

視覚の操作

—「新古今集」と唐詩との比較を通して—

趙 青

キーワード 新古今、唐詩、和歌修辞、視覚、和漢比較

『新古今和歌集』の表現技巧について、妖艶な情緒象徴・三句切れ・体言止・本歌取りなどその方法や形式がよく指摘される。また歌人の日常生活の次元や視点を離れ、古典に基づき美的仮構世界を創作する幻想的・観念的な歌が多いとも言われる。そのためか、和歌修辞を考察する際に、「歌人の眺め方」という方向から捉える研究は少ない。ところが、「新古今集」はまた絵画的で、装飾的な特徴を持っており^①、叙景歌を詠む際に対象とする風景を目で見えていなくても、歌人がそれを脳裏に思い浮かべ、再構成してから表現した可能性は十分にある。実際、作品には遠くから近くへの視線の移動、大きな風景の中の個物への注目など、視覚の調節・操作がしばしば見られるのである。本稿では、実景描写か幻想的表現かに関係なく、歌に現れる視覚的な効果（幻視やイメージも含む）からその視覚の操作にさかのぼって分析し、新古今歌人の熟達した手法を明らかにしたい。また、これらを唐詩と比較しながら、平安歌人独特の審美感覚や世界観について考察したい。

一、梓のなかの景色

まず次の歌から見よう。

百首歌よみ侍ける時、春歌とてよめる
春風の霞ふきとく絶えまよりみだれてなびく青柳の糸
殷富門院大輔（春上73^②）

霞を衣に見立てる表現である。春風がその霞の衣を吹きほどこき、ほころびのような隙間→「絶え間」が生ずる。そこから青柳がなびいているのが見える。ここでは霞を衣に喩える表現より、むしろその「絶え間」のほうに注目したい。絶

え間から柳を見るということは、視野を一定の範囲内に限定することである。ちょうどカメラのファインダーから景色をのぞき見ているように、わざと人間の視界より小さい「枠」を作り、その中に対象を捉えている。このような表現は景色を見る際の一つの趣向と考えてもよいだろう。便宜上「枠の中の景色」と名付けておく。この「枠」は霞の絶え間以外にも、いくつかのパターンを持っている。

・木の間

五十首歌たてまつりし時
たづねきて花にくらせる木の間より待つとしもなき山のはの月
藤原雅経（春上94）

八月十五夜和歌所歌合に、深山月といふことを
ふかゝらぬ外山の庵のねざめだにさぞな木のまの月はさびしき
摂政太政大臣（秋上395）

・雲の絶え間

建仁元年三月歌合に、雨後郭公といへる心を
五月雨の雲まの月の晴れゆくをしばしまちける郭公かな
二条院讃岐（夏237）

七月七日、たなばた祭する所にてよみける
雲間より星あひの空を見わたせばしづ心なきあまの河浪
祭主輔親（秋上317）

・波の間

摂政太政大臣家歌合に、湖上冬月
志賀の浦やとをざかりゆく浪間よりこほりていづる有あけの月
藤原家隆朝臣（冬639）

夕なぎに門わたる千鳥なみまより見ゆる小島の雲にきえぬる
後徳大寺左大臣（冬645）

それぞれ「木の間」、「雲の絶え間」、「波の間」が「枠」を構成している。「波の間」の枠は少し特殊で、波動に応じて景物が見え隠れする。そして、その動的で反復的な変化が、この枠の魅力でもあるのだろう。さらに、

題しらず

春といへばかすみにけりなきのふまで浪間に見えし淡路島山
俊恵法師（春上6）

世中になをもふるかなしぐれつ、雲間の月のいでやと思へど
和泉式部（冬583）

俊恵は見たいものが見えないことを歌っている。その見たいものとは、淡路島山という景物だけではなく、「浪間より」という「枠」も含まれている。ここには景物を眺める際の定型化・類型化が窺われる。和泉式部の歌も実際に月が出て来ないのだが、それがかえって「雲間の月」の定型化を窺わせておもしろい。

