

源氏物語論 その(一) 対偶律 (承前 第二回)

目加田 さくを

(七)

西洋においては、対偶意識が、文芸上の一様式を形成することも、文芸作品の中に顕著にみうけられることも、今日まで無かったようである。対偶の意識は、十一世紀(源氏物語著作当時)迄は、わずかに、建築、彫刻の世界に認められはしたが、これとてもさして重視されることもなく問題ともならなかったようである。これが問題視されるのは十九世紀、文芸様式論上対立が極めて重視されるのは二十世紀に入ってからである。はじめ、主として、造形芸術の世界にあって、美術史的観察の結果帰納された様式論として、一般芸術に通ずる基本様式の説明上、又、文芸史的観察の結果帰納された様式論として文芸論上、対概念を定立するにいたった。竹内敏雄氏(文芸学序説二七九頁)に従えば(適宜引用させていただく)

ヴェルフリンがルネッサンスからバロックへの様式発展をとくにあたって設定した五対の美術史の基本概念、：

……ニーチェがギリシャ悲劇の生成について提出した「アポロンのとディオニソスの」対立、シラーによる「素朴の文芸と情念の文芸」の対概念の定立、浪漫派が自己の作風を宣揚しようとして立てた「古典的と浪漫的」の対立等がそれであるといわれる。

○ヴェルフリンの五対の美術史の基本概念

第一線の——絵画的

第二平面——深奥

第三閉鎖的形式——開放的形式

第四多数性——単一性

第五明瞭性——不明瞭性

○リーグルの対概念

触覚的——視覚的

○ヴォリンガーの対概念

抽象化——感情移入

○フェルヴォルンの

物体造形的——観念造形的

○ケレンの

立体主義——有機体主義

静的——動的

○フランクルの

存在様式——生成様式

○パノフスキー及びヴィントの

充実——形式

○ヴルフやシュヴァイツァーの

彫塑的——絵画的

○コーンヴィーナーの

構築的——反構築的

○シュベリが浪漫的文芸の本質を論ずる際、ヴェルフリンの五対の美術史的基本概念にならって設定した三対の概念

局限——溶解（ヴェルフリンの第一、第二の総括）

分節——融合（第四、第五の総括）

拘束——解放（第三対に照応）

これらの様式論的思想に共通するものは、芸術創作に二つの相対立する類型的形成可能性が存立することをのみとめ、互に異った芸術意思から発する様式を同一の規準によって測定するわけにはいかないとする洞見である。この見地から近代の芸術学においては好んで様式範疇の体系をたて、これにもとづいて様式発展の律動を解釈しよ

うとするところが行はれたのであって、これは文芸学のうへにも強い影響を及ぼさずにはおかなかった。なかんづく叙上の視覚的直観形式の根本範疇をもって美術上の様式対立を説明しようとしたヴェルフリンは、文芸の様式史的研究に対してディルタイの精神史的芸術学に対すると同様な指導的役割をつとめたのであった。すでにディルタイも文芸の技法は普通妥当なものではなく、したがって一般心理学的法則からはえられず、作品の観察と分析からのみえられるものであるとし、その歴史的類型として種々の様式が並存することを認めていたが、かれの内容美学的傾向はこの問題を十分に発展せしめずにしまった。かれの世界観類型論のごときも、後年ノールやウンゲルがこころみたとように、これにもとづいて芸術や詩の様式の区分を導来すべき素地をそなへているようにみえるが、かれ自身はすすんでかの三つの世界観的類型（「自然主義」、「自由の観念論」、「客観的観念論」）に照応する様式類型の体系などを構成するにいたらなかった。……ヴェルフリンの基本概念は主として十六・七世紀の美術史的現象から経験的に掻き集められたものであって、*nebeneinander* に排列された五対の概念の相互関係や、それら諸概念を統一すべき最高様式原理は明かにされていないのであるが、それらはすでにパノフスキーやヴルフリンにみられたようにさらに根本的な整理と

