

歌道論（一）

『新純星余情和歌十箇条 — 和歌とは何か —』

しんじゅんせいよせいわかじっかじょう

岩崎純一 著

2010年12月26日

掲載サイト：<http://iwasakijunichi.net/>

目次

序・・・・・・・・・・3

第一章 新純星余情和歌十箇条・・・・・・・・・・3

第二章 各条解説・・・・・・・・・・4

1. 和歌の歌謡性
2. 和歌の民族性
3. 和歌の漢学対照性
4. 和歌の定型性
5. 和歌の伝承性
6. 和歌の言語記号性
7. 和歌の総合芸術性
8. 和歌の基礎芸道性
9. 和歌の史的一意性
10. 和歌の対生体作用性

第三章 和歌理念・芸道理念・・・・・・・・・・13

1. まこと
2. あはれ
3. もののあはれ
4. をかし
5. みやび・なまめかし・あて・らうたし
6. たけたかし（長高し）
7. ますらをぶり（益荒男振り）
8. たをやめぶり（手弱女振り）
9. 幽玄
10. 心細し
11. 有心（うしん）
12. 無心（むしん）
13. わび
14. さび
15. しをり（栞・撓り）
16. ほそみ（細み）
17. くらゐ（位）

18. 粹（すい）
19. 意気（いき）
20. 通（つう）
21. うがち
22. 粹（いき）
23. 義理・人情
24. 虚実皮膜
25. 勸善懲悪
26. 余情（よせい）

参考・引用文献・・・・・・・・28

序

当『新純星余情和歌十箇条』は、筆者の和歌（『新純星余情和歌集』に掲載の和歌や、歌合・歌会・祭典などに詠進した和歌）の鑑賞者（「岩崎純一のウェブサイト」の閲覧者や、歌合の参加者・判者）からの求めに応じて、「和歌とは歴史的にいかなるものか」及び「和歌とはいかなるものであるべきと私が考えているか」について、和歌に関する歴史的事実を踏まえつつ十箇条にまとめ、さらにこれら各条を、和歌文化全般への期待（特に、今後の自歌への期待）を込めつつ、自歌に課す目標・理想として解説したものである。

第一章 新純星余情和歌十箇条

- 一 和歌は、歌である。
- 二 和歌は、やまとことばを用いた日本固有の芸である。
- 三 和歌は、元来、漢文用語である。
- 四 和歌は、短歌を中心とする定型歌である。
- 五 和歌は、その成立に文字・表記体系を必要としないが、非同時代人または歌声の到達し得ない同時代人に対するその記録・伝達に文字・表記体系を必要とする。
- 六 和歌は、言葉の芸である。四季・風物・心境・恋などではない。文字表記された和歌は、生物としてのヒトの一派である日本人の声帯の振動によって発生された音声の写像を示す記号である。
- 七 和歌は、和歌以外の全ての芸道・芸能・技芸・芸術ではないと同時に、和歌以外の全ての芸道・芸能・技芸・芸術の気風を有しうる。
- 八 和歌は、日本文化の礎（いしづえ）であって、和歌以外の日本の芸道の神髄の習得・達観には、和歌の神髄の習得・達観を必要とする。
- 九 和歌は、その不可逆的な歴史的変遷、すなわち和歌自身の和歌の精進の仕方である和歌史に従ってしか、自己においても精進できない。
- 十 和歌は、その実体が近代物理学上の音波であることからして、人体等客体に生理学的変化をもたらす。

第二章 各条解説

1. 和歌の歌謡性

一 和歌は、歌である。

和歌は、第一に「歌」であって、単なる「詩（シ）」や「文（ブン）」や「語り（かたり）」ではないことを述べている。

すなわち、「詩歌」や「歌謡」ではあっても、「詩文」ではない。筆者自身がこう考えると共に、山上憶良の「書殿餞酒日和調四首」・「日本挽歌」の記載をはじめとして、いわゆる近代短歌成立以前の日本人も、「詩（シ）」や「文（ブン）」や「語り」の呼称を避けて“うた”・「やまと “うた”」・「和（倭） “歌”（ワカ）」・「和（倭） “調”（ワカ）」などと呼称している。ただし、「詩」の字に「うた」の訓が当てられることもある。

「和詩・倭詩（ワシ）」の呼称が、「和歌」を含めた「日本製の詩歌」全般に当てられることもあるが、多くの場合、中でも「日本製の漢詩」のことを指しており、「日本製の詩歌のうちの和歌」に対する語となっている。すなわち、この場合、「日本製の詩歌」のうちに「和歌（ワカ）」や「和詩（ワシ）」があると言える。

単に「詩文」と言った場合も、元来は「漢詩文」のみを指し、「和歌」は指さない。

2. 和歌の民族性

二 和歌は、やまとことばを用いた日本固有の芸である。

和歌は、元来、漢語音などを含まない日本語による日本の歌の芸であって、その他の言語・国家・民族の歌の芸ではないことを述べている。

すなわち、漢詩・郷歌（ヒヤンガ）・ソネットなどは、「文学」よりもまず著しく「歌」・「音楽」の性質を有する芸である点で「和歌」に似るものの、「和歌」ではない。

また、和歌を詠じたからと言って、和歌以外の世界各国・各民族の心を詠じたことにはならない。和歌を詠じたからと言って、アイヌ民族のユーカラや琉球民族の琉歌の心を詠じたことにはならない。

しかしながら、和歌の精進は、郷愁・懐古の情や古代から現代までの人間の精神全般を、世界各国・各民族の文芸、及び近隣のアイヌ文芸や琉球文芸とも共有することのできる最良の道であると筆者は考える。

3. 和歌の漢学対照性

三 和歌は、元来、漢文用語である。

我が国において、「和服」の語が「洋服」の語のあとに、「和食」の語が「洋服」の語のあとに登場した経緯と同じく、「和歌」の語は「漢詩」・「漢文」・「漢学」・「詩経」・「楚辞」・「楚歌」・「郷歌」・「欧文」など（とりわけ、漢民族の文明・文化）と対照して初めて日本人の自我に投影・把握されたものであることを述べている。

「和歌」とは、「倭歌」の表記が、国名「倭国」の「大和国」への変更につられて「和歌」となったものであり、万葉時代には「和する歌」の意を持つ「和歌」の語の使用も見られた。

元来「和歌（ワカ）」は、漢文（漢語の文章）の中で使用される語である。すなわち、「和歌」とは、「うた」・「やまとうた」の漢語翻訳である。ただし、漢民族のみならず、日本の貴族・知識人などによる和製漢文においても「和歌（ワカ）」の語が使用されることもある。

いずれにしても、漢文明・外国文明に接触するか、接触後に自らの漢文のうちにおいて和歌を自我に照らさない限り、日本人は、「うた」を認識することはできても、「和歌」を認識することはできないと考える。

4. 和歌の定型性

四 和歌は、短歌を中心とする定型歌である。

和歌が、短歌・長歌・旋頭歌・仏足石歌・片歌・連歌・俳諧・雑俳・俳句などを含みつつ、とりわけ短歌形式（五・七・五・七・七の三十一文字）を中心とする歌であること、また、歌であっても定型でないものは「和歌」とは称されないことを述べている。

和歌が短歌中心となった時代は比較的早く、古今集時代にはすでに、長歌・旋頭歌などが「雑体（その他）」の扱いとなっている。

一方で、時代が下るにつれて、連歌・俳諧・俳句などが登場するも、この場合は、短歌は多形式のうちの一形式や雑体の扱いとはならず、和歌の主流であり続けた。「和歌」の呼称を俳諧・俳句にまで当てる者は存在するにせよ、短歌・俳句のうち、前者のみを「和歌」と呼んで「和歌・俳句」などと並列させる国民が多数である一方で、後者のみを「和歌」

と呼んで「短歌・長歌・和歌（＝俳句）」などとする国民は皆無と思われる。

こうして、もっぱら「短歌とは、伝統短歌と現代大衆短歌を含む、短歌形式の詩歌の全て」、「和歌とは、ほぼ伝統短歌のこと、次に伝統長歌や伝統俳諧のことである」との理解で支障がない実状が見られるが、筆者自身は、上代歌謡や、短歌・俳句の革新・近代化以前（江戸時代まで）の、「やまとことば」を中心とする短歌・長歌・連歌・連句・俳諧・雑俳・俳句・道歌などの詩歌・韻文学は、「和歌」と呼ぶ立場を取っている。

