

新古今における三句切れの表現構造

—

新古今における句切れの表現構造を明らかにする上で、最初の第一歩に障害となるものは、その概念規定、ないしは個々の歌における認定の問題である。

これまで検討されてきた句切れの概念規定は、おおむね、二つの立場に分けられる。語法的な切れ（文法上の文終止、呼びかけや文終止としての体言止めを含む）に限定するものと、それにこだわらず韻律・声調・イメージのまとまりから認められる切れをも含むものとの二つである。上条彰次氏は、前者を「外在的文法的句切れ」、後者を「内在的韻律的句切れ」と呼び、後者について「宇宙的調べと直結したイデア的本体的な」と評して後者の立場を支持している¹⁾。一方、古く『和歌文学大辞典』の「句切れ」の項（柴生田稔氏担当）では、後者に対して「それは正しくない」と断じてる（根拠は示さず）。新しい有吉保編『和歌文学辞典』は、「韻律形式上のこととした場合は客観性のある基準を示すことが困難」と述べ、概念規定を放棄さえしている。両者いずれを是とするか、このように様々な立場があるが、しかし、たとえいずれかの立場に決定したとしても、個々の歌にあたっての句切れの認定となると、恣意的にならざるをえないことは明らかに察せられよう。特に後者の立場では、句切れの概念は、いたずらに拡散してしまうばかりである。

紙 宏 行

しかし、問題の本質は、句切れをいかに概念規定するかという享受上のことではなく、新古今の歌々が、安易な句切れの認定そのものを拒んでいるという点にある。

このような句切れの持つ問題性は、同じく新古今の著しい特徴である本歌取の場合と比較してみると明らかになってくる。本歌取にしても、個々の歌の具体的な本歌の認定となると、相当のゆれがあることは周知のごとくである。しかし、本歌取の概念規定については、意外にコンセンサスを得ているのではないだろうか。たとえば、「有名な古歌の表現を取り用いて自歌を構成し、その古歌の世界を背景にして表現・情調の重層化・複雑化をはかる表現手法」（『和歌文学辞典』）というあたり。このような本歌取の概念規定に関するコンセンサスが存しているのは、それが新古今歌人自身の証言に発しているからである。すなわち、「昔の歌の詞を改めずよみすゑたるを、即ち本歌とす」と申すなり（『近代秀歌』）、「本歌を取り侍るやうに、さきにも記し申し候ひし花の歌をやがて花によみ、月の歌をやがて月にてよむ事は、達者のわざなるべし」（『毎月抄』）などと明解である。個々の歌に対する本歌認定のゆれも、研究領域の拡大や深化と相俟つものであつて本質的なものではないだろう。ここに句切れとの決定的な相違がある。句切れには当時の歌人自身による証言が存しないのである。

当時の証言がないというのは、句切れの概念を決定できないばかりでなく、さらに重要なのは、句切れが和歌詠作における意識的な方法

論ではないという示唆にもつながることである。本歌取は、和歌を「寛平以往」に回帰させ、「余情妖艶の躰」を実現させるための、先端的な意識的方法論なのであった。それゆえ、定家は繰り返し論じてもいる。もつとも、当時の歌論書類に明確な証言が見られないからといって、ただちに意識的な方法論ではないと断定するのは、早計にすぎよう。後述するように句切れは新古今の一特徴として著しいだけに、間接的周辺の証言から句切れをめぐる新古今歌人の意識を探ることは可能かもしれない。当時の句切れに近い証言を検討し、意識的方法としての可能性やありようをまず明らかにしておく必要はあろう。その時、冒頭に引いた現代通行の句切れの二種概念が、比較検討の材料となる。当時の証言が存しないことを理由に近代的な感覚によって句切れを概念規定するのは、やはり戒めなければならない。

二

藤原俊成の歌合判詞の特徴のひとつに、「構成批評」があげられる。⁽²⁾「月やあらぬ」といひ、「春や昔の」など続ける程の「古来風躰抄」などと歌句を引き、その連接のありよう（構成）に対して批評するものだが、ここに俊成の句切れに対する考え方を窺うこともできよう。

句切れの概念規定を検証しようとする視点から、構成批評のうち、前項の引用句（前の例では「月やあらぬ」と後項の引用句（同「春や昔の」）とが連続する二句であるもの（この例では、初句と二句なので該当する）の、前項末尾の語の品詞（「月やあらぬ」で助動詞連体形、係り結びの文末）を調べてみると次のようになる。

文法上の文末となるもの（計21例）

- 活用語の終止形 8
- 係り結びの文末 3

終助詞	2
体言	8
文法上の文末とならないもの（計55例）	

活用語の連用形	2
活用語の連体形	9
副詞	1
接続助詞	15
その他の助詞	23
体言	5

以上のように、俊成の構成批評において句を切っている部分のうち、文法上の文末となるものがならないものの半数にも満たない。俊成は、句を切って批評する時には、その切れが文法的に文末となるか否か、全く考慮していないことを示している。

同じように、前項の引用句と後項の引用句とが、連続せず離れた二句でもあるものについても調べてみる。たとえば、「床の霜枕の水消えわびぬすびもおかぬ人のちぎりに」（定家）の歌に対する「床の霜枕の水」などいひて「むすびもおかぬ」といへるも優には待れ」（『水無瀬殿恋十五首歌合』二十番冬恋）などという判詞である。この例では、引用句が初二句と四句なので、連続する二句ではない。このうち、前項の引用句末尾の語の品詞（「床の霜枕の水」と、後項の引用句の直前の語の品詞（「消えわびて」「むすびもおかぬ」）とを調べてみると次のようになる。

