

## 赤人の叙景の構図

鈴木 日出男

一

通常、叙景歌とは、自然の景観をなるべく客観的に詠んだ歌、ぐらゐの概念として用いられている。しかし、和歌がもともと人間の主観的感情を表出する詩形式であるにもかかわらず、この自然景物の客体物象を感情表出の対象とするのは、どういふことか、叙景歌という概念は常にこの問題を内包している<sup>(1)</sup>。こうした観点からみれば、和歌に詠まれた自然景は、原則的には、心象風景として再生されたものとみてよいのではあるまいか。実際の自然と和歌表現としての自然の間には、それじたい実在する自然の客観性と、心情を客体化するかたちとしての客観性という相違が横たわっている。右の「なるべく客観的に」という叙景歌特有の説明の言辞にも、主観的感情が客観的自然を経由してやがて心象風景として定位するまでの、表現上の経緯がはらまれているであろう。叙景歌にとって、実在の自然は表現上の媒体にとどまるしかない。したがって叙景歌成立の由因を、圍繞

する自然界の豊穠さに求めるだけでは、とうていその本質に立ち入ることができない。

いうまでもなく右の叙景歌という語は、近代人の創始した概念でしかない。しかしながら古代和歌の表現の本性を把握するのに、きわめて有効な視点となるはずである。もとより万葉和歌はその時代を経るごとに自然を詠みこむ度合が濃密となった。すなわち、心情語句と物象語句の対応からなる寄物陳思型が、和歌形式の基本とさえみられるほど原初的であり、根強く伝統的であったが、奈良時代初頭の万葉第三期以後、自然物象を表す語句だけから成る詠物歌および叙景歌が豊富に詠まれるようになり、自然との関りかたの多様性を示すようになる。<sup>(2)</sup>

右のうち、部立名としても採用されている「寄物」(寄物陳思)・「詠物」の二つは、それだけに当時の人々に明確に自覚された表現方法の概念であった。他方、後世の命名にすぎない叙景は、当時の一般的な用語ではないけれども、実際に和歌の表現方法の一位相をなすようになったとみられる。この叙景は、寄物・詠物との比較からいえば、自然物象を表す語句からだけ成り、しかも一続きの景観を描く歌であることになる。しかしこれが当時の一般的な用語として部立名その他にも用いられず、また集中にも一括された歌群として配列されていないのであるから、寄物や詠物に比べればその概念としての自覚や自立の度合が薄弱だったことになる。もちろん如上の表現概念の用語と表現の実際との間には、編纂と実作をめぐる時代と人との差異が含まれるけれども、じつはこうした現象からも、叙景歌ははじめからそれじたい自立した表現法として十分に自確されて成り立っていたとみるよりも、他の作歌意識から派生的に結果されたとみる方が穏当ではなからうか。したがって、いわゆる叙景歌がそれじたいとしての部立や範疇をもたないとすれば、実際には集中どのような歌群のなかに位置づけられているのか、これが一つの着眼点となるはずである。周知のごとく、赤人を典型とする初期叙景歌と目される歌々は巻

## 赤人の叙景の構図

三・六の雑歌群に集中している。もちろんそこでは細分化された下位部立は示されていないが、内容的には、巻一以来の雑歌の主要範疇である行幸従駕、あるいは羈旅の歌群に属している。また集全体でも叙景歌は雑歌に分類されるのが常であり、細分化された巻七雑歌では「詠物」や「羈旅」(「場所」)にて詠める」の題詞の類型をも含む部立などに、また巻八・一〇では季節の自然を対象として「詠物」の部立の類型による四季別雑歌に、あるいは巻九の雑歌などでは下位部立がないにしても「(場所)にて詠める」の題詞の類型にまとめられている。また巻一七以後では宴席・遊覧の作にも多く見られる。すなわち集中の叙景歌は、内容的な分類からは、行幸従駕の作(末期万葉では少ない)・羈旅の作・遊宴の作に含まれ、表現方法上の分類では「詠物」の作に含まれるということになる。編纂時期の比較的新しい巻々においても、実際に叙景歌が存在するにもかかわらず、それに見あうべき概念用語が用いられなかったということを、ここでもう一度確認しておきたい。自然物象との関りかたは部立としては「寄物」・「詠物」にとどまるのである。そして羈旅は、内容上の分類であり、表現上の用語ではない。さて初期叙景歌の典型的な歌人と目される赤人の歌々は、実際どのようなように叙景歌的であるのか。まず赤人の短歌すべてを抽出し、そのなかで叙景歌やそれに準ずるとみられる作を検討してみたい。左に掲げる短歌全体のうち、Aは叙景歌、A'は叙景歌に準ずるもの、Bは寄物陳思型の歌、Cはそれ以外である。これによっても、確かにAやA'の多量さが知られる。

### 富士山の歌

A 田児の浦ゆうち出でて見ればま白にそ富士の高嶺に雪は降りける(反歌)(3・三一八)

伊予温泉の歌

C ももしぎの大宮人の熱田津に舟乗りしけむ年の知らなく〔反歌〕(3・三三三)

神岳の歌

B 明日香川川淀去らず立つ霧の思ひ過ぐべき恋にあらなく〔反歌〕(3・三二五)

(羈旅の歌)

A 縄の浦ゆそがひに見ゆる沖つ島漕ぎ廻る舟は釣りしすらしも(3・三五七)

