

赤人歌と絵画

村 井 俊 司

一、屏風歌と赤人

紀貫之の屏風歌の中に、

延喜御時内裏御屏風のうた廿六首

八月十五夜海のほとりに人の家に、男女い

でみて月のいるをみたる

難波潟塩みちくれば山のはに出づる月さへみちにける

かな

という一首がある。この歌は明らかに『万葉集』の赤人歌

(巻六・九一九)を、本歌とする。また、貫之は『古今集』

仮名序において赤人歌の歌風を、

山の辺のあか人といふ人ありけり。歌にあやしく、たへなりけり。

と評している。このように貫之は、赤人の歌風に価値を認

め、赤人歌を本歌として屏風歌を作ったのである。では何故、貫之は赤人歌に価値を認めたのであろうか。今、それを解くために、貫之が屏風歌を詠じる専門歌人であったとして考えてみたい。

貫之が専門歌人として作った屏風歌は、大和絵が発達した環境があり、その環境の下で作られたのである。そして、その方法について、玉上琢弥氏は画中の人物となって歌を作る、と指摘し、片野達郎氏は画を分析し、解釈し、知的趣向をめぐらして作る、と規定する。屏風歌とは、まず第一に屏風絵があり、それに歌が玉上、片野両氏が説くような定義を持ちつつ付されたものといえる。

こういった形式を有する屏風歌と、赤人歌は共通した要素があるため、貫之は仮名序において、特に赤人の歌風を採り上げ、賛美したのであると考えられる。その共通した

要素とは、絵画文化の発達した環境が、先ず指摘できるだろう。先に述べたように屏風歌は大和絵の発達と軌を一にして作られるようになったのであり、また、赤人が活躍した天平期も『東大寺献物帳』における屏風の記載や正倉院に残る美術品に施された図柄、更には宮殿寺院の建設に伴い、多くの絵師が輩出した事実から絵画文化の隆盛が窺える。

ところで、既に『万葉集』の中にも、屏風歌だと考えられる歌がある。それは人麻呂の、

忍壁皇子に献れる歌一首 仙人の形を詠めり

とこしへに夏冬行けや裘扇放たぬ山に住む人

(巻九・一六八二)

という歌である。この人麻呂歌について、藏中しのぶ氏³などに、人物画の屏風歌との指摘がある。また、大伴旅人の妻の死に対する悼亡文として山上憶良が書いた無題漢詩序の中に「屏風」という語が使用されている。それが絵屏風であったかどうかは不明であるが、屏風が第三期の万葉歌人を取り巻く環境において、親しい調度であった一面は窺えるだろう。

このように赤人歌以前の万葉歌の中に、絵画と歌との関係が窺える作品があり、赤人の活躍していた時代の環境としては、先に触れたように、絵画文化の隆盛が考えられる。

これらを併せ考えると、天平期における絵画文化の影響を、赤人の作品に認めることを可能にするのではないだろうか。つまり、『源氏物語』須磨、明石の巻における自然描写が、屏風などの絵を基にして綴られたともいわれるように、赤人の作品において、絵画を基にして歌が生成された可能性を考えてみたいのである。それは、屏風歌の発生は『古今集』以降と考えられているが、同様の形式の歌が上代にもあった可能性をも考えることになるだろう。

二、叙景表現の絵画的性

山部赤人の歌においては、叙景表現にその歌風が顕著に認められることは、広く承認されている所である。それ故に赤人歌を論じる時には、しばしば「叙景歌」という表現が用いられる。叙景歌とは「自然の景観を客観的に表現した歌」⁴、「自然の一続きの景観をなるべく客観的に詠んだ歌」⁵などと端的に説明される如く、視覚で捉えた光景を言語に置き換え、言語によって光景を現出させた歌といえよう。

ところで、叙景歌と同じく自然を客観的に表現する方法としては、絵画が最も身近なものといえる。それは、古くレオナルド・ダ・ヴィンチ⁶が詩と絵画の比較において、

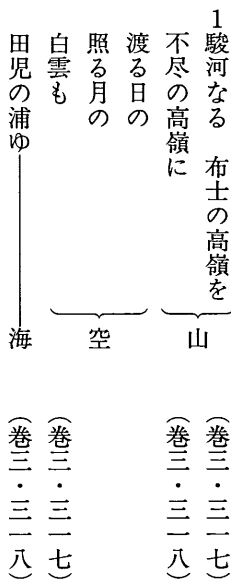
「絵」は言葉あるいは文字のなす以上の真実さと正確さとをもって自然の諸作品を感官に向って表現する。

