

「心づく」——坂上大嬢詠の方法——

序

同坂上大嬢が家持に贈る歌一首

春日山 霞たなびき 心づく 照れる月夜に ひとり
かも寝む^① (巻四・七三五)

右の坂上大嬢詠は、「離絶数年」の後の大伴家持との贈答歌群中の一首である。あまり評価の芳しくない坂上大嬢の歌の中で、比較的高い評価を得ている作品である。

評価の理由は、「情と景とを併わせ得た作である。大嬢の作中めずらしく詩趣を得ている」(『全註釈』)、「景情の融合が見事で、坂上大嬢の歌の中で最もすぐれている」(『釈注』)というように、〈景〉〈情〉の融合にあるとされている。しかし、その〈景〉や〈情〉の具体的ありようについてはいまだ議論が尽くされてはおらず、追究の余地が

ある。

また、この作品については、坂上郎女の、

心づくき ものにそありける 春霞 たなびく時に 恋
の繁きは (巻八・一四五〇)

という歌との類似から母の手が加わっているとされたり、歌群構成のあり方に基づき、湯原王と娘子との贈答歌群からの影響が指摘され、そこに大伴家持の介在が想定されたりしている^③。つまり、この作品の表現について考えることは、この作品一首の問題に留まらず、万葉第三期から第四期にかけての、大伴氏を中心とする文学圈の問題に繋がるのである。

そこで本稿では、当該歌における〈景〉〈情〉のありようを考察し、繊細な〈情〉の表出を可能にしている方法を、大伴氏の文学圈における表現の広がりの問題として捉えて

池田 三枝子

みたい。^⑤

一 先行研究

歌表現の考察に先立ち、先行研究の流れについて概観しておく。

当該歌の〈景〉については、研究史上、次の二説に大別される。

A 上二句を実景とする説

B 上二句を「心ぐく」の序とする説

Aの実景説の嚆矢としては、夙に契沖が、
心あるさまのおほる月夜を、おもふ人ともかたはらずして、ひとりやあかさむといへり。

〔代匠記〕初稿本

タナ引ハ、薄霞ナレハ、下ニ照レル月夜ト云ヘリ。

〔代匠記〕精撰本

と述べ、朧月夜という美景を恋人と賞美できない嘆きを詠んだ作であるとしている。^⑤

しかし、近世の段階では、A実景説は必ずしも通説になり得ていない。それは、賀茂真淵の「心ぐく」といはん序也^⑥〔万葉考〕とする説を受けて、加藤千蔭が、

此歌、月は照れるなれば、本二句は心グクと言はん序

のみにして、其処の景色を言ふに有らず。〔略解〕

と説明しているように、「春日山に霞がたなびいている」という叙景と「照れる月夜」という叙景とが両立し難く、齟齬を来している、という理由に拠る。かくしてBの上二句を「心ぐく」の序とする説が提唱される。^⑥

ところが近代に入ると、「たなびく霞」と「照れる月夜」とは矛盾せず、朧月夜の叙景であるとする合理的な解釈が示され、A実景説が定説となる。その上で、朧月夜の叙景と、心が晴れ晴れとしないという表現主体の心情とが融合しており、その〈景〉と〈情〉との結節点となっているのが「心ぐく」という語であるという見方がなされるのである。こうした見方は、次のように、現在では大勢を占めている。

a 「心ぐく」について 心のうつとうしく晴れ晴れとしない状態の形容と考えられる。ここは月の照れる状態を主観的に説明している。〔全註釈〕

b 「心ぐく」について 心が晴れずせない意。「照れる」にかかるとともに結句の心情を先触れする修飾語。〔集成〕

c 心グシは心が晴れ晴れしない意。この句は次の「照れる月夜」を見て受けた印象を以て誘導語とした情意の連用修飾格。〔全注〕

d 「心ぐく」について（ここは外界の霞がかかって月もおぼろに照っている夜景を叙しつつ、話し手の気持の鬱陶しさをも含めて未分化なままに述べたものであろう。）
〔新編全集〕

e 「心ぐく」は、月がおぼろに照るさまを述べるとともに、結句の心情を前触れして心が晴れずせない気持を示す。母の8一四五〇に学んだ形跡の歌であるけれども、情景の融合が見事で、坂上大嬢の歌の中で最もすぐれている。
〔釈注〕