A 武庫の浦を漕ぎ廻る小舟粟島をそがひに見つともしき小舟(3・三五八)

B 阿倍の鳥鶉の住む磯に寄する波間なくこのころ大和し思ほゆ(3・三五九)

B 潮干なば玉藻刈りつめ家の妹が浜づと乞はば何を示さむ(3・三六〇)

C 秋風の寒き朝明を佐農の岡越ゆらむ君に衣貸さましを(3・三六一)

B みさご居る磯廻に生ふるなのりその名は告らしてよ親は知るとも(3・三六二)

B みさご居る荒磯に生ふるなのりそのよし名は告らせ親は知るとも(3・三六三)

春日野の歌

B 高座の三笠の山に鳴く鳥のやめば継がるる恋もするかも〔反歌〕(3・三七三)

故藤原不比等の山池しの歌

A 古いにしへのふるぎ堤は年深み池のなぎさに水草生ひにけり(3・三七八)

(韓藍の歌)

B 我がやどに韓藍蒔き生ほし枯れぬれど懲りずてまたも蒔かむとそ思ふ(3・三八四)  
真間の手児奈の歌

A' 我也見つ人にも告げむ勝鹿の真間の手児名が奥つき処(反歌)(3・四三二)

A' 勝鹿の真間の入江にうちなびく玉藻刈りけむ手児名し思ほゆ(反歌)(3・四三三)

紀伊国行幸歌

A' 沖つ島荒磯の玉藻潮干満ちて隠らひゆかば思ほえむかも(反歌)(6・九一八)

A 若の浦に潮満ちくれば瀉をなみ葦辺をさして鶴鳴きわたる(反歌)(6・九一九)

吉野行幸歌

A み吉野の象山のまの木末にはここだも騒く鳥の声かも(反歌)(6・九二四)

A ぬばたまの夜のふけゆけば久木生ふる清き川原に千鳥しば鳴く(反歌)(6・九二五)

A あしひきの山にも野にもみ狩人獵矢手挟み騒きてあり見ゆ(反歌)(6・九二七)

難波宮行幸の歌

A 朝なぎに梶の音聞こゆ御食つ国野島の海人の舟にしあるらし(反歌)(6・九三四)

印南行幸の歌

A 沖つ浪辺つ波静けみ漁りすと藤江の浦に舟を騒ける(反歌)(6・九三九)

A' 印南野の浅茅おし並べさ寝る夜の日長くしあれば家し偲はゆ(反歌)(6・九四〇)

A' 明石潟潮干の道を明日よりは下笑ましけむ家近付けば(反歌)(6・九四一)

## 辛荷の島に過る時の歌

A' 玉藻刈る辛荷の島に鳥廻する鵜にしもあれや家思はざらむ〔反歌〕（6・九四三）

A' 鳥隠り我が漕ぎ来ればともしかも大和へ上るま熊野の舟〔反歌〕（6・九四四）

A 風吹けば波か立たむとさもらひに都太の細江は浦隠り居り〔反歌〕（6・九四五）

## 敏馬の浦に過る時の歌

B 須磨の海人の塩焼き衣のなれなばか一日も君を忘れて思はむ〔反歌〕（6・九四七）

A ますらをほみ狩に立たし娘子らは赤裳裾引く清き浜辺を（6・一〇〇一）

## 吉野行幸の歌

A 神代より吉野の宮にあり通ひ高知らせるは山川を良み〔反歌〕（6・一〇〇六）

## 春の雑歌

A' 春の野にすみれ摘みにと来し我そ野をなつかしき一夜寝にける（8・一四二四）

A' あしひきの山桜花日並べてかく咲きたらばいた恋ひめやも（8・一四二五）

A' 我が背子に見せむと思ひし梅の花それとも見えず雪の降れば（8・一四二六）

A' 明日よりは春菜摘まむと標めし野に昨日も今日も雪は降りつつ（8・一四二七）

A' 百濟野の萩の古枝に春待つと居りしうぐひす鳴きにけむかも（8・一四三二）

## 夏の雑歌

A' 恋しけば形見にせむと我がやどに植ゑし藤波今咲きにけり（8・一四七一）

(春鶯の歌)

A' あしひきの山谷越えて野づかきに今は鳴くらむうぐひすの声(17・三九一五)

二

右に分類される赤人の叙景歌、あるいはそれに準ずる歌とはどのようなものか。それらを順次、具体的に検討するところから始めるほかあるまい。

田児の浦ゆうち出でて見ればま白にそ富士の高嶺に雪は降りける(3・三一八)

古来、富士の美の典型とされるこの歌の、山頂を中心に、広大で、しかも均斉のとれた風景。どのような表現の方法によって、この風景は成り立っているのだろうか。まず、「田児の浦ゆうち出でて見れば」の作者の行動と視点に導かれているために、近くの田児の浦(興津の東方から由比を経て蒲原に至る海岸)の近辺の海岸風景も、一応は視界に入っていることに注意すべきであろう。しかしその近景が「田児の浦」という地名の提示だけに終わっているために、せいぜい波音の聞こえるぐらいの漠然とした海辺の光景にとどまっている。ところが、この漠然さによって、詳しく具体的に叙述される富士の遠景がくっきりと浮かびあがってくる。当然ながら、その中間には遠大な空間が広がってもくる。したがってここでは「うち出でて見れば」という人間の行動を含めることが、かえって叙景の純度を高めることになった。そして、「うち出で」が「今までまわりに山などの障害物があつて視界がさえぎられていた所から急に広々とした所に出ること」(小学館・日本古典全集『万葉集・一』当該歌注解)と

