

# イメージする文学

——歌にとってイメージとは何であるか——

金 井 清 一

はじめに

平成十二年度の上代文学会秋季大会シンポジウムのテーマは、「イメージする文学」というものであった。その企画を担当した委員の一人として、このテーマの趣旨を先ず述べておきたい。大会の案内文には次のように書いた。

「言葉は音声あるいは文字によって表される。そのそれぞれが「意味」を表すばかりでなく、さまざまにイメージを喚起する。万葉の歌人たちがイメージを効果的に構築してゆく作歌技法や、それによって解明される歌人の心情（詩精神）を追究する」。

言葉にはイメージがまつわりついている。言葉は音声や文字によって意味を表すばかりではない。言葉が表す意味には、意味以外の、意味によってかきたてられた心象があ

る。それがイメージだ。言葉の意味は、ある具象的な存在を指示対象として表現しても、その対象を抽象的にしか表すことができない。たとえば、「机」という言葉は、「机」の持つ諸性質を抽象したものに過ぎない。話者の言った「机」が四角なのか円いのか、どのくらいの高さなのか、木製かスチール製か分らない。「円い机」と言い直したところで、どのように丸いのか表せない。しかし、話者は「机」と言ったその時一瞬「机」のイメージが具体的に脳裏に浮かんでいたはずである。意味を伝える通常の会話の場合はそれきりイメージは消えて忘れ去られる。しかし詩や歌ではそのイメージをも何とかして伝えようとする。そこで「窓辺の机」と言ってみたり「固く冷たい机」と言ってみたりする。言葉の意味にばかりではない。音声にも文字にもイメージはまつわっている。下手な例を挙げること

を避けて、アルチュール・ランボオの詩「母音」を例に引けば、彼は「A<sup>ア</sup> ノワール、E<sup>エ</sup> ブラン、I<sup>イ</sup> ルージュ、U<sup>ウ</sup> ヴェール……」と母音に色彩を感じていた。あるいはランボオは母音を表す文字についてのイメージを言ったのか、そこまで私には確定できないけれども、音声にもイメージ（この場合は色彩のイメージである）はまつわる。音色という言葉もある。文字も同様である。「廣」や「澤」などと固有名詞を旧字体で書く人たちも文字にまつわるイメージを大切にしたいのであろう。文字の選択は詩人にとっては重要な関心事である。

イメージとは言葉によって喚起される視覚的心象だ。具象的な形象であることが多いが明暗や色彩もかかわっている。テーマを「イメージする文学」としたのは、言葉の持つイメージ機能（イメージネーション）を積極的に効果的に用いた文学という意味である。作品製作の方法論として意識的にそれを行ったというわけでは必ずしもない。詩人・歌人の天賦の才が、資質が豊かな優れたイメージを持った作品を生む。したがってそのイメージの質、作品における働き方を追及して行けば作家論にたどりつくだろう。またそのイメージの、作品のなかでのあり方を分析すれば作品論になり得るだろう。掲げたテーマは、そうした趣旨のものであった。

しかし私は個人的には言葉によって喚起されたイメージというものが、詩にとつて、歌にとつて何であるのかを考えて、そこから逆に詩（歌を含む）とは何かという命題に行き着く端緒としたい、そういう思いが潜在しているのだが、今はそれを考慮外に措いて、「イメージする文学」というテーマに沿って、しばらく考えを述べたい。

## 一

短歌ではなく、近代の詩におけるイメージの問題を先ず見ておきたい。少し長いが次の文章を引用する。新倉俊一氏の文章である。

詩は新しい詩的思考（つまりイメージ）で組立てるものである、という考えは、萩原朔太郎の『月に吠える』から実践された。それまでは詩はみな、藤村の言うように「おぞき苦闘の告白」の歌であった。そのような感情のたれ流しから、組立てられた詩的思考へと移行したところに、萩原の現代性があつたのだ。にもかかわらず、詩の原理の上では萩原は感情にこだわらず、そしてイメージよりも音楽性に重きを置いた。西脇順三郎が『アムバルワリア』で行った画期的変革は、詩を従来の感情本位（音楽本位）から解放して、純粹にイメージ本位の土台に移したことである。まさ