このような研究史に伴い、キーワードとなる第三句「心ぐく」の解釈も変容を見せる。

形容詞「心ぐし」は、グシの語源をめぐり諸説があつて、語義が厳密には確定されていない。だが、大まかに言えば「心が晴れ晴れとしない状態」の意として大きな異説はない。

諸説に違いが見られるのは第三句のかかり方である。かつては、第五句にかかつて〈情〉を修飾するとされたり、第四句にかかつて〈景〉を修飾するとされたりして来た。しかし、現在では、aとeにあげたように、〈景〉〈情〉融合の観点から第四句・第五句の両方にかかるものとして解釈されている^①。

二 「春日山霞たなびき」と「照れる月夜」

——坂上大嬢詠の〈景〉

以上のように研究史をおさえた上で、当該歌の表現について考察してみたい。

まず検討するべきは、「春日山霞たなびき」という上二句と「照れる月夜」という〈景〉が本当に抵触しないのかという問題である。

無論、「心ぐく照れる月夜」という表現が朧月夜をさすという解釈は動かない。その意味で、Bの上二句を単なる序とする説には従いがたい。とは言え、「春日山霞たなびき」と「照れる月夜」とが全く抵触しないかという点、疑問の余地がある。なぜなら、「春日山に霞がたなびいている」という〈景〉には、『万葉集』の歌表現を概観した時に、夜景として相応しくないと印象が拭拭しきれないからである。

次にあげるのは、『万葉集』中の、夜の「霞」を詠む歌の例である。

山にたなびく霞

(1) うぐひすの 春になるらし 春日山 霞たなびく
夜目に見れども

(巻十・一八四五)

(2) 大葉山 霞たなびき さ夜更けて 我が船泊てむ

泊り知らずも (巻七・一二二四、巻九・一七三二)

(3) ひさかたの 天の香具山 この夕 霞たなびく 春
立つらしも (巻十・一八一二)

(4) 玉かぎる 夕さり来れば 獵人の 弓月が岳に 霞
たなびく (巻十・一八一六)

夕の霞

(5) 冬こもり 春さり来れば 朝には 白露置き 夕に
は 霞たなびく (巻十三・三三二二)

(6) 海原に 霞たなびき 鶴が音の 悲しき夕は 国辺
し思ほゆ (大伴家持 卷二十・四三九九)

(7) 家思ふと 眠を寝ず居れば 鶴が鳴く 葦辺も見え
ず 春の霞に (大伴家持 卷二十・四四〇〇)

月と霞

(8) 春霞 たなびく今日の 夕月夜 清く照るらむ 高
松の野に (巻十・一八七四)

(9) うちなびく 春を近みか ぬばたまの 今夜の月夜
霞みたるらむ (甘南備伊香 卷二十・四四八九)

(1)では、当該歌と同様に、春日山にたなびく霞を「夜目」に見たことが詠まれている。だが、逆に言えば、夜にたなびく霞が一般的ではなかったからこそ、「夜目」に見たことが詠まれるのである。また、(2)では、一見、「夜更け」の霞が詠まれているようであるが、これは、夕刻に霞

がたなびいて視界が効かなくなっており、さらに夜が更けて停泊地が分からなくなるといふ、旅の不安感を詠む歌である。夜の霞そのものを詠んでいる訳ではない。(3)(4)も同様で、山にたなびく霞は、日ざしの薄れ行く夕刻に詠まれることはあっても、一般に、月を遮るものとして詠まれることはない。山にたなびく霞以外の例でも、(5)は日ざしの薄れ行く夕刻の霞として捉えられよう(6)(7)の家持詠については後述する)。