という如くである。自然を最も忠実に表現できるのは絵画であるから、叙景歌が巧妙に自然を表現したときに「絵画的」という言葉が生れるのであろう。しかし、本来、絵画と歌とは異質の芸術である。それ故、美学では、絵画を空間芸術として、歌は時間芸術として説明される。叙景歌は時間芸術にあつて、景の客観的表現を試みんとする目的において、空間芸術の域に近づこうとするのである。その空間芸術については、

空間とは外界を直観する時の形式^①

とする指摘がある。この規定を一応、歌における叙景表現と考へ、赤人歌の叙景表現について考察したい。

赤人歌において「外界を直観する時の形式」には、山と水のある情景が構想できる歌が多い。そこで、赤人の長歌と反歌から、山と水のある景が構想できる叙景表現を、まづ掲げてみることにする。



2 伊子の高嶺の——山

射狭庭の 岡に立たして——岡

樹群を見れば

臣の木も 鳴く鳥の

み湯の上の——湯

鮑田津に 船乗しけむ——海 (卷三・三三三)

3 三諸の 神名備山に

つがの木の 玉かつら

山高み——山

山し見がほし

朝雲に——空

鶴は乱れ

河雄大し

河し清けし

夕霧に

河蝦はさわく——川 (卷三・三三四)

明日香河

川淀さらず

立つ霧の—— (卷三・三三五)

4 雑賀野ゆ——野

沖つ島

清き渚に

白波騒ぎ

潮干れば

玉藻刈りつつ

沖つ島

荒磯の玉藻

若の浦に

潮満ち来れば

濁を無み

葦辺をさして

鶴鳴き渡る

5 青山の

白雲も

印南つま

辛荷の島の

浦のことごと

島の崎々

辛荷の島に

島廻する

鶴にしもあれや

海

空

山
空

海

(巻六・九二七)

(巻六・九一八)

(巻六・九一九)

(巻六・九四二)

島隠り

真熊野の船

波か立たむと

都太の細江に

浦隠り居り

海

(巻六・九四四)

(巻六・九四五)

こういった山と水が存在する景を詠む方法の典型が、吉野讃歌に見られることはいうまでもないだろう。その吉野讃歌と赤人の叙景については、中西進氏が既に説き、その中には、「絵画的構図を想念的な叙景にした」という指摘もある。吉野讃歌については、改めて述べることにして、こういった山と水のある景を構想する際に、どのような叙景表現に、赤人らしい、また絵画的表現といえるような表現が用いられているかを、次に考えてみたい。

赤人の叙景表現については、中西氏⁹⁾に、

赤人の長歌が叙景的要素を持ち、その中に対比的描写を多く試みる事は、顕著な事実である。

という前提に立つた、「対比的叙景表現」という指摘がある。氏の「対比的叙景表現」の中には、既に1から5に掲げた赤人の叙景表現も含まれている。そこで、「対比的叙景表現」として、氏が指摘する箇所を、先に取り上げた順に掲げることにする。

1 渡る日の 影も隠らひ

照る月の 光も見えず

白雲も 行きはばかり
時じくそ 雪は降りける

2 臣の木も 生ひ継ぎにけり
鳴く鳥の 声も変らず

3 山高み
河雄大し

春の日は 山し見がほし
秋の夜は 河し清けし

朝雲に 鶴は乱れ
夕霧に 河蝦はさわく

4 風吹けば 白浪騒き
潮干れば 玉藻刈りつつ

5 漕ぎ廻むる 浦のことごと
行き隠る 島の崎々

ここに掲げた「対比的叙景表現」(2はそれに準ずる表現として指摘される)、言い換えれば、赤人歌における対句については、柿村重松氏の指摘や、岡部政裕氏が、

「ほとんどすべての長歌に対句を使い、対句の種類も三類に及び、使用量に至っては額田王に次ぐ高率を示している。」

と説くように、赤人歌の看過出来ない特色である。また、その赤人の対句は、赤人以前の対句と比べて相違があるとする指摘もある。

例えば、上掲の「対比的叙景表現」の4について、中西氏が述べる、

「単純な対比ではなく、「風吹く」に配するものが「潮干」であり、いわゆる対偶表現である。」

という指摘は、人麻呂等には見られない対句の形式を説くのである。また、大畑幸恵氏は、⁽¹⁰⁾ 記紀歌謡から初期万葉の長歌における対句の用例を検討し、対句の流れを原初的対句と漢詩文影響後の対句として捉え、漢詩文影響後の対句の顕著な例は赤人の対句であると説く。

