

文化の総体としての文学

―季節表現と題画詠を例に―

井上さやか

―はじめに

『万葉集』において、後世の季語にあたるものは未だ指摘し難いものの、すでにその萌芽がみられることは周知のとおりである。では、そうしたいわば季節感に基づく語彙はどのようにして和歌に獲得されたのだろうか。

大きく分けて、和歌文化が一定の成熟段階に達した際に自然発生的に生じたとする考え方と、何らかの外的刺激を受けることで生じたという、二つの考え方が可能であるだろう。そして、いわゆる万葉仮名などの古代日本における文化が、中国文化の影響を多分に受けつつ錬成された結果であることを考慮すれば、後者がより蓋然性の高い仮説であると考えられる。

従来、しばしば四季に根ざした「日本の自然観」について論じられ、それが自明のものあるいは日本文化に固有のものとされるきらいがあるが、筆者はそうした見方には懐疑的である。ただし、異な

る文化を対照比較した際に、それぞれの固有性と普遍性が窺えると思われ、そこに日本語による文学作品に特徴的な自然表現が見出せるとは考え得る。

そうした視点から、筆者はこれまでも、山部赤人の叙景表現や「物色」の倭製について論じてきた。ことに「物色」の倭製については、「沫雪」や「秋芽子」などの語彙の形成時期と特徴から、『文心雕龍』や『文選』に登場する「物色」という概が中国文化から移入された上で、それらの和語と和歌表現が生まれたと考えている。

ただ、いわゆるハルクサ木簡¹⁾の出土を契機として万葉集中の「春草」例について論じた際に、「物色」の倭製がなされた時期が想像していた以上に遡る可能性が浮上した。しかもそのことは、既存の文献資料からだけではわかり得ないことでもあった。木簡資料もたらず日本語・日本文学研究の新たな課題は、今後も増え続けていくだろう。

だからといって、これまでの研究対象に木簡を加えれば事足りるというわけではない。いわば、テキストの内部で完結させる禁欲的な文学研究方法が重要である一方で、それとは別に、文化の総体として文学をとらえ、研究する方法論の確立も重要であるということだろう。いうまでもないが、ここでいう文化の総体とは、木簡資料にとどまらずあらゆる文化的対象を包括するものである。

これは、近代的な学術研究が、研究分野や研究対象を細分化する

ことよって深化してきたことに逆行する思考ではある。しかし近年の動向として、学際的かつ国際的な研究の必要性が再認識されつつもあるのではないだろうか。筆者には、山部赤人に関する拙著をまとめる際に、赤人と絵画との問題について論じることが果たせなかったという反省がある。²⁾ 自らの採るべき方法論は現在も模索中であることを白状せねばなるまいが、まずはその過程で得た知見を結びつけ、文学研究を端緒として文化の総体をとらえる試みから再出発したい。

そこで本稿では、ことに季節の表現について、作中主体の視点に注目しつつ、絵画というもうひとつの芸術分野を加味した複眼的研究を試みる。

二 東アジアにおける詩論と画論の近似

はじめに述べたように、本稿では文学と絵画との接点を取り上げたい。いまさらの感はまぬかれ得ないが、近代以降の学術研究の場においては異なる分野とされ、文学と絵画そのものが対照比較研究の対象ともされてきたといえよう。

しかし、ことに東アジアにおいて、文学と絵画とが融合した総合芸術は古くから存在する。たとえば教典の絵解きや、中国の画卷、日本の絵巻物や寺社縁起などである。画を「無声詩」と呼び詩を

「有声画」と呼ぶことや、また、蘇軾による「摩詰の詩を味わうに、詩中に画有り、摩詰の画を味わうに、画中に詩有り」という句などもよく知られている。加えて文字の書体に美を見出す書も重視されており、「詩書画三絶」というように、詩と書と画は密接に関わる必要不可欠な素養で、「詩書画三絶」は文人の理想とされた。これらを個別の分野研究として論じれば、総体としての文化的な意義は失われてしまうだろう。

『楚辞』「天問」の王逸による注には、先王の廟や公卿の祠堂の壁面に天地山川神靈など種々の絵画が描かれていたとある。屈原はそれを仰ぎ見て詩を詠み、壁に書き付けたという。

楚には先王の廟及び公卿の祠堂が有り、天地山川神靈の圖畫、琦璋儔儷、及び古の賢聖・怪物・行事を見る。周流し罷倦して、其下に休息し、圖畫を仰ぎ見て、因りて其壁に書き、何ぞ之を問ひ、以て憤懣を渫し、愁思を舒瀉す。楚人屈原を哀惜して、因りて共に論述す。故其の文義次序ならずと云ふ。

(『楚辞』「天問」王逸注)

右の「天問」の解釈の真偽は定かでないが、廟堂の壁画については、清代の『楚辞天問箋』(丁晏著)にも、漢代の事例をあげてその存在が主張されている。王逸が記した後漢の頃には、すでにそうした詩と画の近接があったことによる発想と考えられる。

