

On Fujiwara Teika's *Waka* Poetry: From the Viewpoint of Realism

Seiichi MURAO

Summary

In the history of Japanese *Waka* and *Tanka* poetry, the concept of realism (*Syasei* or sketching) was proposed by Masaoka Shiki in the Meiji era. It is generally supposed realism implies the denial of the traditional principles of *Waka*. Fujiwara Teika, in the Heian-Kamakura era, is one of the most representative poets of traditional *Waka*, but his poetics may not necessarily contradict Shiki's realistic principles. I will examine the relationship of the modern and traditional Japanese poetics of *Waka*, represented by Shiki and Teika respectively, in the following four steps: 1. Re-examination of Shiki's criticism of Teika's *Waka* 2. Reconsideration of Shiki's theory of realism in its relation to the realist painter of the Edo era, Maruyama Oukyo 3. Reconsideration of Teika's theory of *Miruyou*, which, literally, means "express as if it were visible to the eye" 4. Analysis of Teika's *Waka*.

キーワード

和歌・短歌史 藤原定家 正岡子規 写生 円山応挙

Key Words

Waka Tanka poetry Fujiwara Teika Masaoka Shiki realism Maruyama Oukyo



藤原定家写生論—正岡子規を視座に—

村尾誠一

はじめに

この論で、藤原定家の文学が近代における写生¹を先取りしているなどと論ずるつもりはない。そのようなことをしたならば、古典を読む上での重大な錯誤を犯すであろう。だからと言って、定家の文学は近代的な写生とは無縁なものだと論じたとすれば、それは現在の和歌研究の言説として、粗い感触の常識論にすぎないであろう。

定家の文学の中に、その表現のあり方の中に、写生的なものに通じるものが無いかと言えば、無いと即答できるとは思えない。和歌は人の心や自然を詠むものだから、という正しいけれども、あまりに単純化された概念に、それを起因させても何にもならない。むしろ、私達の、懐疑をしながらも捉えられ続けている、近代的なりアリズム、和歌・短歌史の用語で言えば、写生という概念を軸として、定家の文学を考えてみることは、無意味なことではないと思えるのである。さらに、写生という概念への認識の上でも、有用ではないだろうか。

一、子規と定家

近代短歌を支えるリアリズム、写生の淵源は、正岡子規に由

られるであろう。というよりも、写生という概念の導入によって、古典和歌から近代短歌への転換を進めた存在が子規だということとは、いまさら繰り返すまでもないであろう。あまりにも有名な文言で、古典和歌の規範である『古今和歌集』を否定し、紀貫之を否定したわけだが、中世以降の、明治初期の保守的な歌人も含む、古典主義的和歌の大成者とも言える藤原定家については、子規はやや不明瞭な態度を示している。そのことをこの論の具体的な発端としたい。

子規の定家評としてよく言及されるのは、貫之に対する文言に続く『歌よみに与ふる書』の「再び歌よみに与ふる書」の次の一節である²。

古今集以後にては新古今稍すぐれたり相見え候。古今よりも善き歌を見かけ申候。併し其善き歌と申すも指折りて数へる程の事に有之候。定家といふ人は上手か下手か訳の分からぬ人にて、新古今の撰定を見れば少しは訳の分かつて居るのかと思へば、自分の歌にはろくな者無之「駒とめて袖うちはらふ」「見わたせば花も紅葉も」杯が人にもてはやさるる位の者に有之候。定家を狩野派の画師に比すれば探幽と善く相似たるかと存候。定家に傑作無く探幽にも傑作無し。併し定家も探幽も相当の錬磨の力がありて如何なる場合も可なりにやりこなし申候。両人の名譽は相如く程の位置に居りて、定家以後和歌の門閥を生じ、

探幽以後画の門閥を生じ、両家とも門閥を生じたる後は歌も画も全く陳腐致候。いつの代如何なる伎芸にても歌の格、画の格などいふやうな格がきまつたら最早進歩致す間敷候。

おどろくほど上から見下ろす視点で定家を否定しているわけだが、『新古今和歌集』の撰には共感する部分を残している。定家の作品については、「自分の歌にはろくな者無之」として全否定的な文言で、さらに狩野派の探幽に重ねて、探幽にも定家にも傑作はないと切り捨てながらも、「上手か下手か訳の分からぬ人」という評でとまどっている³。類型的な作風の御用絵師とされる探幽と比するのは興味深いが、絵との関係は次節で論じることとしたい。なお、『新古今和歌集』の撰という問題は、複数撰者の一人だということはともかくも、伝統和歌の中核をなす二条派和歌の「正風体」⁴との関連で、問題を含まないわけではないが、そのことの子規の認識を論じても仕方ないであろう。

『歌よみに与ふる書』では、「八たび」「九たび」で、古典和歌における「善き歌」の例をあげている。「八たび」では専ら源実朝の『金槐和歌集』の作例を取り上げているが、「九たび」では、家集以外の実朝の四首をあげた後、『新古今和歌集』の歌八首をあげている。その八首は、藤原実定・源信明・西行・能因・慈円・読人しらす・俊恵・伝教大師であり、新古今当代の代表的な歌人の作品は薄く、この歌集を論ずるというのには、頼りない選ではあるが、さすがに興味深い評がなされている。

最初に取り上げられている新古今時代の歌人である実定の歌は、まさにそうだと思われる。春上所収⁵の

なごの海の霞のまよりながむれば入日を洗ふ沖つ白波

について、「此歌の如く客観的に景色を善く写したる者は新古今以前にはあらざるべく、これらも此集の特色として見るべき者に候。」という注目すべき評からはじまる。子規の文学理念において「客観的」というのは重要であり、「六たび」によれば、景色なりへの感動を基に、感情語を交えず、その景色をそのまま写し取ることを指していると思われる。