前項末尾	後項直前
文法上の文末となるもの	19
文法上の文末とならないもの	85
文法上の文末とならないものがなるものを数の上で圧倒している。以上のように、俊成が、句と句との断接のありようをとりあげて歌の姿などを批評するときに、文法的な切れを全く考慮してい	81

ないということ、俊成の句切れの概念は、文法的な切れに限定せず、広く切れを認定する立場であることを示している。冒頭に述べた二種の句切れの概念規定に照合してみれば、後者の「内在的韻律的句切れ」の概念に該当するであろうか。

しかし、そもそも、構成批評において引用する歌句の前項と後項とが連続せず離れた二句であるものも存在することは、同批評の句の断接の捉え方に、句切れという概念ではすくいきれないものがあることを示している。文法的な切れを考慮しないのは、それが句切れという概念などを超えるものだからである。

構成批評には、「……」とおき、「……」といへる心、「……」といひ「……」とおける姿、という例がかなり多く、それは、心や姿を問題にしているのである。俊成特有の構成批評は、句の切れに着目したのではなく、句と句との断接性、あるいは句の配置の仕方、歌の心や姿において把握しようとしたものである。歌の心や姿は詞の「続けがら」によつて構成されるという考えを俊成は持つており、それは、新古今の基本的な方法論であると思われる。俊成における「句切れの概念」を考えようとすれば、それは「続けがら」の方法論の中に解消して考えるべきものであらう。俊成は、句切れという概念そのものは持つていなかったと考えられる。詞の「続けがら」は、文法的な切れか否かという次元を超える、意識的な方法論である。

俊成の「続けがら」の方法論を明確化した形で、為家は「詠歌一躰」に「続けがら」の方法論について述べているが、その中に、

上の句を下になし、下句を上になしてことがらを見るべし。上手といふはおなじ事をきよくつゞけなすなり。

という一節がある。三句切れの方法論について述べているようであるがそうではなく、この直前に、「詞などらかにいひくだし、きよげなるはずがたのよきなり」という為家歌論の中核ともいふべき、理想の姿を述べていることから見て、「きよよくつゞけな」して、理想の姿

を構成するための方法のひとつの事例としてあげているのである。

ここに言うような、上下句交換法は、すぐ三句切れの概念（文法的な切れか否か）には結びつかないが、これも、「続けがら」の方法論に解消しておいてよいであろう。

俊成や為家からは時代が下るものであるが、最近、川平ひとし氏は、『和歌切字可心得事』という歌論書について総合的な研究を提示した。同書は、冒頭に三十一の切字を列挙し、以下に百二十二首の例歌と切字やテニヲハを中心とした註を付したものである（東北大学附属図書館狩野文庫本により確認）。川平氏は、同書の東常縁作の可能性を追いながら「本書に見られる〈切字〉概念は基本的に和歌表現論の枠組で語られているという点」をおさえ、「本書にはテニヲハを中心とする和歌の修辞に対する、頗る分析的な関心が見られ、そのあり様は、技術論の方に大きく傾斜した形ではあるが、〈修辞〉に対する方法的な自覚の現れとまであるいは評価しうるかも知れない」と結論する。当時の和歌創作の方法意識が単語のレベルにまで浸透していたことを、具体的な形で確認しようとした卓論である。

ただ、問題は、同氏も「付記」で藤平春男氏の批判発言として述べているように、同書の「切字」は、創作上の方法的な概念ではなく、あくまで「分析的な関心」から発する享受上の概念でしかない点である。同書の例歌に付した註文の性質は、解釈上問題となりそうな「切字」をとりあげて注意を喚起しようというものであり、冒頭の「切字一覽」も解釈の上でポイントとなるテニヲハの一覽であると考えられる。連歌から逆輸入された概念として、享受論にとどまらざるをえないであろう。

しかし、同書の「切字」が享受論的概念であることと、「切字」のような語そのものが方法的に用いられたかどうかとは別問題である。特に新古今においては、「切字」のような語が方法意識的に用いられていたとは十分に想像される。しかし、同書によつてはこの点は確か

めえないし、他の歌論的資料によっても具体的に跡づけることは相当困難と思われる。

本稿の問題関心である「句切れ」に関連しては、「切る」という意識が問題となるが、このことは、前述したとおり、確認できない。試みに、同書冒頭の「切字一覽」を掲げてみると（東北大狩野文庫本による）。

やそ いつ いつれ いかて なに なんと たれ たか む い
かにして いとふなよ かな たのむそよ しらさりき けり
らん わするなよ われにをしへよ いく こそ めや たえは
てね やは いかにせん むかひのな そめ秋たぬ香はまぬ いかにせ
ん 世の中よ かな明るか せれせきせ わたゆるせ

となる。掲出三十一語句中、文法上の文終止となるものは十八語句である。文法上の切れを全く考慮していないが、これも、韻律的内在的な「切字」というより、文法的な切れの概念を持っていなかったものと考えられる。

「切字」のような語が方法意識的に用いられていると認められるにしても、それを「句切れ」の方法論とすることはできない。同書の「切字」説は、新古今の方法の解明にも重要な示唆を与えてくれそうではあるが、句切れの方法論として確認してその方法を明らかにすることは、別の問題である。

以上、いくつかの句切れの周辺の事例から想到しうる結論は、句切れは、それ自体としては意識的な方法論ではなく、詞の「続けがら」の方法論に解消すべきということである。したがって、文法的な切れか否か、句切れの概念を想定しようとするのは、当時の歌論類からは困難、というより、無意味であり、「韻律的内在的句切れ」を認めるにしても、それを方法論として捉えるのではなく、「続けがら」の方法論のひとつの特殊なあり方として享受論的に位置づけるべきものである。

