

Title	万葉集における庭園と文学
Sub Title	Garden and literature in the Manyoshu
Author	斉藤, 充博(Saito, Mitsuhiro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1990
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.57, (1990. 3) ,p.56- 76
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00570001-0056

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

万葉集における庭園と文学

齊藤 充博

一 万葉集の宴席歌

万葉集の作品の中には、ある集団の中で発唱されることにより、音声となって発表されたものが多く含まれていると考えられる。初期万葉においては、その表現からも歌謡的要素がうかがえる。また柿本人麻呂、高市黒人、山部赤人、笠金村といった宮廷詞人の作品は、聴衆の前で発唱されたはずである。特に数多く残る行幸従駕の作は、行宮を設けた行幸の土地に対する讚美と、旅先の官人たちの無聊を慰め、望郷心を代表するという二つの方向があるが、いずれも文字に書き記すだけでは目的が達せられない性格のものである。

天平以降の作品においても、和歌は声にしてうたわれた。そのことが端的に表れるのが宴席での作品である。万葉集には数多くの宴席歌が収録されているが、題詞・左注等でその年代の分明な作品の大半は天平期以降のものである。万葉集の全巻が同一の編纂方針のもとに編まれていないため一概には言えないが、天平時代以降、宴席が和歌製作の中心的な機会になったといえよう。特に大伴家持の歌日記の形態を呈す巻一七以降の四巻は、家持の在京時、地方赴任時を通じて、宴席での作品が多く収められている。巻二〇の巻末歌が家持の因幡国庁における元旦の宴での詠であることが

端的に示すように、作歌活動時期を天平年間以降におく家持にとつて、宴席は重要な作歌の場であつた。

集中には題詞や左注に記載のない作品にも、その表現の特色などから宴席歌と目されるものがある。例えば、季節と雑歌、相聞の別によつて分類し、さらに詠物による小項目を設けた卷一〇は、作歌事情を一切伝えないが、その表現上宴席歌と考えられるものが多く含まれている。このように考えてゆくと、万葉集において宴席歌は、その分量、内容ともに確固たる位置を占めるものであり、万葉和歌史を論ずる上で重要な分野の一つであることになる。

二 宴席の場

ところで、宴席で作品が発唱される場合、文字に記された文学とは少しく違った状況が作品の周囲にとりまいていたことを考えねばならない。今日、われわれは多くの場合、文字になつた作品を読むという行為によつて、作品に触れる。作品発表後、読者にそれが届くまでには時間の隔たりがあることになる。この場合、作者はかなたに読者の反応を意識しながらも、創作においては、自らの調子、段取りに応じて進めることができる。対して宴席歌の場合、発表された作品はその場で他者の側に届く。よつて宴席で発唱する作品は、決して自己満足に終つてはならない。何らかの形で、宴席に出席した人々を意識した歌作りがなされたはずである。するとこれは作者側から見れば、作品を作る際の制約となつてゐることになる。

それでは宴席歌を制約してゐた条件とはいかなるものであろうか。これを考える上で、大きな示唆となるのが、池田弥三郎先生が提起された芸能における五つの制約である。宴席歌は、和歌としての文学的位置を持つものではあつても、それが宴席で発表されるとなると、一種芸能としての性格を持ったと考えられる。よつて広義の芸能と考え、その

研究法を導入することは有効であろう。

池田先生は「芸能を芸能たらしめてゐる制約」として、「季節」「舞台」「俳優」「観客」「台本」の五つを挙げられた。⁽²⁾今これを私に斟酌して宴席歌の研究に應用するならば、それぞれ「時間」「場所」「発唱者」「享受者」「作品」という形に置き換えることができる。このうち「時間」は、一年を周期とする年中行事や、算賀などの個人の人生に関わる行事、一日のうちの時刻などがもたらす要素をいう。「場所」は、宴会の行われる空間的要素をいう。この中には地理的な位置や、より細部の建築学的な位置の問題を考へる必要がある。「発唱者」は、宴会の場で作品を公表する役割を持つ者で、作品の創作者自身が行う場合と、それとは別人物が行う場合とがある。後者は古歌伝誦のケースに代表される。また「享受者」は、宴會に参集する人々をいう。発唱者の詠出した作品を受け、それに反応を示す者である。時には提出された作品を批判し、詞句の変更を求めることや、予め発唱者に対して作品の内容、表現に関して注文をつけることもある。「発唱者」「享受者」は必ずしも固定的ではなく、「発唱者」が次々に交替することによって、一個人が両方の役割を果たすこともある。最後に「作品」であるが、これは和歌そのものに関する性格や伝統をいう。ことばや表現、外来文学からの影響などの要素がある。

