

# 万葉後期贈答歌の様相

—藤原麻呂・坂上郎女贈答歌群をめぐって—

万葉後期贈答歌の対応が前期のそれに比して多様化してきていることは誰の目にも明らかである。本稿ではその中でも作歌意識が最も後期的と考えられる表面にあらわれにくい対応を考えてみたい。

贈答歌の対応を考える時、まず頼りとなるのが共有句、そして題材が同一であることである。そうしたものが判然としない場合は内容ということになる。だが、一口に内容と言っても解釈によっては微妙に異なってくる。また、贈答歌のほとんどが恋歌である。内容はつきつめれば「逢いたい、恋しい」という範疇に入ってしまうわけで、内容による対応は判然としないことが多い。こうした対応の明確でない対応が、作者未詳歌のみなら

## 関 本 み や 子

ず判明歌にも散見する。この中の一組に関して解明を試みたい。対応の判然としないものを対応のない贈答の形式と片づけてしまうのはたやすい。だが、それらは実際に當時に於いても判然としなかった歌なのであるうか。現代の我々の目を通してのみ判然としないだけなのではなからうか。こうした立場を基本として考えてみたい。

とりあげるのは次の贈答歌である。

京職藤原大夫贈大伴郎女歌三首 脚譚日麻呂也

①娘子らが玉くしげなる玉櫛の神さびけむも妹に逢はず  
あれば (4522)

②よく渡る人は年にもありといふを何時の間にそも我が  
恋ひにける (4523)

③蒸し衾なごやが下に臥せれども妹とし寝ねば肌し寒し  
も (4524)

大伴郎女和歌四首

④ 佐保川の石踏み渡りぬばたまの黒馬の来夜は年にも  
あからぬか (四五二五)

⑤ 千鳥鳴く佐保の川瀬のさざれ波やむ時もなし我が恋ふ  
らくは (四五二六)

⑥ 来むと言ふも来ぬ時あるを来じと言ふを来むとは待た  
じ来じと言ふものを (四五二七)

⑦ 千鳥鳴く佐保の川門の瀬を広み打橋渡す汝が来と思へ  
ば (四五二八)

ここでは、本贈答歌が現実三首対四首の形で一度にやりとりされたか否かは問わない。少なくとも今ある形のまま集中には残されているのであり、題詞からは贈答歌であることがはっきりと認められる。従って郎女自身の手によるとは言明できないが、いづれにせよ一組の贈答歌として理解されていたものであると考える。

さて、本贈答歌で語句を共有する部分をみたい。先に波線をしておいた部分が重なっているくらいである。麻呂歌の②に「年」に関する表現があるのを郎女歌の④で受け、また同じく②の「我が恋ひにける」を郎女歌の⑤で「我が恋ふらくは」と重ねている。ただし、後者は先にも指摘したように恋歌である以上七首もあれば一カ所くらい重なっていても当然と言える表現である。

語句の共有部分に加えてこれまでに説明されている対応関係に触れておきたい。第一に卷十三との関連である。麻呂歌の②(五二二)は卷十三・三二六四に、郎女歌の④(五二五)は卷十三・三三三三にそれぞれ類歌をもつ。二人は卷十三、もしくははその原本を手本として作歌した。贈答の影に同一の粉本が存在することが対応を支えるという考え方が先学<sup>(注1)</sup>によってなされている。

第二に七夕歌のイメージである。麻呂歌の②の上句を「年の恋」(七夕)をあらわすものと理解した上で、郎女歌の④が類歌では「常にもあらぬか」となっているものを「年にもあらぬか」と改作したのは②に対応させる為であると考ええる。これに加え郎女歌の⑦の「打橋渡す汝が来と思へば」という表現も

天の川打橋渡せ妹が家道止まず通はむ時待たずとも  
(一〇五六)

機踏み木持ち行きて天の川打橋渡す君が来むため  
(一〇六六)

という七夕歌の用例から考えて、同様に②の「年の恋」に対応させたものと理解する考えがあるわけである。<sup>(注2)</sup>

こうして見てくると本贈答歌は麻呂歌の②一首対郎女歌の④と⑦二首、計三首のみで対応が考えられてきている。残りの四首はとり残されたままである。この現象

を、麻呂歌の中央にある②と、郎女歌四首のはじめと終りの④と⑦が対応する一定の形式が存在したと説明したり、判然としない残りの四首を後につけ加えられたものとして説明する方法もある。しかし、そういう方法はなるべく避けたい。今、見ることでできるままの形、丸抱えの形で何とか理解したい。そこで表面上にはあらわれない何かを歌世界の裏に設定することによって、七首が一組の形で残された必然を考えてみたい。

