

家持の越中守時代

——特に色彩關係の用語について——

伊原昭

家持は万葉の編者にも擬せられており、また、いわば次代の先蹤をなす絨細巧緻な歌風をも生み出した人として重要であるが、万葉の歌人の中で最多の作品(約四八〇首)をのこしたという事実においては集中第一の歌人と言わざるを得ないであろう。この約四八〇首にも及ぶ作品の製作年代を調べてみると、越中守時代の約六年間に集中している感がある。それは、次表のとおりで、通常四期に分けられる彼の歌作年代の第二期の越中守時代にはなほ多いのである。^{注1}

○表一

| 歌数 | 期間 | 期 |
|-----|---|---|
| 一六二 | 約十三ヶ年 天平十八年 五月越中守 赴任以前 (七三三~七五〇) | 一 |
| 二二五 | 越五ヶ年 より天平勝 宝三年八月 五日入京ま で (七五〇~七五九) | 二 |
| 九一 | 満八ヶ年 入京より天 平宝字三年 正月まで (七五九~七五九) | 三 |
| 〇 | 満二十七ヶ年 以後死没ま で (七五九~七五九) | 四 |

何故この時期にさかんに歌作せられたかということについては、多くの先学のすぐれた論^{注2}があるが、私はいまそのことには触れずに、彼のこの時期の作品について私なりの立場、即ち、色彩の面から考察してみたい。

家持は、色彩的な面にはなかなかすぐれた歌人のように思われる。集中色彩をあらわす語をよみこんでいる歌人は凡そ百人余あるが、それらの中で、最も量的に多く、八一語の色彩關係の用語をよみこんでいる。勿論最多の歌数を持つからではあるが、それにしてこのように多くの色彩をあらわす語をよんでいる歌人は他には見当たらない。特に、父旅人が全作品の約八〇首のうち僅かに四語しかよみこんでいないのにくらべると、甚だ興味深いものがある。さらに量の面ばかりでなく、その内容も、白・黒・紅・青・緑・

赤・茜・椽・もみち^{注3}・鴨の羽の色・かきつばた摺の色等を含み、

いわば色彩をあらわす言葉の種類が多形で、最もその豊富にあらわれている万葉第四期(彼もこの期に属しているわけであるが)におけるすべての作品(年代分明のものに限る)に含まれている色彩をあらわす語の種類(白・黒・紅・青・緑・赤・茜・もみち・鴨の羽の色・紫・丹・萩摺の色・月草摺の色・はにふ等)の殆んどすべて

を彼一人が駆使しているといっても過言ではないのである。また、このように、色彩に関する用語を使わなくとも、色のあざやかに表現されている歌が家持には少なくない。

雨ごもり心いぶせみ出で見れば春日の山は色づきにけり

(8一五六)

わが園の李の花か庭にふるはだれのいまだ残りたるかも

(19四四)

藤なみの影なす海の底清みしづく石をも玉とぞわが見る

(19四九)

見渡せば向つ峯の上の花にほひ照りて立てるは愛しき誰が妻

(20四七)

消残りの雪にあへ照るあしひきの山橋を苞に摘み来な

(20四七)

池水に影さへ見えて咲きにはふ馬酔木の花を袖にこきれな

(20四三)

など、そのうちの僅かな例であるが、なかなか色感鮮明な歌と言つてよからう。

このように、彼には全般にわたって、色彩ゆたかな作品が多いのであるが、本稿の目標は越中守時代にあるので、観点をこの期の作品にしぼつてゆくことにする。まず、色彩に係る用語のはつきり詠まれているものについて、彼の他の期と比較してみると、次表の如くである。この表によれば、色彩関係の用語の頻度数も、種類も、二期即ち越中守時代が最も多いことに気づくであらう。

