

# 大伴家持七夕歌の特質

森

斌

## はじめに

大伴家持は、十三首の七夕歌を万葉集に残している。全歌数が四百七十三首であるから、特別な意味を持つ歌数と言うことではないのであろうし、またこれまで歌人として殊更注目されなければならないような代表作がその中に含まれていないわけでもなかった。さらに家持七夕歌の研究ということからは、天平十年の作品に集中している。しかし、七夕歌を創作した場が憶良の影響が強いにも関わらず宴席などではない、基本的に一人居て心静かにして詠んだ独詠であることは注目される。この考察では、万葉の七夕歌、或いは懷風藻の七夕詩を参考にして、家持の七夕歌全十三首の特質を探ってみたい。家持の七夕歌は、題詞を示すと四群からなる。

①十年の七月七日の夜に、独り天漢を仰ぎて聊かに懷を述べたる一首（十七・三九〇〇）

- ②七夕の歌一首并せて短歌（十八・四二二五～四二二七）
- ③かねて作れる七夕の歌一首（十九・四一六三）
- ④七夕の歌八首（二十・四三〇六～四三一二）

## 一、天平十年

- ① 十年の七月七日の夜に、独り天漢を仰ぎて聊かに懷を述べたる一首

織女し船乗りすらし真澄鏡清き月夜に雲立ち渡る（十七・三九〇〇）

右の一首は、大伴宿祢家持の作

家持の七夕歌は、初出①が天平十年の創作である。作者が二十一歳になっていた。続日本紀の天平十年七月七日には、聖武天皇の詔があつて「梅樹」の題詠が記されている。但し、七夕の記録はない。内舎人に任官しているのであれ

ば、当然官人という意識もあつてしかるべきであるのに、単に大伴宿祢家持と左注にある。勿論内舎人の初出は、同年十月に聖武天皇が行幸途中の伊勢行宮に宿泊した時に家持が詠んだ一〇二九番の題詞であるから、七月には内舎人であつたであろう。この歌の左注に官職の肩書きが欠けているのであるが、もし宮中の文雅の会席を意識して、それに対応しつつ、私的な場で独り居て歌を作っているのであるから、「内舎人」の肩書きをはずしたのであろうか。越中でも同様に、「守」の肩書きがある場合と無い場合があるが、これは意識の相違がありそうである。また、この七夕歌は、題詞に「独り」とあることが注意される。

まずこの歌の特質は、織女が船に乗つて牽牛のもとに行くことにある。そもそも万葉集の七夕歌では織女が牽牛に会いに行くということが珍しく、この家持歌と同じ発想なのは作者名の知られない二首が他にあるだけである。特殊なものとしては、憶良歌にある「牽牛の婦迎へ船」（八・一五二七）は、牽牛が織女を迎えの船に乗せるという発想である。さらにこの家持歌の特徴ある表現は、下句「清き月夜に雲立ち渡る」にもある。

続日本紀によれば三年前の天平七年には、七夕詩の詔が出されていた。天平十年から家持の創作年代の最も新しい

天平宝字三年までは、七夕詩の場は天平七年以外には知られていないので、どの程度七夕詩の披露される宮廷行事があつたかは、具体的に知られない。土屋文明氏は、この日に西池宮で開かれた漢詩の会を意識していたので「独り天漢を仰ぎて」と題詞に記したとする<sup>(1)</sup>。万葉集の題詞・左注の「独」は、十八例あるが、その中で九例が家持である。題詞には、漢詩の創作意図を示す言葉でもある「述懐」も使用されていて、詩文の世界がかいま見られる。即ち、彼が漢詩と対抗しているのは、歌の内容とも関わる。

この七夕歌の通説では、和歌の世界では珍しい織女に川を渡らせている、とする。さらに、漢詩において織女が渡るのであれば、船という手段は皆無であり、懷風藻では「鳳蓋」「鳳駕」「竜車」「仙駕」「仙車」「神駕」で橋を渡る。万葉の七夕歌で織女が川を渡るとあるのは、他に二首（九・一七六四、十・二〇八一）ある。そのいずれもが、漢詩の世界と同質の橋を渡る。

さらに七夕歌では、雲も珍しい。船を進めて生じるのは波であるが、一般的には霧を波に見立てている。小野寛氏は、万葉の七夕歌の中から家持歌と類似する歌を、七首取り上げている。<sup>(2)</sup>いずれもが「川原に霧の立てるは」（一五二七）「天の川霧立ち渡る」（一七六五）「天の川霧立ち渡る」

(二〇四五)「天の川八十瀬霧らへり」(二〇五三)「天の川霧立ち渡る」(二〇六八)と五首に霧が波を連想させ、その他は「浮津の波音」(一二五九)「白波高し」(二〇六一)とあり、波で船の進んでいることをいう。それを雲が立ち渡るといのである。この家持歌は、形式的に上の二句で織女が船に乗ったらしいと推量の助動詞「らし」を用いているのであるから、下三句はその根拠が述べられていることになる。当然波をうたうのを霧で表現した例からは、雲が類型的な内容にない。この発想については、橋本達雄氏が二首の人麻呂歌集歌、

天の海に雲の波立ち月の船星の林に漕ぎ隠る見ゆ

(七・一〇六八)

あしひきの山川の瀬の響るなへに弓月が嶽に雲立ち渡る  
(七・一〇八八)

を引用して、雲を波に見立てたのは「天の海に」の歌から、「雲立ち渡る」は、「あしひきの」の歌からとして、さらに「雲立ち渡る」は、人麻呂歌集と家持歌のみであることも指摘する。<sup>(3)</sup>一方、吉村誠氏は、「清き月夜に雲立ち渡る」が「家持歌において、万葉七夕歌にない月夜の描写を用いたの

は、漢詩の描き方による」として、漢詩では波を雲と表現していることを証明している。<sup>(4)</sup>

これまで述べてきたことに対する異説もある。憶良の七夕歌の影響に触れ、鈴木武晴氏は、「彦星の妻迎へ舟」に織女が乗っているとする。<sup>(5)</sup>

牽牛の婦迎へ舟漕ぎ出らし天の川原に霧立てるは

(八・一五二七)

霞立つ天の川原に君待つとい行きかへるに裳の裾濡れ

ぬ(同・一五二八)

天の川浮津の波音騒ぐなりわが待つ君し舟出すらしも

(同・一五二九)

