

「うつろひ」の美学

——“UTSUROF”の彫刻と家持文芸——

青 木 生 子

うと思う。

ところで、私はのっけから大胆に、ある美術、しかも彫刻の話をしてみたい。それは、飛鳥や天平の仏像彫刻でもなく、現代の国際的女流彫刻家、宮脇愛子の最近の作品についてである。真鍮パイプを使った作品で（ニューヨークのグッゲンハイム美術館の国際彫刻展（一九六七年）の買上げ賞を受賞したほか、ミラノ、パリ、ワルシヤワなどの欧米各地の美術館展の招待出品、数十回を数える国際的作家が、とくにここ数年来追求しているテーマの連作がある。わん曲するステンレスやピアノ線を使って空中に線を描いたような彫刻である。この宮脇の連作の作は、美術評論家の言をかりると次のようなものである。紹介を兼ねて、少々長いが引用させてもらう。

「一般的な彫刻の概念からいえば、彫刻という芸術

「美」という単独語や、まして「美学」という言葉を使うことに、てれる気持をもち続けていた私が、近年の拙著（『万葉集の美と心』）の題名に「美」を入れたりしたのは、年齢を重ねた一種の居直りとも、また私にとっては、最近何となく文学関係の雑誌や講座の題名にも「美」が以前より多く登場している傾向を感じとった安堵感のようなものが作用したのではないかも、自分で分析してみている。そして、いまこの「美学」なる題名に当然伴って、上代文学や万葉集をやはり近代主義的感性でとらえることになりそうな点に対して、一種のこだわりや気おくれもあることをあえて承知の上で、私はこれからささやかな考えを述べて、大方のご批判を仰ぐことにしよ

が本来具有していた物体としての量塊性(筆者注Ⅱヴォリュームとマッスのある形体)を、ほとんど極限まで切りつめ、除去したものである。ここには凝縮した物質の量感や構築されたフォルムの実在感が徹底して否定され、作品はもつとも非物質的、非実体的な要素、つまり線の流動へと還元されている。いわばそれは線描としての彫刻である(中略)。絵画においては、カンヴァスに引かれた一本の線が、無性格な白い物質の平面を緊張にみちた「画面」に変容せしめるが、ここでも空中に張られた細いピアノ線が、漠として無限定な空虚を、観衆の眼と精神にうったえかける充実した「空間」へと変質させる(中略)。平面的なドゥローイングとちがって、見る位置によって刻々に形状が変化する。ゆるやかに流れる二つの曲線が、ダイナミックにわん曲になるかと思えば、ねじれて重なり合ったり、鋭く交差したり、別々の方向にひろがったり、とどまるところを知らない多様な変転をしめすのである」。

(乾由明「無限への透視—宮脇愛子の近作について」美術手帖一九八一・四)

一九八〇年の愛知県の一宮市の彦田公園に設置された第一作をはじめとして、箱根の彫刻の森(一九八一年)、琵琶湖大橋彫刻プラザ(一九八二年)、須磨離宮公園(一九

八二年)、東京日仏学院の庭園(一九八四年)のような野外展示などで、或いは画廊その他の屋内で見たことのある方も多いであろう。この一連はすべてローマ字で“UTSURI”という題名をもつ。実は数年前に私の勤める日本女子大学が創立八十周年を迎えた時、その記念として、日本女子大史学科出身の宮脇愛子から彫刻の贈呈を受けた。それは竣工した八十年館の中の壁の一部をくりぬいた小さな空間に設置されたもので、その白く塗られたキャンバスの上に張りつけた二本のピアノ線が、照明により壁面に映す影も重要な効果を出しているものがある。つけられた“UTSURI”の題名で、それをはじめて知った私は、それからこの作者と作品に非常な興味をもち出したというのが、いつわらざる事実である。

宮脇愛子はすでに次のように言っている。

「私の眼はいつも『あらぬもの』を見ようとしてきたように思える。これまでタブローやレリーフや彫刻などと、さまざまな手段を使ってきたが、いずれもかたちをつくるのが主眼になる限り、あらぬものは確実にとらえ得ない。だからいまつくっているのは、彫刻というよりも媒体とでもよぶべきもので、それを見るまなざしが透明や半透明や、反射や屈折を起している表相とまじり合うときに、ふっと何かが出現する、

