

短歌表現論

山崎, 孝子

<https://doi.org/10.15017/12215>

出版情報 : 語文研究. 27, pp.5-16, 1969-06-30. 九州大学国語国文学会
バージョン :
権利関係 :

短歌表現論

序

山崎 孝子

近代短歌史の流れを、出発点において大きく二分けしているのは新詩社系と根岸派とである。さらに時代をくだって歌人や歌誌の名称でいえば、『明星』の流れを汲む北原白秋の『多磨』と、正岡子規を祖とする『アララギ』との対立と呼んでよいだろう。現代短歌の現象面で、この二派を作品の上から厳密に識別することは困難であるとしても、底流にこの二つの流れが存在することは否めない。このことを文芸思潮の流れの面から、明治の短歌革新期から説きおこし、解明する作業も文芸を論ずる一つの方法である。既にそのような試みは多く為されて来た。しかし、いま一つ表現形式の面から説き明かすことができはしないかというのが本稿の試みである。

一作家を論ずる際にも、作品の底を流れている思想をとらえる見方や、うたわれている内容から社会詠が多い、自然詠が多い、また心象風景詠が多いとかいう見方もある。これらはおおむね素材中心の見方といえよう。いわゆるイメージ（心象）の展開を中心にとらえようとする見方もこの部門にはいるし、また一作家の作品の色彩語の多少や、赤が多いとか青が多いとかを論ずることもこの系列にはいる。

しかし、詩歌、ことに短歌のように短い定型詩を論ずる場合にはいま一つ方法がありはしまいか。ひとしく定型詩でありながら、ある作家の作品は流麗であるのに対して、別の作家は滞りがちな調べをもつという場合、その差異を考えることは素材論より、より本質的なことがらなのではなからうか。いわゆる五七調、七五調、字余り、字足らず、破調などの問題は素材を越え、もっと端的に表現手法、ことばの斡旋にかかわることがらである。私はこの部門の考察を「短歌表現論」と名づける。短歌のような短い詩型において、どれほどの意味内容が包含できようか。にもかかわらず、この三十一音量の表現の美しさが読者を無限の美に誘ってやまない、人間の深い問題にひきずりこんでやまない作品が存在する。このことは表現論的な分析をとおさないで解明できないのではないか。何をの問題よりもいかにの問題が問われるのである。

以下の小論は冒頭に示した近代短歌史にきわだった二つの流れを表現論的に考察してみようとした一つの試論である。作家として北原白秋と斎藤茂吉の二人をとり上げた。この二人が近代短歌史に相對峙して輝く二つの星であることと、二人の処

女歌集『桐の花』『赤光』がともに大正二年（一九一三年）出版という類似点による。

作品は全作品を対象とせず、また無作為抽出の方法にもよらず、抄出歌集によった。一作家の特質をみるのに、必ずしも全作品による必要はなく、信頼するに足る抄出歌集（自選または他選の）によるほうがより真実に近い結果を得ると考えたからである。白秋作品は新潮文庫本の『北原白秋歌集』の、茂吉作品は岩波文庫本の『斎藤茂吉歌集』のそれぞれ所載全作品を調査対象とした。（注1）

ひと口に表現論といっても、たとえば音韻論、品詞論などさまざまな分野があるが、本稿では短歌を文章より成るとみて、句切れを中心に考察してみた。一短歌は一文章によって成るとは限らない。定型詩として五、七、五、七、七の律調をもつ故に、四個の休止をもつが、句切れは休止とは異なる。終止する形が体言であれ、用言であれ、また助詞、助動詞であれ、一章として完結するとみられる場合を句切れとして取り扱った。以下、北原白秋作品を中心に句切れについて考察し、次に白秋茂吉、両作家の差異を中心に論考をすすめる。

注

1 新潮文庫本の『北原白秋歌集』は北原隆太郎・木俣修両氏による抄出歌集である。抄出歌数一五二八首（同文庫本あとがきには一五三〇首とあるが、私の計算では一五二八首にしかない。同書は昭和二七年五月二十日初刷であるが、使用したのは昭和三五年四月十五日十刷である）は白秋全作品八〇三三首の約二〇%弱であり、古今集の約一

一〇〇首、新古今集の約二〇〇〇首に比べて一作家の特質を考えるのに決して少ない数ではない。

『斎藤茂吉歌集』は山口茂吉、柴生田稔、佐藤佐太郎三氏の選による。全作品一七九〇七首中の一六八四首（補遺七首は割愛）は九%強に当たる。白秋に比べて約半分の抽出率になるが、両者比較のためには却って適切にあると考えた。

