

# 釈道空（折口信夫）「奥熊野」論

## 写実と幻想の境界をさまよう旅

マーシャ・スポーレ (Macha Spoehle)

ジュネーヴ大学文学部東アジア研究学科日本学専攻 (Université de Genève)

東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻博士課程

本論では、折口信夫（釈道空）の歌集『海やまのあひだ』に収録された二十三首一連「奥熊野」の構成とそのモチーフを明らかにすることを目的としている。本作はこれまで『海やまのあひだ』の原型として考えられ、その改作過程が多く論じられてきた。また、折口の学問の一つの主題となる他界観念と深く結びついているという指摘もある。しかし、歌の表現法や連作の構成などについては、詳細な分析はされてこなかった。加えて、その作品において折口の思想はどのように表現され、どのような効果を果たすのかも明らかにされていない。

そこで本論では、「奥熊野」を連作として読む可能性を提示し、そのモチーフの分析を行う。まず、この連作のモチーフを、「山・陸」と「海」という二つの領域に分ける。そして、陸を起点にした他所としての故郷への憧れという進展、実在する場所と幻想の場所という二つの次元が現れることを確認する。実感的な表現をもとに現れる幻想的な表現が、この連作の二面性を顕にしている。実際にその二面性こそ「写実」と「虚構」あるいは「現在」と「古代」という二項対立を乗り越えたところで、歌の中で混在し、「写生」の新たな可能性を見いだせる。この次元にこそ、折口・道空の先駆した思想および創作の根源があるのではないかと提示したい。

キーワード… 釈道空・折口信夫・海やまのあひだ・近代短歌・連作・写生

## はじめに

折口信夫（一八八七―一九五三年）は民俗学者、国文学者として、そして釈道空という筆名で、短歌、小説や詩を発表した創作者としても知られている。折口は、柳田國男に師事し、日本の各地をめぐり民俗学

研究を行うかたわら、国学院大学及び慶應義塾大学で教鞭をとり、『万葉集』や『源氏物語』をはじめとする国文学を専門に研究していた。一方で創作者としての釈道空は、短歌に読点や字空けなどの独特の形式のみならず、学問で得た発想を、創作の文体によって表現していること、また逆に歌を詠むことで直感力を活かし、それを学問にお

## 『海やまのあひだ』「奥熊野」(二十三首)

- 1 たびごゝろもろくなり来ぬ。<sup>(き)</sup> 志摩<sup>(しま)</sup>のはて 安乗<sup>アノリ</sup>の崎に、灯<sup>ヒ</sup>の明かり見ゆ
- 2 わたつみの豊<sup>(とよ)</sup>はた雲と<sup>●1</sup> あはれなる浮き寝の昼の夢と<sup>●2</sup> たゆたふ
- 3 闇に 声してあはれなり。 志摩<sup>シマ</sup>の海 相差<sup>アフサ</sup>の迫門<sup>セト</sup>に、盆の貝吹く
- 4 天づたふ日の昏れゆけば、<sup>●3</sup> わたの原 蒼茫<sup>(そうぼう)</sup>として 深き風ふく
- 5 名をしらぬ古き港へ はしけしてい<sup>●4</sup>にけむ人の 思ほゆるかも
- 6 山めぐり 二日人見ず あるくまの蟻<sup>(あり)</sup>の孔<sup>(あな)</sup>に、ひた見入りつ、
- 7 二木<sup>ニキ</sup>の海 迫門<sup>セト</sup>のふなのり わたつみの入り日の濤<sup>(なみ)</sup>に 涙おとさむ
- 8 青山に、夕日片照るさびしきや 入り江の町のまざくと見ゆ
- 9 あかときを 散るがひそけき色なりし。 志摩<sup>シマ</sup>の横野の 空色の花
- 10 奥牟婁<sup>(むろ)</sup>の町の市日<sup>イチヒ</sup>の人ごゑや 日は照りゐつ、 雨みだれ来たる
- 11 藪原<sup>(やぶはら)</sup>に、むくげの花の咲きたるが、よそ目さびしき<sup>●4</sup> 夕ぐれを行く
- 12 大海にたゞにむかへる 志摩<sup>シマ</sup>の崎 波切<sup>ナギリ</sup>の村にあひし子らはも
- 13 ちぎりあれや 山路<sup>(みち)</sup>のを草莪<sup>(さや)</sup>さきて、種とばすときに 来あふものかも

- 14 旅ごゝろ ものなつかしも。夜まつりをつかふる浦の 人出にまじる
- 15 にはかにも この日は昏れぬ。高山の崖道<sup>ホキチ</sup> 風吹き、鶯のなく
- 16 那智<sup>（なち）</sup>に来ぬ。竹柏<sup>（き）</sup> 樟<sup>ナギ</sup>の古き夢 そよ ひるがへし、風とよみ吹く
- 17 青うみにまかゝやく日や。とほくし 妣<sup>ハハ</sup>が国<sup>キニ</sup>べゆ 船かへるらし
- 18 波ゆたにあそべり。牟婁の磯にゐて、たゆたふ命 しばし息づく
- 19 わが乗るや天<sup>アメ</sup>の鳥船<sup>（とりふね）</sup> 海<sup>ウチ</sup>ざかの空拍つ浪に、高くあがれり<sup>●</sup>
- 20 たま／＼に見えてさびしも。かぐろなる田曾<sup>タツ</sup>の迫門<sup>セト</sup>より 遠きいさり火
- 21 わたつみのゆふべの波のもてあそぶ 島の荒磯<sup>アリソ</sup>を漕ぐが さびしさ
- 22 わが帆<sup>（ほ）</sup>なる。熊野の山の朝風に まぎり おしきり、高瀬<sup>（たかせ）</sup>をのぼる
- 23 うす闇にいます仏の目の光 ふと わが目逢ひ、やすくぬかづく