また、陶淵明「読山海経詩」では、『山海経』には書物中に登場

する山海の図も付されていたことが覗える。

山海経を読む詩一首 五言

孟夏に草木は長び、屋を繞りて樹は扶疎たり。

衆の鳥は託する有るを欣び、吾も亦吾が廬を愛せり。

既に耕して亦た已に種うれば、且く還りて我が書を読む。

窮巷は深き轍を隔つれば、故人の車を廻らせること頗し。

歡み言りて春の酒を酌み、我が園中の蔬を搗めり。

微雨の東従り來りて、好風は之と俱なり。

汎く周王の傳を覽、流く山海の圖を觀る。

俛仰して宇宙を終めぬ。樂しまずして復た何如せん。

〔『文選』第三十卷詩己雜詩下〕

ここでは、野良仕事の後、知友とともに酒を酌み交わし『山海経』を読み、山海図を觀て世界の様に思いを馳せる生活の喜びが詠まれている。それほど、絵画は身近な文化であったということだろう。詩と画の近接は、詩論と画論の近似としても表れている。ここで代表的な『詩品』(梁・鍾嶸)と『歷代名画記』(唐・張彦遠)から、その一部を掲出しておきたい。

晉黃門郎張協

文体は華浄にして、病累少なし。又巧みに形似の言を構う。

〔『詩品』上品〕

宋臨川太守謝靈運

雜うるに景陽の体有り、故に巧似を尚ぶ。³⁾ 〔『詩品』上品〕

古の画は、或は能く其の形似を移して其の骨氣を尚ぶ。形似の外を以て其の画を求む、此俗人と道ふべきこと難きなり。今の画は、縦形似を得るも、而も氣韻生ぜず。氣韻を以て其の画を求むれば、則ち形似はその間に在り。上古の画は、迹簡に意澹にして雅正なり。顧・陸の流是なり。中古の画は、細密精緻にして臻麗なり。展・鄭の流是なり。近代の画は、煥爛して備はんことを求め、今人の画は、錯乱して旨無し。衆工の迹是なり。夫物を象るは、必ず形似に在り。形似は須らく其の骨氣を全くすへし。骨氣・形似は、皆立意に本きて、而して用筆に帰す。故に画に工みなる者、多く書を善くす。 〔『歷代名画記』⁴⁾

傍線部のように、しきりに「形似」(巧似)と記して、景色あるいは人物の姿などをいかに描くかを、巧拙の重要な判断要因としていることが理解できる。これらのことから、詩と画は、少なくとも後漢末以降、一体化していたといえるであろう。

さらに注目すべき点は、こうした「形似」が、具体的には「四時」の事物を微細に描写することによって得られる場合が多いということである。

はじめにも触れた『文心雕龍』や『文選』においては、次のよう

に説かれている。

春秋は代序し、陰陽は慘舒す。物色の動くや、心も亦た搖く。

蓋し陽氣萌して玄駒歩し、陰律凝りて丹鳥羞す。微蟲すら猶ほ

或は感に入る、四時の物を動かすこと深し。(中略)

歳に其の物有り、物に其の容有り。情は物を以て遷り、辭は情を以て發す。
〔文心雕龍〕卷十第四十六物色)

四時忽として其れ代序し、萬物紛として以て迴薄す。花蒔の時育を覽、盛衰の託する所を察る。冬は索きて春は敷くに感じ、夏は茂りて秋は落つるを嗟く。

〔文選〕卷十三賦庚物色「秋興賦并序」潘安仁)

四時は代序するものであり、折々の物の様子を描くことによつて自然も人間の心情も表現できるといふ発想は、『文心雕龍』や『文選』においては「物色」という用語で表されている。はじめに述べたように、この中国文化が移入したことで、和歌の表現に芳醇な実りをもたらされたと筆者は考えている。

たとえば、詩・画ともに優れていたことで名高い顧愷之の場合、『詩品』には次のようにある。

長康は、能く二韻を以つて四首の美に答ふ。(『詩品』中品)

この指摘は、『芸文類聚』にみえる顧愷之の「神情詩」に次のように詠んでいることからもうかがえるのではなからうか。

春水四澤に滿ち

夏雲奇峯多し

秋月明輝を揚げ

冬嶺寒松秀づ

〔芸文類聚〕第三卷／歳事部上／春
四時の自然を描くことによつて「神情」が表現されるという発想は、『文心雕龍』や『文選』の「物色」に通じるものであるといえるだろう。

また、先に『詩品』中に名のあがっていた張協の場合も、際だつた四季折々の自然描写によつて名高い詩人である。

大火は坤維に流れ、白日は西陸に馳す。

浮陽は翠林に映り、迴飈は緑竹を扇ぐ。

飛雨は朝蘭に灑ぎ、輕露は叢菊に棲まる。

龍は蟄して暄氣は凝り、天は高くして萬物は肅まる。

弱條は重ねては結ばず、芳蕤は豈再び馥しからんや。

人の瀛海の内に生まるるや、忽として鳥の目を過ぐるが如し。川上にて逝くものに歎じ、前脩は以て自ら勗む。
〔文選〕卷二十九／詩己／雜詩上「雜詩十首」第二)

