

〔論文概要書〕

院政期和歌文学の基層と周縁

佐藤 明浩

和歌は、古来、千数百年にわたって、現役の文学であり続けている。なかでも五七五七七の短歌、わずか三十一文字の短い定型詩が、これだけ長い間、現役の文学であり続けているのは、どのような生命力に由来するのであろうか。この究極的な課題を解明する手がかりを得るために、本論文では、往古の人たちにとつて和歌はどのような存在であったのか、その実態を探るべく、いくつかの方向から近づいていく。

古典和歌には、同じような表現が繰り返し、広く用いられるという一面があり、また、たびたび特定の歌が想起され、ときに新作に際しての本歌となることがある。語の単位でみると、用いられる語彙に偏りがあり、限られた語がよく詠まれるという傾向が認められる。これは強い伝統性にかかわることであろうし、求心的な力のはたらきが看取される。そうした求心的な力のはたらく磁場を「基層」と想定してみる。一方、古典和歌において、新しい表現、珍しい表現が志向されることもある。そうした志向により、和歌にほとんど詠まれない語、あるいはそれまで全く詠まれることのなかった語が、和歌表現にとりこまれることがある。和歌と和歌ならざるものとの境界にあり、新しい和歌表現を求める力がおし広げようとはたらくところを「周縁」と想定する。このような観点を設けながら、本論文では、全体を三部に分かつて論述する。

Ⅰ部「和歌作品と歌学・歌論と」では、院政期の和歌作品、歌書等について、検討、考察する。

第一章 源俊頼の「かぜふけばはすのうき葉にたまこえてすずしくなりぬひぐらしのこゑ」(『金葉和歌集』夏)に用いられている「はす」は、俊頼より前の和歌には用例を確認できず、従前、和歌には専ら「はちす」の語が用いられていた。「はちすばのにこりにしまぬ心もてなにかはつゆを玉とあざむく」(『古今和歌集』夏 遍昭)のごとくであるが、『俊頼髓脳』では、この遍昭歌を掲げ、「はすを『はちす』といふも、ただいふにあらず。はすの実際の蜂といふ虫の巢にたれば、『はちす』といふなり。されば、これは『はちす』といはずとも、ただ『はす』とよみてもありぬべし」と述べており、「玉水をはすのわか葉にまきこめてこぼすや花のひかりなるらん」(『散木奇歌集』夏)など、「はす」を複数の歌に詠み込んでいることから、俊頼がそれまで和歌には用いられなかった「はす」の語を意識的に和歌表現に呼び込んだ可能性が高いと考えられる。以降、「野辺におくおなじ露ともみえぬかなはすの浮葉にやどる白玉」(俊成『五社百首』賀茂社・夏・蓮)、「雨そそくはすのたち葉にゐる玉のたまらぬ物は涙なりけり」(俊成『鳥羽院御集』詠五百首和歌・夏)など、百首歌などにおいて、多く「はすの○○葉十助詞」という形で「はす」が詠まれるようになり、和歌表現に定着していく。従前から、「はぎのした葉十助詞」「をぎのうはば十助詞」「あしの○○葉十助詞」といった、二音節の植物名を含む同形式の歌句が常用されており、こうした状況が、「はすの○○葉十助詞」が和歌表現に定着した背景にあったという可能性を考えることができる。先に示した観点からみると、和歌の「周縁」にあった「はす」は、俊頼以来、求心的な力に引き寄せられるように和歌表現に取り込まれ、「基層」に近づいていったと想定できる。

第二章 源俊頼は、『俊頼髓脳』において、和歌に用いられるさまざまな語句について注説を記しており、それらを自身の詠作に積極的に用いている。もちろん注説と実作での用いられ方が整合している場合があるが、『俊頼髓脳』の注説と実作とが矛盾している場合もある。また、注説において、必ずしもひとつの正しい説が定められず、複数の説が並立的に示されてい

て、それぞれの説に対応する実作がものされている例もみられる。これらは、俊頼が新しい歌ことばの可能性をできるだけ拓いていこうとする強い意欲をもっていたことの表れであろう。一方、難義とされる語を和歌に用いるべく、ある位置に繋ぎ留めるのが『俊頼髓脳』などにみられる注釈行為であったということが出来る。いずれも歌ことばを拡張していこうとする方向性と関わるであろう。

第三章

源俊頼と同時代の行尊には、自撰と目される二種類の家集が伝わる。いずれも題詠歌をほとんど含まず、日常詠で占められており、題詠歌を多く含む源俊頼『散木奇歌集』などとは対照的である。家集中、大峯に入って修行した折に宿の名を詠んだ歌、たとえば、「そなへ」で詠まれた「谷の水峰の櫓をそなへつつ心をおこすはじめなりけり」(行尊Ⅱ8)がみえる。これらでは、宿の名が隠題として詠まれている。それは、通常和歌に用いられることの無かった宿の名が、そのまま直接歌に詠み込まれてはいないということでもある。そして、宿の名の音列から連想される語を鍵として、縁語によってことばを掬い上げつつ和歌表現が成されている。こうして、和歌に詠まれることばの圏外にあった宿の名が、当時通用の和歌表現にとりこまれているのである。行尊は、大峯での修行をはじめ、当時にあつて特異な生活体験をした人であろうが、その和歌は、特異な表現に満ちているわけではなく、むしろ和歌らしい表現の範囲におさまっている。特異な体験や、そこに生じる心情は、そのまま直叙したのでは、和歌になりにえなかつたのであろう。それらは、掛詞や縁語といった和歌的修辞にからめとられ、馴致された文脈にのせられる必要があつたと考えられる。

