

歌人の生成——シンポジウム「歌人論再考」

内 藤 明

一

『万葉集』には、多くの「歌人」が存在している。「御言持歌人」「代作歌人」「宮廷歌人」「叙景歌人」「伝説歌人」等々、数え上げればきりが無い。こういうレッテル張りの有効性はともかく、特定の作者の名前をもって一定量の歌（作品）が残っている場合、その作品世界を統合する主体を、歴史的存在としての（作者）と重ねながら考えていくこととするとは自然なことであり、そこに「歌人論」が生まれてくる。しかし、作品やテキストにはさまざまな要素が内包されており、またその読みには後の理解も加わってくる。また歴史上の人物といっても、その生身の作者の姿や意識を完全に把握することは困難である。そして、当時の歌の作者は、自分のことを、今日いうところの「歌人」

とは思っていなかったであろう。このように考えていくと、「歌人論」は、作者を中心に据えた作品群やテキストへの後世からの了解の方法であり、敢えていうなら「歌人論」によって「歌人」は生まれるともいえるのではないだろうか。そして、その歌人像を極力歴史的事実に近づけ、その復元にとめようとするとところに、文学研究のひとつの使命があるだろう。

そういった意味では、万葉後期の作者は、二〇〇五年のシンポジウムで扱われた額田王などに比べて、より恵まれた条件を備えているといえよう。山上憶良、大伴旅人、大伴家持といった作者は史書に足跡を残して歴史的な時間の中での位置がおおまかにとらえられるし、『万葉集』を通して、その私的領域の一端に触れることができる。また高橋虫麻呂のように個人歌集の形をもちながら他には見られ

ない特徴ある世界を残している作者もいる。そしてその時代に至るまでの歌の蓄積を『万葉集』自体が蔵しているし、漢文や詩や書翰など歌以外のものが、歌の読みと人物の復元において役割を果たす。歌人同士の交流のあとが見られ、より現実的に歌の場を考察することもできる。

とくに大伴家持は、例外的といってもいいほどに多くの資料や材料を残している歌人といえる。まず史書などにおける記載は、〈歴史上の主体〉としての官人家持の一端を提示する。勿論、史書の文脈の中から家持の真の姿がどれだけ読めるかという問題はあるが、人麻呂、赤人、金村といった歌人と著しく異なるところである。またそれぞれの歌からは、作中の「われ」によって提示される〈作中主体〉というべきもののあり方がその生活や感情、資質も含めてかなり具体的に浮かび上がり、一方題詞や書翰や左注などの存在は、創作の場や環境や動機を示し、詩論・歌論・批評を展開して歌に向かう〈創作主体〉としての家持のありようをうかがわせる。また膨大な作品群は、その表現の特徴や位相を和歌の表現史の上に分析することを可能として、作品がその内部に抱え込んでいる〈表現主体〉のありようを浮き彫りにさせる。また、家持が何らかの形でその形成に関わったかも知れない巻々の存在や「歌日記」と通称される巻一七〜二〇というテキストそのものは、〈編纂

主体〉としての家持の一面を推測せしめ、さらに伝来、受容を通して付加され、分析され、批評されてきた〈被享受主体〉としての家持を想定することもできる。

いま〈作者〉といわれるものを、仮に〈歴史上の主体〉〈作中主体〉〈創作主体〉〈表現主体〉〈編纂主体〉〈被享受主体〉といった言葉でとらえてきた。これらは重なるところもあるし齟齬するところもあるだろうが、作品論や編纂論や享受論や歴史的考察など、さまざまなものを通して浮かび上がるところのいくつもの主体の総合されたものとして、〈歌人〉家持が生成されるのであり、そこに一般的な人物論とは異なつた歌びとしての〈歌人論〉が存すると言えるだろう。また、そういったものと向き合う〈享受主体〉〈研究主体〉の存在を、それらとの相互性の中で考えていく必要があるだろう。

こういった恵まれた条件をもつ家持は、後世の歌人に比べてもとらえやすい歌人であるが、また単純にはとらえがたい奥行きや陥穽をもつた歌人であるともいえよう。すでに多くの論や試みがなされてきており、筆者がそこに新たに加えるべきところはないが、家持を考えるいくつかの観点を確認して、「歌人論」を考える契機としたい。