極めて大掴みではあるが、以上五つの要素を、個々に検討することによって、宴席歌の性格はより一層明らかになるであろう。宴席の場はこれらの要素が相互に影響してゐたわけである。筆者の当面の課題は、この宴席の場を再現することをめざし、その中で文字という形でしか残されていない万葉の宴席歌をとらえ直すことにある。

三 宴の場所

前節にあげた諸要素のうち、今回は「場所」に関わる一問題を取りあげる。幸いにもこの方面には先学の業績がある。拙論はそれらの驥尾に付する域を出ないものであるが、私なりの見解を多少でも加えたいと考えている。

万葉集に収められている宴席はどのような場所で行われていたのだろうか。まず集中の題詞、左注に従って分類を試みると次のようになる。

Ⅰ公宴（肆宴）の場合

①宮城内―内裏、皇后宮、中宮西院、東常宮南大殿、内南安殿など。

②宮城外

ア 京中の臣下の宅―長屋王佐保宅、左大臣橘卿之宅など。

イ 行幸時の行宮など。

Ⅱ私宴

①京内

貴族の私邸

②京外

ア 近郊―豊浦寺之尼私房、活道岡、高田野など。

イ 行旅の途次

ハ 赴任地―大伴旅人の筑紫、家持の越中など。

右ではまず天皇やそれに準ずる者が参加する宴、すなわち集中で「肆宴」と表記されているものと、そうではないものを分けた。これらは性格の異なるものであって、一律に論ぜられないからである。公宴については『続日本紀』にも記事があり、宴の行われた場所を知る手掛りは比較的残っている。それに対して私宴の方には国史などの一等史料がない。集中にはこの私宴の記事の方が多く、とりわけ京内の貴族私邸での宴が万葉宴席歌の中心的な舞台となっている。ところが題詞、左注の記すのは「某家(宅)で宴す」という程度のものであり、それ以上のことはほとんど分からない。わずかに卷六の一〇一六の左注に「右一首書_二白紙懸_一著屋壁_二也_一」とある。これは巨勢宿奈麻呂家での宴であるが、この宴は建物の内で行われ、壁面にある白紙を見ながら行われたことが知れるばかりである。

京内の貴族私邸での宴が、その邸宅のどの場所で行われていたのかについては、細かい点は十分な資料にたどりつくことができない。そこで次に、歌の表現内容から、歌の作られた場所を推測せねばなるまい。すると、京内の私邸の宴席歌の中に、ヤドとかシマという庭園を表すことが多く含まれていることに注目される。私邸の宴以外でも、ニハヤソノというやはり庭園を意味することばをうたった例を見出すことができる。つまり宴席は、それらのことばが意味する空間をみる位置にあったことになる。次に庭園をどういった角度で、どこから望んでいたのかを考えねばならない。それを知る手掛りをニハとヤドということばから考えることにする。

四 ニハ

集中に見える庭園を表すことばのうち、最も意味する内容の範囲が広く、かつ使用例を古く遡ることができるのがニ

ハである。ニハは貴族私邸での宴席歌には使用例が見出せないが、公宴においては使われている。

(1) 橘の 下照る尔波に 殿立てて 酒みづきいます 我が大君かも (18四〇五九、河内女王、橘諸兄宅での肆宴)
(2) 娘子らが 玉裳裾引く この尔波に 秋風吹きて 花は散りつつ (20四四五二、安宿王、内南安殿での肆宴)
しかしニハが公宴の行われる場所だけに使われることではないことは、宴席歌以外では自宅の庭をニハとうたっている例があることから明らかである。

(3) 夕月夜 心もしのに 白露の 置くこの庭に こほろぎ鳴くも (8一五五二、湯原王)

(4) 沫雪の 庭に降り敷き 寒き夜を 手枕まかず 一人かも寝む (8一六六三、大伴家持)

ところでニハにはこのような庭園の意味の他、それとは異なる用例を見ることができ。

(5) 庭に立つ 麻手刈り干し 布曝す 東女を 忘れたまふな (4五二一、常陸娘子)

(6) さひびづるや 韓白に搗ぎ 庭に立つ 手臼に搗き… (16三八八六、乞食者の詠)

(7) 尔波に生ふる 唐薺は よき菜なり はれ 宮人の 提ぐる袋を おのれ懸れたり (催馬楽)

(5)ではニハが麻を干す農作業の場であることがうたわれており、(6)では手臼が置かれ、料理などの作業が行われていることが分かり、(7)は、催馬楽の例だが、菜を栽培している場所のように表現されている。

さらに同様な例は記紀にも見られる。古事記安康天皇条に、「未^ニ寤坐^ニ。早可^レ白也。夜既曙^レ。可^レ幸^ニ猶庭^ニ」という一節があるがここでは狐をする場所をカリニハといっている。

