

# 頓阿の表現方法

「あらはれて」の詠作史から

酒井茂幸

## 一 はじめに

南北朝期の歌僧頓阿の自撰家集『草庵集』には、正編・続編合わせて一九〇〇首強の詠歌が収載されているが、その中に句末において動詞を助辞「て」で止める作が多く見出される。句末の「て」止め（名詞＋「にて」「とて」を含む）の表現機能については、京極派歌人の第三句末「て」止めの作品群を対象とした先行研究の蓄積が存し、とりわけ近年、新古今時代から玉葉集を経て風雅集へと至る和歌史・表現史が跡付けられている。本稿ではこれらの研究を参考にしつつ、頓阿がこの表現類型の取り込みにあたって何に着目し、どのような表現効果を得ようとしているかを分析してみたい。より具体的な問題設定としては、頓阿の「あらはれて」を詠み込んだ作に焦点を当て、その方法と志向を考えたい。頓阿の第三句に「あらはれて」を置く作については、既に齋藤彰に考察があるが、稿者が新たにこの詠法に着目する主たる理由は、頓阿の動詞の句末「て」止めの作品群の中で、最も

多用された表現であることが見出されたためである。<sup>(4)</sup>また、単純に数量的な問題に留まらず、動詞「あらはる」それ自体が、助辞・繋辞の連接により提示される主題を伴い、一首の軸となる表現であることにもよる。なお、「あらはる」の用例で「あらはれて」以外に和歌に比較的多く詠まれた表現に、「あらはれにけり（る）」があり、頓阿の詠歌にも四首に見られる。第三句に「て」止めで詠む用法と、第二句乃至は終句に「しにけり」と詠み込む用法とでは、一首全体に作用する表現効果にどのような差異が生じるか、といった点について、本稿では、検討を加えてみたい。また、句末に動詞を「て」止めで置く詠法に対する各時代・歌人の表現意識の一端を、他の用法との比較を通して明確化するため、頓阿以前の「あらはる」の詠み方を、表現史として概観することとした。こうした史的展開の考察を踏まえ、頓阿の作品群の特性を抽出することが本稿の目的である。

## 二 万葉集から千載集時代までの表現史

動詞「あらはる」の使用例は、万葉集には次の二首が見出される。

①真鍮持ち弓削の川原の埋れ木のあらはるまじきことあらはるに  
(万葉集・卷七・二三八九)

②ますらをの思ひ乱れて隠せるその妻天地に通り照るともあらはれめやも  
(万葉集・卷十一・二三五四)

いずれも、男女二人の秘密の仲が人に知られる、露顕するという意味で用いられており、三代集においても同様な用法で人事詠のみに使用されている。注目されるのは、好忠集に見える次の四首である。

③かものあるいりえのこほりうすらぎてそののみくづもあらはれにけり  
(好忠集・一二)

④すむねやもこのはがくれにせしわざもふゆきてのちぞあらはれにける  
(同・三〇六)

⑤ひさぎおふるひさののほらも冬くればひばりのとこぞあらはれにける  
(同・四〇二)

⑥ささだがはせせのむもれぎあらはれてはなさきにけりはるのしるしに  
(同・五三五)

これらに共通する特色は、その用語や素材の新奇さもさることながら、「底」や「床」等対象を主体の視界から隠れた状態に規定し、それが季節の推移により姿を見せる変化の局面において描出していることである。さらに、当該の好忠詠は「あらはれにけり

(る)乃至は「あらはれてはなさきにけり」とあることで主体の知的判断が対象の側に半ば委譲され、情意性が希薄化し一首が自然観照に徹している。そして、用法的にも「て」止めで第三句に配置したのは、好忠の⑥の詠が初出である。やや時代が下り、源経信は

⑦きりはるるかどたのうへのいなかたのあらはれわたるあきのゆふぐれ  
(経信集・一〇四、秋風集・秋下・三六八)

と詠んでいる。当時の専門歌人が好忠の新傾向の作品群を見つめる視野の中に「あらはる」という表現も存したことが推察されるのである。ただ、そうした好忠を嚆矢とする「あらはる」の自然詠への適用が勅撰集に定着するのは、詞花集以後である。また、勅撰集において自然詠の第三句「あらはれて」の使用例が見出されるのは、十三代集の時代に入ってからである。