みられるだけに、視界の一層の広がりがある。ところで、この地点からの実際の眺望については諸説あるが、「薩埵峠（九〇メートル）を越え、下りかけた辺で、正面に金倉山（蒲原後方の山）越しに富士を仰ぎ左に駿河湾を眺めて詠んだものであろう」（前掲書）とするのが穏当である。しかしこれは事実であって表現ではない。表現においては、この手前の景があえて漠然とぼかされ、そのことによってかえって遠景の「ま白にそ富士の高嶺に雪は降りける」の映像が具体的な鮮明さを見せることになる。しかも、上の「見れば」をうけて助動詞「けり」で結ぶという発見的感動の語法によっているために、感動の集注点として富士山頂に風景の焦点が絞られることになる。逆にいえば、鮮明な焦点から放射的に空間が拡張されている。この風景の中心点をなす富士山頂の景は、

「ま白にそ……雪は降りける」の、降雪の白さという色彩の具象性によっている。そして「白」の提示がおのずから、遠大な空間を構成する上部の大气の青さと、下部の海辺の青さを想像させることになる。「ま白」は、そのような色彩の照応を得ることを通して、清純無垢な純白さをきわだてる。さらにそれが、遠近を隔てた広大な空間の果てに位置づけられることによって、高潔なまでの麗姿として理想的に定位しているのである。それだけにこの気分は、先立つ長歌の「神さびて高く貴き」の辞句に照応することにもなるか。というよりも、その崇高さを直接述べた語句を鮮明な映像へと具象化したのが、この短歌であったとみてよいであろう。明らかにこれは、一種の遠近法によって描かれた風景である。むしろ、遠近法の構図が構えられることによって風景が風景として成り立っている。したがって、自然があるがままに模写したという性質のものでもない。もとより自然描写の純粹客観などありようもないだろうが、ここでもこの独自の構図法を經由することによって作者の主観が自然の客観的な対象と結びついているのである。さて、このように風景が固有の構図をもって描かれるとは、どうい



うことであろうか。ここでは、焦点である中心部への集注、あるいはそれからの放射によって独自に奥行の広がられた空間が造成されている。したがってその空間は、固有の秩序をはらんでいる。この、あるがままでもない固有の空間は、それだけに独自の世界感覚を基盤として成り立っているともいえよう。右の富士の歌においても、高潔の純白さを中心として、しかもそれをきわだてている空間の広がり、理想の平衡感覚をはらんだ理想の世界像を顕現させているといつてよい。願わしがるべき、安定感のある世界秩序をかたどっているのである。

ところで、このような固有の世界空間は、先立つ長歌においては必ずしも造成されていない。

天地の 分かれし時ゆ 神さびて 駿河なる 富士の高嶺を 天の原 振り放け見れば 渡る日の 影も隠らひ 照る月の 光も見えず 白雲の い行きはばかり 時じくそ 雪は降りける 語り継ぎ 言ひ継ぎ行かむ 富士の高嶺は

長歌の「天の原振り放け見れば」は、短歌の「田児の浦ゆうち出でて見れば」に類似する言葉でもあり、富士を大空のただなかに見上げられる対象として位置づけている。しかしここでは、見る者の地点も明らかにされず、見る主体と見られる客体との距離関係が重大に扱われてはいない。むしろ見られる対象の、「渡る日の 影も隠らひ」「照る月の 光も見えず」「白雲も い行きはばかり」「時じくそ 雪は降りける」という光や色彩による四つの映像じたいが眼目とされている。それぞれの映像じたいは視覚的に鮮明であるものの、しかし遠近法的な空間を造成していない。この継起的ではない四つの映像は、もともと長歌特有の、対句ふうに重畳させられた観念的語句によっていて、それだけに一続きの景観としての連続性と統一性を發揮しえないということでもある。いったい、この富士の歌を典型として、風景を全体的に統一づける表現がもっぱら短歌においてのみ達成されて

いるという点に注意すべきであろう。短歌においてはじめて、空間が統一的に秩序だてられ、それじたい完結的であるところの風景が構成されているのである。

次に一連の羈旅歌群(3・三五七〜六三)。このうち叙景歌と目されるのは、

繩の浦ゆそがひに見ゆる沖つ島漕ぎ廻る舟は釣りしすらしも(3・三五七)

武庫の浦を漕ぎ廻る小舟粟島をそがひに見つともしき小舟(3・三五八)

の二首である。いずれも「そがひに見ゆる」は、見る者の行動や知覚を含みながら見られる物象個々の配置関係を示すという点において、前掲富士山歌の「うち出でて見れば」とも近似した位相をもって、叙景の構図を決定づけていよう。もとよりこの「そがひ」は古来諸説を生ぜしめた難解語の一つであるが、ここでは旧説を整理しながら自説を展開した小野寛氏の見解に従いたい。前者の歌に關して氏は「赤人は繩の浦から沖の島の方を眺めていたのではないか。(中略)赤人の立っている海岸は『繩の浦』である。『繩の浦』から沖合いに見える『沖つ島』を」詠んだとして、さらに次のように論じている。「海の向こうにある沖の島を、足元からずっと沖へ目をあげてゆくようにとらえたのちがいない。『ゆ』はその視点の出発点を示す。赤人は、二例とも(ほかに「雑賀野ゆそがひに見ゆる沖つ島」(6・九一七、長歌)をもさす——鈴木注)その『そがひに見ゆる沖つ島』を一首の中心として歌っているのだ。『そがひに見ゆる沖つ島』は単なる点景ではなく、その一首の中心舞台となっている。赤人も、そしてわれわれ観客も、この舞台を繩の浦から、(ゆ)見、雑賀野から、(ゆ)眺めるのである。そこから『しろ』のイメージはない。浦から海を隔ててその海の先へ目を向けるのである。そこには遠く離れゆくイメージがある」と。ここには明らかに、遠近法による構図がある。つまり、立脚点の浦と遠望される沖つ島によつ

