

大伴家持絶唱三首

鈴木武晴

一序

天平勝宝五年（七五三）の二月二十三日と二十五日に、大伴家持は次のような歌を詠んだ。

廿三日、依^レ興作歌二首

春野^{はるのの}尔^に 霞^{なみの}多^た奈^な毗^な伎^き 宇^う良^ら悲^な 許^{この}能^ゆ喜^か影^げ尔^に 鷺^う奈^ひ久^す母^{なく}

（卷十九・四二九〇）

和^わ我^が屋^や度^ど能^の 伊^い佐^さ左^さ村^{むら}竹^{たけ} 布^ふ久^く風^{かぜ}能^の 於^お等^と能^の可^か蘇^そ氣^け伎^き 許^{この}能^ゆ由^ゆ
布^ふ敝^へ可^か母^も （四二九一）

廿五日作歌一首

宇^う良^ら宇^う良^ら尔^に 照^て流^れ春^{はる}日^ひ尔^に 比^ひ婆^ば理^り安^あ我^が里^り 情^こ悲^ろ毛^か 比^ひ登^と里^り志^し
於^お母^も倍^へ婆^ば （四二九二）

春日^{はる}遅^{おそ}々^く、鶴^{つる}鷓^せ正^{ただ}啼^な。悽^{あは}惆^れ之^の意^い、非^ひ歌^か難^た撥^は耳^み。仍^な作^つ此^の歌^{うた}、式^{しき}展^ひ締^め緒^つ。但^た此^の卷^ま中^の不^ふ偶^ふ二^に作者^{しやう}名^な字^じ、徒^た録^{ろく}二^に年^{ねん}月^{げつ}所^{しよ}処^{しよ}縁^{えん}起^き者^{もの}、皆^{みな}大^{おほ}伴^{とも}宿^{しゆく}祢^ね家^け持^ぢ裁^{さい}作^{さく}歌^か詞^し也^{なり}。

萬葉集卷十九の卷末に存する如上の三首の歌は、家持作品の頂点を示す歌と評価され、世に「絶唱三首」と呼ばれている。この三首については、さまざまな観点から論じられてきた。しかし、いまだその読みは定まらず、形成過程の全貌も明らかにされていない。家持が絶唱三首に込めた思いは、まだ十分に解明されていないように思える。

よつて、以下、歌詠の読解を通して、如上の問題の解明に執したと思う。

二 二月二十三日の詠

二月二十三日の歌詠を訓み下せば次のとおり。

二十三日に、興に依りて作る歌二首

春^{はる}の野^のに霞^なたなび^なき^きうら悲^{かな}しこの夕^{ゆふ}影^{かげ}に鷺^う鳴^なくも（四二九〇）
我^わがやどのい^いささ群^{むら}竹^{たけ}吹^ふく風^{かぜ}の音^ねのかそ^かけ^けきこの夕^{ゆふ}か^かも（四二九一）

題詞の二月の「二十三日」は、内田正男『日本暦日原典』によれば、太陽暦の四月五日にあたる。「興に依りて」は文字通り「感興によりて」の意で、集中、次の十例が存する（「興の中に作る」の一例も含める）。

卷十七―三九八五―七左注

卷十八―四一〇一―五左注

卷十九―四一五九―四一六五総題、四一六六―八左注、四一七

四左注、四二一一―二左注、四二五四―五題、四二九

〇―一題

卷二十一―四四六三―四左注、四五〇六―四五一〇題

第九例までが家持独詠歌の例。最後の一例は宴歌（家持の歌を含む）であるが、「興に依りて、おのおのも高円の離宮処を思ひて作る」の題詞記述は家持の手になるものと思われ、歌詠の内容も独詠の色あいを帯びている。当面歌の前までの七例が越中国守時代の例で、当面歌以下の三例が帰京後の例である。卷十九に多く、また、越中国守時代の例が多いことが知られる。その越中時代の例について、中西進氏「くれなる」（文学第三十五卷第六号、昭和四十二年（一九六七）六月。後に『万葉史の研究』に所収）に、「京は家持の去つて来た故郷である。その過去に思慕し、幻想を抱き、思いやむ事のなかったのが依興歌の世界であった。」と述べている。それぞれの歌詠の内容から、首肯すべき見解と思われる。

では、帰京後の四二九〇―一の「依興」をどのように捉えるべきか。この問題の解明は歌詠の内容把握と深くかかわる。そこで、歌詠へと目を移す。

第一首四二九〇は、ほのかな夕暮れの光の中に鳴く鶯の声を聞い

て詠んだ歌である。「春の野に霞たなびき」について、窪田空穂『萬葉集評釈』（昭和二十四年（一九四九）七月）に、

次ぎの歌（稿者注、四二九一―番歌）から見ると、家に籠つてゐてのことと見えるから、やや高地である佐保の内から、遠く野の方を大観しての叙景である。

と述べている。正しい見方だと思ふ。なぜなら、初句の「春の野」は春日野（奈良市東方の春日山麓一帯の山野）をさすと思われるからである。集中には次例のように「春日野」を「春の野」といった例もある。

野遊

春日野の浅茅が上に思ふどち遊ぶ今日の日忘らえめやも

（一〇一八八〇）

春霞立つ春日野を行き返り我は相見むいや年のはに（一八八二）

春の野に心延べむと思ふどち来し今日の日は暮れずもあらぬか

（一八八二）

ももしきの大宮人は暇あれや梅をかざしてここに集へる

（一八八三）

第三句の「うら悲し」は原文「宇良悲」。その「悲」は悲哀の意（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。この「うら悲し」については、終止形であり区切れと見る説と、形は終止形であるが連体格の働きをもつて第四句に続くと思える説がある。むつかしい問題であるが、集中、越中時代の家持が大伴池主に贈った17四一七七に「…八つ峰には霞たなびき 谷辺には椿花咲き うら悲し春し過ぐれば…」と詠んだ例があり、池主の歌にも「うらぐはし布勢の海水」

(17三九九三)や「うら恋し我が背の君」(17四〇一〇)の例がある。また、集中には「うつせみの惜しきこの世を」(三四四三)、「長きこの世を」(4四八五、四九三、10二三〇五など)、「着欲しきこの夕かも」(7一三二四)など、形容詞が「この十名詞」を修飾する例がある。絶唱歌第二首四二九一の「音のかそけきこの夕かも」もその一例である。さらに、家持が坂上大嬢に贈った歌(八一五〇七)に「暁のうら悲しきに」とあり、「うら悲し」が一日のある時間帯を表わす語とともに用いられている例もある。

以上の考察から、「うら悲し」は下の「この夕影に」を修飾する連体格の機能を持つと捉えるのが妥当と思われる。そのように捉える場合、澤瀉【注釋】に上掲四一七七番歌の例を参照して、「うら悲し」という感情は、上の「春の野に霞たなびき」という句とはなれてあるのではなく、その句によって導かれたものである」と述べられている点に留意しなければならぬと思う。このことに関連して、次のような歌も参考になる。

春日山霞たなびき心ぐく照れる月夜にひとりかも寝む

(4七三五、坂上大嬢)

春霞山にたなびきおほほしく妹を相見て後恋ひむかも

(10一九〇九)

また、家持の歌に、越中秀吟の

春の苑紅にほふ桃の花下照る道に出で立つせとめ嬌婦(19四一三九)の「紅にほふ」のように、上句を承けつつ下句の体言を直接修飾する例があることも(拙稿「大伴家持の越中秀吟」都留文科大学大学院紀要第二集、一九九八年三月)、考慮される。

第四句「この夕影に」の「この」は眼前をさした語で(谷馨「歴

代名歌評釋」、窪田「評釋」)、「夕影に」は、夕暮れの光の中で、の意。その薄暮の光の中で鶯が鳴くのである。「夕方は哀愁の深まる時刻で、鶯の声も美しく哀愁を誘ふ」(窪田「評釈」)のである。「この」の語の捉え方とも関わるが、窪田空穂の「萬葉秀歌」下(昭和三十一年(一九五六年)十月)に、「春の野に霞たなびき」は「大景」で、「この夕影に鶯鳴くも」は「近く展開している小景」と説く。妥当と思う。二つの表現は、仔細に見れば、「春の野に」と「この夕影に」、「霞たなびき」の視覚表現と「鶯鳴くも」の聴覚表現が対応している。この対応は遠と近の対応でもある。そして、二つの表現を第三句の「うら悲し」が結びつけているのである。従って、「この夕影に鶯鳴くも」を、春の野にたなびく夕霞の中から鶯の声が聞こえてくると捉えることは(次田真幸「萬葉集講説」など)できないであろう。鶯が実際に鳴いたのは、四二九一の初句にいう大伴邸の庭苑であろう。この見方にとって、四二九〇の「うら悲しこの夕影に鶯鳴くも」と四二九一の「音のかそけきこの夕かも」が対応していることも考慮される。

「夕影」は当歌の他に次の四例が存する。

1 我がやどの秋の萩咲く夕影に今も見てしか妹が姿を

(8一六二二、「大伴田村大嬢、妹坂上大嬢に与ふる歌二首」の

第一首。「秋相聞」部所収)

2 朝顔は朝露負ひて咲くといへど夕影にこそ咲きまさりけれ

(10二二〇四、「秋雑歌」部所収)

3 夕影に來鳴くひぐらしここだくも日ごとに聞けど飽かぬ声かも

(10二二五七、「秋雑歌」部所収)

4 蔭草の生ひたるやどの夕影に鳴くこほろぎは聞けど飽かぬかも

(10二二五九、「秋雑歌」部所収)

いずれも秋の歌で、「夕影に」鳴くのは「ひぐらし」と「こほろぎ」である。家持はかような事例を十分に把握していたであろう。そして、秋の情趣を漂わす「夕影に」を春の歌に、しかも「鶯」とかわらせて用い、もの寂しさを表わしたのである。ここに、家持の創意があり、美意識がある。

結句の「鶯鳴くも」は、集中、当歌の他に次の十例が存する。

- a 梅の花散らまく惜しみ我が園の竹の林に鶯鳴くも (5八二四)
- b 梅の花散り乱ひたる岡びには鶯鳴くも春かたまて(5八三八)
- c 我がやどの梅の下枝に遊びつつ鶯鳴くも散らまく惜しみ (5八四二)

d うち霧らし雪は降りつつしかすがに我家の園に鶯鳴くも (8一四四一)

e 春霞流るるなへに青柳の枝くひ持ちて鶯鳴くも (10一八二二)

f 冬こもり春さり来ればあしひきの山にも野にも鶯鳴くも (10一八二四)

g 紫草の根延ふ横野の春野には君を懸けつつ鶯鳴くも (10一八二五)

h うち靡く春さり来れば小竹の末に尾羽打ち触れて鶯鳴くも (10一八三〇)

i 白雪の常敷く冬は過ぎにけらしも春霞たなびく野辺の鶯鳴くも (10一八八八)

j 冬こもり春さり来れば朝には白露置き夕には霞たなびく風の吹く木末が下に鶯鳴くも (13三三二)

梅花の宴歌の例が三例(a、b、c)、家持歌が一例(d)、巻十

に五例(e、i)、巻十三に一例(j)という次第となっている。

このうち、「鶯鳴くも」を結句に据える歌は八例である。鶯の鳴く空間的場は、波線で示したように、山や野、岡、竹の林、梅の下枝、小竹の末、木末が下などである。このことから、山本健吉・池田彌三郎『萬葉百歌』(昭和三八年へ一九六三)八月の、「この夕かげに、鶯鳴くも」というのは、これまで誰も言わなかったことであり」という発言の妥当性が確認される。

右の諸例のうち、まず注意されるのが、dに掲げた家持の8一四四一である。家持の鶯の歌(鶯を詠み込む歌)は、

巻八 一四四一

巻十七 三九六六、三九六八、三九六九、三九七一、四〇三〇

巻十九 四一六六、四二八六、四二八七、四二九〇

巻二十 四四四五、四四九〇、四四九五

のように、集中に十三首存するが、8一四四一はその最初の詠作で、天平四年(七三二)、家持が十四、五歳の頃の歌と覚しい。この歌は、天平二年(七三〇)の正月十三日に大宰帥大伴旅人の宅で催された梅花の宴で詠まれた歌群(5八一五〜八四六)の中の、父大伴旅人の

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 (八二二)

を原点とし、それにつづく大伴百代の

梅の花散らくはいづくしかすがにこの城の山に雪は降りつつ (八二三)

と、その次の阿氏奥島の八二四番歌(先掲歌a)を順に踏まえて詠み成した歌で、父旅人を追慕する作品であり、「父旅人の長逝に対

する悲しみを胸奥に抱きつつも、旅人亡き後、大伴家を背負う立場にたった若き家持が前方へとまなざしを向けるその内面を投影する歌」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（平成三十二年）十二月。家持は絶唱歌四二九〇を詠み成す際、叙上の意味あいをこめて詠んだ一四四一番歌とその形成の礎となった梅花歌の八二二、八二三、八二四を想起したに相違ないと思う。絶唱歌第二首四二九一に「いささ群竹」を詠むのも、四二九〇の詠作の際に想起した八二四番歌の「我が園の竹の林に鶯鳴くも」を意識し、その素材「竹」を、四二九〇の「鶯」との取り合わせを意図して、四二九一に詠みこんだものと考えられる。