### 三 新古今時代から鎌倉中期までの表現史

定家を初めとする新古今歌人は、自然詠において動詞「あらはる」を主として句末に「て」止めで使用し、前代までの用法とは傾向を異にする。私見によれば、第三句に「あらはれて」を配置する詠は、平安時代には一九首しかないのに対し、寂蓮(一)・良経(二)・慈円(七)・家隆(一)・定家(六)・雅経(三)・後鳥羽院(一)と新古今集撰者周辺のみで二一首も詠まれ、以後鎌倉時代の家集(頓阿を除く)には四一首が確認される。新古今時代にこの類型的表現が注目され、後代に継承されたことは疑いなくであろう。新古今集成立前後の比較的早い時期の詠作例として

は

⑧ ゆふなぎになみまのこじまあらはれてあまのふせやをてらす  
もしほび (秋篠月清集・二二九・十題百首)

⑨ あらはれて又冬ごもる雪のうちにも年ふかき松の色かな (拾遺愚草・八四七・六百番歌合)

⑩ かれはつる草の籬はあらはれて岩もる水をうづむ紅葉は (拾遺愚草・一〇五九・千五百番歌合)

⑪ ほのはのとはなはとやまにあらはれてくもにかすみのあけは  
なれゆく (秋篠月清集・九五三・院句題五十首)

が指摘される。自然現象を「あらはる」と詠む場合、隠れた状態にあった対象が姿を見せる動態を表現するが、助辞「て」で句末を止めると、そこで一旦意味的な断絶・空白を経た後、下句が示す事態へと継起的または同時並行的に承接する。前掲の四首でも、景の動向や変化を、客観的な視点から追跡してゆくことに主眼が置かれている。ただ、そうした景の「動き」は、⑨の定家詠のように、時間の推移による景の変化を詠むことで表現される一方で、他の三首のように、⑧「波間の小島」↓「藻塩火」⑩「草の籬」↓「紅葉」⑪「花」↓「霞」と遠近・上下に視点を移動し、景に空間的な広がりを持たせることが志向される。

さて、新古今時代に注目された自然詠における「あらはれて」は、以後の時代にどのように継承されていったのであろうか。鎌倉中期を代表する歌人、為家にその具体的様相を見てみたい。

⑫ 宿かくすかきほとたのむつた紅葉又あらはれて秋風ぞ吹く

(為家集・五七九)

⑬ さをしかもまつあらはれて木がらしに下葉かつちる秋の山ざ  
と (同・二二八)

⑭ うらちかくよせくるままにあらはれてかすみぞこむるおきつ  
しらなみ (為家千首・三二)

⑮ 霜ふかき松のはわけにあらはれて猶かげさむし冬の夜の月 (同・五四)

一読して気付くのは、「あらはれて」の主格となる景物が、時間の経過を伴った一連の「動き」の中で詠まれていることである。

⑭の詠は、「沖つ白波」が次第に姿を見せる情景を、近景から遠景へと視点を転じて、霞により視界から隠れる光景との対照で詠むが、⑫の詠は、「秋風」が吹くことよって時折姿を表す「宿」を、上二句のそれ迄隠れていた姿からの変化に着目して詠んでいる。また、⑬の詠は、「さ牡鹿」から「下葉」へと時間の経過に従い視点を移動し、「秋の山里」の点景を継起的に描写している。⑮の詠は第四句「猶影さむし」で、霜が深く置いた松の木立に隠れていた折の月を暗示し、月の現象の動きを詠む。為家の「あらはれて」詠は、時間軸をより明瞭に設定する方向で新古今歌人の用法を継承していると言えよう。

#### 四 鎌倉後期の歌人の「あらはれて」詠

鎌倉後期には、主として二条派歌人の間で、第三句への定着と用法の類型化を見ることが出来る。

⑯ 行きさきの雲はさくらにあらはれてこえつる嶺の花ぞかすめる

(統千載集・春上・八五・二条為世)

①⑦西になる影はこのまにあらはれて松の葉みゆる有明の月

(新後拾遺集・秋上・四一三、二条為世)

①⑧山のはの空にみどりはあらはれて松のこずゑをうづむしらす雪

(文保百首・一六五五、二条為藤)

①⑨吹きはらふ嵐のままにあらはれて木のまさだめぬ月の影かな

(新拾遺集・秋上・四一五、二条為道)

