

日本古典文学における和歌

——「百人一首」を詠むことに及ぶ——

安田 徳子

国語教育において、古典文学あるいは古典文化の教材として「百人一首」を用うる方法は各所で行われている。その多くの方法は、「百人一首」所収歌の何首かを取り上げて読解・鑑賞する他に、「百人一首」を暗記させ、詠み上げ、かるた取りを楽しむものである。なぜ、これが古典文学あるいは古典文化を知る有効な方法なのか。「百人一首」に関する記述は膨大に有るが、本稿では、「百人一首」とは何か、和歌とは何か、こういった観点から、もう一度考察し直してみたいのである。

一、和歌と「源氏物語」

ところで、日本古典文学の最高峰という、即座に「源氏物語」を挙げる人は多い。この「源氏物語」には、物語中に歌が七九五首も収められている。物語中の人物の贈答歌であったり、独詠歌であっ

たりだが、いずれも物語の展開に深く関わり、文章表現としても地の文と融合して、和歌的文脈を形成している。さらに、引歌や和歌的レトリックを利用した文章表現も非常に多く、和歌は物語表現の中に深く浸透しているのである。

須磨には、いとゞ心づくしの秋風に、海はすこしとをけれど、行平の中納言の、関吹き越ゆると言ひけん浦波、よる／＼はげにいと近く聞こえて、またなくあはれなるものは、かゝる所の秋なりけり。御前にいと人少なにて、うち休みわたれるに、ひとり目をさまして枕をそばたてて四方の嵐を聞き給に、波たゞこゝもとに立ちくる心ちして、涙落つともおぼえぬに枕浮くばかりになりけり。琴をすこし掻き鳴らし給へるが、我ながらいとすごう聞こゆれば、弾きさし給て、

恋わびてなく音にまがふ浦波は思ふかたより風や吹くらん

とうたひ給へるに、人々おどろきて、めでたうおぼゆるに、

しのばれで、あいなう起きゐつゝ、鼻を忍びやかにかみわたす。

右は、「源氏物語」中でも名文として著名な「須磨」巻の一節である。須磨のわび住まいで、従者たちも寝静まった秋の夜長、源氏が眠れない時を過ごす姿を描き出している。右の「心尽くしの秋風に」の部分は「古今和歌集」（以下、勅撰集は全て「古今集」のように略称する）秋上の「木の間よりもりくる月の影みれば心づくしの秋はきにけり」（よみ人しらず）を利用した表現。「行平の中納言の、関吹き越ゆると言ひけん浦波」は、「続古今集」羈旅に「つのくにのすまといふ所にはべりけるとき、よみ侍りける 中納言行平」として収められた歌「たび人はたもとすずしくなりけりせきふきこゆるすまのうらかぜ」のことを示している。勿論、「続古今集」は「源氏物語」より遙かに後の鎌倉中期、後嵯峨院の命により成立した勅撰集であるから、「源氏物語」が「続古今集」を参照したというわけではないが、「続古今集」とほぼ同じ頃に書かれたと思われる素寂の「紫明抄」にも右の行平詠は載っており、この頃には知られた歌であつたらしい。ただ、在原行平が須磨に籠もっていたという伝承は、『古今集』雑下に、

田村の御時に、事に当りて、津国の須磨と言ふ所に籠り侍けるに、宮のうちに侍ける人に、遣はしける

在原行平朝臣

わくらばに問人あらば須磨の浦にもしほたれつゝ侘ぶとこたへ
よ (962)

とあることによって知られ、そもそも「源氏物語」において、源氏が須磨に退去する件はこの行平の須磨伝説に基づいている。あるいは、「新古今集」雑中に「天曆御時屏風歌」として載る壬生忠見詠「秋風の関吹きこゆるたびごとに声うちそふる須磨の浦浪」、これは「忠見集」にも収められている歌であり、これによって右の文は記されたのかもしれない。「浦波、よるく」は「夜々」に波の縁語「寄るく」が懸けられた和歌のレトリックを利用した表現。「涙落つともおぼえぬに枕浮くばかり」も、「ひとりねのところにたまれるなみだにはいしの枕もうきぬべらなり」（「古今六帖」第五・まくら）など、やはり和歌的表現を利用している。その後の、琴を掻き鳴らした後の源氏の独詠は、和歌と言うより、押さえられない心が漏れ出してしまった呟きともいうべきものである。しかし、それを和歌形式で歌ったと表現することで、源氏の呟きは、和歌文脈の中に開放されて、「浪たゝはおきの玉もゝよりくへくおもふかたより風もふかなん」（「躬恒集」V³²⁶）などの先行表現を思い起こさせ、より広く共感を呼ぶのである。

このように、「源氏物語」は和歌及び和歌的表現を重要な要素と

して記されている。これは、「源氏物語」に限らず、どの作品、どのジャンルにおいても、少なからず見られることで、和歌は日本古典文学においては、もっとも重要な表現方法なのである。

二、和歌の詩型

「和歌（やまとうた）」というのは「漢詩（からうた）」に対する呼称である。上代、未だ日本人が文字を持たなかった頃から歌われてきた口承詩で、その古形は「古事記」や「日本書紀」に収められた歌謡として、片鱗を伝えている。「万葉集」でも、「初期万葉」と呼ばれる時期の古歌のいくつかも、口承詩として伝えられてきたものであろう。