この「客観的」というのが『新古今和歌集』から歌を抽く基準であり、冬所収の信明の

ほのぼのと有明の月の月影に紅葉吹きおろす山おろしの風

同じく冬所収の能因の

閨の上にかたえさしおほひ外面なる葉広柏に霰ふるなり

も「客観的」と評されている。読人しらすの、雑下所収歌

ささ波や比良山風の海吹けば釣する蟹の袖かへる見ゆ

は、『万葉集』に由来する一首だが、これに対しては「実景を其儘に写し」という評がなされている。

さらに、実定歌については、「霞の間より」の句が瑕だと指摘する。一面が霞んでいるはずであり、海も霞み入日も霞みながら没して行く所に趣があると主張する。おそらく実景もその

ようであるはずだという前提があるのだろう。この句に対する批判がすでに鴨長明の『無名抄』にあることは、久保田淳により指摘されている⁶。長明は、下句の「入り目を洗ふ」に対して、上句の景の構成が釣り合わないことを指摘する。久保田は、霞の間から物を見る歌はすでに王朝和歌にも存在することを指摘し、霞の切れ目から夕日が見えた様であり、物のあらいから見るという中世的美意識の存在を指摘する。

そもそもこの歌は、実定の私家集『林下集』によれば、藤原公通家の十首和歌会での「晚霞」を題にする題詠である。また、「なごの海」は、越中・丹後・摂津など場所に諸説がある歌枕である。久保田は摂津と実定は意識していたのではないかと指摘するが、京都近傍ではあれ、彼が実際に足を運んで詠んだというのはいさぎ難いであろう。そもそも景色そのものが、想像力により構成された歌と考えるべきであろう。

おそらく、長明をはじめとするこの歌に対する評釈は、題詠による「叙景歌」であることを前提にしているであろう。実景を見たままに写生するという想像はなされていまいであろう。子規の場合も、「客観的」な表現であるとは言いがた、必ずしも現実に見えた風景をそのまま写し取っているとは考えていないであろう。万葉を原歌とする「ささ波や」の歌に対する実景をそのまま写すとする評とは異なるであろう。次節でそのあたりのあり方は再考することになるが、どこかで目にした、霞の中を波立つ海に沈んで行く夕日に対する観察とその記憶が存在し、その上で、歌枕の地の一首として構成されているのだと考えていたと想像してみたい。

また、信明の「ほのぼのと」の歌は、『新古今和歌集』では

「題しらず」であるが、『信明集』に遡れば、屏風歌であることが知られる。子規はそのことに気付いているとは思われないが、「けしきも淋しく艶なるに、語を畳みかけて調子取りたる処いとめずらかに覚え候」と、様々な景物を重ねてゆく構成の巧みに目を向けていることにも注意を要するであろう。

能因の「閨の上に」は、やはり「題しらず」歌であり、この歌は出典が未詳である。現代の注でも「いかにも作者の草庵生活を髣髴とさせる」⁷などと評される。子規は「上三句複雑なる趣を現さんとて稍混雑に陥りたれど、葉広柏に霞のはぢく趣は極めて面白く候」と、構成により実現される「趣」に注目している。

子規は、これ等「善き歌」に、基本的には何らかの形での写生の存在を考えているのだろうが、見て来たように、その構成にも目を向けている。目に映る物をそのまま写すのではなく、それを構成することに目を向けている。子規の言葉で言えば「配合」であろう。「歌よみに与ふる書」では「十たび」において、「配合」は論じられるが、汽車などの近代文明の産物を詠み込む時に、すでに「趣」あるものとされている物と組み合わせるとよいという議論で用いられている。「配合」は、子規の歌論や俳論で頻出し、おおよそ構成の意味で用いられていると云ってよいであろう。

子規は他にも西行の

さびしさに堪へたる人のまたもあれな庵を並べん冬の山里

をあげている。これについては、「西行の心はこの歌に現れ居

候」と、西行の心情の発露をみている。こうした心の在り方をそのままに詠むことも、子規の言う写生の範囲だと考えてよいであろう。ただ、ここでも「庵を並べん」という表現が斬新で「趣味ある趣向」だとし、「冬の」と置くのも、尋常の歌人の「手段」ではないと、意識的に言葉を構築して行く歌の構成についても目を向けている。

『新古今和歌集』の「善き歌」に対する子規の言説を見てきたが、定家自身の歌については、迂曲に「人にもてはやさるる位のもの」という評価にとどまるが、二首の歌を引いている。

駒とめて袖うちらはらふ蔭もなし佐野のわたりの雪の夕暮れ

見わたせば花も紅葉もなかりけり浦の苫屋の秋の夕暮れ

子規の評は消極的だが、いずれも、子規的な見方からすれば、客観的な叙景として、印象的な景を描き出していると読めなくもない。「駒とめて」などは、有名な評論「明治二十九年の俳句界」で言う「印象明瞭」な作品と評することも可能だと思われる。

定家のこの二首の作品については最後の節でも触れるが、「みわたせば」の歌については、斎藤茂吉について言及する必要があるであろう。茂吉の定家観は「全力的」ではないとして、否定的なものであるが⁹、この歌を客観的な叙景の歌として詠もうとしようとする目は執拗なものがある。

この歌については、大正八年刊行の『童馬漫語』の「定家の歌一首」¹⁰で、自身は、花も紅葉もない海岸の寂しい風景を詠

んだものと解釈していたが、古注での『源氏物語』明石巻を基にしているという見解や、「花も紅葉もいらぬほどだ」という美意識の表明を表にした解釈に接したおどろきを述べている。無論、自説が正しく、他の解は「幽玄」などへのこだわりからくる誤読だと主張するものである。つまりは、写生的な歌としてこの歌を理解したいという姿勢が示されている。

方法的に、自分達に近いものを定家にも認めようとするものだが、「平凡な幼稚な歌」という評価にとどまっている。しかし、このことへのこだわりは執拗であり、昭和六年になつて『アララギ』誌上でこの問題を再び取り上げ「二たび定家の歌一首」「二たび定家の歌一首補遺」の二つの論文で、当時気鋭の国文学者谷鼎が「花も紅葉もいらぬ程に」と解釈するのに反駁する。

