

第2回「新日本歌人」  
utabito net 短歌セミナー

歌 の カ タ チ

2022. 3. 12・津田道明

はじめに 春の七草の五音、七音

さて、時は春、にはまだ肌寒い日もありますが、はや三月。春の訪れを感じさせる筈が、小雪の舞う中、ロシアによるウクライナ侵略の現実が展開されていて、事態はますます深刻さを増しています。そうした中での第2回の utabito 短歌セミナーです。

さて、芽吹き季節にふさわしいのが春の七草です。でも、どうしたわけか、自然に間近く、敏感な万葉人が「春の七草」の歌を残していません。

秋の七草は、万葉集の中に、山上憶良の「秋の野の花を詠む歌二首」があります。

秋の野に咲きたる花を <sup>および</sup>指折りかき <sup>ななくさ</sup>数ふれば七種の花 卷8-1537

萩の花 尾花葛花 撫子の花 <sup>おみなえし</sup>女郎花 また <sup>ふぢばかま</sup>藤袴 朝顔の花 卷8-1538

二首目は、三十一音を七音オーバーしています。五七七五七七。短歌形式でなく、旋頭歌と呼ばれている歌です。この「朝顔」は桔梗の花のことだと言われていますから、もし憶良がそれを知っていたら、憶良はきっと、こう歌ったに違いない。

萩ききょう 尾花葛花 女郎花 撫子の花またふぢばかま

秋の七草は、桔梗の根っこは薬用になりますが、食用になる春の七草と異なって、歌われている主題は、地上に現れた部分の美しさでしょう。ここでは、自然の美的な認識にはじまって、それを言葉としていかに形象していくか、つまり美の鑑賞という行為が前提にあって、対象を言葉で表現するという、いわば作歌精神、詩精神の形成を見ることができるといえます。

しかし「春の七草」は、まだ万葉人には共通認識にはなっていなかった。これが短歌として姿を見せるのは、源氏物語の注釈書『河海抄』とされています。作者不詳歌とされる次の一首です。

せりなずな ごぎょうはこべら ほとけのざ すずなすずしろ これぞ七草

- A ごぎょうすずしろすずなせりなずなはこべらほとけのざ  
B すずしろほとけのざなずなごぎょうすずなせりはこべら

Aは春の七草を五十音順に並べたものです。あいうえお順ですから、まだ覚えやすいけれど、Bはまったくアトランダム。暗号のようで、覚えて話せ、まして早口言葉で、というと拷問に近い。

というのも、私たちは文字を読んでいくときに、どこかで息継ぎしないと続けられない。ですから、言葉とことばの間に区切りがあれば、何とかなる。

- A ごぎょう せり すずな すずしろ なずな はこべら ほとけのぞ  
 B すずしろ ほとけのぞ なずな ごぎょう すずな せり はこべら

ふだんは、読むにしろ、話すにしろ、言葉の切れ目で適当に息継ぎしますが、A、Bの場合は、どこで区切るかわからないので、読んでいくうちに、混線してきます。

定型歌に親しんでいる皆さんの場合は、言葉のリズムが身についているので、A、Bを前にすると、定型のリズムに組み込むことを考えるでしょう。ただ、春の七草は、全部合わせて24音ですから、もう七音、足さないといけません。

春の七草のうち、五音は一語ですが、二音+三音でも出来ます。ただ、座りの良さ、歌の安定を考えると、第三句に分割できない五音の言葉を持ってきたい。そこで、七草のうち、唯一の「ほとけのぞ」をここに置きましょう。あとの句は音数の組み合わせです。というようにこの歌の原作者が考えたかどうかはわかりませんが、私たちの短歌実作者が追体験的に考えれば、そうなります。

せりなずな ごぎょうはこべら ほとけのぞ すずなすずしろ これぞ七草

短歌のカタチ - 五七五七七ーは、古代人が、お互いに、どのように意思を伝えあうか、をいろいろ考え、試行錯誤を積み重ねながら作り上げたコミュニケーション・ツールだと言えます。

