

藤原俊成における下句へののの連接型表現の意味

——「伏見の里の有明の空」など——（序）

錦

仁

—

『新古今集』に収められた約二千首の歌から、そのもつとも新古今的と看做しうる特色を拾い出せば、およそ次のようなものをあげるこ
とができるだろう。まず詠歌技法として初句切れ、三句切れ、体言止
めの、自然な叙述を切断したり中止したりして言外の余情表出を狙っ
たもの。また、『古今集』を筆頭とする三代集や『伊勢物語』『源氏物
語』などの古典を憧憬し、その詞や場面を自歌に取り込む本歌取・本
説取という技法。新古今的詠風とは、それらの詠歌技法を発条に日常
的現実感の浸入を厳しく排除したもので、言語によってしか表現でき
ない「虚」の詩的世界を構築している。

こういう詠法と詠風は、主に建久年間に寂蓮、良経、定家らのいわ
ゆる新風歌人によって実験が重ねられ、急速に進展していった。そし
て正治期に至り後鳥羽院と出会うことによってさらに深化し普遍化
し、『新古今集』に数多く選出されたのであった。

右の事情は、どのような解説書でも述べるところであるが、その新
古今的詠法と詠風が突如として出来したわけではない。言うまでもな
くその前には『千載集』があり俊成があり、その準備段階ですでに形
成された詠法・詠風を継承・発展してはじめて新古今的なるものがあ

らわれる。本稿はそうした和歌の表現史を踏まえて、次の世代に大き
な遺産を残した俊成の詠法・詠風を問題にする。すなわち、四つの詠
歌技法のうち三句切れと体言止めとに考察の的を絞り、その発展史を
追いつつその詩的機能を明らかにすることを主たる目的とする。

しかし、三句切れのみならず句切れや体言止めの問題はほとんど解
決済みのことであって、今さら考察する必要はないと思われる。そこ
で従来の観点を少し変え、助詞へののを多用して名詞を接続し、最後
を体言（名詞）止めに終わして下句をつくるという技法に着目して考
察を加えることとする。表題の「伏見の里の有明の空」や後述の「浦
のとまやの秋のゆふぐれ」のごとき下句に見られる技法である。この
修辭法は、上句に対して下句を独立させ離反させるので、いきおい三
句切れを要請する。重要なのは、後述するがこうした技法は『千載集』
から目立ち始め、次の『新古今集』に至って最大数を示すことである。
歌人では西行、式子、俊成あたりから目立ち始め、新古今的詠風を切
り開いた寂蓮、良経、定家等に多数あらわれることである。とすれば、
助詞へののの連接による下句形成の修辭法は、まず俊成によっていかな
る詩的理由があって発明されたのか、そしてその詩的機能はいかなる
特質を含んでいるのか、を考えねばならない。さらに次の『新古今集』
の撰者たちは、何故にそれまでの勅撰集に比しこの修辭法をもった歌

を数多く選入することになったのであろうか。結論を急がずに具体例をあげながらゆつくり考えてゆくことにしよう。

(注) 今回は、如上の問題を『千載集』が成立した文治三・四年ごろまでに限り、しかもそこに選出された、歌型を同じくする俊頼と俊成の歌を考察の中心課題とする。それ以後の歌や、歌論・歌合判詞とのかわりの問題、とりわけへの接続型下句が十全に表現機能を發揮したときに詠者としての作者主体が表現の背後に隠れてしまうという重要な問題については、統稿を予定しているのでそこで詳論することにした。本稿はそのための基礎資料を提示し、解説しておくにとどめる。

二

助詞へのによる名詞接続で上句に対して独立した下句を形成する修辭法は、新古今の世界をどのように具現しているであろうか。その表現機能の徹底した有様は、この歌集の代表歌人たる定家の次の三首を見ればただちに納得できるはずである。

- 1 見わたせば花も紅葉もなかりけり 浦のとまやの秋の夕ぐれ
(秋上・三六三)
- 2 駒とめて袖うち払ふかげもなし 佐野のわたりの雪のゆふぐれ
(冬・六七)
- 3 年も経ぬ いのちぎりにはつせ山 をのへの鐘のよそのゆふぐれ (恋二・一一四二)

これらが長い享受史のなかで『新古今集』第一の名歌として高く評価されてきたことは、幾多の注釈書を通覧すれば明らかであり、その

ことについていまは述べない。その名歌はいずれも下句が場所(地名)と時間的情況を示す名詞を積み重ねた単純な構成をとり、この技法により下句は上句の叙述性のつよい表現と全く異質な表現形態になっている。たとえば、「駒とめて……かげもなし」という行為・発見・結果を含んだ上句の叙述的経緯を下句はあたかも破壊するかのようになり、「佐野のわたりの雪のゆふぐれ」と四つの名詞をへので接続した風景描写で独立性を際立たせている。そうした上・下句の異質なかかわり、断切をとおして流れてゆく構成法は、1においても同様である。ただ3はそれらとやや異なっている。三句の「初瀬山」は祈りが「果つ」の意をかけ、その地名をさらに絞って四句の「尾上」へと自然につづいてゆき、明確な三句切れとはいえない。しかし、当時の披講様式が初句と三句とで二度切って速度を変えながら朗詠するものであったらしいことを考慮すれば、やはり1・2と同様な構成意識が認められよう。つまり、三句までが祈った当人の行為と結果であり、そこで大きく変わり、四句以降が祈られた人物の現在なのである。したがって、1・2と同様に3も内容的に上句と下句の相互独立性は生きていることになる。

上・下句が相互に独立すること、上句の叙述的、やや主情的・詠嘆的な主観の表白を成立せしめた情況や場を、下句が客観的に提示するという構成方法は、述べたように新古今的な詠法をくつきり示しているといつてよいだろう。だが、下句は上句に対し単に異質な形態で独立しているというわけではありえない。三首とも、風景が視野の外に没する「夕暮」という時間を指示する名詞で終わっていることに注意する必要がある。

1の「なかりけり」は、「浦のとまや」の風景がまさにいま視野から闇の訪れによって喪失してゆくきわどい「夕暮」の瞬間と深く結びついている。2の「かげもなし」も3の「初(果つ)瀬山」も、存在し

たもの（風景）、存在しえたかもしれないぬもの（つまり、祈りの実現、その可能性）が喪失していったその意味合いにおいて、1と同様に「夕暮」のイメージと切り結ばれている。たとえば「見わた」すとは、眼に見える風景ではなく、何もかも夕闇に没する移ろう瞬間において光と闇が交錯するゆえに深く実感されてくる観念の世界をこそ見ているのかもしれないのである。それは2においても指摘できる。「駒とめて袖うち払ふかげ」は「なし」といって、「……雪のゆふぐれ」と置かれていたからには、歌の印象としていかに視覚的に明瞭な絵画的場面が想起されるとしても（たとえば『詞林拾葉』などの解^註）、実はそうした絵画的風景自体が「夕暮」の闇に沈んで見えなくなりつつあることを、より重視しなければならぬ。風景が視界から消えてゆくからこそ、上句の「……うち払ふかげ」の視覚的印象は逆に強まるのであり、それはもはやヴィジブルな次元を超えた観念の風景として印象あざやかなのだというべきである。3も上・下句が独立していること先に述べたごとくだが、内部ではつうじ合っている。下句は折られた人物の現在を「よそのゆふぐれ」で表現しながら、同時に祈った当人の愛の願望が空しく果てたことをも表現している。祈った当人はいま「夕暮」のなかで長い時間をかけたはずの祈りの空しさをかみしめる。上句からの内容上の流れを受けた下句の「夕暮」は一日の終わりにみずからの愛の喪失を重複させて表現効果を高めているのである。その意味でこの歌の上句と下句は自然につうじ合っている。

