

大伴家持「絶唱三首」の近代性について

——窪田空穂による家持発見をめぐる——

佐々木 充

一 家持歌と窪田空穂

万葉集の中でも、その〈声〉が際立ってよく聞こえるのは、大伴家持（七一八？・七八五）の

「うらうらに照れる春日にひばり上がり心悲しも独りし思へば」（四二九二）

と

「わが宿のいささ群竹吹く風の音のかそけきこの夕べかも」（四二九一）

という歌であらう。この歌は、

「春の野に霞たなびきうらがなしこの夕影に驚なくも」（四二九〇）

の歌とともに、家持の「絶唱三首」あるいは「春愁三首」として有名なものである。

ただ、現在ではその評価も高く、多くの研究がなされているが、明治に万葉集の再発見・再評価がなされた時、はじめから評価が高かったわけではない。当初のアララギ派などによる万葉評価は、柿本人麻呂を中心とする前期から中期の万葉歌人に対して高く、後期万葉の家持に対する評価は高いものとは言えなかった。その

評価の転換点となったのは窪田空穂であったと言われる^二。なぜそれが空穂でならなければならないかったのか。空穂は、家持の歌のどこに反応したのか、家持と空穂の共通点は何か、家持のこの歌が近代的な孤独の声であるといわれるのはなぜなのか、というようなことについて、以下、論じていきたい。

二 空穂の見出した家持の〈声〉

空穂が家持を論じたもので最も早いものは、大正二年の「大伴家持論」であるが、その論文の冒頭、空穂が家持の「声」について述べていることに注目したい。

万葉集を披いて見た者は誰でも、柿本人麿、山部赤人、山上憶良と、各々異つた生命より発した異つた声の美しさに耳を傾けて行つた後、大伴家持に至つて、更に耳を澄まして、其声を聴かずにはをられない感を持たされる。^三

空穂が聞いた「声」とはどのようなことを意味しているものであつたのか。上文の「柿本人麿、山部赤人、山上憶良と、各々異つた生命より発した異つた声の美しさ」という点に注目すべきであろう。空穂は「声」を、歌人個人の「各々全く異つた生命を言ひ表はしてゐる」ものだとし、例えば、人麻呂の歌については次のように述べている。

人麿の歌を読むと我々は、真紅の色を連想する。彼の生命は信念である。その信念は情熱に包まれてゐ

る。彼の眼には、眼のあたり見まゐらせる天皇も、皇族も、直ちに御代の神として映る。そして其神は、単に皇祖といふだけではなく、文字通りに、この天地の主宰者——山も川も海も雲もその身より生み出した神を信じて疑つてゐない。この信念と情熱とは、趣を変へて自身にも及んでゐる。彼は、愛して居た妻が死んだといふ事も、それが人生にあるまじき事でもあるやうに、声を放つて泣く。その声は強く透る声である。が彼の其の信念と情熱とは、彼の生命と融け合つて、無礙の姿をもつて流露するには至らない。そこに多少の間隔があるらしく思はれる。とに角彼の作を読むと、地の上に得た感傷を、一種の夢の国に引き上げ、そして彼の生命の一角に浸して小強く歌つてゐると思へる。^四

空穂はまた、「赤人の歌を読むと、白く冷たく光つてゐる色を連想する。(中略)憶良の歌は黒く光つてゐる。彼には夢もなく、不思議もない。^五」とも言つていて、最初に「声」と称されたものが、すぐその後のこの文では、色に言い換えられている。おそらく、空穂が家持歌の中に聞き取った「声」というのは、肉声とは違う文字によつて書かれた文章、エクルチュールから聞こえてくる〈声〉である。〈声〉は、それが肉声ではなく、エクルチュールから聞こえてくるものである場合、他の感覚とまぎれてゆく性格を持つてゐるからである。^六

空穂は、人麻呂の〈声〉には、信念と情熱はあるが、その〈声〉が人麻呂の「生命」の全体を現すものとはなつておらず、その「一角」を表すものではない、その「生命」と〈声〉の間の関係は完全なものではなく、その間に「間隔」がある、したがつて、人麻呂の場合、生命全体が歌の中に〈声〉という形象を伴つて流露したものではない、と言う。ここで空穂の言う「生命」とは、個人の持つてゐる素質と不可分のものとして考えられている。それは人間の精神や肉体と切り離すことの出来ない、その人そのものの持つ全体的な潜勢的素質、潜在的な力とでもいふべきもののようである。空穂が、歌人の「生命」のありようと、〈声〉との関係につ

いてこのような洞察力を持っていたということは注目しておいてよい。その眼を持って彼は、万葉の代表的三歌人の「生命」と歌との関係について、次のように喝破した。

人麿も、赤人も、憶良も、現れ方は違ふが、一たびは弱き生命を我に認めて怯えた経験を持つてゐる。鬱結してゐて、漸く破れ来つたといふ趣を持つてゐる。そして破れたが、その生命が自ら流露して行くやうな境にまでは到達が出来ない。彼等は其声の強さ、苦しさ、冷たさと共に、彼等としては恐しく不自然であつたらうと思はれる或物を蔵してゐる。^七

人麻呂、赤人、憶良の場合、彼らの「生命」は、自然に歌に流出するようなものではなく、彼らの内面に停滞し「鬱結」している。その鬱結状態が破れて歌として流露していったとしても、それは自然な生命の流れとは言えないある種の停滞感がある。そのことを空穂は見抜いたのである。

この三人にはない「生命」の自然な流露というものが、家持の中にはある。

家持の歌の美は彼がその周囲のものに感じさせた魅力である。

彼には深いものはない。強いものもない。夢も、不思議も、他の魂を漂はす涙もない。しかし魅力はある。彼に限られた魅力を持つてゐる。

優れた歌は、もとより自己を歌ふ事を土台としてゐる。がその自己と言ふのは、自己の心核である生命まで分け入つて、しっかりと其生命を捉へ、それを表現したものである点において一致してゐる。狭い自己といふ門は、生命といふ境に至つて、俄に広い自由な世界にはひる。そして其生命は、その生命に適は

