

- (33) 島木赤彦「万葉集雑記」(『島木赤彦全集』第3巻所収)の説による。
- (34) 熊代信助氏『日本詩歌の構造とリズム』(昭43年、角川書店)の規定による。
- (35) (15)に同じ。
- (36) これは唱詠的要素として考えられるのではないか、と思う。
- (37) 神堀忍氏(「宇智の大野——上代語彙『大野』の原義——」、関西大学「国文学」45号所収、昭46年)は、「大野」とは「荒々しいもの、恐ろしいもの、偉大なもの、未開のもの、未知のものとしての」(P四〇)語義語感を有し、この歌のもつ力強さの源泉もそこにある、と詳細な論を展開されている。
- (38) 五十嵐、前掲書。折口信夫「短歌論」(『折口信夫全集』第14巻所収、昭22〜26年、中央公論社)その他。
- (39) 森重敏「反歌としての短歌の成立過程」(万葉、第36号所収、昭35年)
- (40) 管見によれば、反歌を長歌からの分離独立とする説に異議を唱えるものに、岡部政裕氏『万葉集長歌考説』(昭45年、風間書房)がある。
- (41) 吉井巖「反歌攷序説」(万葉、第26号所収、昭32年)
- (42) 梶木剛『古代詩の論理』(昭43年、試行出版部)、P二八。

木  
八付記V

稲岡耕二氏の「中皇命(その二)」(解釈と鑑賞、昭48年7月)は、巻一・三〜四歌をめぐる問題を精緻に整理された好論である。本稿では(旧稿に急いで手を入れたという事情もあるが)、当然触れるべき氏の論に触れていない。再校の段階で稲岡氏の御論の存在を知ったためであり、ここに、不明と非礼とを深くお詫びしたい。氏の論文では、表現に即した詩としての作品の分析と、さらに、この歌の作者と成立の事情(中皇命Ⅱ間人皇女の作に間人老が添削を加えたとき(49・6・14)に、とくに啓蒙されたことを記させていただくに留める。

りにも少ない。総体的にいえば、初期の長歌はのちの人麻呂などによって達成される連続的統一的声調への移行生成期にあたる、と捉えられよう。しかしまた、移行生成期の作品がそれ自体内包する独自性も、残された課題としてある。いまは、その過程なり態様なりが僅かでも具体的になったのではないか、と思う一方、結局は論述が散漫で、従来の高説をなぞるような形に終始したことを、自省しなければならぬ。序説と題さざるをえないゆえんである。この覚え書きをさらに発展させて、初期万葉の世界により深く分け入りたいと期しつづ、大方のご叱正を仰ぐ次第である。(49・3・3)

## 註

- (1) 詳しくは、田辺幸雄氏『初期万葉の世界』(昭32年、塙書房)参照。
- (2) 国歌大観番号を示す。万葉集巻第四・四八五番の意。以下同じ。
- (3) 中西進『万葉集の比較文学的研究』(昭37年、桜楓社)。契沖『万葉集代匠記』、木村正辞『万葉集美夫君志』などの説を発展させたもの。
- (4) 大久保正「長歌の形式」(解釈と鑑賞、昭36年春臨時増刊、至文堂)
- (5) この作はもっと新しい時期のものであるとする説もある(稲岡耕二「軍王作歌の論——「遠神」「大夫」の意識を中心に——」、国語と国文学、昭48年5月)。いまは稿者自身の考えが定まっていけないので、しばらく集の記載に従う。かりに軍王作歌が初期のものでないにしても、この歌の性格と間人老作歌の性格(内在的歴史性)とを対照的に示そうとする本稿の意図には抵触しない、と考えるからである。
- (6) 山田孝雄『万葉集講義』(昭3〜12年、宝文館)
- (7) 鴻巣盛広『万葉集全釈』(昭5〜10年、広文堂)
- (8) 武田祐吉『万葉集全注釈』(昭23〜26年、改造社)。この歌を歌謡であるとする説は古い、かりに武田氏の立言を引く。
- (9) 沢瀉久孝『万葉集注釈』(昭32年〜43年、中央公論社)、圈点稿者。
- (10) 土屋文明『万葉集私注』(昭24〜31年、筑摩書房)

- (11) (3)に同じ、第三章。
- (12) 石母田正「初期万葉とその背景」(万葉集大成所収、昭28〜31年、平凡社)
- (13) 西郷信綱『万葉私記、第一部』(昭33年、東大出版会)
- (14) 清水克彦「初期万葉の創造的世界」(万葉54号所収、昭40年)
- (15) 土橋寛『古代歌謡論』(昭35年、三一書房)、第七章。
- (16) この対句表現の不統一については、『全注釈』に指摘されている。
- (17) 岩波古典文学大系『万葉集』、補注参照。
- (18) 『時代別国語辞典上代篇』(昭42年、三省堂)、「なり」の三項及び考参照。「ますらをの鞆の音すなりものふのふの大臣楯立つらしも」(1・七六)などの作者の視座と、今の作者のそれとは近似していると思う。
- (19) 早く、鹿持雅澄『万葉集古義』に見え、新注では『全釈』などが承けるが、最も精緻に展開されたのは西郷氏である。(13)に同じ、P六〇。
- (20) 拙稿「挽歌の成立と展開——寿歌・相聞歌との間——」(同志社国文学、第4号所収、昭44年)
- (21) 賀茂真淵『万葉考』(賀茂真淵全集、明37年、吉川弘文館)、圈点稿者。
- (22) 五十嵐力『国歌の胎生及び発達』(大13年、早大出版会)
- (23) 久松潜一『万葉集考説』(昭10年、栗田書店)など。
- (24) (15)に同じ。
- (25) もっとも仮説原理的には、非常に反省的な思考を保障する文字記載による創作歌の方法は、中途で休止することも、意味の流れを溯源することも可能であるとは言える。しかし、結果的に万葉長歌がそのような叙事法を持ちえていないことについては、基本的には抒情的方法であった長歌謡の性格をそのまま受けついでいることや、さらに大きくは日本語構文の性格などが規制力として働いているのかも知れない。
- (26) 斎藤茂吉「短歌声調論」(『万葉集総釈』第一巻所収、昭10年、楽浪書院)
- (27) 五十嵐氏、前掲書における概念規定。
- (28) (12)に同じ。
- (29) 沢瀉久孝「伝誦歌の成立」(『万葉の作品と時代』所収、昭16年、岩波書店)
- (30) 沢瀉久孝、(29)の前掲書。
- (31) (23)に同じ、P一七〇。
- (32) (22)に同じ、P一五一。

