

國學院大學學術情報リポジトリ

万葉集と楽府系歌辞：相聞歌から相聞四時歌へ

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 辰巳, 正明, Tatsumi, Masaaki メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000039

万葉集と楽府系歌辞

— 相聞歌から相聞四時歌へ —

一、はじめに

楽府は中国漢代に地方の民間歌謡を採集して管理した役所であるが、そこに集められた歌曲もまた楽府と呼ばれた。『漢書』(卷三十)の「芸文志」に「自孝武立楽府而采歌謡、於是

有代趙之謳、秦楚之風、皆感於哀樂、緣事而發、亦可以觀風俗、知薄厚¹⁾」とあり、楽府が前漢の孝武帝(BC100年前後)の時に設置されたことが知られ、各地方の歌謡を採集して、それらの歌謡から各地の人々の哀樂や風俗の厚薄を知るの

が目的だという。地方の歌謡(民間歌謡)が採集されることの意味は、やはり『漢書』「芸文志」に「書曰、『詩言志、(哥)歌』詠言。故哀樂之心感、而(哥)歌』詠之声發。誦其言謂之詩、詠其声謂之(哥)歌」。故古有采詩之官、王者所以觀風俗、知得失、自考正也」(前掲書)とあり、『書経』(『尚書』)の詩の原理である「詩言志」の論を受けて、詩は志であることから人々が歌えば哀樂の感情が声に現れ、それを詠じたものが歌であるから、そこで古くから采詩之官を置いて王者は人々の風俗・習慣を観察し、人々の得失を知り、それを以て政治に応用したというのである。それは孔子の詩三百(『論語』為政)

辰巳正明

と関わるものであろうし、そこに詩が国風を最初に置いた理由もある。ト子夏の「毛詩大序」はこれを受けるものであり、そうした楽府の思想は古代日本の律令（養老令・戸令）や奈良朝の政治思想にも展開し、また平安初期の『凌雲集』などの勅撰漢詩集や『古今和歌集』の序文にも現れている。特に、滋野貞主の『経国集』序文に「古有採詩之官。王者以知得失。故文章者。所以宣上下之象。明人倫之叙」²とあるのは、先の『漢書』「芸文志」を継承するものであろう。

このような楽府における歌曲の採集は漢代の古楽府に続いて、六朝時代にも継承されて多くの歌謡が残されている。³楽府の性格からそれらは民間歌謡を基本とする政教的詩学に発するものであるが、そこから展開する歌行体の詩が詩人たちに楽府体として詠まれ続けている。『文華秀麗集』や『経国集』にも「楽府」の項目を置いているのであり、これらの勅撰集は白楽天の新楽府の登場とともに展開を見せたのである。しかし、楽府の本質は『漢書』「芸文志」の説くように、人々の喜怒哀楽や風俗・習慣（土風・土俗）の観察にあり、その観察は民間の人々の歌う歌謡にあった。そのことから考えるならば、楽府系歌辞は著名作者の漢詩にあるのではなく、むしろ巷間の無名作者たちの中にその本質が存在したのであり、しかも、その本質

は無名作者たちの喜怒哀楽の中に存在したのである。

古代日本に楽府を最初に説いたのは、『日本書紀』神武即位前紀（戊午年八月）の記録である。神武天皇が「御謡」して歌ったという歌について「是謂来目歌。今楽府奏此歌者、猶有手量大小、及音声巨細。此古之遺式也」⁴と説明する。この久目歌は今に楽府がこの歌を奏する時に、手量（舞踏時の手の様態）と音声の大小（歌唱時の声の調子）があり、これは古時代⁵の遺式であるという。古之遺式からみると伝統的な芸能の形式であったと思われるが、それを「楽府」における芸能であるとするのは、中国の楽府の制度に類似するからであろう。ここでの「楽府」は歌曲を管理する役所の意味であり、いわば、久目歌は伝統的な民間歌謡として歌所に管理されていたことを思わせ、儀礼的な歌であったことを示している。たしかにここに歌われた久目歌は「菟田の 高城に 鳴羅張る 我が待つや 鳴は障らず いすくはし 鷹等障り 前妻が 肴乞はさば 立稜麦の 実の無けくを 幾多聶多ね 後妻が 肴乞はさば 斎賢木 実の多けくを 幾多聶多ね」（『日本書紀』前掲書）という内容であり、鳴を捕る罟を仕掛けたら鷹が懸かったとい、さらに前妻が肴を欲しいといえば実の無いのを、後妻が肴を欲しいといえば実の大きいのをあげようというのであり、ここに

