

## 袖(そで)の詩学——平安文学と服飾文化(上)

天野雅郎

### 序

最初に本稿(「平安文学と服飾文化(上・下)」)の成り立ちについて述べておく。いささか私事に亘るが、ご容赦を願いたい。本稿は、そもそも中国(中華人民共和国)からの留学生で、現在、和歌山大学大学院(教育学研究科)に在籍中の、楊春春(以下、楊さん)との共同執筆という形で書かれている。楊さんが日本に来てから、すでに三年半の時間が経つが、その間、楊さんは日本文化(とりわけ、衣食住を始めとする生活文化)に興味を持ち、勉学に励んできた。最終的に、研究対象には衣服(すなわち、服飾)文化を選び、平安時代の女流文学(主として『枕草子』や『源氏物語』)に描かれている、当時の服飾を題材として、そこに表現されている美意識や、人生観や世界観について、半年後(平成二十一年一月)には修士論文を提出する予定である。

本稿は、そのような修士論文の作成の傍らで、ほぼ同時進行の状態で、書き継がれたものである。前半部分(「袖(そで)の詩学」)は、私が単独で執筆し、後半部分(「袖(そで)の美学」)は楊さんが、まず本文を作成した後に、これに適宜、補足を加える形で、私が注釈を添えたものである。本文の日本語についても、若干の修正を行ったり、加筆を行ったりした。このような作業が必要であったのは、単純に言えば、楊さんが留学生(すなわち、外国人)であったからに他ならないが、楊さんにとっては日本語、彼女の側から言えば、外国語の文献を読み、しかも古代の文献を読み、それを論文という形に纏める作業は困難を極めたようであり、

なかならず韻文(いわゆる「和歌」)の読解については、困惑の度は増すばかりのようであった。

理由自体は、それほど難解ではない。それは私たちが、例えば『枕草子』や『源氏物語』を理解しようとした時に、それだけを切り離して、単独で理解することができないからである。なにしろ、このような女流文学の中に表現されている美意識や、人生観や世界観は、決して清少納言や紫式部が、突如、自力で産み出したものではなく、少なく見積もっても、平安時代の前期から中期へと及ぶ、二百年の歴史が積み重なって、はじめて姿を見せたものであり、そこには多様な、それ以前の歴史の影響が木霊(こだま)している。とりわけ、その際に及ぼした『古今和歌集』の影響には測り知れないものがある。したがって、平安時代の女流文学を理解しようとするれば、そこには第一の段階として、まず『古今和歌集』の理解が必須の前提になる。

ところが、それを易々と受け容れてくれるほどには、困ったことに『古今和歌集』の理解は甘くない。なにしろ、すでに明治時代以降、与謝野鉄幹や正岡子規を筆頭にして、この百年間、私たち自身(すなわち「日本人」)が『古今和歌集』の価値を顧みず、忘れ去り、そこに表現されている美意識や、人生観や世界観からは、遠く隔たった地点に立っているからである。『古今和歌集』という名前だけなら、多くの日本人が曲がりなりに知ってはいても、そのページを自分自身の手で捲った経験を持つ日本人は、ごく小数であろう。ましてや、そのような『古今和歌集』を「日本人」ではない楊さんが理解し、その上で、さらに『枕草子』や

『源氏物語』を理解しなければならない、と言うのは余りにも、現在の時点では酷に過ぎる注文であろう。

そこで、せめて楊さんが平安時代の女流文学を読むに当たって、ある程度の手助けになる(であろう)点を、私が最初に、指導教員の立場から、書き留めておくことにした。繰り返しにはなるが、それが本稿の前半部分(上篇)であり、それを受けて、今度は楊さんが『枕草子』を中心にして書いたのが、後半部分(下篇)である。今回は、どちらも楊さんの修士論文の主題に合わせて、服飾の中でも、特に「袖(そで)」に焦点を絞っている。このような作業を通じて、私に個人的に願うことがあるとすれば、それは日本文化(そして、中国文化)が日本(そして、中国)に独自の、固有の文化ではなく、その本性からして、もともと複合文化であり、混交文化であり、雑種文化であることを、お互いに、理解する日の到来することであろう。

## 一

『古今和歌集』に詠まれた「袖」の歌の数は、どうやら総計で三十八首に上るようである(注一)。その内、短歌が三十六首で、長歌は二首。すでに『古今和歌集』において、長歌は特殊な、文字どおりの雑体(ざつてい)であって、和歌と言えば、それは短歌の別名に他ならなかった。本稿でも、この長歌の二首を例外として除き、以下に三十六首の短歌を引くことで、『古今和歌集』における「袖」の歌の考察を行なう(注二)。

(注一)西下経一・滝沢貞夫編『古今集総索引』(明治書院、一九五八年)を参照。  
なお、類似の表現(例えば「衣手」)については、今回は省略。

(注二)以下、基本的に『古今和歌集』からの引用は、「(新編)日本古典文学全集」版(小学館、一九九四年)に拠るが、表記は適宜、読みやすい形に改めた。

まず、これらの短歌を大まかに、部立(ぶだて)によって分類しておく、圧倒的に数が多いのは四季の歌と恋の歌である。この点は、そのまま『古今和歌集』全体の比率とも一致する。具体的な数で言えば、四季の歌が十三首で、恋の歌が十五首。これだけでも、すでに二十八首に上り、残りは八首に過ぎない。内訳は、離別の歌が三首、羈旅(きりよ)の歌と物の名と、それから哀傷の歌が、それぞれ一首、雑歌が二首である。

その内の、最後の雑歌の一首には、詞書に「女友達と物語して、別れて後に遣(つか)はしける」とあって、そもそも「袖」が平安時代には、どのような形状をしていたのかを知る上で、役に立つ歌である。言うまでもなく、日本の「袖」の歴史は大きく分けて、その形状から「大袖中心時代」と「小袖中心時代」に分かれる(注三)、これから私たちが歩み入ろうとしている時代は、その名の通りの「大袖中心時代」であった。

(注三)「大袖中心時代」と「小袖中心時代」という言い方は、河鱈実英の『有職故実』(塙書房、一九六〇年)と『きもの文化史』(鹿島出版会、一九六七年)から借用。

飽(あ)かざりし／袖の中にや／入(い)りにけむ／わが魂(たましひ)の／無き心地(こころ)する(九九二)

