



「雁のひとり」考：後期京極派歌風の形成をめぐって

金，亜奇

(Citation)

國文論叢, 60:1-17

(Issue Date)

2023-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100483038>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100483038>



「雁のひとり」考

——後期京極派歌風の形成をめぐる——

金 亜 奇

はじめに

鎌倉時代後期から活動し始めた京極派グループは、大きな特徴として特異な和歌表現を多用することが認められている^①。後期京極派歌人編纂の『風雅集』に入集した、九例の「雁のひとり」もこの特徴に当てはまる表現である。当該表現は、新古今時代の「山たかみさこそあらしの名なりとも残る木のははかりの一行」(建保四年八月二十四日歌合・十七番左・「寒山雁」・家宣)というようにならずかな一例以外、主に京極派関係の歌人によって愛用されていたという^③。実際、常に結句として詠まれる「雁のひとり」は、前期京極派の編纂した『玉葉集』を含めて、『風雅集』以外の勅撰集には一度も採られていない。『風雅集』の「雁のひとり」を含む歌を以下に列記する(下段の算用数字が集での歌番号であるが、本稿では便宜上、以下の歌に言及する時は丸囲み数字を使うことにする。なお、括弧内の詞書は前歌によって補足)。

【春歌中】

(帰雁を)

- ① 137 入がたの月は霞のそこにふけてかへりおくるるかりのひとり
つら

永福門院内侍

【秋歌中】

伏見院に三十首歌たてまつりける時、霧中雁を

- ② 532 霧うすき秋の日かげの山のはにほのほのみゆるかりのひとり
つら

従三位為信

秋歌に

- ③ 533 夕日かげさびしくみゆる山もとの田のみにくだるかりのひとり
ひとり

後伏見院中納言典侍

百首歌たてまつりし時

- ④ 534 夕霧のむらむらはるる山ぎはに日影をわたるかりのひとり
覚譽法親王

つら

百首御歌に

(花園) 院御歌

⑤ 539 雲とほき夕日のあとの山ぎはにゆくともみえぬかりの一行

(秋歌とて)

大江宗秀

⑥ 543 秋風にうす霧はるる山のはをこえてちかづくかりのひと

つら

二品法親王尊胤

⑦ 545 秋風のたかきみ空は雲晴れて月のあたりにかりのひとつら

【雑歌上】

百首歌たてまつりし時

前大納言尊氏

⑧ 1545 秋風にうきたつ雲はまどへどものどかにわたるかりのひと

とつら

題しらず

藤原頼清朝臣

⑨ 1546 晴れそむる峯の朝霧ひまみえて山の端わたるかりのひとつら

右の歌の大方は、霧・霞・雲のなかで、薄明の光線を受けて飛ぶ(あるいは降りてくる)「雁のひとつら」を淡彩的に描出している。小さく捉えられた雁の隊列は、空間の広がり暗示し、その背景となった月や山と相俟って自然の大観を形成している。『風雅集』がこのような類似性の高い歌を多数採り入れ、「秋歌中」の巻頭近くに断続的にあるいは連続的に並べ、しかも朝から夜までの

各時間帯^④にも周到に配しているところを見ると、当該表現は、意図的に撰入されたもので、後期京極派の性格を強く反映していると考えられる。以下、「雁のひとつら」への考察を通して、後期京極派歌風の形成過程の一端を探ることとしたい。

一、「雁のひとつら」の属する表現類型

『玉葉集』と『風雅集』には、以下の歌の傍線部で示すような、「雁のひとつら」と類似する表現が多く見出せる。

大井河すさきのあしはうづもれて波にうきたる雪の一村

(玉葉・冬歌・九七一・「題しらず」・宗尊親王)

いましかも夕だちすらし足びきの山のはかくす雲のひとむら

(風雅・雑歌上・一五一四・「夏歌に」・源顕氏)

この種類の表現は、「○○のひと○○」(名詞+の+ひと+助数詞)という構造を持ち、常に体言止めで用いられ、京極派和歌表現の一類型として認められている。^⑤以下、この類型的表現を「A類表現」、その用例を「A類歌」と略称する。A類表現は、京極派歌人が「印象を集中せしめるために」使われていると指摘され、あるいは「風景に対し二つの視点をおき、これを対照的に描写する」手法^⑦、「遠近法的に空間を形成する」技法の具体例として挙げられたことがある。^⑧

旧稿では、A類表現は古くからあり、新古今時代から一つの表現手法として定着し、二十一代集のなかでは『玉葉集』(十三首)と『風雅集』(三十一首)によって最も高く評価されていると述べ

た。⁹当時、用例数の多い表現を取り上げてA類歌歌風の変遷を巨視的に検討したが、取り立てて「雁のひとつら」を論じたのではなかった。本稿ではまず、新しい用例調査に基づき、旧稿の結論に修正と補足を加えつつ、「雁のひとつら」を中心にA類表現の史的展開を見直したい。

『古今集』の「夏の夜の臥すかとすれば郭公なくひとこゑに明くるしのめ」(夏・一五六・貫之)以後、ホトトギスは一晚に二声鳴かないという観念が形成され、かえってその「一声」によって掻き立てられた感情が常套的に詠まれてきた。¹⁰おそらくその流れを汲んで、『後撰集』前後において、A類表現のなかでは最も早い例である「よはのひとこゑ」が創出された。「五月闇くらまの山のほととぎすおぼつかなしやよはのひとこゑ」(清正集・二三)に見られるように、夜中に聞こえるホトトギスの一声は、夢か現かという疑惑の感情を抱かせ、ひいてはその声に対する歌人の執着心、待つときの焦燥感などの感情をいつそう強めている。これを結句に置くのは、鳥の声が急に立ち止まるような緊張感を持たせ、同時にこの儚い鳴き声の余韻を言外に漂わせようとしたためであろう。

当該表現は、一条朝前後において急増し、一つのパターンとなっではじめて『後拾遺集』に入集するに至った。新古今時代から、「よはのひとこゑ」に類似する、本稿で言うA類表現が発達するようになったと見られるが、京極派二集以外のほとんどの勅撰集は『後拾遺集』の例に倣って「よはのひとこゑ」だけを尊重し、その他のA類表現を閑却している。

さて新古今時代に生まれたA類歌の新風について見ていきたい。

夏の夜の有明の空に郭公月よりおつる夜半の一声

(三体和歌・三二・夏「ふとくおほきによむべし」・寂蓮)