これは徹底した論証的な反駁で、「もなかりけり」という和歌の用例を勅撰集中の四十首について検討し、さらには『長秋詠草』や『拾遺愚草』、果ては散文作品まで調べ上げ、すべて「も無カッタワイ」と解すべきもので、「も要ラヌワイ」とかも及バヌホドグワイ」といった例はないことを実証するものである。あくまでも定家の歌を、実景を前にして、あるいはそのように読めるように詠まれた作品として見たい強い意志であろう。写生という方法に対する確信であり、そこに定家を置くことで、自分達の作品がはるかに凌駕する水準にあるのを確信したいのだと思う。この茂吉の態度は、茂吉ならではの独自性は発揮されているが、子規のその延長上にあるとは言えよう。

二、子規の写生追考

東京芸術大学美術館で催された「円山応挙から近代京都画壇へ」という展覧会（二〇一九年八月から九月）は、写生の問題を考える上で、大きな示唆を与えるものだったと思う。

日本絵画史における写生のはじまりを応挙に見て、その弟子呉春（蕪村の弟子でもある）から流れる四条派とあわせて、円山・四条派の写生の流れの中から、京都における近代日本画が成立するという展望を、実際の作品でもつて示すという意欲的な展覧であった。充実した図録が編まれ、『芸術新潮』誌も、九月号で「応挙にはじまる。「日本画」誕生！」という特集を組んだ¹¹。

応挙を写生の祖と見るのは、上田秋成の『膽大小心録』での「絵は応挙が世に出て、写生といふ事のはやり出て、京中の絵が皆一手になつた事じや」¹²という有名な同時代評によるが、展覧会でもキーワードとして示された。現代の日本美術史の概説、例えば、辻惟雄『日本美術の歴史』でも、「合理主義の視覚——応挙の写生主義」という項目を立てて、「南画の主観主義的な性格に対し、客観主義の立場に立った」のが応挙だとし、¹³「ヨーロッパ絵画の自然主義的な手法」に示唆され、「これを、中国画の写実手法や日本の装飾画法と折衷させて、明快な写実的画風を完成させた。」という位置付けが与えられている。

子規とほぼ同時代に、日本の美術研究や行政に深く関わったフェノロサも、その遺著『東洋美術史綱 (Epochs of Chinese and Japanese Art)』の「近代京都の庶民美術 (Modern plebeian art in Kyoto)」の章で、¹⁴ 応挙についても重視し、¹⁵ 応挙からはじまる円

山・四条派の流れを、京都庶民美術の主流として捉えている。応挙の方法を「写実主義 (Realism)」として捉え、師事した石田幽汀のリアリズム指向、元朝の中国絵画、さらには動植物や近傍の風景の sketch などから学んだとしている。注目すべきは、応挙門下の第五世代として京都日本画の重要人物竹内栖鳳の名をあげて、この年若い美術学校の教師について「真に偉大な人物を現に得ている (we have one really great man)」として、京都画壇への系譜もほぼ迷うことなく引いている¹⁴。

子規も応挙について述べている。『ホトトギス』明治三十一年（一八九八）十二月十日号に載せられた「写生・写実」とするエッセイである¹⁵。日本の絵画界で写生が「やかましくなつた」のはここ百年だとしている。ただし、平安時代の金岡や住吉・土佐派などの起こつた頃までは、幼稚ながらも写生の時代であつたが、足利時代の中国画風の影響から「雅」が重視され、写生が失われたとする。その後、光琳が出て、没骨画（輪郭線を画かない画法）が行われ、草木のみではあれ写生が復活したとする。その上で応挙を「輪郭的写生」として円山・四条派の流れが出来たとする。その写生は、鯉の「三十六枚の鱗がチャ」と明瞭に一枚一枚見えて居る」という「理屈的写生」だとする。応挙の写生については到底不完全だとする（実際に鱗が一枚一枚見えるわけではないし、それが美観と関係するわけではないとする）。

子規はさらに、ようやく油絵が入り、写生が完全に出来るようになったとし、その写生に、「理屈的写生」に対して「感情的写生」という、興味深い名を与えている。油絵では、絵具の色で輪郭を作り、群像の画でも、一人一人が写生であると、そ

の写生の徹底を言う。その上で、日本画家が精神という言葉で写生をないがしろにしている、土瓶の写生も満足に出来ないなどと、挑発的な評を下している。

今回の展覧会で見る限り、子規の批評は、応挙の作品をどれほど見ているのかと疑問を持たざるを得ない。鱗のことなどはその特色を示しているわけだが、それは詳細な実物の観察に即しているものであり、一般的な物を見る距離からではなく、より近づいた視点から詳細な観察を行った結果でもあろう。応挙の写実は、動植物や風景を、まさに徹底的に観察して写した産物である。それらの写生を集めた「写生図巻」などのリアリズムは、おそらく子規の批判を寄せ付けない迫力があると断じてよいであろう。

一方、この展覧会では、明治期の「日本画」¹⁶との対比（応挙からの系譜を辿らせるわけだが、展開の果ての姿との対比はなされてしまう）も顕在化する。人物や動植物や地勢などの素材の描出は、応挙からの系譜ということで見えてくるのだが、特に風景において顕著であるが、全体の画面をまとめ上げて行く、空気感や光（明暗）の表現などは、かなり相違がある。十九世紀後半の西洋絵画の影響を強く受けて、明治以後の表現は精密化するとも言えよう。技法という面での発展は明白に見えている。明治三十一年の子規の眼は、洋画家中村不折などとの交流を経て、西洋絵画、油絵への嗜好に傾いていた時期のものであるだけに、応挙に対するこうした批判が生じるのも無理からぬ所とも言えよう。

