

平安朝屏風歌詞書の叙述様式

—— 動詞叙法、とりわけ助動詞「けり」の使用をめぐる ——

坂田 一 浩

はじめに

平安貴族の言語生活の実態を解明するには当時の文芸と絵画との関わりについての考察が不可欠であること、それは和歌と屏風絵、および物語と物語絵をめぐるこれまでの研究が何よりもよく示すところである。今、屏風絵と和歌の問題に絞って述べてみると、これまでの研究では屏風絵に描かれた題材が、いかなる手法、態度をもって和歌に詠じられたかという点に関心が集中していたといえよう。しかし現存する屏風絵と和歌との間に直接の対応関係を見出すことは、前者の遺品が極めて少ないという事情により、現時点ではほぼ不可能である。それはとりも直さず、ある和歌が屏風歌であるか否かの判定は現存する歌集の詞書にまつところが大きい、ということの意味する。例えば

(a) 七月七日、女ども空を見る
人知れず空を眺めて天の川波うちつけにものをこそ思へ

(b) 正月元日、人々遊びしたるところの庭に梅の花咲
けり
(貫之集・一五二)

老いらくもわれは嘆かじ千代までの年来むごとにかくて頼
まむ (同・三九六)

右の和歌において仮に詞書を欠くと、もはや実事詠との判別が困難となることは改めて述べるまでもないことである。

このように詞書は、絵画資料と和歌との関連性を裏付ける重要な指標であるにも関わらず、詞書の表現そのものを詳細に分析するという作業は、これまで閑却されてきたといわざるを得ない。これについて論じるべき問題は多いが、今回は屏風歌詞書に見られる動詞叙法を取り上げ、言語研究の立場からその分析を行いたいと思う。あえて動詞叙法に着目する理由は次の二点である。

そもそも動詞叙法——具体的には、ある動詞が基本形をとるか、あるいは「けり」「たり」「む」などのいわゆるテンス・アスペ

クト・ムードの助動詞を伴うか——は表現主体の対象把握・認識の様式を直截に表明するものである。屏風歌詞書においてこれを分析する作業は、当時の人々が屏風絵を鑑賞するにあたって、いかなる視点から、どのように絵を認識していたかを明らかにするであろう。それは言語研究の側からいえば動詞叙法が、絵画を認識し、描写する過程を言語化するにあたってどのような機能していたかを解明することでもある。

もう一つの理由。そもそも屏風歌は、その本来の制作目的からして屏風絵とともに鑑賞されるべきものであった。しかし実際にそれが許されたのは、歌の依頼主とその周辺の比較的限られた人々であつただらう。それ以外の人々、とりわけ後代の人々が当該歌を享受するには、もともと取り合わされたであろう屏風絵を目にすることなく、専ら歌集などといった文字テクストを通してであつた。この時点で、屏風歌は本来伴われるべき屏風絵との関係を断ち切れ、詞書を伴いつつ、独立したテクストとして機能するのである。その際、もとの屏風絵の情景がいかなるものであつたかは、詞書の描写を通して我々読み手の想像に委ねられる。屏風歌が屏風歌であることを主張し得るのは詞書によるところが大きいとともに、それは屏風とともに鑑賞されていた時とは別次元の文芸作品として立ち現れてくるのである。その際、屏風歌に添えられた詞書は言語表現としていかなる機能を担っていたのであろうか。このことを明らかにするにあたって、本稿ではとりわけ助動詞「けり」に着目し

つつ考察を行う。そもそも屏風歌詞書において絵の情景を描写する場合、動詞叙法としては(a)(b)の例のように、基本形またはタリ形が用いられるのが通例である。ところがま

(c) 山里の家はべりけるに、水の上に木の葉落ちて流る

山近きところならずは行く水もみちせりとぞおどろかれ
まし(貫之集・三六八)

右の例に見られるように、「けり」をもって叙述がなされているケースが見られる。この場合における「けり」の表現価値、および機能とはそもそもいかなるものか。ひいてはそれが、「けり」を基調に叙述される物語テクストとの関連においていかなる意味をもつのか、という点について探ってみようというのが本稿の今一つのねらいである。

なお使用資料は平安時代の勅撰集および私家集を主に用いることとするが、大体十一世紀初頭までの資料を中心に論じることとなるであろう。

一、平安朝屏風歌詞書における基本形およびタリ形の機能

「はじめに」においても述べたように、屏風歌詞書では一般に基本形、タリ形を基調として絵の描写がなされている。ここを念のため、実際の詞書にみられる動詞がどのような叙法を

