

卷十卷頭の人麻呂歌集歌七首の連作構造

— アニミズムの大地 —

高橋庄次

一、出典不明歌の詠霞三首の場合

卷十春雑歌部の巻頭には人麻呂歌集非略体歌の詠霞七首（標目なし）が据えられており、次の出典不明歌群には「詠霞」の標目のもとに三首が置かれている。そこでいま巻頭の詠霞七首の問題を解明するために、まず出典不明歌の詠霞三首の方から考えてみることにしたい。

(1) 昨日こそ年は極はてしか春霞かすが春日かすがの山にはや立ちにけり

(一八四三)

(2) 冬過ぎて春来るらし朝日さす春日の山に霞たなびく

(一八四四)

(3) 鶯の春になるらし春日山霞たなびく夜目に見れども

(一八四五)

これは単純に叙景歌とは言えないだろう。「春日山」の山名にかけて春到来の告知を霞の景物で歌い上げた讃歌である。この詠霞三首は、(1)「春霞はや立ちにけり」→(2)(3)「霞たなびく」の順序で並んでいるが、この「立つ」→「たなびく」という霞の状況の推

移には十分に注意をはらう必要がある。

新井栄蔵氏は漢語の「立」が「生成・顕現をいうことが本朝に知られていた」ことを明らかにされて、「立」も和語の「タツ」も「発生の概念に関わる意義があった」と説かれている。「春霞立ちにし日より今日までに」(10・一九一〇)は明らかにそういった発生の意を示していると言えるだろう。一方の「たなびく」は卷十巻頭の人麻呂歌集歌に「霏微」と表記されている語だが、小島憲之氏はこれが漢語「霏微」による語であること、この漢語は「一般に雨雪露霜などの天然現象のチラチラとふる姿 (fai wei と降る貌) を形容することばである」ことを明らかにされた。つまり「霏微」は靜的なものではなく、フェイウェイと降るがごとく流れる動的な語意・語感をもっていたわけである。とすれば「たなびく」の和語もそのように解さなければならない。

そこで今度は霞と同類の霧を歌った万葉歌に類出する「霧立ち渡る」の歌句に注目してみよう。これは霧が「立ち」そして「渡る」ということ、つまり発生と移動を表わしている。またこれと同類の歌句に、「白雲に立ちたなびく」(17・三九五七)というのものもある。

この歌句の「白雲」は火葬の煙だから、「白雲に立ち」そして「たなびく」ということは、火葬の煙が「白雲に成り」そして「たなびいて行く」ということにはかならない。したがって、霞や霧や白雲などの「立ち、渡る」「立ち、たなびく」という場合の「立つ」は発生であり、「渡る・たなびく」は移動を表わしていたことになる。「春霞流るる」(10・一八二)も「たなびく」と同様の移動である。とすると詠霞三首は、(1)で霞の発生を歌い、(2)(3)でその移動(流れ)を歌うという構成であったことがわかるのである。それはまた春の到来と深まり行く推移をも表現することになる。詠霞三首の上句と下句の構造を〔第一図〕のように示してみると、それが鮮やかに見えて来る。

	〈冬季の終末〉		〈春季の始発〉	
(1)	昨日こそ年は極てしか			
(2)	冬過ぎて	春来るらし		
(3)		鶯の春になるらし		
	a 句	b 句	c 句	
(1)	春日の山に	春霞くはや立ちにけり		
(2)	春日の山に	霞たなびく		
(3)	春日山	霞たなびく	夜目に見れども	
	〈下句〉		〈上句〉	

【第一図】

先ず〔第一図〕の上句(第一・二句)のほうを見ると、春到来を認知する意識が(1)↓(2)↓(3)と次第に進展して行く有機的な連繋が鮮

明に認められよう。一方の下句はa句に「春日山」を明示し、b句に霞の状態を歌っている。このb句では霞が(1)「立つ」↓(2)「たなびく」という進展を表現しており、しかも(3)はそれにさらにc句「夜目に見れども」を付け加えて「霞たなびく」の度を増幅させている。つまりこのc句は、夜目に見てさえそれとわかるほどに霞の濃度を増大させた表現にはかならない。したがってこの三首は、霞が(1)立ち、(2)たなびき、そして(3)その濃度を増大させて行く、というように進展しているわけである。詠霞三首の連作構造の要点は、〔第一図〕の上句の進展と下句の進展とをセットにした歌句の機能的な組み立てにあった。出典不明歌であるこの詠霞三首は、なんらかの理由で連作原型をそっくり留めた作品であったと見てよいであろう。あるいはこれは奈良朝の予祝行事にかかわる歌であった可能性もある。それでは人麻呂歌集歌の詠霞七首のほうはどうであるうか。