横井博氏「家持の藝境」（萬葉第三十九号、昭和三十六年（一九六一）五月）に「春暮春鶯」は「春の野に……鶯鳴くも」の詩境である」と述べている。氏が挙げる表現は、天平十九年（七四七）の二月二十九日に越中国守であった家持が病床で詠んだ「掾大伴宿禰池主に贈る悲歌二首」（三九六五、六）の序文の「春暮の春鶯、声を春林に囀る。」の一文である（「春暮」は、春の暮、の意）。家持が「この夕影に鶯鳴くも」と詠む際に、その一文も想起したと察せられる（前掲拙稿「大伴家持の越中秀吟」に述べたが、序文の一文も八二四番歌を踏まえたものと考えられる）。「うら悲し」が連体修飾の用法を持つ例が大伴池主に贈られた家持の19四一七七に見られることも、偶然ではあるまい。家持が池主を、そして池主へ贈った自身の歌の表現を想起したことを物語っているのである。

鶯のささやきかけるようなその鳴き声が家持に懐かしい父旅人や一族の大伴池主のことを思い出させたのである。家持にとって「鶯」

は、かけがえない人々への思いを呼び起こす郷愁の鳥であったと思う。このことと連動するが、「鶯」は家持に人間存在を再確認させ、自己存在の根源へと立ち帰らせる鳥であったと思う（絶唱歌四二九二の「ひばり」も同じ捉え方が可能と思うが、そのこと、後に詳述する）。

歌を想起し、その表現を踏まえることは、その作者と作品、そしてその作品の向けられる対象への思いの表われでもある。そのことに留意して当四二九〇番歌を見ると、「春の野に霞たなびきうら悲しこの夕影に」は、家持の妻大伴坂上大嬢がかつて家持に贈った先掲相聞歌七三五の「春日山霞たなびき心ぐく照れる月夜に」を踏まえた表現と思われる。「夕影に」の表現をもつ他の四例のうち八一六二二（先掲）は、大伴田村大嬢が坂上大嬢に贈った歌であった。四二九〇番歌には旅人や池主のみならず妻坂上大嬢への思いもこめられていよう。直観的で具体的考察はないけれども、岡崎義恵「藝術論の探求」（感動と観照、昭和十六年（一九四一）十月）に「うら悲し」という情も、「獨りしおもえば」といふ孤独感から来たものであり、その孤独感は相聞的愛を基礎として成立つやうな精神構造を持つてゐると思ふ」と述べているのが顧慮される。

佐保の大伴邸の内から眺める春日野あたりの霞の遠景と近く大伴邸の庭園で鳴く鶯の澄み透る声は、家持の心に刻みつけられてあるかけがえない人々の面影とその作品（関係作品）を詩的連関を伴って呼び起こしたのである。とりわけ亡き父旅人のことを思うとき、家持の心には無限の懐かしさが込み上げていたであろう。

四二九〇番歌がかつて大伴氏を支えた、また現に支えている大伴一族のかけがえない人々への思い、家持の内的生命の核として存

する父旅人や心友池主・妻坂上大嬢といったかけがえのない人々に
対する思いに裏打ちされているということは、この歌が、ものみな
新たに生まれ出づる春の季節に刺激されて誰しも抱く孤独感ともい
うべき哀愁を詠んだものとする一般の見方だけでは捉えきれないこ
とを告げる。とともに、大伴氏の長たる家持の立場を考慮しなけれ
ばならないことを語り告げるのである。このこと、次歌四二九一、
そして四二九二へと歌詠を読み進めてゆく中で、いつそう明確にな
ると思われる。

二十三日の第二首は、「いささ群竹」の葉ずれの音に心静かに耳
を傾ける歌である。初句の「我がやど」は、佐保の大伴邸の庭をい
う。第二句の「いささ群竹」の「いささ」(原文「伊佐左」)につい
ては、いささかなる、の意(竹の数量を示す)と見る説と、「い
は接頭語で「い小竹」と解する説とが行なわれている。澤瀉氏が説
くように、集中には「いささかに」の例(19四二〇一)はあるけれ
ども、「いささ」で「いささかに」の意を表わす例はない。一方、
「ゆ小竹」の例(10二三三三六、原文「湯小竹」。「ゆ」は接頭語)は
ある。また、原文表記「伊佐左」も「伊」は原文「伊垣」(11二六
六三)、「伊抗」(13三三六三)の「伊」と同じく接頭語の「い」で、
「佐左」は「佐左葉」(14三三三八二)と「小竹之葉」(2二三三三)・
「小竹葉」(10二三三三七)の対応から「小竹」を表わすと言える。か
くして、「いささ」は「い小竹」と捉えられる。接頭語「い」につ
いて、澤瀉「古径」には「い」は「ゆ」と同じく本来は「齋」の
意味から出た接頭語であり、「い小竹」の場合よりも「齋」の
語源的意義が軽くなって「いと説く。が、この点は次田「講説」
(昭和三十九年へ一九六四)十月)に述べているように、清浄、神

聖の本意をもつと見る方がよいかと思う。このことは、歌詠全体の
考察によっていつそう明らかになると思われる。

「齋小竹」の「小竹」は、「笹」又は「篠竹のやうな幹も葉も細
い小さな竹」をいうのであろう(「古径」「注釈」)。「齋小竹」の下
の原文「村竹」は、「村鳥」(6一〇四七)と「群鳥」(13三三九二)
の対応から「群竹」で、群がり生える竹の意。「齋小竹群竹」は
「古径」・「注釈」に説くように、「齋小竹」と「群竹」とを重ねる
事によつて、「竹の「すがたかたち」と「ありやう」とをあざやか
に示した表現と言えよう。この「齋小竹群竹」は、柿本人麻呂の
「玉藻沖つ藻」と同巧の表現と思われる。

「我がやどの齋小竹群竹」に関して、家持の
我がやどの一群萩を思ふ子に見せずほとほと散らしつるかも

(8一五六五)

が想起される。つとに、神堀忍氏は「我がやどのいささ群竹」は右
の歌の「一、二句を母胎として生長したものである」と述べている
(「大伴家持における習作期の創作態度」、『森脇一夫博士古稀記念論文集
万葉の発想』所収、昭和五十二年へ一九七七)五月)。家持は人麻
呂の「玉藻沖つ藻」や自身の「一群萩」を基にして、新造語「齋小
竹群竹」を成したものと推察される。

家持は「齋小竹群竹」を吹き渡る風のたてるかすかな葉ずれの音、
そのささやきかけるような葉ずれの音に一人聞きいる。視線は庭に
投げられているのだが、群竹を捉えていないと思う(中西進編「鑑
賞日本古典文学第三巻 万葉集」(昭和五十一年十月)。前歌四二
九〇で「この夕影に鶯鳴くも」と詠んだとき、家持には鶯は見えて
いない。その聴覚で捉えた近景の表現を承けて四二九一は「我がや

どの齋小竹群竹吹く風のかそけき」と詠んだと考えられるからである。

「吹く風のかそけき」は、市原王の

一つ松幾代か経ぬる吹く風のかそけきは年深みかも(六一〇四二)を踏まえる表現である(「萬葉百歌」)。この歌は、天平十六年(七四四)の正月十四日の活道の岡の松下での宴歌で、この時の家持の歌(一一〇四三)が市原王の歌の次に収録されている。松下集飲歌の時点から約一月後の閏一月十三日、家持らが心を寄せていた安積皇子が薨じた。松の生命の永遠性を祝く市原王の歌と人の寿命の長久を願う家持自身の作は、深い感慨をもって家持の心に刻みつけられていたに相違ない。市原王の歌への思いは安積皇子への思いとともにあると思われる。

市原王は「吹く風のかそけき」と讚美しているのに対し、家持は「吹く風のかそけき」と詠んでいる。「かそけき」は、「求心的に内にひそまる心である」(石川重貞「必須 万葉・古今・新古今」昭和二十七年九月)。「かそけき」は、当歌の他に一九四一九二の家持歌に例があるのみ井上「新考」それは次のように用いられている。

桃の花紅色に にはひたる面輪のうちに 青柳の細き眉根を
笑み曲がり朝影見つつ 娘子らが手に取り持てる まさ鏡二上
山に 木の暗の茂き谷辺を 呼び響め朝飛び渡り 夕月夜かそ
けき野辺に はろはろに鳴くほととぎす 立ち潜くと羽触れに
散らす 藤波の花なつかしみ 引き攀ちて袖に扱入れつ 染ま
ば染むとも

当歌四二九一では音について「かそけき」と言い、右四一九二では光線について言っている(「全註釈」)。換言すれば、家持は「か

そけき」を四二九一では聴覚表現に、四一九二では視覚表現に用いているのである。注意したいことは、右の四一九二番歌は、家持が「鶉を越 前の判官大伴宿禰池主に贈る歌」(一九四一八九〇四一九二)を池主に贈った天平勝宝二年(七五〇)四月九日その日に詠まれた作であることである。池主への思いを四一八九〇四一九一に詠んだことが、四一九一〜三番歌の形成に深く作用していると考えられる。しかも、両歌群は「四月の三日に、越 前の判官大伴宿禰池主に贈る霍公鳥の歌」(一九四一七七〇七九、四一八〇〇三)を踏まえての詠と考えられるのである。考察対象の四一九二の「夕月夜かそけき野辺に はろはろに鳴くほととぎす」は、四一七七の「夕さらば月に向かひて あやめぐさ玉貫くまでに 鳴き響め」や四一八一の「さ夜更けて暁月に影見えて鳴くほととぎす」を踏まえての表現と見られる。家持は池主への思いに裏打ちされた四一九二の「夕月夜かそけき野辺に」を意識して、その「かそけき」を四一九一に用いたのである。四二九一は池主への思いによっても裏打ちされていると言えよう。

結句「この夕かも」は、家持が夕べのもの寂しさに一人包まれていることを物語る。吉沢義則「萬葉集の短歌」(「萬葉学論纂」所収、昭和六年へ一九三二〜三月)に、

「音のかそけきこの夕かも」の句は、実に引きこまれるやうな感じのする句である。殊に「この」といふ語は、こゝではかけがへのない唯一の言葉である。何ともいひやうのないなさけないやうなたよりないやうな心持のする夕ぐれである、さうした心持に沈んでゐる夕である。と述べているのが、顧慮される。

一首は、「我が家の庭の清浄な小竹の群立ち、その小竹を吹く風の葉ずれの音が幽かに聞こえるこの夕暮れよ」の意。佐佐木信綱『萬葉集選釋』（大正五年十二月）に、「一首の調べが、いかにもさやさやとそよぐ竹の葉音を聞くやうである」と評し、海野哲治郎『万葉の美しさ新しさ』（昭和二十九年へ一九五四）に、

「の」を四つ重ねた一直線的な句法が順直な調べをなし、「いささ」と「かそけき」のS音とK音が、意義とは別に、カサコソとささやきかけるような竹の葉ずれの清き音をだしている。と述べている。

四二九一番歌をめぐって、茂吉『秀歌』に5八二四、19四二八六の存在を指摘し、その影響を示唆しているのは注目される。上述のように、5八二四は絶唱歌第一首四二九〇の形成のみならず、第二首四二九一にも影を濃く落として見られる。家持は5八二四の「我が園の竹の林に鶯鳴くも」の「竹」と「鶯」の取り合わせを意識し、その取り合わせを四二九〇（鶯）・四二九一（竹）のように二首によって表わしたのだと考えられるのである。このことは、家持が、絶唱歌四二九〇の一の形成の一カ月余り前の天平勝宝五年（七五三）の一月十一日に、梅花の宴歌の中の父旅人の八二二、大伴四綱の八二三、そして阿氏奥島の八二四の三首の歌を踏まえて、御園生の竹の林に鶯はしば鳴きにしを雪は降りつつ

（19四二八六）

と詠んだことに導かれてのことと察せられる（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、一九九七年三月」）。以上の考察から、四二九一番歌は、家持にとってかけがえのない父旅人、大伴池主、市原王といった人々への思いによって裏打ち

されていると言えよう。その思いの中心を占めるのは、亡き父旅人への思いであったと思われる。四二九一番歌の形成には漢詩文の影響も考慮しなければならぬが、このときの家持の心を占めていたのは上掲の人たちへの思いであり、就中父旅人への思いが大きな比重を占めていたと思われる。

大伴邸という伝統に息づく古く静寂な家。人が生まれ、育ち、そして死んでゆく、人生の真実の場所である家。祖先と語り、自分を確認する場である家。大伴邸の「父旅人もかつてはそこで歌作にふけたであろう書齋に、当主の家持は端坐し」ていたのであろう（先掲海野哲治郎『万葉の美しさ新しさ』）。それは庭に面した落ち着いた一室であったと思われる。庭の一隅に小竹の一群がある。大地に根延え、大伴の家とともに生きてきた植物である。父旅人も、かつて幾度もその葉ずれの音に聞き入ったであろう小竹の一群である。それゆえ、小竹の一群は家持にとって神聖で清浄な植物であったと思われる。接頭語「い」は、まぎれもなく「齋」の意をもって用いられているのである。家持はその「齋小竹群竹」の葉ずれの音に聞かされる。その音は、憂いに閉ざされた家持の魂を慰撫するように、かすかにささやきかけるのである。そのかそけき音は、懐かしい感情を呼び起こし、家持の中にある、旅人を中心とする大伴氏関係のかけがえのない人々への思いや作品を詩的連関をもって呼び起こしたのだと思われる。そして、梅花の宴歌の5八二二、八二四、17四一九二、6一〇四二などの表現を踏まえて四二九一番歌を詠み成したのである。四二九一の寂けさは、家持の精神の在り方そのものを物語る。かけがえのない人々への深い郷愁の思いは、幽玄のしらべとなって読む者の心に沁みわたる。

