

源順の屏風歌

——その歌風的変遷について——

西山 秀 人

—

源順（延喜十一年911～永観元年983）は本邦初の国語辞書『倭名類聚抄』の編者として知られるほか、文人・歌人としても多彩な業績を残した一代の碩学である。順の家集『順集』を繙くと、まずは「あめつちの歌」「双六盤歌」といった異型・連作の歌に瞠目するが、家集所載歌の三割近くを占めている屏風・障子の歌や絵料歌（以下、これらを便宜上屏風歌と総称する）も、専門歌人順の足跡を伝えるものとして看過できない存在である。

順の屏風歌には、高度なレトリックと個性的な用語表現を駆使した、ある意味では前衛的ともいえる作品が多い。

その内実についてはこれまで旧稿⁽¹⁾で論じてきたように、先蹤詠のみならず初期百首や後撰集所載歌などの同時代詠、あるいはその性格を未だ詳らかにし得ない古今和歌六帖所載出典未詳歌からの表現受容に主たる特質が認められる。また、最近では順屏風歌に通底する形式的享受と独創的発想について考察した高井美和子氏の論⁽²⁾が出されるなど、屏風歌研究の側からも順文学の本質が徐々に解き明かされつつある。

しかしながら、二十余年間におよぶ順の屏風歌詠作活動を見据えた上で、その歌風的変遷を具体的に捉えようとする試みは殆ど行われていないようである。⁽³⁾ 本稿ではその視点から順屏風歌について再検証を施してみたい。

二

順集には次掲のごとく計八種、歌数にして九六首の屏風歌が収められている。

①天曆御時屏風歌（1首）

詠歌年時不明。家集では次掲歌のみを掲載。

立春

(1)けふとくるみづにかけてぞむすぶらしちとせのはる
にあはむちぎり⁽⁴⁾を⁽¹⁶⁴⁾

○みづにかけてそこほりにかへて（白・続・雅）

②昌子内親王裳着屏風歌（7首）

応和元年（961）十二月十七日、朱雀院皇女昌子内親王著裳の儀の料歌。順五一歳の詠。他に中務・壬生忠見・源信明・藤原朝忠・清原元輔が詠進。

③内裏女親王たちの月令絵料歌（4首）

詠歌年時不明。村上天皇の皇女たちの料として詠進されたものか。

④女五男八親王屏風歌（23首）

詠作時期について西本願寺本は「康保五年」、坊門局筆本では「康保三年」、他本の多くは「康保二年」とする。詞書に従えば「女五」は村上天皇第八皇女輔子内親王、「男八」は同第八皇子永平親王を指していることになるが、ここは康保二年（965）八月二十七日に同時に催された同第四皇子為平親王元服の儀および同第八皇女輔子内親王著裳の儀の料歌を一纏めに置いたものとみておくのが穏当か。⁽⁵⁾とすれば順五五歳の詠。他に中務が詠進。

⑤源高明大饗屏風歌（18首）

康保三年（966）正月十六日、高明任右大臣初任大饗に際して調ぜられた四尺屏風料歌。順五六歳の詠。他の詠進歌は今のところ見いだし得ないが、「昔は久しく竹馬の鞭を執⁽⁶⁾」ったという順と高明との関係を考えて、順のみに詠作が依頼された可能性もある。

⑥右兵衛督藤原忠君家屏風歌（12首）

忠君が右兵衛督在任中であつた天徳四年（960）十月十九日より卒年の安和元年（968）までに詠進された

新調屏風料歌。順五〇〇五八歳の詠。他に惠慶・能宣が詠進。⁽⁷⁾

⑦内裏屏風歌(20首)

天元二年(979)冬頃、円融天皇の勅旨により内裏に献上された三尺屏風料歌。順六九歳の詠。他に惠慶・兼盛が詠進。当該屏風については『拾遺集』の詞書に「三尺御屏風十二帖」⁽¹⁰¹⁴⁾とあることから、大規模な儀式の料かとも予想されるが、現時点では詳らかにし得ない。

⑧藤原為光家障子歌(11首)

永観元年(983)八月一日頃、一条藤大納言藤原為光邸の寝殿障子料歌。順七三歳の詠。同年卒。順能登守在任中に当たるが、任半ばにして帰洛していたものか。他に兼澄・元輔・能宣が詠進。

これらのうち、①～⑥までの六種六五首は村上朝の作品、⑦・⑧の二種三一首は円融朝の作品とみられる。現存歌のみをもって考えれば、順の屏風歌詠作は専門歌人としてのデビューを果たした天徳四年(960)内裏歌合以降、庇