—

1 春の鳥な鳴きそ鳴きそあかあかと外の面の草に日の入る夕べ
『桐の花』
2 秋の蚊の耳もとちかくつぶやくにまたとりいでて蠅を吊らし
む
『牡丹の木』

1は『桐の花』の巻頭歌であり、2は『牡丹の木』の巻末歌である。『桐の花』は大正二年（一九一三年）刊の処女歌集であり、『牡丹の木』は白秋没後昭和十八年（一九四三年）刊の最終歌集である。年代的に両極に立つ作品であると同時に、はからずもこの二つは文学としても鮮かな両極を示している。

1の歌には「春の鳥」という呼びかけがあり、「な鳴きそ鳴きそ」という禁止命令がある。結句は「日の入る夕べ」という体言どめである。それに対して2の歌は上句から下句までひとつづきで「吊らしむ」と活用語の終止形で結ぶ。1の歌は初句で切れ、二句で切れ、体言でとめる。2の歌は三句に休止があるが、これは句切れではない。

白秋は1の歌にみられるような表現形式を大きく変貌せしめて終りの歌に到ったのであろうか。彼が生涯に残した十一歌集

を、前掲文庫本の抄出歌に当たって調査した結果得たのが第一表である。(注1) 総計において比率の高いのは三句切れで、次いで体言どめとなる。初句切れの一五多も、初句切れの特殊性を考えると異常に高い。以下この三型について具体例に触れてみよう。

例歌1の「春の鳥」は呼びかけてある。「春の鳥よ」という完結文であるから初句切れとみてよい。

3 わが世さびし身丈おなじき茴香も薄黄に花の咲きそめにけり

「桐の花」

4 麗らかや此方此方へかがやき来る沖のさざなみかぎり知られず

「雲母集」

5 白き猫庭の木賊の日たむろに眼はほそめつつまだ現なり

「雀の卵」

6 夢殿や美豆良結ふ子も行きめぐりをさなかりけむ春は酣は

「夢殿」

7 眼は向ふ大きかぐろき岩づらの上のたぎちのひとりの渦

「溪流唱」

同じく初句切れであっても、表現手法の異なるものを五首選んでみた。そのおのおのについての説明は省略するが、これらの初句は「春の鳥」という呼びかけが一首全体を統率しているのと同様に、一首に上からかぶさって結句までひびきわたっていることはたしかである。

形だけみればあたかも初句切れのようにみえても、格助詞の省略その他によるものであって、実質上の初句切れとは考えられないものは除外した。たとえば「冬の蠅そこら遊びし小夜ふ

けて居るものは無し凍みて来らしも」(「白南風」)の歌では「冬の蠅」は外見上、切れていても「そこら遊びし」にしかひびいていないと考えられ除外した。全体にひびいているともいえないと両様に解し得る微妙な場合も、もちろん存在するわけであるが、そのようなときはできるだけ数に加えないように配慮した。この数表によると、初句切れは「桐の花」の頻度数が後年減じたわけではなく、「夢殿」「溪流唱」「椽」においてかなりの増加をみせ、白秋全歌集を一貫した特質であったといえる。

体言どめについては次の諸例がみられる。

8 金口の土耳古煙草のけむりよりなほゆるやかに燃ゆるわが恋

「桐の花」

9 ひいやりと剃刀ひとつ落ちてあり鶏頭の花黄なる初秋

同前

10 河土手に螢の臭ひすずろなれど朝間はさびし月見草の花

「雀の卵」

11 鞠もちて遊ぶ子供を鞠もたぬ子供見慌るる山ざくら花

同前

12 かなしきは人間のみち牢獄^{むとや}みち馬車の軋みてゆく磔道^{くわいじ}

「桐の花」

白秋短歌における体言どめはほぼ右の五種に整理されるようである。

例歌8のように一首全体が結句の体言を修飾する場合は「ひとすじの香の煙のふたいろにうちなびきつつなげくわが恋」(「桐の花」)、「石ばしる水のかかりの音立てて紫冷やき童胆のはな」(「白南風」)などがあるが、全体として数は少なく、

