

5章、和歌の宗教学——二つのポリティックスと二つのメディテーション

はじめに

ドナルド・キーンが、欧米と日本（およびそれに影響を与えた中国）の詩に託された性格の違いについて、欧米では「超自然的な存在が、その靈感に動かされた詩人を通して語る」のが詩とされてきたが、古今集仮名序では「詩には超自然的な存在を動かす力がある」と説いている、とわかりやすく対比した（ドナルド・キーン、吉田健一訳『日本の文学』筑摩書房、1963年）。そのように、詩歌は超自然的な存在から与えられるとされたり、逆に詩歌が（超）自然を動かすとされたりという違いはあれ、いずれにしても、それは人間どうしの思いを伝え合うだけではなく、人間を超えた何かとのあいだを媒介するものと考えられてきた。

和歌のそのような宗教性をあらわす表現の一つとして、和歌＝「真言陀羅尼」説がある。また、のちの茶＝禅の達人たちは、「茶の本心」「無一物の境界」を、新古今和歌集のつぎの和歌の「歌の心」と等しいものと考えた（『南方録』『覚書』）。

見渡せば 花も紅葉も なかりけり 浦の苫屋の 秋の夕ぐれ（藤原定家）
花をのみ 待らん人に 山ざとの 雪間の草の 春を見せばや（藤原家隆）

しかし、宗教的な「歌の心」が、仏教的・禅的な境地だけに限られるわけではない。折口信夫・釈超空の歌論は古代信仰の研究に基づいており、それによれば「万葉集は鎮魂歌集」とされる。しかもこの「鎮魂」には、古代的な言霊思想によるものと、「瞑想的」等々といわれる、かなり異質な二つの意味がある。

あらゆる文化実践に、ポリティックスとポエティックスの二面が指摘されるのは、押韻のレトリックだけではなく、内実にも即している。大まかには、ポリティックスが人々を強いて動かすのに対して、メディテーションは人間社会を超えて、他界を含む世界全体にかかわることで、ポリティックスの力学から逸脱するが、この二面は相互浸透的で、それぞれの中に他方が入り組み、したがってそれぞれ多重的である。

対人的な関わり方を要とするポリティックスとの対比で、対人的でないポエティックスの領域を考えると、和歌はいったい何のために詠まれているのだろうか。歌論の一部が、「仏道」「禅定」に通じるとされるように、また歌の「こころ」が、一方では作品の出来高に即し、他方では歌人の境地に関して、二通りに考えられてきたように、そこには、メディテーションと呼ぶべき重要な一側面がある。

こうして、ポエティックスは、「ことば」や「しらべ」にかかわる詩法プロパーの領域と、「こころ」や「からだ」にかかわるメディテーションの領域に、分けることができる。またポリティックスも、権力や権威といった「リアル」ポリティックスの領域と、人間とは別の力にかかわると信じられてきた呪術の領域とに、分けて考えることができる。

宗教学的な和歌研究としては、万葉歌謡に古代信仰や古代政治を、あるいは中世歌謡に仏教信仰を読みとる、といったものが多い（典型例としては、大島清『万葉人の宗教』（山本書店、1979年）がある。文学研究でも、課題設定が同じであるため、類縁のものが少なくない。たとえば野口進『日本文芸論考——古代日本文芸に於ける自然観照』右文書院、

1983年)。また、真言陀羅尼説との関連では、修験道において、特定の和歌が特定の TPO で読み上げられる、という使われ方がある（たとえば、「覗きの行」のあとで「ありがたや西の覗きに 懺悔して 弥陀の浄土に 入るぞうれしき」といった秘歌が唱えられるなど。五来重『新版 山の宗教——修験道』淡交社、1999年。このような和歌の使われについて、鈴木正崇氏のご教示をいただいた。)

本稿では、それらを考慮しつつ、重心を和歌の詠み手の側に移し、和歌の宗教学と呼び得るものを模索してみた。自ら和歌を実作する人が多い文学研究では、折口信夫を典型として、作者側の視点を組み込んだ和歌研究がある。宗教学でもそのような研究があつていいのではないだろうか。

1、権力としての和歌——ポリティックス（1）

「和歌のポリティックス」とは、文化を政治の資源、装置ととらえる、わかりやすいステレオタイプのストーリーである。西郷信綱の和歌論もその典型であり、「政治的」と「美的」を並べた上で、和歌が「永続」したのは、「太初に和歌ありきという神話によって形式が聖化され、それが宮廷の公の文芸の座につらなるという文学外の条件と結合」したからであり、「和歌という優雅な文学を機軸にする、宮廷と民衆、治者と被治者の美的共同体という政治的幻想がここに生まれる」とまとめている（西郷信綱『増補 詩の発生』『西郷信綱著作集』六巻、2011年、平凡社。傍点原著者）。

価値が織り合わされた日本文化のなかで、和歌が頂点を成すのは、歴史的には古代から当代まで、地理的には国土の隅々にまで流布・浸透し、階層的にはすべての人々が詠んできたから、そしてそれが、勅撰和歌集という制度によって天皇に直結するからである。勅撰集を主軸に、宮中での歌合せ、宮廷行事で詠まれる和歌は、政治的秩序を宣言し、命令し、確認する力を持っていた。さらに和歌は、「和国は神国なる故に、神明は殊に和歌をもてのみ、多くは心ざしをもあらはし給ふ」（『為兼卿和歌抄』）とあるように、敢えて言えば、神道の上にすら位置していた（久松潜一、西尾実校注『日本古典文学大系 65 歌論集 能楽論集』岩波書店、1961）。

江戸後期の菅江真澄の地誌を、民俗誌としてではなく、「和歌の帝国」におけるブランド作りと捉えた研究も、そのようなポリティックスとしての和歌の性格を浮き彫りにする。

名所や旧跡を詠んだ歌が価値を持つことで、その地名は歴史に刻まれる。伝承や史跡のある名所、旧跡というだけでは、日本文化の頂点に連なることはできない。そこが和歌に詠まれることで、「歌枕」というブランドとなり、「和歌の帝国」「和歌に包まれた国」のリストに登録され、都を中心とする巨大な価値体系、「美の制度」のなかに、組み込まれる。歌枕・名所は、そこが日本の中の価値ある場所であることを力強く示すものである。こういう和歌の力を実践して歩く真澄という記録者を「藩主が発見して地誌を書かせた」だけでなく、真澄も「和歌を詠む藩主を意識して書いた」のである。「理想の統治者は和歌を尊ぶ」だけでなく、和歌はまた、すべての人が歌を詠み「心を通わし合う」という意味で、「＜万民性＞」をも有していた。この美の制度に基づいて、価値なきものは排除され、価値あるものは認容されるのである（錦仁『なぜ和歌を詠むのか——菅江真澄の旅と地誌』笠間書院、2011年）。