以下、手掛かりと思われるものを探つてゆきながら、郎女らの表面にはあらわれないイマジネーションの世界を考えてみたい。

## 二

表面にはあらわれてこない対応の手掛かりを考える上で卷十三との関連にまず注目してみたい。類歌にあたるものを次に挙げる。

(a)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 家にも行かぬ 誰が故か行かむ

(13三二六三)

檢古事記曰 件歌者木梨之輕太子自死之時所作者也

## 反歌

(b)年渡るまでも人も人はいふを何時の間にそも我が恋ひにける (13三二六四)

或書の反歌に曰く

(c)世の中を憂しと思ひて家出せし我や何にかかへりてならむ (13三二六五)

(a)・(b)・(c)が一組となっており、この中の(b)が麻呂歌の②の類歌となっている。卷十三の「相聞」の部立内にある。

(d)こもりくの 泊瀬の国に さよばひに 我が来れば たな曇り 雪は降り来 さ曇り 雨は降り来 野つ鳥 雉はとよむ 家つ鳥 かけも鳴く さ夜は明け この夜は明けぬ 入りてかつ寝む この戸開かせ (13三三二〇)

## 反歌

(e)こもりくの 泊瀬の小国に 妻しあれば石は踏めどもなほし 来にけり (13三三二一)

(f)こもりくの 泊瀬の小国に よばひせず 我が天皇よ 奥床に 母は寝ねたり 外床に 父は寝ねたり 起き立たば 母知りぬべし 出でて行かば 父知りぬべし ぬばたまの 夜は明け行きぬ ここたくも 思ふごと ならぬ 隠り妻かも (13三三二二)

反歌

(g)川の瀬の石踏み渡りぬばたまの黒馬の来夜は常にもあらぬかも  
(15三三三三)

(d)・(e)・(f)・(g)が一組となっており、この中の(g)が類歌となっている。卷十三の「問答」の部立内にある。

一で触れた卷十三との関連——粉本であったか否か——は、卷十三の成立と大きくかかわってくる。近年論じられて

いる卷十三の歌を後期万葉の動向に入れる考え方によれば粉本としての説明は成り立たなくなる。また、それ

ぞれの類歌の長歌などに「こもりくの泊瀬」なる地名を共有するという関連も同時に否定される。長歌に反歌

がつけ加えられるのはかなり新しい時期であり、反歌は郎女歌などとともに広く愛誦されていた伝誦歌からお

の採集されたと考えられているからである。そうならば、麻呂歌の類歌も郎女歌の類歌も多くの伝誦歌と共に渾然として流布していたわけで、両者の結びつきは希薄

となる。

しかし、卷十三は地名を含む歌が多いことが特徴となっている巻である。その中で同一の地名をもつ長歌とかわる歌を互いが類歌に持つということを単なる偶然として片付けることには疑問が残る。もし本贈答歌と「こ

もりくの泊瀬」に何らかの共通イメージがあったとしたらどうであろう。そうなれば卷十三の反歌が郎女らと同時代に採集されたものであっても、その共通イメージゆえに必然的に「泊瀬」の長歌と結びつけられたと考えられる。卷十三の成立とは無関係に類歌関係が説明されることとなる。本贈答歌にとつて重要なことは、麻呂、郎女両者が卷十三を見て作歌したかどうかより両者の歌の裏にどのようなイメージが附加されていたかである。その意味で「こもりくの泊瀬」は重要な位置を占めるように思われる。

まず「こもりくの泊瀬」のイメージを諸説により固めてみよう。地域に関するイメージとしては、枕詞の「こもり」の原義や三輪山伝説とのかかわり等から「聖地」としての理解がなされている。<sup>(注4)</sup>それも葬送の地といった一義的な解釈としてでなく、死——隠る——復活といった聖なる一連の行為とのかかわりにおいて捉えることが穩当のようである。これを歌の例からみるならば、先にあげた麻呂歌の類歌を含む(a)・(b)・(c)が好例である。長歌は「こもりくの泊瀬」を含み左注には「木梨之輕太子自死之時所作者也」とある。この左注からは死のイメージをもつ長歌と認められる。ところが、ここに反歌が二首つけ加えられている。ただし、連続したものではなく一方は或書である。長歌は三二六四の反歌と結びつけ

