OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	俊成歌論研究 : 景気と余情
Author(s)	田中, 裕
Citation	大阪大学文学部紀要. 1961, 8, p. 1-75
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/4459
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

俊成歌論研究

――景氣と余情――

田中裕

目次

一　景氣――古來風体抄を中心に……二
二　余情――和歌体十種・九品和歌について……二四
三　風情と余情――判詞について……四八

まへがき

私はこれまで近代秀歌をはじめとする定家の歌論書について若干の考察を試みたことがあるが、かうした考察へと私を驅つたものは當時少からぬ關心を注いでゐた新古今集の作風を明らかにすべき最も根本的な手續がここにあるのではないかと思はれたからであつた。あの極度に意識的な作風の背後には、また表現に關して異常に覺醒された理論的反省が手法上の工夫とともにあるべきことはた易く豫想されることであるが、さういふ理論形成の中樞を求めて定家に直面することは自然なりゆきであつたといへよう。もつとも新古今集の理論や方法と定家のそれとの間には、周知のやうに直ちに一つとはいへない微妙な問題が横はつてゐるわけであるが、しかし大局的に見て定家が前者のために果した役割はいくら高く評價してもしすぎることはなく、從つてその期の彼の歌論が注目されるのは無理のないことである。そればかりでなく彼の歌論のもつ問題はもう一つ、晩年の彼の思想の變化といはれるものをめぐつて、古代和歌から中世和歌への轉換の發出點、あるいは發出點ならずとも重要な媒介者としての役割が彼に歸せられるのではないかといふ、そのことに關はつてゐるのである。ここにもなほ停止することのない論議が行はれてゐるわけであり、私自身としても再論の必要を感じてゐるが、それは別稿に讓りたい。

いまは定家の歌論の上にかういふ二期を劃するに足る變化が認められるか否かもしばらくおき、問題としたいのは初期の彼の作風や推定されるその理論の上にも、また晩年の作風や思想の上にも、ともに父俊成のそれらの影響が極めて大きいことである。これは通說のやうなものであるが、しかし私はこれまで定家以前とくに俊成の存在について關心は寄せながらも直接これを考察の對象にとることはなかつた。そこで本稿ははつきりそれを俊成の歌論の上に定めて、できる限り

その核心と思はれるあたりを探索することを目的とし、併せて以上のやうな歌論史の課題にもどれ程か言及できればと考へてゐるのである。

本稿の方法・手續についてあらかじめ言ふべきことは多くはない。それらは以下の具体的な考察と叙述とを通じて明らかにする、といふよりもむしろその過程で當面の對象の性質に準じて導き出し、かつ馴致してゆきたいと思つてゐるのであるが、ただ一つ言つておきたいことは、審美論の領域を捨てて專ら表現論に視野を限らうとすることである。ひとり俊成に限らず、一般に歌論史がもたらした最も豐饒でしかも尖鋭な成果や問題性の所在やが、心詞姿をめぐるこの表現論にあることは、私のこれまで確信もすればまた一貫して考察を費してきたことでもあるが、しかしおもふに歌論研究の現狀はなほあまり審美論に偏しすぎる憾みがある。俊成の場合、彼の歌論がそこに集約されてゐるかのやうに扱はれてゐる「幽玄」の研究などまさにそれで、それはほとんど審美性の考察に終始してきたといつても過言ではないであらう。しかし私のわづかに試みたく思ふ歌論史は表現論的自覺やその論形成の歴史であつて、本稿の企圖もまたそこに正しく位置すべき俊成の思想を捉へることにあるといつて差支ないのである。

一　景氣——古來風体抄を中心に

まづ緒を近代秀歌に求めたい。この書は定家がその晩年の好尚乃至は思想上の變化を問はれてゐる重要な資料の一つであるが、少くとも本書がなほ沈鬱な表情はたたへながらも、やうやくにして到りえたとでもいふべき心境において壯時の大きな和歌史的轉回を回顧し、その功罪を論評し、ただ今の思想といふより殆んど信念のごときものを語らうとしてゐることは確かであらう。それにしても簡略なその文章にかかはらず、なかんづく本書の秀抜な點の一つで、ここでもまた取

りあげようとしてゐるものは、この一大轉回期における轉回の意味の歌論史的要約が「姿詞」の新たなる發見にあつたとして、その由來・狀況を明らかにしてゐるあの歷史叙述にあると思はれる。以下冗長になるのを懼れるが、その全文を引用してやや注釋に及びたい。

「むかし貫之、歌の心[1]巧みに、たけ[2]及び難く、詞[3]つよく、姿[4]面白きさま[5]をこのみて、余情妖艶の体[5]をよまず。それよりこのかたその流をうくるともがら、ひとへにこの姿[4]におもむく。ただし世くだり、人の心[1]おとりて、たけ[2]も及ばず、詞[3]も卑しくなりゆく。いはむや近き世の人はただ思ひえたる風情を三十字に言ひつづけむことを先として、さらに姿[4]・詞[3]のおもむきを知らず。これによりて末の世の歌は田夫の花の陰をさり、商人の鮮衣をぬげるがごとし。しかれども大納言經信卿・俊頼朝臣・左京大夫顯輔卿・清輔朝臣、近くは亡父卿、すなはちこの道を習ひ侍りける基俊と申しける人、このともがら末の世の卑しき姿[4]を離れて常に古き歌をこひねがへり。この人々の思ひ入れて優れたる歌は高き世にも及びてや侍らむ。今の世となりて、この卑しき姿[4]をいささか變へて古き詞[3]を慕へる歌あまた出できたりて、花山僧正・在原中將・素性・小町がのち絶えたる歌のさま[5]、わづかに見え聞ゆる時侍るを、物の心さとり知らぬ人は新しきこと出できて歌の道變りにたりと申すも侍るべし。」(自筆本による)

右の文では「心」「たけ」「詞」「姿」の四要素が「さま(様)」の語で統括されてをり、「さま」は「体」の語とほぼその意味を等しくするかのやうである。定家は以下（番號で示したやうに）この五つの語を基準として和歌史の叙述を試みるわけであるが、平安時代を通じて徐々に成立してきたこれらの表現論上の用語がいかに基本的な術語として自覺的に使ひ分けられ、かついかに一定の秩序において確立されてゐるかを、かの瑩玉集などとともに、ここに見ることができる。

さて最初に貫之風の「さま」が詳細に規定される。そしてこの「さま」のうちで特に中核をなす「姿」、從つて貫之の「姿」のもつ性質・傾向がそれ以後の主流となるのであるが、他の「心」「たけ」「詞」となるとそのいづれもがすでに貫之

に及ばなくなつたことを指摘する。近き世になると、その「姿」（「姿・詞のおもむき」とあるので、「姿」に次いでは特に「詞」が重視されてゐることが分る）さへ見失はれ、歌は風情——それも貫之風の巧みなる心ではなくて、「ただ思ひえたる風情」によつてからうじて維持されてゐるにすぎない。（ここで風情といふのは全く技術的な概念で、類型化した趣向・意匠をさしてゐる。それは前に「心巧みに」といはれた巧みな心にも關聯はするが、しかし後者にはみづから趣向し構想する主體の働きを想定することができるやうに思ふ。）かくて貫之の流れを繼ぎながら、その「さま」について全面的な頽廢が進行する。わづかにその中で經信以下の六人は失はれた「姿」を回復し、古格を維持しようとしてゐたが、「今の世」となつてはじめて「姿」に對して意識の變化が起り、併せて古き「詞」が慕はれ、それらを基軸として「さま」そのものの變革が生じる。即ち三歌仙及び素性（前出の「田夫の花の陰をさり、商人の鮮衣をぬげるがごとし」の文言から推せば黒主・康秀は明らかに除外されてゐるといへよう）の作風に見られた「さま」が貫之のそれの對立者として新しく發見され、新たなる傳統を形成しようとするのであるが、この「さま」が前の「余情妖艶の体」に該當すべきことは前記四人に對して古今集兩序が下してゐる歌評と參照する時、まづ誤りなくいひうるであらう。（拙稿「妖艶—近代秀歌について」國語國文、昭二一・一一）

如上の要約のうちここで特に必要な點は、一つに近代六歌仙の意義は當時のいはば風情主義に對して姿詞を中心とする運動であつたこと、二つにこの運動は次の「今の世」、おそらく達磨歌期から新古今時代にかけての期間に、その限りでは繼承されたのであるが、しかし繼承とはいひながらそれは意識のもち方においても、古代の四歌仙の發見と新しい「さま」の樹立といふその成果においても、明らかに異質的と目されるものであつたことが語られてゐる點である。近代六歌仙の最後の者とはいひながら俊成とて勿論この例にもれるはずはなく、やはり舊時代人の一人として「今の世」からは劃然隔てられてゐるといはなければならない。

いふまでもなく定家は「今の世」の新運動の當事者に外ならなかつたので、右のやうな史的事實の認定と評價とに對し

ては十分警戒して然るべきであるが、しかし結論的にいつて、定家の判斷はほぼ正鵠を失しなかつたやうに思はれる。そのことはやがて本稿の全体が明らかにしようとする問題でもあるわけであるが、とにかく俊成は近代秀歌が指摘したやうな風情中心の史的状況の中に登場して姿詞の回復をはかつた人々の一人であり、なかんづく最後に現はれた者として最も深くこの役割を自覺してゐたといつて差支ないであらう。これを自證する言葉は少くないが、定家がやうやく歌壇に注目されつつあつた頃の六百番歌合における判詞、「大方は近比の歌よみの輩、姿詞は知れるか知らざるか、偏に曲折微妙の風情を不盡之外は非珍の由令存申之條、不被甘心事にや」（春上・七番判）などもその一つである。しかしとりわけ課題をここに設定し、それに應へて徹底的に自己の見解を傾瀉しようとしたのがそれより四年後に成つた古來風体抄であることは、この書の序分に當る一段が明らかにしてゐるのである。序分の中でも次の冒頭の一節は、はやく窪田空穂博士が注目された個所であるが（「藤原俊成の歌學」昭二一・六、「平安朝文藝の精神」所收）、本書にとつてもまた俊成の思想にとつても、おそらく最も重要な部分に屬するやうに思はれる。

「大和歌の起り、そのきたれることとほいかな。ちはやぶる神代より始まりて敷島の國のことわざとなりにけるよりこのかた、その心おのづから六義にわたり、その詞万代に朽ちず。かの古今集の序にいへるがごとく、人の心を種としてよろづの言の葉となりにければ、春の花をたづね、秋の紅葉を見ても歌といふものなからましかば、色をも香をも知る人もなく、何をかはもとの心ともすべき。」

この一文は二段に分れるが、第一段（イ）は國家的乃至は民族的文學ともいふべき和歌がその長い歩みの後にすでに表現を完成して、後代の規範となるに至つてゐることを語る、といつてよい。次に第二段であるが、文意は「よろづの言の葉となりにければ」を堺として一見前後に飛躍が感じられるので、しばらく（ロ）（ハ）に二分してその關係を檢討した

い。まづ（ハ）であるが、その中「色をも香をも知る人もなく」は古今集の「君ならで誰にか見せむ梅の花色をも香をも知る人ぞ知る」を踏まへてゐるであらうから、「知る」とはものの眞を識ることでなければならず、從つて下の「もとの心ともす」る意と相應するであらう。卽ちここにいふ「もとの心」とは懷舊の意味でないことは確かなので、難後拾遺抄に見える「もとの心」などと同樣、當時の判詞の術語にいはゆる「本意（ほい）」の意味に該當すると思はざるをえないからである。本意とは「本体」（嘉應二、住吉社歌合、旅宿時雨二番判）・「正義」（保安二、關白内大臣家歌合、戀四番追判）などといはれてゐるのともほぼ同義で、物がみづからの特色を最もよく發揮してゐる樣態であり、その意味で物の本性あるいは本質といつてもよいであらう。さて（ハ）は、歌によらなければ物の本意は捉へられないといふことで、歌のもつ絶大な力を稱揚してゐるが、ここで注意されることの一つは、歌が自然を表現するといふよりむしろ自然を認識する唯一の方法であるとまで嚴しく語られてゐることであり、一つは歌とはそのため人がこれに順應しなければならない客觀的な方法乃至は世界として捉へられてゐる點である。ではさういふ歌の絶大な力は何に基くのであらうか。

文脈からいへば（ロ）がその理由、少くとも理由の一つでなければならないけれども、古今集序を引いたこの（ロ）の文言がどういふ意味でその理由に當るかは鮮明を欠き、この關係は頗る晦澁といはなければならない。がおもふに（ロ）の文言は、「種」の語に極めて深重な意味を置くことによつて解釋の道がつくかもしれない。卽ち歌といふものが「人の心」の最も根源的な顯現と見なされることによつて日常言語のもちえない靈威を荷ふといふこと、古今集序では「力をもいれずして天地を動かし云々」と語られたのもそれであるが、ここではよく物の「もとの心」、本意に透徹すると語られてゐるのではなからうか。さうとすれば「人の心」の最も根源的な發現はよく物の「もとの心」に透徹するといふ論理が成り立つてゐなければならないが、窪田博士はこの論理を天臺止觀の教義に附せられてゐる。本書に止觀の名の見えるのはやや後文なので、叙述の順序からいへばどうかともいへるのであるが、しかしさうとでも考へる外にここの文意を辿る

ことはむつかしい。止觀との關係の細部についてはなほ異見も懷かれるので後に改めて考へたいが、ともかくここの文意は一往右のやうに解釋することによつて通過したいと思ふ。これを略述すれば、「人の心」と万象の「もとの心」との間には兩者を媒介するものとして歌が介在する。そして歌は人が万象の實相を識るために必ずそれに據らなければならない方法、あるいはそこに入らなければならない世界として成り立つとされることは、あたかも後述するやうに止觀によつて己心を「第三の世界」に轉入させるのと同じ意味をもつと考へられるのであるが、歌がさういふ世界としての役割を荷ひうるのはまさに止觀業にも比すべき「人の心」を「種」とするといふ本質を具へてゐるからに外ならないとみるのである。かくて歌の世界に轉入することは卽ち心の「種」を盡すことであり、兩者は一であつて二ではなかつたので、歌の世界に入ることは万象の「もとの心」を識ることとされたのである。ここの文章での要點は、かうした止觀的思考もさることながら、やはり歌が單なる「人の心」からも万象の「もとの心」からも區別される第三の世界いはば「歌の心」ともいふべきものとして確立されてゐるその點であるが、これについてはさらに（イ）の「その心おのづから六義にわたり」の文言に溯行せざるをえないであらう。卽ちこの「その心」とは文脈から見て「歌の心」に外ならないからであるが、それはまた歌の本性といつてもよい。そしてここにいふ「六義」とは古今集序にいはゆる六義をさすかと思はれる。

六義は、假名序に混入してゐる古註をはじめとして當時の奥義抄・和歌色葉に至るまで、若干の解釋の出入はあるとしても、まづ直叙と比喩とを含む表現方法や「祝ひ歌」などといはれる場合の表現内容やにまで及ぶと見てよく、いひかへれば「人の心」が「よろづの言の葉」となるためには必ずいづれか採らなければならない六種の樣式といつて差支ないであらう。從つて「歌の心」が六義に亘るとは、歌の世界がすでに右のやうなあらゆる表現樣式を包攝することによつて、自然・人事などの万象をよく自己の中に收めうる力を完備し、かくてその本性をいよいよ明らかにするに至つてゐることを語るものと解してよかつたと思ふ。このやうにして「人の心」と「歌の心」と万象の「もとの心」との三者は相卽しか

つ相入する。そして歌は人が自然・人情の眞を識るための殆んど唯一の方法となり、單なる風流韻事以上に、歌を精神のもつ最も高い働きと見る思想がそこには示されたのである。

しかし考へて見ればかういふ思想は俊成に獨自のものではなく、例へば古今集序の「ちはやぶる神世には歌の文字も定まらず、すなほにして事の心分き難かりけらし」と説かれた「事の心」を分くといふ所に溯ることができるのである。「事の心」については宣長に優れた解釋が見えるが（注一）、前掲の用語でいひかへればまづ本意といつても多くは誤らなかつたであらう。以來歌における表現の對象とは、單なる自然でもなければ人情でもなく、それらの本意であること、具体的にいひかへれば題として標示された自然のある景物や人情のそれであつて、かういふ題の本意をいかに適切に捉へるかが歌の要諦とされたことは改めていふまでもないことである。かくて万象の本意は探られ、また捉へられた本意は範例となつて蓄積され、やがて集つて自然や人事についての一の体系を構成し、歌の世界あるいは歌の心とよべばよびうるものを形作るに至るのであるが、しかしわれわれは歌人達がみづから心の「種」を盡して万象の本意を探り、この世界をいよいよ豐饒に充實してゆく代りに、いかに徒らに範例を墨守し進んでみづからの心をそれに規制させることに甘んずるやうになつたか、またそのため世界の像はいかにいち早く固定するに至つたかを知つてゐる。かくて作歌とは物の「もとの心」を識る努力よりもすでに見出されてゐる「もとの心」といはれるものを規範として受取り、それを的確に表現する工夫、いひかへれば趣向いはゆる「風情」の探索と「詞」によるその形象化との二つを表現の課題として打ち出すことになるのであるが、それもやがて底をつくべきことは必至であつた。前掲近代秀歌が「ただ思ひえたる風情を三十字にいひつづけむことを先として」と語つたのは、まさにこの種の状況に外ならない。俊成が現はれたのはかういふ状況に對する批判者としてであることも同書は指摘してゐるわけであるが、かういふ彼の思想の根幹をまづ明らかにしたと見えるのが、右の古來風体抄の文言であるといつてもよかつたであらう。

すでにわれわれの見てきた通り、俊成は物の「もとの心」を知るといふ窮極の課題に對し、改めて嚴しい自覺を促したのであるが、しかしその場合やはり歌の世界を通してであり、「もとの心」はこの歌の世界において「人の心」の「種」を盡すことによつて把握されると考へられてゐたことは重要である。いひかへればいかに「もとの心」の認識が説かれたとしても、それは從來の歌の世界の傳統の肯定の上に立つものであり、彼の**和歌觀の構造**に從來と根本的な變化が起つたわけではないと見なされるからである。彼の批判者としての意味も從つてこのことからおのづから明らかなやうに、第一にはかうした傳統的な歌の世界の本性、彼のいはゆる「歌の心」の何であるかを改めて省察し捉へ直すことであり、第二にはその中に自己を完全に轉入させる、いひかへれば心の種を盡す方法を見出すことであつたといつてよいであらう。

第一についていへば、前掲古來風体抄本文の（イ）に揚言されてゐる通り、「歌の心」は（詞も）すでにあらゆる様式を完備して存在してゐたので、**おそらく彼はいまさら何一つ附加すべきものを感じてゐなかつたはずである。すべきことはすでに存在してゐるものを改めて仔細に點檢し直し、そこに含まれるすべての様式――本意乃至は美の諸相を枚擧し秩序づけることによつて、それを明確な自覺にまでもたらすことであつたといつてよい。事實彼のした仕事の一つはそれであるが、しかしそればかりでなく、**周知のやうに彼は歌の世界の外にある物語の世界までに眼を注いで、はやくも三代集以後歌の世界においては産出することをやめた自然・人情に亘る本意や美の諸相が却つてここに限りない豐饒さをもつて實現されてゐるのを見、これを吸收して歌の世界を擴大し充足することを試みたのであつた。かくて「歌の心」を詳らかに捉へ直すことによつて俊成は、前述の第二の課題即ちこの心の中に自己を完全に轉入させる方法を新しい表現論の課題として捉へるに至つたのであり、同時に姿詞の問題は確立され、風情主義は克服されたのである。

まことに古來風体抄一巻の課題は、歌の心と歌の姿とを知ることであり（本書の序で**「心」といはれてゐるのは明らか**

にすべて「歌の心」であつて、歌論の一要素としてのいはゆる「心」ではない）、止觀のことに言及されたのもそのためと思はれるのであるが、しかし眞實のところその影響はどこまでのものであらう。前述のやうに古來風体抄の冒頭に見えたあの文意の晦澁さは止觀的思考の援用なしには解釋しにくく思はれたのであるが、しかし本書が直接に止觀の名をあげて論述してゐるのは左の點にすぎないのである。卽ち「この、歌のよきあしき（姿詞の善惡をさしてゐる）、深き心を知らむことも詞をもて述べ難きを、これ（止觀）によそへてぞ同じく思ひやるべきことなりける」といふのがそれで、これは一般に歌の姿詞心なるものの言葉によつては解説し難い甚深微妙さを「止觀明靜、前代未聞」なる言葉に託して納得させること。及び他方せめてもの方便に萬葉以下千載集に至る例歌をあげ、これに若干の論評をそへて姿詞心の實相を直覺させることを止觀序に見える釋迦より天台大師に至る二十三人の法門の相承に比定しようとした試み、その二つにとどまつてゐるのである。