「古今集」仮名序に「この歌、天地の開闢初まりける時より、出来にけり。〈天浮橋の下にて、女神、男神と成り給へる事を、言へる歌なり〉。しかあれども、世に伝はる事は、ひさかたの天にしては、下照姫に初まり、〈下照姫とは、天稚御子の妻なり。兄の神の形、岡、谷に映りて、輝くを詠めるえびす歌なるべし。これらは文字の数も定まらず、歌の様に有らぬ事ども也〉。あらかねの地にしては、素盞鳥尊よりぞ、起りける。ちはやぶる神世には、歌の文字も定まらず、素直にして、事の心分き難かりけらし。人の世と成りて、素盞鳥尊よりぞ、三十文字あまり一文字は、詠みける。〈素

盞鳥尊は、天照大神の兄也。女と住み給はむとて、出雲の国に、宮造りし給ふ時に、その所に、八色の雲の立つを見て、詠み給へるなり。八雲立つ出雲八重垣妻籠めに八重垣造るその八重垣を。〉と、和歌の始まりを記すのは、「記紀歌謡」を踏まえているからである。確かに、記紀歌謡として伝わる素盞鳥尊の「八雲立つ」の歌は五／七／五／七／七の三十一文字で記されているが、これは「古事記」が和銅五年（七一）に成立した時点で語られていた形であって、そう容易に定型に収まる跡を辿ることはできない。それに、漢字が伝わるまで、文字を持たなかった日本語では、文字数によって詩の形ができていた訳ではない。

日本語は「子音＋母音」で出来た開音節の言語で、僅か十三種ほどの子音と五母音の組み合わせであるから、基本の音数も非常に少ない。この一音で意味を持つ語もあるが、多くは少ない音を、二音、三音、四音と組み合わせ、音の連なりによって意味ある句を作る。この句を更に組み合わせ、歌は詠まれている。押韻もアクセントもないので、音節数によってのみ韻律を作る。

籠もよ み籠持ち ふくしもよ みぶくし持ち この岡に 菜
摘ます児 家告らせ 名告らさね そらみつ 大和の国は お
しなべて 我こそ居れ しきなべて 我こそいませ 我こそ
ば 告らめ 家をも名をも

この歌は、「万葉集」卷一の冒頭に雄略天皇詠として掲載されている歌で、おそらく「万葉集」中の歌としては、もっとも古いものであるろう。雄略天皇作かどうかは確かではないが、歌い伝えられて、「万葉集」に書き留められた。右の如く、意味を持つ音節のまとまりを一句として示し、句と句の間に空白を設けて、漢字と仮名を両用して示せば、意味ある詩として読むことができるが、例えば、空白を作らず音だけを並べて示してみると、

こもよみこもちふくしもよみぶくしもちこのをかになつますこ
いへのらせなのらさねそらみつやまとのくにはおしなべてわれ
こそをれしきなべてわれこそをれわれこそばのらめいへをもな
をも

となつて、何処で意味の纏まりがあるのか、何処でどんなリズムを持つのか、さっぱりわからない。これでは音(文字)が並んでいるだけである。漸く日本語を記す文字として利用した漢字(万葉仮名)で示してみても、同じ事で

籠毛与 美籠母乳 布久思毛与 美夫君志持 此岳尔 葉採須
兒 家吉閑 名告紗根 虚見津 山跡乃国者 押奈戸手 吾許
曾居 師告名倍手 吾已曾座 我許背齒 告目 家呼毛名雄母
句毎の句切れを示さねば意味を為さない。ここから類推できることは、おそらく上代の歌は、歌うとき、意味纏まりを持った句毎に、

何らかの句切れの動作音の空白とか、最後の音を伸ばすとか、あるいは句の纏まりを示すリズムを持っていたと思われる。「万葉集」に書き留めた時、空白を作ることでそれを示したのである。

その理解に立って、右の歌を見ると、意味纏まりの句が組み合わされて一首が形成されているが、一句毎の音節数も句数も一定していない。この時代には、音数はまだ固定されて居らず、自由なものだったのであろう。類似句を繰り返すことと、「そらみつ」といった語調を整える、のちに「枕詞」と呼ばれるようになるレトリックも見え、これらによって、詩としてのリズムを整えている。

しかし、詩としての韻律が整った詩型は、やはり同じ音数の組合せであろう。「万葉集」を辿って時代を下っていくと、一句の音数が、次第に五音、七音に集約していく。まず、なぜ五音句と七音句かである。これについてはすでに様々の説が唱えられているが、中国漢詩の「七言」「五言」という句のあり方の影響も否定できないであろう。また、川本皓嗣氏が「七と五の韻律論」で述べられているように、日本詩の韻律は「七五調の四拍子」が基本ということかも知れない。ただ、右に述べた如く、歌を詠じるとき、意味の纏まりである句の区切りを示すのに、何らかの表現が必要である。すなわち、句の末尾の音を延ばすか、末尾に休止を入れるかである。多くの先学によって指摘されているように、日本語のリズムは高低で「二音

「一拍」を刻むのが基本で、さらにこれを連ねて「二音拍四拍子」が日本語の韻律なのだという。そうすると、八音拍が一纏まりと言うことになる。七音は八音拍に一拍足りないもので、意味の纏まりである句の後に、一音拍の休止か七音目を延ばすことで、八音拍の安定したリズムを作りやすい。勿論、これ以下の音数でも休止や音を延ばすことで、八音拍にできることは同じであるが、偶数音では、二音拍は安定して刻めるので、休止や音を延ばすことによる効果が弱い。したがって、七音に次いで五音が取り上げられ、七音と五音の組み合わせに集約していったのであろう。

