
萬

葉

作

家

の

眼

森 脇 一 夫

文芸といふものの本質を考へるにあたつて、個性的なものが問題とせられるかぎり、萬葉集の作品についてみても、その個性的な形象の創造といふものが問題とせられねばならぬことはいふまでもない。たとへば、萬葉集における作品形成の環境として見られる自然といふ問題についてみても、作家の個性に即した感覺的顯現が見られるとともに、その作家の負うてゐる歴史的社会的契機といふやうなものをも、それらの作品の個性的な變の間から見つけ出すことはそれほど困難なことではない。

ドイツ近代の美学者ハイリッヒ・ヴェルフリンは、美術史における様式的發展をば、「藝術的視」によつて説明し、「視覚形式」を以て芸術の様式を見ようとしてゐるが、かやうな様式概念は、美術史の基礎概念として考へられるばかりでなく、文芸の様式的研究の上にも重要な示唆を与へるものやうに思はれる。

この小論においては、主として萬葉集における水の景観について考へたいと思ふのであるが、萬葉集において真に個性的な眼を以て自然を見るやうになつたのは人麻呂であつて、人麻呂以後においては、やはり赤人であらうとは一般にいはれてゐる通りである。ここに考へようといふ問題も、究極のところへゆけば、かやうな、むしろ平凡な通説を肯定するよりほかはなささうであるが、萬葉作家の個性的な眼の輝きが、いかなる景観を刻み出したかといふことは、あらためて考へるべき一つの問題となり得ないであらうか。

萬葉集全体を見わたして、その作品の個性化がしだいに具現せられてゆくさまをみると、いはゆる初期萬葉と呼ばれる舒明天皇の頃までのものには、まだ真に個性的な眼によつて見られた自然といふべきものはほとんど見られず、大和宮廷の人々の眼によつて共通に見られた、いはば普遍的、典型的な自然といふものが歌はれてゐるに過ぎない。

大和には 群山あれど とりよろふ 天の香具山 のぼりたち 国見をすれば 国原は 煙立ちたつ 海原は

鷗立ちたつ うまし国ぞ あきつ島 大和の国は (一二)

有名な舒明天皇のこの御歌は遠近法の確かな絵畫的構成をもつてをり、「煙立ちたつ」とか「鷗立ちたつ」とかといふやうな動きをもその中に持つてはゐるけれども、全体としてみると、その表現は、いづれかといへば、平板であつて、真に個性的な眼を以て見られた景観とはいふことができず、大和の自然の一般的な景観の叙述といふ域を脱し得てはゐないやうに思はれる。

ところが、天智天皇とか額田王とかの作品になると、さすがに個性的な眼が輝いてきて、一人の人間の生がまざまざと具現せられてくるやうになる。

渡津海の豊旗雲に入日さし今夜こよの月夜清明にこそ (一一五)

葵田津に船乗りせむと月待てば潮もかなひぬ今は漕ぎいでな (一八)

詩人は新しい言葉を見出すといはれるが、これらの歌において、「豊旗雲に入日さし」とか「潮もかなひぬ」とかといふ表現には、それまでになかつた視覚様式が見られるのであつて、斎藤茂吉が前の歌を評して、「如是雄大莊嚴の歌調といふものは遂に後代には跡を絶つた」(万葉秀歌)といつてゐるが、視覚様式といふ点に即していへば、かやうな自然の捉らへ方は、むしろ前代にはかつてなかつたものであり、この個性的な自然の視かたは天智天皇以後のものであると言ひ得るであらう。さらにまた茂吉は後の歌についても、「一首の声調大きくゆらいで、古今に稀なる秀歌として現出した」といつてゐるが、これらの歌の従来の評価は、主としてかやうな格律とか声調とかの面から見られるのが普通であるし、なほ又さうでなく、一つの景観として評価せられるやうな場合でも、枕草子以後われわれ日本人の眼に類型的となつた美意識を以て概念的にこれらの歌を解釈することが行はれてゐるに過ぎない。思ふに文學においてかやうな景観をとらへる眼、すなはち視覚様式といふものは、古事記にも日本書紀にも、なほ又萬葉集においてすらも、この歌より前には全くないものである。

かやうにして、雲や入日に眼がむけられ、潮や浪が見られる対象として選ばれるやうになつたのであつて、かういふ視覚様式といふものは、これらの作品があらはれてから後には萬葉集にも多くの類例を見ることが出来る。

人麻呂の作品のなかにも、これと類似の視覚様式を示すものがある。

東の野にかぎろひの立つ見えてかへりみすれば月西渡きぬ (一四八)

