The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	有心の課題 : 定家歌論研究（四）
Author(s)	田中, 裕
Citation	語文. 1968, 28, p. 1-14
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/68582
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

有心の課題

――定家歌論研究（四）――

田中　裕

有心論は単に定家個人の思索の歩みの上で注目されてゐるばかりでなく、一般に平安鎌倉期の歌論史において、その到達点を示す成果として評価されてゐる。従って歌論史研究の上で有心論が担ってゐるあの問題性の大きさも当然といはなければならないが、同時にかういふ評価、問題性を支へる根拠の最大のものが毎月抄であることも留意されてよいことである。かうした現状からいへば、もし毎月抄の定家作であることが疑はれるとすれば、定家歌論の研究にとっての影響もさることながら、そもそも有心論が歌論史の上で占めてゐる如上の問題性の大きさそれ自体が危くなるのではないかと疑はれる。すでに私は毎月抄を定家作とはみてゐないので、右の疑問はいづれも私にとって仮定のものではないけれども、しかし本稿ではさういふ視点はしばらくあづけ、専ら同書の有心論が当時の歌論史的状況の中で、はたしてどれ程独自であるかといふ別の疑問を検討してみたいと思ふ。かりにその所説が必ずしも独自でなく、むしろ時代に普遍する思想の一環にすぎないとなれば、一には定家の晩年の思想と毎月抄の有心論との間に現在見出されるあの緊張関係はよほど緩和され、人は晩年の歌風や判詞その他の歌論資料をもう少し率直に、そのものとして考察する余裕をもち直すことができるであらうし、一方、また現在有心論がもつ如上の問題性は、かりに同書を除くとしても、必ずしもその大きさを失ふことにはならないであらう。

一　毎月抄について

毎月抄の核心の一つがその有心体の説にあることは動かせないが、その有心体説を理会する上の一要点は、本書が先行の一書として十体の名にその例歌を配した、あたかも現存定家十体の如きものを前提とし、その中の一体である「有心体」を解説することにまづ立論の動機を見出してゐることである。本書が一体としての有心体を論じ、やがてまた「九体にわたる」有心体を論じてゐることは、一見論旨に混濁をみせているかのやうで諸説の分れる点であるが、しかしそれは右のやうな執筆事情がたまたま叙述の順序、論旨の構成を規定したにすぎず、思索の論理性とは一往別であることをまづ留意しておく必要があったと思ふ。事実このことを考慮すればその所説に矛盾はなく、本書の主旨は「九体にわたる」有心体、いひかへれば歌体が何であれ、およそ歌をその根柢において支へてゐる有心の要請にあったことは明らかである。たゞその場合、もし人あっ

てさういふ有心体とは具体的には何か、その指向する心とはどういふ性質、様態のものなのか、と借問する時、著者はいはば有心体の純型とでもいふべきものをしばらく構成して示さなければならなかったであらう。ところがそれに答へるものが、先行する「十体」（その論調からすれば自作とみえる）中の有心体とその例歌とである、と著者は指さすわけである。「いまこの十体の中に有心体とてつらね出し侍るは、余体の歌の心あるにては候はず、一向有心の体をのみさきとして詠めるばかりを選び出して侍るなり」といはれた理由はそれであるが、すぐ追ひかけて「いづれの体にてもたゞ有心の体を存ずべきにて候」と念を押すところにその本旨は示されてゐる。つまり論旨は叙述の順序と逆なのである。

このやうに考へると、有心体の本旨は有心体を単に幽玄様、長高様などと並ぶ特定の風体概念に局限して主張しようとするのでもなければ、また一体としての有心体が「もとの姿」であり、「すなほにやさしき姿」であるといっても、それは幽玄様、麗様などが審美性乃至表現形態をあらはす風体概念であるのと同様な意味で「もと」であるのでもなかった。即ち「もと」とは伝統的な表現論で心が最要の契機とされてきたその意味を正しく承けるものに外ならず、たゞそれが現在歌のおかれてゐる特殊な歴史的状況に応じた特殊な方向づけや強調をもって登場してきたにすぎないのである。

それにしても「九体にわたる」根柢的な有心体とは何であらうか。それについて「十体」中の有心体の例歌の分らないのは残念であるが（現存定家十体をそれに擬することは臆測としてとらない）、しかし本書自身の説明も決して乏しいわけではない。たゞ論旨の多岐にわたってやゝ明瞭を欠く憾みはあるかと思ふ。

それで分りやすいところからみてゆくと、まづはじめに無正体歌を戒めて「執する心」を説くのは沈思、推敲などといふ詠歌の基本的な用意を教へるものといってよいが、次いで「恋・述懐などやうの題をえては、ひとへにたゞ有心の体をのみ詠むべしと覚えて候」といふのは真率な感情の流露を意味するやうである。その限りでは抒情性の回復が有心体の本義といはれるのもうなづかれるのであるが、しかしはたしてそれに尽きるかどうか、いひかへれば問題は単に主体の内に探ればすむものであったかといへば、おそらくさうではなかったと思ふ。

「よく〳〵心を澄まして、その一境に入りふしてこそ稀にも詠まるることは侍れ。さればよろしき歌と申し候は、歌ごとに心の深きをのみぞ申しためる。あまりにまた深く心を入れむとてねぢ過せば、いりほがのいりくり歌とて堅固ならぬ姿の心得られぬは、心なきより。もうたてく見苦しきことにて侍る。この堺はゆゝしき大事にて侍る。」

こゝにも「歌ごとに心の深き」が語られてゐるが、それは「一境に入りふす」ことの「深さ」である。つまり有心とは単に作者の心のありやうが問はれてゐるばかりでなく、それを一境とのかゝはりあひにおいて捉へようとするわけで、おそらく重要なのはこの点であった。

一境とは所詮、対象にちがひないけれども、これを詠歌の実際に即していひかへれば、それぞれの歌題あるいは選択された主題に応じた本意や特定の素材の観念等が集まって織りなす世界であり、その意味では規範の体系ともいふべきものである。従って対象といっても単に作者が相手どる事物の表象や性質が問はれてゐるばかりで