とつているかを、豊富な屏風歌の作例をとどめる貫之集（屏風歌は全五三八首）につき調査してみると、

基本形…一三六例

タリ形…一三三例

その他…三例（「べし」一例、「けり」二例）

右のように、基本形、タリ形がほぼ拮抗しており、両形式が詞書の動詞叙法の基調をなしていることが改めて確認されるが、ここでさらにその使用実態を動詞ごとに詳しくみてみる。今、同集屏風歌詞書にみられる動詞のうち五例以上確認されたものにつき、その叙法ごとの数値を示してみると次の表を得る。

動詞	基本形	タリ形	その他	計
あり (多かり、侍りを含む)	16	0	べし・1 けり・2	19
ある	0	6	0	6
行く	15	1	0	16
詣づ	2	3	0	5
見る	22	23	0	45
聞く	6	6	0	12
ものいふ	3	1	0	4
す	4	13	0	17
遊ぶ	6	2	0	8
折る	3	2	0	5
乗る	0	5	0	5
かかる	1	8	0	9
降る	0	5	0	5
咲く	0	9	0	9
散る	5	2	0	7
鳴く	4	2	0	6

すなわち「あり」「多かり」のような状態動詞ではタリ形の例が確認出来ず（当然のことであるが）、その一方で「咲く」

「乗る」のような瞬間動詞では基本形の例が見られない。これはそれぞれの動詞の性質や、静止した状態を表すという屏風絵の性格にも起因するものである。また、「行く」においては数値が基本形の連体用法に極端な偏りをみせている（全16例中14例）が、これは

①海のとりに生ひたる松の木のもとに道行く人の休み
たるところ

幾代へし磯辺の松ぞ昔よりたちよる波や数はしるらん

(六四)

②道行く人の初雁を聞く

ことづてもとふべきものを初雁の聞こゆる声ははるかなり
けり(三八七)

のように、屏風絵の類型性（「道行く人」は屏風絵に類出するモチーフである）がある程度作用しているものとみられる。

このように基本形、タリ形のいずれが選択されるかはおのの動詞の性格や屏風絵の類型性といった要因に左右される場合がある一方で、「見る」「聞く」においては両形式がほぼ拮抗した値を示しているが、この場合、どのような要因が作用してそれぞれの形式が選択されるに至ったのが問題となる場所である。ところが実際の用例についてみるに、事はさほど単純ではない。

③七月彦星見るところ

天の川夜深く君は渡るとも人知れずとは思はざらなむ

(二〇八)

④男の萩の花見たるころ

おなじ枝に花は咲けれど秋萩の下葉にわきて心をぞやる

(二〇九)

右、詞書は二例とも、画中の人物がある対象を見ている場面を描写しているのだが、一方は基本形の「見る」、一方はタリ形
の「見たる」となっている。

そもそも屏風歌の詠作にあたっては、歌人が依頼主より屏風絵の題のみを与えられ屏風を實見せずに詠作する場合と、絵を直接見て詠む場合があることが田島智子（二〇〇七）によって論じられているが、仮にここに挙げた両首が全く別の機会に詠作されたのであれば、このような詠作事情の相違が詞書に反映された結果であろうとの推定も成り立つ。しかしここに挙げた二首は同一の機会に詠ぜられたもので、しかも歌集の配列では連続しており、詠作事情の相違という線から「見る」「見たる」の揺れを説明するのは難しいであろう。ではここに見られるような現象はどのように説明されるべきか。この点を検討するにあたり、我々は詞書の描写対象である絵が具有している性質につき、認識論的に省察を加える必要を感じる。

卑近な例になるが、憧れのアイドルの写真を目の前にして、「写真は目の前に確かに存在するのに、当のアイドル本人はそこ

にはいない」というもどかしさを感じた経験はないだろうか。これは絵（図像）というものがその認識に際して宿命的に担われた性格である。すなわちそれは見る者にとって、物理的には現前しているものの、それが表象する内容は時空を超えている、という逆説的な存在である。

当時の人々の屏風絵に対する認識過程についてもほぼ同様のことが言えるであろう。というよりもむしろ、この逆説的な存在は、現代のようにテレビ、インターネットなどの映像メディアが未発達であった古代においてはとりわけ興味を惹くものとして映ったであろう。現前であるからこそ、それを複数の人々が同時に見、話題にすることが出来たのであり、時空を超えているからこそ、自分が画中の人物にあたかも憑依したかのごとく、その視点に入り込んで歌を詠むこともできたのである。ここに、当時の人々が屏風絵に興じた理由があったのではなからうか。

