

日並挽歌の構造

リービ 日出雄

草壁皇子の死去は、今残っている柿本人麿の「作歌」の第一声を詠ませる場となった。「日並皇子尊の殯宮の時に、柿本朝臣人麿の作れる歌一首」(二六七)という題詞を持つこの長歌は、かつての日本の神話にも歌にも前例のなかった力強さで歌い出される。

天地の 初の時 ひさかたの 天の河原に 八百万
千万神の 神集ひ 集ひ座して 神はかり はかりし
時に 天照らす 日女の尊 天をば 知らしめすと
葦原の 瑞穂の国を 天地の 寄り合ひの極 知らし
めす 神の尊と 天雲の 八重かき分けて 神下し
座せまつりし 高照らす 日の皇子は 飛鳥の 淨の
宮に 神ながら 太敷きまして 天皇の 敷きます国
と 天の原 石門を開き 神あがり あがり座しぬ

草壁を弔った挽歌はこのようにして、その父、天武天皇を喚起した「招魂」から始まる。全篇一文で成り立っている、著しく韻律の、風靡してゆく中で、「神にし座せば」という萌芽的な一句で始めて表現を得た、天皇の神格化という情念が、神代の眺望へと展開する。その神代の「回転画」の中で、天武天皇がそのすべての天皇なる祖先と儀式的に同一視されている。

過去と現在の、この儀式的同一によって、天武の即位が、記紀の伝説的な初代の天皇、神武の「神下り」をはじめ、その後のすべての天皇の「神下り」と同一の行為となる。永久にくりかえされてゆく天皇の「誕生」の無限のシリーズの中の一つである。

ところが、中大兄の「三山の歌」(二三)では、現在生

きている生者の境域を意味する「うつせみ」と対照をなして、「過去」のものとはっきり定義されていた「神代」は、今度の人麿の作品において、生きている現実のものとして捉えられている。そこで宇宙を、天照大神が司る天と最初の天皇が司る地とに初めて分けた時点から、一代前の天武の治世までの歴史の全貌を、扇子をしめるようにたたみこんでしまふ。本質的には「現実」の時間の範囲外にあるこの過程の中で、天武の即位は、神武が初めて天下を司った、その伝説的瞬間と絶対的に同等である。「両方の「即位」が同じ神話の時間の中の時点で行われたように表現されている。「神下り」の最古の例と、一番最近のその顕示の間に、「歴史」が抹消されてしまふ。

天武の治世が、神話の時間独自の、方向性のない無限な流動の中に置かれていることは、その時間の過去と未来の範囲に指示されている。治世の根元は「天地の初の時」という、過去の無限な時点にあって、また治世の寿命に対する儀式的な期待も「天地の寄り合ひの極」という、未来の無限な時点まで伸びてゆく。存在の「開け閉め」を表わすために人麿がこの連続した表現を用いたのであるが、その方法はこのくだりの神話の回転画をくりひろげるために起用した多くの意匠の中の一つである。

このくだり全体は「神」なるものと「天」なるものの句をちりばめている。そして人麿はそれらを組み合わせることによって、雲の裏から突き出した太陽の力、卑しい葦原をさらって照り渡ってゆく光という、累積するような効果を生んでいる。そうして築き上げられた全景は、「高照らず日の皇子」という天武の敬称（そして間接的に、「日並皇子」という草壁自身の敬称）を批准した形容の連続体となる。この太陽の神を雲の裏から押し出した神性のエネルギーを、人麿は累積する畳句で表わす。

八百万

千万神の

神集ひ

集ひ座して

神はかり

はかりし時に

一組一組の畳句の中で、上の句と下の句が準「冠辞」的な修飾関係で結ばれている。右の最初の畳句は、上の句の大量を下への句が更に大量に「増す」修飾方法であ

り、あとの二組の疊句では、下の句に描かれる行為に上の句が神性を与える役を果している。その結果は上の句から下の句への、疊句から次の疊句への、「交響樂的」な音響の累積となる。これらの精巧な器具は人麿の「天の機関」である。

神性のエネルギーの絶頂はこのくだりの三つ目の「神」なる行為、日の皇子が降臨する「神下し座せまつりし」という二句である。そして最後の二句に天武の死去が表現される。「神あがりあがり座しぬ」はその降臨の表現と補足し合った語句であり、またこのくだりの、動詞を修飾した三つ目の疊句でもある。もともとは天皇を天から地に派遣した神々の行為においてその神性を修飾した意匠は、今度天皇自身の行為に対して用いられる。「神あがり」という、天皇の死去は、だから「天の原」への再昇天である。