## II 万葉人の試行錯誤をたどる

「歌のカタチ」を考える、というテーマが示された時、このネット講座を視聴されている多くの人は万葉集には、五七五七七という五句定型のほか、さまざまな歌の形式一歌体一が存在していることをまず思い浮かべるでしょう。それは、一般的にはつぎのように示される。

片歌 (五・七・七)

旋頭歌 (五・七・七・五・七・七) : 五七七の繰り返し。

長歌 (五・七・五・七・五・七・五・七を3回以上繰り返す、最後に七音が加わる。)

仏足石歌 (五・七・五・七・七・七) : 万葉集には一首のみ。他に現存するのは、薬師寺の仏足石に

立つ万葉仮名による歌のみ。

### 1. 歌謡の世界

というものです。しかし万葉歌は、最も多い五七五七七という五句形式の歌ですら、さまざまなバリエーションがあります。初句が四音、六音であったりします。前回講座で簡単に触れた万葉集全二〇巻の巻一、その巻頭の雄略天皇の歌自身、

籠もよ み籠もち 掘串もよ み掘串もち この岡に 菜摘ます子 家告らせ 名告らさね  
 そ

らみつ 大和の国は おしなべて 吾こそ居れ われこそば 告らめ 家をも名をも

(『万葉集 一』新潮式本古典集成)

というように、初句から順に、3・4・5・6・5・5・5・5・4・7・5・6・5・6・5・3・7音と続いています。初句から一音ずつ伸びてゆき、耳で聞いていると、徐々に調子が高まってくる、せりあがってくる効果があります。そして以後、5音と6音を中心に構成されていますが律動的には、人麻呂や憶良、家持といった万葉歌人の歌の成熟—たとえば長歌—と比べて見れば、その差異はかなり大きく、むしろ、人々の間で謡われた、口誦的なもの、ととみる方が自然です。

求婚歌であるとともに、対象となった娘の農作業の場面を考えると、歌の源流には歌垣と呼ばれた世界の存在も考えられるのではないか。雄略歌は、古事記や風土記などに登場する「歌謡」の世界に近いのではないか、と考えられます。

万葉集巻一と二は、古事記の撰進の時期から遠くないとされる(新潮日本古典集成『万葉集』(1～5)解説：伊藤博)ことを、考えると、雄略歌を巻頭に置く時、万葉歌人にとっては、古事記下巻に登場する古代の天皇歌を示す場合、当時八世紀はじめの万葉歌人の共通の記憶に反しない歌、共有されている古式のもの、歌謡として記憶されている歌の中から、この歌を選んだと思います。つまり雄略歌には、歌の形式が固まってくる以前の姿が痕跡を残していると私は考えています。

その点から、あらためて「記紀歌謡」を読んでみると、いわゆる「神武東征」伝説の中の大和平安定の記述。宇陀の土豪の兄弟二人との対決の際の、兄の計略を打ち破った宴の席の歌は、歌謡そのものです。

宇陀の 高城に 鳴毘張る	(宇陀の高城に鳴を取るための毘を張る)
わが待つや 鳴はさやらず	(待っていたが、鳴はかからないで)
いすくはし 鯨さやる	(勇ましくでっかい鯨がひっかかった)
こなみが な乞はさば	(古女房が肉を乞うたなら)
立そばの 実の無けくを こきしひゑね	(肉の少ないところをたくさん削いでやれ)
うはなりが な乞はさば	(愛人が肉を乞うたなら)
いちさかき 実の多けくを こきだひゑね	(肉の多いところをたくさん削いでやれ)
ええ(音引け) しやご しや こはいのごふそ	(ええーと音を延ばして威張るのだ)
ああ(音引け) しやご しや こは嘲咲ふぞ笑	(ああーと音を延ばして大笑いするのだ)

