

## 和歌と作庭——石をめぐる叙景歌について——

内藤 まりこ

### 要旨

『作庭記』のテキストを始発として、和歌と作庭との連関を考察する。作庭は和歌の言語体系の再編を促し、新たな叙景歌の出現を牽引した。具体的には、作庭における石の描出のありかたを『作庭記』と和歌とにみる。作庭、和歌各々の形式の中だけでは捉え切れない想像力の連動を記述することをめざす。

キーワード：石、『作庭記』、叙景、源俊頼

### 1. 作庭と石

十一世紀後半に成立したとされる『作庭記』<sup>1)</sup>は、現在確認される複数の作庭書の中で最古の庭作りの理論であるが<sup>2)</sup>、後代の作庭への影響力や著者と目される橘俊綱の置かれていた政治的位置は、従来の造園学や歴史学の『作庭記』への興味を支えてきた<sup>3)</sup>。しかし、当時庭の作り手が和歌の詠み手でもあったという事実は<sup>4)</sup>、和歌と作庭とを取り結ぶ想像力の往還を仄めかす。そこで本稿では、『作庭記』に記された「石」という言葉に焦点をあて、和歌と作庭との連関を探る。それは、両者の影響関係ではなく、特に和歌における表現機構の再編の問題である。

「石をたてん事、まづ大旨をこゝろふべき也」という一文から始められる『作庭記』には「石」という言葉が充溢する。「石をたつるにはやうへあるべし」と、石を立てる様として以下のようなものをあげる。

大海のやう 大河のやう 山河のやう 沼池のやう 葦手のやう等なり  
一、大海様ハ、先あらいそのありさまをたつべきなり。そのあらいそハ、きしのほとりにはしたなくさきいでたる石どもをたてゝ、みぎハをとこねになして、たちいでたる石、あまたおきさまへたてわたして、はなれいでたる石も、せうへあるべし。これはみな浪のきびしくかるところにて、あらひいだせたる すがたなるべし。さて所々に洲崎白はまみえわたりて、松などあらしむべきなり<sup>5)</sup>

「大海様」とは、「荒磯のありさま」を立てることと記述される。庭に立てられた石は、荒磯において波が激しくかかり、洗い出された「姿」として眺められることをめざす。平安期の豊富な地下水によってもたらされた京都の寝殿造庭園では、水を使用した設えといっても、池や遣水によって静的で緩慢な水流を作り出すくらいが相場であって、石を高く積み上げて垂直の水流を作り出した滝の装置に人々は熱狂したほどであったから<sup>6)</sup>、滝はある意味で当時の作庭技術の限界を示している。とすれば、豊穰な水によって構成される「大海」や「荒磯」を作庭に再現しようとする無謀さを、『作庭記』がどのように乗り越えたのかは注目に値する。しかしながら、「大海様」の記述は石の配置やその立て方には饒舌であるものの、水の操作については一切紙面が費やされないという奇妙な方法を顕わにするのである。石を以ってして作庭技術の限界を超脱しようとする『作庭記』の方法は、庭において立ち並んだ眼前の石を眺めつつ、荒磯の「浪の厳しくかくるところにて、洗い出だせたる姿」を幻視するというアクロバティックな思考の回路を要請する。つまり、幻視するという限りにおいて、眺められた石は鑑賞者の思考の中においてのみ荒磯に立つ石の像を結ぶ。こうした像を〈イメージ〉と呼ぶとするならば、石として語りつつ、同時に別の像を現出させるというイメージ化の思考を作庭は実現するのである。

『作庭記』に先行する『源氏物語』は、こうした作庭における石について物語の側から語るいくつかの場面を提供する。

今まいのくちおしからぬなめりとおぼして、このひさしに通ふ障子をいとみそかに押しあげ給て、やをら歩み寄り給も人知らず。こなたの廊の中の壺前栽のいとおかしう色へに咲き乱れたるに、遣水のわたり石高きほどのいとおかしければ、端近く添ひ臥してながむるなりけり  
東屋巻<sup>7)</sup>

上に引いたのは、東屋巻において匂宮が庭を眺める浮舟を垣間見し、言い寄る様子が、匂宮の視線に沿って語られる場面である。遣水のそばに石が高く組まれている様を「いとおかし」と評するのは、廊の端近くで添ひ臥してそれを眺める「人」として語られる浮舟ではなく、浮舟を垣間見し、その様子をつぶさに観察する匂宮である。そこでは「石の高きほどのいとおかしければ」と語られ、匂宮は石が高く組まれている様を「いとおかし」と形容する。語りが描写するのは「石の高きほど」とあって、石が高く組まれることによって構成される様態であることに注目するならば、「いとおかし」とはその様態が匂宮（もしくは語り手）の思考に取り込まれ、再び像として結ばれたそれに投げかけられた評であることは記憶に留めてられてよい。しかしながら、石は物語世界の現実として存在するのであって、物語の言表レベルにおいてそれは石として語られるよう要請されてある。

