

家持の歌の評価

——春愁三首をめぐって——

一 はじめに——万葉との出会い

文学作品にしろ、絵画・音楽にしろ、はじめてそれに出会ったときの感動や印象は、その人の中に忘れがたいものを残しているものである。教科書や何かのきっかけによるにせよ、それはまず何よりも、自分自身が作品そのものに直に真向った、まったく個人的な出会いから生れた感動といつてよい。いうまでもなく、作品の享受とか鑑賞とかは、これが原点であろうと思う。文学の場合でいうなら、むしろかしい手続きを経ず、また自身の感受力のいかに問わず、まず素手で作品を「読む」ことから始まる。万葉に関して、そういう「読み」のささやかな私の経験を述べることから、問題を進めていくことにしよう。

最初から雑談めいて恐縮ながら、私は昔の高等女学校、

青 木 生 子

今の中学一、二年のころ、新任の国語の先生が授業の折に、「ボクは君たちと違って春という季節がとっても憂鬱なのだ。春の躍動、盛んな生命力はボクにとつてまぶしすぎるのだ」とつぶやいた言葉が、なぜか私の幼い脳裡にこびりついた。先生はやはり詩人なんだ、だからやっぱり胃弱だったんだ、と、やせ型の神経質そうな先生のあの言葉がよくわかったつもりになったのは、やや高学年になってからのことだった。私はそのころ、新古今の歌をもつとも高級な芸術品として愛誦し、万葉では何よりも家持の春愁の歌といわれる一連の作に、わが思いのたけをよせることができたのであった。さらに後になっては、赤人の歌のような清澄な歌境がわが心の奥に深く沁みとおひ、また別な意味で憶良の苦渋に満ちた生き方に関心と共鳴をいだくようになった。これら歌人と比較にならぬ大きさ、一面わから

なまゆえの魔力を人麻呂に感じだしたのは、正直いって大
学を出て万葉を少しかじりはじめてからであつたことを告
白しなければならぬ。「あんな形式的な退屈な儀式歌の
どこがいいというのか、人麻呂の歌はちつとも面白くない
ものだ、と誰か思いきつて言わないものか」と、かつて吉
田精一が雑談の折に隣に隣の私にいわれたことに對し、私は長
谷川如是閑の線に逆戻りするわけではないが、自分の内心
がひそかにゆすられた思いさえしたことも、なぜか忘れら
れない。そして私はいま、人麻呂の最高峯のさらに向うの
先にある、いわゆる初期万葉の個をこえた歌に、解釈や批
評を絶する格別な魅力を感じとつてゐる。

考えてみると、私の万葉遍歴は、年月だけは長く、まこ
とにささやかなものであるが、それは万葉末期から順次時
代を遡つて初期に至つてゐる。これは案外私の場合だけに
限らないらしい。作品をちつとも面白いと思わないのでこ
れを研究してやろうという、特殊な研究者、学者は別とし
て、普通、人は自己の感性に見合った、つまり現代の感性
に近いところから出発する並みの文学享受を、私の万葉遍
歴も証明しているのではないかと思う。それにしても一人
ひとりの感受性はそれぞれ本来の資質や経験により異なり、
またその一人の中にも年齢の推移により好尚、評価の変化
がおこり、さらに重要なのはその人の生きた時代全体の文

化の影響により評価の相違、推移を免がれないこともいう
までもない。文学作品は個人的出会いを原点としながらも、
これを拡大、客観化して評価の問題とするとき、当然、文
学研究の本質にかかわる学問的課題となる。大伴家持の歌、
とりわけ春愁歌と称される三首をめぐつて、この問題をと
りあげてみたい。

二 家持秀歌の発見と評価

春の野に霞たなびきうら悲しこの夕影にうぐひす鳴く
も(四二九〇)

我がやどのいささ群竹吹く風のかそけきこの夕か
も(四二九一)

うらうらに照れる春日にひばり上り心悲しもひとりし
思へば(四二九二)

私がかつて、白紙に近い心で共感、感銘した家持のこれ
らの歌は、多くの注釈書や研究書の中で、詳細、的確に評
価され、私の素朴な享受に違ふところか、いつその裏付
け、補強をしてくれるものであつた。一例として、文芸評
論家山本健吉の『大伴家持』(昭46年)の文章を引用する。
第一首の四二九〇番歌について、

「春の野に霞たなびきうら悲し」は、何とも言い解き
がたく、捕えがたい春の悲しさである。霞がたなびい

ている春の野の景色の中に、彼の悲しさがみなぎり拡がっているのだ。(中略)「この夕かげに鶯鳴くも」とは、これまで誰も言わなかった。この夕暮の一点景が、「うらがなしさ」の気持に、小さな燈火をつける。夕光の中の鶯の声が、こんなに生きた働きを以て感じられることはなかった。そこにある一つの色あいは、作者の心の深い翳りが、歌に投影しているもののようにだ。

