

斉明紀建王悲傷歌の場と表現

—二つの歌群の異質性をめぐって—

居 駒 永 幸

序

本稿では、従来、抒情詩成立期の歌として、また挽歌の初期の作品として重要視される斉明紀四年の建王悲傷歌六首について、その発想と表現のあり方を考察することとしたい。最初に作歌事情に関する記述も含めて六首を掲げておく。

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。群臣に詔りて曰はく、「万歳千秋の後に、要す朕が陵に合せ葬れ」とのたまふ。迺ち作歌して曰はく、
116 今城なる 小山が上に 雲だにも 著くし立たば

- 何か嘆かむ 其一。
117 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 其二。
118 飛鳥川 漲ひつつ 行く水の 間もなくも 思ほゆるかも 其三。
天皇、時時に唱ひたまひて悲哭す。
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。乃ち口号して曰はく、
119 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 其一。
120 水門の 潮の下り 海下り 後も暗に 置きてか行かむ 其二。
121 愛しき 吾が若き子を 置きてか行かむ 其三。

秦大藏造万里に詔して曰はく、「斯の歌を伝へ

て、世に忘らしむること勿れ」とのたまふ。

以上の六首は、斉明四年五月の建王薨去時と同十月の紀伊行幸時の二箇所に分記されている。ここでは便宜上、前半三首を五月歌群、後半三首を十月歌群と呼ぶことにする。この六首は建王悲傷歌としての共通した性格はもっているにしても、二つの歌群の間には明らかに異質な発想と表現が認められる。それは端的に言えば、五月歌群が万葉集に多くの類歌があつて類型的であるのに対し、十月歌群は類型表現を見ない個性的な歌と考えられる点である。この一つをとつても、二つの歌群が異なる成立事情をもつことは明瞭である。二つの歌群の発想と表現に内在する異質性は、成立事情の相違から必然的に生じてくるものであるが、特に作歌の場と深い関わりをもつと思われる。この時期の歌が集団的歌謡から抒情詩が生まれてくる過渡的な様相をはらんでいることは既に指摘されている。かかる過渡的な歌のあり方として、類型性と個性を見ることができると。そこで、二つの歌群の異質性を作歌の場から照射し、個我的歌が成立する具休相を明らかにしていきたいと思う。

一、斉明天皇の実作

この歌群の作者や成立時期については、早くから異説が出されており、無前提に斉明天皇の実作と決めることは許されない。作者や成立時期は、歌群の表現に本質的に関わるだけに、歌群の考察の上で避けられない問題である。

その異説というのは、一つは折口信夫博士の万里代作説である。

皇極天皇が萬里をして、孫王を悼む御製を、永遠に伝へさせようとせられたといふのも、実は歌を代作せしめて、永く謡ひ伝へよと命ぜられたのであらう。
〔万葉集講義〕昭7・2、〔折口信夫全集〕第九卷。

折口博士は「大和時代の文学」（昭8・1、『全集』第八卷）でも、はっきりと代作の語を用いて、十月歌群の実作者を万里に帰せしめた。この代作説は相磯貞三氏『記紀歌謡全註解』・山本健吉氏『柿本人麻呂』に継承され、さらに中西進氏は、万里を「詞人」（天皇の資格で歌をよむ宮廷歌人）と見ることによって、代作説を強化した（『近江朝作家素描』『万葉集の比較文学的研究』）。

斉明天皇は額田王作の比良行幸歌（巻一・七）・伊予湯宮行幸歌（巻一・八）や中皇命作の紀温泉行幸歌（巻一・

一〇(一)の左注に作者として記され、その背後に代作が想定されること(注1)から考えると、斉明歌の周辺には常に宮廷詞人の存在が浮かんでくることも確かである。こうした万葉の斉明歌の不透明さに加えて、直接には孝徳紀の、造媛の死を悲しむ中大兄皇子に献歌した野中川原史満との関連から生まれてきたのが、万里代作説であった。儀礼的な場において天皇の立場で唱詠したと考えられる額田王や中皇命と、帰化系氏族の出である満とを同一視することには問題があるが、帰化人の流れにある歌人が抒情詩の最初の担い手として登場すること、そして貴人に献歌する機会もあったことは認めてよからう。

しかし、日本書紀の記述は満と万里の場合、明らかに異なっている。満の歌の箇所には次のような記述がある。

皇太子、造媛^{みづつひめ}祖^{むす}逝^しぬと聞きて、愴然^{いんぜん}傷^{いた}むたまひて、哀^{あは}泣^なみたまふこと極めて甚^{おそろ}なり。是に、野中川^{のなかつかわ}原史^{のらふひ}満、進^まみて歌を奉る。

満は中大兄皇子の心に形を与え、新しいスタイルの哀傷歌をなした。皇子がその歌に感動して、満に「御琴を授けて唱はしめたまふ」とあるのは、新作の宮廷歌曲であったことを示している。ところが、万里の場合には献歌の記述はなく、「斯の歌を伝へて、世に忘らしむるこ

と勿れ」と命ぜられたにすぎない。この点について稲岡耕二氏が、

なぜ万里の歌も満の歌のように、万里作として記録されなかったのか。逆に言えば、代作が一般化したのならば、なぜ満の歌の方だけ「進みて歌を奉りき」と記されたのが問題となる^(注2)。

と指摘したところこそ、代作説の大きな弱点と言えるであろう。代作説は、満の歌と万里の場合に共通の事情を想定し、万里の場合を拡大解釈ないしは記述以上のものを求めることによって成立しているのである。

満と万里に共通しているのは、献歌の事実ではなくて、歌の演奏や伝誦の役割と見るべきであろう。令制の雅楽寮では外来音楽の教習が重要な部分を占めているが、帰化系氏族の出である彼らが外来音楽に通じていたために、宮廷歌曲と関わりをもつことは十分考えられる。満や万里は楽府関係の官司に所属して、^(注3)宮廷歌曲の伝誦(作歌も含めて)を任としていたのではあるまいか。雄略紀十二年十月の、