しかし、宮内庁は、長らく「和歌」を「伝統短歌」、「短歌」を「近現代短歌」の意で用いてきたが、最近では「伝統短歌」をも単に「短歌」と呼称し、公式ウェブサイトでもこの定義で解説をおこなうようになり、「和歌」の語の使用を避けるようになった。この「短歌」の定義には、むしろ現代大衆短歌も含まれている。歌会始などで、広く国民から短歌を募集するための措置でもありと考えられる。

（2007年1月以降、宮内庁の歌会始のウェブサイトでは、「和歌」の語が順次削除されるか「短歌」に置き換えられ、2010年12月以降は「和歌」の語が一つも使用されていない。）

また、和歌が「短歌中心の定型歌」であるということは、伝統邦楽の音楽において、「語り物（かたりもの）」と対比される「歌物」・「謡物（うたひもの）」・「歌」である神楽歌・催馬楽・今様・地唄・長唄・端唄・小唄・浄瑠璃節・都々逸などが慣用的に「和歌」とは呼ばれてこなかった事実をも、同時に述べている。筆者自身も、これらについては便宜的・慣用的に「和歌」とは呼称していない。

ただし、もしこれらに「和歌」の呼称が与えられるならば、これらが紛れもなく「歌」・「歌謡」・「音楽」であるという点において、そうではない戦後の現代短歌・現代俳句よりも優先的に同呼称が与えられるべきものとする。

5. 和歌の伝承性

五 和歌は、その成立に文字・表記体系を必要としないが、非同時代人または歌声の到達し得ない同時代人に対するその記録・伝達に文字・表記体系を必要とする。

前半は、世界各地の定型詩・定型歌の成立時期と文字・表記体系の成立時期との関係と同じく、和歌の成立時期も、文字・表記体系の成立（漢字の輸入、仮名の発明、漢字仮名交じり文の成立など）時期よりも早期であったことを述べている。

和歌の起源は、男女の逢瀬・婚姻などの儀式において、谷・丘・川などを挟んでおこなわれた「歌懸・歌垣（うたがき）」や「懸合・■歌（かけあひ・かがひ）」であると考えられる。（■は、女ヘンに、上に羽、下に隼）

後半は、文字・表記体系が、和歌の成立そのもの、または、歌えば声の到達する眼前の他者への伝達においては不要であるが、後世の民や遠方の同時代人に対しては必要不可欠であることを述べている。

現代では、録音機器などの発達により、かえって文字・表記体系を介さずに、音声そのものを媒体に記録・保存することが可能となったこと、また、戦後の国語単純化政策により、国文学の教育にて用いられる文字・表記体系が削減されたことなどにより、和歌における緻密な文字・表記体系の重要さが回顧されにくくなった現状がある。

こうして、1 から 5 を考え合わせると、例えば、明治 15 年（1882）の外山正一・矢田部良吉・井上哲次郎共著の『新体詩抄』に始まり、北村透谷・島崎藤村・土井晩翠らによって発展した新体詩・浪漫詩・象徴詩の系譜は、「日本固有の文語定型詩」性を多分に保ち、「歌」の性質が色濃いが、「短歌・長歌・俳諧」ではない点で「和歌」とは呼ばれない。

また、ヨーロッパ精神に倣い、明治 40 年（1907）の川路柳虹「塵溜（はきだめ）」に始まり、高村光太郎・山村暮鳥・萩原朔太郎らによって発展した口語自由詩・民衆詩の系譜は、「日本固有の口語自由詩」であるが、「歌」ではない点で「和歌」とは呼ばれない。

やがて、この口語自由詩の系譜が「近代詩」と呼ばれるようになるにつれ、文語定型性を色濃く残す新体詩の系譜は、単に「詩」と呼ばれるようになった。これは、近代短歌が「短歌」と呼ばれ、伝統短歌が「和歌」と呼ばれるようになった経緯に似ている。

現代短歌・現代俳句も、漢字音（オン）の羅列としての漢語熟語に加えて、若者の流行語など、ある特定の世代にしか通用しない言葉などの多用により、同時代人に対する伝達・伝承においてさえ、文字表記ばかりか、散文での解説を必要とするため、「和歌」ではなく、別の芸術概念とすることが望ましいと考える。さらに、文字表記を介さずとも、音声記録媒体への保存によって非同時代人や同時代の遠隔地に対して伝達・伝承が可能であるから、やはり「和歌」ではない。

（「和歌」と言う以上は、非同時代人や同時代の遠隔地への伝承の手段として、音声記録媒体が文字表記に先行してはならないと考える。）

皮肉なことに、実際には、CD やハードディスクドライブに保存されたデータは、良質な和紙に記録された文字（和紙のミクロ構造に電磁氣的に記録されたデータである点では、CD やハードディスクドライブ上のデータと同様の保存形式）よりも電磁氣的劣化が著しく、耐用年数が短い。上古代和歌が千数百年の時を越えて現代に残っているのは、我が国の優れた紙文化のためであるが、CD などの電磁氣的データを千数百年後まで残すことは容易ではなく、かつての写本作成に匹敵する頻度で、データを新たな媒体にコピーしなければならない。

ところで、序詞表現・対句表現などをかろうじて残した演歌・歌謡曲の歌詞や、島崎藤村の『初恋』、土井晩翠の『荒城の月』などは、漢語を含むとは言え、現代短歌・現代俳句に比すれば、極めて「和歌的」と言える。

6. 和歌の言語記号性

六 和歌は、言葉の芸である。四季・風物・心境・恋などではない。文字表記された和歌は、生物としてのヒトの一派である日本人の声帯の振動によって発生された音声の写像を示す記号である。

第一文・第二文は、和歌が言葉そのもの、あるいは言葉の芸であって、それ以外ではないこと、自然景物の美観や恋の哀愁を描くことはあっても、自然景物の美観や恋の哀愁そのものではあり得ないとの恬淡・諦観・覚悟の必要性を述べている。

一方で、これにもかかわらず、和歌が言葉の芸であることによっておのずから自然景物の美観や恋の哀愁そのものの忠実な再現たらしめる指向を持つこと、また歌人が和歌にこれらそのものの姿を嵌入せんとする志向を持つことは、むしろ和歌という芸の神髄であると考えられる。すなわち、和歌の精進とは、諦観ののちの非諦観であると考えられる。

第三文も、和歌の文字化が、和歌の記号化・コード化であること、すなわち、自然景物の美観や恋の哀愁の、数十の音韻・モーラへの集約・圧縮作業であることからして、その鑑賞者における再現・解凍作業は、直接に「歌垣」などとして音声で聞いた場合よりも著しく困難であって、それ相応の歌道修行が必要であることを述べている。

7. 和歌の総合芸術性

七 和歌は、和歌以外の全ての芸道・芸能・技芸・芸術ではないと同時に、和歌以外の全ての芸道・芸能・技芸・芸術の気風を有しうる。

和歌が、和歌以外の芸（日本の華道・香道などの諸芸道や西洋の絵画・音楽・演劇などの諸芸術）ではない（和歌は、歌道によって創られるべき芸である）一方で、和歌の総合芸術的な気風（華道的な和歌、香道的な和歌、絵画的な和歌、音楽的な和歌、演劇的な和歌）というものが成立すること、あるいは、あらゆる和歌は多かれ少なかれ総合芸術的であることを述べている。

このことは、昨今の生理学用語・概念である「共感覚」とも深い関連があると考えられる。すなわち、「華道的な和歌」は、確かに「和歌」であって「花」ではないものの、必ずしも「言外に花を思い出させる和歌」を意味しない。むしろ、「視覚や嗅覚などの五感レベルに花を感じさせてやまない和歌」を意味している。

ベルクソンの言葉を借りれば、「薔薇（ばら）の匂（におい）を嗅（か）いで過去を回想する場合に、薔薇の匂が与えられてそれによって過去のことが連想されるのではない。過去の回想を薔薇の匂のうちに嗅ぐ」のである。

