

『万葉集』に於ける「変字法」の一考察

— 対句表現を中心として —

進藤 康子

要約

万葉集の変字法から、対句を中心として、筆録者の言語意識に基づく、用字意識、表記意識を考察する。万葉集の表記法は、実に変化に富み、単に音声を形に写して表わすだけでなく、変字法による文字の可視的な領域での意味の拡充が、多種多様に意図されていることを論じ、万葉集のこの極めて特異な用字法の一端を明らかにした。

キーワード

万葉集、万葉仮名、対句、変字法、同字法、言語の文字化、うたの文字化

オーラルで語り継ぎ、歌い継いできた上代文芸を辿る時、漢字をいかに撰取し、駆使して言語を表現し得たかを知る事が出来る。その中でも特に万葉集の表記法は、言語の文字化にあたり、豊かな文芸性を盛り込んでいることに注目する。

この万葉集の表記法は、単に音声を形に表わすに止まらず、「変字法」による文字の可視的な領域での、意味の拡充が意図されており、言語の文字化に於ける水準の高さを示している。一文字一文字の背景には、古代人の思想や、当時の実体験から生まれた感動や感性、そして、生活に根差した素朴な命の営みの実態から連想されるクリエイティブな世界が反映されている。そして、単に言語を写すだけでなく、文字を視覚に訴えて鑑賞するという高次元の域にまで達している事実を「変字法」の視点から考察していく。

古事記・日本書紀^{注1}をはじめとして、当時一般の上代文献や上代歌謡は、同音節反復を表記する場合、「阿娑羅爾陀^た陀伺」(紀歌謡七五^{注2})、「彌儼蟻羅毘都都」(同二八)、「佐袁袁爾浪」(同八九)、「芳

我^わ都^つ都^つ彌^み乎^乎 都^つ都^つ牟^む止^止母^母(常陸風土記)、「伊^い都^つ々^々乃^乃毛^毛乃^乃々^々」(仏足石歌一九)、「知^ち々^々波^は々^々賀^か多^た米^み尔^る」(同一)、「袁^{えん}米^み乃^乃佐^さ々^々波^は」(播磨風土記)などの例のように、ほとんど同字または畳字を用いていた。

しかし、これらの文献と同時期の万葉集に限っては、「多^た田^た名^な附^り」(万葉集・卷二―一九四^{注3})「伊^い与^よ余^よ麻^ま須^す万^ま須^す」(五―七九三)「狭^さ藍^{あゐ}左^さ謂^い沈^{しん}」(四―五〇三)「麻^ま萬^ま能^の手^て兒^い奈^な我^が」(一四―三三八五)「美^み太^た礼^れ志^し米^め梅^め楊^{よう}」(二四―三三六〇)「浪^{なみ}太^た須^す酒^{しゆ}吉^{きち}」(一七―三九五七)「孤^こ悲^ひ都^つ追^い曾^{そう}乎^乎流^{りゅう}」(二七―三九六九)「賣^う之^の安^あ伎^ぎ良^ら米^め晚^{ばん}」(二〇―四四八五)の如く、変字の用法が極めて多く、「多田」「藍」「麻」「米」「梅」「追」「晚」：とその一字一字が、歌の意味と広がりを持たせる役目をするとともに、歌意とは別の領域にも及んで、文字単独の世界をも展開していることが判る。

これは、同音節反復の場合に限ったことではなく、句の繰り返し、長歌と反歌、問答歌などに於いても看取され、又、一首中に同一音節が二個以上のあらわれる語の場合の文字用法にも、意図的配慮が見られる。しかも、変字法は巻々により、また表記者により、あるいは、原資料により偏在しており特徴がある。

そこで、この特異な用字法である万葉集の変字法から、対句を中心として、筆録者の言語意識に基づく、用字意識、表記意識などを探りつつ、万葉集の用字法を明らかにする。それは、万葉集の成立過程や編纂意図等への考察にも繋がるからである。

二

口承文芸という性格からすれば、歌謡における対句が句の繰り返し等とともに、上代歌謡の重要な特色の一つとなっていることは当然である。

ところでその口承文芸を表記した、万葉集に於いては、記・紀歌謡とともに、対句表現が多く、その用字用法は極めて多彩であり、表記・表現の枠を極め、文芸性に富んでいることがわかる。例えば、

