

大伴家持の越中秀吟

鈴木武晴

一序

萬葉集卷第十九の巻頭には、越中秀吟と評価される大伴家持の十
二首の歌群が置かれている(1)。その全貌を原文によって示せば、
次のとおりである(原文は掲書房本に拠るが、四一三九〜四一四〇の題詞の「作」の
字の下に「歌」の字を補入する)。

- | | |
|------|--|
| 四一四三 | 物部乃 <small>ものぶの</small> 八十 <small>やそ</small> 媼等 <small>をとめら</small> 之 <small>が</small> 挹乱 <small>くみまが</small> 寺井 <small>てらゐの</small> 之 <small>の</small> 於乃 <small>うへの</small> 堅香 <small>かたか</small> 子 <small>この</small> 之花 <small>のはな</small> |
| 四一四四 | 見 <small>見</small> 三 <small>三</small> 歸 <small>歸</small> 鴉 <small>鴉</small> 歌 <small>歌</small> 二 <small>二</small> 首 <small>首</small> |
| 四一四五 | 燕 <small>つばき</small> 来 <small>来</small> 時 <small>とき</small> 尔 <small>に</small> 成 <small>なり</small> 奴等 <small>ぬらと</small> 鴉 <small>鴉</small> 之 <small>が</small> 鳴者 <small>がねは</small> 本郷 <small>くに</small> 思 <small>しの</small> 都追 <small>ひつ</small> 雲 <small>くも</small> 隱 <small>かく</small> 喧 <small>りなく</small> |
| 四一四六 | 夜裏 <small>よぐ</small> 聞 <small>ち</small> 三 <small>三</small> 鳥喧 <small>ち</small> 歌 <small>歌</small> 二 <small>二</small> 首 <small>首</small> |
| 四一四七 | 夜具 <small>よぐ</small> 多 <small>ち</small> 知 <small>ち</small> 尔 <small>に</small> 寐 <small>ね</small> 覺 <small>ざ</small> 而 <small>めて</small> 居者 <small>をれば</small> 河瀬 <small>かはせ</small> 尋 <small>とめ</small> 情毛 <small>こころ</small> 之 <small>の</small> 努尔 <small>しの</small> 鳴 <small>なく</small> |
| 四一四八 | 聞 <small>き</small> 三 <small>三</small> 曉 <small>あけ</small> 鳴 <small>な</small> 鴉 <small>あ</small> 鳩 <small>し</small> 歌 <small>歌</small> 二 <small>二</small> 首 <small>首</small> |
| 四一四九 | 足引 <small>あしひきの</small> 之 <small>の</small> 八 <small>やつ</small> 峯 <small>の</small> 之 <small>の</small> 鳩 <small>きぎし</small> 鳴 <small>な</small> 響 <small>とよむ</small> 朝 <small>あさ</small> 開 <small>け</small> 之 <small>の</small> 霞 <small>かすみ</small> 見者 <small>みれば</small> 可 <small>かな</small> 奈 <small>なし</small> 之 <small>の</small> 母 <small>も</small> |
| 四一四〇 | 吾園 <small>わがその</small> 之 <small>の</small> 李花 <small>すもものはな</small> 可 <small>か</small> 庭 <small>には</small> 尔落 <small>はにちる</small> 波太 <small>はた</small> 礼能 <small>れの</small> 未 <small>まだ</small> 遺在 <small>のこり</small> 可母 <small>たるかも</small> |
| 四一三九 | 春苑 <small>はるのその</small> 紅尔 <small>はるのその</small> 保布 <small>ほふ</small> 桃花 <small>もものはな</small> 下照 <small>したてる</small> 道尔 <small>みち</small> 出立 <small>いでたつ</small> 媼 <small>をとめ</small> |
| 四一三〇 | 天平 <small>あまの</small> 勝寶 <small>かたの</small> 二 <small>二</small> 年 <small>ねん</small> 三 <small>三</small> 月 <small>げつ</small> 一 <small>いつ</small> 日 <small>にち</small> 之 <small>の</small> 暮眺 <small>くれなが</small> 三 <small>三</small> 陽 <small>やう</small> 春苑 <small>はるのその</small> 桃花 <small>もものはな</small> 李花 <small>すもものはな</small> 作歌 <small>してたつ</small> 二 <small>二</small> 首 <small>首</small> |
| 四一四一 | 春儲 <small>はるまけて</small> 而 <small>もの</small> 物悲 <small>ものがなし</small> 尔 <small>に</small> 三 <small>三</small> 更 <small>よ</small> 而 <small>さら</small> 羽振 <small>はぶ</small> 鳴志 <small>なき</small> 藝 <small>ぎ</small> 誰田 <small>たがた</small> 尔加 <small>にか</small> 須牟 <small>すむ</small> |
| 四一四二 | 二日 <small>ふたにち</small> 攀 <small>のぼ</small> 柳 <small>やなぎ</small> 黛 <small>を</small> 思 <small>おも</small> 三 <small>三</small> 京師 <small>きやうし</small> 歌 <small>歌</small> 一 <small>いつ</small> 首 <small>首</small> |
| 四一四三 | 春日 <small>はるのひに</small> 尔 <small>に</small> 張流 <small>はれるやなぎ</small> 柳乎 <small>を</small> 取持 <small>とりもち</small> 而 <small>を</small> 見者 <small>みれば</small> 京之 <small>みやこの</small> 大路 <small>おほちしお</small> 所 <small>ほ</small> 念 <small>ん</small> |
| 四一四四 | 攀 <small>のぼ</small> 折堅 <small>をり</small> 香子 <small>か</small> 草花 <small>くさな</small> 歌 <small>歌</small> 一 <small>いつ</small> 首 <small>首</small> |

遙聞^ニ浜江^ニ船人之唱歌一首
四一五〇 朝床^{あまどこ} 聞者^{きけはるけし}遙之^{いみづかは} 射水河^{あまこぎしつ} 朝己^{あまこぎしつ}藝思^{うたふたひと}都追 唱^{うたふたひと} 船人

一群は天平勝宝二年(七五〇)の三月一日から三日(内田正男『日本曆日原典』によれば、太陽曆の四月十一日―十三日。四一五〇番歌は二日の歌の最後に立つが、実質は三月三日の作。この点については後に考察する)にかけての作で、家持が越中国守の館で詠んだ歌と見られる(山本健吉『大伴家持』「樹下美人」、昭和四十六年(一九七二)七月)。

越中秀吟誕生の契機については、すでに先学が明らかにしている。まず挙げられるのが、家持の妻大伴坂上大嬢の越中下向である。つとに犬養孝氏は次のように述べている。

家持が越中在任中の、嫡妻坂上大嬢の所在については、異説もあり、明確にはし難い点があるが、のこされた歌詠によれば、初め数年を同伴しないで、やはり、恐らくは天平勝宝二年の正月のころには、妻は越中に来てゐたらしく(卷十八―四一三八)、同じ年の三月二十日すぎには、すでに確実に来てゐたことがわかる(卷十九―四一六九の題詞)。よつて三月の初めの日には、妻はすでに国守館に居つたと見るのが穏やかであらう。

この年三月初めの国守館では、家持はすでに四年目のおちつきの中に春を迎へて居り、久々に妻を迎へた和やかな充実感をおぼえ、その上、この日まで修練をかさねてきた歌作と心境との、いはば、しつかりしたデッサンを踏まへた上で、初めて三月一日の、

春の苑^{その} くれなゐにほふ 桃の花 した照る道に 出で立つ
嬌婦^{せうぶ}
の艶麗さも、翌二日の、
(卷十九―四一三九)

朝床に 聞けば遙けし 射水川 朝漕ぎしつ うたふ船人
(卷十九―四一五〇)

の清新透徹の歌境も、理解し得るのである。(「かたかこの花」『明日香』第二十七卷第四号、昭和三十七年(一九六二)四月。後に『萬葉の風土 続』に所収)

伊藤博氏も「越中秀吟開眼の直接の契機は、妻坂上大嬢の登場であつたと決めて大過なからう。」と述べている(先掲「春愁」)。両氏の見解は、天平勝宝元年(七四九)の八月から十一月の間に大帳使(調庸の徴収のために作製した戸籍台帳の写しを太政官に提出する使者)として一時帰京した家持が、十月末から十一月の初めのころに妻坂上大嬢を伴つて越中に帰任したと推定する大越寛文氏(坂上大嬢の越中下向)『萬葉第七十五号、昭和四十六年(一九七二)一月』の見解によつて動かぬものとなつたと言えよう。

越中秀吟の誕生の要因として、坂上大嬢の越中下向の他にも考えられることがある。天平勝宝二年の正月二日、越中国庁において家持が、

あしひきの山の木末^{こまは}のはよ取りてかざしつらくは千年^{ちとせ}寿くとぞ
(18四―一三六)

と詠んだ「長寿と幸福への祈念」にも留意すべきであろう(片山武・武部弥十武『東海北陸の万葉鑑賞』一九八七年三月)。そして、北山茂夫氏(『大伴家持』一九七二年九月)が「国守としての巡守は、家持の沈みがちな気分を快活の方向に転じさせるのに役立ったとおもわれる。」と述べているように、二月の懇田^{こんだ}地^ち檢察^{けんさ}の旅によつて越中の春の風土への知見を深めたことも作用していよう。また、先述の坂上大嬢とともに天平勝宝二年の春を迎えたことと同程度に重

要と思われることは、上巳の宴を真近にして家持の心が快い興奮の
状態にあったと考えられることである(北山茂夫先掲書、橋本達雄
『大伴家持』一九八四年十二月、など)。また、家持は越中国守とし
て四年目の春を迎えていた。地方官人として京への思いを募らせて
いたであろうことも(窪田空穂『萬葉集評釈』四一四二番歌「評」)、
押さえておくべきである。

先学が指摘する越中秀吟結実の要因は、これから述べる個々の歌
の読解によっていっそう明確になるであろう。

越中秀吟の個々の歌に目を向けると、解釈や捉え方に思いのほか
揺れがあることが知られる。その問題とかかわって、越中秀吟の全
体の構成や巻頭歌群の認定の問題が浮上する。越中秀吟の構成につ
いては伊藤博氏の高論「大伴家持の手法」(萬葉集百十七号、昭和五
十九年へ一九四八)三月。後に『萬葉集の歌群と配列 下』に所収)
がある。が、三月二日の四一四二～四一五〇の歌群が植物二首(四
一四二～四一四三)に対して動物七首(四一四四～四一五〇)と不均
衡になっている点については、重要な秘密が存するのではないかと
思われる。また、巻頭歌群の認定の問題は、四一三九番歌から始まっ
て四一五〇番歌までで切るのか、その直後の「三日に、守大伴宿禰
家持が館にして宴する歌三首」(四一五一～四一五三)までを含める
のかという問題である。

以下、個々の歌詠の読解の問題に執しつ、右の二つの問題にま
で論究したいと思う。

二 越中秀吟

天平勝宝二年の三月の一日の暮に、春苑の桃李の花を眺め

て作る歌二首

- (1) 春の苑紅にはふ桃の花下照る道に出で立つ嬌婦 (四一三九)
- (2) 我が園の李の花か庭に散るはだれのいまだ残りたるかも (四一四〇)

右は、越中秀吟十二首の最初を飾る二首である。題詞の「眺めは
遠くを眺めやる意(小鳥憲之氏「漢語享受の問題に関して」高野山大
学国語国文第三号、一九七六年へ昭和五十一)十一月)。家持がこ
の語を用いたのは春苑の広さを享受者の脳裏に思い描かせようとす
る意図に拠るであろう。

まず、(1)の四一三九番歌に注視したい。この歌については、二句
切れと見る説と三句切れと捉える説とが行なわれている。が、題詞
の「春苑の桃李の花」と歌詠の「春の苑紅にはふ桃の花」との密接な
かわりに留意するならば、三句切れと捉えるのが妥当と思われる。

第二句「紅にはふ」は直接には第三句の「桃の花」を修飾するが、場所
を示す第一句の「春の苑」をも承けて第三句にかかる絶妙な働きをし
ていると考えられる。家持自身の後の詠作である19四一九二に
「桃の花紅色にはひたる面輪」の表現があるが、その「紅色には
ひたる」は前句「桃の花」を承けつつ下句「面輪」を修飾している。こ
の場合、初句「桃の花」は「桃の花のような」という比喻の意味をもつ
て「紅色」にかかり、その点は当面歌と異なるけれども、前句を承け
後句へかかる「紅色にはひたる」と同様の機能を当面歌の「紅には
ふ」は持つと捉えられよう。当歌の「紅にはふ」の用法は、二句切れ
説の根拠となっている次歌、

雄神川紅にはふ娘子らし葦付取ると瀬に立たすらし(17四〇二)

一、家持作)

の「紅にはふ」の用法とは明らかに異なっていると見えよう。

一首は三句切れで、「名詞止めの上下二句」(窪田『評釈』)から成るのであり、上の句の「桃の花」と下の句の「嬌嬌」とがあてやかに照応しているように見えるべきである。

以上の考察に基づいて一首を口語訳するならば、第三句のところのみ読点を入れて、「春の苑一面紅色に照り映えている桃の花、その下まで照り輝く道に出で立つ嬌嬌よ。」となる。

(2)の四一四〇番歌についても、二句切れと見る説と三句切れと捉える説とが行なわれている。が、『李の花か』の縁で、直後の『落』は、チルと読まれるほうが自然であり(稲岡耕二鑑賞日本の古典2『万葉集』昭和五十五年へ一九八〇〇四月)、係助詞「か」を考慮するならば、語法的にも第三句の原文「庭尔落」は「ニハニチル」と訓んでこそ歌の結構は安定すると言えよう。こうして、一首は、「我が園の李の花であろうか、庭に散り敷いているのは。それとも、はだれの雪がまだ消え残っているのであろうか。」と解せられる(歌詠の「はだれ」の語は薄く降り積もった雪、の意)。

以上の二首は題詞には「春苑の桃李の花を眺めて作る」とあるだけで、「嬌嬌」(四一三九)と「はだれ」(四一四〇)のことは記されていない。この点について、最初に注目すべき見解を述べているのは、尾山篤二郎氏(『大伴家持の研究』「越中時代の家持」、昭和三十一年へ一九五六〇四月)である。尾山氏は「卷十九は三月一日の歌から初つてゐる。即ち一日の晩景庭前の桃李の花を眺めて詠んだといふ。」と記し、題詞の部分は実景に即すると見た上で、四一三九番歌について、

鳥毛立女の屏風絵でも見るやうな頗る絵画的な歌である。出で

立つをとめを見てゐるのぢやなく、其處にさういふ女を空想して幻を描いたものだらう。或は西王母や雲華夫人が其侍女達と遊歩する唐画か何かモチーフ(に)なつてゐるかも知れないが、人麿にも憶良にも赤人にも無いもので、玉台集の所謂宮体の影響が茲に於て著しいものがあつたとすべきである。

と述べ、「嬌嬌」を幻想の像と捉えている。また、四一四〇番歌については、

北国でも此辺になれば梅桜桃李一時に開くといふ訳にはゆかないが、桃と李とは同時に咲く。而も桜の頃には時として斑雪ぐらゐは降ることは稀ではない。即ち庭に散つてゐるのは李の花であらうか、それともつい此間降つたあの斑雪がまだ残つてゐるのであらうかと、レンズを二つ重ねた恰好である。

と記している(傍点は稿者)。傍点部の表現に留意するならば、尾山氏は「はだれ」の方に虚を感じとっているように見うけられる。

このうち、中西進氏も同様の見解を提示し、「はだれ」についても李の花を見ての幻影であると明言している。まず、「くれなゐ」(文学三十五卷六号、昭和四十二年へ一九六七〇六月。後に『万葉史の研究』に所収)には、『桃李』を『眺』しての作で、その実景から導かれた空想の情景である。」と述べ、「大伴家持」(むらさき第十二号、昭和四十九年へ一九七四〇六月。後に『万葉の歌びとたち』に所収)にも四一三九について、「家持の目の前には桃の花だけであつて、下句は幻想である」、四一四〇については、

目にするのは李である。そして第一首同様視線は下向して地上の景に及ぶ。しかし地上に斑雪があるのではない。(中略)

いわば、上句の実に對する下句の虚という形で、この二首は

統一されるべきであろう。それが題詞を忠実によんだ時の解釈である。家持はあたかもすべて事実であるかのごとく詠んだが、実は薄暮の眼前には、桃と李の花とがあるばかりだったのではないか。

と具体的に述べている。完訳日本の古典『萬葉集』（昭和六十二年〈一九八七〉年九月）や新編日本古典文学全集『萬葉集』（一九九六年〈平成八〉八月）などは、中西氏のこの見解を採用している。

一方、横井博氏は、漢詩文との関連を考慮した上で（漢詩文との関連については後述する）、二首は「矚目の詠歌ではなくして、全く（と）いつてはいいすぎかも知れないが（詩的空想の産物と考えることも決して許されないことではない。」と述べ（『詩歌における印象主義』〈昭和四十一年四月〉の「二、家持の感受性」。この論は、「家持の藝境」萬葉第三十九号、昭和三十六年〈一九六一〉五月、を補修改変したもの）、桃李も実景ではないとし、二首は漢詩文に裏打ちされた虚構の歌である可能性を示唆した。横井氏はのちの「万葉集の季節歌と季節語」（『万葉集を学ぶ 第五集』〈昭和五十三年六月〉所収）においては、より明確に二首は「桃李」なる中国流の詩語に触発された詩的空想の産物であって、眼前の作ではなからうと思われる。桃と李との花に分けて二首詠まれているが、それは実際に即したものではありません。」と述べている。この見解は新潮日本古典集成『萬葉集』（昭和五十九年〈一九八四〉九月）や伊藤博氏校注角川文庫『万葉集』（昭和六十年〈一九八五〉四月）に継承されている。古典集成には四一三九番歌について、「桃花の咲く月に入って、その盛りを幻想して詠んだものか。春苑・桃花・娘子の配置は中国詩から得たらしい」、四一四〇番歌には「詩語『桃李』

に導かれて、前歌の『桃』に『李』を詠み継いだ連作仕立ての歌」と注している（角川文庫本も同様）。また、中西進氏も近著『大伴家持』第四巻越路の風光（平成七年〈一九九五〉一月）においては、前説を撤回し、横井氏の「詩的空想の産物」という見方に立って、「はたしてそんなに都合よく二つの花が咲いていたのだろうか。」「『眺矚春苑桃李花』ということばを、和歌に翻訳しているのではないか」「目の前にはただあじさい色に込められた夕方の庭が広がっているにすぎない。」と述べている。

見てきたように、四一三九〜四一四〇番歌については、桃李が実景で「嬌嬌」と「はだれ」を幻影と捉える説と、二首全体を漢詩文に基づく虚構と見る説とが行なわれているのである。はたしていずれが妥当なのか。

題詞の「春苑の桃李の花を眺矚めて作る」「眺矚めて作る」はこの一例のみと類似する（植物）を矚めて作る」の例を集中に徴すると、次の三例を拾える。

A 正税帳使、掾久米朝臣広繩、事畢り、任に退る。たまさかに越 道の国の掾大伴宿禰池主が館にして遇ひ、よりに共に

飲楽す。時に、久米朝臣広繩、萩の花を矚て作る歌一首

君が家に植ゑたる萩の初花を折りてかざさな旅別るとち（19四
二五二）

B 十月の二十二日に、左大弁紀飯麻呂朝臣が家にして宴する歌
三首（うち、前歌二首は略する）

十月しぐれの常か我が背子がやどの黄葉散りぬべく見ゆ（四二
五九）

右の一首は、小納言大伴宿禰家持、時に当りて梨の黄葉を

屬てこの歌を作る。

C 同じき月の二十五日に、左大臣橋 卿、山田御母が宅に

して宴する歌一首

山吹の花の盛りにかくのごと君を見まくは千年にもがも(20四三〇四)

右の一首は、小納言大伴宿禰家持、時の花を屬て作る。

(後略)

いずれも、実際に植物を屬ての詠であることが、歌の場や歌詠の表現から明らかである。広く次例のような「—を見て作る歌」と題する歌を見ても事情は変わらない(ちなみに、集中では、景物が植物の場合は「眺屬」または「屬」の文字を用い、人の場合には「見」の字を用いるという区別があるように思われる)。

D 嶋を潜くる人を見て作る歌一首

婦負川の早き瀬ごとに簪さし八十件の男は鶺鴒立ちけり(17四〇二三)

E 館の門に在りて、江南の美女を見て作る歌一首

見わたせば向つ峰の上の花にはほ照りて立てるは愛しき誰が妻(20四三九七)

D、Eはいずれも家持歌で、Dは四〇二一〜四〇二九番歌の一群中の歌で、一群の左注に「右の件の歌詞は、春の出挙によりて、諸郡を巡行し、時に当り所に当りて、属目して作る。」と記していることから、実景に基づく歌であることが明白である。また、Eは難波堀江の南側に実際に佇む一人の女性を中国の江南の美女に見立てて詠んだ歌である。

以上の考察から、当歌の題詞の「春苑の桃李の花を眺屬めて作る」

は、現実に基づいての作歌事情を示す表現と判断される。直上に「天平勝宝二年の三月の一日の暮に」という年月日とその日のうちの時間帯が示されている点も、「右は、天平元年の七月の七日の夜に、憶良、天の川を仰ぎ観る。」(8一五二〇〜一五二二左注)と同様に、実際に即すると見ることを補強する。