これに対して、唐詩はどうだろう。

千里横黛色，數峯出雲間。 （「崔濮陽兄季重前山興」王維）

蒼茫霧雨之霽初 寒汀鷺立 重疊煙嵐之斷處 晚寺僧歸 （張誦・閑賦604）^③

雲間より見える峰と、霧の絶え間より見える寺へ帰る僧侶の姿が描写されている。「枠」は雲間と霧の絶え間であり、表現法において和歌のそれと大きな違いがない。これよりももっと一般的に唐詩で詠まれるのは「窓」という枠から見る景色「窓の中の景色」である。「窓」の「枠」は、「～の間」にできた自然風景の「枠」よりもずっと人工的で意識的な「枠」そのものであるが、「枠」のなかに見えるものだけに風景が切り取られるという共通点があるので、ここでは両者を同じジャンルとして扱うことにする。

窗含西嶺千秋雪，門泊東吳萬里船。 （「絶句四首・三」杜甫）

無復新詩題壁上，虚教遠岫列窗間。 （「宣州崔大夫閣老」白居易）

前記の王維と張誦の詩が外にいることを想定して詠まれたものであるのに対し、ここでは詩人が部屋の中にいるので、景色を描く前に「窓」の存在をしっかりと意識し、窓枠によって切り取られた構図を鑑賞する趣向である。日本と中国では住居の様式が違うので、和歌では「窓の中の景色」のような表現がほとんど見られない^④。

また、次のような独特な「枠」もある。

風吹千畝迎雨嘯，鳥重一枝入酒尊。（「昌谷北園新筍四首・四」李賀）

鳥が枝にとまって、枝が重くなり少し垂れると、ちょうどその影が酒杯の中に映る。ここでは酒杯が「枠」を形作り、枝と枝にとまった鳥が「景色」になる。窓枠に見える景色の構図が固定されている一般的な詠み方と違って、李賀の詩の場合には「枠」は同様に静的なものだが、「景色」のほうが不意に枠の中に飛び込んでくる動的なものとなっている。ここでは枠そのものも鳥の気ままな動きに応じて思いがけず枠として意識されたもので、驚きがある。唐詩の中で見ても個性的な表現だと言える。

以上和歌と唐詩の「枠の中の景色」を比較してみた。枠づけられた景色だけが風景全体の中からクローズアップされて浮き上がり、鮮明な像を結ぶ。その他の世界を切り捨てることによって、切り取られた対象が審美化される。両者の表現法は似ているが、他のつながりがなければ、和歌のこの種の表現は必ずしも唐詩からの受容だとは言えない。しかし、大きな景色を切り取り、小さな枠の中に取り込む技法によって、日本の歌人も、中国の詩人も、視覚上の新鮮さをねらい、異化的な効果を目指していたことは間違いない。

二、焦点の移動

一ではカメラのファインダーのように「枠」を設定し、そこに切り取られた風景を詠む歌を見てきた。次に他の種類の視覚の操作について考えてみよう。

百首歌たてまつりし時、春の歌

山ふかみ春ともしらぬ松の戸にたえだえかゝる雪の玉水

式子内親王（春上3）

これは雪解けのしづくに目をとめて春の訪れを知った喜びを詠んだ有名な歌である。季節の境目を表現する繊細な心や洗練された言葉「玉水」によって評価が高いが、詠まれる情景を想像してみると更に新しい発見ができる。歌はまずぼんやりとした全景を「山深み」と詠み、それから近くの「松の戸」に視線を移す。そしてさらにごく小さな「雪の玉水」に注目する。眼目は「絶え絶え」にあって、そのしづくのとぎれとぎれの有り様がじっと見つめられているので

