

新古今集の自然観照について

―聴覚による場合―

松井律子

新古今集の様式的特徴は一般に感覺的、絵画的、印象的、象徴的な点にあると言われる。感覺的ということとは主として創作態度にかかわる問題であり、象徴的ということとは表現されたものの美的内容にかかわる特徴である。新古今集中の感覺的素材は視覚、聴覚、嗅覚によるものが大部分であるが、触覚、冷覚、温覚によるものも稀には見られる。本論では、これらの感覺的素材の中、特に聴覚によるもの、すなわち、作歌上の動機が音響的な感興に起因する歌を採りあげ、それが自然観照においてどのような役割を果たし、どのような美的効果をもたらしているかを考察してみたい。

一 自然観照において視覚と並び称される聴覚的な歌を四季の歌（七〇六首）に限ってみると、春一三首、夏三八首、秋六五首、冬三三首の計一四九首、約廿一％である。季節別にみると春七・五％、夏三四・三％、秋二四・五

％、冬三〇・三％の夏―冬―秋―春の順序となり、この傾向は集中の歌数序列の秋―春―冬―夏とはほとんど逆の傾向と言っているほどの相違を呈する。春が最も少ないのは、その季節感が匂・香による暖かさ、華やかさの表現が主となり、嗅覚的、視覚的な歌がこの季節に集中するためかと思われる。夏の歌は音響による涼感の効果を意図したものであろうか。まず四季の歌における聴覚的な歌の傾向を順次考察してみよう。

春の歌において聴覚の詠まれているのは一三首あるが、うち一〇首を挙げるに留め、夏との接点にあたる一二五、一六一、一六二（国歌大観番号による）の三首は省略する。

一、山ふかみ春ともしらぬ松の戸にたえだえ

かゝる雪の玉水（三、式子内親王）

二、谷河のうち出づる波も声たてつうぐひ

すさそへ春の山風（一七、家隆）

三、鶯のなけどもいまだふる雪に杉の葉し

るきあふさかの山（一八、後鳥羽院）

四、梓弓はる山ちかく家居してたえずき

つるうぐひすの声 (二九、山辺赤人)

五、梅が枝になきて移るふうぐひすのはね

白妙に沫雪ぞふる (三〇、読人しらず)

六、きく人ぞ涙は落つる帰る雁なきて行く

なるあけぼのゝ空 (五九、俊成)

七、故郷にかへる雁がね小夜更けて雲路に

まよふ声聞ゆなり (六〇、読人しらず)

八、つくづくと春のながめの寂しきはしの

ぶに伝ふ軒の玉水 (六四、行慶)

九、霞たつはるの山辺に桜花あかずちると

やうぐひすのなく (一〇九、読人しらず)

一〇、山里の春の夕暮来てみればいりあひの

鐘に花ぞちりける (一一六、能因)

この一〇首の歌には一種の季節的な連続が見出される。

すなわち、松の雪どけ、谷河の波、鶯、淡雪、帰雁、霞、花、落花等の自然の風物の推移を時間的契機とし、深山の春、谷河の春、山家の春、里の春と移行する空間的契機が組合わされ、春を待ち行くを惜しむ人間心理の彩もからみ合う。

内親王の歌については『尾張の家苞』が「姿やさしく調高き」と評しているように、「やま」「まつ」「たまみづ」の「ま」の同音反復によって雪解けの音が間遠ではあるけれども規則的なリズムとなって聴こえてくるイメージを声調の上からも効果的なものとしている。深山から谷河、山家、山里へと視界は次第に拡がる。谷河の波音に春の声を聴いた喜びが助詞「も」に集約され、三の逆接の接続詞「ども」が春を心待ちにしている人の心を物語り、五の「うつるふ」は聴覚のイメージを視覚的イメージと共感させている。一―五では雪、鶯、淡雪と同一素材の反復となりながらも、そこには微妙なバリエーションがみられ、往きつ戻りつの状態を繰り返しながら、ゆるやかに巡りくる春のテンポを表象していると言えよう。俄に舞台は変り、一首中に「霞」「桜花」「鶯」の声を盛り込み、視覚と聴覚を交錯させ、明るく春のクライマックスを詠いあげる。やがて散り行く花と夕暮に、春の終りを告げる入相の鐘の音に、人生の無常観を投入する。九、一〇の二首は花を愛で散るを惜しむという人間の心理に重点を置き、優しく艶な旋律を奏で、全体と