再び万葉のニハの例に戻れば、次のような海面上のニハをうたうものがある。

(8) 銅飯の海の 尔波良くあらし 刈り薦の 乱れて出づ見ゆ 海人の釣舟 (3二五六、柿本人麻呂)

(9) 武庫の海の 尔波良くあらし いざりする 海人の釣舟 波の上ゆ見ゆ (15三六〇九)

これらをまとめるならば、ニハは本来、農作業や漁労など、生業を営む場所を意味することばであったことが判明するのである。海面をニハと称するのは今日の感覚では奇異であるが、漁師にとつての作業場をニハといったと考えればよいことになる。

ニハにはもう一つの側面がある。

(10) 尔波中の 足羽の神に 小柴刺し 我は斎はむ 帰り来までに (20四三五〇、若麻統部諸人)

左注では若麻統部諸人の作となっているが、歌の内容から、その家族が防人になり出された諸人の無事の帰還を祈った歌であると考えられる。この歌によれば、東国ではニハに神を祀っていたことが分かる。ニハは祭祀の場所でもあったのである。

これも先程同様記紀の例に遡ることができる。

(11) 是於河下、如青葉山者、見山非山。若坐出雲之石碕之曾宮、葦原色許男大神以伊都玖之祝大庭乎。(古事記、垂仁天皇条)

(12) 天皇控御琴而、建内宿禰大臣居於沙庭、請神之命。…为国之大被而、亦建内宿禰居於沙庭、請神之命。(古事記、仲哀天皇条)

(11)ではオホニハということばであらわれ、(12)ではサニハとあるが、いずれも神を祀る場所である。(12)では神功皇后が神懸りして託宣が行われており、サニハが神を招くための場所であったことがはっきりと示されている例といえる。『日本書紀』でも、神代卷下、第九段、一書第二に、天照大神が天忍穗耳尊に授けたもの一つとして「齋庭」が見える。

これは神に捧げる稲を育てる神聖な田のことである。「神武紀」四年二月二三日条には、皇祖天神を祀る場所として、「靈時」^{マツノヒメ}ということばがある。さらに『播磨国風土記』の宍禾郡庭音村の地名起源譚においても、かつて庭に酒を置いて神に供したことを由来として挙げている。

以上のことを総括すれば、古代のニハは、農作業等生業に関わる仕事を行う場所であると同時に、神を祀り、祭事を執り行う場所でもあったことになる。同じことばが、聖俗の両極にわたって使われていることになるが、この現象は、今日の民俗語彙にも残っている。^③主に農家では、農作業を行う場所をニワとっていて、室内の土間などもニワと呼ぶ地方がある。一方で祭りの日にニワに集って踊ったり、小正月の行事として、ニワに松葉などで摸した苗を使って、田植えの所作をする地方もある。葬儀に関しても、出棺時ニワを回ってから出発するなど、ニワに特別な意味を考えている地方の例が報告されている。こういった実例は、古代のニハということばの性格と共通する点が多く、古い用法を伝えているものと考えることができる。

この聖俗にわたり何かを行う場所のことを意味するニハが、この節の冒頭に挙げたような庭園の意として使われるまでにはどのような経緯があったのであろうか。作業・祭祀の場所から家屋に接する鑑賞用の庭園に意味を変じた大きな要因について次節で論じることにした。

五 鑑賞用庭園の成立

わが国に鑑賞用、遊興のための庭園がいつごろ成立したのか、これもはっきりしたことは分からない。履中紀三年一月、磐余市磯池に両枝船を泛べたというのを初見とする考えもあるが、この池が本来庭園の設備として造られたもの

なのかは疑わしい。またこの行事自体が何らかの祭祀に関わる行事であった可能性も考えられる。そして何よりも史実としての信憑性という点で劣る。顕宗紀には三度にわたって後苑で行われた上巳の宴の記事を記すがこれも信用のおけない記事である。

歴史的な信憑性が増す推古紀にある次の記事が文献上鑑賞用庭園の嚆矢とみるべきであろう。

(13) 自_三百済国_一有_ニ化来者_一。其面身皆斑白。若有_ニ白癩_一乎。惡_ニ其異_一於人_一、欲_レ棄_ニ海中島_一。然其人曰、「若惡_ニ臣之斑皮_一者、白斑牛馬、不_レ可_レ畜_ニ於國中_一。亦臣有_ニ小才_一。能構_ニ山岳之形_一。其留_レ臣而用、則為_レ國有利。何空_ニ之棄_ニ海島_一耶。」
於是、聽_ニ其辭_一以_レ不_レ棄。仍令_レ構_ニ須弥山形及吳橋於南庭_一。時人号_ニ其人_一、曰_ニ路子工_一。亦名芝耆摩呂。(推古二〇年 是歳条)