その点で、前項(i)に関することであるが、反歌と長歌の相関関係を整理された吉井巖<sup>(41)</sup>氏の説は有益である。氏はまず反歌様式の形式面(長歌の題詞や反歌の頭書)から、古撰といわれる巻一・二のものと家持時代のものとは、相当のへだたりがあることを指摘し、ついで、内容面にも同様の相違があると述べられる。いわく、家持の反歌は長歌の従属的位置(以上の要約、反復)に立つものが圧倒的に多く、対する家持以前のもの、とくに人麻呂までの初期万葉のものには、反復という傾向は少なく、長歌と反歌は活いきと一続きの発展のままに歌われ、両形式は対応関係にある、と。そしてこのような結論からすると、「右一首歌今案不似反歌也云々」のごとく左註に記された反歌も、実は左註筆者家持と旧本編者との間にある見解の相違が示されているものとして、素直に反歌と認めてよい、というのである。旧本編者の意識は、もちろんより作者の意識に近いものであった。

初期の長歌と反歌が対応、拮抗関係に立つということは、今まで本稿が考えてきたことについてどのような示唆を与えるのか。

作者の側に即していうならば、場の規制力と様式の束縛を負いながら、対象世界を主体的にどう受けとめ表現化するかというところに、とくに初期万葉歌の抒情の課題がある。問人老作(A)のばあいの、長歌と反歌のアンバランスな関係は、どちらも伝誦の様式から脱脚する方向を見つめながら、結果として反歌が長歌をしのいで完成していることによる。「儀式的規格的なものを抒情化する抒情の内的論理が、反歌の中に集約的に結集している<sup>(42)</sup>」とする梶木剛氏の指摘は、その意味での射ている。が、引き続き氏が「抒情の論理的目的は反歌にあり、長歌は目的としての反歌の抒情を展開するための前提」である、と述べられる条になると、それは結果論に執しすぎたものとなる。

長歌も反歌も、作者の意図的な表現(方法)に対する欲求に根ざしているものであり、むしろ二者の対照、対応、反転こそが長歌形式の出発点だったのである。その最も極端な関係が、中大兄作三山歌(1・二三)に対する二首めの反歌(1・一五)、額田王作三輪山の歌(1・一七)に対する井上王の和歌(1・一九)なのだと思ふ。

さて、目を転じて軍王作(B)の反歌についてその長歌との関係を見ると、反歌は長歌の内容を凝縮反復する形での抒情となっている。「長歌では作者の旅愁を漠然と述べ、短歌ではその中心を端的に述べている」(注釈)のである。長歌と反歌(短歌)の形式的異質性、さらに内容的な自立性を有する(A)に比べると、これは内容においては長歌との異質性はなくなりかけている。すでにして、反歌の長歌への従属という方向が顕著なのである。ここでわれわれは、(B)の長歌の条件句の連鎖による統一のリズムと意味の集中性を想起してみよう。万葉長歌の一般的性格に敷衍しうるこの特質は、このような方向における長歌様式の定立が、結局歌の機能方法的には、短歌の抒情性と本質的に同じであることを語っている。すなわち、長歌のこのような変質に対応する反歌(短歌)が、その独自性を持ちえなくなっていくことの背景には、長歌そのものの抒情詩としての内実——短歌と同じ方向を歩いてゆくことになる——が深くかかわっていた、ということになる。

(A)から(B)の間には、長歌形式の内的実質において、意外に大きな懸隔が横たわっていた、と言えるのである。

### おわりに

長歌の構造や様式の面から、初期の長歌形式に内在する問題を考察してきた本稿は、その冗漫さに比して、明らかにしえたことはあま

## 6、反歌をめぐる問題

さて、長歌形式の成立に関しては反歌の問題を看過することはできない。ことに、(A)における反歌が万葉集中の初例であるという事実をもってすると、その重要さが予測できよう。

まず(A)について見ると、反歌(1・四)の内容であるが、それは長歌の萌芽的なものをはるかに越えて、具象的統一的なイメージを形象化している。その展開は、「玉きはる宇智の大野に」とまず具体的な場所を限定し、そこに「馬並めて」という、大宮人たちの馬に乗りうち並ぶ雄大な景を配置し、さらに「朝踏ますらむ」で時は曙光のさす頃であると限定されるとともに、勢揃いした騎馬が大野を踏みしだいてかけるさま(景の動き)を描写し、最後に二句の繰り返しでもある「その草深野」においては、獵の動きそのものを押し包む「大野」が鬱蒼と草木茂る雄大な野であることを反復強調して、結ぶのである<sup>(37)</sup>。

この反歌も、雄大な遊獵の景の描出そのものに讃歌的意図が貫かれているのであろうことは、想像に難くない。が、それは具象的なイメージに支えられてい、長歌と比べるとはるかに活きいきとした感情の解放が見られる。抒情詩の誕生にとつての重要な方向がここには暗示されている、と言わなければならぬ。

そこで、長歌形式における長歌と反歌の関係について一瞥しておく。すでに触れたように、長歌形式の成立要因には辞賦の影響などが考えられようが、それが「(5+1)」「(5+1)」「(5+1)」の長歌十反歌(主として短歌形式)において統一されたについては、長歌謡の結末部の分離独立と考える五十嵐氏や折口信夫氏<sup>(38)</sup>以来の説が、今日一般的のようである。とくに長歌の内的構造からこれを詳細に発展させられた森重敏氏<sup>(39)</sup>の論

稿などもあって、この件については稿を改めなければ意は尽くせない。が、私は以下のような疑問点からして、むしろそれらの説に異議を抱くものである。

長歌の末句から反歌ないし短歌が胎生独立したとする説のばあい  
(i) 初期の反歌は長歌の末句と意味的に連続性を持たなければならぬが、結果は必ずしもそうではないこと。  
(ii) 反歌を持つ長歌が、依然として構造的に末句の意味的集収性を保っていること。

