

とか、韻律を分析してリズムの秘密をさぐるとか、歌に即応して、種々な工夫が可能であるが、このあたりで擱筆する。

おわりに

本稿では、近代短歌の指導法の提示に先だって、まず教科書の採録歌の傾向と変遷を明治から最近まで概観してきた。

また、短歌の指導法では、短歌そのものの内容により、その特質に即応した指導の必要を強調して、象徴歌、生活感情に重点をおく歌、写生的傾向の強い歌などにわけて具体的に論述してみた。最後に、短歌指導上の工夫を任意に思いつくままに列挙しておいた。

冒頭にも触れたように、短歌は意味を知るのではなく、あくまで味わうのだという姿勢を常に念頭において指導してゆくことが期待される。

注1 「戦前の教材短歌―明治末から昭和初期まで―」（『短歌』昭45・4）。

2 「現代国語」の現代と近代―短歌単元を中心に―」（『短歌』昭45・4）、「過渡期の短歌教材―新現代国語はどうなっているか―」（『短歌』昭47・10）。

3 「過渡期の短歌教材」。

4 「美を求める心」（『芸術随想』所収）。

5 外山滋比古氏「修辭的殘像」にもこのことに触れてある。

6 佐藤佐太郎氏「純粹短歌論」（『短歌研究』昭28・5）。

7 佐々木幸綱氏「人間の声―私説現代短歌原論―」（『短歌』昭46・7）。

8 赤彦の主張を要約した、佐々木幸綱氏の言。「近代短歌のモチーフ」（『短歌』昭53・9）。

9 「短歌の書」所収の「白秋歌話」。

10 注9に同じ。

11 『近代短歌の教え方』（新聞進一・工藤信彦）所収の、田村圭司氏の報告。（昭和五十三年十月十四日受理）

劍路の海を回想している心と、冬の月を印象付けて眼前の景であるかのごとく扱っている情緒の差を質問してみるのがよからう。

先節に写生歌として引用した赤彦の、

(8) 夕焼空焦げきはまれる下にして氷らんとする湖の静けさ

の歌は「アララギ」(大正三年一月)に発表され、後に「切火」に収録されたときの表現であり、自撰歌「十年」に掲載されたときは、上二句を「まかがやく夕焼空の」と改作している。初作の方が官能的で強烈な印象を与え、改作は、やや穏便な写生になっている。これは赤彦自身の表現理念の意識の変化を示すものであるが、比較してみるとおもしろい指導ができると思う。

ここに数例あげたように、韻文仲間では、特に短歌は改作が多く、その過程をたどる資料にも恵まれている。

白秋の「桐の花」の歌、

(9) 癡れたる園に踏み入りたんばの白きを踏めば春たけにける

などは「スバル」(明治四十二年九月)の

癡れたる園に踏み入る哀愁はなほしめやかに優しかれども

や、「ザンボア」(明治四十五年六月)の

癡れたる園に踏み入り吹上の白きを見れば春の泣かるる

などの歌と発想上大いに関連して創作された歌であり、一連の流れをおさえることで(9)の歌の創作心理過程が鮮明になってくる。もっとも、こまめでゆくと高校生にとっては専門的にすぎようが。

和歌を基底で支えているのは発想だが、その発想をどう表現するかに短歌が生気をおびるかいながかかっている。従って、短歌のすぐれた表現を認識させるには、類似した発想の歌と比較させてみることも効果がある。

赤彦が胃瘻になって死の影が迫りつつあった頃に詠じた、

(10) 隣室に書よむ子らの声きけば心にしみて生きたかりけり (太虚集)

の歌は、我が子への慈愛を媒介として、生命へのいとおしみ、生への執着が痛切に響いて読者にも深い感動を与える。この歌をより深く体感せしむるには、落合直文の、

(11) 父君よ今朝は如何にと手をつきて問ふ子を見れば死なれざりけり

(秋之家歌集)

という同発想の歌と比較するのも一つの工夫である。両首ともに、子供への慈愛ゆえに生への執着をかきたてる発想歌であるが、その表現は、赤彦の方が「心にしみて生きたかりけり」と積極的、主体的に生への執着をとるのに対し、直文は「死なれざりけり」と、そのまま死を甘受できないつらさでとらえて相違する。両者の、死を眼前にしたときの精神の微妙な差が比較によって鮮明になる。