文化資本が相続され、その実践により社会的地位が再生産されるという、社会制度と文

化実践の、「意外に簡単な」メカニズムは、ピエール・ブルデュー（Pierre Bourdieu, 1930～2002）の一連の著作によって浮き彫りになった（ブルデュー、ピエール、他、山下雅之訳『美術愛好——ヨーロッパの美術館と観衆』人文書院、1994年。[Pierre Bourdieu, et al., *L' amour de l' art: les musées d' art et leur public*, 1969]）。日本においてその制度・実践は、相続や再生産の戦略、安定や停滞といった弊害を含めて、和歌を中心として動いていたのである。

この和歌のポリティックスについて、ブルデューの垂流を越えた卓見を述べ得ているのが、英語学を専門とする渡部昇一である。良い和歌を詠むには良い歌人でなければならないが、由緒ある写本や秘伝書を相続するだけでも、和歌の帝国で価値ある存在となり得た。たとえば、足利家から徳川家まで、代々の権力者に厚遇された細川幽斎は、「天才的世渡り術」だけではなく、「当時、古今伝授を受けていたただ一人の人間」という理由によって、重んじられた。この「一種の神秘感をもってみられていた」古今伝授を持ち伝えていることを、渡部は「和歌の徳」と見なしている。「和歌の徳」とは、良い結果をもたらされたという結果論的な評価であり、美的、文学的、道徳的な評価ではない（渡部昇一『日本語のこころ』講談社現代新書、1974年）。和歌に限らず、たとえば茶道でも、利休その他の内密なエピソードを伝承していること、名人ゆかりの茶器や茶室、とくに文書を相続していることが、価値を保証する。家元制のポリティカルな根拠はこれである。もっとも、これはブルデュー的な見方をまったく越えていない。

他方、和歌は、「天皇から防人まで」の「万人性」が指摘されるように、支配する側の道具となるだけではなく、万民に開かれた民主的な実践でもあった。キリスト教徒は「神」の前に平等であり、近代市民は「法」の前に平等であったのに対して、日本人は「和歌」の前に平等だった、という渡部の説は卓見である（渡部、同書。能の鑑賞をおおきく刷新したポール・クローデルは、和歌の民衆性について、「日本文学の中で最も魅力的で最もよく実践される領域」は「詩の領域」であり、「日本では人々は皆詩人」だと述べている。クローデル『朝日の中の黒い鳥』講談社学術文庫、1988年。小堀桂一郎『和歌に見る日本の心』（明誠社、2003年）も同様の指摘をしている。）。身分や性別に関係なく、老若男女、歌を詠むことにおいて平等であり、その評価も公正であり、「名歌」という名誉は、ほかの全てを超えた。

さらに、今日的な、母語のポリティックスという意味で、日本文化の頂点をなす和歌の価値が、つぎのように指摘される。和歌は古来、どのような知識人、異端者であっても、ほぼ大和言葉で詠まれた。小野篁のような、漢詩集もある平安時代初期きっての大漢学者ですら、その和歌には漢語を用いていない。新奇な耳慣れない語彙を用いて、和歌の革新者と評された曾根好忠（生没年未生、平安中期）すら、「和歌は大和言葉による」という原則だけは破ろうとしていない。逆に、とりたてて学んだことがない人でも、何かのきっかけで、習わぬ大和言葉を用いた歌を詠み出すことがある。

「日本人が太古より客観世界を「日本人の精神的私有財産」化したものの総体」である日本語の中でも、「もっとも価値高い部分は大和言葉で作られた和歌」である。したがって「名歌と言われているものは、「お家重代の宝」ともいうべきもの」「大切にして、子孫に伝えていかなければならないもの」なのである。小さな日本文明が、強大な中国文明に押し流されなかったのは、大和言葉で詠まれた歌の助けであり、日本はまさしく「言霊の助

くる国」だったと述べているのは、現代の母語保存のテーマにつながっている（渡部昇一『日本語のこころ』講談社現代新書、1974年。渡部昇一『日本史百人一首』育鵬社、2008。）。

こうして和歌のポリティックスは、支配の制度として、民衆参加の回路として、母語保存の手立てとして、多様に展開する。

2、呪力としての和歌——ポリティックス（2）

目に見える、あるいは見え隠れする制度が発揮する権力と異なり、「呪力」と呼ばれるような、見えにくい、あるいは見失われやすい、影のポリティックスがある。

和歌の中心をなす恋歌も、ポリティカルな視点から見れば、男女の駆け引きの実践であるが、呪術的ポリティックスの視点からは、恋愛呪術になる。

折口信夫は恋歌について、鎮魂説の文脈で、つぎのように論じている。激しい物思いによって、靈魂が出ていくという信仰があり、それを「あくがる」と言った。「物思ふ人のたましひは、げにあくがるもの」（『源氏物語』）と言われるとおりでである。このような古代信仰にもとづき、遊離する魂を結び留める鎮魂呪術、鎮魂儀礼が行なわれ、公的な儀式的要素になっていたり、民間習俗として伝わったりした。

あくがれ出た魂は、正目に見えたり、夢に出たりするというこの靈魂信仰が、恋歌の前提になっている。恋＝乞いは、相手の魂を乞うのであり、「魂合ふ」とは、乞い乞われた魂どうしが合うことで、愛の理想とされた。