この中西、大畑両氏の説にあるように、赤人の対句は、赤人以前の対句とは形式が異なるといえる。その赤人独特の対句によって、赤人は叙景を表現したのである。つまり、先の1から5に引用した「対比的叙景表現」には、「万葉集」

における赤人歌の特色が明確に反映されているといえる。

その「対比的叙景表現」についての考証で、中西氏は、時間的・空間的に非同時的なもののある事が注意される。1の日と月、3の春と秋、それに畳みかけた日と夜、また朝雲と夕霧、これらは一回性の経験による描写、つまり制作の場の写実ではない。

という見解も示される。これと同様の見解は久松潜一氏によっても提出されている。

対句の如き修辞を用ゐるために実際の自然の写実から遠ざかって想像的の要素がかなり加はつてゐる。

ここに掲げた両氏の説は、赤人の叙景表現が、必ずしも実際の風景の忠実な描写のみではないというのである。それでは赤人は何を基盤として風景の描写をしたのであろうか。先に、赤人の対句は、漢詩文の影響を受けた後の代表的対句であるという、大畑氏の指摘があった。そうすると、赤人の対句を考えるために、漢詩文との関係を検討することは、有効な手段といえよう。そこで、以下漢詩文との関係を考えてみたい。

ここまで赤人歌の対句による叙景表現を問題としてきたので、まず、中国において山水詩人、自然詩人と称され、その卓越した自然描写が古来評価されてきた、六朝の詩人謝靈運の作品から、「対比的叙景表現」として引用した1か

ら5と類似した対句を取り出し、検討してみることにする。まず、1の「日」と「月」とを対にする、

眷西謂初月 顧東疑落日

(登永嘉綠嶂山詩「永嘉縣志」二)

という対句がある。また、2にある「木」と「鳥」の対には、

鳥鳴識夜棲 木落知風發

(石門岩上宿詩「芸文類聚」八)

という類似した対句がある。そして、3の「山」と「河」の対は、

石淺水潺湲 日落山照曜

という例がある。また、「春」と「秋」の対には、

皎潔秋松氣 淑德春景暄

(日出東南隅行「芸文類聚」四一)

心契九秋幹 目翫三春萸

(登石門最高頂詩「文選」二二)

がある。更に、「朝」「夕」の対には、

晨策尋絕壁 夕息在山樓

(登石門最高頂詩「文選」二二)

夕慮暁月流 朝忌曠日馳

(酬徒弟惠連詩五章その二「文選」二五)

がある。同様に「鶴」と「蝦」の対に類似した例として、

空を飛ぶ鳥と地にある動物を対にした、

交交正翊黃 呦呦食萍鹿

(過白岸亭詩「永嘉懸志」二二)

潛虬媚幽姿 飛鴻響遠音

(登池上楼詩「文選」二二)

がある。更に5は、「浦」と「島」の対によって海の景色を表現した対句であるが、それに類似した川の景の対句として、

洲島驟廻合 圻岸屢崩奔

(入彭蠡湖口詩「文選」二六)

という例がある。

ここに取り上げた、謝靈運の詩(多く山水の景を表す句を含む)の自然描写について、船津富彦氏は、

靈運はその歌わんとする情景をみたように、絵に画く

ようにとらえて表現している。

と述べる。また、謝靈運の自然山水への自覚について、小尾郊一氏は、

ひとり山水文学の隆盛のみならず、絵画においては、

従来、多く人物画の背景として描かれた山水の、背景よりの独立であって、それはひとえに彼らの賞心の自覚によるものに外ならない。

と述べる。ここで、小尾氏が謝靈運の詩と軌を一にすると

いう中国における山水画は、中国美術史において、漢の崩壞によっておとずれた絵画の転期の特色であると説明される。

このように謝靈運の詩は、中国における山水画の発展と密接な関係を有しているが、その謝靈運の作品にある景を表現した対句と、赤人の特色が顕著であると認め得る、「対比的叙景表現」が類似していることは、自然を漢詩あるいは和歌といった言語によって表現する時に、山水画に繋いでいく一定の秩序の如きものと推察される。

