

「不歌而誦」と「讀歌」と「賦詩」

——賦と長歌の発生についての比較——

A Comparative Study on the Genesis of An Ode and of A Long Poem

——‘Reading not Singing’ and ‘Song Read’ and ‘Poetical Prose’——

孫 久富

はじめに

「賦」が日本上代文学に影響を与えたことは、既に先学によって指摘されているところである。その一端を、戦後出版された日本古典文学大系『古事記』、『風土記』、『日本書紀』、『万葉集』、『懐風藻』の解説や頭注より窺えるし、さらに戦後、比較文学研究の領域で多大な成果を上げた先学の著作群⁽¹⁾から、その受容の詳細を知り得る。

中西進氏はかつて「賦は『文選』の三分の一を凌ぎ『文選』の中心をなすのみならず、『文選』の卷一から以下にこれを並べ、それに詩を次いで全体の半ばを越えるという状態を示している」と指摘して、「人麿・金村・赤人・虫麿・憶良・福麿という長歌作家たち、そして意吉麿という作家を、辞賦の影響の中に作歌し、辞賦の流れの中に生きた作家、「辞賦の作家」であると断定してみたらどうか。⁽²⁾」という論断までだされている。

万葉長歌の誕生及びその流れを、「賦」のそれと比較するならば、氏の論断は正鵠を射るものだと言える。ただし

長歌と賦、この両者の内容、風格、乃至創作理念などを全面的に比較するならば、むしろ多くの相違点を有する。しかも両者の受容関係を究明するにしても、なお多くの課題が残されているように思われる。例えば、

1 『古事記』、『日本書紀』はともかくとして、万葉歌人があれだけ「賦」の影響を受けていたにもかかわらず、大伴家持以外には、自分の長歌を「賦」だと称する歌人はいなかった。漢詩文の造詣が大伴家持に勝るとも劣らない柿本人麿、山上憶良、大伴旅人らは、いずれも自分の長歌を「賦」と題したことがなかった。それはなぜなのか。

2 『文選』には「賦」は全作品の約三分の一を占めているが、約四千五百首の歌を収録した『万葉集』には、「賦」の影響を受け「賦」に等しいと言われる長歌は僅か二六五首で、万葉歌総数の七分の一に過ぎない。もし万葉の代表歌人を「辞賦の作家」と称するならば、『万葉集』中の「賦」に当たる長歌の数もつとあってもおかしくないが、なぜこれだけ少ないのか。

3 春秋戦国時代の末期に起こり、漢の時代にその繁栄を見せた新しい文学ジャンルとしての「賦」は、中国においては時代とともに盛衰起伏の波こそ見せるが、その創作は途絶えることなく延々と明の時代まで続いた。しかし日本においては、記紀歌謡にその端を発し、柿本人麿によって成熟させた長歌は、万葉時代の終焉と共にその使命を終えたかの如く歌壇からその姿が殆ど消えてしまったのである。その続く期間は長く見てもわずか四百年しかない。なぜ長歌はこれだけ短命なのか。

これらの問題についての検討は、原稿枚数の制限をはるかに越えるので、別稿に譲ることにして、ここではまず「賦」の持つ本来の意味と文学ジャンルとしての「賦」の特質を分析し、それを以て「長歌」と比較し、両者の共通点と相違点を探ってみる。

一、「賦」の用例・意味及び「賦」の形式

漢詩の模倣詩集である『懷風藻』を除けば、「賦」という文字が、日本上代文学作品中に直接用いられる例は、以外と少ない。例えば対句を多用し、四六駢儷文に近き文体で記した序文を持つ『古事記』には、「賦」がただ表音文字として「木縣主之祖、賦登麻和訶比賣命。」(中巻・懿德天皇)「次大倭根日子賦斗逐命。」(中巻・孝安天皇)人名のみに使われている。歌の題や「誦読」の意味に使われる例は認められない。漢文で記されている『日本書紀』にも、「天皇嘉厥有心、詔群臣曰、為朕讚蜻蛉歌賦之。群臣莫能敢賦者。」(巻第十四・雄略天皇)という用例しか見当たらない。

久富 孫
さらに『文選』の「賦」より大きな影響を受けた『万葉集』の長歌には、「賦」を題とする作品は、大伴家持と下僚の池主が越中で作った叙景歌の五首だけで、「賦」を「動詞」として使う例は、『万葉集』中ではただ以下の六カ所に止まる。

イ「冬日幸于鞞負御井之時内命婦石川朝臣應詔賦雪歌一首」(巻二十・四四三九)

ロ「……賦雪作歌奉献者。……」(巻二十・四四三九左注)