①⑨の為道詠のように、終句で提示される主題について、その状態や周囲の状況を描写することに初句から第四句までが一連の繋がりで働くケースもある。だが、①⑥から①⑧の三首のように、主題の属性を上句において係助詞「は」で取り立て提示する用法が類型化しつつある。そうした「あらはれて」の用法の問題は、単に使用頻度の寡多にとどまらない。為道詠のように、初句から第四句までが一続きに終句へと連接するのと、上句に係助詞「は」を置き、主題の属性を提起するのでは、第三句「て」止めの表現効果・機能に差異が生じる。具体的には、為道詠以外の三首では、上句と下句の間に①⑥「行先の雲」↓「越えつる嶺」①⑦「木の間」↓「松の葉」①⑧「山の端」↓「松の梢」と遠景から近景への視点の移動が認められ、第三句末「て」を軸として上句と下句で景が対比されている(①⑧の詠ではさらに「緑」||「松」と「白雪」という対象それぞれが対比されている)。換言すれば、これらの作には、作中世界に複数の視点を設定することにより、主題を立体的に把握・描出しようとする意向が濃厚である。ただ、注意したいのは、こうした景の多面性は、一方で時間性という点では、限定された短い時間の出来事として詠まれているということである。

とりわけ①⑥①⑦の為世詠のように、上句と下句において中心素材が転換しない場合、一首の景はステイタックな印象を与える。為世の作品群の中で、第二句・第三句が「―は―に―して」という構文を採る作(第二句は正確には「―に―は」)は、他にも

②⑩くるるまの空に光はうつろひてまだ峰こえぬ秋のよの月

(鏡子載集・秋上・四四二)

②⑪里とはき梢に影はかたぶきて霧にかすめる在明の月

(夫木抄・春四・五二四七)

などが指摘され、為世の第三句「あらはれて」の表現意識を考える上で甚だ示唆的である。いずれも、対象が短い時間に垣間見える一面を上句で切り取り、同時に下句では、視点を移動し、空間的な広がりの中で対照の景を把握している。こうした対象把握は、第三句末「て」の「切れ」の表現機能という点では、主題の属性を終句と対比的に提示する係助詞「は」の働きと連動し、効果的に使用されていることが確認される。ただ、新古今歌人から為家へと継承・拡大された、時間性・継起性という点での表現効果は、抑制されているのである。

では、ほぼ同時代の京極派歌人の詠、あるいは京極派撰集の風雅集に入集している「あらはれて」詠には、どのような特色が見出せるであろうか。

②⑫夕やみにみえぬ雲まもあらはれて時時てらすよひのいなづま

(風雅集・夏・五七五・藤原為家)

②⑬霧はるるをちの山もとあらはれて月かげみがく宇治の川なみ

(風雅集・夏・六一九・冷泉為秀)

②宵のまに見えぬ草葉も顯れて露さやかなる庭の月影

(三十番歌合・五番左・九・楊梅兼行)

③かつむすぶこほりのほどもあらはれて雪になりゆく庭の池みづ

(風雅集・冬・八六一・九条行家)

④の兼行詠は、「宵」から「月影」への明度の変化、そして「草葉」から「露」への視点の移動・集束が認められる。一方、③の爲秀詠は「遠方の山本」から(霧が晴れることにより姿を現した)「月影」へと視点を転じた後、それを反射させる「宇治の川波」が「遠方の山本」と対比的に描写される。そして主題である「月影」は、上句においては、霧が晴れることにより生じる事態という以上に積極的には機能せず、上句と下句の景は別個に進行することとして詠まれている。兼行詠において「月影」が「草葉」を照射するものとして詠まれているのは異なる。同様に上句と下句の相関性という観点から④の爲家詠を検討すると、闇から光への明暗の対比・光線の動きが見られ、さらに上句と下句の間には視点の移動が見出される。ただ、「稻妻」は「雲間」を照らし出すものとして機能しており、兼行詠の「月影」と「草葉」の關係に近似する。⑤の行家詠においても、「庭の池水」の上に降り積もる「雪」は「氷」が結ぶことを詠歌主体に認識させるものとして作用している<sup>10)</sup>。

第三句に「あらはれて」を置く詠法をめぐっては、京極派歌人の作や風雅集入集の前代の歌人詠は、上句に時間や事態のゆるやかな推移を詠み込む点で、時間の幅を限定する傾向の強い二条派歌人の作とは、性格を異にする。京極派歌人の詠作群の中でも、

爲秀詠は上句と下句で景を対比的に捉え、独立した世界を描出した点において、注意すべき特性を有している。以上のような「あらはれて」の詠作史の延長線上において、頓阿はどのような作を詠んでいるのであろうか。その具体的な検証が次章の課題である。