仮に、この歌の「袖」が大袖ではなく、小袖や筒袖であったとしたら、そこに「魂」の入り込む余地は、ありえたであろうか。この「袖」が大袖であるからこそ、そこに「魂」が籠る感じや、それを信じて歌に詠む、という行為も可能になる。なお、この歌の詠み手は陸奥(みちのく)と呼ばれ、橘葛直(くすなほ)の娘である。おそらく、これから地方官であった父と共に任地へ赴こうとする際の、女友達への別れの歌であろう。

もう少し、『古今和歌集』に詠まれた「袖」の歌について、細かな区分をしておくと、四季の歌の中では、春の歌が七首、夏の歌が一首、秋の歌が五首である。冬の歌はない。きわめて明瞭な傾向である。その中から、次に挙げるのは唯一の、ただ一首のみの夏の歌であるが、この歌は現在の私たちには『古今和歌集』の歌として取り上げるよりも、むしろ『伊勢物語』（第六〇段）の歌として取り上げる方が、より一般的であろう。

五月(さつき)待つ／花橘(はなたちばな)の／香(か)を嗅(か)げば／昔(むかし)の人の／袖(そで)の香(か)ぞする(一三九)

この歌は『古今和歌集』では「詠み人しらず」の歌とされているが、一方の『伊勢物語』では主人公(「男」)の歌と受け取っても、差し支えない歌である(注四)。「昔の人」とは、その脈絡で言えば「男」の妻であり、それにも拘らず、かつて「男」の許を去り、今では別の男の妻となっている、女のことである。その女が、いつも「袖」に焚(た)き染(し)めていた「橘」の「香」と、この時、奇しくも「男」は再会を果たす。

(注四)以下、基本的に『伊勢物語』からの引用は「日本古典文学全集」版(小学館、一九七二年)に拠るが、表記は適宜、読みやすい形に改めた。

この再会は、一見、偶然の再会であったかのようにも見受けられる。しかし、もともと「橘」は『古事記』や『日本書紀』において(注五)、タジマモリ(『古事記』では多遲摩毛理、『日本書紀』では田道間守)が、はるか「常世国(とこよのくに)」から持ち帰ったものであり、その名の通りの「非時香菓(ときじくのかくのこのみ)」を起源とするものであったことを踏まえれば、この再会も決して、偶然の再会であったはずがない。

(注五)『古事記』(中巻)でも『日本書紀』(巻第六)でも、この物語は、いずれ

も垂仁天皇条の末尾(すなわち、死後)に置かれている。

このような「橘」の位置付けは、ほとんど『万葉集』においても変わらない(注六)。強いて、その違いを挙げるとすれば、このような「橘」の異郷性と永遠性の裏には、かなり『万葉集』の場合、個人名(例えば、県犬養橘三千代や、その子の橘諸兄)が、色濃く染み付いている、という点であろう。もともと、その個人名も『万葉集』では、すでに垂仁天皇と等しく、幽冥、界(さかい)を異にするものではあったが。

(注六)『万葉集』には全部で七十首近い「橘」の歌が収められているが、その詠み手の三分の一強は大家持である。その意味において、彼を『万葉集』におけるタジマモリと称しても、差し支えない。

このような伝承に基づいて、多くの「橘」の歌が『古今和歌集』以降も、前掲の歌を本歌として、詠まれることになる(注七)。残念ながら、そのような「橘」の歌は『古今和歌集』の場合、この夏の歌のみに一首に留まるが、例えば「梅」という形なら、ちょうど「袖」と結び付いた二つの歌が、春の歌の中に遺されている。やがて「梅」も「橘」と並んで、私たちに古(いにしえ)のことを想い起こさせる、懐古の花となる。

(注七)その内、最も有名なものは『新古今和歌集』の夏の歌で、藤原俊成の女(むすめ)の、以下の一首であろう。

橘の／匂ふ辺(あた)りの／うたた寝は／夢も昔の／袖の香ぞする(二四五)

折りつれば／袖こそ匂へ／梅の花／ありとや／こゝに／鶯(うぐひす)の鳴く(三二二)

色よりも／香こそあはれと／おもほゆれ／誰(た)が袖ふれし／屋戸(やど)の梅ぞも(三三三)

いまだ『万葉集』では、ほとんど顧みられなかった「梅」の「香」が、このようにして『古今和歌集』では、はっきり「梅」の評価の基準になってくる。時代が下ると、今度は『徒然草』のように(注八)、むしろ「橘」に代わって「梅」の方を、懐古の花の首位の座に位置付ける例も出てくる。いずれにしても、それは「橘」や「梅」を「色」として、目で見るよりも鼻を通じて、その「香」を嗅(か)ぐ、という趣向である。

(注八)「花橘は名にこそ負(お)へれ、なほ梅の匂ひぞ、古(いにしへ)の事も立ち返り、恋しう思ひ出でらるる」(第一九段)。

言うまでもなく、目で見ることは今(いま)という、この現在を中心にして成り立っている。したがって、いつも「色」は変わり、移ろうものであらざるをえない。ところが、それに対して鼻で、文字どおりに花(はな)の「香」を嗅ぐ、という行為には、そこに変わらない、移ろわない時間が、姿を見せる可能性がある。一口で言えば、それが過去という時間の永遠性であり、それにも拘らず、その異郷性であった。

## 二

ところで、前掲の二首は、どちらも「詠み人しらず」の歌であり、また「題しらず」の歌である。『古今和歌集』において「袖」を詠んだ歌の中で、このような「詠み人しらず」の歌に属するのは、全部で十一首に上る。その数を、多いと見るのか、少ないと見るのかは別にして、そもそも『古今和歌集』の原義とは、このような古(いにしえ)の歌と、今(いま)の歌との、文字どおりの再会のための「和歌集」であった。

このような事態を踏まえれば、なぜ『古今和歌集』において「袖」を詠んだ歌が、単なる「袖」の歌以上の意味と価値を持つに至ったのかも、おのずと明らか

になろう。私たちの目の前にいる誰かや、何かを歌に詠むこと以上に、それを目には見えない何かや、誰かに結び付けることによって、はじめて『古今和歌集』は「和歌集」となる。そのことを、端的に表現している語の一つが、いわゆる「形見(かたみ)」という語であった。