二、非略体雑歌の詠霞七首

- ① ひさかたの天の香具山この夕霞たなびく春立つらしも (一八二)
- ② 巻向の檜原に立てる春霞爵にし思はばなづみ来めやも (一八三)
- ③ 古の人の植えけむ杉が枝に霞たなびく春は来ぬらし (一八四)
- ④ 子等が手を巻向山に春されば木の葉凌ぎて霞たなびく (一八五)
- ⑤ 玉かぎる夕さり来れば獵人の弓月が嶽に霞たなびく

(二八一六)

⑥今朝行きて明日者来年等云子鹿丹朝妻山に霞たなびく

(二八一七)

⑦子等が名に関の宜しき朝妻の片山岸に霞たなびく

(二八一八)

右、柿本朝臣人麻呂歌集出。

これは卷十春雑歌部の巻頭に並ぶ人麻呂歌集非略体歌の詠霞七首である。武田祐吉氏は「卷向山・弓月が嶽」を歌った人麻呂歌集非略体歌（雑歌）の、②④⑤の三首を含む十三首を特にとりあげられて、これを人麻呂の妻にかかわる恋の歌として論じられた。このうち特に②などは恋歌の感があつて、一見して雑歌とは思えないところに武田説を可能にするゆえんがある。稲岡耕二氏はこの武田説の雑歌十三首に、さらに卷十一の相聞歌二首を加えた十五首を「卷向歌群」と名付けて、この十五首は「元来何らかの地縁によつて一群の纏まりのある和歌群として作られたものではなかつたか」と言われ、さらに武田説をうけてこの卷向歌群を、「一人の女性を念頭にしての作と考えられる一群の歌」と説かれた。この武田・稲岡説によると、卷向歌群に属する②④⑤の三首は恋歌ならざるを得ないであろう。ここには雑歌と相聞歌とをどう捉えるべきかという問題が存在する。

渡瀬昌忠氏は右に掲出の詠霞七首について「春の夕の宴席を暗示する」と言われ、「春の国見の行事と関係があるだろう。」と推測されている。また阿蘇瑞枝氏は、この七首のうち②④⑤の四首に「卷向山の春霞」、⑥⑦の二首に「朝妻山の霞」というように、「相並んだ二首ないし数首の歌が、一景物または一主題のもとに詠まれ

ているのは偶然ではない。非略体歌原本において、すでにこのようにまとまっていたのであり、そもそも作歌時においてこのような連作の形で詠まれていたのである。」と説いておられる。山の景物で纏めるこの阿蘇説によれば、必然的に香具山の①が除外され、卷向山の②④⑤と朝妻山の⑥⑦とに分割されることになる。

人麻呂歌集歌群にはすでに別稿で考察した通り、連作原型の残存がかなりの高率で認められる。出典不明歌群の原型残存率の低さに比べると、それは非常に高率と言つていい。人麻呂歌集歌の詠霞七首もそういった面からの慎重な考察が必要であろう。詠霞七首のうち⑥の傍線を付した、いまだ不明と言つていい難訓句も、この七首の構造性の問題と深くかかわっている。したがって七首の構造と性

	△地名句▽	△中間句▽	△結局▽
①	天の香具山	霞たなびく	春立つらしも
②	卷向の檢原に	立てる春霞	なづみ来ぬやも
③	——杉が枝に	霞たなびく	春は来ぬらし
④	卷向山に	春されば木の葉凌ぎて	霞たなびく
⑤	弓月が嶽に		霞たなびく
⑥	朝妻山に		霞たなびく
⑦	朝妻の片山岸に		霞たなびく