こうして、四一三九番歌と四一四〇番歌は題詞にいうとおり、実際に桃李の花を眺屬めての作で、四一三九の「嬉嬌」、四一四〇の「はだれ」は幻影と見ることができよう。先掲Eの歌は、実際に一人の女性を見ての歌で、その「花にはほひ」は「桃の花」を幻視した表現であり(芳賀紀雄「家持の桃李の歌」『小島憲之博士古稀記念論文集 古典学』所収。昭和五十七年へ一九八二十一月)、四一三九とは逆の在り方を示す歌として注目される。

越中国守館の苑には、桃や李が植えられてあったのであろう。越中秀吟には桃や李の花(四二三九〜四二四〇)、張れる柳(四二四二)、かたかごの花(四二四三)が詠まれ、越中秀吟につづく三月三日の上巳の宴歌には桜の花(四二五一)と椿の花(四二五二)が詠まれている(四二五一には「かく咲きにけり」とある)。同時期にこれらの花が咲き、柳が芽吹くことは実際にはあり得ないのではないかと疑うむきもあるかもしれない。が、同時期に如上の花が咲き、柳が芽吹くことはありうると思われる(稿者の住む山梨はまだ萬葉の景が見られるが、一九九七年(平成九)の春、ほぼ同時期に如上の花の開花と柳の芽吹きを確認した)。天平勝宝二年の越中の春は気候も穏やかで、いつせいに花が開き、柳が芽ふいたのであろう。まさに「自然の饗宴」(稲岡氏先掲書)とも言うべき様相を呈していたと思われる。同時期に見ることができたからこそ、家持は一連の歌詠に詠みこん

だものと考えるのが自然であろう。

春の苑一面満開に咲きにおう桃の花、その桃の花をうつとりと眺めてみると、おのずと桃の花の精のような一人の美しい嬌婦おんなの幻が桃下の道に立ち現われたのである。⁶ 艶麗な色彩を強く照り返す桃の花は、可憐な幻想を呼び起こす。桃の花が盛りと咲く夕暮れの幻想的風景の中に一人のおとめの幻の像(化粧の紅をさした豊頬、桃の花によってその紅顔はいっそう美しく輝いている健やかなおとめの像)を思い描くことは、きわめて自然な心の動きである。その際に、つとに斎藤茂吉『万葉秀歌』下巻(一九三八年(昭和十三))に挙げている曹子建の「南国に佳人あり、容華桃李の若し」(『文選』卷二十九・「雜詩六首」其四)などの漢詩文を想起したのである。藤田寛海氏は、

下道が照り映えるほど春の日差しに輝く桃李の花に心うばわれたこの歌の作者は、ふと、これと相通ずる状景を詠った漢詩を思いうかべ、この詩文の世界と、いま、自分が直面している実景とを胸中に思い重ねて作歌したのではなからうか。すると、「下照る道に出で立つ少女」も実景ではなくて、作者が心に想い描いた少女であったでもあろう。つまり、作者は実景に求めた歌材を組み合わせて、実景の深奥にひそむ心や、そこに醸し出された気分、あるいは実景を透して把えた世界を表現しているのである。

と述べている(「天平勝宝二年春三月の歌」『万葉集を学ぶ 第八集』所収。昭和五十三年(一九七八)十二月)。首肯すべき見解である。家持の視点は、春の苑↓下照る道↓おとめと、春苑全体(遠く)から部分(近く)へ、そして上(桃の花)から下(道)へと移動し、最後に

おとめの幻像を結ぶのである。この詩的幻想によって、一首は立体的で夢幻的な世界を構築するのである。なお、実景の花からおとめの幻を思い描くという点については、越中時代の家持がこの歌以前に「なでしこが花見ること娘子らが笑まひのにはひ思はゆるかも」(184-114)と詠んでいることが思い合わされる(本稿の見方とは必ずしも一致してはいないが、茂吉『秀歌』にこの歌を当歌と同様の「感覺的な歌」として挙げている)。

桃の花の下に立つおとめの構図には、つとに土屋文明『萬葉集名歌評釋』(昭和九年(一九三四)十一月)が指摘しているように、正倉院御物の鳥毛立女屏風の樹下美人図等の絵画の影響が考えられよう。もっとも、樹下美人図の下張り反古には天平勝宝四年とあり、それは家持の当歌の詠作時点より二年ほどのちであることが問題になる。この点については、春山武松氏『日本上代絵画史』(昭和二十四年(一九四九)十二月)の「美人畫は天平時代の宮廷や貴族の家にいくつもあり、部屋の飾として親まれてゐたのであらう。」という発言や、森豊『樹下美人図考』(昭和四十九年(一九七四)九月)の次のような発言が参考になる。

正倉院には、さきに述べたように、げんかん 阮威げんの撥に「桃下婦女遊樂図」があり、また夾纈・鵬纈屏風などに樹下動物図がいくつもある点から見て、家持が桃李の花を見た連想の底にはそうした図がおのずと浮かんで来たのではなからうか。ことにインテリ貴公子だった家持にとっては、都への思慕と唐風思慕の二つが重なって、そこに「樹下美人」の歌が口ずさまれたのではなからうか。

家持は樹下美人図を念頭に据えていたと思われるが、それと同時に

に、万葉集中の樹下の人を詠む歌（1九、4五九三、6一〇四二）三、11二三五三、二四八九、18四〇五九など）を押さえていたであらう（7）。

四一三九番歌の絵画性については、次田真幸『万葉集評説』昭和十六年（一九四一）十二月に「恰も油絵を見るやうに、感覺的な美しい色彩が印象に残る歌である。」と言ひ、同様に「水彩画でなくて油絵である。日本画でいっても、淡彩でなくて岩絵具で盛りあげたやうなものである。」（斎藤茂吉『萬葉雑話』、改造昭和十七年）一九四二）一月号。全集第十四卷所収）とか、「絵画的印象詩（先掲横井博「家持の藝境」）「印象派風の描写（日本古典全書『萬葉集』）」といった評もある。が、その絵画的効果の生じたのは一首を「出で立つ」^{せとめ}「嬌嬌」と体言止めで印象深く歌い収めたことに因る。その「嬌嬌」について、「嬌」は若草の如くしなやかで若い妻をいい、「嬌」は女性の若々しさを表わす「嬌（嬌）の誤りではないかという（小島憲之『万葉用字考証実例（一）』『萬葉集研究 第二集』所収。昭和四十八年）一九七三）四月。「嬌」については家持歌に「嬌問」の例がある（8一六二九、19四二一一）。「嬌嬌」は集中一四例。柿本人麻呂の
嗚呼見の浦に舟乗りすらむ嬌嬌らが玉裳の裾に潮満つらむか

（1四〇）

を嚆矢とする。家持もこの表記を当歌以外に19四一四三、四一六六、四一九二、四二一一に用いている。集中には「海嬌嬌」（6一〇〇三）の例もあるけれども、一般に官女などの雅びな女性を表わすと見てよい。「嬌嬌」の表記は一般的な「娘子」の表記よりも視覚的に強く訴えかけてくる力がある。神秘性や華やかさなどについて、想像力を喚起する表記である。当歌の「嬌嬌」は先述したように桃の花の精の

ような美しく雅びな女性、宮廷美人のはなやかさと桃源郷のおとめ（『遊仙窟』。後述）の神秘的美とを備えた女性の幻影と考えられるが、古典集成や全注に説くように、そこには妻坂上大嬢の像が重ねられているのであろう（8）。

萬葉集中に「をとめ」止めの歌は他に次の一首が存するのみ。

ほととぎす鳴く声聞くや卯の花の咲き散る岡に葛引く娘子（10一九四二）

この歌の場合は「おとめよ」と問いかける形で、一人の「嬌嬌」の幻像を印象的に映し出す当歌の用法とはまったく異なると言える。

家持は体言止めの趣向を越中秀吟の四一四三、四一五〇番歌にも用いている。この点を押さえた上で市村宏氏は、

体言止めは新古今和歌集の顯著な特徴に挙げられる技法であるが、万葉末期を代表する歌人家持は、既に間然するところなくこの新技法を完成してまことに見事である。

と述べている（『統万葉集新論』「堅香子を歌った人」、昭和四十七年）一九七二）五月）。尊重すべき見解である。

万葉集中の家持の体言止めの歌を挙げれば、次のようになる。

卷三 四七四、四七六

卷四 六九一

卷八 一四七九、一五〇七、一五〇八、一五六六、一五九八

卷十七 三九二〇、三九六一、四〇三二

卷十八 四〇四四、四〇四五、四一〇八、四一一七

卷十九 四一三九、四一四三、四一五〇、四一五二、四一六九、

四一七一、四一九三、四二〇五、四二五三、四二七二

卷二十 四三一五、四三二〇、四三三二、四三九七、四四四三、

四四六五、四四八一、四四九三、四五一一

全三十四例。家持は卷十九に最多の十例、つづいて卷二十に九例、用いている。家持の体言止めの歌は越中秀吟の体言止めの歌を得て一氣に開花したと言えよう。

四一三九番歌の視点の移動については先述したが、次の四一四〇番歌においては、作者の視点は、嬌嬌の幻の立つ桃の花の下照る道の地点よりさらに近くに移動していると考えられる。上下の視点も四一三九番歌においてよりもさらに下に移動し、視線は地に注がれている。そのことは、「我が園の李の花か庭に散る」の「園」と「庭」の關係に留意することによっていっそう明確になる。「園」は草木が植えられてある場所で、「庭」は屋前の平坦な空地をいう（次田潤『萬葉集新講』大正十年へ一九二二）六月、窪田『評釈』。それゆえ、「園」よりも「庭」の方が場所的に家（国守館）に近いと言えよう（窪田評釈には、「庭は屋前の地の稱。園はそれに続いた地」と記している）。「園」と「庭」のかような相違に留意するならば、「我が園の李の花か庭に散る」は、盛りを過ぎた李の花が枝に別れを告げ風に流れて家屋にほど近い庭にまだらに散り敷いた情景を見ての表現と捉えられよう（題詞に「桃李の花を眺め」^{なが}とあることからすれば、むろん李の花は樹に咲き残っていたであろう）。李の花の白く小さな花びらがまだらに地に散り敷く様は、まさには、だれの雪が消え残っているように見える。こうして一首は、散り敷く李の花に「はだれ」の幻を見ての歌と認められる。微細な目が捉えた虚実交錯するしじまの美がここにある。

ただ、詠法に関しては折口信夫の次のような発言に留意する必要がある。

家持は、自分が眼で見えてゐるものを、李だとも残雪だともはつきり言つてゐない。詞書を見て、なるほど「李の歌」だなとわかる。だが李が雪見たいだときめてかゝつてゐるのは違ふ所がある。どちらとも定めていないところに或短時間の印象を、そのまゝ出したものと言ふことが出来る。（『近代憂愁と古歌』歌学第六号、昭和二十四年へ一九四九）一月、後に全集第三十卷に所収。傍線は稿者）

この発言と関わるが、遠藤宏氏は次のような注目すべき見解を述べている。

第一首目は、紅桃が咲きにおっている。道も紅い。樹下の少女も恐らく紅をさし衣装も麗美であろう。さらにこの紅の景を夕陽が照らして一層紅色に染め上げているのである。第二首は、白い花が李の枝に咲いている。そして春の往くのが遅い越中にはだれが地面に残つて白い。その白さが暮色迫る時刻に一色となつて浮き上がってくるのである。夕闇の中で紅は沈むが白は夕顔の花のごとく印象的に浮き出て迫る。一方は濃厚な紅、他方は淡彩の白で塗り上げられている。そして第一首には夕日がさし、第二首には夕闇がしのび寄るといふ微妙な時間の推移がある。（『大伴家持』、研究資料日本古典文学第五卷『万葉・歌謡』所収。昭和六十年へ一九八五）四月）。

遠藤氏が四一四〇番歌を二句切れと見た上で、白花が李の枝に咲き、はだれが地に残っているという状況を想定している点には従えないけれども、四一三九番歌と四一四〇番歌の間に時間的移ろいを看取つたその目は鋭いと思う。なぜなら、一日のうちで日の入り時は日の出時とともに光が急激に変化する時であるからである。日

の入り時の光と景は人の心を揺さぶるものがある。家持は眼前の桃と李の花を賞美しつつ、郷愁の思いにとらわれるのである。

二首一組の作を家持はしばしば成した。尾崎暢映氏はそのことを押さえた上で、「一つの主題を具体的な事物象を介して甲乙の両面から叙してくるのは、家持の作品に見られる一つの傾向ともいえるべきものである。」と述べている。妥当な見解だと思ふ。四一三九と四一四〇には、桃の花の紅と李の花の白の色彩の対比がある（先掲伊藤博氏「春愁」）。華麗な紅、そして清楚な白が、遠藤氏の説くように、夕べの時の移ろい、光のうつろいのなかで鮮明に浮かび上がるのである。二首にはかような色彩の対比のみならず、咲く花の状態を考慮して、四一三九の桃の花の盛りの状態と四一四〇の李の花の盛りを過ぎた状態とが対比的に描かれていると考えられる。四一三九について中西進氏は、家持は心に「うつろひ」を感じているときに「紅」のこぼを用いるという（先掲論文「くれなる」他）。花の命は時のうつろいの中で絶えず移ろい、満開となったとき、それは散華する始まりでもある。それゆえ、中西氏の見解は肯われる。が、その見解は四一四〇をも考慮することによっていっそう確かなものになると思われる。四一四〇では「はだれ」の語そのものが清く寂しくはかない語感を持つが、庭に散り敷いた李の花に今にも消えてしまふような薄雪の幻を見たところに、自然のうつろいに対する家持の繊細な目がある。『徒然草』第百三十七段の、

花はさかりに、月はくまなきをのみ、見る物かは。雨に向かひて月を恋ひ、垂れこめて春の行方も知らぬも、猶あはれに、な
さけ深し。咲きぬべきほどの木末、散りしはれたる庭などこそ、
見どころ多けれ。（本文は新日本古典文学大系『方丈記 徒然

草』へ一九八九年一月に拠る）

という無常観の美意識は、すでに万葉集に見られると言えよう。

先に触れたが、四一三九と四一四〇番歌の形成には漢詩文が深く影を落としていいる。次に、その点について先学の見解を踏まえつつ検討したい。

まず、四一三九番歌初句の「春の苑」は、漢語「春苑」（春園）の翻読語（小島憲之『上代日本文学与中国文学』中 第五篇第五章萬葉集と中国文学の交流）と認められる。漢語「春苑」は、小島氏が指摘しているように、家持の「椽大伴宿禰池主に贈る悲歌二首」（17三九六五）（三九六六）の序文に、「春朝春花流馥於春苑」とすで見えている。家持はその語を再び当面の二首の題詞に用い、そして、古典集成本に言うようにそれを翻読して歌詠の初句に用いたのである。

「春の苑」（春の園）は集中にこの一例のみである。が、「その」苑（園）の語は集中に、本歌も含めて次の二十一例ほどが存する（「御園生」の五例も含める）。

卷 五 八一六・八一七・八二二・八二四・八二五・八三七・
八四一（以上、梅花の宴歌）、八六四（梅花の宴歌関係
歌）

卷 八 一四四一（家持）

卷 十 一九〇〇、二二七八、二二三五、二三三七

卷 十一 二七八四

卷 十七 三九〇六（書持）、三九一八（家持）

卷 十八 四〇四一（田辺福麻呂）

卷 十九 四一三九・四一四〇（家持）、四二七七（藤原水手）、四

二八六（家持）

こうしてみると、「その」(苑・園)の語は、大伴旅人が催した梅花の宴での歌を嚆矢とすることが知られる。四一四〇番歌初句の「我が園の」の表現もすでに「我が園に」(八二二初句)「我が園の」(八二四第三句)と用いられているのである。

家持はこのことを熟知していたと思われる。家持自身が最初に「その」の語を用いた、

うち霧らし雪は降りつつしかすがに我家の苑にうぐひす鳴くも

(八二四四二)

の歌は、梅花の宴における大伴旅人の八二二番歌、大伴百代の八二三番歌、そして阿倍奥島の八二四番歌の三首の歌を踏まえての詠であった(拙稿)『大伴宿禰家持が鶯の歌一首』の形成(山梨英和短期大学紀要第二十五号、一九九一年(平成三)十二月)。

また、家持が「春苑」の語を用いた17三九六五(六番歌序文の

方今春朝春花流_二覆_一於_二春苑_一 春暮春鶯囀_二聲_一於_二春林_一」の表現も、梅花の宴歌の序文の

梅披_二鏡前_一之_二粉_一蘭薰_二風後_一之_二香_一…鳥封_レ穀而迷_レ林…宜_下賦_二

園梅_二聊成_中短詠_上

の語句や、

梅の花散らまく惜しみ我が園の竹の林にうぐひす鳴くも(八二二)

二)

の歌を意識しての表現と考えられる。また、その序に導かれての

春の花今は盛りにほふらむ折りてかざさむ_{たなから}手力_もがも(三九六

五)

うぐひすの鳴き散らすらむ春の花いつしか君と手折_{たせ}りかざさむ

(三九六六)

の歌そのものも、梅花の宴歌の中の

梅の花今盛りなり思ふどちかざしにしてな今盛りなり(八二〇) 人ごとに折りかざしつづ遊べどもいやめづらしき梅の花かも

(八二八)

うぐひすの音聞くなへに梅の花我家の園に咲きて散るみゆ(八四一)

などの歌の表現を踏まえての作と考えられるのである。

叙上のことは、家持の三九六五(六番歌)に応じた大伴池主の三九六七(八番歌)をみつけることによつていっそう明確になる。その序にみえる「翰苑」(文筆、の意)、「倭詩」(ここは倭歌の意)、「戯蝶廻」花儂「促席」(得意忘言)「令節」(蘭)の語句と共通または類似する語句が、梅花の宴歌の序に用いられているのである(令月「蘭」庭舞「新蝶」「詩」へこは、漢詩、の意)「促膝」(忘言一室之裏)「翰苑」。また、池主歌の序の「嬌鶯隠_レ葉歌」(嬌鶯は葉に隠れて歌ふ)も、梅花の宴歌の

春されば木末隠りてうぐひすぞ鳴きて去ぬなる梅が下枝_{しげ}に(八二七)

二七)

の歌の表現を踏まえていると考えられるし、「春可_レ楽」(春は楽しぶべく)、「可_レ楽成」(楽しぶべきかも)、「楽矣」(楽しきかも)も、漢詩文との関わりもあるであろうが(10)、梅花宴の

正月立ち春の来らばかくしこそ梅を招きつづ_せ楽しき終へめ(八四一)

一五)

梅の花折りてかざせる諸人は今日の間は_{あひだ}楽しくあるべし(八三二)

年のはに春の来らばかくしこそ梅をかざして_{きた}楽しく飲まめ(八

といった歌の文脈と表現を踏まえて成したものと考えられるのである。このことは漢文を和歌表現化するとともに、和歌表現を漢文化するという心の動きもあつたことを思わせる。

以上、考察してきたように、「春苑」「春の苑」「園」の語は、越中秀吟最初の二首の作品形成に、巻十七所収の越中時代の家持と池主の贈答作品のみならず、巻五所収の旅人関係歌(梅花の宴歌)が深く影を落としていることを語り告げるのである。

同様のことは、題詞の「桃李」や歌詠の「紅にはふ桃の花」の表現においても言える。

下河辺長流『萬葉集管見』や契沖『萬葉代匠記』に挙げる『毛詩』の「桃之夭々、灼々其華」の表現もむろん家持は知っていたであろう。が、横井博氏(先掲「家持の藝境」)が、池主の三九六七番歌の序に「紅桃灼々」、同じく池主の「七言、晚春三日遊覧一首」の序に「桃花昭々以分紅」とあることを指摘した上で、

三月はじめ(現四月十五日ごろ)はこの越中国守館近辺の桃花の季節の由であるから、この池主の文章はあながち修辭的文飾のみのものではないようである。春景を春景それ自体としてながめるこのような態度、なかならず、このように桃花の灼灼たる美を萬葉自然の正面におし出したのは池主を以て最初とする。

これらの詩文は当然家持に反映したに違いなく、三年後の天平勝宝二年三月一日家持はこれに和するかのよう「春の苑」の歌をよみ、(後略)

と述べているのは重要である。また、中西進氏先掲「くれなる」には、家持歌(17三九六九)の「娘子らが 春菜摘ますと 紅の 赤裳の裾

の 春雨に にはひひづちて 通ふらむ 時の盛りを」や、それを承けての池主歌(三九七三)の「春の野に すみれを摘むと 白袴の袖折り返し 紅の 赤裳裾引き 娘子らは 思ひ乱れて 君待つと うら恋すなり」の表現をも視野に入れて、「くれなる」の語が家持にあつてはこの天平十九年三月の病臥歌からはじめて用いられることを指摘し、「当面歌の『春の苑』、『紅匂ふ桃の花』、『下照る』(『桃花昭々』)、また池主の詩に柳ではあるが、『縛袷服』ともある)『嬋嬌』は悉くこの中に備わっている。」と説いている。首肯すべき見解である。また、芳賀紀雄氏(先掲「家持の桃李の歌」)は、巻十七の家持と池主の贈答作品との関連を見た上で、その経緯について、次のような注目すべき見解を述べている。