歌人家持を代表する歌として、いわゆる「春愁三首」(「絶唱三首」)がある。

二十三日に、興に依りて作る歌二首

春の野に霞たなびきうら悲しこの夕影に鶯鳴くも

(卷19・四二九〇)

我がやどのいささ群竹吹く風の音のかそけきこの夕かも

(四二九一)

二十五日に作る歌一首

うらうらに照れる春日にひばり上がり心悲しもひとり

し思へば

(四二九二)

春日遅々に鶺鴒正に啼く。悽惻の意、歌に非ずは撥ひ難きのみ。よりにてこの歌を作り、もちて締緒

を展ぶ(以下略)。

卷十九の巻末に置かれているこの三首が、窪田空穂によって注目されて広まった「秀歌」であることは、橋本達雄氏の論考によってよく知られている。久松潜一や折口信夫に先駆け、大正四年に刊行された『続万葉集選』において、空穂はこの歌に高い評価を与え、「気分」という語を用いながらその特色をとらえ、小著ながらこの正統の書の流通により、この歌が近代の読者に浸透したとされている^①。空

穂は、『万葉集選』の原形ともいえる「万葉新釈」を『文章世界』の明治四〇年八月から四一年十月まで連載しているが、そこでは家持のこの歌にまでは及んでおらず、「気分」という語も用いられていない^②。数年を経た大正二年一月の『文章世界』に掲載された「大伴家持論」において、空穂はこの三首に触れて、

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。

と、歌人としての自らの感性と一体化させながら、それに評価を与えている。明治末年前後の詩歌の状況が、気分という語とともに、古歌のある部分を再評価させたといつていい。

具体的にその叙述を見てみよう。例えば四二九〇について、空穂は次のように解し、評している。

春の野に霞がたなびいて、そして、今暮れて行かうとするこの夕暮のうちに、鶯の啼く面白さ(うらがなしは、うらは心、かなしは愛する意)の意。

家持の特色を最もよくあらはした歌の一首である。若い、そして感傷的の心を持つてゐた彼には、美しい、しかしはつきりとは捉へて言へない或る物にあこがれる気分が大分あつた。さうした心に象を与へた歌がこの歌で、単に写生とは見るべきものでもない。霞みつ

つ暮れて行く春の日に鶯の声が聞えるといふ、それが直ちに彼の気分であつたと見るべきである。

『万葉集選』〔窪田空穂全集〕第二十五卷

ここでは作中の作者の「気分」が、表現された景とイコールで結ばれ、それが生身の作者家持とイコールで結ばれている。また巻末には「万葉集の中心思想」という論が載せられているが、ここでは家持の時代が概観され、家持の出自や経歴が述べられるとともに、「現実生活に酔つて、痛切な問題を持ってない」、「若い感傷家」として家持がとらえられている。ここでは〈歴史上の主体〉がそのまま〈作中主体〉であり、また歌を作る者としての〈創作主体〉が表現を統御している〈表現主体〉そのものと見なされている。それらが一体となって密接に重なっており、またそのようにして作られた家持像によって、家持作品が読まれ、評価されてもいる。

こういった古典の享受は、当時の短歌創作ともかかわる時代的なものといつてもいい。「自我の詩」を主張する『明星』の浪漫主義から出発した空穂だが、キリスト教や自然主義文学に触れる中で、美的でドラマティックな詩的世界を離れて、より自己探求的な、ありのままの自己に即した短歌表現を求めていく。空穂は「四三年の短歌壇」(『読売新聞』明治四十四年一月十五日)では、「我が真はやがて

我が気分で、其外には求むべき所も無いといふ事になつて、短歌は初めて自在なる天地を認め得たかの観がある」といい、また「連続したる情調気分を表はして行く」上においては「連続したる短歌のあるを妨げない」と連作を認めて、「要は其歌を通じて、如何に作者の気分が現れて居るかといふ問題である」と述べ、「作者」そのものへの関心を専らとしている。