て叙景の範囲が枠づけられ、遠景の釣する舟に焦点が絞られている。「漕ぎ廻る」ことじたいは動的で時間をはらんだ語句だけれども、全体の広大な視界のありようや、「釣すらしも」の単一的な状態であるところから、靜的な空間の描写へと転換されている。したがって「漕ぎ廻る」は、せいぜい海面に描かれている航跡のゆるやかな曲線と、ほとんど静止している海人の舟を見ている表現であろう。しかも末尾「らしも」の推定形が、状態の具象を言いながらも不確かなものとして遠景の位置を保たせている。そして釣する海人たちも遠い風景の一齣となっている。また「……小舟、……小舟」の二段構成による後者の歌も、武庫の浦と粟の島によって限定された空間の広がりをもち、しかも具象化されている小舟に焦点が絞られる点で、前者にひとしい。ここでは心情語「ともしき」が、小舟への注意力を強く喚起させて、いよいよ風景の中心点をきわだたせているのである。かくして右の二首はともに、海上に独自の空間の広がりを作成することになるが、じつはそれが安定した靜穩の心象世界であるにほかならない。

ちなみに、この羈旅歌群の他の五首は、いずれも寄物陳思型の表現によつて、内容的には望郷歌二首（三五九、六〇）他の旅人を思ふ歌一首（三六一）、行きずりの恋とおぼしき歌二首（三六二、三或本）。それらは、表現の内容においても方法においても羈旅歌一般の傾向とひとしい。特に寄物陳思型の方法や望郷・恋の内容は羈旅歌本来の最も伝統的なものであるといえよう。そのような歌群の一部を占めている右の叙景歌は、奈良朝以後しだいに多岐な表現を生み出そうとしていた羈旅歌の、一つの新しい傾向であったとみられるのである。旧来の望郷や恋を歌いながら、他方ではこのような自然の景観をも詠むことになった。

次の、故藤原不比等の山池しづみを詠んだ一首は、叙景というよりも、むしろ詠物に近いけれども、ここにも右にみ

てきた遠近法的な構図が示されている。

古いにしへのふるき堤は年深み池のなぎさに水草生ひにけり(3・三七八)

まず、近似しあう語が密接している点に注目されよう。すなわち、一つには「古」「ふるき」「年深み」と類似語の重畳の脈絡があり、他方では「堤」↓「池」↓「落」↓「水草」と周辺から中心部へと漸層的に焦点が絞られていく。それが、やはり一種の遠近法的な方法となつて独自の奥行を深めている。そしてこの視界の焦点をしないで絞りに絞られてゆく過程に、他方での「古」「ふるき」「年深み」の重畳が交響しあうために、その中心点の「水草」は久しい時代の経過を思わせる景物として定位している。つまり空間の奥行が時間の奥行をも作り出しているのである。とはいえ、これは時間の必然的経過をはらんでいるということではなく、したがって歴史的な認識などというものではない。時の推移を思う現在の心象を、静寂な空間のなかに形象しているのである。これは不比等の死から十数年後の作ともいわれるが、表現したいにはその特定人物を超えた、人の世と自然の摂理を思いやる観照がたたえられている。この空間はやや不気味な静寂を感取させもするのである。

また、真間の手児奈伝説の長歌の反歌も、叙景歌でこそないが、赤人らしい構図によっている。

我も見つ人にも告げむ勝鹿の真間の手児名が奥つき処(3・四三三)

勝鹿の真間の入江にうちなびく玉藻刈りけむ手児名し思ほゆ(3・四三三)

一見するところ特色のない平凡な歌のようにもみえるが、前者の「勝鹿」↓「真間」↓「手児名」||「奥つき処」、あるいは後者の「勝鹿」↓「真間」↓「入江」↓「玉藻」||「手児奈」と、しだいに中心点に向かっていく漸層法が赤人の他の叙景の方法と共通している。中心点の「奥つき処」あるいは「玉藻||手児奈」に収斂していくま

での広い空間には、手児奈の悲劇の残響余韻がひびかせられていよう。特に後者の歌において著しい。これは、次に掲げる長歌の施線部分に対応するとみられる。

古に ありけむ人の 倭文機の 帯解き替へて 庵屋立て 妻問ひしけむ 勝鹿の 真間の手児奈が 奥つきを こことは聞けど 真木の葉や 茂りたるらむ 松が根や 遠く久しき 言のみも 名のみも我は 忘らゆましじ