ここで目を転じて、今度は言語表現の側の問題、すなわち古代語の基本形、タリ形が本来いかなる事態を表明する形式であったかという点について確認しておきたい。まずタリ形は、松の木の並みたる（多流）見れば家人のわれを見送ると立たりしもころ（万葉・四三七五）

あやしがりて寄りて見るに、筒の中光りたり。（竹取物語）
右の例からも窺えるように、基本的に発話時において表現主体の目の前にある事態を述べる形式である⁵⁾。

一方基本形の用法の一つとして、

この世の人は、をとこは女にあふことをす。女は男にあふことをす。そののちなむ、門ひろくもなり侍る。

(竹取物語)

右の例が端的に示しているように、特定の時点、空間に位置づけられない一般化された事態、あるいは時空を超えて起こり得る反復的な事態(鈴木泰(一九九二)はこれを「非アクチュアル」という語で表現する)を表すものがある。

このようにタリ形が現前性、すなわち発話時において表現主体の目の前に存在する事態を表現するものであり、それに対して基本形は時空の限定を超越した事態を表現するものであるということ、これは上述の絵に関する逆説的性格のそれぞれの面にそのまま対応するものである。さきに挙げた例のような、同様の事態表現における基本形、タリ形間の揺れは、絵が本来もっている認識論的属性の両義性—すなわち、絵の超時空性、現前性のいずれに焦点を置いた表現か—をそのまま反映したものとみることができよう^⑥。

二、屏風歌詞書にみられる「けり」

—その機能をめぐって—

前節において検討してきたように、屏風歌詞書における動詞叙法は、基本形、タリ形を基調とするものであり、それは絵と

いうものの認識論的属性に根ざしたあり方であった。その一方で屏風歌詞書には、「はじめに」の(c)の例にもあるように、助動詞「けり」によつて叙述が行われている例も散見される。田島智子(二〇〇七)の屏風歌一覽によれば、詞書に「けり」が現れている例は異本間での揺れも全て数え挙げると全部で二十一例確認できる。今回は紙幅の都合上、これら全ての例につき検討を加えることはせず、特に注目すべきものをいくつか取り上げて論じることとする。

まず屏風歌詞書における「けり」の現れ方をみるに、左の例のように基本形、あるいはタリ形と共起した形をとる場合が散見される。

⑤山里の家はべりけるに、水の上に木の葉落ちて流る

山近きところならずは行く水ももみぢせりとぞおどろかれ
まし(貫之集・三六八)

⑥女ぐるまもみぢ見けるついでにまたもみぢおほかりける人のいへにきたり

よろづよを野辺のあたりにすむ人はめぐるめぐるやあきを
待つらむ(かげろふ日記)

⑦障子のゑに、すまのうらのかたかき、神の社にふねよりゆく人の、浪のかかりければ、たかせにふしをがみて、みてぐらたてまつるを、(患慶集・二三三)

⑧貫之が土左の日記かきたる、いつとせをすぐしけるに、

家のあれたるところ

くらべこし波路もかくはあらざりき蓬生原となれる宿かな
(同・一八二)

⑨皇太后宮の御もぎの御屏風の歌、子日しにいでける人の家にとまれる人々あり

子の日する末の千歳もかぎりあれば遠く心をのべにこそやれ
(前田家本元輔集・一)

これらはいずれも共通した文型的特徴を備えているが、それは次のように定式化できるであろう。

〔事態A〕ける+ (体言または接続助詞) — 〔事態B〕φ (基本形) / たり・り

詞書に現れたこのような文型、そしてここに見られる「けり」の機能をいかに捉えるべきか。結論から先にいえば、これは当時における屏風絵鑑賞のあり方を反映した表現形式であると考えられる。これについて具体的に述べるにあたり、まず当時の屏風絵の基本様式ならびに絵の鑑賞方法につき確認しておく、一般に屏風絵では「屏風一帖には複数の情景が描かれていたものと考えられ」(千野香織(一九八三))、それは神護寺山水屏風等の遺品からもある程度裏付けられる。一方このような画面構成をもつ屏風絵全体をひとわたり鑑賞するには、それぞれの画面に順を追って目をやるほかない。その際、鑑賞者が意識するとせざるとにかかわらず、異なる場面相互に認識上の時間差が生じるのであり(佐野みどり(二〇〇一)、高橋亨(一九九

一)はその過程を丹念に検証している)、場合によってはある場面について、画面には描かれていない、そこに至った経過や背景を鑑賞者の想像で補充するといった行為もなされたであろう。

