



Title	万葉挽歌史論 : 当事者詠から第三者詠へ
Author(s)	倉持, しのぶ
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(文学)
Dissertation Number	甲第4587号
Issue Date	1999-03-25
DOI	<a href="https://doi.org/10.11501/3151268">https://doi.org/10.11501/3151268</a>
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/51576">https://hdl.handle.net/2115/51576</a>
Type	doctoral thesis
File Information	000000336459.pdf



万葉挽歌史論

— 当事者詠から第三者詠へ —

倉持しのぶ

課程博士学位申請論文

# 万葉挽歌史論

——当事者詠から第三者詠へ——

第一節 概論  
第二節 初期万葉の挽歌  
第三節 持本人詠の存在  
第四節 持本人詠の成立  
第五節 持本人詠の展開  
第六節 持本人詠の意義  
第七節 持本人詠の発展  
第八節 持本人詠の衰退  
第九節 持本人詠の消失  
第十節 持本人詠の再興  
第十一節 持本人詠の再興  
第十二節 持本人詠の再興  
第十三節 持本人詠の再興  
第十四節 持本人詠の再興  
第十五節 持本人詠の再興  
第十六節 持本人詠の再興  
第十七節 持本人詠の再興  
第十八節 持本人詠の再興  
第十九節 持本人詠の再興  
第二十節 持本人詠の再興

北海道大学大学院博士後期課程（国文学専攻）

倉持 しのぶ

序

一

第一章 初期万葉の挽歌

二

第一節 挽歌の発生——日本書紀歌謡

第二節 初期万葉の挽歌——「天智天皇挽歌群」

十一

第二章 柿本人麻呂の挽歌

二六

第一節 皇族挽歌（1）——「献呈挽歌」

第二節 皇族挽歌（2）——「明日香皇女殯宮挽歌」

四〇

第三節 挽歌の享受——「吉備津采女挽歌」

五五

第三章 人麻呂以後の挽歌

七二

第一節 笠金村の試み——「志貴親王挽歌」

第二節 「行路死人歌」と「伝説歌」

——姫嶋松原娘子の歌

八八

第三節 伝説の娘子を詠む歌

——山部赤人・高橋虫麻呂の真間娘子歌

一〇〇

結

一一二

## 凡例

- 1 本文中に引用した万葉集の本文は原則として『小学館新編日本古典文学全集 万葉集』により、適宜表記や訓を校訂した。
- 2 本文中に引用した古事記・日本書紀の歌謡の本文・歌謡番号は土橋寛『古代歌謡全注 釈』（角川書店）による。
- 3 本文中に引用した古事記の書き下し文は『小学館新編日本古典文学全集 古事記』により、日本書紀の書き下し文は『岩波日本古典文学大系 日本書紀』による。
- 4 万葉集の注釈書については以下のような略号を用いた。
  - 『仙覚抄』：仙覚『万葉集註釈』
  - 『拾穂抄』：北村季吟『万葉拾穂抄』
  - 『代匠記（初）』：契沖『万葉集代匠記』初稿本
  - 『童蒙抄』：荷田春満・信名『万葉集童蒙抄』
  - 『考』：賀茂真淵『万葉考』
  - 『玉の小琴』：本居宣長『万葉集玉の小琴』
  - 『略解』：橘千蔭『万葉集略解』
  - 『攷證』：岸本由豆流『万葉集攷證』
  - 『古義』：鹿持雅澄『万葉集古義』
  - 『檜孀手』：橘守部『万葉集檜孀手』
  - 『美夫君志』：木村正辞『万葉集美夫君志』
  - 『口訳』：折口信夫『口訳万葉集』
  - 『講義』：山田孝雄『万葉集講義』
  - 『窪田評釈』：窪田空穂『万葉集評釈』
  - 『全註釈』：武田祐吉『万葉集全註釈』
  - 『私注』：土屋文明『万葉集私注』
  - 『注釈』：澤瀉久孝『万葉集注釈』
  - 『全注』：『万葉集全注』
  - 『大系』：『岩波日本古典文学大系』
  - 『全集』：『小学館日本古典文学全集』
  - 『集成』：『新潮日本古典集成』
  - 『新全集』：『小学館新編日本古典文学全集』
  - 『釈注』：伊藤博『万葉集釈注』

\*本論文の一頁の字数は一六〇〇字（四〇字×四〇行）である

## 序

「挽歌」という和歌の分類は万葉集に固有であり、古今和歌集以後の歌集の部立には見られなくなる。また、古事記・日本書紀などの上代文献にもその名を見いだすことはできない。古今和歌集以後の和歌集では、「哀傷」が「挽歌」に代わる部立として登場することになる。この事実から、「挽歌」という分類に収められた歌と、後代の「哀傷歌」との間に、内容的にあるいは部立の意識としていかなる違いがあったのかという問いが浮かび上がる。

そもそも、「挽歌」という語自体が漢籍由来の語であり、『文選』にその出典を仰ぐものであることは周知の通りである。この語が、万葉集において部立の一つとして採用されながら、「相聞」などとは違い、次代に引き継がれなかったのは何故であろうか。

その答えの一端は、万葉集そのものの中に見いだすことができる。万葉集の「挽歌」の部立に収められた歌を見ると、配偶者など身近な人の死を悲しむ歌の他に、死を目前に控えた者が自ら詠んだ「辞世歌」や、旅先で行き倒れた者を見ての作、伝説上の娘子を題材にした歌など、実に様々な歌が収められていることに気づく。

それらの歌には、身近であれ、他人事であれ、過去のことであれ——伝説上の娘子は既に「死んでいる」から歌われたのである——唯一「死」というものだけが共通に存在する。一見したところ、「死をめぐる歌々」の寄せ集めこそが、万葉集の「挽歌」であったと言える。

この「死をめぐる歌々」の中には、「哀傷歌」として次代に引き継がれていったものと、歌の世界からは消えていったものがある。試みに古今和歌集の巻第十六「哀傷歌」の歌を見ると、そのほとんどが家族などの身近な者や、生前に親しかった者などの死を悼むものであり、残りは巻末に死を目前に控えた本人の立場からの歌が数首収められている。つまり、一つの「死」の当事者による歌が「哀傷歌」として引き継がれたのであり、行路死人や伝説上の娘子を詠んだ歌のような、直接歌の詠み手（詠歌主体）とは関わらない「死」を詠んだ歌は「哀傷歌」には見られないのである。

「死」が極めて個人的な出来事であり、歌という表現形態が抒情に適したものである以上、こうした現象はごく自然なことであるように思われる。しかし、そうであるなら何故、万葉集の「挽歌」には個人的でない歌や、叙事的とも言える歌が収められているのか。本論は、この点について万葉集の「挽歌」が発生し、展開していくその流れに即して、特に万葉集に固有の「第三者詠の挽歌」がどのように発生し、展開していったのかを考察していくことにする。

## 第一章 初期万葉の挽歌

### 第一節 挽歌の発生

一

万葉集の挽歌は卷二の有間皇子の自傷歌（141・142）と長忌寸意麻呂・山上憶良の追和歌（143・145）、そしてやはり有間皇子の歌に追和したと思われる大宝元年の紀伊行幸の折りの歌（146）をもって始まる。しかし、145番歌の左注には

右件歌等雖不挽柩之時所作准擬歌意 故以載于挽歌類焉

とあって、これらの歌が「挽歌」の本来の意義——柩を挽く時の歌——からは外れるものであることを断っている。

有間皇子の歌はその内容から別の旅の折りの歌であるとか、後人の仮託歌であるという説もあり、続く追和歌とともにここに置かれていること自体は興味深い問題であるが、やはり別に考えるべきであろう。これらの有間皇子関連の歌を除外すると、万葉集の挽歌は天智天皇の死に際して、倭太后らが詠んだ歌を集めた、いわゆる「天智天皇挽歌群」から始まることとなる。

この「天智天皇挽歌群」は、天皇の死に際して詠まれたということ、そして歌を詠んだのが、後宮の女性達という、死者である天皇の身近な存在であったという点において、儀礼と抒情という、万葉集の挽歌の二つの側面を併せ持つものである。その意味では、この歌群は万葉集の挽歌の原点とも言えるわけであり、その性質を考察することが非常に重要となるのは言うまでもない。しかし、その本質を見極めるためにも、まずは当時の死に関わる儀礼——特に皇族の場合——や、万葉集の挽歌に先立って詠まれた記紀の哀傷の歌など、いわば「挽歌の源流」を探ることが必要であろう。

二

古事記・日本書紀には、天皇を初めとする皇族の殯宮の記事や、人の死に際して詠まれた歌がいくつも見られる。古くは古事記上巻に天若日子が死んだとき、

故、天若日子が妻、下照比売が哭く声、風と響きて天に到りき。是に、天に在る、天若日子が父天津国玉神と其の妻子と、聞きて、降り来て、哭き悲しびて、乃ち其処に喪屋を作りて、河鴈をきさり持と為、鷺を掃持と為、翠鳥を御食人と為、雀を碓女と為、如此行ひ定めて、日八日夜八夜以て、遊びき。

とあり、同じ内容を記す日本書紀神代紀下では

便ち喪屋を作りて殯す。

とこれが殯宮儀礼であることを明記する。

殯宮の記事は歴代天皇についても見られ、阿蘇瑞枝は日本書紀・続日本紀の殯宮行事の記録を分析して、その内容を十一種類に大別し、その中でも特に注目すべきものとして「誄」「哀」「哭」「詔」を挙げている<sup>1)</sup>。このうち、直接万葉挽歌と関わるのが「誄」である。

「誄」とは「死者を慕って、その霊に向って述べることば」(大系日本書紀下・敏達天皇十四年八月条頭注)であり、敏達天皇の殯宮において蘇我馬子大臣と物部守屋大連によつて行われたのが、歴史に残る最も古い記録である。歴代の天皇や皇后の殯宮で行われたことが日本書紀などで確認される他、大化二年三月の、いわゆる「大化の薄葬令」の中で

凡そ人死亡ぬる時に、若しは自を經きて殉ひ、或いは人を絞りて殉はしめ、強に亡人の馬を殉はしめ、或いは亡人の爲に、寶を墓に藏め、或いは亡人の爲に、髪を斷り股を刺して誄す。此の如き舊俗、一に皆悉く斷めよ。

とあり、民間でも「誄」が行われていたことがうかがわれる。しかし、「誄」の特徴が最もよくあらわれているのは、二年三ヶ月に及ぶ天武殯宮での十回を越える「誄」であろう。天武殯宮については安井良三<sup>2)</sup>が詳しく論じているが、安井はその論文の中で天武殯宮における「誄」を、

イ、天皇の生前における諸事、ロ、天皇の政治に関する全般、ハ、外交儀礼、ニ、葬送儀礼自体、ホ、特殊帰属者の辞、ヘ、諸臣が仕えるの辞、ト、日嗣の事

の七つに分けて考察し、

かように殯宮において誄を奉ることを顧みるならば、崩御した天皇の生前における業績及び天皇の系譜が第一義とされ、次いで、それをとりまく人々と、天皇(広くは天皇族)との親近関係が歴史的に物語られたものであると考えられる。

とその性質を考察している。

天武殯宮の長大さは、それ自体が持統天皇の政治的な思惑を反映したものであるが、そこで繰り返し行われた「誄」の奏上もまた、きわめて政治的な色彩の濃い、儀礼であったと言うことができよう。

こうした「誄」が万葉挽歌に及ぼした影響については、阿蘇を始め、多くの研究者の論があり、特に柿本人麻呂の皇族挽歌に代表されるような、儀礼性の濃い挽歌への影響が論じられている。人麻呂が活躍した持統朝というものを考えるとき、その皇族挽歌が天武殯宮儀礼の影響を受けたであろうことはほぼ間違いないであろう。また、持統自身が詠んだとされる万葉集卷二の天武挽歌(159、162)には、語句や表現の面での人麻呂の

挽歌との類似が指摘されており、これらの歌が作られる際に人麻呂が何らかの役割を果たしたことも考えられるのである。

しかし、万葉挽歌の始発に置かれた「天智天皇挽歌群」には直接「誄」の影響を見いだすことはできない。むしろ、男性官人主体の「誄」のような儀礼とは相反する「哀傷」がそこには色濃く現れている。

西郷信綱は、初期万葉の挽歌を、A身内あるいは近親者の挽歌、B人麻呂らによる公的な挽歌、C辞世の歌の三つに大別し、特にAのグループについて、その作者のほとんどが女性であることから、

私はそこに、挽歌あるいは喪歌はそもそも女のうたうものであったという原古の伝統がなお生きつづけ守られているのを見る。

として、「女の挽歌」の系譜を想定する。その上で、このA系列の古い面影をつたえるものとして、古事記の倭建命の物語における、命の死に際しての妻子たちの歌——いわゆる「大御葬歌」——を挙げる。

是に、倭に坐しし后等と御子等と、諸下り到りて、御陵を作りて、即ち其地のなづき田を匍匐ひ廻り哭き、歌為て曰はく、

なづき田の 稲幹に 稲幹に 這ひ廻ろふ 野老蔓（記34）

是に、八尋の白ち鳥と化り、天に翔りて、浜に向ひて飛び行きき。爾くして、其の后と御子等と、其の小竹の刈杖に、足を り破れども、其の痛みを忘れて、哭き追ひき。此の時に、歌ひて曰はく、

浅小竹原 腰泥む 空は行かず 足よ行くな（記35）

又、其の海塩に入りて、なづみ行きし時に、歌ひて曰はく、

海処行けば 腰泥む 大河原の 植葱草 海処は いさよふ（記36）

又、飛びて其の磯に居し時に、歌ひて曰はく、

浜つ千鳥 浜よは行かず 磯伝ふ（記37）

是の四つの歌は、皆其の御葬に歌ひき。故、今に至るまで、其の歌は、天皇の大御葬に歌ふぞ。

西郷は歌の表現から背後に匍匐礼を想定しつつ、先に挙げた天若日子の葬儀の記事での鎮魂歌舞を引いて、「女の挽歌」の原点を「劇的に狂う原始の哭女」に求めるのである。

西郷の論は、男性官人による儀礼的な挽歌の流れに対し、いわゆる「女の挽歌」の流れをそこに見ようとする。この捉え方は、挽歌の二つの流れを分けて考えるという点で、非常に示唆に富むものであるが、挽歌の抒情を担う存在として女性のみを挙げることにはやはりそのまま従うのがためられる。というのは、西郷も認めているように、A系列に分類した初期万葉の挽歌には高市皇子の歌など、男性によるものもあり、また、孝徳記の、野中川原史満が中大兄皇子に献上した歌を除外するのも、後述するようなこの歌の挽歌史上における役割から考えて納得できないか

らである。むしろ、A系列の挽歌については、女性に限らず「死者の近親者」、すなわち「当事者」による嘆きという形で捉えていくべきなのではないだろうか。

また、その上で問題となると思われるのが、「原始の哭女」や「大御葬歌」などの歌が、後の孝徳・斉明紀の哀傷歌や初期万葉の挽歌に直接結びつくとは考え難いという点である。

なぜなら、挽歌という歌の発生に、殯宮や葬送などの儀礼の場が大きな役割を果たしたことは間違いないであろうが、原始的な発哭がただちに個人の情を歌う哀傷の表現を生み出したとは考え難いからである。また、「大御葬歌」と、例えば初期万葉の天智天皇挽歌群では、同じ天皇の死に際しての歌であるという共通点を持ちながらも、「歌の自立」という面で明らかな断絶が見られる。

その意味では、阿蘇が「挽歌」という言葉の意義・出典について考察し、中国における用例の検討を通じて、日本では「誄」は古くから特定の対象のために作られたのに対し、特定の対象のために作られる「挽歌」は遅れて成立したと論じているのが参考となる<sup>4</sup>。

では、抒情歌としての挽歌はいかにして発生したのであるか。

伊藤博は天智挽歌群と大御葬歌とを比較し、その表現面での断層を指摘した上で、葬歌は「鬼子」としての挽歌を生んだ一つの源流にすぎないとする<sup>5</sup>。伊藤論は、葬歌だけでなく、葬歌を含む歌謡物語全体の享受を通じて初めて挽歌が発生するとし、その始発を斉明朝の哀傷歌におき、そこに渡来系官人の関与を指摘する。

歌謡物語の享受が行われたかどうかはともかくとして、この指摘からは次のようなことが確認できる。すなわち、大御葬歌は自立した歌として個の抒情を歌うものではなく、倭建命物語の中に置かれることによって初めて抒情を獲得しているものであり、このような表現からは、ただちに天智挽歌群のような自立した抒情歌は発生し得ないということである。

このことは、単に大御葬歌が葬送において歌われ、天智挽歌群は殯宮またはそれに準じる場において詠まれたという、儀礼の場の違いに還元されるものではないだろう。もちろん、記紀の歌謡や万葉集の挽歌が詠まれた場が、その表現を規制する役割を果たしたことは間違いないであろう。しかし、場の論だけでは、例えば天智挽歌群における抒情を可能にしたものが何であったのかは、見えてこないのではないだろうか。

大御葬歌のような、物語の文脈に支えられなければ抒情を表し得なかった歌が、抒情を表す手段としての自立性を持ち得たことの背後には、抒情詩としての「和歌」——「やまとうた」へ向けての成熟が、万葉挽歌の発生に先がけて進行していたことが見逃せないであろう。そして、そのような抒情詩としての挽歌の成立に関わっていたのが、伊藤も指摘するような孝徳・斉明紀に名が見える渡来系官人たちである。

### 三

万葉挽歌の抒情に直接つながる源流として、次に挙げる孝徳・斉明紀の歌謡がしばしば取り上げられてきた。

（孝徳天皇大化五年三月）皇太子、造媛徂逝ぬと聞きて、愴然傷怛みたまひて、哀泣

みたまふこと極めて甚なり。是に、野中川原史満、進みて歌を奉る。歌ひて曰はく、  
A 山川に 鴛鴦二つ居て 偶よく 偶へる妹を 誰か率にけむ 其の一  
B 本毎に 花は咲けども 何とかも 愛し妹が また咲き出来ぬ 其の二  
皇太子、慨然頽歎き褒美めて曰はく、「善きかな、悲しきかな」といふ。乃ち  
御琴を授けて唱はしめたまふ。

(齊明天皇四年)五月に、皇孫建王、年八歳にして薨せましぬ。今城谷の上に、  
殯を起てて収む。天皇、本より皇孫の有順なるを以て、器重めたまふ。故、不  
忍哀したまひ、傷み慟ひたまふこと極めて甚なり。群臣に詔して曰はく、「萬  
歳千秋の後に、要ず朕が陵に合せ葬れ」とのたまふ。廼ち作歌して曰はく、  
C 今城なる 小山が上に 雲だにも 著くし立たば 何か嘆かむ 其の一  
D 射ゆ獸を 認ぐ川辺の 若草の 若くありきと 吾が思はなくに 其の二  
E 飛鳥川 漲らひつつ 行く水の 間もなくも 思ほゆるかも 其の三  
天皇、時時に唱ひたまひて悲哭す。

(齊明天皇四年)冬十月の庚戌の朔甲子に、紀温湯に幸す。天皇、皇孫建王を  
憶でて、愴爾み悲泣びたまふ。乃ち口號して曰はく、

F 山越えて 海渡るとも おもしろき 今城の中は 忘らゆましじ 其の一

G 水門の 潮の下り 海下り 後も暗に 置きてか行かむ 其の二

H 愛しき 吾が若き子を 置きてか行かむ 其の三

秦大蔵造萬里に詔して曰はく、「斯の歌を傳へて、世に忘らしむること勿れ」  
とのたまふ。

(齊明天皇七年)冬十月の癸亥の朔己巳に、天皇の喪、歸りて海に就く。是に、  
皇太子、一所に泊てて、天皇を哀慕ひたてまつりたまふ。乃ち口號して曰はく、

I 君が目の 恋しきからに 泊てて居て かくや恋ひむも 君が目を欲り

A・Bは中大兄皇子(後の天智天皇)の妃造媛が亡くなったときに野中河原史満  
が奉った歌、C・E、F・Hは孫の建王が亡くなったときに齊明天皇が作った歌、  
Iは齊明天皇が亡くなったときの中大兄皇子の歌とされている。

これらの歌には、独立した哀傷の歌としての抒情を歌っているという点で、万葉  
集の挽歌に通じるものが認められ、土橋寛『古代歌謡全注釈 日本書紀編』はA・B  
の歌について「わが国における挽歌の最初の記録」と評している。

個々の歌についてはすでに詳細な研究があるので詳しく論じることはいらないが、  
先行研究の流れを概括すると、A・Bでは作者は野中河原史満とあり、F・Hでは  
天皇が秦大蔵造萬里に「斯の歌を伝へて、世に忘らしむること勿かれ」と命じたと  
あって、これらの歌の制作に渡来系官人が関わっていることが早くから指摘されて  
いる。

A・Bの歌については、身崎壽<sup>6</sup>・塚本澄子<sup>7</sup>らに個別の出典についての考察があり、それを発展させる形で内田賢徳<sup>8</sup>は二首一組で「鴛鴦と花を死者に対比的に題材とする」という条件を満たすものとして、北周の庾信「代人傷往二首」を挙げている。

また、内田も指摘しているように、この庾信の詩は詩題が「貴人に代わって悲しみを述べるといふ成立様式」を持つという点でも、A・Bと共通する。こうしたことから、内田の言うようにA・Bが庾信詩の影響下にあることはほぼ間違いないであろう。

ところで、ここで特に注目したいのは、A・Bが野中川原史満が奉った歌でありながら、妻を亡くした当事者である中大兄皇子の立場に立って詠まれているということである。ここには庾信詩の影響というだけでは片づけられない問題がある。

上に挙げたC・Iの紀歌謡や後に論じる万葉集の挽歌においても、この「当事者詠」という形は挽歌の主流としての位置を占めている。特に、紀で直後に置かれている齊明天皇の歌謡が、そうした「個の嘆き」を歌うものであることは、挽歌的抒情のあり方として「当事者の立場に立つ」ことが不可欠であったことをうかがわせるのである。

その齊明天皇の歌謡では、C・Iの歌については、従来から万葉歌との類似が指摘されてきた。土橋『古代歌謡全注釈 日本書紀編』はそれぞれの類歌として、

雲だにも著くし立たば心遣り見つつも居らむ直に逢ふまでに

(卷十一・2452)

射ゆ鹿を認ぐ川辺のにこ草の身の若かへにさ寝し児らはも

(卷十六・3874)

風を疾みいたぶる波の間なく我が思ふ君は相思ふらむか(卷十一・2736)

などを挙げ、C・Eについては「相聞歌とも見ることができものである」として、いるのが、用例からも従うべき見解であると思われる。

しかし、Dは土橋も言うように解釈の難しい歌であり、「射ゆ鹿を認ぐ川辺の若草の」が「若い」という語を導く序として働いていることはわかるが、そのつながりについては、類型表現を持つ万葉歌でもやはり難解である。土橋はこの万葉歌を

春の初めの山遊びで乙女と情を交した青春の日を追憶した老人の歌であり、上三句の序詞はそのような農民の歌とすれば納得がいくのである。

とする。

そう考えた場合でも、Dの「若くありきと吾が思はなくに」の解釈はすっきりとはいかない。八歳で夭折した建王のことをこのように歌ったとは考えにくいからである。そのため、土橋はこのDについて、

この歌の難解さは、個性的な表現などによるものではなく、むしろ表現技術の

未熟さによるものと思われるのであり、それは既存の歌詞の不用意な借用のためではないかと思う。

と述べている。

これに対して塚本は、「若し」を「幼少」の意ではなく「脆弱」の意味に取るべきだとし、Dの序詞は万葉歌の序詞とは働きが異なるとする。難解な歌を読み解く試みとして有意義な発言であると思われるが、初期万葉と時代的にも重なる斉明朝に、塚本の考えるような極めて洗練された歌が詠まれていたとはやはり考えにくいのではないだろうか。特に、C・Eの類型性や同じ斉明天皇の作であるF・Hの歌、特にHの歌の五・七・五という形からは、土橋の言う、「借用」という捉え方のほうが妥当であると思われる。

このC・Eについては、難解なDはしばらく措くとしても、土橋の言うように、「相聞歌」としての性格を共通に持つ。このことは、挽歌の源流としてこれらの歌を考える上で、非常に重要な点である。

A・Bの歌はすでに述べたように野中川原史満という、渡来系官人の手による代作歌であり、漢籍を踏まえた作品であった。一方、斉明天皇の歌は日本書記の記述による限り、斉明天皇自らの作ということになるが、F・Hの歌について、「秦大蔵造萬里に詔して曰はく、「斯の歌を傳へて、世に忘らしむること勿れ」とのたまふ。」とあることから、この秦大蔵造萬里を実作者に比定する論も多く、それをさらにC・Eまで拡大して考える見方もある。秦氏も野中川原史満同様渡来系氏族の出身であり、哀傷歌の誕生にこうした渡来系官人が関与していたことは注目し値する。C・Hの歌の実作者が斉明天皇であるか秦大蔵造萬里であるかは措いて、今問題となるのは、C・HがA・Bのような漢籍の表現を踏まえて作られた歌ではなく、特にC・Eについては、むしろ既存の歌謡を利用して哀傷を表現しているという点である。

こうしたことが可能となったのは、亡き人を恋う哀傷の表現が、生者に対する思いを歌う相聞的な抒情と相通じるものであったためだということは言うまでもないであろう。万葉集の挽歌の中にも、相聞歌と相通じる表現をしばしば見られるところである。

それに対して、F・Hにはそうした相聞的な要素は見られない。逆に言えば、F・Hは相聞的な歌い方に寄りかかるとはなく、表現としては未熟ながらも、哀傷表現への模索に一步踏み出していると言えるのではないか。

この点については、塚本が詳しく論じており<sup>10</sup>、それを受けた身崎が

個々のうたの内実をこまかくみていくとき、類型的表現、民謡性、呪術性といった前抒情詩的要素に支配されながらも、そこに哀傷表現にむけてのひとつの創造がここらみられていることもまた、否定するわけにはいかない。<sup>11</sup>

としているのが参考となるであろう。

また、内田<sup>12</sup>はC・EとF・Hを比較して次のように述べている。

紀116、118（C、Eを指す）に比して紀119、121（F、Hを指す）は歌謡的である。その要因の一つは右の紀121の片歌としてのあり方に求められる。しかしそれに尽きるのではない。前半三首はそこに斉明の感情の流れをもち、鎮静へと収まる展開をもっていた。それに対して後半三首は、旅程の現実をなぞる外面性の中で、感情はむしろ単一的であった。そこに一種道行き的なあり方を捉えてもよいだろう。外面の状況に即して情意がその外面へと直接するあり方は、この三首の意味のあり方の歌謡性である。しかし、その歌謡性は、歌謡としては極めて高度に洗練されてもいる。挽歌的な前半三首に、その情意に関して連続的でもある。

F、Hの表現がC、Eに比べてより「歌謡的」であるのは、いまだ「哀傷」というジャンルが生まれたばかりであり、既存の歌謡の利用から「一回的な個の悲しみ」を歌うという、新たな哀傷表現獲得へ向けての試行段階にあったためであると思われる。

そのことを考える上で参考になるのが、Iの歌の表現である。

Iでは、「君が目を欲り」と相手に会いたいという思いを歌うものであるが、注目すべき点は、息子である皇太子（中大兄皇子）の立場から、亡き斉明天皇を「君」という呼称で呼んでいることである。通常「君」は男性を指す呼称であり、天皇とは言え、自分の母親に対して「君」という呼称を用いるのは異例である。これはやはり、Iが既存の歌謡を転用したものであり、身崎が指摘するように、もともとは「漂泊のみをかこつ遊行女婦などのたちば」からの「望郷係恋のうた」のごときものであった<sup>13</sup>ためと考えられる。天皇の喪を奉じて朝倉宮から海路難波へ向かう途中にあったという状況が、「泊てて居て」という表現と結びついたものであろう。

#### 四

以上、挽歌における儀礼の源流としての殯宮儀礼、特に「誄」についてと、挽歌における抒情の源流としての孝徳・斉明紀の歌謡について考察した。

人麻呂挽歌に代表される皇族挽歌の儀礼性は「誄」の影響を受けているが、人麻呂に先行する万葉挽歌の始発というべき「天智天皇挽歌群」の源流は、そうした儀礼性だけでなく、「残された妻たち」の立場から歌うという「哀傷歌」にも求めなければならぬ。しかし、「残された妻たち」の歌ということで、ただちに同じような状況で歌われた「大御葬歌」にその源流を求めるとはできない。それは、「大御葬歌」の表現がまだ哀傷を表現する歌として自立しておらず、物語の文脈に置かれることよって、初めてそのような性格を有するものであり、「天智天皇挽歌群」の哀傷表現との間には、ある種の断絶が見られるからである。この断絶を埋めて、歌による「哀傷」が可能になるには、孝徳・斉明紀の歌謡における、渡来系官人による漢籍の表現の導入が不可欠であった。孝徳紀の歌謡に至って、初めて歌が自立した哀傷表現の手段となり得たのである。

「哀傷」とは本来的に個人的なものである。そのため、野中川原史満の歌において哀傷の担い手としての主体は、妻を亡くした夫という「当事者」、すなわち中大兄皇子その人でなければならなかった。そして、この「当事者による嘆き」という哀傷表現は、既存の相聞的歌謡の利用という形で展開していく。そこには、相聞的歌謡に依存しない、新たな哀傷表現獲得への試行も見られたが、いまだその途上にあった。

歌による哀傷表現が本格的に実現されるのは、やはり万葉集の「挽歌」においてであり、その始発に「天智天皇挽歌群」が位置づけられることになる。

- 1 阿蘇瑞枝「挽歌の歴史」(『論集上代文学』一 一九七〇年 笠間書院 『柿本人麻呂論考』 一九七二年 桜楓社)
- 2 安井良三「天武天皇の葬礼考——『日本書紀』記載の仏教関係記事——」(『日本書紀研究』一 一九六四年 塙書房)
- 3 西郷信綱『詩の発生』 一九六〇年 未来社
- 4 阿蘇前掲論文
- 5 伊藤博「挽歌の創生」(『万葉集の歌人と作品』上 一九七五年 塙書房 初出 一九七〇年七月)
- 6 身崎壽「野中川原史満の歌一首——孝徳紀歌謡113の表現をめぐって——」(『言語と文芸』七九 一九七四年十一月)
- 7 塚本澄子「孝徳・斉明紀の挽歌における詩の成立の問題」(『万葉とその伝統』一九八〇年 桜楓社)
- 8 内田賢徳「孝徳紀挽歌二首の構成と発想——庾信詩との関連を中心に——」(『万葉』一三八 一九九一年三月 『万葉の知』 一九九二年 塙書房)
- 9 塚本前掲論文
- 10 塚本前掲論文
- 11 身崎前掲論文
- 12 内田前掲論文
- 13 身崎前掲論文

第二節 初期万葉の挽歌

一

初期万葉を代表する挽歌として注目されるのが、天智天皇の死に際して詠まれた長歌三首、短歌六首から成る、いわゆる「天智天皇挽歌群」の存在である。

天皇聖躬不豫之時太后奉御歌一首

天の原振り放け見れば大君の御寿は長く天足らしたり (巻二・147)

一書曰近江天皇聖躰不豫御病急時太后奉獻御歌一首

青旗の木幡の上を通ふとは目には見れども直に逢はぬかも (148)

天皇崩後之時倭太后御作歌一首

人はよし思ひ止むとも玉かづら影に見えつつ忘らえぬかも (149)

天皇崩時婦人作歌一首 姓氏未詳

うつせみし 神に堪へねば 離れ居て 朝嘆く君 離り居て 我が恋ふる君 玉ならば 手に巻き持ちて 衣ならば 脱く時もなく 我が恋ふる 君そ昨夜 夢に見えつる (150)

天皇大殯之時歌二首

かからむとかねて知りせば大御船泊てし泊まりに標結はましを 額田王 (151)  
やすみししわご大君の大御船待ちか恋ふらむ志賀の唐崎 舍人吉年 (152)

太后御歌一首

いさなとり 近江の海を 沖離けて 漕ぎ来る船 辺に付きて 漕ぎ来る船 沖つ權 いたくなはねそ 辺つ權 いたくなはねそ 若草の 夫の 思ふ鳥立つ (153)

石川夫人歌一首

楽浪の大山守は誰がためか山に標結ふ君もあらなくに (154)

従山科御陵退散之時額田王作歌一首

やすみしし わご大君の 恐きや 御陵仕ふる 山科の 鏡の山に 夜はも 夜のごとごと 昼はも 日のことごと 音のみを 泣きつつありてや ももしきの 大宮人は 行き別れなむ (155)

作者として名の見える太后や姓氏未詳の婦人、石川夫人は明らかに天智天皇の後宮の女性達であり、額田王は斉明・天智朝に活躍したいわば職業的な女性歌人である。唯一、舍人吉年については男性官人とする異説もあるが、巻四・492と495の田部忌寸櫟子との贈答歌から考えても女性と見て差し支えないと思われる。そのため、この歌群は女性だけの歌で成り立つ、特異な歌群ということになり、従来の研究でもその点が注目されてきた。

またそれぞれの歌は、148・149番歌をめぐる異説もあるが、概ね天皇の危篤から死、殯宮期間を経て山科御陵への埋葬まで、ほぼ時間順に並べられている。

こうしたことから、この歌群は当時の殯宮における女性たちの役割を考える上でも非常に参考となるが、天皇の死における女性たちの挽歌というものの自体が、この歌群以外には

わずかに天武天皇の死に際しての皇后持統の挽歌しか見られないことから、同時にこの歌群の特殊な性格も考え併せていく必要がある。

従来の研究では、そうした特殊性を天智天皇崩御後の政治情勢との関係で捉えたり、葬送儀礼の変革期における、一回的な現れとして押さえたりしてきた。

天智の死から約半年後、出家して吉野に隠棲していた大海人皇子（後の天武天皇）が挙兵し、壬申の乱が勃発する。この内乱により、近江大津宮は灰燼に帰することになる。そのため、天智挽歌群には内乱前夜の不穏な空気がいくばくか反映しているとも考えられてきた。特に歌群の最後に置かれた額田王の山科御陵から退散する時の歌については、乱の影響で殯宮期間を切り上げて慌ただしく埋葬されたことが歌からもうかがわれるとする久米常民<sup>1</sup>や笹山晴生<sup>2</sup>、渡瀬昌忠<sup>3</sup>らの説がある。しかし、乱の平定後まで山科御陵は完成しなかったとする谷馨<sup>4</sup>や身崎壽<sup>5</sup>の論もあり、身崎が指摘するように、日本書紀天武天皇元年五月の記事に、

是の月に、朴井連雄君、天皇に奏して曰さく、「臣、私の事有るを以て、獨り美濃に至る。時に朝廷、美濃・尾張、両国司に宣して曰はく、『山陵造らむが為に、予め人を差し定めよ』とのたまふ。則ち人別に兵を執らしむ。臣以為はく、山陵を為るには非じ、必ず事有らむと。（以下略）」

とあることから、この当時まだ山科御陵は完成していなかったと考えられ、額田の歌は乱平定後、天武朝に作られたと考えるべきであろう。

いずれにしても、この額田の山科御陵退散時の歌は、他の歌とは制作時期や内容の面でもやや異質であり、別に論じる必要があると思われる。この歌を除外して考えた場合、残る歌に当時の政治的・社会的状況の反映をどの程度見ることができようか。

題詞等からも、この歌群が何らかの場を持つていたことがうかがわれ、その「場」が当時の政治的・社会的な状況に左右されたであろうことは想像に難くない。しかし、その「場」の論に依存して歌を解釈することは危険であろう。「場」を想定しつつも、今一度個々の歌の表現に即して見ていくことで、この歌群の性格や挽歌史における位置を確認していくことが必要と思われる。

## 二

題詞を手がかりにして、歌群をいくつかに分けると、天皇崩御以前の作と思われる147・148番歌、天皇崩御時の作である149・150番歌、殯宮期間中の作である151・154番歌、埋葬時の155番歌という形に分けられるであろう。

まず、天皇崩御以前に作られたとある147・148番歌から見えていくと、147番歌は「大君の御寿は長く天足らしたり」という表現から、これが天皇の病氣平癒を祈る歌と解されてきた。この歌の詠まれた状況としては、日本書紀天武朱鳥元年の、

九月の戊戌の朔辛丑に、親王より以下、諸臣に逮るまでに、悉くに川原寺に集ひて、天皇の病の為に、誓ひ願ふと云云。

と同じようなものが想定されるであろう。

ところで、この「大君の御寿は長く天足らしたり」という表現の前提となっているのが「天の原振り放け見れば」である。

「天の原振り放け見れば」については、『檜婦手』が「此は、常に日月高山など云とは別にして、寝殿屋上を仰ぎ給ふを云」として、屋上に長く足らした千尋繩に天皇の長寿を見立てたものとし、それに従う注釈書もあるが、『注釈』などが言うように、集中の用例から考えても、「天の原」が屋根や屋上を指すとは考え難い。やはり、

……駿河なる 富士の高嶺を 天の原 振り放け見れば 渡る日の 影も隠らひ 照る月の 光も見えず……（巻三・317）

などのように、はるかに大空を振り仰いでいると考えるべきであろう。

ところで、伊藤博<sup>6</sup>は土橋寛の「見る」ことのタマフリの意義<sup>7</sup>の論を引きつつ、この「見る」に「原始的な意義」を見ようとする。伊藤は「振り放け見る」という表現に着目し、初期万葉の歌の「振り放け見る」に「ある対象を遠く振り仰いで行なう祭式の投影」があると指摘する。伊藤はそうした祭式の影響を伝えるものとして、持統の天武挽歌の、

……その山を 振り放け見つつ 夕されば あやに哀しみ 明けくれば うらさび暮らし……（巻二・159）

や、人麻呂の高市皇子挽歌の

……あかねさす 日のことごと 鹿じもの い這ひ伏しつつ ぬばたまの 夕に至れば 大殿を 振り放け見つつ 鶉なす い這ひもとほり……（巻二・199）

を挙げている。

その上で、「天の原」についての『全註釈』の指摘を踏まえて、

神話的で靈的な世界として心象化した「天の原」を「振り放け見る」がゆえに、「大君の御寿」の「長久」がとらえられたのであることを、忘れてはならないであろう。

と、この歌が祭式の場で機能したものであると論じる。

この「祭式の場」が具体的にどのようなものであったのかは不明だが、日本書紀推古天皇二十年春正月の、

やすみしし 我が大君の 隠ります 天の八十蔭 出で立たす 御空を見れば 万代に 斯くしもがも 千代にも 斯くしもがも 畏みて 仕へ奉らむ 拜みて 仕へ奉らむ 歌献きまつる（紀102）

という歌の存在から考えても、この歌が一定の場で機能した「寿歌」の伝統に立つものであることは確かであろう。

一方、同じ大後の次の148番歌は、「一書曰」という書き方から『略解』では前の147番歌の左注とし、『考』でも題詞の誤脱を想定しているが、近代の注釈書がそろって指摘するように、「時太后奉献御歌一首」という形はやはり題詞の書式であると思われる。しかし、これを148番歌の題詞と認めたとでも、なお歌の内容が「天皇聖躰不豫御病急時」という題詞にふさわしくないことが問題となる。

従来論は、この歌を題詞に合わせて理解しようとする立場と、題詞との間に矛盾を見て、題詞は資料からこの歌が採られる時の何らかの手違いによるものとする立場とに分けることができる。

前者の代表的な論としては、『窪田評釈』が、

倭姫皇后が、近江天皇の御病いが切迫された際「青旗の木旗」に御目を注いでいられたというのは、宮廷の庭上を祭場として神々へ祈願を立て、天降る神々を待っていたためであろう。しかるにその立て並べてある旗がこちらからそちらへかけて揺らぎ渡るといふような状態を認め、天皇の御魂が神上られたということを意識された際の御心境の表現である。

と述べたものが挙げられ、青木生子・杉山康彦がこれに従っている。

これらの説は「青旗乃木旗」(原文)を装具とする『仙覚抄』の説を根拠にしているが、万葉集中で他の「青旗の」は、

……青旗の 葛城山に たなびける 白雲隠る……(巻四・509)  
こもりくの 泊瀬の山 青旗の 忍坂の山は……(巻十三・3331)

のように、枕詞として用いられている。また、「木旗」については「小旗」の意とする『拾穂抄』などの注釈書もあるが、『注釈』も指摘するように「木」は甲類、「小」は乙類の仮名であるため、「木旗」を「小旗」の意と取るのは無理である。また、『考』のような誤字説にも従いがたい。やはり「木旗」は、

山科の木幡の山(強田山)を馬はあれど……(巻十一・2425)

の例からも地名と考えるのが適当と思われる。

その場合、「木幡」は「山科の木幡」であり、天智天皇の御陵のある山科御陵から南へ七キロほど離れた地を指すことになる。天智の亡くなる前に、その御陵のある「山科」やその近隣の「木幡」が詠まれたと考えるのはやはり不自然であり、そのため、題詞と歌との間には齟齬があるとす『注釈』のような説が提出された。