に従来の詩学は「覆された」のだ。海外の詩を見ても十九世紀の詩は音楽的で、二十世紀の詩は絵画的である。実生活において萩原朔太郎がマンドリンを演奏し、西脇順三郎が絵を描いたのは、この時代の個性のちがいをなによりもよく表していると言えよう。

（講談社文芸文庫『Ambarvalla Ambarvalla 旅人かへらず』の解説「眼の詩人」より）

文中の「覆された」の語句は西脇順三郎の最も著名な作品「天気」からとられたものである。

## 天気

（覆された宝石）のやうな朝

何人か戸口にて誰かとさゝやく

それは神の生誕の日。

この詩の最初の一行は単純な直喩だ。しかし「覆された宝石」の詩句が（ ）で括られ、「朝」と乖離されると、イメージは覆された宝石のキラキラと眩しいばかりの光に満ちた景となつて全面にひろがる。輝く朝。イメージのごとく効用である。この明るい晴れやかな朝の光景に、最も適わしいイメージが「神の生誕の日」である。生まれたばかりの幼い神は一点の汚れもない無垢の姿である。二つ

のイメージが向かい合う。その意味的には無関係のイメージをつなぐのが「戸口の人のささやき」である。誰かと誰かの日常の何ともない会話が光あふれた朝を喜ぶ挨拶なのか、神の生誕を祝う言葉なのか、そのどちらにも解される。感情を述べる表現は一切なくて、イメージだけが投げ出されている。しかし十分に詩である。

西脇順三郎はイメージの構築によつて詩を作る。詩の方法論としてイメージの構築を意識的に実践し、近代詩の新しい魅力を存分に切り開いた。

此頃は私が詩をつくる場合には、音の世界から美をつくろうとはしない。色彩と線と形象と思考との関係に於て、詩の世界を発見しようとしている。

〔現代詩の意義〕西脇順三郎 『詩とは何か 現代詩講座第一巻』創元社 昭25)

絵画的意味のみを残して、抒情的な意味即ち感情的又は理念的意味を明かに構成しないものを求める。通俗的な意味で意味の不明は詩的意味の明確性を表す。

（同前書）

詩におけるイメージの重要性を、重要性というより本質性を、西脇は理念的意味を詩において拒否することで実証して見せたとも言えるだろう。かかる現代詩の作詩法はわが国の長い詩歌の歴史で当然ながら未曾有のことだった。

日本の詩は西脇も述べているように音楽性を重視した歴史を、実作においては少なからず、歌論においてはほとんど全面的に持つのみであった。

## 二

歌におけるイメージの重要性を指摘した最初の人物は正岡子規であつたろう。子規はイメージという言葉は使わなかつたが、その重要性を次のように言っている。

牡丹と深見草（牡丹の歌語、稿者注）との區別を申さんに、生らには深見草といふよりも牡丹といふ方が牡丹の幻影早く著く現れ申し候。かつ「ぼたん」といふ音の方が強くして、實際の牡丹の花の大きく凜りんたる所に善く副ひ申候。故に客観的に牡丹の美を現さんとすれば、牡丹と詠むが善き場合多かるべく候。

〔十たび歌よみに与ふる書〕

彼の言う「幻影」がイメージである。深見草は歌語として伝統的な美感を担ってきたが、それは和語のなだらかな音調の美感であつて何ら牡丹の花の形象としての美しさを表現し得ない。牡丹と言つてこそその形象美が表現できると言うのである。「ぼたん」という音にも注意しているが、「客観的に牡丹の美を現さん」との意図は、牡丹の幻影、牡丹のイメージの的確な表現への意志である。かかる意志

の表現技法が「写生」なのであつた。

写生といふ事は、絵を書くにも、記事文を書く上にも極めて必要なもので、此の手段によらなくては絵も記事も全く出来ないといふてもよい位である。（略、稿者）然るに日本では昔から写生といふ事を甚だおろそかに見て居つた為に、絵の発達を妨げ又文章も歌も総ての事が皆進歩しなかつたのである。

