

短歌様式における詩法とその連歌様式への展開

——詩の領域における言語作品の自立性について——

伊藤 康圓

われわれが何かの意図や理由によって、ある語句を想起したり、それらの語句を用いて一連の語句のつながりを形成したりする心的行為を内的言語行為と名づけ、それらの語句を実際に発音したり文字に書いたりする行為を言語行為と呼ぶことにする。したがって、すでに他人の書いた文章を音読（または暗誦）したり、他人の談話を筆記したりする行為は、ここで言う言語行為ではない。

言語行為という概念を右のように規定すれば、小説も論文も日常の談話も、すべて言語行為によって実現されるものであることは明らかである。

しかし、言語行為で用いられた全体としての「ことば」（「語句」または「語句のつながり」）の排列には、一個の言語作品として認めるものと認めることのできないもの（単に言語行為の手段または過程にすぎないもの）とがある。まず外形的な面から考えれば、その一連のことが一個の言語作品と認めうるものであるためには、それがなんらかの形で固定されたものでなければならない。一般的には文字に記載されたものだけを言語作品と考えることができるが、文字に書かれていないものでも、口承文学や、作者の脳裏にすでに

定着している詩歌などは、言語作品とみなすことができる。

しかし、それぞれのジャンルに応じた価値の有無は別として、単に言語作品としての形式的基礎的な条件だけを考えても、文字に記された「ことば」がすべてその条件を満たすとはかぎらない。たとえば、一個の単語や——単語を書いて相手に見せるだけでも、場面や脈絡によっては、言語行為の意図や目的は達せられる——単語に近い慣用的な語句は、文字に書かれたものでも言語作品とは認めることができない。また格言や標語やキャッチフレーズなども、一般的には言語作品の範疇には属さないであろう。

文字に記された一連の「ことば」が言語作品として認めうるものであるためには、第一に、それによって語られる内容（意識内容やことばなど。以下「表示内容」と呼ぶ）が一貫したまとまりを持ち、一定のジャンルに属するものとしての価値と自立性を持つものであること、第二に、その「ことば」が、言語行為のなされた場面や脈絡から自立した表示機能（何かを語ったり説明したりする機能）を持つものであること、第三に、その「一連のことば」が、単なる「ことば」として意識される範囲を超えた分量（長さ）を持つもの

であること、などが必要である。

口頭による言語行為で発語された一連のことを筆記したのも、その言語行為が公衆の面前で一定のテーマに基づいてなされた場合は、その「ことばの排列」全体に対応する表示内容の関連は、はじめから言語作品として書かれたものに近いまとまりと自立性を示しうるが、それが日常の談話の場合は事情は全く違ってくる。

それは通常、日常生活の具体的な場面の状況に応じて、話し手と特定の関係にある特定の相手に向かってなされる言語行為であるから、そこで発語された一連のことばが、表示機能の面でも、表示内容の面でも、言語作品として認めうるほどのまとまりと自立的価値を持つことは、まずありえないのである。

日常の談話では、話し手はその言語行為の行なわれる場面や脈絡の助けによって、それ自体としては何を言っているのかわからない（表示機能の不明な）ことばを用いても、語ろうと意図する内容を相手にわからせることができる。このことは逆に言えば、日常の談話に用いられた「ことば」は——部分的にも全体的にも——その言語行為の行なわれた特定の場面や脈絡から切り放しては、表示機能が不明になることが多いということ、つまり、表示機能の面で自立性に乏しいことを意味する。

また、日常の談話では、そこで話し手の語の内容（表示内容）はその場面や脈絡の中では、当事者同志の間でどれほどの重要性を持つものであっても、第三者には無価値（無意味）なものにすぎず、また、その場の話が済めば、当人たちにとっても何の意味もないものになるのが普通である。それに、話し手が相手に伝えようとすることがらや気持には、ことばによる表示を経ずに、顔や声の表情や

身振りなどによって直接伝達されるものも多いのである。

筆者（話し手）が一つの言語行為の過程における全体の「ことばの排列」の中それぞれの箇所（または、一つの言語行為の中で）、特定の語句を選んで用いる行為を「用語行為」と名づけ、特定のことがらや意識内容を表示する行為を「表示行為」と呼ぶとすれば、「用語行為」や「表示行為」には、その意図や理由や意味がその言語行為の過程内の文脈の中で理解しうる場合と、その言語行為の行なわれる（または、その言語行為の前提となる）場面や脈絡との関係によらなければ理解しえない場合とがある。後者の場合が日常の談話に特徴的な現象であることは言うまでもない。