金風は素節に扇ぎ、丹霞は陰期を啓く。

騰雲は涌煙に似、密雨は散絲の如し。

寒花は黄采を發し、秋草は綠滋を含む。

閑居して萬物を遊び、羣を離れて思ふ所を戀ふ。
案には蕭氏の牘無く、庭には貢公の綦無し。

高尚にして王侯を遺れ、道は積りて自ら基を成す。
至人は物に嬰はらず、餘風は時を染むるに足れり。

〔『文選』卷二十九／詩己／雜詩上「雜詩十首」第三〕

同じく、『詩品』に名があがっていた謝靈運の場合も、次のような作品をはじめとして、叙景詩の名手として知られている。

時竟りて夕に澄霽し、雲歸りて日は西に馳す。

密林は餘清を含み、遠峯は半規を隠す。

久しく昆墊の苦に痲み、旅館より郊歧を眺る。

澤蘭は漸く逕に被り、芙蓉は始めて池に發く。

未だ青春の好きに厭かざるに、已に朱明の移るを觀る。

美感として物に感じて歎き、星星として白髮垂る。

藥餌は情の止まる所、衰疾は忽ち斯に在り。

逝に將に秋水を候ひ、景を息めて舊崖に偃さんとす。

我が志は誰與か亮なる。賞心は惟れ良知。

〔『文選』卷二十一／詩乙／遊覽「遊南亭」〕

晨に策ついて絶壁を尋ね、夕に息ひて山樓に在り。

峯を疏きて高館を抗げ、嶺に對して迴溪に臨む。

長林は戸庭に羅り、積石は基階を擁す。

連巖は路を塞ぐかと覺え、密竹は徑に迷はしむ。
來人は新術を忘れ、去子は故蹊に惑ふ。

活活として夕流駛り、噉噉として夜猿啼く。

沈冥は豈別理あらんや、道を守りて自ら攜れず。

心は九秋の幹に契り、目は三春の萋を翫ぶ。

常に居りて以て終を待ち、順に處りて故に排に安んず。

惜しむらくは懷を同じうするところの客の、共に青雲の梯に登

るもの無きを。

〔『文選』卷二十一／詩乙／遊覽「登石門最高頂」〕

こうした例から垣間見えるのは、中国における詩論と画論の近似であり、古代日本文化においては、歌作と絵画の理論と実作（詩）を学んだ可能性を考えてみる必要があると思われる。

三 画中詠と画外詠

ここで注目しておきたいのは、「題画詠」という文学的な営為についてである。「題画詩」とも換言でき、中国文学に端を發する一種の題詠詩であるが、そこに詩歌と絵画の融合がみられることは無視できない。その日本における嚆矢は『文華秀麗集』所収の漢詩であることが、藏中のしのぶ氏によって指摘されている。

『文華秀麗集』123 124 125 三詩は、『経国集』「青山歌」「清涼殿画

壁山水歌」に先だつ本朝初期の題画詩であると考えられる。

その詩題は『六臣注文選』『遊天台山賦』より得られ、この賦の趣向を模して「天台觀臺」ないしはこれに類する障屏画を主題とする詩宴の席が、弘仁九年以前、冷泉院に設けられたものであろう。⁵⁾

藏中氏は、平安朝初期の漢詩文における「題画詩」・「障屏詩」が十世紀の「屏風歌」全盛の先ぶれとして位置付けられていること、絵画史上の唐絵から倭絵へ、文学史上の漢詩から和歌の隆盛への移行と軌を一にするものとされていることを踏まえつつ、「冷然院にして各一物を賦し、○○を得たり」という共通の題を有する『文華秀麗集』中の三詩を、「本朝初期の題画詩」と位置付けた。

このことをみても、「題画詩」が早い時期から日本文学へ多大なる影響を与えていたことが覗われる。こうした「題画詩」は、藏中論文でも関連付けられているように、やがて「屏風歌」へと発展していった。

「屏風歌」とは、いうまでもなく屏風に描かれた絵の主題に合わせて詠まれた和歌である。まさに絵画と文学という、現在では分かたれてしまった分野を包括する日本文化といえる。しかも、一般的にはこうした「屏風歌」や「歌合わせ」などの流行に伴って「題詠」が盛んになったと認識されており、いずれも現実の体験とは無関係に、あるテーマに基づいて詠作することを主眼とする。いわば古典

和歌の本道とされた詠作方法であり、近代短歌では衰退したが、日本文学を研究する上で重要な要素である。

しかしながら、「題詠」は『万葉集』にも例があることがつとに指摘されているが、そうした「題画詩」に相当するような「題画歌」(屏風歌)についてはあまり言及されていない。

おそらく最初に「題画歌」という造語を用いて万葉歌に言及したのは、東茂美氏である。東氏は、山上憶良の松浦川遊覧歌群(5853~5863)について論じる際に、中国文学における「画中詠」と「画外詠」について言及された。