護者たる源高明が失脚する安和の変(969)以前に集中しており、専門歌人としての活躍はこの頃がピークであったといつてよい。順五十歳代、官途についても比較的順調な昇進を遂げていた時期であつたが、それには高明の後盾があつたことは想像に難くない。おそらく屏風歌召しに際しても、高明の口添えによるものが少なくなかつたであろう。順とともに梨壺の五人のメンバーであつた清原元輔や大中臣能宣が藤原実頼の小野宮邸に出入りし、実頼七十賀に際して屏風歌を献上しているのとは対照的である。ところで、(1)については作者に疑義がある。上掲「けふとくる」の歌は能宣集にも、

右兵衛督たゞきみの朝臣の月令の屏風のれう、早春、いへに人くすだれのまへにゐて□□する所けふとくるこほりにかへてむすぶらしちとせのはるにあはむちぎり⁽⁹⁾を(132)

○右兵衛督：屏風のれう―屏風のわかよみはべるに(冷)、屏風のうたよみはるに(坊) ○早春いへに：所―正月ついたちころひとのいへにあつまりはへりやりみつむめのはなあるところ(冷)、ナシ(坊)

のように重出している。右の詞書に従えば、当該歌は右兵衛督藤原忠君に詠進された屏風歌の一首ということになるが、この屏風歌は上掲⑥のごとく順も詠進しており、右と同場面に扱ったとみられる、

右兵衛督たゞきみの朝臣あたらしく調ずる屏風の歌、正月、ひとのいけみづのしもにむめのはなあり

(2)こほりとく風につけつゝむめのはなゆくみづにさへにほふなりけり (225)

○正月…あり—正月人のいへにやり水梅花あり (坊・仙・雅)

の一首は、当該歌と同じく解氷を素材に詠まれている。冷泉家時雨亭文庫蔵装飾料紙本(冷)の「正月ついたちころ……やりみづむめのはなあるところ」という題詞記載は、順集のそれに近似しており、その点からすれば忠君屏風の正月の画面には遣水とその辺りに咲く梅花も描かれていたものと推察される。ところが、装飾料紙本の本文では題詞と和歌との整合性をいささか欠いており、また上掲西本願寺本(Ⅰ)詞書との齟齬をも鑑みると、当該重出現象に関しては能宣集の側に問題があるかと思われる。本稿では

ひとまず順の作として扱っておきたい。ただし、②③⑥との先後関係は不明である。

以上、順集所載の屏風歌について、その概略をかいつまんで述べてきたが、これを見取り図としながら次節ではその屏風歌表現の具体相を探ってみたい。

三

順の歌風を特徴づけていることばへの関心は、屏風歌詠作においても終始一貫して見受けられるものであるが、その表現の内実に分け入ると、村上朝とそれ以降とは明らかにその位相を異にしている。それは、対象とした屏風絵の構図が和歌表現に影響を及ぼしたというよりも、順の歌作姿勢そのものが変化していったためであろう。

「柳」を題とした屏風歌を例に挙げてみよう。

春、柳

(3)露をおもみたえぬばかりのあをやぎはいくめかけたる
こがねなるらん

(189・②)応和元年昌子内親王御裳着屏風歌)

三月、ひとのいへに、をむなどもやなぎのもとに
あそぶ

(4) 枝しげみてにかけそめてあをやぎのいとまなくてもく
らすけふかな
(227・⑥藤原忠君家屏風歌)

人のいへにさくらやなぎあまたあり

(5) うぐひすはわきてくれどもあをやぎのいとまなくてもく
みだれあひにけり
(278・⑦天元二年内裏屏風歌)

(3) は発想・表現ともにきわめてユニークである。副助詞
「ばかり」に「秤」を掛け、柳の枝を「竿秤」に、葉末に
置いた露を「黄金」に見立てるのみならず、「幾目（幾
匁）」という俗語をも用いつつ「露に置いた露が重いので、
今にも折れそうなほどにたわんでいる柳の枝は、いったい
幾目（幾匁）の黄金を掛けているのだろうか」と首尾一貫
した内容を詠じている点は、順ならではの妙技といえよ
う。同時に、〈青柳―糸―掛く―絶ゆ（耐ゆ）〉と、柳歌特
有の縁語表現をもそつなく取り込んでおり、そうした常法
に拠りつつ、

かけつればちぢのこがねもかずしりぬなぞわがこひの
あふはかりなき⁽¹⁰⁾
(古今六帖・五・はかり・3443)