以上で、日常の談話における「ことば」が、「表示機能」や「表示内容」の面でも「用語行為」や「表示行為」の面でも、言語作品として認めうるほどの自立的価値を持ちえないことは明らかであろう。

しかし、右のような性質を持ち、しかもきわめて短小なことば（語句のつながり）が、もし短歌の形式をとったとしたらどういうことになるか。「古今和歌集」の中から一例を挙げよう。

下つ出雲寺に人のわざしける日、真静法師の導師にて言へりけることを歌によみて、小野小町がもとにつかはしける

安倍清行朝臣

包めども袖にたまらぬ白玉は人を見ぬ目の涙なりけり

返し

こまち

おろかなる涙ぞ袖に玉はなす我はせきあへずたぎつ瀬なれば
これは「恋歌二」の中の贈答歌であるが、前の一首を詞書から切

りはなして読めば、その表示内容は、「隠そうとしても袖から流れ落ちる私の涙は、あなたに逢えないために出る涙ですよ。」といったような思い（意識内容）だと解してよからう。とすると、ここでき気になるのは「袖から流れ落ちる涙」というような表象をとらえるのに「袖にたまらぬ白玉」という語句を用いるその「用語行為」に不自然さを感じられ、この語句には何かもっと別の意図（用語行為の意図）が隠されているのではなからうか、という疑問が生じる点である。そのために、この歌全体の「表示行為」の意図も、いまひとつはつきりしないのである。そして、この疑問を解き、作者の用語行為や表示行為の意図を明確に理解するためには、（わかり切ったことを言うようだが）この歌を、その詠まれた（言語行為の行なわれた）場面や脈絡——この歌が成立する前提となる場面や脈絡——を表示した詞書と関連させて読むことが必要である。

そうすることによって始めて、この歌の「袖にたまらぬ白玉」という語句が法華経の「無価ノ宝珠ヲ其ノ衣ノ裏ニ繋ケ之ヲ与エテ去ル」という語句をふまえて用いられていること（用語行為の意図）、および、「人」という語（の用語行為）には、下出雲寺で法事をした故人とこの歌を贈った相手とに対する二重の指示機能が意図されていること、したがって、歌全体の「表示内容」もダブルイメージを形成していることなどが判明するのである。

また、返歌の「あなたのはいい加減な涙だから袖に玉となっているのです。私の涙は激流のようにはげしく流れ出るので、とてもせき止められるものではありません」という「表示内容」も、作者がそういう意識内容を歌う理由（表示行為の理由）も、（これもまたりまえのことだが）前の歌の語句とその詞書の「表示内容」——つ

まり、この返歌の詠まれた場面と脈絡——とを前提として、はじめて納得できるし、また、この歌で、「おろかなる涙は袖に玉をなす」という語句を作者が用いた理由（用語行為の理由）も、前の歌の「袖にたまらぬ白玉」という語句を前提として、はじめて理解しうるのである。

つまり、これらの歌は、それが歌われた（言語行為の行なわれた）場面や脈絡から切り放しては、「表示内容」や「表示機能」の面でも「表示行為」や「用語行為」の面でも、完全には理解しえない点で、これまで述べてきた日常の談話と同等のものにすぎないものである。したがって、この点に関するかぎりには、言語作品としての自立性をほとんど完全に喪失していると言うべきであらう。

しかしこのことは、逆に言えば、ここでは詞書と二首の短歌との結合によって、一つの「歌物語」的作品が構成されていることを意味する。それぞれの短歌はこの言語作品全体の話（表示内容）の中で、ちょうど戯曲におけるせりふのような役割りを果たしているのである。

むしろ、いくら「古今和歌集」でもこんな歌ばかりではないし、詞書の付いた歌がすべてこの調子だというわけでもない。大半の短歌はそれが歌われた（その言語行為がなされた）場面や脈絡を知らなくとも、理解できるものであらう。しかし、短歌は——場面や脈絡から自立したものであっても——その表示内容に関するかぎりには、言語作品としての自立的な価値を持つことは、まずありえないのである。その短小な音数内に限定された「語句のつながり」に対応する「表示内容」は量的にも微小なものであり、「表示内容」と

いうより、ことばの意味内容に近い場合も多いからである。(この点では俳句も同様であり、ある意味ではいっそう極端であるが、ここではふれない。)

それなら、短歌の言語作品としての価値はどういう点にあるのか。むろんこの答えは一応決まっているであらう。「それは詩作品としての価値にある」と。それでは「詩作品としての価値」とは何か。一言で言えば、作品を構成する「語句のつながり」(「語意味群の意味的関連」と「語音のつながり」との結合体)の姿自体の持つ鑑賞の対象としての価値である。