【第二図】

格を解明することが、七首にかかわる問題のすべてと言ってもよいであろう。

先ずこの七首に共通することは春の「霞」が歌われていることである。そこで今、七首から歌句を抽出して「霞」の表現の仕方を比較してみたのが〔第二図〕である。この図の地名句を見ると、傍点を付した山名が各歌にみな詠み込まれているから、この七首は八山の霞Vを歌ったものであることがわかる。だが、③だけに山名がない。これは③の地名句である——線箇所当然入るべき山名を省略した型である。前歌を承けて省略するこの型は、連作の構造的性によるものである。③は明らかに①の香具山、②の巻向山のいずれかを承けて、それを省略した歌なのである（これについては後述）。

さて〔第二図〕の●点句は霞現象の句、○点句は春到来の句、◎点句は●点句と○点句とを二重化した表現句を示すが、図の中間句と結句とを見渡してみると、霞はみな「霞たなびく」の●点句型で詠み込まれているのに、②だけが「立てる春霞」の◎点句型になっている。しかも面白いことに①から④までに春到来の○点句が歌い込まれているのに、⑤以下にそれがない。⑤以下は●点句だけになってしまふのである。この●点句は①③では第四句に置かれていたが、④以下では結句（第五句）に並ぶ。つまり④は前半と後半とが重なり合う接点を成しているのである。それでは④は前半・後半のいずれに属する歌であろうか。図の①②③の結句に置かれている○点句と×点句（後述）は、明らかに④の中間句の○点句と×点句に承けられている。つまり④の中間句（○×点句）は、前半三首①②③の結句（○×点句）をまとめて承けた、後半四首の歌い起こしであったわけである。七首の整然たる構成は一目瞭然である。ここ

まで見えて来ると、問題を解く手掛りが絞られて来る。それは、③の地名句になぜ山名が省略されたのか（③は香具山と巻向山のどちらの霞をうたった歌なのか）、そして②の中間句が何故●点句「たなびく」ではなく発生を表す◎点句の「立てる」の型になったのか、ということである。

前述の通り「立つ」は発生であり「たなびく」は流れる移動であるから、②の中間句と結句の「立てる春霞たなびく来めやも」の表現は、春霞が主格とすれば、発生した春霞が「なづみ」ながらたなびいて来ることになる。だが、ここで問題になるのが

春霞「鬱に」

し思はばなづみ来めやも

の歌句の機能である。「——春霞」までの上句は「鬱に」を起す序詞とするのが通説だからである。上句の「——春霞」が単なる修辭上の序詞の地位に退くと、この歌は純然たる相聞歌となり、誤ってこの歌が雑歌部に紛れ込んだとする通説が成り立つことになる。だが、この②は春雑歌部の巻頭を飾る詠霞七首中の一首であり、七首はすべて非略体の人麻呂歌集歌である。これに対して春相聞部冒頭の人麻呂歌集歌はすべて略体歌である。春雑歌の非略体と春相聞の略体というこの整然たる様相は、人麻呂歌集からまとめて切り出されたことを示しており、そこに相聞歌の混入する余地はない。とすれば、②はやはり詠霞七首を構成する雑歌と見なければならぬであろう。「春霞」が「鬱に」を導き出していることは間違いないが、この修辭上の一点から②の上句をみな序詞の地位に引き下げて、相聞歌が誤って雑歌の中に紛れ込んだとしてしまふのは、やや行き過ぎのように思われるのだが、どうであろうか。

そこでいま序詞的修辭法の先入観を払拭して、②の歌文脈そのも

のを極く単純に素直に見直してみると、「春霞」はまぎれもない主格としての地位を回復する。つまり「立てる春霞」が主部で、「なづみ来めやも」がその述部だから、それは春霞が「なづみ」ながら八立ち、たなびいて来るV状態にはかなるまい。そうだとすると、これは④の「木の葉凌ぎて霞たなびく」と類想の表現であったことになる。この④の「凌ぐ」の語について、小島憲之氏は「漢籍語を歌語化したものと思はれる。」と言われて、「ものを押しつける、犯す、圧すの意」であることを指摘しておられる。とすると④の霞には、エネルギッシュな動きが感じられなければならないであろう。こうして前掲〔第二図〕に示した②の×点句「なづみ来めやも」と、④の×点句「木の葉凌ぎて」とが、互いに呼び合うように対応していたことが明らかとなる。この④「凌ぐ」の語義は案外「さくむ」(割む)のそれに近いから、②と④の×点句を一つに接合してみると、それは人麻呂の泣血哀慟作歌(2・二一〇・二二三)の「岩根割みてなづみ来し」を髣髴とさせるような歌句になる。つまり〔第三図〕のようにこれを図式化してみればわかるように、④②の接合×点句は、人麻呂の泣血哀慟作歌の句と相似的關係になる。こういったことから、②と④の×点句の近接性は否めないであらう。