といった出典未詳の恋歌や、
心ざしをばあはれとおもへど、人めになんつつむ
といひて侍りければ

あふばかりなくてのみふるわがこひを人めにかくる事
のわびしき
(後撰集・恋六・1018・不知)

などの後撰集所載歌からも積極的な表現受容を試みるこ
とで新たな歌境を開拓しようとする行き方が、この頃の順
風歌の典型的な詠法でもあった。

(4) は、貫之の屏風歌、

をんなやなぎの枝をひかへてたてり

花見にも行べき物を青柳のいとてにかけてけふはくら

しつ（貫之集I 48・延喜十五年齋院屏風歌／六帖4164）

を下敷きにしているが、「柳の糸」に「いとま（暇）」を言
いかけるという手法は、

あらかねの としの日かずを かぞへつ、……風にか
たよる あをやぎの いとまのひま なきまでに……

（好忠集I 1・毎月集序）

ゆふだすきはなにこゝろをかけたればはるはやなぎの

いとまなみこそ

(同・毎月集・二月初・38)

さらには恵慶集所載河原院歌会序における「あをやぎのいとまのひまに、しらまゆみはるの山べにゆき、ちりぬべきはなの色をおしみ、かへりぬべきとりのこゑをもしのばんと……」(167詞)のごとく、当時においては好忠・恵慶など順に近い歌人たちの間で用いられているものである。いずれも当該順詠よりも後の作例と見受けられる点、順創始のレトリックである可能性も否定できない。

このように村上朝の屏風歌では、新奇な趣向を前面に押し出すような歌づくりが目立つのであるが、晩年に至るとその傾向は弱まり、むしろオーソドックスな表現・技巧の再構築に終始している。

(5)はへ糸―くる(来る・繰る)―乱る―という縁語表現に拠りつつ、柳・桜のほか画中には描かれなかったであろう鶯をも同時に詠み込んだ点に順の工夫をみる。末句の「乱れあふ」は先行の和歌用例を探せない散文語ともいべき語であり、細部へのこだわりを感じさせるが、旧作に比べると構想・表現ともに精彩を欠き、いささか陳腐な印

象さえ受ける。

次に挙げる「七夕」題の例についても、同様の傾向が看取される。

七月

(6) たなばたのこゝろをくみてあまのがはしづくにそでのぬれぬべきかな

(218・④康保二年女五男八親王屏風歌)

○ぬれぬへきかな―ひちぬへきかな(朝・白・続・仙・雅)

七月、たなばたまつるところ

(7) 七夕は空にしろる覧さゝがにのいとかくばかりまつる心を

(174・⑤源高明大饗屏風歌)

七月七日、にはにいとひくをむなあり

(8) ことのねのなぞやかひなきたなばたのあかぬわかれをひきとゞめねば

(231・⑥藤原忠君家屏風歌)

○いと―こと(坊・朝・白) ○ことのねの―ことのねも

(坊・朝・白・仙・雅) ○ひきとゞめねは―ひきしとめ

ねは（坊・朝・白・仙・雅）

七月七日、をむなにはにおりゐてたなばたまつ
る、をとときてすいがいのもとにたてり

(9) ひこぼしをまつとはなしになにすてあまのかはぎり
いそぎたつらん

○すいかい—まかき（坊・続・仙・雅）

(10) たなばたにけさはかしつるあさのいとをよるはまつる
と人はしらずや

(11) あまのがはわたしもりにしがたなばたつめに
けふをまたせじ

(12) なにしをへばかさゝぎのはしわたすなりわかるゝそで
はなをやぬるらむ

（284—286 坊238・⑦天元二年内裏屏風歌）

(6) は織女祭を行う画中人物の視点から「悲恋を嘆く織女
星の心を汲んで天の川からしたたり落ちる涙の雫で、私の
袖もきつと濡れてしまふだろうよ」と詠じた一首。「心を
くみて」の「汲む」を「天の川」の縁語として用いる手法

は七夕歌には珍しく、後世の「あまの川心をくみておもふ
にも袖こそぬるれ暁のそら」（千載集・秋上・241・師房）
などにも影響を与えたかと思われる。また、「心を汲む」
という詞句そのものも古今集以下三代集には例を見ず、