- 1 「わたつみの豊はた雲」——万葉語（『万葉集』一五）。▼海の神、転じて海そのもの。
- 2 「浮き寝」——万葉語（三五九二・五〇七）。▼水鳥が水の上に浮いたまま眠ること。また、水上に停泊した船中で寝ることにたとえていう。「浮き」に「憂き」の意をかけて、不安な思いで寝る意を表す場合が多い。
- 3 「天づたふ」——万葉語（二一七八）。▼「日」にかけた枕詞。
- 4 「よそ目」——万葉語（二八八三）。▼ここでは、よそながら見こと、わき目の意味。
- 5 「崖道」——▼険しい山道。「山家集」に例あり（平安末期の私家集、西行の詠歌を収める）。
- 6 「妣が国」——『古事記』の神話に出てくる国の名前。▼折口の学問との関係。
- 7 「天の鳥船」——『古事記』『日本書紀』の神話に例あり。▼鳥が飛ぶように速く走る船。
- 8 「海ざか」——万葉語（二七四〇）。▼海のはて、海上の堺。

いて展開していると考えられるからである。このような創作と学問との関係は、多くの研究者によって注目されてきたものの、現時点では具体的な短歌の作品読解を通して、この問いについて考察されたものは少ない。本稿では、以上の問題を背景にして、釈道空の短歌を読み解くことを目指す。

上記の目的を達成するために本論で対象とする作品は、一九二四年（大正一四年）に発表された第一歌集『海やまのあひだ』にある「奥熊野」という二十三首一連である。これは、折口が学者としての活動を行う以前に書かれた一九二二年（大正元年）の短歌を題材としている。第一章では、『海やまのあひだ』の構成と、「奥熊野」にかかわる先行研究を確認する。そこから、「奥熊野」が前作の改作を通じて作られた形式であることの重要性を指摘し、歌を連作として読む可能性を見出す。第二章では、「奥熊野」を連作として読むにあたって、釈道空の「写生」や「実感」といった歌風を踏まえながら、「奥熊野」の構成、文体やリズムを分析する。第三章では、そこで発見されたモチーフが、同時代の折口の論文とどのように関係しているのかを考察することで、創作と学問の関係性を明らかにする。

## 1 「奥熊野」の形成

### 1・1 『海やまのあひだ』とアララギ

折口（釈道空）は歌壇の中心部——『アララギ』同人の時期をはじめ、各時代の要求に応じた形で、時には逆にそれに対抗するように自分の作風を保ちながらも、短歌の改革を進めようとした。大正十四年五月二十三日に、改造社から釈道空の第一歌集『海やまのあひだ』が刊行される。それは、彼が結社アララギと訣別した後に発表された歌集で

もある。『アララギ』同人の時代に一つも作品を発表していないという事実は、折口はアララギからの決別なしには歌集をまとめられなかったということが想定される。実際のところ、池田弥三郎によれば『アララギ』との訣別<sup>★</sup>があつて、はじめて歌人釈道空の成立<sup>★</sup>があつた<sup>★</sup>とされる。しかし、このアララギとの関係を重視した立場に對しては検討の余地もある。というのも、初期作品の改作や再収録過程に注目すれば、私家版歌集『ひとりして』および『安乗帖』がその前に存在し、そこでの改作過程がなければ『海やまのあひだ』は世に出ることはなかったからである。

藤井貞和が指摘するように、折口信夫の第一歌集にあたる本歌集は、「著者の40年とする前半人生の総集であるとともに、作歌年代も22年間に渡っていて、すこぶる複雑であるほ<sup>★</sup>かない<sup>★</sup>」。その22年間に「若き釈道空時代、アララギ時代、釈道空歌の結実期<sup>★</sup>」という三つの時期に分けることができる。このような複雑な構成に加え、『海やまのあひだ』は「自選歌集」である以上、著者は初期作品をいくども改作し、再構成していることも指摘されてきた<sup>★</sup>。

『海やまのあひだ』は逆年順で構成されており、「大正十三年」、「大正十二年」、「大正五年」まで一年ごとに遡っていくが、その次は「大正四年以前、明治四十四年まで」そして「明治四十三年以前、三十七年頃まで」というかたちで、大正五年以前の時期を二つに分けて構成されている。「年譜」（『全集（36）』）によれば、折口がアララギの同人になるのは大正五、六年で、離れるようになるのは大正十年である。したがって大正五年から大正十年までという時期は「アララギ時代」ということになる<sup>★</sup>。つまり折口は、初期作品を私家版歌集で二度改作し、さらにアララギと別れてから改作した、ということである。

だが、この改作過程において重要なのは「自選歌集」において「連

作」という形式が現れていることである。「写生」や「万葉調」という正岡子規の方法および美学を展開させた『アララギ』で訓練を経た折口は、大正十四年に、大正五年以前の歌を、『安乗帖』や『ひとりして』から抽出し、整理し『海やまのあひだ』に収める。この「自選歌集」は、これまでの私家版の歌集とは大きく異なり、連作に特化しているという特徴を持っている。そして、連作に対する意識は、「奥熊野」の編集過程においても伺える。以下その過程を概観してみよう。

## 1・2 改作から連作へ

ここからは初期作品として注目される「奥熊野」が『海やまのあひだ』に収録されるまでの経緯を追っていく。そこで、折口がいかにかその主題にこだわって、そして連作という形式をどれほどまで重視していたのとも見えてくるだろう。

先述のように釈道空短歌の形成過程は複雑であり、改作自体も大きな課題であることが明らかである。そこで本論では、大正元年を起点として、大正十四年に『海やまのあひだ』に編集される際に出来上がった作品として「奥熊野」を対象を絞るが、そこに至るまでの経緯について触れておきたい。

加藤守雄は『安乗帖』を第一歌集、『ひとりして』を第二歌集、そして『海やまのあひだ』を第三歌集と見ている。この見方に従えば、この三冊の歌集を貫いているのは「奥熊野」であるといえる。実際、折口は大正元年八月の旅行の際に作った177首ほどの短歌を『安乗帖』に収めるが、その翌年、短歌を選別し、改作したりしてもう一つの私家版歌集『ひとりして』に再録する。「奥熊野」に収められた短歌は、第7、9、10、14首は『ひとりして』に追加されたが、他の19首はその原型が『安乗帖』にある。しかし、これらの短歌は、『安乗