成功しにくい型である。

例歌9の場合は上句と下句とが分かれていて、三十一音という制限のために下句の叙述が未完結となり、体言で結びとめた場合である。「ふかぶか」と人間笑ふ声すなり谷いちめんの白百合の花（『雲母集』）「ほとほとに西日けうとくなりにけり葉がちなる蒲の穂の立」（『雀の卵』）「光発しその清しさはかぎりなし朴は木高く白き花群」（『白南風』）など、この例には秀作が多い。

例歌10は下句における主語、述語あるいはその他の倒置により結句が体言となった場合である。「冬青の葉に雪のふりつむ声すなりあはれなるかも冬青の青き葉」（『雲母集』）「雪霰いよよにふるなかにあなかうがうし明けの白鶴」（『雀の卵』）「雨とふる朝ひぐらしの声きけば常あるに似たり繁き杉山」（『黒檜』）などが所属する。

例歌11の場合は結句が、あたかも初句切れのときの初句のように、独立して全体を支えるかたちで体言どめとなっている場合である。「恋すてふ浅き浮名もかにかくに立てばなつかし白芥子の花」（『桐の花』）「虫の音の繁かるかなとしろがねの著そろへをり苑の秋ぐさ」（『椽』）「うち沈む黒き微塵の照りにして暑は果しなし金の向日葵」（『黒檜』）などが属する。この型は初句切れが上から一首を統率しているのに対して、下から全体を支えているといえはよいのか、四句までの世界と結句の世界とが同量の重さで相対立し、その間の飛躍が詩の興奮を誘う。四句切れ、体言どめが成功した場合の詩的燃焼度は高い。

例歌12の場合は上句も体言どめ、下句も体言どめとして並立

している場合である。赤き日にかんかんとつ鉦の音冬の枯野にうつ鉦の音（『雲母集』）「白魚の移るふ群のひとながれ初秋の雲の空にすずしさ」（『白南風』）「巔の裏行く低き冬の雲榛名の湖は山のうへの湖」（『黒檜』）などがある。この例は例歌9の変形ともみられるが、上句に体言どめがあるため、少しく異なる効果をあげている一群として分けてみた。

頻度数においてもっとも多いのは三句切れである。総計の百分比が二八%であるから、四首弱に一首の割合で存在する。

13 ヒヤシンス薄紫に咲きにけり早くも人をおそれそめつつ

『桐の花』

14 かはたれのローデンバッハ芥子の花ほのかに過ぎし夏はなつかし

同前

15 病める児はハモニカを吹き夜に入りぬもろこし畑の黄なる月の出

同前

16 かくのごとき秋の簡素をわれ愛す枯木一本幽かに光る

『雲母集』

17 悩ましく廻り梯子をくだりゆく春の夕の踊子がむれ

『桐の花』

例歌13から16までは三句で切れ、上句、下句の対立がみられる場合で、結句が13は「つつ」どめ、15は体言どめ、14、16は用言の終止形どめである。14は上句が体言で切れ、16は用言で切れている。

例歌17は以上の四例と少し異なり、上句と下句とが倒置の関係におかれた場合である。この例は少ない。「サラダとり白きソオスをかけてまじさみしき春の思ひ出のため」（『桐の花』）

やるせなき淫ら心となりにけり棕櫚の花咲き身さへ肥満れば」
 (『桐の花』) 「春過ぎて夏は日射の明らけし七面鳥のかがよく見れば」(『海阪』) などの諸例が散見するが、歌として理屈が勝ちすぎるといのであろうか、成功しにくいようである。その点例歌17は結びが体言どめであるため、論理が下におさえられて効果を生んでいる。

三句切れ中、特に目立つのは例歌9・12に既に挙げた結句が体言どめの場合である。三句切れ総数四二三首中、一〇五首が結句を体言で結んでおり、これは三句切れ中、二五%の頻度数となる。この例には「空のもとトラピスト修道院建てりけりこの正面の昼のしづかさ」(『海阪』) 「吹きはらふ風さき清にこの朝や露は霽れゆきて天王寺の塔」(『白南風』) 「春日向牡丹香を吐き豊かなり土にはつづく行きあひの蟻」(『椽』) などすぐれた作品が多い。上句と下句とが相映発し、しかも下句を体言で結び、余韻をうちにこもらせる手法は白秋短歌中、きわ立って鮮かな特色を示す一群である。

