

反訓語学 目 次

序 11

第一章 平安和歌史概観 13

大陸と列島 13

平安和歌史は、貫之に始まり俊成女で終わる 15

第二章 日本はいかにして中国から離脱したか 19

入れ子構造の貫之の和歌 19

時間と空間 22

順接と逆接 27

並立ペアの変遷 29

主従関係としての複文 32

梅と桜・大陸と列島 32

「知る」とはすなわち支配である 34

空間から地政学へ、そして日本文化創設 35

第三章 貫之と永遠 37

春の遍在の発見 37

月光の遍在 40

遍在から永遠へ 43

永遠の桜 50

第四章 伊勢 怒濤と超出 56

越境する桜 伊勢と貫之 56

梅か桜か 63

実在と意識 65

天空への飛翔 垂直 71

いっそうのこと 73

怒 濤 75

男と女 78

第五章 復古歌人としての崇徳院 82

貫之カノンの遵法 85

夢が世界を先取りする 85

桜の香りのゾーン 87

花は散り続けるのか、落ちてくるのか 88

漂う桜、吹き込む花 90

梅の香りの方向 92

敗退する復古 93

残 照 94

擬人化される、帰らぬ季節 100

最終到着地の喪失 101

運命への確信 103

祈 願 105

弱者への共感 106

照 射 108

覚醒と来世 112

第六章 式子内親王 隣接の孤絶 115

- 縮減する世界の中で 115
- 水の変遷（透明一鏡一水滴） 117
- 掠めていく春 127
- その他の夏・秋・冬の歌 134
- 知らないこと 135
- 目覚めていること 143

第七章 須磨・明石 貫之から俊成女へ 151

第八章 俊成女 月 165

- 『無名草子』の月をめぐる 166
- 月は心身分離の機能を持つ 168
- 月光の水中への入射 173
- 遠さへの透明 176

第九章 俊成女 桜と梅 179

- 桜 179
- 梅 188

第十章 俊成女 仏法と桜 199

- 道具か俊成女か 204
- 夜桜の忌避 205
- 俊成女の夜桜の歌 207
- まとめ 219

間章 出会わない眼差し 223

第十一章 俊成女 昇華と超越 226

結晶体と橋姫 226

古里の夢 234

粗末な板張りの屋根と金剛心 236

野中の清水 240

「心永さ」とは 243

第十二章 二つの建物と「忘れがたき節」 249

廃墟の思想 255

「忘れがたき節」 263

あとがき 279

収録図版一覧 282

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

反訓詰学

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

序

紀貫之は、一つの理念によって『古今和歌集』の「春の項」を編纂した。

桜は日本原産で、梅は大陸から招来された樹木花である。共にバラ科に属し、春に花を咲かせる。紅梅を別にすれば、白や薄紅色の無数の花を咲かせる点でも似ている。大陸には桜がほとんど存在しなかったが、日本には桜と梅という二つの花が共存した。その中において貫之は、この二つの花を、コントラストを微妙に避け、パラレリズムの形で和歌の中に描き出している。

桜はもともと日本古来の神・木花咲耶姫コノハナサキヤヒメの頭れでもあり、日本土着の花であるがゆえ、その場に留まる性質を持つ。具体的にいえば、自らの大きな樹冠の下でしか、桜は散らない。ごく一部の例外を除き、「散り来る」「散り行く」という表現が「八大集」の桜の歌に見えないように、たとえ風が吹いても、桜がどこか遠くに吹かれて行ったり、逆に吹き寄せて来るようなことはない。またその花弁は、肩や袖に落ちること皆無である。ちなみに、その香りは薄く弱いため、それを詠った歌も『新古今和歌集』にわずかに認められるだけである。桜の花において最も重要なのは、運動の方向を持たないことである。あくまで樹のもとで咲き、樹のもとで散る、これが桜である。

これに対して、大陸に由来する梅は動く花である。桜とは違い、運動の方向を持つ花として歌に登場する。大宰府に流された後、この花を耽溺していた菅原道真の元には、花が「飛び梅」となって飛んできたという伝説もある。桜には与えられなかった花の香りは、もっぱら梅の花に帰せられた。梅の花の香りは浸透力が強く、遠方まで達し、闇をも貫く。それゆえ、梅の花と夜、および風は深い親和性を持つ。時代が下って『新古今』の頃になる

