

末の松山

一つの本歌取論

青柳惠介

藤原家隆

霞立つ末の松山ほのぼのと波にはなるる横雲の空

『新古今集』春歌上に収められている歌だが、もとは建

久四年（一九三）の『六百番歌合』において、「春曙」の題のもとに定家の左「霞かは花鶯に閉ぢられて春に籠れる宿の曙」と合わせられて勝った歌である。

第三句の「ほのぼのと」は、「霞立つ末の松山」と「波

にはなるる横雲の空」の両方を形容し、おのずから茫昧な春の曙を浮かび上がらせる。判者俊成は「初に『霞立つ』と置けるぞ、『霞』『波』『雲』重疊して覺（え）侍る。」と批評するが、作者の工夫は霞と波と雲を敢えて重疊させる所にあつたとも言い得るだろう。俊成は第五句の「横雲の空」が「殊（に）強げに侍（る）」事と、左方が「甘心」した事をもつて、この歌を勝とした。

この歌が喚起させる具体的な景色については、二つの説があるようだ。一つは磐齋、宣長の意見である。『新古今増抄』では「末の松山は波の越ゆる所なれば、あけばのの比、よこ雲が波にわかる」とみたてたり」とい、『美濃

の家づと』では「末の松山を、浪のこゆる物にして、かくよめるなり」とし、山を越した波のその上に横雲が離れてゆく様を想定する。これに対して石原正明は『尾張廻家苞』

また、この歌以外に「末の松山」をよんだ歌が『玉吟集』には次の如くある。

で、まず本歌に「君をおきてあだし心をわがもたばすゑのまつ山浪もこえなん」という『古今集』卷二十の東哥を指摘し、「本歌はいかにも浪のこえざるためしにしたるなれば、波のこゆる物にしてとあるは、しひたる説にちかし」と駁して、一首の景は「海山を一目に見渡したるさま」だという。近代の諸註釈はなべて正明の説につき、宣長の解を曲解とする。現実的には、「海山を一目に見渡したるさま」が正鶴を射た解であることを認めた上で言うのだが、

宣長の解が見当外れであるとは私には思えない。
この歌が單なる叙景の歌ではなく、『古今』以来の歌枕を「春曙」にただよう妖艶な雰囲気の中で再び甦らせることを眼目とした歌だと見極めれば、むしろ山を越す波のイメージを積極的に導入して来た方が、作者の制作動機により近寄れるだろうと思う。少くとも家隆は、山を越す波のイメージが享受者に喚起されることを予測してこの歌をよんだのに違いないのである。越える波のイメージを踏んでこそ「波にはなる」という言葉は出て来るのだと思う。

すゑの山うへこす浪にゐる鴨のたえてすぐるや海士の釣舟

あるさとにたのめし人もすゑのまつまつらんそでになみやこすらん
ときわかずすゑのまつやまこすなみのはなをわけてもかへるなみかな

すゑのまつふくやあらしにくもきえてなみよりいづるやまのはの月をのがつまなみこしつとやうらむらんすゑのまつやまをじかなく也すゑのまつうえこすなみのこのまより光ぞこほる冬の夜の月

これら六首のいづれの歌も、越す波のイメージを基にして成り立っている歌だ。「霞立つ」の歌が同様に越す波のイメージを備えていて不思議はない。おそらく俊成の「霞」『波』『雲』重畳して覚(え)侍る」という評語もそういう

イメージから受ける印象であろう。とすれば、『古今』の東哥を「いかにも浪のこえざるためし」と見た正明より、「末の松山を、浪のこゆる物」と述べた宣長の方が妥当な発言をしていると言わざるを得ない。『古今』の「君をおきて」の歌は、言うまでもなく「浪が末の松山を越すことがないように、私のあなたへの思いが変ることはあり得ない」という意味であり、この歌を語句通り見ている限り正明の説は正しい。しかし、宣長は『古今』の東哥を本歌として引かずに、ただ「末の松山を、浪のこゆる物にして、かくよめるなり」としか言つてゐない。推測だが、宣長はこの家隆の歌の「末の松山」を『古今』の東哥だけで考えようとはしなかつたのではないか。歌枕としての「末の松山」が「浪のこゆる物」と見たのではないだろうか。

