

# 都留文科大学電子紀要の著作権について

都留文科大学電子紀要のすべては著作権法及び国際条約によって保護されています。

## 著作権者

- 「都留文科大学研究紀要」は都留文科大学が発行した論文集です。
- 論文の著作権は各論文の著者が保有します。
- 紀要本文に関して附属図書館は何ら著作権をもっておりません。

## 論文の引用について

- 論文を引用するときは、著作権法に基づく引用の目的・形式で行ってください。

著作権、その他詳細のお問い合わせは

**都留文科大学附属図書館**  
住所: 402山梨県都留市田原三丁目8番1号  
電話: 0554-43-4341(代)  
FAX: 0554-43-9844  
E-Mail: library@tsuru.ac.jp

までお願いします。

[電子紀要トップへ](#)

# 大伴家持の越中秀吟

Ôtomo Yakamochi's Excellent Tankas in Ecchû

鈴木武晴

Suzuki Takeharu

## 一序

秀れた文学作品は、汲めども尽きぬ泉のようなもので、読めば読むほど、豊かな文学性が作品から湧き上がってくるものである。大伴家持の越中秀吟（萬葉集卷十九・四一三九〜四一五〇）も、そうした作品の一つである。

天平勝宝二年の三月の一日の暮に、春苑の桃李の花を眺め  
て作る歌二首

春の苑紅にほふ桃の花下照る道に出で立つ 憾孀（四一三九）

我が園の李の花か庭に散るはだれのいまだ残りたるかも

（四一四〇）

翻び翔る鳴を見て作る歌一首

春ま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

二日に、柳蔭を攀ちて京師を思ふ歌一首

（四一四一）

春の日に萌れる柳を取り持ちて見れば都の大道し思ほゆ

（四一四二）

堅香子草の花を攀ち折る歌一首

ものふの八十憾孀らが汲み乱ふ寺井の上の堅香子の花

（四一四三）

帰雁を見る歌二首

燕来る時になりぬと雁がねは国隈ひつつ雲隠り鳴く（四一四四）

春まけてかく帰るとも秋風に黄葉む山を越え来ずあらめや一には

「春されば帰るこの雁」といふ（四一四五）

夜の裏に、千鳥の喧くを聞く歌二首

夜ぐたちに寢覚めて居れば川瀬尋め心もものに鳴く千鳥かも

（四一四六）

夜くたちて鳴く川千鳥つべしこそ昔の人もしのひ来にけれ

(四一四七)

暁に鳴く雉を聞く歌二首

杉の野にさ躍る雉いちしろく音にしも泣かむ隠り妻かも

(四一四八)

あしひきの八つ峰の雉鳴き響む朝明の霞見れば悲しも

(四一四九)

遙かに江を浜る舟人の唱ふを聞く歌一首

朝床に聞けば遙けし射水川朝漕ぎしつづ唱ふ舟人(四一五〇)

拙稿「大伴家持の越中秀吟」(都留文科大学大学院紀要第二集、

一九九八年 平成十 三月。以下、拙稿 と呼ぶ)では、右の越中

秀吟の高い文学性を浮き彫りにした。その要点を示せば次のとおり。

- 1、越中秀吟の全体は植物・動物を第一視点として配列されているが、動物の歌の四一四五(越中秀吟の後半四一四六〜四一五〇との継ぎの役を負う歌)から四一五〇までは、山水という第一視点をも合わせて配列されている。

- 2、越中秀吟の花鳥山水の作歌と配列の視点は、越中秀吟十二首直後の上巳の宴歌四一五一〜三番歌にまで連続し、巻十九巻頭歌群を形成している。

- 3、越中秀吟の四一三九番歌には漢詩や樹下美人図の影響が認められるが、四一四五から上巳の宴歌(四一五一〜三)までには、山水詩や山水画の影響が考えられる。

- 4、2と3の事柄とかわるが、越中秀吟には、遠近・上下・俯瞰の視点による詠作方法が存する。

- 5、越中秀吟には『遊仙窟』が影を落としている。

- 6、越中秀吟が桃下のおとめを詠む歌から始まり、舟人を詠む歌で終わるといふ全体の枠組みは、巻十七の大伴池主「七言、晩

春三日遊覧一首」の「桃源は海に通ひて仙舟を泛ぶ」の詩句から思いついたものと考えられる。また、その枠組みは、女(を詠む歌)から男(を詠む歌)へという構図を形成している。

前掲拙稿 を公表したのち、右の諸点を中心としてさまざまな観点から家持の越中秀吟にさらに深く考察の手を及ぼした。その結果、越中秀吟は、先行する万葉歌のさまざまな手法を駆使して咲いた家持の個性の華であることが明らかになった。以下、そのことを具述したいと思う。

## 一一 越中秀吟と花鳥山水

越中秀吟十二首は、次のように植物と動物という視点によって構成されている(伊藤博「大伴家持の手法」萬葉第百十七号、昭和五十九年 一九八四 三月)。

三月一日

植物 花 二首(四一三九、四一四〇)

動物 鳥 一首(四一四一)

三月二日

植物 木 一首(四一四二)

植物 花 一首(四一四三)

動物 鳥 二首(四一四四、五)

動物 鳥 二首(四一四六、七)

動物 鳥 二首(四一四八、九)

—「見る」歌—

「聞く」歌

動物 人 一首(四一五〇)

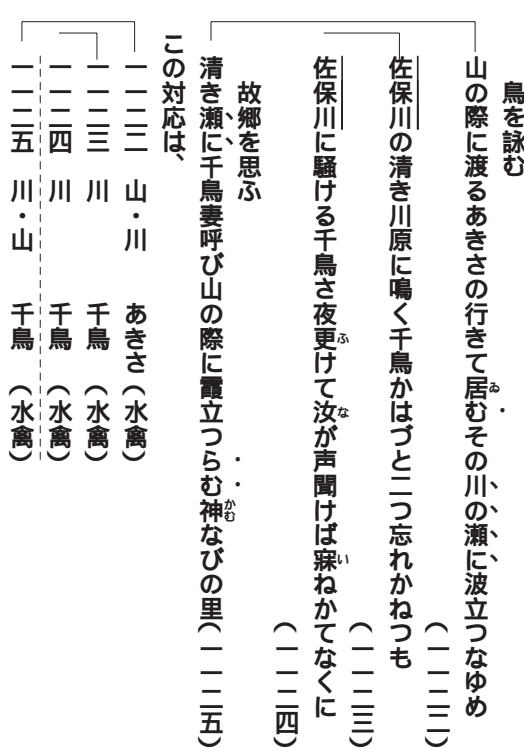
前掲拙稿 では、四一三九〜四一四五番歌の「見る」歌が第一段階の形成で(四一四二)がその中心を成す、(四一四六)〜(四一五〇)の「聞く」歌が第二段階の形成であることを、歌と歌の表現の対応及び歌群の構成から浮き彫りにし、家持が「見る」歌の最後に立つ(四一四五)を継ぎとして、

- |               |        |
|---------------|--------|
| 第一基準          | 第二基準   |
| 四一四五 動物(雁)    | 山(二上山) |
| 四一四六〜七 動物(千鳥) | 川(射水川) |
| 四一四八〜九 動物(雉)  | 山(二上山) |
| 四一五〇 動物(人)    | 川(射水川) |

のように構成したことを明らかにした。このように家持が四一四五〜四一五〇を「山水」意識を下位基準にして詠み成した因由として、巻五の同伴旅人関係歌(松浦川に遊ぶ序)や巻十七の家持と池主の贈答作品における「山水」意識を創作意識として自覚的に用いたことや、四一四六〜七の詠作時に踏まえた山部赤人の吉野讃歌の長歌における山・川の対応とそれに呼応しての反歌九二四(山)と九二五(川)の対応、さらに反歌九二四は山の鳥、九二五が川の鳥(千鳥)を詠んでいること等を家持がしかと押さえていたことを突きとめることができる。が、因由についてはまだ考えられることがある。

四一四二番歌の言外におわす故郷奈良の佐保への思いは、二日の夜の四一四六〜七の形成を導き、家持は、射水川の千鳥を通して故郷の佐保川の千鳥を幻視する。そのことと連動して佐保川の千鳥を詠む巻七・一一二四、一一二五番歌を想起し、その歌の表現を踏

まえて四一四六〜七を詠み成したと考えられる(前掲拙稿)。指摘したいことは、その七一〜二四、五が一一二二、三と関わり、次のような波紋型対応構成をとることである(対応する語句を傍線・波線・傍点で示す)。



という対応であると押さえることができよう。如上の四首対応は、「鳥を詠む」歌三首十「故郷を思ふ」歌一首の形態に留意すれば、編纂段階での編者の配列意識によるものと思われるが、家持は右の四首の構成と山川対応の図を把握して、一一二四〜五番歌を四一四六〜七の詠作時に踏まえたものと思われる。

越中の千鳥は家持の意識を赤人の吉野讃歌の九二五番歌にも向かわせるのである。次に、赤人の吉野讃歌とのかがりについて掘り

下げたい。

やすみしし 我ご大君の 高知らず 吉野の宮は たたなづく  
青垣隠り 川なみの 清き河内ぞ 春へは 花咲きををり 秋  
されば 霧立ちわたる その山の いやしくしくに この川の  
絶ゆることなく ももしきの 大宮人は 常に通はむ

(6九三)

反歌二首

み吉野の象山の 木末にはここだも 騒く鳥の声かも(九二四)  
ぬばたまの夜の 更けゆけば 久木生ふる 清き川原に 千鳥しば鳴く

(九二五)

右は赤人の吉野讃歌の第一長反歌である。家持の四一四六番歌には九二五番歌が投影している。が、九二三、九二四も看過できないと思われる。右の三首は山水を第一基準としての詠と認められるけれども、長歌には「たたなづく青垣」(山)に対応して「春へは花咲きををり」と詠まれ、反歌二首には長歌の「花」に対応して「鳥」が歌われているのである。この点に留意するならば、九二二、九二五は春の時点での歌と捉えられ、山水と花鳥の二つの視点によつて清く美しく織り成されていると言つことができよう。

赤人の吉野讃歌の第一長反歌が春の時点での歌であるとする、それは春の時点での歌であることが歌の表現から知られる第二長反歌九二六、七と一体を成すと考えられ、第二長反歌も重要な意味を帯びてくる。それは次のような歌である。

やすみしし 我ご大君は み吉野の 秋津の小野の 野の上に  
は 跡見据え置きて み山には 射目立て渡し 朝狩に 鹿猪  
踏み起こし 夕狩に 鳥踏み立て 馬並めて 御狩ぞ立たす

春の茂野に(九二六)

反歌一首

あしひきの山にも野にも御狩人さつ矢手狭み騒きてありみゆ

(九二七)

長歌には狩をする天皇が、反歌にはその狩に従う御狩人が詠まれている。

こうして赤人の吉野讃歌九二三、九二七は、人麻呂の吉野讃歌の方法を踏まえて、山・水と植物・動物(花・鳥・人)の織り成す有機的世界を歌っていると捉えることができよう。『懐風藻』所収の中臣朝臣人足の次の詩(訓読文は、小島憲之校注日本古典文学大系本に拠る)は、本稿のこの見方を支持する。