その贈答は、実は上巳の宴を念頭において開始されたのであつた。家持の最初の贈歌の日付、二月二十九日は、見過ごされがちだが、二月の晦日にあたる。これまた家持の意識にかかわるもので、かれは池主から病氣の見舞いかたがた上巳の宴の伺いを受け、翌三月一日を控えて断念する旨を、月の改まらぬうちに伝えたことになる。ゆえに、桃李の歌のつくられた三月一日といえは、上巳の宴が目前に迫っており、池主との贈答を想起せしめる条件は、ここにも備わっていた。実際に取り出して披見した可能性も、ありうるとせねばなるまい。

また、針原孝之氏(「家持と春歌」『萬葉歌人論』所収。昭和六十二年へ一九八七)三月は、天平十九年の病臥の時の家持への池主の思いやりに思いを致して、「巻十九の巻頭歌群の中に池主の暖かい気持をいただきながら、上巳を迎えての宴席を想定するのも当然かもしれない」と記している。

かように、「桃李」や「紅にほふ桃の花」の表現においても、卷十七の家持と池主の贈答作品との有機的関連が知られるが、先掲芳賀論文に「桃花」の語が卷五の「遊松浦河」序の序文に「開柳葉於眉中、発桃花於頬上」と見えることを指摘した上で、

桃の花 紅色に にほひたる 面輪のうちにて 青柳の 細き
眉根を 笑みまがり 朝影見つつ をとめらが 手に取り持て
る まそ鏡 二上山に(後略) (19四一九二)

の家持歌に見る桃柳の譬喩は、「遊松浦河」のごとき詩文の表現を、歌に転用したもので、「桃花」の典拠として、『遊松浦河』序の句を無視するわけにはゆかないだろう。」と述べているのは重要である。

「遊松浦河」序の如上の表現に注視するとき、それと関連してその直上の「花容無雙 光儀無匹」(「花容双びなく、光儀匹ひなし」)も重要な意味を帯びてくる。この表現は、池主の「七言、晚春三日遊覧一首」の序文の「桃花昭々以分紅」の表現とともに、四一三九番歌の「……桃の花下照る道に出で立つ嬌嬌」の表現の形成に深く作用していると考えられるからである。家持は「遊松浦河」序のおとめに関する描写である「花容無雙 光儀無匹 開柳葉於眉中 発桃花於頬上」の表現に着目し、主として、その前半の二句と後半の「発桃花於頬上」の句を四一三九番歌の下の句を詠み成す際に考慮し、後半の二句を先掲四一九二番歌の桃柳の譬喩によるおとめの顔の描写にも生かしたものと察せられる¹¹⁾。

四一三九番歌の表現の形成にかかわる「遊松浦河」序の如上の四句は、『私注』に指摘しているように、『遊仙窟』の「華容婀娜、天上無儔、玉體逶迤、人間少足。」や「眉間月出疑、争夜 頬上花

開似關春「眉上冬天出柳 頬中旱地生蓮」翠柳開「眉色」紅桃乱「臉新」などに学んだものと考えられる。以上の点を押さえるならば、井口樹生氏(『古典の中の植物誌』第七章「桃の節句」一九九〇)平成二(二月)が四一三九番歌は「遊仙窟」によっているのではなからうか。(中略)絵画の説明のようなこの歌は、『遊仙窟』が家持に作らしたロマンチックな空想であったと思う。」と述べているのも肯われる(ただし、先述したように、桃の花は実景)。

こうして、「苑(園)の語を通して卷十七の家持と池主の贈答作品の表現や卷五の梅花の宴歌との密接なかわりが知られたように、「桃花」の語を通して、卷十七の家持・池主の贈答作品の表現や卷五所収の「遊松浦河」序やその下地となった『遊仙窟』の表現が深く影を落としていることが確かめられるのである。

四一三九の「桃の花下照る道に」¹²⁾に関する漢詩文として、『萬葉代匠記』に『史記』の「桃李不言下自成蹊。」や『文選』の阮嗣宗の詠懐詩の「嘉樹下成蹊、東園桃與李。」を挙げており¹³⁾、先掲芳賀論文には『芸文類聚』(菓部上・桃)の梁簡文帝の詩「詠初桃」の「初桃麗新采 照地其芳」を例示している。また、「出で立つ嬌嬌」に関しては、先掲横井博氏「家持の藝境」に、『玉台新詠』卷一の宋子侯「董嬌饒詩」の次の詞を掲げている。

洛陽城東路 桃李生路傍 花花自相對 葉葉自相當 春風東
北起 花葉正低昂 不知誰家子 堤籠行采桑 織手折其枝
花落何飄颻

いずれも注目すべき事例と思われる。

以上、主として四一三九番歌の歌詠の形成について述べてきたが、家持の心に占める卷五の旅人関係歌とその影響を受けての卷十七の

池主との贈答作品の比重の大きさが知られるのである。家持にとって当面の歌詠を形成する上での原点たる位置に父大伴旅人の作品があると言えよう。具体的考察はないけれども、四一三九番歌について折口信夫が「家持は、父親、旅人以来支那の書物に親しんでゐる事は、ほど證明することが出来るから、親の影響も、自身進んで撰取した所もあつて、其が内的に深く印象したものが、こんな形をとつて現れたものと見る外はない。」と述べているのは「評価の反省」、「婦人之友」第四十五卷第五号、昭和二十六年（一九五二）五月、後に全集第九卷に所収）、鋭い指摘と言わねばならない。

家持がその旅人歌を直接強く意識して詠み成したのが四一三九番歌と組む四一四〇番歌であると考えられる。

四一四〇番歌は駿河采女の

沫雪かはだれに降ると見るまでに流らへ散るは何の花ぞも（8

一四二〇）

と似ている（佐佐木信綱『評釈萬葉集』昭和二十九年（一九五四）九月）。集中、一首中に「はだれ」と「花」の語が詠み込まれているのは、この歌と当四一四〇番歌のみ。よって、四一四〇は、この歌の表現と発想に学んでの作と認められる。また、すでに、『萬葉集総釈』（昭和十年（一九三五）九月）をはじめとして諸注に指摘があるように、家持は、梅花の宴における大伴旅人の

我が園に梅の花散るひさかたの天より雪の流れ来るかも（5八

二二）

の歌を念頭に入れていよう。また、次田真幸『萬葉集講説』（昭和三十一年（一九六四）十月）に指摘しているように、巻八所収の旅人歌、

我が岡に盛り咲ける梅の花残れる雪をまがへつるかも（一六四〇）

の歌の影響を受けていると考えられる。そしてさらに、旅人作と推断される「後に梅花の歌に追和する四首」（5八四九〜八五二）の、特にその第一首、

残りたる雪に交れる梅の花早くな散りそ雪は消ぬとも（八四九）
や、上掲一六四〇番歌の直前に存する、

大宰帥大伴卿、冬の日に雪を見て、京を憶ふ歌一首

沫雪のほどもほどもに降りしけば奈良の都し思ほゆるかも（一六三九）

の歌の表現も、家持はしかと押さえていたと思われる。

当面歌の下の句「はだれのいまだ残りたるかも」の「残る」の語は、集中、次の八例。

柿本朝臣人麻呂歌集 9一六九五、一七〇九

大伴旅人 5八四九、8一七〇九

高橋連虫麻呂歌集 9一七四七

大伴家持 19四一四〇、四二二六、20四四七一

挙例のうち、高橋連虫麻呂歌集の一例のみ花が枝に残るの例であるが、その他の七例は雪が残るの例である。こうしてみると、当面歌と柿本朝臣人麻呂歌集及び先掲旅人歌二首とのかかわりがおのずと知られる。就中、当面歌と旅人歌8一六四〇のみが花を雪に見まがうことを詠んでいる。次田『講説』の先の指摘を肯うゆえんである。また、このこととかかわって「残る」の語は用いられてはいないものの、やはり花を雪と見まがえる旅人歌5八二二を意識したと見る『総釈』以下の諸注の指摘の妥当性も確認される。

旅人の八二二番歌と同様、はらはらと散る花をはらはらと降る雪と見まがえる内容の歌は、梅花の宴歌の中にもう二首存する。次の歌である。

春の野に霧立ちわたり降る雪と人の見るまで梅の花散る(八三九)

妹が家に雪かも降ると見るまでにここだまがふ梅の花かも

(八四四)

家持はかような二首も熟知していたであろう。右の八四四番歌を承けて詠まれたのが旅人作と推断してよい先掲八四九番歌の「残りたる雪に交れる梅の花」の表現である。この表現と先掲旅人歌一六四〇番歌は、枝に咲く花を枝に消え残っている雪に見まがえることを詠む。家持は如上の二つの表現方法に留意して、新たに四一四〇番歌では庭に散り敷く李の花を地に消え残る雪かと思まがうことを詠んだのである。その「はだれのいまだ残りたるかも」の表現は、次に掲げる人麻呂歌集歌九一七〇九の下句の表現を踏まえてもいよう。

弓削皇子に献る歌一首

御食向ふ南淵山の巖には降りしはだれか消え残りたる

「はだれ」が消え残っているのであろうかと述べる歌は、集中では当四一四〇番歌とこの歌のみである。

ちなみに、右掲歌の第五句の原文「遺有」は、旅人歌八四九の初句の原文仮名表記「能許利多流」を参看すれば、「のこりたる」と訓むべきである。してみると、当四一四〇番歌の第五句の原文「遺在可母」は、現在「のこりたるかも」と「のこりてあるかも」の二つの訓みが行なわれているけれども、「のこりたるかも」と訓むべきだと判断され

る(「在」は集中10一八九三の「咲在」のように「たる」を表わす文字として用いられている)。助詞の「て」を表わす文字が原文表記にないことも留意される。越中秀吟には「春儲而」「三更而」以上、四一四一、「取持而」(四一四二)、「春設而」(四一四五)、「寐覚而居者」(四一四六)、「夜降而」(四一四七)のように、「て」を表わす文字「而」を必ず記しているのである。

家持の念頭に存した旅人の一六四〇番歌の直前に先掲一六三九番歌が存することを看過ごすことはできない。その歌は「泡雪がはらはらと降り積もると、奈良の都のことが思われてならない。」の意。「ほどろ」は「はだれ」「はだれ」と密接に関わる語で、雪などが薄く降り積もる様をいう。してみると、家持は一六四〇のみならず一六三九も念頭に据えていたと言うことが許されよう。ここで注意したいのは、一六三九が望郷の歌であるということである。そのことを考慮すると、家持は四一四〇番歌に自身の望郷の念をにじませていると考えられる。このことは、家持の念頭にあった歌の一つである旅人の八四九番歌の「残りたる雪に交れる梅の花」が、望郷の念を込めて「妹が家に雪かも降ると」と歌い起こす八四四番歌を承けての表現であることを考え合わせれば、いっそう明確になる。

以上の考察から、家持は主に父旅人の歌々を念頭に据えて四一四〇番歌を詠んだと言える。ここに歌による父と子の精神的結びつきが知られるのである。家持にとって今は亡き父旅人とその作品は自己の魂の原郷であったと思う。広く見れば父旅人が直接かかわる作品群(梅花の宴歌や「松浦河に遊ぶ序」など)もそうであったと思う。家持は魂の原郷に埋没することなく、その原郷の創造の泉から創造の力を得て独自の歌境を創り出してゆくのである。

(3) 翻び翔る鳴を見て作る歌一首

春まけてもの悲しきにさ夜更けて羽振き鳴く鳴誰が田にか棲む

(四一四一)

右は越中秀吟の第三首。一首は、「春を待ちうけて、そぞろに物悲しい気分でいるときに、夜も更けてから羽ばたきして鳴く鳴、あれは誰の田に居ついているのか」の意。北へ帰らずにまだ田に居ついで、夜更けに羽ばたきして鳴く鳴（秋に飛来し、春に帰る渡り鳥⁽¹⁵⁾）に哀愁を覚えて詠んだ歌である⁽¹⁶⁾。

折口信夫は上二句について

春を待ちまうけてゐた、その春に行き逢つたことが即「春まけて」である。ところが何となく、もの足らずなつて来るものである。その訴へたい様な気持ちこそ「物悲しきに」と言ったのだ。

と述べている（純自然描写の発足）『鳥船』新集3、昭和十九年（一九四四）十二月。後に全集第九巻に所収。「もの悲しきに」は原文「物悲し」で、その「悲」は文字通りに悲哀の意と捉えるべきである（阪倉篤義『『かなし』の意義』『春日和男教授退官記念 語文論叢』所収。昭和五十三年（一九七八）十一月）。

「もの悲し」について、五味智英氏は「何とも知れないような、自分以外の、宇宙の森羅万象からわき出してくるような、そして自分の体を胸の底までもずうっとひたしていくような、そういう感じ。」⁽¹⁷⁾ といひ（『五味智英 万葉集講義』第三巻、一九八六年（昭和六十一年）九月）、中西進氏も「天地自然のもつ寂寥感^{せきりょうかん}につながっている悲しさである。何かしら魂の揺らぎのようなものの中で、ひたひたと感じられる寂寥感^{せきりょうかん}といったものが、『物悲し』である。」と述べている（先掲『大伴家持』第四巻）。

この歌が詠まれた陰曆三月一日は曆の上ではすでに春。であるのに、家持が「春まけてもの悲しきに」と詠んだのは、春を待ちうけて北へ帰る鳴の心に自身の帰心を重ねたことにも因るであろう。後の四一四五番歌に「春まけてかく帰るとも」とあるのも参考になる（後述）。下三句にはこの地を去り難く田に棲みつく鳴を詠む。中西進氏は「硬質の風土に培われた詩の自覚と、その風土からはじき出された望京と、この一見二律背反的な家持の志向が等しい力をもって家持を襲う時こそ、全く完全に家持が越中に存在した時である。」と述べているが（先掲「くれなゐ」）、その発言は当歌にも適用できよう。換言するならば、望郷と現地讚美という二つの志向が一首を産み落としたということである⁽¹⁸⁾。したがって、越中秀吟を望郷の観点からのみ捉えるのは不十分と言えよう。越中秀吟の形成に影を濃く落とす巻十七の家持と池主の贈答歌群も、望郷と現地讚美の心が下地となっていると考えられるのである。

結句の「誰が田にか住む」の「住む」は北へ帰る前に一時的に停留することをいうが、『全注』には「『誰が田』と人についていい、「住む」に人（女）のもとに宿る意ももつ言い方をしている。しかも『誰が』と不定称を用いたところに「もの悲しさ」がいつそう漠として広がり漂うものを感じさせる。帰るべき時節の鳴をとどめている「誰が田」を思うところには、家持が今も越中であって、大嬢と住んでいる心情を背景においているか。」と述べている。また、一首の表現形成には、日本古典文学全集『萬葉集』四（昭和五〇年（一九七五）十月）に推察しているように、「田」にいる「鳥」の意で用いた国字「鳴」（題詞）も作用したのであろう。

当歌については、先述の四一三九〜四一四〇番歌の場合と同じく、

題詞の記述と歌詠の内容とが合致しないという疑点がある。すなわち、題詞の「翻び翔る鴨」は、「卯の花の咲きたる野辺ゆ 飛び翔り来鳴き響し」(9一七五五、原文「飛翻」)。ほととぎすの例と同様に、空中を飛ぶ鴨をいうと考えられる。一方、歌には原文「羽振鳴志藝」とある。「羽振」については、「はぶり」と「はぶき」の二つの訓みがあるが、「羽振る」は、人麻呂の石見相聞歌の「朝羽振る風こそ寄らめ夕羽振る波こそ来寄れ」(2一三一。奇数句の原文は「朝羽振」「夕羽振流」。「夕羽振流」によって「朝羽振」は「朝羽振る」(とよめる)という風や波の寄せる動きを鳥の羽ばたき来ること(たとえた表現を参看すれば、羽ばたきして空中を飛ぶことをいう)と捉えられる。対して「羽振き」は、確例としては後世の『更級日記』にまで下るが(小学館『日本国語大辞典』)、その「池の鳥どもの、夜もすがら、声々羽ぶき騒ぐ音のするに目もさめて」(本文は新編日本古典文学全集本による)に拠れば、地上で羽ばたきをすることをいうと捉えられる。この『更級日記』の例の源は万葉集の19四二三三の原文「打羽振」にまで遡ることができよう。その「打羽振鶏は鳴くとも」は、空を翔べない「鶏」であることとて「うちはぶき」と訓むのが妥当と考えられる。接頭語「うち」が付くことによって、その羽ばたきの力強さが表わされている。地上で羽ばたきする意の「羽振く」は上掲の『更級日記』の例のように複合動詞を形成したり、19四二三三のように下句の動詞に直接かかるという性格をもつと言えよう。以上のことを勘案すると、当四一四一番歌第四句は「羽振鳴志藝」と訓み、地上で羽ばたきして鳴く鴨をいうと捉えられる。その場合、第五句に「誰が田にか住む」とあることも考慮される。

してみると、題詞では空中を翔ぶ鴨、歌では地上で羽ばたきして

鳴く鴨を表わしているということになる。題詞では鴨を視覚で捉えているのに対し、歌では聴覚で捉えていると言えよう。

題詞と歌のかような食い違いをどのように捉えるべきか。当歌と同様に題詞に「(鳥)を見て作る歌」とある例は、他に9一七四四の「武蔵の小崎の沼の鴨を見て作る歌一首」の例がある。歌は「埼玉の小崎の沼に鴨ぞ翼霧のおのが尾に降り置ける霜を掃ふとにあらし」という。題詞にも歌にも具体的地名が記され、歌の上三句には下三句の推定の根拠となる鴨の具体的描写がなされている。よって、実際に鴨を見ての作と認められる。先述したように四一三九〇四一四〇番歌の題詞が実景に即することと右の例とを考え合わせると、当歌の題詞の記述を疑うわけにはゆかず、実景による記述と見るべきだと思われる。このままでは題詞と歌の食い違いの問題は解決できない。そこで注目されるのが土屋文明氏(『私注』)の見解である。

土屋氏は「昼の知見による記憶が、夜の認識にも混入し」たために題詞と歌の内容に齟齬が生じたのだという。この見解に川口常孝氏(『大伴家持』第三章第八節)は賛意を評する。中西進氏(先掲『大伴家持』4)も基本的にこの見方に立つ。土屋氏のように考えるしか解決の手だてはなからう。

題詞の記述は昼の知見に基づくと考えられるが、具体的には中西氏先掲「大伴家持」(むらさき12号)に四一三九〇四一四〇番歌からの時間の流れを考慮して、「実は薄暮の眼前には、桃と李の花とがあるばかりだったのでないか。その後、彼は鴨の飛ぶのを見た。」また、「一日の夕刻には、暗い現実の中にいながら、幻想がはなやかに展開した。いくばくかの時の後、薄墨色の空に鴨をみると、……」と述べているように(中西氏はのちの『大伴家持』第四巻には

「飛び翔る鳴を見て」というのは、日ごろ見ていたシギについて作った歌だということになる。と見解を改めているが、旧見の方を採る、三月一日の暮(四一三九)四一四〇番歌の時点よりも遅く、夜になろうとしている時点の知見と見られる。四一三九、四一四〇番歌の題詞の「三月一日之暮」の記述は、四一四一番歌の題詞にも及んでいると言えよう。そのことを考慮すると、家持が鳴を見たのは、四一三九、四〇番歌においてと同様、国守館の内からであったと思われる。家持の視点は四一四〇番歌の地上から上空へと移っているのである(地上から上空への視点の移動は、後述の四一四三、四一四五番歌にも見られる)。

四一四一番歌の題詞「飛び翔る鳴を見て作る歌一首」が暮の時点に立っての実景に基づく記述であるならば、「『さ夜更け』の鳴を夢想したという見方(中西氏先掲「くれなぬ」)もあるけれども、家持は一旦はその時点に立って実景に基づく歌を詠もうとしたのではないかと思われる。そう考えるのが自然であろう。実際に表現を試みてもいたのである。家持は、17三九一、二の序に「橙橋初咲霍公鳥翻鳴……」と記し、その記述に添う形で三首の歌を詠んでいる。また、家持は17四〇一一に「二上の山飛び越えて 雲隠り翔り去にき」と詠んでいるが、左注にはそれと対応させて「搏風之翹高翔匿雲」と記しているのである。家持の歌の試案の痕跡は四一四一番歌題詞の「飛び翔る鳴を見て」の表現や歌詞自体の中に残されていると思われる。歌では上二句「春まけてもの悲しき」はそれと覚しい。「羽振き」も当初は「羽振り」であったかもしれない。家持は、巻七の『古集』所出歌の、

藻刈り舟沖漕ぎ来らし妹が鳥形見の浦に鶴翔るみゆ(一一九九)

磯に立ち沖辺を見れば藻刈り舟海人漕ぎ出らし鴨翔るみゆ(一二七)