近代以降の注釈書は私の見た範囲で言うと、すべてが『古今』東哥を引いている。それを一概に否定出来ないことは無論だが、家隆の歌の本歌が何故『古今』の東哥であつて、例えれば源俊頼の「いつしかと末の松山かすめるはなみともにや春もこゆらん」では何故ないのかと問えば、やはり問題は残るであろう。このことは本歌取論の本質にかかる問題であつて、本歌の認定は享受者の主觀に左右

されるからと、逃げて通るわけにはいかないのである。私はこの小論で「末の松山」という歌枕をめぐる一つの本歌取の様相を考えてみたいのだが、その前提として次の如きことを大略述べて置きたい。かりに『古今』東哥を当面の家隆の歌の本歌と考えることが適切なことであったとしても、『古今』から家隆までのおよそ三百年の時間の経過を無視した形で、家隆の詩的技法を云々することに私は懷疑を感じる。国語学に於て「語體」という言葉があるように、和歌史に「歌體」という言葉があつていいように思う。一首の古典的名歌が『新古今』当代に到るまで、常に同じ貌をもつて伝承されて来るわけではないだろう。様々なる角度から、それは本歌取され、あるいはその歌 자체が発する広義の意味世界も流動しつつ伝承される、と予想出来る。言わば「歌體」とは一首の歌の「歴史」である。往々にして従来の本歌取論には、「歴史」が欠落していたと思う。

二

に、「祝」の題で次の如き歌と判詞がある。

左
ち

永成法師

君が代は末の松山はるばると越す白波のかずも知られ
ず

右
ひ

赤染

七日ゆく浜の真砂のかずごとに巖とならむほどを絶よ
君に侍れど、むげに石の上の古言のかぎり、本末に
見えて侍り。末の松と侍る歌の姿はいとをかしう、
しきしまの大和言葉など見え侍れど、男女いかにぞ
やある怨み歌と覚えて、祝ひのかたには聞えず覚え
侍れば、これもかれもわたつ海のかたがたに高瀬舟
さして、いづれ優るとも申し難く侍れば、これをや
持と定め申し侍らむ。

判者藤原義忠は、永成法師の歌の姿を評価しつつも、その言葉遣いが男女の怨み歌を彷彿させて、祝の歌として相応しくない、と言っている。それ故、赤染衛門の歌の欠点

と見計らつて持としたのである。ここで注目したいのは、永成法師の「君が代は」の歌が具体的には恋を表わす語句を一つも用いていないにもかかわらず、何故男女の怨み歌という印象を義忠に与えたかという点である。それは「末の松山」「こす白波」という言葉が、先にも引いた『古今』の東哥を連想させるからに他ならないであろう。しかし一方、『古今集』には藤原興風の「浦ちかくぶりくるゆきは白浪の末のまつ山こすかとぞみる」という純然たる冬歌があり、永成法師の歌の下敷きになつてゐるのはこちらだと見れば、義忠の判詞は不当なものに思えてくる。だが、義忠は恣意的に「末の松山」という語から男女の怨み歌を感じ取つたわけではないだろう。この歌合が行なわれた長久年間においては、興風の歌の存在を認めつつも「末の松山」と言えば、男女の怨み歌を即座に思い浮かべる基盤があつた、と考えねばなるまい。

片桐洋一氏は歌枕の成立について、次のように述べた（『歌枕の成立』『国語と国文学』昭和四五年四月特輯号）。ある地名を好みこんだ歌が何度も本歌取されることにより、その地名と觀念の結合が一般的なものになる。その時ははじめて歌枕は成立するのだ、と。すべての歌枕が本歌取によつて

地名と観念の結合をみると、片桐氏は言わないが、「歌枕成立過程の基本ルート」を氏はそこに設定しているのである。これは首肯すべき説だと思われる。片桐氏は、その一つの例として「末の松山」という歌枕をあげ、『古今集』の東哥が歌われた段階では、単なる地名に過ぎなかつたが、先の興風の歌や、