かけがえのない人たちへの深い郷愁の思いの中心をなす亡き父旅人への思いは、今在る自己の根源、魂の原郷への回帰である。父旅人を思うことは、かつて大伴氏の長の立場にあった旅人を思うことであり、大伴の家を思うことにはほかならないと思う。父旅人との無言の対話をする家持の心には、旅人の後をうけて今、大伴の長という立場に立つ者の苦悩からくる絶対孤独の思いがあつたに違いない。四二九一が深い瞑想性を漂わすゆえんである。

辰巳正明氏「万葉集と中国文学」(五の第二章「依興歌の論」、昭和六十二年へ一九八七)二月)には、家持の越中時代の依興歌についての中西進氏の見解(先掲)を踏まえて、帰京後の依興歌である四二九〇〜一について、「この二首は帰京後に於ける家持が、越中にあつて京師を思つたその京師への幻想と、いま京師にある中で自分にとって京師とは何であつたのかを問ひかけることによつて生じた心境ではなかつたか。」と述べている。首肯すべき見解である。が、本稿の叙上の論述を踏まえて、さらに言えば、越中の依興歌が都への郷愁であるのに対し、帰京後の四二九〇〜一の表わすのは、都での、かけがえのない人への郷愁であつたと言えよう(このこと、本稿第五節に詳述する)。その「人への郷愁」、就中旅人への思いは、絶唱歌第三首四二九二へと継承されてゆくのである。

三 二月二十五日の歌

家持は、二月二十三日に四二九〇・四二九一番歌を詠んだのち、一日置いて、二十五日に四二九二番歌を詠み成した。歌詠の訓み下し文を掲げれば、次のとおり(左注の考察は次節に行なう)。

二十五日に作る歌一首

うらうらに照れる春日にひばり上がり心悲しも一人し思へば
「うらうらに照れる春日に」は、「うららかに照っている春日の日の光の中に」の意。この上二句は、四二九〇の「うら悲しこの夕影に」に対する表現と見られる。四二九〇の表現の形成に影を落とす坂上大嬢歌(4七三五)の「心ぐく照れる月夜に」や、12三〇〇一の「春日野に照れる夕日の」の表現も、家持の念頭に存したであろう。

上二句は春の明るくやわらかな光の空間を描出している。この表現から、家持は春の光を身に浴びていると見るのが自然であろう。二十三日の二首は大伴邸の内に居て外に思いを寄せた歌であつたが、この四二九二番歌は屋外に出で立つての歌と推察される(このこと、後に詳察する)。明るくやわらかな春の光は、家持の愁い心に沁みてゆく。折しも、ひばりが空の高みに上がつてさえずっている。「ひばり」は集中他に二例(20四四三三・四四三四)。当歌がその初出である。家持は越中秀吟の四一四一番歌において、越中の鳥である「鴨」をはじめて自己の心と共鳴する鳥として文学に昇華させた(拙稿「大伴家持の越中秀吟」)。家持は都で自己の魂と共鳴する鳥として「ひばり」を発見し、文学に昇華させたのである。

「ひばり上がり」の「上がり」は、

…神下しいませまつりし 高照らす日の御子は 明日香の清の宮に 神ながら大敷きまして すめろきの敷きます国と 天の原岩戸を開き 神上がり上がりいましぬ…

御園生の百木の梅の散る花し天に飛び上がり雪と降りけむ
(2一六七、柿本人麻呂歌)

の例を考慮するに、大野晋氏『日本語の年輪』(昭和四十一年へ一九六六〇五月)に説くように、「経由を中心に考える言葉ではなく」、「高くなった結果を重く見る言葉」と捉えられよう。挙例のうち、弟の書持の歌例を家持はよく心得ていたであろう。してみると、「ひばり上がり」は、ひばりがすでに碧空の高みに上がっている状況、空の高みにとどまりさえずっている状況を表わすと言えよう。「ひばり上がり」を経由を中心に捉えて「ひばりが上がってゆく」(折口「口訳」、次田「新講」など)と解することはできないと思う。

ひばり、そのかそけき命は、春の光の中、空の高みで己が歌をいのちの限りうたうのである。「雲雀の鳴くのは口で鳴くのではない、魂全体で鳴くのだ。」という夏目漱石「草枕」の言葉が想起される。上三句の「なめらかに流れ下るらるるりの音は恰も軽快な囀りの如く春の光の中にひらめ」(五味智英「古代和歌として観た萬葉美」『萬葉集大成』第十二卷美論篇所収、昭和三十年へ一九五五〇八月)。

「ひばり上がり」と空の高みにいる結果のみを提示していることから、家持は無窮の碧空の中のひばりを目でとらえてはいなかったであろう。四二九〇の「この夕影に鶯鳴くも」においても鶯は目ではとらえられていなかった。上述のように、上三句はその表現と響き合うのである。

家持はひばりの声のする天空の方へと視線を上げる。ひばりは青空のどこにいるかわからない。家持はひばりの声を聞きながら青空と向き合っている。先掲日本古典鑑賞講座「萬葉集」に、「雲雀の

聲のなごやかにひびく青い空、そうしたものを仰ぎつつ、家持の憂愁はかえって深められてゆく」と述べている。大空に対してぼつんと一人大地に佇む家持。涯しない天空の高みに鳴くひばりのかそけさは、大地に一人佇む人間存在のかそけさに重なる。そのひばりの声が、降り注ぐ春の光とともに家持の魂の深みに沁み込んでくるのである。かくして、家持は深い切なさにとらわれ、「心悲しも一人し思へば」と詠んだものと思われる。先掲五味智英「古代和歌として観た萬葉美」に、

「心悲しも」が「：ひばりあがり」に直につづいて詠み出されて居るのは、心と景との密接な醸成関係が必然的に要請したのであつて、四・五句の倒置は単なる修辭の為の修辭ではない。

と述べているが、そのとおりだと思ふ。「心悲しも」の感情は、叙上のように上三句の景から醸成された感情であり、それは四二九〇番歌の「うら悲し」が上二句の景から醸成された感情であるのと同様である。

「心悲しも」としか言い様のないせつなさの根源にあるのは、窪田「評釈」に説く「本能としての孤独感」であろう。宇宙に一人の存在の悲しさと寂しさであり、その情と表裏をなす一人の自分へのいとおしみの情である。そのことを告げるように、「心悲しも」につづけて「一人し思へば」と詠んでいるのである。

「一人し思へば」のように、「一人」に「思ふ」を連ねた表現は集中この歌のみである(五味智英「古代和歌」昭和二十六年へ一九五一〇一月)。「心悲しも」は上三句の景から醸成される感情であるが、直接には「一人し思へば」というもの思いから導かれる感情であると捉えられよう。とすると、「心悲しも」を「本能としての孤

「独感」からくる悲しみと捉えるだけでは不十分と言える。窪田空穂もこの点を考慮し、「評釈」後の「万葉秀歌」下（昭和三十一年（一九五〇）十月）には、次のように述べている。

この句（稿者注、「独し思へば」）は、文字どおり独り物（ひと）を思っ
ていればであるが、それは「うらうらに」以下三句のはなやかな光景に背いて、ただひとり物を思っているという対照から、その思うことは自身の孤独を感じて、それにとらえられていることを連想させるものである。それがすなわち「情悲しも」なのである。その孤独感、家持の廷臣としての失意状態から来るものか、あるいは彼の多感な感傷的な本質から来るものか、その辺は解しがたい。たぶんそれらの一つになったもので、平常持ちつつづけている気分、それがおりからの春光のうららかに、雲雀が舞いあがるという光景に刺激されて、一時に発して来たと見るべきであろう。

窪田「秀歌」には、「心悲しも」を本能としての孤独感と社会的孤独感とによる感情表現と捉えている。この見方が正しいと思う。それは、「心悲しも」をさらに検討することによっていっそう明確になると思われる。「心悲しも」は集中他に一例。それは、家持の父大伴旅人が大納言に任せられて大宰府から帰京する途中の敏馬の崎（神戸港の東の岩屋町付近）で、今は亡き妻大伴郎女を偲んで詠んだ二首のうちの第二首四五〇番歌の例である。第一首四四九も重要と思われるので、二首を次に掲げる。

妹と来し敏馬の崎を帰るさに一人し見れば涙ぐましも（四四九）
行くさには二人我が見しこの崎を一人過ぐれば心悲しも一には
「見も放かず来ぬ」といふ（四五〇）

右の二首は、敏馬の崎を過ぐる日に作る歌。

旅人は、「二人」（四四九）、「一人」（四五〇）と動揺し、「心悲しも」と深く嘆く。

傍線と傍点で示した箇所に基づけば、家持は右の二首の下二句の表現を考慮して、四二九二の「心悲しも一人し思へば」の表現を成したと考えられる。

「心悲しも」の表現を有する第二首四五〇の存在に最初に留意したのは、先掲横井博「家持の藝境」である。横井氏は、四五〇は「妹を偲ぶ係戀の情に集約されて行くものであって、従来の歌境を抜け出したものとは言い難い」のに対し、家持の四二九二は「格段の新境地をひらいたもの」で、「その『うれい』は恋とか死とか、悲しみの対象すらなくして生れくる『うれい』であ」と説く。北山茂夫氏「萬葉集とその世紀」下（昭和六十年一月）には、四五〇の「独り」は、妻とはなれて、の意であるのに対し、四二九二の「独り」は「知友、仲間から離れて『独り』の意であるという。横井氏、北山氏は四五〇と四二九二の異質な面を論じるのに対し、野田浩子氏「悲類の（景）—四二九二番歌（読み）の試み—」（セミナー古代文学、86「家持の歌をへ読む」Ⅱ「昭和六十二年八月）には、四五〇と四二九二に同質性を見、四五〇の「心悲し」は「妻（妹）を一方に置くことで生じている思いであり、四二九二の「心悲しも」もこれと「同質のものと言えようか。ただし、当面歌には共にあるべき者（対）が表現されていない。」と述べている。また、芳賀紀雄氏「家持の春愁の歌」（犬養孝博士米寿記念論集「万葉の風土・文学」所収、平成七年（一九九五）六月）には、漢詩文との関わりに留意して、「旅人の『情悲し』には、『情悲』『心悲』

の例を訓読した可能性も認められ、しかも家持はそれを「ひとりしおもへば」と、孤愁を詠む方向で捉え直したと言えるのではないかと論じている。

以上のような先学の発言があり、中でも野田氏と芳賀氏の見解は傾聴に値すると思う。けれども、まだ、旅人歌四五〇と絶唱歌四二九二とが有機的にかかわることの本質的意味合いについては解明されていまいように思える。

旅人の四五〇は、かつての「二人」に対し、今の「一人」が強調されている。この「一人」はかけがえのないものを失った喪失感に基づく絶対孤独の「一人」と捉えられよう。それゆえ、「心悲しも」は、ひとりずつのひとが寄り添っている象形文字「人」の一人の支えを失ったときの悲しみで、人間の本源の孤独の宿命を深く認識した表現であると言えよう。

「心悲しも」はさような意味あいをもつ直接的な心情表現であるが、それは旅人が筑紫からずっと抱きつづけてきた一人のせつなさが「敏馬の崎」で極まったことに連動しての表現で、旅人は「心悲しも」を用いるべきところに用いていると言える。

家持は、旅人が必然的に用いた「一人し見れば涙ぐましも」「一人過ぐれば心悲しも」という絶対孤独の表現を踏まえて、「心悲しも一人し思へば」と詠み、一人沈思しつつ、人間存在の絶対孤独の悲哀を述べるのである。北山茂夫『万葉群像』（一九八〇）昭和五十五年十二月）に、家持が「心悲しも」と悲しみの主観を強調することについて、「それは、歌としてはまずいのではないでしょう。わたくしには、それを露骨に出すことは、憂い、悲しみをかえって弱め、すくなくとも切実には迫ってこないように感じられま

す。」と述べている。しかし、家持は、旅人の「一人過ぐれば心悲しも」の表現を踏まえなければ、心の内を言い表わすことはできなかったのだと思う。用いるべきときに「心悲しも」を用いたのであって、そのことを鑑賞の立場から批難すべきではないと思う。

四二九二を捉えた「絶対孤独」の語は、遠藤宏氏「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(一九八五)四月)にすでに見え、「対象を前提とする『ひとり』が相対的な孤独であるならば家持のここでの『ひとり』は絶対孤独といつてよい。」と述べている。はやくに「絶対孤独」の語を提示した遠藤氏に敬意を表する。が、旅人歌四五〇についての上述の点に拠れば、この場合、絶対孤独は相対的孤独と対置的にあるのではなく、相対的孤独を突きつめたところにあると思われる。一人でいることが孤独ということではないと思う。他を意識しつつ一人でいるとき、人に言えない思いを一人抱いているときに、孤独を感じるのである。そこで問題になるのが、「一人し思へば」の表現である。家持はいったい何を思っていたのか、という問題である。

「一人し思へば」の表現について、先掲芳賀論文に「孤愁をうたう文脈中に、家持は、男女・友人間のこととして用いられる『独思』『独念』、あるいは『独懐』の例を知ってのうえで取り込んだと受けとめてよい。」と述べている。芳賀氏が説くように漢語の受容を考慮しなければなるまい。と同時に、旅人の四四九〜四五〇や次に掲げる家持歌(17三九六三)の表現を考慮する必要があると思われる。