は囃子詞も入り大きな笑いを誘う宴楽の歌らしく、民間の歌謡の要素が強く感じられる。このような歌曲を外來の楽府を以て説明しようとしたのが神武紀の楽府であつたと思われ、奈良朝には楽府の理解が及んでいたのである。

このように、楽府の本來的性質は民間の歌謡にあり、そこに歌われる内容は人々の暮らしの中の喜怒哀楽にある。古代日本に理解された楽府の歌曲は、一方に雅楽寮が管理する所となつたと思われるが、『詩経』以来の国風歌謡は、恋愛歌謡を中心とするものであり、六朝楽府にも多くの恋愛歌謡を見る。それは民間歌謡が恋歌にその本質を保つていたことに因るからであり、そこには『万葉集』の相聞歌へと繋がる歌謡の性質をみる事が出来るように思われる。そのような方面から、楽府題としてある「子夜歌」「子夜四時歌」を取り上げて『万葉集』の楽府系歌辞を考えてみたい。

二、子夜歌と男女相悦の歌

『万葉集』がその部立に「相聞歌」を置いたのは、何よりも歌が恋を本質としたからであり、これは以後の和歌史において「恋歌」という分類を用意するように、それは和歌を構成する

基本であつたからである。『万葉集』が「相聞歌」というのは、老若男女がお互いの消息の遣り取りの歌の意であるが、その消息は男女の恋の遣り取りを主とするものであつたことから相聞が恋の印象を強く持つたのである。もちろん、相聞歌とはいつでもそれが全体を説明するものではない。少なくとも、恋を主とする相聞歌には二種の系統が認められるからである。その一は長詩型による恋歌であり、これは叙事性が強く表れていて、おそらく民族始祖の婚姻や民族の愛の苦難の歴史を語る形式に起源が求められ、祭祀・儀礼の歌と同様に歌所に〈大歌〉として管理され専門的な組織の元に継承されていたものと思われる。その一は短詩型による恋歌であり、これは抒情性が強く表れていて、個人同士の歌の掛け合いの場に展開した形式に起源が求められ、村落や都市における巷間の男女による歌垣などの恋の祝祭の折に〈小歌〉として歌われ、その場で消えて行く運命の歌であつたと思われる。もちろん、小歌にしてもその歌曲を歌うためには独自では不可能であるから、歌師や熟練者が管理し、彼らからの手ほどきを受ける必要があつた。小歌系の恋歌が形成される環境は、『万葉集』の内側からみれば東歌のような村落の場合もあるが、多くは都市生活者の歌が多いように思われる。都市生活者の恋歌は歌垣のような即興性が求めら

れる場であるよりも、歌の表現方法の高度化や内容の洗練度が求められた場であるように思われる。そうした小歌系の男女相悦の一般に見られる歌は、巻十一を基準に任意に取り出せば次のように見える。

若草の新手枕を枕き初めて夜を隔てむ憎くあらなくに

(巻十一・二五四二)

相見ては面隠さるるものからに継ぎて見まくの欲しき君かも
も (同・二五五九)

昨日見て今日こそ隔て吾妹子が幾許継ぎて見まくし欲しも

(同・二五五九)

朝寝髪われは梳らじ愛しき君が手枕触れてしものを

(同・二五七八)

若々しい女と手を巻いて夜ごと共寝をする男の喜び、妻問いの男に顔を見られるのは恥ずかしいが何時も見ていたい愛しい人なのだと自惚れ、昨日逢って今日を隔てることの苦しみを訴え、男が手枕した乱れ髪は梳らないのだと男の余韻を歌う。その内容は男女の共寝に中心があり、このような歌が二人だけで過ごす夜の時間に、互いに見つめ合い歌い交わされたなどとは

考え難い。恋する男女に、恋歌などは必要ないからである。これらは作者の知られない巷間の男女の恋歌であるが、それらは隠された閨房内を擬似的に創出した、公開される場に展開した恋歌と考えるのが妥当であろう。そして、このような相悦の歌が『万葉集』を覆っているのである。中西進氏は『玉台新詠』巻十の作家の手に成らない情詩は楽府系のものであって、中国詩歌集の中で『万葉集』に最も近いのは『玉台新詠』巻十と『楽府詩集』であろうと指摘されているのは注目される。

恋歌を忌避する古代中国の文学史において、六朝期に『玉台新詠』のような宮体詩が特殊に流行するが、しかし、それは隋に至り亡国の詩として文学史から葬られる。いわば、『詩経』国風の儒教的解釈において男女相悦の詩は国を乱す淫風・淫乱の詩として忌避されたからであり、それは六朝においても同様であった。ただ、江南に都を置いた南朝における文学は抒情詩が優先し、梁の皇太子簡文(文帝)のサロンでは競って恋愛詩が詠まれた。徐陵は『玉台新詠』の序に、「於是然脂暎写、弄筆晨書、選録艷歌、凡為十卷。曾無參於雅頌、亦靡濫於風人。涇渭之間、若斯而已¹⁰⁾」という。これらの詩が散逸や閲読不可能となることを恐れ、夜明けに浄書しこれらの艷歌を選録して十卷としたこと、これらの艷歌(恋愛詩)は『詩経』の雅や頌を

