

鶴嘴を打つ群を見てゐる——短歌表現におけるテイル形に関する一考察——

河野 有時

要旨

本稿では、短歌表現におけるテイル形について考察をおこなった。歌末にテイル形を据えた歌は、大正期の『現代口語歌選』や、現代短歌においても『サラダ記念日』などに多く用いられている。これは「つ」「ぬ」「たり」「り」「き」「けり」といった助動詞が日常の言葉から離れていく過程で、短歌がテンスだけでなく、アスペクトによつて時の表現に膨らみをもたせたためであろう。このような歌の初期の例として、『一握の砂』の八十七番歌が挙げられる。「鶴嘴を打つ群を見てゐる」と歌いおさめられた一首では、テイル形が生み出す時間幅に全体が縁取られ、共時的に存在し、収束することなく揺曳し続けている。

一

一九八七年五月八日に刊行された一冊の歌集の名は、すぐにそういうブームの広がりを目指す流行語となった。『サラダ記念日』である⁽¹⁾。出版から約一月後の六月十七日には、「話し言葉の三十一文字」「空前のベストセラー」の見出しで読売新聞が驚きをもって報じている。

〈愛人でいいのとうたう歌手がいて言ってくれるじゃないのと思う〉。

短歌の世界に、新風が吹いている。若手女流歌人、俵万智さん（二四）が歌う五七五七七の新人類調。処女歌集「サラダ記念日」（河出書房新社）は発売一か月余の十七日、ついに十万部を突破、この世界では空前のベストセラーとなっている。話し言葉で描く俵さんの三十一文字に、十代から熟年層までファンは幅広い。映画化やテレビ化、さらには「CMに一首使

わせて」との引きあいもあり、爆発的な短歌ブームを巻き起こしている。

記事によれば、「古色そう然としたイメージの強かった短歌を見直す声相次いでいる」らしい。それほどまでに『サラダ記念日』は新鮮だったというのだ。

しかし、『サラダ記念日』の新鮮さとはいったいどのようなものだったのだろうか。

たとえば、ここにも引かれている、

愛人でいいのとうたう歌手がいて言ってくれるじゃないのと思う

はどうだろう。これが歌であるのは、歌という器に盛られているからではない。

「愛人（あいじん）——「い・い・の」——「いて」——「言って（い・って）」——「じゃないの」というイ音の歯切れよい繰り返しだが、「言ってくれるじゃない」をあたかも啖呵のように響かせるためであろう。また、この歌はそれを受けて「と思う」と結ばれるが、これは古くからあるやり方だった。「百人一首」、崇徳院の、

せをはやみいはにせかるる滝川のわれてもすゑにあはむとぞ思ふ
はもちろん、古典和歌では「とぞ思ふ」の形にはなるものの、

ひととせにひとたびきまます君まてばやどかす人もあらじとぞ思ふ

〔古今和歌集〕巻第九・「羈旅歌」・四一九 紀有常
秋風はすこく吹くとも葛の葉のうらみがほにはみえじとぞおもふ

〔新古今和歌集〕巻第十八・「雑歌下」・一八二一 和泉式部
などのように繰り返し詠まれてきていたのである。明治以降も、鉄幹、晶子に

花にそむきダビデの歌を誦せむにはあまりに若き我身とぞ思ふ〔みだれ髪〕

子の四人そがなかに寝る我妻の細れる姿あはれとぞ思ふ〔相聞〕

があり、やがて係り結びのない形となって、

君をはなれ窓にもたれてたそがれの街をみてあり歸らばやと思ふ〔收穫〕

男なれば歳二十五のわかればあるほどのうれひみな来よとおもふ〔別離〕

よく怒る人にてありしわが父の／日ごろ怒らず／怒れと思ふ〔一握の砂〕

のように歌い継がれてきたのだった。「私」の思惟や心情の表白が歌というものの性格の一つであれば、当然のことと言えるだろう。「愛人でいいのとうたう歌手がいて」の一首は、歌としての調べをもち、伝統的な手法によって、まづ歌として存立していたのである。そして、その骨格は短歌そのものでありながら、装いとしては、「愛人でいいの」という歌謡曲の歌詞と「言ってくれるじゃないの」という短歌表現との間に、雅俗というような懸隔を意識させることはなかった。だから、「うたう歌手」とうたう歌人の間にもそれは設定されなかつただろう。もし、短歌や歌人に対して世間が「古色そう然としたイメージ」をもっていただくとすると、『サラダ記念日』はそれとは余程異なる何かとして受けとめられたに違いない。『サラダ記念日』の新鮮さとは、古来からあるものを新しく見せる工夫にあったと言えるだろう。

