

守長——→盛長（源長季男）

盛光——→守光（藤原盛仲男）

三本文人物で、訂正すべき人物

嬉子内親王——→禧子内親王（鳥羽院皇女）

禎子内親王——→禎子内親王（白河院皇女）

家安・家安女——→家保・家保女（藤原顕季男とその娘）

良実——→能実（藤原師実男）

忠近——→近方（多資忠男）

道家・道家女——→通家・通家女（藤原経季男とその娘）

輔通——→輔道（藤原繁時男）

四 注の人物で、訂正すべき人物

隆姫——→隆姫の妹中の宮（具平親王女）

師之・師之女——→師元・師元女（中原師遠男とその娘）

覚信——→信円（藤原忠通男）

忠信——→恵信（藤原忠通男）

俊賢——→證観（源俊房男）

道寛——→道覚（藤原基長男）

廉子——→麗子（源師房女）

五 上注の誤りの人物

遍昭——→良峰貞宗——→良峰宗貞

茨子——→季実の娘——→実季の娘

出羽の弁——→平秀信の娘——→平季信の娘

為隆——→藤原為忠男——→藤原為房男

能因法師——→橘忠貞男——→橘忠望男

周防内侍——→平継平女——→平棟仲女

以上

鴨長明の和歌についての研究

末 田 妙 子

これは、昭和四十二年度提出の卒論の抜萃である。紙面の都合上、第二章「長明の和歌——分析的研究——」にしぼって述べる。

前章でも触れているのであるが、長明の作品においては、晩年になるほど彼の和歌の傾向が固まつてきているのである。

ここでは、それを明らかにすると共に彼の和歌の時代的変遷について考察してみたい。

(一) 題材について

歌人の思想を見る時、それが最も顕著に現われるのは、題材の扱い

方であると言える。

ところで、長明の作品を見てみると、さほど変わった題材は目につかない。ことば遣いや語彙にあれほど趣向を凝らし、彼の得意の石川やせみのを河の清ければ月も流をたづねてぞすむを作った長明から考えると、むしろ旧態依然の難をまぬがれない。

また、彼の歌論集とも言うべき「無名抄」を見ても、ことば使いや語彙については「せみのを河の事」をはじめ「連がら善悪事」等、その他実作の批評等で多くの段にわたつて述べているのに対し、題材そのものを取り上げた段はないのである。

つまり、長明は和歌の革新を旨としながら内容的・思想的に見るとき最も重要な要素となる題材については全く特別の関心を払つていないのである。

久松潜一氏は「俊成が中世歌論の先駆となり得たほどにも長明は中世歌論の世界に入りきれなかつたというのが私の結論である」と言われ、「年代的にいふと俊成より後れてゐながら歌論では俊成以上に中古的であつたと見たい。」と述べておられる。後者の言には承服しかねる点があり、全面的に氏の説に賛成するわけではない。が、久松氏のこゝ言われる要素が、この題材の扱い方の中にも見出されることは否定できない。

さて、題材に対する長明の態度は極めて保守的であると言えるが彼の和歌を見ると月・露・風などの天象を詠みこんだ歌の多いのに気づく。「鴨長明集」では次の歌

もかり舟漕出でみればこしの海のかすみにきゆるよさの松ぼらを初め四三首で四一・三四六%、「伊勢記」では次の歌

よこ田やま石部河原は逢生に秋かぜさむみ都こひし

を初め一二首で三六・三六四%、「正治二年第二度百首和歌」では次の歌

春風のはらひもあへぬ嶺の雪をまづげつものは霞なりけり
を初め四九首で五一・六四二%を占め、さらに歌合・歌会の歌では次の歌

みるままにかつきえて行く月の色を枯野の末に残すあさ霜
を初め二九首で実に七七・七七八%もの高率を占めているのである。(この場合の割合は、一首中に天象の詠み合せがいくらあつても、それを一首として取り扱つた。数字は小数第四位四捨五入。)こゝまでくると、天象を詠んだ歌が多いということは長明の