このさとは雲の八重立つ嶺なれや麓にしづむ鳥の一声

(後京極殿自歌合・八十八番左・山家の心を)

寂蓮歌では、ホトトギスの冴えた一声は、天地の間にそれを妨げるものが一切ないかのように、月から直に地面に落ちると表され、夏の夜の閑謐な風景が爽快に描写されている。一方後者の良経歌は、この里は、八重の雲が立ち重なる峰にあるからだろうか、鳥の立てたひと声が麓に沈むように聞こえると詠んでいる。この歌は「身をうしと人しれぬ世を尋ねこし雲のやへ立つ山にやはあらぬ」(後撰集・雑歌二・一一七三・読み人知らず)を本歌としているように、喧騒や煩惱から離れた隠居の秘境を、重層する空間のなかから垣間見せているのである。この二首は、ホトトギスのひと声そのものに注目する前代の「よはのひとこゑ」歌から一步出て、一声という表現を借りて空間の広がり・奥行きを形成している。十三代集の時代になると、空間の広がりや奥行きの表出は聴覚から離れ、視覚的に構築されるようになる。

へだてつるかきねの竹もをれふして雪に晴れたる里のひと村

(玉葉・冬歌・九九二・題しらず・雅孝)

見わたせば山もととき雪の内に煙さびしきさとのひとむら

(風雅・冬歌・八五三・「冬地儀といふ事を」・直義)

雅孝歌は、一面の雪景色と同時に晴れている視界のなかに、ひ

とかたまりの村落が佇む風景を描写している。遠くまで続く雪の大地に施された点景が、かえってその周りの空間の広さを意識させている。直義歌は、吹雪のなかでもの寂しく炊煙をあげている山麓の村里に注目している。薄い炊煙で象徴された村人の営為の頼りなさと対照的に、自然の雄渾さが滲み出ている。

以上の如く、A類表現で形成された空間の美的志向は、およそ寂蓮歌と雅孝歌に見える清澄美と、良経歌と直義歌の示している半透明の美に分類できる。そしてこの二種類の美意識は、「雁のひとつら」歌に継承されていく(第四章で詳述)。

一方、既述したように、「よはのひとこゑ」は、ただでさえ待ち遠しいホトトギスの声に、「夜半」と「一声」という限定の条件を加えることによって、その珍しさの度合いをあげている。このような限定された情景を通して自然景の特質を引き出す方法は、新古今時代では視覚的描写に応用されていく。例として「いつも見し松の色かは初瀬山さくらにもる春のひとしほ」(正治初度百首・一三二五・春・定家)を見ると、一面白色の花盛りの隙間から溢れる松は、常緑樹ながら一層春らしい青色を呈している、と描写されている。このように新古今時代では、A類表現は、華麗鮮明な色彩対比を通して一箇所の風景を突出させるのに使われていたが、十三代集の時代、以下の歌に見られる傾向が顕著になる。

煙たつ野ばらの末を見渡せば草葉にまじるさとのひとむら

(洞院撰政治家百首・一七七八・「雑」・藻壁門院少将)

ゆくすゑに梢ありとはみえわかでかすみ色こきさとの一むら

(法性寺為信集・一一・「かすみ」)

少将歌は、野原の果て、草葉のなかに隠れている里のひとむらが炊煙によって発覚されたことを描写している。為信歌も同じ視野の果ての村里に焦点を合わせているが、この歌では、歌人は村里の外観を捨象し、ただそれを霞の奥の色濃く見える色彩の塊として捉えている。傍線部で示すように、この時代になると、一箇所の風景とその背景の境界線が曖昧になっている。すなわちこれらの歌では、新古今時代に頻繁に用いられた色彩の対比に取って代わり、枯淡な色彩を持つ素材、さもなくば霞・霧または煙のなかで色褪せた素材の作り出した色彩の調和が好まれている。この傾向も「雁のひとつら」歌に如実に反映されている(第四章で詳述)。

二、「雁のひとつら」が評価されるまでの 和歌史的展開

それでは、A類表現、ことに「雁のひとつら」は京極派歌人の間でどのように使われていたのか。京極派の確認されている最初の歌合、弘安八年(一二八五)四月の歌合に見られる比較的早い段階の用例から、その展開を追っていく。

九番 鳴 左持

鳴のたつ野沢のしみづ夕日さえ秋風なびく草のひとむら

右

具頭

ながめつつひとりあはれをつくすかな鳴たつ沢のうす霧の空
権中納言局

ひとりあはれをつくす霧の空、いとど優にも侍るかな、秋風なびく草の一むら、これ又景気みる心地して、夕日のかげも心うつり侍り、いづれをまさると申すべきにか侍らん

具顕歌は、鳴の立ち止まっている野の中の清水に、色鮮やかな夕陽が反射し、秋風になびいている草のひとつらを歌っているのであろう。傍線部をみると、当該歌に対して、東宮（熙仁親王、後の伏見院）とされる判者は、まるで実風景を見るかのような心地がすると称賛している。『新編国歌大観』で調べると、具顕歌に先行する「草のひとつら」の用例は、雅有の「秋をへば野辺とやらならむ虫のねもかつがつしげき草のひとつら」（隣女集巻二・四七二）しか見られない。『春の深山路』弘安三年六月二日の記事によると、具顕は東宮とともに雅有から古今集の談義を受けたことがわかる。そのため、師に準ずる雅有の表現を自らの歌に取り入れた可能性が考えられる。一方、「草のひとつら」から東宮グループの流行語の一端も垣間見られる。伏見院家集の現存する部分に二十五首のA類歌が見られるのはこれと無関係ではなからう。一部を以下に列挙する。

雨になるながめのすゑに消えはてぬ霞のしたの木々のひとむら
(七七三・「遠樹」)
けぶりつる木ずゑのいろのあとやこれなほさと遠きもりのひとむら

(一一三六・「鞆中」)

さよふけてやどもるいぬの声しげし人はしづまるさとの一むら
(一一五〇)

その後、「三十番歌合」（正安二・一三〇〇年―嘉元元・一三〇三年）で兼行の詠んだ「羽かはす夕の雲はかつ消えて風に残れる雁のひとつら」（八番左持・「暮天雁」）に対する判詞が注目される。なおこの歌を含めて、京極派の始発期において兼行には二首の「雁のひとつら」で結ぶ歌が見出せる。京極派歌人のなかではかなり早期の作例として留意すべきである。ところで、右の歌に対して為兼とされる判者は以下のように記した。

