

叙景論

瀧内楨雄

序論

雄 日本人は、古来——古来とはいつからかは本論の課題のひとつであり、後段で考える——今日にいたるまで一貫して、風景を絵画に描き詩歌に歌いつづけてきた。音楽においてすら、しばしば風景を奏でてきたといえるかもしれない。われわれ日本人の間で久しく名歌として歌いつがれてきた歌も、たいていは叙景歌であり、絵画の名品また、かずかずの山水画をはじめとして、天橋立図、三保松原図、武蔵野図、吉野山図などのあまたの名所絵、さらには松図、梅図、浜松図、柳橋図、日月山水図等々、圧倒的に風景画である。仏図や神道画すらにも、風景画が少くないのである。ここにわれわれの記憶にのこる名歌を列挙してみれば、こんな歌が思い浮かぶであろう。

大和は國の眞秀^まらば 疊なづく青垣 山籠れる 大和しうるはし（古事記三一）

大和には群山あれど とりよろふ天の香具山 登り立ち國見をすれば 國原は煙立ち立つ
海原はかまめ立ち立つ うまし國そ あきづ島 大和の國は（万葉卷一、2）

狭井河よ 雲立ちわたり 畝火山 木の葉さやぎぬ 風吹かむとす（古事記二一）

わたつみの豊旗雲に入日射し今夜の月夜さやけかりこそ (万葉卷一 15)

淡海の海夕波千鳥汝が鳴けば情もしのに古思ほゆ (万葉卷三 266 人麿)

東の野に炎の立つ見えてかへり見すれば月傾きぬ (万葉卷一 48 人麿)

何処にか船泊すらむ安礼の崎漕ぎ廻み行きし棚無し小舟 (万葉卷一 58 黒人)

ぬばたまの夜の更けゆけば久木生ふる清き川原に千鳥しば鳴く (万葉卷六 925 山部赤人)

若の浦に潮満ち来れば鴻を無み葦辺をさして鶴鳴き渡る (万葉卷六 919 山部赤人)

春の園紅にほふ桃の花下照る道に出で立つ娘子 (万葉卷十九 4139 大伴家持)

我が宿のいささ群竹吹く風の音のかそけきの夕かも (万葉卷十九 29 家持)

君がため春の野にいでて若菜つむわが衣手に雪は降りつつ (古今卷一 21 仁和帝)

久方の光のどけき春の日に静心なく花の散るらむ (古今卷二 84 紀友則)

梓弓春の山べを越えくれば道もさりあへず花ぞ散りける (古今卷二 115 紀貫之)

ちはやぶる神代もきかず龍田川たつたがは韓紅まゝにに水くくるとは (古今卷五 294 業平)

冬ながら空より花の散りくるは雲のあなたは春にやあるらむ (古今卷六 330 清原深養父)

大空は梅のにはひにかすみつつ曇りも果てぬ春の夜の月 (新古今卷一 40 定家)

花さそふ比良の山風吹きにけり漕ぎゆく舟の跡見ゆるまで (新古今卷二 128 宮内卿)

降りつみし高嶺のみ雪解けにけり清瀧川の水の白波 (新古今卷一 27 西行)

夕月夜潮満ち来らし難波江の蘆の若葉を越ゆる白波 (新古今卷一 26 秀能)

駒とめて袖うちらはらふ陰もなし佐野のわたりの雪の夕暮 (新古今卷六 871 定家)

この世界には生動する人間はいない。時として現れることもまれにある人間は「桃の花下照る道に出で立つ娘子」や「袖うちらはらふ陰」にすぎず、もはや完全に風景の中の一点景と化している。日本詩歌はつねに所謂景物を歌いつづけてきた。景物とは何か、これは美学的に重大な問題をはらんでおり、後に考察するが、ともかく日本詩歌が好んで歌いつづけてきた景物とは具体的にはつぎのような景である。春雪、霞、春光、白波、落花、梅香、雨、紅葉、秋草、風、月、夕暮、霧、露などである。あらかじめ一言だけ言及しておくなら、これら景物とは決して物ものではない(したがって景物、という名称は本来避けるべきであらう)。概略見たところでは、古今集一一一首のうち、景を歌いこんでいない歌は一割にも及ばないようである。正確な数字はともかくとしても異例であることは間違いない。例えば「年のうちに春は来にけりひととせを去年とやいはむ今年とやいはむ」などと

