

山田三方の七夕詩における日本の発想

——「衣玉」と「彩舟」をめぐって——

月 野 文 子

一

「七夕」を主題とする詩歌は、七世紀末頃から我国でも詠作されるようになった。しかし、その素材となった七夕説話が中国から伝来したものであるにも拘らず、『万葉集』の七夕歌では著しく日本的な改変がなされており、中国文学におけるそれとは全く異なった様相を呈している。これに対して『懷風藻』の七夕詩は、従来、中国文学そのままの表現をするものとして扱われてきたわけだが、本稿では、山田三方の七夕詩に日本的な発想をもって組み立てられた部分があることを指摘し、その背景について考察を加えていく。

山田三方の表現に日本の発想があることを論ずるには、まず、万葉の七夕歌と中国の七夕詩との相違点を明

らかにしておかねばならないが、既に「人麻呂歌集」の七夕歌を中心に中国文学との比較研究が進んでおり、両者の相違点はほぼ周知のことと思われるので、本稿では論旨にかかわる点を確認していくにとどめる。

二

中国の七夕詩と万葉の七夕歌の差違を大きくしているのは、その表現に天上性を有するか否かという点だろう。中国詩文においては、織女は天帝(注1)の女として「仙車」「鳳駕」などと表現される豪華な乗物で牽牛のもとを訪れるが、その際には鵲が集まって天の河に橋を掛ける。「鵲の橋」のことは漢代の『淮南子』佚文や『風俗通義』に既に(注2)見え、七夕説話は古くから天上世界の恋物語にふさわしい空想的な筋書きになっていたことがわか

る。

これに対して、万葉の七夕歌では、その多くが地上的
で現実的な表現をとっている。

天の河安の渡に船浮けて秋立つ待つと妹に告げこそ

(卷十・二〇〇〇)

わが背子にうら恋ひ居れば天の河夜船漕ぐなる楫の

音聞ゆ

(卷十・二〇一五)

のように、自らの実生活に引きつけた表現は、天の河を
渡る者を「男(牽牛)」にし、その手段を「船」にと変
えてしまったのである。牽牛が小船を漕いだり浅瀬を歩
いて渡るなどして織女を妻、問う型の七夕歌は、「人麻呂
歌集」の段階から見られ、半ば伝統化して以降の作品に
受け継がれている。時として、中国本来の伝説のままに
織女の渡河を詠じるものもあったが、それは極めて少数
であった。

さて、中国種の伝説をいわば日本的に翻案したのが万
葉の七夕歌であるなら、中国種の伝説を「漢詩」という
中国の表現形態を借りて、本来の伝説のままに詠じよう
としたのが『懷風藻』の七夕詩である。万葉の世界に
「歌語」が存在したように、漢詩にもすでに「七夕の詩
語」ともいふべきものがあり、それによって中国の伝説
を表現しなければならないのであるから、懷風藻時代の

七夕詩に、人麻呂歌集歌のような創作が入り込む余地は
殆ど無かったといつてよいであろう。

事実、『懷風藻』に残された六首の七夕詩の語句の多
くは、『玉台新詠』や『芸文類聚』に収載された著名な
七夕詩の中に直接の出典を見出すことができる。いわ
ば、模倣的段階とも取れる作品なのである。具体的に
一、二の例を掲げておこう。古典大系本の頭注の指摘に
よれば、百済公和麻呂の七夕詩の「昔惜河難越、今傷漢
易旋」は「昔時悲難越、今傷河易旋」(梁・武帝「七夕」
を、吉智首の「河横天欲曙」は「天河横欲曉」(隋・王
慎「七夕」)を改変したものであるという。これから問
題にしようとする山田三方の七夕詩もまた、冒頭部分
「金漢星榆冷、銀河月桂秋」が「漢曲天榆冷、河辺月桂
秋」(隋・江総「七夕」)に拠ったものであることが同書
によって指摘されている。

この傾向は七夕詩に限らず、『懷風藻』全般にわたっ
て見られるのであるが、六首の七夕詩のうちで最も秀れ
た作品であり、杉本行夫が「この詩に至って始めて唐の
正法である五律の上乗の作を見る。平仄が整正であるの
は言を俟たず、妙語渾成、一貫貫穿、まことに傑作であ
る。」^(注3)と高く評価した山田三方の詩は、先のごとく江総
の七夕詩の語句を殆どそのまま用いる一方で、万葉的な