月と霞を同時に詠む歌としては、(8)(9)のような例があるが、(8)は「今日は春霞がたなびいていたが、高松の野では月が清らかに照っているだろう」というもので、霞がたなびいている場所と月が照っている場所とが異なっている。

(9)は朧月夜を詠む歌であるが、「たなびく霞」を詠むものではなく、「月が霞んでいるだろう」と表現されており、「たなびく霞」が月を遮るといふ表現とはやや径庭がある(9)についてはなお後述する)。

こうした例を見て行くと、「春日山霞たなびき」という当該歌の上二句の〈景〉は、夜景として齟齬をきたすというほどではないにしても、多少の違和感があるとは言えよう。

更に、このことを『万葉集』中の「照れる月夜」の用例から考えてみたい。

(10) 泊瀬の 弓月が下に 我が隠せる妻 あかねさし
照れる月夜に 人見てむかも(二云、「人見つらむか」)

(卷十一・二三五三)

(11) この言を 聞かむとならし まそ鏡 照れる月夜も
闇のみに見つ

(卷十一・二八一)

(12) 大伴の 見つとは言はじ あかねさし 照れる月夜

に 直に逢へりとも (賀茂女王 卷四・五六五)

(13) 雪の上に 照れる月夜に 梅の花 折りて贈らむ

愛しき児もがも (大伴家持 卷十八・四一三四)

(14) 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

(大伴坂上郎女 卷六・九八二)

右のうち、(10)～(13)はいずれも明るく照らす月を詠んでおり、(14)坂上郎女詠のみが、夜霧によつて光を遮られる朧月夜を詠んでいる。この坂上郎女詠は、朧月夜にある種の情趣を感じて「見れば悲しさ」と詠む作品であり、「おほほしく照れる月夜」という表現から、「心づく照れる月夜」を詠む当該歌の先蹤をなすとも言える作品である。

おそらく、「照れる月夜」という表現は、本来、(10)(12)「あかねさし」、(11)「まそ鏡」のような語を冠して、皓々と照らす月(乃至は月夜)を詠む句であつたのだろう。それが、後期万葉の時代に朧月夜に情趣を感じるようになり、

「照れる月夜」が霞や霧のような水象により遮られることが詠まれるようになったものと推察される。

しかも、朧月夜に情趣を感じる例は、後期万葉の中でも限られている。前掲(9)の甘南備伊香詠は天平宝字元年十二月十八日に三形王宅の宴席で詠まれた作で、大伴家持も同じ宴席での詠歌を残している。即ち、大伴氏の文学圏での作である。

大伴氏の文学圏といえ、前掲(6)(7)も大伴家持の作である。この二首は「防人が情のために思ひを陳べて作る歌」の反歌で、(7)に「眠を寝ず居れば」と詠まれている点で、薄明かりの夕刻の時間帯ではなく、床に就くような時間帯を想定しての作であると考えられる。だが、この歌は、防人の立場に立ち、その心情を代弁する形で詠まれており、ここに詠まれているのは観念的な〈景〉である。つまり、夜の「霞」を詠むかに見える前掲(1)～(9)の中で、ストレートに夜の霞を詠む特異な例は観念的な〈景〉に限られるのである。

以上に述べ来たつたことをまとめると、次の四点に集約される。

(一) 「山にたなびく霞によつて月の光が遮られる」という表現は、他の用例に照らして考えると、夜景としてはやや違和感がある。

(二) 「照れる月夜」は、本来、明るく照らす月を表現する際に用いられる句であった。

(三) 朧月夜に情趣を感じて詠む歌は、大伴家の文学圏で見られる。

(四) 朧月夜に情趣を感じる歌が詠まれるのと同時期に、昼間や夕べならぬ夜の霞が詠まれるが、それは実景の矚目ではなく、観念的な作である。

これらの事柄を勘案すると、春日山にたなびく霞が月の光を遮るといふ当該歌の上二句の〈景〉も、実景に基づいて素直に詠まれたものではなく、極めて観念的な〈景〉である可能性が高い。