五言 吉野宮に遊ぶ。二首(そのうちの第二首)

46 仁山鳳閣に狎れ、智水龍樓啓く。花鳥沈翫するに堪へぬ、何れ  
の人が淹留せざらむ。

家持は越中秀吟詠作時に、九二五番歌の発想や辞句を意識しただけでなく、九二三、九二七の山水と植物・動物(花・鳥・人)の視点による詠法を強く意識したと考えられるのである。

また、吉野は次掲の中臣人足や藤原宇合の詩から知られるように、桃花源に擬せられた神仙の地である。

五言 吉野宮に遊ぶ。二首(そのうちの第一首)

45 惟れ山にして且惟れ水、能く智にして亦能く仁。萬代埃無き所  
にして、一朝栢に逢ひし民あり。風波轉曲に入り、魚鳥共に偷  
を成す。此れの地は即ち方丈、誰か説はむ桃源の寶。

五言 吉野川に遊ぶ。一首。

92 芝蕙蘭蓀の澤、松柏桂檜の岑。野客初めて薛を披り、朝隱楚

簪を投ぐ。笙を忘る陸機が海、織を飛ばす張衡が林。清風阮瞻に入り、流水嵇琴に酌く。天高くして槎路遠く、河廻りて桃源深し。山中明月の夜、自らに得たり幽居の心。

家持が赤人の吉野讃歌を強く意識し、その発想と表現を踏まえて越中秀吟を詠んだことには、仙境吉野の神仙性によって桃源郷に擬した越中の神仙性を裏打ちしたということも考えられよう。

赤人の吉野讃歌が越中秀吟に影響を与えたのは、山・水と植物・動物（花・鳥・人）を対応させる発想や九二五番歌の表現にとどまらない。

赤人の吉野讃歌の反歌九二四～五には、山禽（鳥）「具体名不詳」と水禽（千鳥）の対応がある。そして、山禽は「木末に」鳴き、「ここだも騒く鳥の声かも」の表現から複数と知られる。対して、水禽の千鳥は「清き川原に」鳴き、単数（一羽）と察せられる。一羽と見るのは、九二五の「千鳥しば鳴く」を家持が踏まえて

御園生の竹の林にうぐ、ひすはしば鳴きにしを雪は降りつつ

（19四二八六）

と詠んでいることが考慮されるからである。

してみると、赤人の吉野讃歌の反歌九二四～五には、

九二四 鳥（山禽） 複数 木末 ここだも騒く

九二五 千鳥（水禽） 単数 地（川原） しば鳴く

という対応があると言えよう。

家持は、鳥の種類と性質・単複・鳴く場所・鳴く様子についてのかような対応を十分に考慮し、越中秀吟の鳥の歌を次のように表現したものと考えられるのである（前掲拙稿）。

四一四一 鳴 一羽 空中を翻び翔る 題詞

地上（田）で羽ばたきして鳴く 歌

四一四四 雁 複数 空を雲隠れに飛びつつ鳴く

四一四五 雁 複数 秋山の上空を飛び来る

四一四六 千鳥 一羽 地上（川原）を歩きつつ鳴く

四一四七 千鳥 一羽 地上（川原）を歩きつつ鳴く

四一四八 雉 複数 山野にはなまわり鳴く

四一四九 雉 複数 山野にはなまわり鳴く

四一四一の鳴は渡り鳥であるから複数と見ることとも可能かもしれない。しかし、一羽と見たのは、家持が「鳴」を漢詩文の「孤鳥」と重ねて詠んだと考えるからである。

斎藤茂吉『萬葉秀歌』に指摘するように、四一三九～四一四〇には、『文選』所収の曹子建「雜詩六首」其四の「南国有佳人 容華若桃李」の「影響が認められる。注目されるのは、その「雜詩六首」の其一に「孤鷹飛南遊 過庭長哀吟」（孤鷹飛んで南に遊かんとし、庭に過りて長く哀吟す）とあり、其三に「飛鳥繞樹翔 嗷嗷鳴索羣」（飛鳥は樹を繞りて翔り、嗷嗷として鳴いて羣を索む）と詠まれていることである。してみると、家持は、四一三九～四一四〇の場合と同様に、曹子建「雜詩六首」の詩句を下地として四一四一の鳴を詠んだ蓋然性が高いと言えよう。

また、陶淵明の「飲酒二十首」其四の次のような詩も家持の念頭にあつたかもしれない。

栖栖失羣鳥 栖栖たり 群を失える鳥

日暮猶獨飛 日暮れて猶お独り飛ぶ。

徘徊無定止 徘徊して定止する無く、

夜夜聲轉悲 夜夜 声は転た悲し。

厲響思清遠

去來何依依

因值孤生松

斂翮遙來歸

勁風無榮木

此蔭獨不哀

託身已得所

千載不相違

厲響 清遠を思い、

去來 何ぞ依依たる。

孤生の松に値えるに因り、

翮を斂めて遙かに來たり歸る。

勁風に榮木無く、

此の蔭 独り衰えず。

身を託するに已に所を得たり、

千載 相違わざらん。

(本文と訓読文は、松枝茂夫・和田武司訳注『陶淵明全集』上、一九九〇年一月、による)

見てきたような鳥の対応表現は、管見に入る限りでは万葉集中に  
赤人の吉野讃歌と家持の越中秀吟にしか見られない。この点も赤人  
の吉野讃歌が越中秀吟に与えた影響の大きさを物語っている。

### 三 「山部宿禰赤人が歌四首」と

#### 柿本朝臣人麻呂歌集の四首構成歌

前掲拙稿 指摘したように、越中秀吟の花鳥・山水という作歌  
と配列の視点は、越中秀吟の最後の四一五〇番歌を接点として上巳  
の宴歌四一五一〜三に次のように生かされている。

第一視点 第二視点

- 四一五〇 動物(人) 川
- 四一五一 植物(桜) 山
- 四一五二 植物(椿) 山
- 四一五三 動物(人) 川

四一五三番歌は下二句に「今日ぞ我が背子花かつらせな」とあり、  
植物の歌とも取れる。が、「花かつら」は花を編んで作った髪飾り  
で、人工的なものであり、四一五一の山桜や四一五二の山椿と同一  
に扱えないことと、四一五三の「漢人も筏浮かべて遊ぶといふ今日  
ぞ」と四一五〇の下三句「射水川朝漕ぎしつづ唱ふ舟人」とが対応  
していることに注視すると、家持は四一五三を動物(人)という視  
点によって配列したと見られる。ちなみに、植物・動物と山水の視  
点は、巻十九巻頭歌群(越中秀吟十二首+上巳宴歌三首)の次の  
「八日に、白き大鷹を詠む歌」(四一五四)と、「鷗を潜ぐる歌」  
(四一五六)にも、

四一五四 五 動物(鷹) 山野

四一五六 八 動物(鷗) 川

のように継承されていると考えられる(越中秀吟の四一三九〜四一  
四〇と同様、「鷹」の白と「衣」の紅の対比も存する)。この歌群に  
ついては別に詳論することにする。

家持が波紋型対応構成を意図して越中秀吟の四一五〇番歌に上巳  
の宴歌四一五一〜三の三首を合わせる際に、次のような「山部宿禰  
赤人が歌四首」(8一四二四〜七)の波紋型対応構成と歌の表現  
(傍線部)とを強く意識したと考えられる(前掲拙稿)。

春の野にすみれ摘みにと来し我ぞ野をなつかしみ一夜寝にける (一四二四)

あしひきの山桜花日並べてかく咲きたらばいたく恋ひめやも (一四二五)

我が背子に見せむと思ひし梅の花それとも見え雪の降れば (一四二六)

「明日よりは春菜摘まむと標めし野に昨日も今日も雪は降りつつ  
(一四二七)

家持が右の四首を念頭に据えたのは、越中秀吟詠作の折に赤人の吉野讃歌を踏まえたことに連動してのことと思われる。この四首について、前掲拙稿に、「柿本朝臣人麻呂歌集の7二四七、五〇の四首（略体歌）及び10二二三二、二五の四首（非略体歌）の表現を踏まえての作と考えられ」、家持はこのことを見抜いており、「赤人の歌を通して人麻呂の世界をも見ていた」と結論のみを記した。本稿本節ではそのことについて詳述したい。

考察対象の人麻呂歌集は次のとおり。

大汝少御神の作らしし妹背の山を見らくしよしも(7二四七)

我妹子と見つつしのはむ沖つ藻の花咲きたらば我に告げこそ

君がため浮沼の池の菱摘むと我が染めし袖濡れにけるかも

妹がため昔の実摘みに行きし我山道に惑ひこの日暮らし

右の四首は、柿本朝臣人麻呂が歌集に出づ。(二二五〇)

我が袖に蔽た走る巻き隠し消たすてあらむ妹が見むため

あしひきの山かも高き巻向の崖の小松にみ雪降りくる

巻向の檜原もいまだ雲居ねば小松が未ゆ沫雪流る(二二三四)

あしひきの山道も知らず白檀の枝もとををに雪の降れば或いは

枝もたわわに(二二三五)

右は、柿本朝臣人麻呂が歌集に出づ。ただし、件の一首は、或本には「三方沙弥が作」といふ。

共通または類似する表現には傍線を、関連する語には傍点を付した。「山部宿禰赤人が歌四首」の第一首一四二四番歌の語句と発想は、の第四首一二五〇のそれと密接にかかわる。赤人は、一二五〇を踏まえて一四二四の歌を成したと判断される。とすると、一四二四の「春の野にすみれ摘みにと」の表現には「妹がため」(一二五〇)という目的意識が内包されていると見られる。赤人の第二首一四二五の初句から第二句にかけての「あしひきの山桜花」の表現が第二首一二三三と二三二五の初句から第二句にかけて存する。また一四二五の第四句に「かく咲きたらば」とあり、の第二首一二四八の第四句にも「花咲きたらば」とある。これは偶合ではなく、赤人が一二四八の歌の表現を踏まえて一四二五を詠み成したことを語り告げている。また、赤人の第三首一四二六の結句「雪の降れば」は、の第四首一二三二五の結句に存する。しかも、一首の発想と結構も、

梅の花それとも見えず……雪の降れば(一四二六)

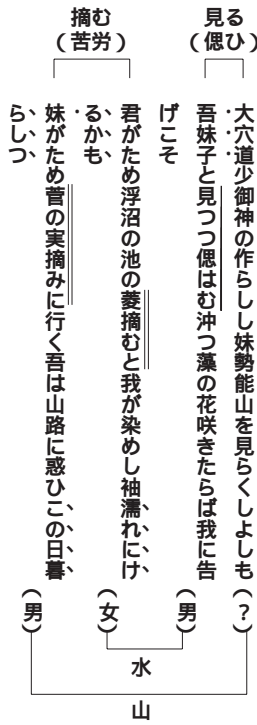
あしひきの山道も知らず……雪の降れば(一二三二五)