以上の点を念頭においた上で、ここに定式化した事態A、事態Bの關係をしてみる。すると事態Bが表現主体の眼前に展開する中心的事態(めのまへ事態)であるのに対し(これは「たり・り」によって端的に示される)、事態Aはその背景をなす場面、具体的には事態Bに視点が移動する直前に目にした場面(例⑤、および例⑥の二番目の「けり」が示す事態)または、画中には直接描かれていない場面やそこにいたる経過を示したもの(例⑥の一番目の「けり」が示す事態、および例⑦、⑧、⑨)であることが推測される。すなわちタリ形・基本形Ⅱ主景(めのまへ事態)提示、「けり」Ⅱ背景提示という關係が成り立っているのであり、これを別の角度から述べれば、「たり」「けり」の組合せによる描写が、本来同一平面にして同時である画面構成に、認識的落差をもたらしものであるということになる。

これに関連して今一つ注意すべきは、この認識的落差においては時間と空間が交錯していること、具体的には絵の認識において、空間的場面転換が即時間的推移でもあるという点であり、「けり」がこのような時間的かつ空間的な遠近感をもたらし効果を産み出しているということである。

では画面認識におけるこのような遠近感が、なぜ「けり」によつて表現され得るのか。私見によれば、これは「けり」が本来的に具有していた性格によるところが大きいと思われる。このことを考えるにあたって、こと同様に「けり」と「たり・り」が有機的関連を保ちつつ共起している、万葉集の次の例は想起されてよい。

・大和の 青香具山は 日の経の 大御門に 春山と 繁さ
び立てり(立有)

畝火の この瑞山は 日の緯の 大御門に 瑞山と 山さ
びいます(伊座)

耳成の 青膏山は 背面の 大御門に 宜しなべ 神さび
立てり(立有)

名くはし 吉野の山は 影面の 大御門ゆ 雲居にそ 遠
くありける(家留)・・・(万葉・五二)

・神代より 云ひ伝て来らく そらみつ 倭の国は 皇神の
いつくしき国 言霊の さきはふ国と かたりつぎ いひ

つがひけり(計理) 今の世の 人もことごと 目の前に
みたり知りたり(見在知在)・・・(同・八九四)

前の例では、詠み手がいる藤原京から比較的近い大和三山が「います・り」を用いて「めのまへ事態」として述べられ、一方で「雲居にそ遠くあ」る、あなたなる吉野については「けり」が用いられている。

これに対し後の例では、今の世の人々が「目の前に見たり知

りたり」という倭の国についての、神代よりの伝承を述べるものとして「けり」が機能している。すなわちここに挙げた二例はともに、「けり」と「たり・り」が互いに有機的関連をたもちつつ共起しているという点で共通しているが、前者は空間レベルでの遠近であるのに対し、後者は時間レベルでの遠近である点で相違を示している⁷⁾。

そして元来このような特性をもつ「けり」が基本形やタリ形と組み合わされて屏風絵の情景描写に用いられることで、同一平面上の複数の場面に「認識上の奥行き」⁸⁾をもたせるものとして機能するのである。そもそも一帖に描かれた異なる場面に順次目をやる、屏風絵の鑑賞行為とは、既述のように空間的場面転換が即時間的推移であるという時間、空間双方の遠近が渾然一体となった世界へ分け入って行くということである。このような認識のありようを表現するのに、「けり」は最もふさわしい機能を付与された語であった。

なお、当時の屏風絵に関して千野香織(一九八三)は、「どの情景も等しく『今』である屏風絵のあり方から考えれば、実際の場面においても、各景の扱い方に軽重大小の差はなかったであろう」と述べているが、以上みてきたような詞書における叙述様式のあり方からすれば、

1、絵の情景は鑑賞者にとって「今」というよりも、現前にして超時であり、

2、景の扱い方には認識的落差を認めるべきではないか。

という点で、右のような捉え方は検討の余地があるもののように思われる。

三、伊勢集屏風歌詞書の「けり」

—物語叙述との通有性をめぐって—

さて屏風歌詞書に「けり」が現れている例としては他にも、以下に掲げる伊勢集の一連の屏風歌があり、これは物語との関連（例えば玉上琢彌（一九六六）はこの一連の屏風歌に物語的要素を認め、ひいては物語が成立する現場をそこに見ようとする）をめぐって以前から論議を呼んでいるものである。