その工夫の一つとして、しばしば指摘されるのが「口語」の問題である。「話し言葉の三十一文字」を見出しとした読売新聞六月十七日の記事にも、『サラ

ダ記念日』は、全編、口語体でつづられている」と書かれている。「話し言葉」と「口語体」の混同はともかく、「全編、口語体でつづられている」とは、「口語体」の定義を差し置いたとしても、誤りと言うほかない。『サラダ記念日』のうちから文語を用いた詠作を挙げることは容易だが、倍率を少し緩めて、歌集内で文語を使用しているにもかかわらず「全編、口語体」との印象まで与えたこの歌集の表現の特質を考えてみよう。本稿ではそこから、和歌が近代の短歌へと移り変わる軌跡を見直してみたいと思う。

二

『サラダ記念日』におさめられた四三四首を、その歌末表現に注目して読み進めていくと、ある表現が重ねて使用されているのにお気づきになれるだろう。『サラダ記念日』は第三十二回の「角川短歌賞」の受賞作品である「八月の朝」五十首に幕が開くのだが、その五十首の中には、

砂浜のランチついに手つかずの卵サンドが気になっている

まだあるか信じたいたいもの欲しいもの砂地に並んで寝そべっている

この時間君の不在を告げるベルどこで飲んで誰と酔ってる

「俺は別にいいよ」って何がいいんだかわからないままうなずいている
のような「ている」と歌いおさめられた歌がすでに四首見られるのだ。このとき次席であった穂村弘の「シンジケート」五十首の中にはこのような姿の歌はなかった。穂村は一九九〇年十月にこれをおさめた同名の歌集『シンジケート』（沖積社）を世に出すことになるが、その二百三十七首のうちで歌末を「ている」とした歌は、

死のうかなと思ひながらシーボルトの結婚式の写真みている

の一首だけだった。

『サラダ記念日』とともに第三十二回の現代歌人協会賞を受賞した、加藤治

郎の『サニー・サイド・アップ』（一九八七年一月、雁書館）はどうだったろうか。『サニー・サイド・アップ』の二百七十首の中では、

真夜の湯の四方から冷えてあやうさや 湿原のなかにぼくは立っている
だしぬけにぼくが抱いても雨が降りはじめたときの顔をしている

劇場のならば通りをぬけるころ切り出し方がまとまっている

缶ビールぐつとのむだけき きみはただ白いソックスひっぱりあげてる

まだ雨がふっているから詩にかえて失うものに気づかずにいる

の五首が「ている」と結ばれていた⁽²⁾。加藤と言えば「口語体というのは、前衛短歌の最後のプログラムだった」⁽³⁾という文言でよく知られるようになる歌人であり、『サニー・サイド・アップ』を

ぼくはただ口語のかおる部屋で待つ遅れて喩からあがってくるまで

と歌いおさめた歌人である。歌集の「解説」では岡井隆が、「定型の中へ口語風の味をもたらすのには、トリッキイな操作が要るのである。だれでもができることではないし、やればできるってものでもない」が、この若者は「それが上手にできる男である」と評したことを思えば、この五首はいずれも意図した試みであったと言うべきだろう。それでも、数だけを見れば、同じように「跋」に佐佐木幸綱が「口語定型の文体の新しさ」を指摘した『サラダ記念日』には及ばなかった。総歌数が四百三十四首と、『シンジケート』や『サニー・サイド・アップ』より多いことはあっても、『サラダ記念日』では、さきの「八月の朝」の四首を含む二十五首の歌末が「ている」の形をとっていたのである。『サラダ記念日』においては、これが偏愛されていたと言っても言い過ぎではないだろう⁽⁴⁾。

『サラダ記念日』から四年、第二歌集の『かぜのてのひら』（一九九一年四月、河出書房新社）が出版されたが、その四百七十五首のうち、「ている」をもって終止した歌は、

頬杖をついて鏡の壁のなか左右さかさのビュッフエ見ている

早朝の列車に乗りこむ生徒たちポキポキポッキーもう食べている
など五首に過ぎない。かわって『かぜのてのひら』が好んだのは、

はなび火花そこに光を見る人と闇を見る人いて並びおり

研究所を離れる朝父はなお研究所長の顔をしており

のような「動詞＋おり」、あるいは「動詞＋ており」の形だった。この形は古く『万葉集』に

夜降に 寝覚めて居れば 川瀬尋め 心もしのに 鳴く千鳥かも

（巻第十九 四一四六）

のような用例があるものの、集中に「おり」「ており」で止められる歌はなく、その後も和歌の表現としては馴染まなかったように思われる。だから、松岡静男の『歌学』（昭和五年七月、新興學會出版部）では、「居りは『月に向ひ居り』のやうに明に『居』の意を表明する必要がある場合の外は用ひられぬ」とされ、