以上、特色の強いと思われる三つの型をとり上げ略説したが、こうした特色は白秋の初期作品について特に目立つことではなくて、数表にみるとおり、生涯の全歌集にわたっている。してみると最初にした例歌1と2とは、1から2への推移とみるべきではなく、白秋歌体の多様さを示す一例に過ぎないとみるべきであろう。意味内容をも含めた総合的な歌風としては、白秋は『桐の花』的な多彩なきらめきの世界から『牡丹の木』の幽寂を湛へた彼のいう新幽玄体への移行がみとめられるであろうが、歌の表現形式はそれほど揺れ動いてはいない。一貫し

第一表 北原白秋作品(新潮文庫本)

歌集	初句切れ		二句切れ		三句切れ		四句切れ		体言どめ	
	歌数	百分比								
桐の花 (183)	23	13	16	9	51	28	26	14	42	23
雲母集 (176)	23	13	19	11	71	40	31	18	31	18
雀の卵 (224)	27	12	15	7	60	27	63	28	58	26
風陰集 (108)	10	9	33	31	28	26	20	19	17	16
海阪 (137)	19	14	29	21	41	30	31	22	46	34
白南風 (184)	24	13	22	11	70	38	33	18	56	30
夢殿 (151)	39	26	20	13	35	23	36	24	26	17
溪流唱 (75)	16	21	18	24	16	21	19	25	7	9
椽 (60)	17	28	9	15	17	28	7	12	13	22
黒絵 (133)	16	12	23	17	18	15	31	23	14	11
牡丹の木 (97)	18	19	14	14	16	16	14	14	12	12
計 1,528	232	15	218	14	423	28	311	20	322	21

歌集名の下のかっこ内の数字は文庫本の所収歌数

て、短歌というよりは短詩と呼んだほうが適切と思えるような切れの多い型を保ち続けたということがおおよそその結論としていえそうである。(注2)

注

1 一首に句切れは一カ所とは限らない。計算に際してはそれぞれを一回ずつ数えた。たとえば三句切れ、体言どめの歌は三句切れの数にも体言どめの数にもはいっている。こうした重なり具合についての検討は別の用意が必要であるが、本稿の当面の目的のためには、さしあたり必要がないので省いた。

2 白秋の詩と短歌との接近については多くの指摘があるが、最近も「北原白秋の再評価」と題する座談会（「短歌」一九六八年七月号）で河村政敏氏の「『桐の花』はいわゆる短歌的叙情というようなものではない。これは詩がたまたま短歌の形を借りただけのものである。」との発言がある。これは「桐の花」以後についてもいえることで、白秋が短歌以外の詩形を自在に駆使した作家であったことも、彼の短歌作品に大きく影響している。

二

北原白秋作品を調査したのと同方法により、斎藤茂吉作品を分類した結果得たのが第二表である（表は後出）

文芸作品の分析において得られた数字には限界がある。白秋作品の初句切れのときに触れたように判断の相違もある。数字を絶対視しないように、その限界をわきまえつつ数字の荷う意味を検討しなければならぬ。あらわれた百分比の差が一劣か二劣なら、ほぼ同じと考えていい。

両作家の数表を比較して、まず気づく大きな差異は総計数の百分比において、白秋作品では最低を示す二句切れの一四劣と茂吉作品では最高を示す三句切れ一六劣との類似である。一、

二劣の差をほぼ同じとみれば、白秋作品における最低比率と茂吉作品における最高比率とがほぼ一致するということである。つまり白秋作品においては二句切れの一四劣を最低比率として一句切れその他がより高い頻度数であられるのに対して、茂吉作品では三句切れ一六劣を最高比率として、これ以外の形は頻度数が落ちること、初句切れに至っては一劣にも満たないということである。このことをもっと端的にいえば、茂吉作品の表現様相の揺らぎがちようど終ったところから、白秋作品の揺らぎが始まる。つまり白秋のほうが茂吉よりもはるかに揺れが大きいということである。以上が数表の概観からいえることであるが、同じ型とはいっても、数字以上の差もあるのではないか。