また、白秋に、

(12) この山はたださうさうと音すなり松に松の風椎に椎の風 (雀の卵)

という、自然の交響樂のなから、心耳を澄ませることによって、松に吹く風と椎に吹く風の音を聞きわけている歌がある。尋常な精神では聞きわけられない自然のかすかな相違を、心を透徹させることによって聞きわけの発想の歌は、赤彦にも、

(13) 雨の音聞きつつあれば軒下の土と落葉とわかれて聞ゆ (切火)

と、土と落葉の上に降る雨音を聞きわけた歌がある。「わかれて聞ゆ」と判断をはっきり言いきっている赤彦の表現と、「松に松の風椎に椎の風」と一見、無造作のように投げ出した白秋の表現との効果の相違などに留意して指導すると、意外と生徒の関心を高めることがある。

短歌をより深く、より新鮮に味わうための指導法として、いくつかの工夫を述べてみた。この他にも、短歌のある部分を別の表現におきかえてみるとか、上句、下句を転倒させた表現にかえて、もとの歌と比較してみる

立させても、なぜ「我目には今年ばかりの春」なのか、およそ推測は可能であり、避け難い死に直面しながら、春の去りゆくのを痛切にかみしめる静かな寂しみがくみとれはするが、連作全体が作者の一つの精神の表白とみると、一首一首は独立して小世界を作成すると同時に、他との響きあいによって味わいをます。

(2) 佐保神の別れかなしも来む春にふたたび逢はんわれならなくに

(3) 若松の芽だちの緑長き日を夕かたまけて熱いでにけり

(4) いたつきの癒ゆる日知らにさ庭べに秋草花の種を蒔かしむ

(5) 夕顔の柳つくらんと思へども秋待ちがてぬ我いのちかも

かかる連作歌を数首補助教材にだす。「いたつきの癒ゆる日知らに」「夕かたまけて熱いでにけり」などから、作者が不治の病にかかり、来年の春までどころか今年の秋までも生命をながらえられるかどうかわからぬ状況〔秋待ちがてぬ我いのちかも〕―死を眼前にひかえていることが理解できる。それを「我目には今年ばかりの春」と結びつけるとき、自己の生涯の終りと春の終りが意識の底で重なりあつて、いいようのない寂しきとも、「いちはずの花」の美にみせられる作者の心の疼きが推測できるだろう。「若松の芽だちの緑」「秋草花の種」「夕顔」など、すべて生命を内にはぐくんでいるものだが、それらに目をとどめ、種をまき、柳を作る行為が、死が迫っているだけに、いよいよ切なく読むものの心にも染みこめるのである。

文学表現が作者の身を削るような苦闘のなかで、幾度も推敲されて創作されることはいまでもないが、こと短歌の場合は、一応雑誌に掲載して完成させていた歌でも、歌集を編むときとか、自撰集を編むときなど、さらに表現を彫琢することが多い。この行為は多数の歌人のやっていることだが、その推敲過程を「示す資料が残っていれば、お互を比較することで理解を深化させることができる。

ただ、その際、改作した後の表現が常に文学的にすぐれたものになっているという固定観念はいだかぬ方がよい。与謝野晶子の「みだれ髪」の歌の改作など、若年時の奔放な情熱による表現を恥じて、後に穏便な表現に改作したものが多く、改作後のものが文学的に向上しているとは思われぬケースが多い。従って、まずは、改作前と後の表現を比較し、各々の表現から受ける相違を一首全体とからめて鑑賞することが肝心である。

「みだれ髪」所収歌で、教科書に頻出する、

(6) 清水へ祇園をよぎる桜月夜こよひ逢ふ人みなうつくしき

は、その後、自撰歌集に採歌するとき「桜月夜」を「花月夜」としていい。些細な改作ではあるが、これらに「朧月夜」なども加えて、互の相違を論じさせ、それが一首の詩的雰囲気はどう作用するかを尋ねてみるのもよい。この工夫には、すでに実践報告があり生徒たちはそこで、「花月夜」と一般化した語よりも「桜月夜」として、桜色に輝いている方がよいこと、「朧月夜」では「桜月夜」のごとき輪郭のはっきりした明るさが出て来ないと、初版の「桜月夜」の美を好んでいる。こういう方法によって、晶子の造語と比べてよい「桜月夜」の表現のよさが認識されてきて効果もあるだろう。