らどうであろう。そうなれば卷十三の反歌が郎女らと同時代に採集されたものであっても、その共通イメージゆえに必然的に「泊瀬」の長歌と結びつけられたと考えられる。卷十三の成立とは無関係に類歌関係が説明されることとなる。本贈答歌にとつて重要なことは、麻呂、郎女両者が卷十三を見て作歌したかどうかより両者の歌の裏にどのようなイメージが附加されていたかである。その意味で「こもりくの泊瀬」は重要な位置を占めるように思われる。

れる場合も三二六五と結びつけられる場合もあったということになる。「或書反歌」の方とのつながりからは「世の中を憂しと思ふ」という表現などから死者を偲ぶ内容であるとも理解できる。しかし三二六四の反歌とのつながりでみる場合、妹が死者であると限定する必然はない。一般の相間の内容と取る方がむしろ素直であるし、現にこの歌は相間の部立に入れられている。この例から言えば「泊瀬」にいる妹は生者の場合も死者の場合もあるわけで、やはり葬送の地といった一部の解釈ではおさまらない。生も死も含みこむ何らかの一連の聖なる行為の中で考えられるべきであろう。

次に「泊瀬」にまつわる歌謡という点からもう一つの理解がすでに示されている。<sup>(注5)</sup> いわゆる泊瀬歌謡圏の存在である。先に述べた郎女歌の類歌(d)・(e)・(f)・(g)の一連と同種の歌謡に八千矛神の神婚歌謡(記二・三・四・五)や匂大兄皇子・春日皇女の婚姻歌謡(紀九六・九七)がある。この他にも歌謡圏という場合、雄略にまつわる物語性豊かな歌謡圏の存在が認められているわけである。

こうした泊瀬にまつわるイメージは一言で言うならば日常から離れた特殊な地域ということである。詳細は先学の諸論にゆずるが、本贈答歌にとって重要な部分をこれらの中からすくい出すならば、特殊な状況での婚姻パ

ターンが挙げられる。泊瀬にまつわる婚姻はなかなか事が成就しないという特徴をもつ。雄略の場合、大后の若日下部とは日に背を向けて来たことの不吉を理由に妻問いは延期される。引田部赤猪子は忘れさられ、袁抒比売はいわゆる「イナビツマ」である。八千矛神、匂大兄皇子は夜が明けてしまうことで事が成就しない。これが、万葉集になると卷十三の例のように父母の手前を気にする「隠妻」として扱われる。「隠妻」に関してはこれを詩語と認めた上で泊瀬歌謡圏とのかかわりを述べた論もある。<sup>(注7)</sup> 本稿では「隠妻」の原義まではとてもさかのぼれない。しかし、現在あらわれている中で認められることは

「泊瀬」にはもろ／＼のイメージが重層してはいるが、少なくとも歌の素材として利用される時は、結ばれにくい、障害をかかえた男女の物語の設定としてあらわれてくるということである。記紀の世界では、その理由は何か呪術的なものとなる。その婚姻が聖なるものである為である。神、もしくはそれに準ずる地位の男とそれらにみあう聖なる女——おそらくは巫女——の婚姻であるためにいろ／＼なタブーがそこに介在するのである。この設定が万葉に引用されてくる時、呪術性はかなり払拭される。人目、人言が障害となる隠妻や、あるいは死という障害に隔てられた妻への恋慕としてあらわれてくるのであ