ある。「雪の玉水」という体言止はちょうどカメラでクローズアップした時のように、そこに固定されたまなざしを意識させる。句の進行につれて背景の山の存在は自然にぼやけてくるが、眼前の玉水への注視が春を知らない山々にも春が訪れたことを思い起こさせ、全景と玉水が二重視されるのである。この歌が写実であれ、幻想であれ、読者にも全体から細部へ、そしてまた全体の想起へと視線を動かしイメージを追体験させることに見事に成功している。

また、

太神宮にたてまつりし夏歌中に
山里の峰のあま雲とだえして夕べすずしまきの下露
太上天皇（夏279）

「山里の峰」の雨雲から詠み出すことによって大きい景色が強調され、二句三句の理由付けを経て近景の細部が描写される。雨があがったばかりの夕べに近くの真木から露がしたたり落ちている。因果関係の方向付けによって全体から部分へと視線が移される。

このように、「遠」と「近」、「全体」と「部分」の距離を一方で意識させながら、他方でその意識を忘れさせる細部への集中がある。高度な技法によって一首に凝縮された言語イメージの緊密な連環が統一的な全体像を結ぶ。他にも、

五十首歌たてまつりし時
むらさめの露もまだひぬ真木の葉に霧たちのぼる秋の夕暮
寂蓮法師（秋下491）

秋歌とて
さびしさはみ山の秋の朝ぐもり霧にしほるる真木の下露
太上天皇（秋下492）

一首目は「むらさめの露」から「真木の葉」へ視線が移動し、そのあたりに立ちのぼる霧がさらに風景全体へと視線を導いている。二首目は「み山」から始まり、最後に「真木の下露」に目をとめている。それぞれ細部から全景へ、全景から細部への焦点の移動である。ちなみに、この二つの歌を撰者が秋下の巻に並べて置いているのは、このような視線の移動の対比、秋の暮れと秋の朝との対比を意図してのことであろう。

ここまでに挙げた歌の例は、いずれも視線を個物から全体へ、或いは全体か

ら個物へ移動している。そしてその視線の動きは連続的なものである。このことを念頭において唐詩を見てみよう。

唐詩は一首の中にこめられる情報量が和歌より圧倒的に多いため、視線の転換を表現するものをよく見かける。

「旅夜書懷」 杜甫

細草微風岸，危檣独夜舟。星垂平野闊，月涌大江流。・・・

「早秋三首・一」 許渾

遙夜泛清瑟，西風生翠蘿。殘螢委玉露，早雁拂銀河。
高樹曉還密，遠山晴更多。淮南一葉下，自覺老煙波。

「楚江懷古三・一」 馬戴

露氣寒光集，微陽下楚丘。猿啼洞庭樹，人在木蘭舟。
廣澤生明月，蒼山夾亂流。雲中君不見，竟夕自悲秋。

それぞれ細草←→平野、殘螢・玉露←→銀河・遠山、露氣・微陽←→廣澤・蒼山のように近景と遠景が一首の中に共存している。しかし、その近景と遠景は数多くの可能性の中から代表として選ばれた「近」と「遠」の「ある二つ」であって、両者の間に必然的な、或いは因果的な関係を構成しない。したがって技法としての焦点の連続的な移動やその結果としてのクローズアップは認められない。

また、唐詩では下のような表現を一種の定型としてよく見かける。

極目煙霞外，孤舟一使星。 （「賦得綿綿思遠道送岑判官入嶺」錢起）

滿城春色花如雪，極目煙光月似鉤。 （「登樓寄遠」李九齡）

極目無人跡，回頭送雁群。 （「并州道中」杜牧）

一首目は空の果ての水平線に帆影が見える表現で、二首目は花を見て月を眺め、三首目は遠くまで見ても地平には人影がなく、頭をめぐらして大空の雁行を眺めることを詠んでいる。いずれにしても、視線を水平線や地平線、そしてそれと接する限りない空に向けて遠望するイメージである。違いとして一首目は焦点を一点の舟に集中しているのに対して、二首目は下方の城中の花に上方