改訂を加へるべきものであり、かつ究極においては造形芸術にかぎらず全芸術領域に対して妥当すべき一般芸術学的基本概念に還元されうるのである。ことに美術史上の基本概念的方法を文芸史のうへに転用するにあたっては、「線的——絵画的」「平面的——深奥的」のごとき視覚直観的形成の範疇をただちにここにひき移すことは困難であるから、どうしても諸芸術に共通のさらに一般的な様式範疇を定立することが必要になるであろう。すでにテオドール・シュベリが浪漫的文芸の本質を論ずる際、ヴェルフリンの五対の美術史的基本概念にならって設定した三対の概念は実はむしろ芸術一般に通用の様式的対立を示すものであった。ここにはすでにヴェルフリンの基本概念を美術史的意味から解放し拡大して普遍的な対立に集約しようとする傾向がみられるが、さらにすすんで、ひとり芸術のみならず、あらゆる文化的活動を支配すべき、最も普遍的な、最も根源的な対立にまで遡って、この最後の *Urpolarität* に一切の様式的対立を還元しようとするところを文芸史のうへに遂行したのがすなはちシュトリッヒである。一九一五年かれは十七世紀の抒情詩の様式に関する研究において暗黙の裡にヴェルフリンの比較対照的方法を授用したが、数年後に出た名著『ドイツの古典派と浪漫派』にいたっては明らかにこの美術史家の名をあげてその基本概念的観察法を踏襲

し、しかも一種の文化哲学的思想にもとづいて文芸様式の対立を人間精神の根本的両極性から解釈しようとしている。かれが本書の序章、基本概念に説くところによれば「人間の精神の歴史は人間という永遠に一なる類型の無限の変遷である」時代や国民や個人についていはれるところの様式とはこの「永遠に人間的な実体が時間と空間のうちにあらはれるその統一的な特有な現象形式である。したがって精神の形態変化を叙述しようとする歴史は様式史である」……シュトリッヒは人間的実体を「永遠化への意志」にみとめようとする。……人間文化の最高の基本概念たる永遠性の理念は、完成 *Vollendung* と無限 *Unendlichkeit* との二つの形式においてあらはれる可能性を有する。それ自体において完結し、それ自身の理念を実現し充足して、なんらの変化に妨げられることなく存続するものは永遠であるし、他方、決して完結せず、円満具足せず、つねに自己自身を超越して進まうとする無限なものも、また永遠である。「かくして永遠性なる一つの根本理念は完成と無限との両つの根本理念にわかれるのであって、これがすべての人間的文化および芸術の根本理念である。」様式の性格は精神の究極の衝動がこの両者のいづれにむかうかによって決定されるのである。(F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik*, neue Aufl., S. 2. ff.)

こういう根本見解のもとにシュトリッヒはすべての様式の律動的な交替と変化を人間の精神の永遠なる対極性からみちびきだそうとするのであって、このところみをまづかの両極的対立が「おそらく最初にとにかく他では達せられないほどの明かさをもって」現れているところのドイツ古典派および浪漫派の様式史的現象に対して実行しているわけである。すでにシラーは人間精神の現実に対する全体的態度の対立から文芸様式の相違を解釈し、ハイネはシェレーゲル兄弟の説をうけてその浪漫派論のうちにまさしく「古典的芸術」と「浪漫的芸術」とをそれぞれ「有限なもの」の表現と「無限なもの」の表現として規定したが、シュトリッヒは文芸における古典的および浪漫的様式の対立を人間性の二つの根本理念たる「完成と無限」の永遠の緊張関係に帰して、同様な両極性の思想を一層決定的なかたちで復活させている。

…… 一般の意味における文芸様式の分化についてもシュトリッヒがたてたような単一の次元における基本概念の対立をもって様式現象の複雑多様な実相に即応し、そのすべての形態を無理なく処理しうるや否やは問題であろう。かりに完成と無限とのアンティテーゼをもって表示される古典的対浪漫的様式の一つの根本対立をかたちづくるとしてもなおそのほかに別の次元に属する基本様式

