

うつろふ

——大伴家持における——

伊原昭

文芸に形象されている色彩のすがたも、私の立場からみると種々様々である。色彩が物象のあり方を形容する立場として単に物象に付随した固定したままの様相で形象されている場合も多い。しかし、なかには色彩が時間を伴いながら次第に推移してゆく、その流動する過程の様相を捉え形象している場合もないではない。前者の場合は、視覚によって容易に把握できる単純なものであろうが、後者になると、時間をかけてその現象をじっと見守る態度を必要とするようである。

小稿では、その後者の場合の一つの例として「うつろふ」を大伴家持において考えてみたのである。なお、「うつろふ」の全般的なことについては別稿^{註1}を御参照いただきたい。

別稿でも述べたとおり、色彩に、「うつろふ」がかかわると、その感覚の面のみではなく、理念の世界にも関連する高次の性格を持つに至るのである。それだけに古代よりは、むしろ中古以後の文芸に形象されやすいものであった。しかし、色彩にそうした性格をもたらす「うつろふ」を、すでに古代の文芸に形象したのが大伴家持だったのである。以下、家持が万葉集に形象した「うつろふ」をとおして、万葉最後の歌人ともいべき彼の一面を探ってみた。

「うつろふ」は、古代においては万葉集に三十四例ある。古代においては万葉を含めて、概して物象の躍動するその場面を瞬間的に把握する場合が多く、時間をかけて物の様相をながめることが少なかつたためであろう。このうち作者分明のものは、いずれの作者も各一例づつしかよんでいない。にもかかわらず、家持のみは一人で十二例、「う

「つろふ」の全用例の1/3を占めている。特に「うつろふ」が色彩にかかわる場合は、その半数を家持一個人で占めているのである。

家持の「うつろふ」は彼の年代からみて、内舎人であった天平十六年二月の作（三四七八）からみえはじめ、右中弁である天平宝字二年二月の作（20四五〇）で終っているが、彼の「うつろふ」を越中守時代を中心に、それ以前と以後とに分けてみると、以前に三例、守時代六例、以後三例となる。後述するが、この守時代が年代としては短いにかかわらず最も多いことに注目しておきたい。

家持における「うつろふ」は、まず人の死を契機としてとり入れられた。

かけまくも あやにかしこし 吾大君 皇子の命 ものふの 八十伴の緒を 召し集へ 率ひたまひ 朝獵に
鹿猪ふみ起し 夕獵に 鶉雉ふみ立て 大御馬の 口おさへとめ 御心を めし明らめし 活道山 木立の繁に

咲く花も 移ろひにけり 世の中は かくのみならず……（三四七八）

この作は「十六年甲申春二月安積皇子薨之時」と題詞にあり、挽歌の部立に入っている。「うつろふ」はこのような哀傷の場を基盤とした歌に形象された。そして活道山の景としての咲く花のさかりの秀美しさが、いつしか褪色し凋落する様相を示すものとして歌われている。とは言うものの、景の写実が目的ではなく、「木立の繁に 咲く花も 移ろひにけり 世の中は かくのみならず」とある、その世の中という漠とした抽象的な事象を「咲く花も移ろひにけり」という、一つの、目でみることでできる現実的な物のすがたをもって示してみせることが目的である。いわば「かくのみならず」に適応した一つのすがたを具象化してみせるためのものである。これは彼の体験をとおしてすでに彼の中に出来上っている観念の中の景のすがたといってもよく、元氣であった人間の死、それをおしたこの世のすがたと、咲きほこる美しい花が時間の経過を伴いながらはかなくその美を消失してゆく「うつろひ」の現象に共通性を見出して、それをもって比喩としたものであり、生↓死、いわば「世の中」の一つの具体的な姿となっている。この最初の作にみられる悲しみを基盤にし、世の中というような抽象的事象を具体的なものをもって比喩することが目的である、その目的にそう「うつろふ」は、すでに彼の体験から観念的に彼の心の中に包蔵されていたものからひき出されてくるものであったと考えられる。すなわち「うつろふ」によって矚目の景が写實的に形象されること

が目的ではない。この彼の「うつろふ」を表現する態度は、これ以後の作にも常に何らかの形で流れていたようである。この後の作を見てゆくと、

夏まけて咲きたるはねずひさかたの雨うち降らば移ろひなむか(8一四八五)