止す

(ア)

春日者 山四見容之 旦雲一 多頭羽乱
 秋夜者 河四清之 夕霧丹 河津者騷 (二一三二四)

(イ)

奥床仁 母者睡有 外床丹 父者寝有 (二一三三二)

などのように、「春↕秋」「日↕夜」「山↕河」「旦↕夕」「雲↕霧」「奥↕外」「母↕父」と相對する語を對語として並べ變化を持たせ、「羽↕者」「仁↕丹」「睡↕寝」と変字を用いたり、

(ウ)

不喧有之 鳥毛来鳴奴 不開有之 花毛佐家礼椀 (二一三三六)

(エ)

弥遠尔 里者放奴 益高尔 山毛越来奴 (二一三三一)

のように、「喧↕開」「遠↕高」と動きやものの程度を示す對語を持つてきたり、同一歌における花が咲く意の「さく」の表記を、「不開」(さかず)の「開」や「佐家礼」(さけれ)と変字を敢えて用い、

(オ)

青浪尔 望者多要奴 白雲尔 滯者盡奴 (八一五二〇)

(カ)

赤駒 厩立 黒駒 厩立而 (二一三三七)

のように、「青↕白」「赤↕黒」と意図的に色彩を對比させている。また、

(キ)

平氣久 安久母阿良牟遠 事母無 裳無母阿良牟遠 (五一八九七)

のように「平氣久↕事母無」「安久↕裳無」と同じような意味を表す別語によつて、作者の感情を曇みかけるように歌うものや、

(ク)

鶯乃 来鳴春部者 巖者 山下燿 錦成 花咲乎呼里 (六一〇五三)

(ケ)

歌人跡 和乎召良米夜 笛吹跡 和乎召良米夜 琴引跡 和乎召良米夜 (二六三三八六)

のように、その場の情景を叙述的に對句形式で説明しようとしたものなどがある。對句は言葉をリズムカルに生かし、古代歌謡の特色であるオーラルの特色を、より効果的に表現しようと志向したため、對句という一つの特色ある洗練された形式に整えられていったのだと考えられる。

更に、この對句の部分を、表記者の用字意識の点から見てみると、(ア)の「二↕丹、羽↕者」(イ)の「仁↕丹、睡↕寝」(ウ)の「喧↕鳴」「開↕佐家礼」(エ)の「弥↕益」(カ)の「立↕立而」と表記上異なった文字が頻繁に用いられている事が特徴となっている。これは、歌意に、文字の視覚性がプラスされており、文字そのものから連想されるより中広い意味の拡充が意図されていることがわかる。

ところが、万葉集を多少遡つて編纂された、記紀歌謡の對句をみると、

伊枳羅牟苔 虚虚吕破望閉耐 伊斗羅牟苔 虚虚吕破望閉耐 (紀歌謡四三)

美都美都斯 久米能古賀 久夫都都伊
 伊都都伊母知 宇知弓斯夜麻牟
 美都美都斯 久米能古賀 久夫都都伊
 伊都都伊母知 伊麻宇多婆余良斯 (記歌謡一〇)
 これら是对句の原始的な形であるとはいえ、ほとんどが同語の繰り返すことだけに専念していると言え、ただ単に音声言語を忠実に写すことだけに専念していると言え。これよりも、もう少し洗練された対句形式の例を、記歌謡から取り出して試してみても、やはり結果は同様であり、

牟斯夫須麻 爾古夜賀斯多爾
 多夫須麻 佐夜具賀斯多爾 (記歌謡五)
 母登爾波 伊久美陀氣淤斐
 須惠弊爾波 多斯美陀氣淤斐 (同九一)
 阿波旋辭摩 異椰敷多那羅弭
 阿豆枳辭摩 異椰敷多那羅弭 (記歌謡四〇)
 豫呂豆余珥 訶勾志茂餓茂
 知余珥茂 訶勾志茂餓茂 (同二〇二)

と、対語以外の表記は大部分が同字表記であり、万葉集の対句で表現されているこのような変字法は、記・記歌謡には、ほとんどみられない。つまり、万葉集は、当時の時代に即して考えても特殊な用字法なのである。