\*『古事記』新潮式本古典集成、『古代歌謡』日本古典文学大系(岩波書店)より。なお〈 〉の現代語訳は新潮版による。

「鯨」は原文では「久治良」と表記されていますが、毘にかからず計略打ち破ったことをシギとクジラに置き換え、古い妻と若い愛人の対比をさせて宴席を盛り上げようとしたこと、まだ音を長く引いておおぜいの唱和を盛りこんでいることは、この歌が、実際に曲を付けて歌われたことを示しています。

日向の国から紀の国を経てという経路ですから、紀国の捕鯨の伝承があったのは間違いないでしょうが、海洋民の一部しか知らないクジラを歌に取り込むなど、記紀歌謡の作者たちの知識と想像力は驚くばかりです。

ちなみに、この歌の音数を数えると、「3・4・6／5・7／5・6／4・5／5・6・6／5・5／5・7・6／2・5・7／2・5・8」となります。

実際にどのように歌われたか、まったくわかりませんが、音数的に見れば、雄略歌との近親性を感じ

じるし、最初に挙げた春の七草の歌の音数を考えると、そこには、憶良の定型歌以前の、口誦性の歌の影が残っていると思われます。「せりなずな ごぎょうはこべら ほとけのぎ ずずなずずしろ これぞ七草」は、2・3／3・4／5／3・4／3・4、となります。

歌の歌謡性、唱和の問題では、ヤマトタケルの伝承もよく知られています。

ヤマト政権の東国への進出が反映した伝承では、帰路、相模から甲斐の国、酒折りの宮に入ったところで、ヤマトタケルはこう語りかける。

新治 筑波を過ぎて幾夜か寝つる (…何夜 寝たことだろうか)

すると火の番をしていた老人が、こう答えた。

かなべて 夜には九夜 日には十日を (日数を重ねて、九夜、十日になります)

これは片歌による問いと応答そのものです。のちにこの応答が「連歌」という歌の型式のはじめとされて、連歌を「筑波の道」というようにもなった由來說話、縁起に繋がります。

このあとヤマトタケルは甲斐の国から信濃をへて、尾張に帰り、そこから伊吹山の神を打ち取りに行くのですが、宝剣の草薙剣を尾張の媛のところに置いて出かけたために、倭建命は敗れ、ひどく弱ってしまい、ついに亀山の能煩野にたどり着いて歌います。望郷の絶唱です。

倭は 国のま秀ろば たたなづく 青垣 山隠 (こも) れる 倭しうるはし 4/7/5/4/6/8

(大和は国の中で、本当に秀でたところだ。重なり合った山々は幾重にもめぐらされた青垣のようで、そうした山山にかこまれている大和こそ気高く、美しい—これは、伝えられてきた国誉め歌です。)

命の またけむ人は たたみこも 平郡の山の 熊白璠が葉を 髪華に挿せ その子

はしけやし 我家の方よ 雲居立ちくも

嬢子の 床のべに わが置きし 剣の太刀 その太刀はや

一首目は、4・7・5・4・6・7音。二首目は4・7・5・7・7・5・4音。三首目は、片歌とあり、5・7・7音です。四首目は4・5・5・6・6音です。

二首目は、(傷ついて弱った自分と違って) 生命力に満ちた人、若者は、平郡の山の年中緑の大きな白樫の葉を頭に挿して祈りなさい、若者よ、と呼びかけています。

三首目は、(それにつけても) 愛すべき、懐かしい家の辺りは、雲が湧いていることだ(勢いが盛んなことだ)と片歌を歌ったところで、危篤に陥ります。志半ばの片歌です。そして最後に、伊吹山に向かう時、あの霊剣を置いて出かけたことを悔やみます。これがヤマトタケルの辞世歌となります。

この四首は、いわゆる短歌定型と比べると調子が乱れています。それはまるで、死に瀕した倭建命の氣息奄々たる息継ぎの乱れのような印象です。歌の調子は決してなめらかではない。