松浦遊覧の歌が、『遊仙窟』や『文選』(情賦)にならった六朝風の文学であれば、かりに一幅の絵画を詠じる画題詠に、あたかも画中の人物になって詠じる〈画中詠〉と、絵画をながめて詠じる〈画外詠〉の二法があるように、「後の人の追和する詩」の三首は〈画外詠〉として旅人がうたったとみることができ⁶⁾。

すなわち、「題画詩」の表現技法の一つとして、作中主体を題画の中に設定する詠出方法と、題画の外に設定する詠出方法である。あわせて、万葉集における「題画詠」として、次の例が指摘されている。

獻忍壁皇子歌一首 詠仙人形

常之倍尔とこしへに 夏冬往哉なつふゆゆけや 裘かはしもの 扇不放あふぎはなたぬ 山住人やまにすむひび(9一六八二)

この歌は、「仙人の形を詠む」という題注により、仙人の「形」

を描いた画が存在した可能性が高いと指摘する。

こうした指摘は、時代は下るが、藤原顕昭の『拾遺抄注』に次のようにあることを彷彿させる。

ゆくすゑはまだとほけれどなつやまのこのしたかげはたちうかりけり

是は旅人の夏山のこかげにやすみたるかたをよめるなり。屏風、障子等の絵を歌によむは、やがてゑにかける人の心になりて読也。さればゆくべきすゑの路はとほけれど、こかげのすずしさにやすみて、たちうしと読なり。⁷⁾

つまり、これらの「かた(形)」とは、まさに絵画に描かれた様子指すとみられる。前節に述べたように、中国における詩論と画論において共通していた「形似」に相当すると思われる。

さらにその学術的タームを、高橋虫麻呂の作歌手法を解くのに援用したのが西地貴子氏である。⁸⁾高橋虫麻呂歌の表現は、六朝・初唐期の「題画詩」における詠法からの学びによるという指摘は、きわめて刺激的である。ことに、示唆的であったのは、画中の人物になりきってその画の状況や心境を描写するという「画中詠」への言及である。

西地氏は、庾信の「詠屏風詩」などの例を挙げて、「題画詩」の表現方法を紹介している。本稿にも深く関わるので、次に一部を抜粋し要約して掲出しておく。

昨夜鳥聲春。驚啼動四鄰。

今朝梅樹下。定有詠花人。

流星浮酒泛。粟鈿繞盃脣。

何勞一片雨。喚作陽臺神。

(其三)

逍遙遊桂苑。寂絕想桃源。

狹石分花逕。長橋映水門。

管聲驚百鳥。人衣香一園。

定知權未足。橫琴坐樹根。

(其四)

高閣千尋起。長廊四注連。

歌聲上扇月。舞影入聞絃。

澗水遶臆外。山花即眼前。

但願長歡樂。從今一百年。

(其六)

(『芸文類聚』第六十九卷服飾部上屏風 庾信「詠屏風詩」)

其三の題画は、咲き匂う梅花の下に花を愛でる人物が描かれているとおぼしい。樹下で酒杯を口に運んでいるのは美女だったようだが、庾信は彼女になりきるのではなく、同じ画中において春を感じつつ樹下美人を傍観している。昨夜から今朝へという時間の経過も描写されている。さらに、画外にある庾信自身が『文選』の「高唐賦」「神女賦」に詠まれた朝雲の故事を連想している描写が続く。

そのことから、前半が「画中詠」であり、後半は「画外詠」の手法であると指摘されている。

其四では、『桃花源記』を彷彿させる、桃源での遊宴が詠まれる。画中人物となった庾信は、その地を逍遙し、切り立った石や花の咲き乱れる道、長い橋と水門を見ている様子が描写される。管弦の遊びに興じる人々の薫香までもを感じた後は、その画中人物の心中を憶測してみせ、画外の庾信の存在が顔を出している。

そして其六では、高樓と回廊が描かれており、庾信はそこで月下の歌舞を堪能しつつ、谷川のせせらぎを聴き、前庭の花々を眺めている。すべて画中の人物としての視点で表現されている。

西地氏は、これ以外にも例をあげて、「画中詠」と「画外詠」という題画詠法の特徴を次のようにまとめている。

① 画中に描かれた人物が第一人称の「私」でとらえられ、その他に画中に人物が登場しない場合。

② 画中に第三人称の画中人物が描かれており、第一人称の画中の人物（これは必ずしも画中に描かれていないわけではない）が、それを傍観して、第三人称の画中の人物をうたう場合。

③ 描かれた画中世界を一幅の絵画として傍観し鑑賞しながら、その感慨をうたう場合。

このような特徴をみてみれば、確かに、伝説歌人と異名をとる高橋虫麻呂の作歌には、伝説の人物に今まさに相對しているかのよう

な臨場感あふれる描写例が少なくない。言い換えれば、それはまさに「画中詠」の手法である。それが、伝説の語り手としての「画外詠」的な表現とも相俟って、入れ子のような構造を見せる場合があるのも類似する。