だが、「木幡」を地名とした場合、この歌は実際に題詞と矛盾するのであるだろうか。

題詞と歌との間に齟齬を認める立場からは、上に上げた2425番歌で、「山科の木幡」

とあることなどを理由に、「木幡」とは天智天皇の御陵のある山科をも指すのだという見方が行われてきた。すなわち、天智の魂が御陵の上を行き来する様を「目には見れども」と歌ったと解するもので、『注釈』などがこの説を挙げる。

しかし、「木幡」はあくまで「山科」に隣接する地、あるいは大地名「山科」に含まれる小地名であり、そのままでは「山科」を指さないことについては、井村哲夫<sup>10</sup>に反論があるとおりであろう。また、もし天智の御陵そのものを歌に詠むのであれば、実際に葬られた「山科」という地名を出す方が自然であると思われる。後代の例であるが、

大君の和魂あへや豊国の鏡の山を宮と定むる（巻三・417）

……我が大君は こもりくの 泊瀬の山に 神さびに 斎きいますと……

（巻三・420）

昔こそ外にも見しか我妹子が奥つきと思へば愛しき佐保山（巻三・474）

など、実際に故人の葬られた山を詠み込むものが見られることも参考になるであろう。

以上の点から、この歌が天智の埋葬後にその御陵の上をさまよう天智の魂を詠んだとする見方はできないと思われる。

では、「木幡の上を通ふ」とはどういうことなのか。

「木幡」については、天智の御陵として解釈するのではない立場に立つ先行研究がいくつかあり、それらは、「木幡」が古代の交通の要衝であった点に注目する。代表的な説として、上に挙げた井村論、身崎論の他に、景山尚之の論<sup>11</sup>がある。三氏とも、「木幡」が近江と大和を結ぶ道の途上にあつたことをもとに一首を解釈しているが、その結論は微妙に異なっている。

先ず井村は、「木幡」を地名ととつた上で、題詞と矛盾なく解釈する説として、この歌が作られた時、すなわち題詞にあるように天智の病状が悪化した時、倭太后は近江大津宮ではなく、大和にいたという説を展開する。

一面では非常に合理的な解釈であるが、倭太后をめぐる当時の政界の状況など、推論に頼る部分が多いことも否めない。天智挽歌群の残る歌、中でも「大殯之時」とある151～154番歌は歌の内容から見ても、非常に緊密なつながりが認められ、これらが同じ場で詠まれたものであることは、従来の研究でも指摘されてきたことである。とすると、倭太后は、少なくとも「大殯之時」すなわち殯宮設営時には近江大津宮にいたことになる。

渡瀬昌忠<sup>12</sup>が考察したように、天智挽歌群のそれぞれの歌が日本書紀の記事と対応していると考えらるなら、当該148番歌の題詞にある「聖体不予御病急時」は天智天皇十年十月庚辰（十七日）の「天皇疾病弥留」に対応し、天智の崩じた十二月乙丑（三日）を挟んで、151番歌以下の「大殯之時」は十二月癸酉（十一日）の「殯于新宮」とあるのに対応することになる。この間二ヶ月近く間があり、大和にいた大后が近江に来るだけの時間は十分にあつたであろう。しかし、天皇が実際に亡くなってから、あるいは亡くなる直前まで、大后がその病床になかつたということが、実際にありえたと考えるのはややためらわれる。

この井村説を踏まえて、大后が大和にいたとする点は批判しつつ、これが生前の天智の姿を詠んだものであるという点には従う形で論を展開しているのが、景山論文である。

景山は、

やはりこの一首も本来は相聞の歌として成立していたもので、「木幡」の山を越えて行く恋人（男であろう）に思いを馳せている歌と解するときわかりやすい。「直に逢はぬかも」の嘆きも、離れてある男女のそれであれば自然に受け入れられる。

とこの歌が既成の相聞歌の「転用」であったと論じる。この「転用」説は、吉井巖の論<sup>13</sup>を踏まえたものである。

吉井はこの歌の「直に逢はぬかも」という表現に着目し、「直に逢ふ」についての『私注』の見解、

「ただに逢ふ」といふ句は、他にも見られるが、これは肉体と肉体とが相接するぐらひの強い意味に用ゐられて居るものと私は考へる。哀悼の歌としては形式的でないところに、動機の強さと純粹さが見られるのではあるまいか。

を踏まえて、これが「生きている人と人とがじかに逢うことを前提とした表現である」と論じる。また、吉井は題詞の「猷」（タテマツル）が、集中では生者間の歌のやり取りを意味するということも傍証としてあげている。

景山説はこれらを踏まえたものであるが、さらに、「木幡」が大和と近江を結ぶ古北陸道の要衝であったことから、

我が背子はいづく行くらむ沖つ藻の名張の山を今日か越ゆらむ（巻一・43）

などと同様、旅先の相手の姿を実際に見えなくても「見える」と歌う歌であったとする。

景山論の「転用」という考え方は、この歌の制作過程を考える上では非常に示唆に富む見解であるが、題詞も併せて挽歌としてこの歌を考えた場合、相聞歌が「転用」された結果、この歌がどのように享受されたのかについても、考える必要があるのではないか。すなわち、この歌の「直に逢はぬかも」「木幡の上を通ふ」という表現が、どのようなイメージを喚起したのかが問われなければなるまい。

「直に逢はぬかも」という表現は、生身の肉体としての相手に「逢う」ことの不可能であることを嘆く点で、相手が生者・死者のいずれであっても構わない。だが、「目には見れども」という表現は、本当に旅行く恋人の姿を言うものなのであろうか。

万葉集中、「目には見れども」という表現は、当該歌の他に

み空行く月読をとこ夕去らず目には見れども寄るよしもなし（巻七・1372）

人言を繁み言痛み我が背子を目には見れども逢ふよしもなし（巻十二・2938）

の二例しかない。1372番歌は寄物陳思歌で、「月読をとこ」は手の届かない男性を例えたものと思われ、2938番歌では、「人言」のために相手に逢えないことを歌い、どちらとも相聞歌である。わずかに二例ではあるが、いずれも自分の力の及びがたい何らかの理

由で「逢えない」のであり、旅ゆく恋人の姿を歌った歌とは様相を異にする。

また、「くの上を通ふ」という表現は万葉集中に他に用例がない。他の旅の歌と同様に実際に人が山を越えるのであれば、先に挙げた2425番歌のように「木幡の山を」とか「木幡の道を」という歌い方をする方が一般的と言えよう。「く上を通ふ」という表現には、やはり、天空を行き来するイメージが認められるのではないか。それは、ヤマトタケルの魂が鳥になって飛翔したと記す古事記の物語や、山上憶良が有間皇子の自傷歌(巻二・141、142)に追和した、

翼なすあり通ひつつ見らめども人こそ知らね松は知るらむ(巻二・145)

14

にも同様の発想が認められるであろう。

つまり、当該歌が相聞歌を「転用」したものであったとしても、「木幡の上を通ふ」と歌った時、それは生身の人間の姿ではなく、靈魂のイメージを喚起するものであったのではないか。

「木幡」に注目した論の三つ目として身崎論がある。身崎は、挽歌に地名が詠み込まれる場合、その地が死者にゆかりの場所であることに注目し、「通ふ」というのは天智天皇の靈魂が一再ならず往来することを表しているとする。そして、「木幡」の地を通って、近江とどこの間を往復するのと言え、それは天智が自ら放棄して遷都を敢行した故郷大和であったとする。

同じ考え方は『新全集』の頭注に、

近江遷都を断行した天智天皇も私情では故郷忘れ難いものがあつたのであろう。

と、明確に示されている。

靈魂が生前のゆかりの場所を訪れることは、先に挙げた山上憶良の145番歌にも同様の発想が見られる。

しかし、上に挙げた吉井の指摘にもあるように、当該歌ではその靈魂に対して「直に逢はぬかも」と詠嘆しているのである。この詠嘆は

み熊野の浦の浜木綿百重なす心は思へど直に逢はぬかも(巻四・496)

のような相聞的情調の強い表現である。この歌に相聞歌の発想を見るなら、「通ふ」とい「直に逢ふ」という表現は、男性が女性のもとへ通う、その姿(靈魂)を「目には見ることができぬが」、「生身の肉体に逢うことはできない」ことを嘆いていと解するべきで、自分とは関わりなく大和へと通う天智の靈魂について歌ったと考えるべきではなからう。そのことは、後で述べるように、この歌群の倭太后の他の歌にも相聞的情調が詠み込まれていることから明らかである。

敢えて言えば、天智の魂は近江大津宮から木幡の上を通って大和にいる自分(太后)に逢いに來るのであって、その靈魂は目に見え、感じられるが、実際に生身の肉体として逢うことはもうかなわないのだ、というのがこの歌の解釈なのではないか。つまり、井村論

の解釈が最もこの歌の理解としてふさわしいのではないかと思われる。

以上、この歌の「木幡」を天智の御陵としてではなく、地名として考える先行研究を三つ挙げて論じてきたが、いずれの説に従うにしても、どこかに矛盾や不徹底が生じることとなる。あるいは従来言われてきたように、この歌が別資料から取られて増補された可能性も否定しきれないであろう。

### 三

149番歌は題詞に「天皇崩後之時」とあり、渡瀬<sup>15</sup>が指摘するように、続く150番歌とともに、天智天皇の崩時（十二月三日）から殯宮設営（十二月十一日）までの間に詠まれたものと思われる。

一首の表現の中心は、「人はよし思ひ止むとも」という仮定に対し、「影に見えつつ忘らえぬかも」という自らの心情の吐露にあることは言うまでもないが、先行研究の説では「人」や「玉かづら影に見えつつ」の解釈をめぐるいくつかの説が出されている。

まず、「玉かづら」については、単なる枕詞として「影」にかかるだけでなく、葬礼の場に献上された「花縵」と見る説も多い<sup>16</sup>。あるいは実際に歌の詠まれた場に「花縵」があり、それを詠み込んだとも考えられるが、ここでは「影に見えつつ」という、「面影にのみ見える」と歌うことの方に注目したい。

先の148番歌は「目には見れども直に逢はぬかも」と歌い、当該歌に続く「婦人」の歌（150番歌）では「夢に見えつる」と歌う。これらは「実際には逢えない」ことを嘆きつつ、しかし、「目には見」、「影に見」、「夢に見」ることを歌うという、共通の性格を有している。そして、こうした実際には生身の肉体には逢えないにしても何らかの形で死者を「見る」と歌い得る主体、つまり死者の身内、「妻」として歌うということが、これらの歌には共通しているのである。

残された妻として死者を「忘れられない」と嘆くこの歌で、「人はよし思ひ止むとも」と歌われる「人」については、従来「他人」一般を指すとされ、たとえ世間の人々が忘れても、自分だけは亡き人を忘れることはできないと解釈されてきた。しかし、近年、荻原千鶴が「人」は亡くなった天智天皇その人を指すとし、景山もこの歌が本来は恋人への贈答歌であり、「人」は贈答の相手を指していたものが、挽歌に転用されたのだとする説<sup>17</sup>を出している。いずれも集中の用例に基づいた考察であり、なぜこの歌で「人」が歌われているのかということを考える上で非常に参考となるものである。

荻原説は、149番歌を

一四七・一四八、および後述する一五三と、倭太后歌はいずれもみずからと夫の「念」いに関心の中枢があり、歌は夫への語りかけであり、ひたすら二人の間の世界のみに関じられている。

とみる立場に立ってのものであるが、少なくとも147番歌は寿歌的な発想からも公的な場が想定され、153番歌にしても題詞や歌の内容から判断して、151と152番歌と詠歌の場を等しくしていたと考えられるため、「二人の世界に閉じられている」とは考え

難い。むしろ、景山論の言うように、この歌の表現の源泉が相聞歌にあつたために、「人はよし思ひ止むとも」と歌つたと見る方が自然であろう。

だが、たとえ元は相聞歌の転用だとしても、挽歌としてのこの歌における「人」は贈答歌などの「人」とは違い、世間一般の人を指すと考えるべきであろう。すなわち、死者に対する「我」の「忘れられない」という気持ちを他と区別することによって、個の嘆きの深さを示すような機能を果たしているのである。そして、この歌が「大殯之時」に他の後宮女性たちの居合わせる場で詠まれたのであれば、「忘れられない」と嘆く「我」とは、そうした女性たちを代表するものと考えられるであろう。

続く150番歌は題詞に「天皇崩時」とあるため、「天皇崩後之時」とある149番歌との前後関係に疑問を持つ見方もあるが、「天皇崩時」によつて示される期間に一定の長さを認めれば、現行の順に並んでいることも特に問題とはならないであろう。

一首は姓氏不詳の婦人による作であるが、亡き天智を「夢に見えつる」と歌い、例えば147番歌などの「大君」とは異なり、天智を「君」という呼称で呼ぶ。「玉ならば手に巻き持ちて 衣ならば脱ぐ時もなく 我が恋ふる君」という表現は、常に身につける「玉」や「衣」に恋人をなぞらせるもので、

人言の繁きこのころ玉ならば手に巻き持ちて恋ひざらましを（巻三・436）  
凡ろかに我し思はば下に着てなれにし衣を取りて着めやも（巻七・1312）

など、万葉集ではしばしば用いられている。この歌も148・149番歌同様、相聞的情調の色彩が濃いと言えよう。それほどに思う相手が「夢に見えつる」と歌うことについては、伊藤論<sup>18</sup>が西郷信綱の『古代人と夢』<sup>19</sup>をふまえて、「魂呼いのための夢占によつて求めた『見た夢』とする説を出しているが、寿歌的な147番歌などに比べてみると、この歌にそうした儀礼的な背景を積極的に考えることはややためらわれる。

むしろ、148・149番歌と並べてみたとき、この歌はそれほどに思う相手が「夢に現れてくれた」という喜びを歌うと同時に、「夢でしか逢えない」ことを歌うものと解されるのではないか。

「夢でしか逢えない」相手と「離れ居」なければならぬ理由が「うつせみし神に堪へねば」である。この句の解釈には『注釈』のように、「神」を亡くなった天智として、「神通力のない人間は神に及ばず、天翔り行きし神と共にあり得ないので」とするものが多いが、あえて「天皇の死＝神上がり」といった人麻呂の挽歌に見られる表現と同じにとる必要はないのではないか。

……朝露の 消易き命 神のむた 争ひかねて……（巻九・1804）

のように、人の生死を司る「神」にはかなわない、「人」としての無力さを嘆く表現と考えれば十分に意味が通るであろう。

151・152番歌は「天皇大殯之時歌二首」という題詞によって一組になっている上、内容面でも表現の関連がみられる。続く153・154番歌はそれぞれ「太后御歌」「石川夫人歌」という題詞の記し方から、151番歌の題詞は154番歌までかかると見るのが通説である。

この四首が同じ場で詠まれたであろうと言う点については、歌の表現を詳細に検討した伊藤論<sup>20</sup>があるので、今はそうした歌の構成についてはなく、個々の歌の性格を、上に見てきた147〜150番歌と比べつつ見ていくことにしたい。

まず、151番歌は一・二句目「かからむとかねて知りせば」（如是有乃豫知勢婆）に対し、金沢本などでは「豫」を「懷」とし「おもひ」と読んでおり、また「懷」を「ころ」と読むなど諸説あるが、歌の意味としては「こうなるとわかっていたなら」と、天智の死について述べていることに変わりはないので、ここでは「かからむとかねて知りせば」のまま読んでおく。

一首の意味は「こうなる（天智天皇が亡くなる）とわかっていたら、大君の御船が泊まった港にしっかりと標縄を張っておいたのに」と、天智の死を止め得なかった嘆きを歌ったものである。「大御船泊てし泊まりに標結はましを」は「標結ふ」の用例などから、「船が出ていくのを止めるため」ではなく、「悪霊など、死をもたらす凶々しいものが侵入してくるのを防ぐため」と思われる。

天智の死を「かからむ」ものと知っていたなら、と歌うこの歌では、「かからむ」という現在の状況が前提になっている。こうした身近な者の「死」という現状への認識は、

三輪山の山へま麻木綿短木綿かくのみ故に長くと思ひき（巻二・157）  
かくのみにありけるものを萩の花咲きてありやと問ひし君はも（巻三・455）

といった挽歌にも見られ、詠み手にとって、置き換えのきかない「かく」ある状況としての「死」の認識がうかがわれる。

また、「大御船」という語は、天智を「夫」としてではなく、「天皇」として、臣下の立場から捉えた表現である。

続く152番歌でも同様に天智を臣下の立場から「やすみししわご大君」と呼ぶ。その「大御船」を「志賀の唐崎」が「待ちか恋ふらむ」と詠むこの歌では、151番歌同様、死による天智の「不在」が歌われている。しかも、この歌でその「不在」を受け止めるのは生身の人間ではなく、天皇の御船を待ち続けている「志賀の唐崎」なのである。

151・152番歌では、天智の死を受け止める主体は148〜150番歌のような「妻」としての「我」ではなく、したがってその死も148〜150番歌のような「逢えない」という嘆きによってではなく、「かくある」現状として認識されていることになるであろう。

こうした共通の性格を持つ151・152番歌に続く153番歌は、倭太后によるものであるが、従来の研究では「若草の夫の思ふ鳥」を天皇の生前愛でていた鳥であるとか、天皇の靈魂そのものを指すなど、「鳥」の解釈に中心が置かれてきた。

天皇遺愛の鳥とする見方は、日並皇子挽歌の、

嶋の宮勾の池の放ち鳥人目に恋ひて池に潜かず（巻二・170）

などを例に引き、一方天皇の靈魂そのものとする説は、古事記のヤマトタケルの死の場面における「八尋白智鳥」を例に挙げている。

この「鳥」を天智の遺愛の鳥と見るならば、「鳥」は天智のいわば「形見」ということになり、

高円の野辺の秋萩な散りそね君が形見に見つつ偲はむ（巻二・233）

などのように、せめて形見として「鳥」を見続けていたいという心情を表すことになる。それに対して、「鳥」を天智の靈魂として捉えるならば、鳥の飛び立つことは、天智の魂の去りゆくことを意味し、それをとどめたいという気持ちを詠んだ歌ということになる。どちらによっても歌は解釈できるが、148・149番歌で天智の魂を「目には見」「影に見」ていた大后の歌としては、後者の方が落ち着くのではないだろうか。「形見」という発想は、死者の「不在」の認識の上に初めて成り立つものであり、「逢えない」ことが決定的になった状況で初めてこうした歌い方が可能になる。「大殯之時」の歌としてよりも、死後時日の経過した時点でこそふさわしいと思われる。

天智の靈魂の象徴としての「鳥」が飛び立つことを恐れて「いたくなはねそ」と船の櫂の動きを気に懸けているのは、「鳥」の飛び立つことが天智の死、すなわち「不在」を決定的なものにしてしまうからであろう。もちろん、現実には天智はすでに亡いのであるが、生前と変わることなく、目の前に広がる琵琶湖に鳥がとどまっている間は、大后にとってはいまだ天智はすぐそこにいるかのように感じ続けることができたのであろう。そこには親しい者・身近な者の死によって、自己を取り巻く世界までが以前と変わってしまうことを恐れる心情を読みとることができる。

そして、そうした「不在」を深く認識するところから生まれたのが、続く154番歌の「君もあらなくに」という嘆きであろう。この歌では153番歌とは逆に、「山に標結ふ」という天皇の生前と変わらぬ行為を見ることで、かえって天皇の「不在」という現在の状況がより鋭く浮き彫りにされ、悲しみが喚起されてしまうという心の動きが読み取れる。

151・152番歌での「かくある」状況の認識と、それに対する嘆きが、死者を「君」と二人称で呼ぶことによって、より身近な者の嘆きとして歌われているのが154番歌である。また、「不在」をいまだ認め得ぬ153番歌に対しては、「君もあらなくに」と「不在」を噛みしめる形で、いわば一対を成しているとも言えよう。

## 五

天智挽歌群の最後に置かれた155番歌は、それまでの歌とは作歌の時期も性格も異にしている。まず作歌の時期は、すでに述べたように天智天皇の御陵完成後、壬申の乱の平定後であろうと思われるが、題詞にあるように御陵から「退散」する時に詠まれたことから、いわばこの歌群全体の締めくくりにもあたる歌である。

内容的には、「やすみししわご大君」という歌い出しからも、その儀礼的性格は明らか

であるが、しばしば指摘されているように天皇の死を受け止める主体の悲しみや嘆きといった心情が表面的には詠み込まれていないのが大きな特徴である。その悲しみや嘆きといった心情は、

夜はも 夜のことごと 昼はも 日のことごと 音のみを 泣きつつありてや

という「大宮人」の姿の描写を通じて示されるだけである。この「大宮人」が、歌を詠んだ額田王本人も含むかどうかなども問題とされてきたが、嘆き悲しむ「大宮人」は少なくとも154番歌までの女性たちよりも大きな集団を指し、より開かれた場での詠歌・享受が行われたことは明らかであろう。

上に見てきたように、寿歌的な発想を持つ147番歌はともかく、148〜150番歌は相聞的情調を特徴とし、死者の残された妻という、極めて限定された立場から詠まれていた。続く151・152番歌は「大御船」「大君」といった表現から、臣下の立場から死者を捉えているという点で、他の歌とはやや性格を異にしていた。しかし、151・152番歌は「かくある」状況、すなわち天智の「不在」を認識し、その「不在」を嘆くということにおいて、154番歌の「君もあらなくに」へと通じる。すなわち、154番までの歌では、詠歌主体は死者に身近な存在であり、しかもその死から時間的にもまだ近いところにいるのである。

それが155番歌では、死者を取り巻くより大きな集団の悲しみを、その死からある程度の時間を経て歌っている。「大宮人」は死を受け止める主体として一首の中で機能しているのであり、この「大宮人」の姿を外から描くことで、詠歌主体は一步下がって天智の死をめぐる嘆きや悲しみを客観的に描き出しているのである。この、悲しみを自己のものとして直接に歌わないこと、悲しむ主体を「妻」という個人的な立場ではなく「大宮人」という公的な集団に設定したことが、この歌の儀礼的な性格を生み出していると言えよう。

こうした表現が、死者の身内などの当事者を詠歌主体としない、人麻呂の「日並皇子挽歌」のような儀礼的な挽歌に受け継がれていくことは、すでに先行研究によってしばしば指摘されている通りである。

一方、「残された妻」という当事者の立場から歌う歌は、上に述べたように相聞歌の表現を転用することで、「逢えない」嘆きを表出することを可能にしていたが、同時にそれは「目には見」「影に見」「夢に見」ることは叶うが、「直に逢ふ」ことはできないという、いわば死者の「不在」の受容を拒むかのような表現でもあった。このような死者の「不在」が明確に受容される歌が、155番歌を除く歌群の最後、154番歌の「君もあらなくに」であったのは、単なる偶然ではないだろう。何回かにわたり、数人の女性が場を同じくして一人の死者を悼むという、この歌群の詠まれた特殊な状況が、151・152番歌の、臣下の立場からの死者の不在という現状の認識を経て、「逢えない」状況を繰り返す歌うことで、ついに到達し得たのが「君もあらなくに」という表現だったのではないだろうか。

言い換えれば、「逢えない」と歌うことは、本来相聞的な発想であり、残された妻など、当事者によってしか用いられない表現である。そして、二度と「逢えない」ことが決定的になったとき、それは真に挽歌的な「すべなさ」を歌う表現へと展開していくであろう。天智挽歌群の148〜150挽歌では、いまだそうした「すべなさ」を歌うところまでは

至っていないのである。人麻呂以前の挽歌でも、十市皇女の薨じた時の高市皇子の歌の、

山吹の立ちよそひたる山清水汲みに行かめど道の知らなく（巻二・158）

では、「逢ふ」すべのなさを歌っているし、同じ高市の歌で定訓のない

みもろの三輪の神杉已矣自得見監乍共寝ぬ夜ぞ多き（巻二・156）

は三・四句目を「いめにだにみむとすれども」と読めば、「夢でさえ逢えない」ことを嘆く歌ということになる。

また、「逢えない」嘆きを歌うことは、人麻呂の「泣血哀慟歌」の

……嘆けども　せむすべ知らに　恋ふれども　逢ふよしをなみ……（巻二・210）

や、同じく妻を亡くした嘆きを歌う高橋朝臣の、

朝鳥の音のみや泣かむ我妹子に今また更に逢ふよしをなみ（巻三・483）

など、いわゆる「亡妻挽歌」に受け継がれていく。

一方、「君もあらなくに」のような「不在」の認識は、大伯皇女の

神風の伊勢の国にもあらましをなにか来けむ君もあらなくに（巻二・163）

という、弟大津皇子を失った嘆きや、日並皇子の亡くなったときの舍人等の慟傷歌、

島の宮上の池なる放ち鳥荒びな行きそ君いまさずとも（巻二・172）

大伴旅人の亡くなった時の余明軍の歌、

みどり子の這ひたもとほり朝夕に音のみそ我が泣く君なしにして（巻三・458）

にも見られ、残された妻などの限定された存在ではなく、もう少し幅広く死者に身近な者たちの心情を示す、挽歌表現の一つの形になっていく。

以上のことから、最後にこの天智挽歌群の性格をまとめてみると、まず、天皇崩御以前の作である147番歌は寿歌的発想に立つ歌であり、内容的には「挽歌」という枠にはあてはまらないものであった。続く148～150番歌では、相聞歌から転用したと思われる表現が見られたが、それは詠歌主体が亡き天皇の「妻」という、極めて限定された立場に立っていたことと不可分であった。151・152番歌では詠歌主体は臣下として天皇の死を悼む立場にあり、152番歌のように「志賀の唐崎」が「大御船」を待ち続けると歌うことで、天智の死を受け止める主体をいわば臚化していると言える。こうした歌の制

作にともなうて、大後の歌も「逢えない嘆き」から飛び去っていく鳥の姿になぞらえる形で天智の死、すなわち「不在の認識」へと深化し、それが「大殯之時」の最後の歌である石川夫人の154番歌では「君もあらなくに」という詠嘆に収まっていたのである。

歌群の最後に置かれた額田の歌は、「大宮人」の嘆きを歌うことで、天智の死を受け止める主体に広がりをもたらし、時間的にも空間的にも天智の死を遠くから描くことで、これらの歌とは一線を画すものであった。

このように、この歌群の性格を概観してみると、ここには万葉挽歌の二つの大きな流れである、身近な者を失った当事者による嘆きと、死を受け止める主体をより幅広く設定していく後の人麻呂の殯宮挽歌に見られるような公的・儀礼的な性格とがすでに内包されていることがわかる。それは、この歌群が他ならぬ天智という天皇の死をめぐる歌であることと、それが彼の後宮の女性たちによって詠まれているということによる。しかも、それが例えば持統天皇による天武天皇挽歌のように、特定の個人によって詠まれたのではなく、集団によって、ある程度の期間にわたって、特定の場において詠まれていったということが、表現の幅の広さや死というものの認識の深化をもたらしただのであるとも言える。万葉集を見る限り、このような場がもたれることは二度となく、またこれ以前にたええそうした場があったとしても、いまだ歌によって悲しみを表出する段階になかったであろうことは、すでに見た孝徳・斉明紀の歌謡の性格からも明らかであろう。

身近な者の死に対する嘆きを、歌によって表出しようになりつつあった初期万葉という段階で、天智天皇という存在をめぐる女性たちによる歌の場が設けられたという、極めて特殊で一回的な状況において、初めてこうした歌群が生み出されたのである。

- 1 久米常民「額田王『山科御陵退散歌』の背景」(『説林』二四 一九七五年十二月)
- 2 笹山晴「『従山科御陵退散之時額田王作歌』と壬申の乱」(学燈社『国文学』二三―五 一九八八年四月)
- 3 渡瀬昌忠「近江朝挽歌とその場」(『上代文学考究』一九七八年 塙書房)
- 4 谷馨「額田王」一九六〇年 早稲田大学出版部
- 5 身崎壽「額田王『山科御陵退散』挽歌試論」(『国語と国文学』一九八六年一月 『宮廷挽歌の世界』一九九四年 塙書房)
- 6 伊藤博「天智天皇を悼む歌」(『万葉集の表現と方法』上 一九七五年 塙書房 初出一九七五年七月)
- 7 土橋寛「見る、こと」のタマフリの意義」(『万葉』三九 一九六一年五月 『万葉集の文学と歴史』一九八八年 塙書房)
- 8 青木生子「近江朝挽歌群」(『万葉挽歌論』一九八四年 塙書房 初出 一九七一年二月)
- 9 杉山康彦「天智天皇挽歌群」(『万葉集を学ぶ』二 一九七七年 有斐閣出版)
- 10 井村哲夫「倭太后考」(『赤ら小舟』一九八六年 和泉書院 初出 一九六七年二月)
- 11 景山尚之「天智天皇挽歌私考——倭太后作一四七、一四九番歌をめぐる——」(『園田国文』一四 一九九三年三月)
- 12 渡瀬前掲論文
- 13 吉井巖「倭太后の歌一首について」(『万葉』一三一 一九八九年三月)
- 14 この歌の初句の訓にはいくつか異説もあるが、一首の意味はほぼ同じように捉えているので、ここでは『新全集』の訓のまま挙げる

15	渡瀬前掲論文	
16	『代匠記』一案、『講義』、伊藤前掲論文など	
17	萩原千鶴「初期万葉——倭太后歌を中心に——」	（『和歌文学論集』一 一九九三年 風 間書房）
18	伊藤前掲論文	
19	西郷信綱『古代人と夢』	一九七二年 平凡社
20	伊藤前掲論文	

## 第二章 柿本人麻呂の挽歌

### 第一節 人麻呂「献呈挽歌」試論

一

万葉挽歌の歴史において、最も大きな役割を果たしたのが柿本朝臣人麻呂である。人麻呂の挽歌作品には、日並・高市両皇子の挽歌などの皇族の死に際して詠まれた公的な挽歌から、「泣血哀慟歌」のような妻の死を嘆く私的な挽歌、行路死人を詠む歌まで、実に様々な性格の歌がある。従来の研究では、それらを公的な挽歌と私的な挽歌に大きく分けて、それぞれの挽歌の性格を論じることが主流であった。中でも皇族挽歌は、前代の天智天皇挽歌群や天武天皇挽歌などを除くと、万葉集の歌のほとんどが人麻呂によって詠まれたものであるため、人麻呂による創作の営みを最もよく示すものとして研究されてきた。一方で「泣血哀慟歌」は、橋本達雄<sup>1</sup>が「めおとの嘆き」と定義したように、妻の死を悲しむという、一種普遍的なテーマとして、旅人や家持らにも引き継がれていったため、後代への影響も含めて、様々に論じられてきた。

これら従来の研究では、皇族挽歌については人麻呂独自のものとして扱ひ、「泣血哀慟歌」のような普遍的なテーマを持つ作品については、万葉挽歌史という大きな枠組みの中で捉える傾向が見られた。たしかに、皇族挽歌の特殊性と「泣血哀慟歌」の普遍性は、同じ観点から論じることには無理があると思われる。だが、万葉挽歌史における人麻呂の役割を明らかにするためには、従来の枠組みを取り払って、人麻呂の一連の挽歌制作を捉え直す必要があるのではないだろうか。

人麻呂による様々な挽歌制作は、万葉挽歌が当事者による嘆きという、「哀傷歌」の枠を超えて様々な性格を持ったことと不可分に結びついているはずである。というよりも、人麻呂こそが、挽歌の様々な在り方を模索し、切り拓いていったのである。その代表的なものとして皇族挽歌という、公的・儀礼的な挽歌の完成も位置づけられるであろう。皇族挽歌が人麻呂以後に受け継がれなかったのは、多分に葬儀の形態の変化という、歴史的な状況によるものであったと思われる。だが、皇族挽歌の制作を通じて人麻呂が獲得した方法、すなわち、本来当事者の嘆きを歌うものであった挽歌に、「第三者詠」という手法を持ち込んだことは、その後の人麻呂の挽歌制作を経て、後代に大きな影響を与えたのである。

そうした「第三者詠」への試行を示しているのが、川島皇子の死に際して詠まれた、いわゆる「献呈挽歌」(巻二・194、195)や「明日香皇女挽歌」(巻二・196)198)といった皇族挽歌と、作品として享受された「吉備津采女挽歌」(巻二・217)219)である。

ここではまず、「献呈挽歌」と呼ばれる歌について見ていくことにする。

二

飛ぶ鳥の 明日香の川の 上つ瀬に 生ふる玉藻は 下つ瀬に 流れ触らばふ 玉藻  
なす か寄りかく寄り なびかひし 孀の命の たたなづく 柔膚すらを 剣太刀  
身に副へ寝ねば ぬばたまの 夜床も荒るらむへ云「荒れなむ」 そこ故に 慰め  
かねて けだしくも 逢ふやと思ひてへ云「君も逢ふやと」 玉垂の 越智の大野に  
朝露に 玉裳はひづち 夕霧に 衣は濡れて 草枕 旅寝かもする 逢はぬ君故  
(卷二・194)

反歌一首

しきたへの袖かへし君玉垂の越智野過ぎ行くまたも逢はめやもへ云「越智野に過ぎぬ」  
(卷二・195)

右或本曰葬河島皇子越智野之時献泊瀬部皇女歌也 日本紀云朱鳥五年辛卯秋九月己  
巳朔丁丑浄大参皇子川嶋薨

題詞に名の見える泊瀬部皇女は天武天皇の皇女で、忍坂部皇子とは同母兄妹である。忍坂部は刑部・忍壁とも書き、左注の河島(川島)皇子と共に、帝紀及び上古の諸事の記録にあたったことが書紀に記されている。この歌の題詞・左注から考えて、泊瀬部と川島は夫婦であつたらしい。

この歌は挽歌の部に収められているが、題詞には「献歌」とあり、左注によって初めて川島の死に際して詠まれたという製作事情を伝える。この形は人麻呂の他の挽歌、特に皇族への挽歌と比べて特殊である。「献呈挽歌」という呼び方はこうした事情による。

従来、この題詞についてはもとより、内容面でも長歌の「孀の命の」の解釈を中心に、「夜床」が誰の床を指すのかといったことや、敬語の用いられていない理由、詠歌主体をどう捉えるかということが問題とされ、多くの論が展開されているが、いまだに決着をみない。これらの問題、特に詠歌主体の問題は、この長反歌の内部のみに止まらず、人麻呂の他の挽歌や作品全体に関わってくるためであろう。

この歌を人麻呂という歌人の作歌活動の軌跡の中に位置付けつつ、挽歌としてのこの歌の性格について考察を試みていくことにする。

三

人麻呂の皇族への挽歌は、当該歌を含めて次の四例ある。

「日並皇子尊殯宮之時柿本朝臣人麻呂作歌一首并短歌」(卷二・167〜170)

「柿本朝臣人麻呂献泊瀬部皇女忍坂部皇子歌一首并短歌」(当該歌)

「明日香皇女木 殯宮之時柿本朝臣人麻呂作歌一首并短歌」(同・196〜198)

「高市皇子尊城上殯宮之時柿本朝臣人麻呂作歌一首并短歌」(同・199〜202)

これら四つの挽歌を比べると、まずその題詞の違いが目につく。当該歌のみが「殯宮之時」という語を持たず、また誰の死に際してのものであるかを明記していないのである。こうした相違点は内容の上でも見られる。当該歌のみが、死者やその遺族に対して敬語を用いないのである。

もちろん、相違点ばかりでなく、類似点も挙げられる。当該歌と「明日香皇女挽歌」は、両者の冒頭の表現が端的に示すように、その主題において、死者を残された配偶者との関わりで捉え、その残された配偶者の嘆きを描くことに重点を置くという類似性を持つ。しかし、その配偶者の姿を描くのが、終始一貫して臣下的な第三者である「明日香皇女挽歌」に対して、当該歌の詠歌主体は死者やその配偶者に対して敬語を用いないような立場であり、しかも死者に対する「偲ひ」の語句を持たない。

これは、「明日香皇女挽歌」が、日並・高市両皇子の挽歌に見られる儀礼性の獲得を経て後の作であり、当該歌の表現からある種の変質を遂げているためであろう。詳しくは後述するが、当該歌は抒情挽歌本来の性格により近いものであると考えられ、その意味では明日香皇女挽歌に挽歌としての特異さを指摘することもできる。後者については次節で詳しく論じる。

さて、そうした全体に関わる問題に先立って、当該歌の中で解釈の分かれている語句について考えてみたい。

まず、最も問題となるのが、冒頭の序を受ける「なびかひし」から「身に副へ寝ねば」までの解釈である。この部分の解釈を便宜的に稲岡耕二の分類<sup>3</sup>によって分けると、

a 孀の命（川島皇子）の柔肌を（泊瀬部皇女が）身に副えて寝ないので

b 孀の命（泊瀬部皇女）の柔肌を（川島皇子が）身に副えて寝ないので

c 孀の命（川島皇子）が、（泊瀬部皇女の）柔肌を身に副えて寝ないので

という三種類になる。これらは「孀の命の」の「孀の命」を泊瀬部ととるか川島ととるか、「の」を主格ととるか連体格ととるかによる。従来、ほとんどの諸注釈はa説であったが、この解釈によれば、男性である川島の「柔肌」を女性である泊瀬部が「身に副えて寝ない」ことになり、不自然なものとなる。この不自然さを解消するべく、『全註釈』や西郷信綱<sup>4</sup>がb説を出し、次いで大野保<sup>5</sup>が「の」を主格とするc説を出した。

これらの解釈の中では、まずa説は従い難いものとして除いてよいであろう。それは、万葉集中「身に副ふ」という表現が、『集成』が指摘するように男が女をそえて寝る意に用いられるからである<sup>6</sup>。残るb説とc説では、b説の場合、冒頭から「身に副へ寝ねば」までの動作主体が川島となり、泊瀬部を動作主体とする「そこ故に」以下の後半部分とでは不統一なものとなる。一方、c説では女性の姿態を連想させる「玉藻なす」から「なびかひし」までの部分が、男性である「孀の命」すなわち川島にかかることになり、不自然さを伴う。大野論はこれを解決するために、この部分に省略された主語として泊瀬部を補い、

（貴女様ガ）玉藻の如く、彼方へ寄り此方へ寄りして靡き寝た、その夫の君が……

というように、「主語と述語の合體したものが體言を修飾する」と考えたが、この場合には、はたしてそのように主語を補って考えることが妥当であるかが問題となろう。

b説をとる論では、稲岡論文が、人麻呂の他の挽歌における死者と残された配偶者の呼称に注目し、明日香皇女挽歌、吉備津采女挽歌（巻二・217〜219）でそれぞれ死者

を「我が大君」「児」と呼び、配偶者を「君（片恋嬢）」「その夫の子」と呼んでいることから、当該歌では死者である川島を「君」、配偶者である泊瀬部を「嬢の命」と呼んだとしている。呼称の問題を考える上では示唆的な論であるが、当該歌では長歌後半部分からわかるように、歌の中心として歌われているのは残された泊瀬部であり、死者を中心に歌う他の二挽歌と同一に論じることができない。むしろ、それぞれの挽歌で中心となる人物を基準にしての「嬢」と考えるなら、当該歌では川島が「嬢の命」となる。

一方、c説をとる側では、「命」という語が万葉集では特殊な使われ方をしていることに注目して、挽歌においては死者を指す語であると論じた岡内弘子の論<sup>7</sup>がある。詳細な考察であり、参考となる部分も多いが、挽歌の例が五例と少なく、うち一例は例外として扱ってあり、論拠としては弱いと思われる。

これらの論は、どちらの説にとっても決定的な根拠とはなり得ない。そこで、当該歌の冒頭から「身に副へ寝ねば」までの解釈として、いずれがより適当であるかを考えてみたい。その際参考となるのは、やはり「明日香皇女挽歌」であろう。

明日香皇女木甕殯宮之時柿本朝臣人麻呂作歌一首并短歌

飛ぶ鳥の 明日香の川の 上つ瀬に 石橋渡しへ云「石なみ」 下つ瀬に 打橋渡す 石橋にへ云「石なみに」 生ひなびける 玉藻もぞ 絶ゆれば生ふる 打橋に 生ひををれる 川藻もぞ 枯るれば生ゆる なにしかも 我が大君の 立たせば 玉藻のもころ 臥やせば 川藻のごとく 靡かひし 宜しき君が 朝宮を 忘れたまふや 夕宮を 背きたまふや うつそみと 思ひし時に 春へには 花折りかざし 秋立てば 黄葉かざし しきたへの 袖たづさはり 鏡なす 見れども飽かず 望月の いやめづらしみ 思ほしし 君と時どき 出でまして 遊びたまひし みけむかふ 城上の宮を 常宮と 定めたまひて あぢさはふ 目言も絶えぬ しかれかもへ云「そこをしも」 あやに哀しみ ぬえ鳥の 片恋づまへ云「しつ」 朝鳥のへ云「朝霧の」 通はす君が 夏草の 思ひしなえて 夕星の か行きかく行き 大舟の たゆたふ見れば 慰もる 心もあらず そこ故に せむすべ知れや 音のみも 名のみも 絶えず 天地の いや遠長く 偲ひ行かむ 御名にかかせる 明日香川 万世までに はしきやし 我が大君の 形見にここを（巻二・196）