啄木の歌でよく教材化される、

(7) しらしらと氷かがやき

千鳥なく

釧路の海の冬の月かな（一握の砂）

は、当初、東京朝日新聞（明治四十三年五月九日誌上）に発表されたときには、「しらしらと氷かがやき千鳥啼く釧路の海も思出にあり」となっており、歌集編纂に際して先のように改作したもの。「思出にあり」と回想スタイルをとっていた第五句を「冬の月かな」とすることで、まるで眼前の光景であるかのように感じさせる。これも、どちらがすぐれた表現かという価値判断の立場でなく、白く氷が輝くなかで悲しげに千鳥の鳴いていた

勞と失意で、部屋に帰ってきてても明かりをつける気になれないことを示していることをおさえさせ、夕闇の漂う部屋で、ぐったりして独りすわりこんでいる「我」に思いをはせらせる。その時、壁の中から杖をつきながら出てきた父母―これは勿論現実でなく幻影であることはすぐ理解できるが―は、どんな顔と姿でもって迫り、作者にどんな思いをかきたてたか、また、そういった幻影をみた精神状態を尋ねてゆく。

杖は「我」をうちのめすものではなく、あくまで年老いた父母を表わすこと、そういった幻影をみたのは、志が遂げられず、生活にゆきづまり、失意の底にある作者の苦悩が、自分に期待をよせる老いた両親の呵責の情となつてゐるためと理解する。

生活感情をもちこんだ歌は、その一つ一つの表現の壁にわけ入り、背後にある作者の複雑な感情や生活状況を、できる限りビビッドに想像しながら、表現の重さを確認させてゆくことが肝要である。

次に写生的な短歌として島木赤彦の二首をとりあげてみる。

(5) 夕焼空 蕉げきはまれる下にして氷らんとする湖の静けさ (切火)

(6) みづうみの氷は解けてなほ寒し 三日月の影波にうつろふ (太虚集)

両歌ともに、作者の鋭敏な感覚によつてとらえられた自然美が写生されている。最も、(5)の歌では「蕉げきはまれる」、(6)では「なほ寒し」などに作者の主體的な判断が顔をだしてはいるが。

かかる性格の歌では、ある種の象徴とか生活感情を推測することにあまり力を入れる必要はなく、もっぱら、描写された自然美を豊かに感受することに主眼をおくべきであり、表現の分析、韻律、色彩感覚など、あらゆる方向からの分析を総合して鑑賞させるべきである。

(5)でいえば、赤く焼けるような夕空とその下に冷たく凍らんとする湖の静寂、こげて赤い強烈な動きのある空の世界と、白く冷たく凍りつく湖の動きなき世界との対比、(6)であれば、氷が解けてもなお寒いという感覚と、細く寒々した光をはなつ三日月の波にうつろつてゐる世界との同質性

などをとらえてゆく。

この二首には、自然をこのようにとらえた作者の透徹した静かな心境というものが背後に揺曳していることは見逃しえないし、そのことに触れることもあつてよい。が、そこに力点をおく必要はないであろう。

ここで扱つた以外にも種々な性格の短歌があるが、一応、三つのタイプに限定し、その指導法を述べてみた。

それぞれの特質に即応した指導ということとは、ごく当りまえのことではあるが、実践の場では必ずしも、こういった配慮が行われずして、意味取り、情景、表現分析などと、どのような歌に対しても、全く同じ手順、同じ方法で指導している場面にはしばしば遭遇するので、あえて論じてみたのである。

四、短歌指導の工夫

ここでは、教材化されている短歌を、より豊潤に感受させるための、諸々の工夫を任意にとりあげてみたい。

教科書には紙面の制約もあるため、特定の歌人の歌を多数採録できない。ひとまとまりの連作であっても二―三首とりあげるだけですすのが現状である。茂吉の「死にたまふ母」からはよく採歌されるが、これは五十九首の連作であり、とても全部をとりあげられない。このような連作中から抜きだされた歌は、連作中の他の幾首かの歌を補助教材に用いることによつて、一段と理解を深めさせることができる。こういったものも短歌を指導する際の工夫の一つである。