る。逆の言い方をすれば泊瀬に在る妹はなか／＼手のとどかない女として扱われていることにもなるのである。

こうした泊瀬にまつわる婚姻の設定と本贈答歌を一方で形づくっている七夕歌のイメージに共通項があることを理解の突破口としたい。七夕の世界も一年に一度しか逢えないというタブー、二人の間には大きな川という障害があるという点で結ばれにくい婚姻である。これを七夕世界の原初的姿、そして日本に於ける受容という点から考える時、より近い関係を見出すことができる。七夕伝承は古代中国のものであり、我国でそれを受容する為には、どうしても基盤となるものが不可欠であったろうと思われる。基盤となるものに関しては早くに折口信夫氏の御指摘がある。水の神を機をおって待つ巫女——タナバツメ——の伝承である。このタナバツメの伝承が生粋の日本古来のものであったかどうかは問題のあるところであるが、日本で七夕伝承が受容される素地としてタナバツメ伝承を考えるのは妥当な所であろう。多くの方によってすでに指摘されるように星に対する意識があらわれてくるのは七夕歌成立以後である。星に対する関心の土壌はそれ以前にはなかった。それゆえタナバツメ伝承の中心は「機」であり、舞台設定は「川」なのである。川によって隔てられた男女がも／＼の型

である。この川を渡る行事、水辺の婚姻に関しては、中西進氏、大久間喜一郎氏に詳細な論がある。こうした習俗によるイメージは万葉後期に於いて既に風土化し、貴族圏は逆にそれを文学化していたと中西氏は指摘されている。つまり七夕歌受容以前の民間伝承——折口説に従えばタナバツメ伝承——は川に隔てられる婚姻としてすでに根をはっていたと考えられる。それは障害を持つタブーの多い男女の結びつきとしてすでにイメージ化されていた。このイメージがそのままに、泊瀬にまつわる婚姻と重なってくるのである。泊瀬川もまた、二人を隔てる川の設定として容易に用いられていたらしい。万葉集巻十三に次のような例をみることが出来る。

見渡しに 妹らは立たし この方に 我は立ちて

思ふ空 安けなくに 嘆く空 安けなくに さ丹塗  
りの 小舟もがも 玉巻きの 小梶もがも 漕ぎ渡  
りつつも 語らふ妻を

或本の歌の頭句に云はく「こもりく。泊瀬の川の  
をち方に 妹らは立たし この方に 我は立ちて」  
といふ (13三一九)

川をはさんで妹と向きあう男の歌であり、波線を記した表現は、七夕歌と題詞に記された歌にも認められるものである。これが、或本歌では舞台が泊瀬となっているわ

けである。

これに加え泊瀬にかかわる伝承の一つに三輪山伝説がある。大物主神の神格の一つには蛇神——水の神の姿がある。そして、この大物主の神婚譚の相手、倭迹々日百襲姫（記では活玉依姫）には神衣を織る織女の俤があると（注1）言われている。つまり三輪山伝説にあらわれてくるヒメ——おそらくは巫女——の姿にはタナバタツメの姿がみられるのである。

これらの点から、七夕——タナバタツメ伝承——と泊瀬は無縁とはいえないと考えられる。とはいえ、七夕伝承もタナバタツメ伝承も泊瀬にまつわる婚姻伝承もすべてがまったく同一のものであったなどというつもりはない。重なる部分が多くみられるということだけである。

ただ、こうした類似こそが万葉歌の性質を一つ特徴づけているように思う。これまでに挙げた「隠妻」「イナビヅマ」そして七夕歌でよく用いられる「遠妻」あるいは「タナバタツメ」のイメージ、また、イナビヅマの万葉的表現といわれる真間娘子等のイメージ。これらが同一であるというのではない。原初的姿はいく筋にも區別して捉える必要がある。しかし、共通する点もある。結ばれることの困難な男女の姿である。この共通する部分こそが万葉の歌々の題材としてとりあげられる要因では

なかったのか。恋歌をよりあでやかにする為には二人が逢いたくても逢えないタブーや障害を演出する必要がある。むしろ障害あつての恋歌であると言うべきかもしれない。その設定として右のようなくつものイメージが重なりあいながら常に人々の頭にあつたと考えられるのである。

本贈答歌は障害を含む男女間という恋歌表現の常套パターンを駆使したものである。このパターンを仲介に考える時、卷十三との類歌をもつことと、七夕歌のイメージは矛盾せず、共通イメージとして捉えることが可能なのである。

### 三

以上のように本贈答歌の裏の部分には、幾重にも重なった障害を含む恋歌設定が隠されていると理解できる。特にその中でも赤猪子やタナバタツメのように川辺で男神のおとずれを待つ聖なる女のイメージが顕著である。これを以下本贈答歌にあらわれる表現から確認してゆこう。