帖』にしろ、『ひとりして』にしろ、一首一首が羅列されているだけであり、連作といえる形式をとっていない。さらに「奥熊野」という題名も、『海やまのあひだ』以前は出てこず、そこではじめて連作という形をとっているのだ。<sup>★7</sup>

注目すべきなのは、編集段階において決定版が定着するまでは、本作は一首単位で、あるいは連作全体のタイトルから構成まで幾度も改作されたことである。それは、折口が思い通りの作品に仕上げたまでは形式にこだわった証左にほかならない。大正元年の旅から生まれた歌は十三年間をかけてやがて「連作」として生まれかわったといえる。後述するように、歌の発想あるいは題材は大正元年のものであるが、多少ながら連作の構成から歌の調べまで改作が行われた以上、大正十四年あたりの作と見てよい。

以上のようにここまで、「奥熊野」の改作の過程および連作という形式の重要性について概観してきた。さらに本稿では、改作を通じて作られたモチーフに着目して読解を試みたい。まず、この作品はどのように読まれてきたのかを確認しよう。

## 1・3 学問と創作をつなぐ旅

『折口信夫事典』の関連項目を執筆した持田叙子と伊藤好英によれば、折口の場合は「学問と創作の境界線が明確ではな」く、「一つのテーマが、ある時は短歌や詩・小説として、あるときは論文として表れ、相互の展開を促す場合が少なくない」という。<sup>★8</sup>その関係性を代表するのは『海やまのあひだ』というテーマであり、それが「学問と創作のはざまにおける折口信夫の陰影に富んだ思考の展開を示して」といわれる。<sup>★9</sup>

このテーマは、折口信夫の世界を複数の角度から伺うことができる

だろう。また、学問と創作の相互作用という視点は、次のような因果関係をめぐめる問題を回避するために有効であろう。実際、折口の創作は学問を内包することもあれば、学問の進展により生み出されるように見えることもある。そのため、作品ごとに詳細まで検討したとしても、このような問いの下では「鶏が先か、卵が先か」というようなジレンマに陥りかねない。

「奥熊野」という連作は、釈迦空の短歌と折口信夫の思想および学問をつなぎ合わせた作品となっている。すでに見てきたように、「奥熊野」の土台となる『安乗帖』の歌は、『ひとりして』の第四部「うみやまのあひだ」にあたる。その「うみやまのあひだ」には、序文に代えて「人 折口信夫・伊勢清志・上道清一<sup>★10</sup> 時、大正年八月 処、志摩の国より紀伊日高まで」ということばがある。折口は明治四十五年・大正元年の夏休みに（八月、前年から教員となった大阪府立今宮中学校の二人の生徒を連れて、伊勢、志摩、熊野を巡る。この旅を題材にして作った短歌を「安乗帖」と題してまとめる。「自選年譜」には次の記述がある。

伊勢清志、上道清一を伴い、十三日から二十五日まで、志摩、熊野を廻る。宇治山田、鳥羽、安乗、田曾、引木を経て船津に出る途中、山中に入つて道に迷ひ、二日間絶食して彷徨、尾鷲、瀨八丁、新宮、田辺を通つて、御坊の友人田端憲之助を訪ひ、大阪に帰る。<sup>★11</sup>

また、「自選年譜」において『海やまのあひだ』第一稿は、此間に出来る<sup>★12</sup>という記述もある。ここで折口は、自分の歌風の出発点を、『アララギ』以前の、大正元年のこの旅に見ているといえる。これは、

後に彼の学問の方法論となる、取材をしながら歌を詠むという採集の旅の始まりとみることが出来る。

このように、折口はみずからの創作を学問と結びつけるが、それは「旅」を通して歌を詠むという方法においてなされているのである。それでは次章では、この旅がいかにして連作という方法に結実していくのかを見ていこう。

## 2 「写生」と連作をめぐって

### 2・1 「写生」は写実的なのか

折口は、旅の体験を通して歌を詠むことで、短歌の領域を広げようとした。折口が旅行中に詠んだ歌において言及しなくてはならないのは、正岡子規から発生しアララギまで展開した「写生」という方法または美学的概念のことである。上述した通り、折口は早くから正岡子規らの歌人グループを意識していた。アララギの前身である根岸短歌会の同人に出会ったのは、一九〇九年（明治四十二年）の時である。折口はそこで初めて東京根岸短歌会に出席し、伊藤左千夫、古泉千樫、土屋文明、斎藤茂吉らを知る。彼が『アララギ』同人となった理由の一つに、子規の革新的な美学に触れたことがあったことは容易に想像できよう。そして、折口が独自の写生観および万葉調観を持っていたことが、茂吉らと離別するに至る要因の一つだとも考えられる。<sup>★14</sup>

子規はこれまで江戸期の和歌の限界を乗り越えようとし、そして同時代の『明星』のロマン主義を批判し、写生論を唱えることで、自らの作風を提示した。子規の目指した「写生」とは、目の前にある風景をよく見て、それを忠実に写すということである。洋画家の中村不折との出会いを通じて、スケッチ (dessin, croquis) という方法を習い、

それを作画や作歌に適用しようとしたものである。明治末期に、子規の弟子である伊藤左千夫や島木赤彦を中心に集まったアララギはそれを発展させたわけだが、同人の入れ替わりによって「写生」そのものの定義が揺らいでいる。折口が参考にしたのは、次の子規の考えだと思われるのではない。

人に見せるために書く文章ならば、どこまでも人にわかるやうに書かなくてはならぬ事はいふまでもない。（…）、肝腎な目的物を写す処は何処までも精密にかかねば面白くない。さうしてまたその目的物を写すのには、自分の経験をそのまま客観的に写さなければならぬといふ事も前にしばしば論じた事がある。<sup>★15</sup>

折口は、「瓶にさす」および「若松の」という子規の歌について、「観照的な写実」と「啓蒙的な写実」という両面性のある態度を見出しており、それゆえ子規は「主客観融合境地をも『写生』としたらう」と述べる。<sup>★16</sup>