和歌の特徴と見るべきである。それでは何故、彼の作品には天象を詠んだ歌が多いのであろうか。

月や露や霞などの天象は、無論、決して新鮮な題材ではない。むしろ伝統的・古典的な題材である。それが彼の歌ではどのように詠みこまれているかを見てみると、

霜うつむ枯野にやわるむしの音のこはいつまでか世にきこゆべき
すがたこそ哀とおなじあだしのゝ露もて露をいかゞけつべき
(鴨長明集)

松やあらぬ風やむかしの風ならぬいづれか秋の音なしの山
(正治二年第二度百首)

(伊勢記)

旅衣たつ暁のわかれよりしほれしはてや宮城のゝ露(三体和歌)の例や、先にあげた例歌のように、古典的題材である天象を十分に中世的な感覚で詠みこんでいる。こゝをもつて見ると、題材が古典的であるから彼の歌は中古的だとただちに断ずるわけにはいかな

い。むしろ彼の場合天象を詠んだ歌が多いということはより中世的な歌となつてゐるという事に他ならない。

天象の歌が多いのは、このように、中世的なところを詠むのに適している事が第一であるが、さらに、長明自身の天象に対する強いあこがれが考えられる。先にあげた「松やあらぬ」の歌からすぐに次の歌を連想する。

月やあらぬ春やむかしの春ならぬわが身一つはもとの身にして

長明はこの歌を「かすかにしてさかひにいらざらん人のえがたきなるべし。」と激賞している。この歌は去年のままの月を自分の身の変りようとして對比して嘆じた歌であるが、彼も「松やあらぬ」を詠んだ頃は京にはいられない身で伊勢への逃避行を余儀なくされたのである。人間の身の上にかなる大変動が起るうとも、世の中がいかに騒がしく混乱しようとも変わることはない。苦悩が大きければ大きいほど優しく深く包んでくれる大自然。そこにひかれることは一種の逃避ではあるけれども、強く深くひかれてゆく長明。

そういう長明であつたからこそ後には出家遁世をすることになるのであると考える。一般には望んだ社司の職を横取りされたことを恨んで衝動的に出家したと考えられている。「十訓抄」や「家長日記」にもそういう風に解釈されているところから考えると日頃の彼には多分にそういう傾向があつたようである。しかし、この事件も彼の厭世観をさらに深めたにすぎないのではなからうか。私はそう考へたい。

(二) 音数について

前章でも歌のリズムということについて少し触れたが、ここで詳しく見て行く。

的であるから彼の歌は中古的だ。ただちに断ずるわけにはいかな

音数の変形は、歌の調子を流暢にするか否かについて大きな影響力を持つものである。そこで、各歌集ごとに音数変形の箇所を調査しそれについて考察を加えてみたい。

「鴨長明集」における音数変形の歌は二四首で二三・〇七七%を占める。音数変形の箇所を見てみると。初句が一番多く、次の歌

みてもいとへなにか涙をはじめせむ これぞ恋てふこころうきものを初め一一首で一〇、五七七%、次に三句の

春くれば不破の関守いとまあれやゆきよの人を花にまかせて

など七首で六・七三%と続き、四句の

玉とみるみさきが沖の浪間より立出づる月の影のさやけさ

など三首で二・八八五%、二句と五句の

あらしふく有明のそらに雲消えて月すみのぼる高まどのやま

あられふるあしのまる屋の板びさしね覚もよほすつまにぞありける

など各二首で一・九三三%と続くのである。

さて、漸次減る傾向にある音数変形であるが、次の「伊勢記」のみは「鴨長明集」の二四・〇三八%を大きく上回り、三三・三三三%もの高率を占めている。音数変形が多いことすなわち調べが流暢でないとは簡単に断ぜないが、先にも述べたように重要な要素となることは確かである。それでは何故だろうか。