しかしこのことについてすぐ起る疑問は、たとへ歌の姿詞心が説明しがたいにもせよ、何故これをわづかに止觀序に擬するに止まつて、五略・十章に及ぶあの詳細な止觀全体の叙述に倣はうとしなかつたかといふことである。もしそれに倣ふなら少くとも後の毎月抄程度の叙述は姿詞心についてなされる可能性もあつたのではないかなどと思はれるのであるが、この想定はいささか自由にすぎるであらうか。あるいは一帖抄などの傳へる口傳法門において、序を上根、五略を中根、十章を下根相當とする解釋などに影響されてゐるのではないかと臆測もしてみるのであるが、いづれにせよ文面に明示された限りでは本書と止觀との交涉は形式以上に特に見るべきものはないといへるかもしれない。しかし省察すればやはり必ずしもさうといへないのは、冒頭文に次いで序文中の肝要と思はれる次の著名な個所に關してで、それはまた「姿」を論じた文章でもあつたのである。

「いま歌の深き道も、空假中の三諦に似たるによりてかよはして記し申すなり。歌のよきことをいはむとては、四條大

納言公任卿はこがねの玉の集となづけ、通俊卿の後拾遺の序には、詞ぬひもののごとくに、心海よりも深しなど申しためれど、必ずしも錦ぬひもののごとくならねども歌はただ讀みあげもし詠じもしたるに、何となく艶にもあはれにも聞ゆることのあるなるべし。もとより詠歌といひて聲につきてよくもあしくも聞ゆるものなり。」

右の「四條大納言公任卿は」以下の見解は周知のやうに民部卿家歌合跋や慈鎮和尚自歌合十禪師跋などとほぼ同工の姿詞論で、いはば彼の持説であるが、それがここでは明らかに三諦に比定して語られてゐるのがこの思想を理解する上で重要となる。ここに三諦といはれてゐるのは前出の止觀のつながりからいつても天台の圓融三諦の義であらうが、それについて語ることはもとより私にとつては頗る困難である。がいはれてゐるやうに(注二)、それが實相の不思議な存在の仕方、それとして言葉で分明にとりとめることのできない構造をこの三種の概念の相卽によつて表示しようとするものであるとすれば、次の姿詞の見解に照して三諦なる言葉がこの場合單なる修辭ではなく、一つの論理としてかなり深くまで彼の思想の中に滲透してゐることは疑はれないやうに思ふ。

さて俊成は公任・通俊の見解をあげてこれを排したかと思はれるが、その意圖はどこにあるのであらうか。後拾遺集序から引かれてゐる右の文言の原典における意味が何であれ、ここで明らかにいへることの一つは、彼が本書で主張しようとする姿中心論の對立物、しかも從來の通念ともいへる心詞中心説の最も典型的な場合をそこに見てゐることであらう。俊成の「姿」の意味するものについては後に詳述したいと思ふが、彼が歌の構成要素のうち心詞よりも姿の側により大きな意味を認めようとすることから始めて、姿を心詞と並ぶ單なる構成要素としてでなく、心詞を統括するより高次な表現論上の概念として立ててゐることも事實であつて、それは歌論史上いくら大きな意義が與へられても與へすぎることはない程である(前掲拙稿參照)。しかし後拾遺集序に對する批判の意義は、これを「三諦に似たるによりてかよはして記」すといはれる文脈の中で眺める時、單に心詞中心説への批判に盡きるとは思はれないし、またそれがこの文章の眞意であらうと

も思はれないのである。眞意はおそらく――心は海よりも深く、詞は錦繡のやうであらうとも、また「金玉」が姿詞心のいづれをさしてゐようとも、およそ歌の最も善美な状態があたかも實体として存在するかのやうに語られてゐるところに誤りがあるといふのではなからうか。すべて存在するものはそのものとして實在するのではなく、他と寄りあひ縁によつて在るといはれるし、その存在の仕方は不可思議とされる。この實相のありやうをできる限り精到に表示しようとするのが三諦圓融の構造であらうと思はれるが、前述のやうに「人の心」と萬象の「もとの心」とがそこで出遇ひ、また兩者が互ひに縁によつて成り立つてゐる場所である「歌の心」、歌の世界なるものの眞實の存在の仕方も、同様にやはり三諦の構造をもつてわづかに説明されるものでなければならないといふのがこの文意であらう。

通常歌はその構成要素とされる心詞によつて評價されてゐるが、心詞はそのものとして存在するはずはなく、しひていふなら歌は心詞が互ひに寄りあひ縁をなして在る一様態において押へなければならないし、さういふ様態は所詮不可思議であり、空であり（この故に假であり中でもある）、言語を超えた境であつて、これと指してとりとめることのできるものではなかつた。かういふ歌の存在の仕方をせめてその境位に近い状態で言ひ表はさうとする時、人は何といつて描寫すればよいのであらうか。そこで俊成はいふ、「ただ讀みあげもし詠じもしたるに、何となく艶にもあはれにも聞ゆることのあるなるべし」と。心詞の寄りあひ縁をなして在る様態といふ限りでは、それはいはゆる姿の概念に近いわけで、現に同じ建久期に書かれた民部卿家歌合跋では「ただ讀みもあげうちも詠めたるに、艶にもをかしくも聞ゆる姿のあるなるべし」ともいつてゐるが、しかし「姿」と限定してはやはり誤る何かでなければならなかつたであらう。これも同期の成立と思はれる慈鎮和尚自歌合十禪師跋で「ただ讀みあげたるにもうち詠じたるにも、何となく艶にも幽玄にも聞ゆることのあるべし。よき歌になりぬればその詞姿のほかに景氣のそひたるやうなることあるにや」と記してゐるのは別の事を指してゐるとは思はれず、おそらくこれこそ如上の意味で俊成の見解の最も精確な記述であつたと思ふ。

ここで「詞姿のほかに景氣のそひたるやうなること」といはれてゐるのは、ある特定の表現相をさしてゐると思はれるし、「何となく艶にもあはれにも聞ゆる」などといふのは享受作用に卽してさういふ表現相のもつ感情や情調の質・傾向を語つてゐるであらう。さて右の慈鎭和尚自歌合で「詞姿」といはれてゐるものは何かといへば、一往歌論上の術語として普通に用ひられてゐる通念のそれを意味してゐると見て差支ないであらうが、一方「景氣」は語義としても「けはひ」(注三)のことである上、それを具象的に解説した、右の本文につづく文言卽ち「たとへば春の花のあたりに霞のたなびき、秋の月の前に鹿の聲をきき、垣根の梅に春風の匂ひ、峯の紅葉に時雨のうちそそきなどするやうなることの、浮びてそへるなり」を參照すると、景氣が言葉の喚起する映像にかかはつてゐることは確かである。さうすればそれに對する「詞姿」とは言葉をその本來の機能である意味(喚起)に卽して捉へたものかと考へられるが、しかしもとより映像の機能をぬきにした歌語の觀念が從來とて成り立つてゐたはずはないし、また俊成も「詞姿のほかに景氣のそひたる」と語つてゐて、意味を捨象した言語使用といふ一種の極限的な詩論や詩法を提案してゐるわけでもない。おそらくここで主張されてゐるものは、「詞姿のほかに」とか「そひ」て、あるいは「浮びてそへるなり」などの文言がさながらに指示する通り、映像が意味の進行に隨伴しつつ相協力して、單なる觀念でもなければ感覺でもない具象的な詩的世界を構成するといふ常の事實は認めながら、なほそれと並んで、映像がそれ自體として結合しあひ、意味の進行とは別の一つの持續を形作る、さうした樣態の存在を確認してむしろそこに表現の眞の在り方を見ようとしたものではないかと思はれる。これは意味的なものを稀釋した極めて感覺的・主觀的な樣態であるとともに、一首のうちのそこここの語句を中心に濃淡をもつた流れとして形作られるであらう。このことは俊成の判詞に見える「姿」の用法が必ずしも一首全體の形象を意味せず、むしろその中の一二句といつた部分についてその映像聯合、あるいは映像ならずともさうした語句の喚起する情調の美を賞揚してゐる場合が多く、從つて一首を統括する概念としての「さま」「体」「風体」などの語としばしば對立するといふ著しい

特色とも照應するのではなからうか。

このやうな表現相を享受作用の側から捉へたと見られるのが古來風体抄その他の「何となく艶にもあはれにも聞ゆる」といふ文言で、まことに「何となく」の語が適切にも語る通り、その場合聽き手の内部に体驗されるものはこれといつて特定の明確な對象をもたない漠然とした感情、いひかへれば氣分（情調）であることが分る。それが、意味的なものから自由になりうることによつて極めて感覺的でもあれば主觀的でもある前述の表現相に正確に對應する感情であることはいふまでもないであらう。

景氣については本稿の終りに改めて異る視點から再論したいと思つてゐるが、ここで以上述べたことを要約すれば、俊成は歌を構成する諸要素についてその個々としての存在を否定し、それらの織りあひ統一された形象と考へられてきた「姿」をとつて眞實の存在に擬したのであるが、さらに姿についてもその様態を最も限定されることのない映像聯合に見、同時にそれに對應する漠然とした情調に歌のあるべき状態を捉へたのであつた。成果もここに至ると、その文學思想を三諦によせて語らうとした理由が十分に納得されるのであり、從つて彼が三諦に準じてかかる思想に到達したのか、あるいは嚴しい作歌体驗の蓄積や傳統に對する自覺と熟慮やがたまたま三諦相應の歌論に到達したのかを、とりわけて問ふ必要を感じない程なのである。

古來風体抄を中心に、それと關聯する若干の資料をめぐつて俊成の思想の核心を捉へようとした私の企圖は以上の考察で盡きるのであるが、それに關してなほ附言しておかなければならない二點がある。一つは前掲の文言の中で、「何となく艶にもあはれにも」とか「何となく艶にも幽玄にも」、または「艶にもをかしくも」などいはれてゐる艶、幽玄、をかし等の諸概念のことである。これらは前の、俊成の思想の核心と見られた映像・情調の内容を主として審美性に即して捉

へたものと思はれるので、本稿の課題からすればもはや副次的にしかすぎないといへるのであるが、しかし俊成が蒐集し培つてゐたあの多彩な美の概念――例へば古來風体抄下の序文の末に列擧された「姿たかく、清げにも、艶にも、優にも、またさまでならねど一ふしをかしきさまも」とある文言もそれをうかがはせるであらう――の中から特に艶が恒常的にとりあげられ、外に幽玄、あはれ等が示されてゐるのは決して偶然の結果ではないであらう。俊成の「艶」については、「智的明瞭性を吹き消した朦朧性、幽暗性を本質とする」（岡崎義恵博士、「美の傳統」七五頁）といふ解釋に從はれるし、「幽玄」については諸説は分れるが、審美論的に見ればおよそ單義的には規定できないやうな、「すべての氣分情調の複合体」（久松潜一博士「日本文學評論史・總論歌論篇」四五六頁）、表現論的に見れば單義的に規定できないものをさながらに指示しようとするもの、「不可知無限の神祕を言葉で表現できるだけ具象化して見せようとする藝術的意欲」（荒木良雄博士「俊成歌學における幽玄の意味するもの」國語國文、昭一七・一）であつたことは疑はれないであらう。「あはれ」もそれが感情の滲透性・擴散性を本質とすることはいふまでもないであらう。おそらく「をかし」を除けばすべてが同じ系列に屬するといつてよいのである。いひかへればここには何か任意な美がとり出されてゐるのではなく、あたかも映像・情調のもつあの限定し難い蕩揺性をその基本的な性質としてもつ限りでの審美的概念が選擇されてゐるといはなければならないのである。その意味でこれらは彼が枚擧したもろもろの美の中でも最も高い位置を與へられてゐたと認めて差支ないのであらう。かう考へると「何となく……聞ゆる」といはれた様態と「艶にもあはれにも」などといはれたその内容とは全く相補的であることが分るけれども、しかしこの文章を形作る彼の思想が「何となく……聞ゆる」の文脈に主導され、後者はそれに附随してゐることは疑はれないやうに思ふ。

附言の第二は、この「何となく……聞ゆる」といふ文言のうち特に「聞ゆる」といはれた詠歌に關してである。詠歌のことは諸資料とも強く主張してゐて、俊成がこれに重要な役割を與へてゐたことは確かであるが、しかし彼が指向してゐた表現様態の中核は映像聯合にあつたので、音聲表象はもとよりこれと結びつくにしても、前者に比べるとやはり副次的

な意義を荷ふにすぎないといつて差支ないのである。從つて例へば歌は窮極には音聲、音律に解消するといつた思想をここに見ることは力點を誤まつたものといはなければならない。いかにも彼は歌の窮極の樣態を詠歌として聞かれるもの、として規定したわけではあるが、しかしそれは彼の思索が意味といひ感情といひ、言葉を構成する内的諸契機のすべてを空無化する方向に進んだために必然的にその外的契機である詠歌に依存せざるをえなくなつた事實を示すのであつて、逆に詠歌の機能が内在化して歌そのものの存在を規定する、いはば一首がそのまま樂章化するといふやうな積極的役割が與へられたためではない。

一般にいつて歌が傳達・表現の兩機能にわたつて、いかに詠歌の聲に依存するところが大きかつたかは、當時の制作法・鑑賞法が教へてくれるであらう。その典型的な場合が歌合における講師の「讀」と、これにつゞく（講頌らの）「詠」であるが、俊成が「詠歌」といひ、あるいは「讀みあげもし詠じもしたるに」（古來風体抄）と詳らかに指したのがこの二つの吟誦法を總括すると見られることはすでに指摘されてゐる通りである（田尻嘉信氏「俊成に於ける『詠歌』の系譜」跡見學園國語科紀要七）。彼もまた當時の通念に從つて、かういふ吟誦法が歌を感覺的に存在させる力であること、及びそのことからこの力は單なる外的契機であるばかりでなく、かなり深くまで歌を規制する力をもつてゐることを認めてゐたのである。例へば古來風体抄が例の長歌短歌説に關して、歌の長短は字數の多寡によらず、吟誦の聲の長短によつて決まるといふ説に一理を認め、「いかにも歌は詠の聲によるべきものなるが故なり」と語つてゐるなどその一つの場合であるが、また前掲の「もとより詠歌といひて聲につきてよくもあしくも聞ゆるものなり」と敷衍してゐるところなども吟聲の善惡、いひかへれば吟誦の聲樂的側面が歌の評價に作用する事實を認めたことに外ならないのである。詠歌が彼にとつてかういふものであるとすれば、前述のやうにその内的契機において空無化された歌が殆んど完全にそれに依存し、それに化するかのやうな印象を與へるに至るとしても無理ならぬこととといはなければならない。

しかし歌の音樂的側面を問題とするなら、かういふ吟誦の聲の外に個々の言語音の結合として在る歌自体の音聲の持續が考へられてゐなかつたはずはない。一首の最も具体的な音聲表象といつてもよいし、また一般に歌論上「調」といはれてゐるものはこれであらうが、それが俊成の表現目的と考へられたあの映像の持續と織り合ひ相應する時、いかに倍加された効果をもたらすかは容易に理會されることである。（例へば現在のやうに歌の鑑賞がより多く默讀による場合と比較すれば明らかである。）おそらく俊成の考へてゐた音聲的側面は前述のやうな外的契機としての吟誦を意味してゐるとともに、否むしろより一層勝義において右の意味での「調」をさしてゐたと思はれる理由がある。それは改めていふまでもないことであるが、吟誦の聲樂性にふれた前記「もとより詠歌といひて聲につきてよくもあしくも聞ゆるものなり」の文言が、「歌はただ讀みあげもし詠じもしたるに、何となく艷にもあはれにも聞ゆることのあるなるべし」といふ文言を直ちに承けて敷衍した一條であるからで、いひかへれば前者はこの場合自明の前提であり、ここで特に主張されてゐる見解は同じく音聲にかかはりながらも、おのづから別の側面にあることを明らかに告げるものに外ならないからである。俊成の企圖してゐた窮極の表現様態は、當時の慣習である吟誦法に順應しながら主としては音聲表象と映像との結合のもたらす倍加された表現効果であつたと思ふ。艷、幽玄といはれた情調こそこのともにとりとめ難く微茫とした兩者の結合によつてもたらされた効果であつて、それは人々の心裡に滲透・擴散し、さまざまな色合の感覺や情調を喚起したばかりでなく、さらに深い精神的な感情、いはば如實に空を覺する止觀の境地にも達すべきものともされた。從つて兩者はやはり相補的であるが、しかし主導性は「調」にはなくて、「詞姿のほかに景氣のそひ」とよばれた特殊な映像の持續の側にあり、前者はこれに附隨的であることは、否定できないやうに思はれる。

以上は俊成の表現論の要點とその窮極のありやうとであつたが、ここで改めて明らかにしておかなければならないことは、さういふ表現の構造があるいは三諦に比定され、あるいは止觀といふ觀心を中核とする行業によせて語られてゐるこ

とがまさしく示してゐる通り、表現する「心」の觀察、推究をぬきにしては本來成り立つべくもなかつたことである。この點について小西甚一博士の「俊成の幽玄風と止觀」（文學、昭二七・二）はことに詳述されてをり、「俊成的な表現を成立させてゐるもつとも根本的な契機は『心の深さ』といひ得る」とし、さらに「俊成の止觀的志向における表現」をあらはすには「有心」の語が適切であるとも結論されてゐるのである。近代秀歌も庭訓として「歌は廣く見、遠く聞く道にあらず、心より出でてみづから悟るものなりとばかりぞ申し侍りし」の語を傳へてゐるが、表現の課題のすべてを己心の上にとりとめようとする指向はまことに鮮やかで、かうまで言ひ切られると古來風体抄冒頭で正統として確立されたあの歌の世界の教養さへも、窮極にはもはや無用として退けられてゐるのではないかと思はれる程である。しかしかうした見解も慈鎮和尚自歌合十禪師跋の次のやうな文言に至るとさらにつきつめられ、突き破られてゆくのではなからうか。即ち「すべてこの道はいみじく言はむと思ひ、古き物をも見盡さむとするにもさらによらざるべし。かつはただ前世の契りなるべし。すべて詩歌の道も大聖文殊の智惠より起れることなれば云々」と。ここでは歌道の教養・才學はおろか、表現の意識・方法までも、およそ作者個人の營爲の一切が否定されて「前世の契り」「大聖文殊の智惠」といはれてゐるからである。表現はもはや單に己心の上にとりとめられるものではなく、それを超える一層高い層位での心と物との出會であり、むしろ何かある絶對者のはからひといふのがより適切であることがこれらの文言によつて示されてゐるかと見えるのであるが、あくまで作者に卽していへば本自無作といつた境位における行爲であるといつても差支ないかもしれない。

これが表現に關して俊成の意圖した心の眞實の在り方であつたとすれば「心より出でて」といひつつも窮極には己心は否定されてより高い層位に轉ぜられることが指向されてゐるといはなければならない。あるいはここには、止觀においてしばらく方法的に「約心」が選ばれてゐるのと同樣の意味が認められるのではなからうか。この層位における表現相こそ前述の、「何となく」感受される艶に幽玄なる樣態、例の「詞姿のほか」なる景氣なのであつて、俊成はかういふ彷彿

とした表象の上にわづかに空なるものを觀じてゐたといつてよいかもしれない。さうとすれば「心の深さ」が彼の表現を成立させる「根本的な契機」であることに異論はないとしても、その達成を示すためには不十分で、「心の深さ」に支へられた景氣といはなければならないが（古來風体抄と同期の建久年間を中心に、俊成の判詞には「心姿」と一括した用法が印象的なのはあるいはかういふ事實と無關係でないのかもしれない）、さらに俊成の思考法に從へば、かうした兩者の相卽は認めつつも窮極にはむしろ「景氣」の語を用ひなければなるまいと思ふ。おのづから彼の表現論の本質もかりにこれを一言で標示しようとするなら、それは「有心」といふよりもやはり「景氣」といふのが適切であつたと思ふ。