と、その香りは夢の中まで入り込んでいく。ともかくも梅の花は運動の方向を強く発揮する。

日本人は物事の白黒をはっきりさせ、二者の対立点を明確にする大陸文化に対してもともと生理的な違和感を持っていた。それはとりわけ遣唐使の中止以降強く自覚されるようになる。貫之は、この感覚に基づき、対極へ飛躍するコントラストの代替として、隣接ヘシフトするアナロジーを日本文化の基礎として提唱し、その象徴的な規範として、桜と梅の花の並行的表現を編み出した。桜と梅の表現における特徴を、貫之特有の花の描き方・捉え方という意味で、以下本書では「貫之のカノン」と呼ぶこととする。和歌（史）の中で、このカノンが、どれほど重要で、精緻に構成されたものであったかを論説・証明するのも、本書のねらいの一つである。それは言うまでもなく、貫之あるいは和歌史全体の再評価への新たな一歩であると信じる。

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

第一章 平安和歌史概観

大陸と列島

消化も嘔吐もし得なかった漢字、それを我が国は異物のまま自身の一部とした。同じ漢字文化圏のヴェトナムや韓国よりも、その点で、日本文化ははるかに大陸的であり得た。しかし事実は逆だ。日本は、平安期にはユーラシア文明から完全なる離反を完成させていた。詩はすでに和歌であった。対句の代わりに縁語を作り出した。陰陽の代わりにパラレリズムを作り出した。

縁語とは、世界を自然の流れとして理解することである。たとえば「梅」の縁語として、「鶯」が挙げられる。『梅』が咲く。すると『鶯』が喜んでやってくる」という具合に、二文は順接となる。その具体例の和歌を挙げよう。

折りつれば袖こそにはほへ梅の花ありとやここに鶯の鳴く 読み人知らず

(訳) 梅の花の枝を折ると、袖にその香りが移るのか、梅が咲いていると勘違いした鶯がそばまでやってくる。

一方、大陸の詩の骨格は対句にある。人為が自然に抗うかのような対立がその本質である。「梅」といえば、次に「雪」が続く。『雪』が降っている、しかしけなげにも『梅』が花を咲かせている」というように、二文は逆接となる。大陸では同一の事柄もしばしば対照的に表現される。著名な漢詩であ

る曹植の「七哀詩」から例を挙げよう。

君若清路塵 君は清路の塵のごとく
妾若濁水泥 妾は濁水の泥のごとし

(訳) 道を掃くたび、飛ばされていく、あなたは塵
濁り水の底に沈んだままの、私は泥

いつ帰るとも分らない夫をじっと待つ妻の悲しみ。ここでは「清」に対する「濁」、乾いた「路」に対する濡れた「水」の対がある。最後の一組「塵」と「泥」は汚れの点で類似ではあるが、その方向が上下へと分かれていることを勘案すると、三組ともコントラストをなしているといえる。二人のいる空間の性格はまったく別で、途方もなく離れている。しかし実際は、両者共に運命に翻弄されている。あなたと私とは互いに遠い所であって、同じ運命を耐えている、という同一性へ帰着する。こうした大陸の詩法に対して、和歌というきわめて少ない文字数の形式からして相手の境遇と自らのそれとの対照化できるほどの余裕がないために、以下の歌は二者を一つのものとして描いている。

思ひやる越の白山知らねどもひと夜も夢に越えぬ夜ぞなき 貫之

相手は白山にいて、自分はそれを知らない。「しら」の響きで、両者を同一化させる。しかも夢の中で毎晩、彼に会いに行く。大陸の詩では、まったく違った境遇の出合うことのない二人だが、日本列島では、分かれていても夢の中で繋がっている二人。次の謝霊運の詩でも同一の状態をまったく別の角度から、描出する。

潜虬媚幽姿 潜虬は幽姿^{うるわ}媚しく
飛鴻響遠音 飛鴻は遠音を響かす

(訳) 清らかな淵に棲む竜は、自らの姿をいとおしみ
鴻の列は、雲の上から声だけを送ってくる (『登池上樓』)