しい情熱によつて、初めて流動し発露して、一つの形式をとる。^八

歌は「自己」を土台とするというが、この場合の「自己」とは意識的自我というべきものであろう。自身身の心とはこうしたものだという意識された自我のことである。空穂が、「自己の心核である生命まで分け入つて」ゆくと言ふのは、ただ単にそのような意識的自我の感情を歌うのではなく、その奥にあって「自己」全体を生かす源となっているものとしての「生命」というものがあり、そこから流出するものとして歌を捉えていたことを示すものである。したがってそれは、狭い己にとらわれた自我意識よりも「広い自由な世界」であり、自我を広い世界へと解放してくれるような次元である。そのように生命の世界へと解放された「自己」が、表現への「情熱」を得て、「流動し発露」して、歌という「形式」をとる。それが、何の障壁もなくきわめて自由に行われているのが、空穂の見た家持の歌であった。

発露の自在を尽くした歌。家持の歌の美は其処にある。さういふ一言で蔽はれる中にある。彼の情趣——一種の気分は前に言つた春の川のやうである。岸一杯になつて流れてゐる。岸の草も、木も、鳥も、空をゆく雲も、映るほどのものは映して、その中に融かし込んで、其物と春の水との間にできる一種の新しいものとしてゐる。^九

そこでは、家持が置かれているその時その場において経験されている「気分」が詠われ、「ゆるやかに、甘い悲しみ」となつて歌に流出しているのである。

このような「情趣」や「気分」を「発露の自在」を得て歌うということは、空穂が歌の理想としている事柄

であった。すなわち空穂は、家持の中に、自分自身の理想とする詠歌の境地が実現されているのを認めたのである。それが、家持のいわゆる「絶唱三首」対して、

気分と言葉と纏れ合つて、ゆるやかに、甘い悲しみを歌つてゐる所、千年の後の今日の歌にも似てゐる。^{二〇}

と空穂が下した評言の意味である。

三 「絶唱三首」の「近代性」

ところで、「千年の後の今日の歌にも似てゐる」という空穂の言葉は、この三首が「近代的な歌」であるという評価を下した、というようにみなされている。^{二一} また空穂がこれらの歌を称揚した後、絶唱三首が近代的孤独を表現したものとして高く評価され、定着した。例えば、五味智英は、「うらうらに照れる春日にひばり上がり心悲しも独りし思へば」（四二九二）の歌について、次のように「近代的な翳のある歌」であると述べている。

暗転法は人麻呂もよく用ゐたが、それは上下の対照によるもので「明るいけれども暗い」といふ言ひ方であつた。家持のはさうでなく「明るければこそ暗い」といふ言ひ方で、そこに複雑な感じ方がある。末句による独詠的な所も注意される。「独り」に「念ふ」を連ねたのは集中家持だけで、「し」の助詞もよく効き、独居して思ひ沁みて居る心が想像される。漠たる愁といひ、明るさの中の愁といひ、この二首が「い

ささ群竹」の歌と共に、彼の独自の境地を拓いたものとして又近代的な翳のある歌として喧伝されて居るのは理由のある事である。^{二二}

このように、この三首が微妙な心理の「翳」や「心の微動」^{二三}を歌っているところに近代性を認めるものが一方にある。他方で、万葉集一般に認められる特定の対象を持つ恋の思いのような愁いや悲しみとは異なる「人間存在のかなしみ」（山本健吉『大伴家持』）や、「徹底的な孤独の深淵」^{二四}に近代性を見る見方がある。例えば伊藤博は次のように述べている。

「ひとり思ふ」の類の表現は、集中ほかに、「ひとりゐて ものもふよひに ほととぎす こゆ鳴き渡る 心しあるらし」（一四七六）という、家持と同時代の小治田広耳の例が見られるのみ。この思ふは恋の思い。家持の「ひとりし思へば」は、恋にあらざるもっと深い人間の弧愁、社会の中にあつて自己一人という真の孤独を言い表す、集中稀有の和歌表現であることがはつきりしてくる。（中略）これは古代人人麻呂にはなかった境地で、近代の詩に伍しても顔負けすることなき、家持ひとりが「万葉集」において達成した世界である。^{二五}

このような読み方が、窪田空穂の家持評価以来、行われてきた読み方であった。

このような読み方を、近代人が自らの孤独のありようを家持歌に投影したものと否定し、その全面的な見直しとして、古代の言語表現に即して家持歌を読み解こうとする「古代的」な読みもまた、行われている^{二六}。たとえば、三浦佑之は、「うらうらに」の歌についてこの歌の共通性を強調し、「春」と「悲し」についてい

ば、(中略)春が「うら悲し」「もの悲し」きものであるという心情が共同性を持っていた(中略)この点については小島憲之氏が「春の悲哀を歌うことも、六朝以来の文学に見える」と指摘している通り、中国文学の影響といった面を考えなくてはならないだろう。^{二七}とし、この歌が「近代になって、歌人や批評家から高い評価を得た」のは、上三句の景と下二句の情との間に「大きな落差」があつて、その間隙を、自らの近代的孤独で埋めることができたからだとする^{二八}。また、「かなし」を賛辞表現と取つて、この歌を孤独悲愁の歌とは見ず、「讃歌」として見ようとする読み方もある^{一九}。

さらにこのような「古代読み」にたいする反作用として、「近代」が時代を表す概念であるとは見ず、万葉から現代に至るまで普遍的に存在する詩のありようととらえ、家持歌の「近代性」を積極的に肯定しようとする青木生子のような考え方も存在する。青木は、家持の「絶唱三首」を讃歌として読もうとする「古代読み」においてもなお、「とらえどころのない悲哀や深い孤独を思わせるのを一方で否定できないもののごとくでもある」として、いわば普遍的なものとしての「近代」性が現れたものとして、この歌を読み解こうとする^{三〇}。この「普遍的近代」を家持歌に認めようとして青木が依拠しようとするものが、窪田空穂の家持評であり、彼が用いている「気分」という概念なのである。