いつしかとわが松山に今はとてこゆなる浪にぬる袖かな

(後撰・五三三・詠人不知)

わが袖は名に立つすゑの松山か空より浪のこえぬ日は

(後撰・六八四・土佐)

松山につらきながらも浪こざむ事はさすがにかなしきものを

(後撰・七五六・時平)

あじきなくなどか松山浪こざむ事をばさらに思ひはな

(後撰・七六〇・時平)

岸もなくしほし満ちなば松山を下にて浪はこざむとぞ思ふ

(後撰・七六一・伊勢)

あらたまの年もこえぬる松山の浪の心はいかがなるらむ

(後撰・七八四・元平親王女)

松山のすゑこす浪のえにしあらば君が袖には跡もとま

（後撰・九三三・土佐）

松山に浪たかき音を聞ゆなる我よりこゆる人はあらじ
（後撰・一〇二九・守文）

などの歌々が現れるに及んで「歌枕」として定着したのだと言う。「末の松山」という地名が「浪が越す」という観念と結合するのである。ただ、ここで気になるのは『後撰集』でうたわれている「末の松山」の歌がすべて恋の歌であり、『古今集』の興風の歌のみが冬の歌であるというこことである。『後撰集』と言つても、ここに現れている人達と興風は同時代人同士だから、これを時間的な問題で解くわけには行かない。本歌取自身の質の違いを認めるべきであろう。

顯昭の『袖中抄』に次の二節がある。

末の松山なみこすといふ事は、昔男女にあひて彼山に

浪のこえん時ぞこと心は有べきとちかひけるより、男も女もことあるまひするをばすゑの松山波こすと讀む也。但なに事によりて、おもひかけず山に浪こえんことをばちかひけるぞとおぼつかなきに、彼山は遠くみ

れば山よりあなたに海の浪の立が上より上に見こされ
て山をこゆるとみゆるによりて、まことの波のこゆべ
きよしをちかへるなるなめり。

おちいり、永遠の愛を誓うが、やがて男は他の女との恋故に、約束を破つてしまふ。荒涼とした海辺の光景を見つめらる捨てられた女の胸中では、悲しみの波がすべてを越して迫る。そういう背景をもつた歌として「君をおきて」の歌は『古今』に収録され享受されたのではなかろうか。

も見える。これらの歌学書が記す「末の松山」に関する伝えは、『古今』東哥の彼らなりの解釈を示すものに過ぎないとよむことも出来るが、また他方で『古今』東哥は、このような伝承を持って前代から受け継がれて来たとも考えられる。『奥義抄』では「むかし男、女に末の松山をさして、彼山に波のこえむ時ぞわるべきと契りけるがほどなく忘れにけるより、人の心かはるをば浪こゆると云ふ也」と伝えている。これは『袖中抄』以上に物語めいた記述である。ここから、六条家には「君をおきてあだし心をわが持たば末の松山浪もこえなん」という歌を周る独特な恋物語が伝えられていたという想像は容易につくであろう。やはりその歌の単なる解釈を清輔や顯昭が書きつけて置いたとは思えない。空想の誇りを恐れずに言うのだが、末の松山に纏る恋物語は『古今』成立期にすでにあったのではないかろうか。東北の片田舎に住む若い男女が恋に

先に引いた『後撰集』の八首も、そうした恋物語を想定したときによく理解されてくるようと思う。八首はすべて実際の恋の贈答歌であり、かつそれらは相手の心変りを含みもつた状況の中で歌われている（五二三番の読人不知歌は「ものゝたまふ女、こと人のゝたまふときこしめして、宮」という詞書で『元良親王集』に載せられている）。

『後撰集』という集の性格が日常性を強く持っていることもこれは関連するけれど、今はそれに付いては触れないで王朝私家集の世界に目を転じて見ると、「末の松山」もしくは「末の松」「松山」という語をよみ込んだ歌は数多く現れ、そのすべてが実際の恋のやりとりで相手の心変りを咎める怨み歌だと言つてよい。『百人一首』で有名な清と源氏の仲を怨んだ言葉「松より浪は越えじ物ぞ」、ある