渡河手段である「舟」をも表現しているのである。

まず、三方の詩をながめてみよう。

七夕

金漢星榆冷

金漢星榆冷しく

銀河月桂秋

銀河月桂秋さぶ

靈姿理雲鬢

靈姿、雲鬢を理め

仙駕度潢流

仙駕、潢流を渡る

窈窕鳴衣玉

窈窕として衣玉を鳴らし

玲瓏映彩舟

玲瓏として彩舟に映す

所悲明日夜

悲しむ所は明日の夜

誰慰別離憂

誰か別離の憂を慰めん

当該詩においても、唐土よりもたらされた詩句の模倣と応用が中心であり、頷聯と尾聯も七夕詩の常套語によって組み立てられている。季節の到来、織女の渡河、別後の悲しみ、という構成で全体としてもまとまっており、七夕詩の型をよく踏まえた作品といえるだろう。問題となるのは頷聯である。この「窈窕鳴衣玉、玲瓏映彩舟」は中国の七夕詩に典拠と推定できる詩句を見出し得ない。表現は平易だが、「衣玉」「彩舟」の二語は七夕詩としては奇異な感じを免れ得ないであろう。以下、この二語を中心に考察をすすめることになる。

三

まず、第五句の「衣玉」から考えてみよう。この部分に異伝は無く、諸注釈共この語については特に問題としていない。「装の玉」(世良『詳釈』)、「衣に飾ってある玉」(古溪『新註』)、^(注4)「衣につけた玉」(大系本)などと文字のままに訳すのみである。しかし、『佩文韻府』や『大漢和辞典』に「衣玉」なる語は見えず、作者が具体的にどのようなものを表現しようとしたか不明である。

「鳴衣玉」とは、織女の動作によってその玉飾りの如きものが音をたてる意であろう。「衣」とするのであるから、首飾りや腕輪ではなく、胴体部に著けた玉——すなわち佩玉(腰にさまざまな形の玉を下げ、歩くと触れ合って音をたてるようにしたもの)の類——を指すと考えておくべきであろう。佩玉ならば七夕詩にも例は見られる。

ところで、佩玉という男性のものという印象が強い——徳と誠の象徴として古への君子は必ず佩玉をつけたという——が、女性がつけた例も無くはない。『詩経』鄭風・有女同車詩の「將翱將翔、佩玉瓊琚」をはじめとして、『列仙伝』にも、契りを結ぼうとして歌いかけた鄭交甫に対して江妃二女が、「遂手解佩与交甫」とい

う話などがあり、古い時代には男女共に用いたものよ
うである。しかし、『先秦漢魏晉南北朝詩』を通覧する
限り、佩玉は時代が下るにつれて女性の装飾品としては
あまり一般的ではなくなっていく。初唐詩でも、舞姫や
神女を詠じたものなど、題材は比較的限られている。

その限られた例のなかに織女が身に着けた佩玉がある
が、これも数は少なく、「織女_二佩玉」のイメージが定
着していたとするには至らない。織女が年に一度の逢瀬
のために粧いを凝らして天の河を渡っていく様は、きら
びやかに描かれる。織女の装いが華麗であれば華麗であ
るほど短い逢瀬の虚しさを表現するには効果的であらう
し、「天仙」という身分設定からいっても美しい玉飾り
は相応しいはずである。それにも拘らず、初唐までの七
夕の詩およそ八十首のうちで、織女の玉の装身具が表現
されているのは、見立ての如きものを含めても全体の一
割程度である。次にその用例を掲げてみよう。

①瓊珮垂_二藻莼_一、霧裾結_二雲裳_一

(晋・蘇彦「七月七日詠織女」)

②陸離迎_二宵珮_一、倏爍望_二昏簪_一

(宋・謝莊「七夕夜詠牛女応制」)

③長裙動_二星珮_一、輕帳掩_二雲羅_一

(隋・王慎「七夕」)

④歴歴珠星疑_レ拖_レ珮、冉冉雲衣似_レ曳_レ羅

(唐・何仲宣「七夕賦詠成篇」)

⑤露滋低_二珠珮_一、雲移薦_二錦衣_一

(唐・任希古「和長孫秘監七夕」)

⑥袿服鏘_二環珮_一、香筵弘_二綺羅_一

(唐・杜審言「七夕」)

⑦星橋度_二玉珮_一、雲閣掩_二羅帷_一

(唐・趙彦昭「奉和七夕兩儀殿會宴應制」)

管見では以上がすべてであったが、これらを大まかに分
けると、

④星や露を玉に見立てたもの——④⑤

⑤織女の佩玉をうたったもの——①③⑥

⑥佩玉によって織女を象徴的に表現するもの——②⑦

の三通りになるが、④の表現から段階を経て⑥の表現へ
と移行していったということではないようだ。「雲衣」
などの例からしても、七夕詩においては見立て的な表現
が主流であったようである。