世間は数なきものか春花の散りのまがひに死ぬべき思へば

この歌は、天平十九年(七四七)の二月二十日、病床の家持が詠んだ「悲緒を申ぶる歌」(17三九六二〜四)の第一反歌である。長

歌三九六二には「たらちねの母の命なつこの 大船のゆくらくらゆくらくらに 下した恋こひにいつかも来こむと 待たすらむ心寂さびしく はしきよし妻の命なつこも明あけくれば門かどに寄り立ち 衣手ころもを折り返しつ つ 夕ゆふされば床とこ打ち払はらひ ぬばたまの黒髪敷くろかみきて いつしかと嘆なげかすらむぞ 妹せも兄せも若わかき子どもは をちこちに騒さわぎ泣なくらむ」と妻の母大伴坂上郎女・妻坂上大嬢、そして子どもたちのことを思い、第二反歌三九六四には、妻坂上大嬢への思いに絞しぼって詠よんでいる。第二反歌三九六三は、かけがえない家族への思いと表裏をなす無常の歌なのである。先述したように、この歌の直後に置かれて「據しよ大伴宿禰池主に贈る悲歌二首」(三九六五・六)の序の「春暮の春鶯、声を春林に囀なる」をも意識して、家持は四二九〇番歌の「この夕影に鶯鳴くも」の表現を成した。してみると、家持は右三九六三の「……思へば」の表現も意識して、「一人し思へば」と詠んだものと察せられる。

以上の考察から、「心悲しも一人し思へば」は、父旅人の亡妻挽歌の四四九と四五〇、重病の床で家族を思い無常を嘆く三九六三といった歌の表現によって裏打ちされていると言えよう。それは、換言すれば、四二九二番歌が、自己を含むかけがえない大伴一族の人々への思いによって支えられているということである。ここに、すでに考察した絶唱歌四二九〇の一の歌詠の在り方と同様の在り方を看とれるのである。旅人の絶対孤独を詠む四四九・四五〇、そして、重病の床での自己の三九六三という精神的にも肉体的にも負の極限状況におかれたときの歌を家持が想起し、深い憂愁に沈潜する絶唱歌四二九二を詠んだということは、四二九二詠作の時の家持の精神状況が負の極限状況にあったことを物語る。このことは、四二九〇〜一番歌の場合と同様、大伴家を取り囲む政治的状況と大伴

家の長たる家持の立場を考慮しなければならないことを語り告げるのである。従来、歴史的社会的背景の方から絶唱歌を捉える傾向が強い。しかし、本稿は作品の読み(核)から作品の背景(遠心)へという方法を取り、政治的状況を考慮する見方にたつのである。

天平勝宝五年(七五三)の時点の大伴家を取り囲む政治的状況と大伴家の立場については、諸家の見解がある。それはほぼ一致した見解で、天平勝宝元年(七四九)に皇后宮職を拡大した行政機関である紫微中台が設けられ、光明皇太后と藤原仲麻呂とがその実権を掌握して以来、藤原氏の勢力が隆盛する一方で橘氏の勢力は後退し、大伴氏も斜陽の途を辿っていたというものである。

そうした状況のなかで、家持は大伴氏の長としての自覚を深くし、大伴氏の来し方を思い、行方を模索していたにちがいない。大伴氏の在り方を思うことは、すなわち大伴家の再生への切なる祈りである。現況に苦悩し、理想を希求する中で、絶唱三首が誕生したのである。ここで想起されるのが、橋本達雄氏の見解である。橋本氏『王朝の歌人2 大伴家持』(一九八四年十二月)は、絶唱歌四二九〇〜一はその直前に存する橘諸兄の家での宴歌四二八九と関わり、その宴で時勢の動きについて感得したことが四二九〇〜一の形成に深く作用したと説いている。重要な見解だと思ふ。以下に述べる四二八九から四二九二までの四首の構成は、橋本氏の見解を保証するとともに、四二九〇〜一と四二九二の絶唱三首の本質を語り告げると思われる。

四二八九から四二九二までの四首の歌詠が天平勝宝五年(七五三)の二月の歌であることと、歌詠の表現に留意すると、四首は二月十九日・二十三日・二十五日と詠作の間隔はあるけれども、次のよう

に、隔歌対応の流下型対応をもつて結びついていると考えられる
 (前掲拙稿「萬葉集」末四巻の正月の歌)。

二月の十九日に、左大臣橘家の宴にして、攀ぢ折れる柳の条
 を見る歌一首

青柳のほつ枝攀ぢ取りかづらくは君がやどにし千年寿くとぞ
 (19四二八九)

二十三日に、興に依りて作る歌二首

春の野に霞たなびきうら悲しこの夕影に鶯鳴くも (四二九〇)

我がやどの齋小竹群竹吹く風の音のかそけきこの夕かも
 (四二九二)

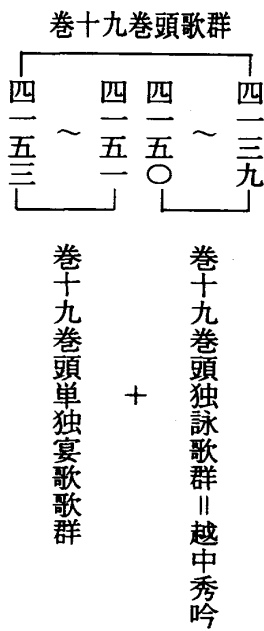
(四二九二)

二十五日に作る歌一首(左注は略する)

うらうら照れる春日にひばり上がり心悲しも一人し思へば
 (四二九二)

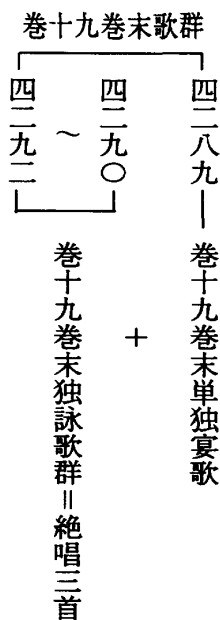
(四二九二)

単独宴歌一首(四二八九) + 独詠歌群三首(四二九〇〜二)の形
 であるが、この形は同じ巻十九の巻頭歌群にも見られる(前掲拙稿
 「大伴家持の越中秀吟」)。次のとおり。



このうち、独詠歌四一五〇と単独宴歌四一五二、三の四首が、外
 側四一五〇と四一五三、内側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とつて緊密に結びついている(前掲拙稿)。
 四二八九〜四二九二の如上の在り方は、巻十九巻頭歌群の在り方と
 響き合うことを意図したものと考えられる。このことから、巻末の
 四二八九〜四二九二の在り方を巻十九巻頭歌群の在り方に照応させ
 て、次のように捉えることが許されよう。



四二八九〜四二九二の如上の在り方は、家持の意識の表(四二八
 九) + 裏(四二九〇〜二)、公的意識(四二八九) + 私的意識(四
 二九〇〜二)という有機的構造体と捉えることもできよう。してみ
 ると、絶唱三首に大伴氏とその関係のかけがえのない人々への思い
 と大伴家への思いとがこめられていることがいっそう明確になるの
 である。

家持にとつて、人生の中で最も重要だったのは、その名にある
 「家」であったと思う。政治的現実と望ましい状態とのあいだの均
 衡を見出すことができない家持にとつて、とりわけ、大伴氏を支え
 て生きた父旅人は憂愁の深淵に注ぐ一条の光であったと思う。大伴
 の長である家持にとつて、かつて同じ立場にあった亡き父旅人は、
 自己認識の最大の拠りどころであったと思う。かけがえのない人々、
 とりわけ父旅人への郷愁が、亡き父の記憶が、今一人あることを保
 証するのである。

以上の論述に基づけば、絶唱三首は、古代社会に名門氏族の家を支えるべく生きる一人の男の哀愁を詠んだ歌と言えり。その意味で、絶唱三首はきわめて古代的な歌であると言えよう。

絶唱三首について、つとに折口信夫が「歌は、感興の鋭い、近代的な神経を備えたものである」（『太陽』第三三卷第八号、大正十五年六月。全集第一卷所収）と評して以来、「近代的」という捉え方が大方の支持を得て現在に至っている。先述したように、絶唱歌四二九二の「一人」は、本源的孤と社会的孤とが融合した孤である。それは普遍的であり、永遠性を有する。それゆえ、鑑賞者の立場から「近代的」と評することは妥当と思われる。けれども、叙上のよりに、歌詠の読みと歌群の構成から知られる家持の相伴氏を思うその内面を重視し、作者家持の立場に立てば、絶唱三首はきわめて「古代的」な歌と言えるのである。そのことを押さえておく必要があると思われる。

四 四二九二番歌左注

四二九二番歌の左には、次のような文が記されている。

春日遅々にして、鶴鷓正に啼く。悽惻の意、歌にあらずしては撥ひかたきのみ。よりにて、この歌を作り、もちて締緒を展ぶ。

ただし、この巻の中に作者の名字を備はずして、ただ年月所処縁起のみを録せるは、皆大伴宿禰家持が、裁作る歌詞なり。

この左注については、四二九二番歌のみかかると捉える説と四二九〇～四二九二の三首全体にかかると見る説が行なわれている。以下、左注を読み進めながら、いずれが妥当か検討したい。

「春日遅々、鶴鷓正啼」は、「毛詩」小雅の「出車」という詩の

「春日遅々、卉木萋々、倉庚啾々、采繁祁祁」を典故とする（代匠記）。「出車」は六章から成り、辺境の匈奴の反乱を平定した將軍が凱旋するという内容の詩である。上掲句はその凱旋の場面の詩句である。上述のように、家持は絶唱歌に父旅人への思い、大伴家への思いをこめていた。勇武をもつて朝廷に仕えてきた大伴氏の長たる家持は、勇武を謳歌する「出車」の内容を考慮した上で凱旋の歓喜をうたう最終場面の上掲句を踏まえたものと思われる（四二九二に込められた家持の思いに基づいての発言ではないけれども、「出車」とのかかわり、中西進氏「大伴家持6」へ平成七年三月に指摘がある。）

「春日遅々」は四二九二の「うらうらに照れる春日」に対応させた表現であること、言うまでもない。「鶴鷓」については、「ひばり」の意と解く説（万葉考以下大方の注釈書）、典拠の「毛詩」上掲句の「倉庚」が高麗うぐひすをさすことから、これも「うぐひすの本義で用いたもの」とする説（古典全集、完訳、新編古典全集、中西進「引用の意識」文学昭和六十三年十一月。この説は左注も四二九〇～二の三首にかけたものと見る）、さらに、「鶴鷓」を「鶯」「ひばり」のいずれか一方に限定せずに、その双方を含ませるの語と見、「うぐひすの類」と解する説（伊藤博「萬葉集の表現と方法」下第九章第二節「家持の文芸観」。同氏「大伴家持の手法」萬葉集百十七号。この説も左注を三首に関連する注と見る）がある。この問題について、先掲芳賀紀雄氏「家持の春愁の歌」には、家持は「鶴鷓」を「わが「うぐひす」に相当する鳥として受けとめ」つつ、「詩文で言えば『毛詩』のそれに近いという態度を示したにとどまると論じている。傾聴に値する見解と思われる。が、ここはやは

り、家持は「鶴鷗」を「ひばり」として用いたものと考えられる。むろん、家持は「鶴鷗」が中国では「うぐひす」をさすと知っていたであろう。しかし、典拠に「倉庚啾啾」（「啾啾」は朗らかに鳴く意）とあることに留意して、本来は「高麗うぐひす」をさす「鶴鷗」を転用し、「ひばり」として用いたものと考えられる（本節に関連考察あり。「ひばり」と「鶴鷗」については第五節aにおいても考察する）。

「悽惻」の「悽」は『説文解字』に「痛也」とあり、「惻」には「痛也」「失意也」とある（『注釈』）。すなわち、「悽惻」は、痛み悲しむ心の意で、失意の状態にあることをいう。この語は集中他に、次の一例（15三六四四〜三六五一題）のみ。

佐婆の海中にしてたちまちに逆風に遭ひ、漲ざらふ浪に漂流す。
 経宿の後に、幸くして順風を得、豊前の国の下毛の郡の分間の浦に到着す。ここに艱難を追ひて怛みし、悽惻びて作る歌八首

この例を勘案し、その言葉を用いて言へば、「悽惻の意」は、逆風に遭い、時の波間に漂う悲しみの心と換言できよう。それは、四二九二の「心悲しも」（社会的孤独感+本能的孤独感による悲しみ）と響きあっているのである。

「悽惻之意非_レ歌難_レ撥耳」。この悲しみは、歌でなければ払うことはできないという。窪田「評釈」に「作歌を自身の生存に、缺乏き難いものとしてゐる心で、簡単ではあるが家持の文藝観を現してゐる」と述べている。また、五味智英「古代和歌」（昭和二十六年（一九五二）一月）には、歌は「悲しき玩具」であることを意識的に言つたものと捉えている。いずれも肯られる見解である。家持が

ことさらにかような文藝観をここに記していることは、このとき家持が閉塞的な不幸な状況にあり、歌に思いを託すことで生きようとしたことを物語る。それは四二九二番歌において推察した斜陽氏族大伴氏を背負う家持の立場を考慮しなければならぬことを語り告げる。この一文について、古典全集に、「毛詩」の大序などに見える中国詩論による」と注している。中国詩論も考慮しなければならぬと思う。が、五味智英氏（『古代和歌』、岩波講座「日本文学史」第三卷「家持」、伊藤博氏（先掲「家持の文藝観」）が指摘している旅人・池主、そして家持自身の記述を重視しなければならないと思う。四二九二番歌の左注の一文と類似する内容をもつ表現を集中に拾えば、次のとおり。