のように、共通する。さらに、赤人の第四首一四二七の上三句「明日よりは春菜摘まむと標めし野に」は、の第三首一二四九の「菱摘むと我が染めし袖」とかわる。とすると、一四二七の「春菜摘まむと」には、一四二四に「妹がため」(一二五〇)の目的意識が込められていたように、「君がため」(一二四九)という目的意識が込められているであろう。このことと、一四二五が踏まえた一二四八に「我妹子と見つつしのはむ」とあることは、一四二四一五が男



性の立場にたつ歌で、一四二六〜七が女性の立場にたつ詠であると  
する見方（古典集成）を保証する。

また、7二二四七、二二五〇の四首について、渡瀬昌忠氏「人麻  
呂歌集略体歌の四首構成」、『古典の変容と新生』所収、昭和五十九  
年一九八四十一月）に、次のような「山と水とによる波紋型の  
対応」構成であることを明らかにしていることは、貴重である。



赤人は右四首の波紋型対応構成に学び、一四二四〜七を内側一四二  
五と一四二六（山）、外側一四二四と一四二七（野）がそれぞれ対  
応する波紋型対応構成の四首に仕立てたのだと思われる。

以上の考察から、山部赤人は柿本朝臣人麻呂歌集の7二二四七、  
二二五〇、10二三二〜五を念頭に据え、その中の歌詠を踏まえ、  
7二二四七、二二五〇の波紋型対応構成に倣って、「山部宿禰赤人  
が歌四首」（8二四二四〜七）を詠み成したと言えよう。

伊藤博氏『萬葉集釋注』四に、当面の赤人歌四首の波紋型対応構  
造が、「柿本朝臣人麻呂が歌四首」（4四九六〜九）に見られること  
を指摘した上で、次のように述べている。

人麻呂も赤人も宮廷歌人である。その二人にまったく同様な  
短歌群四首が存するのは、人びとの集うところかのような風雅

の作を公表するのが宮廷歌人の一つの務めであったことを物語  
る。公的な宮廷讃歌や宮廷挽歌を「表芸」と称するなら、みや  
びて物語的なこの種の作品は「裏芸」であった。そして、万葉  
時代の宮廷歌人といわれる人びとは、多かれ少なかれ、一様に、  
この「表芸」と「裏芸」とに専念したのである。当面の四首は、  
人麻呂を継ぐ宮廷歌人赤人の本質を知る上で、重い意義をにな  
うといふべきである。

首肯すべき見解である。本稿の考察は伊藤氏のこの見解を保証す  
るとともに、さらに踏み込んで赤人の四首が発想・表現の面で柿本  
朝臣人麻呂歌集の四首構成歌に裏打ちされていることを具体的に突  
きとめたのである。

むろん、家持はこのことを心得ていて、四一五〇に四一五一〜三  
を合わせる際に赤人の四首の構成と歌の表現を踏まえてたものと察  
せられる。

#### 四 木の花・草の花

卷十九巻頭歌群の形成への「山部宿禰赤人が歌四首」の影響は前  
節に述べた事柄にとどまらないと思う。拙稿「大伴家持の越中秀吟」  
に指摘したが、越中秀吟の植物の歌は、

- 四一三九 桃花 木の花 木に咲く
- 四一四〇 李花 木の花 地に散る
- 四一四一 柳 木（若葉）（題） 攀ぢられる
- 四一四二 堅香子草花 草の花（攀ぢ折られる）（題）
- 四一四三 草の花（地に咲く）（歌）

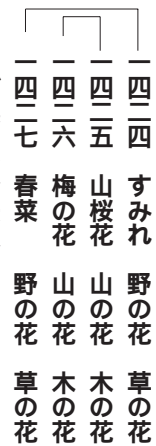
のように、木の花と草の花との区別を意識して詠まれていると言え

る。この木の花・草の花の観点による詠法がすでに「山部宿禰赤人が歌四首」に見られるのである。

赤人の四首の内側二首は「あしひきの山桜花」(一四二五)と「梅の花」(一四二六)の対応である。この点から、「梅の花」は、山の梅花と見られる。桜も梅も木の花である。これに対し、外側の二首は野の「すみれ」(一四二四)と野の「春菜」(一四二七)との対応と言える。「春菜」は集中五例(8)一四二二、一四二七、一四四二、一四一九、一七三九六九。このうちの10一九一九が小題「草に寄す」のもとに収録されていることから、一般に「春菜」は草と認識されていたことが知られる。けれども、赤人の四首の場合「春菜」(一四二七)が「すみれ」(一四二四)に対応することに留意するならば、「春菜」は実際は食用にする草の称であっても、その花を意識して詠まれていると考えられる。今、アブラナの花を主とし、カブ・コマツナ・ハクサイなどの花も菜の花と称せられているが、さような具体的な花をさすか否かはともかくとして、一四二七の「春菜」はその花(菜の花の類)を意識しての語と考えられるのである。この見方にとって、巻十七の家持と池主の贈答において、家持が赤人の一四二七を踏まえて「娘子らが春菜摘ますと」(三九六九)と詠んだのを承けて、池主が赤人の一四二四を踏まえ「春の野にすみれを摘むと」(三九七三)と、「春菜」を「すみれ」と具体化して詠んだことは重要である。

こうして、四首の外側の「すみれ」(一四二四)と「春菜」(一四二七)を野の花と捉えることが許されよう。

以上の考察から、赤人の四首は次のような対応をもって緊密に結びられていると言える。



家持が越中秀吟最後の四一五〇に上巳の宴歌四一五一〜三を合わせる際にも、赤人の一四二五と一四二六の右のような対応を意識して、四一五一の「あしひきの峰の上の桜」(山の花、木の花)と四一五二の「奥山の八つ峰の椿」(山の花、木の花)を対応させたものと思われる。

右のような赤人歌四首の対応について付言したいことがある。それは花の色についてである。一四二五の「山桜花」は、集中に次のように歌われている。

a あしひきの山の間照らす桜花この春雨に散りゆかむかも

(10一八六四)

b 見たせば春日の野辺に霞立ち咲きにほへるは桜花かも

(10一八七二)

また、『懐風藻』所収の近江守采女朝臣比良夫の「五言。春日宴に待す、應詔。一首。」(42番詩)には、「葉緑園柳月 花紅山櫻春」(葉は緑なり園柳の月、花は紅なり山櫻の春)の詩句が見える。以上の二つのことを勘案すると、赤人の一四二五の「山桜花」は紅の花として詠まれていると言えよう。これに対応する一四二六の「梅の花」は「それとも見えず雪の降れば」と雪にまがうことが歌われていることから、白梅と推断される。よって、「山桜花」と「梅の花」の対応には、紅と白の花の色の対応もあると言えよう。とすると、一四二四の「すみれ」と一四二七の「春菜」の対応にも、

「春菜」の実態がつかめないので具体的に指摘しがたいけれども、花の色の対比があると見るべきであろう。「山桜花」の紅と「梅の花」の白という花の色の対比の手法は、越中秀吟の「桃の花」(四一三九)の紅と「李の花」(四一四〇)の白の対比に継承されている。

卷十九巻頭歌群に見える木の花・草の花の詠歌と配列の視点は、「山部宿禰赤人が歌四首」のそれに負うところが大きいと思われるが、同様の視点による他の歌群も影を落としていると考えられる。それは、巻十の「夏雑歌」部の「花を詠む」歌群(一九六六～一九七五)と「夏相聞」部の「花に寄す」歌群(一九八七～一九九三)である。

前者の十首について、伊藤博氏『萬葉集釈注』五に「橘を詠む歌を筆頭に五首ずつ二つに分かれる。二つの資料を、それぞれ橘を先立てながら今見るように配列したものであるらしい。」と述べている。が、この十首は、木の花・草の花、散る花・咲く花の視点による配列法によって、次のように、一九六六～七、一九六八～一九七〇、一九七一～二、一九七三～四、一九七五の五群から成ると見られる。

一九六六	花橘	木の花	散る花
一九六七	花橘	木の花	咲く花
一九六八	花橘	木の花	散る花
一九六九	花橘	木の花	散る花
一九七〇	なでしこ	草の花	咲く花
一九七一	花橘	木の花	散る花
一九七二	なでしこ	草の花	咲く花

一九七三	棟	木の花	咲く花
一九七四	藤	木の花	散る花
一九七五	花橘・卯の花	木の花	咲く花

最後の一九七五は 時ならず玉をぞ貰ける卯の花の五月を待たば久しくあるべみ

という。「花橘」の語はないけれども、この歌は、この歌群の冒頭の「かくはしき花橘を玉に貰き」と歌われている一九六七と響き合うように最後に置かれた歌と考えられ、上二句は花橘の薬玉を作った、の意と見られる。一九六七との響き合いを意図して一九七五を最後に置いたので、一九七三丁四・一九七五は一九六六～一九七二とは異なり、棟・藤 花橘、咲く花・散る花 咲く花という順になったものと察せられる。

次に、10一九八七～一九九三の七首の群を見てみよう。この七首について、『釋注』には橘を筆頭とする二つの資料(前半三首と後半四首)によって成ると見ている。そのとおりだと思つ。そして、この群にも次のように木の花・草の花の視点による配列法が存することを指摘したい。

一九八七	花橘	木の花	
一九八八	卯の花	木の花	
一九八九	卯の花	木の花	
一九九〇	花橘	木の花	
一九九一	藤	木の花	
一九九二	なでしこ	草の花	
一九九三	紅	草の花	

木の花・草の花の配列視点は、巻八にも存する。その全体的考察

は別の機会に譲り、今は、上述の10一九六八、一九七〇と一九七一  
（二の「花橘（木の花）の歌+なでしこ（草の花）の歌」と同じ在  
り方が巻八「夏相聞」部の二五〇七、一五二〇（一五〇七）九が  
「大伴家持 橘の花を攀ぢて、坂上大嬢に贈る歌」、一五二〇が「大  
伴家持 紀女郎に贈る歌」に、次のように見られることを指摘し  
ておきたい。

一五〇七 花橘 木の花 木に咲く花、地に散る花、攀ぢ

て手折った花

一五〇八 花橘 木の花 攀ぢて手折った花

一五〇九 花橘 木の花 地に散る花

一五一〇 なでしこ 草の花 地に散る花

以上の考察から、巻十九巻頭歌群に木の花・草の花の詠歌と配列  
の視点が存することが明らかになったかと思う。また、家持が「山  
部宿禰赤人が歌四首」を考慮しただけでは、上掲越中秀吟の植物の  
歌の、木に咲く、地に散る、地に咲く、攀ぢられる、攀ぢ折られる  
といった花の様の対応は生まれてこなかったであろう。家持は、赤  
人の四首とともに巻八の自作一五〇七、一五二〇や巻十の一九六六  
（一九七五・一九八七）一九九三などの花の歌の在り方を十分に考  
慮し、巻十九巻頭歌群の植物の歌を結実させたと言ったことができよう。

## 五 巻十九巻頭歌群と絵画

前掲拙稿 に述べたように、越中秀吟の四二三九番歌には正倉院  
御物の鳥毛立女屏風の樹下美人図の影響が認められるとともに、万  
葉集中の樹下の人を詠む歌（一九、四五九三、六一〇四二、三、  
11