そんなものを探しているのであるが……」「あらぬものへのまなざし」婦人公論一九七三年六月)

「あらぬものへのまなざし」をもって「彫刻というよりも媒体」としての宮脇の作品の志向は、近作の UTSUROI シリーズにも、とも見事に具現化されているように思える。この作品の形体そのものは、素材のステンレスやピアノ線の特徴にしたがった自然な曲線であるけれど、見る位置により、季節により、また朝、昼、夕と皆違ふ表情を見せ、その絶え間ない見え方の変化が、つまり自然の時間、空間との関わり合いにおいて次々と開けてくるような感動と、詩的な魅力を放つ。UTSUROI は細くかすかで、あからさまに見ることのできない空間とそして時間の表情を、かたちに代るもので見ようとした「美の術」であろうか。いってみれば、ピアノ線を媒体としたこの形態は、彫刻というより、もはや短歌のさまを、ある形に表現したような作品でもあった。

早くから外国で活躍したせいもあって、「ユニークで、世界の何所に出しても恥しくないような、誰もやったことのない彫刻を作りたい」という思いから生れたこの近作に、宮脇は、日本の美術史の中で重要な位置を占める一つの概念から、この「うつろい」のタイトルを取ったという。彼女自身の口からも言われているように、それ

は、源豊宗の説く日本美術全体に通じるものとして、日本人が時の流れの上で、うつろいの姿でものを考えてゆく「秋草の美学」、つまり「うつろい」の美学からの影響、ヒントである。^(注一)一九七八年にパリの「日本の時・空間△の展覧会」で、磯崎新(宮脇の夫君、建築家)がオルガナイズして七つの部室を作った中に、「うつろいの部室」「さびの部室」なども作られたそう、かくて「うつろい」は「さび」や「間」などと共に、もはや、日本美の特質を示す国際語となりつつあるとさえいっても、過言ではなからう。^(注二)

寡聞にして知らなかったこのような「うつろい」の美学であるが、実は、私事にわたることを許してもらえらば、私の年月だけは長い貧しい研究歴の中で、大学卒業後に書いたもっとも早い時期の論文が、「勅撰集における『うつろひ』」(解釈と鑑賞昭和二年九月号)、つづいて「万葉集における『うつろひ』」(文芸研究昭和二四年十月号)であった(この二論文は拙著『日本抒情詩論』に所収)。また近著『万葉集の美と心』の中に収める「うつろひ」の章は、以前のそれを多少発展させたものであった。四十年近くもなる歳月の間に、一向考えの発展しない自身を省みると共に、繰り返し終のない研究テーマを追い続ける宿命もまた、私のような場合は甘受しなけ

ればならないのだとも思ってみたりしている。

事あって、これも最近、吉川幸次郎が昭和三十四年から三年がかりで「中国文学報」に掲載した「推移の悲哀——古詩十九首の主題」^(注三)を全集(第六卷)で読み、さらにこの論文を補充した「推移の感覚」なる論文を読んだ(講座比較文学I『世界の中の日本文学』所収)。ここには古今集と万葉集についてもこのテーマにふれており、私自身のかつての「うつろひ」のテーマを刺戟するところがあった。いってみれば、まことに大きな困難な時間意識に関する問題に他ならないが、その一端としての「うつろひ」に絞る範囲で、かの宮脇愛子の UTSUROI の彫刻に関わりあいながら、私なりの長い間のテーマに幾分なりと考えを進展させるものができたらと、思う次第である。

二

柿本人麻呂の近江荒都歌は、日本文学において、廢墟への思い——移り変る時の流れを意識した初めての作として広く認められている。人麻呂のこの過ぎゆく時の流れの意識は、一方、万葉末期の大家持のうつろいゆくものを歌った時間的観想と共に、二人の歌人の抒情の核をなしているものといつてよいであろう。人麻呂は現実

の「今」の緊張にたつて、流れゆく時間を鋭敏に感じとり、その感慨を歌いあげた最初の詩人とすれば、家持は人事や自然のなべてが時間の推移のうちにあることを想いみ、それを詠嘆している後代的な文化人であった。人麻呂が、流れゆく川波にゆえ知らぬ感懐を催し、古代原始の心と共に、水にさまざまの思いを歌った「水の詩人」とすれば、^(注四)家持はなべてのうつろいゆくものを凝視し、それを言葉に多く託した文字通り「うつろひの詩人」である。