梅が香を／袖に移して／とどめてば／春は過(す)ぐとも／形見ならまし(四六)

詞書には「寛平(くわんびやう)の御時(おほんとき)、后(きさき)の宮の歌合(うたあはせ)の歌」とある(注九)。したがって、この歌が詠まれたのは西暦で言えば、八九〇年代に当たる。『古今和歌集』の誕生を、これまた西暦の九〇五年と仮定すれば、その時点までは十年内外に過ぎない。それほど昔の歌ではない。ところが、この歌も「詠み人しらず」の歌に位置づけられている。いささか、不審ではあるまいか。

(注九)この「歌合」でも、この歌は春の歌の中に置かれているが、その第一句は「梅の香を」となっている。

そのような疑問と重ね合わせて、結果的に『古今和歌集』において「袖」を詠んだ歌の内、前掲の「橘」の歌を始めとして、『古今和歌集』と『伊勢物語』とで重複する歌が、全部で五首に上る点は注目されてよい。これらの歌は、いずれも『伊勢物語』では「和歌」として、文字どおりの「和する歌」となって姿を見せる(注一〇)。順次、以下に列举してみると、最初は藤原敏行(としゆき)と、在原業平の「和する歌」である。

(注一〇)前掲の「橘」の歌のみが、例外的に「和する歌」となっていないのは、この段落で女が「尼」になり、出家をしたからに他ならないが、その行為も「和する歌」の一種であったことは、明らかである。

つれづれの／ながめにまさる／涙川(なみだがは)／袖のみ濡れて／逢ふよしも  
なし(六一七)

浅みこそ／袖は漬(ひ)つらめ／涙川／身さへ流(なが)ると／聞かば頼まむ  
(六一八)

詞書には「業平の朝臣(あそん)の家に侍(はべ)りける女のもとに、詠みて遣  
(つか)はしける」とあり、また「かの女に代(か)はりて、返しに詠める」とある。

『伊勢物語』(第一〇七段)の場合も、この点における異同はない。したがって、  
この「女」は主人公(「男」)の家の、どうやら侍女のようである。その脈絡で言  
えば、この「女」は若く、手紙も和歌も、要するに、恋の手続きも、ほとんど手  
馴れてはいなかった。

そこで「男」が、この「女」に代わって詠んだのが、後者の歌である。当然、  
前者の歌の「ながめ」「眺め」と「長雨」の掛詞と「涙川」を受けて、その「涙  
川」の水量の多さで、深さで、あなたの歌も、あなたの恋も、信頼を致しましよ  
う、という内容である。この二首は、いずれも『古今和歌集』では恋の歌の中に  
収められているが、もう一首、同様に恋の歌の中には『伊勢物語』(第二五段)の、  
次の歌も収められている。

秋の野に／笹わけし朝の／袖よりも／逢はで来(こ)し夜(よ)ぞ／漬(ひ)ちま  
さりける(六二二)

『伊勢物語』では、第四句が「逢はで寝(ぬ)る夜ぞ」と変わり、また、その「和  
する歌」の相手も「色好みなる女」と、名を伏せられ、名指しにされることはな  
いが、興味深いことに『古今和歌集』においては、この「色好みなる女」の「和  
する歌」(六二三)が、小野小町の歌(「みるめなき／わが身をうらと／知らねばや

／離(か)れなで海人(あま)の／足たゆく来る」とされ、在原業平の歌の次に置か  
れている。

そのような繋がりで言えば、在原業平にしても、小野小町にしても、彼らが当  
時の社会の逸脱者となり、その結果、逆に彼らの周囲には幾つもの物語が産み出  
されるに至った、という経緯は想い起こされてよい(注一一)。この経緯を蔑ない  
がし(ろ)にしてしまうと、そもそも『古今和歌集』において「袖」を詠んだ歌が、  
なぜ彼らの場合、総じて濡れた「袖」として詠まなければならないのか、  
理解の行き届かない面が残る。

(注一一)この点については、目崎徳衛の『在原業平・小野小町』(筑摩書房、一  
九七〇年)と『漂泊』(角川書店、一九七五年)を参照。

言い換えれば、次第に彼らが『古今和歌集』の中で、あるいは『伊勢物語』の  
中で、お互いに悲運の生涯を背負い、背負わされ、その結果、彼らが悲劇の主人  
公(ヒーロー／ヒロイン)になっていく過程には、はなはだ「袖」や「衣」(例え  
ば「唐衣」)を詠んだ歌の役割が、大きな力を持っていたのではあるまいか。例え  
ば、そのような歌が在原業平の場合には、もう一首だけ『古今和歌集』の雑歌の  
中に遺されている。

抜き乱(みだ)る／人こそあるらし／白玉(しらたま)の／間(ま)なくも散るか／  
袖の狭(せば)きに(九二三)

詞書には「布引(ぬのびき)の滝のもとにて、人々集りて、歌詠みける時に詠め  
る」とある。無論、ここに「布引」とあるのは偶然ではない。「布引」であるか  
ら、そこには「袖」という語の浮かび上がる余地がある。この歌は、まったく同  
じ形で『伊勢物語』(第八七段)にも収められているが、そこで詠まれている「袖」  
のイメージは、かなり『古今和歌集』とは違った、叙景の歌から叙情の歌へと、

その姿を変えている(注一二)。

(注一二)『古今和歌集』でも『伊勢物語』でも、この歌は在原業平の兄、行平(ゆきひら)への「和する歌」となっているが、行平の歌の方は、それぞれ違った歌である。ご参考までに。

こきちらす／滝の白玉／拾ひおきて／世の憂(う)き時の／涙にぞ借  
(か)る(九二二)

わが世をば／今日か明日(あす)かと／待つかひの／涙の滝と／いづれ  
高けむ

ちなみに、在原業平の長男(棟梁)と次男(滋春)の歌も、どちらも『古今和歌集』の「袖」を詠んだ歌の中には遺されている。前者が秋の歌で、ふたたび詞書には「寛平の御時、後の宮の歌合の歌」とある。後者は物の名において、ただ一首のみの「袖」の歌であり、詞書には「うつせみ」とある。単純に言えば、その「うつせみ」(空蟬)が物の名として、歌の中に隠されているのが趣向である。父と子の歌は、よく似ている。