おもふとはなにをかさらにいはし水ころをくみて人
はしらなん
（古今六帖・三・水・1458）

こゝにてもわきていでけるいはし水神のこゝろをくみ
てしらばや
（増基法師集1）

わかれけむこゝろをやりてなみだがはおもひやるかな
こぞのけふとも⁽¹¹⁾
（元輔集 坊111）

すゞみたるこゝろをくみていはしみづなにこのほとは
ぬるまざらなむ
（元輔集III 158・内裏絵料歌）

我恋はつゝゐの浜と成なゝむ心をくみて人はしるべく

（兼盛集I 24）

のごとく、後撰集時代になって順近辺で脚光を浴びるに
至ったものである。各歌を瞥見した限りにおいても、「汲
む」は「石清水」「涙川」「筒井（の浜）」など水にちなん
だ用語と縁語になっており、当該順歌と類同の技法が用い
られている。おそらくは上掲の六帖出典未詳歌によって和

歌表現の端緒が開かれたものと思われるが、当該歌はそれをいち早く七夕歌にとり込んだ点に新しさが認められよう。

(7)は『拾遺集』(雑秋・1082)入集歌で、「空に知る」に「織女は空で知っている」意と「暗に理解する」意を、「いとかくばかり」に副詞「いと」と「糸」、「かく」と糸の縁語「掛く」を掛け、なおかつ枕詞「さがにの」を詠み込むなど、先蹤の七夕歌には例を見ない手の込んだ技法が用いられている。一首の詠出に際しては、

さがにのそらにすがけるいよりも心ぼそしやたえぬとおもへば
(後撰集・雑四・1295・不知)

ひさにふるたまのをごとのことならばいとかくばかり
我こひんかも

(古今六帖・五・こと・3388／原歌 万葉・七1328)

かきたえていくよへぬらむさ、がにのいとみじかくも
おもふべきかな
(斎宮女御集II 120)

などの歌が念頭に置かれていたのかもしれないが、そうした既成表現を巧みに織り交ぜながら新たな表現世界を構築している点に順の意欲のほどを感じさせる。

(8)も『拾遺集』(雑秋・1090)に採られた歌だが、先蹤詠に散見する「織女の飽かぬ別れ」という類句に拠りつつも、「引き留む」に琴を「弾く」意を言い掛けた点に趣向をみる。この技法も先行の七夕詠からは見いだせない。村上朝屏風歌における如上の詠風に比べると、天元二年屏風歌の(9)・(12)では歌想のひらめきが後退している感はない。

(9)は観賞者の立場から画中の女を織女星になぞらえ、籬のそばに佇む男との逢瀬を予測しつつ、「彦星を待つというわけではなく、いったい何をしているのかと案じて、二人の逢瀬を妨げようと天の川に川霧が急ぎ立っているのだろう」と詠じている。画面の見立て方は面白いが、「天の川霧」を逢瀬を阻むものと捉えている点は「一年に一夜のみあふたなばたを立ちなかくしそあまのかはぎり」(清正集26)などと同様であり、表現自体も平板である。

(10)は明らかに躬恒の、

織女にかしつる糸の打ちはへて年のをながくこひやわたらむ
(古今集・秋上・180)

を下敷きとした一首で、〈今朝―夜〉という対義的表現を

盛り込み、なおかつ「夜」に「縊る」を掛けて「麻の糸」の縁語としている。躬恒歌との関連では、家集所載の、

七日のあしたに

たなばたのあかでわかれしけさよりもよるさへあかぬ

われはまされり

(躬恒集IV 122)

とも用語面で類似を見せており、おそらく右の躬恒詠をも念頭に置いた上で、「あさ」ごとにまづもみるかなあをやぎのいとはよるよるいろやまさると」(天曆十年麗景殿女御歌合・16)に類する修辞技巧を施したものとみてよいであろう。趣向性は感じられるが、旧作を凌駕するほどの出来とはいえない。

(11)・(12)に至っては慣用表現を切り貼りしてその場を糊塗したかのような詠みぶりである。やはり晩年の作は村上朝の作品にみるようなユニークな構想力に欠けているといわざるを得ない。

四

順屏風歌における歌風の変遷は、同一の歌語あるいは句表現の使用という観点からもうかがいみることができる。

人のいへのつりどのに、まらうどあまたありて月をみる

(13) 水のおもにやどれるつきの、どけきはなみゐて人もねぬよなればか
(177・⑤源高明大饗屏風歌)

(八月十五夜、人のいへにはちすあり、このはうかぶ、つきかげおちたり、をとこをむなこゝろくゝにあそぶ、すだれのとにゐてものがたりするもあり)

(14) いけのおもにてるつきなみをかぞふればこよひぞあきのもなかなりける
(288・⑦天元二年内裏屏風歌)

○いけのおもに—水のおもに(坊・朝・仙) いけみつに
(続・白)