「うつろひ」の動詞「うつろふ」は、「うつる」に継続態を表わす「ふ」の添わった語で、「うつる」には、大海はじめ日本国語大辞典、時代別国語大辞典上代編などによれば、「移る」「染む」「変る」「衰う」「散る」その他実に多くの意味を含みもっているが、基底にある意は、ものの移動とか変化ということにあるといえよう。それは、もとより時間、空間の角度からとらえられるものであるけれど、より時間の流れの上における推移、変化に本質的屬性をもつものと考えられ、さらには、もの衰退し、消失してゆく価値的移行の意味も包みこんでいると思われる。万葉集後期の歌には、自然界や人事世界の中に、「うつろひ」のこのような多様な用法、傾向を示す歌が存在する現象などについては、以前にかなり

詳しく調べたことがある(前掲拙稿、拙著など参照)。(注七)

さて、「うつろひ」(うつろふ)の語は、万葉集に三十四例、そのうちもっとも多くこれを使用した家持(十二例)には、早くから人の死とか、恋とか、自然物によせて、「うつろひ」の思いをことごとくに傾けてきているすがたをうかがうことができる。さらには、直接の契機や因由なしに「うつろひ」そのものを純粋な主題に選んだ「世間の無常を悲しぶる歌」を家持がものしている点に注目したい。

天地の遠き初めよ 世間は 常なきものと 語り
継ぎ 流らへ来れ 天の原 振り放け見れば 照る
月も 満ち欠けしけり あしひきの 山の木末も
春されば 花咲きにほひ 秋づけば 露霜負ひて
風交り もみち散りけり うつせみも かくのみな
らし 紅の 色もうつろひ ぬばたまの 黒髪変
り 朝の笑み 夕麥らひ 吹く風の 見えぬがご
とく 行く水の 止まらぬごとく 常もなく うつ
るふ見れば にはたづみ 流るる涙 留めかねつも
(卷十九、四一六〇)

言とはぬ木すら春咲き秋づけばもみち散らくは常を
なみこそ「常なき」といふ (同、四一六一)
うつせみの常なき見れば世間に心つけずて思ふ日ぞ

多き「多き」といふ (同、四一六一)

自然界の現象に、人生のそれを重ね合せて、万物流転のはかなさを思い嘆いた、一編の思想的抒情詩であるといつてよい。「世間」や「うつせみ」意識の中心をなすものが、「常なし」といわれるところの「うつろひ」の観想に他ならない。もつとも家持のこの思想詩には、山上憶良の「世間の往み難きことを哀しぶる歌」(八〇四、五)が先行していることを無視することができない。「世間の 術なきものは 年月は 流るるごとし」と歌いおこして主題を展開してゆく憶良の長歌は、「時」が若盛りの男女をたちまちに老や死の方向に移してゆく「術なき」を克明に描ききって、嘆いている。家持の作品以上に、苛酷で峻烈な「時」の意識といえる。家持の作品は憶良の思想に学んだことは明らかであるけれども、家持の内面と資質にそって彼なりに染めあげられた作であることも一方で認めないわけにはいかない。憶良がもつばら人間側にのみ目を向けているのに対し、ここには自然界の絶えざるうつろひの相に響きを合せて、一切がはかない同一運命を担っているごとくに感受されているのである。反歌の第一首は、長歌の前半を繰り返し、無常を再度強調、確認し、第二首は、長歌の末尾を承け、さらに世間無常に関わる慨嘆を、思念的に深めて全体を結ん

でいる。

そしてこの最後の反歌には、うつせみの無常、すなわちうつろいに対応するに、何らかの心意の片鱗をのぞかせているかみえる。「うつせみ」はかく常なくうつろうものゆえに、深く執するに価するものでなく、世俗の事に心を染める気持にならないという。「世間に心つけずて」という言葉には、名門大伴家の斜陽の只中において、めまぐるしい政権の動きに取り囲まれながら生きてゐる家持のおのずからえた処世観が、背後に息づいてゐることであろう。だが、かく「心つけずて」、しかも「思ふ日ぞ多き」ことこそが、彼の心情の本音でもあったわけである。「心つけずて思ふ」とつづけて、「思ふ」はただ軽く添えたものとも受取れなくはないが、やはり無理な解であろう。「思ふ日ぞ多き」は、一つに「嘆く、日ぞ多き」とも歌われたのによれば、「心つけずて」と意志しつつ、それは思念にとどまり、やはり一方で「思ふ(嘆く)日ぞ多き」という諦念しえぬ、矛盾した心のゆらぎを胸中に宿していることなのではないか。この「思ふ」は人間世界における思いわずらいを意味し、つまりは「うつせみ」の無常の「うつろひ」を悲傷する感情に帰するものであろう。そうした心を自身で慨嘆しているところすらあるのが、末句にこもる詠嘆的な表現であ