天皇の来世の場所は「石門」を通して入る境地として描かれている。これは飛鳥にある天武持統合葬陵の石の門を想像的に置きかえたものと思われる。人麿の長歌において、この「石門」が生者の境地と生者（「うつせみ」の者）が「あへ」ない神の境地との関門となっている。そこを通過して消えてゆく御姿を賛じて終る、天武への手向けには、天皇の生涯が「神」の境域から「うつせみ」

の境域へ下付された授与として認識されていたことが感じられる。そしてその授与には、必ず取り消されるといふ悲劇的な運命がある。

この最初のくだりのテーマは、そういう「天」なる授与という過程の神威をたたえることである。その次のくだりの焦点は、「地」なる期待、大地の希望の対象としての草壁皇子に移る。

わご王 皇子の命の 天の下 知らしめしせば 春花
の 貴からむと 望月の 満しけむと 天の下 四方
の人の 大船の 思ひ憑みて 天つ水 仰ぎて待つに

ここで、長歌はその主題に入るにつれて、人麿を通して語る天武の皇后の心を感じさせる。しかし、天武の死後の彼女が皇子に対していだいたと思われる私的な期待がこのくだりに反映されているとしたら、その期待は人麿の声によって、明かに公の希望に変えられたためである。その公の希望は、大地が隆盛するだろうという予期の形で表現されている。この大地的な視野は神業を待つて、「天の下」なる葦の原から上に向かって見る（仰ぐ）ことである。神業を待つ心は四つの比喩に編曲される。

春花の——貴からむと
望月の——満しけむと
大船の——思ひ憑みて
天つ水——仰ぎて待つに

長歌の最初のくだりにあつた「天」は雲の向うの境域、地球の関心事の向うにある別世界、人間の理解を越えた「神はかり」の座である。それに対してこの第二のくだりの四つの比喩はいずれも、地球上の、あるいは地球という観点から見た現象である。最初の二つの比喩が皇子自身の繁栄を期待する。したがって次の二つが皇子を通して繁栄する公の関心事にとつての、皇子の繁栄の意義を諷う。最初の二つの比喩は皇子の成長に対する「母親的」な期待に染まっている。後の二つは手段の比喩である。地球にとつての神力の必要性、民にとつての支配者の必要性を訴えている。最後の比喩においては天そのものが手段として仰がれる。「天つ水」は雨をもたらし、大地の必要を充たしてくれるという神約を意味する。「天」と「水」という二つの反対語が結びつけられるのは、天の手段性によるのである。

長歌の結末で、「大船の思ひ憑」むような、この地球の信頼は裏切られてしまう。人間の期待をくじく「悲運」

が、人間にとつて「はかり」知れない、不可解な、皇室の意志そのものにほかならない。

いかさまに 思ほしめせか 由縁もなき 真弓の岡に
宮柱 太敷き座し 御殿を 高知りまして 朝ごとに
御言問はさぬ 日月の 数多くなりぬる そこゆゑに
皇子の宮人 行方知らずも

皇子の死去が皇子自身の意志によって、柱を打ち込んだり殿を築き上げたりする積極的な行為として感知されている。それは人間には理解ができなく、強いていえば理に合わない行為のように見える。当惑した疑問といった語調の中にしか問いやうがない。「いかさまに思ほしめせか」ということばの中に、三輪山のヴィジョンを遮った雲に対して額田王が問いかけたと同じような、自然という茫漠たる現実の前で頼りなくなつた人間の譴責の声（隠さふべしや）の響きが聞えるのではないか。

今の場合、皇子の死去してしまつた「動機」を問うた二句が、地球の信頼の比喩を振り切つて、その信頼が裏切られたことうろたえる、明確に人間の嘆きの声に急に転じる。長歌全体の流動が天の栄光から、その栄光の地球への降臨と御陵なる「石門」を通しての再昇天へ、そ