青木が依拠しようとする空穂の評言とは、例えば、大正四年六月刊の『万葉集選』の続篇(日月社)における、家持の「うらうらに照れる春日にひばり上がり心悲しも独りし思へば」(四二九二)にたいする次のような評である。

うららかな、喜ばしい春の日に、喜びつつある自然に對してゐると、何とも知れない、名付けがたい愁ひが湧いてくる、それが説明でなく、切り刻まれず、そつくりとあらはされてゐる。この強ひて取りまと

めないところが、作者の心境そのものだと思はれる。気分に象^{すがた}を与へた歌と見るべきである。^{二一}

空穂は「気分」という言葉を実に様々な形で用いており、明確に定義できない曖昧な部分を含んでいる。青木はこの言葉を、竹内敏雄編集の『美学事典』に依拠しつつ、「対象によってひき起こされる激しい感動、情緒であるよりは、対象や原因をもたないとりとめもない感情が、気分であり情調である。^{二三}」と解釈して、そこに、「近代人の恣意的な解釈とばかりいいきれない、「近代性」なるものの普遍的理解が展げてくるかとおもう。^{二四}」^{二三}と言う。つまり、「近代性」を、気分、情調、抒情性、「あわい浪漫的感傷的情調^{二四}」の中に見ようとし、空穂の「気分」という概念を再解釈している。

ところで、青木は、空穂の後期万葉歌の評に頻出する「気分」という言葉に「いささか疑問を感じたことすらあった^{二五}」と言う。ということは、青木の考えている「気分」と空穂の言う「気分」にはある種の齟齬があると考えてよい。空穂の「気分」という言葉に依りながら、それを『美学事典』によって一般化しなければ用いることができないようなある種の意味合いがそこに含まれていたということであろう。以下そのことを検討してみなければならない。

空穂は、歌の評であれ、歌論であれ、「気分」という言葉をしばしば用いる。この一見軽い意味でつかわれている言葉は、空穂が歌を論ずる場合、「情緒」「情趣」「心持」などと言い換えられながら、ほとんど常にといいいほど用いられる重要な言葉である。普通の使い方とはかなり異なつた部分があり、青木に限らず、しばしば、難解とされる言葉でもある。例えば明治における空穂による家持の「絶唱三首」の発見を称揚した橋本達雄^{二六}でさえも、この気分という言葉の分かりにくさについて述べている。橋本は、「「気分」なる用語は一首一首の評に縦横に使用されていて、数え切れぬほどの多きに上っている。（中略）実作を通して体験的に感じ

とつたものであったのかもしれない」が「術語としての不安定性、あいまいさは蔽えないであろう。」と言い、中西進がこの「気分」と言う言葉について、「正確な意味がわからない」（『窪田空穂全集』月報13）と言ったことにも言及している。^{二七}

『万葉集選』続篇で「絶唱三首」について空穂が書いたものを最初から見よう。

「春の野に霞たなびきうらがなしこの夕影に鶯なくも」（四二九〇）に対しては、

若い、そして感傷的の心を持つてゐた彼には、美しい、しかしはつきりとは捉へて言へない或る物にあがれる気分が十分あつた。さうした心に象^{すがた}を与へた歌がこの歌で、単に写生と見るべきものでもない。

霞みつつ暮れて行く春の日に鶯の声が聞こえるといふ、それが直ちに彼の気分であつたと見るべきであ

る。^{二八}

「或る物にあがれる気分」という言い方からは、浪漫的かつ象徴主義的な情調というニュアンスが読み取れるが、同時にこの「気分」という言葉が心的内容としての情調と言うだけでなく、一種の心的姿勢、心の構えという意味でも用いられているように感じられる。「霞みつつ暮れて行く春の日に鶯の声が聞こえるといふ、それが直ちに彼の気分であつた」ということは、「うら悲し」という情を表す言葉よりも、むしろ、この歌の景のほうが家持の「気分」を表していると言っているのであるが、これは誤解を生みやすい言葉であろう。^{二九} 春の情景が家持の主観に入り、主観と混合し、家持の心的状態そのものに变化する。その状態とは、景と情とが分かちがたく一体化した状態であり、その状態が空穂の言う「気分」であろう。なぜそれをあえて「気分」という、歌の情とも取れる言葉を用いたかといえ、主観の中における主客未分化の状態や主体の状態への自己

の意識自体が不明確なものであり、それが空穂に「気分」という曖昧な言葉を選ばせているのであろう。同時に「単に写生と見るべきものでもない」と言っていることからわかるように、写生の客観性に対し歌の主観性を強調した言葉でもある。そのように、自らにも明確に意識できているとは限らない自分自身の心的状態に具体的なイメージを描いて「象を^{すがた}与えた」ところに成立したものがこの歌であるというのである。「象を^{すがた}与えた」ということは、イメージを言葉にし、歌という形を与えたというだけではなく、「気分」に〈声〉を与えた、あるいは、「調べ」^{三〇}を与えたということにもなると思われる。

「絶唱三首」の第二首目である「わが宿のいささ群竹吹く風の音のかそけきこの夕べかも」(四二九一)の歌に対して空穂は、

春夜の静かなうちにゐて、耳に付いてきた、かすかな竹にさはる風を聞きすましてゐる気分が感じられる。かすかな、そして捉へられない音そのものが直ちに家持の心であると見るべきである。写生の歌ではない。この歌の単純をきわめてゐる所も気分そのものであるからと見るべきである。^{三一}

と述べている。ここでは、この一見聴覚的写生とも言える、事物を聴覚的に繊細に描いているように見える歌に、空穂は、家持の主観の「かすかな竹に触る風を聞きすましてゐる気分」を感じ取っている。そして、「かすかな、そして捉へられない音そのものが直ちに家持の心である」として、自らの外側にあった竹のかすかな音に聞き入ることによって、家持の主観と化し、それがそのまま家持の心のありようを表すものとなっているというのである。この歌は、「春の野に」とは違って、「うら悲し」という情を交えた歌ではなく、一見写生とも見えるほど、ただ景のみを歌っている「単純をきわめてゐる」歌となっているが、その単純さは、客観がそ