（「病床六尺」）

古来の和歌が客観的に形象の美を表す技法としての写生をおろそかにして来たのは事実である。人は歌をそのようなものとして考えたり論じたりすることはなかつた。歌は古今集かな序以来、心と言葉と、またその関係とが中心問題として重視されてきた。ここでいう言葉は「在原業平は、その心余りて言葉足らず」とか「文屋康秀は言葉巧みにて、そのさま身におはず」とかの「言葉」であつて、言葉の使い方という意味での表現技巧であるが、それはつまりレトリックに他ならず、言葉が指示する対象の形象美を表現するための技法としての言葉ではなかつた。いわば言葉自体が問題とされたのであつて、言葉の表現する対象について言葉がいかに言葉の外なる対象を表現するかは歌論として論じられて来なかつた。しかも歌において言葉が表す対象は形象ではなく心であつた。写生の入る余地は無かつたの

である。

藤原公任の新撰髓脳にいう「凡そ歌は心ふかく姿きよげにて心にかしきところあるをすぐれたりといふべし」の「姿」も、表現された言葉の姿であつて、音調をも含んだ雅びやかで破綻のない修辞法というものであろう。そして「心姿あひ具することかたくば先づ心をとるべし」とあつて、言葉（表現）よりは心（感動）が重んじられたのである。

藤原定家も「有心体にすぎて歌の本意と存ずる姿は侍らず。……よろしき歌と申し候は、歌ごとに心のふかきのみぞ申しためる」（毎月抄）といつていて、心を重んじる伝統は変わらない、が、「又歌の大事は詞の用捨にて侍るべし。……申さば、すべて詞に、あしきもなくよろしきも有るべからず。たゞつゞけがらにて、歌詞の勝劣侍るべし。」と言い、言葉の「つゞけがら」に注目した。良い言葉もなく悪い言葉もなく、言葉は他の言葉と関連しての使い方次第だ、それによつて歌は良くも悪くもなる、という言い方には言葉の構成への意識があり、それは必然的にイメージの構成につながる性質を持つ。「つゞけがら」の語は歌の音声的側面を全く排除しているとは言えないけれども、より多く言葉の指示対象相互が構成してゆくイメージステイックな表現世界現出への志向を孕んだ用語ではあるまいか。

かくして新古今集にはイメージのすぐれた歌がある程度存在することになる。

なごの海の霞の間よりながむれば入日をあらふおきつ  
しら浪  
（巻一 春歌上）

後徳大寺左大臣

暮れて行く春のみなどは知らねども霞に落つる宇治の  
しば舟  
（巻二 春歌下）

寂蓮法師

志賀の浦や遠ざかりゆく波間より氷りて出づるありあ  
けの月  
（巻六 冬歌）

藤原家隆朝臣

「なごの海の」の歌については子規も「この歌の如く客観的に景色を善く写したるものは、新古今以前にはあらざべく、これらもこの集の特色として見るべき者に候」（「九たび歌よみに与ふる書」と、この歌の客観写生的性格を賞している。しかしながら当該歌は実景表現ではなく、「霞」「入日」「おきつ白浪」などで構成された、言葉の描くイメージ世界の表現であつたのではなからうか。子規はまた新古今の秀歌の一つとして、

ささ波や比良山風の海吹けば釣する蟹あまの袖かへる見ゆ

（巻十八 雑歌下 よみ人知らず）

を、「実景をそのままに写した此の巧たくみを弄もよほばぬ所かへつて興

多く候」(同前書)という。しかしこの歌は万葉集巻九、一七五歌そのものであった。

兼浪の平山風の海吹けば釣する海人の袂かへる見ゆ

これは言葉によるイメージの世界には違いないが、言葉によって構成されたイメージの世界とは言い難い。なぜならばそれは「実景をそのままに写し」たものと思われるからである。「入日をあらふ」とか「霞に落つる」とか「氷りて出づる」といった実景ならざる表現世界上の景は、この歌には無い。作者の万葉歌人槐本は興を覚えた実景を切り取って歌に歌ったのだとおぼしい。しかし新古今編者は実景か表現世界上の景かの関心はなく、歌われた景のイメージの明瞭さを評価したのである。前三首と「ささ波や」の歌とはイメージの質を異にするものであるが、言葉のイメージによって成り立っているイメージ性の明瞭な歌としての共通性はある。