織女し船乗りすらし真澄鏡清き月夜に雲立ち渡る

鈴木武晴氏は、引用した如く第四首目に家持歌を付け加えることで、憶良・家持七夕歌が波紋型対応構造の四首構成になり、一五二七番と三九〇〇番との間には、明確な因果関係が認められるとする。この構成的な意図が認められるのであれば、家持歌は織女が牽牛の迎えに来た舟に乗っているのであって、牽牛に会うために出かけていったにせよ、主体的な行動ではないことになる。

そもそも織女は迎えに来た舟に乗っているという解釈は、鹿持雅澄の『万葉集古義』に始まる。<sup>6)</sup>集中「舟に乗る」とは、まさしく目的地に行くために乗船していることであるから牽牛に逢うために織女が舟に乗っているのである。それが迎えの舟であるとする解釈は、憶良の歌があつて初めて可能な考えである。しかも、その解釈は憶良の一五二七番を顧慮していくと当然の結論である。七夕歌で織女が渡るのは、万葉七夕歌では橋が二例あつて、男に逢うために舟で渡るのはこの一例であつた。

ひさかたの 天の川に 上つ瀬に 珠橋渡し 下つ瀬  
に 船浮け居ゑ 雨降りて 風かずとも 風吹かずと  
も 風吹きて 雨降らずとも 裳濡らさず 止まず来  
ませと 玉橋わたす(九・一七六四)

天の川棚橋わたせ織女のい渡らさむに棚橋わたせ  
(十・二〇八一)

引用した長歌は藤原房前宅での七夕歌である。風雨が無くても川を渡れば織女の裳を濡らす、珠橋と船橋は裳を濡らさず織女が渡れますよ、とうたう。卷十の歌にある棚橋とは一体どのような橋なのであるうか、棚無し小舟の例

もあるので、粗末な橋ではないのであろうが、橋を渡るのは、織女である。これまでの比較文学的な研究を参考にしても、懷風藻等の詩をはじめとして船で織女が男の許へ行く漢詩の例はない。歌の世界だけは、船で牽牛が女の許へ行く。

但し、牽牛の迎え舟に乗ると言うことになれば、憶良にその例があつた。その意味では憶良歌を意識していることから、当然この解は成り立つ。やはり、織女が船で川を渡るのは、迎え船という特殊な事情と考えたい。一方、追和となのであるから、憶良の歌を配慮する必要はないということ、迎え船説を月野文子氏は否定している。<sup>7)</sup>追和とはないが、憶良の影響は認めざるを得ない。従つて、迎え船に乗っている織女という解は、認めていい。但し、四首で構成を持たせているという配慮はどうであらうか。これら四首には、全体に第三者的な発想であつて、殊更緊密なものとは考えられない。さらに言えば、「天の河原に霧立てるは」と「清き月夜に雲立ち渡る」という雰囲気が異質である。即ち、天空の天の川に霧があることと蒼穹に雲が拡がっていることが雰囲気として同質ではない。

さて、七夕歌では、雲を「織女の天つ領巾」(十・二〇四一)「織女の雲の衣」等とあり、衣の連想がある。そこで田中大士氏は家持歌の雲が織女の衣という理解を示してい

る。<sup>(8)</sup>その点は、引用した橋本氏の言う人麻呂歌集の歌二首、或いは吉村氏の引用する、

天漢の中、突突として正に白雲有るは、池河の波の如し〔四民月令〕

に依つても天にある輝く白雲は、河の波に譬えられている。<sup>(9)</sup>

家持の初出七夕歌は、牽牛の迎え船に織女が乗って出かける歌であり、憶良の創意になる迎え船七夕歌の影響があった。また、雲は波の表現であり、漢詩にも見られるが、直接は人麻呂歌集の影響である。家持は、類型的な歌の形式を踏まえながら、創意工夫を凝らしているのである。即ち、「……らし……」と上の句の根拠を下の句で述べているが、織女が天の川を彥星の迎え船で渡り、さらに船が生じさせた波を類型的な霧とせず、個性的な雲と見なしたのである。天平十年の七夕歌は、憶良の影響があり、織女が牽牛の迎え船に乗っているのであった。万葉集で織女が牽牛の許を訪れるのは、迎え船に乗っている二首と橋を渡る二例があるのみである。そして、漢詩的な発想と伝統を庶幾する方途からは、「清き月夜に雲立ち渡る」といった表現も生まれたのである。

## 二、天平勝宝元年

### ② 七夕の歌一首并せて短歌

天照らす 神の御代より 安の川 中に隔てて 向ひ立ち 袖振り交し 息の緒に 嘆かす子ら 渡守 船も設けず 橋だにも 渡してあらば その上ゆも い行き渡らし 携はり うながけり居て 思ほしき ことも語らひ 慰むる 心はあらむを 何しかも 秋にしあらねば 言問の 乏しき子ら うつせみの 世の人われも ここをしも あやに奇しみ ゆき変る 毎年ごとに 天の原 ふり放け見つつ 言ひ継ぎにすれ (十八・四一二五)

### 反歌二首

天の川川橋渡せらばその上ゆもい渡らさむ秋にあらずとも (四一二六)

安の川い向ひ立ちて年の恋日長き子らが妻問の夜そ (四一二七)

右は、七月七日に、天漢を仰ぎ見て、大伴宿祢家持の作

天平勝宝元年家持は三十二歳になっていた。二十九歳で

赴任してしたのであるから、越中の守としては三年目になる。この七夕長歌の特徴としては、憶良の影響が考えられて良い。人麻呂歌集の七夕歌が人麻呂の実作であれば、有名な二〇三三番の左注「庚申」が天武九年と言うことになって、人麻呂歌集七夕歌の創作時期もほぼ見当がつくことになる。それら人麻呂歌集七夕歌には、「橋」が登場しない。巻十の作者未詳歌には、三首に橋が用いられていて、橋を渡るのが織女の場合も一首ある。

まず引用した家持歌の特徴は、一首中に渡河の方法として、船と橋の二つが登場していることである。これに近いのは、房前宅での作に「上つ瀬に 玉橋渡し 下つ瀬に舟浮け据ゑ」（二七六四）とある表現である。この下つ瀬にある舟は、明らかに舟橋であるから、上も下も橋である。但し、この巻九の歌がたまたま玉橋と舟橋が登場しているというのであって、渡るための手段として橋と舟が出てきた例は、この家持長歌一首のみである。

