

大伴家持の孤独

——卷二十を中心に——

シンポジウムの打ち合わせで、大伴家持の卷二十に収められた作品を対象とすること、さらに『万葉集』の最終歌（同時に家持にとつての最終歌）である卷二十・四五一六歌についても取り上げることを指定された。それゆえ、この歌については、最後に少し触れることにする。

卷二十の家持の作品については、以前、「族を諭せる歌」（卷二十・四四六五～六七）を中心に、大伴家持の「歌日誌」について考えたことがあるが（「大伴家持の「歌日誌」——「族を諭せる歌」を中心に——」『万葉集を読む』（古橋信孝編）、吉川弘文館）、ここでもそこで示した見解以上のことは、なかなか出せないように思う。

それというのも、以下のような事情があるからである。

多田一臣

家持の作品は、越中時代を中に挟んで、越中以前、越中以後に分けて捉えることができるが、越中以後の家持の歌は、卷十九卷末の、いわゆる「春愁三首」（卷十九・四二九〇～九二）を頂点として、あとはなだらかな下降線をたどっているように思われる。西郷信綱氏の、よく知られた評言「彼の作品は瓦礫の山なのだが、右三首は一代の秀逸で、この三首をうるのに彼は瓦礫を積んできたともいえるほどである」（西郷信綱『万葉私記』、未来社）を肯うわけではないが、たしかにそう評されてもやむをえない面が、とりわけ卷二十の歌にはあるように思われる（「春愁三首」以後の歌ではあるが）。

もちろん、ここで私は、卷二十の歌の価値をまったく否定しているわけではない。しかし、これらの歌は、家持が収集した防人歌およびその関連歌を除くと、私的な感懐を

詠じた歌も見られるものの、宴席歌がかなりの比重を占めており、また表現の上でも新たな進展をうかがわせるような作はほとんど見出せない。私の『万葉集』の読みは、その表現の背後にある世界像を明らかにしながら、その表現の位相を表現の歴史（表現史）の中に位置づけることを目指しているが、ここにはそうした歴史（表現史）の転換に資するような試みはまったくといってよいほど現れていない。

むしろ浮かび上がるのは、次第に逼塞を余儀なくされるような時代状況の中、家持が歌の詠作を通じて、時勢に対する慨嘆を次第に顕著にしていることだろう。つまり、巻二十に収められた家持の歌は、基本的には、家持の置かれた政治的な状況と結びあわせて読むことが求められるということになる。冒頭にも触れた、「族を諭せる歌」を中心にした論では、そのような視点から、大伴氏の内部からも孤立した家持のありようを探ってみた。

そこで、今回の論だが、右に示したような事情から、先の論をさらに深めることで、与えられた課題に迫ってみて考えている。

二

家持にとって、聖武天皇は特別な存在だった。官人とし

ての経歴の最初に、内舎人として近侍したことが、終生、聖武に対する思いをつよめる契機であったのかもしれない。もちろん、家持の過剰なまでの氏族意識、天孫降臨の過去から「大君」の「内兵」として、絶えず仕え続けて来たとする、大伴氏の家柄に対するつよい矜持が、その裏側にあったことは、指摘しておかなければならない。そこには、家持の時代錯誤ともいえるべき思い入れがあり、それが家持を、大伴氏の主流から孤立させるような方向に、結果として導いたことも、同時に指摘しておくべきだろう。

それを端的に示すのが、越中時代の「陸奥国出金詔書歌」（巻十八・四〇九四―九七）であり、越中時代以後では「族を諭せる歌」になる。家持が「陸奥国出金詔書歌」を詠じた背景には、もとより聖武天皇が発した詔があるが、より直接には、そこに「海行かば：」という大伴氏（同時に佐伯氏）の言立てが引用されていたことがある。家持は、この氏族の誇りを擽るような言立てに接し、文字通り恐懼して、この歌を作った。「内兵」意識の根底には、それが、大伴氏が祖神以来連綿として継承してきた職であるとするつよい矜持の念があるが、そのような思いが、もはや現実から遊離した観念上の所産に過ぎないことに、家持自身は気づいていなかったように思われる。しかも、家持は、この長歌を、いわば大伴氏の氏上のような立場で詠じ