なく、その捉へ方やその場合作者のあるべき感情や思想の性質、様態などまでを含めた総体としてあるわけで、いきほひ詠歌とは抒情に尽きるものではなく、かういふ規範的な世界の模写あるいは再現といふ意味をももたなければならないのである。

対象とのかゝはりあひといへば近代の写生もその厳格で徹底した実践を意図してゐるわけであるが、しかしその場合対象は常に見られるものであり、主導性が無限の自由と共に与へられてゐるのは作者の側である。尤もかゝはりあふとは対象が作者を規定しかへす働きをも含まなければならない筈であるが、さういふ関係もこの場合はすべて内的なものである。しかし当時の詠歌にあっては、如上のやうに作者に無限の自由が許されてゐるわけではなく、その行為を規制しその適否を判定するものは逆にむしろ対象である。恋や述懐が本来いかに抒情的、自己表白的な動機、素材であるとしても、いまや真率な感情の表現がたゞちに歌になるのではなくて、規範としての本意に許される限りにおいてさうであり、抒情的といふ以上に再現的といふべき性質をおびてゐたのである。

かういふ約束された対象の性質はもとより伝統的に作られたものであるから、まづ知識として通暁することが必要であるが、同時に対象がその捉へ方やそれを捉へるについての作者の感情や思想の動きまでも含む以上、さうした世界を全人的に体得する努力を欠くことはできなかったであらう。「一境に入りふす」の語義もおそらく一境に入りおほせる、入りきることであるらしく、つまりは徹底であるが、それは右のやうな理会と体得との徹底した作業を意味してゐたと思はれる。従って繰返していへば、一境に徹底するところの有心体とはもとより異常な精神の集中を意味してゐたにちがひないけれども、[注一] しばしば誤解されてゐるやうには単純に唯心的なものではなく、自他のかゝはりあひの深さの上にその課題性を見出してゐたのである。

それを共にもう一つ前引の本文で注目されることは、「あまりにまた深く心を入れ」すぎては「堅固ならぬ姿の心得られぬ」歌の現はれる危懼を述べて、「この堺はゆゝしき大事にて侍る」と説いてゐることである。こゝには一歩を誤ればもはや歌であることを失ふやうな危機的な手法を必要とする特殊な状況が描かれてゐるが、それは有心体が抒情的といはれるやうな感情の自然な流露とは異り、心と表現との応和に関して容易に克服できない困難な歴史的課題に向き合ってゐたことを理会させる。有心と抒情性との間のかうした際立った差異は、あたかも和歌体十種における次の対立的な様式を想起させる。

即ち「義実、以無曲折為得耳」と記された直体は、感情の自然流露といふにふさはしいものであるし、一方「詞隔凡流、義入幽玄、（中略）而只以心匠之至妙云々」といはれた高情体や、とりわけ「志在于胸難顕、事在于口難言、自想心見、以歌写之、言語道断玄又玄也」といはれた写思体は、通常の言語手段に余る複雑無量の思ひをあへて表現するため、心詞の応和についての深い省察と手法上の工夫とを不可避とする様式であるかと思はれるからである。おそらく有心体はこの類型に属するのではなからうか。このやうに考へると、有心体説は心を最要とする主張であったにちがひないけれども、単なる抒情性とはちがふ特定の表現様式と堅く結ばれてゐることが分るが、併せてそれはどういふ歴史的事実に結びついてゐるかといへば、いふまでもなく新古今歌風の末期的状況であった。

周知のやうに新古今歌風に対する批判は、達磨歌とよばれたその当初にも少くはなかったけれども、いま注目したいと思ふのはその末期に当る承久前後に踵を接して現はれた近代秀歌、無名抄、八雲御抄などの所説である。特に前掲の「あまりにまた深く心を入れむとてねぢ過せば、いりほがのいりくり歌とて堅固ならぬ姿の心得られぬは、心なきよりうたてく見苦しきことにて侍る」といふ文意と措辞とは、無名抄の「あるはまたおぼつかなく心こもりて詠まむとする程に、はてにはみづからも心得ず、たがはぬ無心所着になりぬ」や、八雲御抄の「近代あまりにやさばまむとし過して心もなき歌多し」、「この頃はねこじたるいりほがの多く侍る、第一の難なり。（中略）やさしく詠まむ、面白く詠まむとする故に多くはかくあるなり」などに類似をもつが、それらが批判の対象としてゐるのはいづれも新古今歌風（以下簡単に「新風」とよんでおく）末期の頽廃なのである。

毎月抄の背後に想定される状況がこのやうなものであるとすれば、その有心体の説は新風成立の根拠となったあの厳しい心の要請や、またその頽廃に対して発せられた同様のそれと別のものではなかったであらう。従って同じ状況を説明し、それに対する見解をも明らかにしてゐる右の諸書を顧みることは本書の有心体説を理会する上で有用であらうが、とりわけその思想の独自性を測定しようとしてゐる本稿にとって、この双方の比較こそ必須の手段といはなければならない。それで以下無名抄、八雲御抄、近代秀歌について、順次にかうした考察を施してゆきたいと思ふ。

二　無名抄について

無名抄が達磨宗、つまり新風の上に認めた意義は、それが中古（拾遺集以後）以来の風情主義の行詰りを克服した点にあったといへるが、両者の風を要約して次のやうに説明する。即ち中古のそれが「詞古りて風情ばかりを詮」とするのに対し、新風は「姿と心とにわたりて興あり」で、いひかへれば表現の課題はすでに姿と心との上に移され、それによって変革は成しとげられたといふのである。もとより本稿の目的は有心にあるので、しばらく姿を論外におけば、新風の特色は風情即ち趣向あるいは構想から心への転換にあったといふことができるであらう。しかし重要なのはそのため風情が排されたのではなく、逆に「風情足らぬ人のいまだ峯まで登りつかずして、推し量りにまねびたる、さるかたはらいたきことなし」といはれる通り、あくまで風情を尽して風情を越える手続が貫かれてゐることである。これは詠歌が風情を離れてはありえないといふ当時の詩的世界の構造に即した手法上の約束の厳しさをいまさらに思ひ知らせるものであるが、かういふ約束を極限まで実践し、かつそれを克服しようとするところに中古の風と「今」のそれとの差異はあったわけである。それでは風情を尽し風情を越えるとは何かといへば、まづ風情を手法としては踏襲しながら、すでにその限界が見極められ、もはや風情の手に余ることの明らかな何かが新しく表現の対象として指向されてゐる、といふことであったと思ふ。