しかし、右に掲げた用例の中に、山田三方の「鳴衣
玉」に直接かわりを持つと断定できるものはない。

「佩玉を鳴らす」という意味および語の構成からする
と、⑥「鏘環珮」が最も近いが、示唆を与えた可能性ま
では否定できないとしても、用字の面から見る限りで

は、やはり直接の影響源とは見做し難いであろう。当時、漢詩文は貴族の教養として必須のものであったし、取り立てていうほどの出自を持たない一般官人にとってはお世の最短の方法でもあった。人々は学識と才能を認められようとして競ったから、いきおい、文学の表現は術学的にならざるを得なかったのである。先の百済公和麻呂の七夕詩も、梁の武帝の詩句の剽窃とはいふものの、対句をさらに整えようとした努力の跡はうかがえよう。原作の面影を残しつつ、さらに凝った表現に仕上げている例は『懷風藻』中にいくらかもある。まさに、中西進氏が「文雅として漢詩を作る上に原典を披擲する事は不可欠の要素」と推測されたとおりでである。(注5)このような時流の下では、文字づかいが複雑なものから単純なものへ(「鏘環珮」から「鳴衣玉」へ)と変えられることは稀であつたろう。まして、「衣玉」は奇抜な見立てでもないし、雅語でもない。わざわざ言い換える必然性はどこにも無いのである。とすると、前掲①⑦の用例から示唆を受けたという可能性はかなり低いとしなければならぬ。

ところで、「衣玉」なる語が置かれた箇所は韻を踏まない第五句末であるから、下字が仄字でなければならぬのは言うまでもない。しかし、漢文学の世界ではおび

だ、まを指すなら同じ仄字であつても、「玉」より「珮(珮)」の方が一般的であるし、意味も明瞭であろう。さらに、熟語として考えた場合でも、先の用例のうち①瓊珮、②宵珮、③星珮、④珠珮、⑤環珮はいずれも平字と仄字の組み合わせであつて、三方の用いた衣玉と同じである。それにも拘らず、彼はそれらの熟語を使わずに敢えて「玉」字をとつて、衣玉なる語を造っているのである。六朝・初唐の七夕詩から学んだと考えたのでは、一般的な用字を避けた理由が説明できない。

なお、管見では先の用例を含めて、初唐までの七夕詩に「玉」字を使用したものは九例あつたが、うち七例は「玉柱」「玉笛」などの美称で、たまそのものを表現するのは二例にすぎない。一例は先の⑦で、これは「珮」との組み合わせであつた。もう一例は「舒羅散穀雲霧開、綴玉垂珠星漢回」(唐・沈佺期「七夕曝衣篇」)で、天の河の星を玉に見立てて夜空の美しさをうたったものであり、織女の装身具として表現しているのではない。また、『芸文類聚』は懷風藻詩に多大な影響を及ぼしたとされるが、そこに収載された七夕詩には、美称をも含めて「玉」字を用いたものは一首もないのである。

これらのことを考え合わせると、山田三方の「鳴衣玉」という表現は直接中国の七夕詩から学んだのではな

いらしいこと、また、彼にとつては「珮」よりも「玉」の方が馴染み深い文字であつたらしいこと、この二つの推測が成り立つのである。

四

それでは三方の詩句の依拠したところは一体何であつたのだろうか。中国の七夕詩に影響源が見あたらないとすれば、我國の上代文学の中からそれを探り出す他はない。すでに触れたように、当該詩には万葉的な渡河手段である「舟」が詠われている。とすれば、万葉の七夕歌の中に手掛りがあることは確かであろう。だが、七夕歌の中で織女の玉を詠ったものは、

白玉の五百つ集ひを解きも見ず吾は乾しかてぬ逢はむ日待つに
(卷十・二〇一一)

足玉も手珠もゆらに織る機を君が御衣に縫ひ堪へむ
かも
(卷十・二〇六五)

の二首のみで、三方の詩句に近いものを感じさせはするが、その表現が本来的な七夕伝説の織女を詠ったものかどうかは疑問である。万葉の七夕歌は著しく日本化されておられ、本来の七夕伝説には無いものが多く詠み込まれているからである。特に、数はそう多くはないが、我國の神話表現と融合したものがあつたことに注意しておかね