ちなみに巻十の作者不明の歌に登場している三首の橋は、「打橋」（二〇五六、二〇六二）と「棚橋」（二〇八一）であるから、玉橋の例は家持と巻九の例である。しかも、「渡守船も設けず 橋だにも 渡してあらば その上ゆも い行き渡らし 携はり うながけり居て」とあるのは、橋の持

つ性質として、風波に弱い舟に対して、風雨の強いときでも簡単に渡ることのできる橋の便利さを念頭にしている。そこで「橋だにも」と言う表現が生ずる。言葉と心としては「雨降りて 風吹かずとも 風吹きて 雨降らずとも裳濡らさず 止まず来ませと 玉橋渡す」（二七六四）を踏まえている。さらに中西進氏は、憶良も七夕の歌の中で「牽牛は 織女と 天地の 別れし時ゆ いなむしろ 川に向き立ち 思ふそら 安からなくに……」（巻八・一五二〇）と神話ふう歌っているのを踏襲したのであるうとして、さらに家持の「向ひ立ち 袖振り交し」も憶良の「いなうしろ 川に向き立ち」と同じ「向き立ち」であり、家持の「袖振り交し」も憶良に「袖振らば」の歌がある、とした。<sup>10)</sup>

袖振らば見もかはしつべく近けども渡るすべ無し秋にしあれねば（八・一五二五）

以上のように見てくれば、天平十年の詠歌と同様に、家持は伝統と憶良歌を意識しながら、それに拘りつつ新たな個性を付与させた作品にするべき努力が認められている。個性的内容としては、舟と橋という渡河に関わるこ

とを歌いながら、さらに橋に拘ったと言うことである。橋を渡る方法を選択した七夕歌は案外少ない。長歌一首と短歌三首ということであるが、それらでは織女の渡河を歌うものが二首である。そして、家持は、この長歌では、渡河する主体を漠然とさせている。一応反歌には「妻間の夜そ」(四一二七)とあって、男性が訪れる妻間に触れてはいる。むしろ、「嘆かす子ら」「乏しき子ら」とするのは、渡河の主体を曖昧にしておきたいという気持ちの家持にはあつたのではないか。

十一年前には、牽牛の迎え舟で天の川を渡るのが織女であるという立場の創作であつたが、今次は対照的な橋による渡河である。懷風藻の七夕詩の世界では、織女が乗り物で渡つたが、そう図式的に単純に歌っていないのは、憶良と房前宅での作に影響されていることからも知られる。房前宅の長歌では、橋を渡るのは織女で、その反歌では舟で牽牛が渡るという複雑さである。家持は、今回はどちらでも良かったのであろうし、むしろその渡河の主を曖昧にしているのは、七夕の夜にしか逢えない語らいの不十分さを主題にしてうたったことに関わる。この長歌の主題は、渡河の方法や逢瀬の喜びではない、語り合うことの不十分さを憐れんでいるのである。

ここに至れば、七夕という文化をどう和歌の世界に生かすか、という事柄に関わる。中西進氏は、国家を越える文化の伝播が、変容を以て定着と言つとして、「なお高度な教養による学習とか撰取という概念が、正しい受容の上に成立する」とした例にこの歌を取り上げている。<sup>(11)</sup>人麻呂歌集、作者未詳歌、憶良歌といった七夕歌の伝統があつた。それらは、基本的に渡河するのは牽牛であり、船で渡つていたり、神話以来の出来事であり、天の川と安の川が重なつていても、迎え船としたり、橋を渡らせたり、雲と霧で波を表現したりする個性がある。さらに、七夕歌の根本にあるのは、漢詩の世界の影響と日本の風土に根付いた伝説の改編に基づく内容であつた。しかし、この家持の七夕長歌は、個性的でありながら、しかし日本の伝統的な七夕歌をふまえていることも事実である。さらにこの歌を個性的にしているのは、「思ほしき ことも語らひ」「言問いの 乏しき子ら」といい、「天の原 ふり放け見つつ 言ひ継ぎにすれ」と長歌を終えている箇所である。即ち、「言」(こと)と「言ひ」に拘っていることである。

まず「思ほしき」は、万葉に四例有る。その内三例は、家持であり、そして思いを述べる、告げる言葉に関わる。卷十三にある長歌の挽歌には、次の通りである。

若草の 妻かありけむ 思ほしき 言伝てむやと 家  
問へば 家をも告らず (三三三六)

ここで言う「思ほしき」こととは、死者が思っているこ  
とを指しているが、それだけに死者の無念の思いが伝わる  
し、現実は何を伝えようとしているかは想像するだけであ  
る。家持のその他の二例は、

間使も 遣るよしも無し 思ほしき 言伝て遣らず  
恋ふるにし 情は燃えぬ (十七・三九六二)  
間使も 遣る縁も無み 思ほしき 言も通はず たま  
きはる 命惜しけど (同・三九六九)

とあつて、言うに言えない思いを述べるときに「思ほしき」  
を使っている。

家持は、初めての越中での冬に大病を患った。三九六二  
番は、死をも考えるほどであつたので「忽ちに枉疾に沈み、  
殆に泉に臨めり」(題詞)とある。三九六二番が二月二十一  
日の日付であるが、三月三日の日付がある有名な「山柿」  
に触れた三九六九番では、病気がようやく快復して、大伴  
池主との贈答歌が可能な状態で作られた長歌であるが、一

方自由に歩く池主を羨んでいる。言いたくても言えない  
思いが「思ほしき」なのである。家持は、思いがあつても  
それは語りたくても語れないうらめしいこととしながら、  
挽歌や自分の死をも自覚した歌、また人を羨む歌で用いた  
「思ほしき」を、七夕歌でも使用した。加えて「言ひ継ぎに  
すれ」とは、赤人や憶良が歌で用いた神聖な行為である。  
語り継ぎ、言い継ぐことが死者や病人の語りたくても語り  
得ない思いに重ねた「言問いの 乏しき子ら」に対する同  
情から来た言葉である。同情から共感に値する思いがある  
から、神聖な言い継ぐことをするのである。この同情は、  
病人や死者に対するものと同じ思いである。ここにさらに  
家持の七夕に対する個性的な思いがある。

反歌二首では、長歌の思いがうたわれずに、秋になつて  
から一年一度の逢瀬であることを、それを「秋にあらずと  
も」(四二二六)「年の恋」(四二二七)としてうたった。