と鑑賞し、第二首の四二九一番歌については、

これはまた微かなもの音に、耳を傾けているものだ。あるかなきかの葉ずれの音か。(中略)この歌の境地は、微かな音に耳を澄ませて聞き入ろうとする孤独者の深い寂しさである。夕かげの「いささ群竹」の風の音の仄暗さが、家持の心の色だと言えよう。万葉の抒情は、家持に到って、心理的な「細み」の精髓を掴み出すことに成功したと言えそうだ。

と評する。そして第三首の四二九二番歌については、

第一首の上三句に見るゆつたりとした表現の中に漲る深い寂寥感が、この歌に移され、深められ、ひろげられたようだ。(中略)上三句で、明るい光の漲っている春の天地を描き出し、その中にぼつりと一つ己れの孤影を描き出す。第三句「雲雀あがり」の字余りでゆつたりと止め、下二句は一転した倒叙法で、孤独者の心

を投げ出ししている。その自分の置かれた空間の広いひろがりを感じさせる歌だ。青空の底深く吸いこまれて行く雲雀のように、自分も天涯に引きこまれて行くような、深いさびしさがある。無辺際の底から雲雀の囀りが彼の魂を呼ぶ。(中略)これは家持の絶唱である。と。家持三首の基調を春愁の絶唱たることを説いた、これは代表的な言である。

天平勝宝五(七五三)年二月、大伴家持三十六歳の折に詠まれたこの三首は、彼の最高傑作としてこの評価は既定の事実のごとく従来から思われていた。実は、これが秀歌として認められたのはそれほど古いことではないらしいことをどこかでうすうす聞いたような私の脳裡に、近年——といつてもすでに十年以上も前になるが——稲岡耕二、橋本達雄の両氏によって、秀歌三首の発見、その由来が指摘されたことは、家持研究に関する重要な問題提起であり、私にとつても少なからぬショックであった。

橋本氏によれば、この三首を秀歌として評価したのは、おそらく窪田空穂が最初であろうとし、大正四年刊の『万葉集選』の評価がもとになって、家持秀歌三首は広く歌壇および学界に浸透していったものとみる。また稲岡氏によれば、大正十年頃、折口信夫や久松潜一によって、「心の微動」(「評価の反省」『折口信夫全集』九卷)をとらえた歌、

「家持の自然観照が対象と自己と融合した境地にまで進んである」歌（久松潜一『万葉集の新研究』）として、高く評価されたのが端緒と考える。久松が家持の秀歌を見出したのは、万葉の作歌論的研究、広く文学史的研究の立場からであり、その著、大正十四年刊の『万葉集の新研究』は、今からみても当時いかに新鮮な国文学研究書として世に出た名著であったかはいまでもない。そして空穂や折口が家持を高く評価したのは、兩人とも国文学であると同時に、より歌人的創作活動と密接に関連してのことと思われ、その必然性がいっそう肯かれるのである。

空穂は『万葉集選』において、家持三首を「家持の特色の最もよく」現われた歌として著しく高い評価をしているが、この評言の中で見逃しがたいことは、橋本氏が指摘しているように、いずれも「気分すがたに象すがたを与へた歌」だとし「写生の歌ではない」と強調している点である。この二点は「空穂の歌論および実作と密接に結び合うもので、秀歌三首発見の必然を解き明かす重要な鍵となるものである」と橋本氏が述べたことは正しい。自然主義の影響を受け、明治の抒情詩に新境をきりひらいた空穂の歌および歌論は、折口のいう仄かな繊細な気分を評言しようとする「微動説」と相通うものであり、折口も空穂の影響によって家持秀歌を発見したとみなされるのである。「気分すがたに象すがたを与へた歌」と

高く評価したゆえんが肯かれ、その反措定として「写生の歌ではない」と強調する理由も、必然も理解できるのである。

明治の三十年代に和歌革新を高らかに唱え、古今集を排し万葉を宣揚した正岡子規は、万葉の中に直情の直接表現とその力強い調子を喜び、その後のアララギ系の歌人たちの写生説などによつては、赤彦好みの赤人の自然詠の評価は生れても、また茂吉の実作体験による人麻呂の偉大なカオスには迫りえても、かすかな感動、気分を伝える家持三首の秀歌たる発見には及ばなかった。

以上は、秀歌三首の発見の歴史について福岡、橋本両氏の研究に導かれての理解であるが、さらに私なりの三首鑑賞に対する共感と思考の糸口を与えてくれたものに、時代はやや下るが、萩原朔太郎の評論がある。

