

大伴家持の春愁歌

松 田 聡

一 はじめに

廿三日依^レ興作歌二首

春の野に霞たなびきうら悲しこの夕影にうぐひす鳴くも

(19・四一九〇)

我がやどのいささ群竹吹く風の音のかそけきこの夕かも

(四一九一)

廿五日作歌一首

うらうらに照れる春日にひばり上がり心悲しも独りし思へば

(四一九二)

春日遅々、鶺鴒正啼。悽惻之意、非歌難^レ擬耳。仍

作^レ此歌、式展^レ締緒。但此卷中、不^レ稱^レ作者名字、

徒録^レ年月所処縁起者、皆大伴宿柵家持裁作歌詞也。

卷十九卷末部に据えられた右の三首は、言うまでもなく家持作歌の一つの到達点を示すものとして高く評価されてきたものであるが、その抒情の質については未だに共通の理解が得られている

とは言い難い。特に四一九二については、下二句に孤愁を読みとる方向に落ち着きつつあるけれども、その孤愁の内実となると漠として捉えがたく、表現そのものが何か特定のものと結びつけられることを拒んでいるようにさえある。これは、「うら悲し」「心悲しも」の対象が明瞭に示されていないという事情によるどころが大きい、その言外に表現された部分を問題にせざるをえないところに当該歌群の難しさがあると言えよう。

例えば山本健吉氏は、「霞がたなびいている春の野の景色の中に、彼の悲しさがみなぎり拡がっている」と言い、その感情は「原因不明」なのだと言う。私はその理解が全く間違っていると考えていないが、しかし、当時の読み手（と想定される奈良朝官人層）が、「原因不明」の悲しみを、何らの前提もなく文学表現として享受できたのであろうか。もちろん、漠たる悲愁を自然の風物に寄せて歌うという発想は同時代には例のないものではないが、当該歌の場合、「春の野に霞たなびき」とか「うらうらに照れる春日にひばり上がり」という春景を歌うものであり、これら

を悲愁に結びつける発想が万葉において特異なものであることは否定できない。作者と享受者の間に何らかの共通理解があることを前提とする古代和歌のあり方からすれば、たとえ新しい領域を切り開いた歌であっても、前後の和歌史から全く隔絶しているということはないはずである。春愁歌の場合も、表現された悲愁が漠然としたものであるとはいえず、その基底には奈良朝の官人が共有できる何らかの発想が潜んでいるのではないだろうか。

もちろん従来もこの点の解明に力が注がれてきており、中国文学の影響など、個別的な事項はかなりの程度明らかになっていると言えるだろう。本稿はそれら先学の達成を踏まえつつ、当歌群の基底にある発想を明らかにし、その表現の特質を考察する。

二 左注の問題

まず、この三首を一連のものと考えerことは誤りだとする中西進氏の説について考えておきたい。氏によれば、四二九二の「うらうらに照れる春日にひばり上がり心悲しも」は、四二九〇の「春の野に霞たなびきうら悲し」をほぼ繰り返したものであり、繰り返すという点において両者は連続的ではないというのである。氏はまた、四二九二を「昨日の感懐をもう一度、今度は漢籍を翻案する形でくり返した」ものと捉え、「独りし思へば」という新たな要素が付加されているのは、「何物かに向かつて、孤独の悲しさを歌いたかった」からだという。そこには「質の違い」があるというのである。

中西氏の指摘は、それまで無批判に三首一連のものとされてき

た通説に対し一石を投ずるものであった。特に、二十五日作歌が「二十三日の感懐をもう一度歌い直したものである」という指摘は極めて重要である。しかし、中西氏の指摘は、二十三日作歌と二十五日作歌とが内容的に連続しない、つまり時間的な展開を追った連作とはいえないということを示したものであつて、三首一連という捉え方を全て否定するものではない。

では、この三首はいかなる関係にあるのだろうか。この問題を考えるため、ここではまず、家持の自記と考えられる四二九二左注を検討してみよう。この左注が前三首にかかるとも、それとも直前の四二九二だけにかかるとも、とりもなおさず、家持自身がこの歌群をどう捉えていたかという問題と直結しているからである。

とはいえず、左注には厄介な問題がある。多くの先学が手を焼いてきた「鶺鴒」の解釈である。代匠記以来指摘されてきたように、この左注は詩経の「春日遲遲、卉木萋萋、倉庚喈喈、采芣芣」(小雅)又は「春日載陽、有鳴倉庚」……春日遲遲、采芣芣(幽風)を典拠とするものであるが、これら詩経の原典にあつて「倉庚(=鶺鴒)」とは疑いもなく鶺鴒(高麗鶺鴒)を指している。もし家持が左注の鶺鴒を鶺鴒の義に用いたのであれば、これは四二九二の「ひばり」と合わないことになり、このことが古来問題とされてきたのである。これに対して代匠記(初稿本)が、和名抄の「雲雀」の項に「鶺鴒」とあることを以て四二九二左注の鶺鴒も雲雀を指すとしたが、以後の殆どの注釈書がこの説を踏襲したのは、左注を四二九二のみにかかると考え、両者の対応を一

