

## 古代歌謡における連対の用法

一

江戸時代後期にはじまる記紀歌謡および万葉集の対句に関する研究は、主に対句の内容と形式という、異なる二つの視点から進められてきた。前者は、歌謡や初期万葉に見られる対句が、中国文学のそれとは基本的に異なるという指摘に始まり、記紀歌謡から万葉へ、更には初期万葉から後期万葉へと、対句の質的な変化を主題としたものが多い。一方で後者は、歌謡や万葉集に見られる対句を、形式別に整理・分類することを基本とし、そのうえで数的処理によって歌人ごとの対句使用の傾向に迫るものである。

対句の研究史上、形式による分類が重視され、盛んに行われてきたという事実が示すとおり、古代歌謡および万葉集における対句の特徴のひとつに、形式の多様性がある。小国重年が『長歌詞の珠

古代歌謡における連対の用法

山 本 直 子

衣』の中で、対句を「一句対・二句対・四句連対・六句連対・長句対・三並対」に分類したのを始まりとして、それ以降、現在に至るまで様々な分類方法が提示されてきた<sup>①</sup>。しかしその一方で、対句の形式面からの研究は、あくまで整理分類や数的な考察に終始してきたようにも思われる。歌謡や万葉集の対句が多様性を有するのは確かだが、その背後には、形式ごとに個別のはたらきや特性があるのではないだろうか。各形式が歌の中で如何に用いられ、それぞれどのような機能を有しているのかという修辞上の問題に目を向けていく必要があると考える。

このような立場に基づき、本稿では、対句の形式のひとつ、連対を取り上げる。まず前提として、連対の基礎的事項について述べておく。連対は、

鹿こそば い這ひ<sup>をろか</sup> 拝め<sup>し</sup>

一

鶉うららこそ い這いひもとほれ

鹿かじもの い這いひひ拌まみ

鶉うららなす い這いひもとほり（巻三・二三九・人麻呂）

といった対句を指す。対句をその形式によって分類した中の一形式で、対句が二回以上続いて、しかもそれぞれに前の対句中の語、または内容を受ける形で展開していくものである。

先にも述べたとおり、連対に注目した論は決して豊富ではない。

岡部政裕氏は形式ごとの数量的調査の結果、連対の使用句数は集中第二位になるが、第一位の短対（二句対のこと）に比べると、全体に占める割合は非常に低いとの結論を導かれた<sup>③</sup>。また阿蘇瑞枝氏も、歌人ごとの一連の対句論のなかで、特に山部赤人にその使用が多いことを指摘されている<sup>④</sup>。しかしこの両論は、どちらかといえば数の問題を扱っており、連対の実質的機能を考察するには及んでいない。これらに対して、大畑幸恵氏「赤人の対句」<sup>⑤</sup>は、山部赤人の対句表現のうち特に連対に注目され、用法を分析されたもので、その意味では連対を中心に扱ったものであるといえるが、赤人の時代に至るまでの、古代歌謡あるいは万葉集全般を捉えた連対の役割については、深くは触れられていない。

本稿では、特に古代歌謡における連対の用法を明らかにしたい。

万葉の連対を論じるにあたって、まずはその前身となる古代歌謡の

連対のあり方を把握しておく必要があると考えるためである。とりわけ連対については、古代歌謡の時点でその基本的な用法がある程度確立していると考えられる。古代歌謡に見る連対の用法を考察したうえで、古代歌謡から万葉集への展開の見通しにも触れることとする。

二

古代歌謡における連対の使用数は、古事記に三例（記五一・九〇・九一）、日本書紀に一例（紀四三）の、計四例である。このうち日本書紀の例（紀四三）は古事記の一例（記五一）と重出になるので、今は古事記の三例を取り上げて考察していくこととする。

(1) ちはや人 宇治の渡りに 渡り瀬に 立てる 梓弓檀

A  
い伐らむと 心は思へど  
い取らむと 心は思へど

B  
本もと辺は 君を思ひ出  
末よそ辺は 妹を思ひ出

C  
苛いらなけく そこに思ひ出  
悲かなしけく ここに思ひ出

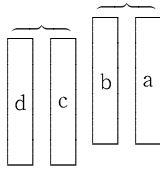
い伐らずそ来る 梓弓檀（記五一）

右の歌謡は、応神天皇崩御後、大山守命の反乱に際して、宇遲能

和紀郎子が水死した兄、大山守命の遺体を見て詠んだとされているものである。当該例については、まず連対の認定自体に若干の問題があると考えられるので、そこから考察を始めたい。