の対立が存在することを認めるべきではないか。……シュトリッヒ自身も二つの様式の「比較」に急なるあまり、両者を対照してその相違を強調しすぎた観のあることを慮ってか最後に完成と無限との「総合」を説き加へて人間性の両極が分離しながらもまた互に接触して融和に達せんとする傾向の存在したことを認めている。……シュトリッヒと同様ヴェルフリンの概念体系に多分の示唆をうけながら、かれのごとく高遠な哲学的思辨の構成にはしらず、もっと着実に地味にしかし一層体系的美学的な反省をもって芸術学における様式研究法を文芸学にみちびきいれることに努めたのはヴァルツェルである。……ヴァルツェルみづからいうように個々の文芸現象の様式上の位置を測定するための坐標軸として役だつべき基本概念は、同一の次元における両つの極を表示すべきものであって、これを規準として相対立する時代様式や民族様式をその相対的特徴あるいは傾向において把握することができるばよいのである。もし他の基本類型を定立する必要があるとすれば、それは別の次元における両極的対立を意味するものでなければならぬ。ヴァルツェルの三つの類型も実は

静と動

完成と無限の対立(第一型——第二型——第三型)と、
普遍妥当的法則に律せられた形式と

有機的に“enden eidos”から生成する形態との対立
(第一型——第三型——第二型)とを併せ含んでいるのである。

ヴィルヘルム・シュナイダーの言語類型学的研究など、十七対の範疇、(概念的——感覺的、明瞭——晦渋、簡潔——放漫等)を掲出し、これをもって文体の体系的特徴づけをはかったもので、文芸作品の様式の観察にも資するところが多い。(以上は竹内氏文芸学序説より適宜引用させていただいた。)

この様に二十世紀の文芸学においては様式論上対概念は甚だ重要な、根本的な問題となったのであるが、ここにいたる迄、文芸学に直接、間接に影響を与えた造形美術の世界における対概念の意識、その重視と実践というものを一応みておかねばなるまい。煩をさけて、ここでは、最もこの意味で注目すべき一派、十九世紀の新印象主義、就中、スーラと、彼に重大な影響を与えたシュヴールについて述べておこう。

シュヴール Michel-Eugène Chevreul 1786—1889
ルギー、フランスの化学者、化学者としては一八一三年ごろから約十年脂肪の研究を大成した事等で著名のよしである。しかし彼の芸術の世界への寄与は、彼が『一八三九年に出版した「同時照応の法則」は、一八八九年、当時まだ存命中だったこの碩学の百年祭を祝って国家の手で再刊さ

れることになる。スーラの芸術が形づくられたのはこうした理論的熱情のみなきる風潮においてである』(世界美術辞典、スーラ)と美術史家に称讃されるのである。世界美術全集24、(西洋十九世紀)では、

スーラの鋭敏な感受性はいきいきとした形体の単純化をはじめめる。輪廓線を排し、明暗の調子で処理しながら、形を一つの塊として取扱いだしたのである。そしてその塊が、やがて断乎としたフォルムを形成するに至るのである(素描「女の立像」)このような表現は美術学校時代のアングル風な、明暗のない線描きのものとは全くちがいがい、調子や色相の対比の効果が理論的に新しく参加し、やがて油絵の制作に重要な働きを示しだすことになる。この変化の誘因は、先に述べたように、色彩学や調和の理論に関する物理学者の著述に負うところが甚だ多く、ことにシュヴールユウルの「色彩のコントラストの法則」は彼に益するところ多大だといわれる。

シュヴールユウルの「色彩のコントラストの法則」によると、まず自然のうちに美しい調和を見いだす方法として一、teinte 色相のデグラダシオン(漸淡調・ぼかし)を見いだすこと。