こうして見れば、助詞への「」連接による下句は、形態的にも内容的にも上句と厳しく切れる三句切れを要請しながら、その内部で深く結びあう技法であることがわかる。また、その技法の表現効果を高める工夫が結果の「夕暮」止めでなされていた。むしろ、そうすること、すなわち上句と下句を切りつつ繋ぐことが、この技法の本来的なありかたであった、というべきであろう。

したがって、従来のようにこうした定家の歌などに見られる詠法を、初句切れ、三句切れ、体言止めとして個別的に考察するのではなく、下句の全形態に着目して勅撰集の歴史でその表現史を位置づけることがいっそう必要になってくる。

三

それでは、定家の歌のごとき構成法をとる歌は、勅撰集の歴史においていつごろから、どのようにあらわれてくるのであろうか。類以の構成法をもつ歌も含めて示したのが、次の表1である。

最初に表中の形式について簡単に説明しておく。〈4 4 5〉とは「浦の・とまやの秋の夕暮」のように、助詞への「」が四句に二つ、五句に一つある場合で、以下その要領で少し例歌を示すと、

〈4 5 5〉——やはらぐる光にあまる影なれや五十鈴河原の秋の夜の月（『新古今集』神祇・一八八〇 慈円）

〈3 4 4 5〉——立ちよれば涼しかりけり水鳥の青羽の山のまつゆふかげ（同 賀・七五五 光範）

〈1 2 2〉——夏引の手びきの、絲の年へても絶えぬおもひにむすばほれつつ（同 恋二・一一四〇 越前）

のような具合である。調査に用いたテキストは、『古今集』以下『金葉集』が『八代集全註』（山岸徳平編 有精堂）、以下、『詞華和歌集』（井上宗雄・片野達郎校注 笠間書院）、『千載和歌集』（久保田淳・松野陽一校注 笠間書院）、『新訂新古今和歌集』（佐佐木信綱校訂 岩波文庫）、『新勅撰集総索引』（滝沢貞夫編 明治書院）の「本文」、である。

この表で気付くことが二つある。下句の〈4 4 5〉〈4 5 5〉形式、ないし上句から下句につづく〈3 4 4 5〉〈3 3 4 4 5〉〈3 4 4 5 5〉形式は、『金葉集』で一旦増えているが『千載集』以後に急激に多く

表 1

| 上句 | 上→下句 | 下句 | |
|------------------------------|-------------------|-------------|-----|
| 1 1 1 2 1 1 2 2 2 2 | 3 3 4 3 4 4 | 4 4 5 | |
| 2 2 3 | 4 3 | 1 | 四季 |
| 0 1 3 | 1 2 | 0 | 恋 |
| 4 0 1 | 0 1 | 0 | 雑 |
| 6 3 7 | 5 6 | 1 | (計) |
| 16 | 11 | 1 | |

後撰集

| 上句 | 上→下句 | 下句 | |
|--|--------------------------------------|-------------------------|-----|
| 2 2 1 1 1 2 2 2 1 1 3 2 2 2 2 2 | 3 3 3 3 4 4 3 3 4 4 4 4 5 4 | 4 4 4 5 4 4 5 5 4 | |
| 1 1 1 0 1 | 1 0 0 1 | 1 1 3 | 四季 |
| 0 0 1 1 1 | 0 0 2 2 | 0 0 0 | 恋 |
| 0 0 1 0 0 | 0 2 0 1 | 0 0 0 | 雑 |
| 1 1 3 1 2 | 1 2 2 4 | 1 1 3 | (計) |
| 8 | 9 | 5 | |

古今集

| 下句 | |
|-------------------------|-----|
| 4 4 4 5 4 4 5 5 4 | |
| 1 1 0 | 四季 |
| 0 1 1 | 恋 |
| 0 2 0 | 雑 |
| 1 4 1 | (計) |
| 6 | |

金葉集

| 上句 | 上→下句 | 下句 | |
|--|------------------------------|-------------|-----|
| 2 2 1 1 1 2 2 2 2 1 3 2 2 2 2 2 | 2 3 3 3 4 3 3 4 4 4 | 4 4 5 | |
| 0 1 0 3 1 | 0 4 1 | 2 | 四季 |
| 1 0 0 0 1 | 1 0 1 | 0 | 恋 |
| 0 0 1 1 3 | 0 4 1 | 0 | 雑 |
| 1 1 1 4 5 | 1 8 3 | 2 | (計) |
| 12 | 12 | 2 | |

後拾遺集

| 上句 | 上→下句 | 下句 | |
|--|------------------------------|-------------|-----|
| 2 2 2 1 1 1 1 3 2 2 2 2 1 1 3 3 2 2 2 2 3 2 | 3 3 3 4 3 3 4 4 4 4 | 4 4 5 | |
| 0 0 0 0 0 1 1 | 2 0 0 | 0 | 四季 |
| 0 0 0 1 3 0 2 | 0 0 2 | 0 | 恋 |
| 0 3 1 0 4 0 0 | 5 1 0 | 1 | 雑 |
| 0 3 1 1 7 1 3 | 7 1 2 | 1 | (計) |
| 16 | 10 | 1 | |

拾遺集

雑春：等はすべて雑とする

| 上句 | 上→下句 | 下句 | |
|--|------------------------------|-------------------|-----|
| 2 2 2 1 1 1 3 2 2 2 2 1 3 3 2 2 2 2 2 | 3 3 3 4 4 3 4 4 4 5 | 4 4 4 4 5 4 | |
| 0 0 0 1 4 1 | 2 1 0 | 6 1 | 四季 |
| 0 0 1 0 3 0 | 0 0 0 | 3 0 | 恋 |
| 1 2 0 0 1 0 | 0 1 1 | 3 0 | 雑 |
| 1 2 1 1 8 1 | 2 2 1 | 12 1 | (計) |
| 14 | 5 | 13 | |

千載集

| 上句 | 上→下句 | 下句 | |
|------------------------|-----------------------------------|-------------|-----|
| 1 1 2 1 2 2 2 | 3 3 3 4 3 3 4 4 4 4 5 | 4 5 5 | |
| 2 1 | 1 2 0 | 0 | 四季 |
| 0 0 | 0 0 1 | 0 | 恋 |
| 1 0 | 1 1 0 | 1 | 雑 |
| 3 1 | 2 3 1 | 1 | (計) |
| 4 | 6 | 1 | |

詞華集

| 上句 | 上→下句 | |
|------------------------------------|------------------------|--|
| 2 2 1 1 2 2 2 1 3 2 2 2 5 | 3 3 4 4 4 4 5 | |
| 1 1 3 1 | 1 1 | |
| 0 0 1 0 | 0 0 | |
| 1 0 1 0 | 0 1 | |
| 2 1 5 1 | 1 2 | |
| 9 | 3 | |

| 下句 | 上→下句 | 下句 | |
|---|--|------------------------------|-----|
| 2 2 1 1 1 1 2 2 2 2 1 1 3 3 2 2 2 2 3 2 2 3 | 3 3 3 3 4 4 4 3 4 4 4 4 5 5 5 5 | 4 4 4 5 4 4 5 5 5 5 | |
| 0 2 0 5 0 0 | 0 7 1 1 | 0 2 12 | 四季 |
| 2 0 0 3 0 1 | 0 0 0 1 | 1 0 1 | 恋 |
| 1 2 1 6 1 2 | 1 1 0 1 | 0 0 5 | 雑 |
| 3 4 1 14 1 3 | 1 8 1 3 | 1 2 18 | (計) |
| 26 | 13 | 22 | |