しては交響詩的な構成をもっている。

ここに列挙した一〇首の歌は集の配列順に従って抽出したものであり、聴覚のみを頼りに春を尋ねてみても、風物の推移の情趣は十分に感得できる。風巻景次郎氏が「新古今集の芸術的な句は、配列上の周到な注意と繊細な感覚とに拠る事が甚だ大であった^{註1}」と指摘されるように、聴覚的な歌のみを抽出してみても感覚的な自然観照がいかに透徹したものであるかを配列美との連関の上からも知り得るのである。但し、春の歌においては視覚的、嗅覚的な歌に中心地帯があり、季節感ののどかさ、暖かさの中では音は冴えず聴覚的な歌としては秀歌を見出すことは難しい。

二

夏の歌において聴覚の詠まれているのは三八首ある。その中で風の音（二五六、二五七）、ひぐらし（二六八、二六九）、蟬の声（二七〇、二七一）を素材とした六首以外は、道元禅師の「春は花夏ほととぎす秋は月冬雪さえて冷しかりけり」（傘松道詠）を挙げるまでもなく、人々の耳は全て時鳥の一声に凝集する。時鳥の声を軸に

鳴き声の発声点と時間と人の心の三要素の織りなす美へとモチーフは展開するが、ここでは新古今集に顕著な遠い音、かすかな音を捉えようとする聴覚の志向性について述べよう。

一、雨そゞぐはな橋に風すぎてやまほととぎす雲になくなり（二〇二、俊成）

二、我心いかにせよとてほととぎす雲間の月の影になくらむ（二一〇、俊成）

三、郭公ふかき峰より出でけり外山のすそに声のおちくる（二一八、西行）

四、うちじめり菖蒲ぞかをる時鳥なくやさつきの雨の夕ぐれ（二二〇、良経）

五、郭公雲居のよそにすぎぬなりはれぬ思のさみだれのころ（二三六、後鳥羽院）

新古今集では時鳥の声の発声点を多く「雨」「雲」「雲路」「雲居のよそ」「空」と主体から遠く駆け離れた位置に求める傾向が強い。これを古今集と比較してみると、古今集中、時鳥の鳴き声を空に求めた唯一の例と思われる歌に「五月雨の空もとどろに時鳥なにをうしと

か夜たゞ鳴く覽」(一六〇、貫之)がある。ところが古今集では時鳥の鳴き声を空に求めながらも、「空も」の助詞「も」が鳴き声の五月雨の空までも轟くようであることを意味し、聴覚の志向性はかなり身近に求められていることが判明する。

時鳥の声は万葉集の「夏山の木末の繁に窟公鳥鳴きとよむなる声の遙けさ」(一四九四、家持)という歌に見られるごとく古来より遙かなものとされてきた。そのような本意を踏まえながら、新古今集の聴覚は耳で捉える音のうち最もかすかな音を捉えようとし、雲・雨・空などの知覚不可能な闇に吸込まれることによって気分的な遠さを暗示する。また、「出でにけり」「おちくる」「過ぎぬなり」の表現は遠い彼方から聴こえてくる音の流れを瞬間的、印象的に捉えていることを示し、聴覚の視覚化が音にスピード感を与えている。遙かな音、かすかな音を瞬間的、印象的に捉えようとする新古今集の特徴は万葉集の「卯の花の過ぎば惜しみか窟公鳥雨間もおかずこゆ鳴き渡る」(一四九一、家持)の歌と、前掲の古今集の歌との三首を比較するとき、より明確になる。

前者の「こゆ鳴き渡る」後者の「夜たゞ鳴くらむ」は共に鳴き声を時間的継続の上から捉えている。

音は感覚的素材の中で最も瞬間的印象性の強いものである。この特色を用いて新古今時代の歌人達は自然と人間との関係をいかに捉えたであろうか。後鳥羽院は低い雲のあなたに過ぎ去ってしまった郭公を「過ぎぬなり」と意識した瞬間、無意識の状態では想像だにできなかった「晴れぬ思ひ」に襲われる。それは人間が自然を対象として捉えるのではなく、自然と人間が空間を隔てて交感しているのである。その例証として更に式子内親王の次の歌を挙げうるのではなからうか。

声はして雲路にむせぶほととぎす涙や瀬ぐ
宵のむらさめ(二二五、新古今)