この歌謡には全体として三つの二句対が含まれている。このうち、連対と考えるのは第二句対(B)と第三句対(C)である。阿蘇瑞枝氏は両句対を連対ではなく、二句対が二つの形であると判断される<sup>⑥</sup>。理由は特に示されていないが、おそらく、二句対どうしに明確な繋がりが認められないという点によるのだろう。確かに、句対が連続して用いられていても、両者に語や内容上の連続性が認められず、連対とは認め得ない例も少なくはない。この歌謡における第一句対(A)がまさにそれである。

そもそも、連対は、



とあったときに、語句、或いはその内容に関して、a|c・b|d、もしくはa|d・b|cという対応が認められなければならないものである。しかし、ここでのAとBにはどちらの対応も見られない。このように、句対を構成する二連が、次の二連に対して、明確な連

続性を持たない場合、それは単なる二句対の連続であり、連対と認めることはできないのである<sup>⑦</sup>。

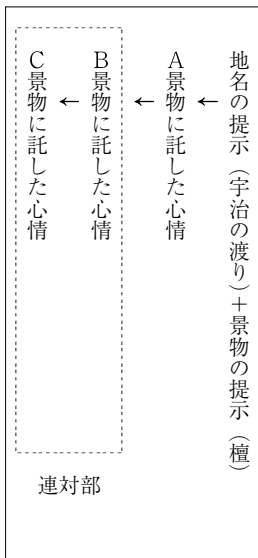
これに対して、BとCの関係はどのように理解すればよいだろうか。問題は、Bの「本辺」「末辺」と、Cの「そこ」「ここ」が対応しているのかという点にある。Cに関して諸注を見ると、「ソコは次のココと対していて、あれにつけ思い出し、これにつけ思い出しの意<sup>⑧</sup>」のように、特にBと関連づけることなく捉えるものがある一方で、「ソコニ・ココニは「本方は」「末方は」に対応した同義語<sup>⑨</sup>あるいは「そこ」「ここ」は本方、末方を受けた代名詞<sup>⑩</sup>とするものもあり、解釈がわかれている。この場合、後者によればB・Cで連対を構成していると判断することも可能であるので、今回は連対として考察の対象に挙げることにする。

具体的に歌謡に即して見ていこう。冒頭「ちはや人宇治の渡りに」から「梓弓檀」までが宇治の浅瀬に生える檀の木の提示、そしてその木を大山守命になぞらえて「い伐らむと心は思へど」から哀惜へと転じ、それ故に大山守命の比喩である檀の木を伐らずに来た、と結ばれる。連対が置かれるのは、このまさに主題にあたる陳思部である。ここでの「本辺」と「末辺」は、「一方では、他方では、というほどの意<sup>⑪</sup>」とするものもあるが、「本」と「末」の対比によって木の全体を表していると捉える方がよいのではないだろうか。

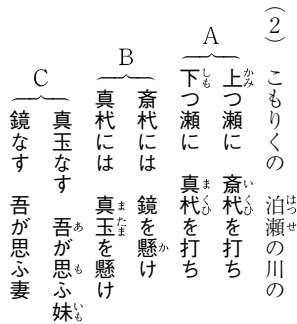
古代歌謡や万葉集の対句では、朝と夕の対で一日を表すといった手法が多く用いられており、この場合もそれに類する表現と考えられるからである。これと同様の表現として、万葉集卷十三の次の歌が挙げられる。

三詣は 人の守る山 本辺には あしび花咲き 末辺には  
 椿 花咲く うらくはし 山そ 泣く子守る山 (13)三三二二

ここでも、山の「本辺」にあしびが咲き、「末辺」には椿が咲いたと花の咲く場所を限定的に述べていると捉えるよりは、「本辺」と「末辺」の対比によって、実際には山全体に春の花々が咲いている様子を表すと解釈されるだろう。このように、先の連対は、その木のどこを見ても「君」と「妹」が痛ましく悲しく思い出されるといふ、宇遲能和紀郎子の葛藤する心情を表現していると考えられる。長歌と連対との関係を図示すれば次のようになろう。