恋する者にとって、その夜の月の状態は、心情を大きく左右するものであった。

恋人の訪れる月夜

(15) はしきやし 間近き里の 君来むと おほのびにか

も 月の照らせる (湯原王 卷六・九八六)

(16) ま袖もち 床打ち払ひ 君待つと 居りし間に 月

傾きぬ (卷十一・二六六七)

(17) かくだにも 妹を待ちなむ さ夜更けて 出で来し

月の 傾くまでに (卷十一・二八二〇)

恋人の訪れない闇夜

(18) 闇ならば うべも来まさじ 梅の花 咲ける月夜に

出でまさじとや (紀女郎 卷八・一四五二)

(19) 闇の夜は 苦しきものを いつしかと 我が待つ月

も 早も照らぬか (卷七・一三七四)

(20) あしひきの 山を木高み 夕月を いつかと君を

待つが苦しき (卷十二・三〇〇八)

(15) (17) のように、明るい月夜は恋人の訪れを可能にするため、恋人との逢瀬を期待する心情となる。反対に闇夜であれば、(18) 「闇ならば うべも来まさじ」と詠まれるように、そもそも恋人との逢瀬は期待できず、絶望により、その心情は(19) (20) 「苦し」と表現される。

だとすれば、明るい月夜であるにも関わらず、恋人との逢瀬が期待できない場合、前掲(11)で「まそ鏡 照れる月夜」も 闇のみに見つ」と歌われるように、「照れる月夜」が違うものに見えかねない。当該歌で、「照れる月夜」が「春日山にたなびく霞」によって遮られると詠まれているのも、そのような心情を観念的に表現したが故の〈景〉ではないか。

当該歌では第五句に「ひとりかも寝む」と詠まれ、表現主体が独り寝を強いられる状況にあることが表現されている。「ひとりかも寝む」と歌う場合に表現されるのは、次の(21) (26) の傍線部のように、本来共寝をするべき相手に対する欠落感である。

(21) 我が恋ふる 妹は逢はさず 玉の浦に 衣片敷き

ひとりかも寝む (巻九・一六九二)

(22) 玉櫛箒 明けまく惜しき あたら夜を 衣手離れて

ひとりかも寝む (巻九・一六九三)

(23) 明日よりは 我が玉床を 打ち払ひ 君と寝ねずて

ひとりかも寝む (巻十・二〇五〇)

(24) 衣手に 山あらし吹きて 寒き夜を 君来まさずは

ひとりかも寝む (巻十三・三二八二)

(25) 跡もなき 世の人に して 別れにし 妹が着せて

し なれ衣 袖片敷きて ひとりかも寝む

(丹比大夫「古挽歌」 巻十五・三六二五)

(26) 沫雪の 庭に降り敷き 寒き夜を 手枕まかず ひ

とりかも寝む (大伴家持 巻八・一六六三)

月は明るく照らしているにも関わらず、自分は独り寝をしなければならぬ。期待を抱かせる〈景〉と、独り寝をしなればならない〈我〉の状況。相反する、対照的な関係にある〈景〉と〈我〉との間で引き裂かれ、不安定に揺らぐ心情を表現するのが、「心ぐく」という語であったと考えられる。これを図示したのが図1である。