ている。ところが、家持は大伴氏の嫡流とはいいながら、その父旅人が、家持が任官前の少年であった頃に薨じたために、氏上の地位は、道足、牛養へと継承され、大伴氏の中でも、家持はどうやら傍流の位置に追いやられていたらしい。歌の内容が現実から遊離しているのは、家持が氏上のような立場でこの歌を詠じていることと、大きくかかっているに相違ない。このような点から、この歌をかかつて「錯誤の記念碑」と呼んだことがある（多田一臣『大伴家持』、至文堂）。

もう一つの「族を喩せる歌」もまた、大伴氏内部における家持の微妙な位置がよくわかる作といえる。この歌が詠まれた背景については、先の論に詳しいが、要点だけを述べるなら、大伴古慈斐の解任事件に接した家持が、大伴一族の将来につよい危機意識をもち、軽挙妄動を戒めるために詠んだ歌であったということが出来る。だが、問題は、その歌を詠む際の家持の立場である。この歌は「病に臥して無常を悲しび、道を修めむことを欲ひて作れる歌」（巻二十・四四六八〜六九）「寿を願ひて作れる歌」（巻二十・四四七〇）と同時の作だが、その一連六首末尾の左注から、天平勝宝八年（七五六）六月十七日の作であったことが知られる（もつとも、この日のうちに六首すべてが詠まれたかどうかはわからない。一連六首をこの日にまとめたとい

うことかもしれない。とはいえ、同日の作とするところに意味がある。これについては後述する）。家持は、この時点でもまだ氏上の地位にはいかなかったらしい。当時、家持は従五位上兵部少輔にすぎず、従三位の兄麻呂、正四位下の古麻呂、それに従四位下の古慈斐が上位にいた。氏上は一族中官位第一の者が任じられるのが通例だから、いかに大伴氏本系（佐保大納言家）の嫡流とはいえ、家持が氏上であったとは考えられない。この時点では、古麻呂か古慈斐がその地位にあったと思われる。

古慈斐解任事件の前々年、天平勝宝六年（七五四）正月四日、当時少納言であった家持の邸宅で新年の賀宴が催され、そこで詠まれた歌の題詞（巻二十・四二九八）に「氏族の人たち」が参集したとはあるものの、古慈斐はむろんのこと、稻公や駿河麻呂など、家持の上位者あるいは有力者が出席した形跡が見られず、ここから家持が、当時、大伴氏の内部で傍流のような位置にあったことが推測できる。

そこで問題となるのは、家持は、「陸奥国出金詔書歌」「族を喩せる歌」を、なぜ氏上であるかのような立場で詠んだのである。そこに見られる「内兵」意識、大伴氏の「家の名」を誇る意識について、先の論では、次のように説明した。家持は大伴氏の本系を受け継ぐ嫡流でありなが

ら、氏上にもなれず、その中心から疎外されており、そこに生ずる思いが、過去の大伴氏の栄光を理想化し、さらにはそこに現実から遊離した観念的な「家の名」意識を付与することになったのではないか。以上が、その説明になる。

「族を諭せる歌」が、無常をつよく感じさせるような二首と同時に詠まれている理由は、右に述べたような疎外の意識、その孤独感の現れと見て間違いあるまい。この二首を「族を諭せる歌」と切り離して考える説もあるが、それは誤りだと思う。

そこで、次の問題になるが、そのような二首に見られる「内兵」意識、「家の名」を誇る意識が、家持の場合、とりわけ「大君」へのつよい思い、さらにいえば「大君」への絶対的な忠誠心として現れていることを指摘しておかなければならない。