第四章

源俊頼の次の世代、藤原為忠は二度の百首歌を主催している。これらのなかには、たとえば、『為忠家初度百首』『閨上叢』の「いたまよりあられもりくる冬のはたまのうはぎをかかなくてぞきる」(為忠)、「とこせばきはにふのこやのいたまよりまくらのうへにあられたげしる」(顕広)、「もりくなるいたまあられのなかりせばたまのころもをきてねましやは」(為業)、「いとどしくかたしくぞでさえまざるいたまばらにあられもるやは」(為盛)のように、互いに表現の類似した歌がしばしばみられる。また、『初度百首』『楊貴妃』では、「まぼろしのつてにきくこそかなしけれちぎりしことはゆめならねども」(為忠)、「まぼろしのたまのかざしおしるべこそいとどこころのまどふつまなれ」(仲正)など、七人全員の詠が、同一の立場、すなわち、楊貴妃に会って帰ってきた道士(まぼろし)の報告を聞く時点を中心として、楊貴妃を失つて悲しみに沈む玄宗の視点で詠まれている。こうした、類似、一致は、偶然とは考えにくく、歌人たちがときに詠作の場を共有している、互いに影響を与えあつた蓋然性が高い。為忠家両度百首は、『堀河百首』に倣い、その詠作を追体験するような試みであつたが、歌人たちは寄り集まつては、『堀河百首』やその時代の和歌から新奇な表現を探って取り入れ、また『俊頼髓脳』などの注説から学んだことを詠作に生かすなどして、お互いに成果を見せ合っていたと想定されるのである。ここに当時の詠歌のありようの一面を窺い知ることができる。

第五章

『堀河百首』以降、『為忠家両度百首』を含め、複数人が同題で詠む百首歌が度々企画されるようになる。そのうち、崇徳院が主催した『久安百首』に注目する。『久安百首』には、当時の歌学書に注説の加えられている語句がさまざま詠まれている。たとえば、崇徳院の「あらし吹く岸の柳のいなむしろおりしくなみにまかせてぞみる」(春)に詠まれている「いなむしろ」は、『綺語抄』『俊頼髓脳』『奥義抄』『和歌童蒙抄』『袖中抄』『和歌色葉』などに複数の所説があり、崇徳院歌は『奥義抄』の一説に応じた用い方となっている。そうした諸例を検討すると、歌学書に記された注説によって知識を得ることと百首歌を詠作することが密接に関わ

ることのあったことが推測される。そうして注説に応じた和歌表現が定数歌に繰り返し用いられることで定着していった場合もある。平安時代後期に盛んになる定数歌の詠作と歌学書などの歌語の付注とが連動している面があると考えられるのである。

第六章

『久安百首』は、崇徳院の「短歌」（長歌）に「ちかきためしに ほり川の ながれをくみて」とあるように、『堀河百首』の後を襲うべく催行された。主催者崇徳院が、作者に物故者が出ると補充して、人数を一四人に揃えているのは、『堀河百首』の奉獻当初の歌人数に合わせるためであろう。崇徳院が藤原顕広（後の俊成）に部類本の作成を命じたのも、個人別百首を『堀河百首』奏覧本と同様の類聚形式に編み直して奉らせることを意識した所為であろう。『久安百首』の個人別百首と部類本とを比較し、部類本の配列構成について検討した結果、およそ次のようなことが明らかになった。『久安百首』部類本は、同じ主題の歌を集めてひとつの題のもとに収め、作者の位階順に並べること原則としている。『堀河百首』奏覧本は各歌題ごとに作者の位階順に歌が配される類聚百首の形式であったが、部類本はこの形態に近づけるべく編まれたものと考えられる。それは、下命者崇徳院の意図に応じたものであると同時に、『堀河百首』につぐ「百首歌の奏覧本」を作成するという顕広の認識に基づく営為であったと考えられる。部類本四季部では、上記の作業を機械的に行うだけではなく、歌の内容やことばの連関に配慮し、作者の位階順の配列とも連動させつつ、ひとつの歌集として読めるように構成している。その際、崇徳院の百首の配列を尊重し、これを基軸として構成したものと考えられる。巻第四秋歌上、巻第八恋歌下、および大尾にあたる巻第十雑歌下の巻末部においては、作者の位階順による配列から離れ、部類本編纂者である顕広の歌が置かれている。部類本全体の冒頭をはじめ、各巻、各題の冒頭には原則として崇徳院の歌が置かれているのであり、末尾の顕広院の作を最大限に尊重し、部類本編纂者たる顕広の自ら謙る姿勢が示されており、下命を受けた臣下が上皇に奉る体を形にして表した所為であったと考えられる。部類本編纂の命を受けた顕広は、これを『堀河百首』奏覧本の後を継ぐ事業ととらえ、勅撰和歌集撰進に準ずる社会的意義を有するものとしてとりくんだのであろう。部類本奥書にみえる「仁平三年暮秋」に撰進したのが初度部類本であり、個人別百首本にある定家の識語にいうように再部類本を奏覧に供する機会を逸したとすると、初度部類本奏覧時の奥書を再部類本にもあえて残したことになる。それは、部類本奉獻が勅撰集撰進に準ずるという認識をもっていた顕広が、奏覧に付した事実を確かに刻印しておくためであったと考えられる。顕広には、下命によってしかるべき歌人が百首歌の奏覧本を撰進するという伝統を創出する意図があったのではないかと推測される。

第七章

後年、俊成は勅撰和歌集の撰者となり、『千載和歌集』を後白河院に撰進している。『千載和歌集』には、一二六首という多くの久安百首歌が採られ、配列構成のあり方において、『久安百首』部類本のそれを継承しているところがある。『千載和歌集』で久安百首歌が最も多く連続する羈旅部の七首一連は、崇徳院の二首「かり衣袖の涙にやどる夜は月も旅寝の心ちこそすれ」「松がねの枕も何かあだならむ玉のゆかとして常のときかは」から始まり、作者の位階順に四首が並んだ後、俊成の「浦づたふ磯の苦屋のかち枕ききもならはぬ浪のおとかな」まで続く。ここには、作者の位階順配列を原則としながら、前述のように、巻第四秋歌上、巻第八恋歌下、大尾の巻第十雑歌下の各巻末に、作者の位階順を離れて俊成歌が置かれていた『久安百首』部類本のあり方が集約的に投影されている。崇徳院歌「松がねの」は、『千載和歌集』の時点において保元の乱で讃岐に配流された崇徳院の身の上を連想させるものであった。それをこ