ただ、それは西地氏が論じた「河内の大橋を独り行く娘子を見る歌」（9一七四二、一七四三）よりむしろ、浦島子歌（9一七四〇、一七四一）や真間娘子歌（9一八〇七、一八〇八）、菟原処女歌（9一八〇九、一八一〇）に顕著なようにも思われる。

当然ながら、和歌文学の伝統の中にある虫麻呂の表現すべてを題画詠法との関連だけから解き明かすことはできまいが、伝説中の人物になりきって心情や景色を描写したり、にもかかわらず唐突に作者が顔を出したりする詠作法が、自然発生的に獲得されるものではないとみるのは穏当だろう。

四 屏風歌と画中詠・画外詠

一方で、「題画詩」のあとの「屏風歌」（いわば「題画歌」）は性格規定がきわめて困難なものともされている。藤岡忠美氏は、次のように指摘する。

屏風歌の性格規定を困難にさせる理由として、屏風歌にはふつう一般の詠歌や歌合の歌などと重複重出する事例の見られるこ

とが指摘されている。これは和歌の成立事情をめぐる異伝の問題としても注目されるし、屏風歌あるいは歌合歌であることが詞書だけからは判断できない場合のあることを示す、広く関連するところのある問題としても発展するであろう。⁹⁾

すなわち、屏風歌を屏風絵から切り離して、記録された文字資料としてみた場合、一般の詠歌との差異を見出し難い場合もあるということである。『古今集』からその一例をあげれば、次のとおりである。

田むらの御時に、女ぼうのさぶらひにて、御屏風のゑ御覧
じけるに、たきおちたりけるところおもしろし、これを題
にて哥よめと、さぶらふ人におほせられければよめる

三条の町

思ひせく 心のうちの たきなれや おつとはみれど をとの
きこえぬ (古今九三〇)

屏風のゑなる花をよめる づらゆき

さきそめし 時より後は ちは春なれや 色のつ
ねなる (古今九三一)

屏風のゑによみあはせてかきける 坂上これのり

かりてほす 山田のいねの こきたれて なきこそわたれ 秋
のうければ (古今九三二)

九三〇番歌の場合、傍線部のように「心のうちのたき(滝)」

や「おつ(落つ)とはみれど をと(音)のきこえぬ」と、仮に題詞の波線部が欠落していたとしても、屏風絵という題の存在した詠歌であることを彷彿させる表現となっている。しかし、九三一番歌・九三二番歌は、ともに波線部で示した題がなければ、季節の景観を詠む歌との差異を見出し難い。さしずめ、前者が画の外からの視点で描いた「画外詠」であり、後者が画中の視点を想定して描いた「画中詠」といえよう。

こうした例から藤岡氏は、「屏風歌は屏風絵を説明する補完の役割にとどまるものではない」とし、「いわば見立ての技法が屏風歌の核心にはたらいっている」と指摘した上で次のようにも述べている。

(前略) 屏風歌作者が画中人物の心になって詠むか、それとも画面外から詠むかということは、したがって截然と区別をつけなければならぬという種類の問題ではない。

「題画詠」における「画中詠」「画外詠」の詠法を学び、和語の表現として置き換えた「見立ての技法」が、「屏風歌」の本質であるということであるだろう。

五 万葉歌における題画詠の可能性

では、万葉歌において見立ての技法は見出せるのであろうか。絵画ではないが、造形物による見立てを題とした作ならばある。

時に、雪を積みて重巖の起てるを彫り成し、奇巧に草樹の

花を綵り発る。此を属て掾久米朝臣広繩の作れる歌一首

奈泥之故波 秋咲物乎 君宅之 雪巖尔 左家理家流可母

(19四二三一)

歌中に秋に咲くナデシコを詠み、それが雪の岩上に咲いていると描写している。いうまでもなくそれは見立てであり、題詞にあるように岩もナデシコも雪を使った造形物に過ぎない。これは、天平勝宝三年(七五一)の作であり、八世紀半ばには、少なくとも見立ての技法が認識されていたことを確認することができる。

とはいえ、この例は実際の造形物を題としており、本稿で取り上げようとする絵画を題とした例ではないという疑念も生じるかもしれない。

しかし、「題画歌」といい得る例は、先掲の一六八二番歌以外にもあげることができる。

春二月諸大夫等集左少辨巨勢宿奈麻呂朝臣家宴歌一首

海原之 遠渡乎 遊士之 遊乎将見登 莫津左比曾来之

右一首書白紙懸著屋壁也 題云 蓬萊仙媛所化囊纒 為

風流秀才之士矣 斯凡客不所望見哉 (6一〇一六)

この歌は天平九年(七三七)二月の宴席歌で、その左注から、宴席で壁に掛けられた絵を題とした詠作であったことが知れる。ただし、この題を絵画とみるか否かについては見解が分かれてもいる。