一首目は前回講座で触れた「歌のはじめ」の、スサノオの「八重垣の歌」と重なっているような思

いにもかられます。

ヤマトタケルの歌はここまでですが、古事記は、この後、残された后や御子たちが、死を悼んだ時の様子も語られています。それを見ると、まず、倭建命の御陵一墓を築いたのですが、その脇の田で這い廻って哭いて歌ったとあります。そしてこの御陵から大きな鳥となって、天を翔んでいかれたので、小竹の原に傷つきながらも御子たちは鳥を追って行かれた。また海にまでゆくと、海は海で足腰も行悩むほどだ。鳥はそこを磯伝いになおも飛んでいく。鳥は河内の志機にとどまったから、そこにも白鳥の御陵をつくったが、そこからも白鳥は天に翔びさっていかれたとする。

『古事記』(新潮日本古典集成)の校注を行った西宮一民によれば、匍匐礼や哭礼(こくれい)など、ここでは葬送儀礼が詠われているところは、原義的には歌垣において歌われた内容のものだという説を提示しています。私はその点について議論に参加する事はできませんが、この歌に関して、古事記には「この四つの歌は、みなその御葬(みはぶり)に歌ひき。かれ、今に至るまでに、その歌は、天皇(すめらみこと)の大御葬に歌ふぞ」とあって、西宮はこれを天皇家の葬送儀礼(大葬)の起源を説いたものとし、さらに、「大正天皇御大葬の時は、この歌を廃し、新歌曲を演奏した」と注しているところから、少なくとも奈良時代の初期、元明天皇、元正天皇の時代には歌われ、明治天皇の大葬にも行われたことを注しています。

なづきの田の 稲がらに その稲がらに 匍匐(は)ひ廻ろふ 野老蔓 (6・5・7・6・5)

浅小竹原(あさじのはら)腰なづむ空は行かず 足よ行くな (6・5・6・6)

海<sup>うみ</sup>処行けば 腰なづむ 大河原の 植え草 海処は いさよふ 6・5・6・4・4・4)

浜つ千鳥 浜よは行かず 磯づたふ (6・7・5)

ヤマトタケルの死の歌の四首のうちの二首の初句4音は、「葬送儀礼歌」において一転して6音が目立ちますが、歌謡として、どのように歌われたか、音を延ばしたのか、気になるところです。明治天皇の葬送儀礼がどのように展開されたのでしょうか。

私たちは短歌の世界の五句三十一音の定型、という事を既定のものとしてこの世界に入ってきたのですが、ここに至るまでの間、長い長い口誦の時代があって、歌の問いかけと応答の一端が語られ、さらにそこには、〈クジラ〉という語に見られるようなあたらしい用語を取り入れたり、また歌謡の時代に、一定のレトリック、修辞の方法(たちそばの、という枕詞さえ)を作り出してきていたことに驚きを禁じ得ません。

## 2. 旋頭歌と片歌

巻頭の「雄略歌」を大泊瀬稚武天皇(おおはつせわかたけのすめらみこと)の歌と見做さない点については定説となっていて、この歌に古代天皇像を仮託した万葉人の意識については先に触れた通りです。いわば作者不明歌ですが、歌の問答性、唱和性についてみると、万葉集では旋頭歌の存在が注目されます。先に秋の七草の憶良歌でも紹介しましたが、そのことを巻十一の巻頭に置かれた旋頭歌十七首を中心に考えていきたいと思えます。この十七首は、人麻呂歌集を出典とする十二首と、「古歌

集」からの五首となっています。そのうち、何首か引いてみます。

新室<sup>にひむろ</sup>の 壁草刈に いましたまはね 草のごと 寄り合ふ<sup>をとめ</sup>娘子は きみがまにまに 2351

(新築の家の壁草を刈りにいらっしやい。草がなびくように、集まっている娘はあなたの思し召しのままです)

愛<sup>うつく</sup>しと 我が思ふ妹は 早も死なぬか 生けりとも 我に寄るべしと 人の言はなくに

2355

(可愛いと思いを掛けている娘よ、いつそのこと死んでしまえと思うばかりだ。生きていたって、私のところに

来てくれると誰も言ってくれないのだから)