正岡子規の歌でよく教材化される、

(1) いちはつの花咲きいでて我目には今年ばかりの春ゆかんとす (竹の里歌)
は、「しひて筆をとりて」という十首連作中の一首である。この一首を独

なさを示していることをおさえさせる。下句では、一羽の鶺鴒を思いえがき、その尾が一瞬、青水沫に触れたという、時間的にも空間的にも、まことに微細な光景を鮮明化させる。

以上の光景を豊かに想像させたうえで、次に象徴をとらえるべく、観念的な思念を導入するための転換をはかる。

流れてとどまらない水に浮んではすぐ消える水沫が、はかない無常の姿の象徴であること（「方丈記」などの冒頭に触れてもよい）。また鶺鴒の尾が水沫に触れたとは、その無常なる存在に一瞬の結縁をもったこと、要するに、無常の相のなかに、一瞬の生を営む我々の姿とも関連するところまでたぐってゆく。白秋はこの歌に触れて次のように自解している。

「行く水の目にとどまらぬ青水沫」といふのは、やはり無常の相であります。流れるものの常なき哀れさであります。その無常の相にホンの一瞬飛んで来て鶺鴒の尾が触れたのであります。この無常の中に一つの大事なものと触れ合ひます。生きた、実にピリピリしたものが、この中に大事な結縁をなして居るのではないかと思ふのであります。だから、これはやはり写生ではあるけれども、普通の写生ではありませぬ。この鶺鴒はやはり取りも直さず我々の姿であり、又我々の魂であります。だからかういふ所にやはり象徴詩のゆき方といふものを追うて欲しいものだと思ふのであります。^{注10}

以上のように、象徴手法を駆使した短歌では、まず表現に即した具体的な場面状況の確認から入り、観念化への転換を経て象徴をつかみとり、今一度、表現に即して味わってみるといふ過程が必須となる。

次には生活感情をもちこんだ短歌として、啄木の歌を二首とりあげてみる。

(3) 友がみなわれよりえらく見ゆる日よ

花を買ひ来て

妻としたしむ (一握の砂)

(4) 燈影なき室に我あり

父と母

壁のなかより杖つきて出づ (一握の砂)

これらの歌には、啄木の精神的、肉体的な疲労、それに生活上の貧乏などの苦悩が抒情されており、そういった背後の生活感情を思いえがきながら鑑賞しなければならぬ。その場合、啄木の苦悩多き惨劇の生涯を前もって話し聞かせて先入観をもたせるのではなく、あくまで、短歌の表現のなから、その端緒を導入せねばならない。即ち、凝集された表現を拡散し、そこに押しこめられている具体的な生活背景や感情を想像してゆく過程が要請される。

(3)の歌でいえば、なぜに友達が皆、自分より「えらく」見えてくるのか。その際、「見ゆる」が自然にそう見えてくることに着目させ、相手が客観的に偉いのではなく、自分の方でそう見えてしまうところに、現在の作者のみじめな、自信喪失の精神状態を推測させてゆく。自信喪失の具体的原因は、この表現の範囲では定められないので、そのあたりは生徒各個人の自由な推測にゆだねてよい。

次には、なぜに花を買うのか、その行為はどんな意味をもっているかを、一行目で考えた作者の精神状態とからめて想像させる。「妻としたしむ」から、美しい花を買ってきて妻と慰みあって眺めているさま、その小さな部屋の様子などをイメージさせ、失意のなかで、かすかな慰みを求めて生をいとおしんでいる作者の精神世界をつかむ。「えらく見ゆる日よ」と、あくまで、そういったみじめな日常生活に詠嘆が集中していることも見逃せない。花がどんな種類のどんな色であるとか、どこに置いて、どんな姿勢で眺めているかなどは、この歌の詠嘆方向を逸脱しない範囲で、自由に想像させてみてよいであろう。

(4)の歌では、まず「燈影なき室に我あり」から、なぜ燈影がないのか—それは貧乏で燈がないとか、球がきれているというのではなく、身心の疲

厳密な意味では、短歌の指導法などという固定した一定の方法が存在するわけではない。指導法は作品の特質によって相違することは、これまでもしばしば私の強調してきたことである。いくら抒情を生命とする短歌でも、その抒情表出の表現スタイルは必ずしも同形式ではない。写実に徹する歌、自己の感情や意志を直叙する歌、直叙を避けて象徴手法をとる歌など種々である。