対一のものを見たからであろう。

しかし、この左注における鶴鷓は、やはりウグヒスの義ではないか。⁽³⁾芸文類聚「倉庚」の項(鶯・鶯の項はない)に「鶯の賦」が引かれていることからしても、漢籍における倉庚(鶴鷓)が鶯であり、奈良朝の官人が詩経の「倉庚」をウグヒスと解していたことは間違いない。その彼等が詩経の詩句を前提に当該歌の左注を讀むとすれば、鶴鷓はウグヒスと解するはかなかつたはずである。事は奈良朝文人における詩経の理解の問題であり、和名抄との整合性は必ずしも問題ではない。

鶴鷓＝ウグヒスであるならば、当時の読み手が左注の「鶴鷓」と四二九〇の「うぐひす」とを無関係のものとして見ていたとは考えにくい。左注はやはり前三首にかかると見るのが妥当ではないか。諸注は概ね左注が四二九二のみにかかると見ているらしく、範圍について特に言及しているものは少ないが、「全集」や青木生子氏「全注」などが、鶴鷓をウグヒスと取り、左注を四二九〇―二の三首にかかると見ているのは注目に値しよう。

これに対して鈴木武晴氏は、左注において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と指摘し、左注は四二九二のみにかかるとする。⁽⁴⁾「此歌」の用例については確かに鈴木氏の指摘する通りである。「此歌」が複数の歌を指す例(A)ならば末四巻に限っても三九八三―四を初めとして散見するし、左注が題詞を飛び越えて複数の歌にかかるとする例(B)も、四〇二―九に見られるが、AかつBを満たす例は他にないのである。もっとも、特殊な語彙とは言い難い「此歌」という語が、そのような

語法上の制約を持つかどうか、判断の難しいところではあるが、鈴木氏の主張を覆すほどの論拠もまたなさそうである。しかし、左注までを四二九二のみにかかるとするのは早計ではないか。

結論を言えば、左注は前三首を承けたものであるが、「此歌」は四二九二だけを指しているのである。虚心に左注の文脈を辿れば、

①「春日遅々、鶴鷓正に啼く」という状況の中で「悽惻の意」に襲われた。

②その「悽惻の意」は歌でなくては払うことが難しい。だから「此の歌(四二九二)を作」った。

ということであろう。この文脈によれば、①は四二九二を作る以前に既にあった状況であり、かつ、四二九二を詠む原因となったものなのであつて、①の部分が四二九二と同一内容である必要はない。ということは、鶴鷓が四二九二のヒバリと厳密に対応していかなくても矛盾はないことになる。従来論では、「春日遅々、鶴鷓正啼」の全てが四二九二に対応するものと見る傾向があつたが、そこに根本的な誤解があつたのではないか。鶴鷓は直接には四二九〇のウグヒスを指しているのだから、左注の①にあたる部分は、二十三日以来家持の心にあつた風景と言うことができるだろう。多少図式的に言えば、四二九〇の「うぐひす鳴くも」を翻案したものが「鶴鷓正啼」であり、それを毛詩の語彙によつて整えたものが、「春日遅々、鶴鷓正啼」なのである。その「春日遅々」の部分から導き出されたものが、「うらうらに照れる春日」という、他に例を見ない表現だったのでないだろうか。⁽⁵⁾

三 春愁と鶯——四二九〇の問題

前節の考察によれば、左注は前三首を承けたものと認められるが、そうだとすれば、「うら悲し」(四二九〇)や「心悲しも」(四二九二)と左注の「悽惻之意」「締緒」とは意味的に対応していることになる。「悲し」に讚歌性を読みとる論もあるが、こゝはやはり傷心の意味の「悲し」と取るほかはあるまい。そこで本節では春景が、どういう意味で「悲し」という情に結びつくのかを、第一首を中心に考察してみたい。

既にこの問題については、漢籍との比較において様々に論じられてゐる。左注の表現が詩経等の漢籍を典拠とすることについては代匠記以来多くの指摘があるが、近年になって、漢籍の中に春の愁いを表現するものを指摘し、そこから当該歌群の景情の問題を考えようとする論がいくつか提出されている。例えば、芳賀紀雄氏は「春の艶情ないし閨情を詠ずる詩・楽府の表現」が漢籍に認められることを重視し、春の愁いを歌う万葉歌が、そうした漢籍の表現を踏まえているとする。また辰巳正明氏も、「春の日に女が悲しむというのは、中国の伝統的な考えである」とし、屈原「招魂」(楚辭)に「目極千里兮傷春心」とあることなどを引いて、春の愁いを歌う中国詩の伝統を指摘する。春愁という表現の伝統が漢籍に由来するものだとする両氏の指摘は、恐らくその通りであろう。