一般に文学以外の領域の言語作品は、「個々の表示内容の作品全体の関連」における、それぞれのジャンルに応じた情報伝達の手段としての価値に、主として、その言語作品としての存在理由を置いているのに対して、小説や戯曲では、「個々の表示内容の作品全体の関連」のかもしれない(戯曲の場合は、登場人物たちのせりふの排列によって間接的に表示される)ドラマの世界の鑑賞の対象としての価値に、主として、その言語作品としての存在理由を賭けているのである。これに対して、「詩作品」は——同じ文学作品でも——何かを表示しつつ形成される「語句のつながり」の「それ自体の姿の鑑賞的価値」に、言語作品としての存在理由のすべてを賭けているものと言えよう。そして、詩作品は、詩の領域の作品として純度の高いものほど「その作品の総体的な(表示内容を含めての)鑑賞的価値」の中で占める「語句のつながりの姿自体の鑑賞的価値」の比重が高まるのである。したがって、純度の高い詩作品ほど、作品の内部で占める「表示内容」の役割は相対的に稀薄になるわけだ、それはときには、ぼかされたり破壊されたりするのである。

とすれば、短歌に宿命づけられた表示内容の量的僅少さと価値の稀薄さは、実は、短歌の詩作品としての純度の高さを、外的に保証するものと言えよう。また、短歌では、その三十一音に限定されたわずかな「語句のつながり」の中にさえ、表示機能を持たない語句(枕詞や序詞)がしばしば用いられるが、それは只でさえ微量な表示内容をいっそう縮小するとともに、その「語句のつながり」の一部を表示機能から解放することによって、詩作品としての量的純度(詩作品における語句の記号性や表示機能の破壊や消滅の度合)を高める働きをしているのである。

次に純粹詩としての価値を持つ短歌の実例を挙げよう。

ぬばたまの黒髪山の山菅に小雨降りしきしくしき思はゆ

(万葉集・卷十二)

冒頭の「ぬばたまの」という語に表示機能がないのは、枕詞だから当然であるが、それに後続する「語句のつながり」も、一貫した表示機能を持つてはいない。「黒髪山の山菅に小雨降りしき」(序詞)までは表示機能があるが、「降りしき」の「しき」という音が次の「しくしく」を引き出す機能を担っているために、その表示機能が中断されるからである。したがって、この歌の表示内容は、「しくしく思はゆ」という語句に対応する意識作用だけなのである。そして、この作品全体の、暗い濃密な情感を漂わせる「語句のつながり」の魅力(鑑賞的価値)が表示機能から解放された序詞の部分の効果によるものであることは言うまでもない。

郭公なくや五月のあやめぐさあやめも知らぬ恋もするかな

(古今和歌集・卷十一・恋歌二)

この歌も表示内容は「あやめも知らぬ恋もするかな」という語句

に対応する意識作用だけである。上の句は下の句の「あやめ」という語の音を引き出すためのもの（序詞）で、下の句との記号関係はない。が、そのために、この部分（上の句）の語句は、この作品全体の「語句のつながり」の姿自体に、実にさわやかで甘美な情感（鑑賞的価値）を与えているのである。こうした詩作品としての純度の高さは、「新古今和歌集」で頂点に達したと言えよう。

風通ふ寢覚めの袖の花の香にかをる枕の春の夜の夢

（新古今和歌集・卷二・春歌下・俊成女）

しるべせよ跡なき波に漕ぐ舟のゆくへも知らぬ八重の潮風

（同右・卷十一・恋歌一・式子内親王）

これらの歌は表示機能を持たない語句（枕詞や序詞）はないが、そのかわりに語句の意味関係がほかされているので、当然表示内容にもほかしがかけてられている。したがって、「語句のつながり」自体が、前者では優艶で官能的な、後者では縹渺とした「情緒そのもののような姿」で息づいているのである。

しかし、いくら「新古今和歌集」でもこんな純粹詩ばかりが載っているわけではない。まして「古今和歌集」以後の中古期の短歌では、このような歌はむしろ例外であった。のみならず、それらの多くは、詩の領域を志向するものでさへなかったのである。当時の歌人たち——と言うよりも一般の貴族たち——の多くは、遊戯を楽しむように歌を作ることを楽しんだのであり、それを享受する側も、遊戯を見て楽しむように歌を楽しんだのである。