二種の生物を描写している。透き通った水底に棲む竜、しかし水が深すぎてその姿は見えない。天空を飛ぶ鴻、しかし鳴き声は聞こえても、雲が遮って姿を見せない。視線の上下、暗い透明と明るい不透明。表面上はコントラストをなしているが、その内実は共に隠棲のアナロジーになっている。大陸は対極と遮断を目指し、日本列島は連鎖と類似を求める。

縁語に順ずるものとして、パラレリズム・並行を挙げねばならない。類似する二者の並置によって、本来生じるべきコントラストを忌避する方法である。中国での詩にとって重要なファクターである花においても、コントラストが見られる。梅と牡丹である。陳舜臣氏は、牡丹は文化の最盛期に愛される花であり、梅は厳しい時代に愛玩される、と述べている¹⁾。二者は別個の花であり、開花時期も外見も対照的である。一方、我が国の代表的な花である、梅と桜はすでに序で述べた通りである。梅と桜、この似たもの同士をあえて分けて、それぞれに別の役割を分担させて、両者の間に明確なコントラストの関係が成立することを忌避するところの、並行・並列のカノンを貫くは作り上げた。これが、和歌におけるパラレリズムである。

平安和歌史は、貫之に始まり俊成女で終わる

貫之が確立した縁語とパラレリズムによる国風化と、彼と親しい関係を持ちつつ、真っ向から対峙した女流歌人・伊勢の貫之の詩法に対する反逆という二事象を除くと、その後の日本和歌史においては、いわゆるめざましい対決は、明治期までみられない。これを西欧近世美術史などと比較すると、いかに日本人が対立や変革を忌避していたかを思い知らされる。たとえば西欧近代の十九世紀半ば、フランスの画家のクールベは、それまで夥しい数の天使の絵が描かれてきた絵画史を前に、「自分は、天使は描かない、なぜなら

見えないからだ」と言い放った。あるいは十六世紀末のカラヴァッジョは、当時、主流であった、「マニエリズム」とその後、呼び習わされることになった、それまでの沈滞を、上方斜めから差す、直射光の激越な光線によって打ち砕き、絵画を一挙に推進させる歴史的力動を与えた。このような大転換を、たとえば伝統とは無縁であった武士・西行が起こしても良かったのではないか？ しかし彼は自らの歌風とはまさに対極に位置し、権力抗争において敗北した崇徳院に対して、誠心誠意ひれ伏すことによって、逆に、自らの存在をかりうじて確認しえた。これは一体どういうことなのか。部外者の西行には和歌の権威の後ろ盾が不可欠であり、それに対して刃向かうことなど、想像もつかなかったというべきなのか。もしそうであるならば、なぜ西行は、崇徳院の和歌から何一つ学ぼうとはしなかったのか。これは、筆者にはまったく理解不能な事件である。その意味において西行は平安和歌の主要な歌人たる資質と態度を備えていなかった。貫之、伊勢、それ以降は幾分、間が空いて、崇徳院、式子内親王、俊成女の五名こそが日本の代表的歌人である。

事実上の父である白河院の死後、対立する政治的勢力に包囲され、孤立の度をますます深めていった崇徳院が、埋もれていた貫之の桜と梅のカノンを掘り起こし、これを歌の方法として守りえたこと自体、奇跡的である。それは見事な復古である。崇徳院の歌は、その基本において、主知的傾向を示すと同時に、貫之の完璧なスタイルとは異なって、体験的・身体的であり、同時に、院政期の絵画を思わせるような都会的爛熟と繊美さを誇る。しかも為政者には稀な、他者への深い愛情を含んだ、燃えるような情念に彩られている。

崇徳院と後白河院は保元の乱で争ったが、その後、後白河院の皇女・式子は叔父・崇徳院の和歌を熟読した形跡が二人の数々の和歌の比較から伺える。彼女は深い教養を感じさせるが、しかし和歌の知識は乏しかった。彼女は、崇徳院の発見した貫之のカノンには気づき得なかった。不動の尺度や基準を見つけ得なかった彼女は、その代わり、絶対者の前の無力な一個人とし