万葉集でも有名な和歌の一つ、「安積山 影さへ見ゆる 山の井の 浅き心を わが思はなくに」（陸奥国前采女、巻16・3807）を、折口はつぎのように解釈している。

「これは葛城王のお怒りを鎮める魂が発動してきた——魂を鎮めたといふことになる。魂を体の中に鎮めたといふ魂の歌であり、一種の鎮魂の歌である。」

われわれがふつうに読めば、単に歌の内容が葛城王の怒りを宥めた、となるだろうが、折口はその中間に、「怒りを鎮める魂」の動きを考えているのである。

和歌を、「美の制度」と捉えた研究も、「和歌のもつ呪力」にしばしば言及して、いわゆるポリティックスを踏み出している。「呪力」とは、近現代のリアル・ポリティックスが考えるような、制度の力には止まらず、「歌枕・名所」は「日本の中の価値ある場所」であるだけでなく、「国霊の籠る場所」と信じられた。それを和歌に詠み込むことで、神仏に通じる「呪力」が発動すると信じられたのである。しかもこの「呪力」は、呪術・宗教の連続体をひろく覆っており、一方に「神仏を喜ばす……大きな呪力」が考えられ、他方に「神仏に向って……祈る」という謙讓の姿勢があった（錦仁『なぜ和歌を詠むのか——菅江真澄の旅と地誌』笠間書院、2011）。

この和歌の「呪力」の内実を論じて、大きな影響力を持ちつづけているのは、折口信夫の古代歌論論と、その基盤にある鎮魂論である。「ことだま」や「歌枕」や「国霊」は、核的なキーワードである「鎮魂」の一部にほかならない。

「歌はすべて、たまふり——鎮魂——の目的から出てゐた」「歌をうたふとその人の魂が相手の体にくっつく」「歌に乗ってくるところの清らかな魂が、人間の身体の中に這入る」などと言われるように、和歌を含む歌舞奏楽によって、対象（者）に「その人の魂」や「清

らかな魂」が入っていくことを、折口は鎮魂の「呪術」と考えていた。とくに歌枕には国魂が宿っており、王者がそれを読み込むことで、国の支配が完全になると説いた。国見の歌などは、その典型である。即位儀礼における^{くにぶり}国風などの歌舞奏上は、それによって、歌舞に籠る国霊を、新たな支配者に献上する儀礼と説かれる。呪力のポリティックスが、権力のポリティックスを裏付けているという思想である。

「ことだま」の最も古い意味について、折口は、神が発した原初的な^{みこと}命令があり、それを持ち伝えた人間が、神の^{みこと}命持ちとしての權威で、ふたたび宣言し、効力を現わすもの、というふうに説明する。^{くにみ}国見に際して、土地の支配者が定型的な和歌を詠むことは、そのような原初の神の命令の再現、再確認となるわけである。

鎮魂「呪術」が、きわめて高度な政治的場面で行われるときに、鎮魂「儀礼」が成立する。たとえば服属儀礼では、被征服者が征服者に歌を奉ることで、つぎのように、歌によって征服された国の魂が征服者に移るといふ、国家的な出来事として説明されている。

「群臣は天子様に対して、壽詞を申し上げる。……此程、完全無欠な服従の誓ひは、日本にはない。壽詞を申し上げると、其語について、魂は天子様の御身に附くのである。」

「国ふりの歌を奉るといふことは、天子様に其国の魂を差し上げて、天寿も祝福し、合せて服従を誓ふ所以である。」

国土自然に対して詠まれる歌は、どう解釈されているだろうか。折口以外の説をみると、たとえば古事記・日本書紀にある「望」の字について、つぎのような解釈がある。

「非常に素朴な原始共同体内部での地霊鎮魂に根ざす古い伝統をもつものであり、それがあつた段階で、地方族長層の宗教的な国讚め歌に転化する一方、中国古代の影響を受けて、望祭歌というかたちで定着化していったものを考えられる。……クニの讚美によって、国霊のよき発動を念願しているわけだ。」(吉田義孝「望祭歌について」『国学院雑誌』57-6、1956年)

土地を讚めることにより、そこに内在する地霊の威力が発動することを期待する、という鎮魂呪術の説明は、われわれにも理解しやすい。しかし折口が^{くにほめ}国土讚美について述べているのは、神が原初に国見をして発した詞章に、祝福の力ある靈魂、「言霊」が込められており、それを唱えることで、霊力が発動する、というもっと回りくどい経路であつた。

「神の言ひはじめた国土讚美の詞章が、国々に伝承せられてゐる内、次第に簡單化せられて、二句或は、二対律位の長さになつて、地方々々に残つて居た。さうしてそれを唱えれば、神の唱え出した最初の詞章の力を表はすことが出切る、と信じられた。」

私的な呪術であれ公的な儀礼であれ、和歌や詞章を唱え、歌舞奏樂することは、魂の移動を媒体する、というのが、折口鎮魂説の基本的なスキームであり、「国霊」や「言霊」など不可視なものが、必ず考えられ、その動線が思い描かれるのである(津城寛文『折口信

夫の鎮魂論——研究史的位相と歌人の身体感覚』春秋社、1990年)。

3、真理瞑想としての和歌——メディテーション(1)

人間はポリティカルな存在であるばかりでなく、また宗教的存在でもあるから、つねに宗教的なものに取り巻かれている。そのような宗教的人間によって詠まれるのは、どのような和歌だろうか。

俊成、西行、定家らの「達磨歌」と揶揄された和歌が、「宗教的眞実を具現」したものと捉え直されて、仏教思想とのかかわりで歌論が展開されることがある。最も早くは藤原俊成が「天台小止観」に基づく「空仮中」の三諦の思想によって、和歌の「形而上学的なストラクチャ」を定式化したことが、歌人による最初の「仏道・歌道一如」の自覚として指摘される(栗田勇『西行から最澄へ——日本文化と仏教思想』岩波書店、1999年)。

俊成は、最晩年の『古来風体抄』において、これまでの歌論の語彙では述べがたい「歌の姿心」「姿詞」「深き心」「深き道」を、天台の「空・仮・中の三諦……仏道に通はし……法文に寄せて」説明するとして、はじめて歌道＝仏道の説を述べた。(橋本不美夫他校注・訳『新編日本古典文学全集 87 歌論集』小学館、2002年)。