また斎藤茂吉は同時期、「童馬漫言」(『アララギ』明治四十四年五月)に、「短歌は直ちに自己の『生のあらはれ』でなければならぬ」、「一首を詠すれば即ち自己の一部が一首の歌として生まれたのである」と述べ、また同誌四十五年一月では、「短歌の形式は『詠嘆』の形式」であり「従来の謂ゆる叙景歌」も「リイド」として解されるとして、「春がすみ流るるなべに青柳の枝啄ひ持ちて鶯なくも(10・一八二一)と家持の四二九〇、四二九一番歌をあげている。また同誌四五年三月の「童馬漫筆」では、「短歌に於ける言語の節奏リトムスは吾人の内的節奏と相融合するとき茲に初めて意義を生ずると思ふ」といい、「足引の山がはの瀬の鳴るなべにゆつきが岳に霧キリたちわたる」と四二九一番歌をあげて「作者が天然と相抱アハ化し天然と同じ鼓動を打つに及びて、表現された一首の節奏におのづから特殊の節奏がある」と述べている(単行本『童馬漫語』(大正八年刊))

では、この「節奏」は「調」となり、歌人の個人様式への関心に及んでいる。

これらに見られるのは、(歴史上の主体)〈作中主体〉(創作主体)〈表現主体〉といったものを極力一致させようとする意志であり、それが創作原理と古歌の読み方とで共有されていたといえるだろう。この頃に、近代短歌の基本的な枠組みが生成されたのであり、それが万葉の読みについての方向性を与えたとも言える。そこには、「真淵によれば、万葉の歌は『まこと』を「ありのままに』『をさなく』詠んだものであった」といわれる国学者の『万葉集』の読みから発して『万葉集』に素朴、真率を求めた近代の万葉観が介在していたことは確かだが、空穂は真淵の「ますらを」から近代の「雄渾」に至る万葉観には同調せず、「気分」といったある軽さや、「かそけき」ものにも注意を向けており、そこに独自性があったといえよう。

ただ、その「気分」や「節奏」の内実は、それ自体捉えがたいものであるゆえ、その歌の理解とともに揺れ動く。先の『続万葉集選』の四二九〇番歌の解において、空穂は「うら悲し」を「愛する意」ととらえている(同書の掲出歌の表記は「うらがなし」)。これは『略解』の「愛づる意」や『古義』の「心可憐しき、と云意に見べし」、「けはひおもしろきに」といった解釈に繋がるものであり(後述)、

悲傷感を滲ませていない。一首を「美しい、しかしはつきりとは捉へて言へない或る物にあこがれる気分」と評していくゆえんである。しかし後の『万葉集評釈』においては、「語釈」で「うらがなし」を「春の季節に催されて、これという理由もなく、そぞろに起こる哀感」とし、「釈」で「孤独感というべき哀愁」をいい、その歌い方について、

この歌の「うら悲し」は彼一人の気分としてのものとはせず、人間共通の感のごとく、突き放して、客観的なものとし、その気分を醸し出す大自然と一体なものとし、それを言うことによってこれをあらわしているものである。(『窪田空穂全集』第十九卷)

と、「個」を一度突き抜けた自然との一体や客観的表現をいって、家持の「歌境の飛躍」をいう。こういった推移は、解釈の変化とともに、評者の万葉観や思想の推移や深化を示すものともいえ、(享受主体)が作品の中に入り込んでいるともいえる。古典享受の醍醐味ともその難しさともいえるが、そのようなさまざまなものを取り込みながら(歌人論)は生成、推移してきたと考えられよう。

三

近代の文学意識が、「春愁三首」への注視を促したことを見てきたが、現実の生活の時間や日常生活を短歌の基本

に据えようとした明治末期の空穂は、「彼の歌集は、彼の私生活の日記である」(前掲「大伴家持論」と、家持のいわゆる歌日記的な歌巻の構成に注意を向けている。空穂自身、明治三十八年に刊行した第一歌集『まひる野』では、あからさまに提示されているわけではないが、夏・秋・冬・春といった四季や恋、挽歌といった勅撰集的な章立てがなされている。しかし大正四年に刊行した『濁れる川』では、「編み方は、一に詠んだ年代により、日によつて行つた」(自序)とあり、日付こそ無いが、ノートをそのまま本の形としていったという体にとられている。私小説的な態度と通う、現実の時間を作品に先行させる意識といえるが、そこには、〈歴史上の主体〉と〈作中主体〉〈創作主体〉とを一体化させようとする〈編纂主体〉空穂を見ることができよう。