本節ではその詞書における「けり」の機能の解析を通して、この問題に関する一つの試案を述べることにしたい。なお本文の掲出にあたっては西本願寺本をもとに、詞書の「けり」に関わる箇所についてのみ、歌仙歌集本との異同を傍記する。また説明の便宜上、「けり」を含む詞書部分に通し番号を付す。

この中宮、東宮の女御ときこえさせける時、題たまはせて詠ませ給ひける御屏風の歌

⑩男の、ゆきあひつつ物言ひける絵なむありける。

梅の花のたよりに、物言ひそめたる女に、男、

見し人にまたもやあふと梅の花咲きしあたりに行かぬ日ぞ

なき

かへし

ひとたびにこりにし梅の花なれば散りぬときけどまたも見なくに

桜花のさかりに、おなじ男

わがやどにいざ誘はれよさくらばな何山里に隠れてか咲く

かへし

世に咲かぬものにありせば桜花人にあまねく告げざらましを

女をかいま見て、読みて入ける

⑪藤の花の咲きたるところに、男来て垣間見て、女のがりやる

藤の花けふ見つるより紫も村濃と色ぞ深くなりぬる

門にたちやすらふほどに、

⑫この男来て、門に立てりけるに、花橋にほととぎす鳴

くを聞きてよみて入れたる

外に立てるわれやかなしきほととぎす花橋の枝に居てなく

かへし

なにとかも君をば知らじ郭公きながら鳴くは性にやはあらぬ

男来あひけり

⑬六月祓へするところに、男来あひて

年中に我なげきどのなりぬれば禊ぐとも世にうせじぞ思

返し

なげきどをなべて祓ふる大幣ははや川の瀬に流れ出ぬめり

たなばたの日

朝まだき出でて引くらん今朝の緒に心ながさをくらべてし
がな

かへし

たなばたの細き緒をしてくらぶとも心のかたやまづは絶え
せん

男のいできにけり

⑭秋野花見行とききて、男

秋の野にいでぬとならば花薄しのびにわれを招きやはせぬ
かへし

いづかたにありと聞かばか花すすきはかなき空を招きたて
らん

男来て、せちに物いはむとてあるほどに、しぐれのすれ
ば

綿津海のそこに深くは入れずともしぐれにだにも濡らさざ
らなむ

⑮せめてわびければ、簀子よびいれて、ものいふ
ふりとげぬしぐればかりにやまびこの声をかたみに聞か
はすかな

親ききてさはぎければ、

⑯師走に、男来たり。あひぬべきやうなるを、親ききつ

けて制すれば、出でて、女

夜こゆとたれか告げけむ逢坂の関かたむめりはやく帰りね

⑰といふに、雪のふりければ、

かへる道のゆくべくもおもほえずこほりて雪の降りしま
されば

といふほどに、夜明けぬれば、男、

あふことのあはぬ夜ながら明けぬれば我こそかへれ心やは
ゆく

まずここでの「けり」の現れ方をつぶさに検討してみるに、

⑭、⑮、⑯、⑰は前節でとりあげた「けり」「たり」共起の文
型的条件を備えたものとみなすことができ(⑰の例は「男(の
よめる)」などの中心的場面に関する措辞が省略されたものと
捉えれば、他の例と同様の文型となる)、これらはいずれも「け
り」が屏風絵における背景事態の叙述にあずかっているものと
みることができ。

ところでこれらを、視点を変えて俯瞰的に、一連の叙述とし
て通観してみると、全体としてそこにある種の物語性が感じら
れるのは否定できないところであろう。しかしその要因は、玉
上琢彌(一九六六)が論じているように、一組の男女の恋愛過
程というストーリー性が認められるからといった、物語の叙述
内容との類似性だけに求めるべきではなく、そこに見られる
「けり」の機能をも視野に入れる必要があるのではないかと思
われる。

そもそもこの一連の屏風歌の詞書における「けり」の使用は、
むかし、男、伊勢の国なりける女、またえ逢はで、隣の

国に行くとして、いみじう恨みければ、女、

大淀のまつはつらくもあらなくにうらみてのみもかへる波
かな (伊勢物語・七十二段)

右のような、物語における「けり」を基調とした叙述を直感的に連想させ、それが物語的な要素を感じさせる要因となっている、とひとまずは言える。一方で歌集においても、実事詠の詞書では、

もの言ひかはし侍りける人のつれなく侍りければ、その
家のかきねの卯花を折りて、言ひ入れて侍りける

うらめしき君が垣根の卯花はうしと見つともなほたのむか

な (後撰・一五二)