周知のやうに俊成の思想は普通「幽玄」の語で標示されてゐるであらう。それについては彼の用語例における幽玄の頻度から見てこれを疑ふ説もあれば、またそれにもかかはらずむしろ質的に見てこれを辯護する説もあるわけであるが、しかし幽玄の語で標示することに對して私の懷く一番大きな疑問は、表現論的にも審美論的にも、またそのやうに限定されない、たとへば日記・記錄に見える一層一般的な意味あひにおいても、容易に規定し難いやうなこの語の多義性にあるわけで、そのため幽玄の語は彼の歌論の本質を明らかにするに役立つよりも、却つてますます分らなくする懼さへあるやうに思はれることである。その上特に本稿は俊成の歌論をその表現論の構造について明らかにすることを目的としてゐるので、現在審美論的に慣用されることの最も多いこの語はいよいよ不適當となるのである。

如上古來風体抄を中心に、俊成の歌論の核心と思はれるものを考察してそれを「景氣」として捉へたのであるが、次の課題はそれがはたして彼の思想の眞實の特質といふべきものであつたかどうかといふことである。これは景氣の思想の歷史的展開を考察してその中で彼のそれを位置づけることにならざるをえないけれども、かういふ手續を彼が置かれてゐるあの著名な和歌史的位置を考慮に入れてもう少し具体的にいひかへるなら、おそらく次の二つの課題に分けることができ

るであらう。

一つは、彼のかういふ表現論的思想がいかなる古代歌論の傳統の中で培ひ發展させられたものであるかといふことであり、一つは、彼以後それはさらにいかに展開したか、特に彼の思想を繼承しつつ一面はその對立者となつて新風を樹立したと考へられるいはゆる達磨歌風は、さうした關係をどのやうな「景氣」の構造において實證してゐるかといふことである。これは俊成對定家といふあの個人様式の對立の問題にまで集約することができるものである。

ところでこれらの課題をとり扱ふについてまづ氣のつくことは、「景氣」の語の用例に見られる極めて特殊な事情である。卽ち前述のごとくこの語は慈鎭和尚自歌合跋の最も樞要な個所で見出されたものではあつたが、しかし彼の他の論書には見當らないし、彼の少からぬ判詞の中にも頗る乏しいのである。まして俊成以前の判詞となるといよいよ困難で、ただ彼以後においてはじめて盛行するに至つてゐるのである。從つて少くとも第一の課題を考察するについては對象を「景氣」の語そのものではなく、この語が指示してゐたあの特殊な様態あるいはそれに近似する様態をあらはしてゐると思はれる他の言葉で、しかも從來慣用されてきたどれかの言葉にまで擴張して考へる必要があらう。景氣とは既述のごとく「けはひ」とほぼ同義と思はれるが、これとかなり類似した様態をあらはす他の言葉を俊成の用語の中に求めるとすれば、「けしき」「面影」「余情（あまりの心）」等が選ばれるであらう。管見に從へば彼の判詞に見えるこれらの用例はいづれも十指に余るけれども、しかし俊成以前となると判詞・歌論書を通じてこれとほぼ同様の場合・意味において用例の見られるのは、わづかに「余情」（または「あまりの心」。以下「余情」の語によつて兩者を總括することにしたい）があるにすぎない。このことから景氣と置換へるにふさはしい言葉としてまづ「余情」が考へられるわけであるが、そればかりでなく例へば俊成以前の和歌体十種において、余情ははやくもある表現論的様態をあらはす様式概念にまで高昇されて用ひられてゐることを考へあはせると、前述のやうな本稿の企圖する考察のための方法的處置として景氣に置き換へるに「余情」

の語をもつてする理由は一層つけ加はるといはなければならないであらう。かうして當面の最初の課題は余情の系譜における俊成の思想の位置づけとして改めて提出し直されることになるのであるが、しかしこれはあくまで前述の通り方法的な處置であつて、景氣と余情とを**單純に同一と見る想定の上に立つものでないことは繰返しことわつておかなければならない。**否むしろ兩者を區別することが俊成並びにその當時として普通ではなかつたかとさへ思はれるのである。このことはやがて本稿の末で明らかにされるはずであるが、しかし現に俊成の思想の核心を余情と見る見解、あるいは核心でなくとも、余情思想の完成といつた意義を俊成の上に見出さうとする説も少くないので（注四）、はじめにこの點について若干豫備的な考察を施しておくことは必ずしも迂路とはならないであらう。

慈鎭和尚自歌合跋は景氣を説いて前掲のやうな文章を成したのであつたが、これとほぼ同趣旨の見解は無名抄「近代歌体」の條で幽玄体を解説した次の文章に見られることは周知の通りである。卽ち「よく堺に入れる人々の申されし趣は、詮はただ詞にあらはれぬ余情、姿に見えぬ景氣（色ィ）なるべし。心にも詞にも艶きはまりぬれば、これらの德はおのづからそなはるにこそ。**たとへば秋の夕暮空のけしきは色もなく聲もなし。いづくにいかなる故あるべしとも覺えねど、すずろに涙こぼるるがごとし**」といふのであるが、ここに前者の「詞姿のほかに景氣のそひ」といふ文言にほぼ對應するものとして「詞にあらはれぬ余情、姿に見えぬ景氣」といふ文形があり、「余情」の詞が現はれてゐるのである。この文章を見れば景氣と余情とがいづれも詞姿のごとき、歌論において慣用されてゐる術語、既成概念でとりとめられないある漠然とした様態をあらはしてゐることは理會されるが、兩者の間にどれ程の區別があるかはなほ明らかでないといつてよい。たしかにここでは慈鎭和尚自歌合跋が「詞姿」と一括したものを殊更に分つて、それぞれに「余情」と「景氣」とを配してゐるのであるが、このことにはたしてどれだけの理由があるのかよく分らないのである。ところが「近代歌体」の條につづく「俊惠歌体を定むる事」の條の冒頭には兩者の關係をやや詳らかにした左の文章が見える。

「俊恵云、世の常のよき歌はたとへば堅文の織物の如し。(イ)よく艶すぐれぬる歌は浮文の織物を見るが如く、そらに景氣の浮べるなり。（例歌二首略）これらこそ余情内に(ロ)こもり景氣そらに浮びて侍れ。またさせる風情もなけれど詞よくつづけつればおのづから姿に飾られてこの徳を具することもあるべし。（例歌一首略）これもたがはぬ浮文に侍るべし」と。

この文章において、（ハ）の「この徳」といふのは（ロ）の「景氣そらに浮び」であり、同時に（イ）の文言そのものをさすであらう。さうとすればこの一文の趣旨は、（イ）の「そらに景氣の浮」ぶとされた「艶すぐれぬる歌」を分つて二つの類型を立てたもので、その一つが即ち（ロ）の「余情内にこもり」景氣あるものであり、他が（ハ）「風情もなけれど詞よくつづけつればおのづから姿に飾られて」景氣あるものであるといつて差支ないであらう。さう解釋すればここから二つのことがとり出される。

一つは、この「そらに景氣の浮」ぶといつた様態、簡單にいへば「景氣」は右のやうに「余情」と「詞姿」とを概括するものとされてゐるのであるから、余情に對していへば類概念的であり、一方余情は景氣に對して種差的といつてよいと思はれること。また一つは、余情の表現論的位置についてであるが、右のやうに余情が一つの類型の徴表であるとすれば、それは他のそれである「風情もなく」と「詞姿」とにどのやうにか對立的であると考へられることである。いふまでもなく、心・詞・姿・風情等は表現論上の基本的な術語であるが、そのうち「風情」は前述のやうに趣向であり、その意味で「表現された心」に屬するといつてよいのであるが、しかしすでに著しく形式化してゐたことは改めていふを要しないであらう。かういふ風情の行き詰りが風情を克服する「姿」の論へと展開し、同時に「表現された心」よりも「表現する心」そのものの反省を伴つたこと、いひかへれば風情中心の説が「姿」とこれを根底で支へる「表現する心」中心の説へと展開するに至ることは、前掲近代秀歌と同様、無名抄「近代歌体」の條も明らかにした平安末から鎌倉初頭にかけての歌壇の風潮であつた。俊恵の右の見解もやはりこれの外にあるものとは思はれない。即ち「風情もなく」といふことと

「姿」とが相卽して一の類型をなしてゐることは兩者が決して矛盾しない、あるいは同じ方向を指向する契機であるからであるが、それについて「余情」がこれらと對立的な一類型の徴表であることは、余情が反對に「風情」にかかはる一機能と見られる可能性があり、少くとも心に屬して心の一つの特殊な在り方を示す契機であることを物語るものといはなければならない。

俊惠の右の文言に關する限り、景氣と余情との區別や余情の表現論的位置のおほよそは説明できたかと思ふが、前掲無名抄「近代歌体」の一文に見えた余情と景氣との關係にもあるいはこれに準じて理會できる點があるかもしれない。現に余情の表現論的位置などさうで、「近代歌体」は余情・景氣を説くについて二つの具体例をあげた後、「この二つの譬へにて、風情少く、心淺からむ人の悟り難きことをば知りぬべし」と强調してゐるのである。ここでは余情と景氣とがはつきり區別されてゐないので、右の文言は特に余情についてだけいはれてゐるのではないけれども、しかし少くとも余情もそれが風情を究めて風情を超える機能であること、從つて風情に深くかかはるそれであることが語られてゐるといつてよいのである。

以上が余情・景氣に對する俊惠其他當時の「堺に入れる人々」の見解であり、また長明の共感したそれであつたわけであるが、ここで俊成の慈鎭和尚自歌合跋の「その詞姿のほかに景氣のそひたるやうなること」とか、「峯の紅葉に時雨のうちそそきなどするやうなることの浮びてそへるなり」といつた文言を改めて想起すれば、それが俊惠の見解として示されたあの景氣の様態と著しく類似してゐることに注意されるけれども、しかしそれ以上に、はたして俊成の景氣が余情に對して俊惠のそれと同様な關係に立つかどうかは分らないのである。それが何であつたかは、まさに本稿で考察しようとする課題の重要な部分なのであるが、いまは一往如上の事實を念頭におくことによつて、俊成の思想を余情といふ言葉の系譜の中で考察することが方法上の處置にすぎないことを再び明らかにしておかうと思ふのである。右に述べた俊惠の見

解もまた余情の一つの場合であつたが、ここで最初の課題に立ち戻り俊成以前の余情の考察に移らうと思ふ。

二　余情――和歌体十種・九品和歌について

さて余情の系譜を考察するについては、普通余情の語の用例、典據を求めてできる限り溯源することが常套手段とされてゐる。しかしそもそも余情といふこの對象の性質は頗る微妙である上、例へば余情と景氣とを區別して俊成の個性的な思想のかたちを捉へたいといふ本稿の目的にとつて、徒らにそれ自身として意味の劃定されてゐない用語例を蒐集し、いきほひ解釋に解釋を積み重ねざるをえないといふ手續がはたしてどれだけ問題の解明に役立つか、むしろますます紛糾させる懼が多いのではないかとさへ疑はれるので、私は單なる用語例ではなく比較的詳細に示されてゐるいはば見解例を求めて、專ら忠岑の和歌体十種と公任の作といはれる九品和歌とにおける余情の説に焦點を合はせ、これらの見解を明らかにすることに卽してその周辺をも照すといふ手續を選びたいと思ふ。

さて和歌体十種は主として表現様式といつた視點から十種の分類を試みたもので、体裁はそれぞれ五首づつの例歌をあげた後、その様式の表現論的特色を解説してゐる。その中の一つが「余情体」であるが、それは十種のうちでも特にその前に置かれた「直体」と、その後に續く「寫思体」「高情体」の二種とに密接な關係をもつと思はれるので、以上三種をも併せて考察したい。

まづ直体は「此直体、義實、以無曲折爲得耳」と解説されてゐるが、例歌は次の通りである。

(1)　何をして身のいたづらに老いぬらむ年の思はむこともやさしく

(2)　ありはてぬ命まつまの程ばかり憂きことしげく思はずもがな

(3) 秋來ぬと目にはさやかに見えねども風の音にぞ驚かれぬる

(4) わが宿の池の藤波咲きにけり山ほととぎすいつか來なかむ

(5) 都へと急ぐにものの悲しきは歸らぬ人のあればなりけり

おそらくここで表現されてゐるものは作者が本來表現しようとしてゐたものそのものであらういふ印象を受ける。この作者が表現しようとしてゐたものを「心」とよぶなら、直体は姿詞が心を直接に喚起しうるやうな構造をもつといへよう。おそらく心のこの端的な表はれ方を「義實」と押へたので、「義」はこの場合「表現されてゐるもの」に當るが、おのづから姿詞と心とのこの對應關係が「無曲折」と評されたのであらう。以上の關係は日常の言語活動に見られるのと同様の構造で、姿詞と心との間にはいはば一次的な對應關係が成立つといつてよいであらう。

次に「余情体」であるが、これは「是体、詞標一片、義籠万端」と解説されてゐる。これは古今集序が「其情有余、其詞不足」と稱して否定的に評價したのと同様な詞姿と心との關係を肯定的にとり上げたものと見ることもできる。この場合「標一片」といはれた詞は表現されようとする心の一片しか直接には表現してゐないけれども、しかし心はそのため表現しきれてゐないのではなくてすでに十分に表現されてゐる、卽ち「義は万端を籠む」なのである。さうとすればさきの「直体」に對照するともいはなければならず、すでに特殊な手法の存在が豫想されるわけであるが、それはどういふことであらうか。例歌を見よう。

(1) わが宿の花見がてらに來る人は散りなむ後ぞ戀しかるべき

(2) いま來むといひしばかりに長月の有明の月を待ちでつるかな

(3) 思ひかね妹がりゆけば冬の夜の川風寒み千鳥なくなり

(4) 音羽川せきるる水のたぎつ瀬に人の心の見えもするかな

(5)　わたの原八十島かけて漕ぎでぬと人には告げよあまの釣舟

さてこれらに共通する表現の特色は上句と下句との關係にある。卽ちこれら下句（(4)のみは上句）の喚起する諸表象をそれぞれの上句との關係で考へるなら、それらは作者が本來表現しようとする心そのものではなくて、それと密接な關係をもつある他の事象や心象と見られる點が指摘される。いひかへれば心はそれらのものに轉移されたのであつて、その意味で姿詞と心との對應關係は二次的といはなければならない。この轉移は廣義の比喩といつてよく、從つて心とその轉移されたものとは意味的には等價であるといはれるであらう。これが「余情体」の性格であるとするなら、余情体の歌は――かりにその心を比喩によつて轉移することなく、直体的表現をとるとしても兩表現は意味的に等價であるはずであるが、にもかかはらずあへて轉移するわけは、そのことによつて新たなる感情や情趣が添加されるといふ効果が生ずるからに外ならない。卽ち(1)・(5)の下句に表現されてゐる心象には皮肉や抑制（激情の）やが添加されてをり、(2)・(3)の下句、(4)の上句の表現する諸事象はまさしく戀の心の象徴であつて、人はここにも見られる抑制された激情の中に却つて悲哀の深さを理會するのではなからうか。おそらく「一片を標し」とはかうした轉移を意味するのであらうし、「義は万端を籠む」とは等價である以上にも充實した「心」の表現を意味してゐると思はれる。

このやうに余情体は直体と同樣、表現論的視點から見られた分類なのであるが、諸説は多くその例歌の内容から推して審美論的に解釋してゐるやうに思ふ。例へば後出の「高情体」が自然美への憧憬を意味するのに對し、これは人事に關するなどといふのがそれであるが、私は植田壽藏博士が「主要な動機から他の對象へ心が移されてゐる」とか「主題の對象とともに、他の對象を包む」といはれた解釋（「日本の美の精神」一二二頁）に從ふべきものとするのである。

次に寫思体は「此体者、志在于胸難顯、事在于口難言。自想心見、以歌寫之。言語道斷、玄又玄也。況與余情混其流、與高情交其派。自非大巧可以難決之」といはれる。察するところこの体の特色は、表現されようとする心それ自体の複雜

さにあるやうであり、錯雑・屈折した心理のあやはすでに通常の表現の手段を超えることが豫想されてゐる。「其情有余、其詞不足」はこの体にとつて素材的なものといつてよい。それにもかかはらずこの素材がなほ歌に表現されなければならないとすれば、どういふ姿詞の工夫が必要なのであらうか。まさに「言語道斷、玄又玄也」であるが、例歌についてみよう。

(1) 賴めつつ來ぬ夜あまたになりぬれば待たじと思ふぞ待つにまされる
(2) 君がすむ宿の梢を行くゆくとかくるるまでにかへり見しはや
(3) 來ぬ人をしたに待ちつつ久方の月をあはれといはぬ夜ぞなき
(4) 思ひつつぬればや人の見えつらむ夢と知りせば覺めざらましを
(5) わが宿を過ぎぬ限りは玉鉾の道ゆき人をたのみけるかな

これらの例歌についてまづ氣のつくことは、前掲余情体の例歌との間に景情の類似によつておよそ次の四つの對偶の成立つことである。即ち (2) と余情体の (5)、同じく (3) と (2)、(4) と (4)、(5) と (1) との關係であるが、次にはそれぞれの表現手法の間に見られるかなり對照的な差異である。即ち寫思体の方はあたかも直体と同様に、心が直接姿詞によつて喚起され、余情体のやうに比喩による轉移といつた構成をとるとは見えない點である。それゆゑこの体の特色とされた錯雑・屈折した心の様態は、端的に意味内容として表はれてをり、從つてこれと一次的に對應しなければならない姿詞もまた、常の表現には見られないなみなみならぬ「曲折」を示すことを表現の特色とするに至つてゐるやうに思はれる。それはかういひかへてもよいであらう。寫思体の素材である異常に錯雑・屈折した心は單なる直体の手に余るものであつたらうが、比喩的方法によればあるいは表現できないものでもなかつたであらう。しかし寫思体のとつた方法はそれとは別に、「自ら想ひ心に見て」（山田孝雄博士の訓による。「日本歌學の源流」九七頁）といはれる通り、この「顯はし難く」「言ひ難き」心そのものにまづ反省

を加へ、理智的に分析し整理する。それは同時にまた詞による心の整理であり秩序づけに外ならないのであるが、かうした操作の過程において感情や心理はその複雑さを失ふことなく詞によつて分節せられ、詞はまたその曲折の上に心の複雑さをさながらに反映するといつた状態を表現の特色として示すことになつたと思ふ。(1)・(4)の心理主義的な遊戯とも見える表現は、この間の消息をよく示す場合であつた。かう考へると寫思体は姿詞のもつ「曲折」の巧緻において余情体と通ずる半面、直敍的手法においては直体と一致する半面をもつわけで、久松博士が寫思体と直体とをともに「直接的表現」として一類に入れられたのはまことに從ふべき見解であつた（「日本文學評論史・形態論篇」一一五頁）。

高情体は「此体、詞雖凡流義入幽玄。諸歌之爲上科也、莫不任高情。仍神妙・余情・器量皆以出是流。而只以心匠之至妙、難强分其境。待指南於來哲而已」とある。この解説文も心詞を基準として一体を特色づけようとしてゐることは前の三体と同様であるが、本文には心詞の解釋上若干の問題がある。まづ詞についていへば「詞雖凡流」の「雖」を文意の上で不審とする人の少くないことであるが、これは小西甚一博士が推定されてゐる通り「離」の誤寫と見るか（「文鏡秘府論考」上二八三頁）、あるいは氏が引かれてゐる基俊の判詞の用字そのままに「隔」の字に改めるかしなければやはり落着かないであらう。次に心に關しては「義入幽玄」の「幽玄」の意味が問題となるが、諸説に見られるやうに例歌の作風・感情内容から何らか審美的な意味あひを引き出さうとする態度は、そもそも幽玄を勝義において審美論的概念と決めてゐる通弊に患はされてゐるやうに思はれる。それも一つの視點ではあらうが、少くともこの場合は二義的と評さなければならない。

すでに考察したやうに、前出の三体は心詞について三つの異る關係の仕方を捉へ、それによつて三種の表現様式を區別したものであつたが、その場合「義」は表現された心を意味してゐた。高情体の「義」もまたこの意味に解せられてよいし、「幽玄」もやはり寫思体において「自想心見、以歌寫之。言語道斷、玄又玄也」と論じ、心詞の關係に現はれる表現し難く微妙なものを意味してゐたその方向で尋ねられるのが順道であつたらう。さうとすれば「義入幽玄」は言ひ表はさ