ところで、「春愁三首」については、すでにさまざまな論が重ねられてきている。小野寛氏「春愁絶唱三首の読みと現在」⁵⁾はその推移をたどり、最近では鉄野昌弘氏が配列や編纂を視野に入れながら「歌日誌」としての読みを展開し、⁶⁾松田聡氏は交友の不在感から春愁歌を解し、「依興歌」をキーとしながら「歌日記」のありようを考察している。⁷⁾

題詞「依興歌」をどのようにとらえるか、「うら悲し」や「心悲しも」をどのように解するか、三首それぞれの表現構造

や関連性をどのように見るか、漢籍との関係や影響をどのようにとらえるか、また四二九二番歌の左注をどのように読み、また家持が当時置かれていた状況や資質と歌とをどのように切り結ぶかなど、さまざまな問題が論じられている。それらには〈作家論〉と直結するテーマが多く含まれており、そこでは〈歴史上の主体〉〈作中主体〉〈創作主体〉〈表現主体〉〈編纂主体〉といったさまざまな主体が交差しているともいえる。

ここでは詳しく論じることができないが、例えば春愁三首を天平勝宝五年の正月以来の歌の中に眺めると、〈編纂主体〉の意向が浮かびあがってくる。その配列を見ると、まず最初にすでに立春を迎えている正月四日、石上宅嗣の家での宴の歌が置かれるが、それは「雪なき年の初めに一心に『雪』を持ちこもう」(伊藤博「釈注」とする主人宅嗣と茨田王の唱和ではじまり、

新しき年の初めに思ふどちい群れて居れば嬉しくもあるか
(道祖王 四二八四)

という新春の宴に交友が集う楽しさをいう歌で結ばれる。そして十一日には、

十一日、大雪落りて積むこと尺二寸あり。因りて
拙懷を述ぶる歌三首

大宮の内にも外にもめづらしく降れる大雪な踏みそね

惜し (四二八五)

御園生の竹の林に鶯はしば鳴きにしを雪は降りつつ

(四二八六)

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

(四二八七)

と、鶯が鳴き梅が咲いて春の訪れ始めていた時期に、時ならずも、しかし半ば期待されていたかの如く降る雪を愛で、心あそばせる歌が並び、また、

十二日、内裏に侍ひて、千鳥の喧くを聞きて作る

歌一首

川洲にも雪は降れし宮の内に千鳥鳴くらし居む所なみ

(四二八八)

と、雪のために宮内に鳴く千鳥を詠む歌が続く。そして、

二月十九日、左大臣橘家の宴に、攀ぢ折れる柳の

條を見る歌一首

青柳の上枝攀ぢ取りかづらくは君がやどにし千年寿くと

ぞ (四二八九)

と、諸兄の家での青柳をかづらとする春の宴の寿歌が続く。

正月四日や二月十九日という動かすことのできない宴の日付を付してその参会者に共有される宴の歓楽を提示するとともに、大降雪や千鳥の声を聞いた日をも日付を付しながら記して、自らの歌を留めていく。公的なものと私的なもの

のを交互に取り混ぜながら展開して、正月から二月へと推移していく時間を、その季節の景物とともに構造化しているといえよう。

いわゆる春愁三首は、この後に位置するが、二月二十三日の日付をもつ「依興歌」は、十九日の宴の後のエアープケットのような時間における私的な領域における感興を春の景観と融合させながら提示し、二十五日の一首は、それを発展する形で結んで、さらに左注を付して巻末としている。ところでこの二十五日は、湯浅吉美編『日本暦日便覧』によると「清明節」にあたっている。春分の日の後十五日を経た春の極まりとして花の散り交う清明節は、野に出て春日を楽しむ日でもあり、その時節は左注の「春日遅々鶺鴒正啼」によつて示されているといえよう。後述するように、六年前、越中に赴任して病床に伏した家持が、「悲緒を申べ」ようとして長短歌を作った(巻17・三九六二)三九六四) 天平十九年二月二十日も「清明節」に当たっており、これは偶然ではないだろう。清明節であることが題詞や左注に書かれていない以上、橋本達雄氏の指摘にあるように、自己の悲しみや孤独とこの日とが対比的に意識されて歌が作られたと考えられるが、巻末の一首やその二日前の二首が、それぞれその日に実際に作られて定稿化されたかどうかは保証の限りではなく、清明節を意識下に置き