また、歌によつては、
 多知賀遠母 伊麻陀登迦受弓
 須比遠母 伊麻陀登加泥婆 (記歌謡二)
 志哆那企貳 和餓難勾菟摩
 箇哆難企貳 和餓難勾菟摩 (記歌謡六九)
 伊慕我提鳴 倭例爾魔柯斯每
 倭我提鳴 伊慕爾魔柯絶每 (同九六)

の如く「迦↓加」「那↓儺」「斯↓絶」と一字あるいは二字程度、変字を使用している例があるにはあるが、それでも、記歌謡の対句の変字法はわずかに二例のみと少なく、偶然性も考慮され必ずしも意図的であると断定できない。記歌謡の場合は変字法は十一例であり、日本書紀編纂の意図から、中国の歴史書に対しての意識が働いているせいも、なかには表記上、意図的に変字を用いたと思われる用法もわずかにみられる。しかし、万葉集の対句の変字法に比して、変字の用い方や使用頻度は比較にならず、その数には格段の差がみられ、当時、同字を用いることがごく一般的な用法であったことに、起因すると考えられる。

そこで万葉集に於いて、対句の変字法が当時の他の古代歌謡に比べていかに意図的であり、表記者がこの点にかなりの重きを置いているかを次に詳しく考察する。左の用例は先述して引用した箇所だが、更に、対語と用字法を詳しく検証していく。

不啗有之 鳥毛来鳴奴
 不_レ開有之 花毛佐家礼梓
 山乎茂 入而毛不_レ取
 草深 執手母不_レ見
 黄葉乎婆 取而曾思努布
 青乎者 置而曾歎久 (万一一六)

この歌の対語は「喧↓開」「鳥↓花」「山↓草」「黄↓青」などがあるが、用字の面では、「入而毛↓執手母」「婆↓者」と変字になっており、さらに歌全体を通してみると、更に「喧↓鳴」「開↓佐家礼」「執↓取」という具合に変字を使用している。しかも、「執手母不_レ見」の「手」は、他の部分で用いている「而」字をこだけ避けて、「手」字を使うことによつて、「手で執る」ということを暗に示し、遊び心も見ええる。このような意図的な変字の用法は、古代歌謡にはかつてみられなかった用法なのである。

春日者 山四見容之
 秋夜者 河四清之

〔旦雲二〕 多頭羽乱
 夕霧丹 河津者驟
 (三二—三二四)

この歌も「春日↕秋夜」「山↕河」「旦雲↕夕霧」の対語表現に加えて、表記上は、「二↕丹」「羽↕者」に於いて変字法が使用されている。「羽」は、格助詞「は」の役目に加えて、「多頭」、つまり頭数が多い、たくさんの鶴の羽音が連想され、「羽」字が持つ意味がさわやかな朝の中で群れており、美しい羽がばたばたと乱れ、と、鶴の動きを生き生きと描き出す。これらの文字を目で鑑賞する者に、文字の持つ意味合いを伝え、イメージは大きく膨らんでいく。また、「山四」「河四」では同じ「四」字を使うなど、意図的である。なぜなら「見容之」や「清之」などの「之」字との関連において、わざわざ変字を志向したものであることが推察される。

対句の使用によって、簡潔なリズムが生まれ、洗練された形式を整えている上に、用字に至っては、再出される同音節の文字を意図的に変えることによって、ますます文学的に磨きあげられ、趣向の深さを醸し出している。このような例は、万葉集に限って多く見出すことが出来るのである。また、

〔明来者〕 柘之左枝尔
 〔暮去者〕 小松之若末尔
 〔里人之〕 聞戀麻田
 〔山彦乃〕 答響萬田
 (二〇—一九三七)

「明来↕暮去」「里人↕山彦」「聞↕答」と対語による変化がみられる上に、表記上は「之↕乃」「麻田↕萬田」が変字法である。「麻」字や「萬」字の背景には、麻の畑や広広とどこまでも続く畑のイメージを連想させる。「まで」の「で」に「田」字の文字を両方に使用しているのも、「田」時の持つ畑の意味を強調させる対句ならではの用字ではなからうか。

