

俊成卿女の和歌（その三）桜と梅

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学教養論集刊行会 公開日: 2012-05-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 山田, 哲平 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/12272

俊成卿女の和歌（その三）

桜と梅

山 田 哲 平

1 桜

桜花降りに降るとも見る人の衣濡るべき雪ならなくに 紀貫之

桜は雪になろうとするが、最終的にはそれになれずに「桜の花びらが私の衣の肩にどんなに雪のように降りかかっても、それでも結局、花は衣をぬらす雪にはなれない」と貫之は歌う。雪になりたくてもなれない桜。それではなぜ桜は、衣を濡らして人を不愉快にさせてまでも、雪になりたいのか。平安詩歌のうちにあっては、その末期である院政期を除けば、桜の花びらは頭や笠、さらに肩の上、そして家の中に、あるいは遠方に向かって散ることがあってはならなかったからである。たとえば、ごく例外的な歌として後撰集に以下の伊勢の桜の歌がある。

垣越しに散り来る桜を見るよりは根ごめに風の吹きも越さなん

隣の垣根を越えて、桜吹雪が吹き込む。しかも「桜の花弁が隣家との垣根越しにちらちらと吹き込むくらいなら、いっそのこと、風は根ごと桜の木

を私の庭まで吹き寄せてくれればいいのに」と歌っている。恐ろしく暴力的な歌である。なぜここまで伊勢は果敢にならなければならなかったのか。それは、貫之が和歌に確立したとおもわれるカノン、それによれば、桜は花であれ香りであれ、運動の方向を持ってはならないというものであった、それをこの歌はいわば逆手にとっているからである。貫之のカノンは当時の和歌世界を不文律のうちにあって支配しており、彼女は貫之によるそうした理性的秩序体制を「根ごめに」、つまり根ごと、根本から覆そうと企てたからである。これを書いた伊勢はもう老境にあった。老いを知らない恐るべき創作パワーである。

貫之以前では、菅原道真が「桜花主をわすれぬものならば吹きこむ風にことづてをせよ」と歌っている。この歌でも桜の花弁の方向を持った運動が暗示されている。しかしこの一首は、「曾我物語」にのみ掲載されていて、それ以前のいかなる歌集にも収録されていない。となると、場合によっては、贋作である可能性もある。となれば、これは桜と梅の歌い分けなど知らない、鎌倉期の、王朝文化圏外の人の手によるものということになるだろう。あるいは逆に、貫之以降の人物で、なおかつ、貫之以前には桜のカノンがないというのを熟知していて、それを織り込んで創られた、教養ある貴族の贋作ということになる。それならば、その成立年代は古今以降、新古今成立までの期間ということになる。真作というならば、それはそれで納得がいく。道真が貫之以降の桜のカノンを知る由もなく、彼はごく自然体でうたっているからである。ただ、実際にこの歌が道真によって詠まれたものであれば、もっと人口に膾炙していて良さそうなものを、「曾我物語」以外には見られないというのは、幾分、不自然ではないだろうか。この歌とペアーをなすあまりにも有名な歌「東風吹かば匂ひ起こせよ梅の花主なしとて春を忘るな」と比べても、幾分、見劣りがする。一方、この梅の歌は貫之の梅の花のカノンにも抵触しない。梅の花のほうが有名になりすぎて、桜の歌はかすんでしまっ

てはいるが、もともと道真は漢詩には堪能であったが、和歌はそれほどでも

なかったから、もしかすると、かえて桜の歌のほうが真作で、伝説的ですからある梅の歌のほうが贋作かもしれない。飛び梅の伝説とも連なる梅の歌のほうは、桜と梅のカノンが成立した以降ということになり、それに則って、誰かが伝説をでっち上げたという解釈が、的を得ているようにもみえる。偽物が本物より本物らしい、だから、偽物が本物を駆逐して、偽物が本物の顔をして闊歩しているのは世の常である。いずれにせよ、この二首に見られるように古今以降、鎌倉以前の日本の和歌にあっては、運動の方向を明瞭にもった桜、何かに向かって明らかに散っていく桜は、例外的なものであったことは紛れもない事実である。

さて、貫之のこの歌は、あるものに向かって桜は散らない、ということを決めた不文律から、外れているということで、貫之自身によって古今集から外されたのか、あるいは、古今成立後の比較の後期の作品であろう。それでもなおこの歌は、上述の伊勢の前述の歌のような、カノンからの確信犯的な逸脱ではない。貫之は、言い訳がましく、万一、桜の花びらが衣に散り掛かるとしても、それは花びらではなく、濡れない雪であってほしいのに、でも実際にはそうはならない、というような、貫之らしからぬ、歯切れの悪い、言い回しを使って、なんとかして、衣に向かって散っているのが桜の花びらであることを否定しよう、もしくは隠そうする意図をもちつつ、最終的にはその意図自体を和歌にしまっているからである。降り注ぐものが桜の花びらではないのであれば、その落下がある特定の対象物に向かっての、運動の方向を持っていても差し支えなかった。

散りがたの花見るときは冬ならぬわが衣手に雪ぞ降りける 紀貫之

こちらの歌では、その運用思想はさらに一步、前進している。桜の花弁はすでに雪となっている、あるいは少なくとも雪として扱われている。何が何でも、衣に散ってくるものは、桜であってはならなかった。それが雪であり

さえすれば、何に向かってであれ散りかかってもかまわなかった。

貫之は、逆に、雪を桜の花びらに見立てる方法には深い愛着を持っていて、少なくとも八首の、このテーマの和歌を残している。この二首に見られるような、花を雪に見立てた逆の例は、有名な歌、「桜散る木のした風は寒からで空に知られぬ雪ぞ散りける」、とそれにもう一つの、もしかすると梅（を歌ったの）かもしれない、「鶯の花踏みしだく木の下はいたく雪降る春べなりけり」以外には見られない。雪を花に見立てた歌の半数にも満たない。雪を花に見立てることは、季節の変化からみて順転であるのに対して、花を雪に見立てることはその逆転であり、ある種の不自然さを伴ったからではないか。

新古今時代に入ると、再び「桜か雪か」「桜か雲か」の主題が歌人たちの関心を惹くが、この時代は春の到来への期待感から雪を桜に見立てる貫之の発想とは異なって、花を雪や雲と錯覚する、取り違えであり、混乱であった。これは編者・定家の攪乱趣味を濃厚に反映した結果である。この種の歌は、新古今をみるだけでも以下のように頻出する。

白雲のたつたの山の八重ざくらいづれを花とわきてをりけん

道命法師

あさ日かげにほへる山の桜花つれなくきえぬ雪かとぞみる 藤原有家

またやみむかたののみの桜がり花の雪ちる春のあけぼの 藤原俊成

山ざくら花の下かせ吹きにけり木のもとごとの雪のむらぎえ

康資王母

桜いろの庭の春かせ跡もなし問はばぞ人の雪とだにみん 藤原定家

はつせ山うつろふ花にはるくれてまがひし雲ぞ嶺にのこれる

九条良経

新古今時代に生きた俊成女ではあったが、意外にも、この種の錯覚は一度

も歌には読み込んではいない。錯覚は俊成女の好む所のものではなかった。とはいっても、彼女にも桜の花びらを別のものとして見立てる例がないわけではない。ただ、それは新古今的な錯覚、錯誤あるいは攪乱などというものではなく、徹底的に意識的に意図されたものであった。

桜散る四方の山風怨みても払はぬ袖の花の朝露 藤原俊成女

この歌を即物的に解釈すれば、露を含んだ桜の花弁が袖に散ってきたから、濡れていても放っておこう、ということになる。袖に散ってきた桜の花弁が如何に愛おしいとはいえ、これだけで、濡れた袖をあえて放置するだろうか。あまり居心地の良い歌ではない。そんな状態をあえて歌にするだろうか。作者が露を払わなかった理由はそれだけだろうか。貫之のカノンの伝統に沿ってこれを解釈してみよう。