新古今はよみ人知らずとして右にみたようなイメージ性明瞭な歌を評価し、集に入れたけれども、集の特色としては前三首のような構成されたイメージの景の歌を重んじ志向していたことは確かであろう。しかし、やや降って京極派の為兼の場合を見ると事情は少し違ってくるようである。たとえば、

入道民部卿も

をのづから染めぬ木の葉を吹きまぜていろくに  
ゆく木がらしの風

とよみたるをば、人く、木の字二つあり。三句を「染めぬ下葉」とは、など侍らぬぞ、と申しけるにも、まことに、下葉といひては、染め残す心も思ひ入れたるさまにて、病をもされば、かたぐそのいはれある方は侍れども、風にしたがひてとをる木の葉に向きては、下葉やらん、上葉やらん、げには知らず、たゞ木の葉とこそ見ゆれ、下葉といへば歌の体砕くるなり。たゞさてあるべきよし申て、病にては侍る也。

(「為兼卿和歌抄」)

祖父為家の歌と言説とを引いて説いているのは、歌の病と伝統的に言われて避けてきた一首の中に同じ語を再度用いるということを、実感に即して実景を表現するためには顧慮する必要がないと言っているのである。吹きとおる風に散らされるのは「木の葉」であつて、歌の病を避けるための「下葉」では事柄を表現できない。「下葉」と歌つたら歌そのものがだめになってしまうというのである。ここには対象から受ける感動を事実にして率直に歌うべきだという主張があつて、定家の重視した「言葉のつゞけがら」によって喚起される表現世界の構築への関心は薄い。

夜の明け、日の暮るるけしきにても、その事に向きて

はその事の心になりかへり、そのまことをあらはし、そのありさまを思ひとめ、……（同前書）  
にも対象に没入し、対象の本質を表現しようとする志向がある。これらの言葉には風雅集の清新な自然詠の客観美につながるものがある。

しかしながら新古今集や風雅集、あるいは金槐集のある部分の歌がすぐれたイメージの表現として評価されたことは、平安以降の歌の歴史においては傍流の現象と言ひ得るであろう。大局的に見るならば歌における言葉の問題は、言葉の調べの問題であり、心とかかわつての姿の問題であった。真淵の「にひまなび」は「いにしへの歌は調をもはらとせり。うたふ物なればなり」と言い、香川景樹の言を編した「歌学提要」は、「今ここに調べといふは、世にまうけてとゝのふる調べにあらざ」と真淵のいう調べと己がいう調べとは異なることをわりつつ、「喜びの声はよろこび、悲みのこゑはかなしみと、他の耳にも分るゝを、しばらく調べとはいふなり」と言つて、心情が言葉に表われた姿を「調べ」として重んじた。景樹は「歌はことわるものにあらず調ぶるものなり。道理なき歌は猶よむべし。歌ならぬ理はいふべからず。」と教え、編者の内山真弓は「これ調べあれば歌、しらべなければ歌にあらず。畢竟しらべとは歌の称なり」と記している。詩的情緒と音調との

一致した姿を景樹は「調べ」と言うのであった。

子規の説いた写生も、茂吉の実相観入、赤彦の鍛錬道などによって深められはしたが、やゝ抽象性を帯びて、対象を客観的に写すという意味でのイメージ造型からは遠のいた。

元来、写生という詞は、上古のシナ画論から生れた詞でありまして、生を写すということとは、心と物と相接触する状態を写すものとされております。……私どもは、歌における写生道をもって、感情活動の直接表現をなすほとんど唯一なる道として、この道を究極せしめてゆきたいとねがうのであります。