れた心がすでに甚深微妙の境にあることをさしたものと解してよい。それは審美論的概念である前にまづ表現論的なそれなのである。かう考へると「詞隔凡流、義入幽玄」といふ文言は、心詞がそれぞれ最上の様態におかれてゐることを示す措辭に外ならないが、その場合心詞は單に最上の様態において並存するといふだけではなく、前の三体の場合に準じていへば、同時に兩者の表現論的な關係の仕方を示す文言とも見なければならない。卽ち詞はその最も高い様態において最も深い心をさながらに表現してゐると解釋されるが、それ以上にこの心詞間の優れた對應・融和がいかなる手法としてあるかは説かれてゐないわけである。かくて他体と並ぶ一様式としての特色については規定は不十分ともいへるのであるが、注目されるのはむしろ高情体を規定するについて「諸歌の上科たる、高情にあたらざるはなし」としてゐること、つまり様式の如何にかかはらずおよそ歌として上科である限りはこれにかかはらなければならないとしてゐることである。いはば諸体に亘る最高の價値様式としてゐるのであるが、それればかりでなく解説文はさらに加へて高情体が神妙・余情・器量の三体と密接な關聯をもち、相互の境界は識別し難い程であるけれども、しかしそれらの本源的位置にあることを規定してゐるのである。

如上を勘合すると、高情体が他体と並ぶ一様式であるといふ意味の失はれてゐないことは確かであるが、しかしその様式的特色は例へば余情体・寫思体があるいは比喩、あるいは内省によつてやうやく心詞の對應を成就してゐるのに比べ、さういふ特殊な手段を用ひることなしに最高の對應を實現している場合といはれるのではないかと思ふ。その意味ではいはば無記を手法とした對應といつてよく、その故にこそ諸体がそれぞれの方向においてその心詞間の優れた對應を成就する時、高情体に入るとされたのであつたらう。從つて高情体の對應と直体のそれとを混同することはできない。後者は前述のやうに日常言語のもつ機能をそのまま歌に移したにすぎないものであり、それを超えようとするところに成り立つもの、いひかへれば詩的表現に本來の構造を具へるに至つたものが余情体・寫思体等に外ならなかつたであらう。高情体は

この詩的表現の野に現はれた高次の心詞對應の自然さであつて、直体に見られるやうな單純な直接性ではなく、やはり無記といふか乃至は最も優れた様態におかれた心詞のみのもつ自然な融合・相應といふ外はないものであつたであらう。「義實、以無曲折爲得耳」と「詞隔凡流、義入幽玄」といふ措辭の差異もそのことを語るであらうが、かういふ高情体の性格は後述する九品和歌の上品上を想起させるものがあるやうに思ふ。

以上が解説文から推定されたこの体の特色であるが、例歌の方はどうであらうか。

(1)　冬ながら空より花の散り來るは雲のあなたは春にやあるらむ

(2)　行きやらで山路くらしつ時鳥いま一聲の聞かまほしさに

(3)　散りちらず聞かまほしきを故郷の花見て歸る人もあはなむ

(4)　山高みわれても月の見ゆるかな光をわけて誰に見すらむ

(5)　浮草の池のおもてをかくさずは二つぞ見まし秋の夜の月

これらは上下の連接といひ心詞の關係といひ、余情体・寫思体のいづれよりも一見直体に近いことは肯はれるが、五首に共通する特色をいへばまづ風情の巧みであり、(4)・(5)はことに著しい。「心匠之至妙」とはおそらくこれをさすのであらう。さうとすれば「義入幽玄」とは、これを具体的にいひかへれば卓抜な風情の醸す詩趣の深さであるかもしれず、また高情体が最高の價値様式とされたことは表現論的諸契機のうち風情の巧緻に最も大きな關心が注がれてゐたことを意味するものであつたかもしれない。次には「らむ」、ことに「まほし」「なむ」「まし」等の語に託された情意の特殊な流露であるが、これはこの体に一定の感情の質や傾向を與へてゐるやうにも見える。さういふ意味で例歌を眺めると、岡崎博士が「其最も著しい特徴は自然への愛である」とされた上、「人界から超脱すると共に、想像的世界へ誘はれてゆく憧憬的、思慕的態度の深さが此處にある」（「日本文藝學」五七六頁。圏點は筆者）と指摘されたやうな共通の傾向が辿られるやうに思ふ。あるいは表

現論的に最高の價値が與へられてゐた高情体は、それと併せて何らか特定の審美論的性格が豫想されてゐるのでもあらうか。しかしたとへさうとしても和歌体十種の構成からみればそれは二義的といはなければならないであらう。

和歌体十種の考察は以上で終る。いづれ**「余情体」を中心として後に再び顧ることとし、次に九品和歌についてその余情の説を考へてみたい。**

九品和歌も、和歌を表現論的視點から九等に分類しかつ品等したもので、それゆゑこの分類は價値様式と表現様式とを併せ立てたものとなつてゐる。九品の分類は法制にもあるが、これはまづ淨土教の九品思想に由來してゐると見て差支ないであらう。しかし「品（しな）」の語によつて分類する慣例は歌論に限つても、喜撰式の「八階」これを繼いだ新撰和歌髓腦の「和歌八品」などあつて別に新しいことではない。**本書の体裁は各等についてそれぞれの特色を規定した短い解説と例歌二首とが附されてゐるが、余情の語は最高位に當る上品上と上品中との解説の中に「あまりの心」として見えてゐるのである。以下これを考察するについて、はじめに九品和歌全体の構成を概観しておかなければならない。**

九品とはいふまでもなく、上中下の各品をそれぞれさらに上中下に細分した三種九等をさしてゐるが、これを價値的視點から見ればまづ最低の下品下から最高の上品上に向つて漸次に高昇してゆく一連の段階として構成されてゐることに氣づかれる。が一層注目されることは、それらがさらにちようど正中に當る中品中を堺として大きく前後に二分されることである。それを示す徴證は、中品中によつて分けられた二部分（前四等と後四等）のそれぞれ最初に位置してゐる下品下と中品上との性格で、前者は「詞とどこほりてをかしき所なきなり」、後者は「心詞とどこほらずして面白きなり」と、明らかに正負の規定を帶びて對立してゐることである。それぱかりでなくこれらの規定に對應しつつこの二分された構成の意味を決定的に示すものが正中に當る中品中の性格であらう。即ち**「優れたる事もなく惡き所もなくて、ある**

べきさまを知れるなり」と解説されてゐるのであるが、それはこの等位が善惡に對して無記といふのではなく、すでに「惡き所」を離れ、しかもまだ「優れたる事」をもたない様式、その限りで善惡いづれの性質にも染まない中間的階程であることを示してゐるとともに、また特に「あるべきさまを知れるなり」と規定されてゐることによつて、これが歌と非歌とを分つ限界的状態であり、およそ歌（善き歌）とよばれるものの地盤であることを示してゐるのである。

さて以上の諸規定を綜合して考へると、下品下にはじまつて中品下に至る前四等は漸次高昇しつつも、結局古今集序風にいへば「歌とのみ思ひてそのさま知らぬ」一群であり、中品中を堺として中品上にはじまる後四等こそはじめて歌とよぶにふさはしい一群であり、しかも漸次高昇しつつ上品上に至つて善美を極めるといふ諸關係が鮮やかに捉へられる。もとより前四等も仔細に見れば心詞の契機の上で何らか一特長は具へてゐるのであるが、しかし總じて惡しき歌といつてよいのであるから、狹義の様式論としては後の四等を扱ふだけで十分であらうし、ことに本稿の場合はさうである。かくて後四等こそ善き歌なのであるが、この間の事情はこれらの各等に附されてゐる例歌と、公任撰の詞華集「深窓秘抄」・「金玉集」所載の歌とをつき合はせて見る時一層判然とするであらう。即ちこれらの例歌のうち深窓秘抄に採られてゐるのは中品上以上、金玉集に採られてゐるものは上品下以上に限られてゐるのであつて、このことから後四等少くとも三等は公任にとつて、いはゆる秀歌の部類に入るべきものと認められてゐたことが知られるからである。

次に考察の便宜上、改めて後四等の特色を列擧してみる。まづ中品上は「心詞とどこほらずして面白きなり」、上品下「心深からねども面白き所あるなり」、上品中「ほどうるはしくてあまりの心あるなり」、上品上「これは詞（奥義抄所引本文「詞も」）たへにしてあまりの心さへあるなり」といふのである。

この解説を通覽して氣のつくことは、各等を規定する表現論的契機として心、詞、面白等が數へられることであるが、最も注目されるのは後二等に問題の「あまりの心」が見えることである。この「あまりの心」は、右の諸契機に照して、

文字通り心に屬する一樣態であることはまづ間違ひなささうに思はれるが、それぱかりでなく次の上品下を規定して特に「心深からねども」とあるところから推すと、「あまりの心」と「心深し」との關係はどのやうにもせよ、すでに豫想されてゐるといへさうにも思はれる。「あまりの心」が具体的には何であるかは省察にまたなければならないが、少くとも深い心そのものが直接に乃至は全的に表現されてゐない状態であることは確かであらうから、それが「心深し」と關係するといふ場合、「心深し」を前提として「深さ」に對して「あまりの心」なのか、あるいはむしろ心の深さそのものの表現を否定した「心深かねども」に屬するのか、多少の疑問がないとはいへない。このことは「心深し」についての積極的な主張がどこにも見えず、かつ「心詞とどこほらずして」（中品上）から「心深からねども」（上品下）に進む前四等における心の樣態を觀察すると、それは漸次「心深し」に向つて高昇してゆく階程なのか、あるいは逆に「心深し」の直接的表現を否定する方向に進んでゆくのか、必ずしも自明とはいへないことから一層さうなのである。

そこで公任がはたして「心深し」をその表現論においてどのやうに位置づけてゐたか、それぱかりでなく一般に表現論について彼がどのやうな見解を懐いてゐたかをうかがふために、ここで新撰髄腦を顧る必要を感ずる。

新撰髄腦は九品和歌とともに公任の著作と認められてゐるもので、その成立期については拾遺集以前とする考證もあるが（村瀬敏夫氏「公任著作成立時代考」國文學研究十一輯）、九品和歌の方は不明なので兩者の關係もまた分らない。從つて一方を直ちに他方の見解の證明に用ひることは手續として穩當を缺くので、しばらく新撰髄腦をそれだけとして考察し、のちその結果を九品和歌で保留された前述の問題につき合はせることにしたいと思ふ。

この書を流布本によつて内容を分けると、まづ冒頭の秀歌論とそれにつづく秀歌例、ついで歌病論、用詞論、其他に要約されるであらう。しかしすでに論ぜられてゐるやうに本文批判上の問題は少くなく、右の秀歌例と用詞論との位置も、

奥義抄所引本文の形態を参照すると不安定なのである。しかしわれわれの考察にとつて必要なのは冒頭の秀歌論の部分なので、この種の問題について一切を不問に附すことは許されるであらう。次に所要の全文を引用する。

「歌のさま三十一字惣じて五句あり。上の三句をば本と云、下の二句をば末といふ。一字二字のあまりたれども、うちよむに例にたがはねばくせとせず。おほよそ(一)歌は心深く、姿きよげにて、心にをかしき所あるをすぐれたりといふべし。ことに多くそへくさりてやと見ゆるがいとわろきなり。一筋にすくよかになむよむべき。心姿相具すること(二)難くは、まづ心をとるべし。つひに(三)心深からずは姿をいたはるべし。そのかたちといふはうち聞ききよげにゆゑありて歌と聞え、もしはめづらしくそへなどしたるなり。ともに(四)得ずなりなば古の人多く本に歌まくらを置きて末に思ふ心をあらはす…。」（續群書類從本による）

本文を讀んでまづ氣がつくのは、歌を構成する要素として、「心深く」、「姿きよげ」、「心をかし」の三種、さらに要約すれば二種の心と姿とが擧げられてゐることであるが、これらはいづれも當時の判詞に見える用語でもあつた。さて秀歌はこれらの諸契機の關係の仕方に準じて四種の樣式に分類されてゐるのであるが、これらの分類は同時に（本文の右に附した番號の順に）價値的等差をあらはすものともなつてゐる。まづ最高の樣式は心と姿との相具であるが、次はそのいづれか一方しか選べない場合を想定してはじめに心を立て、次いで第三等として姿を立てる。第四等は秀歌といふより、以上のいづれもが得られない場合もなほ最小限度に歌らしくあるための制作方法といつたものであらうか。

第一等の心姿相具といふのは卽ち冒頭の㈠「おほよそ歌は心深く、姿きよげにて、心にをかしき所あるをすぐれたりといふべし」といふのがこれに該當すると思はれるから、ここにいふ心とは前述の二種の心を含むとみてよい。第二等の心も、それが「心深し」を中核としてゐることは第三等を規定するについて「つひに心深からずは」とあるところから推定されるのであるが、他方の「をかしき心」を含むか否かについては特に記すところがない。當時の風として自明に屬してゐたとも考へられるが、ともかく彼が歌に要請した最勝の契機が「心深く」といはれた心であつたことは本書について注

意すべき第一のことであるとともに、前に九品和歌で保留した問題でもあつた。しかしこの「心深く」もそれが何を意味するかについては格別解説するところがなく、その點ではむしろ第二の姿の方に關心の傾注されてゐる感がある。これについては心の解説部分の脱落などといつた流布本文の不備が想定されないわけでもないが、しかし普通に考へれば心に關する限り、その内容はあの二種の心のいづれについても當時の通念を多く出なかつたために、特に主張するに及ばなかつたと解すべきであらう。從つて「をかし」といはれた心は周知のやうに趣向の意味に近いとみてよからうし、「心深く」といはれた心は、ここでは作る主体の働きとしてよりも作られた作品に卽していはれてゐるので、一首に籠る感情内容と見て差支ないであらう。さうとすればこの感情内容について、一つにその審美的性質を問題にすることもできるわけである。その場合、例へば本書の詞論において「こはく卑しくあまりおいらかなる詞などをよくはからひ知りて、すぐれたることあるにあらずはよむべからず」と語つて詞の優雅を求めてゐる點など、對照的に心の性質を推定させる資料となるかもしれないし、また本書の秀歌論と無關係ではないらしい俊賴髓腦の秀歌論で、はつきり「優なる心」が謳はれてゐるなども傍證として役立つであらう。おそらく本書の「心」は「優なる心」と別のものではないであらうし、またそれは當時の通念でもあつたであらうが、しかし本書が「心深く」と特に要請してゐるものが、單に審美論的課題であつたとは思はれない。やはり心は一義的には文字通り「深さ」の方向、いひかへれば表現論的に含蓄の「深さ」が追求されてゐるとみるべきであつて、具体的にいへば和歌体十種で「義籠萬端」（余情体）、「義入幽玄」（高情体）などといはれた方向がそれであつたと思はれる。

心に次いで重視されてゐるのが姿であるが、これについてまづ生ずる疑問は、何故秀歌論では心に對して普通その對語である詞が現はれず（それと關聯してはわづかに「こと」「文字」の語が見えるばかりである）、代りに「姿」がかくも印象的に標示されてゐるかといふ點である。この「姿」、「きよげ」とは何であらうか。以上のやうに姿が詞の語を驅逐して

しまつてゐるせいか姿を詞とおよそ同義に見る説も少くない。しかしそれは當時の通念にも反するし、だいいち姿を改めて詳述したと見られる本文㈢の「そのかたちといふはうち聞ききよげにゆゑありて歌と聞え、もしはめづらしくそへなどしたるなり」といふ文言（奥義抄所引本文には「かたち」は「すがた」とあるが同義とみてよい）を讀めば、それがいはゆる「詞」の概念に該當するとは思はれないのである。卽ち「うち聞き」、「歌と聞え」といふのをみると、姿（かたち）が詠吟とともにある様態としてまづ捉へられてゐることに注目されるが、次いで「歌と聞え」とあるのをみると、姿が「歌」といはれるにふさはしい一首の全体的、少くともある長さの連語的な形態について考へられるものであることを示唆するやうに思はれるし、またここで「ゆゑありて歌と聞え」といふのは日常の言語表現と異る歌に特有の表現様式——例へば和歌体十種における余情体・寫思体等のごときもの——をさすとする可能性も少くないわけであるが、さうとすれば姿には單なる詞に盡きないある綜合的な表現相が豫想されてゐるといはなければならない。最後に「もしはめづらしくそへ」とあるについていへば（「もし」は「若し」でなく「文字」であらう）、文字はいかにも詞に屬する概念であり、意味や時には聲（しやう）やに對して字形、音聲をさすとみられるが、「そへ」は「添へ」ではなく、詞の「よせ」卽ち縁語・懸詞等を意味するものと思はれるので（注五）、やはり詞の聯合にふれた文言であり、なかんづく音聲聯合の新鮮さを要請したものとみられるのである。

如上は㈢の本文を便宜に分けて注釋したのであるが、改めて全体としてその文意を捉へ直してみると、姿を説いたこの一文は詞の意味や詞の總和としてある意味聯合の契機を著しく捨象して、本來傳達の手段であつたはずの詠吟の聲がそのまま歌の一次的な存在の仕方であるかのやうな一形象について語つてゐるところにその特色があるといへるであらう。從つて音聲表象がその重要な契機として認められてゐることは尤であるが、併せて特に「ゆゑありて歌と聞え」といふところなどをみると、これといつて明瞭にとりとめられる形ではなしに何か日常の言語表現とは異る獨特の表現的意義を感

受させるものが姿にはなければならないとしてゐるらしく、詩的表象ともいふべきものが捉へられてゐるやうに思ふ。本書の著者にとつて表現の理想は心姿相具にあつたし、實際にも心を離れた姿といふものは存在すまい。しかし「つひに心深からずは姿をいたはるべし。そのかたちといふは」と分析し來つて、つひに姿を説かなければならなかつた右の一文は心を離れた姿、いひかへれば姿の理想像乃至は純型といふべきものをあへて構成することを試みたのであつて、さういふ意味ではかなり成功してゐるのではなからうか。姿が詞と同義でないことはおよそ説明されたかと思ふが、これば かりでなく本書全体についてみると、秀歌論にこそ「詞」の語は見當らなかつたけれども巻末には用詞論ともいふべき一段があつて、詞についてはそこで詳述されてゐることも看過されない（この用詞論の位置は奥義抄所引本文では秀歌論の後にすぐ續いてゐる）。おそらく姿と詞とは區別されなければならなかつたのである。

次に「きよげ」であるが、これについては清楚、うるはし等といつた類の何らか審美的様態と解する説がむしろ一般であらう。しかしさうではなく、これも「心深く」、「心にをかしきところある」などと同様に、姿のあるべき最も理想的な表現論的様態を「清げ」の語で表象したものと考へなければならないと思ふ。このことを説明するのが下の「こと多くそへくさりてやと見ゆるが、いとわろきなり」といふ本文である。ここで「こと」とは、上文を承けて心にも詞にもわたるとみてよいが、主としては詞で、その詞について「多くそへくさる」といはれた様態、いひかへれば縁語・懸語等いはゆる「詞のよせ」をのみ固執するあの煩瑣な手法を否定したのがこの文言であり、それが「清げ」とよばれたものに外ならないといつてよい。從つて詞の連接がすなほで一首のなだらかに暢達した姿をさしてゐるが、特にそれが詠吟を通して感受される時の聽覺的印象を「清げ」とか、「うち聞き清げ」とよんだものと見て差支ないであらう。この本文に續く「一筋にすくよかになむよむべき」といふ文言も——この「すくよか」には「心深く」の翳もさしてゐるであらうが——やはり「清げ」なる姿を解説してゐると思はれる。

以上のやうな「姿」と「清げ」との意味を綜合すれば、著者の考へてゐた姿の理想的様態が捉へられることになるが、かういふ姿が前述のやうに通念にかかはることなく、眞に「心」に對立する契機として押し出されてゐるのは、やはり著者のなみなみならぬ問題意識に支へられてのことといはなければならない。そのことはしかし「姿清げ」の説が必ず著者の創意でなければならないといふことではない。公任出生前に當る應和二年内裏歌合の勅判の詞の中には、袋草子所引本文によれば、「歌の姿きよらかなり」の文言が見える。しかも當該歌について見れば、この判詞の意味は審美的様態をさすといふより、むしろ新撰髄脳の用法と撰を一にするやうに思はれるので、「姿清げ」の説は必ずしも一個人のものではなく、どの程度か歌壇の風潮の中にあるとも推測されるのであるが、しかしこの判詞本文については疑問がないわけではない（注六）。がたとへ風潮としてあつたにせよ、これを時代の新しい課題として自覺的にあれ程まで嚴しく打ち出したところに新撰髄脳の意義はあつたであらう。特に俊成以後新古今時代にかけて確立される姿第一の説を古代歌論が到達した一つの窮極の成果として高く評價する視點に立つなら、その説の先蹤といふべき本書の意義はなほさらに大きいことを認めなければならないのである。