いう歌のように「季節の風物が全く歌われていない歌は当時としても珍しい」のである。
四季の歌だけに景を歌った歌が多いのであれば、さほど異とするに足らないとも言えるかもしれないが、そうではない。賀歌、離別歌、哀傷歌、恋歌など、本来人事や感情を主題とする歌でもそのようなのである。

亀の尾の山の岩根をとめて落つる滝の白玉千代の数かも (巻七賀歌 350 紀惟岳)

春くれば宿にまづ咲く梅の花君が千年のかざしとぞ見る (巻七賀歌 352 紀貫之)

右の二首はいずれも長寿の祝歌であるが、相手の人物やその長寿それ自体を直接叙述することはせずに、それをひとつの景に転換してたたえている。一方は、亀の尾の山の岩根を伝って落ちる滝の白玉に、他方は古木に咲く梅の花に。

論 景 叙

すがる鳴く秋の萩原朝立ちて旅ゆく人をいつとかまたむ (巻八離別歌 366 読人しらす)

この歌も、離別の哀愁をすがる鳴く早朝の秋の萩原という大きな景として視覚化聴覚化している。この景が実景であったか否かなどということはどうでもよいことであろう。

深草の野辺の桜し心あらば今年ばかりは墨染すみぞめに咲け (巻十六哀傷歌 832 上野岑雄)

この歌も、喪の哀傷を深草の野辺に咲く墨染の桜花という景に転換しているといえよう。

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 (巻十一恋歌 469 読人しらす)

春日野の雪間をわけておひいでくる草のはつかに見えし君はも (卷十一恋歌 478 壬生忠岑)

あしひきの山下水の木隠れてたぎつ心を堰きぞかねつる (卷十一恋歌 491 読人しらす)

陸奥の安積の沼の花がつかみかつ見る人に恋ひやわたらむ (卷十四恋歌 677 読人しらす)

むすぶ手のしづくににぐる山の井のあかでも人に別れぬるかな (卷八離別歌 404 紀貫之)

右の五首の歌の傍線部は、いわゆる序詞と呼ばれ、古今集以下の勅選集において著しく多用されている修辭法であることは周知の通りである。序詞は、枕詞に似て、歌本来の主題を導き出す役割を担っているにすぎず、積極的意味内容をもたないというのが通例の解釈であった。だが、それはあまりに皮層な解釈であったと言わねばなるまい。率直にこれらの歌を読めば、序詞の部分にこそ、あるいは序詞の部分にしか、詩的世界が構成されていないことは明白であろう。序詞は序詞どころか詩の精髓である。いま、歌全体を序詞部と主題部とに二分すると、主題部はたいして人事や感情の叙述である。右の歌では、あやめも知らぬ恋をする、ちらと見た君はどこにいるのか、わきたつ心を押えることができない、たまにしか会えない人に恋つづけることだろう、あきたりない思いで人と別れてしまった、等々という句であって、それ自体はとるにも足らぬ平凡な叙述である。これを異次元の世界に移し入れたもの、すなわち主題部のメタファーこそが序詞部である。そして注目すべきことは、この序詞が、右にも見る通り、ほとんどつねに叙景であるということである。したがって序詞の本質は叙景的メタファーであると規定することもできるだろう。つまり、これらの歌は、序詞という詩的技法によって、人事や感情という叙景的抒情的世界を叙景的世界に移送ないし転換していると見ることができるのである。なぜ、転換せねばならないのか。答えはひとつしかありえず、叙景的世界に詩の源泉はある、あるいはそこにしか詩の源泉はない、と信じられていたからに相違あるまい。山本健吉は『詩の自覚の歴史』で次のように書いているが、この