ハ「……勅曰。汝諸王卿等。聊賦此雪。各奏其歌。」(巻十七・三九二二歌序)

二「……靡堪賦歌以麝贖之。……」(巻十七・三九二六左注)

ホ「……敬擬解咲焉如今賦言勅韻同斯雅作之篇。……」(巻十七・三九七六歌序)

へ「……相藤原朝臣奉勅宣諸王卿等随堪任意作歌并賦詩仍応詔旨各陳心緒作歌賦詩未得諸人之賦詩并作歌也」(巻

二十・四四九三歌序)

本来、文学に用いられる動詞としての「賦」は、漢語においては「吟詠する」、「誦読する」、「詩を作る」意味であるが、これに属するのは二、ホ、へで、例イハの「賦」は、いずれも和式化され「……を題として」の意味に転化されている。

少ないながらも右に掲げた『万葉集』中の「賦」字の用例で察せられるように、「賦」が詩文体の名称であると同時に、動詞として「誦読」「作詩」「創作」の意味にも使う多義の文字であることを、万葉時代の知識人たちは、言うまでもなく早くから知っていたのである。詩文体の名称或いは作品の題としての「賦」ではなく、動詞としての「賦」の元を正せば、六朝の『文選』というより、むしろそれ以前の『詩三百』（『詩経』）、『周礼』、『国語』、『毛詩大序』、『漢書・芸文志』などに遡ることができる。「賦」の文字が最初に文学作品に見えるのは、『詩三百』中の「大雅・烝民」である。

古訓是式、威儀是力。天子是若、明命使賦。出納王命、正之喉舌。賦政于外、四方爰發。

ここで「賦」は、「布」(しく)、即ち「敷」の意味として使われている。³⁾「賦」が最初に詩字と関係したのは、『周礼・春官・大師』においてである。

大師教六詩、曰風曰賦曰比曰興曰雅曰頌。

これに注釈を施した鄭玄は「賦」の特徴を「賦之言鋪、直鋪陳今之政教善惡。」と説明している。漢の毛亨は『詩三百』に注釈を施した際に、その「序」(通称「詩小序」)で、『周礼』の「六詩」を踏まえて「故詩有六義焉、一曰風、二曰賦、三曰比、四曰興、五曰雅、六曰頌。」と、「賦」を詩の表現手法の定義の一つとしている。唐の孔穎達は『毛詩正義』で、この「六義」を「風雅頌者、詩篇之異体。賦比興者、詩文之異辞耳。」と解釈している。「六義」で『詩三百』の分類と表現手法を規定した毛亨に先だって、紀元前三五〇年頃、魯の太史左丘明が著したと言われる『国語・周語』において「賦」は「故天子聽政、使公卿至于列士獻詩、瞽獻曲、史獻書、師箴、瞽賦、遺謄誦。」というよう

に、「誦読」の意味に使われていた。韋昭が「賸賦」を「無眸子曰賸、賦公卿列士所獻詩也。」と注釈している。つまり「賦」は、詩を「誦読」する意味にも通じる。「賸」と「曠」は、周の宮廷に置かれる「説唱芸人」で、その役目は詩の朗唱にある。

同じく左丘明が著した『左伝』に「公入而賦、大隧之中、其樂也融融。」とあるが、この「賦」は「作詩」を意味する。『韓詩外伝』にも「孔子游于景山之上。孔子曰、君子登高必賦。」とある。但し「君子登高必賦」の「賦」は、「作詩」の意味だけでなく、文学の新しい様式を指すことにもなる。班固は『漢書・芸文志』で「不歌而誦謂之賦。登高能賦、可以為大夫。」と説明している。つまり「賦」は、音楽を伴って唱う『詩三百』の作品と異なって、「誦読」的方式を取る新しい文学ジャンルである。中国古典文学の研究者范文瀾氏は『文心雕龍・詮賦篇』の注釈で「窃疑賦自有一種声調、細別之與歌不同、與誦亦不同。荀、屈所創之賦、系取賸賦之声調而作」と言って、「賦」がある決まった声調で朗詠するものと推断している。

「賸賦之声調」は、如何なるものなのか、氏は言明していない。ただし氏が挙げた「荀、屈所創之賦」は、即ち「賦」の濫觴とされる楚人屈原の「騷体詩」及び「賦」という文学ジャンルの嚆矢とされる趙人荀況の賦十篇（現存するのが「礼」「知」「雲」「蚕」「箴」の五篇）を指す。両者の作品の句式を見ると、屈原の「騷体詩」の句の構成には、次のようないくつかのパターンがある。

(1) □□兮□□ □□兮□□ (五・五句式)