第一首と第五首を引きました。旋頭歌はこれらの通り、五七七五七七の六句で構成されます。五七七が反復されるところから頭を旋回させる、廻らすという意味の、旋頭歌と呼ばれるものです。( )は伊藤博校注『万葉集』・新潮式本古典文学集成に、おおむねよったものですが、伊藤の解説によれば、第一首は、最初の上三句が若者への呼びかけ、下三句は別人が、上三句に和して唱和したものと理解するのが良い、としています。言ってみれば嘸し立てるような感じか。

次の歌は、思いの激しさを歌っています。昔も今も、死は人間にとって一大事です。死んでしまえ、というのは一大事で、これを受けた下三句は、その理由を明かしている。

この歌を読んだ時、私が思い出したのは、塚本邦雄の一首です。

馬を洗はば馬のたましひ冴ゆるまで人恋はば人あやむるころ 『感幻樂』

恋の激情を語るという点では同じく直截的です。もう一首引きます。

「朝戸出の君が足結を濡らす露原早く起き出でつつ我れも裳裾濡らさな」(2357) という歌があります。これも上三句を受けて別の人が下三句を唱和したといわれています(伊藤博・前掲書、また大野晋『日本語の世界1 日本語の成り立ち』による)。

右方 上三句 朝戸出<sup>あさと</sup>の 君が足結<sup>あゆひ</sup>を 濡らす露原

左方 下三句 早く起き 出でつつ我れも 裳裾<sup>もすそ</sup>濡らさな

巻十一は「古今相聞往来歌類上」と部立てを記した資料もあります。ですから、この一首はそのまま読めば、朝に戸を出てゆく君を送り出す、君の足結を露原が濡らすだろう。自分も早起きして、裳裾を濡らそう(一緒に出てゆこう)という歌として読めます。妻問婚とよばれる愛の形でしょう。その点では、この一首は、伊藤博のいう旋頭歌としての唱和性ととともに、短歌形式よりも、三句形式を重層的に展開し、強調するものとしての意味を考えることが出来るように思います。

この歌の次にも生死に関わる歌があります。

何せむに 命をもとな 長く欲りせむ 生けりとも 我が思ふ妹に やすく逢はなくに 2358

何のためにといい、長生きしようと思わない。生きていたって彼女と結ばれないんだから、とい

うのは私の解釈ですが、塚本歌を思い浮かべると、万葉歌の世界からの歌の連続性をつくづく感じます。

万葉集の旋頭歌は全部で六十二首です。そのうち三五首は人麻呂歌集にあります。この事は、旋頭歌は相聞の世界における歌の実験として人麻呂によって主導されたものと考えざるを得ないのではないかと考えられますが、ではなぜ、人麻呂は、かかる形式に取り組んだのか。

知られているように、柿本人麻呂歌集には、人麻呂の手によるものではない歌も含まれている。それが人麻呂自身が行ったかどうかは別としても、万葉歌人における人麻呂の広汎性を認めることはできます。つまり引用した旋頭歌には、一人の作者としての直叙性、唱和による歌の形成、仕事・生産という現場性、さらには個人の思いを集団として確かめ合う歌の共同性などさまざまな要素があつて、それらを探ってゆく点において、人麻呂自身も、また人麻呂をそのような存在として万葉人は位置付けていたことをこれらの旋頭歌は語っているのではないかと、という事です。

旋頭歌の形式の成立については、いわゆる片歌という五七七という短句形式の成立に注目する説、また五七五七という四句形式の存在を指摘する説などがあるようですが（高野正美 「旋頭歌・仏足跡歌」・『万葉集講座』第4巻・有精堂・1973年）、大事な点は、音数区分によって形式的に理解するのではなく、その主題の展開、歌の成立事情や背景を含めて考えることが重要です。