実際、釈道空の短歌は一見すると写実的に思えても、そうではない歌も少なくない。ある風景が歌の題材になったとすれば、その風景が歌のなかで変形し、成長していくからである。折口にとって「写生」の眼目は、現実に沿ってそれを忠実に歌うよりも、それを主観と客観とを組み合わせたところでいかに表現し、拡張するのかわという態度にある。それは、写実と虚構との区別を問わないところで、「現実を土台にして、それを延長したまでの事」を表現するための方法だといえる。<sup>★18</sup> そのため、歌い手語り手を、俯瞰する立場から設定することもあれば、逆に仰望する立場から感覚・感傷を取り入れることもある。

池田弥三郎は「幾つものイメージが重疊している」という加藤守雄

の言葉を紹介し、この作風を次のように解説している。「折口の場合は、加藤氏の言うとおり、目前の事象の単純、忠実なスケッチではなく、目前の事象によって、心象の風景が触発されて、具象化したものが多い。そしてその心象風景は、いくえにも重ねられた経験であり、かさね写真のごとくに形成されたものであることが多いのである」。<sup>★19</sup> 加藤や池田のいう「かさね写真」のように形成された風景だからこそ、客観と主観をあわせられ、実感をもたせるとともに写実的な次元を超えているのだといえる。そのことは、次節で述べるように、折口が連作という形式にこだわっていたことも関連していよう。

## 2・2 連作という方法

連作とは何か。その定義は未だ曖昧であり、理論化もそれほどされていないが、折口の時代には、流行していた文芸形式の一つであったことは確かである。<sup>★20</sup> 辞書によればそれは「文芸・美術・音楽などで、内容上関連のある作品を次々とつくること。また、短歌・俳句などで、一人の作者が同一の題材についていくつもの作品をつくり、全体としても一編のまとまりを持つように構成すること。また、その一連の作品」と定義されている。<sup>★21</sup> その意味の発祥は伊藤左千夫による『続新歌論』（一九〇一—〇二）だとされており、その文章には「歌の連作なる物は、始め一題十首の歌より起れり」とあるように、初めは十首と決まっていたようだが、のちにその幅は変わってゆき、五六首でも十首以上でも連作というようになったのが通説である。<sup>★22</sup>

二〇世紀の始まりに近代短歌において意識されはじめたこの文芸形式は、徐々に普及したものの、著者晩年の『自歌自註』によれば、釈道空の時代には——そして今に至っても——その定義ないし理論はあまりであると認識されている。

子規以来、根岸派では、稀に連作に依らない人の他は、大抵この方法を試みていたのだが、実は連作理論は未だ確立しないままで、理論を要しない程度広まってしまった。だから我々、どうも連作では或無知が伴っているような気がする。<sup>★23</sup>

そして、連作の利点については、このように続く。

例えば「高く来て……」の一首などは、連作の興味を深めるための手順としてはあってもいいが、思い切った方が本道なんだろう。そういう空虚が、地盤となっている、歌を踏み越えた処に出来ている、そういうことが連作のよさでないか知らん。もとより、表に現れないものは、想像すると言ったって、出来ない事だけれど、こうして存在するものを続けて見ると、無かった方がよかったという風を感じるではないか。謂わば非常に高い値段を払った空虚である。少くともそういう意味の空虚が、我々の文学を取り囲んで、基礎のうちに沈んでいるのである。<sup>★24</sup>

折口にとって連作の良さとは、先述の「かさね写真」という表現を借りれば、いくつかのシーンを重ね合わせながらも、その土台にあるのは必然的な「空虚」である——それは、虚構フィクションの現れであると読み取れる。このように重ねられたシーンは、一首一首の時空間を乗り越えたところで完成する。

連作に特化したといえる『海やまのあひだ』においては、次の共通点が見られる。まず題名は、テーマにとどまらず、小説のそれと同様の機能をもっており、歌の世界認識を把握するために有効である。それから、歌は意図的に——少なくとも効果的に配列されているという

印象を与える。例えば歌は、茂吉の『赤光』『死にたまふ母』ほど時系列に並べられてはいないが、各場面においてある程度の推移・進展を確認できる作品が大半を占めると見ていい。実際、モチーフの展開からストーリー性まで、逍空の連作は様々な顔をもっている。

連作は配列からなる文脈により、歌そのものの意味が変わっていく。そのため、連作の効果は文脈的装置とみなせる。次章では、「奥熊野」における文脈的装置としての連作について考えてみたい。この一連の構成に注目し、そのモチーフなるものを見出す。「奥熊野」という場所が幻想的な場として働いているなか、そこで演出されていくのは「古き夢」と関連する何かのことである。それは、一首一首が作るイメージによってそのモチーフが立体的にあらわれ、進展していくのである。

### 3 「奥熊野」のモチーフを読み解く

旅の歌からなる「奥熊野」には、地理的推移という設定が確認される。その設定は、後述するように、それはこの一連を通して読み取れるモチーフとその展開になる。それを考察するためには、ひとまず構成を分析し、それから歌の調べについて注目したい。

まず、一連の構造に着眼し、歌の語り手の視点を追うと次の傾向が見られる。大きく分けると、二十三首においては、一方では海と海にまつわるものが焦点化され、他方では陸をふくむ山が焦点化されている。本論では、これらの歌の配列に注目し、その効果について考察する。続いて、確認した分類に加え、歌の文体に注目し、写実的な歌とそうではない歌について論じる。幻想的ともいえる歌が、この一連の半分ほどを占め、それは写実的（アララギ派）な歌とは対照的である。



写実的ではない歌は、とりわけ万葉調（万葉語、万葉集らしい文法など）の特徴をもつことにも気付かされる。そうした歌風（文体）は、歌における焦点化の差においても確認できる。