私がかつて家持三首に素手で向き合っていたとき、ふとこだましてきたのが北原白秋の「春の鳥な鳴きそ鳴きそあかあかと外の面の草に日の入る夕」や、三木露風の「春はいま空のながめにあらはる、／ありともしれぬうすぐもに／なやみて死ぬる蛾のけはひ。……」（現身のような情調象徴というか一種のリリズムの詩境であった。それはまた何よりも朔太郎の『望郷の詩人と謝蕪村』（昭十一年刊）の世界であった。彼は蕪村の「君あしたに去りぬ。ゆうべの心千々に何ぞ遙かなる……」を引用し、「作者の名をかく

して、これを明治の新体詩人の作といつても人は決して怪しまないだろう」と、本書の冒頭で述べている。そしてたとえば「遅き日のつもりて遠き昔かな」「行く春やおもたき琵琶の抱きごころ」などの蕪村の句境には、万葉の「うらうらと照れる春日に雲雀あがり心悲しも独し思へば」の歌境に通じる「春愁思慕の若々しいセンチメント」が根底を流れているともいう。江戸時代においては影の薄かった蕪村をいち早く認めめたのは正岡子規だが、そのポエジーの実体を「郷愁」であるとみて、郷愁の詩人蕪村の中にみずみずしい浪漫性を見出したのが朔太郎であった。古典詩歌も新しい詩もすべてポエジーの本質においては同じであるという考えから、新しい詩人の眼で蕪村が新しく評価されたのである。すなわち、時代を超えた共感によって蕪村を享受する朔太郎の評価は、まさしく新しい詩人の「読み」である。ここには評価する人と、評価される人との出会いと発見の必然がある。

つけても、空穂が家持三首について、「気分と言葉と纏れ合つて、ゆるやかに、甘い悲しみを歌つてゐる所、千年の後の今日の歌にも似てゐる」(「大伴家持論」『文章世界』大正二年一月)といい、折口には家持の「独りし思へば」の歌が「近代写生主義から、一步抒情的感覺風へ踏み出した歌人等の作物と、区別の見られぬ程、近代的」(「短歌の本

質と文学性の問題」『短歌研究』昭二十年三月)だと思われたいことは、先の朔太郎が蕪村の句について評した言と符合する。つまり家持の歌や蕪村の句の中にみる近代性の指摘と評価に他ならない。そして朔太郎の蕪村評価の中には前述のように家持の春愁歌も含まれているのだった。蕪村の句には、「どこか奈良朝時代の万葉歌境と共通するものがある」としばしば言及し、「蕪村の句には『さび』や『渋味』の雅趣がすくなく、かえつて青春的な浪漫感に富んでいる。したがって彼の詩境は、『俳句的』であるよりもむしろ『和歌的』であり、上古奈良朝時代の万葉集や、明治以来の新しい洋風の抒情詩などと、一脈共通するところがあるのである」(以上『郷愁の詩人と謝蕪村』)といっていることも見逃せない。

朔太郎はこの『郷愁の詩人と謝蕪村』の以前に、万葉、古今、新古今などの古典和歌を詩的に鑑賞した『恋愛名歌集』(昭六年刊)を刊行している。万葉も短歌に限られてはいるが、歌を一個の抒情詩として鑑賞する、これもまさしく歌人でも歌学者でもない新しい詩人による「読み」である。そこには歌の解釈上、彼自身もいう創造的誤解のいくつかは免がれない点もあつたにせよ、それをこえて、否それ故に作品の世界をふくらませているとさえいえるのである。和歌をあくまで抒情詩として鑑賞し、把握する彼の見解に

は、後にも触れるように、私に大きな示唆と魅力を与えた。

三 定評に対する見直し

家持三首が、歌人・学者・詩人らによって大正から昭和にかけて春愁秀歌として承認されてきたことは、きわめて暗示的である。それは新しい時代の新しい人の感性が掘りあてた鉱脈であった。千年以上も埋もれていた家持の歌に光が当たった。かくてゆるぎない高い評価をえた家持秀歌が、それでは家持の中でどのようにして形成されてきたのか、その表現や歴史背景を通しての詳細な研究が、爾来、営々として積み重ねられてきている。それらは、多少鑑賞のニユアンスはあれ、いわゆる春愁秀歌としてのほぼゆるぎない定評を前提として論が進められていたとみなされよう。ところで、定説は破られるためにあるというわけではないが、この定評も近年一部で、見直されようとしている。古代文学全体の研究方法に関わる問題として、春愁秀歌に対してまた別な「読み」が提起されたことが注目される。文学研究の場合、研究や思考のバネになっているものは、作品から受けた、あえて芸術的感動とまでいわなくても、共鳴、共感に他ならないと思う。しかしそれは、現代に生きる私どもの恣意的な感性や思い入れにすぎなく、客観的な学問であるかぎり、家持の歌にしても、これを古代和歌