同じく、「梅の香を詠んだ或る和歌を知って故郷の梅の香を回想する場合に、この和歌が与えられてそれによって故郷が連想されるのではない。故郷を和歌のうちに嗅ぐ」のであると考える。

換言すれば、和歌における思惟・思考は、和歌における感覚・知覚そのものなのであると考える。歌道において、自己とは感覚であり、また、和歌が総合芸術的である以上、歌道において目指されるべき自己とは、総合感覚的自己・共感覚的自己であると考えられる。

これらのことへの理解は、次の項目 8、及び、第三章に挙げる日本の芸道理念への理解のためにも、極めて重要であると考えられる。

8. 和歌の基礎芸道性

八 和歌は、日本文化の礎（いしづえ）であって、和歌以外の日本の芸道の神髄の習得・達観には、和歌の神髄の習得・達観を必要とする。

およそ日本の伝統芸道のうち、和歌を迂回して成立したものは存在していないことを述べている。

すなわち、歌人（歌道家）は、必ずしも一流の華道家・香道家・茶道家・書道家・弓道家・武道家などであるとは限らなかったが、真の一流の華道家・香道家・茶道家・書道家・弓道家・武道家とは、和歌にも習熟している人物である必要があるし、実際にこれらの真の一流芸道家に、和歌を軽視している人物はいないはずであろう。

第三章に挙げた理念はいずれも、現在では和歌以外の芸道にも用いられる理念であるものの、和歌に起源を見ることができるといえるものである。和歌との関係が分かりやすい解説を試みた。

「華道」とは「日本語の文脈における花への観入」であり、「茶道」とは「日本語の文脈における茶の湯への観入」であり、「弓道」とは「日本語の文脈における弓への観入」なのであると考える。日本語の音韻の定型的な順列組み合わせである和歌の発祥と発展なしには、これらの芸道の発祥と発展もあり得なかったことに注目する必要がある。

現在は、和歌とそれ以外の芸道との関係は、戦前に比べて逆転している。すなわち、巷で一流と呼ばれている華道家・香道家・茶道家・書道家・弓道家・武道家が必ずしも和歌・短歌を詠んだことのある人物であるとは限らない一方で、どんな職業歌人であっても、学童・学生時代に書道の授業・武道の授業・家庭科の授業・生け花の授業などのいずれかを体験している。和歌体験と言えば、「創作」ではなく「鑑賞」、すなわち百人一首かるた会のようなものが見られるのみである。

和歌を知らなくとも、経済的に恵まれていれば成人式にて和服を着ることができ、外見上の「和風」についてはいくらかでも装うことのできる現代である。一方で、高級な和服を所有せず、身なりは安価な洋服のまま、同じく安価な紙に安価な鉛筆で和歌を詠み付ける者の行動は、一見すると「和風」ではないかもしれない。しかし実際は、最も「和風」な行動であるかもしれない。

9. 和歌の史的一意性

九 和歌は、その不可逆的な歴史的変遷、すなわち和歌自身の和歌の精進の仕方である和歌史に従ってしか、自己においても精進できない。

4において挙げた和歌の各定型分類どうしの新旧・因果関係が一方向的・不可逆的・一意的なものであること、従ってまた、個人の自己における和歌の精進が、和歌の史実上の変化の方向性に逆らっておこなわれてはならず、元よりそのような和歌の精進は原理的に不可能であること、ゆえに、和歌史に対して逆行的に生産された日本語詩・日本語文は「和歌」の名を称することに無理がある「新興の芸術」であることを述べている。

すなわち、『万葉集』に習熟しない者による古今風歌、『古今集』に習熟しない者による新古今風歌、『万葉集』や勅撰集や連歌に習熟しない者による俳諧・俳句、伝統的な和歌・俳諧に習熟しない者による現代俳句などは、「和歌」ではなく、それらとは連続しない新芸術概念であることを意味する。

このことは、『六百番歌合』の「冬上 十三番 枯野」題の藤原俊成による「源氏見ざる歌詠みは遺恨の事なり」（『源氏物語』を知らぬ歌人というのは残念なことだ）との判詞を和歌史一般に敷衍したものとも言える。すなわち、「伝統和歌見ざる現代短歌・現代俳句作

家は遺恨の事なり」と言うことができる。

従って、かえって、これらの不可逆的変遷に十二分に習熟した者によって詠じられる、やまとことばのみならず漢語・外来語などを含む三十一字の定型詩は、「和歌」の名を得ることが可能であると考ええる。

こうして、「和歌の守（しゅ）」をおこなった者だけが「和歌の破（は）」をおこない、「和歌の破」をおこなった者だけが「和歌の離（り）」をおこなう、「和歌の守破離」を達成することができると思える。

教えを請う師匠については、故人であってもかまわず、また、現代においてはほとんど故人しかあり得ないようである。故人に私淑して慎重に「和歌の守破離」をおこなわねばならないだろう。この後に初めて、「歌人の独自性」・「和歌の多様性」が湧き出てくるのであって、ここに至るまでの和歌精進の方法論は、一意的であらざるを得ないだろう。

10. 和歌の対生体作用性

十 和歌は、その実体が近代物理学上の音波であることからして、人体等客体に生理学的変化をもたらす。

言葉（音声言語）・音楽・鳥や虫の鳴き声・川波のせせらぎ・自動車のエンジン音など、これらは全て近代物理学上の音波（弾性波のうちの縦波である疎密波のうち、可聴周波数域に属する波動、または超音波成分を含む広義の音波）である点で、実体が同一である。

音波は、強大である場合は聴覚器官などの感覚・内臓器官に損傷を与え、西洋的楽典・音楽理論に従って長調・短調として構成される場合は、それぞれ明朗な音楽・暗鬱な音楽として聞かれて人の心理に影響を与える。

あるいは、音波による衝撃波により開腹手術を伴わない結石破壊をおこなうことができるほか、ソナーと呼ばれる音波により海中・海上・海底の敵国軍用艦を発見したり魚群を発見したりすることができる。

近年、音波・超音波の医学への応用は顕著で、ホイヘンスの原理・等ラウドネス曲線などの性質により、音圧・音量・音源の方向・発生角度などを変化させることで、ヒトの鼓膜・脳・皮膚・骨髄・リンパ・血液に与える物理学的・化学的影響（広義の生理学的影響）を変化させることができる。

このような音波の性質を使い分けることで、患部ではない人体組織や目標物の手前に存在する障害物に影響を与えずに、目標の患部や物体のみを破壊・移動・消失させることが可能である。

上古代・中古代においては、和歌の呪文的・魔術的・宗教的効果が前近代物理学的に信じられ、特に女性においては、将来の伴侶候補である男性に対し本名を明かすより前に、その男性との和歌の贈答によって相性を判定したのであったが、和歌の実体も、声として発せられる限り、およそ五十種類の音声（上代は、イ・エ・オの甲乙音の区別により、およそ九十種類の音声）で構成される音波であることからして、実際に前掲同様の人体の生理学的変化や外界の物理学的・化学的变化を生み出したと考えられる。

前掲の現代の医療行為や軍事的探索行動への音波の応用などに該当する、上古代の歌・和歌を用いた営みとしては、和歌の贈答（歌垣・かがひ）による恋愛の成就や、和歌による呪詛（呪い殺し）、和歌の奉納による戦乱の鎮圧・国家大安祈願、進軍時において最前線に配した大勢の巫女の歌謡の大合唱による敵軍攪乱、処女の巫女の歌謡による洪水・凶作などの天変地異の鎮圧など、一見して突飛な儀式・祭祀が該当すると考えられる。

むろん、すでに現代生理学上の知見においては、人体のホルモンバランスなどを変化させる音波の構成や、胎児のスクリーニング検査において胎児を鮮明に映し出すのに有効な音波・超音波成分などが存在し、これが実用に移されており、かえって音波の様々な効果をいぶかしむ余地がないのであるが、これと全く同様に、三十一文字の何らかの有効な組み合わせが、そのまま優れた四季歌・恋歌・挽歌などと認識され、この音韻の組み合わせ方のうち、文字数が五音であったり慣用・多用されたりするものが、後世まで枕詞・序詞などの技巧として認識されていったと考えられる。