二、ton 調子を見いだすこと。

三、線や色のコントラスト(対比)を見いだすこと。

……対比 *contraste* とは、一つのものが他のものと性質

や分量が違っていても（あるいは似ていても）とにかく、互いに引きたてあい助けあって効果を生みだすことをいう。線についていえば、海の水平線とそれに交る灯台の垂直線の二つの性質を異にする方向の線が組み合わされて美的効果を生む場合など。色についていえば明るい色のある分量に対してその隣に暗い色のある分量をおくとか、強い色に対立させて弱い色をおくとかして美的効果を生みだす場合など。

素描によって、調子、ぼかし、対比の機微を、はっきりと掴むことができる、スーラはそうした造型の諸問題を、今度は色彩で現わそうとする。……

ここに至って、彼が座右から離さなかつたシュヴルユールの「色彩のコントラストの法則」や「補色の原理」などが、これを科学的に裏付けすることを知って、いよいよスーラの探求に確乎とした科学の基礎がおかれるようになったのである。

シュヴルユールの「補色の原理」を簡単に説明すると、二つの異った色をならべて同時に眺めると、その二つの色は各々それ自体の色を多少違って見せる。つまり、一つ一つ別々に見たときは異なる。その変り工合は、隣の色を補色をふくんだ色となる。

ところで補色とは、ある一つの色が視覚残像の原理によって、網膜によび起す色をいうのである。たとえば、白

紙の上に赤紙をおいて、しばらく眺めたのち、赤紙を取り去る。すると、その下の白紙は青緑色を帯びて見える。この青緑色を赤の補色と呼ぶ。なお他の色の補色関係は、橙黄——青、黄——紺青、紫——緑黄となる。

しかもこの色の並置法が絵画に光輝性を与えようとするスーラにとって重大な課題を提出しているところへ、アメリカの物理学者リッドは、その色彩理論のうちで、光線色（スペクトル色彩）の視覚上の混合と顔料の素材的な混合とを同じように考えるのは甚しい誤りであることを指摘した。絵具の純粋色でも、パレットの上で混合すると、色がにぶくなるだけでなく、黒に近づくことを証明したのである。スーラをはじめシニヤックやその他の新印象主義の人達は、いよいよ、純粋色を混ぜることなく、画面に並べるように、丁度モザイクのように並置する技法に確信をもった……ドラクロアはすでにこの作用を知っていて、「緑と紫は決してパレットの上でまぜるな」と警告しているのである。緑と紫とは補色関係に近い。補色の色同志をまぜると、ねむい灰色調になってしまう。ところが、この二色を画布の上で、隣り合せて並置すると、視覚混合の作用で、美しい真珠母色の輝きをうるのである。スーラが色彩の法則を採用するようになった一八八二年……

スーラ Georges Seurat 1859—1891 パリ生。アングルやド

ラクロア両巨匠の影響をうけ、ルーヴル美術館に通い、又図書館でダヴィド・スツテの「視覚現象」にまづ科学的視野をひらかれた。シュヴルユウルの「色彩のコントラストの法則」をはじめ、ヘルムホルツやルツド等々多くの光学、色彩理論の科学者の著作に甚大な影響をうけたことは著明である。次に美術全集を引用する。

水浴についてのシニヤックの評

「——コントラストの法則の研究、光、陰、固有色、反映などの諸要素の理論的な識別、そして、それらの比例均衡がこの絵に完全な調和を与えている……」

スーラは彼自身の経験や他の人々の経験から吸収すべきものは吸収し、また、彼の芸術を啓発してくれた科学者達の相反する所説を検討しては、自分の造型思考に理論と正確さを加えていった。そして彼が自己の造型理論や技術理論を明確に設定することができた時、親友であったモーリス・ポオブウルに、その方法論を打ちあけたものである。その方法論を左に掲げる。

造型
エスタティック

絵画は調和である。調和とは、調子や色相や線の相反する要素の相似であり、且つ調子や色相や線の類似要素の相似である。それらの要素は光の影響の下では、組み合わせにより、陽気にも、静かにも、悲しくもなる。