### 3. 仏足石歌

仏足石歌は、整った形では万葉集には一首しかないとされますが、薬師寺の歌碑に見られるように、信仰の一つの形としてつくられ、一定の広がりがあったようです。五七五七・七七というこれも旋頭歌成立の事情の一端を示しているようです。

一首目の歌は、まさに石工による仏足石づくりを讃えつつ、その功德を説くものです。また二首目は「三十二相 八十種」と呼ばれる、仏の姿の讃歌ですが、併せてみると、叙事的要素が強いと言えます。

御足跡<sup>みあ</sup>作<sup>あ</sup>る 石の響きは 天に至り 土さへ揺すれ 父母が為に 諸人の為に

三十余り 二つの相 八十種と そだれる人の 踏みし足跡処 希にも有るかも

ここからは私見の域をでませんが、仏教伝来の初期、仏説を端的に語るために、各種経典のほか、口承的な仏教〈歌〉が生まれたけれども、徐々に、経典が、特定の漢語漢文の理解者のものから、多数者のなかに広がってゆく過程で、いわば信仰のツールとしての「歌」という形式は役割を終えて、経典そのものを人々が誦し、学び、広がるという形に替わって行き、仏足石歌は歴史的な役割を終えたのではなかろうか。

### 4. 長歌

最初に書いたように、長歌は、五・七・五・七・・・五・七を繰り返えし、最後に七音が加わるもので、最も短いものでは五七を三回くり返す歌があります。万葉集には二六〇首余りあつて、人麻呂、赤人、憶良、家持、高橋虫麻呂など万葉を代表する歌人が詠っています。

万葉集巻一は、巻頭の雄略歌に始まり、次の舒明歌、三首目の間連老の歌、四首目の軍王の歌と長歌が続き、短歌形式の反歌、六首の歌のあとに、さらに中大兄皇子、額田王の長歌が続く。このよう

に、万葉集というアンソロジーの導入部としてはいかにも荘重な雰囲気濃い。額田王の歌(17)は、

うま酒 三輪の山 あをによし 奈良の山の 山の際に い隠るまで 道の隈 い積るまでに  
つばらにも 見つつ行かむを しばしばも 見さけむ山を ころなく 雲の 隠さふべしや

ですが、長歌は短歌と異なり、句数に制限がない(作者によって任意)ことに加えて、この歌は初句四音の「うま酒 三輪の山…」があり、さらに結句においても五・三・七音となっていて、形式において緩やかな点が特徴的に示されています。

実作者の立場からすると、この破調は、長く親しんできた飛鳥の地を離れて、近江の新京へと移る際の歌です。古代的に言えば、かならず国誉めがあり、去る時の地霊への儀礼歌があったので、初期万葉を代表する額田王の、いわば宮廷歌人的な役割を負った一首であったのでしょうか。

ただ、この歌は、たんに儀礼化した歌であるよりは、作者額田王はもとより、一行全体の心の起伏(飛鳥から近江に都を移すという、当時の大和王権の国際環境の影響など)が反映していて、雄略歌の口誦的なリズムよりも、屈折した感情表現のように感じられます。

現代歌人では、窪田空穂、松田常憲が有名ですが、とくに窪田空穂の長歌「捕虜の死」は、次男茂二郎のシベリヤ抑留中の死の慟哭と、戦争に対する憤りを歌って、絶唱と言えるものです。

むろん、短歌作品も数多く残していますが、非業の死、理不尽な死の強制に対する全身的な抗議という点では、短歌作品の凝縮力が、長歌にあって希薄化せず、かえって増大しているともいえ、長歌が持っている特性が活かされたものと言えます。

ですから、ここにおいても、歌体の多様性は音数の差異による区分としてだけでなく、歌の主題、方法の問題と併せて検討してみなければならないことを確認しておきたいと思います。