全体の画面ということでは、日本絵画の場合、襖絵や屏風といった形で画面が構成され、そこに画家の本領が発揮されるこ

とが少なくない（西洋画でも同様な事情はないわけではない）。この展覧会でも、眼目の一つとなつている兵庫県大乗寺の応挙の襖絵は、金地の上に応挙得意の孔雀が画かれていて有名であるが、主材となる孔雀は、その羽根をはじめ、すべてにわたって細部まで詳細に描きこまれており、見事な写生の産物である。その孔雀は磐の上に乗る、その上には老松が懸かっている。磐の表現も秀逸であり、松も葉先に至るまで忠実な写生の産物であることが理解できる。しかし、全体の風景は必ずしも自然の風景ではなく、襖絵にふさわしい形に配置された風景だと言つてよからう。

配置、配合は、子規にとつても、重要であり、写生が、単にそこにあるものだけをそのまま描写するものでないことを「六たび歌よみに与ふる書」でも述べている。ここでも絵画に触れていて、子規の写生と絵画の関係の密接さを思わせるのだが、「写実」は今日に見えるものだけを写すのかとの批判に対して、

生の写実と申すは、合理非合理事実非事実の謂にては無之候。油絵師は必ず写生に依り候へども、それで神や妖怪やあらゆるなき事を面白く画き申候。併し神や妖怪を画くにも勿論写生に依るものにて、只有の儘を写生すると、一部一部の写生を集めるとの相違に有之、生の写実も同様の事に候。

と論じている。これなどは、実は応挙をはじめとする、日本の写実主義絵画にも当てはまることであらう。また、さらには、和歌・短歌においても、特に題詠の作品についても、あてはめることができるのではないだろうか。先の応挙の作品でいうな

らば、襖や屏風といった画を描く枠組みが、題詠や本意という古典和歌の詠まれるべき枠組みと、共通した役割を持つというのにも附会ではないであろう。

やや論が古典和歌に性急に向かったが、子規に戻っても、題詠的な世界は存在する。『歌よみに与ふる書』の明治三十一年以前は、むしろ当然であるが、それ以後においてもそうした作品は存在する。

『竹乃里歌』には、明治三十三年の作品として「艶麗体」と題する十一首が載せられている¹⁷。

春の夜の衣桁に掛けし錦欄のぬひの孔雀を照すともし火

という一首からはじまり、おそらくは遊里や西洋館などを舞台にした「艶麗」な世界が広がる。

最初の一首は、衣桁に掛けられた孔雀の刺繍のある錦欄の着物を、ともし火が照らすという、艶やかな情景である。子規の日常にこうした光景はなく、若い頃の遊里の記憶としても華麗に過ぎよう。しかし、これがひたすら観念的で情景を喚起しないかと言えば、おそらく逆であり、類型的ではあれ、むしろ類型的であるから、具体的な情景を読み手に与えることになろう。模様の、華麗な姿態と色彩をもった孔雀は、応挙も得意としたものであったが、その鳥自体も同じ歌群で、

海棠の花さく庭の檻の内に孔雀の鳥の雌雄を飼ひたり

青鳥の孔雀の鳥が笠の如くうちひろげたるしだり尾の玉

などとも詠まれている。子規には鳥を飼う趣味があったが、孔雀を飼えるわけではない。しかし、孔雀を観察する機会はあると思われる。さらに、孔雀の特徴的な姿態は、実物に触れるとともに、応挙をはじめ様々な絵画表現なども含めて、読者の間にも共通の像が存在するであろう。それによって、この作品のリアリティーは確保されていると考えてよいかと思われる。さらに、そこから感得される美的な様態も、「艶麗」という言葉に至るであろう。

西洋的な雰囲気の商品、おそらくは洋館に住む少女を仮構したような、

くれなゐのとばり垂れたる窓の内に薔薇の香満ちてひとり寝る
少女

紅の薄色匂ふ薔薇の花を折りて手にもちて香を嗅ぐ少女

についても、孔雀に比べれば、現実性がやや稀薄で、観念化された度合いが高いと言えるが、同様なことを考えてよいであろう。

「艶麗体」というのは、古典和歌で言う歌体であると考えてよいが、『竹乃里歌』において、他の歌体を題とする作品は見られない。しかし俳論である『俳諧大要』においては、俳句の風体論が述べられており、「雅樸」と「婉麗」の二分が行われている。ここでの「婉麗」は、「艶麗」と同じだと見てよいであろう。

日に焦げたる老翁鎌を肩にし一枝の桃花を折りて田畝より帰り、老婆浣衣し終りて柴門の辺に佇み暗に之を迎ふれば、飢雀其間を窺ひ井戸端の乾飯啄む、是れ雅樸にして美術的なる趣向ならん。

十数畳の大広間片側に金屏風を繞らし、十四五の少女一枝の牡丹を伐り来りて之を花瓶に挿まんとすれば頻りに其の名を呼ぶ者あり、少女驚いて耳を欹つればをかしや檐頭の鸚鵡永日に倦んで此戯を為すなり。是れ婉麗にして美術的なる趣向ならん。

雅樸と婉麗と共に之を美術的にせんと欲せば、物の雅樸と物の婉麗とを選択するの必要あるのみならず、之を美術的に配合するの必要あるなり。然れども配合の美術的なる否とは理論の上にて説明するは難し。実際の上にて評論するを善しとす。

原文は段落分けされていないが、「雅樸」の定義、「婉麗」の定義、その体の実現の方法と、明快な三段落をなしている。「婉麗」で述べられていることは、「艶麗体」の作品とそのまま重なるであろうし、

美人問へば鸚鵡答へず鸚鵡問へば美人答へず春の日暮れぬ

のように、その叙述を若干変形して切り取るかのような作品も見られる。

理論として見るならば、随分に観念化された、構成主義的な立場とも見えよう。美術的な「物」を美術的に配合するという在り方は、むしろ定家などに近似しているとも言えよう。「物」

を「言葉」に置き換えれば、ほぼ相似であるとも言えよう。「物」自体が、共通の理解を得られるある種の類型性や観念性を持つものであり、これも「歌語」という「言葉」に相似するとも言えよう。このあたりに、定家への展開の入口が見出せよう。しかし、子規にとって、こうして配合された世界は、写生的な触知を持つものとして認識されていたのではなからうか。おそらく「物」を捉える目に写生的な眼差しを意識していたのだろう。そもそも、この節のきつかけとした応挙の画面は、写生の配合そのものであった。