のまま主観のありようと化して「気分」となっているところから来るというのである。したがって、この歌の評の「気分」とは、「春の野に」の評の「気分」と同様に、家持の主観性を強調した言葉であることに変わりはない。

また、「うらうらに照れる春日にひばり上がり心悲しも独りし思へば」（四二九二）にたいする空穂の評は前述のとおりであるが、この歌は、春の明るい日差しの中で雲雀が揚がってゆくのを描く上三句の景と、下二句の「心悲しも独りし思へば」という情に断絶があるといわれる^{三〇}。しかし空穂はこれを断絶とはせず、「切り刻まれず」「強ひて取りまとめない」ところに、「作者の心境」「気分」を見たのである。「喜ばしい春の日に」なぜか「名付けがたい愁ひが湧いてくる」のであるが、そこに「説明」をつけるのでもなく分析的に「切り刻む」のでもなく、「そっくりそのまま」「気分」として、すなわち、景も情も含めて主観として歌い上げる、それが「気分」に象を与へた^{すがた}この歌であるというのである。

このように見てくると、空穂の言う「気分」とは、青木のいうような「対象や原因をもたないとりとめもない感情」という、一般的に用いられている心的内容である情調としての気分とは違い、「心的姿勢」「構え」というような、存在のありようにかかわる意味が込められていると同時に、「写生」の客観に向かってゆく姿勢とは別の、主観性を強調する言葉であったことが分かる。この言葉は、空穂自身の自我形成や生のあり方と深くかわるとともに、空穂の作歌の姿勢を示す重要な言葉でもあった。このことについて、空穂の精神形成をたどりつつ、以下考えてゆく。

四 万葉集の近代と窪田空穂の自我意識

品田悦一によれば^{三三}、『万葉集』は日本が近代的国民国家として成立するための文化装置として「発明」され、そのための、その方向に従った言説が流布していた。要は、万葉集は、庶民から天皇の歌までを収めた国民的（あるいは民族的）歌集であり、そこでは「自然」で「素朴」な感情が、余計な技巧を交えずに、「単純」「真率」「素朴雄渾」に、あるいは「思ふが儘に」（子規^{三四}）述べられている、というものである。このような形で、近代国民国家の統合の象徴として『万葉集』は明治になってから「発明」、もしくは再発見された、と品田は言う。

近代というシステムには、その要素として、自我の確立ということが含まれている。和歌・短歌にとっても、明治の近代化以降何よりも問題となったのは自我の問題であった。明治以前の和歌の在り方は、極端に言えば、古今集を模範とする様式に従って歌を詠むことであり、その際、自分の経験は、和歌の虚構の世界の中に取り込まれ、よく言えば昇華され、悪く言えば、雲散霧消してしまう。明治になってから行われた和歌の近代化は、いまここに在る「われ」が見たものの聞いたものの経験を、古今集以来の伝統的様式の中に解消せずに、どのようにして歌い上げることかということであったと言える。

窪田空穂も当初所属していた与謝野鉄幹らの明治浪漫派は、自分の感情を歌うことを重視したのに対し、アラギ派は、自分の見た事物の写生を重視した。しかし、いずれにせよ、「われ」のいまここに在る自分の経験をそのまま「思ふが儘に」述べようとすることに変わりはない。明治の歌人たちが万葉集を重視するのは、自分たちが短歌で行おうとしていることを、古今集以前に行っていた先達と考えたからである。

窪田空穂は、最初、太田水穂に刺激されて短歌を作ったが、水穂の自分の歌に対する批評に納得できず、与

謝野鉄幹の『文庫』に小松原はる子の名で短歌を投稿した。これは、鉄幹の「新詩社清規」の、「われわれは互に自我の詩を発揮せんとす」との主張に共鳴したためである。ただ、空穂は、太田水穂の批評に対して、自我を歌う自分の歌を認めてくれる者を探そうとしたのであって、鉄幹のような自己演出的な自我にあこがれたのではない。『明星』のロマンティズムの系譜に属しはしたが、しかし、空穂の歌は、鉄幹の

われ男の子意気の子名の子つるぎの子詩の子恋の子あゝもだえの子

というような、大げさな自己演出の身振りを持つことは無かった。「私には新詩社の人は距離のある存在であった。^{三五}」と、空穂自身が述べている。ここに空穂の批評精神を見ることが出来るが、その批評精神を支えていたのは、空穂の「自我」に対するこだわりであったろう。

この空穂の「自我」を解放してくれるように思われた歌集が、自然な感情をありのままに歌うという言葉のもとに置かれた『万葉集』だったのである。

初めて万葉集を通読したのは、私の二十二、三の時、地方の村落の青年としてであった。私の居た家は、その周囲の家と同じやうに、今より遙かに強い程度において家といふものを絶対なものとし、その家に居る個人は小さしとして居た。その家としての欲望は尊いもので、殆ど唯一の道徳とも見做されてゐたが、その家にゐる個人の欲望は罪惡として、怖るべきものとされてゐた。私はさういふ中にあつて、青年としての心を持つやうになつた。現実はずべて値なく、空想のみが尊かつた。その空想は美しく悩ましいものであつた。をりふし中央文壇では、新しい詩歌の運動が起つてゐた。抒情詩は個性のあらはれである、胸

より胸に伝へるべきものである、それは一切の因習から離れるべきであるといふ事を標語としてゐた。指は染めやすく、又自身に直接なものだといふ点で、私は短歌に心を引かれ初めた。その時には又万葉集といふものが、二、三の先輩によつて推称されてゐた。万葉集といふ名は、尊い、しかし読みやしくない、秘密を帯びた神の名のやうに聞えた。^{三六}

家を絶対とし個人を認めない「地方の村落」の封建道徳からの自我の解放という日本の近代化の典型を示すような文章であるが、空穂の場合、アララギ派などの万葉発見と違って独特なのは、そのとき彼が発見したのが、大伴家持だったということであろう。「一切の因習から」空穂の「空想」を解放してくれたのは、人麻呂でも赤人でも憶良でもなく、家持の歌だったのである。