上句のつづき如何、判者のならひ是を難ず、しかれども、下の句に雁のひとつらと侍るうへ、さしてをちどなるべきにもあらず、かかる風体もまた一の格法なれど、風に残れる雁、あまりいりほがにや

これによると、当該歌では、判者が「雁のひとつら」という結句だけを摘出して評価し、これを「一の格法」と認めたことがわかる。これとほぼ同時期、乾元二年（同年改元嘉元・一三〇三）五月の歌合において、「君すめばなほもいく世のやどの庭に木だちふりぬる松の一もと」（二十五番左持・「庭松」）という家親歌に対して、衆議判の結果に基づいて為相は「御製中に此下句有同類之由、雖有沙汰、例祝言被成持畢」との判詞を執筆した。確かに現存の伏見院家集に「松の一もと」そのものは見当たらないが、既述したように「同類」表現は二十五例を数える。故に、A類表現

は伏見院の影響下で、為兼の是認に裏打ちされる「一の格法」、すなわち一つの表現類型として京極派グループに認識されていたという可能性が高い。

一方、伏見院本人は、嘉元（徳治年間（一二三〇—一二三三））成立の「二十番歌合」において、對手となった為兼歌に感服し、「山本の田面よりたつしら鷺の行方みればもりの一むら」（十五番左負・「鳥」という自詠を「尋常の歌、立ちならふべきかざりにあらず」と厳しく批判した。「尋常」は謙辞としての一面もあるが、院が多数のA類歌を作ったことを想起すると、これはある程度事実でもあろう。さらにこれは、A類表現が京極派に限らず一般的に使われていたことをも物語っている。

時代を遡り貞永元年（一二三二）成立の「順徳院百首」をみると、定家が朱点をつけた二十三番歌とその「評語」は注目に値する。唐沢正実氏が京都女子大学蔵本（Y・K・九一・一二・J）から掲出した『新編国歌大観』底本未載の「裏書」と合わせて以下に引用する⁽¹⁵⁾。

夏の日の木のまもりくる庭の面に陰までみゆる松のひとしほ

【評】風情又興味候、終句其源起於愚意近年纏頭之子細候之間先度令披露候

【裏】夏日之木間漏くる／又他子細不候、松のひとしほ明靜往年頗好之候、近年一切衆生之哥終七字皆此句候之故見飽候

裏書をみると、「往年」の定家は「松のひとしほ」を好んで使っ

ていたが、近年では「一切衆生」の歌がもっぱらこの七文字を結局とするため、結局「見飽」きてしまったという。これについて唐沢氏は「亜流の類が生まれれば、次第にその価値が失われ、ついにはその使用を戒めざるを得ない」と説明している⁽¹⁶⁾。「松のひとしほ」という表現自体は、定家の時代にはさほど多く見出せないため、裏書の批判はおそらく唐沢氏の指摘した「亜流の類」、すなわち本稿で言うA類表現全体に及んだものである。特に「一切衆生」という四文字から、当時ではA類表現がいかに使い古されていたかがわかる。同時代の源光行編の幼字書、『百詠和歌』にもA類歌が採られている点は右の裏付けとなる。

一方、評語をみると、第一章で述べた新古今時代のA類表現の発達は、定家と深く関わっていたと知られる。実作面でも、定家が二十五歳（文治二・一一八六年）で詠んだ「くれぬなりあすも春とはたのまぬに猶のこりける鳥の一声」（拾遺愚草・二見浦百首・一二〇）が同時代のA類歌の創作に先鞭をつけている。しかしこのようなA類表現の発達はむなしく、『新古今集』は同時代のA類歌の試作を高く評価せず、ただ三首の前代歌を取り入れている。

きかでただねなましものをほととぎす中中なりやはの一二こゑ

（夏歌・二〇三・「題しらず」・相摸）

しら浪に羽うちかはし浜千鳥かなしき物はよるの一二こゑ

（冬歌・六四四・「だいしらず」・重之）

しもこほり心もとけぬ冬のいけによふけてぞなくをしの一声

（恋歌・一・一〇五九・「題しらず」・藤原元真）

百年後の正安・乾元年間、京極派グループでは、歌風の確立¹⁸とともにA類表現も一つの「格法」として認識されるようになり、これまでにない数で『玉葉集』に入集するに至った。さらにその後の『風雅集』は、A類表現の入集数をいっそう増やし、『玉葉集』が打ち出した新傾向を「全面的に祖述振興¹⁹」しつつも、A類表現のうち「雁のひとつら」の歌を多数入れることで自らの独自性を強く主張している。疑問を持たずに当代のA類歌を大量に入集させた点では、『風雅集』は『新古今集』と正反対の態度をとった。

それでは、後期京極派が「雁のひとつら」を前面に出しているのは、なぜであろうか。

三、京極派の漢詩素養と「雁のひとつら」

前章で触れた「三十番歌合」において、「暮天雁」を題で作られた、「色薄き夕日のきはに飛ぶ雁の翅さびしき遠方の空」(七番左持・暮天雁・俊兼)に対し、判者は以下のような判詞を記した。

左の歌、夕日の際、飛ぶかりの翅淋しきなど待るは、彼清少納言が枕草子に、夕日はなやかにさして、山ぎはいとちかくなりたるに、雁などのつらねたるが、いとちひさく見えて飛びゆくなど、いとをかしとなん、唐の于革が、兩三箇雁夕陽辺、などいふ心をとられたるにや……

これにより、京極派歌人はおそらく『枕草子』と漢詩を通して、夕暮れの空を飛ぶ雁の隊列という光景を眼底に焼き付けたと推測

される。²⁰「雁のひとつら」の発想もこの系譜を引いているのである。一方、用語面では、京極派以前、「雁のひとつら」はもとより、雁の隊列を「ひとつら」と捉える歌でさえ稀である。「雁のつら」を描写する叙景歌はあるものの、それも以下に挙げたように、雁の鳴き声や形状の「乱れ」に主眼を置いており、雁の群れの整然としたさまを視覚的に描写する「雁のひとつら」とは異なっている。

雲まよりむら雨おつる秋かぜになくはつ雁のつらぞみだるる

(安嘉門院四条五百首・新賀茂の杜の百首「雁」・二五〇)

山のはの雲のはたてを吹く風にみだれてつづく雁のつらかな

(玉葉・秋歌上・五八三・「雁をよめる」・定家)