竜頭鷓首を、唐の装ひにことしうしつらひて、楫取の棹さす童べ、みなみづら結ひて、唐土だたせて、さる大きな池の中にさし出でたれば、まことの知らぬ国に来たらむ心ちして、あはれにおもしろく、見ならはぬ女房などは思ふ。中島の入江の岩陰にさしよせてみれば、はかなき石のたゝずまひもたゞえにかいたらむやうなり 胡蝶巻<sup>8)</sup>

胡蝶巻冒頭では、六条院春の町で船樂が催され、人々は南の池に浮かぶ中島の入り江の岩陰にある「はかなき石のたゝずまひ」をめぐる<sup>9)</sup>。東屋巻と同様にここでも人々の関心を集めているのは「石」そのものではなく、「石のたゝずまひ」であることは注意してよい。「たゝずまひ」とは、立てられた石の大きさや位置や傾きなどから把握される石の様態であり、それは「絵に描いたよう」であると語られて、「石のたゝずまひ」は絵の中に描かれた像へと取り結ばれる。「石の高きほど」がどのように「いとおかし」と捉えられているのか（もしくは、匂宮がいかような像を幻視しているのか）が不問に付されたままの東屋巻の場面とは違って、この場面では「はかなき石のたゝずまひ」が現出させる像（イメージ）の所在が示される。

ここで『作庭記』に目を移すと、「一、弘高云、石口荒涼に立べからず」<sup>10)</sup>のように、宮廷絵師として有名な巨勢弘高の名がみえ、また、「延円阿闍梨ハ石のたつこと、相伝をえたる人なり。予又その文書をつたへたり」<sup>11)</sup>という記述もみられる。延円阿闍梨とは『尊卑文脈』に「絵師、絵阿闍梨と号す」と記されるように、絵師として知られる人物である。また、『今昔物語集』巻二四第五話の「百済ノ川成ト飛弾ノ工ト挑語」<sup>イドミタルコト</sup>には、「今ハ昔、百済ノ川成ト云絵師有ケリ、世ニ並无者ニテ有ケル。瀧殿ノ石モ此川成ガ立タル也ケリ、同キ御堂ノ壁ノ絵モ此ノ川成ガ書タル也」<sup>12)</sup>という記述がみられ、絵師が作庭をも行っていたことを想起させる。

このような絵画と作庭との技術の共有は、作庭における石は現実の自然ではなく、絵画に描かれた像を経由して像として幻視される可能性を示唆する。しかし、作庭は絵画の具現化であるというあられもない推測を宙吊りにしながら、物語はその物語内世界の現実性を担保とすることによって、石に働きかけられたイメージの内容を明らかにすることなく、あくまで石を石として語るのである。さらにいうならば、たとえば、荒磯の景を描かれた絵において、描かれた岩は岩ではないことの可能性を排除して立つ。絵画表現は描かれた像を名指す言葉をもたない代わりに、構成された景の中でその意味を決定されるのである。つまり、絵画にとって石として立ちつつ別の像を現出させるという作庭が試みたイメージ化の方法を実現するのは困難なこととしてある。こうした表現形式間の差異を踏まえたとき、当時の主導的な表現形式であった和歌が作庭の思考と連動するものとして立ち現れてくるのである。

## 2. 作庭と和歌

山科の禪師の親王おはします、その山科の宮に、滝落とし水走らせなどしておもしろくつくられたるにまうで給ひて、「年ごろよそにはつかうまつれど、近くはいまだつかうまつらず。今宵はここにさぶらはむ」と申し給ふ。さるにかの大將出でてたばかりたまふやう、「宮づかへのはじめに、ただなほやはあるべき。三条の大御幸せし時、紀の国の千里の浜にありけるいとおもしろき石奉れりき。大御幸の後奉れりしかば、ある人の御曹司の前の溝にすゑたりしを、島このみ給ふ君也、この石奉らむ」とのたまひて、御隨身舎人して取りにつかはす。いくばくもなく持て来ぬ。この石聞きしよりは見るはまされり。これをただ奉らばすずろなるべしとて人々に歌よませ給ふ。右の馬の頭なりける人のなむ、あをき苔をきざみて蒔絵のかたにこの歌をつけて奉りける

あかねどもいはにぞかふる色見えぬ心を見せむよしのなければ<sup>13)</sup>

『伊勢物語』七十八段は作庭と和歌との連動を端的に示す。藤原常行が多賀幾子の女御の法要の帰りに山科の法師の親王のもとに参った。この山科の法師は作庭を好み、自邸に滝を落とし、遣り水を走らせなどして作っていたので、常行は法師に伺候するにあたって、もともと紀伊の国の千里の海岸にあって、その後、屋敷の前に据えられることになったという石を取りにやらせて、その石肌に生えていた苔を刻み、歌を詠んで献上した。石に彫りつけたその歌は、見飽きることがないのだけれども、私の気持ちをこの岩に代えてお見せいたします、外からは見えない私の心をお見せする方法がありませんので<sup>14)</sup>、と詠まれたのだった。つまり、この段では作庭の石が歌を生み出すこととなる。