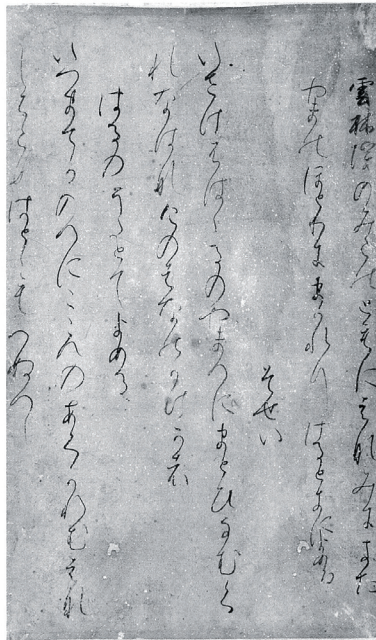
ともあれ、和歌は、五／七／五／七……と繋いで最後に七／七で歌い終える「長歌」や、五／七／七／五／七／七と繰り返す「旋頭歌」など、多彩な詩型があったが、「万葉集」第二期と呼ばれる、ちょうど柿本人麿が活躍した頃になると、ほぼ歌の形式が整い、人麿などは長大な「長歌」で歌い上げている。「長歌」形式の最短とも言うべき、五／七／五／七／七の句数五つの「短歌」形式の歌は、天智天皇や額田王の頃から詠まれるようになり、「万葉集」を最終的に編纂したと言われる大伴家持の頃になると、このもっとも短い「短歌」形式の歌が圧倒的に多くなっている。そして、平安時代以降は、ごく希な例外を除いて、この「短歌」形式の五句三十一音が和歌の形として詠まれることとなった。

五音と七音を二度繰り返し、最後に七音をもう一度繰り返す五句三十一音は、詩型としての韻律が確保できて、文脈を辿って纏まった日本語の表現ができる、最少の単位だったのではないか。「五／七／五」と「七／七」の部分で二人で詠む連歌も詠まれているが、これも、二つの部分が一つの纏まった作品になるのであって、和歌と同じである。さらに、長連歌は「五／七／五」と「七／七」を次々と連ねて、百句を詠み継いで一作品となる。近代になって、この連歌(俳諧)の発句を独立させて、さらに短い「五／七／五」十七文字の「俳句」が生まれているが、これは連歌という座の文学を経て生まれた詩型で、文脈を基本として表現するのではない、異質の文芸だと思う。英語俳句などというジャンルが生まれているのも、これを裏付けていると思うが、これについては、別の機会に論じてみたい。

三、和歌の文脈

平安時代になると、日本語は、その音をそのまま表現できる仮名文字を持つようになり、和歌は詠まれるままに書き留められるようになり、読むことも可能になった。極初期の漢詩文全盛期は少し衰えがあったが、やがて、その勢いは復活し、宮廷では、儀礼や装飾の調度を飾るために屏風歌が詠まれ、和歌の研鑽と遊興のために歌会や歌合、時には歌を材料にした「歌語り」まで催された。ちなみ

に、「歌合日記」や「和歌会次第」といった資料を見ると、歌は常に詠じて披露され、聞いて理解するものだったことが知られる。こうして、新しい和歌が詠まれ、古歌の掘り起こしも行われて、膨大な和歌が蓄積された。その中から、醍醐天皇の命によって、最初の勅撰集が編纂されると、和歌は帝位に支えられ、文芸の最も中心的存在と位置づけられた。



雲林院のみこのともにはなみにきた

やまのほとりにまかれりけるときによめる

そせい

いさけふはゝるのやまへにまとひなむく

れなはなけのはなのかけかは(95)

はるのうたとてよめる

いつまてかのへにこゝろのあくかれむはな

しちらすはとしもへぬへし(96)

上に掲載した図は、「古今集」の現存最古の写本として知られる「高野切」中の一枚(石水博物館所蔵品展示目録より転載)である。

歌は一音ずつ記されているが、区切りも句読点も濁点も付されていない。この頃には五／七／五／七／七の形が定着していたから、これに従って区切って読み、意味も韻律も味わえるであろうが、声に出して一句ずつ区切って、詠み挙げた方が詩的韻律も歌の内容もよく伝わったであろう。

ところで、右の部分は「古今集」巻二春下の「花」歌群中の二首である。一首目は、素性法師が、雲林院の常康親王に参上して、一緒に北山辺に花見に出かけた時に詠んだ歌。下句に句跨がりを使っている「なけのはな」は歌語として馴染みの薄い言葉だが、形容詞「無し」の語幹に接尾語「げ」がついて、「無さそうな」という意を表す語。片桐洋一氏が『古今和歌集全注釈』の当該歌の項で述べておられるように、詞書に記された詠作事情を考慮してこの歌を理解すると、下句「暮れなば無げの花の蔭かは」の意が素直に理解されて、「なげのはな」という語も歌語表現として和歌の文脈の中に落ち着いて詠むことができる。五句三十一音の和歌においては、

詞書もその表現を助けるものであった。

次は「古今集」恋三に見える贈答歌である。

業平朝臣の家に侍ける女のもとに、よみて、遣はしける

敏行の朝臣

つれぐのながめに増さる涙河袖のみぬれて逢ふよしもなし

(617)

かの女に代りて、返しに、よめる 業平の朝臣

浅みこそ袖は漬つらめ涙河身さへながると聞かばたのまむ(618)

藤原敏行が在原業平の家に同居している女に懸想してもさっぱり逢えないので、辛くて仕方がないと、訴えた手紙。お逢いできないので、仕方なく佯しく眺めをしておりますと、長雨にも増さるほどの涙が流れて、涙河になり、袖ばかりは濡れますが、お逢いする手一段がありません、と訴える。これを見て、業平が女に代わって、あなたの私への思いが浅いから、涙川も浅く、袖だけが漬かって濡れるのです、川が深くなったら、あなたの身まで流されてしまふでしょうから、「身が流れた」とおっしゃったならば、あなたの私への思いは本物だと頼りにいたします、と返歌したのである。男の求婚歌なのだが、しゃれた遊び心を含んで、和歌の贈答を楽しんでいる。