(iii) 反歌が短歌体のみに限られていないこと。

(iv) 長歌の結句は初期にあっては「七七」止めとは限らないが、とすれば、末句が「七七」止めに統一される時期と反歌独立の時期とが照応するかどうかの問題であること。

(v) 一方で短歌が早く固定した型式<sup>スタイル</sup>を確立していたことと、他方反歌としての短歌が、確立してくることとの関係はどうなるのか。などの諸点をどう考えるか、これらが説明されえない限り、説得性は持たないであろう。

長歌の末句が「五七七」形に統一着してくる過程を本稿が述べてきたごとく理解できるとすれば、むしろ逆の考え方が可能である。つまり、長歌の末尾が「五七七」形に整備され、他方、後半部に感情を集結する長歌の本質的機能がそこに重なることによって、長歌の末尾数句が、短歌形式に近い形で前半部を必要としないかのような抒情的独立性を有するようになるのは、むしろ短歌形式の影響と見なしうるのである。前節でも少し触れたように、人々はすでに短歌形式の抒情詠出法に充分習熟しており、そのことが長歌形式(の音数律)の整備に投影していったのであって、その逆ではなからうと思うのである<sup>(40)</sup>。

題をはらんでいると言わねばならない。

そこで、(B)の三山歌にもどってみると、このばあいは同様に二部構造(脚韻的)をとどめてはいるが、「うつせみも 妻を争ふらしき」は、「妻を」の三音が「争ふらしき」の七音にかかることで「うつせみも」の五音とは明確に分離し、五・三・七の形がはっきりとし、奇数句形として定着していると言えよう。

以上見てきたところによれば、奇数式、偶数式にかかわらず、結句数句の機能は感情の統一とリズムの終結にあったといえよう。歌謡においては、唱謡法が根底で形式を決定するのは言うまでもないが、唱謡の切断(節)や終末がまた意味の休止や終止でもあった。歌が唱謡を離れる時、歌詞自身の形式とリズムが独自に自覚されねばならない。

長歌が定型を得るまでの結句の多様なありようは、創作歌としての長歌が、意味の展開をいかなる方法で定着せしめるのかという試みの過程に他ならない。そして、形式的模索を支えているものは、意味を流動的、展開的、単一的に述べつつ最後に感情の統一(抒情のしめくり)を行なう内容であったといえる。

それにしても、多様な試みのなかから「五七七」が長歌の末句に定着していくことについては、また別に考えられなければならない。とりあえず考えることを結論的に整理してみると、

(i) 「五七七」のいわゆる片歌形式は、片歌という名の通り独立した詞形としてどれほど有効性を持ちえたかは疑問にしても、記紀歌謡のなかですでに、単独で、ないしは一首の中における部分として「意味的構造的自足性」<sup>(34)</sup>を持っていたこと。

(ii) 短歌は抒情詩の詞形としては長歌よりも早くその統一的形式

を定着せしめているが、その後半(末句)の「五七七」は前半の「五七」部を受けて、感情を統一する機能を持っていて、長歌の場合もそれと同様のことが考えられること。(そのためには、短歌と長歌の様式が原理的に同じであることを述べる必要があるが、それについては『古代歌謡論』<sup>(35)</sup>参照)。

(iii) 長歌表現の基礎的リズムが五七の連続に統一されていくにつれて、結句も「五三七」(ないし「八七七」)や「七七」で終結するよりも、七音一句を加えて終る方が統一的であると意識されたこと。などがあげられるのではなからうか。そして「七七」よりも「七」に定着したことの理由は、七七結句にすれば、いわゆる対偶数式となり意味の終結がなされにくいことであつたらう。初期で「七七」結句のものは二例(額田王1・一六、斉明天皇4・四八五)であるが、額田王作は典型的な対偶数式であり、斉明作の最後の七音は、「いも寝かてにと 明かしつらくも 長きこの夜を」のように、「明かしつらくも」までの意味の異句による言い換えにしかすぎない。七七休止は「五七七」結句が一般的になってからのものにもかなりの例が見られ、結句の形式としては注目すべきものであるが、その機能は、斉明作と同じく、長歌全体の構造に関するようなものではない。「七七」終結のあるものは最後の七は同音の繰返しか、言葉を若干言いかえただけのものであることが多いが、これは五七の連続を終結させる結句として「七七」音は無駄な長さであったことを語るものである。<sup>(36)</sup>

この節の考察は、(A)から(B)への過程そのものでもあった。(B)がきわだって新しい質の長歌であったこと、(A)がより多く外形的に古い要素を留めながら、実質はすでに(B)への強い志向を胚胎していたこと、があらためて確認されよう。

つ現実の世の妻争いについて言い及ぶのであるが、最後の五・三・七音の三句が主題の言い切り、感情の統一をなしていること、リズムの終結をはかっていることは、言うまでもない。

長歌における五、三、七の結句について、これを初期万葉に独自の古い形式であると述べられたのは、沢瀉久孝氏である。<sup>(30)</sup> さらに久松潜一氏は「五三七ともいべき句の音数」は、これを二句（八―七）と見るか三句（五―三―七）と見るかによって、全体が偶数にも奇数にもなるとして、その「句数の曖昧な所が、偶数形式から奇数形式にうつる過程形」である、と言われた。<sup>(31)</sup> 久松氏はこの最後の感情を統一するための部分について、「一句の場合もあり、三句の場合もあり、五句の場合もある」と、全体の構造との関りから指摘されている。一、三、五という句数をあげられたのは、言うまでもなく、奇数形式を意識されていることと思われるが、全体の構造のなかでの結句の機能は、二句（ないし四句）のまとまりであらわれる偶数式の場合も、全く同じであるといつてよい。五十嵐力氏は対待偶数式の万葉の例について、「最後のトメが殆ど皆七七、六七、八七の長長という句竝になって居る」のは、「自然に重い長い句を二つ重ねて、最後の落着をつけたので」、「これが五七七の短長格の確立する前に、若くは同時に試みられた」ものだとされている。