「紀の国の千里の浜」にあったという「いとおもしろき石」は、「ある人の御曹司の前の溝」に据えられた後、山科の法師に献上された。「この石聞きしよりは見るはまされり」と、聞いていたよりも実際に見てみた方がよいとする石への評価は、実物を見る前から石についての想像がめぐらされていたことを示す。また、ここで強調されるべきなのは、一連の石に関する叙述の中で大きさや形、色などの石それ自体についての描写が一切ないという事実である。その代わりに言葉を費やされるのは、「紀の国の千里の浜にありけるいとおもしろき石」や「ある人の御曹司の前の溝にすゑたりし」のような石の立つ場についての説明であった。このように、石について想像することとは、石を含みこんだ景を想像し、構成する振る舞いであった。

ここで、歌において石が「いは(岩)」と詠まれていることに注意したい。時代は下るが、詞書に賀陽院の作庭の様子が語られる後拾遺集八四五歌においても、歌では岩と詠まれていることが確認される。

賀陽院におはしましけるときいしたてたきおとしなどして御覧じけるころ

九月十三夜になりければ

いはまよりながるゝみづははやけれどつれる月のかげぞのどけき

後拾遺集・雑一・八四五・後冷泉院

こうした石と岩との使い分けを考えるにあたって、『伊勢物語』で歌が詠まれた理由として語られた「これをただ奉らばすずろなるべしとて人々に歌よませ給ふ」という記述を検討したい。石をそのまま献上することは「すずろなるべし」と語られ、常行は石に生えている苔に歌を蒔絵風に刻みつける。つまり、和歌において石を岩と詠むことは、石を贈るのにふさわしいものとして仕立てることであった。また、石を岩として見るとは、この石の来し方に思いをめぐらしていたときのように、石をそれ自体として見るのではなく、石を含みこんだ景を想像する振る舞いに似る。それこそが岩の立つ景なのであり、石は岩と表現されることで初めて和歌においてふさわしい景物として機能するのである。さらに、「あをき苔をきざみて蒔絵のかたにこの歌をつけて奉りける」と語られる一文に目を移すならば、歌は絵のように配置され、献上された石がちょうど蒔絵の絵のように景の中にある岩として見られることを企図するかのよう<sup>に</sup>石に「きざみ」つけられている。

『伊勢物語』や『源氏物語』の語りにおいて石と名指されるそれは、和歌において岩と詠まれた。こうした物語や和歌の表現と作庭との連関を考えると、ちょうど両者は石として語りつつ（＝物語）、別の像を現出させる（＝和歌）という作庭の思考を分有している表現と思考の相関関係をも見通すことが可能となる。また、和歌が物語とは別の景の叙述を担っていたことも浮き彫りにされるのである。

### 3. 石と和歌

前章において、石は歌の中では岩と詠まれたことを確認した。ここでは、そうした岩を詠む歌を取り上げ、それらがどのような景を構成したのかを検討する。さらに、少数ながらも石として詠まれる歌があることを確認し、それらの分析も行うことにする。

石の中に菊のたゞ一本（ひともと）のこりたるを  
岩間よりおふるにしるき菊なれやなべての花は霜に（かれ）にき 公任集・一四一  
いしにうみまつのおひたるところにたてまつるとて  
うごきなきいはほにねがすうみまつのちとせはたれになみもよすらむ  
恵慶集・一四七

公任集一四一歌は岩間に生えている菊だけある、他の花はすべて霜で枯れてしまったというのに詠む。恵慶集一四七歌は動くことのない巖に根ざす海松を詠み、どちらの歌も詞書には石と記されていることが確認される。また、二首とも岩に菊や松が生えてい

る景を珍しいできごととして歌に詠むのであるが、こうした景を詠む歌は以下にあげるように和歌史の中で類型化された表現としてあった。

たねはあれどあふ事かたきいはのうへの松にて年をふるはかひなし

後撰集・恋四・八〇七・よみ人しらず

いはの上の松にたとへむ君へは世にまれらなる種ぞと思へば

拾遺集・雑賀・一一六五・道長

後撰集八〇七歌や拾遺集一一六五歌はともに岩を植生を許さない物質として扱い、岩に松が根づくという稀有な景を想定する。このような岩を詠む歌は類型化が著しく、拾遺集一一六五歌にみられるように、その希少な出来事に賀の意味を託す歌もみられた。先に取り上げた公任集一四一歌と恵慶集一四七歌も、こうした岩の景を詠む歌の系の中に位置づけられるのであり、それらの歌は和歌表現として成熟していた〈植生する岩〉の景を利用することによって、歌にその稀な事態を意味する景の構成を果たしえたのである。換言すれば、石は和歌の言語体系において、景を構成する岩ほどには成熟した言葉となるには到っていなかったがために、歌に導入されなかった。しかし、和歌史の中で石を詠んだ歌をみつけることはできる。決して数多いとはいえない石を詠む歌とはどのようなものなのか。