新勅撰集

| 上句 | 上→下句 | 下句 | |
|--|------------------------------|-------------------|-----|
| 2 2 1 1 1 1 3 2 2 2 1 1 3 3 2 2 2 2 3 2 | 3 3 3 4 4 3 4 4 4 5 | 4 4 5 4 5 5 | |
| 1 3 2 6 1 3 | 6 3 1 | 0 15 | 四季 |
| 0 2 0 1 1 1 | 0 0 0 | 0 6 | 恋 |
| 1 0 0 5 0 2 | 1 0 0 | 2 16 | 雑 |
| 2 5 2 12 2 6 | 7 3 1 | 2 37 | (計) |
| 29 | 11 | 39 | |

新古今集

表II

| 形式 | 勅撰集 | | | 古 | 後 | 拾 | 後 | 金 | 詞 | 千 | 新 | 新 | (増減) |
|-------|---------|---|---|---|---|---|---|----|----|----|---|---|------|
| | 今 | 撰 | 遺 | 今 | 撰 | 遺 | 拾 | 葉 | 華 | 載 | 古 | 勅 | |
| 下句 | 4 4 5 | 1 | 1 | 1 | 2 | 4 | 0 | 12 | 37 | 19 | ノ | | |
| | 4 5 5 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 2 | 1 | → | | |
| 上句→下句 | 3 3 4 | 4 | 6 | 2 | 3 | 0 | 1 | 1 | 1 | 3 | ノ | | |
| | 3 4 4 | 2 | 5 | 7 | 8 | 2 | 2 | 2 | 3 | 1 | ノ | | |
| | 3 4 4 5 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 2 | 7 | 8 | ノ | | |
| 上句 | 1 1 2 | 2 | 7 | 3 | 5 | 1 | 0 | 1 | 6 | 3 | → | | |
| | 1 2 2 | 3 | 6 | 7 | 4 | 5 | 3 | 8 | 12 | 14 | ノ | | |
| | 2 2 3 | 1 | 0 | 3 | 1 | 2 | 0 | 2 | 5 | 4 | ノ | | |

- ノ 増加の著しいもの。
 ノ 大体、増加しているもの。
 → 増減しないもの。
 ノ 減少しているもの。

なる。すなわち、『千載集』以下『新勅撰集』までの合計八一首に對し、『古今集』以下『詞華集』までの合計はわずか一七首にすぎないのである。一方、上句の $\wedge 1222$ 、 $\wedge 2223$ 形式や上句から下句にかけての $\wedge 344$ 形式などは、全勅撰集をつうじて少しづつ減少ないし増加する傾向にあるが、その増減の変化は顯著なものとはいえない。これらはどの勅撰集にも多く見られる普通の詠歌形式なのである。

右の二つの傾向に分かれる形式の増減について、さらにわかりやすくするため表Iから該当形式を抜き書き直したのが表IIである。

この表を見れば、考察対象の下句独立の形式と思われる \wedge の連接法は、『千載集』以後にそれとは別の傾向を示す一般的・普遍的な詠歌形式に割り込むようにして急激に増加し、独自の位置を占めていった、ということがよくわかるのである。したがって、先に定家の歌で見た『新古今集』の例の形式・形態、それによってもたらされた表現世界を考へる場合、『千載集』にある該当形式の歌から比較・検討してゆかねばならないことになる。

ところで、こまかな検討は省くが表I・IIに見られる二つの傾向について簡単に述べておく必要がある。何故に該当形式の歌がある時期から急に増えたのであろうか。結論めいたことを言っておくと、下句が上句に對し独立してくる傾向の背後には、上句への \wedge 連接による普遍的・一般的な詠歌形式が俊成を始め『千載集』前後の歌人たちには、おのれの心情を託するには不十分な詠歌形式として意識され出したのではないか。よく見るとその上句への \wedge 連接形式とは、枕詞・序詞的発想などに基づく修辭法を上句に置く、『万葉集』などによくあるいわば「寄物陳思」に似た古い形式の歌型である。たとえば

4 みちのべの・壱師の・花の・いちしるく人皆知りぬ我が恋妻に (『古
 来風体抄』『万葉集』卷十一・二四八〇)

5 秋の田の・飯庵の・庵の・苔を荒みわが衣手は露に濡れつつ (『古来
 風体抄』『万葉集』卷十・二二七四、『後撰集』秋中・三〇二)

6 山寺の・入相の・鐘の・声ごとに今日も暮れぬと聞かぞ悲しき (『古
 来風体抄』『拾遺集』哀傷・一三二一九)

これらは『古来風体抄』に選出されているから、俊成が秀歌と認め

ていたものと一応、考えられる。いずれも抒情の原因・契機を上句に置き、それに誘発された心情を下句で述べるという法式である。それは公任が『新撰髓脳』で、「心姿……ともに得ずなりなば、古の人多く本に歌枕をおきて未だ思ふ心をあらはす」といつて勧めた詠み方と一脈つうずる。4は歌枕を入れた連辞を序詞にして「いちしるく」を引き出し、5・6は歌枕ではないけれど、景物・場所を先に提示しそれに導かれて下句で心情を表出する。この形式は、そうした抒情文芸としての和歌を整った姿にまとめあげる方法でもある。公任は先の文につづけて、「さるをなむ中比よりはさしもあらねど、はじめに思ふことを言ひあらはしたるはなほわろきことになむする」と述べているように、この形式は『万葉集』などの古歌に多く見られ「中比」にはさほど多くなくなった歌型である。それでもなお「はじめに思ふことを言ひあらは」すのは「わろ」しとされていたのだから、上句に景物・場所を提示しその後「思ふこと」を表出する方法は根強く残存することになった、といえるだろう。『万葉集』では自明のことなので除き、そうした上句の形式を『古今集』以下の勅撰集で調べると、表示のごとく減少の傾向はあるけれどやはり根強いものがあるといわねばならない。

へこの接続下句独立の形式は、以上述べた状況において上句への接続型の歌に割り込むようにして急激に増加していったのである。そこに『千載集』以後の歌人たち——俊成や定家など詠法と詠姿にとりわけ敏感であった特定の人々——の創意工夫が見出せるはずである。

