

大伴家持

——和歌史としての読みのために——

家持の季節を読む 天平勝宝四年十一月二十五日、新嘗祭の肆宴に天皇（孝謙）の詔に応じて次の六首の歌が詠まれたことを、万葉集卷十九は伝える。

1 天地と相栄えむと大宮を仕へ奉れば貴く嬉しき

(19・四二七三)

2 天にはも五百つ綱延ふ万代に国知らさむと五百綱延

ふ

(同四二七四)

3 天地と久しきまでに万代に仕へ奉らむ黒酒白酒を

(同四二七五)

4 島山に照れる橘うずに刺し仕へ奉るは卿大夫たち

(同四二七六)

5 袖垂れていざ我が園に鶯の木伝ひ散らす梅の花見に

(同四二七七)

6 あしひきの山下日影かづらける上にや更に梅をしの

森 朝 男

はむ

(同四二七八)

このような種類の肆宴は昔からあったはずである。雄略記の長谷の百枝槻の下の豊楽は、その場で歌われたと伝える「天語歌」に「新嘗屋に 生ひ立てる 百足る 槻が枝は」「新嘗屋に 生ひ立てる 葉広 齋つ真椿」など見え、新嘗祭の肆宴であった可能性を考へうる¹。雄略時代の史実として新嘗祭肆宴とその歌があったというのではなく、こうした伝承成立の背景として、それらの旧くからの存在を想像できるということだ。

こうした折の肆宴の歌の伝統というものは万葉集の前・中期には宮廷歌人の離宮儀礼歌等に継承されたと見てよいだろう。〈宮廷歌人の時代〉といってもよい万葉集前・中期には、新嘗祭肆宴の歌はない。この時代は宮廷内の儀礼にごく少数の司祭者や頭官が関与するそうした儀礼や宴を越

えて、もつと自由で多数の官人を集めうる儀礼的饗宴が要請され、そうした宴は主に離宮に場を移したのだろう。そしてそういう宴に宮廷歌人という存在も必要とされたのである。この辺の経緯については、宮廷寿歌の展開として、推古朝頃から寿歌の場が内廷よりも外廷での役割を強めた結果だとされる。²⁾

ところが後期万葉に入つて、特に家持の時代になつて、しばしば「肆宴」に歌われた歌を我々は見ることになる。それらにはかなり自由な歌いぶりのものも見える。右の六首などはむしろ儀礼的な性格の濃いものといえるくらいである。しかし宮廷歌人たちが歌つたような長歌はここにはない。宮廷歌人の時代が過ぎ遠のいて、再び素朴で簡素な肆宴の場が戻つて来た感がある。しかし歌の方は旧い昔に先祖返りしたわけではない。

この六首の配列はどうもわけありに見える。初めの方の歌ほど儀礼歌の性格が強い感じになつていく。1と2は新嘗祭の祭殿を称え言寿いだものである。勿論それに寄せて天皇の御代が言寿がれている。3は神酒の奉献を歌うが、これも儀礼歌的である。4は少し変化して、新嘗祭肆宴に奉仕する人々の様子を歌っている。これは宮廷歌人たちの儀礼歌の表現では「大宮人」に相当するものである。奉仕者を描くことを通して、儀礼の中心にいる天皇（奉仕を受

ける者）を称える手法であること別稿に触れた。³⁾ ここまでは儀礼歌的なのだが、それでも4に至つて儀礼的なものから饗宴的なものへ、中心から周辺へ歌われる対象を移している。

その傾向は次の5・6に至つてさらに顕著になる。新嘗祭を経過して天皇の王としての威力は更新され、時は蘇りの春へ移行してゆく。その春への歓待の心を詠んだと解せばよいものであるが、「我が宿」での新たな宴への意志を歌う形式をとり、ますます儀礼性より饗宴性を強めた内容の歌になつていく。そして重大なのは、ここで、祭殿の言寿や天皇頌賀などよりも、季節の到来を慶ぶことが歌の内容になつていくことだ。

宮廷歌人の時代が過ぎ去つて、宮廷の歌の場は儀礼性よりも饗宴性を強めた。その過程に季節の歌が入り込んでくるといった経緯が、この一連の肆宴歌にはよく示されている。新嘗祭自体も季節の区切れ目の祭であるが、このような時に、天皇儀礼としてのその性格を表し示す歌などよりも、季節の区切れ目、または新しい季節の歓待を歌う事を以て、その儀礼の歌としてしまふような、いわば儀礼性の抽象化とも普遍化ともいふべきものが生じているのである。それが八世紀の天皇と宮廷の史的位相に対応する歌の姿だった。季節の和歌にはそのような儀礼歌の後裔としての性

格がある。もし和歌というものを宮廷（あるいはその磁力の及ぶ皇貴族の生活圏）の歌として、宮廷を起点に考えるなら、季節の和歌は、むしろそのような儀礼歌の変化の史的曲面において成立したと極論してもよい。四季という季節区分は宮廷（為政者）の側から始まったもので、村々の素朴な時間意識から自然に出来て来たものではない。⁽⁴⁾