長歌の「勝鹿」↓「真間の手児奈」↓「奥つき」は、ほとんど地名の紹介にしか機能していない。「奥つき」以下、年久しく樹木に蔽われた墓所がつきとめがたいとするのは人麻呂の近江荒都歌(1・元)を思わせる表現でもあるが、ここには短歌にみられたような空虚なまでの空間がはらまれていない。緊張感をはらんだ遠近法の文脈は、短歌という適切な形式において成り立っているのであろう。

次は紀伊国行幸歌の反歌。

沖つ島荒磯の玉藻潮干満ちい隠り行かば思ほえむかも(6・九一八)

若の浦に潮満ち来れば瀉をなみ葦辺をさして鶴鳴き渡る(6・九一九)

第一首の「沖つ島荒磯の玉藻」はやはり漸層法によっているが、しかし、それを見ている者との距離関係が示されていないところから、空間処理のしかたはきわだっていない。それを、ここでは長歌中の「雑賀野ゆそがひに見ゆる沖つ島」に委ねてしまっている。けれども「沖つ島」はいちおう遠景であり、さらにそれが微視的に凝視されるといふ構図ではある。そしてその遠景が「沖つ島」↓「荒磯」↓「玉藻」と漸層的に絞りあげられ、「玉藻」が海水に隠れるか否かという微妙な揺らぎへの関心が景の焦点となっている。「潮干満ちい隠り行かば」の

重畳もきわめて細微な表現である。それが、やや恋情的な語句「思ほえむかも」で承接されるのであるから、これは遠く人心を惹きつけてやまない海上の美宝として顕現してくる。

第二首は、完璧なまでに遠近法によつた叙景である。もつとも、「若の浦に潮満ち来れば瀉をなみ」だけでは、「若の浦」との位置関係もわからず、しかも表現が説明的でありすぎる。しかしここに「葦辺をさして鶴鳴き渡る」が加わることによつて様相は一変する。上句の説明に導かれ、鶴が和歌の浦から離れて葦の生えている岸辺をめざして飛びわたっていくのだ、と知られる。叙景の構図が遠景の「葦辺」の一点に集中すべく、鶴の群れが大空を、その位置の遠近に応じて大小の形姿を見せながら葦辺に吸いこまれるように翔び渡つてゆくのである。これは、自然界の雑多な現象のなから、端正に整えられた形姿が、一瞬なりと発見されたとして成り立っているような構図である。この歌を、やや類似した高市黒人の「桜田へ鶴鳴きわたる年魚市瀉潮干にけらし鶴鳴き渡る」(3・二七二)と比べれば、いっそう明瞭であろう。「桜田」と「年魚市瀉」の関係が不鮮明な表現になつてゐるところからも、鶴が作者の頭上を翔び渡るだけに近く、その群れを一点に集中させるような焦点が鮮明でない。しかも、第二・五句の繰り返しがいいよ、頭上の鶴が次から次へと印象を与えてもいよう。鶴の羽ばたきは聞こえても、風景としての統一性は薄い。ちなみに以上の二首を、先立つ長歌とつきあわせてみよう。

やすみしし わご大君の 常宮と 仕へ奉れる 雑賀野ゆ そがひに見ゆる 沖つ島 清き渚に 風吹けば  
白波騒ぎ 潮干れば 玉藻刈りつつ 神代より 然そ貴き 玉津島山

この長歌から直接に導かれてゐる反歌は、第一首だけ。ここでの「沖つ島清き渚に風吹けば白波騒ぎ潮干れば玉藻刈りつつ」に比べれば、反歌の、固有の構図による風景の度合が明らかであろう。そして反歌第二首は、長歌

の詞句にとらわれることもなく、別個の風景を生み出している。とはいえ、長歌から一面では連続している。この海浜の、空と海と地が理想的に配置された整然たる空間そのものが、作者の感動的対象であるはずだ。しかしこうした対象は、第一首の反歌もそうであるが、長歌の常套的な讃歌性と一面では連続しながらも、そこから逸脱して、あらためて自然と対峙することになった一個の人間の感動にほかならない。

次に、名高い吉野行幸歌の反歌二首。

み吉野の象山のまの木末にはここでも騒く鳥の声かも（6・九二四）

ぬばたまの夜のふけゆけば冬木生ふる清き川原に千鳥しば鳴く（6・九二五）

第一首。「ここでも騒く鳥の声かも」という喧噪を言うことが、かえって風景の静寂さをきわだてる。その逆説的な効果の秘密はどこにあるのだろうか。もしも「ここでも騒く……」の叙述だけであつたら騒がしさそのものに終始するにちがいない。しかし「み吉野の象山のまの木末の」という、吉野山地全体の鳥瞰を含んだ広大な視界から、しだいに焦点が絞られてついに「木末」の「鳥」にまでいたる漸層的な視角の変化に、逆説の効果が果たされている。つまり鳥たちの騒がしさが、吉野山地のほんの一隅にすぎないという設定から、広大な空間の森閑さがおのずと表現されることになる。近景としての象山の、その「木末の」「鳥」の鮮明な焦点を中心に、吉野の山々の形姿が茫漠とした遠景としてその背後におしやられている。こうした遠近法的な構図が、静寂さをたたえた山合いの風景を深々と描くことになった。そして「騒く」という聴覚が、かえって吉野の風景に固有の奥行を与えるべくその視覚を鮮明にしているともいえる。かくして自然の、神秘的なまでの静寂さが空間として形象されているのである。