木の葉	凌ぎて	なづみ来め	やも	(④②の接合×点句)
岩根	割みて	なづみ来し	……	(泣血哀慟作歌の句)

【第三図】

先程の考察に従えば②は——巻向の松原に発生した春霞は、もし「霽に」思ふのだったら、ここまで「なづみ」ながらたなびいて来ようか——という歌意になるが、そうだとすると、この巻向の松原

に発生した春霞は八どにたなびいて来るVというのであろうか。それを明らかにしているのが①の香具山の歌である。②は①を承けて歌われているからである。

そこで前歌①を見ると「この夕、霞たなびく」と表現されている。渡瀬昌忠氏は巻七の「詠月」歌群を考察された際、その冒頭歌にいきなり出てくる「この月」の連体詞「この」について、それが臨場表現であることを指摘しておられる。そうすると、詠七首においても、いきなり冒頭歌①に「この夕」と歌い出されていることに注目しなければならぬ。①から⑦までを見渡してみると、現場を指示した連体詞「この」が使われているのは冒頭歌だけだからである。これは歌の場としての香具山の時間的状況を指示した臨場表現にはかなるまい。したがって①②の二首は次のような歌意で対応していることになる。

- ① ここ天の香具山のこの夕に、霞がたなびいている。春になったらしい。
 ② 巻向の松原に発生した春霞は、もしおろそかに思うのだったら、ここまで行難みながらたなびいて来ようか。

右の①の——線箇所は臨場表現の解であり、②の——線箇所はそれを承けた解である。このように①の臨場表現を②にまで及ぼしてみると、②の「立てる春霞↓来めやも」の解、つまり右の②の——線箇所の解にそれは符合することになる。②の歌の場は香具山だったのである。したがって、②の「巻向」の山名は歌の場ではなく、霞の発源地Vを示したものであって、その歌の場である「香具山」は省略された歌型であったわけである。つまり巻向の松原に発生した霞が香具山までたなびいて来るというのである。そうする

と、前掲〔第二図〕の③の地名句に、なぜ山名が省略されたのかという先の宿題も、これによって自動的に解けてくる。つまり③もまた①②を承けることによって歌の場の「香具山」を省略した歌型であった。これが連作の構造的にはかならない。だから、もし②だけがここから切り出されたら、②は雑歌連作構造の規制を離れて相聞歌に変貌してしまいうだろうし、③だけが切り出されたらその歌の場が不明になってしまいうだろう。①②③は香具山の三首連だったのである。

ところで、春霞がその発源地②の巻向山から歌の場①の香具山にたなびいて来るというこの①②の発想には、①の「天の香具山」に天つ神の山が、②の「巻向」に国つ神の山がそれぞれ意識されていたようである。「天の香具山」「巻向の檜原」という傍点箇所言葉の意識にもそれが感じられる。国つ神は水源の山の神として人に豊穡をもたらす。だから春になると山から降りて田の神ともなるが、この観念の背景には水源の山から流れくだる豊かな水への祈りがある。とすると、人に豊穡をもたらす水源の山を春霞の発源地とする観念が、古代人にあつたのかもしれない。△巻向山に発生した春霞が、おろそかに思うのだったら、この天の香具山まで行難ゆまなみながらたなびいて来ようかVという、①を承けた②の歌意には、天つ神と国つ神との和合を願う心が垣間見えるようである。

このように、②が△春霞がたなびいて来るVという表現であるのなら、それはまた春の到来をつげる表現でもあったことになる。なぜなら、①と③の下句は「霞たなびく春立つらしも」「霞たなびく春は来ぬらし」という類句の繰り返しになっていて、両方とも、「霞たなびく」の句が春の到来を告げる句に直結しているからであ