橘のほへる香かもほととぎす鳴く夜の雨に移ろひぬらむ(17三九一六)

鶯の鳴きし垣内にはほへりし梅この雪にうつろふらむか(19四二八七)

などのように、はねずの花や橘や梅などの写実的な作に「うつろふ」がそのあり方を描きながらよまれている。しかし、これらも「うつろふ」に關しては、いづれも「移ろひなむか」「移ろひぬらむ」「うつろふらむか」などのように推量の形をとっており、現在彼が見ているすがたではない。体験に基づく觀念からの予想であり推量である。これは、

妹も我も……春花の うつろふまでに 相見ねば……(17三九七八)

春花の移ろふまでに相見ねば月日よみつ妹待つらむぞ(17三九八二)

のような作にもみられるように、「までに相見ねば」という時間の長さ、時の流れという抽象的な事象を、「春花の移ろふまでに」という、春の花の美しく盛りに咲いているのが凋落してゆくまでという時間を含むすがたによって示したのであって、「までに」というのが目的であり、そのために「うつろふ」がもち出された。時間の流れという抽象的な事象を示すための一つの具体例を形象するためのもので、これらも、実景の「うつろふ」すがたをそのままに写そうとする目的のためではなく、彼の觀念の中にある「うつろふ」ものを引き出して形象し得るものである。また紅はうつろふものぞ椽のなれにし衣になほしかめやも(18四一〇九)

これは「教諭史生尾張少作歌」と詞書にあり、遊行女婦と妻を、紅と椽という、対蹠的な性格の色彩をもつたとえている。黒い地味な椽染の色彩が、堅牢で変色したり褪せたりすることがないのに対して、「にほふ」ような華やかな美しさをもつ紅は、はかなく色褪せてゆくことがある。こうした色彩のすがたは、「紅はうつろふものぞ」というように、觀念の中ですでに定義づけられていたものであり、その場におけるナマの写実ではない。それを遊行女婦の艶麗で若く美しいが、おそらく誠がなく心変りしやすいだろう性格の具象的な比喩とし、妻というもののそれとは

対蹠的な性格を、紅と相對するような椽によって具象化し、兩者をもって両人物の隱喩としたのである。彼の「うつろふ」はいずれの作においても、その時点における写真による物のすがたを示すのではなく、写実的な場合でもそれは推測や想像であり、概して抽象的な事象を具象化してみせるために觀念の中からひき出されたものであって、それがある時は一見写実的にも形象されていると言えるのである。「うつろふ」の作は、別稿に記した「にほふ」の全般的な作も含めて「仰觀」(15三六五六)、「見」(18四一一四、19四二〇〇、20四三九七)、「眺矚」(19四一三九)、「属目」(20四五二二)などとあるように、題詞や詞書などに、現実にその場でその景などをみて歌作したことを記している作は見られない。このようなことから、「うつろふ」が瞞目發想ともいうべきその場の風景を即座にそのまま歌いあげる作の中に形象されなかつたろうことも推察されるのである。それと同時に家持の「うつろふ」の歌われている作は

天地の……世の中は 常無きものと……照る月も みちかけしけり……山の木末も 春されば 花咲きにほひ……
うつせみも かくのみならし 紅の 色もうつろひ ぬばたまの 黒髪かはり 常も無く うつろふ見れば には
たづみ 流るる涙 とどめかねつも (19四一六〇)

のように、「にはたづみ流るる涙とどめかねつも」と歌わずにいられない悲哀の溢れたものであって、「悲世間無常歌」と題詞にあるような「悲」の心情を場としたものであり、

天地の……君はこのごろ うらさびて 嘆かひいます 世の中の 憂けくつらけく 咲く花も 時にうつろふ
うつせみも 常無くありけり……にはたづみ 流るる涙 とどめかねつも (19四二一四)

の作においても「にはたづみ流るる涙とどめかねつも」とその悲しみを歌い、「弔……藤原二郎之喪慈母患……」のように題詞にあり、挽歌とされている作で、死の悲傷にかかわるものであり、

咲く花はうつろふ時ありあしひきの山菅の根し長くはありけり (20四四八四)