「まで」の表記は他に、「末豆、麻氏、麻低」などがあり、音声を単に写すだけなら、これらの表記法で事足りるはずだが、あえて二語とも「田」字を選んだということは、表記者の用字意識の意欲的な表われだと言えよう。他に集中、「まで」の意図的表記と思われるもの

が「麻泥」、「麻渥」、「麻提」、「及」、「至」、「二手」、「左右手」、「右手末低」のように豊富に採取できる。同様に、

〔朝名寸二〕 水手之音喚
 〔暮名寸二〕 梶之聲為乍
 浪上乎 五十行左具久美
 磐間乎 射往廻
 (四—五〇九)

「朝↕暮」「水手之音↕梶之聲」「浪上↕磐間」の対語に加えて、表記の面では、「五十↕射」「行↕往」に於いて変字が使用されている。「いゆき」の接頭語「い」の表記には「五十」という具体的な数字を当て、一方では獲物を「射る」というすばやい動作を想起させる。また同じ「ゆき」でも「行」字と「往」字では、文字で視覚的に味わう者にとって、決して同一のニュアンスで受け取りはしない。獲物を追って往来する人々の生活がにじみ出ている。「朝名寸二↕暮名寸二」の対句の部分は「名寸二」と変字法ではないが、たとえ同字法の表記の部分であっても、万葉集は対句の変化に富み、語彙も豊富である。他の上代歌謡のように、単に同句の繰り返しではなく、その段階から発展してきた広義の変字法とも考えられ、万葉集の対句のあり方に十分注目すべきところである。

〔コ〕 上瀬尔 鵜矣八頭漬
 下瀬尔 鵜矣八頭漬
 〔サ〕 上瀬之 年魚矣令昨
 下瀬之 鮎矣令昨
 〔シ〕 麗妹尔 鮎遠惜
 麗妹尔 鮎矣惜
 〔ス〕 思空 不レ安國
 嘆空 不レ安國

(七) 衣社薄 其破者 縫乍物 又母相登言
 玉社者 緒之絶薄 八十一里喚鷄 又物逢登日
 (一一三—三三三〇)

この歌は、同語の繰り返し返しの部分、つまり(コ)の「鶺鴒八頭漬」(シ)の「麗妹尔」(ス)の「不_レ安國」は、全部同字で表記されている。一方(サ)の「年魚矣令_レ咋」、(シ)「鮎遠惜」では、それぞれ「年魚_↓鮎」「遠_↓矣」が変字で表記されている。(コ)から(ス)で、古代歌謡の特色である繰り返しや置かけといったオーラルな形を、この歌の調子の中に残しながら、表記上は、同字の多い中に、変字を一字、二字鏤める、わずかそれだけの变化でも、目で見えた場合の同語の繰り返し返しの単調さを破り、その視覚的効果がみごとになされている。

特に、この(シ)の「くはしいもに あゆをしみ」は対句の形態を取ってはいないが、最初から、この部分は繰り返しが整っていたのではなく、だんだんとオーラルで歌ううちに、調子を整えてきて、(コ)(サ)(ス)と同様の形態を取るようになったのである。そして、文字として記録する時点では、単に同字で二回重複することせず、「あゆを」の「を」を「遠_↓矣」と変字法により変化を持たせ、つまり鮎をつかまえようとする時に、さあつと「遠く」へ逃げてしまう、そんな古代人の生活の実感を織り込んでいる様が見える。単に言葉の繰り返し返しであった(シ)が変字法によって、(コ)(サ)(ス)(七)に匹敵する形態をしだいに整え、視覚的芸術の完成度を高めていったのである。

更に細かく見ると、この歌の最後の部分(七)の対句では、変字法を豊富に見ることができ、「薄_↓者」「乍_↓喚鷄」「母_↓物」「相_↓逢」「言_↓日」と(コ)く(ス)と比較してより一層周到に変字を配置している。また、「衣_↓薄_↓」破れる「継ぐ」というふうに、文字そのものから次々に想起される言葉を、対句の中にうまく織り込んでおり、一つの文字、一つの言葉から生まれる連想のユニークさがわかる。

同様にして、「喚鷄」には、にわたりのせわしく動き回る姿があり、「八十一」は、「九九」による戯書で、「くく」と訓ませ、いずれも、歌意に文字独特の意味と遊びの要素を加味している。このように、万葉集の筆録者達は、文字の一つ一つをいかに重点的に駆使していたかを看取することが出来る。そして、これらは言語の単なる文字化にとどまらず、表記法そのものの質の高さを証明している。