「けり」を基調とした叙述がなされているが、ここで改めて、「けり」がなぜ実事詠の詞書や物語の叙述に用いられるのか、この点を問いなおす必要を感じる。

そもそも上代において伝承を語る際に用いられる「けり」は、
・ 鶏が鳴く 東の国に 古に ありける (家留) ことと 今
までに 絶えず言ひける 葛飾の 真間の手児名が……

(万葉・一八〇七)

・ 古に ありける (家流) わざの くすばしき 事と言ひ継
ぐ 千沼壮士 菟原壮士のうつせみの 名を争ふと……

(同・四二二)

右の例が示すように他氏族や他地方の伝承など、表現主体から見て新奇に映った内容を提示するものであった³⁾。ところで、

新奇な情報を伝えるという行為は常に、その信憑性の保証を求められるものである。新奇な情報であるからこそ、それを提示した側は、その「事実としての確かさ」を情報の受け手に対して言明しなければならぬ。さもなくば伝達内容は単なる「それごと」と受け取られてしまいかねないであろう。「けり」には語られた内容を語り手の責任において保証することを言明する機能、すなわち事実性保証機能が元来備わっていたものと考えられ、これは伝奇物語をはじめとする中古物語の「けり」においてもなお継承されていたものと見られる。これに関して中西宇一(一九六三)はいわゆる伝聞推定の「なり」と比較した上で、「けり」の伝聞は、その伝聞したことがらを、話者はそれを確かなものとして主観的に把握し、かかる主観的な把握において、それを自らの聞き知っていること自らの理解したこととして(自らその責任をもって)述べる」もの、すなわち「伝聞事実の主観的な把握において、話者自らの責任において語るもの」として述べる、主体的・間接的な伝聞態度を示すもの」と述べ、また片桐洋一(一九六九)は、この説に賛意を示した上で右に挙げた箇所を引用しつつ、次のように述べている。

物語は、小説と違って、既に在った世界の事件・事象を物語るという体であった。その意味では六国史など古代の史書と同じである。その「既に在った世界(作中世界・物語の世界)」は、従って、あくまでも、その存在が信じられねばならぬという姿勢で表現されるべきものであった。

「けり」が実事詠の詞書や物語の叙述に用いられる要因の一つは、この事実性保証機能という点に求められるであろう。とりわけ天皇に対して奏上する体裁をとる勅撰集詞書における「けり」の多用は、この間の事情を最もよく物語るものである¹⁰⁾。

さて、このような機能をもつ「けり」が今問題としている伊勢集屏風歌詞書に用いられる、すると時空を超えた絵の中の事態について、その事実性を保証しようとする機能が発動する。それは取りも直さず絵の場面が、時間、空間の限定を受け、現実世界に定位された事態として立ち現れてくる、ということになるであろう。ここであえて比喩的な表現が許されるならば、屏風絵の描写が基本形、タリ形でなされる限り、そこからイメージされる鑑賞者の視線の先はあくまで絵にとどまるが、「けり」が用いられた途端、視線は絵を突き抜け、絵の向こうにあって絵が表象している現実の事態を志向しはじめるのである¹¹⁾。それはまた、絵に描かれた「めのまへ事態」の向こうに、現実にあつたと想定される「非めのまへ事態」を見る、ということになる。この一連の屏風歌にある種の物語性が感じられる要因は、その内容の叙事性と「けり」の事実性保証機能とが重なり合うことにより、それが物語に擬せらるべき叙述様式を備えるからであると解せられる。

ところで、このように述べてくると当然問題となるのが、第二節で論じた背景提示機能と今述べた事実性保証機能との関係

性、すなわち「けり」においてこの二つの機能がいかに両立しているかという点である。

結論から先にいえば両機能は、「けり」が置かれた文型的条件や叙述内容いかに応じて、一方の機能が前面に押し出されれば他方が後退する、といった関係にあるものと考えられる。例えば¹²⁾の詞書のみを取り出してみると、主景を描写している基本形との共起により、「せめてわびければ」の「けれ」には背景提示機能の方が強く感得されるが、これを一連の屏風歌の中に位置づけてみると、内容の叙事性や、他の「けり」との相互作用により、事実性保証機能が立ち現われてくる、といった意味発動原理が存在しているものと考えられる。それはあたかもだまし絵のように、細部に目を凝らすとただの斑点にしか見えないものが、全体を見渡すとある風景が浮かび上がってくるという現象にも比すべきものである。中古資料における「けり」の意味の捉え難さは、こういったところにも起因しているように思われる¹³⁾。