## 五 頓阿の「あらはれて」詠

現存する頓阿の詠歌資料中、第三句に「あらはれて」を詠む作で最も早い時期の詠と推定されるのは、次の一首である。

民部卿家(私注、二条爲藤) 八月十五夜に、月前虫

(1)むしの音も草むらごとにはあらはれてくまなくすめる月の影哉

(草庵集(以下「草」と略称)・雑・二七三)

当該歌は、前掲齋藤論文(注3参照)が指摘するとおり、上二句に本歌として

秋の夜は露こそことにさむからし草むらごとには虫のわぶれば

(古今集・秋上・一九九・読人不知)

を踏まえる。「虫の音も」は「月光と同時に」という意を暗に仄めかし、草には本歌から露を連想させ、虫の声が顕在化する景が、翳りの無い清澄な月光とクロスオーバーしているというのが一首の趣向である。そうして本歌を背景とする草一虫に月を導入し、それが「くまなくすめる」と認識するが、上句の係助詞「も」には、結句の「かな」と呼応して底辺の虫までも照らし出す月光の豊饒さに対する詠嘆が込められている。頓阿は後に<sup>11)</sup>

法印経深来りて歌詠侍りに、夕虫

(2) 虫のねもあらはれにけり暮行ば露見え初むる庭のあさぢふ

(統草庵集(以下「統草」と略称)・秋・二〇〇)

という上句が類似する作を詠んでいる。動詞「あらはる」を(1)の詠のように第三句に「あらはれて」と置くのと、当該歌のように「あらはれにけり」と第二句で切るのでは、表現効果にどのような差異が生じるのであろうか。両首で歌題が異なることにも留意しつつ検討してゆくと、まず、「あらはれにけり」と二句切れにする方が、第三句以下との連続性が希薄となることが指摘されよう。(2)の詠は、「暮行ば」という夕暮の時間の経過と、「庭の浅茅生」という場面状況の中で第四句の「露」の動きがまず先行し、上二句の「虫の音」の様態がそれに追従して進行する印象を与えらる。一方(1)では、第二句の「草むらごと」に一首の場面性や空間的広がりが、また「もーあらはれて」に時間の経過が各々集約的に表現されており、そうした場面状況と時間軸の中で姿を見せる「虫の音」は、下句の月光と連動すると解される。つまり、(2)の詠が、終句「庭のあさぢふ」に上二句と第三句・第四句が別個に係る構造を採るのに対し、(1)が「もーて一休言止め」という構文から「虫の音」||聴覚と「月の影」||視覚が、時間の推移によって交錯する仕組みになっているのである。なお、頼阿は、自然詠において

民部卿二条宰相尋ねおはして歌読まれし時、遠山雪

(3) ふる雪にうづもれてこそ遠かたの峯は雲まにあらはれにけり

(統草・冬・三〇八)

ともう一首に「あらはれにけり」を使用している。当該歌は、降

雪が止み天候が回復する折の瞬時の変動を捉え、「うづもる」と「あらはる」という「詞」の対照に趣向を求めた作である。上二句と第三句以下の描写は、いわば逆説的に繋がりが、因果性・論理性を軸とした接続となっている。「あらはれにけり」という表現は、詠作史的にも新古今時代以降余り使用されておらず(注9参照、「してーあらはれにけり」という構文を採る作は

なにはがた汀の蘆は霜がれてなだの捨舟あらはれにけり

(統後拾遺集・冬・四四四・讃岐、二条院讃岐集・四九)

といった佳什が詠まれつつ以後に踏襲されていない。その要因の考究は、広く第三句末「て」止めの詠法の問題として捉えるべきであり、即断は許されない。ただ、動詞を終句に「にけり」と詠む用法との関連からは、主題を終句に体言止めで示す場合に比し、視点や場面の大幅な転換がなされず、上句と下句の意味的な接続が、説明的・論理的になることが指摘されよう。

次に、第三句以外に「あらはれて」を置く詠を検討し、その表現機能や意義を考えてみたい。頼阿の自然詠で第三句以外に「あらはれて」を配置する作は、次の二首である。

聖護院五十首に、沢登

(4) 思ひのみほにあらはれて秋をまつ山田のさはにとぶほたる哉

(草・夏・三八六)

民部卿家一日千首に、鳴

(5) ほのかなる田面の霧に立つ嶋の数あらはれて明くる夜半かな

(統草・秋・三三二)