更に、その関係を明確にするため、中国において、絵画と漢詩を本格的に繋いだ最初の作品と考えられている。庾信の「詠画屏風詩二五首」における景の叙述について考えてみたい。

この庾信の「詠画屏風詩二五首」については、興膳宏氏に、「絵画と文学の相即的關係を示す」、あるいは、「一種の画賛のような形で書かれた詩」という指摘があるように、この詩で構想される風景は、庾信が見ていた画屏風の景である。つまり、日本における屏風歌と同様の形式による漢詩といえる。この「詠画屏風詩二五首」に用いられている景を叙述する表現の中にも、先に掲げた赤人の「対比的叙景表現」に類似したものが指摘できる。

赤人の「対比的叙景表現」で1とした、「日」と「月」の

対に類似した表現として、「日」と「雲」、「月」と「雲」を対にした対句がある。

落日低蓮井 行雲礙苳梁

浮雲隨走馬 明月逐彎弓

これらはいうまでもなく、絵の天、空の叙景である。また、2の「木」と「鳥」を対とする表現に、

昨夜鳥声春 驚鳴動四鄰

今朝梅樹下 定有詠花人

がある。更に、3の「鶴」と「蝦」の対と類似すると考えられるものに、

竹動蟬爭散 蓮搖魚暫飛

という対句がある。赤人の方は実景の叙景で空にある鶴と水のある地にいる蝦であり、一方、庾信の作品は蟬と魚となつているため生物は異なるが、空と地上に生き物を配する景の構成としては、類似しているといえよう。

この「詠画屏風詩二五首」で描き出される景は、庭園を遊覧する景が多く、その一部として山と水の景がある詩も確認できる。例えば1で庾信の用例として掲げた詩などは、
そうである。

千尋木蘭館 百尺芙蓉堂

落日低蓮井 行雲礙苳梁

流水桃花色 春洲杜若香

就階猶不進 催来上伎牀

ここまで赤人歌から構想される景の一つとして、山と水のある情景が構想できることを前提に、赤人の叙景表現と考えられている「対比的叙景表現」と、漢詩を併せ考えてきた。そして、謝靈運の山水詠は、先に引用した小尾氏の指摘にあったように、山水画の発達と深い結び付きがあり、それより時代が下った庾信の「詠画屏風詩二五首」は、中国において絵画と文学を本格的に繋いだ作品であった。このように赤人の「対比的叙景表現」と類似が認められる謝靈運、庾信の作品には絵画との密接な関係が考えられるのである。そうすると赤人歌の叙景表現にも絵画との相關関係を認めることが可能になると推察される。また、先に掲げた中西、久松両氏の、赤人の叙景は必ずしも実景ばかりではないという指摘も、赤人の叙景表現の基盤が絵画にもあるとすれば、赤人は絵の構図にあるように歌を詠んだとも考えられ、つまり、実景をそのまま歌に詠じていないことも理解できる。この赤人歌の叙景は実景ばかりでないという問題を含めた、赤人と絵画の関係については、次に考察する天平期の絵画と赤人歌の関係を考慮することで、一層明確になると考えられるのである。

三、天平期の絵画と赤人歌

赤人が活躍した神亀、天平期は、先に触れた中国の六朝絵画と同様に、日本美術史の上でも絵画が隆盛した時代である。その天平期の絵画について、沢村専太郎氏に、

第一 仏教的絵画

第二 仏教以外の絵画

という分類がある。そして、「第二 仏教以外の絵画」の内容を「文様の意匠」、「画的意匠」として、「画的意匠」については、「山水・花木・禽獸・風俗等の様々なる題材が試みられてゐる」と述べ、また更に、「天平時代に於ける絵画の觀察上逸し難いものは、屏風画である」と指摘する。その天平期の屏風は現在、『東大寺献物帳』によって品目を窺い知ることが出来る。