仏僧としては、まず無住(八宗兼学の僧、和歌を嗜んだ。1227～1312)に、歌道＝仏道、和歌＝真言陀羅尼の思想が、はっきり出てくる。『沙石集』第五巻・九話から、和歌が話題となる中に、「和歌の一道を思とくに、散乱僂動の心をやめ、寂然静閑なる徳あり。又言すくなくして、心をふくめり。惣持の義あるべし。惣持と云ふは、即陀羅尼なり」「神明仏陀の和歌を用給事、必ずこれ真言なるにこそ」(巻第五・本(一二)「和歌の道ふかき理あること」とあり、これが「和歌は真言陀羅尼」説の典拠とされる(渡辺綱也校注『日本古典文学大系 85 沙石集』岩波書店、1966年)。

正徹(禅僧、歌人。1381～1459)の『正徹物語』は、藤原俊成が老後に後生を案じて住吉神社に参籠したところ、満願日の夢中に明神が現われ「和歌仏道全二無」との神託を得て安心したこと、また定家も住吉神社に参籠した満願日に「汝明月也」の神託を得たことを挙げて、歌道は仏道に叶うもの、と説いた(久松潜一、西尾実校注『日本古典文学大系 65 歌論集 能楽論集』岩波書店、1961年)。

その弟子、心敬(禅僧、歌人、連歌師。1406～1475)の『ささめごと』になると、西行(1118～1190)の「歌道はひとへに禅定修行の道」という言、源経信(1016～1097)の「和歌は隠遁の源、菩提をすすむる直路なり。真如実相の理、三十一字におさまれり」の言、また俊成が授かった「此の道にて必ず往生をとげ給ふべし。歌道即身直路の修行也」という神託、などの故事を受けて、「仏の三身のごとく、法・報・応の三身、空・仮・中(くう・け・ちゆう)の三諦(さんだい)の姿の句あるべし」と説くに至った(木藤才蔵、井本農一校注『日本古典文学大系 66 連歌論集 俳論集』岩波書店、1978年)。

このように、仏教理論が融け込んだ中世歌人の思想と美学の課題を、フランス文学の栗田勇は、わかりやすい現代語でつぎのように語り直している。

和歌を詠み続けることで「仏法の深奥に参入」したと証言する俊成は、『古来風体抄』で「天台小止観」を引き、「空仮中」の「三諦」を、和歌の方法として意識化し、「歌を詠むこと」はそのまま「仏道と同じ」である、「歌すなわち仏」「芸術がそのまま宗教」「美の境地がそのまま悟りの境地」と断言した。俊成、定家、西行らの和歌から、連歌、俳諧、ま

た茶の湯、活花、能楽などの芸能に至る、中世的な美学と実作を支えた「根柢の精神風土」は、中古天台の密教化した「三諦」「悉有仏性」「本覚」「もとのさとり」であり、それをさらに「やわらかい言い方」にしたのが「もとの心」「まことの心」であった。

そうした「意識的な芸術的営為」の一つの例として、西行や定家らの有名な「三夕の歌」の、「形而上学的内容をはらんだ……形而上学的なストラクチャ」を、「三諦の思想」によって説明したのが、つぎの一節である。

西行の和歌は、「鳴立つ沢」という「一瞬のうちに消えてゆくフェノメノン」「仮」が、秋の夕暮れという「空」の中で、「羽ばたくことによって、一挙に「中」という「超越的なものの存在をあらためて自覚させ、呼び覚ます」一瞬を詠ったものである。

定家の和歌は、しばしば批判されるような「理屈」ではなく、春のフェノメノンである「花」は「仮象の世界」、秋の「紅葉」は「空の世界の象徴」であり、「花ももみぢもなかりけり」というのは、「仮」でもなく「空」でもない」ということ、そこに、「浦の苫屋」という「機」によって喚起され、「出現するのが、「仮」と「空」をはらんだ「中」の宇宙」としての「秋の夕暮れ」である。

「三諦」の思想のほかに、もっとわかりやすい仏教的な要素としては、「古代的な宮廷の色好み」に空しさを覚えていた西行が、「永遠なる形而上学的愛」に覚醒したことを、「絶対的真実のシンボル」である「月」をめぐって歌ったことがあげられる。かれこれとりまとめて、「天台密教と真言密教は、いわば溶け合った形で平安時代の社会文化、宮廷生活」に入って「日本精神の原型」である「本覚思想」となり、それが「和歌・連歌・俳諧、また茶の湯や活花や能楽等の芸能の基本的な美学」となった、という説明である（栗田勇『西行から最澄へ——日本文化と仏教思想』岩波書店、1999年）。

和歌が仏教の真理を表現するとしても、いくつかのタイプが区別できる。一つめは、「仏道に入る」きっかけとなるもので、発菩提心あるいは帰依を勧める和歌である。二つめは、「空仮中」「諸法実相」「煩惱即菩提」などの真理を、坐禅や念仏や観法ではなく、和歌を詠むことで実践する段階で、洗練されたものは、一見しては、恋歌や叙景歌と区別がつかない。詞書や作者、あるいは選者の判断によって、かろうじて仏教的意味が読み込まれるのである。そして三つめとして、真理ではないが、「先の世」「後の世」など、真理に入る前提条件である「輪廻」を詠む歌が散見する。一つめと三つめは、いかなる意味でも瞑想とは言い難いが、二つめは、歌人の自覚としては、「止観」の実践なのである。

無住は、仏教説話集『沙石集』（1280年頃成立）を説き始めるに当たって、本書は「狂言綺語のあだなるたわぶれ」の類であるが、これを縁として仏道に導こうと思うと述べて、和歌の徳を称揚している。言及されるのは、恵心僧都・源信（942～1017）が和歌を「狂言綺語の徒事」として憎んでいたが、弟子が「手に結ぶ水に宿れる月かげのあるかなきかの世にもすむかな」と詠むのを聞いて感じ入り、自らも歌を詠むようになったというエピソード、また、天台の真言の大事を尋ねた慈鎮に、西行が「先ず和歌を御稽古候へ。和歌を御心得なく候へば、真言の大事は、御心得候はじ」と答えたエピソードなどである（渡辺綱也校注『日本古典文学大系 85 沙石集』岩波書店、1966年）。

二つめ、この世の姿（諸法）そのものが真理（実相）の表現である、という諸法実相、煩惱即菩提、という定関数のような思想は、最も安易には、つぎのように表現される。定関数というのは、上の句を何で置き換えても、同じ趣旨の歌になるからである。