さういふ年齢に、さういふ状態の下で、万葉集を通読した。その当時の書籍は、今も手許に残つてゐるが、私が最大の愛好のしるしを付けた歌は、大伴家持の歌であつた。万葉集の代表的歌人にだけついで言ふと、私は人麿よりも赤人よりも、憶良よりも家持の歌が、一番自身の胸に親しかつたのである。

私が一たびは驚き、ついでは、ちやうど幼い時、口の中で溶けて行く菓子味の惜しむやうな心で繰返し読んだ歌は、家持の自然に対して、静かに感傷的の心を詠み上げたものであつた。^{三七}

これが、空穂にとつての大伴家持発見の意味であつた。空穂が求めていたのは、「口の中で溶けて行く菓子のような」甘い「感傷的な心」であり、そして、空穂にとつてそのような歌の筆頭が「絶唱三首」であつた。

五 空穂の歌論

このように、家持の歌によって自我解放を夢みていた空穂は、歌がどうあるべきと考えていたであろうか。明治四二年に出版された『短歌作法』では、まず、詩は情緒を歌うべきものであるとする。

新時代の人の胸に蓄へてゐる要求は、「自然に帰れ」といふ点に於いて一致して居た。短歌は自然に帰らなければならない。我々の感情の、何物にも蔽はれず、何物にも曲げられず、自然に要求してゐる所に適はなければならない。何物をも介在せず、直接に我々の胸に触れる物でなくてはならない。即ち我々の情緒さながらのもの、我々の情緒と共に生きてゐる物でなくてはならない。

此れは敢へて新しい事ではない。如何なる種類の文芸も、其起つた當時に於いては、此れである。我々に情緒がある、情緒が動いて自らに声となる、此所に何の拘束も無く、何の依るべき標準もない、唯発して真ならん事を求めるのみである。若し依るべき標準があるとすれば、其れは、一に我が情緒だ、其情緒の、如何に真実に語られてゐるかといふ一事のみである。三六

外的なものの要求に屈せずに、自分自身の自然の欲求・情緒にしたがつて歌は詠われるべきである、と主観性が強調されている。その主観的なものとしての「情緒」が〈声〉となつたものが歌であると言うことにも注目しておこう。

さらに、短歌は「自我の詩」であるべきであり、情緒が自我であるという。

短歌が、「自我の詩」であるべき事は、其本来の性質から見て、当然の事である。我情緒が詩の全体である。我を離れて我詩なる物のある筈はない。一度、最初の動機を思ひ、其所へ立ち帰つて、新規に作歌を始めようとすれば、「自我」に拠るより他拠り所はない。一切の標準が其所にあるべきである。^{三九}

後年（昭和三八年）執筆された『わが文学体験』でも、「情緒」という言葉が「気分」という言葉に取って替わられているが、基本的に歌が主観を主とするものであるべきであるということとは変わらない。

作者の一首の歌とするものは、作者の内部にある一種の気分ともいべきもので、これは外部の事象より、あるいは内部にあつた事象より起こされた感動である。その時の生命の吐息ともいべきものである。

外部の事象より起こされた感動であるとするれば、その事象と感動とは同一のものであるが、決して同一ではない。事象は同じものであつても、それを受け入れる感じはその時々で違つていて、ある時は面白く、ある時はつまらなく、またある時はなんでもないものとなるからである。こちらの気分次第で変化するのである。すなわち、ある事象より起こされた感動で、一種の歌の内容となろうとするものは、感覚を通しての印象と、その時のことらの気分との一つになったもので、一種の気分的印象となっているものなのである。^{四〇}

後年の空穂にとつても、歌は外部の写生ではなく、作者の内部の気分を歌うものであつた。「気分」とはほんやりとした一時的な心の状態というその言葉の表面的意味とは異なつて、空穂にとっては作者の存在の核心に

つながる言葉であった。

表現しようとする内容は（中略）、自身を感動させたことの忘れ難く心に残っているもので、自身の心につながりを持っているものである。すなわち心の象徴としての感動なのである。これに歌としての表現を与えれば、その歌は心の生地（中略）の現れたものとなるべきである。

こうした歌と作者とのつながりは何であるかといえば、いうまでもなくその歌は作者それ自身なのである。
 〇四一

このようにして「気分」とは、作者の「心の生地」、すなわち、作者の存在のありようそのものとなる。

「情緒」と言い、「気分」と言っているが、畢竟同じことなのである。問題は、そこにある「自我」「自身」が、歌において象を取っているかどうか、「生命の吐息」がそこに現れるかどうか、即ち、歌人のその時の「生命」が自分自身の「調子」を持って発露されるかどうか。「情緒が動いて自らに声となる」かどうか、歌が自分自身の〈声〉を持つかどうかということにつながってゆく。

六 香川景樹の「調べ」論

このように、空穂にとって、外的事象と内的感動とが一体となり、それが一種の気分的印象となつて、「その時の生命の吐息」として言葉に表れたのが歌であるが、その気分を表現するものは歌の「調べ」であると、空穂は考えていた。「調べ」は即ち〈声〉である。空穂の「調べ」論は、音楽の詩への奪回を目指した象徴派の主

張の影響もあろうが、直接には香川景樹の「調べ」論に負うところが多いようである。空穂は香川景樹の調べ論について「香川景樹の歌」（明治四二年一―二月「文章世界」）で次のように述べている。

さて、調とは何であるか、彼は此れに就いて、幾多の例によつて説いて居るが、しかも筆紙には伝へ難い、各自直覚すべきものだと言つて居る。が其大体は感じられる。我々誠を以て、謙遜なる態度を以てあれば天地の事ごとに就いて、自ら胸に響き来る或る感がある。即ち其物に動かされて、自ら起る所の情緒がある。此情緒を、さながらに捉へて声とした物が、やがて調である。―かういふにあるらしい。其れで調とは、我々の外に、静止して在るものではない、我々の内に在るのだ。そして其時其時の調があるのだと言つて居る。^{四二}