- 1 所以因作三章之歌以撥三毛之歎（5八〇四〜五前文、山上憶良）
- 2 若非_二翰苑何以據_レ情（卷五・梅花宴歌序文、旅人関係歌）
- 3 謹以三首之鄙歌欲_レ寫_二五藏之鬱結（5八六八〜八七〇序、憶良）
- 4 悲緒未_レ息更作歌五首（3四七〇〜四題、家持）
- 5 橙橘初咲雀鳥嚶嚶對_二此時候詎不_レ暢_レ志因作三首短歌以散_二鬱結之緒耳（17三九二〜三序、家持）
- 6 忽沈_二枉疾殆臨_二泉路仍作歌詞以申_二悲緒一首并短歌（17三九六二〜四題、家持）
- 7 豈慮乎蘭蕙隔_レ藜琴罽無用空過_二令節物色輕_レ人乎所_レ怨有_レ此不能_レ默已俗語云以_レ藤續_レ錦聊擬_二談笑_二耳
（17三九六七〜八序、池主）
- 8 若不_二扣_レ寂舍_レ章何以據_二逍遙之趣忽課_二短筆聊勒_二四韻云尔

(卷十七・七言晚春三日遊覽一首の序、池主)

9 七步成_レ章數篇滿_レ紙 巧遺_レ愁人之重思_一 能除_レ戀者之積思_一

(17三九七三〜五序、池主)

10 一看_レ玉藻_一稍寫_レ鬱結_二吟_一秀句_二已_レ觸_レ愁緒_一 非_レ此眺_レ孰能

暢_レ心乎

(卷十七・七言一首・短歌一首の序、家持)

11 入_レ京漸近悲情難_レ撥述_レ懷_一一首并_二絶

(17四〇〇六〜七題、家持)

12 忽見_レ入_レ京述_レ懷之作_一生別悲兮断腸万廻怨緒難_レ禁聊奉_レ所心_一

一首并_二絶

(17四〇〇八〜四〇一〇題、池主)

13 既滿_レ六載之期_一忽值_レ遷替之運_一於是別_レ舊之懷_一心中鬱結_レ拭_レ

涕之袖何以能早_一 因作_レ悲歌二首_一式遣_レ莫忘之志_一

(19四二四八〜九前文、家持)

2、5、7、9は五味氏が、4、6、10は伊藤氏が指摘している例で、その他の1、3、8、11、12、13は本稿が補った例である。

2が旅人(記載者は旅人配下のものか)、1と3が山上憶良の例である。4以下の十例が家持にかかわる例で、そのうち越中時代の例が八例を占める。八例の中心は家持と池主の贈答歌の例である。

こうしてみると、四二九二番歌左注に綴られる家持の文芸観の形成には、旅人や憶良の例と、その影響を受けての家持と池主の例が作用していると捉えられよう。四二九二の「非_レ歌」には、2の「非_レ翰苑_一」や10の「非_レ此眺_一」の表現の影響が認められる。また「撥」は集中他に、1と11の例にしか見られない。11には四二九二左注の一文と同じく「難_レ撥_一」とある。それだけではない。よく見れば、両文は「入_レ京漸近悲情難_レ撥述_レ懷_一一首」と「悽惻之意非_レ歌難_レ撥耳_一」のように、言葉の上で対応していることが知られる

(むろん「悲情」と「悽惻之意」の内実は異なる)。家持は特に11の

表現を踏まえて左注の一文を成したものと見えよう。ちなみに、「悽惻之意」のように「心情語十之十意」の形の表現も、家持の染

筆と思われる17三九一四左注の「思慕之意」の他には、越中時代の

「可憐之意」(池主が家持に贈った18四二二八〜四一三二の前文)と

「感奮之意」(家持が池主に贈った19四一七七〜九の題詞)とがある

のみである。また、関連して「悽惻之意非_レ歌難_レ撥耳_一」の下の「仍

作_レ此歌_一、式展_レ締緒_一」を見るに、その表現は6の「仍作_レ歌詞_一以

申_レ悲緒_一」と類似し、「仍……式……」と同じ原文表記による叙述

形式は、家持の池主への贈歌17三九六九〜三九七二の前文に「仍捧

數行_二式酬_レ嗷_一」と見えるのみである。さらに、「展_レ締緒_一」の

「締緒」は、上の「悽惻之意」が思いの内実(悲しみ)を表わすの

に対し、その悲しみによる心の鬱結した状態を表わすと捉えられる

が、「締」は玉篇に「結不_レ解」とあること、代匠記に指摘あり)、その「一_レ緒」の形の語も越中時代の例に集中し、「悲緒」(上掲6の

家持歌の例)、「愁緒」(上掲10の家持歌の例)、「怨緒」(上掲12の池

主歌の例)などの語が存する。「展_レ締緒_一」の「展」も、池主への

家持の贈歌17三九六五〜六の序に「展謝」の例を見るのみである。

かくして、家持の文芸観を表わす記述は、越中時代の家持と池主の

贈答歌の表現に拠るところが多いと言えよう。

以上の考察から、家持の文芸観は、中国詩論や旅人・憶良の文芸

意識をもとにし、越中時代の池主との交流の中で培われて、帰京後

の四二九二番歌の左注に結実したと捉えることができよう。

左注の「春日遅々」から「展_レ締緒_一」までの意を通せば、次のよ

うになる。

春の日はうらうらと照って、鶺鴒が今まさに啼いている。痛み悲しむ心は歌でなければ撥いのけることはできない。よって、この歌を作り、鬱結した心を解く。

ここまでの文には、まだ問題点が二つほどある。それは、「この歌」がどの歌をさすのかという問題と、左注のあらわすところと四二九〇〜一番歌題詞の「依興」の語の位相の問題である。

まず、前者の問題については、先に触れたように、左注は四二九二にのみかかると捉える説と四二九〇〜二の三首にかかると見る説がある。この問題について、先掲芳賀紀雄氏「家持の春愁の歌」に、家持の「立夏四月、既経累日、而由未聞霍公鳥喧、因作恨歌二首」(17三九八三〜四)に左注として「霍公鳥者、立夏之日、来鳴必定。又越中風土、希有橙橘也。因此、大伴宿禰家持感^レ發於懷、聊裁^レ此歌^二」の文が付されているのに基づき、「卷十九末尾の『此歌』もまた、題詞の『廿五日作歌一首』を越えて、『廿三日依興作歌二首』にまで及ぶとは考えにくく、直前の一首を示すと解するのが妥当である。」と述べている。首肯すべき見解である。

左注に「此歌」とある例は、集中当例の他に五十三例ほどが存するが、日付の異なる歌、すなわち詠作日の異なる歌を一括して「此歌」と言った例は一例もない。よって、当面の「此歌」は、二十三日の四二九〇〜一と二十五日の四二九二をさすのではなく、二十五日の四二九二のみをさすと見るべきである。¹⁾

このこととかかわると思われるが、左注のあらわす文芸観と四二九〇〜一題の「依興」との位相の問題を次に検討したい。

山本健吉「大伴家持」には、当面の左注の如上の文に基づき、「悲しみの心中に鬱結するとき、自分には何故か歌を作らなければ

いられない心が萌すのを知っているだけだ。そのようにして作った歌を家持は「依興歌」と名づけた。」と述べ、四二九〇〜四二九二を「三首の『依興歌』と捉えている。伊藤博氏先掲「大伴家持の手法」にも、「四二九〇〜四二九一の題詞にいう『依興』は、廿五日の四二九二にもかわるが故に、手間を省いて『廿五日作歌』の形にしたということが考えられる。」と述べ、三首を依興歌と見ている。

先に見たように、四二九〇〜四二九二には家持の孤愁が詠まれている。しかし、四二九〇〜一の「興に依りて作る歌」は、時節に催した感興に依って詠んだ歌で、表面的には景物が主であり(四二九〇では「霞」と「うぐひす」、四二九一では「小竹」、家持の心情は景物をうたう中に込められている。これに対して四二九二番歌は、上三句に季節の風物を詠むが、下二句には「心悲しも一人し思へば」と自己の心情を強く表出している。四二九〇の「うら悲し」が上三句の景から誘発されつつ下の「この夕影」を直接修飾し、もの憂い夕べの時間帯を表わすのに対し、四二九二の「心悲しも」は上三句の聴覚的景に誘発された心情でありつつ、結句の「一人し思へば」の規制を承けて自己の深い悲しみの表現となっているのである。このことと関わりつつ四二九二の左注は、なぜこの歌を作るのか、文芸観を表明しているのである。ということになると、四二九二左注の創作観は、「依興」の創作動機とは異なると言えよう。

「注釈万葉集(選)」(一九七八(昭和五十三)年十二月)の中で、橋本達雄氏は「第三首は翌々日の詠であるが、心境としては前二首の延長上にあり、とくに第一首目を自覚的に深めた感のある歌である」と述べている。そして、この見解をもとに、後の「王朝の

歌人2 大伴家持」には、四二九二は「興による歌でなく、意識的に前をうけて構成したのである」と記している。妥当な見解だと思ふ。この見解を考慮していえば、四二九〇の一の「興に依りて」は自発的創作動機であり、四二九二左注の「悽惻の意、歌にあらずしでは払ひかたきのみ」は自覚的創作観（文芸観）と捉えられよう。

中西進氏「絶唱三首」の誤り（上掲）には、「二十五日のものは興によつて作ったのではない。あえて作ったものである。」と述べ、四二九〇の一と四二九二との間に断絶を見、「絶唱三首」の捉え方に疑義ありとする。二十三日の四二九〇の一と二十五日の四二九二の間には一日の空白があり、上述のように詠作の姿勢も自発的と自覚的の違いがある。けれども、窪田「評釈」の、四二九二の歌についての「上の『春の野に霞たなびき』に、殆ど連作として続いてゐる」という発言（後の『万葉秀歌』にも「連作ともいふべきつながりを持ったもの」とある）や、橋本達雄氏の先掲発言のように、一日の空白は歌詠の断絶を意味するのではない（このこと、後に詳察する）。家持は四二九〇の一を前提とし、その二首と有機的にかかわるように、四二九二を詠んだものと考えられる。よつて、四二九〇一四二九二を「絶唱三首」と捉えることに支障はないと思われ

る。四二九二番歌左注の「締緒を展ぶ」の下には、「作者の名前を言はず、ただ作歌年月、場所、事情のみを記した歌は、すべて大伴家持の作った歌である」という意の但し書き（上掲）がある。これは、「卷十九全体に対する註記」で「総釈」に、「此の巻の編者の態度で云つてゐるもの」（窪田「評釈」）である。この註記について、「全釈」には「次點か新點の頃の書き加へであらうから、削るべきであ

らう」と述べ、「萬葉百歌」にも後人の記述とする。しかし、後世の人が「万葉集」卷十九の編纂に立ち入つて、「此巻中……皆大伴宿禰家持裁作る歌詞なり」と断定することはきわめてむづかしいのではないか。やはり、但し書きは、家持本人の記したものと見るのが自然である。

集中に、但し書きは、当例も含めて六十七例ほどが存する（卷十七以降には二十四例ほどを数える）。この中には、当例のように、作者の名についての但し書きのある次のような例が存する。

・右の三首は、七月の二十日に、高橋朝臣が作る歌なり。名字いまだ審らかにあらず。ただし、奉膳の男子といふ。
(3四八一〜三左注)

・右は、今案ふるに、高市の岡本の宮、後の岡本の宮の二代二帝のおのおの異にあり。ただし、岡本天皇と稱ふは、いまだその指すところ審らかにあらず。
(4四八五〜七左注)

・右の一首は、山上臣作る。名を審らかにせず。或いは憶良大夫が男といふ。ただし、その正しき名いまだ詳らかにあらず。
(18四〇六五左注)

当面の但し書きも右の例と同様、編纂者の立場での註記と認められるが、それが四二九二のみならず巻全体に及ぶ註記である点が注意される。このことについて、「完訳」に「卷十七以下の四巻は家持の歌に関する日録といつてよいが、特にこの巻はその性格が濃く見られ、歌数の上でも三分の二が家持の作なので、煩を避けてこのように注したのである」という。そう見てよいと思う。が、「但」の用法については検討すべき点がある。

集中の他の「但」以下の文は、先の挙例のように、その前の記述

に対する補いとして用いられている。ところが、当面の「但」以下は、「全釈」に「別行に記すべきものであらう」と記し、佐佐木「評釈」に「前とつづくのではない」と述べているように、一見独立の文のような感を与え、接続詞「但」は本来の機能を果たしていないようにも見うけられる。しかし、諸本一致して「但」の字があることは重要だと思ふ。このことは、「但」以下の文が「春日遅々……締緒を展ぶ」の文脈とかわつての注記であることを確と物語るからである。すでに述べたように、絶唱歌四二九二には四二九〇を承けて、大伴の氏・大伴の家を背負う一人の人間としての家持の悲しみを詠み、左注の「締緒を展ぶ」までにはそれを文で述べている。この大伴の氏と家の意識が、四二九二のみならず、同じ巻十九の他の歌を含んでの「但此巻中」以下の文を記すことになつたものと考えられる。一見、「但」の前と後は文意がつづかないように見えるけれども、家持の意識の上では前と連続していると捉えるべきである。よつて、「但」以下の文は、原本には「締緒を展ぶ」に続けて記されてあつたと推察される。

