

家持の越中賦

辰 巳 正 明

一 はじめに

家持は越中へ赴任ののち、同じ越中掾であった大伴池主と幾度かに亘り作品を贈答している。その中で、天平十九年三月の書信には、

但以_レ稚時不_レ涉_レ遊芸之庭、横翰之藻自乏_レ乎雕虫_一焉。

と記す。所謂「山柿の門」へ続く序であるが、この折の家持の和歌に対する意識は、極めて複雑な情況に置かれていたように思われる。家持は、稚時に遊芸の場へ係わることがなかったことにより、筆に任せて文章を書く技巧に乏しいのだと述べる。それを和歌の面から反覆したのが「幼年未_レ逕_レ山柿之門、裁歌之趣詞失_レ聚林_一矣」と云うことであった。

たしかに、家持は越中以前に於いて多くの歌を作してはいるが、それらは家持個人に帰結する相聞歌や、自然の感興を詠んだものであり、必らずしも先行する和歌の秀作、謂わば和歌史、或いは歌学を殊に意識したものであるのではない。その意味では、越中以前の家持の歌のあり方は、個人的抒情の領域を逸脱するものではなかったと云えよう。⁽¹⁾ところが、今家持は自己の作品へのかかわりを認識し、それを「山柿の門」と云い、「裁歌の趣」と云う。この「山柿の門」は、家持に於ける歌学を意味するであろうし、その歌学としての山柿を意識することに於いて、「裁歌」と云う新たな和歌への認識が導かれていたのである。ここに、家持の新しい和歌への出発があったと言っても良いであろう。

だが、これは単に和歌の伝統を意識継承すると云うこ

とではない。先に家持は「遊芸の庭」に係わらなかつた故に、横輪の藻に乏しいのだと述べた。それが「山柿の門」と対応して捉えられているように、そのありようは「文」と「詩」との係わりを背後に認識しているのだと云えよう。和歌に於いては歌序型式の和歌を意識していると言えらる。この序文の書かれる数日前の二月廿九日に、家持は病にあって池主宛へ悲歌二首を贈るのだが、この折の歌序一体化は、家持の云う「雕虫」を具体的に示すものであろう。かかる意識が三月二日の池主の返書を受けて、翌三日の家持の序に「文」と「詩（和歌）」の文芸意識を明確に認識させたのだと云える。これは詩文と和歌との結合、謂わば「倭詩」への認識であったと見られるのである。前日二日の池主の書翰に「忽辱_ニ芳音_一翰苑_凌雲兼垂_ニ倭詩_一詞林_舒錦」と録す「倭詩」が、家持に対して「遊芸」「山柿」と云った文芸への意識を、また「裁歌」への意識を新たに認識させたと考えて間違いない。この和歌への認識の昂まりは、四日の池主の詩序を経て五日の家持の返書の詩序に於いてより明瞭に現われてくる。ここでも「経日目流綴_レ之不能。所謂文章天骨習_レ之不得也。」と前日の表現を繰り返して、七言詩一首と短歌二首を付すのである。

このように、家持は池主との贈答を繰り返すなかで、

中国の詩序の方法に支えられつつ、詩文と和歌との接近を試みる訳であるが、そのような和歌のあり方を「倭詩」と云う意識に於いて捉え、伝統的和歌から新たな天平和歌へと出発するのである。集中に於ける所謂「三賦」はかかる過程のなかで試みられた「倭詩」として捉える必要がある。

二 天平の倭詩

家持の作品が越中と云う風土へ係わることに於いて、その質を大きく変えたのは言うまでもない。越中以降、家持の作品の詩題は広い範囲に亘って選択されているのも、家持が積極的に和歌へ係わろうとした意識に基づいてのことである。そうした要因の一つに、池主と云う詩友との邂逅にあったことは事実であろう。

越中赴任の翌天平十九年二月に、家持は枉疾に苦しむ中で、長歌及び短歌二首を詠む。その序には、この枉疾により殆ど泉路に臨むばかりであるといい、そしてその折の心情を「悲緒」と記している。この病を契機として、二月二九日の池主宛書簡へ及ぶ訳である。家持は、ここで二首の短歌を詠んでいるのであるが、ここに付された池主への書簡は、むしろ短歌の序と見るべき性質のものである。この折の序は、まだ病が回復せず、係恋の

情のみの深いことを述べて、

方今春朝春花流_ニ馥於春苑。春暮春鶯嘯_ニ声於春林。
対_ニ此節候_一琴罇可_レ翫矣。

と記す。春景の表現を春の緑り返しの中で捉えるのだが、これは中国詩に見られる方法である。⁽²⁾短歌二首は、この序に対応しつつ、

春の花今は盛りににはふらむ折りてかざさむ手力も
がも (17三九六五)