一方、漢詩文では、雁の隊列が「一行(いっこう)」として表現されるのは一般的である。とりわけ『和漢朗詠集』卷下「眺望」に収載されている以下の詩句が注目される(なお、「ひとつら」は「一行」の和訓であることは、本稿冒頭に掲載した⑤の表記から窺える)。

風翻白浪花千片

雁点青天字一行

風白浪を翻せば花千片

雁青天に点ずれば字一行

一行斜雁雲端滅

二月余花野外飛

一行の斜雁は雲端に滅ゆ

二月の余花は野外に飛ぶ

(六二四・白居易)

(六二八・源順)

「一行」は、文字に喩えられる雁の隊列の形状を捉える表現として、「千片」や「二月」など数的表現の対語として使われている。右の漢詩では、雁の飛ぶ空と地面（波打つ水面・残花が飛び散る野外）は対照的に描写され、いかにも「眺望」にふさわしい広い天地を構成している。次田香澄氏は、『風雅集』にも「自然の大観を展望した場合が多い」とし、そして同集で雁という素材が目立って使われているのはこの視点と関係があると述べている。小さく見える雁は、眺望の姿勢を暗示し、スケールの大きい風景描写に格好の素材なのである。一行（ひとつら・いつこう）の雁を通して広大な景観を表現する点において、『風雅集』と漢詩は共通している。以上のように、用語と発想の両面からみて「雁のひとつら」は漢詩の伝統を引くものと考えて妥当であろう。

実際、前期京極派代表歌人である為子と親子の家集には以下の歌が見出せる。

永仁二年（一二九四）四月御つぎ歌、詩詞 一行寒雁万山秋²²

ゆふ日そむる雲も秋なるくれがたの遠山ぎはを渡るかりがね

（為子集・五六）

永仁二年四月廿四日、一行寒雁万山秋

ひとそそきしぐるる山の夕ぐれにたへぬ声なるかりぞ過ぎゆく

（親子集・六二）

京極派が早い段階で「一行の雁」という題材を歌に取り入れようとしたことがわかる。この二首は、夕方を描写する点、雁と山

を取り合わせる点から「雁のひとつら」の先蹤と見てよからう。しかし為子歌は「雲も秋なる」という言い回しで題の「万山秋」を暗示し、親子歌は時雨の寒さに耐えられない雁の鳴き声で題の「寒雁」に描写の力点を置いている。どちらにも「一行」は取り入れられていない。

これに対して、同時期歌人の兼行は「雁のひとつら」を愛用し、第二章で引用した「三十番歌合」の作例以外、永仁元年の内裏御会でも「ふけ出でて残るくまなくすむ月のあたりの空に雁の一行」（七二）という歌を詠進したが、その歌風はむしろ後期歌人に尊重、評価されている。本稿冒頭に掲げた⑦がその影響を受けた好例である。

岩佐美代子氏は、為子・親子・兼行三人の家集は、永仁期京極派歌人の合意に基づき、勅撰資料として編纂された京極派の代表作品であると指摘している。為子と親子の歌集における「一行寒雁万山秋」という歌題は、このグループが「一行の雁」という題材の撰取を積極的に認めた事実を物語っている。一方、同じ成立背景を持つ『兼行集』には同じ歌題を持つ歌が見られないものの、三人の中では、かえって彼の作った「雁のひとつら」歌が最も後期京極派の作風に近い。兼行の例により、前期と後期京極派歌人の鑑賞眼の差が見出される。その差をつける要因の一つとして、後期京極派指導者である花園院の影響が考えられる。

『花園天皇日記』正中二年（一二三五）十二月二十八日条の裏書に、「近代有新渡書、号詩人玉屑、詩之髓脳也、与和哥義全不異、見此等之書、哥義自可披蒙」とあり、七年後の元弘二年（一二三三）二月二十四日条の裏書にも「弘法大師文筆眼心并詩人玉屑、

能述奥義」と記されているように、南宋魏慶之の手になった詩話集、『詩人玉屑』は、花園院によって高く評価され、院の和歌観にも頗る影響を及ぼしたと読み取れる。同書には、叙景に用いられる例ではないが、雁を「一行」と捉える漢詩がある。²⁴⁾

阿尾あすか氏によると、五山版『詩人玉屑』は正中元年（一二三四）には既刊となり、その加点者の玄恵が康永二年（一二三三）京極派主催の「五十四番詩歌合」にも出詠したため、同書は、この時までに「花園院以外の貴族達も容易に入手し詩作の手引きに「し得た」とされている。当該詩歌合には、「不見山中一段春」（四番左勝・「山家春興」・玄恵）、「何処權歌一曲声」（四十四番左負・「海辺眺望」・藤長）、「万里長江一笛風」（五十番左持・同行親）、「十里漁村一抹煙」（五十三番左持・同・俊冬）というような漢詩表現が多く見出せる。これらはおそらく、『詩人玉屑』に収載されている「夜深童子喚不醒、猛虎一声山月高」（卷十・詩趣・奇趣）や「天晴雁還、海闊孤帆遲」（卷三・唐人句法・入画）などを踏まえているのであろう。さらに、例えば「山容難見秋毫末、似有天辺一点青」（五十二番左勝・同・藤長）をみると、天辺の山容を一点の青色と捉える措辞は、自然の大観のなかにある一箇所に視線を向ける「雁のひとつら」、ひいてはA類表現の方法と極めて類似しているのではないか。

ここまで見てきたように、雁の形状の把握、またそれを通して大きな風景を現出させるという方法の確立は、京極派歌人の漢詩文素養を抜きにしては考えられない。特に『風雅集』の「雁のひとつら」歌への高い評価は、康永年間、花園院をはじめとする後期京極派歌人たちが『詩人玉屑』のような書物を通して、漢詩文で表現

された広い風景に触れ得たことと深く関係しているであろう。次に、「雁のひとつら」の歌風について具体的に分析していく。

四、「雁のひとつら」と宋代絵画の相関性

本稿の冒頭に掲載した「雁のひとつら」歌をみると、第一に注目すべきは、②④⑤⑥⑨と半数以上の歌が、雁と「山の端」「山ぎは」という山の稜線を取り合わせているところである。この観察の視点は、視野を遮る霧によるところが大きいと考える。⑨は晴れ始めると漸く「ひまみえ」るくらいの濃霧、②は雁がほのかに見える程度の薄霧、④はまだらに晴れていく夕霧、⑥は秋風に晴れていく薄霧をそれぞれ描写している。このように、濃度の差こそあれ、これらの歌の世界は同じく霧によって覆われている。そのため、霧をすかして見た山は、量塊感と立体感のある状態ではなく、霧の間隙より現れ、中空に漂うような山の一角となっているのである。また、④⑤のような夕方の歌では、夕陽が山の向こうへ沈んでいくため、手前の山容は夕闇に覆われて暗く見え、一方では山の稜線は残照に染まり自然に視線を集めている。前述した『枕草子』初段の影響はここにも読み取れる。さらにこれらの歌とは別に、①では帰雁が春の夜の月を背景に飛んでいるが、その月は「入がた」に沈みかけ、春霞の「そこにふけ」ているという、前出の山の一角と同じく不完全な形を見せている。