の中の表現としてあくまでみるのが、解釈の基本でなくてはならないという。いつもいわれる、まさにもっともな説である。といって、この考えは文学研究にとって重要な本質の問題であって、安易な常識で簡単に荷担できるものでもとよりないと思う。作品の生れた時代の、作者の意図のままに可能な限り還元しようとする研究態度は、万葉の場合なら、これまで古代性をいうことが歴史社会や民俗をもち出すことであつたように、さらにいまは、古橋信孝氏をはじめとする古代文学研究会のメンバーたちによって、あくまで古代の言語表現に即した歌の「読み」による全面的な見直しの気運が広まっているようである。

こうした研究方法の中から、春愁秀歌に対する反対批評が生まれた。その一例が佐藤和喜氏の「讃歌としての『春愁三首』」(『文学』一九八八年二月)という論文である。第一首の「うら悲し」は悲哀の意味としてではなく、第二首の「かそけき」にも寂寥感はなく、古代の用語例から讃辞表現とみるべきで、もつとも孤独感が強く絶唱とまで評される第三首は、「うらうらに照れる春日にひばりあがり心悲しも」という讃辞の表現に、「ひとりし思へば」の「ひとり」という、心ひかれる心情を表現した讃め言葉をそえることによつて、その讃辞の度合いをいっそうに高めている、というように、徹底して讃歌として読む試みをしている。詳

細な検証手続きを省いた紹介では不十分であるが、家持の歌も古代の歌のあり方としてみるかぎり、これが古代の歌の表現論理に即した一つの解釈といえなくもないのである。こうした研究の傾向やその成果も、もちろん研究グループの全面的に一致した見解、結論というわけでもないらしく、この三首の讃歌性に関しても、個々人による真摯な検討が重ねられている様子に注目される²⁾。

いまの新しい読みをする人たちに、なおかつ、家持三首をまったくの讃歌とみることにためらいが残り、そこに、とらえどころのない悲哀や深い孤独を思わせるのを一方で否定できないもののごとくでもある。それはいかなる理由によるか。たとえば第一首、第三首にある情を示す「悲し」が、「兩首においてその対象は、「春の野に霞たなび」く景、「うらうらに照れる春日にひばり上」る風景の間にそれぞれ隔りがあること、しかも「悲し」の内実が明瞭に示されていないことに基因する微妙さであろうと、多田一臣氏はいう。つまりこの景と情、物象と心象との隔りの中に、読み手である私たちの自由な思い入れを託すことのできる可能性をもつ表現であるがゆえに、この歌は近代人の孤独や憂鬱が感情移入されて、歌人や批評家から高い評価を得るようになった理由があると考えるのである。この歌は享受者（読み手）の恣意的な感情移入を許容する表現をそな

えているにせよ、あくまでこの思いこみ、近代的解釈を排し、古代の歌の表現論理の中に徹して解明すべき論が展開されていることも知らないではない⁴⁾。ともあれ、このようにあくまで否定されるべき近代的解釈なるものについて、先に述べたこの観点をさらに吟味してみようと思ふ。

四 「近代性」の意味

近代人によって、近代にしか評価されなかった家持三首、そのもつ「近代性」とは何か。いわゆる春愁三首の発見以来、これを論ずるものには、何がしかの程度に「近代的」「近代性」という言葉が使われない場合はないといつてよいほどなのである。この「近代性」といった言葉は、家持の歌境についてここでも触れてきたような、感傷、繊細、憂愁、孤独とかに引き当ててみられる、いかにも解りきつた内容のように思われがちである。簡単に口にされやすい思いつきの「近代性」なる用語の、意味するところにいささか学問的反省を旋してみなければならぬ。

「近代性」というとき、それは中世とか近代とかいう時間的歴史的規制を意味するのではなく、これをこえて存在する普遍的様式なるものが考えられていることはいうまでもない。文学における「近代性」とは、長い歴史の中で文学および文化全般がさまざまの在り様をめざしてきて、その姿

が近代芸術においてもっとも顕著に達成されたものであると考えたら、それを近代性の重要な徴標とみなすことはいささか容易ではないが、当面の課題に即していえば、家持歌の近代性は、その歌境の根底にある「気分」とか「情調性」においてとくとらえられるものといえようか。