茂吉作品で頻度数の低い初句切れ、四句切れについてこまかくみてみたい。

茂吉作品の初句切れは十七歌集の抄出歌、計一六八四首中、わずか一六首である。

18 汝兄よ汝兄よたまごが鳴くといふゆゑに見に行きければ卵が鳴くも 「赤光」

19 まはりみち畑にのぼればくろぐると表奴は棄てられにけり 「赤光」

20 尊かりけりこのよの曉に雉子ひといきに悔しみ啼けり 同前

21 夜は暗し寝てをる私の顔をべを飛びて遠ぞく蠅の寂しさ 「あらたま」

同前

22 あはれあはれ電のごとくにひらめきてわが子等すらをにくむことあり 「白桃」

一六首中より代表的な五首を抽出してみた。整理すると、体言もしくは体言に助詞の加わったものがあり、この体言型をA群とする。例歌18・19・22が所属する。(注1) A群は初句切れ十六首中十一首を数える。次にB群として形容詞、または形容詞に動詞、助動詞、助詞が加わったものを分け得る。体言型に対して用言型と呼ぼう。例歌では20がこれに属する。例歌21は大きく分ければ用言型にはいるのであるが、「夜は」の限定があり、五言句で主述完備の一文を成す珍しい例なので、B群と分けC群と呼ぼう。B群には四首、C群には一首が所属する。白秋作品の初句切れを、このA、B、C群に整理してみたところ、A群一八七首、B群一〇首、C群三五首という数を得た。体言型が用言型をはるかに上廻る点は二者共通であるが、白秋作品に特異な点はC群がB群を三・五倍という比率で凌駕していることである。具体例としてできるだけ異なる用法のものを挙げれば「わが世さびし」(「桐の花」)、「日は暮れぬ」(「雲母集」)、「鶏は啼け」(「風隠集」)、「眼は向ふ」(「白南風」)、「日は黄なり」(「夢殿」)、「何ならじ」(「溪流唱」)、「言ふる待つ」(「牡丹の木」)などである。僅か五音のため、おのずから形は限られてくるが、数多い順に挙げると「さびし」「深し」「寒し」など形容詞を用いたもの一九例、「いひぬ」「暮れぬ」のように動詞に助動詞の加わったもの六例、「啼け」「待つ」のように動詞で終るもの六例「：：なり」と体言に助動詞が付属するもの四例の計三五例である。

ここには指定あり、命令あり、現在形あり、完了形ありで、日本語の主述完備の文章のおおよそが含まれているといってい

い。この事実は白秋が初句切れを独立した一篇文章とみなす度合が茂吉よりもはるかに高かったことを立証する。これが白秋作品に初句切れの多い理由である。

いま一つ、茂吉作品中、例が少ないのは四句切れである。23玉きはる命をさなく女童をいだし遊びき夜半のこほろぎ

「赤光」

24虫のこゑいたりわたれる野のうへに吾も来てをり天のなかの月

「暁紅」

25わが家の猫が庭たづみを飲みに来て楽しきが如しくれなるのした

「つきかげ」

26ほのぼのとおのれ光りてながれたる螢を殺すわが道くらし

「赤光」

27油煙たつランプともして山家集を吾は読みをり物音たえつ

「つゆじも」

28納豆を餅につけて食すことをわれは楽しむ人はいはぬかも

「白桃」

29月いりて霜ぐもる夜を起きゐつるわれのこの身よ客観に似たり

「のぼり路」

23・24・25の三例は結句体言どめの四句切れ、26・27・28・29の四例は用言または用言に助動詞、助詞が付いて結ぶ場合の四句切れである。それぞれD群、E群と呼び、初句切れのとき

同様、前者を体言型、後者を用言型と名づけよう。ところで、四句切れには今一つの型がある。

30上野なる動物園にかささぎは肉食ひるたりくれなるの肉を

「赤光」

31 大きな御手無造作にわがまへにさし出されけりこの碩学は

「遠遊」

32 いそぎ行く馬の背なかの氷よりしづくは落ちぬ夏の山路に

「ともしび」

33 黒鶉来鳴く春べとなりけり楽しきかなやこの老い人も

「白き山」

この一群をF群と呼ぶことにするが、共通することは何らかの形で倒置法をとったために四句切れとなっている点である。

例歌31では「この碩学は」という結句が初句の前に帰ってくるというかなり大胆な倒置である。この歌の終りの助詞「は」は格表現をあらわすというよりも、多分に感動をあらわす要素が強い。そう考えるとD群に近づくが、とってたとえば前掲D群中の例歌23の「夜半のこほろぎ」に比べると、やはり独立性が弱いといわざるを得ない。つまりD群の場合は四句までに完結文があつて、結句はそれとかなりかけはなれたものが登場して、相對応するのである。ところが、F群の場合は第四句までが叙述として未完結であつて、その欠けた部分を第五句が補う形をとるのである。従つて結句は四句までと密接なかわりを持ち、切れが鮮かにならないのである。