の空の月に対応させている。三首目になると、視線は眼前の地平から上天に向けられる。このように個物と一面を対応させ、焦点を一つの景物に合わせる手法は前記の和歌と同工異曲の妙を得ていると言えるだろう。ところが、二・三首の例は対句で、個物と一面の両方が互いに対等の関係として詩の中で対比されている。故に和歌のような視線の連続的動きがここでは見られない。また、一首目は一面の中の個物を描くところが和歌の表現に近いが、対句形式ではないとは言え、一面にかかっている霞と一点の孤舟との対比はやはり対句的な発想によるものである。これに対して、和歌のほうは句を次々と重ねて行きながら、視線を連続的に動かす技法を用いており、対句表現の束縛がないところで生じた日本的な修辞と言えるだろう。

三、遠近感をなくす

眺望の心をよめる

和歌の浦を松の葉ごしにながむれば梢によする海人の釣舟

寂蓮法師（雑中1603）

和歌の浦を松の葉越しに眺めると、海人の釣り舟はまるで梢に漕ぎ寄せてくるように見える。釣り舟と松の梢は実際には同一線上にあり得ない。船と葉や梢の大きさも実際にはかなり違う。それが分かっているからこの歌はおもしろいのである。船が遠いので小さく見え、梢が近いので大きく見える。もちろんその遠近感人間の目で判断できる。しかし、その遠近感を観念の視覚で操作し、距離を縮めてみると、機知に飛んだ思いがけない表現が生まれる。片野達郎はそれを「近視的把握表現」と称している^⑥が、ここではその遠近関係を強調するため、「遠近感をなくす表現」と呼ぶことにする。

上記の歌について、契沖が『河社』において以下の唐詩を引いている。

夜火山頭市，春江樹杪船。

（「送友人進士許棠」張喬）

寂蓮の作歌当時（1187年）には唐詩はすでに日本で熟読されていたから、この詩を歌人が知っていた可能性は高い。したがって上記の歌に唐詩の受容を想定することは可能だろう。また、張喬以外にも「遠近感をなくす」表現の詩作がある。

朱顔含遠日，翠色影長津。 （「賦得櫻桃」太宗皇帝）

竹霧曉籠銜嶺月，蘋風暖送過江春。 （「庾樓曉望」白居易）

桜桃が日（太陽）を、峰が月をくわえている表現である。近景と遠景との距離をわざとなくして両者がほとんど同じ平面にあるように錯覚させる。『和漢朗詠集』に収録される日本の漢詩「觸石春雲生枕上，銜嶺曉月出窓中」（直幹・山家562）は前者の表現と酷似していて、唐詩からの影響が推測される。また、このような視覚のトリック（意識的な錯覚）を生かした機知に富んだ表現はしばしば水に映る影によっても生じる。

檣出江中樹，波連海上山。 （「廣陵別薛八」孟浩然）

江動月移石，溪虛雲傍花。 （「絶句六首・六」杜甫）

石榴花發滿溪津，溪女洗花染白雲。 （「綠章封事」李賀）

孟浩然の詩は棹が江に映った木の影から突き出て見えるその一方で、波と海に映っている山が繋がっているように見えることを詠んでいる。杜甫は川に映っている月が岸辺の石から離れていき、映っている雲が花に寄りかかるように見えることを表現している。李賀は溪流に映っている雲を花が染めるという。いずれも虚像（樹・山・月・雲の影）と実物（檣・波・石・花）との関わりを詠んでいる。水面に映る影を実物に見立てることによって、映されるものと水面の距離をなくす。このような表現を和歌が受容したことはすでに明らかにされており、貫之が『土佐日記』で「むべも昔の男は、『棹は穿つ波の上の月を、船は圧ふ海の中の空を』と言ひひけむ」と賈島の「棹穿波底月，船圧水中天」^⑥を引用した後に、「水底の月の上より漕ぐ舟の棹にさはるは桂なるらし」と詠んでいることはよく知られている。また、小野美材の歌「秋の池の月の上に漕ぐ船なれば桂の枝に竿やさはらん」（後撰・秋中321）と類似しているのも周知のことである。