(14)は『拾遺集』をはじめ『三十人撰』『三十六人撰』『前十五番歌合』ほか多くの撰集・秀歌撰等に採られた順随一の秀歌であるが、「池(水)の面に」を初句に据え、投影のイメージをもって「月」「波」を詠み込んでいる点、おそらく旧作の(13)を下敷きとした可能性が強い。技巧面にお

いても(14)にみる「月次―月波」の掛詞は、(13)の「並居る―波居る」のそれと手法的には近く、類似の画題に拠った旧作をモチーフに公忠の、

秋の夜、月をみてあそぶといふこゝろを

池水のもなかにいで、あそぶいおのかずさへみゆる秋の夜の月
(公忠集 I 10 II 10)

○(詞書)―左近平少将せしにて秋の月をもてあそふといふた

いを(II) ○かずさへみゆる―かけさへみゆる(II)

をも念頭に置いた上で歌想を練り上げたものと思しい。ちなみに『和歌童蒙抄』では(14)について「拾遺第三」にあり。

源順歌也。もなかとよめるを、時の人和歌のことばと覚えず難じけるを、歌がらのよければえらびにいれり」のエピソードを記すが、当時はまだ歌語として馴染みの薄かった「最中」をあえて屏風歌に用いたのは、やはり上掲公忠詠に触発されたことではなからうか。その意味では村上朝の作となる(13)のほうが進取的であるといえよう。

伝統的ともいえる歌語「唐錦」の使用に際しても次のような歌風の相違が認められる。

十月、あじろ

(15)もみぢさへきよるあじろのてに掛けてたつしらなみはからにしき鴨

(221・④康保二年女五男八親王屏風歌)

(いけにもみぢをうかぶ、みづとりあり、むまにのれる人ゆく、そらのきりのなかに鴈なきてわたる、のにかりする人あり)

(16)いけのうへにうかぶもみぢのからにしきをしといふとりぞたゝでゐたらし
(293・⑦天元二年内裏屏風歌)

(15)は氷魚のみならず紅葉まで来寄る網代に立つ白波を唐錦に見立てたものだが、「紅葉」と「白波」との対象の妙をねらい、さらには網代を擬人化し、「来寄る―縊る」へ裁つ―立つ」の掛詞を用いることで、糸を「縊り」「手に掛け」「裁」つて「唐錦」を織るという寓意をこめている。当該歌と類似の表現を持つ「ながれくる紅葉、みればからにしき滝の糸してをれるなりけり」(貫之集 I 103・延喜十八年女四宮御髪上屏風歌／六帖 4070)を遙かにしのぐ高度なレ

トリックが用いられており、歌語「唐錦」の詠法をここま
で技巧的側面から追求した作例は、先蹤詠に所見がない。

一方、(16)は紅葉を唐錦を見立て、〈鴛鴦―惜し〉へ立つ
―裁つ―の掛詞をきかせて「池の水面に浮かぶ紅葉が唐錦
のように美しいゆえ、それを惜しいと思って鴛鴦が飛び立
たすにいる（裁断しないでいる）らしい」と詠じたものだ
が、表現の構築に際しては、

思ふどちまとるせる夜は唐錦たたくをしき物にぞあ
りける
(古今集・雑上・864・不知／六帖³⁵¹⁵)

が重たく関わっていよう。また、鴛鴦に「惜し」を掛ける
という技法も、

池にすむ名ををし鳥の水をあさみかくるとすれどあら
はれにけり
(古今集・恋三・672・不知／六帖¹⁴⁷⁷)

のほか先蹤例は多く、(15)に比べると既成表現に寄りすがっ
て一首をものしたような印象が強い。

次の例は順がとくに好んだ歌語「朝氷」の使用例である
が、これを見ると晩年の作では詠法がやや固定化している
傾向が認められよう。

いけにみづとりあり

(17) あさごほりとけにけらしなみづのおもにやどるにほど
りゆき、なくなり

あじろ

(18) あさごほりとくるあじろのひをなればよれどあわにぞ
みえわたりける
(211・④康保二年女五男八親王屏風歌)
(235・⑥藤原忠君家屏風歌)

梅花あるひとの家

(19) 朝ごほりふきとくかぜはさむけれどいそぎてむめはは
やさきにけり
(276・⑦天元二年内裏屏風歌)

冬住吉

(20) 朝氷はやもとけなむすみのえのふかみどりなる松のか
げみん
(続99・⑧永観元年藤原為光家障子歌)

順集所載の四首はいずれも屏風歌であるが、そのほか上
掲歌に先行して詠まれたと思しい源順百首においても、

ふゆきぬと人はいへどもあさごほりむすばぬほどはあ

らじとぞおもふ

(好忠集 I 513)