たとえば、万葉集巻頭の長歌は、

(イ) 家告らせ 名告らさね  
 (ロ) 我(に)こそは 告らめ 家をも名をも

とやはり二部構造を持っているものであり、結句と全体の関係には同様の問題が考えられる。「我許背齒 告目 家呼毛名雄母」の傍線部

は、①「我わにこそは」②「我われこそは」の二通りの訓が考えられるが、句数もまた「537」三句とも「87」二句とも見られるものである。

『注釈』は八七の結びと見て、前後半が二段よりなる偶数句形である。歌の中心は少女に対する「家告らせ 名告らさね」の感情にあることを述べ、結句は再びこれを繰返した形であるとして①の訓をとっている。しかし、これを二句と見るか三句と見るかは、今まで考察してきた長歌の構造の変化のなかでとらえてみると、本質的には差違のないことである。結句の形式（音律）としては五、三、七が意識されながら、全体の意味統一に際してそれが微妙に変化しているあり方をこそ重視すべきであろう。久松氏の言われる偶数形式から奇数形式にうつる過程形としてのあいまいさを、これなどはよく示していると言えらるるのではあるまいか。そこで構造と意味との関係（それは訓とも関係する）であるが、『注釈』のように訓めば、意味の展開としても、よりの確な二部構造と伝誦歌謡的構造を有することになる。対して「我こそは 告らめ 家をも名をも」と訓めば、それは「そらみつ 大和の国は 押しなべて 吾こそ居れ 敷きなべて 吾こそいませ」の自信に満ちた誇示を受けての力強い名告りとなる、そこには歌の作者に擬せられた雄略天皇その人らしい面影を感じることができ、「家告らせ 名告らさね」と少女に呼びかけた前段から一転して自ら名告りをあげることによって結び、脚韻式の併立的構造を反転対照的に展開させていった形としてみるができる。長歌の構造からみれば①説が自然なようでもあり、歌物語としての伝誦のなかで考えれば②説も捨てがたい。「に」助詞の読み添えの問題もあるので、今は②説によるべきと思うが、かりに①説のように訓んでも、結句のあり方（「家告らせ 名告らさね」の単純なくり返しにはとどまっていない）は、以上にみたような問

通す卓越した指摘であった、と言わねばならない。表現の展開について厳密に言えば、軍王歌にも、「長き春日の 暮れにけるわづきも知らず：うらなき居」る冒頭の状況と、「山越す風」が「朝夕に還らひぬれば」と続く中盤との関係には、3節で述べたのと同様のことがほの見える。けれども、相対的には今まで述べてきた方向は確認されてよいと思う。

### 5、結句の機能と長歌の構造

万葉長歌の表現内容が、前半に主題（一般的景物）を提示し後半でそれを説明するという歌謡的発想をぬけだし、経験的感情を統一的に発想するようになると、そこで形式的には前後の二部が均衡を保ちつつ、繰返しや尻取、対照法などによって意味的に統一せしめる歌謡の様式は変化をきたしてくる。それは前節で見たように、リズム（音律）、意味の展開とも、起句から末句へと一直線に流れる形となるが、この変化の過程で、結句の変化が重要な意味を持つてくる。つまり、57二句の基礎単位による展開（「連鎖式展開」と呼べよう）に、意味的にも形式的にも終止符をうつ役割を、結末部が持つようになってくるのである。しかも、先述（Ⅱ～Ⅳの例歌）のように、かかる構造の変化のなかで、意味（感情）の統一とリズムの終結を果たす結末部は、初期の長歌にあつてはおしなべて三句（偶数式の場合、二句ないし四句の形もある）の形をとっている。

たとえば、偶数形式が意味の統一を求めてゆく過程において、最後に七音一句をつけ加えることによって奇数形式になることなども、この事実に関していると思われる。従って、以下に考えようとすることは、ある意味で(A)から(B)への変化の中間の形について考えることでも

ある。

天皇御製歌

① ② ③  
 (B) み吉野の 耳我の嶺に 時なくぞ 雪は降りける 間なくぞ 雨は降りける  
 ④ ⑤ ⑥  
 ⑦  
 ⑧  
 ⑨  
 ⑩  
 ⑪  
 ⑫  
 ⑬  
 ⑭  
 ⑮  
 ⑯  
 ⑰  
 ⑱  
 ⑲  
 ⑳

この歌には異伝（1・二六）、類歌（13・三二六〇、同三二九三）があつて、伝誦歌謡との関係が考えられるものである。おそらく古歌謡をもとに創作されたものであろう。<sup>(29)</sup>「雨は降りける」までで景を提示し、それを序詞的に受け主題を述べてゆく発想は、やはり二部的構造をよく示している。ところが一方このばあい、57二句を単位として整然とした対句によって展開してゆく結果、どうしても最後に終止するには長音一句をつけ加えなければならぬ。「その山道を」は、「隈も落ちず思ひつつぞ来る」とはリズムの上で一応独立関係に立ちながらも、意味の上では「……その雨の間なきが如」へと連続し、そのことよつて全体の意味構造の中に位置をしめ、おさめの句として効果的な言い切りとなっている。意味とリズムの流れを図示すれば、①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳

中大兄近江宮御宇天皇三山歌一首

(B) 香具山は 敵火雄男志と 耳成と あひ争ひき  
 神代より かくなるらし <sup>(にあり)</sup> いにしへも 然なれこそ <sup>(にあれ)</sup> うつせみも 妻を あらそふらしき」(1・一三、反歌二首省略)

この歌も二段構成であり、第一段では神代の三山の妻争い伝承について述べ、「それを『神代より』、『いにしへも』と対句で受けて、五音、三音、七音という古樸な調子で」（注釈）結んだものである。前半で三山伝承によせて「妻争い」の主題を設定し、後半ではそれと対比しつ

(I) ……みとらしのゝ音すなり (1)  
 ……(II) ……みとらしのゝ音すなり (2)

と図示でき、(1)、(2)は形式的に併立しながら、その同音の繰り返しによって、(I)、(II)は意味的には統一される形である。その形式的特徴を支えているものは、もちろん発想法における対立的、二部的構造である。

詳細に見てゆけば、初期の長歌には、このような形を有しているものが多い。

(II) (I) ……家告らせ 名告らさね (1)  
 (II) (II) ……我(に)こそは 告らめ 家をも名をも (1・1)