以上をまとめると、①②④⑤⑥⑨において、主要な景物である雁は繊細な、時には模糊とした線状となり、その背景としての山と月は、光線の弱まり・傾斜、そして霧や霞が覆い隠すことによって、その一部だけを見せている。すなわちこれらの歌では、画面

を構成する景観は、自然の一隅を表す点景として、象徴的に表現されているのである。描写が一箇所に集中すると、それ以外の空間は十分に描画され得ず、かえって広々とした自然の大観が形成されるのである。また、これまで取り上げた半透明の美を志向する歌とは異なり、清澄美を持つ⑦が、白い光を放つ月のあたりに、墨の線を断続的に引くように一つらの雁を配置するのも、点景で空間の広さを引き立てる方法と違わないであろう。

二つ目として、「雁のひとつら」歌の色彩感覚についてみると、この一連の歌は、月や霧など白系統の素材で淡彩的に画面を構成する歌（①⑥⑦⑧⑨）と、日光ことに夕陽の照射を画面に取り入れる歌（②③④⑤）との二類に大別できる。後者は見方によって鮮やかな風景と捉えることもあろうが、そうではない。具体的にみると、③で、雁の降る「田の面」が「さびしくみゆる」と表現されている背景には、西行の「霜にあひて色あらたむる葦のはのさびしく見ゆる難波江の浦」（山家集・五一四・「水辺寒草」）および「たままきし垣根のまぐず霜がれてさびしく見ゆる冬の山ざと」（同・五一五・「山家冬」）を本歌とする意識が窺える。西行歌では浦や山里が「さびしく見ゆる」のは、葦が霜にあたつて変色すること、および葛の葉が枯れることに起因しているため、当該表現は枯淡な風景描写に用いられると理解できよう。故にその系譜を引く③も、衰えた光線のなかの、荒涼とした風景を詠んでいると言える。また②と④では、一つらの雁が日光を受けて飛んでいるが、その光は霧によって薄められたものと考えられる。さらに⑤をみると、夕陽の余暉が照らしている山の端は確かに色鮮やかに見えるが、山の大半を包む夕闇の色が基調をなす当該歌では、

おそらくこの華やかな残照も一抹の色彩に過ぎないのであろう。これらの考察から、光線に強い関心を示す「雁のひとつら」歌でも、表現されているのは基本的には枯淡・暗澹たる色であると判断できる。

以上二点を考え合わせると、淡彩と陰影が交錯する自然の大観において、一隅の点景を取り上げる「雁のひとつら」歌は、水墨画の世界、とりわけ点景を巧みに使用する点では南宋画院に生まれ、日本にも舶載されてきた院体画の世界に通じているのではないかと思われる。

鈴木敬氏によると、南宋画院の代表画家・馬遠の山水画は、「ほんの一握りの山や水」という「自然の一角」を描写し、それ以外の画面に十分に描き込まないのが特徴であるという²⁶。この構図法は「馬の一角」あるいは「馬一角」と呼ばれている。馬遠子息、馬麟も父の構図法を受け継ぎ、「夕陽山水図」（図1）を描いた。



図1 夕陽山水図

写真提供：根津美術館（同館所蔵）

馬麟筆・理宗贊（1254）

絹本淡彩1幅

縦51.4cm 横26.6cm（本紙）

当該絵画について、板倉聖哲氏は、「簡潔な構図の中、三重の遠山と四羽の燕が対角線上に配されている。遠山の山腰は霞でかき消されており、霞の上方に夕陽の輝映を表すことで、地を生かした下方の霞の表現に実体感を与えている」と解説している。⁽²⁷⁾画讀と落款を隠してみると、この絵の筆墨は点景の描写に費やされ、広闊とした天地は単に地色で象徴的に表現されている。この方法は、自然の一隅に描写の重心を置く「雁のひとつら」歌と相通じるように見える。

南宋は、金によって華北地方を奪われた北宋王室が臨安という国土の片隅で再興した政権であるが、一二七六年に元によって滅ばされた。鈴木氏の考証によると、元に至ると院体画の対象となった山水は、「残山剩水」という亡国の山水を意味する詩語と結び付けられて評されるようになったという。⁽²⁸⁾あたかも宋人（または宋の遺民）が戦乱に直面していたように、日本では後期京極派歌人も南北朝の動乱に巻き込まれている。時代と国境の隔たりはあるが、似た境遇に置かれた両者が同じ自然の一角に目を凝らしているのは、果たして偶然であろうか。『風雅集』と残山剩水思想の関係についての考察は今後の課題としたい。

以上、「雁のひとつら」の歌風、またそれと南宋院体画との様式上の相関性について述べてきた。もとより京極派和歌が薄明の時間帯の、水蒸気の多く含まれる大気現象を通して、陰翳に富む風景を描写するところは水墨画の世界に近いと指摘されて久しい。⁽²⁹⁾「雁のひとつら」もその一例として捉えられるが、右に述べた構図上の類似性はまた、和歌と絵画という両文芸ジャンルの新たな接点として認められよう。

最後に、この方向に沿って後期京極派が宋代絵画を受容する現実的可能性を検討していきたい。

五、「雁のひとつら」評価の現実的基盤

——康永・貞和期の宋文化受容

堀川貴司氏によると、康永二、三年頃、尊氏・直義兄弟主催で、夢窓疎石をはじめとする五山僧の手によって「等持院屏風賛」が成立したという。⁽³⁰⁾十二首の画賛は『翰林五鳳集』に収められ、同書五十二巻に見られるうち八首は、「瀟湘八景」という中国の伝統画題を歌題で作られている。⁽³¹⁾これについて堀川氏は、「瀟湘八景その他の山水図を描くことによって、足利氏こそが中国文化受容を通じた文化創造の主導者であることを示してみせた」とし、「このとき瀟湘八景は、禪宗寺院の室内を飾る山水画の画題の一つから、新しい文化の象徴へと飛躍し、重大な意味を担わされること」になったと指摘している。⁽³²⁾