一方、池田三枝子氏は、「文心雕龍」に「春日遲遲」の句があることを重視し、家持が六朝詩学を踏まえて四二九二を詠んだと

する。その上で、六朝詩に「明るい春景に接して孤愁が表出されている」ものがあることを指摘し、こうした六朝詩のあり方が家持四二九二の表現に必然性を与えていると論じる。更に、家持が「良辰・美景・賞心・樂事」という四条件の完備を理想とする謝靈運の文学観に影響を受けた可能性を指摘し、春愁歌に「文学的交友の觀念」を読みとろうとするのである。この池田氏の論は極めて重要な指摘を含んでいる。氏は、単に春愁の典拠を漢籍に見出しただけではない。春愁歌を、春の美景を前に友の不在を嘆く歌として捉え、それによつて景と情の關係を説いたのである。

しかし、従来指摘されてきたのは、春愁という大きな枠組みにおける漢籍との類似であり、当該歌の表現が十分に解明されているとは言い難い。これらの歌の表現が万葉史の中にどう位置づけられるのかということは、再度問うてみるべき問題ではなからうか。

そこで私は、まず第一首(四二九〇)の「うぐひす」に着目したい。霞の中で鶯が鳴くことを、何故「うら悲し」と歌うのか。

万葉の「鶯」については、既に多くの先学により、詩経「伐木」篇との關係が指摘されている。すなわち、詩経に「伐木丁丁、鳥鳴嚶嚶、出自幽谷、遷于喬木、嚶其鳴矣、求其友声、相彼鳥矣、猶求友声……」とあり、当該部分を引用する文選李善注に「毛詩曰鶯其鳴矣」とあることから、鶯は友を求めて鳴く鳥として理解されていたというものである。例えば渡瀬昌忠氏は、「少なくとも、李善注によつて文選を読んだ上代日本人は、毛詩の伐木の「嚶嚶」を、「鶯」が「友」と鳴きかわし、ま

た「友」を求めて鳴く声として受容したことは疑いない」とし、「四八首にのほる万葉集の鶯を詠ずる歌には、すべて友を求める鶯が下敷きになつてゐるものと見て大過はない」という。⁽¹¹⁾この詩経伐木の詩句は芸文類聚「交友」の項にも引かれており、万葉時代の歌人が、鶯を交友の親念と結びつけていた蓋然性は高いと言えるだろう。

ここで想起されるのは、越中における池主との贈答歌群である。まず家持は次のように述べる。

方今、春朝春花、流_レ靨_レ於_レ春苑、春暮春鶯、囀_レ声_レ於_レ春林。
対_レ此節候_レ、琴罽可_レ詠矣。

雖_レ有_レ乘_レ興之感、不_レ耐_レ策_レ杖之勞。独臥_レ帷幄之裏、聊作_レ寸分歌。^(18・三九六五題詞)

この題詞において、花は単に「春花」とあるのに、鳥の方は鶯に限定されている。また、この鶯の鳴く季節に、本来なら宴を開くべきであるが、それもできず、「独り」歌を作るという状況が記されている。既に吉田信宏氏が述べるように、この贈答歌において、家持が詩経伐木篇を意識し、「鶯」を交友の象徴として用いたことは認めてよいであろう。一方、これに対し池主は

紅桃灼々、戲蝶廻_レ花儂、翠柳依々、嬌鶯隱_レ葉歌。可_レ樂哉。

(中略) 豈慮乎、蘭蕙隔_レ萊、琴罽無_レ用、空過_レ令節、物色輕_レ入乎。^(18・三九六七題詞)

と答える。同じく鶯の鳴く季節を「楽しむべき」と捉え、この季節に宴を共有できないことを「空し」と表現しているのである。これは家持の表現を丁寧に乗けたものであるが、このように

スムーズな応答が可能であったのも、既に鶯をめぐる共通のイメージが表現の前提として両者の間に存したからではないだろうか。

歌の方でも家持の「うぐひすの鳴き散らすらむ春の花いつしか君と手折りかざさむ」(18・三九六六)に対し、池主は「うぐひすの来鳴く山吹うたがたも君が手触れず花散らめやも」(18・三九六八)と応じ、家持は更に「……隠り居て 思ひ嘆かひ 慰むる心はなしに 春花の 咲ける盛りに 思ふどち 手折りかざさず 春の野の 茂み飛び潜く、うぐひすの 声だに聞かず……」(18・三九六九)と贈っている。少なくとも贈答の最初の時点において、他の景物を差し置いて特に「うぐひす」が問題になつてゐることは注意してよい。「うぐひす」を共に賞美すべき美景として意識し、それが叶わぬ現実の状況を「……時の盛りを いたづらに 過ぐしやりつれ」(三九六九)などと惜しむのである。

こうした発想は家持以前に既に一般化していたらしく、例えば、神亀四年正月の次の歌にも指摘することができる。

ま葛延ふ 春日の山は うち靡く 春さりゆくと 山の上
霞たなびく 高円に うぐひす鳴きぬ もののふの 八十伴
の男は 雁が音の 来継ぐこの頃 かく継ぎて 常にありせば
友並めて 遊ばむものを 馬並めて 行かまし里を(中略)
大君の 命畏み ももしきの 大宮人の 玉梓の 道にも出でず 恋ふるこの頃^(6・九四八)