前章でも「伊勢記」成立の事情については触れたところであるが一つこの「伊勢記」のみは紀行歌集であること、さらにこの旅行の原因が原因だけに精神的動揺は隠せず歌にこういう形で現われたのだと考える。

音数変形の箇所を見ると、一番多いのはやはり「鴨長明集」

と同じく初句の

こゝろあてのいく秋ぎりにこぎなれて浪ちたどらぬみつ⁶の浜人
など四首で二・二二一%、次に三句の

ことのはにかけても何か思ひいづるいつきの森のしめの下草
など三首で九・〇九一%と続き、四句の

二見渦をちの湊やいかならむしほあひはこまのつめもかくれず
など二首で六・六六七%、二句は一首だけで、

こはぎはらなにぞ秋はとまりける閑やは風のもる名のみして
三、三三三%。五句の音教変形はない。

「伊勢記」では音教変形が多いというだけではない。先に例をあ
げた歌や、次の歌

秋ふかき霜よりのちのきくの色を かさねてますほの黒花にぞみる
の如く、他の歌集と比べて極端に音調の悪い歌が目立つ。平静を保
つているようでも、歌にはこうして心の動揺が現われているのであ
る。

「伊勢記」で多くなつた音教変形も「第二度百首」で一六・六六
七%。歌合・歌会の歌で一六・二一六%と落ち着いてきている。

これは、正治二年に百首和歌を後鳥羽院に召され、さらにこの頃
には和歌所の寄人として北面に召されており、長明の存在が和歌界
に認められ彼相応の位醜を与えられて精神的な落ち着きを持つたた
めだと考えられる。

長明のように、自身の精神的安定・不安定が和歌にそっくり反影
される歌人も少ないであろう。私はこういう点にも彼の純粋な人間
性を見出すのである。

音教変形の箇所を見ると、歌合・歌会の歌では先の歌集と同

じく初句が多く、

よさの浦やならはぬあまのいさり火は蟹とびかふ夕闇の空
など三首。それと同教なのが三句で

久かたの雲にさかゆくふるき跡を猶分けのぼる末ぞはるけき
八・一〇八%を占めて最も多く、他に四句の

今こむとつまや契りし長月の有明の月をじか啼くなり
一首のみがあり、二句と五句変形の例はない。

ところが、「第二度百首和歌」では、三句の音教変形が一番多く
なつており、

をりにあふ言の葉までもきこえあぐる身はしも乍ら思ふちとせを
など七首で七・〇八三%。次に多いのが、

秋ふかきさがのゝ小はぎ露さえてすぎゆく花の盛りをぞおもふ
など六首で六・二五〇%を占めている五句の変形であり、他に初句
に二首、初句に一首
都いでし日教かぞへてたれかけふ思ひおこするうつ⁶の山ごえ
嶺つづきさゝわくる袖にたまる露みせばや人に旅の物として

があるだけである。

全歌集通じてみると、初句と第三句が圧倒的に多い。ところが

「第二度百首和歌」では、五句の変形が初句を凌いで三句の変形に次
ぐ高率をあげている。これはどういうことであろうか。正治二年頃
の歌壇の傾向を調べてみる必要があるかもしれないが、私はこれを
長明の試みだと考える。長明は、初期の傾向をそのまま固めて最後
の歌合・歌会の歌に至らせたのではなく、途中二・三の試みをしな
がら発展させ傾向性を固めて行つたのだと考える。

さて初句と三句に変形の多いことをどう考えるか。私は七五調の

音教変形の箇所を見てみると、歌合・歌会の歌では先の歌集と同

さて初句と三句に変形の多いことをどう考えるか、私は七五調の

傾向と関連して理解すべきであると考ええる。例えば先にあげた

みてまいとへなにか涙をはじめもせむこれぞ恋てふこころうきもの

などは文法的にみて一、三句切れで七五の典型的なものである。
が次の歌

ころあてのいく秋ぎりにこぎなれて浪ちたどらぬみつゝの浜人

には文法的句切れはない。しかし、音調上あきらかに初句ではとど
こおり、三句でも少しではあるが休止する。これまた七五調の傾向
を有していると言える。一方三句に例をとつてみる。