【図1】坂上大嬢詠の構造

〈景〉と〈我〉の対照性

〈景〉「照れる月夜」

期待 ←→ 絶望

「心ぐく」 ↓ 第二の〈景〉——観念的な景
〈景〉「春日山霞たなびき」

〈我〉「ひとりかも寝む」

「心ぐく」と表現される不安定な心情は、皓々と照る月までもおぼろに霞ませてしまう。「心ぐく」という心情から、第二の〈景〉ともいべき観念的な心象風景が引き出されることとなる。かくして、従来の類型から逸脱し、山にたなびいて月光を遮る夜の霞が詠まれ、一首の中で朧月夜の〈景〉として形象されることになったと考えられる。

三 「心ぐく」——坂上大嬢詠の〈情〉

次に、不安定な心情を表現するにあたり、なぜ「心ぐく」という語が選択されたのかについて考察してみたい。前述のように、朧月夜にある種の情趣を感じての作とし

て、(14)坂上郎女の「おほほしく照れる月夜の見れば悲しさ」という表現がある。晴れ晴れとしない心情を表現するだけなら、当該歌でも「おほほしく」という語を用いても良かったはずである。

『万葉集』中の「おほほし」の用例を検すると、次のように全て「見る」の語を伴っており、ほんやりとしか見られなかったことが表現されている。

(27)春霞 山にたなびき おほほしく 妹を相見て 後恋ひむかも (巻十・一九〇九)

(28)香具山に 雲居たなびき おほほしく 相見し子らを 後恋ひむかも (巻十一・二四四九)

(29)雲間より さ渡る月の おほほしく 相見し子らを 見むよしもがも (巻十一・二四五〇)

(30)秋の夜の 霧立ちわたり おほほしく 夢にぞ見つ る 妹が姿を (巻十・二二四一)

「ほんやりとしか見られなかった」ということは、満足がいかないまでも、「少しは見ている」ということである。しかし、独り寝することを詠む当該歌では、今宵、恋人は訪れてはおらず、「少しは見えている」ことになる。「おほほし」では、期待と絶望とに引き裂かれる不安定な心情を表現することはできない。当該歌では、(14)の坂上郎女詠の表現を踏襲しながら、敢えて「おほほし」ではなく、「心ぐ

く」の語が選択されているのである。

この「おほほし」という語に関わって、山本健吉氏に興味深い指摘がある。山本氏は、

(31)隠りのみ 居ればいぶせみ 慰むと 出で立ち聞け

ば 来鳴くひぐらし (大伴家持 巻八・一四七九)

という家持詠の「いぶせみ」という語について考察するにあたり、「おほほし」との比較を行い、次のように述べている。

語原的に不明とかほんやりとかいう語義が附きまとう「おほほし」と違って、「気吹」「いぶかし」「いぶかる」「いぶせむ」などと同根の言葉で、始めから自然現象でなく、心意現象の形容であり、気がかり、心もとなさ、もどかしさ、鬱陶しさ、胸苦しき、不審などの語意を伴っている。それがこれまでの、「おほほし」で十分だった単純素朴な心の曇りやかげりと違って、より複雑な、容易に解きほぐしようなない心の倦怠に、的確な表現を与える機縁となるのである。

「おほほし」が不分明の意で単純な心の翳りしか表現し得なかったのとは異なり、「いぶせし」は本来的に心意現象の形容であり、より複雑な心情に的確な表現を与え得る語であったというのである。

当該歌の「心ぐし」も、家持の「いぶせし」と同様の位

相にあると考えられる。相反する〈景〉と〈我〉の状態との間で引き裂かれ、不安定な状態にある心情を表現する、心意現象の語として選択されたのが、「心ぐし」の語だったのであろう。

「心ぐし」の用例は、当該の坂上大嬢詠を除くと、『万葉集』中に次の五例がある。

(32) 心ぐき ものにそありける 春霞 たなびく時に

恋の繁きは (大伴坂上郎女 卷八・一四五〇)

(33) 心ぐく 思ほゆるかも 春霞 たなびく時に 言の

通へば (大伴家持 卷四・七八九)

(34) 娘子らは 思ひ乱れて 君待つと うら恋すなり

心ぐし いざ見に行かな ことはたなゆひ

(大伴池主 卷十七・三九七三)