○表二

| 計 | 色彩関係の用語 | | | | | | | | | | 一期 | 二期 | 三期 | | | | | |
|----------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|---|--|--|--|--|
| | し | く | も | あ | あ | み | あ | か | あ | つ | | | | か | | | | |
| 15 (9%) | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 49 (22%) | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 17 (19%) | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

さらに質的にみても、やはりこの期には色彩が生きている歌が多い。かけまくも あやにかしこし (中略) 初花を 枝に手折りてを とめらに つとも遣りみ 白たへの 袖にもこきれ (中略) 秋 づけば 時雨の雨ふり あしひきの 山の木末は 紅に にほひ 散れども 橋の なるるその実は ひた照りに いや見が欲しく (下略) (18四二)

あらたまの 年ゆきかはり 春されば 花のみにほふ (中略) 鶉 飼ともなへ かがりさし なづさひ行けば 我妹子が 形見がて らと 紅の やしほに染めて おこせたる 衣の裾も とほりてぬれぬ (19四三)

紅の衣にははし辟田河袖ゆることなくわれかへりみむ (19四三)
あをによし奈良人見むとわが背子が標めけむ黄葉地に落ちめやも

(19四三)

等がその一部の例である。そして他 期には「杜若衣にすりつけますらをの著そひ獵する月は来にけり」(17三三)(第一期)、「水鳥の鴨の羽の色の青馬を今日見る人は限りなしといふ」(20四四)(第三期)くらの例しかみられないのである。即ち、この期は色彩的な面で、質・量ともにすぐれた作品をのこしているのである。

そして、彼は、歌作に際し、色彩というような美的な感覚的なもの表現に対して、特にこの期には意識的であり、また意欲的であったのではなからうかと思われる。例えば、

大君の(中略)春花の 咲ける盛りに 思ふどち 手折りかざさず 春の野の 茂み飛びくく 鶯の 声だに聞かず をとめらが 春菜摘ますと 紅の 赤袋の裾の 春雨に にほひひうちて(下略) (17三六)

大君の(中略)鷹はしも あまたあれども 矢形尾の 我が大黒大黒は鶯鷲の名なり 白ぬりの 鈴とりつくて(下略) (17四二)

思ふどち(中略) 垂姫に 藤なみ咲きて 浜清く 白波さわぎ

(中略) 春花の 繁き盛りに 秋の葉の もみてる時に あり通

ひ(下略) (19四七)

等の如く、「をとめ、春菜、紅の赤裳」、「大黒、白ぬりの鈴」、「藤なみ、白波、春花、秋の葉のもみてる」のように、色彩のコントラストを考慮したのではないかと思われる歌が、他の期に比して圧倒的に多い。また、実際には色彩を必要としない内容の表現にわざわざ色彩を用いて表現している歌

言とはぬ木すら春咲き秋づけばもみち散らくは常を無みこそ (19四六)

(19四六)

天地の(中略) あしひきの 山の木末も 春されば 花咲きにほ

ひ 秋づけば 露霜負ひて 風交り もみち散りけり うつせみ

も かくのみならし 紅の 色もうつるひ ぬばたまの 黒髪か

はり 朝の笑 夕かはらひ(下略) (19四六)

のように「世間の常無き」を表現するのに、花やもみち、又紅顔や黒髪等の色彩を使っている。特に、

紅はうつるふものぞ椽のなれにし衣になほしかめやも (18四二)

のように、遊行女婦と本妻(詞書によって知られる)という異質の二女性を表現するのに、全く人間とは無関係な、色であるところの紅と椽というもので、これを示している。いわば、人間の性格を色彩の性格によって表現しようと考えたほどそれほど彼は色彩に深く

関心を持っていたともみられぬことはあるまい。勿論、紅なり、椽なりをそれぞれ単独に人事の表現に關聯づけてよんだものは譬喩的な歌の中にみられるはするが、いずれにせよ、人間の性格をこれとは全く無関係の色を使って表現しようとしたのは、色彩への意欲的な意識であると考へざるを得ない。さらに、