この武家の文化活動と同時に、持明院統では『風雅集』編纂の機運に乗じ、京極派歌壇が急速に活発化した。⁽³³⁾前でも触れた「五十四番詩歌合」は康永二年に開催され、『風雅集』前夜の京極派の雰囲気伝えてある。当の詩歌合について阿尾氏は、「海辺眺望」という題は「瀟湘八景図」の影響下に設立されたと推測し、禪僧と深い交流関係を持つ花園院、およびその他の京極派歌人は、前出した玄恵のようなパイプで最新の禪文化に触れ得たのであると説明している。⁽³⁴⁾なおここで想起されるのは、二年後の四月二十五日に可翁宗然が亡くなったということである（師守記）。斎藤清衛氏が指摘するように、宋代水墨画を学習していた画僧宗然の存在

は、この時期の「宋画の普及」を物語っている。⁽³⁵⁾

このような時代の風潮のなかで、花園院は長年にわたって唐絵の鑑賞と収集を熱心に続けていた。その日記により、院は資榮より背景に山水の書かれた「杜甫影」を（正和二・一三二三年、四月十八日条）、資藤より「虎一对」の唐絵を（同年十一月二日条）、俊光から「岩石唐絵」を（元亨二・一三二二年、十二月二十六日条）入手し、それ以外、二条道平（元応元・一三一九年、七月二十九日条）や尊胤法親王（元弘二・一三三二年、二月六日条）のような貴顕からも唐絵を贈られたと見られる。また、高岸輝氏は、院の周辺では、「豪信や幸増というプロの絵師、正親町忠季のようなセミプロ級の腕を持つ廷臣、そして直仁親王や進子内親王といったアマチュアの皇族まで、幅広いレベルの画人たちが百花繚乱のごとく作画活動を展開していた」と説明している。⁽³⁷⁾『風雅集』成立以前の暦応年間、花園院は洛西の萩原殿に隠棲するようになり、その周辺の動静を伝える記録も減少した。しかし高岸氏によって「萩原殿コレクション」⁽³⁸⁾と名付けられた絵画群の存在を考慮に入れると、院周辺の絵画鑑賞と制作の雰囲気はそのまま萩原殿に継承されていたと推測される。なお、院周辺の画人が描いたのは大和絵ではあるが、持明院統周辺で成立した「春日権現験記絵巻」や白描絵には中国絵画の影響がすでに看取されているため、彼らが真っ先に中国からの絵風を受容したことは考えられる。

筆者は以前、萩原殿で展開された京極派歌人の活動を考察し、同所において、花園院・進子内親王を中心に、自ら絵筆も執る後期京極派歌人たちによって、和歌と絵画の交渉を成り立たせる空間が形成されたと論じている。⁽⁴¹⁾ 康永・貞和年間の後期京極派では、

当主の花園院の影響下にある萩原殿が宋代詩画の受け皿としての一面を有することが考えられよう。

康永年間盛んになった京都の文化活動が宋代の絵画と深く関わっているなかで、『風雅集』成立前の後期京極派が「瀟湘八景図」のような宋代絵画に接近していたことは想像に難くない。実際、為相が為兼が「瀟湘八景」の題で「八景歌」を作ったことがあるため、京極派では、早くから宋代絵画から詠歌の養分を摂取した動きがあったと見られる。それでは、その延長線上に立つ後期京極派歌人は宋代の絵画に対していかなる態度をとっていたのか。

前にも引用した、「詩人玉屑、詩之髓脳也、与和哥義全不異、見此等之書、哥義自可披蒙」という花園院の日記を見ると、院にとつて『詩人玉屑』が説いた詩の理論は、「哥義」と「全不異」とわかる。となると、院は『詩人玉屑』が唱える詩画一体の思想にも触れ、それを理解したに違いない。具体的に、同書は、唐代詩人である王維の詩を「詩中有画、画中有詩」（卷十五・王維・詩中有画画中有詩）と評した蘇軾の言説を収録している。これは、まさに宋代になって広まった、詩と画は「同じく作者の人間的な心情に根ざす」という「詩画同源」の思想を強く現出させているものである。一山一寧もこの思想を主張したという指摘がしばしば見受けられるが、その出典は未だに見当たらない。

「五十四番詩歌合」を見ると、実作面にも、「詩画同源」の思想が京極派に浸潤したことを徴する証拠が見出せる（以下、訓読は私意による）。

黯淡孤舟煙靄裏

黯淡たる孤舟は煙靄の裏

漁蓑未だ晩雨初晴
満江風景混堪画
但不應摸款乃声

数声漁笛遠相聞
水洗長天絶片雲
煙景無辺教孰管
画工騷客自平分

沙嶼松低潮満処
海門山近月昇時
幽人相對更愁絶
難写画図難入詩

漁蓑未だ晩からず雨初めて晴
満江の風景混として画くに堪ふ
但に款乃の声（舟人の歌）摸すべからず

（三十七番左負・海辺眺望・有範）
数声の漁笛遠く相聞こゆ
水長天を洗ひて片雲絶ゆ
煙景無辺教孰をして管せしめむ
画工騷客自つと平分す

（四十七番左持・同・隆職）
沙嶼松低れて潮満でる処
海門山近くして月昇れる時
幽人相對して更に愁絶す
画図に写し難く詩に入れ難し

（五十四番左勝・同・玄恵）

有範の詩では、作者は絵師に成りきつて、眼前の風景は描くに堪えると評価している。隆職詩は、目の前の煙景は際限ないように見えるが、画工と騷客（詩人）がこれを平等に分けて詩と画で再現しうる、という機知であらう。風景を表出する方法として、詩と画は平等だという認識が窺える。玄恵詩は、目の前の風景を見たあとの憂愁は、詩と画のどちらでも表現しきれないと詠んでいるのであろうが、根底には隆職詩と同じ「詩画同源」の思想が流れていると考えられる。このように詩画を同一視するような思想が、京極派歌人の間に広まり、ひいては彼らの作歌活動に啓発を促したことが推察できる。