二三五三、二四八九、18四〇五九など）の影響が考えられる。後者  
のうち、18四〇五九の場合にも、作者の脳裏に正倉院の「桃下婦女  
遊楽図」などの樹下人物図の発想や構図があった可能性にも触れた。  
また、六一〇四二、三の「松下集飲歌」（題詞を略してこのように  
呼ぶ）についても、「松下」という宴の場の設定に関連して、正倉  
院御物の桑木阮咸揮撥の「松下囲碁図」が想起される。原色日本の  
美術第4巻「正倉院」（一九六八年十二月）に、

阮咸は唐代にその名をあらわした絃楽器で、晋の竹林七賢人中  
の一人の名を借りてつけたものといわれる。（中略）

この阮咸には緑絶表黄絶裏の袷袋が存し、「東大寺納雑楽阮  
琴袋」と墨書してある。阮咸は雑楽用の楽器でまた阮琴とも称  
せられていたことが知られる。

と記す（引用は一九九四年四月の改訂第三版による。）また、その  
「松下囲碁図」について、昭和五十四年度『正倉院展目録』には、  
周田の老樹・奇岩は樹下美人図のそれと相似ることを指摘してい  
る。巻八・一五九四番歌左注から琴の名手であったことが知られる  
市原王は、かような琴の裝飾画を目にしていた可能性もあり、「松  
下集飲歌」の場の設定には、「松下囲碁図」のような絵画の発想の  
無意識的な影響も考えられる。

樹下人物図には、正倉院伝来の「密陀絵盆」（第二号、第十号）・  
「漆金銀絵仏龕扉」（厨子の扉）の樹下人物画や東大寺戒壇院厨子扉  
絵図の樹下人物画が知られている。また、東大寺戒壇院厨子扉絵図  
と同様の図であったと推察される「六宗厨子」の製作に関わる「充  
厨子彩色帳」と「厨子絵像并画師目録」が存在することが注目され  
る（正倉院文書天平勝宝四年閏三月 大日本古文書十二）。このこ

と、日本の美術第二〇四号、昭和五十六年五月、に指摘されている。このことと、樹下美人図の裏貼に「天平勝宝四年六月廿六日」とあることを勘合すると、天平勝宝年間に樹下人物の図が人々に親しまれ流行していたのではないかと推察される。天平勝宝二年三月一日の家持の四一三九番歌にはこのような時代の好尚が強く反映していると思われる。

越中秀吟の花鳥の取り合わせには、万葉集の先行作品の花鳥の配合のみならず、花鳥図や花鳥の文様などへの家持の関心が下地としてあつたであろう。正倉院伝来の器物調度には、「花鳥文夾纏絶大幡残欠」「縹地唐草花鳥文夾纏絶」など、花鳥文が施されたものが多い。「花樹孔雀文刺繍」は孔雀と草花・花樹を表わしたものである。大伴氏などの貴族の家にも、かような花鳥の裝飾図のある器物調度があつたことであろう。また、正倉院御物の「紅牙撥鐘著子」「紺牙撥鐘著子」(いずれも染象牙の著子)や「密陀絵盆第一四号」などに見られる花喰鳥の文様から連想した表現を持つ次のような歌が万葉集に存することも注目される。

春霞流るるなへに青柳の枝喰ひ持ちてうくひす鳴くも

(10 一八二)

注意したいことは、家持は先行歌の花鳥の配合や花鳥図を考慮しつつ、越中秀吟において桃李と鳴、柳・かたかこの花と雁という独自な取り合わせを成したことである。

次に、山水画の影響について掘り下げたい。

越中秀吟十二首の最初の四一三九番歌には樹下人物図の影響が認められるが、越中秀吟最後の四一五〇番歌は四一三九に対応して墨絵(山水画)を意識しての詠と考えられる(前掲拙稿)。四一三九

はあてやかな色を表出して濃彩の歌であるのに対し、四一五一〇は色を抑制して水墨に朝の光の淡彩を添えたような歌である。ここで注意したいことは、茂吉『秀歌』に指摘するように、四一三九は曹子建の詩句「南国に佳人あり、容華桃李の若し」(『文選』巻二十九・「雜詩六首」其四)にも裏打ちされていることである。「南国」は揚子江一帯の地で、江南をいう。四一三九の「嬌嬌」は桃源郷のおとめのみならず中国江南の美女の面影を持つているのである。とすると、四一三九と対応する四一五〇の歌の題詞に、「遙かに、江を浜る舟人の唱ふを聞く歌一首」とあることが重要な意味を帯びてくる。すなわち、四一五〇にも、桃源郷の光景とともに中国江南の景が重ねられていると考えられる。この見方にとって、米澤嘉圃『中國繪畫史研究 山水畫論』(『山水畫鳥瞰』。昭和三十六年三月)に、次のように述べているのは重要である。山水画の

第二期(稿者注 東晉 四世紀 より初唐 七世紀)は文字どおり山に水を配した山水畫の出現した時代である。従来の北方的な「山川」のほかに、江南の自然を表現するにふさわしい「山水」の語が用いられたが、それと並行して南朝の文人畫家たちが山水畫を描いた。山水畫の故郷は江南であり、道家的思想を背景としたものであった。(後略)

また、越中秀吟が江南と深くかかわると見ることにとつて、考古学の立場から森浩一氏(『古代史の窓』第二章一。平成七年九月)が「越」という日本海地域と江南の深い関わりを指摘していることも重要である。

山水画の影響は四一五〇番歌のみにとどまらない。それは、越中秀吟において山水という詠作と配列の視点をもち四一四五・四一五

○に認められ、さらに家持の館を高楼に見立てての上巳の宴歌四一五一―三にまで及ぶのである（前掲拙稿）。

四一四五の山上を飛ぶ雁、四一四六―七の川原の千鳥、四一四八―九の重畳する八つ峰の高さと奥深さ（それは谷の深さと奥行きでもある）、四一四九の明け方の仄明るい光を包む柔らかな霞といった立体的・深奥的自然の風物を映し出す表現世界は、まさに山水画の世界そのものといっても過言ではない。

四一四六―七、四一四八―九、そして四一五〇へと、時が明るい方へ移ろうにつれて、山水画的墨色の世界も濃から淡へと変化してゆくのである。そして、この山水画的構図化は山水画の高楼に見立てた家持の館での上巳の宴のさまを伝える四一五一―三番歌に至って完成するのである。

奈良時代の山水画については、前掲拙稿に正倉院御物の「麻布山水図」や平城京跡出土墨書木簡に描かれた「楼閣山水図」（楼閣と山水を組み合わせた中国風の風景画）を取り挙げた。奈良時代の山水画にはこの他、正倉院御物の「楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥」に描かれた「騎象奏楽図」や「東大寺山塊四至図」などがあり、御物には山水を描写する器物調度も数多く存する。

「騎象奏楽図」について、日本の美術No.1004『飛鳥・奈良絵画』には、

精緻で複雑な山水図である。はるか水平線のかなたから水流が蛇行して手前に至り遠景には雁行する鳥や夕日、遠山などが無限の遠さと広がりを示す。（中略）これほど見事に深遠な奥行と無限の広がり表現しえた絵画は唐朝絵画の遺品や奈良時代絵画の中にも見あたらない。（後略）

といい、中国伝来品である可能性の高いことに言及している。一方「東大寺山塊四至図」は「麻布山水図」とともに日本製である。この図について上掲『飛鳥・奈良絵画』に、

麻布三幅を継いで描いた寺域図で、天平勝宝八年（七五六）勅によって寺域を定めた時作成された。地図とはいえ特定の実景を描いた風景画の最初の作例である。若草山・春日山など奥深く連なる山々や樹林を抑揚ある墨線と簡単な賦彩で描写した山水表現が注目される。

と記している。この図は、「麻布山水図」とともに、「日本の画家達が中国盛唐期の精緻を窮めて完成された山水表現に学びつつ日本の実景、自然景に合った描写技法を模索していたことを示している」（上掲『飛鳥・奈良絵画』）のである。注目したいのは、かような図が天平勝宝八年（七五六）の勅によって作成されたということである。先に、天平勝宝年間に中国風樹下人物の構図が流行していたのではないかと推察したが、この天平勝宝年間は中国風の山水画への関心と受容が高まっていた時期でもあったと察せられる。家持が巻十九巻頭歌群の形成に山水画の構図を考慮したのは、さような時代の好尚も作用したと思われる。

万葉集には、巻十九巻頭歌群以前に、絵画とかわる次のような歌が存する（「花喰鳥」の文様から連想した表現をもつ10一八二一は先掲）。

・長皇子、志貴皇子と佐紀の宮にしてともに宴する歌  
秋さらば今も見るごと妻恋ひに鹿鳴かむ山ぞ高野原の上

右の一首は長皇子。

（一八四）

・ 忍壁皇子に献る歌一首 仙人の形

としへに夏冬行けや裘 扇放たぬ山に住む人(9一六八二)

前者は宴歌であるが、「秋さらば今も見るごと」の表現から、鹿の鳴く絵を見ての歌と考えられる(古典集成本、魚文庫本など)。また、後者は、題詞脚注に「仙人の形を詠む」とあって、仙人の姿を描いた絵に添えた歌と覚しい(古典集成本、角川文庫本など)。かような事例(二例とも万葉第二期の例)があるけれども、巻十九巻頭歌群は、万葉集の文学作品と絵画との豊かな交流を語り告げるきわめて貴重な作品群と位置づけることができよう。

この節の最後に絵画と関連して、天平勝宝三年の正月三日の宴歌(19四三二九～四三三七。家持も出席)の中に、雪の彫刻を詠んだ次のような歌があることを言い添える。

時に、雪を積みて重巖の起てるを彫り成し、奇巧みに草樹の花を練り発す。これに属きて、椽久米朝臣広綱が作る歌一首

なでしこは秋咲くものを君が家の雪の巖に咲けりけるかも

(19四三三一)