「明日香皇女挽歌」の長歌であるが、冒頭部分は先にも述べたように当該歌との類似がよく言われている。ただし、当該歌では冒頭から「なびかひし」までが夫婦の共寝の描写であるのに対して、「明日香皇女挽歌」では、皇女と同じ名の明日香川の藻の生命力を歌い、玉藻とは対照的にはなかった皇女の命を浮き上がらせている。このような表現で、藻のなびく様が女性の姿態のイメージを喚起することは、当該歌で「嬢の命」を泊瀬部とする考えと結び付いてきた。たしかに、諸注釈の言うように藻のなびく様には女性の姿態を連想することができる。人麻呂の他の歌でも、

……いくりにそ 深海松生ふる 荒磯にそ 玉藻は生ふる 玉藻なす なびき寝し児を 深海松の 深めて思へど……（巻二・135）  
……渡る日の 暮れぬるがごと 照る月の 雲隠ること 沖つ藻の なびきし妹は

などが挙げられる。

もつとも、これらの女性の描写は、全て共寝における姿態である。特に、当該歌と「明日香皇女挽歌」では「なびかひし」とある点が注目される。この「なびかひし」については「なびかふ」+「し」として「ふ」を反復・継続を表す接尾語とする見方もある<sup>8</sup>。しかし、原文の「靡相之」という表記や「明日香皇女挽歌」の表現からも、これは「なびきあふ」の縮まったものと考えた方がよいであろう。

尚、「明日香皇女挽歌」では『全集』『新全集』が「なびかひの」という訓を採用している。次にくる「宜し」という語が「くの宜し」という形でよく用いられるというのがその根拠であるが、そう読んだ場合、「立たせば」からの部分が「君」すなわち夫である忍壁皇子のみを修飾することになり、不自然である。また、前述したように、冒頭の藻の描写が生命力の象徴として、亡くなった皇女と対比されていることから、この歌で藻のなびく描写は皇女の姿態と切り離して考えるわけにはいくまい。

この「明日香皇女挽歌」と当該歌では、共通して夫婦の共寝の描写から、一転してその一方の死を描く。しかし、その死を表現するのにも、「明日香皇女挽歌」では皇女が「靡き合つて寝た君」の「宮」を「忘れ」、「背く」という語を用いる。当該歌でも、「身に副へ寝ない」という非日常的な状況を描くことで、日常的世界から死へという変化が語られる。

これらを踏まえて、bとcの説を考えると、

b (川島皇子が) 靡き合つて寝た「孀の命」(泊瀬部皇女) の柔肌を身に副えて寝ないの

c (泊瀬部皇女が) 靡き合つて寝た「孀の命」(川島皇子) が、(泊瀬部皇女の) 柔肌を身に副えて寝ないの

という文脈になるであろう。いずれにしても主語が明示されていないことに変わりはないため、補って読むことの妥当さが決め手となろう。そして、便宜的に川島・泊瀬部の名を記しているが、先に挙げた大野氏の説のように、cでは泊瀬部を「あなた」という二人称に替えることも可能である。b説の中でも、橋本達雄<sup>9</sup>はこの長歌前半を死者である川島への呼びかけと考えているため、同様に川島を「あなた」と置き換えているが、死者への呼びかけというのが他に例を見ないことから、従い難いのではないだろうか。

結局、b c 両説の可否はこの部分だけでは決定し難い。そこで注目されるのが、「夜床も荒るらむ」の解釈との関わりである。

従来のa説では、「夜床」は泊瀬部の床を指すと考えられていたが、b説の『全註釈』が「薨去した皇子の寢床を推量して、妻を伴わないから、荒涼としているだろうの意」とし、西郷論がそれを全面的に肯定し、稲岡も初めはこれを継承している<sup>10</sup>。西郷が根拠として挙げているのは、人麻呂の石中死人歌(巻二・220)と222)の「荒床にころ伏す君」や、同じく人麻呂の自傷歌(巻二・223)の「鴨山の岩根し巻く」などの表現であるが、これについては同じb説をとる身崎壽<sup>11</sup>が、西郷の挙げている例が行路死人歌

などであり、当該歌とは性格が異なることを指摘して反論している。そして、当該歌の表  
現に近いものとして、人麻呂の泣血哀慟歌の或本歌の短歌、

家に来て我が屋を見れば玉床の外に向きけり妹が木枕（巻二・216）

を挙げている。

また、稲岡はこれを受けて『全注』において、

皇女の床説も、河島の墓中説も、あまりに現実の床にこだわり過ぎたのではないかと  
思う。後出の「草枕 旅寝かもする」が墓屋をつくって宿直する現実の詩的表現であ  
るのと同様に（後述）、この「ぬばたまの夜床」を皇女の夜床に還元して理解するこ  
とも、墓中の長夜の床と解することも、この文脈にはふさわしくないだろう。「夜床  
も荒るらむ」と推量し、「けだしくも逢ふやと思」って荒野をさまよう皇女は、河島  
の墓中を見に行くわけではない。本来自分もともに居るはずの夫婦の「夜床」を求め  
つつ、それが求められずに野をさまよう状態と想像するのが、この歌の表現に適した  
ことであると思う。

と前説を改めている。後半部分の「旅寝」について詩的表現と捉えているところは頷ける  
が、それとこの「夜床」を同一に論じるのはどうであろうか。「本来自分もともに居るは  
ずの夫婦の『夜床』」なるものがはつきりしないし、それを求めてさまよう場所が何故荒  
野であるのか。当該歌では川島の死は、夫婦の共寝の床を離れてもはや共寝をしなくなっ  
たと表現されているのであり、荒れるのはやはり川島が去った後の、泊瀬部のもとに残さ  
れた「夜床」ととった方がよいであろう。

「夜床」を泊瀬部のもとにある床と考えるなら、冒頭からのつながりとしてはやはりc  
説が妥当なのではないだろうか。b説を支持する論の多くが「夜床」を川島の床としてい  
ることも逆にそれを裏付けている。

以上、「孀の命の」の解釈はc説に従い、大野論に従って

あなた（泊瀬部）が靡き合つて寝た「孀の命」（川島）が、（あなたの）柔肌を身に副  
えて寝ないので、（あなたのもとに残された）夜床も荒れていることでしょう……

という具合に解釈することにする。

#### 四

前項の解釈を踏まえた上で、次に当該歌の詠歌主体について考えてみたい。

従来、この歌で「夜床も荒るらむ」と推量し、荒野をさまよう泊瀬部の姿を描写してい  
るのは、第三者としての入麻呂と考えられてきた。しかし、長歌はともかくとして、反歌  
の表現には独詠的な調子を感じられることは諸注も指摘しており、『全註釈』にいたって  
は「皇女に代わつて詠んでいる」と明言しているほどである。それ以後の注釈や論文でも、

反歌の詠歌主体を泊瀬部とするものが多い<sup>12</sup>。要因として、「またも逢はめやも」などと「逢えない」ことを第三者が言い切ることに對する不審も挙げられる。

反歌に関しては、その表現に当事者自身の一人称的な詠嘆が認められ、詠歌主体は泊瀬部と考えるのが妥当であろう。しかし、長歌の詠歌主体については、意見が分かれるところである。

まず、従来の第三者人麻呂という見方に対して、橋本<sup>13</sup>が題詞の問題と絡めて忍坂部を詠歌主体として考えることを提案した。橋本論では、長歌を「そこ故に」までの前半と以後の後半に分け、前半は忍坂部の立場から、後半は泊瀬部の立場から、それぞれ死者である川島に呼びかけたとする。後の題詞についての考察のところで詳しく述べることにしたいが、題詞との関連から忍坂部という詠歌主体の設定を指摘した点には賛成である。しかし、すでに述べたように、死者への呼びかけということが特異であるし、この歌を問答体形式と捉えることはやはり無理であると思う。

橋本論が参考として挙げているのが、卷十三の問答歌である。

(問) うちひさつ 三宅の原ゆ ひた土に 足踏み貫き 夏草を 腰になづみ いかなるや 人の児故そ 通はす我子

(答) うべなうべな 母は知らじ うべなうべな 父は知らじ 蝮の腸 か黒き髪に ま木綿もち あざさ結び垂れ 大和の 黄楊の小櫛を 押へ挿す うらくはし児 くれそ我が妻 (卷十三・3295)

(問) 物思はず 道行く行くも 青山を 振り放け見れば つつじ花 にはへ娘に 桜花 栄え娘子 汝をぞも 我に寄すといふ 我をぞも 汝に寄すといふ 汝はいかに

(答) 思へこそ 年の八年を 切り髪の よち子を過ぎ 橘の 上枝を過ぐり この川の下にも長く 汝が心待て (卷十三・3309)

前者が母と息子の問答、後者が男女の問答であるが、後者は人麻呂歌集の歌であるため、特にその当該歌との表現の類似に注目されている。この歌は直前の3305・3306番歌と3307・3308番歌という長歌・短歌から成る問答歌のうち、3305番歌と3307番歌が一つになったような内容を持っている。その3307番歌の歌い出しが「然れこそ」という句で始まっていることから、「思へこそ」「然れこそ」と、当該歌の「そこ故に」に同じような働きを見ようとするのである。

これらの歌では「問」と「答」が明確に分かれており、そのことは「問」にあたる前半の末尾が七・七音になっていることにも現れている。また、「いかなるや」「汝はいかに」といった問いかけが明瞭に示され、それに対して後半で具体的に答を明示している。

一方、当該歌では音数的に切れ目を示すこともなく、前半では「夜床も荒るらむ」(一云「荒れなむ」という推量が歌われるだけである。これが相手に対する明確な問いかけかどうかは、続く表現から判断しなくてはなるまい。ところが、後半は「そこ故に」という句で「夜床が荒れている」ことを肯定的に受けるだけで、すぐに泊瀬部の行動・心情の描写へと展開してしまっているのである。卷十三の問答歌とはかなり様相を異にしている

と言えよう。

もちろん、当該歌を「問答歌」の形式を借りたもの、と捉える以上、こうした点はもう少し緩やかに考えるべきであろうが、やはり「そこ故に」の働きを「思へこそ」や「然れこそ」と同じように捉えることはためらわれる。

「そこ故に」という語は人麻呂が挽歌によく用いた語で、万葉集中六例のうち三例が人麻呂の挽歌における用例である。また、残りの三例は家持の用例で、人麻呂の模倣と考えられる<sup>14</sup>。人麻呂の例は当該歌の他、「明日香皇女挽歌」と「日並皇子挽歌」に見られる。後者は

……いかさまに 思ほしめせか つれもなき 真弓の岡に 宮柱 太敷きいまし み  
あらかを 高知りまして 朝言に 御言問はさず 日月の まねくなりぬれ こそ故  
に 皇子の宮人 行くへ知らずもへ云「さす竹の 皇子の宮人 行くへ知らにす」

(卷二・167)

とあり、橋本はこの歌について、「そこ故に」の前後に詠歌主体の変化があるとしている。今その問題に深入りするつもりはないが、その指摘を認めたとしても、より当該歌に近い表現をする「明日香皇女挽歌」では、少なくとも「そこ故に」の前後にそうした断絶は見られない。また、類似の「しかれかも」「そこをしも」の前後でも、描かれる客体、すなわち動作主体は皇女から夫である忍坂部に転換するが、それを叙述する詠歌主体そのものには変化はない。当該歌でも、「夜床」が荒れることと、泊瀬部が自らの気持ちを慰めかねることとの間には、前の事態を受けて後の行為や心情が導き出されるという関係が成り立っていると理解するべきではなからうか。

この点について西郷は

通解に従うと、作者が皇女の閨房を思いやったことになり、「そこ故に」の続きぐあ  
いもひどく付きすぎて通俗におち、面白味が感じられない。夫である死者の夜床の荒  
涼を想った妻が、みずから慰めかねて大野へと彷徨してゆくのである。

と論じている。西郷論のこの部分の記述からは、推量する主体を泊瀬部としているようにも受け取れるが、第三者による描写と考えていることは他の部分から明白であり、「そこ故に」の前後をやや曖昧に解釈しているように思われる。このような曖昧な記述がなされたのは、「夜床」を死者の床とする西郷説では、死者の柩が荒れているだろうという推量と、泊瀬部が自らの気持ちを慰めかねて大野をさまようという後半とのつながりが唐突なものとなるためであろう。「夜床」を「荒るらむ」と推量する主体が第三者であるなら、その推量は直接的には泊瀬部の行動の理由となり得ないからである<sup>15</sup>。

なお、橋本論を受けて長歌を問答体形式と捉える立場には、身崎<sup>16</sup>・曾田友紀子<sup>17</sup>・村田右富実<sup>18</sup>らの論がある。身崎・曾田論では、前半は忍坂部の立場、後半は泊瀬部の立場から、相手へ歌いかけたものとし、村田論は前半を死者である川島の立場、後半を泊瀬部の立場に立つとする。解釈はそれぞれに異なっているが、いずれにしても「そこ故に」で詠歌主体が転換すると考えるわけである。そうした説に従い難いことは上に述べたとお

りである。

次に、長歌の詠歌主体を統一的に捉える立場の論では、反歌が当事者泊瀬部による詠嘆であり、長歌冒頭からの叙述が、第三者によるものとする考え方が、伊藤<sup>19</sup>・岡内<sup>20</sup>によっても論じられている。これらの論では詠歌主体が転換するのは長歌と反歌の間として、果たしてそうであろうか。

確かに、両氏が根拠としているように、長歌後半で大野をさまよう泊瀬部の姿を、「玉裳はひづち」と「玉裳」という美称を用いて表現していることは、第三者による描写であることを示している。しかし、「旅寝かもする」を疑問表現ととって、泊瀬部自身がそのような疑問を歌うはずがないから、これも第三者が泊瀬部の姿をそう表現したと考えることには従い難い。

「かも」が動詞に上接する場合は全て疑問表現であるとして、この「旅寝かもする」を疑問表現と断じたのは伊藤であるが、用例からは必ずしもそうとは言えないことがわかる。例えば、当該歌と同じ「くかもする」という表現は他に四例あるが、

かくばかり面影のみに思ほえばかりかもせむ人目繁くて (巻四・752)

奥山の岩に苔生し恐けど思ふ心をいかにかもせむ (巻七・1334)

潮舟の置かればかなしき寝つれば人言繁し汝をどかもしむ (巻十四・3556)

今のごと恋しく君が思ほえばかりかもせむするすべのなさ (巻十七・3928)

と、全て「いかに」や「あど」といった疑問詞<sup>21</sup>を含み、そうした語を持たない当該歌と同様に扱うわけにはいくまい。また、他の動詞に上接する場合でも、特に多く見られる「かも寝む」という表現の場合、

真土山夕越え行きて廬前の角太河原にひとりかも寝む (巻三・298)

我が背なを筑紫は遣りて愛しみ結は解かなあやにかも寝む (巻二十・4428)

など、詠嘆性の強い表現となっている。特に「ひとりかも寝む」は集中九例を数え、類型表現と言ってよいと思われるが、すべて「ひとり寝」を嘆く詠嘆表現である<sup>22</sup>。この「ひとり寝」は愛する者を離れての「ひとり寝」であり、当該歌の「旅寝」に通じるものである。「旅寝」が「ひとり寝」同様、つらいものと認識されていたことは、次のような例からも窺われるであろう。

神風の伊勢の浜荻折り伏せて旅寝やすらむ荒き浜辺に (巻四・500)

玉かつま安倍島山の夕露に旅寝えせめや長きこの夜を (巻十二・3152)

うちはへて 思ひし小野は 遠からぬ その里人の 標結ふと 聞きてし日より

……にきびにし 我が家をすら 草枕 旅寝のごとく…… (巻十三・3272)

以上のことから、「旅寝かもする」は第三者による疑問表現ととるよりも、当事者による詠嘆表現と考えたほうがふさわしいことがわかるであろう。

また「逢はぬ君故」も、第三者による表現としては、反歌の「またも逢はぬやも」同様、

不適切な表現と思われる。「逢えない」とわかっていてなお、大野をさまよわずにはいられない自らの行動を自省した、泊瀬部の嘆息と捉えるほうがよいと思われるからである。よって、この詠嘆は泊瀬部自身による詠嘆となり、この部分で詠歌主体は泊瀬部に転換していると考えられる。しかし、「玉裳はひづち」とある部分はいまだ第三者による描写であることは前述のとおりである。とすると、「草枕 旅寝かもする 逢はぬ君故」という詠嘆が、そうした外的描写の叙述を受けていることから、詠歌主体の転換はなだらかで、見た目にはつきりわかるものではなく、末尾まできて「転換してしまっている」ことにならざるような仕掛けになっていることになる。末尾が倒置になっていることも、そうしたことと関わっていると思われる。この点については品田悦一<sup>23</sup>が、詠歌主体の問題と絡めて、人麻呂の「安騎野遊獵歌」(巻一・45〜49)との構造上の類似を指摘しているのが注目される。

ところで、このような、漸次詠歌主体が移行していくという在り方がはたして可能であるかということが、問題となるであろう。実際、一首の長歌内部で詠歌主体が転換する例は少ない上に、巻十三・3276番歌のように、男女の掛け合いの歌がひとつになっただけであったかと思われるような特殊な歌においても、詠歌主体の転換ははつきりと認められるのであり、当該歌のような例は見当たらない<sup>24</sup>。しかし、長歌と反歌の間に認められる表現の流れは、全体を通じた漸次的な転換の構造を保證するものと考え得る。これについては、西郷が適切な指摘をしている。

「逢ふ」という語がこの長反歌のキイ・ワードで、それが「逢ふやと思ひて」「逢はぬ君ゆゑ」と否定的に漸層し、「またも逢はぬやも」と強まってゆく感情の流れをよみ落さぬことである。反歌をきり離してよむだけでは、その流れはききとれない。ここでも長反歌は一体として一つの世界をなし、反歌が全体のいわば王冠部を形成している。反歌がこんなに高く飛翔できたのも、長歌の勢をバネとして利用しているからで、その支えがなければ、なかなかこうはゆかなかつただろう。

「逢えない」ことが次第に強調されていくに従って、詠歌主体も第三者的な視点からの泊瀬部の外面描写だけに止まり得ず、より当事者の内面に肉薄する形で「逢ふやと思ひて」とその心情を推し量り、やがて「逢う」ことが叶わないことを詠嘆する当事者の嘆きへと変化していくのである。この当事者、すなわち遺族による嘆きへと移行していくところに、当該歌の性格が集約されているのではないだろうか。

## 五

歌の表現内部から詠歌主体について考えてきたが、次に、当該歌を挽歌史の中に置いて詠歌主体の問題を考えてみたい。当該歌は人麻呂の皇族挽歌の中では、日並挽歌に次いで二番目に作られたことになるが、「反歌」と記されていることから、人麻呂の皇族挽歌以外の挽歌の中で「短歌」と記す「泣血哀慟歌」(巻二・207〜216)や「吉備津采女挽歌」(同・217〜219)よりも早い時期の作と考えられる<sup>25</sup>。その意味でも、当該歌には人麻呂の後の挽歌の萌芽を看取することが可能と思われる。

三項でも少し触れたが、皇族挽歌に限って題詞を見ると、当該歌のみが他の三挽歌

と違い、誰の「殯宮之時」のものであるかを明記しない。ここに歌の詠まれた場の問題を考えることも可能であろう。しかし、殯宮における挽歌の誦詠などの実態がはっきりしない以上、ここで「殯宮之時」とあるのを直ちに公の場と捉えるのは問題がある。ここでは、あくまで相対的に、当該歌をより私的な性格の挽歌と言うにとどめておきたい。その点は、すでに橋本論に指摘があるように、当該歌で死者に敬語が用いられていないことや、当該歌同様「献歌」という題詞を持つ、巻九に収められた人麻呂の他の歌から類推される。では、何故当該歌が他の皇族挽歌と違い、そのような私的なものとなったのであろうか。一因として、日並・高市といった皇子に比べて、当該歌では死者である川島皇子が、公的な性格を歌われるような人物でなかったことも挙げられよう。しかし、一方で同じような性格の明日香皇女の場合には、他の二皇子同様、題詞に「殯宮之時」とあり、敬語も用いられている。しかも、内容的には当該歌に近く、死者を残された配偶者との関係で捉え、夫婦の生前の描写をするものである。これらのことから、当該歌の題詞や歌の敬語の問題は、死者の性格だけによるものでないことが確認される。

結論から先に言うと、当該歌は人麻呂の他の皇族挽歌以上に、万葉挽歌としての本来の形を継承しているのではないか。題詞の特殊性や敬語の問題はそう考えることで解決できる。

人麻呂に先立つ挽歌は、有間皇子や大津皇子の自傷歌などの例を除くと、天智天皇挽歌群に代表されるように、全て残された配偶者など、遺族によって作られている。万葉挽歌の源流とされる、書紀の造媛や建王の死に際して詠まれた歌々においても同様である。特に前者の場合、野中川原史満によって詠まれているが、それは造媛の夫である天智の心になりかわったの詠であり、当事者による詠と同じである。これは、挽歌が本質的に抒情的な性格を持っていたことを示す。

その挽歌が、公的な性格を全面に押し出すようになるのは人麻呂による一連の殯宮挽歌からであるが、その萌芽はすでに天智挽歌群の中のいくつかの歌や、持統による天武挽歌に見られる<sup>26</sup>。これらの歌には、死者が天皇であるという共通性があり、死者の個人としての私的な面よりもその天皇という性格を全面に打ち出すことで、抒情挽歌から王権讚美の歌へと一歩踏み出しているのである。にも関わらず、それが一臣下による詠ではなく、妻である持統や後宮の女性たちによって歌われているところに、これらの歌が抒情挽歌の流れに属するものであることが窺われる。

人麻呂の挽歌においても、抒情挽歌から公的な性格の「儀礼挽歌」への飛躍は、一朝一夕に行われたわけではない。「殯宮之時」と題詞に記す三挽歌の中でも、最も早い日並挽歌においては、いまだその儀礼性は確立されていない。それは、この挽歌が長歌と反歌だけでは完結し得ず、後ろに「皇子尊宮舍人等慟傷作歌廿三首」を載せていることが端的に示している。この点は身崎に詳しい論<sup>27</sup>があるように、身内・遺族というにはやや問題があるが、死者の生前身近に仕えた者として、それに準じる存在である「舍人」がその心情を歌うことによって、書紀以来の抒情挽歌との繋がりを保ち、それによって、この一連の歌は歌群として成り立ち得ているのである。人麻呂が本当の意味での儀礼挽歌を詠むのは、一連の試行を経た後の高市皇子挽歌においてである。この歌においては、詠歌主体は終始一貫、一臣下としての「我」として安定している。そのような詠歌主体の獲得に関しては、品田<sup>28</sup>が論じているように、安騎野の歌などの果たした役割が考えられるが、

ここでは、それらの問題に触れるつもりはない。ただ、こうした見取り図の中に、当該歌を据えることで、人麻呂の試行の軌跡を浮き彫りにすることが可能と思われる。

当該歌が抒情挽歌としての本来の性質を持つていて、題詞にあるように忍坂部皇子と泊瀬部皇女の二人に歌を「献じる」とはどういうことなのか。妻である泊瀬部はともかく、その兄の忍坂部の名までが記されていることは何を意味するのか。

従来、諸注釈は二人が同母の兄妹であるからと考えていたが、『考』が

こは河島皇子の薨給へる時、其御妻泊瀬部皇女に獻る哥にして、此皇女の御兄忍坂部皇子に兼獻るよし有べき事なく、哥にもただ御夫婦の常の御有様をのみいひて、かの皇子の事はなし、仍りて考るに、こゝは乱れて河島云々の十一字はおち、忍坂部皇子の五字は、次の明日香皇女木 宮云々の端詞に有しが、こゝに入し物也

という説を出し、『略解』『檜婦手』『古義』『新考』なども同様に考えている。安易に誤字・誤入説には従うことはできないが、内容に照らして歌に忍坂部の名が併記されていることの不自然さを指摘した点は示唆的である。

この題詞の問題は、当該歌の性格と深く関わるものである。これを、忍坂部の依頼で人麻呂が歌を作ったためであるという、製作事情との関連で考える説もある<sup>29</sup>。巻九などから人麻呂と忍坂部とは何らかの親しい間柄であったことが推察されるため、そうした事情を考えることは十分に可能であろう。しかし、そうした外的な要因だけではなく、むしろ歌の内容に関わる部分で、忍坂部という存在が必要とされたのではないか。その意味では、この題詞を歌の詠歌主体と関連づけて考えた橋本論は、その主体の設定には従えないが、方向としては諾うべきものである。当該歌の詠歌主体として忍坂部が設定されていることが、このような特殊な題詞をもたらしていると思われるからである。

それにしても、この詠歌主体の設定自体、非常に特異なものである。いわゆる代作であれば、書紀の野中川原史満のように、直接遺族である泊瀬部の立場になりきって、その心情を詠む方法もあったからである。また、他の皇族挽歌のように、一臣下としての「我」の立場から詠む方法も考えられるが、日並皇子挽歌ではそれがいまだ不完全な試行の段階にあったことを考え合わせると、それは不可能であったと思われる。結局、この詠歌主体の措置については、過渡的な試行の産物として、製作事情との関連で考える方向が妥当であろうか。

しかし、前項で検討したように、その主体は単に忍坂部という「立場」からの詠に終始しない。漸次当事者である泊瀬部へと移行していき、反歌では一首全体が独詠となることで、抒情挽歌本来の歌い方となっているのである。

ところで、何故当該歌では詠歌主体の転換が行われたのであろうか。一言で人麻呂の手法と言ってしまうばそれまでだが、確認したように当該歌は人麻呂の初期の作品であり、試行の痕跡を残す日並挽歌に継ぐものであることから、意図的な手法とは考えにくい。むしろ、抒情挽歌であるが故に、詠歌主体は転換する必要があった、と言えるのではないだろうか。その転換によって当該歌は、より抒情挽歌本来の姿へと回帰し、不安定とも言える第三者からの詠に安定をもたらしたと思われるからである。

以上のような見方に立つとき、当該歌の詠歌主体が、人麻呂の一連の試行における産物

であることが明らかとなるであろう。それを示すように、万葉集に残る人麻呂の挽歌の中には、こうした第三者を詠歌主体とする歌は見当たらない。しかし、当該歌は諸注も認めるとおり、すぐれた抒情挽歌たりえている。それは、詠歌主体の転換によって、最初は第三者の立場から、次いで当事者の立場から、遺族である泊瀬部を外と内の両面から描写することが可能となったからでもある。この手法は後の吉備津采女挽歌において、より意図的に用いられることになるのである。

1 橋本達雄「万葉悼亡歌の諸相」(『万葉宮廷歌人の研究』 一九七五年 笠間書院 初出 一九七〇年七月)

2 以下、忍坂部・川島で統一する

3 稲岡耕二「人麻呂の表現意図——川島挽歌と吉備津采女挽歌——」(『文学・語学』九三一九八二年六月)

4 西郷信綱『万葉私記』 一九五八年 東大出版会

なお、b説を最初に提案したのは『童蒙抄』の別解である

5 大野保「孀の命のたたなづく柔膚」(『万葉』二四 一九五七年七月)

6 万葉集中の「身に副ふ」の用例は以下の通り

……しきたへの 手枕まきて 剣太刀 身に副へ寝けむ 若草の その夫の子は

(卷二・217)

うち鼻ひ鼻をそひつる 剣太刀身に副ふ妹し思ひけらしも (卷十一・2637)

彼方の赤土の小屋に小雨降り床さへ濡れぬ身に副へ我妹 (卷十一・2683)

剣太刀身に副ふ妹をとりみがね音をそ泣きつる手児にあらなくに

(卷十四・3485)

なお、唯一例外的なのが

剣太刀身に取り副ふと夢に見つ何の兆そも君に逢はむため (卷四・604)

であるが、これは歌の内容や次の歌

剣太刀身に佩き副ふるますらをや恋といふものを忍びかねてむ (卷十一・2635)

からわかるように、本来「剣太刀」は男性が身につけるものであるという前提に立って

歌われたものである

7 岡内弘子 a 「『命』考」(『万葉』一一〇 一九八二年六月)

b 「人麻呂『献呈挽歌』の論」(『和歌文学研究』四八 一九八四年三月)

8 『古義』『講義』『全註釈』『注釈』『全集』など

一方、「なびきあふ」とするのは『考』『私注』『大系』『集成』『全注』など

両者の折衷案に『新全集』がある

9 橋本達雄「人麻呂作『献泊瀬部皇女忍坂部皇子歌』の考」(『万葉』六四 一九六七年

七月 『万葉宮廷歌人の研究』 一九七五年 笠間書院)

10 稲岡前掲論文

11 身崎壽「柿本人麻呂献呈挽歌」(『万葉集を学ぶ』二 一九七七年 有斐閣出版)

12 『私注』、伊藤博氏「人麻呂の献呈挽歌」(『万葉集の表現と方法』上 一九七五年 塙

書房)、岡内前掲b論文など

13 橋本前掲論文

14 家持の用例は、卷八・1629、卷十九・4154、4198

なお、他に「そこ故」という例が一例（巻十一・2524）ある

<sup>15</sup> 品田悦一「人麻呂作品における主体の複眼的性格」（『万葉集研究』十八 一九九一年 塙書房）は、「夜床も荒るらむ」までの第三者による推量が「そこ故に」という語によって皇女の意識に結び付けられるとしている。品田氏はここで主体が第三者から、当事者と第三者の結び付いた「新たな性質」を獲得したとするが、後に述べるように、本稿ではこの歌において人麻呂がそうした主体を獲得していないと考えることから、この説には従えない

<sup>16</sup> 身崎前掲論文

<sup>17</sup> 曾田友紀子「河島皇子挽歌の手法―葬歌との関係から―」（『古代研究』一九八六年三月）

月）

<sup>18</sup> 村田右富実「柿本人麻呂献呈挽歌試論」（『女子大國文』四六 一九九五年三月）

<sup>19</sup> 伊藤前掲論文

<sup>20</sup> 岡内前掲論文

<sup>21</sup> 3556番歌は東歌で、「汝をあどかもしむ」の縮まった形である

<sup>22</sup> 他の例は、巻四・735、巻八・1663、巻九・1692、1693、巻十・20

50、巻十一・2802、巻十三・3282、巻十五・3625である

<sup>23</sup> 品田前掲論文

<sup>24</sup> 古事記の大国主が沼河比賣に求婚する歌（記2）では、「八千矛の 神の命は」と三人称で歌いだし、途中で「我が立たせれば」と一人称に変わっている。また、一首の内部ではないが、日本書紀の武烈天皇即位前紀に、鮪臣を奈良山に葬る時の影媛の歌として二首が載せられている（紀94・95）が、一首目は影媛を三人称で歌う第三者からの詠で、二首目が影媛の一人称の詠となっている。曾田前掲論文、上野理「河島皇子葬歌の構成―葬歌の達成と消滅―」（『早稲田大学院文学研究紀要・文学芸術学編』三四 一九八九年一月）は、この例などから記紀歌謡の葬歌においては第三者の詠と遺族の詠によって葬歌が成り立つとし、当該の「献呈挽歌」も葬歌として考えるべきであるとする。非常に示唆に富む論であるが、「葬歌」を実態として捉えることが疑問であり、また後に述べるように両氏とは異なる観点から挽歌史を考えているので、ここでは紹介するにとどめたい

<sup>25</sup> 稲岡「人麻呂『反歌』『短歌』の論」（『万葉集研究』二 一九七三年 塙書房）による

<sup>26</sup> 天武挽歌については人麻呂による代作とする説も多く、特に身崎氏「天武挽歌試論」（『万葉集研究』十五 一九八七年 塙書房 『宮廷挽歌の世界』 一九九四年 塙書房）は、本稿同様、当事者詠を挽歌本来の形とする挽歌史の中で人麻呂の殯宮挽歌への過渡期の作としてこの歌を位置付けている。人麻呂の代作であったとしても本稿の考える挽歌史と齟齬をきたさないことを断っておく

<sup>27</sup> 身崎「日並皇子舍人慟傷歌群試論」（『北海道大学文学部紀要』三十五ノ一 一九八七年一月 『宮廷挽歌の世界』 一九九四年 塙書房）

<sup>28</sup> 品田前掲論文

<sup>29</sup> 橋本前掲論文、伊藤前掲論文、身崎前掲論文など

第二節 皇族挽歌(2) —— 明日香皇女殯宮挽歌 ——

人麻呂の皇族挽歌の一つの達成を示していると考えられるのが、明日香皇女の死に際して詠まれた挽歌である。

明日香皇女木屨殯宮之時、柿本朝臣人麻呂作歌一首并短歌

飛ぶ鳥の 明日香の川の 上つ瀬に 石橋渡しへ云「石なみ」 下つ瀬に 打橋渡す 石橋にへ云「石なみに」 生ひなびける 玉藻もぞ 絶ゆれば生ふる 打橋に 生ひををれる 川藻もぞ 枯るれば生ゆる なにしかも 我が大君の 立たせば 玉藻のまころ 臥やせば 川藻のごとく 靡かひし 宜しき君が 朝宮を 忘れたまふや 夕宮を 背きたまふや うつそみと 思ひし時に 春へには花折りかざし 秋立てば 黄葉かざし しきたへの 袖たづさはり 鏡なす 見れども飽かず 望月の いやめづらしみ 思ほしし 君と時どき 出でまして 遊びたまひし みけむかふ 城上の宮を 常宮と 定めたまひて あぢさはふ 目言も絶えぬ しかれかもへ云「そこをしも」 あやに哀しみ ぬえ鳥の 片恋づまへ云「しつ」 朝鳥のへ云「朝霧の」 通はす君が 夏草の 思ひしなえて 夕星の か行きかく行き 大舟の たゆたふ見れば 慰もる 心もあらず そこ故に せむすべ知れや 音のみも 名のみも絶えず 天地の いや遠長く 偲ひ行かむ 御名にかかせる 明日香川 万世までに はしきやし 我が大君の 形見にここを(巻二・196)

短歌二首

明日香川しがらみ渡し塞かませば流るる水ものどにかあらましへ云「水のよどにかあらまし」(巻二・197)

明日香川明日だにへ云「さへ」見むと思へやもへ云「思へかも」我が大君の御名忘れせぬへ云「御名忘れぬ」(巻二・198)

明日香皇女の死は文武四年四月であるから、この歌は人麻呂の作品中、年代のわかる最も新しいものである。人麻呂には他にも日並・川島・高市といった皇子の死に際して詠んだ挽歌があるが、日並・高市の両皇子の場合と当該歌とは、題詞の「殯宮之時」という語や、歌の中で死者を「我が大君」と呼び、敬語を使用するなどの共通点を持つ。しかし、内容的には、死者の生前の姿を配偶者との関係で描写するなど、川島皇子の死に際して詠まれた「献呈挽歌」と類似する面もある。

当該歌の製作事情は明らかではないが、天武天皇の二皇子の挽歌との類似からは、何らかの公的・儀礼的な場で披露されたことも想定される。しかし、「殯宮之時」という題詞が、ただちに挽歌の詠まれた場を殯宮と規定するものであるかどうかは、挽歌と殯宮儀礼との関わりが明らかでない以上、確かなことは言えないであろう。また、天智天皇の皇女につきりしない<sup>1)</sup>。むしろ、当該歌が発想において類似する「献呈挽歌」とどんな点で異なっているのか、さらに言えば、「献呈挽歌」からどのように飛躍しているのかを明らかに

すること、当該歌の性格も浮かび上がってくるのではないだろうか。  
そこで、本論では歌の内容に焦点を絞り、「献呈挽歌」にはない「偲ひ」と、当該歌に詠み込まれた様々な「時間」とに注目し、長反歌で繰り返し歌われる「明日香川」がこの二つの要素とどう関わっているのかを考察する中で、当該歌の性格を考えていくことにする。

二

長歌はその内容からいくつかに分けることができるが、従来の研究ではその分け方に多少の揺れがある。そうした区分は長歌を理解するための便宜的な手段にすぎない面もあるが、論を展開するにあたっては有効な措置と思われるので、本稿では身崎壽の論<sup>2</sup>にしたがって、次のように分けて考えることとしたい。

- I 冒頭「枯るれば生ゆる」
- II 「何しかも」→「背きたまふや」
- III 「うつそみと思ひし時に」→「あぢさはふ目言も絶えぬ」
- IV 「しかれかも」→「せむすべ知れや」
- V 「音のみも」→末尾

IとIIはひとまとめにする意見もあるが、「何しかも」という語によって示される鋭い対立からはそれぞれを独立に考える必要があるが、またVはその直前までの嘆きの表現から「偲ひ」の表明へと移るため、「そこ故にせむすべ知れや」は前の段落に入れ、「音のみも」からを独立した一つの段落とする。

まず、冒頭Iであるが、これが人麻呂の「献呈挽歌」の長歌冒頭と類似することはしばしば指摘されている。

飛ぶ鳥の 明日香の川の 上つ瀬に 生ふる玉藻は 下つ瀬に 流れ触らばふ 玉藻  
なす か寄りかく寄り なびかひし 孀の命の……(巻二・194)

冒頭部分が序として機能し、共寝の姿態の描写を導いている。しかし、194番歌が専ら泊瀬部皇女と生前の川島皇子の共寝の姿態を連想させものとして、明日香川の藻のなびく様を描写するのに対して、当該歌には藻の「再生」という要素も持ち込まれている。藻は「枯る」「絶ゆ」というように、「死」を免れることはできないが、再び生えることが可能である。それに対して皇女は一度死ねば二度と生き返ることはない。それがIIで「何しかも」という語によって対比的に描かれているのだが、この対比は平舘英子<sup>3</sup>が論じるように、再生・復活する藻が象徴する円環的時間と皇女の薨去という直線的时间という形で捉えられるであろう。

ここで皇女と対比させられるのが「藻」である理由は、一つにはそれがIに描かれるような生前の皇女の姿態を連想させるものであったからであろう。藻に女性の共寝の姿をイメージさせることは人麻呂が好んで用いた表現であり、上に挙げた「献呈挽歌」や「石見

相聞歌」(巻二・131、135、138)にも同様の表現が見られる。

そしてもう一つ、この歌では、それが外ならぬ「明日香川」の藻であったことも挙げられよう。当該歌の川が「明日香川」であるのは、渡瀬昌忠<sup>4</sup>の指摘するように、皇女の生前の住まいと縁の深い川であったためとも考えられる。しかし、歌の表現の上では、何より皇女の名と同じであるということが挙げられる。同じ「明日香」の名を持ちながら、その川に生える藻は死と再生を繰り返す得るのに対して、皇女の方はそうではないということが、両者の対立をより鋭いものとするのである。

「明日香川」そのものの持つ相聞的な性質も当該歌に何らかの寄与をしていると思われる。万葉集に歌われる明日香川の例は二十数例であるが、半数近い十二例が相聞歌である。<sup>5</sup> 中には、

明日香川水行き増さりいや日異に恋の増さらばありかつましじ(巻十一・2702)

明日香川瀬々の玉藻のうちなびき心は妹に寄りにけるかも(巻十三・3267)

など、この川の「水」や「藻」に寄せて恋の思いを歌ったものも見られ、相聞歌と関わりの深い川であったことが窺われる。

また、「石橋」や「打橋」を「渡す」という表現もそうした性質を助けるものである。万葉集の「石橋」「打橋」は、多くの場合女のもとに通う男が渡っていく橋であることは身崎論<sup>6</sup>に指摘がある。その橋に生える藻が歌われるのであるから、当該歌には濃厚な相聞的情緒が立ち込めることになる。

以上のことから、Iの部分に明日香川の藻が詠み込まれたのは、皇女の名との一致、そして相聞的背景を形成するための二つの理由からであったと考えられる。

Iの部分の相聞的な性格は、類似の冒頭部を持つ、次のような歌と比べてみると一層はつきりするであろう。

こもりくの 泊瀬の川の 上つ瀬に い杭を打ち 下つ瀬に ま杭を打ち い杭には  
鏡を掛け ま杭には ま玉を掛け ま玉なす 我が思ふ妹も 鏡なす 我が思ふ妹も  
ありといはばこそ 国にも 家にも行かめ 誰が故か行かむ(巻十三・3263)

こもりくの 泊瀬の川の 上つ瀬に 鵜を八つ潜け 下つ瀬に 鵜を八つ潜け 上つ  
瀬の 鮎を食はしめ 下つ瀬の 鮎を食はしめ くはし妹に 鮎を惜しみ くはし妹  
に 鮎を惜しみ 投ぐるさの 遠ざかり居て 思ふ空 安けなくに 嘆く空 安けな  
くに 衣こそば それ破れぬれば 継ぎつつも またも合ふといへ 玉こそば 緒の  
絶えぬれば くくりつつ またも合ふといへ またも逢はぬものは 妻にしありけり

(巻十三・3330)

後者は挽歌の部に収められており、前者も左注で古事記の歌謡に照らした上で「木梨之軽太子自死時」の歌かと記している。これらの歌の「上つ瀬」「下つ瀬」の対句は空間を神聖化する表現であり、泊瀬の地と挽歌との結び付きは万葉集中の例<sup>7</sup>からも思い起こされることから、泊瀬川は何らかの儀礼性と関わった神聖な川であったかとも推測される。人麻呂が吉野讚歌において

……行き沿ふ 川の神も 大御食に 仕へ奉ると 上つ瀬に 鵜川を立ち 下つ瀬に  
小網さし渡す……(巻一・三八)