辱めるものではなく、まして勝れた詩人たちの詩を汚すものでもなく、それは涇水や渭水の間の違いでしかないのだという。恋愛詩を正しく中国文学史に位置づけようとしている。

しかし、古代日本においては『文華秀麗集』のような勅撰漢詩集に「艶情」が分類目としてあり、詩の内容は『玉台新詠』に見える閨怨詩である。『文選』が「情」を分類するのに対して、「艶情」は直接に男女相悦の詩を指すことから、日本では恋愛詩の受け入れが容易であったことが知られるが、それは何よりも『万葉集』以来の恋歌が歌の本質として存在したこと、原因がある。むしろ、政治思想的な抑圧を受けなければ、艶情の詩は人々の自由な表現世界であったものと思われ、唐代に四川に歌われた「竹枝詞」のような民間歌謡が地下に流行しているであり、明の馮夢龍による民間歌謡の発掘や、袁枚の性霊説や李贄の童心説①のように、明・清時代には旧態とは異なる新たな文学論のもとに多くの恋愛詩が纏められ刊行されることとなる。

このような民間の恋愛歌謡（艶歌）は、古くは表立って歌われる事はなかったが、しかし、それは中国詩歌の底流として存在したのである。それは古く『詩経』国風以来の流れであり、やがて組織的に採集されて楽府の管理するところとなった。た

だ、それでありながらも男女相悦の歌謡は、古注釈がいう比興による王や人民の道徳を示す詩であり、また淫風の歌謡であり、風俗を乱す歌謡である。それがなぜ歌われるのか、それが何を意味するのか、必ずしも自明ではなかったのである。そのような中で小歌系の楽府詩に「子夜歌」がある。これは『玉台新詠』（巻十）に二首掲載されているが、『楽府詩集』（第四十四卷）「清商曲辞一」には四十二首の「子夜歌」が載り、民間歌謡としての位置は大きい。その男女相悦の様子は、次のように歌われている。

今夕已歛別、 今宵あの人とお別れして、

合会在何時。 次にお逢いするのは何時のこと。

明燈照空局、 部屋のおかりは空しく照らし、

悠然未有期。 時はゆつくりとしてまだお逢いする時ではない。

ない。

別後涕流連、 あなたと別れてから涙は留まることはない。

相思情悲滿、 思う心は悲しみに満ちています。

憶子腹糜爛、 あなたを思い出すとお腹は燃えるように熱

肝腸尺寸断。そのため私の腸は切れ切れです。

気清明月朗、氣候も良くて満月の月も明るく、

夜与君共嬉。この夜はあなたと一緒にとても幸せです。

郎歌妙意曲、あの人のおう歌は言葉も曲も美しく、

儂亦吐芳詞。それで私も一緒に愛の言葉を掛けました。⁽¹³⁾

何れも女子の歌であり、後朝の後の女の心の痛みを述べ、男との出逢いを喜び艶を作る様子が詠まれる。この子夜歌は、晋の歌辞で『旧唐書』「樂志」に「子夜、晋曲也。晋有女子造此声。声過哀苦、晋日常有鬼歌之⁽¹⁴⁾」といい、一方、『宋書』「樂志」には「子夜哥者、有女子名子夜、造此声。晋孝武太元中、琅琊王軻之家有鬼哥子夜。殷允為豫章時、豫章僑人庾僧虔家亦有鬼哥子夜。殷允為豫章、亦是太元中、則子夜是此詩以前人也⁽¹⁵⁾」という。子夜とは晋に女子有りこの歌を作るが哀切に満ち、日頃鬼が歌っているといい、また子夜とは晋の時に琅琊王軻の家に鬼があり、子夜の歌を歌ったといい、その別伝も伝えられている。いわば、子夜歌は子夜という女子の作った歌か、夜に鬼が唱った歌かということにあるが、いずれも伝説的な要素が

強い。何よりも男女逢会の歌が鬼の歌とされるには、如何なる意味があるのか。

王熙運氏によれば、このような子夜歌の説は付会されたものであり、その創始は晋代の一人の無名の女子であったろうとする。この女性は多情の女で夜間に恋人の来るのを待つのであるが、不幸にして恋人はある女の情郎となり、失望した彼女はその哀苦を歌ったのが「子夜来」（あなた、夜に来てください）であると指摘する⁽¹⁶⁾。たしかに恋歌を鬼が唱ったと言うよりも、