とき氏の念頭に描かれていたのも、日本詩歌のこうした叙景への深い傾倒にはかならなかつたであらう。

「日本の詩歌ほど、叙景に執着した詩歌は少いであらう。あるいは中国の詩と並んで、東洋の詩歌の特色と言つてもよい。万葉集の詩歌の頂点は、おそらく叙景を通して自分の思いの隠微なるものを表現する術を発見した人麻呂、黒人等の時代なのである。その流れは今日までずっと続いて、短歌や俳句という短詩型の形式で、おびただし量の叙景詩を制作している。人麻呂、黒人の時代に、日本人が胸に育てた自然観は、いまだに私たちの中に息づいているとも言える。」⁽²⁾

叙景詩が人麻呂、黒人の時代に発見されたものであるかどうか、また叙景が「自分の思いの隠微なるものを表現する術」であると言えるか否かは、大いに問題のあるところであるが、日本詩歌の核心を一貫して流れているのは叙景の伝統であるという氏の指摘は疑いなく正しいと思われる。そもそもちろん、この伝統はそもそも日本人の心のうちに、ヨーロッパ流の表現によれば、日本民族の世界観のうちに、懐胎されているからには、日本詩歌の核心に流れる同一の叙景の伝統は日本美術そしておそらく日本音楽の核心にも貫流しているにちがいない。

叙景とは本来文芸のジャンル概念であらうが、いまこれを芸術の様式概念あるいは芸術の形態化原理の概念に普遍化することも十分可能であらう。そして文芸であれ美術であれ音楽であれ、はたまた心に心のうちにおいてであれ、風景を美的に捉え、美的に形象化する芸術的営みを一般に叙景と定義するなら、日本人の美意識の根幹にあって芸術の形態化原理をなしているのは叙景であると確信されるのである。こうした民族あるいは時代の芸術形態化原理 *Gestaltungsprinzip* を、ウィーンの前衛美術家アロイス・リーグルは芸術意思 *Kunstwollen* と呼んだが、いまこの含蓄豊かな表現を借りれば、日本人の芸術意思は叙景である、と簡潔に規定できよう。

日本詩歌の本質が叙景にあることを洞察し、叙景詩の価値を天下に称揚した功績はもちろんアララギ派の歌人たちのものである。しかし彼らには歴史的な視野がもの見事に欠落して、⁽³⁾「日本文学が出发点からして既に今あるままの本質と目的」すなわち叙景の本質を具備していたと空想した。だがそれは「単純なる空想」であった。この点を鋭く衝いたのが折口信夫の十指に余る一連の日本文学発生論である。左にかかがる批判がすべて

暗に「同行の諸前輩」たるアララギ派の歌人たちに向けられていたことは想像に難くないのである。折口の批判は執拗を極めているが、それだけアララギ的和歌観が根強く蔓延していたということであろう。

「日本文学が、出発点からして既に、今あるままの本質と目的とをもつていたと考えるのは、単純な空想である。そればかりか、極微かな文学意識が含まれていたと見る事さえ、真実を離れた考えと言わねばならない。」

「実の処、今日我々の考える文学は、誇張して言えば、極めて最近の発見であった。こうした事情なのに、文学を古くからもち、認めていたなどと考えることが間違ひなのだ。私は、そうした非文学が、如何にして文学になつて来るか、その過程を説明する責任を負うた訳なのだ。」