れから大地の期待へと移ってゆく。そして最後には地球の絶望から地球に住む人間の特定の絶望、生き残った者たち、「行方知らぬ」宮人たちに焦点を合わせる。これらの階段を通して、大回転画のような「序章」から始まった長歌はついにこの抒情的な平叙に至る。天智天皇の殯宮の前で、誄^{Shōku}が終って哀悼の宮人たちが散り散りになった後の風景を捉えた額田王の、あの沈黙がせまってくるような描写(一五五)と同じような、飾りのないきっぱりとした表現である。静まりかえった死の余波の中の生者のうろたえ。

この宮人たちのイメージは公のうろたえの典型である。毎日の朝礼に、その品位の壮嚴な相対的に釣合った順序に並んで「御言」を聴いていた彼らは今、額田王ら哀悼者たちと同じように、列は乱れ、動きは気を遠くさせられたように、方向を失ってしまった。長歌はこれで神話の「永遠」の時間を喚起した歌い出しから、現実の喪失を歌った抒情的な瞬間への「降下」を完成する。儀式が終った。「永遠」の儀式をなくした宮人たちは現在形の中でさまよう。

むろん、この極点の抒情性は、それを語る声が公の声であることによって限定されている。この公の声が集団的な主観性を表現している。「われ」も「われら」も、

ときには「かれら」さえもこの声にこめられている。集団の語り手を別々な代名詞に分けることは、翻訳者の一つの工夫にすぎない。しかもこの声が歌っている喪失の諸対象、皇室のさまざまな人物については、それぞれの違った挽歌の中でもほとんど区別がつかない。万葉集の編纂時にもうおそらくそうだっただろうということ、この長歌に付属している二首の短歌について記された次の左注にうかがわれる。

或る本、件の歌を、後の皇子の尊の殯の宮の時の歌の反とせり

この「後の皇子の尊」は七年後に人麿が挽歌を捧げた高市皇子と思われるが、万葉集の編纂者たちもこの反歌がどこに付属すべきかはっきり分らなかつた状態がここに読み取れるのではないか。この反歌はほとんどどの公の挽歌の後に置かれてもおかしくはなからうが、内容から推測して、今の長歌を非常にうまく補足したものだと思ふ。

久方の 天見るごとく 仰ぎ見し 皇子の御門の 荒
れまくをしも (一六八)

あかねさす 日は照らせれど ぬばたまの 夜渡る月
の 隠らくをしも (二六九)

「をしも」という二つの極点の語句は、中西進氏のとばでは「繰り返す波のように、殯宮奉仕の人々の上を流れていったことであろう」。最初の反歌が長歌の縮図のようにその過程をくりかえして、長歌の歌い出しより借りた天球のイメージから「荒れまくをしも」という新しい抒情的表現へ至る。宮廷の天体の比喩を呈する二句目と三句目はいずれもア音で始まる。「アメ」と「アフギミシ」という二つのめでたいことばの後に続いて、最後の句に「アレマク」というもう一つ、今度は絶望的なアの音が響き渡る。「如く」ということばは、比喩の意向を明確に記した歌人の「署名」である。

第二の反歌でも、天球のイメージが「をしも」という抒情的な訴えに達する。ただしこれは第一の反歌と違って、完全な「イメージ詩」となっている。天武天皇の皇后が、星と月から離れてゆく雲のイメージで天皇を悼んだ短歌(六一)と同じように、抒情的な訴えに導くシチュエーションが二つの天体のイメージという、純粋な視覚的象徴として描かれている。その一つの天は静的イメ

ージでもう一つは夜空を渡る動的イメージである。

しかし今の場合太陽と月が一つの写実的なイメージの中で、同じ瞬間に共存するものとして融和されているとは論じ難い。もしこれが夜の暗闇の跡だけを残した、未明の薄暗い空だとしたら、その淡い光の中で月が見えなくなったと同時に太陽が昇ってくる姿を捉えた、というようなイメージの解釈は成り立つだろう。しかしこの月は未明の空ではなく、「ぬばたまの夜」―真暗な夜空―を渡っているのである。明かに二つの違った瞬間が表現されている。

沢瀉久孝氏は太陽を実景のイメージ、月を皇子の比喩として見ておられた。沢瀉氏をはじめほとんどの注釈者にとつて、この太陽のイメージの中に象徴的な価値は認め難く思われてきた。なぜなら、長歌の象徴的論理にしたがって太陽を天皇として見ることを不可能にする史実がある。すなわち草壁皇子自身が天皇となるはずであった、その母親はまだ持統天皇として即位をしなかったのだ、長歌創作の時点では皇后を「天皇」とするはずがなかった、ということである。それに対する一つの推論には、高市皇子死去のときに天武の皇后がもう七年前から持統天皇として君臨していたので、その時点なら「太陽」のイメージで象徴されるのは当然であり、したがってこ