恋に失望した女がその悲しみを「子夜来」と呼び掛けて歌を詠んだとする方が合理的であろう。つまり、「子夜歌」とは待つ女が恋人に「あなた、今夜来てください」と呼び掛ける定型句だとすることである。ただ、それを一人の女性の体験と創作によるものとするにはまだ疑問が残る。さらに、それを鬼の歌とする説も十分に考慮すべき問題であるように思われる。

こうした子夜歌が成立するのは、特別な場であるように想われる。『樂府』近代曲辞に載る「十索」の歌は、隋の丁六娘という女性の歌であるというが、その歌は、

為性愛風光、素敵な風光を愛でているのに、
偏憎良夜促。早々とこの夜が明けようとするのが憎らし

曼眼腕中嬌、流し目で愛しい人の腕の中に戯れ、
相看無厭足。いつまで見ても見飽きることはない。
欲情不耐眠、嬉しい心は眠ることも忘れ、
従郎索花燭。あの人はそつと花燭を引き寄せる。

のように歌われる、一連十首の作品である。男女の相悦の様子が極めてエロチックに描かれ、愛の行為へと導いて行く。むしろ、そのような場面を意図して描いているのが「十索」の歌である。しかも、作者は女子である。このような相悦の場面を歌として歌うことは特殊なことであろうし、おそらくそれを歌う歌い手とそれを楽しむ場が存在したものと思われる。それを想定させるのは、『玉台新詠』巻十に載る「錢塘蘇小歌一首」である。錢塘は中国浙江省杭州の錢塘江のことであり、その蘇小（蘇家の女の子。蘇小小ともいう）の歌の意味である。蘇小は晋代頃の著名な歌妓（妓女・娼妓）で、その墓は今も錢塘江の橋のたもとに存在し、古くは唐の李賀の詩に詠まれている。その伝説的な生き方は別として、彼女の詩は、次のように詠まれている。

妾乗油壁車、私は油壁の車に乗り、
郎騎青驄馬。愛しい人は青毛の驄馬に騎る。
何処結同心、私たちは何処で愛の紐を結びましょうか、
西陵松柏下。それは西陵の松柏の下。

女は油壁の車に乗り男は立派な青馬に乗り、これから愛の紐を結ぶのに、あの西陵の松柏の下が良いと歌う。ただそれだけの内容であるが、男女が愛の紐結びをする（同心を結ぶ）相悦の場面であり、永遠を象徴する松柏の下で契りを結びたいというのである。これは女から男に誘いかけた歌であり、それを可能とするのは専門的な歌い手（歌妓）とそれを受け入れる歌の場であろう。同じく『玉台新詠』には孟珠の歌も並載されていて、孟珠もまた歌妓である。『楽府詩集』（巻四十九）「清商曲辞 西曲歌下」に孟珠の歌として、「望歎四五年、実情将懊惱。願得無人处、回身与郎抱」（あなたを待ってもう四五年を過ごし、私の心は深い苦しみの中。願うことは人の居ないところで、身を寄せ合ってあなたに抱かれること）のように、待つ女の思いが描かれているが、それが艶歌の本流にあり、男を誘い挑発する方法が認められる。ここには歌妓や娼妓が恋歌の歌い手としての役割を果たしているのであり、それが成立する場

は必然的に男客を招いた遊郭・宴席・社交の場（サロン）にあったことが推測される。時に男客の妻となり恋人となり待つ女となり、閨房に関わる歌を交わす歌妓の恋歌は、六朝情詩の大きな栄養素であった。男女相悦の歌が忌避される中で、江南の地に花開く恋歌は、詩人・文人たちと交流する歌妓や娼妓という恋歌の専門歌手の手になるものであったのである。石観海氏は六朝詩に見る美人・美女・麗人などが、遊女や倡女などの女性であることを指摘している。子夜歌は、こうした遊郭や宴席あるいは貴族サロンで文人や遊客を相手として恋歌を詠む専門的な歌妓たちの歌なのであり、男たちの興奮を誘ったのである。子夜歌は鬼が唱ったという説の本質は、それが男の客の心を惑わし誑かす恋歌を詠む、鬼のような淫乱な女の歌（淫風の歌）として忌み嫌い、それを鬼の歌として忌避したのは社会道徳的なものであったに違いない。しかし、ここに江南の文人たちがこれらの歌妓と交流し、そこに『玉台新詠』のような恋愛詩が成立する事情も理解出来るのである¹⁹。