四

それでは、『千載集』における下句への接続の歌とはどのようなものであろうか。『新古今集』のそれと較べて、どのような違いが見出せ

るであろうか。該当する歌は一二首、数が少ないので全部あげてみる。

- 7 眺むれば思ひやるべき方ぞなき春の限りの夕暮の空 式子（春下・一二四）
- 8 などてかく思ひ初めけん郭公雪の御山の法の声かは 俊頼（夏・一九二）
- 9 何となくものぞ悲しき菅原や伏見の里の秋の夕暮 俊頼（秋上・二五九）
- 10 湊川浮寝の床に聞ゆなり生田の奥のさを鹿の声 範兼（秋下・三一一）
- 11 さびしさを何に譬へん牡鹿鳴く深山の里の明方の空 広言（秋下・三二二）
- 12 音にさへ袂を濡らす時雨かな榎の板屋の夜半の寢覚に 定信（冬・四〇二）
- 13 動きなくなほ万代ぞ頼むべき菟姑射の山の峯の松蔭 式子（賀・六二四）
- 14 千代とのみ同じことをぞ調ぶなる長田の山の峯の松風 為政（賀・六三三）
- 15 人知れぬ涙の川の水上や岩手の山の谷のした水 顕昭（恋一・六六六）
- 16 いづくより吹き来る風の散しけん誰もしのぶの森の言の葉 隆房（恋三・八二六）
- 17 忘るなよ世々の契りを菅原や伏見の里の有明の空 俊成（恋三・八三八）
- 18 さらにまた花ぞ散り敷く鷺の山法の庭の暮方の空 俊成（釈教・一二四三）

以上の歌で目立つのは、形態・内容の両面においてやはりブレ新古今の特質を脱け出ていないものが多いことであろう。まず形態面であれば、二句切れが多く8・9・11・18の四首(33%)がそれにあたる。これを『新古今集』と比較すると、該当歌四〇首のうち二句切れは九首(22.5%)、しかもその九首のうち三首が初句切れを備えており、いわば新古今的な詠法を具備しているのである。また初句切れは四〇首のうち九首(22.5%)を占めるが、『千載集』では一二首中二首(16.6%)。その一首の10は初句「湊川」が「浮寝の床」にかかる枕詞的発想のものであって、11のごとき初・二句を倒置した、純然たる初句切れとはかなり性質が異なる。『新古今集』に較べて、下句独立の形式の歌の初句切れは非常に少ない。^(五)

このような形態上の差違とともに、内容的にもブレ新古今的な性質は明らかである。10の「聞ゆなり」の対象は下句の「さを鹿の声」そのものであり、12は下句の末尾が「寢覚に」であることにより上・下句倒置となって、両首とも抒情の原因・結果たる論理的帰結は明瞭にすぎず。それは14でも変わりがなく、また16にしても下句で「しのぶの森の言の葉」という「忍ぶ」をかけた一種の慣用句で論理的明瞭性をやや臙化しているけれども、上句の目的語が下句に直接あらわれていることでは同じである。9は全体に「へ」が多用され、上・下句の形式的対応がぼやけてしまっている。いずれも先の定家の歌には較べるにも及ばない。

ただ、こういうなかで式子の7・13、広言の11、俊頼の9とそれを本歌とする俊成の17などは、それなりに斬新な詠法・詠風をもつ歌として評価できよう。

たとえば式子の10は、定家の「見わたせば」(1)と構造上よく類似しており、その意味で定家歌の先蹤ともいべきものである。初句の「……ば」、三句の「なし」で切れる技巧、そして下句の「へ」の連接法

による上・下句独立・対応の構造がすこぶる似通っている。それらの形態上の共通点に加えて、さらに重要なものは、両者に同様の内的構造が見出せることである。くりかえすが、「見わたせば」の歌の「見る」という行為は、静止的に存在するある一定の視覚対象に視線を注ぎつづけるといった持続性をもつものではなかった。三句の「なかりけり」という否定辞と、結句の「夕暮」という視覚から風景が消滅する時間の提示とによって、「見る」行為の持続性が下句に進むにつれて段階的に壊れてゆく。「見る」ことの可能性が消えたとき、逆に非可視の観念風景が現出するというのが、定家の歌の内的構造であった。それと同じように、式子の歌でも「思ひやるべき方ぞなき」というのだから、「思ひやる」その心情・行為は、下句の「春の限りの夕暮の空」という視覚に保証された風景に向かっていつまでも存在し持続しているわけではない。風景が「夕暮」の進み具合とともに消えてゆくなかで、同時に「思ひやるべき方」の「なき」が内面深く確認されてゆくのである。つまり、春の終わりの風景を「見る」視線が闇の訪来に無意味化され、ついで「思う」心理(「思ひやる」へと移行し、さらにそれもなくなり(「方もなし」、ついに無意味化されてゆく。こうして、作者ひとりの実感を離れて、古来、歌いつがれすでに伝統的に様式化されたところの美の範疇たる「惜春」の情調をおのずと現出するに至る。したがって、「春の限りの夕暮の空」は、一見、作者が対峙し見ている風景のようでありながら、それは単なるヴィジブルな対象として存在しつづけるのではない。むしろ下句に至って、上句から述べられてきた行為や心理が持続不可能となる、その裏返され無意味化されてゆく気分をあらわし始める。そして、「へ」をリズムカルにくりかえす音楽的諧調のなかで作者は、自分の実感を離れて伝統的「惜春」の情調へと参入することになる。

このように式子の歌は、定家の歌の先蹤といふべき資格をもっている。

ると考えられる。しかしこの7は、一時代前の範兼の10や定信6、さらに前の平安中期の歌人であった為政の14と、形態的に共通する性格をもっている。彼らの歌は主語、述語、目的語が明瞭な関係で結ばれており、抒情の原因と結果がはっきりしていた。式子の歌も一応、上・下句を例置した形であり、それを元に返せば述語と目的語が自然な関係を取り戻し、論理的帰結をはっきりさせることができる。だがしかし、そのように語の順序を変えて読むことは、この歌の正しい分析にはならない。前述のごとく下句の表現に着目して一首の内的構造を分析すればそれはわかるはずである。定家の「見わたせば」の歌を上・下句を逆にして「読む」ことができぬように、式子の歌もその形を変えて「読む」ことはできない。内的構造においてもそうだが、式子の全作品において「眺む」という詞は非常に複雑で深い精神的意味が込められた用語であった。⁽⁶⁾「眺む」は、単純に歌のなかの一定の語ないし対象を目的語とするものではないのである。それに較べ、定信の12はもともと論理的明瞭さを有する発想・趣向をもつが、その上に結句に「寢覚めに」と原因・理由を示す格助詞を置き、みずから倒置表現であることをあらわにして論理的明瞭さをうち出している。

このような新古今の様式をすでに兼ね備え、定家の歌の先蹤ともいえる式子の歌を、俊成は『千載集』に早くも選出しているのである。

五

ところで、一二首の『千載集』の歌人を時代順にあげれば、四つのグループにまとめることができよう。a 平安中期の為政、b 平安後期の俊頼、c 同期の範兼、広言、定信、d 同期から鎌倉期初頭の顕昭、俊成、隆房、式子、となる。そのなかで該当歌は、a 一首、b 二首、c 三首、d 六首で、d には俊成、式子にそれぞれ二首

あるとしように時代を追って増加してきている。またその内質も、時代を追ってしだいに『新古今集』の歌に近づいてきているのであった。そこで次には、式子の詠歌の師であった俊成の歌をとりあげてみることにする。

17 忘るなよ世々の契りを菅原や伏見の里の有明の空

これは治承二年『右大臣家百首』の「後朝恋」五首の最後の歌で、俊頼の9、すなわち『散木奇歌集』に「ふしみにて、つねよりも物心ばそかりければよめる」と詞書のある、「何となくものぞ悲しき菅原や伏見の里の秋の夕暮」を本歌とすると考えられる。何よりも下句の類似がその証左たりえている。三句に「菅原や」と置き下句をへの「連接の体言(名詞)」に止めにしたのは、それまでには見られなかったようである。また両首の下句のつくり方は、広言の「深山の里の明方の空」(11)とも類似し、俊成はそれ以前の歌に点在するこうした下句のつくり方にヒントを得たのかもしれない。