をんないしとかはらとをつつみて

わがなかはこれとこれとになりにけりたのむとうきといづれまされり

一条摂政集・九九

かへし本院にこそ

これはこれいしといしとのなかはなかたのむはあはれうきはわりなし 一〇〇

一条摂政集九九・一〇〇歌では、女が石と瓦をつつんでそれと共に歌を贈り、私たちの中は石と瓦のように縁のないつまらないものになってしまった。それでもあてにならない末を頼りにすると、別れの憂さとどちらがましでしょうか、と詠む。それに対して、男は自分たちの仲と石と石との仲は別だと答え、自分のことを頼りにしてくれるのならいとおしいが、別れるというのならばやむをえない、と詠む。この贈答歌において、石は情が薄れた二人の関係を強調するために持ち込まれ、石は恋とは縁遠いものとして扱われる。

きさの木

怒り猪のいしをくゝみて噛み来しはきさのきにこそ劣らざりけれ

拾遺集・物名・三九〇・輔相

「物名」歌にはさらにくだけて口語短歌となることをゆるされるよろこびがあったら

う」<sup>15)</sup>という指摘が端的に示すように、物名歌である拾遺集三九〇歌は、一首の中に「きさのき（象の牙）」という物の名を詠み込むことで目的は果たされるのだから、怒った猪が石を口に含んで噛みながらやってきたのは、象の牙にも劣らないほど怖いことよという内容は、戯画的なおもしろさとして詠まれることを意図する。さらに、怒り・猪・石・くくむ・噛む・きさのきのような和歌に縁遠いとされる卑俗な言葉の過剰な羅列からは、そうした言葉をあえて歌の中に持ち込むことによって奇を衒う試みであったとも解釈されるのである。

これらの歌をみる限り、石は和歌の言葉としては馴染んでいなかったが故に、その違和を利用して和歌に取り込まれていることは強調されてよいだろう。いわば、石は日常言語の体系の中に属しており、歌に詠まれるべき言葉として意味を共有されていなかった。一方、岩は古くから数多くの歌に詠まれ、景を構成する言葉としてあった。であればこそ、日常言語の中で石として名指されていたそれは、歌に取り込まれる際に、歌の言語体系の中に既に定着をみていた岩へと変換されていたのである。

#### 4. 石の〈発見〉

前章において、和歌に詠まれた石は日常言語として和歌の言語体系を異化するものとして登用されていたことを考察した。しかし、それはある時期からさかんに詠まれるようになり、取り込み方も変質する。『歌枕歌ことば辞典』は「さまざまな石が和歌に詠まれるようになるのは院政期に入ってからである」<sup>16)</sup>と指摘するが、その背景についてまで触れられることはない。石の〈発見〉期のできごととしては、まず院政期に初めて「石」という歌題が登場したことを指摘することができるだろう。『永久百首』には雑の歌として「石」の題が設けられている。永久四年（1116）、永久百首は堀河院と中宮篤子内親王にゆかりの深かった藤原仲実・源頭仲・源俊頼らによって詠出された。「石」の歌題のもとに詠まれたのは以下の七首であり、五一三歌の「おきのしら石」、五一四歌の「まごふの石」、五一七歌の「かはらの石」はそれまでは歌に詠まれたことのない石の表現であった。「石」の歌題としては、『永久百首』の詠者の一人である俊頼の私撰集『散木奇歌集』にも、いしなとりの石に寄せて十の歌を詠み、石に記したとする歌が収められていることを確認することができる。

また、「寄石恋」という歌題が現れるのもちょうどこの時期であった。『新編国歌大観』は平安期にこの歌題のもとで詠まれた歌を五首載せるが、それらはいずれも院政期前後に成立したものであった。さらには、『俊頼髓脳』をはじめとする歌論書も石を熱心に取り上げるようになる<sup>17)</sup>。それらは石を詠む歌の解釈を試みるだけでなく、さまざまな石の名を列挙しようとする。そこで、本章では『永久百首』の石の題詠歌の分析を通して、和歌の中で石が前景化されていく思考のありかたを探ることとする。

『永久百首』雑・石

五一三 浪たててかるとばかりはきこゆれどかへるも見えずおきのしら石 顕仲

五一四 たのめなほ河せの砂としふりてまごふの石とならん世までに 仲実

『永久百首』五一三 - 五一九歌において、石のカタログのように並べられた歌は、そこで多様な石の表現が試みられていたことを伝える。五一三歌は海の景を詠む。波間に立つ沖のしら石とは、『作庭記』に示された大海様に似るが、それは歌に沖の岩として詠まれる景であり、石として詠み直すところにこの歌の新しさがあった。五一四歌は、河瀬の砂が年を経て「まごふの石」となる世までそれでもなお私のことを頼りにしておくれと、詠む。「まごふの石」とはどのようなものか明らかではないものの、五一六歌の「ちびきの石」のように石を「一の石」と呼ぶことはちょうど歌枕の形をとる<sup>18)</sup>。ある石を無二のものとして位置づけ、その固有性を歌に詠むという歌枕化の働きは、〈発見〉された石を和歌の言語体系の中へと取り込もうとする力として捉えられるのである。