〔「歌道小見」島木赤彦。表記は学術文庫版に拠る。〕  
信濃路はいつ春にならん夕づく日入りてしまらく黄な  
る空のいろ  
〔柿蔭集〕

は赤彦の写生短歌の究竟といわれるが、赤彦自身にはイメージの美造型の意識はなくて、寂寞たる歌境の追究完成が目ざすところであつたと思われる。

### 三

写生を説いた子規は万葉集の歌を賞揚した。しかし万葉集歌に写生の意識が無かつたことは明白である。万葉の歌は、子規が「九たび歌よみに与ふる書」の中で「ささ波や

比良山風の海吹けば……」の新古今歌、実は万葉歌について、「実景をそのままに写し些の巧を弄ばぬ所かへつて興多く候」と評したように、「実景をそのまま写し」たにすぎない。作歌の方法としての写生ではなく、自からの興趣の流露が写生と同様な結果をもたらしたと言うべきであろう。かかる無意識にしてのイメージ造型の歌は万葉集に豊かに存在する。古今集以下の勅撰集と比較すれば、これは万葉歌の著しい特色の一つである。こうした万葉歌が子規以後の近代において評価されたことは、歌あるいは詩というものの観念が明らかに前代と異なったものになったことを意味しよう。そのことが歌あるいは詩というものの本質を前代よりも的確に、より本質的にきわめたためだとするならば（私はそうだと思うのだが）、万葉歌はすぐれた詩的本質を持ちながら長い歴史を閲してようやくその本質を人々に理解されたことになる。詩（歌）は音や調べの美しさもさりながら、そしてまた意味（詩情、心情）の美しさもあり、万葉歌は豊かにそれを持つていた。そのことは意識的に万葉歌の特色として検証すべきではなからうか。

万葉集の歌々が喚起するイメージにはさまざまなものがある。

先ず初期万葉の歌の中には、神話的な幻視のイメージが

ある。舒明天皇の望国歌（1・二）は、

……登り立ち国見をすれば、国原は煙立ち立つ 海原  
はかまめ立ち立つ……

（以下、万葉歌の訓は「稿本万葉集 訳文篇」（昭47）に拠る）

とあるが、これは実景をそのまま写したものとは言い難い。香具山から海が見えない以上は、海原は幻景である。海が幻景であるならば、対をなす国原も幻景である。眼下にも村落や池の点在する明日香の風景はひろがっているが、村々（家々）や池々と歌わず、それらを国原と歌い、海原と歌うことで呪的幻景としてのイメージが喚起されてくるのだ。かくして豊穣儀礼としての呪歌が全うされるのだ。歌われて表現されたのは即物的な自然ではなくして人間の世界なのであり、人文的な宇宙なのである。神話の世界内に片足を踏み入れた目で当該歌は歌われている。

神話的イメージを喚起する言葉としてはある種の枕詞がある。たとえば「やまと」に冠する枕詞「そらみつ」はその典型である。神武紀の末尾に「饒速日命、天磐船に乗りて、太虚を翔り行きて、是の郷を睨りて降りたまふに及至りて、故、因りて目けて『虚空見つ日本の国』と曰ふ」とあるのは、原義を忘れた附会の説であるとしても、この枕詞が万葉集中の歌においては、神話的イメージを負って歌



われていることは間違いない。万葉巻頭の雄略御製歌で「そらみつ大和の国は おしなべて我こそ居れ……」と歌われるとき、歌う者にも聴く者にも、神武紀と異なるものであったとしても、それぞれ何らかの神話的イメージが喚起されていたことは確かかなことと思われる。決して無意味の調べのために「そらみつ」が用いられていたのではない。この枕詞を柿本人麻呂が「天尔満」と五音に改めたのも、決して五七調という韻律作成のためばかりではなかった。

新しい神話的イメージの創造を目ざして人麻呂は改めたのである。ソラが「天」と表記されていることから、この枕詞に新しい神話的イメージが付与されていることが分る。人麻呂は「倭」を天即ち天上世界に満ちるものとして幻想したのである。このイメージ創造の理解こそが人麻呂の当該作品理解の要諦であろうと私は思う。