「すべて文学は、文明の世になると、芸術的衝動から作られるものであるが、昔はそうした欲望はなかった。……日本に歌の出来た始めは、文学の目的のために生れたものではない。」折口の日本文学発生論がアララギ的和歌観を根底から覆し、古代文学に発生史の観点を導き入れたその意義には画期的なものがあつたことは疑いない。折口は、日本では文学は「後飛鳥期（舒明—天武帝）」にはじめて発生したとみた。発生というより覚醒といつた方が適しいだろう。折口も日本では文学は先ず叙景詩として覚醒し確立されたとみていた。それは「叙景詩の発生」をはじめとして処々に感じとられるが、とくには次の箇所などに明かに読みとれよう。

「歌謡において、従来の乏しい表現能力から急速に進歩し、文学としての美しさをもつに至つたのは、天智天皇の御代あたりからである。従来の歌謡もたなかつたものが、叙景的な美の新しい涵み方が、附加された。それまでには主として抒情的なものが、その大部を占めていたが、このころから叙景詩が登場してくる。」（傍点筆者）

一方、後飛鳥期から太古にまで遡る原始時代の日本は長い非文学時代に覆われていた。むろん非文学時代にも歌は歌われていた。歴史に残る最古の歌に関する記述は「魏志倭人伝」の葬礼の歌への言及であるが、それ以前にも歌は歌われていたにちがいない。だがもちろん、非文学時代の歌は美意識に発する詩歌でありえるはずはなかつた。その時代の歌の実体は呪術信仰に基づく呪歌であつた。呪歌とはおそらく折口が創始した概念である。

したがって、この見解の上に立てば、冒頭にかかげた一連の歌のうち、最初の二首

大和は國の眞秀るば 疊なづく青垣 山籠れる 大和しうるはし

大和には群山あれど とりよるふ天の香具山 登り立ち國見をすれば 國原は煙立ち立つ 海原はかまめ立ち立つ うまし國そ あきづ島 大和の國は

は、後飛鳥期以前に遡ると考えられるから、叙景歌ではありえない。たしかに両歌とも風景を叙述しており、ことに第一首の方などは無類に声調の美しい歌であることも加わって、叙景詩と思いたくなることであろう。しかし先きの定義、すなわち風景を美的に捉え美的に形象化する芸術的行為を叙景と定義することが正しければ、この二首の歌は叙景詩ではない。なぜなら、作者——むろんこの場合の作者は想定された作者であるが——の目は風景を美的に観照し美的に捉えようと意図しているわけではないからである。周知のようにこの二首は国讚めの呪歌であって、作者は特定の実践的関心から、風景そのものというよりその背後にいと信じられた地霊に呼びかけ祈願しているのだから。

狭井川よ 雲立ち渡り 畝火山 木の葉さやぎぬ 風吹かむとす

この歌については土橋寛氏のつぎの解釈が、古代歌謡時代における人間と自然との関係について意を尽くしているもので、そのまま引用する。

「この歌は、次の歌（記21）とともに、所伝から切り離して見ると純然たる叙景歌と見ることができるとして、元来は自然観照の歌であったものを、当芸志美^{たぎしひみ}美命^{みこと}の謀叛の物語に結びつけたものであろうとする学者が多い。一般に叙景歌が出現するのは万葉時代、それも第二期ごろと考えられているから、この説は文学史の通念を破った新説ということになるが、この見解は雲や木のさやぎという自然現象についての古代観念を理解していないために生じた思いすごしである（る）……。いったい「叙景歌」とは、素材としての自然を歌ったものではなく、自

然の描写そのものを目的とした歌であるが、この意味の叙景歌が出現するのは万葉時代にはいつてからで、古代歌謡においても、民謡においても、自然の景物や現象が歌われるのは、人事との融即関係においてである。これは歌が生活の中にあつて、まだ生活から独立していないためであると言つてもよいし、それらの世界では、人間の自然に対する関心は、現実生活とのかわりにおいてのみ存在したからだと言つてもよい。民衆の社会では、自然は人間の生活や運命と強く連携するものとして見られたから、自然現象は人事のよい前兆か、悪い前兆として見られ、かつ歌われるのである。¹³