る。つまり、②の「春霞霽にし思はばなづみ来めやも」の歌句のうち「春霞く来めやも」の部分は、△霞がたなびいて来るVこと△春が来るVこととを一枚に重ね合わせた表現である。だから、これを①③の結句と〔第四図〕のように比較してみれば、香具山三首連①②③の類想性がそこからくっきりと見えてこよう。

		①				
	②	春霞				
③	春	は	来	ぬ	らし	
			来		め	やも
			立つ		らし	も
						f

【第四図】

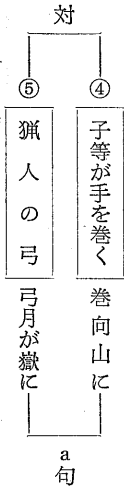
図のaは主語、cは述語動詞、eは推量の助動詞である。だが、eは推量と言っても、①③の「らし」が確実性をもつのに対して、②の「め」「む」の已然形は不確実であるという相違がある。それは②が「霽にし思はば」という仮定条件のもとで反語表現をとっているためである。この反語表現は強めの効果に用いられているから、①②のfは強調詠嘆の助詞と見ている。この①②のfを承けて、③ではbの助詞「は」を主語に付けて春到来の確認度を際立たせている。述語動詞eでは①の「立つ」が春到来の初発時点を示し、②でそれが「来」に置き換えられて、③ではそれに助動詞「ぬ」が付くことによって春到来が強調され進展を見せる。つまり〔第四図〕からわかることは、①②③が類想を繰り返しながらか春到来の意識を進展させているということなのである。天の香具山の立春讃歌と言っている。ここまでは前述の春日山を詠じた詠霞三首の構成と展開に似ている。

	a 句	b 句	c 句
④	子等が手を巻向山に	春されば	木の葉凌ぎて霞たなびく
⑤	玉かぎる夕さり来れば	獵人の弓月が嶽に	霞たなびく
	b 句	a 句	c 句

【第五図】

次の④では霞の発源地としての巻向山が歌われる。巻向山に春が来ると霞が「木の葉凌ぎて」たなびくというエネルギーな移動の表現である。そしてつづく⑤では、その巻向山の最高峰である弓月嶽の霞が、「第五図」のb句のように、④の「春されば」の句を「夕さり来れば」の型に変えて歌われる。これは前歌④を承けることによる「春」の省略であり、またそれは①で歌われた「この夕」の再登場でもある。「第五図」のように今④⑤を比較してみると、

④のa b句が、⑤ではb a句に組み替えられて変奏されていることがわかるが、これが万葉歌の二首対にしばしば見られる変奏法であることはすでに述べた通りである。④⑤が、このような二首対であったとすれば、a句の山名にかけた修辭がここで注目されなければならない。アニミズムの大地に息づいていた古代人の発想には、地名に神話的風土記的意味世界が形成されていたからである。地名にかけた意味表現を単なる飾り句的修辭として無意味化してはなるまい。



【第六図】

④⑤のa句を「第六図」のように比較してみると、□中の掛詞的修辭には特に男性格のイメージが結ばれていることに注意する必要がある。なぜなら、そこには巻向山(弓月が嶽)が男神格の山として意識されているからである。巻向山が男神格の山だからこそ、④「木の葉凌ぎて霞たなびく」というエネルギーな男性格の表現がとられることにもなる。「たなびく」は前述のように移動し流れて行く表現であるから、つまりこれは男神格の山から発生した霞が女神格の山に向かって「木の葉凌ぎて」「なづみ」たなびいて行くことにほかならない。だから、次の⑥⑦でその女神格の山が歌われることになる。山の妻問いである。

結びの⑥⑦は朝妻山の二首で、この山名に八朝の妻Vの意をかけた女神格が明らかに意識されている。この二首のうち⑥には前述の宿題があった。前掲本文に——線を付した第二・三句の難訓句がそれである。そこで先ずこの難訓句の諸本の原文を次にあげてみる。

- 明日者来牟等云子鹿丹(西本願寺本・紀州本・他)
- 明日者来牟等云子鹿丹(類聚古集)
- 明日者来牟等云子庶(元曆校本)