ここに採歌しているのは、久安百首歌を多く入集せしめ、なかでも崇徳院歌を最も尊重すべく配置する一環であるとともに、当時恐れられていた崇徳院の怨霊を慰撫する方途でもあったのであろう。

第八章

西行は、晩年、過去の自詠―あるいは若干の新作を加えたか―を各三十六番の歌合二篇に編み、『御裳濯河歌合』は俊成の判を得て伊勢の内宮に、『宮河歌合』は定家の判を得て伊勢の外宮に、それぞれ奉納している。『御裳濯河歌合』では、左方に「山家客人」、右方に「野径亭主」の作者名を記し、これら仮想の人物の対戦として歌合を仕立てている。歌の内容、表現を検討すると、左方の客人に右方の主人が応答したり、ときに前番右方の歌を受けつつ左方が切り返す応酬を繰り返したり、また、左方歌人にある程度の個性がうかがわれたりと、歌合ならではの結構がみられることがわかる。釈教歌、そして歌合の首尾を縁取る神祇歌が重みのある位置づけとなっていることも特徴であろう。さて、俊成判には、左右の勝ち数をほぼ等しくし、持を半数にやや満たない数にしつつ、双方ともにより歌であることを示す「よき持」の評を判詞で初めて用いるなど、西行の立てた構想に応じ、歌合の趣向を生かそうとする意図をみることができる。『御裳濯河歌合』の判詞執筆は、俊成の批評活動において、いくつかの面で、転機や画期となっており、それは西行の奉納自歌合という特殊事情によってもたらされたところが大きいとみられる。

第九章

俊成は、西行の自歌合を含め、多くの歌合の判者となっている。それらの歌合判詞を検討すると、前代まではおおかた否定的に評価されてきた過去の詠作との表現の類似について、古典歌からの撰取と近代歌との類似とを区別し、前者を肯定的に後者を否定的に評価していると認識していたこともうかがえる。これは、彼の著述『古来風体抄』に「かみ、万葉集よりはじめて、中古、古今・後撰・拾遺、しも、後拾遺よりこなたさまの歌の、時世うつりゆくにしたがひて姿も詞もあらたまりゆく」とみえる和歌史観を背景とするものでもあろう。また、上記の観点を含め、俊成は、歌合判詞において、普遍的な価値観をもって一貫した規準によって批評を展開しようとして試みていたさまも看取される。前代までのときに場当たり的なところもあった歌合判詞とは一線を画すのであり、指導者的見地から創作者の立場をも配慮してなされる判詞がみられることにもつながっているであろう。俊成が明確な和歌史観を抱いており、ある程度に普遍的な価値基準をもって歌合判詞に臨んでいたことで、前代とは異なる批評態度を獲得したことは、和歌史上画期的な意義を有するのであったことを確認しておきたい。

第十章

俊成が判者をつとめた『六百番歌合』における顕昭の詠作「こひごろもいつかひるべきかはやしるしるしもなみにいとどしほれぬ」(寄衣恋・十九番・左)の「かはやしる」をめぐって、顕昭と俊成との間に論争が生じた。『六百番歌合』の難陳で顕昭が自説を示すと俊成が判詞でそれに対する批判を述べ、後日、顕昭は陳状のなかで俊成の言説に反論した。さらに後年、俊成は『古来風体抄』に再度批判を記した。顕昭説では、義兄藤原清輔の『奥義抄』の説をおよそ継承し、「かはやしる」を夏神楽の際に川の上に榊を立てて仮に設けた社としている。一方、俊成説は、滝に関するものであることを示唆しているが具体は明示的でない。明示的でないのは、俊成がこれを家の秘説と位置づけていたからであろう。それを子息定家に伝授した内容が、追註『かはやしる』に記されているとみられる。さて、清輔は『久安百首』夏で「河社浪のしめゆふ水の面は神の心もすずしかるらむ」と詠み、『清輔集』には同歌(下句「月のひかりもきよくみえけり」)に「夏神楽」の題が付されている。「かはやしる」は夏神楽と不離と

する自説を強調するような詠作、嘗為である。一方、俊成にも、「さみだれは岩なみあらふきぶね川かはやしろとはこれにぞありける」(『俊成五社百首』賀茂社百首・五月雨) ほか、自説に密着した歌が複数みられる。清輔、俊成の世代には、この他にも、難義語についての自説の正当性を主張するがとき歌が作られている。前述のように、俊頼の世代には、複数の説の並立を認めてそれぞれの説に基づく歌を詠出し、歌ことばの可能性を拡張していこうとしたのであるが、それとは様相を異にしている。上述のような俊成たちの世代の所為の背景には、難義語に関してどの説が正しいのか決められなければならないという認識、正説を持っていることが歌人にとって重要であるという考えがあったのであろう。

第十一章 俊成の子息定家が編んだ『八代抄』(いわゆる再撰本) 夏部には、ほととぎすの歌群が三つに分かつて配されているという特徴がある。第一歌群は四月のほととぎす、第二歌群は五月前半のほととぎす、そして、第三歌群は五月後半および閏五月のほととぎすを詠んだ歌がそれぞれ並べられている。俊成の撰進した『千載和歌集』では、ほととぎすが二つの歌群に分かつて配されており、さらにさかのぼって、俊成(頭広)の編んだ『久安百首』部類本もほととぎす題を二つに分けて置いていた。定家は、父俊成によるこのような措置を参考にし、これを発展させる形で『八代抄』にほととぎす歌群を三分して配置したと推測される。これとは対照的に、定家が撰者の一人として加わっていた『新古今和歌集』では、ほととぎすは一括して配列され、時期の早晚についての配慮はうかがわれず、『八代抄』のような暦月に配慮した構成はみられない。一方、定家が単独で撰進した『新勅撰和歌集』では、『八代抄』と同様に、ほととぎすの歌が三つの歌群に分かれて配列されている。『八代抄』夏部と『新勅撰和歌集』夏部は、四月、五月、六月が明確に区画され、それぞれの月内部でも暦月の進行に配慮した配列によつて構成されている点も共通している。いずれも『新古今和歌集』の形態とは異なる方針である。夏部の配列構成について、『八代抄』は、新古今とは相違が大きく、対照的な面がある一方、新勅撰にはその基本線が継承されていることがみてとれる。これは、『八代抄』の反新古今的側面を示すものとみることができ、『新勅撰和歌集』で定家が思い描いていた「勅撰性」とも関わるであろう。