このように、景物に託した心情の強調表現としての連対のあり方が想定できると思う。



在りと 言はばこそよ

家にも行かぬ

国をも偲はぬ (記九〇)

允恭記の、木梨の軽太子とその同母妹軽の大郎女の、密通事件に関する物語には、十三首におよぶ歌謡が挿入されており、(2)はそれらの最後を飾るものである。直前の八九歌と併せて、「此二歌者、読歌也」と記されている。「読歌」の意味するところは必ずしも明確ではないが、「元来は祝い歌の意であるが、祝歌は呪物や呪言を並べ立てるために長い形式の歌になり、歌の調子も朗読に近いものになるので、そのような曲調で歌われる歌は、内容的には祝歌でなくとも、ヨミウタと呼ばれたらしい」と理解される。

冒頭の「こもりくの泊瀬の川」で場所が提示され、「上つ瀬に斎杖を打ち」から「真杖には真玉を懸け」までで、その泊瀬川の景物が叙述される。この、「斎杖」「真杖」「鏡」「真玉」は、単なる景物ではなく、祭祀に用いられた呪的な道具であるが、こういった呪的な道具を並べ立てる「読歌」の方法が、三連対という歌謡中他に例を見ない対句を作り出したことが推察される。続く「真玉なす吾が思ふ妹」から妹（妻）を恋しく思う心情表現へと転換し、本旨となる。

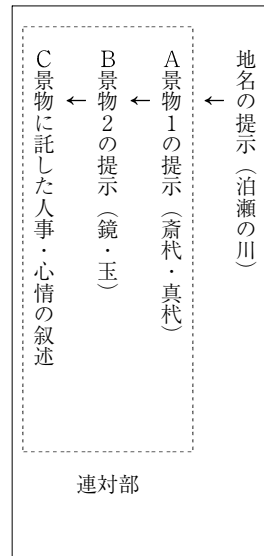
さて、この歌の連対の構成を見ると、

上つ瀬—斎杖—鏡↓妻（前連—前連—後連）

下つ瀬—真杖—真玉↓妹（後連—後連—前連）

となっている。第三対句の後連（鏡—前連（真玉））という流れが、それまでの対応の順序からいけば逆になっていることを考慮しても、(1)に比べて単純な展開をもつ連対であるといえる。この分かりやすさの背後には、第一に、対句どうしが同語反復によって繋がれているということがある。第一対句（A）の後句で提示された「斎杖・真杖」が、続く第二対句（B）の前句で反復され、同様に第二対句（B）の後句「鏡・真玉」が、第三対句（C）の前句で繰り返されるという、いわゆる尻取り式繰返しによっているのである。さらに、連対において表現されている内容に目を向けると、A・B

は泊瀬川の祭祀の道具、そしてCは妹に対する相関的心情である。同様に図示しておこう。



ここで、連対の内部で景物の叙述から心情の叙述へと、叙述の転換が見られる点に注目しておきたい。これと同じ方法が、次の(3)にも見られるためである。

(3) 目下部くさかべの 此方こちの山と 豊薦たみよ 平群へぐりの山の

彼方こち此方こちの 山の峽ひなに 立ち栄さかゆる 葉は広ひろ熊くま白しろ棒ぼう

本もとには いい組くみみ竹たけ生なひ

A 末すえへには たた繁しみ竹たけ生なひ

いい組くみみ竹たけ いい隠かくみは寝ねず

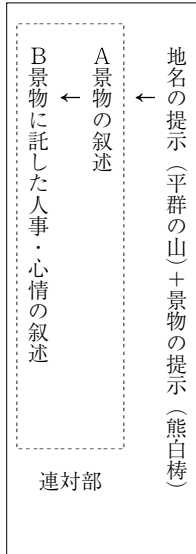
B たた繁しみ竹たけ 確たじには率ひら寝ねず

後のちも隠かくみ寝ねむ その思おもひ妻つまあはれ (記九二)