この歌は左注によれば、諸王・諸臣が外出を禁ぜられた時の作であるが、ここでは、「霞」がたなびき、「鶯」が鳴いているの

に、それを「友」と賞美できない鬱屈（左注には「悒憤」とある）を歌っているのである。これは、霞や鶯を友と賞美すべきものとする発想が、官人層では既にある程度共通の理解となっていたことを示している。

しかし、春の美景は何も鶯や霞だけではない。梅や柳、椿、桜など、友と共有すべき美景は万葉の中にも多く指摘することができる。にもかかわらず、家持が病床で池主と贈答を開始する際にあえて鶯を選択したのは、いかなる理由によるものだろうか。

私は、家持におけるこうした表現の淵源として、漢籍だけでなく、いわゆる梅花の宴の歌（5・八二五、八四六）を重視したい。梅花の宴が大伴家にとつてシンボリックな意味を持ち、家持がこの時の歌々に対して憧憬の念を持っていたらしいことは、追和歌（19・四一七四）の存在によつて明らかであるが、家持が池主との贈答や春愁歌において鶯を歌うのは、家持が梅花歌を意識していたからではないだろうか。表現の類似がそれを証している。

A 曙の嶺に雲移り、松は羅を掛けて蓋を傾け、夕の岫に霧結
び、鳥は殻に封ぢられて林に迷ふ。（略）ここに、天を蓋にし地を坐にし、膝を促け觸を飛ばす。

（梅花歌序：八一五題詞）

B 春朝の春花、霞ひを春苑に流し、春暮の春鶯、声を春林に囀る。この節候に対し、琴罽翫ぶべし。

（池主宛書簡：三九六五題詞）

C 春の野に霞たなびさうら悲しこの夕影にうぐひす鳴くも

（春愁歌：四一九〇）

こうして見るとAとBの構造上の類似は明らかである。どちらも朝夕の美景を対句的に述べ、それを前提に酒を酌み交わすべきことを述べている。Bが漢籍の表現に倣っていることは諸家の指摘するところであるが、文章の結構はむしろ梅花歌序に依るところが大きいのではないか。歌に漢文の序を付すということは旅人・憶良を先蹤とするものであり、かつ梅花歌が辺境における交友を体現したものであつてみれば、家持が範を梅花歌序に求めたとしても不思議はない。

特に、梅花歌序（A）の傍線部は、夕暮れの山に霧がかかり、鳥はその霧に封じ込められて林の中に迷っている、というのであるが、この表現はB・Cの傍線部と酷似している。特にCの表現は、AとBに見られる要素——「夕」「霧」（こは霞の意）「春」「鶯」「囀」——を合わせたような趣があり、A↓B↓Cという展開を認めてよさそうである。

もつとも、梅花歌序においては単に「鳥」とあるだけであるが、梅花歌三十二首に歌われる鳥としては「鶯」が七例見えるだけであるから（但し具体的な鳥名を示さない「百鳥」が他に一例ある）、序が歌に先行して作られたかどうかは今では措くとしても、少なくとも享受の段階では、序の「鳥」は「鶯」として認識されていたに違いない。友への思いをかきたてる景物としての鶯は漢籍に由来するものではあるが、家持には梅花歌を通して既に馴染み深いものだったのではないか。こうした鶯は、まず越中における池主との贈答で典型的に歌われ、その後、四一九〇へと応用されるに至つたのであろう。ここには、梅花の宴から池主との贈答

を経て春愁歌へと至る、一つの道筋を読みとることができるのである。

このように、家持が池主との贈答や春愁歌において特に鶯を選んで歌うのは、梅花歌の序や歌を意識しているからだと考えられる。この場合、何故「梅」ではなく「鶯」を歌うのかという反論が一応予想されるが、Bは二月二十九日（太陽暦で四月十三日）、Cは二月二十三日（同じく四月一日）の作であり、梅の季節ではないということが一つの要因として考えられる。特にBは池主宛の書簡であるから、梅を話題にするのはいかにも場違いであつたであろう。そもそも、B・Cの歌はいずれも鶯が友を求めて鳴くという漢籍の教養を前提としているのであるから、鶯を歌うことにこそ家持の真意があつたと見るべきではないか。春愁歌の左注がわざわざウグヒスに言及することも考え合わせるべきである。

かくして、四二九〇に描かれる春の景を友と賞美すべき美景とする考えには一定の根拠を見出すことができる。つまり、一首の心は、霞がたなびき鶯が鳴く、春の美景を眼前にしなが、共に賞美する友もなく、独り悲しみに沈んでいるということなのである。

但し、こうした交友への志向は作品の底に沈んでしまつており、家持は友を求める心を直截に語ることはしていない。「うら悲し」の前提となる交友への志向は、「鶯」という景物の持つ文学的イメージに依存しつつ、余情として表現しているに過ぎないのである。