春くれば不破の関守いとまあれやゆきまきの人を花にまかせて
の場合は、文法的に三句で切れるのだが、

久かたの雲にさかゆくふるき跡を猶分けのぼる末ぞはるけき
のように文法的句切れは見出せない場合でも、音調上、三句であき
らかに休止する。つまり、初句、三句の変形はともに七五調の傾向
を裏書きしたものに他ならないと考えるのである。

ところで、一般的傾向としては、この音教変形は不自然で語呂の
悪さを感じさせられるものであるが、長明の歌の場合は今まで見て
来たようにほとんどさういう不自然さを感じさせないものを持つて
いる。次の歌などは、

杉の板をかりにうちふくねやのうへにたじろくばかり霞ふるなり

我はたごむ世のやみもさもあらばあれ君だにおなじ道に迷はば
の如く、一首中に二つの音教変形が含まれていたり、他には例のな
い五音から七音への変形があつたりするのであるが、口の中はかえ
つて滑らかなものを感じさせられるのである。

こういうところは、長明の詩人的な、ことばに対する感性の豊か
さの現われているところである。こういう詩人的な長明であつてこ

そ、あの韻の響き合うような「方丈記」が書いたのであると言え
る。

(三) 歌の結びについて

長明は、内容そのものよりも形を中心として、中世的な歌の完成
を目ざしたと言えるのではないだろうか。以下、その点について、
とくに形として現われる結びの語を調査し、考察を加えてみたい。

まず、体言どめについて見ていくと、「鴨長明集」では

もかり舟漕出でみればこしの海のかすみにきゆるよさの松ばら

をはじめ二二首で二一・一五四%、「伊勢記」では、さらに

やみ深き浮世をてらすちかひには我まどはすな月よみの神

をはじめ一六首で四九・四八五%、「第二度百首和歌」ではもつと

多く、

雪きゆる秋のやけはら霞こめてたてぬ煙にもゆるわか草

をはじめ五二首で五四・一六七%を数え、歌合、歌会の歌では実に

冬きぬとしらする峯の松の音にね覚よ深き大原の里

をはじめ二四首で六六・六六七%を占めており、歌集の成立年代順
に体言どめの率は急激に伸びている。

新古今の時代には一般的傾向として体言どめの歌が多くなつて
いるとはいへ、歌集の五割も六割以上も占めている事はこの時代に
おいてさえも彼の和歌の特徴としてとらえ得べきことなのであ
る。ここで参考のために同時代の偉大な歌人であり歌論家であつた
藤原俊成の家集「長秋詠藻」と「右大臣家百首」の例を示しておく
と、前者が一〇・四三八%後者がちやうど二〇%で、まことに大き
な開きが出ているのである。

では、何故長明の歌においては体言どめがこのように増加してい

るのであろうか。

私は先に、長明は歌の内容そのものよりもむしろ形を中心として中世的な歌の完成を目ざしたと言えると思つた。この場合の中世的というのは、無論貴族階級におけるもので、「幽玄」という理念で象徴されるものをさすのである。が、その第一がこの体言どめであると考え。それは何故か。

長明は「無名抄」に幽言を「たとえば、秋の夕暮の空のけしきはいろもなく、声もなし。いづくにかなる故有るべしとも覚えねど、すゞろに涙のこぼるゝがごとし」と、その複雑微妙さを述べているのはあるが、「一方「詮はだゞことばにあらはれぬ余情、姿に見えぬけしきなるべし」という割り切り方をしているのである。ことばを尽さず、情を余すということ、やはり最後の結びのことは期待されるのである。というのは、日本語の構造は基本的には、主語となる体言、助詞、述語となる用言という順序で構成されて意味が尽されていく。つまり、ことばを尽さず情の余される度合は体言で終つているもの、助詞で終つていくもの、用言で終つていくもの順で低くなつていくと言るのである。そこに、長明の歌では体言どめが多くなる必然的な原因があるのである。