四二九二番歌を承けての左注、その但し書きは、家持が少なくとも巻十九という巻を大伴の家の集として定位させたことを物語つてゐると思われ。

五 越中秀吟と絶唱三首

絶唱三首（巻十九卷末独詠歌群）の形成に越中秀吟（巻十九卷頭独詠歌群。四一三九～四一五〇番歌）が作用し、両歌群が響き合つてゐることが歌詠の表現と手法の面から明らかにされている。

歌詠の表現の面では、越中秀吟の四一四一、四一四六、四一四九、

四一五〇などの歌との関連が諸注に指摘されている。その一端を挙げれば、四二九〇については

「物悲しきに小夜更けて羽ぶき鳴く鳴」とも既に數年の前に家持は歌つて居るのであるが、此の歌になると、同じ行き方ながら一層円熟して来て、「此の夕かげに」の句なども幾分象徴的の相を帯びて来て居るのである。（先掲土屋「名歌評釈」）

と評され、四二九一については、「朝床に聞けば遙けし」（四一五〇）と歌つた朝のしじまとよい対照をなす。（峯岸義秋「萬葉佳調」昭和十八年へ一九四三）四月の評がある。また、歌詠の手法の面については、先掲伊藤博氏「大伴家持の手法」に、越中秀吟十二首が「見る」歌の群（四一三九～四一四五）と「聞く」歌の群（四一四六～四一五〇）から成るのに対し、絶唱三首は「見る」世界と「聞く」世界とが融合されており、歌境に深まりを加えている」と述べている。絶唱三首は、先述の四二八九～四二九二の四首の構成を考慮するに、四二八九の「見る歌」に対して、「聞く」に重心を置いての詠と考えられるが、手法の面でも越中秀吟との照応を意図した歌群であると認められる。

越中秀吟と絶唱三首の表現及び手法の関連と照応については後に種々の観点から詳述するが、両歌群の関連と照応は、そうした技法面のみにとどまるのではない。家持の心に注視すると、両歌群は内面的、本質的な意味において響き合つてゐると考えられる。

越中秀吟十二首は、現地讚美の気持ちも看取される歌もあるけれども（四一四一、四一四五）、生まれ故郷奈良への郷愁によつて貫かれてゐる。そして、この郷愁に連動して、四一四〇番歌に父旅人の五八二二・八四九・八一六三九・一六四〇を、四一四二番歌に旅

人の八一六三九を踏まえるなど、家持にとって魂の原郷たる亡き父旅人への郷愁もこめられているのである（前掲拙稿「大伴家持の越中秀吟」）。

「故郷」の意味内容は人によって異なるであろうが、大きく分けて二つあると思われる。すなわち、生まれ故郷（実在の故郷）と精神的故郷（魂の故郷）である。奈良（都）への郷愁は前者に、旅人への郷愁は後者にあたる。旅人への意識は大伴の氏と家の意識と密着していよう。魂の故郷には父旅人を中心として、坂上郎女、妻坂上大嬢、心友大伴池主や市原王らもいた（上掲拙稿）。

越中において抱いた都への郷愁は幻想的ロマン的郷愁であった。しかし、越中国守の任を終えてもどった奈良の都は、天平勝宝二年の時に思い見た都とは異なっていた。藤原仲麻呂を中心とする藤原氏の勢力に橘氏は後退し、家持は大伴家の斜陽を身に沁みて感じずにはいられない状況であった。都には異郷のような冷たい風が吹き、思い描いた都は蜃気楼のような幻影に過ぎなかつたのである。かつて、越中国守の名譽を与えられ、もののふの伴として抱いた矜持。その矜持を家持は都での政治的無力の中で喪失し、懷疑を抱きつつ彷徨するのである。悲しき帰京者家持はもはや行くべきところを知らず、その意識は寂しく魂の原郷である父旅人へと漂泊してゆくのである。人が生まれ、育ち、死ぬる家。実在の故郷の中の故郷であり、人生の真実の場である大伴の家で、昔からある懐かしくゆかしい庭とその周辺の風物に心を寄せつつ……。

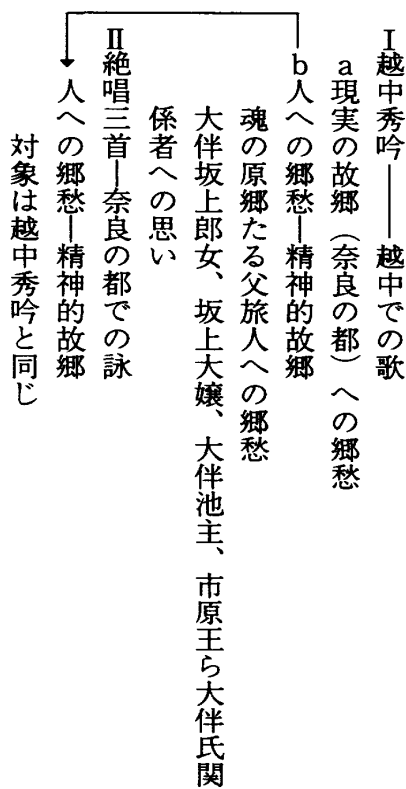
父旅人への郷愁は、大伴の長として生きる家持の存在の根源への郷愁である。父旅人は、近くに仰げる理想であり規範であつたと思ふ。旅人への無限の思慕と郷愁は、家持の孤独の詩情をかき立てる

のである。「心悲しも」は、大伴家を取り囲む政治的状況の中で、名門大伴の家のよき時代と家を支えた父旅人への郷愁を一人抱くことの悲哀なのである。

絶唱三首には、越中秀吟の場合と同様、父旅人を内的核として、妻坂上大嬢、大伴池主、市原王といった人たちへの思いも込められていること、先述のとおり。

かくして、絶唱三首に込められた「人への郷愁」は、越中秀吟にこめられた「人への郷愁」と響き合っていると見えよう。ただし、絶唱三首のそれは、大伴の氏と家の意識によって越中秀吟のそれよりもいっそう深いと思われる。

以上、越中秀吟と絶唱三首の内面的本質的意味での照応について論述したが、それを簡略に示せば次のようになる。



家持は郷愁の歌人、または追憶の歌人と捉えることもできよう。次に両歌群の歌詠の表現と手法について、種々の観点から見たい。

a 植物と動物(花鳥)

「見る」歌・「聞く」歌の観点とかかわる植物と動物(花鳥)の観点から、両歌群を見てみたい。

越中秀吟における植物と動物(花鳥)の視点による詠歌と配列の手法については、先掲伊藤論文に次のように的確に捉えられている。

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

植物(木)一首(四一四二)

昼—植物(花)一首(四一四三)

動物(鳥)二首(四一四四、四一四五)

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)

一方の絶唱三首も、「花鳥の歌であり」、「花鳥の世界を時間空間的に形象」し、「その中に自己の心象を託している」(久松潜一「大伴家持の生活と和歌—花鳥に寄せて」国学院雑誌昭和四十四年十一月。後に「万葉集と上代文学」所収)。井手至氏は「巻十九は、巻全体に互って『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る」と述べ、その大要を示している(「花鳥歌の展開」『萬葉集研究』第十二集所収、昭和五九年(一九八四)四月)。井手氏が指摘する二月十九日の四二八九番歌からの、植物(四二八九)・鳥(四二九〇)・植物(四二九一)・鳥(四二九二)の詠歌と配列の手法に基づき、本稿なりに四二八九と絶唱三首との有機的

連関(先述)を示しつつ、動植物の素材を挙げて記述すると、次のようになる。

二月十九日

植物(柳) 四二八九

二月二十三日

動物(鶯) 四二九〇

植物(竹) 四二九一

二月二十五日

動物(ひばり) 四二九二

「柳」を詠む四二八九(先掲)は、越中秀吟の

二日に、柳絮を攀ちて京師を思ふ歌一首

春の日に萌れる柳を取り持ちて見れば都の大道し思ほゆ (四一四二)

という歌の題詞と歌詠の表現とを念頭に据えての詠と考えられる(題詞の語句との関連については、つとに先掲辰巳正明氏「依興歌の論」に指摘がある。ただし、四一四二の「柳絮を攀ちて」の「攀ち」は摺んで引っぱる意)。

四二八九の橘諸兄の家の「柳」に対して、大伴の家の「小竹」を詠んだのが四二九一である。「小竹」も「柳」と同じく木であり、その枝や葉に特色をもつ植物である。一見、越中秀吟の植物と響きあう点がないように見える。が、「懷風藻」所収の大学助背奈王行文の「五言。上巳禊飲、應詔。一首」(61番詩)に、「竹葉禊庭に満ち、桃花曲浦に軽し」の句があることを参看すると、越中秀吟の四二八九の「桃の花」と響き合う面があると言えよう。後に詳察するが、その四一三九は四一四〇(李の花)と二首一組を成す。一方の

絶唱歌四二九一（小竹）も四二九〇（鶯）と二首一組を構える。双方が二首一組の手法をもつ点も、事に関して注意される。

「小竹」はほかの植物とは対照的に、春に黄葉し、落葉する。二月二十三日（太陽暦四月五日）の四二九〇の「小竹」も、凋落の時の中であつたであろう。「小竹」は、斜陽の大伴家を象徴しているかのようである。

次に、四二九〇の「鶯」と四二九一の「ひばり」について、越中秀吟との関連を考察したい。まず、「鶯」。この鳥を、家持は越中秀吟には詠んでいない。そのことを家持自身意識していたと察せられる。それで、越中時代に詠んだ池主への贈歌（17三六五―六）の前の「今し、春朝の春花、醜ひを春苑に流し、春暮の春鶯、声を春林に囀る。」の傍線部の表現を意識して「この夕影に鶯鳴くも」と詠んだものと考えられる。ちなみに、家持は波線部の「春苑」の語を越中秀吟最初の四二三九―四二四〇の題詞に用い、歌（四二三九）ではそれを「春の苑」と訓読している。すなわち、家持は上記前文箇所前半の「春花」についての語句を越中秀吟の最初の歌に用い、後半の「春鶯」に関する表現を絶唱歌四二九〇の表現の下地としたと言える。傍線部の「春林」は波線部の「春苑」とのかかわりを考慮すると、先掲五八二四の「我が園の竹の林」を下地とした語と見られる。そう見ると、傍線部を踏まえての四二九〇と組む四二九一に、「齋小竹群竹」が詠まれているのも得心できる。

四二九〇の叙上の表現形成には、家持が天平勝宝五年の正月十一日の四二八六―七番歌を、五八二二―四を踏まえて詠んだことが作用している（前掲拙稿「萬葉集」末四巻の正月の歌）。また、四二八六は、八二二―四を踏まえて旅人への追慕をこめた家持

自身の8一四四一（先掲）も踏まえていよう。

四二八六―七は、次のような波紋型対応構成をもつ四二八五―八（先掲伊藤博「大伴家持の手法」）の内側の二首である。

十一日に、大雪落り積みて、尺に二寸有り。よりて、拙懐を述ぶる歌三首

大宮の内にも外にもめづらしく降れる大雪な踏みそね惜し

（四二八五）

御園生の竹の林に鶯はしば鳴きにしを雪は降りつつ

鶯の鳴きし垣内にはほへりし梅この雪にうつるふらむか

（四二八七）

十二日に、内裏に侍ひて、千鳥の喧くを聞きて作る歌一首

川洲にも雪は降れれし宮の内に千鳥喧くらし居む所なみ

（四二八八）

この四首は、四二八九―四二九二の四首を導く重要な歌群と考えられる（前掲拙稿「萬葉集」末四巻の正月の歌）。内側に旅人への思慕をこめる二首を配し、外側の四二八五と四二八八とが対応する。四二八五は、越中赴任以前の栄光の三九二六、越中国守の充実の時代の四二二七―八の伝誦歌と四二二九―四二三〇を踏まえての詠で、四二八八は越中秀吟の「夜の裏に、千鳥の喧くを聞く歌一首」（四二四六―七）の題詞と歌詠（特に四二四六）を踏まえての詠と考えられる（上掲拙稿）。四二八五は表面的には目出たさを感じさせる。が、表に見えない家持の淋しい内面は、四二八五に対応する四二八八の、雪に疎外され、居場所がなくて大宮の内に鳴く千鳥への思いに表わされていると思う。つとに、辰巳正明氏（先掲「依興歌の論」）は、「居る場所のない千鳥の姿に家持は自分の姿を見出し

ていたのかも知れない。」と述べている。

四二八五〜八にこめられた家持の孤愁は、天平勝宝元年（七四九）の七月、聖武天皇が阿倍内親王へ讓位したのち、光明皇后と藤原仲麻呂の勢力が強まる一方、皇親派が後退してゆく政治情勢の中にならずむ孤愁と思われる（上掲拙稿）。疎外されつつ大宮に心身を寄せるしかない千鳥のさびしさは、家持のさびしさを表わしているのである。

四二八五から四二九二までは、

大宮——四二八五〜八

左大臣橋家—四二八八

大伴家——四二九〇〜二

のような次第で、緊密に関わりながら並んでいると考えられる。そして、大宮関係の四首に対し、橋家十大伴家の四首が対する形をとる（上掲拙稿）。その四首も、大宮関係の四二八五〜八は、歌詠の内容と表現の面から、四二八五十四二八六〜七十四二八八の、一首十二首十一首の形と捉えられる。この形は四二八九〜四二九二の四首に継承され、四二八九十四二九〇〜一十四二九二の形をとっていると考えられる。形式のみならず、内容においても、四二八九の橋家での宴歌は、四二八五の大宮の雪の歌と響き合い、絶唱歌四二九〇〜一は大宮の四二八六〜七と響き合う。してみると、「心悲しも一人し思へば」と詠む絶唱歌四二九二は、居場所がなくて、大宮の内で鳴く一羽の千鳥を詠む四二八八と響き合うと言えよう。このことも、四二九二が社会的疎外感による孤独感を詠む歌であること（先述）を語り告げるのである。