鶯の鳴き散らすらむ春の花いつしか君と手折りかざ
さむ (17三九六六)

と詠む。序の「春朝春花流馥於春苑」と「春暮春鶯嘯声於春林」と云うそれぞれの景を歌へ導いているのである。小島憲之氏は、この背後に初唐王勃の「春思賦并序」の影響を指摘する。⁽³⁾序の漢文に捉えられた春景は、そのまま和歌への感興として捉えられ、全体が詩文への接近の中で春景が認識されているのである。そして、この季節の受容も「対_ニ此節候_一琴罇可_レ翫矣」と云う。春節に当り、その自然を琴罇を以って賞翫すべしとするのは、『懷風藻』でも「一面金蘭席、三秋風月時、琴樽叶_ニ幽賞_一」(調忌寸古麻呂「初秋於長屋王宅宴新羅客」)など、その節候に当り季節の景物への感興を叙し、その場の情況へと及ぶのが詩の類型した方法である。家持も今そうし

た詩文の方法を意識的に受容することによって歌序を記しているのである。

家持の先の書簡に對し、三月二日に池主は返書を贈るのだが、その書簡に於いて、「忽辱_ニ芳音_一翰苑凌_レ雲。兼垂_ニ倭詩_一詞林舒_レ錦。」(17三九六七序)と述べる。ここで家持の歌を「倭詩」と記したのは、詩序型形に基づく和歌の方法のみでなく、詩的表現に近よりを見せる和歌の方法を指したものと理解される。これは和歌を単に詩と云う語に置き換えただけのことではあるまい。和歌を以って詩と認識する背後に、中国詩文の方法を導入しようとする積極的な意識の表われとともに、詩語を歌語と融合させようとする意識の表われをも認めることができよう。この詩序型式の和歌は、天平初年に大伴旅人や山上憶良によって既に試みられているものであったが、ここではそれを「倭詩」と云う認識のもとに、和歌そのものを詩と等質とすることを試みようという意識である。更に池主の返書は、

暮春風景最可_レ怜。紅桃灼灼戲蝶廻_レ花舞。翠柳依依
嬌鶯隱_レ葉歌。

と云う春景を描写する。この春景も『懷風藻』の詩人が好んだ春への感興である。例えば「紅桃」は「映浦紅桃」(藤原宇合「暮春曲宴南池」)と見え、「桃」を春景と

して捉えるのは多い。「戲蝶廻花舞」は「桂庭舞蝶新」(犬上王「遊覧山水」)「柳絮未飛蝶先舞」(紀古麻呂「望雪」)とあり、「翠柳」は「低岸翠柳初三長糸」(藤原宇合「暮春曲宴南池」)と見え、「柳」も春景を表現する重要な景物である。更に「嬌鶯」は「嬌鶯弄嬌声」(葛野王「春日翫鶯梅」)とも見える。「灼灼」「依依」は『詩經』に見える語であるが「梅花灼景春」(大石王「侍宴」)「送別何依依」(刀利宣令「秋日於長王宅宴新羅客」)とある。この池主の春景の表現も、当然中国詩文に負うものであるが、特に初唐王勃などの表現に近いことを小島憲之氏は指摘する。⁽⁴⁾

この表現の傾向は、当時の詩人が好んだ景物表現に依るものであり、そうした詩の表現を和歌へと意図的に係わらせるところに、詩と和歌との融合、所謂「倭詩」の詩論を試みたのである。

三 遊芸

この翌日三日の池主への書簡が「山柿の門」を論じた家持の歌学への認識である。

但以三稚時不レ涉三遊芸之庭、横翰之藻自之三乎雕虫

焉。幼年未レ遇三山柿之門、裁歌之趣詞失三乎聚林一矣

(17三九六九序)

この序は、前日の池主の書簡に見えた「倭詩」によって意識されたことは明白である。二月廿九日の家持の序と和歌の方法を池主は「倭詩」と云ったのであるが、それがこの度の書簡には、家持の意識として詩と和歌との係わりが明確に表われて来たのである。謂わば、「雕虫」と「裁歌」とが同次元に於いて捉えられていると云うことである。ここで家持は「不涉遊芸之庭」と記す。「遊芸」は「志三於道一、抱三於徳一、依三於仁一、游三於芸一」(『論語』述而)とあり、その意味は「游者玩レ物適レ情之謂。芸則礼楽之文、射御書數之法。」(『論語集注』)と云う。従って「遊芸」とは六芸に遊ぶことであり、男子の教養である。また『漢書』(藝文志)に「有六芸略師古曰六六經也」(顔師古注)とあり、この六経は「易・詩・書・礼・楽・春秋」である。いずれにしても家持が遊芸の場へ係わることがなく、詩文の学に疎いことを述べたものである。それが謙遜であることは、次の池主からの返書(17三九七三序)に見る過褒の表現からも、書簡上の礼としての挨拶であることは理解できる。しかし、家持がここで「遊芸」の庭に涉らず、従って文章の雕虫に乏しいと云う。「雕虫」は「雕虫篆刻」であり、文章の技巧である。釈智蔵が「雖レ喜三遊遊志一、還愧三彫虫一」(『懷風藻』「翫花鶯」)と述べ、文を飾って詩を作す才能の乏しいのを愧じるとい