家持は、大伴氏の後ろ楯ともいえる橘諸兄を失脚に追いやった藤原仲麻呂に対して、つよい不快感を抱いていた。とはいえ、家持が仲麻呂打倒の謀議に加わった形跡はまったく見られない。橘奈良麻呂の変は、結果的に未遂のクーデター計画に終わるものの、首謀者と目された奈良麻呂は無論のこと、大伴・佐伯両氏の主要人物はことごとくに連座させられて罪に問われた。大伴氏でいえば、古麻呂、古慈斐、駿河麻呂、池主らが連座した。家持にとって池主

は、越中以来の、いわば盟友ともいふべき存在であったが、その池主ともどこかで袂を分かつことになったのだろう。家持は、そもそも謀議の計画をまったく知らされていなかった可能性が高いし、それは家持が大伴氏の主流から孤立したところにいたことを示している。その理由は、家持がつよく抱いていた「内兵」意識、それにもとづく「大君」への忠誠心が謀議の妨げになることを、大伴氏の他の人々がよく知っていたからだろう。仲麻呂打倒の企てとはいえ、その謀議は、結果として「大君」、つまり孝謙天皇に弓引く行為に他ならなかったからである。

三

しかしながら、家持の場合、「大君」への忠誠の思いは、何といつても聖武天皇に対するものだっただろう。

家持が、越中守の任を終え、少納言となって帰京した時点で、聖武天皇は孝謙天皇に譲位していた。橘諸兄はまだ健在だったものの、藤原仲麻呂の威光は日増しに拡大しつつあった。そうした中で、家持はより一層、聖武天皇への思いをつよめたいらしい。とくに、聖武の離宮があった高円の地に、家持は深い思い入れを抱いていた。

高円は、平城京の東郊、春日山の南に続く一帯で、後に白毫寺となる志貴皇子の山荘もここにあった。聖武天皇は、

高円山の山麓に離宮を設け、しばしばここに出向いて遊獵を行つた。その様子は、次の歌からも知られる。

十一年己卯、天皇の高円の野に遊獵したまひし時

に、小さき獸都里の中に泄走す。ここに、適に勇士に値ひて生きながらにして獲らえぬ。即ちこの獸を以ちて御在所に献上るに副へたる歌一首

〔獸の名は、俗にむざさびといふ〕

大夫の高円山に迫めたれば里に下り来るむざさびそれ

(卷六・一〇二八)

右の一首は、大伴坂上郎女の作なり。但し、未だ奏を経ずして小さき獸、死に斃れぬ。これによりて、歌を獻ることを停む。

高円の野での遊獵のさなか、市中に逃げ出したむざさびを捉えたので、大伴坂上郎女がこの一首を添えて、天皇に献上しようとしたところ、そのむざさびが死んでしまったので、献上を中止したことが左注に記される。天平十一年(七三九)のことであるといふ。

聖武は仏教に深く帰依し、神龜五年(七二八)以降しばしば殺生禁断の詔を發している。しかしながら、本歌の前後の時期、遊獵への関心がやや萌したらしく、『続日本紀』にも関連記事が見える。なお、殺生禁断の詔の前年の神龜四年、聖武の遊獵で追われた鹿が、やはり人里に逃げ込ん

だ話が、『日本靈異記』上卷三十二縁に見える。この舞台は、いまの帯解寺のあたりとされるから、高円の離宮からさほど遠くない。

家持は、この聖武が愛した高円の地を歌にし、またしばしばそこを訪れている。

いくつかの歌群があるが、聖武との關係を考へる際には、まずは次の六首を挙げるべきだろう。天平勝宝六年(七五四)の秋の作である。

宮人の袖付け衣秋萩にほひよろしき高円の宮

高円の宮の裾廻の野づかさ今咲けるらむ女郎花はも

秋野には今こそ行かめもののふの男女の花にほひ見

に
秋の野に露負へる萩を手折らずてあたら盛りを過ぐし
てむとか

高円の秋野の上の朝霧に妻呼ぶ雄鹿出で立つらむか

ますらを呼び立てしかばさを鹿の胸分け行かむ秋野
萩原

(卷二十・四三二五〜二〇)