桂棹兮蘭艣 斫冰兮積雪。(『楚辭・九歌・湘君』)

(2) □□兮□□ □□兮□□ (五・七句式)

滿堂兮美人 忽獨与余兮目成。(『楚辭・九歌・少司命』)

(3) □□兮□□ □□兮□□ (五・七句式)

嫋嫋兮秋風 洞庭波兮木葉下 (『楚辭・九歌・湘夫人』)

(4) □□□□□□□□□□ □□□□□□□□ (七・六句式)

帝高陽之苗裔兮 朕皇考曰伯庸 (『楚辭・離騷』)

屈原の全作品の中で、右に掲げた(3)と(4)の句式が一番多い。

屈原の作品の長短句式は、基本的に南方の楚の地方民謡の形を吸収して創り出したもので、春秋時代、楚の民謡は既に長短句の形を取っていた。例えば、

佩玉芯兮、余無所系之。旨酒一盛兮、余与褐父睨之。(『左伝・哀公十四年』)

今夕何夕兮、寧洲中流。今日何日兮、得与王子同舟。蒙羞被好兮、不訾詬耻。心幾頑而不絶兮、得知王子。山有

木兮木有枝、心説君兮君不知。(『越人歌』)

などがそのような例である。一方、荀況の「賦」は、「主問客答」の構成を取り、「四言」からなる句式が多い。

爰有大物、非絲非帛。文理成章、非日非月、為天下明。

「四言句式」の「賦」は、『詩経』の形式を受け継いだものである。『詩経』中に三、五、六、七、九言の句はあるが、四言はその主体である。この四言句式は、秦以前、北方民歌が定型後の基本的な形式である。四言詩のリズムは、大体「二拍子」となる。

関関——雝鳩、在河——之洲。窈窕——淑女、君子——好逑。

賦の研究者萬光治氏は、これが「北方の歩行者が徒歩の際に吟ずるリズム」だと指摘している。四言詩は曲を付けて唄う場合は別として、朗詠する場合はその単調さが免れない。抑揚に富む南方の楚歌と対照的である。

滄浪——之水 清 兮、可以——濯我纓。滄浪——之水 濁 兮、可以——濯我足。

南方の人が船を漕ぎながら唄うリズムで、長短を交えて、変化に富む。

四言詩のリズムは、構成が簡単で、その繰り返しによって句式均一の短調を為す。そのかわりに、江南地方の楚歌は、水上の生活、棹を揺らぐ際のリズムに合わせて長短調を為す。恐らく南北の自然風土と生活様式の違いによって、南北の民歌の形式にこのような相違が生じたのであろう。

荀況に始まった「四言賦」は、漢の時代に入って、その句式の単調さ、リズムの平板さのために、複雑な感情を表現するのにどうしても限界が生ずる。従って四言賦の変体が時代と文学発展によって求められたものである。

塵鹿濯濯、来我槐庭。食我槐葉、懷我德声。質如湘纍、文如素秦。幼幼相合、小雅之詩。嘆丘山之比歲、逢梁王于一字。

公孫詭の「文鹿賦」(『西京雜記』)だが、表現はむしろ『詩經・小雅・鹿鳴』の影響を受けている。ただし結びの二句は、明らかに「騷体詩」の句式を取っている。「四、六」からなる長短の句式は、公孫乗の「月賦」(『文選』)でいっそう明らかになる。

月山皎兮、君子之光。鵝鷄舞于蘭渚、蟋蟀鳴于西堂。

つまり「賦」は、唱うのではなく朗詠する際、抑揚強弱のリズムを出し易くするために、『詩經』と「騷体詩」の基本的な句式を総合して、変化に富む長短の句式を取っただろうと思われる。

「不歌而誦謂之賦」は、右に掲げたような長短句式の作品を作り、唱わずして「誦読」するものが「賦」であることの意味する。

一方、長歌の定型する過程は、「賦」のそれと似ている。記紀歌謡を見ると、

夜麻登能 多加佐土怒哀 那々由久 袁登賣杼母 多禮袁志摩加牟(記・一六)