う。そのことに等しい。同時に「裁歌」と云う和歌の方法にも繰り返される。「山柿の門」はその山柿に問題はあるだろうが、過去の秀れた歌人の門に到らないと云う、家持自身の歌への内省が深く意識されている言葉であることは確かである。その意味では「裁歌」とは歌学的な内容を持ち得るものであると云える。

この家持の和歌への意識が、まず「遊芸」(詩文)と「裁歌」(和歌)との融合であったことは、以後の和歌の方法から確認できることである。その表われは、池主の「七言晚春三日遊覧一首并序」と、翌五日の漢文序と和歌(17三九七三―五)に続いて、同五日の家持の序と七言詩一首、短歌二首(17三九七六―七)と云った如き、積極的な詩序と和歌との結合を試みるなかに見られる通りである。

この折の贈答に見られる一連の詩・序・和歌の結合は、和歌を詩へ近づける大きな意味を持つものであったことは、詩・序の表現内容から察することができる。池主は序に「上巳名辰暮春麗景、桃花照_レ臉以_レ分_レ紅、柳色含_レ蒼而競_レ緑、于_レ時也携_レ手曠_レ望江河之畔_レ訪_レ酒過野客之家……」と記し、暮春の景を「桃花」「柳色」の描写によって導く。そして詩に於いても、

余春媚日宜_二怜賞_一 上巳風光足_二覽遊_一

柳_レ陷_レ臨_レ江_レ縛_二絃_一服_一 桃_レ源_レ通_レ海_レ泛_二仙_一舟_一
雲_レ疊_レ酌_レ桂_三清_二湛_一 羽_レ爵_レ催_レ入_二九_一曲_流
縱_レ醉_レ陶_レ心_レ忘_二彼_一我_一 酩_レ酊_レ無_レ処_二不_一淹_留
と詠み、三月三日の曲水を素材として暮春の景を描写する。この池主の詩に対応させて詠んだのが、家持の七言詩である。

杪_レ春_レ餘_レ日_レ媚_レ景_レ麗 初_レ巳_レ和_レ風_レ扨_レ自_レ輕
來_レ燕_レ銜_レ泥_レ賀_レ宇_レ入 掃_レ鴻_レ引_レ蘆_レ迥_レ赴_レ瀨
聞_レ君_レ嘯_レ侶_レ新_二流_一曲_一 褻_レ飲_レ催_レ爵_レ泛_二河_一清_一

雖_レ欲_レ追_二尋_一良_レ此_レ宴_一 還_レ知_レ染_レ懊_レ脚_レ跣_レ踏

この池主・家持に於ける贈答の背後には、劉琨・盧諶に於ける贈答の形式の見られることが指摘されているが、小島憲之氏は、六朝風のみではなく王勃駱賓王など初唐詩の詩序類の傾向も存在することを指摘している⁽⁶⁾。右の詩はいずれも七言律詩であり、七言律詩の特徴は前連(三・四句)と後連(五・六句)とが互いに対句の構成を取るところにあり、この対句は律詩にあつて必要条件であるから、詩の評価もこの対句の表現によって決まる。池主と家持に於ける対句の構成を考えると、池主は、
柳_レ陷_レ桃_レ源 臨_レ江_レ通_レ海 縛_レ絃_レ服_レ泛_レ仙_レ舟(前聯)
雲_レ疊_レ羽_レ爵 酌_レ桂_レ催_レ人 三_レ清_レ湛_レ九_レ曲_レ流(後聯)
となり、整った構成をもつことが理解できる。これに對

し、家持は、

来燕↓帰鴻 銜泥↓引蘆 賀宇入↓迥赴瀛(前聯)

聞君↓褉飲 嘯侶↓催爵 新流曲↓泛河清(後聯)