ここで興味深いのは、美材の歌のすぐ後に深養父の歌が置かれていることだろう。

秋の海にうつれる月を立かへり浪は洗へど色も変らず
（後撰集・秋中322）

海に映っている「月」を「浪」が寄せたり返したりして洗っているように見えるという。これも水面に映る虚像を実物に見立てて詠まれるもので、唐詩の影響と結びつけられるだろう。同じ「浪」で「洗ふ」表現は他にもある。

晚霞といふことをよめる

なごの海の霞のまよりながむれば入る日をあらふ沖つ白浪

後徳大寺左大臣（新古今・春上35）

白浪が入日の前に踊躍する様である。ここでの「あらふ」は「いる日」と「白浪」が接触しているように見させる。「いる日」と「白浪」はともに実景であり、その距離を歌人が当然意識しているのに、わざと同じ平面に見ている。これは美材の歌と違い、水面に映る影に頼らずに詠まれた機知的な視覚の表現で、むしろ前掲の寂蓮や張喬、李世民（太宗皇帝）、白居易の表現と似ているテクニックである。唐詩からの影響はあり得るが、それ以外に、和歌の屏風歌とのつながりもあるように思われる。

片野達郎は「新古今集」における装飾的な表現（叙景歌）の系譜をたどり分析した論文^⑦の中で、「遠近感をなくす」表現（論文では「近視的把握表現」）を含む装飾的な表現は、屏風絵を契機にして、その絵画的要素は歌人の胸中にイメージとなって生き、句題和歌を経て、新古今が受け継いで完成したと述べている。同論文では、貫之の屏風歌「常よりも照りまさる哉山の端の紅葉をわけて出づる月影」（拾遺・雑439^⑧）、匡房の句題和歌「天つ空ひとつにみゆる越の海の波をわけても帰るかりがね」（千載・春上38・句題「帰雁」）、兼実の歌合で詠んだ歌「霞しく春のしほちを見わたせばみどりをわくる沖つしら浪」（千載・春上8）が挙げられている。確かに「山の端の紅葉をわけて出づる月影」、「海の波をわけても帰るかりがね」、「みどりをわくる沖つしら浪」という表現から、その共通の装飾的手法が生き続けていることが窺われる。

片野の論点を踏まえて、「遠近感をなくす」表現を屏風歌という出発点に戻って見てみよう。倭絵が唐絵から独立し、唐絵に配された唐詩に代わって和歌が要求されるようになるのは古今集成立以前で、倭絵屏風画の讃として和歌が色紙形に書かれた。片野はこのような当時の文化状況を示唆して、和歌の自然描写は倭絵の写実性と密接な関係があると述べている。屏風絵では、そこに描かれた遠景と近景の距離が平板になる。「屏風歌の歌人」とも呼ばれる貫之は数多くの屏風歌を詠んでいたのも、上記の屏風歌「山の端の紅葉をわけて出づる月影」でも「遠近の距離感をなくす」発想ができたというわけである。また、「白波」が屏風絵によく登場するために、「白波」にまつわる「遠近感をなくす」表

現が類型化してたびたび詠まれることも一つの傍証になると考えられる。したがって、和歌世界の「遠近感をなくす」視覚の操作は、唐詩だけではなく、屏風絵からの影響も強いと言えるだろう。

四、眺められた世界

これまでは、視覚に関するいくつかの操作について考察してきたが、次に霞・霧・煙などにより、視覚を働かせても、景色がはっきりと見えない表現を扱う。和歌の場合、ぼんやりとした視界の中で、幾つかのものが一つに融け込み、世界全体或いは一部が見分けがつかなくなる情景がしばしば詠まれる。

祐子内親王藤壺に住み侍けるに、女房・上人など、さるべきかぎり物
語りして、春秋のあはれ、いづれにか心ひくなど、あらそひ侍けるに、
人人おほく秋に心をよせ侍ければ
あさみどり花もひとつに霞みつゝおぼろに見ゆる春の夜の月
菅原孝標女（春上56）