「其物に動かされて、自ら起る所の情緒」とは、まさに上に述べてきた「気分」と同じことではないか。この「気分」を「さながらに捉へて声とした物が」即ち「調べ」なのである。「調べ」は歌の中にある。しかし、歌に詠われた内容ではない。

「歌は理るものにあらず、調ぶるものなり」といふのが景樹の歌論の中心で、彼は生涯をその一事の宣伝に費した。

彼の主張を現今の通用語に翻訳すると、「歌は写生ではない、気分表現だ」といふ事になる。又は「歌は客観その物ではない、主観を強く動かして、主観の中に浮動してゐる客観を現はしたものである」といふ事である。これを歌その物の側からいふと、歌の味ひは、その中に如何に尊い事、如何に尤もな事、如

何に面白い事が言はれてゐるかといふ点ではなくて、歌そのものが生きてゐるといふ一点にある。即ち読むと同時に直接に胸に響いて来る所が味ひで、考へて見て、初めてうなづくといふやうな間接なものではない。聞いてもらふといふやうなものではなく、聞くと同時に、いやも応もなく感じるといふものでなくては歌とは言へない、といふのである。^{四三}

歌の内容の善し悪しは歌が生きているかどうかには関係がない。極端に言えば、「調べ」がなれば、内容がなくても歌として価値あるものとなる。「歌は理るものにあらず、調ぶるものなり」という景樹の歌論は空穂にあつては「歌は写生ではない、氣分の表現だ」ということになる。「氣分の表現」がすなわち「調べ」なのである。

景樹の「調べ」は言葉の音調ということと紛らわしい。空穂は、「香川景樹の歌論」（大正一〇年一月「短歌雑誌」）において「調べ」と言葉の調子の違いについて述べている。

この、「調」は感情そのもので、言葉の調子ではないといふことは、景樹の歌論の中心となる「調」の論の中心である。しかしそれは説きやすくない境である。なぜといふに、さうした「調」も、やはり言葉を離れてはないので「調」と言葉の調子と混同しやすいからである。彼はその区別を力を籠めて明らかにしようとしてゐる。

音調は、天地に根ざして、古今を貫き、四海にわたたりて異類を統ぶるものなり。言語は世々に移り年々に流れ、かつ貴賤とへだて、都鄙とたがひて定則なし。ざるを後人、詞につきて後、調をいふは、本末を取りたがへたるものなり。歌は畢竟、嗟嘆の声をいふ。せめてこれを云へば、阿といひ耶とい

ふも、歌の外ならず。いまだ文義なしといへども、聞く人の感ずること、ひとへにその声の調にあり。おのづから出で来る声、同じ阿といひ、耶といふも、喜びの声は喜び、悲みの声は悲み、他の耳にもわかるるを、姑く調とはいふ。感応は専らこの音調にあるものなり。

これは景樹の言葉である。音調は、人間の本質であるところの感情の表現された音調は、感情が本質である通りに本質である。これは移つてやまない、本質的でないところの言葉のやうなものではない。この音調のある言葉でさへあれば、意味はなくとも、強ひていへば歌といへる。それは、意味はあつても調のない言葉は、他を感動させることはできないが、調さへあれば、意味のない言葉でも、他を感動させるに足りるからである。四四

この空穂の言う「音調」「調べ」というものは、文章から〈声〉を聞いた経験を有する者にとっては、実に分かりやすいことなのであるが。

空穂自身は調べについて、『短歌作法入門』（昭和二二年）の「歌の調べとは何ぞ」において論じているが、それは、香川景樹の調べを論じたもののほとんど繰り返しである。

前に、歌は調べだと繰返し言つたが、その調べとは、今いふやうなものである。即ち心の全体が、短歌的材料の刺激によつて短歌の形式の中で活動してゐるものなのである。即ち心の全体の形となつたものなのである。その調べは、材料と一つになつてゐるものであるが、軽重の上からいふと、材料よりも重いものである。歌は正しくも調べなのである。（中略）

しかし短歌の本来からいふと、短歌は三十一音といふ形式を徹底させて、調べそのものによつて、纏ま

つた、統一した味ひを出すべきものである。この調べは上に言ふ如く、単に語呂、調子といふやうなものではなく、心の全体が活動してゐる形としての調べである。言ひ換へると、調べによつて纏まつた、統一した味を持たせるといふことは、我が心の、全体の力をもつて纏め、統一させて、それと共に、我が心の全体の味ひをにじみ込ませるといふことである。歌は心の深所、奥所の現はれだといふことは、此の意味で言つてゐることなのである。^{四五}

「心の全体が活動してゐる形としての調べ」とは、「気分」を論じた時に述べたように、「気分」が「象」を取つたものと言ひ換えてもいいであろう。「調べ」とは「気分^{すがた}の象」であり、それはまた「声」である。

七 家持の〈声〉

ここでようやく、空穂が「大伴家持論」(大正二年)において論じた家持の〈声〉に戻ることになる。空穂が見出した家持の〈声〉とは、農民道徳が支配する信州の田舎において、抑圧された自我を抱えた空穂が夢見た自由の世界、そしてその世界に自由に遊ぶことの出来る人間の境地としての「気分」、それが「象」^{すがた}を取つたものであった。これまで見てきたように、そのような見方が、家持の「絶唱三首」の近代における評価を確定するきっかけになったことは確かなことであるが、その〈声〉の聞き取り方において、空穂後のそれとはかなり異なるところのあるのが氣になるところである。

空穂は、「短歌の歩み」(昭和二四年一二月)において、「わが宿のいささ群竹吹く風の音のかそけきこの夕かも」の歌について、次のように述べている。

やや春めいたことを感じさせる夕、吹くともなく庭に吹いてゐる風が、他の木立には鳴らず、ただいささかの竹むらにだけ立ててゐるかすかな音を、家のうちにゐて聞きとめて、春の音づれのやうに思つて聞き入つてゐる心である。

季節の移りに心を動かしてゐるかうした歌になると、古さ新しさもなく、時代を越えて眼前のこのやうに思はれる。敏感で、神経のとほつた快い歌であるが、神経質ではなく、ゆつたりと落ちついて、健康な状態を思はせるところに、万葉集風を離れないものがある。一首全体の持つてゐる上品さは、父旅人以来のものであらう。^{四六}