## 六 巻十九巻頭歌群と作者の視点

上述の花鳥山水の視点や絵画の受容のことと関わるけれども、この節では作歌の視点のことについて追究したい。前掲拙稿 において、越中秀吟の個々の歌の作者の視点について次のように述べた。

a 四一三九番歌 家持の視点は、春の苑 下照る道 感婦と、春苑全体(遠く)から部分(近く)へ、そして上(桃の花)からその下へと移動し、感婦の幻像を結ぶ。

b 四一四〇番歌 作者の視点は、感婦の幻の立つ桃の花の下照る道の地点よりさらに近くに移動している。上下の視点も四一三九番歌においてよりもさらに下に移動し、視線は地に注がれている。

c 四一四一番歌 家持が鳴を見たのは、四一三九～四一四〇番歌においてと同じく、国守館の内からで、視点は四一四〇番歌の地上から上空へと移っている(題)。歌ではまた地上へ移る。

d 四一四二番歌 見る対象との間に距離はなく、作者と対象は一体化している。

e 四一四三番歌 視線を下げて寺井のほとりの堅香子の群落から一本の堅香子の花を摘みとり、見つめる。その後も視線を下けたままで群落を見つめている。その時、水汲みの感婦らの幻が立ち現われ、躍動する。地に視線を据えているのは、四一四〇番歌と共通する。

f 四一四四～四一四五番歌 四一四三では作者は視線を下けているが、当歌では視線を上げて空の遠くを見据えている。

以上の点から、家持は越中秀吟の歌詠を、遠近・上下・俯瞰の視点を巧みに転換して詠んでいると言える。

右に見るような遠近・上下・俯瞰などの作者の視点の転換は、越中秀吟後半の四一四六～四一五〇やそれに続く上巳の宴歌三首にも次のように継承されていると考えられる(ただし、越中秀吟後半の歌詠には、視点とともに聴点が生かされていることに留意しなければならぬ)。

g 四一四六～七番歌 館のすぐ下の川原で鳴く千鳥の声を捉えつつ、千鳥の様子を思い見ている。

h 四一四八〜九番歌 八つ峰に鳴く雉の声を聞きつつ、作者の視線はその八つ峰を包む遠靄に注がれている。

i 四一五〇番歌 しだいに近づき、そして遠ざかりゆく唱声を聞きつつ舟人の様子を思い見ている。

j 四一五一〜三番歌 宴席から奥山の八つ峰に視線を向けている。

卷十九巻頭歌群に意図的に用いられている叙上の視点は、万葉集の先行歌にも見られる。まず、取り上げるのは次のような三二五七〜九、二六〇の歌である。

鴨君足人が香具山の歌一首并せて短歌

天降りつく天の香具山 霞立つ春に至れば 松風に池波立ちて  
桜花木の暗茂に 沖辺には鴨妻呼ばひ 辺つ辺にあち群騒き  
もしきの大官人の 退り出て遊ぶ船には 楫棹もなくて寂し  
も 漕ぐ人なしに (三二五七)

反歌二首

人漕がずあらくもしるし潜きする鷺鷥とたかべと船の上に住む  
いつの間も神さびけるか香具山の梓杉の本に蒼生すまでに (二五八)

或本の歌に曰はく

天降りつく神の香具山 うち靡く春さり来れば 桜花木の暗茂  
に 松風に池波立ち 辺つ辺にはあち群騒き 沖辺には鴨妻呼  
ばひ ももしきの大官人の 退り出て漕ぎける船は 棹楫もな  
くて寂しも 漕がむと思へど (二六〇)

右は、今案ふるに、寧ろに遷都したる後に、旧を懐びて

この歌を作るか。

伊藤『釋注』には、二五七について、

原作者の意識では、「天の香具山」で香具山一帯を示そうとし、「桜花木の暗茂に」は池のほとりの景であるままに、そのようにうたったのであろう。作者の位置を中心にして、遠くから近くへという視線の移動があるようで、池についての描写も、ここでは「沖」から「辺」への順になっている。これは、楫棹もない船が現実には岸辺にあり、それに焦点を絞るための一つの工夫であったのであろう。

と述べている。また、反歌二首については、

遠くから近くへの視線の移動を見せた長歌に対し、反歌は、近くから遠くへの視線を布置しつつ構図を整えているわけで、全体を落着かせようとした工夫のあとが認められる。と記している。

二五七に対する二六〇の歌について、吉永登「鴨君足人香具山の長歌について」(『萬葉その異傳發生をめぐって』所収)には、「眼は堤から池の水際即ち邊つべへ、邊つべから更に沖邊へと移って行き、更に進んで乗り捨てられた対岸の船へと、實になめらかな滞りのない視線の動きが感ぜられる」と述べている。『釋注』にも、

或本の歌において「沖辺」と「辺つ辺」との順序を逆にしてい  
るのは、山の桜花から池の風波へ、辺の景から沖の景へ、つま  
り山(遠)から池(近)へ、そして自分のいるその池のほとり  
(近)から池のかなた(遠)へと視線を移す図を考えたのであ  
らう。したがって、或本の歌における船は沖のかなたにたゆと  
うていると理解すべきであらう。



と記している。以上の見解は首肯すべき見解である。二五七、九・二六〇には、作歌上の視点の遠近法が存するのである。また、山から池へ、池から山へという視線の動きから、視点の上下の動きも存すると思われる。

次に取り挙げるのは、柿本人麻呂の次の歌である。

溺れ死にし出雲娘子を吉野に火葬する時に、柿本朝臣人麻呂が

作る歌二首

山の際ゆ出雲の子らは霧なれや吉野の山の嶺にたなびく

(三四二九)

八雲さす出雲の子らが黒髪は吉野の川の沖になづさぶ

(三四三〇)

二首は、山(四二九)に川(四三〇)が対応して組を成す。二首では山の嶺を仰ぎ、第二首では視線を落として川を見つめる。二首には視点の上下の動きが看取される。また、第二首の「吉野の川の沖になづさぶ」は、近くから遠くへという遠近の視点による表現と捉えられる。また、二首には、第一首の「霧」の白と第二首の「黒髪」の「黒」という悲嘆の色の対比もある。

山川とともに視点の上下の動きが見られる歌には、他に柿本朝臣人麻呂歌集の七一〇八七、八と13三三〇九がある。前者は次のように歌われている。

雲を詠む

穴師川波立ちぬ巻向の三月が岳に雲居立てるらし

(七一〇八七)

あしひきの山川の瀬の鳴るなへに三月が岳に雲立ちわたる

(二〇八八)

右の二首は、柿本朝臣人麻呂が歌集に出づ。

古典集成に説くように、第一首は、「一陣の風が吹きわたって山雨まさに至らんとするさまを、川波を見つめつつ詠んだ歌」で、第二首は、「目を山頂に転じ、川を耳でとらえ、躍動する自然の力を讃えた歌」である。二首には視点の上下法が効果的に用いられていると言えよう。

後者の13三三〇九は、

柿本朝臣人麻呂が集の歌

物思はず道行く行くも 青山を振り、放け見れば、 つつじ花にほ

え娘子 桜花栄え娘子 汝をぞも我に寄すといふ 我をぞも汝

に寄すといふ 汝はいかに思ふや

思へこそ年の八年を 切り髪のよち子を過ぎ 橋のほつ枝をす

ぐり この川の下にも長く 汝が心待て

という詠。前半が男の歌で、後半がそれに応じる女の歌。傍線と傍

点で示したように、この歌にも、山川の対比とかわりつつ視点の

上下の動きが看とれる。

家持の歌にも次のような例がある。

大伴宿禰家持、時じき藤の花、并せて萩の黄葉の二つの物を

攀ちて、坂上大嬢に贈る歌二首

我がやどの時じき藤のめづらしく今も見てしか妹が笑まひを

(八一六二七)

我がやどの萩の下葉は秋風もいまだ吹かねばかくぞもみてる

(二六二八)

右の二首は、天平十二年庚辰の夏の六月に往来す。

第一首では季節はずれに咲いた藤の花を仰ぎ、第二首では視線を

下げて、萩を、しかもその下葉を見つめている。この二首にも、上の視点の動きが生かされていると言えよう。

家持は如上の先行歌（就中、人麻呂歌や人麻呂歌集歌）と絵画の遠近・上下・俯瞰の視点による描写の方法を巻十九巻頭歌群を織り成す際に用いたものと考えられる。そして、先行歌よりもいっそう細やかな視線の動きをもった作品世界を構築したのである。

### 七 作歌と作者の心身の動き・状況

作歌の視点と深くかかわるのが、作者の心身の動きと状況である。じっとしていて視線を移動させる場合と、身体の動きに伴って視線を動かす場合がある。その点に留意して、巻十九巻頭歌群を捉えようと、次のようになる。

- 三月一日  
四一三九 国守館の内に居て外を眺<sup>なが</sup>め見ての歌  
四一四〇  
四一四一  
三月二日  
四一四二  
四一四三  
四一四四 } 国守館の外に出でての詠  
四一四五  
四一四六  
四一四七  
四一四八 } 国守館の内に居て外に思いを及ぼしての歌

- 四一四九  
四一五〇 }  
三月二日  
四一五一  
四一五二 } 国守館の内に居て外を眺めての歌  
四一五三  
右のような観点による歌々は、さらに仔細に見れば、次のような次第になっていると考えられる。
- 四一三九  
四一四〇 } 国守館の内に居て外（苑）を眺<sup>なが</sup>め見ての歌  
四一四一（題） 国守館の内に居て外（上空）を見ての記述  
四一四二（歌） 夜更けに、床に眠れずにいて外に思いを及ぼしている  
四一四三 国守館の苑に出で立つての詠  
四一四四 } 国守館の苑から国守館に隣接する寺の井まで歩を移しての詠  
四一四五 } 寺（寺井）から国守館にもどる途中での詠  
四一四六  
四一四七 } 夜更けに床に寢覚めていて外に思いを及ぼしての歌  
四一四八 } 暁に床から起き立ち薄明かりの外の景を眺めやつての歌  
四一四九 } 朝床に横たわったままで外に思いを馳せての歌  
四一五〇  
四一五一  
四一五二 } 国守館の宴の間から奥山の八つ峰を眺めやつての歌  
四一五三

四一五三一

以上のように、卷十九巻頭歌群は家持の心身の動きと状況に即して、またはそのことを十分に考慮して歌われているのである。

屋内に居て外に思いを及ぼす歌と屋外に出でての詠とが一つの歌群に同居する例は、これ以前には、家持の8一五六〜九に見られる。

大伴家持が秋の歌四首

ひさかたの雨間も置かず雲隠り鳴きぞ行くなる早稲田雁がね

(一五六六)

雲隠り鳴くなる雁の行きて居む秋田の穂立繁くし思ほゆ

(一五六七)

雨隠り心いぶせみ出で見れば春日の山は色づきにけり

(一五六八)

雨晴れて清く照りたるこの月夜またさらにして雲なたなびき

(一五六九)

右の四首は、天平八年丙子の秋の九月に作る。

第一首と第二首は、屋内に居て外(上空)を見やつての歌で、第三首は外に出で立つての詠である。第四首は、判断がむつかしいけれども、結句に「雲なたなびき」の表現をもつ次のような歌を参看すると、第三首と同じく、外に出で立つての詠と見るのが自然である。

妹があたり我は袖振らむ木の間に出来る月に雲なたなびき

(七一〇八五)

遠き妹が振り放け見つつ儂ふらむこの月の面に雲なたなびき

(一一四六〇)

我が背子が振り放け見つつ嘆くらむ清き月夜に雲なたなびき

(一一二六六九)

こうして、「秋の歌四首」は、屋内に居て外に思いを馳せる歌二首と外に出で立つての詠二首とから成ると考えられる。とすると、この四首は、卷十九巻頭歌群に直結する歌群と言える。四首は、一五六六と一五六七が「聞く」歌(雲隠り鳴く雁)、一五六八と一五六九が「見る」歌(もみち、月)となつており、この点においても卷十九巻頭歌群に直結していることが知られる(一九九三年 平成五年度美夫君志会全国大会における「大伴家持が秋の歌四首」と題する稿者の口頭発表。前掲拙稿「大伴家持の越中秀吟」。さらに、この四首に家持は坂上大嬢への恋情を込められていると考えられる(上掲の口頭発表)。この点も越中秀吟と共通する。

卷十九巻頭歌群の、屋内に居て外に思いを及ぼす歌と屋外に出でての詠から一群が成るといふ在り方は、卷十九の四二八五〜八、四二八九〜四二九二の形成に作用していると考えられる。まず、天平勝宝五年(七五三)の正月十一日・十二日の四二八五〜八に注視したい。