これまで明らかにした歌の特徴のもとで、「奥熊野」における地域名について検証する。そこで、「山の歌」が象徴する「奥熊野」に対し、「海の歌」が象徴しうる場所について考える。そこで提示されるのは、想定された語り手の次元を超越する時空に於いて、古代にあった場所である。こうした非現実的な場所は、幻想的な文体により表現され、さらには写実的な歌に挟まって書き込まれている。このような手法は、歌の表現に実感を与えているのみならず、空間的な連続性も表現している。つまり、語り手の記憶が空間的な記憶に置き換えられ、やがて集合的な記憶へと変わっていく。本作を連作として、そして学問の一つの表現方法としえ読む限り、その設定は必然的とまでいえるのではない。

### 3・1 〈海の歌〉と〈山の歌〉

繰り返しになるが、連作を読むことは、一首を単独で読むのではなく、その全体像を、まとまりとして掴むことに等しい。そうすること、一首一首の連なる文脈を読み取り、より深く読解できるようになる。言い換えれば、連作としての物語と、一首ずつの物語とが混在しているといえるだろう。それでは、「奥熊野」がいかなるストーリーラインを持ち、そしてそれがいかに表現されているのかについて考えてみたい。

「奥熊野」は作者が大正元年の夏に伊勢志摩・熊野を巡った旅を再現するかのようには構成されている。事実、この連作は海を詠う歌と、山・陸を題材にした歌でできている。この二十三首は次のように概ね

以下の二つに分類できる。<sup>★25</sup> 〈海の歌〉は1、2、(3)、4、5、7、12、17、18、19、21、22であり、〈山の歌〉は(3)、6、8、9、10、11、13、14、15、16、(23)となる。このように、連作の構成としてはつきりとした法則が見られないものの、〈海〉から始まり、〈海〉と〈山〉とが交互に配置され、やがて〈海〉に帰るという傾向が読み取れる。構成から見てもまさに海と山の間、ということになる。そこで展開されているのは、山と海のあいだに挟まれている志摩と熊野という地貌——海峡もしくは地峡なのである。

それでは、〈海〉・〈山〉の歌の表現を実際に見てみたい。〈山の歌〉は、旅人と思われる人物の視点に立って詠われるものがほとんどである。次の例にあるように歌は道端の花や植物、あるいは町中の人々を題材にすることで、それらを見て感動する旅人の像が浮かび上がる。次の一首はその一例である。

藪原に、むくげの花の咲きたるが、よそ目さびしき  
夕ぐれを行く (11)

藪の中にむくげの花が咲いているのを見ると、夕暮れを歩く旅人はその切なさ心打たれる。上の句は、野道に咲く花という情景からわかるように写実的だといえる。それに対して、下の句はそれを受けた感傷的な趣を示している。

旅ご、ろ ものなつかしも。夜まつりをつかふる浦の  
人出にまじる (14)

この一首は、旅中の心にそれとなく懐かしく思われることよ。夏の

夜祭りをやっている浦の、にぎわう人混みの中に紛れ込むことだ、と読み取れる。上の句と下の句の温度差・視点の違いは第11首に似ているが、順序が入れ替えられている。上の句は内向的で感傷的であるのに対し、下の句は客観性を取り入れつつ、歌い手の立場を俯瞰的に描いている。

それでは、〈海の歌〉の例をいくつか挙げてみよう。まず、歌風からいえばこれまで見てきた〈山の歌〉とは一線を画している。

わたつみの豊はた雲と あはれなる浮き寝の昼の夢と  
たゆたふ (2)

海の彼方にかかる雲がゆらぎ、真昼に船中における旅寝の夢に感傷的な心が不安定にゆらいでいることだ、と読むことができるが、長谷川が注目するように、そこで語り手は心の揺らぎを、その不安定な様子を歌っている。揺らぎが描写されるこの一首にあるような調べは、第18首と第22首にも見られる。

そうした感覚の他には独特の比喩が使われることも注目される。

名をしらぬ古き港へ はしけしていにくむ人の  
思ほゆるかも (5)

この一首は、名も知らない古い港へ小舟を操って去っていったであろう人がいたが、それを思い出させる、というように、旅人が経験したかどうかは明確ではない記憶を、海を前にして思い出すところが歌われる。ところが、結句はいくども改作されている。「いつか忘れむ」(「安乗帖」)、「忘れられぬかも」(「ひとりして」)、「忘れられぬかな」(「国学

院雑誌」大正四・七)、とあるように、『海やまのあひだ』で本作が改作された段階で、折口は忘れることができない、むしろそれをいかに思い出されるかにこの一首を締めくくることによって、記憶に対する認識が変わったといえる。

わが乗るや天の鳥船 海ざかの空拍つ浪に、高くあがれり (19)

船から波へという視点の超越的な移動と、「天の鳥船」や空を打つ波という比喩が幻想的な空間を作り出している。「私が乗る船は古い伝え『万葉集』の天の鳥船であるかのようで、はるかな水平線の空を打ちよせる波のために、高くもち上げられたことだ」というように、山や町並みを歌っている歌とは徹底的に異なる抽象的な世界が演出されている。

これまでの議論をまとめれば、拡張された現実をもとに作られた〈山の歌〉に対して、〈海の歌〉は現実から離れる場面が多く、その代わりに幻想的な要素を取り入れるような比喩が頻出している。それは、一連のモチーフは一体どのように解釈できるのだろうか。

上にみた「あはれなる浮き寝の昼の夢」(2)は次の場面を予告している。

那智に來ぬ。竹柏 樟の古き夢 そよ ひるがへし、  
風とよみ吹く (16)

那智に來た。竹柏や樟は、昔の伝説を思わせるようで、木々の葉っぱを翻し、音を響かせて吹いているそよ風よ、として読み解けるが、前述の「哀れな夢」と、「古き夢」という表現の繋がりに注目したい。

異なる性質の歌とはいえ、いずれも旅中の夢を題材にしたといえる。ところが、那智に來た旅人はその夢のことを、木々の生命力あふれる由緒のある場所と関連づけている。現在的那智駅から那智の滝に向かうところで熊野本宮大社にたどり着くというように、この「古き夢」が、この聖地の歴史を想像させてくれる。そこには「古き夢」という言葉を書き込むことで、一首の可能性が広がる。記憶と幻がつながるところで、この一連の深層が浮かび上がる。この一連において、「古き」と「夢」などがそれぞれ二回も出てくることは、偶然とは思えない。