このような気分、情調といった普遍的な感情があらさまにうたわれるようになったのは、わが国の詩歌における曙を告げる藤村の newer 詩あたりからである。明星派の意気高らかな恋愛感情とも、根岸系の単純な写生、叙景とも相容れず、自然主義の影響を受けて、短歌に微細な気分を表わすことを提唱し、実践した空穂はそうした短歌における近代的傾向を示す一人であったし、詩界におけるその傾向は、露風、朔太郎に至って最高度の芸術世界を獲得したものであることは周知のとおりである。こうした近代芸術の傾向を代表する空穂や朔太郎らにより、家持の歌は高く評価されたのである。しかもそれは多くの人の胸中に存在するある種の詩情を示すもの、いわば万人に共鳴する普遍性を宿す詩情にも他ならないのである。今の私たちにも家持の歌に親近感ももてるのは、近代に生きてきた、しかもそれだけでない、芸術の近代性の普遍に浴しているからだといえないうか。そしてここに、空穂が家持三首に「気

分に象を与へた歌」と評した言葉、および朔太郎が蕪村の句を評する中で家持歌を引き合いに出しながら和歌的なりしズム、抒情性を強調した評語を、家持の近代性を文芸の普遍性としてとらえるきっかけとしてみたい。

空穂の「気分」という評語は、彼の多くの古典評釈書に頻出し、私は昔空穂の『新古今和歌集評釈』の愛読者であったが、後に大いに参考資料とした『万葉集評釈』にも、「気分」の用語が至るところに——後期万葉歌にとくに多い——出てくるのに、いささか疑問を感じたことすらあった。しかしこの語は、家持の歌はもとより、和歌の表現の本質に触れるところがやはり大いにあるように思われる。空穂は四二九二番歌について、「うらかな、喜ばしい春日に、喜びつ、ある自然に対してみると、何とも知れない、名付け難い愁ひが湧いて来る、それが説明でなく、切り刻まねず、そっくりとあらはされてゐる。この強ひて取りまとめない所が、作者の心境その物だと思はれる」というのを、「気分」と称して「気分すがたに象を与へた歌」でこれがあるといふのである（『万葉集選』）。

空穂が意識していたかどうかは別として、「気分」Mood は、美学用語でもあり、竹内敏雄編集の『美学事典』によれば、「一般に感覚的直観に随伴あるいは融合する漠然とした弱い感情を気分」とあり、「美意識の要素として気

分はなはだ重要なものであるが、その美的意義に関する美学説はすこぶる多様である」とも述べられているが、普通それはまた情趣、情調ともいわれるものである。対象によつてひきおこされる激しい感動、情緒であるよりは、対象や原因をもたないとりとめもない感情が、気分であり情調である。ところで朔太郎が蕪村の句の本質に郷愁の響きとしてとらえたりリズム、抒情性は、家持秀歌のような万葉後期の歌にうかがえる気分、情調におきかえられてよいものであった。万葉を純粹な抒情詩の世界とみるなら、朔太郎のいう抒情性は狭義のより純粹なそれに当るものといえるであろう。こうみてくると、近代人の恣意的な解釈とばかりいいきれない、「近代性」なるものの普遍的理解が展げてくるかと思う（「普遍」というのも近代の概念だから、これをもし否定せねばならぬとしたなら、学問も研究も、はた文学も近代の概念の所産にすぎないわけで、文学の研究とは何かという難問につきまってしまうのである）。

わが国の詩歌で、まれにみる純粹な抒情詩を出現せしめている万葉世界では、広義の抒情詩として感情内容の表出に、おおよそ普遍的な二つの方向がうかがえる。一つは人麻呂の歌のような沈痛激烈な情緒的なそれであり、もう一つは家持の歌のような漠としたゆるやかな情調的なそれである。かつて私は、人麻呂の挽歌その他の「失われたもの」

の詩は、対象を失った悲しみを歌うのでなく、失われたものを求めてやまぬ愛の情熱と苦悩であると述べたことがあ⁵⁾る。対して家持秀歌は若山牧水の「かたはらに秋草の花語るらくほろびしものはなつかしきかな」にたぐえられる静かな哀感の情調である。ここに横井博氏が「家持の芸境」という論文の中で、『情緒』は『求める人』の感動を内に含むのに対し、『気分』は『失なわれた』人の虚無を内に含むであろう。家持はこの『気分』の人であり、『失なわれた』人である」という、人麻呂に対比した家持論は、右の私の考えをたまたま裏付けてくれているのであ⁶⁾った。同じ春の悲しみを歌つても、人麻呂の歌が、「大宮はことと聞けども大宮はことと言へども 春草の茂く生ひたる 霞立つ春日の霧れる ももしきの大宮と 見れば悲しも」（二九）と失われた対象を激しく能動的に求めるのと違い、家持の歌は対象なきそこはかとなき喪失感に受動的に浸っている気分、情調の世界である。