それについてさらに考へられなければならない第一のことは、風情といふ心の一機能の限界を見極めるためには風情より一層根柢的な心の機能にめざめるといふことがなければならず、それが風情から心へといふ転換の意味であったらうといふことであり、同時に第二として、かういふ一層根柢的な心の機能によらなければ捉へられない新しい対象とは、おそらく同じ対象のより一層深層に横はる何

がある特殊な様態であったらう、といふことが考へられるのである。対象の世界が固定し、本意や素材の観念そのものを新しくできない事情はいまも変りはなかったからである。ところでこの間の消意を明らかにするものが、いはゆる「幽玄の体」[注二]を論じた次の一文なのである。

「よく境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、姿に見えぬ景気なるべし。心にも詞にも艶極まりぬれば、これらの徳はおのづから具はるにこそ。」[注三]

この場合も詞姿の方は一往論外においてもよいが、しかしこゝに至ると詞姿と心との関係は全く相関的で、もはや機械的な分離を許さないことが明らかとなる。つまり心詞に艶極まるといふ様態は「詞にあらはれぬ」といふやうな表現形態、いひかへれば詞において詞を越える相をもってあらはれるべきものとされ、それを「余情」とよぶのであるが、また姿においても姿を越える「景気」の相をもってあらはれるものとされてゐるからである。詞姿において詞姿を越えるといふこの表現形態の仔細について、本書は譬喩をもって説明してゐるが、それは前に解説を試みたことがあるので（大阪大学文学部紀要八巻、昭三六・一一「俊成歌論研究」）、いまその要を摘んでいへば、詞本来の機能である明快な理の伝達、いひかへれば意味の表現を抑制して、代りに感覚や感情表現の機能に依存することであったと思ふ。それも明瞭な感覚や感情ではなく、対象性をもたない漠然とした情調の効果や定かならぬ映像の描写を指向したわけで、これが前述の「対象のより一層深層に横はる何かある特殊な様態」に対応する表現形態に外ならないのである。いまや風情は、嘗ての風情主義のやうに、対象がもつあれこれの意味の知巧的な配合や構成ではなく、情調構成や映像描写のための風情として困難な工夫にたへなければならなくなってゐるのであるが、しかし無名抄は「これらの徳はおのづから具はるにこそ」と記す。つまり工夫がいかに困難であるとしても、如上の表現形態は心詞の自然な流露としてあらはれ、不作為に達成されなければならないと考へられてゐるのであるが、ただしその場合「心にも詞にも艶極まりぬれば」と条件づけられてゐるところに肝要はあったと思ふ。

それでは「艶極まる」といはれた心の様態は何であらうか。さきに無名抄が余情、景気を解説するために用ひた譬喩はまたこのことにもかゝはるやうである。即ち「秋の夕暮の空」をはじめとして、そこに列挙されてゐる四種の事象とその様態との関係が外ならぬ心詞の艶と余情、景気との関係の譬喩になってゐるやうに思ふ。ところで四種の事象を比較して第一にいへることは、「秋の夕暮の空」の「涙こぼるゝ如き」といひ、「よき女の恨めしきことある」、あるいは「幼き子のらうたき」といひ、「霧の絶え間の秋山」といひ、いづれもそこには共通の傾向として優美と悲哀の情調の認められることである。従って艶はまづ審美的概念として捉へることができるわけで、その点心の艶とは俊頼髄脳以来の「優なる心」の伝統を承けるものとも考へられるが、しかし、いま問はれてゐる艶が単にかうした審美論的概念に尽きるものとは思はれない。つまり艶は余情、景気といはれる表現形態を成立させるやうな何か、従って表現論的概念として必ずや捉へられてゐなければならないからであるが、それを示唆するのがこれらの事象の様態に関する描写であらう。

「よき女」「幼き子のらうたき」が艶の審美性の譬喩とみられることは前述の通りであるが、同時にその「よき女」の様態の描写は

彼女が恋の本意である忍恋や恨恋に沈んでゐること、従って恋の最も深酷な感情や状態におかれてゐることを示してゐるし、また「幼き子」が世間の意識や感情に染まない無心において捉へられてゐることも劣らず注意されることで、このやうに描写された特定の心の様態はいづれも「心の艶」の意味にあづかるものと考へたい。尤も女の執心と幼児の無心とは一見対蹠的ではあるけれども、しかしそれぞれの本性に即した心の最も深いありやうが剔出されてゐる点で合致するといはなければならない。このやうに考へると艶とは新撰髄脳以来の「深き」心を承けて、まさに言詮を絶する境地に至らうとするものであり、如実にそこに至ってゐることが「艶極まる」であらうと思ふ。「秋の夕暮の空」「霧の絶え間の秋山」の場合も、「空」「霧の絶え間」といふ限定がやはり同様な意味で「艶極まる」といふ心の様態の譬喩になるのであらう。前田家本色葉字類抄に「艶エモイハヌ詞」(優艶の注)、「艶詞エモイハスコトハ」(好色の注)とあるのは興味深く、「幽玄の体」の幽玄がその原意義に従って甚深微妙と解せられることとも勘合される。[注四]