Ⅱ部「和歌のことば」では、主として前記の「周縁」に関わる課題を扱う。

第十二章 古代の木簡に稲の品種名が記されていることが明らかになった(平川南『古代地方木簡の研究』(吉川弘文館 二〇〇三年二月)) のを受け、和歌の用例を検してみると、「ほうしこ」「そでのこ」「ながひこ」「ちくくら」「ちもとこ・たもとこ」「つるのこ」「ちまた」といった稲の品種名が詠まれていることが確認できる。「ほうしこ」「そでのこ」「ながひこ」などは、従来、稲の「異名」と説明されてきたが、正確には稲の「品種名」とするべきであろう。一方、『秘蔵抄』『蔵玉集』『莫伝抄』などの歌書等には、稲の異名として、「とみくさ」「とろみ」「みづかけくさ」「あきまちくさ」などがみえる。稲の品種名は、和歌に単発的ないしは散発的に取り上げられているが、一部を除いて、実作の上でも、知識の面でも、歌語として定着する事はなかった。これに対し、稲の異名は、中世末までには、歌語としての認識が一般化し、近世には歌語の一覧に含まれる存在となっていた。こうした両者の相違に注意しておきたい。

第十三章 さて、源俊頼は、「ほうしこのいねとみしよりもちみればみそうづばかりなりにけるかな」(『散木奇歌集』十・隠題) ほか、「ほうしこ」「そでのこ」「ちもとこ」など、稲の品種名を詠んだ和歌を複数残している。俊頼は珍しい語句を多く詠んだことで知られ、稲の品種名

という和歌には用例の稀少な語彙を三種以上詠んでいるところにも、その特徴が表れている。ただし、俊頼といえども、珍しい語や題材を、自由に和歌に取り込んだのではなく、それらの和歌では、稲の品種名が、縁語ないし掛詞と関連しつつ、和歌的表現の網にからめとられている。和歌的文脈の枠組みを離れては、こうした語が歌に詠み込まれることはなかったのである。

第十四章

藤原清輔の『清輔集』に「沢畔苗代」題で「鶴のすむさはべにかへるなはしろはよをながひこのたねやまくらん」の作がある。上述のように、「ながひこ」は稲の品種名と考えられ（木簡資料も存する）、「ちとせつむ倉部の郷の稲なればよをながひこ」とつきぞはじむる」（高倉天皇代・悠紀方稲春歌・藤原永範）など、用例が大嘗会和歌に集中している。前掲清輔歌は、大嘗会和歌ではないけれども、その表現を検討すると、大嘗会和歌の性格にきわめて近いことが明らかとなる。これは、六条藤家という歌道家の歌人として清輔が大嘗会和歌に深い関心を寄せていたことと関わるのではないであろうか。

第十五章

清輔の著作『和歌初学抄』の物名「稲」の項には、「ホウシコノイネ」「ナガヒコノイネ」「ハヒロ」「チモトコ」「ツルノコ」「ソデノコ」「シロワセ」など、稲の品種名が列挙されている。「稲」の項は他の歌書や『和歌初学抄』内の他の項目と比較しても充実していて、清輔の稲に対する関心の深さを示唆している。前掲の「ながひこ」詠ほか、稲を詠む清輔の和歌、歌合判詞の言説などからも、清輔が稲に対して強いこだわりをもっていたらしいことが知られる。同じく清輔の『袋草紙』『奥義抄』の記述と考えあわせると、これらは、前述のような、歌道家の歌人として大嘗会和歌に深い関心を寄せていたことの現れとみることができる。

第十六章

「ありそ」と「あらいそ」とは、辞書の上ではほぼ同義とされているけれども、和歌における用いられ方には、異なるところもある。その背景には、『万葉集』の元来「ありそ」と読むべき表記のうち、旧訓では、「荒磯」「荒石」「麓磯」の表記が「あらいそ」と読まれ、一方、「安里蘇」「安利蘇」の仮名表記が「ありそ」と読まれたことがあると考えられる。そのうち「ありそ」は大伴家持とその周辺の越中国での作に集中しているところから、「ありそ」を同地の歌枕とみる認識が生まれ、定着していったと推測される。こうして、元来普通名詞であった「ありそ」が、平安時代後期には地名として認識され、和歌実作にも用いられるようになったのである。どのような背景によって、歌ことばの用法が性格づけられ、また、歌枕が生成するのか、その具体的な一様相を、「ありそ」「あらいそ」の検討によって知ることができる。

第十七章

次に官職名を詠んだ和歌に注目する。官職名は、和歌に詠まれる語彙として中心的なものではないけれども、むしろそれゆえに、その用例から和歌表現の性格や特徴を窺い知ることができる。官職名（異称を含む）を詠んだ和歌を検すると、傾向の上から、次の二つに分かれることがみてとれる。

(A)「衛士」は、「たく火」と合わせて、それ自体がひとつの景物として、和歌表現に定着していた。「このもり」「とものみやつこ」「ちかきまもり」（近衛）も共通する性格があり、これらはいずれも「禁中」の題意を満たしうる景物でもあった。

(B)「はのはやし・はねのはやし」（近衛）、「おどろのみち」（公卿）、「ほしのくらゐ」（大臣ほか）、「かしはぎ」（兵衛）、「みかきの山」（近衛）などは、官職名の意として人事の趣旨を表すべく機能する一方、景物としての文脈が別に形成され重ね合わせられていることが多かった。