この歌は本歌とみられる「声はして涙は見えぬほととぎす我衣手のひづをからなむ」(古今集一四九、説人しらす)の歌とは全く異なったイデーの世界を展開している。自然を人事に渾一させるのではなく、ここにはもはや主体と客体との間に何らの間隙もなく一体化している。古今集の歌は知性の反省によってまとめられた小宇宙が表

現され、内親王の歌は自己の感覺面から自然を表現しようとする。

三

秋の歌において聽覺の詠まれているのは四季を通して最も多く六五首ある。これは音の豊富さ(風の音、鹿・雁の聲、虫の音、砧の音)と澄み切った秋の夜空に響く音の清澄という季節的特色に由来するものと考えられる。素材の中心は風の音である。殊に秋の歌の冒頭の六首

(二八六・二八八・二九〇・三〇三・三〇六・三〇七歌

は省略する)は風の音が素材である。風の音に秋の訪れをいち早く感知するのは「秋きぬとめにはさやかに見えね共風の音にぞ驚かれぬる」(古今集・一六九、藤原敏行)という歌以来の伝統かと思われる。新古今は風の音の変化によって秋の訪れのテンポが急速なことを示し、ひいては時間的な配列美にも絡み合わせて巧みである。

さて、歌数、音色の種類の豊富さ、千変万化な風の音は必然的に春・夏の歌とは異なる複雑な様相を歌の構成の上に及ぼしている。その為、ここでは便宜上、視覚と聽覺の交響、音の空間的契機、音の重層という三種類に

区別して考察してみよう。(但し、例歌の中、代表的な歌のみを採りあげ、他は適宜省略する。以下同様)

一、下紅葉かつちる山の夕時雨ぬれてやひ

とり鹿のなくらむ(四三七、家隆)

二、跡もなき庭の浅茅にむすばれ露の底

なる松むしのこゑ(四七四、式子内親王)

三、秋をへてあはれも露もふか草の里とふもの

ものは鶉なりけり(五一二、慈円)

この三首は視覚と聽覺の交響と言えよう。鹿の聲、松の音を「ぬれてやひとり」「露の底なる」と形象化し、鹿、鶉、松虫という秋の素材を理屈や因果関係でなく感覺で結合させている。三首ともに鹿、松虫、鶉の鳴き声の印象から、その背景たる自然を勞働している。唯、家隆の歌は想像の上で鹿の声を聴き、その鹿が立っている状況を想像しているとも、或いは鹿の声によって、その場の状況を想像したとも考えられる。「尾張の家苞」は「下もみぢかつちる山の夕しぐれは折からの哀なる事をいひつくし、ぬれてやひとりとはわびしさの重畳したるさまをいひつくしたり」と上句と下句を切断して評してい

るけれども、鹿の声の印象が絵画的構成の美しさと渾然と融合し、散りゆく紅葉の色が哀れという心の色を表象しているように思う。内親王の歌は「露の底」という聴覚の緻密な位置との確な表現が感覚印象においては強烈な実在感をもつ。そして露と同根のもの、同質のものとしての涙がまじり合い散り乱れ、悲しみとはかなさを象徴しているようにも思われる。窓円の歌は類歌と思われる俊成畢生の自讃歌であり、幽玄の代表歌とされている「夕されば野べの秋風身にしみて郭なくなりふかぐさの里」(千載集、二五六)の境地には遠く及ばない。しかし、秋・露という純粹に普遍的な言葉そのものが音楽を奏で秋の寂寥のイメージを描いている。

野分せし小野の草臥荒れはてみ山に
深きき牡鹿の声(四三九、寂寥)

きりぎりす夜寒に秋のなる儘に弱るか
声の遠ざかり行く(四七二、西行)

更けにけり山の端近く月さえてとをち
の里に衣うつこゑ(四八五、式子内親王)

横雲の風にわかるゝしのゝめに山とび

こゆる初雁のこゑ(五〇一、西行)

秋風の袖にふきまく嶺の雲をつばさに
かけて雁もなく也(五〇六、家隆)

この五首の歌は音の空間的契機を基として音によって奥行を表現していると言えよう。

音は本来、非空間的存在であり、時間的存在である。しかし、絶対的に非空間的な時間存在は現象とはならない。現象のないところに美はない。そこで時間を感覚的に体験するためには必然的に空間性をそなえざるを得ない。