ことさげば 國丹放昔 琴酒者 宅仁離南
 別避者 妻應離哉
 …… 羈之氣尔 妻應離哉 (一一三—三三四六)

の歌も同様である。この一首中に於いては、助詞「に」を「丹、仁、尔」とそれぞれ書き分けているが、その中でも特に対句の表記の方が、他の部分より特異な変字が際立って多いことがわかる。たとえば、この他にも対句の変字に注目すると、「ことさげば」(妻をどうせ引き離すなら)の部分で「琴酒者_↓別避者」と変字を用いている。これは、「琴」や「酒」などから餞別か何かの酒宴の席が想定され、「昔」は「酒を嘗める」という「酒」からきた連想的用字だと考えられるし、「離南」の「南」は方角を示し、離れ 去っていく者の動きを表している。

さらに、「放_↓別_↓避_↓離」も同じような意味を持つ一連の用字であり、しかも同じ「さく」でも「放」「避」「離」と別れを悲しむ者の、心が引き裂かれる様な気持ちを、変字法によって読者の目に焼き付け、読者の心にぐっと迫ってくる。それぞれに文字が違えば目から受け取る語感も異なり、文字の持つ個性も違う。一つの「さく」という主題からこのように三種類の文字を変換することによって、三方向の意味の広がりも可能にする。しかも、古代歌謡に比べて、一句中の変字の密度がかなり高いことに注目しなければならない。それらのことを、以上の用例がよく示している。

変字法によって、歌意の奥に萬葉人の生活の情景が、そして確実な実感が力強く描かれていることがわかる。万葉集の変字法は単に技巧的で装飾的な意味合いだけではなく、むしろ、自然と湧き出てくる実感が伴った、知的で高度な芸術的な手法なのである。変字の一字一字に於いて、歌の内容に関連しながら、あるいは歌意とは全

然異なつた領域で意味を持たせながら立体的な構想が打ち立てられているのは古代歌謡に、かつて見られなかつた特異な用法である。

三

次に対句表現の音韻について考える。対句表現の用字には、ほとんど使用されない音韻の文字をも、意味の拡充を優先するために、その表記に当てていることがもう一つの特色となっている。例えば、

籠毛與 美籠母父
 籠毛與 こもよ 美籠母父 みこもちち
 布久思毛與 美夫君志持
 布久思毛與 ふくしもよ 美夫君志持 みぶくしもち
 (一一一)

は、「母乳 ↓ 持」と変字法が使われている。ところが「母」は音仮名、「乳」は訓仮名で、普通は音仮名は音仮名、訓仮名は訓仮名同志で使用するが、ここでは音訓交用という例外的な表記を施している。それは「持ち」という音声的な言葉の外に「母の乳」という意味を暗示して、意図的に慣用例を破つた表記であり、当時としては、極めて稀といふべきか、ほとんど有り得ない用法という事を考え合わせれば、万葉集は、特殊な意図的用字法が如何に多用されているかが肯首できるだろう。万葉集には、このような意図的な音訓交用表記の例を豊富に採取出来る。

朝獺尔 今立須良思
 朝獺尔 あさがり 今立須良思 いまたすらし
 暮獺尔 今他田渚良之
 暮獺尔 ゆふがりに 今他田渚良之 いまたすらのし
 (一一二)

は、「立須」を受けて「他田渚」と変字法を用いているのだが、「他」の「た」は音仮名、「田」の「た」は訓仮名で、歌意の「今お立ちになるらしい」という裏に「他人の田」を暗に示すために音訓両用がなされている。

「朝……、暮……」という対句の形式は、古代歌謡によく出てくる形であり、この点に於いては、古代歌謡も万葉集も共通点が多いのであるが、変字法を取り出して見ると歴然とその差が表れてくる。

山際 伊隠萬代
 山際 やまのへ 伊隠萬代 いかくるまへ
 道隈 伊積流萬代尔
 道隈 みちのくま 伊積流萬代尔 いづつりかむ
 委曲毛 見管行武雄
 委曲毛 つばらにも 見管行武雄 みつづいかむ
 数々毛 見放武八萬雄
 数々毛 しばしばも 見放武八萬雄 みさけむやまを
 (一一七)