と歌っているのはこうしたことを踏まえて、吉野の川を神聖化する表現であったろう。

当該歌でも同様に「上つ瀬」「下つ瀬」という対句で川の神聖化を図る。皇女の死を歌う挽歌として、一首に莊重な儀礼性を付与するものであり、同じく「上つ瀬」「下つ瀬」という語句を用いながら、玉藻の描写のための空間設定に止まっている194番歌と比較するとき、そのことはいっそう明確になる。

しかし、当該歌は挽歌と深い関わりを持つとされる泊瀬川でなく、明日香川を詠み込んでいるのである。先に述べた皇女の名との関係もさることながら、やはりここに明日香川の持つ性格が関係してくると思われる。それは、挽歌の川・泊瀬川に対する相聞の川・明日香川である。人麻呂は長歌冒頭のIにおいて相聞的な背景を形成した上で、生前の皇女を夫との関係で捉えてその睦まじい様子を描写するIIIIIへと展開させていくのである。

そのIIに目を移すと、死を描写するこの部分にも194番歌前半との類似が指摘される。それは夫婦の共寝の描写とそれに続く別れが、194番歌では「身に副へ寝ねば」、当該歌では「靡かひし宜しき君」の「朝宮を忘る」「夕宮を背く」と歌われることである。こうした歌い方は、当該歌が194番歌同様、皇女の死を残された配偶者との関係で捉えていることを示している。

しかし、そうした類似を踏まえた上で、そこには明らかな差異が見て取れる。それは当該歌において、皇女の死が「何しかも」と受け止められることである。この「何しかも」と皇女の死を受け止める主体はどういう存在であろうか。

前節で見たように、194番歌では詠歌主体は第三者である忍坂部皇子から残された妻泊瀬部皇女へと転換していった。それに対し、当該歌の詠歌主体は一貫して第三者としての「我」である。こうした人麻呂の「我」についてはこれまでにも様々に論じられており、人麻呂の等身大の「我」であるのかということなども問題となる。中でも儀礼的な歌における一臣下的「我」がいかに形成されていたのかは、挽歌作品だけでなく、吉野讚歌(巻一・36〜39)や安騎野歌(巻一・45〜49)などの儀礼的な作品にも関わることであり、ここで語り尽くすことはできない。しかし、「高市皇子挽歌」(巻二・199〜202)製作の後に詠まれた当該歌では、少なくとも人麻呂は伊藤博の言う「代表的感動」という安定した詠歌主体を設定し得たであろうし、当該歌で確認しておくべき問題は、その詠歌主体「我」は残された「君」を客体化して描くことのできる臣下的な第三者として一貫しているということである。

この「我」は皇女の死に対して「何しかも」と問う。日並皇子挽歌(巻二・167)の「いかさまに思ほしめせか」にも通じる強い調子の語であり、この答えの返らない問は、皇女の死が「我」にとって受け入れ難い事実であることを示す。このような表現は194番歌にはない。194番歌においては川島皇子の死は、長歌前半の詠歌主体である忍坂部皇子にとつて、事実としてすでに存在しているのであり、「けだしくも逢ふやと思ひて」野を彷徨する泊瀬部皇女が、次第にその「逢えない」ことを確認していく反歌への流れとは別のところで受け止められているのである。第三者の「死」を受け止める態度の違いが、

この二つの挽歌の違いでもある。そして、この「何しかも」と死を受け入れ難いものとして拒む姿勢が、Vにおける「偲ひ」へと結び付いていくのである。

三

IIIは亡き皇女の、夫とともに過ごした生前の姿から一転して死を迎えるまでを描き、IVでその死に接した夫の嘆き悲しむ姿が語られる。過去から現在に至る時間の流れを再現しつつ、生から死への暗転が鮮やかに歌われるのである。

IIIにおける皇女の在りし日の描写は、春秋の季節の中での愛情に満ちた夫との生活を歌う。その思い出の場所である「城上の宮」を「常宮と定め」という死の表現は、生と死との鋭い対比に外ならない。この過去の時間は、青木生子<sup>10</sup>の言う「愛の神話的時間」すなわち現実の時間を超えた「永遠」というよりは、そうあることを願われていた時間と考えられる。春秋という「恒時」において「かざし」という生の予祝を行う生前の皇女と「君」との姿は、二人がそうした時間の永続を願い、信じていたことを窺わせる。

しかし、皇女の死は、そうした望ましい時間の終わりを告げる。IIIに描かれる時間もやはり流れ去って行く時間、直線的な時間ということになろう。

IVには夫である「君」の嘆き悲しむ姿が歌われるが、これは身近な愛する者を失った者の嘆きであり、人麻呂の他の挽歌にも見られる。194番歌では亡き川島皇子の姿を求めて越智野をさまよう泊瀬部の姿が描かれるし、「泣血哀慟歌」の第一長歌では「言はむすべせむすべ知らに」(巻二・207)と歌い、第二長歌では、

……昼はも うらさび暮らし 夜はも 息づき明かし 嘆けども せむすべ知らに  
恋ふれども 逢ふよしをなみ……(巻二・二一〇)

と残された者の悲嘆が描かれる。

これらの歌に共通して見られる「すべなさ」を歌うような形は、後の旅人や家持のいわゆる「亡妻挽歌」と呼ばれる歌にも見られ、抒情的な挽歌の一つのあり方として注目される。

その「君」の姿を見た第三者「我」は、「慰もる心もあらず」と歌う。残された夫の悲しみに「我」が同情の思いを寄せているのであるが、注意すべきことは、「我」は決して夫の心情に同化することはないということである。

このことは、同じように愛する者を失った男の悲嘆を歌う「吉備津采女挽歌」と比べるとはつきりするであろう。次節で詳述するが、「吉備津采女挽歌」では詠歌主体「我」は、長歌において残された夫である「その夫の子」の心を、

……さぶしみか 思ひて寝らむ 悔やしみか 思ひ恋ふらむ……(巻二・217)

と思いやり、短歌においてはその心に同化している。これは人麻呂が方法として用いたものと思われるが、こうした歌い方がなされたのは、「献呈挽歌」における、詠歌主体が第三者から当事者へと変化して行った、あの一回的な詠を踏まえてのことと思われる。しか

し当該歌では、「我」は残された夫の心を思いやりつつも、あくまで外からその姿を対象化して描く。主体としての「我」が前面に押し出されているのである。そして、その「我」は「そこ故にせむすべ知れや」と、「君」を慰めようのないことを歌う。つまり、「君」の嘆きも悲しみも、何ら解決されないままである。「君」を「すべなき」状態に放り出したまま、「我」はVの「偲ひ」の表明へと移るのである。

ところで、III冒頭の「うつそみと思ひし時」という語句と、人麻呂の「泣血哀慟歌」の第二長歌冒頭との類似はしばしば指摘されているとおりだが、この過去の時間を歌い起こす表現は当該挽歌においていかなる意味を持つのであろうか。

人麻呂の皇族挽歌の中で、死者の生前を歌うことは「献呈挽歌」や「高市皇子挽歌」においてても共通している。しかし、それらはいずれも歌の中で、詠歌主体が「死」という事実を確認する以前の段階においてである。「献呈挽歌」では、生前の夫婦の共寝の姿に続いて「身に副へ寝ねば」と死を暗示するし、「高市皇子挽歌」では、壬申の乱における皇子の活躍を歌った後でその死を伝える。また、「日並皇子挽歌」でも、皇子の生前の、周圀の未来の皇子に対する期待を描いた後、「いかさまに思ほしめせか」と死が歌われる。すなわち、長歌内部での時間は、死者の生前という過去から歌い起こされて、死に直面した現在へと移るのが基本的な型となっているのである。当該歌のみが、時間を溯る形でI IIの後にIIIの生前の描写を置くのである。

「泣血哀慟歌」においては「うつせみと思ひし時に」と第二長歌が歌い起こされるとき、第一長歌・短歌との連作意識が働いていたことは、現在では定説と言ってよいだろう<sup>11</sup>。その製作過程についてはここでは詳細に触れることはできないが、第一歌群と第二歌群がそれぞれに異なった角度から妻の死とそれに直面した「我」の心情を歌いつつ、一つの世界を形作っていることを確認しておきたい。特に長歌を見ると、捉え方は従来の研究でも多少異なるが、妻の死の知らせを耳にしていまだその死を受け入れられないと歌う第一長歌と、その死を受け入れて生前から死までを回想しつつ、なお一縷の望みを捨て切れないでいることを歌う第二長歌というように捉えられるであろう。二つの歌群は妻の死を異なる角度から捉えているが、この違いはしばしば、二つの歌群の詠まれた時間に差があったためと考えられている。

二つの歌群の間に時間的な隔たりがあったかどうかは、当該歌の問題とは特に関わらないので措く。ここで問題となるのは、妻の死を歌う、それら二つの主題、すなわち現在という時点に立っての詠と、過去から死に至る時間の回想が、当該の「明日香皇女挽歌」では一つの長歌の中でいかに展開されているかということである。

前項で見たように、I IIは皇女の死を配偶者との関係から捉えているが、その死を受け止めているのは「我」であった。しかもそれは「何しかも」と受け入れ難い事実として歌われる。それに対し、IIIの過去の回想から現在への時間の流れを受け止めているのは、IVで悲嘆に暮れる様子が描かれる「君」なのである。しかも、「我」は「君」の悲しみに同化することなく、Vの「偲ひ」を表明する。

これらのことから、「我」と「君」は異なる時間に立っていることになるであろう。すなわち、皇女の死という現在に立って、未来へと視点を向ける「我」に対して、過去の至福の時から皇女の死によってそれが崩壊した現在へと辿ってきて、そこから先へは行けない、途方に暮れたままの「君」である。「泣血哀慟歌」に見られた二つの主題は、「明日香

皇女挽歌」においては、それぞれ別々の主体にとっての皇女の死として歌われていると言えよう。「泣血哀慟歌」と異なるのは、「我」が 未来へと目を転じて、名を「偲ふ」と歌う点である。

#### 四

Vで「偲ひ」を表明するとき、詠歌主体「我」はそれまでの長歌内部の時間の流れから一転して、視点を未来に転じている。

万葉集の歌には「偲ひ」を歌うものは少なくない。挽歌では、

うつせみの世は常なしと知るものを秋風寒み偲ひつるかも (巻三・465)

……我妹子と さ寝し妻屋に 朝には 出で立ち偲ひ 夕には 入り居嘆かひ……

(巻三・481)

などの例や、

ただに逢はば逢ひかつましじ石川に雲立ち渡れ見つつ偲はむ (巻二・225)

高円の野辺の秋萩な散りそね君が形見に見つつ偲はむ (巻二・233)

のような「(形見に) 見つつ偲ふ」と歌うものが挙げられる。

これらの歌の多くは残された配偶者など、死者の身近な人物によって詠まれており、抒情的な性格を持つと考えられる。これら抒情挽歌の「偲ひ」の性格は、次に挙げるような類似の表現を持つ相聞歌からもわかるであろう。

朝柏潤八川辺の篠の目の偲ひて寝れば夢に見えけり (巻十一・2754)

……朝には 出で居て嘆き 夕には 入り居て偲ひ…… (巻十三・3274)

池の辺の小槻が下の篠な刈りそねそれをだに君が形見に見つつ偲はむ

(巻七・1276)

これらは会えない相手を思うものや、相手の代わりに何かを「形見」とするという発想を持つものであり、抒情挽歌にそうした相聞的表現が詠み込まれたのは、ごく自然なことであったと思われる。

ところで、こうした「偲ひ」とは別に、「偲ひ」という語は用いていないが、死者の形見にその遺骸の葬られた山などを「よすが」とするという表現が、万葉集にはいくつか見られる。

うつそみの人なる我や明日よりは二上山を弟と我が見む (巻二・165)

昔こそ外にも見しか我妹子が奥つきと思へば愛しき佐保山 (巻三・474)

……言問はぬ ものにはあれど 我妹子が 入りにし山を よすかとぞ思ふ

(巻三・481)

うつせみの世の事なれば外に見し山をや今はよすかと思はむ(482)

いずれも身近な者の死に際して詠まれた抒情挽歌である。先に挙げた「偲ひ」を歌う挽歌の例と併せて考えると、抒情挽歌の「偲ひ」や「形見」について、二つの事が明らかになるであろう。

一つは、抒情挽歌において「偲ふ」対象は、直接死者を指す以外では、相聞的発想の「形見」に近い、死者の生前と関わりのある景物であるか、あるいは死者の葬られた山などであるということである。そしてもう一つは、死者の「よすが」としての墓所を認識する歌い方に、「明日よりは」「昔こそ」「今は」といった、時間に関わる表現が多く見られることである。二つ目の問題については後で詳しく論じることにする。

当該歌の「偲ひ」は「天地のいや遠長く」と未来永劫の「偲ひ」を歌うという点でこれらの抒情挽歌とは性格を異にする。このような「偲ひ」は、当該歌の他、次に挙げる「高市皇子挽歌」、卷十三の皇子挽歌に見られる。

……あさもよし 城上の宮を 常宮と 高くしたてて 神ながら しづまりましぬ  
しかれども 我が大君の 万代と 思ほしめして 作らしし 香具山の宮 万代に  
過ぎむと思へや 天のごと 振り放け見つつ 玉だすき かけて偲はむ 恐くありと  
も(卷二・199)

……大御袖 行き触れし松を 言問はぬ 木にはありとも あらたまの 立つ月ごと  
に 天の原 振り放け見つつ 玉だすき かけて偲はな 恐くありとも

(卷十三・三三二四)

これらの歌では死者が皇族であり、敬語を用いてその死を公的・儀礼的に悼んでいる。「高市皇子挽歌」では「香具山の宮」を皇子への未来永劫の「偲ひ」の形見としているが、それはその宮が皇子によって作られたために、永続性を保証されているからである。卷十三の皇子挽歌も同様で、「大御袖行き触れし松」であるために、永続的に形見として「偲ふ」ことが可能となっている。どちらも死者の性格や生前の功績に関わるものであることが、形見の永続性を保証しているのである。この未来永劫の「偲ひ」が抒情挽歌の「偲ひ」と異なるのは、現在の「すべなさ」を積極的に乗り越えようとする、詠歌主体の意志の強さであり、その意志を支えているのは、死者が公的・儀礼的に悼まれるべき人物であったということである。

当該歌の「偲ひ」にも、そうした性格が窺われる。ところが、当該歌で「形見」の明日香川は、「高市皇子挽歌」等と違い、何ら皇女の生前の功績に関わるものではない。明日香川が「万代まで」の形見となりうるのは、ひとえに明日香川の持つ属性によってであり、この川と皇女とは名の共通性によって結び付けられているのである。当該歌の「偲ひ」は未来への永続性を歌われる点では公的・儀礼的な挽歌と類似するが、形見の対象の性格は異なっていると言える。

しかし、公的・儀礼的な挽歌の形見とは性格が異なるとは言え、この明日香川は抒情挽歌に歌われる形見ともやはり同じではない。歌の中で繰り返し歌われ、I IIで皇女の生と対比される明日香川は、皇女の名との共通性からも皇女を偲ぶ形見としてふさわしい要素

を持っているのは確かである。しかし、残された夫の立場から「偲ひ」を歌う相聞歌的な発想からは、むしろ皇女生前の夫婦の思い出の地であり、皇女が「常宮と定め」た「城上の宮」の方が、よすがとしてよりふさわしいであろう。

以上のように見てくると、当該歌で明日香川を「形見」として歌うということは、万葉挽歌として特殊であることが明らかになるであろう。これは、当該歌で抒情挽歌とは異なる、「万代まで」の「偲ひ」を歌うために、「城上の宮」ではなく明日香川が選び取られる必然があったものと思われる。

では、明日香川は具体的にはどのようなように、形見として「偲ひ」の永続性を保証するのだろうか。これには二つの面が考えられる。一つはこの川が「明日」という言葉を喚起する名を持つということであり、もう一つは人麻呂が川というものに与えていた属性である。明日香川が「明日」を連想させるものであったという点については、平舘論文に詳しい考察がある。万葉集の明日香川の用例には、

今日もかも明日香の川の夕さらずかはづ鳴く瀬のさやけくあるらむ（巻三・356）

明日香川明日も渡らむ石橋の遠き心は思ほえぬかも（巻十一・2701）

のような例も見られる。

ここで言う「明日」とは、明日一日だけを指すのではなく、今日に連続する時間、未来の時間と捉えられるものである<sup>12</sup>。万葉集には、

一昨日も昨日も今日も見つれども明日さへ見まく欲しき君かも（巻六・1014）

恋つつも今日は暮らしつ霞立つ明日の春日をいかに暮らさむ（巻十・1914）

などといった歌が見られ、直線的な時間の流れの中で、「明日」は未来を表す語である。

明日香川が永続的な「偲ひ」の形見となり得る、明日香川のもう一つ属性は、人麻呂が川というものに与えていた属性である。人麻呂は初期の作品とされる人麻呂歌集歌において、すでに時間を鋭く捉えた歌を作っているが、中でも川の流れに時間を二重写しに見ていたことは、青木論文<sup>13</sup>も指摘している。歌集歌から例を挙げると、

巻向の痛足の川ゆ行く水の絶ゆることなくまたかへり見む（巻七・1100）

行く水の過ぎにし人の手折らねばうらぶれ立てり三輪の檜原は（巻七・1119）

巻向の山辺とよみて行く水の水沫のごとし世の人我は（巻七・1296）

塩気立つ荒磯にはあれど行く水の過ぎにし妹が形見とそ来し（巻九・1797）

宇治川の水沫さかまき行く水の事反らずそ思ひそめたる（巻十一・2430）

八釣川水底絶えず行く水の継ぎてそ恋ふるこの年ころを（或本歌曰「水脈も絶えず」）

（巻十二・2860）

などがある。これらの歌で、人麻呂が川の流れに捉えていた時間は大きく二つに分けることができる。

一つは、過ぎて行くものとしての時間であり、「行く水の過ぎにし」という表現に端的

に現れている。これが挽歌的な表現と結び付くものであることは、人麻呂の

ま草刈る荒野にはあれど黄葉の過ぎにし君が形見とぞ来し（巻一・47）

などからも明らかであろう。

もう一つは、「行く水の絶ゆることなく」という、絶えることのない川の流れに未来永劫の時間を歌うもので、曾倉岑<sup>14</sup>によればこれは人麻呂によって創始された表現であり、

……この川の 絶ゆる事なく この山の いや高知らず……（巻一・36）

見れど飽かぬ吉野の川の常滑の絶ゆる事なくまたかへり見む（37）

といった吉野讃歌に用いられていく。

当該歌で「万代までに」と歌われる明日香川は、この絶えることのない流れとして未来永劫の時間を歌われているのである。明日香川のこうした捉え方は、吉野讃歌との関連で言えば、儀礼性によるものと考えられる。

しかし、一方ではIIIIIで歌われる皇女の一回限りの生の時間、直線的時間は、まさに「行く水の過ぎにし」と捉えられるものである。実際、短歌第一首ではその皇女の生を流れ去る川に譬えて「しがらみ渡し塞かませば」と反実仮想を用い、止め得ていたなら、と歌っている。人麻呂は当該歌において、明日香川を二つの属性で捉えているわけである。

その人麻呂が、長歌末尾で明日香川を永続性を持つものとして歌うとき、皇女の死によって停止してしまった現在の時間は、名の共通性で結ばれた明日香川の流れとともに、未来に向かって流れ出して行くのである。言い換えれば、Vの「偲ひ」は、平館が短歌二首目について述べたように「時間を越えようとする強い意志の表明」であり、人麻呂は皇女の死によって行き止まってしまった現在の時間を打ち破って、「今日」を積極的に「明日」へとつなげようとしているのである。

ところで、前にも触れたが、抒情挽歌にも「墓をよすがとする」と歌うものなどには時間が詠み込まれている。その時間は「明日よりは」「昔こそ」「今は」という、「死」という現実面に直面して詠み手の中に生じた「区切り」の意識を反映したものである<sup>15</sup>。「墓をよすがとする」と歌うものの他にも、

……万代に 絶えじと思ひてへ二云「大舟の 思ひ頼みて」 通ひけむ 君ば明日ゆへ一

云「君を明日ゆは」 外にかも見む（巻三・423）

昨日こそ君はありしか思はぬに浜松の上に雲にたなびく（巻三・444）

などの挽歌も見られる。こうした例からは、万葉挽歌には身近な者の死という事実によって、もはやこれまでとは同じ時間の流れの中に生きて行くことはできないという感慨を歌う、一つの型があったことがわかるであろう。そして、こうした歌における、愛する者が不在の「明日」は、残された者にとっては積極的に迎えられるものではない。喪失の悲しみの中、現実を認識しつつもなお時間を元に戻したい、できれば「昨日」に帰りたいという思いがあったはずである。その意味では、こうした時間を詠み込んだ挽歌は、当該歌の

長歌で「君」が現在に立ち止まってしまふのと心情的には同じであると言える。残された者は「すべなき」まま、一人で迎える「明日」からの生を前に悲嘆に暮れているのである。当該歌の詠歌主体「我」が、でそうした「区切り」の向こう側として「明日」を歌わず、むしろ、今日に連続する時間として、永遠の「偲ひ」を表明し得たのは、「我」が残された「君」を客観的に見られる第三者だったからであろう。IIで「何しかも」と皇女の死を受け入れ難いものであると歌う「我」は、永遠には続かなかつた皇女の命の代わりに、「御名」に対する永遠の「偲ひ」を表明することで、皇女の死という現実を乗り越えようとしたのである。

五

長歌内部に詠み込まれた二つの時間の流れと明日香川の二つの属性は、二首の短歌にも見られる。

まず短歌第一首、

明日香川しがらみ渡し塞かませば流るる水ものどにかあらましへ一云「水のよどにかあらまし」く

では、「流れ去るもの」としての明日香川の流れに皇女の生命を重ね合わせて、とどめ得ない嘆きを歌う。この嘆きは死者の生前に目を向けるものであり、長歌の、皇女の死に直面して立ち止まってしまふ「君」の姿と同じ姿勢である。「天智天皇挽歌群」の額田王の歌、

かからむとかねて知りせば大御舟泊てし泊まりに標結はましを（巻二・151）

にも通じる、抒情的な性格を持つ。

またそれに加えて、一云「よど」と本文「のど」の関係には、平館の指摘するとおり「とどめたい」という思いから、とどめることは叶わないという、人の生の限界を認めたいうえでの、せめて時間の流れをゆるやかなものにしたという、死に対する認識の深化が読み取られるであろう。

続く短歌第二首、

明日香川明日だにへ一云「さへ」見むと思へやもへ一云「思へかも」我が大君の御名忘れせぬへ一云「御名忘れえぬ」く

は、解釈に諸説ある。

一云系統と本文の関係は、短歌第一首同様に一云系統から本文に推敲されたものと思われる。その際、一首目が死に対する認識の深化による推敲であるのに対し、二首目の特徴は、平館の言うように、「忘れえぬ」から「忘れせぬ」へという、「忘れられない」から「忘れない」という、詠歌主体の意志が前面に押し出される方向の変化である。「忘れえぬ」

は、「天智天皇挽歌群」の倭大後の歌、

人はよし思ひやむとも玉かづら影に見えつつ忘らえぬかも（巻二・149）

にも見られるが、忘れようとしても忘れられないという、死者への断ち切れぬ思いを歌うものである。一云系統は短歌第一首同様、死に直面した現在に立ち止まったままの詠であると言えよう。それに対し、「忘れせぬ」はより積極的に「覚えていよう」という未来に向かう意志の表明である。

また、一云「かも」から本文「やも」への変化も、より詠歌主体の意志が強調される方向への変化である。「かも」は疑問を表し、一云系統は「明日香川明日さへ見むと思」ふことが皇女の名を「忘れられない」理由であるのかと問う。それに対し、「やも」は稲岡耕二が論じるように、反語として「明日香川明日だに見むと思」うということ否定しつつ、それでも「忘れない」という逆接の条件句を形作る<sup>16</sup>。

「見む」と歌う対象が明日香川そのものを指すのか、明日香川を媒介として同じ名を持つ皇女を指すのかも意見の分かれるところだが<sup>17</sup>、前者の場合、明日香川を「見むと思」うことが否定される理由が不明であるため、やはり皇女に会うことを表していると考えられる。つまり、一云系統が「明日もまた皇女にお会いするだろうと思うからか」と、あたかも皇女の死をいまだ現実のことと受け止めていないかのように歌うのに対し、本文は「明日だけでもお会いできると思うからか、そうは思えないのだが」と、死を現実のことと受け止めた上で、それでもなお皇女の名を「忘れない」と歌うのである。

この短歌第二首の「明日」はいわば今日までの継続的な時間の延長としての「明日」である。本文系統の「明日だに見む」は皇女とともにあった今日までの時間を、少しでも引き伸ばしたいという願いを表し、皇女の死によって区切られる時間の境界線を、ほんのわずかでも未来のことにしたいたいという切実な思いを表しているのである。しかし、その切実な願いも反語によって否定される。すなわち、皇女の死は否定し得ない現実のこととして深く認識されるのである。その上で御名を「忘れない」と表明するとき、詠歌主体の意志の強さは、Vの未来に向かう永続的な「偲ひ」を再確認するものと響くであろう。短歌第一首が明日香川の流に皇女の生を重ねつつ、過去からの時間の流れを振り返るのに対して、「明日」という未来へと目を転じる短歌第二首においては、本文の方がよりふさわしい歌い方と思われる。

六

以上、「明日香皇女殯宮挽歌」の内容について見てきた。人麻呂は長歌I IIで、再生・復活が可能な藻の円環的時間と対比させることで、皇女の生が一回限りの直線的な時間、流れ去る川のような時間であることを浮かび上がらせていた。その上で、皇女の死に直面した現在と、幸福な過去、皇女を「偲ひ行かむ」とする未来の三つの時間を詠み込んでいくが、これは過去から現在へとたどってきた「今」と、未来に目をむける「今」という二つの異なる時間の流れと捉え直すことが可能である。これらの時間の流れはそれぞれ、残された「君」と詠歌主体である第三者「我」にとっての時間の流れであった。前者が「献

呈挽歌」など、いわゆる抒情挽歌における時間であるのに対し、後者は「高市皇子挽歌」に見られる、儀礼挽歌における時間である。この二つの時間を詠み込むことで、当該歌は他に例を見ない特殊なものとなっている。

こうした表現が可能となったのは、Ⅲが時間を溯る形でⅠⅡの後に置かれ、過去の回想から現在へとという時間が詠み込まれたためである。この時間の順序には、「泣血哀慟歌」の二つの歌群の並び方との類似もあるかもしれない。しかし、より大きな要因として、当該歌がⅤの「偲ひ」を持つということが挙げられる。ⅠⅡで皇女の死を受け止めるのは第三者の「我」であるが、その捉え方は、「献呈挽歌」との表現の類似からもわかるように、いわば「妻の死」として捉えているわけである。こうした捉え方は、残された配偶者によって詠まれた挽歌、いわゆる抒情挽歌と通じ合うものである。

抒情挽歌であれば、「献呈挽歌」や「泣血哀慟歌」のように、現在の喪失の悲しみを歌うところで一首は完結する。しかし、当該歌で「我」は、Ⅴで未来に目を向けることで、そこからの飛躍を試みている。言い換えれば、抒情挽歌の枠を超えようとしているのである。そのためには「我」に代わって抒情挽歌の時間の中で皇女の死を受け止める、別の人物が必要であった。それが「君」である。「君」の、妻の生前から死に直面した現在へとという時間の流れに身を置いて悲嘆に暮れる姿を描く一方で、「我」はその姿を対象化して見つめたのである。

つまり、ⅢⅣにおいて、過去から現在へと流れて来て皇女の死によって行き止まってしまふ時間の流れを、「君」のものとすることで、「我」はⅤで未来に目を転じて「偲ひ」を表明するという、現在から未来へとという新たな時間の流れに身を置くことが可能となったのだと言える。

ところで、当該歌がこうした抒情と儀礼を同時に詠み込むことができた背景には、人麻呂の一連の挽歌作品における様々な試行がある。特に、皇族の死に際して詠まれた歌を一つの流れとして考えるなら、それは万葉挽歌本来の形である抒情挽歌をいかに越えていくか、という試みであった。

「献呈挽歌」は、遺族による嘆き、当事者による詠からの飛躍を試みつつ、結局はそこに回帰していくものであった。それに対し、皇子に対する二つの挽歌は、「儀礼性」を前面に押し出すことで新しい挽歌の形を模索するものである。しかし、「日並皇子挽歌」は必ずしもその試みとして成功してはいない。ここでは詳細を述べることはできないが、身崎<sup>18</sup>が論じたように、長反歌に続く舍人慟傷歌群における舍人による嘆きが、万葉挽歌本来の「身内の嘆き」の代わりになっているからである。この「身内の嘆き」を必要とした所に、「日並皇子挽歌」の儀礼歌としての限界がある。皇子の死は嘆かれるだけで、それを乗り越えようとする表現はなされていないのである。そのような表現は、「高市皇子挽歌」において初めて「万代」までの「偲ひ」の表明という形で達成される。ここにおいて皇子の死は一個人の嘆かれるだけの死から、それを越えて畏敬の念をもって受け入れられ、乗り越えられるものとなるのである。

当該の「明日香皇女挽歌」では、この達成をうけて「偲ひ」が詠み込まれるが、見てきたようにこの「偲ひ」は「明日香川」の永続性によって「万代までに」と保証されるものであり、皇子生前の功績を讃える「高市皇子挽歌」とは性格が異なる。これは、当該歌がもう一つの性格、死者を残された配偶者との関係で捉える抒情挽歌としての性格をも併せ

持ったためもある。むしろ、挽歌の本来の形である当事者の嘆き、死に直面した現在に立ち止まってしまふ「すべなさ」を第三者の視点から描きつつ、そこにとどまることなく、明日香川の流れによせて、未来に向かつての「偲ひ」を表明し得たところに、当該歌の独自の達成があるのでないだろうか。その意味では、当該歌は人麻呂の挽歌製作、少なくとも皇族挽歌製作の集大成であったと言える。

明日香皇女という一人の女性の死に際して、「万代まで」の「偲ひ」を歌うには当該歌のような形でしか歌い得なかつたであろうし、このような「偲ひ」の表明を抜きにしては、当該歌は「献呈挽歌」のような形や、当事者による抒情挽歌、究極的には「泣血哀慟歌」のような形をとる以外にあり得なかつたであろう。冒頭でも述べたが、こうした「偲ひ」が詠み込まれたのが、殯宮儀礼など外面的な規制によるものであつた可能性ももちろんある。

しかし、多くの挽歌を詠み、歌集歌においてすでに時間を鋭く捉えていた人麻呂は、死というもの、過ぎて行く時間というものに対して、人がいかに「すべなきもの」であるかを、誰よりも強く実感していたであろうと思われる。その意味では、「すべなさ」を「すべなさ」として受け止めつつも、そこにとどまらずに越えていこうとする意志を歌うことを試みたのが、当該歌であつたと言える。

<sup>1</sup> 渡瀬昌忠「明日香皇女挽歌」(『万葉集を学ぶ』二 一九七七年 有斐閣出版)は日本書紀の持統八年八月十七日の「皇女飛鳥の為に、沙門一百四口度せしむ」という記事などから、皇女が亡き草壁皇子の鎮魂に関わつたのではないかとし、そのために、草壁に關係の深かつた人麻呂が挽歌を詠んだとしている。また、巻九の献歌や「献呈挽歌」などから、人麻呂は皇女の夫と思われる忍壁皇子と親しい關係にあつたと思われ、そうしたつながりから当該歌が詠まれたとも考えられる。

<sup>2</sup> 身崎壽「明日香皇女殯宮挽歌試論」(『文学・語学』九三 一九八二年六月 『宮廷挽歌の世界』 一九九四年 塙書房)

主な注釈・論文では、『新考』がIVをひとまとめにし、『講義』がIIとIVをそれぞれひとまとめにし、渡瀬前掲論文はIIをひとまとめにしている。また、『全註釈』、平舘英子「明日香皇女挽歌の表現と構想」(『万葉』一三七 一九九〇年十一月)は「そこ故にせむすべ知れや」をVに組み込んでいる。

<sup>3</sup> 平舘前掲論文

<sup>4</sup> 渡瀬前掲論文

<sup>5</sup> 相聞歌に歌われる「明日香川」「明日香の川」の例は、巻四・626、巻七・1366、1379、1380、巻十一・2701、2702、2713、巻十二・2859、巻十三・3266、3267、巻十四・3544、3545である

<sup>6</sup> 身崎前掲論文

<sup>7</sup> 「泊瀬」という地名の詠み込まれた挽歌は、巻三・420、424、425、巻七・1270、1407、1408、巻十三・3330、3331で、題詞に見られるのは巻三・428である

<sup>8</sup> 『全集』『新全集』「なびかひの」という訓を採用しているが、その場合は「立たせば」

から「川藻のごとく」までの描写が「君」のみを修飾することになる。藻と皇女とを対比させていることから、この部分は皇女と「君」との共寝の描写と考えられるため、「なびかひし」という訓を採用した

<sup>9</sup> 人麻呂の「我」については、伊藤博が『古代和歌史研究』で提示した「代表的感動」といったものが想定され、身崎前掲論文などが論じている挽歌における「話者」の問題や、曾倉岑「人麻呂儀礼歌の作歌主体」(『国語と国文学』一九八七年四月)が論じている人麻呂挽歌における詠歌主体をどう捉えるかという問題、品田悦一が「人麻呂作品における主体の複眼的性格」(『万葉集研究』十八 一九九一年 塙書房)等で論じている主体の問題などが参考となる。そうした「我」については、神野志隆光「歌の『共有』」(『柿本人麻呂研究』一九九二年 塙書房)の集団から個への離陸という捉え方や、伊藤「七夕歌の世界」(『万葉集の表現と方法』上 一九七五年 塙書房)や品田「人麻呂作品における主体の獲得」(『国語と国文学』一九九二年五月)が、人麻呂歌集七夕歌を通して獲得されたものとするなど、さまざまな角度から論じられている

<sup>10</sup> 青木生子「柿本人麻呂の抒情と時間意識」(『万葉集研究』八 一九七九年 塙書房)  
<sup>11</sup> 伊藤「歌俳優の哀歎」(『万葉集の歌人と作品』上 一九七五年 塙書房 初出一九六六年)、渡辺護「泣血哀慟歌二首」(『万葉』七七号 一九七一年九月)、身崎「柿本人麻呂泣血哀慟歌試論」(『国語国文研究』七二・七四・七五 一九八四年八月〜一九八六年三月)など

<sup>12</sup> 『美夫君志』にも指摘がある

<sup>13</sup> 青木前掲論文

<sup>14</sup> 曾倉「この川の絶ゆることなく」考」(『論集上代文学』一 一九七〇年 笠間書院)

<sup>15</sup> 「明日よりは」という表現については、渡辺護氏「『明日よりは』と歌う意味」(『万葉』一四〇 一九九一年一〇月)が詳しく論じられているのが参考となる

<sup>16</sup> 阪倉篤義「反語について」(『万葉』二二 一九五七年一月)、稲岡耕二「人麻呂作歌異伝攷(二)」(『万葉集研究』十二 一九八四年 塙書房)に詳しい論があり、参考となる

<sup>17</sup> 実際の明日香川を指すとするのは、『私注』、大久間喜一郎「明日香皇女殯宮歌の発想」(『古代文学の伝統』一九七八年 笠間書院 初出一九七三年)、平舘前掲論文など

<sup>18</sup> 身崎「日並皇子舎人慟傷歌群試論」(『北海道大学文学部紀要』三五ノ一 一九八七年一月 『宮廷挽歌の世界』一九九四年 塙書房)

柿本人麻呂の多岐にわたる挽歌制作の中で、儀礼的要素の強い皇族挽歌に対し、抒情的な挽歌の一つの頂点を成しているのが「泣血哀慟歌」であることは言うまでもないであろう。「泣血哀慟歌」の最大の特徴は、この歌が徹頭徹尾「当事者」である、残された夫の立場から詠まれているという点で、このことは、たとえ「虚構」という観点に立ってこの歌を眺めたとしても何ら変わりはない。そして、妻を亡くした夫の嘆きを、二組の長・反歌に歌い上げたこの作品が後代に与えた影響は大きく、大伴旅人の一連の亡妻挽歌や、その息子家持の「悲傷亡妾歌」など、一連の作品の源流となったことは、橋本達雄氏の「めをとの嘆き」<sup>1</sup>という優れた捉え方が示すとおりである。

このような「当事者による嘆き」は、いわば挽歌の正当なる本流として受け継がれ、次代の『古今和歌集』では「哀傷歌」という部立てに名を変えて引き継がれる。こうした流れを追うことも、挽歌史を考察する上での重要な視点の一つであるが、本論の目的はそうした本流を外れた、傍流としての挽歌の消長を押さえることにある。そこで、同じ人麻呂の挽歌作品の中から、皇族挽歌のような儀礼性を主とする挽歌とは違う抒情的な挽歌作品でありながら、「当事者詠」という枠にも収まらない「吉備津采女挽歌」について、その表現の特徴を探り、この作品の挽歌史における位置を確認しておきたい。

吉備津采女死時柿本朝臣作歌一首并短歌

秋山の したへる妹 なよ竹の とをよる児らは いかさまに 思ひ居れか 栲縄の  
 長き命を 露こそば 朝に置きて 夕には 消ゆといへ 霧こそば 夕に立ちて 朝  
 には 失すといへ 梓弓 音聞く我も 凡に見し こと悔しきを しきたへの 手枕  
 まきて 剣太刀 身に副へ寝けむ 若草の その夫の子は さぶしみか 思ひて寝ら  
 む 悔しみか 思ひ恋ふらむ 時ならず 過ぎにし児らが 朝露のごと 夕霧のごと  
 (巻二・217)

短歌二首

楽浪の志賀津の児らがへ一云「志賀の津の児が」罷り道の川瀬の道を見ればさぶしも

(218)

そら数ふ大津の児が逢ひし日に凡に見しくは今ぞ悔しき(219)

題詞が示すところでは、「吉備津采女」なる人物が亡くなった時の人麻呂の歌ということとであり、長歌には「秋山のしたへる妹」「なよ竹のとをよる児ら」とその美しさを描写される采女が「時ならず過ぎにし」ことが歌われている。この采女の「時ならぬ死」の原因は何であったのか。歌の中にその原因は明示されていないが、従来、長歌に歌われる「若草のその夫の子」の存在がその死に関与していたのであろうとされてきた。「采女」でありながら「夫」を持つことは許されなかったはずだと思われるからである。また、「時ならぬ死」については、長屋王の死に際しての倉橋部女王の歌に、

大君の命恐み大殯の時にはあらねど雲隠ります (巻三・441)

とあるのや、丈部竜麻呂が自殺した時の大伴宿禰御中の歌の、

……うつせみの 惜しきこの世を 露霜の 置きて去にけむ 時にあらずして

(巻三・443)

という表現から、自然死ではない、何らかの「変死」ということが考えられ、短歌218番に「罷り道の川瀬の道」という表現があることを考え併せて、この采女が入水自殺をしたのであろうとするのが定説となっている。

だが、そうした「時ならぬ死」の真相以上に不明であるのが、短歌における「志賀津の子(志賀の津の児が)」「大津の子」と呼ばれる人物が、題詞の「吉備津采女」とどういう関係にあるのかということである。同一人物の異なる呼称であるのか、それとも別人を指すのか、あるいはまた采女の夫であるのか、様々な論が出されてきた。

また、それに関連して、この歌はいつ作られたものであるのか、そこに詠まれている「事件」はいつの時代のことであるのかということについても、意見が様々に分かれている。万葉集の配列からは、当該歌は持統朝の作と思われるが、一方で北山茂夫<sup>2</sup>はこれを若き日の人麻呂の近江朝における作品であると論じる。持統朝に作られたとしても、「事件」そのものが持統朝のものであるのか、近江朝のものであるのか、あるいは同じような事件が両方の時代にあったのか、意見が分かれるところである。

そして、挽歌における詠歌主体のあり方を考察する本稿で、何より問題として取り上げるべきなのが、この歌における「我」とは一体どういう立場にあるのかということである。実際の人麻呂の等身大の「我」として押さえるのか、それとも澤瀉久孝<sup>3</sup>が提唱したような「虚構」という概念で捉えるべきなのか、あるいは人麻呂が誰かの立場に身をなしてのいわば「代作」であったのか、いまだ議論が盛んに行われている。

こうした問題点について、先行研究の成果に依りながら、この歌を挽歌史に位置づけた時、特に人麻呂による一連の挽歌作品の展開の中に置いて見たとき、どのような解釈が可能になるのかを探っていくこととする。

## 二

まず、題詞の「吉備津采女」と短歌の「志賀津の児(志賀の津の児)」「大津の児」の関係について見ていくと、『考』が、

此采女の氏は吉備津氏なり、大津・志賀津などよめるは、近江の其ところよりまゐりし故なるへし、さるを近江宮の時の采女かといふはひがごと也、こゝは藤原の宮のころなり

と、「吉備津」を采女の氏、「志賀津」「大津」を采女の出身地とする説を出したが、『玉の小琴』が、

吉備津を、考に此采女の姓のよしあれど、凡て采女は出たる地をもてよぶ例にて、姓氏をいふ例なく、其うへ反歌に、志賀津子共、凡津子共よめるを思ふに、近江の志我の津より出たる采女にて、こゝに吉備と書るは、志我の誤にて、志我津采女なるへしと批判したように、采女は通常その出身地をもつて呼ばれるので、「吉備津」氏の出身とする説は退けられる。しかし、『玉の小琴』が言うように、題詞の記載を誤りとするのは、俄には従いがたい。やはり、『講義』の、