白秋作品においては、D、E、F群はどういうことになるのであろうか。

34 寂しさに海を覗けばあはれあはれ章魚逃げてゆく真昼の光

「雲母集」

35 春生れし仔馬はいまだ乳のみて遊ぶのみなり螢草の花

「海阪」

36 虫の音の繁かなとしろがねの箸そろへをり苑の秋ぐさ

「椽」

37 霜さむき孟宗原に燃ゆる火のほのぼのと赤し夜や明けぬらむ

「雀の卵」

38 青丹よし奈良の都の藤若葉けふ新たり我は空行く

「夢殿」

39 光堂黄金かがよふ冬ありて澄みつつかあらむ我はおもほゆ

「牡丹の木」

40 夜祭の万燈の上にいよいよあがり大きなかも今宵の月は

「雀の卵」

41 颯風東漸しつとありといふ夕いまだ蜻蛉は飛べり空の高きに

「椽」

42 その母と父とこもるにいつか来て子らはあるなり居るともなしに

「黒檜」

D、E、F群に相当するものを各三首ずつ挙げた。問題は両作家の作品中に各群がどのような分布を示すかということである。整理に際し、煩雑を避けるためD E二群を合併した。この二つは体言型、用言型の相違があるにせよ、ともに上四句との断絶が深いのに対し、F群はむしろかわりが深いという点で区別できるからである。調査の結果、得たのが第三表である。

第三表

作家		種別		計
北原	齊藤	D E	F	
白秋	茂吉	一一九	六一	一四二
		八二	三一	一一一

この表でわかることは茂吉作品におけるDE群対F群の比率が概算四対三の割で接近しているのに対し、白秋作品においてはF群はDE群の三六多弱の少なさであるということである。断絶度の強いDE群が白秋作品において圧倒的多数を占めるということは、両作家の表現形式の特質に触れる問題である。

上から下まで平明に論理を追いつ、感情の流れを追って組み立てられるのがおおよそその散文で、普通の文章に倒置はみられない。その点からいえば、F群の倒置も、四、五句の間に心理の屈折があり、純散文とは異なる律調を生んでいることはたしかであるが、DE群と比べると、F群のほうが散文に近いといえる。してみるとDE群が圧倒的に多い白秋作品は、それほど多くない茂吉作品に比べて、詩的燃焼度が高い、逆に茂吉作品はより散文的であるということがおおよそその結論としていえるのではなからうか。

注

1 「あはれあはれ」を体言と考えることには異論があるかもしれないがここでは活用しない語の意味で体言型に含めた。

三

以上、白秋作品から初句切れ、体言どめ、三句切れをとり上げ、茂吉作品からは初句切れ、四句切れをとり上げ、白秋作品との比較の上で分析してみた。その結果、同じ句切れであっても、その内容にさらに大きい隔たりがみられることを観察した。茂吉自身は句切れの問題をどう考えていたのであろうか。

第二表 齊藤 茂吉 作品 (岩波文庫本)

	初句切れ		二句切れ		三句切れ		四句切れ		体言どの	
	歌数	百分比%								
赤 光 (159)	4	3	24	15	28	18	18	11	9	6
あらたま (136)	6	4	25	18	27	20	10	7	23	16
つゆじも (77)	1	1	6	8	19	25	4	5	8	10
遠 遊 (58)	0	0	3	5	10	17	8	15	12	21
遍 歴 (79)	0	0	6	8	12	15	5	6	18	23
ともしび (116)	0	0	14	12	14	12	8	7	12	10
たかはら (76)	1	1	5	5	8	11	2	3	8	11
連 山 (61)	0	0	3	5	13	21	3	5	7	9
石 泉 (115)	0	0	8	7	18	16	8	7	8	7
白 桃 (112)	2	2	7	6	9	8	12	11	13	12
眺 紅 (111)	0	0	5	5	10	9	6	5	22	20
寒 雲 (110)	0	0	6	5	10	9	9	8	14	13
のぼり路 (55)	1	2	4	7	3	5	6	11	14	25
霜 (56)	0	0	4	7	10	10	1	2	9	16
小 園 (99)	0	0	6	6	9	9	10	10	13	13
白き山 (142)	1	0.7	14	10	30	21	16	11	22	15
つきかげ (122)	0	0	8	7	38	31	16	13	29	24
計 1,684	16	0.9	148	9	268	16	142	8	241	14

歌集名のかっこ内の数字は文庫本の所収歌数

「短歌声調論」(注1)の第三章「句格、句切、休止、短歌一行説、字余歌と自由律」において、茂吉は橘守部の分類を要約しつつ説明したのち、次のようにしている。(注2)