我々人間が物事に「感動」し「恐怖」するといったことは、我々の脳神経系・身体各部位の電磁氣的・化学的作用の変動に同義であるから、和歌が実際に、「感動」・「感銘」・「歓喜」・「恐怖」・「不安」・「畏敬」などの様々な心境と共に、それらに対応する生体反応を引き起こしたと考えることは、むしろ極めて科学的な態度であろう。

2012年現在、この10のような説を史実だと見て論文などで明確に主張している者は、歌壇には見当たらないものの、国文学・日本語学・言語学・音声学・物理学などの分野では主張されることがあり、戦後においても、主流の和歌・文学・文字体系研究界や主流の歌壇に属しない異端派の歌論者・歌人の中には、同様の主張をおこなった者は少なくなかった。

ただし、このような主張をするには、極めて慎重で丁寧な研究が必要であることだけは確かであると考ええる。

例えば、漢文学者の白川静は万葉歌の呪歌的側面を極めて強調しているが、しかし、「和歌の実体は音声であり、和歌自体は文字無しで成立しうる」事実を重視せず、甲骨文字・金文などの文字体系研究の副産物として万葉の呪術性を主張したきらいがある。

先述のように、和歌の「呪術性」・「霊性」は、まだ音韻数の確定しきらない時代の日本

列島のヒトの声帯より発せられた音声・音波が生み出すものであって、甲骨文字・金文・漢字・万葉仮名が生み出すようなものではないのだから、文字表記体系を研究した結果が『万葉集』称揚と『新古今』軽視である白川の立場には、歌道上は大きな瑕疵があると筆者は考える。

白川に限らず、近世の賀茂真淵一門、正岡子規らに始まる短歌革新から、アララギ派・アララギ系の大衆的写生短歌に至るまで、およそ『古今集』・『新古今集』よりも『万葉集』を称揚する系譜は、万葉歌の呪術性・祭祀性を強調する立場、写生性・実直性を強調する立場などに分かれ、また、正岡子規・萩原朔太郎らのように『古今集』への罵倒・侮蔑・全面否定の態度を取るとは限らないにせよ、古今歌の繊細優美で緻密な情緒や、新古今歌の絵画的・音楽的・芸術至上的妖艶美を『万葉歌』よりも格下であると見る傾向にある。（このことについては、第三章の「たをやめぶり」の節でも詳説する。）

一方で、新古今風歌人の塚本邦雄とその系譜を引く一派は、戦後歌壇において『万葉集』・『古今集』・『新古今集』の価値のいずれをも認め続けた孤独な一派であったにせよ、稀に見られる『新古今集』の『万葉集』に比する優位性の主張が、万葉歌と現代短歌とに「実生活の三十一文字化」という共通性を過剰に認めることによって発生しているきらいがあり、万葉歌と現代短歌との間にある決定的な差異、すなわち万葉歌の「歌（うた）性」・「（後世に歌を残す目的以外での）文字体系の本来的な不要性」・「山川・溪谷を挟んだ、ヒトの遠吠え・鳴き声としての遠方伝播性」に触れることはなかった。

すなわち、現代短歌のほぼ全ては、男女間で歌い合われることのないものであり、懸想文として遠方に送った場合でも受け取り手によって朗詠されることのないものであるが、これは万葉歌の性質ではない。

和歌の本性が音波・疎密波・弾性波であるということ、和歌は元来「靈性・呪術性・呪詛性」と「現実性・写実性・実直性」との完全一致の芸を言うのであるということは、むしろ万葉歌・古今歌・新古今歌・連歌・俳諧における暗黙の共有理念であって、このことを忘却して、これらの定型分類のいずれかを特別に称揚しいずれかを特別に批判する者によって詠まれた定型詩は、決して優れた「和歌」ではないと筆者は考える。

第三章 和歌理念・芸道理念

以下に、日本の和歌や芸道において重んじられてきた理念を解説する。いずれも、歌判用語（歌合などの判詞の用語）や歌論用語として、あるいは和歌そのものに歌語として用いられるなど、和歌に起源を見ることが出来る理念である。十箇条のうち、特に第八の「和歌の基礎芸道性」に関連が深い。

1. まこと

上代文芸理念。「まこと」の語と概念の登場は上代で、最古の歌判語とも言え、『続日本紀』「宣命」に、「明（あか）き浄（きよ）き直（なほ）き」心、「詔（へつら）ひ欺く心なく忠（まめ）に赤き」心が「誠（まこと）の心」と説かれる。『万葉集』の基礎理念である。

また、近世に至って、改めて明確な歌論として現れた。「あはれ」・「幽玄」・「有心」・「粹（すい）」・「粹（いき）」などは、この「まこと」の上に時代性を加味した理念であると解することができる。

ものあらはに言ひ出でて、その物より自然に出づる情にあらざれば、物我二つに成りて、その情誠に不至。（服部土芳『三冊子』）

2. あはれ

「優美繊細な哀愁・慕情・情趣」と「知性・知恵・理知」との均整のとれた調和を表す。和歌そのものや歌判にも用いられ、『源氏物語』や『枕草子』をはじめとして、平安散文文学にも多用された。上代の「まこと（誠実さ・実直さ）」における悲哀的・情緒的側面が発展したものである。

心深しやなどほめたてられて、あはれ進みぬれば、やがて尼になりぬかし。（紫式部『源氏物語』）

野分のまたの日こそ、いみじうあはれにをかしけれ。（清少納言『枕草子』）

3. もののあはれ

「あはれ」と同じ理念、または、「あはれ」における情緒美をあえて強調した理念。本居宣長が、前掲の「あはれ」の概念を継承し、『源氏物語』を「もののあはれ」の文学と評して以来、多用された語。これら情緒的な「あはれさ」・「もののあはれさ」を基にして、中世期の「幽玄」が生み出された。

さて人は、何事にまれ、感ずべきことにあたりて、感ずべき心を知りて、感ずるを、もののあはれを知るとは言ふ（本居宣長『源氏物語玉の小櫛』）

4. をかし

「あはれ」・「もののあはれ」に同じく、平安期を中心とする文芸理念であるが、義務教育の現場や一般向けの古典講座などでは、「をかし」は、「あはれ」・「もののあはれ」の繊細美・情緒美に対して、知性的な美・明朗な美を指す語であるとされる。

また、本居宣長が『源氏物語』を「もののあはれ」の文学と呼んだことや、『紫式部日記』・『無明草子』などに清少納言の態度について批判が書かれていることがあってか、作者の紫式部と清少納言との性格の違いについて、前者を優美な性格、後者を狡猾な性格とする俗信が、同じく学校教育の現場などで見られ、この二者の性格の違いが「もののあはれ」の文学としての『源氏物語』と「をかし」の文学としての『枕草子』の違いに対応しているともされる。（筆者自身も、このように教育を受けた。）

しかし、「あはれ」・「をかし」共に、『源氏物語』・『枕草子』双方の重要理念である。「をかし」は、歌語としてよりは、むしろ歌合の判詞に多用されている。

歌判において、「をかし」の出現数が「あはれ」を上回っていること、また当時、「あはれにをかし」・「をかしくあはれなり」（主観的にもしみじみするし、客観的にも趣深い）といった散文表現が普通であったことから、「あはれ」と「をかし」の違いは、人の営みとしての文芸や自然景物それ自体の持つ性質を主情的・主観的に描写する語か、他者の文芸や自然景物を第三者的・客観的・観察的に記述する語かの違いであると考えられる。

雨など降るもをかし。（『枕草子』）

野分のまたの日こそ、いみじうあはれにをかしけれ。（同上）

5. みやび・なまめかし・あて・らうたし

全て平安文芸の美的理念を表す語。ただし、強調する側面によって使い分けられ、「みやび」は風雅で貴族的な美、「なまめかし」は優美で官能的な美、「あて」は高貴で教養的な美、「らうたし」は可憐で愛情的な美を指すという違いがあった。

「らうたし」は、歌論・歌判・散文で用いられた文芸理念の一つであったが、「労甚（らういた）し」の転で、漢語を含むため、和歌自体への使用はほぼ避けられた。この語を用いた和歌は、勅撰集には掲載されなかったが、『素性集』や『源順集』などに見られる。いずれにせよ、和歌より発祥した美的理念である。