家持のこの漠とした悲哀、憂愁の根源を、当時彼の遭遇した政治上の暗い事件や、大伴氏の命運、官吏としての不遇な現実などの中に探ろうとする試みがある。たしかに彼の置かれたこの具体的歴史背景をまったく無視するわけにはいかないであろう。しかしその原因の何であるかをこえて表白されている作品そのものの質が、いま問題とすると

ころである。山本健吉が、「これらの歌がわれわれに訴える力は、そのような作者の外的条件の中にあるわけではない。そのような家持の伝記上の事実と、作品の世界とが、はつきり繋がるわけのものではない。彼の心中の鬱悒^{いびせ}さの根源は、彼が深く人間存在のかなしみを体したところに発している。彼が如何なる切実な経験を経たとしても、彼にこの根源の感情が無かつたら、彼の作品はそれほどわれわれの心に訴えることはない」(前掲『大伴家持』)と述べていることに耳を傾けたい。これに私があえて付言したいのは、「人間存在のかなしみ」ともわれわれに受取られるような、そのあくまでムード、気分、情調であるということである。いうなれば、家持のそのような抒情のあり方が、よつてくる原因らしき一切の現実性をぬぐい去つた人間存在そのものもつ根源的かなしみとして訴えてくるがゆえに、われわれには「近代的」とまで感じとられる普遍性を獲得した理由があつたのである。

五 春愁三首の文学史的位置付け

家持秀歌の発見、定評、またその再検討などを経て辿りついたところは、従来の大方の解釈や評価と何程の差があるのかと、改めて自問自答せざるをえない。家持歌に対する若い日の素朴な享受から、多少学問的な紆余曲折を経

た末にえたものなら、それなりの意味もあらうと思うことにしたい。

さてそこで、この絶唱といわれる春愁歌につき、山本健吉は、「このような歌の境地は、家持以前にも、家持以後にもなかった。彼一人で、ぼつりと絶えてしまった」(『大伴家持』)というが、果してそうであろうか。家持秀歌の形成過程については、彼自身の中の先行歌や中国詩との関係においても微に入り細にわたるすぐれた研究が相次いであらわれている現状である。ただしこれを万葉集全体の抒情詩世界の中において、家持秀歌のような気分、情調の歌は、彼以前に全くなかつたかというに、必ずしもそうとれないのではない。家持秀歌にみられるやわらかな気分、情調性は、広い意味では万葉集全体をおおっている要素でもあるのだ。さらにいえば、それは抒情詩なるもの本質を規定づける性格といつても過言ではない。かかる抒情世界の中心で、先にも触れたように人麻呂の感動、情緒性と、家持の気分、情調性とが対極として存在するのであつた。実際、人麻呂の歌には愛の抒情詩として、しめやかな情感の流露を見逃すわけにはいかなないのである。要するに抒情詩としてのそうした大勢の中で、人麻呂以後の万葉歌人によって、その情調性の精緻化、純度をみてきたのが、家持歌の詩境であるといえよう。その流れは、万葉の初期から萌され

てきた情調性であるといつてもよいであらう。

秋の田の穂の上に霧らふ朝霞いつへの方に我が恋やま
む（八八 磐姫皇后）

君待つと我が恋ひをれば我がやどの簾動かし秋の風吹
く（四八八 額田王）

近江の海夕波千鳥汝が鳴けば心もしのいにしへ思ほ
ゆ（二六六 人麻呂）

旅にしてもの恋しきに山下の赤のそほ船沖に漕ぐみゆ
（二七〇 黒人）

うらさぶる心さまねしひさかたの天のしぐれの流れ合
ふ見れば（八二 長田王）

夕月夜心もしのに白露の置くこの庭にこほろぎ鳴くも
（一五五二 湯原王）

ぬばたまの夜霧の立ちておほほしく照れる月夜の見れ
ば悲しき（九八二 坂上郎女）

そして右の歌々の流れのあとに、家持の、
振り放けて三日月見れば一目見し人の眉引き思ほゆる

かも（九九四）

の歌があらわれてきても、何ら異質な感がしないのではな
いか。ここには繊細でやわらかな気分、情調が漂っている。
三日月を見ることによつて「一目見し人の眉引き」が「思
ほゆるかも」と詠嘆しているだけで、対象を求めようとす

る積極的な意欲をもっていないのである。むしろ把握しが
たい対象のゆえに、一目見し人へのほのかなあこがれの情
として、見事に結晶している歌である。あこがれは、はる
かなもの、かすかにしか感じられないものに向けられる。