いは浮舟の巻で薰が匂宮との仲を怨んで浮舟におくつた「浪越ゆる頃とも知らず末の松まづらんとのみ思ひけるかな」という歌は、そういう基盤から生まれてくるものだらう。歌枕が本歌取を「基本ルート」として定着するのは片桐氏の説のとおりであろうが、それならば本歌取される必然性はどこにあるのかという問いを、個々の歌について考えることが、片桐説を承認した者の次の任務となるべきである。私は『古今』東哥が頻繁に本歌取される必然性を、それに纏る恋物語の伝承に求めたい。石原正明の指摘どおり、当面の東哥は「いかにも浪のこえざるためし」であるのに、以後それが本歌取される場合は決まって「浪のこえられたためし」として受け継がれ、愛を誓う歌にもかかわらず、怨み歌と変貌するのは、『奥義抄』で「ほどなく忘れにけるより、人の心かはるをば浪こゆると云う也」と伝えるような物語が媒介しているためだと考えたいのである。

では、興風の「浦ちかく」の歌だけがどうして恋歌ではなくて冬歌なのだろうか。『後撰』の八首と興風歌との本歌取の質の違いのよって来たる所は、『袖中抄』の次の二節が示唆しているように思う。「但に事によりて、おもひかけず山に浪こえんことをばちかひけるぞとおぼつかな

さに、彼山は遠くみれば山よりあなたに海の浪の立が上より上に見こされて山をこゆるとみゆるによりて、まことの波のこゆべきよしをちかへるなめり」。末の松山は、遠くから眺めると山上を見越して波のたつのが見えるのだといふ。そういう属目の景をもとにして、男は女に「あだし心をわがもたば末の松山浪もこえなむ」と契ったのだといふ。末の松山は、実際波が越しているように見えるらしい。という風聞は、『古今』成立期にすでに都へ伝わり、風流人士を喜ばせていたであろう。勿論それは「きみをおきて」という恋歌と共に伝えられたものだろうが、恋物語をさし置いて、その伝え聞いた景色のみに関心を払う者がいても不自然ではないだろう。興風の歌は、地方の珍しい景色のみをうたつたものだと考えられる。それを裏づけてくれる歌と詞書が『伊勢集』にある。

人の心かはりたるころ、ゑになみのこえたるをみて
まつかけてたのみし人もなけれどもなみのこゆるはな
かきつく
をぞかなしき

伊勢の歌は例の如く「人の心かはりたる」ことを怨んだ恋歌だが、彼女は波が松を越している絵を見ている。無論それは越しているのではなく、松を見こして波の見える絵に違いない。それが末の松山として描かれたものかどうかはわからないが、少くとも伊勢はその絵から、末の松山の景色を連想している。これは当時、彼の地の景色がすでに名高く知れわたつたことを明らかにしてくれるだろう。

案外、末の松山を描いた屏風絵などが沢山あつたのかかもしれない。興風の歌は、名所の景色に雪を配し、それを越す白浪と見立てた歌である。だが、やはり興風の歌は例外的なものと見なければならない。一般的には「末の松山」と言えばそれに纏る恋物語が即座に連想され、恋歌を引き出す地名としてそれは存在していたのである。そうして、「末の松山」は、約束を破るという觀念を背負つて歌枕として定着して行つたのである。

以上の如く見て來ると、『弘徽殿女御生子歌合』で、義忠が永成法師の歌を「男女いかにぞやある怨み歌」と覚えて云々と評していることも合点がゆく。義忠の念頭に、『古今』の東哥がまずあつたことは間違ひのない所だろうが、多くの人々が私的な恋の贈答の際にかわし合つた「怨み歌」

の木歌としての側面を持つたそれだ、と考えなければ意味はない。一言で言えば、長久年間においてもう定着をみた「末の松山」という歌枕が、祝の歌には相応しくないと義忠は言つてゐるのである。