「ながめ」は「長雨」と「眺め」を掛ける、「涙」は袖を濡らすもの、

「涙」は泣き過ぎると「涙河」になって流れるという大げさな表現、

これらは和歌的表現としては常套的なもの。こういう歌人たちが共通に持つ和歌的表現は、言語的意味以上に多くの文化的な意味の広がりを持っており、それによって、解釈が広がり、新たな歌を生み出し、更にまた新たな広がりに続く。

また、「古今集」恋四には、

藤原敏行朝臣の、業平朝臣の家なりける女をあひ知りて、

文遣はせりける言葉に、今まうでく、雨の降りけるをなむ

見煩ひ侍と言へりけるを聞きて、かの女に代りて、よめり

ける 在原業平朝臣

かずぐに思ひおもはず問ひがたみ身をしる雨は降りぞまされる

(705)

という、詞書を読むと、右の敏行と業平の贈答の後日譚とも思わせるような一首が収められている。

次に挙げるのは、「伊勢物語」百七段であるが、

むかし、あてなるおとこありけり。そのおとこのもととなりける人を、内記に有ける藤原の敏行といふ人よばひけり。されど若ければ、文もおさくしからず、ことばもいひ知らず、いはむや歌はよまざりければ、かのあるじなる人、案を書きて、かゝせてやりけり。めでまどひにけり。さて、おとこのよめる。

つれぐのながめにまさる涙河袖のみひちて逢ふよしもな

し

返し、例のおとこ、女にかはりて、

浅みこそ袖はひつらめ涙河身さへながると聞かばたのまむ
といへりければ、おとこいといったうめでて、今まで、巻きて文
箱に入れてありとなんいふなる。

おとこ、文をこせたり。得てのちの事なりけり。「雨の降りぬ
べきになん見わづらひ侍。身さいはひあらば、この雨は降らじ」
といへりければ、例の、おとこ、女にかはりてよみてやらす。

かずく々に思ひ思はず問ひがたみ身をしる雨は降りぞまさ
れる

とよみてやりければ、蓑も笠もとりあへで、しとゞに濡れて
まどひ来にけり。

右の「古今集」恋三の贈答と恋四の一首を組み合わせて、「物語」
を紡ぎ出している。末尾は、「かずく々に」の業平詠によって、敏
行が雨も厭わず、女に逢いに来たという結末を付している。「かず
く々に」の業平の歌は「身を知る雨」という歌語を生み、多くの新
しい和歌を生み出した。さらに、「伊勢物語」百七段は「身を知る
雨」の物語のプロットを生み出し、「落窪物語」を始め多くの物語
に取り込まれていったのである。

四、和歌のレトリック

和歌は、僅か五句三十一音の詩型であるから、言語的表現では非
常に限定的な内容しか表現できない。前項で述べた詞書も、一首の
和歌の表現内容を広げる手段であったが、さらに、さまざまな日本
語のレトリックを駆使して、和歌の表現内容を広げようとした。和
歌の文脈については、レトリックの問題を抜きにしては語れない程
重要であるが、すでに多くの発言があるので、詳細はそちらに譲り、
ここでは、いくつかの例を挙げて、レトリックによって獲得された
和歌的表現を確認するに留める。

花の色はうつりにけりないたづらにわが身世にふるながめせし
まに(113)

右は、よく知られた「古今集」春下巻に収められている小野小町
詠である。この一首は上句は、花の色が為す術もない間に衰えてし
まったことを嘆くが、四句目を聞いた途端に、この一首は我が身の
老化を詠んでいるのであって、上句は景物の花の衰えを嘆くのでは
なく、我が身の容色の衰えを譬えたのだと理解される。しかし、五
句を聞くと、「ふる」は「経る」に「降る」が掛けられており、し
としとと降る「長雨」に花は空しく色褪せ、その風景を眼前にしつ
つ、空しく「眺め物思いをする」¹⁾ている間に、色褪せて老い衰え
てしまった我が身に気づいて嘆く。眼前の風景と我が心の思いとい

う二つの異質な事柄が、「いたづら」という評語によって重ねられる。さらに「経る」に「降る」を掛け、「長雨」に「眺め」を掛けることで、風景と心の思いは寄り添いながら、相互にイメージを補完し合って、為すすべもなく容色を失った花と我が身への嘆きが表現されている。「掛詞」によって、僅か三十一音が最大限に有効に使われた表現と言えよう。また、この秀歌が生まれたことによって、「花の色」には「花の色」という語彙的意味だけに留まらず、すぐに衰えてしまう華やかさとか、植物の花のみでなく人の容色といった、意味合いが付加され、「長雨」の語は常に「眺め」を伴って理解されることになっていった。

もう少し見てみる。

住の江の岸による浪よるさへや夢の通ひぢ人目よく覧(559)

これは「古今集」恋二に収められた藤原敏行詠。初句、二句は、波が絶えず寄せている住の江の海岸の風景だが、第三句で「よるさへや」と二句の「よる浪」の同音を繰り返すことで、第一、二句は第三句の「夜」の序詞となっているが、暗い住の江の夜の海岸にひたひたと寄せる浪は、夜の夢中でさえ人目を避けて通う男の姿の具象化でもある。夢中という何の妨げのない所までも人目を気にしてしまふ男の心への苛立ちが表現されているが、「よる」という同音異義語を繰り返すことで、風景と夢中という全く異質なものを関係づ