ここではそのうち、象徴手法の歌、生活感情を詠出した歌、自然を写生した歌などに区分して述べてみる。各々の歌が、どういう表現スタイルで抒情を吐露しているかは、前もって指導者自身の教材研究による理解がなければならぬ。

まず、象徴歌として、北原白秋の次の二首をとりあげて検討してみる。

(1) 昼ながら幽かに光る螢一つ孟宗の藪を出でて消えたり

(雀の卵)

(2) 行く水の目にとどまらぬ青水沫鶴鶴の尾は触れにたりけり

(溪流唱)

この二首はともに表面的には自然の微細な動きや変化を写生しているが、背後に人生的な思念をこめた象徴的手法による歌である。従って微細な光景をいかに鮮明に想起させても、背後にある象徴をとらえるところまでゆかなければ片手落ちとなる。それにはまず、描写されている風光そのものを出来るだけ豊かにイメージさせる段階をへたあと、そのイメージを観念化へむけて転換させることによって象徴をくみとらせる指導が必要である。

(1)の「昼ながら」の歌の、真昼時に孟宗の藪から螢が一匹光りながら飛び出し、やがて消えていった光景の輪郭は、比較的容易にとらえられよう。その際、発問によって、昼間の孟宗の藪と螢の光をできるだけ鮮明に具象化させる。

孟宗の藪とは―孟宗とは大きな竹。藪というから大きな竹が林立して昼

でも静かで奥深くほの暗い竹林。一方「螢」―これは多数飛んでいるのではなく、たった一匹。しかも幽かに光っている螢。このように具象化させた素材を次には結合させたり、対比させる。孟宗の藪という大きな物と螢一つという小さくてかそけきものの対比を印象深く味わう。「出でて消えたり」とあるのは「昼ながら」と関連付けて理解させ、「藪の中」の暗さと同時に、昼の明るさが対比されていることに気付かせる。夜の螢と昼の螢をくらべ、昼間の螢のかそけき、寂しさを確認し、そのほのかな寂しい青い光を放つ螢が、白日光の外に飛んで、ふっと消え去って行くところに、どんな感じがするか、というところまで進めてくれば、象徴の理解は目前である。

生の寂しさそのもののような、幽かに光る昼の螢―それがふとあらわれて、ふと消えてゆくところに、生のはかない輝きや寂しさを直観した象徴歌であり、螢の姿は同時に、我々人間にも共通にある生命の認識であるとして理解させる。因に白秋はこの歌に關し、

昼の螢、無辺際の日の中、小さな、はかない命の輝きをその瞬間に捉えたものだ。理屈ではなしに、ただ直観的に、孟宗藪の薄明の中に光った螢がその藪を出しなげ、昼の明るい輝きの中に、その光が消えた。これを直観的に嗅いで欲しい。だからこれは普通の写生ではなくて、象徴味を帯びた歌の一つだ。この中には螢を哀れとも寂しいとも云っていない。ただ孟宗の藪を出て消えたと云って居るだけである。これを感じ得るには、唯かすかな、ほのかな匂いをその儘心に伝えて味わって欲しい。^{注。}

と自註、解説しており参考となる。

(2)の「行く水の」歌では、まず上句、下句の光景を時間的な差にも注意して想像させる。「行く水の目にとどまらぬ青水沫」から、滔滔と流れる溪流の水と、そこに一瞬に生じては消えてゆく青い水沫を焦点化させる。「目にとどまらぬ」とは秒刻の間も姿をとどめないことで、青水沫のはか

ことなく、朗読を支柱にすえることで、短歌が魅力的なものとして生徒たちを受け入れられる。ただその際、一言したいのは、朗読の速度ということである。

言葉はある程度ゆっくり読むと必要以上に詠嘆的になり、逆にある程度早いテンポで読むと知的、論理的になる傾向を有する。従って詩歌などは相対的にゆっくり読む方が内容の要請するテンポに一致するが、歌の内容によって多少の差がある。例えば牧水の、