ばならない。「八千戈の神の御世より」(卷十・二〇〇二)あるいは「天照らす神の御代より」(卷十八・四一二五)の如き神話的な言いまわしをするものや、天の河を「安の河」(卷十・二〇〇〇、二〇三三、二〇八九、卷十八・四一二五、四一二七)と表現するものがそれである。かつて尾崎知光氏は、万葉の七夕歌にこのような融合があることを指摘しつつ、記紀の天稚彦(天若日子)の段にみえる夷振の歌謡、

天なるや 弟織女の 頸がせる 玉の御統の 穴玉
はや み谷 二渡らす 味稻高彦根

にも而要素の存在——日本神話に出てくる齋機屋に奉仕して神衣を織る女と、七夕説話の織女との混淆——を仮定し、二〇六五番歌も同様であると見た。(注6)これとは逆に、後藤利雄氏は二〇六五番歌の表現から「玉と七夕伝説の織女とは関係の深いものである」と推測し、それを根拠のひとつとして、夷振の歌謡は神話の中の機織女(はたおぢめ)ではなく七夕伝説の織女を詠ったとみる方が自然だと説いた。(注7)歌謡の年代が特定できない以上、簡単には結論の出ない問題であるが、少なくとも中国の七夕詩にはこのような表現の類例は見出せない。また、稲岡耕二氏の調査によれば、人麻呂歌集七夕歌三十八首のうち七夕語彙を含まないものは二十首にも及び、卷十の作者未詳七夕歌

群においても七夕語彙の無いものが三割程度存在するという。^(注8)したがって、二〇六五番歌が七夕歌であるというだけの理由で「足玉も手珠もゆらに」を七夕語彙と見做そうとすることは問題がある。二〇六五番歌の扱いについては、やはり尾崎氏のように両伝承の融合と見ておくのが妥当であると思われる。しかし、夷振の歌謡に詠われているのが神話の機織女であるか七夕伝説の織女であるか、という問題を別にすれば後藤説の「織女と玉との結びつき」は首肯できるであろう。

神話と七夕伝説を関連させて論じた両氏の指摘はまことに示唆的であるが、夷振の歌謡に限らず、記紀の伝承に登場する機織女は玉と関係が深いものがある。結論を先に言えば、山田三方の七夕詩の表現「鳴衣玉」は、二〇六五番歌と同様に我国の神話伝承の機織女の姿を念頭に置いて作られたものと思われるのである。

記紀の神話の中に、機織りをする女性の話はいくつもあるが、それら——栲幡千姫の如く神名のみとその面影を留めるものは除外しておく——を取り出してみると、おのずと共通の姿が見えてくるのである。まず、それらの神話伝承を辿ってみよう。

『日本書紀』神代卷・上、第七段に、
天照大神、方織^ニ神衣、居^ニ斎服殿^一

とある。『古事記』のこれに該当する箇所にも

天照大御神、坐^ニ忌服屋^ニ而、令^レ織^ニ神御衣之時^一とあって、天照大神は天上界の最高位の機織女であったことがわかるが、この前段の天の安の河の誓約の条に注意しておきたい。

既而素戔嗚尊、乞^ニ取天照大神鬢髮及腕纏、八坂瓊之五百箇御統^一、濯^ニ於天真名井^一、黠然咀嚼、而吹棄氣噴之狹霧所生神、号曰^ニ正哉吾勝勝速日天忍穗耳尊^一；是時、天照大神勅曰、原^ニ其物根^一、則八坂瓊之五百箇御統者、是吾物也。故彼五男神、悉是吾兒、乃取而子養焉。
(紀・本文)

天照大神の装身具である「八坂瓊之五百箇御統」は、天照大神の物実として天忍穗耳尊を生み出す役割りを担う。この天忍穗耳尊から、天孫として降臨する瓊瓊杵尊が生まれるのである。したがって、この伝承における八坂瓊之五百箇御統は単なる装飾品ではなく、天照大神の系譜を語るには無くてはならないものであったといえよう。『古事記』にもほぼ同様の記述があるが、「瓊音ももゆら」に御統の珠を天の真名井に振り濺いだとあって描写がより具体的である。また、この部分は口誦の名残りを留めた表現で、「天照大御神の左の御美豆良に纏かせる八尺の勾璫の五百津の美須麻流の珠」、右の御美豆良

に纏かせる珠…、御縛に纏かせる珠…、左の御手に纏かせる珠…、右の御手に纏かせる珠…」と、忍穂耳以下の五神が誕生するごとに、御統の珠のことが繰り返して語られている。さらに前段では、この部分を導き出す伏線として、天照大御神が「左右の御美豆羅にも、亦御縵にも、亦左右の御手にも、各八尺の勾穂の五百津の美須麻流の珠を纏き持ち」て須佐之男命を待ち迎えたことが見え、御統の珠のことが用意周到に語られているのである。神話を知る人々にとって、天照大神の御統の珠の印象はかなり強いものであったろう。