そもそも、テニヲハに関する意識が、訓点作業や歌病説を契機として確立してくるのは『八雲御抄』の集大成によってであり、活用に関する意識も確立してくるのは鎌倉期であるという⁵⁵。新古今の時代は、テニヲハや活用の意識が確立してくる時代であり、微妙なところだが、それらを和歌創作の方法論に活用することはあったかもしれないが、少なくとも、切れるか否かという点において方法意識化しうるような段階ではなかったろう。俊成の構成批評には、「……」⁵⁶、「……」⁵⁷といひ、あるいは「……」と置ける⁵⁸などあって、「切る」という語は用いていないのである。

なお、これについて、歌合判詞には
郭公 四番 右 西へ、

いかばかりあはれならまし郭公かく待たれてし来鳴かましかば
……右歌、「かく待たれてし」などよめるほど、すべらかな
らず。句切らまほしきこともあれば、左の勝ちにやとぞ申す
べき。

（『天治元年花林院歌合』俊頼判）

という例がある。歌の批評享受において「句切る」という語が登場しているのは、きわめて注目すべきであるが、新古今期までの歌合では唯一例のようで、ここで「切る」という概念が成立していたと見るのには躊躇される。むしろ、「続けがら」の方法論の萌芽ともいえるかもしれないが、連歌からの逆影響も想定され、簡単に除棄してよい用例とは思われないが、声調上の抵抗感を評したばかりのものとして解しておくたい。

句切れは、「続けがら」の方法論の中のひとつのあり方と考えられる。今、句切れの概念を決定しようというのは、近代的な感覚にすぎず、新古今の方法から離れることになりかねない。極端にいえば、句切れとは、すべての句と句との間といえるし、さらには、新古今には「句割れ」も相当数存在することから、すべての文節、すべての単語

ごとの間であるところにも至り着く。

三

しかし、句切れをすべての句間に解消してしまつて事足りりとする
ことはできない。問題はなおも残されている。

風巻景次郎氏は、三句切れなどについて、

三句切は「新古今集」の歌の著しい特徴であるが、これは論理的
意味の切断ということを伴っている。(中略)三句切は、意味の
概念的統一を不明瞭にする。(中略)かくのごとき性質の表現法
の発達したということは、かかる表現法を用いていない歌におい
ても、同じ傾向の存することを考えさせるであろう。

と述べている。氏が三句切れなどが「情調の表現」を狙つたものとし
ているのはここでは保留し、また、「表現法」とする点は修正されね
ばならないとしても、やはり、句切れが新古今の大きな特徴であると
述べるのを看過することはできない。氏が句切れを「用いていない歌
においても、同じ傾向の存する」と述べている点は、逆に、句切れが
意識的方法ではないと解しうが、句切れがすべての句間一般に解消
すべきものであり、同時に、句切れが句と句との間のひとつの特殊な
あり方であることを鋭く看破している。句切れそのものが意識的な方
法であるか否かとは別の次元で、句切れは、依然として、新古今にお
いては重要な意味を担っている。

この風巻氏説を継承しているのであろう、藤平春男氏は、句切れの
「手法」を分析したうえで、

新古今集における句の断切は、何句切れかという声調上の問題と
して形式的に扱われている句切れを超えた問題として、扱う必要
があるのである。

と提言している。「句の断切」という語を、「句切れ」とは明確に区別

して用いていて、句切れをすべての句間におけるひとつの特殊なあり
方とする、本稿の論旨にも通じていよう。本稿は、ほとんどこの提言
を受けた形で成されている。

繰り返して述べたことは、句切れは、詞の「続けがら」に解消す
べきであると同時に、「続けがら」のひとつの特殊なあり方である
ということである。「続けがら」は、新古今の最も基本的な方法論であ
る。それは歌の姿を形成していくものであるが、姿としては最も重要
なのは主題である。「続けがら」は主題性を担っている。藤平氏の言
う「声調上の問題として形式的に扱われている句切れを超えた問題」
とは、「続けがら」と主題性とのかわりであると解される。

新古今は、和歌伝統の累積としての歌ことばの「続けがら」によつ
て自ら主題を紡ぎ出してゆくという表現構造をもつ。方法としての
「続けがら」は、表現構造の問題でもある。「続けがら」は、韻律な
ど結果論風ではなく、それを「超えた問題」として、主題的に表現
構造の問題として捉え返さなければならない。

句切れは、意識的な方法論としては、句と句との間一般に解消する
と述べたが、一方で、連歌論・俳論以降の現代からの結果論的把握に
すぎないにしても、句切れ、特に初句切れ・三句切れの新古今におけ
る増加という外在的事実がある。それが、統計的な問題ではなく、歌
合における披講形式が三句切れの朗詠であり、また、潜在的に連歌の
切字に継承されていくとすれば、句切れは「続けがら」の方法の、無
意識ながら、代表的、もしくは尖鋭的な形ということができよう。
方法論としての意識性とは別に、句切れは、新古今の表現構造を明ら
かにする重要な指標となる。すなわち、句切れを分析対象ではなく、
分析のための概念、作業仮説とするのである。このとき、歌合の披講
形式や連歌への展開を考えると、三句切れが、新古今においては、最
も特徴的な指標となるであろう。

句切れを分析概念とする立場からは、句切れを文法上の文終止のみ

新古今における三句切れの表現構造

に限定する規定が、再び浮かび上がってくる。当面、分析概念としての客観性が保証されるからである。

四

三句切れを新古今の一特徴とする根拠として、意識的方法論ではないかということと、もうひとつ、数量的な圧倒ということがあげられてきた。これについても問題点を明確にしておきたい。