秋の野の／草の袂(たもと)か／花すすき／穂に出(い)でて招く／袖と見ゆら  
む(二四三)

波の打つ／瀬(せ)見れば玉ぞ／乱れける／拾はば袖に／はかなからむや(四  
二四)

### 三

『古今和歌集』に詠まれている「袖」は、多くの場合に濡れている。そのような「袖」の濡れている状態を、典型的に表現しているのが昔も今も、死別の歌であったことに変わりはない。ただし、残念ながら『古今和歌集』の中には、そのよ

うな死別の涙に濡れる「袖」を詠んだ歌は、ほとんど遺されていない。わずかな例外としては、すでに触れたように、次のような哀傷の歌が一首、遺されている。「詠み人しらず」の歌である。

あしひきの／山辺に今は／墨染(すみぞめ)の／衣(ころも)の袖は／干(ひ)  
る時もなし(八四四)

「墨染の衣」とは、喪服のことである(注一三)。「墨染の袖」という言い方もある。詞書には「女の親の思ひにて、山寺に侍(はべ)りけるを、ある人の巾(とぶら)ひ遣(つか)はせりければ、返事(かへりごと)に詠める」とある。多分、妻の親の死に際して、山寺で喪に服している男の歌であろう。歌自体は、哀傷の歌の体を成してはいるが、はたして男の胸に、どこまで女と同じ服喪の思いがあったのかは、疑わしい。

(注一三)当時の喪服には、服喪の期間や立場によって、その色(墨色)に濃淡の差があった。染色には、平安時代の初期までは椽(とち)の木が用いられていたが、これが椎の木(「椎柴」)に変わるのには村上天皇の没年(九六七年)のようである(伊原昭『文学にみる日本の色』朝日新聞社、一九九四年)。とすれば、『古今和歌集』の喪服は椽の木で染められたことになる。

哀傷の歌以外で、濡れている「袖」の端的な例を挙げるとすれば、離別の歌であろう。離別の歌の中には全部で、三首の「袖」を詠んだ歌が含まれているが、それらは全部、旅立ちに際しての歌である。代表的なのは、次に挙げる紀利貞(としさだ)の一首。詞書には「貞辰親王(さだときのみこ)の家にて、藤原清生(きよむね)が近江介(あふみのすけ)に罷(まか)りける時に、うまのはなむけしける夜(よ)、詠める」とある。

今日別れ／明日(あす)はあふみと／おもへども／夜(よ)や更(ふ)けぬら  
む／袖の露(つゆ)けき(三六九)

「うまのはなむけ」とあるから、これは文字どおりに馬の鼻向け(餞)をして、旅先での安全を祈る歌である。「あふみ」は「近江介」の「近江」と、さらに「会ふ身」との掛詞であるが、このようにして当時は、都と近江(現在の滋賀県)との間を往き来することにおいてすら、涙に濡れてしまうのが「袖」であった。ましてや、それが男と女の間の別れともなれば、その「袖」の濡れ具合も一入(ひとしお)であったろうか。

飽(あ)かずして／別るる袖の／白玉を／君が形見と／包みてぞゆく(四〇〇)  
限りなく／おもふ涙に／濡(そほ)ちぬる／袖は乾(かは)かじ／逢はむ日まで  
(四〇一)

どちらも「題しらず」の歌であり、また「詠み人しらず」の歌である。このような歌が、そのまま『古今和歌集』における「袖」の歌の、一方の代表になる。一方の代表になる、と言ったのは、これらの歌が『万葉集』以来の、旅の歌の伝統を踏まえつつ、男と女の間の別れを嘆く、かなりの佳作であったからである。その意味において、これらの歌は『古今和歌集』における古(いにしえ)の歌の代表である、と評してもよい。

と言うことは、逆に『古今和歌集』における「袖」の歌の中で、どのような歌が今(いま)の歌であり、もう一方の代表になるのか。この点では、同じ「詠み人しらず」の歌の中から次のような恋の歌を挙げておこう(注一四)。いずれも夏が終り、秋が訪れようとする頃、別れの涙を「露」や「時雨(しぐれ)」に見立てた歌である。無論、どちらも泣いているのは女であり、心に秋(「飽き」)の風が吹い

ているのは男である。

(注一四)『古今和歌集』の中で、いわゆる「詠み人しらず」の歌とされているのが、単純に古(いにしえ)の歌であり、今(いま)の歌ではない、と即断するのは早計である。この点については、高橋睦郎『読みなおし日本文学史』(岩波書店、一九九八年)を参照。

タされば／いとど干(ひ)がたき／わが袖に／秋の露さへ／置き添(そ)はり  
つつ(五四五)  
わが袖に／まだき時雨の／降(ふ)りぬるは／君が心に／秋や来(き)ぬらむ  
(七六三)

このような形で、おおよそ『古今和歌集』では女の「袖」が涙に濡れて、その結果、繰り返し、繰り返し、女は悲しみの歌を詠み続けるかのような印象が強い。けれども、そのような印象は『古今和歌集』よりも、むしろ『古今和歌集』以降の段階になって、徐々に産み出され続けたイメージではなかったであろうか。その証拠に、例えば以下の二首において、決して「春雨(はるさめ)」に濡れているのは、女の「袖」ではない。

音(ね)に泣きて／漬(ひ)ちにしかども／春雨に／濡れにし袖と／問はば答へむ  
(五七七)  
陽炎(かげろふ)の／それかあらぬか／春雨の／ふるひとなれば／袖ぞ濡れぬる  
(七三一)

前者の場合、大江千里(ちさと)の歌であるから、明らかに男の歌である。それどころか、儒学者の歌である。後者の場合は「詠み人しらず」の歌であって、男

女の判別は困難であるが、その「ふるひと」「降る日」と「古人」の掛詞が、男であっても、女であっても、違和感はない。要するに、男であれ、女であれ、お互いの「袖」は涙に濡れるのが、当時の慣例であった。試しに男の側の歌を二首、付け加えておく。