前者の傾向Aに異称ではなく官職名そのものが多いのは当然であるけれども、「ちかきまもり」と「はのはやし」とでは、いずれも「近衛」、「羽林」を和らげたものであるものにも関わらず、

和歌表現としては、「ちかきまもり」はAの傾向、「はのはやし」はBの傾向をもつというように、様相の異なるところがある。やはり、それぞれの語句の特徴によって、用いられ方が違ってくるのである。「おどろのみち」（公卿、「棘路」の訓読）は沈淪・不遇と関わることが多く、一方、「ほしのくらゐ」（大臣ほか）、「みかさの山」（近衛）、「かげなびく」（大臣）は榮達と結びつきやすいというのも、それぞれの景物としてのイメージと関わっているであろう。これらから、ある語彙がどのように和歌に取り込まれるのか、和歌表現として定着するのか、その様相の一端を具体的に窺い知ることができる。

第十八章

和歌に詠まれた、官職名を表すことばのうち、「かげなびく」は比較的用例も多く、また「なびく」という動詞を含む点でも特徴的である。『奥義抄』上・物異名に「大臣 かげなびく」とあるほか、「かげなびく」は諸書に大臣の異称として掲げられている。「いかさまにちぎりおきてしみかさ山かげなびくまで月を見るらん」（『新勅撰和歌集』雑二・実氏）など、勅撰和歌集ほかの用例を検討すると、「かげなびく」が任大臣（将来の予見・期待の場合を含む）を表していることが確かめられる。さて、「かげなびくほし」が内大臣の異称であると説明されることがあるけれども、たとえば、『俊成家集』の「かげなびく玉のうてなのむしろにも君をまぢてぞひかりそひにし」では、詞書に「みぎのおとどの六条ほりかは」とあり、「かげなびく玉のうてな」が右大臣実定の六条堀河の邸をいうことが知られる。他の用例を考えあわせても、「かげなびく」は、内大臣に限らず、大臣一般を表すとみるべきであろう。「かげなびく」は、星、月、藤、桜、柳、車など、さまざまな景物とともに和歌に詠まれている。「かげなびく」は大任を表す語句として広く認識され定着しており、それが折に触れ、さまざまな景物に寄せて用いられているのである。これは、「かげなびく」が、多義性をもつ「かげ」に動詞「なびく」が接続した歌ことばであることに関わっているであろう。

第三部 「古歌」「本歌」をめぐって」では、主として前述の「基層」に関わる課題を扱う。

第十九章

平安時代の歌合判詞で、近代歌との類似が問題とされることがあり、類似表現の指摘される歌はおおかた否定的に評価されていた。承暦二年（一〇八七）『内裏歌合』で「きりふかきやまのをのへにたつしかはこゑばかりにやともをしるらむ」（鹿・十一番・右・公実）に對して、左方人の実政が「このうたはちかきふるうたなり」と難じているのは、早い例である。「ちかきふるうた」とあるのは一見矛盾した表現のようにみえるけれども、問題とされたのは、永承五年（一〇五〇）六月『祐子内親王家歌合』の「あきぎりのはれせぬみねにたつしかはこゑばかりこそひとにしらるれ」（十三番・鹿・左勝・典侍）との類似で、「ちかき」は時間的距離を示し、「ふるうた」は先人によって既に詠まれた歌というように、「ふる」は先後関係を意識した表現であったとみられる。歌合判詞にみえる「ふるうた」「古歌」は、昔の歌を指しているるとみてよい場合も多いが、このように既存の歌と解すべき例もあって、注意される。永久四年（一一一六）『六条宰相（実行）家歌合』の「郭公夏の夜さへぞうらめきただひとこゑにあけぬとおもへば」（四番・郭公・左）は主催者実行の作とみられるが、判詞に「左歌は、百首の歌にひともしもかはらねば、なに事をかは申すべき」とあり、確かに同一の歌が『堀河百首』夏・郭公の顕季の作として存する。顕季は当該歌合の判者であり、偶然の符合とは考えられず、主催者実行が判者顕季の旧詠をそのまま歌合に出すことで、この歌が歌合歌にふさわしい秀歌であるとの認識を示し、判者に賛辞をおくったと考えることができる。この他にも、歌合に過去の作をそのまま出す例のあることは注意される。

第I部第九章で検討したように、俊成の歌合判詞においては、古典歌からの撰取と近代歌との類似とは区別して扱われている。なお、近代歌との類似については、撰集入集歌以外の歌との類似は避け難いので許容されたとの指標が俊成の判詞に示されている。近代歌との類似を全面的に禁止するのは困難であると認識していたのであろう。定家は、歌合判詞などで、近代歌との歌句の類似があれば難じ、より厳しい態度で臨んでいる。「粟田口大納言〈基良卿〉許被注遣事」で「非^二上手^一之輩、偏取^二近代傍輩歌^一之^レ一^レ句^レ用^レ之^一」として歌句の例を掲げ、「僻案」では「不^二甘心^一候」としており、後に子息為家『詠歌一体』が「主ある詞」の使用を禁じる素地をここにみることができるといえる。

第二十章 前述のように歌合判詞の「ふるうた」「古歌」が既存の歌を意味していることがあ
るが、歌合で詠み出された歌、新歌を指して、「古歌」と言う例もある。康和二年（一一〇〇）
『源宰相中将（国信）家歌合』（衆議判）で、「月草にすれる衣の朝露にかへるけささへこひし
きなやなぞ」（六番・後朝・右・基俊）について、左方が「右のうたは、ふる歌にはべめれば」
と難じる例などである。また、〈新歌〉の一部を「古歌」という例、さらに、「右歌すゑの句、
堀川大臣殿名歌也」（『奈良花林院歌合』郭公・三番・基俊判）というように「〈新歌〉は誰々の
歌なり」という例もある。こうした言い方が可能になる背景は、必ずしも明らかではないが、
新作をもって臨むはずの歌合において、次に示すように、古歌（既存の歌）がそのまま出され
ることがあったことと関係している可能性がある。