白鳥は哀しからずや空の青海のあそにも染ますただよふ

のような詠嘆的なものは、ゆっくり朗読することで共鳴和音が響きでるが、近藤芳美の、

みずからの行為はすでに逃る無し行きて名を記す平和宣言に

のような知的で、かつ心の衝動をうたったものになると、早いテンポで朗読する方がよく、ゆっくり読むと、かえって内容まで弛緩させる。要するに、文学作品はその内容によって一定の読む速度を内発的に要求しているのであり、短歌の朗読に際しては、その点への細心の配慮が必要となる。

次に、五七五七七の詩型と当然かわるが、限定された詩型に焦点化せねばならないため、複雑な感情を一つの表現に凝集させ、他を省略せねばならない。このことは、

詩の直観像である「衝迫」には、過去に集積し現存保有する作家の一切が悪く、それが一語に万有を暗示するやうな詠嘆として現はれる注。のが詩である。

という実作者の言を特に引用するまでもない周知のことではある。この特色はなにも短歌だけのものではなく、詩でも俳句でも類似しているのであるが、抒情性という面からみても短歌には特に顕著といえる。短歌の表現のこういった性格は、読者が可能な限り作者側に身をよせてゆくことを必然的に期待しているのである。

どのようなジャンルであれ、作者と享受者の関係は、大なり小なり作

品を媒体にして、この〈共犯関係〉を期待する。しかし、短歌の場合は、この期待のみによって成り立っていると一言しても過言ではない点にその特色がある。注。

といった発言なども先の性格と大いに関連する。換言すれば、短歌はいわゆる深読みを前提として成立する詩であり、作者一人では完結せず、読者の参加があつてはじめて完成する詩ということにもなる。注。

この特質の確認は、短歌指導にあたって、一語を万有に拡大する想像過程の必要を知らしめる。ある特定の凝縮された表現に作者の全精神の営みを感じとろうと努めること——それはイメージの拡充であり、複雑な感情の變にわけ入ることである。

また、表現の可能性という点から短歌の特質をみると、極めて大雑把なとらえ方だが、俳句に比較して、より抒情表出の可能性をもつ表現であり、詩にくらべては思想表出の可能性が少ないことなどがあげられる。勿論、抒情のない歌や思想をもちこんだ短歌もあるにはあるが、短歌本来の特質は、赤彦の主張したように、抒情詩にあり、そこにこそ短歌の生命がかかっている。

抒情性を特質とする短歌指導にあたっては抒情する主体の側に身をよせることが強く要請される。そこには作品の内容そのものへの批判意識はあまり期待されない。作者がどこにいて、何をとらえ、どんな感動を催して、それをどう表現しているかを、主体に即してなぞってゆく過程が必須となる。

三、短歌の特質に即応した指導法

韻文仲間での短歌の特色として、韻律性、抒情性、凝縮された表現などに触れてきたが、これを念頭におき、ここでは具体的な作品にあたって、短歌の指導法を思考してみたい。

登載上位歌人のなかで、各教科書間で重出することの多い歌を列挙してみると、啄木では（便宜的に一行に書く）

いのちなき砂のかなしきよさらさらと握れば指のあひだより落つ

やはらかに柳あをめる北上の岸辺目に見ゆ泣けごとくに

しらしらと氷かがやき千鳥なく釧路の海の冬の月かな

赤彦では、

みづうみの氷は解けてなほ寒し三日月の影波にうつろふ

夕焼空焦げきはまれる下にして氷らんとする湖の静けさ

茂吉では

死に近き母に添寝のしんしんと遠田のかはづ天に聞ゆる

をはじめとする「死にたまふ母」の連作など、迢空では、

葛の花踏みだかれて色あたらし。この山道を行きし人あり

などに、各々集中している。

頻出する歌を少しく列挙してみたが、これらの歌をみわたしていえることは、繊細な自然描写を通して自己の心情を吐露した抒情性の強い歌が多いことである。これは、赤彦などの主張した、短歌の生命はその抒情性にあるという、短歌の本質に即してはいるのだが、いささか偏狭にすぎるのではないか。特に思想的なもの、恋愛感情を詠じた歌が少ない。晶子の歌にしても

髪五尺ときなば水にやはらかき少女ころは秘めて放たじ

清水へ祇園をよぎる桜月夜こよひ逢ふ人みなうつくしき

といった歌が採歌され、恋愛感情を奔放に表出したものは少ない。近代詩の項でも該当することだが、もっと恋愛歌を採歌してよかろう。また、現代社会と自己との関連を鋭くうたったものが少ない。かかる傾向の歌を採録することで、短歌の可能性を知らしめることもできるので、今後とも検討してみる必要があるだろう。