次にあげるのは、『日本書紀』神代卷・下、第九段の一書第六に見える磐長姫と木花開耶姫の伝承である。天孫瓊杵尊が日向の高千穂の添の山の峯に降りて、吾田の笠狭の御碕に到った時のこととして、

天孫又問曰、其於秀起浪穂之上、起八尋殿、而手玉玲瓏、織経之少女者、是誰之子女耶。答曰、大山祇神之女等、大号_ニ磐長姫、少号_ニ木花開耶姫。

とあって、瓊杵尊の降臨を待つて神衣を織る二姫は、手玉を玲瓏に鳴らしながら機織りをするのである。

みてきたように、天照大神、夷振の歌謡にうたわれた弟織女、磐長姫と木花開耶姫、機を織る女神はいずれも「玉」と関わりをもって描かれている。これらの神話伝

承の原初的な形態はともかく、これらを語り継いでいた人々の間では、既に機織女と玉との結びつきが固定的になつていたことは、ほぼ間違いないであろう。

両者の結びつきは、女鳥王と速織別の逆逆物語にも色濃く反映されている。物語は前半において、女鳥王が神性を帯びた機織女としての側面を持つことをほのめかし、後半では女鳥王の所持品である「足玉手玉」(『日本書紀』古事記では「玉釧」)の行方についてこだわりを見せる。前半では全く触れられていない「玉」のことが、後半では『古事記』『日本書紀』共に話題の中心となり得ているのは、機織女である女鳥王と玉との関わりが、後日譚の玉のことは決して唐突とは感じられていなかったはずである。

五

ところで、これらの伝承におけるたまの表記について確認をしておこう。夷振の歌謡は記・紀ともに音仮名で「多麻」(記)、「多磨」(紀)となっている。天照大神の「八坂瓊之五百箇御統」(紀・本文)は、異伝では「五百箇御統之瓊」(同・一書第一)、「瑞八坂瓊之曲玉」(同・一書第二)、「五百箇統之瓊」(同・一書第三)であり、

「八尺勾璉之五百津之美須麻流之珠」(記)とも書かれる。木花開耶姫は「手玉」で、女鳥王は「足玉手玉」「珠」(紀)と「玉釧」(記)である。夷振の歌謡は音仮名表記なので一応除外しておくが、たまを表わすために用いられた文字は「瓊」「玉」「珠」「璉」の四種類のみである。六朝から初唐にかけての七夕詩が用いたところの「瓊」の例はひとつもない。そして、たまを表わすこれら四つの文字のなかで、仄字として使用できるのは「玉」のみであることに気づく。

六朝・初唐の七夕詩では、織女の装身具としてのたまを詠じたものは、七夕詩全体の割合からすれば決して多いとは言えず、表現として定着していたとは思われな^い。しかも、その用字は「玉」ではなく、「瓊」に代表されるものであった。これに対して、我國の古代伝承に見える機織女と玉との関係はみてきたとおりである。山田三方が「玉」字を用いた理由はおのずと明らかになる^う。

この時代には既に神話伝承と七夕説話とが融合していたことは、万葉の七夕歌が証明している。人々にとつて、天上にあるという「天の河」は高天原の「安の河」でもあった。してみれば、天上世界で機を織る織女星の姿は、高天原の斎服屋で神衣を織る天照大神のイメージ

と重なるものであったはずだ。当時の人々に、両者を区別して検証するという意識などあるはずもなく、神話の表現であれ、漢詩の表現であれ、応用できるものは巧みに七夕歌の中に取り込んでいったのである。この意識は漢詩人たちも同じであったはずで、中国の詩句を借りて並べ換えるだけの段階を脱して、多少なりとも自身で構想することのできる段階に達すれば、当然、七夕歌と同様の現象は起り得るであろう。その結果が三方の「鳴衣玉」であったと思われる。

それでは何故「衣玉」なのか、という点についても言及せねばならないが、現在のところ未だ的確な答えを見出し得ない。或いは、三方としては機織女の装身具であれば何玉でもよかったのかもしれない。ただ、既に見た「頸玉」「手玉」「足玉」は、いずれも平仄があわない。「衣」はおそらく後から添えられたものであろうが、「雲衣」「羅衣」など織女の衣裳を描いて美的効果をねらう、という七夕詩の一般的な方法が意識の底にあったのだろうか。

この部分が日本的な機織女のイメージによって組み立てられていることは、次句「玲瓏映彩舟」との関係を考えることによつて、いっそう明白となる。第五句の「窈窕」と第六句の「玲瓏」とは意義において重なる