相反するものとは、

調子においては、より暗いものに対しては、より明るいもの（あるいはより光輝あるもの）。

色相においては、補色的なもの。たとえば、赤に対してはその補色の緑。橙に対しては青。黄に対しては紫。

線においては、直角をなすもの。

調子の陽気さは、輝いた調子が優越することでえられ、色の陽気さは暖色の優越でえられ、線の陽気さは水平線より上にある線によってえられる。

調子の静けさは、暗さと明るさとの同量である。色の静けさは暖色と寒色の同量。線は水平線。

調子の悲しさは、暗い調子が優越していることでえられ、色では寒色の優越。線では水平線下の下向線。

技術

網膜に光の印象のつづく現象を認めるなら、その結果、網膜の上に必然的に合成がおこる。表現の手段は調子と色相（固有色および太陽やランプや瓦斯などに照らされて生ずる色）の視覚混合である。いいかえると、光とその作用（陰）の視覚混合である。ただし、光滲、ぼかし、対比の法則にしたがう。額縁は絵の調子や色や線の調和に相反する調和をつくること。

以上がポオブウルに宛てた手紙の中にしたためられたスーラの理論の全文である。（一八九〇年八月二十八日附、

死去の七ヶ月前) スーラは絵画の恒久性、すなわちリズム、節度、対比を尊重し、形体の純化、色彩の光輝性や調和の最大限の可能をいかにしたら發揮できるか、生涯を通じてその探求に終始した人であったが、詩の心を通して自然を眺めたので、あのような偉大な様式を創りあげることができたのである。……

造形美術上におけるコントラストの外に、一応みておきたいのは造形美術におけるシムメトリである。シムメリはその性格上、コントラスト程、様式論上も、実作上も発展しなかった。古代に開花したシムメトリにつき引用を掲げる。

シムメトリ Symmetry 幾何学、生物学、造形美術などの用語として、ある対象を構成している部分の対が点、直線、または平面を媒介として等しい距離に相對応する位置をとって配列されている状態をいう。自然物および人間作品においてはとくに垂直線を媒介とするシムメトリ、すなわち左右相称または左右対称が顯著であって、これは一般に静止安定の感を起させる。しかし、シムメトリ上述の意味に用いられるようになったのは近世以来のことである。シムメトリはギリシア語のシムメトリア Symmetria すなわち syn (共に) + metros (測られた)、から導かれた語で、近世以前には原意味にのみ用いられた。ユークリッド(エウクレイデス)の幾何学教本には明確に \wedge 同じ尺度で測られる

諸量は Symmetros であるといわれる \vee 直線は、それから生ずる平方が同じ面積で測られる時 dynamei symmetros \vee と定義されている。ギリシア美術、とくに建築において、シムメトリはこの意味で用いられ、これを通じて造形美術の作品は調和的な多様の統一を成就し、宇宙秩序の体系の一環として理解されていた。ヴィトルヴィウス(前一世紀)は彼の \wedge 建築書 \vee の中で、建築の全体および部分はその建築に属する特定部分の尺度によって共通に剰余なく測り切られなければならないとし、古典建築の各種の、とくに三つのオーダーの、シムメトリにつきくわしい説明をしている。そしてこの計測基準となる特定部分をモドウルスと称し、神殿では普通その周柱の下部直径がこれに選ばれると述べている。また近ごろハンビッジ J. Hambidge はギリシア美術一般にユークリッドのいわゆる二次元的シムメトリ dynamic symmetry が支配していることを実証的に結論しようとしている。(森田慶一)(平凡社世界大百科)

以上、かりものの瞥見ですましてしまったので心苦しいが、暇をえて、ゆっくり自分であたってみて又稿を改めたと思う。かりものをういて急場を凌いだ理由は、この対偶律というものの重大性を提示する為に、東洋においては、古来中国にあって甚だ重視され、文芸論としても、文芸作品上のつまり実作の上からも、極限に近い追求がなされて