冒頭に述べた、貫之の一首目では、桜の花弁は雪になれなかった。二首目では、「冬でもないのに」と付け加えられつつ、花弁は実際に、雪となってしまう。本当は花弁であるのに、花弁は雪と見立てられているのである。その雪が俊成女では、さらに露となるとは考えられないだろうか。また一首目の貫之の衣は二首目では衣手となり、それがさらに継承されて、俊成女では袖となっているとも解釈可能である。こうすると、貫之から俊成女への移行は方向が明確で、連続的でシンプルである。貫之と俊成女が異なるのは、雪が露であることだけである。

雪は空から降ってくる。花は木から降ってくる。しかし、露は桜の花弁と同じように同じ樹冠から降ってくる。桜の花弁を露と見立てるとき、ここにはその出自の場所の、遠近による違いによるコントラストは生じない。コントラストがあるとすれば、乾湿というよりまさに目で確認できる、不透明と透明の違いであろう。花弁は不透明、露は透明である。この視覚的差異は大きい。だから露を花弁と見間違えるわけがない。桜の花弁をあえて露と見立

てるのは、飛躍である、幾分、感覚的には無理がある。それを承知で、俊成女は露だと言いつ切る。ここには俊成女の理論先行型のレトリックが見られ、それを通じての貫之への敬意が読み取れることになる。桜の花弁は露で濡れてはいない。実際は桜の花弁なのにそれを露と見立てているだけである。

雨注ぐ花の雫は濡れつつも露を厭わで帰る山人

一つの歌の中で、同一のものが、はじめは雨、それが次に雫と書き替えられ、さらに露と書き替えられる。同一のものが三つの名詞によって表現されている。なぜそこまで同一物を言い換えるのか。「見立て」というコンセプトがそうさせているのである。それ以上に不可解なのは、この山人は、その露を厭わないことだ。なぜ厭わないのか、濡れるのを厭わないのか、それともそれが雨でも雫でも露でもないからなのではないか。「雨注ぐ」とは雨が注ぐのではなく、雨のように降り注ぐ桜の花弁なのではないか。つまりこれらはすべて桜の花弁なのではないか。であればこれも「見立て」の枠組みの中に納まる。歌の文字面ではそれは雨であり、雫であり、露である。それらのものは肩に降りかかってもかまわない。しかし、イメージ上では雨はない。あるのは桜だけである。だから風情のない山人でも肩に降りかかった露を払わないのである。そうでなければ、プラクティカルな山人はとくに露を払いのけているだろう。

貫之は「雪」を「桜」の花びらと見立てることを好んだことはすでに述べたが、それと同じ見立てを俊成女は、以上の二つの歌から伺えるように、「桜」の花びらと「露」との間で行った。素材こそことなるが、その手法はまったく貫之譲りのものであった。

繰り返すが、貫之によれば、桜の花びらは運動の方向を持ってはならなかった。しかし次の歌にあっては、桜の花びらが峰を渡っていくイメージが形作られる。一見するところ、これはまさに貫之のカノンから逸脱であるともみ

える。しかし、文字の上では桜の花びらは移動してはいない。渡るのは花びらではなくて、色のついた風であるからである。これも言い訳といえば言い訳だが、桜の花のカノンを遵守したい俊成女はそれを表明する必要がある。

尋ね行く花や散らん吉野山色なる風ぞ峰渡りける

貫之が定めたと想定される、桜の花の歌を歌う際の不文律は、運動の方向を持ったものは桜ではなく、「色のついた風」ということで、最終的に遵守されているのである。

次の歌も貫之に倣いつつ、同時に独創的である。

春の着る花の衣や山風に香る桜の八重の白雲

以下の在原行平の歌が元歌である。「春の着る」という言い回し以外、ほとんど影響は見られない。

春の着る霞の衣ぬきを薄み山風にこそ乱るべらなり

俊成女のこの歌では、春はどこか場所を限定して存在しているのではない、空間すべてを統べている。無限定の春の空間が着ている、途方もない大きな衣に焼き染められた、桜の花の香りが立ちのぼってくる。花の香りは運動の方向を持っていて、何処からかやってくるのではない。作者はまさに春の衣の真っ只中にいる。桜の花の香りは、梅とは異なって、空間を貫いて伝播することがない、という貫之以来の伝統はここでも遵守されている。

嶺高き雲に桜の花や散る嵐ぞ香る葛城の山

ここでは桜の花の香りがとうとう運動の方向を持っているようにみえる。貫之が禁じたと思われる事態を俊成女は詠んでしまったのだろうか。葛城山のはるかな峰にかかる雲の向こうで桜の花びらが散っているらしい、山から吹おろす風は花の香りがする、という解釈が一見、正当であると思われるからだ。でも、果たしてそれでいいのであろうか？ まず、葛城山であるが、これは単一の山ではない、連峰である。となると、ここでいわれている峯もまた単一ではない。嵐とは峯から下ってくる強い風であるから、これが単一の峯であれば、きわめて明確な運動の方向を持つことになる。しかし、連峰だということになると、その方向性は著しく弱まる。むしろ山並みに囲まれている、あるいは、「春の着る衣」のように覆われ抱きかかえられている、というほうが正しい。しかも、作者は葛城山に行ったのではない。歌枕としてこの場所を呼び出している。なぜそれが葛城山であるのか？ それは葛城山が桜と雲を従える歌枕の地であるということ以上に、それが連峰であったからである。俊成女は、崇徳院の「尋ねつる花のあたりになりけり匂ふにしるし春の山風」を踏襲したのではないか。この歌では、花のあたりに入ると桜の香りがし始めると詠っている。桜の花の香りはあるゾーンを形成している。だからその場所でしか花の香りはしない。風がその香りを別の場所に運ぶことはない。ここでも桜の香りには運動の方向が見られない。

次の讃岐の歌も、崇徳院の歌にあらわれた考え方を踏襲しているようだ。

風香る花のあたりにきてみれば雲も粉はずみよし野の山

讃岐 (1141? -1217 以後)

「花のあたり」という場所示す語を持ってきて、その場所でしか花の匂いがしないことをこの歌は示している。俊成女の歌にみられる「葛城山」という体言止めもまた、崇徳院や讃岐の歌に見られるゾーン概念を暗示させる。事実、この場所は歌全体を支配している。ここで起こったことは、すべて葛

城山という場所で起こっていることを示していないだろうか。つまり、作者は葛城山の連峰を遠くから見ているのではない。連峰をなす、葛城山中にまさに作者がいて、そのいくつかの山峯に掛かる雲のなかに桜の花が散っているのを見ているのである。

同じく葛城山を詠んだもう一つの歌が俊成女にはある。

春も今花は桜の時ぞとや雲より匂ふ葛城の山

「より」は運動の基点をしめす。だから、ここだけを見ると、運動の方向がある。しかし、「にほふ」は香りであるよりは、その姿であろう。外見を「にほふ」と表現することは当時しばしば見られた。雲間から、桜の咲いている姿が見えると解釈すべきである。実体それ自体が押し寄せるのではなく、その姿があるものを貫通して眼まで届く、という意味での像の移動であれば、桜は移動してもよかったからである。