雄略記に載る右の歌謡は、天皇による若目下部王への妻問いの歌で

ある。

冒頭、「日下部の此方の山と」と詠い出され、「末へにはた繁み竹生ひ」まで十二句にわたって、平群の山の熊白樺の様子が叙述される。連対の第一対句（A）で提示された「い組み竹」と「た繁み竹」は、「熊白樺の下で、その呪力に感染して、一層生命力が旺盛になつて」と上代人が観念した<sup>⑮</sup>ものであり、呪的な景物であるが、そこから同音同語の反復によつて「い組みは寝ず」「たし（確）には率寝ず」を導き出すことで、第二対句（B）では人事の叙述および相聞的情意へと転換しているのである。つまりここでも、連対が、景物と情意という二つの叙述によつて成り立っていることが指摘できる。



見てきたように、三例はいずれも、心情表現に関して連対が用いられていた。このことから、連対とは、場所の提示から始まる歌謡の中で、その場所に関わる呪的景物の説明、およびそれに託した心情表現を担う方法であつたと考えられるのである。

### 三

古代歌謡および初期万葉の対句について、大畑幸恵氏に次の指摘がある。

記紀歌謡・初期万葉長歌の繰り返し、言いかえをその特徴とする（対句）は、漢詩文の影響後の整齊の美を生命とする様な（対句）とは本質的に異なるものであり、非日常言語の表現の基本型式の一つとして捉えるべきで、その本来の機能は、うたわれる即ち口誦のレベルで、大事な部分を強調する点あるいは全体を表現する点にあると思われる<sup>⑰</sup>

ここに指摘されるように、古代歌謡や初期万葉の対句は、歌謡や長歌の持つ口誦性によつて用いられ、繰り返すことで大事な部分を強調する機能を有すると考えられてきた。この「大事な部分の強調」という機能の内実には、より具体性を与えられたのが神野富一氏であつた。氏は、古代歌謡の対句は「歌い手の強い感情を表わすために選ばとられた」形式であり、「歌い手の心情が昂揚したときに現われる形式なのである。あるいは、歌い手の、何かの事物や誰かに対して抱く心情を強調する形式といつてもよい」と述べられる<sup>⑱</sup>。つまり対句とは歌い手の心情を表現する方法であるとされるのである。

神野氏の指摘が古代歌謡の対句全般に当てはまるかどうかは、な

お問題なしとはしない。古代歌謡の対句は、形式だけでなく、表現される内容も多様で、その表現対象や機能を一概には定められない点に特徴があると考えられるためである。たとえば、

いざ子ども 野蒜摘みに 蒜摘みに 我が行く道の 香妙し  
花橘は

上つ枝は 鳥居枯らし

下づ枝は 人取り枯らし

三つ栗の 中つ枝の ほつもり 明ら嬢子を いざささば 良

らしな(記四三)

右の歌謡では、対句部分は「花橘」の叙述であると同時に、「中つ枝」を導き出す序のはたらきを担っている。ここで重要なのはあくまで「中つ枝」であり、対句部分ではない。「上つ枝」「下づ枝」の欠点を述べることで、「中つ枝」が選択されたことに対する必然性を持たせる意図がある。ある意味で論理的な表現であり、このような対句を感情の昂揚や心情表現と結びつけて理解する必要性は特に認められない<sup>19)</sup>。

しかし既に述べたとおり、古代歌謡の対句には、確かに、景物に託す形で心情表現を特化した形式が認められる。それが連対である。では何故、多様性に富んだ対句表現の中で、連対が心情表現の形式となり得たのか。その手がかりは、連対における対句どうしの連結