山辺こし旅の雲間の雁が音のらうたくもあるかかすみかはかみ（素性『素性集』）
鳩鳥か宿りせるあまはかもなくらうたく濡れてぬめる今宵か（源順『源順集』）

6. たけたかし（長高し）

身長や物体の全高などを言う語が、中古の歌論・歌判、さらに中古の文芸理念に転用されたもの。「あはれ」と「をかし」の女性的優美さ・繊細な美に対して、男性的壮かさ・崇高な美を言う語。

「遙かに照らせ」といふ歌は、詞も姿もことのほかに長高く、（鴨長明『無名抄』）

7. ますらをぶり（益荒男振り）

賀茂真淵とその一門の歌人が説いた、『万葉集』を代表とする力強く大らかな歌風を指す。『古今集』和歌に対する『万葉集』和歌の優位を主張するために提唱された概念。「男性風」の意。純粋な日本古代精神（古道）の復活を説く「復古主義」の理念の一つで、戦時中にも好んで利用された。

ただし、賀茂真淵の主張は、『万葉集』には仏教・儒教伝来以来の純潔な神道・国意が読み取れるがために、当時の強圧的な幕藩体制・朱子学体制下においては、女流和歌・女流文学台頭期の『古今集』に親しむ以前に、男性的な『万葉集』和歌の復活がなければ、朱子学などを排斥できないことを説いたもので、「ますらをぶり」（男らしさ）の概念は、軍国精神の鼓舞とは特に関係がない。

8. たをやめぶり（手弱女振り）

賀茂真淵とその一門の歌人が、『万葉集』の「ますらをぶり」を称揚し、『古今集』の歌風を批判した際に用いた概念。「女性風」の意で、優美・繊細な歌風を指し、「ますらをぶり」の歌に対して技巧的で迂遠な歌風をも指す。

『古今集』に対しては、近代になって、近世期の賀茂真淵一門による批判よりも激しい批判・罵倒がおこなわれ、正岡子規・萩原朔太郎らが『古今集』罵倒の急先鋒となった。また、『新古今集』についても、子規は「ややすぐれたり」と曖昧であり、撰者の定家についてはこき下ろしている。

貫之は下手な歌よみにて古今集はくだらぬ集に有之候。其貫之や古今集を崇拝するは誠に気の知れぬ（正岡子規『再び歌よみに与ふる書』）

定家といふ人は上手か下手か訳の分らぬ人にて新古今の撰定を見れば少しは訳の分つて居るのかと思へば自分の歌にはろくな者無之（同上）

この『古今集』の全面否定、『万葉集』称揚の風潮には、『古今集』の伝統をひく御歌所派・桂園派への対抗意識、文明開化・富国強兵に耐えうる強靱な和歌文化を作り上げることへの意欲など、複雑な背景もあったと考えられる。

こうして、正岡子規・伊藤左千夫・島木赤彦・斎藤茂吉・岡麓・長塚節らの登場、桂園派和歌の弱体化以来、短歌・俳句・詩の分野それぞれで反アララギ派・反ホトトギス・プロレタリア詩などの台頭はありつつも、1997年の『アララギ』廃刊以降も現在に至るまで、根岸短歌会・アララギ・アララギ派・アララギ系の短歌結社は歌壇の最大勢力である。

和歌史的にはこのように、アララギ系短歌の巨大勢力化は、元を辿れば正岡子規一門の「たをやめぶり」批判に端を発している。

アララギ系短歌結社においては、『古今集』・『新古今集』への罵倒・侮蔑が表立っておこなわれるような時代ではなくなったものの、正岡子規を近現代短歌最大の師とすることに変わりはなく、「写生」・「写実」・「生活」・「生活密着」・「リアリズム」・「現実直視」などは、短歌を詠む際の条件として、あるいは新入会員募集の条件として、今なお重要な理念となっている。

かつての「たをやめぶり」批判の風潮に代わって、現在は、実質的には歌風・歌論が酷似していながらも、結社どうしの牽制、違いの強調の試みが顕著で、相互に自らの結社の正統性を「純粹短歌」・「短歌の本道」といった言葉で主張する時代となっている。

「新アララギ」は、平成9年末、わが国の文化財とも言われていた短歌雑誌「アララギ」終刊ののち、その主義主張である「写実」「リアリズム」短歌の一層の発展を願って、平成10年改めて同志を集め、宮地伸一を代表として再出発した結社（「新アララギ」ウェブサイト）

「今の言葉で今を歌う」気持ちで、現実をよく見、現実から離れないでいさえすれば、五七五七七の定型詩は誰にでも作れるものだ（同上）

「歩道」は斎藤茂吉の流れをくむ短歌雑誌で、短歌の本質にもとづく純粹短歌を標識として、現実直視の短歌を追及してをります。今日歌壇にはさまざまな結社雑誌がありますが、そのなかで確固として鮮明な態度をもつて進んでゐるのが「歩道」であります。短歌らしい短歌を作りたい人、短歌の本道を歩みたい人、本当の意味の作歌力量を練成したい人は「歩道」に参加されることをおすすめします。（「歩道短歌会」ウェブサイト）

一方、古今風・新古今風文語和歌を詠む結社歌人は、現在はあまりおらず、また、古今風・新古今風文語和歌を詠む「職業歌人（短歌・俳句のみで生計を立てる者）」もほとんどいないと考えられる。

塚本邦雄・岡井隆らの前衛短歌歌人は、決して「たをやめぶり」を批判しなかったばかりか、アララギの系譜とは異なって、むしろ新古今風を復活させたときえ言え、短歌の作者と短歌の主人公とが異なる虚構美を再び詠んだのであるが、極端な字余り・字足らず、句またがり、記号の使用など、技巧面においても突飛な革新をおこなったがゆえに、「復古」と呼ばれるどころか「前衛」と呼ばれた。これら前衛短歌は、もはやアララギ系以上に「歌」・「韻文学」とは言えなくなっている点で、「和歌」ではなく、やはり「短歌」である。

現在では、老若男女が同様に口語短歌を詠む上、「ますらをぶり」・「たをやめぶり」といった区別はほとんど存在していない一方で、やはり実際の日常生活を大きく離れた短歌は基本的に望まれていない旨を書いたが、元来は、賀茂真淵の時代に称揚された『万葉集』の「実直さ」・「正直さ」は、「ますらをぶり」・「男性らしさ」と同義であり、これが「写生」・「現実直視」といった意味を付加され誇張されるようになったのは、正岡子規の時代、及び戦後においてである。

賀茂真淵当人のみならず、彼の死後に活躍した彼の一派である江戸派は、万葉調の素朴さ・実直さ、及び古今調の優雅さ・繊細さと共に、新古今調の艶麗さ・唯美さをも志向する一派であって、子規以降の近現代短歌とは和歌観が異なっており、両者の間には、系譜

上も深い断絶があると言える。

短歌・俳句共に、文明開化黎明期的、明治・大正浪漫的、軍国主義的な歌風・句風と言えるものはほとんど見られなくなっているが、これらに代わるサラリーマン生活・夫婦生活・老後生活などを詠んだ作品（サラリーマン川柳など）や、東洋大学の「現代学生百人一首」に見られる若年者の作品なども、実生活を離れない歌風である点は、ホトトギス・自由律俳句・根岸短歌会・アララギ系の系譜の全盛期と同様である。

さらに、毎年の初めにおこなわれる天皇主催の歌会始においても、召人・撰者の全員がアララギ系歌人・歌論者・結社所属会員で占められる場合もあり（アララギ系以外で召人・撰者に召される人物には、紫綬褒章受章者・企業人などがいる）、入選歌のほぼ全てが現在でもアララギ系結社のいずれかの歌風を示している。

天皇・皇后両陛下・皇族各殿下も、国民に向けた日常生活を、文語・口語混合体で詠まれるのが基本で、純文学的・唯美主義的な四季礼賛・恋愛礼賛・懸想文風の歌は詠まれていない。この「文語・口語混合体」は、明治期の「擬古文体」とも異なるものである。

9. 幽玄

仏教や老荘思想の影響を受けて、『古今集』の「真名序」において「興入幽玄」として示された理念で、藤原俊成・鴨長明らが改めて提唱・発展させ、中世の最高の芸道理念の一つとなった。「もののあはれ」・「静寂美」を基調として、「長高し」・「繊細美」・「艶」などが融合した奥深い余情美であるとされる。