二、短歌の指導法

短歌教材の授業形態が口語訳や内容の意味理解に中心を置かならば、これほど陳腐で味気ないものはない。すでにIでも引用したが、小林秀雄氏が宣長の歌論に触れて「歌は読んで意を知るものではない。歌は味ふものである。似せ難い姿に吾れも似ようと心のうちで努めることだ^{注4}」という意味深い言説を述べているが、再度、これを認識する必要がある。

序説では、韻文と散文の本質的な相違点に触れたが、ここではさらに、韻文仲間での短歌の有する特質を論じて、指導法探求の端緒としたい。

同じ韻文仲間の俳句や詩と比較して、短歌を特色付けているものは、まず、五七五七七という律を基調とすることである。詩にも五七調とか七五調があるが、それは詩の形体を規制するものではなく、他に自由詩が存する。いわば律に規制される詩型ではないといえる。俳句は五七五の型があるが、一方に自由律俳句があるように、短歌ほど形式にはめられていない。万葉集以来、石川啄木、会津八一、釈迢空などによって、しばしば詩型への新たな模索も行ってきたが、結局、五七五七七、三十一文字を基本の詩型とし、それから大きく逸脱しない姿で受継がれている。

この詩型がよきもあしきも短歌の諸々の特質を醸成するモメントになっている。

この詩型が示唆する短歌の特質は、まず第一に、韻律性の強い文芸であること。短歌指導にあたっては、この韻律を十分に生かした指導が期待されるのである。

朗読の重視、朗読を通して暗誦させる過程が必須である。「百人一首」など、意味は正確に知らなくても、口の端にリズムカルにのせることで一種の快感が生じ、心が浄化され、なんととはなく歌の世界まで納得できたような気になることは、多くの人の体験するところである。意味に拘泥する

成氏の手によってなされているので、これを参照する。^{注2}

まず、昭和四十五年当時の十五種の「現代国語」から集計したもので、採録回数が多い順に歌人を列挙してみると次のようになる。

斎藤茂吉(14)、与謝野晶子(14)、石川啄木(13)、若山牧水(13)、島木赤彦(12)、正岡子規(12)、北原白秋(12)、長塚節(10)、木下利玄(10)、伊藤左千夫・釈迺空(9)、土屋文明(4)、窪田空穂(4)、前田夕暮(3)、中村憲吉(3)

この結果を戦前の教科書と比較して気付くことの第一は、戦前のように歌人層が多様でなく歌人がしぼられていること、次に戦前、相当に重要視されていた佐佐木信綱・尾上柴舟・落合直文・九条武子・金子薫園・与謝野寛などが、ほとんど姿をみせなくなったり、激減していることなどが顕著な現象として指摘できる。影のうすくなった歌人には、戦前に強力な歌壇結社を組織していたことで採歌された傾向の人もあり、没後、その歌の内容が冷静に眺められ、近代的魅力に乏しいゆえに減少したこともある。

それに対して、啄木・牧水・晶子・赤彦・子規などは戦前、戦後変らぬ位置を保持しており、また戦後特に抬頭してきた歌人には茂吉と迺空があげられる。

ただここで留意されねばならないのは、「現代国語」に採歌された歌人が、いずれも江戸末や明治時代に生誕した人ばかりであり、俳句や小説の作者よりも世代が一時代おくれ明治・大正で終っていることである。新しい時代の歌人を登載することが、そのまま新鮮な魅力ある内容を約束するわけではないが、問題点として残るところであった。

しかし、それから二年後の教科書になると、次のような動向が窺える。

石川啄木(8)、与謝野晶子(7)、釈迺空(7)、斎藤茂吉(6)、北原白秋(6)、正岡子規(6)、島木赤彦(6)、若山牧水(5)、土屋文明(4)、宮柊二(4)、伊藤左千夫(4)、会津八一(3)、木下利玄(3)、長塚節(3)、近藤芳美(2)