ただし、この理解は麻呂の作歌意識をとやかく言うものではない。返歌の作者である郎女の解釈を作歌意識として捉えてゆきたいのである。この七首の贈答歌に川辺

の恋のイメージを付随させるのは郎女の返歌ゆえである。麻呂の歌には川辺を直接素材とするような表現はまったくみられない。麻呂歌の表現を郎女が解釈した結果が川辺の恋を基層とする歌世界へとつながっていったのである。本来贈答歌の世界を構築し決定するのは返歌の作者である。返歌の反応いかんによって全体のイメージが異なってくるからである。返歌はお返しの表現であると同時に贈歌の解釈でもある。そういう意味で、麻呂に關してはともかく郎女が贈歌をどう理解し、己の歌をおわせていったかを見てゆきたいわけである。

麻呂歌の①をみたい。この歌のおもしろみは「玉くしげなる玉櫛の神さびけむも」であると言える。「神さびけむ」を普通に「年老いた」とする場合、年老いたのが麻呂自身なのか郎女をさすのかという解釈上の論議がおこってくる。ただこの論議はあくまで、麻呂がどちらの意味で詠んだのかという問題である。本稿で重視したいのは麻呂の真意ではなく郎女の解釈とそれが彼女の歌にどう反映したかということである。彼女の歌が川辺の恋を詠む以上、この理解は少なくとも郎女側からみるかぎり、麻呂が年老いたではおもしろみも発展性もない。また、年老いたという解釈自身、もの足りない。「神さぶ(念)」という言葉に關しては森本健吉氏に詳細な論がある。こ

の中で「神さぶ」の対象を三つに分けその原初的意味が漸次崩れてゆくのを説明されている。三つの対象とは、(1)天皇、皇族に用いたもの・(2)自然物に用いたもの・(3)人に用いたものである。(2)の自然物にかかると最も多い。(1)の用例は神聖な天皇家の人々という意で用いられる。(2)の用例になると神聖さを感じさせるほどに幾代も経ていると意味の振幅が広がってくる。ただしこれは意味の範囲に重層性加わるだけで決してもとの神聖というイメージが払拭されたとは思えない。

我が命を長門の島の小松原幾代を経てか神さび渡る

(15)三六一

石上布留の神杉神さぶる恋をも我は更にするかも

(16)一四一七

右の例をみても「小松原」や「神杉」をまったく古ぼけてしまったのみ解釈してはもの足りないといえよう。(3)の一般の人を対象とするものは、三例のみである。次にあげる。

木綿かけて祭る三諸の神さびて齋ふにはあらず人目

多みこそ (17)一三七七

神さぶといにはあらずはたやはたかくして後にさ

ぶしけむかも (18)四七六二

神さぶと否にはあらず秋草の結びし紐を解くは悲し

も

(8)一六二二)

これらの例に関しても「年老いた」という解釈だけでは浅薄な思いが否めない。特に巻七の例は「齋ふ」という言葉と結びつけて解釈する時、単に年老いてという意味だけで済然としない。「齋ふ」は物忌みをする事、身をつつしむことであり、そうすることで神に仕えたり、祈願したりするのである。その点から考えてゆけば「神々しく身をつつしんでいるのではなく、人目が多いからですよ」という解釈が成り立つ。「神さぶ」という表現が除々に原義から離れつつあるとはいえず、いつも年老いるという意味に限定する必要はあるまい。麻呂の歌に関しては、その上に「玉くしげなる玉櫛」という言葉が冠せられているがこの「玉くしげ」に関しては多くの用例がみられる。そのほとんどは「おほふ」「明ける」「開く」などの枕詞としての理解しかできない。しかし中には

我が思ひを人に知るれや玉くしげ開きあけつと夢にし見ゆる  
(4)五九二)

のように夢判断の題材として用いられていると考えられるものや、巻九の浦島子の伝説歌(一七四〇)のように、具体的な事物としてあらわれるものもある。これらは靈魂をとどめておく神秘的な箱として理解することができ、

原初的意味の一部に「神聖さ」をもつ言葉が冠せられているのも麻呂歌の「神さぶ」を単に年老いた意で片づけてしまわれない要因となる。女が古くなると神の領域に入ってくるという考え方はすでに指摘されていること<sup>(注13)</sup>であり、麻呂歌の解釈は「しばらく逢わないうちに神聖な女らしく、よそよそしくなってしまったことでしょう」とすることが穏当であるかと思う。少なくとも郎女歌のつけあわせ具合からは、こちらの理解にうけ取った方がつながりが素直である。ここにみられる神聖な女のイメージがまず一つ川辺の恋につながる鍵であったと推察する。