前半の対句の「山」を受けて、後半「八萬」と変字法が用いてあるが、「八」の「や」は訓仮名、「萬」の「ま」は音仮名で、敢えて音訓を両用させている。それは、七重、八重と幾重にも重なり合う山々を表現した連想的用法だからである。

三輪山が奈良山の端に隠れるまで、道の曲り角が、幾重なるまで、そして、心ゆくまで振り振り返り振り返り見たい山だのに、とても名残惜しくて、何度も眺めていたい山であるのに、という歌意に、この「八萬」の表記はよく合致し、作者が都を去り難い気持ちを表わし、加えて、「まで」の表記を「萬代」と、同字法により繰り返して使用することにより、「ずっと」という意図を効果的に表現している。

朝獺尔 十六履起之
 朝獺尔 あさがり 十六履起之 ししふみおこし
 夕狩尔 十里踟立
 夕狩尔 ゆふかり 十里踟立 とりのふみた
 (六一九二六)

では「獺 ↓ 狩」「履 ↓ 踟」の変字法や「十六」の戲書に加えて、「十里」では、歌意は「鳥」を表わしているが、「十」の「と」訓仮名、「里」の「り」は音仮名が使用されている。狩をするのに、何里も何里も朝から晩まで歩きまわつたことだといふ吐きが聞こえてくる。歌の背後にある情景をこれらの文字表記により読者に設定している。

朝名藝尔 玉藻苅管
 朝名藝尔 あさなぎに 玉藻苅管 たまもかりわ
 暮菜寸二 藻塩焼乍
 暮菜寸二 ゆふなぎに 藻塩焼乍 もしおやまの
 (二六一九三五)

この対句に於いても「名藝尔 ↓ 菜寸二」「管 ↓ 乍」に変字が使用してあるが、「名藝」の「名」の「な」は訓仮名、「藝」の「ぎ」は音仮名で、「朝風、夕風」という音声的言語の外に、海人の海藻や魚などの海産物をうまく採る、そういう名人芸を暗示しているようである。そのため、音仮名は音仮名同志、訓仮名は訓仮名同志で用いる通例の一般的用法が敢えて破られ、変字表記による意味の拡充が先行している。

朝風の時には、おいしい海藻を刈り採り、夕風には、その藻塩を焼きつつ、菜を刻み、それらが夕食を飾る。万葉人の普段の生活をこれらの文字から十分に汲み取ることが出来る。また、この他にも、

立良久乃 田付毛不知
 立良久乃 たてながの 田付毛不知 たつけもし
 居久乃 於久鴨不知
 居久乃 いひながの 於久鴨不知 おひひかひし
 (二二二二二七二)

では、「於久」の「おく」は音仮名、「鴨」の「かも」は訓仮名で、「田付」の「田」字からの連想で、「鴨」字が生きており、田の中で餌をついばみ、あるいは「立」字で立ったり、「居」字ですわったりして遊んでいる鴨の動きが見える。また、

押奈戸手 吾許曾居
師吉名倍手 吾己曾座 (一一一)

の「奈戸」は「な」音仮名と「へ」訓仮名、「名戸」は「な」訓仮名と「へ」音仮名の構成であり、

都追慈花 尔太遥越賣
作樂花 佐可遥越賣 (一三三三〇九)

の「尔太遥」はそれぞれ「に」音仮名、「ほ」訓仮名、「へ」音仮名の交用表記で、「作樂花」(さくらばな)の香りが遥かに漂う姿が見える様だ。同音節反覆の「都追」にも変字法が見える。また、

旦名伎尔 水手之音為乍
夕名寸尔 梶音為乍 (一三三三三三)

の対句における「名伎」(なぎ)は、「な」は訓仮名、「ぎ」は音仮名、

母尔奉都也 目豆兒乃刀自
父尔献都也 身女兒乃刀自 (二六一三八八〇)