も「悲怜物色變化作之」と題詞にあり、「悲怜」の心情より歌い上げられたものであった。このように、哀傷 悲哀 憂愁等の、およそ明るさとは対蹠的な暗い陰鬱な沈んだ心情から発せられる作において、「うつろふ」は死というものの、世間の無常、物色の変化等の抽象的な事象を具体的に示すものとなっている。絢爛とした盛りの花のいろどりが、映発するばかりの華麗な紅の色彩、そうした具体的に目に映ずる美の世界にあるもの、それが時間の経過に従って

つしかその色彩も褪せ、衰え醜く変じてゆく、その「うつろふ」の現象をもつて現わそうとしたのである。いわば、美の具体的なものが「うつろふ」ことよつて、人の死というものの、無常、物色の変化という抽象的な現象を具体的に美的に造型したのである。そして前述のように、これらの「うつろふ」も、それが「咲く花も時にうつろふ」ものである、「咲く花はうつろふ時がある」ものである、「紅の色もうつろふ」ものである、のよつて、いずれも彼の中にすでに体験をおして抽象化され定義づけがなされている観念であり、それをとり出してその場における比喩として使つたもので、写真でも、また写実的なすがたを形象しようとするものでもない。

家持の「うつろふ」は、家持以外の歌人の「うつろふ」の、

天雲のたゆたひ来れば九月の黄葉の山もうつろひにけり（15三七一六）

黄葉は今はうつろふ我妹子が待たむと言ひし時の経行けば（15三七一三）

のように、実景描写にあずかるものでもない。また家持以外の歌人の「うつろふ」の

月草に衣は摺らむ朝露にぬれて後には移ろひぬとも（7一三五一）

思はじと言ひてしものをはねず色のうつろひ易きわが心かも（4六五七）

息の緒に思へる吾を山ちさの花にか君が移ろひぬらむ（7一三六〇）

紅に染めてし衣雨ふりてにほひはすとも移ろはめやも（16三八七七）

のように、相聞に類する作で、恋情の変化を、また恋愛の過程をなぞらえる物のあり方を示す「うつろふ」でもない。寄物陳思、譬喩歌などにおいて、恋情や愛の過程の如き抽象的な様相を、あざやかな美しい月草摺の色彩、華やかな明るいはず色、映発するような美しい紅の色彩など、それらが次第に色褪せて変貌してゆく、そうした具體的な物のすがたで形象してみせるための「うつろふ」でもない。特にこの相聞の場の例は、作者未詳は別として作者分明の作二首が、坂上郎女の作（4六五七）と大伴坂上家之大娘の作（4五八三）であり、大娘のは「報贈大伴宿禰家持歌四首」の中の一首で、つまり家持に贈られているものであるにもかかわらず、家持はこうした恋愛の比喩となる物のすがたとして「うつろふ」を形象しようとはしなかった。人間の壮りの若々しい情熱的な恋愛という高潮した心象は、彼の「うつろふ」をうむ心境とは無縁であった。

このように、家持における「うつろふ」は、恋とは裏腹の、死や無常に対する悲しみなどの暗い世界においてうまれた作に形象されるものであり、それは写実の世界のものではなく、すでに彼の觀念の中で定型化されたものであった。前述のように、人の死を契機として彼の中に形象されはじめた「うつろふ」は、情熱的な恋とも、目に映ずる実景とも、彼の中においてかかわりなく独自の道を進み、やがて世間の無常を悲しみ、人の死をとおして現身の常無きをなげき、万物の流転による「物色」の変化を「悲愴」びつ次第に彼の中に深く沈潜していった。そして終に、

咲く花はうつろふ時ありあしひきの山菅の根し長くはありけり(20四四八四)

のように、「物色」の変化を「悲愴」ふという段階を経過した上で、「うつろふ」ものよりは恒常のものを庶幾するに至るのであり、

八千種の花はうつろふ常磐なる松のさ枝をわれは結ばな(20四五〇一)