右の歌六首は、兵部少輔大伴宿禰家持の独り秋の野を憶ひ、聊かに拙き懷を述べて作れり。

見られるように、「萩」や「女郎花」の咲く高円の「秋の野」の光景を、大宮人(女官も含む)の華麗な遊樂のさまや狩獵のさまと重ねて描いている。しかし、これらはす

べて家持の想像の景である。この六首が詠まれた日時は定かではないが、この年七月、聖武の生母である太皇太后藤原宮子が薨じており、その諒闇中であつたのは確かであるう。

だが、なぜこのような想像の景が描かれたのか。すでに防人交替業務のために、難波に赴いていたとする説（伊藤博『萬葉集釋注』）もあるが、明確な根拠がなく、何ともいえない。

ここで注意すべきは、左注の「独り」「拙き懐（拙懐）」という、詠作に際しての心境をうかがわせる言葉であろう。この一連の作の前に、やはり家持の「七夕の歌八首」（巻二十・四三〇六く四三二一三）があるが、その左注にも「右は、大伴宿禰家持の独り天漢を仰ぎて作れり」とあり、やはり「独り」という言葉が見えている。

この「独り」は「春愁三首」の三首目と同様の「独り」だろう。天平勝宝五年（七五三）二月の作である。

うらうらに照れる春日に雲雀上がり情悲しも独りし
思へば
（巻十九・四二一九二）

「春愁三首」についても、すでに何度か論じたことがあり、ここもその繰り返しになる。この「独り」（表記は「比登里）」には、かなり複雑な翳りがある。『万葉集』の「独り」は、一般には対（恋人）のいない状態を示す言葉

とされる。この歌の場合も、そうした意味に捉える説もあるが、ここはより深い人間存在の孤独を意味していると解すべきだろう。その「独り」が、左注の中の言葉ではあるが、「秋の野の歌」「七夕の歌」にも用いられている。

「春愁三首」では、うららかな春の景色に同化できず、たった一人そこから疎外されてしまった心の悲しみが表出されていると見ることができるが、さらには大伴氏の内部で孤立しつつあるわが身のありかた、昔日と大きく変化してしまった時勢に対する漠然とした不安を、景と情との隔絶の中に見出しているというべきだろう。

「秋の野の歌」「七夕の歌」は、「春愁三首」からほぼ一年半後の作だが、家持を取り巻く状況は、さらに困難さを増していたように思われる。「七夕の歌」には、そうした不安は直接には見られないが、「秋の野の歌」が、高円の離宮を舞台に、聖武とともにあつた華やかであつた昔日のさまを幻想として描いているのは、家持の孤独がそれだけ切実なものとしてあつたためではあるまいか。

その意味で、もう一つの言葉「拙き懐（拙懐）」にも注意を向けたい。「拙き懐」の「拙き」は卑下の言葉だが、この「拙懐」は漢籍にも類例のない、家持独自の言葉とされる。この前後の時期の作の題詞や左注に三例見られるが、注意したいのは、これらがいずれも広い意味での宮廷讚美

の作であることである。「秋の野の歌」以外の二例は、御所とその庭園に大雪が降ったことを慶賀して詠んだ三首（巻十九・四二八五〜八七）、防人交替業務のため難波に滞在していた折りに詠んだ長短歌三首（巻二十・四三六〇〜六二）だが、とりわけ後者は難波宮への讃歌になっている。後者は「私の拙き懐ひを陳べたる一首」と題されているが、ここに歌われる「わご大君」は、直接には孝謙天皇を指す。だが、その裏で聖武太上天皇がつよく意識されているのは間違いない。ここにも、やはり昔日の聖武の難波行幸、難波宮の繁栄のさまが想起されている。さらに大事なものは、そうした思いを、家持は、おのれ一人の感慨として歌い上げようとしていることだろう。それゆえ「私」の「拙き懐ひ」であることが強調されることになるのだから。大宮人全体を見渡しつつ、それら大宮人と共通する宮廷讃美の思いを高らかに歌い上げた、柿本人麻呂の宮廷讃歌などとの違いは明白だろう。長歌にちりばめられた表現は、柿本人麻呂や山部赤人などの宮廷讃歌の詩句を襲用しているが、それとの懸隔は著しい。徐々に顕著になりつつある宮廷内部の分裂、さらには大伴氏内部の亀裂が、こうした内容を、「私」の「拙き懐ひ」として歌わせているのだろう。だからこそ、家持は一方で、この時期、「独り」という意識を持ち続けることにもなるのである。