ここで目を転じて、さきに掲げた本文において、西本願寺本と歌仙歌集本の間にもみられる「けり」の異同につき確認しておきたい。西本願寺本ではほぼ全ての「けり」に「に」「ば」といった接続助詞が下接しており（¹⁴⁾は導入部分であるのでひとまず措く）、したがっていずれも背景事態提示の機能が感得できるのに対し、歌仙歌集本にのみ「けり」が現れている箇所の特徴として注目すべきは、¹¹⁾、¹³⁾、¹⁴⁾のように叙述を「けり」

で言い止めている例があることで、これは西本願寺本の本文にはみられない用法である。「けり」の出現数も歌仙歌集本の方が多い（西本願寺本三例に対し、歌仙歌集本六例）ことを考え合わせると、それだけ歌仙歌集本の詞書は物語的叙述への傾斜を示しているといえるのではないだろうか。

さて、伊勢集屏風歌に見られる「けり」の機能を以上のよう捉えるならば、この連作を物語との関わりにおいてどう位置付けるか、という問題についても一つの見通しが得られそうである。既述のように、本資料を物語へ発展する過程を示すものとして捉える向きがあるが、そのようなベクトルに直ちに位置づけるのではなくむしろ、一般的な屏風歌詞書の描写と物語叙述とのあわい、境界領域にたたずむものとみるべきではないだろうか。それは屏風歌詞書でありながら、実事詠詞書や物語のように「けり」を連用することにより、叙述における「ずらし」を意図的に行ったものといえよう。本資料を成立論的な軸にあえて定位してしまうことはかえって、当時の人々の言語表現の自由な一面を見失うことになるように思われる。

おわりに

以上の考察から、次の点が明らかとなった。

1、平安時代における屏風絵詞書は、一般に基本形、タリ形を基調として屏風の情景描写がなされているが、それは描写対

象である絵画の認識上の性質、すなわち超時空性と現前性を反映したものである。

2、さらにそれが「けり」と共起すると、

「事態A」ける＋（体言または接続助詞）―「事態B」の（基本形）／たり・り

という文型を形成し、「背景提示―主景提示」という屏風絵鑑賞における認識上の落差を明示するものであることも明らかとなった。

3、一方、伊勢集連作屏風歌に見られる「けり」では、叙述内容や「けり」の連用といった事情の相互作用により、2、の背景提示機能と並んで事実性保証機能が立ち現れ、それが物語の叙述との通有性を示す一つの要因となっている。

【注】

(1) このような見方に対しては、扱資料の性質に起因する問題として、次のような反論が当然出てくるであろう。すなわち後代の編纂にかかると歌集の場合、屏風歌詞書が絵を実見していない人物の筆になることも当然予想され、はたしてそれをよりどころに、当時の実際の鑑賞のあり方を云々できるのか、というものである。それでも今回あえて当該資料を用いる理由として、次の二点を挙げておく。

1、第三節において具体的に述べるように屏風歌詞書は、成立年代の隔たった歌集間でも類似の表現が多く見出されるため、その表現パターンを抽出することにより、当時の一般的な屏風絵鑑賞のあり方

を裏付けることは充分可能である。

2、たとい詞書が絵を実見していない者の筆になるとしても、あたかも絵を鑑賞する現場にいるかのごとく、鑑賞行為を擬似的に表現している点こそむしろ重要なのではないか。

なお、2、の指摘は物語の叙述との関わりにおいて重要な意味をもつてくるが、これについての詳細は機会を改めて論じたい。

(2) 使用した本文は、万葉集、勅撰集は新大系本により、私家集は私家集全釈叢書、および私家集注釈叢刊本を用いる。ただし表記については私に改めた箇所がある。

(3) 調査にあたっては「来て」「のよう」「て」連用法(全60例・「で」1例を含む)は対象から除外した。そもそも「て」は、いわゆる過去・完了・推量の助動詞に付くことができないという点で、動詞叙法の実態を見るにあたって他の終止法、連体法などと同列に論じることはできないからである。

(4) この二首は詞書によれば延喜十八年四月二十六日、同日の作である。

(5) 鈴木泰(一九九五)が「たり」「り」の性格として指摘した「メモマエ性」という概念は、ここで参照されてよいであろう。

(6) 屏風歌詞書が基本形、タリ形を基調に叙述されるものであること、これと同様の傾向が、枕草子の類聚章段においても顕著に窺われる。今は一例のみを引用する。

心ときめきするもの。

雀の子飼ひ。乳兒遊ばするところの前わたる。よき薫きものたきて、ひとり臥したる。

唐鏡の、すこしくらき見たる。よき男の、車とどめて、案内し、問はせたる。

(中略)