十一日に、大雪降り積みて、尺に二寸有り。よりに拙懐を述

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)

御園生の竹の林につぐひすはしば鳴きにしを雪は降りつつ

(四二八六)

うぐひすの鳴きし垣内にはほへりし梅この雪にうつるふらむか

(四二八七)

十二日に、内裏に侍ひて、千鳥の喧くを聞きて作る歌一首  
川洲にも雪は降れれし宮の内に千鳥鳴くらし居む所なみ

(四二八八)

右の四首については、伊藤博士の貴重な考察がある(前掲「大伴家持の手法」)。伊藤氏は表現の検討を通して、四二八五を大宮の「内の大雪を通して外にも思いを寄せた歌」、四二八六と四二八七を「外の雪を通して内の景を思ふ歌」、そして四二八八を「内に居て外にも思いを馳せ」た歌と捉えている。首肯される見解である。大宮の内(内域)と外であつて、巻十九巻頭歌群の国守館の内(屋内)と外(屋外)と状況は等しくないけれども、内と外という捉え方は共通しており、巻十九巻頭歌群の詠作視点が四二八五、八の形成に大きく作用していると言ふことが許されよう。家持は四二八六を詠み成す際に、越中秀吟の、「四二四六〜四二四七に思いを馳せ、その歌を詠み成す際に心に置いた山部赤人の『ぬばたまの夜の更けゆけば久木生ふる清き川原に千鳥しば鳴く』(六九二五)の『しば鳴く』を四二八六に用いて『うぐひすはしば鳴きにしを』と詠んだ」ともと思われる(前掲拙稿)。また、四二八八番歌では、同じく四二四六〜七番歌の題詞「夜裏聞千鳥喧」歌二首」と四二四六の「川瀬尋め心もしに鳴く千鳥かも」を意識して、「十二日侍」於内裏「聞千鳥喧」作歌一首」と題し、川洲に降り立えずに宮の内て鳴く千鳥を詠んだと考えられる(上掲拙稿)。

巻十九巻頭歌群の、内と外という詠作視点は、四二八九と絶唱三首(四二九〇〜二)にも見られる。

二月の十九日に、左大臣橘家の宴にして、攀ぢ折れる柳の糸を見る歌一首

青柳のほつ枝攀ぢ取りかつらくは君がやどにし千年寿くとぞ

(四二八九)

二十三日に、興に依りて作る歌二首

春の野に霞たなびぎうら悲しこの夕影にうぐひす鳴くも

(四二九〇)

我がやどの斎小竹群竹吹く風之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一人し思へば

(四二九二)

春日遅々にして、鶺鴒正に啼く。悵惘の意、歌にあらずしては撥ひかたきのみ。よりにて、この歌を作り、もちて締結を展ぶ。(後略)

四二八九番歌は、題詞に「橘家の宴にして攀ぢ折れる柳の糸を見る」とあることと歌詠の表現とから、屋内(橘家の宴の間)での詠と見られる。次の四二九〇〜四二九一番歌は、その表現から、大伴の家の内に居て外(四二九〇では遠景の野の霞、四二九一では近景の苑の竹)を見つつ、動物「鳥」の声(四二九〇)や植物「竹」のたてる音(四二九一)を聞く歌である。最後の四二九二番歌は歌の表現から屋外に出でての詠と見るのが自然である。してみると、四二八九が屋内での歌、四二九〇と四二九一が屋内に居て屋外へ思いを寄せた歌、そして四二九二が屋外に出でての詠であると言える。

四二八九の題詞と歌詠の表現は、越中秀吟の四二四二の題詞と歌詠の表現や四二四三の題詞の表現と響き合い、四二九〇〜四二九一は四二四八〜九を、四二九二は「春の日に」(春の日の光のなかに、

の意)で歌い起こす望郷歌四二四二を念頭に据えての詠と考えられること(前掲拙稿)を考え合わせれば、四二八九、四二九二は四二八六、四二八八と同様、巻十九巻頭歌群を強く意識しての詠作と捉えられる。

## 八 越中秀吟と『遊仙窟』

前節の事柄ともかわるが、越中秀吟には家持の表現意識としての「南と北への意識」があることを前稿に指摘し、

四一三九、四一四〇番歌が詩経の「南国有佳人、容華若桃李」のように南国的色彩に彩られるのに対し、四一四一は北を意図する

歌で、この「南と北への意識の交差は、越中秀吟の四一四四、五にも見られ、その二首にはそれぞれ一首中に南と北への意識が交差すると述べた。その後、表現意識としてのこの方角意識は漢詩文のそれに拠るところが大きいのではないかという考えを持つに至った。まず、そのことについて述べ、その後、越中秀吟と『遊仙窟』、大伴家持と『遊仙窟』について考察を深めたいと思う。

南と北への意識は、漢詩文にはたとえば『玉台新詠集』巻六の姚翻「同郭侍郎采桑一首」に、「雁還高柳北、春歸洛水南」(雁は還る高柳の北、春は帰る洛水の南)の詩句が見え、『芸文類聚』巻九十一「鳥部」中の「鷹」の項に所収されている周庾信「詠鷹詩」に、

南思洞庭水

北想鷹門關

稻梁俱可戀

## 飛去復飛還

とある(巻六十三の武帝「登北顧樓詩」における例は上掲注11)。また、『懷風藻』所収の藤原宇合の「五言。不遇を悲しむ一首」に、「南冠勞楚奏、北節倦胡塵」の詩句が見える。

以上、詩における例のほんの一端を見ただけであるが、越中秀吟に見る南と北への意識とその交差は、詩の発想と表現に学んだ可能性が高いと言えよう。もっとも、万葉集中には、はやく、柿本人麻呂の名歌、

東野炎立所見而反見為者月西渡(一四八)

に、東と西への方角意識が見られ、むしろ家持はそのことも熟知していたであろう。ちなみに、右四八番歌も、その方角意識による表現は、たとえば『詩経』の「幽風・東山」に、「我東曰歸、我心西悲」の詩句があり、漢詩文の発想と表現に学んだ可能性が高いと思われる。

次に、越中秀吟と『遊仙窟』とのかわりについて考察したい。前掲拙稿で指摘したことは次のようなことである。

1 四一三九の「桃の花下照る道」に関する詩句が『遊仙窟』にも「成蹊竟不<sub>レ</sub>言」(蹊を成して竟に言はず)とある。

2 四一三九の原文「春苑」と四一四〇の原文「吾園」の、「苑」と「園」とを並列させる文字用法は、『遊仙窟』の「昔時過小苑、今朝戲後園」の文字用法に学んだものと考えられる。

3 四一三九の桃下の感孀あはれむすめに対応させて四一四二の題詞に「柳黛」の語を用いた際には、『遊仙窟』の「紅顏雜緑黛」の表現が念頭にあったと思われる。

4 四一五〇題詞の「沂江舟人」と同様の詩句が『遊仙窟』に

「浜<sub>二</sub>輕舟<sub>一</sub>」と見える。

注意したいことは、越中秀吟に影を落とす『遊仙窟』の右に挙げた表現が、張郎の恋の告白に動かされて張郎の前に姿を現わした仙女十娘を美しく描く場面の詩句と、張郎と十娘とが後園に遊ぶ場面の詩句であることである。

まず、前者の場面を見てみよう(訓読文は、八木沢元『遊仙窟全講』昭和四十二年十月に拠る。以下同じ)。

十娘詩を読み、悚息して起つ。匣中より鏡を取り、箱裏より衣も拵り、袵服<sub>二</sub>靑粧<sub>一</sub>、階に当りて履を正す。僕又詩を爲つて曰く、

薰香四面に合し、光色両邊に披く。  
錦障劃然として巻き、羅帷半を垂れて敬げぬ。  
紅顔緑黛を維へ、處として相宜しからざる無し。  
艶色粧粉を浮べ、含香口脂を乱す。

鬢は 鬢の鬢を成すに非ざるを欺き、  
眉は蛾眉の是れ眉ならざるを味ふ。(後略)

家持はこの場面を押さえ、「紅顔緑黛を維へ」の詩句を念頭に据えて、四一三九で妻坂上大嬢の姿を重ねて紅顔の「嫉妬」を詠み、それに対応させて四一四二で、坂上大嬢の美しい眉を連想させる「柳黛」の語を用いたのである。してみると、天平勝宝二年四月九日の家持作「霍公鳥井せて藤の花を詠む一首」の、  
桃の花紅色に にほひたる面輪のうちあまをわに 青柳の細き眉根まよねを  
笑み曲がり朝影見つつ 娘子らが手に取り持てる まそ鏡二上  
山に……(四一九二)  
という表現は、越中秀吟の四一三九・四一四二と、その表現の下地

となつた『遊仙窟』の上掲部分の「紅顔緑黛」や「匣中より鏡を取り」などを踏まえての表現と考えられる。「朝影見つつ」とある点から、四一九二のおとめの様子には、越中秀吟最後の四一五〇番歌に詠まれている家持の「朝床」の横の床で目覚めた後に、鏡を手にしている坂上大嬢の様子が重ねられていると思われる。

次に、越中秀吟に影を落としていると見られる、張郎と十娘が美しい花園に遊ぶ場面を見てみよう。

其の時園内には、新菓萬株、春を含んで緑を吐き、叢花四毛に照り、紫を散らし紅を翻す。右に激する鳴泉は、巖を疏し磴を撃つ。冬と無く夏と無く、嬌鶯は錦枝に乱れ、古にも非ず今にも非ず、華飴は銀沼に躍り。(中略)花含み華開いて、河陽の一縣を咲ふ。たる岸柳の絲條は、武昌を拂ひ、赫赫たる山楊の箭幹は、董澤よりも稱し。

右のように、天下の名勝を集めたかのような庭園の様子が描かれている(上掲『遊仙窟全講』)。そして、この美しい花園で雅会が開かれる。

僕乃ち花を詠じて曰く、  
風吹けば樹の紫遍く、日照れば池の丹満てり。  
若爲てか交々暫く折り、擎げて掌中に就いて看ん、と。

十娘詠じて曰く、  
水に映じて俱に咲ふことを知り、蹊を成して竟に言はず。  
即今自在なる無く、高下梁が攀づるに任せんと。

下官即ち起つて謝して曰く、君子は遊言を出さず、娘子の恩深きに勝はず。請ふ五嫂等各々一篇を製せん、と。  
下官詠じて曰く、

昔時小苑に過り、今朝後園に戯る。

阿歳梅花迎く、三春柳色繁し。

水明らかにして魚影淨く、林翠にして鳥歌喧し。

何ぞ杏樹の嶺を須ひん、即ち是れ桃花源なり、と。

十娘詠じて曰く、

梅溪道士命じ、桃 神仙行む。

舊魚大剣を成し、新龜小鏡に類す。

水の淵には唯柳を見、池の曲には且蓮を生す。

賞心の處を知らんと欲せしに、桃花眼前に落つ、と。

五嫂詠じて曰く、

極目芳苑に遊び、相將みて花林に對す。

霧淨れて山光出で、池鮮かにして樹影沈む。

落花時に酒に浮かび、歌鳥鳴琴を惑はす。

是の時日將に夕ならんとす、梅を携へて桂陰に就かん、と。

右の部分の直後には、「當時樹上に忽ち一李子有つて、下官の懷

中に落つ」と、李が登場し、さうに「其の時園中に忽ち一雉有り」

と、雉が登場する。『遊仙窟』の花園の場面に登場する植物(桃・

李・柳など)と動物(雉)は、越中秀吟の歌材として生かされてい

るように思われる。

越中秀吟以前にも、『遊仙窟』の詩句を踏まえて詠み成した家持

歌があることが契沖『萬葉代匠記』に指摘されている。それは、卷

四の家持と坂上大嬢の相聞贈答歌群の次の歌である(歌詠の左に、

『遊仙窟』の詩句を掲げる)。

a 夢の逢ひは苦しくありけりおどろきて掻き探れども手にも触れ

ねば (474一)