句切れを文法的な文終止に限定する立場に基づき、八代集における各句切れの数を表に示した(表I)。「新古今集」については、古歌が多いので、新古今歌人として撰者六人と後鳥羽院・良経の計八人の歌についても集計した。句切れの認定にあたっては、橋本不美男・久保木哲夫・杉谷寿郎各氏の「古今和歌集技法一覽」の「凡例」におおむね準じたが、個々の歌における認定にあたっては、恣意に拠ったところもある。文法的な文終止をもって句切れの認定基準とするにしても、なお流動的な要素は多く、表の数字にも異同が多々予測されるが、少なくとも概略くらいは示せようし、また、それで十分であろう。

表を一見して気づくのは、まず、『古今集』の特異性である。句切れの多さはあたかも次代を先取りしているかのようにも見え、同集の和歌史における突出ぶりを句切れの面からも検証しうるように思われるが、二、四句切れが多いのは、万葉的なものの残存なのであろうか。

『古今集』の突出ぶりは視野の外に置くと、時代が下るにつれての、句切れの使用の増加、特に、初、三句切れの増加が目につく。このことは従来も指摘されてきたことでもあるし、また、『新古今集』に初、三句切れが多いのも周知のこととなっている。しかし、『千載集』そのほかと比べてみても、『新古今集』に初、三句切れが特に多いといえるわけでもない。『新古今集』そのものの中で比較しても、三句切

表I

(新古今歌人)	新古今	千載	詞花	金葉	後拾遺	拾遺	後撰	古今	歌集
295	1978	1288 (1282)	415	650 (639)	1218	1351 (1342)	1425	1100 (1090)	総歌数 (短歌数)
27 (9.2)	93 (4.7)	50 (3.9)	7 (1.7)	24 (3.8)	46 (3.8)	28 (2.1)	13 (0.9)	15 (1.4)	初
14 (4.7)	183 (9.3)	109 (8.5)	48 (11.6)	65 (10.2)	184 (15.1)	180 (13.4)	203 (14.2)	193 (17.7)	二
79 (26.8)	433 (21.9)	306 (23.9)	75 (18.1)	117 (18.3)	270 (22.2)	223 (16.6)	172 (12.1)	176 (16.1)	三
27 (9.2)	131 (6.6)	44 (3.4)	13 (3.1)	18 (2.8)	32 (2.6)	51 (3.8)	47 (3.3)	68 (6.2)	四
147 (49.8)	840 (42.5)	509 (39.7)	143 (34.5)	224 (35.1)	532 (33.7)	482 (35.9)	435 (30.5)	452 (41.5)	計

。集計は短歌に限った。括弧内は、全短歌数に対する百分比(%)である。
。本文は『新編国歌大観』に拠った。
。『金葉集』は三奏本を採った。

れは群を抜くが、初句切れは意外に少ない。新古今歌人に限定したものの数字は、他集に比べてみると、確かに初、三句切れは多く、二句切れは少ない。しかし、初句切れは、四句切れと同数で、三句切れは全体の三割にも達しない。認定基準の相違といつてしまえばそれまでだし、単に数値が問題なのではなくその内質が問題なのはいうまでもなく、また、新古今においては初、三句切れがことのほか印象的であるのも確かなのであるが、しかし、初、三句切れをもって新古今の一特徴とするのは早計すぎることは強調しておきたい。

次に、新古今の句切れの特徴として、倒置表現であるものは少なく、二文になつてゐるようなものが多いこともあげられてゐる。これについても、表に示してみた(表II)。倒置表現のものは、歌の文末が、活用語の連用形や助詞など明らかに倒置と判別できるものに限定し、倒置表現と認めるものでも明徴のないものは一切除いた。

おおむね、時代が下るにつれて、倒置表現としての句切れが減少していくのがわかる。新古今においては確かに最も少ないが、数字としては「顕著」な特徴といえるかどうか。新古今歌人については、他集と比べてかなり数字が低く、新古今歌人の句切れは、非倒置表現であると認めることはできない。

統計的な処理としては、三句切れは新古今の特徴として数え立てがたい。しかし、風巻景次郎氏らに従えば、三句切れを新古今の特徴とすべきであるが、繰り返し返せばそれは、量的にはなく、きわめて主題的な状況に置かれてゐるという点で、他集のそれと区別されるべきなのである。形態的には、二文表現としての三句切れということになる。定量的分析が文学研究に資するものは、あまりにも乏しい。

表II

歌集	古今	後撰	拾遺	後拾遺	金葉	詞花	千載	新古今	(新古今歌人)
句切れ数	452	435	482	532	224	143	509	840	147
倒置表現	140	166	156	203	65	44	165	233	29
%	31.0	38.2	32.4	38.2	29.0	30.8	32.4	27.7	19.7

五

しばしば、新古今の三句切れ歌の典型とされている次の歌を、ここでもまずとりあげてみたい。

心なき身にもあはれはしられけり 鴨立つ沢の秋の夕暮

(巻三・秋下・三六二、西行)

『新古今集』では「題しらず」としており、『西行上人集』には題を「鴨」として載っているが、『山家集』の「秋、ものへまかりける道にて」という詞書に従い、実景に基づいてよまれた歌であると一応解しておく。

金子金次郎氏は、歌謡・和歌・連歌における「鳴」の用法を検討し、それを「農村的素材」と性格づけた上で、和歌によまれる鳴について、四季の景物としてのそれと恋の歌で「鳴の羽がき」として比喩的によまれるものとの二つの流れを指摘している。桑原博史氏もこれを受け、鳴が秋の景物としてよまれるのは、