麻呂歌の②の「年の恋」に関しては七夕伝承の障害として容易に理解されるので重ねては触れない。もう一つ注目したいのは「よくわたる」という言葉である。この「わたる」は、ここでは川を渡るという意味には用いられていない。継続をあらわす意味の「わたる」である。しかし郎女は、この「わたる」という語をここでわざと転化して受けたようである。郎女歌の④に「小石踏み渡り」とある。同一の音を用いつつ内容を川渡りへとひきつけてゆく。麻呂の作歌意識の中に「わたる」という言葉に二重の意味をもたそうとする計算があったかどうかはわからない。ただ、郎女の返歌をあわせよむかぎりでは

は、「わたる」に相乗効果をみる事ができる。相手方の用いた語を転化して少々異なる意味として用いて対応させるというのは共有句を含みつつ対応しながらも鸚鵡返しにはなく、言葉のニュアンスをあえて変化させてうけとったり、主要素材でない語句を受けたりする万葉後期の贈答の対応に多くみられる傾向なのである。

次に麻呂歌③は、一人寝の寂しさを詠うものである。これを表現するのに用いた素材に特徴がある。「蒸し衾」である。これは集中では巻十四に

寸戸人のまだら衾に綿さはだ入りなましもの妹が小床に  
(⑩三三五四)

という地方色豊かな用例に類似語がみられるだけである。他には先の泊瀬歌謡圏内のもとした八千矛神の歌謡群に「むし衾 柔やが下に……」という例があるのみである。また、それに続く「妹とし寝ねば肌し寒しも」という表現もかなり歌謡的な表現であると認められ、<sup>(金指)</sup>郎女に川辺の恋という歌謡的世界を連想させる一因には充分なり得たろうと思われる。

こうして理解された結果として、郎女の返歌が構成される。麻呂歌は一首も「川」を詠んではない。それは麻呂の贈歌の作歌意識には川辺の恋という具体的イメージがなかったゆえとも考えられる。しかし、郎女は彼の

歌のいくつかの表現、そして七夕歌のイメージから自らの世界を構築するわけである。ただ、重ねて述べておきたいことは、七夕歌のイメージと川辺の恋のイメージは重なりはするもののまったく同じではないということである。郎女の中でも混乱は生じていなかったであろう。

服部喜美子氏は七夕歌について述べられる中で「一年」という言葉を七夕伝承を想った特殊な表現とみて、範圍を広げても、作者判明歌中、七夕歌を詠んでいる女性の歌は郎女歌の④のみであることを指摘される。そしてこれは、あくまで麻呂の贈歌に呼応した結果で「七夕を主題とする創作例ではない」と述べられる。本稿ではこの御指摘を拡大して受けとりたい。郎女歌は決して七夕歌中、唯一例外としての女性歌ではない。郎女歌は厳密に言えば七夕歌ではなく川辺の恋歌——川のほとりで機を織って神の来訪を待つタナバツツメ伝承を踏まえたものである。麻呂歌の②は七夕歌のイメージをもって贈られたのかも知れない。郎女自身、そのことは理解できたろうと思う。しかし、自らの返歌の世界では「神さぶ」「蒸し衾」などのイメージを補って川辺の恋の世界へと近づけてゆく。七夕を主題とする創作がなされる鍵は星座に対する興味の導入にあったと言われる。郎女は天平男性貴族らに交り得た結果、知識としては七夕歌を知っ

ていたかもしれない。ただ、それは彼女の作歌土壤にまでは浸透していなかったのではないか。彼女の基盤にあるのは民間に古くから流布していた伝承などで、この場合は水辺祝祭の世界であったと考えられる。それゆえ彼女は麻呂の七夕歌のイメージを理解しつつも、なおその上で川辺の恋としての世界を展開してゆく。郎女の歌の中で七夕歌の痕跡をとどめる語句は④の「年にもあらぬか」と⑦の「打橋渡す」の各、一句ずつだけである。しかも「打橋」は二例、七夕歌に用いられているものの、そうではない用例もある。もとは女が男をうけ入れる証に障害をこえる手段を与えるものであったらしい。それを七夕歌を作歌するのに利用しただけで、七夕歌独自の素材とは言い難いのである。郎女の歌は星空の逢瀬のイメージよりも川辺の恋のイメージの方がより濃厚である。彼女は、この川辺を佐保川と限定する。川辺の恋のイメージだけで歌を作るのであれば、特に地名をあげる必要はなかったはずである。それを佐保川と指定するのは郎女の中に自らゆかりの地を舞台に神を待つ女——佐保のヒメとでもいうようなものに自らを見立てる趣向があったからであると考えられる。