本歌の同定について問題がないわけではない。「菅原や伏見の里」は「菅原野辺」とも歌われ、『五代集歌枕』『八雲御抄』などが示すように大和国の歌枕で、「わが宿はすがはらのべとなりけりいかにふしみて人のゆくらん」(和泉式部)のごとく、サ変の動詞「す」をかけて用いることがある。ただし「伏見」は、『藤原隆信朝臣集』恋四に女からの返歌「たづねつ、ふしみにきつるかひもなし身をうち山の詠めのみして」に、「すがはらとよめる、そこ(山城国・筆者)のふしみにはあらねど、女なればこまかにはしらぬにや」と注を加えており、当時、山城国と大和国を混同することなきにしもあらずであった。また「伏見」はしばしば詠まれているが、その歌からは場所を決めかねるものが多いという状況がある。しかし、「菅原や伏見の里」を詠み込んだもつと

も早い例と思われる「いざこゝにわが世はへなんすがはらやふしみの
さとのあれまくもをし」(『古今集』雑下・九八一 読人不知)に清輔
の『奥儀抄』は、次のように注する。「是は山城のふしみにはあらず。
大和国に菅原と云ふ所にふしみといふ所のある也。扱、かくつゞくる
也」とあるから、俊成はいうまでもなく大和国を意識して詠じたであ
らう。とすれば、俊成の歌には右の『古今集』の歌とともに、「菅原の
おほいまうちぎみの家に侍りける女に、かよひ侍けるをとこ、中たえ
て又とひて侍ければ」と詞書のある、「すがはらやふしみの里のあれし
よりかよひし人のあともたえにき」(『後撰集』恋六・一〇二五 読人
不知)という恋歌も本歌として意識されていたであろう。『八代集抄』
で「菅原伏見は、荒れたる里」(『新古今集』秋上・二九二の注)と記
すごとく、その「荒廃した地であるというイメージ」を取り込んでい
るのである。

俊成の歌を見るに、歌題が「後朝恋」であり、男女の愛を扱った物
語の一場面を想起せざるをえない。したがって内容的には、『古今集』
の雑歌よりは訪れない恋人に恨みを述べた『後撰集』の恋歌に近い。
そして、その「後朝恋」の内容を歌うに、後者から着想を得かつ俊頼
の下句の構成法を借りて詠んだと考えることができよう。俊成の俊頼
を重視する意識には、このような句の構成法もあつたと考えておきた
い。ただし、歌から想起できる男女の愛の場面が、『後撰集』の恋歌と
その詞書とに基づくものかについてはとりあえず不明としなければな
らない。それは、『顕註密勘抄』の雑下に先の『古今集』の雑歌を注し
て、

此歌はふしみのおきなと云物語ありと、恵心僧都の勸女往生義と
申造紙に、いまめきの中將、長井の待從、伏見の翁など云古物語
ありとのせられたり。……又隆縁と申し僧は、伏見の仙人が歌と

ぞ申侍し。

とあるからである。同内容の注記は、『顕秘抄』『古今集註』にもあり、
後者では「物語等ハ為二後世一甚無益之由、恵心僧都被レ書名ナリ」と加
わる。この「伏見の翁」なる物語も、女人往生の妨げとなるような男
女の愛欲を描く「為二後世一甚無益」な物語であつたのだろうか。もし
そうであるとすれば、この物語の内容は男の跡絶えを嘆く『後撰集』
の恋歌とどこかで通底しているのかもしれない。また、現存の物語で
俊成の歌の本説として合いそうな場面をもつものは「宇津保物語」な
どいくつかあげられるが、仔細に見ればどれもふさわしいとはいえない。
いずれにせよ、「菅原や伏見の里」「伏見の里」は、荒廃したイメー
ジを有し、「臥し身」「臥し見」がかけられることから、男女の契りと
別れの場面が構想されやすかつたとはいえる。俊成は直接には『後撰
集』の恋歌に取材しつつ、一方で俊頼の歌の「形式」を借りながら、
多数の古歌や物語に内在するそういう愛の場面を想起させる歌をつく
るのに成功していると考えてよからう。

六

さて、以上のような本歌や本説の、より詳しくいえば本歌・本説の
内包する物語的場面を誘起させる俊成の歌は、一方で俊頼の歌の形態
とすこぶる類似していた。すでに述べたが、それも本歌のひとつであ
つた。二句切れと三句以降の語構成、とりわけへの連続法による名
詞止めはよく似ていた。違いは俊頼の詞書に明らかであつたが實際
の風景に即した実情歌で、俊成のは物語的虚構歌になつてゐること
であつた。すなわち、前者の歌型が後者に取り込まれ、新しい表現世界
を生み出す重要な契機となつてゐるのである。しからばそのとき、ど

のような問題があらわれるであろうか。

「忘るなよ 世々の契りを」と倒置された上二句の男から女への強い呼びかけ(イ)、二句から三句への「契りをス」をかけて地名の「菅原や」に流れる巧みな自然さ(ロ)、そして下句の二人が共有した「伏見の里」の叙景表現(ハ)は、それらをたどればおのずと男女(イ)の愛(ロ)の物語的場面(ハ)を想像させよう。ところで、この歌を後朝の文に書いてあったとき男側からの心情吐露として読んでくると、下句は男側からの愛の確認(「契りをす」「臥し身」)であり、女の家から帰る道すがら見た風景の変化(「有明の空」となる)。だが、この歌を物語の場面に直結させて女側の立場で読むと、男からもらった後朝の歌となろう。そして下句の表現に着目すれば、「臥し身」は女自身の昨夜の行為でもあり、「有明の空」は女が「臥し見」しているま眺めている風景となろう。このように物語的場面とおして男側と女側の両者から読むことが可能なのである。一首が男と女のそれぞれの心情や行為や立場等のすべてを統一し融合しているからこそ、男と女が織りなす物語の一場面が読者の心内にひとまとまりのものとして想起されるわけである。そのような効果を読者に強くはたらきかけるのが、下句の男と女の両者を交叉させた巧みな表現なのである。

問題は、このような物語の世界が読者に受感されたとき、この歌の作者である俊成がその表現された世界の住人ではなくなっているという点である。俊成は言語表現の内部に溶解し、それを統轄してみせた作者として屹立しえなくなる。簡単にいえば、詠作主体は俊成、表出主体は物語内部の男そして女である。このように二つの主体に分離し、そのどちらの歌としても読めるところに趣向の面白さがあるといつてもよいであろう。だがしかし、すでに述べたようにその読み方は、この歌の表現機能と効果を十分に考えた解釈ではない。それは一応、正しいとはいえても、俊成の切り開こうとしている物語的虚構歌の意