これによれば百済より帰化した渡来人がわが国に造園術を伝えたことになる。また造園を「山岳之形」を造るといい、具体的な設備として「須弥山形及吳橋」の名があることも注目される。またこれらの設備を「南庭」に築いたという点も注意しておかねばなるまい。

わが国の造園術が朝鮮半島から導入されたことは『三国史記』に、推古紀の記事と類似する庭園の記事があることから推察できる。さらに中国の文献にも共通するものがあり、伝来の道筋をたどることができる。『芸文類聚』水部下所引の「漢書」には、太液池の中に「蓬萊、方丈、瀛洲」になぞらえた島があったといひ、⁽⁴⁾『三国史記』百済本紀、武王三五年三月条にも、宮の南に築いた園池の中に島を造り、これを「方丈仙山」になぞらえたといひ。⁽⁵⁾推古二〇年は歳条では「須弥山」の名がみえたが、いずれも仏教や神仙思想のもつ空想の世界を示す名である。大陸渡来の庭園は、このように空想世界を形どったものという性格があった。

こういつた造園術は、その後徐々に貴族の私邸にもとり入れられていったようだ。推古三四年五月二〇条にある蘇我入鹿の薨伝の中に、私邸に池中に島を築いた庭園を造り、島大臣と呼ばれたという記事を初見とするが、万葉の時代に至っては、日並皇子尊挽歌に見える島の宮や、藤原不比等旧宅にあった「山池」の例（三七八）、大伴旅人の佐保の宅の「志満^{シマ}」（五八六七）、中臣清麻呂宅の「山斎」（四五一一）などに園池のある庭園が見られる。さらに『懐風藻』の詩から察するに、長屋王の作宝楼、藤原宇合と考えられる邸宅にも園池の存在を確認できる。有力貴族の中には、この他にも自邸に庭園を設けたものがあつたと考えられる。

このように大陸式の鑑賞用庭園がわが国にひろまっていたのは、大陸の文化を積極的に導入しようとする当時の気風と無関係ではあるまい。また藤原京以降、天皇の代替りの度に行れてきた遷都がなくなり、京中に落ちついて造園を樂しむ余裕が生れたことも大きな要因の一つであらう。

さらにもう一つ考えておかねばならないのは、先に述べたように、大陸渡来の庭園には、空想上の世界を模するといふ考え方があつたことである。わが国にも、蓬萊や須弥山といった知識が入る前から、自然の山川に神意を感じとり、時を定めてその地に集い宴が行われることがあつた。そういった自然の中に神をみることに、特別な世界を感じることに、おいて共通するものがあり、それが大陸から伝わつた庭園を受け入れる土壌となつていたのかも知れない。わが国の庭園が、後世諸国の名所を模して造られるようになったのも、名所という理想的景觀をうつしとる精神のあらわれだろう。

鑑賞用庭園に対して、園池の中に島を築くという特徴からシマという名称が生じ、一方植樹を行う点からはソノという呼称が付された。シマは旅人の歌から察すると（三四五二）、主人の創意がもり込まれるものらしい。当然庭園はその家ごとに主人の好みに合わせて造られたはずである。ソノは和名抄に「田圃」を「曾乃、一云曾乃布」と訓み、「所^三

以種蔬菜^ニ也」と注がなされているから、このことばには菜園の意があったことになる。ところが、集中にあらわれるソノには、梅、橘、桃、李などの花樹が植えられた例しか見ることができない。

ことばのレベルで庭園の発展について述べたならば、まず前節で述べたように、作業祭祀の場としてのニハがあった。これが外来の造園術の影響を受け、林泉を設け、シマ、ソノと称する設備をつけ加えたわけである。シマ、ソノもここでは本来持っていた意義から抜け出し、新しい庭園の部分名称となったわけで、それがさらに庭園全体の称にも使われることになる。また「山齋^{ヤマ}」「園^{ソノ}」「苑^{ソノ}」と翻訳することにより、漢詩文的世界を表現することばとして用いられたこともこれらのことばの特徴である。当時はこのことば自体に、一種斬新な雰囲気があったのであろう。集中でソノの語が最も早く使われているのは、天平二年正月、太宰府で行われたいわゆる梅花の宴の折であるが、これも外来文化との接点であった太宰府の持つ気風が、中国文学でいう園の世界を和歌に摂取し、ソノという歌語を登場せしめたのだろう。おそらく相当の刺激を持っていたことばであろう。