さて次に助詞で終つていく歌について見てみよう。

まず「鴨長明集」では

はしむつゝむすぶ雫のさゞ浪にうつるともなき夕月夜かな

をはじめ三〇首で二八・八四六%を占めているのに対して「伊勢

記」では

みわたりの磯わのうつちなほ深しあさみつ潮のからきけふかな

など四首で一一・一一%と急減し、さらに「第二度百首和歌」で

は

夜はにくきなごりの床のあしたまでおきうかるべき時鳥かな
をはじめ二〇首で二〇・八三三%、歌合・歌会の歌では

堰きかぬる涙の川の瀬を早み崩れにけりな人めつゝみは
など七首で一九・四四四%と、共に二〇%前後に落ち着いている。

これを見ると、「鴨長明集」のみは、助詞で終つていく歌の割合が体言どめの歌の割合を上回つてゐる。また、その助詞の種類も他の歌集と違つて一五種の大量の助詞を使用している。これをもつて、「鴨長明集」は長明自身の歌をつかむ前の志向摸索期であると名づけて良いであらう。

もしこれを余情という角度からもつと詳細に見るならば、さらに終助詞、係助詞、接続助詞、格助詞に分類して考察すべきである。が、これ以上細分しては、もともとの資料がそう多くないのでその上に立つての判断は危険なものになるであらう。ここではただ、その傾向だけを述べるにとどめる。

「鴨長明集」では、先ほど述べたように「志向中」を示すかの様に数多くの助詞を動員している。それが「第二度百首和歌」になるとある程度使用する助詞もきまつて来ており、終助詞では「かな」が六首、接続助詞では「て」が五首というのが目につく。ここでも先の項で述べたようなこの歌集の試みのなところが現われているようである。そして最後の歌合・歌会の歌では、終助詞は「かも」の雲さそふ天つ春風かをるなり高まの山の花ざかりかも

一首だけであり、あとは係助詞が一首、接続助詞が一首、接続助詞

が五首で、「第二度百首和歌」で試みられた結果は、接続

助詞の方にきまつて来ているようである。

やはり、助詞の場合を見ても、よりことばを尽した終助詞よりもあとのことばを期待させる係助詞・接続助詞による余情表現が取られる傾向になつているのである。

最後に、用言の結びの形について見てみよう。

まず、連体形の結びは、係り結びのない歌が「鴨長明集」に二首「伊勢記」に一首、^{正治二年}「第二度百首和歌」に一首あるだけで他はすべて係り結びの強調表現である。が、これも長明の余情表現的志向から、「鴨長明集」で二二・一一五%をあげている他は、「伊勢記」で九・〇九一%、^{正治二年}「第二度百首和歌」で一・二・五%ちようど、歌合・歌会の歌で八・三三三%と下降線をたどつているのである。

終止形結びにおいても同様の傾向で、「鴨長明集」で二〇・一九二%をあげている他は、「伊勢記」で

行き詫びぬいぎ浜村に立ちよらむ朝氣すぐるは日永なりけり

など七首で二一・二二二%と逆に述べているのを除いて、^{正治二年}「第二度百首和歌」で八・三三三%歌合・歌会で同じく八・三三三%と落ち着

いているのである。

「伊勢記」では何故このように終止形が大きな割合を占めているのであらうか。また、助詞の結びは「伊勢記」が何故全歌集中最も低い割合を示すのであらうか。

無論、「伊勢記」はただ一つ紀行歌集であるからということも考えられるであらう。しかし、助詞の結びについては、まだまだ「鴨長明集」に近い傾向を持つ「伊勢記」ではもつと大きな割合を有すべきである。それなのに何故急激に割合が低下しているのか。