それならこの種の短歌の場合、その言語作品としての価値はどういう点にあったか。どんな「語句のつながり」や「表示内容」で

も、それが短歌の韻律形式に合わせて作られて、いる、かぎりは、言語作品であることだけは保証されるが、右のような短歌の場合はそれだけではなく、さらに「ことば」や「表示内容」に機知や遊びによる工夫や仕掛けが施されていたので、その言語作品としての価値や魅力も、主として、こうした仕掛けの面白さにあったのである。そしてこの種の歌では、枕詞や序詞も——純粹詩の場合とは異なり——手の込んだ仕掛けの一部として用いられたのである。（むしろこの種の短歌にも、結果的には美感や詩情を感じさせる（詩作品としての価値の認められる）作品は少なくない。）

この種の工夫や仕掛けは、用語の面では、たとえば
音にのみきくの白露夜はおきて昼は思ひにあへず消ぬべし

（古今和歌集・卷十一・恋歌一・素性法師）

のように「聞く」を「菊」に、「置きて」を「起きて」に言い掛けたり、それらを含む「音にのみきくの白露」という序詞を用いたり、「消ぬ」を「露」の縁語として用いたりする形で示されることもあれば、

吹くからに秋の草木のしをるればむべ山風を嵐といふらむ

（同右・卷五・秋歌下・文屋康秀）

のように、歌の中に二重の洒落を仕組むという形で示されることもある。また、表示内容の面では、

年をへて花の鏡となる水はちりかかるといふらむ

（同右・卷一・春歌上・伊勢）

のように、花を映している水面を「花の鏡」と見立て、そこに花の「散りかかる」のを、さらに鏡が「曇る」と見立てる、という形で示されたりするのである。

ところで、仕掛けの面白さとは、仕掛けを作る、行為や工夫の面白

さではないのか。それなら作者たちの興味や関心は、作品自体よりもむしろそれを作る、行為や工夫に向けられていたと見るべきであろう。このような作ることに對する興味や関心は、歌を何かに合わせて作る、ことにも示されているので、彼らは「ことば」を短歌の韻律形式に合わせて作っただけでなく、さらにそれを、作歌行為の行われる場面に合わせて作ることをゲームのように楽しんでいたのである。前に引用した清行と小町の贈答歌は、その好例と言えよう。こうした機知と遊びを交えた作る、楽しみの前には、歌の言語作品としての自立性など問題ではなかったであらう。

そして、このような何かに合わせて作る、ことへの興味が他人の作った語句（「長句」または「短句」）に向けられたとき、その語句（前句）に合わせて、一体となるような語句（付句）を作るという未聞の行為が発生したと考えることはできないであらうか。

もしこの考えが許されるなら、連歌様式の特徴は、言語行為の面では、上述の作る、行為や工夫の遊戲性を一層徹底させるとともに、その「合わせて作る行為」をそれが行なわれる具体的な場面（連歌の座）から完全に切り放して、前句に付けることだけに限定した点にあると言えよう。いわば、作る行為の作品化とも言うべき自立性が獲得されたのである。（以下、この様式を連句に限定して考察することにする。）

連句の基本形式について、中村俊定氏は次のように述べている。

三句一連は連句の基本的な形であるが、打越と前句との構成してある場から、付句によつて別に新しい場を作り出さなければならぬ。三句が同じ世界にとどまつてゐては連句は展開しないか

らである。（芭蕉講座（創元社）第一卷）

これは連句では、一つの表示内容は二句ずつの語意味の関連によつて完結しなければならず、（つまり、三句にわたってはならず）三句目の語句は二句目の語句との関連によつて、また別の表示内容を完結するように作られなければならない、ということである。

つまり、連句では——百韻でも歌仙でも——それぞれの句は、二句ずつの間でしか表示内容を構成せず、したがって作品全体を通じての一貫した表示内容などは、絶対にありえないように仕組まれているのである。とすれば、これは一種の純粹詩の可能性を示唆するものではないのか。しかし、連歌時代から談林派の連句までは、

——それぞれの時代や流派の違いを別にすれば——一般に連句の楽しみや興味は、もっぱら前句をいかに受けとって付句を作る（作った）かという、作る、行為と工夫の次元にとどまっていたのではなからうか。それなら、これは古今和歌集などの短歌における遊戲的発想を依然として踏襲するものであったと言えよう。

そして、芭蕉が「句付」として意図したのは、——こうした遊戲的発想を超越して——それぞれの句を、前句の中に感じられる余情や気分をたよりに結合してゆくことによって、その余情や気分を「語句のつながり」の姿自体に生かすことではなかったであろうか。もしこの推測が正しければ、芭蕉の連句の理念は、新古今和歌集の詩法の新たな展開を意味する一種の純粹詩の創造にあったと言えるのである。

しかしこの道もまた、新古今の歌人たちの歩んだ道と同様、あるいはそれ以上に、閉ざされた孤独な道であった。芭蕉はそのことに気づいていたのであろうか。——「此道や行人なしに秋の暮」と。