越中において友の不在を嘆いた時には、互いに任地が異なると

か、相手が旅に出てしまふといった物理的な要因があり、かつ、不在を悲しむ相手が実際に存在していたのであるが、春愁歌の場合はいずれも独詠歌であり、悲しみを吐露すべき相手が実際にいて詠んでいるわけではない。つまり、独詠であるということが、このような表現を導いたのである。その観点よりすれば、友を希求する心が表現の基層にあることは認められるが、友の不在を嘆く歌だと限定的に捉えることは恐らく誤りである。言つてみれば、友の不在ということはこの歌の文脈を支える一つの条件であつて、この歌は友の不在を悲しむ心を第一に表現しようとしたものではないのである。このことは極めて重要な問題を含んでいる。「うら悲し」の表す世界は、交友への志向を基盤としなが、既にそれを越えて、より普遍的な寂寥感へ昇華しつつあると見るべきではないか。

四 美景としての竹——四二九一の問題

では、続く第二首四二九一はどのような歌として理解すればよいのであろうか。

竹に吹く風の音を詠むこの歌は、繊細な葉擦れの音にじつと聴き入る作者の、その静かな心の内を余情として感じさせ、第一首に歌われた悲しさを承けている。それはもはや、個別の感情を越えているようにも見えるが、ここで着目したいのは、「竹」という歌語の特殊性である。夙に斎藤茂吉「万葉秀歌」が指摘するよう、「竹」を賞美の対象として詠んだものは当該歌を含めて集中三首しかないからである。しかも当該歌の前の二首は、

a 梅の花散らまく惜しみ我が苑の竹の林にうぐひす鳴くも

(5・八二四)

b 御苑生の竹の林にうぐひすはしば鳴きにしを雪は降りつつ

(19・四二八六)

であるが、aは梅花の宴の歌、bは家持自身の歌なのである。

「竹」という歌語の特殊性や傍線部分の類似から見て、家持がaを踏まえてbを作ったことは疑いようがない。更に、b歌に

「竹」と「うぐひす」が詠まれていることも看過できない。尾崎暢映氏が指摘することく、二月二十三日の春愁歌(四二九〇一)

は、その前月に詠んだb歌の素材を二首に再構成したものと考えるべきであろう。とすれば、ここにもやはり、梅花の宴の歌

(a)からb歌を経て、二月二十三日作歌(春愁歌)へと至る道筋が認められることになる。

梅花の宴からの流れは後にまた考えるとして、ここでまず「竹」そのものの文学的イメージを考えておきたい。「竹」は歌語としては一般的ではないが、詩語としては特殊なものではない。

まず漢籍からの用例を掲げよう。イが玉台新詠、ロが文選、ハ、ホが芸文類聚(巻八十九・竹)である。

イ、竹葉響_二南窗_一 月光照_二東壁_一 (巻十・秋閨怨)

ロ、浮陽映_二翠林_一 廻_二鸞扇_一 緑竹 (張景陽・雜詩十首の第二)

ハ、挺_二此貞堅性_一 来_二樹朝夕池_一 ……合_二風自颯颯_一 負_二雪亦

猗猗

(齊虞羲見江辺竹詩)

ホ、夜奈風析析 曉葉露凄凄 籜紫春鶯思 筠綠寒蛩啼

(梁沈約詠簾前竹)

(梁江洪和新浦侯蕭前竹詩)

これらによれば、風(廻颯)に吹かれる竹や、その葉擦れの音を歌うことは、漢籍にその由来を問うことができそうである。一方、懷風藻で「竹」を属目の景物として詠んでいるのは、次の五例である。

へ、以_二此芳春節_一 忽值_二竹林風_一 求_二友鶯媽_一 樹_二含_二香花笑_一 叢 (詠花鶯) 八)

ト、不_二期逐_二恩詔_一 從_二駕上林春_一 松巖鳴泉落 竹浦笑花新 (從駕恩詔) 一八)

チ、新年寒氣尽 上月淑光輕 送_二雪梅花笑_一 含_二霞竹葉清 (宴長王宅) 五〇)

リ、竹葉裊庭滿 桃花曲浦輕 雲浮天裏麗 樹茂苑中榮 (上巳禊飲恩詔) 六一)

ヌ、松竹含_二春彩_一 容暉寂_二旧墟_一 清夜琴樽罷 傾門車馬疎 (遇神納言禮) 九五)

これらには「竹」と共に、風・雪・鶯などが詠まれているが、こうした景物の組み合わせは既に漢籍の用例(前掲)にも見られたものであり、中国文学の影響と見てよいであろう。特にへの例では「竹林の風」が友を求めて鳴く「鶯」と共に詠まれており、家持歌の発想が孤立したものでないことが知られる。

しかしここで看過できないのは、これら懷風藻詩と宴との関わりである。ト・チ・リは詩題から宴席での作であると判断されるが、へ・ヌの二例も宴との関わりを指摘できる。まずへであるが、この釈智藏の詩について井実充史氏は、「花鶯の描写は二句