前掲の三首(四三七・四七四・五一二)が近景を視覚的に捉えたのに対し、この五首は自然観照の視点を遠方に置き、音を視覚的、動的に形象化し、その聴覚的イメージと視覚的イメージの共感が遙かさを表象する。これらの歌は感覚を鋭敏に働かせることによって、平面的な絵画では表現できない世界、すなわち、動く自然の奥深くに微妙に反映し、交響し合う世界を描いている。また、音の印象から遠近、奥行、形態を自由に想起し、現象のかけに無限な時間空間をも含めて直観している。

萩の葉にふけば嵐の秋なるをまちける

夜半のさを鹿の声 (三五六、良経)

一、 山おろしに鹿の音高く聞ゆ也尾上の月

にさ夜や更けぬる (四三八、入道左大臣)

三、 みよし野の山の秋風小夜ふけて故郷寒

くころもうつなり (四八三、雅経)

四、 あだに散る露の枕にふし侘びて弱なく

なり床の山風 (五一四、俊成女)

この四首は一首の歌の中に二種の異なる音を重ね、二つの音の交錯により秋のイメージを具象化している。風の音に途絶えながらも聴こえてくる鹿・砧・虫の音・鶉の音が深い哀れを誘発する。これは音の重層(重奏)と言えよう。この場合、風(嵐・山嵐を含む)という時間的に存続している連続音に、鹿・砧・鶉の音の不連続音を協和させている。前者は伴奏のような役目を果たし、後者が主調音となる。但し、音響の瞬間的印象性により主調音は決定する。例えば、「虫の音もながき夜あかぬ故郷に猶おもひそふ松風ぞ吹く」(新古今四七三、家隆)をみると風の音が主調音である。連続音と瞬間的な音(不連続音)との関連性を時間的経過の上に成立する音

楽の形態の如く考えると、過去の体験(連続音)を基礎に置いて、現在の刺激(瞬間的な音)が決定的な後続の音楽イヴェントを期待させる時、この刺激が意味を持つことになる。そして、この刺激(瞬間的な音)が直観像となり、これをいかに具象的、印象的に表現するかが、新古今集の表現対象としての感覚表象における問題となる。

以上は天象の音について触れたが、秋の歌にはそれ以外に物象の音である砧の音に加わる。

一、 里はあれて月はあらぬと恨みてもたれ

浅茅生に衣うつ覧 (四七八、良経)

二、 ふる郷に衣うつとはゆく雁や旅の空に

もなきてつぐらむ (四八一、経信)

三、 千たびうつ砧の音に夢さめて物おもふ

袖の露ぞくだくる (四八四、式子内親王)

これらは砧の音が空高く冴え昇って行くという自然と人間行為の相互関係がモチーフになっている。砧の音は人間(女)の行為により引き出される音の為であるうか、しみじみとした人間の情が流露している。嚮衣は女の夜

の仕事であるが、砧の音を雅経（四八三、前掲）は聴覚

と温覚との共感により捉え、内親王の歌は純粹に聴覚的であり、深い感動や詠嘆がこめられている。経信の歌の砧の音と雁との組合わせには「源氏物語」（夕顔巻）の一節を髣髴させるものがある。砧の単調なりズムの繰り返しは、砧の音にまつわる伝統的な情緒をも含めて「物思」いを誘発し、深い哀れの情を喚起する。

謡曲「砧」には夫が都に上って三年、故郷で孤閨を守る妻が召使いの女を相手に砧を打って寂しさを紛らわそうとする場面がある。

けに正に長き夜。千声万声の愛きを人に知らせばや。
月の色風の気色。影に置く霜までも。心凄きをりふしに。砧の音夜嵐悲の声虫の音。交りて落つる露涙。ほろほろはらはらと。いづれの砧の音やらん。

古今集には砧を素材とした歌は皆無であり、勅撰集では千載集に初めて見える（三三七～三四一の五首）。新古今集では秋の部の聴覚的な歌六五首中九首、約十五％を占めている。謡曲「砧」をも含めると砧の音は中世の哀れを象徴しているようである。

四

冬の歌においては色なき世界が背景となる場合が多い。そこで色と音との交感について考察してみよう。

新古今集の色彩は鮮明な原色よりも中間色が好まれ、白色系統のものが圧倒的に多い。四季の中で色彩の绚烂たる春でさえも新古今歌人の視覚は白と緑の二系統の色彩のみに共鳴する。では荒涼たるイメージの冬はどうであるうか。新古今の冬の歌で色彩を明示したものには雪の三首があり、他には月光・浪・風などの白色系統の中間色が春同様に多い。月光・浪・風等の白色は雪の純白とは異なり、あらゆる色を包含した白、屈折を秘めた白さのように思われる。このように薄明の世界を背景として響く音は芭蕉の「海くれて鴨のこえほのかに白し」（野ざらし紀行）の如く、音と色とが交感し、音そのものをも白く透明化する。