味はそれだけではなかったはずである。そこで考えるべきは、これが第三章で例示した、上句に場所や地名をあげそれを序として導かれ下句で心情表白に至る、いわば古い形態をもった歌い方と、すこぶる異なった表現をもっていることである。また、第四章で例示した、下句への「連接をもつもの、上・下句が論理的に明瞭な関係で結ばれ作者(詠作主体)の抒情であることを教えている歌とは、すこぶる異なっていることである。すなわち、俊成の歌からは、作者である彼自身の心情表白を示す詞を見出すことができない。倒置による初句切れをとおし二句から三句、そして物語の男と女を融合させた風景(場所・地名)で終わる表現から、作者は姿を消している。第三、第四章に例示した歌と異なるのは、このような表現の内部構造なのであって、句切れ、倒置法、そして下句への「連接法は、作者の実感を取り払ってそのような構造を確立し物語的世界を現出させる機能と効果とを十全ならしむる技法なのである。俊頼の歌の「形」を借りながら、俊成は一歩進んだ表現世界の開発を工夫していたといえよう。そうして先にあげた『新古今集』の定家の歌などがそこを土台にいつそう新しい世界を開いてゆく。

七

長くはなつたが以上、俊成の表現に本歌である俊頼の歌型がいかなるはたらきを与えてくれたかを述べたつもりである。そういえば、同じ歌型の作品が『新古今集』では急増し、それらの多くが物語的世界を現出する本歌・本説取の作品であった。例の下句をもつ歌型は、そうした機能を発揮する上で重要な役割を果たす。このように考えると、俊成自身の歌もさりながら、彼が『千載集』に例の下句をもつ俊頼の歌やそのほかの歌人の詠を選出したこと自体、評価されなければなら

表III

| 歌人 | 該当歌数 | 全歌数 | 歌人 | 該当歌数 | 全歌数 | 歌人 | 該当歌数 | 全歌数 | 歌人 | 該当歌数 | 全歌数 |
|------|------|------|-----|------|------|--------|------|------|------|------|------|
| 経 信 | 0 | 640 | 安 芸 | 0 | 64 | 頼 輔 | 0 | 131 | 閑 谷 | 1 | 249 |
| 師 実 | 0 | 16 | 忠 盛 | 0 | 228 | 広 言 | 3 | 100 | 隆 房 | 0 | 100 |
| 国 基 | 0 | 154 | 顕 輔 | 0 | 146 | 資 賢 | 0 | 29 | 経 家 | 1 | 101 |
| 成 助 | 0 | 3 | 堀 河 | 1 | 137 | 成 仲 | 0 | 100 | 光 経 | 24 | 623 |
| 顕 綱 | 0 | 105 | 宣 司 | 0 | 115 | 惟 方 | 0 | 249 | 長 明 | 2 | 211 |
| 康資王母 | 1 | 154 | 成 通 | 0 | 99 | (歌人佚名) | 0 | 41 | 讃 岐 | 1 | 98 |
| 公 実 | 0 | 2 | 覚 性 | 7 | 850 | 西 行 | 12 | 2633 | 寂 身 | 14 | 634 |
| 匡 房 | 2 | 654 | 光 頼 | 0 | 22 | 実 定 | 4 | 380 | 実 朝 | 30 | 1382 |
| 周防内侍 | 1 | 96 | 清 輔 | 0 | 444 | 長 方 | 7 | 214 | 光 家 | 1 | 41 |
| 紀 伊 | 1 | 78 | 公 重 | 1 | 633 | 寂 然 | 2 | 344 | 雅 経 | 47 | 1672 |
| 肥 後 | 1 | 207 | 俊 惠 | 5 | 1006 | 実 家 | 2 | 419 | 季 経 | 0 | 107 |
| 在 良 | 1 | 33 | 頼 政 | 1 | 707 | 公 衡 | 4 | 200 | 慈 円 | 116 | 5826 |
| 俊 忠 | 0 | 65 | 重 家 | 1 | 617 | 大 輔 | 4 | 415 | 右京大夫 | 1 | 357 |
| 顕 季 | 3 | 375 | 教 長 | 4 | 979 | 親 盛 | 1 | 116 | 鑊 也 | 14 | 634 |
| 撰 津 | 0 | 54 | 覚 綱 | 0 | 105 | 親 宗 | 0 | 128 | 土御門院 | 8 | 449 |
| 中宮上総 | 1 | 11 | 有 房 | 4 | 581 | 式 子 | 15 | 373 | 明 恵 | 0 | 155 |
| 俊 頼 | 7 | 1604 | 資 隆 | 0 | 100 | 守 覚 | 5 | 323 | 範 宗 | 16 | 726 |
| 大 式 | 0 | 197 | 登 蓮 | 0 | 26 | 師 光 | 1 | 104 | 典 侍 | 1 | 83 |
| 行 尊 | 0 | 352 | 大 進 | 0 | 32 | 小 侍 | 0 | 376 | 家 隆 | 79 | 2850 |
| 為 忠 | 0 | 269 | 実 国 | 0 | 98 | 寂 蓮 | 15 | 656 | 後鳥羽院 | 48 | 1768 |
| 基 俊 | 1 | 299 | 経 正 | 0 | 119 | 俊 成 | 12 | 784 | 秀 能 | 10 | 937 |
| 雅 兼 | 0 | 83 | 忠 度 | 0 | 103 | 隆 信 | 4 | 1073 | 定 家 | 94 | 3754 |
| 行 宗 | 3 | 369 | 経 盛 | 0 | 129 | 良 経 | 35 | 1611 | | | |

俊頼は『阿波本 散木奇歌集本文校異篇』（関根慶子・大井洋子共著 風間書房）を用いた。

| 形式 | 千載集 | 新古今集 | 新勅撰集 |
|---------|---|--|--|
| 4 4 5 | 俊 頼 2 俊 成 2 式 子 2 範 兼, 広 言 定 信, 為 政 顕 昭, 隆 房 | 定 家 4 俊 成 3 西 行 3 慈 円 3 家 隆 2 寂 蓮 2 良 経 2 為 仲, 有 家 範 兼, 俊 成 女 読 人 不 知, 讃 岐 通 光, 忠 良 季 能, 成 仲 資 仲, 秀 能 貫 之, 式 子 範 光, 経 衡 雅 経 | 俊 成 3 慈 円 2 家 隆 2 道 助, 道 家 実 朝, 真 昭 寂 盛, 宗 円 有 果, 雅 経 隆 親, 良 経 成 実 |
| 3 4 4 5 | 輔 仁, 伊 家 | 教 長, 式 子 家 隆, 道 真 能 因, 光 範 俊 成 女 | 長 方, 俊 綱 読 人 不 知, 家 長 信 実, 実 朝 資 季, 実 氏 |

数字を出さない歌人は各1首。

表IV

| 形式 | 古今集 | 後撰集 |
|-------|--------------------------|--------------|
| 4 4 5 | 俊 蔭 | 公平女 |
| | 拾遺集 | 後拾遺集 |
| 4 4 5 | 兼 盛 | 皇后宮美作 公 資 |
| | 金葉集 | 詞華集 |
| 4 4 5 | 定 信 周 防 顕 輔 お や | |

ない。事実、俊成あたりから多く見られるものではあったけれど、俊頼のころはまだ少ないのであった(表Iと第五章)。それを詳しく示すために、『私家集大成』(明治書院)に生年順に収録された歌人の作品(歌人の全作品とは限らないし、贈答歌も含む)でその歌人以外の詠が入っていることがある)を全部調べて、 $\sim 445 \sim \sim 455 \sim$ 形式の歌を数量化したのが表IIIである。このなかには、「今はしも穂に出でぬらん東路の岩田の小野の篠の小薄」(『千載集』秋上・二七〇 伊家)のような二句以降への連接($\sim 3445 \sim$)になっているものも含めである。調査した歌人は、いわゆる近代六歌仙の最初の歌人である経信(『近代秀歌』)から、定家までの九一人である。ついでに表IVで、『新勅撰集』までの勅撰集においてどの歌人に、これらの形式の歌が多いかを示すことにする(ただし $\sim 455 \sim$ の歌は微量なはず)。