一方、以下の花園院詩も注目すべきである。

無限長江天外流
行雲尽処水悠悠
箇中不覺身漂泊
万頃煙波一葉舟

無限の長江天外に流る
行雲の尽くる処水悠悠たり
箇中身の漂泊を覺えず
万頃の煙波に一葉の舟

（四十六番左持・同）

この詩はまず、空の彼方へ無限に流れ出ていくような長江が、今にも天の果てに流れる雲と接するかのような情景を描き、次に視点を一転させ、広々とした水面を静かに漂っている「一葉舟」で結ぶ。この視点の置き方はやはり「雁のひとつら」を想起させる。一方、当該詩の発想、ことに舟の捉え方は、『詩人玉屑』に収められている蘇軾の「漁舟一葉江吞天」（巻十四・草堂・画山水詩）と極めて近似している。なお同書によると、蘇詩は、蘇軾が友人王詵の描いた「煙江疊嶂図巻」（上海博物館蔵）を見た後、深く感慨して作成したものであるという。

塚本麿充氏は、当該絵画は「(1)小さな岸辺の樹木、(2)広い水面とそこに浮かぶ二艘の船、(3)画面左側の白雲がわきおこる美しい青緑の山岳（番号は私意）」という三つの部分からなり、「全体を夢見るような美しい淡彩と繊細な描写が覆い、水面と空にはわずかに水色がさされて中心は塗り残されており、そのことで遙かに広がる水平線に雲がわき起こり、水と雲、そして峰々の境目が曖昧になつていく、広大な空間とそれに対した時の人間の限りない愁心を描き出している」と解説している。花園院詩の転句と結句

が表現する風景は、当該絵の中央に位置する場合(2)と極めて近い
している(舟の数は異なるが)。

無論、花園院が実際この絵を目にする機会はなかっただろうが、
「煙江疊嶂図巻」の雄大な水面の景色は、蘇軾の山水詩を経由して
花園院の漢詩に影響を及ぼしたのではないかと考えられる。つまり
後期京極派歌人は、絵画の実作に触れなくても、山水詩あるいは
跋文から、宋代絵画を間接的に受容することができるのであろう。

おわりに

以上、「風雅集」を特徴づける表現、「雁のひとつら」を介し、
後期京極派の歌風形成に与かる諸般の文化現象について考察して
きた。まとめると以下になる。後期京極派歌人は、和歌表現の伝
統に立脚しつつ、宋代の詩画という舶来文化からも詠歌の養分を
摂取していた。このような動きは京極派の早い時期から兆してい
たが、宋代文化が深く浸潤する康永・貞和年間、花園院を指導者
と仰ぐ後期京極派歌人の間で一層高まったと見られる。特に花園
院離宮の萩原殿は、和歌と絵画の交渉を成り立たせる空間として
注目に値する。

もとより『風雅集』における漢詩文の受容は、同集の性格を解
明するうえで重要な課題とされているが、宋代以降、文人が自ら
絵を描いており、詩画同源の思想も発達していたため、その影響
関係の追究は言語芸術の内部では完結できないものとなっている。
本稿では、歌と絵画の類似性が論及されるときに不可避となる解
釈の主観性を承知しつつ、あえて絵画の視点を導入してみた次第
である。

付記

*本稿における和歌と漢詩の引用は、日本文学『ナニヲ』図書館所収の『新
編国歌大観』によった。また、『詩人玉屑』は上海古籍出版社本に、
『花園天皇日記』『師守記』は史料纂集本に、『春の深山路』『和漢朗
詠集』は小学館新編日本古典文学全集によった。ただし、私意に表
記を改めた箇所がある。なお、引用文の傍線部と()内の書き入
れは筆者による。

*本稿は、和歌文学会令和四年関西例会(七月二日於同志社大学)の
口頭発表(「余白の心象風景——『風雅集』における「かりのひとつ
ら」歌に関する考察——」に基づいて改稿したものです。発表の席
上、また発表前後にわたって、ご教示を賜った先生方に厚く御礼申
し上げます。また、図版掲載のご許可をくださる根津美術館にも深
謝申し上げます。

*本研究は、国立研究開発法人科学技術振興機構(JST)次世代研究者
挑戦的研究プログラム(JPMJFS212)の支援を受けたものの一部です。

注

(1) 岩佐美代子『京極派歌人の研究(改訂新装版)』(笠間書院、二
〇〇七)、四一五―四三八頁。

(2) 井上宗雄『中世歌壇史の研究 南北朝期(改訂新版)』(明治書
院、一九八七)、一五五頁。氏は、歌風とメンバーの変化によっ
て、建武・元弘の動乱を境に京極派の活動を前後二期に区分した。
この時期区分は現在ほぼ通説となっている。

(3) 岩佐美代子『風雅和歌集全注釈 上巻』(笠間書院、二〇二二)、
三八一頁【補説】。また、井上宗雄校註・訳『中世和歌集』(新編
日本古典文学全集49)小学館、二〇〇〇、三〇一頁・三二四頁頭
注にも類似する指摘が見られる。

- (4) 鹿目俊彦『風雅和歌集の基礎的研究』（笠間書院、一九八六、四三六～四四九頁）。
- (5) 注1、四一八～四二七頁。注2、四六〇頁。
- (6) 久松潜一「永福門院」（『国語と国文学』六・一〇、一九二九年一〇月）。
- (7) 次田香澄『玉葉風雅集攷』（笠間書院、二〇〇四）、二二～二三頁。
- (8) 松浦朱実「京極派の叙景歌—遠景の構図—」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊（文学・芸術学）』一三・一九八七年一月）。
- (9) 旧稿『玉葉集』・『風雅集』における叙景歌の一構成手法についての考察——「〇〇の〇〇」歌を中心に——（『国文学研究ノート』五九、二〇二〇年三月）。
- (10) 久保田淳・馬場あき子編『歌ことば歌枕大辞典』（角川書店、一九九九）、二声（福留温子氏執筆）。
- (11) 岩佐美代子『玉葉和歌集全注釈 下巻』（笠間書院、一九九六、二四一頁）【補説】。中川博夫『玉葉和歌集（下）』（明治書院、二〇一〇）、七二頁脚注。
- (12) 岩佐美代子『京極派揺籃期和歌新注』（青簡社、二〇一五）、六四～六五頁。氏によると、ここの「鳴のたつ」は「飛立つ」ではなく「竹つ」と解すべき静寂の情景であるという。氏の説に賛成する。上句の「鳴のたつ」の静寂の景と、下句の「草のひとむら」の動きを対照的に捉えるのが、当該歌の眼目であろう。
- (13) 注1、四七～四八頁。
- (14) 『新編国歌大観』解題、久保田淳・村尾誠一両氏執筆。
- (15) 唐沢正実『「順徳院百首」の「裏書」について』（『和歌文学研究』四九、一九八四年九月）。