四・六・四・五・七の構成もあれば、

賀都賀都母 伊夜佐岐陀弓流 延袁斯麻加牟（記・一七）

阿米都々 知杼理麻斯登々 那杼佐祁流斗米（記・一八）

五・七・六や四・七・七の構成もある。詩歌形成の歴史から考えると、これらの非定型歌は、言うまでもなく五七五七七の定型歌よりもっと歴史が古かろう。

ただし記紀歌謡は、中国の北方民謡を多数に占める『詩経』の句式均一の「四言」と違って、最初から長短の句式、即ち長短律を取ったのである。勿論これは日本語の持つ「複綴音節語」が多く、助詞、助動詞、感嘆詞の使用が目立つなどによって、長短律に成り易いという特質から来たものだろうが、海に囲まれ、河が多く、水上生活に恵まれる日本の古代人にとって、中国江南地方のように舟で謳歌する場合が多く、長短律で唄うのがその生活様式のリズムに最も適していた面も見逃してはならない。そして短歌と長歌の「五・七」を繰り返す基本的な様式は、「古詩十九首」以後、唐の時代に定型された「五言」「七言」詩の影響というより、むしろ日本在来の歌謡の持つ長短律の基礎の上に、「賦」のように次第に整った句式に発展してきたものだと考えよう。もともと言語構造の違う中国語と日本語では、五言七言は五音七音に等しいものではない。双方の意味の含有量も違うし、音律の長短も異なる。それは漢詩の訓読によって立証される。

二、賦の「不歌而誦」と古事記の「讀歌」

「長歌」は「賦」と同じく、短いものから長いものへ、唄うものから「不歌而誦」のものへと移り変わる過程を辿っていたと推測し得る。『古事記』中の殆どの歌謡には「歌曰ひたまひしく」というように明記してあるが、「賦」と同様に「誦読」の方式を取るものも存在する。例えば「木梨之輕太子の御歌」

(イ) 国の 泊瀬の山の 大丘には 幡張り立て さ小丘には 幡張り立て

大丘にし 汝が定める 思ひ妻あはれ 梶弓の 伏やる伏やりも 梓弓

立てり立てりも 後も取り見る 思ひ妻あはれ (記・九〇)

(ロ) 隠国の 泊瀬の川の 上つ瀬に 齋杵を打ち 下つ瀬に 眞杵を打ち

齋杵には 鏡を懸け 眞杵には 眞玉を懸け 眞玉なす 吾が思ふ妹

鏡なす 吾が思ふ妻 在りと 言はばこそよ 家にも行かめ 国をも偲はめ (記・九一)

二首の歌謡の後に「此二歌者、讀歌也。」と記してある。『万葉集』卷十三・三二六三番の歌も(ロ)とほぼ同じ内容のものである。「讀歌」は、口から口へと伝う原始的「口承歌」の意味ではない。「讀歌」と明記される右の二首の長歌は、「賦」と同じく長短律を取っていて、その表現はかなり技巧的である。歌中には、『詩経』や「賦」によく使われる「疊語」(重言)「疊章」(重章)「对句」の手法に相当するものが目立つ。ちなみに「讀歌」の句式を『詩経』

や「賦」のそれと比較すれば、

1、「疊語」に当たるもの

梶弓の 伏やる伏やりも 瞻役淇奥 縁竹猗猗

梓弓 立てり立てりも 瞻役淇奥 縁竹青青 (『詩経・衛風・淇奥』)

2、「疊章」に当たるもの

大丘には 幡張り立て 南山烈烈 飄風發發

さ小丘には 幡張り立て 南山津律 飄風弗弗 (『詩経・小雅・蓼莪』)

上つ瀬に 齋杵を打ち 隰有萋萋 猗籬其枝

下つ瀬に 眞杵を打ち 隰有萋萋 猗籬其華 (『詩経・桧風・隰有萋萋』)