藤原定家の「有心」論、世阿弥の「花」論、芭蕉の「さび」論などが、「幽玄」を基にして展開された。

詳細については、「余情（よせい）」の項を参照せよ。

10. 心細し

同じく俊成提唱の理念で、しみじみとした物寂しさ・心寂しさを言う。「幽玄」のうちの寂寥感・郷愁・慕情などの側面を取り上げた理念である。「あはれ」・「もののあはれ」の、中世期における深化概念であると言える。

11. 有心（うしん）

俊成の子定家が、俊成の「幽玄」の余情美を継承しつつ、妖艶美的側面と技巧的側面とを共に発展させた美を言う。定家はこの「有心」を和歌の最上理念とした。

「幽玄」の俊成による『千載集』と、「有心」の良経・定家・家隆らによる『新古今集』との差異にもなぞらえることができ、『千載集』に対して『新古今集』は、より妖艶美的・象徴美的・妖氣的性質を帯びるとともに、より本歌取・枕詞などの技巧的性質をも帯びる。

ただし、「有心」の最上性は、「あはれ」や「幽玄」に対する上位性というより、これまでに出現した和歌理念（「まこと」から「幽玄」に至るまで）や歌体の集大成の完成度の高さの最上のものという意味が大きい。

さてもこの有心体は余の九体にわたりて侍るべし。其故は幽玄にも心あるべし。長高しにもまた侍るべし。残りの体にもまたかくのごとし。げにげにいつれの体にも、実は心なき歌はわろきにて候。（藤原定家『毎月抄』）

12. 無心（むしん）

「心」や「我」を超越した「無我」の境地を言う語で、世阿弥の能楽論や禅などで好まれた芸術理念。貴族和歌的な情緒美を持つ有心連歌に対して、庶民的な機知に富む滑稽な連歌を無心連歌としたことに由来する。

「あはれ」の知的・観察眼的側面としての「をかし」（興味がある様）が、「をかしみ」（面白さ）の意を帯びるようになったところに、卑俗・滑稽をいとわない態度が重なって生じたもので、俳諧理念の起源ともなった。

13. わび

俊成の和歌理念「幽玄」を継承しつつ、「幽玄」よりもさらに閑寂・枯淡な味わいを強めた理念。仏教的無常観の影響を受けて発生し、文芸から禅・茶道・墨絵などの理念に発展した。

利久はわびの本意として、この歌を常に吟じ（安楽庵策伝『醒睡笑』）

14. さび

中世の「わび」とほぼ同様の理念で、「幽玄」や「有心」に基づきつつ、よりいっそう閑寂・枯淡な境地を指す。芭蕉をはじめとする蕉風俳諧は、この「さび」と同時に、以下の「しをり」・「ほそみ」・「位」なども説いた。

さびは句の色なり。閑寂なる句をいふにあらず。(向井去来『去来抄』)

15. しをり (栞・撓り)

「さび」が句の言外に余情となってに表れたもの。古代・中古の「あはれ」が、句の余情として感じられる状態。

しをりは自然の事なり。求めて作すべからず。(向井去来『去来抄』)

16. ほそみ (細み)

俊成の和歌理念「心細し」を基にして、芭蕉が用いた概念。対象に観入した作者の繊細な感情によって把握された、しみじみとした、しかし、確かで頼みのある情趣を言う。

ほそみはたよりなき句にあらず。(向井去来『去来抄』)

17. くらゐ (位)

同じく芭蕉・蕉風俳諧が、中世和歌の「幽玄」・「心細し」・「有心」や能楽の「位」を参考として、「さび」の荘重な側面や「さび」の品位・程度を指すために用いた理念。

「位」は元より「地位」・「位階」などを指す語であるが、定家は「有心」をもって和歌理念の最上の位としたほか、世阿弥の能楽論では「位」は芸道の力量の程度・芸位、人の風格・人位そのものを指した。

我が位のほどを、能（よ）く能く心得ぬれば、その程の花は一期失せず。(『風姿花伝』)

また、世阿弥の『花鏡』においては、能楽のみならず、芸道・仏道の全てに通ずる「無心の位」が説かれる。

「無心の位」にて、我心を我にも隠す安心にて、せぬひまの前後をつなぐべし。（世阿弥『花鏡』）

18. 粹（すい）

元禄期の上方で発展した理念。遊里での享樂の仕方を説いた理念とも言える。人を楽しませることができながら、官能・下品にすぎず、適切な人品・雰囲気を保つことができる様を言う。

浮世草子や浄瑠璃に描かれ、井原西鶴の描く「粹人」などが「粹」の理想とされた。

まことの粹はここへまいらず、内にて小判をよふで居ます。（井原西鶴『好色一代男』）

19. 意気（いき）

上代の「粹（すい）」が江戸に移り、知的側面を加味したもの。黄表紙・洒落本・人情本の世界で特に好まれた。以下の「通」とほぼ同義だが、起源や発祥時期に違いがある。

跡のにた山、本多の、意気に見へるやつは、翌助といふやつだ。（田舎老人多田爺『遊子方言』）

20. 通（つう）

「意気」とほぼ同義であるが、鎌倉時代から用いられた理念。これが特に、江戸時代の明和・安永年間に至って江戸市民に珍重され、生活美の理念として定着した。

「通」とは、元来「男女の通じ合い」を指すほか、「神通力・靈力」を指す。具体的には、以下の『今昔物語集』・『徒然草』の記述に見られるように、「女のなまめかしい肢体・声音などを見聞きした際に失われやすい神通力・仙術・理性・宗教性」などを言い、このような神通力が失われて、天空を飛ぶ仙術を使えなくなるなどの状態になることを、「通を失

ふ」と言った。

忍ぶ手筈か出合ひ宿、通屈するに極まった（初世桜田治助・歌舞伎『名歌徳三舛玉垣』）

仙人、夫人のあてなる音を聞きて、心の穢れければ、たちまちに仙の通力失せて凡夫になりけり。（『今昔物語集』）

久米の仙人（やまびと）の、物洗ふ女の脛（はぎ）の白きを見て、通を失ひけんは、まことに、手足・はだへなどのきよらに、肥え、あぶらづきたらんは、外（ほか）の色ならねば、さもあらんかし。（吉田兼好『徒然草』）

のちにこれが、「神通力」の意に限らず、江戸の遊里での「生活美・社会規範」にまで広げられ、これを適切に守り、官能に溺れず、世事・人情をわきまえていることを「通」、そのような人を「通人」と呼ぶようになった。

「通」の浅薄皮相なまねを「半可通」、先の「意気」とこの「通」とを理解しない状態を「野暮」と言う。

現在、「あの人は通（ツウ）な人だ」などと言うのも、この「通」に由来しているが、人情の機微を理解している意ではなく、流行・趣味・道楽に通じている意によく用いられる。

21. うがち

洒落本・人情本で好まれた理念。「穿（うが）つ」から出た語で、裏に隠れた人情の機微をそのまま描き出す意。「うがち」を会得した者が、遊里社会の一流の「通人」とされた。

人情の有り様を詳しく穿ちて（式亭三馬『浮世床』）

22. 粹（いき）

江戸後期の江戸で発展した理念。「意気」が直接「粹」に転じて発展したもの。「粹（すい）」と同様に、「遊里での身の振る舞い方」を説いた理念とも言え、都会的・江戸的に洗練された程よい遠慮さ・控えめさを持ちつつ、奥深い色気・色香を含んだ生き方を言う。

九鬼周造は、この「粹（いき）」を日本の文化理念の一つの集大成と見て、『「いき」の構造』を著した。同著では、「粹（いき）」とは、異性への「媚態」が武士道的・道徳的理想

主義に基づく「意気地」と仏教的非現実性に基づく「諦め」とを伴ったものだと説かれている。

すなわち、「粹（いき）」とは、異性の征服・肉感的合一への追求が、道徳的理想主義と宗教的非現実性とによって緊張を持ったその時に表れるものである。

要するに「いき」とは、わが国の文化を特色付けている道徳的理想主義と宗教的非現実性との形相因によって、質料因たる媚態が自己の存在実現を完成したものであるということができる。（九鬼周造『「いき」の構造』）