おそらく最初に、当該歌について絵画との関連を指摘したのは、小島憲之氏である。

即ち作者を仙女に擬した歌であり、そこに神仙的小説の如きものを匂はせてゐる。(中略)呪術によって仙媛の化身となった囊纒は、これは風流の士が頭にかざすためのものである。換言すれば二句八字は宴会に集つた風流人のかざしのために、仙媛が自ら纒に化身したものと云へる。(中略)此処につど風流士ならいざ知らず、一般人士は仙媛の変化した囊纒を望見(纒の正身は仙媛であるから、望見も即ち仰ぎ見ると云ふ)することができないの意。「凡客」云々と述べた点に、風流人士を気取る一座の人々の様子がみられる。白紙に書いた歌の中に、纒の絵でも書いてあつたのではなからうか。¹¹⁾

小島氏は、いわゆる「白紙」ではなく、白紙に歌と絵が描いて宴席に掛けてあつたことを想定している。

他方で、佐藤美知子氏は、次のように反論した。

宿奈麻呂は二月の新柳の枝などで冠に付ける纒を作つてあつたかと想像される。もしこれが白紙に描いてあつたとすれば、なお簡単なことである。しかし前述のように宿奈麻呂家の宴を中国の花朝節的なものにちなむと見てよいならば、やはり実際の梅花の枝や柳枝で作る方が賓客への接待ともなる。¹²⁾

当該歌の背景に、宿奈麻呂家の「中国の花朝節的なものにちなむ」

宴を想定して、絵画ではなかったとしている。

ほかに、樹下美人図から着想して詠んだとされる歌や、当時の道具類にみられる花喰鳥の意匠をみて詠んだとされる歌がある。

天平勝寶二年三月一日之暮眺矚春苑桃李花作二首

春苑 はるその
くれなゐにほふ 紅尔保布 もものはな 桃花 したてるみちに 下照道尔 いでたつをとめ 出立媿孀 (19四一三九)

春霞 はるかすみ
ながるるなへに 流共尔 あをやぎの 青柳之 えたくひもちて 枝喙持而 うぐひすなくも 鷲鳴毛

(春雑歌・詠鳥10一八二一)

こうした歌々は、「鳥毛立女屏風」や「紺牙撥鏤碁子」など、正倉院に現存する美術品を想起して鑑賞することで、より鮮明なイメージを結ぶ。前述した「画中詠」や「画外詠」に類する表現ということができる。

参考に、天平時代の絵画作品の代表例をあげれば、次のとおりである。

造東大寺司職員大大論戲画

(正倉院文書)

法隆寺藏彩色画屏風二蝶

(法隆寺資材帳)

山水画屏風一具兩疊十二扇高七尺二寸

国図屏風六扇高六尺

大唐勤政楼前觀楽図屏風六扇

大唐古様宮殿画屏風高五尺四寸五分

古様山水画屏風六扇高五尺八寸

子女画屏風六扇高五尺

鳥毛立女屏風六高四尺六寸

(東大寺献物帳／天平勝宝八歳〈七五六〉六月廿一日)

麻布山水図

東大寺山堺四至図(天平勝宝八歳〈七五六〉六月九日付)

(正倉院東大寺献納図書)

平城京出土板絵 楼閣山水図、人物図

(平城京出土遺物)

楓蘇芳染螺鈿槽琵琶

(正倉院南倉)

このほかに、捨身飼虎図(六世紀末頃／玉虫厨子・彩色)、阿弥陀浄土図(七世紀末／法隆寺金堂6号壁・彩色)、絵因果経(八世紀後半)などがある。

また、道具類には絵画や意匠だけでなく、川原寺の仏堂の琴に書かれていたという歌(万葉集16三八四九、三八五〇)や、檜木倭琴二張「頭尾枕脚並著赤木 上面著縹紙記五言詩」(東大寺献物帳)天平勝宝八年六月廿一日)のように、詩歌も記されるものであった。このように、現存する史料を試みにかき集めてみるだけでも、往時は詩歌と絵画が二分される環境ではなかったことが推測できる。ただし、先掲の万葉歌の題や左注などの情報からは、テキスト外に絵画作品が介在したかどうかまでは確認できない。

六 季節詠としての七夕詩歌と題画詠法

空想上の景色や美女の様子を想像し叙述することは、「巫山行」や「高唐賦」など、伝説的な内容の詠作において枚挙に遑がないが、これらは題画詠法的ともいえる表現の質を有すると換言できる。本邦の高橋虫麻呂にそうした類似する表現が指摘されるのも、宜なるかなと思われる。筆者がさらに「画中詠」と「画外詠」の詠作方法を学んだ可能性が高いと考えるのは、むしろ日本独自の発展を遂げた七夕歌においてである。

大浦誠士氏は、閨怨詩の一種としてあった七夕詩が、万葉集では秋の季節歌として定着したことを指摘した。¹²⁾『礼記』月令の中にはそうした認識は見出し難いが、『荆楚歲時記』中では、秋の候に七夕の記述がみられる。大浦論では、中国における七夕詩と万葉集における七夕歌の相違から結論が導かれていたが、さらにそこに『懷風藻』の七夕詩を置いてみれば、より明快になるのではないか。しかも、伝説が主題とされていることで、本論の興味の中心である題画詠法との関わりも深いのではないかと考えられる。