3、「对句」に当たるもの

楸弓の 伏やる伏やりも 左烏号之雕弓

梓弓 立てり立てりも 右夏服之勁箭（『子虚賦』『文選』）

齋杙には 鏡を懸け 却翡翠之飾

眞杙には 眞玉を懸け 除彫琢之巧（揚雄「長楊賦」『古文苑』）

眞玉なす 吾が思ふ妹 佩玉瓊琚 彼美孟姜

鏡なす 吾が思ふ妻 佩玉将将 彼美孟姜（『詩經・鄭風・有女同車』）

両者の類似点は明らかである。従って「讀歌」としての二首の長歌は、既に原始的「口承歌」の域を脱した、表現華麗で、形式の整った文学創作歌であるに違いない。

『古事記伝』では、右の「讀歌」を「楽府にて他の歌曲の如く、声を詠めあやなしては歌はずして、直誦に誦挙る如唱へたる故の名なるべし。凡て余牟（ヨム）と云は、物を数ふる如くにつぶつぶと唱ふることなり。」（三十九之卷）、「故物を数ふるをも余牟と云り。又哥を作るを余牟と云も心に思ふことを数へたてて、云出るよしなり。されば哥余牟と云は、漢国にて詩を作るを賦すと云。賦とおのづから似たり。さて此の誦歌と云は、自作れることを云には非ず。楽府にての歌いぶりのことなり。」（同卷）と解釈している。班固の「不歌而誦謂之賦」を踏まえたものだ思われるが、「物を数える」は、恐らく「賦」の特徴の一つである「敷陳其事」の意味に当たるのだろうが、「物を数ふる如くにつぶつぶと唱ふることなり」は難解である。もし朗誦するリズムを指すならば、長歌の朗誦は敢えて物を数えるように「つぶつぶ」となるのだろうか。それに「漢国にて詩を作るを賦すと云。賦とおのづから似たり」と言いながら、この「讀歌」は自作ではなく「楽府にての歌いぶり」だと断定している。恐らく本居宣長は「賦」が動詞として「作詩」という意味の外に「朗誦する」意味もあるということを念頭に置かなかったのであろう。

本居宣長の説明に拠るかも知れないが、「讀歌」を曲の名称だという人もいる。⁽⁶⁾もし曲の名称であれば、作品は一首しかないはずがなく、他の所にも出るはずだが、残念ながらそのような例は見つからない。『万葉集』中に「讀歌」「伝讀」と注する例はあるが、いずれも「誦詠」の意味に使われている。

右に掲げた『古事記』の歌と同時に伝えている木梨之輕太子の「志良宜歌」が『琴歌譜』に載っている。上代歌謡のうち、二十二首の歌が十九曲によって唱われるのは『琴歌譜』であるが、これに鑑みれば、上代歌謡はすべて曲を伴って唱うものではなく、もともと「誦詠」としての歌謡も存在したと言える。

『国語・周語』や『漢書・芸文詩』に記載されているように、中国の古代には宮廷の行事の際に、1「説唱芸人」による音楽を伴う詩の「歌唱」、2独特の声調で「賦」を「誦詠」という二つのパターンがあった。

日本古代の宮廷の行事にもこれと似ているような儀式がある。貞観儀式によると、踐祚大嘗祭の時に、中国の「説唱芸人」に当たる「語部」が、諸国から召されて古詞を奏する。

宮内官人率吉野国栖十二人。横笛工十二人並着青摺布衫入自朝堂院南左掖門就位奏古風。悠紀国司率歌人入自同門就位奏国風。同伴佐伯宿禰各一人率語部十五人着青摺衫亦入就位奏古詞。(『貞観儀式・卷第三』)

「古風」「国風」「古詞」は、具体的にどんなものなのかは不明であるが、三者が異なるものとして区別されていることは明らかである。江家次第の「踐祚大嘗会」の条では

語部奏古詞。基音似祝。又涉哥声。出雲・美濃・但馬語部、各奏之。

と記されて、当時、語部が「古詞」を奏(朗詠)する声は、祝詞を奏上する声に似て、歌声のようにも聞こえると注釈されている。つまり語部の「奏古詞」は、中国古代の「賸賦」と同じく、独特な声調で朗詠する様式を取っていると思われる。かかる「朗詠」の例は、右に掲げた二首の「誦歌」の外に、『古事記』の下巻清寧天皇条にも認められる。

爾山部連小楯、任針間國之宰時、到其國之人民、名志自牟新室樂。於是盛樂、酒酣以次第皆舞。故、燒火少子二口、居竈傍、令舞其少子等。爾其少子曰、汝兄先舞、其兄亦曰、汝弟先舞。如此相讓之時、其會人等、咲其相讓之状。爾遂兄儻訖、次弟將儻時、為詠曰、

物部之 我夫子之 取佩 於大刀之手上 丹畫著 其緒者 載赤幡 立赤幡

見者五十隱 山三尾之 竹矣訶岐此二字以音苺 末押摩魚簀 如調八絃琴

所治賜天下 伊邪本和氣 天皇之御子 市邊之 押齒王之 奴末

新築の祝いで酒を飲み、舞を踊る時に詠ずるものだが、五七七……の形になっていないためか、歌謡の部類に入れられていないし、歌の表記も記紀歌謡通用の一字一音の表音形式を取っていない。しかしその全体の構成と長短の音律から見れば、文章ではなく歌であることが明らかである。そして漢語的表現の多用とその技巧を見れば、

丹畫著其緒 載赤幡 立赤幡 (疊章に当たる)

竹矣訶岐苺 末押摩魚簀 (表音文字が混ざるが「興」の手法に当たる)

如調八絃琴 所治賜天下 (比喩)

天皇之御子 市邊之押齒王 (排比)