この浪漫的気持は漠然たる情調のなかにこそ生れるのであ
った。三日月の歌は家持十六歳の頃の歌とみなされるもの
で、この繊細な感性による浪漫的感傷的情調は、後年の彼
三十六歳の秀歌三首を約束する処女作というにいかにもふ
さわしい。家持は先行の歌や中国詩を学び、実に多種多様
な作歌を試みているが、このような万葉抒情の路線の上に、
自身の資質を培つて春愁歌の歌境を拓り開いたといえる。

この三首は同日に作られたものでなく、題詞も左注も、
はじめの二首とあとの一首がそれぞれ別につけられている
（本論文では掲出の歌に付された題詞、左注をあえて一切
省いた）。よつて三首を一連とみなない説もあるが、表現その
ものに即するかぎり、第三首は前二首の歌境をそのままひ
きつぎ、質的に重なりあうものをもっていることはいま
でもない。そして最後の第三首では、それをさらに「心悲
しもひとりし思へば」と、ひとり思うことの悲しみを重く
述べることで、春愁独思の色あげをしてみせたものではな
いだろうか。万葉集中ヒトリの語は「寝る」と結ばれる例
が圧倒的に多く、それは恋の場における男女が相手と共に

いないことを嘆き、またこれの回復を訴えるために用いられているのが普通である。家持の当面歌の背後に恋情を想定するのもゆえなしとしない（もちろんここには定かな対象が示されていないのであるが）。ところで川口常孝氏の調査によれば、このヒトリの語が、集中七十三首、七十四例中、「思ふ」という思惟、思索に結びついたのは、家持のこの一例だけである。といって、氏が「ここに、家持だけがきりひらいた『ひとり思ふ』世界の徹底的な孤絶の深淵がある⁽⁸⁾」とまでみる思い入れを、そのまま受入れるわけにもゆかない。がともかく、この「ひとり」は形なきものに向って自身の内にひきよせて「思ふ」ことをはじめるのである。これこそ「もの思ひ」の抒情といへべきものなのである。

「もの思ひ」は後の平安時代の文芸精神に重要な役目を担うようになるのであるが、万葉においても「もの思ふ」の言葉が四十八例ほど数えられ、その意義は必ずしも小さくはない⁽⁹⁾。

草枕旅に物思ひ我が聞けば夕かたまけて鳴くかはづか
も（二一六三 作者未詳）

物思ふと隠らひ居りて今日見れば春日の山は色づきに
けり（二一九九 作者未詳）

ひとり居て物思ふ宵にほととぎすこゆ鳴き渡る心しあ
るらし（二四七六 小治田広耳）

朝戸開けて物思ふ時に白露の置ける秋萩見えつつもと
な（一五七九 文忌寸馬養）

浅茅原つばらつばらにも思へば古りにし里し思ほゆ
るかも（三三三 旅人）

夕されば物思ひまさる見し人の言とふ姿面影にして
（六〇二 笠女郎）

「もの思ひ」は「ひとり居ても思ふ」「ひとり」の世界と連立ち、それが旅や恋の直接体験から生ずる「ひとり」の「思ひ」である場合がもちろん多いのであるが、そこからさらにこれと特定づけられない「もの思ひ」の孤独感が醸成されてきていることもうかがいよう。家持は「うつせみは物思ひ繁し」（四一八九）とも歌っている。「もの思ひ」の情調が万葉の中にけつして特異な現象ではなかったことが知られる。ただそれを「ひとり」の内なる世界に引きよせて「ひとりし思ふ」と打出してきたところに、同時代の流れを抜き出たまぎれもない家持の自己意識、個性的発現をみとめざるをえないのである。ここに一つの創造が果たされている。この意味で、先の山本健吉の言のように、家持の歌境は彼以前になかったとみるのは一応正しい。しかしまたこの「ひとり思ふ」が「徹底的な孤絶の深淵」や、この歌境が「人間存在のかなしみ」といった思索や知的想念を意味するものというより、やはり悲しみの情感に濡れ

て、まさに春愁のようなあわい感傷的浪漫的情調の新しい詩境を、家持がここに拓りひらいてみせたのである。その意味で家持の歌境は同時代の、さらにいうなら万葉時代のまぎれもない抒情世界の中にあつてこそ花開いたものであつた。春愁歌にただようそこはかとな哀愁や鬱情、孤独感、万葉時代の生れたての抒情詩の若さ、みずみずしさを十分に物語っている。それは、まさに純粹抒情詩の醇乎として美たるゆえんを証している作である。