これまで述べてきた拡張された現実を表す〈山の歌〉と、幻想的要素を取り入れた〈海の歌〉が交互に配置されるという傾向も、全体として読み返すとある効果を發揮している。その効果とは、一首一首のイメージを強調することもあれば、やはりひとつのまとまりとして読むと、直接的に表現しえない感情および場面が思い起こされることである。すなわち、それは集合的記憶のことである。「古」という字から浮かび上がる古代、それは『古事記』や『万葉集』は、頻出する万葉語によっても強調される。「思ほゆるかも」というように、その〈記憶〉を、個人を超越したところで、いかにして忘却されないように想起されるのだろうか。それでは、本作において、そうした記憶と関連付けられるモチーフについて検討しよう。

旅人は伊勢から熊野までという熊野古道を想起されるルートを歩き、時には船に乗り大海と接するという経験は、その聖地の彼方にある伝説上の地への旅と重なる。実際の旅という現実によって、折口が夢見る古代像が裏付けられているのだ。そして、実在する場所と、神話的な場所の混在こそ集合的記憶として機能していると思われる。ある古代をイメージした神話的な場所といえ、次の一首である。

青うみにまかゞやく日や。とほくし 妣が国べゆ  
船かへるらし（17）

長谷川政春の言葉を借りれば、青い海に輝く太陽、その彼方に見える船の影は、古い伝えのいう母の国から帰るところであるに違いないよ、と解することができる。また「南海のはてに日本人の原郷を夢みる大らかな調べには、民俗学者折口信夫の深い息づかいがあります」という解釈の通り、折口の学問と無関係ではない一首となっている。<sup>★28</sup>

### 3・2 学問との関係

「妣が国」とは、『古事記』では、スサノオノミコトが行きたいと泣き叫んだ場所であり、またイナイノミコトが渡った所である。折口は一九一六年（大正五年）、「異郷意識の進展」を、そしてそれを書き直した形で「妣が国へ・常世へ——異郷意識の起伏」という論文を一九二〇年（大正九年）に発表する。そこで、先祖の「ふる郷」あるいは「異郷」ということばに注目し、『古事記』などに見られる「妣が国」を、日本列島の住民（民族）の故郷として概念化している。ところが、彼はその発想を得たのは、「奥熊野」となった歌を作った時である。

十年前、熊野に旅して、光りはなつ真昼の海に、つきでた大王个  
崎（だのおうぎ）の尽端（はて）に立つた時、はるかななみじの  
はてに、わが魂のふるさとのあるような気がしてならなかつた。<sup>★29</sup>

繰り返しになるが、この発想は一九二二年の志摩・熊野の旅で得られたものである。そして、その発想は研究に先立って、短歌として

(後に「奥熊野」と発表される短歌群) 言語化されたと思われる。そして、その発想は一九一六年から一九二〇年の間に論文において追求され、やがて一九二五年に短歌の連作として構成された、まさに学者と歌人の共同作業の産物であるといえる。

「妣が国へ・常世へ」という論文の冒頭からも、その特質が伺える。

われ／＼の祖<sup>オヤ</sup>たちが、まだ、青雲のふる郷を夢みて居た昔から、此話ははじまる。而も、とんぼう髻を頂に据ゑた祖父・曾祖父の代まで、萌えては朽ち、絶えては葉<sup>エフハ</sup>して、思へば、長い年月を、民族の心の波の畦<sup>ヅメ</sup>りに連れて、起伏して来た感情ではある。開化の光りは、わたつみの胸を、一挙にあさましい干潟とした。併し見よ。そこに揺る、なごりには、既に業<sup>スサ</sup>に、波の穂うつ明日<sup>アス</sup>の兆しを浮べて居るではないか。われ／＼の考へは、竟に我々の考へである。誠に、人やりならぬ我が心である。けれども、見ぬ世の祖々の考へを、今の見方に引き入れて調節すると言ふことは、其が譬ひ、よい事であるにしても、尠くとも真実ではない。幾多の祖先精<sup>セイワリヤサ</sup>霊をとまどひさせた明治の伴大納言殿は、見飽きる程見て来た。せめて、心の世界だけでなりと、知らぬ間のとてつもない出世に、苔の下<sup>コケノカ</sup>の長夜<sup>ナゲヨ</sup>の熟睡<sup>ジュクイ</sup>を驚したくないものである。

そこで折口は、「青雲のふる郷を夢みて居た昔から」という非歴史性を提示しながら、祖先の感情・精神が、文明開化により失われつつあると述べている。昔の考えと、近代以降の考えとのすれ違いに注目し、先祖の「真実」にたどり着きたいという志をここで開示している。その真実のことを、「奥熊野」の語り手も探求している。その探求は

「安乗の崎に、灯の明かり(一)」から始まり、「うす闇にいます仏の目の光(23)」で終わるといふ、文明「開化の光り」とは対照的であろう。

本題に関わる「妣が国へ・常世へ」の要点をまとめれば、次のようになる。折口は、日本が「日本」になる前の大昔に、日本列島にやってきた民族を祖先と論じるが、その祖先は原住民ではなく、「海の彼方」からやってきた、という学説を立てる。海の彼方にある土地が、妣が国であり、本来の故郷であると主張する。そして、折口はそのことを「間歇遺伝(あたらずむ)」と合わせて考えねばならない、と続ける。間歇遺伝とは、もとは生物学の専門用語である、前世代以前の遺伝(折口のいう記憶、感覚など)が、時間や世代をまたいで現れる、長年眠っていた特性の再現である。つまり、今という時空と、大昔との間にある時空間を間歇遺伝によって短絡させ、今と昔を結びつけることができる。「奥熊野」に戻ると、旅人は旅先の異人であり、海の彼方を眺めることで大昔の《故郷》を思い出すことができた、ということになる。