## 5. 「句切れ」の問題

歌体の区分の問題とともに、歌のカタチを考える時に「句切れ」の問題を考えておかねばならない。

先に旋頭歌の問題を取り上げた際、六句のうち、三句ごとに上句、下句としたが、この句文を歌論上、最初に明確に指摘したのは、管見によれば、平安中期の藤原公任の『新撰髓脳』だと思われます。上句(五・七・五)と下句(七・七)の対応関係について、藤原公任はこう述べています。

うたのありさま三十一字そうじて五句あり。上の三句をば本と云ひ、下の二句をば末といふ。(中略)  
いにしへの人おほく本に哥まくらを置きて、末におもふ心をあらはす。

歌枕とは短歌に登場する、良く知られた地名をさすわけですが、ここではもっと一般的な景色、情景、風景のことを指しているでしょう。上句に叙景あるいは叙事という客観的な存在を表現することを歌い、下句に内面を歌う事は、対立的な関係ではありません。むろん、五句が区分され、五七五の句と、七七の区分が成立するわけですが、それぞれは投影し合っていて、主観の反映として客観世界を切りとる、主観を象徴する存在として、外部世界を描く。外部世界に象徴させた内心を描く。この上句、下句の関係は、万葉以来、短歌の一つの作歌方法として今日まで受け継がれてきています。

清水へ祇園をよぎる桜月夜こよひ逢ふ人みなうつくしき 与謝野晶子



この歌では、上句が情景、下句が自分の内面を詠っていますが、下句の気分は、この時、鉄幹との出会いという浮き立つような高揚感が秘められていて、それが祇園から清水へという場所を選ばせ、「桜月夜」という時間と対象の合わさった造語が作り出したともいえるでしょう。晶子がこの夜、鉄幹とあったかどうか、この夜ではなかったかもしれないが、至福の時にあったことの反映です。

下句の心の動きに対応するために、上句もまた情景は動的です。

逆に、内心の投影による外部の風景を切りとる点を考えると、ただちに啄木の次の一首が浮かびます。

やはらかに柳あをめる北上の岸边目に見ゆなけと如くに (石川琢木)

碓田のぼるが指摘するように、初句、二句の頭韻のア音、三、四句のイ音が歌の陰翳をつくっていますが、いわば作者の内面状況が、無意識的に切り取った故郷の情景で、その情景がまた作者の内面に働きかけています。

歌の世界のイメージを考えると三句までが、なかば大情況的なイメージで、下句は眼前の小状況的な状況とも読めます。大状況から小状況へは「の」によって結び付けられています。これは啄木の天性の言語能力と言っても良いでしょう。

晶子歌では、三句で上下句が明確に切れていますが、啄木歌では、いわゆる句切れは四句です。「目にみゆ」までが客観世界で、結句が内面です。

こうした相互関係は、歌の解釈の問題でもあるけれども、実作者的に言えば、公任の指摘は、いわば【作歌論】でもあります。歌をどう作るか、という問題です。この点から、歌のカタチの問題では音数的な問題、あるいは長短の問題とともに、一首をどう構築するか、が重要です。

外部世界と内面、という関係を考える時、もう一度前回の講座で取り上げた、紀貫之の古今和歌集の仮名序を見ておきましょう。貫之は、冒頭、こう書き出しています。「やまと歌は人の心を種としてよろずのことはとぞなれりける。世の中の人ことわざしげきものなれば、心におもふことを見るもの、きくものにつけて、いひいだせるなり」。

まさに「見るもの、きくものにつけて」歌いだすのが短歌です。

上下句の問題に加えて、さらに「句切れ」の問題を考えておきましょう。

歌の原初における音楽性に注目するなら、形式的に歌のカタチがまとまっていく中で、この音楽性をどう確保していくか、という点では、口誦と直接かかわる言葉の長短、抑揚・高低、強弱につながるものとしては、五七五七七という五句の構成とともに、区切れということも一つの工夫であったと思われる。

契りきなかたみに袖をしぼりつつ末の松山波越さじとは (清原元輔)