第二首。これは夜の闇の、したがって実際には目に見えない景を含んでいる。枕詞「ぬぼたまの」によって強調された漆黒の夜が、「ふけゆけば」として明確に設定され、そのために知覚できるものは「千鳥しば鳴く」という聴覚への刺激だけである。「冬木生ふる清き河原」は脳裡に刻印された昼の記憶にすぎないのだが、それが樹木と清流の具体的な描写として風景の中心をなしている。その記憶の映像は、現在の「千鳥しばなく」の聴覚を媒介として、見えざる闇のうちに現在の景を積極的に想像させることになろう。したがって現在の唯一の知覚である「千鳥」の声は、全体の風景を具象化する核、構図的には焦点となっている。そしてこの「千鳥」の声は水辺の冷やかに純清な感覚を喚起させるであろう。過去の映像と現在の聴覚によって記憶のなかの「清き」よりもっと純清な水辺の光景だけが、深い闇を背景として理想的に浮かびあがってくるのである。赤人の叙景はしばしばこのように記憶や想像によって描かれるが、そうした作用が独自の風景の焦点と広がりを作っている。

右の反歌二首の、先立つ長歌からの強い独立性は従来よく指摘されるところであった。とはいえ、ここでも長歌の末尾「その山の いやますますに この川の 絶ゆることなく ももしきの 大宮人は 常に通はむ」から導かれる山と川である。その山と川が、それぞれ朝と夜の固有の時を得てはじめて独自の表現を実らせている点を重視しなければなるまい。山合いの奥深さを朝の陽の澄明さに、川の奥行を夜の闇の深さに形象することを通して、かけがえのない風景が成り立っている。

吉野行幸歌には、もう一組の長反歌がある。

あしひきの山にも野にも狩人獵矢手挟み騒きてあり見ゆ（6・九二七）

赤人の作歌にはしばしば人物や物事の微動するさまが詠みこまれているが、それがかえって景としての安定を



表すのに効果的であることが多い。ここでも、獲物を狙って右往左往している御獵人を「得物矢手挟み散動きたり」としているのは、それじたい絶えず変化しつづける動態的なものでありながらも、かえって静態的な光景の描写となっている。この逆説的な効果がなぜ可能か。それは、「あしひきの山にも野にも」という広大な視界への鳥瞰をはらんでいるからであろう。ここでは「あしひきの」の枕詞も軽くはないし、「野にも山にも」の重畳も大事である。実際には御獵人たちの行動がどんなに激動的であろうとも、遠く広い視野の大きさはそれをむしろ四囲の不動の山野の点景に近いものにしていく。そしてこの微細な点景が風景の焦点とさえなってくる。しかもその「得物矢手挟み散動きたり」の人間の行動は、この風景に緊張した躍動感を内包させることになる。春の野山の広がりとともに心の躍動が広がっている。ちなみに、この長歌、

やすみしし わご大君は み吉野の 秋津の小野の 野の上には 跡見す多置きて み山には 射目立て渡  
し 朝狩に 鹿猪踏み起こし 夕狩に 鳥踏み立て 馬並めて み狩そ立たす 春の茂野に

では、野と山の狩のための設営と、狩人たちの行動とは完全に分離されている。しかも「野の上には……」「み山には……」や「朝狩に……」「夕狩に……」の対句ふうの表現も、風景としての緊張的な連続性を保持しないのである。

次に難波宮行幸歌。反歌は一首だけである。

朝なぎに梶の音聞こゆ御食つ国野島の海人の舟にあるらし(6・九三四)

「朝なぎに梶の音聞こゆ」で、朝の海上の静けさと、舟こぐ梶の音がきわだてあっている。そしてこの聴覚によって、見えざる風景が見えてくる。海上の舟が「御食つ国野島の海人」のものと具体的に推定されるとき、漁

にいそしむ海人たちの舟の、朝なぎの海上をはるかに滑るように漕ぎ出ている光景が浮かびあがってくる。いうまでもなく景の中心である「舟」に、感動も集中している。ここでも短歌は、天皇の偉徳とそれに奉仕する御食つ国の海人の精勤ぶりを言う長歌から、一面では逸脱して固有の風景を描いている。

また印南野行幸歌には三首の反歌がみられる。第一首は典型的な叙景であるが、第二・三首はやや寄物的な面もあり家郷を想う内容の歌となっている。

沖つ浪辺つ波静けみ漁りすと藤江の浦に舟を騒ける（6・九三九）

印南野の浅茅押し並べさ寝る夜の日長くしあれば家し惚はゆ（6・九四〇）

明石鴻潮千の道を明日よりは下笑ましけむ家近付けば（6・九四一）

第一首では、海上一面の波浪の穏やかさをいう「沖つ浪辺つ波静けみ」によって、まず風景の広い範囲が提示される。その上で、「藤江の浦」という特定の区域に視野がせばめられ、さらに漁する「舟を騒ける」と焦点が絞られるのである。小刻みに揺れ動く「騒ける」は、前掲歌「み狩人……騒きてあり見ゆ」と同じように、広大な視界のなかでの微動として、かえって安定した静態感を与える。とともに遠近法による高度の距離感を構成している。海上の、広大で静穏な空間が、適切な中心点を得てすぐれた平衡感覚を保っている。これは、長歌の間部「印南野の 大海の原の あらたへの 藤井の浦に 鮪釣ると 海人舟騒き」と呼応することになるが、やはり風景としての完結性が薄弱である。それと逆に短歌においては、「沖つ浪辺つ波静けみ」もかけがえなく重大であることが証されよう。