いふまでもなく艶は、当時「たけ」と並ぶ最高の価値概念であるが、それを一向に審美的概念とみることは殆んど今日固定観念となってゐる。しかし無名抄に限ってもそれではすべての用例が片付かないのである。その中、三体和歌を引いて「恋・旅は艶にやさしく」と記してゐるのなど審美的に解して適切であるが、他のより多くの用例は優美、悲哀などと解しては当らず、ある優れた表現様態におかれてゐることの評語であり、しかもその評価の尺度は修辞の形式性、内容としての情調性にあって理や風情の興に対立する方向にあることが特色である。さういふ表現論的概念としての用法を示す著しい例は、次の「俊恵歌体定事」の条であるが、それは用語、見解において如上の「近代歌体事」の条にも類似し、その艶の意味、用法を考へる上の参考にもなるので、しばらく考察を加へておきたいと思ふ。

やはり改めて引用するまでもない著名な箇所であるが、はじめに「世の常のよき歌は固文の織物のごとし。よく艶すぐれぬる歌は浮文の織物を見るがごとく、そらに景気の浮べるなり」と規定し、さらにこの「景気の浮ぶ」といふのを分けて「余情内にこもる」ものと、「させる風情もなけれど詞よく続く」ものとの二つの様式を立てる。艶を「世の常のよき歌」に対すると同時に、それぞれを異る織物の技法に比較してゐることは艶が審美論的概念であるよりも表現論的なそれに傾くことを思はせるものであるが、さらに右の二様式の分析となるとこれは明らかに表現論的といはなければならない。この中「余情内にこもる」といふのがおそらく風情を尽して風情を越える心の深さをあらはす様態で、従って右の二様式はこれを簡単に心の艶と詞の艶とよんでも差支ないであらう。さうとすれば艶にとって「景気の浮ぶ」といふ様態は必須のもので、ほとんど同義といはなければならないが、心は必ずしもさうでない。そして詞の艶を指向したのが無名抄にいはゆる中古の体とその流れをくむ旧派の歌人であり、その上にさらに心の艶までも追究したのが新風の人々であったといへるやうである。さきの「近代歌体事」の条で「心にも詞にも艶極まりぬれば」と説かれたのもこの新風の指向の上に立ってゐるのである。

艶についてやゝ迂路にはいったけれども、再びもとに戻る。さて無名抄は心詞の艶を条件として余情、景気といはれた表現形態が「

おのづから具はる」ことを説いたのであるが、すでに述べた通り心詞の艶とは言詮を越えた深い心詞の状態であり、余情、景気も情調構成であり、映像の描写であった。ところでこれも繰返すことになるが、かういふ表現形態を必要とするに至ったのは作者の指向する対象の性質そのものがすでに著しく異ってゐたからで、それは詞の意味をもってしては捉へることができず、同様に在来の風情が手法とした素材の意味的、知巧的な配合や構成の手には余るもの、つまりこれまで対象としてゐたものの深層に横はる特殊な様態であったからである。かういふ対象と心の艶とのかゝはりあひは知的理会以上に感覚的、情調的構成にまつといはなければならず、そのためには新しい風情の意識を必要としたのであったが、それよりさらに根本的には作者と対象との間の全人的な融合を必要としたのである。

毎月抄が「一境に入りふす」と記したのもおそらくこれで、かうした一境に没入する時対象ははじめてその深層をあらはにし、余情景気は作者の心のおのづからな流露の結果として不作為に成り立つ、つまり「おのづから具はる」といってよかったであらう。かうした消息は、毎月抄が秀逸体を論じて「詠吟こと極まり、案性澄みわたれる中より、いまとかくもてあつかふ風情にてはなくて、俄かにかたはらよりやす〳〵として詠み出したる中に、いかにも秀逸は侍るべし」と記した見解に通ずるもので、無名抄は毎月抄の核心をなす「一境に入りふす」とか「秀逸の体」の思想の成立する基礎的事実を、一層機微にふれて説きあかしてゐるといふことができるのではなからうか。

三　八雲御抄について

八雲御抄の説は巻六用意部に詳しい。これはあたかも新風の末期に当る建暦、建保期の歌壇を対象に、時弊の拠るところを批判し、併せてその克服の仕方を説いたもので、論述は仔細にわたってゐるが、要は「たゞ歌といふものは心を本とすべきなり」といふに尽きるといってよい。従ってこの以心為本の説が要請される理由は時弊の拠るところに広くゆきわたってをり、例へば「たけ高きばかりにて心少く」といはれるやうな「たけ」の頽廃もその一つであるが、また「風情を求め詠むことは誰も同じことなれど心の至ると至らざるとなり」と警告されるやうな風情の頽廃もその一つである。すでに無名抄について解説したやうに、新風を支へる表現理論の一つは心による風情主義の克服であり、しかも風情を克服する道は風情を尽すこと以外にはないと考へられてゐたので、風情の巧緻は依然として新風にとって不可欠の手法であったし、それと心との関係は新風にとって固有の表現論的課題であった。いま御抄がみづから「風情のいりほが」とよんでゐるやうなその末期的状況を前にして心を説いたのは当然といってよいが、しかし以心為本の説が主としてねらひをつけてゐるのは風情以上に、例へば「心を先とするといふは、あまりに詞をやさしからむとする程につや〳〵心なき歌を近代多く詠むなり。この頃の歌の難これなり」と記してゐるやうな詞の頽廃にあったといへよう。これについてはまた「たゞ物を言ひさし、かけり、巧みすぎて心得ぬなり」とか、「たゞ平懐なりといふとも心を捨てて、かけり詠むことなかれ」とも記されてゐて、やはり新風末期の事態をさすかと思はれるが、さうとすれば無名抄が新風を支へるもう一つの表現理論として詞から姿（単なる詞に対して詞つゞきをいふ）への転換をあげた、その姿に相当するのが、こゝ