(35) 妹も我も 心は同じ 比へれど いやなつかしく

相見れば 常初花に 心ぐし めぐしもなしに は

しげやし 我が奥妻)

(大伴家持 卷十七・三九七八)

(36) 浅茅原 茅生に足踏み 心ぐみ 我が思ふ児らが

家のあたり見つ(一に云ふ「妹が家のあたり見つ」)

(卷十二・三〇五七)

「心ぐし」は、(36)の作者未詳歌を別にする、(32)坂上郎女詠が初出となり、それ以降も、坂上大嬢、家持、池主な

ど、その使用は大伴氏の歌人に限られている。諸家が指摘するように、大伴氏の文学圏の中で見出され、洗練されていった語なのである。

「春日山霞たなびき」という観念的な〈景〉は、この「心ぐく」という心情から引き出されて来る。

(37) 春されば 霞隠りて 見えざりし 秋萩咲きぬ

折りてかざさむ (卷十・二一〇五)

(38) 家思ふと 眠を寝ず居れば 鶴が鳴く 鞆辺も見

えず 春の霞に (大伴家持 卷二十・四四〇〇)

(39) ひばり上がる 春へとさやに なりぬれば 都も

見えず 霞たなびく(大伴家持 卷二十・四四三四)

(37)~(39)のように、歌に詠まれる春の霞は、その不透明性を本来的な性質としている。霞によって視界が完全に閉ざ

されてしまうと、見えない対象への強い希求が表現される。

その対象が(37)のように四季の景物であれば自然詠となり、

(39)のように「都」であれば望京となる。つまり、霞の不透明性は、「見えない」ことを前提として、対象に対する希

求の表現となるのである。

「見えない」という絶望と対象への希求。霞の不透明性は、期待と絶望とに引き裂かれる心情「心ぐく」に通底する

面があり、その故に、「心ぐく」という心情から春霞の

心象風景が引き出されたと考えられる。

四 〈景〉〈情〉の多義性

「心ぐぐ」という複雑な心情は、〈景〉と〈我〉とが相反する対照的な状態にあることから生じている。〈景〉と〈我〉とが対比的な関係にあり、その間で揺らぐ不安定な状態から複雑な〈情〉が発生するとすれば、〈景〉の不安定や〈情〉の複雑さは、一義的には捉えることのできない、多義性を見ることができよう。

そうした多義性を将来する〈景〉と〈我〉との対比構造を、坂上大嬢詠の方法として捉えてみたい。

そして、この対比構造は、大伴氏の歌人の歌に散見することに気づかされる。

(40)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

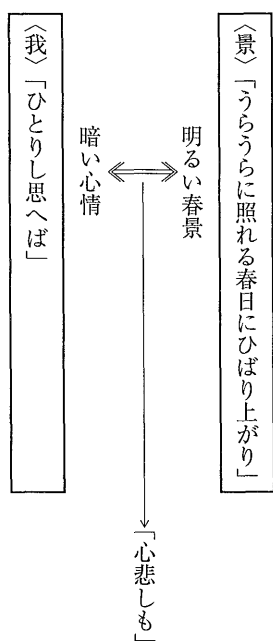
(大伴家持 卷十九・四二九二)

右は、家持の春愁三首の中の一首である。この作品については、「うらうらに照れる春日にひばり上がり」という上句と、「心悲しもひとりし思へば」という下句とに明暗のギャップが著しいことが、多くの先行研究によって指摘されている。