の対句における「目豆兒」(めづこ)は、「め」訓仮名、「づ」音仮名、「こ」訓仮名の構成である。

右の如き例は、対句に於ける場合であるが、集中、対句以外の場合でも特殊な例が採取でき、やはり例外ではない。

「射等籠荷四間乃」(一一三三)の「四間」(しま)は、それぞれ、音仮名と訓仮名の表記であり、音声に「島」を表わす以外に、長さや広さの感覚を言外にもたらしめている、

「多日夜取世須」(一一四五)の「多日」(たび)に於いても、音、訓の構成で有り、旅に多くの日数を費やす具体的な意味を物語、また、同じ「多日」の用字でも、「大船之泊流登麻里能 絶多日」(一一一二)では、船の揺れ動くのを、「絶多日尔」(たゆたひに)と音声的

に言いながら、言外には、停泊の地で風待ちで何日も待たされることもある、幾日も幾日も揺られて乗っていなければならない、そういう船旅の様子を「多日」によって視覚的に表現していることが推定できる。

また、「神名備山尔」(一一〇一九三七)の、「神」(かむ)「名」(な)「備」(び)も、訓、訓、音の交用表記で、文字どおり、神という名を備え持つという、縁起の良い意味を持たせんがための意図である。

集中、他にも、「陰尔蚊蛾欲布」(一一二六四二)の「蚊蛾欲布」(かがよふ)は「蚊」(か)は訓、「蛾」(が)は音、「欲」(よ)は訓、「布」(ふ)は音の構成。「紐呂寸立而」(一一二六五七)の「紐呂寸」(ひもろぎ)は、「紐」(ひも)訓、「呂」(ろ)音、「寸」(ぎ)訓の構成。「恋乃余杼女留」(一一二七二二)の「よどめる」も、音、音、訓、音となっている。

これこそは、「蚊」や「蛾」、「紐」や「女」などの文字自体が持つ意味を打ち出し、視覚的に漢字の持つ意味の拡充をもちしめんがために、敢えて音訓両用に交用させるといふ特殊な用字法を、意識的に選択したのだと言えよう。

また、対句表現の考察は、万葉集の問題点を解く鍵の一つでもあることが知られている。

押奈戸手 吾許曾居
師吉名倍手 吾己曾座 (一一一)

續髮乃 吾同子口(注5) 過
橘 未枝乎過而 (一一三三三〇七)

斬髮 与知子乎過
橘之 未枝乎須具理 (一一三三三〇九)

(ツ)には、「奈」名、「戸」倍、「許」己と変字法が用いてあり、対句であることを考え合わせれば、「居」座も変字法であると推察でき、どちらも「をれ」といふ訓を得たわけであるが、同様に、問答歌である(夕)と(子)に對にして見て行くと、まず変字法の明らかな部分は、「吾同子」↓「与知子」、また(夕)で「續髮乃」は「きりかみの」と訓んでいるので、それから推察すると、当然なが

ら(子)「斬髮」も、「きりかみの」と訓むべきであり、「乃」字を使わずに助詞を省いた一種の変字法とみるべきだろう。そうすると、(夕)の「橘 ↓ 橘之」も変字法と思われる。また「過」の訓みも、問答歌ということを考え合わせれば、「過而」(すぎて)より、「過」も「すぎて」という訓を得る。「過 ↓ 須具理」も「須具理」(すぎり)から、今度は「過」は「すぎり」という訓を得る。

このように、万葉集は、対句から発して、問答歌、長歌反歌などの変字法に及び、一首中に於ける同一音節の変字法に際立った特色が見られ、枚挙にいとまがない。

四

以上により、対句表現に於ける変字法を巻ごとに分けてその特徴を調べてみると、表①のような結果を得る。但し、ここで言う同字句とは、同語でしかもすべて同字という(純粹同字句)形のものだけを抽出する。対語などで一字でも文字を変えているものは、すべて除外した。

猶、表①は、仮名書と、仮名書以外の巻きとに分けて表にした。数字は句数を示している。

表①

同字句	変字句	巻	仮名書の巻		
1	8	5	1	8	5
0	0	14	0	0	14
0	0	15	0	0	15
0	7	17	0	7	17
0	1	18	0	1	18
0	9	19	0	9	19
0	4	20	0	4	20