わが門のおくてのひたにおどろきてむろの刈田に鳴ぞたつなる

〔千載集〕秋下・三二七、源兼昌

あたりが古い例かと言う。確かに鳴は四季に限らずよまれていたのが、『堀河百首』では鳴をよんだ歌四首中三首が秋の歌になり（残りの一首は季節不分明）、『金葉集』以後、特に『千載集』から秋の鳴が多くなって、『六百番歌合』では「鳴」題が秋に設定されるなど、春の鳴はごく一部に残しながらも、鳴は秋の景物として定着していく傾向があることは認めてもよいと思う。

『堀河百首』の鳴の歌は四首であるが、これらがすべて「晝」題の歌であることに注意しておきたい。『六百番歌合』でも、「鳴」題の十二首中九首が有明・晝など夜明けの鳴をよんでいる（他の三首は時刻を特定できない）。『万葉集』巻十九・四一四一の家持の鳴の歌は夕暮であり、『千載集』冬・六〇七の殷富門院大輔の歌は「冬の夜の月」と結んでいるが、おおむね、鳴は晝の鳴をよむという傾向が定着しつつあったことが認められる。「鳴は羽音をこそよみならはしたれ」（『六百番歌合』秋・鳴・二十四番判詞）と言われているが、鳴の鳥類としての性格からして飛び立つのは朝であり、恋の比喩としてよまれる鳴の性格とあわせて、朝の鳴をよむようになるのは当然の帰結であろう。まとめていえば、鳴は、秋の夜明けに飛び立つ羽音をよむという傾向が、『千載集』の頃には「本意」として定着しつつあったということになる。

西行は、「鳴たつ沢の秋の夕暮」とよんでいる。夕暮の鳴をよむのは、鳴の「本意」から見て破格である。冒頭に述べたように、実体験

から生まれ出た歌であろうから、鳴のよみ方の伝統にこだわらず、それを無視する結果になったのであろう。というより、むしろ、作者は夜明けの鳴が伝統的な「本意」であるを知つていて、实景に基づいてあえてそれに反し、夕暮の鳴の情趣をよんだものと考えられる。とすれば、この歌のモチーフは、夕暮の鳴の情趣そのものではなく、それまでの伝統には捉えられていなかった新しい情趣の発見ということになる。

この歌のモチーフとして、夕暮の鳴の新しい情趣を発見したのは、金子氏の言を借りれば、「心なき身」と観想するところとなる。

「心なき身」の解釈については、俗世間的なものの情趣を超越した出家の身とする説と、ものの情趣など解さないわが身として謙辞とする説とが真向から対立しているが、久保田淳氏が「心なし」「心あり」の和歌における用例を検討し、後者を支持した時点で、この対立も終止符を打ったかの感がある。依然として前者に拘泥する向きもあるが、西行は自ら出家者としての立場に立てば、

もろともにも我をも具して散りね花うき世をいとふ心ある身ぞ

〔山家集〕上・春・一一八

の歌のように「心ある身」と自己規定しているのである。この「鳴立つ沢」の歌の場合は、むしろ、「心なき身」と謙遜することによって、積極的に出家者としての立場を放棄した上で成った歌ではないだろうか。

上句の表現がふまえている歌として諸注で指摘されているのは、

心あらむ人に見せばや津の国の難波わたりの春の景色を

〔後拾遺集〕春上・四三、能因法師

という著名な歌である。異論はないところだが、この歌を直接的にふまえてよまれた歌としては、「津の国の難波の春は夢なれや蘆の枯葉に風わたるなり」（『新古今集』冬・六二五）というのがあるので、「心なき身」の歌が受けた影響は直接的だとはいえないであろう。

むしろ、

心なきわが身なれども津の国のなにはの春にたへずも有るかな

〔千載集〕春下・一〇六、藤原季通

という歌の方が、「心なきわが身」という表現を持ち、西行歌が直接的にふまえている歌である。表現としては、西行歌は季通歌を媒介として能因歌につながっている。

「あはれはしらけり」の表現については、

あたら夜の月と花とをおなじくはあはれしれらん人に見せばや

〔後撰集〕春下・一〇三、源信明

をあげることができる。西行歌はこの歌もふまえていよう。西行「鴨立つ沢」歌の上句全体が、以上三人の歌の表現を合成したかのごとき表現になっている。

能因や信明が「見せばや」と言うところの内容は、難波の春や夜の月と桜花という春の風景であり、「あはれ」や「心」が指示しているものは、春の優雅な情趣であることには注意を要する。和歌において「あはれ（心）しれらむ人」というときの内容となる情趣は、すべてが春の風景ではないにしても、春の優雅な情趣が主流であることは、心あらむ人のとへかし梅の花かすみにかをる春の山里

〔新千載集〕春上・四一、俊成

などの用例に徴してもわかる。また、

とのもりのとものみやつこ心あらばこの春ばかりあさぎよめすな

〔後拾遺集〕雑春・一〇五五、源公忠

の歌を想起することも許されよう。

これに対し、西行が「鴨たつ沢の秋の夕暮」の風景から感得した「あはれ」は、秋の夕暮の寂寥感である。鴨は、前述したとおり、暁の鴨をよむのが伝統であり、また、

しながどりゐるなふし原とびわたる鴨がはね音おもしろきかな

〔拾遺集〕神楽歌、五八六

とよまれてもいるように、「おもしろき」風情をよむものであり、秋の寂寥たる「あはれ」をよむのではない。この西行歌を経てまなお、「からにもやまとも暁の鴨たつ心を秋のあはれのものものとすすはかりいひならはしたることはないとも侍らぬにや」と、「秋のあはれ」なる鴨をよむのが固定していかないのを示す一文がある（『千五百番歌合』秋四・七百五十九番判詞）。