むしろ「賦」のそれに近い。従って「不歌而誦」としての「賦」は、万葉の長歌に限らず、記紀歌謡にもその類似が認められると言える。

三、万葉の「誦歌」と春秋の「賦詩」

万葉の歌題、序、左注に「歌一首」「御製歌」「作歌」と明記するものは圧倒的に多いが、「唱」「吟」「吟詠」「口吟」

「口号」「誦」「伝誦」「誦詠」などの表現も使われている。これらの表現について、森本治吉氏は歌の場における衆と個の関係から「之等を「吟」「誦」等の字面に惹かれて口誦文学と見なすならば、却って事実を誤る事とならう」と注意を喚起しているが、久米常民氏は高木市之助と武田祐吉両博士の研究を踏まえた上で、歌題や左注に「吟」「誦」等が付いた歌の例を分析して、それらの歌が「広く誦詠歌として取り扱うことが出来る」と論じている。諸氏の研究は口誦歌と記載歌との区別に視点を置いているようだが、私はむしろ考察の視点を「誦歌」と「賦詩」との比較に置きたい。

右に掲げた作歌の諸様式に関する表現は、いずれも漢語から来たもので、歌の背景と創作事情を探るのに好い手がかりとなる。ちなみにそれらを類別すると、次のようないくつかのパターンがある。

1、曲を伴って唱うもの

「右、冬十月、皇后宮之維摩講、終日供養大唐高麗等種々音楽、爾乃唱此歌詞。彈琴者市原王忍坂王後賜姓大原真人赤磨也、歌子者田口朝臣家守河辺朝臣東人置始連。」（卷八・一五九四・左注）

「右歌二首、河村王宴居之時、彈琴而即先誦此歌、以為常行也」（卷十六・三八一八・左注）

「右歌二首、小鯛王宴居之日、取琴登時必先、吟詠此歌也。……」（卷十六・三八二〇・左注）

「冬十二月十二日、歌舞所之諸王臣子等、集葛井連広成家宴歌二首 比来、古儼盛典、古歳漸晚。理宜共盡古情、同唱古歌。故擬此趣、輒獻古曲二節。風流意氣之士、儻有此集之中、争發念心、各和古体。」（卷六・二〇一一・題詞）

2、「古歌」の誦詠と既存歌の伝誦

「右二首、今案不似御井所作。若疑当时誦之古歌歟。」（卷一・八三・左注）

「遣新羅使人等悲別贈答及海路慟情陳思并當所誦詠之古歌」（卷十五・三五七八・題詞）

「……爰作新歌、并使誦古詠、各述心緒。」（卷十八・四〇三二・題詞）

「右。天平勝寶五年五月。在於大納言藤原朝臣之家時。……語少納言大作宿禰家持曰。昔聞此言。即誦此歌也。」

（卷二十・四二九四・左注）

「右一首。左中弁中臣朝臣清麿傳誦。古京時歌也。」（卷十九・四二五八・左注）

「右一首歌者……十月五日河邊朝臣東人傳誦云爾。」（卷十九・四二二四・左注）

「右一首。作者未詳。但豎子阿部朝臣蟲麿傳誦之。」（卷八・一六五〇・左注）

「右二首歌者。三形沙彌。承贈左大臣藤原北卿之語作誦之也。聞之傳者。笠朝臣子君。復後傳讀者。越中國掾久米朝臣廣繩也。」（卷十九・四二二八・左注）

3、即興で歌を作り「吟詠」するもの

「右歌、伝云、葛城王遣于陸奥国之時、国司祇承、緩怠異甚。於時王意不悅、怒色顯面。雖設飲饌、不肯宴樂。於是前采女、風流娘子。左手捧觴、右手持水、擊之王膝、而詠此歌。爾乃王意解悅、樂飲終日。」（卷十六・三八〇七・左注）

「……爾乃婦人作此戲歌、專輒吟詠也。」（卷十六・三八三五・左注）

「……夢裏相見、覺寤探抱、曾無触手。爾乃哽咽歎歎。高聲吟詠此歌。因王聞之哀慟。永免侍宿也。」（卷十六・三八五七・左注）

「右一首、右大弁高橋安磨卿云、故豊嶋采女之作也。但或本云、三方沙彌恋妻苑臣作歌。然則、豊嶋采女當時当所

口吟此歌歟」（卷六・一〇二七・左注）

「右。勅使大伴道足宿禰。饗于帥家。北日會集衆諸。相誘驛使葛井連廣成。言須作歌詞。登時。廣成應聲。即吟此歌。」（卷六・九六二・左注）

「右。……有遊行女婦。其字曰兒島也。於是娘子。傷此易別嘆彼難會。拭涕自吟振袖之歌。」(卷六・九六六・左注)
 「……于時、壯士哀嘆流淚。裁歌口號。其敬一首」 (卷十六・三八〇四・歌序)
 4、暗唱するもの