にとどまり、主意は野外の遊びの楽しみを述べることにある。

「竹林の風」は文字通りの意味の裏に竹林の七賢の風を慕う意も込められている。野遊の集いを竹林の七賢たちの遊びに見立てているのである。友を求めて木に笑う鶯は、賢人高士たちと遊んだ作者の喜びの心象風景であろう。酒の存在を表す言葉はないが、風流の野宴での作と見てよいのではないかと述べ、これを私的な宴における作と認定している。¹⁶従うべき見解である。また、又は大神高市麻呂の旧居を訪れての作であつて直接宴席の詩ではないが、松や竹が春の美景として取り上げられ、それが、主人もななく宴も行われない寂しい情景と対比されているのであるから、やはり宴と無縁ではない。つまり、これら懐風藻詩において、「竹」は宴を彩るべき美景として選択されたものだったのである。

ところで、懐風藻には「因_レ茲竹林友_一」(九)、「何必竹林之間_一」(六五序)、「數不_レ過_レ於竹林_一」(八八序)、「放曠遊_レ於竹_一」(九六)のように、竹林の七賢を指すと見られる詩句が散見する。懐風藻に見える「竹」の語は十例であるが、前掲の属目詠を除いた五例のうち、四例までが竹林の七賢を指しているのである。このことからすると、竹が好んで貴族庭園に植えられ、宴と結びついていったことには、竹林の七賢を一つの理想とする奈良朝文人の志向が働いていたのではないか。

こうした文人の志向を、和歌の世界に応用しようとしたのが旅人であることは極めて示唆的である。旅人の讚酒歌に「古の七の賢しき人たち」(3・三四〇)とあることは周知の事実であるが、

より大切なことは、中西進氏が明らかにしたように、旅人が六朝文人を理想とし、その「交友」の世界を、詩ではなく歌の世界に結実させようとしていたということである。¹⁷その成果の一つが梅花歌三十二首であることは言を待たないが、その中に前掲の竹の歌(a歌)が含まれるというのは偶然ではあるまい。そこに「竹」が植えられていたのは漢風の文人趣味に基づくものであり、「交友」を演出する道具立てであつたと見るべきである。

このことは家持もよく承知していたことではなかったか。既に述べたごとく、前掲a歌は梅花の宴の歌であり、家持はそれを踏まえてb歌を詠んだと考えられるのであるが、このb歌が宴を意識した歌であるらしいことは注意すべきである。b歌は「述拙懐歌」という題詞に一括される三首の内の一首であるが、旧稿で論じたように、この「述拙懐歌」は三首一連で宮廷公宴を幻想するものなのである。言わば家持は、宴を連想させる庭園の景物として、梅花の歌から「竹」「うぐひす」を選び取ってきたわけであるが、そこに働いたのは父旅人と同様、漢風の文人意識であつたと考えられよう。

とすれば、b歌に詠まれたこの二語を二首に分ち、二十三日の春愁歌を一組の作として構想したとき、そこに交友の理念が含意として存したことは十分にあり得ることではないだろうか。¹⁸右に見たように、上代人にとって「竹」は宴や交友と関わりの深い詩語であつたと考えられるのであるが、四二九一の場合、その竹の葉擦れを独り聞いているのであるから、そこに「友の不在」という孤独感が余情として立ち現れてくるのだと、一応は考えられ

よう。

ところで、懐風藻(又)の例に見られるような、それを賞美すべき人の不在を嘆く発想は、万葉においても、例えば、「み冬繼ぎ春は来れど梅の花君にしあらねば招く人もなし」(17・三九〇一)などに指摘できる。この歌は梅花の宴の追和歌であり、作者については家持、書持の両説があるが、いずれにしても、家持に深く関わる歌であることに違いない。このような、宴に関わるある種の喪失感、帰京後の家持に底流するものではあるまいか。この「賞美する者の不在」が「友の不在」と結びつくことは容易なことであった。

我が背子が国へましなばほととぎす鳴かむ五月は寂しけむかも
(17・三九六)

桜花今ぞ盛りと人は言へど我は寂しも君としあらねば

(18・四〇七四)

君が行きもし久にあらば梅柳誰とともにか我がかつらかむ

(19・四三三八)

秋風の末吹き靡く萩の花とにかざさず相か別れむ

(20・四五二五)

これらはいずれも、家持とその歌友の離別に関わって詠まれたものである。このような「友の不在」という発想の延長線上に春愁歌があるのではなからうか。

しかし、ここで重要なことは、四二九一もまた、右に掲げた越中での歌詠と異なり、友への思いを直截には語らないということである。四二九一における交友への志向は、「竹」という特殊な

歌語が誘発する余情として表現されてはいるが、歌中には「悲し」などの感情語さえないのであるから、特定の何かを悲しむ歌として構想されているとは言い難い。ここにはより純化され、抽象化された悲愁があり、そこに深く沈潜しようとする姿勢が窺われる。つまり、友の不在は、四二九一が成立するために必要な条件ではあっても、それがこの歌の表現する全てではないということである。その辺の事情は四二九〇と同じであるが、四二九一の場合も独詠であるということが深く関わっている。