時に秦^{あまのまけのまみ}酒^{おとも}公^{はべ}、侍に坐り。琴の声を以て、天皇に悟らしめむと欲^{おも}ふ。琴を横へて弾きて曰はく、

神風の伊勢の……(七八)

という伝承は、秦氏のかかる職掌の一端を示すものとし

て注目される。^(注4)

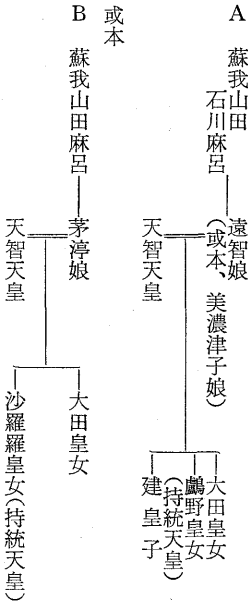
このように見てくると、満の場合は造媛の死に際して中大兄皇子に献歌し、それを新作の宮廷歌曲として伝誦したということであり、万里は斉明歌を宮廷歌曲として伝誦する役割にあったとするのが、日本書紀の記述の正しい理解と言える。従って、万里代作説が成立する可能性は認めがたくなってくるのである。

次に斉明天皇実作を否定する第二の説、すなわち土橋寛氏『古代歌謡全注釈・日本書紀編』の物語歌説を検討してみたい。土橋氏は、六首が万葉調の歌であること、恋歌に見られる類型的発想の歌であること、特に117には特殊な序詞を用いていること、の三点を挙げて、「所伝のような場面と作者によって実際に作られたものではなく、特異な物語述作者によって虚構された物語歌ではないか」と疑った。さらに建王についても、母である造媛（土橋氏は遠智娘と同一人物と見る）の死後二年目に建王が生まれることなど、日本書紀の記述に矛盾があることを指摘し、^(注5)「野中川原史満や秦大蔵造万里は、挽歌の実際の作者や伝唱者というよりも、物語述作者に深い関係のある人物ではないかと思われる」という見解に至っている。

土橋氏の言う「物語歌」とは、「物語のために独立歌

謡（雑歌）を利用する代わりに、述作者が自ら歌を創作して物語の中に組み入れたもの」（『古代歌謡の世界』）であるが、そうなると、この六首の背景に建王に関する物語を想定しなければならぬ。しかし、建王の記述は果して物語を想定させるものであるのか、また果して建王は物語的人物なのか、という根本的な疑問が起る。仮に物語的人物であったとしても、この時代に悲劇的な皇子がいるのに、なぜ建王だけに虚構の物語歌が仮託されたのか。その必然性が全く説明されていない。時代が下つて斉明紀ともなると、特別の事情がない限り、事実を踏まえた記述と見るのが穏当であろう。建王は物語的人物とは考えられないし、物語化される特別の事情も見出し難い。ただ造媛と建王の関係は問題がありそうなので、次に触れておきたい。

まず天智紀七年の系譜を掲げてみよう。



正伝のAによれば、建王は遠智娘の子であり、遠智娘は或本の説によって造媛と見られている。造媛は大化四年三月(六四九)に亡くなり、建王の生年は斉明四年(六五八)の八才から逆算して白雉二年(六五一)となる。これは明らかに矛盾する。しかし、造媛と遠智娘を同一人物とするのは、

蘇我山田石川麻呂大臣の女有り、遠智娘と曰ふ。

或本に曰はく、美濃津子^{みのつこのいらつめ}娘といふ。

という或本の説を挙げた注記を唯一の根拠とするが、遠智娘と造媛と美濃津子娘の間にはなお不明な点も残る。^(注6)むしろ、造媛と遠智娘は別人であった可能性が強いのである。このことは、Aでは建王が遠智娘の子で、大田皇女や鸕野皇女と同母兄弟になっているのに、Bでは建王の名がないことから言えてくる。この点について神田秀夫氏が、大田皇女と鸕野皇女の生母が造媛であって、遠智娘は建王だけの生母と推定した上で、

茅渟娘は即ち造媛で、ただ、その造媛の死後、遠智娘が入内して、姉が遺した二皇女を養育したので、

系譜には実母の如く伝えられたに過ぎまい(『初期万葉の世界』)。

と述べた見解が合理的で妥当性があると考えられる。造媛と遠智娘を同一人物とする見方が既成の事実でないど

ころか、別人の可能性が強いとすると、建王の母と生年の矛盾を簡単に虚構に結びつけることはできなくなるはずである。

土橋氏の物語歌説は、六首の歌の性格と日本書紀の記述の矛盾から生まれてきたものであるが、万葉調とか類型性という歌の性格は斉明天皇の実作を否定する根拠にはなり得ないし、また建王をめぐる日本書紀の記述をもって虚構の物語歌とする見解は、成立し難いと言わなければならない。

建王に関連して少しつけ加えるならば、第一に天智の皇子の中で最も有力な皇位継承者であったこと、第二に「有順」なる性格をもちながら「啞」であったこと、第三に斉明天皇のもとで幼年期を送ったらしいこと、^(詳)などによって、天智の他の皇子・皇女に比べてより深い祖母の情愛が寄せられたと考えられる。建王の天逝に対する斉明天皇の激しい悲嘆は、まずもってこの深い情愛に発するものであったと見てよい。

以上、斉明天皇実作を否定する代作説と物語歌説を検討した結果、その論拠に疑問点が残されており、首肯し難いことが明らかになった。このことは逆に、この歌群と関連記事の事実性を保証することにもなる。かくして建王悲傷歌は、建王の死という現実のもとに成立した

齊明天皇の実作と見るべきであり、宮廷歌曲の資料にあつた六首を齊明紀編者が採録したと考えられるのである。問題の秦大蔵造万里については、伝誦者あるいは筆録者以上の存在意義を認めることによって、この歌群の内実にとれほど迫り得るか、やはり疑わしいとせねばならない。

二、殯の儀礼と行幸

齊明天皇の実作と見る本稿の立場が確定した上で、まず作歌唱詠の場のあり方を検討しておきたい。それは歌群の成立事情を明らかにするばかりでなく、歌群の発想や表現に深く影響していると考えられるからである。