四

高円の地を詠んだ歌をさらに見ていく。まずは次の歌から。

八月十二日に、一二三の大夫等の、各壺酒を提げて、高円の野に登り、聊かに所心を述べて作れる歌三首

高円の尾花吹き越す秋風に紐解き開けな直ならずとも
右の一首は、左京少進大伴宿禰池主

天雲に雁そ鳴くなる高円の萩の下葉は黄葉ちあへむかも

右の一首は、左中弁中臣清麻呂朝臣

女郎花秋萩しのぎさを鹿の露分け鳴かむ高円の野そ

（巻二十・四二九五〜九七）

右の一首は、少納言大伴宿禰家持

天平勝宝五年（七五三）の歌である。高円の野で酒を酌み交わしつつ、これらの歌を詠んだのだろう。いずれも高円の秋の自然を歌っていて、文字どおりの野遊びであったことがわかる。注意したいのは、その顔ぶれである。この中心は中臣清麻呂である。清麻呂は、藤原仲麻呂が勢威を奮った時期にも官途は順調に進んでいる。とはいえ、仲麻呂の追従者であったわけではなく、むしろその清廉な人柄

が周囲からも高く評価されていたらしい。それゆえ、家持などとも親しく交遊を結んだのだろう。大伴池主は、繰り返すように、越中以来の、家持の盟友、詩友であり、反仲麻呂の立場を貫いた。すでに述べたように、後の橘奈良麻呂の変に連座し、捕縛されて獄死したとされる。この高円の野での野遊びが別の意味をもつのは、後述するように、奈良麻呂の変の後になる。

奈良麻呂の変は、諸兄の死がその契機になつてはいるが、その前年の聖武の崩御も、大きな影響を与えている。大伴古慈斐の解任事件が起こつたのも、聖武の崩御直後のことだった。

家持は、奈良麻呂の変の直前、三形王の邸宅で催された宴の場で、次のような歌を詠んでいる。

勝宝九歳六月二十三日に、大監物三形王の宅に
して宴せる歌一首

移り行く時見るごとに心痛く昔の人し思ほゆるかも

(卷二十・四四八三)

右は、兵部大輔大伴宿禰家持の作

三形王は系譜不明で、御方王とも書く。この歌は六月二十三日の作とあるが、この五日後に、山背王（長屋王の子、母は藤原不比等の娘）が奈良麻呂の謀反を密告する。そこで、この歌だが、不穏な状況が迫りつつあることを意識し

ながら、移り行く時勢を慨嘆した歌であつたと見ることが出来る。聖武の崩後、家持がもつとも頼りとした橘諸兄の失脚と死とがここに意識されている。「昔の人」は故人をいうが、家持の胸に去来したのは、遠くは安積皇子、近くは聖武天皇、そして橘諸兄が念頭にあつただろう。イニシへとは違い、ムカシには過去への断絶感があるから、今の時勢への絶望感はそれだけ深いといえる。

さらに家持は、次の歌も詠んでいる。題詞がなく、いつ作られたのかも不明だが、あきらかに奈良麻呂の変を意識したものだろう。

咲く花は移ろふ時ありあしひきの山菅の根し長くはありけり
(卷二十・四四八四)