自ら焼け野に立てるすすきをも曼荼羅とこそ人はいうなれ（同書）

これが洗練されると、仏教的真理を前提・体現したうえで、フェノメノンそのものを詠むものとなる。俊成が後白河法皇の下命を受けて単独で選集した七番目の勅撰『千載和歌集』は、「釈教歌」と「神祇歌」をそれぞれ一巻として独立させ、それ以後の勅撰和歌集の範となった。釈教歌の中には、一見してほかの巻の歌と区別が付かないものもあるが、「法華経の我等長夜修習空法の心をよめる」などの詞書によって、仏教的な意味で読むべきことが指示されているわけである。

長き夜もむなしきものと知りぬれば早く明けぬる心地こそすれ（『千載和歌集』 釈教歌）

三つめ、迷いとしての輪廻から逃れがたい人生を嘆くつぎのような歌は、数多い。

先の世に人の心をつくしける身の報いこそ思ひ知らるれ（『玉葉和歌集』 恋歌一）

栗田が述べているのは、このうち二つめの、真理の「形而上学的なストラクチャ」の瞑想である。これと密接にかかわりつつ、しかし仏教的な和歌観には収まらない、ひたすらに叙景的な和歌が、やがて出現してくる。

4、自然観照としての和歌——メディテーション（2）

人間はポリティカルな存在であり、宗教的存在であるだけでなく、叙景詩プロパーというものを考えるとき、人間はさらに自然観照的な存在である、と言える（ここで「自然観照」というのは、プロティノス的な「一者」から「自然」にわたる究極的な意味での観照（*theoria, contemplation*）には限定されない。それは天台止観的な「空仮中」の真理瞑想に類するからである（プロティノス、水地宗明、田之頭安彦訳「自然、観照、一者について」『プロティノス全集』第二巻、中央公論社、一九八七年）。また美学で翻訳用語として定着し、日本文学研究で愛用される観照＝（美的）享受（*aesthetic enjoyment*）の意味とも、そのままでは重ならない（野口、前掲書）。「観想」の語は、辞書的には *contemplation* の訳語としても用いられるが、仏教用語としての用法が中心であり、とくに美学的な文脈では用いられない。ここでいう「自然観照」は、自然を超越することと、自然を観察、享受することを両極端として、その中間に広がる領域を射程とする。つまり自然をメディアとした瞑想 *meditation*・観照 *contemplation*・享受 *enjoyment* であり、「生きものは自己のまわりに、アトモスフィア（雰囲気）をつくりだす」（ゲーテ、大山定一訳『ゲーテ格言集』『ゲーテ全集』第十一巻、人文書院、一九六一年）といわれる意味での、自然の「雰囲気」との同調や、また自然として出現している、「原（根本）現象 *Ur-Phänomen*」の探究を目指している（ゲーテ、高橋義人編訳『自然と象徴——自然科学論集』富山房、1982年）。自然への姿勢として、親縁性のある試みとしては、‘*nature, meditation*’ ‘*nature, contemplation*’ をキーワードとする論文（たとえば、現象学領域の、*Claudia Baracchi, Looking at the Sky: On Nature and Contemplation, Research in Phenomenology, 39,*

2009. 心理学領域の、Sara Unsworth et al., *The Impact of Mindful Meditation in Nature on Self-Nature Interconnectedness, Mindfulness*, 7, 2016) がある。最も初歩的なものとしては、「自然の中でいかにして瞑想するか」を教えるワークショップやリラクゼーション音楽のサイト (<https://www.meditationoasis.com/>。2018年2月24日確認。) などが、端緒を提供している。ただし、これらの論文やワークショップでは、詩歌や舞踊や音楽という芸術表現のチャンネルは、とくに考慮されていない。)

専門家もほとんど自覚していないことだが、「叙景詩」というキーワードは、「抒情詩」「叙事詩」が lyric、epic の翻訳語であるのとは事情が異なり、それら翻訳語との連想で作られた、近代日本のオリジナルのタームである。またヨーロッパの絵画史では、叙景詩に対応する風景画は、近代になって成立したこと、かつて自然（の風景）はむしろ恐怖の対象であったことが、定説である（イーファー・トゥアン／金利光訳『恐怖の博物誌——人間を駆り立てるマイナスの想像力』工作舎、1991年[Yi-Fu Tuan, *Landscape of Fear*, 1980]。實川幹朗『心の近代——三筋の結界とメスメル〈支度の段〉』北大路書房、2013年）。

折口信夫の叙景詩論によれば、日本でも、自然は畏怖や恐怖に満ちたものだったが、ヨーロッパで発達しなかった叙景歌が、日本では早くから作られ、「日本の歌の中で、最も眼を着けなければならぬもの」となったのは、なぜだろうか。

西郷信綱は、「文学のジャンル」について、「古来、叙事詩、抒情詩、劇に、あるいは叙事詩、抒情詩、物語、劇、小説というふうにより一人により多少の出入りはあるが——大きく類別されるならわしになってきている」と述べているが、このヨーロッパの「ならわし」の整理には、「叙景詩」というとらえ方は出てきていない（西郷信綱「文学のジャンル」『西郷信綱著作集』六巻、平凡社、2011年）。

折口信夫には、土地を詠む古代的な鎮魂呪術としての和歌論のほかに、もう一つのテーマがある。それは、叙景詩と密接にかかわる、瞑想的自然観照の和歌である。折口の言葉遣いで説明すれば、その方法は、具体的な姿かたちを「歌ってゐる内に」、「外界と内界との結合」「自然内界との結合」が実現する、そこから「自然の核心」に迫る、というものである。他方、瞑想的叙景的な釈迦空短歌を私の言葉遣いで説明すれば、身心の内外を濃厚な「水」や「音」（的なもの）で満たすことで、外界と内界を融合させ、結果として、身心の動揺や不安定、内外の不安定や非対称を、克服する営みである（津城寛文『折口信夫の鎮魂論』）。