以下の歌は、貫之以降の優れたいくつかの桜の歌、それには崇徳上皇の桜の歌がまず挙げられるべきであろうが、それに勝るとも劣らない秀逸な一首である。

葛城や高間の山の山風に花こそ渡れ久米の岩橋 藤原俊成女

この歌の元歌として以下の伊勢の歌が挙げられるべきである。

心のみ雲居のほどに通ひつつ恋こそ渡れかささぎの橋 伊勢

伊勢の歌では二つの事象がコントラストとしてまずは述べられる。一つは実現のおぼつかない自らの恋。もう一つは織姫と彦星が渡る、永劫回帰の恋を保障するかささぎの橋。片思いだからであろう、彼女の心は相手にたどり

着くことなく、今にも雲間の向こうまでさまよって行って、消え入るほどである。そこで彼女は決然と祈願する。そこまで心が遠くへさ迷いだしてしまうほどの恋ならば、いっそのこと、自分の恋は天まで昇って、かささぎの橋を渡ってきてほしいと歌う。上の句の主語は心、下の句の主語は恋、心と恋とは文字上は別々のものであるが、歌の上では、恋は心と同一である。

さて、一方の俊成女の歌に詠まれた高間山は葛城連山の主峰である。久米の岩橋の方は、役行者が一言主神にその建設を命じた、葛城山から大峰山への長い架け橋。岩橋山にある橋の形状をした岩は伝説によれば、建設が中断した、現在、岩橋と呼ばれるものであるとされている。この橋は実在しない、つまり人が渡らないばかりではなく、仙人すらも渡ることがなかった、超越界においてさえ実現しなかった空想上の橋である。この歌には上述の崇徳院の歌が大きく影を落としている。

山高み岩根の桜散るときは天の羽衣なずるとぞ見ゆ

崇徳院

院は桜の花びらが落下することなくどこまでもたなびき漂う有様を「羽衣なずる」と歌った。俊成女はこの水平浮遊の、さらにその先をいって、それを水平飛行に変える。その結果、今度は、崇徳院の歌には無かった運動の方向性が生じる。これは従来の桜の花の決まりを破るものでもある。桜の花びらは運動の方向を持ってはならないからである。人も、仙人も渡らなかつた久米の岩橋を、桜の花弁の群れが渡る時、たしかに一方の橋のたもとからもう一方の橋のたもとまで渡るのだから、出発点も到着点も明確であるので、運動の方向がある。

しかし、よく考えてみると、この移動は、あくまでも超越界内部、つまり仙界ゾーンの出来事であることに思い当たる。しかも、この橋の建造は実現していない、仙界ですら架空の橋である。いわんやこの橋がわれわれの世界と仙界を結ぶ橋である訳がない。仮に、超越界からこの世界への移行、つま

りある次元からもう一つの次元への移行が行われるのであれば、まさにそこには運動の方向が生じるであろう。しかし、実際には、現実世界にも、そして、仙界にもこの橋は存在せず、人のみならず当然、仙人すらもその上を行き来できず、ただ桜の花びらだけが仮想された橋の一方からからもう一方の側に渡っていくのを作者は見ているのである。桜の花びらは、この世界のみならず、仙界をも越えた、途方もなく、ありえない非現実空間を移動しているに過ぎない。

ちなみに、ドイツ語では「子供たちは教室の戸から窓まで走る」を *Kinder laufen von der Tuer zum Fenster im Klassenzimmer.* という一方で、「教室の中に子供たちが走って入ってくる」を *Kinder laufen ins Klassenzimmer hinein* と描出する。前者ではドアから窓に向かって子供が走っても、それが教室内というゾーンでの出来事であれば、名詞「教室」には与格を用いるし、後者では、子供たちがゾーン外からゾーン内にある教室に走りこむのであるから、そこには運動の方向があることになり、前置詞の後の名詞「教室」には対格が用いられている。こうした区分をこの歌に適用するとすれば以下ようになる。つまり、この橋を見ると、端の片端からもう一方の端まで桜の花びらは運動をしているので、一見、運動の方向を持つように見えるが、それはあくまでも超越世界というゾーン内部での出来事であり、閉じられた超越世界の成立が前提になっていれば、その内部に架かっている橋を渡る桜の花びらには運動の方向がないことになる。であるから、桜の花びらに、以下の伊勢の歌のような、境を越える運動は見当たらない。繰り返すようだが、もしこの桜の花びらが仙界から人間界に向かって吹き込んでくるのであれば、これはもう紛う方なく運動の方向を持つことになる。でもそうした桜の花、それはありえない。

垣越しに散り来る桜を見るよりは根ごめに風の吹きも越さん

ちなみに、「かささぎの橋」の歌のみならず、ここでも伊勢は、「いっそうのこと」という意図がみられる。「垣根越しにちらちらと桜の花びらが吹き込んでくるくらいなら、いっそうのこと、風が桜の花を根ごと、私の庭まで吹き寄せてくれればいいのに」と歌う。繰り返すようだが、この歌は、貫之のカノンに対する恐るべき破壊の意図を持った歌である。

さて久米の岩橋は途中で建設が中断した事を受けて、古来、中断した愛の暗喩としても使われている。自分の恋は途中で途絶えてしまったけれど、桜の花びらよ、自分が果たせなかった夢を実現しておくれ、というメッセージが俊成女の歌には含まれていると考えられる。結果的には、伊勢の歌と俊成女の歌は、ともに橋のイメージを持ちつつ、恋の成就を祈願するという点で、きわめて類似した作品であるといえるだろう。伊勢は壮大で決然としている。俊成女の歌は艶やかで、はかなげである。しかし、ともに根本において強い歌である。

このほかにも俊成女は多くの桜の花を歌ってきたが、これまで述べてきた桜の歌の比べると、さらには貫之の一連の桜の歌の完成度に比べると、残念ながら劣る。鎌倉初期という武家政府成立以降の時代、桜の歌の生命は終わっていた。平安に花開いた日本文化は終わってしまった。ちなみに、俊成女の祖父・俊成に師事した実朝は、王朝文化の幾分かを継承したとも理解できるが、少なくとも桜の歌に関する限り、貫之のカノンに対しては、自覚なき逸脱を見るばかりである。

落花をよめる

春深み花散りかかる山の井は古き清水に蛙なくなり

屏風の絵に旅人あまた花の下にふせる所

木のもとに宿りをすれば片しきの我が衣手に花は散りつつ

実際にはそこへ赴くことなどないヴァーチャルな歌枕の世界を生きた平安

貴族とは対照的に、実朝は目の前にあるものを観察し、事実を歌に読み込んだ。実朝が観察したように、確かに桜の花は何かに向かって散り掛かる。雨が袖にかかるように、雨が地上に降り注ぐように、桜の花びらは、何かに向かって散りかかる。であればこそ「散り掛かる桜の花」はきわめて穏当な表現である。ならば、そうした歌がもっとあってよいはずである。しかしながら現実には、桜が何かに散りかかることを歌った王朝の歌は驚くほど少ない。古今集を含めた八代集には「散りかかる桜」、つまり桜の花びらがある方向をもってあるいは、何かにある対象に向かって散っていくという意味を持った歌は、古今に関する限り以下を唯一の例外としてみとめるのみである。作者はまたもや伊勢である。

年をへて花の鏡となる水は散り掛かるをや曇るといふらん 伊勢

水面が鏡であるから、それが古くなると、鏡がそうであるように曇ってくる。花が水面に散りかかる事実はそう理解すれば良いという。なぜ、水面に散りかかる花をあえて「曇る」と言い換える必要があるのか。長年筆者はこれを疑問に思ってきた。それを解く鍵、それはこの歌が桜の歌の項に入っていないということである。編者・貫之はこれを不特定の花として扱った。なぜか。桜であれば、桜のカノンに抵触した。桜でなければまあいいだろう、ということで、この歌は古今に採用された可能性が高い。