はじめに五月歌群の記述を見ておこう。

今城谷の上に、殯を起てて収む。

とあるように、殯の儀礼と関わるのが五月歌群である。殯は元来、仮死状態にあると認識される期間に、蘇生のためのタマヨバイという呪術的な措置がとられる儀礼であった。しかしながら、この時代の、例えば天智挽歌群に明らかなように、殯の儀礼において死者を哀悼する歌が唱詠されている。殯の儀礼は哀傷歌を歌う場でもあつたわけである。その辺の事情について、大久間喜一郎氏は明快に説いている。

殯宮の制というのは、本来はやはり蘇生を待つ期間に行われた儀礼であつたと思われるのだが、恐らくその真の意味は遠い昔に忘れられてしまつて、高貴な人々における生と死との中間儀礼として、取り行われたものと思われる。死の完成を認証する葬儀が済めば、故人の総ては忘却される。それを惜むが故の、名残りの儀礼であつた。したがつて殯宮の制には、最早や蘇生を期待する心情の裏打ちはない（『万葉の口誦性』『万葉のことば』、後に『古代文学の伝統』所収）。

大久間氏の述べるところから明らかなように、殯の儀礼は早くに変質し、齊明朝にはすでに死者との訣別や名残りを惜しむ点にその本質を移していた。だからこそ、大化薄葬令の中に、王以下の殯宮造宮の禁止令が加えられることにもなつたのであろう。従つて、建王の殯において、いかに呪術的な措置がとられようと、臨席する人々の心には蘇生の期待などなく、あるのは建王との悲しい訣別であつたにちがいない。

不忍哀したまひ、傷み慟ひたまふこと極めて甚なり。は、こうした齊明天皇の心情を伝えるものと見てよい。

そして、日本書紀の記述から、この殯の儀礼の一環としてあつたと思われる詔を発する場こそ、五月歌群の作

歌唱詠の場であったことが知られる。この詔を発する場は、群臣が参加する公的儀礼の性格をもつ。そこにおいては、建王の死の悲しみが参加者全体によって共有され、共感されるのであり、天皇一人の悲しみというよりは集団の悲しみの場であった。このような場で作歌詠された五月歌群は、群臣との共感の上に成り立つものであったはずである。

では、十月歌群の場はいかなるものであったのか。日本書紀の記述によれば、斉明天皇は建王の死後半年して紀の湯に行幸する。この行幸は、中大兄皇子も随伴しているところを見ると、傷心を癒すなどというのではなく、有間皇子謀殺のための政治的意図によるものであった可能性が強い。しかし、表面的には遊樂的雰囲気の中で行われたであろう。それは、代作歌として問題にされる額田王の歌（Ⅰ・九）や中皇命の歌（Ⅰ・一〇～一二）からも窺われる。このような行幸の場において歌われたのが十月歌群なのである。119の「山越えて海渡るとも」や120の「水門の潮の下り海下り」から見て、その作歌詠は行幸の途次、海路においてであったと察せられる。だが、この行幸という宮廷行事は、それに従う人々にとって、見慣れぬ海の風景に心動かし、遊樂的气氛に浸ることはあっても、建王の死の悲しみを喚起する場ではな

かった。従って、行幸での天皇の悲しみはあくまでも個人的なものであったはずで、日本書紀は、

天皇、皇孫建王を憶でて、愴爾み悲泣びたまふ。

と、天皇の私的な心のあり方を簡明に記している。このように見てくると、行幸の場における天皇の悲傷は、五月歌群の場に見たような集団と共感するものではあり得ず、ある意味で疎外された個の感情であったと言うことができよう。

以上のように、二つの歌群の場とそこにおける天皇の心のあり方が、殯の儀礼における集団との共感と行幸における疎外された個の感情という具合に、著しく相違あるものとしてとらえられることになる。それが歌の発想に反映し、その結果として表現の異質性を生み出すことは十分予想されてくるのである。

この場の問題と関連してもう一つおさえておきたいのは、五月歌群に「作歌」とあるのに対して、十月歌群には「口号」と記されている点である。この二通りの表記は、二つの歌群の成立のしかたの違いを示唆するものと考えられる。

日本書紀では、歌を引用する時、多くの場合「歌曰」「歌之曰」が用いられる。問題の「作歌曰」は六例、「口号曰」は三例しかなく、異例の表記と見られるもので

(註8) ある。いまその全用例を詳細に分析する余裕はないが、一般に「作歌」の場合は、物語中の人物の心情を表すものとして歌を引くというだけでなく、歌を作るという行為そのものをより印象づける意識が働いていると思われる。他方、「口号」の場合は、クツウタとかクチツウタと訓まれるように、口ずさむの意であつて、ある時の心の動きが即境的に歌の形式で表わされたことを示すのであろう。

「作歌」と「口号」に右のような表記意識が認められるとなると、二つの歌群の異質性は、場に内在するのみならず、かかる表記の違いにも明示されていると言えよう。こうして予想される二つの歌群の異質性を、次に表現の面から見ていきたいと思う。

三、五月歌群の表現

五月歌群において特徴的なことは、類型的な恋の歌の発想と表現が見られる点である。この歌群と万葉の類歌との関係は、従来論議されてきたところで、そのとらえ方によって歌群の評価が大きく分かれることになる。

田辺幸雄氏は、この歌群が万葉の類歌を生んだという見方から、「この一連の歌のよい意味での類型性」(「初期万葉の側面」『初期万葉の世界』)を認めるのに対し、益田

勝実氏は、類型的表現への寄りかかりが悲しみを弱めている点で、「類型性は『よい意味での』とはいいがたい」(『記紀歌謡』)と述べている。また稲岡氏は、類型性と個性を対立的にとらえるのではなく、「類歌性は、古代の和歌全体をおおっている一つの性格」とした上で、「一方で類形の詞句の間にかがわれる女帝の個性を見るべきだ」という方向に止揚する。さらに塚本澄子氏は、類歌性を超えた、叙景的方法による「新しいことばの世界の獲得」をこの歌群に見ている。(註9)