と書いて、この歌を叙景歌と見る説を厳しく退けている。傾聴すべき正論というべきであらう。ただ、右につづけて氏は、叙景歌ではありえぬ故、即この歌は動乱を警告した物語歌であると主張しているが、むしろ私は雨乞いの呪歌ではなかつたかと推測している。

後飛鳥期を迎えると、原始的混沌のうちから文芸世界の黎明がにわかに明けそめてくるのが実感される。それは折口の鋭敏な感受性が察知した通りである。目にみえて外界の把握力が正確さを増し、表現は独自性と精緻さをおびる。それと表裏一体をなすように、短歌定型が固定してくるのもこの時代である。

わたつみの豊旗雲に入日射し今夜の月夜さやけかりこそ

この歌には叙景の気分は色濃く動いており、ここに叙景の萌芽がみられることは確かである。しかしだからといって、この歌を以て叙景詩とすることは未だできない。なぜならこの歌は、茂吉の言うような、「渾身を以て自然に参入した」海景の「写生」ではないからである。この歌の理解の要は、「わたつみ」の語義の解釈いかんにかかっている。ワタツミはたんなる大海の意ではなく、「海神の義である」とする武田祐吉説に従うかぎり¹⁴は、この歌はいぜんとして海路の安全を予祝した国讃めの呪歌とみななければならないだろう。だから、この時代の歌は、「時代が純粹な叙景詩を欲していたら、直ちにその題材を捉えて歌うことのできる能力はみせている」とはいうものの、「歌に叙景詩としての意識が未だ生じていなかった¹⁵」のであって、後飛鳥期には叙景詩の萌芽はあ

つても未だその發生はなかつたとしなければならぬ。

結局のところ折口は、叙景詩は藤原京の時代に發生、成立したとみていた、ということが出来る。藤原京時代は、持統天皇八年（六九四年）の藤原京遷都から和銅三年（七一〇年）の平城京遷都までの時代である。この時代の最大の歌人は言うまでもなく人麻呂であるが、折口の人麻呂に対する次の位置づけは正確なものがある。

「柿本人麻呂も既に、次の時代の暗示者たる才能の上から、意識はしなかつたろうけれども、宴歌又は旅の歌に、叙景の真隨を把握したものを作つて居た。唯、意識の有無を價值判断におく時には、人麻呂はまだ渾沌時代にあつて、大きな價值をつけるわけにはゆかない。」¹⁶⁾

叙 景 論

「……人麻呂は恐らく大和の国の派上の柿本に出たことと思われる。彼が宮廷詩人として、宮廷の人々の意志を代表し、皇族の儀式の爲の詞曲を委託せられて製作したあとは、此人の作と伝えられる万葉集の多くの歌に現れている。作者自身の感激を叫びあげたにしては、技巧の上に新味は出しても、結局、類型を脱せないものが多い。吉野の離宮の行幸に従うて詠じた歌や、近江の旧都を過ぎた時の感動を謡うた歌の類の、伝習的に高い値を打たれたものの多くが、たいいてい、作者独自の心の動きと見るよりも、宮廷人の群衆に普遍するような安易な讚美であり悲歎である。」¹⁷⁾

つまり、人麻呂の歌は、一般的には高い評価を受けているが、たいいていはその実体は類型的な寿歌ないし呪歌であつて、人麻呂の歌には未だ叙景詩の成立を認めることはできないと見ている。