「神経質ではなく、ゆつたりと落ちついて、健康な状態を思はせる」という評言は、家持の「絶唱三首」に近代性を感じ取ってきたものには、違和感を感じさせるであらう。聞こえるか聞こえないか分からぬほどの「かそけき」竹の葉の音に神経を集中し、耳を傾けている家持の心が、「ゆつたりと落ちつい」た「健康な状態」と感じられるであらうか。たとえば山本健吉の、

微かな音に耳を澄ませて聞き入ろうとする孤独者の深い寂しさである。夕かげの「いささ群竹」の風の音の仄暗さが、家持の心の色だと言えよう。^{四七}

という評言のほうが、適切に感じられるであらう。「いささ」のs音と「かそけき」のk音とs音が響きあつて、竹に鳴るかすかな風の音を感じさせ、同時に家持の繊細な神経との交響を感じさせるからだと思われる。

しかし、内容や歌の細部を離れて、歌の全体の調べを見ると、折口信夫が言うように、「調子はだまかで堂々として、古風なよさを保持してゐる」で、「作者の耳だけが微かなけはひを感じてゐるのかも知れないと思はれるまで、深い静けさを感じさせる歌」の内容と「調子の間に大きな矛盾がある」^{四八}とも言えるのである。だが、空穂にとって、この歌の内容と調子の間には、懸隔など存在してはいなかった。歌全体の「ゆつたりと落ちついて、健康な状態」をこの歌の調べから感じ、それを「時代を越えて眼前のこと」のように思ったのである。即ちそれが、空穂にとってこの歌の持つ「近代性」であつた。それは折口が、この歌の内容と調子の矛盾の中に、家持の内的生活と外的生活の矛盾を見、家持の内的生活の「感傷」「孤独」「寂寥」のなかに近代性を見つけたのとは、明らかに異なっている。どうやら空穂は、この歌の中に、自分が見たかつたもの、言い換えれば、信州の田舎で夢見た理想像としての家持の〈声〉を聞いたのである。それは、外的生活と内的生活の間の矛盾を調べと内容の中に持ちこんでしまつた〈声〉などではなく、あるいは「人間存在のかなしみ」（山本健吉）や、「徹底的な孤独の深淵」（川口常孝）を歌う〈声〉でもなく、「発露の自在を尽くし」、「春の川のやう」に「岸一杯になつて流れ」、「岸の草も、木も、鳥も、空をゆく雲も、映るほどのものは映して、その中に融かし込んで、其物と春の水との間にできる一種の新しいもの」^{四九}となつた〈声〉であつた。これが空穂が家持の歌に聞いた〈声〉だつた。空穂の家持論は、家持の歌の近代性を見出すきっかけになつたものではあるが、その後の評家の聞いた声とはずいぶん異なつた〈声〉だつたのである。

注

一 たえば、山本健吉『大伴家持』筑摩書房、昭和四六年、二二五頁。「これは家持の絶唱である。このような歌の境地は、家持以前にも、家持以後にもなかった。彼一人でぼつりと絶えてしまった。西行や心敬や芭蕉のような世捨て人たちが、この境地を観念的に知っていたようだ。近代の詩人は、家持のこの境地に深い共感を覚えるが、近代人の意識が先に立って、これほど純粹にこの世界を持続しえない。」

二 「空穂は大正二年一月の『文章世界』に載せた「大伴家持論」に家持を我が国古来の歌人の中で十指に入る歌人であるとし、家持の歌一〇首を選んだその冒頭にこの三首を掲げ、「気分と言葉と縫れ合つて、ゆるやかに、甘い悲しみを歌つてゐる所、千年の後の今日の歌にも似てゐる」と、その感傷性と近代性に着目している。」小野寛「絶唱三首」神野志隆光、坂本信幸編『万葉の歌人と作品 第九卷』和泉書院、二〇〇三年、一四七頁。

三 初出『文章世界』大正二年一月。『窪田空穂全集 第九卷 古典文学論Ⅰ』角川書店、昭和四〇年、一三〇頁。

四 同右、一三三・一三四頁。

五 同右、一三四頁。

六 これについては、前に論じたことがある。佐々木充「エクリチュールと〈声〉」『表現文化研究』第1号、新潟大学大学院現代社会文化研究科、四四・四五頁参照。

七 『窪田空穂全集 第九卷 古典文学論Ⅰ』、一三四頁。

八 『窪田空穂全集 第九卷 古典文学論Ⅰ』、一三七頁。

九 『窪田空穂全集 第九卷 古典文学論Ⅰ』、一三七頁。

一〇 『窪田空穂全集 第九卷 古典文学論Ⅰ』、一三八頁。

一一 注二参照。

一二 五味智英『古代和歌』笠間書院、昭和六二年、一七〇頁。

一三 折口信夫「評価の反省」『折口信夫全集』第九卷、昭和四一年、五一八頁。

一四 「ここに「ひとり思ふ」世界の徹底的な孤独の深淵がある。家持は其の深淵が手招きするものを、歌によって撥

うことによって、からくも拒んだのである。」(川口常孝「家持覚書」『万葉歌人の美学と構造』桜楓社、昭和四八年、三五二頁)

一五 伊藤博『万葉集釈注』十、集英社文庫ヘリテージシリーズ、三四五・三四六頁。

一六 たとえば、次の文を参照。「景(自然)は、古代にあつては、神の意志のあらわれでもあるから、それはまさしく共同性の側に属する。しかし、三首目(一首目も同じ)では、その景によって引き出される心が、かえって景への不安として析出されている。(中略)心は、いわば歌い手にとつても意外のほんやりとした不安として、景と情とのはざまに投げ出されてしまっているのである。」(多田一臣『大伴家持―古代和歌表現の基層』至文堂、平成六年、二二二頁。)