右の一首は、大伴宿禰家持の物色の変化を悲怜びて作れり。

左注の「物色」は、『文選』『文心雕龍』の標題に見られる言葉で、自然の風物・景色のことで、季節ごとの風物という。折々の風物に刺激されて心が内面に立ち現れ、それが歌になって外側に表れ出るとする考えが基本にある。家持は、すでにこの言葉を、「秋の歌三首」(卷八・一五九七〜九九)の左注でも、

右の歌は、天平十五年(七四三)癸未の秋八月、物色を見て作れり。

のように用いている。一首目と三首目とを示しておく。

秋の野に咲ける秋萩秋風に靡ける上に秋の露置けり

(巻八・一五九七)

さを鹿の胸分けにかも秋萩の散り過ぎにける盛りかも
去ぬる

(巻八・一五九九)

久邇京での作である。一首目は、「秋の野」「秋萩」「秋風」「秋の露」と「秋」を四つ並べているが、こうした同字を重ねる技法は中国六朝、初唐詩に由来し、『懷風藻』にも例が見える。三首目は、先の高円の野で詠まれた歌と発想に重なるところがある。

ただし、右の「咲く花は」の歌では、そうした「物色」(「咲く花」)の変化を、移り行く時勢への慨嘆に転じている。しかも、たやすく変化する「咲く花」を、長く変わらない「山菅の根」と対比させている。それぞれに寓意する何かがあったはずだが、明示されていない。

そこで、再度、高円を舞台とする歌に戻る。

橋奈良麻呂の変の翌年、天平宝字二年(七五八)二月、中臣清麻呂の邸宅で宴が催された。そこで詠まれた歌から、家持のほか、大原今城、市原王、甘南備伊香が出席していたことがわかる。同時に詠まれたと思しき歌から、御方王(三形王)が出席していたことも確かめられる。

この席で、家持は次のような歌を詠んでいる。

八千種の花は移ろふ常磐なる松のさ枝を我れは結ばな

(巻二十・四五〇一)

永遠不変を象徴する常緑の松の枝結びを歌っている。長久を祈る呪術だから、宴の場の主人を祝福する意味がある。とはいえ、「八千種の花は移ろふ」には、先に見た「咲く花は移ろふ時あり」(巻二十・四四八四)と同様の感慨が現れている。祝福の歌ではあるが、時勢の変化への思いはこの歌にも翳りをもたらしている。

「八千種の花」は花の種類の多さをいうが、「八千種」の表現は、意外なようだが、『万葉集』では、家持の作以外には見られない。家持の造語かもしれない。四例あるが、卷十九の一例(四一六六歌)を除くと、他はすべて卷二十の歌になる。右の歌もその一例だが、残り二首の現れ方が興味深い。一つは、先に示した「ひとり天漢を仰ぎて作れり」の左注をもつ「七夕の歌八首」の直後の歌(巻二十・四三二四)の中に、もう一つは、これも先に示した「私の拙き懐ひを陳べたる一首」(巻二十・四三六〇)の中に、この表現が見える。後者は「うち靡く 春の初めは 八千種に 花咲きにほひ」とあり、これが難波宮の繁栄を讚美する表現であるのは確かであるにしても、それが聖武天皇とともにあった過去の栄光に結びついているのだとすると、先の歌の「八千種の花は移ろふ」に示された感慨と類似す

る意識がそこになかったとは言い切れまい。「七夕の歌八首」の直後の歌の場合にも、あるいは同じことがいえるのかもしれない。深読みに過ぎるのかもしれないが、繁栄と凋落とが踵を接していることへの思いが、当時の家持の心を領していたのではあるまいか。だからこそ、逆説になるが、「八千種の花」は美しいものとして意識されるのである。