- 一、月ぞすむ誰かはこゝにきの国や吹上の
ちどり独なくなり（六四七、良経）
- 二、き夜千鳥声こそ近くなるみ漏かたぶく
月に潮やみつらん（六四八、正三位季能）

三、風ふけばよそになるみの片思ひ思はぬ

浪になく千鳥かな（六四九、秀能）

四、浦人の日も夕ぐれになるみがた返る袖

より千鳥なくなり（六五〇、通光）

冬の歌の主要な素材として千鳥の鳴き声を挙げうる。

この場合も秋の鹿・鶉・松虫の鳴き声と同様に千鳥の鳴き声の印象から、その背景たる自然を髣髴する。千鳥は万葉集「ぬばたまの夜の更けゆけば久木生ふる清き川原に千鳥しば鳴く」（九二五、山辺赤人）の歌を始めとして屢々詠われる素材である。万葉の千鳥は吉野川、飛鳥川、佐保川の河原で鳴き、清さのイメージ^{注2}と宗教的神聖感^{注3}を喚起する。しかし、新古今の千鳥は単なる声の印象ではなく、「淡路島かよふ千鳥のなく声にいくよねぞめぬ須磨の関守」（金葉集、二八八、源兼昌）の歌以来の須磨のイメージと海の波音の醸し出す哀れが底流にある。荒涼たる海原を背景に鳴く千鳥であり、しかも、そのひと声に哀れを象徴する。色彩の乏しい冬は色の否定が音による静かさのイメージ喚起の効果を招来する。不要なもの的一切を捨象し、色なき世界に浮かぶ千鳥の孤影と、

そのひと声を浪・風・月・夕暮等の薄明の宇宙に浸透させ、透明なる音が無限の彼方より哀れの余韻を漂わす。

五

以上は四季の歌における聴覚的な歌を考察したものである。この結果、注目される傾向は聴覚的な歌の入首数の割合順序が夏→冬→秋→春となり、新古今集の歌数序列である秋→春→冬→夏と著しい相違を呈することはすでに述べた。聴覚的な歌の多い夏と冬には共通性を見出し得る。すなわち、春と秋の歌は季節感を時間的推移と空間的推移との配合により流動的に捉え、ひいては配列美に関連していくのに対し、夏は時鳥、冬は千鳥と対象が完全に固定化し、静止した状態になる。しかも共に曉夕暮、宵、夜半という薄明の世界を背景とする。

聴覚は本来、視覚の随伴的機能を有しているものの、視覚機能が全くの麻痺状態に陥入ると逆に鋭敏に活動する。時鳥の鳴き声は屋内で静かに耳を欝てしていると自ずと聴えたであろう。千鳥の鳴き声は当時盛んに描かれていた屏風絵と『源氏物語』の影響によるものと思われる。俊成は「源氏みざる歌詠は遺恨の事なり」（六百番歌合

枯野十三番」と言い、源氏物語の味説を歌人の必須条件とした。その須磨の巻において光源氏は千鳥の鳴き声に自己の哀れを象徴する。絵と物語の二つの流れを止め、連想された心象世界を長明が題の心について「タトヘバ（中略）鹿ノ音^ネナドハ、聞ニ物心ボソクアハレナル由ヲバヨメ」（無名抄）と語る如く、題の本意に適應すべく客観化するのである。題詠における聴覚的な歌は音により触発された心情の映像化であり、ひいては、その音さえも幻想となる。このように新古今集の歌の大部分は題詠、題画の歌であり、殊に夏と冬の歌に聴覚的な歌の多いことは両者の季節感と、かかる題詠という創作態度に依拠するものである。それは千載集以来の冬の歌の増加の現象と合わせて考えると、やがて中世的な美の領域に関連するものと思われる。

では聴覚はいかなる美の範疇に関連するであろうか。聴覚と視覚とを区別すると、感受的知覚と認知的知覚という語で表わし得る。前者は音響を聞く時の独特な主体の受動的 성격に密接に結びつく。すでに主客合一の例歌（一一五、式子内親王）をみたように音の時間的、非空