の歌の表現や、先に触れた高橋連虫麻呂歌集の

霍公鳥を詠む一首 并せて短歌

うぐひすの 卵のなかに ほととぎす ひとり生れて 己が父に 似ては鳴かず 己が母に 似ては鳴かず 卵の花の 咲きたる野辺ゆ 飛び翔り 来鳴き響もし 橋の花を居散らし ひねもすに 鳴けど聞きよし 賄はせむ 遠くな行きそ 我がやどの 花橋に 住みわたれ鳥(9一七五五)

反歌

かき霧らし雨の降る夜をほととぎす鳴きて行くなりあはれその鳥(一七五六)

という歌を念頭に据え、さらに先に触れた家持自身の17三九一一、三や17四〇一一の表現をも心に置いて歌作しようとしたものと察せられる。けれども、渡り鳥の「鳴」は、家持の文学的な目によって発見された越中の鳥である。家持以前には「鳴」は『古事記』歌謡九(『日本書紀』歌謡七)に一例、「宇陀の高城に 鳴異張る 我が待つや 鳴は障らず いすくはし くら障る(後略)」と、狩猟の対象として詠みこまれているにすぎない。鳴の特徴をつかみ、鳴に思いを投影させて、納得のゆく形式と内容をもった作品を作るまでには、家持といえどもしばらくの時間が必要であったと察せられる。

三月一日は夜に入り、そして夜更けになって、家持は誰かの田で羽ばたきして鳴く鳴の声を聞く。家持はその声を昼間(夕暮れ時)に空を飛翔していた鳴がまだこの土地を去らないでいるものと見

なしたのである。こうして、「さ夜更けて羽振き鳴く鳴誰が田にか住む」の表現が生まれたものと思われる。その表現にはすでに念頭にあったと考えられる先掲9一七五五の「住みわたれ鳥」や家持の三九一一～三の形成を導いてくれた書持の「橋は常花にもがほととぎす住むと来鳴かば聞かぬ日なけむ」の「住む」の語が生かされていると言えよう。

夜更けて羽振き鳴く鳴の声を聞いた家持の脳裏には、昼間(夕暮れ時)に見た翻び翔る鳴の様が幻影となって去来していたであろう。そして、昼間見ているがゆえに、夜のしじまの中で姿は見えず羽振き鳴く鳴も幻想的であると言えよう。叙上のような一首の詠作事情と家持の心の在り様を率直に記したがゆえに、題詞は昼間(夕暮れ時)の視覚に基づき、歌詠は夜更けの時点での聴覚に立脚するという形になったものと考えられる。家持は当初からこの形を意図したのではあるまい。偶然が必然を呼び起こしたものと思われる。が、時点を異にする題詞と歌詠の記述とが有機的に結合することによって、複雑微妙な心模様を、虚実の交錯する心の在り様を具現するこの形を得たことに家持は創作の喜びを感じたであろう。

四一四一番歌は越中秀吟の最初の鳥の歌である。ここまで、花(四二三九～四一四〇)と鳥(四一四一)の取り合わせによる一群と認められる(先掲伊藤博「大伴家持の手法」)。当歌について窪田『評釈』には「寂寥感を孤独感にまで延長させたもの」と述べているが、この歌を含め、越中秀吟の鳥の歌(四一四四～五、四一四六～七、四一四八～九)には花の歌よりも孤愁が色濃く漂うているように思われる。

以上で三月一日の歌の検討を終わる。三月一日の歌は、華麗な四

一三九番歌から清くもの寂しい四一四〇番歌へ、そして孤愁色濃い四一四一番歌へと、歌詠は流れていると言えよう。

(4) 二日に、柳黛を攀ちて京師を思ふ歌一首

四二二

この歌から三月二日の歌となる。三月一日の四二三九～四一四〇番歌が国守館の内にて外に思いを及ぼした歌と見られるのに対し、二日の四一四二～四一四五番は国守館の外に出て立っての歌と考えられる。この四一四二番歌は国守館の苑に出で立っての歌と推定される。この歌は、一読明瞭、望京の歌である。「柳を手にした時の空想」を歌っている(中西進氏先掲「くれなゐ」)。現実の感覚に基づく幻想である点は、四一三九～四一四〇の在り方と規を一にする。また、四二三九～四一四〇では家持と眺める対象とは距離があったが、当歌では(次歌も)見る対象との間に距離はなく一体化している。

歌詠の初句の「春の日」は、「春の日は山し見が欲し 秋の夜は川しきやけし」(三三三四、山部赤人)の例のように、「春の日盛り」の意。春の日のやわらかな陽光の降り注ぐ麗かな昼をいう。「春の日」の語句によって三月一日の夜の歌四一四一番歌から三月二日の昼の歌へと転じたことが知られる。「萌れる柳」は芽吹いている柳で、題詞の「柳黛」を承ける表現(「柳黛」は柳の若葉を眉に見立てたもの。「黛」は眉墨。ここは黛で引いた眉の意。代匠記に言うように、「柳黛」の語は美しい女性を連想させる⁽¹⁹⁾)。題詞では柳の新葉に焦点を合せているが、歌では、青い芽に焦点をあてての表現になっている。

第三句の「取り持ちて」は題詞の「攀ちて」を承けての表現。集中、「攀づ」は、柿本朝臣人麻呂歌集の、

妹が手を取りて引き攀ちふさ手折り我がかざすべく花咲けるか
も(9一六八三)

の例に示されているように、手に取って自分の身の方に寄せることをいう。が、集中には「攀づ」を「攀ち折る」の意で用いた例がある(8一五〇七)八題、一六二七)八題、20四三〇三左注。いずれも家持の例)。それゆえ、大方は当歌題詞の「攀ちて」を「攀ち折りて」の意に解している。漢語「攀」には「折」と同義に用いられる場合もあることも、その根拠とする(中村宗彦「万葉集詩文訓話管見」『萬葉集研究 第十六集』昭和六十三年(一九八八)十一月)。

しかし、当歌の「攀ちて」を「攀ち折りて」の意に解することはできないのではないか。なぜなら、「攀づ」の対象が枝ではなく「柳黛」(柳の若葉)であるからである。このことは家持の作である次歌と対照すればいっそう明らかになろう。

二月の十九日に、左大臣橘家の宴にして、攀ち折れる柳の条
(えだ)を見る歌

青柳のほつ枝攀ち取りかづらくは君がやどにし千年寿くとぞ
(19四二八九)

したがって、歌の「取り持ちて」も、ここは「折り取り持つて」の意ではなく、「(折らずに)手に取り持つて」の意に解すべきである。

「取り持つ」は、家持が坂上大嬢に贈った
なでしこがその花にもが朝な朝な手に取り持ちて恋ひぬ日なけ

む(3四〇八)
を挙げるまでもなく、手に「取り持つ」ことをいう。植物を手取る

場合、折って手に取り持つ場合と、折らずに手に取り持つ場合とがある。家持も都の妹から贈って来た、

山吹の花取り持ちてつれもなく離れにし妹を偲ひつるかも(19
四一八四)

に触発されて成した「山吹の花を詠む歌」(19四一八五)六)に、

うつせみは 恋を繁みと 春まけて 思ひ繁けば 引き攀ちて

折りも折らずも 見むごとに 心なぎむと 茂山の 谷辺に生

ふる 山吹を やどに引き植えて 朝露に にはへる花を 見

ることに 思ひはやまず 恋し繁しも(四一八五)

と詠んでいる。よって、当歌の「取り持つ」の場合は、折らずに手に取り持つ意と捉えるべきである。

「見れば都の大路し思ほゆ」は、額田王が最初に「宇治の宮処の仮慮し思ほゆ」(一七)と歌い結んで以来用いられている伝統の回想表現である。当歌のように、遙かな故郷に対しての思いは、率直に「思ほゆ」と結ぶのがふさわしいように思われる。ちなみに、当歌の結句の原文は「大路所念」で「念」の字は元暦校本・類聚古集・広瀬本に拠る)、「し」を表わす文字がない。「大路」は「於保知」(15三七二八)により「おほち」とよめる。集中、「おもほゆ」と結ぶ歌の結句は例外なく視覚的に八音または九音になっている。これも字余りの法則(毛利正守「万葉集に於ける単語連続と単語結合体」萬葉第百号、昭和五十四年(一九七九)四月)を考慮して、「し」を詠み添えて「おほちしおもほゆ」と訓む。

こうして、一首は「春の日盛りの中に芽吹いている柳の枝を手に取り持つて見つめると、奈良の都大路が思われてならない。」と解せられる。一首については、次田『講説』に「『春の日に張れる』

にハの音、『見れば京の』にミの音、『大路思ほゆ』にオの音がそれぞれくり返されていて、韻律的にも美しいしらべが感じられる。」と述べている。また、先掲土屋文明氏『萬葉集名歌評釋』には、

静かに潜められたる愁情を柳の枝に託する所なのである。幾分支那の風雅人らしくして居る所もあり、わざわざ大宮人らしく見せて居る所もないではないが、さう云ふものを超えた奥に、家持自身の情の趣く所の状が汲みとれるのである。

と評している。

柳は、四一三九〇四一四〇番歌の桃李が国守館の苑の桃李であるならば、越中国守館の苑の柳と見るのが自然であろう。家持はその青芽や若葉を見てうれしくなり、その柳の枝を手にとって自身の方に寄せ、その初々しい生命に見入るのである。すると、奈良の都の大路が思い出されて、心がせつなくなつたのである。

柳の木というのは、枝葉の向こうに現実とは異なつた世界を透かして見せる夢幻性をもつ樹木であると思われる。越中の柳は奈良の都大路を幻視させるのである。都大路に思いを馳せたのは、都大路に街路樹として柳が植えられてあつたからであろう（『総釈』、佐佐木『評釈』他）。『代匠記』精撰本に一首の「下句ノ意、京ノ大路ヲ行カフ美女ノ黛ノ匂ヒヲ思ヒ出ルナリ。」と述べているように、都大路を行き通う宮廷官女たちの晴れやかな顔（かんばせ）を思い描いているのであろう。

柳は、都大路のみならず、大伴氏の邸宅に通ずる佐保道にも植えられてあつたことが、次の歌から知られる（古典集成ほか）。

大伴坂上郎女が柳の歌二首

我が背子が見らむ佐保道の青柳を手折りてだにも見むよしもが

も（八一四三二）

うち上る佐保の川原の青柳は今春へとなりけるかも（一四

三三）

家持は坂上郎女のこの二首の歌もなつかしく思い起こしたであろう。四一四三番歌には「都の大路し思ほゆ」と詠むにとどめているが、家持の思は柳を通して都大路からおのおの佐保道へ、そしておそらく柳が植えられてあつたであろうなつかしい我が家大伴宗家へと及んだことであろう。先掲川口常孝氏『大伴家持』（第三章第八節）には、「都大路は、大伴本邸のある佐保の大路であろう。」と述べているが、「都の大路」は文字通り平城京の大路で、佐保道をして大伴宗家への思は言外におおすと見る方がよいであろう。故郷は人の心の弱く柔らかな部分を把えて離さないものである。とりわけ我が家とその周辺の自然の景は脳裏に鮮明に記憶されているものである。この歌の言外におおす佐保への思は、後述する三月二日の夜の歌（四一四六〇四一四七）の形成へと繋がってゆくと考えられる。

当四一四二番歌は

梅の花取り持ち見れば我がやどの柳の眉し思ほゆるかも（10一八五三）

の影響をうけていよう（『代匠記』初稿本ほか）。また、上述のように、家持の初期の歌、

振り放けて若月見れば一目見し人の眉引き思ほゆるかも（6九九四）

を念頭とに据えての歌と思われる。また、先述したように、家持が四一四〇番歌を詠み成す際には大伴旅人の八一六三九と一六四〇を心に置いたと考えられるが、この四一四二番歌ではその一六三九番

歌の特に下の句を意識したと考えられる。

大宰師大伴卿、冬の日に雪を見て、京を憶ふ歌一首

沫雪のほどもほどもに降りしけば奈良の都し思はゆるかも(一)

六三九)

なほ、家持が「柳黛」の語を用いるにあたっては、旅人の染筆と見られる「松浦河に遊ぶ序」の序文の「開_二柳葉於眉中_一」発_二桃花於頰上_一」の表現をも強く意識したであろうことを付言する。この二句は先述のように『遊仙窟』に学んだもので、後句の方を四一三九番歌の下句の形成の際に意識したと考えられるが、四一四二番歌では前句の方を意識したと言えよう。

このように、三月二日の最初の植物歌四一四二番歌は、三月一日の花の歌四一三九(四一四〇)番歌の表現方法をうけつぎ、旅人とその作品への思いを継承しているのである。

四一四二番歌において「柳黛」を詠むのは、四一三九番歌の「桃花下照る道に出で立つおとめ」(桃花に照り映える紅顔のおとめ)に対応させることと考えられるが、紅顔に柳黛を合わせる際に上掲「松浦河に遊ぶ序」の例を意識したのである。それはおとめの頰の比喻としての「桃花」と眉の比喻としての「柳葉」とを対応させたもので、その点からも家持はこの例を強く意識したものと察せられる。家持は「松浦河に遊ぶ序」の下地となった『遊仙窟』の、『私注』指摘の先掲例の他に「紅顔雜_二綠黛_一」の表現も、しかと押さえていたであろう。また、同時に、先述の四一三九番歌と同様、卷十七の家持と池主の贈答作品中の次の表現も念頭にあったろう。²⁾

1 紅桃灼々戲蝶廻_レ花儂 翠柳依々嬌顰隱_レ葉歌(三九六七)六八序。池主)

2 桃花昭_レ臉以分_レ紅 柳色含_レ苔而競_レ綠(「七言晚春三日遊覽一首」の序。池主)

3 柳陌臨_レ江綉_二袂服_一 桃源通_レ海泛_二仙舟_一(「七言晚春三日遊覽一首」。池主)

四一三九番歌と四一四〇番歌には紅と白の色の対応があったが、家持は四一三九番歌に四一四二番歌を対応させるとき、色彩の面でも、四一三九番歌の紅に四一四二番歌の緑が照応する形になることも意図していたであろう。色彩の照応という点では『遊仙窟』の先掲「紅顔綠黛」や『遊仙窟』を下地とした右の1と2の表現が家持の心をとらえていたであろう。

四一三九番歌との対応という点では、

・ 四一三九番歌 ・ 四一四二番歌

初句「春の苑」—— 初句「春の日に」

紅にはふ桃の花 張れる柳

下照る道 都の大路

(国守館に通ずる道) (宮廷に通ずる道)

という対応も家持の意図するところであったと思われる。

(5) 堅香子草の花を攀_レぢ折る歌一首

もののふの八十嬌_レ婦らが汲み乱_レふ寺井の上の堅香子の花(四一四三)

右は、三月二日の第二首である。昼といっても四一四二番歌の時点よりも遅い時点に立つ歌と思われる。家持は国守館の苑(四一四二)から「寺井」の所まで歩を移したのである(国守館と隣接して寺があったと推定される)。四一四二番歌と同じく植物の歌で、群生する堅香子のなかから一本折り取つての詠である。一首は「嬌婦

たちが、さざめき入り乱れて水を汲む寺井のほとりに群がり咲く堅香子の花よ。」の意。『代匠記』精撰本には「花ト人ト互ニ匂ヒトナル心アリ」と評している。

「寺井」(寺域内の井戸、の意)の「寺」は、天平十三年(七四二)の国分寺造建発願の詔勅渙発以前から存する寺で、それは古国府字御亭角(真宗の大刹勝興寺の東側の地)にあったという(『越中の万葉』〈昭和四十六年五月〉所収の木倉豊信氏「越中万葉余考」所引の古岡氏「越中国分寺創設に関する一考察」の説。川口常孝氏『大伴家持』にはすでにこの説を支持している)。妥当な見解だと思ふ。この見解は、「寺井」を詠み込んでゐる必然性についての上述の推定を裏づける。木倉氏はこの寺を天平十三年以来、一時国分寺として転用したものかもしれないと推察し、国師從僧清見(18四〇七〇左注)や講師僧惠行(19四二〇四作者)はこの寺にあって寺務を執つたものと見ている(思うに、17三九五二の伝誦者として登場する「僧玄勝」もこの寺の僧であつたか)。古岡氏はこの寺をもともと「地方官寺乃至は官統制下寺・官寺性格寺」であつたと見るのに対し、木倉氏は国造家射水氏の氏寺であつたと見ている。

「堅香子」は今の「かたくり」(ユリ科の多年草)で、春に紅紫色の花を下向きに咲かせる。土屋『私注』には「殊に雪の多い地方に分布が濃いものらしく、越中国府附近にも多く目につき家持の興を引いたものであらう。」と述べているが、国府跡付近には堅香子の群落自生地が残されているという(犬養孝『万葉の旅』下。一九六四年〈昭和三十九年〉七月)。越中国府付近では、四月初めごろ葉が出はじめて、四月中旬ごろから五月初めにかけて開花し、その後ひと月位は地上に姿をのこしてゐる」といふ(先掲犬養孝氏「かたかこの花」

所引近藤治七郎氏談)。越中の雪溶けの大地に可憐な花を咲かせるのである。

「堅香子」は集中この歌の一例のみ。越中の郷土の花(『代匠記』精撰本、高木市之助氏「憶良と旅人」『萬葉集大成 作家研究編上』所収)であるが、都を思わせる雅びな花と家持は捉えていただろう。それゆえ、家持はこの花を文学的に昇華したのである。

この歌の場合も、題詞と歌の内容が合わない。が、越中秀吟のこれまでの歌の考察に拠れば、この歌も題詞が事実に基づく記述で、歌詠には幻想を織り込んでゐると考えられる。具言すれば、題詞のかたかこの花を攀ち折つたのが事実であり、歌詠の「もののふの八十嬬婦らが汲み乱ふ」は幻想の映像と考えられる(先掲中西進氏論文「大伴家持」)。前歌四一四二番歌において家持は「都の大路し思ほゆ」と詠み、都大路を行き交う人々、就中宮廷官女たちの映像を思い描いた。その脈をうけて「もののふの八十嬬婦らが汲み乱ふ」と詠んでいる点も(先掲森淳司「万葉の花―かたかこ(1)」、この見方に立つ一つの根拠である。幻想といつてもこの時は実際に見ていないといふことであつて、むしろ家持は水汲みの嬬婦らを今まで何度となく目にしていることであらう。幻想は実感に裏打ちされているからこそ文学的力を持ち得るのである。

では、幻想の「もののふの八十嬬婦ら」は、どのような嬬婦たちをいうのであろうか。「もののふ」は文武百官のこと。ここは「ものふ」の氏の数の多いところから「八十」にかかる枕詞として機能している。集中、「八十」に懸かる場合(全十六例)は、「もののふの八十伴の男」(多くの部族の男、すなわち臣下たち、の意)の表現が多い(三四七八、四五四三、六九二八、九四八、一〇四七、17三九

九一、18四〇九四、四〇九八、19四二五四の十例)。うち、六例は家持歌。家持は「もののふの」を冠しない。「八十伴の男」も二度ほど用いている(17四〇二三、19四二二四)。してみると、「八十伴の男」は十二例中八例が家持の例と言える(八例のうち、六例が越中国守時代の例である。このことは森淳司氏へ「万葉の花―かたかご―大伴家持越中作一首をめぐって(3)―」あるご一九八五年十月)が指摘するように、この間における家持の「伴の緒意識の高揚」を示す)。

これに対し、「もののふの八十嬬婦ら」は当歌の一例のみ。つとに犬養孝氏(先掲)かたかごの花は如上の点を押さえた上で、

家持の、年を追うてみる「大宮人」の意識を無視することはできない。使い馴れた言葉とはいへ、心情の背後に、それだけの心理的な土台があればこそ、発せられる語であつて、それを「をとめら」に冠して初めて転用するところに、意識下にこもる家持の心情の姿勢のみならず、手馴れた用語を新しい表出法に生かす造型の特徴も見得るのである。

と述べ、家持の表現の工夫を看取している。「もののふの」の歌い起しは精悍で敵めしいが、それに「八十嬬婦ら」がつづくると一転して明るく華やかである。

以上の考察に拠れば、「もののふの八十嬬婦ら」は、中西進氏が述べているように(鑑賞日本古典文学『万葉集』昭和五十一年へ一九七六)十月。先掲『大伴家持』第四卷)、都における宮仕えの女性たちのあで姿とも重なる、越中の国衛に仕える雅びな女性たちであると考えられる。その「もののふの八十嬬婦ら」は、堅香子の花の群生している様子から思い描いた幻影であつて、寺井のほとりには

嬬婦たちの姿はなかつたと考える。なぜなら、堅香子が群生している点が「八十嬬婦ら」と重なり、何本もの堅香子がうつつむいて咲く様は、おとめたちがうつつむいて水を汲みまがふ様を自然に連想させるからである。堅香子の花弁の反り具合は、長い髪を後でまとめた宮廷の女性たちの姿を髣髴させる。堅香子の奥ゆかしい紅紫色は、宮に仕える美しい大人の女性たちの春の衣裳の色をも思わせる(中西氏『大伴家持』には、「朝廷の多くの女性たちが色彩豊かな服装で水を汲んでいるイメージ」とある)。こうして、群生する堅香子の映像と水汲むおとめたちの映像はびたりと重なるのである。