六 ヤド

すでに述べたように、集中で庭園を意味することばとしては他にヤドがある。そしてこれが最も使用例が多く。しかも私宴の歌に頻繁にあらわれる。このことばについては、戸谷高明氏⁽⁶⁾、中西進氏⁽⁷⁾、森淳司氏⁽⁸⁾がそれぞれの立場から述べておられる。戸谷氏によれば、万葉集に使用されているヤドは、大別して四つの意があり、①旅などで一時泊るところ、②住んでいる家、③家の戸、④家の庭、の様に分類できる。森氏はこのうち④の用法は天平時代以降の宴席歌、贈答歌に限ってみられるものであり、家持だけが独詠歌に用いたことを述べ、「屋^ヤより観られる外の小世界を歌うため」

ヤドの歌は「室内的、遊戯的、技巧的」であると論じられている。これはヤドの歌が多く宴席歌であることも関係するが、今一度ヤドということばについて考察してみようと思う。

ヤドが、これまでにとりあげた庭園を表すことばと異なる点は、屋^{ヤド}という家屋を意味する語が含まれていることである。集中にはヤドを「屋外」「屋前」と表記した例があるが、ここからも明らかのように、ヤドはあくまである建造物を中心としたことばである。これは単にことばの構成上の問題にとどまらない。

ニハをうたう場合、その作者は何らかの目的でニハに降り立っている状態をうたうことが多い。

(14) 妹と我と 手携はりて 朝には 庭に出で立ち 夕には 床打ち払ひ：(8 一六二九、家持)

(15) 我が背子を 今か今かと 出で見れば 沫雪降り 庭もほどろに(10 二二三三)

(16) 君律つと 庭のみ居れば うちなびく 我が黒髪に 霜を置きにける(12 三〇四四)

(17) 己がをを おほにな思ひそ 庭に立ち 笑ますがからに 駒に逢ふものを(14 三五三五)

(18) 遊ぶ内の 楽しき庭に 梅柳 折りかざしては 思ひなみかも(17 三九〇五、書持)

などは、いずれもニハに降り立ち何かを行っている。これはニハが従来有してきた事を行う場所の意に關係する。この場合、作者はニハを同一平面でとらえてうたっていることになる。

これに対してヤドは少々事情を異にする。ヤドに降り立って人を待ったり、何らかの行事を行うことをうたう例は見られないのだ。但し、植物をヤドに植える、あるいは種を播くという歌はある。

(19) 我が屋戸^{ヤド}に 韓藍蒔き生ほし 枯ぬれど 懲りずてまたも 蒔かむとぞ思ふ(3 三八四、山部赤人)

(20) 去年の春 い掘じて植ゑし 我が屋外^{ヤド}の 若木の梅は 花咲きにけり(8 一四二三、阿倍広庭)

② 手寸十名相（定訓ナシ）植多しく著く 出で見れば 屋前の初萩 咲きにけるかも（10二二一三）

③ …心なぐさに なでしこを 屋戸に蒔き生ほし 夏の野の さ百合引き植ゑて…（18四一一三、家持）

④ 山吹を 屋戸に植ゑては 見るごとに 思ひは止まず 恋これ増され（19四一八六、家持）

いずれも植物を植えること、種子を播くことをうたっている。ニハヤソノ、シマにも植えられた種々な花草花樹があったが、植える行為をうたうのはヤドの場合に限られている。

大伴書持は、兄家持の作った挽歌によれば（17三九五七〜九）、自らの庭園に好みの植物を配する趣味があったようだ。すなわち長歌の一節「萩の花 にはへる屋戸を」に対して「言斯人為性好愛花草花樹而多植於寢院之庭。故謂之花薰庭也」という細注が施されているのである。これによればヤドは庭と置きかえが可能であるが、歌語としてはニハではなく、ヤドである。因みにこの長歌では直後にニハということばも用いられており、この方は、「朝尔波に出で立ち平し 夕庭に 踏み平げず」とあって降り立つことがうたわれている。ヤドとニハは意味上同じく庭の字が当てられるにしても、歌語としては異なった印象を持っていたようである。

ヤドの歌の特徴として、季節の景物を詠み込まれることが多いことが指摘されているが、その中心となるのが、梅、橘、萩といった植物である。これらはいずれも自生のもではなく、植樹されたものらしい。言うまでもなく、鑑賞することを目的として配されたものである。ヤドに植物を植えたり、種を播いたりするのは、結局その行為自体というより、それが芽生え、根付くことにより、主にその花の咲くのを期待することなのである。つまりヤドへの植樹はそれを見ることを目的とした行動であることに注意する必要がある。

そこで次にヤドを客観的に視覚によってとらえて表現している例を挙げよう。便宜上、「見る」ということばの使わ

れている歌を集めた。

④春されば まづ咲く耶登の 梅の花 ひとり見つつや 春日暮らさむ(5八一八、山上憶良)