の方法——尻取り式繰返しにあると考える。

尻取り式繰返しとは、その名の通り、言葉を尻取り方式で繰り返す方法であるが、これについて、土橋寛氏は次のように述べられる。

(尻取り式繰返しは——引用者注) 脚韻式繰返しの場合と同様で、「主題——説明」の関係が認められ、前句は単なる景物の提示、

後句においてその性格が説明されている。(中略) 前後句の関

係は「主題——説明」を基本にしなが、脚韻式繰返しの場合は、

歌に静的調和的な構造を与えるのに対して、尻取り式の場合は流動的、展開的な性格を与えるのは、民謡の場合と同様である。

したがって尻取り式の形を取るものは、後句で景物の状態を叙述しつつ、他の方向へ転換してゆくものが多い<sup>20)</sup>。

尻取り式繰返しは、元来、転換的機能をその特質として有していたと考えられる。このことは、(2) (3) の連対が、景物から人事への転換を果たす役割を果たしたと、無関係ではあるまい。

土橋氏によれば、尻取り式繰返しは、長短歌含めた歌謡全般に広く用いられた方法であった。尻取り式繰返しは、古代歌謡の典型的な様式のひとつとして、対句とは関わりなくあったということである。このことから、連対とは、尻取り形式の転換という古代歌謡の様式があり、それと対句という修辭法が結びついたところに成り立っているのではないかと推察される。冒頭で定義したように、連対

は前の対句の語や内容を継承する、つまり繰り返すことで展開していく対句である。語を尻取り式に繰り返す古代歌謡の様式それ自体が、元来、連対に発展しやすい要素を含んでいたのであろう。

#### 四

古代歌謡において、連対の使用は歌の様式と深く関わるものであった。つまり、景物を提示し、それを尻取り式、あるいは同語反復で受けることで人事へと転換するという、歌謡の叙事法と不可分に関連する方法であったと考えられる。景物から人事・心情への転換、これこそが連対の持つ最も基本的な機能である。このことは、初期万葉長歌に見られる連対のあり方からも確認することができる。たとえば、万葉集巻一の天武天皇御製とされる次の長歌である。

み吉野の 耳我の嶺に

時なくそ 雪は降りける

間なくそ 雨は降りける

その雪の 時なきがごと

その雨の 間なきがごとく

隈もおちず 思ひつつぞ来し その山道を（巻一・二五）

「み吉野の耳我の嶺に」という地名で歌い出され、次いで「雪」と「雨」というその土地の景物が対句で示される。更にその景物を尻

取り式に受けた対句によって絶え間ない様子を直喩で述べ、「隈も落ちず」以下結句に至る「思ひ」の表現（本旨）を強調する構成となつてゐる。連対は、やはり景物の叙述と、それに託した心情表現によつて構成され、その機能は歌謡のそれと同様に、景物から心情への叙述の転換を担うことにあるといえるだろう。

万葉集に至ると、古代歌謡に比べて、明らかな尻取り式繰返して繋かれた連対は少なくなる。冒頭に挙げた人麻呂の例（巻三・二三九）のように、二句対どうしに同語の反復はあつても、尻取り式の形を取らないものが多数を占めるようになるのである。しかし歌における連対の機能そのものは、古代歌謡から万葉集へ受け継がれたと言つてよいだろう。初期万葉、第二期の柿本人麻呂、そして卷十三においても、連対は景物と、それに託した人事・心情を二重に映す表現であつた。万葉集の第三期に山部赤人が登場し、叙景のみで構成した独自の連対を獲得するまで、連対はその基本的な機能を変へることなく用いられたのである。

#### 注

① 小国重年『長歌詞の珠衣』（久曾神昇編『日本歌学大系』別巻九、風間書房、一九九二年七月）

② 対句の分類を示した主な論を挙げる。

橘守部『長歌撰格』（橘純一編『橘守部全集』第十一、国書刊行会、



一九三二年六月)

澤瀉久孝『万葉集序説』、楽浪書院、一九四二年十二月

岡部政裕「万葉長歌の対句―数量的考察を中心にして―」(『万葉長歌考説』、風間書房、一九七〇年十一月)

阿蘇瑞枝「万葉長歌対句表現論―初期万葉から人麻呂まで―」(『論集上代文学』第十三冊、笠間書院、一九八四年三月)

③ 岡部政裕「万葉長歌の対句―数量的考察を中心にして―」(②参照)

④ 阿蘇瑞枝「後期万葉長歌における対句表現―赤人・金村を中心にして―」(『国語と国文学』六一―四号、一九八四年四月)