海辺霞といへる心をよみ侍し
見わたせば霞のうちもかすみけり煙たなびく塩釜の浦
藤原家隆朝臣（雑中1611）

一首目は霞と桜花が夜になって見分けがたく一つにかすんでいるという。詞書にもあるように、これは春秋の優劣を品評する雅遊の作であり、写実描写ではない^⑨。二首目は霞と煙が混じってかすんでいる様子を詠んでいる歌で、詞書には「海辺霞といへる心をよみ侍し」とあり、やはり写実ではなく歌合（新宮当座歌合の作か^⑩）などの場において成立したと考えられる。景物が互いにとけあい、はっきりとした境界が消え去った幻想的な世界、渾然一体とした優艶な雰囲気は新古今の審美的特徴としてしばしば語られるところである。

このような例は他にも見られる。

前大納言光頼、春身まかりにけるを、桂なる所にてとかくして帰り侍
けるに
たちのぼる煙をだにも見るべきに霞にまがふ春のあけぼの
前左兵衛督惟方（哀傷767）

守覚法親王家五十首歌に
おほぞらは梅のにはほひに霞みつゝくもりもはてぬ春の夜の月
藤原定家朝臣（春上40）

惟方の歌は前掲の家隆の歌の異曲で、定家の歌はその上に匂いも合わせたところが秀逸である。

これに対して、唐詩で霧・霞・煙を詠む場合には、そのはっきりとしない視界の中から景物を見分けしようとしている。

古木生雲際，孤帆出霧中。 （「白帝城懷古」陳子昂）

「酬鄭從事四年九月宴望海亭次用舊韻」 元稹
興餘望劇酒四坐，歌聲舞豔煙霞中。

「晚渡揚子江卻寄江南親故」 權德輿
支頤見千里，煙景非一狀。遠岫有無中，片帆風水上

このようなぼんやりとした全体の中で、個物を識別するような表現は対句的な発想によるものと考えられる。その全体と個物が、上句と下句の対比関係でなく同じ句の中に現れるにしても、無（ぼんやりして見えない）←→有（何かが見える）／大（霧がかかった全体）←→小（その中にある個物）の対照を意識した表現は対句的である。見分けがつかず霞んだ世界のみを提供することに、唐詩人はある種の落ち着かなさを感じるように思える。

また、唐詩では見分けのつかない世界は遠望によって生じる場合が多い。

江天一色無纖塵，皎皎空中孤月輪。 （「相和歌辭・春江花月夜」張若虛）

極目不分天水色，南山南是岳陽城。 （「清江曲内一絶」崔峒）

両方とも空と水の色が同じで区別のつかないことを詠んでいるが、朦朧としたというより、むしろ澄み切ったイメージがある。

管見の限り、一首全体にぼんやりした感覚を充満させてそれを美しいと見る表現は、唐詩ではほとんど見つからない。詩形から考えると、一首の中に文字数が多く、情報量が多い唐詩は多層的なイメージにこだわっている。時間や空間の変化、景物を人事に結びつける連想などが評価されるため、一種類の審美

的な感覚のみを詠むことは物足りなく感じられる。これに対して、和歌の場合は三十一文字で表現できるものには限りがあり、単一的な感覚でも許されることに加えて、その一種類の感覚だけが歌全体に満ち溢れることにより、かえって審美化される。さらに、眺められた世界をめぐる表現で和歌が唐詩と異なる発展を見せたのは、世界観や感性の違いによるものかもしれない。はっきりとしない視界の中で何かを見つけ、秩序づけようとする分析的な中国詩人に対して、日本の歌人は朦朧とした世界そのものを美として捉え、その中に自身も包まれることを好むように見える。