これらの反歌は高市挽歌の方に付属する、という論じかたがある。

月のイメージは確かに皇子の比喩、正確にいうと皇子の死去の比喩であることは先ず疑えないと思う。この表現は長歌の第二のくだり中で草壁によせられた「望月の満しけむと」というイメージを否定的に響かせている。皇子の来たる治世を待つ地球の希望の象徴的な焦点であるこの月が、今隠れてしまっている。「雲隠れ」はこの時期にはもう、皇室の人物の死去を意味する普通の表現になっている。例えば置始東人が弓削皇子を悼んだ挽歌に付属した反歌(二〇五)では、「神にし座せば」という語句は同じようなイメージを通して皇族の一人の死去そのものを神格化している。

大君は 神にし座せば 天雲の 五百重が下に 隠り
給ひぬ

そして大津皇子も(星回りの悪い草壁皇子の即位を確保しようとして企てた持統天皇によって)「被死らしめらえし時に、磐余の池の般にして涕を流して作りませる御歌」の中で

ももづたふ 磐余の池に 鳴く鴨を 今日のみ見てや

雲隠りなむ

と歌う。人麿の反歌では月は「ぬばたまの夜渡」って隠れるのである。人麿は「泊瀬部皇女・忍坂部皇子に献れる歌」(一九四)にも「ぬばたまの夜」という表現を用いた。この長歌においては「ぬばたまの夜」は死去そのものの体験を想像した、顕著な心理的比喩として起用されている。

ぬばたまの 夜床も荒るらむ

この「荒るらむ」は、草壁挽歌の第一反歌での、宮殿の荒廢を描いた「荒れまく」と同じ動詞である。この動詞は乱れおちること、荒れた大地に屈するニュアンスを含蓄している。

「ぬばたまの夜」は死そのものの象徴的な曠野である。草壁挽歌の第二反歌では、雲に隠された月が渡らねばならない、暗闇の絶対的な孤独である。このイメージは持統が天武を悼んだ例の「星離りゆ」く雲の短歌と、絵画的にも心理的にも似た技巧を示している。この二首は同じ作者による歌とさえ思われるし、すくなくとも着想の類似は否定できないと思う。やはり両首とも同じ人

(持統)の悲しみを歌ったものである。文学史にとつてはその題詞に持統の作と書かれるか、人麿のどの長歌に属すると書かれるかという相違よりも、かつてなかったような力と精密さを以つてその悲しみを表しえた、共通の音声の方が有意義ではないかと思う。

さて、この反歌の「日は照らせれど」という最初のイメージだが、当時の持統の立場「単なる」天武の皇后、それに草壁に先立たれた母親にすぎなかった」という史実は、このイメージを天皇の存在の象徴的表現として読み取ることを不可能にしているのだろうか。太陽が一人の特定の天皇を指すという直写的な意味ではやはり不可能だと思う。だからといって、この「日は照ら」すことは、必ずしもその次の比喩的なイメージ(目)をどうにかして「引き立たせる」、単なる実景だとも思えない。その象徴的な価値は、より広く總体的なものである。その広さは長歌の第一のくだりで歌われた、天武天皇とそのすべての祖先たちに同等に属した「永遠」なる神性に相当する性質である。永遠なる存在、一人の歴史的な天皇との同定を超越した、時制を知らぬ静的な象徴である。天武でもあり、神の姿をおおった草壁でもあり、次の天皇でもある。だからこの反歌の最初の二句は、長歌の最初のくだりを満たした永遠なる視野の自然な再表現であ

る。「茜さす日」は「自然」のイメージであるが、近代文学的な意味での「写实的」なイメージではない。なぜなら、この自然現象がその情況の中で(そしてごく平凡な事実として、「天皇」なるものの実在にしみ込まれているからである。