すでに明らかなやうに、公任の庶幾した最高の表現様式は心姿相具であつたので、そこでは表現の諸契機即ち二つの心や姿、詞等の完全に融和し相應した様態を想定しなければならなかつた。がしかし融和といつても無差別な結合である筈はなく、これらの諸契機の關係の仕方はやはりこの場合も、如上の表現論の構造として示されたやうな一定の秩序に從ふべきものであつたと思ふ。即ち「深い」心と姿との相具を基軸として、それに「をかしき」心や「めづらし」き文字（詞）等が副次的に相具する構造なのである。かうした歌は機智的で明快な趣向の巧みや、巧緻で暢達した用詞の連接によつて印象的でもあつたにちがひないが、しかし最も大きな特色は、それらのいづれよりも前にまづ人を捉へるあの詠吟——の喚起する諸力であつたらう。それは、優雅な律やおそらくは意味ならぬ感覺的・情調的な諸表象の美といひかへてもよい

であらうが、それを支へるものとして根柢には常に「深い」心が豫定されてゐたのである。

新撰髄脳に關する考察はこれで終り、以上の結果をもつて再び九品和歌で保留した問題に立ち歸らなければならない。

如上の新撰髄脳の見解を九品和歌のそれと比較して氣がつくことは、第一に兩者の分類がともに歌の表現樣式と、それらの間の價値關係を明らかにしたものであること、第二に秀歌の分類であるといふ點で、新撰髄脳のはじめの三等級と九品和歌の前四等とは對照して考へられること、第三に、以上のやうな類似にもかかはらず他方兩者の間の著しい差異は、前者において重要な意義を荷つてゐた姿の契機が後者には見えず、こちらでは通例のやうに心には詞が對置されてゐる點である。從つて姿の思想が九品和歌ではどのやうな形で考へられてゐるかは一つの重要な課題となるが、その他の多くの點に關しては兩者の見解は相互に對應し照しあふ關係にあるといつてよいであらう。ことに前の九品和歌の考察の最後に保留したあの問題、卽ち公任ははたして「心深し」を積極的に肯定してゐたのかどうか、並びに「あまりの心」と「心深し」との關係などは新撰髄脳を參照する限りすでに明らかといはなければならない。改めていふまでもなく、「心深し」を第一に主張したのが新撰髄脳であつたわけなので、從つて最高の表現樣式の徵表の一つとされた「あまりの心」は「心深し」を外にしては考へられないはずであつた。それでは兩者はどう關係するのであらうか。

新撰髄脳には深い心は說かれたが、「あまりの心」は見えなかつた。强ひてそれらしいものを求めると秀歌論の後に附けられてゐる秀歌例九首のうち五首までが和歌体十種所收の歌であり、なかんづく「昔のよき歌なり」と評された一首と「よき歌のさま」といはれた三首のうちの二首とが「余情体」の歌に一致することが注意される。このことは新撰髄脳に對する和歌体十種の影響を物語るもののやうにも思はれ、從つてまた九品和歌の「あまりの心」と和歌体十種の「余情体」との關係を想定してみる余地もないわけではないが、所詮この程度を出ないのである。それで直接九品和歌の最後の二等

の解説と例歌とについて「あまりの心」を考へてみなければならない。

上品上は「これは詞たへにしてあまりの心さへあるなり」とあり、上品中の方は「程うるはしくてあまりの心あるなり」とされる。兩者はすでに深い心を前提にすると考へられてゐるのであるから、前者の本質は深い心と妙なる詞との相具ともいへよう。「たへ（妙）」は善美を極めた様態をさしてゐるにちがひなく、從つて九品に因んで天台風の「妙」の意味、いひかへれば不可思議、絶對の境をさすとも解せられ、公任の立てたこの最高の様式は心と詞とがそれぞれ最も完美な様態において融和相應してゐる場合といつてよい。しかも「あまりの心」が「さへ」といはれてゐるところを見るとそれは單に心詞と並ぶ表現の一契機なのではなくて、むしろこの完美な心詞の相具に伴ふ意圖しない結果であり、いはば完熟した表現のもたらす恩寵のごときものといふべきではなからうか。さう考へるとこの「あまりの心」は、古今集序が業平について「その心あまりて詞たらず」と評した場合のそれと言葉のみ似て、實は對蹠的といふこともできるし、また和歌体十種の「余情体」が「詞標一片、義籠萬端」と規定してゐるのと比べても相異するといはなければならない。しかし古今集序のこの文言の解釋には問題もあるので除外するとして、右の和歌体十種の場合と上品上とを比較し、直ちに兩者の構造の異同を論ずることも適切でないやうに思ふ。いふまでもなく前者の「余情体」は余情そのものを一の特殊な表現様式とみて、その構造を原理的に示したものであるが、上品上の方は必ずしも原理的にではなく、心詞の充實の極に附帶する最高の効果として語られてゐるとみられるからである。從つてもし後者を和歌体十種に比較するなら「余情体」よりもむしろ最高の價値様式である「高情体」――やはり心詞相具の極であり、かつ余情も「この流に出づ」と解説されてゐる――が含みもつ「余情」に比定すべきではないかと思ふ。同時に公任の「あまりの心」についていへば、われわれは上品上を離れて別にその原理的構造を示す適切な場合を求めなければならなくなるのであるが、それにほぼ近いのが次の上品中ではないかと思ふ。即ちそこには「程うるはしくてあまりの心あるなり」と規定されてゐるので、上品上の「あまり

の心さへあるなり」といふ文言に比べるとこちらにその構造がより原理的な形で示されてゐるのではないかと推測されるものがあるからである。それではこの「あまりの心」とはどういふものであらうか。**例歌についてそれを考へる前にもう少し右の兩等の規定について考察を進めておきたい。**

上品中は「あまりの心」をもつと同時に「程うるはしくて」ともいはれてゐるのであるが、もう一つ上品中を規定するものとして上品上の「詞たへにして」といふ文言が考慮されなければならないのではなからうか。といふのは前に上品下を「心深からねども」と特に條件づけることによつてそれ以上の後二等の心の深さが示唆されてゐたのと同樣に、この場合も上品上をかく條件づけることによつて、上品中が別に「程うるはしくて」といはれる美點を含みながらもなほかつ「詞たへ」において缺けることを示唆してゐると思はれるからである。**おそらくこれは後二等を分つ相違の一つであらうが、さうとすれば前述のごとく上品上がその深い心にこの「たへ」なる詞を加へて一點の間然するところもない心詞相具の極ともいふべき樣態に達してゐたのに對し、上品中は「たへ」なる詞に缺けるためにその深い心に對してこれを限定しきることができず、その意味で詞に心が余つてゐると解すべきなのであらうか。さうとすれば「心あまりて詞たらず」といつた古今集序の文言に相當するともみられるのであるが、**しかし上品中といふ高い等級からいつても、また「程うるはしくて」といはれてゐる規定から推しても、この「あまりの心」がさうした表現上の明らかな缺陷を意味してゐるとは思はれないのである。もつとも「程うるはしくて」といはれた意味も明確には汲み難いが、しかし「たへ」とまでは至らずとも、少くとも姿詞の一往の整齊には達してゐる狀態と考へざるをえないので、この「あまりの心」は必ずしも心詞相具を否定するとはいへないのである。つまりそれは特に詞の缺陷に基くのではなくて、むしろ心の深さに基くもの、さらにいへば深い心を表はすについてそれに對應すべき姿詞の獨特のあり方を意味するものではなかつたであらうか。**あたかも和歌体十種の「余情体」が轉移といふ手法によつて心詞の對應を成就したのに（手法そのものは別として）比定すべき

ものではなかつたであらうか。それにしても重要な問題は、「あまりの心」の原理的な構造が右のやうに上品中に示されてゐるとして、なほかつそれが上品上においても——「あまりの心さへあるなり」と語られて殘存してゐることである。しかしこの段階における「あまりの心」はもはや單なる一表現様式としての性格ではありえず、「たへ」なる詞と相卽して一般に言語表現なるものが表現されようとするものに對してもつ宿命的な限界狀況を意味するものであつたと思ふ。

これが上品上と上品中との規定についてみられた「あまりの心」の様態であつたが、以下それぞれの例歌についてこのことを具体的に省察し直してみようと思ふ。

上品上

(1)　ほのぼのとあかしの浦の朝霧に島がくれゆく船をしぞ思ふ

(2)　春立つといふばかりにやみ吉野の山も霞みてけさは見ゆらむ

上品中

(1)　み山には霰ふるらし外山なるまさきのかづら色づきにけり

(2)　逢坂の關の清水にかげ見えていまやひくらむ望月のこま

これらを見て氣がつくことは、兩等の歌のすべてが風景を對象とし、それ故に風景に對する作者の判斷や詠歎とともに敍景的描寫、少くとも對象の視覺的表象を豐かに具へてをり、しかも後者が前者に優越してゐる點ではないかと思ふ。その意味でこれらを敍景的といふなら、九品和歌の他等の中にもままこの種の歌は交つてゐるが、しかし特にこの兩等の印象として際立つてゐるやうである。從つてかういふ點が「あまりの心」にどのやうにか關係するのではないかと一往は考へられることであるが、それはしばらくおき、敍景歌的といふ點について兩等をさらに區別するなら、それが前述の、作者の判斷や詠歎と敍景的描寫乃至は對象の視覺的表象との、二つの契機の結合の仕方にあるとみられるのである。

まづ上品中の方からみてゆくと、(1)の歌では一つの確認された風景とそれに基いて推定された他の風景との二つが、それぞれ下句と上句とに對置されてゐる構成が明快で印象深い。かういふ構成によつて作者は眼前矚目の風景を、當時の趣向である二つの隔てられた空間（この場合は外山と深山）における時間の隔たりといふ觀念に結びつけようとするわけで、一首の中に豫定されてゐる心の内容はかなり充實してゐるといへるのであるが、しかしこの歌は右のやうな論理的ともいへる構成をとることによつて、却つて措辭の上では深山にふる霰、外山に色づくまさきのかづらといふ二つの風物を對照させただけの、一見極めて具象的な表現をとつてゐるのが特色のやうに思はれる。(2)は本來屏風歌なのであるが、まことにそれにふさはしく、風景に對する靜謐な觀照を思はせる描寫が中心となつて、心の動きは風景に孕まれたといつた程度のごく規制された形でしかあらはれてゐないのである。

さて「程うるはしくて」といはれた意味は右の例歌とどう關係するのかやはり明らかでない。あるいは明快で整齊のある句法とか、それに伴ふ鮮明な表象などをさすのかと推測される程度であるが、「あまりの心」といふのはおそらく、心そのものよりも風物の表示や描寫の優越してゐる右のやうな表現樣態と關聯するにちがひないと思ふ。この二首について新撰髓腦式にその心の性質を考へると、(1)などには「をかしき」心（趣向）もないとはいへないが、より多くは「心深く」といはれた感情内容が人を擊つといふべきであらう。がその表現手法は和歌体十種の「余情体」のやうに比喩によつて心を他の物に轉移するといふのではなく、その意味ではむしろ直体風なのであるが、ただ風景（物）に寄せて發想され、物によつて心の動きが規制されるといふ方法でその深い心が表はされてゐる點は二首相互に類似もし、またそれが共通の特色となつてゐるのではないかと思ふ。

かうした視點から次の上品上の例歌を眺めると、そこにもほぼ同樣な事態が見出される。卽ち(1)の「ほのぼのと」の歌は、前の「逢坂の關の清水に」の歌と同樣に風景への靜かな觀照が中心となり、(2)の「春立つと」の歌は、前の「み

山には霞ふるらし」の歌に近く、風景に即しての判斷が一首の興となつてゐるからである。しかし兩方の差異といへば、これら上品上の歌では前の上品中の例歌にみられた風景の心に對する規制が失はれてゐること、あるいは規制といふならそれは相互的なものとなつて兩者は殆んど完全に融和し相應するに至つてゐることではなからうか。まづ(1)「ほのぼのと」の歌は、描寫中心といふ點では「逢坂の」の歌より徹底してゐて第一句より終始描寫で貫くかのやうにみえながら、わづかに末を「思ふ」と結ぶに至つて心が介入し、かくて風景全体は心に包まれ心に規制されるといふ構造をもつ。これが一首の統合の仕方であるが、(2)「春立つと」の歌になると、霞む吉野山の風景と立春についての知巧的な時間の觀念とは――前の「み山には霞ふるらし」の歌がこれと同樣の構想（風景の推移と時間の推移との對應）を上下句の對照といふ形式で表現してゐたのとは對蹠的に――もはや一首のうちで直接に融和し、ここでは規制とか統合とかいつた構造さへ見出されないやうに思ふ。

以上が兩等の例歌について對比される性格であるが、既述のごとく上品中が「たへ」なる詞を缺くと考へられるのは、おそらく心が風景あるいは物の描寫や表示に規制せられてみづからの動きにさながらに對應する詞を獲得できなかつたことではなからうか（注七）。それがまたこの場合の「あまりの心」とよばれた樣態なのであつたが、上品上に至ると詞は風景を巧みに描寫し表示するとともに、それと共に息づく心の動きをもまた些かも抑制することなくさながらに寫しとることに成功してゐるのである。もはや深い心は風景に規制されるに止まらず、それを規制しかへすことによつて統合されるか（(1)の場合）、乃至は兩者直接に融合するか（(2)の場合）してゐるのであるが、このやうに心の動きにさながらに對應する言語表現の獲得をさして「詞たへ」といつたと考へてよい。前述のやうにまさに心詞相具であるが、それにもかかはらずこの段階において「あまりの心さへあるなり」といはれてゐるのは、「心の動きにさながらに對應する言語表現の獲得」といふ右の私の説明が公任によつて否定されてゐることに外なるまい。

そこで再び思ふに、「ほのぼのと」の歌では深い心と風景とが統合されてゐると一往は考へられたのであるが、この點をより詳しくいへば、まづはじめに感じられるのは姿詞と風景との相卽である。卽ちこの歌のもつ姿詞の特色は一つには穩雅で暢達した調べの美であるが、一つには格別これといつた奇はないながらも言葉のごく自然な繼起の喚び起す諸表象が、單に一つの風景を描寫するばかりでなく、さういふ風景のもつほのぼのとしてとりとめ難い情趣をも、調べと結んで、さながらにあらはす思ひがすることではないかと思ふ。新撰髓腦で「姿きよげ」といはれたもののまさに適例であらうが、しかしそればかりでなく、やがて末句に至つて「思ふ」で結ばれると忽ちこれらの連接する諸表象はそのまま作者の心に包まれ、一つの心象風景に轉ずるかのやうな印象をひき起す。これが心と風景との統合といつておいた狀態なのであつて、ここでは風景はいはば心の翳にすぎないし、心はこの風景に象徴されてゐるほのぼのとしてとりとめ難い情調としてある、といつてよいであらう。**かういふ情調と化した心の狀態が嚴存する限り、心と詞とはさながらに對應してゐるとはいひきれず、なほ詞の限定し殘した「あまりの心」はあるといはなければならないのではなからうか。顯昭古今集註はこの歌について「此歌は公任卿心得ぬ歌なりとて三年まで案じて後に心得られたりけり。何事の心得ずもあり、何事を心得られたりけるぞと古き先達沙汰し侍りき」と記してゐるが、事實の眞僞は問はず、一見紛ふかたなく明快なこの歌について、かうした所傳を可能にしたものこそこの歌の「あまりの心」であるといつても差支ないであらう。**

「ほのぼのと」の歌について考へられる如上のことは(2)の歌についても該當するやうに思はれる。もつともこの二首の例歌が上品上の樣式的性格をはたしてどこまで十分に具現しえてゐるかは分らないが、しかし以上のやうにして捉へられた歌のあり方はおよそ公任の指向する理想的樣態であつたのではなからうか。彼は心詞相具を追究したが同時に心は對象に嚴しく規制されることを前提としてゐたので、その直截な表出は否定せられて「あまりの心」とよばれた微妙なかたちとしてあらはれなければならなかつた。かくてそれを表現する詞の微妙な持續を**いかにして達成するかが窮極の課題と**

なつてゐたといつて差支ないであらう。從つて「詞たへにして」と記した時には、詞が本來表現媒材としてもつあの限界を強く意識してゐなかつたはずはないので、前述のやうに「たへ」に天台風の妙の意味がこめられてゐるとみてもあながち恣意とはいへまいと思ふ。このことから直ちに想起されるのは新撰髓腦で「うち聞きよげに」とか「歌と聞え」などと力説されてゐた詠吟のことである。それが「姿」と分ち難く結合してゐたことは既述の通りで、詠吟の聲がそのまま歌の一次的な存在の仕方であるかのやうに考へられてゐたのであつた。そのため詠吟はもはや單に創作・鑑賞のための外的契機ではなく、一首の言語音の持續としてあらはれる調べと一体化した、いはば内在的な律として捉へられてゐるといふことでもなければならないであらう。さう考へると詠吟に對するこの鋭い關心と前述のやうな詞の限界意識とは互ひに表裏をなすともみられるわけで、いひかへれば詞の機能を補助し、詞にあまる心を捉へてこれを表現しようとする機能が卽ち音聲表象としての詠吟であつたと考へることができるのではなからうか。もつともかういふ自覺がはたしてどこまでのものであつたかは「詞たへにして」の文言だけでは分らないし、また新撰髓腦だけからも分らないけれども、しかし兩者をつき合はせる時およその輪廓は現はれてくるやうに思はれる（注八）。

さて如上のやうな公任の思想と和歌体十種との關係についてみれば、前述のやうに新撰髓腦にみえる例歌と和歌体十種との間のかなりの一致とか、前者の上品中における「あまりの心」と後者の「余情体」との間の相互に比定できるやうなある種の關係などが考へられたのであるが、最も注目されるのは前にも一言した上品上と高情体との類似である。まづともに最高の價値樣式とされてゐる點もさうであるが、特に兩者の解説がそれぞれ示してゐるやうな表現樣式上の類似——前者の「詞たへにしてあまりの心さへあるなり」に對して後者は「詞隔凡流、義入幽玄」といはれ、かつ「仍神妙、余情、器量皆以出是流」とも規定されてゐる——がさうである。このことは岡崎博士も指摘されてをり（「日本文藝學」五八一頁）、公任

が上品上を構想するについて高情体を念頭に浮べてゐなかつたとはいへないのである。しかしその問題を明らかにするためには和歌体十種と九品和歌との關係の全面的な考察が必要で、例へば上品中も單に「余情体」ばかりでなく、「器量体」とも比較すべき余地があるかと思ふ。しかし本稿ではこれ以上の追求は省略しなければならないであらう。

公任と比較すべき最も重要な思想は俊成のそれであるが、前者の到達した窮極の表現様態が如上のやうな意味をもつ「あまりの心」である限り、それは俊成の「何となく」浮びてそふ「景氣」といはれるものと殆んど合致するかのやうであり、兩者の差異を識別することはむつかしい。もし差異を求めるなら、それは俊成の景氣が結局は心の深さそれ自身をさへ否定しなければならないやうな己心の嚴しい追求に裏付けられてゐたそのことが、公任の場合はたしてどこまで自覺されてゐたかといふ點にあるかもしれない。しかし例へば九品和歌の最後の二等において、「あまりの心」を説きつつもその前提となるべき「心深く」は最後まで秘匿し去つたことなどを考へると、たやすく公任の自覺の稀薄さをあげつらふことはできないやうに思はれる。