西行は和歌の伝統に異質な秋の夕暮の鴨の「あはれ」をよんでいる。実景を前にして、その実景が和歌の伝統と異質だったからこそ、「あはれ」なる新しい感動が生じたのである。自身を謙遜して和歌の伝統的情趣である春の優雅を解しない「心なき身」と規定したとき、非伝統的な「あはれ」が表現しえたのである。秋の夕暮の鴨の寂寥の「あはれ」を表現しえたのは、「心なき身」という西行の自己規定であった。

新しい情趣の発見ということを主題的に表現するのに、情趣を感得させた風景の表現に「心なき身」という自己規定の表現を並置させているのは、主題が、単に新しい情趣の発見ということではなく、「心なき身」による情趣の発見、いいかえれば、新しい情趣の発見はわが「心なき身」によってなされたということ、「心なき身」が新しい情趣を発見しえたという認識そのもの、であることを示している。その意味で、この歌はきわめて西行的である。

この歌が、先行和歌の伝統的な表現を周到にふまえているということは、作者が実景から生じた原初の感動を自ら和歌伝統によって捉え返して意味づけ（歌としての主題化）していることを示す。伝統的な表現をふまえるという作者の自己対象化作業によって、反伝統的な「心なき身」による非伝統的な「あはれ」の発見を主題的に表現しえた。伝統的表現を周到にふまえるという表現構造そのものが、自律的に主題を生成していくのである。

以上のように、この歌の表現構造と主題との関係性を捉えると、ひ

とつての表現のかたちも主題的状况にかかわっているはずである。表現のかたちとは、この歌の場合、三句切れのことである。

この歌の三句切れは、上句の主観的抒情と下句の客観的叙景との対立と考えられてきた。¹⁷⁾しかし、上句の自己規定と下句の寂寥の風景がともに伝統的表現による対自化作用を通過して主題を生成しているのだから、上下句は表現としては等価と見なければならぬ。ただし、上句の主観的抒情と下句の客観的叙景の対立と考えられる三句切れから、謙遜した自己規定(上句)による実景(下句)の捉え返しという主題の生成過程をあらわな形で見てとることはできる。伝統を周到にふまえるという表現構造が自律的に主題を生成してゆく二つの要素という形で、主観的抒情と客観的叙景ふうの表現が並置されている。表現として、いずれが因で、いずれが果ということもない。両者が三句切れという形で結びつけられることによって、新しい主題が生成されることができた。三句切れは、歌の表現構造をあらわにする裂け目であるということができよう。

六

三句切れそのものがいかなる表現構造を持っているかについては、なお問題を持ち越している。

西行の「鴨立つ沢」の歌は、実景を契機として成立している。その意味の限りにおいては、新古今の主流に反して西行的性格の歌であるといえる。

次に、いわゆる新古今の代表歌のひとつ、同じ三夕の歌の中の、定家の、

見たせば花も紅葉もなかりけり浦の苫屋の秋の夕暮

(秋上・三六三)

をとりあげたい。

この歌については、その上句の解釈をめぐる諸説があることは周知のごとくである。久保田淳氏は次のように整理している。¹⁸⁾

1 観念的な表現と解する立場。

2 実景的な表現と解する立場。

a 花も紅葉も現実に無い。

b 花も紅葉も実際に無いが、それがかえっておもしろい。

c 花も紅葉も現実に無い。そのように万事が虚無である。

久保田氏自身は、この歌が『源氏物語』明石巻の一場面を引いていることを根拠として、2bを支持している。最近の注釈類も多くこれに準じており、長い論争史もようやく収拾をむかえつつある。本稿にもこれに従うものであるが、実景にはない花紅葉を想起している点、観念性も否定できないのではないか。ただ、観念対現実という対立図式では捉えきれない問題ではある。もとより、それは、この歌が『源氏物語』取であるからといって、『源氏物語』の側に帰すべき問題ではない。

古来からの諸説が分かれての論争は、一に、「花も紅葉も」の理解にかかっている。「花も紅葉も」と並列させた例としては、

ふる雪はきえでもしばしとまらなむ花も紅葉も枝になきころ

(『後撰集』雑二・一一九四、よみ人しらす)

があり、これを本歌に取つて、

この比は花も紅葉も枝になししばしな消えそ松のしら雪

(『新古今集』冬・六八三、後鳥羽院)

という歌がある。この二首とも「花も紅葉も」という表現には、定家歌に同じく「なし」という否定表現を伴っているのは注意しておきたい。このことは、この二首の、本歌—本歌取という特殊な関係性により生じたものではなく、ほかに、

春秋はすすすものから心には花も紅葉もなくこそありけれ

(『貫之集』八九一)

おもひしるはなちもみちもなきものをさのみをいかが風をいとはむ
 (『林葉集』秋・五五九)

などがある。それぞれの歌の主題に応じて、「花も紅葉も」の用法も微妙に相違しているが、おおむね、「花も紅葉も」は、否定表現とともに、春秋の代表的景物として、それが非在の時に想起されて用いられているという共通性は認められよう。否定表現は伴わないが、

いかなれや花もみちもをりこそあれ年の一とせあかぬ月影
 (『清輔集』秋・一三六)