けて、「夢の通ひ路」という印象的な歌語を生み出した。現実には容易に通えない恋人の所に夢の中で通うことを表す。

あさばらけ有明の月と見るまでによしのの里にふれる白雪(332)

これも「古今集」冬に収められている秀歌。夜明けの薄暗い中で、有明の月光かと思ったのは、吉野の里に降り積もった白雪だった。「見立て」の手法で、雪に埋もれた吉野の里が美しく詠まれているが、「白雪」の白さを有明の月光に見立てる発想は斬新である。漢詩の世界には霜を月光に譬えた表現が多く見られるが、吉野は雪の名所として知られた所なので、「霜」を「雪」に置き換えたのである。この歌によって、白雪を月光に見立てる和歌の文脈が生まれた。しかし、「有明の月」と表現したことにより、月光は単なる白い光ではなく、恋人が別れる時を照らす光でもあり、吉野の里は別れの場所となるのである。従って、この一首は叙景歌ではなく、叙景と叙情が渾然と融合した歌(3)ということになる。

このように、和歌の表現は僅か五句三十一音という短い詩型で、何をどこまで表現できるかを追求することだった。そのためには、一語一句でどれだけ豊かな内容を表現できるかの工夫であり、レトリックはそれを可能にした。多くの場合、全く異質な叙景と叙情の表現を、一つの同音異義語によって関係づけ、相互に補完し合う表現としてしまふのである。さらに、和歌の表現は、一首の歌に詠ま

れたものは、人々の中に認知された共通の概念として、蓄積されることを前提としているということだ。そうすることで、一つの歌語表現は、発せられた僅かの言葉が実に多彩で豊かな内容を表現できたのである。

五、和歌表現の研鑽と発達

こうした和歌を詠出するためには、蓄積された和歌を収集し、読み、理解し覚えておくことが必要である。勅撰集は、時の為政者（天皇または上皇）の命によって制作された歌集である。「古今集」

仮名序に、「遍き御慈みの浪、八洲の外まで流れ、広き御恵みの陰、筑波山の麓よりも繁くおはしまして、万の政を、聞し召す暇、もろゝの事を、捨て給はぬ余りに、古の事をも忘れじ、古りにし事をも興し給ふとて、今も見そなはし、後の世にも伝はれとて、…」とあり、また、「新古今集」仮名序にも「やまとうたは、昔あめつち開けはじめて、人のしわざいまだ定まらざりし時、葦原中国の言の葉として、稲田姫素鷺の里よりぞつたはれりける。しかありしよりこのかた、その道さかりに興り、その流れいまに絶ゆることなくして、色にふけり、心をのぶるなかだちとし、世をおさめ、民をやはらぐる道とせり。かゝりければ、代ゝのみかどもこれを捨てたまはず、えらびをかれたる集ども、家々のもてあそびものとして、詞の

花のこれる木のもとかたく、思ひの露もれたる草がくれもあるべからず。しかはあれども、伊勢の海きよき渚の玉は、ひろふとも尽くすることなく、泉の柚しげき宮木は、ひくとも絶ゆべからず、ものみなかくのごとし、うたの道またおなじかるべし。」とあるように、聖代には多数の秀歌が生まれるのであり、それを後代に伝えるべく、撰ばれたのであるから、まさに、為政者の下で、和歌の発展のために行われた秀歌の収集であった。他にも私的レベルで、私撰集や私家集といった歌集が盛んに編纂されて、秀歌の収集、整理が行われた。

「枕草子」や「大鏡」に、村上天皇女御芳子が女性の教養として「古今集」を暗唱していたという逸話が載っているが、九世紀半ば頃には、すでに、「古今集」に収められた秀歌は、暗唱され、和歌表現の共通の基盤となっていたことが窺われる。

また、勅撰集が撰ばれたことで、和歌は帝位という權威に認知された唯一の文芸として、文芸の中心的存在となり、文芸の他のジャンルにも大きな影響を持つようになり、冒頭に示した「源氏物語」のように、和歌的表現は物語文学にも取り込まれ、散文脈に韻文脈である和歌的文脈が融合した独特の表現形式が生み出されたのである。

ところで、右は「六百番歌合」の冬十三番「枯野」題の歌合記録

である。

十三番 枯野

左勝

女房

見し秋を何に残さん草の原ひとつに変わる野辺のけしきに

右

隆信朝臣

霜枯の野辺のあはれを見ぬ人や秋の色には心とめけむ

右方申云、「草の原」、聞きよからず。左方申云、右歌、古めかし。判云、左、「何に残さん草の原」といへる、艶にこそ待めれ。右方人、「草の原」、難申之条、尤うたゝるるにや。紫式部、歌詠みの程よりも物書く筆は殊勝也。其上、花の宴の巻は、殊に艶なる物也。源氏見ざる歌詠みは遺恨事也。右、心詞、悪しくは見えざるにや。但、常の体なるべし。左歌、宜、勝と申べし。

左は女房歌合主催者、九条良経、右は藤原隆信の歌で、判者藤原俊成は左を勝として、余りにも著名な右の判詞を記した。これによると、左歌は右方の方人から、「草の原」という表現が「聞きよからず（和歌表現に相応しくない）」と非難されたのに対して、俊成は「何に残さん草の原」という表現は逆に「艶」ですばらしいと反論した。なぜならば、この「草の原」の語は、「源氏物語」花宴巻で、源氏と朧月夜が一時の逢瀬の後、慌ただしく扇を交わして別れる場面で、