(III) (I) ……国見をすれば (1)  
 (II) ……うまし国そ 蜻蛉嶋 大和の国は (1・1)

(IV) (I) ……あひ争ひき (1)  
 (II) ……うつせみも 妻を 争ふらしき (1・1)

これらは、(I)ほど明確でないにしてもその様式を留めているものであり、基本的には脚韻式発想でありながら、(2)の結句が(1)の反復を意識的に回避している点が、(I)と異なるのである。脚韻式繰り返しの回避とは、換言すれば(I)と(II)を統一する形式的、音韻的契機の消失である。そのことは必然的に、(I)と(II)の前後半が、意味的、内容的に統一された方法を獲得していかねばならないことを暗示する。

さて(III)などの古い形は  
 ○千葉の葛野を見れば」

百千足る 家庭も見ゆ 国の秀も見ゆ」(記四一)  
 ○押照るや 難波の崎よ 出で立ちて わが国見れば」

……佐気都島見ゆ」(記五三)  
 ……国見をすれば」  
 ……海原は鷗立ちたつ」うまし国そ 蜻蛉島 大和の国は」

同様の構造がほの見える。しかも、「うまし国そ」以下の三句を加重することによって新たな意味(感情)の統一を行なっている点は、注目すべきである。この事実、二部構造としての前後半の対立がなくなり、一方長歌表現の原理が「57」の短長句を単位とする連続的展開を持つようになる限り、主題の言い切り(感情の統一)は一首の後半部、とくに結末部によってなされざるを得なくなることを、よく示している。<sup>(25)</sup>

齋藤茂吉<sup>(26)</sup>は短歌の「声調」を考察するに当って、言語表現の表象的要素(意味)と音楽的要素(律音)とが5、7の句単位として表われる点を基本として主張した。それは長歌にも適用しうることであり、しかも長歌のばあいには、さらに「57」の短長二句を意味とリズムの基礎単位として考へうる。そしてそこには、条件句による限定、もしくは対句の積み重ねによる限定によって意味を展開してゆく表現の論理が見られる。このような、いわゆる「直押式」<sup>(27)</sup>の長歌のリズム(声調)は、中間で休止する音韻的契機を消失するときに、上から下へとひたすらに確立されてくるわけである。

(B)の軍王歌は、年代不明の要素はあるものの、まさにそのような形式と内容を具備した作品であった。したがって、ごく早い時期に万葉長歌の方向を予告した作品である、との評言は、<sup>(28)</sup>長歌の史的展開を見



的方法の段階に留ることを意味しはしない(万葉歌が唱詠されたろうことは充分考えられようが、それは歌謡としての唱謡とは区別されねばならない)。なぜならば、万葉長歌の様式は、この方向に沿って、やがて第二期への極まりを示してゆくことになるからである。

4、偶数形式と二部構造

長歌の表現類型と表現内容との不統一が、初期長歌に共通の問題であったこと、それは、長歌が抒情詩の詞形として変革をとげてゆくこととする際の現象であったこと、を明らかにしてきた。次には、より長歌の形式や構造全体とのかかわりで、この問題を発展させてみよう。

わが国の歌の古い構造が偶数句型であることについては、五十嵐力<sup>(22)</sup>、久松潜一<sup>(23)</sup>各氏らの研究がある。さらにこれを問答唱和する歌謡に由来するものであるとして、発想様式、構造の面からより内在的に明らかにされたのは土橋寛氏<sup>(24)</sup>である。この原理は、短い詩形であると長い詩形であるを問わず共通するものであるが、短歌が比較的早く、記紀歌謡の段階において奇数式(五七五七七)の単一的展開を示しているのに対して、長歌のばあい、万葉においてすらとくに初期のものには偶数形式を留めているものが多い。偶数形式は当然内容の二部的構成と密接に関係している。そして、この偶数形式の末句に七音一句がつけ加えられるといわゆる長歌が成立する、と一般には説かれている。しかし、ことはそれほど簡単ではない。

問題は、単に七音一句がつけ加えられるというに留まらず、長歌謡の基本的構造(二部構造)が、抒情詩の詞形としていかようにその内実を変化させてゆくかの点に存する。偶数形式は歌の歌謡性を見る一つの目安ではあるが、作品の意味構造を等閑するならば、片手落ちである。

いったい、(5+7)ロ+7の音数律を持ち、反歌を伴い、対句や条件法によって整然と叙事が運ばれるもの(たとえば、前掲(B)はよりその形に近い)を完成した長歌形式と見るときには、初期万葉の長歌は(表1)

(表 1)

	偶数式	二部構造	結句乱調	対句乱調 (意味乱調)	反歌なし	作者異伝
卷1・1 (雄略)	○	○	○ 537(87)		○	△
卷1・2 (舒明)		○	○ 657		○	
卷1・3 (間人老)	○	○	○ 55	(○)		○
卷1・5 (軍王)				(○)		
卷1・13 (中大兄)		○	○ 537	○		○
卷1・16 (額田王)	○	○	○ 77		○	
卷1・17 (額田王)			○ 537			○
卷4・485 (齐明)	○		○ 77	○(○)		○
卷2・150 (婦人)				(○)	○	
卷2・153 (太后)			○ 537		○	
卷2・155 (額田王)						

※ ○印は左側の万葉長歌が、その項目に該当することを示す。  
 ※ 作者異伝は題詞・左註の範囲によって、参考のために掲げた。  
 △印は伝誦歌と見られるものの意である。

に示したごとく、何らかの意味で不整形、不統一を持っている。

さて、このような視点から再び(A)の間人老歌にもどってみよう。この歌は別表によっても、もっとも古い要素を持つものであることが知られるが、まず構造は典型的な二部構造で、脚韻式繰り返しを持ち、偶数形式である。

条件句のたたみかけによって統一的に述べようとしながらも、なお曖昧さを持っているのは、そのためである。

天皇崩時婦人作歌一首姓氏未詳

(D)うつせみし 神にあへねば 離れ居て 朝なげく君 放り居て 吾が恋ふる  
君 玉ならば 手に巻き持ちて 衣ならば 脱く時もなく 吾が恋ふる 君  
そきその夜 夢に見えつる (2・150)