と詠むが、前連の「賀宇入」に対する「迥赴瀛」と、後連の「聞君」に対する「褉飲」は対句とは認め難いし、また「新流曲」は「新二曲ヲ流ス」(『全註釈』)か、「流曲ヲ新ニス」(『私注』)か明確ではない。対となる「泛河清」から『私注』に従うべきであろう。いずれにしろ、家持詩の対句は池主に比べ不安定な表現である。基本的に家持の詩は池主の詩の内容に対応させたものであったが、おそらく、家持は池主によって中国の詩文を学ぶところが多かったであろう。池主は五日の書簡に於いても「騁思非常、託情有理」とも記す。このような詩への姿勢は、例えば『文心雕龍』に「情者文之経、辞者理之緯、経正而后緯成、理定而后辞暢。此立文之本源也。」(情采篇)と云う中国詩論に基づくものであると云える。小島憲之氏は、ここに浜成以前の文学論の存在することを指摘するのである。

こうした池主の詩論に対する理解は、家持との単なる詩文と和歌との贈答にとどまらず、家持の歌学に対する認識を新たに触発させたであろう。形式的には詩序(詩文)を通しながら、詩語を和歌の中へ導入し詩と和歌と

の接近を試みるのであるが、そのことによって家持が「山柿の門」と云う和歌史への認識と更には歌学への意識を明確にしたことは事実であろう。

このように、家持が池主との詩文と和歌の贈答を繰り返す中で認識したのは、和歌と詩文との接近と云うことであつたと云える。それを具体的に試みた一つの方法が「賦」と云う表現法であつたと考えられるのである。

四 越中賦

家持が池主と詩文を贈答する中で、詩と和歌の定立、即ち「倭詩」を新しい和歌の方法として意識したことは、続いて家持の一連の作品の中に明確に表われてくる。家持の「越中賦」はこの「倭詩」の実現であつたと見て良いであろう。三月卅日の家持の作品には、

二上山賦一首(17三九八—一七)

と云つた題が記されている。このように長歌を「賦」と記す意識は、明らかに池主との贈答による詩文への感興と一体のものである。この後、家持と池主との贈答は次のように続いている。

遊覽布勢水海二賦一首并短歌(17三九九—一〇)

右守大伴宿禰家持作之 四月廿四日

敬和遊覽布勢水海二賦一首并一絶(17三九九—一〇)

四)

右掾大伴宿祢池主 四月廿六日追和

立山賦一首并短歌(17四〇〇一二)

四月廿七日 大伴宿祢家持作之

敬和立山賦一首并二絶(17四〇〇三一五)

右掾大伴宿祢池主和之 四月廿八日

入京漸近悲情難_レ撥述_レ懷一首并一絶(17四〇〇六一七)

右大伴宿祢家持贈_レ掾大伴宿祢池主 四月卅日

忽見_レ入京述_レ懷之作_レ生別悲兮斷腸万廻怨緒難_レ禁

聊奉_レ所心一首并二絶(17四〇〇八一〇)

右大伴宿祢池主報贈和歌 五月二日

これらの贈答の中で、形式の上から見ると池主は和歌のそれを「一首并一絶」と云うような詩の形式を提示する。この形に倣い家持も同様の形式を踏むのであるが、このような細かな点に於いても、池主は詩の先覚として常に家持に影響を与えていたことは否定できない。和歌を詩の次元へと導く池主の意識は、家持に対し「倭詩」と云う、新しい和歌の意識を一層強固に印象づけたことであろう。

ところで、この贈答の中で家持は長歌の三首に対し「賦」と記す。所謂「越中三賦」である。これらの長歌と

に「賦」と記したことは、叙上に見た通り詩文と和歌との融合の意識によることは明白であり、長歌を単に賦へ置き換えたと見るのみでは、この越中賦の理解はでき難いであろう。⁽⁹⁾これらの越中賦は、家持の従前の長歌とは意識の上で異なりを見せるのである。

「賦」は『文心雕龍』(詮賦)に「詩有_レ六義、其二曰_レ賦。賦者鋪也。鋪_レ采摛_レ文、体_レ物写_レ志也。」と云う。また『釈名』には「賦敷也。敷_レ布其義、謂_レ之賦。」とも云う。六義に云う賦の系統を継承しつつも、漢魏に盛行した賦は、むしろ『楚辭』を母胎とするものであるという。その形体上の特色は、対偶・押韻・閑麗な詞、鋪張を主とした長篇などがあげられる。⁽¹⁰⁾その詠まれる対象は、例えば宋玉の「高唐賦」について見れば、山水・水虫・草木・山險・奔禽・仙・禱祀・射獵・乘輿・論戒などであり、漢代の賦はほぼこの「高唐賦」に類似した素材をもつと見られている。しかし、漢代以降にはその鋪陳する事物も無限となり、殊に哀傷の部類に属するものは、すでに叙情の性格を強め、形式を除けば詩と相異するところがなくなると云う。⁽¹¹⁾江淹の「恨みの賦」「別れの賦」や、庾信の「哀江南の賦」には悲哀を主とする表現が多いと云うのも、六朝期の賦の傾向であったのであろう。