長歌における、この永遠の視野から地球的な視野への推移を、短歌は縮図として再表現する。長歌では、最初のくだりの精霊世界を脱した、より作意的な比喩として、第二のくだりの月が、大地の期待を集めた壮大なものとして、満ちてゆかんとする。短歌の中では、この比喩に相当するように、月が夜の暗夜の中で隠れてしまう(これは「四方の人」の目―生きて残された民の公の目―に象徴的に「映」った草壁皇子の悲運である)。大地の期待のこの裏切はついに最後の抒情の声、うろたえと「をしも」の人間の嘆き声に至る。長歌の過程を反歌がくりかえして結晶するのである。

近江朝の長歌にもこれに似たような動きがあった。地名に冠せられた枕詞によってある壮麗さを与えられた風景の描写から歌い出されて、最後の抒情の声へ下ってゆく方向がその特徴である。しかし人麿のこの長歌に至っては、そういう単調な動きが雄大なうねりとなつて、「天皇」なるものの実在を描いた神話的な次元から、そ

の實在の次の地球上の誕生を待つ歴史的な次元の期待へ、更に誕生すべきものの死産（皇太子の夭折）に対する集團的な（完全に公ではあるが私的にも感じられた）憂いへ大きく流動してゆくのである。人麿の聲が聞えてくる時期にはもう、長歌の基礎的な動きがほぼ定まっている。が、今世に伝わる初めての作品の中で意外に成熟しているその聲が長歌の動きに、前例のない規模と複雑さを展開して聞せるのである。そして、もっと重要なことに、さまざまな心象喚起と物語叙述の路線が抒情の終曲へ導かれる構造としての長歌の可能性を、人麿の想像力は把握している。人麿が表現としての長歌を創始したのである。そして、その新しいエネルギーと弾力性を公の賛辞だけではなく、個人的な抒情表現にも用いるようになる。そして短歌という表現体も、長歌の推進的緊張を響かせる役割を課されることよって、それなりの独立した抒情形式としての力に達しはじめている。

右の反歌二首の他に、「或る本の歌一首」として、次の短歌（一七〇）が載せてある。

島の宮の 勾の池の 放ち鳥人目に恋ひて 池に潜かず

長歌のイメージからはほとんど急激的な転換であるが、それでもこの作品は「行方知らぬ宮人たちの当惑」という、長歌の最後の抒情的モチーフをうまく練ったものである。島の宮は蘇我馬子の地所であった。明日香河の水を引いたという池のまわりに造園されたこの離宮を、人麿の時代には草壁皇子が邸として使っていた。右の短歌では、鳥がその島の宮の象徴的な宮人である。皇子の死後、その宮には人氣がなくなり、しかもこの歌にある情緒の乱れと不安は、宮を待っている粗略と衰亡の悲運を予感した雰囲気である。反歌二首と同じような動きで、この短歌は島の宮という大規模の風景から始まる。それから池という小景に焦点をしばって、最後には皇子の殯宮で哀悼を捧げるためにこの庭を去ってしまった宮人のうろたえを比喩的に反映した、鳥という純粹な抒情的イメージに至る。だからこの短歌は、長歌の抒情的極点の心情をもう一つの変形の中で表現した「反歌」と見てもよからう。

この作品は明かに、それを次ぐ「皇子尊の宮の舍人らの働しば傷みて作れる歌二十三首」（二七一—一九三）という短歌の連作とも関係をもっている。その第二首（二七二）は、

島の宮 上の池なる 放ち鳥 荒びな行きそ 君いま
さざとも

そしてその第十首も、同じ主題と統語法にもう一つ違った変形を生み出して、

み立たしし 島をも家と 住む鳥も 荒びな行きそ
年かはるまで (一八〇)

と歌うのである。

この二十三首の短歌の中で、人麿の長歌の抒情的極点をなした、客観的な形象としての生きて残された宮人たちは、今度は自分たちのそれぞれの主観的な声を与えられている。

この場合の宮人たちは皇室に直接仕えた「舍人」である。一つの説はこれらの作品と人麿の「或る本」の短歌との類似にすぎって、人麿自身も舍人であったという考えの「伝記」的証明にしようとする。しかし「人麿」という名を持つ人物について、その作品と題詞と左注以外に、われわれは何も知ることができない。われわれが確かに知り得る、人麿の朝廷での業務はその詩的業務だけ

である。人麿自身は舍人ではなくて、皇后の命令によって草壁挽歌を自分の名で作った後、舍人たちの「代作者」、しかも名を明記されない代作者の形でこの二十三首の創作に加わった可能性も十分考えられる。