『東大寺献物帳』に聖武天皇遺愛の屏風は、

御屏風壹佰壹

と記載があり、更にそれを分類した、

画屏風廿一疊 鳥毛屏風三疊

鳥画屏風一疊 夾纈六十五疊

藤纈十疊

という記述も見られる。この中で当時の絵画の構図が窺えるのは「画屏風廿一疊」であろう。そこで、画屏風を『東

大寺献物帳』の記載順に列挙することにする。

- 1 山水画屏風一具両疊十二扇
- 2 国図屏風六扇
- 3 大唐勤政楼前觀樂図屏風六扇
- 4 大唐古様宮殿画屏風六扇
- 5 大唐古様宮殿画屏風六扇
- 6 古様山水画屏風六扇
- 7 古様本草画屏風一具両疊十二扇
- 8 子女画屏風六扇
- 9 古人画屏風一具両疊八扇
- 10 舞馬屏風六扇
- 11 子女屏風六扇
- 12 古様宮殿画屏風六扇
- 13 素画夜遊屏風一具両疊十二扇
- 14 山水画屏風六扇
- 15 百濟画屏風六扇
- 16 古人宮殿屏風六扇
- 17 古人画屏風六扇

ここに掲げた『東大寺献物帳』の画屏風は、何れも現存しないので、その構図を知ることとはできない。しかし、この品目によって幾つかの構図に分類する試みが、松下隆章氏²⁰⁾によってなされている。

山水 1、6、14。

人物 8、9、11、17。

楼閣 4、5、12、16。

その他 2、3、7、10、13、15。

この松下氏の分類で、和歌と関係がある屏風として、まず、先に掲げた『万葉集』の人麻呂歌に關係がある、人物画の屏風が指摘できる。そして、赤人が活躍した天平期に最も発展した絵画は、宮治昭氏が、

山水表現は東洋美術の主要なテーマであるが、ことに唐代に飛躍的な発展を示した。

と説明する山水である。その山水については赤人歌においても、先に見たように、山水の景を構想する叙景表現が多く使用されていた。そこで以下、山水を核として、赤人歌と絵画について考えてみたい。

先にも述べたように、『東大寺献物帳』の画屏風は現存しない。そのため、画屏風にどのような構図があつたか不明である。しかし、正倉院の宝物には山水図が残存するものもあり、それらから構図を窺うことが可能である。山水図が見られる代表的宝物として、宮治氏は、

A 円鏡 山水鳥獸背

B 八角鏡 金銀山水八卦背

C 山岳走虎図 密陀絵盆

D 山岳図 黒柿蘇芳染金銀山水絵箱

E 狩獵宴楽図 紫檀木画槽琵琶捍撥

F 騎象奏楽図 楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥

を掲げる。この中のAからDは、実際の山水景とは異なる構図である。これらの山水図は山、川、雲、鳥、獸等が描かれるが、それらは実景のような構図にはなっていない。それに対してE、Fに描かれた山水図は、山水そのものが主題ではなく背景として描かれているのであるが、その構図は、実際の山水景にあるような均整の取れた構図である。こういった違いは、中国における山水画の変遷が反映しているといわれる。

上掲の正倉院の山水図として、宮治氏が取り上げるのは代表的なもので、それ以外の山水図をここに補っておきたい。AからDと同じような構図の山水図としては、山水鳥獸・草花鳥虫図があり、E、Fと同様の構図が認められる山水図に、山水人物図がある。また、大和絵の山水屏風の構図に繋がって行くともいわれる、墨絵山水図もある。更に、正倉院以外に残存する山水図としては、近年発掘された長屋王邸宅の「楼閣山水之図」²²⁾がある。

天平期の宮廷において愛好された山水の構図は、中国においては謝靈運、庾信の作品と密接な關係が考えられ、日本においては赤人より時代は下るが、家永三郎氏²³⁾や、藏中

氏²⁴などが指摘するように、絵画と漢詩を繋いだ絵画の構図でもある。このように文学と親しい関係を有する山水を、赤人歌においては、「対比的叙景表現」が、山水を構想する表現としては、最も赤人的であるとして考えてきた。その「対比的叙景表現」の中には、正倉院の山水図に、その構想する景が窺えるものもある。

例えば、「対比的叙景表現」の1に掲げた二組は、富士の崇高さをいうのであり、それは、宮治氏が代表的山水図とする全てに窺える。特に「白雲も 一行はばかり」というように、雲の状態によって山の崇高さを表現する方法は、A、B、Dの構図によって理解できる。このように山を崇高に描くのは山水図の主要な一面である。それについては宮治氏の、Bの山水図についての解説のなかに、
山水図はたんなる自然の描写ではなく、いつもこの神仙界のイメージを引きずっているから、山岳の上方、
周囲に瑞雲がたなびく。

という指摘がある。また「対比的叙景表現」2にある、木と鳥が巧みに表現されている山水図として、Dの構図が指摘できる。更に、「対比的叙景表現」3に掲げた、鶴と蝦を対にするように、空に鳥を、地に獣を配する構図は、Bの鏡の構図から窺える。これらの山水図は、底辺に神仙世界を絵によって表現しようとする思想が流れている。それ故、