まず表IIIについていうと、全歌数の多少の問題はあるが、該当数は『金葉集』の撰者である俊頼で増加し、ついで覚性、俊恵、教長、有房、広言といった主に『千載集』のころまでに活躍した歌人があらわれる。西行以降は『千載集』『新古今集』の両方に入集歌数の多い人々が出てくるが、該当歌もそれぞれ多くなり、長方、式子、寂蓮、俊成、光経、寂身などは全歌数に対する割合が高い。かつ、良経、雅経、慈円、家隆、後鳥羽院、定家といった『新古今集』の核を為した人々には全歌数も多いが該当歌もすこぶる多い。

こうした状況は、表IVで見えるように勅撰集においてもあらわれる。『千載集』『新古今集』『新勅撰集』の三歌集でもっとも多いのは、俊成の九首で、慈円、家隆の各五首、式子、定家各四首、良経三首とつづく。もちろん、これには入集数の多少が関係するが、しかし時代と歌人を追って新しい形式の歌型が見出され広まり、しだいに増加していった傾向を示すといえるだろう。表Iで見たのと同じく、『千載集』以後の三歌集の該当歌の多さとその歌人の多様ならわれ方は、『古今

集』以下『詞華集』までには全く見られないのである。さらにまた、表示はしないが別形式の $\sim 122 \sim \sim 223 \sim$ の『千載集』以後の状況を見ると、 $\sim 445 \sim \sim 4455 \sim \sim 3445 \sim$ の下句型形式を示す欄に出ている歌人よりはずっと以前に活躍した歌人が多く、注目しなければならぬ。つまり『千載集』以降の歌人に該当の下句型形式が多く、それらの人々は、いわゆる俊成の詠法・詠風を受け継いで新古今風を開花させていった新風歌人たちなのである。

下句のこうした形式は、『千載集』以前になかったわけではない。たとえば『古今集』の撰者であった貫之の「花の香にころもはふかくなりにけり木の、下かげの風の、まにまに」は、『新古今集』に採られている(春下・一一)。しかし、「木の、下かげ」は「木の、葉」「をの、へ」などと同じく一語としてよい歌語であり、結句も副詞であって体言止めではなく、やはり古い形態というべきである。つまり、上句に対してはつきりとした独立形態をもつ下句になってはいない。また、天喜四年閏三月『六条斎院棋子内親王歌合』における、「吉野川水底さへも勾ふかな岸の、わたりの山吹の花」(美作)のような考察の対象とした形式どおりの下句の歌がないわけではない。それらがあるのは長い和歌の歴史において当然の現象というべきだが、これとて上句の「勾ふ」の主語が下句の「山吹の花」と明示され、第四章に述べた古い語構成の段階にとどまっている。その発想・趣向も、水面に映る山吹を視点をずらして水底から歌うという慣習的次元を超えるものではない。

したがって、該当の下句の形式は『千載集』以後、とくに新古今期の歌人たちによって領導され一般化された詠法といえるだろう。もつとはつきりいえば、俊成の詠歌上の師であった俊頼、俊成より少し前に生まれ彼の詠法・詠風形式に直接にはさほど強い影響を与えなかったと思われる覚性、俊恵、有房、広言、そして俊成と同期かもしくは彼の影響を強く受けた新古今期の新風歌人へ、と時代を追って発展的

に継承されていた。

ところで、『千載集』前後の私撰集を成立順に見て、以上の傾向を確認しておこう。『後葉集』(一一五五、六年ごろ)には $\langle 445 \rangle$ 形式が三首、『続詞花集』(一一六五年)には $\langle 445 \rangle$ 形式が四首と $\langle 3445 \rangle$ 形式が二首、『今撰集』(一一六五年)には $\langle 445 \rangle$ 形式が一首、『月詣集』(一一八二年)には $\langle 445 \rangle$ 形式が六首と $\langle 455 \rangle$ 形式が一首、『玄玉集』(一一九一、二年ごろ)には $\langle 445 \rangle$ 形式が八首と漸次、増加の傾向をたどる。また、この傾向は歌合を時代順に見ていっても同じことがわかる。それゆえに、俊成ひとり功績を云々してはならないが、『千載集』までは非常に数が少なく、そのなから俊頼の歌を含む一二首を選出してきているのであり、そのことを十分に評価しなければならぬだろう。こういうところにも、俊頼から俊成へ継承・発展し、やがて新古今風へとつづいてゆく表現の歴史が生きているのである。

八

以上述べたことは一部、第三章と説明が重複するところがある、その補足説明のつもりであるが、さらに補足を徹底するために俊頼以前の該当形式の歌と俊頼の9とを比較してみる。その結果、俊成が俊頼の9を自撰の『千載集』に入れたその特異性がうかがわれるだろう。

19名にしおはつた木たくなつたけや時鳥 おとはの山のあけぼの、声
(康資王母)

20くちなしのいろとぞ見ゆるみちのくのいはでのおかのやまぶき
のはな (匡房)

21 われならぬ人きくらめやめづらしきあしたのはらのうぐひすの
こゑ (紀伊)

22 このもとにほしをつらねてみゆるかなはなのすがたのくものう
へ人 (肥後)

23 さびしさはいつにもまさるをぐらやまふものさとの冬のけし
きは (在良)

24 いかにもせんわれ立ぬれぬわきも子にあはでの杜の木の下露
(顯季)

25 ゆきてみぬこ、ろのほどをおもひやれ宮このうちのこのしらの
やま (周防内侍 『中宮上総集』)

9 何となくものぞ悲しき昔原や伏見の里の秋の夕暮 (俊頼)

19・20・21は歌のなかに主語、述語や目的語がはっきり示されて抒情の原因と結果が明確である。23は俊頼の9とやや似るものの、三句以降は末尾の「は」を「の」と変えればただちに初句に戻せる倒置法であって、結句を仮に「冬の夕暮」とでもすればいっそう俊頼的な歌風に近づき、『千載集』の抒情様式を備えることになろう。24は「寄処恋」の題詠で、初句切れ、二句切れをもち上句の叙述内容を下句の「あはで(逢はで)の杜」の掛詞のなかに吸収し、客観的風景を叙して体言止めとするあたり、『千載集』『新古今集』様式をすでに孕んでいる。25は詠み手の中宮上総に対する呼びかけが、24と同じく下句の「越(行)くこと」の白山(知らない、不可能)の掛詞の中に吸収されている。俊頼の9は、19・20・21とは非常に異なっており、詞の上に抒情の原因と結果を明示していないという特徴をもつ。抒情の原因は実際に「伏見の里」に行き、「秋の夕暮」の気分を味わったからなのだが、それは前にあげたが詞書に示されているのであって、歌を読むときはその詞