事情はこの歌でも同じである。これは年代が明らかなものでは長歌挽歌の初出例である。挽歌の感情詠出は相聞歌の方法を抛りどころとして形成されてくるのであるが、これもその例にもれない。死別の思(20)い(「嘆き」と「恋」)が列挙法によって叙事されるのである。そのありようは、起句から十句「脱く時もなく」までにおいて「君」への思慕を一般的観念的な詞章でつらね、それを受けて「吾が恋ふる」以下の結末部へと感情を集取させてゆく構造である。

一、二句の歌い出しは、対象が天皇であることや、挽歌の本質としての讚歌的意図などに起因するであろうが、以下の観念的対句の引き出しを暗示する。つまり三―四、五―六はこれを受ける対句、七―八、九―十、の対句は三―六の対句がさらに拡大的に呼び起こした表現であって、ともに一般的表現である。そして十二句から十三句にまたがる「吾が恋ふる 君」は六句の繰り返しである(次節に述べる二部構造の形をとどめている)。と同時に、「きその夜 夢に見えつる」を導き出すという関係である。十二句以下の事実<sup>(21)</sup>は作者にとつての具体的、経験的な状況であるが、そのような事実と感情の表現を導くために、きわめて一般的で長大な修辭を重ねていく。いわば、起句から十句まではすべて十二―十三句の「吾が恋ふる君」を修飾するのである。そして前半の類型表現と結末部の個別的感情の表出とのズレも、やはり考えられるのである。

それは、「離れ居て朝嘆く君 放り居て吾が恋ふる君」の対句の部分である。このうち「吾が恋ふる君」の句は、本来ならば「朝嘆く君」に対応して「夕恋ふる君」とでもあるべきところである。『全釈』はこの句をしつくりしないと評するが、それは長歌の修辭法をよく踏まえた指摘といわねばならない。一方『注釈』は、「下の昨夜夢に見えつるといふを思ふに、其つとめてよめる故に朝といへるならん」と解する真淵(22)の説を妥当とするが、そう解釈すると、全体の流れのなかで「朝なげく」だけが孤立してしまう。「朝嘆く君」は対をなす「吾が恋ふる君」、それに十一句と十二句にまたがる「吾が恋ふる君」とともに、結句「夢に見えつる」の主語となるのであるから、四句の「朝嘆く君」の「朝」は、時間的に十二句の「きその夜」以後の朝では矛盾するのである。また、夢に見えたというのも思慕の深さゆえの結果であろうから、この点でも真淵の解釈は妥当性を欠く。夢に見えた翌朝ならば「嘆く」ということにはなるまい。「嘆く」は死別後の日常的な感情であり、夢に見えたのはある夜の具体的経験なのである。

ともかく、三―六句の対句部は、右のような解釈上の問題を惹起する表現なのであって、その曖昧な表現を合理的に解釈しようとするところから、種々の説が立てられてきたのである。すべては、「朝嘆く君」に対応する「吾が恋ふる君」の句が単純な類型表現を避けたことに原因しているのである。

以上のように、初期の長歌に共通して見られる表現方法と内容の不統一は、万葉長歌が記紀長歌謡以来の表現様式に依拠しながら、創作歌としての具体的内容を表現しようと試みるときに生じた、一連の現象であったと考えられる。したがってこの現象は、長歌の統一的様式習得のための前向きの営為として捉えられこそすれ、初期長歌が唱謡

は、顧慮されてよいと思われる。<sup>(17)</sup>「なり」が、具体的な音声聞いてそれを発する事情を類推する語であるとすれば、この歌は、宇智野への出発のざわめきを起点として発想されたのであることを、語っている。さて、そのような具体的状況に身を置く作者の表現意図は、一方では天皇遊猟を讃頌するところにあった。讃頌の意図は長歌の方法によってより効果的になされるのであって、ここに伝統的規制を負うところの長歌の様式が表現手段として取りだされる。そして、その関係において、対句的列挙表現が類型的なままに終り、具体的な状況における作者の心情を表現するまでに至っていないのだ、と見ることができよう。

ところで上に考えてきた点は、この歌の場として宮廷から狩場へのお出発に先立つ儀礼を考えることによって矛盾なく解せる、という立場がある。西郷信綱氏は、弓弭を鳴らす儀礼なるものを考定し、次のように述べられる。

「朝猟に 今立たすらし 夕猟に 今立たすらし」は宇智野において「朝猟に 今」立ち、また「夕猟に 今」立つのではなくて、弓絃を鳴らし宇智野での狩猟そのものへと宮廷を「今」立つのであり、従ってそれを……対句で大きくうたうのは、おかしくないばかりか、きわめて自然である。<sup>(19)</sup>

氏はさらに作品を「詩的心像」と見るべきことを言い、長歌のみならず反歌の「朝狩」のイメージをも、ここでは統一的に解しようと言われる。鳴弦云々はともかく、長歌が宇智野への出発を起点に発想されていることは認められよう。がそれとは別に、この表現が時間のイメージを拡散化している事実が残るのではなからうか。宇智野での朝狩を起点として発想し、鮮明なイメージを結びえている反歌とは、発想の方向もイメージの实质も違う。この違いこそが、抒情詩の誕生にとって重要である。

このようなわけで、(A)歌の表現の矛盾とは、伝誦的長歌の表現様式の

なかで新たな表現内容(抒情詩)の案出を意図したところに生じた破綻、と見ることが出来る。とすれば、これを「ある現実に即しての創作とは考へられない」(注釈)とするのは後向きの評価であって、むしろ、ある現実に即しての創作意欲がありありと汲みとれるのである。

### 3、初期長歌の表現の性格

(A)の歌に見られるような表現上の不統一は、実は初期の長歌ではしばしば見られる問題である。

岡本天皇御製一首并短歌

(C) 神代より 生れつきくれば 人多に 国には満ちて あぢ群の 通ひは行けど 吾が恋ふる 君にしあらねば 昼は 日の暮るるまで 夜は 夜の明る極み 念ひつつ 寝も寝かてにと 明かしつらくも 長きこの夜を

(4・四八五、反歌二首省略)