『総釈』に記しているように、水汲みは若い女性の仕事であつた(9一八〇八、14三五四六参照)。命の源ともいべき清浄な水は、命を生み育む存在である女性のしなやかな手によって汲まれるのがふさわしい。美しく清らかなおとめたちが楽しげに清水を汲みあげている光景は、神聖で美しい。家持の脳裏に、「藤原の宮の御井の歌」の、

藤原の大宮仕へ生れ付くやをとめがともは羨しきろかも(1五三)

の歌があつたことも想像に難くない(先掲犬養孝氏)かたかごの花)。嬬婦たちの紅顔、衣裳の色、水桶の中にあふれる春の光、おとめたちのおしやべり、そして、笑い興ずる声(鴻巣盛広『万葉集全釈』、佐佐木『評釈』、次田『講説』)が聞こえてきそうな光と色彩に満ちた歌である。寺井の堅香子の花から幻想が波紋のように広がってゆく。幻想が歌に美と深みとよろこびとを与えていると言えよう。創作における想像の力を思わないではいられない。

見てきたような明るい上三句を承けて、「寺井の上のかたかごの

花」と静かに歌い収めている。下二句は、眼前の景をありのままに歌っただけという実際的な感じを受ける。上三句の華やいだ幻想から、はっと目がさめたように今の自分に戻った、そんな感を抱かせる歌い収め方である（後掲の窪田『評釈』の、この歌では花が主体であるという発言²³も思い合わされる）。ここに、おとめのような愛らしい堅香子を手にとって一人佇む家持の姿がある。明るく華やかな幻想の裏には奈良の都に思いを馳せる寂しい心が潜んでいたのである。

家持は当四一四三番歌を、前歌四一四二番歌の下二句と関わらせつつ詠んでいることについては先述したが、同時に三月一日の四一三九番歌を強く意識し、それとの対応を意図して詠んでいると考えられる。

四一四三番歌も四一三九番歌と同様体言止めであることは前に述べたが、それによって絵画的効果が生まれている（先掲土屋氏『萬葉集名歌評釈』、前掲折口信夫「純自然描写の発足」、次田『講説』）。実際に絵画等の造型美術を念頭に置いて詠んだ可能性もあると思われる。四一三九番歌も四一四三番歌も「嬬婦」を詠み、しかも花から「嬬婦」を幻想するという共通の姿勢に拠っている（ただし、四一三九番歌が夕べの幻想、四一四三番歌が昼の幻想という違いはある）。また、四一三九番歌は一人のおとめであるのに対し、四一四三番歌は複数のおとめである（先掲中西氏論文「大伴家持」）。そのこととかわるが、四一三九番歌は桃下に佇むおとめで、静的。一方、四一四三番歌は水を汲みまがうおとめたちで、動的である（上掲中西氏「大伴家持」）。

このように、家持は四一四三番歌を四一三九番歌に対応させ、四

一三九番歌と対照的な嬬婦を思い描いている。対照的であるのは嬬婦ばかりではない。花もそうで、四一三九番歌の桃花は言うまでもなく木の花で、大地からやや距離をおいて空中を彩るのに対し、堅香子は草の花で、大地を直に色取る²⁶。

一首の描き方も対照的で、窪田『評釈』には、

第一首目の「春の苑」の歌と、手法を同じうしてゐるもので、そちらは、女を主に、花を従としてゐたのに、こちらは反対に、花を主に、女を従としてゐるものである。

と述べている（何故、かような描き方になったのかという点についてはすでに論じた。）この描き方の違いとかかわって、家持の視線の動きの違いも看取される。四一三九番歌では、春苑の桃花を見つめる視線はやや上向きか桃花をほぼ同じ高さで、視線を下げて桃花の下におとめの幻影を結ぶのである。これに対し、四一四三番歌では視線を下げて寺井のほとりの堅香子の群落から一本の堅香子の花を摘み、見つめる。その後も視線を下げてたまままで群落を見つめている。その時、水汲みのおとめたちの幻が立ち現われ、躍動するのである。このように見ることが許されるならば、地に視線を据えているのは、四一四〇番歌と共通すると言うことができ（ただし、四一四〇番歌は地に散り敷く花で、四一四三番歌は地に咲く花という違いがある）、家持は四一三九番歌のみならず四一四〇番歌も意識したと考えられる。

三月二日の歌詠も植物の歌に動物（鳥と人）の歌がつづく（先掲伊藤博氏「大伴家持の手法」）。鳥の歌は、いずれも鳥の習性をよく捉えており、昼間の帰雁、夜の千鳥、暁の雉と、二首ずつの詠作となっている。三月一日は夜の鳴の歌一首のみであったのに対し、二日の

鳥の歌は二首ずつ計六首となっていて、不均衡である。この問題については後に考察することにする。

まず、昼間の帰雁の歌は次のとおりである。

帰雁を見る歌二首

- (6) 燕来る時になりぬと雁がねは国隠ひつつ雲隠り鳴く(四一四四)
(7) 春まけてかく帰るとも秋風に黄葉む山を越え来ずあらめや
— には春されば帰るこの雁といふ(四一四五)

前歌四一四三では、先述したように家持は視線を下げてよむが、この歌では視線を上げて詠んでいる。また、その視線を遠くに据えている。家持が帰雁を見たのは、寺井の所(四一四三番歌)から国守館にもどる途中のことであったろう。また、四一四三番歌の時点よりも時は移ろい、昼といつても夕に近い時点での歌と推察される。「帰雁」は、春に北方の棲息地に帰る雁をいう(ちなみに、「来燕」は南から来る燕をいう)。「代匠記」には「月令云。孟春之月、鴻雁来。仲春之月、是月也玄鳥至。注玄鳥燕也。」と記す。また、『芸文類聚』卷四「歳時部中」の三月三日の項に所引の周庾信「三月三日華林園馬射賦」に「于時玄鳥司曆」とある。藤原芳男氏「夏の野にわが見し草は」(萬葉四〇号、昭和三十六年へ一九六一)七月。後に『萬葉作品考』に所収)には、

望苑商気艶 鳳池秋水清 晚燕吟風還 新雁弘露驚
『懷風藻』肥後守道公首名)

来燕銜泥賀宇入 帰鴻引蘆迥趕瀛卷十七の家持作「七言一首」

などの詩との関連に触れている。これを承けて中西進氏「家持ノート」(『万葉史の研究』昭和三十八年へ一九六三)一月)には、

これに先立つこと三年、家持は池主への歌序にこれと同様の序を付した。それが歌の世界に導かれ入ったのである。

と述べている。また、小島憲之氏「春の雁」(日本古典文学全集『萬葉集』(3)補論。昭和四十八年へ一九七三)十二月)には、この歌を「春の空にその群影を実際に観察すると同時に、『帰雁』という詩的素材と相結ばれた」歌と捉え、家持の上掲「七言一首」の表現及び巻五・梅花の宴歌の序の「庭舞新蝶」空帰故鴈二を引く。先掲芳賀紀雄氏「家持の桃李の歌」にも、「天平十九年春の池主との贈答と多分に呼応する面をもつように見て取れる。」という。

家持は当歌においても旅人関係歌や池主との贈答作品を意識し、その表現・発想に学んでいるのである。三月一日の桃花を詠む四一三九に対応する三月二日の柳の歌四一四二のあとに、燕と雁を詠む四一四四～五が配列されているのは、池主の「七言晚春三日遊覽一首」の

柳陌は江に臨みて袂服を纏にし、
桃源は海に通ひて仙舟を泛ぶ。

の表現に依じて、家持が「七言一首」に
来燕は泥を銜み宇を賀きて入り、
帰鴻は蘆を引き迥く瀛に赴く。

と詠んだことを(古典集成に「柳と桃とを詠む池主の三・四句に對し、鳥を詠むことで依じている」とある)、家持が強く意識したことを語り告げていると考えられる。

歌詠を見るに、四一四四番歌は、「燕の来る時になったと、雁は遠い北の故郷を思いながら、雲隠れに鳴き渡ってゆく。」の意。前に指摘した四一三九～四一四〇と四一四一とにおける南と北への意

識がこの歌では一首中に交差する。「燕来る時になりぬ」と、この地を去って行く雁の心を思いやりつつ、友と別れるかのようなせつない気持ちで家持は雁を見送るのである。雁は家持の望郷の思いを強く喚起するのである。結句の「雲隠り鳴く」は見えていた雁が雲に隠れて鳴く、の意（「隠る」は見えていたものが視界から消えることをいう。家持作17四〇一一の「三島野をそがひに見つつ 二上の山飛び越えて 雲隠り翔り去にきと」を参照）。見えぬ雁の遠音を詠むこの表現には哀愁がしみじみと歌い込められている。そして、先掲の家持「七言一首」の表現を家持自身が意識していたならば、この雲隠り鳴く雁は海の沖へ沖へと去ってゆく雁と覚しい。

当歌には漢詩文のみならず、先行歌の影響がある。歌の結構は、
時は今は春になりぬとみ雪降る遠山の辺に霞たなびく（8一四三九）

雁は来ぬ萩は散りぬとさを鹿の鳴くなる声もうらぶれにけり

（10二二四四）

と似ており（佐佐木『評釈』）、家持がかような歌の結構をよく心得ていたことがうかがわれる。また、歌の発想と表現の面では、

我がやどに鳴きし雁がね雲の上に今夜鳴くなり国へかも行く

（10二二三〇）

の歌の影響があろう（井上『新考』、鴻巣『全釈』等）。また、四一四〇番歌詠作の時に巻九所収の柿本朝臣人麻呂歌集の一七〇九番歌を強く意識したように、同じ巻九人麻呂歌集の

a 妹があたり繁き雁が音夕霧に來鳴きて過ぎぬすべなきまでに

（一七〇二二）

b 雲隠り雁鳴く時は秋山の黄葉片待つ時は過ぐとも（一七〇三三）

c 春草を馬咋山ゆ越え來なる雁の使は宿り過ぐなり（一七〇八）
などの歌も念頭にあったであろう（cは四一四〇番歌詠作の時に踏まえたと考えられる一七〇九番歌の直前の歌である）。bには「雲隠り雁鳴く」とある。そして、家持はこの歌の雁と山の黄葉の取り合わせを四一四五番歌に生かしたのである。cは「雁の使」を詠み、春秋の景物を対比的に歌う。aも雁使を意識した歌かと思われる（古典集成）。これらのことと、家持が越中時代にすでに

雁がねは使に來むと騒くらむ秋風寒みその川の上に（17三九五三）

と詠んでいることを勘案すれば、中西進氏（『大伴家持』第四巻）が指摘しているように、四一四四〇四一四五番歌は「雁信」を意識した歌と認められる。

また、家持は先掲巻九人麻呂歌集の雁の歌（弓削皇子に献る歌三首）の影響も受けて詠み成したと考えられる「大伴家持が秋の歌四首」の

ひさかたの雨間も置かず雲隠り鳴きぞ行くなる早稲田雁がね

（8一五六六）

雲隠り鳴くなる雁の行きて居む秋田の穂立繁くし思ほゆ（一五六七）

の歌も下地に置いていたであろう。

叙上の四一四四番歌につづく四一四五番歌は、「春を待ちうけてこのように帰って行っても、秋風によってもみじする山を越えてまたこの地に來ないことがあろうか。」の意。雁との別れをしのび、また再会することを望む歌である。前歌に見られる南と北への意識の交差は、この歌にも見られると言えよう。春に秋へと思いを馳せ

ての表現「秋風に黄葉もみぢむ山」は、「秋風によって美しく染められる山」の意。「秋風に」の「に」は、古典文学全集本・完訳日本の古典『萬葉集』にいうように、「によって」の意で、「もみた」は四段活用動詞「もみつ」の未然形(終)。その「山」は越中二上山であろう。家持はこれ以前に「二上山の賦一首」(17三九八五〇七)に「射水川いづか 行き廻めぐれる 玉櫛たまぐしげ 二上山は 春花はるはなの 咲ける盛りに 秋の葉の にはへる時に 出で立ちて 振り放け見れば……」(三九八五)と歌い、17四〇一一に「二上の山飛び越えて 雲隠り翔り去にき」と詠んでいるからである。当歌のように、秋風によって黄葉もみぢすることを詠む歌は他にもある(8一六二八、10二二八九、二二〇五)。が、それは梨の木と萩の例であり、山がもみぢすると歌うのは当歌のみ。秋風が山の樹木に秋を運んでくるといふ発想は幻想的かつ浪漫的である。秋の澄んだ青空のもと、あざやかに色づいた山を悠々と越えてくる雁。家持は来たるべき季節への美しい幻想を胸に抱くことで、心を慰めるのである。ちなみに、「秋風に黄葉もみぢむ山を越え来すあらめや」は、四一四四番歌の雁が海上を遠去かるのに対応させての表現と思われる。

当歌について、窪田『評釈』には、

住み馴れた此の地も棄て難い、時あつてまた帰つて来たいと思つてあると云ふのである。雁に代つて云ふ如き云ひ方をしてゐるのは、自分の心を雁に移入してゐるからで、その点上の歌(稿者注、四一四四番歌)と同じである。

と述べている。当歌も四一四四番歌も家持の心を詠んでいると見るべきであるが、家持の心と雁の心とは分ちがたく密接であるといふことで、そのことが窪田『評釈』のいうような表現の二重性につ

ながる表現の微妙さをもたらしているのである。

当歌の「春まけてかく帰るとも」は、四一四一番歌の「春まけても悲しきに」と響き合うように詠んだ表現と考えられる。また、四一四一番歌の当地を去らずに居る鴨を描いた「さ夜ふけて羽振き鳴く鴨誰が田にか棲む」に対応するように、「秋風に黄葉もみぢむ山を越え来ずあらめや」と、当地への雁の愛着を察して詠んでいると言ふことができよう。

その目で見ると、飛び行く雁を詠む前歌四一四四は、昼に翺とび翔る鴨のことを記す四一四一番歌の題詞の記述と対応すると見られる。四一四一番歌の鴨も、四一四四〇五番歌の雁も渡り鳥であるが、四一四一番歌の方は一羽の鴨と覚しく、一方四一四四〇五番歌の方は雁が列をなして飛ぶことから複数の雁であることは明らかで、その対応も家持の意図するところであつただらう。このことは、四一三九番歌の一人の媵せまめ婦と四一四三番歌の複数の媵婦という対応と規を一にする。

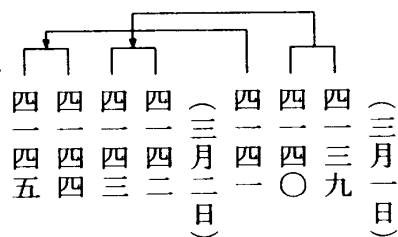
四一四五番歌を四一四一番歌と対応するように詠んだと見ることと関わつて注視されるのは、四一四五番歌の上二句の別案「春されば帰るこの雁」の表現である。この別案については、窪田『評釈』に次のような発言がある。

春が来たので帰つてゆくあの雁よ、で、雁を第三者の立場に立つて見た心である。これを捨てたのは、このやうに云つたのは、自身の心の移入が無くなり、有るとしても間接に過ぎるものとなるのであらう。原歌の方がまさつてゐる。

「春まけて(春を待ちうけて)は主観的で、「春されば(春になると)は客観的である。また、「春されば」につづく「帰るこの雁」も客

観的表現と言える。よって窪田『評釈』の見解は妥当と思われる⁽²⁸⁾。が、別案から本文へと表現を改変したのにはもう一つの理由があると思われる。それは、家持が越中秀吟の歌詠の流れと歌詠相互の対応(この四一四五番歌の場合は四一四一番歌との対応)を考慮したからではないかということである。

越中秀吟の三月一日の四一三九番歌から三月二日の四一四五番歌までの七首は「見る」歌で一群を成すと考えられるが(先掲伊藤博氏「大伴家持の手法」)、今までの考察に拠れば、その七首を、次のように「流下型対応」を意図して構成したものと考えられる。



四一四五番歌の「二に云ふ」の初案から本文表現への改変は、歌詠の流れのなかでの右のような対応を意図したことを物語るのである。右の七首に注視すると、三月一日の歌が三首、三月二日の歌が四首で、ほぼ均等である。この七首の中心に立つのが第四首というちょうど真中の位置に立つ四一四二番歌である。そうみると、この四一四二が唯一「都の大路し思ほゆ」と率直に郷愁を吐露している謎も解けるのである⁽²⁹⁾。

先述したように夕べに近い時点に立つ歌と推察される四一四四(五番歌)の次には、夜の鳥の歌が存する。

夜の裏に、千鳥の喧くを聞く歌二首

(8) 夜ぐたちに寝覚めて居れば川瀬尋め心もしのに鳴く千鳥かも

(四一四六)

(9) 夜ぐたちて鳴く川千鳥うべしこそ昔の人もしのひ来にけれ(四一四七)

四一四一番歌の鳴の歌の場合と同様、千鳥が夜のものの想いに誘う。四一四六番歌は「夜中過ぎに目覚めていると、川の瀬から瀬へと伝っては、心もせつなくばかりに鳴く千鳥よ。」の意。題詞の「夜裏」は他に

右三月廿日夜裏忽兮起戀情(作(17三九七八)八二左注)

四月十六日夜裏遙聞(霍公鳥喧)述懐歌一首(17三九八八題)

と見える。いずれも家持の越中時代の先例で、当歌の題詞の所式は第二例を下地としていると言える。また、歌詠の「夜ぐたちに寝覚めて居れば」に関して、巻十七の家持と池主の贈答作品中の家持歌三九六九(天平十九年三月三日作)の「偲はせる 君が心を うるはしみ この夜すがらに 寐も寝ずに 今日もしめらに 恋ひつつぞ居る」の表現が想起される。家持はこの表現を踏まえたものと察せられる。その際に田辺福麻呂歌集歌の「…暁の寝覚に聞けば海石の潮干の共 浦洲には千鳥妻呼び」(6一〇六二)「寝覚(眠りから覚める意)の語をも想起し、それを「寝ずに目が覚めている」意に転用して、ここに用いたものと思われる。「川瀬尋め」は、千鳥の鳴き声からその動きを捉えた表現である。土屋『萬葉集名歌評釈』

には「幾分擬人的に言つて居るのであらう。」という。「川」は国守館近くを流れる射水川をいう(次田『新講』)。夜の川は家持の独りの心の深淵にも流れてゆく。「心もしのに鳴く千鳥かも」は、千鳥の声を聞いて言い難い哀れを催したことをいう(窪田『評釈』)。この哀愁は望郷の念に起因するのであらう。つとに、佐佐木『評釈』に指摘しているように、当歌は卷七の小題「鳥を詠む」に収録されている。佐保川に騒げる千鳥さ夜更けて汝が声聞けば寐ねかてなく

(一一二四)

の歌を踏まえていると考えられるからである。家持は射水川の千鳥を通して故郷の佐保川の千鳥を幻視するのである。千鳥は懐かしい時間と空間とを脳裏によみがえらせるのである。四一四二番歌の考察の折に、家持の思いは都大路から佐保道へと及んだであらうと述べたが、昼に抱いたその思いは、夜になっていっそう強まり、かく歌詠に結実したものと見られる。

右掲の一―二四番歌の直後には小題「故郷を思ふ」のもとに、

清き瀬に千鳥妻呼び山の際に霞立つらむ神なびの里(一一二五)

の歌が存する。古典集成本には、「ここに望郷歌を配したのは、前歌を望郷の念に関わる歌と見たことによるか。」と推察し、「千鳥と望郷との連想関係は三七―にも見られる。」と指摘している。重要な発言である。家持は一―二四番歌とともに一一二五番歌も念頭に据えていたであらう。そして、三七―番歌も同様な立場にあった人の望郷歌として家持の念頭に据えられていたであらう。

出雲守門部王、京を偲ぶ歌一首 後に大原真人の氏を賜はる

意字の海の川原の千鳥汝が鳴けば我が佐保川の思はゆらくに
そして、家持は右三七―番歌の扱った柿本人麻呂の、

近江の海夕波千鳥汝が鳴けば心もしのにいにしへ思はゆ(3二六六)

に思いが及び、諸注指摘するように、その「心もしのに」の表現を同じ第四句に用いたものと思われる。そしてさらに、夕べの千鳥を詠む人麻呂の歌から、夜更けの川千鳥を詠む山部赤人の

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

(6九二五)

を想起したものと思われる。

四一四七番歌は「夜中を過ぎて鳴く川千鳥よ、なるほど昔の人も、この声のせつなさに心ひかれてきたのだな」の意。窪田『評釈』には「現在、自身の起した感を、永い時の流れの上に浮べ、古人も同じ感を起したと思ふことによつて、その感を深化させた心である。

(中略)自身を古人と比較するといふことは、人麿の歌にも少なくないことであるが、感情に知性がまつはつて来ることで、家持の歌に目立つ傾向である。」と評している。初句「夜くたちて」(原文

「夜降而」)について『全注』には「『くたつ』は動詞。前歌の『夜ぐたち』は一語、ここは二語と解すべきもの」と注しており、首肯される。この用法の違いが一首の詠法の違いを導くのである。

すなわち、前歌四一四六には「夜ぐたちに寝覚めて居れば」と作者家持の状況を述べてから千鳥へと思いを及ぼすのに対し、四一四七ではそれとは逆に「夜くたちて鳴く川千鳥」と客観的に千鳥に触れてから作者の思いを述べる形になっていると言えよう。第二句の「うべしこそ」は集中他に三例(6一〇五〇、一〇六五、10二三一六)。卷六の二例は、田辺福麻呂歌集所出の次のような歌である。