### 三、天平勝宝二年

#### ③ かねて作れる七夕の歌一首

妹が袖われ枕かむ川の瀬に霧立ち渡れさ夜更けぬとに  
(十九・四一六三)



天平勝宝二年家持は、三十三歳になっていた。これまでも七夕歌の創作では憶良の七夕歌を意識していた。この題詞に「かねて（豫）」とあるのは、憶良作への追和であるからだが、直接憶良の七夕歌に追和したのではない。この七夕歌を作った時、そもそも三月九日に越中国守家持は、古江村に出挙のために出かけた。そのことを「古江の村に行く道の上にして、物花を属目せる詠、并せて興中に作る歌」として、長短七首が作られた。属目は、最初の四一五九番であり、宴席歌にも登場した「洪谿の崎」を過ぎる時の歌で、「つまま」の木が登場している。次には、興による「世間の無情を悲しぶる」長短三首（四一六〇～四一六二）であり、さらに七夕歌、そして「勇士の名を振はむことを慕ふ」長短二首（四一六四、四一六五）とある。これらを中西進氏は、「古江四部作」と言い、全て憶良の「嘉摩三部作」を意識している、とする。<sup>(12)</sup> 家持は、無情、愛、丈夫としての名前が作歌の興になっている。

憶良の主題とする愛は、嘉摩三部作では「子らを思へる歌」（八〇二・八〇三）に対応する。この「愛びは子に過ぎたるは無し」という歌序の一文は、仏教の愛苦とする煩惱でありながら、憶良は至上の愛だという。子に勝る宝はないのだというのである。それを踏まえているとすれば、こ

の七夕歌の主題は愛が配慮されてよい。

ちなみに伊藤博氏は、「夜霧の立ちこめるのにまぎれて一刻も早く織女の許に通り、何人の目も気にすることなくゆつくり逢瀬をたのしみたいという、牽牛の立場で詠んだ歌」としている。<sup>(13)</sup> 同様に青木生子氏も「夜更けてしまわぬうちに、夜霧に紛れて織女のもとへ一刻も早く行きたいという、牽牛の立場で詠んだ歌」という。<sup>(14)</sup> しかし、家持は、この七夕歌で人目を配慮することをうたったのであろうか。一方中西氏は、記紀歌謡の

八雲立つ 出雲八重垣 妻籠みに 八重垣作る その八重垣を（記・一）

を参考にして、「この神がみが雲に包まれて結婚したという古くからの伝承の中で家持はこういう思いつきをしたのだろう」として、「霧よ立ち渡れと歌ったのは、霧に包まれるためであつた」とする。<sup>(15)</sup> 七夕歌では、一般的に霧は舟の櫂によつてもたらされている。その中で特殊な例は、

天の川霧立ち上る織女の雲の衣の飄る袖かも（十・二）  
○六三

とある霧である。

ここの霧は、雲の衣が翻ったのであるが、雲の衣という見立てが霧のように見えるというのである。霧も雲も美しい衣になる。従つて霧が人目を避ける障害とばかり考える必要もない。

さて、家持の七夕歌は、個性的な内容があつた。ここでも類型であれば、舟の櫂で生ずるのが霧であり、人目を避ける霧である。しかし、霧に包まれた結婚と言うことになれば非常に個性的内容である。さらに配慮すべきは、憶良の嘉摩三部作に対応する内容を考へてみてはどうであらうか。それは愛と言うことである。

織女と牽牛の愛は、逢瀬で高められる。その逢瀬を飾る垣根の霧であれば、誠にすばらしい情景である。織女と牽牛は、結婚に相応しい装いの宮殿にいるのである。八重雲が垣根になり、妻を籠める立派な屋敷がうかぶ。牽牛が訪ねた織女は、霧に包まれた立派な宮に居るのである。霧に包まれると言うことは、人目を忍ぶと言うことよりも、霧に包まれた垣根のある結婚と見られる。むしろ、この歌では、その想像力の豊かさを賞美するべきである。

さて別の視点からも、霧に包まれた結婚を考えたい。まず、「枕かむ」と言う歌語は、旅人の継承である。旅人には、

還るべく時は成りけり京師にて誰が手本をかわが枕かむ (三・四三九)

如何にあらむ日の時にかも声知らむ人の膝の上わが枕かむ (五・八一〇)

等の歌もある。

興味深いのは、四三九番が神亀五年に旅人の妻が死んだその「故人を偲ひ恋ふる」歌で、また八一〇番が琴が夢で「娘子に化りて曰く」とある歌で用いられていることである。枕とするのは、故人であり、琴から誕生した女性である。死んだ妻や虚構の存在であつた女性に用いられていた「枕かむ」を、家持がわざわざ使用しているところに、この歌の特徴がある。そして、七夕歌として結びつきは、やはり憶良の作である。

鈴木武晴氏は、次の憶良七夕歌、

ひさかたの天の川瀬に船浮けて今夜か君が我許来まざむ (八・一五一九)

を念頭に置いて、『予作七夕歌』は家持が妻坂上大嬢への愛情を牽牛の立場を借りて詠んだ<sup>16</sup>としてゐる。

興味溢れる指摘であるが、妻坂上大嬢への愛情というのはどうであろうか。旅人の亡妻挽歌と幻影的な琴乙女を想起させるのは、現実存在する妻ではなかった筈である。

即ち、それは、家持の亡妻ではなかったのか。その妻に対する愛が主題なのである。

家持の題詞・左注には、「独り」が九例あり、さらに「予作」（儲作、預作を含む）が六例、「追和」が六例ある。小野寛氏は、「予作歌は未来へ向かっているのに対して、追和歌は過去に向かっているという、その心の向かう方向が違うだけ」としている。さらに卷十九の七夕歌は「依興歌」であるとしているが、「歌うことに『興』があり、やがて披露すべきその日の為という意識はない」というのが依興歌であるとする。<sup>(17)</sup>この時大嬢が当然越中にいないであれば別離の生活と孤独な思いも強いであろうが、この家持七夕歌が詠まれた天平勝宝二年には越中にいたらしい。そもそも大嬢の存在は、越中では希薄なものである。大嬢は、天平勝宝二年三月二十四日付けの題詞（四一六九）に「家婦」が越中にいることが記されているのであるから、前年の秋に家持が大帳使として上京したらしいので、下向の際に一緒に伴われて来たのであろうか。一体いつやってきたのかもぼんやりした存在なのである。とすれば、愛情の対象と