て、それまでの誰よりも宗教的な体験に富んだ、言い知れぬ孤絶感、と寄り添いのなさを歌った。

平安和歌の最後の集大成を成し遂げたのが俊成女である。俊成女が俊成女たりえたのには、当時の歌壇において指導的役割を果たしていた御子左家の藤原俊成の孫として生まれたことが大いに関係している。貫之に始まり、貫之から逸脱していった日本和歌史が、彼を再発見することによって、正道に戻り、その最終的頂点に至りえるという洞察を、彼女は崇徳院を通して獲得した。

日本人は微かにずらすことを大いに好む。当時の一般の歌人とは明らかに異なった方向を志向した崇徳院や俊成女もそれゆえ、決して反逆者でも、異議申し立て人でもなかった。彼らの変革は大きかったが、誰とも共有しない復古が、ただ心の内で成し遂げられただけであった。崇徳院と俊成女が、和歌史に登場することがなかったとすれば、貫之の日本化の理念は時の流れの底に深く沈んでしまい、日本和歌史は、貫之からひたすら外れて崩れ、「もののあはれ」に向かって押し流されて、平坦かつ平板な歴史だけが残っただろう。明治期に入ると、その卑俗と無教養から、正岡子規が貫之に対して罵倒の限りを尽くす不祥事が起こり、その後の日本詩歌は、現在に至るまでその悪しき影響下にある。貫之と子規は共に歴史的な大転換をもたらした。しかしその意味するところは対極的である。貫之は伝統を築き、子規はそれを破壊した。明治期のお雇い外人・ベルツはその日記の中で、若い医者である日本人の「日本はまだ生まれたばかりです」という発言を聞いて、なぜ日本人は栄光ある自らの伝統を軽んじるのかとあきれている。子規もまた、そのような多くの明治人の例に漏れず、自らの歴史の重要さに気づくことも、それを振り返る能力も備えてはいなかった。

平安末期の定家があらゆる文学資料を手元に置くことのできる僥倖に恵まれていたにもかかわらず、その膨大な資料に愛と理解の眼差しを注ぐ代わりに、一方的な美学的独断のもとに、職業歌人としての矜持にのみ基づいて、恣意的な擬似伝統を作り出し、和歌史に多大な悪影響を与え続けたのと

は逆に、姪である俊成女は、ひたすら原典の意図を忠実に解釈し、それを包括的に総合しようとする意志と知性によって、平安和歌史に壮麗な伽藍を建造した。しかしその有様を、当時の歌人の誰一人として仰ぎ見るものはいなかった。知識と権威とを誇った奇術師・定家の張り巡らした壮大な煙幕の背後に隠されてしまったからである。

最後に一つだけ付け加えておきたいことがある。作品と呼ばれるものが表すものが、社会的な問題と対峙する代わりに、より芸術的、もしくは宗教的な世界に埋没した、反時代的な様相を呈している、私的内容にすぎないものであったとしても、かえってそれが、作品が作られた時代・社会を、より色濃く反映する場合もある。この逆説的な現象は、否定され得ないし、軽視されるべきでもない。こうした現象が起こるのは、時代が作者に書かせたものの方が、作者が書こうとしたものを威圧しているからなのではないだろうか。優れた芸術作品がその根底において最終的に顕す本質とは、個人の有り様などではなく、その個人を呑み込んでいく歴史的力動に他ならないはずである。

注

- 1) 陳舜臣『中国的日本的』（祥伝社、1998年）111頁。

第二章 日本はいかにして中国から離脱したか

入れ子構造の貫之の和歌

紀貫之の和歌「桜散る木の下風は寒からで空に知られぬ雪ぞ降りける」(『貫之集』)は、古来より、日本人に愛され続け、『国歌大観』によれば、三十に及ぶ歌集に載録されている。これだけの数の歌集に収録されているのだから、この歌には何か日本人の心に深く響くものがあつたに違いない。しかしこの歌は明治期、正岡子規によって突然「駄洒落」という冤罪を蒙り、その栄光は一挙に地に墜ちる。昭和末期に、大岡信氏が著書『紀貫之』において、この歌への再評価を試みるが、失敗に終わっている。同書において大岡氏は、次のように歌を評している。