五一五 石はさもたちける人のこころさへかたかどありて見えもするかな

俊頼

五一五歌は石を前景化する和歌の思考を最も顕著に表している。この歌では石はいかにも立てた人の心までもが、立てられた趣向の中に才として見えるものだと詠まれ、石とは作庭によって立てられたそれであることは明らかである。二節で考察したように、それまで作庭における石は歌では岩と詠まれていた。しかし、この歌は石を石と詠むのであって、石が岩として詠まれることが必須でなくなったという点において画期的なものであり、石は岩のように和歌の言語体系の中に位置づけられる言葉として十分に成熟したとみることができる。こうした石の歌語化を準備したものこそが、ほかならぬ作庭における石であったことは強調してもしすぎることはない。

五一五歌は眼前にある庭の石を見、その景を詠むという実に単純で素朴な発想に支えられてはあるものの、それまで和歌は石を通して幻視された岩の空間を詠んできたのだから、眼前にあるそれを石と名指し直す行為自体が、石の景を岩とは異なる叙景の層として立ち上げたという点で、和歌表現史上の大きな飛躍としてみなされなければならない。庭に立てられたそれは岩ではなく、石であるというコロンブスの卵的な認識の転回において詠まれた叙景歌は、和歌史の流れにあって言葉に固着した和歌の記憶を断ち切るための切実な試みの果てに開かれた地平であった。

五一六 をしからでなげもやられぬ我が身こそちびきの石のたぐひなりけれ

忠房

わが恋は千引の石を七ばかり首に繫けむも神のまにまに

吾戀者千引乃石乎七許頸二將繫母神之諸伏

万葉集・卷第四・七四三



五一六歌で取り上げられる「ちびきの石」は、万葉集七四三歌に初めて詠まれた。わが恋のためならば千引の石を七つだつて首にかけよう。神の思し召しのままに、と詠む歌に取り上げられたちびきの石は、長い間、歌に取り入れられることはなかったが、平安時代中期に入って大江匡衡らによって再び詠まれることとなる。

なほちびきのいしにてなどいへる  
まつとせしやどにいしをばつみおきてさらにちびきに身をばなせとや

匡衡集・三三

万葉集受容の問題として考えるならば、万葉集に詠まれたちびきの石が、恋の決意の固さを強調するために用いられた喩えであったのに対して、匡衡集三三歌では石が屋敷の庭に積み置くものとして実体化される。この歌それ自体が伝えるように、石は歌の詠まれる空間に隣接する庭に立てられていたからこそ、可視化され、実体化される契機を与えられたのである。

院政期に入ると、ちびきの石はさかんに取り上げられるようになる。俊忠朝臣歌合や源行宗集、散木奇歌集にもちびきの石が詠まれる。俊忠朝臣歌合では、永久百首で「まごふの石」を取り上げることになる仲実がちびきの石を詠み、次のような判詞を受けている。

いかにせんちびきのいしはくだくとも人の心はゆるぎげもなし 十二番・右  
右のうたにちびきのいしなどは万葉集にもはべるもしりがたきことにておも  
ひならひたることよまれたれば証はおしはかられておそろしきにかつとま  
うしつ

いかがしよう、ちびきの石を砕くように、心を砕いて相手のことを思っても、その人の心は揺さぶられる様子もないと詠んだ歌に対して、判詞はちびきの石は万葉集にあるが、それがどのような石なのか知ることは難しいので、詠み手が思うところを詠んだのだが、なぜちびきの石と呼ばれたのかという証までが想像されて驚くほどであり、勝ちと申した、とある。

この歌はちびきの石のいわれを詠んだという点において評価されている。万葉集におけるちびきの石の歌の成立にまで遡及することが不可能となったとき、人々は歌を通してその成立を想像し、物語った。ここで注目したいのは、「くだくとも人の心はゆるぎげもなし」とあって、もはやどのような石であったのか復元不可能なちびきの石を、現前する巨石として詠んでいることである。ちびきの石は庭に立てられた石と同じように実体化されたが、それは成立の物語においても定着をみたのである。

五一七 きみが代のかずにしとらばうちのぼるさほのかはらの石もたえじな

五一七歌は有名な大和国の歌枕である佐保の川を詠む。佐保川は万葉集に数多く詠まれ、平安時代にも「千鳥」や「霧」、「もみじ」などとともに詠まれてきた。

千鳥なくさほの河ぎり <sup>(たち)</sup>立ぬらし山のこのはもいろまさりゆく

古今集・賀・三六一・素性法師

ゆふさればさほのかはらの河ぎりに友まどはせる千鳥なくなり

拾遺集・冬・二三八・友則

「さほのかはらの石」を詠む五一七歌は、川原の石という实景に即した表現でありながら、これまでの佐保川詠では決して詠まれることのない表現であったと考えられる。川原には石があるという実にふとした発見であるが、それは石の〈発見〉があったからこそ可能となったことはいままでもない。それ以前には、川原の石という实景であっても和歌の言語体系の中には存在すらしていなかったのだから。