かつて述べたところであるが、この歌の表現を考察する

と、図2に示したような対比構造が見て取れる。¹³⁾

【図2】家持詠の構造



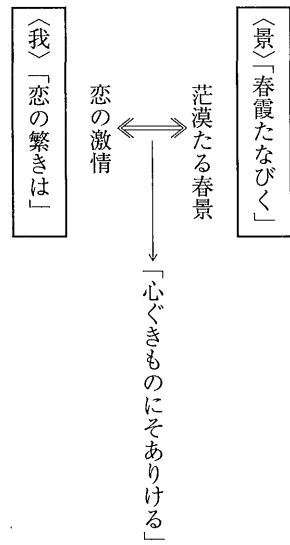
即ち、〈景〉が明るい春景であるのに対して、表現主体〈我〉は「ひとり」という状態にあり、その対比的な構造から生じる、揺れ動く繊細な心情が「心悲しも」という語で表現されていると考えられる。

(41)心ぐき ものにそありける 春霞 たなびく時に

恋の繁きは (大伴坂上郎女 卷八・一四五〇)

また、右は当該歌に影響を及ぼしたとされる前掲の坂上郎女詠である。この歌の場合も、「春霞たなびく」という茫漠たる〈景〉と、「恋の繁きは」という激しい〈情〉の状態の間で、不安定に揺れ動く心情が「心ぐきものにそありける」と表現されている。¹⁴⁾

【図3】 坂上郎女詠の構造



〈景〉と〈我〉の状態との対比構造から繊細な〈情〉を
 表出して行くという方法は、ひとり坂上大嬢詠の方法とい
 うよりも、大伴氏の文学圏の中で洗練されていた方法で
 あると考えられる。

そうした中で、当該の坂上大嬢詠の表現の特異性を指摘
 すれば、図1に示したように、「心ぐく」という〈情〉か
 ら新たに第二の〈景〉が引き出されているというところに
 ある。それにより、〈景〉〈情〉に更なる多義性が生じ、そ
 の繊細な表現が作品に奥行きを与えていると考えられるの
 である。

結

最後に、叙上の方法が継承・展開された大伴氏の文学圏
 について触れておきたい。

大伴氏とその周辺の人々の交流を「大伴家圏」と名づけ、
 その具体相について詳細に考察しているのは、小野寺静子
 氏である。⁽⁵⁾ 小野寺氏は、

大伴家圏の歌がもつとも盛んになるのは、天平の時代
 である。特に旅人死去から家持の越中赴任までの期間
 は、大伴一族の歌の贈答や親族宴での作歌は隆盛を極
 める。

と述べ、その間「大伴家圏」を領導していたのは坂上郎女
 であるとす。そして、

大伴家圏の歌々は、筑紫歌壇を体験し触発されたもの
 の結実であり、越中歌壇は大伴家圏からの飛び立ちで
 あり筑紫歌壇の追体験である。

として、後期万葉における「大伴家圏」の継承と展開を指
 摘している。

坂上郎女詠や家持詠と共通する対比構造を持ち、大伴氏
 の人々の歌に顕著に見られる「心ぐし」の語を使用する当
 該の坂上大嬢詠は、まさに「大伴家圏」の所産である。旅
 人や家持、坂上郎女ら大伴氏の人々の文芸意識・方法意識

の高さを考慮すれば、当該歌の詠出に際しても、方法意識が働いていることは想像に難くない。

更に、大伴氏の文学圏は、湯原王・市原王ら志貴皇子系諸王を介して、万葉第二期の志貴皇子に端を発する文学圏で醸成された表現を受け継ぐ性格を持つ。^⑬

よって、湯原王詠の影響下にあると見られる当該歌の表現方法を追究することは、かかる表現史研究に繋がると考えられるのである。

注

(1) 結句「独鴨念」については訓詁に異説があるが、当面『新編全集』の説に拠る。

(2) 『全註釈』、小野寺静子氏「大伴家園の歌―類歌から考える―」（『坂上郎女と家持 大伴家の人々』二〇〇二年五月、翰林書房）、武市香織氏「巻八の大伴坂上郎女歌」（『セミナー万葉の歌人と作品 第十巻』二〇〇四年一〇月、和泉書院）等。