「近代の和歌には『寝て居り』『起きて居り』『腹へりて居り』『花咲いて居り』『見て居り』『しんとして居り』『染めて居にける』『泣きて居にける』の如く、

口語を用ひながら語尾（終止法）のみ文語めかしたものがあがるがそれは「語法からいへば重大なる過誤」だと難じられもしたのだろう。「ている」という形が広く通行するようになるほど、「ており」という形が文語めいて感じられるようになるのは道理ではある。そのような「動詞＋おり」「動詞＋ており」という形は、『サラダ記念日』では、

沈黙ののちの言葉を選びおる君のためらいを楽しんでおり

ごめんねと友に言うこと向きおれば湯のみの中を父は見えており

のような五首にとどまり、第一歌集と第二歌集で「ている」と「ており」が交错している様相を見て取ることができる。俵万智の歌歴に照らしても、『サラダ記念日』のテイル形で終止する歌は、その世界を特徴づける表現のひとつであり、それにより口語体の印象はいっそう強められたのではないかと思われる。だが、この短歌におけるテイル形というのは、『サラダ記念日』に唐突に現れ

た事象ではなかった。また、『サラダ記念日』のブームとともに去りゆくような問題でもなかったのである(5)。

三

二〇一四年一月の『短歌研究』誌上の岡井隆と馬場あき子との対談で、岡井は永井祐の、

日本の中でたのしく暮らす 道ばたでぐちゃぐちゃの雪に手をさし入れる

『日本の中でたのしく暮らす』二〇一二年五月、BookPark)を引き合いにして、「この歌でもそうなんですけど助動詞なし。全部、現在形なんです。」と述べた。岡井はさらに、「動詞というものは単に現在形の終止形だけで表現するのではなくて、そこへきゅっと助動詞の何ともいえない柔らかいあの韻律が入ってきて意味も膨らんでくる。これがどうして嫌われているのかがわからない。」と言って、「どうですか。」と馬場に問いかけたのである。問いかけられた馬場は、私もいつもそれを思うと応じて、「若い人たちって、『今』しかない。」と答えている。ここで岡井や馬場が若い人たちに問いかけたかったのは、助動詞を用いるかどうかという限定的なことだけではなく、歌人として「今」とどう向き合うか、「今」をどのように捉えるかというようなことではあつたらう。だが、二人が指摘した短歌におけるはだか形の動詞や助動詞による時間表現の問題(6)も現代の短歌にとっては大きな問いかけであつたように思われる。

たとえば、すぐに安田純生は「時間の奥行き」(『短歌研究』二〇一四年四月)において、この対談を紹介しながら、ここで問題になっているのは「時の助動詞」であり、過去や完了の助動詞が用いられていないことで「一首全体が現在の事柄を表現していることになり、何か、奥行きのない平面的な印象を与えるのであろう」と指摘した。「過去をあらわすときに『き』『けり』の二つの助動

詞、完了をあらわすときに『ぬ』『つ』『たり』『り』の四つの助動詞を使い分けていた文語とは異なる」現代語の短歌表現では、「た」を用いても過去か完了かの区別もつきにくく、「現代語の短歌は、明治時代から、現在形で表現されやすい傾向があるように思われる」と安田は述べている。

また、大辻隆弘は「口語の時間表現について」(『短歌』平成二十七年九月)において、『時の助動詞』の貧困は口語の大きな弱点なのだ」との認識を示して、岡井、馬場の対談に始まった一年を「口語短歌の時間表現についてさまざま議論が交わされた年だった」と振り返っている。大辻は、その年の議論を追いながら、

短歌における抒情の問題は、煎じつめれば、短歌において時間をどう表現するかという問題に収斂する。一つの「今」に定位した文語短歌の時間表現を廃棄する以上、口語短歌の作者は、みずからの抒情を確立する新たな時間表現の技法を開発する必要に迫られているはずだ。

として、「若い歌人たちは、明晰な意識のもとに、すでにその課題と格闘しているのだ」と語り終えた。二〇一四年の口語短歌の時間表現についての議論はそのようにまとめられたものではあるが、その三十年近く前に『サラダ記念日』に多用されたテイル形にも、「つ」「ぬ」「たり」「り」「き」「けり」という時の助動詞のほかに、歌はどのような表現に着地できるかという課題が含ま込まれていたように思われる。それは『サラダ記念日』という場での格闘でありながら、同時に『サラダ記念日』までの近代、現代の短歌の格闘の所産でもあつたはずだ。そこで、結句の末尾に「ている」とした歌を追いながら、その時間表現の特質について考察を加えてみよう。