部分をもつ。「窈窕」は、しとやかで美しい様を表わす語である。「玲瓏」は玉の鳴る音と、玉のように冴えて美しい様とを表わす語で、どちらの用法も『日本書紀』神代・下巻に一例ずつ見られる。しかし、『新撰字鏡』にも「瓏入廬東反、平、玉声、又圭為龍文√」「玲入郎丁反、玲瓏玉声√」とあるが如く、当時も「玲瓏」は「玉の声」が原義と意識されていたことは疑いが無い。したがって、第五・六句の「窈窕鳴衣玉、玲瓏映彩舟」は文脈の上から見れば、「玲瓏鳴衣玉」とした方が適切といえよう。

ここで想起されるのは、先に引用した『日本書紀』神代・下巻、第九段の一書第六の磐長姫と木花開耶姫の条の「手玉玲瓏織経之少女」の表記である。また、神話の機織女が七夕歌に詠まれた例と考えられる、『万葉集』卷十の二〇六五番歌にも「足玉も手珠もゆらに織る機」とある。原文は音仮名で「由良尔」であるが、現行の注釈書が「玲瓏」の文字を宛てて訳しているように、意義によって漢字をあてようとする場合、当時も「玲瓏」と意識された可能性が強い。

三方の詩句も構想の最初の段階では、右の神話表現と似た「玲瓏鳴衣玉」であったのではあるまいか。しかし、前後の関係からも第五句の二字目は仄字でなければ

ならず、玲瓏では合わない。そこで、本来は玉の鳴る音をあらわそうとして用いた「玲瓏」を転用して織女の美しさの形容とし、平字を必要とする隣句に置いて、意味的にも対になり平仄も合う窈窕をそこに入れたと推測できるのである。窈窕も七夕詩にはあまり例を見ない語であるが、これが『詩経』関雎の「窈窕淑女、君子好逑」によるものであることは言を俟たない。好き速、つまり理想的な配偶者であることを暗示して、それでも別れて暮さなければならぬ定めの不条理を際立たせ、悲しい恋物語の盛り上げを図ったのである。

六

さて次に、第六句の「彩舟」について考えておきたい。これが八万葉の七夕歌√的な発想であることは疑いがない。七月七日の夜に織女が「鵲の橋」を渡って牽牛の許を訪れるという七夕伝説の基本的なストーリーは漢代には出来上っていたという。七夕詩の中には「星橋」(庾信「七夕」、趙彦昭「奉和七夕兩儀殿會宴應制」)あるいは「星連可作橋」(陳後主「同管陸瑜七夕四韻」)とするものも見られるが、いずれにせよ、七日の夜には天の河に橋が掛けられる。織女が天の河を越える際の乗物は堂々たる車駕であり、「鳳軫」「龍轡」などの語で表現

されるべきものなのである。したがって、中国の七夕詩に「織女の舟」は見られない。時として「槎」が詠まれていることがあるのは、あとに述べる『博物志』の伝説と関わらせた表現で、織女の乗物としてあるのではない。

『万葉集』の七夕歌では、自らの立場に引きつけて詠うものばかりでなく、

このゆふべ降り来る雨は彥星の早漕ぐ船の櫂ちりの散沫ちりかも
(巻十・二〇五二)

のように天上世界のこととして客観的に詠うものにも、船による渡河のことが見え、パターンとして定着しきっていた観がある。このため、かつては当該詩の「玲瓏映彩舟」の主語を牽牛とする説(注13)も行われていたほどである。しかし、当該詩は第三句以降すべて織女を描写したものであることは間違いない。中国の七夕詩では織女が車駕で渡り、万葉では牽牛が舟で渡る。つまり、「織女の舟」は両者の混同ということになるが、実は大伴家持もこれを表現しているのである。

織女し船乗りすらし真澄鏡清き月夜に雲立ち渡る

(巻十七・三九〇〇)

右は万葉には少ない織女の渡河を詠うものであるが、橋本達雄氏は「その点この歌は中国流であり注意される。家持は作歌に踏み出した天平四、五年頃から漢詩世界へ

の憧れを強くもっていたが、これもその傾向の一つの現れ」とされる(注13)。また、田中大士氏は、雲から織女を連想するのは七夕詩的発想であることを指摘し、一首を「七夕詩的発想に貫かれた万葉の七夕歌の中では特異な例」として位置づけている(注14)。この歌が七夕詩を志向して詠作されたものであることは、異論のないところであろう。