いた事、本朝にあつても、文芸論にも、文芸作品上も中国のそれを祖述、承継していた事、それが西洋にあつては、十九世紀以来急に重視され出した事を申したからである。さて、(四)で、この対偶律が十一世紀の初頭に出現した世界の傑作たる源氏物語においては、どのように形成されているか、という問題に入ってゆくわけである。そして愈々この項の終りに、(九)で対偶律、そのものについての考察を試みてみようと思う。それはいわば、二十世紀末における文芸論としての対偶律、乃至、芸術論の中で、様式論上の対概念の問題にある結論づけを試みる事となるうかと思ふ次第である。

(八)

源氏物語にあつては、たとえば左の文章のように、対偶にみちた文章が随所に存在する。

善きも悪しきも世に経る人の有様の見るにも飽かず聞くにも余る事を……善き様に言ふとは善き事の限りを選り出で人に随はむとは又悪しき事を取り集めたる皆かたかたにつけて……他の朝廷のさへ作りやは変れる同じ日本の国の事なれど昔今のに変るなるべし深き浅き事の差別こそあらめ……菩提と煩惱との隔りなむこの人の善き悪しきばかりの事は変りける。

右を構造図式にかき改めると左の如くなる。

反対

善きも「世に経る人の有様の」見るにも飽かず
悪しきも「聞くにも餘る」事を

同対

反対

心にこめがたくていひ出せるなり「善き様に言ふとは
悪しき様の珍らしき

反対

善き事の限りを選り出で「皆かたがたにつけて……」他の
事を取り集めたる「」同じ

反対

朝廷のさへ作りやは変れる

「深き」事
「浅き」事

日本の国の事なれど(昔)互成対(今)の
に変わるなるべし

反対

の差別こそあらめ……「菩提と」の隔りなむこの人
「煩惱と」

反対

の「善き」ばかりの事は変りける
「悪しき」

といった調子である。なぜにそうであるのか、それは局所的な見地からでは解答は与えられないのであつて、事は重要、かつ根深く、紫式部の人生観、乃至、世界観にまで立ち入って考えなければならぬようである。

そこで前提操作として、先づ、源氏物語の対偶意識の実

際をつぶさにみる事としよう。

源氏物語における対偶意識の観察は、語彙よりはじめて、対句的文章、登上人物相互、或は同一人物にあっての心理の対比、さらに構成上の対偶にまで及ぶが、まづ、簡単な語彙上の対偶からみてゆく事としよう。

(I) 語彙上の対偶

- (a) 賦体対系………疊語
- (b) 互成対系
- (c) 的名対系 (正対)
- (d) 異類対系

ここで断っておく。既に述べた如く、註(物語作家圈の研究参照)紫式部は父為時から漢文芸の素養を培われていた。具さに申せば中宮彰子に白氏文集を教える程の自信を有していたのである。前述したところで、漢文芸における対偶は多彩多様、華麗であり、深刻であって、対偶の文芸論は、本質的な人生観、世界観に根ざすものである事がわかった。又当時の漢文における実践の跡も一通りながめた。結論を申せば、紫式部の対偶意識は、漢文芸系、中国文芸論系であると断定する筆者は、中国文芸論ならびにその原流にある本邦の文芸論上での対偶意識の襲にそって、つまりその分類の実践をあとづける方向において捕えるのが妥当と考えているのである。

(a) 賦体対系

ア行

あたりあたり 家々 うちくにも
あはあはし あだあだし 荒々し
色々 言ふく 浦々
何処にも何処にも
いづれもく いよく
初々し
大人大人しう 各々 思ひく
おどろくし 重々し
をさく 折々