の一首が見いだされる。おそらく順は百首での使用を契機に該語への関心を深めていったのではあるまいか。なお、

「朝氷」の和歌用例は、

霜のうへにふる初雪の朝氷とけむころこそひさしかり

けれ (寛平御時中宮歌合 20・冬・十一番左／左兵衛佐

定文歌合解題 1／六帖 696／拾遺 229 846)

が初出とみられ、後撰集時代は順の影響からか恵慶や能宣など周辺歌人の作例が目立っているが、屏風歌での使用は順歌のみに限られる。

さて、上掲四首についてであるが、まず(17)は百首でいち早く取り入れた「朝氷」を今度は屏風歌で用いようとする順の意欲と緊張が伝わってくる。「けらしな」という擬古調の表現を用いているのは、「朝氷」が由来ある歌語であることを印象づけようとしたためではないか。(18)は「寄る」に「繕る」を掛け、「解く」との対照性をねらうとともに、「氷魚」に「緒」、「泡」に「沫緒」の意を響かせており、これもまた順的な作品であるといえよう。おそらくは貫之の、

春くれば滝のしらいといかなれやむすべども猶あわに
見ゆらん

(拾遺集・雑春・1004・延喜十五年齋院屏風歌)

を念頭に置いての詠であろうが、当該順歌は糸を詠まずに糸の縁語仕立てとし、なおかつ「朝氷」の語を効果的に用いたところにユニークさが認められよう。

それに対して、晩年の(19)・(20)はともに副詞「はや」を用いて急ぎ咲いた梅花や解氷を望む心を詠じたもので、レトリックへの関心は全くうかがい得ない。(19)は「東風解氷」によって梅花が開くという発想にもとづくが、これは旧作(2)「こほりとく風につけつ、むめのはなゆくみづにさへにほふなりけり」(225・⑥忠君家屏風歌)に寄りすがつての詠であろう。(20)は「色のみぞまさるべらなる磯の松かげみる水もみどりなりけり」(貫之集 I 75・延喜十七年八月内裏屏風歌)と同様、投影のイメージを詠んだもので、これもまた旧作の「昨日こそ春になりしかすみのえの松も色こくみゆるけふ哉」(続 217・天曆十年 956 輔相追悼物名歌・霞)を焼きなおしたような作品である。両首とも歌風の熟達はそのなかに感じられるが、村上朝屏風歌に比べるとやはり

新味に乏しいといわざるを得ない。

もちろん、村上朝に詠まれた順の屏風歌すべてに上述のような趣向性が見いだされるわけではなく、

いけのほとりにつるたてり

(21)池水になびくたまものそこきよみちよさへしるきつる
のかげかな

(22)あしたづのかげのみうかぶいけみづはちよにすむべき
しるしとぞみる

(192・193・②)応和元年昌子内親王御裳着屏風歌

のように、技巧をおさえ祝意をうたうことを第一義とした歌作も存している。しかし、全体的傾向としては、晩年の作に比して修辭技巧を前面に押し出した積極的な詠みぶりが目立つことは確かであろう。次掲の三首はその典型ともいえるべき作風を呈している。

はつかりをきくひと

(23)さと、をみくもぢかきわけみづぐきのあとかとみゆる
かりはきにけり

(194・②)応和元年昌子内親王御裳着屏風歌

六月、はらへ

(24)なつくさにはらへかくれど久方にあまつ、みとはつゆ
やけぬらむ (217・④)康保二年女五男八親王屏風歌

○はらへかくれどはらへかくれは(坊・続・朝・白・仙・雅) ○久方に―ひさかたの(続・朝・白・仙・雅)

四月、かみまつる

(25)なつごろもきてこそまされおなじくは神のひもろぎと
きてかへらむ (228・⑥)藤原忠君家屏風歌

「雁碧落に飛んで青紙に書せり」(和漢朗詠集・上・秋・雁付帰雁・321・道真)などの漢詩句と同様、飛雁の群を「水荃の跡」に見立てたり、六月晦大祓の祝詞に見える「天つ罪」や神前への供物を取りちらす意の慣用句「ひもろぎを解く」(紐を掛ける)を詠み込んだ例は、いずれも先蹤歌に所見がない。ともすれば奇をてらったような印象を受けるが、新味を出そうとする意気込みは存分に伝わってくる。

また、該期の屏風歌の特徴として今一つ挙げておきたい

のは、同音・同語の反復を効果的に用いたりリズムカルな詠法である。その一部を挙げてみよう。

(26) わがひかむみあれにつけていのる事なかくすゞも

(他本「なるくすゞも」 まづきこえけり

(205・④康保二年女五男八親王屏風歌)