第二十一章 例えば、『奈良花林院歌合』郭公・七番・右・式部公の「ほととぎす雲のたえま
にもる月の影ほのかにもなきわたるかな」については、同じ歌が「月前郭公といへることをよ
める 皇后宮式部」として、『金葉和歌集』（二度本）夏（一二三）に収められていた。片山亭
は、令子内親王家式部（永縁の娘か）が、以前に「月前郭公」の題で詠んだ歌を歌合に出した
と推測している（冷泉家時雨亭叢書『歌合集 百首歌集』〈朝日新聞社 二〇〇二年一月〉解
題）。これについては、『奈良花林院歌合』の作者「式部公」は僧侶で、女性歌人式部が代作し
た可能性も考えられる。自身が出詠したにせよ、代作にせよ、歌合に旧作を出すことがあった
のは確かであろう。前掲のように『六条宰相（実行）家歌合』で判者顕季の堀河百首歌がその
まま出された例もあった。この他、既存の作を歌合に出したとみられる例が、複数の歌合にわ
たってみられる。自詠、他人詠の襲用は、意識的・意図的な場合もあろうし、それと自覚せぬ
ままに詠み出した場合もあろうと考えられるが、次にみるような古歌（既存の歌）の転用や再
生が、少なくとも結果的には歌合にもみられるという事実を確認しておく。

第二十二章 『後撰和歌集』恋二の「人はいさ我はなき名のをしければ昔も今もしらずとを
いはん」（おほつぶね、貞元親王への返歌）と同じ歌が『古今和歌集』恋三の「題しらず」の歌
群に在原元方の作として収載されている。後撰集歌の作者「おほつぶね」なる女性は、在原元
方の妹と考えられている。これについて、片桐洋一は、古今の題しらず歌を利用して一つの歌
物語に作り上げられていたものを後撰が資料にした蓋然性が高いとしている（『古今和歌集以後』
笠間書院 二〇〇〇年一月）。『後撰和歌集』と『古今和歌集』の間に和歌が重出する現象に
は、『古今和歌集』の古歌をそのまま贈答に用いたことに起因している場合があるとみられる。
『枕草子』「清涼殿の丑寅のすみの」の段には、中宮定子が思い浮かぶ古歌を書くように求めた
とき、清少納言が、『古今和歌集』春上の「年経ればよはひは老いぬしかはあれど花をし見れば
物思ひもなし」の第四句を変えて、「君をし見れば」と「書きなし」、中宮の賞賛を得たことが
記されている。古歌の歌句の一部を意図的に変えて再生した例である。同章段ではこれに『古

『今和歌集』の暗誦にまつわる話が続く。古歌を暗誦することと折に触れて古歌を利用することが表裏の関係にあることが自覚されていたらしい。古歌の暗誦が女子の教育において重要視されていたさまが窺われるが、女子教育の手習いにも注目しておく。手習いの際、『源氏物語』梅枝に現れる草子、歌集も手本となったであろう。源氏は、明石姫君の入内に備え、そのまま手本にもなる能筆の草子を用意する一方、兵部卿宮、夕霧、柏木などに草子の執筆を依頼し、自らも草子を書く。その際、古歌を古い集から心得ある女房たちと選んでいった。古歌を集めてアンソロジーを編むことは、古歌それぞれに新しい位置取りを与える行為であり、古歌の再生といえる。姫君たちは、それらを手本として古歌を書き写す。これも古歌の再生であり、古歌を記憶し、暗誦することにもつながるであろう。そうして、自家薬籠中のものとなった古歌は、折に触れて書きつけられ、若菜上の紫の上にみられるように、時々的心境をあらわにする具となる場合もあった。俊成『古来風体抄』上には、『万葉集』の歌として「初春の初子の今日の玉ばはき手にとるからにゆらく玉の緒」を引き、続いて、『俊頼髓脳』から京極御息所（藤原褒子）に関する話を引用する。その中で、御息所の姿に心を奪われた志賀寺の老法師が、御息所にまみえてその手を取り、「手にとるからに」（すなわち前掲「初春の」歌）をよみかけ、感涙にむせぶ。これに対して御息所は、「よしさらばまことの道にしるべしわれをいさなへゆらくたまのを」と歌を返す。『俊頼髓脳』などでは、「初春の」歌が『万葉集』にある（この歌を含む部分がある本と無い本とが存することも問題となる）一方、志賀寺の老法師が詠んだとする話が伝わることへの不審が述べられるのであるが、『古来風体抄』では、「初春の」の歌は『万葉集』にあるにせよ無いにせよ、昔の歌であって、それを志賀寺の老法師が折を得て詠じたのだとする。俊成はこれを古歌の再生ととらえているのである。そうであるとする、志賀寺の老法師が古歌を詠じたのに対して、御息所が返歌として新しい歌を詠んでいることになる。

古歌の再生についてみてみると、それがときに新しい歌を詠み出すのと隣り合わせの行為であったことに気づく。これは、先に問題にした、新歌を「古歌なり」と断じる歌合判詞にも関わるであろう。新しく作られた歌を聞いたり読んだりしたとき、表現の類同性によって、記憶の中にある既知の歌（古歌）が呼び起こされ、頭の中で再生されてしまうことがある。その古歌の存在感が強い場合には、新歌の表現がそれに塗り込められてしまっ、結果的には、古歌そのものが再生されたのと大差のない印象を残すことになる。そのような場合に、新歌を指して「古歌なり」と断じる発言が出てくるのではないだろうか。逆に言えば、そのような「古歌なり」に、当時の人たちの和歌に対する認識が投影しているのであり、私たちがそれに近づくための格好の手がかりを与えてくれていると考える。