五、残像

視覚の操作をめぐる視界や視線の把握などについて考察してきたが、次に実際には視界に存在しないものを表現する歌を見てみたい。その瞬間にそのものが存在しないとは言え、記憶の中に存在するイメージを喚起することによって、鑑賞者の共感を呼ぶ。一種の残像効果と言えよう。新古今時代のこの種の歌については、周到に分類・解析した谷知子^①の論文がある（谷は「『消失』を詠む歌群」と名付けている）。ここでは、

深草里冬

ふかくさはうづらもすまぬかれのにてあとなきさとをうづむしらゆき

良経（秋篠月清集1321）

夢かさは野べの千くさのおもかげはほのぼのまねくすすきばかりや

定家（六百番歌合513）

などの本歌取と季節の消失を詠んだ歌例を挙げ、本歌の世界を思い出させたり、二重写しの効果をねらったりした新古今歌人の志向が指摘されている。また、

宮木野

かれわたる草のけしきにみやぎの花のさかりをおもひやるかな

顕俊（内大臣家後度歌合3）

花五十首

花をおもふ心にやどるまくずはら秋にもかへす風のおとかな
定家（拾遺愚草647・花月百首）

などの回想歌を取上げ、伝統的な美（春の花など）への愛着ゆえにその心象風景を、それが失われた眼前の景色から想起したり、二つの景色を交錯させ融合して同一空間の中に甦らせたりして、現実でありながら現実でない世界へ導くと分析している。

「消失」したものを面影として想起させるには、そのものが存在した時点からの時間的推移が必要である。季節の転換ばかりでなく、同じ季節の中で詠まれる例も見出されるのである²⁰。そして、それは主に花という素材に集中している。

題しらず

おしめども散りはてぬれば桜花いまは梢をながむばかりぞ
後白河院御歌（春下146）

残春の心を

吉野山花のふるさと跡たえてむなしき枝に春風ぞふく
摂政太政大臣（春下147）

百首歌中に

花は散りその色となくながむればむなしき空に春雨ぞふる
式子内親王（春下149）

花が散った後にその盛りの時期を思い出すことによって花への愛惜を歌い、「花鳥耽美」の雅な心情を表現する。これは同じ季節の中での時間的推移である。また、

春ふかく尋ねいるさの山のはにほの見し雲の色ぞのこれる
権中納言公経（春下156）

百首歌たてまつりし時

初瀬山うつろふ花に春くれてまがひし雲ぞ峰にのこれる
摂政太政大臣（春下157）

のように、「花」という言葉を用いず、「花を雲に見立てる」修辞技法を踏まえて、見事に花の残像を浮かせる。

一方唐詩でも、同じような表現を見つけることができる。「散った花」のむなしさを詠むことにより和歌と同様の花への愛惜が窺える。

「惜花」 白居易

可憐天豔正當時，剛被狂風一夜吹。今日流鶯來舊處，百般言語泥空枝

「履信池櫻桃島上酔後走筆送別舒員外兼寄宗正李卿考功崔郎中」 白居易

歳晩無花空有葉，風吹滿地乾重疊。

また、舟や鳥の消え去ったことを詠む詩も見られる。その残像を頭の中に焼きつけることによって感無量の心境や寂寥感を表している。

孤帆遠影碧山盡，唯見長江天際流。（「黄鶴樓送孟浩然之廣陵」李白）

千山鳥飛絶，萬徑人蹤滅。（「江雪」柳宗元）

李白は友人を見送る惆悵の気持ちを詠んで、柳宗元は冬の寂寥感を表現している。残像が喚起されることによって、静けさの中に余韻を漂わせる。

他には、季節や時間の推移によって「消失」を思わせるのではなく、景物の「無」を「有」と二重視させる特種な表現がある。

西行法師すゝめて百首歌よませ侍りけるに

見わたせば花も紅葉もなかりけり浦のとまやの秋の夕暮

藤原定家朝臣（秋上363）

定家の歌は春秋の季節を詠む際のトポスとして定着していた「花」と「紅葉」の華やかな世界を二つながら否定することによって、寒々とむなしい風景の「悲秋」を印象づけると同時に、「花も紅葉もなかりけり」という打消しが逆に花と紅葉のイメージを一挙に喚起させている。「花」と「紅葉」に象徴される伝統的な雅な空間と、それが眼前にない寂寥とした風景とを二重視させるこの歌は、時間的推移による有と無の対比ではなく、観念化した華やかさ（有）と空虚（無）の対比である。この歌の原イメージとして挙げられる『源氏物語』では、「はるばると物のとどこほりなき海づらなるに、中中春秋の花紅葉の盛りな