散りかかるのがもっともふさわしい花、それは桜をおいて他にはありえない。伊勢はもともとこれを桜として詠んだのである。伊勢は、この歌のなかで、『「何かに向かって散り掛かる桜」と書いてはいけない、という貫之さんだから、あなたならこれをあえて「曇る」と言い換えるのですよね、』とあてつけていることになる。水面に映る光景を幾度となく歌に読み込むことを好んだ貫之である。「映る」ということは彼の歌にとっては重要なモチーフの一つであった。その透明な反映を、貫之の常套句である奥行きを持った

「水底」ではなく、鏡という仮想空間を欠いた、平面において「曇らせる」という意思のなかから、情念の人・伊勢の、形而上の人・貫之に対する反逆がここでも見え隠れする。

古今以降では、まず次の歌がみられる。ここでは白髪の上に桜が散るので、花か白髪か見極めがたいことが歌われる。これも明らかに貫之のカノンの無視というほかはない。

ちりかかるいづれがはなと見えまがふかしらの雪に色ぞまがへる

大貳高遠

さらに時代が下って、頼政の父源仲正は、その作風の自由さで知られている。当然、カノンは無視するであろう。これはおそらくは彼が武士であったことと関係している。

磯辺桜

かめのかふさしでの磯にちりかかる花をかつかぬいろくづぞなき

源仲正

後鳥羽上皇が、伝統的な桜の花のカノンを無視しているというのは、幾分意外なことである。ただし「いそまつた」の意味するところは不明である。

いそまつたひきえずながる雪なれや花ちりかかる春の山みづ

後鳥羽院

実朝の作品に先行するあらゆる歌の中であって、何かに向かって散りかかる桜を歌ったのはおそらくこれですべてである。あくまでも貫之のカノンを遵守しようとした俊成女とは対照的に、実朝はそこから離れて、目の前の自

然の観察や写生に傾いていったことが、これらの事実からも容易に想定される。これに対して俊成女の歌は、写生し描出する、観察ではなく、想像力を駆使してヴァーチャル世界を構築し、そのうちで貫之のカノンを遵守しつつ思う存分、飛翔した。

2 梅

新古今に収録されている俊成女の、いわゆる桜の歌「風通ふ寝覚めの袖の花の香に香る枕の春の夜の夢」はその文の構成上、常軌を逸している。一つの歌の中において助詞「の」が六回も登場し、なおかつその「の」によって数珠繋ぎになった九つの名詞が現れる。その結果、どの名詞が主語であるのか、二つの動詞「通う」と「香る」のうちのどれが主文の主語なのかも明確ではない。またそのために、これが梅の歌であるのか、桜の歌であるかについても、いまだ最終的な結論を得るにいたってはいない。この歌の文法的に脆弱な構造からして、これに文法的な解明を試みても無駄である。

しかしながら、ここにもう一つの、日本の和歌ならではの解析方法が考えられる。当時の和歌の総体が、相互依存的な網の中に取り込まれていたことを鑑み、この歌に現れた各語を共有する他の多くの歌を参照することによって、それらの語がどのような意味を持ってこの歌に織り込まれているのかを、解明することである。このような手法で「風通う」論を進めて行きたい。

私事を述べて恐縮ではあるが、この歌は高校時代に始めて接して以来、筆者の心を捉えて離さないものであった。当時の新古今の解説書には、この歌は典型的に新古今的な曖昧さ持っていて、その最終的に意味するところのものを解明することはほぼ無駄に等しく、単にその雰囲気を楽しむべきものである、と書かれてあったのが、どうしても納得がいかなかった。あらためてこの歌を分析することに意義を感じる。そこで、まずは、この歌の収録されている新古今の配列法から分析したい。桜の花の香りを詠った歌は、古来、

稀だが、新古今にはそうした歌三首が列記されている。

花の香に衣は深くなりぬなり木の下かげの風のまにまに 紀貫之
風通ふ寝覚めの袖の花の香に香る枕の春の夜の夢 藤原俊成女
此のほどは知るも知らぬもたまほこの行き交ふ袖は花の香ぞする
藤原家隆

まず貫之作に関しては、長い間、筆者は誤読してきた。「風のまにまに」は伝統的に「風が吹くにつれて」と訳されているが、それを誤訳であるとして、「風と風の吹かない間に」と訳した。風と風との間、つまり風際に際して、そしてさらに、木の根元においてのみ、桜の花の香りが衣に移るようになる、とした。

一般に桜の花は強くは香らない。だから、八代集においても、桜の香りの歌は極めて少ない。万一、桜の花が香ることがあるとしても、その際には極めて限定的な条件が示されるべきである。つまり時空の厳格な制約が課され、そのいずれもが満たされたとき、一般にはあまり香らないはずの桜の花が香るようになるのでなければならない、と理解しようとした。しかし実際には、その訳には無理があった。「かぜのまにまに」という語を持つ歌をすべて洗ってみたが、そのいずれもが、「風が吹くにつれて」という意でなければ解釈不可能であったからである。「風のまにまに」の筆者による新解釈は間違っていた。

神なづきしぐれにあへるもみちばをふかばちりなんかぜのまにまに
大伴家持
人を思ふ心このはにあらばこそ風のまにまにちりもまがはめ
小野小町
もみち葉の風のまにまに散る時は見る人さへぞしづ心なき
凡河内躬恒

ここで再度ドイツ語の3・4格支配の前置詞の用法を想起しつつ、貫之のこの風について考察してみよう。風はたしかに吹いている。吹くことで衣に桜の香りが立った。その風は外から木の下への吹き込んできたのであろうか。それとも、木の下で風が起こったのであろうか。つまり、場所であろうか、運動の方向であろうかという問いである。木の下への吹き込んだ風だとすれば、その風はそれだけに留まらず、そこを吹き抜けて、さらに向こうへ行ってしまうだろう。木の下とは一通過点に過ぎないことになる。さらにいえば、「木の下風」における「の」は、場所を示しているも、運動の方向を示してはいない。通過を示すならば、「の」の代わりに「に」を用いたはずである。この風は木の下という場所における風であり、風が木の下に吹き込んだと解釈するには無理がある。

木の下という限定した場所で風が起こったとするならば、その木は大木であるだろうし、その大きな蓋の下に限って、微かな風が揺らいだことになる。となれば、風が吹いても、もともと淡い桜の花の香りが吹き飛ばされることもない。桜の木の下で微かな風が起こることによって、衣にその香りが染み込むようになる、という状況をこの歌は設定したと見える。

以上のような結論からふたたび、筆者の長い間の誤読に立ち戻って考えるに、その誤読においては確かに風がないから香るのであり、まだ正しいと思われる解釈、つまり、「風が吹くにつれて」の解釈においては、「木の下蔭」という場所の限定が伴って風はその箇所では吹くという点では明らかに異なるとは言うものの、いずれにせよ、両解釈とも運動の方向は見当たらず、風のあるなしを別にすれば、二つの解釈はともにその場所に限って、桜の花の香りがする、ということになり、意外にも両者は隔たってはいないことになる。次に家隆の歌を検討したい。

此のほどは知るも知らぬもたまほこの行き交ふ袖は花の香ぞする

まず前提として、桜の花の香りを意図的に、衣に焚き染める慣習は皆無であったことをここで確認したい。意図的というのは、前夜、庭から取り込んだ枝、もしくは花の上に衣を掛けて、花の香りを衣に染み込ませる風習のことをさす。これは梅の花に限られていた。桜の花の匂いはもともと薄かったからである。