第二十三章 先行歌からの撰取の様相を、藤原家隆の和歌に探ってみる。「谷河のうちいづる浪も声たてつ鶯さそへ春の山風」〔『新古今和歌集』春上・家隆〕は、『古今和歌集』春上に「谷風にとくる水のひまごとのうちいづる浪や春の初花」（源当純）、「花の香を風のたよりにたぐへてぞ鶯さそふしるべにはやる」（紀友則）と連続する二首を本歌としており、家隆の洗練された作歌技量をうかがわせる一首である。家隆の詠歌を検すると、前掲の古今集歌それぞれに拠った作を繰り返し詠じていて、若年にはこれらの歌をなぞって焼き直したような作をものしていてもいたことがわかる。「谷河の」の秀歌も、一気に生み出されたというよりも、もとの歌に多くを拠った習作を経て得られたとみたほうがよいであろう。家隆は、ひとつの歌に拠る作を繰り返し詠んでおり、なかには古典歌の焼き直しともみられる作も存する。また、俊成歌に対して、古典歌に近い態度で依拠している歌もみられる。藤原定家の『近代秀歌』『詠歌大概』に示され

た本歌取りの準則にはあてはまらない場合も多くみられるのである。本歌取りの問題を考察するにあたっては、定家の言説を相対化しつつ、先行歌に依拠するこうした詠歌の実態を虚心にとらえていく必要があるであろう。

第二十四章

『新古今和歌集』冬に収載された定家の「こまとめて袖うちほらふかげもなしさののわたりの雪の夕暮」は、『万葉集』三の「苦毛クルクモ 零来雨可フリクアルアメカ 神之埼ミノノサキ 狭野乃渡尔サノノワタリニ 家裳イエモアラナクニ」を本歌としており、本歌取りの秀作として古くから評価されてきた。ここであらためて注意したいのは、定家歌は、上から読み下していくと、下の句に至って初めて本歌が想起されるということである。その表現性は、後藤重郎「新古今集の表現の特性」（鑑賞 日本古典文学 第一七卷 『新古今和歌集 山家集 金槐和歌集』角川書店 一九七七年三月）に示された、披講の際一句ずつ詠ぜられる方式に従い、初句から一句ずつ提示れるごとに理解鑑賞をすすめていく試みによって、明確になる。「こまとめて」「そでうちほらふ」で、馬に乗った人物がその歩みを止めて袖をほらうさまが思い描かれるが、「かげもなし」で実際にはその動作はなされなかつたと示される。しかし、第二句までで映像化された視覚的印象はたちどころに消え去ることではない。ここまででは、「くるしくも」の万葉歌が想起されることはないであろう。第四句「さののわたりの」を聴いて「かげもなし」が「さののわたりの」の風景であったのだとわかり、同時に同地を家なしと詠んでいた万葉歌「くるしくも」が想起されることになる。そして、第五句「ゆきのゆふぐれ」に至り、「さののわたりの」の景が雪景色であったと知ることになる。このように、第三句までは本歌が聴く者の念頭にのぼらず、第四句で一気に本歌とつながり、初句からの理解がたどり直されることになる。この時点で、聴く者の頭の中には、ダイナミックな動きがもたらされるといってよいであろう。第四句ではじめて本歌が想起されるということは、当該歌の表現性を特徴づけているきわめて重要な要素であると考える。このように、初句から一句一句ゆつくり詠み上げられるのを聴くことを想定した理解鑑賞を試みるのは、歌一首全体を一気に理解しようとしがちな現代人にとって、古典和歌が作られ読まれた当時の享受のあり方に近づく方途として有効であろう。俊成の自讃歌でもある「夕されば野辺の秋風身にしみてうづら鳴くなり深草の里」（『千載和歌集』秋上）は、『伊勢物語』第二百二十三段を踏まえていることでも有名であるが、この歌も、上の句では『伊勢物語』につながらず、下の句まで読み進めてはじめて『伊勢物語』が想起される点で、定家歌「こまとめて」と共通するところがある。

さて、歌の第何句で本歌が想起されるかを、本歌取りの表現について分析する観点として導入してみる。試みに、『新古今和歌集』の四季部、恋部において、本歌取りをしていると考えられる和歌につき、それぞれ第何句で本歌が想起されるかを認定し、数値を一覧してみると、四季部、恋部とも、第二句が八一首（四季）、四三首（恋）で最も多く、第四句が六九首（四季）、三六首（恋）でそれに次ぐという結果を得たが、歌の前半、後半のいずれかに著しく偏るといったことはなく、結局、歌によって区々であるということが知られる。初句から本歌とことばが重なる例として、『新古今和歌集』雑上の「天の戸をおしあげがたの雲間より神代の月の影ぞ残れる」（良経）がある。本歌は『新古今和歌集』恋四に所載の「あまのとおしあげがたの月みればうき人しもぞこひしかりける」（よみ人しらす）である。峯村文人は「恋の歌である本歌の上句を、感味のまったく異なる歌境に転用して生かした」と評する（新編日本古典文学全集 『新古今和歌集』小学館 一九九五年五月）。これを承けて君嶋亜紀は「本歌が喚起する情感等を払拭するというところに、本歌取の一手法を見ておきたい」と述べている（『本歌取分類の試み―藤原良経の歌を題材として―』『平安文学研究 生成』笠間書院 二〇〇五年十一月）。良