るよりは、ただそこはかとなう茂れる陰どもなまめかしきに」(「明石」)とある。「花紅葉」と「茂れる陰ども」を比較し、後者を「なまめかし」と審美的に評価しているのである。これに対し、定家の「浦のとまやの秋の夕暮」には審美性を越えた仏教的な世界観につながるものが感じられるように思える。

以上、風景の切り取り・焦点の移動・平面化・ぼかし・残像と、和歌表現に用いられる五つの技巧について考察してきた。このような視覚的効果を上げるための工夫は、平安歌人の高度に修辭的な技法として時代を経てますます洗練され、新古今に至っている。また、視覚の操作による表現は唐詩と異なる雰囲気をもっている。それは日本と中国の生活様式・世界の見方・審美感覚などの相違とも関係している。漢文化を確かに受容しながら、平安人は独特の世界を築き上げているのである。

注

- ① 片野達郎「新古今集における叙景歌の一考察——装飾的表現の系譜について」日本文学研究資料刊行会編『日本文学研究資料叢書 新古今和歌集』有精堂1980
- ② 『新古今和歌集』に所収される歌について、その所在を省略する。
- ③ 『和漢朗詠集』より。
- ④ 「五月雨の雲の絶え間をながめつゝ窓より西に月を待つかな」(荒木田氏良・夏233)のような窓が詠まれる歌もあるが、漢詩の受容だと知られる。ここでは、「雲の絶え間」と「窓」が二重の枠を構成する。
- ⑤ 同①
- ⑥ 長谷川政春ら編『新日本古典文学大系 土佐日記』(岩波書店1989)15頁注釈による。
- ⑦ 同①
- ⑧ 同歌は『新編国歌大観』で「つねよりも照りまさるかな秋山の紅葉を分けて出づる月かげ」(「貫之集」40番)となっている。
- ⑨ 秋との比較では光を浴びた明るい春を詠む歌も多いが、ここではおぼろ月夜の美しさを「あはれ」と見ている。
- ⑩ 田中裕・赤瀬信吾『新日本古典文学大系 新古今和歌集』岩波書店1998 470頁注釈
- ⑪ 「新古今歌人の『消失』を詠んだ歌群について——イメージの重層法の形成——」(「国語と国文学」第63巻1986.12)

- ⑫ 谷の論文では本歌取を分析する関係で、落花の歌について「季節を同一としているならば、本歌の世界は消失し得ないのである」と述べ、季節を転ずる歌だけを対象にしている。本稿では落花の歌も「残像」の他の歌と同一線上に扱う。

付記 勅撰集・『源氏物語』・『土佐日記』の本文、歌番号は『新日本古典文学大系』（岩波書店）によった。他の歌番号、表記は『新編国歌大観』（角川書店）によった。

参考文献

- 石川常彦『新古今の世界』和泉書院1986
小沢正夫『古今集の世界』塙書房1961
風巻景次郎『風巻景次郎全集 5 和歌の伝統』桜楓社1970
風巻景次郎『風巻景次郎全集 6 新古今時代』桜楓社1970
片桐洋一『古今和歌集の研究』明治書院1991
片野達郎『日本文芸論叢』新典社1991
松浦友久編著 植木久行・宇野直人・松原朗著『漢詩の事典』大修館書店1999
关滢・朱炯远等主编《唐诗宋词分类描写辞典》辽宁人民出版社1989