淡海の海夕波千鳥汝が鳴けば情もしのに古思ほゆ

叙景詩の絶唱の如くに響くこの歌も、その実体はおそらく、壬申の乱で斃れた天智方の靈と近江の国魂を鎮魂慰撫するための呪歌であつたろうし、

東の野に炎の立つ見えてかへり見すれば月傾きぬ

は、白川静氏がくわしく論究したように、「かろのみとあきまの輕皇子安騎野に宿りましし時、柿本朝臣人麻呂の作れる歌」と題する長歌一首(卷一、45)と短歌四首(卷一、46~49)のひとつづきの連作であつて、ともに「輕皇子が、天皇靈の保持者たる資格のままて葬られた草壁皇子の、生前の最も躍動する生命態に近づいて、それに合一するため、すなわち継体受靈のためになされた」(18)冬獵の場の呪歌であつたというのがおそらく正しい解釈にちがいない。結論として、叙景詩はポスト人麻呂の高市黒人によつて確立され、山部赤人によつて完成された、というのが折口の究極の解答である。折口は次のように書いてゐる。

「自然描写をはじめて行つたのは、黒人である。人麻呂には、それに達したものはあつても、まだ意識しての努力ではなかつた。(19)」

「日本人固有の表現法からして、外界を描写する態度の、そろそろ發生して来たものが、宴歌殊に旅の新室の宴席の当座詠によつて、いよいよ、正式な叙景の姿をとりはじめたところへ、多少、支那の宮廷文学の匂いが、これにかかつてきた。そのため、叙景詩は藤原ノ都の時代には、すでに意識に上つて来ていた。そうして、抒情詩が、容易にかけあい、頓才、感情誇張、劇的刺戟を去ることのできないでいる間に、人麻呂の天才を以てしても、純恋愛詩・抒情詩の本格を握ることのできなかつた間に、すでにまず高市黒人の觀照態度を具備した叙景詩が生れた。そうして、直に続いて、山部赤人が現れて、叙景詩の本式なものを示してゐる。(20)」

そして叙景詩人黒人および赤人に対し次のような評価を与えてゐる。

「黒人は静かに自身の悲しみや撞れる姿を見ていた人である。抒情詩人としてはうつつの素質である。数少い作物のうち、叙景詩には優れた写生力を見せ、抒情詩にはしめやかな感動を十分に表してゐる。(21)」

赤人については

み吉野の象山の際の本末にはここだもさわく鳥の声かも

ぬばたまの夜の更けゆけば久木生ふる清き川原に千鳥しば鳴く

の二首をあげ

「写生の上々と評されている歌である。……この歌のうちには深い暗示のこもっているような気がする。見事、その靈を捉えた歌である。此歌も次の歌も、聴覚から自然の核心に迫ろうとしている。聴覚による新しい写生の方法を発見している。ともすれば、値打ちの怪しまれる叙景詩も、ここまでくれば、芸術としての立場は犯しがたい。」⁽²²⁾

と述べている。

そして黒人とくに赤人を叙景詩の完成者と見るこの折口の見解は、いまや、古代文学史の定説をこえ常識となつた観さえあるのである。

ところが、近年にいたつて、古代中国文学の碩学白川静氏がこの常識に対し疑念を表明した。古代中国文学史の観点からみると、この常識はいわばひとつの非常識の上に成り立っているというような強い疑念である。氏はつぎのように書いている。

『詩経』は中国の古代歌謡である。西周の後期から春秋の初期にわたる詩篇の時代は、古代王朝の滅亡をめぐつて、社会的にもはげしい変動を経験した時期であり、すでに多くの社会詩、政治詩も生まれているが、しかし叙景詩はなおあらわれることはなかった。叙景詩は社会詩や政治詩など、現実的なものを遙かに超えたところに成立する。それで中国の叙景詩は、詩篇の時代からは悠々千載をへだてる晉宗の際に至つて、清狂を尚び隠逸を愛する風狂の徒によつて、はじめて作られるのである。このような中国における叙景詩成立の文学史的事実を思い合わせると、自然詩人として絶讃される赤人の出現は、万葉の展開の上においてあまりにも唐突に過ぎる。ここでは神話的な歌の世界から、ただちに叙景歌に接続するという非歴史的な解釈が、何のためらいもなく行なわれているのである。」⁽²³⁾