二十三首の中には声調と作風のかなりのヴァリエテイがうかがわれる。飾りのない、心情の直述もある。

天地と 共に終へむと 思ひつつ 仕へ奉りし 情た
がひぬ (一七六)

真木柱 太き心は ありしかど このわが心 鎮めか
ねつも (一九〇)

直接の抒情的訴えを伝える、象徴と違った写実的なイメージもある。

裏ころもを 春冬片設けて 幸しし 宇陀の大野は
思へむかも (一九一)

儀式的な祭文もある。

高光る わが日の皇子の 万代に 国知らさまし 島

の宮はも（一七二）

生命の比喩をたくみに画いた象徴的風景もある。

水伝ふ 磯の浦廻の 石つつじ 茂く聞く道を また
見なむかも（一八五）

「或る本の歌」との明確な類似を示す「鳥」の短歌以外に、この作品集がどれほど人麿のうでを見せているかは言い難い。「行方知らずも」という、長歌の結末を、いくつかの声を装った人麿が戯曲風に更に練ったものとして読めばいいだろうか。それとも一人一人の歌人が自分の声を寄せて、喪失という一つのテーマを集团的に歌い合わせたものだろうか。右のいくつかの例に見える主張と作風の違いはやはり集团的な創作を思わせる。ただしその集団の中に、「舍人」の一人として自分の短歌を創ったにせよ、あるいは「舍人」たちに代作的な助力をただだけにせよ、人麿が主な参加者であったことは間違いないと思う。

いずれの場合も、ここでは個人個人の声が集团的な表現に溶け合うのである。その集团的な表現は公の失望に対する私の反応である。これは日本語で初めて試みられ

た、抒情詩の大規模な社会的創作である。「懐風藻」に記載されているような近江朝の宴会詩にならったとも思える。この悲しみのコーラスは、奈良時代の文学にとって、例えば大伴旅人が催した宴会で創られた「梅花の歌三十二首」（八一五―八四六）というもっと見事な連作にとって形式的前例にもなった。平安以降連想のテクニークを発達させながら連歌という形式にまで進展した、「座」という日本的な創作方式の初めての例といえるだろう。そういう特定な形式がこの時期に現われた条件は、一個人（二歌人）としての入麿と、彼が公の業務として表現した、喪失という集团的な心情とのあいまいな関係にあると思う。公と私の知覚の一致にほかならないこのあいまいさは、人麿の長歌から「舍人」の二十三首目の短歌までを一貫する特徴である。その最後の短歌は「常宮」なる皇子の墓に交らぬ臣従の礼を致すことによって、永遠の忠誠を誓うものであった。

はたこらが 夜昼と言はず 行く路を われはさながら
宮道にぞする（一九三）

これは巫の詠唱ではなく、詩人の意識的な声である。しかしこの歌の抒情的内容もやはり古来の信仰の形勢に

示唆を得た。そして崇敬の対象としての皇室がますます政治色をおびてきたという史実が、その信仰の形勢を広めた上でより明確に映し出したのである。

近江朝の挽歌を作った女性たちは、「神代」に倭建命の妻たちが演じた呪術の戯曲の、世俗の女役者である。天智天皇とのエロチックな関係を持った彼女たちの作品は皇后の悲嘆を表現したためにこの男性(入麿)が創作した公の追悼歌より、厳密で純粹な抒情性に満ざれている。その意味で入麿の歌人としての第一歩はあとずさりの一歩である。神話のことは自体にはなかった柔軟さ—かわるがわるの喚起や修辭や主情の表現体—によって神話の感興を呼び起した、逆行的な労作である。

確かにこの構成の雄大さには、泣き女のそら涙のような一種わざとらしい趣も感じられて、そのために入麿が「御用詩人」などという愚弄を浴びてきたのである。しかし入麿の時期に至っては、もう長歌がいかなる宗教的あるいは社会的な構成で始まって、それに反応する結末はかならず心情の表現に方向づけられている、という歴史的な機構を有していた。長歌の中のいかなる修辭の進路も、かならず抒情の井戸へ至る。この場合は共同の井戸である。

だから入麿のこの公の賛辭に見える、構造の規模と生

地の密度の突然の進展は、額田王や天智の未亡人たちの作より大きな、個人的な抒情歌の可能性をはらんでいる。
(Jan Hideo Levy)