ながら、左注と合わせて時間が再構成された可能性が全くないとはいえない。また、この日が清明節であることの理解の上に、この歌が享受され理解されていた可能性もあろう。いずれにしる、〈編纂主体〉は、天の采配する季節の中に、天象・地象と地上の公私の人間の動きを絡ませながら歌を展開していこうとしており、そこに一つの世界を構築していこうとする意識を見て取ることができ、それは巻二十の末に、元旦と立春が重なる歳旦立春の日の寿歌を配した意識とも重なるものであろう。自然主義を経た近代とは異なつて、あるべき世界を定位していこうとする企図が、一つの古代性としてそこに存するといえよう。

さて、こういった流れの中に歌を位置づけていくと、三首の表現世界はどのように読めるだろうか。そこで問題となるのが「かなし」の語義であろう。四二九〇の「かなし」について空穂はこれを「愛する意」としたが、一般的にはそこに「悲」の要素を見て、四二九二の「心悲しもひとりし思へば」に繋げる解が行われている。それに対して佐藤和喜氏は、略解や古義の説を復権させて、讚美の表現として「かなし」を捉え、讚歌として三首を理解する読みを提示した。⁹⁾議論のあるところだが、一律に讚美とまではいえないが、「かなし」の語義には、現代語の「悲しい」では完全にとらえられない、対象が主体を惹きつけるある魅力

がこめられており、それは愛、哀、憐、悲といった多義性をもっているといえる。しかしまた「うら悲し」は、漢籍と関わつて春の閨情と結びつき、芳賀紀雄氏によれば天平期には「恋情を含んだやるせない悲愁を表す語として好まれた」ともされている。「宇良悲」という表記はある悲傷感を漂わせていることも事実であり、四二九〇番歌を統御する〈表現主体〉は、この語を、愁いを含みながら〈作中主体〉を惹き付ける景をとらえる語として用いていると考えられよう。

このように見てくると、四二九〇番歌は、ある愁いを含みつつ、春の季節を象徴する美景として霞と鶯が取り合わされたものといえるであろう。鶯は四二八五―七の雪中において一度姿を隠したものであり、それが春べになった今、手の届くところにある。さらに四二八六番歌で示された竹も、自らの庭園にあつて春風に微かな音を立てている。そういう春の心に沁みる対象として二首の景は存在しており、二首から想定される〈表現主体〉は、家持その人であるとともに、作者の無意識の部分ともかわる歌の表現史をその内部に抱えているといえよう。そして、「興に依りて作」つたと記す〈創作主体〉は、こういった景を提示しつつ、自らが前歌の宴の歡樂から隔てられた孤独の中にあることを暗示している。具体的な事柄に触れずに抽象的な

表現に依りながらも、公私を取り合わせることで、〈作中主体〉を〈歴史上の主体〉と重ねて読んでいくことができる。ところに、和歌史的にも希有な「家持テキスト」の特徴があるといえるだろう。

そして、四二九二の「心悲しも」は、上句のどこかに愁いを含みながらも明るい気分をもった暮春の美景と対照させつつ、「ひとりし思ふべ」という〈作中主体〉の孤独を際立たせるが、「悽惻之意非歌難撥耳 仍作此歌式展縮緒」という言辭はその孤独からの解放を提示している。強い悲しみを歌で表現することが、内部に蓄積されていく悲しみや愁いから自らを解放させることであることをいうこの一文は、「ひとりし思ふ」者が、いわばそれを反転して外部に出て、自然や他者と交感すること、「心かなしも」から解放されようとしていることを暗示するかのようだ。〈編纂主体〉は、題詞とも漢文序ともなり得るようなこの左注を加えることで、一首の春景に対するまなざしを漢籍を彷彿とさせながら定めていくとともに、「ひとりし思ふ」悲しみから逃れようとする〈作中主体〉の希求を一首に反映させ、これをもって巻の結びとしたともいえるだろう。それはいうなれば、一九日の冥に幻想の内に回帰することでもある。清明節である二月二十五日は、そのためにも意義を持っていたといえるだろう。

「ひとりし思ふ」悲しみが実際の人間同士の隔離や疎遠を背後に置いたものなのか、そこに政治状況や男女が絡むのか、さまざま論があるが、巻十九の巻末へ向けて、季節の美景と触れることで、人間がその内部にもつ愁いや悲しみから離脱していくことが出来るということが、一つの構造として示されているといえるのではないだろうか。