「叙景詩は……現実的なものを遙かに超えたところに成立する」という箇所は補足説明を要するかもしれぬ。その言わんとする意味は次のようであろう。叙景が成立するためには、人間の目が自然のアスペクトそのものに

見入り、これを観照することができなければそうない。そしてこれが可能となるためには、人間精神が、神話的呪縛はもとより、そもそも現実的な欲求の体系とでもいうべきものそのものの呪縛からも、自己を解放できていなければならない。叙景は、人間精神のこうした高度な発展を前提としなければ可能とはならないと言えよう。果たして、黒人、赤人の生きた白鳳末から天平初頭の日本社会は、こうした人間精神の展開を可能ならしめるほどに文明的成熟をみせていたといえるのか。白川氏の疑念の根はおそらくここに発していると思われる。

私の疑いも基本的に右の疑念につながるものにはすぎないのであるが、私の場合はとくに日本美術史の展開過程からみて、赤人叙景詩論に疑いをもつ。というのも、ここでは結論だけを先取りして言うておくことになるが、日本美術史において叙景が成立するのは、ずっとおかれて貞観時代に入ってからのことだからである。だがこの稿ではここでひとまず区切り、次回に章を改めて、日本美術史における叙景の成立過程を見、併せて叙景詩の成立についてふりかえって考えることにしたい。

(未完)

注

- (1) 小沢正夫『古代和歌集』(小学館 昭46)四十三頁。
- (2) 山本健吉『詩の自覚の歴史——遠き世の詩人たち』(筑摩書房 昭55)四十一頁。
- (3) 西洋ではアリストテレス以来文芸のジャンルとして叙事詩(Epic)抒情詩(Lyrik)劇詩(Dramatik)の三概念を区別するが、叙景詩という概念はない。
- (4) アーロイス・リーゲル Alois Riegl (1858~1905)。オーストリーの美術史家。ウィーン大学卒業後、オーストリア美術工芸博物館 Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 館員(1886~1896)、一八九七年ウィーン大学教授、一九〇五年逝去、享年四十七歳。主著としては、『古代オリエント被褥論 Altorientalische Teppiche』(1891)、『美術様式論 Stilfragen』(1893)、『後期ローマ工芸 Spätromische Kunstindustrie』(1901)、『ネリムタ団体肖像画 Das holländische Gruppenporträt』(1902)、『書文集 Gesammelte Aufsätze』(1929)、『造形美術の歴史的文法 Historische Grammatik』(1966) などがある。
- (5) 「国文学の発生(第一稿)」(折口信夫全集第一卷六三頁)。
- (6) 同右。
- (7) 「叙景詩の発生」(全集第一卷四一八頁)。

- (8) (5)に同じ。
- (9) 「大和時代の文学」(全集第八卷九四頁)。
- (10) 「万葉集の解題」(全集第一卷三三六頁)。
- (11) 「上代の日本人」(全集卷八卷四三頁)。
- (12) この通説に対し筆者は異見をもつ。それについては後段以下で詳論する。
- (13) 『古代歌謡全注釈古事記編』(角川 昭五十一年) 100~101頁。
- (14) 「ワタツミは海神の義である。古事記上巻に綿津見の神とある。山の神をヤマツミというと同様の語構成である。ワタは海の義……。ツは体言を連結する助詞。ミは尊称で、神霊の義である。」(武田祐吉『万葉集全註釈三』一〇四頁)
- (15) 折口信夫「叙景詩の発生」(全集第一卷四二二頁)。
- (16) 同右、四三七頁。
- (17) 同右四三九頁。
- (18) 白川静『初期万葉論』(中央公論 昭54) 第三章「呪歌の伝統」参照。
- (19) 「万葉集研究」(全集第一卷三九〇頁)。
- (20) 「叙景詩の発生」(全集第一卷四三六~四三七頁)。
- (21) 同右四四五頁。
- (22) 同右四四八頁。
- (23) 白川静『初期万葉論』一一五頁。