「猶名のりしたまへ。いかで聞こゆべき。かうてやみなむとは、さりともおぼされじ」との給へば、

うき身世にやがて消えなばたづねても草の原をば問はじと

や思ふ

と言ふさま、艶になまめきたり。「ことはりや。聞こえ違へたる文字かな」とて、

「いづれぞと露のやどりを分かむまに小笹が原に風もこそ吹け

わづらはしくおぼす事ならずは、なにかつゝまむ。もし、すかい給ふか」とも言ひあへず、人々起きさはぎ、上の御局にまひりちがふけしきどもしげく迷へば、いとはりなくて、扇ばかりをしるしに取りかへて出で給ひぬ。

というように、朧月夜が詠んだ歌に詠まれている語で、この語には「源氏物語」の、特に花宴巻の「艶でなまめい」たイメージが付与されているからだというのである。すなわち、俊成によれば、「源氏物語」は和歌表現の宝庫であって、歌人は常に「源氏物語」を踏まえて歌を詠むべきであって、「源氏見ざる歌詠みは遺恨事也」とまで宣言するのである。和歌文脈の影響下に生み出された「源氏物語」は、今度は新たな和歌を生み出す土壌となったのである。

また、定家も「詠歌大概」に、

常に古今景氣を觀念して、心に染むべし。殊に見習ふべきは、古今・伊勢物語・後撰・拾遺、卅六人集の中に殊なる上手の歌を心に懸くべし、人丸・貫之・忠峯・伊勢・小町等が類なり。

和歌の先達にならずといへども、時節の景氣、世間の盛衰・物の由を知らむために、白氏文集の第一、第二帙を常に握り把り持ちて遊ぶべし。深く和歌の心に通ずるなり。

和歌は師なし。たゞ古歌をもて師とす。心に古風を染め、詞を先達に倣はば、誰の人か詠ぜざらむや。

「京極中納言相語」に、

一大方、歌の習ひ、古人歌を願ふべし。下句より続けて五字をはてに置くこと、身に初めて申出たる事也。恋の歌を詠むには、凡骨の身を捨て、業平のふるまひけんことを思出て、我身を皆業平になして詠む。地形を詠むには、かゝる柴垣の許などをば離れて、玉の砌、山川に景氣などを觀じて、よき歌は出来物なり。」

と述べている。今迄見てきたように、和歌は蓄積してきた古歌、物語、漢詩までもその土壤とし、その中に一体化することで、さらに新たな和歌を詠み出した。

こぬ人をまつほのうらのゆふなぎにやくやもしほの身もこがれ
つゝ

(849)

この歌は、「新勅撰集」恋三に収められた、撰者藤原定家の詠である。「万葉集」巻六の笠金村の長歌「名寸隅の 船瀬ゆ見ゆる 淡路島 松帆の浦に 朝なぎに 玉藻刈りつつ 夕なぎに 藻塩焼きつつ 海人娘子 ありとは聞けど 見に行かむ よしのなければ ますらをの 心はなしに たわための 思ひたわみて たもとほり 我はそ恋ふる 船楫をなみ」を本歌とするが、向かいの島の海岸の娘に逢いに行くすべのない男のもどかしさを詠んだ原歌から、松浦の浦の娘の側に身をおいて、「松帆の浦」に「待つ」を懸けて、「来ぬ人を待つ」女のどうしようもない焦燥感を詠んでいる。浦の夕風に去り処もなく漂う藻塩の煙は、我が身を焦がしつつ燃える胸中の思いの象徴で、叙情と叙景が融合した秀歌である。

和歌において、「本歌取り」は一つの達成された表現形式だった
のある。

六、「百人一首」とは何か

ところで、「百人一首」は平安時代以降に撰ばれた数多くの歌集の中で、もっともよく読まれてきた歌集である。天智天皇から順徳院まで、上代から鎌倉時代前期までの歌人百人の和歌を各一首ずつ選んで、ほぼ古い順に配列したアンソロジーである。通説では藤原定家が嵯峨の小倉山荘で撰んだものとされている。定家撰について

は近年ほぼ認証されているが、『明月記』文暦二年（一二三五）五月二十七日の記事、「百人秀歌」「異本百人一首」との関係、「新勅撰集」との関係、「小倉色紙」の存在、など複雑な問題点を孕んでいて、その成立過程については、十分に明らかにはなっていない^⑥。しかし、この「百人一首」に収められた百首の歌は、全て勅撰集に収められた歌である。その内訳は、「古今集」二十四首、「後撰集」七首、「拾遺集」十一首、「後拾遺集」十五首、「金葉集」五首、「詞花集」五首、「千載集」十四首、「新古今集」十四首で、所謂八代集に九十六首、「新勅撰集」四首、「続後撰集」二首である。すでに、記した如く、勅撰集はそれぞれの御代の秀歌を収めた歌集で、その中から、百人、百首を抽出したのであるから、各時代を代表する歌の集積であることには間違いないだろう。

ただ、「百人一首」を定家撰とすると、成立の時点で「続後撰集」は未だ成立していないので、「続後撰集」所収の後鳥羽院と順徳院の二首は勅撰集未収歌ということになる。とすると、この二首はなぜ、「百人一首」に撰入されたのか。「続後撰集」で初めて勅撰集に歌が入集した順徳院詠はともかく、後鳥羽院詠は「新古今集」に三十三首も入集しており、しかも「百人一首」所収歌より秀歌と思われる歌も多い。それにも拘わらず、敢えて、