「意味のうへの句切（句絶）音律上の休止（中止 Pause）の有様は大凡右の如くであるが、この句切による一首の声調の特質は、さう簡単に公式の如くにはいひあらはすことは出来ない。ただ一直線に結句まで続く、のべつ調とか直押調とかいふのは、太く流動するやうな場合或は静かに、平坦に、波瀾なく進むやうな場合に多く用ゐられるであらうし、第四句切の倒序の場合は、心がひねりひねられるのであるから、この声調は歡喜でも悲哀でも総じて心の急迫したやうな場合に適當のごとくである。第二句切の場合もまたさうである。この場合の節奏はやや遠くなり、波動の山と山との間が近寄るといふ形となるであらう。第三句切は流麗の声調のものに多い、そして腰弱で、第四第五句が軽くなるから一首として聲軽不安定な声調になりがちである。そこで、正岡子規などが第三句切の歌を作るときには、結句をよく字余にしたのは聲軽になる危険を能く知つてゐたためである。第一句切の歌は、輕妙で細かい感情の歌に多く見つかるとおもふが、細かく迂るので輕薄に響く。後世の歌の技巧、即ち言掛等と共に発達した一つの形態である。併し以上の特質は必ずしも公式として役立つのではなく、一首の声調は句切の問題もその一つの要素として働き掛けるに過ぎず、その他の沢山の要素と相待つべき性質のものである。」

以上からわかるように、茂吉は「一直線に結句まで続く」作品および四句切れ、二句切れの作品の評價と、三句切れ、初句切れの作品の評價との間に區別をみとめている。前者に点が甘く、後者に点が辛い。またその少しあとに「短歌は古人も一行に書下したところを見れば、幾行かに分けて書く必要を見なかつたのであらうし、また實際、句切の場合でも休止が極めて小さいのであるから、意味が其処で一すぢ切れても声調の方からは

連続するものと考へていいのである」とし、啄木の三行書きに反対し「三行に書いて一寸おもしろいとおもふ声調でも、一行に書直して味へば、おもしろくない場合がある。啄木の歌などにもさういふ場合がある」と述べている。

また「短歌声調論」の第五章（注³）には「語は単に音に基づくのみならずそれと不離断の關係にある意味（表象的性質）にも本づくものなることは既にくだい程云つた。そしてその意味と音との二つに本づく語感が、それぞれ国語特有の「文法上連鎖」によつて、もつと複雑なる語感に発達するのであるから短歌の声調を論ずる場合には、その「文法的」連続の有様をも觀察せねばならぬのである」と論じたあと形式の問題にはいり「古歌の詞づかひは正順であるから、その続けざまは、初から終までたゆまず行くのが原則であり、実語（名詞）虚語（動詞形容詞副詞等）の使ひざまが自然で順直で、花には色、月には影といふやうに自然にひねらず使ふし、虚語もまがらず顛倒せず、てにをはを置くにもなるべく句の末に置く、また句の中間にてにをはを置く場合にも、それが自然の語格に叶つてゐて、句割になるやうなことはない」とこれまた守部に依據しつつ、順直、正順な流れを最高としている。さらに發展すると「古歌の表現は正しく、後世の歌の表現は邪道」となり「短歌は原則に於て、万葉調を以て表現せねばならぬといふ予等の歌風の根本信念の礎はここにも存するのである」と万葉調の贊美に到る。以上、茂吉の「短歌声調論」を一貫する主調は前掲數表の作品分析の結果と相照応している。

翻つて北原白秋は同じ問題をどう考へていたであらうか。彼

の歌論を探ってみよう。本稿で白秋短歌の特質としてとり上げ
た初句切れ、体言どめ、三句切れは周知のごとく、新古今集の
もっていた特質である。(注4)新古今集に至ってこの三特質
は著しく増加しているのである。

白秋自身、新古今集について「多磨綱領」(注5)において
記紀万葉の世界を尊崇しないわけではないが、また古今の「詞
藻の都雅、豊麗、洒落」に眼を塞いではいらないが、との前お
きをおいたあと、新古今集に至って三十一音型が芸術の「無比
の鍛錬台」になったこと、短歌が「日本短歌最上の象徴芸術」
となったことに深い感歎の叫びを上げている。白秋によれば新
古今集は日本における第一期の象徴詩運動であった。(注6)
白秋はこうも言っている。「多磨は万葉に固執せず、新古今の
みをまた理念として追隨しない。多磨は多磨である。ただ日本
短歌の正統を受け、その本流に乗じて時代の進展を成さう」
「方今の非韻律的或は散文的傾向を否定し、真の香気と気品とを
心頭の音楽によって揺曳せしめよう。」(「多磨第一環状線」
注7)