今はとて／別るる時は／天の河／渡らぬ先に／袖ぞ漬(ひ)ちぬる(一八二二)  
偽(いつは)りの／涙なりせば／唐衣(からころも)／忍びに袖は／絞(しば)  
らざらまし(五七六)

前者は源宗于(むねゆき)の歌で、詞書には「七日(なぬか)の夜(よ)の暁(あかつき)に詠める」とあるから、いわゆる七夕の歌である。後者は藤原忠房(ただふさ)の恋の歌。これらの歌を振り返ると、一方では男の「袖」も確実に、涙に濡れるものであったことが分かる。が、それと同時に、このようにして男の「袖」が涙に濡れるのは、どこか芝居じみた、儀式めいた、決まり文句であったことも透けてくる。

その証拠に、ここで例に挙げた恋の歌の中で、男の「袖」が涙に濡れるのは、春や夏であって、秋ではない、という点が見逃されてはならない(注一五)。言い換えれば、あくまで男の「袖」が涙に濡れるのは、春や夏であって、秋ではない、という点が当時の慣例であり、言い換えれば、それは当時の男と女の間の、お互いの常識であった。常識(コモン・センス)は、そのまま訳せば共通感覚であり、また分別である。

(注一五)正確に言えば、秋の訪れと共に、男の「袖」は涙に濡れなくなり、逆に、女の「袖」は涙に濡れるようになる、と云うべきであろう。無論、それは秋が飽きや厭きに、そのまま重なり合うものであったからに他ならないが、当時の秋は、そもそも恋愛の季節ではなく、結婚の季節

であった(西村亨『新考・王朝恋詞の研究』おうふう、一九八一年)。

いわゆる恋愛には、このような共通感覚が必要である。と言うよりも、そのような共通感覚を前提にしなければ、そもそも男女関係は成り立たない。その意味において、いつも恋愛は、男と女の間の共犯関係において成り立っている。このことを、十分に理解しておかないと、たちまち私たちは『古今和歌集』における「袖」の歌が、一方的に女の「袖」の歌であり、涙の「袖」の歌であるかのような錯覚に、陥ってしまう危険性がある。

#### 四

『古今和歌集』に詠まれた「袖」の歌の多くが、ある種の儀式めいた手続きや芝居じみた身振りを伴っており、要するに、それが男と女の間の手練手管(てれんてくだ)の一つであったことは、次に挙げる恋の歌からも察せられよう。ただし、そのような事態を非難したり、そこに善悪の判断を下したりすることは、あくまで「和歌」の評価や、男女関係の評価とは別の問題であり、別の次元の話であったことは、言うまでもない。

包めども／袖に溜(たま)らぬ／白玉は／人を見ぬ目の／涙なりけり(五五六)  
おろかなる／涙ぞ袖に／玉はなす／我(われ)は堰(せ)きあへず／滾(たぎ)  
つ瀬なれば(五五七)

前者が阿倍清行(きよゆき)の歌で、後者が小野小町の歌である。詞書によると、この二人が京都の寺(「下つ出雲寺」)で同じ法会に列席し、その際に流した「涙」のことで、お互いに冗談口を叩き合い、茶化し合った歌のようである。『古今和歌集』において、一般に悲運な、薄命の美女であるかのような印象のある小野小町



ですらもが、このような戯れの歌を詠んでいることに、まず私たちは、驚きの目を見張らねばなるまい(注一六)。

(注一六)小野小町については、秋山虔『王朝女流文学の形成』(塙書房、一九七一年)、片桐洋一『在原業平・小野小町』(新典社、一九九一年)を参照。

類似の表現として、例えば同じ恋の歌の中で、橘清樹(きよき)が次のような歌を遺しているので、引いておく。詞書によると、どうやら彼が「忍びに、あひ知りける女のもとより遣(おこ)せたりける」歌に対して、返歌として詠んだものらしい。「忍び」とあるからには、この女は人目を避けて、ただ彼が密会を繰り返すだけの相手であったことになる。いわゆる隠し女であり、情婦である。女の歌と共に、「こ」読を。

思ふどち／ひとりひとりが／恋ひ死なば／誰(たれ)に比(よそ)へて／藤衣(ふぢころも) 着む(六五四)

泣き恋ふる／涙に袖の／濡(そほ)ちなば／脱ぎ替へがてに／夜(よる)こそは着め(六五五)

「藤衣」は、喪服の意味である。仮に二人の内の、どちらかが死んでしまったら、それも恋に死んでしまったら、どのような形で喪服を着たら宜しいのでしょうか、と女が冗談っぽく訊ねたのに対して、夜に着よう、内密の間柄では昼には着られないから、と男は答えている。こちらは表面的に、真面目を装ってはいるが、当然、お互いに戯れの心がなかったとしたら、このような歌は成り立たない。おまけに、詠み手も橘清樹である。

このような歌から判断すると、単純に「袖」に「涙」が重ね合わされてはいても、そこに男や女の悲哀の情が、そのまま表現されているのかどうかは、実に怪

しい。この点は、すでに哀傷の歌においても指摘した点であるが、このような戯れは男ばかりか、充分に女でも、と言うことは、充分に男と女の間でも、承認済みの遊びであったことが窺えよう。そうでなければ、例えば次のような恋の歌は、詠まれるはずがない。

早き瀬に／みるめ生(お)ひせば／我が袖の／涙の川に／植ゑましものを(五三二)

「みるめ」は前掲の、小野小町の歌(六三三)にも顔を覗かせていたが、海藻の「海松布(みるめ)」と、さらに「見る目」との掛詞である。また、ここでも「海松布」の表記に「布」が伴われていることで、そこに「袖」という語の浮かび上がる余地が生まれる。もつとも、あくまで「海松布」は海藻であるから、これを「涙の川」に植えることはできない。それが「早き瀬」であったのならば、なおさらのことであつたらう。

そのことは、先刻、詠み手にとつても承知のことであつたはずである。もし、そのことを知らずに、このような形で恋の歌を詠んだとすれば、それは相当のおぼか、それとも逆に、相当のかまととであつたに違いない。その意味において、このような恋の歌の未熟さや、手垢の付き加減を逆手に取って、徹底的に「涙」を「わたつみ」にまで、あるいは「袖」を「泡(あわ)」にまで、置き換えてしまった伊勢は、さすがである。