三、歌体から定家へ

和歌の表現上のあるいは美的な様態論としての歌体は、『古今和歌集』序文にも辿れる。その中でも、後世への影響ということで大きな比重を持つのは『定家十体』¹⁸であろう。

本稿での問題に関わるものとして、『定家十体』では「見様」という体を立てている。これは一般に読まれるように「見ル様」であって、「(現代語的に言えば)見エル様」ではない。「見エル様」であったならば、歌人が目にしたものをそのまま再現するような、写生そのものが歌体として立てられていることにもなるが、そうではない。

『定家十体』では、各歌体の例歌が載せられているだけであり、全く解説はなされていない。十体は『毎月抄』でも言及されるが、「幽玄様・事可然様・濃様・有心体」の四体を「元の姿」として、そうした歌体が自在に詠めるようになれば、「い

とやす」く詠める五体のうちの一つに分類されている¹⁹。

この十体論は、定家偽書に展開し、そのことは『定家十体』の定家真作を疑わせる因ともなるのだが、その一つである『三五記』では、詳しい解説が各体についてなされている。その解説は体自体の概念規定が明確になされているという性格のものではないが、この「見様体」について、拙い詠み手には難しいが、堪能な者には詠みやすい体だとして、

達者も此の体をば、朦氣のさして、心底明かならぬ時は、景気
歌とてそぞめきかけて読むなり²⁰。

として、「いたく案ぜずして」このような歌を四・五首詠めば気も散じ、「本意の体」の歌が詠めると論じている。この解説は、『毎月抄』における、やはり「朦氣」がさして有心体の歌が詠めない時、

さらん時は、まづ景気の歌とて、姿詞のそぞめきたるが、なに
となく心はなけれども、歌様のよろしくきこゆるやうをよむべ
きにて候²¹。

に拠るものと考えてよいであろう。

こうした言説、特に「朦氣を払ふ歌」ということに注目して、かつて私も論をなしたことがあるが²²、「見様」と「景気の歌」がそのまま同じではないと断りながら、重なるものだと考えた。『定家十体』の例歌から「見様」を、「風物に関する形象が眼前に「見るやう」に観ぜられる歌」、それだけの「表現効果を持つ

た歌体」とした武田元治の論²³を受けて、属目する実風景なり事物を詠むのではなく、そのような形象を詠むと捉えた。さらに、沈思を十分に経なくても和歌的な形象が実現できるのは、伝統を介して様々な想像をかき立てることのできる、歌枕や歌語の働きの故だと考えた。やや言葉足らずだという自省もあるが、基本的な見方は保持してよいものと考ええる。無論、このように考えて行く過程で、定家偽書である『三五記』の記事の比重は極めて大きいと顧みざるを得ず、定家的ではあっても、定家そのものの論となり得るかという限界は意識すべきではあろう²⁴。ただし、やや素樸にすぎる作業とはいえ、『定家十体』に戻して例歌を再読しても、大きな矛盾は生じないであろうと思われる。

例えば、ここでは属目による叙景であると読まれることも不可能ではない、源経信の

さなへとるやまだのかけひもりにけりひくしめなはにつゆぞこ
ぼるる

慈円の

しもさゆるやまだのくろのむらすすきかる人なしにのこるころ
かな

など田園風景も詠まれているが²⁵、「かけひ」「しめなは」「くろ」のような農耕作業に関わる言葉も、すでに歌語化して宮廷歌人達の共通の言葉であった。また、式子内親王の

ふけにけりやまのはちかく月さえてとをちのきとにころもうつ声

藤原公衡の

かりくらしかたののましばをりしきてよどのかはせの月をみるかな

などの「十市(とをち)」にしても「交野(かたの)」にしても、歌枕としての地名である。「十市」は奈良の橿原市あたりの地名で、「とをち」には夕立すらし久方の天の香具山雲隠れゆく(新古今集・夏・俊頼)なども詠まれ、「遠」の掛詞と共に、古都の静かな夜を想像させるであろう。「交野」は淀川縁の地であり、「狩りくらし」の初句は容易に、「狩りくらしたなばたつめに宿からむ天の川原に我は来にけり」の業平の歌を想起させ、ここでの桜狩を語った『伊勢物語』の世界が背後にあることに気づかされるであろう。

こうして見て来るならば、歌ことば自体の生産力、公衡歌の本歌に顕在化されるように、伝統に裏付けられた生産力によって一首が構成されているという、子規的な写生からすれば、対極とも言える地平にあるのだとも言えよう。一方では、同じ子規であっても、「艶麗体」の作品や、俳論における「雅撲」「婉麗」の二つの体の説明とは、漸近するであろう。

前節では、絵画をあげたが、絵画とは異なり文学の場合、対象をそのまま再現することはそもそも不可能である。小説のような散文であれば、言葉を尽くすことによる再現の試みはないわけではないが、短歌や俳句の場合、そのような試みがなされる余裕はあり得ない。

例えば子規の短歌において、写生的表現の達成として、『墨汁一滴』の中でも自讃する作品として知られている、

松の葉の葉さきを細み置く露のたまりもあへず白玉散るも

は、「松の葉」の形状に関する基本的な共通認識(言語学上の *langue* などとは次元が異なる美学的な記憶の共通性も含むわけであるが)が無くては成り立たない。さらには、末句の「白玉」が露であることは、伝統的な和歌により詠まれ続けて来た故に明白であり、この言葉は、その伝統に裏付けられて共通理解を喚起する歌語である。しかし、「葉さきを細み置く露のたまりもあへず」というのは、子規が自讃するように、実際の自然の観察により見つけ出されたものであり、その形象が過不足無く再現的に描出されていると言わなければならない。