折口は随所で、万葉集は鎮魂歌集である、と述べている。古代呪術的な鎮魂の意味が、もっぱら魂の授受にあることからすれば、古代歌謡はすべて魂の授受を目的として歌われた、ということになるが、実は折口の万葉解釈は、古代研究においても、二重化している。とくに注目すべきは、「日本の歌の中で、最も眼を着けねばならぬもの」と言われる、叙景詩である。その叙景詩のいくつかの発生源のうちの一つ、「旅中夜陰の歌」として、折口はつぎのような万葉歌を引いている。

夕されば 小椋の山に 臥す鹿の 今宵は鳴かず 寝ねにけらしも（舒明天皇）
ぬばたまの 夜の更け行けば 久木生ふる 清き河原に 千鳥しば鳴く（山部赤人）

この二首に関する評言は、「非常に静かな、瞑想的な」「瞑想的な秀れた」など、呪術・

儀礼としての鎮魂説には馴染まない語彙が用いられている。そして二首めについては「深い暗示がこもっている……聴覚から自然の核心に迫らうとしている。聴覚による写生の方法を確立している。ともすれば、値打ちの怪しまれる叙景詩もここまでくれば、芸術としての立場は犯し難い」と述べて、自然の音への注意集中が、「自然の核心」に迫る稀有な状態、「静かな、瞑想的」な境地に人を導くという、共感も述べている。その状態は、折口にして「深い暗示」としか述べられないものだが、他方で折口信夫＝釈道空は、それと同じ方法を、つぎのような道空短歌で、実践している。「日本の歌の中で最も目を付けねばならぬ」叙景詩は、万葉集の「瞑想的」な和歌から、叙景的な道空短歌に至るまで、瞑想的自然観照とまとめ得る、重要な系譜をなしている。

心 ふと ものにたゆたひ、耳こらす。椿の下の暗き水音
山の葉のそよぎの音と 松蟬と 聴きわきがたし。山に満ちつゝ

この系譜のなかに、玉葉・風雅の叙景が、ひととき高く立ち上がる。和歌を詠むことを使命とした中世貴族について、その生活は文芸に捧げられた「数寄の生活」であり、「花鳥風月を愛でる風流」の実感に即す態度が極まった頂点に、『玉葉』『風雅』の「一層念を入れ、一層細かく自然を見る」歌が生まれた、という指摘がある。その詩法が突き詰めたのは、「ありきたりの風物を、つねに天象の変化と結びつけて眺める……多くは模糊たる水蒸気のへだての中から見るか、雲霧の流れの一部はかくれ、一部は現われたものを見る……光線の中で陰影とともに見る……動きやすい天象が特に印象ぶかい状態にある一瞬をとらえて味わう」という、観照の冒険であった。つぎの京極為兼の和歌は、「対象に見入り、ある場合は長時間にわたって凝視を続けて、それを詳細に再現しようとする」代表作で、多くの論者によって、「和歌的観照の中世における終極」で、「和歌文学は、これを限りに新しい詩を生む力を失いはてる」とすら捉えられる、和歌の一つの頂点である（風巻景次郎『中世の文学伝統』岩波文庫、1985年）。

しづみはつる入り日のきはにあらはれぬ霞める山のなほ奥の峰（『風雅和歌集』）

この和歌では、「天象の変化」につれて視野の集中と拡散が交替し、ぼんやりした雰囲気の中に、細部が鮮明に晴れ上がってくる。これはたとえて言えば、印象派の風景画の一角に、写真のような断片が描かれるようなものである。他方、つぎの伏見上皇の御製は有名ではないが、拡散した嵐の中に時雨の音が粒立つという「天象の変化」が、途切れなく詠まれている佳作である。

夕暮れの雲とびみだれ荒れてふく嵐のうちに時雨をぞきく（『玉葉和歌集』）

瞑想的自然観照の系譜ということで、自作に言及することを許していただければ、私は不惑の歳を過ぎたころから和歌を集中的に詠み始め、そのうち、ただ叙景歌としか言いようのない和歌が、生まれてくるようになった。「生まれてくる」と言ったのは、「詩の最初の一節は天上からくる」とは言わないまでも、私の場合、自然観照が習慣となるにつれ、

周囲の景色から、空から大地から、木々や草花から、風や音から、また古来の和歌や古語の全体から、歌の断片が降りかかってくる感じがしたからである。「古の 言霊なるや あや歌の 揺らく羽風と ふりかかりくる」(日守麟伍)とは、そのような事情を詠みあげたものである(日守麟伍『くりふとむねじあ歌物語』<http://book.geocities.jp/himringo/kuriuta.htm>。「七の巻、名残」)。

そのような叙景歌のうち、つぎの一首は、春先のうすい青空を背景に、風がため息のように吹きすぎて、赤らんだ森がふわりと膨らむ、というソフトフォーカスな「雰囲気」を、私の実感どおり、気分どおりに詠めていて、思い返すたびに、ときめきを覚える(日守麟伍『日守麟伍の和歌日記』<http://blog.goo.ne.jp/himori-ringo/d/20140402>。2014年4月2日。)

芽ぐむ木に 赤らむ森の うす青き 空にふくらむ 風のためいき

これは、私の言葉でいえば「アトモスケープ」を詠んだ歌である。「雰囲気の景観、アトモスケープ、atmoscape」というのは私の造語で、五感すべてとその基盤にかかわる景観認知のモードとして、一九九五年に拙著の一部で提案してみたものである。発想や言葉の由来は、「音の景観、サウンドスケープ」という音楽(教育)用語を直近のヒントとし、「匂いの景観、アロマスケープ」という商業用語を経由している(津城『日本の深層文化序説』玉川大学出版部、1995年。津城寛文「折口鎮魂説からアトモスケープ論へ」『現代思想 総特集 折口信夫』、2014年5月臨時増刊号)。

五感に即して想像力を考えると、視覚的想像力のほかに、聴覚的、嗅覚的、味覚的、触覚的、などの想像力があり得て、さらに「共感覚」による共感覚的想像力も考え得る。私はこの延長線上で、もっと融合が進んだ、「雰囲气的想像力 atmospheric imagination」という考え方を提案したい。そこで目指されるのは、自と他、身体と精神、人間と環境、その他の区切りを融かして内外が融合する想像力であり、雰囲気と気分(Stimmung)が同調(Einstimmung)すると、アトモスケープが立ち上がってくる。