人もをし人もうらめしあぢきなく世を思ふゆゑにものおもふ身

は (99)

の一首が撰ばれたのは、文芸的秀歌の基準のみではなかったということである。右の歌は、民を思い、慈しみを感じながら、思うままにはいかない世に悩む帝王後鳥羽院詠。続く、順徳院詠。

もししきやふるき軒ばのしのぶにもなほあまりあるむかしなり
けり (100)

は、「王道のすたれゆくをなげき」(『応永抄』)、あまりに遠くなくなってしまった聖代へ思いを馳せる。多くの論考において、この二首は「新勅撰集」において切出された三上皇の詠作の中にあつたものではないかと類推されている^⑦。源平の動乱を経て、武家政権鎌倉幕府が開かれ、王道の快復を目指した承久の乱にも敗北し、天皇は隠岐や佐渡に遷され、宮廷は荒廃し、勅撰集の撰集さえ、帝王の意のままにはならない。「百人一首」は当時の政道の頹廢、王道の危機を、和歌によって訴えようとした。その思いが、この末尾の二首に集約されているのではないか。

「百人一首」所収の天皇詠は、冒頭が天智天皇、二首目がその皇女持統天皇、この二代は今迄見てきたように、五句三十一音の短歌形式が読み始められ、古代和歌がもっとも盛んに詠まれた時代であった。言わば、和歌の始発を示していると言えるが、

秋の田のかりほのいはのとまをあらみわが衣手は露にぬれつつ

(1)

という歌は、「万葉集」巻十の「詠露」中に「秋田刈る仮廬を作り我が居れば衣手寒く露を置きにける」という作者未詳歌の大幅な異伝で、島津忠夫氏も「万葉歌人天智天皇の作風を示す歌ではなく、歌風からいっても、平安初期のもの」と述べておられるように、本歌は天智天皇の詠作でも、上代の歌でもない。この一首は、「天智天皇」詠という「後撰集」の伝承に頼って、平安時代以降、天皇家の皇祖として崇められていた天智天皇詠を冒頭に置くという、政治的意図も働いて撰ばれたのであろう。続く、二番目、

春すぎて夏きにけらし白妙のころもほすてふあまのかぐ山(2)
は、「新古今集」夏の巻頭歌だが、原歌は「万葉集」巻一に見える。

原歌は眼前の景を詠じたものだが、この歌は少し変型していて、伝聞の景を詠じた表現になっている。前歌と同じく「衣」を素材としながら、前歌の晩秋の寂しげな刈田に対して、初夏の到来を告げる白布の晒された眩しい香久山という対照的風景を配して、様々な困難を耐え凌いで父から子へ皇統が引き継がれ、王道の衰微を再生して繁栄をもたらした時代の変遷を象徴しているのではないか。持統天皇は天智天皇の皇女で、藤原京を造営し、朝廷の繁栄と和歌の隆盛をもたらした天皇だったことも、強く意識されていたのであろう。

こういう視点で見ると、「百人一首」の十五番目は、

君がためはるののにいでてわかなつむわが衣手に雪はふりつつ

(15)

という歌が収められている。この歌は、未だ親王だった頃にある人に若菜を贈った時に添えた歌で、百人一首の注釈書『応永抄』でも「有心体」の歌と高く評価されているが、その一方で、天智天皇詠と同様に、民の辛苦を思いやる理世撫民の心を詠んだ歌と解する古注もある。光孝天皇も平安時代以降の直接の皇祖として崇められた天皇であった。この詠も文芸的評価のみで撰ばれたのではなさそうである。

さらに、「百人一首」中には、陽成院・三条院・崇徳院の三天皇の歌も含まれている。

つくばねの峰よりおつるみな(13 陽成院)の川恋ぞつもりてふちとなりぬる

心にもあらでうき世にながらへば恋しかるべき夜は(68 三条院)の月かな

せをはやみいはにせかるる滝川のわれてもすゑにあはむとぞ思ふ(77 崇徳院)

いずれの歌も恋の秀歌ではあるが、三天皇ともに、百人に撰ばれるほどの歌人とは言い難い。しかも、何らかの事情で帝位を全うできず、皇統を子孫に継承できなかった天皇ばかりである。陽成院は清

和天皇の皇子で、貞観十七年（八六八）八歳で帝位に就いたが、脳病による乱行が多く、僅か九年で帝位を追われ、帝位は光孝天皇に移り、皇統から外れ、その後の六〇数年間を上皇として生きた。三条院は冷泉天皇の皇子で、長い東宮時代を経て寛弘八年（一〇一一）、三十六歳で帝位に就いたが、僅か五年間で讓位した。その間に二度も内裏が焼失、眼病にも悩まされ、道長の執拗な退位を迫る圧力もあったという。その後、皇子敦明親王が東宮を辞退し、三条天皇の皇統が途絶えた。崇徳院は鳥羽天皇の第一皇子で、五歳で踐祚したが、父に愛されず、弟の近衛天皇、後白河天皇に帝位を奪われ、復権を目指した保元の乱にも破れ、讃岐に配流になり、憤懣の中に白峰で崩御した。後鳥羽院に思いを馳せる時、これらの詠は恋歌や述懐歌に託して、暗にその悲憤を示そうとしたのかもしれない。

「百人一首」中の八首もの天皇詠は、天智天皇から持統天皇、光孝天皇の聖代を経て、王朝の繁栄がもたらされ、蓄積された秀歌を収めた勅撰集が、「古今集」以来八代に亘って撰ばれた。しかし、八代集に継ぐ「新勅撰集」は、三上皇の歌が排除されたことで本来の勅撰集の意味を失った。帝王の歎きの歌は政道の頹廃を映し出す。末尾の後鳥羽院・順徳院の詠は、帝王の政道が儘ならず、王道の喪失の諦観さえ訴えている。それは、秀歌が捨てられる和歌の危機でもある。敢えて、両院の勅撰集に収められなかった歌を末尾に置い