五一八 おく山の人もかよはぬ谷川にせぜの石ばしたれわたしけん 常陸

五一九 いかにして水のしたなるさざれ石のなかのおもひのきえせざるらん

大進

五一八歌の「いしばし（石橋）」はかつて万葉集にしばしば詠まれていたが、その後ふつりと和歌史から消えた。それが五一八歌においてそれが「いしばし」として歌に取り入れられたことは、ちびきの石と同様に万葉集受容の問題として扱うことができる。「いしばし」は石の発見とともに万葉集の中から再生を図られた言葉であったと考えられる。

五一九歌の「さざれ石」は万葉集以来数多くの歌で詠まれてきた言葉である。また、「おもひ」に「火」を懸け、水に沈む石の中に火がこめられているとする発想は既に伊勢集に確認され、歌の趣向としては新しさをもたない。そうであるならば、五一九歌が試みたのは、和歌に詠まれてきたこの言葉を改めて石のこととして捉えなおすことであつたといえるのではないか。

うらちかくなみはたちよるさざれいしのなかのおもひはしるやしらずや

伊勢集・四三四

それまで日常言語として異化を図られるために歌に用いられることの多かつた石は、岩を詠む叙景歌が占める和歌の言語空間の中にその居場所を与えられていなかった。しかし、院政期、『永久百首』の「石」の題詠歌にみられるような新たな石の表現を模索する動きが一気に噴出し、結果として万葉集の再評価の流れをもたぐりよせることともなっ

た。そのことは、庭に立てられ、眼前にあるそれは岩ではなく、実は石であるという〈発見〉によって駆動されたのであり、石の〈発見〉とは、庭石の〈発見〉であったとすらい換えることができる。それまでの岩を詠む叙景歌が和歌の共同体的記憶に依存するものであったと考えるならば、石を詠むという叙景の方法はそうした記憶に身をゆだねるのではなく、眼前にあるものを詠むという方法に突破口を見出すことによって、和歌の言語体系の網目を抜け落ちていた石の発見を可能にした。この時、石として語りつ別の像を現出させるというかつて和歌の叙景歌と連動してあったはずの作庭の思考は乗り越えられたとあってよい。こうして新たな叙景歌の回路は開かれたのである。

## 5. おわりに

『永久百首』や『散木奇歌集』に作庭における石を詠んだ源俊頼は、石の〈発見〉の動きを主導した。片岡智子氏は室町期の歌学者今川了俊による俊頼の批評を引きつつ、「見る」という言葉を詠んだ俊頼の歌における視座を考察している。了俊は歌学書『落書露頭』の中で俊頼の歌を「眼前の体」と評し、「いかさまにも和歌は眼前の只今にさしむかひて見様の体をはたらかさず読あらはすべきなり」（『了俊一子伝』）と論じた。こうした了俊の把握を受けて、「作品世界の中に露骨ともとれる手段をもって実際に見るといふ姿勢を顕わに設定したのも、やむにやまれぬ新風への試行過程として受けとることができよう」<sup>19)</sup>とする氏の指摘は、本稿で考察した俊頼の叙景歌をめぐる思考を補強するであろう。

俊頼は橘俊綱を養父としたとされるが<sup>20)</sup>、俊綱は土木事業を職掌とする修理大夫に任じられ<sup>21)</sup>、作庭への造詣も深かった<sup>22)</sup>。俊綱の別邸伏見亭には貴族たちが集い、和歌を詠み交わす文学サロンとなっていた<sup>23)</sup>。庭をめぐる場がまた和歌の詠まれる場でもあったことは、両者が想像力を通して連動されてあることを保証する。

ところで、後代に鴨長明は『無名抄』の中で次のように述べている。

一には名所をとるに故実あり。国々の歌枕、数も知らずおほけれど、其歌のすがたにしたがひてよむべき所ある也。たとへば、山水を作るに、松をうふべき所には岩を立て、池をほり水をまかすべき地には山をつき、眺望をなすがごとく、其所の名によりては歌の姿をば飾るべし。是等いみじき口伝なり。もし歌の姿と名所とかけあはずなりぬれば、ことちがひたるやうにていみじき風情あれど、破れて聞ゆる也<sup>24)</sup>

歌を詠むことを、庭を作ることを以てして解説するこの文章は、和歌と作庭との連関を把握する書き手によって記されたと考えてよい<sup>25)</sup>。『無名抄』が指摘するように、和歌と作庭とはその想像力において密接に連関していた。『作庭記』が記した作庭の方法、すなわち、石を眺めつつ、また別の像を現出させるという思考は和歌にも共有されてい