五 孤愁の自覚——四二九二の問題

春愁歌第三首(四二九二)は二日後の二十五日に詠まれている。橋本達雄氏はこの日が清明の節日にあたることを指摘した上で、四二九二の制作について「この日がほかならぬ清明の日であったことが動機となっている」と述べているが、その通りであろう。

この歌に詠まれた「ひばり」は歌語としては極めて特殊で、漢籍にも用例を見出しがたいが、万葉集には他に二例、

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・安倍沙美麻呂)

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・家持)

とあるのが目を引く。これらは巻二十に見える家持と沙美麻呂の贈答で、題詞に「三月三日に、防人を検校する勅使と兵部の使人等と共に集ひ、飲宴して作る歌」とあることから宴席歌と知られ

よう。ここでは「ひばり」が「霞」と並ぶ春の景として歌われており、少なくとも家持とその周辺において、「ひばり」が暮の景物として共有されていたことが窺われる。四二九二に「うらうらに照れる春日にひばり上がり」とあるのも、賞美すべき美景として表現されたものなのであろう。左注が三首一組の理解を前提としていることは前述したが、とすれば、基本的には四二九二の表現も二十三日作歌と同じ発想に支えられていると考えられる。この歌における「独り」は「友と離れて独り」ということであり、その意味では、家持が繰り返し題詞に用いた「独」と同じ意識で用いられたものだったのである。⁽²¹⁾

しかし、ここで注意すべきは「独りし思へば」という結句である。池田氏が指摘するように、「独りし見れば」でない以上、上句に表現された美景を独りで「見」ていることを悲しんでいるわけではない。「独りし見れば」であるならば、独りで美景を見ることを嘆き、友と共に見ることを求めているのだと解することもできようが、「独りし思へば」ではそのように理解することもできそうにない。下句は「独り」を悲しむ表現ではあっても、友を希求する表現と見るのは難しいのである。友と共有すべき美景を描きながらそれを共有することを求めないとすれば、それは諦念以外の何物でもあるまい。その意味で、「思ふどち」の希求を断念したときに生まれる表現が「独り思ふ」なのではないか」という池田氏の指摘⁽²²⁾は正鵠を射るものであろう。

既に見てきたように、二十三日作歌も、交友への志向を底流させながら、それを中心的な主題とするものではなかった。だが、

二十五日作歌は友を求める心から一層遠いと言わねばならぬだろう。共に美景を賞美することができなくても、心を同じくする友がいるならば、その友に思いを伝えることはできる。しかし、「思ふ」ことすら共有できないのだとすれば、悲しみを独白するよりほかにはないではないか。「心悲し」の原因を「独り思ふ」ところに求めるのは、「思ひ」すら共有できないという孤独の自覚に他ならないのである。

考えてみれば、「思ふ」ことは「見る」こと以上に共有することが難しい。突き詰めれば、「思ふ」ことは「独り」でしかできない行為であるが、このことを初めて自覚的に歌ったのが四二九二なのである。このように孤独を自覚し、それを表明する態度は二十三日作歌には見られないものであるが、この点には二十三日から二十五日へという悲愁の深化を読み取ってよいのであろう。

六 おわりに

以上見てきたところによれば、春愁三首はいずれも交友への志向を基層に持つものであり、その点において和歌史的な枠組みから外れるものではない。その交友という理念こそ、読み手たる奈良朝官人に共有されるものだったのであろう。しかし、二十三日作歌から二十五日作歌へと詠み継ぐ過程において、友の不在ということから誘発されるもつと本質的な孤独感へと悲愁が昇華されていったことを見逃すことはできない。「悽惻の意」とは孤独の自覚からくる悲愁を指しているのである。

この辺の事情を「彼の心事の鬱悵^{いんせ}さの根源は、彼が深く人間存

在のかなしみを体したところに発している」と直観的に述べたのは山本健吉氏であるが、現代の家持研究はこのような見方に概ね否定的である。確かに、奈良朝の官人である家持は「人間存在のかなしみ」というような近代的な発想をしていたわけではないかもしれない。しかし、奈良朝後期ともなれば、官人が集団の中で孤独感や疎外感を感じていたとしても不思議はないであろう。近代的な個意識からそうした感情を捉えることはできなかつたとしても、感情そのものがなかつたわけではあるまい。実際、春愁歌には当時としては異例なほど高度に抽象化された感情が表現されているのである。家持は伝統的な表現の枠組みの中で、こうした感情に極限まで迫ることのできた、ただ一人の歌人だったのでないだろうか。