三、子夜四時歌から相聞四時歌へ

子夜歌が子夜来（あなた、今夜来て）の歌であるとする時、

そのような歌は『万葉集』に多く見られるはずである。他田弘津娘子という女性が「真木の上に降り置ける雪のしくしくも思ほゆるかもさ夜訪へわが背」（巻八・一六五九）と歌うのも、明らかに子夜来の歌である。娘子の表記は『遊仙窟』に基づく呼称と思われる、遊行女婦をも含めた女性たちを広く呼ぶ称であるが、女郎や郎女などと同じく『万葉集』では歌に熟練した女性たちである。あるいはまた、男女が紐を結ぶのも「二人して結びし紐を一人してわれは解き見じ直に逢ふまでは」（巻十二・二九一九）と詠まれ、愛の堅い約束が男女の同心の紐結びであった。こうした男女相悦の歌は、『万葉集』の特質であるが、その背後には客を相手とする歌妓や娼妓の「子夜来」の影が忍び寄っているように思われる。

『万葉集』の巻八・卷十に見る四季分類歌巻が、楽府の「子夜四時歌」に基づくことを早く指摘したのは中西進氏であったが、そのことを少し詳しく検討してみたい。『楽府詩集』（第四十四卷）「清商曲辞」の「呉声歌曲」に「子夜歌」に続いて「子夜四時歌 七十五首」（春歌二十首・夏歌二十首・秋歌十八首・冬歌十七首）「子夜四時歌 七首」（春歌・夏歌三首・秋歌二首・冬歌）「子夜四時歌八首」（春歌三首・夏歌二首・秋歌二首・冬歌）が載る。呉声は、江南呉地方の歌謡である。「楽府

解題」の子夜歌の解説によれば「後人更爲四時。行楽之詞、謂之子夜四時歌。又有大子夜歌、子夜警歌。子夜變歌。皆曲之變也」(前掲『楽府詩集』による)と説明する。後の人が子夜歌を四時に分類して子夜四時歌としたという。その説明からすれば、子夜四時歌は男女相悦の子夜歌を四時の季節分類にしたということになる。恋歌はその情を訴える方法であるから、直接に思いを述べる方法が取られるのを正当とする。『万葉集』が恋歌を「正述心緒」という分類をするのはそこに理由があり、一方に「寄物陳思」の分類も恋歌の表現法にあり、その両者の中に恋歌が存在した。しかし、恋を季節分類することは歌の詠法とは異なり、かなり高度に恋の表現のために季節の風情が獲得されていることを意味する。なぜなら、恋は季節には関係の無い無季のものであり、それを有季の中に詠むのは恋の心よりも季節への関心へと移行したことを想定させる。そのことによつて、恋の実態を離れて季節の風情と恋の風情とが重ね合わされて恋情が季節の中に作り出されることになり、恋と季とを重ねること、新たな表現世界を獲得することになったのである。その背後には子夜四時歌への理解が及んでいたことが想定され、漢文学の時代にいち早く対応した額田王の歌の、「君待つとわが恋ひをればわが屋戸のすだれ動かし秋の風吹く」(巻

四・四八八)のような、秋風の中に閨情を詠み、男を待つ恋情は秋風の中に重ねられる。その情が待つ女の閨における秋風の発見へと向かうのは、子夜来から子夜四時歌への展開である。

季節により分類される恋歌は、『万葉集』の巻八・巻十に見られるものであり、それらは春夏秋冬ことの雑歌と相聞に分類される。例えば、巻十の四季の歌では、

春 梅の花降り覆ふ雪を褰み持ち君に見せむと取れば消に
つづ (巻十・一八三三)

夏 逢ひ難き君に逢へる夜霍公鳥他時ゆは今こそ鳴かめ

(巻十・一九四七)

秋 秋萩の咲き散る野辺の夕露に濡れつつ来ませ夜は更け
ぬとも (巻十・二二五二)

冬 沫雪は千重に降り敷け恋しくの日長きわれは見つつ惚
はむ (巻十・二二三四)

のように、春は梅花と雪に恋を重ね、夏は夜の霍公鳥に恋を重ね、秋は萩の散る野辺に恋を重ね、冬は頻りに降る沫雪に恋を重ねる。これらは四季の景に我が想いの情を重ねながら恋する思いを表現するものであり、いずれもその表現は洗練されてい