この歌は、日や月のやうな天象を捉らへたといふ点では、前の天智天皇の歌とまさに同じ視覚様式を示すものと考へられるけれども、一面から見れば、天智天皇の歌は華やかに美しいけれども全体として静的であり大まかであつて、その中に動くものは何もない。それに比べると、人麻呂のこの歌には「かぎろひ」といふやうな微妙に動くものが捉らへられてゐて、この点是人麻呂が初めて創り出した個性的な視覚様式であるといへさうである。

嗚呼見の浦に船乗りするらむをとめらが珠裳の裾に潮満つらむか (一四〇)

潮騒に五十等児の島辺傍ぐ船に乗るらむか荒き島回を (一四二)

これらの歌を前の額田王の歌に較べると、満ちくる潮の形象を捉らへたといふ点において類似の視覚様式を認めるとともに、さすがに人麻呂には固有の新しい視かたが示されてゐる。すなはち額田王の歌では「潮もかなひぬ」といつて潮の満ちくる状態を捉らへてはゐるけれども、これは「今は漕ぎ出でな」といふ語に照応するものとして、實際の目的にかなふ意を叙べてゐるのであつて、素朴な行動をはらんでゐるが、まだ真に景観として把握せられてゐるとはいふことができない。

然るに、人麻呂の「潮満つらむか」とか、または「潮騒に」とかといふ表現は、まさに満々たる潮の動きを捉らへたものであつて、かやうな潮の様態をその動勢において捉らへ得た作品といふものは、人麻呂より前には、未だかつてなかつたところのものである。

やすみしし 吾が大君の……水激る 滝の宮子は 見れど飽かぬかも (一三六)

やすみしし 吾が大王……芳野川 多芸津河内に (一三八)

山川もよりてつかふる神ながら多芸津河内に船出せすかも (一三九)

これらの歌は有名な持統天皇の吉野行幸に供奉した時の人麻呂の作であるが、これらの歌の創り出した形象の焦点は、いふまでもなく吉野谿谷における「水激る滝の宮子」の景観であり、「たぎつ河内」といふ言葉で以てあらはされた水流の激し渦巻く動勢であつたのである。

ところが、かやうな水の景観をば「水激る」とか「たぎつ河内」とかといふやうな言葉によつて捉らへた、すなはち、かやうな谿谷における奔湍激流の様態をば視覚形象として創造し表現した作家は、人麻呂を以つてははじめとするのであつて、右に掲げた歌が吉野の自然を如実に描き出したものとして高い評価が与へられてゐるのも、従来は、萬葉集の自然把握が単にリアリティックな物の見かたに適つてゐるからといふ点にあると考へられ、子規などはまさにそのやうな立場に立つてをり、子規以後おほむねかういふ点において萬葉の再認識が行はれて来たのであるが、本来、文学の史的展開の上からいへば、かやうな動勢を持した視覚様式といふものは、人麻呂あたりから、もしくは人麻呂の力によつて、はじめて創造せられたといふ点を重視しなければならぬ。

もつとも、元暦校本に「彌高思良珠水激滝之宮子波」とあり、流布本には「彌高良之珠激滝之宮子波」とある用字については、多くの異訓があつて諸注必ずしも一致してゐない。

旧訓

彌高良思 珠水 激滝之宮子波

僻案抄

彌高良之 珠水激 滝之宮子波

考

彌高良之 珠水激 滝之宮子波

滝は石の上を玉水の激るものなれば意を得て珠水激と書つと見ゆれば、此の三字もいはばしると訓べき也。(冠辭考)

古義

彌高良之 隕水激 滝之宮子波

新訓

いやたかしらす みづはしる たぎのみやこは

全註釈

彌高思良珠 水激 滝之宮子波

私注

彌高思良珠 水激 激之宮子波

かやうに、諸注まち／＼ではあるけれども、いづれにしても「激」といふ文字によつて表はされたところの意は、水の動勢を立体的に捉らへたものであることは間違ひがないのであつて、(1318)または(1319)にうたはれてゐる「多芸津河内」の形象と、ほとんど同様のものであらうと思ふ。

人麻呂以後、時代が下つてくると、かやうな水の景観を歌ふことは、きはめて多くなつてくる。たとへば、笠金村などに「たぎつ河内」または「落ちたぎつ」といふやうな歌が数多く見られる。

神がらが見がほしからむ吉野の滝の河内は見れどあかぬかも (691-0)

泊瀬女はらうめのつくる木綿花ゆふはなみ吉野の滝の水泡みづわに開ひらきにけらすや (692-1)

あしひきの み山も清きよに 落多芸津おちたぎつ 芳野の河の…………… (692-0)

萬代に見とも飽かめやみ吉野の多芸津河内の大宮所 (692-1)

人皆の寿いづちも吾われがもみ吉野の多吉能床盤たぎのどよはの常ならぬかも (692-2)

これらはいづれも人麻呂の模倣と見られるものであつて、人麻呂の創り出した視覚様式をそのまま、描き出した対象もまた同じ吉野といふ、何等の新味も創意も見られぬものである。