この歌は、明治三十三年の作で「五月二十一日朝、雨中庭前の松を見て作る」の詞書によるものである。末尾の一首も有名で、

庭中の松の葉に置く白露の今か落ちんと見れども落ちず

下句の表現は、まさに写生的再現であると言えよう。この句については、『子規短歌合評』²⁶の中で斎藤茂吉が、「写生の妙諦はここに存じて居る」という評をなしている。まさに属目通りの表現であり、病牀からそれをながめる子規自身の姿も想像され(茂吉は「右からも左からも見、立つて見、坐つて見、といふ具合にしてゐるうち、かういふ光景も捉へ得るに至るので」として

るが) 写生そのものの表現であると言えよう。しかし、上句の「白露」は、「白玉」ほどではないにしても、雨滴の表現としては伝統的であり、伝統を基にした共通理解から自由ではない。

子規の短歌は、伝統和歌からの意識的な決別ではあるのだが、伝統和歌から全く自由ではないことは、今見て来た達成作ともいえる作品からも見る事ができるであろう。前節で考えた応挙の写生が、襖や屏風といった画面を構成する時、伝統的な構図という全体の色面構成の原則の中で発揮される様も想起されようか。逆に、定家の作品は、伝統に依拠した構成主義的な作品が基本にあるにしても、「見様」という歌体も、伝統的なものへの依拠が大きいにしても、属目的な写生と全く無縁ではない面はあるのではなからうか。

定家と写生ということに関しては、まさに絵との関わりにおいて、後鳥羽院の企図した最勝四天王院の障子和歌²⁷に関するエピソードが有名である。そこに描かれる襖絵の須磨・明石が割り当てられた絵師の宗内兼康が、期日の遅延を犯しても現地へ赴くべきかを定家に相談を持ちかけた『明月記』建永二年(一一〇七)五月十六日の条である。

兼康来云、名所事以伝々説難書出、明石すま非幾路、罷向各見其所書進絵様、若有遅々者恐乎、予云、此事雖片時可急事也、但云当時、云後代、尤可恐紕繆、揚鞭向其所、且為後代之談歟、何事在乎、

という問答である。定家の返答は、是非現地へ赴くべしとするものであり、これは後代の語り草となるだろうとするもので、

写生の勧めとしても読めなくもない。基本的には、現地へ赴くのは、そのような行為であるが、そこには、付帯する要件が存している。兼康が現地に行きたい理由は、この地について「伝々説」すなわち、様々な現地の状態に関する説明的知見の集積があり、どれに従えばよいかを迷うからというのが、現地実見の理由である。現地へ赴くのは、その景をそのまま見るのではなく、知見の可否を判断しに行くというのが、両者の認識であろう。結局は、現地の実風景の重さは確保されるのだが、歌枕としての図柄の可否が問題にされるのである。したがって、現地へ赴く行為は、写生の為ではなく、共通理解の妥当性の検証の為である。しかし、その検証が、文献的な探索によつてなされるものではなく、現地へ赴き実際にある風景を目にするという行為によつてなされるというのは注目してよいであろう。

歌枕に対するこうした態度は、歌枕実見という平安朝以来の数寄の発揮という態度(「後代之談」はこのことである)に帰される面はあるわけであるが、その態度にも、風景や事物を見に行くのであるから、その実景性の重さと、それを見るところという意識が内在しているの言うまでもない。それは「見様」の歌で、景を構成する歌語や歌枕のものにも、同様なことが考えられるであろう。定家について、属目的な目、写生と無縁ではないというのは、そうした所以である。

四、定家の作品へ

こうして、景物と表現との関わりについて、子規の「写生」、

応挙の「写生（上田秋成の言による）」、定家の「見様」について見て来たが、それぞれ複雑な位相を持ちながら、重なり合い離れ合っていた。では、それを定家の作品に帰して行くことができるであろうか。

最初の節で述べたように、子規は「人にもてはやさるる位」と消極的だが一応は注目し、茂吉が限りなくこだわった、

見わたせば花も紅葉もなかりけり浦の苫屋の秋の夕暮れ

について見てみよう。

茂吉がああまでこだわったのは、「花も紅葉もなかりけり」というのが、景を写した表現であるべきで、その風景への感動であるはずだという点である。北村季吟の『八代集抄』²⁸以来の『源氏物語』明石巻の「はるばると物のとどこほりなき海づらなるに、なかなか春秋の花紅葉のさかりなるよりは、ただそこはかとなう繁れる蔭どもなまめかしきに」に拠るといふ説を最大の弊害として、花も紅葉もいらぬほどだと解する説を徹底的に排斥する。あくまでも実景であることにこだわろうとするのだが、その表現としての質については「平凡な幼稚な」という評価にとどまり、「幽玄」でも何でもないとしている。ただし、茂吉は、定家が実際の景を目にして詠んでいるとまでは考えていないようで、「屏風に向うて歌を作り、「白氏文集」の句を誦して歌をつくるは、尊ぶべからざる如く、此歌の前にはかうべは下がらないのである。」²⁹の文言からもそれは窺えるであろう。

この歌は、定家二十五歳の「二見浦百首」での作品である。

明石については、先に絵師の現地行きに触れたが、もし、この歌の舞台が明石だとしても、定家はその地を見ていないであろう³⁰。そもそも明石とこの場を考えるのは、『源氏物語』の影響を考えるからであり、その景の発想は、その表現の摂取とを重ねて、この物語に拠るだろうと考えるのは、現在の定家理解からすれば、むしろ順当だとすべきであろう。だから「なかりけり」という感動も、『源氏物語』に書かれている通りだという感動も含まれると読むのも解釈の暴走にはならないであろう。浦の苫屋も想像の景であり、むしろ『源氏物語』がそのリアリティを支えているのであり、写生からは遠い作品であるとして一通りはなるであろう。しかし、逆に、そのような表現であつても、茂吉に写生的な表現であることに、かくまでこだわらせる所に、定家の表現の巧みさを見ることも可能であろう。歌の主眼が、海辺の光景の構築にあることは言うまでもないからである。