観念的な山水の構図となっているのである。

ところで、赤人歌において山水を詠じた典型は吉野讃歌である。その吉野讃歌（巻六・九二三）において山の景は、

疊づく 青垣隠り

その山の いやますますに

と詠じられ、反歌（同巻・九二四）においても、

み吉野の象山の際の木末にはここだもさわく鳥の声か
も

と、山の景が繰り返し詠じられている。また長歌において、川の景は、

川次の 清き河内そ

この川の 絶ゆること無く

と叙景され、反歌（同巻・九二五）においても、

ぬばたまの夜の更けぬれば久木生ふる清き川原に千鳥
しば鳴く

と、川の景も反復して詠じられている。この山と川の叙景方法は、巻六の一〇〇五、六番歌でも、

山高み 雲そたな引く

この山の 尽きばのみこそ

川速み 瀬の音そ清き

この川の 絶えばのみこそ

山

川

のように用いられている。これら赤人が歌によって提示している情景は、実景的だと考えられる。このように実景的に山水を表現する方法は、中国の山水図の描き方として、最も当代的だといわれている。こういった構図はE、Fの図に見られる山水、あるいは山水人物図における構図から窺うことができる。また、長屋王邸から発掘された「楼閣山水之図」にもその一面が窺える。また、こういった山と川、そして宮殿がある景は、庾信の「詠画屏風詩二五首」の中にも、先に掲げた詩（「千尋木蘭館 百尺芙蓉堂」）や、

高閣千尋起 長廊四注連

歌声上扇月 舞影入琴弦

澗水纔窗外 山花即眼前

但願長歎樂 從今盡百年

という作からも、その景を窺うことができる。そして、赤人の一〇〇六番歌は、その景を構想した忠実な歌だといえるよう。

神代より吉野の宮にあり通ひ高知らせるは山川をよみた、正倉院の山水図、長屋王邸宅の「楼閣山水之図」に共通して考えられる情景の源泉は、やはり、神仙思想との深い結び付きであると考えられる。吉野はいままでもなく、古代人が神仙的山水を想定するのにふさわしい景が、そこ

にあった地である。そして、その神仙的山水は、先の宮治氏の説明や、小林太市郎氏が、中国における山水画の主要な表現であった、というように、山水画の基盤となる表現である。また中国において絵画と文学を繋いだ庾信の詩にも、

高閣千尋跨 重簷百丈齊

雲度三分近 花飛一倍低

吹簫迎白鶴 照鏡舞山鷄

何勞愁日暮 未有夜烏啼

度橋猶從倚 坐石未傾壺

淺草開長埒 行營繞細廚

沙洲兩鶴迴 石路一松孤

自可尋丹竈 何勞憶酒壚

のように神仙世界を念頭に作られた詩がある。

このように、赤人の吉野讚歌における山水の叙景表現、庾信の「詠画屏風詩二五首」における山水を構想する表現あるいは正倉院に現存する山水図、長屋王邸宅から出土した「楼閣山水之図」の構図、更には、「東大寺献物帳」に記載された山水屏風の絵も、その構想、構図の基盤には神仙思想が流れていると考えられよう。

そうすると、先に謝靈運の詩と赤人の「対比的叙景表現」

との検討を行なった際に、一定の秩序という語で、言語(和歌、漢詩)によって表現される景と、山水図を位置づけたことは、神仙思想にある山水を絵あるいは詩、和歌によって表現したといえるだろう。

その吉野讃歌で山川を一首の中に詠み込む形式は、既に入麻呂によって行なわれていた。また、赤人歌が入麻呂の吉野讃歌の影響下にあることは、高木市之助氏²⁶などが指摘するとおりであるが、同時に、入麻呂の吉野讃歌とは異なる、赤人的な讃歌における叙景表現が顕著に認められる。

この赤人的といえる叙景表現が生れてくる要素として、天平期の山水画の影響が考えられるのである。その天平期の山水画は吉野讃歌が構想するような実景的山水図ばかりでなく、「対比的叙景表現」の構想する景との関係を検討したところで触れたように、観念的な山水図もある。これは中国における山水画の過渡的時代の傾向が、忠実に正倉院の山水図に表われた結果だといえる。