してますます現実に直ぐ傍にいたのであるから、わざわざ亡妻挽歌や琴娘を想像してしまう存在を匂わす「枕かむ」と言わない筈である。家持の故人に対するこだわりは、何も此の歌ばかりではなかった。この予作追和歌は、小野氏の言う過去に向かっているものであり、むしろ七夕という伝説を踏まえてうたうことに意味がある「依興歌」である。ちなみに白河静氏は、家持の七夕歌が私的な感情をうたう歌であるところから、「公的緊張をとまなうことのない、このような予作歌へのはやりの心情は、われわれの理解をこえるものがある」と言う。<sup>(18)</sup>

つまり家持の七夕歌には、これまで亡妻追懷の心情がちらついていたことを見逃している。天平十一年夏六月の亡妻挽歌には、

秋さらば見つ思へと妹が植ゑし屋前の石竹咲きにけるかも（三・四六四）

とあって、秋に咲くナデシコが偲ぶ対象であるか、賞美する対象であるかは、「思へ」の解釈とも関わるが、しかし、それは妹の形代である。秋に咲くナデシコと同様に、秋にしか逢えない牽牛と織女の七夕歌に興味を示しているのは、

前年の七夕長歌では「思ほしき」こととする「言」であり、その言葉は死者が語りたいであろうことでもあり、またこの世では不可能な対話でもある。越中での二群の七夕歌には、亡妻への思いが込められていたのである。それは、今後の歌では「枕かむ」という旅人の歌語を取り入れているところに伺い知られるのである。いまだら現世の相聞歌が恋の障害とする人目を気にする必要がある、この歌にあるのであるうか。家持の七夕歌は、相聞的な発想であるが、亡妻との対話や逢瀬に興の対象がある。霧に包まれることが結婚の為の垣根と考えれば、この七夕歌のもつ斬新な発想がさらに強調される。

即ち、霧に包まれて結婚する、そして亡妻を連想させるこの予作七夕歌は、発想の美しさからもっと注目されている七夕歌である。

#### 四、天平勝宝六年

##### ④ 七夕の歌八首

初秋風涼しき夕解かむとそ紐は結びし妹に逢はむため  
(二十・四三〇六)

秋といへば心ぞ痛きうたて異に花になそへて見まく欲  
りしかも(四三〇七)

初尾花花に見むとし天の川隔りにけらし年の緒長く  
(四三〇八)

秋風になびく川辺の和草のにこよかにしも思ほゆるか  
も(四三〇九)

秋されば霧立ちわたる天の川石並置かば継ぎて見むか  
も(四三一〇)

秋風に今か今かと紐解きてうら待ち居るに月かたぶき  
ぬ(四三一一)

秋草に置く白露の飽かずのみ相見るものを月をし待た  
む(四三一二)

青波に袖さへ濡れて漕ぐ船の戕舸振る程にさ夜更けな  
むか(四三一一三)

右は、大伴宿禰家持独り天漢を仰ぎて作れり。

天平勝宝六年家持は、三十七歳になっていた。この年の四月に兵部少輔に任じられていて、さらに十一月には山陰道巡察使にも任命されている。その意味では、この年は武門の家であることを誇りとする大伴氏として活躍の場が与えられていたのである。ところが、この七夕歌も家持のこれまで試みられてきた独りで詠むものであり、肩書きを記していない私的な詠歌であった。

ちなみにこの八首の七夕歌の特質は、知古嶋笑嘉氏も既に考察して指摘している如く、七夕伝説を直説示す言葉を用いていないことがある。<sup>(19)</sup>それとなく暗示的なのは、せいぜい第五首の「天の川」であるが、それであつても七夕歌に限定される言葉ではない。次ぎには、秋風と草花に拘つた表現が目につくことである。とりわけ「初秋風」(家持一首)「初尾花」(三首中の一)「和草」(三例中の一)は、いずれも例の少ない、或いは独自の表現である。一体に家持は、「初……」と言う表現を好んだ。「初声」(十九・四一八〇 他に一例)「初鳥獵」(十九・四二四九 家持のみ)「初音」(二十・四四九三 家持のみ)「初花」(十八・四一一 他に二例)「初春」(二十・四四九三 四五一六 家持のみ)等とも用いている。注目すべき例としては、父旅人も「初萩の」(八・一五四一)の例もあり、また大原今城が「初雪は」(二十・四四七五)とうたっているのも、家持の近辺で良く用いられた造語なのである。それにしても「初秋風」は、斬新な歌語である。

伊藤博氏は、これら八首の七夕歌に構造がある由の発言をしている。<sup>(20)</sup>八首には、七夕歌であるという以外にどのような構成配慮があるのだろうか、或いは主題が展開されているのであろうか。まず伊藤氏は、「前の四首は立秋前後

の牽牛の立場に立つ歌、後の四首は逢会の間際の二星の立場に立つ歌で、牽牛 織女 織女 牽牛の順に並んでいる」とする。歌う主体が牽牛か織女かと言うことに関しては、第一首は、第五句が「妹に逢ふため」とあるので明らかに牽牛の立場である。立場が明確なのは、もう一首あり、それは第六首の「今か今かと紐解きてうら待ち居る」のは、織女である。それ以外では、第二首の「花になそへて見ま欲りかも」は、花になぞらえるのであるから織女が相応しいのであり、その意味では牽牛、乃至第三者の立場が考えられていい。そう考えると牽牛の立場を明確にしている歌は、第一首、第五首、第八首である。織女の立場が明確なのは、第六首である。その他は立場が明確であるというより、第三者的でもある。歌う主体に関しては、統一的な構成は認めにくい。次ぎに主題という点ではどうであろうか。卷十の七夕歌、憶良の七夕歌などを参考にしてみると、次のような時間的な配慮に基づく歌の主題が考えられていい。立秋前、立秋、逢瀬前、逢瀬、後朝、その後といった展開の中で歌がうたわれている。まず第一首から第四首までは、第一首の「初秋風」が鍵になって展開している。立秋から花、初尾花、そして和草という展開は、逢瀬までを予想させる期待の季節であることがうたわれている。しか