イ(前略)あなあはれ 布当の原 いと貴 大宮ところ うべしこ

そ 我が大君は 君ながら 聞かしたまひて 大宮こと 定
めけらしも(6一〇五〇)、「久邇の新京を讀むる歌」

口(前略)白真砂 清き浜辺は 行き帰り 見れども飽かず うべ
しこそ 見る人ごとに 語り継ぎ しのひけらしき 百代経て
しのはえゆかむ 清き白浜(6一〇六五)、「敏馬の浦を過ぐる時
に作る歌」

家持は前歌四一四六と同様に、田辺福麻呂歌集歌の「うべしこそ」
の用法を踏まえてその語句を当歌に用いたのであろう。田辺福麻呂
歌集歌の二例はいずれも現地讃歌に用いられている。してみると、
家持は当歌には当地を讃美する心をこめて見られる。

叙上の創作意識の流れを考慮すれば、「昔の人」は『総釈』以下大
方が指摘しているように、柿本人麻呂と山部赤人の二人をさすと見
るのが妥当と思われる。が、歌詠にはその流れに立つ田辺福麻呂歌
集歌が投影していることにも留意すべきである。

「昔の人」と密接にかかわると思われるが、巻十七の家持と池主の
贈答作品中に見られる「山柿の門」(17三九六五)六序の「山柿」が誰
をさすのか論義がつづいてはいるけれども、家持・池主の贈答作品と
越中秀吟とのかかわり、そして四一四六〜四一四七番歌が人麻呂歌
と赤人歌を仰いで作であることを考慮すると、柿本人麻呂と山部
赤人の二人の宮廷歌人をさす蓋然性が高い。

夜のしじまに響く千鳥の声に誘発されての懐京の念と「昔の人」
への思いは、二首の歌を時間と空間を超える幻想的な歌に仕立てて
いると言えよう。

四一四六〜四一四七番歌は川の千鳥を詠む。その「川」(射水川)は
前歌四一四五の「秋風に黄葉む山」の「山」(二上山)と深くかかわると

思われる。その目で見ると、四一四六番歌以降四一五〇番歌まで動
物の歌が並ぶが、家持は次のように動物を第一基準にし、「山」(二
上山)と「川」(射水川)を下位基準にして配列していると考えられる。

四一四五 雁 山
四一四六 千鳥 川
四一四七
四一四八 雉 山
四一四九
四一五〇 人 川

家持が越中秀吟十二首を織り成すに際しては、まず四一三九〜四
一四五番歌までを一まとまりとして構築したと考えられること、先
に論述した。家持はその一まとまりの一番後に位置する四一四五番
歌に「雉」の働きを持たせ、その「山」(二上山)とかわる形で「川」
(射水川)の鳥(四一四六〜七)、「山」(二上山)の鳥(四一四八〜九)、
「川」(射水川)の人(四一五〇)というように、動物の歌を五首つづけ
て詠んだものと考えられる。四一四六番歌以降は二首、二首、一首
とほぼ均衡がとれている。このように、「山」と「川」の下位基準を創
作手法や配列手法に呼びこむことによって、動物の歌五首にアクセ
ントがつき、歌群の文芸性も高まることになるのである。

四一四六〜四一五〇番歌までは「聞く」歌としてまとまるが(先
掲伊藤博氏「大伴家持の手法」)、完訳日本の古典『萬葉集』の四
一四六番歌脚注には、「以下五首は三月二日の日付で一括されてい
るが、時間・場所共に不揃いで、必ずしも順序どおりでないと思わ
れる。」と述べている。これは、伊藤氏とは別の観点から二日の四
一四四〜四一四五番歌と四一四六番歌以降の歌との間に断層がある

ことを見て取った発言で貴重である。が、四一四六番歌以下も先に具示したように整然と配列されているのである。

以上のことは、具体的に歌を詠み進めるなかでいっそう明確になるであろう。

家持は三月二日の夜の千鳥の歌二首につづいて、次のような歌を詠んだ。

暁に鳴く雉を聞く歌二首

(10) 杉の野にさ躍る雉いちしろく音にしも泣かむ隠り妻かも(四一四八)

(11) あしひきの八つ峰の雉鳴き響む朝明の霞見れば悲しも(四一四九)

中西進氏(先掲稿「大伴家持」)は

「夜ぐたちて寝ざめて居」た後の歌が「暁」の歌だとすれば、この

一夜、家持はついに安眠を得ずに過ごしたことになる。

と述べている。そう見てよいと思う。万葉集中、歌の題詞に「暁」の時間帯が示されている例がもう一例ある。それは、家持歌19四一七二の題詞で、「廿四日応立夏四月節也 因此廿三日之暮 忽思霍公鳥暁喧声作歌二首」という。当歌と同じ天平勝宝二年三月の歌の例である。この場合の「暁」は立夏の日の朝を迎える直前の時間帯である。このことを参考にするならば、家持は三月三日の上巳の日を迎える心の興奮のために、前日の二日の夜は安眠を得ることができず、暁に到ったものと推察される。家持はかつて坂上大嬢に贈った歌(8一五〇七)に「暁のうら悲しきに」と詠んでいるが、雉の声がうら悲しい暁の空気をふるわせて響いてくるのである。雉は、

「…野つ鳥雉は響む 家つ鳥鶏も鳴く さ夜は明け この夜は明けぬ…」(13三三二〇)と歌われているように、朝は殊に鳴く習性をもつ(窪田『評釈』)。雉は夜の明け行くその時の移ろいを告げる鳥であり、四一四八の九の二首は、夜中過ぎの千鳥の歌四一四六〇七に続いて、朝の四一五〇を導く重要な位置(後半五首の真中)に立つと言えよう。

四一四八番歌は「杉の野に鳴き立てて騒ぐ雉よ、おまえは、はつきりと人に知られてしまうほど、忍びきれずに声をあげて泣く隠り妻なのか。」の意。次田『講説』には「キ・ケ・カのカ行音が各句にひびいているのも、雉の声を暗示するように感じられる」と述べている。家持は床から起き出て雉の声を聞いているのであろう。

「杉の野にさ躍る雉」「野」は山を含む丘陵地をいう(四一四六番歌の「川瀬尋め」と同様、鳥声に抛つての視覚的想像表現であるが、鳥の動き(鳴きたてはねまわる動作)をよく捉えている。これは、夫の訪れを待って、居ても立ってもいられず動きまわる美しい隠り妻の様子を暗示していると考えられる。」「いちしろく音にしも泣かむ」は「雉のかん高い鳴き声に、逢えない嘆きの激しさを重ねていう連体句」(古典集成、全注)である。「隠り妻」は人目につかないように閉じこもっている妻のことで、男に逢う機会は少なく、嘆きは多い(窪田『評釈』)。

この歌に関して、『代匠記』以下諸注に指摘があるように、家持が初期に詠んだ、

春の野にあさる雉の妻恋ひにおのがあたりを人に知れつつ(8一四四六)

の歌の存することが知られる。当歌と一四四六番歌の表現を仔細に

山の鳥雉の歌につづいて、越中秀吟の掉尾を飾るのは、次の歌である。

(12) 遙かに、江を浜る舟人の唱ふを聞く歌一首

朝床に聞けば遙けし射水川朝漕ぎしつづ唱ふ舟人(四一五〇)

題詞の「遙かに：聞く」は、詩語「遙聞」に拠る表現(芳賀紀雄「大伴家持―ほととぎすの詠をめぐって―」『論集万葉集』昭和六二年十二月)。「江」は、つとに窪田『評釈』に述べているように、「射水川」(今の小矢部川)を漢風に言ったもの。「江」(射水川)の例はこれ以前にはしばしば引用してきた巻十七・大伴池主作「七言晚春三日遊覽一首」に見られ、その序に「于時携手曠望江河之畔一訪酒過野客之家」(時に、手を携はり江河の畔を曠かに望み、酒を訪ひ野客の家に過る)、詩に「柳陌臨江縹紵服」桃源通「海泛仙舟」と見える。家持はこの二例を、特に「仙舟」の語も見られる詩の方の例を強く意識したと考えられる。その「桃源通海泛仙舟」に拠れば、当歌題詞の「江を浜る舟」は「桃源郷へと江を浜りゆく仙舟」に見立てられていると捉えることができよう。こうして、家持は、三月三日すなわち上巳の遊覽への期待をこめて当歌を詠んだことが題詞の記述から知られるのである。また、越中秀吟において、題詞の記述に「人」が登場するのはこの四一五〇のみであることが注意される。

歌詠は「朝床」の中でじつと耳を澄ますと、遙か彼方から聞こえてくる。射水川を朝漕ぎしながら唱う舟人の声がの意。初句の「朝床」に「朝」は実際には三月三日の朝である(『代匠記』精撰本)。が、越中秀吟では四一五〇は三月二日の日付のもとに存する。家持は四一四六・四一四七から四一四八・四一四九、四一五〇と「夜の連続

として歌つ」たために(中西進氏『大伴家持』第四卷)、三月二日の日付けのもとに四一五〇番歌を置いたものと察せられる。「朝床」に「朝床」は朝寝の宋の意で「夜床」の対は、四一四六番歌の「夜ぐたちに寢覚めて居れば」に対応する表現と考えられる。この点からも、家持が越中秀吟の第二段階として四一四六～四一五〇番歌の五首のまとまりを意図したことが窺える。ちなみに、四一四六～四一四七(夜の床での歌)と四一五〇(朝の床での歌)との対応に挟まれた四一四八～四一九番歌は、先述したように「朝明の霞見れば悲しも」(四一九)から床から起き出でての歌と認められる。この二首の存在によって、連続する歌詠の流れに文芸的アクセントがつくのである。こうして家持は四一四六～四一五〇番歌を自身の心身の動き、その状況に即して詠んでいると言えよう。

中西進氏『大伴家持』第四卷には、「朝床」には、恋愛感情が漂うやわらかな語感がある。朝の床に女性が身を横たえているという美しい。朝床ということばは、何かなまめかしい感じがして、やさしい語感がありはしないか。」と述べている。そのとおりだと思う。越中秀吟最初の四一三九番歌の考察の折に、家持は坂上大嬢と二人並んで桃李を眺めていたであろうと推察したが、越中秀吟最後の四一五〇番歌においても、家持の床の横には妻坂上大嬢がいたと察せられる。妻がいたからこそ、逢えないで待つ嘆きの床をいう「夜床」(二一九四、18四一〇)に対して「朝床」の語を用いたものと思われる。

初句に「朝床」、第四句に「朝漕ぎしつづ」と、「朝」を重ねたのも、「方今春朝春花流」馥於春苑「春暮春鷓鴣三声於春林」(巻十七)守大伴宿禰家持贈掾大伴宿禰池主「悲歌二首」の序)のような漢詩文の用

法に立脚していると判断される。家持の天平十五年(七四三)八月作の、

秋の野に咲ける秋萩秋風に靡ける上に秋の露置けり(八 一五九七)

の歌と同様の用法と言える。一首中に「朝」を重ねて「朝」を強調する当歌の用法には、待ちに待った三月三日が訪れたことを喜ぶ家持の心が投影していよう。

「遙けし」は集中他に一例、越中時代の家持歌に

ぬばたまの月に向ひてほととぎす鳴く音遙けし里遠みかも(17 三九八八)

と見える。また、「遙けさ」の語は三例存する(八 一四九四、一五五〇、10 一九五二)。うち、8 一四九四は家持歌で、

夏山の木末の茂にほととぎす鳴き響むなる声の遙けさ

という。一五五〇番歌が鹿の声で、他はほととぎすの声の遙けさを詠む。家持はかような例、特に自作を心に置いて、ほととぎす(鳥)の声に対して用いたその「遙けし」(「遙けさ」)を、舟人(人間)の唱声に対して用いたのである(集中、人の声に対して「遙けし」を用いたのは家持のこの歌のみ)。

第三句の「射水河」については、四一四六～四一四七番歌の「河」(射水河)に対応して、実際の名を歌中に明らかにしたものと考えられる³⁷⁾。「朝漕ぎしつ」について、中西氏(『大伴家持』)は、

「つ」は継続である。したがって、そこには時間の永続がある。(中略)のどかな、ゆるやかな音にゆられつづけている家持が「つ」からつたわってくる。

と細やかに読んでいる。「舟人」は船頭で、その舟歌は実際は「珍し

い越中ぶりの歌」であつたらう(中西氏先掲論文「大伴家持」、『大伴家持』など)。それは、古くから歌われてきた歌で、その歌を唱詠する舟人ののびやかな声は都へとつながる雅びを感じさせたであろう。「舟人の唱ふを聞く歌」と記している点に留意すべきである³⁸⁾。一首が「唱ふ舟人」と体言止めになっている点を考慮すると、中西氏(『大伴家持』)の「めずらしい唱そのものに関心がある以上に、歌っている越の国の人間に心がひかれてい」という発言も肯われ。床の中で見えない舟人の存在に心の眼差しを向けているのである。

当面の一首をどのように捉えるべきかという問題は意外にむづかしい。まず、『全釈』には、

春の朝、独り床中にあつて、遠く河上を渡り来る船歌を聞いた若い国守の胸は、何とも名伏し難い哀愁に鎖されたであらう。

その感情が淋しい調子をなして、この歌の中に盛られてゐる。

と捉えている(次田『新講』なども同様)。これに対し、高木市之助・田辺幸雄編『日本古典鑑賞講座第三巻』『萬葉集』(昭和三十三年へ一九五八)三月)には、

快い音の文学である。おちついたよい環境からおのずと湧き出た、さわやかな朝の詩である。

と捉えている(木俣修『万葉集―時代と作品』も同様)。両極に立つかのような二つの見方がある。

これに対し、かような両極の見方が不十分であることを示唆するのが、佐佐木『評釈』の「暁を覚えぬ春眠の夢より覚めた多感の国守の枕に、丘の下を流れる射水河からつたはる船唄である。『遙けし』の一句は、その実状と、ほのぼのとした情趣を写すに適ひ、胸

に浮かぶ複雑な思ひを微妙にほかしあげてをる。」という発言である。五味智英氏は、その「胸に浮かぶ複雑な思ひ」を具体化させて、静閑の境地を詠んだものには違ひないが、底流する極めて没線的な憂愁と憧れ、それをたのしむこれまた極めて隠微な心情の揺曳が感じられ、単純に景を叙しただけのものではない。「はろばろに」を愛用した家持がこの歌に用ゐた「遙けし」は、静閑と憂愁と憧れと平安との渾然たる統一の主役となつてゐる。

と述べている(「赤人と家持」『岩波講座日本文学史』第三卷所収。昭和三十四年へ一九五九〇六月。後に『萬葉集の作家と作品』に「赤人」家持に分離して所収)。氏はまた、信濃木崎夏期大学の昭和四十三年へ一九六八〇の講義(『五味智英 萬葉集講義』所収)において、四一五〇番歌には前歌四一四九の「『朝明の霞見れば悲しも』といった、その余韻がまだあるよう」で、「『悲しも』とは言わないけれども、何かこう、うら悲しいような気持ちで、この船人の歌にひかれながらじいっと寝床の中にいる。それはもう、悲しいと言つては言い過ぎるような、微妙なもの」と述べている。いずれも肯綮にあたる見解だと思ふ。上二句「朝床に聞けば遙けし」は表現の面からみると、前歌四一四九の下二句「朝明の霞見れば悲しも」を承けていると考えられ、そのことをどう捉えるかが問題となるが、表現の対応と一首の文脈を勘合すると、「遙けし」は五味氏の説く「静閑と憂愁と憧れと平安との渾然たる統一」の境地を表わす語と見るべきであらう。

五味氏の見解は、中西進氏によって継承され、具体化されている。中西氏はまず先掲論文「大伴家持」に、

二日ほどの間、彼の心を去来していたものは都への思慕であり、

しいて華麗であらうとする幻想であつたが、にもかかわらず、ここで家持は、積極的に鄙に身を委ねようとしてゐるではないか。

という。また、鑑賞日本古典文学第三卷『萬葉集』には、すでに暗さや悲哀は遠ざかろうとしていよう。(中略)

この鄙ののどかな風景の中にある鄙人への親しきこそ、彼の望郷の念を断ち切るものであつたらう。一日の薄暮から続いた沈思は、ここに明るくなる。

と述べ、『万葉の秀歌』(昭和五十九年へ一九八四〇六月)にも、
けつして家持は安らかな朝を迎えているのではない。その不安のなかで、しかしいま現実にもどつた生活者の歌は、家持を憂愁から救済する力をもつていただらう。一夜明けたこの日は上巳の節会であつた。

と記している。首肯すべき見解である(多田一臣『大伴家持』へ平成六年三月〇も中西氏の見解を支持する)。

射水川をさかのぼる舟人の唱声(うた)がゆっくりと移動してゆくのに伴つて、家持の心は哀愁から解き放たれ、反対に上巳を迎えたよろこびが心を占めてゆくのである。

当歌について、折口信夫「叙景詩の発生」(『太陽』第三二卷第八号、大正十五年六月。全集第一卷所収)には

赤人のよい物と似た處のあるのは、(中略)意識して影響をとり込んであると言つてよからう。

と述べている。「赤人のよい物」とは、具体的には示されていないが、その論の中に掲げる、

朝なぎに楫の音聞こゆ御食つ国野島の海人の舟にしあるらし

をさすのであろう。とすると、四一四六〜四一四七番歌と赤人歌との関連からも、右の発言は肯われよう。

前歌の「朝明の霞見れば悲しも」を承けて「朝床に聞けば遙けし」と詠んだことについては先述したが、「朝明の霞」を承けて、家持は射水川に薄く柔かく朝霞がかかる情景(朝の光によって前歌四一四九よりも霞は薄くなっている)をも思い描き、まさに一幅の墨絵(山水画)を見るような幻想性をもつ歌を創造したと考えられる。今、「墨絵(山水画)を見るような」と記したけれども、家持は樹下美人図からも想を得て越中秀吟最初の四一三九番歌を成したように、墨絵(山水画)をも意識して越中秀吟最後の四一五〇番歌を詠み成したものと推察される⁽³⁹⁾。正倉院には東大寺東南院から奉納した「麻布山水図」の白描画(東洋画で毛筆による墨の線だけで描いた絵)が二片収蔵されている。この図について、原色日本の美術第十一巻『水墨画』(「古代白描画の系譜」、一九七〇年〈昭和四十五〉四月)には、
両図とも文様風の波紋を満面に散らし、そのあいだに飛鳥、水禽、芦葦等を点じ、橋あり亭あり、釣舟が浮かび、村屋や柴門の散在するほとりには行楽の人の姿もみられるというきわめてのどかな景趣である。

と説明している。また、この絵からは「唐朝白描画の受容が天平当時盛んであった状況をうかがいうる」といい、中務省に設けられた「画工司」の役所には帰化人系の「絵師画工たちが多数勤務して、宮廷貴族の需要に応じていた」という。平城京跡から出土した天平八、九年ころの墨書木簡に描かれた山水画は、中国から渡来した山水画を模写したものと見られる(平成一年〜一九八九)十月二十日

の朝日新聞「最古の山水画平城京から」。なお、東大寺献物帳に「古様山水画屏風」の名があり(上記朝日新聞記事)、樹下美人図も「色墨併用画」(先掲「古代白描画の系譜」)である。

以上のことから、家持が山水画をも心に置いて四一五〇番歌を成した可能性があると思われるのである。このことは、四一五〇番歌のみに限らならないと思う。「麻布山水図」の構図に留意し、四一四五の山上を飛ぶ雁、四一四六〜七の川辺の千鳥、四一四八〜九の八つ峰の高さと奥行き(それは谷の深さと奥行きでもある)などを考慮すると、四一四五から四一五〇までには山水画的構図化が成されていると考えられる⁽⁴⁰⁾。そして、この見方は、大伴家持の館を高樓に見立てていると考えられる四一五一〜三番歌にまで及ぼすことができよう(後述)。

三 越中秀吟の構成

伊藤博氏「大伴家持の手法」には、越中秀吟十二首の構成を次のように捉えている。

三月一日	暮―植物〈花〉二首(四一三九)四一四〇)	
	夜―動物〈鳥〉一首(四一四一)	
三月二日	昼―植物〈木〉一首(四一四二)	「見る」歌
	植物〈花〉一首(四一四三)	
	動物〈鳥〉二首(四一四四)四一四五)	「聞く」歌
	夜―動物〈鳥〉二首(四一四六)四一四七)	
	暁―動物〈鳥〉二首(四一四八)四一四九)	
	朝―動物〈人〉一首(四一五〇)	

家持が時間意識と花鳥意識、そして視覚聴覚の意識の三つの意識によって歌群を織り成したことを明らかにしたのは伊藤氏のこの構成論が最初で、きわめて貴重である⁴¹⁾。

越中秀吟に見る家持の時間意識についてであるが、集中、題詞・左注に「暮」「夜」「暁」といった一日のある時間帯をさす言葉が見えるのは、家持歌に顕著な現象である(17三九〇題、三九四三〇三九四五題、三九七八〇三九八二左注、三九八八題、18四〇七二左注、19四一七一〇四一七二題、20四四七二題)。四一四八〇四一四九番歌の考察の折にも述べたが、家持が題詞や左注に一日のある時間帯を記す時は、暦の上での節日とかかわっている場合が多いことから(17三九〇〇題、三九七八〇三九八二左注⁴²⁾、19四一七一〇四一七二題など)、越中秀吟十二首における時間意識の表示は、上巳を待ち受ける家持の節日意識と密接にかかわっていると見える。