この正倉院の山水図に窺える二傾向のように、山水を叙景する表現が赤人歌にも用いられている。先に、赤人歌の叙景は必ずしも実景ばかりではないという中西、久松両氏の見解があつたが、それは、赤人が正倉院の観念的山水図にあるように歌を詠じたからだと考えられる。また、吉野讃歌は、時代の流行であつた山水の構図を有する絵の如く、

吉野の実景を詠んだのである。

赤人が山水図のように叙景した背景には、当時の宮廷において山水画が宮廷人の身近にあり、常に変換することのない自然の景を人々に提示し、人々はそこに美的価値をみいだしていた環境が、考えられる。聖武朝の宮廷人達は、山水屏風を見るような歌を赤人に要請し、宮廷歌人である赤人は、それに迎合する歌を詠んだのである。そのことを、「詩は絵の如くに」という言葉や、先に引用したレオナルド・ダ・ヴィンチの「言語よりも絵の方が真実と正確さをもつて自然が感じられる」という指摘にあてはめていえば、山水画がまずあり、その上で赤人の叙景歌が生れたと推察できるのである。

以上がこれまでの結論であるが、天平期の絵画と赤人歌ということで、もう一点加えておきたい。

先に『東大寺献物帳』に従つて屏風の品目に掲げた8には、

可謂古様宮殿騎獵

という注が付されている。この注に従えば8は狩獵の画屏風ということになる。当時、狩獵が構図となる絵があつたことは、先に代表的山水図として掲げたEの「狩獵宴楽図」などが現存する事実からも窺える。そして、また、こういつた狩獵の光景を詠じた歌が、九二六、九二七番の赤人歌

にもある。その長、反歌で表現されているのは、客観的な狩猟の叙景である。更に、庚信の「詠画屏風詩二五首」の中にも、

將軍息遶務 校尉罷徒戎

池台臨戚里 弦管入新豐

浮雲隨走馬 明月逐彎弓

此來多射獵 唯有上林中

という詩がある。この詩から庚信が見ていた屏風には狩りの構図があったことがわかる。

ところで、赤人歌と同じく狩猟の状況を詠じた歌としては、人麻呂の安騎野における歌（卷一・四五）がある。この人麻呂歌と赤人歌の相違は、人麻呂歌が「草枕 旅宿りせず 古思ひて」と感情表現で終わっているのに対して、赤人歌は「馬並めて 御獵そ立たず 春の茂野に」と客観的といえるような、叙景表現によって結ばれていることである。

こういった感情表現と叙景表現で結ぶ相違は、吉野讚歌においても認められ、赤人的な特色はその叙景表現にあった。そして、その叙景表現の基盤として、先に小稿では、当時の絵画文化が考えられるとした。その延長上で、この狩猟の景を詠じた赤人歌を考えると狩猟の景を詠じた赤人歌にも、当時の絵画文化との影響関係を見ることが許され

るだろう。

四、赤人歌から屏風歌へ

赤人の叙景歌については、現実社会からの孤独、疎外といった赤人の内面にある消極的心情によって生れてきたとする見解も提出されてきた。しかし、小稿では五味智英氏²⁷が、赤人は自身が生きていた時代の空気は呼吸していたと述べる、赤人が生きていた時代環境から、赤人の叙景表現を考察した。その結果は先に述べたのでここでは繰り返さないが、それは小沢正夫氏²⁸の、

万葉後期の歌の中では、赤人の歌が正倉院の樹下美人像の精神にもっとも近いものを現わしている。

という指摘や、中西氏が、

赤人は既に人麻呂と異なる立場にある。わが国文学史の位置においても、時代性においても。そこに新たに働いたものは今日、神亀の文学性であった。即ち初唐詩人によって顧みられ、継承されつつある六朝初唐の詠物詩の手法である。

とする方向と同じく、小稿で検討した赤人歌は、天平時代の空気を反映した最も当代的な歌であったと考えられるのである。そして、赤人の叙景歌が生れてくる要因として、絵画文化の発展を推察したのである。

赤人歌と絵画を考えることは、和歌史を考える上において、決して軽い問題ではないであろう。なぜなら、冒頭で触れたように貫之は、赤人の叙景表現の伝統上に屏風歌を作歌し、また、藤原俊成の『正治初度百首』に定家を参加させるべく書いた『正治仮名奏状』は、