⑤朝ごとに 我が見る屋戸の なでしこが 花にも君は ありこせぬかも(8一六一六、笠女郎)

⑥我が屋戸に もみつかへるで 見るごとに 妹をかけつつ 恋ひぬ日はなし(8一六二三、大伴田村大嬢)

⑦我が屋戸に 咲きたる梅を 月夜良み 夕々見せむ 君をこそ待て(10二三四九)

⑧我が屋度の 松の葉見つつ 我待たむ はや帰りませ 恋ひ死なぬとに(15三七四七、狭野弟上娘子)

⑨十月 しぐれの常か 我が背子が 屋戸のもみち葉 散りぬべく見ゆ(20四二五九、家持)

これらを見ると、ヤドは視覚によって、一つの風景としてとらえられることが多いことが分かる。作者はヤドと呼ばれる場所とは離れた所において、そこからヤドを望む形をとっているのである。

ここでもう一度ヤドの語源に立ち返るならば、ヤドは屋という建物を中心とした概念を持つことばであった。そして先に挙げたヤドのとらえ方を併せ考えるならば、作者が屋のうちにいて、そこから主人の好みの植物が植えられたヤドという空間を眺めた時、もっとも相応しいことばということになる。

ヤドが庭園の意味で使われる例が、天平時代を境として増加する事實は、一つの理由として、作歌の場所の変化を挙げることができよう。以前は、行幸従駕に代表されるように、その場所に身を置いて、しかも建物の中ではなく、地面に伺候する形で歌が発唱されることが多かったはずだ。それが次第に公的性格を脱し、貴族の私邸でも宴会が行われるようになると、作歌の場所は地表から家屋の内に入ることになったと考えられる。ヤドが私邸の庭園に限って用いられるのもこれに関わる。行事を行う場所であったニハが、大陸式の鑑賞用庭園へと変じたのもこれと平行して進行した。

自分の好みの植物を配し、池や築山を築くという風流心に基づく態度が育っていったのである。個人の邸宅での宴会は、はじめ肆宴を倣う形で、天智、天武の皇子を中心とした階級で行われたようだが、臣下の宴としては、長屋王など奈良朝初期の貴紳が、主に漢詩の宴を行ったことに始まったらしい。これに影響を受ける形で和歌の宴が盛んになり、万葉集の作品を提供する場となったのだと考える。

近年考古学の発掘の成果をふまえた研究が徐々に発表され、平城京内の邸宅の構造がわずかながら解明されつつある。一坪以上を占有する貴族の邸宅は、宅地の周囲を掘立柱塀や溝によって囲み、外とは隔絶した空間を呈していた。広い敷地は、さらに目的に応じて塀などにより分割されていた。また宅地内の推定復原建蔽率は、平城京の場合一五〇二〇パーセントにすぎず、空閑地を広く有していた。宅地の正面は南側にあったらしく、しかも南側に遺構が少なく、建物は北側に偏していたとい⁹⁾う。つまり宅地の南側に庭園があったと推定ができればよい。

さらに園池の遺構の見られる平城京の左京三条二坊六坪のいわゆる宮跡庭園では、南北に蛇行して流れる池の西側に南北棟があり、園池を望むための建物と推定されている。また、宮城内の例になるが、東張出部の東院遺構にも大規模な園池の跡があり、池の一部に張り出す形で東西棟が確認されている。これも庭園を鑑賞する者が使用する建物であったよう¹⁰⁾だ。断片的な資料にすぎないが、庭園を眺望するための特別な建物が用意されていたことは興味深い。

また遺構を見ると、池の周囲のほど遠からぬ場所にしきりのための木塀がはりめぐらされていたことも分かる。庭園を見るものは、そのように囲いによって限定された、きわめて人工的な空間を目にしたことになる。文学の生まれる場所がこのような空間であったことは作品に必ず影響を及ぼすものと思われる。

七 室内からの視線

庭園を眼前にした歌人が作る作品には、どのような性格が見られるのだろうか。この点については森淳司氏が適格な分析をなされている。⁽¹⁾ 森氏の研究はヤドということばを通しての考察であるが、私にまとめると次のようになる。

- 1、歌が室内的、遊戯的、技巧的、社交的性格を持つ。
 - 2、題材としては、動植物がとりあげられることが多い。
 - 3、季節との関わりが深い題材が扱われる。
 - 4、発想に、類型化、固定化が目立つ。
 - 5、題材の固定化が見られる。
 - 6、大伴家持の作においては新しい詩的世界が創出されている。
- 森氏は具体例を示しながら説かれているが、ここでは紹介できない。従うべき見解であろう。多少重複することを恐れずに私見を加えるならば、庭園を詠する歌には虚構や、脚色が目立つことをあげたい。すなわち庭園をうたう歌は決して写実的表現をしていないことである。それは文学上の理想に基づく觀念上の創作といえる。当時の文人が共有していた空想世界を表現しようとしている。