この句の「来——」以下の訓は元・紀「コムトイフシカスカニ」、類「コソトイフシカスカニ」、西・細・陽・京・宮「キナムトイフコカニ」、付・寛「コムトイフコカニ」など色々あるが、納得できる訓はない。そんなところから『古義』は原文の「子鹿丹」の箇所を「愛也子」または「左丹頰歴」の誤りとする説まで出している。『全註釈』の「アシタハコネットイヒシガニ」、古典大系の「アスハキナムトイヒシコガ」、新潮集成の「アスニハコネットイヒシコロ」などの訓も最近出されているが、この箇所を不明として訓を示さな

いテキストも目につく。

そこで先ず原文から考えてみると、「等トイ云トイ子トイ」の上の部分には女が云う言葉が来なければならぬから、右に掲出の原文のうち男の言葉になる「来キ牟ム」は成り立たず、女言葉としての類・元ノの「来年ネン」が正しいであろう。「注釈」において、「生田耕一氏が『難語難訓攷』で訓まれたやうに、アスハコネトイフと訓めば極めてすなほに訓釈が出来る。」と沢瀉久孝氏が言われるのも、そのところを指摘したものである。「朝妻」の言葉として一番びったりする「今朝行きて明日は来ねと云ふ」の訓みはおそらく動くまい。だがそうすると、それにつづく「子鹿丹」の箇所ノの訓が極めて難しくなる。「明日は来ねと云ふ」が最も妥当な訓であることを諸家が認めながら、それに従えない理由もそこにあった。

諸本の「子鹿丹」と元暦校本の「子庶」とを比べてみると、「庶」は万葉に用例がなく、これを「鹿」の誤字とすることは諸家の一致するところであり、「丹」を欠いているのも誤脱と見てよさそうである。こうして原文が「子鹿丹」であったとすると、今度は「子」に注意を払う必要が生じる。「子」は七首中④⑥⑦の三首に歌いこまれていて、この⑥以外はみな「子等」になっているからである。⑥だけが何故「子」に「等」を欠いているのであろうか。この⑥の上句は朝妻山にかかる単なる修辭的序詞として諸家に軽く見られているようだが、そうではなく、②の上句と同じように、⑥の上句も七首全体の想にかかわる重要な地位を占めていたと考えられる。したがって「朝妻」の山讃めを主想とする二首対⑥⑦の表現として、「子」よりも親しみをこめた「子等」のほうが有力だろう。⑥の「子」が「子等」であったとすると、④⑥⑦の三首の「子」がみな

「子等」の型に揃うことになるし、この⑥の「子等」の句が次の⑦の上句「子等が名に関の宜しき」に円滑に句移りすることにもなる。⑥⑦は緊密な関係で組み合わされた二首対と言えよう。だが、これはあくまでも七首連作の構造に依拠した仮説である。もし原型が七首連作であったとすれば、⑥の原文は「子等」であった可能性は極めて大きいと言えよう。とすると、次の「丹」の字もこのままには受け取れない。万葉歌には「丹」と「母」とを誤る例が時折り見られるが、これは「丹」と「母」の草体がまぎらわしいことによる。⑥の「丹」も「母」の誤字だったのではないか。もしそうだとすると、「等」の誤脱と「母」の誤字とが重なったところに、⑥の句を難訓にしてみました主因があったと言えよう。したがって⑥の難訓句の原文と訓みは次のようになる。

明日者来年等云子等鹿丹母

諸本すべてに欠いている□中の「等」は、三字上の「等」に紛れて書き落としたものと考えられ、かなり早い時期の誤脱と思われる。言うまでもなく「子等しかも」の「し」は強めの助詞であり、「かも」は疑問の助詞で詠嘆を含むが、これらの助詞が「子等」を強めるということは、とりもなおさず「朝妻」の山名を強調することなのであって、山讃めに果たすこの助詞表現がなかなか効果的なのである。したがって⑥は次のような本文でなければならぬであろう。

⑥今朝行きて明日は来ねと云ふ子等しかも朝妻山に霞たなびく

(一八一七)