大伴家持もそうした史的状况の中にいた。右の饗宴には家持も加わっていて、6の歌を詠んでいる。家持の時代の歌の宴は、宮廷ばかりでなく、やや広がりを持って貴族の私邸や地方官の公邸などで行われている。人麿の時代には離宮や皇子の住む宮殿が主であったと見える（人麿歌集には天武天皇の皇子らの宮で詠まれたらしい宴の歌がある）。大伴旅人は大宰府の邸で梅の花の宴を開いている。儀礼から宴へという宮廷の和歌作り（みやびとしての文芸）の機構の変化が、宮廷から貴族・官人の居処へという場の変化とも並行し、さらに宮廷歌人から貴族・官人へという和歌の担い手の変化とも並行した。季節の和歌はその経緯の中で花開くのである。季節の歌を歌う貴族・官人らは、かつて宮廷歌人らが宮廷という小さな輪の中で支えたみやびをもっと大きな同心円において支える、いわば外側の宮廷歌人Vたちであった。家持のみやびの花鳥歌の成立拠点はそこにあり、さらにいうなら彼の氏族意識を歌う歌もその

趨勢の中で出現したのである。⁽⁵⁾

家持の「悲し」を読む 次の三首は外界の物を見て「悲し」と歌った歌である。

7 あしひきの八峯の雉鳴き響む朝明の霞見れば悲しも

(19・四一九)

8 ぬばたまの夜霧の立ちておほほしく照れる月夜の見れば悲しさ

(6・九八二)

9 神さぶる岩根ごごしきみ吉野の水分山を見れば悲しも

(7・一一三〇)

7は家持、8は大伴坂上郎女の歌、9は作者不明歌である。こうした歌の「悲し」はその古義である、切に心魅かれて胸痛い意に理解すべきである。それでないと9などは解釈不能に陥る。9は神聖な「水分山」の靈格にひたすらに魅かれる心の切実さを歌って、山を称えたものである。この場合には山は、その山のたたずまいの愛らしさとか、風景としての美しさとかのゆえに心魅かれるとは歌われていない。心魅かれる理由は山の靈性にあるように感じられる。8も霧におぼろに霞む月の神秘さに心魅かれている気配だが、しかしここには景の叙述に喚起力があつて、「立ちて」に霧の生動と月の面の翳りといった細やかな動きが定位され、「悲しさ」という心の生起に必然性を与える結果になつている。

7の家持の歌の場合にはさらにその進展したものと見うる。雉の声を中に包んで峰を覆う、春の朝の霞が歌われている。これは靈性や神秘性としての自然というより、景観としての自然というべきものに近づいている。「霞」の表現の歴史には「霧」や一部の「雲」の表現があったと見られる。霧や雲に半ば包まれて臙化される対象を見極めたいとする欲求を「悲し」と表現して来た伝統（人麿の近江荒都歌など）から、包み込む側の物を見て「悲し」と歌うようになる過程が想定出来て、そこに霞の歌が発生したと見られる。

10 春の野に霞たなびきうら悲しこの夕影に鶯鳴くも

(19・四二九〇)

この歌などはその典型例である。霞のたなびく光景そのものに対し「悲し」（この場合は「うら悲し」だが）といっている。「見れば」という条件指示も消えている。これを更に簡略化した形が、次のようないわゆる春愁の表現だと見ることができるといえる。

11 春設けてもの悲しきにさ夜更けて羽振き鳴く鳴誰が

田にか住む

(19・四一四一)

12 うつせみは 恋を繁みと 春設けて 思ひ繁けば：

(同四一八六)

なぜそう見ることが出来るかといえ、7にも10にも11

にも、揃って鳥が歌い込められている点に一筋の繋がりが見えるからである。もともと切に心魅かれる「悲し」は7や8のように霞や雲に閉ざされて見えにくい鳥とか月などに向けられたものが、段々に閉ざすものである霞へ、さらに風景の霞んだ春の日全体に向けられていったのである。そしてその際の鳥は起源的には遠く離れた恋人やあの世へ行った死者の霊であったりしたのだ。「悲し」とは、好もしきものへの称えのことばでありつつ、同時にそうしたものに魅かれ行く切情の表現でもあったのだ。もともと両者は一つであるはずではないか。

家持の春愁の歌の基礎的な構造は、歌語から見ても抒情性から見ても《恋》だというのが、私の年来の主張である。⁽¹⁾

しかるに《恋》の歌とは起源的には相手との靈的合一をまじなう呪歌である。呪的な称えことば「悲し」が相手に魅かれる切情の表現へ傾斜する過程は、恋歌が呪歌から抒情歌へ傾斜する過程でもあったが、それに併せてもう一つ、恋しい相手の霊である鳥や、姿を写す月などは、まじないの対象から眺めの対象である景へと変異した。霞や雲や峰などと連れ立たされることもあった。逆にいえば自然が景になったとき、感情が分離し独立した。個的な我を自立させる表現が実現した。多分、風景としての自然の外化と個的な内面表現の自立とは相互媒介的關係にある。