現在では意味不明となつてしまつた枕詞の多くにこうした神話的幻想をかつて喚起したものがあつたであろうことは想像に難くない。たとえば、飛ぶ鳥（明日香）、しらぬひ（筑紫）、たまきはる（内）、やくもたつ（出雲）などはその例であろう。あしひきの（山）、ぬば玉の（夜）、ひさかたの（光）などのありふれた枕詞にも、我らには知れぬ原義に基づいたイメージがあつたのかも知れない。枕詞の源流が呪言にあつたのだとするならば、枕詞のイメージ喚

起性は軽視さるべきことではない。そして万葉歌の詩情はそこにこそ存在したとさえ言い得る一面が万葉歌にはある。音調をととのえるとか、歌にとつて無用の修飾語だとか言えない枕詞が万葉には多いのである。

#### 四

万葉集の歌人のうち、イメージ豊かに作歌した歌人たちの二、三を探りあげてみたい。先ず柿本人麻呂である。人麻呂は音声・音調からもイメージを的確に表現して見せた。

玉藻刈る敏馬を過ぎて夏草の野島の崎に舟近付きぬ

（3・二五〇）

五味智英氏はこの歌を評してこう言われる。

大阪から船出して西に向ふ旅であらう。波に揺られて移動して行く感がよく出て居る。かういふ歌は事柄の簡単さの為見逃されがちであるが、音読してみると揺れ／＼と「舟近づきぬ」と言つて居る感がよく受取られるであらう。ナ行マ行の滑るやうな感がはたらいて居る。

〔増補古代和歌〕笠間書院

当該歌は海上を波穏かにゆつくりと行く船の動きが、なだらかに言い下した調べに乗つてみごとに表現されていると私は思う。そしてまた、船上にある作者の視界が、カメラの角度がゆつくりと廻るように敏馬から野島へと移つて

行く動きも調べによつて表現されている。船の動きと視界の移動が調べそのもので表現されている。この歌の真価は言葉の意味にあるのではない。「玉藻刈る」「夏草の」という半ば実景のイメージにあるのではない。それらを従属させて歌われた調べにこそある。歌の音声や調べもまたイメージ創造の重要な方法であることを人麻呂はアルチュール・ランボオ以前に会得していたのである。詩人の天分である。

言葉が喚起する通常の意味でのイメージすなわち形象的幻像の表現においても人麻呂の表現は鮮やかである。たとえば、石見相聞歌、

……いさなとり海辺をさして きたたづの荒磯の上にか青く生ふる玉藻沖つ藻 朝はふる風こそ寄せめ 夕はふる波こそ来寄れ 波のむたか寄りかく寄る 玉藻なす寄り寝し妹を…… (2・一三一)

には、朝に夕に波や風に揺られただよう美しい海中の藻の姿が、夜床を共にした黒髪豊かな妹の姿のイメージに転化してゆく、その両者のイメージが、石見の海といときき妻とを愛惜する人麻呂の心情をみごとに表している。人麻呂の詩句によつてしか石見の海と人麻呂の妻を知らない者にも、両者とも十分に感動的に美しいことが伝わってくる。イメージによつて成り立つ詩情の表現である。

かかるイメージによる詩情美は、人麻呂の歌には他にいくらも指摘することができるが、中でも次の如きはすぐれた作であろう。

も み熊野の浦の浜木綿ふももへ百重なす心は思へど直ただに逢はぬか (4・四九六)

あしひきの山川やまがはの瀬の鳴るなへに弓月が岳に雲立ち渡る (7・一〇八八)

東ひむがしの野にかぎろひの立つ見えてかへり見すれば月傾きぬ (1・四八)

ただし右の歌のうち、「あしひきの……」は人麻呂歌集歌であるが、人麻呂作と通常認められる歌であること、又「東の……」は二句め「炎」をカギロヒと訓読しない説を妥当とした場合は、イメージに変動のあることをことわって置かねばならない。