定家は海景に触れなかつたわけではない。建仁元年（二二〇二）十月、四十歳になった定家は、後鳥羽院の熊野御幸に随行している。二十二日間の行程は『明月記』に記されるわけだが、この部分は自筆の『熊野御幸記』として伝来している³¹。その記事は詳細であり、実際に海に面した旅路で見た風景への感慨を、例えば九日に藤代坂を登り遠望した海について「又眺望遼海非無興」と記するのをはじめ、何度も記している。

熊野御幸では、宿所において、歌会が催される。歌会では、題が出されて詠作するが、旅路に相応しい題が設けられることになる。十一日の切部（切目）王子の宿所での題「鞆中間波」もまさにそのような題である。定家の歌は、

うちもねずとまやになみのよるのこゑたれをと松の風ならねども

であるが、下句の「たれをと松の風ならねども」は「松」に「待つ」を掛ける修辭から、王朝以来の恋歌での恋人を待つという文脈を作中にもたらし、作中人物のジェンダーも女性へと傾かせるという、写生とは異なる構成主義的な作風を際立たせよう。しかし、上句の世界は実体験的であり、記事中の「於此宿所塩コリカク、眺望海、非甚雨者、可有興所也、病氣不快、寒風吹枕」とほぼ合致する現実性を持つであろう。また、この作には「見たせば」の歌に詠まれた「とまや」が詠まれているが、これはまさに今定家が身を寄せている旅宿であり、現実に体験されたものである。

十三日には滝尻王子に向かい石田河（岩田川）を渡るが、先に検討した「景氣」の語を含んで、その風景を「河間紅葉、浅深影映波、景氣殊勝」と、短いながら印象的に記している。その夜の滝尻での歌会では「河辺落葉」と、まさに見て来たままの題を得て

そめし秋をくれぬとたれかいはた河またなみこゆる山姫のそで

と詠む。紅葉を染める竜田姫の様を幻想的に描き出すことに主眼が置かれていて、写生からはほど遠い構成がなされているが、定家の思念に、まさに今見て来た山河の紅葉が存していることは想像に難くあるまい。

また、もう一首の「旅宿冬月」は、

たきかはのひゞきはいそぐたびのいほをしづかにすぐるふゆの月かけ

も実際の体験が詠まれた一首ということになる。この歌の場合「いそぐ」の掛詞の修辭も、目にした川の急流であるとともに、急ぐ旅路であり、実際の旅の様が素直に詠まれているということになる。

熊野の旅で、定家は海景や山景に触れ、それをそのまま詠んでよいような題による歌会を持った。その一端を見てきたわけだが、やはり、基本的な骨格としては、古典的な構成を重視した作品となつている。定家的な方法の根強さであると言えよう。しかし、その中にも、実際に見て経験したことが、確かに息づいているという側面も見せている。一首全体が写生的な作品だといふのはごく少ないにしても、作品中に写生的なものが含まれていないわけではない。

紙幅も尽きたが、子規が言及した、次の一首にも触れておきたい。

駒とめて袖うちはらふ蔭もなし佐野のわたりの雪の夕暮れ

『新古今和歌集』では冬歌に入るが、正治二年（一一〇〇）後鳥羽院初度百首で詠まれた作品である。『万葉集』（巻三・長忌寸奥麻呂）の「苦しくも降り来る雨か三輪の崎狭野の渡りに家もあらなくに」を本歌として、本歌の「雨」を「雪」に変えることで、新たな世界を描き出す、本歌取りの手本のように扱われる作品である。さらに、「佐野」は歌枕であり、万葉では紀伊国だと思われるが、定家の時代には大和国と考えられてもい

たらしい、必ずしも現実の土地と密着した場所ではない。完全な虚構世界の構成と言えよう。

しかし、描き出された風景は、しばしば絵画的とも称されるが、景を具体的な視覚の映像として再現することは容易であろう。先にも言及したように、子規が写生俳句の完成を弟子達（主に碧梧桐）に認めた「印象明瞭」という評語にもなじむであろう。応挙ならば、雪一面の画面に、リアルな馬と、衣に降り積もった雪の質感を表現しながら、若い公家の狩衣の模様も詳しく描くかもしれない。あるいは、武士の姿と考えて、具足の様を細やかに描出するかもしれない。

武士の姿というのは、言うまでもなく、この歌が有名な謡曲『鉢木』に引歌されているからである。

ただひと所に佇みて、袖なる雪をうち払ひうち払ひし給ふ気色、
古歌の心に似たるぞや、駒とめて、袖うち払ふ蔭もなし、佐野
のわたりの雪の夕暮れ、かやうに詠みしは大和路や、三輪が崎
なる佐野のわたり、これは東路の、佐野のわたりの雪の暮れに³²、

と、見事に東国佐野の風景に転化させている。雪に降られるのは、僧侶姿の最明寺入道だが、更なる想像力の転化は可能であろう。

おわりに

定家の作品については、かなり放恣な論述をし、かつ、入

口に辿り着いたにすぎないであろう。しかし、定家の作品についても、写生という切り口は、必ずしも中世和歌の在り方を無視したものではないと考える。

俳句において吟行が定着したのは、いつのころであるか。子規の句でも、必ずしも属目によるものとは限らない。まして短歌の場合は、実景へのその場における向かい合いというのは、写生の必要条件にはならないであろう。そもそも子規の言う写生の起源をなす西洋絵画にあつても、キャンバスを自然の中に持ち出すという営為は、十九世紀の出来事である。写生の問題は、人の想像力への、さらなる測鉛を必要としよう。

注

1 ここでの写生は、正岡子規のいう「写生」を中核に、その概念から大きく外れない範囲での、近代的なリアリズムに基づく写実の概念として用いる。したがって、「」を付すべきであるが、煩雑になるので、その範囲から外れない限りはこのまま用いる。

2 子規の言説からの引用は、特に断わらない限り『子規全集』（講談社・一九七五〜七八年）による。なお、『歌よみに与ふる書』については、岩波文庫版（一九八三年改訂版）を参照した。句読点・濁点などは、私の判断で付した場合もある。