(27) いかなればもみぢにもまだあかなくにあきはてぬとは
けふは云覧 (209・同)

(28) たびのそらくるもくるしなあづまぢのゆき、のかたも
みえぬしらゆき (212・同)

(29) 今日をみてのちこそしらめきくの花きくにたがはぬし
るしありとは (220・同)

(30) いなりやまをのへにたてるすぎくにゆきかふひとの
たえぬけふかな (167・⑤源高明大饗屏風歌)

(31) はるふかき山にいればやあづさゆみゆみ風にさへはな
のちるらむ (170・同)

(32) ちはやぶるかみのかはぎり (他本「かものかはぎり」)
きるなかにしるきはすれるころもなりけり (181・同)

(33) わかごまのときもみるべくあやめぐさひかぬさきにぞ

「けふはひかまし」

(229・⑥藤原忠君家屏風歌)

右を見ると、当該の詠法は康保年間の作とみられる④・

⑤の屏風歌にきわめて多く、如上の考察を鑑みてもこの頃の歌作に順屏風歌の作風のピークが求められそうである。

もちろん秀歌と呼ぶべき作品は少ないが、斬新かつ多様な表現性に満ちている。中でも⑤高明屏風歌所載の(30)・(32)については、趣向性はもとより歌としての品格も同時に備わり、完成度の高さをみる。だが、こうした詠法はその後「おいぬればおなじことこそせられけれ君はちよませきみはちよませ」(241・藤原誠信渡粥の饗)、「きみははや人なみくにいでたちていづみにしづむ我にあふなよ」(270・下総守藤原季孝餞)などの歌作に見えはするものの、屏風歌では影を潜めてしまう。中には

(34) 春くればたごのうらなみうらよくていでまさりけり
「あまのつりぶね」 (265・⑧永観元年為光家障子歌)

のような例も存しているが、旧作に比べると説明的に過ぎ、表現にも勢いが感じられない。順屏風歌にみる技巧性・遊戯性は、既述のごとく彼の詠歌全般をとおして認め

られる本質的な特徴ではあるが、その内実は安和の変を分水嶺としてしだいに潜在化の方向をたどっていったとみることができよう。

五

以上、本稿では源順の屏風歌について、その歌風の変遷をみるべく考察を施してきた。その結果、次のようなことが主たる結論として指摘される。

(一) 順の屏風歌は、村上朝の作とそれ以降の作とではその詠風に明らかな相違が認められる。前者は趣向性に富み、新たな歌境を開拓しようという彼の主体性がうかがわれるが、後者はどちらかといえば旧作あるいは既成表現の焼き直しに終始している感がある。

(二) 順屏風歌には一貫してことばやレトリックへの強い関心が認められるが、村上朝の作ではそれを前面に押し出した勢いある詠みぶりが目立つのに対し、晩年の作ではその傾向が弱まり、構想・表現ともに精彩を欠いている。順の創作意欲の衰退を反映したものと思しい。

(三) 順屏風歌のうちでも最も多彩な表現性が認められるのは康保年間の作品であり、同音・同語の反復を効果的に用いた種々の新表現も該期の作品に集中している。中でも⑤源高明大饗屏風歌は明らかに他の屏風歌作品を凌駕する完成度の高さを誇っている。

自明のことながら屏風歌は権門貴紳の求めに応じて制作されるものであつて、歌人自身の心はそこには反映されていないはずである。これは順の屏風歌についても同断であるが、上述の結論を鑑みれば、村上朝とくに康保年間における作風の充実ぶりは、源高明の眷顧を得て順の官途がようやく開かれつつあったこととあながち無関係ではないように思われる。その点については漢詩文も含めた順の文学活動全体を俯瞰しながら改めて考えてみたい。

注

(一) 拙稿「源順の歌風について——永観元年藤原為光家障子歌を中心に——」(日本大学「語文」六九輯 昭62・12)、「源順の歌風について——応和元年十二月十七日昌子内親王御裳