わたつみと／荒れにし床(とこ)を／今さらに／払(はら)はば袖や／泡と浮きなむ(七三三)

「わたつみ」は、漢字を宛がえば「海神」であるが、ここでは単に海のこと

構わない。その海は、言うまでもなく女の「床」であり、男の夜離(よが)れによって荒れ果てて、満々と水を湛えた状態になっている、文字どおりの涙の海のことである。その海を、ふたたび「袖」で払い(注一七)、男の到来を待ったとしても、残念ながら「袖」は「泡」となって、波の随(まにま)に漂い出すことでしよう、と女は歌う。

(注一七)『万葉集』以来、女が「袖」で「床」を払うのは、男を招き寄せるための招魂の呪術であった。

真袖(まそで)持ち／床打ち払ひ／君待つと／居(を)りにし間(あひだ)  
に／月傾(かたぶ)きぬ(二六六七)

このような歌が、どこまで真意で、どこまで文飾であるのかを、判別することは難しいが、どうやら『伊勢集』によると、この歌は彼女が十七歳の頃、かつて恋仲であった藤原仲平(なかひら)から歌を贈られ、答えた歌のようである(注一八)。仲平との関係は、彼女が十三歳の頃に始まり、十五歳の頃に終わっている。したがって、この歌によって彼女は、その焼け棒杭(ほつくい)に火が付くことを、拒否したことになる。

(注一八)この点については、秋山虔『伊勢』(集英社、一九八五年)を参照。な

お、この際の藤原仲平の歌は次の通りであるが、伊勢の歌自体は、第一句と第二句が「わたつうみと／なりにし床を」となり、第五句が「沫(あわ)と消えなむ」となっている。

宵(よひ)の間(ま)に／はや慰めよ／石(いそ)の上(かみ)／ふりにし床も／打ち払ふべく

このような年齢で、このような歌を詠むことを、現在の私たちに重ね合わせても、意味はない(注一九)。彼女が宮中に出仕して、すでに五年ばかりの時間が経ち、このような恋の歌を詠むことのできる状態にまで、彼女が成長していたことを確認すれば、それで充分である。この翌年、彼女は宇多天皇の寵愛を受け、や

がて皇子を産むに至るのは、二十歳前後の頃になる。『古今和歌集』で随一の、女流歌人の誕生である。

(注一九)片桐洋一『伊勢』(新典社、一九八五年)では、彼女の生年が八七二年と推定されている。それならば、当時の年齢は五歳ばかり上乗せせられよう。

## 五

ちなみに、伊勢には『古今和歌集』において、これ以外にも「袖」を詠んだ歌が二首、遺されている。同じ恋の歌の中の一首と、さらに春の歌の中の一首である。後者の詞書には「水の辺(ほとり)に梅の花、咲けりけるを詠める」とある。ここまで来ると、もはや誇張表現も誇張表現ではなくなり、そのまま「袖」が池であり、川であり、また海であり、そして今、たまたま「袖」であるかのような印象が、ふつふつと湧き出してくる。

あひにあひて／物思ふ頃の／我が袖に／宿る月さへ／濡るる顔なる(七五六)  
春ごとに／流るる川を／花と見て／折られぬ水に／袖や濡れなむ(四三)

毎年、春が廻ってくると、流れる川面に映った「梅」の花を、まるで本物の花であるかのように手を伸ばし、折ろうとする。けれども、それは本物の花ではなく、ただ水に映った花でしかないから、いつも濡れるのは「袖」だけであろう、と詠んだのが後者の歌である。このような叙景の歌の中にも、いわゆる恋愛は幻想であり、失望であり、それにも拘らず、文字どおりの希望(希な望み)であることが歌われている。

『古今和歌集』の中で、最も多くの「袖」の歌を詠んだのは、この伊勢と、そ

して素性法師と、それから紀貫之である。いずれも三首に上る。次は伊勢に替わって、素性の三首を取り上げる。一首目が春の歌、二首目が秋の歌、三首目が羈旅の歌である。なお、一首目の春の歌の直前には「詠み人しらず」の歌(四二〇)が置かれており、詞書には「寛平御時、后の宮の歌合の歌」とあったが、この歌については、すでに触れた。

もつとも、その歌と、この素性法師の春の歌とでは、歌合の場における位置が違っており、もともと「和する歌」ではなかったようである(注二〇)。共通しているのは、どちらも「梅」が懐古の花であり、その「匂ひ」を「袖」に留めれば、どんな回想に拍車が掛かり、留まることがない、という点。その結果、この歌のように嘆きや諦めが生まれることも稀(まれ)ではない。「うたて」とは、そのような状態である。

(注二〇)この歌合(「寛平御時、后の宮の歌合」)が、実際に催されたものであるのか、どうかは判然としない。むしろ架空の、机上の編であろう、という説が有力である。

散ると見て／あるべきものを／梅の花／うたて匂ひの／袖にとまれる(四七)

もみぢ葉は／袖に扱(こ)き入れて／持て出(い)でなむ／秋は限りと／見む

人のため(三〇九)

手向(たむ)けには／つづりの袖も／切るべきに／紅葉(もみぢ)に飽(あ)

ける／神や返さむ(四二一)

同様に、三首目の羈旅の歌の直前には、菅原道真の歌が置かれており、詞書には「朱雀(すざく)院の奈良に御座(おは)しましたりける時に、手向山(たむけやま)にて詠みける」とある(注二一)。「寛平御時」にしても、この「朱雀院」にしても、どちらも宇多天皇のことであり、また、その譲位後(上皇・法皇)の別称で

ある。道真の一首については、いわゆる百人一首にも収められているから、ご存知の向きも多からう。

(注二一)このたびは／幣(ぬき)もとりあえず／手向山／紅葉の錦(にしき)／神のまにまに(四二〇)