その四二九二の「ひばり」について検討したい。「ひばり」は集

中他に二例、天平勝宝七歳（七五五）の三月三日の次の歌群に見られるのみ。

三月の三日に、防人を檢校する勅使と兵部の使人等と共に集

ひ、飲宴して作る歌三首

朝な朝な上がるひばりになりてしか都に行きて早帰り来む

（20四四三三）

右の一首は勅使紫微大弼安倍沙美麻呂朝臣。

ひばり上がる春へとさやになりぬれば都も見えず霞たなびく

（四四三四）

ふふめりし花の初めに來し我や散りなむ後に都へ行かむ

（四四三五）

右の二首は兵部少輔大伴宿禰家持。

安倍沙弥麻呂歌には、家持の四二九二の影響が看取される（茂吉『秀歌』）。注意したいことは、沙弥麻呂の官職が「紫微大弼」（紫微中台の次官。紫微中台については前述）であることである。この一群にも絶唱歌四二九二の場合と同様、藤原仲麻呂中心の政治状況がうかがえるのである。

この一群の「ひばり」の例から、「ひばり」は郷愁を呼び起こす鳥であり、また郷愁を託すことができる鳥であると捉えられよう。ただし、右の例の「ひばり」は、異郷にあって実在の家郷への郷愁を誘うのに対し、絶唱歌四二九二の「ひばり」は、実在の家郷（奈良の都）にいて魂の原郷（人）への郷愁を誘う鳥であり、また、託す鳥であると定位できよう。「ひばり」は地から鳴きながらゆつくりと天の高みに上がり、そこにとどまってさえずりつつづける。「ひ

「はり」は地上と天上をつなぐ鳥であり、家持の魂と天の父旅人の魂とをつなぐ鳥と見ることもできよう。

「ひばり」を詠む先掲四四三三〜五が三月三日の詠であることが注目される。家持には、「ひばり」が上巳の頃にさえずる鳥であるという認識があったと思われる。とすると、「ひばり」を詠む絶唱歌四二九二は、天平勝宝二年の上巳へ向けての三月一日と二日の越中秀吟と、響き合う面をもつと言える。四二九二の「ひばり」に対する左注の「鶴鷗」についても、「藝文類聚」巻四「歳時部中」の三月三日の項に所収されている梁の簡文帝の「三日曲水の詩序」に、「是節也 上巳屬辰 餘萌達壤 倉庚應律 女夷司候」とあることが考慮される。

越中秀吟の個々の歌を見るに、四二九二の「うらうらに照れる春日に」は、四一四二の「春の日に」と響き合っていると思われる（拙稿『萬葉集』末四巻の正月の歌）。この四一四二は、巻末の四二八九の詠作の折に家持が意識し、踏まえた歌であった。四二八九と四二九二が同じ四一四二を意識しての詠であることは、四二八九〜四二九二が単独宴歌一首十独詠歌三首（絶唱三首）という四首のまとまりをなすと見る本稿の論述を支える一証となる。

四一四二は、越中の春の日の光の中の柳を通して春の日の光が降り注ぐ故郷奈良の都大路を思い描く。それに対し、四二九二は、まさに都で春の日の光を詠む。しかし、春の日の光は、華やかな都の様を照らし出すのではなく、その光の中でさえずるひばりの声に導かれての「心悲しも一人し思へば」という家持の深い悲しみの陰影を大地に深く刻むばかり。越中で思い描いた都と、帰京後、実際に目にした都（の政治状況）のくい違いによる深い悲しみ、その悲し

みの中で、家持は魂の原郷たる亡き父旅人を思い、一族の者とその関係者を思い、大伴の家を思うのである。

b 越中秀吟と絶唱三首の時間意識

窪田空穂『万葉秀歌』に、四二九〇は「春の夕方」の歌であるのに対し、四二九二は「真昼のはなやかな時刻」の歌であると指摘している。正しい見方だと思う。この発言に拠れば、四二九〇〜一は夕の孤愁を、四二九二は昼の孤愁を詠むと捉えられる。夕の二首にも、はやく先掲谷馨『歴代名歌評釋』に「第二首は、第一の歌に稍時のへだたりを置いて」の詠であると指摘しているように、四二九〇から四二九一へと時と光の移ろいがある。すなわち、四二九〇の「夕影」（夕光）は四二九一ではうすれ、あたりはうす聞くなっている。越中秀吟の

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）
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）

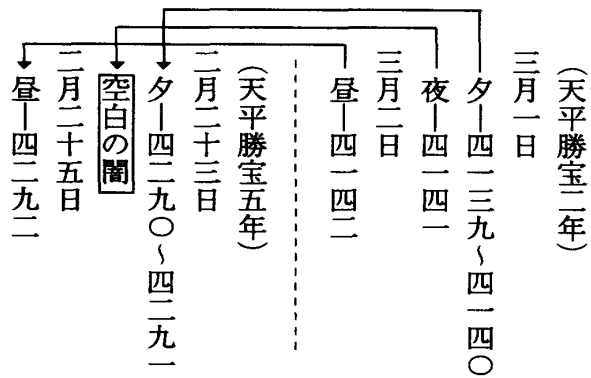
の二首にも、第一首から第二首へと時と光の移ろいがあった（先掲遠藤宏「大伴家持」）。夕光の中で紅に咲きにおう桃の花、そしてうす闇の中で浮かび上がる李花の白。絶唱歌四二九〇〜一は、越中秀吟の四一三九〜四一四〇と照応していると言えよう。四一三九の初句「春の苑」に対し、四二九〇初句の「春の野」、四一四〇初句の「我が園の」に対し、四二九一初句「我がやどの」と応じていることも看過できない。

絶唱三首の、二十三日の夕べの四二九〇〜一と二十五日の昼の四二九二の間には、一日（二十四日）の空白がある。この空白は、二

首と一首という断絶を表わすのではなく、二首と一首を有機的に結び、四二九二の一首を強く照らし出す効能をもつと考えられる。二十三日夜の四二九〇の哀愁は二十四日の空白の闇へと流れゆき、その空白の闇によって、二十五日の四二九二の「うらうらに照れる春日」は明るく照り、それに連動して下二句「心悲しも一人し思へば」の表現は、その陰影を深く地に刻むことになるのである。二十三日の夕の二首のあとに広がる空白の闇が四二九二の文学性を輝かすのである。

上述のように、二月二十三日の夕の孤愁を詠む絶唱歌四二九〇一は、越中秀吟の三月一日の夕の思いを詠む四一三九〇四一四〇を意識しての詠で、二十五日の昼の孤愁を詠む四二九二は、越中秀吟の三月二日の昼の歌四一四二一を念頭に据えての詠と考えられる。越中秀吟では三月一日の夕の四一三九〇四一四〇と三月二日の昼の四一四二一の間に三月一日の夜更けの歌四一四一四二の初句「春の日」(春の日の光)が明るく輝くのである。この在り方は、絶唱三首の在り方と酷似する。絶唱三首の場合、家持は越中秀吟の夜更けの歌にかわって、空白の闇を意図的に置いたものと察せられる。

以上のことから、家持は絶唱三首を、次のように越中秀吟の四一三九〇四一四二と響き合うように意図して詠んだものと考えられる。



萬葉集末四巻、いわゆる大伴家持歌日記においては、歌の空白は必然的空白であつて、重要な意味が隠されている。空白は記録と同等の意義を持つていふと言つても過言ではない(伊藤博「歌日記の空白」万葉四四号、昭和三十七年へ一九六二)七月、後に「萬葉集の歌人と作品」下所収。前掲拙稿「萬葉集」末四巻の正月の歌(参照)。家持は空白の持つ文学的力、他に作用する力をよく知っていた人だと思ふ。万葉集を天平宝字三年(七五九)正月一日の四五一番歌で意図的に閉じたのも、四五一番歌を始発として一年というサイクルを作りつつ永遠に流れゆく時の流れに幸せへの祈りを乗せるためであつた。すなわち、永遠の幸せを祈るためであつた(拙稿「宴」、国文学解釈と教材の研究第四〇巻第九号、平成七年

（一九九五）十月。拙稿「萬葉集」、久保田淳編「日本文学史」所収、一九九六年四月。上掲拙稿「萬葉集」末四卷の正月の歌」。家持は空白に思いを託す歌人なのである。家持歌の空白は生命的沈黙である。家持は最も独創的にこの沈黙を用いた歌人と捉えることもできよう。

C 越中秀吟と絶唱三首の視点

絶唱三首と越中秀吟の四一三九〇四一四二二の時間意識と表現の連関について論じたが、そのことは家持の詠作視点の面からも証せられよう。絶唱歌四二九〇では家持は遠景（春の野の霞）を目でとらえ、近く（大伴邸の庭園）で鳴く鶯の声をとらえている。四二九一は、四二九〇の近景を聴覚でとらえた表現をうけて、やはり近景（大伴邸の庭の小竹）を耳で捉えている。視線は四二九〇の時よりも下向きになっているであろう。次の四二九二では家持は視線を上方（天空）へ向けて、ひばりのさえずりを聞いている（ひばりは見えていない）。

越中秀吟に遠近・上下・俯瞰の視点とその転換が見られることについては、前掲拙稿「大伴家持の越中秀吟」及び「大伴家持の越中秀吟Ⅱ」（都留文科大学研究紀要第五〇集）に詳細に論じた。そのうち、視点が遠くから近くへと移動し、また下に移動するのは、四一三九〇四一四〇番歌である。そして、次の四一四一一番歌題詞には視線を上げて上空を見ての記述が成されている。このような視点とその移動を家持は意識して、絶唱三首を詠んだと考えられる。

この視点のことと関わるのが、家持の居る場所（屋内、屋外）である。四二九〇については、「野べにたたずんであたりを眺めてゐる」（次田「評説」、昭和十六年十二月）という見方もある。が、歌

詠の読みと視点の移動を考慮すると、四二九〇は四二九一とともに大伴邸の屋内に居て外に視線を向けている状況での歌と察せられる。四二九二についても、次田「評説」には「野邊に獨り佇んで」の歌と見る。折口信夫「評価の反省」（『婦人之友』第四十五巻第五号、昭和二十六年五月。全集第九巻所収）には「此はきつと家の中から、外が見晴らせる様な所であらう。——野外に出て、ある時間、さうした儘であると考へることも自由だが」と述べ、窪田空穂「大伴家持の歌二首」（『短歌芸術』講述筆記、昭和二十六年五月。全集第九巻所収）にも「家から低地の方を見渡して」の歌と見ている。はたして、どのように捉えるべきか。

「うらうらに照れる春日にひばり上がり」の表現と先述の作者の視点を考慮すると、四二九二は春の日の光の注ぐ屋外にいた状況での歌と推定される。ただし、屋外といっても野ではなからう。四二九二が、屋内に居て近景（庭園）を聴覚で捉えた四二九〇を承けていることと、四二九二と響き合う越中秀吟の四一四二が屋外（国守館の庭苑）に出で立つての詠であること（前掲拙稿「大伴家持の越中秀吟」）を考慮すると、四二九二は大伴邸の庭園に出で立つての詠と考えられる。すなわち、絶唱三首はいずれも大伴邸での歌で（先述）、

四二九〇——大伴邸の内に居て外（主に近景である大伴邸の庭苑）に思いを寄せた歌

四二九二——大伴邸の外（庭苑）に出で立つての詠

という次第になっていると考えられる。このことは、越中秀吟の四一三九〇四一四〇—国守館の内に居て外（苑）を眺めての歌

四一四一(題)——国守館の内に居て外(上空)を見ての記述
四一四一(歌)——国守館の内に居て外に思いを及ぼした歌
四一四二——国守館の外(苑)に出で立つての詠
という在り方(前掲拙稿)、就中四一三九、四一四〇と四一四二の在り方と響き合っていると見えよう

d 越中秀吟と絶唱三首の絵画性

越中秀吟最初の四一三九には樹下美人図の影響があることが確実と思われ、四一四五、四一五〇には水墨画(山水画)の影響が考えられる(前掲拙稿「大伴家持の越中秀吟」)。一方、絶唱三首については、澤瀉久孝『萬葉集講話』(昭和十七年へ一九四二)一月に、「フランスの画家モネの睡蓮や柳の画」に見る「情緒は家持のそれと一脈相通じるもの」と述べており、犬養廉『万葉・古今・新古今新解』(昭和四十八年へ一九七三)七月には、四二九一を「繊細閑寂な歌境が墨絵のように描かれている」と評している。絶唱三首がかような絵画性をもつのは、家持が直接絵を見て成したことによるのではなく、越中秀吟の絵画性を強く意識したことによると考えられる。

直接絵画性について論じたものではないけれども、中西進氏は四一三九と四二九〇とを対比し、「艶麗と閑寂、極彩と淡彩」と捉えている(『万葉集の比較文学的研究』第十一章「家持ノート」)。昭和三十八年へ一九六三)一月)。妥当な捉え方だと思ふ。家持は四一三九の絵画性を意識し、四二九〇を後世の印象派の絵画の情趣に通うような、淡くやさしくせつない情趣をもつ歌に仕立てたのである。してみると、一方の四二九一は、うす闇の中に白く浮かび上がる李の白を詠んで水墨画的な四一四〇や、四一四五、四一五〇の水