今按ずるにこの采女は下の短歌によりて如何にも近江の志賀の大津に縁ある人なるべく思ふるを以て、宣長説は一往道理ある如くなれど、よく考ふるに必ずしも従ふべからず。その故如何といふに、采女は元来各地方よりそれぞれ貢したるものなれば、その出身地を以てその同職の他の人々と区別することを要したるが為に地名を冠したるものなるべきが、これらいづれも主として後世いふ国名或は郡名又は国名郡名を重ねたるなり。

という指摘が的を得ているであろう。ただし、『講義』は短歌について、

按ずるに、この女には長歌に見ゆる如く夫あれば、現任の采女にあらずして前采女なるべきは既に論ぜしところなり。されば、その夫たる人の家が、近江の滋賀津に在りしなるべく思ほゆ。(中略)これはその夫たる人の住所か、又は夫をもちての後の住所なるべきなり。

と記し、「志賀津」「大津」を夫の住所か夫と暮らした地と解釈するが、「前采女」という捉え方は『注釈』も指摘するように、題詞の「采女死時」に矛盾する。

また、現職の采女が夫を持つことは考えにくいことから、『私注』が言うように、むしろ「若草のその夫の子」とされる男性と通じたことがその死の原因と考えられ、夫とともに「志賀津」「大津」に暮らしたとは考えがたい。

こうした問題を解決する案として出されたのが、澤瀉久孝による「虚構」という捉え方である。『注釈』は『私注』を引用しつつ、

私は更に一步を進めて、この采女はやはり人麻呂にとつても伝説に近い存在であったので、「音聞くわれもおほに見し」と云つたのは、現実の人麻呂自身のことではなくて、その時の人に身をなしての「創作」と見るべきではないかと考へるのである。

とし、この采女が近江朝の采女であったために、短歌で「志賀津の児(志賀の津の児)」「大津の児」と呼ばれているとする<sup>4</sup>。

従来の注釈書の説では解決できなかった問題に一応の決着をつけるものであり、従うべき見解であると思われる。以降の注釈書や研究でも、この「虚構」という捉え方は概ね継承されている。

しかし、この澤瀉説を批判する論も提出されており、その立場は大きく三つに分けられる。まず北山茂夫が、「虚構」という捉え方そのものを批判して、

若い人麻呂は、近江朝にあつて、「吉備の津の采女」の入水自殺事件を耳にし、強い衝撃をうけ、その直後に、この挽歌を起草した。むろん、近江の都においてであった。「吉備の津の采女の死りし時」という字句は、たぶん作者によって、はじめからこの歌稿に附せられていた題詞のなかにあつたのであろう。

と、作歌の時期そのものを近江朝と考える<sup>5</sup>。このような説は、少なくとも現行の万葉集の配列と矛盾する上、「短歌」というこの歌の形式も、この歌が持統朝以後のものであることの傍証となる<sup>6</sup>。また、歌の内容においても、近江朝の時点において吉備津出身の采女を「志賀津の児（志賀の津の児）」「大津の児」と呼ぶとは思えない。こうした呼称が意味を持つのは、少なくとも近江朝を過去のこととして捉えられる時期でなくてはなるまい。

澤瀉説に対する批判の二つ目としては、神堀忍の説<sup>7</sup>がある。神堀は長歌の「若草のその夫の子」と短歌の「志賀津の児（志賀の津の児）」「大津の児」が同一人物を指すとして、短歌218番の「楽浪の志賀津の児らがへ云「志賀の津の児が」罷り道の川瀬の道」を「采女との通婚による罪を得ての宮都からの退去」の道であるとし、219番歌を、

陰陽の家の子であるあの大津の子が、生前の采女と会った日に、（彼が采女を）もつと心に留めて、しかと見ておかなかつたことは、（この私も）今となつては、心残りであることだ。

と解釈する。

神堀説は、題詞と短歌との矛盾を解決しようという試みとしては画期的な論であり、この歌における「夫の子」の存在を考える上で多くの示唆に富むものである。しかし、神野志隆光<sup>8</sup>が指摘するように、挽歌において「さぶし」「悔し」が使われる場合、前者は死者の不在に対しての感慨であり、後者は自らの行為について悔やむものであると思われる。218番歌で「見ればさぶしも」と歌われるのは采女の死出の道であり、219番歌で「凡に見」たのも詠歌主体自身であると捉えるべきであろう。

澤瀉説に対する反論の三つ目として、伊藤博の提唱する「幻視」という見方がある<sup>9</sup>。伊藤は、澤瀉説を基本的には継承しながらも、

先に、「本研究は、沢瀉説に基本的に賛意を表し云々」と述べた。「基本的に」と条件をつけたのは、当面の一組に、「伝説に近い」娘子をうたった語り口が認めにくいこと<sup>10</sup>とから、沢瀉説が、近江朝（往時）の事件を現在のことのようにうたった虚構とする点に抵抗を感じ、むしろ、逆に、人麻呂と同時代の采女の事件を近江朝にあったこととしてうたったという見かたもできると考えてのものである。

として、

吉備の国の津の郡出身の、人麻呂と同時代の吉備津采女を、たとえ彼女が志賀の大津の瀬田川で死んだとしても、「楽浪の志賀津の子ら」「そら数ふ大津の子」と呼ぶ必然性に恵まれないから、「志賀津の子ら」「大津の子」は往時、おそらくは近江朝において、瀬田川を死出の道に選んだ采女を称するのであろう。だが、名は過去の人であっても、人麻呂とその歌の享受者たちは、この名を即座に「吉備津采女」と感じとっていただけではなからうか。阿騎野の歌では、「今」の軽皇子をただちに「古」の草壁皇子と見ていた。ここでは、それとは逆に、往時の薄命の美女、おそらくは人麻呂時代にも悲劇の主として名を伝えていたその美女の名を借りつつも、それに、今の悲運の美女吉備津采女を幻視していたのではないか。

と、歌に詠まれた事件が「二つ」あったという考えを提示した。この考えは、川島二郎<sup>10</sup>にも受け継がれ、川島は題詞を外してこの歌を読んだ場合の聞き手の受け取り方を想定して、

密通した「吉備津采女」を表立って詠めないために、隠れ蓑として近江朝のおとめを持ち出した、ということである。

と結論づける。

伊藤・川島の両論は、この歌の享受の場までを視野に入れたものであり、この作品の性格を考える上ではそうした「享受」の性格を考えることは不可欠であると思われるが、実際に歌の背後に二つの「事件」を想定するのはどうであろうか。

この歌について、清水克彦は、

この一首は、いわば全編が「露」と「霧」とにおおわれている。(中略)つまりこれは、現実の世界における作者と作歌対象との関係からおのずから生まれた詩ではなくして、作者人麻呂が、その表現力を駆使することによつて、作り出した詩なのである。<sup>11</sup>

と、その表現の性格を論じているが、清水の指摘するような「霧一重をへだてての感懐」は、やはり詠歌主体にとってやや距離を置いた対象を詠んだためと考えられる。その「距離」は、亡くなった采女の身内ではない「第三者」としての「我」という主体の性格によるものであると同時に、事件そのものからの時間的な隔たりにもよるのではないだろうか。もし近江朝と持統朝に同じような事件があったと仮定した場合でも、少なくとも短歌からは詠み手が思い浮かべるのは近江朝の采女の事件であり、その近江朝の事件についての共通理解が必要であったはずである。つまり、この歌の表面的な理解としては、まず近江朝の采女の事件が思い浮かべられたと思われる。その場合、持統朝に起きた事件は、過去の事件を取り上げる契機としての役割を果たしたかもしれないが、あくまでもそれは歌の背後に見え隠れする程度であったと考えるべきであろう。

以上、澤瀉氏の「虚構」説に対する主な反論を三つに絞って見てきたが、いずれの論にも積極的には従うことができない。やはり、この歌を近江朝に起こった事件を持統朝の人

麻呂が詠んだ「虚構」と捉える立場から論を進めていくこととしたい。

三

長歌の表現について見てみると、まず、「秋山の」から「とをよる見ら」までは亡くなつた采女を描写することで、その若く美しい様を提示する。次いで、「いかさまに思ひ居れか」という句を挟んで、「栲縄の長き命を」から「朝には失すと言へ」までの部分で、この采女がまだ若く、死を迎えるには早かつたこと、またその命は「露」や「霧」などのはかないものとは対照的に、本来長くあるべきものであつたことを歌う。采女の死は、長歌末尾の「時ならず過ぎにし」という語句にいたつて初めて明示されるのだが、その死を「朝露のごと」「夕霧のごと」と喩えるとき、本来ならそうしたはかないものとは対照的でなければならぬ若い采女の生の、いかにはかなかつたかがより強くを印象づけられる。つまり、この長歌の中心には、まず采女が若く美しく、その死は「時ならぬ」ものであつたと歌うことが据えられているのである。

その若く美しい盛りにおける死に対する感慨が、「いかさまに思ひ居れか」であるが、これと類似する表現には、

……いかさまに 思ほしめせかへ或云「思ほしけめか」 天離る 鄙にはあれど 石  
走る 近江の国の 楽浪の 大津の宮に 天の下 知らしめしけむ……(巻一・29)  
……やすみしし 我が大君 高照らす 日の皇子 いかさまに 思ほしめせか 神風  
の 伊勢の国は 沖つ藻の なみたる波に 塩気のみ かをれる国に……

(巻二・162)  
……いかさまに 思ほしめせか つれもなき 真弓の岡に 宮柱 太敷きいまし……  
(巻二・167)

……いかさまに 思ひいませか うつせみの 惜しきこの世を 露霜の 置きて去に  
けむ 時にあらずして(巻三・443)

……いかさまに 思ひけめかも つれもなき 佐保の山辺に 泣く子なす 慕ひ来ま  
して……(巻三・460)

といった例があり、29番歌・167番歌は人麻呂作歌である。また、162番歌は持統皇后による天武天皇挽歌であるが、従来指摘されているように、その語句には人麻呂の皇族挽歌との類似が見られ、実作者として人麻呂が想定される。残る二例、443番歌・460番歌は明らかに人麻呂作品の影響を受けたと思われる、この語句が人麻呂によって創始されたものであることは、現在ではほぼ定説となっている。また、29番歌を除いて、すべて挽歌に用いられており、その使われ方も、29番歌の影響を受けたと思われる460番歌では他と異なるが、他はすべて、死を死者によって選び取られた行為であるかのように表現した上で、そのような死者の行為に対する疑問的詠嘆という形で用いられている。

当該歌でも、この句は采女の「時ならぬ死」に対する詠歌主体の感慨として用いられているのだが、こうした采女の「時ならぬ死」を慨嘆する詠歌主体の目は「若草のその夫の子」の心情へと向けられ、「さぶしみか思ひて寝らむ」「悔しみか思ひ恋ふらむ」とその心

の内を推し量る。この部分が長歌における表現のもう一つの中心となっているわけだが、問題は、この「若草のその夫の子」に対する「我」の存在である。この「我」は「梓弓音聞く我も」と采女の死のうわさを聞き、「凡に見しこと悔しき」と、自身の心中を歌う。「我」が、「しきたへの手枕まきて」「剣太刀身に副へ寝けむ」「若草のその夫の子」に対比されていることから、「凡に見し」とは「親密な間柄の相手としてではなく、それほど深く注意もしない軽い気持ちで見ている」と思われる。

先行研究においては、人麻呂がその若き日に、実際に近江朝に仕える采女を見たかどうかを問題にする論もあるが、すでに確認したように、この歌を「虚構」と捉える立場からは、そうしたことは問題ではない。むしろ、挽歌において、こうした死者の身内ではない「我」が設定されているということに注目すべきであろう。

#### 四

挽歌における詠歌主体が、本来残された身内など、死者に近い存在、すなわち「当事者」であったことは再三述べてきた。しかし、万葉挽歌はその初期の段階において、すでに死者を「私人」として悼むと同時に、「公人」としても悼んできた。そのことを最も端的に示しているのが、「天智天皇挽歌群」の中に見られた「相聞的情調」と公的・儀礼的な「我が大君」という歌い方の混在である。そして、この二面性のうち、公的・儀礼的な面に重点を置いて歌ったのが、人麻呂による日並・高市両皇子への挽歌である。

死者を公的・儀礼的に悼む場合、詠歌主体は「臣下としての我」という形をとる。このような「我」は、死者の身内などに比べて、死者からある程度隔たったところにいることになる。むしろ、死者から一定の距離を置いて悲しみを述べるところに、儀礼性が成立しているとも言える。これらの歌の性格が、歌の享受された場の性格によるものであることは言うまでもないであろう。

一方、同じ皇族でも、そうした死者の公的・儀礼的性格を前面に出して歌うことが難しい場合もあった。それが、川島皇子に対する、「献呈挽歌」の場合である。すでに見たように、「献呈挽歌」では、残された身内である泊瀬部皇女の立場に立って歌うのではなく、その姿を外から描写できるような主体が設定されていたが、その主体は、代表的感動を歌うような「臣下としての我」としての、自立した主体とはなりえなかった。そのため、残された皇女の嘆きを間近に捉えられる存在である忍坂部皇子が詠歌主体として設定されたのである。ただし、主体の位置は、長歌末尾に向かって次第に残された皇女の内面に同化していき、最終的には皇女の一人称による嘆きという形で幕を閉じる。このような歌い方は、人麻呂が挽歌における詠歌主体の位置を模索する中で、一回的に成立した手法であった。しかし、結果としては、夫に先立たれた皇女の嘆きを、外側と内側の両方から同時に描くことに成功していたのである。

同じように残された配偶者を描く挽歌には「明日香皇女挽歌」もあるが、ここでは詠歌主体が「臣下としての我」という形で終始一貫しており、その点で皇子挽歌の詠歌主体に近いものと言えよう。

さて、ここで問題にしている「吉備津采女挽歌」においては、この「献呈挽歌」「明日香皇女挽歌」における手法がより意図的に取り込まれているのではないだろうか。

確認したように、長歌では若く美しい盛りに死んだ采女を惜しむ、采女の「夫」の心情が類推されている。妻の死を嘆く「夫」という設定自体、「献呈挽歌」における、夫川島皇子の死を嘆く妻泊瀬部皇女、妻明日香皇女の死を嘆く夫忍坂部皇子という設定と類似している。両者とも、いわば「死」を死者の最も身近な者である、残された配偶者にとつてのものとして描いているわけである。

しかし、「献呈挽歌」や「明日香皇女挽歌」では歌の表面に顔を出すことのなかった「我」が、当該歌では前面に押し出されてくるのである。この違いは何によるのであろうか。

「献呈挽歌」では、おそらく人麻呂は忍坂部皇子の依頼に基づいて、皇子の立場から夫に先立たれた泊瀬部皇女の嘆きを描いたということが、題詞からも類推される。こうした制作事情をもとに詠まれた歌であれば、ことさら詠歌主体である「我」の立場を明確にする必要はなかったであろう。

また、「明日香皇女挽歌」の場合、先に述べたように、その死を悼むのは「臣下としての我」であり、日並・高市両皇子の挽歌における「代表的感動」同様、そうした主体は特定の個人ではなく、死者を知るものであれば誰でも共通に感情を移入できるような立場であった。

一方、当該歌の場合、采女の死を嘆く「夫」と、その「夫」の心情を思いやる「我」を同時に登場させているわけだが、この「我」は「献呈挽歌」の詠歌主体のような特定の誰かに比せられるような性格を持つものではない。あえて言えば、「明日香皇女挽歌」における、死者をよく知り、残された夫の嘆く姿を間近に捉えた詠歌主体と通じるものである。しかし、「明日香皇女挽歌」の詠歌主体が、最初から「代表的感動」という形で、歌の詠み手・享受者ともに感情を移入できるようなものであるのに対し、当該歌の「我」はあくまで歌の詠み手の側にとどまっている。「我」は采女を生前「凡に見」た存在として、いわば証人として歌の中で定位されているのである。

ではなぜ、こうした「我」が設定されたのであろうか。その理由はこの歌が近江朝の出来事を持統朝において歌うという、特異な状況のもとに詠まれていることに求められるであろう。

## 五

長歌における詠歌主体「我」の性格について見てきたが、ここで短歌の表現や、そこでの詠歌主体の性格についても考察しておく。

短歌第一首は、

楽浪の志賀津の児らがへ一云「志賀の津の児が」罷り道の川瀬の道を見ればさぶしも

と、采女の「罷り道」である「川瀬の道」を見ての感慨を「さぶし」と歌う。

「罷り道」が「死出の道」を表すことは、続日本紀光仁天皇宝龜三年の藤原永手の死を弔う宣命の中の、

美麻之大臣乃罷道母宇之呂軽久

という例がある。また、「川瀬の道」という表現は、挽歌の部に収められてはいないが、内容からは挽歌とされている。

…… 汝が恋ふる 愛し夫は …… ぬばたまの 黒馬に乗りて 川の瀬を 七瀬渡りて  
うらぶれて 夫は逢ひきと 人ぞ告げつる (巻十三・3303)

という歌が参考になるであろう。つまり、采女は「川瀬の道」を「死出の道」としてこの世を去ったことが歌われているのである。ただし、「川瀬の道」は単なる「罷り道」の言い換えとして、例えば山中他界を示す、

秋山の黄葉あはれとうらぶれて入りにし妹は待てど来まさず (巻七・1409)

のように「死去」を意味するしたり、采女の葬列が通っていった道と解するより、采女が実際には入水したことを示しているのとみるべきであろう。そのことは、その「川瀬の道」を見ての感慨である「さぶし」という表現からも確かめられる。

「さぶし」の万葉集における用例は全部で二十三例あり、そのうち、挽歌におけるものは当該長短歌以外に三例ある。

風早の美保の浦廻の白つつじ見れどもさぶしなき人思へば（或云「見れば悲しもなき人思ふに」） (巻三・434)

家に行きていかに我がせむ枕づくつま屋さぶしく思ほゆべしも (巻五・795)

古に妹と我が見しぬばたまの黒牛瀉を見ればさぶしも (巻九・1798)

いずれも死者に縁の景物に接しての感慨を歌うものであり、特に人麻呂歌集出の1798番歌は当該歌と同じく「見ればさぶしも」と歌っている。この表現は、挽歌ではないが同じ人麻呂の近江荒都歌(巻一・29)の結びの異伝にも見られ、今では廃墟となった大津宮の宮跡を見ての感慨として、やはり失われたものに対する嘆きをそれが以前あった場所において表明している。

こうした例に照らして、当該歌の「さぶし」も采女と深く関わるものを見ての感慨と捉えられる。「川瀬の道」は采女が自らの「奥つ城」として選んだ場所であったために、見る者に「さぶし」という思いを抱かせたのであろう。

ところで、挽歌においてこうした「さぶし」という感慨を抱くのは、上に挙げた795・1798番歌の例では、残された夫、すなわち当事者である。434番歌については、題詞には河辺宮人が姫島の松原で美人の死骸を見て作った歌とあるが、巻二にも同様の題詞のもとに別の歌が収められており、また434・437番歌の四首のうち、後半の二首は内容からは相聞の歌と思われるなど、解釈上複雑な問題があるため、ここでは考察の対象からは外しておく。

当該歌以外にわずか二例であるため、有力な根拠とはしがたい面もあるが、当該長歌で、残された夫の心情を「さぶしみか思ひて寝らむ」と推量していることも考え併せると、「さ

ふし」という感慨は、残された身内など、当事者によるものとしての性格が強かったのではないだろうか。

同じことは、続く短歌第二首の「悔し」という表現についても言える。

そら数ふ大津の児が逢ひし日に凡に見しくは今ぞ悔しき

この歌で「大津の児が逢ひし日」と采女の生前を回想し、その折りに「凡に見」たことを采女が亡くなった「今」の感慨として「悔しき」と歌う。「悔し」は万葉集中に全部で二十五例あり、挽歌における用例は当該長短歌を除くと五例（四首）ある。

…… 天地に 悔しきことの 世の中の 悔しきことは …… 夕占問ひ 石占もち  
て 我がやどに みもろを立てて 枕辺に 斎瓮を据ゑ 竹玉を 間なく貫き垂れ  
木綿だすき かひなに掛けて 天なる ささらの小野の 七ふ菅 手に取り持ちて  
ひさかたの 天の河原に 出で立ちて みそぎてましを ……（巻三・420）  
悔しかもかく知らませばあをによし国内ことごと見せましものを（巻五・797）  
我が背子をいづち行かめとさき竹のそがひに寝しく今し悔しも（巻七・1412）  
かなし妹をいづち行かめと山菅のそがひに寝しく今し悔しも（巻十四・3577）

いずれも死者の生前に何かをしておかなかったという心残りを詠んだもので、「悔し」という感慨を述べるのは、死者の身近な妻や夫である。これらの例から、挽歌における「悔し」は本来、当事者による感慨を表していたことがうかがわれる。

しかし、当該歌で「今ぞ悔しき」と歌う詠歌主体は、長歌と同じ「我」であるならば、当事者ではない、第三者ということになる。そのことは、「凡に見しくは今ぞ悔しき」という表現が、長歌の「おほに見しこと悔しきを」という表現を踏まえていると考えられることから、一応は確認できるであろう。第一短歌の「見ればさぶしも」についても同様のことが言える。

しかし、短歌だけを切り離して読む限りでは、この二首には当事者による嘆きという、抒情挽歌の本来の姿が見いだされるのではないだろうか。

そのことは、短歌第二首の「逢ひし日」という表現が、同じ人麻呂の泣血哀慟歌（209番）にも「逢ひし日思ほゆ」と用いられ、まさに妻を亡くした夫の心情を表していることからもうかがわれるであろう。

もつとも、第二短歌の「大津の児が逢ひし」「凡に見しく」という表現は、当事者的な表現、特に長歌における「夫の子」の立場からの詠と断定することはややためられる表現である。

前者については、中川ゆかり<sup>1,2</sup>が相手を主語にして出会いを表現する場合を、

- 1 相手を尊重した言い方（「あの人は会ってくれるかしら」）
- 2 偶然の出会い（自分の意志が及ばない、及びにくい出会い、万葉挽歌で死者に逢えないことを歌う場合など）
- 3 思いがけない出会い

の三つに大別して論じているのが参考となる。当該歌の「大津の児が逢ひし」は一首の意味などからは、上の分類の3にあたると思われる、生前の采女との「思いがけない出会い」を歌ったものと捉えられる。長歌で「しきたへの手枕まきて」「剣太刀身に副へ寝けむ」と歌われる「夫の子」が、采女と「思いがけない出会い」しかしていなかったとは考えられないであろう。

また、「凡に見しく」については、

我が大君天知らさむと思はねば凡にぞ見ける和束柚山（巻三・476）

のような挽歌においても用いられている。ただし、この歌では「凡に見」た対象は死者その人ではなく、死者の葬られた山である上に、家持の安積皇子挽歌の中の一首で、当該歌の表現を摂取した可能性が高い。

むしろ問題となるのは、相聞歌における、

朝霧の凡に相見し人故に命死ぬべく恋ひ渡るかも（巻四・599）

佐保山を凡に見しかど今見れば山なつかしも風吹くなゆめ（巻七・1333）

のような表現である。これらはほのかに見ただけの相手への恋心や、ようやく相手を意識するようになったことを歌うものであり、やはり長歌の表現と齟齬する。

しかし、こうした矛盾は、短歌の詠歌主体を長歌の「夫の子」と同じものと捉える場合に起こることであり、短歌を独立させて読んだ場合にはこうした矛盾は問題とはならないであろう。つまり、短歌だけを取り出して読んだ場合、詠歌主体と死者との生前の関係は長歌による規制をうけないため、たとえ当事者であっても「大津の児が逢ひし」「凡に見しく」と歌うことは可能であったと思われる。「思いがけない出会い」をしただけの、ただ意識して見ることもなかった女性の訃報に接して、初めて自らの行為を悔いた歌として、十分に意味が通る表現と言えよう。

もちろん、短歌を長歌から切り離して解釈すべきだというのではなく、短歌だけを見た場合に、そこに想定される詠歌主体は当事者のなものであるということを確認したのである。そして、このような詠歌主体の性格こそ、ここで問題にしたい点なのである。

## 六

短歌における詠歌主体が当事者的であることを確認したが、このことは長歌・短歌に一貫した詠歌主体を捉えようとした場合、短歌における「我」と長歌における「我」では性格が異なることを意味する。

従来の研究でもこの点に注目した論が見られ、『口訳』が次のような指摘をしている。

此長歌竝に短歌は、人麻呂が、志賀津ノ采女の情人から頼まれて作った歌であらう。主として、頼んだ人の気持ちを思ひやる風に作つてゐるが、時々その気持ちに同化し

てゐる点がある。最後の歌の如きは、殊にさうである。

作歌事情についての見解はともかくとして、詠歌主体「我」が「夫の子」の心情に同化しているという指摘は、詠歌主体について考える上で非常に示唆に富むものである。

この折口説をふまえて、身崎壽<sup>1)</sup>は、当該歌における「我」について次のように論じている。

すなわち、この挽歌では話者へ我の心情がへ夫の子のそれに完全に同化し融合しきってしまったている、ということなのではないでしょうか。そのことによつて、へ我をつよく主張すればするほど、のこされたへ夫の子の悲嘆が強調され、またへ夫の子のかなしみをのべることがそのままへ我の哀惜の情をつよめる、というふしきな効果がうまれる——というよりむしろ、そのふたつの心情が渾然一体となつて、この作品の挽歌的抒情をつくりだしているとかんがえます。つまりこの同化・融合こそが、人麻呂がこの挽歌でとつた抒情実現のための具体的な方法とみるべきだとおもいます。

また、長歌・短歌における詠歌主体の関係については、

この短歌二首の存在によつて、わたくしたちはへ我の心情がへ夫の子のそれに同化・融合しているとの感をいっそうつよくもつことになるのです。というより、この短歌まできて、わたくしたちはそれがへ夫の子の心情なのか、それとも話者の心情なのか、しかとはみわけがたくなりはいらないででしょうか。

と分析する。

身崎論は、『口訳』の説を発展させる形で当該歌の詠歌主体の性格を明確にし、さらにそれを人麻呂による意図的な方法と捉える点で貴重な指摘であり、概ね肯されるものである。しかし、あえて付言するなら、「同化」と一口に言つても、当該歌における場合と、先に考察した「献呈挽歌」における場合とは、その同化は正反対の方向に向かうものとなつていのではないだろうか。

「献呈挽歌」では、外側から残された妻の悲嘆を描写していた詠歌主体が、描写している対象である妻の心情を推し量るうちに、次第にその心情に同化し、最終的には当事者の立場に立つて妻の心情を直接歌っていた。すなわち、第三者が次第に当事者に同化していったのである。この場合、第三者詠から当事者詠へという移行が行われたのは、人麻呂の意図的な方法と言うよりは、多分に挽歌における第三者詠がまだ試行の段階にあつたことと関わっていた。いわば、人麻呂が意図的に採つた方法と言うより、結果としてそういう形を取らざるを得なかつたという意味での「同化」であつた。そのため、詠歌主体は第三者から当事者へという方向へ向かい、最終的な詠歌主体はあくまでも当事者の立場に立つていたのである。

一方、当該歌における詠歌主体は、まず長歌で生前の采女を「凡に見」た者としてその立場が明確に示されることで、独立した主体としての自立性を保証された存在である。そ

の「我」が「夫の子」の心情を推し量り、夭折した采女の身の上に思いを馳せて長歌を閉じた後、短歌第一首では采女の入水した川を見て「さぶし」と歌い、短歌第二首では生前の自らの行為を「悔し」と歌うとき、「我」は「夫の子」の心情に同化していったというより、「夫の子」の心情を「我がこととして歌った」、つまり当事者の心情を第三者としての「我」に引き寄せた、と捉えられるのではないか。身崎論はこれを「同化・融合」という表現で説明しているが、たしかに結果としては「我」と「夫の子」の「融合」であつても、その方向はやはり「我」が「夫の子」の心情を取り込むという意味で、最終的な詠歌主体は第三者である「我」の側に立っていると見るべきであろう。

このことは、先に考察したように、短歌の詠歌主体が当事者であるとは言つても、長歌の「夫の子」のものとしては捉えられないことも同関する。短歌の詠歌主体は、あくまで生前の采女を「凡に見」ただけの存在として、第三者的な立場にあることは変わらないのである。

ところで、当該歌においてこうした詠歌主体の設定が意図的に行われたのはなぜであろうか。この点については身崎論が、

抒情主体としての自己を話者（我）として前面におしたてる一方、のこされた（夫の子）のがわによりそい、その心情を自己のものとし、それに同化することにより、ほんらいかならずしもちかいはいえない（時間的な意味もふくめ）一女性の死を、きわめてみぢかな、ほんとうになれたしんだ存在のようにいたみかなしむことができただけです。

と指摘しているのに基本的に従いたいが、では、このように采女の死を受けとめることがなぜ必要であつたのだろうか。

その理由を明らかにする鍵は、この歌が「享受された作品」であつたことにあると思われる。

## 七

そもそも、挽歌は当事者が身近な者をうしなつた悲しみを歌つたもので、純粹な哀傷歌であれば、享受者は当人あるいは身近な親族などに限られていたはずである。初期万葉の代表的な挽歌、「天智天皇挽歌群」は、後宮女性たちの集う場において、集団内で共有された悲しみの歌であつた。死者の公的・儀礼的な面に重点を置いて歌う場合でも、享受者はまず、その場の女性たちであつた。唯一例外であるのが、額田王の山科御陵退散の時の歌で、この歌は儀礼的な場において誦詠され、享受されたものと思われる。

こうした表現を受けた人麻呂による皇族挽歌の登場は、一定の場において機能するような、作品としての挽歌の誕生をもたらした。この人麻呂の皇族挽歌と前代の「天智挽歌群」との最大の違いは、第三者詠の導入にある。第三者としての臣下の立場から、死者の公的・儀礼的な性格を歌う挽歌として、「日並皇子挽歌」が作られ、その延長上には「高市皇子挽歌」も位置づけられる。

一方、「献呈挽歌」はおそらく制作を依頼したと思われる、忍坂部皇子とその妹で、死者

川島皇子の妻である泊瀬部皇女を中心に死者の遺族らが集う場で披露され、享受されたと推測される。そうした享受の場は、死者の身内を中心とする比較的小規模なものであったために、皇子挽歌に比べ、私的な色彩の濃い内容をなつたのであろう。詠歌主体について言えば、皇子挽歌同様、第三者の立場からの詠に設定されているが、その第三者も当事者に準じるほど死者に近い忍坂部皇子の立場から、最終的には当事者の立場へと移行していくような性格のものであった。しかし、結果として残された妻の悲しみを外側からも内側からも描くことに成功したこの挽歌は、披露された場において、「作品」として一定の評価を与えられたのではないだろうか。

この「献呈挽歌」における成功こそ、ある意味ではその後の人麻呂の挽歌制作の方向を決定するものだったとも考えられる。まず、第三者の立場から、死者を生前の配偶者との関係で描く手法は「明日香皇女挽歌」にも用いられ、そこでは詠歌主体があえて第三者の立場にとどまることで、従来の抒情的な挽歌の限界である、「すべなさ」を歌うことを超えていく表現が模索されていた。この歌もまた、何らかの場において享受されたことであらう。

「献呈挽歌」や「明日香皇女挽歌」のような表現は、抒情的な内容を第三者の立場から歌うことで、第三者でも挽歌的抒情を担うことができることを示し、その結果、歌を聞く者をもその作品世界に参加させるような働きをしたものと思われる。本来自分とは直接関わらない人物の死であっても、歌の中の「我」とともに遺族の心情を推測し、その心情に同化する、そうした享受を可能としたのである。

当該歌においては、死者は近江朝の采女という、おそらく歌の披露された場の人々にとって、ほとんど名前しか聞いたことのない存在である。しかし、長歌に采女を「凡に見」たと歌う詠歌主体「我」が登場し、残された「夫の子」の心情を推し量りつつ、采女の「時ならぬ死」を歌い、短歌においては「夫の子」の心情を「我」に引き寄せ、第三者の立場にありながら、あたかも采女の死を自らの体験した悲劇として歌うとき、この歌を聞く人々にとつてもまた、采女は身近な存在として浮かび上がってきたであろう。いわば、時間的にも空間的にも遠いところにあつた采女の死を、身近なものとして捉えるための媒体として、この「我」は機能するのである。

このような「我」のありかたについては神野志隆光<sup>14</sup>も注目しているが、その論の中で特に問題として取り上げているのは長歌と短歌における時間の問題である。

神野志は、長歌における「今」を事件を伝え聞いた近江朝とし、短歌における「今」は実際に采女の入水の地に立ったとき、すなわち持統朝であるとする。その上で、

「今ぞ悔しき」は、持統朝の「今」、近江朝の記憶をたどりつつ、定かでない幻のよ  
うなイメージへの哀惜とともに投げ出されたというべきであろう。そうした抒情が、  
長歌を近江朝の時点で事件にたちあつていっているものとして歌うことによつて保障されて  
いるのだ。長歌において、自らを近江朝の時点に送りこむ――、そのような装置とし  
て、この時間のしくみの意義は見られるべきではないか。(中略)持統朝の時点で全  
体を統一するとき、近江朝は荒都歌のように間接化したところでは、ないしは、伝  
説的にしか歌われない。いわばなまに、自ら生きて立ちあつた近江朝そのものを歌う  
ことを、この時間のしくみによつて手に入れたということができようか。

と論じている。また、身崎論を引用して、

ここでは、なまに近江朝を歌うという時間のしくみにおいて、その近江朝の時点と反歌の持統朝の時点との通路を確保する——いかえれば時間の拡散を「われ」という主体でつなぎとめる——ために必要な「われ」の顕示であったと見るべきではないか。いうならば、伝説的にでなく、なまに近江朝を歌うための装置なのだ。

という形で「我」を捉えている。

近江朝と持統朝という隔たった時間を、「我」によってつなぐという神野志説には従いたい。短歌の「今」を持統朝と特定してしまうのはどうであろうか。

短歌における詠歌主体「我」が第三者的なものであることは上にみた通りであるが、その短歌における「今」に、そうした現実の時間を反映させる読み方は、この「我」をあくまでも生身の人麻呂その人と捉えるような読み方につながる危険がある。たとえこの歌が持統朝において享受されたとしても、歌の内部の時間に現実を反映させる必然性はないはずである。

もちろん、人麻呂が実際に采女の入水した地に立った経験をもとにこの歌を詠んだということは十分に考えられる。しかし、短歌における「我」がその川を見ている「今」は作品内部の時間として、まさに「虚構」としての時間の中に位置づけられるのではないだろうか。題詞の「吉備津采女死時」という記述は、そうした歌の内部の時間を端的に示していると言えよう。

また、このことは当該歌の中の地名が、すべて采女の名前を示すものとして用いられていることとも関わっている。死者の実際の死んだ場所で歌を詠む例には、「行路死人歌」や次章で論じる伝説上の娘子を題材にした、いわゆる「伝説歌」があるが、これらの歌では、

……名ぐはし 狭岑の島の 荒磯面に 廬りて見れば 波の音の 繁き浜辺を しき  
たへの 枕になして 荒床に ころ伏す君が…… (巻二・220)  
……葛飾の 真間の手児名が 奥つきを ことは聞けど…… (巻三・431)

と地名を詠み込んだり、実際にその場で詠んだことを示す「ここ」という表現が用いられている。これは、「行路死人歌」や「伝説歌」が旅先で詠まれこととも関わっているが、これらの歌では、まず歌の詠まれた場所を具体的に示すことが必要であったものと思われる。しかし、当該歌にはそうした具体的な地名も「ここ」という現場指示もなく、「罷り道の川瀬の道」と歌われるだけである。

このような違いは、歌における関心の中心が、「どこで」という場所にあるのか、あるいは「誰が」という人物にあるかの違いであると考えられる。もちろん、「伝説歌」の例では、死んだ娘子とその土地とは同じ名前を持つことも多く、この二つは截然と分けられるものではない。しかし、少なくとも当該歌が采女の入水した地を特定せず、抽象化した形でしか歌わないということは、歌における関心が、采女の死の場所ではなく、亡くな

ったのが「志賀津の児（志賀の津の児）」と表現される、近江朝の采女だったという、「人物」にあったことを示している言えよう。言い換えれば、当該歌は吉備津の采女という、「近江朝の采女の死」を歌うことに中心が置かれていたのであり、218番歌で詠歌主体が見ている「川瀬の道」は、この歌の「今」同様、采女の死と詠歌主体との距離をなくするための役割を担う、「虚構」の中にしか存在しないのである。この点は、次章で取り上げる「伝説歌」の表現とやや様相を異にしていると言えよう。

八

以上、「吉備津采女挽歌」について考察してきたが、その結果、この歌が「第三者詠」という形をとることで、ひと昔前の事件を身近な一つの死として捉え、その死をめぐる物語として享受される作品となっていたことが明らかになった。このような歌い方は、「当事者による嘆き」という挽歌本来の形からは大きく離れたものである。しかし、そうした本来でない形であるからこそ、身近な者の死しか歌い得なかった挽歌の枠を超えて、より開かれた「死を主題とした歌」への道を切り拓くことが可能となったのである。人麻呂がこうした地点にたどり着くまでには、一連の皇族挽歌制作による「第三者詠」の試行があったわけであるが、皇族挽歌から「吉備津采女挽歌」へという流れは、万葉挽歌が「当事者詠」というその本流から、「第三者詠」という支流を決定的に生み出すものであったと言える。

この「第三者詠」の流れは、笠金村、山部赤人、高橋虫麻呂といった、万葉第三期以降の歌人に引き継がれていくこととなる。

- 1 橋本達雄「万葉悼亡歌の諸相——人麻呂の創造——」（『万葉宮廷歌人の研究』一九七五年 笠間書院 初出 一九七〇年七月）
- 2 北山茂夫「柿本人麻呂論序説——その一、その詩人的前歴を探る」（『文学』四〇—一九七二年九月 『柿本人麻呂論』一九八三年 岩波書店）
- 3 澤瀉久孝「万葉の虚実」（『万葉歌人の誕生』一九五六年 平凡社）
- 4 澤瀉前掲論文にもほぼ同じ内容が記されている
- 5 北山前掲論文
- 6 稲岡耕二「人麻呂『反歌』『短歌』の論」（『万葉集研究』二 一九七三年 塙書房）による
- 7 神堀忍「『吉備津采女』と『天數ふ大津の子』（『万葉』八三 一九七四年二月）同「吉備の津の采女挽歌」（『万葉集を学ぶ』二 一九七七年 有斐閣出版）引用は後者による
- 8 神野志隆光「吉備津采女挽歌をめぐる」（『万葉集研究』十五 一九八七年 塙書房 『柿本人麻呂研究』一九九二年 塙書房）
- 9 伊藤博「人麻呂における幻視」（『万葉集の表現と方法』下 一九七六年 塙書房 初出 一九七六年四月）
- 10 川島二郎「吉備津采女挽歌読解の一つの試み」（『万葉』一一四 一九八三年七月）
- 11 清水克彦「吉備津采女死せる時の歌」（『万葉』四五 一九六二年十月）
- 12 中川ゆかり「出会いの表現」（『万葉』一一九 一九八四年十月）



### 第三章 人麻呂以後の挽歌

#### 第一節 笠金村の試み——志貴親王挽歌

一

人麻呂以後の挽歌の流れを見る上で、押さえておくべきであると思われるのが、万葉第三期の歌人たちの作品である。この時期には大伴旅人、山上憶良、笠金村、山部赤人、高橋虫麻呂など、多くの個性的な歌人が輩出し、それぞれに挽歌を残している<sup>1</sup>。このうち、旅人の挽歌はいわゆる「亡妻挽歌」の系譜に位置づけられるものであり、抒情挽歌の正統的な流れを汲む。

一方、憶良の場合、妻を亡くした旅人の心情を代弁した「日本挽歌」（巻五・794〜799）や、「敬和為熊凝述其志歌」（巻五・886〜891）など、特殊な作品が見られる。これらの歌は漢文の序を伴うなど、享受者を意識した「創作」としての性格が極めて強いと思われるため、憶良の作歌活動の中でこうした「挽歌」（挽歌的な素材）が扱われたことを考察していくことが求められよう。本論では、そうした歌人論に踏み込む用意はないため、憶良の作品については特に触れることはしないが、見通しとしては、憶良の作品における様々な試みも、万葉挽歌の傍流の一つとして位置づけられるものであると考えている。

ここでは、人麻呂以後の傍流としての挽歌史をたどるために、「第三者詠」による挽歌を作った、金村、赤人、虫麻呂らの歌について考察していくこととする。まず、時代的に人麻呂に近く、人麻呂以後数少ない皇族挽歌である、金村の志貴皇子挽歌を取り上げる。