和歌の浦の芦べをさして鳴くたづもなどか雲居に帰らざるべき²⁰⁾

という歌で結ばれている。これらは、赤人歌が平安時代において、その生命を失っていない事実を示している。それは平安時代に作られる歌が、屏風歌に代表されるように、絵画との密接な関係の上で詠じられることもあるからである。小稿で述べた、赤人の叙景歌と絵画との関係が認められるとすれば、赤人歌は日本において絵画と和歌を結びつけた先駆的歌風を有する歌といえよう。そして、その伝統の上に屏風歌が考えられるといえる。それ故、貫之は『古今集』仮名序で「歌にあやしく、たへなりけり」と、赤人を敬仰したのである。

注1 玉上琢弥氏「屏風絵と歌と物語と」『国語国文』第二二巻

一号(昭和二八年一月)

2 片野達郎氏「日本文芸と絵画の相関性の研究」(笠間書院

昭和五〇年一月)「第四章 屏風歌の研究」

- 3 蔵中しのぶ氏「題画詩の発生」『国語と国文学』第六五巻
二、二号(昭和六三年二月)
- 4 柴生田稔氏「和歌文学大辞典」(明治書院 昭和三七年一月)
- 5 鈴木日出男氏「和歌大辞典」(明治書院 昭和六二年三月)
レオナルド・ダ・ヴィンチ「レオナルド・ダ・ヴィンチの手記」(岩波文庫 杉浦明平訳 昭和二九年二月)
- 6 吉岡健二郎氏編著「美学を学ぶ人のために」(世界思想社
昭和五六年一月)「空間芸術と時間芸術」
- 7 中西進氏「万葉史の研究」(桜楓社 昭和四三年七月)「赤人―山水方めて滋し」
- 8 8と同じ。
- 9 柿村重松氏「上代日本漢文学史」(日本書院 昭和二二年七月)「和歌と漢文」
- 10 岡部政裕氏「万葉長歌考説」(風間書房 昭和四五年一月)「五 万葉長歌の対句」
- 11 大畑幸恵氏「八対句論序説」『国語と国文学』第五五巻
四号(昭和五二年四月)
- 12 久松潜一氏「万葉集の新研究」(至文堂 昭和四年一月)
「六 山部赤人と自然愛」
- 13 船津富彦氏「中国の詩人 謝靈運」(集英社 昭和五八年五月)「謝靈運の詩的特質」
- 14 小尾郊一氏「中国文学に現われた自然と自然観」(岩波書店
昭和三七年一月)「第二章 南朝文学に現われた自
- 15

- 然と自然観」
- 16 松原三郎氏編『東洋美術全史』（東京美術 昭和四七年六月）「第三章 中国の美術」
- 17 興膳宏氏「庚信の題画の詩について」『中田勇次郎先生頌寿記念論集東洋藝林論叢』（平凡社 昭和六〇年）
- 18 同氏「中国の詩人 庚信」（集英社 昭和五八年十月）「関外の四季」
- 19 沢村専太郎氏「日本絵画史の研究」（星野書店 昭和一九年九月）「天平時代に於ける絵画」
- 20 松下隆章氏「献物帳画屏風について」『正倉院の絵画』（日本経済新聞社 昭和四三年六月）
- 21 宮治昭氏「正倉院」（保育社 昭和六一年七月）「山水図」
- 22 奈良国立文化財研究所編「平城京長屋王邸宅と木簡」（吉川弘文館 平成三年一月）「二条大路木簡の発見 出土した遺物」の中に説明がある。
- 23 家永三郎氏「上代倭絵年表」（墨水書房 昭和四一年五月）3と同じ。
- 24 小林太市郎氏「大和絵史論 小林太市郎著作集5」（淡交社 昭和四九年一月）「第一篇 山水屏風の研究」
- 26 高木市之助氏「万葉集の歴史的地盤」『万葉集大成』1（平凡社 昭和二八年三月）
- 27 五味智英氏「万葉集の作家と作品」（岩波書店 昭和五七年一月）「赤人」
- 28 小沢正夫氏「万葉歌人の思想と藝術」（新泉書房 昭和二四年一月）「山部赤人と自然」
- 29 8と同じ。その中で、吉野讚歌の反歌について、次の指摘もある。
- 30 もっとも新しい時代の文学の風、自然詠の手法をうけてなされたものであろうというのが私見である。
- 俊成の『古来風体抄』（初撰本・再撰本）にも赤人の巻六・九一九番歌は秀歌例として採られている。