『懷風藻』における七夕詩は次の六例である。

五言 七夕 一首

雲衣兩たび観る夕、月鏡一たび逢ふ秋。

機を下るは曾が故に非ず、梭を息むるは是威猷。

鳳蓋風に隨ひて轉き、鵲影波を逐ひて浮かぶ。

面前短樂開けども、別後長愁を悲しぶ。(三三三 藤原史)

五言 七夕 一首

金漢星榆冷しく、銀河月桂秋さぶ。

靈姿雲鬢を理め、仙駕潢流を度る。

窈窕衣玉を鳴らし、玲瓏彩舟に映ゆ。

所悲は明日の夜、誰か別離の憂を慰めむ。(五三三 山田三方)

五言 七夕 一首

冉冉逝きて留まらず、時節忽ちに秋に驚く。

菊風夕霧を披き、桂月蘭洲を照らす。

仙車鵲の橋を渡り、神駕清き流を越ゆ。

天庭相喜を陳べ、華閣離愁を釋く。

河横さにして天曙けなむとし、更に歎かふ後期の悠けきことを。(五六六 吉智首)

五言 七夕 一首

犢鼻を竿に標ぐる日、隆が腹に書を曬す秋。

鳳亭仙會を悦び、針閣神遊を賞す。

月は斜く孫岳の嶺、波は激つ子池の流。
歡情も未だ半ばにも充たねば、天漢曙光浮かぶ。

(七四 紀男人)

五言 七夕 一首

仙期織室に呈はれ、神駕河邊を逐ふ。
笑臉飛花に映え、愁心燭處に煎る。

昔は河の越え難きことを惜しみ、今は漢の旋り易きことを傷む。

誰か能く玉機の上に、怨を留めて明年を待ためや。

(七六 百済和麻呂)

五言 七夕 一首

帝里初涼至り、神衿早秋を翫したまふ。

瓊筵雅藻を振ひ、金閣良遊を啓く。

鳳駕雲路に飛び、龍車漢流を越ゆ。

神仙の會を知らまく欲りせば、青鳥瓊樓に入るといふことを。

(八五 藤原総前)

以上のように、『懷風藻』の七夕詩においては、万葉集の七夕詩の特徴として指摘されている中国文化である星合の神話とは異なる要素が、万葉歌ほどではないにせよ指摘されている。⁽⁸⁾

ことに、『懷風藻』五六番の作者である吉智首は、この一首のみが『懷風藻』に入集している。ほかの人物は行幸詩や応召詩など公的な性格が強い詩も同時に入集しており、吉智首の事例をみると、季節宴における七夕詩の需要を想定するべきではないかと考える。一方、次の例はすべて『万葉集』卷十「秋雜歌」において、「七夕」の題のもとに集められた歌である。

天漢 梶音聞 孫星 与織女 今夕相霜 (10二〇二九)
一年邇 七夕耳 相人之 戀毛不過者 夜深往久毛

秋風之 清 夕 天漢 舟滂度 月人壮子 (10二〇四三)
此夕 零来雨者 男星之 早滂船之 賀伊乃散鴨

天漢 棚橋渡 織女之 伊渡左牟尔 棚橋渡 (10二〇八一)
中国の星の伝説では、織女が渡河するにも関わらず、万葉歌の多くは牽牛側が渡河するという点は、すでに多くの先達によって指摘がある代表的な相違点である。加えて、大浦氏が指摘したように、中国の七夕詩においては、秋という季節との結びつきは希薄であったが、万葉歌では秋の季節歌として定着している。その相違はあるものの、では描写方法という点から見れば、これまでみてきたような画中詠・画外詠の手法ともいえる、伝説上の人物の第一人称表現や、川面など詳細な場面描写が共通していることも留意される。従

来は、それらが地上の景物の反映として理解されてきたが、むしろそこに画中詠・画外詠の手法を見出す方が穏当なのではないか。

『玉台新詠』には、次のような詩が載せられている。

牽牛は殊館を悲しみ、織女は離家を悼む。

一稔に一宵を期す、此の期良に嘉す可し。

赫奕として玄門開き、飛閣鬱として嵯峨たり。

隱隱として千乗を駆り、閭闔として星河を越ゆ。

六龍は瑤轡を奮ひ、文螭瓊車を負ふ。

火丹は瑰燭を乗り、素女は瓊華を執る。

絳旗電を吐くが若く、朱蓋霞を振ふが如し。

雲韶何ぞ嘈噉たる、靈鼓鳴つて相和す。

軒を停めて高眇を紆らし、予が岌峩に在るを眷みる。

澤は芳露に因りて霑ひ、恩は蘭風に附きて加はる。

明発まで相從遊し、翩翩として鸞鷲羅る。

同遊して歡を同じくせず、子を念うて憂怨多しと。

敬みて三祝の末に因りて、爾を以て皇娥に属す。

〔『玉台新詠』卷三「七夕観織女一首」王鑒〕

題詞からみるに、「七夕」をテーマとした何らかの画像があり、それを観て、画中の織女となって画中の建物や風景を描き、また画外からの感慨をも読み込んでいと解すことができる。