経歌は、『春日社歌合』での作であったが、もとの歌合での享受は、およそ次のように想定される。享受者たちは、和歌の前半から、いわゆる岩戸神話を想起し神代への連想を抱きはじめるとともに、本歌である恋歌を想起する。後半が詠じられるに至って、神代から射し込む月の光を感じさせるような蒼古なイメージは確かなものとなり、同時に、本歌との質感の違いが印象づけられる。初句・第二句という早い段階から本歌を想起させられた享受者は、本歌との関係や違いを絶えず意識しながら、歌の詠じられるのを聴くことになる。そこに、この歌の表現の特徴でもある、本歌との異なりからもたらされる感興も生まれてくるのである。一方、第五句まで聴いてからようやく本歌が念頭にのぼる例に、『新古今和歌集』秋上「それながら昔にもあらぬ秋風にいとどながめをしづのをだまき」(式子内親王)がある。本歌は、『伊勢物語』第三十二段の「いにしへのしづのをだまきくりかへし昔を今になすよしもがな」である。第五句「しづのをだまき」は、第四句から「いとどながめをしづ(サ変動詞「す」+助動詞「つ」)」と続き、さらに「しづ」を掛詞として、「倭文の芋環」の詞句が続く。そこで、第二句に「昔」の語が出ていたことがふりかえられつつ、『伊勢物語』の本歌が想起されるであろう。歌は「しづのをだまき」で終わり、享受者の聴いている声もそこまで止む。しかし、それを聴く者の頭の中では、これに続く本歌の歌句、「しづのをだまき」くりかへし昔を今になすよしもがな」が声なき声として響くのではないだろうか。そしてそれはそのまま話主(作中主体)の思いとして受け取られ、「繰り返し」「いとどながめ」をするという脈絡が形成されるとともに、「ながめ」として示された物思いの内容が「昔を今になすよしもがな」であったと知ることになる。末尾近くで本歌とつながり、そのまま歌のことばは終わってしまうからこそ、直接は取られていない本歌の歌句までもがそのまま続けて再生されることになるのである。すなわち、このような本歌との関わり方は、第五句で本歌が想起され、そこで歌が終わることによって可能になるということができる。上述の例からも、第何句で本歌が想起されるかは、それぞれの和歌の表現を特徴づける一要素になっているとわかれる。やはり、本歌取りの表現性を考察するにあたって看過できない観点であると考えるのである。

第二十五章

上記で試みた、和歌一首が初句から初句から一句ずつゆっくり読み上げられるのを聴くといった理解鑑賞を想定したとき、あらためて解釈について考えてみたい和歌がある。『新古今和歌集』秋下の「さととはあれて月やあらぬと恨みても誰あさぢふに衣うつらむ」(良経)の第二句「月やあらぬ」からは、ただちに『伊勢物語』第四段の「月やあらぬ春や昔の春ならぬわが身ひとつはもとの身にして」の歌が想起される。第二句まで読みすすむと、本歌が明らかに和歌である。里は荒れ、「月やあらぬ」―月は昔のままの月ではないのか―と恨んで、誰が茅(ちがや)の生い茂る家であるように衣を打っているのだろうか。一首は、話主が砦を打つ音を聞いて、夫が去り行き、独りになった女が、茅の茂る荒れた家で衣を打つさまを思いやっている歌とみることができる。さて、初句から順次第三句まで読み進んだところでは、話主が『伊勢物語』第四段の境遇に自らを重ねつつ、自らの境遇を恨んでいる姿が想像される。ところが、第四句の「誰」という問いかけで、月をながめつつ恨んでいる主体は話主ではなく、「誰」と問われている人ではないかという可能性がでてくる。ただしこの時点では「誰」に関わる文脈は確定しない。第五句「衣うつらん」に至って一首全体が姿を現すと、「誰が衣を打っているのだろうか」という疑問文であることが明らかになり、愛しい男に去られて嘆きつつ衣を打つ女が思い描かれる。チガヤの茂る荒れた家で月をながめながら「月やあらぬ」と恨んでいたのは、じつは、衣を打つ女であったことが判明し、初句から第四句までの歌句がたどり

直され、一首の理解が確定していくことになる。一首全体が示されると、そこに描かれているのは、ほぼ（少なくとも第二句以下は）、衣を打つ音を聞いた話主が想像している、砧を打つ女の姿、心情であることがわかる。しかしながら、上の句を聴いたときにもたらされた、月をながめて恨んでいるのは、話主の行為、心情であるとの印象はすっかり消え去ってしまうのではなく、脳裡に残るのではないであろうか。

もう一首、『新古今和歌集』恋一の「玉の緒よ絶えなばたえねながらへばしのぶることのよはりもぞする」（式子内親王）について、やはり初句から一句一句詠み上げられるのを聴く理解鑑賞を想定してみる。この歌について特に注意しておきたいのは、初句「玉の緒よ」という呼びかけで始まり、歌を聴く享受者は、まず具体的な物としての「玉の緒」を思い浮かべるであろうということである。「玉の緒」が「命」の意であることは歌句を読み進めればわかるのだが、それがはつきりするのには、第三句に至ってからであろう。したがって、現代語訳にあたってもただちに「私の命」などと言いかえてしまわないほうがよい。「玉の緒」の映像を思い浮かべたまま、第二句「絶えなば絶えね」を聴くとその緒がぴんと張り詰めて切れてしまいかねない、さらには切れてしまうさまが思い描かれるであろう。第三句「ながらへば」では「玉の緒」の縁語である「長（し）」の意もくみ取られ、「命」であることが確定するといえ、物としての「玉の緒」の映像が消え去ってしまうことはない。第五句「よわりもぞする」の「弱る」も「玉の緒」の縁語であり、ここでも「玉の緒」の映像が喚起されるであろう。このように、初句で思い浮かべられた「玉の緒」の映像は、縁語が現れる度に喚起されつつ、一首全体を聴き終わるまで残り続けるのではないだろうか。その意味で、新日本古典文学大系『新古今和歌集』（田中裕・赤瀬信吾校注 岩波書店 一九九二年一月）で「わが玉の緒よ。切れるものなら切れるがよい。この上長らえていると、こらえている力が弱まるといけないから」と、「玉の緒」を「命」と言い換えずに、そのまま訳に用いているのは適切な措置と言えるであろう。

一首全体の歌意を一気に理解しようとするあり方では見逃されてしまいがちなこれらの歌の表現の一面が、一句一句を示される順に聴いて、あるいは読んで味わう理解鑑賞のすすみ方を想定してみることではつきりしてくるのである。「玉の緒よ」の理解鑑賞では、縁語のもたらす表現性の具体の一樣相も看取することができるであろう。稿者としては、本論文で問題にしつづけてきた、往時の人たちがたとえば和歌らしさをどのようにとらえ、感じていたのか、そうした現代では見えづらくなっている、和歌を詠みまた読み味わうときの認識、感覚に近づいための方途として、叙上のような試みが有効なのではないかということを提起しておきたい。