る。梅花のような新しい素材を取り込んで恋を歌うのも、天平時代の都市的な雅であろう。しかし、このような恋歌はどのようにして成立したものなのか。

古代日本に季節感を歌に詠むのは、先の額田王の歌が草創期に当たり、その背後には近江朝の漢文学が想定される。日本人の季節感は、漢文学の理解から出発すると考えて良いであろう。その根拠は『万葉集』と同時代的に展開する『懷風藻』の季節感が先行するところにある。大伴旅人が主催した大宰府の「梅花の歌」(巻五)の梅花が和歌史上では最初の梅の花であるが、『懷風藻』ではそれに先立って持統朝の葛野王に「春日翫鶯梅」があり、また釈智蔵にも「翫花鶯」がある。季節の特別な景物を取り上げて思いを述べる方法は、このような漢詩文学が先行していたのである。そうした漢文学を理解した者の中から、歌は新たな生命を得るのである。『万葉集』が季節分類する根拠も、漢文学の知識に負うものと思われるが、それを具体化したのは楽府の子夜四時歌であったことは十分に推測される。子夜四時歌は、次のように詠まれている。

春歌

光風流月初、 春の風光は月を輝かせ始め、

新林錦花舒、 新緑の林では錦の花を開かせる。

情人戲春月、 あの人は春の月に戯れ、

窈窕曳羅裾。 おしとやかにスカートの裾を引いている。

夏歌

朝登涼台上、 朝に涼しい台上に登り、

夕宿蘭池裏。 夕べには蘭池の辺を散歩する。

乘月採芙蓉、 月の明かりの中で芙蓉を摘み、

夜夜得蓮子。 夜ごとにあの人と一緒。

秋歌

清露凝如玉、 清らかな露は玉のように輝き、

涼風中夜發。 涼しい風は夜中に吹き始めました。

情人不還臥、 あの人は臥したままで帰ることなく、

冶遊歩明月。 楽しく明月の中を遊びます。

冬歌

天寒歲欲暮、 空は寒々として歳も暮れて、

朔風舞飛雪。 北風は雪を舞わせています。

懷人重衾寝、 あの人は夜具を重ねて寝るので、

故有三夏熱。 褥の中はまるで夏のように火照ります。

春は月光の中で男女が戯れ、夏は夕涼みに月明かりの中で芙

春を摘み、秋は涼やかな風に吹かれて恋人と満月の夜を遊び、冬は夜具を重ねて夏のように体を火照らすのである。春は空の朧月、夏は池の芙蓉、秋は涼風の中の明月、冬は褥を重ねる共寝が歌われ、情人たちが楽しむ姿態が描かれる。恋人たちの世界は、季節の移ろいの中で、その愛を展開させるのであるが、それが常に喜びばかりではない。秋の詩には、

自從別欲来、あの人と別れてからは、

何日不相思。一日たりとも思わない日は無かった。

常恐秋葉零、いつも恐れることは秋の木の葉が散るよう

に、

無復蓮条時。再びあの人を恋する機会が失われることです。

と歌われ、男との別れが木の葉が散るように再び逢えないことを恐れるのだという。季節の移ろいの中で、恋の移ろいへの不安が詠まれるのである。

このような「子夜四時歌」の季節と恋との重ねは、やはり『万葉集』巻十の季節の相聞歌にも顕著に現れている。

春の相聞

春日野の友鶯の鳴き別れ帰ります間も思ほせわれを

(巻十・一八九〇)

夏の相聞

霍公鳥来鳴く五月の短夜も独りし寝れば明かしかねつも

(同・一九八一)

秋の相聞

雁がねの初声聞きて咲き出たる屋前の秋萩見に来わが背子

(同・二二七八)

冬の相聞

わが背子が言うつくしみ出で行かば裳引きしるけむ雪な降りそね

(同・二三四三)

男と夜明けに友鶯の泣き別れのように別れるが、帰りの道々にも私のことを思って欲しいと訴え、ホトトギスの鳴く五月の短い夜でも独り寝は長いのだと嘆き、雁の初音を聞いて咲き出した萩を見に逢いに来て欲しいと誘い、恋人の言葉があまりにも真実のようだったので逢い引きに出掛けるが、雪が降るとスカートの跡が残るから雪よ降るなど訴える。ここでは春は鶯、夏はホトトギス、秋は萩、冬は雪を取り出して恋の思いを詠

む。むしろ季節の中に恋の情緒が歌われているのであり、〈季と恋〉という和歌史の伝統を形成する草創期の歌である。そのような季節の中に恋の情緒を重ねることで、恋歌は一段と洗練されて行ったのである。これもまた〈子夜歌〉から〈子夜四時歌〉へと展開した男女相悦の歌の様相を当て嵌めれば、それと同じように『万葉集』も〈相聞歌〉から、〈相聞四時歌〉への展開であったといえる。

もちろん、このような男女相悦の歌がなぜかくも多く歌われているのかという疑問は残るに違いない。恋は極めて私的な世界であることは認められるが、しかし、その恋は恋歌の中に存在するのであり、その恋歌は公開を原則とすることに基づけば、これらの歌は男女が秘密裏に歌った閨房の睦言や独白の恋歌ではなく、ある特定の場において公開されることで機能した歌であったと思われる。卷十の相聞四時歌は作者未詳の恋歌であり、どのような場に公開されたものか不明であるが、一方の卷八の相聞四時歌は、