第二・三首は、長歌と語句の上で直接の連続性もなく、叙景的であるが、むしろ羈旅歌の家郷を想う表現類型

に基づいていよう。類型的でもあるが、「印南野の浅茅押並べ」「明石瀉潮干の道を」に叙景の適切さはうかがわれよう。

次は、辛荷島を過ぎる折の歌。長歌したいが、家郷を想う羈旅歌の一類型によっているが、反歌三首中、第一・二首はやや寄物的な望郷歌、第三首が叙景歌である。

玉藻刈る辛荷の島に鳥廻する鵜にしもあれや家思はざらむ（6・九四三）

鳥隠り我が漕ぎ来ればともしかも大和へ上るま熊野の舟（6・九四四）

風吹けば波か立たむとさもらひに都太の細江に浦隠り居り（6・九四五）

第一首は、無心に魚を捕る鵜であったらという仮定を通して、家郷を想わざるをえない自己の心情を表明している。その「鵜」をいうのに「玉藻刈る辛荷の島に鳥廻する」として海上の景観を鮮明に印象づけている点に注意すべきであろう。「鳥廻」は鵜の動きであるとともに自分の巡航の動きでもあろうが、そこに広い海上の孤影を見るのは、うがちすぎであろうか。第二首は、大和へ上る舟を羨みそれを通して望郷を歌っている。「鳥隠り我が漕ぎ来れば」は自己の前面と背後に海上の眺望を広げることになるが、その前面の「大和へ上るま熊野の舟」に感情の焦点が結ばれている。

第三首の叙景歌では、まず「風吹けば波か立たむ」として強風の海上全体を視界に収めている。そして「都太の細江に浦隠り居り」の詳しく具体的な表現に叙景の中心が置かれている。荒々しい海上の全体に、その部分としての海岸の静穏な一隅を配することによって、その空間には、嵐を前に待機する者の緊張感がかたどられているのである。

次は、難波宮行幸の、短歌だけの一首。

ますらをはみ狩に立たし娘子らは赤裳裾引く清き浜辺を（6・1001）

ここには、山と海浜を隔てた空間が広々と横たわっている。そして景の中心は、詳細で具体的な海浜に置かれている。娘子らの「赤裳」と、波打ちぎわの白や青の色彩の対照。むしろ「赤裳」によって、白砂、青波の「清き浜辺」がきわだたってくる。これに対して男たちの山での狩は漠然としている。山と海の広い視野のなかで浜辺の清さに焦点が結ばれ、ひいては清々しい空間が全体を蔽い包むことにもなる。

最後は、吉野行幸（天平八年）歌。長歌に反歌が一首だけ付されている。

神代より吉野の宮にあり通ひ高知らせるは山川を良み（6・1006）

これは叙景歌ではあるが、これまで見てきたような典型例のように、固有の景を形象していない。山と川の美観に囲まれた吉野離宮という構図はあるけれども、その焦点は鮮明でなく、したがって固有の空間がせり出していない。「神代より……あり通ひ」という、やや回顧的な時間意識が必要以上に割り込みすぎているためであるか。

## 三

以上、叙景歌（A）、あるいはそれに準ずる歌（A）を検討してきた。ただし他にも、（A）に該当する例が巻八以下に七首あるが、右とは異質なので、あえて後述に委ねよう。比率からみても、これまでみてきたような

叙景のありかたこそ、赤人の主要な方法たりえてるのである。

赤人の叙景は、右に分析してきたように、焦点のある構図によっている。中心点に向かって集中的に収斂する、あるいはそこから放射的に発散するところの、空間の広がりをもった風景となっている。つまり、遠近法的な構図によって固有の秩序をはらんだ空間が構成されているのである。いずれも、理想的な平衡感覚を得た静謐な空間の形象化をむねとする。それだけにこれは、事実さながらに終始してはならず、願わしがるべき理想の世界像がどこかにふまえられていよう。となれば、これは単なる表現手法の問題としては済まされず、広い意味での世界観の問題に属することになる。この理想的な世界感覚とは何であろう。みてきたように(A)や(A')の叙景が圧倒的に従駕の作に集中しているが、この傾向を無視することはできない。ここで想起されるのは、五味智英氏の一連の赤人論である。氏は、最もすぐれた達成を遂げた吉野行幸歌の由因に関して、次のように説かれる。「赤人の聖駕に扈従しての畏りと歓喜、慎みの中に激瀧と湛えるやわらぎ、この心情が清なる吉野の自然に接して生まれたのがこれらの作であり、従って単なる儀礼的作歌動機を想像するのがあやまりであると同時に、この所謂叙景的関連の基底に行幸の事実の先在を見逃してはならないのである」<sup>(4)</sup>と。また歌格、歌調の徹視的分析を通して、総じて赤人の歌格の最も敬虔に最も歡喜しつつ端座しうるのは行幸という場においてであることを指摘されるのである。<sup>(5)</sup>このことと、右にみてきた分析とは、じつは不可分の関係にあるのではないか。下級官人として行幸に扈従する者の緊張感、仰ぎ見る天皇と官僚機構の末端にある自分が現に共同の場に連帯しえたという異様な興奮を伴うのであろう。おそらく、そのような緊張と興奮から、自己の存在感が、彼の属している律令官人の世界感覚とともに強力に顕現されてくるにちがいない。叙景の、中心点を得て平衡感覚を確保しえてい