越中秀吟の「花」は華やかに、「鳥」は哀愁を帯びてもの悲しく歌われているが、花鳥意識に関連して、井手至氏「花鳥歌の展開」(『萬葉集研究 第十二集』所収、昭和五十九年へ一九八四)四月。後に『遊文録 萬葉編二』に所収)には、巻十九は巻全体にわたって「花」の歌と「鳥」の歌との組み合わせによる和歌配列が認められ、巻全体が一大「花鳥」歌巻をなす観があると説く。首肯すべき見解である。してみると、越中の風土に息づく花鳥を独自の表現で捉えた越中秀吟は、巻十九の象徴たる役割を担っていると見える。

では、家持はなぜ越中秀吟において花鳥を取り合わせたのか。それは、花と鳥が春を代表する景物であることや、大和と越中の風土や季節の相違を痛切に感ずることによって花鳥に深く心を寄せるに至ったこと(久松潜一『万葉集と上代文学』第二章九)にも拠ろうが、

表現のレベルとして、越中秀吟の形成に深くかわる巻五の梅花の宴歌や巻十七の家持と池主の贈答作品中に花と鳥の取り合わせがあり、特に後者を強く意識して、家持は越中秀吟を織り成したものと考えられる。梅花の宴歌には、たとえば、一首中に花鳥を取り合わせた

梅の花散らまく惜しみ我が園の竹の林にうぐひす鳴くも(5八二四)

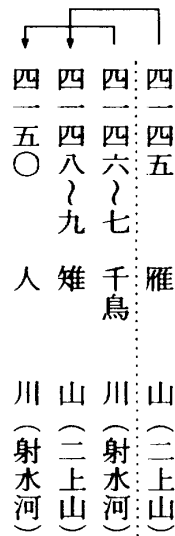
春されば木末隠りてうぐひすぞ鳴きて去ぬなる梅が下枝に(八二七)

などの歌がある(他に、八三七、八三八、八四一、八四二)。また、巻十七の家持と池主の贈答作品群には花と鳥の取り合わせは随所に見られる。まず、家持は三九六五〇三九六六番歌の序に「春朝の春花、馥ひを春苑に流し、春暮の春鶯、声を春林に囀る」と記し、三九六五に花、三九六六に鶯と花を詠む。これに応じた池主は、三九六七〇三九六八番歌の序に「紅桃灼々、戯蝶は花を廻りて儻ひ、翠柳依々、嬌鶯は葉に隠れて歌ふ。」と記し、三九六七に桜、三九六八に鶯と山吹とを詠んでいる。先述したが池主の「七言、晚春三日遊覧一首」の「柳陌」「桃源」に応じて家持が「七言一首」に「来燕」「帰鴻」を詠んでいること等々、花鳥意識が色濃く表出されているのである。その他、井手至「花鳥歌の源流」(『萬葉集研究 第二集』昭和四十八年四月。後に『遊文録 萬葉編二』に所収)に述べている「花鳥詩・花鳥画の影響」ということも越中秀吟に適用できよう(山水画の場合と同様、中国の花鳥画に学んで日本でも花鳥画が描かれていたであろう。家持も花鳥画をよく目にしていただであろう)。

第二節に論じたように、家持は越中秀吟の四一三九〇四一四〇番

歌に四一四二～四一四三番歌を対応させ、四一四一番歌に四一四四～四一四五番歌を対応させる流下型対応によって、四一三九～四一四五番歌までをまず一つのまとまりを持つように構成したと考えられる。

そして次に、「山(二上山)を詠みこむ鳥の歌四一四五を継ぎとして、以下につづく動物の歌を下位基準の「山水」意識によって次のように構成したと考えられる。



四一四六番歌の「夜ぐたちに寝覚めて居れば」と四一五〇番歌の「朝床に聞けば」とが対応していると考えられること(前述)や、四一四七の「昔の人」に対して、四一五〇で今の人の一人としての「舟人」を詠んでいると見られることも、四一四六番歌から四一五〇番歌までが一まとまりであることを告げる。四一四五番歌から四一五〇番歌までは、山と川の視点と語の対応によって、四一三九～四一四五番歌までの一まとまりと同様、流下型対応をとっていると考えられる。

では、家持が越中秀吟の四一四五～四一五〇番歌を「山水」意識をもって織り成したのはなぜか。それは、越中の風土が山水の織り成す豊かな風土であったことにもよるが、表現の面で考えられることがある。家持は四一四六～七の詠作の際に、赤人の吉野讃歌の九二五番歌を踏まえたことについては前述したが、その吉野讃歌の長歌九二三は山と川を対比して歌われており、反歌もそれに呼応して、

九二四(山)、九二五(川)となっていることを家持が強く意識したということが考えられる。九二四が山の鳥を、九二五が川の鳥(千鳥)を詠んでいることも家持はしかと捉えていたであろう。赤人の吉野讃歌は柿本人麻呂の吉野讃歌(一三二六～三九)を踏まえた作で、人麻呂の吉野讃歌も山と川の対比によって織り成り成されている。むしろ、家持はそこまで把握していたであろう。四一四六～四一五〇が四一三九～四一四五の花鳥歌群に連なっていることに留意するならば、家持が四一四五～四一五〇を「山水」意識を下位基準にして織り成した一番の理由は、「花鳥」意識の場合と同様に、歌詠形成の際に心に置いた巻五の旅人関係歌や巻十七の家持と池主の贈答作品に見られる「山水」意識を越中秀吟を織りなすための一つの創作意識としたからだと思われる。

巻五の「松浦河に遊ぶ序」の「柳葉を眉の中に開き、桃花を頬の上に発く」の表現を踏まえて越中秀吟の四一四二番歌の題詞を記述したことについては先述したが、この「松浦河に遊ぶ序」の序文には、「唯性便水 復心楽山 或臨洛浦 而徒羨玉魚 乍臥巫峽 以空望烟霞」と、「山」「水」の対応が見られる。一方、巻十七には池主の三九七三～三九七五番歌の序に「智水仁山」「水のごとき智、山の如き仁、の意」と見える。また、家持の「二上山の賦」(17三九八五～三九八七)は、「山」と「水」とを取り合わせて讃める国土讃歌の伝統を踏んでいる(古典集成)。この「二上山の賦」ののちには、家持の「布勢の水海に遊覧する賦」(三九九一～三九九二)とそれに追和した池主の「敬みて布勢の水海に遊覧する賦に和ふる一首」(三九九三～三九九四)があり、さらに、家持作「立山の賦」(四〇〇〇～四〇〇二)とそれに和した池主の「敬みて立山の賦に和ふる一首」(四〇〇三～

四〇〇五がつづく。このように、家持と池主の作品の後半部には越中における「山水」の歌が繰り広げられているのである⁽⁴³⁾。個々の作品内部にも、「山」と「水」の取り合わせによる美しく清冽な描写が織り込まれているのである。

「山水意識は「花鳥」意識と別個に存在するのではない。二つの意識は複合し、融合して、有機的表現を形成するのである。如上の一連の山水賦には「山水」の取り合わせとともに「花鳥」の配合が見られるのは、そのことを端的に物語る。「布勢の水海に遊覧する賦」には「渚にはあぢ群騒ぎ 島みには木末花咲き」(三九九一)とあり、それに和した池主歌には「平布の崎花散りまがひ 渚には葦鳴騒ぎ」(三九九三)とある。「二上山の賦」には、「射水川 行き廻れる 玉櫛笥 二上山は」(三九八五)、「玉櫛笥二上山に鳴く鳥の」(三九八七)、この「鳥」はほととぎすをいうとあることをも考慮すれば、越中秀吟の四一四五から四一五〇番歌までの動物の歌に下位基準としての「山」(二上山)と「川」(射水川)の対応と、「山」に山禽、「川」に水禽の配合が施されていることがいっそう明確になる。

越中秀吟は花鳥山水と人との織り成す世界を構築していると言えよう。

以上、越中秀吟の構成と構成意識について論述してきたが、それについてあと二点ほど、指摘しておきたいことがある。第一点は、越中秀吟十二首は桃花の下の嬉嬌を詠む四一三九番歌から始まり、舟上に唱う舟人を詠む四一五〇番歌で閉じられていることに基づく。越中秀吟十二首全体を構成する上でのかような枠組みは、天平十九年三月四日作の「大伴池主」七言、晩春三日遊覧一首の「桃源は海に通ひて仙舟を泛ぶ」の表現から思いついたものと考えられるのであ

る。この枠組みによって全体が有機的に統一されるように計らわれているのである。また、このことと密接にかかわるが、越中秀吟十二首は、四一三九番歌の桃源のおとめに見立てられた「嬉嬌(女)から四一五〇番歌の桃源への仙舟の漕ぎ手に見立てられた「舟人」(男)への図であると言いうこともできよう⁽⁴⁴⁾。

補足の第二点は、越中秀吟の歌詠の流れの最後に立つ四一五〇番歌によって知られるように、家持が「人」を動物として認識し、そのことを明確に歌群構成の面に表わしていることである。このことは、地上の生きとし生けるものは隔たりなく連なっているということ、人間も自然の一部で自然と調和融合して生きていくことを語り告げているのである。柿本人麻呂の3266の歌を対象としての発言であるけれども、武田祐吉氏『萬葉自然』(六 千鳥に呼びかける)昭和二十一年(一九四六)九月)の次のような発言は、そのまま越中秀吟に適用することができよう。

萬葉時代の作者たちの住んで居つた世界が、かやうな生物と共に居る世界であることを感じさせる。人間の世界もひとり人間だけの世界でなくして、大きな自然の中に抱かれて居る世界である。(中略)人間にして一切の自然物に何等感情を持たずに、唯自分の衣食住の爲の自然といふやうな物質的な考えをして来たならば、それは人間の生活が、如何にも索寞として無意味なものになつてしまふであらう。人間に対して常に或る関係をもち交渉を持つて居る自然が存在して居るといふことは、人間の生活を非常に潤ひあるものとならしめて居る。

越中秀吟の構成、また歌詠における花鳥山水の自然と人の細やかな描き方からうかがえる家持の自然観と人間観は、この大地を我が

物顔に生きている現代物質主義の人間の心の貧困、人間と他の生物とを截然と区別する現代の人間中心主義の貧しさを、思い知らせてくれるのである。

四 卷十九巻頭歌群の認定

前述したように、越中秀吟十二首は、歌群の形成の上で、第一段階形成の四一三九～四一四五番歌につづけて四一四六～四一五〇番歌が第二段階として形成され、全十二首の有機的構造体となつたと考えられる。

大方は越中秀吟を卷十九巻頭歌群と認定する。が、越中秀吟の次に存する三月三日の家持歌四一五一～四一五三番歌も含めて、四一三九から四一五三番歌までの十五首を卷十九巻頭歌群とする見方がある(山本健吉『大伴家持』、北山茂夫『大伴家持』、中西進先掲論文「大伴家持」、同氏編鑑賞日本古典文学『万葉集』、同氏校注講談社文庫『万葉集』など)。

扱いが問題になるのは、次のような上巳の宴歌三首である。

三日に、守大伴宿禰家持が館にして宴する歌三首

今日のためと思ひて標めしあしひきの峰の上の桜かく咲きにけり(四一五一)

奥山の八つ峰の椿つばらかに今日は暮らさねますらをの伴(四一五二)

漢人も筏浮かべて遊ぶといふ今日ぞ我が背子花かづらせな(四一五三)

卷十九巻頭歌群の認定の問題は、たいへんむづかしい問題だと思ふ。四一三九から四一五〇番歌までの越中秀吟は、上巳の宴歌三首

(四一五一)～(三)に対しては独詠歌群としてのまとまりを持ち、その三首と一線を画する。けれども、その三首を含め四一五三番歌までを巻頭歌群と見る説も題詞の日付の問題と絡んで説得力をもつのである。

越中秀吟の最後に立つ四一五〇番歌は三月二日の日付のもとに配列されているが、実際は三月三日の朝の歌である。越中秀吟の四一四六番歌からの歌詠の流れのなかで、家持は夜の連続として一首を詠んだからである。そして、この四一五〇番歌の次に、三月三日の宴歌四一五一～四一五三番歌が続くのである。家持が四一三九から四一五〇番歌までを卷十九巻頭歌群と位置づけていたならば、四一五〇番歌の題詞に歌詠の実質に添うように、待ちに待ったその三月三日の日付を記したはずである。しかし、家持がそのようにしなかつたのは、四一五一～四一五三番歌を越中秀吟十二首に連続する三首として詠み成し、四一三九から四一五三番歌までを卷十九巻頭歌群と家持自身が認定していたからではないかと思う。

三月二日の日付のもとに存する四一五〇番歌は三日の日付のもとにも入り得る微妙な位置にあるが、そのことは、日付からだけでなく、先述したような歌詠の内実からも立ち上がってくるのである。

実質三月三日の詠である四一五〇番歌は、その朝の舟人の唱声(うた)が家持の心を哀愁から解き放ち上巳の日が到来したよろこびへと転じさせる歌で、四一三九番歌からの越中秀吟の最後に立つ歌であると同時に、三月三日の宴歌四一五一～四一五三番歌に連なる姿勢をもつて置かれているのである。中西氏は、

二日の最後に並べられているが、正しくは三日早朝の歌である。この後に三日の上巳の宴が開かれ、「花縷をして人々よ遊べ」と

いうように、家持の心ははじめて晴れやかさをとり戻している。それに先立つ一首である。(傍点は稿者)

と述べている(鑑賞日本古典文学『万葉集』)。首肯すべき見解である。

そして、四一五〇番歌と四一五一～四一五三番歌は、次のように、四一五〇と四一五三、四一五一と四一五二とがそれぞれ対応する波紋型対応構成を成すと考えられるのである。

遙かに、江を浜る舟人の唱ふを聞く歌一首

朝床に聞けば遙けし射水川朝漕ぎしつづ唱ふ舟人(四一五〇)

三日に、守大伴宿禰家持が館にして宴する歌三首

今日のためと思ひて標めしあしひきの峰の上の桜かく咲きにけり(四一五一)

奥山の八つ峰の椿つばらかに今日は暮らさねますらをの伴(四一五二)

漢人も筏浮かべて遊ぶといふ今日ぞ我が背子花かづらせな(四一五三)

四一五三番歌の「筏(原文も同字)は漢語「舟筏」の意で、舟をさす(古典集成、全注)。「筏」は「いかだ」と訓むべき字で、「小舟の如き形態までをも含めた幅の広い意味を有する語」である(鈴木利一氏「国守大伴家持の上巳宴歌」国文学論叢第三十三輯、昭和六十三年八月八日～三月)。小島憲之編『王朝漢詩選』(一九八七年)昭和六十二年七月)には、卷十七の池主「七言、晩春三日遊覧一首」の「仙舟」と同じく舟遊びの舟と捉え、鈴木利一氏は後漢張平子「南都賦」(『文選』卷三)などに見える上巳の遊覧用の「輕舟」と類似のものを指すという。いずれも傾聴に値する見解である。第三句の

「遊ぶ」は、両氏が説くように、舟での遊覧をいう。したがって、四一五〇番歌と四一五三番歌の傍線部が対応すると見ることに支障はない。また、四一五二番歌の「奥山の八つ峰の椿」は、第三句の「つばらかに」の序として機能しているが、それは単なる修辭機能のみにとどまるのではなく、四一五一番歌の「あしひきの峰の上の桜」と同様、上巳のこの日催される遊覧(野遊び的側面を持つ)の景物の一つ(上掲鈴木利一氏論文)と考えられる⁴⁶⁾。したがって、四一五一番歌と四一五二番歌の波線部が対応すると捉えることにも問題はなからう。

四一五一～四一五三番歌のうち、四一五三番歌は、右に示したように、越中秀吟の四一五〇番歌とかわる⁴⁶⁾。一方、内側の四一五一番歌と四一五二番歌は、越中秀吟の後半の歌詠を意識しての詠と見られる。すなわち、四一五一番歌の「かく咲きにけり」の副詞「かく」は、四一四五番歌(先述したように、この歌は越中秀吟の前半部と後半部の継ぎの役を担う)に「かく帰るとも」と見える(ただし四一四五のそれは前歌を承け、四一五一のそれは眼前に見える景をさす)。また、四一五一番歌の「あしひきの峰の上の桜」、それを承けての四一五二番歌の「奥山の八つ峰の椿」は、越中秀吟四一四九番歌の「あしひきの八つ峰の雉」の表現を意識して成した表現と言えよう⁴⁷⁾。以上の考察に拠れば、四一五一～四一五三番歌は、先に論述したように越中秀吟の前半のひとまとまりである四一三九～四一四五番歌に後半の四一四六～四一五〇が順次詠み継がれてゆき、四一五〇番歌が書き記された後、それにすぐ続けて書き記されたものと推定される(このことは四一五一～三が即興の宴歌でないことを語り告げる)。

四一五〇番歌と四一五一〜四一五三番歌とが成す有機的構造は、家持の独詠歌と家持の単独宴歌(諸人の宴歌の中から自分の歌だけを採録したもの)とが一群をなすことを示す。集中、家持独詠歌と家持単独宴歌とが一群を成す例は他に、20四四八三(家持単独宴歌)十四四八四・四四八五(家持独詠歌)の例がある(伊藤博氏『萬葉集の構造と成立』下第十章第一節「万葉集末四巻歌群の原形態」)。また、卷十九の四二八九(家持単独宴歌)十四二九〇〜四二九一・四二九二(家持独詠歌)もその例と考えられる(拙稿「萬葉集末四巻の正月の歌」都留文科大学研究紀要第46集、平成九年(一九九七)三月)。

当面の例は一首十三首による波紋型対応構成の一群であるが、家持は前年天平感宝(天平勝宝)元年(七七四九)五月の「史生尾張少昨を教へ諭す歌」(四一〇六〜四一〇九・四一一〇)に、三首(四一〇七〜四一〇九)十一首(四一一〇)による流下型対応構成の一群を成していることも(拙稿「史生尾張少昨を教へ諭す歌」歌詠の形成とその意義」都留文科大学研究紀要第45集、一九九六年(平成八)十月)、留意される。

家持は波紋型対応構成を意図して、越中秀吟の四一五〇番歌に上巳宴歌四一五一〜四一五三の三首を合わせる際に、次のような「山部宿禰赤人が歌四首」(8一四二四〜一四二七)の波紋型対応構成と歌の表現を強く意識したと考えられる。

春の野にすみれ摘みにと来し我れぞ野をなつかしみ一夜寝にけ
る(一四二四)

あしひきの山桜花日並べてかく咲きたらばいたく恋ひめやも

(一四二五)

我が背子に見せむと思ひし梅の花それとも見えず雪の降れば

(一四二六)

(一四二七)

↓ 明日よりは春菜摘まむと標めし野に昨日も今日も雪は降りつつ
四一五一〜四一五三番歌と共通または類同する表現は傍線を付して示したが、家持は右の四首のうち第二首一四二五から第四首一四二七までの歌の表現を意識して、四一五一〜四一五三番歌を詠み成したものと考えられる。

家持が「山部宿禰赤人が歌四首」を念頭に据えたのは、卷十七の家持と池主の贈答においてすでにこの四首を踏まえて互いに歌を詠み交わしたことを家持が強く意識したのに連動したことであつたと思われる。

池主が赤人の「あしひきの山桜花」(一四二五)と「我が背子に見せむと思ひし梅の花」(一四二六)を踏まえて、

山峡に咲ける桜をただ一目君に見せてば何をか思はむ(17三九
六七)

と詠んだのを承けて、家持は赤人の「明日よりは春菜摘まむと標めし野に」(一四二七)を踏まえ、長歌三九六九に「娘子らが春菜摘ます」と詠み、反歌には池主同様、赤人の一四二五と一四二六番歌の表現を踏まえて、

あしひきの山桜花一目だに君とし見てば我れ恋ひめやも(三九
七〇)

と詠んだものと考えられる。そして池主はこれを承け、赤人の「春の野にすみれ摘みにと」(一四二四)を踏まえて「春の野にすみれを摘むと」(三九七三)と詠んだものと判断される。

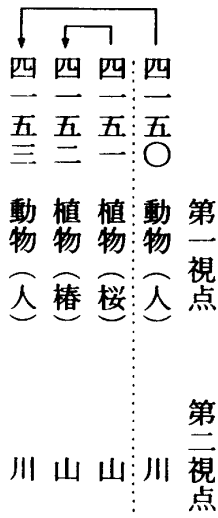
家持はこのことを強く意識し、追体験するように赤人の四首⁴⁹を

想起し、その波紋型対応構成を意識し、第二首一四二五〜第四首一四二七の表現を取り入れつつ、四一五一〜四一五三番歌を越中秀吟の四一五〇番歌に波紋型対応をもって有機的に結びつくように詠み成したものと推察される。注意したいことは、家持がその際に赤人の四首のなかの第一首一四二四の表現を用いなかったことである。それは、一四二四番歌が野遊びに出、野遊びをした後の行動を詠む歌で、遊覧の景物を提示することによって今日の遊覧へと誘う歌を詠むという主旨^⑤に合致しないと判断したことであろう。