る。

それにしても、家持に「うつろひ」の悲傷からの脱皮を念ずる心意が少くもあるとするのは、藤原二郎の母の死を悼む中に、「世間の 憂けく辛けく 咲く花も 時にうつろふ うつせみも 常なくありけり云々」と歌う長歌(四二一四)のあとの反歌で、

世間の常なきことは知るらむを心尽すなますらをに
して(巻十九、四二一六)

と、「うつろひ」の無常を引合いに、「心尽すな」と相手に諭し慰めている言葉を通して、うかがい知られよう。

こうした心の姿勢として、「うつろひ」に抗する次のようないくつかの歌をあげることができる。

紅はうつろふものぞ 橡のなれにし衣になほしか
めやも(巻十八、四二〇九)

これは、本妻を棄て遊女に入り浸っている史生尾張少昨の惑いを教え諭すという特殊な場合の歌であるけれども、華麗なものが一時的であり、必衰を逸かれないことを知る家持の嘆きを通して、うつろわない、恒常なものに何よりの価値を置いた思想が濃厚である。後年のうつりゆく時見るごとに心痛く昔の人し思ほゆるかも(巻二十、四四八三)

は、天平勝宝九年六月二十三日、三形王の家での宴歌で、時は橘奈良麻呂の変の直前、刻々と危機感が募っていた移り変わる世相の中で、切実に喚起される懐古の心情の奥には、何か不変、堅固なものを望む理想があったに違いない。が、しよせんは、「うつりゆく時」に臨んでいる半ば絶望的な詠嘆でしかなかった。この感懐を胸に秘めて再度口をついて独り歌わざるをえなかったのが、
続く、

咲く花はうつろふ時ありあしひきの山菅の根し長く
はありけり(巻二十、四四八四)

ではなかったらうか。「咲く花」のうつろう世界の中に、「山菅の根」の永久的なものの存在をたしかめ得ているような歌も、「物色の変化うつろふことを悲しびあはれ惜びて作る」という自注の示すように、「うつろひ」に対する悲傷の大きさをゆえの、悲願の声としてききとめるべきものかもしれない。その後の、

八千種くさの花はうつろふ常盤なる松のさ枝を我れば結
ばな(巻二十、四五〇一)

にも、宴席の賀歌ではあるが、恒常なものへの願望が「うつろひ」を引合いに、これに抗する形をとって主張されているのが明らかである。このように、「うつろひ」を否定し、克服する志向が家持に歌われているにして

も、そのことは、「うつろひ」に対する思念や嘆きの解消を意味する保証とはならず、むしろかく言うほどに悲傷の深さを彼のうちに見ざるをえないのである。

「うつろひ」は、「うつせみ」の無常とほぼ同義語であれば、「病に臥して無常を悲しび、道を修めむと欲おもひて作る」、

うつせみは数なき身なり山川のさやけき見つ道を
尋ねな(巻二十、四四六八)

に、家持の仏道修業への志向が示されているけれど、彼の真に到達しえた心境はもとより知るよしもない。さらにいうなら、彼はこの歌を作った同じ日に、氏族の精神を復興すべく「族うからを喻す歌」(四四六五―七)をものし、
そこで、

剣大刀いよよ磨ぐべしいにしへゆさやけく負ひて来
にしその名ぞ(巻二十、四四六七)

と歌っていることだ。家持は事あるごとに、神代以来の祖先の栄光を回想し、「ますらを」の清き名を永遠に伝える決意を表明した。それこそは、神話的に変ることのない、永遠に継続する時間の中に今を生きようとしたことである。

彼はまた以前に、かの「世間の無常を悲しぶる歌」(四一六〇―二)を作った同日に、「勇士の名を振はむこと

を慕ふ歌」(四一六四〜五)で、

ますらをは名をし立つべし後の世に聞き継ぐ人も語り継ぐがね(巻十九、四一六五)