ここで注目されることは、宮柊二とか近藤芳美といった現代歌人が登場していることである。この傾向は五十年代の教科書になるとさらに顕著になり、木俣修・前川佐美雄・塚本邦雄・岡井隆・寺山修司などの前衛歌人、新人歌人の名もみえてくる。また、啄木・晶子・茂吉の三人は確固たる位置をしめ、それに迺空がわりこんできた半面、これまで多かった、左千夫・節・利玄の三歌人が減少していることも見逃せない。石川一成氏は、減少したこの三歌人の歌に市民性の稀薄さを共通性格として認め、それが教科書からしだいに除外された大きな原因としている。^{注3}

以上、戦前戦後の教科書に登載された歌人の調査を整理したが、以下、問題点をいくつか列挙しておく。

まず、戦前に乱立していた多層な登載歌人が、戦後の教科書では随分としぼられてきているが、これは歌の内容や和歌史的な役割をも考慮しての所為として評価してよい。そして、ここしばらくの間は、啄木・茂吉・晶子・迺空の四人が中心的な歌人として、ほとんどの教科書に登載される可能性が強いが、彼らは、各々に歌風に特色があり、和歌史上の意義からみても妥当な人選といえよう。

ただ先にも一言したように、同じ韻文仲間の俳句と比較して、現代歌人が少ないのが問題といえる。現代の状況を鋭くえぐりだした現代歌人の歌を掲載することは、生徒に短歌の魅力と可能性を知らしめる意味でも必要である。近代、現代歌人登載の傾向は、漸次、増加する傾向をみせてはいるが、その場合、単に現代の大家歌人を登場させるのではなく、内容的にみて現代の状況と密着した歌であるかどうかを吟味することが望まれる。

これまでの調査は、主として歌人層に焦点をしばり、歌の内容には触れてこなかった。勿論、歌人層の調査は同時に歌の内容をも示唆しているが、同じ歌人でも、年代的にみても随分にちがった傾向の歌を詠出することも多いので、その中から、どんな傾向の歌を採歌するかは、やはり重要な問題となる。

韻文指導法 (Ⅲ)

——近代短歌の場合——

はじめに

本誌四二号では韻文指導法の序説として、国語教室や現代社会における韻文の享受状況と問題点、韻文と散文の本質的な相違点、韻文教材を指導する目的と意義などを概説し、さらに四五号では、近代詩の指導法として、「現代国語」の採録詩の傾向と問題点をおさえ、詩の指導法やその留意点に触れてきた。

本稿ではこのⅠⅡを受継して、近代短歌の指導の一端を述べてみたいが、短歌そのものの享受状況などに関しては、すでにⅠの序説に述べたので、ここでは省略し、主として教科書の採録歌の傾向と問題点および短歌の特質に即応した指導法や諸々の工夫などに関して縷述してゆく方針である。

一、「現代国語」における採録歌の傾向と問題点

近代短歌は近代詩などと相違し、日本固有の詩形式で「万葉集」以来の長い伝統を背景にもつために、その歌人層も多様である。従って、そこからどんな歌人の、どんな傾向の歌を採録するかは、真剣に考えれば相当に

稲田利徳

厄介な作業となる。

その点を考慮して、ここではまず、戦前と戦後の教科書に区分し、採歌歌人層の変遷を瞥見することから始める。

戦前の教材短歌に関しては、坂本小金氏の詳細な統計が報告されている^{注1}。氏の対象とされたのは明治二十一年から昭和九年までの教科書に登載された短歌であるが、歌人一一九、登載回数一八三九、登載歌数一〇七六という結果がでている（登載回数より登載歌数が少なくなっているのは、同一歌が相当にあるからである）。この報告からみても、いかに多方面の歌人が対象にされていたかが確認でき、驚嘆させられる。このうち、登載回数三〇回以上の歌人を上位から列挙してみる（名前の下の数字は登載回数）。

石川啄木（185）、若山牧水（151）、佐々木信綱（128）、島木赤彦（102）、尾上柴舟（97）、北原白秋（92）、長塚節（86）、正岡子規（78）、与謝野晶子（71）、落合直文（68）、伊藤左千夫（62）、前田夕暮（55）、木下利玄・九条武子・斎藤茂吉（52）、金子薫園（48）、窪田空穂（45）、与謝野寛（34）

この他に比較的多く登場する歌人には、古泉千樫、土岐善麿、樋口一葉、川田順、太田水穂などがある。

次に戦後の教科書のうち「現代国語」の刊行をみてからの調査が石川一