私は、当時の彼の心中は、詠嘆的に表出するにはあまりにも大きな苦渋に満ちていたと考えるのである。それが、終止形の増加とな

つて気持をつき放した様な表現になつたり、先にあげた「行き詫びぬ」の歌のようにふざけた表現になつたりしているのである。しかし彼の心の動揺は、先に考察した様に歌のリズムにも反映しているし、彼の悲しみは、

やみ深き浮世をてらすちかひには我まどはすな月よみの神
松やあらぬ風やむかしの風ならぬいづれか秋の音なしの山

などと地名にことよせて詠んだ歌の中にも感じ取られるのである。

以上、長明の和歌について、形にあらわれた面から主に考察してみたが、結論として、内容そのものよりも、形を中心として中世的な歌の完成を目ざしていると言えらる。その形というのは、彼自身の言う余情表現であり、形の上ではそれは体言どめで代表される。また、歌のリズムということに触れたが、それは七五調の傾向を示しているし、彼自身「歌はたゞ、つゞけがら、いひがらにて、よくもあしくも聞ゆる也。」^註と述べ、つゞけがら、いひがらに特別の関心を寄せているが、実作においても、なだらかなつゞけがらによつて美しい調べを構成し我々に快感を与えてくれるのである。

また、長明の和歌の時代的変遷といふのは、途中二・三の試みはあるが、前述のような傾向の歌になる過程として理解できる。つまり、歌合・歌会の歌によつて長明の余情的志向の傾向性が結実した、言いかえれば前章で述べた如くこれを長明の和歌の完成作品と言えるのではないだらうか。

またさらに、前章で「鴨長明集」の成立について考察したが、この章の和歌の変遷を見ることによつて、さらに養和元年成立設を強力に肯定できるのでないだらうか。私はこの一考をもつてその証論ともしたいと思う。

なお、研究に際しては、築瀬一雄氏の「校註鴨長明全集」を使用した。

註

- 1 「日本歌論史の研究」久松潜一氏著（風間書房）二二六頁二行
- 2 「日本歌論史の研究」久松潜一氏著（風間書房）二二六頁一二行

私小説とは何か

―方法上からの仮説―

夥しい数の私小説論が後人の眼をくらませ、本質に向うのを妨げる事がある。しかも私小説の概念規定が、直接性格や評価とからみあう場合、本質に迫る事はなかなか厄介である。私小説はさながらアミーバ状の不可解さを持つているといえよう。

その不可解さというものは、私小説発生前当初からつきまとつている。文壇内に登場した一種異様な「傾向」なり、「現象」なりに対して「私小説」という名称が結びついたのであるから、命名者を含めて当時の人すら、感覚的には理解できても、その現象および本質を言葉で表現することは、困難な事に違ひなかつた。

いつの日か『私小説』なる文学をあてるようになった。
と稲垣達郎がいつたのも、時の趨勢としての私小説を認めての事

- 3 「螢玉集」
- 4 「無名抄」鴨長明著「近代詞牀の事」
- 5 「無名抄」鴨長明著「近代詞牀の事」
- 6 「無名抄」鴨長明著「連がら善悪事」

立野裕子

だろう。

漠たるものに、以後多数の人が切り口を入れ、自己の規定を下す。そのことの中に、現在の私小説論を、良しにつけ悪しきにつけ複雑にする最大の原因が含まれているのではなからうか。そして逆にまた、その複雑な私小説論が「私小説とは何か」の答を、出しにくいものにしてはいるのではなからうか。

用ひる時代により、用ひる人によつて、様々に内容が変化し、公的な術語としての諸条件が曖昧となつて、名目上の論争を起すことさへ稀ではない。

とはジャンルの発展を眺めた中島健蔵の言であるが、私小説もその例外ではない。名目上の論争を避けるには常に、「私小説とは何か