(3) 橋本四郎氏「帮間歌人佐伯赤麻呂」（『橋本四郎論文集 万葉集編』一九八六年二月、角川書店）、小野寺静子氏「家持と坂上大嬢の恋」（注2前掲書）、村瀬憲夫氏「湯原王・娘子歌群と大伴家持―万葉集後期の贈答歌―」（近畿大学大学院文学研究科「渾池」四、二〇〇七年三月）等。

(4) 本稿の考察の対象は、実景の如何や作歌主体の心情の

如何ではなく、歌の中で風景や心情が如何に表現されているかという問題である。よって、実景や作歌主体の心情と区別するために、歌表現における風景や心情については〈景〉〈情〉のように表記することとする。

(5) 他に『古義』、『窪田評釈』等がこうした見方をしている。

(6) 他に『攷証』等がこうした見方をしている。

(7) 『井上新考』が『略解』を否定して「月下の霞のさまなり」とするのが早い例である。

(8) グシ（クシ）の語源としては、「奇し」、「苦し」、「串」等の説がある。

(9) 『攷証』等。

(10) 『窪田評釈』等。

(11) 「心ぐく」が複数句にかかるあり方は、「複線構造による多重表現」（小松英雄氏『みそひと文字の抒情詩 古和歌集の和歌表現を解きほぐす』二〇〇四年二月、笠間書院）であると言えるが、こうした歌表現が既に湯原王詠の「心もしのに」（巻八・一五五二）という句に見られることは、『澤瀉注釈』により指摘されている。大伴家持がその用法を継承しており、それを大伴氏の文学圏における表現の継承と展開の問題として考えるべきことについては、拙稿『心もしのに』―家持詠の方法―（近藤信義氏編『修辭論』二〇〇八年二月、おうふう）で述べたことがある。当該歌の「心ぐく」の用法も大伴氏の文学圏における表現の継承と展開の

問題として捉えられる。

(12) 山本健吉氏『大伴家持』一九七一年七月、筑摩書房

(13) 拙稿「景と孤愁―『万葉集』巻十九・四二九二番歌考―」(慶應義塾大学芸文学会「芸文研究」七七、一九九九年一二月)に詳述。

(14) 拙稿「坂上郎女の恋―巻八自然詠の恋情表現―」(高岡市万葉歴史館論集11『恋の万葉集』二〇〇八年三月、笠間書院)に詳述。

(15) 小野寺静子氏注2前掲論文

(16) 志貴皇子系諸王と大伴氏の文学圏との交渉に関する近年の論としては、村瀬憲夫氏注3前掲論文、影山尚之氏「風流の系譜と万葉集―市原王を中心に―」(美夫君志会編『万葉集の今を考える』二〇〇九年七月、新典社)、拙稿「志貴皇子文学圏の形成と展開」(美夫君志会編『万葉集の今を考える』二〇〇九年七月、新典社)等がある。

(17) 注3、注11の諸論に拠る。

『上代文学』投稿規程

- 1 投稿者は会員に限る。
- 2 投稿論文は原則として縦書きとし、分量は四百字詰め原稿用紙四十枚以内(注をも含む)とする。
- 3 ワープロ原稿の場合には、原則として縦書き、一行四十字に設定し、分量は四百行以内(注をも含む)とする。
- 4 投稿論文は、原本を手許におき、コピー五部を送る。
- 5 投稿論文の表紙には、投稿者の住所および勤務先(学生の場合には大学名、学部学科名または大学院課程名、学年)を記載する。氏名にはその読みをかなで書き加える。
- 6 投稿論文の送り先は事務局とする。
- 7 投稿論文の締切は、六月十五日、十一月三十日の年二度とする。
- 8 投稿論文に対しては、部分的修正を要求する場合がある。
- 9 投稿論文の採否は、編集委員会の議を経て常任理事会で決定し、その結果を通知する。
- 10 投稿論文(コピー五部)は返却しない。