それでは俊成の「景氣」の思想は、公任の「あまりの心」を意識的に繼承したものであらうか。いな俊成ばかりでなく公任のこの思想は公任以後の歌人達に繼承されていつたのであらうか。おもふに俊成及び當代までの歌人達が——やがて達磨歌風の成立期に至つてその評價のゆらぐまでは——公任を尊崇し、また彼の撰した拾遺抄の強い影響下にあつたことは古來風体抄や教長古今註の「凡近代和歌以此人（公任をさす）之情言爲爲（ママ）指南」（序注）の言葉の教へるところであるから、この想定はすべて成り立つやうにも思はれる。しかしそれなら何故俊成は「景氣」といふ代りに「あまりの心」乃至は「余情」といはなかつたのであらうか。いかにも俊成もこれらの言葉を用ひてはゐるが、後述するやうにそれは上品上のそれとは著しく異るのである。これはどういふことなのであらうか。それを考察するために、以下公任以後における「余情」「あまりの心」の用例について檢討しておきたい。しかし公任以後といつても資料の實際は判詞に限られてゐる上、その最初の

用例のあらはれるのは降つて基俊までまたなければならないのである（注九）。

三　風情と余情——判詞について

(1)　時鳥なくうれしさをつつめども袖には聲もとまらざりけり

右歌詞義秀逸にして、もともあまりの心あり云々。（奈良花林院歌合、郭公一番）

(2)　すみのぼる今宵の月の影をこそ秋のためしの空となかむれ（左）

さらぬだに秋の心にたへぬ身をあなあやにくの月のけしきや（右）

左右歌等一端之興、余情猶似薄云々。（中宮亮顯輔家歌合、月三番）

はじめにことわつておきたいことは、既述の（二八頁參照）奈良花林院歌合の場合さうであつたやうに、基俊の判詞と和歌体十種との間に見られる親密な關係である。この外にも中宮亮顯輔家歌合（紅葉二番判）や桂宮本國信卿家歌合後記にみえる判詞などを參照すれば、基俊が古今集序とともに同書から一通りならぬ影響を受けてゐることは分る。しかし(1)の「もとも（トリワケ）あまりの心あり」は、詞義卽ち心詞ともに秀逸の状態におけるそれであるから和歌体十種ではなく、まさに上品上に該當する様態といはなければならない。おそらく基俊の「あまりの心」の理想的様態もここにあつたかと思はれるが、しかし上品上の「あまりの心」とそれと全く同一とみてよいのか、あるいはその歌を前者の例歌に比べると詞の知巧や風情の興に偏して抒情性に缺ける憾みがあるが、それと同じ程度に兩者の「あまりの心」の實態も異つてゐるのか、この限りでは分らない。

これに對し(2)は「余情」の缺如を指摘し、代りに「一端之興」の存在をあげてゐる（注十）ので、あるいは却つて余情の意

味、構造をうかがふ便宜を具へてゐるのではないかとも思はれる。ここで「一端之興」といふのは和歌体十種の「余情体」の「義籠萬端」を念頭においてゐるのかもしれないが、さうとすれば余情とは萬端に行き亘る深い感情であり、「一端之興」はそのわづかな吐露を意味してゐるのであらうか。がここで参考されるのは右の三番に續く四番の左の判詞である。

(3)　ながめする身は池水にあらねども心に月のすまぬ夜ぞなき

右歌偏存月思、無余趣云々。

即ち(2)・(3)における三首の歌の作風は類似してゐるばかりでなく兩者の判詞も類似し、「□一端之興」は「偏存月思」に、「余情」は「余趣」に對應するかと思はれるからである。ところでこの判詞の意味は、題の「月」の本意は十分に盡されてゐるけれども本意の表出以上に溢出あるいは含蓄するものに缺けてゐるといふことのやうであり、しかも「余趣」とある限り、それは本意の表出に随伴するものでありながらも歌には當然期待されてよい契機と考へられてゐるやうに思はれる。さうとすればこの「余趣」「余情」に對する主表象は本意の表出としての「風情」であるといつてよいであらう。それは題意の具体化としての趣向乃至は構想であるが、當時風情とよばれてゐたものの特色は、第一に題の本意の規範化に伴つて著しく類型化してゐたこと、第二に知巧性に偏して著しく抒情性に缺けてゐた點にあつたことは前にもふれたことである。現に(2)・(3)の三首の歌もこれで、着想の單純さと理路のしたたかさ、それとともに抒情性乃至は情調の乾きの著しさが印象的である。さうとすれば「一端之興」とは單純に趣向された風情の興とみてよく、それは「興」といふ語からも示唆されてゐるのではなからうか。さうして余情とはこの風情に對し深い感情を、いひかへれば風情の外に匂ひ余る感情の効果を意味するかと思はれる。あるいは詮索すれば、「一端」の風情に盡きない多様な風情の重層・交錯のもたらす効果、いはば余りの風情とでもいふべき新たなる意味・用法を提出してゐるのではないかとも想定されないものでもないが、しかし上品上的なものを意味してゐた(1)の用法と勘合するとき、やはり前者のやうに解釋するのが穏當であら

う。かう考へると風情と余情との關係については新撰髓腦のいはゆる「をかしき」心に對する「深き」心が想起され、この余情は公任のそれと同じく深い心のあらはれであつたかと思はれる。おそらく(2)の余情は余りの風情ではなかつたであらうが、しかし風情と余情とのこの緊密な關係はまことに注目すべき事實であり、この場合余情は當時の風情歌に對する批判的契機として提起されてゐるともみえる。もとよりこの一例だけから速斷することは許されないが、それは余情に新しい課題を賦與し、余情を新たなる問題性において捉へ直さうとするものとも評しうるのではなからうか。

基俊と並ぶ俊賴には余情の語の管見に入るものはなく（注十一）、從つて次の用例は早くも中宮亮重家朝臣家歌合における俊成のそれにつづくのであるが、しかしそれは後に一括して省察することとし、その前に論述の都合上、俊成とほぼ同時代人に屬する顯昭の場合を眺めておきたいと思ふ。

(1)　いかにして長き契を結ばむととけぬにつけてまづ思ふかな

右歌すぐれたるふし、あまりの心は見え侍らねど、させるとがは見え侍らねばなかなか勝とも申し侍りぬべし。

（若宮社歌合、寄祝言戀四番）

この歌の特色は散文的とさへいへる明快な措辭と理路とによつて題意が直截に表出されてゐるところにある。むしろそれだけしかないといつてもよい程なので、おのづから「あまりの心は見え侍らねど」といつた意味も推察されるやうに思ふ。おそらく基俊の場合と同樣、わづかに「一端之興」を詠むにとどまつて、特に「すぐれたるふし」も、またこの句意の外に匂ひ余る感情の効果にも缺けるところのあることを指摘してゐるのではなからうか。

(2)　これは六百番歌合陳状に見える用例で、「廣澤池眺望」と題する自歌「廣澤の池さえわたる月影は都までしく氷なりけり」に對し俊成が、「廣澤の池さえわたるとも、都までしく氷と見えむことかが」と判じたのを駁した文中にある。

いささか長文にわたるが全文を引用しなければならない。

「此題の心は月前眺望をよませ給はむ料に、(ママ)遍昭寺にて明月を眺めしむるに、廣澤池と嵯峨野とひとつにおしなべて雪に埋れる(ママ)氷を敷けり。長安城を遙かに望むに岡山の立隔てたるもなくしてすみわたるけしき、まことに秦甸之一千余里、凛々氷舗と見えたり。これ則ち廣澤の池さえわたる月の都までしく氷とみゆるにあらずや。ただ空すむ月を望て氷にまがふるも常事なり。況むや池にかけて氷と見えむことは、いよいよあまりの心ありと申すべきか。この條うはの空に申さむはよしなし。月の夜に彼所に行向ひて都の巽ざまへ眺めやられて、いはれ有よし(ママ)の沙汰は侍るべきなり。池上を照す月なれど、それを本体にて都までは眺めやるなり。鳳凰池上月、送我過商山と作られたるをば、池にすむ月はいかで山路をば送らむぞとや難じ侍り候べき。如此難たち侍らば、詩歌の風情はみな失せ侍りなむず。」(群書類従本による)

「題の心」即ち題意の**把握から出發して、把握されたその本意をいかなる風情の構成によつて生かしきるかといふ風情中心の制作過程はここに委細を盡して語られてゐる。さて俊成の判詞は、いかに池の月の冴え渡るとて「都まで舗く氷」とまで見立てたことを風情の過剰として退けたのであるが、顯昭はこれに對して、池上を照す月を「本体」として「都まで」の眺望を詠ずることは實景でもあればまた「月前眺望」を詠まうとする本意の具体化としてまさに然るべき構想であり、しかも月光を氷に見立てることは更なり、この場合特に池の縁によせたことは「いよいよあまりの心あり」と應じたのであつた。俊成の論難や顯昭の陳述から明らかなやうに、この歌における表現の特色は「都まで」と「氷」といふ二個の風情の重層するそのめざましさにあるが、俊成はこれを俊頼髄脳風にいへば(注十一参照)、「風情あまりすぎたる」と感じ、顯昭はこれを「いよいよあまりの心あり」と誇示したのである。まことに顯昭がいみじくも「如此難たち侍らば詩歌の風情はみな失せ侍りなむず」と論じたやうに、兩者の爭點はこの重層する「風情」に對する評價の仕方如何にあつたといつてよい。いひかへればこの場合にとつての風情の重層を本意の深い表現とみるか、あるいは單なる虚構・作意の過剰とみる**

かに分れ目はあつたといへよう。顯昭があるいは著名な朗詠の詩句をあげ、あるいはその風景が体驗可能な實景であることを告げたのは、いづれもこれらの風情のもつ典據、現實性を明らかにしてそれが單なる虚構でもなければ單なる作意でもなく、却つて本意に卽した構想の自然な發展であり、昂揚にすぎないことを確認させたかつたからに外なるまい。おもふに俊成が單なる虚構とし、あるいは風情の過剩と感じたその點を「いよいよあまりの心あり」と斷定した根據は、これらの風情があくまで本意に卽し本意としての眞實性を逸してゐないといふ確信に基いてゐたといはなければならないし、しかもそれが常套な風情でなく、虚構と見誤られるまでに昂揚された風情の重層であつたからである。かう考へると顯昭の、風情に對する關心にはなみなみならぬものがあつたことが知られるし、同時にさうした風情が本意の深い表現になるか、あるいは單なる虚構に陷るかといふ分界——おそらくそれは文學・非文學を分つその點といつてもよいであらうが——にあつて、その判別の一つの證しのやうな意味を「あまりの心」に認めてゐたともいへるやうに思ふ。

何故に彼が風情にこれ程までの關心を寄せたかはいづれ稿を改めて詳論したく思つてゐるが、要約すれば右のやうな虚構に紛ふまでに危險な風情の巧みの中にこそ、顯昭が彼なりに見出さうとしてゐた舊來の風情主義克服の方途があつたからに外ならない。周知のやうに俊成と顯昭との和歌觀の間には幾つかの鮮明な對立があつたけれども、しかしそれらはいづれも時代の共通課題となつてゐた風情主義克服のためにそれぞれが選んだ方向や方法と密接にかかはつてゐたのである。

前述のやうに俊成は、表現の課題を風情から姿・景氣へと轉換させることによつて抒情性乃至は情調の回復を企圖したのに對し、顯昭は類型化した風情をその更新や倍加によつて救拔しようとした、いひかへればあくまで風情に執し、風情にできる限りの自由と擴張とを許すことによつてその固定化・形式化を克服しようとしたのであつて、その意味では風情主義の行きつく極限としての風情至上主義とでもよぶべきものであつたやうに思ふ。從つて顯昭は方法的に、彼の企圖するものがそのまま本意の深い表現に通ずるか、あるいは逆に虚構に墮るかといふ危所に常に立たざるをえなかつたのであ

つて、このことを彼もはつきり自覺してゐたことは、この陳状にみなぎる精悍な語氣と周到な構論とが物語つてゐるやうに思ふ。

顯昭が風情に固執し、その重層・倍加に熱中したのは如上の理由によるのであり、「あまりの心」がその風情と密接に結合してゐる理由もまた右の通りである。おもふにこの判詞にあらはれた顯昭の意圖を前掲の基俊の判詞にみえた修辭を借用していへば、「一端之興」ではなくてまさに多端のそれであり、しかもそれが「いよいよあまりの心あり」といはれたのであつた。風情と余情との關係はおよそ基俊の判詞(2)の場合と同樣と思はれるが、しかし風情に對する要請の複雜さと嚴しさとに應じてその關係も一層の複雜さと嚴しさとを孕んでゐたといはなければならないであらう。

かくて基俊のその場合に提出しておいた一想定——**余情が風情と緊密に結合し、それと相補ふべきものとして捉へられてゐるかういふ用法は既往のいづれの場合にも見られなかつたもので、余情に新たなる課題を賦與したものではないかといふこと——は顯昭に至つて確認されたといつてよい。さうした意味で基俊以後にあらはれるこの用法は一期を劃するに足るものといつてよいであらう。**すでに述べたやうに基俊以前の余情は和歌体十種にせよ九品和歌にせよ、その間に種々の差異はあつたけれども、いづれも心詞間の關係の仕方として捉へられるものであつたし、しかもその場合「心」または「義」といはれたものは風情ではなくて表現された心であり、新撰髓腦風にいへば「をかしき」心ではなくて、それをも含めての「深き」心そのものであつたのである。かうした基本的性格に關する限り、この期の余情にもおそらく變化はなかつたであろう。否むしろ變らなかつた故に風情中心主義に對する批判の契機として「あまりの心」が改めて強く提起され、要請されるに至つたと思はれる。いひかへれば「深き」心よりもむしろ「をかしき」心へと目標を移すことによつて歪曲された舊來の和歌を、いまさらに矯正するために新たに「深き」心が顧られ、同時にその所在の證し乃至はその實踐のための手法的な契機として「あまりの心」がとりあげられ、その存在の有無、**「をかしき」心との關係の仕方が問ひ質**

されるに至つたのである。このやうな作歌意識、あるいは一般歌壇の問題意識の轉換が基俊や顯昭らの余情の用法の中に見られるといふ事實は、おそらくわれわれに本稿の冒頭に掲げたあの近代秀歌の論述を想起させるのではなからうか。卽ちそこでは風情主義に對する批判と改革との試みが、經信にはじまつて基俊、俊賴、顯輔、清輔、俊成へと展開していつたことが明らかに指摘されてゐたからである。

六百番歌合陳状で示された用例は以上のやうなものであつたが、彼にはもう一つ次の用法が見出される。

(3)　われとこそながめなれにし山の端にそれもかたみの有明の月

上句のわれとこそながめなれにし山の端にと侍るより承はる心もすみ立ちて侍るに、下句のそれもかたみの有明の月と侍る、ただ一詞に戀の心の深さもあらはれぬるにこそ。たけ高く、心あまれりなど申すはかかる歌のことに侍るか。（千五百番歌合　一三二二番）

この判詞ではまづ「ただ一詞に戀の心の深さもあらはれぬる」といふ文言が和歌体十種「余情体」の「詞標一片、義籠萬端」を想起させるが、併せてその中の例歌「いま來むといひしばかりに長月の有明の月を待ちでつるかな」と景情を一にすることが注意される。しかし兩者は單に景情を一にしてゐるのではなく、前者（千五百番歌合）はかうした景情を幾朝か繰返された体驗として構想することによつて同じ感情を倍化させてゐる上、次に述べるやうな獨特の句法もまたその効果を高めるのに役立つてゐるやうで、ここには後者を踏まへた構想の前進があるといはなければならない。さて後者の歌が余情とされたのは、一見單に月を待ちいでたといふ一事象の表示にすぎない下句が、實は待つ戀の情の轉移といふ意味を荷ふその特殊な構成にあつたわけであるが、前者では月は端的に「かたみの有明の月」と言ひ表はされてゐるので、その意味での余情はここにはない。代りにここでは悲哀の象徴（「かたみの」）としての「有明の月」で末句が言ひ切られてゐるため、他方の「有明の月を待ちでつるかな」と言ひ流した句法とは對照的に、ここで停止させられた感情は却つて

内に向つて滲透、累積されてゆくかのやうであり、悲哀の無限の擴がりが印象づけられる。「ただ一詞に戀の心の深さもあらはれ」といはれ、さらに「心あまれり」といはれたのはおそらくこの様態をさすのではなからうか。さうとすればこの手法は和歌体十種「余情体」のそれとも異るし、またこの歌には目に立つ趣向の巧みもなければ例の理路のしたたかさもなく、反對に抒情性乃至は悲哀の情調の醸成そのものを本質としてゐるかのやうに見える。いひかへれば前述のやうな風情主義的な作ではなく、獨特なその手法を中心として風情――ここでは目に立たぬながら巧緻なものである――さへもが情調構成のために參加してゐるといはれるやうに思ふ。まことに判詞のいふ通り、戀の本意の深い表現は達成されてゐるけれども、しかしここで「心あまれり」といはれるものはもはや風情と結び、これを補ふ余情ではなく、情調構成と結びついた新しい余情のあり方を示すものといはなければならない。おそらくここには、風情を克服するに風情の更新や重層をもつてしようとした顯昭の指向とは異る、新しい風情主義克服の方向や方法が見出されてゐるのではなからうか。いふまでもなく千五百番歌合のこの良經の歌は當時の新風に屬するものであり、それは前述の基俊、顯昭らから劃期されるものであるけれども、かういふ新風の實現した余情の新たなるあり方について顯昭がはたしてどれ程の理解をもつてゐたか、いひかへれば陳状に示されたやうな一つの余情のあり方とこれとの間にどれ程の區別を見出してゐたかは、この判詞からはよく分らない。しかしこの新しい余情について明確な自覺をもち、余情の語を主としてこの方向・方法に準じて用ひようとしたのが俊成であつて、この問題は改めて次の俊成の判詞について詳しく考察し直したいと思ふ。

さて俊成の判詞資料は最も多く、またその用法も一様でない。それで考察の便宜上、年代順に並べる代りにかりに用法に從つて五群に分ける。

一(1)　散りちらずおぼつかなきに花ざかり木のもとをこそ住みかにはせめ

末に住みかにはせめといひはてられたる程、余情足らずやあらむ云々。（中宮亮重家朝臣家歌合、花二番）

(2)　めづらしくけふ待ちえたる時鳥こぞ語らひし聲にぞありける

右歌事理ありては聞ゆるを、待ちえたるといへる詞不庶幾にや。下句も似無余情にや。（民部卿家歌合初郭公二番）

(1)は廣田社歌合、海上眺望十三番「芦の葉も霜枯れにけり難波潟玉藻刈り舟ゆき通ふ見ゆ」について「右は終りの句の言ひとぢめたる程、にほひすくなきやうに云々」と判じられたのと同様で、しかもこの場合は一層語氣強く言ひ切つた語法が一首の情調の擴がりや搖曳を阻害してゐることを難じたものといつてよいし、(2)の「無余情」もおよそ同じ點にかかつてゐたと思はれる。從つてここで豫想されてゐる余情は、和歌体十種や、上品中の場合のやうな何らか特殊な構造としてある余情ではなくて、あたかも「にほひ」の語に代置できるやうな漠然とした**情調の擴がりや持續といふ點で押へ**られてゐるところに特色はあるといつてよい。これは余情のごく基本的な様態でありながら特にその點が捉へられたことはこれまでの判詞例とも趣を異にし、從つて前に風情に對する余情として問題提起がなされてゐたのと同様な意味で何か新しい問題性を荷つてゐるのではなからうか。