四

さて、こういった構造は、越中における家持と池主の歌や書翰や詩のやりとりの中に、〈作中主体〉と〈歴史上の主体〉が密着した形で展開されている。

まず「忽ちに枉疾に沈み殆と泉路に臨む。よりに歌詞を作り、以て悲緒を申ぶる一首」では、妻子と離れて赴任した地で病に嘆き伏す状況が語られ（三九六二）、「世間は数なきものか春花の散りのまがひに死ぬべき思ふべ」（三九六三）と春の盛りに、「山川のそきへを遠みはしきよし妹を相見ずかくや嘆かむ」（三九六四）と孤独の内に死に至りそうな境遇が嘆かれている。その注に「右天平十九年春二月二十日越中国守之館臥病悲傷聊作此歌」とあり、この日が清明節であることは先に述べた。誇張はあるだろうが、清明と対照される病臥と孤独が、この歌を作るモチベーションとなったといえるだろう。そして、池主へ

の二十九日の書翰では、春朝の春花や春暮の春鶯を思い、琴を弾き酒を酌んで楽しく遊ぶべき時節に一人病に伏す悲しみを述べて、「春の花今は盛りにはほらむ折りてかざさむ手力もがも」(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」(三九六六)といった、快癒と「君」との行楽を願う歌が贈られる。

以後二人の書翰が、暮春の季節を背後に、書翰ゆえ日付を明確にしながら展開される。家持の書翰と歌に答えて、池主が「能蠲恋緒」と歌による心の通い合いをいって「春可楽、暮春風景最可怜」と楽しむべき春の盛りの景を前にして「淡交促席得意忘言」と朋友同士がともに集って意を通じることが願われ(三月二日池主書翰)、それに答えて家持が「あしひきの山桜花一日だに君とし見てば我れ恋ひめやも」(三九七〇)というように池主を恋人になぞらえるかのようにしながら自らの病臥を嘆く。また池主は「巧遣愁人之重思 能除恋者之積思」と、家持の歌が自分の患いを払い去り、積もった物思いをのぞいたと称え、家持も「一看玉藻稍写鬱結 二吟秀句已蠲愁緒」と池主の信書と歌が、自らの「鬱結」や「愁緒」をのぞいたと讚美し、「非此眺翫、孰能暢心乎」と美景を眺め楽しむこと(ここでは詩歌をとおしてだが)によって心が晴れやかに解放されることが言われている。

ここにあるのは、心寄せあう者同士の交歓への希求であり、暮春の景観を季節の美景として賞美することの楽しさであり、また美景を見、思い、またそれに関わる詩歌によって、内部の憂愁から解放されるという発想である。二人の信書がその範としていたものについてはさまざまに研究がなされており、ここで加えることはないが、二人のやりとりは、家持の病臥というおそろく一つの事実を核にして、清明節から五日にかけての暦と季節の推移を背景に、現実の時間に即しつつなされたように見える。

そして家持の脳裏には、自らの老いや病の体験に即しつつ、しかし文学的な営為として漢詩文と関わりながらそれを歌や文に綴った山上憶良が意識されていたであろう。「哀世間難住歌」に憶良は「易集難排八大辛苦 難遂易尽百年 賞樂古人所歎今亦及之 所以因作一章之歌 以撥二毛之歎」と漢文の序を付すが、ここには内部の悲嘆を歌に表出することでその悲嘆から解放されようとする発想が見られる。その意識は、家持の久邇京時代の書持への歌に、橙橘が咲き霍公鳥が鳴く時候にあつて「詎不暢志 因作三首短歌以散鬱結之緒耳」(三九一一題詞)といった言辞となつて継承されるが、さらに現実の病に触れて池主との往復書翰で顕在化される。一連において、一首から立ち上がる(作中主体)は(歴史上の主体)としての家持と重なってくるが、

家持は自らの病を通して、憶良が示した歌に対する思想を文学的に実践しているともいえる。家持の私的領域が公的領域を浸食しつつ文芸的な場を構築しており、そこに、宮廷歌人の歌とは異なつた世界が生まれている。