このように詩人学者は、古代日本の故郷——異郷とさえなった場所を紀伊半島の彼方に求める。その情景は薄暗く、歌を通して覚醒と幻覚のあいだを彷徨う精神を育つことが大事だと仄めかしている。それは連作「奥熊野」において個人の記憶としてではなく、集団的記憶として現れており、また歌を通して実感的に伝わってくる。旅という具体的な行動を土台にすることで、憧れた故郷は単なる夢ではなくなり、実感を伴う経験となるのだ。

### 3・3 重なり合う二つの旅

この二十三首一連は旅の歌である以上、再構成されたとはいえ、あ

種の地理的推移が想定されている。具体的には、どのような推移が見られ、そしてそれはやがて読者をどこへと導いているのだろうか。地名を抽出すれば以下のような旅程になる。注目すべきなのは、本作の歌は場所の推移によって構成されていることである。

歌ごとに現れる地域名は、①安乗の崎（鳥羽市、三重県）、③志摩の海、相差の迫門（相差町、鳥羽市、三重県）、⑤名をしらぬ古き港、⑦二木の海、⑨志摩の横野、⑩奥牟婁（牟婁郡、三重県・和歌山県）、⑫大王町波切（志摩市、三重県）、⑬那智（和歌山県）熊野三社を想起される（那智勝浦にある熊野那智大社）、⑭那智が国、⑮牟婁（牟婁郡、三重県）、⑯田曾の迫門（田曾浦、三重県・和歌山県）、⑰熊野の山（三重県）となる。それらの地域は、鳥羽・志摩の他に、紀伊半島の旧牟婁郡域に属している。

では、本作の題名である「奥熊野」は一体どのような場所を指しているのだろうか。熊野は、三重県南部にある地名で熊野灘に面する地域で三重・和歌山両県にまたがり、旧牟婁郡域に相当している。そうだとすれば、奥熊野はその奥に位置している。古代からの霊験の地で熊野三社や那智滝など名勝が多い地域で、古代日本では、平城京（奈良）からみれば非常に離れた場所である。そして、熊野の奥には山地があり、そのさらに奥には吉野山がある。また、那智から山に向かうところで熊野本宮大社が位置している。推測にとどまるが、奥熊野という地域名は、そうした山地＝聖地を指す可能性が高いだろう。見てきたように、この一連は海と山の間に挟まりながら、どちらにも属せず、その両方の側面も扱っている。奥熊野という地域名が〈山〉の奥を象徴するならば、〈海〉の奥が別の名称で示唆されているはずであり、そのもう一つの極地は「岬が国」であるというほかない。

このように「奥熊野」は実際に、熊野に至るまでの旅を語っている一方で、他方では、紀伊半島南部の海の彼方にある「国」を想定して

いる。そうした想いが、語り手によって寄せられている。しかし、熊野への道を歩く旅人と、海の彼方にある国を慕う人とは、同一人物なのだろうか。言い換えれば、作者をモデルにしたと思われる旅人という語り手は、「岬が国」に向かう海——海路を偲ぶ歌の語り手になっているのか。というのは、この一連は概ね二種類の歌から成るということを確認してきたが、山・海という、便宜上に仮称したその二種が分類できるのは、焦点の差異が見られるからだ——語り手の視点が異なっているともいえる。〈山の歌〉では、旅人の視点が確認できるのに対して〈海の歌〉ではそれが不確定で、場合によっては〈私〉という一人称を超えるところもある。

次の二首を読んでみよう。

山めぐり 二日人見ず あるくまの蟻の孔に、ひた見入りつ、  
(6)

二日間も人をみないでひたすら山を歩く旅人は、たくさん蟻を見かけたら、彼は我を失うほど活気あふれる生き物を見つめ、と読める。この歌については、折口は次のように解説している。

奥山のある場処、偶然にしゃがんでいた周りを見ると、蟻が入ったり、頻りに動いている。つまりそういう世界の発見をした気がした。併し歌にはそうは出ていない。ごく繊細な、人の注意からそれているような事を、或時の心の状態が、偶然それにゆきあって、ここにも思わぬ生活がある、そういう風に見たとしか現れていない。これについて私が感謝してよいのは、勿論あらがの同人達のそうした態度、それから、その反射した伊藤先生

のこういう傾向の歌々、そこに起源を見るのであるが、此歌の蔭に、関西根岸短歌会同人の、静かな淡白な、物を見る目が光っていることである。

引用文に「アララギ」の名前が上がってくるのは当然であろう。一般人の目から逃れるものを見ようとする姿勢のもとで、その「静かな淡白な、物を見る目」が見事に歌われている。

次の歌は、それとは異なる視点を表している。

波ゆたにあそべり。牟婁の磯にゐて、たゆたふ命　しばし息づく  
(18)

波がゆらゆらと揺れている。牟婁の磯にいて、定まりなく漂っているような命を思いながら、しばらくの間に息をついているところだ、という。波は「ゆたに」、命は「たゆたう」。いずれも、揺れ動いている。命とは一体、何のことであろうか。(6)の歌と比較すれば、謎めいた一首といえよう。一見、波を命と見立てているようで、その儚いリズムのことだと思ひ浮かぶが、実はその風景を見て思う人自身のことでもあろう。また、「牟婁」という地名以外この情景は具体性が与えられていないともいえる。言ってみれば、地名さえ置き換えていれば、誰しもそのような気持ちになりうるということだ。

## 終わりに

「奥熊野」は、旅で見た風景・人々の様子のような写実的なものでなければ、神話の語り直しや空想といった幻想的なものでもない。と

いうよりも、写実的な歌と、幻想的な要素を混在させながら、視点の切り替えていくことによって異なる時空間を作りあげることが目指されている。そして、それは連作全体として読解することによって効果が現れる。ここでは、連作のつらなりのなかでそれぞれの短歌が補い合っているのだ。「今」をみた「写生」の態度と、「古代」を夢見る態度との混在こそ、本作の特徴だといえる。