四

短歌史の上で最初の「口語體の短歌集」(7)としてよく知られているのは、『池

塘集』（明治三十九年一月、草山廬）であろう。けれども、この『池塘集』には、「ている」を歌末に据えた歌は見当たらない。言うまでもなく、明治三十九年にそういう形の文末が成立していなかったのではない。

親譲りの無鐵砲で小供の時から損ばかりして居る。

と書き出された「坊つちやん」が『ホトトギス』に発表されたのは明治三十九年四月のことであった。「坊つちやん」はこのくだりに続いて、

親類のものから西洋製のナイフを貰つて綺麗な刃を日に翳して、友達に見せて居たら、一人が光る事は光るが切れさうもないと云つた。切れぬ事があるか、何でも切つて見せると受け合つた。そんなら君の指を切つて見ると注文したから、何だ指位此通りだと右の手の親指の甲をはずに切り込んだ。幸ナイフが小さいのと、親指の骨が堅かつたので、今だに親指は手に付いて居る。然し創痕は死ぬ迄消えぬ。

と語られていくが、『池塘集』が採用したのは、この「云つた」「受け合つた」の方だった。つまり、助動詞の「た」を用いたのである。例を挙げれば、

君が戀は地層に深い水脈や吾手にほられて泉と湧いた
死の谷を出で、歸つたわが兄の戦語にこよひも更けた

菊を買ひ古器買ひ下京やかねての秋の一日も暮れた

のような歌がそうであるのだが、この『池塘集』の試みは成功したとは見做し難い。散文の基本文型を形成し、近代小説の文末表現を席捲した「た」ではあったが、短歌との相性は良くなかつたからである（8）。

日常の会話で、現在の彼の足の状態を、

彼は足が痺れる。

と言うには無理がある。彼の今の足の状態は彼以外の人間には認知できないからだ。しかしながら、助動詞の「た」を下接し、

彼は足が痺れた。

とすれば、許容の度合いは高まるだろう。「今、バスが出た。」と同じように、

現在の状態を「た」をもって表すこともできなくはないのだ。だが、この「彼は足が痺れた。」という素っ気ない言い方は、すでに北原保雄が指摘するように「小説や物語などの地の文にふさわしいもの」である。「表現主体が他者（二、三人称の動作主）の主観（心のうち）を見透かすような視点」に立って描写しているからだ（9）。これが近代小説の叙法であつて、この際限なく全知の視点を介入させることが可能である手法を、一人称の詩型である短歌に持ち込むのは定めし困難なことであつたらう。では、

彼は足が痺れている。

はどうだろうか。「足が痺れた。」が足が痺れるという事態が生じたということを表しているのに対して、「彼は足が痺れている。」は、足が痺れるという事態が生じ、なおその状態が続いているということを表すだろう。この際に、「彼は足が痺れている。」も「彼は足が痺れた。」と同じように、「他者（二、三人称の動作主）の主観（心のうち）を見透かすような視点」をもった語り手によるものであると想定することもできるのだが、「彼は足が痺れている。」では、彼がむずむずして様子が変わつたといったような足の痺れと分かる何かをその場で語り手が観察しているというような色合いが強く出ているのではないだろうか。この、「一種仮有の時空点から発する」（10）ような語り手ではなく、その場に発話者が居合わせているかのような位置取りが短歌という詩型には好都合だった。

「ている」と結ばれた最初の歌を明らかにすることは困難だが、おそらく『一握の砂』の八十七番歌、「我を愛する歌」の中の次の一首はかなり初期のものだったのでないか。

何やらむ

穏かならぬ目付して

鶴嘴を打つ群を見てゐる

この歌は、明治四十三年四月二十三日の「東京毎日新聞」に「穏かならぬ目

「付」の題で次のような五首の最後に置かれて発表されている。

死ね死ねと己を怒りもだしたる心の底の暗き空しき

乳の色の湯呑のなかの香る茶の薄き濁りをなつかしむかな

しつとりと水を吸ひたる海綿の重さに似たる心地覚ゆる

とかくして家を出づれば日光の温かさあり息深く吸ふ

何やらむ穏かならぬ目付して鶴嘴を打つ群を見てゐる

また、一首は明治四十三年七月の『創作』『自選歌号』にもとられたが、「東京毎日新聞」で歌句が題として用いられていること、『創作』『自選歌号』では東海歌に始まる二十三首の最後に置かれていたこと、また「自選歌号」に掲載された伊藤左千夫、土岐哀果、茅野蕭々、茅野雅子、太田水穂、尾上柴舟、若山牧水、金子薫園、吉井勇、高村光太郎、相馬御風、正富汪洋、前田夕暮、佐木信綱、北原白秋、水野葉舟が自ら選んだ中には、こういった姿の歌がないことから、意欲的な詠作と評すべきだろう。