3 近代歌人の定家評については、安田章生『藤原定家研究』（至文堂・増補版一九七五年）の「近代短歌と定家」の節で詳論されるが、定家への理解が至っていないという所に収束する。

4 中世和歌の主流派である二条派では、『新古今和歌集』を定家のみ

- ではないということ、その派の正統的な歌の姿（正風体）ではないとする所説がなされていた。俊成単独撰の『千載和歌集』、定家単独撰の『新勅撰和歌集』が尊重される。
- 5 本文は、子規の引用本文による。
- 6 久保田淳『新古今和歌集全評釈』（講談社・一九七六～七七年）なお、再版に当たる『新古今和歌集全注解』（角川書店・二〇一〇～二〇一二年）でも同様である。
- 7 注6に同じ。
- 8 明治三十年一月から三月にかけて『日本』に連載した俳論で、子規的俳句の完成を示す論と位置づけられる。
- 9 斎藤茂吉と子規の定家観について、子規が定家を意識していたことを示す俳句や、茂吉が定家の作品を熟読し、その中に子規の写生との脈略を見ようとしていたのではないかということを、短い紙幅ながら、的確に論じたものに、久保田淳「定家、そして子規・茂吉」（『ちくま』五五八号・二〇一七年・九月）がある。
- 10 茂吉からの引用は『斎藤茂吉全集』（岩波書店・一九七三～七六年）による。
- 11 平井啓修・吉田亮・朝日新聞社編『円山応挙から近代京都画壇へ』（求龍堂・二〇一九年）、『芸術新潮』（二〇一九年九月号）。
- 12 中村幸彦校注『日本古典文学大系 上田秋成集』（岩波書店・一九五九年）による。
- 13 辻惟雄『日本美術の歴史』（東京大学出版会・二〇〇五年）
- 14 Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, ICG Muse, Inc., 2000. により、有賀長雄訳『東亜美術史綱』（フェノロサ氏記念会・一九二二年）、森東吾訳『東洋美術史綱』（東京美術・一九七六・七八年）の二つの日本語訳を参照した。
- 15 これについては、すでに北住敏夫『写生説の研究』（角川書店・増訂版一九六八年）でも触れている。なお、このエッセイの筆名は「処之助」である。
- 16 「日本画」とは、日本で描かれた日本絵画の内、明治以後の、日本古来の画材で描かれた絵画を指すというのが、この展覧会での定義である。
- 17 『竹乃里歌』からの引用は、村尾誠一校注・久保田淳監修『竹乃里歌』（和歌文学大系・明治書院・二〇一六年）による。
- 18 『定家十体』という書物は、定家の著作であるとの確証は得られず、真偽をめぐっては、決着は付いていない。しかし、田仲洋己『中世前期の歌書と歌人』（和泉書院・二〇〇八年）所収の『定家十体』「再考」における、現存本の所収例歌等に関して若干の問題は残しながらも、真作説に分があるという結論は、支持してよいと思われる。以下の論述は、それを前提に進める。また、『毎月抄』についても、同書所収の『毎月抄』小考の定家真作として考えるのが合理的という判断は支持できると思われる（ただし、順徳院という宛先については再考を要するであろう）。この書も真作として考えたい。『定家十体』からの引用は、『新編国歌大観 第五卷』（角川書・一九八七年）所収の宮内庁書陵部本による。
- 19 残る一体である「拉鬼体」を学ぶのが難しい体だとしている。
- 20 本文は『日本歌学大系 第四卷』（風間書房・一九七三年）による。
- 21 本文は『日本古典文学大系 歌論集・能楽論集』（岩波書店・一九六一一年）による。
- 22 村尾誠一「蒙気を払う歌—藤原定家『毎月抄』における「景気」の歌をめぐって」（『東京外国語大学論集』四二号・一九九一年三月）
- 23 武田元治「見様」考—定家十体内の—（『大妻国文』十二号・一九八〇年三月）、後に武田元治『定家十体の研究』（明治書院・一九九〇年）
- 24 「見様」の後への展開を論じた論に、伊藤伸江「見様の理解と発展—歌

論から連歌論へー(上)(下)」「『国語国文』七三卷四号五号・二〇〇四年四月五月)がある。

学を論ずるためにー」の内容の一部を含んでいる。席上御教示をいただいた方々に深謝申し上げる。

25 何れも『新古今和歌集』所収歌。経信の歌は「山畦早苗」の題を持ち、慈円の歌は百首歌。

26 斎藤茂吉・土屋文明編『子規短歌合評』(青磁社・一九四八年)

27 この障子和歌に関しては渡邊裕美子の集中的な考察があり、『新古今時代の表現方法』(笠間書院・二〇一〇年)の「最勝四天王院障子和歌考」の章にまとめられている。その中でも絵との関係の言及がある。また、以下のエピソードは久保田淳『藤原定家』(小学館・一九八四年)で、すでに印象的に取り上げている。ここでの『明月記』の引用は国書刊行会版(一九七〇年)による。

28 『源氏物語』の注釈では、室町時代の『細流抄』にもすでに言及があることを、久保田淳『新古今和歌集全評』(前掲)は指摘する。

29 斎藤茂吉『童馬漫語』の「定家の歌一首」(前掲)

30 『明月記』の記事からの推測だが、記事を欠いている年もある。

31 『熊野御幸記』については、『明月記研究』十一号(二〇〇七年十二月)で翻刻本文が提供され詳細な注が付されている。以下の引用はその翻刻に拠る。また、三井記念美術館・明月記研究会編『国宝 熊野御幸記』(二〇〇九年・八木書店)で写真と翻刻、関係論考が提供されている。

32 『日本古典文学大系 謡曲集 下』(岩波書店・一九六三年)による。

付記

本稿の第一節は、東京大学中世文学研究会第三四一回例会(二〇一九年一月二五日)で発表した「近代詩歌と定家・新古今―定家の文