墨画(山水画)的世界を意識しての詠と見られる。ここに家持は、かそけき美の極地ともいふべき歌境を創造したのである。

六 絶唱三首と卷十七冒頭部歌群

以上、絶唱三首の形成に、卷十九冒頭部の越中秀吟が深く作用していることを論述した。が、絶唱三首の形成には、卷十七冒頭部歌群(三八九〇、三九二二)の歌も深く作用していると思われる。

折口信夫は、「短歌本質の成立」(『国文学論究』第十冊、昭和十四年へ一九三九)十一月。全集第十卷所収)及び先掲「評価の反省」において、絶唱歌四二九二と、大宰帥大伴旅人が大納言に任せられて帰京するのに伴って海路をとり帰京する儼従らの歌(一七三八九〇、三八九九)。そのうち特に、三八九二、三八九六)が、人間の悲しみに即した寂しさを歌って似通っていることを指摘している。儼従の歌の三八九六は、

家にてもたゆたふ命波の上に思ひし居れば奥か知らずも

という。この歌について、山本健吉「大伴家持」には、「高度に思想的な歌であり、孤独者の意識の極限の表現なのである」と捉えている。そして、山中智恵子氏は、家持が「この無名の思想者のへたゆたふ命」を思いつづけて、四二九二を詠んだと述べている(『歌と絵にみる日本人の美学』、山本健吉編「目で見ると日本名歌の旅」所収、一九八五年十一月)。本稿も、家持が、父大伴旅人と大伴家にかかわるこの一群の中の実存的不安を強く表出する三八九六番歌を意識したと思う。そして、それと響き合うように、絶唱歌四二九二を詠んだのだと思う。先に論述したように、四二九二は、その下二句に、大宰帥大伴旅人が帰京する途次に詠んだ三四四九・四五〇の

絶対孤独の表現を踏まえ、上三句に、卷十七冒頭部歌群の大伴書持作「大宰の時の梅花に追ひて和ふる新しき歌六首」の中の三九〇六の「天に飛び上がり」の語と用法を踏まえているからである。

卷十七冒頭部(三八九〇〜三九二二)は後に追補された部分と認められる(代匠記・伊藤博「万葉集末四巻の原形態」専修大学人文論集五号、昭和四十五年へ一九七〇)六月、後に「萬葉集の構造と成立」下に所収)。19四二九二が17三八九六と響き合い、四二九二が書持の三九〇六の表現を意識しての詠と考えられることは、卷十七冒頭部歌群が四二九二番歌詠以前にすでに追補されていた可能性が高いことを告げる。四二九二番歌左注の但し書きの部分は、この時卷十九が独立の巻として成立したことと、すでに卷十七・十八が成立していることを告げているのであるが、注意したいのは、この但し書きの部分に見られる「年月所處」の語が、集中他には卷十七冒頭部歌群の三九一五番歌左注(家持の染筆と覚しい)に「右年月所處未得詳審」と見えるのみであるという事実である。このことは偶然とは思われない。また、但し書きの上の、四二九二左注の「悽惻之意」のような「心情語十之意」の形の語も、三九一四番歌左注に存するのである(「思慕之意」)。また、「春日遅々鶴鷓正啼悽惻之意非と歌難と撥耳 仍作此歌式展締緒」の文芸観は、卷十七冒頭部の三九一一〜三の序の「橙橘初咲霍鳥鸞嚶 對此時候詎不暢志 因作三首短歌以散齟結之緒耳」ときわやかに響き合っている。絶唱歌四二九二のみならず、絶唱歌四二九〇〜一についても同様のことが言える。その二首は梅花の宴歌八二四を踏まえての詠であるが、卷十七冒頭部の弟書持の梅花の宴歌に追和する歌と響き合う面がある。さらに絶唱歌のみならず、四二九〇の四首前

に存する正月十一日の四二八六(上掲)を見ると、その上二句「御苑生の竹の林に」は、書持の追和歌三九〇六の「御苑生の百木の梅の」を踏まえての表現と考えられるのである(「御苑生」は集中五例。初句にあるのはこの二例のみ。しかも、この二首のみ、原文表記は「御苑布」。次の四二八七(先掲)は、正月四日の四二八二を意識しての詠であるが(前掲拙稿「萬葉集」末四巻の正月の歌)、卷十七冒頭部の

橘のにはへる香かもほととぎす鳴く夜の雨にうつろひぬらむ

(三九一六)

と響き合う面をもつ。正月十一日の四二八五は、卷十七冒頭部歌群の直後に存する天平十八年正月の歌群の三九二六を踏まえての詠で、十二日の四二八八の「雪は降れれし」「降れれし」は、降れれば、の意)は、その天平十八年正月の三九二四の「雪の降れば」を前提とする表現と見ることによって、その語法の特異性についての疑問が解けるのである。このように、四二八五〜八の歌群に、後の追補の部分と覚しき卷十七冒頭部歌群とその直後の歌群の歌を踏まえる歌が存することは、天平勝宝五年の正月の時点にはすでに卷十七冒頭部歌群(三八九〇〜三九二二)が天平十八年正月の三九二二〜六の群以下の本体と合体していたことを物語るのである。卷十九卷末四二八五〜四二九二は、卷十七の冒頭部歌群及びその次の天平十八年正月の三九二二〜六の群の歌詠を意識しての詠と考えられ、四二九二左注も、卷十七冒頭部歌群の歌序や左注(いずれも家持の自記)を参照して記載したものと考えられる。

かくして、絶唱三首の形成に、卷十九卷頭独詠歌群(越中秀吟)とともに、卷十七冒頭部歌群も深く作用したと見ることが許されよ

う。そして、卷十九卷末独詠歌群の絶唱三首と卷十七卷頭歌群（三八〇～三八九九）が大伴の家にいかわつて響き合っていることは、家持が絶唱三首を詠み成した時点において、卷十九のみならず、卷十七（冒頭部歌群三八〇～三九二一を含む）と卷十九の三巻を大伴の家の集として定位したことを語り告げていると思われる。本稿とは卷十七冒頭部歌群の追補の時期についての見方を異にするけれども、伊藤博氏が卷十七の天平十八年正月肆宴歌（三九二一～二六）から卷十九卷末歌（四二九二）に至る私家集「大伴家持歌集」の存在を想定されたのは、「家持歌集の形成」国学院雑誌七十卷十一号、昭和四十四年十一月。後に、「萬葉集の構造と成立」下所収）、根本的に正しいと思われる。

卷十九の卷末部の家持歌四二八五～四二九二は、卷十七以降の総決算として詠まれたもので、その最後をしめくくのが絶唱三首、就中、四二九二番歌であると言える。そして、卷十七と卷十九の最後に立つその四二九二番歌が、卷二十の形成を導くのである。

七 絶唱歌四二九二から卷二十八へ

本能的孤独と社会的孤独を自覚的に見つめる時、それに伴って自分を超越して他者や回りの世界とのかかわりや精神的なつながりが改めて自分自身に問われてくる。家持は四二九二番歌において「心悲しも一人し思へば」と詠み、本能的本源的孤独と社会的孤独とを深く見つめた。しかし、家持は「心悲しも」と嘆いてそのまま沈潜していったわけではない。家持は再び意識を外へ、他者へ、人と人との相対的關係へと向けるのである。このように考えることによつて、「心悲しも一人し思へば」と述べて閉じられた卷十九につづいて、

社交の宴歌を中心として人と人との交流の巻といつても過言ではない巻二十が形成された秘密も解けるのである。卷二十の形成の契機は絶唱歌四二九二の孤独の自覚にある。その孤独の自覚のもとに新しい交流の巻が幕を明けるのである。卷二十は藤原氏優位の虚脱的状况のなかで、家持が大伴氏の再生を願う巻でもあると思う。絶唱歌四二九二から卷二十八へという移行は、孤（個）から他者との対話へ、孤（個）から交流と連帯へという流れをもつと言えよう。卷二十には、大伴氏の中での人と人との交流、大伴氏の者と他者との交流の歌があり、勇武をもつて朝廷に仕えてきた大伴氏の長としての家持の自覚と責任は、卷二十の大部を占める防人歌群を結実させ、「族を諭す歌」（20四四六五～七）を一族の者に力強く訴えかける。防人歌群の中に織り込まれた家持歌の中には、

海原に霞たなびき鶴が音の悲しき宵は国辺し思ほゆ（四三九九）
家思ふと寐を寝ず居れば鶴が鳴く葦辺も見えず春の霞に

（四四〇〇）

という絶唱三首の歌境に通う歌があるが、この歌が「防人が情と為り思ひを陳べて作る歌」であることは、他者との相対的融和的關係を意図する卷二十の性格を端的に物語っていると思われる。

卷二十の最後、萬葉集の最後に置かれた四五二六番歌は天平宝字三年（七五九）の正月一日の日付をもつ。萬葉集はこの歌をもつて閉じられ、そして未来へと歩み出すのである。この在り方は、絶唱歌四二九二で卷十九が閉じられ、その四二九二を起点として、卷二十が幕を明けるといふ在り方と似通う。絶唱歌四二九二は、卷二十の形成と統一を導くのである。目に見えない後の世の人々の幸せをも予祝する四五二六番歌を意図的に配し、萬葉集を閉じたのも、孤

独の深淵を知った家持の融和的精神の在り方を象徴的に物語っている。すぐれたこの詩人は、孤独の深淵から目に見えない人々をも念頭におく自他融合の境地にまで到達するのである。

(一九九八(平成十)年十一月十八日)

(注)

- (1) 四二九〇、四二九二の三首に対して「絶唱」の語を用いたのは、管見に入る限りでは、横井博「詩歌における印象主義」(「家持の感受性」、昭和四十一年(一九六六)四月)が最初である。それには、19四一三九、四一四〇とともに四二九〇、二の歌詠を挙げて、「右の歌は卷十九の巻頭に二首、巻尾に三首すえられた家持の詠である。この一連が家持作歌中の逸品であり、絶唱であることはいまさらいうまでもない。」と述べている(傍線は稿者)。そして、「絶唱三首」の語は、伊藤博氏が「春愁」(専修人文論集創刊号、昭和四十三年(一九六八)一月。後に「萬葉集の歌人と作品」下に改稿所収)の論の中で、卷十九巻頭の四一三九、四一五〇番歌を「越中秀吟」と呼んだのに対応させて用いたのが最初と思われる。「越中秀吟」も「絶唱三首」の語も家持作品を捉える一つの文学用語として今や定着した感がある。が、「絶唱三首」の捉え方には疑問も提出されている(中西進氏「絶唱三首」の誤り)成城万葉昭和五十四年(一九七九)十一月。後に「万葉の時代と風土」に所収)。しかし、卷末三首の独詠歌群を、巻頭の独詠歌群の「越中秀吟」に対して「絶唱三首」と捉えることは妥当と考えられる(後述)。よって、本稿では「絶唱三首」の語を用いることにする。
- (2) 「全釈」以下、大方の注釈書。
- (3) 「萬葉問聞抄」、「古義」、谷馨「歴代名歌評釋 記紀・萬葉篇」、峯岸義秋「萬葉佳調」、「全註釋」、佐々木「評釋」、次田真幸「萬葉集講説」、澤瀉「注釋」、古典集成、伊藤博校注角川文庫「萬葉集」など。
- (4) 代匠記、井上「新考」、折口「口訳」、全註釋、窪田「評釋」、古典文学大系本、古典文学全集本、新編古典文学全集本など。

(5) 澤瀉久孝「萬葉古径」・同「萬葉集講話」・同「注釋」、私注、次田真幸「萬葉集評説」・同「講説」、古典全書本、古典集成本など。

(6) 先掲岡崎義恵「藝術論の探求」、先掲横井博「家持の藝境」、松田聡「家持春愁歌の成立―「竹」の語に関する漢籍受容の方法をめぐって―」(古代研究、平成四年一月)など。

(7) 窪田「評釈」に四二九一番歌は「家持の人生に對する気分といふやうな、彼の魂の直接につながるものを聯想させるのである」と述べている。

(8) 高木市之助・田辺幸雄編の日本古典鑑賞講座「萬葉集」(昭和三十三年(一九五八)三月)に「今の自分の心はなんとはなはだしく閉ざされ、かつ憂いに沈んでいることであろう。この清らかなかそけき音を聞いている時だけが、ようやく自分を取戻している時なのだ。小さい天地である。この小さい天地の中に家持は自分を沈潜せしめている」と述べている。

(9) 四二九一に對しての「幽玄」の語は、はやく森本治吉「萬葉精粹の鑑賞」下巻(昭和十八年(一九四三)一月)に用いられている。それは、次のようにいう。
何か幽玄ともいふべき歌風である。ものはかなく、やさしく、やはらかに、それを読む人の胸に嫋嫋たる悲しみが水の如くしみ込んで行く作風である。果無く、弱く、さうしてその中に何かこの世ならぬ或る深みをたたへた作風である。

(10) 第三句の「春日」について、つとに、折口信夫の「口訳萬葉集」(全集第五卷所収)・「萬葉集抄」(全集第十四卷所収)に「春の光線」とあり、「新春随感」(全集第二十八卷所収)にも「春の日の光線」「春の光」と解している。

(11) よって、「鶴鷄」は本来は「高麗うぐひす」をさすと思われるが、上述のように四二九二左注では、「ひばり」の意に転用したものと考えられるのである。

(12) この私見は、岡山大学大学院文学研究科に提出した一九八二(昭和五十七)年度修士論文「この夕かげにうぐひす鳴くも」に述べた。