し、第五首からは、石橋があればいつでも逢えるのにといい発想が、たしかに「月かたぶきぬ」「月をし待たむ」という意味を、どちらの月も時間の経過を表現しているという共通の解釈をしても、とりわけ第八首の主題が舟で織女の許を訪れようとしているながら大海とも言うべき川を渡るのに夜が更けてしまった、という嘆きとどう結びつくのであろうか。第七首が飽きのない逢瀬であるのに時を経なければならぬと言っているのであるから、逢瀬をうたう第七首と渡河していることをうたう第八首の前後に時間のずれがあり、構成的な意図が分かりにくい。

第六首は、彦星の訪れが月が傾いて居るのにまだであるとうたう。とすれば、第八首は、その舟で訪れる道程で夜更けになったと言っているのであるから、第六首から第八首へ続くのであれば、前後は意味が通じる。即ち、第七首は、第六首とおなじ月で時間の経過を述べるにせよ、「月をし待たむ」とは、来年の七月七日の月であろうから、逢瀬があったからの後朝、或いはその後の歌の内容である。最初の四首には、構成にも配慮があり、それなりに纏まっていますが、後半の四首には、歌の前後に乱れもあり、統一的な内容がない。恐らく八首にする意図が最初からあったのではなく、とりわけ後半の四首は興の赴くままの創作が主体だったの

ではないか。

家持は、春愁の歌人と言われる。卷十九の卷末三首（四二九〇～四二九二）は、三絶と言われている。宴席での創作も多いが、代表作は独詠歌である。しかし、春愁に対して、秋思も家持のテーマになっている。家持は、七夕歌で秋思をうたっているのである。

ところで、憶良は、皇太子（後の聖武天皇）の命令で歌ったり、左大臣長屋王の屋敷で作ったり、太宰府の長官大伴旅人宅の宴席で七夕歌を作っていた。家持の卷十九の七夕歌（四一六三）は、憶良の七夕歌の追和であるし、卷二十の第八首（四三一一）の初句「青波」は、憶良七夕長歌にある「青波に 望みは絶えぬ 白雲に 涙は尽きぬ」（二五二〇）を意識した歌語である。皇太子の依頼、長屋王の宴席、さらに父旅人の宴席、憶良は座の文学として七夕歌を創作していた。ところが、家持は独詠歌として創作している。越中であれば、国守の館でも宴席が設けられ、その機会におびたらしい歌の創作がある。七夕は秋の恰好の宴になるであろう。しかし、家持は卷十八、十九という越中時代のみならず、都での七夕歌も独り居て詠む。都に戻ってからも七夕歌に関しては宴席に背を向けているが、権門やその他の宴席がなかったものであろうか。憶良の時代

だけが宴席で七夕歌をうたったのであろうか。そもそも家持の左注や題詞には「独り」が多いが、七夕は宴席を主体とする創作テーマである。

四群の七夕歌には、天平十年の二十一歳の作の題詞に「独り」があり、天平勝宝六年三十六歳の作の左注に「独り」があり、さらに天平勝宝元年三十二歳の作の長歌短三首の左注には「守」とないことから独詠の場であったことが知られるし、天平勝宝二年三十三歳の古江四部作として追和した七夕歌も「予作」「興」によって作ったものであり、宴席で披露されたりしたものではない。そこで「独り」「追和」「興」と言うことについて考えてみたい。七夕歌の初出例は、さらに題詞に「述懐」とある。

家持の「独り」の考察では、針原孝之氏が夙に指摘しているが、「孤独であると言うことは事実であるが、宮廷に存在しない自分を独り悲しみ、官人達の間から離れた所にいる意味で、家持は『独』という語を使用したであろう」とする。<sup>(21)</sup>或いは、追和と依興に関しては、大久保廣行氏が「基本的に、追和は先行する元歌を下敷きに後人が二重写的に新歌を詠み加える」とし、さらに「儲作・予作・預作」を「将来ありうるかもしれない晴の行事への参加(省略)」を想定して、あらかじめその折の用意として作歌したり、

まだその時に至らぬ季節の風物(省略)を取り上げて前以て詠んだりする」とする。<sup>(22)</sup>

もう一つ確認しておかなければならないのは、「述懐」という心中の思いを述べると言うことがある。小野氏が詳しく論証するところであり、そこで述べていることは、述懐が家持独自の表現になっていると言うことであるが、家持の述懐は「風物に、己の思いを託して歌う時、『述懐』と題した」として、主たる場が「独居述懐」であるとした。<sup>(23)</sup>その意味では、家持の七夕歌は全て独居述懐の歌である。

これまで見てきたときには、亡妻への追想があった。宴席で歌うべき七夕歌を、憶良の影響を受け、さらに追和しうたい、そして結局予作までして、「興」といううたわずにいられず独居述懐したのが家持である。根本にあるのは七夕伝説を契機に生じる追想である。現実ではない伝説も自分の過去の出来事を追想させるのである。

まず七夕伝説に対する興味が家持にはあった。牽牛と織女が一年に一夜しか逢えないという悲劇、或いはエキゾチックな宮中儀式としての興味、天の川と日本神話の安の川との結びつき、日本に珍しい天空の説話であること等が考えられる。しかし、首尾一貫して独居述懐であるのは、これまでに指摘されていない内容を考えていいのではない

かとして、亡妻を配慮してみたのである。越中での創作である天平勝宝元年以降七夕歌では、亡妻が追想されているのであるう、と考える。

家持は、ナデシコに亡妻を見立てていた。同様に天平勝宝六年の七夕歌には、第二首から第四首まで、「花」「初尾花」「和草」がうたわれているが、それらが亡妻を連想させているのである。花になぞらえるのは、亡き妻なのである。天平十年から続いている家持の思いとは、越中守時代以降ますます坂上女嬢に対するものとは考えがたいのであり、亡妻への思いが仮託されていたのである。越中時代の二群には、「思ほしきこと」(四一二五)、そして「枕かむ」(四一六三)という歌語への拘りがあったが、ここでは秋の花への拘りになったのである。

## 五、家持と七夕歌

『荆楚歳時記』によれば、七夕伝説の要は次の通りである。天の河の東側に天帝の娘である織女が居て、帝がこの仕事ぶりを愛でて、娘が独身で居ることを憐れみ、西側にいる牽牛と夫婦にした。ところが、織女が布を織らなくなったので、怒った天帝が一年で一度の逢瀬にってしまった。以上の話には、逢瀬の方法は記されていない。懷風藻