「右歌一首、忌部首黒鷹夢裏作此恋歌贈友。覺而令誦習如前。」 (卷十六・三八四八・左注)
 まず1の部類の例を見ると、琴を伴って「吟詠」「誦」「唱」する歌は、基本的に即興ではなく、既存のものである。しかも披露する場合は殆ど宴居。そして琴の伴奏で唱う歌だと明記されているものはすべて短歌で、歌唱の形式は『詩経』のそれを彷彿させる。

周知の如く、三百五篇からなる『詩経』の詩は、文学作品であると同時に曲を配して唱う楽歌でもある。『史記・孔子世家』に「三百五篇、孔子皆弦歌之、以求合韶、武、雅、頌之音。」と記され、墨子も「誦詩三百、弦詩三百、歌詩三百、舞詩三百。」(『墨子・公孟』)と、『詩経』の文芸的な側面を紹介している。周の時代に、貴族らは作った詩を直接楽師に献じ、楽師はそれに曲を配してから、天子に唱歌して聞かせる。民間に伝える歌謡などは、采詩官によって収集され、音楽を司る太師によって整理し曲付けして唱歌される。『漢書・食貨志』に「献之太師、比其音律」とある。

万葉の長歌の後に付く「反歌」という名称に示唆を与えたと言われる『文選』の「賦」の結びの「乱」も、もともと楽曲の最後の部分を意味する言葉に由来している。「師摯之始、《閔雎》之乱、洋洋乎盈耳哉！」(『論語・泰伯』)。孔子が言っている「《閔雎》之乱」は、即ち《閔雎》という楽曲の最後の部分を指す。『詩経』「周頌」中の「我将」⁽¹⁰⁾「武」⁽¹¹⁾「賚」⁽¹²⁾「般」⁽¹³⁾「酌」⁽¹⁴⁾「桓」⁽¹⁵⁾は、もともと「大武」(周武王を謳歌する舞踊)の歌詞で、その中の「桓」は、ほかでもなくこのワンセットの舞曲の「乱詞」である。『詩経』の詩を歌唱する場面は『郷飲酒礼』に記載されている。

設席于堂廉、東上(略)樂正先昇、立于西階東。工入、昇自西階、北面坐。(略)工歌《鹿鳴》、《四牡》、《皇皇者

華》。(略)笙入堂下磬南、北面立、樂《南陔》、《白華》、《華黍》(略)乃間歌《魚麗》、笙《由庚》、歌《南有嘉魚》、笙《崇丘》、歌《南山有台》、笙《由儀》。乃合樂周南《閔雎》、《葛覃》、《卷耳》、召南《鵲巢》《采芣》《采蘋》。工告于樂正曰、正歌備。樂正告于賓、乃降。

第一節に挙げた日本古代「踐祚大嘗祭」の光景はこれと酷似する。

『万葉集』においては、短歌には唱歌の形式が認められるが、長歌には琴を伴って唱うような記載が見つかからない。ということから、長歌が「賦」と同じく音楽を伴って唱うのではなく、「誦する」ものだったと推測し得るのではないか。

2の部類に出てくる「古歌」「古体」「古曲」「歌詞」とも称される)は、中国の「古詩」と意味が違う。中国の「古詩」は「古体詩」「往体」「古風」とも称され、唐の律詩(近体詩)以前のすべての詩歌(『詩経』、『楚辞』、『樂府』、魏晉南北朝の五言七言詩など)を指すもので、律詩に比べて句数、字数、平仄などの制限がないのはその特色である。しかし『万葉集』で「古歌」と称されるものには、中国の「古詩」と称されるような基準が認められない。例えば「古歌」は「記紀歌謡」類のものだとか、歌の形式が定型歌のそれと違うとか、そういうところがない。つまり「古歌」と称される作品には、他の歌と区別できるような特色が存在しない。従って、右に掲げた「題詞」「左注」で言っている「古歌」は、既存の歌を意味する。この点については武田祐吉博士も伊藤博氏も既に指摘している⁽¹⁾。ただし、ここで注目すべきなのは、公の場で「古歌」を誦詠するという形式である。この形式は中国の春秋時代においてよく用いられていた。例えば、

公享之。季武子賦《綿》之卒章、韓子賦《角弓》。季武子拜曰、敢拜子之彌縫敝邑、寡君有望矣。武子賦《節》之卒章。既享、宴于季氏。有嘉樹焉、宣子誉之。武子曰、宿敢不封殖此樹、以無忘《角弓》。遂賦《甘棠》。宣子曰、起不堪也、無以及召公。(『左伝』昭公二年)