春愁三首に戻ると、巻十九は、暮春三月一日の暮における「春苑桃李花」の「眺囀」からはじまり、季節の物色を提示しながら、それと一体化した情の動きを記す。情は家持自身の日常と関わりつつもそれは暦とともに展開されて、そこには自ずから普遍的な人間の情が美的に示されているともいえよう。そして、巻十七の家持と池主との往復書翰の構成が家持の病臥の悲嘆を基底におきつつ、季節の美景や詩歌によつて憂愁からの解放がめざされたように、巻十九の巻末も、公私を往還して景と情の一体をはかりながら、交友の場を庶幾して悲しみや孤独からの解放が企図されている。書翰といひ日記といつても、それは私的領域にとどまらず、文を介して公的領域に入り込み、さらに歌集として提示される。単なる日常の事実の採録としてではなく、〈編纂主体〉によつて意識的に構成された〈作中主体〉と〈創作主体〉のありようを考えていくべきだろう。

五

さて、いわゆる春愁三首を中心に、その歌とともに、歌

集の中での配列や歌論的な言辭とともに展開される家持歌のありようを見てきた。公私の壁を越えた家持テキストが、実際の作歌の場を想定させ、漢籍との関わりを明示し、その文学的な展開を示していることが確認される。そしてそこに、家持独自の「歌人論」の可能性が考えられるが、また一方で、その深層には、景を見、景と交感することで対象を讚美し、そこからある力を得ていこうとする歌の力や効用を見ていくこともできるのではないだろうか。

ここに高橋虫麻呂の次のような歌を置いてみる。

草枕 旅の憂へを 慰もる こともありやと 筑波嶺
に 登りて見れば 尾花散る 師付の田居に 雁がね
も 寒く来鳴きぬ 新治の 鳥羽の淡海も 秋風に
白波立ちぬ 筑波嶺の よけくを見れば 長き日に
思ひ積み来し 憂へはやみぬ (一七五七)
筑波嶺の裾廻の田居に秋田刈る妹がり遣らむ黄葉手折
らな (一七五八)

虫麻呂は、『万葉集』以外に、その足跡を残す資料をほとんど持たない。藤原宇合との接点が、「四年壬申藤原宇合卿遣西海道節度使之時高橋連虫麻呂作歌」(巻3・九七二)によつて確かめられ、また巻九の「高橋虫麻呂歌集」からその時代や東国や畿内での足跡がさまざまに想定され

皇の国見歌とも通うだろう。

大和には 群山あれど とりよろふ 天の香具山 登り立ち 国見をすれば 国原は 煙立ち立つ 海原は 鷗立ち立つ うまし国ぞ 蜻蛉島 大和の国は

(巻一・二)

構造的には、まず山へ登ることがいわれ、陸と海の景を叙し、讚美の言葉で閉じるという三段落構造を共有する。

国見歌の作中主体には天皇が擬制されるのに対して、虫麻呂歌では、より〈歴史上の主体〉に接近した〈創作主体〉を思わせるが、その基底には、求められるべき景を見ることで、それを包み込む対象を讚美し、また自らも充足するという歌の発想と様式を見ていくことができるだろう。万葉後期の「登筑波山歌」は、漢詩文と繋がる文学意識や叙景表現を持つが、その背後には歌の言葉や発想に蓄積されてきた型や力とが融合されて存在しており、ゆえに憂いが「止む」ことが自然に了解されるともいえる。その意味では、「登筑波山歌」の〈表現主体〉は、〈創作主体〉虫麻呂であるとともに、その背後には歌に継承されてきた言葉、構造、発想、観念などの伝統があり、両者の融合されたものとして歌は生まれているといえよう。なお、巻九雑歌の最後に置かれている一連の虫麻呂歌集歌は、

A 春三月諸卿大夫等下難波時歌二首并短歌

B 難波経宿明日還来之時歌一首并短歌

(一七四七〜五〇)

C 検税使大伴卿登筑波山時歌一首并短歌

(一七五一〜二)

D 詠霍公鳥一首并短歌

(一七五三〜四)

E 登筑波山歌一首并短歌

(一七五五〜六)

F 登筑波嶺為嬭歌会日作歌一首并短歌

(一七五七〜八)