この歌では桜の花の香りが袖から薫る、と記されている。とすれば、それは故意に焚き染められたものではない。おそらく、桜の木の傍を通った際に、偶然香りが袖に移ったのだろう。しかし、実は、その可能性も実はきわめて低い。なぜならば桜の花はもともと梅の花のように、移り香するほどの強い香りを持っていないから。唯一考えられうるのは、袖に煽られて空気が動き、その結果大気中に広がっていた桜の香りが知覚できるようになったということである。となれば、この歌では移り香というものも成立していない。「行き交う袖に桜の香りがする」とは、すれ違う他人の袖が触れるたびに、その場の空気が煽られ、掻きまわされることで、すでに空気中に漂っていたであろうが、しかし、それまでは知覚されなかった微かな桜の香りが、その度ごとに、感知可能なものとなったということである。袖が煽らなかったならば、桜の香りはしなかった。桜の花の香が実際に袖に移り香していた可能性はきわめて低い。だからこそ「袖に移り香がした」というような香りの移動という動作ではなく、「袖が香っている」という状態を示す言葉使いがなされている。確かにまず袖に移り香が起こって、その後、その袖から香りの発散が起こる。しかし、このことは実際には生起していない。実際には袖そのものが芳香を発していたのではなく、桜の木の傍を通り過ぎる際に、香りのない袖に空気が攪拌されて大気中に桜の花の香りがしたと解釈してよいだろう。貫之の桜の花も、風がないから匂うのではなく、かすかな風が吹くから匂うのであった。こちらでも、袖にあおられて、桜の香りが立ち上ってくる。

桜の花弁は微かな風でも散り始めるので、その風すら疎まれた。しかし、桜の花の香りとなると、少し状況が異なってくる。かすかな微風は桜の花の

香りをわれわれにもたらすのである。これも間違いなく桜の歌である。

さてつぎに、第三首目の俊成女の歌に移ろう。

風通ふ寝覚めの袖の花の香に香る枕の春の夜の夢 藤原俊成女

この歌はもともと千五百番歌合において以下の顕昭の歌と競わされ勝っている。

梅が香を夜半の嵐の誘はずは閨の板間をいかで漏らまし

「夜、嵐が吹かなかったならば、梅の花の香りがどうして閨の板間を潜り抜けることなどできただろう？」という述懐は僧籍にある顕昭らしく論理的な帰結である。その分あまり風情のある歌ではない。それならばなぜこの二首を競い合わせたのか？

俊成女の歌は、それが梅の花の香りであるならば、顕昭の歌に対して相当、並行的性格を持つことになり、歌合せの絶好の材料である。つまり梅の香は俊成女の歌の場合も屋外から忍び込んできたと考えたほうが、納得がいく。一見、一方は論理的、他方は一見情緒的、ともに梅の香りの浸透性について歌っている。しかしこれだけではこの歌の詠った花が梅であるのか、桜であるのかは、いまだ幾分不明瞭である。忍び込む花の香りという共通性と、桜と梅というコントラストは歌合せの際に逆に効果的でもあるかもしれないからだ。

さて、新古今に掲載された前述の桜の香りをテーマに内包している二つの歌、においては、双方とも、風とともに桜の花の香りが立ち昇った。しかもそれは、A点からB点へと移行する風ではなく、その場所に限って吹く風に煽られて香ってくるのであった。

ある一定の場所の内部というように限定するのであれば、桜の花はその中

で運動の方向を持ってよい。これに対して第三の歌、俊成女の歌はどうであろうか? 「風通う」という冒頭からして、これはその場での風ではない。風は建物の外部からやってくる、顕昭の歌同様、「隙間風」のようなものであろう。そこに花の香りがするとしても、それはその場の空気が香るわけではなく、また、その空気が煽られた訳でもなく、まさに外から花の香りが運び込まれたからである。ゾーンを越えてやってくるものが桜である可能性はきわめて低い。

この歌にある二つの語「袖」と「花の香」が並べば、まずなによりも、袖に焚き染められた、梅の香りを想起させる。すでに述べたように、桜の花の香りを衣に焚き染めるという慣習はなかった。この二語はまさしく梅を連想させる。

元来、八代集において桜の花が香ることは極めて稀である。であるがゆえに、すでにみたように、新古今では、特別に桜の花の香りの歌を三首列記した。桜の花が香るとしても、それは梅の花のように大気を貫いて香ってくるのではない、香る場所は桜の木の下か、それとも桜の密生したゾーンというように、その場所が明確に限定されている。しかも、吹く風はあるいは動く空気は僅かであればならない。桜の花が向こうから一方的に香ってくるような事態はまったく、もってありえない。桜の花の香りがしてくる、という事態が万一、成立したとしても、それはむこうから香ってきたからではなく、こちらが香る領域へ立ち入ったからである。たとえば次の歌も同様である。

尋ねつる花のあたりになりにけり匂ふにしるし春の山風 崇徳院

桜の花は確かに香ってくる。しかし香ってくるのは、作者がまさに桜の領域に立ち入ったからである。動くのは、桜の花の香りではなく、人間のほうである。じっさい、ここでは風が吹いているのだから、その風が桜の花の香りを作者のもとまで齎してくれてもよさそうなのに、桜の香りは「花のあた

り」立ち入らなければ、たとえ風が吹いていても、香ってきてはくれない。ここに桜の花の香りの特徴を見て取れる。

以上のように貫之、家隆・両歌人による桜の香りの歌二首、さらにこの崇徳上皇の桜の香りの歌には、つぎのような共通性を確認できる。これら三首では、確かに桜の花の香りというものが言及され、そこで香っている状態にある。しかしその香りがA地点からB地点へと明確に移動した、つまりそこへと向って香って来た、という運動の方向を持った動作概念を有してはいない。その場にあったかすかな微風が生じると、桜の花の香りがするというのは。桜の香りには運動の方向がない。桜の花の香りは梅の花のそれに見られたような空間貫通力を有していない。

それでは、明確な出発点と到達点を持つ香りの移動、空間貫通力とはどういうことかといえ、それは古今に収められた梅の歌に典型的に見ることができる。

折りつれば袖こそほへ梅の花ありやとここに鶯の鳴く
 色よりも香こそあはれとおもほゆれ誰が袖ふれし宿の梅もぞ
 散るとみてあるべきものを梅の花うたてにほひの袖にとまれる
 梅が香を袖に移してとどめてば春は過ぐともかたみならまし
 梅の花立ち寄るばかりありしより人のとがむる香にしぞしみける
 散りぬとも香だに残せ梅の花こひしき時の思い出にせむ

六首の歌のうち、上の四首では梅の花の袖への移り香が触れられている。最後の二首も、香りが衣に移っていることが歌の成立の前提になっている。

月夜にはそれとも見えず梅の花香をたずねてぞ知るべかりける
 春の夜の闇はあやなし梅の花色こそ見えね香やはかぐるる

以上の古今の二首では香りが闇を貫くことが歌の趣向である。要するに梅の香は、空間的障害のみならず時間の隔ても貫いて、さらには闇というバリアをも貫通して、香りを齎す。この点から見ても、俊成女のこの歌も、梅の可能性のほうが高い。

闇は梅を遮らないという約束事が古今ですでに認められたが、それだけではない、この香りだけで、その花がどのように咲いているかまで、わかってしまうと歌っているのは古今の貫之である。

梅の花匂ふ春べはくらぶ山闇に越ゆれどしるくぞありける

闇の夜にこの山を越えたけれど、梅の花が咲いているのか、はっきり分かっていると詠っているが、どれほどはっきりしていたかは、具体的に書かれている訳ではない。この貫之ならざる曖昧さをさらに深く彫りこんでいったのが、千載に採られている崇徳院の歌である。

春の夜は吹き舞ふ風の移り香を木ごとに梅と思いけるかな

もし風がなかったならば、たとえば闇の中でも、自分はどれが梅の木でどれがそうではないか、一本一本言い当てて見せるのだが、しかし風があるので、どの木もこの木もみんな梅の香りがしてしまう、闇が梅の香りで充満している、と嘆きつつもどこか喜んでいようにもみえる作者の複雑な気持ちが伝わってくる。おそらくこの風とは武士の時代の始まりを告げる風でもあった。