しかし、ここでは織女が渡河するという七夕詩の基本は守られながらも、その手段には中国文学では例のない「船」が用いられていることに注意しておかねばならない。言われるように、家持が七夕詩を強く意識していたのであれば、「織女の船」にも手本となるべき詩があったとしなければならぬが、現状ではそれは三方の当該詩以外には考えられないのである。漢詩世界に憧れを抱く若き日の家持が、前代の大学頭であり漢文学の第一人者であった三方の詩をも学んでいたと推測することは、それほど無理なことではない。むしろ、七夕詩と七夕歌の中で、それぞれ孤立的に「織女の舟」を表現する両者を、無関係とみるの方が不自然であろう。

なお、万葉に詠われた牽牛の船は、おおむね素朴な感じのものであるが、天平元年作の山上憶良の長歌には「さ丹塗りの 小船もがも 玉纏きの 真櫂もがも」(巻八・一五二〇)とあり、船を希求するのは牽牛では

あるものの、三方の「彩舟」のイメージと似通ったものを感じさせる。憶良は三方等と共に養老五年正月より東宮（のちの聖武）の侍講となっていたから、「豪華な船」のパターンは三方から東宮周辺の文壇を経て、憶良へと継承されたとも考えられる。また、作者未詳七夕歌群にも「そほ船の 艫にも舳にも 船装ひ」（卷十・二〇八九）があり、これらとの関わりを感じさせる。

最後に、韻字としての「舟」について確認しておこう。当該詩は下平声の尤韻で、第六句末の韻字として「舟」が置かれている。しかし、尤韻を用いたために止むを得ず「舟」をもち出しているわけではない。このことは、他の尤韻の七夕詩が織女の乗る舟を表現していないことによって既に明らかである。

管見では、初唐までの七夕題の詩で尤韻を用いているのは、潘尼、庾肩吾、江総、李嶠のものが各一首であった。『懷風藻』では六首の七夕詩のうち、三方の詩を含めた五首がこれを用いている。紙幅の都合上、これらの詩の全文を掲げることが出来ないが、韻字は確認しておく必要があると思われるので、抜き出して列挙してみる。

① 流、秋、疇、遊（言・潘尼「七月七日侍皇太子宴玄圃園」）

② 秋、舟、流、楼（梁・庾肩吾「奉使江州舟中七夕」）

③ 秋、流、浮、愁、羞（隋・江総「七夕」）

④ 秋、楼、流、鷗（唐・李嶠「同賦山居七夕」）

⑤ 秋、猷、浮、愁（藤原史「七夕」）

⑥ 秋、洲、流、愁、悠（吉智首「七夕」）

⑦ 秋、遊、流、浮（紀男人「七夕」）

⑧ 秋、遊、流、楼（藤原総前「七夕」）

尤韻に属する文字は百数十字あるが、七夕伝説を表現するのに使い易い文字は比較的少ないようである。「流」「秋」「遊」「楼」などは頻度が高いが、「舟」を韻字としているのは②の庾肩吾のみである。だが、ここに詠まれているのは作者自身が乗る舟である。

奉使江州舟中七夕 庾肩吾

九江逢七夕 初弦值早秋

天河来映水

漢使俱為客

莫言相送浦

不_レ及_二穿針楼_一

織女欲攀_レ舟

星槎共逐_レ流

不_レ及_二穿針楼_一

右は、水面に夜空の星が映っていることを己の舟が星界へ迷い込んだと見立てるもので、『博物誌』の伝説——昔、天の河は海と続いており、或る人が海に槎を浮かべて天の河を遡って天宮へ至り、牽牛・織女に出逢ったという話——にヒントを得ている。「天河来映水」とある

以上、仮に三方が『芸文類聚』等によってこの詩を見知っていたとしても、「織女欲攀舟」(Ⅱ)すぐ近くの水面に織女星が映っていて、まるで私の舟に乗って来ようとしているかのようだ)を、「織女が渡河する為の舟」と読み違えるなどということは、まず考えられない。

ところで、三方の詩の「織女の舟」であるが、全体の構成をそのままにして「舟」のみを別の韻字と入れ換えることが可能である。たとえば、「楼」を用いて「映彩楼」としてもよいであろう。天上世界の河辺をいうのであるから「映彩洲」でも十分意味は通じようし、「嶠(とばり)」「旒(はた)」なども使えるであろう。つまり、改めようとするなら最終的な段階でも可能なわけで、文筆の力のみによって出世したともいえる三方が、韻の制約による苦衷の策として「舟」の字をもち出してきたとは到底考えられないのである。やはり、そこには作者なりの七夕物語を読み取らねばならないであろう。