のように、常磐を希求する心象に凝結してゆくのである。これらの段階では「うつろふ」は、すでに思想の世界にまで入っているものであり、写実でもなければまた特定の契機を必要とするものでもない。彼が天平十六年に人の死を契機とした作の中に死を暗示するものとして「うつろふ」を形象しはじめてから、次第にそうした死というものにかかわるような悲しみから拡がってゆき、現身の常無さから世間の無常へと展開し、終に宇宙の万物流転の相へと拡大されて行つた。それは矚目発想というような感覚による世界から、凝視ともいふべき、物象をみつめ、心眼の如きものをもってその内奥に在る宇宙の法則をつかみ、深く思索する、より思想的な世界へと到達する。すなわち彼の「うつろふ」は広義の宗教ともいふべき境地を形象するに至るのである。

くり返し言うならば、鮮麗な色彩、華美な色彩、あるいは最盛期の春の花・秋のもみじ、それらの絢爛とした盛りの色相は、いつまでもその時点にとどまるを得ず、むしろ絢爛たるものであるからこそ色褪せ衰えてゆくのが強く感じられるのである。このような時間を伴なう推移は別稿でものべたとおりで、一物象の様相を時間をかけて見守ることを必要とするし、また色彩の推移ともいふべきこうした現象は微妙なもので、時間をかけなければ捉えられない。いずれにしても時間をかけてじつとその現象を見つめた結果生まれるもので、そのような態度が必要である。こうした「うつろふ」を形象していること自体が、古代の人家持の、古代人らしからぬ性格ではあるまいか。そして彼は、

物の刻々と褪色へと向うすがた——「うつろふ」と、時間による万象の流転のすがたとの相関性を一層深めて、現身や世間や「物色」が「常無き」ものであるという思想にまで至らしめたのである。彼は体験を反省して自然の物の推移を人間の時間的推移と比較して、体験を思索によって思想に定着させたのである。

この家持の「うつろふ」の萌芽ともいふべきものは、すでに柿本人麿の「天飛ぶや……靡きし妹は 黄葉の 過ぎていゆくと……」（2二〇七）「黄葉の過ぎにし君が形見とぞ来し」（一四七）「もみち葉の過ぎにし子等と……」（9一七九六）（人麿歌集）や、県犬養宿禰人上の「見れど飽かず いましし君が 黄葉の 移りい行けば……」（三四五九）のように、いずれも映発するような輝くほどの色美しい黄葉が変色し散って行くすがたに人の死を暗示させる手法にもあらわれているようである。これらの作は挽歌に部立てられていなくとも、題詞や左注などで死を歌いあげた作であることが知られるのであり、黄葉の「過ぎにし」「過ぎていゆく」「移りい行く」のような推移変貌の様に、人の生↓死への相を托し、それを直接意味しているのであり、悲哀を基盤とし、写実を目的とするものでないことをも含めて、黄葉の美の過ぎ移り行く、いわば「うつろふ」に通ずるものがあると思われる。また挽歌に「高山と……：人は花物そ うつせみの世人」（12三三三三）の「人は花物そ」といった、現身の人間（それは挽歌の中であるから死を前提としたものである）を花のように散りやすいという状態で捉えることは、咲く花の「うつろひ」と同様な形象のし方であり、その古代的な発想でもあろう。これらの先人の作に、家持の「うつろふ」の系譜を辿ることもできるであろう。そしてすでに当時は無常を感じる思想が流れて^{注4}いたし、世間についてもその無常との関連において万葉人に観られていたとも言われる。さらに、山上憶良によって神龜五年に「哀世間難住歌」の中に「常なりし^{注6}笑まひ^{注7}眉引^{注5} 咲く花のうつ^{注5}」（五八〇四）と詠じられている。この序は仏典や中国の賦によっていることは言うまでもない。中国の仏教的思想が憶良の中にとり入れられていたのであろう。こうした憶良の影響はもとよりあったであろうし、家持自身もこうした思想をもたらした中国の影響を多く蒙っていたことは先覚^{注6}によって詳細にのべられている。そうした中において家持は「人生無常を感じる想は家持の心には早くからあったが」とあるように、天平十一年に妾を失ない、彼は「うつせみの世は常なしと知るものを」（三四六五）と詠じ、その哀傷を、その悲嘆を詠じたのであった。このようにすでに若くして現身の常無さを、愛人の死の悲しみに遇って身をもって知ったのであった。このような、先人の影響や当時の思想や彼