一七 三浦佑之「春愁三首をめぐって―表現を探る」『家持の歌を読む』セミナー古代文学、一九八六年、九七・九八頁。

一八 三浦佑之「春愁三首をめぐって―表現を探る」『家持の歌を読む』セミナー古代文学、一九八六年、一〇〇・一〇一頁。

一九 佐藤和喜「讃歌としての『春愁三首』」『文学』一九八八年二月、七〇・八七頁。

二〇 青木生子「家持の歌の評価―春愁三首をめぐって―」『上代文学』一九九四年、七三号、九・一二頁。

二一 「万葉集選」『窪田空穂全集 第二五卷 古典評釈』角川書店、昭和四一年、四八八頁。

二二 青木生子「家持の歌の評価―春愁三首をめぐって―」『上代文学』一九九四年、七三号、一六・一七頁。

二三 同右、一七頁。

二四 同右、二二頁。

二五 同右、一六頁。

二六 小野寛「絶唱三首」神野志隆光、坂本信幸編『万葉の歌人と作品 第九卷』和泉書院、二〇〇三年、一四七頁。

二七 橋本達雄「空穂の万葉学」、早稲田大学國文学会編『國文学研究』第三七集(昭四三年)、一五五頁。

二八 「万葉集選」『窪田空穂全集 第二五卷 古典評釈』角川書店、昭和四一年、四八七頁。

二九 後年の『万葉集評釈』(『窪田空穂全集 第一九卷 古典評釈』角川書店、昭和四二年、三八五・三八六頁。)に

においては、この歌の「作意は「うら悲し」といふ気分である」と言い、「これは青年期より壮年期へかけて、誰しも持たされる共通の感傷である。家持はそれのやや強い人で、この歌の内容をなすものは、その感傷気分である」が、「此の歌はその扱ひ方において、従来とは趣の一変してゐるものである。」それは、「この歌の「うら悲し」は、彼一人の気分としての物とはせず、人間共通の感の如く、突き放して、客観的のものとし、その気分を醸し出す大自然と一体なものとし、それを云ふことによつてこれを現してゐるものである。」「うら悲し」といふ気分を現す語も憚らず云」つてはいるが、その言葉が気分を表すのではなく、その景の述べ方に家持の気分が出てゐるのであり、そのことによつて、「それを自身のみの気分とせず、人間共通の気分といふ、客観的事實の如く扱ふ所まで高めて來てゐるのである」とする。

三〇 橋本達雄の言うように「調べ」は「気分」と同様に、空穂の文章に頻出するもう一つの曖昧語である。（橋本達雄「空穂の万葉学」、一五五頁。

三一 「万葉集選」『窪田空穂全集 第二五卷 古典評釈』角川書店、昭和四十一年、四八七頁。

三二 「このようにみえてくると、春ののどかさを表現する新鮮なイメージをもつ上三句の景と孤独感を漂わせた下二句の情との間には大きな落差がある。両者は、まったく逆立しているといつてもよい。」三浦佑之「表現を探る」、古代文学セミナー委員会編『家持の歌を（読む）』1、2、古代文学界、一九八六年、一〇〇頁。

三三 品田悦一『万葉集の発明―国民国家と文化装置としての古典』新曜社二〇〇一年。

三四 品田悦一『万葉集の発明―国民国家と文化装置としての古典』新曜社二〇〇一年、四二頁。

三五 窪田空穂『わが文学体験』、岩波文庫、一九九九年、五三頁。

三六 窪田空穂「年齢の推移と好尚の推移―万葉集を通して」『窪田空穂全集 第九卷 古典文学論Ⅰ』、四八、四九頁。

三七 窪田空穂「年齢の推移と好尚の推移―万葉集を通して」同右、四九頁。

三八 『窪田空穂全集 第七卷 歌論Ⅰ』、二二頁。

三九 『窪田空穂全集 第七卷 歌論Ⅰ』、二二・二三頁。

四〇 窪田空穂『わが文学体験』、岩波文庫、二四・二五頁。

四一 窪田空穂『わが文学体験』、岩波文庫、三一・三二頁。

四二 『窪田空穂全集 第一〇巻 古典文学論Ⅱ』角川書店、昭和四十一年、三五八頁。「歌学提要」に「誠實よりなれる歌は、頓で天地の調べにして、空吹風の物につきて、其聲をなすが如く、當る物として其調べを得ざる事なし。それは物にふれ事につきて、感動する即ち發する聲にして、感と調との間に、髪を容るの隙なく、一偏の眞心より出ればなり。かくおのづからなる調べは、少しも心を用ふべき事なきに、かへりて巧めるがごとく飾れるがごとく、その奇たること類ふべき物なきに至るは、天地のうちにこの誠より眞精しきものなく、此誠より純美しき物なければなり。さる誠實の極みより出る音調なれば、力をも入らずして、天地を動し、理をもまたずして、人倫をも感ぜしめ、鬼神をも泣しむるものなるを、今の世の中歌と云て翫ぶをみるに、月花によれる假そめの情はいふも更にて、悲みのかぎり、歡のあまりをいふにも、大かたは、古き例により、雅びなる詞になづみ、名利のこゝろをまぬがる、事をえず。誠の心ばせを失へるも少なからず。されば、よみとよむ歌に感哀の出ることなきは、うべならずや。」『近世文学論集』

日本古典文学大系 岩波書店 一四六頁とある。

四三 『窪田空穂全集 第一〇巻 古典文学論Ⅱ』、三六五頁。

四四 『窪田空穂全集 第一〇巻 古典文学論Ⅱ』、三八四頁。

四五 『窪田空穂全集 第七巻 歌論Ⅰ』角川書店、昭和四〇年、二九四頁。

四六 窪田空穂「短歌の歩み」(初出・昭和二十四年十二月、通信教育振興会刊)『窪田空穂全集 第七巻 歌論Ⅰ』、三三〇・三三一頁。

四七 山本健吉『大伴家持』二二三頁。

四八 折口信夫「評価の反省」『折口信夫全集』第九巻、五一八頁。

四九 『窪田空穂全集 第九巻 古典文学論Ⅰ』角川書店、昭和四〇年、一三七頁。