子規はこの歌を「駄洒落にて候」と一言のもとに切り捨てたが、それはこの歌の見どころを、単に散りしきる桜をその白さゆえに雪と見立てて興じているだけのものとみたからで「見立て」の趣向という技巧だけをとりあげるなら、確かに駄洒落にすぎないようなものにちがいない。けれども、そういう技巧は、その当時には、生活の必要物としての和歌に新しい血を注ぎこむことを意味していたのであり、その範囲内では、明らかに、優れた作もあればそうでない作もあつたのである。今引いた「桜散る」の歌については、藤原俊成のほめことばがある。俊成は古来風体抄でこの歌をとりあげ、「この歌は、古今に承均法師、はなのとこ

ろは春ながらといへる歌の、古き様なるをやらはげて詠みなしたれば、末の世の人の心になへるなり」と評した。承均法師の『古今集』の歌とは、

雲林院にて、桜の花の散りけるを見てよめる

桜散る花の所は春ながら雪ぞ降りつつ消えがてにする（『古今集』七五）

二つの歌を較べてみれば優劣は瞭らかで、承均の歌には艶も余情もない。「桜散る花のところ」という詞は興ざめな低調さをもっている。それにくらべて、貫之の歌には、口ずさめば一層あきらかになる、サ行の囁きのひめやかな音楽性がある、そういうところに費やされた貫之の苦心とその成功は、勇壮活発を好んだ子規の耳をもってしては捉え得なかったのであった。その点では、俊成ははるかにいい耳をもつ鋭敏な批評家であった。そもそも風体抄は俊成が式子内親王に、歌の姿のよさ、詞のかしさを、つまりよい歌の本質をなすものは何かと問われて書いた歌論書だが、そこで彼がとりわけ強調していることは、「歌はただ詠みあげもし詠じもしたるに、何となく艶にもあはれにも聞ゆることのあるなるべし。もとより詠歌といひて、声につきてよくもあしくも聞ゆるものなり」ということだった。つまり、この、和歌史最大の存在の一人というべき中世の歌人は、和歌の良しあしの判定を、声に出して詠みあげた時に「なんとなく」艶にもあはれにも——つまり「艶」と「あはれ」（ここでは幽玄とほぼ同義に用いられている）という通常対比的に考えられる美感の双方が、わかちがたく重なり合って——聞えるような歌を最高のものとしたのである。そういう観点から、貫之の歌を高く評価したのである。それはつまり、貫之が仮に当時流行をきわめて比喩や見立ての風潮に身を浸し、その先頭を切りもしたにせよ、なお、そういう一般的流行の水準を越える「なんとなく」すぐれたところ、つまり、この場合でいえば音楽を持っていたことを、俊成が高く評価したという

ことであろう¹⁾。

大岡氏は、未だ揺るぎない権威の子規に寄りかかろうとするのであろうか、貫之に対する子規の無教養、錯誤に満ちたいわれなき批判、歴史的大家「駄洒落にて候」を、幾分、語調を和らげただけで、そのまま継承して、この歌は良き駄洒落、よい見立てであるとする。次に、承均法師の歌「桜散る花の所は春ながら雪ぞ降りつつ消えがてにする」を俊成の意図とは裏腹に悪い見立てと貶める。ただ承均法師との比較によって、相対的に良いという評価を与えられているにしても、そこには何らの分析も施されてはいない。最後に、氏はこの歌を、「なんとなく」優れた歌の典型と捉え、その本質は音楽にあるとする。ここでいう音楽とは、平安時代の音楽でも伝統的日本音楽でもなく、西欧音楽であろう。だとすれば、音楽は「なんとなく」とは真逆の三度和声と対位法による精緻な体系である。この歌が「音楽」であるというならば、その背後に控える体系との関係を明らかにする責任があるはずだが、それは放置されたままだ。大岡信氏は実作者であるから、このような主観的な見解を持つに至ったのだろうと想像するが、実はそうでもない。国文学者による誤読も続く。藤岡忠美氏も俊成が取り上げた「桜散る花の所は春ながら雪ぞ降りつつ消えがてにする」との比較を次のように試みている。