の境遇などを基盤とし、彼はまず移ろひをもつて歌い上げたのが前記の天平十六年の安積皇子の薨去の悲しみの時であつた。そして「うつろふ」は彼の中において、越中守以前、守時代と次第に時を経るにつれて、思索的に深まってゆき、守以後の時代においては、「咲く花はうつろふ時ありあしひきの山菅の根し長くはありけり」(20四四八四)の、「物色変化」すなわち普遍的な現世の万象変化の相を「悲怜」しむ態度から、さらに「八千種の花はうつろふ常磐なる松のさ枝をわれは結ばな」(20四五〇一)の恒常的な常磐の世界を憧憬する態度へと向つて行つた。色彩の世界でも美しければ美しいほど、紅やはねずや月草摺の色彩や、また春の花、八千種の花、黄葉等の色彩には変り易さのあることを感じ、それと比べれば美しくもない椽や、また山菅の根、松の枝その物自体にも、もとより意義はみとめなければならぬが)などの色彩や、色彩をもつものの堅牢性、不変性を求めたのであつた。彼は最も美なる色彩を持つ物の次第に変貌してゆく「うつろふ」すがたをふまえて、恒久性を持つ故にそれに憧憬を抱き、華麗さとは対蹠的な味な物の色彩をも歌に形象することをしたのである。恒久への願望は、当時の変転きわまりない世相、あるいは次第に衰え行く大伴の氏の長者としての立場から痛切に感じとられ、若い妾の死、実弟の夭折(17三九五七―五九)などから生まれた宿命観的なものをもあわせ持つて彼の心をはらすための歌に詠ぜずにはいられなかつたのであろう。

彼の鋭敏な感覚と繊細な眼は、色彩の世界における現象をじつと見つめることによつて感得されたいかにも動かしがたい褪色という現象を捉え、それが示す刻々と衰微へ向う徴候の中に流転の人生の相が連想されたのである。万葉の一般的な場合の、色彩に対する行動的ともいふべき素朴な段階を超えて、色彩の現象を時をかけて観察し、そこに褪色という現象を捉え、その体験が集積されて彼の中において抽象されて、觀念となつた。単に色彩の一現象という狭い感覚的ともいふべきものに対する体験の一つを普遍的に括め、同時にそれを思索的な高さにまで持つて行き、物の本質に追ろうとしたのが万葉最後の歌人家持の歌境であつた。

すなわち、万葉の人々は、多く色彩を直接的情動のままに文学に形象した。家持はこのような素朴な態度を脱して、刻々に移る微妙な色調の変化、すなわち色彩における「うつろふ」を感得した。このような繊細な様相をも見のがさぬ目を持つことができた家持は、万象の推移変転という現象にも目を投じ、色彩のすがたと生死の相、感覚と理念とを別個のものとしておかず、家持自身の中において融合させ、抽象と具象と、生死観と色彩感とを結合して文芸

に形象したのである。家持の歌作の後年に至って、より一層この境地は深められて、華美な色相から地味な色相に至るのである。椽のような地味な色彩は、恒久性というべき「うつろはざる」世界にあるものとして、一種の憧憬にも似たものを感じた所に家持独自の世界観が成立した。

これは「うつろふ」という色彩にかかわる一現象からながめた家持の態度の一面であるが、深い思索をもつ芸術的な心境をもって文芸を形象したのは、中世の色相をも暗示するものがあるとも思われ、家持が古代に生きた人であるだけに、すでに時代をぬき出ていた点もあつたのではないかと考えられるのである。(44・3・8)

注1 「うつろふ」(和洋国文研究 第7号)

2 以前三例(四七八、一四八五、三九一六)、守時代六例(三九七八、三九八二、四一〇九、四一六〇、四二二四)、以後三例(四二八七、四四八四、四五〇一)

3 「にほふ——大伴家持における——」(古代文学 第八集)

4 久米常民「万葉集の仏教的色彩とその無常観思想の発展」(国語と国文学 16巻5号)

5 磯貝市右衛門「万葉びとの『世間』観」(語文 第18輯)

6 小島憲之「上代日本文学と中国文学 中」(筑書房 昭和39・3) 九四四～九五四頁

7 久松潜一「日本歌人講座1 上古の歌人」(弘文堂 昭和36・7) 二九〇頁

8 五味智英「古代和歌」(至文堂 昭和26・1) 一五八頁

9 小著「万葉の色相」(筑書房 昭和39・6)