家持が越中三賦に於いて詠んだ対象の事物は「山」と「水海」であるのは、賦の一般的な傾向を示す「山水」と等しい。『文選』では「遊覽」部に孫興公の「遊天台賦」を載せ、「江海」部に木玄虚の「海賦」と郭景純の「江賦」を載せる。また『芸文類聚』には数多くの山水に関する賦が見られる。越中の風土の中で、家持は常に心を慰められた二上山や、神秘的な立山、そして遊覽の布勢水海などへの親しみが、賦に見られる山水へと目を向ける結果となったのであろう。

家持の「越中三賦」の特徴は、五字句七字句による表記法である。所謂、仮名表記である。賦に於いて、五・七字句混用の賦は梁沈約に其の例が見られ、初唐には一般的傾向を示す中で、王勃駱賓王の賦は顯著であると云⁽¹²⁾う。家持の作品の表記は漢字と仮名混用表記が一般的であるのに対し、三賦にあっては「二上山賦」の二例を除き、他は全て一字一音の仮名表記である。家持の越中赴任以降、三賦に至るまでの長歌四首について見ると、

(1) 哀^三傷長逝之第^二歌 (17三九五七)

大王・出・青・泉・河・馬・駐・好去・平・待・
道・山河・念・間・使・弟・時・秋・芽子花・暮
庭・里・往過・山・白・雲 (五一句中)

(2) 忽沈^二枉疾^一殆臨^三泉路^一仍作^二歌詞^一以申^三悲緒^一 (17

三九六二)

大王・大夫・情・山・坂・年月・人・日・益・大
船・門・黒髮・使 (五七句中)

(3) 更贈歌 (17三九六九)

思・念・使・遣・縁・隱・春花・鶯・音・春菜・
赤・時・盛・君・心・此 (六一句中)

(4) 述^三恋緒^一歌 (17三九七六)

妹・吾・相・見・情・大王・別・荒璞・春花・宿
近在・路・関・霍公鳥・鳴・花・山・淡・青・吉
鳥・恋・早 (六五句中)

など、漢字表記、正訓・義訓表記などが多く見られる。これに対し、「二上山賦」は二九句中「山」と「出立」の例を抽出するのみであり、他の二賦は全て仮名表記である。このことは、基本的に五字句七字句表記によって中国賦の五・七字句、或は四六駢体と類似した効果を意図したことを示唆するものであろう。勿論、長歌は音の上では五七音であるから、どのように表記されても韻律に変化がある訳ではないから、むしろ中国賦の字句の形式へ近づけることを意味すると見てよい。

賦は魏以降に於いて対偶を重んずる傾向を示すと云われる⁽¹³⁾。家持の三賦に於いて、対偶の顯著に見られるものは「二上山賦」と「遊覽布勢水海賦」に於いてである。

「二上山賦」に於いては、

春花の咲ける盛りに

秋の葉のほへる時に

神からやそこば貴き

山からや見がほしからむ

朝風に寄する白浪

夕風に満ち来る潮の

と見え、長歌全体の中に整然と組み込まれている。また

「遊覧布勢水海賦」に於いても、

洪溪の埼徘徊り

松田江の長浜過ぎて

沖辺こぎ

辺にこぎ見れば

渚にはあぢ群騒ぎ

島廻には木末花咲き

と見える。家持の対偶は先行長歌にも見られる所ではあるが、この二賦に於ける対偶の比重は大きく、対偶表現への配慮が存在したと思われる。しかし、「立山賦」に於いては、

山はしもしじにあれども

川はしもさはにあれども

音のみも

「名のみも聞きて

と詠み、必ずしも三賦全体に亘り対偶表現が顕著であった訳ではない。

対偶法は、すでに早くから見られる表現法であるので、家持のこの対偶法がそれらの対偶法とどれ程の相違を持つかは難しい問題である。ただ、池主が家持の「遊覧布勢水海賦」に敬和した「敬和遊覧布勢水海賦」には、

藤波は咲きて散りにき

卯の花は今ぞ盛りと

山にも

野にも

朝風に瀉にあさりし

潮満てば妻呼びかはす

海人船に真檣櫂ぬき

白栲の袖振り返し

平布の崎花散りまがひ

渚には芦鳴騒ぎ

立ちても

居ても

朝去らば黄葉の時に

春去らば花の盛りに

など、一首全体が対偶及び対偶に準ずる方法が取られており、池主の他の長歌が殆ど対偶表現を取らないことと考え合せるならば、賦の意識のもとに對偶表現が存在したことを指摘できるであろうと思われる。

更に賦の表現の特徴は、何よりも「鋪_レ采_レ摘_レ文」(『文心雕龍』「詮賦」)と云うように、文のある言葉で対象を美しく表現する閑麗さであろう。家持の三賦はどうであろうか。この場合も、先行する家持長歌の詞句の検討が必要である。今、それらの題詞を掲げれば、