家持の歌の和歌史的位置はその辺りに定められるだろう。しかしそれを抒情主体「われ」の家持における確立というふうに一挙にいつてしまつてよいかどうか。抒情主体「われ」なるものも、所詮は歌の内部に構築され、仮定された「われ」ではないか。歌の中に「われ」という語がなくてよい。ここにいう「われ」とは歌の歌い手として仮定された者のことである。その仮定的な「われ」は時に歌の後に「春日遅々として鶺鴒正に啼く。悽惻の意歌に非ずは撥ひ難きのみ。」などと書いたりする。その鬱屈した「われ」は恋に苦しみ、悲しむ人のようでもある。「鶺鴒」や「ひばり」の声に心を悲しくしているのは、「たづ」や「呼子鳥」の声を聞いて恋人を思い出している者に似るし、夕刻に屋戸の植え込みに吹く「かそけき」風音をきいているのは、夫の来るのを待つ女の姿に似る。だから春愁三首の仮定的「われ」の原像には、第一に「恋する者」（男でも女でもよい）が挙げられる。しかし家持歌の「われ」には、いま一人の像が隠れていると思われる。それは中国の隠棲詩人である。塵俗を離れて憂悶を払おうとする詩人たちの前にはいつも自然があった。家持の歌に仮構される「われ」はこの二つの像の複合と競合ではないか。だから「恋する者」と「隠棲詩人」のいずれとも異なる。後者が前者を臚化し、前者が自然への姿勢を後者よりも情趣化している。

家持と古今集 和歌における自然と心情との関係は、基本的には物と心との関係であり、物を喩にとりながら心に展開するものである。自然は面としての景より点としての物であった。だから家持のように外界として風景というに近いものを持ち、眺めながらそれと交感しあう境地を歌うというのは少ない。古今集に至つて自然は「四季」という形に集約されていくが、古今集四季歌はやはり自然を物として歌う。季節の展開に従つて次々に咲き出す花や鳴き出す鳥、あるいは立春とか七夕とかいうもので、物であり題である。季節の歌はもともと宴の歌であつたわけだから、宮廷およびそれを同心円的にとり囲む貴族層の祝祭とみやびの論理に貫かれている。それはそのまま勅撰集及びその時代の四季歌の意義としても継承された。それゆえ宴の賓客たる季節の物を詠題にして歌うのである。

そうした古今集の四季の歌の中に、家持的なものは足跡を止めにくかつた。しかし詳細に見ると、四季の物を題のように捕えて歌つていく古今集四季歌の一つ一つは、多くがまことに切実なその対象への思慕の心を表現している。そうした自然への接近法は、やはりあの外界の対象に心魅かれる万葉の「悲し」を前提にしているのだろう。古今集四季部の「悲し」の用例はすべて秋の、いわゆる秋思の歌の表現パターンに限られる。それらはもう万葉の、対象に

切に心魅かれる「悲し」を潜在させるような例には遠いが、家持的な自然との交感はこの部分には残っている。家持にも秋思の歌の姿を持つ亡妾悲傷歌があった。その他にも四季歌の中に恋歌風の歌い方をしたものが相当量見える。それらは先に述べた家持の「恋する者」的「われ」と近い歌い手の設定になっている。しかし要するに古今集四季歌は四季歌なのである。対象と交感する心よりも、対象（季節の物）の方に即して歌おうとする。勅撰集の冒頭を飾る四季歌は、万葉集の、儀礼歌を主体とした第一の部類たる雑歌に対応するものだが、四季歌はやはり抽象度と限定度が高い。万葉集雑歌のあの総合性、未分化性に代表される万葉歌の基盤が、家持の歌を支えているのだろう。

注

- (1) 山路平四郎『記紀歌謡評釈』（東京堂）
- (2) 高野正美「宮廷寿歌の展開」（『上代文学の諸相』塙書房）
- (3) 拙稿「景としての大宮人」（『古代和歌の成立』勉誠社）
- (4) 呉哲男「庭園の詩学」（『古代言語探求』五柳書院）、古橋信孝『万葉歌の成立』（講談社）など。
- (5) 家持における氏族の問題については古橋信孝「大伴家持論」（『古代和歌の発生』東大出版会）に興味深い指摘が見える。

(6) 佐藤和喜「讚歌としての『春愁三首』」（『平安和歌文学表現論』有精堂）は春愁三首を徹底して讚歌として読む試みをしている。

(7) 拙稿「天平二十年正月連作四首」（『古代和歌の成立』勉誠社）他