さらに九鬼は、「いき」と「恋」との関係について、以下のように述べている。こうして九鬼は、「いき」論を芸道論から、西洋的現象学的手法を介して日本固有の恋愛論にまで昇華させている。

「いき」は安価なる現実の提立（ていりつ）を無視し、実生活に大胆なる括弧（かっこ）を施し、超然として中和の空気を吸いながら、無目的なまた無関心な自律的遊戯をしている。一言にしていえば、媚態のための媚態である。恋の真剣と妄執とは、その現実性とその非可能性によって「いき」の存在に悖（もと）る。「いき」は恋の束縛に超越した自由なる浮気心でなければならぬ。（九鬼周造『「いき」の構造』）

このように、「いき」とは、「媚態のための媚態」、すなわち、「恋の成就・肉感的合一を要求しながら、その恋の未成就・肉感的非合一という超越的美観を完成させるために、恋の安価な成就を拒否する、高貴な諦観」であると言える。

この「高貴な諦観」は、「貴族道徳・騎士道的理想主義精神」と「古代ギリシヤ的悲劇を甘受する諦観」との双方（能動的ニヒリズム）によって「異性への軽薄な合一要求」を拒絶して最上の実存を謳歌する、ニーチェの『ツァラトゥストラ』におけるような「超人」思想にも類似するほか、『誘惑者の日記』のような「異性との安易な官能の駆け引き」、すなわち「審美的実存」を、神と向き合う単独者として「倫理の実存」、さらには「宗教的実存」にまで高めてゆく、キルケゴールのキリスト教論にも類似する。

もつとも、「実存」・「実存哲学」なる訳語を考案したのは、九鬼自身であった。

「粹（いき）」は、上方の「粹（すい）」に江戸的・知的要素が加味されたものであり、「粹（すい）」は、「わび」・「さび」・「無心」などの融合であり、「わび」・「さび」・「無心」は、「あはれ」・「幽玄」・「有心」などに基づくことから、「粹（いき）」は、和歌史上においても和歌精進の道・歌道の最上到達点であるということができる。

和歌、特に勅撰和歌集において、「恋」の部立てが複数設けられて重視されたのも、歌道の精進が、四季・自然景物への観入の道の精進であると同時に、そのまま恋愛道の精進で

もあることが、九鬼に限らず、上古・中古・中世を通じて暗黙のうちに理解されていたからであろう。

23. 義理・人情

「義理」は、「物事の正しい筋道」のほか、「仏典・仏法」そのものを指す語で、これが封建社会を生きる江戸庶民の良心と結びついて日本化し、「守るべき社会規範・他人に対する体面」を意味するようになった。

アア大坂の義理は欠かれまい。(近松門左衛門『冥途の飛脚』)

「人情」は、そうした封建社会においてかえって、人の内側から目立って湧いてくる自然の情を言う。

従って、「義理」と「人情」との矛盾は、しばしば人々に葛藤・苦悩を引き起こした。この葛藤は、「粹(いき)」の観点において(特に九鬼周造の「いき」哲学)において、「義理としての道徳的理想主義や仏教的諦観主義」が適切に抑え込む「人情としての異性の媚態への欲求」として描かれた。

「人情本」と言えば、「庶民・町人の色恋物」を指し、様々な色情の描写が展開された。これが天保の改革期の検閲などにかかり、『春色梅児誉美』を著した為永春水も取り調べを受けたが、人情本の読者の多くが、洒落本や滑稽本とは異なって、女性で占められていた背景には、江戸後期に至ってより洗練されてきた、猥雑・下品にすぎない適度な義理と人情の普及があったであろう。

ただし、「人情噺」における「人情」と言えば、少し定義が異なっている。三代目桂米朝は『落語と私』の中で、講談における世話物を、講談のように説明口調ではなく、登場人物に成りきって感情を込めて喋るものを、「人情噺」としている。この定義に厳格に従う場合、いわゆる「サゲ」のない長編が多く、「人情噺」は「落語」(「落とし噺」)とは区別される。

一方で、広義の「人情噺」は、いわゆるサゲを有し一席で完結するものも、「サゲ」を有しないものも含み、笑いやおかしみを織り交ぜつつも情愛や悲恋を描いた噺をも言い、この「落とし噺」や「人情噺」の総称が現在の「落語」となっている。

人情としてお前の飛び込むのを見て、ア、然うかといって往かれねえじゃアねえか何んで死ぬんだよ(『文七元結』)

このように、江戸中期以降、「人情」の概念を考える時、情愛や色恋の要素を持たせるか否かが、時に滑稽に、時に厳格に議論されてきた。

また、『菊と刀』(The Chrysanthemum and the Sword) を著したルーズ・ベネディクトが、一見すると西洋的な「善悪」論・「公私」論などと同じく二元論的葛藤と映るこの「義理」と「人情」とを取り上げ、「恥の文化」と重ね合わせて盛んに論じた一方で、先の、複雑な諸概念を融合しつつ最期の瞬間に「矛盾のままを無矛盾とする」美学・芸道論・恋愛論として完遂される「粋(いき)」を描こうとしなかったことは、西洋(欧米)の文化・芸術において何が好まれ何が好まれないか、また、日本人の精神性のうち西洋人(欧米人)にとって何が尊重され何がその反対であるかを如実に物語っており、極めて興味深い。

九鬼が『「いき」の構造』の冒頭において、「いき」の具体的な内包と外延とを解説するより先に、「いき」の日本固有性(「いき」に該当する文化理念・恋愛理念の欧米圏における非在)に気づいてこれを示したことは、一つの達観であったと言えよう。

24. 虚実皮膜

近松門左衛門が提唱した理念。三木貞成著の『難波土産』に穂積以貫による筆録として掲載された、近松の「虚実皮膜論」から取られた語。「芸術は、虚と実の間を理想とする」と説く。芸術においては、事実・現実を虚構化・美化しつつ、同時に虚構になりきってはならないとする。

近松答へていはく……芸といふものは、実と虚との皮膜の間にあるものなり。(三木貞成『難波土産』)

25. 勸善懲悪

主に儒教思想と江戸幕府の政教方針に影響を受けて発展した理念。読本・人情本・歌舞伎などに盛んに描かれる。曲亭馬琴の『南総里見八犬伝』などが勸善懲悪作品の代表作とされる。

勸善懲悪を描いた小説は、特に「勸懲小説」と呼ばれ、坪内逍遙は『小説神髓』の中でこれを否定した。また、これを受けた二葉亭四迷も、『小説総論』の中でリアリズムの正当性を主張して、善悪二元的な勸善懲悪を非難した。

「勸善懲悪」は、上古代和歌の「まこと」の理念から大きく影響を受けて発祥した理念で、

「まこと」である人情・物事を褒め、「まこと」ではない人情・物事を懲らしめようとする風潮が、儒教思想や仏教的な因果応報、幕藩体制下の政教方針の影響の元でより顕在化したものであるが、近代以降の「勸善懲悪」論は、理不尽な義理に抵抗しようとする人情、欧米文芸の「詩的正義」論 (Poetic justice)、キリスト教、ニーチェなどの「超人」思想などからも影響を受けて形成された。

勸善懲悪は国政の始めとかや。(近松門左衛門『娥歌かるた』)

26. 余情 (よせい)

「余情 (よせい)」とは、言外に漂う情趣、物事のあとにも心に残って消えないしみじみとした情緒を指す語である。これが、とりわけ和歌において説かれ、「語句の表現として直接には描かれないが、その背後に感じられる気分・情調」を指すようになり、のちに連歌・俳諧・能楽・茶道などの芸道で尊重された。現在の「余情 (よじょう)」にも近いほか、「余韻」・「風情」も類似概念である。

華道・茶道・日本舞踊などにおいて「余情残心」とも呼ばれるようになり、空手・剣道・弓道・居合道・合気道などの武道・武術においては、単に「残心」と呼ばれて、技ののちにも油断せず身構える精神を指すようになった。

元来は中国の詩論などで説かれた理念が日本化され、歌判・歌論の用語・理念として重んじられたもので、『古今集』の「真名序」において紀貫之によって「興入幽玄」・「其情有余」と表現されたほか、以下のように様々に表現を変えながら、あるいは、「幽玄」・「高情」・「長高し」・「艶」・「妖艶」・「有心」などの概念と同一視されたり、類似理念とされたり、区別されたりしながら、継承された。