にある六首の七夕詩では、天の河を渡って会いに行くのは、織女であり、橋を車で渡る。例外的には船も登場しているが、この山田三方詩には「仙駕」と「彩船」が対比的に登場しているが、舟が便宜的なものであり、主体は橋を織女が駕で渡ったのである。即ち、懷風藻では織女が車駕に乗って川を渡ったことになる。

懷風藻の常識と基本的に相容れないのが万葉集の七夕歌である。巻十には、人麻呂歌集七夕歌三十八首、作者未詳七夕歌六十首がある。これらには、例外を一首を除き渡河は、牽牛がしている。また藤原房前宅の長歌(一七六四)は、やはり橋を渡るのは織女になっているが、後期万葉と言われる巻八にある山上憶良七夕歌十二首と巻十七から二十にある大伴家持七夕歌十三首とは、家持の初出七夕歌を除き、渡河するのはやはり牽牛である。また渡る方法も船が圧倒的であり、橋に依るのは、むしろ例外的である。作者未詳歌で三首、家持歌で三首が橋に触れる。その中では、藤原房前の宅での長歌(九・一七六四)、家持の長歌(四一二五)が橋と船(船橋)に触れて一首をうたう。

ちなみに万葉集の七夕歌を小島憲之氏、中西進氏、大久保正氏の論文を参考にして簡略示せば、次の通りで合計百三十四首であり、これをこの論では万葉の総七夕歌とした



一と二は、初期万葉であり、三と四が後期万葉である。

一 作者未詳（巻十）六十首

二 人麻呂歌集（巻十）三十八首

人麻呂歌（巻十五）一首

間人宿祢（巻九）二首

藤原房前宅の作（巻九）二首

三 山上憶良（巻八）十二首

湯原王（巻八）二首

市原王（巻八）一首

阿部継麻呂（巻十五）一首

遣新羅使某（巻十五）二首

四 大伴家持（巻十七・十八・十九・二十）十三首

家持の七夕歌でまず注目したいのは、憶良の創意による渡河を迎船で織女がするという一首、渡河の方法として船と橋の二つに触れた一首があることである。中国文学などにも造詣があり、さらに仏教の教養もあり、遣唐使の一員でもあった憶良の七夕歌では、渡河の主体や方法について巻十に収められている七夕歌九十八首の伝統に忠実である。家持もその伝統の中にあると言つていいであろうが、橋と

いう渡河の方法で憶良と異にしているものもある。男性が女性の許へいくというのは、日本的な結婚形態であるから、本来の七夕伝説が日本的になったと考えられてきた。また、七夕歌が中国詩、或いは中国からもたらされた知識に基づくというよりも、一般的には我が国の土着の文化にどっぷり染まった内容がある。その典型は天の川を牽牛が舟で渡るといふことである。

白川静氏は、人麻呂七夕歌、作者未詳七夕歌から次のような指摘をする。「中国の文献のみによつては、発想し表現することの困難な、きわめて具体的な描写があり、また宮廷貴族の宴席とは異なる場での、臨場感ともいふべきものがある」とする。<sup>25</sup>

この夕へ降り来る雨は彦星の早漕ぐ船の櫂の散かも  
(二〇五二)

足玉も手珠もゆらに織る機を君が御衣に縫ひ堪へむか  
も (二〇六五)

彦星の妻呼ぶ舟の引綱の絶えむと君をわが思はなくに  
(二〇八六)

わが隠せる楫棹無くて渡守舟貸さめやも須叟はあり待  
て (二〇八八)

降る雨を彦星の櫂の水しぶきとしたり、足玉・手玉の揺らぐ姿態、船の引く綱、具体的な楫と棹という道具などは、宴席であることよりも、野外で行われた七夕祭という雰囲気がある。

或いは、巻九にある間人宿祢の作れる

川の瀬の激を見れば玉をかも散り乱りたる川の常かも  
(二六八五)

彦星の插頭の玉の嬌恋に乱れにけらしこの川の瀬に  
(二六八六)

とある二首を参考にしても、実際の泉川が天の川になぞらえて歌われている。

天の川を川に見立てることにせよ、巻十の七夕歌は実際に存在する川の傍で行われた行事の雰囲気や歌に伺われる服部喜美子氏は、古今集四一八番の詞書きにある、

これたかのみこのともに、天の川のほとりにおりゐて、  
酒などのいけるついでに、みこのいひけらく、狩りして  
て天の河原にいたるといふ心を

を引用して、現天の川流域一帯の百済寺跡、百済王神社の存在等を根拠に、渡来系の百済一族が住み着き、人々は母国の年中行事を行い、我が国の人々に注目されたのであろう、としている。さらに、「七夕の祭りのみそぎや供物が天の川水辺で行われたことは想像に難くない」とする<sup>(26)</sup>。

さて、宮中で行なわれた七月七日の宴は、持統天皇紀五年の記事が初出である。「丙子に、公卿に宴したまふ」とあり、さらに翌六年にも「庚子に、公卿に宴したまふ」とある。恐らく乞巧奠の行事を含む宴が行われたのであろう。

続日本紀では、元明天皇和銅三年、聖武天皇天平六年、天平十年、孝謙天皇天平勝宝三年などに、七月七日の宴が記載されている。これらが全て乞巧奠を祭る行事を伴っていたかどうかは疑問があっても、さらに懷風藻を参考にすれば藤原不比等、長屋王等の宴席での七夕詩の創作があるし、万葉集でも皇太子、太宰府の大伴旅人宅等でも七夕歌が作られた。

天武・持統朝には七夕の宴が宮中でもほぼ行われていたのであるうし、万葉集で人麻呂歌集の二〇三三番の左注にある「庚辰」を天武九年と取れば、七夕歌は七世紀の後半には作られていた。ほぼ同じ天武に続く持統朝にも宮中で七夕の宴があったのであれば、詩と歌の交流ということか

らは、憶良の果たした役割は無視できない。しかし、渡来人とも言われ、漢籍にも造詣の深い憶良が歌の世界では徹底してこれまで伝統として存在した七夕歌の範疇にとどまっていることである。渡河する主は牽牛である。迎え船に乗る織女の例もあるが、男が舟に乗って女の許へ行くこと、さらに天の川と神話の安の川が重なるのであり、宴席で作られた歌であった。ここに至れば、憶良は本当に唐の国で行われている乞巧奠、乃至は七夕伝説の延長で創作していたのであるうか、という疑問が生じる。