の歌も同想である。

非在の、春秋の代表的景物としての「花も紅葉も」という表現は、きわめて観念的である。それは、もとより、春秋の優劣の争いをはじめとする王朝的情趣、ないしは、和歌の伝統により形成されたものであった。とすれば、「花も紅葉も」は、明るい、はなやかな情趣、優雅なもの、非在の、春秋の代表的景物として想起されつつ、現在をそれに反する暗鬱なものと認識する、あるいは逆に、実景をより優美なものとして賞揚すべく用いられている。比較対照の観念的基準といつてもよい。

下句の「浦の苦屋の秋の夕暮」は、本来は寂寥たる哀愁をそる風景であった。用例をあげれば、

もの思ふと行きても見ねばたかかたのあまのとまやにくちやしめらん
 (『後撰集』雑二・一一九四、よみ人しらす)

松島のおまのとまややいかならむ須磨の浦人しほたるころ
 (『源氏物語』須磨巻、紫上の詠)

世の中はかくてもへけりきさかたやあまのとまやを我が宿にして

たち帰りまたもきてみん松島やを島のとまや浪にあらすな
 (『後拾遺集』羈旅・九三三、能因法師)
 (『新古今集』羈旅・九三三、俊成)

など数多い。羈旅歌がほとんどであり、いずれも旅愁を主題としている。このような伝統からすれば、定家の「浦の苦屋の秋の夕暮」も、旅の寂寥・哀愁などが主題となるはずである。

確かにそのような解釈が行われてきた。注釈史を見ればほとんどがそうである。甚だしくは、わび茶の根本精神にも付会されている(『南方録』)。しかし、この下句に「見わたせば花も紅葉もなかりけり」という上句が並置されると、主題は、寂寥・哀愁を突き抜けて、寂寥・哀愁をそる風景でありながら、かえってそこに興趣を感じるという、あたらしい興趣の発見の主題が生成されてくる。「花紅葉」という比較対照の原点を通過することによって、「浦の苦屋の秋の夕暮」の興趣が新しく見えてくるのである。

主題的には、およそ背反しそうな上句と下句の表現が、和歌の伝統的表現をふまえつつ、上、下句に並置されることによって、ひとつの統一的な伝統に反する主題が新しく生成する。伝統的表現をふまえることは、伝統的表現による対象化作業であり、そこに伝統との差異を認識し、これが主題として自立する。定家のこの歌は、そのような認識の過程が見やすい三句切れの図式として表面にあらわれている。この歌においても、三句切れは一首の表現構造をあらわな形で顕在化する裂け目である。その意味で三句切れは、伝統との差異の認識のあらわな形であり、「発見」の構造である。

この歌については、なおも問題を持ち越している。「源氏物語」取という点である、本歌取の表現構造については、また機会を改めなければならず、今はあえて避けて論じてきたのだが、この歌の主題が新しい興趣の発見であるということは、典拠の『源氏物語』の側からも明らかにされていることで、これに少しふれておきたい。

佐藤恒雄氏は、典拠として従来説かれてきた「はるばると、物のとどこほりなき海づらなるに、なかなか、春秋の花紅葉の盛りなるよりも、ただそこはかとなう茂れる蔭どもなまめかしきに」という一節

よりも「むしろ重要な典拠」として、

入道の領じ占めたる所どころ、海のつらにも山がくれにも、時々
につけて興さかすべき渚の苦屋、おこなひをして後の世のことを
思ひすましつべき山水のつらに、いかめしき堂を建てて三昧を行
ひ、(下略)

の場面を指摘した²⁰。氏は、結論として、「定家は前引の『花紅葉』の語を、むしろこの場面にとり入れて、源氏の視点で詠歌しているとみるべきではないか。とすれば、(中略)この歌のモチーフは海辺の秋のあわれ、秋の興趣にあることになる。」と述べている。本歌(本説)に即していえば、この場面は、光源氏が須磨から明石に移り、気分を一新して、明石入道やがての明石君との出会い、さらには都への帰還をひかえての、物語の世界が暗から明へ移行する段階にある。こともおさえておきたい。「視点」に関しては、作者が、「浦の苦屋」にいて、そこから「見わた」している²¹と解する説があり、これも重要な指摘であるが、今はふれない。

定家の歌は、上句・下句とも『源氏物語』明石巻のことばに拠って、新しい興趣の発見を主題化している。また、以上に引用したような歌々の形成する和歌の伝統的表現をもふまえている。作者は、『源氏物語』の場面を和歌的伝統によって捉え返したのである。ことばによることばの捉え返し。作者は、二つのことばによって二重に対象化されつつ、主題を生成してゆく。この定家歌は、このような複雑な表現構造を持っている。

前節においても、三句切れは、新古今の表現構造をあらわにする裂け目であると述べた。それが裂け目でありうるのは、伝統的表現をふまえることによる自己対象化という認識過程(表現構造)の最もあらわな形である発見という意味においてである。三句切れが、「続けがら」の最も代表的、かつ尖鋭的なものであると述べたのは、認識の最も代表的、かつ尖鋭的(衝動的とも)な形である発見の構造だからで

ある。

前節にあげた西行の「鳴たつ沢」の歌は、実景をもとにしてそれを伝統的表現によって捉え返したのであった。実景があくまで前提となっており、その限りにおいて、定家らの歌とは異質である。定家の「浦の苦屋」の歌は、実景ではなく、『源氏物語』のことばを前提としている。それは、他の新古今の歌一般においては歌題ということになろう。