桜の歌においては、数えられないほどの歌で、風は厭われた。はかなく散る花の盛りを風はさらに短くしてしまうから。一方の梅では、風は厭われない。

さ夜ふけて風や吹くらん花の香の匂ふ心地の空にするかな 藤原道信
 梅の花かばかり匂ふ春の夜の闇は風こそ嬉しかりけれ 藤原顕綱

一首目の歌では、風が吹いてこそ梅の香がやって来る。風がなければ、香りも届かない。二首目では、梅の香りを運んでくれる風が吹くのが嬉しいと記されている。桜にあっては、風は花を散らす忌まわしきものであり、厭われていた。梅にあっては、風は香りの運び手であり喜びをもたらす。同じバラ科の花でありながら、かくまでもその性格を異にする。この二首はともに桜と梅の花の違いを明らかに意識している。俊成女の歌にもこうした意識があった可能性は高い。「風」は花の香りの運び手であるからである。ますます梅の可能性が高い。

さてここで、もう一度問いたい。俊成女の歌で香ってくる梅は何処からきたのであろう？ 室内か、夢かそれとも外か。室内であるとすれば、当然、袖からである。しかし袖からであるならば、なぜ夢が持ち出されるのか？ また「香る」の連体形が掛かっているのは枕である。枕が香っているのか？ 枕とは一体どのような機能を持つものなのか？

枕だにしらねばいはじみしままに君にかたるな春の夜の夢 和泉式部
 みる夢のすぎにしかたをさそひきてさむる枕もむかしなりせば

藤原宗隆

夢ならでおどろく物は春風の枕ににほふ夜半の梅がえ 藤原公相

上述の三首では枕は現の中で最も夢に近い位置にあるということが読み取れる。公相の歌では梅の香りは枕において香っている。枕に梅の花が香っているのが夢ではないので驚いたというのである。俊成女はこれを、夢の中で、すでに香っていた、つまり、香りは夢の空間まで侵入した、と発展継承しているものと思われる。「枕」とは一般にどのような使われ方をしたのであろう？

この語を頻繁に使ったのは式子内親王である。

み山へのそこともしらぬ旅枕うつつも夢もかをる春かな
袖のうへにかきねの梅はおとづれて枕にきゆるうたたねの夢
かへりこぬむかしを今とおもひねの夢の枕にほふたち花
はかなしや枕さだめぬうたたねにほのかにかよふ夢のかよひ路
いかにせむ夢路にだにも行きやらぬむなしき床の手枕の袖
秋の夜のうきねに夢をみなと河さむる枕に月ぞながるる
たがかきねそこともしらぬ梅がかの夜はのまくらになれにけるかな

明らかに枕は夢の世界と現実の世界を橋渡しするものとして考えていることが彼女の多くの歌から十分窺える。俊成女もこの使用法を踏襲しているといえるだろう。梅の香りは現と夢の接点である枕を通過して、夢まで進入していた可能性が高い。

それでは次に、俊成女の当該の歌を梅の歌であるという前提のもとに、今度は「夢」と「梅」という二語を有する歌を見てみよう。

袖の上に垣根の梅は訪れて枕に消ゆるうたた寝の夢 式子内親王

式子内親王のこの歌では、梅の香りは夢の中に浸透している可能性がある。俊成女の歌においては、梅の香りが夢の中に浸透していた。俊成女の歌はこの歌の延長上にあると考えられる。

梅が枝の軒端に咲ける春の夜は夢も匂いに香りてぞみる 藤原公重

梅の枝が軒端に咲いている春の夜は、寝ている夢のなかにまでその匂いが香っているのだという。ここで明確に夢の中への香りの侵入が明示される。

「匂いが香る」という同義語反復は、むしろ意図されたものであり、それによって香りの強さがよりいっそう感じられる。俊成女の歌はまさにこの延長線上にある。

軒近き梅の木末に風すぎて匂ひに覚むる春の夜の夢 九条良経

前述の歌を受けて作られたと思われる歌であるが、ここでは、夢のなかに香りが香ってきたことよりも、その香りを運んできた冷たい風が夢を醒ましてしまったことに焦点を合わせている。公重では、梅の香りが夢の中に侵入し、夢の構成要素の一部になったのに対して、良経では、梅の香りを運んできた風の冷気が作者を夢から覚醒させる。この場合は、夢の中に梅の香りが侵入したかどうかは不明である。ただ確かなのは、一方は夢を支え、他方は夢を破壊してことである。

夢を破壊したのは、梅の香りそのものではない。梅の香りを運ぶのには風が必要不可欠である。運び手のその早春の風が、凶らずも、また悲しくも、夢から作者を醒ましてしまう。良経のこの歌には複雑な感情が潜んでいる。それはそのまま、時代の変化に対応する。公重にあっては、まだはかない梅の花の夢を見ることが出来た、しかし良経では、それすらおちおち見られない状況になってくる。俊成女の歌はまず間違いなくこの良経の歌の延長上にある。

「風」、「春の夜の夢」の二語が俊成女の当該の歌と共通するのみならず、直接用いられてはいないものの、風が夢から覚めるという事態、しかもその風には梅の香りがのっているという事実の共有、これは否定し得ない共通性である。

俊成女にも次のような梅の香の移り香をうたったものがある。

よしさらば軒端の梅は散りもせよ匂いを移せ手枕の袖

なぜ手枕の袖に移せといったのか？ 現実の梅は散っても良い、夢の中に香ることを期待して、である。屋外に満ちている梅の香が、室内に流れ込み、さらに袖を通じ、手枕を経て、夢の中まで入り込むことによって、夢の中で香りつづけることができることを祈願している。

以上見てきたように、俊成女のこの歌にあっては、梅の花の香りにとって袖は縁語、枕は少なくとも縁語的つながりを持ち、その枕は夢にとっての縁語、春および夜は梅の縁語であることが確認できる。それぞれの語に相互につながりがあるということは、同時にどのような関係を持っているかを教えてくれることになる。そうして最終的には、文法に依拠せずとも、文字面では露わになってはいないこの和歌全体の構造が副次的に浮かび上がってくる。

まずは梅の花の夢を見ていたところに、冷たい隙間風で目が覚める。そこはおそらくは室内の中のもう一つの塗り壁で囲まれた室内、塗り籠であろう。枕元には梅の花の香りがした。しかもそれは袖から香ってくるのでもなく、また夢から香ってきたのでもない。どこからきたのかその出自を考えている間に、隙間風が外部から梅の香りをもたらし、という理解にいたる。ここには梅の花の香る夢の空間、梅が焚き染められたかもしれない袖のある室内空間、梅の花の咲いている外部空間という三つの空間が入れ子構造になって存在している。屋外と室内は風の通うなんらかの開口で繋がり、現と夢は枕で接合されている。

俊成女がその成立に関して影響を与えたと思われる実朝の、以下の梅の歌を参照すると、俊成女の歌の徹底的に構造的な性格が逆照射される。

梅が香を夢の枕に誘ひきてさむる待ちける春の山風

実朝

梅の花の香りが枕を通じて夢の中へと浸透していくならば分かるが、実際には歌の文字の順序を見ると、「梅が香」の後に直ちに「夢」と続く。これでは、梅の香りがどのような通路を通して、夢まで達したのか、あるいは達