カ行

限々し 声々
返すく くだくし 事々し
枯れく 口々 ごほく
かれく
かたぐ
方々 御方々
軽々し

際は際とこそ

際々

サ行

様々 しづく 然々 末々 そもそも
さうくし しぶく すきくし
品々 すがくし しばく

タ行

絶々ぐ つれぐ 時々 寺々

誰もく つやく とりぐ

たどくし つきくし 所々

度々 つくぐ

たをく つまぐ

怠々し

ナ行

なかく 長々と ねぞめく

泣くく

直々し

並々

ハ行

人々 仄々 程々

はかくし ひがくし 冷えく 日々

遙々 はらく 腹々 隙々

ひしく

マ行

まめくし むねくし

まれく またく

ヤ行

やうく ゆゆし よそく

ゆらく よなく 代々の

ラ行

らうくし

ワ行

若々し

(b) 互成対系列語彙

ア行

明暮 73 朝夕 24

天地 あめつち

朝日夕日 綾羅

彼方此方 足踏み面もち (舞の)

明かし暮らす

明け暮るゝ

明け暮さるゝ

あしき事よき事

言ひ思はむ 色香 今も昔も

妹背 出入 いでいり 五六人 いったりむたり 一日一夜

生き死に 古今

活けみ殺しみ 五日六日

浮き沈む 浮かべ沈め

馬牛 打橋渡殿

海山

打たれ引かれ

男女 公私

後れ先立つ

起き伏し

遠近

送り迎へ

思はれ言はれむ

思ひ言ふ

鬼か神か狐か木精か

老いたる若き

彼此かれこれ かれこれ

かたち心ざま かたちありさま

上下 18

神仏

顔容貌

片ほまほ

楽人舞人 楽の声鼓の音

かちまけ

髪髭

書きよみ

上達部上人 上達部親王達

昨日今日 9 昨日より今日

来し方行く先 16

来し方行く末

木草

経仏

警策に重々しく

雲霞

今日明日

所 此方 彼方 32

女 此方 彼方 12

これかれ 25

此の世彼の世 此の世後の世

このも かのも

琴琵琶 琴笛 43

来し方 行く末

こものひわりご

心ばへかたち

この人かの人

心魂

今年来年

サ行

様容貌

左右

四位五位 七八人 四五人 四五年

進退

下形絵様

その人 かの人

その事 かの事

夕行

貴き卑き 千枝常則

起ち居 沈紫檀 銀金

大小

月日 31

官位 3

月と花

虎狼

年月

とかう とかく

夏冬

内外

西東

泣きみ笑ひみ

錦綾

野山

花紅葉 博士才人

春秋 左右

仏神 仏経(供養)

木石 藤桜

蒔絵螺銅

御帳御屏風

昔今

目鼻 本末 唐土新羅 唐土高麗

雪霰 夜昼 山林

よきあしき よさあしき

蓬葎

(c) 的名対系列語彙

浅きも深きも

あるとなきと

あるかなきか

あしくもよくも

哀れも辛さも

色も香も 色をも香をも

院にも内裏にも

今も昔も

うときも親しきも

憂きも辛きも 憂さも辛さも

内にも外にも

嬉しくも悲しくも

人の上も我が身の有様も

御身の為も人の為も

公にも私にも
 鬼にも神にも
 をかしき様にもまめやかに
 をかしうも哀れにも　　をかしうもいとほしうも
 唐のも大和のも
 上も下も
 かたちも心も
 善きも悪しきも
 今日か明日か
 ここもかしこも
 ここにもかしこにも
 これもかれも
 これはかれは
 こなたをもそなたをも
 さなむかくなむ
 ともかくも　　とあるもかゝるも
 とあることもかくあることも
 とてもかくても
 とあらばかゝらば
 とざまかうざま

(d) 異類対

怪しき 下衆 田舎びたる 山賤ども

沢の 芹 峯の 蕨
 過ぎにし 方 行く 先
 世の 謗り 人の 怨み
 聖だつ人 才ある 物師
 目とどめ 耳たてて
 かたちよきも あてなるも
 風の音に虫の音
 水の音波の響
 水になれ月をめでて

(本学教授)