朝日あさひさし 背そむに見ゆる……………嶺高たかねみ 谷を深ふかみと 於知多芸津おちたぎつ 清きよき河内に…………… (174003)

於知多芸津おちたぎつかたかひ川の絶えぬごと今見る人もやまず通はむ (174005)

これは大伴池主の歌であるが、やはり人麻呂的な視覚様式を踏襲したものであるとはいふものの、人麻呂のものに較べると、すこぶる低調低級なマンネリズムであるに過ぎない。しかも、「嶺高み谷を深みと」とか、「今見る人もやまず通はむ」とかといふ、なまぬるい表現には、すでに人麻呂に見られたやうな奔湍激流の動勢につながる生の躍動はほとんど認めることができなくなつてゐる。ここに個性の創造としての視覚様式と、さうでないものとの厳しい差違が存すると思ふのである。

とはいふものの、かやうな激する水の形象、すなはち、志賀重昂の「日本風景論」や、脇水鉄五郎の「日本風景美論」にはゆる谿谷の景観は、人麻呂このかた萬葉集の一つの特色をなしてゐるのであつて、広い意味では、かやうな視覚様式は萬葉的な一つの時代様式をなしてゐるものといふことができる。

単人の湍門はもとの磐いわも年魚としう走る芳野の滝たきになほ及およかずけり (696-0)

これは大伴旅人が筑紫国で作つたものであるが、遠く九州の果てにゐても、なほかつ、吉野川の奔湍激流のイメー

ジを思ひ描いてゐるところに萬葉的な一つの視覚様式が見られるのである。かやうな「滝」「たぎつ」の用例は集中六十五例（垂水を加ふ）ほどあり、「湍」「瀬」の用例は六十七例を数へられる。

以上述べたやうな「水激る」または「たぎつ河内」と一見きはめて対蹠的な形象として、人麻呂が歌ひあげた水の景観に、「淀む」といふ語を以て表現したものがあつた。

ささなみの志賀の大和太與杼六友昔の人にまたもあはめやも（一三一）

明日香川しがらみ渡し塞かませば流るる水の能杼爾賀有萬思のどてかあまよし 柿一云水乃興柿一云水乃興 柿一云水乃興柿一云水乃興 柿一云水乃興柿一云水乃興（二一九一）

この「淀む」といふ語について、荷田春満は「よどむはながれざるを言詞也。」（僻案抄）と註し、契沖は「水は早く流れ過ぐる物ながら大わだに入り曲りて淀むとも」（代匠記）といふ意にとり、真淵は「和太は入江にて水の淀也」（考）といひ、御杖は「この大和太の水は淀む世なく勢多のかたへ流るるが故に、たとひ此水のよどむ世はありとも」ともとりあるまじき事を設けていふなり」（燈）と述べ、守部は「和太と云ふより與杼と受けたるにて、淀み留るに待つ意あれば」（檜燭手）といふ風に、さまざまに解してゐる。ところが、この「淀む」といふ動詞のあらはす意味は、春満や守部らのいふやうに、「流れざるを言詞」とか、「淀み留る」とかといふ単に静止の状態をさすのではなくて、契沖や御杖のいふやうに本来流れる性質をもつてゐるところの水が、その動勢を塞ぎ止められた形で、いはば「たぎつ」といふ状態の反措定としての「淀む」の意に解すべきであり、少なくとも人麻呂の歌にいふところの「志賀の大和太與杼六友」といふのは、かやうな意味の「淀む」でなければならぬと思ふのである。

吹黄刀自の歌に「真野の浦の與騰の継橋情ゆも思へや妹が夢にし見ゆる」（四四九〇）といふのがあつたが、この場合の「淀」は、それこそいはば停滞して流れない水の状態をさしたものと思はれる。かやうな「淀む」といふ語を以て、ダイナミックな水の動態を文学形象として構築したのは、まぎれもなく人麻呂の創見であつたのである。

この「淀む」といふ視覚様式も、人麻呂以後多くの類歌がつくられるに至つた。

松浦瀉七瀬の與騰は與等武ともわれは與騰ます君をし待たむ（五八六〇）

これは有名な旅人の松浦河の歌であるが、かやうな「淀む」といふ語で表現した歌は集中十三例ほど見られ、「淀」

といふ名詞の歌はれたものが十二例ほど見られる。

以上、主として人麻呂の水の景観に対する個性的な視覚様式について述べたが、いろんな意味で人麻呂と対比せられる歌人として、赤人の視覚様式がどのやうなものであるかを、人麻呂のそれと比較して見ることも問題をはつきりさせる一つの方法と思ふ。

三諸の 神名備山に……明日香の 旧き京師は 山高み 河登保志呂之…… (3三二四)

明日香河川余藤去らす立つ霧の念ひ過ぐべき恋にあらなく (3三二五)