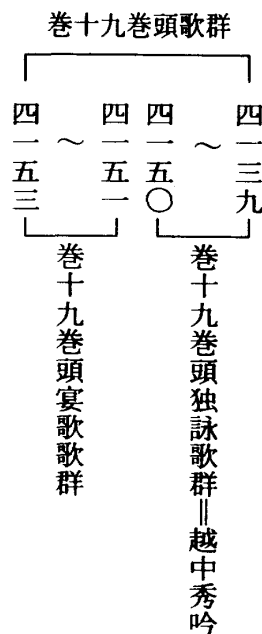
叙上のように四一五一〜四一五三番歌が形成されたとする、この三首は、越中から転出してこの時越前国の判官であった大伴池主への思いに裏打ちされていると言えよう。家持は四一五一〜四一五三番歌を晴れやかに歌う一方で、上巳を池主とともに祝うことのできなさいさびしさを抱いていたであろう。とすると、四一五一〜三の宴歌はむろんのこと四一三九〜四一五〇の越中秀吟も、心友大伴池主を第一の享受者と想定して家持は歌詠を詠み成したものと考えられるのである。

以上の考察によって、四一五〇番歌と四一五一〜四一五三番歌とが一つの有機的構造体を成すことが明らかになったかと思う。

先に具示したこの四首の歌の表現の対応箇所は、次のように、四一五〇番歌につづく四一五一〜四一五三番歌も、越中秀吟の「花鳥」^⑥「山水」の配列視点によって並べられていることを物語っている。



このこと^⑤も、四一三九番歌から四一五三番歌までを卷十九巻頭歌群と位置づけるべきであることを告げる。そして、論述したような歌詠の形成を考慮すれば、四一三九番歌から四一五〇番歌までを卷十九巻頭独詠歌群、四一五一番歌から四一五三番歌までを卷十九巻頭宴歌群と位置づけることができよう。したがって、四一三九〜四一五〇番歌を「越中秀吟」と位置づけ、そう呼ぶことも妥当と言うことができる。このことを、図示すれば、次のようになる。



右のように、卷十九巻頭部は家持の独詠と宴歌が結びついて一つの有機的構造体を成すが、これと同様の在り方は、同じ卷十九巻末の、四二八九番歌と四二九〇〜四二九二番歌にも見られる(前掲拙稿「萬葉集末四巻の正月の歌」)。そのことが表わす意味合いについては、別稿「大伴家持絶唱三首」の論に記す。

一九九七年〈平成九〉十一月二十三日稿
一九九八年〈平成十〉二月十九日補

〔注〕

- (1) 「越中秀吟」の語は伊藤博氏「春愁」（『専修人文論集』創刊号、昭和四十三年八月）に「萬葉集の歌人と作品」下に所収に見える語である。これ以前に、森脇一夫氏が174022、40024、40025、40029の家持作品について「家持の越中吟のなかでも秀逸とすべきもの」と述べ、関連して巻十九巻頭歌群の歌について高く評価しているのが知られる（「家持の美意識」語文昭和三十五年五月。後に『万葉の美意識』に所収）。が、巻十九巻頭十二首を「越中秀吟」と呼び、家持作品を捉える一つの文学用語にまで高めたのは伊藤博氏であると言えよう。
- (2) 三句切れ説を採る大方が、初句でも切れ、全体は三段構成であると捉えるが、その見方は形式的で妥当でないと思われる。
- (3) 井上通泰『萬葉集新考』が類歌として掲げる「筑波嶺に雪かも降らぬいなをかも愛しき子ろが布乾さるかも」（143351）においても、傍点で示したように、「雪かも」（「かも」は疑問）を承けて「降らる」とあることに留意すべきである。
- (4) 四一四〇番歌のように疑問表現が二つ並置されている場合、一般に後に述べたものの方が事実であると認められるが（木下正俊「筑波嶺に雪かも降らる」『万葉集語法の研究』所収）、ここはその逆で、「散った『李の花』の方が実景で、作者は新しい表現を試みた」のであろう（完訳日本の古典本）。青木生子氏『萬葉集全注巻第十九』（平成九年八月）にも「李花のいっそう幻想的美を強調する手のこんだ表現の面目があるのかも知れない。」と述べている。
- (5) 武田弥十武「『堅香子草の花』の歌」（『解釈第二九巻第二号、昭和五十八年二月）にも、「桃・李・桜などの花はすべて実景」と捉えている。
- (6) 万葉考、土屋文明『万葉集私注』（昭和二十五八月）には、四一三九番歌の「嬬嬬」を複数と見ているが、後の四一四三番歌に「嬬嬬等」とあり、複数を表わす接尾語「等」の有無に留意すれば、四一三九の「嬬嬬」は単数と見るべきである。
- (7) このうち、樹下の女性を詠む柿本朝臣麻呂歌集の113353と24899（この歌は樹下に男とともに立つ）、184059を強く意識したであろう（184059は「下照る」の語をもつ）。この四〇五九番歌も正倉院の「桃下婦女遊楽図」などの絵画の発想や構図の影響を受けている可能性もある。また、市原王と家持の松下集歌飲（61042）は実際に家持が樹下にいたことに基づく点で重要である。
- (8) 大伴田村大嬢が「我がやどの秋の萩咲く夕影に今も見てしか妹が姿を」（8162）と詠んでいるように、坂上大嬢は優美な人で、花の咲く夕べの光の中でひとときわびきにおう人であった。また、樹下美人の幻影が坂上大嬢と重なる背景として、家持が坂上大嬢と二人並んで屋内から桃李の花を眺めていたという状況も想定される。
- (9) 「苑」は「園」に同じで、「春苑」（四一三九）、「吾園」（四一四〇）とあるのは、そのことを告げる先掲小島氏「漢語享受の問題に關して」。また、「春苑」と「吾園」が並列する用法は、『遊仙窟』の「昔時過小苑、今朝戲後園」などの文字用法に立脚すると考えられる。「吾園」には後述する梅花の宴歌とのかかわりから、その序文の「園梅」の用字を意識したということも考えられる。
- (10) 「春は楽しぶべく」は、晋夏候湛の「春可楽」の賦による言葉（芸文類聚・春）という（古典文学全集）。
- (11) 池主の173967の八の序に巻五の梅花宴歌の序や歌詠の影響が看とれることは先述したが、池主作品（三九六七）八序、七言晚春三日遊覧一首、三九七三）五序も「澹雲」「紅桃」「翠柳」「遊覧」「臨江」「逍遙」「野客」「知水仁山」など、「遊松浦河序」序文と類同する言葉が散りばめられているのである。
- (12) 「下照る」は184059に見える語であるが、家持は、武田祐吉『萬葉集全注釈』に挙げている神話の「下照る媛」も念頭に据えていたであろう。また、家持は、『古事記』上巻の下照る媛の登場する条に見える「朝床」の語（『全注釈』）も知っており、それを四一五〇番歌の詠作に生かしたものと思われる。
- (13) 『遊仙窟』にも「成陰意不言」とある。
- (14) 以上のことは越中秀吟と響き合う絶唱三首についても言える。すなわち、四二九〇～四二九二が梅花の宴歌の5824を、四二九二が旅人の3450を強く意識し、その表現を踏まえての作と考えられる。詳しくは別稿「大伴家持絶唱三首」

に記す。

(15) 北陸地方には現在もシギ・チドリ類が「河北潟周辺」地域に渡来し生息するとい
う(朝日新聞一九九七年(平成九)九月九日の記事)。

(16) 四一三九〇四一四〇番歌が先掲詩句「南国有佳人容華若桃李」のように南国
的色彩に彩られるのに対し、四一四二は北を意識する。この南と北への意識の交
差は、越中秀吟の四一四四〇五にも見られる(後述)。

(17) 家持越中時代の歌に、望郷と現地讚美とが対になっている例(17三九五三〇四)が
あることも、思い合わされる。

(18) 17三九一一〇は弟の書持の三九〇九一〇に報え贈った歌であるので、家持は
むろん書持の二首も同時に想起したであろう。

(19) 吉村誠氏「大伴家持の『聞曉鳴雉』歌(上代文学第五十七号、昭和六十一年(一九
八六)十一月)には、

題詞の「柳黛」は単なる漢文的修辭であるよりは、實質的意味を持っているであ
ろう。上品に化粧された都の女性を思い浮かべている。もっとも特定の女性で
はなく、一般的な都の女性であろうが、女性の雰圍氣を通して都の空氣を思い
出していると言える。

と述べている。また、森淳司氏は、題詞の「柳黛」に、家持初期の「振り放けて
若月見れば一目見し人の眉引き思ほゆるかも」(6九九四)を連想すると言
い(「万葉の花」かたかご 大伴家持越中作一首をめぐって(1)ある一九八五年
(昭和六十)八月)、針原孝之氏も「九九四番と無関係ではないだろう」と述べ
ている(「家持と春歌」巻十九の巻頭歌群を中心として)。「萬葉歌人論」所収、
昭和六十二年三月)。本稿も二氏と同様の見方に立ち、家持は九九四番歌を念頭
に置いて当歌を詠み成したものと考える。当歌は坂上大嬢の美しい眉を連想させ
る柳の若葉を通して都へと思いを馳せた歌と言えよう。家持は化粧にかかわる
「柳黛」の語を、四一三九において坂上大嬢の姿を強く投影させた紅顔の「口婦」
に対応するように用いたものと考えられることも、この見方を補助する。

(20) 「攀」(攀折)は漢語に例が多い(小島憲之『上代日本文学与中国文学』中 第五
篇第二章)。

(21) 「橘の本に我を立て下枝取りならむや君と問ひし子らはも」(11二四八九)の「取
り」(取り持つ意)も参考になる。

(22) 挙例の1と2は、「松浦河に遊ぶ序」の「開柳葉於眉中發桃花於頰上」を意
識したことに連動して、その下地となった『遊仙窟』の「翠柳開眉色 紅桃亂
臉新」(古典文学全集)や「嬌亂於錦枝」(代匠記)、「嬌亂弄殺人」の
表現に直接依拠したものと察せられる。挙例3の「綉衫服」は文選に例があ
るが(代匠記)、『遊仙窟』にも小娘の描写に「綉衫服」とある。

(23) 大養孝氏先掲「かたかこの花」も、「上三句の表出は、すべて『寺井』への形
容修飾でありながら、この景観が主題とならずに、心情の焦点はあくまでもこの
景観を伴ったかたかこの花へと集中してゆく(中略)。いはば、上三句のイメージ
をすべて『寺井』に集中しておいて、それをそっくり下二句にイメージの中に包
摂融合してゆく(後略)」と述べている。

(24) 先掲春山武松『日本上代絵画史』に、草花の中に婦女の振舞が造形されているも
の(正倉院御物の「彫刻尺八」などは、樹下美人の一変形と認めらるべきである
と述べている。この発言を考慮すると、家持が絵画や調度などに造形された草花
の中のおとめたちをも想起して四一四三番歌を詠んだ可能性も高いと思われる。

(25) 堅香子の花の紅紫色は、四一三九番歌の桃花の紅(夕光のうつろいとともに紅紫
色となる)と響き合っている。

(26) 鉄野昌弘「光と音―家持秀歌の方法―」(国語と国文学第六十五巻第一号、昭和
六十三年一月)には、一四九四、一五六六、一六〇三、三九一六を挙げて「越中
赴任以前のこれらの歌に『越中秀吟』へとつながってゆく聴覚の方法がすでに兆
しているのが窺えよう。」と述べている。頷かれるが、「大伴家持が秋の歌四首」
は単に一五六六だけにとどまらず、四首全体が構成手法の面で越中秀吟へとつな
がってゆくのである。すなわち、一五六六〇九までの時の経過のなかで、一五六
六〇七が「聞く」歌(雲隠り鳴く雁)、一五六八〇九が「見る」歌(もみち、月)の
構成となっているのである(このこと、一九九三(平成五)年度美夫君志会全国
大会の研究発表会(一九九三年七月二十四日)における「大伴家持が秋の歌四首」
と題する口頭発表のなかで資料を提示し述べた)。この構成手法が後述する越中

秀吟の構成へとつながってゆくのである。

- (27) 原文「秋風尔黄葉山」を「秋風に黄葉山」と訓むことについては、「秋風丹黄葉尔来之」(10二二八九)、「志具礼能安米尔毛美多比尔家里」(15三六九七)、「秋葉能黄色時尔」(19四一八七、家持)の例を参照。

(28) 全注には「家持は前年の夏、都に帰って、秋、山々を超えて越中に戻ってきた自身の経験をも背景に置いて」という指摘している。

(29) 本文の「春まけてかく帰るとも」について、窪田『評釈』には「主格の雁を略してゐるのは連作で、それでも通じるからである。」と言ひ、『全注』には「前歌に依存した表現をもって、二首の連体性を強めている」と述べている。

(30) 呉哲男氏「家持の『属目』歌」(古代文学第二十一号、昭和五十七年三月)に、越中秀吟十二首の中心が四一四二にあり、この歌を基にして一方の極に四一三九の歌があり、他の極に四一五〇の歌があると述べている。首肯すべき見解である。

が、四一四二は最初四一三九より四一四五番歌までの一群の中心となるべく詠まれたが、四一四六より四一五〇の歌がつづいて形成された後も中心的役割を担っているというように考えるべきであろう。

(31) 四一四八番歌では四一四六の「川瀬尋め」に見られる擬人的傾向(土屋『萬葉集名歌評釈』)をいっそう強めていると言えよう。

(32) この歌を「朝鳥早くな鳴きそ我が背子が朝明の姿見れば悲しも」(12三〇九五)を踏まえて、隠り妻の後朝の別れの嘆きを重ねた歌と捉える説がある(古典文学全集所引説)。しかし、上に指摘した「四四六番歌との対応を考慮すると、待ちつづけても逢えない隠り妻の嘆きを思ひやうの歌と捉えるのが妥当。三〇九五の下旬を踏まえ、その「朝明の姿」を、「朝明の霞」へと改変したのも、そのことと深くかかわると思われる。

(33) 芳賀紀雄氏の先掲「家持の桃李の歌」には、十二首の歌群のなかで、四一三九より四〇、四一四四より五が、「天平十九年春の池主との贈答と、多分に呼応する面をもつように見て取れる」と述べているが、この四一五〇番歌も池主との贈答作品と呼応すると思ふ。

(34) 『遊仙窟』にも、桃源郷へ向かう冒頭部に「浜、輕舟」とある。また、「浜、

江」は越中において田辺福麻呂が家持たちに伝誦した18四〇五六より六二に、「右二首件歌者御船浜江遊宴之日左大臣奏并御製」(四〇五六より七左注)、「右件歌者御船以綱手浜江遊宴之日作也」(四〇六一より二左注とある。かような例も家持の念頭にあったであろう(この歌群中の四〇五九番歌の「橋の下照る庭」は四一三九番歌の形成に影を落としているのである)。

(35) 『芸文類聚』所引の菅の張華の「三月三日後園会詩」に「合、染華池、被濯清川、汎、彼竜舟、浜、遊渚源」とあるのも、参考になる。

(36) 家持が「京の家に贈るために、真珠を願ふ歌」に「はしきよし妻の命の、衣手の別れし時よ、ぬばたまの夜床片さり、朝寝髪掻きも梳らず、出でて来し月日数みつつ、嘆くらむ」と(18四一〇一)と詠んでいることに留意すべきである。

(37) 「射水河」は、家持の「二上山の賦」の長歌(17三九八五)に最初に見え、三九九三、四〇〇六、18四一〇六、四一〇一六にも詠みこまれている。

(38) なお、三月三日の舟歌は陸機「權歌行」(『芸文類聚』卷四二)、「業府詩集」卷四〇に所収)に「名謳激清唱、榜人縱權歌」と見える(身崎壽「万葉集の題詞と」と)『論集』(題)の和歌空間』所収、平成四年十一月)。

(39) 四一三九番歌も空間的興行きを感じさせる歌であったが、四一五〇番歌も「浜」の一字によって空間的興行きを感じさせる歌となっていると言える。家持の意図するところであつたらう。

(40) 辰巳正明氏は中国の遊覧詩と家持越中三賦の遊覧歌とのかわりについて触れ、「山水画の方法や構図化の方法の中に見出される自然を鑑賞する態度の中で、遊覧詩の表現様式が形成して行ったものと思われる。そのような方法の中にあつて登場したのが、家持に見る遊覧の詩歌であつたと考えるのである。」と述べている(『万葉集と中国文学』五 第四章、昭和六十一年(一九八七)二月)。妥当な見解だと思ふ。この山水画の方法や構図化の方法は越中秀吟においても見られると言えよう。

(41) 時間意識については、つとに五味智英氏が昭和四十三年の信濃木崎夏期大学での講義において、「一群の歌は、三月一日の夕べ、夜、三月二日の昼、夜、次の夜明けというように、同じ時、同じ作歌状況のもとにずうと詠んでいるにもか

ならず、これだけ複雑に微妙に揺れながら詠んでいる」と述べていることが知られる(先掲『五味智英 萬葉集講義』第三卷)。

(42) 芳賀紀雄氏「大伴家持―ほととぎすの詠をめぐって―」には1739七八と3982の左注に見られる日付「三月の二十日」は、その年の立夏の前日にあたることを指摘している。

(43) 辰巳正明氏は、「万葉集における山文学の一つの完成は、大伴家持の越中賦に見ることができる。(中略)これらが山と水海とを素材としているように、山文学としてはじめから企画されて詠まれたものであることは明らかである。」と述べている(『万葉集と中国文学 第二』四 第三章、一九九三年(平成五)五月)。

(44) この点を今までの考察をもとにもう少し詳しく見てみると(四一四二は推定)、

- 四一三九 女 一人 静的(出で立つ)
- 四一四二 女 複数 動的(歩く)
- 四一四三 女 複数 動的(水を汲む)
- 四一五〇 男 一人 動的(舟を漕ぎつつ唱う)
- 四一四一 一羽 飛ぶ鳥(題詞)
地上で羽ばたきつつ鳴く鳥(歌)

四一四四 複数 飛びつつ鳴く鳥
四一四五 複数 飛びつつ鳴く鳥
四一四六 一羽 歩きつつ鳴く鳥
四一四七 複数 歩きつつ鳴く鳥
四一四八 複数 はねまわりつつ鳴く鳥
四一四九 複数 はねまわりつつ鳴く鳥

のような細やかな配慮をもって詠んでいることが知られる。また、花や木に注視すると、

- 四一三九 桃花 木に咲く花
 - 四一四〇 李花 地に散る花
 - 四一四一 柳 木 若葉(題)
- 国守館の苑(園)の木

新芽(歌) 国守館の苑(園)の木
四一四三 堅香子 地に咲く花 寺井のほとりの花
となっていると見ることができよう。

(45) 宴席から実際に山の桜や椿が見えたものと推察される(古典集成、伊藤博氏校注角川文庫『万葉集』、全注)。山の景を賞美することができるような見はらしのよい間で宴が行なわれたのであろう。古典集成・全注に家持の館に「山家の趣きをおわして」いると述べている(四一五二番歌の注)。首肯すべき見解である。が、上述の山水構成に留意するならば、家持の館を山水詩や山水画の高楼に擬していると言うこともできよう。上掲小島憲之『王朝漢詩選』に、池主の「七言、晩春三日遊覧一首」は、「郊外の遊覧と詩酒の宴とを兼ねた内容を持ち、一般の三月三日の宴にみる如き庭園池畔的な作ではない」と述べている。それと同様に、家持の館での宴の後には郊外の遊覧が行なわれたであろう。それは池主を思慕する遊覧でもあったと思われる。

(46) 四一五〇、四一五三が波紋型対応構成を成すとは見ていないけれども先掲身崎論文に、四一五三は四一五〇と呼応していると見ている。また、窪田『評釈』に「『漢人も』といつてゐるのは、古人を引合ひに出すのと同じく、彼を重んじて、それと同じことをしようとする云ふのである」と述べ、四一四七番歌と類似の姿勢をもつことを指摘している。

(47) 先掲身崎論文に、四二五二の「八つ峰の椿」は「四一四九の『八つ峰の雉』とのひびきあいを感じさせる」と述べている。

(48) 橋本達雄氏王朝の歌人2『大伴家持』(一九八四年(昭和五十九)十二月)には17三九七〇が赤人の一四二五番歌を踏まえた歌であることを指摘している。

(49) 赤人の一四二四、七の四首は、柿本朝臣麻呂歌集の7二二四七、五〇の四首(略体歌)及び10三三二、一五の四首(非略体歌)の表現を踏まえての作と考えられる。詳細は別稿に記すが、家持はこのことも見抜いていたに違いない。家持は赤人の歌を通して人麻呂の世界をも見ていたのである。このことも「山柿」を人麻呂と赤人をさすことと捉えることに直結してゆくのである。

(50) 先掲鈴木利一氏の論文には、上巳の行事に野遊び的な側面があったことを具体例

を挙げて述べている。

(51) ちなみに、四一五三の「漢人」〈動物(人)〉は四一五〇の「船人」〈動物(人)〉と響き合う。