(イ) 又家持作歌 (3 四六六)

(ロ) 安積皇子薨之時内舍人大伴宿祢家持作歌 (3 四七五・四七八)

(ハ) 大伴家持攀_レ橘花_一贈_レ坂上大嬢_一歌 (8 一五〇七)

(ニ) 大伴宿祢家持贈_レ坂上大嬢_一歌 (8 一六二九)

(ホ) 哀_レ傷_レ長逝_レ之弟_一歌 (17 三九五七)

(ヘ) 忽沈_レ枉疾_一殆臨_レ泉路_一仍作_レ歌詞_一申_レ悲緒_一 (17 三九六二)

(ト) 更贈歌 (17 三九六九)

(チ) 述_レ恋緒_一歌 (17 三九七八)

などであるが、これらの先行する長歌に於いて、対象を美しく表現する方法の認められる作品は(ト)のみであり、所謂閑麗な詞句の選択は意識されていない。(ト)の表現の

特徴は、

……春花の咲ける盛りに 思ふどち手折りかざさ
ず 処女らが春菜摘ますと 紅の赤裳の裾の 春雨
ににほひひづちて……

と詠むように、美しい景を叙述する詞句が並べられるのである。しかし、この(ト)は池主との詩文の贈答の中に醸成された表現であることは、これらの「春花」「春菜」「春雨」が家持の「悲歌」(17 三九六五―六)の序に於いて「春朝」「春花」「春苑」「春暮」「春鶯」「春林」などの漢語に基づいている表現であることから、容易に理解できる筈である。従って、(ト)は越中三賦を導く作品的位置に存在することは認められよう。

(ト)は他の作品に比較して、かなり文のある表現を意図したものであることから見て、そうした詞句を家持が新しい表現と認めたであろうことは、越中三賦に於ける表現からも首肯できる。

射水川い行き巡れる 玉匣二上山は

春花の咲ける盛りに

秋の葉のにはへる時に

出立ち振りてさけ見れば

神からやそこば尊き

山からや見が欲しからむ

すめ神の据見の山の 洪谷の埼の荒磯に

朝風、に寄する、白浪、
夕風、に満ちくる、潮の、

いや増しに絶ゆることなく……(二上山賦)

……白浪の荒磯に寄する、

洪谷の埼、たもとほり、
松田江の長浜、過ぎて、

うなひ川、清き瀬、ごと、に 鶺鴒川、立ちかゆきかく行き

見つれども、そこも飽か、にと

布勢、水海に船、浮け据えて

沖、辺、こぎ、

辺、に、こぎ、見れば

渚、には、あぢ、群、騒、ぎ、

島廻、には、木末、花、咲、き、

ここばくも見の清けきか……(遊覽布勢水海賦)

天離る鄙に名懸かす 越の中国内ことごと

山はしもしじにあれども

川はしもさはにあれども

すめ神のうしはきいます 新川のその立山に 常夏
に雪降り敷きて 帯ばせる片貝川の 清き瀬に朝夕
ごとに 立つ霧の思ひ過ぎめや……(立山賦)

これら三賦の表現は、先行長歌の(ト)を除いたものとは
ずい分趣を異にしている。その表現の特徴は、先行長歌
には見られなかった自然描写にあり、それらの自然を美
的対象として把握し全体の中心部をなしているのである。
「二上山賦」に於いては、「春花」「秋葉」の折に見
る山の崇高さと、洪谷の荒磯に朝風夕風に寄せ来る「白
浪」や「潮」の美しさを叙べ、それを「しのふ」と云
う。この自然の景を「しのふ」と云うのは、すでに額田
王の「春秋判歌」(一六)に秋の黄葉を手に取り「しの
ふ」ことが詠まれたが、これも中国詩の自然を賞美する
方法であった。懐風藻が自然の景を「賞翫」の対象とし
て捉えることが多いのも、この傾向を示すものである。
「遊覽布勢水海賦」に於いても、「白浪」の「荒磯」に
打ち寄せる洪谷の埼や松田江の長浜を詠み、うなひ川の
「清瀬」から布勢水海へと目を向けて、渚に騒ぐあぢ群
や島伝いに咲く木木の花を美しい対象として詠む。その
ような対象を「さやけき」と表現するのも、「二上山賦」
の「しのふ」と云う意識と近い。これは、「立山賦」に
於いても、立山が常夏に雪の降るようすや、片貝川の清
瀬に朝夕立つ霧のようすをのべ、それらを語り伝えるこ
とで「ともしふる」ものとしようと云う。こうした自然
の景を「しのふ」と云い、「さやけき」と云い、「とも