これまでに述べたように、庭園は須弥山や種々の仙境になぞらえて造られた場所であった。つまり一種の理想的景観を人工的に造り出したわけである。自然という天与の対象に向って歌を作るといふ段階から一歩進んで、景観がある程度自由にコントロールすることになった。かくもあるべき風景を造り、それを作品とする。作品の表現技術が進展する

と、さらにそれに相応しい景を求めるといふ、作品と造園との間に相互作用が生じていたと考えられる。造園術よりも作者の想像力が勝ることは明らかであるから、作品はいきおい実景以上のものを歌うことになる。

ヤドの歌では橘の木にホトトギスがやって来て、花を散らすという類型的表現がある。

④ 我が屋前の 花橋を ほととぎす 来鳴かず地に 散らしてむとか (8一四八六、大伴家持)

⑤ 我が屋前の 花橋を ほととぎす 来鳴きとよめて 本に散らしつ (8一四九三、大伴村上一)

⑥ ほととぎす 来居も鳴かぬか 我が屋前の 花橋の 地に落ちむ見む (10一九五四)

おそらくこの他にも、宴席などではこの類型歌がうたわれることがあったはずだ。だが、この場合、作者は本当に庭園におとずれたホトトギスの姿を見たのだろうか。④⑤は表現上明らかにホトトギスは見えていない。やって来ることを期待しているのである。実景として歌っているのは⑥の例であるが、これも果たして本当にそうということがあったのか疑ってみる必要がある。理屈を言えば、ホトトギスはなぜ他の植物との関連ではうたわれないのであろうか。

また萩は集中最も多く詠まれてい植物であるが、ヤドの萩をうたう例も多い。萩は本来山野に自生するものであった。

⑦ 秋風は 涼しくなりぬ 馬並めて いざ野に行かな 萩の花見に (10二一〇三)

という歌に端的に表れているように、外出して見に行く植物であった。それがいつからか庭前に植えられるようになった。ヤドの萩のうたわれ方のなかに、恋の気分をうたうことがある。

⑧ 我妹子が 屋前の秋萩 花よりは 実になりてこそ 恋増さりけれ (7一三六五)

⑨ 我が屋戸の 一群萩を 思ふ兒に 見せずほとほと 散らしつるかも (8一五六五、家持)

68我が屋戸の 秋の萩咲く 夕影に 今も見てしか 妹が姿を（8一六二二、大伴田村大嬢）

69我が屋前に 咲ける秋萩 常にあらば 我が待つ人に 見せましものを（10二一一二）

70雁がねの 初声聞きて 咲き出たる 屋前の秋萩 見に来我が背子（10二二七六）

71我が背子が 夜度なる萩の 花咲かむ 秋の夕は 我を偲はせ（20四四四四、大原今城）

右に挙げた中には、必ずしも男女人間の贈答ではないものも含まれている。例えば68は坂上郎女に贈った歌であり、女同士の例である。69は宴席で家持に対してうたわれたものである。だがこれを含めて、全てに恋の気分を感じとることができる。表現上萩の恋というべき形があると考えられる。

天平貴族が萩を愛し、その表現として萩に恋情を訴えるものは他にも見えるが、ヤドに植えられた萩に対して特にこの形をとるものが多い。これは作者側に萩に対する観念が予めできあがっていて、その上で作歌されることによるものであろう。

家近く萩を植えたからといって、萩の生態に対する観察が進んだわけではない。少なくとも庭園の萩の歌を見る限り、表現は類型的で、凝視による発見がなされたとは言いがたい。植物との距離の短縮が、そのまま作品の表現の中には反映されていないのである。

橘に来るホトトギスにせよ、恋情をもよおす萩にせよ、一つの類型ができあがっているところに庭園で作られる和歌の一般の特徴がある。これも庭園という空間の性格との関連で論じるならば、当時の庭園はそれを見る側にもある特別の態度があったということになる。庭園は一つの理想空間として構築されたものであったが、鑑賞する側も、園内の施設の一つ一つに、そこに込められている意味を積極的に見出そうとしたわけである。従って庭園に人工的に造られた

池は、単なる園池ではなく、広大な湖や海を意味したし、築山は神やどる靈山の象徴であった。また所々に植えられた植物や、そこに訪れる動物は、いずれもある意味を持った存在であったのである。これらを作品の中に表現する場合、その実体というより、その景物がもつ伝統的な感受の仕方に沿って描写された。極論すれば、庭園をうたう者に、そこに新しい何かを発見しようとする欲求はほとんどなかった。庭園文学を新しい文学上の境地と考える者はいなかったと考えられる。専ら文人の教養の中に存在する理想的世界を人工的空間の中に幻視しようとしていた。その結果、新鮮味の乏しい類型的な作品が目立つことになった。