二

靈龜元年歲次乙卯秋九月志貴親王薨時作歌一首并短歌

梓弓 手に取り持ちて ますらをの さつ矢手挟み 立ち向かふ 高円山に 春野焼  
く 野火と見るまで 燃ゆる火を 何かと問へば 玉梓の 道来る人の 泣く涙 こ  
さめに降り 白たへの 衣ひづちて 立ち留まり 我に語らく なにしかも もとな  
とぶらふ 聞けば 音のみし泣かゆ 語れば 心そ痛き 天皇の 神の皇子の 出で  
ましの 手火の光そ ここだ照りたる （巻二・230）

短歌二首

高円の野辺の秋萩いたづらに咲きか散るらむ見る人なしに （231）

三笠山野辺行く道はこきだくもしげく荒れたるか久にあらなくに （232）

右歌笠朝臣金村歌集出

或本歌曰

高円の野辺の秋萩な散りそね君が形見に見つつ偲はむ （233）

三笠山野辺ゆく道こきだくも荒れにけるかも久にあらなくに （234）

志貴皇子は天智天皇の皇子で、後にその子光仁天皇の即位に伴い、御春日宮天皇・田原

天皇などと追尊された。生前においても、天智系の皇子でありながら、同じく天智天皇の皇子である川島皇子とともに吉野の盟約にも加わるなど、天武・持統朝において表面的には順調な生涯を送ったと考えられている。

この志貴皇子の死は『続日本紀』では霊亀二年八月十一日となっており、当該挽歌の題詞にある「霊亀元年歳次乙卯秋九月」という記述との間には齟齬があり、多くの先行研究で論じられてきた。

また、歌の内容に目を転じて、長歌における「葬送を知らないたてまえの我」<sup>2</sup>と「道来る人」との問答が、皇族挽歌としては極めて異例の構成を持っていることが注目されてきた。さらに、或本歌と短歌の先後関係や、長歌・短歌に対する或本歌の位置付けなども様々に議論されてきている。

従来は、題詞などの言わば製作事情に関わる問題と、表現の問題とを結び付けて考えようとする傾向が見られる。その代表的なものが伊藤博の論<sup>3</sup>である。

伊藤は『攷證』の、元正天皇の即位に伴い、皇子の薨奏が延期されたとする説をうけて、或本歌を霊亀元年の皇子薨去の時の妻子らの作とし、長歌・短歌は或本歌をもとに、金村が翌年の本葬の際に披露したものとす。題詞の解釈や作者の問題など、個別の問題については対立する意見も多いが、多くの論が当該歌をこうした特殊な状況のもとに作られたとする点で一致している。

これらの先行研究には、上に挙げた問題点を有機的に関連づけて解決できるという点で、従うべき見解も多い。また、製作事情を明らかにすることで、歌の詠まれた状況やその享受のあり方を明らかにしようとする試みは、万葉挽歌について考える上でも有効なものがあると思われる。

しかし、こうした論が一方では当該歌の表現の特殊性を、専ら歌の作られた事情や詠まれた場の要請によるものであるとしてきた観があることも否めない。製作事情による規制を認めるにしても、表現の特殊性のすべてをそこに帰することにはやはり無理があるように思われる。

ここでは、今一度歌の表現に立ち戻って検討し、特に長歌の表現が挽歌史においてどう位置付けられるのかを考察していく。

### 三

歌の考察に入るのに先立って、当該歌の作者と或本歌の位置付けについて確認しておく。作者については、村山出<sup>4</sup>が、左注の「右歌笠朝臣金村歌集出」が「或本歌」にもかかつていくとして、或本歌まで含めて「笠朝臣金村歌集」に収められていたものであり、作者としては金村を想定されたのに従いたい。また、「或本歌」の扱いについては、伊藤が指摘したように、長歌・短歌と対等な関係にあると考え、「或本歌」を独立した存在として考えるものとする。

さて、歌の考察に移る。当該長歌の表現の特徴について最初に詳しく論じたのは清水克彦<sup>5</sup>である。清水は

この歌における技法上の一つの大きな特色は、葬送を知らないたてまえの作者が、葬

送者に問う形式を用いる事によって、親王葬送の悲しみが、作者ならぬ葬送者の言葉や動作として述べられ、すこぶる客観的な様相を呈しているという点である。

と述べ、このような金村の表現技法の背後に存在した伝統として、三つの点を指摘する。一つ目は、問答形式が歌謡以来の長い伝統を持つものであること、二つ目は当該長歌に歌謡的性格の強い卷十三との句の類似が認められることである。清水が例として挙げているのは、

……魂合はば 君来ますやと 我が嘆く 八尺の嘆き 玉梓の 道来る人の 立ち留まり 何かと問はば 答え遣る たづきを知らに…… (卷十三・3276)

という歌である。

そして、三つ目として、挽歌において人の死はしばしば使いを通して突然に知らされるものであったとする。その例としては、人麻呂の泣血哀慟歌の

……渡る日の 暮れぬるがごと 照る月の 雲隠ること 沖つ藻の なびきし妹は黄葉の 過ぎて去にきと 玉梓の 使ひの言へば…… (卷二・207)

を挙げている。その上で、

もとより、金村の技法が、これらに何物をも加えなかったと言うのではない。もっとも大きな相違点は、相聞歌に見られた共通句や、人麻呂の挽歌における死の知らせの叙述において、問われる者、告げられる者であった作者が、金村作では問う者の位置に立っているという点である。

と述べている。

清水の指摘は、以後多くの論に引き継がれているが、「問われる者・告げられる者から問う者へ」という変化については、その理由を説明する論は管見の及ぶ限りまだ出ていない。当該歌の表現の特殊性を明らかにするためには、このような変化の背景を探ることが必要であろう。

そこで、挽歌における「問う(問われる)」「告げる」といった表現に着目すると、清水論が挙げた人麻呂の「泣血哀慟歌」第一首(卷二・207)の他にも次のような例が見つかる。

……大鳥の 羽易の山に 我が恋ふる 妹はいますと 人の言へば……

(卷二・210 213では「汝が恋ふる」)

……我が大君は こもりくの 泊瀬の山に 神さびに 齋きいますと 玉梓の 人そ言ひつる…… (卷三・420)

……狂言か 人の言ひつる 我が心 筑紫の山の もみち葉の 散り過ぎにきと 君がただかを (卷十三・3333)

これらの歌では、「泣血哀慟歌」第一首(207)と違って「死」そのものを伝えるものではないが、「人」すなわち第三者が、死者の身内などに、その死者が今どこに居るか(実際には葬られているのか)という消息を伝える形をとっている。こうした発想には、「死」や「死者の消息」を知りうるのは当事者ではなく第三者であり、当事者にとっては、しばしば親しい者の「死」が突然告げられるものであると同時に、その死者の消息もまた、第三者によって告げられるものであるという、共通の型があったことが窺われる。その一方で、親しい者を失った当事者が、自分自身は死者に「会えない」ことを嘆くという歌が万葉集には多く見られる。

……玉垂の 越智の大野に 朝露に 玉裳はひづち 夕霧に 衣は濡れて 草枕 旅  
寝かもする 逢はぬ君故 (巻二・194)

しきたへの袖交へし君玉垂の越智野過ぎ行くまたも逢はぬやもへ云「越智野に過ぎぬ」  
(同・195)

……我妹子が 止まず出で見し 軽の市に 我が立ち聞けば 玉だすき 畝傍の山に  
鳴く鳥の 声も聞こえず 玉梓の 道行き人も ひとりだに 似てし行かねば……  
(巻二・207)

川風の寒き泊瀬を嘆きつつ君があるくに似る人も逢へや (巻三・425)

死者との出会いや死者の消息を第三者によって「告げられる」歌と、死者と「会えない」ことを嘆く歌という、この二つの表現は、死者と「出会う」ことの可能な第三者と「会えない」当事者という点で、万葉挽歌において表裏をなす関係にあると言えよう。

当該歌では、皇子の葬列との「出会い」を歌っており、その意味では「出会う」挽歌に分類される。ただし、当該歌で「我」が出会うのは「葬列」であって皇子本人ではないという点で、先に挙げた「死者の消息」を伝える歌との間に相違が見られるのである。

#### 四

万葉挽歌において、「死者」と出会う歌と「葬列」と出会う歌とはどのような関係にあるのであろうか。この問題を考える上で参考となるのが、挽歌における次のような表現である。

しきたへの袖交へし君玉垂の越智野過ぎ行くまたも逢はぬやもへ云「越智野に過ぎぬ」  
(同・195)

……かぎろひの もゆる荒野に 白たへの 天領巾隠り 鳥じもの 朝立ちいまして  
入日なす 隠りにしかば……(巻二・210、213)

……佐保川を 朝川渡り 春日野を そがひに見つつ あしひきの 山辺をさして  
夕闇と 隠りましぬれ ……(巻三・460)

……あしひきの 山道をさして 入日なす 隠りにしかば……(巻三・466)  
……白たへの 手本を別れ にきびにし 家ゆも出でて みどり子の 泣くをも置き

て 朝霧の おほになりつつ 山背の 相楽山の 山のまに 行き過ぎぬれば……  
(卷三・481)

これらの歌では死者が家を出て、「越智野」や「荒野」「山道」「山のま」に「過ぐ」「隠る」と歌われている。これが、実際の死を詩的に表現したものであると同時に、当時の葬送の様子を踏まえたものであることは、卷二・210、213番歌（「泣血哀慟歌」）の論において、すでにしばしば指摘されている。他の用例に関しても、195番歌では、左注に「葬河嶋皇子越智野之時」とあり、これが実際の葬送の様子を踏まえたものであることがわかる。また、460番歌と466番歌はそれぞれ大伴坂上郎女と大伴家持の作であることから、人麻呂作品の表現を継承したものと考えられるし、481番歌では、同じ長歌末尾に

……我妹子が 入りにし山を よすかとぞ思ふ

とあり、反歌（482番歌）でも同じ内容を繰り返しており、妹が山に葬られたという事実を、「山のまに行き過ぎぬれば」と表現したことがわかる。

こうした表現は、万葉挽歌において死者の葬列を、死者を主体として「道行きの」に表していたことを示している。もちろん、これらが記紀歌謡などに見られる、地名を列挙する「道行き」表現そのものであるわけではないが、ある人物が空間を移動して行く様子を表したものとして、便宜的に「道行きの」と呼びたいと思う。

また、こうした「道行きの」表現について考える上では、次の歌も参考となるであろう。

里人の 我に告ぐらく 汝が恋ふる 愛し夫は もみち葉の 散りまがひたる 神奈  
備の この山辺からへ或云「その山辺」 ぬばたまの 黒馬に乗りて 川の瀬を 七  
瀬渡りて うらぶれて 夫は逢ひきと 人ぞ告げつる (卷十三・3303)

この歌は相聞の部立に収められているが、「もみち葉のうらぶれて」までの表現が、

秋山の黄葉あはれとうらぶれて入りにし妹は待てど来まさず (卷七・1409)

という挽歌と表現が類似しているため、多くの注釈書や先行研究でも挽歌と考えられている<sup>6</sup>。

今、挽歌としてこの歌を考えると、「里人」が死者である「汝が恋ふる愛し夫」に出会ったことを告げる、という表現は、先に挙げた「死者の消息」を伝える形の歌に近いものである。両者とも、死者との接触を持つのはどちらも「人」「里人」といった第三者であり、死者の身内など当事者はそれを告げられる立場にあるというのも共通している。

この歌で「里人」が出会ったのが実際の死者（死者の幻視）であったのか、それとも葬列であったのかは解釈の分かれるところである<sup>7</sup>が、いずれにしても、万葉集にこうした表現が見られるということは、当時の挽歌の表現においては、葬列が死者を主体とする「道行きの」なものとして表わされていたこと、そして、そうした死者と出会い、「死者の消

息」を實際に目にすることできたのは第三者であったということは確かめられるであろう。当該歌の、「葬列」と出会う第三者としての「我」という設定の背景には、こうした挽歌の先行表現が踏まえられていたのである。むしろ当該歌の特殊性は、詠歌主体自身が第三者であることと、そこに「道来る人」という葬列の参加者を加えた点にあると言えよう。

## 五

当該歌は第三者が死者と出会い、死者の消息を告げるという挽歌の型に分類されることを確認したが、当該歌にはそれらの従来の挽歌とは決定的に異なる点がある。それは、人麻呂の「泣血哀慟歌」に代表される従来の「告げられる」歌では、詠歌主体は常に当事者であったのに対し、当該歌では第三者であるという点である。

そもそも、万葉挽歌において、詠歌主体は死者の身内など当事者であり、人麻呂による皇族挽歌が臣下としての「我」を詠歌主体として設定した時でも、その「我」は死者の生前を知り、身内とともにその死を嘆くことのできる立場として設定されていた。それが、当該歌では、皇子の死を全く知らず、そのことから、おそらくは生前の皇子にとって身近な存在であったとも考えられない「我」が詠歌主体として設定されているのである。

このような詠歌主体の設定自体、当該歌がいかに従来の挽歌の枠組みを超えたものであるかを示すものである。清水氏の指摘した「問われる者・告げられる者から問う者へ」という変化は、まさにこの点に関わっていると言えよう。

では、当該歌のこうした詠歌主体の設定はいかにして可能であったのか。これを単に作者金村の独創として片付けることも可能ではあるが、前時代の表現、特に人麻呂作品を継承することの多かった金村の作風からは、やはり、そこに何らかの先行表現の存在を考えてみるべきであろう。

そこで、万葉挽歌において、当事者以外の人物でしかも死者と関わりのない人物が詠歌主体となっているものを探すと、いわゆる「行路死人歌」や、真間娘子など伝説上の娘子を題材にした「伝説歌」がそれに該当することがわかる。

皇族挽歌である当該歌とこれらの歌とでは、歌の詠まれた状況や、その果たした機能に大きな違いがあったであろうことは言うまでもない。しかし、当該歌の特殊な詠歌主体について考える上で、この共通性について触れることは意義のあることと思われる。「伝説歌」については、次節以降で詳述するが、「行路死人歌」の場合、人麻呂作品や金村作品と関係の深い卷十三に収められた歌などもあり、注目すべきものと思われる。そこで、以下「行路死人歌」について、当該歌との共通性を考察していく。

万葉集に収められた「行路死人歌」には次のようなものがある。

### 讚岐狭岑嶋視石中死人柿本朝臣人麻呂作歌一首并短歌

玉藻よし 讚岐の国は 国からか 見れども飽かぬ 神からか ここだ貴き 天地  
日月と共に 足り行かむ 神の御面と 継ぎ来る 中の湊ゆ 船受けて 我が漕ぎ来  
れば 時つ風 雲居に吹くに 沖見れば とみ波立ち 辺を見れば 白波騒ぐ いさ  
なとり 海を恐み 行く船の 梶引き折りて をちこちの 島は多けど 名くはし  
狭岑の島の 荒磯面に 慮りて見れば 波の音の 繁き浜辺を しきたへの 枕にな

して 荒床に ころ臥す君が 家知らば 行きても告げむ 妻知らば 来も問はまし  
を 玉梓の 道だに知らず おほほしく 待ちか恋ふらむ 愛しき妻らは

(卷二・220)

柿本朝臣人麻呂見香具山屍悲慟作歌一首

草枕旅の宿りに誰が夫か国忘れたる家待たまくに (卷三・426)

……いさなとり 海の浜辺に うらもなく 臥したる人は 母父に 愛子にかあらむ  
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 名を問  
へど 名だにも告らず 泣く子なす 言だに問はず……

(卷十三・3336、類歌3339)

これらの歌は、旅先において行き倒れた者を詠んでいるが、詠歌主体は死者にとって何の縁もない第三者である。その第三者が詠歌主体たり得るのは、その行路において行き倒れた死者と偶然にも出会ってしまったからである。

このような詠歌主体のあり方は、当該歌に通じるものである。それは、どちらも死者と関わりのない人物が、一方は行き倒れた死者と、他方は葬列と出会うことで、否応無くその死に巻き込まれてしまうという点である。

しかし、「行路死人歌」においても、第三者が出会うのは「死者」そのものであり、当該歌のような葬列ではない。また、これらの「行路死人歌」では、死者の「妻」や「家」、「国」といった、死者の背景に思いをさせ、「家知らば 行きても告げむ」(卷二・220)のように、詠歌主体は「妻(家)」に死者の消息を知らせる「ことを望みながら、それが果たせない存在として描かれている。先に見た「泣血哀慟歌」では、第三者が死者と出会い、遺族に死者の消息を告げるのに対し、「行路死人歌」では第三者は死者とは出会うが、遺族にその死を伝えることはかなわないのである。

では、当該歌とこれら行路死人歌との間には、詠歌主体や歌の詠まれる状況以外に共通点はないのだろうか。そこで、歌の表現をもう一度見ると、3336番歌(類歌3339)の「家問へば 家をも告らず」以下の表現が、死者への問いかけとなっていることに気づく。もちろん、これは答えの返らない問いである。当該歌が「道来る人」に問い、「道来る人」が答えることによって、初めて「皇子」という死者の身元が明らかになるのに対して、3336番歌では答えが返らないと歌うことで、死者は身元の知れない、行き倒れの旅人として描かれているのである。当該歌と3336番歌では、詠歌主体が「問う」という点では共通するが、それに対する「答え」の有無という点で異なっている。220番歌や425番歌では、問いと答えという明確な表現はないが、死者の身元の知れないことを歌っており、やはり3336番歌同様、死者の「無名性」が確認されていると言えよう。

以上のことから、当該歌は詠歌主体のあり方だけでなく、詠歌主体が「問う」という行為においても、3336番歌のような「行路死人歌」と共通することがわかる。むしろ、当該歌ではその問いへの「答え」があるのに対して、行路死人歌では「答え」はないという相違がある。しかし、どちらもこの「問い」が結果として死者の性格を明らかにするという点では相通じる性格を持つものだと言えよう。

もちろん、金村が当該歌の方法を、直接これらの歌から取り入れたと判断するだけの材料はない。しかし、しばしば指摘されているように、金村作品と卷十三の歌との間には類似の表現が見られる<sup>8</sup>。ことを考えると、卷十三の行路死人歌については、当該歌との表現面での近接性は認めてもよいのではないだろうか。そして、そのことは、この3336番歌を踏まえたと思われる、田辺福麻呂の行路死人歌の存在によっても裏付けられる。

……思ひつつ 行きけむ君は 鶏が鳴く 東の国の 恐きや 神のみ坂に 和たへの  
衣寒らに ぬばたまの 髪は乱れて 国問へど 国をも告らず 家問へど 家をも言  
はず ますらをの 行きのまにまに ここに臥やせる（卷九・1800）

この歌の「国問へど」から「家をも言はず」までの部分は、3336番歌とよく似ている。3336番歌はその成立をめぐり、類歌である3339との先後関係が問題とされている歌であり、その際しばしば指摘されるのがその「口誦性」である。今、その問題に詳しくふれることはしないが、類歌の存在は、当時3336番歌のような歌が広く流布していたことを示しているのではないだろうか。福麻呂の歌が3336（3339）番歌そのものを踏まえたかどうかは決め手がないが、死者に問いかけ、答えが返らないと歌うことが、「行路死人歌」の一つの型として受け継がれたと見ることはできるであろう。当該歌もまた、こうした「行路死人歌」の表現を受け継いだものであると考えることができるのではないか。

また、220番歌などの人麻呂作品については、金村がしばしば人麻呂の表現を踏まえていることなどから、当該歌もまた、その影響下にあると見ることができよう。その点では、すでに梶川信行<sup>10</sup>が当該歌と220番歌との構造の類似を指摘している。梶川論の指摘は、220番歌の冒頭が土地ぼめによって歌い起こし、遠景から近景へと視線を切り替えているのに対し、当該歌では、「梓弓」から「立ち向かふ」までの語句を用いて「高円山」を修飾し、そこに燃える火を「野火と見るまで」と遠景で捉えた後で、「道來る人」へと視線を切り替えるという、類似の手法が用いられているというものである。

こうした指摘からも、当該歌は直接220番歌の表現を踏まえていると思われる。そのため、葬列と出会い、「道來る人」と問答をするという当該歌の特殊な手法もまた、220番歌に負うものと考えられる。つまり、当該歌の特殊な表現は、220番歌における死者との出会い、そして「問い」への「答え」がないことによって死者の身元が知れないことを明らかにする「行路死人歌」の型を、「問い」に対する「答え」を歌うことで、いわば裏返しにする形で実現されたものであったと言える。

以上の考察から、当該歌の特殊な詠歌主体の背後にあったものが明らかになったことと思う。金村は、死者と直接関わらない第三者を詠歌主体とするにあたり、「行路死人歌」に見られる、死者と出会うことでその死に否応無く巻き込まれてしまう「我」というものを参考にしたのである。しかし、「行路死人歌」では死者は身元の知れない存在であるのに対し、皇族挽歌である当該歌では、その死が誰のものであるのかが明かされる必要がある。そこで「道來る人」が登場することになったのであるが、この「道來る人」もまた、卷十三の歌に共通に見られるものであった。そして、「道來る人」によって死を告げられる詠歌主体は、「泣血哀慟歌」などで、突然死を告げられる遺族同様、衝撃をもってその

死を受け止めることとなるのである。

六

長歌後半部文はこの「道来る人」の嘆きの言葉で終わっている。皇子の死という事実直面した詠歌主体の心情が詠まれるとすれば、それは短歌においてということになるであろう。

短歌に関しては、「或本歌」との関係、特にどちらが先に成立したのかが問題とされてきた<sup>11</sup>。すでに確認したように、「或本歌」は「短歌」だけに対応するのではなく、「長歌・短歌」と対等に並べられていると考えられる。よって、「或本歌」の問題は「或本歌」と「短歌」という対立ではなく、「或本歌」と「長歌・短歌」という関係で考えなくてはならない。その際、単独に詠まれた「或本歌」と、「長歌」と組になっている「短歌」では、細部の表現の相違がどういう意味をもっているのかが問われるべきであろう。次に改めて短歌と或本歌を挙げておく。

短歌二首

高円の野辺の秋萩いたづらに咲きか散るらむ見る人なしに(231)

三笠山野辺行く道はこきだくもしげく荒れたるか久にあらなくに(232)

或本歌曰

高円の野辺の秋萩な散りそね君が形見に見つつ偲はむ(233)

三笠山野辺ゆく道こきだくも荒れにけるかも久にあらなくに(234)

従来問題とされてきた、短歌と或本歌の成立の先後関係やその抒情の質の違い、またそれに関連する詠歌主体が誰であるかといった点については、相反する意見が出されており、いまだ定説と言い得るものはない。ここではそうした従来の説を踏まえて、長歌との関係から、短歌と或本歌の性質の違いについて考えてみたい。

まず、短歌と或本歌の違いをまとめてみると、231番歌と233番歌では、「咲きか散るらむ見る人なしに」(231)が推量の表現を含むのに対し、「な散りそね君が形見に見つつ偲はむ」(233)は萩に直接呼びかけていることから、前者が眼前にない景を、後者が眼前の景を歌ったものと思われる。また、歌に読み込まれた時間に着目するならば、従来は萩の花が今散っているのかこれから散るのか、という点にのみこだわっていた観がある。しかし、そうした捉え方は長歌に詠まれた時間との関連を視野に入れていないものである。歌の表現から詠まれた先後関係を決めるのは確かに一つの方法ではあるが、歌中の時間はあくまで表現の上でのことであり、実際の時間を反映しているという保証はない。むしろ、詠まれた時間の質の違いを問題にするべきだろう。

短歌の「咲きか散るらむ」は「今この瞬間」に対する推量である。一方、或本歌の「君が形見に見つつ偲はむ」は「今を含みつつ、これから先」へと向かう心情である。言わば、短歌が点としての時間を歌っているのに対して、或本歌は線としての時間を歌っていると言えるよう。

同じように232番歌と234番歌では、差異は微妙であるが、「しげく荒れたるか」

(232)は「荒れにけるかも」(234)の持つ「荒れてしまったことだ」という、時間の経過を含む表現に対し、「荒れていることか」と「今現在」の状況に焦点をあてたものであると言えよう。また、或本歌の「にけるかも」が「けり」という、眼前の事実に基づいた感慨を表す語を用いているのに対して、「荒れたるか」と疑問の形を取る232番歌は231番歌同様、目の前にない景を歌ったと考えることができる。

以上のことから、短歌は、「今」という時間に焦点をあてて、目の前にないものについて推量したものであることになる。

短歌のそうした性格は、より長歌に沿ったものであると言える。というのは、長歌が葬列と出会った「今」という時間のみを歌っているからである。また、当該短歌のように、死者との偶然の出会いに次いで、目の前にない光景へと目を転じてその様子を推量する方は、人麻呂の石中死人歌後半で、死者の妻へと思いをはせる、

……玉梓の 道だに知らず おほほしく 待ちか恋ふらむ 愛しき妻らは

(巻二・220)

という転換との間に類似性を見ることができるといえる。どちらも全く知らない死者と出会い、その死に巻き込まれた詠歌主体が、眼前の死者からやがてその死者に縁の人物や景物に思いを馳せる、という形である。

一方、或本歌のような、時間の経過を含む表現は、

高光る我が日の皇子のいましせば島の御門は荒れざらましを (巻二・173)

愛しきかも皇子の尊のあり通ひ見し活く道の道は荒れにけり (巻三・479)

うつそみの人なる我や明日よりは二上山を弟と我が見む (巻二・165)

……音のみも 名のみも絶えず 天地の いや遠長く 偲ひ行かむ 御名にかかせる

明日香川 万代までに はしきやし 我が大君の 形見にここを (巻二・196)

などの挽歌にも見られる。これらの挽歌では、詠歌主体は死者の身内や生前の死者に仕えていた身近な人物である。そのため、死者の生前から死に至る現在まで、そしてこれからへと、死者に寄り添う形で思いが述べられている。そのことから、或本歌の詠歌主体もまた、死者の身近な人物と考えられるであろう。

従来の論でも或本歌を「当事者的」とするものは多い。その多くが、233番歌の「君が形見に見つつ偲はむ」という表現に着目してきたし、特にこの表現が「女性的」かどうか論じられて来た<sup>12</sup>。「女性的」であるとする論でも、それが実際に妻子の作であるため<sup>13</sup>か、それとも金村が妻子の立場に立って作ったため<sup>14</sup>か、あるいは「金村の歌調そのものに女性的なものを感じさせる発想とか語気があって」<sup>15</sup>なのか、説は様々である。そもそもこの表現が「女性的」かどうかを論じることは、あまり有効であるとは思われない。むしろ、挽歌においてこうした表現が用いられた場合、主体は死者の身近な人物であるという点が大切なのではないか。もちろん、それが妻子である可能性は高い。特に或本歌が二首のみで独立に存在していた段階を想定するならば、万葉挽歌の本来的な形として、残された妻を詠歌主体とみなすことは自然なことだからである。

以上のことから、長歌同様第三者を詠歌主体とする短歌と、皇子の身近な人物を詠歌主体とする或本歌では、主体に変化が見られることになる。村山論はこれを「不整合」と捉えるが、むしろ身崎壽<sup>16</sup>が論じているように、短歌と或本歌では「哀傷の質」が異なるため、こうした変化が行われたと考えるべきであろう。

ところで、短歌と或本歌のどちらが先に作られたのが従来問題とされてきたが、見てきたように、短歌が表現の上でも長歌にふさわしい形をとっており、長歌・短歌が組になっている以上、この問題は長歌・短歌と或本歌のどちらが先に作られたのかということになる。その場合、すでに長歌・短歌として一つのまとまりを持つ歌群から、短歌だけを取り出して或本歌のような形にした、あるいは口承によって変化したと考えるより、短歌二首の形で独立して存在した或本歌をもとに、長歌・短歌が作られたと考える方が自然であろう。

七

第五項までにおいて、当該長歌の表現の背景にあったものを考察してきたが、本論同様、当該長歌の表現に着目した論として、太田豊明<sup>17</sup>と曾田友紀子<sup>18</sup>の論が挙げられる。

太田論は卷十三との語句の類似に注目し、当該長歌と表現の近いものとして、清水論の挙げた3276以外に3314、3318といった「問答」の部に収められた歌を挙げ、そこから当該歌の「問答歌」としての性格を読み取ろうとする。そして、万葉集の「問答歌」はすべて男女の掛け合いから成り立っていることを指摘し、当該長歌の主体も、前半の「我」を男、「道来る人」を女として解釈するべきではないかとする。

太田論は長歌の表現に即して、「白たへの衣ひづちて」という描写から「道来る人」を女性と捉えている点では従うべき見解と思われる。しかし、成立論の面から、或本歌から長歌・短歌が作られたとして、或本歌と短歌が妻子の立場から詠まれているので、それを前提に長歌の主体が設定されたとするのはどうかであろうか。或本歌から長歌・短歌へという成立論の立場に立つとしても、長歌・短歌として完結した際に、果たして短歌の主体を或本歌同様に妻子らととってよいのかどうか疑問である。前項で述べたように、或本歌から短歌へと改作される過程で、詠歌主体は当事者的存在から第三者的存在になっていくと思われるのである。と同時に、「我」を積極的に男性とすることの意味もあまり認められない。問答歌の伝統としては男女の掛け合いが本来の形であるので、当該歌でも問う者と問われる者が、一組の男女として捉えられていた可能性が高いという程度であろう。

こうした性別に拘らずに、「問答」という形に着目したのが曾田である。曾田は万葉の時代に「葬歌」というべき歌の伝統があったという立場から、当該歌もその伝統に連なるものであるとする<sup>19</sup>。この説を簡単に紹介すると、挽歌が遺された者の心情をうたうのに対し、難行する遺族の葬送のありさまを描いて悲嘆を代弁させるのが「葬歌」ということになる。

曾田は「葬歌」の面影を伝えるものとして、武烈紀の影媛の歌（紀94、95）や景行記の大御葬歌（記35、37）、允恭記の読歌（記89、90）などの記紀歌謡や万葉集卷二の川島皇子挽歌（194、195）を挙げている。中でも川島挽歌の長歌と当該歌との類似を指摘し、どちらも第三者による遺族への問いかけ（前半）とそれに対する遺族の

答え（後半）からなる問答であるとする。

「葬歌」という考え方は上野理<sup>20</sup>にも受け継がれており、歌の場の想定を試みるなど、多くの示唆を含むものと言える。しかし、「葬歌」という枠を認定するには根拠となる歌などの例も少なく、個々の歌の検討にもやや問題があるように思われる。その点については、曾田、上野両論文が直接的な根拠として挙げた武烈紀の歌謡の解釈がその鍵となるであろう。

石の上 布留を過ぎて 薦枕 高橋過ぎ 物多に 大宅過ぎ 春日 春日を過ぎ 妻  
隠る 小佐保を過ぎ 玉筒には 飯さへ盛り 玉盃に 水さへ盛り 泣き沾ち行く  
も 影媛あはれ (紀94)  
あをによし 乃楽の谷に 鹿じもの 水漬く邊隠り 水灌く 鮪の若子を 漁り出な  
猪の子 (95)

武烈即位前紀には、皇太子と平群の鮪の臣との影媛をめぐる争いの話の後、皇太子が鮪の臣を攻めて奈良山で殺し、その一部始終を見てしまった影媛が歌った歌としてこの二首を載せている。

紀94は描写からは葬送の様子を歌ったものと思われるが、いわゆる「道行き」表現をとり、順次地名を詠み込んでいる。そして、それらは山辺の道を南の石上から北の奈良山へと向かう場合の地名と一致する。しかし、これは紀の記述にある、鮪が奈良山で殺されたという内容とは矛盾する。また、「影媛あはれ」という歌い方も、この歌が影媛以外の人物によって歌われたことを示している。従来の研究でも、こうした点を踏まえて、書紀本文とは異なる伝承の中で歌われたとする説が多い。

曾田は紀が一本に挙げる、鮪は影媛の家で殺されたとあるのがもともとの伝承であったのだろうとし、この二首が歌われた背景を推測する。そして、紀94を「葬送の列を連ねる遺族の姿を弔問客が歌って哀悼の意を表し」たもの、95を「それに応じて遺族が葬儀の完了と自らの悲しみを訴える場」での歌とし、上野もその説を継承している。

書紀の歌謡の伝承の原型を探るといふ点では、意欲的な試みであり、歌謡の解釈に新しい可能性を拓いているが、それを直ちに「場」の問題と結び付けるのはどうであろうか。まず、94の描写に、曾田の言うような、「哀悼の意の表明」を読み取ることはできないであろう。

また、曾田論を展開させた上野が、94を第三者が遺族に同情して歌いかけたもの、95がそれに対する返歌（答歌）とすることにもやはり無理があるろう。94の「影媛あはれ」は確かに遺族である影媛への同情の視線を感じさせるが、それは直接影媛に対して歌いかけられたとみるより、客観的に影姫の様子を描写したものであると思われる。

というのも、94はその大部分を割いて「道行き」の叙述に充てており、記紀歌謡に見られる「道行き」歌の形式を踏まえたものであることは明白である。葬送の道行きであることを示した上で、「泣き沾ち行く」影媛の姿を描いているが、その姿に対しては「あはれ」という感動詞が用いられているだけである。これを、例えば人麻呂の挽歌の遺された者の心中を推し量って歌う描写に比べたなら、いかに単純なものであるかがわかるであろう。この歌に影媛の嘆きや影媛への同情が見事に表出されているとしたら、それは、土橋

寛<sup>21</sup>の言うように、「道の長さを叙述することによって葬送の悲しみを表現する意味をもつ」前半の描写が、影媛の姿へと収束する歌い方によるのである。

また、両論文がこの紀九四同様、「葬歌」として取り上げている歌に、允恭記の二首の歌がある。

隠り國の 泊瀬の山の 大峽には 幡張り立て さ小峽には 幡張り立て 大峽にし  
なかさだめる 思ひ妻あはれ 槻弓の 臥やる臥やりも 梓弓 起てり起てりも 後  
も取り見る 思ひ妻あはれ (記89)

隠り國の 泊瀬の河の 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 眞玉如す 吾が思ふ妹 鏡如す 吾が思ふ妻 あ  
りと言はばこそに 家にも行かぬ 國をも思はぬ (90)

89は伊予の湯に流された軽太子が、追ってきた軽大嬢に歌った歌とあり、その文脈からは「思ひ妻」というのは大嬢を指すことになる。曾田は「思ひ妻あはれ」という表現を、紀九四の「影媛あはれ」と類似の表現であるとして、「思ひ妻」はもともとは「夫に先立たれた妻」を第三者の視点から歌ったものとするが、どうであろうか。

「後も取り見る思ひ妻あはれ」は記91に「後もくみ寝むその思ひ妻あはれ」という類似の表現があり、この場合も当事者の呼びかけとみるのが普通である。「思ひ妻」という語だけに注目するなら、万葉集には二例しかないが、いずれも「自分の愛しい妻」を指している。90で「吾が思ふ妹(妻)」とあることを併せて考えれば、やはり第三者による呼び方とは考え難いだろう。

以上のように、曾田、上野が唱える「葬歌」という概念は、万葉挽歌の読みの可能性を拓く視点ではあるが、根拠とする歌の解釈にやや恣意的なものが感じられる。そうした恣意的解釈に基づいて、実体的な「場」や「習慣」といったものを想定するのにはやはり無理があるだろう。したがって、当該長歌について、「葬歌」という考え方を導入するという試みにも積極的に従うことはできない。

八

以上、志貴親王挽歌について、長歌の表現を中心にその特徴を考察してきた。長歌は従来言われてきたように、人麻呂作品や卷十三の歌、問答体などを取り込んで詠まれているが、金村がそうしたものを取り入れたのは、従来の挽歌、特に人麻呂に代表される皇族挽歌とは違った表現を試みたためであったと思われる。

この点については、身崎<sup>22</sup>が当該歌の主体を、金村が人麻呂の「代表的感動」の代わりに、「葬送との偶然の遭遇というフィクション」を用いて、「哀傷の表現のあたらしい可能性を開拓することに成功した」と論じている。そして、こうした手法も、親王の近親者・近侍者を中心とする享受者にとっては、長歌の「道来る人」に自己を同化することができると、抵抗なく受け入れられたと述べている。

では、こうした詠歌主体の設定がなぜ必要であったのか。当該歌が人麻呂による皇族挽歌の伝統を受け継ぐのであれば、詠歌主体は死者の身近な人物、死者をよく知る人物とな

つたはずである。

従来の研究では、当該歌のこの特殊な設定を、歌の詠まれた状況に起因するものとしてきた。それは、伊藤<sup>23</sup>によって提唱された「改葬」説、梶川<sup>24</sup>の「襲の挽歌」説、村山<sup>25</sup>の「密葬」説に見られるように、皇子の薨去が元正天皇即位の時期に重なったために、葬儀が身内だけで秘めやかに行われ、それが歌にも反映しているのだというものである。中でも梶川、村山のように長歌が作られたのは密葬の前後であるとする説では、長歌の特殊性をそうした場の要請と捉えている。

これらの説は、題詞と続日本紀との記事の齟齬などを考える上で、確かに説得力を持つものと言える。しかし、長歌の表現から見ると、当該歌の詠まれた場を、そうした秘めやかなものと捉えることには疑問がある。

すでに述べたように、当該歌において金村は、人麻呂の表現を継承しつつ、独自の手法を試みたのである。それが徹底的に第三者として登場する詠歌主体である。この詠歌主体が葬列と出会い、「道来る人」の言葉によって皇子の死を知る、という設定は、死者と関わりのない人間が、否応無くその死に巻き込まれていくという点で、「行路死人歌」の型をたどったものであった。このような詠歌主体は、この歌を享受する者にとっては、どのような意味を持ったであろうか。

人麻呂を中心とする従来の挽歌では、歌を享受するのはその身内であれ臣下あれ、死者の生前をよく知る、身近な人物であり、少なくとも人麻呂などの作者による「代表的感動」を自己のものとするができる立場にあった。しかし、当該歌では、死者に何の縁もない人物であっても、詠歌主体に同化することで、皇子の死に直面し、巻き込まれるという形で、皇子の死を嘆くことが可能になるのである。

このような享受者が、死者の身内や生前親しくしていた人物であったとは考え難い。ということは、当該歌が詠まれた場としては、身内だけの内輪の席ではなく、ある程度の広がりを持つ会葬者のいるような場を想定すべきであろう。

その意味では、当該歌が詠まれたのは本葬時であったとする伊藤論の考え方が、歌の場を公的なものと捉える点では妥当かと思われる。もともと、それが続日本紀にある「霊亀二年」なのか、万葉集の題詞にある「霊亀元年」であるのかを断定する材料はない。しかし、「或本歌」の表現が「当事者の嘆き」という従来の抒情挽歌に粹にとどまるのに対し、「長歌・短歌」が公的な場にふさわしい表現を持つものであることから、伊藤も論じているように、私的な場と公的な場という、二度の異なる場で歌が詠まれたことが窺われるであろう。

いずれにしても、当該歌の手法はその後の万葉挽歌に受け継がれることはなかった。そのこと自体、当該歌が特殊な製作事情のもとで作られたことを示しているのかもしれない。だが、当該歌の特殊性のより本質的な理由は、万葉挽歌における哀傷が本来当事者のものであり、第三者としての「我」を詠歌主体とするような挽歌は、結局挽歌においては主流にはなり得ないものであったことにあるのではないか。

しかし、当該歌は万葉挽歌の流れにおいて、決して「突然変異」だったわけではない。考察してきたように、当該歌における「出会い」や「問答」は、従来の挽歌の伝統的な手法を踏まえたものであった。そして、第三者としての詠歌主体には「行路死人歌」との類似性が認められた。このような詠歌主体は、当該歌以降、赤人や虫麻呂のいわゆる「伝説

歌」にも登場する。従来の研究では「伝説歌」を「行路死人歌」と関係づけて論じたものがあるが、実は当該歌もまた、詠歌主体のありかたにおいて、これらの歌との関連が認められるのである。

当事者による嘆きを万葉挽歌の主流とすれば、「行路死人歌」も「伝説歌」もその主流から外れたところに位置している。当該歌はこうした「傍系」としての挽歌の流れに一步足を踏み入れた地点に成立しているのだと言えよう。

1 高橋虫麻呂については、第四期初発の歌人とする井村哲夫「高橋虫麻呂」(関西大学『国文学』三四 一九六三年六月)などの論もあるが、ここでは特に問題とはならないので詳しく触れず、第三期以降の歌人としておさえておく

2 清水克彦「笠金村論」(『万葉』七八 一九七二年二月)による

3 伊藤博「第一人者の宿命」(『万葉集の歌人と作品』下 一九七五年 塙書房 初出 一九七〇年十二月)

4 村山出「志貴親王挽歌論」(『万葉集研究』九 一九八〇年 塙書房)

これに対し、或本歌を金村の作でないとする小野寛「笠金村の歌集出歌と歌中出歌と或本歌」(『論集上代文学』六 一九七六年 笠間書院)や、或本歌は志貴親王の妻女らの作とする伊藤前掲論文などがある

5 清水前掲論文

6 居駒永幸「死者との出逢い」(『明治大学教養論集(日本文学)』二二二 一九九〇年三月)

7 大久間喜一郎「里人のわれに告ぐらく」(『万葉学論攷』一九九〇年)