た。しかし、院政期に入って、和歌は作庭における石を発見し、『作庭記』の時代とは別の思考、つまり、庭の眼前の石を詠むという新たな叙景歌の方法を通して庭と交錯したのである。一方、作庭においても和歌の石への興味と連動しつつ、石の焦点化という方法を中世にかけて展開していくことになる。こうした院政期における石の〈発見〉に顕著に表れる和歌と作庭との連関の働きは、複数の表現形式を跨ぎこす想像力の動態として記述されるのである。

## 註

\*引用の表記は『作庭記』は林屋辰三郎校注「作庭記」『古代中世芸術論』「日本思想大系」(岩波書店 1973 年)に、『源氏物語』は「新日本古典文学大系」(岩波書店 1993-7 年)に、『無名抄』・『伊勢物語』は「日本古典文学大系」(岩波書店 1961 年・1997 年)に、和歌は『新編国歌大観』(角川書店 1983-92 年)にそれぞれ従う。

\*踊り字は「へ」、「へ」で表す。

\*引用部分の下線はすべて内藤による。

- 1) 本書はもともと無題であり、鎌倉時代以降に『前栽秘抄』として「本朝書籍目録」に著録された。『作庭記』の名は寛文六年(1666)の奥書のある写本に付けられていたもの。
- 2) 「日本思想大系」『古代中世芸術論』所収の「作庭記」は谷村家本を底本とする。管見によれば、これまで『作庭記』の成立については、谷村家本の奥書に「後京極殿御書」と記されていたことから群書類従本では作者を後京極良経としたが、室町時代を成立とする論(外山英策『室町時代庭園史』岩波書店 1934 年)によって否定された。その後の『作庭記』研究は、橘俊綱を著者とし、成立を十一世紀と推定する説によって主導されているが、その一方で、十二-十三世紀の成立を論じる考察(木村三郎「『作庭記』新考」『造園雑誌』47 卷 4 号 1984 年 3 月)も見られ、いまだ明らかではない。よって、本稿では『作庭記』を暫定的に十一世紀成立の書物として論じるが、その成立については別稿にて考えたい。
- 3) 『作庭記』に関する論考は数多くあるが、『作庭記』と橘俊綱との関係については、森蘊『平安時代庭園の研究』桑名文星堂 1945 年、田中剛『作庭記』相模書房 1964 年、川瀬一馬「園方(作庭)の古伝書について」『書誌学』7 号 1967 年 2 月、田中正大「庭園論としての作庭記」『芸能史研究』15 号 1966 年 10 月、飛田範夫『「作庭記」からみた造園』SD 選書 193 鹿島出版会 1985 年、太田静六『寝殿造の研究』吉川弘文館 1987 年、石母田正「作庭記」『石母田正著作集』第十一巻 岩波書店 1990 年(初出『展望』1965 年 7 月)、重森完途「『作庭記』の成立」『図書』498 号 1990 年 12 月がある。
- 4) 橘俊綱は後拾遺集に四首、千載集に一首を採られた歌人でもあった。歌人としての橘俊綱については、真鍋熙子「橘俊綱考—その一、伝記をめぐって」『平安文学研究』25 号 1960 年 11 月、安田純生「橘俊綱について」『城南国文』2 号 1980 年 12 月。

5) 『作庭記』 226-227 頁

6) 大学寺に人へあまたまかりたりけるにふるきたきをよみ侍ける  
たきの糸はたえてひさしく成ぬれど名こそ流て猶きこえけれ

拾遺集・雑上・四四九・公任

大覚寺のたきどのをみてよみ侍ける

あせにけるいまだにかゝりたきつせのはやくぞ人はみるべかりける

後拾遺・雑四・一〇五八・赤染衛門

7) 『源氏物語 五』「新日本古典文学大系」岩波書店 1997 年 155 頁

8) 『源氏物語 二』「新日本古典文学大系」岩波書店 1994 年 401 頁

9) 胡蝶巻の冒頭部分は、引用された神仙思想を典拠とする漢詩文をめぐって、権力の形象化としての六条院を読み解く論（小林正明「蓬莱の島と六条院の庭園」『鶴見大学紀要』二四 1987 年 3 月）や、「漢詩文が和歌的四季感によって置き換えられて認識されてゆく」点に、六条院の暗い前途をみる論（岡部明日香『源氏物語』胡蝶巻冒頭場面の引用表現—漢詩文と和歌的世界の交錯』『論叢源氏物語 3』新典社 2001 年）など各論の交錯する場面であった。松井健児氏はこの場面では「池に浮かぶ船のなかから、女房たちの視線によって、はらかな寝殿の姿が見取られている」ことを強調し、「象徴的な神仙境としての異郷空間からの視線である以上、それはたやすく不気味な異界からのまなざしに転じる可能性を秘めて」といると指摘する。幻視空間としての庭を論じる氏の考察に示唆を受けた。