三

「末の松山」という歌枕が男女の「怨み歌」ばなれをする時期と、和歌史において新風が台頭し始める時期は、重なつてゐる。

源俊頬

いつしかと末の松山かすめるはなみとゝもにや春もこ
みちのくのすゑのまつやまうらうへにこすしらなみは
ちよの数かは

源俊頬

経信の歌は祝の歌である。第三句「うらうへ」について、古典大系『平安鎌倉私家集』の頭注は、「裏と表の意

で、転じて『あべこべ』の意ともなる。ここは後者で、末の松山を波が越えるのでは、祝の歌としたら、あり得べからざる事で大変だから、『うらうへにこす』（あべこべに越す）といって、逆に意味を変えたのであるうが變った歌。おそらく末の松山に關係ある際の作歌でこうなつたものかと思われる。」と説明している。波があべこべに越すとは一体何のことだらう。付注者の誤解は、まず「末の松山」を「波の越える筈のないもの」と認識したことによるようだ。『古今』東哥だけで「末の松山」を考えようとするから、こういう妙な筋に迷ってしまうのである。末の松山を波が越すことは現実的にはあり得ないが、文学の伝統の上ではあり得るのである。私は今までにそのことを論証して來た。さらに、永成法師の祝の歌が経信以前にあったことを思い合わせれば、『平安鎌倉私家集』のこの頭注がとんでもない見当外れなものであることは明らかだ。「うらうへ」という語には、「左右」という意味もある。経信の歌は、末の松山を左からも右からも越してくる白波の数が無限な如く、御代も無限であれという意であつて、少しも變った歌ではない。注目すべきは、経信が永成法師と全く同じ発想の祝の歌を作していることである。

俊頬の歌は春歌だ。この歌は「末の松山」という歌枕を考える上で画期的なものだと私は思う。かつて私的な男女の贈答歌の中に埋もれていた歌枕をきわめて大胆に、かつ高度な譬喻を用いて春の歌によみこんだ彼の技量は頗賞されて然るべきだ。勿論その嚆矢として永成法師や父経信の作があることを認めなければならないが、波と共に越えてくる春の像は鮮烈であり、歌の姿は永成法師や経信の歌とは較べものにならない。この俊頬の歌が、家隆の「霞立つ」の歌はもとより、

藤原親盛

秋風は波と共にや越えぬらんまだき涼しき末の松山
(千載集・夏歌)

慈円

すゑのまつ年なみこゆる山のはのかすめばやがて春の
(建久八年作)

明ぼの
すゑのまつ山も霞のたえまより花の浪こす春はきにけ
(老若歌合)

り
源通具
年なみのこゆればやがて色ぞそふ霞かゝれる末の松山

(千五百番歌合)

藤原定家

春ふかくかすみの浪も立なれぬやゝきさらぎのすゑの
(最勝四天王院名所障子哥)

松山

などの歌々に与えた影響は量り知れないものがあるだろ

う。俊頬が新古今歌風形成の魁と目される所以である。

『八雲御抄』卷第六で順徳院は「古歌をとる事」について

ふれ、「上古はかくのごとし。中比は歌とる事まれ也。近

代は又おほし。其中にも、わざとめかしくみゝにたちて、

これをとりたるばかりをせんにて、わが心も詞もなき、返

々此道の魔也。尤このむべからず。近代俊頬が歌などは、

やう／＼とる事になりたるにや。それもなほちかき歌をと

るに似たり。歌をとらんには、なほあるき歌を取べき也。」

と言つてゐる。順徳院はここで、歌を取る事が模倣に終始

してはならないこと、古歌を取るべきで近い世の歌は取る

べきでないことの二つを心得として述べている。それと合

わせて、ここには一つの文学史がある。今問題にしたいの

は、この文学史である。「中比」は本歌取があまり行なわ

れなかつたという。ところが俊頬からぼつぼつそれが行な

われ、近代はその盛行をみたという。『八雲御抄』では他の所で「中比俊頬」というふうにも言つており、俊頬を「中比」と「近代」の過渡期の人間と順徳院が捉えていたことがうかがわれる。