(4)の詠は、先行する

うづもれぬこれや難波の玉がしはもにあらはれて飛ぶ螢哉

(統拾遺集・夏・二〇〇・如願法師)

の下旬を踏まえ、「もに」を「ほに」と置換し、「穂」と「秀」を掛け、さらに「螢」の縁で「思ひ」に「火」の意を掛けている。秋を待つ山田では、未だ穂が出ていないこと暗示するが、第三句・第四句が主題である沢の螢の描写に挟み込まれているため、第二句と終句の連繋がやや不明瞭である。(5)の詠は、第四句「数あらはれて」に、夜が明けるにつれて霧が晴れ、鳴が次第に姿を表すことを詠み、連接は緊密になっているが、一方で、第四句までの主題である「鳴」の描写と、終句の状況設定としての「夜半」の描写とが比重の上でバランスを欠いている。いずれも、第三句に置く場合に比し、「あらはれて」の主語と、終句に体言止めで示される主題とを句構造の上で安定的に配し得ないことに起因しよう。頓阿が第三句以外に「あらはれて」を余り使用しなかったのは、こうした主題提示・構成の方法の問題と関連するものと思われる。

さて、頓阿の第三句に「あらはれて」を置く作では、(1)の詠のように主語を係助詞「も」で提示する作が多い(二首中八首)。

その事実は、第三句「あらはれて」の表現機能とどのような位相で連関しているのであろうか。そして、頓阿の詠歌の特性のどのような側面を具現しているのであろうか。

御子左大納言家四季百首に

(章・春上・一三八)

御子左大納言家十五首に、月前紅葉

(7) 龍田山よるのにしきもあらはれてもみちを出る月のかげ哉

(章・秋下・六五三)

贈左大臣家月五首に

(8) うづもる、さはべの水もあらはれてあさぢがしたに月ぞやどれる

(統草・秋・二三四)

山暁月初上

(9) 浮雲のわかるる隙にあらはれて山立ちのぼるありあけの月

(句題百首・二七六)

遠山青入霧

(10) 梢のみ楨の外山にあらはれて里まではれぬ宇治の川霧

(句題百首・一八六)

木落他山見

(11) はるかなる伊駒の山もあらはれて梢の冬にかはるころかな

(句題百首・二〇六)

(7)の詠は、前掲齋藤論文(注3参照)が指摘するとおり、本歌として

見る人もなくてちりぬるおく山の紅葉はよるのにしきなりけり

(古今集・秋上・二九七・紀貫之)

を踏まえ、本歌の一首全体の意味内容を第二句に縮約して表現し、月光が出るにつれ奥山の紅葉も照射され姿を現すという作である。第二句が「夜の錦は」ではなく、「も」とあることから「月と共に」という意に加え、本歌の世界と通底して「夜の錦でさえも」の意味が付加され、一首の世界は奥行きを増す。その点で係助詞

「も」は、背後の本歌の世界を透視・開示させるいわば（窓）の役割を果たしていると言えよう。上句で暗示される月光の動きが第四句で「紅葉を出づる」と時間の経過の後に明言されて捉え直される。「紅葉を出づる」とは、実際には、月が山並を越えることであるが、上句の本歌を踏まえた比喩を「紅葉」と明示し対象化しているのである。第三句「あらはれて」には、一首が上句から下句へと展開する過程で、闇から光への明度の変化や時間の経過が、月光の動きを背景としつつ、暗示的に表現されているのだ。このように、第三句「あらはれて」を媒介として上句と下句の景を照応させ、一首の奥行きを深める詠法は、語法的にはやや異なるが、(6)の詠にも見出される。初句に主題が提示される分、以下の描写が拡散的になることが予想されるが、第三句「あらはれて」を基軸に、「色」|| 視覚と第四句、「にほひ」|| 嗅覚と第五句の照応から一首のまとまりが意図されている。ただ、そうした対応関係は、夜半から夜明けへと推移する外山の場面性の上に半ば解消され、最終的には、主体の立つ場所に花の香を吹き送る春風に一首の主軸が移動することになる。第四句「明くる外山に」によって「あらはれて」には、明け方の明度の変化が暗示され、時間の推移を経て、終句の示す事態へと継ぎに接続している。また、(8)の詠は、第三句に「あらはれて」を、終句に「月」を配す点で前掲(1)の詠と同様の構図を探るが、上句で対象が主体の視界から隠れた状態を「うづもるる」と明言し、「あらはれて」と対照させている点が異なる。同様に、月光が照射している場を「沢辺の水を埋める」浅茅」と明示しているために、上句と下