桃の花 紅色に にほひたる 面のうちに 青柳の 細き眉根を

笑みまがり 朝影見つつ をとめらが 手に取り持てる まそ鏡

二上山に(下略) (19四六)

のように、「をとめ」を表現するのに、その面と眉とを桃の花と柳で形容し、さらにそれらを紅と青という色によって修飾している。これは「開柳葉於眉中」発桃花於頰上。(五六三の序)といった漢文の表現の模倣であったかもしれないが、特にそれらに紅と青とい

う美的な、かつ対蹠的な色を修飾させて表現したところに、彼の意欲的な色彩への意識を感じるのである。そして、このような色彩の表現が、この歌の、「二上山に」以下の本義の部分ではなく（即ち、どうしてもこの形容が無ければ歌が成立しないというのではなく）二上山をおこす序の部分、即ち装飾的な部分に用いられているのであって、このようなことにも、やはり、彼の色への意欲を感じることがができる。これに反して、他の期にはこのような表現は殆んど見当らない。たしかに越中守時代は他の期にくらべ色彩といった面の表現に意欲的であり、意識的ともいふべき態度をもってこれを積極的に歌に参画せしめたのではないかと考えられる。

ここで私は、彼がよみこんでいる多くの色彩関係の用語の中から、特に「紅」をとり上げて考えてみたい。紅については小著^{注4}の中にも述べてあるが、これは年代的に見て割合新しくよまれ出したもの^{注5}のようであり、万葉の中で作者分明のものをしらべてみると、中国文化を身につけた人々に概して多くよまれたようである。これは万葉ばかりでなく、上代の文献を種々調べた結果言えることなのである。即ち、新しい文化的な色彩関係の用語であつたらしい。ただ集中では、紅は一般にはまだ概念的な色彩語としてよりは、呉の藍（藍は染料の総称と言われる）といった、染料植物をそのままにしたまだ具体性のある用語であり、衣類を染めた結果生れた色、染料名からいっても抽象化されていない、いわば概念的なというよりは具体性のある色彩関係の用語として認識されていたものようであった。例えば「くれなるの末摘花」（10一五三）、「紅の花にしあらば衣手に染め著けもちて」（11三三）のように、まだ染料の材としての紅の花や、末摘花がそのままよまれている作品もあり、「紅の

現（移）し」（7一三三）のように、染色方法、即ち「移し」という表現がのこっている作品、「くれなるに深くしみにし」（6〇〇四）、「紅に衣染めまく」（7三九）、「紅に染めてし」（16元七）、「紅之深染」（7三三、11三三、11元六）、「紅の薄染衣」（12元六）、「紅のやしほ」（11三三）、「紅の浅葉」（11三三）等のように、染めるという表現や、また、染め方、即ち、深く浅く、という染色度などが表示されてよまれているものもある。また、紅が一般に普及され認識されていれば、あらためて紅がどういうものであるかという説明は要さぬ筈であるが、集中の紅の歌の中には、紅について説明しているような歌（勿論、他事に転用されてはいるが）が多く見える。例えば、「上に取り著ば言なさむかも」（7三三）、「下に着ば人の見らくにほひ出でむかも」（11元六）、「雨ふりてにほひはすとも移ろはめやも」（16元七）、「著てにほははか人の知るべき」（7三三）、「朝朝なればすれどもいやめづらしも」（11三三）というように、さかんに、染めた衣の色としての紅について述べている。即ち、まだこのような詳細な説明をしてもおかしくない段階、とりもなおさず、普遍化、概念化されなかつた段階にあつた色であると言えそうである。以上の例は、作者未詳の作品であるが、作者分明のもでも同様で、「紅の赤裳」（9一五）、「高橋虫麿歌集」（5〇四）山上憶良）（17元三）大伴池主）、「紅の裳の裾」（5六六）大伴旅人）等の裳、即ち、衣類の染色としての紅をよんでいる例がみられる。即ち、作者の未詳、分明を問わず、概念的な色彩語として使っているのはまだ甚だ少ない。勿論例外はないわけではなく、海面にはえる紅（7三六）（これも大官人の裳の色の映発とみられればまだ染色の段階をそれほどはなれていないと言える）、顔色を形容している