こうした事例と、日本における季節歌としての七夕詩の変容と定

着とを合わせて考えてみると、万葉集の七夕歌の詠作方法は、先述した季節や月次行事との関わりが深い「屏風歌」につながる文化の萌芽としてとらえることができると思われる。

七 おわりに

以上、詩・書・画の総合が古代における文人の理想であったことを踏まえ、詩論と画論に共通する「形似」を手がかりとして、文字の集積としての文学だけでなく、文学と絵画を総体的に捉えることを試みた。

本稿でみてきたような「題画詠法」によって獲得された画中詠・画外詠という表現方法は、近現代の日本文学研究が「自然的自然」や「叙景」として論じてきた古代の文学表現に、大きな影響を及ぼしていた可能性があるとも思われる。そうであれば、画中詠・画外詠にみられる視点の移動や対象物の描写方法に着目することで、『万葉集』における季節に基づく語彙や表現の形成過程を理解することができると考えた。

さらに敷衍すれば、いまや現代日本を代表するマンガやアニメーションという総合的な文化の根底に、本稿で垣間見たような東アジアの詩・書・画の融合を理想とする文化伝統の土壌があったことを無視することはできないのではないだろうか。文学研究の側に限っ

でも、すでに、朝日新聞出版『世界の文学』では現代日本文学のひとつとして「マンガと文学」（第一一〇号、二〇〇一年）が取り上げられ、『文学界』（六二巻一〇号、二〇〇八年）では「マンガをブングクする」という特集も組まれた。現代のマンガと近世以前の絵画作品とを同じ土俵にあげて史的展開を論じるには、概念規定などの検討がなお必要となるだろうが、今後は詩・書・画の総合的な営為を、時代を横断しつつ学術的に位置づける試みも必要ではないかと考える。

十年前に「万葉文化」を冠して「万葉日本画」を所蔵する当館が開館したのも、古代の日本文化を総体的に捉え、現代の文化として再構築して飛鳥から発信することを企図していたものと認識している。その試みは道半ばというほかないが、来年度から新たなスタートを切るにあたり、筆者も微力ながら尽力する所存である。

※なお、『万葉集』は原則として中西進著『万葉集 全訳注原文付』に拠り、本文に読み仮名を付す体裁にあらためて掲出した。『懐風藻』は日本古典文学大系本（岩波書店）に、『古今和歌集』は新編日本古典文学全集本（小学館）に、『楚辞』『文選』『文心雕龍』『玉台新詠』は新釈漢文大系本（明治書院）に拠った。

[注]

(1) 二〇〇六年秋に、難波宮跡において発見された万葉仮名木簡。大阪府教育委員会・(財)大阪府文化財協会の発掘調査によって、七世紀中頃とみられる木簡が出土したことで注目を集めた。

(2) 拙著『山部赤人と叙景』（新典社）二〇一〇年一〇月

なお、赤人と絵画の実質的な関係について最初に論じたのは、村井俊司氏「赤人歌と絵画」『上代文学』六九号・一九九二年一月）である。

(3) 『宋書』謝靈運伝論では「形似」とある。

(4) 今関寿磨校注『東洋画論集成』上巻（読画書院・一九一五年）に拠る。

(5) 藏中しのぶ「題画詩の発生―嵯峨天皇正倉院御物屏風と「天台山」の文学―」『国語と国文学』六五―一二号・一九八八年二月

(6) 東茂美「数む嗜癖―憶良の来去Ⅱ―」（福岡女学院大学人文学研究所紀要人文学研究）創刊号・一九九八年三月へ『山上憶良の研究』翰林書房・二〇〇六年一〇月所収）

(7) 『拾遺抄』卷二・夏八二「月令の御屏風に、たび人きのかげにやすみたる所」の注

(8) 西地貴子「高橋虫麻呂の『河内の大橋を独り行く娘子を見る歌』―題画詠法からの学び―」『かほよとり』（武庫川女子大学大学院雑誌）第八号、二〇〇〇年一一月

(9) 藤岡忠美「屏風歌の本質」『和歌文学論集5 屏風歌と歌合』風間書房・一九九五年

(10) 小島憲之「遊仙窟の投げた影」『上代日本文学与中国文学 中』塙書房・

一九六四年

(11) 佐藤美知子「『囊纒』と卷六・一〇一六番歌―『神仙伝』に見る王遠・

麻姑の宴との関係―」『万葉集と中国文学受容の世界』塙書房・二〇〇二年

三月

(12) 大浦誠士「季節歌としての七夕歌の位置付け」(『上代文学論究』上代文学論究刊行会) 二〇〇三年三月

(13) 月野文子「山田三方の七夕詩における日本の発想―『衣玉』と『彩舟』をめぐって―」『上代文学』第六十三号(一九八九年一月)、など。