この歌は啄木短歌の研究史上では、今井泰子が「各句の修飾関係のとり方、また『見てゐる』の主語をだれとみるかで幾通りにも解釈できる」⁽¹¹⁾としたように、「歌の情景は多義的」⁽¹²⁾であることで知られている。たとえば、岩城之徳は、『近代文学注釈大系 石川啄木』(昭和四一年一月、有精堂)において、「見てゐる」の主語は、『何やらむ穏やかならぬ目付』をしている者、即ち現場監督であろう」とした。一方で、山本健吉は『日本の詩歌5 石川啄木』(昭和四二年一〇月、中央公論社)に、『穏かならぬ目付』をしている自分を、さらに客観したような歌」との鑑賞を付している。山本の言うところは、「見てゐる」のは発語者自身だということであろう。はたして、「見てゐる」のは発語者なのだろうか。あるいは発語者とは別の誰かなのだろうか。しかし、ここでは解釈の精度を競うのではなく、どうして「見てゐる」人物が判然としな

いかということを考えてみたい。

柳沢浩哉は「テイル形の非アスペクト的意味——テイル形の報告性——」に、

みんなで歌を歌うよ。

みんなで歌を歌っているよ。

を比較し、前者は「話し手も含めたみんなでこれから歌を歌うという内容」であるのに対して、後者は「集団で歌を歌っている様子を報告している文であり、『みんな』の中に話し手は含まれていない」とし、テイル形の「動作主を三人称化する性質」を指摘している⁽¹³⁾。この場合の「歌う」という動詞は、「歌う」という行為が発話と同時に成立しないという事情があるため、発話者は「歌う」という行為から自動的に排除されるのではないかとも思われるが、

みんながお土産を買ったよ。

みんながお土産を買ったよ。

みんながお土産を買っているよ。

のような場合も、「みんながお土産を買っているよ。」では、お土産を発話者は買っておらず、その様子を傍観していると考える余地が生じていそうだ⁽¹⁴⁾。「何やらむ／穏かならぬ目付して」の歌でも、「見てゐる」と歌われたことで、動作主が発語者である場合とそうでない場合が想起されるようになったのだろう。だが、一首におけるテイル形の機能は、「見てゐる」の人物の像に揺らぎを与えるというようににとどまるものではない。この歌末に据えられた「てゐる」は、一首の中で絶妙な効果を生み出していると見なければならぬ。

岩城は、先ほどの注釈に続けて、歌意を「何事か穏かでない目つきで、鶴嘴をふるう人々の群(むれ)を見てゐる人がある。」とした。「何やらむ」が「穏かならぬ目付」にかかっていると見てのことであるが、これは適切ではなかったのではないか。すでに橋本威が指摘しているように、行分けの位置から考えても、「(穏)ヤカデナイ目付キデ鶴嘴ヲ打ツ一群ノ男達ヲ見テイル。一体何デアロウカ」⁽¹⁵⁾とでもするべきであった。この歌の作因は、冒頭で「何やらむ」と提示されている発語者の心に生じたひっかかりであり、発語者が「何やらむ」と思っている目線の先に「穏かならぬ目付」で「鶴嘴を打つ群」を注視してい

る人物が存在するのだとと考えておきたい。

一首に歌われている動作は、穏やかでない目付をすることと鶴嘴を打つことと、見ていることであるが、一首はこれらの動作を一連のものとして通時的に描くのではなく、共時的なこととして歌おうとしている。その差異を明らかにするために、啄木の小説「雲は天才である」と「葬列」の終幕部を比較してみよう。

電光の如く湧いて自分の両眼に立ち塞がった光景は、宛然幾千万片の黄金の葉が、さといふ音もなく一時に散り果てたかの様に、一瞬にして消えた。が此一瞬は、自分にとつて極めて大切なる一瞬であつた。自分は此一瞬に、目前に起つて居る出来事の一切を、よくよく解釈することが出来た。

疾風の如く棺に取紐つたお夏が、蹴られて挫と倒れた時、懐の赤子が『ギヤツ』と許り烈しい悲鳴を上げた。そして此悲鳴が唯一声であつた。自分は飛び上る程喫驚した。ああ、あの赤子はつぶされて死んだのではあるまいか。

……………(「葬列」)

語り来つて石本は、瘦せた手の甲に涙を拭つて悲氣に自分を見た。自分もホツと息を吐いて涙を拭つた。女教師は卓子に打伏して居る。

(「雲は天才である」)