このような類型性に対する多様なとらえ方や評価の分かれば、この歌群が類型性を抱え込みながら、それをどれほど脱却し得ているか、また個人の悲しみをどれほど深化し得ているか、という点の見方の違いによるのである。少なくともこの歌群が抒情詩的性格をもつことは明白である。そして、作者齊明天皇は、後述の十月歌群などから見て、心の内面を表現し得る力量と個性をもちつつある歌人であったことも認めてよいと思われる。そうすると、自己の表現が可能な作者において、孫建王の死に対する祖母の悲しみという個人的な感情を表出する時、なぜ類型的発想や表現を抱え込むことになったのか、まず問われなければならない。この歌群の類型性については、かかる問いかけから説かれるべきであらう。

では、116から順に、類歌との関係を通して表現のあり方を見ていくことにしよう。

116には、次のような類歌や類同表現をもつ歌がある。

(1)雲だにも著くし立たば心遣り見つともあらむ直に逢うまで (11・二四五二、寄物陳思)

(2)面形の忘れむ時は大野ろにたなびく雲を見つつ思はむ (14・三五二〇、相聞)

(3)直の逢ひは逢ひかつまじし石川に雲立ち渡れ見つつ思はむ (2・二三五、挽歌、依羅娘子)

(4)風をだに恋ふるはともし風をだに來むとし待たば何か嘆かむ (4・四八九、相聞、鏡王女)

このように類歌を並べてみると、116にはほとんど独創性というものが感じられない。三句以下は、(1)と(4)をつなぎ合わせたような歌とさえ思われてくる。しかし時代的には116の方が早いから、それは成立しないが、田辺氏『初期万葉の世界』のように、斉明歌と類歌を創始と影響の関係で説くことも妥当ではないと思われる。

(1)は雲を見ることによって、相手のことを偲ぼうという恋の歌と見られる。こうした発想が民謡的世界から出てきたことは、(2)の東歌の例によって確かめられよう。

(2)と同様な歌として、次のような歌もある。

吾が面の忘れむ時は国はふり嶺に立つ雲を見つつ思

はせ (14・三五一五)

対馬の嶺は下雲あらなふ上の嶺にたなびく雲を見つ

つ思はも (14・三五一六)

これらは、遠く離れて逢うことのできない男女の歌であるが、そこに(1)にも共通する一つの類型的発想法を見ることができ、それは民謡の世界に根ざす恋の歌の発想法と言えるものである。この発想法は土橋氏『古代歌謡と儀礼の研究』が説くように、雲を靈魂現象と見る古代の觀念から生まれてきたものと考えられる。雲を媒介として相手と交流するという觀念を基底に置くことによつて、(3)のように挽歌の発想にもなり得たわけである。従つて、116の周辺には同発想の民謡的な歌が存在していたと見るべきであり、116はそれらの歌を踏まえて成立したと推定される。やはり、(1)と(3)などの類歌を、116の影響と見ることはできないであろう。

116は、述べてきたような雲を素材とする類型表現を、「何か嘆かむ」で結ぶ。この結句は、(1)と(3)などの、雲を「見つつあらむ」とか「見つつ思はむ」という形に変化を与えるものであつて、そこに新しさが感じられる。しかし、この心の内面を表現する抒情的表現も、(4)の他に、

秋山のしたひが下に鳴く鳥の声だに聞かば何か嘆か

む (10・二三三九、秋相聞)

など三首あるところから、「先行の相聞歌謡」にあり得た表現(稲岡氏)と考えられ、作者独自の表現とは言えなくなってくる。そして、「——ば何か嘆かむ」という、「一般流布歌」としてあったと推定される形式が、右の例歌にも明かなように、閉塞された状況におけるせめてもの慰めを歌う定型的な表現法と見る時、益田氏『記紀歌謡』が指摘するように、「雲さえ立てば、心が慰さむかの感」を潜ませて、挽歌的な悲傷の盛り上がりを欠く結果になっているとは言えまいか。

人はよし思ひ止むとも玉蘂影に見えつつ忘らえぬかも (2・一四九)

これは天智天皇の死を悲しむ倭大后の挽歌であるが、面影を忘れることができないと歌う点に挽歌的な発想が見られる。これは、(3)からも窺われるように、ひたすら相手を偲ぶことが死者の魂を慰撫することになるという精神によるものである。挽歌の発想の中心にかかる精神があることを考えると、116の「何か嘆かむ」は挽歌的発想から離れ、悲傷感を十分に深化させずに終っていると言えよう。

116は、恋の歌の類型的発想や一般流布歌の表現を取り込むことによって、そこに人々が共感する世界を表現し

得たが、悲傷歌としての独自の世界を創造するには至らなかったと言えるであろう。そして、このような傾向は117・118にも共通して認められる。

117と次の万葉歌は、ほとんど同じ序詞をもつことによってよく知られている。

射ゆ鹿を認ぐ河辺の和草の身の若かへにさ寝し児ら
はも (16・三八七四)

この歌は卷十六の諸国の歌を並べた間に置かれている。民謡の世界から採録されたものと見てよいであろう。^(注五)そして、土橋寛氏によって「春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」(『古代歌謡全注 釈・日本書紀編』)と解釈されている。このように、三八七四番歌を民謡的世界の「春の山遊び」の歌と考えた場合、「射ゆ鹿の認ぐ河辺の和草の」という「若し」を導く序詞は、どのような意味をもつのであろうか。

この点について、渡辺昭五氏が、鹿の血に種を播いたところ一夜で苗が生えたという播磨国風土記・讃容郡の地名起源説話に注目し、この序詞に鹿の血による再生豊稷の信仰を示唆したのは、重要な指摘と言わなければならぬ(『万葉集諸例歌にみる歌垣の信仰』『歌垣の研究』)。血に染まって豊かな生命力を得た「和草」の若々しいイメージが、「若くへ」に提示される生命力溢れる若い男を