やすみしし 我が大王の 見し給ふ 芳野の宮は 山高み 雲ぞたなびく 河速み 湍之声ぞ清き…… (六一〇〇五)

これらはいづれも赤人の歌であるが、人麻呂のやうに大きく激動する動勢は感じられなくて、むしろ小さく焦点をしぼつて客観的に見ようとする点が顯著である。「川淀去らす」といふやうな形象にしても、ここではほとんど流れの速度といふものは感じられず、人麻呂の場合に見られた「淀む」といふ動詞の表はず意味とは全く異なる形象をつくつてゐる。「河遠白し」といふやうな繊細で遠く距離をおいた視覚様式は、人麻呂にもなかつたものであり、赤人以前にはまだ見られないもので、これは赤人の創見であらうと思はれる。「湍の聲ぞ清き」といふやうに、清しいといふ形象、これは人麻呂にも「清き河波」と詠まれてゐるが、かやうな美意識を音の世界に翻譯したのは、やはり赤人の力であらうと思はれる。さうして、赤人の場合は「河速み湍の聲ぞ清き」であつて、人麻呂のやうに「激つ河内」といふのとは、その形象において全く異なる靜的構築をもつものといはなければならぬ。

み吉野の象山の木末にはここども騒ぐ鳥の声かも (6九二四)

ぬば玉の夜の深け去けは久木生ふる清き河原に千鳥しば鳴く (6九二五)

これはいふまでもなく赤人の代表作として有名であるが、人麻呂と同じ吉野の景観を前にしながら、赤人はたぎち渦巻く激流を避け、むしろその支流である象の小川のほとりにたたずんで詠をなしてをり、しかもその溪流をば直接に歌つてゐるのではなくて、その潺湲たる細流を背景として鳥の声を聴かせてゐるのである。ここには人麻呂の場合とは非常にちがつた、いはば赤人の個人様式といふものが見られると思ふ。人麻呂が「激つ」水の景観を立体的な動

勢において捉らへたといひ得るならば、赤人は、むしろ耳にたよつて潺湲たる細流の奏でる音の世界をあらはさうとしてゐるかに見える。これらの歌を島木赤彦は、自然の寂寥相に徹したものと評したが（万葉集の鑑賞及び其批評）、自然の静寂といふものを真に意識的に表現し得た最初の人は、恐らくは赤人であつたであらうと思はれる。少なくとも記紀萬葉にあらはれてゐるかぎりにはさうである。静寂といふのは単に物音がしないといふことではない。かすかな物音が反応し得る状態のなかで、ある物音が聴えるといふことが、むしろ静寂の真の意味である。千鳥の声を組み入れた自然が真に静かなのであつて、千鳥の声はむしろ静寂を深めるはたらきをしてゐるのである。そして、かやうな静寂感のもたらす効果は、単に読者に千鳥の声を聴かしめるばかりでなく、「清き河原に」といつただけで、潺湲たる細流の音をまでも聴かしめるのであつて、かやうな明徹繊細な様式は、赤人によつてはじめて創造せられたものといふべきである。

このやうに見てくると、人麻呂と赤人との差違は、人麻呂は物の見かたにおいて動態を持してゐるのに対して、赤人は静的であり、静態を示してゐる点にある。これら二人の有力な歌人の自然を見凝る眼の相違は、一面において彼等の負うてゐる歴史社会の実情をも反映してゐると見ることが可能であらう。謂はば、人麻呂は天武天皇から持統天皇のころの時代を生きて来た人としていはゆる壬申の世の激動するなかに、とりわけその戦ひを捷ちとられた天皇の宮廷に關係をもつものとしての気負ひといふものがおのづと自然の動勢と響きをあはせることになり、かうして「激ち」もしくは「淀む」といつたやうな動的な視覚様式を創造したのに対して、赤人の場合は、彼の生きた時代が、いはゆる天平文化の高潮期にさしかかつて、寧ろ宮廷には、すでに生きのよい生活基盤が失はれ、宮廷貴族にやうやく弱しはじめた弱さの一面が、しだいに色濃くなつて、人間の生の寂しさが自然の静けさと調子をそろへるやうになり、かくて赤人は自然の寂寥相を捉らへるといふ、様式を発見したものとはいへないであらうか。

以上、「たぎつ」と「淀む」といふ水の景観と、それに關聯する萬葉作家の視覚様式について私見を述べたが、個人的な文芸様式の展開といふ立場に立つて眺めるならば、萬葉作家の新鮮な個性の眼が、どのやうな文藝形象を創り出したかといふことも一つの問題となり得るであらうと思はれるし、かかる形象をあらはす語の一つ一つに焦点をあてて照し出してみようとした、かやうな試みも文芸研究の上に何等かの意義を持ち得るものと思ふのである。