清麻呂の邸宅での宴は、感興の赴くまま、話題がいつか「高円の離宮」に及び、そこから聖武天皇追慕の一連五首の歌が詠まれることになる。

興に依りて各高円の離宮処を思ひて作れる歌五首

高円の野の上の宮は荒れにけり立たしし君の御代遠退
けは

右の一首は、右中弁大伴宿禰家持

高円の峰の上の宮は荒れぬとも立たしし君の御名忘れ
めや

右の一首は、治部少輔大原今城真人

高円の野辺延ふ葛の末つひに千代に忘れむ我が大君か
も

右の一首は、主人中臣清麻呂朝臣
延ふ葛の絶えず思はむ大君の見し野辺には標結ふべ

しも

右の一首は、右中弁大伴宿禰家持

大君の継ぎて見すらし高円の野辺見ること泣のみし

泣かゆ

右の一首は、大蔵大輔甘南備伊香真人

(卷二十・四五〇六―一〇)

家持はまず、高円の離宮の荒廃を歌う。荒廃を歌うのは、挽歌的発想の常套でもある。そこを支配していた人為的な力が喪われれば、その場所は自然の手に返る。それがアレの原意である。「御代遠退けば」のソクは、中心からどんだん離れ遠ざかる意。聖武天皇の讓位から九年、崩御から一年八ヶ月が経過しているから、そのように歌われるのももつともではあるが、同時にそこには深い喪失感が意識されている。以下に続く歌も、基本的には、右の家持の歌と同じ発想に立つ。名をずつと忘れないと歌うのも、死者を鎮魂する際の常套的な表現になる。そこで、家持は、二首目の歌で、標を張りめぐらすことで、聖武の遺愛の場所を守ろうとする意を示す。最後に、甘南備伊香は、いままなお聖武の霊が高円の野を見ることがありありと知覚されるかと詠じて、それゆえの慟哭を歌い、全体の結びとして

しかし、この五首が詠まれた意味は、とりわけ家持にと

つては、さらに奥深いところにあつただろう。それは、この五年前の天平勝宝五年（七五三）八月、中臣清麻呂らとともに高円山に登り、酒を酌み交わした記憶がはつきりと残っていたに違いないからである。その折の歌（巻二十・四二九五〜九七）はすでに示しておいたが、ここで重要なのは、その野遊びに大伴池主が同行していたことだろう。池主は、奈良麻呂の変に連座して獄死するが、そのことがおそらくは、聖武への追慕の思いとともに、一同の胸に去来したに違いない。

この中臣清麻呂の邸宅での宴の直後、天平宝字二年（七五八）二月二十日に、飲酒・集会を禁ずる詔が発せられている。直後とする理由は、この宴の歌に続く歌が、二月十日の日付をもつからである。

二月十日に、内相の宅にして、渤海大使小野
田守朝臣等に、饑せる宴の歌一首
青海原風波靡さ行くさ来さ障むことなく船は早けむ

（巻二十・四五一四）

右の一首は、右中弁大伴宿禰家持「未だ誦まず」

藤原仲麻呂の邸宅で催された、遣渤海大使送別の宴で詠まれた家持の歌である。左注には「未だ誦まず」とあり、家持は宴には出席したものの、誦詠の機会を得なかつたことがわかる。

清麻呂の邸宅での宴の歌は、この前に置かれているから、その宴は二月十日以前のことになる。それゆえ、飲酒・集会を禁ずる詔は、その直後に発せられたと見てよいことになる。その詔は以下の通り。

頃者、民間宴集して動すれば違愆つこと有り。或は同悪相聚りて、濫りに聖化を非り、或は醉乱して節無く、便ち鬪争を致す。…今より已後、王公已下、供祭・療患を除く以外は、酒飲むこと得ざれ。その朋友・寮属・内外の親情、暇景に至りて相追ひ訪ふべき者は、先づ官司に申して、然る後に集ふこと聽せ。…

〔続日本紀〕天平宝字二年（七五八）二月二十日条

飲酒を原則として禁じ、さらには朋友等の集会を許可制にするとの詔である。どこまで実効があつたのかは不明だが、この目的は「同悪相聚りて、濫りに聖化を非」るのを禁ずるところにあるのは明らかである。中臣清麻呂の邸宅での宴は、直接には政治批判を含むものではないが、聖武へのあからさまな追慕は、過去の栄光への讚美につながるから、間接的には現体制への不満の表明ともなりうる。ましてや池主への思いがどこかにあれば、それは完全な政治批判となりうる。そうしたことを、仲麻呂の政権は嫌つたのだろう。もちろん、この宴がこの詔が発せられる直接の契機であつたかどうかはわからない。ただ、それに類し