「葬列」では、最後の一文に至るまでに、「一瞬にして消えた」「大切な一瞬であつた」「解釈することが出来た」「悲鳴を上げた」「唯一声であつた」「飛び上る程喫驚した」のように、事象とそれに対する判断が助動詞の「た」によって次から次へと連続して語られている。点と点が結ばれていくようにと言つてもいいかもしれない。それによつて、「葬列」のこの場面は、「悲鳴」とそれに対する驚きへと一気に駆け込んでいく。対して、「雲は天才である」は、

「自分を見た」「涙を拭つた」までは同じように、まず石本が涙を拭つて自分を見ろという事態が起こり、自分も息を吐いて涙を拭うという動作を行ったことが続けて述べられているのであるが、その後「女教師は卓子に打伏して居る」とされたことで、一定の時間幅にこの光景が縁取られ、石本と自分と女教師のそれぞれの様子が同時的なこととして纏められ、幕が下ろされたのである。

「何やらむ／穏かならぬ目付して」の歌に立ち戻つて言えば、穏やかでない目付をして立っている人物の行動が「見る」や「見た」ではなく、「見てゐる」とされたことで生じた時間幅に全体が縁取られて、鶴嘴を打つ群れの動き、その音や舞い上がる埃などと、穏やかでない目付でそれを凝視する人物が共時的に存在していることが示されているだろう。そして、もちろん、鶴嘴を打つ群れと凝視する人物を傍観するように居合わせた発語者の姿も歌われた光景の中で相互に浸透し合い、一首の情感を生み出しているのだ。そして、その情感とも「てゐる」は深く結びついている。

「見てゐる」という表現は、「見る」という動きではなく、そのような動きを現在の状態として捉えるのであるが、一方で事態の終わりについては無関心だ。だから、「何やらむ」という心にひっかかったちよつとした不審な印象は、歌末に至つても収束することなく揺曳し続ける。こういった光景は、ひよつとした日常的なありふれた光景だったのかも知れないが、一首はそのような日常性を越えて、その時代のその場にともにあつた人々の心の裡の穏やかならざるものの共鳴を捉え示しているだろう。「何やらむ」という初句と、「見てゐる」という歌末表現の組み合わせの効果は劇的で、この意欲的な詠作は近代短歌の歩みの中の確かな一歩として銘記されねばならないと思われる。

五

近代短歌史上においては、おそらく明治四十年代頃から使用されていったと

思われるこのテイル形だが、大正時代になると、その広がりや口語短歌運動の中に見出すことができるようになる。口語を標榜し、「つ」「ぬ」「たり」「り」「き」「けり」から「た」「へ」移行しようとすれば、歌末表現が痩せ細らないような方策が求められたであろうし、その手法の一つとして、口語短歌がテイル形に行き着いたとしても何ら不自然なことではないだろう。

大正十一年十一月に青山霞村、西出朝風、西村陽吉によって編まれた『現代口語歌選』（東雲堂）には二百名を越える人の、千二百首以上の歌がおさめられているが、そのうち五十首以上が「ている」と結ばれていた。そこでのテイル形は、動作の継続ということだけでなく多様な表現効果を發揮し、短歌という詩型との親密性が浮かび上がらせている。その中には、「ている」と表された行為の主がはっきりと発語者ではない次のような歌が散見する。

棄てゝこいといはれた小猫を小供等は橋にかこんでいとしがつてる

（萬保俊一「褪せた戀」）

子供等はゆふ焼こやけと手を叩き光りの中にとびはねてゐる

（伊藤公敬「糧の鞭打」）

これらは、先にも述べたとおり、小説の地の文にもふさわしい描写ではあるが、その情景はテイル形が齎す時間幅に縁取られ、発語者が共時的にその場を見かけているかのように思わせる。一人称詩型の歌というものが自分の経験や思惟の表白であるなら、発語者がその場にいるように解せるといつくりは歌が歌として存立する根拠を繋ぎ止めただろう。だから、

何といふ心細さだ父母にひとりさからひ麥うゑてゐる

（飯田武之輔「農夫の歌」）

荒男ひしめくなかにうづくまり一人さびしく鐵焼いてゐる

（柳生緑秀「造船工」）

のような場合に、「うゑてゐる」「焼いてゐる」のが発語者ではない誰かと設定し得る余地が入り込んだとしても、その様子を傍観している発語者を想定でき

れば短歌という形式は崩れることはなく、動作主が誰かという揺らぎは、むしろ一首の世界の広がりや享受されることになるのだ。また、動作主が人でない場合の歌も少なくなかったが、テイルの用法が動作の継続でなく、結果の継続であっても、