8 居駒論文は「死者との出逢いの幻想あるいは幻視」とし、大久間論文は「葬列」とする

9 清原和義「笠金村考」(『武庫川国文』六 一九七四年三月)など

10 佐竹昭広「万葉集に於ける誤傳の一例」(『国語国文』二六一 一九五七年十月)など

11 梶川信行「藁の挽歌」(日本大学『語文』四七 一九七九年三月)「志貴親王挽歌の論」(『万葉史の論』一九八七年 桜楓社)など

12 短歌から或本歌が作られたとするものに『窪田評釈』、小野前掲論文、短歌から或本歌が作られたとするものに伊藤前掲論文、村山前掲論文、梶川前掲論文、稲岡耕二「志貴親王挽歌の『短歌』について」(『万葉集研究』十四 一九八六年 塙書房)などがある。

13 或本歌の作者そのものについては、小野論文は金村ではないとし、伊藤論文は親王の妻子女らとしている他、稲岡論文では作者を金村としつつも、詠歌主体は短歌と或本歌では異なることを積極的に論じている

14 この歌が女性的であるかどうかを最初に問題にした注釈書は『窪田評釈』である

15 伊藤前掲論文

16 梶川前掲論文

17 村山前掲論文

18 身崎壽「志貴親王挽歌の位置」(『宮廷挽歌の世界』一九九四年 塙書房)

19 太田豊明「志貴親王挽歌」の形成」(『古代研究』二〇 一九八八年二月)

20 曾田友紀子「志貴親王挽歌の成立」(『古代研究』二八 一九九五年一月)

19 曾田友紀子「河島皇子挽歌の手法」(『古代研究』十八 一九八六年三月)  
20 上野理「河島皇子葬歌の構成」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要(文学芸術学編)』  
三四 一九八九年一月)

21 土橋寛『古代歌謡全註釈 日本書紀編』

22 身崎前掲論文

23 伊藤前掲論文

24 梶川前掲論文

25 村山前掲論文

前節では、第三者の立場で詠む挽歌において、「行路死人歌」の手法がどのように取り込まれていたのかを考察した。

「行路死人歌」は行き倒れた死者を歌った歌であり、題材こそ「死」であるが、その内容は抒情挽歌における死者の身内の嘆きとは全く性格を異にしている。「行路死人歌」においては、詠歌主体は死者同様旅の途次にあつて、そこで偶然出会った、縁もゆかりもない死者を歌に詠んでいるのである。その内容は、死者の帰りを待つ家人を想像しながら、死者の「家」も「国」もわからないために、その死を妻に知らせるすべのないことを歌うものである。このような歌い方がなされた理由については、神野志隆光<sup>1</sup>が「鎮魂」のための方法であつたことを詳しく論じており、従うべき見解であると思われる。

ところで、「行路死人歌」が旅の途次にある詠歌主体によつて歌われているということは、これが一面では旅の歌であることを示している。横死者の鎮魂の背景には、同じように旅をしている自身の道中での安全を願う心があつたはずである。つまり、詠歌主体の死者に対する関心は、自らもまた旅先にあるという状況によるものであり、死者への個人的な関心ではない。言い換えれば、旅の途次において死者と出会ってしまったからこそ歌われたのが「行路死人歌」であり、何よりもまず、「旅先」という状況が必要とされるのである。

本論では、「行路死人歌」そのものについては、抒情挽歌とはその発生を異にしていると考えるため、詳しく論じることはいらない。ここでは、歌の詠まれた状況は「行路死人歌」同様に「旅先」でありながら、「吉備津采女挽歌」のような抒情挽歌における第三者詠を受け継ぐと思われる「伝説歌」<sup>2</sup>について、詳しく見ていくことにし、「行路死人歌」については、その過程で触れる程度にとどめる。

「行路死人歌」と「伝説歌」との関係について考える上では、伊藤博「伝説歌の形成」<sup>3</sup>が参考となる。伊藤は「——を見る」「——を過ぐ」などの題詞を持つ歌に注目して論じ、歌われる対象が自然の景物と死人・荒都などの滅びたものに分けられることを指摘した上で、これらの題詞の本来の意味が「羈旅の途次、物ボメをすること、つまり旅の安全（行先の充足）を祈るタマフリの所作だった」とする。次いで、

自然を讃えることは、その躍動する生命力を自己の体内に感染させて、より安全な旅を祈ることであつたと思われる。家郷への思慕をうたうことは、家郷の生命力を招ぎ、それに合うことを祈つて、安全な旅を期することであつたと考えられる。そして、その対象が滅びたものであるばあいは、その靈魂を慰めたり威服したりすることによつて、自己の安全を祈つたものと思われる。

と考察している。伊藤が考察の対象に挙げている、「滅びたもの」を詠む歌の中に、「行路死人歌」や、娘子の墓を見て詠んだ歌も含まれており、これらが同じような作歌事情を背

景のもとに詠まれたものであったと想定される。

伊藤論はそこから「——を詠む歌」という題詞を持つ、虫麻呂の「伝説歌」の形成過程について、

墓に眠る主を、文字通り亡き人としてうたえば、それは眼前の荒都や死人をうたう歌と同様、感懐を哀傷の歌になる。事実、赤人や福麻呂の歌はそうであった。ところが、墓に眠る主の背景、つまり、人間関係や行為や事件に関心を向け、それに比重をかけ、そのみを主体にしてうたえば、当然、そこに伝説歌が生まれる。高橋虫麻呂の歌がまさにそれなのであった。

と考察する。

伊藤論の主張は大筋で認められるが、その主眼が「伝説歌の形成」に置かれているため、「挽歌」としての「行路死人歌」や「伝説歌」については、充分に論じられているとはいえない。 「伝説歌」を万葉挽歌の歴史の一つの終焉と仮定する本稿の立場からは、「伝説歌」を旅の歌の一つの派生と捉えるだけでなく、挽歌としてどのような性格を持ち、挽歌の本来の形である「当事者による嘆き」からいかに離れたところに成立しているのかを考察していく必要がある。

ところで、同じように旅先で詠まれた「行路死人歌」と「伝説歌」の一番の違いは、前者が直接死者を見て詠むのに対し、後者は墓を見て死者の生前に思いをはせるということである。また、前者では死者が男性であるのに対して、後者では死者はほとんどが若い女性である。こうした点から見て、「伝説歌」と「行路死人歌」との間には直接的なつながりを考えることにはやはり無理があるろう。そこで、「行路死人歌」と「伝説歌」をつなぐ歌として注目されるのが、「——を見る歌」という題詞を持つ、巻二と巻三に収められた河辺宮人の姫島の松原の娘子を詠んだ歌である。

## 二

(I) 和銅四年歳次辛亥河辺宮人姫嶋松原見嬢子屍悲嘆作歌二首  
妹が名は千代に流れむ姫島の小松が末に苔生すまでに (巻二・228)  
難波潟潮干ありそね沈みにし妹が姿を見まく苦しも (229)

(II) 和銅四年辛亥河辺宮人見姫嶋松原美人屍哀慟作歌四首

風早の美保の浦廻の白つつじ見れどもさぶしなき人思へば (或云「見れば悲しもなき人  
思うに」) (巻三・434)

みつみつし久米の若子がい触れけむ磯の草根の枯れまく惜しも (435)

人言の繁きこのごろ玉ならば手に巻き持ちて恋ひざらましを (436)

妹も我も清の川の川岸の妹が悔ゆべき心は持たじ (437)

右案年紀并所処及娘子屍作歌人名已見上也 但歌辞相違是非難別

因以累載於茲次焉

今、便宜的に卷二の歌をI群、卷三の歌をII群とする。I群とII群では、ほとんど同じ題詞のもとに置かれていながら、歌の内容は全く異なっている。特に、I群では「姫島」や「難波」が舞台になっているのに対し、II群では434番歌に「美保」という地名が詠み込まれている。この「美保」については、続く435番歌に「久米の若子」とあることから、卷三の雑歌の部に収められた、

(III) 博通法師往紀伊見三穂石室作歌三首

はだすすき久米の若子がいましけるへ云「けむ」三穂の岩屋は見れど飽かぬかもへ云「荒れにけるかも」(卷三・307)

常磐なす岩屋は今もありけれど住みける人そ常なかりける(308)

岩屋戸に立てる松の木汝を見れば昔の人を相見ることし(309)

と同じ「紀伊」の三穂を指すとする説が大勢を占めている。しかし、「美保」を紀伊の地名と取ると、明らかに題詞とは矛盾することになる。また、II群の後半の二首は、歌だけを見ると明らかに相聞歌と思われ、題詞との間に矛盾が指摘されてきた。

こうした問題を合理的に解決するために、『注釈』はII群の歌について、

前二首は紀伊の美穂の作であり、後の二首はまたそれとも違つた相聞の作である。これは恐らくこの題詞に相當する作(二・二二八、二二九)の次に並べてこの四首が収められた資料本があつて、その後、最初の二首は脱落し、それにつゞく美穂の作はやはり故人哀慕の作であつた爲に、不注意にも前の題詞につゞけて記載されてゐて、それをそのままこの集に入れたのでかういふ事になつたのではないかと考へる。

と編纂過程と関わらせて論じている。

また、吉永登<sup>4</sup>は、『全釈』の指摘を踏まえつつ、

ところで、これら二つの歌群を較べる時、前者には死體を見ての作か否かの疑問があるにもせよ、一應題詞と一致してゐることは認められるのであるが、後者には諸注が言つてゐるやうに題詞との一致點が全く認められさうもない。しかも後者をなほ仔細に見てゆくと、それ等四首の歌は、自ら久米若子に關する四三四・四三五番の二首を一類として、二類もしくは三類に別れるべきであることが知られよう。

と述べ、III群までを視野に入れて編纂時の問題として指摘する。吉永は434・435番歌とIII群の關係について、

これらはもともと一つにまとまつてゐたものであらうが、歌集編纂にあつて、それぞれの性質に従つて雑歌に屬すべきものと挽歌に屬すべきものとに二分せられたものと考へる。それが雑歌に屬する三首は事なく處理せられたのであるが、挽歌に屬すべき二首が何らかの事情で題詞を失つて、部立は間違つてゐないにせよ、現状のやうな混亂に追ひやられたのではなからうか。

という解釈を提示する。こうした、Ⅲ群まで含めた歌群間の関係については、内田曉郎<sup>5</sup>や村瀬憲夫<sup>6</sup>らによっても言及されている。

たしかに、Ⅱ群とⅢ群に同じ「久米の若子」「美保（三穂）」という共通の題材が詠み込まれていることから、これらの歌の間に何らかの関係が想定されるところである。しかし、現行の万葉集においては、同じような題詞のもとに置かれているのはⅠ群とⅡ群である。また、左注の記述は、Ⅰ群・Ⅱ群の歌のどちらが題詞にふさわしいかは、「是非難別」のものであるために、あえて二つの歌群を載せたことを断っているのである。万葉集編纂時には現行の形で歌が伝わっていたと考えると、まずは題詞のままに歌を解釈することが肝要であると思われる。その上で、改めてⅢ群についても考察するべきであろう。

### 三

Ⅰ群・Ⅱ群は同じような題詞のもとに収められているが、「姫嶋松原見嬢子屍」（Ⅰ群）と「見姫嶋松原美人屍」（Ⅱ群）では、「嬢子」（Ⅰ群）が「美人」（Ⅱ群）になり、また語順にも多少違いが見られる。「嬢子」と「美人」とでは、おそらく「美人」の方が歌の内容と関連して後から出てきたものと思われる。一方、語順については、Ⅰ群は「姫嶋の松原に嬢子の屍を見て」と詠むことは動かないと思われるが、Ⅱ群については、この訓みと同様に訓むか、あるいは「姫嶋の松原の美人の屍を見て」のように訓むかが、諸注釈で異なっている。

これら題詞の問題については、坂本信幸<sup>7</sup>が違いを認めるべきであることを指摘し、この違いをⅠ群からⅡ群への「物語化」「伝説化」の過程と関わらせて考察している。本論でも、後で詳述するように、Ⅰ群とⅡ群の間には、そうした「物語化」「伝説化」の過程を見るべきであると考えており、坂本論の立場に従いたい。

これらの題詞の「——を見る歌」という形が、伊藤<sup>8</sup>の言う「旅にあつて滅びたものを見てうたった歌」であることはすでにふれたが、その中でも、いわゆる「行路死人歌」なのか、「伝説歌」なのかは、従来の研究でも説の別れるところである。それは、題詞による限り、「屍を見る」とあつて、

「讃岐狭岑嶋視石中死人柿本人麻呂作歌一首并短歌」（巻二・220〜223）

「吉備国神嶋浜見屍作歌一首并短歌」（巻十三・3339〜3343）

と同様、行路死人歌の型をとっているのに対し、内容からは「屍」を見ての作であることに疑問が持たれ、また、死者が若い女性であることも、上に挙げた行路死人歌とは異なっていることによる。若くして死んだ女性を詠む挽歌としては、真間娘子や菟原処女を詠んだ伝説歌があり、むしろ、こうした伝説歌として当該歌を捉える見方の方が多い。

Ⅱ群に関しては、たしかに物語的要素が強く、後述するように、直接娘子の死を詠むのではなく、その恋人を持ち出し、生前の様子に触れるなど、伝説歌として捉えられると思われる。また、Ⅰ群についても、死者が女性であることや、歌における表現などは明らかに行路死人歌とは異なっている。

そのことをよく示すのが、228番歌の「妹が名は千代に流れむ」という表現である。この表現は娘子の名が長く世に伝えられるであろうと歌うものである。挽歌において死者の「名」を詠む歌には、

……音のみも 名のみも絶えず 天地の いや遠長く 偲ひ行かむ……

(巻二・196)

明日香川明日だにへ一云「さへ」見むと思へやもへ一云「思へかも」我が大君の御名忘れせぬへ一云「御名忘れぬ」(198)

……言のみも 名のみも我は 忘らゆましじ(巻三・431)

のような例がある。最初の二例が人麻呂の明日香皇女挽歌で、三例目が赤人の真間娘子挽歌である。これらの例を参考に考えると、当該歌でも「妹」はその名が忘れられないような存在であったということになる。娘子の名は歌や題詞には記されていないが、虫麻呂の「菟原処女」のように、その土地の娘子として、旅人としてその地を通りかかった河辺宮人に認識されるような存在であったと思われる。

しかし、坂本<sup>9</sup>が指摘するように、「行路死人歌」では通常、

……名を問へど 名だにも告らず……(巻十三・3336、3339)

のように、「名がわからない」と歌う。これは、行路死人歌では、死者もまた旅先において不慮の死を迎えたためである。だからこそ、

……家知らば 行きても告げむ 妻知らば 来も問はましを……(巻二・220)

……うらもなく 臥したる人は 母父に 愛子にかあらむ 若草の 妻かありけむ……

……(巻十三・3336、小異歌3339)

のように、その死は「家」との関係で悼まれなければならなかったのである。これを神野志<sup>10</sup>は「鎮魂」という説明で捉えるが、死者を「家」との関係で歌うことは、「鎮魂」であると同時に、死者を一個の人間として定位する一つの方法であり、「名」のわからない死者を個人として捉えるには、他に方法がなかったのではないだろうか。

一方、当該歌群の娘子の場合、女性であることから旅先での死とは考え難く、やはりこの娘子はその土地の者であったと思われる。そのためか、その死は「家」ではなく、その「土地」に関わらせた「名」によって歌われるのである。このことは、当該歌が河辺宮人という、都の人間と思われる人物によって詠まれていることと密接に関わっている<sup>11</sup>。ある土地の娘子をその土地の名で呼ぶことは、その土地以外で初めて意味を持つからである。

逆に言えば、都などで当該歌が享受される過程において、この娘子は「姫嶋松原の娘子」という名で呼ばれるようになっていったと考えられる。このような「名」を持つ娘子は、「行路死人歌」の死者とはやはり性格を異にしていると思われる。

当該歌群と行路死人歌との違いは、「屍」を実際に見ての作かどうかということについ

でも言われてきた。実際に屍を見ての作とする注釈書では、229番歌の表現から『講義』が、

その屍體は潮干れば見え、潮満つれば見えざりしものと考へらる。

という解釈をしている。つまり、『私注』が言うように、

或は屍は海水にまかせられてあつたのかも知れない。

という捉え方をしているのである。しかし、そうした状況は考えにくいとする注釈書の多くは、実際には屍を見ていないとしたり、『私注』のように「娘子の屍を美しく幻想している」と捉えたりしている。

歌の表現を見る限り、229番歌の詠歌主体は歌を詠んでいる時点では屍を見ていない。しかし、そのことからただちに『私注』のような解釈を完全には否定することはできないであろう。

そのことは、229番歌の「沈みにし」という表現を、娘子の入水ととるかどうかも関わってくる。

万葉集の挽歌に詠まれた女性たちのうち、伝説上の娘子は、真間娘子にしても菟原処女にしても、入水自殺をしたらしいことが虫麻呂の歌から推測される。また、人麻呂の「吉備津采女挽歌」でも、采女はどうやら入水自殺したらしいことは、すでに見た通りである。こうしたことから、当該歌群でも娘子の死は入水自殺によるものとする見方が多く出されてきた。こうした見方は、II群まで含めて考える場合には、たしかにあてはまるものと思われる。というのは、これら入水した娘子を詠むとII群の歌では、後述するように、娘子の生前に思いを馳せ、その恋人との関係から娘子を描くという点で類似の発想の歌であると思われるからである。

しかし、I群の歌だけを見た場合、そうした死者の背景への関心は見られず、赤人や虫麻呂による伝説歌とは性質を異にしているのではないだろうか。

もちろん、I群・II群がもとは一つの歌群を形成していた可能性が否定できない以上、I群だけを取り出して論じることには危険性が伴うであろう。しかし、少なくとも巻二編纂時には、I群は単独に理解されていたはずである。その段階における歌の解釈を想定するならば、やはり娘子の死の理由は不明であったとすべきではないか。

この点については、坂本<sup>1,2</sup>が「沈みにし」が挽歌における「死」を表す「過ぎにし」に準じるものであると考察した上で、

つまりは、(1)(2)(228、229番歌を指す——引用者注)の巻二の題詞と歌からは、

摂津国姫島の松原に何らかの事情ではかなくも死去した娘子の屍があった。娘子は地元摂津の女性であったようで、川辺宮人はそのあわれな娘子の屍を見て、娘子の名が後の世まで伝わるであろうと鎮魂の歌を歌った。娘子は干潮になると姿が見えるほどの海辺に死んでいた。

ということが知られるだけである。

と結論づけているのが妥当であると思われる。

つまり、I群の歌は実際に旅先で娘子の屍を見ての作ということになり、その意味では、死者の性格には違いがあるが、歌の詠まれた状況は「行路死人歌」に準じるものであると言えよう。

「行路死人歌」が「家」との関係で死者を悼むのに対して、当該歌は、その土地に関わる「名」が「千代に流れむ」と歌うことによって、娘子の死を悼む<sup>13</sup>。一つの死を前に、詠歌主体はその死が語り伝えられる未来に目を向けているわけで、その意味では、228番歌の表現は人麻呂の「明日香皇女挽歌」や「高市皇子挽歌」の「偲ひ」にも通じるものである。こうした未来への視線をもって、I群は一つの作品として一応完結している。

その完結した作品に対して、II群の歌が詠まれたのは、死者に対する興味や関心が、別の角度から死者に光を当てることを要求したためであると思われる。

#### 四

I群に対してII群の歌は、「美保」という地名や「久米若子」という男性が詠み込まれており、後半の二首が相聞歌とも取れることなどから、題詞との間に矛盾を見る注釈書も多い。しかし、題詞について考察した箇所述べたように、I群からII群へは、「伝説化」「物語化」という過程があったと思われる。端的に言えば、そこには死者の背景についての関心が働いているのである。

II群の歌で問題となる地名や人名をいったん外して、挽歌としてこの四首の歌を読むとどうなるであろうか。

まず、一首目の434番歌では「白つつじ」の花に寄せて、今は亡き人物を悼む歌であり、人麻呂歌集の、

もみち葉の過ぎにし児らと携はり遊びし磯を見れば悲しも（巻九・1796）

古に妹と我が見しぬばたまの黒牛潟を見ればさびしも（1798）

などに同様の表現を見ることができ。

また、435番歌は男性である「久米の若子」が「い触れけむ磯の草根」が枯れる、すなわち娘子の死を惜しむことを歌うものと解される。

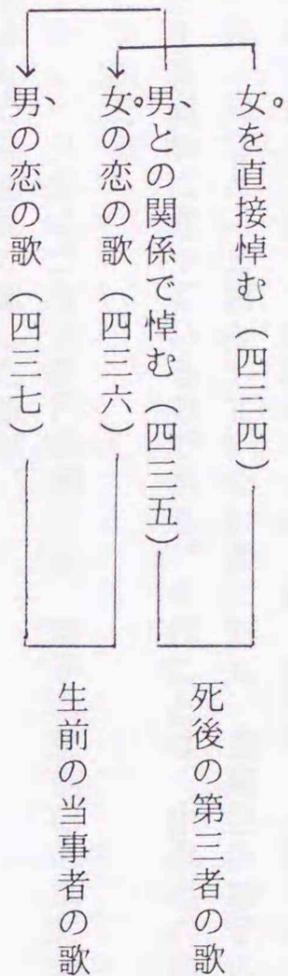
この434・435番歌については、伊藤<sup>14</sup>が、

「白つつじ」を通してヲトメを悲しんだのが第一首で、「磯の草根」を通してヲトメを悼んだのが第二首だ。ところが、その「磯の草根」は、「久米の若子」が手を触れたものだという。だから、ここでは、ヲトメの相手が「久米の若子」であり、その久米の若子が手を触れた（抱きあい共寝した）ものが「磯の草根」だというのであって、「磯の草根」は、あきらかに、若子のいとしんだヲトメその人を譬えると同時に、二人が共寝（密会）した場所をも匂わしたものと理解される。つまり、姫島のヲトメを直接悼んだ第一首に対し、これは、相手の久米の若子とのかかわりにおいてヲトメを

悲しんでいるのである。

と論じているが、当該歌を現行のまま理解する説として、従うべき見解であると思われる。しかし、これに続く436・437番歌についての解釈については、その詠歌主体の捉え方において従うことができない。

伊藤は当該歌群について、背景に「歌語り」あったという仮定に基づいて分析し、II群の四首の構造を、



と捉える。そして、こうした「第三者的姿勢から当事者的姿勢への転換といううたいかた」を「歌語り」の一つの方法として論じる。

ここでは「歌語り」について深入りすることは避けたいが、享受されることを通じて当該歌群が形成されていったとする見方は、非常に示唆に富むものと思われる。一つの「死」をめぐる、死者の背景に目を向け、歌うことは、人麻呂の「吉備津采女挽歌」にも見られ、そこに憶測も交えた何らかの「物語」が成立していったであろうということは想像に難くない。

また、抒情挽歌がその性格上、第三者的な立場からの詠だけでは完結しえず、当事者の嘆きを詠むことが不可欠であったということは、本論で再三指摘してきた通りである。その意味でも、「第三者的姿勢から当事者的姿勢への転換」という伊藤論は、その方向において従うべき見解である。

しかし、挽歌としてこの歌群を考える本論の立場からは、後半の二首の詠歌主体は生前の当事者の贈答であるとするより、二首ともに当事者としての男の歌であると思われる。というのは、後半を贈答とした場合、436番歌だけが生前の死者の立場からの詠ということになり、やや不自然な流れになってしまうからである。

挽歌において、死者の生前の思いを推測して歌う例には、左注からは人麻呂の作とされる石田王の挽歌がある。

つのはさはふ 警余の道を 朝去らず 行きけむ人の 思ひつつ 通ひけまくは ほと  
とぎす 鳴く五月には あやめぐさ 花橘を 玉に貫きへ云「貫き交へ」 縵にせ  
むと 九月の しぐれの時は もみち葉を 折りかざさむと 延ふ葛の いや遠長く  
へ一云「葛の根の いや遠長に」 万代に 絶えじと思ひてへ一云「大船の 思ひ頼みて」 通  
ひけむ 君をば明日ゆへ一云「君を明日ゆは」 外にかも見む (巻三・423)

「ほととぎす」から「絶えじ」まで、歌の大部分が生前の石田王の思いを推測したものであるが、こうした歌い方は万葉挽歌において極めて特殊なものであり、他に例を見ない。

しかも、それがあくまでも詠歌主体の側からの推測にすぎないことは、「通ひけま<sup>く</sup>は」

「通ひけむ」といった推量の助動詞が用いられていることから明らかである。

挽歌においては死者の生前の思いより、残された者の心情を歌うことの方が一般的だったのである。そのことは、抒情挽歌本来の形から最も離れたところにあり、当該歌群もその源流として位置づけられる「伝説歌」においても確認される。

「伝説歌」と一口に言っても、当然個々の作品で性格はかなり異なるものであるが、総じて、赤人から虫麻呂へという流れは、死者の生前への関心とそれを歌の前面に押し出す方向に向かう。詳しくは後述するが、同じ真間娘子を題材にした歌でも、赤人が娘子の生前の様子にほとんど言及していないのに対し、虫麻呂は娘子の容姿や男たちの求婚の様子などを事細かに歌っているのである。そのことは、虫麻呂の菟原処女の墓を見て詠んだ歌でも同様である。

しかし、そのような虫麻呂の歌でも、娘子の生前の心情に触れることはほとんどなく、菟原処女の墓を見て詠んだ歌が、

……我妹子が 母に語らく 倭文たまき 賤しき我が故 ますらをの 争ふ見れば  
生けりとも 逢ふべくあれや ししくしろ 黄泉に待たむと……（巻九・1809）

と娘子の心情を歌の中に会話の形で詠み込むだけである。この娘子の心情にしても、死を決意した理由を示すことに主眼があることは明らかである。

こうしたことから、当該歌群の436番歌も、死者その人の立場に立ってその心情を歌ったと考えるより、死者の身近な人物の心情と捉えた方が挽歌として自然であると思われる。

また、伊藤論文では436番歌を女の歌であるとして、「玉ならば手に巻き持ちて」という表現の例として、天智挽歌群の婦人の歌、

……玉ならば 手に巻き持ちて 衣ならば 脱く時もなく 我が恋ふる……  
（巻二・150）

を挙げているが、「玉を手に巻く」のが女性の行為に限らないことは、男性である大伴駿河麻呂の歌にも、

一日には千重波敷きに思へどもなぞその玉の手に巻き難き（巻四・409）

とあることよってわかる。よって436番歌は男性の歌と考えるも不自然ではない。

つまり、434・435番歌において第三者の立場から死者である娘子を悼み、436・437番歌では、435番歌で娘子の恋の相手として詠み込まれた「久米の若子」の立場に立って、生前の娘子への思いを歌う形になっており、歌の対象・方向はすべて娘子に向かっているのである。

ところで、当事者詠を持ち込むのであれば、なぜ娘子の死の時点での嘆きという形で当事者の心情が詠まれなかったのであろうか。すでに述べたように、人麻呂の一連の挽歌で

は、第三者詠から当事者詠へと転換する場合、当事者の嘆きが詠み込まれていた。それは、この当事者の嘆きというものが、挽歌の抒情として不可欠なものであったことによる。それが、当該歌群では、そうした要素が抜け落ちてしまっているのである。

それは、II群の歌がI群の歌をふまえて詠まれ、死者の生前に目を向けて詠まれた歌であることによるのではないか。

前項で確認したように、I群の歌は、詠歌主体が死者の名が語り伝えられる未来に目を向けることで、挽歌として完結している。そこに新たに詠まれたII群の歌は、前半の二首が娘に縁の場所に立つてその死を悼むという形をとる。この歌の表現が題詞と矛盾していることが従来でも問題になってきたが、その点はひとまず置いて歌の形に注目すると、こうした歌い方が、赤人や虫麻呂の娘の墓を見て作った歌と、歌の詠まれた状況において通じるものであることがわかる。つまり、伝説的な娘に縁の場所に立つことで、その人物に思いを馳せているのである。そこから歌の関心が娘の生前へと向かうとき、この娘はどのような人物であったのか、どのような死を迎えたのかが詠み込まれるようになると、虫麻呂の伝説歌のような形になるであろう。

しかし、当該歌群では、そうした背景となる伝説が存在しなかったためか、あるいは短歌という形式の制約によるためか、娘をめぐる物語が詳しく語られることはなかった。その代わりに、死者が生前どのような人物であったのかを、死者に最も身近な人物の立場から捉え直したのが、後半の二首だったのではないか。つまり、恋人の立場から娘に対する心情を歌うことで、この娘は生きて恋をした生身の人間として、鮮やかにその姿を現すことになるのである。

## 五

I群からII群へという過程は、「屍を見て」詠んだ歌から、その娘をめぐる関心を歌に詠むという変化の過程であった。I群は旅の途次、実際に屍を見る、すなわち一つの死と出会うことで、その死を歌に詠むことになるという点で、行路死人歌と非常に近いものであった。ただし、死者がその土地の娘であったため、その死は「家」との関係で悼まれるのではなく、娘の「名」が語り伝えられると歌うことで哀悼されるものであった。この段階では、娘の死はまだ生々しい現実であり、おそらくは「沈みにし妹が姿」(229)を直視し得なかったために、あえて眼前に見えるものとして歌うことなく、臙化して歌ったのであろう。つまり、I群は「ある場所であつた一つの死」を歌う挽歌であった。

そこに死者の背景への関心から、虚構が持ち込まれる。そのとき、恋の相手として「久米の若子」が登場することになったのであろう。その理由は定かではないが、多くの先行研究が指摘するように、当時「久米の若子」を主人公とする何らかの恋の物語が広く伝わっていて、それがII群の歌にも取り込まれたのであろう。そして、その「久米の若子」に關係するIII群の歌などの影響で、「風早の美保」(434)が出てきてのであろう。いわば、娘の死の伝承が語り伝えられ、「久米の若子」をめぐる伝承と結びつけられたわけである<sup>150</sup>。

死者の生前を恋人や配偶者との関係で歌うことは、人麻呂の「献呈挽歌」や「明日香皇

女挽歌」、「吉備津采女挽歌」にも見られた。特に「吉備津采女挽歌」は、すでに述べたように死者を「おほに見」ただけの「我」が詠歌主体として設定されることで、采女を直接知らない者にまで、その死を身近なものとして受け止めさせる働きをしていた。第三者によって詠まれた抒情挽歌という点で、当該歌と「吉備津采女挽歌」は非常によく似ていると言えよう。もちろん、「吉備津采女挽歌」では、もとから采女の死をめぐる物語や伝承があつて、それを歌に詠んだと考えられ、後から物語が作られた当該歌群とは成立は異なるが、若くして死んだ女性を詠む歌のあり方として、この二つが同じ方法をとっていることは明らかである。

そうして詠まれたII群の歌は、「ある一人の娘子の死」を歌うものであり、そのために、題詞でも「姫嶋の松原の美人」と記すのである。しかし、歌の内容は題詞と違い、実際に「屍」を見てのものではない。このように、歌の内容と明らかに矛盾する題詞が置かれているのは、この歌がI群をもとに詠まれたという事情を反映しているのではないだろうか。言い換えれば、「行路死人歌」も「伝説歌」も、実際に死者や死者の墓を「見る」という状況においてしか詠まれ得なかつたのである。なぜなら、「行路死人歌」も「伝説歌」も、死者と直接関わらない第三者の立場から詠まれており、そのような詠歌主体が挽歌を詠むには、屍であれ、死体であれ、実際にその死を何らかの形で受け止めるような状況が必要であつたと思われるからである。

詳しくは次節で述べたいが、伊藤<sup>16</sup>が指摘するように、「伝説歌」と呼ばれるものが、まず旅先で墓を見て詠まれる歌から、「詠——」という詠物歌の形へ移行していくことからも確認される。

ところで、同じように第三者によって旅先で出会つた「死」を契機として詠まれた「行路死人歌」と「伝説歌」では、従来から「死者の性格」の違いが指摘されてきた。しかし、当該I歌群の存在を考えると、そこには他の要素も見いだされるのではないか。それは、「詠歌主体と死者との距離」である。

両者ともに旅先で出会つた「死」を歌うということは、詠歌主体が空間的に遠く離れた死者と出会うために、不可欠の前提であつた。しかし、そこで出会う「死」は、同じものではなかつたはずである。

「行路死人歌」が基本的に「屍」を見ての作であるということは、その死が詠歌主体にとって、まだ生々しい現実であつたことを示している。そのため、「行路死人歌」は、「今・ここ」で出会つた「死」を歌い、死に至るまでの時間や、その後の時間が歌に詠まれることはないのである。

一方、「伝説歌」はその名の通り伝説の娘子を歌うが、その娘子の死はすでに遠い過去のことであり、その死を詠歌主体に現実のものとして示すのは、その墓である。つまり、詠歌主体と死者との間には、「時間」という断絶があるのである。

その断絶を埋め、挽歌として娘子の「死」を詠むために、赤人や虫麻呂はいかなる方法を用いたのであろうか。この問題については次節で詳しく見ていくこととする。

<sup>1</sup> 神野志隆光「行路死人歌の周辺」(『柿本人麻呂研究』 一九九二年 塙書房 初出 一九七三年)

<sup>2</sup> 「伝説歌」の定義については、「伝説を題材にして歌を詠んだもの」という広義の捉え方と、「伝説の内容を歌によって語るもの」という狭義の捉え方があり、特に後者については、高橋虫麻呂による独自の文学的営為として論じられることが多い。こうした問題について詳しく触れることはできないが、本論で問題としている「挽歌」には、広義の「伝説歌」も含まれるため、本論で「伝説歌」と言う場合には広義の意味で用い、以下の作品を指すものとする。

過勝鹿真間娘子墓時山部宿祢赤人作歌一首并短歌(卷三・431、433)

詠上総末珠名娘子歌一首并短歌(卷九・1738、1739 高橋虫麻呂歌集)

詠水江浦嶋子一首并短歌(卷九・1740、1741 高橋虫麻呂歌集)

過葦屋処女墓時作歌一首并短歌(卷九・1801、1803 田辺福麻呂歌集)

詠勝鹿真間娘子歌一首并短歌(卷九・1807、1808 高橋虫麻呂歌集)

見菟原処女墓歌一首并短歌(卷九・1809、1811 高橋虫麻呂歌集)

追同処女墓歌一首并短歌(卷十九・4211、4212 大伴家持)

<sup>3</sup> 伊藤博「伝説歌の形成」(『万葉集の歌人と作品』下 一九七五年 塙書房 初出 一九六四年三月)

<sup>4</sup> 吉永登「万葉集における異伝発生の諸形式」(『万葉—その異伝発生をめぐって』 一九八六年 和泉書院 初出 一九五〇年)

<sup>5</sup> 内田暁郎「河辺宮人の歌」(『成城文芸』十六 一九五八年十一月)

<sup>6</sup> 村瀬憲夫「久米若子伝説の歌覚え書き」(『紀伊万葉の研究』 一九九五年 和泉書院 初出 一九八七年六月)

<sup>7</sup> 坂本信幸 a 「妹が名は千代に流れむ」(『日本古典の眺望』 桜楓社 一九九一年五月) b 「伝説歌の形成」(『万葉集研究』十九 一九九二年 塙書房)

<sup>8</sup> 伊藤前掲論文

<sup>9</sup> 坂本前掲 a 論文

<sup>10</sup> 神野志前掲論文

<sup>11</sup> 「河辺宮人」については、実在の人物とする注釈書もあるが、姓が欠けているため未詳。『全註釈』は孝徳紀白雉四年の記事に「倭飛鳥河辺行宮」とあることから、人名ではなく、飛鳥の河辺の宮の人の意と一般名詞とする説を出したが、「河辺宮」だけで「飛鳥河辺宮」を指すとは考えにくい。『集成』『釈注』などは虚構の人物とする。また、坂本前掲 b 論文は姫島が古代に牧であったことから、河内の飼部などとの関連を想定する。いずれとも判断しがたい。

<sup>12</sup> 坂本前掲 a 論文

<sup>13</sup> 坂本前掲 b 論文は、娘子が和銅四年の姫島の窮乏によって命を落としたために、その死を悼んで当該歌群が詠まれたとする。題詞に「和銅四年」という年紀が記されている理由などを考える上で非常に示唆に富む意見であるが、本論の考察の中心は実際の娘の死の背景を探ることにはないので、紹介するにとどめる

<sup>14</sup> 伊藤博「歌語りの方法」(『万葉集の表現と方法』上 一九七五年 塙書房 初出 一九七〇年三月)

<sup>15</sup> この点については、内田・村瀬前掲論文に詳しい考察がある

<sup>16</sup> 伊藤前掲 3 論文

第三者詠による挽歌の中で、最も詠歌主体と死者との間に距離があるのが、いわゆる「伝説歌」である。前節でも触れたが、伊藤博<sup>1</sup>は「伝説歌」を「旅先において滅びたものを見て詠んだ歌」の中に位置づけ、本来これが「行路死人歌」や「荒都歌」などと同じ旅の歌であったことを論じている。「伝説歌」の源流を探る優れた視点であり、従うべき見解であると思われる。

伊藤によれば、万葉集で「伝説歌」と呼ばれるものには次のような歌がある。

- A 過勝鹿真間娘子墓時山部宿祢赤人作歌一首并短歌（卷三・431、433）
- B 詠上総末珠名娘子歌一首并短歌（卷九・1738、1739 高橋虫麻呂歌集）
- C 詠水江浦嶋子一首并短歌（卷九・1740、1741 高橋虫麻呂歌集）
- D 過葦屋処女墓時作歌一首并短歌（卷九・1801、1803 田辺福麻呂歌集）
- E 詠勝鹿真間娘子歌一首并短歌（卷九・1807、1808 高橋虫麻呂歌集）
- F 見菟原処女墓歌一首并短歌（卷九・1809、1811 高橋虫麻呂歌集）
- G 追同処女墓歌一首并短歌（卷十九・4211、4212 大伴家持）

このうち挽歌の部に収められているのはADEFであるが、BはEFと同じ虫麻呂歌集の歌で、同じような伝説上の娘子を歌うものであるが、雑歌の部に収められている。BEFについては、もともと同じ虫麻呂歌集から採られた歌であり、もとの資料では雑歌・挽歌といった区別はなかったのを、万葉集の編纂時に雑歌と挽歌に分けたと考えるのが通説となっている。こうした処理は、歌の内容と関わるものと思われるが、この点については後で触れる。また、Gは「追同」とあるように、先行する作品に和したものであるため、他とはやや性格を異にする。

これらの歌は、伝説上の有名な娘子を題材にしている点では共通するが、歌の内容や伝説への言及の仕方などは、個々の歌によってかなり差がある。かつての研究では、上に挙げたような作品について個々に論じることが多く、比較対照する場合にも歌人の特徴の違いとして片づけてしまいがちであった。そして、「挽歌」の部に収められた作品についても、例えば人麻呂の皇族挽歌や「泣血哀慟歌」などと比べて、「挽歌らしくない」という評価を下すにとどまり、「挽歌らしくない」点については、掘り下げて論じられていないのである。

最近の研究では、伝説そのものについて語る狭義の「伝説歌」を分けて考えるべきであるとし、そういう狭義の「伝説歌」は虫麻呂が創作した独自のものとして捉えようとする方向に向かっているようである。こうした最近の傾向については異論を差しさむつもりはないが、「伝説歌」という研究の枠組みは、ともすると、これらの歌を挽歌として捉える視点を軽視しがちである。しかし、虫麻呂の「伝説歌」の一部は、万葉集で「挽歌」の部に収められており、編纂時に「挽歌」として捉えられていたことは動かないであろう<sup>2</sup>。そうした従来の研究とは少し視点を変えて、ここでは、第三者詠による挽歌の流れの一

つの帰着点として「伝説歌」を考えてみたいと思う。そのため、同じ人物について歌いながら、その描写が全く異なる赤人と虫麻呂の真間娘子の歌を取り上げ、内容を比較検討していくこととする。

二

比較に先立って、個々の作品について内容を見ておくことが必要であるが、まずは、歌の作られた時期として先行する赤人の歌から考察することにする。

過勝鹿真間娘子墓時山部宿祢赤人作歌一首并短歌 東俗語云 可豆思賀能麻末能豆胡  
古に ありけむ人の 倭文機の 帯解替へて 廬屋立て 妻問ひしけむ 葛飾の 真  
間の手児名が 奥つききを こことは聞けど 真木の葉や 茂りたるらむ 松が根や  
遠く久しき 言のみも 名のみも我は 忘らゆましじ(巻三・431)

反歌

我也見つ人にも告げむ葛飾の真間の手児名が奥つき処(432)  
葛飾の真間の入江にうちなびく玉藻刈りけむ手児名し思ほゆ(433)

題詞にある「過」は単に通りすぎるだけでなく、「立ち寄る」意味の漢語で、

過近江荒都時柿本朝臣人麻呂作歌(巻一・29331)

など、集中にいくつかの用例が見られる。この「過」が「見」あるいは「——過——見」と同様、旅先において「あるモノを見て感懐を述べるといふ作歌事情を標榜している」ということは、伊藤論の考察に詳しいところである。作者赤人は旅先の葛飾で、真間の娘子の墓を見てこの歌を詠んだということになる。