10) 『作庭記』 240 頁 □は写本において判読不能な文字を示す。

11) 『作庭記』 243 頁

12) 『今昔物語集 四』「日本古典文学大系」岩波書店 1962 年 281 頁

13) 『伊勢物語』「新日本古典文学大系」岩波書店 1997 年 153-154 頁

14) この一首については「あかねども」の解釈をはじめとして、藤井貞和氏にご教示を受けた。『伊勢物語』八十七段では、「長さ二十丈、広さ五丈ばかりなる石のおもて、白絹に岩をつつめらむやうになむありける」と語られ、石は岩へと喩えられる。

15) 藤井貞和「枕詞、序詞とフルコト（＝古語、古寺、縁語）」『詩の分析と物語状分析』中古文  
学研究叢書 7 若草書房 1999 年 92 頁

16) 片桐洋一編『歌枕歌ことば辞典』角川書店 1983 年 90 頁

17) 『綺語抄』（藤原仲実著）、『和歌童蒙抄』（藤原範兼著）、『八雲御抄』（順徳院撰）は院政期以降に成立したが、石の名を列挙して石への興味を示す。

18) 「ふつう今日考える意味での地名（例えば「武隈」「あこや」など）だけを歌中に詠み込むわけではない。これはきわめて顕著なことであって、地名を冠した「山」や「河」や「関」や「岸」あるいは「橋」などが歌中に詠まれるものをさす」（藤井貞和「歌枕のコスモロジー」『大系 仏教と日本人 六一遊行と漂白』春秋社 1986 年 290 頁）

19) 片岡智子「源俊頼の叙景歌における視座—「見る」姿勢の特質について—」『ノートルダム清

心女子大学紀要 国語・国文学編』第二巻第一号 1978年 19頁

平安貴族にとって「眼前」にあるものが、すなわち庭であるというのはたやすい推測であろう。

- 20) 俊頼と俊綱については、真鍋熙子「橘俊綱考—その二、俊綱の周辺」『共立女子大学短期大学部紀要』4号 1960年12月、関根慶子「源俊頼」『和歌文学講座』第六巻 1970年 桜楓社、吉原栄徳「橘俊綱の作歌活動」『平安文学研究』54号 1976年11月、「源俊頼の和歌形成—俊綱と経信」『国語と国文学』1991年2月号。「俊綱は関白頼通の子で橘家に養子となり、伏見に豪壮風雅な別邸を構えて歌会や管弦の遊びを催したことは有名であるが、こうした人の養子となったことは俊頼の生涯に何らかの影響をもたらしたであろう」（関根 314-315頁）、「俊綱が『万葉集』からどれほどの影響を受けたかは現存の歌だけでは測り難いが、珍しさを志向した『金葉集』の撰者源俊頼に多大の影響を与えたことは容易に想像できそうである。俊頼は俊綱の養子であったし『万葉集』は当時まだ「在る所稀」だったのである」（吉原 213頁）

- 21) 『尊卑分脈』第1篇「新訂増補国史大系」吉川弘文館 1961年 48頁

- 22) 俊綱と作庭との関係については、上杉和彦「平安時代の作庭事業と権力—庭石の調達を中心に」『王朝の権力と表象—学芸の文化史』森話社 1998年、本中眞「橘俊綱の名園選考基準（「地形」と「眺望」について）『日本古代の庭園と景観』吉川弘文館 1994年を参照。俊綱と白河院との次のような応酬も残されている。

白河の院、いちのをもしろき所はいづこかある。ととはせたまひければ。一にはいしだこそ侍れ。次にはとおほせられければ。高陽院ぞさぶらふらんと申に。第三にはとばありなんやとおほせられければ。鳥羽殿は君のかくしなさせ給たればこそ侍れ。地形眺望などいとなき所なり。第三には俊綱がふしみなどやさぶらふらんとぞ申されける。こと人ならばいと申にくきことなりかし。高陽院にはあらで平等院と申人もあり  
(伏見の雪のあした「藤波の上 第四」『今鏡』167頁)

- 23) 俊綱には伏見亭を詠む歌が残されている。

伏見といふ所に四条の宮の女房あまた遊びて、日暮れぬさきに帰らむとしければ  
みやこ人暮るれば帰るいまよりは伏見の里の名をもたのまじ

後拾遺集・雑五・一一四六

「養父俊綱の家の歌会で詠出された親交ある同族の先輩歌人の作品を、俊頼はまず十分に承知していたものと思われる。」（田仲洋己「源俊頼の周辺」『平安後期の和歌』風間書房 1994年 119頁）

- 24) 「無名抄」『歌論集能楽集』「日本古典文学大系」岩波書店 1961年

- 25) このほかにも「月冴ゆる氷の上に霰降り心くだくる玉川の里」について、「是はたとへば石を立つる人のよき石を得ずして、小さき石どもを取集めて高くさし合せつゝ立てたれど、いかにも真の石には劣れるやうに、わざとびたるが失にて侍るなり」と、歌のよしあしを作庭の方法を用いて説明する。