と並ぶ。ここでは、A Bで龍田の桜を「君」を中心に賞美

することが庶幾され、次にCで夏の筑波山を「君」に見せて歎を尽くすことがいわれる。そしてDでは、「鶯の 卵の中に 霍公鳥 独り生れて 己が父に 似ては鳴かず 己が母に 似ては鳴かず」と孤独な属性をもつ存在としての鶯をいつて、「ひねもすに 鳴けど聞きよし 賄はせむ 遠くな行きそ 我がやどの 花橋に 住みわたれ鳥」とその声を賞美しながらともにあることを願う。そして次に当該Eを置いて「旅の憂へ」とそれからの解放を提示し、最後にFの時雨の中の歌垣の歓楽の幻想を置いて閉じる。ここには、春、夏、秋と季節の推移があるが、さらに公私を取り混ぜて名勝の季節の景物を歌いながら、孤独な個と祝祭的な宴の歓楽とを往還する〈創作主体〉の意識を、編

纂主体)の方法を通して読み取ることが出来るのではないかと思われる。(「歴史上の主体」の見えがたい虫麻呂は、歌の言葉からその「歌人像」を推察するしかないが、虫麻呂と家持には、ある共有性もうかがえる。時代のものとしての漢詩文との一体の中で作られていく文学意識と、その背後にある歌の深層に流れる言葉の力とを基盤にもちつつ、その作品は生成されているともいえる。ただ、そこから再び家持に帰ると、家持が深層のものを共有しつつ、そこには収まらない、あるいはその解体を示すようなものを抱えていることにも気づかされる。⁽¹⁾そこに家持歌の「ひとりし思ふ」の特異な位相があるが、それは和歌史の大きな流れの中でさらに検討されていくべきだろう。

今日、「歌人」を論じるのはむずかしい。個々の作品、題や左注を含めた作品群、推定される個人歌集、万葉集、といったそれぞれの段階での主体があり、またそのテキストトと向き合う現在の主体がある。歌人論は、生身の作者を求めつつ、テキストに記された創作主体の場や態度や指向作品から浮かび上がる表現主体の位相や方法、深層にある言葉や発想・観念の蓄積、編纂する主体や享受のありようなど、さまざまな要素の総合としてあるだろう。新たな歌人像や万葉観を求めつつ、その総合化の難しさと思われる。

注

- (1) 橋本達雄「秀歌三首の発見」『大伴家持作品論攷』所収 一九八五年刊。初出一九八二年
- (2) 拙稿「窪田空穂における万葉集研究の出発―『万葉新釈』から『万葉集選』へ」『早稲田人文自然科学研究』第五二号 一九九七年
- (3) 窪田空穂は「われらは互に自我の詩を發揮せんとす」と記された「新詩社清規」が『明星』に載せられた明治三十三年に東京新詩社に加わっており、翌年にかけて同誌に多くの短歌や詩を発表したが、次第に離れていく。拙稿「窪田空穂と気分」(『日本現代詩歌研究』五二〇〇二年三月) 参照
- (4) 北住敏夫「『万葉考』に見る真淵の万葉観」『万葉の諸相』一五六頁 一九四二年刊
- (5) 小野寛「春愁絶唱三首の読みと現在」『万葉集歌人摘草』所収 一九九九年刊。初出一九九七年
- (6) 鉄野昌弘「卷十九末三首をめぐって」『大伴家持「歌日誌」論考』所収 二〇〇七年刊。初出二〇〇五年
- (7) 松田聡「大伴家持の春愁歌」『国文学研究』一四三集 二〇〇四年六月、「大伴家持の依興歌―家持歌日記の問題として」『和歌文学研究』九〇号 二〇〇五年六月
- (8) 橋本達雄「大伴家持と二十四節氣」『万葉集の作品と歌風』所収 一九九一年刊。初出一九八七年
- (9) 佐藤和喜「讃歌としての春愁三首」『平安和歌文学表現論』所収 一九九三年刊。初出一九八八年

- (10) 芳賀紀雄「家持の春愁の歌」『萬葉集における中国文学の受容』七五四頁 二〇〇三年刊。初出一九九五年
- (11) 村山出「虫麻呂の『登筑波山歌』—文選詩『憂』との関連」『上代文学』六七 一九九一年、辰巳正明「旅と憂愁」『万葉集と中国文学 第二』所収 一九九三年刊
- (12) 拙稿「旅愁と豊饒」『短大論叢』（関東学院女子短大）七八 一九八七年、同「筑波山に登る歌」『セミナー万葉の歌人と作品』第七卷 二〇〇一年刊
- (13) 拙稿「万葉集の近代と古代」『国文学研究』一三〇集 二〇〇〇年三月