夢に十娘を見る。驚き覚めて之を攬れば、忽然として手を空し

くす。(『遊仙窟』)

b 一重のみ妹が結はむ帯をすら三重結ぶべく我が身はなりぬ

日日に衣寛く、朝な朝な帯緩し。(『遊仙窟』)

c タさらば屋戸開けて我待たむ夢に相見に来むといふ人を

今宵戸を閉すこと莫かれ、夢裏渠が邊に向はん。(『遊仙窟』)

d 夜のほども出でつつ来らくたび数多くなれば我が胸切り焼くこ

とし(七五五)

未だ曾て放を飲まざれども、腸熱くして焼くるが如く、刃を吞

めるを憶はざれども、腹穿つて割くるに似たり。(『遊仙窟』)

『代匠記』の指摘は貴重である。が、この相聞贈答歌群にはまだ

『遊仙窟』の詩句を踏まえる歌が存在する。それは、次の歌である。

相見ては幾日も経ぬをここにくもくるひにくるひ思ほゆるかも

(七五一)

これは『遊仙窟』の

名を聞くだに腸肚已に猖狂す、面を見ては精神更に迷惑す。

を踏まえての歌と考えられる(『猖狂』はげしく狂う、の意)、『猖

も』狂』もくるう意)。

家持は坂上大嬢との相聞贈答歌群の歌に『遊仙窟』の詩句を踏ま

えたことを想起しつつ、越中秀吟を詠み成す時に『遊仙窟』の詩句

を踏まえたものと思われる。

ここで注意したいことは、卷四の家持と坂上大嬢の相聞歌群には、

『遊仙窟』の詩句を踏まえる歌と踵を接して、記紀神話に見える言

葉を用いて恋の苦しさを訴える歌があることである。それは、『遊仙窟』の詩句を踏まえる七四一・七四二と七四四の間に存する次の歌である。

我が恋は千引の石を七ばかり首に懸けむも神のまにまに

(七四三)

「千引の石」は記紀神話に見える語である。

そして、越中秀吟にも、『遊仙窟』の詩句を踏まえる上記の歌とともに、『古事記』神話の「下照る媛」を踏まえる最初の四一三九や「下照る媛」の登場する条の「朝床」の語を生かした最後の四一五〇がある。「下照る媛」は日本書紀神話にも見えるけれども「朝床」はない。よって、家持は主に『古事記』神話の方を念頭に据えていたと思われる。

こうして、両歌群に『遊仙窟』や日本神話の表現を用いて作品に神仙色や神性を賦与する方法が存すると言える。家持は、巻四の家持と坂上大嬢の相聞歌群の一方法を越中秀吟に意図的に用いたものと思われる。

『遊仙窟』とかがわる家持歌はまだ他にも存する。坂上大嬢関係歌では、

百千遍恋ふと言ふとも諸弟らが練りのことは我は頼まじ

(七七四)

の原文「百千遍」は、『遊仙窟』の

・能く公子をして百廻生かしめ、巧みに王孫をして千遍死せしめん。

・能く西施をして面を掩ひて、百遍粧を焼き、南國をして心を傷めて、千廻鏡を撲たしむ。

の原文「百廻」「千遍」「百遍」「千廻」を意識し、その二語を一語に合成したものと考えられる。また、紀女郎に和した家持の百年に老舌出でてよよむとも我はいとはじ恋ひは増すとも

(476四)

の「百年」も、『遊仙窟』の

言ふ莫かれ長く千金の面有り、

終に歸して変じて一抄の塵と作らん。

生前但楽しみを爲すに日有り、

死後更に人に著くるに春無からん。

祇一生の意を偕伴すべし、

何を須てか百年の身を負持せん、と。

の文脈を考慮した上で、その「百年」を踏用したものと思われる。

以上、越中秀吟と『遊仙窟』、家持と『遊仙窟』とのかかわりについて論述した。この節の最後に、『遊仙窟』が『万葉集』以後の日本文学に与えた影響について言及したい。中西進氏は『源氏物語』と『遊仙窟』とのかかわりに関して明らかにしている(『源氏物語』と『遊仙窟』、国文学解釈と鑑賞別冊「文学史上の『源氏物語』」所収、平成十年六月)。貴重な見解である。また、『竹取物語』において、かぐや姫が月の人で、最後に月に帰ってゆくという発想には、『遊仙窟』の

十娘頭を廻らして咲つて曰く、星織女を留めて、遂に人間に處りしが、月恒娥を待てば、暫く天上に帰れり。

わたしは織女星のようにしばらく天降って世の中にいたのですが、月の女神が恒娥よ来いとわたしをお待ちになっていましたので、少しの間、天上に帰っていたのでございます、の意



(『遊仙窟全講』)

の影響があるのではなからうか。

『遊仙窟』の日本文学に与えた影響はきわめて大きいと思われる。

### 九 越中秀吟と田辺福麻呂関係歌

越中秀吟に影響を与えた作品に、万葉集の田辺福麻呂関係歌がある。越中秀吟最初の四一三九番歌の「桃の花下照る庭に」の「下照る」は、18四〇五九の「橘の下照る庭に」とその表現の拠り所である日本神話の「下照る媛」の語句を意識して用いたもので、越中秀吟最後の四一五〇番歌題詞の「浜江」は、18四〇五六〜七番歌左注と四〇六一〜二番歌左注の「浜江」を襲用したものと考えられる(前掲拙稿)。留意したいことは、その18四〇五六〜七、四〇五九、四〇六一〜二番歌は、天平二十年(七四八)三月に左大臣橘家の使者として越中に来訪した田辺福麻呂が家持ちに伝誦した四〇五六〜四〇六二の中の歌であるということである。その一群を示せば、次のとおり。

太上皇、難波の宮に御在す時の歌七首清足延天

左大臣橘宿禰が歌一首

堀江には玉敷がましを大君を御船漕がむとかかねて知りせば

(四〇五六)

御製歌一首和

玉敷かず君が悔いて言ふ堀江には玉敷き満てて過ぎて通はむ或いは「玉敷き敷きて」といふ(四〇五七)

右の二首の件の歌は、御船江を浜り遊宴する日に、左大

臣が妻、并せて御製。

御製歌一首

橘のとをの橘八つ代にも我は忘れじこの橘を(四〇五八)

河内女王が歌一首

橘の下照る庭に殿建てて酒みづきいます我が大君かも

(四〇五九)

粟田女王が歌一首

月待ちて家には行かむ我が挿せる赤ら橘影に見えつつ

(四〇六〇)

右の件の歌は、左大臣橘 卿が宅に在して、肆宴したま

ふ時の御歌、并せて奏歌。

堀江より水脈引きしつづ御船さす賤男のともは川の瀬申せ

(四〇六一)

夏の夜は道たづたづし船に乗り川の瀬ごとに棹さし上れ

(四〇六二)

右の件の歌は、御船綱手をもちて江を浜り、遊宴する日に作る。

伝誦する人は田辺史福麻呂ぞ。

総題に見える「太上皇」は、元正上皇をさす。元正上皇は左大臣橘諸兄とともに、天平十六年(七四四)閏一月十一日から十一月十四日まで、難波宮に滞在したことが、『続日本紀』の記事から知られる。澤瀉久孝『萬葉集新釋』上巻(巻々の解説)。昭和六年三月)に述べているように、右七首はこの天平十六年の夏の歌と推定される。

家持が越中秀吟詠作の際に右の七首(特に上記指摘の箇所)を想

起した時、この七首に関連する次の田辺福麻呂歌集歌（福麻呂自身の歌と覚しい）を想起したと考えられる。

難波の宮にして作る歌一首并せて短歌

やすみしし我が大君の あり通ふ難波の宮は 鯨魚取り海片付きて 玉拾ふ浜辺を近み 朝羽振る波の音騒き 夕なぎに楫の音聞こゆ 暁の寢覚に聞けば 海石の潮干の共 浦洲には千鳥妻呼び 葦辺には鶴が音響む 見る人の語りにすれば 聞く人の見まく欲りする 御食向ふ味経の宮は 見れど飽かぬかも

(61062)

反歌二首

あり通ふ難波の宮は海近み海人娘子らが乗れる舟見ゆ

(10631)

潮干れば葦辺に騒く白鶴の妻呼ぶ声は宮もとどろに(1064)

家持は右の一〇六二番歌の「暁の寢覚に聞けば」を念頭に据え、その「寢覚」(眠りから覚める意の名詞)を動詞化し、「夜ぐたちに寢覚めて居れば」(四一四六)と詠んだものと考えられるのである。「寢覚め」に千鳥の鳴き声を聞く歌は、万葉集中6一〇六二と四一四六の二首のみ。この「寢覚めて居れば」については、一〇六二の「寢覚」を意味転化させて「寢れず目がさめて」との意として詠んだということも考えられる。前稿ではその解釈を探ったが、むしろ一〇六二の「寢覚」と同様、「眠りから覚める」意と捉える方が妥当ではないかと思う。このことと関連して、家持は眠りもやらずいると、の意を表わす場合には「寢を寢ず居れば」(20四四〇〇)と表現していることも、押さえておく必要がある。家持は眠りについたが夜中過ぎに寢覚めてしまい、再び眠りにつけなかつたのであろう。夜中過ぎに寢覚めると意識がさめたままで再び眠りに入りにくいことがあるものである。家持は寢覚めたまま暁を迎えたのであろう。家持は床から起き出でて雉の鳴き声が響きくる霞を見つめるのである(四一四八〜九番歌)。6一〇六二の「暁の寢覚に聞けば」葦辺には鶴が音響む」は四一四八〜九の題詞「暁に鳴く雉を聞く歌二首」や四一四九の「あしひきの八つ峰の雉鳴き響む」に生かされていると言えよう。そして、「暁の寢覚に聞けば」の影響は四一五〇の「朝床に聞けば」の表現形成にも及んでいるのである。