白秋が短歌作法を論じた文章にはっきりしていることは歌は
三十一音定型であって、この定型の中に正しい整調を行なうこ
とを歌の正統とみていたことである。(注8)「定型は万人が
入り易い。しかしまたその奥所に達するには極めて鍛錬を要す
る。一旦自在力を得れば又、この定型は決して不自由型でなく
なる。一粒の真珠にも大海の響を蔵することができる。また短
歌の定型にあっても、三十一音の構成ではあるが、千変万化で
ある。この定型を目して直に一の生命の無い鑄形とするのも謬

つてゐる。徹してみることだと思ふ」(注9)という一文は白
秋の定型理解をよく示している。短歌は仮に途中に休止がある
うとなかるうと一首連続の声調と考えた茂吉(注10)と同じく三
十一音型を固く守りながら、その中で白秋はもっと自在な駆使
を考えていたわけである。

書式についても一行の書き流しを最上と考えていた。行を分
けるなら本来短歌は五句のものゆえ、五行に細別すべきである
が、深く考慮するならば、個々の歌の律動に即して行を分ける
べきであるというのが白秋の考えであった。(注11)従って啄
木がすべての歌を三行書きにしたことには不賛成であった。ま
た「行別け、句点、画面的技巧」のようなことは鑑賞者に強い
るところがあり、落莫たる感じを与えること「別つに別つべか
らざる微妙の休止は一行の書き流しにおいて無言の音楽」とし
て伝えるべきものであることを説いているから(注12)釈迢空
らの用いた句読点書きにも反対であったことが知られる。一行
書きという点では茂吉と共通であるが、表現形式の流れからい
えば、白秋は啄木に続き、迢空に流れて行く線上に位置するこ
とは確かである。

注

1 「短歌声調論」は昭和七年八月二十一日発行改造社「短歌講座」第四

巻「概論解説篇」に掲載。本稿には「斎藤茂吉全集」第十六巻より引
用。

2 橋守部の「短歌撰格」

3 「短歌声調論」第五章「実語虚語の按配、句割、脩句、繰返、枕詞、

序詞」と題する。引用は全集第十六巻より。

4 風巻景次郎氏「新古今時代」所収の「新古今集の特質と時代的傾向」に詳しい。

5 「多磨綱領」（昭和十年五月―八月稿）「短歌の書」（昭和十七年三月月河出書房刊）所収。

6 「多磨綱領」において新古今集を第一期の象徴詩運動とし、俳諧を第二期の、明治の「明星」を第三期の、昭和の「多磨」を第四期の象徴詩運動として論じている。

7 「多磨第一環状線」（昭和十三年六月稿）前掲「短歌の書」所収

8 「定型短歌論」（昭和七年八月稿）「短歌の書」所収

9 「定型一夕論」（昭和七年九月稿）「短歌の書」所収

10 「短歌声調論」

11・12 「短歌鑑賞論」（昭和七年八月稿）「短歌の書」所収

結び

以上、近代短歌史を大きく二分けする流れを代表的二作家の作品に焦点を合わせ、表現形式を中心^たに考察してみた。その結果、表現形式上からも、はっきりと区別できることを幾分か客観的に実証し得たかと思う。この流れは両歌人に近い源としては與謝野晶子、正岡子規にさかのぼり得る。この二人についてはここに詳説するゆとりはなく、別の機会にゆずるが、結論だけいえば、二つの流れの開きをさらに明確に跡づける開きのあることが立証できた。この流れを古典にさかのぼれば、白秋の新古今調、茂吉の万葉調ということになるが、近代短歌と古典短歌との関係は簡単に公式的には割り切れない。本稿では

意味と密接な関係をもつ句切れを論じたが、古典短歌においてはむしろ音律上の休止のほうが重みをもつように考えられるからである。また斎藤茂吉らのいう万葉調が必ずしも万葉集全般を律するものではないだろうとの疑問も残る。

本稿では表現形式という語を用いたが、別語でいえば、これは短歌の文体論的分析である。短歌のような短小定型詩にも多様な型があり、作家の個性、短歌観により表現形式が異なってくる^たことが立証できたかと思う。