と歌っている。たとえ山上憶良の歌「土まやも空しくあるべき万代に語り継ぐべき名は立てずして」(九七八)に追和した作であれ、これが「うつろひ」の嘆きの作と共に「興きようの中」——自らの思いのわくまま——作られている意味は軽視できない。「ますらを」の名の永生の願いと、「うつろひ」の無常の嘆きが、彼のうちに同居していることを、必ずしも矛盾とか嘘りとみなすのは当らないであろう。家持の「ますらを」精神は、現実とその地盤が失われようとするあがきにも似た叫びであることを認めざるをえない。「うつろひ」を否定する言葉をあのように歌わねばならないのも、まさしくこれと同じ心情であったはずである。

三

家持に巣くっている世界観的なもの、それは、いわゆる無常観本来の示す透徹した知的観念や、またそれに徹した解脱の境地でももとよりなく、自然や人間の衰亡を嘆ずる「うつろひ」の観想、情感とでもいうべきものであり、家持文芸の原質をなすものであった。時代や環境

のもたらす影響を無視するわけではないが、それは、感じやすく、傷つきやすく、揺れやすい、繊細な家持の資質の上に生れたものといつてよいであろう。

春の野に霞たなびきうら悲しこの夕影にうぐひす鳴くも(巻十九、四二九〇)

我がやどのいささ群竹吹く風の音のかそけきこの夕かも(同、四二九一)

うらうらに照れる春日にひばり上り心悲しもひとりし思へば(同、四二九二)

自然はいま春たけなわであるがゆえに、かえって、わけもなく胸にこみあげてくるこのかなしみは、人間存在の何ものかを問うているまなざしとしかいえないもののである。夕暮の微光の中にとらえられた、細く澄んだ鶯の声、かそかに深い葉ずれの音色、また明るい光の空に舞上ってゆくひばりの点描によって、無限に複雑に広がり深まりゆく世界が提示されている。それは、家持の胸底にいだかれて「うつろひ」の思念的情感の琴線に触れて、はじめて奏でられた名吟に他ならない。いかえれば、ここには「うつろひ」の形相として家持に凝視されているものがある。

三首の春愁歌には、横井博も指摘するように中国文学の影響が色濃くうかがわれ、きわめて近似した情景、イ

メージ、発想を、先蹤の中国詩から一々指摘することが可能である。しかし、「自然の微妙な一角を領し、移りゆく瞬時のたたずまいをかすめとり、浮動するあるかなきかの感傷をとどめようとすると、漢詩ならぬ短歌こそ恵まれた器となるであろう」(「家持の芸境」万葉三九号、昭和三六年五月)という横井の説によるなら、家持のこれら春愁短歌が、漢詩に薫染されながら、しかも漢詩を超える醇平たる抒情詩を形成しえたものこそ、彼独自の「うつろひ」の思念的情感であるといっても過たないであろう。なべての推移、変貌に鋭敏に反応しながら、自らも揺れ動く「うつろひ」の「時」の瞬時に生み成された芸術が、家持のこうした短歌といえよう。

あの宮脇愛子の「UTSUKROI」の、細いピアノ線の曲線が空間を切りとり、そこに無限やはかなさのさまざまな表情を新鮮にうつつし出している、もっとも短歌に近い彫刻を、ここに結びつけてみることは、それほど無謀ではなからう。

そこで、さらに次の歌群を例にあげて考えてみたい。それは、巻十九の巻末の前掲三首に照応する、同巻の冒頭歌群の十二首である。スペースをとるけれども、万葉にあるままのかたちでここにかかけて読みとることが大事である。

天平勝宝二年の三月の一日の暮に、春苑の桃李の花を眺^{なが}みて作る歌二首

春の園紅にはふ桃の花下照る道に出で立つ娘子(巻十九、四一三九)

我が園の李の花か庭に散るはだれのいまだ残りてあるかも(同、四一四〇)

翻^{ひら}び翔る鴨を見て作る歌一首

春まけてもの悲しきにさ夜更けて羽振き鳴く鴨誰が田にか住む(同、四一四一)

二日に柳簾を攀じて京師を思ふ歌一首

春の日に萌れる柳を取り持ちて見れば都の大道し思ほゆ(同、四一四二)