この承均歌の古風なところを和らげたのが貫之歌であり、それが後世の人心にうったえたというのである。確かに承均歌が落花の風情を消えない雪にたとえたのは、比喩として平凡であるために古めかしさを感じさせよう。花を雪にたとえる趣向は型として固定しており、「春ながら雪ぞ降りつつ消えがてにする」の詞句では、新鮮さを引き出すことができない。貫之歌の場合も、落花を雪に見立てるという基本の趣向は同じである。しかし、それに加えたもうひとつの趣向として、桜の樹下を吹く風はすでに寒くなく暖かいのに、空にはわけのわからぬ雪が舞っていることだと、上空と樹下の際立った対照を指摘してみせるのである。

「木の下風は寒からで」と「空に知られぬ雪ぞ降りける」という、共に自分で着想した二つの表現を用いながら、しかも両者の対照のおもしろさの中に、桜花の咲きそして散ってゆく春の季節の到来を喜び、陶醉している貫之の心境がよくあらわれている承均歌よりも明らかに手のこんだ見立ての工夫を盛り込み、一首全体をすっきりまとめて、春にふさわしい華やかな印象を美しいイメージとして描いたところに、この歌が人々に愛された理由があるのであろう²⁾。(傍線引用者)

俊成は、この歌の起源が承均の歌にあることを述べているが、両者のいずれが優れているかについては、あえて言及していない。にもかかわらず、氏もまた論点を比較の問題にすり替えている。また後半の「空にはわけのわからぬ雪が舞っていることだ」というのも、空から花が散っているのか、それとも雪が降っているのか、理解が曖昧である。和歌のどこから「わけの分からない」という意味をつむぎ出してきたか理解不能である。さらには「すっきりまとめ」ている、あるいは「春にふさわしい華やかな印象を美しいイメージとして描いた」とあるが、こうした印象批評が学問といえるのだろうか。文化勲章を受章した詩人で批評家の大岡信氏も、国文学者である藤岡忠美氏も、歌の印象と感想を述べたにすぎないのではないか。そこで以下では、正当な方法でこの歌の分析を試みる。

＊時間と空間

都市文明の中国においては、純粋な時間・空間というものは存在しない。時間とはすなわちどこかの歴史である。空間とは歴史を担ったどこかの地理である。他方、強大な中国文明を摂取し続けつつも、非都市文明に生まれ育ってきた貫之にとって、自らのアイデンティティを獲得するためには、時間とは否定されるべき大陸との歴史であり、空間とは、大陸の影響の及ばない、純粋空間でなければならなかった。以下、貫之の空間指向に注意を向けて、三首の関連を探って見たい（論の便宜上、番号は列挙順と別にした）。

1. 雪降れば冬ごもりせる草も木も春に知られぬ花ぞ咲きける
3. 桜散る木の下風は寒からで空に知られぬ雪ぞ降りける
2. 鶯の花踏みしだく木の下はいたく雪降る春べなりけり

1と3の類似は一目瞭然である。花と雪の錯覚の入れ替えが起っている。さらに「ぞ・ける」の係り結びと「に知られぬ」による構文も共通する。この点がこれまでの研究では一切、言及されてないのはなぜか、筆者には想像もつかない。類似点ばかりではない、相違点もまた大きい。1には、「冬」「春」の時間規定の二語があるが、3ではそれが「木の下」、「空」という場所を表す語に取って代わっている。つまり、両歌は構文的に類似しつつ、単語レベルでは対極にある。両首はいわば対句的対称性を持つ。

次に、両歌に対して、仲介的な役割を果たす、2について考えてみよう。「あたりはすっかり春であるのに、鶯の飛び跳ねる木の下だけはまだ雪が降っている」という春に残存する冬を描写した歌である。それは、1の「雪を花と見る」という表現の逆転だが「冬が木の下だけにある」として、季節を空間的に捉えている点に特徴がある。線上に並ぶはずの「冬」と「春」という時間が、「春」という空間の中の小さな「冬」として表象されている。春と冬という時間が入れ子的に二重に設置されることで、時間の空間化という、貫之特有の発想の萌芽が見られる。

実は、時間と空間に関して、似たようなことが大陸でも追求されていた。中唐の詩人・劉禹錫である。現在までのところ、貫之が劉禹錫の詩を読んでいたという資料的確証はない。仮に読んでいなかったとなれば、数十年の間隔をおいて、ほぼ同じような発想が、大陸と列島で別個に発生していたということになるだろう。以下にその数篇の詩を引用する。