人麻呂の作は、真淵、茂吉と沈痛重厚の調べを評価されてきた。しかるに多くの評者は人麻呂の作品の声調に注目しつつも歌句が喚起するイメージに結構言及しているのである。ところが人麻呂をイメージで訴える作家として特に注目しない。人麻呂はイメージを造形する作家なのである。そのイメージが人麻呂作品の詩的魅力として人を感動に席捲する。改めてこの事実注目しておきたい。

大伴家持もまたイメージを造形した作家である。家持の

極く初期の作、

振り放きけて三日月見れば一目見まし人の眉まゆ引き思ほゆる

かも (6・九九四)

が既に三日月と美女の眉とを結びつけたイメージによつて成り立っている。二つの物と物が、それぞれに映発し合つて一つの美的イメージの世界を作りあげるのは家持の作歌技法であつた。

もののふの八十娘子せとめらが汲みまがふ寺井の上の堅香子かたかぜ  
の花 (19・四一四三)

五味智英氏はこの歌を評して「語法の上では堅香子の花を詠んでいることが明瞭であり、題詞にもその趣が見えていゝるにもかかわらず、一首のなりたちには入り乱れて水を汲む大勢のおとめらの姿が大きく参与しており、おとめと堅香子の花との映発があつてこそこの歌の清らかな美しさが成就しているのである。」と言われた(「赤人と家持」『岩波講義 日本文学史 第三卷 古代』)。現実を切り取つて表現した実景の映像ではない。対置された二つの映像(それを対置したのは作者の自覚的方法意識である)がたがいに他をひきたて合つて更に一層高められた映像世界を作り出す。そのイメージの世界が作品の興趣の中心である。ここでは歌の音調はいづくへか消し飛んで、ひたすら視覚的な詩美が人を酔わせる。五味氏がこの歌から古きなつかしき

ドイツ映画「未成交響楽」のリンデンバウムの傍の泉に水を汲む女性たちの情景を連想される(『増補古代和歌』)のは、けだし当該歌が映画の一シーンと言つてよい視覚的情景を構成している故である。五味氏は家持の映発関係によつて成り立つ歌を、さらに四一三九(春の苑紅にほふ……)、四三九七(見渡せば向つ峯の上の……)、四一九九(あしひきの八峰のさざし……)、四二九二(うらうらに照れる春日に……)、一五六八(雨ごもり心いぶせみ……)、及び四〇二二(雄神川紅にほふ……)から四〇二九(珠洲の海に朝開きして……)に至る出拳巡行の歌群について指摘されている。こうした映発のイメージによる詩的世界の構築を家持が多用したのは、家持がこうした世界に心の慰藉を得ていたからであろう。つまりそれは家持が求めていた世界の構図なのだ。他者と対立せず、かと言って他者と融合、没入もせず、他者と共に存在し、自己を全うしているという世界の構図である。家持はそのような世界のあり方に慰藉と満ち足りた充実感を得ていたのだと思われる。

イメージの造形、構築が作歌の方法として意識された時には、表現されたイメージの分析を通じて作家の資質や世界観に迫ることができる。歌は散文と異なる。意味だけでなくすべてが終るのではない。当り前のことである。歌(詩)

は言葉の持つすべての能力をあげて表現に参与する。言葉が喚起するイメージもその一つであると私は言うにすぎない。

採りあげるべき万葉歌人は他にも多いが、最後に山部赤人について触れておきたい。赤人に關しては、今回のシンポジウムにパネリストとして参加された鈴木日出男氏にすぐれた論文がある。「赤人の叙景の構図」〔成城国文学論集〕第十二輯 昭55。後、同氏著『古代和歌詩論』に収載）。赤人は叙景歌人と言われるが、赤人が歌に表現した景は実景そのままではない。たとえば、

み吉野の象山きよののまの木末こなへにはここだもさわく鳥の声かも  
(6・九二四)