堅香子草の花を攀ち折る歌一首

もののふの八十娘子らが汲み乱ふ寺井の上の堅香子の花(同、四一四三)

帰雁を見る歌二首

燕来る時になりぬと雁がねは国偲ひつつ雲隠り鳴く(同、四一四四)

春まけてかく帰るとも秋風にもみたむ山を越え来ずあらめや一には「春されば帰ること雁」といふ(同、四一四五)

夜の裏に、千鳥の喧くを聞く歌二首

夜ぐたちに寝覚めて居れば川瀬尋め心もしのに鳴く

千鳥かも（同、四一四六）

夜くたちて鳴く川千鳥うべしこそ昔の人もしのひき
にけれ（同、四一四七）

曉に鳴く雉を聞く歌二首

杉の野にさ躍る雉いつしろく音にしも泣かむ隠り妻
かも（同、四一四八）

あしひきの八つ峰の雉鳴き響む朝明の霞見れば悲し
も（同、四一四九）

遙かに、江を浜る舟人の唱ふを聞く歌一首

朝床に聞けば遙けし射水川朝漕ぎしつづ唱ふ舟人
（同、四一五〇）

この歌群は、三月一日の夕暮（四一三九～四〇）から、
夜ふけ（四一四一）、翌二日の日中（四一四二～三）と夕
（四一四四～五）と夜中（四一四六～七）、その翌早朝（四一
四八～五〇）にかけての詠十二首となっており、一日の
「時」の推移のもとに春の思いが歌い継がれている。は
じめ桃李の花二首に対する鳴の一首、続く柳、堅香子草
の花（植物）の二首と鴈の二首というように、以上七首
はこれら「花鳥」をいずれも「見る」歌、以下五首は、
千鳥の二首、雉の二首、舟歌の一首というように、これ
らをいずれも「聞く」歌に転じている。そこには、艶
麗、清浄、可憐、憂愁、憧憬、静謐といったさまざまな

複雑な音色や色合い、感情気分のニュアンスをもった世
界が、そのありかを示すような素材、景物を点じつつ、
わずかに二日ほどの時の流れの中で、一首一首詠じ取ら
れている。そのすがたそのものこそ、宮脇愛子の彫刻
UTSUROI およびそのシリーズが醸し出す美の世界と
相通うものといえないであらうか。

そして、この巻十九冒頭歌群における、春の自然の景
と隠微な心情の揺曳とを、なお分ちがたく融化、結晶
させている巻末三首の春愁歌に、「うつろひ」の美はや
はり余すなく昇華を遂げているといつてよいであろう。
日本の芸術の特徴は、美術も文学も「日本人の時間的世
界観に根拠をもつ人生主義の性格に由来する」（源豊宗
『日本美術の流れ』七七ページ）という。時間的世界観から
見れば、人間は「人生を生きる存在」である、その人生
というものが内に含みもつ本源のなかなしみ、愁い、あ
こがれをいだいている家持は、現実の眼にふれ、耳にき
こえるものを通して、否それを超えて、あらぬものへの
まなざしを注いでいるかに思える。先にも触れたように
に、宮脇の「いつも、あらぬもの」を見ようとしてい
る「まなざしが、「透明や半透明や、反射や屈折を起し
ている表相とまじり合うときに、ふっと何かが出現す
る、そんなものを探して」制作しているという UTSU-

ROIの彫刻は、家持の「うつろひ」の思念的心情からとらえられた歌の表情に、まさしく近似しているといわざるをえない。ここに、かの巻十九冒頭歌の桃花の「紅」を「うつろひ」の形象とみる中西進の説にたまたま一脈相通するゆえんがある（「くれなる一家持の幻覚」文学三五巻六号『万葉史の研究』所収）。それは、「紅はうつろふものぞ」（四二〇九、他に四一六〇など）、「咲く花はうつろふ」（四四八四、他に四二一四、四五〇一など）と歌う家持の「うつろひ」意識が底流にあって、それゆえに「紅」「にはふ」「花」の中に一瞬のこの世ならぬ美を形象化した、一刻のパフォーマンスなのかもしれない。