呼び起すと同時に、しなやかな「和草」の状態が「野外での逢いびきのカーペット」(益田氏『記紀歌語』)のイメージに結びつくのである。豊穡の根源にある生命力への憧れは、古代の農耕生活や狩猟生活の中から必然的に生まれてくるものであって、この序詞の背後にはかかる生活性を見なければならぬであろう。

もう一方の117の場合はどうであろうか。117は建王の天逝を嘆く歌と理解すべきなのであろうが、「若くありきと吾が思はなくに」という、一見不自然な心情表現に結びついている点が注意される。そこで稲岡氏は、「若草」が「弱々しいもの、芽生えたばかりの幼い草のイメージ」で、幼い建王に結びつけられたと解し、塚本氏は「若し」に「脆弱」の意味があることを確かめた上で、「この獸に踏みしだかれた若草のイメージが、下句の『若し』の意味に繋っていく」と述べている。117の序詞に、このような独自のイメージを求めようとする解釈は、この歌群が斉明天皇の個性的な表現であることを前提としている。しかし、この序詞は三八七四番歌の用法が本来のものであって、117のように「幼い」という意の「若し」の序詞としては、豊かな生命力のイメージがかえって邪魔になったはずである。そこで稲岡氏や塚本氏のように、本来のものとは異なったイメージを付与しなければならぬ

なる。

だが、「若し」は「脆弱」の意で解釈しなければならぬのであるうか。「若ければ道行き知らじ幣はせむ黄泉の使ひひて通らせ」(万、巻五・九〇五)の用例に照らしても、この場合、年齢的に幼いことを意味する語と見た方がよい。ただ「若し」の適用範囲に曖昧さがあり、主観的判断をも含むものであったために、117の「若くありきと吾が思わなくに」と121の「吾が若き子を」との間に、意味上の揺れを示すことになる。117は、八才で死んだ建王に対して、「幼かったとは思わないのに」と、その将来に夢を抱いていた作者の期待が、死によって目前で裏切られたことへの哀惜の念を表しているのである。

下句の作者の心情をそのように理解すると、三八七四番歌に見られる、上句の序詞の本来のイメージと全くつながりのないものになってくる。「射ゆ獸の」が幼いという意の「若し」の序詞として用いられるためには、その背後にもっている生活性をふり捨て、自己のことばとして構成し直さなければならなかったはずであるが、117の序詞と主想の間に緊密なことばの響き合いを見出すことはほとんど不可能である。この序詞は塚本氏が言うように、「その内容の特殊さゆえに宮廷人の間に知られ

ていたもの」と思われるが、そこではもはや生活性を失い、単なる同音のつながりで「若し」を導く慣用句としてしか用いられなかったのではないかと考えられる。三八七四番歌の「和草」が、117では「若草」に変わっているところにその辺の消息が窺われる。つまり、建王の夭逝に対する嘆きが効果的に響いてこない理由は、民謡的世界から生まれた流布歌の表現を、自己のことばとして改めてとらえ直すことなく転用した点にあると言えるであろう。

次の118にはかなりの類歌を指摘できる。そのいくつかを掲げてみよう。

(1) 秋山の樹の下隠り 逝く水のわれこそ益さめ御思よりは (2・九二、相聞、鏡王女)

(2) あしひきの山下動み 逝く水の時ともなくも恋ひ渡るかも (11・二七〇四、寄物陳思)

(3) 八釣川水底絶えず行く水の繞ぎてそ恋ふるこの年頃を (12・二八六〇、寄物陳思)

(4) 潮氣立つ荒磯にはあれど 往く水の過ぎにし妹が形見とそ来し (9・一七九七、挽歌、柿本人麻呂歌集)

(5) ……白栲の羽さし交へて 打ち払ひさ寝とふものを行く水の還らぬ如く…… (15・三六二五、古挽歌、丹比

大夫)

(6) 大和路の島の浦廻に寄する波間も無けむわが恋ひま
くは (4・五五一、相聞)

(7) 風をいたみいた振る波の間なくわが思ふ君は相思ふ
らむか (11・二七三六、寄物陳思)

118には、(1)と(3)らのような、「行く水」の豊かさや永続性のイメージを恋情に重ねる発想と、(6)(7)のような、途絶えることのない波のイメージから「間無き恋」を導く発想が見られる。これらの類歌の多くが作者未詳歌から発見されるということは、118が恋の歌の類型的発想に基づき、恋の歌の常套的な表現を用いて歌われたことを示している。「斉明の挽歌での創始を相聞のうたが受けついでと考えるよりも、これらの万葉のうたの源流から彼女のうたも出てきている」と益田氏『記紀歌謡』が述べるように、類型化された恋の歌の流れの中に、斉明歌118や鏡王女歌(1)が位置づけられよう。このような恋の歌の類型表現を踏まえて、建王への思慕を歌っているのである。塚本氏のように、「漲ひつつ」に独創性を認め、そこに「類型を抜き出た詩的形象」を見ることも可能であるうが、「行く水」という序詞、結句の「思はゆるかも」の抒情的表現において、類型的な恋の歌から脱却し得ていない。118は日本書紀の関連記事がなければ、悲傷歌として理解することが不可能な歌であろう。「——行

く水の」という序詞がより挽歌的な表現に近づくために、(4)の「過ぎにし」や(5)の「還らぬ」といったとらえ直しが要請されなければならなかったのである。建王に対する激しい悲嘆や深い思慕の情は、独自の悲傷歌の表現をとり得ず、一般流布歌に共通する恋の歌の形式的な表現の中に埋もれてしまったと見られる。

しかし、そこに独自の悲傷歌の世界を創造し得なかった反面で、恋の歌の慣用的な表現を建王の死に対する悲しみに転化することによって、人々との共感的な抒情世界を獲得することが可能になったとも言えるのである。

この共感的世界の志向において、五月歌群の類型表現を理解すべきであろう。それは、場との関わりから必然的に生まれてくる作歌姿勢の中に強く意識されていたと考えるのである。