- (16) 注15。
- (17) 同書六二番歌（嘉樹部・松）として所収、【詞書】風掃大夫枝秦の始皇、泰山に幸し給ふ道に、俄に風雨にあひて、松の下陰に寄りて雨を過し給へり、此故に五の松樹に位を授けて五大夫樹と云へり【歌】ふらぬ日はおなじみどりの松が枝に雨のめぐみの春のしほ。
- (18) 注1、九～一九頁。
- (19) 注1、四二六頁。
- (20) そもそも『枕草子』の発想は漢詩文に遡るようである。津島明・中島和歌子『新編 枕草子』（おうふう、二〇一〇）巻末補注【1】3を参照。さらに岩井宏子は「雁」の詩と「かり」の歌（『古今の表現の成立と展開』第三章第三節所収、和泉書院、二〇〇八）において、平安朝の雁の隊列の歌の展開を考察し、「雁は、日本文学において基本的に聴覚から感受されるものとして存在し、視覚に訴える詠風は関心を呼ばなかった」とし、雁を「具象的且つ映像的に詠む」傾向は唐詩から発して和歌に影響を及ぼしたと述べている。しかし氏が指摘した視覚的な詠は、雁の隊列を水草や筆跡と見立てる傾向が著しく、『枕草子』や京極派における視覚的な捉え方とはまた別次元のものである。
- (21) 注7、二〇三頁。
- (22) 出典未詳。管見では、類似表現として唐代温庭筠の「十里曉鷗関樹暗、一行寒雁隴雲愁」が最も早い例である。
- (23) 岩佐美代子『京極派和歌の研究（改訂増補新装版）』（笠間書院、二〇〇七）、三九四頁。
- (24) 例えば以下の章段が見られる。「唐如意中、有女子七歳能詩、則天令賦之、皆応声而就。其兄別之、則天令作詩送兄、曰「別路雲初起、離亭葉正飛。所嗟人異雁、不作一行帰」（卷二〇 閨秀女類

也・七歳女。これは、武后則天の命を奉じ、才女の妹が別れていく兄に贈った離別の詩である。傍線部は、兄妹は雁とは異なり、連なって一緒に帰ることができないことを悲嘆している。

- (25) 阿尾あすか「炊煙の歌——『風雅和歌集』雑中を中心として——」
『文学（特集 和歌のふるまい）』六・四、二〇〇五年七月。

- (26) 鈴木敬「中国繪畫史 中之一」(吉川弘文館、一九八四)、一三六—一三七頁。

- (27) 板倉聖哲「馬麟『夕陽山水図』(根津美術館)の成立と変容」(『美術史論叢』東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室紀要)二〇、二〇〇四年二月。

- (28) 鈴木敬「中国繪畫史 中之一 図版^{註・年表・索引}」(吉川弘文館、一九八四)、註九六。

- (29) 注7、二一四—二二〇頁。風巻景次郎「和歌の伝統」(『風巻風巻景次郎全集5』桜楓社、一九七〇)、四二三—四二七頁。伊原昭「薄明の桜——玉葉集・風雅集における——」(『日本大学 語文』四四、一九七八年三月)。また、水墨画の特徴について、島田修二郎「宋元の絵画」(『島田修二郎著作集2 中国絵画史研究』所収、中央公論美術出版、一九九三)を参照。

- (30) 堀川貴司「『等持院屏風賛』について」(『国語と国文学』六九・五、一九九二年五月)。

- (31) 高楠順次郎・望月信亨編『翰林五鳳集 第三／山林風月集』(有精堂、一九三三)。

- (32) 堀川貴司「瀟湘八景・詩歌と絵画に見る日本化の様相」(『臨川書店』二〇〇二)、一一—一二頁。

- (33) 注2、四〇—四一六頁。

- (34) 注25。

- (35) 斎藤清衛『南北朝文学新史』(春陽堂、一九三三)、七九—八〇

頁。

- (36) 確たる証拠はないが、この「岩石」は宋代の庭園・書斎の造営に愛用され、漢詩と絵画の素材としても好まれていた「太湖石」ではないかと憶測される。具体的には、宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く…中国絵画の意味』(筑摩書房、二〇一八)、一三五—一三六頁を参照。

- (37) 高岸輝「天皇と中世絵巻」(高岸輝・黒田智著『天皇の美術史3 乱世の王権と美術戦略 室町・戦国時代』、吉川弘文館、二〇一七)。また、この点に関して、荻野三七彦「花園天皇と御絵画(下)」(『歴史と地理』二六・四、一九三〇年一〇月)を参照。

- (38) 岩橋小弥太『人物叢書 花園天皇』(吉川弘文館、一九六二)、一六五頁。岩佐美代子『風雅和歌集全注釈 中巻』(笠間書院、二〇〇三)、三八二頁。

- (39) 注37高岸氏論文。

- (40) 源豊宗「概説——絵画史における鎌倉・室町時代——」(『日本文化庁監修「文化財講座 日本の美術2 絵画(鎌倉・室町)」』所収、第一法規出版、一九七七)。

- (41) 拙稿「進内親王伝記考——「萩原殿内親王」と南北朝期の京極派——」(『和歌文学研究』二二五、二〇二二年二月)。また「萩原殿歌壇考——女性と都市周縁の視点から見た京極派和歌史——」(『国文論叢』五九、二〇二二年三月)を参照。

- (42) 注23のほか、有吉保「中世文学に及ぼした中国文学の影響——瀟湘八景詩の場合」(『日本文化の原点の総合的探求I 言語と文学』所収、日本評論社、一九八四)。

- (43) 島田修二郎「詩書画三絶」、注29同氏著書に所収。

- (44) 松下隆章「わが国における宋元画」(『日本水墨画論集』所収、中央公論出版社、一九八三)。また、三山進責任編集『鎌倉仏教』

（太田博太郎「ほか」監修〈図説日本の仏教第4巻〉、新潮社、一九八八）、一六五頁にも同じ言説が見える。

（45） 塚本麿充「中国絵画の至宝をめぐる旅」（『東洋館リニューアル

オープン記念 特別展 上海博物館 中国絵画の至宝』所収、東京国立博物館編集、美術出版社、二〇一三）、二七頁。

（きむ あき／神戸大学大学院人文学研究科博士課程後期課程）