真間の娘子については、その名が「手児名」であったことが歌に見えるが、その容姿やなぜ死んだのかなど、娘子をめぐる伝説の内容はほとんど語られていない。わずかに冒頭の「古に」から「妻問ひしけむ」までの描写が、娘子の生前の様子を伝えるのみである。この部分の「帯解替而」を「男女が互いに帯を解き交わして寝た」という意味にとる注釈書が多いが、その場合、手児名の生前にそういう相手がいたことになり、同じ真間の手児名を歌う虫麻呂の歌の内容と矛盾することになる。また、「妻問ひしけむ」へのつながりとしては、「妻問ひ」の方が順序として先であると思われることから、その整合性が問題とされてきた。こうした点を解決すべく、この句の新解釈が試みられる一方、赤人と虫麻呂では伝説の内容が異なってもかまわないとする立場もあり、様々な論議が行われてきた。本論では、坂本信幸<sup>3</sup>が「紐」についての集中の用例を参考にして、

帯を結ぶのは、男女の間にあつては互いの貞節を守ろうという誓いの行為であつたわけ、逆に帯を解くのはその誓いを破る行為となつたはずである。つまり、この歌で「帯解き替へ」た男は、妻との貞節の誓いのもとに結び合つた帯を自ら解き替えて、つまり、妻を捨てた上で、廬屋を立てて真間の手児名に求婚したのではなかつたか。

としているのが、従来の説の問題点を解決する卓見であると考えられる。この解釈に立てば、手児名の生前に特定の相手がいたということにはならず、虫麻呂歌が男たちの求婚にもかかわらず自ら命を断ったことを歌うのと矛盾しないし、下へのかかり方も無理がないからである。

「古にありけむ人」がそれほど熱心に求婚した女性として手児名を歌うことは、生前の恋人の心情を歌うことで死者を描写する「姫嶋松原の美人」を詠む436・437番歌のありようと通じるものである。直接死者を描写するのではなく、その死者の身近な人（求婚者）の心情を通じて死者を描くという手法は、人麻呂の一連の挽歌にも見られた。当該歌もそうした挽歌の手法を用いていると言えよう。

しかし、当該長歌では「真間の手児名」その人を詠むのでさえない。冒頭部分は「真間の手児名が奥つき」と、全て「奥つき」にかかっているのである。つまり、長歌の中心は「奥つき」に置かれているのである。

このことは、題詞に「墓を過ぎる時」とあるのに対応していると言え、長歌の表現を見る限り、詠歌主体は「墓」そのものを見ているとは言い難い。長歌後半では、「奥つきを」「このことは聞けど」「真木の葉や茂りたるらむ」「松が根や遠く久しき」と、その場所がはつきりとはしないことを歌っているのである。

この表現が人麻呂の「近江荒都歌」と類似していることは、『代匠記（初）』以来指摘されてきたことである。参考のため、次に「近江荒都歌」の長歌を挙げておく。

過近江荒都時柿本朝臣人麻呂作歌

玉だすき 畝傍の山の 檀原の 聖の御代ゆ（或云「宮ゆ」） 生まれましし 神のことごと  
と つがの木の いや継ぎ継ぎに 天の下 知らしめししを（或云「めしける」） 天  
に満つ 大和を置きて あをによし 奈良山を超え（或云「そらみつ 大和を置き あを  
によし 奈良山越えて」） いかさまに 思ほしめせか（或云「思ほしめか」） 天離る 鄙  
にはあれど 石走る 近江の国の 楽浪の 大津の宮に 天の下 知らしめしけむ  
天皇の 神の尊の 大宮は こと聞けども 大殿は こと言へども 春草の 繁  
く生ひたる 霞立ち 春日の霧れる（或云「霞立ち 春日か霧れる 夏草か 繁くなりぬ  
る」） ももしきの 大宮所 見れば悲しも（或云「見ればさびしも」）（巻一・29）

当該歌の表現は傍線部を踏まえているのであるが、清水克彦<sup>4</sup>が指摘するように、踏まえられているのは本文歌ではなく、異伝の方である。人麻呂作品の異伝については、推敲の跡とする見方と伝承過程での変化とする見方とがあり、俄には断じがたい問題であるが、赤人が踏まえたのは異伝の方であったと思われる。その理由等は明らかではないが、あるいは清水が論じるように、より「理智的な表現」である異伝を踏まえたのは、赤人の作風と関わる問題として捉えるべきかと思われる。

それはさておき、「近江荒都歌」で「大宮所」とその場所が定かでないことを歌うように、当該長歌でも実際の「墓」は見えない。反歌第一首にあるように、詠歌主体が見たのは「奥つき処」なのである。

こうした類似点を持つ一方、当該歌と「近江荒都歌」ではその主題は方向を異にしてい

る。清水が詳しく考察しているように、「近江荒都歌」が『大宮ところ』を見ての悲しみを述べていた」のに対し、当該歌では「音のみも名のみも」「忘らゆましじ」と真間娘子への「讃辞」を歌っているのである。

「言のみ」「名のみ」を「忘れられない」と歌うのは、娘子の墓そのものは定かではないためである。しかし、その娘子の「名」はともかく、死をめぐる伝承については、歌の中で何ら言及されていないのである。もちろん、そうしたことは周知のこととして歌われなかったとも考えられるが、歌の内部において「忘らゆましじ」と娘子に対する讃美の情を保証しているものは何なのであろうか。

その鍵となるのが「真木の葉や」から「遠く久しき」までの部分であると思われる。この部分は墓を隠すものとして「真木の葉」「松が根」の存在を挙げているのであるが、この「真木の葉」「松が根」は、「近江荒都歌」の「夏草」のように単なる「荒廃」を示すものではない。むしろ、そこに流れた年月の長さを示すものとなっているのである。

赤人の歌、特に讃歌においては、こうした「過ぎた時間の長さ」がしばしば讃美の情を喚起する要素となっている。

天地の 分かれし時ゆ 神さびて 高く貴き 駿河なる 富士の高嶺を……

(巻三・317)

……み湯の上の 木群を見れば 臣の木も 生ひ継ぎにけり…… (巻三・322)

……神代より 然ぞ貴き 玉津島山 (巻六・917)

神代より吉野の宮にあり通ひ高知らせるは山川を良み (巻六・1006)

これらの歌では、讃美の対象は悠久の歴史を持つことによって、あるいはその上を長い時間が通り過ぎることによって、よりその価値を増すのである。当該長歌でも、「真木の葉」が繁り、「松が根」が長い年月で伸びたと歌うことで、そこに流れた時間の長さを示し、それだけ、この娘子の墓を由緒あるものとしているのである。

そして、反歌で「我也見つ人にも告げむ」と歌うとき、この墓(「奥つき処」)は語り継ぐべき讃美の対象となるのである。

このような歌い方は、詠歌主体と死者との距離という観点から見て、非常に興味深いものである。当該歌の詠歌主体は、死者と空間的にも時間的にも遠く隔たったところにある。その空間的距離を埋めるのは、題詞にもあるようにその娘子の墓を目の前にすることである。しかし、ここではその墓そのものはあえて見えないと歌い、そこに流れた年月の長さを示すのみで、詠歌主体と死者との時間的な距離は全く埋められていないのである。死者への関心が詠まれるのは、反歌第二首のみで、それも「玉藻刈りけむ手見名し思ほゆ」と唐突にその生前の様子を想像するのである。

これを、虫麻呂の歌と比べると、その違いは歴然である。詳しくは後述するが、虫麻呂の「真間娘子の歌」では、

……遠き代に ありけることを 昨日しも 見けむがごとも 思ほゆるかも

(巻九・1807)

と、娘子の死と歌の詠まれた「今」との時間的な距離は埋められ、その死を生々しいものとして受け止めるような方法がとられているのである。そのため、反歌で「手児名し思ほゆ」と、赤人歌と類似の歌い方をしているも、そこから受ける印象は全く異なるのである。このような方法は、人麻呂の「吉備津采女挽歌」における、一時代前の采女の死を身近なものとして受け止めるための「我」の設定同様、挽歌において詠歌主体が死者との時間的距離を縮めようとする志向の表れである。第三者詠の挽歌が抒情を可能にするためには、こうした方向に向かうことはごく自然であると言えよう。

その意味では、死者との時間的な距離を埋めようとしなない当該歌のありかたは、むしろ特異なものであったと思われる。第三者詠の挽歌が死者との距離を縮めることで、挽歌的抒情の表出を可能にしていたのに対し、当該歌はその距離ゆえに死者は讚美の対象として歌に詠まれているのである。言い換えれば、人麻呂の「吉備津采女挽歌」や虫麻呂歌では死者の生前の様子やその死の背景といった「伝承・伝説」への関心が歌の中心にあるのに対し、当該歌ではその死をめぐる「伝説」が長い年月にわたって「語り継がれてきた」という「状況」への関心が一首の中心に据えられているのである。

当該歌がこうした特徴を持った理由は、やはり赤人という歌人の特質と切り離して考えることはできないであろう。従来の赤人論でもしばしば指摘されているように、赤人の歌では「人事」より「自然」、「情」より「景」が中心に詠まれている。歌の中に人物が詠まれる場合でも、

ますらをはみ狩りに立たし娘子らは赤裳裾引く清き浜辺を（巻六・1001）

のように、「景」として詠まれることの方が多い。そして、このような景は讚美すべきものとして詠まれているのである。当該歌ではその「景」が、長い年月を経た「墓」（奥つき処）であり、そこに眠る死者の人物像や死の背景は、直接「景」とは関わらないものであるため、歌われることはなかったのである。

### 三

死者との時間的距離を埋めることのないまま、「墓」の上を流れた年月を歌う赤人歌に対し、虫麻呂の歌にはどのような特徴があるのであろうか。

#### 詠勝鹿真間娘子歌一首并短歌

鶏が鳴く 東の国に 古に ありけることと 今までに 絶えず言ひける 葛飾の  
真間の手児名が 麻衣に 青衿着け ひたさ麻を 裳には織り着て 髪だにも 掻き  
は梳らず 沓をだに はかず行けども 錦綾の 中に包める 齋ひ児も 妹に及かめ  
や 望月の 足れる面わに 花のごと 笑みて立てれば 夏虫の 火に入るがごと  
湊入りに 船漕ぐごとく 行きかぐれ 人の言ふ時 いくばくも 生けらぬものを  
何すとか 身をたな知りて 波の音の 騒く湊の 奥つ城に 妹が臥やせる 遠き代  
に ありけることを 昨日しも 見けむがごとく 思ほゆるかも（巻九・1807）

#### 反歌

葛飾の真間の井を見れば立ち平し水汲ましけむ手児名し思ほゆ(1808)

題詞に見える「詠——」という形は、虫麻呂の他の作品にも見られる。

詠上総末珠名娘子歌一首并短歌(巻九・一七三八、1739)

詠水江浦嶋子一首并短歌(巻九・1740、1741)

詠霍公鳥一首并短歌(巻九・1755、1756)

「詠——」という形は、小島憲之<sup>ら</sup>が指摘しているように、『文選』『玉台新詠』の「詠物詩」の影響のもとに成立したものであり、「見——」「過——」などよりも新しい形であると思われる。

万葉集の虫麻呂歌とされるものが全て虫麻呂歌集から採られており、題詞の書式などから判断して、原資料がそのまま用いられたことはほぼ通説となっている。当該歌が「詠——」とあるのは、「見——」「過——」とある歌と、歌の内容において対象の捉え方に違いがあることを反映してのものであろう。

当該歌では、詠歌主体は実際に「墓」を見ての感懐を述べるのではなく、娘子を描写することに叙述の中心がある。そのことは、同じ虫麻呂の「見菟原処女墓歌一首并短歌」(巻九・1809、1811)が、

葦屋の菟原処女が奥つ城を行き来と見れば音のみし泣かゆ(1810)

と実際の墓を見ての感懐を歌うものであることと比べるとより明確である。もちろん、当該歌でも反歌に「真間の井を見れば」とあることから、当時有名であった娘子に縁の地に立って詠まれたものであることがわかる。つまり、この二つの挽歌は詠まれた状況としてはよく似ているが、対象をいかに歌うかという点で異なっているのである。

当該長歌はその内容からいくつかに分けられるが、まず冒頭から「絶えず言ひける」までは、これから語る伝説の場所と、そしてそれが語り継がれてきたものであるということの説明する。「鶏が鳴く東の国」という表現は、この歌が「東」以外の場所、具体的には都において享受されたことを示している。こうした地名を冒頭に掲げる歌い方は虫麻呂の長歌に特徴的な方法で、

しなが鳥 安房に継ぎたる 梓弓 末の珠名は……(巻九・1738)

春の日の 霞める時に 墨吉の 岸に出で居て……(巻九・1740)

衣手 常陸の国の 二並ぶ 筑波の山を……(巻九・1753)

などの例が見られる。これらの歌からも、虫麻呂の東国での歌には、都の人々に東国の風物や伝承を紹介するような意図があったことがうかがわれる。

次いで、「葛飾の」から「妹に及かめや」までの部分では、娘子の美しさを具体的に描写している。娘子の服装や身なりに気を使わない様子、それにもかかわらず、良家の子女もその美貌には及ばなかったというのである。このような具体的な描写は虫麻呂に固有の

ものであり、同じ娘子について詠んだ赤人歌や福麻呂・家持の歌にも見えない。虫麻呂は上に挙げた「詠上総末珠名娘子歌」や「見河内大橋独去娘子歌」(巻九・1742、1743)でも、

……末の珠名は 胸別の 広き我妹 腰細の すがる娘子の その姿の きらきらしきに 花のごと 笑みて立てれば……(巻九・1738)

……紅の 赤裳裾引き 山藍もち 摺れる衣着て ただひとり い渡らす児は……(巻九・1742)

と、女性の姿を詳細に描写しており、このような描写は虫麻呂歌の特徴であったと思われる。当該歌における娘子の描写は、実際の娘子の姿ではなく、虫麻呂による創作だったのであろう。

このような美しい娘子が「望月の足れる面わ」で「花のごと笑みて立てれば」、男たちは先を争って求婚した。「望月」や「花」による比喩については、中西進<sup>6</sup>が人麻呂の「日並皇子挽歌」の

……春花の 貴からむと 望月の たたはしけむと……(巻二・167)

を継承するものであり、中国詩の対句の発想が取り入れられているとする。これを受けて村山出<sup>7</sup>は「面わ」の表記「面輪」に着目し、『代匠記(初)』の指摘などから、これを仏語に依拠した意図的な表記であるとし、このような描写には娘子を「尊貴」なものとする意味が込められていると考察する。

中西も指摘するように、娘子に求婚する男たちの様子を語る比喩がいかにも日常生活に密着していることから、娘子と男たちの描写は、「貴と賤」の関係にあると思われる。それだけこの娘子の「尊貴」な様子が強調されていると考えられる。

この「望月の」から「人の言ふ時」までの部分は、上に挙げた「詠上総末珠名娘子歌」に継ぎのような類似の表現が見られる。

……その姿の きらきらしきに 花のごと 笑みて立てれば 玉梓の 道行き人は  
己が行く 道は行かずに 呼ばなくに 門に至りぬ さし並ぶ 隣の君は 明らかじ  
め 己妻離れて 乞はなくに 鍵さへ奉る……(巻九・1738)

どちらも娘子の美しさに男たちが心を惑わされる様を描いているが、末の珠名がそうした男たちの求婚に対して、

……人皆の かく迷へれば うちしなひ 寄りてそ妹は たはれてありける  
(巻九・1738)

と、享樂的に応じるのに対して、当該歌では「いくばくも生けらぬものを」から「妹が臥やせる」までの部分が伝えるように、娘子は自ら死を選ぶのである。

この部分の「何すとか」が、人麻呂の挽歌などに見られた「いかさまに思ほしめせか」や「何しかも」と同様、死者に対しその死を詰問する、いわゆる「くどき文句」であることは従来から指摘されている通りである。しかし、他の挽歌がそうした「くどき文句」に続けて、

……いかさまに 思ほしめせか つれもなき 真弓の岡に 宮柱 太敷きいまし み  
あらかを 高知りまして…… (巻二・167)  
……何しかも 我が大君の 立たせば 玉藻のまころ 臥やせば 川藻のごとく な  
びかひし 宜しき君が 朝宮を 忘れたまふや 夕宮を 背きたまふや……

(巻二・196)

のように、すぐに「死」を描写するのに対し、当該歌では「身をたな知りて」と、その「死」の理由が語られるのである。

この「身をたな知る」の解釈をめぐる様々な論がなされてきたが、万葉集中の「身」や「知る」の用例から、

己が身をヤガテ消ユベキ、常ナキ、仮リノ身、と自覚することによって、自ら死した  
ものと思われる。

とした、坂本の論が、一首の意的確に捉えていると思われる。また、坂本論では、こうした解釈に基づいて、この直前の句を、従来「いくばくも生けらしものを」と訓んで「何程も生きてはみないだらうものを」(『注釈』)のように解釈していたのに対して、「生けらしぬものを」と訓むべきであることを指摘し、

私は、おそらく作者は、手児名が未だどれほども生きていない若い身空で死んだことに対する嘆き、人生経験の未だあまりない少女であるのに人の世、人の身に対する十分な省察をなしたようであることへの驚嘆の思いを述べているのではないか、と思うのである。

と論じている。「若い身空で死んだことに対する嘆き」を歌うのは、同じように死者が若い女性である、人麻呂の「吉備津采女挽歌」にも見られた表現であるが、「吉備津采女挽歌」では、采女の命に対して、「栲縄の長き命を」と本来は長くあるべきものだと捉えている。もちろん、人麻呂作品と同列に論じるわけにはいかないが、当該歌でも、従来の説のように「人間はどうせそれほど長くは生きられないのに」と解釈するより、坂本論の訓や解釈の方がつながり方として自然なものであると思われる。

また、手児名の死を「身をたな知りて」のものであったということは、上に述べた「望月の足れる面わに」「花のごと笑みて立て」という、手児名の「尊貴」な容姿の描写とも結びつくものである。末の珠名のように単に美しいというだけでなく、「尊貴」な美しさを外見として持つ娘子は、その心の中には「身をたな知る」ことのできる、賢明さを備えていた、ということになろう。ここで注目すべき点は、こうした歌い方により、死者が

どのような人物であったのかが鮮やかに描き出されている、ということである。それも、服装や容姿にとどまらず、その内面にまで踏み込んで歌っているのである。前節でも少し触れたが、万葉挽歌では、死者の心情ではなく、残された者の心情を歌うのが通常である。こうした歌い方は、虫麻呂の独自の方法であったと思われる。

この句に続く「波の音の騒く湊の奥つ城に妹が臥やせる」の部分は、手児名が入水自殺したことを表していると思われるが、こうした婉曲表現は、「吉備津采女挽歌」の短歌でやはり采女が入水自殺したことを、「罷り道の川瀬の道」と歌っていたことも共通する。つまり、この部分は、「どれほど生きていないにもかかわらず、どういつもりで己の身を自覚して、手児名は波の音のざわめく湊の墓所に横たわっているのか」と、歌っているのである。「吉備津采女挽歌」と当該歌では、同じように若くして死んだ女性を題材にして、その「時ならぬ死」を嘆いているわけであるが、「身をたな知りて」という一句が入ることによって、詠歌主体の「死」の捉え方は異なるものとなっている。

すなわち、「吉備津采女挽歌」をはじめ、人麻呂の挽歌では、「口説き文句」が「死」を嘆く常套表現として用いられ、その「死」の理由や背景には言及していないのに対し、当該歌では娘子の死が「身をたな知りて」の行為であったという判断が示されているのである。

ここに、一つの「死」をめぐる、その背景への関心を歌うという、虫麻呂の独自の姿勢がうかがえることは言うまでもない。特に、死者の生前の心中を推測し、それを歌に詠むという方法は、挽歌ではないが、やはり伝説上の人物を題材にした「詠水江浦嶋子」の反歌が、

常世辺に住むべきものを剣太刀汝が心からおそやこの君（巻九・1741）

と、浦嶋子の心情に言及している部分にも見られる。

そして、こうした「死者の生前の心情」を、詠歌主体の判断としてではなく、実際にそうあったこととして歌うというのも、虫麻呂歌の「伝説歌」の特徴である。「詠水江浦嶋子一首」の長歌や「過葦屋処女墓時作歌」では、

……世の中の 愚か人の 我妹子に 告りて語らく しましくは 家に帰りて 父母  
に 事も語らひ 明日のごと 我は来なむと 言ひければ……（巻九・1740）  
……我妹子が 母に語らく 倭文たまき 賤しき我が故 ますらをの 争ふ見れば  
生けりとも 逢ふべくもあれや ししくしろ 黄泉に待たむと……（巻九・1809）

と、会話の形でその心情を歌に示している。会話文体というものの自体、虫麻呂の表現の問題として詳しく考察すべきであろうが、ここではそうした問題には深入りせず、虫麻呂が会話文の形を用いて、直接に死者の心情を歌に詠んでいるということを確認するにとどめておく。

ところで、「死者の心情」を推測し、歌に詠むという方法は、同時に詠歌主体の死者への感情や評価を喚起する働きもしたと思われる。上に挙げた「詠水江浦嶋子一首」で、詠歌主体にとって浦嶋子は「世の中の愚か人」（1740）であり、その行為は「おそや」（1

741)と評価されるものであった。また、その心情を推測することによって、死者は詠歌主体にとって単なる伝説上の人物ではなく、より身近な存在として捉えられるものとなつたのではないか。

そのことは、虫麻呂の「伝説歌」では、伝説上の娘子を呼ぶのに、しばしば「妹」や「児」という呼称を用いていることにもうかがわれる。当該歌でも真間の手児名は「妹」と呼ばれているが、このような呼称を用いることで、詠歌主体と死者との距離がより近づいていることは、赤人歌と比べれば明瞭であろう。

長歌は結びで伝説の内容を「遠き世にありけること」と歌うが、見てきたように、その伝説は娘子の服装や容姿の描写に始まり、その心情を推し量ることで、死者の姿を鮮やかに蘇らせていた。また、こうした描写を通じて、死者は「妹」という呼称で呼ばれる、詠歌主体にとって身近な存在として捉えられるものになっていた。そのため、手児名の死は「遠き世にありけること」でありながら、「昨日しも見けむがごと」として、生々しく現実感を持って立ち現れる。いわば、死者を生身の人間として捉え、その心情を推測することで、虫麻呂は死者との時間的な距離を埋めていったのである。反歌で「手児名し思ほゆ」と歌うとき、類似の表現を持つ赤人歌と違い、詠歌主体の目には、実際に在りし日の手児名の姿が生き生きと映し出されていたことであろう。

#### 四

以上、赤人と虫麻呂の真間娘子の歌をそれぞれ見てきた。その結果、次のような結論が導かれるであろう。すなわち、詠歌主体と空間的・時間的に距離のある「死」を詠むにあたり、二人の歌人ともにその「墓」を見、死者に縁の地に立つことで、その死を現実にあつたこととして受け止め、「空間」の距離を埋めていった。しかし、「時間」に関しては二つの作品は正反対の方法をとる。赤人歌が死者との間に埋められない時間、断絶した時間を詠み込むことで、かえってその「死」の上を流れた歲月によって、「死」が歌われる価値のあるものになっているのに対し、虫麻呂は死者の容姿を具体的に描写し、その心情を推測することによって、生身の人間として死者を蘇らせ、その「死」から現在までの時間を埋めようとするのである。

こうした違いは、ひとえに死者に対する態度の違い、死者やその死の背景への関心を歌うかどうかの違いであると言うこともできよう。徹頭徹尾、「墓」を主題にする赤人にとっては、死者の容姿や心情より、その「死」が語り継がれてきたものであるということ、すなわちその「死」が語られる価値のあるものであるということに関心があり、一方、「妹」と呼び得るほどに死者を身近な一人の女性として描く虫麻呂にとっては、死者の生前の姿や心情を歌うことにこそ関心があつたのである。

ところで、この二つの歌は、挽歌として捉えたとき、どう位置づけられるのか。まず、赤人歌は旅先で滅びたものを見て詠む歌の伝統に立ち、あくまで実際に目の前にある「墓」を詠むことに中心があつた。このような歌い方は、田辺福麻呂の「過葦屋処女墓時作歌」(巻九・1801、1803)にも見られる。参考のため、次にその長歌を挙げておく。

古の ますら壮士の 相競ひ 妻問ひしけむ 葦屋の 菟原処女の 奥つ城を 我が  
立ち見れば 永き世の 語りにしつつ 後人の 偲ひにせむと 玉梓の 道の辺近く  
岩構へ 作れる塚を 天雲の そきへの極み この道を 行く人ごとに 行き寄りて  
い立ち嘆かひ ある人は 音にも泣きつつ 語り継ぎ 偲ひ継ぎ来る 処女らが 奥  
つ城所 我さへに 見れば悲しも 古思へば (巻九・1801)

冒頭の表現は赤人歌に類似しており、影響関係を指摘する注釈書も多い。赤人歌同様、実際に墓を見ての感懐を歌ったものであり、歌の中心は、その墓の由来が「永き世」に「語り継ぎ」「偲ひ継ぎ来る」ものであること、つまり、伝説の証拠としての「墓」にある。

「墓」に中心を置くこれらの歌では、死者に対する関心が詠まれることはなく、その死者をめぐる伝承が一部語られる程度である。このような歌い方は、「挽歌」としては異例であり、しばしば「挽歌らしくない挽歌」という評価を下される原因でもある。

たしかに、これらの歌には「挽歌」というより、行幸先の地を誉め讃える「讃歌」のような性格が強い。しかし、「墓」を見ることによつて出会った一つの「死」を、「古」から語り継がれてきて、これからも語り継がれていくものとして歌うとき、詠歌主体もまた、その「死」を語り継ぐ者として、いわば「証人」としてその「死」に関わる存在になるのである。これらが「挽歌らしくない」のは、詠歌主体にとつてその「死」が見るという行為によつてしか実感し得ないものであり、また、「見る」ことを通してしか、「語り継ぐ」行為に参加し得ないということによるのではないか。つまり、これらの歌では、「見たもの」について歌うことよりも、「見たという事実」を歌うことが優先されてしまふのである。

「死者」よりもその「死」の証拠としての「墓」を詠むこと、「伝説」の内容よりも「伝説」が「語り継がれてきた」ものであることを詠むこと、それが、赤人歌や福麻呂歌の中心にある。そのため、詠歌主体にとつて、「死者」は生身の人間として感情を移入する身近な存在ではなく、「伝説」の中だけに存在する、遠い存在のままなのである。

逆に言えば、詠歌主体にとつて、「遠い存在」であることが、死者に対する讃美の情を歌うことを可能にしているのである。

一方、虫麻呂歌では、「死者」への関心が歌の中心に置かれている。そして、「死者」の生前の様子や心情を歌うことで、詠歌主体にとつて死者は生身の人間として、身近な存在となる。もちろん、虫麻呂歌においても、そうした「伝説」の内容は「語り継がれてきた」ものとして歌われるのであり、「墓」がその「伝説」の証拠となっていることに変わりはない。しかし、赤人や福麻呂の歌が、そうした「伝説」の証拠としての「墓」を見たことを歌うのに終始するのに対して、虫麻呂は「伝説」の内容を歌に詠もうとする。前者が「語り継がれてきた」ことそのものに価値を見いだすのに対して、後者は「語り継がれてきた」内容に興味を持つのである。

そこには、虫麻呂という歌人の特性も大きく関与していると思われる。あるいは、虫麻呂にとつては、「伝説」の中の人物を歌うことは、現実の人物を歌うことと、その本質において大差がなかったのかもしれない。

ともあれ、「死者」への関心が、死者の生前の姿や心情の描写へと向かっていくとき、それはかつて存在したという人物の「生き方」を歌うことへ、そして、ある人物の「生き

方」を歌うことへと向かっていったのではないだろうか。つまり、題材となる人物が死者であつても生者であつても、同じようにその「生き方」を描くような方向へと向かつていったことが想定されるのである。具体的には、「詠上総末珠名娘子歌」や「詠水江浦嶋子一首」などの「詠——」の題詞を持ち、雑歌の部に収められている歌が挙げられる。「詠水江浦嶋子一首」の場合、浦嶋子の死が描かれるのであるから「挽歌」の部に収められていても不思議ではない。しかし、歌の中心がどこにあるのかということを考えてみると、雑歌に収められているのは正当な判断であると思われる。なぜなら、真間娘子と同じように「古のこと」を歌っている、浦嶋子の場合、「伝説」の証拠となる「墓」を見ての作ではないからである。つまり、詠歌主体は「死者」としての浦嶋子を歌っているのではなく、浦嶋子をめぐる「伝説」を歌っているのである。

以上述べてきたことをまとめると、赤人歌は第三者が「挽歌」を詠むための条件である、「墓を見る」ということに終始し、「墓」を歌の中心に据えたために、死者との時間的な距離は埋まることなく、「挽歌」でありながら、「死」そのものではなく、それが「語り継がれてきた」ことを歌うものとなっている。一方、虫麻呂歌では、死者への関心が高じた結果、「墓」を見ることは単なる契機となり、専ら死者を歌うことに中心を置く。やがてこうした作歌姿勢が、「墓」という媒介なしに伝説上の人物の「生き方」を歌う方向へと進んでいったのである。

赤人は他に伝説上の「人物」を詠むことはなかったが、それは赤人の歌人的資質によるものなのか、偶然そうなっただけであるのか判断することはできない。虫麻呂の「伝説歌」の進む方向は、「死に関わつて詠まれた歌」という「挽歌」の枠組みを離れていくものであった。結局どちらも、「挽歌」としてはもはやその先には進めないところに立ち至ってしまった、と言えるであろう。その意味では、真間娘子を題材にした二つの挽歌は、第三者詠という万葉挽歌の傍流のたどり着いたところ、挽歌というものの一つの終焉であつたと言ふことができよう。

- 1 伊藤博「伝説歌の形成」(『万葉集の歌人と作品』下 一九七五年 塙書房 初出 一九六四年三月)
- 2 虫麻呂の「見菟原処女墓歌」について挽歌として積極的に論じた最近の研究に、錦織浩文「高橋虫麻呂『菟原処女が墓を見る歌』」(『岡大國文論稿』二二二 一九九五年三月)がある
- 3 坂本信幸「倭文機の帯解き替へて——山部赤人の真間の娘子の歌の解釈をめぐつて——」(『叙説』二二二 一九九五年十二月)
- 4 清水克彦「近江荒都型の継承」(『女子大國文』九三 一九八三年六月)
- 5 小島憲之「高橋虫麻呂」(『上代日本文学と中国文学』中 一九六四年 塙書房 初出 一九五七年十二月)
- 6 中西進「入水する女」(『旅に棲む』 一九八五年 角川書店)
- 7 村山出「高橋虫麻呂——娘子の歌の位置——」(『万葉集研究』十七 一九九〇年 塙書房)
- 8 坂本「『身をたな知る』より覗い知る歌人高橋虫麻呂」(『万葉』八三 一九七四年二月)
- 9 1738「妹」、1740「我妹子」「妹」、1742「児」「我妹」、1741「児」、1807「妹」、1809「我妹子」

万葉集の挽歌は、その始源を斉明・孝徳朝の歌謡に求めることができた。殯宮や葬送の場における歌舞や発哭は、それ以前の記紀の記録にも見られたが、特定の相手のために詠まれる、自立した歌としての「挽歌」が発生するためにはそうした儀礼だけでは不十分であり、大陸からの渡来系官人による漢籍の表現の導入が必要であった。それは、和歌そのものが古い呪性の束縛から解放され、「個」の抒情を演出する手段として成熟していった過程でもあった。大化改新という、政治的・文化的な変革期を経た斉明・孝徳朝は、そうした歌の成熟、「挽歌」の発生の条件の揃った時期だったのである。

斉明・孝徳紀歌謡の特徴は、身近な者の死に対する嘆き、当事者の悲しみを歌うという、「哀傷」にあり、この「当事者の嘆き」は、以後の挽歌の本流として受け継がれ、中でも妻を亡くした悲しみを歌う「亡妻挽歌」は、柿本人麻呂から大伴旅人、大伴家持といった歌人によって継承され、一つのテーマを形成する。

人の死に関わって詠まれる歌が「哀傷」を主題とするのは、ある意味では当然と言えるが、万葉挽歌はこの「哀傷」を核として持ちつつも、より広い範囲の歌をも含むジャンルであった。そのことは、万葉集の「挽歌」という部立そのものの性格による。

第一章第一節で触れたように、万葉集巻二挽歌部の初めに収められているのは有間皇子の自傷歌とそれに追和した後人の歌であり、その追和歌の左注には、

右件歌等雖不挽柩之時所作准擬歌意 故以載于挽歌類焉

とあり、「挽歌」の本来の意味——柩を挽く時の歌であること——を十分に承知した上で、その本来の意味から外れるものまでを「挽歌」の部に収めようとする編纂姿勢がうかがえる。万葉集では、「挽歌」は「死」に関わって詠まれた歌という、幅広い範囲に適用される定義だったのである。

「挽歌」というジャンルの持つこうした幅の広さは、「哀傷歌」だけでなく、皇族への儀礼的な挽歌や「行路死人歌」、「伝説歌」までも許容しうるものであった。しかし、挽歌の核である「哀傷」は本来「当事者の嘆き」であり、挽歌の歴史とは、この「当事者の嘆き」がいかに受け継がれていったかの歴史であった。

「亡妻挽歌」が「当事者の嘆き」を歌うという点で挽歌の本流であったということは、従来の研究でも指摘されている通りである。そして、「挽歌」の本流であったこの「当事者の嘆き」は、次代の「古今和歌集」やそれに続く歌集に「哀傷」という部立として受け継がれていったのである。

しかし、万葉集の「挽歌」の歴史は、「哀傷歌」という本流だけではなく、「当事者の嘆き」から「第三者詠」へという、もう一つの流れを傍流として持つものであった。その傍流を生み出した契機として、万葉挽歌の始発である、「天智天皇挽歌群」における、死者の特殊な性格が挙げられる。死者である天智は、後宮の女性たちにとっては「君」という呼称で呼ばれ、相聞的な表現で別れを嘆かれるような、私的な存在であると同時に、「我が大君」と呼ばれ、その死は「天皇の死」として、公的・儀礼的に悼まれるような存在で

もあつた。死者がこのように二つの性格で捉えられたということ、特に「公人」としてその死を嘆かれたということが、万葉挽歌に「当事者の嘆き」から離れていく、もう一つの流れを生み出すものとなったのである。

その流れを決定的に押し進めたのが、多くの「挽歌」を詠んだ柿本人麻呂であつた。まず、死者が皇子・皇女であることから、「臣下としての我」という「第三者」を詠歌主体として設定することで、その死を公的・儀礼的に悼もうとする「日並皇子挽歌」「高市皇子挽歌」「明日香皇女挽歌」などの一連の皇族挽歌が作られた。しかし、そうした主体の設定は一朝一夕に実現したのではなく、様々な試行を経て、「高市皇子挽歌」においてようやく安定した「第三者詠」が獲得されたのである。「日並皇子挽歌」では、「当事者の嘆き」に代わるものとして、死者の身近な存在であつた舍人らによる「舍人等慟傷歌群」が必要であつたし、「献呈挽歌」では残されたる妻泊瀬部皇女の姿を外から描いていた詠歌主体が、皇女の心情に同化してしまい、最終的には「当事者詠」の形で一首が締めくくられるという、特殊な手法がとられていた。

しかし、これらの歌の制作を通じて得た手法——死者を残された遺族との関係で描くことや、その遺族の嘆く姿を描写すること、また、その嘆きに詠歌主体の心情を同化させること——を、人麻呂はその後の挽歌制作に応用していったのである。それが、「明日香皇女挽歌」や「吉備津采女挽歌」であつた。

「明日香皇女挽歌」と「吉備津采女挽歌」は、ともに一首の中に当事者と第三者「我」の両方が登場する。しかし、前者では「我」が当事者の悲しむ姿を終始外側から描いて対象化するのに対して、後者では「我」は当事者の悲しみを我がこととして歌うという違いがあつた。これは、死者の性格の違いによるものでもある。明日香皇女の死に際しては、その死を乗り越えていこうとする「偲ひ」が表明されることで、皇女の死は広く公的に悼まれるのに対し、吉備津采女は一昔前の近江朝に亡くなった采女であり、その悲劇的な死を悼むために挽歌が詠まれたというよりは、采女の悲劇を題材にして、「死」を題材にした作品が作られ、享受されたのである。

人麻呂の試みの後を受けて、金村は「志貴親王挽歌」を詠んだ。皇族挽歌そのものが人麻呂によつて確立され、ほとんど人麻呂一代で終焉を迎えることを考えれば、それは特殊な作品であつたと思われる。金村はこの挽歌で、人麻呂同様、「第三者」を詠歌主体として設定するが、その第三者は人麻呂歌と違い、死者と直接関わらない、本来なら挽歌的抒情を実現することが不可能な存在であつた。そのような第三者が当事者的な立場を手に入れたための装置として、金村は「行路死人歌」の手法——詠歌主体が死者と出会うことで、その死を歌う資格を得るといふ手法——を用い、親王の葬列との出会いという形をとつたのであつた。ここには、人麻呂の挽歌だけでなく、万葉挽歌の様々な伝統がふまえられており、特に「行路死人歌」という、挽歌本来の「当事者による嘆き」とは別のところに起源を持つ歌を参考にしていることは注目に値する。

一方、人麻呂の挽歌の中でも、「献呈挽歌」や「吉備津采女挽歌」のような「作品としての挽歌」は、その後の「伝説歌」のあり方に受け継がれていく。これらの挽歌では、詠歌主体は死者と直接関わらない第三者であり、「吉備津采女挽歌」においては、死者との時間的・空間的な距離を埋めるために、生前の采女を「凡に見た」という「虚構」が採り入れられ、「伝説歌」では、本来旅先で実際に墓などを見ることかそうした距離を埋める

ために必要とされた。この、死者との距離を縮めようという志向は、挽歌本来の抒情の形である。「当事者の嘆き」へ近づこうとする、「第三者詠」挽歌の性格を示すものである。いわば、挽歌が挽歌であるために必要な抒情を獲得するための必然の方法であった。「旅の歌」という性格の強い「行路死人歌」が「挽歌」であり得るのも、「屍と出会う」ことで、死者との空間的距離が埋められ、同じ旅の途次にある者としてその死を悲しむことが可能になったためであると言える。

しかし、赤人や福麻呂の真間娘子歌が「墓を見る」という、「伝説歌」が「挽歌」であるための制約の中で詠まれ、歌の中心が「墓を見る」ということそのものに置かれて、「語り継がれてきたもの」としてその墓への讃美の情が歌われるとき、それはもはや「当事者の嘆き」とは全く別のところに成立している。また、虫麻呂の「伝説歌」が死者そのものへの関心を歌の中心に据え、「墓を見る」という挽歌の制約を離れていくとき、それは「死」を題材にした歌から、かつて生きていた人物の「生」を語るものへと向かい、その結果詠まれた歌はもはや「挽歌」という枠からはみ出してしまふのである。

言い換えれば、これら「第三者詠」の挽歌が、当事者による嘆きという挽歌的抒情を必要としなくなったとき、それはもう「挽歌」とは呼び得ないものに変質してしまうのである。赤人・虫麻呂以降、この二人の歌人の表現を継承した福麻呂や家持といった例外を除き、「第三者詠」の挽歌は詠まれなくなる。その背景には、「長歌」という表現形式そのものが衰退していったという事情もあるだろうが、「挽歌」というジャンルに関して言えば、「伝説歌」は第三者による挽歌の流れの行き止まりであったのだと思われる。

そして、挽歌の傍流としての「第三者詠の挽歌」が終焉を迎え、その後引き継がれなかったということは、「挽歌」という部立そのものの終焉へもつながっていくのである。繰り返し述べたように、「挽歌」という部立は「哀傷歌」を核とし、「当事者による嘆き」を本流としつつ、より幅広い範囲の歌をも含むジャンルであった。しかし、そうした幅広さを形成していた、傍流としての挽歌の流れが終焉を迎えたことで、「挽歌」が持つ多様性は失われ、本流としての「哀傷」だけが残されたのである。それはもう「挽歌」という名称で捉えるにはあまりに単一な形であり、そのために、「挽歌」という部立名は万葉集以降に引き継がれることはなかったのである。

言い換えれば、「挽歌」が「挽歌」であるためには、「哀傷」だけではない、他の要素も必要だったのであり、第三者の立場から詠まれた歌こそが、その要素の大きな部分を占めていたのである。

「挽歌」という部立に示される、万葉挽歌の多様性は、人麻呂の一連の挽歌制作を中心に、「哀傷」という枠に囚われない、様々な抒情の形を生み出していった。しかし、その多様性を保証する「第三者詠」の流れが行き着いたところは、もはや「挽歌」という枠に収まらないものであった。そのために、「挽歌」はその核である「哀傷」のみを名乗らなければならなくなるのである。その意味では、多様な歌の形を許容する「挽歌」というジャンルは、その始まりにおいてすでに終焉への萌芽を孕んでいたのである。



Inches 1 2 3 4 5 6 7 8  
cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

# Kodak Color Control Patches

© Kodak, 2007 TM: Kodak

Blue	Cyan	Green	Yellow	Red	Magenta	White	3/Color	Black

# Kodak Gray Scale



© Kodak, 2007 TM: Kodak

A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19