ところで家持のかかる歌の流れは、彼以後に果してなかつたか。古今集は序文で人麻呂、赤人を敬仰しつつも、万葉歌を払拭した新しい歌の規範として編集され、その歌は知的操作が勝ち、また後の新古今の世界では深い象徴精神の発露に新しい美が見出され、それは或る意味では家持歌の自然景物に触発された「ひとり」の思念の極地に至つた歌境とみられなくもないが、ここにはもはや本来の抒情詩たる感動の根源を失っているのを否めない。こうみてくると、家持の歌が「うららかな、喜ばしい春の日に……何とも知れない、名付けがたい愁が……説明でなく、切り刻まねず、そっくりとあらはされてゐる云々」(『万葉集選』)といった空穂の評言が再確認される。説明も分析もせず、愁の「気分」に象を与へた「歌のありようこそ、家持の歌がまぎれもない万葉の抒情詩たるゆえんであり、なおかつその

中における彼の特色、個性たるゆえんである。

こうした性格の家持三首は、大まかにいえば、古今集以後、平安、鎌倉室町の時代に及びさらに江戸時代三百年を通じて、明治初年まで、和歌の晴れの正統からははずれた、いふなれば藝の歌であつたともいえよう。かすかな浪漫的抒情を伝える和歌が、しかし家持以後に皆無であつたとはいえない。その一筋の糸をたぐれば、次のような歌を仮りにあげることができようか。

大空は恋しき人の形見かは物思ふことにながめらるら

む (古今・酒井人真)

ゆふぐれは雲の旗手に物ぞ思ふ天つ空なる人を恋ふと

て (古今・読人しらす)

わが恋はむなしき空に満ちぬらし思ひやれども行く方

もなし (古今・読人しらす)

初雁のはつかに声をききしより中空にのみ物を思ふか

な (古今・凡河内躬恒)

ながむれば思ひやるべき方ぞなき春のかぎりの夕暮の

空 (千載・式子内親王)

つれづれと空ぞ見らるる思ふ人天くだりこむ物ならな

くに (玉葉・和泉式部)

これらには、春愁歌の歌境が平安朝以降の歌に、「もの思ひ」や「ながめ」の情趣として醸成されているのを垣間見

ることができる。そしてここには、古今集の「読み人知らず」の秀歌に通うものが多いことも注目されてよい。それはまた万葉集の「もの思ひ」にも作者未詳の例歌の少くないことと何やら符合する。古今集に代表される正統和歌の流れの傍流にあつて、「ひとり」「もの思ひ」に「ながめ」やる精神の土壌は、むしろ王朝日記、物語を育んでいったもののごとくに思われる。家持の春愁秀歌は、その文学史的意義がもっと省みられてよいのではないであらうか。

(平成六年八月三十日記)

注

- (1) 稲岡耕二「天平勝宝五年春二月の歌」『万葉集を学ぶ』第八集、昭五三。橋本達雄「空穂顯彰——家持秀歌の発見について——」『まひる野』昭五七九、『大伴家持作品論考』昭六〇。
- (2) 例えば、野田浩子「非類のへ景——四二九二番歌へ読むの試み」『セミナー古代文学』86 家持の歌をへ読むⅡ『昭六二、古代文学会』は、この歌を古代表現の「ことば」と「構造」の論理に則して讃歌としてみるべきことを解明し、なおかつ「ひとり思ふ」の「孤絶の思い」にみえることの要因を論証している。
- (3) 多田一臣「大伴家持」。同様の見解に三浦佑之(シンポジウム)「春愁三首をめぐって表現を探る」(『セミナー古

代文学』85 家持の歌をへ読む)『昭六一、古代文学会』がある。また同じシンポジウムのテーマの中で、一方、森朝男「和歌的情調のへ読みへ」は、春愁三首が、万葉和歌世界における恋歌の情緒性とその表現を通して育まれてきたことを論じている。

- (4) 古橋信孝「大伴家持論」『古代和歌の発生』、同「大伴家持 歌の呪性へ叙事」(『セミナー古代文学』87 表現としてのへ作家)『昭六三、古代文学会』。他に同「万葉集を読むみなおす」
 - (5) 拙稿「柿本人麻呂の歌の原点」、同「人麻呂の抒情と時間意識」『萬葉挽歌論』
 - (6) 横井博「家持の芸境」万葉三九号。本文では「情緒」の個所が「情調」となっており、誤植であらうか。本論文所収の「詩歌における印象主義」における「家持の感受性」では「情緒」と直っている。重要な誤植である故、注しておく。
 - (7) 中西進「絶唱三首の誤り」成城万葉16号、『万葉の時代と風土』
 - (8) 川口常孝「家持覚書」『萬葉歌人の美学と構造』。この中にはヒトリの用語例を徹底的に調査している。
 - (9) 拙稿「万葉集における『ものこほし』『ものおもふ』」『日本抒情詩論』
- (付記)拙稿は、平成六年五月二十一日、上代文学大会(於徳島文理大学香川校)における公開講演の内容である。