にいふ詞であったと思ふ。

従ってこゝで「詞をやさしからむとする」といひ、他にも「やさばむ」「やさしさを好む」などと記されてゐるのは、以上のやうな姿の課題を追究して偏向するに至ったもの、いひかへれば姿を自己目的として追究してその本源を見失はうとする事態であらうが、それに対して本源の心にめざめ再び根柢からこの課題に対処しようとしたのが御抄の態度であったと思ふ。ところで注目されるのは、御抄がさういふ心のありやうについて詳しい説明を加へてゐることである。俊成の慈鎮和尚自歌合十禅師跋の引用にはじまる次の一節はそれで、長文にわたるけれども煩をいとはずに写しておきたい。

「俊成が書けるものに曰く、『大方歌は必ずしもをかしきふしを言ひ、事の理を言ひきらむとせざれども、もとより詠歌といひて、たゞよみあげたるにも、うちながめたるにも、何となく艶にも幽玄にも聞ゆることのあるなるべし。よき歌になりぬれば、その詞姿のほかに景気のそひたるやうなることのあるにや。たとへば春の花のあたりに霞のたなびき（中略）。すべてこの道はいみじく言はむと思ひ、古き物をも見尽さむとするにもさらによらざるべし。かつは先世の契りなるべし。すべて詩歌の道も大聖文殊の御智恵より起れることなり』といへり。まことにたゞ胸の中を出でざる風情、人の教によるべからず。（中略）この歌の道におきてはたゞ心の至ると至らざるとなり。後白河院の梁塵秘抄といふものに、今様の上手のやうを書かせ給へる中に、『歌詠む輩も万葉集のやうなど言ひてくせみ詠めども、まことのよき歌よみになりぬれば、やす〳〵とありのまゝのこととこそ聞ゆれ。何事も長じぬればかくのごとし』といへり。まことによく〳〵幽玄を旨として詠むべきことなり。但し近代あまりにやさばまむとし過して、心もなき歌多し。それはまた平懐の、見苦しきものにもいとまさらずや。」

御抄は明らかに俊成の思想を自説の拠り所にしてゐるのであるが、その要点は二つある。一つは、俊成の言葉をそのまゝ「まことに」で承けて「たゞ胸の中を出でざる風情云々」と続けたところに示されるやうに、すべては自悟自証、己心中の消息であるといふ主張の証しとしてであり、また一つは、梁塵秘抄の「やす〳〵とありのまゝ」の文言をやはり「まことに」で承けて、「よく〳〵幽玄を旨として」と導き出したその点である。この場合「幽玄」の意味は「やす〳〵とありのまゝ」といふことでなければならないが、さういふ幽玄の意味、否そもそもこゝに幽玄の語があたかも自明のやうに現はれてくる理由は何かといへば、俊成の文言中にみえる幽玄の語とその解釈とに基くといはなければならない。おそらく「必ずしもをかしきふしを言ひ、事の理を言ひきらむとせざれども云々」の箇所を中心に導き出されてきたと思はれるかういふ解釈は、御抄に独自といふより、例へば和歌色葉[注五]にも類似のものがあるので、当時としては目馴れた俊成解釈であったかと推察されるが、はたしてそれが俊成の文言の正解であったかどうかは、いまは不問とする。ともかくさう解釈された俊成の思想に裏付けを得て、御抄が「やす〳〵とありのまゝ」な表現形態を主張してゐることは確かであらう。

かうして所引の長文は、はじめに詠歌の根拠、風情の出所としての自悟自証の心を説き、さらにその風情に詞をも含めた表現形態のありやうについて「やす〳〵とありのまゝ」を説いてゐるわけであるが、かういふ関係を改めて要約すれば、冷暖自知の境地から匂ひ出た自然な風情、詞のすがたとでもいふべきものを「やす〳〵とあ

りのまゝ」といひ「幽玄」とみたといって差支ないであらう。これが御抄の表現論の理想であり、従ってまた新風の欠陥を救済すべき原理ともされたわけであるが、それは毎月抄、無名抄がそれぞれ理想とした既述の境地とも合致するやうに思はれる。が、その考察は後に譲り、その前にぜひ注目しておかなければならないことは、御抄においてはかういふ理想の実現に伴ふ困難、いひかへれば俊成的原理と新風的方法との間の本来の対立について、他の二書にはみられない鋭い自覚と省察とが加へられてゐることである。

「第一、歌のよきやうは、たゞすぐに艶なるべきなり。しかるをこの体心に委せて言ひ難きゆゑに、心こもりて艶なるは第二なり。艶ならむとすれば必ず心足らず、心すぐならむとすればまた艶ならざるなり。たゞ艶ならずといふとも、心を確かに詠むべし。かへす〳〵やさしさを好むべからず。いともこの道を知らぬ人はやさしくて心なき歌を好むなり。天性堪能ならむ人は艶ならむと思はずとも、そのいろに具すべし。（中略）

歌はやさしきをもちて本とすることなれど、たゞおのれが心によることなれば、やさしく好み詠まむにも、好まざらむにもよるべからず。あまりに詞をやさばみて、むすぼほれ続きてのみあるも、かへす〳〵見ざめすること多し。（中略）歌も心を本として、その上詞を求むれば自然にやさしきこともあるなり。」

はじめに少し注を加へる。本書における「艶」の用例は僅少なので、こゝでそれがあたかも自明のごとく論じられてゐるのはやゝ唐突な観もあるが、しかしそれは艶が歌壇通行の用語であり、しかもこの場合通行の意味の範囲で用ひられてゐることの証であらうと思ふ。ところで「艶ならむ」とは「やさしさを好む」といふのとほゞ同義とみられるが、「やさしさ」については後半部にやゝ詳しい説明がみえる。それによればまづは毎月抄と同様、和歌の本質をなす審美的概念と考へられるが、同時に「あまりに詞をやさばみて、むすぼほれ続きてのみある」とも注意されてゐるやうに、詞姿の特殊の様態と不可分に結びついてゐることも分るわけで、結局新風の審美的、形態的特色を要約したものといって差支ないであらう。艶がこの「やさしさ」とほゞ同義であるとすれば、それはさきに無名抄の用法として考察しておいた艶に較べると、より一層のどめられた様態（これが通念であらう）であらうし、またもし艶と「やさしさ」との間に多少の差異があるとすれば、後者が詞に限られてゐるのに対し、前者はもう少し広く、風情その他おしなべての新風の特色の上にみられるやさしさ、とでもいへるかもしれない。