春の相聞

闇暗ならば宜も来まさじ梅の花咲ける月夜に出でまさじと
や
(卷八・一四五二)

夏の相聞

夏の野の繁みに咲ける姫百合の知らえぬ恋は苦しきものそ

(同・一五〇〇)

大伴坂上郎女

秋の相聞

秋の野を朝行く鹿の跡もなく思ひし君に逢へる今夜か

(同・二六一三)

賀茂女王

冬の相聞

わが背子と二人見ませば幾許かこの降る雪の嬉しからまし

(同・二六五八)

藤皇后

と歌われる。春は臘月の梅、夏は野の姫百合、秋は夜明けに鳴く鹿、冬は降る雪に重ねながら恋の思いが歌われているが、その作者を見ると高級貴族の紀氏の女性、やはり高級貴族の大伴氏の女性、さらには長屋王の娘の賀茂女王、聖武天皇の皇后の光明子が歌い手である。ここに登場する歌い手は、天平期に活躍するそれなりに年を重ねた女性たちであり、若い未婚の女性

たちではない。後宮や高級貴族世界に所属する女性たちが男女相悦の歌をごく自然に歌うのであるが、そのことの必然性は何か。これを必然とするのは、恋はもとより公開を前提とする装われた恋愛であるからであり、そこには恋歌における私がある一人の私を装う擬似的な恋があり、そうした疑似恋愛の交流の場（歌垣・宴楽・労働・社交）が存在し、恋を装う恋愛関係の中で相手の真の心を探り、あるいは互いの消息を窺う手段としての恋歌が存在した歴史がある。それが新たな相聞四時歌を通して、四時の季節に中心を置いた恋歌に関心が持たれて、互いに季節ごとの気候の挨拶の歌へと広がり展開したところに起因しているのだといえる。紀女郎の歌の主旨は「梅の花が咲いたから見にいらつしやい」という観梅への誘い歌であり、それを恋歌として読み取れるように詠むのである。これもその基本は「子夜来」を離れるものではない。坂上郎女の歌も片思いを以て男を誘う歌であり、賀茂女王の歌も男の訪れを期待する「待つ女」の誘い歌である。いずれも「待つ女」をテーマとした社交の場での誘い歌であろうし、その基本は紀女郎と異ならぬ。藤皇后の歌は降る雪に寄せた誘い歌であり、これも同様である。いずれも季節の景物に寄せて相手を誘う「あなた、今夜来てください」を内在させた歌として詠まれているのである

が、それが「梅が咲いたので、今夜来て下さい」へと変容した時、その誘い手の意図は恋に限定されない社会的な誘い歌の中に現れることとなる。

これらの恋歌が季節ごとの景物に寄せた挨拶歌や誘い歌であることは、相聞四時歌と並行して歌われる雑四時歌の存在からも知られる。季節の景物のみを詠むか、あるいは季節の中に恋を詠むかという相違があるが、基本的には季節の挨拶や社交の場のテーマによる歌であるところへ展開している。このような『万葉集』の相聞歌から相聞四時歌への展開は、楽府の子夜歌から子夜四時歌への展開と軌を一にしていることが知られるであろう。

四、おわりに

『万葉集』の恋歌を考えるのに注目されるのは、楽府系歌辞の子夜歌と子夜四時歌である。『万葉集』の恋歌が『玉台新詠』からの影響が見られることはすでに指摘されているところであるが、それらは楽府系歌辞を受けていることである。六朝楽府を『玉台新詠』が受けて恋愛詩を完成させ、そこから『万葉集』の恋歌と交流する。しかし、楽府系歌辞の本質は民間歌

謡にあり、民間歌謡の中心は小歌系の恋歌にある。そのような中国の民間歌謡の流れは、詩を志とする儒教的教化主義に沿った。それに対する『万葉集』の主たる性質は、むしろ楽府系歌辞の民間歌謡の側に存在したのであり、それは歌が恋を本流とすることを示していたのである。これは、紀貫之らが詩は志なりという理解にありながらも、和歌は人の心を種とするのだという確信へと向かう重要な和歌前史であった。