枕頭の書物のうへに散薬がこぼれたまゝで夜があけてゐる

（河野和村「矢立」）

汽車道を歩いてくると澁柿が茶畑のなかに黄いろくなつてる

（田中星波「月見草」）

のような詠作は、伝統的な叙景歌の方法とも通じて、歌われた光景や様子が発語者の目の前にあると受けとめられ、発語者が歌を統括するという形式が保たれている。

一方、

このまづい簡易食堂の外米をさもうまそうにみな食べてる

（和田磯人「來往」）

お互ひに違つた心と顔を持つた二人が寄つて夫婦と言つてる

（岩谷武夫「巷の風」）

のような歌は、単に現在そうしているとも読めるし、習慣や繰り返しを含蓄しているとも読めるだろう。そうすると、「ている」が縁取る時間幅はもう少し広がりを持ち、一首はときどきの様態を折り重ねて、その時分の情感を織りなしていくことになる。テイル形は、

忠告をされてる時は生意氣と思つたが今は感謝してゐる

（羽田秋人「職を求めて」）

の一首のように「今」と、あるいは「現在」や「この頃」、「最近」というような語とも共起が可能で、これによつても新しい時間表現が模索されたであろう。

ついには、次のような歌も『現代口語歌選』には登場した。

ゆく汽車のまどからみればふるさとの山と鳥がみおかつてゐた。

（笠衣紅蔦「草の實」）
ただひとり壁にむかつて毬なげるさびしいことをけふもしてゐた。

（久保静花「壁」）
日が暮れて村に入ると硫黄臭い工場の煙が田を這ふてゐた

（後藤史郎「空に鳴る風車」）
音楽を聴きにゆかうと出かけたが同じことだと草に寝てゐた

（秋元房三「去り来る人達」）
テンス・アスペクト体系から言えば継続相過去ということになるだろう。このような試みについては、口語短歌の表現史の中で改めて問い直す必要があるだろうが、末尾に付いた「た」は、左のような歌を見ると、やはり短歌の散文への解体という事態を孕み込んでいると言わねばなるまい。

蛸がもぐつていつて牡蠣をとつてきた。牡蠣はだまつてゐた。

（登志朗「牡蠣」）

同じ趣向の、

のんきさうに女工が鼻唄うたつてる赤い煉瓦に雨がふつてる

（森田喜久藏「工場で」）

は、女工の姿と雨に濡れた街の様子を発語者が、その場でそれこそ「見てゐる」のに対して、牡蠣の歌の発語者は透過してしまい、これが三人称の語り手によるものと思わせかねないからである。かつて谷崎潤一郎は、『文章読本』に「われ／＼の國の言葉にもテンスの規則などがないことはありませんけれども、誰も正確には使つてゐませんし、一々そんなことを氣にしてゐては用が足りません」⁽¹⁶⁾と言つたが、現在の「私」の発語であるこの詩型と向き合う歌人たちは決してそうは思えなかつただろう。そこで歌人たちは、「つ」「ぬ」「たり」「り」「き」「けり」という助動詞たちが平生の言葉から離れ、テンスの多様な表現が痩せ細っていきかねないときに、「てゐる」のようなアスペクトによって短歌の時間表現に膨らみをもたせてきたのである。

『サラダ記念日』よりも十年以上過ぎて、口語体から話し言葉への道を取ろうとした柘野浩一は、『ますの。』（一九九九年三月、実業之日本社）に、
でも僕は口語で行くよ 単調な語尾の砂漠に立ちすくんでも

と歌っている。確かに口語をもつてする歌末表現はどうしても単調になりやすく、砂漠の過酷な環境にたとえられるものだったかもしれない。しかし、これまで見てきたような歌人たちの営為からすると、私にはそれが人の働きかけを通じ形成されてきた里山の用に思われる。原生的な自然でも、人工的な都市でもないが、そこでは多様ないのちのにぎわいが受け継がれている。

〈付記〉引用は『石川啄木全集』（昭和五三年一月）昭和五五年三月、筑摩書房）によつた。「百人一首」「古今和歌集」「新古今和歌集」の引用は『新編国歌大観』に、『万葉集』は『万葉集 訳文編』（昭和四七年三月、塙書房）によつた。「みだれ髪」「相聞」は『鉄幹晶子全集 2』（平成一四年八月、勉誠出版）、『鉄幹晶子全集 4』（平成一五年二月）に、『收穫』は『前田夕暮全集 第1巻』（昭和四七年七月、角川書店）に、『別離』は『若山牧水全集 第一巻』（平成四年一〇月、増進会出版）によつた。「坊つちやん」は『漱石全集 第二巻』（昭四一・一、岩波書店）によつた。引用に際してルビは省略した。