句の接続の因果性が強まっている。そして、前掲(1)の句題百首の詠においても、第三句「あらはれて」には第四句の「梢」が露出する意が暗示され、遠景と近景が同一の視点で詠まれている。主体の詠嘆がそうした景の変貌に集約する一方で、上句の背後には、近景の梢の繁茂により視界から隠れていた生駒山の秋の情景が暗示されている。

一方、(9)の句題百首の詠は、初句から第四句までが、終句に示される主題へ一続きに接続する構造となっている。主題である「有明の月」の出現の様子を「浮雲」と「山」とで視点を対照させ、多面的に描出している。また、(10)の詠は、上句に「あらはれて」の主語が明示されているが、「外山」から「里」へと視点を移動させ、遠景と近景で対比的に捉えている。「宇治の河霧」がもたらす事態として、上句の「梢」と下句の「里」における動きは、同時並行的になっている。当該歌は統草庵集に「霧」の題詠として、第二句を「まきの山は」と改作され入集しているが、上句と下句の景を対比させる表現意図は、係助詞「は」で取り立てた方が（無論、主語は「梢」から「小山」に移行する）より明瞭に見て取れよう。これらの詠のように、第三句「あらはれて」の主語を、終句に集約させる形で明示しなかつたり、係助詞「は」で終句と対比的に提示する詠法は、先述したとおり為世・為藤らや先行する二条派歌人の詠に見出されるが、頼阿の作品群にあつては積極的に継承された形跡が乏しいのである。

頼阿の第三句に「あらはれて」を配置する作は、その多くが、先掲した為世・為藤詠と異なつて、主題が係助詞「は」ではなく、



「も」で提示されることにより上句と下句の対比性が希薄である。また、対象把握も、一首の中で時間の幅を限定してゆくというより、上句から下句へと展開する中で継起的に捉えようとする。そして、上句と下句で異なる題材が詠まれているものの、係助詞「も」によって上句の動作主は複合化され、前章掲出の為秀詠のように、上句と下句で独立した景を描写することが意図されていないことも特色である。同様に京極派和歌との比較では、対象が姿を見せる前の視界から隠れていた状態を(8)の詠のように「うづもる」と明示する詠もあるが、多くの場合、現在見えている景の背後に透視させる工夫を施し、上句に時間の経過や空間的な興行きを暗示的に詠み込んでいる。

## 六 むすび

本稿では、時代的にやや先行する二条派歌人・京極派歌人の作品群を主たる比較対象として頼阿の詠歌の特性を抽出することを試みた。そこから見えてきたのは、第三句「て」止めの表現効果を時間的な継起性の方向で追求し、かつ、係助詞「も」の表現機能を自覚的に最大限活用し、時間の推移や空間的興行き、明度の変化などを、第三句「あらはれて」を主軸とする上句の背後に潜在化させ詠み込もうとする意向であった。こうした詠法の特性は、稿者が頼阿の作品群の中から数量的・内容的に着目した、動詞を句末に「て」止めで置く詠法の一面を表すものであるが、今後の検討に委ねざるを得ない課題も多い。すなわち、「あらはれて」と対義的に用いられ、第三句における使用頻度で同様な数値を示

す「うづもれて」並びにその他の類型的表現の個別的な検討、動詞の句末「て」止めの詠が終句を体言止めにすることが多いことの意味の考察、第三句以外に「て」止めで使用する詠のより明確な意味づけ等々であるが、これらの考察は、別稿に譲りたい。

注(1) 頼阿の草庵集(正・統)所収歌(正・一四二首、統・五三二首)いずれも他人詠と長歌・連歌を除く。の内、句末に動詞を「て」止めで詠むものは、草庵集二七四首、統草庵集九九首である。句題百首所収歌(九〇首、統草庵集との重複歌除く)では二二首。名詞+「て」として「て」及び形容詞+「て」で句末を止める作は、それぞれ四八・二六・一首である。以下、草庵集、統草庵集の本文・歌番号は「私家集大成・中世Ⅲ」により、私意に濁点を付した。他の和歌の本文・歌番号は「新編国歌大観」によった。万葉集の訓読は、角川文庫『万葉集』上巻・下巻によった。