以上述べてきたように、五月歌群は抒情詩的性格をもちながらも、ほとんど類型的な表現からなっていた。そこに独自の詩的空間を見出すことはできず、斉明天皇は慣習的な恋の歌の発想を踏まえて建王悲傷歌をなした、と言わざるを得ない。そして、かかる歌のあり方は、前に検討しておいた場の問題と不可分につながり合っていることが、当然のごとく考えられるのである。

五月歌群の場については、群臣が参加する儀礼の場で

あるがゆえに、建王の死に対する悲しみは天皇一人のものではなく、その悲しみを群臣と共有し、共感する場であったことを確かめた。こうした場での作歌唱詠である以上、衝撃的であるはずの孫の死に対する祖母の感情は、そのままの形では表出され得なかったと考えるべきであろう。そこに、天皇と群臣の關係が保持されるのは当然のことである。悲嘆とか哀惜とか思慕という内面化された心情に形を与える時、群臣との共感の場であることが独自のことばの世界の創造を後退させ、人々が共感し得る手ずれのしたことを取り込むことになったと見られる。五月歌群の類型歌的な性格や形式的な抒情は、共感的世界を志向した作者の作歌姿勢の、必然的な結果として理解されるのである。そしてまた、五月歌群が連作的な方法によって、悲嘆・哀惜・思慕の情を歌い、そこに三首の整った構成が認められる点についても、同様にかかる作歌姿勢から生まれてきたものであったと考えておきたい。

五月歌群はその後もくり返し歌われたらしい。

天皇、時時に唱ひたまひて悲哭す。

「時々唱」われたのは、建王の追悼の場と考えてよいと思われるが、それが「悲哭」(発哭)の儀礼と言えるものであったことから見て、天皇の個人的な回想によって

歌われたのではないと考えられる。追悼儀礼での歌曲として歌われ演奏されたと見るべきであって、五月歌群の歌曲としての伝誦は、殯の儀礼にその成立の場をもつことにおいて、すでに決定されていたと言ふことができよう。

四、十月歌群の表現

五月歌群が恋の歌の類型的発想を踏まえて作歌されたのに対し、十月歌群は他に類歌が見られないことによつて独創的と評価され、そこに抒情詩としての完成度の高さを見る論が多い。吉野裕氏の、「八記紀歌人Vたる齊明が、その初期性にもかかわらず、人麿短歌のあるものや、赤人・家持等にいたるいわば個の寂寥感に包まれた万葉歌風の早きにすぎるともなつた」(「影うすき女帝」『萬葉集大成』月報二二号)という指摘は、この十月歌群において首肯できるものである。

しかし一方で、この三首の背後に死者の鎮魂儀礼における遊部の祭儀と伝承歌謡を想定する秋間俊夫氏のような論もある。^(注12)すなわち、119 120を「死者自身の発することばの体裁をとつた」死者の歌として解釈するのである。大担にして示唆に富む説ではあるが、やはり齊明天皇実作の建王悲傷歌という立脚点は動かし得ないと思われ

る。遊部の祭儀に死者のことばを伝える伝承歌謡が仮にあったとしても、この歌群の、到底一般化し得ない個人的な表現と生々しい心情は、別の場で成立した歌の転用という見方を拒否するであらう。

本稿では、この歌群に独自の抒情世界の創造を見る立場をとり、個我的表現が可能になつた状況を、行幸の場に注目することによつて照射してみたいと思ふ。

119と120には、海を渡ることが共通して歌われている。これは紀伊行幸が海上のコースを通つたと推定されることと合致する。紀伊行幸という齊明天皇の実体験と切り離せない関係で、この歌群の表現があることは明瞭である。従つて、119の「山越えて海渡るとも」は、飛鳥から紀伊の海に至るまでの全行程を圧縮した表現と見るべきであつて、建王の故地飛鳥から遠去つていくさびしさが内部に沈んでいる。そして、逆接の助詞「とも」を置いて意味が反転する。遠去つてもなお、飛鳥への思いが強くなつていくという心のあり方なのである。そして建王の故地がさらに絞られて提示されるのが、「おもしろき今城の中」である。

この「おもしろき」の用例としては、次のような万葉歌がある。

玉くしげ見諸戸山を行きしかばおもしろくして古思

ほゆ(7・二二四〇、雑歌、羈旅作)

おもしろき野をばな焼きそ古草に新草まじり生ひは
生ふるがに(14・三四五二、雑歌)

こうした例から考えると、ある特別の土地や風景を見て喚起される情趣や感興を表す語であるようだ。鶴久氏が「おろしるき」の語感について、「対象が興趣あると感じられ、楽しい感情をかもし出すような美しさはオモシロシといった」(「美とことば」『国文学』昭44・7)と説明しているのを考え合わせると、「おろしるき今城」は、今城に対する作者の特別な感情から出てくる感興を表す語と見てよいであろう。「今城」は、稲岡氏が述べているように、「皇孫と女帝との、明るく楽しい思い出の土地であった」と考えられる。それは、天皇にとって、建王とともにある風景であり、思い出の土地として他から区別され、限られた風景を意味するものとして「今城の中」が歌われているのである。そして、この「今城の中」の楽しい日々は、天皇だけが心の中に呼びもどせるものであったのであろう。

このように見ると、「おもしろき今城の中」は、天皇の個人的な感情から生まれてきた表現であって、そこに儀礼歌的性格は見出し難い。紀伊行幸において建王を追憶した一回的な歌であることは動かないと思われ

る。飛鳥を離れることによって呼び起こされる建王への追憶の情は、「忘らゆましじ」という決意にも似た思いとなって表出される。119は、紛れもなく天皇の個人的な心情と個性的な表現によってなっているのである。この歌が五月歌群のどれよりも個性を感じさせるのは、自己の心情が率直に歌われているからに他ならない。そこには、類型に依らない独自のことばによって創造された抒情世界を見ることができよう。