しなかったのが、明確なイメージとして浮かび上がってこない。夢、とあるからには作者は室内で寝ているはずである。作者が室内で寝ている間に、屋外の梅の香りが夢まで達するには、そこまで至る、通過すべき、建物の壁とか、室内空間とか、梅の香りが連想させる袖とかの存在があってしかるべきである。しかし、それらは省かれて、梅の香は直接、夢に繋がろうとする。しかし、実際にはそれは実現しない。山風は梅の香りを枕までは確かに誘ったのであるが、夢には侵入せず、作者が目を覚ますのを、侍よろしく、侍っていただけである。俊成女の梅の歌と異なって、和歌の中の単語の順序が、梅の香の伝播の順序と符合しないために、室内が屋外から隔離されているという感覚がこの歌からは感じられない。梅の香は屋外と屋内とを仕切る壁をいとも容易にすり抜けながら、夢の中へは進入しないというのは、幾分不可解である。梅の香は浸透性があるのかないのか曖昧極まりない。

さらに、単語の順序は次のつづけ方でもおかしい。歌の中では「夢」の語のあとには、その縁語である、「枕」が続くが、これも本来ならば順序が逆であろう。夢への通路である、枕を通じて夢へと至るはずであるからだ。「夢の枕」と続けた結果、「夢」は枕の単なる装飾となる。作者が夢を見ていたかどうかは、もはや大して意味を持たない。すくなくとも、梅の香りは夢には浸透していないからである。梅の花の香りが夢の中に浸透していないということは、それが貫くであろう空間というものも立ち上がってこないことである。

語順の上では梅の香りは夢に繋がるが、意味の上ではそれとは異なって、梅の香りが直接、枕までやってきたと書かれている。作者はまるで屋外で寝ているかのようである。風は、いとも簡単に壁もしくは戸を通り抜けて、室内に達するので、あえてそれに言及する必要がないようだ。作者はゆったりと夢から覚めると、あたりに梅の香りがしていたのに気づく。梅の香りは自分が寝ている間、ずっとそばに侍っていてくれたのだなーといういかにも武士的な発見がこの歌の主題である。貫之のカノンに見られていた、梅の香り

の貫通力はほとんど忘却されてしまっている。

良経の梅の歌では、冷たい風で作者は目を覚まさせられる。良経は壊れ行く摂関体制内部にいるから、外部の何者かによって目を覚まされざるを得ない。しかし実朝では春風による夢の破壊はない。春風が冷たくたって、平気で寝ていることができるのは、彼が旧体制という閉じた内部にはいないからである。いずれにしても、ここには、俊成女の歌には見られた、屋外と室内、そして夢の空間という三重の入れ子構造を暗示するような要素を一応、内包しているように見せながら、実際にはそうした立体空間は平面に押しつぶされてしまっているし、それぞれの境を貫いていく浸透性のある梅の花の香りも見られない。そのことが彼の歌から象徴的な意味を奪い、この歌を単なるナチュラルリズムの歌にしてしまっている。

他方、俊成女では、夢は風によって遮断されてしまうが、良経の歌のように単に寒々しいわけではない。はるかに長い余韻が続く。それは歌の冒頭に「風通う」の語があることによって、その微かな風は6回使われる「の」を通じて、外部から内部に向かって、順序正しく、袖、枕、夢と貫いて、ゆっくり通り抜けていく。この種の安定性、緩慢な心地よさといったものを、実朝は俊成女のこの梅の歌の内に見ていて、それが実朝では、「待つ」という語となってあらわれたともみえる。しかし、この語を使った結果、歌の持ったかもしれない王朝的性格が洗いざらい消えてしまう。

俊成女の梅の歌の最終的な解釈を試みよう。冷たい風に乗ってやってきた梅の香りは、外界から家の内部に入り込み、塗り込めの隙間を潜り抜けて、寝室に達し、袖のそばを通り過ぎて、枕から夢の中にまで入って、夢の一部として働く。これが可能なのは、縁語がもたらす言葉の連鎖、および助詞「の」の連鎖が数珠繋ぎになっていることによってである。

その冷たい風に目を覚ました作者は、目が覚めても枕元に梅の香りがするのを不審に思い、それもしや袖から香ってきたのかと疑う。しかし、袖に昨晩、梅の香りを焚き染めた覚えはない。それではいったいどこから梅の香り

はやってきたのか？ 作者は想像を巡らせる。

梅の香りの起源は、夢でもなく袖でもない。実は、庭に立っている梅の木の花の香りが、冷たい春風によって、家のそして塗り込めの隙間を通り抜け、枕を通して、眠りの中へ入り込んで、夢の一部となっていたことに気づくのである。冷たい春風は、夢の中に梅の香りをもたらすと同時に、その夢を途絶えさせてしまったのだった。

冷たい春風は王朝の伝統の外からやってきて夢を醒ます。撰閲体制、つまり貴族体制の内部に生きていた作者は、その外部からの、このかぐわしい、しかし、同時にほろ苦い侵入を受け止める。同じ梅でも、旧体制の外側にいるか、内部にいるかで、その意味するところのものが大きく異なってくるのはこの歌を実朝のそれと比べてみればよい。体制の外にいるものにとっては、体制に依拠しない、自然の中のごく当たり前な自分を発見するであろうし、体制の中にあるものにとっては、象徴的な自己を映し出すことになる。

花の香りは庭という外部から、室内という内部、さらにその内部で眠っている作者の夢へと浸透する。それとは逆に、覚醒は内部から外部へと向かう。梅の香りの中で夢見ていた作者が目覚めた際に、夢から覚めたのになぜまだ梅の香りがするのかわかることからこの歌は始まる。昨日、衣に梅の香を焚き染めたわけではないのに、と。そして最後に、いやこの香りは、自分を夢から醒まさせた冷たい春風がもたらしてくれたのだと悟る。その風は、彼女を目覚めさせただけではなく。外部から梅の香りを運びこんで、梅の香りに満ちた夢を見させてもくれたのである。こうして梅の香りの侵入は外部から始まって内部に至り、内部から始まった覚醒が外部にいたる円環運動を通じて、ここに閉じたループが生じる。それがまるでロータリーエンジンのように永久に回り続ける。

新古今中の桜の花の香りを歌った三首のうち貫之、隆家の二首に関しては確かに桜の歌であり、二首間の共通性も強い。しかるに、俊成女の歌だけはこの二首とは、ほとんど何らの関連を読み取ることができない。さらにすず

んで、俊成女のこの歌は、先行する可能性の高い、ほぼ同時代の歌人たちの梅の歌と著しい共通性を示している。俊成女のこの歌が梅の歌であることはもはや疑いを差し挟むことはできまい。

この歌は文法的のみ解く限り、全く解釈不能な、無脊椎動物を連想させるような歌である。そのことがこの歌を、古来から、難解、あるいは曖昧なものに代表にしてきた。しかし、文法的に曖昧であるとしても、それがそのまま内容においても曖昧であるか否かは、簡単には決められない。この歌自体にはいわゆる脊椎はなくとも、直接目には見えない形で、他の歌の骨格を呼び出し引き寄せ、自らの不可視の骨格としていることは、これまで見てきたとおりである。

実際、俊成女は、歌を詠むに当たっては、それまで歌われてきたすべての歌を熟読して、あらためてそれらの掲載された書物をすべて閉じて、無意識か意識的かは、それは分からないが、とにかくも、それらの歌すべてを思い浮かべつつ机に向かった。矛盾すると思われるかもしれないが、俊成女の場合、その歌は他の歌との関連性が著しく強いと同時に、他の歌との差別化という点においても、著しく抜きん出ている。他の歌への強い依存性と、その歌自体の際立った独立性が同時に成立している、一見矛盾するその性格こそ、俊成女の歌の一般の特徴である。この梅の歌は、無数の、それまで作られてきた一連の梅の歌の数々に依拠しつつ、それらの堆積を潜り抜けて地上に達し、羽ばたき、空高く飛翔してく、孵化したばかりの蜉蝣のようである。この章の冒頭に述べたように、この歌は他の二首とともに、桜の香り新古今の散る桜の花の最後の項に配置されている。