- 注(1) 山本健吉「悽惻の意」『大伴家持』昭46・7、二二二頁。
 (2) 中西進「絶唱三首」の誤り」『万葉の時代と風土』昭55・4(初出昭54・11)
 (3) 木船正雄「萬葉集左註「鶴鷗」私案」『国語国文』20巻1号(昭26・1)
 (4) 鈴木武晴「大伴家持絶唱三首」『都留文科大学大学院紀要』第3集(平11)
 (5) 伊藤博氏は「うらうらに」を「遅々」の翻案語であると指摘している(「家持の文芸観」『萬葉集の表現と方法』下、昭51・10)。
 (6) 佐藤和喜「讃歌としての「春愁三首」」『文学』56巻2号(昭63・2)
 (7) 芳賀紀雄「家持の春愁の歌」『萬葉集における中國文學の受容』平15・10(初出平7・6)

- (8) 辰巳正明「悲歌」『萬葉集と比較詩学』平9・4
 (9) 池田三枝子「景と孤愁」『芸文研究』第77号(平11・12)。なお、春愁歌を友の不在と結びつけたものとしては、他に高野正美氏の論がある(「春」への愛惜)『美夫君志』第52号、平8・3。
 (10) 山田孝雄「山部宿禰赤人詠春鶯歌について」『萬葉集考叢』昭30・5、芳賀紀雄「毛詩と万葉集」『萬葉集における中國文學の受容』平15・10(初出昭59・10)、中西進「文人歌の試み」『中西進万葉論集 第三巻』平7・7(初出昭59・12)、渡瀬昌忠「人麻呂歌集略体歌の新世界」『萬葉歌人論』昭62・3
 (11) 渡瀬氏前掲論文・注10。なお、渡瀬氏は春愁歌については言及ししていないが、同論文において万葉の鶯の歌を「交友の哀歌の系譜」に位置づけている。
 (12) 吉田信宏「越路の春」(井手至先生古希記念論文集国語国文学藻)平11・12
 (13) 日付の換算は『日本暦日総覧』による。
 (14) 尾崎暢殊「いささ群竹」『美夫君志』第30号、昭60・3
 (15) 既にイの例は岡崎義恵氏によって指摘されている(『古代日本の文藝』昭18・5、一三九頁)。
 (16) 平実充史「懐風藻」私宴詩の基礎的考察」『言文』44号(平8・12)
 (17) 中西進氏は、「大伴淡等謹状」(巻五)が嵯康(竹林の七賢の一人)の賦を踏まえたものであることを重視し、旅人がこうした六朝文人を範とし、歌を「交友の具」として考えていたさまを克明に論じた(『中西氏前掲論文』注10)。
 (18) 拙稿「拙懐歌の論」『東京後の家持』『国文学研究』第百二十五集、平10・6
 (19) 周知のごとく、二十三日作歌には「依興」の注記があり、その意味するところは多くの議論を呼んできた(小野寛「家持の依興歌」『大伴家持研究』昭55・3、橋本達雄「二上山の賦をめぐって」『大伴家持作品論攷』昭60・11、辰巳正明「依興歌の論」『万葉集

と中国文学」昭62・2)。結論は様々であるが、しかし、そこに通常とは異なる何らかの創作意識を読みとることでは共通していると言つてよい。依興歌全体については稿を改めて論じる必要を感ずるが、今、この歌群についてのみ言えは、一月十一日作歌（b歌）の景物（竹・鶯）を二つに分ち、宴への志向を含蓄としつつ「創作」するという意識を、「興」と表現しているのではなからうか。

(20) 橋本達雄「大伴家持と二十四節気」「万葉集の作品と歌風」平3・2

(21) 川口常孝「家持覚書」「万葉歌人の美学と構造」昭48・5、吉村

誠「大伴家持歌の題詞・左注表記「独」の特徴」「上代文学」第71号（平5・11）

(22) 池田氏前掲論文・注9

(23) 池田氏前掲論文・注9

(24) 山本氏前掲書・注1、二一九頁。

*本稿は平成十四年一月の早稲田古代研究会例会における口頭発表に加筆したものである。

新刊紹介

早稲田大学古代文学比較文学研究所編

『交錯する古代』

本書は、田中隆昭氏が設立された「古代文学比較文学研究所」に関係する、学内学外国外の日本文学、中国文学、東洋哲学、比較文学比較文化、文化交流史などを専門とする人々による実に多彩な論文集であ

る。

田中氏は「まえがき」で、「日本・中国・朝鮮半島（韓半島）を一体のものとして見ると、文学文化において今まで見えなかったものがはつきり見えてくる」といわれる。古代、さまざまな立場と感性をもつ東アジアの人々が出会い、多くの文学や文化を生み出した。それは、閉じられた個々の世界をとき放つ大らかに開かれた交流の場がもたらした豊かな実りであった。そし

て現代、そうした背景をもつ文学・文化の正体をほんとうに探ろうとするならば、一側面にこだわらず再びあらゆる角度から照射してみるのが、最も自然かつ有効な手段となるにちがいない。本書におさめられた諸論は、その誠実な実践であるといえるだろう。

(二〇〇四年一月 勉誠出版 A5判 三二七頁 税込五七七五円) (中西智子)