渡来人に依って牽牛が舟で織女の許を訪れる七夕伝説が伝えられていたのではないか。天武・持統朝でも既に七夕歌が作られていた。それは、日本的な七夕歌が行われていたというよりも、渡来人を起源とする川縁でのお祭りではなかったのか。既に日本化していたと言うよりも、元々渡来人によってもたらされていたものが牽牛の舟による川渡りであったのではないか。臨場感溢れる川船、霧、波、それらは川縁で行われていたお祭りを連想させる。憶良は、その渡来人の七夕を踏まえているのであって、直接漢籍に依るものではなかった。

懷風藻に登場するのは、「鳳蓋」「鳳駕」「竜車」「仙駕」「仙車」「神駕」等に乗って、織女は天漢をわたっている。

一方、万葉集では、地上の男女の相聞を思わせ、男の牽牛が女の織女の許を訪れるのが逢瀬の場面である。そして憶良と家持に「青波」（二五二〇、四三二三）があつて、海のイメージがある以外には、川の範疇である。さらに渡河する時に用いる舟も現実の川船と変わらないし、相聞歌一般と同じく牽牛の訪れを、織女が待ちこがれるのである。憶良は、渡来人によってもたらされている七夕伝説に基づく歌を、漢詩が披露されるような七夕詩苑で披露したのではないか。嘗ては額田王が春秋優劣歌を、漢詩ではなく倭歌で歌った例もある。七夕伝説には、漢詩に依る七夕と起源を渡来人に求め得る七夕とがあつて、二種類の七夕を考え得ると言うことである。その考えに依れば、和歌の独自性も理解できることになる。

ちなみに出雲介吉智王の七夕詩には、古今集などに見られる鵲橋がある。

仙車鵲橋を渡り  
神駕清流を越ゆ

鵲橋などは万葉集に登場するべくもなかった。それは、漢詩の七夕歌への影響が家持の七夕歌以降に顕著になるか

らである。人麻呂の時代には渡来人によってもたらされた七夕伝説に基づくものであろう。そして、それは、牽牛が織女を訪れるときに、舟で天の川を渡るという内容になっていたのであらう。七夕歌に新風と呼ぶべき特徴を吹き込んだのは、家持である。和歌の表現で漢詩を切磋して大きな展開を見せるのは、家持の七夕歌である。それ以前の七夕歌は、基本的に渡来の人が起源であり、日本の風俗に合致する相聞の歌になっている。

## 結 び

うたう場を徹底的して個人の述懐に限定して、さらに漢詩の表現に接近して工夫を凝らしたのが家持七夕歌である。家持は、憶良の七夕歌を意識しながら宴席での創作を固辞した。七夕伝説に対する興味は、天平勝宝元年以降亡妻にたいする追想の思いと重なるところにあった。それが秋思となり、個人的な述懐の詠歌に拘り続けた主な要因である、と考える。

憶良は、宮中行事、或いは権門の宴席という場で七夕歌を作るということをした。独り居て積極的に漢詩的な表現を加えて、七夕伝説に対する共感と亡妻の追憶に結びつく秋思を主題とする新しい独居述懐七夕歌を試みたのが家持

である。

## (注)

- (1) 『万葉集私注』巻十七・三九〇番 作者及作意
- (2) 『大伴家持研究』「独詠述懐——家持の自然詠——」201頁
- (3) 『万葉集全注(巻十七)』三九〇番 特殊な表現
- (4) 「家持天平十年作七夕歌一首——清き月夜に雲立ち渡るの表現——」(群馬県立女子大学国文学研究) 2号)
- (5) 「七夕独詠歌の形成」(山梨英和短期大学日本文芸論集) 17号)
- (6) 『万葉集古義』には、「織女の舟のりはいささかうたがはしけれど此はかの牽牛の妻迎舟ともよめれば其迎舟に乗てわたるよしに云るなるべし」とある。
- (7) 「家持の七夕歌『まそ鏡清き月夜に雲立ち渡る』考——『まそ鏡』と『月鏡』——」(早稲田大学国文研究) 130号)
- (8) 「七夕独詠歌論——大伴家持の漢詩文受容——」(筑波大学日本語と日本文学) 5号)
- (9) 橋本氏注3に同じ。吉村氏注4に同じ。
- (10) 『大伴家持(四)』241頁
- (11) 注10に同じ。243頁
- (12) 「大伴家持(五)」では、「古江四部作」「嘉摩三部作」という呼称を用いている。
- (13) 『万葉集私注』には、「夜霧の立ちこめるのにまぎれて一

刻も早く織女の許に通い、何人の目も気にすることなくゆつくり逢瀬をたのしみたい」とある。87頁

- (14) 『万葉集全注(巻十九)』には、「夜霧に紛れて織女のもとへ行きたい」とある。60頁

- (15) 注12に同じ。76頁

- (16) 「予作七夕歌論」(山梨英和短期大学日本文芸論集) 19号

- (17) 『天伴家持研究』「家持予作歌の形成と背景」 377頁

- (18) 『後期万葉論』第二章七夕の歌 83頁

- (19) 「天伴家持七夕歌試論——巻二十一「七夕の歌八首」独詠に關して——」(日本女子大國文目白) 36号

- (20) 『万葉集釈注十』では、兵部少輔の肩書きがないが、難波での作として、八首を前半と後半に分け、さらに波紋型の構成としている。408～411頁

- (21) 「家持の独詠歌の一樣相」(相模国文) 3号

- (22) 「家持作歌の試み——追和と依興と——」(東洋大学文学論藻) 69号

- (23) 注2に同じ。216頁

- (24) 小島氏『上代文学と中国文学(中)』「第九章七夕をめぐる詩と歌」の1136頁には、133首とある。

中西氏『万葉集の比較文学的研究』「第六章七夕歌群の形成」の892頁にある作者別の表では、合計134首になる。

大久保氏『万葉集の諸相』「第六章万葉集の表現」では、133首としている。211～214頁

巻九にある間人宿祢の歌数を一首にするか、二首にして数えるかの違いで、基本的な考えには違いがない。

- (25) 『後期万葉論』第二章七夕の歌 62～63頁

- (26) 「万葉集七夕歌小考——特に七夕の月の歌、懷風藻七夕詩との接点、渡来人とのかかわりなど——」(『万葉集研究第10集』所収)