「諸法幽玄之妙」(最澄『一心金剛戒体秘決』)

「詞標一片、義籠万端」(壬生忠岑『和歌体十種』「余情体」)

「詞は凡そ流たりと雖も、義は幽玄に入る、諸歌の上科と為す也」(壬生忠岑『和歌体十種』「高情体」)

「これはことばたへにしてあまりの心さへあるなり」(藤原公任『和歌九品』「上品上」)

「詠める所の意趣太以高情也」(藤原基俊『基俊後記』)

「詞は古質の体に擬すと雖も、義は幽玄の境に通ふに似たり」(藤原基俊『中宮亮顕輔歌合』)

「余情幽玄体」(藤原宗忠・源通親『作文大体』)

「心幽玄に姿及び難し」(藤原俊成『御裳濯河歌合』)

「なにとなく艶にも幽玄にもきこゆる」（藤原俊成『慈鎮和尚自歌合』「跋」）

「余情妖艶体」（藤原定家『近代秀歌』）

「詮はただ詞に現れぬ余情、姿に見えぬ景気なるべし。心にも理深く詞にも艶極まりぬれば、これらの徳は自ら備はるにこそ。」（鴨長明『無名抄』）

「ただ連歌は幽玄に長高く有心なるを本意とは心 にかけてらるべきなり」（宗祇『長六文』）

「長高く幽玄有心なる姿」（宗祇『吾妻問答』）

こうして、「余情」は、俊成の「幽玄」、定家の「有心」などと重ね合わせられながら理解されていったが、「あはれ」や「幽玄」など多くの和歌理念の根底に「余情」があるとする歌人と、「幽玄」と「余情」とを別の歌体とする歌人とで、「余情」の定義が異なっている。

正徹は『正徹物語』の中で、次のように述べている。

幽玄体のこと、まさしくその位に乗り居て納得すべきことにや。人の多く幽玄なる事よといふを聞けば、ただ余情の体にて、更に幽玄には侍らず。或は物哀体などを幽玄と申す也。余情の体と幽玄体とは遙か別のもの也。皆一に心得たる也。定家卿は、「昔、貫之といひし歌人も物強き体をば詠み侍りしが幽玄抜群の体をば詠まず」と書き給へり。物哀体は、歌人のたしなむ所也。

【訳】幽玄体は、まさしくその境地に達してから納得すべきことではないか。人がしばしば「これが幽玄体だ」と言う歌を見てみるに、ただ「余情体」に過ぎず、全く「幽玄体」ではありません。あるいは、「物哀体（もののあはれの歌）」などを「幽玄体」と申しているのである。「余情体」と「幽玄体」とは全くの別物である。皆が同一のものだと思いついでいる。藤原定家卿は、「昔、紀貫之という歌人も、格調高い歌は詠みましたが、優れて幽玄体の歌は詠んでおりません」とお書きである。「物哀体」だけなら、どんな歌人でも好きで詠むのである。

定家が『近代秀歌』の中で、紀貫之の「をかし」の体・「物強き体」（格調高く優美だが、余情美を含むとは言えない歌）だけではなく、今後は在原業平や小野小町の余情妖艶の歌風を継承・発展させた歌を詠んでいくべきだと、「余情」・「余情妖艶」を鴨長明らの言う「幽玄」の意に用いているほか、紀貫之自身・藤原宗忠・基俊・俊成らも「幽玄」・「余情」・「余情幽玄」・「高情」・「長高し」・「艶」などを重ね合わせて用いているにもかかわらず、正徹は、「定家の言う通り、幽玄体は、ただの物好きが詠む余情体・物哀体とは全く異なる和歌の理想で、皆がこれを理解していない」と述べている。

正徹はこのように、先人の歌論を丁寧に読むことをせずに持論を展開する気質であったようだが、「余情」を「ただ言葉を並べ立てて、ことさら情が余っているように見せる様」、

「幽玄」を「その余情がしりぞけられた、幽遠で奥深い様」の意に用いていると見れば、後者の「幽玄」が基俊・定家・鴨長明・宗祇らの「余情」に当たることになって、両者の言い分・歌論が類似する結果となり、正徹が定家を和歌の師と見て私淑したのもうなずける。

筆者の私自身が自歌集を『新純星余情和歌集』と名付けているのは、「余情」を「あはれ」・「幽玄」・「有心」などの上位理念と見ているからというより、「余情」をそれらの融合理念と見ているからである。すなわち、基俊・定家・鴨長明・宗祇らの「余情」の定義に近い。筆者は、この定義における「余情体和歌」を理想とするものである。

参考・引用文献

- 『万葉集』（7世紀後半～8世紀後半）
卷五・八七六 山上憶良「書殿餞酒日和調四首」・「日本挽歌」
『新体詩抄』 外山正一・矢田部良吉・井上哲次郎共著（1882）
『新詩四章』「塵溜（はきだめ）」川路柳虹（1907）
『初恋』 島崎藤村（1897）
『荒城の月』 土井晩翠（1901）
『六百番歌合』（1193頃）
『続日本紀』「宣命」（797）
『三冊子』 服部土芳（1776）
『源氏物語』 紫式部（1005以降）
『枕草子』 清少納言（1000頃）
『源氏物語玉の小櫛』 本居宣長（1799）
『紫式部日記』 紫式部（1010頃）
『無明草子』（1196頃-1202頃）
『素性集』 素性（910頃）
『源順集』 源順（983頃）
『無名抄』 鴨長明（1211頃-1216頃）
『国意考』 賀茂真淵（1769頃）
『再び歌よみに与ふる書』 正岡子規（1898）
『古今和歌集』「真名序」（905）
『千載和歌集』（1188）
『新古今和歌集』（1205）
『毎月抄』 藤原定家（1219）
『醒睡笑』 安楽庵策伝（1623または1628）
『去来抄』 向井去来（18c初め）
『風姿花伝』 世阿弥（15c初め）
『花鏡』 世阿弥（15c初め）
『好色一代男』 井原西鶴（1682）
『遊子方言』 田舎老人多田爺（1770頃）
『名歌徳三舛玉垣』 初世桜田治助（1801初演）
『今昔物語集』（12c～15c）
『徒然草』 吉田兼好（1330頃）
『浮世床』 式亭三馬（1813, 14）
『「いき」の構造』 九鬼周造（1930）

- 『ツアラトウストラ』 ニーチェ（1885）
『誘惑者の日記』 キルケゴール（1843）
『冥途の飛脚』 近松門左衛門（1711）
『春色梅児誉美』 為永春水（1832, 33）
『落語と私』 三代目桂米朝（文春文庫 1986）
『文七元結』 三遊亭圓朝（1902 初演）
『菊と刀』（The Chrysanthemum and the Sword） ルーズ・ベネディクト（1946）
『難波土産』 三木貞成（1738）
『南総里見八犬伝』 曲亭馬琴（1814-1842）
『小説神髓』 坪内逍遙（1885-1886）
『小説総論』 二葉亭四迷（1886）
『娥歌かるた』 近松門左衛門（1714）
『一心金剛戒体秘決』 最澄（805）
『和歌体十種』 「余情体」 「高情体」 壬生忠岑（945）
『和歌九品』 「上品上」 藤原公任（1009 以降）
『基俊後記』 藤原基俊（1100）
『作文大体』 藤原宗忠・源通親（1108）
『中宮亮頭輔歌合』 藤原基俊（1134）
『御裳濯河歌合』 藤原俊成（1187 頃）
『慈鎮和尚自歌合』 「跋」 慈円・藤原俊成（1198 頃）
『近代秀歌』 藤原定家（1209）
『正徹物語』 正徹（1450 頃）
『長六文』 宗祇（1466）
『吾妻問答』 宗祇（1470 頃）
『白川静著作集』 白川静（平凡社 1999-2000）
『白川静著作集 別巻』 白川静（平凡社 2002-）
『塚本邦雄全集』 塚本邦雄（ゆまに書房 1998-2001）
宮内庁のウェブサイト <http://www.kunaicho.go.jp/>
「新アララギ」のウェブサイト <http://www.shin-araragi.jp/>
「歩道短歌会」のウェブサイト <http://www5e.biglobe.ne.jp/~hodou/>