麻呂の歌は三首とも、しばらく逢っていないことを述べるだけの歌であって、逢いにゆこうという積極的な表

現が見られない。こうしたニュアンスを感じているからこそ、郎女歌⑥の「来むといふも来ぬ時あるを——」の歌が存在していると考えられる。郎女は縁のうすれつつある男の社交的表現を軽くかわし、むしろそうした贈歌をスプリングボードとして川に象徴される障害に隔てられて、ただひたすら男神を待つ神聖なヒメという物語世界を趣向としているわけである。

右のような、贈歌の世界を自らの返歌の作歌契機にして、贈答歌一組の世界を決定してしまうような後続歌主導型とでもいうような対応は万葉後期贈答歌には、かなりみられるものである。万葉後期に於いて贈答歌の形式は元来の枠組からはみでてゆく。しかし型が崩れてはいっても、贈歌で示された何物かを受けて返歌を作歌するという原則は根強く残されていたと考えられる。ただ、贈歌から何を受け取るかは多様化しており、ある種の贈答の対応に於いては、共有句や類型表現の共有だけで対応を理解しようとするのが、かなり危険であることを理解できたように思う。それゆえ、万葉後期贈答歌の対応に関しては、返歌の作者の意識を重視することで、はじめて表面的な表現にのみ捉われることのない対応が考えられると思う。

〔注〕

- ① 五味保義氏「万葉集卷十三考」『万葉集Ⅰ』（日本文学研究資料叢書）所収
- 久米常民氏「大伴坂上郎女の生涯と文学」『万葉集の文学論的研究』所収
- ② 服部喜美子氏「大伴坂上郎女と『恋ひし母と女と』」清水克彦氏「ある贈答歌の構造をめぐって」『女子大国文』78号S・50・11
- ③ 大久間喜一郎氏「万葉集卷十三の意味」『古代文学の伝統』所収
- 前野貞男氏「万葉集第十三管見」『万葉集Ⅰ』（日本文学研究資料叢書）所収
- ④ 福井久蔵氏「枕詞の研究と釈義」山岸徳平補訂 西郷信綱氏『古代人と夢』
- 小野寺静子氏「泊瀬歌考」・「想念の世界としての泊瀬」『古代文学大報』5・6』S・44・6/S・45・6
- ⑤ 志田延義氏『日本歌謡圏史』
- 小野寺静子氏前掲論文
- 菊池威雄氏「挽歌論二―泊瀬小国の物語」『国文学研究』55卷S・50・2
- ⑥ 歌番号は日本古典文学大系『古代歌謡集』による
- ⑦ 近藤潤氏「『隠り妻』発想の論」『国語国文研究』20号S・36・12
- ⑧ 折口信夫氏「水の女」『古代研究』所収
- ⑨ 大久間喜一郎氏「七夕説話伝承考」『古代文学の伝統』所収 この中で氏は日本書紀・雄略十四年を指摘されている
- ⑩ 中西進氏「水辺の婚」『万葉集の比較文学的研究』所収 大久間喜一郎氏「川を渡る女」『古代文学の構想』所収
- ⑪ 菊池威雄氏・前掲論文
- ⑫ 森本健吉氏「萬葉集の神・神さび考」『文学』2巻7号S・9・7
- ⑬ 山本健吉氏『詩の自覚の歴史』
- ⑭ 拙稿「万葉後期・贈答歌の様相―対応を文えるものめぐって―」『文学・語学』94号S・57・7
- ⑮ 升田淑子氏「万葉集卷十三長歌試論」『学苑』S 52・1
- ⑯ 服部喜美子氏「万葉集七夕歌小考」『萬葉集研究』10所収
- 附記・本稿は昭和五十七年度・上代文学会大会研究発表会にて、発表させていただいたものをまとめたものである。