間的なあり方は心のあり方と共通であり、それ故に容易に主体と融合する。また、先に新古今集に顕著な聴覚の志向性の遠さがみられることについては触れた。かすかな音、遙かな音への聴覚の志向は音を聴く主体の静観な態度を基盤とするものである。遠さの距離感^レは自然と人間の交感における時空間を暗示し、遠い彼方よりの反響が波紋の如く、余情、余韻となって求心的に迫りくるという美的効果を与えている。

俊成（一一〇）、式子内親王（四八四）の歌の鳥や砧の音が深い哀れの情を喚起することは述べた。音について美学者は「音は色や形のやうに私に對立してあるのではなく、私に随伴してゆくのであり、しかも私とともに無のなかへ『すべりさる』のである。この関係からみてそれははるかに自我にちかいかいといふことができる」と語り、詩人は「耳が語る」と言う。

有明の月のゆくへを眺めてぞ野寺の鐘はまくべかりける（一一一九、雑上、慈円）、紫の雲路にあそぶ琴の音にうき世をはらふ峰のまつかぜ（一九三八、釈教、寂蓮）

前者の鐘の音は現実を超えて遙かな永遠の世界に誘いこむような宗教的感情を表白し、後者は幻聴の琴の音が浄土世界を髣髴する。両者ともに宗教的な崇高、幽玄は世界象徴である。加えて西行は、

津の国の難波の春はゆめなれや芦の枯葉に

風わたるなり(六二五、冬)

枯れ葉に渡る風の音は、世の全ては夢であると語ると詠み、俊成の判詞は「幽玄の体なり」(御裳溜川歌合)とある。また耕雲は、この西行の歌を「幽玄高妙の真体」(耕雲口伝)とし、他に五首の例歌を加え挙げている。

その中の四首までも聴覚的感興が作歌上の起因になった歌であること、前掲の俊成の「夕されば」(千載集、二五八)の歌が鶉の鳴き声の感興を詠ったものであり、幽玄の代表歌であることも興味深い。

新古今集の聴覚的な歌が幽玄の世界に密接に連関していくことについて芭蕉の聴覚的な句と対照させつゝ考えてみよう。(便宜上同一素材を採りあげる。)

星崎の闇を見よとや啼千鳥(『笈の小文』)

闇の夜や巢をまどはしてなく術(『猿蓑』)

両者の大きな相違は音響の浸透していく背景の世界にある。新古今の薄明の世界に対し、芭蕉のそれは全くの闇夜、黒一色の世界である。ここでは音が鋭く響き、その響きの中に人間と自然とを交錯させており、音の捉え方が尖鋭的である。新古今時代の歌人の捉えた音は、時間の流れのある一瞬を切り取って固定化し、そして永遠化した静止の中に埋没している人間のそこはかとなき心の陰影と嘆息に似た佗しさの情調を表現しようとするようである。どこか王朝的な幽玄な美の残照がみえるようである。

このように聴覚は精神的領域、或いは人間の本質的なものに迫り、哀れ・幽玄の美と結合する。岡崎義恵先生が「日本の文芸はいずれかといえは音楽性を多分に持つ流動芸術で、(中略)その点で抒情的、浪漫的である」と述べられるように、聴覚は抒情的、浪漫的精神に深くかわわり、赤羽淑氏は「新古今集の感興印象の表現は視覚よりは聴覚、嗅覚にその中心地帯があるようである」と指摘されている。新古今集の聴覚的な歌は数量的には視覚的な歌に及ばない。しかし、練磨された感興、かす

かな現象の内奥の世界を自在に想起し、或いは音そのものをも想像の世界で捉えたり、奥深い幽玄の世界に到達する点において、やはり美の領域では主流を占めるものと考えられる。

註記 1 風巻景次郎著『新古今時代』

2 高木市之助著『吉野の鮎』

3 西田正好著『日本文学の自然観―風土のなかの古典―』

4 竹内敏雄著『現代芸術の美学』

5 詩人にあつては耳が語り、口が聴く。知恵と警戒が子を生み、夢をみる。イマージュと幻覚が観察し、不足と欠陥が創造する。ヴァレリー『文学論』（堀口大学訳）参照。

6 岡崎義恵著『源氏物語の美』

7 赤羽淑「新古今集における自然観照の幻想性」
（文芸研究 第二十三集所収）

― 本学大学院二年 ―