本歌取一般についての順徳院の言を、「末の松山」にひきつけて考えるとどういうことになるか。私は今まで無批判に「本歌取」という語を使って来たが、あらためて「古歌をとる事」とは如何なることか問い合わせてみると、やはり順徳院は「中比は歌とる事まれ也」と言つてゐる。『後撰集』の八首の「末の松山」歌と『古今』東哥との関係は、順徳院の言う「古歌をとる事」とは少しずれるのではないか。新古今時代の「本歌取」の概念に包括されるのは、一応俊頬以後だという設定をした方が、當時の人にとって「本歌取」を考える近道なのではなかろうか。私達は俊頬の「いつしかと」の歌に出会つてはじめて、新古今時代ふうな「本歌取」に出くわした、と言うべきであろう。ちょうどそれは「末の松山」が、男女の怨み歌ばなれをした時期である。

俊頬は、『金葉集』に匡房の冬歌「いかにせん末の松山なみこさば峯の初雪きえも」そすれ」と共に、賀の歌とし

て永成法師の「君が代は」の歌も撰んだ。もしも永成法師の歌が俊頼の時代に現れていたら、「いはひのうたには聞えず」というような評は受けなかつたであらう。私はそろそろ冒頭の家隆の歌にもどる時が来たと感じる。

四

霞立つ末の松山ほのぼとの波にはなるる横雲の空

「末の松山」という歌枕が、私的な男女の恋の贈答の場から公的な賀の歌や四季の歌に掏い上げられて行く経過は、新しい宫廷和歌のあり方を告げているようである。この家隆の歌がのちに『新古今』に採択される理由も、男女の怨み歌ばなれをした「末の松山」が、いまだどこかに恋の余情を残しつつ豊満な宫廷和歌になりおせて いる点を、第一にあげるべきだらう。九条家の歌壇を吸収し、新しい宫廷和歌を天下にひろめようとした後鳥羽院の目には、この歌はきわめて好ましいものとして映つたに違ひない。第三句の「ほのぼのと」という語の使い方は、たとえば院の有名な「ほのぼのと春こそ空に来にけらし天の香具

山霞たなびく」における使い方と酷似している。影響関係を考えてもよいかかもしれない。

これが家隆自身にとつても重要な意味をもつた作であることは、後年の正治二年（一二〇〇）『後鳥羽院初度百首』で「契らねど一夜は過ぎぬ清見瀬波に別れる曉の雲」、建仁元年（一二〇一）『老若歌合』で「あけわたるおじまの松の木すゑより雲にはなるるあまのつりぶね」をよんでいることから察しられる。実質的な後鳥羽院歌壇の開幕にあたる正治二年あるいは翌建仁元年に、家隆はかつて建久四年によんだ「波にはなるる横雲の空」という詞を思い出して いる。建久七年（一二九六）に源通親が朝廷の実権を握つて以来、九条家側の人々は恵まれぬ立場にいた。が、正治元年に九条家は復活する。再び陽の当たる場所に立った家隆は、「霞立つ」の歌にもどり、もう一度自分の詩的出発を確かめようとしたのではなかろうか。『後鳥羽院御口傳』^(注)は「家隆卿は、若かりし折はきこえざりしが、建久のころをひより、殊に名譽もいできたり」と伝える。「霞立つ」の歌こそ、家隆という歌人の名譽を最初に世に高めたといふ想像は可能である。

家隆から少し離れてみると、「波にはなるる横雲の空」

という詞からは、定家の「春の夜の夢の浮橋とだえして峰に別るる横雲の空」（建久九年）が即座に連想される。久保田淳氏が指摘するように『新古今和歌集全評訳』第一巻、定家は家隆の歌の詞を積極的に取つたと考へるべきだろう。