さて御抄は、心と艶との関係の仕方を四等に分類するのであるが、その第一等の「たゞすぐ（直）に艶なる」ものこそ御抄が理想とする俊成的原理と新風的方法との調和統一の様式であらうと思ふ。ところが御抄はその実現の容易でないことを告げると共に、「艶ならむとする」ことと「心すぐならむとする」こととは、本来矛盾することを明らかにいふ。「艶ならむとする」とは、後に「天性堪能ならむ人は艶ならむと思はずとも、そのいろに具すべし」とあるのを参酌すれば、艶を自己目的として追究することであり、同様に「心すぐならむとする」とは「すぐ」な様態の自己目的的な追究であり、まさにさきの「やす〳〵とありのまゝ」に対するものであるといって差支ないであらう。このやうに艶と心すぐなるものとをそれぞれとして追究すれば互ひに他方と矛盾するといふことは、両者が自体として厳しく対立することを示すといってよい。一方を

追究することが他方を獲得することにならないとすれば、両者は最初から一体のものとして獲得される以外に手段はないわけで、これを具体的にいへば、すぐなる心が心として追究されるのではなく、不作為にすぐとしてあるやうな心の匂ひがおのづから艶な様態を呈するといふやうなありやうであったと思ふ。それはもとより意図して達成されるものではなく、天性の堪能あるいは自悟自証の境地における自在な心の働きにまつといふほかはない筈であるが、御抄もさう語ってゐるのである。

その時複雑巧緻な新風の手法は必要でなく、さうした手法によって獲得されるのと同じ深い情調構成が、すぐな心の直体的表現によって可能となるであらう。さうとすればこの第一の様式は原則的には新風の手法とは異るものであり、御抄は新風を踏まへながらも俊成的原理に立脚することによって、すでに方法的転回を自覚してゐるといはなければならない。俊成への回帰といってもよいかもしれないが、詳しくは稿を改めて論じたい。

これに対して第二等に、「心こもりて艶」といはれてゐるのが新風に該当するのではなからうか。そしてさらに第三等として、もし心と艶との共存、調和が得られない場合、艶を捨てて心の「確か」なるを採れと教へるのであるが、以上の三等の心はいづれも相互に異るありやうを示してゐる。最後に第四等に分類されるものは、心を捨てて艶を採る場合であらうが、「かへすゞ〳〵やさしさを好むべからず」として拒絶されてゐるのがこれに当る。

このやうに考へてくると、御抄が第一等として要請する「たゞすぐに艶なる」ものは、前引の毎月抄の「いまとかくもてあつかふ風情にてはなくて、俄かにかたはらよりやす〳〵として詠み出したる中に、いかにも秀逸は侍るべし」といふ秀逸体の様態とすこぶる類似することが分るであらうし、また無名抄が「心にも詞にも艶極まりぬれば、これらの徳はおのづからは具はるにこそ」と説いてゐるのと、艶の規定に精粗のちがひはあるにしても、おそらく指向するところに大きなひらきはなかったであらう。

四　近代秀歌について

近代秀歌の論旨については嘗て論述したことがあるが（本誌二、五輯）、定家はまづ古今集以後、七代集の展開をおしなべて貫之様式と規定する。従って経信この方の改革運動はいづれも同じ様式内での変化として位置づけられるわけであるが、近代の達磨歌に至り、はじめて遍昭、業平、素性、小町ら四歌仙の風が復活され、こゝに貫之様式に対して四歌仙様式ともいふべき真に劃期的な歌風が成立した、といふのである。まことに簡明率直な和歌史観といはなければならないが、しかし徒らに独断的であったのではなく、無名抄の所説と比較しても少なからず共通な認識が含まれてゐることが分るし、それとしても明察に富んでゐるのである。しかしかうした叙述は本書の場合、たゞ史観の表明のために必要であったのではなく、むしろ只今の自己の指向を明らかにするために必要な準備作業であったことこそ見逃しえない点である。ところで只今の著者の指向とはいふまでもなく

「いまこひ願ひ侍る歌のさまばかりをいさゝか申し侍るなり。詞は古きを慕ひ、心は新しきを求め、及ばぬ高き姿を願ひて、寛平以往の歌にならはば、おのづから宜しきこともなどか侍らざらむ」

である。これは「さま」を構成する三契機（詞、心、姿）のそれぞ

れを規定した部分と、「さま」の総体的なありやうの規定ともいふべき「寛平以往の歌にならふ」の部分とに分れるが、如上の和歌史叙述との関係から、まづ解説しておきたいのは後者である。

詳細は前稿にゆづり、いま必要な点だけを抜いていへば、結局この標語の意味するものは貫之様式と四歌仙様式とのいづれにも偏らず、相互の調和や共存の可能な詩的世界を確立することにあったといへるであらう。ところでこれまで貫之様式とよんできたものは「心巧みに、たけ及び難く、詞強く、姿おもしろきさま」であり、一方四歌仙様式とは「余情妖艶の体」のことであるが、このいづれもが古今集序（特に真名序）の六歌仙評の文言に基いてゐるのである。即ち四歌仙様式が業平における「余情」、小町における「艶」（遍昭の「詞花」も無縁でない）の評語から導かれてゐることは明らかであるが、併せてこれらの評語に対して序の評価が否定的なのも注意されてよいことである。いふまでもなく序は貫之の名によって記されてゐるので、序におけるかうした評価はそのまゝ貫之による評価とみて差支ないであらうが、さうとすれば同じく六歌仙評中、逆に肯定的に扱はれてゐる評語はこれを貫之好みのものとみて差支ないであらう。そしてちゃうどさうした評語の一類を集めて要約したものが貫之様式に相当してゐるのである。