新古今の編纂は定家である。この歌をそこに掲載した彼は、この歌を誤読したのであろうか。定家ともあろう和歌の大家が、そんな誤解をするなんてことがありうるだろうか、ありえるはずがない。彼は当然、この歌が、梅の歌であることを知りつつ、それでもなおかつ、これを桜の香りのグループに組み込んだとしか考えられない。なぜ？ 攪乱こそ定家の狙ったものである。

敢えてこうした歌を桜の香りの歌のグループに位置づけることで、生半可な知識をもつ後世の読者を、丁度ワグナーがその無限転調の手法で、聞き手の鼻面を引きずりまわすように、読者を混乱の淵に引きずり込もうとした、としか考えられない。かれは確信犯としてこの歌を桜の歌として誤読したのである。

蛇足になるが「風通う寝覚めの袖の」の歌の対極にあるのが、和泉式部の以下の歌である。

梅が香に驚かれつつ春の夜の闇こそ人はあくがらしけれ

ここには俊成女の歌に見られた分かれ目も関節も分節も全く無い。人は闇の中に香る梅に魅せられるが、実はそうして闇そのものに引き寄せられていくのだと一気に歌っている。いい意味で知性の痕跡のない、情念の渦に巻き込まれるような、魅惑的であると同時に空恐ろしい歌である。以下の俊成女の歌は梅の歌ではないが、幾分、和泉式部の梅の歌の精神を継承していると思われる。

永き夜の闇こそ勝れ燈しするほぐしの松の仮の光に

さて俊成女の梅の歌は他にどのようなものがあるだろうか？

吹きすぎてこれかとにほふ梅が香のそなたの風や昔なるらん

「風通う」の歌では、芳香をもたらしてくれたとはいえ、冷たい風が夢を醒ましてしまった。こちらでは梅の香りが、一瞬、もう戻れない過去の世界から香ってきたのかもしれないと思われ、闇の空間に立つ自分の隣に過去の時間が臨在している感覚に襲われる。それは「さつき待つ花橘の香をかげば、

昔の人の袖の香ぞする」の延長にあると同時に、そこでは過去の時間はあくまでも時間として描かれているのに対して、こちらの俊成女の歌では過去の時間が見事に空間化されている。その特徴は貫之の以下の歌の延長上にある。

花もみな散りぬる宿はゆく春の古里とこそなりぬべらなれ 紀貫之

春は時間である。その時間が去った後の自分の家は春の古里となったという。鬱蒼とした庭は元来、時間概念である春の、空間的な不在として表現されている。いわば時間が空間化されている。同じことが次の貫之の歌にもいえる。

陰深きこの下風の吹きくれば夏のうちながら秋ぞきにける 紀貫之

ここでは、涼しい風が通ってくる鬱蒼と茂る大木の根元には、夏でありながら、この場所に限っては、すでに秋が訪れているという。夏の中に取り残された春の古里、あるいは夏の最中にすでに秋の空間が特異的に成立するという貫之が目指したものは、時間の空間への変換であった。一般的に、貫之は過ぎ行く時間を空間的に固定して永遠化することに詩の重要な働きを見ていたようである。

貫之の場合は、二つの異なった時空は隣接こそすれ、両空間を貫通するものは想定されていない。ところがこちらの俊成女では、そこに梅を参入させることで、風は時間の壁をくぐって、過去から現在へと吹いてくることになる。過去世界という、もはや人間が立ち入ることのできない別世界がこの世界に隣接していて、人ならぬ、梅の香りがその境界を越えて、こちらの世界まで到来していることがイメージされている。これはちょうど、すでに言及した「久米の岩橋」の歌とまったく逆で、それと好対照を成していることが分かる。

葛城や高間の山の山風に花こそ渡れ久米の岩橋

藤原俊成女

この歌では桜の花びらは向こう側の仙界を流れるばかりで、われわれ人間世界に吹き込んでくるわけではない。他方、こちらの梅の歌では、過去の空間の境を突き破って、現在空間に梅の香りが漂ってくる。二つの和歌を並べることによって、劇的といってもよいような桜と梅の並行的な対照性が浮かび上がってくる。再び、繰り返すことになるが、桜はその場所で咲いて散る。桜は散るには散るが、桜の散る方向というものはないし、何かに向かって桜の花弁が散りかかることもない。桜は桜の境を超え出ない。だから桜の花弁が最も忌むものは、例外的な微弱の微風を除くところの、風なのである。これに対して、梅は、運動の方向を持つ。遠方まで距離を貫いて香ってくるし、風は恐れるに足らない。闇はおろか、空間の壁も、さらには時間の壁をも貫いて、梅は香ってくる。梅の領域というものは元来、存在しない。ただし桜が著しく視覚を刺激するものであるのに対して、梅はあくまでも嗅覚が中心で、目には見えない場合が多い。こうした桜と梅の並行性は、貫之の作り上げたカノンに由来する。貫之から300年後、俊成女は貫之のカノンを独自の方法で再興したのである。

俊成女の桜の歌が、貫之のそれに匹敵するものであるかどうか分からない。しかし、この「風通う」の梅の歌に関する限り、俊成女は明らかに貫之を凌駕した。貫之の代表的な梅の花といえば、「梅の花にはほふはるべはくらぶ山闇に越ゆれどしるくぞありける」である。その構造は、「桜花散りぬる風の名残りに水なき空に波ぞ立ちける」や「桜散る木の下風は寒からで空に知られぬ雪ぞ降りける」などの歌のもつ、本来、人間が持つ複雑な意識構造に則って造り込まれた歌とは異なって、いたって単純である。他方、俊成女のこの梅の歌は、人間の意識のダイナミックな構造に依拠して、それを歌の中に重層的に造り込んでいる点で、貫之の桜に類似している。

「風通う」の歌は貫之の「桜散る木の下風は寒からで空に知られぬ雪ぞ降

りける」の歌と並んで、日本文化を代表する二大和歌である。一方の貫之の桜の歌では、大きな空からは雪が降り注ぎ、小さな空とも言える樹冠からは、空から見えない、空の支配を受けない桜の雪が降り注ぐと、両者を並列化しつつ、日本の文化的自立を歌い上げる。それは意外にもインターナショナルな視点に立っており、外向的、古典的で、かつ政治的であった。これに対して、俊成女のこの歌は、武士世界を外周に展開している点でナショナルでありつつ、なおかつ内向的であると同時に外向的、それゆえバロック的、哲学的でもある。

俊成女は王朝世界が滅びた後も貫之に代表される古今精神を最後まで堅持した、遅れて来た古今歌人であるといえよう。さらには、当時の貴族の男達、崩壊していく撰閲体制のうちに籠って、ひたすら時代の断末魔の夢を紡いだ、もしくは良経にみられるような仮借なき現実への覚醒、という意味での夢と現実の二元論に留まったのに対して、俊成女にあっては、外部にかぐわしきものが見出されたのみならず、さらにその向こう側に超越的といってもいいような何かを予感させる、従来の二元論を超えた視点、これについては、次の章で論じることになるが、そういったものを内包する革新性もっていた。同時に、俊成女は、「鋼鉄の腕にビロードの手袋」にみられるような繊細さと強靭さを併せ持って、すでに滅び去っていた栄光の貴族文化を楯に、吹きすさぶ時代の北風に抗して、徹底的に突き進んだ、類まれな気高い精神の持ち主でもあった。

つづく

(やまだ・てっぺい 法学部教授)