何処秋風至	いづくより秋風は至るのか
簫簫送雁羣	簫簫として雁群を送り

朝来入庭樹　　朝来、庭樹に入る
孤客最先聞　　孤客最も先に聞く　（『秋風引』）

「秋風はどこから来るのだろうか、高い空を飛んで帰っていく雁の群に風を送っているようだ。次の朝、庭の高い樹木の中にその風が入ってきて木立をざわめかしている。ついに、この地上にしっかりと根を下ろしているわけではない旅人の孤独な私が、最初の秋風を感知する」という詩である。茫漠とした空間から始まった秋が次第にその密度を高めながら下降し、旅人の心に鋭角的に進入する。ちなみにこの詩は、敏行の和歌「秋来ぬと目にはさやかに見えねども風の音にぞ驚かれぬる」との関連が疑われる。この歌の意とは「いまだ夏であると思っていたはずなのに、空気の乾燥によって、葉摺れの音色が変わってきたのを感じ取り、風の音に私は（誰よりも先に）秋の微かな予兆を感知する」である。いずれも、孤独の中で、秋の予兆を誰よりも先に感じ取るという点において、共通している。この詩をここであえて取り上げたのは、劉が一貫して、時間を主題としていることを示すためである。実際、この詩と貫之とのかわり合いはまだない。同一の詩人による次の詩では、幾分、それが具体化する。

煬帝行宮汴水浜、　　煬帝の行宮、汴水の浜、
数枝楊柳不勝春。　　数枝の楊柳、春に勝えず。
晩来風起花如雪、　　晩来、風起りて、花雪の如く、
飛入宮牆不見人。　　宮牆に飛び入りて、人を見ず。　（『楊柳枝詞』）

訳は以下である。「昔、煬帝が建てた、御幸のための豪華な宮殿がここ汴水の川岸にあった。今、わずかに残った並木の柳絮が春爛漫に耐え切れず、夕暮れ時、風に乗って雪のように飛んでいく。堀のその先には、だが、もう一行の影はない」。堀（牆）は、過去と現在を仕切る役割を担っている。こちらが現在で、向こう側が隋の時代だ。後者の栄光の時代に帰るかのよう

に、綿毛のような柳絮が塀を越えて飛んでいく。けれども、その向こうにあるのは、だだっ広い何も無い空き地でしかない。回帰が希求されるものの、その実現はない。劉の次の代表作では、ダイナミックな時空の共振が起きる。

朱雀橋辺野草花	朱雀橋辺野草の花
烏衣巷口夕陽斜	烏衣巷口夕陽斜めなり
旧時王謝堂前燕	旧時、王謝の堂前の燕
飛入尋常百姓家	飛んで尋常百姓の家に入る（『烏衣巷』）

この詩の訳は、松枝茂夫氏によれば以下である³⁾。「朱雀橋のたもとには野草の花が咲きみだれ／烏衣巷の入口には夕陽が斜めに射しこんでいる／その昔、王氏や謝氏の邸の本屋の軒先に巣くっていた燕が／今ではそんじょそこらのつまらぬ民家の軒に飛び入っている」。一節目が描くのは、都市から田園への回帰ではない、過去の栄光と現代の荒廃との対照化である。その風景は「野草が咲き乱れる」というほど積極的な意味を持つとは思えない。崩れかけた敷石の隙間から雑草が噴き出している程度なのであろう。ここで何より大きな疑問は「その昔、王氏や謝氏の邸の本屋の軒先に巣くっていた燕が」の部分にある。詩には「堂前」とあっても「軒先」とは記されていない。実際、六朝に編まれた『玉台新詠』第一巻にある「艷歌行」の冒頭も次のように始まる。