このやうに両様式の規定とその相互の関係とは、序の所説に従ってやゝ手を加へた程度にすぎないのであるが、これらと並ぶ第三の様式を規定したものといってよい「寛平以往の歌にならふ」の文言を同じく序によって解釈すれば、それは序が「于今九載」と記して讃歎謳歌してゐる昌泰以後延喜五年の当時に至る醍醐御宇のすべてを否定して、それ以前つまり文字通り寛平以往に帰ることを意味すると考へる外はないのである。醍醐御宇の否定とはこの時復興した歌風や歌論思想の否定、いひかへればそれを代弁してゐると考へられる貫之の序の思想の否定にねらひをつけたものとみてよいが、それもこの場合は六歌仙評にあらはれてゐる如上の評価の否定を意味してゐるといはなければならない。つまり序が貫之様式を立てて四歌仙様式を排したことの否定であるが、その意味はしかし逆に前者を排して後者を立てることではなくて、そもそも貫之が歌に様式の差別を見出し、かつその一方を選択したことに対する否定である。いひかへれば歌がまだ様式の対立を知らず、従ってまた特定の様式を自己目的的に追究することもない未分化的一体の状態を回復しようといふのが「寛平以往の歌にならふ」といふ標榜であったと思ふ。

もとよりいまさら実現できる筈のない理想ではあるが、しかしかういふらじかるな標榜を掲げることによって著者の意図したものは、前に結論として先取しておいた通り、達磨歌以後の新風と伝統的な七代集の風とが融和し共存できるやうな、より開かれた歌論及び歌風の意識を確立することであった。具体的にいへば、「妖艶」はやゝのどめられて四歌仙本来の「艶」にまでつき戻され、この「余情艶」を基盤として、それに貫之様式を融和させることが目標ではなかったかと思ふ。従って結局は新風の継続といはなければならないのであるが、しかし表現形態や審美性においてどの程度か変容を迫られてゐることもまた確かである。おそらく俊成の歌風に近接することになったであらうが、その点はやはりこれ以上本書から推測することはむつかしい。

このやうに著者が理想とする只今の「さま」は、一つにはすでに成立してゐる二様式との関係の中で規定されるのであるが、また一

つには、その「さま」を構成する詞、心、姿それぞれのありやうについて規定される。まづ「詞は古きを慕ひ」とは、文中新風を評して「古き詞を慕へる歌あまた出で来りて」とあるのと重なるし、また経信以後の六人の特色を評して「常に古き歌をこひ願へり」とあるのに関聯するかとも思はれるので、それは経信以後達磨歌に至るいくたびかの改革運動を貫く原則の一つであったともいへるのではなからうか。しかも本書の後半はさうした古詞の具体的な用法を説いた本歌取論で埋められてゐるので、おそらく三契機の中でもこの古詞の問題を最要とみるのが著者の立場であったと思ふ。

次に「心は新しきを求め」とある求められる心とは、本稿が課題としてゐる有心ではなく、むしろ直截に風情をさすと考へられるので、文中貫之様式について「歌の心巧みに」といひ、またその末流を評して「思ひ得たる風情を三十字に言ひ続けむことを先として」と記してゐるものに該当する。おもふに詞の理想がすでに古にある以上、風情までも古くては詠歌は成り難いわけであるから、心における新は当然の条件として附加されたともいへるし、その上詞古心新といふ一双の観念が当時通念化してゐたらしいふしもみえるのである。

次に「及ばぬ高き姿を願ひて」とは、文中近代六人の運動を論じて、「思ひ入れてすぐれたる歌は高き世にも及びてや侍らむ」とあるやうな「高き世」の意味かとも考へられるが、やはり詞古、心新と並んで、姿のあるべき様態を一般的に捉へた評語とみるのが穏当なので、凡俗を離れた姿の卓抜さを「高」といったものと解したい。さうとすれば「高き姿」とは文中、近代六人を評して「末の世の卑しき姿を離れて」といひ、また新風を評して「この卑しき姿をいさゝか変へて」などといふ「卑しき姿」の対語に外ならず、結局これも経信以来の改革運動に共通する原則の一つといって差支ないであらう。

このやうにみてくると、三契機の規定のいづれもが伝統的によしとされた状態、とりわけ新風期のそれを継承するものといってよく、その限りでは他方の「寛平以往」の規定が既成のいづれの様式でもない第三の様式を主張してゐたのとはちがふわけである。それにしても前者が単に普遍的な徳目としてこゝに羅列されてゐた筈はなく、やはり時弊を救済する意味を担ってゐることは「寛平以往」と同様なのである。おそらく直前に縷述されてゐるやうな新風末期の無知と偏向とを矯正するためには、これまでの改革運動を指導してきた諸原則、とりわけ新風初期に発せられたのと同じ詞、心、姿に対する要請をいままた新たに繰返さなければならない、といふのが只今の著者の判断であったと思ふ。それは何故であったらうか。

すでに無名抄について論述したやうに、新風期を導いた新しい表現理論の骨子は、風情から心、詞から姿への転換にあったといへるのであるが、しかし風情は排されたのではなく逆に風情を尽してさらに越える手続が必須とされた。困難はそこに胚胎してゐたわけで、風情を捨てて単なる姿（詞つゞき）の装飾性に走ったり、心に裏付けられることのないその形骸的模倣、また風情を越えるところに指向される筈の景気、余情の表現が単なる無心所着に堕ちる等の危険を無名抄は指摘したのである。ところで近代秀歌が「この頃の後学末生まことに『歌とのみ思ひてそのさま知らぬ』（古今集序）にや侍らむ。たゞ聞きにくきをこととしてやすかるべきを達へ、離れたることを続けて似ぬ歌をまねぶと思へる輩、あまねくなりにて侍るに