と記されているように、外交や公の場で「賦詩」を以て「志」を言い、政治的意図を伝達するのが春秋時代のしきたりである。孔子が言うように「誦《詩三百》、使于四方、不能專對、雖多、亦奚以為？」（《論語》）。『左伝』の「賦詩」の「賦」は「誦」と同じく「暗唱」の意味に使われている。しかも外交の場で賦する『詩経』の詩は、本来の意味から逸脱して、いわゆる「断章取義」の場合が多い。それも互いに理解し得ることをその前提とする。

万葉の「誦古歌」は、形式上においては「賦詩」と同じであるが、目的と趣旨は春秋時代のそれと著しく異なっている。つまり万葉の「誦古歌」は、歌の意味を活かして外交に利用する政治的な意味合いが薄く、あくまで貴族らの文学的な風雅を表すためのものである。そういう意味で、「伝誦」「習誦」の例も同じであるが、政治に利用するためではなく、歌を蒐集し記録するために他人または既存の作品を「伝誦」する。そういう場合に、文学的な風雅を表すよりも記載するのがその第一義だと思われる。このようなパターンは『左伝』には認められないが、反歌を収集する楽府では行われたものだと思われる。

3の部類の「吟詠」「口吟」「口號」などの歌例は、中国の「即興詩」に当たる。特に「口號」という表現は、中国では「口占」とも言うが、即興で口ずさんだ詩を指す。初見は梁簡文帝蕭綱の「和衛尉新渝侯巡城作口號」であるが、唐の詩人たちによく用いられていた。万葉歌人は恐らく『文選』から取って和歌に転用しただろうと思われる。

ただし『万葉集』の左注に出てくる「吟」「詠」「唱」「誦」などは殆ど動詞として使われているが、中国では動詞のほかに詩体としても使う。唐の元稹が書いた『楽府古題序』に『《詩》訖于周、《離騷》訖于楚。是後詩之流二十四名、賦、頌、銘、贊、文、誄、箴、詩、行、詠、吟、題、怨、嘆、章、篇、操、引、謠、謳、歌、曲、詞、調、皆詩人六義之余。』とある。例えば「隴頭吟」（古詞）、「梁父吟」（孔明）、「白頭吟」（司馬相如）、「五君咏」（『文選』）、「群鷗咏」（儲光羲）、「惠公背賂誦」「子産誦」「氣出唱」（魏武帝）などがその作品例である。このような用法は『万葉集』には認められない。

注

- (1) その代表的なものとして、「万葉集の文字表現」「万葉集と中国文学との交流」など小島憲之著『上代日本文学と中国文学』上中に収録（塙書房）「辞賦の系譜」中西進著『万葉集の比較文学的研究』に収録（桜楓社）「淡等勤状」と「琴賦」古沢三知男著『漢詩文引用より見た万葉集の研究』に収録（桜楓社）「潘岳の〈寡婦賦〉と〈泣血哀慟歌〉」、「大伴家持と中国文学」など辰巳正明著『万葉集と中国文学』二冊に収録（笠間書院）が挙げられる。
- (2) 中西進著『万葉集の比較文学的研究』中・第二章「辞賦の系譜」（五三三ページ）桜楓社昭和四十七年改訂版
- (3) 毛氏『伝』「賦、布也。」陳奐『詩毛氏伝疏』「賦讀為敷」
- (4) 「窃疑賦自有一種声調、細別之與歌不同、與誦亦不同。荀、屈所創之賦、系取賸賦之声調而作。」（窃かに疑ひらくは、賦には自ずからある種の声調があり、細別すれば、これが歌と同じからず、誦とも同じではない。荀況、屈原が創ったところの賦は、賸賦の声調を取って作したものである。）
- (5) 万光治著『漢賦通論』巴蜀書社一九八九年出版
- (6) 久米常民著『万葉集の誦詠歌』（八ページ）塙書房昭和三十六年出版
- (7) 「右一首、式部少丞大伴宿禰池主讀之。即云、兵部大丞大原真人今城先日他所讀歌者也」（卷二十・四四五九番の歌の左注）
「右件四首、伝讀兵部大丞大原今城」（卷二十・四四八〇番の歌の左注）
- (8) 森本治吉著『万葉集の芸術性』精興社昭和十七年出版
- (9) 同（注6）
- (10) 陰法魯著『詩経楽章中的“乱”』『北京大学学报』一九六四年三期
- (11) 武田祐吉「これより前に作り伝えられた歌を、総じて古歌という」（『万葉集全注釈』角川書店昭和三二年）伊藤博「古歌と
いう場合、利用した人の時点に近い歌でも、他人の別の折のものであればそう呼ぶのも万葉の常。」（『万葉集全注』有斐閣昭和五八年）