次の120では、感傷的に歌いあげられた119とは違って、重く暗い悲傷感が歌われている。それは、建王のことを回想するといった心のあり方ではなく、死者と生者の隔絶を認識した時の激しい悲嘆と言えるものである。その死者に対する暗い思いが、「潮の下り・海下り・後も暗に」という頭韻を踏むリズム、対句の反復による緊密なことばの構成によって歌われているのである。

それにしても、この歌の「潮の下り海下り」とは何を意味するのであろうか。この句については、稲岡氏の、「潮の下りは水門の潮が流れる様を叙したものであり、海下りはそれに加えて作者の舟が流れを下る様を述べたもの」という解釈が、現在の一般的なとらえ方と思われる。斉明天皇は実際に舟で海を渡っていくのであるから、常識的にはこのような解釈になるが、その場合「下

り」の特殊な意味が浮び上ってこない。この二句は対句の反復なのであるから、「潮の下り」と同様に、「海下り」も海が流れ下る様と解した方が二句の間に意味のずれがなく統一的と言える。そうすると、この表現は、作者が海を渡っていく現実の風景を叙したものではないこととなる。

では、どのような風景なのだろうか。ここで、「渦巻き流れる海潮の深い色は建玉のゆく黄泉路を暗示」するという田辺氏『初期万葉の世界』の指摘、そして秋間氏が、死者の歌という、本稿とは別の立場からではあるが、死者建玉が海坂を下ってヨミの国へ行くことを歌ったものと解釈している点に注目したい。死者の国の境にある海坂の風景と見る時、「潮の下り海下り」の表現の特殊さをはじめて理解できるように思われる。

この海坂の語は、古事記の豊玉毘売神話に出てくる。

其の御子を生み置きて、「安恒は、海つ道を通して往來はむと欲ひき。然れども吾が形を伺見たまひし、是れ甚作づかし。」と白したまひて、即ち海坂を塞へて返り入りまじき。

海坂は海つ道の坂であり、海底の国への通路としてあったのである。火遠理命の海神宮訪問の件にはまた、我其の船を押し流さば、差暫し往でませ。味し御路

有らむ。乃ち其の道に乗りて往でませば、魚鱗の如造れる宮室、其れ綿津見神の宮ぞ。

とあって、海つ道を通って海坂を下って行くと、海底の海神宮に行きつくと考えられていた。(注13)

一方、死者の国は、伊耶那岐命の黄泉国訪問神話に語られているが、地下の黄泉国の境には黄泉比良坂があった。また、この黄泉比良坂は大穴牟遲神が根の堅州国へ行く話にも出てくる。他界との境という意味で、黄泉比良坂と海坂には同じ觀念が働いている。そして、大祓祝詞によれば、國中の罪が海の果ての「根の国・底の国」に放たれることになっており、根の国と海底の国は重なり合うものであった。西郷信綱氏が指摘するように、海神国として理想化されてしまっているが、古くは根の国、死者の国と観想されていたのである（黄泉の国と根の国—地下の世界について—『文学』昭46・11）。

この死者の国は、万葉集では「奥つ国」として出てくる。

奥つ国領く君が染屋形黄染の屋形神の門渡る（16・三八八）

これは、秋間氏によって明らかにされたように、黄泉国の神が海坂を渡っていく歌と見てよいであろう。死者は黄泉国の神によって海底の死者の国へ運ばれると考え

られていたのである。こうした死者の国の観念は、死者を海に流しやる水葬とか舟葬を背景として生まれてきたのであろうと思われる。

120は、今まで述べてきたような、海坂の果ての死者の国の観念を歌っているにちがいない。そのような理解に立って120を読むと、一つ一つの表現が明らかになってくるのである。「水門の潮の下り海下り」は、作者が海を渡る現実の風景などではなく、死者の国の境にある海坂を作者が幻視した風景なのである。そして「後も暗に置きて行かむ」には、海坂の果ての奥つ国、死者の国へ建王を残していく、作者の重く暗い悲傷の心が歌われている。従って、一首の私解は、「水門の潮が流れ下り、海が流れ下る、あの海坂の果ての死者の国へ幼い子を残して、私は暗い気持ちで海路を行くことであろうか」ということになる。

このように120は、建王がいる海坂の果ての死者の国を想起し、隔絶された孫への悲嘆を歌った、個性的で特異な歌と言える。この歌の独自のことばの構成は、紀伊の海原を舟で渡っていく作者の実体験において、はじめて可能になったと見るべきである。他の場にも転用し得るというような儀礼歌的性格を全くもたない一回的な歌であることは、まず動かない。これは、類型を拒否した個

私の表現と言ってよいであろう。

次に、片歌形式と見られてきた121について若干触れておきたい。この歌は、日本書紀が「其三」として独立させたために、120から分離してしまったが、もともと一つの歌と見るべきことを指摘したのは田辺幸雄氏であった（『夷振之片下』考）『国語と国文学』昭24・7）。さらに最近、神野志隆光氏は、「歌謡の様式としての、五句プラス三句の二段構成においてとらえるべきものとして、紀121は直接に『片歌』として扱われるべきではない」と説いている（『片歌』をめぐって―旋頭歌の成立序説―『萬葉』昭56・3）。首肯すべき見解であろう。神野志氏が述べるように、121は唱謡において「分離性乃至独立性をばらみ」つつ120に帰属しているのである。

ただ、ここで注意しなければならないのは、120 121と等しい二段構成をもつ記64・86の歌謡では、後段三句が「言をこそ」と意味的に前段を転換するのに対し、121は120の結句を反復強調する点である。この二段構成の歌謡が前段に対する後段の意味の転換において成立した歌謡形式であったのならば、120 121の場合、後段121の独自なあり方は重視されなければならないであろう。121は120の結句を反復し、「愛しき吾が若き子」に思いが集中していくことを歌っているのである。このことは、120 121において、

単に既存の歌謡形式を踏まえたということではなく、自己の抒情の効果的な表現形式として自覚的に用いられたことを示していると見られる。120 121は二段構成の歌謡形式をとりつつ、その中で独自の抒情世界を創造していると言えるであろう。