このように、二十三首一連「奥熊野」は二つの旅が重なり合うところで完成すると考えられる。しかし、二つの旅の間には何かが生まれ、てくるというわけではない。今と昔をさまよう折口の意識のように、海と山、現実と虚構、個人と民族を往復するという、揺らいでいる精神が表現されているのだ。海を眺める時に、幻想を呼びおこし、空想を広げていくが、今ここにいと気がつくとき、また現実に立ち戻るといふように。そして、それはやがて個人を超越した場所に集約される。このように揺れ動く本作は、子規らが提唱した「写生」を超える新たな表現領域の開拓を試みたといえるだろう。

## 謝　　辞

二〇二二年六月一五日、学習院女子大学で開催されたフォーラム「ヨーロッパにおける日本研究の最前線」で発表の機会を与えてくださった学習院女子大学国際文化交流学部国際コミュニケーション学科、中島崇文教授に深くお礼申し上げます。

本稿の作成にあたり、東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻、品田悦一教授、ジュネーヴ大学文学部東アジア研究学科日本学専攻、小幡谷友二先生には発表から原稿作成まで助言を頂きました。感謝致します。

★註 釈

- 1 池田弥三郎「解説」折口信夫、池田彌三郎（ほか）注釈『折口信夫集』『日本近代文学大系（46）』（角川書店、一九七二）、三一頁。
- 2 藤井貞和「海やまのあひだ——ひそけき短歌の世界」、井口樹生（ほか）『折口信夫・孤高の詩人学者 その作品と思想』（有斐閣、一九七九）、一五五頁。
- 3 折口信夫、会津八一「海やまのあひだ・鹿鳴集」、長谷川政春（校注）、和泉久子（校注）、『和歌文学大系（30）』（明治書院、二〇〇五）。
- 4 阿木津英「アララギの釋道空」（砂子屋書房、二〇二二）…長谷川政春「『海やまのあひだ』論」『國文學・解釈と教材の研究（22-7）』、一三〇—一三三頁。
- 5 長谷川政春（前掲）による校注と解説はその試みである。
- 6 『折口信夫全集（25）』（中央公論新社、一九九五—一九九九）において「安乗帖」「ひとりして」が収録されている。
- 7 ところが、「道空歌選」（一九四七）に刊行された著者による最後の選集にも「奥熊野」が収録されている。「海やまのあひだ」のとは異なり、それ以後に発表された歌集の形を取っており、四行書きになっている。内容としては、第六首と二三首以外は、ほとんど変わっていない。
- 8 持田叙子、伊藤好英「海やまのあひだ」、西村亨（編）『折口信夫事典（増補版）』（大修館書店、一九九八）。
- 9 前掲書、四三二頁。
- 10 「ひとりして」『折口信夫全集（25）』、二八八頁。
- 11 「年譜」『折口信夫全集（36）』、四四頁。
- 12 「自選年譜」『折口信夫全集（36）』、一四頁。
- 13 「年譜」『折口信夫全集（36）』、四〇頁。
- 14 ここでは詳細は省くが、『アララギ』における斎藤茂吉とのやりとり、そして「自歌自註」においても著者はそのことを仄めかしている。また、「島木赤彦の万葉観と道空の学問」については阿木津英「アララギの釋道空」が参考になる。大正七年から八年にかけて、「道空の学問が成熟するにつれて、アララギの万葉観とのズレもしだいに亀裂をひらいてきた」、という（二〇九頁）。
- 15 正岡子規「四十七」「病牀六尺」、初出…一九〇二。
- 16 「追い書きにかへて」「世々の歌びと」（角川文庫、一九七四）、一七八頁。
- 17 例としてあげられるのは釈道空による「霜夜」（『海やまのあひだ』）。藤井貞

- 18 和の指摘、前掲書、一七〇頁。
- 「現実を土台にして、それを延長したまでの事である。こうした空想は、この歌（馬おひて……）の表現からして、事実でないことがすぐ察せられる。私はそういう意味において、空想は許される筈だと思ふ。空想を現実までもつて来る事、空想を空想だと感じながら受け取らせること、この行き方は両立する。今でも此歌を嘘だと思っていない。」『自歌自註』『折口信夫全集（31）』、五九—六〇頁。以上のことから、歌人釈道空は厳密な写実性を目指すよりも、空想・虚構の余地を確保する態度を取ったといえる。
- 19 池田弥三郎「解説」、『折口信夫集』『日本近代文学大系（46）』（角川書店、一九七二）、二九頁。
- 20 塔短歌会、「塔——特集 連作を考える」（11月号、二〇二二）、六九—八三頁。
- 21 『精選版日本国語大辞典』（小学館、二〇〇六）。
- 22 連作の中でもとくに名作なのは、斎藤茂吉の「死にたまふ母」（『赤光』、一九一三）であろう。
- 23 「自歌自註」『折口信夫全集（31）』、二二—二四頁。
- 24 同前。
- 25 なお、歌を分類するにあたり、次の条件も仮定する。〈海の歌〉は海・灯台・波・船などを主題にした歌と定義する。海にまつわるものに焦点化しているが、語り手の視点は必ずしも「海」に立っているわけではない。他方では、〈山の歌〉は山・陸地に焦点を当て、蟻・人・山草・花などを主題にしたとみなす。なお、条件に収まらない歌は二首（第三首、第三三首）ほどある。
- 26 長谷川政春、前掲書、一三六頁。
- 27 補足すれば、一連の視点は〈海の歌〉においては単一的でなく、複数形としても読めると考えられる。歌の人称という問題については、Dutrie Tuthe, *Manyōshū and the Imperial imagination in early Japan*. Brill, 2014. トークキール・ダシー「万葉集と上代日本における帝國的想像」品田悦一（訳）（印刷中）の第二章、第六章を参照されたい。
- 28 大岡信、谷川俊太郎編『声で楽しむ 美しい日本の詩』（岩波書店、一九九〇）、一〇〇頁。
- 29 折口信夫「姥が国へ・常世へ（異郷意識の起伏）」『折口信夫全集（2）』、五頁。