この歌は百人一首のなかにある歌で、「後拾遺集」に、「心変わりはべりける女に、人に代わりて」という詞書がついて載せられています。意味は、(私たち二人は)かたく契りましたね。お互いに涙にくれながら、末の松山を波が越すことがないように(心変わりはしない)と。というもので、結句に持ってくる言葉を最初に持ってきて、歌が展開していきます。

清原元輔は清少納言の父。前回紹介した万葉集訓点の「梨壺の五人」の一人です。

初句をいわば独立的に扱う。以下の四句とは対置的に、また包括的に位置づけて歌のはじめに据え

れば、それは一首の強意となります。一つ一つの言葉に（拍または音節に）音楽的意味的要素がない言葉の集合体—三十一音の世界に—音楽的な要素、リズム感、律動間を持たせる工夫をここに見ることができます。

玉の緒よ絶えなば絶えねながらへば忍ぶることの弱りもぞする（式子内親王）

新古今和歌集巻 11、「忍ぶ恋」という題の中の一首です。式子内親王は定家の父藤原俊成に師事した、新古今時代を代表する女流歌人です。

「忍ぶ恋」という題では男の立場で読まれることが多いので、作者は女性ですが、男の立場に立って（例えば物語の中のある人物を想定して詠む、というようなケース）歌っている、とされています。

上句の非常に激しい調子、とくにこの歌は、まず初句と二句の間で切れています（初句切れ）。「わが命よ！」というわけです。さらに続いて、二句と三句の間で切れ（二句切れ）ています。命が絶えるというなら、絶えてしまえ、という、リフレインによる強調に加えて、命令形という形を見せています。相当な緊迫感ある表現です。

ところが、「ながらへば」のあとの下句では、いかにも弱弱しい。これが真実の声だとすれば、上句は、強がっていると言いますか、自然な感情というよりは、様式美的な雰囲気であることを感じてしまいましたが、しかし作者は、この結句に至って、ただただ吐息を漏らしているだけではない。

結句のなかに「もぞ」という係助詞を加えると結句は連体形に変化します。これがなく、ただただ弱弱しく歌い収めるのではなく、係助詞を加えて結句を変える。この変化によって、結句は「弱りもぞする玉の緒よ」というように、初句に還流していきます。

いわば果てることのない苦悩なわけです。それ故になお一層、果てるなら、死ぬなら死んでしまえとなってくるわけです。

さらに踏み込んでいえば、もう忍ぶ恋というものは限界なのだ、こうした状態をもう続けなくても良いようにしてほしい、訴求でもあります。助詞をあやつる力量、魔力には感嘆するほかありません。

下句の弱さがある故に、上句の切羽詰まった思いが、より強調される。上句の高い調子があるからこそ、下句の心の奥にある弱さ、心細さが浮き出て来る。そうした相関関係にあります。

歌のカタチを考える時、五句の構成がどうなっているか、作者は一首のどこに区切りを付けているか、歌のリズムや起伏を考えていくと、前後の句の関連が見えてきます。この歌では上句下句という歌の構造的対比に加えて、一首のなかに二つの句切れを抱えてし、そうすると、歌の主題、作者の意図に近づくことができます。歌のリズムを考えることはとても大事なポイントです。

私たちは短歌の世界を、短歌は五句三十一音の定型、という事を既定のものとしてこの世界に入ってきたのですが、ここに至るまでの間、長い長い口誦の時代があつて、歌の問いかけと応答の一端が語られ、さらにそこには、〈クジラ〉という語に見られるようなあたらしい用語を取り入れたり、また歌謡の時代に、一定のレトリック、修辞の方法（たちそばの、という枕詞さえ）を作り出してきていたこ、さらには助詞一字による活用語の語尾変化によって歌のカタチの変化を作り出すという事も考えると、万葉、古今、新古今を経て、近現代短歌に至る短歌史の重み、有名無名の歌人の歌業に深い敬意を払いたいと思います。

今回は時間の関係で、新古今以後の中世及び近世という近現代短歌の基礎という点でふれられなかった課題については、次回以後に取り上げたいと思います。