(2) 安田章生「光厳院」(『甲南大学文学会論集』39、昭四三・一一、後に「歌の深さ」(昭四六・創元社)に再録)、大坪利絹「京極派歌風の問題点」(『語文』第二九輯、昭四六・五、後に「風雅和歌集論考」(昭五四・桜楓社)に再録)、小島玉美「風雅集の四季歌に関する一考察―上句と下句の独立性をめぐって―」(『静岡国文学』第4集、昭五九・一二)、稲田利徳「和歌と連歌」(『論集和歌とは何か』(昭五九・笠間書院)所収)、高遠二郎「京極派歌人の表現―叙景歌第三句末「て」表現について―」(『古典論叢』一八号、昭六二・八)、今野鈴代「第三句末「て」にみる展開の様相―永福門院の一つの表情―」(『国語国文』平九・三)など。この内、稲田論文は、「形態的、表現的な面で、連歌が和歌に接近し、和歌が連歌に接近する様態」の史的な跡付けの一環として「三句末を「て」で止め、最後を体言止めにする歌」に注目し、上句と下句の意味的独立性や不連続な相関関係、さらに、連歌表現への接近を指摘する。また、

高遠論文は、「第三句末」で「表現」が定家から為兼へ、さらに「風雅集」へと「伝播」していく軌跡と「変貌の様」を追跡する。

そして、今野論文は、「第三句末」で「軸」として上下各句に独立した景を描きだす働きを展開性と捉えた上で、それを「展開」と規定し、「上句と下句を密接に繋ぎ一首を構成する」「三句で」と峻別し、和歌史の変遷と歌人別特色を辿り、永福門院の百番自歌と風雅集の詠の「個性、独自性」や「表情」を見出している。

(3) 齋藤彰「頼阿の歌語観」(有吉保編「和歌文学の伝統」(平九・角川書店)所収)。齋藤は、当該論文の第三句において「頼阿の第三句(あらはれて)を用いた本歌取り詠」を中心に詠歌分析を行い、「頼阿は一つの歌語に様々な表現機能を認め、本歌・本説に基づく趣向や(あらはれて)・(もあらはれて)・(はあらはれて)などの詞続きを工夫することで、新しい風情、殊に閑寂性を詠む」と結論づけている。

(4) 第三句に置く作は、草庵集・七首、続草庵集・二首、句題百首・三首、計一二首。第三句以外では、草庵集・一首、続草庵集・二首、計三首。算出の方法は、注(1)に準ずる。「あらはれて」以外の動詞の句末「て」止めの使用例と歌数(五首以上)は以下のとおりである。「うづもれて」(12)、「いかにして」(9)、「としをへて」(9)、「おとたてて」(8)、「かげみえて」(6)、「かぜさえて」(6)、「みそぎして」(6)、「たちこめて」(5)。

(5) 佐藤和喜「拾遺集時代の過渡性—テ連接文体を中心に—」(国語と国文学)昭五六・三、後に「平安和歌文学表現論」(平五・有精堂)第四章に改稿し一部を収録)が当該の好忠詠③⑥の意義と特質について(文体論の視点から言及する。佐藤論文は「拾遺集時代の歌の動向」を「て」によって上下の二文が連接される文体を軸に「考察し、それが「主体性の抑止した文体」として平兼盛・曾禰好忠・源順に多用されたこと、またその背景として「屏風歌・歌合の盛行」「漢詩の影響」を指摘している。

(6) 著名な定頼の「あさばらけうちの河霧たえだえにあらはれわたるせぜの網代木」(千載集・冬・四二〇)は、当該の経信詠の先蹤に位置づけられよう。

(7) 詞花集には、前掲⑤の好忠詠(冬・一四二)の他、頼政の「みやま木のそのこずえともみえざりしさくらははなにはあらはれにけり」(春・一七)などが見える。

(8) 平安時代の使用例の出典は、金葉集・千載集・好忠集・清少納言集・赤染衛門集・道濟集・相模集・為仲集・頼綱集・肥後集・散木奇歌集・行尊大僧正集・忠盛集・山家集。新古今集撰者周辺の歌人の使用例の出典は、寂蓮法師集・秋篠月清集・拾玉集・王二集・拾遺草・明日香井集・後鳥羽院御集。鎌倉時代の私家集の出典は、隆祐集・光経集・範宗集・民部卿典侍集・如願法師集・紫禁和歌集・寂身法師集・時朝集・実材母集・頭氏集・瓊玉和歌集・長綱集・為家集・澄覚親王集・沙弥運偷集・隣女集・為世集である。