七

以上述べてきたところによって、山田三方の七夕詩の「窈窕鳴衣玉、玲瓏映彩舟」の部分が日本的な発想で詠われていることが、ほぼ確かめられたであろう。中国の伝説を題材とし、中国の詩の表現を学んだものであって

も、それが日本人の手に成る以上は、中国のものとは思想や表現の異なるもの(Ⅱ和習)が生まれるのも当然のことといえよう。

筆者は当該詩の制作時期を、作者の活躍した期間および押韻の方法から和銅の末頃と推定している(注16)。記紀の編纂作業によって神話に対する認識が深められた時代である。その時代の思想や観念が文学に反映されるのは当然の成り行きであって、一見疎遠とも思える漢詩にも神話の影響を読み取ることができる。たとえば、戸谷高明氏は、藤原宇合の詩句に「日下皇都」(在常陸贈倭判官留在京)とあるのは、(天照大神)日の皇子(天つ日継)という一連の神話的観念とのかかわりによるものである(注17)と指摘されている。同様に、采女比良夫の「日下沐(芳塵)」(春日侍宴応詔)も天皇を(日の御子)とする思想に支えられた表現であり、この思想無くしては侍宴詩の讃辞たり得なかつたであろう。神話的観念が漢詩の世界に落とした影は決して小さいものではない。三方の七夕詩にみられた神話的機織女の投影も、このような時代の風潮と無関係ではないだろう。

無論、作者がこの作品において、七夕伝説の織女と神話伝承の機織女とを明確に区別していたということではない。「仙車渡(鵲橋)、神駕越(清流)」(古智首「七夕」)

や「鳳駕飛雲路、龍車越漢流」(藤原総前「七夕」と同様に、対句を構成するために織女の渡河を繰り返して表現したに過ぎない。その結果、偶然に第三・四句に中国詩的表現、第五・六句に日本の表現が組み合わされたのである)が、両者の融合していた当時に於いては、彼の詩は異和感なく受け入れられたであろう。

注

- (1) 『史記』天官書に「織女、天女孫也」とあり、『述異記』には「乃天帝之子」とある。
- (2) 『淮南子』佚文に「烏鵲填河成橋、渡織女」(『白氏六帖事類集』卷二九・鵲の部に引用)、『風俗通義』に「織女七夕当渡河、使鵲為橋」とある。
- (3) 杉本行夫「懷風藻」
- (4) 世良亮一「懷風藻詳釈」、林古溪「懷風藻新註」
- (5) 中西進氏『万葉集の比較文学的研究』第六章「七夕歌群の形成」
- (6) 尾崎知光氏「記紀歌謡覚え書——天稚彦神話と歌謡に関する仮説——」(『国語と国文学』昭和二八年二月号)
- (7) 後藤利雄氏「七夕歌と柿本人麿集」(『万葉』第二四号 昭和三年七月)。但し、氏はのちに「簡単には決められない問題である」として、この説を訂正されている。
- (8) 稲岡耕二氏「人麻呂歌集七夕歌の性格」(『万葉集研究第

八集)

- (9) 尾崎暢映氏は女鳥王と玉との関係について、『延喜式』皇大神宮式の「大神宮和妙衣二十四疋。髻糸、頸玉、手玉、足玉緒。帛襖緒等糸各十六条、縫糸六十四条」の記事に着目し、この神御衣祭との関わりを指摘されている。(『雌鳥の皇女』『国学院雑誌』八三卷十号 昭和五七年十月)
- (10) 但し、「璵」は玉の意に用いる場合は平字だが、形容語として用いる場合は仄字となる。
- (11) 出石誠彦「牽牛織女説話の考察」(『支那神話伝説の研究』)、八木沢元氏「七夕説話と中国文学」(『宇野哲人先生東洋学論叢』)に詳しい。
- (12) 世良亮一前掲書。林古溪前掲書。
- (13) 橋本達雄氏『万葉集全注卷十七』
- (14) 田中大士氏「七夕独詠歌論——大伴家持の漢詩文受容——」(筑波大『日本語と日本文学』五号 昭和六〇年十一月)
- (15) 別に、張鷟が黄河を遡って天宮を訪問したとする話もあるが、同根であろう。
- (16) 拙稿「懷風藻の七夕詩——制作時期と同用某字の法——」(『桜美林大学』『中国文学論叢』十号 昭和六〇年三月)
- (17) 戸谷高明氏「万葉の景物——日の思想と表現——」(『早大教育学部』『学術研究』二十号 昭和四六年)。のちに『古代文学の天と日』に収録。