ちなみに、この道真と、宇多天皇が『古今和歌集』の成立に果たした役割には、はなはだ大きなものがある(注二二)。この両者の間の親密な、西暦で言えば、八九〇年代の蜜月がなかったとしたら、おそらく『古今和歌集』は目の目を見るに至らなかったであろう。もともと『古今和歌集』が『続(しよく)万葉集』と題され、文字どおりの『菅家万葉集』(『新撰万葉集』)の後を追うものであったことも、よく知られた事実である。

(注二二)この点については、目崎徳衛の『王朝のみやび』(吉川弘文館、一九七八年)と『百人一首の作者たち』(角川書店、一九八三年)を参照。

結果的に、その誕生を菅原道真は、目にすることがなかったが(注二三)、その没年(九〇三年)において宇多天皇の方は、まだ四十歳にも達していない。ちなみに、素性法師の方は六十歳前後であったろうか。彼の生没年については細かな点が未詳であるが、父である僧正遍照の出家の年(八五〇年)から判断して、おそらく『古今和歌集』の成立の年(九〇五年)には、彼が存命中であったと見て、まず間違いはない。

(注二三)道真と『古今和歌集』の成立については、大岡信の『詩人・菅原道真』(岩波書店、一九八九年)と『日本の詩歌』(講談社、一九九五年)を参

照。

ところで、素性法師にしても僧正遍照にしても、その呼び名の通りに、彼らは歴とした僧侶である。したがって、前掲の歌の中で「つづりの袖」とあったのも、これは単に綴(つづ)り合わせの、粗末な衣のことではなく、僧衣のことである。ところが、その僧衣の「袖」を切り取り、神に「手向け」の贈り物(「幣」とし

て差し出そうか知らん、と素性は歌っている。これでは生・泉・坊・主と言われても、致し方がない。

素性にしても、遍照にしても、もともと彼らは俗人であって、皇孫の良岑(よしみね)氏の出であった。遍照の場合には、宗貞(むねさだ)という俗名でも『古今和歌集』に姿を見せており、その中の一首が、結果的に百人一首に収められているのも、偶然ではなかったはずである(注二四)。詞書には「五節(ごせち)の舞姫を見て詠める」とあるので、これは陰曆十一月、豊明(とよあかり)の節会の際の歌であった。

(注二四)天(あま)つ風(かぜ)雲(くも)の通(かよ)ひ路(ぢ)／吹き閉ぢよ／乙女(をとめ)の姿(すがた)／しばし留めむ(八七二)

ただし、このような艶(あで)やかな、妖艶なまでの歌い振りを、彼らの出自に帰してしまうのは片手落ちであって、そこには平安時代における仏教そのものが、いまだ貴族仏教の域を出ず、もっぱら加持祈祷を旨とするような、現実主義(リアリズム)の仏教であったことも見逃されてはならない。そのような事態の、事の善し悪しは別に、彼らの歌が一向に抹香(まつこう)臭(にお)くなかったのも、当然の帰趨である。

その点では、前掲の素性法師の歌の中の、二首目も例外ではない。詞書には「北山(きたやま)に、僧正(そうじょう)遍照(へんしょう)と茸(たけ)狩(かり)に罷(ま)かれりけるに詠める」とあって、どうやら父と子で、揃って「茸狩り」に出掛けた際の歌のようである。「茸狩り」は、その名の通りの茸(きのこ)狩りであるが、ここでは松茸狩りで構うまい。もっとも、都に持ち帰るのは松茸ではなく、まだ色付いている「もみぢ葉」ではあったが。

僧正(そうじょう)遍照(へんしょう)が亡(なくな)ったのは、寛平(かんぺい)二年であるから、西曆(せいりき)で言えば、八九〇年のことである。享年(こうねん)、七十五歳(しちじゅうごさい)したがって、その時点から数えて、どれほど時間を過(あや)せば、この歌に相応(あうおう)しい、父と子のイメージは浮かび上がってくるのである

うか。この三年前に、宇多(うた)天皇(てんかう)は二十一歳で即位(きせき)。菅原(すがはら)道真(みちまこと)は参議(さんぎ)になって、四十代(よじだい)の中盤(ちゅうばん)を迎えている。そして、この頃、まだ十代(じゅうだい)の後半(こうはん)に達(た)したばかりであったのが、紀貫(きくわん)之(の)であった。

## 六

本稿(ほんこう)の最後(さいご)は、結果(けつこ)的に『古今(ここん)和歌集(わかしゅう)』の撰者(せんしや)による「袖(そで)」の歌で、締め括(くわ)ることにする。残念(ざんねん)ながら、凡河内(ぼんがわうち)躬恒(みよつね)のみは該当(ごうたう)する歌がないので、ここでは省(はぶ)かざるをえないが(注二五)、すでに触(ふ)れたように紀貫(きくわん)之(の)は、全部(ぜんぶ)で三首(さんしゆ)の「袖(そで)」の歌(うた)を詠(よ)んでいる。後(ご)の二人(ふたり)の、壬生(にぎひら)忠岑(ただせみ)と紀友則(きともすね)は、それぞれ一首(いっしゆ)ずつである。いづれも秋(あき)の歌(うた)で、前者(ぜんしや)の詞書(ししよ)には「是(こ)れ貞(まこと)これ(こ)れさだ」の親王(みこと)の家の歌(うた)合(あ)いに詠(よ)める」とある。

(注二五)「袂(たもと)」という語(ことば)を用(もち)いた歌(うた)であれば、以下(いげ)の一首(いっしゆ)を挙(あ)げることが(こと)できる。詞書(ししよ)には「母(はは)が思(おも)ひにて詠(よ)める」とあって、喪中(そうちゆう)の歌(うた)である。

神無月(かんなづき)／時雨(しぐれ)に濡(ぬ)るる／もみぢ葉(は)は／ただ侘(わ)び人の／袂(たもと)なりけり(八四〇)

雨降(あま)れば／笠取山(かさとりやま)の／もみぢ葉(は)は／ゆきかふ人の／袖(そで)さへぞ照(あ)る(二六三)  
花見(はなみ)つつ／人待(ひとまち)つ時は／白妙(しろたへ)の／袖(そで)かとのみぞ／過(あや)またれける(二七四)