たのは、「百人一首」がこの時代の状況への強い歎きと憤り、和歌の危機への警笛を鳴らす歌集でもあったからであろう。

このように見てくると、我が国の代表的文芸として、古代から発達を続けてきた和歌は、「新古今集」が完成した頃に一定の達成を見たが、その後は社会の大きな変動とともに転機を迎えた。この時期に、各時代の秀歌百首で、和歌の歴史を纏めその達成と現状を示したのが「百人一首」だったと言えるのではないか。

六、歌かるたとして「百人一首」

各時代の秀歌を僅か百首に纏めた「百人一首」は、南北朝の頃には和歌の研鑽に至便なテキストとして詠まれるようになっていた。宗祇以来、「百人一首」は注釈が付されて、テキスト化が図られ、各時代、各歌人の多彩な注釈書が残っている。

ところで、前に述べたように、和歌の研鑽には古歌を暗唱することが重要であった。「百人一首」も例外ではなく、秀歌の手本あるいは新たな和歌を詠むための土壌として、暗唱されたであろう。どのような方法で暗唱されたかはわからないが、頓阿「水蛙眼目」に、「嵯峨の山庄の障子に、上古以来歌仙百人のにせ絵を書いて、各一首の歌をかきそへたる。」とあったり、一条兼良の「楊鳴曉筆」に「先京極黃門、昔今の歌仙一百人を撰てにせ絵にかゝせ、彼所詠の

歌一首づゝ色紙に書て小倉の山庄の障子におされたり。今の世に百人一首と申侍る是也。」などとおる様に、「百人一首」はもともと「小倉色紙」と呼ばれる一首ずつ記した色紙形が原形であったという説もあり、「百人一首」には、一首ずつが色紙形にかかれる形態に馴染みがあったと思われる。

室町時代末頃にホルトガルから「カルタ」が入ってきて、それを「貝覆い(貝合わせ)」という宮廷の遊びに応用して、日本式の「かるた遊び」が始まったと考えられている。「貝覆い」は二枚一組の組合せを捜すもので、貝の内側に同じ絵が書かれて、組合せを示している。これを和歌に置き換えた時、「歌かるた」ができた。この場合、一組の札にはそれぞれ上句と下句が書かれ、これを組み合わせると、一首が完成するのである。現存最古のものとされている道勝法親王筆の「百人一首歌かるた」も、作者絵と作者名と上句を書いた一枚と下句を書いた一枚の組合せになっている。また、「歌かるた」には「百人一首」以外に「古今集」や「万葉集」「自讃歌」「源氏物語」などもあり、同じように、上句と下句の札から成っている。こうした状況を見ると、この「歌かるた」は単なる遊びではなく、教養としての和歌を楽しみながら、暗唱する方法として行われたのではないか。しかし、「古今集」などは歌数が多すぎて、「百人一首」のようにコンパクトに楽しめないこと、「百人一首」は和

歌テキストとしてもっとも基本的なもので、和歌研鑽には欠かせないものだったことなどから、「百人一首」だけが「歌かるた」として残ったのであろう。

一首の上句を詠み上げて、下句札を取る。この遊び方が何時頃確立されたかは明らかではないが、声に出して和歌の韻律を体験しながら、一首を暗唱しているかを確認する、この方法は、和歌文学の鑑賞、研鑽の方法として、現在も有効であろう。したがって、古典文学教育の出発点として、「百人一首」を読み、「歌かるた」を楽しむことは、古典文学へ誘うには、的確な方法なのである。

(注)

- 1 川本皓嗣『日本詩歌の伝統』(一九九一・一一 岩波書店)
- 2 川本論文「七と五の韻律論」、岡部隆志・工藤隆・西條勉『七五調のアジア―音数律にみる日本短歌とアジアの歌』(二〇一一・一二)に、七・五音の韻律に関する研究史は纏められている。
- 3 片桐洋一『古今和歌集全注釈』(一九九八・一二 講談社)
- 4 ニヶ崎彬『花鳥の使 歌の道の詩学』(一九八三・一一 勁草書房)、ニヶ崎彬『日本のレトリック』(一九九四・一〇 ちくま学芸文庫)、谷知子『和歌文学の基礎知識』(二〇〇六・五 角川選書、渡辺康明『和歌とは何か』(二〇〇九・七 岩波新書、他。

- 5 叙景ということも和歌においては重要な問題である。大岡信「叙景歌の抒情性―日本詩歌の本質についての試論」(『歌と詩の系譜』一九九四・七 中央公論社)
- 6 島津忠夫『新版百人一首』(一九九九・一一 角川ソフィア文庫)解説、他。
- 7 島津忠夫『新版百人一首』解説、他。
- 8 島津忠夫『新版百人一首』1番歌解説。
- 猶、本書に引用した作品本文は、「源氏物語」・「伊勢物語」・勅撰八代集・「六百番歌合」は新日本古典文学大系、「万葉集」は新日本古典文学全集、勅撰十三代集・「百人一首」は新編国歌大観、「詠歌大概」・「京極中納言相語」・「水蛙眼目」・「榻鳴曉筆」は中世文学(三弥井書店)、私家集は私家集大成、応永十三年奥書「百人一首宗祇抄」(応永抄)は「笠間書院影印『百人一首抄』の本文によった。