『六百番歌合』で「霞立つ」の歌に合わせられたのが他ならぬ定家であつたこと、俊成が「横雲の空」殊(に)強げに侍る」と言つたこと、さらに判者俊成以上に左方（定家方）が家隆の歌に「甘心」したらしいことなどを思い合わせてみると、それは疑えない。定家は『近代秀歌』や『詠歌大槻』などで、今の世の人の作の詞は一句でも取つてはいけない、と述べており、これはそれと矛盾することになる。しかし、『近代秀歌』や『詠歌大槻』は初学者のためのいわば和歌入門書であり、そこで開陳する心得と実際の詠歌行為が全く軌を一にするとは思えない。むしろ私達は、歌学書で述べている心得から逸脱する実作者定家をこそ追求すべきだ。定家の「春の夜の」の歌は、『源氏物語』の巻名をとり入れ、その物語の世界を暗示したり、『文選』の「高唐賦」の故話を踏まえたり、『古今』の「風ふけば峯にわかるゝ白雲のたえてつれなき君が心か」を本歌取りして、大変複雑な結構を備えている。このことは何よ

りも家隆の歌を意識して、それに張合う野心を物語つ正在。

「春の夜の」の歌の出典である『仁和寺宮五十首』の冒頭歌は「いつしかとゝ山のかすみたちかへりけふあらたまるはるのあけぼの」だ。実証することは不可能だが、この歌の背景に、私は俊頼の「いつしかと」の歌があるようと思えて仕方がない。もしかりに私の直観が正しいものだとすると、「はるのあけぼの」と俊頼の「末の松山」歌から、春歌のはこびに家隆の歌を意識してくることは、自然の流れと言つてよいだろう。とすれば、定家は家隆の「春曙」に対し敢えて「春の夜の」と置いたのである。さらに、ひょっとすると定家は家隆の「末の松山」に東国の大恋物語をよみ込み、『源氏物語』の宇治十帖をそれに配したのかかもしれない。ちなみに、「末の松山」をうたった定家の歌を引いてみると、

思いでよすゑの松山すゑまでも浪こさじとはちぎらざりきや

（拾遺愚草・七八）

浪こさむ袖とはかねておもひにきすゑの松山たづね見しより

（同・二七五）

いとゞしくたえぬなげきはすゑのまつ我よりこゆる波
の高さに

(同・一五七九)

こえ／＼ず心をかくるなみもなし人のおもひぞすゑの
まつ山

(同・二五〇五)

すゑの松まつ夜はあけてかはるともこすてふ浪の聲し

立すは

(拾遺愚草貞外二八七六)

春ふかくかすみの浪も立なれぬやゝきさらぎのすゑの

松山

(拾遺愚草貞外三七九〇)

松山とちぎりし人はつれなくて袖こす波にのくる月か

げ

(同・三八二五)

といった具合で、「春ふかく」の歌以外はすべて恋の歌である。定家の場合、「末の松山」はあきらかに恋歌もどりをしていると言える。しかし、それはかつての男女の怨み歌とはおのずから質の異なる恋歌だ。末の松を待つの末と通じさせ、山を越す波が、袖を越す涙の譬喻となるといった配で、一首の裏に物語的の世界を展開させる恰好の恋歌である。男女の怨み歌としての「末の松山」は、俟頬を経過するにいたって、新しい四季の歌へと変貌し、『新古今』当代に再び現れる際には、かつての恋歌としての層が象徴と

しての意味を持つ。家隆の本歌取の手柄は、「霞立つ」の歌の背景に「末の松山」を周る「歌枕」をからめて想像させる所があったと言つていいだろ。そういうふうに「末の松山」をよむ定家が、家隆の「末の松山」に、東国の恋物語を感じとったとしても不思議はない。勿論それは裏の意味であり、表向き恋を表わす語は一つもない。にもかかわらず家隆の歌が妖艶な雰囲気をただよわせているのは、「末の松山」という歌枕の素生にかかわってくるのだろう。「波にはなるる横雲の空」は、まさに後朝の男女の別れを象徴しているようだ。それをいちばん汲んだのが定家だったのだろう。これは詞を取るというより、連歌の世界に足を踏みこんだ詠歌行為のように思われる。『新古今』では、家隆の「霞立つ」の歌と、定家の「春の夜の」の歌は並んで置かれている。