鮮やかな感覚、とくに視覚は、隔たりを作る。隔たりのない未分節の視覚、すべてを一望する視覚、聴覚以下の嗅覚、味覚、触覚、そして共感覚が、アトモスケープの入り口になる。身心が固まり、大気が固まったとき、暖かい想像によって、歌によって、瞑想によって、触れ合うことによって、身心が緩み、内と外が融け合う。蒸気となって膨らんだ雰囲気を呼吸し、気分が雰囲気に融け込むことで、内外同調したアトモスケープが立ち上がる。この視点から、すでに引用した京極爲兼の歌と伏見上皇の歌を比べてみると、鮮やかな視覚はアトモスケープを破り、聴覚はいくら鮮やかになっても、いったん立ち上がったアトモスケープを保つことがわかる。

5、和歌の詩学プロパー

すべての和歌が、二つのポリティックスと二つのメディテーションの枠に収まるわけではなく、むしろ、言うまでもなく、そこから外れるものが多い。それらは、和歌の詩学プロパーの基準で詠まれ、かつ鑑賞される。最も形式的なこととしては、五字、七字の組み合わせに関して、従来から漢詩の五言絶句とか七言律詩や、西洋の十四行詩といった定型

詩との比較で論じられたり、「四拍子八音」との関係が指摘されたりしてきた。技法的な面では、掛詞、縁語、季語、枕詞、序詞、本歌取りなどが説かれ、また内容的には、「幽玄」「有心」などの価値語が論じられてきた。

最近の展開としては、五音七音については、アジア全域との比較研究から、「とくに西南地域の少数民族の歌の音数律が、ほぼ五音と七音の組み合わせである……日本の短歌が孤立したものではない」ことが指摘されて、新たな方向に展開しつつある（岡部隆志・工藤隆・西條勉編著『七五調のアジア——音数律からみる日本短歌とアジアの歌』大修館書店、2011.）。また本歌取りの技法については、モダニズム詩との関連で新たな姿を見せつつあるが、核心的な価値語については、新たな踏み込みはみられないようである。ここでは、本歌取りについて、かんたんに検討する。

ときに安易な技法として批判される「本歌取り」について、この技法が、もとの歌の世界との「ダブルイメージ」を利用して「多重性」「重層性」を作り出すことで、集団的な連歌の世界につらなり、その「演劇的想像力」が能の演劇のベースになった、という捉え方がある（松岡心平『中世芸能を読む』岩波書店、2002年）。本歌取りを、このようにイメージの増殖として捉えると、和歌の世界は、すべてがつながりあった連続体の姿を現わす。もともと文字数の限られた和歌は、森をつくる無数の植物のように、同じ生命の微妙に異なる表現であり、どこか一部に触れると、集合体としての和歌全体が揺らぐのである。

「本歌取り」は、「詞書」を含めて、連続体としての和歌の技法として、集団的に自覚されていた。これは和歌に限らず、また日本の詩歌に限らず、世界文学史、さらには文化史に共通の、伝統的、基本的な技法であるが、先行作品をつねに念頭におき、それを翻案することが、ヨーロッパ詩歌で技法としてはっきり自覚されたのは、二〇世紀のモダニズム詩において、しかも日本の短詩や能の影響によるものであった、という指摘がある。原点となったエズラ・パウンド（Ezra Pound, 1885～1972）は、初期には古典の詩の翻案を自在に行ない、「誤訳」を指摘されると、このような詩法は古典主義の常套であり、あくまで「翻案」だと主張した。パウンドの影響を受けた T・S・エリオット、日本の西脇順三郎などの詩法も、「広い意味で古典の本歌取り」とされる（新倉俊一『詩人たちの世紀——西脇順三郎とエズラ・パウンド』みすず書房、2003年）。

そのパウンドの「最もイマジズム的な詩として知られる高名な」短詩は、表題を含めて、つぎのとおりである。

地下鉄の駅で In a Station of Metro

群衆のなかのこれらの顔また顔の亡霊 The apparition of these faces in the crowd;

濡れた、黒枝の上の花びらたち Petals on a wet, black bough.

パウンドがパリに短期間滞在したおりのこの作品は、「地下鉄の駅で……不意に美しい顔を眼にした。それから二人の顔、次いで美しい子供の顔、さらにもう一人の美しい女を見た」という一瞬の光景、束の間の強烈な印象が、まず三〇行の詩になり、半年後に半分に、さらに一年後には「荒木田守武の発句「落花枝にかへるとみれば胡蝶かな」（“The fallen blossom flies back to its branch:/ A butterfly”）を念頭においた、「発句風の文章」となったものである。

この表題（和歌の詞書に当たる）の役割についてパウンドは、「亡霊として見られた地下鉄（メトロ）駅構内の群衆たち」が、「黒枝の上の白い花びらと重置」され、「生命ある植物と無機的な機械の世界とが対比」されており、その対比効果が生ずるためには、表題を「作品の一部として読むこと」が不可欠である、と説明している。言うまでもなく、「亡霊じみた群衆」は、「オデュッセウスやオルフェウスやペルセポネー……ダンテ」の地獄、「ボードレールのパリ」や「エリオットのロンドン」など、二千年以上にわたる西洋文学史の「神話的・文学的連想」を読者に呼び起こす。日本の短詩から受けた「啓示的な認識」によって、パウンドは「さまざまなイメージをほとんど無限の連鎖状に呼び起こすという画期的な詩的方式」を自覚し、東西の古典を写し込んだ「コラージュの風景」を浮かび上がらせることになる（富士川義之『風景の詩学』白水社、1983年）。

パウンドは、フェノロサの文学方面の遺稿を託されたことをきっかけに、「能に似た長い詩」の実験も行ない、能でも多用された本歌取りの手法を駆使して、「連想から連想へ……はじめもなくおわりもなく……フーガのようなテクスチャー……ルースな連想のタペストリー（つづら織り）」を紡ぎ出した。前近代的で形骸化した技法とされていた「本歌取り」「詞書」は、モダニズムの詩人によって、前衛的な詩学の核心として再発見されたわけだが、新たに出現した「得意な手法」も、華やかな一時期を経て、やがて陳腐な反復のサイクルに入ることになる。