(9) 一方で「あらはれにけり(る)」の使用例は、前掲注8の新古今撰者周辺の歌人では慈円(八)・定家(一)・雅経(一)・後鳥羽院(一)に留まる。鎌倉時代の家集(出典は前掲注8に同じ)では、七首を数えるのみである。

(10) 風雅集には、為兼の「しづみはつる入日のきはあらはれぬかすめる山の猶おくの峰」(春・二七)が見え、金玉歌合では第三句が「あらはれて」となっている。土岐善磨は、当該の為兼詠の「写実性、叙景歌としての効果」を指摘する中で、この異同の問題に触れ、「て」であると、「奥の峰」の霞んでることのほうに景趣の中心がゆく。しかし「あらはれてかすめる」奥の峰ではなく、霞んでいるのは、前方の連山で、その奥にそばだつ峰は、霞みながらもくつきりとみえるのである。それが「ぬ」による遠近法とでもいおうか」と述べている(日本詩人選15「京極為兼」(昭四六・筑摩書房)七五頁―七八頁)。また、新日本古典文学大系46「中世和歌集・鎌倉編」(平三・岩波書店)所収「金玉歌合」(佐藤恒雄校注)

では、底本「あらはれて」を「あらはれぬ」に校訂している。稿者も「あらはれて」では近景の霞んでいる連山と同様にさらにその「奥の峰」も霞んでいることが強調され、詠者の作意が不明瞭となると考える。また、表現機能の観点からも、「あらはれぬ」である方が、第三句末の「切れ」がより深まり、「奥の峰」が「入日の際」に顕然として姿を現したことに一首の主題が集束される。よって、稿者は「あらはれぬ」の形の方が妥当であると判断し、「あら

## 新刊紹介

田中善信著

### 「芭蕉」二つの顔 俗人と俳聖と

本書は、これまでに十分解明されたとは言い難い、「野ざらし紀行」以前の芭蕉伝記についての研究書で、まるで付合語のごとく我々が連想する「芭蕉」「俳聖」のイメージを、根本的に問い直す内容となっている。

全体は「伊賀での少年時代」「武家奉公へ」「日本橋在住時代」「江戸俳壇に踊り出る」「笑いの俳諧師」「若き日の妾寿貞」「桃印の謎」「転生」の七章から構成されているが、中でも延宝八年の深川移住の事情についてまったくの新見を呈した最終二章は、新聞各紙で取り上げられるなど、大きな反響を呼んだ。

本書は一般読者を対象として書かれたも

はれて」の表現史の考察対象からは除外する。  
〔11〕 経深は正中二年生・永和五年二月一日没で、こちらの詠が明らかに後である。

〔12〕 当該の讀岐詠は、月詠集・万代集・夫木抄に入集している。

〔13〕 係助詞「は」と「も」の表現機能や用法の違いについては、森重敏「は・も」（『国文学解釈と鑑賞』昭四五・二一月号）等参照。

のであるため、随所に細かい解説が加えられており、たいへん読みやすくなっている。それでいながら、豊富とは言えない現存資料の読み直しから展開される一連の考察が示唆するところは大きく、研究書として必携の一冊と言えるであろう。なお巻末に、芭蕉略年譜・人名索引を付す。

（平10・7 講談社選書メチエ B6判  
二五四頁 一五〇〇円）（金子俊之）

橋本喜典著

### 「歌人窪田章一郎——生活と歌」

『歌人窪田章一郎——生活と歌』は、第一歌集「初夏の風」をはじめとする作品の考察と鑑賞をとおして、歌人窪田章一郎の生活と精神の軌跡を描きだしたものである。『学生生活を終り、戦争へと傾く混沌の時代に、あわせて病弱であった私は、一人の

人間にとつて最も純粋な、たしかなものをつだけ求めて、短歌にめぐりあつたと思つている。」という巻頭に引用された窪田の言葉は本書の基調だといえよう。敗戦後の価値観の変動のなかで、歌だけではなく「確かな生き方の指針」を窪田章一郎から学んだ著者だからこそ、展開することのできたモチーフである。

窪田章一郎は窪田空穂の息子であり、「民衆詩としての短歌」の提唱者、歌誌「まひる野」の中心として知られる人物だが、一九三三年に早稲田大学国文学会を再建し、その機関誌として『国文学研究』を創刊したのも窪田章一郎たちである。本書は、わたくしたちの先達の歩みを伝えてくれる意義深い一冊だといえよう。

（平10・8 短歌新聞社 A5判 三五八頁 三五〇〇円）（内藤寿子）