翩翩堂前燕	翩翩たる堂前の燕
冬藏夏来見	冬はかくれ夏来るを見る
兄弟両三人	兄弟両三人
流蕩在他県	流蕩して他県にあり（『艷歌行』）

「翩翩」とは燕が自由に飛ぶさまのことを指す。燕は季節と共に回帰して

くるが、私たち兄弟は、異郷において、行方も知れずただ彷徨するばかり、とある。この詩によれば「堂前」とは軒下ではなく、屋敷の前の広大な空間のことである。したがって、先の劉の詩の「王謝堂前」も王家や謝家の壮大な屋敷前の燕が燕返しに飛ぶことのできる大空間というのが当然の理解であろう。松枝氏の訳のもう一つの疑問は、昔と今の二羽の燕が別個に描かれていることだ。柳絮は時間の扉を超えて飛んで行く。時間の隔てを超えて来る、という観念がこの詩人には巢食っていたと見える。それが、柳絮から燕へと展開し、燕は柳絮が果たしえなかった時間の壁をとうとう超え出る、という解釈こそ正当ではあるまいか。壮麗なお屋敷の前の庭を飛んでいた燕は、そのまま突然、時空を飛び越えて、現代の民家の軒下に突っ込んでくる。燕は二匹ではなく一匹である。訳は「朱雀橋には野の草花が生い茂る。烏衣の町の入り口には夕日が斜めに射している。昔、王家や謝家の広い庭を自由に飛び回っていた燕が今、名もない民家の軒下に、突然、飛びこんで来る」となる。

ここには、さまざまな色を持った鳥が看て取れる。神話上の怪鳥「朱雀」、その語の一構成部分である「雀」、王氏や謝氏に仕えていた人々が着ていた黒い衣を表わす「烏」、そして主題である「燕」。鳥づくしである。朱雀は超越世界に棲む、雀や烏は街中に定住する、燕は南北の境界を超える渡り鳥だ。つまり、燕とは朱雀と烏・雀との間を行き来する。速度が速く、急峻に方向転換して世界を超え出て行く。優美な姿、端正な色、俊敏な飛び方をするのだから、それが向かう先は、戦国時代や三国時代ではなく、当然、貴族文化を生んだ六朝時代となる。こうして詩人の魂は燕となって、王家、謝家の壮麗な建物の広々とした庭を自由に飛び回った後、突如、名もない民家の軒先に舞い戻る。それは、どこか映画「バック・トゥー・ザ・フューチャー」を思わせる。共に、異常なまでの速度で空間を飛び続けると、やがて別の時空へとワープするからである。こうして、栄光の過去への到達、過去から現在への移行という形で、時空が重なり合う。劉のどちらの詩においても、単に昔と今が対比されているのではない。一方は、現在から過去へ、他方は過

去から現在への時空の移行が問題になっている。ただ、いずれの場合も、劉が時空を操作するといっても、アприオリな無色透明の枠組みを操作するのではなく、歴史の重々しい刻印が絶えずそこには付きまとっているのではあるが。

これに比して、貫之の時空の扱いはまったく別の様相を呈している。貫之の関心は、大陸の歴史から如何に離脱して、日本文化の自立性を確保するかが重要であり、そのためには歴史を生む時間を日本から排除・消去する必要があった。

3. 桜散る木の下風は寒からで空に知られぬ雪ぞ降りける

ここには劉の詩に見られた、流れ去る時間に抗って、過去にワープする燕のような急峻な飛翔も、また求め得ぬ過去を追って、どこまでも舞っていく柳絮の飛翔も見ることができない。そこに散っていく桜の運動があるにしても、どこまでも受動的、スタティックな継続・落下である。主体的アクションはここでは皆無だ。方向も、空間の広がりも、重さもない。あるのは、時間によって腐食されることのない純粹空間だけである。劉が現在空間から歴史的空間へと展開したのに対して、貫之は、時間を歴史によって汚染されていない純粹空間へと移設する反歴史性を指向した。

貫之が劉の漢詩を読んでいたとするならば、彼は劉禹錫の時空融合の詩的技法を継承しつつも、そこから歴史を除去し、和歌の中に、時間の空間化を根づかせた。(もしそうでないならば、貫之はこれをまったく独自に考え付いたことになり、彼の歌作りの独創性はさらに深いものとして評価されなければならない。)

＊順接と逆接

先に引いた和歌2「鶯の花踏みしだく木の下はいたく雪降る春べなりけり」には、春の遍在下における冬の残留というテーマが読み取れる。もしこ