待つ人などのある夜、雨の音、風の吹きゆるがすも、ふとおどろかる。

(三巻本・二二六段)

枕草子が和歌的発想による文体であることについては、既に多くの論及があるが、このように言語表現、叙法の面から検討することも、今後必要とならう。

(7) 「けり」が「来あり」に由来するという説は、このような現象をよく裏付けるであろう。その構成語基である動詞「来」は時間的到來、空間的到來のいずれをも表しうる動詞だからである。なおこれに関しては栗田岳(二〇〇八)が統日本紀宣命をもとに詳細に論じている。

(8) 高橋亨(一九九一)が源氏物語絵巻の画面構成の分析を通して提示した「心的遠近法」という概念は、ここで述べたことと非常に近いものである。氏は同絵巻に描かれた人物間の大きさの差異は線の遠近法によるのではなく、「ズームアップしたり遠ざかったりしながら、その時間性を二次元空間に合成」したことによるものと捉え、王朝絵画における時間、空間の混濁性を指摘する。

(9) この捉え方に関する詳細は坂田一浩(二〇一〇)第三節を参照。

(10) ちなみにこの事実性保証機能は、「けり」としばしば対比される「き」においては見出し難いものと考えられる。そもそも上代において伝承を叙述する際に「き」が用いられる場合、その内容は

速須佐之男命、命させし国を治めずて、八拳須心の前に至るまで啼

きいさちき(暗伊佐知岐也)。(古事記・上)

右に挙げた神話伝承のように、それを伝える氏族共同体において正統と認められたものである。換言すればそれは、長年の伝承行為によってその事実性が保証済みであるため、あえて語り手の責任においてその真偽を保証する必要のない事柄なのである。

(11) このことを如実に示す興味深い現象を、私は日本語教育の現場で経験したことがある。日本語会話の期末試験でのこと。一枚の絵を示してその情景を日本語で描写させるという課題を提示してみたところ、多くの学生は「ここに一人の男の人と女の人があります。男の人は海を見ていて、女の人は丘の方を見えています。」という風に「ている」形を用いて描写を行っていたが、中には「あるところ」に、一人の男の人がいました。」と「た」形で語りはじめる学生もみられた。するとその途端、彼らは例外なく「その男の人は、隣にいる女の人が好きでした。そして女の人もし・・・」というように、目の前の絵の描写から逸脱したストーリーを語り始めたのである。

(12) 「けり」のこのようなあり方は、「は」における題目提示と対比、両者の意味発動における関係性を連想させる。例えば、

サメは魚類である。

において「は」は基本的に題目提示であり、そこでは対比の含みはあまり強く感じられない。これに対し、

サメは魚類であるが、クジラは哺乳類である。

となると、前の例と同一の文が埋め込まれているにもかかわらず、この「は」は後の「は」との関わりで対比の含みを強く帯びるのである。

【参考文献】

片桐洋一(一九六九)「物語の世界と物語る世界―竹取物語を中心に」『言語と文藝』十一の五

栗田岳(二〇〇八)「続紀宣命のケリと来」『万葉』二〇一

坂田一浩(二〇一〇)「内在記憶」と「外来情報」―上代語助動詞「き」

「けり」の意味領域に関して―『国語国文学研究』(熊本大学) 四五

佐野みどり(二〇〇二)「物語の語り・絵画の語り」『平安文学と絵画 論集

平安文学6』勉誠出版

鈴木泰(一九九二)『古代日本語動詞のテンス・アスペクト―源氏物語の分

析―』ひつじ書房

――(一九九五)「メノマエ性と視点(工)―移動動詞の〜タリ・リ形

と〜ツ形、〜ヌ形のちがひ―」『築島裕博士古稀記念 国語学論集』

汲古書院

玉上琢弥(一九六六)『屏風絵と歌と物語と―源氏物語の本性(その三)』

『源氏物語評釈 別巻一』角川書店

高橋亨(一九九二)『物語と絵の遠近法』ベリかん社

田島智子(二〇〇七)『屏風歌の研究論考篇』資料篇 和泉研究叢書三六三

千野香織(一九八三)『日本の美・やまと絵の世界』『日本文学』第一号

中西宇一(一九六三)『助動詞「けり」の間接性』『女子大国文』三〇

(さかた かずひろ)／大学院社会文化科学研究科後期三年博士課程第一回修了・熊本大学大学院社会文化科学研究科社会人大学院教育支援センター)