同字句	変字句	巻	仮名書以外の巻		
1	13	1	1	13	1
3	19	2	3	19	2
1	18	3	1	18	3
0	7	4	0	7	4
2	18	6	2	18	6
0	0	7	0	0	7
2	1	8	2	1	8
1	6	9	1	6	9
0	2	10	0	2	10
0	0	11	0	0	11
0	0	12	0	0	12
8	53	13	8	53	13
3	5	16	3	5	16

巻一、二、三、六、十三は圧倒的に変字句が多く、特に巻十三の変字句五十三というのは、巻十三がほとんど長歌であり、加えて巻十三全体、表記上凝った表記が豊富に看取でき特異な巻であることに起因しているようである。変字句が全く看取できない巻は、七、十一、十二、十四、十五のわずか五つの巻だけである。しかしこれは、巻十五の対句一つを除いて、他の四つ巻は対句を全く含まない巻であり、当然ながら対句の変字句、同字句ともにみられない。

つまり巻十五を除く万葉集のすべての巻に於いて、対句を持つ巻には、必ず変字句が看取できるということを示している。そしてそれは、他の上代歌謡に比して、万葉集の対句の変字法がいかに際立って豊富にあるかを知る。ましてや万葉集の変字法は、対句のみならず、問答歌、句の繰り返し、長歌、反歌など、どれを取り出しても、文字用法の粹を極めているのであり、この対句の変字法の一つをこのように取り出してみても、その一端が、しのばれるのである。これを、記紀歌謡の場合の対句表記の区数と比べると更によくわかる。猶、数字は句数を示している。

表②

対句		古事記歌謡	日本書紀歌謡
変字句	同字句		
2	15	(1)	11
	(1)		
	11	(1)	11
	(1)		

この表②(注)より、古事記の歌謡の対句は、同字句十五、変字句二で明らかに同字句の方が多し。前述の様に、同時法で表記することが当時としてより一般的な用法である事からも頷ける。また、日本書紀歌謡の対句は、同字句数十一、変字句数十一と同数になっているが、この純粹な同字句の背後には、対語を除くと全てが同字表記の句が殆どを占めていることを配慮すれば変字句数は、万葉集のそれと比していかに頻度が低いかを物語る。

上代人は、歌は節をつけて実際にうたった。オーラルで何度も口ずさみ、声高らかに朗々と謡いあげて味わった。歌はいつも身近にあり、話す言葉が歌となった。その生々しい音声が表示される時、

口承においては決して無駄ではない、むしろ耳で聞いて印象づけるに効果的な「語の繰り返し」は洗練され、それらは対句の形に発展し、リズムカルな歌として整えられていく。

さらに、万葉集の筆録者達は、歌を筆録するにあたり、そこに変字法を施すことによって、「うたの文字化」に磨きをかけ、限られた文字でより効果的な意味の拡充を可能にした。筆録者は一つ一つの文字が持つ個性を発揮させ、本来の機能に加え、遊びの要素も知的に組み込み、次元の高い戯れ心も加味しつつ、日本独自の变字法を次々に編み出していったのだった。

万葉集の変字法は、対句の他、「一首中に於ける句の繰り返し」、「長歌と反歌に於ける句の繰り返し」、「問答歌に於ける句の繰り返し」と更に詳しく見ていきたいが紙幅の都合上、別の機会に述べることとする。

参考文献

鶴久氏「万葉集における之字をめぐって(上代人の表記意識と用字法)『文芸と思想』巻二十号(1966年8月)、鶴久氏「万葉集の義訓をめぐって(倉野憲司教授還暦記念特集)『香椎潟』巻8(1962年12月)」

注

(注1)以下「古事記」は「記」、「日本書紀」は「紀」と略する。本文引用及び歌番号は『古代歌謡集』(岩波古典大系)による。

(注2)(注1)参照。

(注3)以下「万葉集」は省略する。数字は「巻」―「歌番号」を示す。巻と歌番号は、鶴久・森山隆編『萬葉集』(桜楓社)による。

(注4)以下この鍵括弧形式は、対句を示す。

(注5)「□」は、リナ口の合字。訓みは、「を」。

(注6)表②に関しては「久米能古賀」「米能古良賀」(記歌謡一〇)「居氣 被惠禰」「居氣 被惠禰」(記歌謡七)を純粹な同字句とはみなさず、括弧の中に入れて保留した。