主題は恋であるが、構造や表現法には、ほんらい長歌の基本的な性格であった寿歌の様式が濃厚にうかがえる。「人多に国には満ちて あぢ群の通ひは行けど……」の対照的取り立て法によって「君」を現出させる発想様式、「神代より云々」の構えた歌い出しとそれに対応する誇大な対句表現(九、十、十一、十二句)などがそれである。この歌は全体として観念的、散文的であるが、それは、この種の感情を述べるのにおよそ必要と思われる誇大な起句や対句表現、主題の結びである結句三句の異口同音の冗長な叙述などに原因している。そして、ここでも、十・十二句の一般的観念的表現は、感情の統一化を拒んでいる。この対句は対象への思いが深いことをいう類型表現であるが、「君にしあらねば」の条件句を受けて昼―夜と対称的に叙事するこの部分は、「念ひつつ寝も寝かてにと」以下では、「夜」の具体的な動作にのみ叙述が集約されていってしまうのである。この歌が、別離による恋の思いを

しようとする石母田正氏<sup>(12)</sup>、西郷信綱氏<sup>(13)</sup>、清水克彦氏<sup>(14)</sup>などの卓説が、す  
でに行なわれているのである。

私も、基本的には(A)を創作歌と考えるべきであると思う。そう見た  
ばあい、(A)と(B)とを繋ぐ要素は(A)自体、さらには(B)自体のなかに探ら  
れるはずである。それがなされてはじめて、(A)から(B)への転換ないし  
変質の過程が解明されたことになるのである。もとより、それは大き  
な問題であるけれども、次に、長歌の表現や歌体の様式、構造の考察  
を通して、その一面に迫りたいと考える。

## 2、間人老歌における表現の問題

(A)の長歌の形式的特徴は、すでに指摘されているように、第一段と  
第二段の最後を「御執らしの梓の弓の 奈加弭の音すなり」の同句で  
繰り返す二段構成(脚韻式繰り返し)、前段のなかで三、四句と五、六句、  
後段のなかで十一、十二句と十三、十四句がそれぞれ対をなし、さら  
に前段後段がそれぞれ対をなす「井然」(講義)とした叙事法、加えて  
全体が十八句の偶数形式であること、などである。それらは、この歌  
の歌謡性を推定せしめる根拠となっている。

また主題は「御執らしの」以下の反復部、つまり大君の弓(の音)を  
通しての遊獵讃歌である。その宮廷讃歌としてのあり方は、

やすみしし わが大君の 朝間<sup>あそま</sup>には い倚り立たし 夕間<sup>ゆま</sup>には い倚り立た  
す 脇几<sup>わきい</sup>が下の 板<sup>い</sup>にもが あせを(記二〇四)

と並べてみれば、明らかであろう。

では、この歌では、天皇への讃頌という主題が前述の形式とどのよ  
うに結びあって表現されているのであろうか。

構成は、まず前段で大君の朝夕愛玩する弓の音を讚美的に述べるの

であるが、「梓の弓」を修飾する三、六句(「朝には——夕には——」)  
は一般的に「梓の弓」の属性を述べる。次に後段では、遊獵のさまを  
推定しつつ弓の音を讚める反復句で結ぶのである。気づくのは、前段  
と後段とは作者の視点に微妙な違いがあることである。前段では、  
一般的に大君の朝夕の行動を通して「弓」を取りあげながら、後段で  
は、反復して取りあげられる「弓の音」のする時点が、「朝。獵に今立た  
すらし 夕。獵に今立たすらし」と具体性をもって述べられるのである。  
前段で一般的に主題を提示し後段でそれを説明するのは、古代歌謡か  
ら源流する歌の基本的様式<sup>(15)</sup>であって、ここにもその形を認めうるので  
あるが、問題は、事柄を具体的に展開していこうとする後段——具体  
的にいえば、「音すなり」の内実が実景(具体的経験)なのか一般的讃辞  
なのか、にある。「今立たすらし」におけるきわめて具体的な時の意識  
と、狩の様子を推定する主体の明示は、前段の一般的対句表現(朝に  
は——夕には——)とは異質な具体性を必然的に後段の対句表現に帯びさ  
せることになる。その結果ここでは、具体的なその朝、ないし夕、という  
時と、「今」の時点で「らし」と推定する視点が矛盾し、イメージの分  
裂をきたしているのである。<sup>(16)</sup>

この矛盾はどこからくるのか。まず作者(作者については諸説あるが、  
小稿では間人連老を代作者とする説を採る)の位置は、対象たる遊獵中の天  
皇とは空間的に離れ、しかもその現実に展開しようとする遊獵を具体  
的に察知しうるところにある。「(狩に)今立たすらし」の表現は、そ  
のような具体的な関係に身を置くことでしか成り立たない表現であ  
る、と思うからである。この歌は、宮廷にあって宇智野遊獵のさまを  
思いやる者(中皇命)の立場から発想されたのではなからうか。その意  
味で、このばあい「音すなり」の「なり」を伝聞推定の意と解する説

## 幸讀岐国安益郡之時軍王見山作歌

(B) 霞たつ 長き春日の 暮れにける わづきも知らず 群肝の 心を痛み 奴  
 要子鳥 うらなき居れば たまだすぎ 懸けのよろしく 遠つ神 わが大君  
 の 行幸の 山越す風の ひとり居る わが衣手に 朝夕に 還らひぬれば  
 ますらをと 念へる我も 草枕 旅にしあれば 思ひやる たづきを知らに  
 網の浦の 海処女らが 焼く塩の 念ひを焼くる わが下心(1・5)

## 反歌

山越しの風を時じみ寝る夜落ちず家なる妹を懸けて偲ひつ(1・6)

いずれも問題を残す作品であるが、ともに行幸従駕の作と認められ  
 (A)の歌の場には問題があるが後に触れる)、雑歌的世界の本流をなすもの  
 である。また(B)の作者軍王については詳しくは知られないが、一応万  
 葉集の配列に従うと、二者はほぼ同時代の作でもある。<sup>(5)</sup>ところが、一  
 歩作品の構造に立ち入る時には、この二者の間には非常な質的隔りを  
 感じないわけにはゆかない。長歌についてその点を考えてみよう。