紅(5四四)、秋の山のみちを形容する紅(8三五、10三七、13
三三、15三三)、色としての紅(4六三)等の僅かな概念的な扱ひの
紅があるにはあるが。

ところが、家持は、このような段階の紅よりは、むしろ、概念的
な段階の色彩語としての紅をとり上げているように考えられる。す
くなくとも、家持は、紅を概念的な色彩語にまでひき上げる努力を
したのでないかと推測せられる。即ち、

雄神河くれなゐ匂ふをとめらし葦附水松とると瀬に立たすらし (17四三)

かけまくも(中略)秋づけば 時雨の雨ふり あしひきの 山の
木末は 紅に にほひ散れども(下略) (18四二)

天地の(中略)うつせみも かくのみならし 紅の 色もうつる
ひ ぬばたまの 黒髪かはり 朝の笑 夕かはらひ 吹く風の
見えぬが如く 行く水の とまらぬ如く 常も無く うつろふ見
れば(下略) (19四六)

春の苑紅にほふ桃の花した照る道に出で立つをとめ (19四三)
桃の花 紅色に にほひたる 面のうちに 青柳の 細き肩根を
笑みまがり 朝影見つつ をとめらが 手に取り持てる まそ鏡
二上山に 木のくれの 繁き谷べを 呼び響め 朝飛びわたり
夕月夜 かそけき野べに 遙々に 鳴くほととぎす(下略) (19四四)

注。
等の如く、全く染色の段階を越え、いわば色彩語として抽象化され
た紅が用いられている。特に終りの二例のように、「紅にほふ」な
どといった、純粹に近い色彩語で桃花を表現した例を家持以外に求
めることはできないであろう。(すでに「紅桃灼灼」という語が、

池主の天平十九年三月二日の漢文の序にみえているが、歌に見える
のは家持のみである)ただ、彼とても全く染色的段階の紅を用いな
かったわけではなく、例外として、衣の染料としての紅をよんでい
る例(17五六、18四六、19四六、19四五)があるにはあるが、それ
でも家持は他の作者の場合より、さらにすすんだ概念語として多く
扱おうとしたということは十分考えられるのである。

特に、家持はこの紅に、「にほふ」という語を伴わせて表現して
いるのは注目すべきことである。注7
「にほふ」は美の様態を表現する
当時の用語であったようであるから、これを伴わせたことは、紅を
美的な色彩語として家持が扱っていたためではなかったろうか。前
記「雄神河」の紅も、「山の木末」の紅も、「桃の花」の紅も、「衣」
の紅も、すべて「にほふ」を伴っており、紅が家持に美として意識
された色名であったことが推測せられる。これらの例のように、日
本的美の感覺的用語「にほふ」を伴わせるほどに、彼は紅を美的な
色として意識していたことは確かだが、一面、この美的な色名とし
ての紅に対する概念は中国からの影響もあったのではないかと考え
られる。中国では、例えば、「玉台新詠集」注8などをみると、「紅葩掇
紫薄萍実驟抵擲」(上三九)、「明志逸秋霜玉顏豔春紅」(中七)、「妝
成桃毀紅黛起草慙色」(中一〇七)、「夜(庭)樹發紅彩蘭草含碧滋」
(中一二)、「綠鬢愁中改紅顏啼裡滅」(中三三)、「金輝起步揺紅彩發吹
綸」(中三六)、「独使金翠嬌偏動紅綺情」(中三〇)、「玉貌歐紅臉長顰
翠眉」(中三三)、「桃花紅若点柳葉乱如絲」(中三六)、「鮮膚勝粉白慢
(腰)臉若桃紅」(下四四)等々、約七十例にも及ぶ紅が、美女の容
色、よそおい、美しい桃や蓮など、様々なあでやかな美しさをあら
わしている。家持が中国文化の影響を受けていたことは通説になっ