ついでにいえば、前に引いた後鳥羽院の「このごろは花も紅葉も枝になし」の歌についても同様である。松にかかる白雪に花紅葉と同質の情趣を発見し、その発見を起点に「しばしな消えそ」の命令表現が生まれる。この場合、命令そのものが主題とはなりえない(命令の命令としての実効力はない)ので、命令の感情を喚起させるような、冬の情趣の発見が主題となろう。本歌に即きすぎているようだが、この歌の三句切れも発見の構造であることは確認できる。

七

本稿の考察は、あくまで三句切れを対象としてきた。しかし、二句切れに関しても同じように考え進めていくことができる。たとえば、

下もえに思ひ消えなん煙だにあとなき雲のはてぞ悲しき

(『新古今集』恋二・一〇八一、俊成卿女)

という歌も、多くの恋歌群、特に『狭衣物語』の歌をふまえることによって、わが身の行く末を見出しつつ、「あとなき雲のはて」へとその自己認識を突き抜けてゆくのである。二句切れによって、以上のような自己認識の深化(行く末の発見)を主題化しているのがあり、この歌でも、二句切れは、自己の行く末の発見の構造であることが確認できる。

このように、二句切れと三句切れとは同様の表現構造を持っている

と思われるが、新古今では、数において三句切れが二句切れを圧倒するのは、歌合の披講形式が三句切れであること以外には、今のところ理由を見出しえない。連歌の逆影響もあろうか。初句切れ、四句切れについては、新たに別途の考察が必要かもしれない。特に初句切れは、三句切れと同様に新古今表現の一特徴にあげられており、さらに重要なのは、『毎月抄』などに「初句後置法」が論ぜられていて、これが初句切れの方法論としての意識性を有する可能性も示唆する点、注意を促されるのである。ただし、これらも、やはり三句切れの表現構造の延長線上にあるものと思っている。いずれも、詞の「続けがら」の方法の一環にあるものとして、異質の表現構造を持つものではないと思われる。

三句切れは、「続けがら」の中に解消すべきものであるとは、繰り返し述べてきたが、その代表的、尖鋭的な形という特殊性も指摘された。その特殊性ゆえの表現としての「効果」を見出そうとすれば、表現構造があらわな形で露呈されていることによる、主題の明示性、印象の鮮明性を認めることはできる。しかし、それを意識的に方法化していたことには疑問であり、そのことが三句切れを意識的方法論と認められないという意味になる。方法ではなく、表現構造の問題として主題的状况において把握すべきものである。このような様々な限定要素を勘案した意味の限りにおいて、三句切れは、新古今表現の一特徴であり、三句切れ歌は、新古今の典型であるといえるのである。

- (1) 上条彰次「和歌の享受——「藤原俊成の歌評態度」補考(一)——」(『国語国文』昭45・12)
- (2) 注(1)ほか、錦仁「藤原俊成の構成批評——業平の「月やあらぬ」と貫之の「結ぶ手の」とをめぐって——」(『文芸研究』97、昭56・5) 参照。「構成批評」の名は、錦氏による。
- (3) このことに関しては、いずれ機会を得て詳論したい。

- (4) 川平ひとし「和歌切字可心得事」二種(『跡見学園女子大学国文学科報』13、昭和60・3)
- (5) 永山勇「国語意識史の研究」(昭和38・3) 参照。
- (6) 風巻景次郎「新古今時代」(昭11・6、「全集」六所収)
- (7) 藤平春男「新古今の方法——集巻頭歌をめぐって——」(『まひる野』昭47・4。「新古今とその前後」昭58・1に収録。)
- (8) 拙稿「新古今表現構造論序説——宗祇の注釈を発端に——」(『文芸研究』106、昭59・5)
- (9) 岩津資雄「歌合せの歌論史研究」(昭38・11)
- (10) 「解釈と鑑賞」(昭45・2)に掲載。
- (11) 江湖山恒明「古今集・新古今集の解釈文法」(『時代別・作品別解釈文法』解釈と鑑賞臨時増刊・昭58・1)など。
- (12) 金子金治郎「鳴の歌——歌謡・和歌・連歌——」(『国語と国文学』昭44・4)
- (13) 桑原博史「伝統と独創——西行論——」(『国文学』昭45・10。日本文学研究資料叢書「西行・定家」に収録。)
- (14) 久保田淳「新古今和歌集全評釈」第二巻(昭51・11)
- (15) 浜千代清・渡部貞麿編「日本文学と仏教思想」昭59・5(西行の項は浜千代清氏担当)
- (16) 先行歌については、西沢美仁「西行の能因歌享受——難波の春」から「鴨立沢」へ——(『国語と国文学』昭55・11)が参考となる。
- (17) 和泉久子「新古今の標準型三句切れ歌と古典基準一考」(『跡見女子大学紀要』7、昭44・12)
- (18) 注(14)に同じ。
- (19) 上条彰次・片山享・佐藤恒雄「新古今和歌集入門」昭53・1(この歌は、佐藤恒雄氏担当)など。
- (20) (19)に同じ。
- (21) 鈴木淳「定家「花も紅葉もなかりけり」の歌とその解釈」(『和歌文学研究』37、昭52・9)
- (22) 「初句後置法」については、川平ひとし「和歌の初五文字をのちに置くこと——詠作技法の諸相と俊成・定家の表現意識——」(伊地知鉄男編『中世文学資料と論考』昭53・11)「初句後置法」の示唆するもの——新古今時代の表現意識の一駒——(『跡見学園女子大学国文学科報』昭54・3) 参照。

引用した作品の本文は、『新編国歌大観』（歌番号も同本に拠る）『平安朝歌合大成』、『群書類従』、『歌論集能楽論集』（日本古典文学大系）

『源氏物語』（日本古典文学全集）などに拠った。ただし、表記については私に改めたところがある。