今までの諸注でも、前者については

・句法章法井然として相対し、而して各段落の末句は音調簡潔にして力強く、  
 莊重の趣を具ふ。(講義)<sup>(6)</sup>  
 ・全体が対句と繰返とで組み立てられた歌で、整然として、しかもわざとらし  
 い所がない。末尾も普通の長歌の型に拘わらずに……五五の調で歌い捨てた  
 ところが面白い。(全釈)<sup>(7)</sup>

という指摘があり、後者については

・一首一段落にして中間に切れたる所もなきに力少しもたゆまず。巧を求めず  
 して巧を得たりと評すべきなり。(講義)  
 ・強烈な旅愁、故郷の愛妻に対する抑え難い思慕の情が、冒頭から結尾まで直  
 線的に、一本調子に、力強く歌われている。(全釈)

という指摘がある。言われるところは、前者が普通の長歌とは異なる  
 形式的特徴を持つものに対して、後者が統一的な形式と意味とを備えて  
 いる、ということである。(A)、(B)間に横たわるこの対照はまず認めら

れてよい。

ところで、これらの性格が何に由来するかについて、ことに(A)の捉  
 え方には微妙な違いが見られる。武田祐吉氏は、歌謡性に言及して次  
 のように述べられる。

偶数形式で……ほとんど同音数の短句を重ねて結んでいるのは雄勁な古格で  
 ある。歌いものの正統を伝えたものと云ってよく、狛場で歌いあげたものと  
 解せられる。(全注釈)

この考え方に立つと、(A)、(B)に対する次のような見解ができあがるこ  
 とになる。前者を「ある現実即しての創作としては考えられず、狛  
 の催された場合に、謡ひ物として謡はれたもの」とし、後者を「形式  
 技巧の点からも内容の上からも、明らかに口誦文学としての歌謡から  
 記載文芸としての長歌になった最初のものとして認められる。」(注釈)<sup>(9)</sup>  
 とする見解である。

これらの考えでは、(A)と(B)の断層、というより長歌の歌謡性がどの  
 ように流動して(B)のような記載文芸を生みだすに至るのか、その過程  
 が明らかにならない。それは、(A)を歌謡と捉えるところに問題がある  
 ことを示すではなからうか。たとえば、開巻の伝雄略天皇作の歌  
 (1・1)が伝誦歌謡であるというごとき意味で、(A)を伝誦歌謡と見な  
 すことはできない、と思う。

もつとも、(A)について別の見解がないわけではない。歌人的直観で  
 土屋文明氏(私注)<sup>(10)</sup>は次のように言われる。

此の御製が当時の伝承歌謡を基礎として、其の上に立つものであることは当  
 然として認めつつも、なほ皇女の精到深切な自然理解と強力な表現力によっ  
 てなされた創作である云々。(私注は作者を「中皇命」とする一稿者註)

また中西進氏は、歌謡性と創作歌性とを箇条に分析して示された。そ  
 して、これらの流れに、むしろ(A)を創作的抒情詩として積極的に評価

## 万葉集初期長歌論序説

駒 木 敏

The Construction of "Early  
Manyoshu-Chyoka"

Satoshi Komaki

## はじめに

「初期万葉」という術語が、万葉歌の単なる時期区分を示す概念としてではなく、特定の文学的実質を意味するものとして使用されてから、久しい。<sup>(1)</sup>今はあえて触れないが、この間、さまざまな視点からその実質に迫る試みがなされてきた。すでにして、問題は多面角な論点の総合化にこそある、と思われもするのである。が、なかには自明のこととして等閑視されている問題もないとはいえないであろう。長歌形式の問題はその一例といつてよい。以下、長歌形式の主として構造面から、初期万葉の一面を明らかにするべく、小見を展開したいと考える。なお、小稿で初期というばあいは、天智朝を下限とした万葉歌を指すものとする。

## 1、歌謡性と創作歌性

万葉集の長歌形式は、宮廷讃歌の様式として第二期を頂点に飛躍的な発展をとげる。<sup>(2)</sup>それは、もともと宮廷儀礼を基盤として形成された記紀歌謡<sup>(3)</sup>宮廷寿歌の、創作歌の世界における再生、と見なすことが

できよう。もちろん、そのような第二期の実質は、初期の多様な営みをくぐりぬけることによってもたらされたものである。

いま初期の長歌を部立別に概観すると、「雑歌」には寿歌の系列を継ぐ宮廷讃歌が多く、雑歌的世界の公的儀礼的性格がよく示されている。これに比べて長歌の少ないのは「相聞」であって、卷十三の記紀歌謡と交渉のあると思われる歌群を除くと、わずか一首(4・四八五)<sup>(2)</sup>を数えるにすぎない。雑歌とは対照的な私的、短歌的抒情の世界が、そこに展開している。これらに対して「挽歌」は、『日本書紀』斉明朝頃を境に新しい分野を形成してくると思われるが、はじめ短歌的(相聞的)方法によって成立し、のち、万葉の天智天皇挽歌群(卷二)では三首の長歌が見られる。

このような初期万葉長歌の成立は、記紀の長歌謡からの連続と捉えられると思うが、たとえば中西進氏の<sup>(3)</sup>ように、辞賦の影響による成立と見て、記紀のそれとは非連続として把握する立場もある。長歌形式を「長歌十反歌」という狭義において考えるばあいは、これは有効な見解であろう。しかし、歴史的に長歌(「長歌形式」と区別して用いる。以下同じ)の表現様式や構造などを比較するならば、やはりその源流は記紀の長歌謡に求めるのが自然である、<sup>(4)</sup>と思う。

さて、以下の考察の目安として、初期万葉の長歌の二面を代表する作品を、まず左に掲げることとする。

天皇遊<sup>(5)</sup>窺内野<sup>(6)</sup>之時中皇命使<sup>(7)</sup>間人連老猷<sup>(8)</sup>歌

(A) やすみしし わが大君の 朝には 取り撫でたまひ 夕には い寄り立たし  
し 御執らしの 梓の弓の 奈加弭の音すなり 朝窺に 今立たすらし 夕  
窺に 今立たすらし 御執らしの 梓の弓の 奈加弭の 音すなり (1・三)  
反歌

たまきはる宇智の大野に馬並めて朝踏ますらむその草深野(1・四)