しぶる」と云う認識のもとに越中三賦は結構されているのであるが、そこには、美の対象として認識した自然と、それを表現する詞句の選択とが、先行長歌に見られなかった新たな表現意識として家持に認識されたことを物語っている。

こうした三賦の特質は、伝統的長歌の範疇から逸脱することは困難であるにしても、家持自身が中国賦の表現を意識する中で、「倭詩」としての越中賦を試みる中にあったと言うことができよう。

家持は、越中赴任以降、「二上山賦」を詠むに到るまでに四首の長歌を詠んでいる。それらの長歌の全てが伝統的な長歌の格式の上に存在するものであるところから、家持に於ける長歌の認識を窺うことができよう。それら四首の長歌は、いずれも天皇の任命という官僚意識によって支えられているものであり、伝統的には人麻呂長歌に見られる皇室讚美の詞章を背景とする中に、律令官人の意識を提示するのがその基本的態度であると云える。そうした意識を四首に探るならば、

天離る鄙を治めにと 大君の任のまにまに 出でて
来し我を送ると 青丹よし奈良山過ぎて……〔哀傷
長逝之弟歌〕17三九五七

大君の任のまにまに 大夫の情ふり起こし 足引の

山坂越えて……〔忽沈_二枉疾_一殆_二臨_一泉路_三仍_二作_一歌詞_三以_二申_一〕
悲緒〕17三九六二

大君の任のまにまに 鄙離る越を治めに 出でて来
し大夫我すら……〔更贈歌〕17三九六九

……大君の命かしくみ 足引きの山越え野行き 天
離る鄙を治めにと……〔述_二恋緒_一歌〕17三九七八

と詠まれるように、いずれも類似した表現を取る。これらの方法は、憶良が「大君の遠の朝廷」(57九四)と詠んだ意識に近いものであるが、更に天皇の任命と云う律令的認識に立って天皇への忠誠が叙述される。これは天平の新しい表現ではあるが、長歌に於ける公的性を十分に考慮した表現であると言えるであろう。こうした表現は、他にも「思放逸鷹夢見感悦作歌」(17四〇一一一五)「庭中花歌」(18四二一三一一五)「守大伴宿祢家持作歌」(18四二一六一八)「陳防人悲別之情歌」(20四四〇八一二)「為防人情陳思作歌」(20四三九八)などにも見られるものであり、防人の悲別を詠んだ歌二首と家持作歌(18四二一六一八)を除けば、いずれも極めて私的な情を中心とした作品である。にもかかわらず、それらに「天皇の任命」を提示する家持の意識には、家持の官僚意識や氏族意識のみではなく、明らかにこれが長歌の伝統的表現であるとする認識が強く存在したからに相違ない。

この家持に於ける長歌の意識を、もう少し溯って確認する必要がある。

そのような意識は、すでに「安積皇子薨之時内舍人大伴宿祢家持作歌」(347五―八〇)に於いて考ることが出来る。

懸けまくもあやかにかしこし 言はまくもゆゆしきかも
も わご王皇子の命 万世に食したまはまし……
(347五)

懸けまくもあやかにかしこし わご王皇子の命の
のふの八十伴の男を…… (347八)

この冒頭に見られる表現は、人麻呂の「高市皇子尊城上殯宮之時」の挽歌(219九)の「懸けまくもゆゆしきかも 言はまくもあやかにかしこし」に基づく表現の継承であるし、卷十三挽歌にも「かけまくもあやかにかしこし」(13三三二四)とあるように、皇子の薨去を悼む挽歌の詞章であるところにその伝統性を窺うことができる。

この表現を家持は「陳私拙懷」(20四三六〇)歌や「橘歌」(18四一一)の長歌にも同様な継承をしている。これらは必ずしも挽歌の詞章でないことは他の例からも理解できるが、謂わば、これらは皇室の尊厳や正統性を讃美する伝統的な詞章であった。天武・持統朝に於いて、天皇の正統尊厳を讃える詞章として人麻呂らに継承

された「集团的宮廷精神の産物」⁽¹⁵⁾であったと言えよう。そうした詞章の伝統を負って、家持の、「独居帳裏遙聞霍公鳥喧作歌」(18四〇八九―九二)「賀隆奥国出金詔書歌」(18四〇九四―七)「為幸芳野離宮之時儲作歌」(18四〇九八―一〇〇)などには、「天の日継ぎ」や「天皇の神の命」の皇統譜を叙述するのである。そこにも人麻呂の「近江荒都歌」(121九)に見られる詞章が継承されているのである。