や」と記し、かつ「やすきことを違へ、続かぬを続くとは、風ふり、雪ふき、うき風、はつ雲などやうなるものを見苦しとは申すなり」（流布本のみ）と注してゐるのは同じ事態の一面を強く照明してゐるわけである。かういふ新奇を衒った詞つゞきの弊を矯めるものが、古い詞つゞきの再評価ともいふべき「詞は古きを慕ひ」であり、あるいはその正確な使用を説いた本歌取論であるが、一方「心は新しきを求め」といはれた新しい風情の追究も、やはり同じ弊害に対して風情といふ基礎的な手法の再認識をうながし、やがてこれを極めて越える努力を要請したものと考へて差支ないであらう。（風情の枯渇が徹底して自覚されたのが新風初期であることは無名抄「近代歌体事」に詳述されてゐる通りである。従っていまさら単純に風情の新しさを求める程著者が素朴でないとすれば、やはりこの深酷な自覚をふまへた上での対症療法と考へる外はないであらう。尤も何らかの理由によって、在来の詩的世界の構造がうち破られ、素材の拡充と共に本意や素材の観念の自由化がはじまるとすれば、問題はまた別であるが、只今としてそれはありえない）最後に「高き姿」とはおそらく首尾相叶ひ、古典的整斉と暢達とを具へた歌であらうが、それが新風に対してもつ批判的な効用は明らかである。

以上は近代秀歌が無名抄や八雲御抄と同様な歴史的課題に応へた解答であるが、注目される点はそこには直接有心にふれた文言のみえないことである。のみならず本書では有心を主張することを厭ふ態度さへみえるやうに思ふ。それは新風末流の無知と偏向とを嘆き、併せて自己の非力を語った後で

「おろそかなる親の教とては、歌は広く見、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かど、それをまことなりけりとまで、辿り知ることも侍らず。」

と記してゐる条りである。この文言は「わづかに人のゆるさぬことを申し続くるよりほかに、ならひ知ることも侍らず」といふ上文の続きから理会すれば、俊成の庭訓が故実や秘伝を説かず、専ら以心伝心を旨とした、といふ意味のやうでもあるが、しかし後続の文章とのつながりからみれば、あたかも前に八雲御抄が引いた慈鎮和尚自歌合十禅師跋の文言と同じく、歌道の究極のありやうが自悟自証、己心中の消息であることを語るものといってよく、そこに重心もかゝってゐるといはなければならない。事実右の庭訓の条りは、十禅師跋を引用した御抄の「『すべてこの道はいみじく言はむと思ひ、古き物を見尽さむとするにもさらによらざるべし。かつは先世の契りなるべし。』（中略）まことにたゞ胸の中を出でざる風情、人の教によるべからず」といふ文言に趣旨も措辞も頗る近い。御抄は俊成のこの思想を根拠としてみづから理想とする幽玄の説を主張したのであったが、この俊成の思想が毎月抄の有心体をその根柢で支へてゐる最も深い心のありやうにも通ずることは、同書が「一境に入りふす」ことを説くについて「よく〳〵心を澄まして」といひ、さらに直截に「まことに歌の中道はたゞみづから知るべきにて侍り。さらに人のこれこそと申すによるべからず候」と記すところに明らかである。かう考へると近代秀歌が俊成の有心の思想に言及してゐるのはおろそかな意味とは思はれないが、結局それを自己の理会の外にあるものと言ひ切ってゐるのは見逃し難いことである。

他にもう一つ心について論及してゐるのが「心は新しきを求め」であるが、それを直ちに有心といへないことは前述の通りである。そればかりでなく本書が詞、心、姿を論ずるについて最も肝要とみ

たのが詞であって心ではなかったことも重要である。しかしこれらの諸事実と共に前記「寛平以往」の主張もまた考へ合はされる必要があらう。即ちそれは「余情妖艶」の一面的な追究を否定するものであったが、この否定を支へる思想こそ外ならぬ有心ではなかったかと思はれるからである。この想定は既に詳論した八雲御抄の所説などと比較する時、十分にありうることである。さうとすれば問題は有心思想の有無ではなく、それをことさら論述の対象にしなかったところに近代秀歌の態度があった、といふべきであらうか。おもふに本書が「大和歌の道」の「わきまへ」に読者の関心をうながしながら、論述の対象を表現論に限定し、それも終始技法論をとって観想にわたることを厳しく自戒してゐるのは著しい事実である。それは執筆動機を規制してゐる偶然な事情に基くのか、あるいは著者の自覚された立場を示すのか、私は本書全般の傾向からみて後者を採りたいのであるが、いづれにしてもこの点は、近代秀歌と毎月抄との間の大きな差異となってゐるのである。

（本学教授）

注一　毎月抄の有心、有心体が表現意識、表現態度にかゝはり、妖艶その他特殊な審美性と無関係なことは小西甚一氏「有心体私見」（日本学士院紀要九巻二号）、藤平春男氏「毎月抄おぼえがき」（国文学研究三七号）に詳細である。

注二　この「幽玄の体」の説明は達磨歌に従ひながら、それへの批判をも含めて、いはばあるべき達磨歌の風体として理想化された内容をもつ。批判の立場は俊恵や俊成の幽玄観であらう。

注三　「心にも理深く、詞にも艶極まりぬれば」といふ本文もあるが、採り難い。またこの部分の解釈は、「詞にあらはれぬ余情」が「心」に、「姿に見えぬ景気」が「詞」にそれぞれ対応するともみえるが、いづれにしても文意は多くは変るまい。

注四　山田孝雄外三氏校注「今昔物語集」（日本古典文学大系）の巻一補注四八四頁、巻五補注五〇九頁参照。

注五　和歌色葉は俊成の民部卿家歌合跋を引きながら、原文に「歌は必ずしも絵の所の者の……艶にもをかしくも聞ゆる姿……」とある箇所を、「歌は必ずしも才覚をふるひて絵師の……げにもと覚えてをかしくも聞ゆる姿……」と記してゐる。これは後文で「よき歌の姿」を三等に分け、その第三に「才覚なくとも、ことばづかひ珍らしく、げにさもと聞えて愛々しく詠むべし」とあるのに対応するらしく、単なる誤写ではなく、改竄と思はれる。興味深い問題のあるところであるが、改竄はおそらく著者の俊成解釈の反映であらう。（六八・三・三〇）