〔注〕

（1）『サラダ記念日』は一九八七年五月八日に河出書房新社から刊行された。この歌集とその現象については、たとえば『歌の源流を考える』（一九九九年四月、ながらみ書房）に詳しい。

（2）『サニー・サイド・アップ』の次の二首は存在を表しているとみて、

数に含まなかった。

戦士とまでは思わねど日の暮はきみのせつかな手のなかにいる

白布より靴は覗けど京浜線五分遅れのいらいらにいる

(3) 加藤治郎『TKO』(一九九五年七月、五柳書院)

(4) 望月善次は『サラダ記念日』の定型意識——結句表現を手掛かりとして——(『日本語学』第一一巻第八号、平四・七)において『サラダ記念日』における句跨りが補助動詞に多いことを指摘しながら、「俵万智をへている」の歌人」とすることも可能であろう」と述べている。

(5) 本来であれば、

一年は短いけれど一日は長いと思っている誕生日(『サラダ記念日』)
のように中途に配された「ている」についても考察すべきかと思われるが、本稿では、文末表現との関連から結句の末尾に置かれた「ている」のみを考察の対象とした。

また、「この時間君の不在を告げるベルどこで飲んで誰と酔ってる」のような場合の「酔ってる」は「酔っている」に比べてより話し言葉に近いと言えるが、本稿では「酔っている」の「い」が省略されたと考えて、テイル形として取り扱っている。

(6) 拙稿「はだかの動詞たち——啄木短歌における動詞の終止形止めの

歌について——」(『国際啄木学会研究年報』第一九号、二〇一六年三月)

(7) 『文章世界』(第二巻第一号、明治四〇年一月)

(8) 拙稿『池塘集』考——口語短歌の困惑——」(『国際啄木学会東京支部会報』第二三三号、二〇一五年三月)

(9) 北原保雄「表現主体の主観と動作主の主観」(『国語学』一六五集、

一九九一・六)

(10) 野口武彦『三人称の発見まで』(一九九四年六月、筑摩書房)

(11) 今井泰子注釈『日本近代文学大系23 石川啄木集』(昭四四年一二

月、角川書店)

(12) 木股知史『和歌文学大77 一握の砂・黄昏に・収穫』(平一六年四月、

明治書院)

(13) 『森野宗明教授退官記念論集 言語・文学・国語教育』(一九九四年

一〇月、三省堂)

以下に掲げたような主要文献では、テイル形の意味や性質が検討されている。

金田一春彦編『日本語動詞のアスペクト』(昭和五一年五月、麦書房)

国立国語研究所『現代日本語動詞のアスペクトとテンス』(一九八五

年二月、秀英出版)

工藤真由美『アスペクト・テンス体系とテキスト——現代日本語の時間の表現——』(一九九五・一一、ひつじ書房)

北原保雄監修『朝倉日本語講座6 文法Ⅱ』(二〇〇四年六月、朝倉書店)

中川正之・定延利之編『言語に現れる「世間」と「世界」』(二〇〇六年一月、くろしお出版)

日本語記述文法研究会『現代日本語文法3』(二〇〇七年一月、くろしお出版)

須田義治『現代日本語のアスペクト論』(二〇一〇年六月、ひつじ書房)

上野善道『日本語研究の12章』(平成二二年六月、明治書院)

永尾章曹『動詞+ている』の用法について」(『国文学攷』第一〇〇号、昭和五八年二月)

吉田雅昭「テイル形の分析的考察」(『言語科学論集』第一三三号、二〇

〇九年一二月)

津田智史「ル形との対比からみたテイル形の基本的意味」(『言語科

学論集』第一五号、二〇一二年二月)

山岡政紀「文機能とアスペクトの相関をめぐる一考察——テイルの人称制限解除機能を中心に——」(第二四号、二〇一四年三月)

- (14) 定延利之は「心内情報の帰属と管理——現代日本語共通語『ている』のエビデンシャルな性質について——」(中川正之・定延利之編『言語に現れる「世間」と「世界』二〇〇六年一月、くろしお出版)において、『ている』は『観察してみると現在これこれである(これこれのデキゴト情報がある)』ということを表すエビデンシャルであると述べている。

- (15) 橋本威『啄木『一握の砂』難解歌稿』(一九九三年一〇月、和泉書院)
- (16) 引用は『谷崎潤一郎全集 第二十一卷』(昭和四三年七月、中央公論社)によった。

(東京都立産業技術高等専門学校 ものづくり工学科一般科目)