庭園を見ながらも、作品の表現の中ではあたかも自然の景をうたっているかのような形をとるものもある。つまり庭園に込められたイメージを作品化した歌である。

40 梅の花 散り紛ひたる 岡辺には うぐひす鳴くも 春かたまけて (5八三八、檀氏鉢麻呂)

41 雄鹿の 来立ち鳴く野の 秋萩は 露霜負ひて 散りにしものを (8一五八〇、文馬養)

42 あしひきの 山のもみち葉 今夜もか 浮かび行くらむ 山川の瀬に (8一五八七、大伴書持)

43 春の野に 霞たなびき うら悲し この夕影に うぐひす鳴くも (19四二九〇、家持)

44 高山の 巖に生ふる 菅の根の ねもころごろに 降り置く白雪 (20四四五四、橘諸兄)

これらの歌は一見すると純粹な叙景歌のように思えるが、実際には庭園を見ながら作ったと考えられるものである。⁴⁰は太宰府の梅花の宴の歌だが、作者の目にしていたのは岡ではなく、帥宅の園にあった梅であった。⁴¹は天平一〇年八月二〇日の橘諸兄の家における宴席での作である。やはり実際には庭園を前に詠ぜられたようだ。⁴²は天平一〇年一月一七日の諸兄旧宅での宴席歌である。表現されている山川に流れるもみち葉は、書持が過去にみた光景と解されるこ

とが多いが、あるいは庭園の池に浮ぶ紅葉を実際には見ていたのかも知れない。同様に44も、天平勝宝七年一月二八日の橋奈良麻呂宅での宴席歌である。通常この句は序歌と解されているが、庭園の築山の景がこの表現の出発点にある可能性を考えたい。また45は家持の絶唱として評価の高い一首であるが、天平勝宝五年正月二三日に興に依って作られたものである。これに並ぶもう一首は(四二九一)、ヤドの群竹に吹く風のかそけき様をうたっており、すると46も春の野の中に立って作られたものではない。実際には自宅にいて庭園の景を前に作られたことになる。

このように、実際には造りものである庭園を見ながら、歌の表現の上ではあたかも叙景歌のようなスタイルをもつものがあつた。庭園を庭園としてみるのではなく、そこに山や川、野や岡を感じとろうとする見方があつたからこそ、このような歌が生まれたのである。先に挙げた五首のうち、四首は宴席歌であるし、他の一首は同日に作られた歌にヤドが詠まれていることから、作歌の場所を推測することができた。しかし、集中には宴席歌でありながら、作歌事情を記さぬものも多数あるとすれば、それらの中には一般の叙景歌と見えながら、実は庭園の景を詠じた作も含まれている可能性も考えられるのである。

八 まとめ

以上、論点が定まらず拡散してしまつたが、万葉集における庭園と文学の関係について考察を試みた。はじめ作業、祭祀の場所であつたニハが、外来文化の摂取によって、屋内より鑑賞する空間になり、さらにそこに理想的景観を造り、それを見る側にも造園者が込めたイメージを見出そうとする態度が芽生えていたことを述べた。模造物から実物を思いやるという行為は、文学表現の上の進歩のようにも感じられるが、景物に込められたイメージはいわば共通の教養

に基づくものである。よってそこには類型が生じるのは当然であって、かつ人々はその類型を競うことに満足していたのだろう。そしてこの庭園を見る場所こそが、万葉時代後期の宴席歌を生み出す舞台であったのだ。

〔注〕

- (1) 阿蘇瑞枝氏『萬葉集全注卷第十』の「概説」。
- (2) 「芸能とはなにか」『日本人の芸能』昭和三二年六月。なおこの論の立論の経緯については、井口樹生先生「師承の学・その展開」『池田彌三郎 人と学問』昭和五九年七月に詳しい。
- (3) 『改訂綜合日本民俗語彙』。
- (4) 「太液池中有蓮葉、方丈、瀛洲。象神山也」
- (5) 「穿池於宮南。引水二十余里。四岸植以楊柳。水中築島嶼。擬方丈仙山」
- (6) 「万葉歌小考―庭園をめぐって」国語と国文学、昭和四四年一〇月。
- (7) 「屋戸の花」『論集上代文学第三冊』、昭和四七年一月。
- (8) 「万葉の『やど』」『万葉とその風土』、昭和五〇年四月。
- (9) 本中真氏「宅地利用の実際」季刊考古学二二、昭和六三年二月。
- (10) 町田章氏『平城京』、昭和六一年二月。
- (11) 前掲(8)論文。