⑤ 大畑幸恵「赤人の対句―行幸従駕の歌における表現方法―」(上代文学研究会編『稲岡耕二先生還暦記念・日本上代文学論集』、塙書房、一九九〇年四月)

⑥ 阿蘇瑞枝「記紀歌謡の対句表現」(『論集上代文学』第十七冊、笠間書院、一九八九年八月)

⑦ 同様の例は万葉集にも見られる。たとえば、人麻呂の吉野讚歌における次の対句である。

舟並めて 朝川渡り――――a  
舟競ひ 夕川渡る――――b  
この川の 絶ゆる事なく――――c  
この山の いや高知らず――――d (卷一・三六、人麻呂)

この場合 a・c が川の描写で対応しているものの、同じく川の描写の b に対して、d は山の描写となっており、b―d の関係が成立しないため、連対ではなく、二句対が二つの形と判断される。

⑧ 倉野憲司・武田祐吉校注『日本古典文学大系・古事記祝詞』、岩波書店、一九五八年六月

⑨ 萩原浅男・鴻巣隼雄校注『日本古典文学全集・古事記上代歌謡』、小

古代歌謡における連対の用法

学館、一九七三年十一月

⑩ 山路平四郎『記紀歌謡評釈』、東京堂出版、一九七三年九月

⑪ 土橋寛『古代歌謡全注釈・古事記編』、角川書店、一九七二年一月

⑫ 例として、朝間にはい倚り立たし夕間にはい倚り立たす(記一〇四)

朝狩に今立たすらし夕狩に今立たすらし(卷一・二三)

⑬ 次の日本書紀歌謡の対句についても、同様の解釈が可能である。

隱國の 泊瀬の川ゆ 流れ来る 竹の 組竹世竹

本へをば 琴に作り  
末へをば 笛に作り  
吹き鳴す 御諸が上に 登り立ち 我が見せば……(紀九七)

ここでも、「本へ」「末へ」はそれぞれ琴・笛に限定する意味で用いられたのではなく、竹全体を余すところ無く用いて楽器を作った、という意味と考えられる。

⑭ 注⑪に同じ

⑮ 「齋杖と同様に、鏡も呪物として用いられる。玉も同じ。祓は消極的に邪霊を祓いやるだけではなく、積極的に生命力をつけるのが目的で、齋杖や鏡の呪物はそのためであるが、呪物は幾種類も重複させるほど、呪力が蓄積されてタマフリの効果が大きいと考えられたのである」(土橋寛『古代歌謡全注釈・古事記編』注⑪に同じ) また、鏡や玉を祭祀の道具として用いた例として、『古事記』に「於上枝、取箸八尺勾瓏之五百津之御須麻流之玉、於中枝、取箸八尺鏡、於下枝、取垂白丹寸手、青丹寸手、而……」(上巻・天の岩戸)とあり、『日本書紀』にも「……以上枝挂八握劍、中枝挂八咫鏡、下枝挂八尺瓊……」(景行十二年九月)とある。

⑬ 注⑩に同じ

⑭ 大畑幸恵「〈対句〉論序説―記紀歌謡及び初期万葉長歌の〈対句〉―」  
〔国語と国文学〕五五―四号、一九七八年四月

⑮ 神野富一「古代歌謡の対句―その本質―」〔甲南女子大学紀要創立三十周年記念〕、一九八五年三月

⑯ 次の例も同様の表現である。

；櫛井の丸瀬坂の土を  
端つ土は、膚赤らけみ  
底土は、に黒きゆゑ

―三つ栗の、その中つ土を…（記四二）

⑰ 土橋寛「古代歌謡の様式―詩歌起源論のために―」〔古代歌謡論〕、  
三一書房、一九六〇年十一月

⑱ 拙稿「山部赤人の作歌活動における『登神岳作歌』の位置付け―対句  
表現を中心に―」〔上代文学〕第九四号、二〇〇五年四月

本文中の古代歌謡の引用および歌番号は土橋寛『古代歌謡全注釈・古事  
記編』『古代歌謡全注釈・日本書紀編』に、万葉集の引用は『日本古典文  
学全集・万葉集』によった。なお、漢字は原則として現在通行の字体に改  
めた。