ところで、人麻呂の近江荒都歌の春の景は、近江荒都を訪ねたのが春であったから、とだけ読むのでは浅かるという説があるが、賛成である（鈴木日出男「柿本人麻呂と比喩」国文学 昭和五八年五月）。「春草の 茂く生ひたる霞立つ 春日の霧れる」（二一九）うららかな春のめぐってきた現在時点に立って、人麻呂は、自然の春とともに再びめぐりくべき過去の歴史の栄光を求めて、しかも現出させることのできない悲しみを歌ったのだ。対して、咲く花はうつろふことを知ってしまった家持は、咲く花の散りのまがい死にゆく人を歌い、他の誰よりも春にもその先蹤に人麻呂がいるとして

も、家持は人麻呂のように時間——喪失への激しい拒否を歌った人ではもとよりない。といって、若山牧水の「かたはらに秋草の花語るらく過ぎにしものはなつかしきかな」のような懐古の感傷や滅びの美を奏でた詩人でもない。いうなれば、うつろいゆく人生に対する、初々しい思念とみずみずしい哀愁をこめて、「うつろひ」の美を歌うことのできた人であった。

なお最後に蛇足を許してもらえらるなら、万葉集の家持の中に生れた「うつろひ」の抒情は、古今集の世界になると、一般化し典型化した一種の世界感情に近づいたことは周知のごとくである。人の世に、恋の心に、四季の自然に、人々はなべて「うつろひ」のフィルターをかけてながめた。万葉に萌芽をみせてはいたが、古今集に完全に成立をみる四季の部立と、その間のさらに細部にわたる季節の時間的推移による歌の配列はいうまでもなく、また恋の歌や人生の歌も移り変る時の流れの相のもとに配列され、古今集全体がさながら「うつろひ」の美学をうちたてているとさえいってもよい。ここに、「うつろひ」の美学の典型が、日本の特色の伝統として根づいたとしても、それは同時にある種の形骸化、パターン化を宿していたのが古今集の「うつろひ」でもあった。

古今集以後の多くの歌もまたこの範囲を出ずに、むしろ常套化の路を辿ってゆくにすぎないなかで、わずか「うつろひ」の新しい一筋の光としてあげられるのが、たとえば

花の上にしばしうつろふゆふづく日入るともなしに
影きえにけり(風雅集、春中、永福門院)

さすとなき日影は軒にうつろひて木の葉にかかる庭
の村雨(同、秋下、同)

風すさぶ竹のさ枝の夕づく日うつり定めぬ影ぞさび
しき(同、雑中、同)

といった風雅集にみられる永福門院の歌である。ここには、微茫な感覚を通して、あらぬものへのまなざし——ここでは中世的心霊世界の奥へのまなざし——でとらえられた「うつろひ」の美が醗酵されていると思う。

(拙稿は、昭和六十年五月二十五日、上代文学会大会における公開講演の内容である。)

注

(一) 源豊宗には「秋草の美学」「うつろひの美学」について、とくにまとまった論文、著書はないが、『日本美術の流れ』(昭51年)の中に、その見解が随所にうかがえる。

(二) パリ装飾美術館で催された「日本の時・空間」展

の「展覧会」は、フランス政府の企画、依頼により、磯崎新がコンセプトを仕上げたもので、「みちゆき」「すき」「やみ」「ひもろぎ」「はし」「うつろひ」「さび」の七項がまず取り出され、これは大成功をおさめ、ニューヨーク、シカゴ各地を廻った。「間」と共に「うつろひ」は、これによって、フランスの哲学者、文化人のきわめて興味をひくものとなり、この言葉が今やフランスでは大変流行しているということも、宮脇自身からも聞いた。序でながら、「UTSUROH」はフランスでは「UTSUROH」と「H」を入れないと発音上都合なので、他もすべてそう直したいむねを、宮脇は最近強調したが、これは一種の固有名詞として、本稿では、元のままで使用した。

(三) 漢代の歌として伝えられる「古詩十九首」は、人間が時間の推移の上にいることを感じたいに生れる悲哀が、共通の主題であることを論じている。

(四) 拙稿「人麻呂の詩心——水の詩人——」(上代文学会編『人麻呂を考える』に所収予定)を参照。

(五) その後に、伊原昭氏の「うつろふ」(『和洋国文研究』第七号、昭和44・3)、「うつろふ——大伴家持における——」(『上代文学』24号、昭和44・4)、『にはふ』と『うつろふ』と——大伴家持における——(『国語と国文学』46巻12号、昭和44・12)などがあることを紹介させていただく。