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

について西郷信綱氏は、吉野川は水勢激しい川であることが人麻呂や金村の歌で明らかであるのに、赤人の歌では水音が聞えてこないと言われ、「そこにはつまり特殊な赤人的抽象があるわけで、『ここだも騒く鳥の声かも』とよんでかえって静寂を喚起するのも、そのためである。」と説かれる。しかし詩作品における現実の抽象は一般論として言えることであると、「ここで私のいうのは、芸術的抽象そのものでなく、赤人が王朝的美意識の開祖だとされる

(参照、折口『古代研究』)、その赤人的抽象の特性にかんしてである。」と赤人においては感情の力学が弱まり、趣味的・審美的要素の濃い抽象であるとされるのである(『万葉私記 第二部』東京大学出版会 昭34、後、未来社から再刊)。

赤人の叙景には抽象がある。それは詩歌の一般論として言えるのではなく、赤人的な抽象である。そのことは確かである。しかしそれは趣味的・審美的な観点からの抽象であろうか。平安時代の歌人たちが理解した赤人的抽象はどのようなものであった。しかし赤人自身にとって、なにゆえにかかる抽象を行なったのかと言えば、少し違うのではなからうか。それは前掲の二首が吉野行幸従駕の長歌の反歌であるという点から考えられねばならないからである。

長歌は「やすみししわご大君……」と天皇を賛美する歌句を以て歌い起こす。当代の他の歌人になかった表現である。つづいて吉野離宮を取りまく山水を歌い春秋の季節の美を賞し、大宮人の奉仕をいう。全体は謹肅した度ましきながら王権賛美の心に貫かれている。こうした性格の長歌の反歌が、長歌と無縁の審美的情景であったなら、作品は統一を欠いた失敗作である。反歌二首もまた王権賛美のための赤人的抽象であると考えるべきではなからうか。

赤人が活躍した神亀年間には長屋王専権の時代だった。長

屋王は皇親であるとともに律令官人の筆頭であった。大宝年間以来、久方ぶりに復活した吉野行幸は持統朝のそれと違つて二十年余の律令制を経てのものである。天皇という王権の象徴的存在は、かつての生き生きとした神人的側面が薄弱化して、律令という抽象的存在の頂点という観念的な性格に変化していると考へてよい。「やすみししわご大君」を頂点にいただいた律令制は、整然たる秩序の世界として把握されよう。この律令社会を具象的に詩（歌）として表現することが宮廷歌人としての赤人の役割であつたとするならば、赤人は人麻呂の吉野離宮賛歌の伝統を継承しながら、人麻呂歌における動的な側面は捨象して、静的な秩序の世界として歌うことが、宮廷歌人の王権賛美として最も適切なことだったのである。吉野の自然をそのような秩序美の景として、赤人は動きのある鳥の声や水音を消したのである。形式的にも長歌は山と川、春と秋の対句を整然と構成し、反歌二首は同じく山と川、朝と夕とを対置して秩序の美を表現したのである。こうした叙景のあり方を鈴木氏は「律令社会の世界感覚」と言われたのであつた（前掲書）。

赤人は、こうして律令制下に生きる下層官人の世界感覚を以て叙景といわれる視覚的な映像つまりイメージの世界を構築した。抽象的な世界の具象化である。詩（歌）にお

いてイメージの果たす機能を赤人は自覚的に操作したわけではないであろう。しかし時代の世界感覚を的確に表現し得たのは、彼の資質が時代によく適応していたからであると思われれる。「端正な」と評される彼の叙景世界は、彼が理想とした世界、すなわち天皇を頂点とした整然たる秩序を以て構成された律令社会に対する心象風景の投影だったのである。もちろん現実の律令社会はそんな理想からほど遠いものではあつたのだが、宮廷歌人赤人は歌において理想のイメージを現出して見せたのである。——了——

## 注

(1) 拙稿「『天尔満』——人麻呂枕詞考」(『古典と現代』54号 昭61年九月)

(2) 拙稿「大伴家持論」(『論集上代文学 第七冊』昭52年、後「万葉詩史の論」に収録)は、このことを作歌技法として論じたが、「映発」の美を家持に認めたのは五味智英氏の「古代和歌」(至文堂 昭26年)である。