ているが、彼は、玉台新詠集等^{注9}の中国の詩文における紅のあり方を學びとつて、これを美的な色名として理會したろうことは想像に難くない。集中、紅の出でくるのは、序の中で、憶良の「紅顔共三從長逝」(556)と、池主の「紅桃灼灼」(1756)、家持の「桃花照臉以分紅。柳色含苔而競綠」(1757)であるが、これらの人々は大伴圓の人々であり、その用語は前記の如く玉台新詠集などにみられるものである。家持はたしかに中国詩文の影響によつても紅が美的な表現をもつ色彩語であることを學んだものと思われる。

このように、家持は、紅を、まだ具体的な植物名としてのカラを背負つた染料としての段階から、概念化された色彩語としての段階にまで高めてゆき、さらに、これに「にほひ」という用語をからみあわせて、美的な色彩語としての意識を開拓していった。即ち、紅をとおしてながめると、家持はあくまでも、美への表現に意欲的であつたと推測されるのである。そして、このような紅が、第二期即ち彼の越中守時代の作品にのみあらわれているのである。この事實は特に注目しなくてはなるまい。

さらに前述のように、この期の作品は、色彩的に質・量ともにすぐれていたし、配色、いわば色彩のコントラストの表現などに対しても非常に意欲的であり、美的に示そうとすることが意識されていたように思われる。また、色を必要としない内容に意識的に色名を使おうとしたということも考えられたし、いずれにしてもこの越中守時代は美の表現に積極的、意欲的であつたことが推測せられる。

以上は、色彩というまことに些細な一面を通して、越中守時代の家持の作品をみたのであつたが、それでは、なぜこのような色彩關係の用語に於ける事實が家持の、特に第二期にのみ顯著に看取され

るのか、この問題については、いずれ稿を改めて考えてみることにし、本稿では、一往、事實を事實として報告するにとどめたい。

(三七・八・巴)

注1 主として、久松潜一編「日本文学史 上代」(至文堂 昭和三〇・九)に拠つた。

注2 五味智英「古代和歌」(至文堂 昭和二六・一)一五六頁

森脇一夫「家持の自然觀照」語文 十輯

川口常孝「家持長歌の一考察」語文 十一輯

太田善麿「大伴家持と『山柿の門』の意義」神道學 二九号

注3 「色彩と文學」(桜楓社 昭和三四・十二)の「もみち」の項

注4 注3と同書、「紅の面と紅の涙」、「くれないあいろ」の項

注5 藤原房前、山上憶良、大伴旅人、坂上郎女、大伴池主、大藏麻呂等

注6 雄神河の紅にしても、顔色の形容の紅にしても、それぞれ先蹤がなかつたわけではないから、模倣と言えないこともある

まいが、それなら、前記のような、未熟な段階の紅を模倣して

もよいわけであるのに、彼はそれを採らなかつたというところに、彼の紅に対する態度がうかがえるのではないだろうか。

注7 北住敏夫「万葉の諸相」(小山書店 昭和十七・十二)の

『万葉集』における「にほひ」の美の項

注8 鈴木虎雄訳解「玉台新詠集」上・中・下(岩波書店 昭和

二八・十・三一・十一)(括弧内の数字は当該頁数)

注9 尾山篤二郎「大伴家持の研究」(平凡社 昭和三一・四)

二八〇頁「殊に越中時代四年間に亘る空閑孤獨の間に、行往坐臥片時も座右より『玉台』を離さなかつた事も亦想像に難からぬものがある」

「二八〇頁「殊に越中時代四年間に亘る空閑孤獨の間に、行往坐臥片時も座右より『玉台』を離さなかつた事も亦想像に難からぬものがある」