二(1)　吉野山花は匂ひにこぼれ落ちて袖に知られぬ峯の春風

右風体は宜しきを余情のすぎたるにや、淺心及び難くぞ侍れど、袖にしられぬなどいへる、姿なほ宜しかるべし。（民部卿家歌合山花十四番）

(2)　ながむれば千里の秋も雲消えて月にこもれる有明の空

右歌月にこもれるといへる、心あまりては聞ゆれど、左歌合の歌といひつべし。（同歌合、曉月十四番）

(1)において余情の過剰として難じられてゐるのは、主として第二句から三句にかけてであらうが、これはいかにも題

の本意をその華麗さの極において言ひ表はすための風情であるともいへる。しかしより適切にいへば、貫之の歌句を踏まへた第四句と相俟つてむしろ用詞の巧みといふべきであらうか。が少くともかうした風情乃至は用詞の巧みがいはゆる風情主義的な意圖のためではなくて、逆に情調構成のために費されてゐることは最も注目される點で、さういふ新風の幻惑するやうな特色を俊成が十分感受し、また刺激されてゐたことは「淺心及び難くぞ侍れど」以下の判詞が明らかに物語つてゐるのである。おそらく「余情のすぎたるにや」といはれた意味はさういふ情調構成のために費された趣向乃至は用詞の過度な巧みであつたと思はれる。(2)は右歌を特に第四句の上で押へて「心あまりて」と稱揚してゐるわけであるが、併せて左歌を「歌合の歌」と評して兩者對照するかのやうな語氣を示してゐる點が注意される。左歌といふのは「道芝の露わけぬ袖もうちしめり月にも鳥の音こそつらけれ」であるが、いふまでもなく歌合の歌とは、當時の通念として最も典型的な歌のあり方を示す言葉であつたから(詳しくは四の(3)參照)、それだけにこの場合「心あまりて」には通念としての整齊を破るある斬新さが言ひ表はされてゐるかと推察される。いかにも右歌の下句は、句法からいつても情調構成の點からいつても當時の新風であり、なかんづく「月にこもれる」はその焦點の効果をもつてゐる歌句であるが、それは風情の巧みといふ以上にむしろ新感覺の詩語の誕生として捉へなければならないやうな用詞の巧みによつて印象的である。しかもこの場合特にこの第四句について「心あまりて」と指摘されてゐる點は、和歌体十種や九品和歌のいづれの余情の場合とも區別されてよい。おそらく(1)とほぼ同樣、情調構成のために費された趣向やとりわけ用詞の巧みをこの一句の上に指摘したものと思はれる(注十二)。

三(1)　秋よただ眺めすてても出でなましこの里のみの夕とおもはば

　此左右も心詞わりなくは見え侍るを(中略)、左余情あるにや侍らむ。(六百番歌合、秋夕十二番)

歌意はおそらく後拾遺集の「淋しさに宿を立ち出でて眺むればいづくも同じ秋の夕暮」を踏まへて、それ故に立ち出でずと一歩風情を進めたところにあはれさの加はるものがあるが、その風情をあらはすのにさらに反語的表現をとることによつて効果は強められたといへよう。さて判詞の「心詞わりなく」といふ評價は右歌の「眺めつる軒端の荻のおとづれて松風になる夕暮の空」と勘合する時その意味は一層明らかになるのであるが、以上のやうな風情や句法の巧みをやや過剰として難じたものと思はれるので、最後に「余情あるにや侍らむ」と評した點はもはや風情ではなく、この歌の一層顯著な特色である右の直敍を避けた反語的手法による秋夕の悲哀感の強調にあつたのではないかと推測される。その構造は轉移でないから和歌体十種の「余情体」とは異るが、しかし直敍を避けることによつて効果を倍加させる點は類似するといへるであらう。しかし手法上の類似をいふなら、この假定表現はむしろ「高情体」（例へばその例歌の第五「浮草の池のおもてをかくさずは二つぞ見まし秋の夜の月」など）を思はせるものがあるといつてよい。かくてこの余情は必ずしも新規ではないが、一つの句法にまで特色づけられた場合として一・二から區別しておきたいと思ふ。

四(1)　秋あさき日影に夏はのこれども暮るる籬は荻の上風

暮るる籬も艶にこそ聞え侍れ。左は首尾相叶ひて難なく見え、右は有余情之体に侍るべし。なずらへて可爲持。（六百番歌合、殘暑六番）

(2)　なびきゆく尾花が末になみ越えて眞野の野分につづく濱風

右歌つづくの詞は雖可（「不可」とあるべきか）庶幾、なびきゆくと措きて眞野の野分にとつづける濱風はよせいあるにや侍らむとは見え侍れど、なほ左の上下の句よろしく侍るにや。可爲勝や。（同歌合、野分二八番）

(1)は「有余情之体」とあるので、一首の形象そのものの孕む余情と思はれる。これについて直接、解説はみえないが、

しかし左歌の「首尾相叶ひて」といふ評語と對照的に用ひられてゐる點に注目すべきであらう。左歌は「打ちよする波より秋の龍田川さても忘れぬ柳かげかな」であるが、上句に「さても」で應じ、さらに末を「かな」で結んだかういふ語法的にもすなほな上下句の連接の仕方がいはゆる「首尾相叶」であらうし、これに對して右歌は「暮るる籬に」といはずして「籬は」と提示し、さらに末を体言で止めることによつて上下句を繼ぐ意味の糸は朧化され、むしろ下句がそれ自体として充足した一世界を形作るかのやうな印象を強める。いひかへれば下句の形態は上句に「叶ふ」べき内容以上のものを包含してゐるわけで、おそらくここに「有余情之体」といはれた根據があつたと思はれる。なほ附随的ながら「艶」と評された「暮るる籬」のことを一言しておきたい。これは「暮るる籬も心得ずや」といふ左方の難に應へた判詞であるが、同様な方人の批難は同二二番の「霧の籬」、「萩が籬」に對しても見えてゐて、俊成はそこでも共に辯護してゐるのである。この種の語の結合が新感覺であつたことは推察されるが、俊成は當時の通念に抗してこの新たなる語結合がもたらす二つの表象（暮と籬と）の融和・相應、またそれによつて成就された新しい美感の創造に共鳴してそれを「艶」とよんだのであつた。

(2)の「よせい」については、まづそれが(1)と同様、上下句の連接について指摘されてゐること、及び「上下の句よろしく」といふ左歌の判詞と對照されてゐることの二點に注目されるが、左歌は「荻の葉に變りし風の秋の聲やがて野分の露くだくなり」といふので、「上下の句よろしく」といふその判詞はほぼ(1)の「首尾相叶」の意味に近いものと見て差支ないであらう。さてこの右歌にあつては、上句の「なびきゆく尾花」「末」「なみ越えて」はそれぞれ下句の「眞野の野分」「つづく」「濱風」に對應するわけで、いはば上句で描寫された一連の風景の意味を下句で釋した形となつてをり、兩句は意味的には同一であり反覆であるともいへる。いひかへれば上句は下句に續くのではなくて下句に置換乃至は轉移されるといつてよく、その關係は全く付合的なのである。しかも体言で結ばれそれ自体として完結してゐるかのやうな下

句の形態は右の印象を一層強めるであらう。かういふ両句の連接の仕方による一首の表現効果は、これを「鶉なく眞野の入江の濱風に尾花なみよる秋の夕暮」といふ、おそらく作者の念頭にあつたと思はれる一首と比較する時、容易に理解されるであらう。卽ち後者では、濱風と尾花との關係は端的に表現において指示され具象されてゐるけれども、前者にあつては前述のごとく明瞭に二分され、しかる後兩者が付合はされることによつてはじめてその關係（野分になびく尾花、濱風に越える波）を表現的に回復する。かういふ特殊な構成は「上下の句よろしく」といはれたそれと對蹠するであらうが、しかしそこにはさうした端的な表現によつては得られない情調の擴大があり、「よせい」があるといふべきではなからうか。以上の(1)・(2)の場合を敷衍するかと思はれるもう一例をあげておかう。

(3)　逢はでのみ過ぎぬる程の久しさに思ひくらべて待つ暮もがな

左歌させる其余情とはなけれども、心詞とがなく言ひ下して歌合の歌とみえたり。（民部卿家歌合　久戀七番）

この歌は「首尾相叶」ひ、その中に明快な理路を宿してゐる歌なので、舊來の風情歌に近いとも見られ、從つて「させる其余情とはなけれども」といはれたその意味を基俊の判詞に見えた余情などに近づけて解釋することもできさうであるが、ともかくここで余情と「首尾相叶」ふ様態とを對立させてゐる點は、(1)・(2)で想定された兩者の關係を一層確認させるものがあるやうに思ふ。しかし次に注意されるのはさういふ余情に缺けた左歌を「歌合の歌」と指摘してゐることである。周知のやうに種々な作歌動機・場面のある中で歌合は最も重立つたそれであるが、そこで最も典型的な風体とされたのが「心詞とがなく」「首尾相叶」ふ歌であり、秀歌の本体ともされたことは當時の通念である。「歌合の歌」とは卽ちこれであるが、さうとすれば左歌は「させる其余情とはなけれども」と難じられたものの、單なる風情歌とみられてゐなかつたことは確かであり、同時にそれに對して余情と考へられてゐた歌が単なる基俊的な意味でのそれでないことも確かであらう。やはり余情が破格と珍しさとの相交る新風の特質として受取られてゐたことを暗示するのではないかと思ふ。

如上三つの場合について解説した余情の意味を改めて要約すれば、ここでは下句がそれ自体として完結するやうな語法をとり、おのづから獨立した一世界のごとき表象を醸成してゐるために、上句が直ちに下句で收束されることなく、むしろ兩句は交錯乃至は重層するかのやうな效果をもつ。かうして意味的には言ひ切られないものであり、また情調の無限定な擴がりと累積として感じられる一首の樣態が、この場合の余情であつたと思はれる。「首尾相叶」はぬ連接といふ點では和歌体十種の「余情体」が本來の心象を他の事象に轉移させた場合にもそれは見られたが、しかしこれはそれとも異る新しい手法による余情の發見といはなければならなかつたであらう。

右の(1)・(2)はともに慈圓の歌であるが、かうした手法をもつ歌は六百番歌合には少くなく、いづれも新風の印象の著しいものがある。しかしその中で(1)・(2)が特に余情と評されたのは、おそらくたまたま「首尾相叶」ふ類の歌と對照させられてゐたからで、むしろかういふ對照がこれらの歌のもつ手法の特色を鮮明に理會せしめ、特に余情の語で標示させるに至らせたのではなからうか。

なほこれらと密接な關係に立ちながら、おのづから一特色をみせてゐるのが次の用例である。

五(1)　このごろの心の底をよそに見ば鹿なく野辺の秋の夕暮

左歌鹿なく野辺の秋の夕暮、余情盡し難く聞え侍るを云々。（六百番歌合、寄獸戀二四番）

(2)　人とはばいかにいひてか眺めまし君があたりの夕暮の空

君があたりの夕暮の空、余情なほ盡し難くや。（後京極殿御自歌合、五八番）

この兩判詞は文言も似てゐるが、一層興味深い點は、共に「余情盡し難く」と評されてゐる兩下句の内容、形態の類似であらう。おもふにここで余情といはれてゐるのは、下句が素材としてもつ秋の夕暮の悲哀もさることながら、第一には

(1)の場合、「鹿なく野辺」がおそらく鹿野苑を、(2)の「君があたり」が伊勢物語の歌を聯想させることによつて悲哀の情調のさらに倍加するものがある點であらう（注十三）。第二には四と同様、体言で止められかつその上に長い修飾部をもつ獨特な語結合が、あたかも一語に相當するやうな完結した一世界を形成し、そのため上下句の連接は「首尾相叶」ではなくて重層・交錯の生ずることである。ことに(1)は上句の觀念的な問ひに對して下句が具象で應じ、いはば下句は上句の象徴といふべき形をとつてゐて、著しく連歌（疎句体）的といへるし、また和歌体十種の「余情体」における轉移に近い（例へば余情体の例歌第三「思ひかね妹がりゆけば冬の夜の川風寒み千鳥なくなり」など）ともいへるのである。以上がいづれも下句を余情と評した理由かと思ふが、これに併せて顧慮すべきは(1)の場合「左歌鹿なく野辺の秋の夕暮、余情盡し難く聞え侍るを」の判詞につづいて、「右歌人待つ袖に涙そふなりといへる、姿心艶にして兩方捨て難く見え侍れば、これまたよき持とす」とある點である。右歌は「暮れかかる裾野の露に鹿なきて人待つ袖に涙そふなり」といふのであるが、この判詞において「余情」と「姿心艶」とは對照されてをり、あたかも前に「余情」が「首尾相叶」に對照されることによつてそれと對立する意味を考へさせたやうに、この場合も兩者はどの程度か對立する概念と見ることが許されるであらう。おそらく兩者の差異は、左歌が前述のやうにただ今のわが心をそのまま「鹿なく野辺の秋の夕暮」の情趣に轉移し象徴したのに比べて、右歌が「鹿なきて人待つ袖に涙そふなり」と表はして鳴く夕暮の鹿とわが心とをさながらに融和し相應させる表現をとつてゐること、しかも下句の語法的形態の差異がその印象を際立たせてゐるところにあるのではなからうか。このやうな兩歌の關係はあたかも四の(2)の「なびきゆく尾花が末に」の歌と、これに比較した「鶉なく眞野の入江の」の歌との關係に比定されることに氣がつくのであるが、さうとすれば四の場合、「首尾相叶」に對して主として形態的に特色づけられてゐた「余情」も、またここで「姿心艶」に對立して一定の表現様式のもつ審美性として特色づけられてゐるかのやうにみえる「余情」も、結局は同様な場合のそれがやや視點を移して捉へられたにすぎないといつ

ても差支ないのではなからうか。逆にいへば「姿心艶」といはれた様態と「首尾相叶」といはれた形態とは、同じものの二面とも考へられるわけであるが、そのことはわれわれに、あの俊成の思想の核心と見られる「何となく艶にも幽玄にも聞ゆること」（慈鎮和尚自歌合跋）、「艶にもをかしくも聞ゆる姿」（民部卿家歌合跋）といはれた様態のことを想起させるであらう。それは單に「姿心艶」といふ言葉の聯想からだけではなく、同時にかういふ彼の指向する理想的様態に相當する一首の形態が言葉つづきの流麗で暢達した姿であり、「首尾相叶」といつてもいいものであつたからに外ならない。改めて説くまでもないかもしれないが、例へば俊成が右の文言を記すについて常に例歌としてあげた貫之の「むすぶ手の雫に濁る山の井のあかでも人に別れぬるかな」の歌について、古來風体抄で下した評語を引用すると、「此歌むすぶ手のと措けるより、雫に濁る山の井のといひて、あかでもなどいへる、大方すべて詞・ことのつづき、姿、心限りなく侍るなるべし。歌の本体はただ此歌なるべし」といふのである。さうとすれば「姿心艶」・「首尾相叶」と對照的に立てられた「余情」とは、おそらく俊成の指向する理想的様態とは異る何かであつたと推定しなければなるまい（注十四）。しかしこの問題は後に改めてとり上げることとし、もう少し余情の用例の考察をつづけたいと思ふ。

さて前述のやうに四・五における余情は和歌体十種の「余情体」に類似してゐる點もあつたが、やはり別の新しい手法に基く余情と考へるのがふさはしく、また俊成以前の諸用例とも異つてゐて、いはば俊成の余情を特色づける場合と思はれるのであるが、しかし前述の顯昭の用例中の第三例、千五百番歌合の「それもかたみの有明の月」に關する余情も、今にしていへばこれとほぼ同様の場合といつても差支ないであらう。

「姿心艶」と余情とが對照されてゐるのと並んで、もう一つ余情との對照を見せてゐるかと思はれる用例を最後に加へておきたい。

(3) 遠近の庵にひたうつ音聞けばかたみに守るや秋の小山田（左）

風ふけば山田の庵におとづれて稲葉ぞ人を守り明かしける（右）

左、遠近のひたの聲、かたみに秋の田を守り、右は秋風庵におとづれて稲葉人を守れり。風体共に存逸興して忘余情か。（六百番歌合、秋田一五番）

ここで「風体共に存逸興」といはれてゐるのが兩歌の句法に見られる直体風の明快さや、構想に見られる機智的なをかしみなどであるとすれば、逆に余情といふのは前述のやうな特殊な句法其他による情調構成をさすと思はれる。もつとも余情を逸興の語に對置したのは、おそらく古今集眞名序に見える業平と黒主とに對する評語に根ざしてゐるであらうし、近くは基俊の「□一端之興、余情猶似薄」とも似てゐて、これだけでは余情の内容規定に關して特に見るべき意義をもつとはいへないけれども、しかしこれまでいくつかの判詞例を通して考察してきた俊成の見解に照合する時、これは俊成の余情が風情主義に對する情調構成のそれであることを物語る端的な判詞であるといつてもよいかもしれない。

以上俊成の余情に關する判詞をかりに五種に分け、それぞれの意味を既往の場合と比較しながら考察してきたのであるが、總括的にいつて特に注意されるのは、その用例が——一見かなり多彩であるけれどもいづれも情調構成をめざしての特殊な句法とか用詞・趣向の巧みに關して用ひられてゐることである。これは前に縷述しておいた基俊から顯昭に至る（この時期をかりに前期とよんでおかう）判詞と對照的で、風情主義から情調構成のそれへとほぼ完全に轉回し了へたといつてもよいのではあるまいか。卽ち余情をあくまで風情主義への批判的契機として評價してきた前期の意識は、ここに至つて余情それ自身の表現を目的とすると見られるからである。あの獨特な句法や用詞・趣向の巧みはかういふ轉回を可能にするための方法に外ならず、いはば風情の巧みを克服しこれに代るために發明された新しい第二の巧みであつたといつてよいであらう。しかしかういふ轉回ももとより突然の事態ではなく、風情主義を矯正するために余情の機能に對して

加へられた前期におけるあの重大な反省がさらに一歩を進め、風情と余情との關係を顚倒させるに至つたといふにすぎないであらう。兩者の意識や實踐の上には一貫した持續が辿られるのであり、それは漸進的な變化であつたといはなければならないけれども、しかしすでにここに至ると事態は決定的であり、最も大きな段階を劃したといふ意味は失はれないのではなからうか。

基俊以後の判詞資料に徴する限り、そこにこのやうな劃期的な轉回を印してゐるのは俊成であつた。少くとも最も有力な一人であつたといふ外はないが、しかし判詞におけるこの轉回が指示してゐる現實の事態、いひかへれば和歌史的轉回を惹き起したものは俊成でなかつたと思はれることは既に述べた通りである。即ち判詞例において「余情」は「姿心艶」・「首尾相叶」などと對照的に立てられてゐたが、後者こそ俊成の指向したものであり、おのづから前者は彼と異り、しかも一層前進的な段階の作風を標示するものであらうと考へられるからである。ここで再び想起されるのは前掲近代秀歌の文言で、そこには經信以來の表現論的反省が俊成につづく「今の世」に至つてさらに前進し、新段階を劃するに至つたとして達磨歌期の改革を暗示してゐたのであるが、おそらくこれに該當するものであつた。事實、俊成が「余情」ありと判じた歌のすべて（二・三・四(3)を除く）・五(3)を除く）は例外なく良經・慈圓・定家・家隆ら、この新段階に現はれた人々に限られてゐることは注目に價する。多い判詞ではなかつたが、それでも七例の一致して示すところを見れば必ずしも偶然であつたとは思はれないのである。むしろこの「今の世」の新しい作歌意識・制作方法を標示するために特に宛てられたのが「余情」の語と見られるのであり、逆にいへば以上のやうな特色をもつ「余情」の性格は「今の世」の作歌意識・制作方法を具体的に説明するものであつたと思ふ。

このやうに余情を特定の和歌史的段階を標示する言葉として用ひることは、しかしひとり俊成の判詞からのみ想定されることではなかつた。無名抄が當時「達磨宗」・「幽玄の体」と呼ばれてゐた「近代歌体」の特色を解説するについて

「余情」の語を用ひたことは改めていふまでもないことである。おもふにこれは俊成が判詞でみせたあの余情の意味づけをやがて一つの史論にまで確立したともみられる叙述であつた。無名抄が「近代歌体」の特色を明らかにしたあの優れた叙述のうち、ことに余情・景氣について、それが視聽覺では捉へることのできない、從つて明確な對象をもたない漠然とした情調であり、同樣にまたわづかに「けしき」として感受することはできても言語表現にあまる樣態であること。あるいはかく感覺的には缺如する（捉へえない）部分を補填するもの、いひかへれば想像力によつて構成された映像や情趣にすぎないものであることを種々の比喩をあげて説明してゐる個所は最も著名であるけれども、しかしそれより一層重要でもあればまた尖鋭とも思はれるのは、それが風情主義の逢着した歷史的な行き詰りを突破した境地に外ならないこと、從つて風情を盡す徹底した實踐とそれに必然に伴ふ行き詰りの自覺なしには眞に成立し難いものであることを明らかにしてゐる個所である。おそらくそれは俊成が上述の判詞例でも十分に説明しきれないでゐる余情の意味を、彼の意圖からさう遠くは離れずに解説してゐるやうに思はれる。