後者(ごしや)の詞書(ししよ)には「菊(きく)の花(はな)のもとにて、人(ひと)の、人待(ひとまち)てる形(かた)を詠(よ)める」とある。多分(たぶん)、そのような姿(すがた)をした人形(ひとがた)が拵(こしら)えられていたの

であろう。どちらの歌も、ある種の錯覚を表現したものであった点では同じである。この点については、後者の方が分かりやすい。なにしろ、この歌は「菊」の花が風に揺られて、それが待ち人の「袖」であるかのように見えた瞬間を、歌にしているのであるから。

前者の方は、笠取山の「もみぢ葉」が笠を取り、その名の通りに、雨に濡れてはいないはずなのに、なぜ往来の人の「袖」が照り映えるほどに、その「もみぢ葉」は輝きを増しているのであろう、という趣向。無論、実際には雨が降り、その雨に濡れることによって、はじめて「もみぢ葉」は黄色や紅色に照り映える。

ところが、その事実を目を塞ぐことで、逆に笠取山の名前（「笠を取る山」）の妙味は、浮かび上がってくる。

笠取山が、笠取山という名前であって、それ以外の名前ではない理由は何であったろうか。それは笠取山が、笠取山であるにも拘らず、その「もみぢ葉」を輝かせるからではなく、むしろ笠取山は、笠取山であることによって、その「もみぢ葉」を輝かせるからではなからうか。そして、それが笠取山にとっては、名実、相伴った状態ではなからうか。このように考えるならば、すべての名前は現実と、不即不離である。

実際、この歌が詠まれたのは「是貞の親王の家の歌合」であったから、その場において笠取山の「もみぢ葉」や、その「もみぢ葉」の下を往来する人の姿が、そのまま直接、壬生忠岑の目に、見えているわけではない。要するに、この歌は題詠の歌であって、詠物の歌ではないことになる（注二二〇）。言い換えれば、この歌の中心には笠取山という物（現実）があったのではなく、むしろ笠取山という題（名前）があったことになる。

（注二二〇）題詠と詠物の違いについては、小沢正夫『古今集の世界』（塙書房、一九六一年）を参照。

このような題詠と、その上に屏風歌が加わって、はじめて『古今和歌集』は『万

葉集』とは違った、その独自の世界を切り開くことになった。一口で言えば、それが「和歌」の誕生の瞬間に他ならない（注二二七）。その意味において、そもそも「和歌」は現実を、そのままの状態で見現するものではなく、むしろ言葉の側から、言葉の濾過器（フィルター）を介在させることによって、この現実を構成し、産出するものである。

（注二二七）「和歌」（やまとうた）の誕生にとって、大和絵（やまとゑ）や大和文字（やまともじ）、すなわち仮名の誕生は、まったく同時代の、共時的（シンクロナイズド）な出来事である。

そのような「和歌」を、明瞭な自覚を伴って産み出したのが、紀貫之であった（注二二八）。彼が『古今和歌集』において「袖」を詠んだ歌は、次に挙げる三首に上るが、この三首の中には共通に、いずれも推量の助動詞の「らむ」が含まれている。言い換えれば、以下の三首は全部、それぞれの形で現実を、推し量る歌である、と言っても構わない。それは現実を、ゆらゆらと、ふわふわと、浮遊状態に置くための手法でもあった。

（注二二八）紀貫之については、目崎徳衛『紀貫之』（吉川弘文館、一九六一年）、大岡信『紀貫之』（筑摩書房、一九七一年）、藤岡忠美『紀貫之』（集英社、一九八五年）を参照。

袖漬（ひ）ちて／掬（むす）びし水の／凍（こほ）れるを／春立つ今日の／風  
やとくらむ（二）

春日野（かすがの）の／若菜（わかな）摘みにや／白妙の／袖ふりはへて／人  
の行（ゆ）くらむ（三）

夢路（ゆめぢ）にも／露や置くらむ／夜（よ）もすがら／通（かよ）へる袖の  
／漬（ひ）ちて乾（かは）かぬ（五七四）

紀貫之の歌の中では、ことごとく現実が、たゆたっている。そのたゆたう(揺蕩)は、例えば一首目の場合、今年と昨年との間に姿を現す。言い換えれば、この歌において今年の春は、そのまま昨年の冬へ、そして秋へ、さらに夏へ、次々に進行し、まるで今(いま)が、いつたい何時(いつ)の今(いま)であるのかも、定かならざる状態へと私たちを誘(いざな)う。詞書には「春立ちける日、詠める」とあった。

「春立ちける日」とは、文字どおりに立春のことである。が、その際の立つは、同時に起つでもあり、また顕(た)つでもある。春は絶えず、私たちの前に、不意に、忽然と姿を現す。しかも、それは今年の春の顕現であると共に、振り返れば、昨年の春の顕現でもあり、一昨年の春の顕現でもあった。その意味において、それは古(いにしえ)の、すべての「春立ちける日」とも結び付いた、まさしく永遠の「今日」の顕現である。

その永遠の「今日」において、春の「風」は吹き、紀貫之の「袖」を揺らし続ける。二首目も同様である。この歌は、もともと醍醐天皇への献上歌であって、どうやら屏風歌のようであるが、この歌を詠んだ時、当然、彼は奈良(「春日野」)にいるのではなく、京にいる。その京から、はるか古(いにしえ)の都である奈良を想い起こし、見通して、彼は屏風絵の中の「白妙」の「袖」が、昔も今も、揺れ続けていることに安堵する。

三首目では、彼の視線は「夢路」にまで漂い出す。推量の対象は、このようにして時間を越え、空間を超え、世界を超え、現実を超える。ただし、その際の推量の始点には、いつも「袖」があり、その「袖」を揺らす「風」や、濡らす「露」があった。紀貫之にとって、ひいては『古今和歌集』にとって、さしずめ「袖」は夢と現との、淡(あは)い間(あはひ)に揺れ(注一九)、濡れるものであったことを確認して、筆を擱く。

(注一九)蛇足ながら、ここで「あはれ」の語源について、折口信夫の説を付け

加えておく。「此(コ)は・其(ソ)はなどと同じ類の彼(ア)はに、や・よに通じるれがついたものであらう」(『萬葉集辭典』)。「あはれ」とは、その語の響きの通りに、距離の感覚であり、感情であった。