パウンドの影響を受けたエリオット、西脇順三郎らは、「モダニズムに共通した方法……いわゆる神話的方法」によって、現代を「古典文学の世界に見立てて」描く「パロディの精神」を駆使した。「荒地」派の詩人たちが、エリオットを「文明批評の詩人として生真面目に受け止めた」のに対して、西脇は、「良い詩人は盗む」と言ったエリオットの言葉どおり、「パロディストとしてエリオット」から古典のパロディや言葉遊びの詩行を盗んで、それをまったく違ったものに作り変えた。たとえば西脇は、「ギリシャ・ラテンの静謐の世界は作者の住んでいた白金三光町の猥雑な現実に変換」し、「なぜ私はダンテを読みながら／深沢に住む人々の生垣を／徘徊しなければならないのか」と詩作する。

このような、「東西のさまざまな文化」「古今東西の詩行」を折衷する「折衷主義」、とくに、「現代風俗」と「古典的世界」という「かけ離れたものを連結する」手法、「自動記述的なテキストの部分と豊富なパロディ」「諧謔」「アリュージョン」「ウィット（機知）」を散りばめた作品には、「一応のプロット」はあるが、西脇のいう「純粹修辞学」、「仮の物語（つまり意味）を消滅させてしまう文体」によって、「作品が断片的」になりやすく、「ダダ的な意味の破壊者」「意味の不明瞭を楽しむポストモダニストの作品」として読まれることにもなる（新倉俊一『詩人たちの世紀——西脇順三郎とエズラ・パウンド』みすず書房、2003年）。

東西の古典や歴史の断片をコラージュした作品が断片的となるのは、技法の定義上、当たり前のことであるが、断片の組み合わせが、ただのウィットやパロディやアリュージョンに留まるか、あるいは文学史、思想史、人類史全体を束ねるシンボルにまで高まるか、詩作がメディテーションにまで深まるかは、歌論の価値語が求めたように、詩人の「こころ」の深まりによるだろう。

（「本歌取り」を、東西の神話や古典、歴史や地理の参照という意味で広く捉えると、このような知識の集積と運用は、AIが得意とするところであり、百科辞書的なデータを駆使

して「本歌取り」する AI 詩人の登場が、容易に想像できる。プログラミングの方法は、さまざまなキーワード、時代、地域、ジャンルを、ランダムに組み合わせることで、思いもかけない意外さをもたらす詩法になるだろう。AI の集合知によるパロディや言葉遊びは、人間的な制約を越えて展開し、個々の人間の能力ではフォローできないレベルになるに違いない。しかし、詩作する AI の「こころ」が、メディテーションにまで深まる可能性は、あるだろうか？)

価値語については、メモ程度に、簡単に述べておこう。「歌論において心と詞の概念を樹立したのは……古今集序」であること、藤原公任が「歌は心ふかく姿きよげに、心におかしき所あるを、すぐれたりとはいふべし」と述べて、「心と詞の二つの上に「姿」の概念を導入してこれを重視」したこと、俊成が「心ほそし」「姿さび」「幽玄」の美を説いていること、定家がそれを進展させて「有心体」を軸に和歌の十体を論じたこと、為兼が万葉集の「真情」を重んじつつ、「詞の匂ひゆく」新古今集の意義をも認め、両者の総合の上に玉葉歌風を樹立したこと、定家を重視する正徹が「幽玄」を重んじてそれを「余情妖艶」と理解したこと、心敬や宗祇が「花やかさ」を抑えた「ひえさび」の美を追求したこと、などなどが、伝統的な歌論のテーマである（久松潜一「解説」「補注」久松潜一、西尾実校注『日本古典文学大系 65 歌論集 能楽論集』岩波書店、1961）。

そこで軸となってきた用語は、「こころ」「ことば」「すがた」であり、「余剰」「幽玄」「有心」「匂い」「しらべ」などが派生し、それらの組み合わせで、「心ほそし」「心ふかく」「心におかしき」「心をよくすます」「姿きよげ」「姿さび」「詞の匂ひゆく」などと、価値が判定された。

たとえば「こころ」について、定家が『毎月抄』で「宜しき歌と申し候は……心の深きのみぞ」というときの「こころ」は、和歌の「こころ」だが、「歌にはまづ心をよく澄ますは、一つの習ひ」と述べている「こころ」は、作品としての和歌ではなく、和歌を詠む歌人の境地についてであり、論じ分けることもできるし、どこかで論じ分けられているのかもしれないが、周知の議論となるほど共有されていない（橋本不美夫他校注・訳『新編日本古典文学全集 87 歌論集』小学館、2002年）。そしてここでは、「ことば」と「すがた」は、とくに価値語となっていない。

鴨長明が『無明抄』で、「風の音に秋の夜深く寝覚めして見果てぬ夢の名残をぞ思ふ」（忠度）について、「させる事なけれど、ただ詞続きにほひ深くいひなしつれば、よろしく聞こゆ」と述べているのは、「ことば」のつらなりが「匂い」深いという評価である。しかし「すがた」と「こころ」については、とりわけては述べられていない（鴨長明『無明抄』同）。また近世の香川景樹の説く「歌はことわるものにあらず、しらぶるものなり」を、「何よりも先づ音楽を」というヴェルレーヌの詩学と並べて、「歌の本質を音楽性に見る」命題とする捉え方は、「こころ」「すがた」については触れていない（小堀桂一郎『和歌に見る日本の心』明成社、2003年）。

「風体」「たけたかし」「余情」「有心」「幽玄」「無心」などの価値語は、歌論で絡まりつつ引用されて、論者によって、さまざまな中身が盛り込まれる。日本思想の特徴として、キーワードの定義をめぐる緻密な議論が展開しないので、これらの言葉は、多義的、同義的、流動的なまま、ゆるやかに並存している。

拙論の草稿を、宗教史学研究所第 65 回研究会（東洋英和女学院大学、六本木、2018 年 1 月 20 日）で発表した際、参加者された方々より、有益なご教示を数多くいただいた。

[付記]本稿は、科研費、挑戦的研究（萌芽）「日本語文化」の保存・刷新・発信のための分野横断的・統合的な理論構築」（課題番号 17K18610、平成 29～31 年度、代表・津城寛文）の成果の一部である。