さて余情について以上の事實が指摘されるとすれば、ここで問題として提起されなければならないのは俊成の思想の核心と思はれるあの「景氣」と「余情」との關係である。改めて繰返すことになるが慈鎭和尚自歌合十禪師跋の文言によれば、景氣とは「何となく艷にも幽玄にも聞」え、かつ「その詞姿のほかに」「浮びてそへるなり」といはれた樣態であつて、すでに述べた通り風情も詞もさらに深い心さへをも撥無する、これといつてとりとめることのできない情調を指向したものであり、いはば純粹情調の構成であつた。さうとすれば、少くとも情調構成といふ一點においては新風における余情も俊成における景氣も同一である、といふよりその點に關する限り俊成の理論は新風のそれに先立つてすでに確立されてゐたといはなければならない。從つて新風におけるあの獨特の句法と、俊成における首尾相叶ふ傳統的なそれとの間の差異こそ重大な兩者の爭點であつたことをいまさらに感じるのであるが、同時に余情が新風の標識となりえてゐるのは單

に情調構成をさすからではなく、あの獨特な句法其他に結びついた概念に外ならないこと、いひかへればあの句法における情調構成、を意味してゐたからであることを確認せざるをえないのである。余情の意味が景氣との對比の上でこのやうに確認し直されると、景氣の意味もまたより詳しく限定し直されるのではなからうか。即ち景氣は余情とは逆に、すなほに暢達した姿における情調構成であつたけれども、しかし情調が構成される限り、そこにはおのづから何らかの手法が——あるいは情調外のものを排除するために、あるいは積極的に情調構成を可能にするために——工夫されなかつたはずはない。前者としては例へば既に論述しておいたやうな、止觀に擬せられた嚴しい歌の世界への轉入が考へられるし、後者としては同じくそこで詳述した詠吟の問題などそれに該當するであらうが、ほかにもなほ考へられるものはあるかと思ふ。俊成における「景氣」の判詞資料は、はたしてそれについて語るところがないであらうか。

しかし遺憾ながら資料は乏しいのであるが、六百番歌合、雲雀一七番右「春深き野邊の霞の下風に吹かれてあがる夕雲雀かな」の歌の判詞はその意味を明らかにするのに役立つやうに思ふ。まづ左方が、「霞の下風も聞きならはず。また風吹かずはあがるまじきか」と難じたのに對し、右方は、「ただ風のゆるやかなる折吹かれてあがるやうに覺ゆる景氣色イなり」と應酬してゐるのであるが、俊成はこれを判じて、「右の歌は吹かれてあがる心は少しいかにぞや聞え侍れど、野邊の霞の下風になどいへる、ゆるく吹くらむと景氣ありてこそ見え侍れば云々」と取りなしてゐるのである。この二つの景氣の用例のうち前者は、左方がこの表現をそのまま理路で捉へて誇張と見、それ故に風情の過剩として難じたのに對して、見るままに端的な描寫とみてそれを景氣とよんでゐるやうであり、後者は、「霞の下風」といふ表現の喚起する映像自体ではなく、それからさらに誘發・展開される「ゆるく吹く」風の具象的な表象をさしてゐることが分る。このことはわれわれに慈鎭和尚自歌合跋の例の文言を改めて注意し直させるであらう。即ち「よき歌になりぬればその詞姿のほかに景氣のそひたるやうなることあるにや。たとへば春の花のあたりに霞のたなびき、秋の月の前に鹿の聲をきき、垣根の梅に春風の匂ひ、

峯の紅葉に時雨のうちそそきなどするやうなることの、浮びてそへるなり」といふのであるが、ここに比喩として描寫されてゐるものは、景氣が表現の直接に指示する映像や情調そのものではなくて、その上にさらに隨伴的に喚起されるもの——しかしおそらくは單に附加されたものではなくて、同じ方向において一段の昇華と純化とを經た映像や情調であり、しかも具象的な生動性をもつて迫つてくるやうなそれであることを物語つてをり、前の場合とほぼ同樣であつたからである。景氣の用例は乏しかつたが、しかし言葉の映像喚起の機能に對して俊成の懷いた關心のなみなみでなかつたことは、彼が判詞で愛用した「面影」の語もまたこれを證してゐるのである。

これも具象的な映像を伴ふやうな情調表現の一手法であるが、具象的といつても描寫によるよりも比喩的に趣向された表現であることが普通なので、所詮一種の風情ではある。たださういふ風情がもはや叙述や理路によらず端的に映像を喚起する、いひかへれば視覺的情趣としてあらはれるところに風情を克服する新しい手法となりえた理由があつたといへよう。用例は廣田社歌合をはじめとして少くなく、ことに慈鎮和尚自歌合、後京極殿御自歌合では目につくが、そのうちの幾つかを抜き出すと、

(1)　雪深き御前の濱に風吹けば松のうれ越す沖つ白波
　　御前の濱に風を吹かせて松のうれ越す沖つ白波といへる、歌の姿・雪の面影すでに嫉妬の心起り侍るにや。（廣田社歌合、社頭雪六番）

(2)　霞しく春の汐路をみわたせば綠を分くる沖つ白波
　　春の霞、蒼海の上にひき渡るさま、淺綠色をそへたるに、沖つ白波立ち分けたらむ程、面影おぼえ侍れ。（右大臣家歌合、霞二番）

(3)　月さゆるみたらし川に影は見えて氷にすれる山藍の袖

右また屏風の歌のうちを注し申して侍りけるなり。みたらし川に月さえなどは常のことなるを、氷にすれるといへる心ばかり、少し面影おぼえ侍る云々。（慈鎮和尚自歌合、十禅師九番）

(4) 雲深き峯の朝けのいかならむ槇の戸しらむ雪の光に

左の雲深きといひ、槇の戸しらむと侍る冬の朝、まことに面影あまりておぼえ侍るにや。（後京極殿御自歌合、五五番）

(5) 花のちる山下風にふしわびて誰またあくる空を待つらむ

此右の歌、面影おぼえて花の下ぶし艶には思ひやられ侍るを云々。（千五百番歌合二五一番）

すでに解説するまでもなく明らかであらうが、面影といはれてゐるものは、いづれも眼に見える映像ではあるけれども、しかし輪廓や細部が線條的に明瞭に限定されない漠とした形、乃至は色彩の効果として表象されるところに共通の特色があるといへよう。かうした様態に對して幻影を意味する面影の語が宛てられたことはまことに適切であつたといはなければならない。

景氣、面影に近い言葉としては他に「けしき」の語もあつて用例も少くないけれども煩瑣になるので省略する。「けしき」には氣色、景色いづれの字を宛てるにせよ、意味は多く映像を喚起するやうな情調表現をさしてをり、面影に近いけれども、單に情調をさすにすぎない場合もあることは、この語の一般的な意味からみて當然であるかもしれない。

このやうな用語をもつて俊成が表はさうとしたものは、極めて具象的で生動する映像、あるいは映像ならずともさうした描寫のもたらす情調であつたが、それらが情調構成に當つて効果的な表現契機であつたことは疑はれまい。かういふ表現そのものの成立は必ずしも新しかつたはずはなく、從つてさうした表現のもつ意義にことさら注目してそれを特に景氣・面影などの術語を用ひて押へとり、一つの表現論的契機として確立しようとするのは優れた和歌史的自覺にまつほかはないが、それを果したのがおそらく俊成であつたのであらう。少くとも歌論、判詞に關する限り、**これらの用語が俊成以**

前にあつたといふ明瞭な證跡は見出し難いからである（注一五）。

俊成は純粋情調の構成ともよぶべき自己の方法を説くについて、その情調の性格を特に「景氣」とよんだのであつたが、彼の情調構成の方法が特殊な句法に俟たないすなほな首尾相叶ふ姿を理想としてゐただけに、景氣は殆んど情調構成のための基本的な手法であるといつてもよいやうに思ふ。現に上述の、景氣をはじめその周邊にある幾つかの用語が示す映像喚起の機能は、それが單に俊成一個のものではなく、さらに一般的に適用できるものであることを理會させるのではなからうか。從つて景氣と對立的に考へられてきた「余情」についても、それが含みもつ内容のうち特殊な句法其他にかかはる部分を除いた情調的なものを特に指示する言葉を求めるとすれば、あるいは景氣といつても差支なかつたのではあるまいか。いひかへれば特殊な句法に結びついた景氣、それが余情の概念に近かつたかもしれないと推測するのであるが、このことは次のやうな想定に對して任意な推測以上の意義をもつのではないかと思はれる。即ち余情の語によつて標示されたあの新風の時期に入つて、前述のやうな情調構成それ自体が表現の目的と化し、舊來の余情の意味あひが一轉回する時、余情乃至は「あまりの心」といふ言葉よりも一層直截に情調そのものをあらはす用語を創出する必要が生じるのではないか、さうしてたまたまこれに相當するのが景氣乃至は面影などではなかつたかといふ想定なのである。おもふに余情や「あまりの心」は和歌体十種や九品和歌に見られた通り、心詞のかかはり方としての表現論的構造を示す言葉としては適切であり、またその限りで變らぬ意義を荷つてゐるのであるが、しかし直截に情調的様態そのものを標示するにはすでに尖鋭さを欠くとも思はれるからである。

景氣に關する前引六百番歌合の判詞は慈圓の歌について附されたものであり、面影の判詞は新舊さまざまな歌人の作について附されてゐるが、慈圓・良經の自歌合において殊に目立つことは看過されない。そればかりでなく、俊成以後の余情の系譜をさらに辿る時、直ちに氣づかれる一事實は、例へば定家の場合、彼は余情の語をもはや俊成が賦與したやうな

新しい意味では用ひずに却つて前期のそれを踏襲し、しかもごく僅少にとどまるのに對し、景氣・面影の語の方は必ずしもさうではない。一般に定家の判詞にみえる術語の使用は極めて傳統的であり、新奇な發明はなかつたといつてよいのであるが、この場合彼は余情を俊成以前の慣用に戻し、代りに當時の新しい作歌手法を指示すべき術語として必要ならば後者を選ぶといふ手續によつてこの兩語の用法を整理してゐるやうに見うけられる。このやうな俊成以後の展開をさらに具体的に考察しなければ景氣を中核とする俊成の思想を歌論史の中で位置づける試みは完了しないわけであるが、それは定家の歌論を對象とする別稿に期したいと思ふ。

（一九六一・一・五）

注一　紫文要領上「世中にありとしある事のさまざまを、目に見るにつけ耳に聞くにつけ、身にふるるにつけて、そのよろづの事を心にあぢはへて、そのよろづの事の心をわが心に辨へ知る、これ事の心を知る也。物の心を知る也。物の哀れを知る也。其中にも猶くはしくわけていはば、辨へ知る所は物の心、事の心を知るといふもの也。辨へ知りて、その品にしたがひて感ずる所が物のあはれ也。（中略）人のおもき憂へにあひて、いたく悲しむを見聞きて、さこそ悲しからめと推し量るは、悲しかるべき事を知るゆゑ也。これ事の心を知る也。その悲しかるべき事々の心を知りて、さこそ悲しからむと、わが心にも推し量りて感ずるが物の哀也。」

注二　本稿の止觀に關する叙述は、石津照璽博士「天台實相論の研究」、安藤俊雄氏「天台性具思想論」によるところが多い。私の理會に大過がなければ幸ひと思ふ。

注三　新猿楽記「景氣　ケハヒ」。紫明抄「景氣閑雅（ケハヒコヨナシ）　幽玄之儀也。」

注四　最近の論考に限つていへば、前者としては俊成を「韻律論的余情主義」とみる藤平春男氏の説（「藤原俊成の幽玄論ということ」、後者には「國文學研究・第十二輯」）、後者には**俊成の余情を「情調的象徴主義」と見、余情の一つの完成を俊成に認める立場で余情史を論述されてゐる谷山茂氏「余情歌論」（人文研究一巻七号）がある。谷山氏は俊成の「余情主義」を當時の歌論史的狀況の中で詳細に分析され教示深いものがあるが、しかし「余情」の語そのものに限つていへば、俊成の用法を固執するより、一層包括的な意味で扱はれてゐるやうである。兩論考がそれぞれ企圖してゐるものに即して理會すれば、いづれも適切に扱はれてゐるとは思ふが、しかし本稿は余情の歴史的かつ個性的な意味を捉へることをねらつてゐるので、余情と景氣との區別、また俊成については余情の彼自身における用法が他者のそれからはつきり區分されるその點が問題にされるのである。**

注五　新撰髄腦の歌病論に「一文字なれども同じきは猶去るべし」として、「み侍ひみ笠と申せみやぎ野の」の歌があげられてゐるが、「同じき」はこの場合「心同じき」の意であるから、意味に対する文字で、假名に書いた場合の字形、または發音した場合の音聲と見てよいであらう。また清輔和歌初學抄の「諷詞」の條に、「またそへよむことは聲たがひたれ

どもただ文字につきてよむなり」として証歌を掲げてゐるが、それは「置と興也」、「伊禰とイネ也」の類で、「聲（シヤウ）」即ちアクセントに對して字形、音聲をさしてゐると見られる。

「そへ」については古今集假名序の「そへ歌」とか、同じ序中の「あるは花をそふとてたよりなき所にまどひ、あるは月を思ふとてしるべなき闇にたどれる」、さらには孫姫式で「亂思」を注して「義非レ優、於レ文造次讀レ之」とあるのを新撰和歌髓腦に、「詞は優なくして常にそへて詠めるなり」と訓じた用例など見えるが、いづれも意味が判然とせず、諸説に分れる。しかし本文の場合と同じ系統の用法と思はれるもので、しかもやや早いのは、天祿三年八月二八日、規子内親王家歌合（二十巻本）の「しらに」の歌の判詞に、「この歌ことなる心ばへなけれども、そへ所少きに、いま一文字加へてしらにといへる所少しまされり」とある場合であらう。これは隱題をよみこむことを言つたものであるが、かういふ修辭に關する用法は、和歌初學抄に至つて詳しい。即ち同書「秀句」の條に、「また歌は物によせてそへよむやうあり。なぞらへ歌といふにや」として、説くことは緣語なのであるが、この「そへ」の義については、別に言葉を加へて、「その物にかかりたる事をいひ」と解説してゐる。同じく「諷詞」の條でも「そへ」とあるのは懸詞のことをさしてゐるが、これも「その物にかかりたる事」の限りでは同一といつてよく、從つていづれも、西行上人談抄などに見える「詞のよせ」に當ると思はれる。

注六　内裏歌合六番「待郭公」の左歌に對する判詞であるが、和歌童蒙抄にも「歌の姿けうらなりとて勝なり」とあつてほぼ同文である。また二十巻本系統によるといはれる夫木抄もこれに近いが、「歌かたちよしとて為勝」とあつて「清げ」とはない。ところが十巻本の本文は「これも題の心なしとて持」とあつて著しく異る。かう考へると袋草子、童蒙抄の本文は「後世の修飾が加わつたものではあるまいかとさえ考えられる」（萩谷朴氏、平安朝歌合大成二）餘地があるわけであるが、ただ童蒙抄は袋草子に見えない同歌合四番判も引いてゐるので、袋草子の孫引ではなく、從つて後世の改竄があるとしても、その本文は袋草子以前に溯るであらう。

注七　上品中の例歌の中、「み山には霰ふるらし」の歌は、新撰髓腦の歌病論の項に、「優れたることのある時は、惣じて去るべからず」といふ場合の例歌とされてゐる。即ち「山」の文字の重複を病と指摘してゐるのであるが、和歌體十種の「神妙體」の例歌にも數へられてゐる程の歌なので、特に許容例に入れたのかもしれない。この歌が「詞たへ」ならぬものの例歌と見られるのは、この歌病のことに關係するかとも一往は考へられるが、おそらく大きな理由ではないであらう。

注八　公任の「あまりの心」については、教長古今注第七に、次の文言が見える。即ち「公任卿ノ歌ノコトドモ言ヘルニ、詞モ强ク、心モ余リアレバコソヨケレ、末ノ世ノ歌ノサモナクシテ同ジコトサヘ重サナルラムハ、見所アラジト言ヘル云々」と。このうち「同ジコトサヘ重サナルラム」といふのは、いはゆる「重言」の病をさすのであらうから、これと「詞モ强ク」とを參考すると、文意は新撰髓腦の、「こと多くそへ、くさりてやと見ゆるが、いとわろき也。一すぢにすくよかになむ詠むべき」に近接してゐると考へられ、從つて、「心モ余リアレバ」とは、同書のその個所の上に見える「心深く」にほぼ匹敵するやうに思ふ。しかしまた「詞モ强ク、心モ余リアレバコソヨケレ」といふ文言は、上品上の解説文に類似しないでもない。かう考へると、この本文は、何か獨自な公任の論書に基いてゐるのか、それともいたづらに新撰髓腦と九品和歌とを綯ひ合はせたものを典據にしてゐるにすぎないのか、明らかでないが、もしこの資料に信憑性が認められるとすれば、この本文は、「あまりの心」を媒介として、右の兩書を結びつけるやうな見解を見せ

てゐる所に、その價値はあるといつてよいであらう。

注九　古今集假名序の「心あまりて詞足らず」に準ずる用例はしばらく除外する。

注十　闕文になつてゐるが、千五百番歌合・一二七五番（顯昭）判に、「基俊が判詞に一はしの興あれど、あまりの心うすしとことわりて侍り」とあつてほぼ推定される。

注十一　俊賴の判詞資料のうち永緣奈良房歌合、月三番右、秋の夜はくもるといへどことと月のさやけきよりもさやけかりけり」の歌に下された判詞文中、群書類從本並びに圖書寮本を翻刻した桂宮本叢書第十四卷本文によれば、「秋月なりとも曇らむにはおとらざらむ、あまりのよせいなり」の文言が見える。この記載を信ずればこの場合の「よせい」は文意からして殆んど「風情」に近いといはなければならないが、右の兩本の祖本と目されてゐる天理圖書館藏卷子本によれば「よ」ではなく「ふせい」と讀まれる（字形は相當紛らはしい）ので疑問は解消する。從つてこの判詞は俊賴髓腦に枚擧されてゐる諸表現樣式のうち「風情あまりすぎたるやうなる歌」の意味に該當する用法といつてよい。

注十二　六百番歌合、志賀山越十二番左、遠方やまだ見ぬ峯は霞にてなほ花思ふ志賀の山越」の判に「山越の道の花をばおきて、他の峯の霞のうちを思へる、あまりの心にや侍らむ」とある。この「あまりの心」はそれ自身惡しき意味で用ひられてゐる場合として特異と思はれるが、しかし實は語形がたまたま「あまりの心」となつてゐるだけで、余情と同じ意味にとるべきではない。卽ちこの「あまり」は、判詞に多い過度、過剩をあらはす「あまりなり」で、それに風情をあらはす「心」の結合した語がこの場合なのである。つまり風情の過剩を戒めてをり、余情の用語例からは除かなければならない。具體的にいへば、同じ歌合、寄琴戀十二番判の「初五文字、耳根をふさぎ、聲塵を拂へる心あまりにや侍らむ」と、同じ場合にすぎないのである。

注十三　新古今集卷二十、慈圓「いにしへの鹿鳴く野邊の庵にも心の月はくもらざりけり」の歌は、詞書に「五百弟子品　內秘菩薩行の心を」とあつて、鹿野苑を暗示してゐるが、本文の場合もこれに準じて理會されよう。

注十四　「余情」と「姿心艷」とが對立的に扱はれてゐると見られるこの判詞の見解は、あたかも前に（二二頁參照）考察した通り、無名抄が「そらに景氣の浮び、「艷すぐれぬる歌」を二分して「余情內にこもり」景氣あるものと「風情もなけれど詞よくつづけつればおのづから姿に飾られて」景氣あるものとを對照させたのと揆を一にすることを指摘したいと思ふ。しかも後者の例歌としてあげられてゐるのが「艷なく眞野の入江の濱風に」の歌であることも興味深いものがある。

注十五　景氣、面影の用例は見えない。ただ景氣と同義、もしくはそれに近いと思はれる「けはひ」は、袋草子下卷に引く、康平六年十月三日、丹後守公基朝臣歌合（範永判）に「右嵐の寒さに鹿の鳴きたる証あるべし。されど歌がらのけはひをかし」とあるが、冷泉家の二十卷本臨摸本には、「されど歌のけなし」となつてゐる。

「けしき」は群書類從第十三輯所收、永久四年八月、雲居寺結緣經後宴歌合（基俊判）、十五番判に、「なほ秋風はおとづれてといへるけしきたをやかならねば」とあるが、二十卷本には「おとづれてといへるつづきたをやかならねば」と見える。尤も歌句にも「あけぬともなほ秋風はおとづれて野邊のけしきよおもがはりすな」とあつてまぎらはしい點がある。