以上述べてきたように、十月歌群は他に類型を見ない自己のことばによって構成され、そこに独自の詩的世界があった。こうした独自の表現を可能にしたのは、飛鳥から離れて紀伊の海を渡るという旅の体験であり、その行幸の場であったと考えられる。前述した如く、紀伊行幸は遊樂的な宮廷行事であったはずで、そこでの天皇の悲しみは、殯の儀礼での人々と共感する悲しみとはおよそ違った個人的な悲しみと見てよい。言い換えれば、建王の死に対する悲しみを人々と共有する場ではないからこそ、人々との共感を意図することなく個人的抒情が可能になったのだと言えよう。十月歌群の独自の表現は、このような場のあり方に関わって生まれてきたのである。それは、死んでいった孫に対する、祖母の一人哀慟する声であり、類型を拒否した個我の歌と言えるものであった。この十月歌群のあり方は、類型に対立して独自の歌の世界を開いていく個我の精神が、おそらく和歌史上最初に、斉明天皇によって獲得されたことを意味する

であろう。

結

建王悲傷歌六首は、その発想や表現において、極立った差異を有していた。それはすなわち、五月歌群の類型性と十月歌群の獨創性である。この対蹠的とも言える異質なあり方は、従来指摘するところであり、本稿でも確かめた通りである。建王悲傷歌として共通した性格もちながらも、そこに異質なあり方を示していることは、この場合かなり重要である。この六首が斉明天皇実作歌と見られる以上、その異質性が作歌の場から必然的に生まれてきたと考えるのは有効であろう。このような観点から、二つの歌群の異質性が、殯の儀礼での共感的な悲しみと行幸での個我の悲しみという、場のあり方にすでに内在するものであったことを明らかにしてきたつもりである。

万葉挽歌との関わりから言えば、この建王悲傷歌は、万葉挽歌の実質的出发点となった天智挽歌群の直前にあって挽歌の世界に新たな局面を開く意味をもったであろう。挽歌の前身は喪礼で歌われる儀礼歌謡に求められると思われるのだが、その儀礼性から脱却して個我の悲傷を歌っていくところに、挽歌の独自の発展があったと見

られる。建王悲傷歌が類型性から獨創性への展開を内包し、抒情的な挽歌の世界を志向したことは、以後の万葉挽歌のあり方にそのまま重なっていくのである。

注1 代作については、題詞と左注の作者を、実作者と形式作者の關係でとらえるのが通説となっているが、そうした見解に対する反省的な提言、すなわち阪下圭八氏の「歌の共作」(『斉明天皇』『初期万葉』)とか、神野志隆光氏の「歌の共有」(「中皇命と宇智野の歌」『万葉集を学ぶ』第一集)という見方が正しい方向でのとらえ方だと思われる。

2 「舒明天皇・斉明天皇(△その五▽)」(『解釈と鑑賞』昭46・3)、以下の引用はすべてこの論文による。

3 律令制では治部省に雅楽寮が置かれ、宮廷音楽を掌管することになっているが、神武紀の来目歌の注記に「楽府」とあるところを見ると、当初はそのように呼ばれていたらしい。林屋辰三郎氏はその前身を推古朝の成立と見ている(『中世音楽史の研究』)。

4 雄略紀十五年に、秦酒公に秦の民を下賜し、さらに欽明紀即位前紀に、秦大津父が大藏省に任官されたことを記している。これら秦氏の祖先伝承は、その職掌を伝えていると見てよいが、同様に雄略紀十二年の記事も、後の秦氏の役割を反映していると考えられる。

5 その他に、①齊明紀の「有順」と天智紀の「啞」と

の間には、建王の人物評価に大きな相違があること、②建王の死に当って、父の中大兄皇子が全く姿を見せないこと、③齊明紀で合葬の記事があったにもかかわらず、天智紀の齊明天皇埋葬記事には建王の名が見えないこと、の三点を挙げている。しかし、①の場合、「有順」と「啞」が相反するとは思えないし、②も齊明天皇主体の記事であるから、中大兄皇子に触れなくとも矛盾とは言えない。③の場合は、大田皇女の埋葬に関連して齊明天皇陵の合葬を記すものであるから、記事自体に問題があると思われる。合葬記事に建王の名を欠くとしても、虚構の論拠にはなり得ないであろう。

6 日本古典文学大系『日本書紀』の頭注は、「造↓御(美)野津子↓美濃津子と、宛てた字が変わったか。」として、造媛と遠智娘の同人説を説明しているが、宛て字の変化では根拠が薄弱とする他ない。仮りに或本を引いて、遠智娘と造媛が同人であるとしたにしても、それは日本書紀の編者が造媛の名がないことを疑って、遠智娘の別名として扱ったとも見られる。

7 上田正昭氏は建王が祖母齊明天皇のもとで養育されたことを推測している(『女帝』)。

8 「作歌」の用例としては、紀76・80・81・94・122があり、「口号」は、紀75・123がある。「歌曰」「歌之曰」

という一般的な表記と異なる以上、そこには区別する意識があったと見てよいであろう。

9 「考徳・斉明紀の挽歌における詩の成立の問題——類歌性をめぐって——」（『万葉とその伝統』）、以下の引用はすべてこの論文による。

10 中西進氏「近江朝作家素描」『万葉集の比較文学的研究』。

11 大久間喜一郎氏より、卷十六の諸国の歌は国風歌として集められたと考えられ、三八七四番歌に国名は記されていないが、国風歌の一群の歌の一つと見てよいのではないかと、この御教示をいただいた。

12 『死者の歌』——斉明天皇の歌謡と遊部——（『文学』昭47・3）、以下の引用はすべてこの論文による。

13 日本書紀には「海に沈む」とあって、海神宮が海底にあることは明瞭である。

14 この点について、私は日本書紀九七番歌・春日皇女歌謡を取りあげて、喪礼で歌われる儀礼歌謡の存在を想定したことがある（『春日皇女歌謡の原歌とその変容——紀九七における『嘆きの抒情』を中心として——』

『國學院雜誌』昭56・3）。