6一〇六二丁四は、題詞に「難波の宮にして作る」とあることから、田辺福麻呂が難波の宮に滞在して詠んだ歌で、その詠作時期は、天平十六年二月二十六日以降三月三十一日までの春の時期と覚しい。この見方にとつて、兵部少輔大伴家持が難波の宮で天平勝宝七歳二月十三日に詠んだ「私かなる拙懐を陳ぶる一首并せて短歌」(20四三六〇〜二)の四三六〇に、6一〇六三の「海近み海人娘子らが乗れる舟見ゆ」と同様の「あぢ群の騒き競ひて 浜に出でて海原見れば 白波の八重をるが上に 海人小舟はちちに浮きて」の表現があることや、二月十九日の家持作「防人が情と為り思ひを陳べて作る歌」(四三九八〜四四〇〇)にも、6一〇六二の「葦辺には鶴が音響む」や一〇六四の「葦辺に騒く白鶴の妻呼ぶ声」と同様の「鶴が音の悲しき宵」(四三九九)や「鶴が鳴く葦辺」(四四〇〇)の表現が見えることは重要である。家持は福麻呂の6一〇六一丁四を踏まえて歌詠を成したと判断されるからである。ここで注意されることは、家持の上記防人関係歌四三六〇に、先掲田辺福麻呂伝承歌

(18四〇五六〜四〇六二)の「堀江より水脈引きしつ」(四〇六一)と「川の瀬ごとよもに棹さし上れ」(四〇六二)を踏まえて、「きこしをす四方の国より 奉る御調みしらの舟は 堀江より水脈引きしつ」朝なぎに楫引き上り 夕潮に棹さし下り」と詠んでいることである(この表現に上掲「あぢ群の」以下の表現が連なる。傍線部の表現は四〇六一と四三六〇の二首に見られるのみ)。このことは、家持が田辺福麻呂伝誦歌(18四〇五六〜四〇六二)と田辺福麻呂歌集歌(6一〇六二丁四)の二つの群を想起し、その中の歌の表現を踏まえたことを明確に語り告げる。この二群を踏まえるという詠歌の方法は越中秀吟にすでに見られるのである。

こうして、難波の宮にかかわる6一〇六二丁四と18四〇五六〜四〇六二の二つの群を家持が一つの有機体として受容したと言える。そのことには、6一〇六二丁四が天平十六年春の歌で、18四〇五六〜四〇六二が同年夏の歌であるということも深くかわっていると思われる。

以上の考察によって、越中秀吟に田辺福麻呂歌(6一〇六二丁四)と田辺福麻呂伝誦歌(18四〇五六〜四〇六二)の歌の表現が深く影を落としていることがいっそう明らかに成ったかと思う。そして、このことはさらに重要なことを語り告げる。福麻呂の上記伝誦歌は元正太上天皇と橘諸兄を讃える歌である。ということは、福麻呂の伝誦歌を踏まえた越中秀吟は、元正太上天皇と橘諸兄への思いに裏打ちされていると言える。

この元正太上天皇と橘諸兄への思いは、巻十九卷末の「十一日に、大雪降り積みて、尺に二寸有り。よりて拙懐を述ぶる歌三首」(四二八五〜七。四二八五は、天平十八年正月の元正太上天皇の御在所

での肆宴歌三九二六を踏まえる)と、二月の十九日に、左大臣橘家の宴にして、攀ぢ折れる柳の条えだを見る歌一首」(四二八九)に継承される。四二八五〜七の題詞の「拙懐」は元正太上天皇を意識した時におのずと生まれ出た謙遜の言葉であったと思われる。この「拙懐」の語が、元正太上天皇が難波の宮にいた時の歌四〇六一〜二を踏まえる「私ひそかなる拙懐を陳の一首并せて短歌」(四三六〇〜二)の題詞に見えることも偶然ではない。この「私かなる拙懐」も代々の天皇のなかで主に元正太上天皇を意識した時の謙遜の言葉である。

越中秀吟を裏打ちする元正太上天皇と橘諸兄への思いは、巻十九卷末部分の四二八五〜七(特に四二八五)を裏打ちする元正太上天皇への思いや四二八九に詠まれる橘諸兄への思いと響き合っているのである。ちなみに、拙稿「指摘した越中秀吟を裏打ちする大伴旅人・大伴池主・大伴坂上郎女・大伴坂上大嬢への思いは、四二九〇〜四二九二の絶唱三首に込められた思いと響き合っていると思われる(このこと、別稿「大伴家持絶唱三首」の論に詳述する)。

## 十 女を詠む歌から男を詠む歌へ

最後に越中秀吟全体の構図について考察したい。越中秀吟十二首の枠組みは、桃源郷のおとめに見たてられた四一三九の「嫉妬」(女)から桃源郷の江をゆく仙舟の漕ぎ手に見立てられた「舟人」(男)への四で、それは大伴池主「七言、晩春三日遊覧一首」の「桃源は海に通ひて仙舟を泛ぶ」の表現から想倒したものであった(前掲拙稿)。

「舟人」を男と見ることに異論はないと思う。が、念のために言えば、「舟人」の語は四一五〇以外に九例（三二八三、六一〇三三、一〇六五、七一三二五、一一三八、一四三三三九、一五三六二七、三六四三、三六五八。「百舟人」の二例を含める）。うち、夕月夜影立ち寄り合ひ天の川漕ぐ舟人を見るが羨しき

(一五三六五八)

などを考慮すると、「舟人」は男と見るのが自然で、本稿の見方について支障はないと言えよう。

越中秀吟の女（嫉妬）から男（舟人）への図を外枠だけでなく仔細に示せば、次のようになる（前掲拙稿）。四一四二番歌の場合は、歌詠に直接表わされておらず、暗示する形になっている（

四一三九 女（嫉妬） 単数 出で立つ

四一四二 女（嫉妬） 複数 歩く

四一四三 女（嫉妬） 複数 水を汲む

四一五〇 男（舟人） 単数 舟を漕ぎつつ唱う

越中秀吟の鳥の歌の場合と同様、単複の違い・動作の相違なども細やかな配慮をもって詠んでいると言える。

右のうち、題詞に人が明示されているのは四一五〇番歌のみで（前掲拙稿）、四一三九・四一四二・四一四三番歌の題詞には植物が明示されている。このことはいったい何を表わすのか。思うに、女（嫉妬）の場合はいずれも幻想で、男（舟人）は現実であったためではなかったか。してみると、女（嫉妬）から男（舟人）への図は、幻想から現実への図でもあると捉えられよう。

越中秀吟の女から男への図とかかわって注目されることがある。それは、万葉集の巻十一〜十四の歌群の配列と巻十五の歌物語歌群

の構造において、女の歌から男の歌へという流れを辿ることが一つの方法として確立していたことである（伊藤博『萬葉集の歌群と配列』上第二章第一節。『萬葉集の歌群と配列』下第十章第一節）。越中秀吟の女から男への図は、正確に言つならば、女を詠む歌から男を詠む歌への図であり、女の立場の歌から男の立場の歌へということと異なるけれども、女から男へという意識の在り方は共通していると言えよう。

このような『万葉集』の女から男へという歌群の配列方法と歌物語の方法を家持は熟知していたであろう。そして、その方法を越中秀吟に応用したものと思われる（このことは、巻十一〜十五の編纂に家持が貢献したことをうかがわせる）。

以上、越中秀吟十二首、または上巳の宴歌三首を合わせての巻十丸巻頭歌群をさまざま観点から掘り下げた。越中秀吟十二首は、万葉集のさまざま詠作手法を振り所として家持の個性が結実した、まさに絶唱と言つことが許されよう。この越中秀吟は、さまざま面で巻十九巻末の絶唱三首（四一九〇〜二）の形成に深く作用していると思われる。そのこと、別稿「大伴家持絶唱三首」に記す。

一九九八年（平成十）十月十日

注

(一) 四一四九の「あしひきの八つ峰」は、家持が池主に贈った「感旧の意に勝へずして懐を述ぶる一首并せて短歌」（一九四一七七〜九）に「我が背子と手携はりて 明けくれば出で立ち向かひ 夕されば振り放け 見つつ 思ひ延べ見なきし山に 八つ峰には霞たなびき 谷辺には椿花咲き うち悲し春し過ぐれば……」（四一七七）と詠みこまれている。この「山」は二上山で、「八つ峰」は二上山の峰々、の意。よ

て、四一四九の「あしひきの八つ峰」も二上山の峰々をさすと捉えられる。

(2) 越中秀吟の前半に四一三九・四一四〇の庭園美や四一四二の都大道の華やかさ、そして四一四三の寺井のほとりの美(庭園美に準ずるものと捉えられる)といった華やかな美の世界が映し出されるのは異なり、後半は幽邃な山水美がうたわれる。

(3) 柿本人麻呂の吉野讃歌にも、「たたなはる青垣山 山神の奉る御調と 春へは花かざし持ち 秋立ては黄葉かざせり」には「黄葉かざし」といふ行き沿ふ川の神も 大御食に仕へ奉ると 上つ瀬に鵜川を立ち 下つ瀬に小網さし渡す……(一三八)のように、山川と植物・動物(花、黄葉、鵜・魚)が詠まれてることに留意したい。赤人は人麻呂の吉野讃歌の山川と植物・動物の対応を踏まえて、吉野讃歌の第一長反歌を詠み成したものと考えられる。家持は、このことを見抜いていたであろう。

(4) 柿本人麻呂は吉野讃歌を天皇に焦点をあてて歌い収めている(三九番歌)。赤人はこのことも踏まえたのである。

(5) 拙稿『萬葉集』末四巻の正月の歌(都留文科大学研究紀要第46集、一九九七年三月)。以下これを拙稿と呼ぶ。

(6) 山水の視点による四首波紋型対応構成は他に笠朝臣金村歌集の6九五〇〜九五三がある。それは、九五〇(山)・九五二(海)・九五二(海)・九五三(山)という次第になっている。第二視点の「山水」に関連して、上巳の漢詩文に、「……復た暖味の中に於て、榮拂の道を思ふが爲に、屢山水を借りて、以て其の誓結を化す……」(芸文類聚『第四巻所収菅の孫綽の三日蘭亭の詩序』)と「山水」の語が見え、具体的な山水表現も数多く見られることも、『芸文類聚』巻四巻参照)

考慮される。

(7) 山と野を対応させる方法は、赤人の吉野讃歌の第二長反歌(6九二六〜七)にも見られ、「……み吉野の秋津の小野の 野の上には跡見据え置きて み山には射目立て渡し……」(九二六)、「あしひきの山にも野にも……」(九二七)とうたわれている。

(8) 「春菜」と対応する一四二四の「すみれ」も食用にするために摘まれたのであろう。

(9) 咲く花・散る花の配列視点は、10一八五四〜一八七三、10一九〇〇〜三、10二〇九六〜二二七などにも看取される。

(10) 家持の19四一七七に「八つ峰には霞たなびき 谷辺には椿花咲き……」と歌われている。

(11) たとえば『芸文類聚』巻六十三所収の梁の武帝「登北顧樓詩」に、「南城連地險 北顧臨水側 深潭下無底 高岸長不測」という上下の視点による詩句が見える。遠近・上下・俯瞰の視点による描写法は漢詩文の方法ともかわっているであろう。

#### 付記

本稿第四節に指摘した万葉集の「咲く花・散る花」の歌群と配列の視点は、後の『古今和歌集』の三二了四八番歌、四九了八九、九〇了二一八番歌、一一九了二二五番歌などの編纂に継承されていると思われる。