恋を本流とする歌は、中国六朝時代に「子夜歌」から「子夜四時歌」への展開を見せたが、この展開は『万葉集』における「相聞歌」から「相聞四時歌」への展開を予想させるものである。無季の「あなた、今夜来てください」という恋歌から、「梅が咲いたので、今夜来てください」という有季の子夜歌が成立したのは、恋歌が新たな装いの中に歌われたことを示している。恋歌はその内容とは対極の極めて社交性の強い歌であることを考えるならば、恋の情を通して人々との心的交流が行われたのである。その多くは歌垣や遊楽や社交の場などであるが、このほか歌妓による歌の創作や歌声の妙は、社交の場の花形であったろうし、青楼や遊郭における歌妓の活躍は、民間歌謡を完成度の高い歌謡へと変容させたに違いない。²³⁾ 江南の妓

女たちの歌謡（清商曲辞）は、楽府の中の注目される民間歌謡である。こうした楽府系歌辞が、『万葉集』の恋歌を季節ごと

注

- (1) 本文は、『漢書 六志(三)』(中華書局/中国)による。旧漢字は新漢字に改めた。以下同じ。
- (2) 本文は、『羣書類從 百二十五 上』(温故学舎)による。
- (3) 郭茂倩編『樂府詩集』参照。
- (4) 本文は、『日本古典文学大系『日本書紀』(岩波書店)による。
- (5) 本文は「区旋羅」とあり、これを「鷹」とする解釈もあるが、「鯨」の方が山と海という食い違いをみせてそれを楽しんで見られる。なお、この歌謡は「古事記」でも一連の歌とされているが、おそらく二首が一連とされたものと思われる。辰巳正明監修『古事記歌謡注釈』歌謡の理論から読み解く古代歌謡の全貌(新典社)参照。
- (6) 辰巳『詩の起原 東アジア文化圏の恋愛詩』(笠間書院)、同『詩靈論人はなぜ詩に感動するのか』(笠間書院)参照。
- (7) 辰巳『詩の起原 東アジア文化圏の恋愛詩』(笠間書院)参照。
- (8) 中西進『末期万葉の形相』『中西進万葉論集 第二卷 万葉集の比較文学的研究(下)』(講談社)
- (9) 『隋書「文学伝」』には「玉台新詠」を「亡国之音」とする。
- (10) 本文は、明趙寒山覆刻・宋陳玉父本『玉台新詠』(世界書局印行/台湾)による。以下同じ。
- (11) 馮夢龍等編『明清民歌時調集』には「掛枝兒」「山歌」「夾竹桃」が集

- められていて、内容は男女相悦の恋歌である。
- (12) 『哀枚全集 二』(江蘇古籍出版社)『答戴園論詩書』に「夫詩者由情生者也。有必不可解之情、而后有不可朽之詩。情所最先、莫如男女」という。また『李贄全集 卷三』(中華書局)「焚書」に「童心者、人之初也、童心者、心之初也。夫心之初曷可失也」という。
- (13) 本文は、郭茂倩編『樂府詩集』(台湾中華書局)による。以下同じ。
- (14) 本文は、『旧唐書』(中華書局)「志第九 音樂二」による。
- (15) 本文は、『宋書』(中華書局)「志第九 樂志第一」による。
- (16) 『六朝樂府与民歌』(中国學術類編)(鼎文書局/台湾)。
- (17) 蘇小小は「南齊の杭州名妓」で、その伝説では「她姿色過人、聰明絶頂、但紅顏薄命、尤其是她的愛情故事曲折、哀艷、為歷代文人歌頌不輟、死后葬西湖、蘇小小墓成為名勝云々」叶一青他著『中国歴代名妓大観(上)』(延边大学出版社/中国)とある。
- (18) 石観海『宮体詩派的文学伝統』『宮体詩派研究』(武漢大学出版社/中国)。
- (19) 『玉台新詠』には、男が女の閨情を詠むという特色がある。梁の簡文帝はそれを得意とした。おそらく文人たちは江南の妓女たちを美女に見立ててその姿を詠み、あるいは妓女らから江南の恋愛歌謡を学び、それを詩に直したものと思われる。こうした宮体詩に関する専門著書に、石観海『宮体詩派研究』(前掲書)、胡大雷『宮体詩研究』(商務印書館/中国)、帰青『南朝宮体詩研究』(上海古籍出版社/中国)がある。
- (20) 中西進『万葉集の編纂』『中西進万葉論集 第二卷 万葉集の比較文学的研究(下)』(講談社)。
- (21) 辰巳『詩の起原 東アジア文化圏の恋愛詩』前掲書参照。
- (22) 辰巳『詩の起原 東アジア文化圏の恋愛詩』前掲書参照。
- (23) なお、『全唐詩』には妓女の作者は二十一人見られ、詩篇は共に百三十六首収録されているという。陶慕寧『青楼文学与中国文化』(東方

出版社/中国)。

『万葉集』の訓読本文は、中西進『万葉集 全訳注・原文付』(講談社文庫)による。