た動きがこの時期さまざまにあり、それを不穏当なものとして処断しようとしたということなのだろう。

五

『万葉集』には、この後、右に述べた二月十日の日付をもつ歌（巻二十・四五二四）の後は、二首の歌しか残されていない。因幡守となつて赴任する家持を歓送する、大原今城の邸宅の宴での家持の歌（巻二十・四五二五）、そして翌年、天平宝字三年（七五九）正月一日、因幡国庁で新年の宴を催した際の、家持の賀歌（巻二十・四五二六）である。

三年の春正月一日に、因幡の国庁にして、饗を国郡の司等に賜へる宴の歌一首

新しき年の初めの初春の今日降る雪のいや重け吉事

右の一首は、守大伴宿禰家持作れり。

この年は元日が立春と重なるめずらしい年で、「初春の今日」には、それを意識した祝意がある。雪は豊年の瑞兆とされた。なお、正月一日作であることを明示する歌は、この一首のみである。正月一日には、国守は部下や郡司たちとともに賀宴を催すのが慣例であり、「儀制令」にその規定がある。国守は、国庁正殿の前庭に部下たちを率いて立ち並び、正殿に拝礼（朝拝）した後、あらためて部下た

ちの拝賀を受けた。その後に宴が催されるのだが、これは公的な宴とされ、「官物」等をこれに宛てることが許されていた。家持は、越中守であつた当時もそうした宴を開いており、そこで詠まれた歌も残されている（巻十八・四一三六、巻十九・四二二九）。ただし、どちらも正月二日の作とある。家持が因幡に赴任したのは、奈良麻呂の変後の左遷人事と見てよいが、この歌にはそうした翳りは見られない。その詠みぶりは、次の越中守時代の作とまったく変わらない。

新しき年の初めはいや年に雪踏み平し常かくにもが

（巻十九・四二二九）

右の一首の歌は、正月二日に、守の館に集宴せり。

時に降る雪殊に多く、積むこと四尺あり。即ち

主人大伴宿禰家持、この歌を作れり。

天平勝宝三年（七五一年）正月二日の歌である。二日の作なのは、前日が大雪であつたためかもしれない。雪を豊年の瑞兆と見ることも、先の歌と変わらない。しかもこの年の二日は立春でもあつたから、それへの祝意も現れている。これも先の歌と類似する。

家持の最終歌は、それゆえごく通常の新年の賀歌と見るべきだろう。ここに何らかの政治的な意図を見るのは間違いだと思う。

以上、巻二十に収められた家持の歌を、打ち合わせの趣旨に従いながら、読んでみた。

『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はソフト名を明記の上、設定は原則として縦書き、一行四十字とし、分量は四百字以内（注・図表を含む）とする。なお、本文と注のフォントサイズは十・五ポイント以上とし、行間は十六ポイント以上とする。

4

投稿論文は、原本を手許におき、コピー五部を送る。投稿論文の表紙には、投稿者の住所、メールアドレスおよび勤務先（学生の場合は大学名、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。

5

投稿論文の送り先は事務局とする。

6

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。

7

投稿論文に対しては、部分的修正を要求する場合があります。

8

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。

9

投稿論文（コピー五部）は返却しない。

10

『上代文学』に掲載された論文等の著作権は執筆者に帰属する。ただし、発行から五年を経過した分については、特に申し出がない限り、上代文学会の責任において順次電子化公開する。

12

翻刻・影印などを含む論文等については、『上代文学』への投稿に際し予め所蔵者から電子化公開の許可を得ておくこと。許可が得られない場合も投稿を妨げないが、その旨を原稿の末尾に明記するとともに、非公開とする箇所を明示すること。