こうした詞章の継承が、挽歌や賀詞、或いは從駕歌と言った、謂わば公式性の強い儀礼歌に見られるところにも、その伝統性を十分に継承している姿を考ることができよう。だが、これが一方では長歌の格式として認識していることも確かである。先の「独居帳裏遙聞霍公鳥喧作歌」は、独り帳の中で霍公鳥の鳴く声を聞いて詠んだとしつつも、そこに捉えられたのは「天の日継」としての「天皇の神の命」の統治する「国のまほら」に鳴く霍公鳥への讃美である。この折の家持の意識が皇統譜の叙述に意味を持たせていたか疑問であろう。むしろ帷帳の内において独り聞く霍公鳥の声を詠んだものであるのはすでに題詞の意識であった筈だし、内容もそれ以外ではない。にもかかわらず、そこに皇統譜の叙述がなされるのは、家持の長歌に対する認識がかかる格式の上にある

たと云うことであろう。

ところが、この越中三賦にあっては、かかる長歌の伝統的詞章、所謂、皇室の讚美や皇統譜の叙述、或いは官僚的な意識などの継承が全く見られない。家持の認識した長歌の伝統性とは異にした認識のもとに、越中三賦が成立していることを意味するのである。この事實は、明らかに「賦」と云う意識が必然的に導いた結果であると考えない訳には行かない。池主との詩文の贈答によって導かれた、詩文への感興の昂まりが、伝統的な長歌への意識を変えたと見て良いであろう。越中三賦は、その意味に於いても家持長歌の新しい試みであったのである。

五 結び

このような家持の長歌に於ける試みは、池主との贈答によって触発された「倭詩」と云う、和歌の概念の変革にあったと考えることができよう。詩と和歌との接近を試みることの意味は、一つの具体的な歌字のあり方だと言っても良い。そのことによって試みた「越中三賦」が、結果的に「興浅く、新味に乏しい」⁽¹⁶⁾作品であったとしても、和歌の変革がこの池主との贈答を通し、越中三賦を詠む中で行われ試みられたことは事実である。そうした試みの中で、家持は長歌の伝統的概念から開放される事

で、越中賦を詠んだのである。その対象となる自然の景の描写は、文のある閑麗な語句が選択され、家持の先行する長歌とは明確に相違する表現が取られている。

このように、「越中三賦」は、「倭詩」と云う意識に支えられるなかで、具体的な「裁歌」の方法を試みたのであり、その試みによって以後の家持の長歌が大きく変革して行くことになる。そこには中国詩及び詩語の世界を背景として詠まれる「倭詩」を明らかに確認することができるのである。殊に越中の自然の中で家持がその詩題とした「物色」は中国の六朝詩論に見える言葉である。⁽¹⁷⁾また、季節の景に寄せる家持の感興は、礼記「月令」の知識や暦日の知識を背景とするものである。家持の和歌の変革は、かかる中国詩文に基づくことで試みられるのであって、それを以って「倭詩」と呼ぶことと、家持の「越中賦」とは一体のものであることを理解すべきであろう。

1 家持の青春時代或いは恋愛時代(五期区分の第二期)の天平八年から天平十七年(久松潜一氏『万葉集の新研究』)は百六十余首の作歌があり、その内相關歌は九十首を越える。

2 春還春節美、春日春風過、春心日日異……。 (梁元

- 帝「春日詩」『芸文類聚』卷三)
- 3 「天平期に於ける万葉集の詩文」『上代日本文学と中国文学』(中)
- 4 小島憲之氏前掲書注3
- 5 岡田正之氏『近江奈良朝の漢文学』古沢未知男氏『漢詩文引用より見た万葉集の研究』
- 6 小島憲之氏前掲書注3
- 7 小島憲之氏前掲書注3
- 8 古典大系本『万葉集』(一)解説に「さもこの頃に歌学びの道があつたように言っているが、これは家持流の漢文的誇張であつて、……当時歌の道のたしかなテクニクが出来ていて、それを家持が『山柿の門』へ入門して教えられたなどは考えられない」とする。家持の「歌学意識」は、この場合詩と等質化する中に認識された和歌の変革への意識だと考える。
- 9 井上新考は「普通の長歌なるを漢めかして賦といへる」とし、沢瀉注釈は「長歌に借りて名づけた」とする。また古典大系本『万葉集』(四)も「二上山の歌」の意とし、これを「賦」の次元で捉えるべき論はない。
- 10 内田泉之助氏『中国文学史』
- 11 鈴木虎雄氏『賦史大要』
- 12 鈴木虎雄氏前掲書注11
- 13 鈴木虎雄氏前掲書注11
- 14 拙稿「季節の誕生―季節和歌成立史試論」『文学の誕生』(シリーズ古代の文学3)
- 15 中西進氏『柿本人麻呂』
- 16 土屋文明氏『万葉集私注』
- 17 拙稿「物色―古代詩歌の景物表現―」『日本文学研究』16号。