る固有の空間は、この皇統を頂点とする律令体制の理想世界に対応すべく関っているように思われる。むしろ従駕の作においては、長歌が皇統讃仰の発想を形式として備えているけれども、この叙景短歌は、それとは別次元に、官人である自己の個的感情を表出させることになる。長歌と反歌が、一面では連続しながらも一面では逸脱しているゆえんである。また冒頭でふれたように、叙景歌という概念の自覚は、制作者において稀薄だったのだから、彼らの直接の意識は従駕や羈旅の場に規制される度合が強い。そうした場における官人的意識が、ここに強く作用していたと思われるのである。赤人自身、ことさら新しい叙景歌の表現をしようとしたか否かは分明でない。それよりも、この律令的世界感覚が、従駕歌・羈旅歌の形式的な没個我と、個我そのものとを繋ぎとめる紐帯たりえていよう。そのような表現構造から、きびしい緊張感のこもる詩性が發揮されてくるのである。

周知のごとく叙景歌は、赤人を典型として、以後もしだいに増加する。そしてそれらは、赤人ほどの典型性はないにしても、秩序ある固有の空間を形象しながら、心象風景を描いている。奈良朝以後のこうした傾向から、叙景歌の成立と展開には律令社会の世界感覚がそれを支える基盤であったと、いよいよ確認されてもくるのである。ところが、この叙景歌の系譜は『万葉集』をもって一旦休止してしまう。『古今集』時代の和歌には純粹に叙景歌と呼べる歌はなく、ここにも万葉から古今への一つの明白な断絶を認めることができる。叙景歌がなぜ、どのように消え失せたか。すぐれて文学史的課題であるけれども、ごく手短かにいえば、王朝和歌では空間を形象する叙景に時間が割り込んでしまったからである。一続きの風景の秩序ある空間を、時間の規矩が完全にデフォルメしてしまうのである。それは、『古今集』の部立したいが春夏秋冬の四季別である点にも、端的に現われている。

もつとも、『万葉集』中にも時間の関っている自然風景が、ないでもない。じつはその最も早い典型例を赤人に見出すことができる。これまで保留にしてきた巻八などの、叙景に準ずる歌(A)七首にそれがみられる。知られるように、行幸従駕とは無関係の歌々である。

- 1 春の野にすみれ摘みにと来し我そ野をなつかしみ一夜寝にける(8・一四二四)
- 2 あしひきの山桜花日並べてかく咲きたらばいた恋ひめやも(8・一四二五)
- 3 我が背子に見せむと思ひし梅の花それとも見えず雪の降れば(8・一四二六)
- 4 明日よりは春菜摘まむと標めし野に昨日も今日も雪は降りつつ(8・一四二七)
- 5 百済野の萩の古枝に春待つと居りしうぐひす鳴きにけむかも(8・一四三二)
- 6 恋しけば形見にせむと我がやどに植多し藤波今咲きにけり(8・一四七二)
- 7 あしひきの山谷越えて野づかさには今は鳴くらむうぐひすの声(17・三九一五)

右の3や4のように、季節の変りめの矛盾的な現象を詠むのは、後期万葉から古今時代にかけての一般的な傾向である。とぎれることなく連続する時間への強い意識が、こうした表現をなきしめた。2の、一定している開花期間が延長されるのを仮想して桜花への執着を詠むのは、むしろ古今的でさえある。またたとえ4では、「明日」「摘まむ」「標めし」「昨日」「今日」「降りつつ」のように時間を錯綜させ、季節の推移の複雑な様相を通して冬の底から春の生まれる実感を鮮明にしている。6でも「形見にせむ」「植多し」「今、咲きにけり」と多様な時間が複雑に組合わせられ、そのことを通して忘れがたい執着が彷彿させられてくる。また5や7には過去と現在が絶妙に結びついている。ここには、現在目睹する景が書きこまれず、ただ過去の体験を根拠に目に見えぬ想像

の春景を描いている。しかしそのことによつて、春を待ち春に憧れる心があふれんばかりに湧きおこってくる。右のような例でもわかるように、早くも『万葉集』において、自然景が時間意識によつて把握されなそうとする芽が生じてもいた。そして前述のごとく、これが『古今集』の時代においては自然詠を完全に支配するようになる。その経緯は別稿に委ねるしかないが、ともあれ赤人の場合、歌が完全に私的なものになったとき、右のような表現が現われてくるという点に注意しなければならぬ。これを逆からいえば、赤人の固有の叙景の構図は、歌が私的になりきらぬとき、つまり自分が官人としての一個の存在と意識させられるときに、緊張的な詩性を發揮すべく顕現されてくるのだといつてよいだろう。

## 注

- (1) たとえば『和歌文学大辞典』の叙景歌の項目では、「もともと和歌は抒情詩の一種と見るべきであり、感情を述べるものなのであるから、叙景といつてもその範囲においてのことであり、要するに歌の本質に触れた区分ではない」云と説かれている（柴生田稔氏の執筆になる）。
- (2) 高木市之助氏『日本文学の環境』では、自然との関わりかたを、叙景・詠物・寄物陳思の三種に分類して論述している。
- (3) 小野寛氏『『そがひに』考』（『論集上代文学』第九冊）
- (4) 五味智英氏『赤人の動』（『文学』昭18・4）
- (5) 同氏『赤人における頓挫と整齊』（『短歌研究』昭19・1）