書の内容を補って読む必要がある。また、結果たる上句の感情表現にしても、「何となく」であり風景の何が、あるいは内心の何が「悲し」なのかは詞の上には明示されていない。つまりこの歌は、主語、述語や目的語など文を形成する文法的要素が巧みに省略されているのである。それに較べ、19・20・21は語順を並べ換えればただちに一文を形成するようにになっている。たとえば、「時鳥」よ「名にし負はば」「音羽の山の曙の声」を「小高く鳴けや」(19)、「陸奥国の岩手の岡の山吹の花」は「梔子の色とぞ見ゆる」(20)、「めづらしき朝の原の鶯の声」を「我ならぬ人聞くらめや」(21)というように。わずかに助詞を補っただけで、このように一文がつくれるのは、歌のなかの一語一語が文法的に明確な関係で結ばれているからである。しかし俊頼の歌では、詞書の内容をもとにして、「菅原や伏見の里の秋の夕暮」に来て見ていると、つまり「伏見の里」に実際に来て、「秋の夕暮」を見て、と「何となくものぞ悲しき」となり、どうしても行為をあらわす動詞を入れざるをえない。ということとは、この歌が一文を形成しうる文法的関係で繋ぐための語を省略しているからであって、感情表現の上句と叙景表現の下句とが詩的な関係で照応していることを教える。そういう点において、この歌は新しいのである。俊頼の歌と似た形態をもつ『千載集』の広言の、「さびしさを何に譬へむ牡鹿鳴く深山の里の明方の空」も大体、同じことがいえよう。このような表現上の特色のある歌と、すでに述べてくりかえすまでもない俊成の「忘るなよ世々の契りよ菅原や伏見の里の有明の空」とが、種々の面において深く響き合っているものであり、そこに表現史上の歩みを考えないわけにはいかない。

九

以上のように、俊成が『千載集』にそれまで非常に数の少なかった

例の下句型形式の歌から俊頼の9を選んで入れたことには、表現史上、看過できない問題を含んでいる。すなわち俊頼の歌などに見られる歌型を自歌に取り込んで、虚構性の強い物語的構想歌が可能になっていた。それは古歌や物語に取材し本歌取・本説取をすれば簡単にできるようなものではない。読者の想像力にはたらきかけ、十全な効果を發揮するには、そのための詞の錬金術を必要とする。その錬金術をいかにして俊成は獲得したか、それを次代の定家たちがどのように発展させたか。この問題は平安時代末期から鎌倉時代初頭の和歌を考えるとき、古くて新しい、そして必須の課題である。下句への「連接型表現の検討は、その解決のための糸口をわずかながら与えてくれるだろう。

最後に付言しておく、俊成は『為忠朝臣家両度百首』から、「忘るなよ」の歌のある『右大臣家百首』を通り、『新古今集』前夜に試みられた『守覚法親王家五十首』に至り、しだいに次代の新風歌人たちの歌と歩調を合わせるように自己の下句表現を鍛練していったようである。「あたらしやしほれにけりなあへなくも賤の垣根の朝がほの花」(『為忠朝臣家初度百首』)の、上・下句転倒すればただちに一文が形成できるような古い、未熟な表現から、本稿でとりあげた『右大臣家百首』の「忘るなよ」の歌へと表現が成長・深化する。そして、「いにしへの嶋の外までみゆるかな明石の浦の明ばの、空」(『守覚法親王家五十首』)のように断切感の深い三句切れを工夫するとともに、果てしなく広がる風景を内包した歌をつくるようになる。なおそこには主情的性格において俊成らしい限界が見られるが、彼なりに表現の発展・深化が企てられているのである。残された問題も多いが、それは続稿で考察することにした。

(付記)引用したテキストは、歌論は『日本歌学大系』(風間書房)、和歌は『歌論集』(小学館)所収の『古来風体抄』、『八代集抄』の

『古今集』『後撰集』、『千載和歌集』(笠間書院)、『新訂 新古今和歌集』(岩波文庫)、私家集の和歌は『私家集大成』中古II、百首歌は『新校 群書類従』。表記は私意により改めたところがある。

注

(一) 最近の画期的句切れ論は、石川常彦氏「はかなしや」稿——新古今の初句切れの論のために——(『武庫川国文』第五号 昭和四八年三月)など一連の論稿。川平均氏「和歌の初句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——」(『中世文学資料と論稿』所収 昭和五三年十一月)など一連の論稿。これらの紹介については、『日本文学研究資料叢書 新古今和歌集』の一九六、七頁に詳しい。やや以前のものとしては、風巻景次郎氏「新古今集」の特質と時代の傾向」(『新古今時代』所収)で、一句切れ、名詞止め、とくに三句切れを論理的意味の統一を無視して、情調の表現を計つたもの」とする。西郷信綱氏「新古今の世界」(『増補 詩の発生』所収)では、上・下句の独立性を「上の句と下の句とがたがいに映発し、反撥し、昭応しつづ一首を構成するに至って新古今の様式ができあがってくる」とする。また、永積安明氏「日本文学における中世」(『中世文学の可能性』所収)は定家の「句切れの方法」に中世和歌の成立を見、「一句一句が膠着的に連続し」、「漸層的に詠嘆の流れを高めつつこれを内面に収斂するといった、伝統的な和歌的抒情のありかたを破壊した」とする。本稿はそれらの論稿を踏まえて、俊成から定家へと継承される表現の変革史をわずかながら跡づけようとするものである。

(二) こういうへんの多用は詠歌上の「病」にあたらないかという問題が出てくるが、俊成は『住吉歌合』で「津の国の昆陽の旅寝に時雨して何かは漏らむ葦の八重葎き」(頼輔)に、「歌合には同じ文字、四つありなど、古くはとがめたるをりしもあれど、へのの字、四つあるは、ことにとがと聞こえず」と認めている。古くは「病」としたとい

うのは、寛治八年の「高陽院七首歌合」の経信判に対する筑前の論難、「同じ文字三文字はありなむ。四文字はおほやけ歌にはえ詠まじ」を指していると思われる。また、種々の禁制をそのまま取り集めている頼輔の「初学抄」などをも意識してのことか。ともかく俊成の言に従えば、下句のへのの多用は「病」ではない。同種の発言は『六百番歌合』判詞にも見える。

(三) 岩津資雄氏「歌合の歌論史的研究」

(四) 「……の歌の体を絵にかき、さる方より讚をたのみしま、此歌を数返吟じみるに、歌表は何のむつかしきこともなく聞えて、しかも歌の中には無尽の面白き事をふくみしなり。よき歌は大方此の様なるものなり。絵にあらわすことができ、それゆえに歌の面白さがわかるというところ。近代の注釈においてもこの歌は絵画的性格をもつとしばしば指摘される。」

(五) 下句へのの連接形態に伴う上句の、初句切れ、二句切れ、三句切れのそれぞれの形態については続稿にまわす。

(六) 浅沼圭司氏は「映ろひと戯れ」のなかで、定家の下句「浦のとまやの秋のゆふぐれ」について、「下二句における『の』の反覆による進行のリズムとは、この不在の確認の深化のリズムであり、認識内容が骨肉化され、一種の『主観的意義』(Subjektbedeutung)を獲得して行くリズムにはかならない」と述べている。式子の歌も、ほぼ同じ性質がある。

(七) 福田百合子氏「式子内親王の美的世界」(『日本文芸研究』第一〇巻 第三号 昭和三三年九月)、同「式子内親王の歌風について」(『山口短大研究報告』第四号 昭和三〇年八月)。なお、「眺め」の精神的に成立する背景を、拙論「式子内親王におけるへ家の歌の基底」(『文芸研究』第一〇一集 昭和五七年九月)に論じたことがある。

(八) 久保田淳氏「新古今和歌集全評釈」第二巻二九二頁。