着屏風歌を中心に——(『中古文学』四三号 平1・5)、
 「源順の歌風について——右兵衛督忠君朝臣屏風歌を中心に——」(『語文』七四輯 平1・6)、「源順の歌風について——源高明大饗屏風歌を中心に——」(『古典論叢』二二二号 平2・8)、「源順の歌風について——天元二年内裏屏風歌を中心に——」(『日本大学第三高等学校「研究年報」二六号 平2・9)、「『源順集』小考」(『語文』八一輯 平3・12)、
 「源順歌の表現——万葉歌との関連をめぐって——」(『日本大学人文科学研究所「研究紀要」四四号 平4・9)、「源順歌の表現——好忠および河原院周辺歌人詠との関連——」(『和歌文学研究』六四号 平4・11)、「後撰集時代の屏風歌——貫之歌風の継承と新表現の開拓——」(『和歌文学論集』5 屏風歌と歌合』平7 風間書房)、「源順と後撰集——順は後撰集編纂に関与したか——」(『語文』九三輯 平7・12)、
 「源順歌と延喜式祝詞——祝詞の和歌受容について——」(『上田女子短期大学「紀要」二〇号 平9・3)、「源順と凡河内躬恒——その和歌表現の関連性について——」(『学海』一四号 平10・3)、「源順歌の表現——『古今和歌六帖』出典未詳歌との関連——」(『和歌文学研究』七六号 平10・6)。
 本稿はこれら旧稿を踏まえての論だが、煩雑さを避けるため以下ではその出拠を一々明記することはない。

- (2) 「源順和歌論——屏風歌における形式的享受と独創的発想——」(『瞿麦』一一号 平12・6)
- (3) 僅かに奥村憲右氏「紅梨秋風——源順集のめぐり」(『三十六人集攷』三号 昭56・1)に触れられている程度である。
- (4) 以下、『順集』の本文は西本願寺本の複製である『西本願寺本三十六人家集』およびその断簡を網羅した小松茂美氏『古筆学大成』に拠り、欠脱箇所は宮内庁書陵部蔵「歌仙集」(511・2)を用いた。歌番号は『私家集大成』中古I「順II」のそれに従い、私に清濁、句読点を施し、適宜異文本文を付記した。また、各系統を代表する諸本の名称は以下の略称をもって示した。冷泉家時雨亭文庫蔵坊門局筆本(『冷泉家時雨亭叢書第十六卷 平安私家集 三』平7 朝日新聞社所載の影印に拠る)：坊、書陵部蔵「続小草内和歌」(501・49)：続、冷泉家時雨亭文庫蔵「源朝臣順集」(『冷泉家時雨亭叢書第二十一卷 平安私家集 八』平13の影印に拠る)：朝、冷泉家時雨亭文庫蔵「順集 白描表紙本」(同上)：白、正保版本歌仙家集本：仙、書陵部蔵「御所本三十六人家集」(510・12)：雅。
- (5) 田島智子氏「屏風歌の制作法——長保元年彰子入内屏風をめぐって——」(『大阪大学「語文」47輯、昭61・4)の説に

従う。

(6) 「戸部郎中順者、本重相之僕夫也。紬綺払^レ露、昔久執^二竹馬之鞭^一」(『本朝文粹』卷十「三月三日於^二西宮池亭^一」同賦^二花開已匝^一樹^レ応^レ教^一)。

(7) 惠慶詠についての指摘は、「(応和二年正月七日)康保五年六月十三日以前」右兵衛督藤原忠君家の屏風歌(『日本文学論集』一一号 昭62・3)に拠る。

(8) 天曆十年(956)正月に任じた勘解由判官の職には六年間据え置かれたが、応和二年(961)正月に民部少丞、同月に東宮藏人に補せられて以後、翌三年正月民部大丞、康保三年(966)正月従五位下、同月下総権守、翌四年正月和泉守に任じている。

(9) 『私家集大成』中古I所載西本願寺本の本文に拠り、冷泉家時雨亭文庫蔵坊門局筆本(『冷泉家時雨亭叢書第十六卷 平安私家集 三』、略称「坊」)、同裝飾料紙本(『同叢書 平安私家集 一』平5、略称「冷」)の異文を適宜付記した。

(10) 以下、和歌の引用は断りのない限り、勅撰集・私撰集・歌合は『新編国歌大観』、私家集は『私家集大成』に拠った。なお『万葉集』の歌番号は旧国歌大観番号を用いた。

(11) 坊門局筆本元輔集の本文(『冷泉家時雨亭叢書第十六卷

平安私家集 三』所載)に拠る。

(12) 堀河百首書入本注では、「卯の花も神のひほろきときてけりとぶさもたわにゆふかけてみゆ」(344・俊頼)の一首について、「神ノヒモロキトハ神祭シテアシタニモノヲトリチラシナトスルヲ云也祭過テ後ニ供物ナトリチラスヲ云也或説ヒモロキトハ神ニタムクル飯ノ事也」(橋本不美男・滝沢貞夫氏『校本堀河院御時百首和歌とその研究 古注索引篇』昭52 笠間書院)と注している。