つまり⑥の上句は単なる序詞的修辭ではなく、風土記的神話的山讃めの表現だったのである。なぜなら⑥の歌意は——「今朝行

っても明日はまた来てね」と優しく言う娘子か、朝妻山は、だからその朝妻山に霞が慕い寄るようにたなびいている——となるからである。この⑥の歌意を承けて、次の⑦の上句は△娘子の名にふさわしい美しき朝妻よVの詠嘆となつてなめらかに句移りして行くことになる。しかもこの⑦の下句は「朝妻の片山岸に霞たなびく」というのであるから、霞は朝妻の△片裾Vにとりつくようにたなびいているのである。つまり⑥⑦の二首は、⑥「今朝行きて明日は来ねと云ふ子等しかも」→⑦「子等が名に閑の宜しき」という上句同士

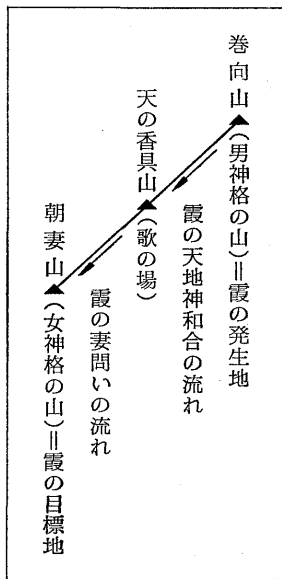
の句移りと、⑥「朝妻山に霞たなびく」→⑦「朝妻の片山岸に霞たなびく」という下句同士の句移りとが、緊密な二首対を形成しているわけである。

しからは、この二首対⑥⑦の時は朝か夕かということになると、朝妻だから朝のようにも思えるが、そうではない。二首対⑥⑦の前におかれては⑤の「夕さり来れば」にその時が設定されていることに気が付こう。⑤の「夕さり来れば」が⑥の「今朝行きて明日は来ね」を導いているからである。「今朝」に対する「明日」とは△夕Vを指しており、それが山名の朝妻の縁で「今朝・明日」の対の修辭を誘い出したのである。したがって⑤の歌は④と共に卷向山二首対④⑤を構成しながら、朝妻山二首対⑥⑦への導入の役割をも果たしていたことがわかり、また七首すべてが同じ「夕」の歌であったこともわかる。

三、予祝儀礼歌の相聞的構図

以上のように人麻呂歌集詠霞歌七首には、香具山三首連①②③、および卷向山二首対④⑤と朝妻山二首対⑥⑦より成る三連節の構成

がとられている。歌の場は香具山、時は立春の夕である。だからこの七首連作を香具山で歌い起したのであり、①の「この夕」に⑤の「夕さり来れば」を対応させたのである。この三連節の構図の意味は、〔第七図〕に示した山の位置関係を見れば、さらにはっきりしよう。それは明らかに、△歌の場Vの香具山から、卷向山と朝妻山とを対角線上に見渡して歌われているからである。



【第七図】

すでに考察したように、卷向山に「立てる春霞」が、香具山へたなびいて行き、そこを過ぎてさらに朝妻山の片裾へ慕い寄るようにたなびいて行くという構図は、〔第七図〕からもくっきりと読み取れる。②の「なづみ来」、④の「木の葉淺ぎて」という霞の移動の表現が、この図から理解がより容易になる。卷向山から朝妻山への妻問い経路のちょうど中点に天の香具山が位置しているということとは、つまり因つ神の結婚の中央に天つ神としての香具山が立っているという構図にほかならない。ここには農耕予祝儀礼の気配が感じられる。

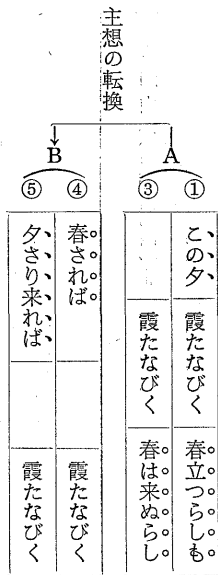
とすると、中西進氏が「万葉長歌に歌われている自然が図案的であり図案化への思考が強い、と言われていることが注目される。その原因について中西氏は、「呪歌にしる賛歌にしる、その呪性や賛美性のゆえに、自然は図案化の途を辿ったのではあるまいか」と説いておられる。詠霞七首は長歌ではないが、それと類似の図案化が認められるのは、この詠霞七首が儀礼歌であったことを強く示唆するものであろう。そうだとすると、短歌の連作形態は長歌と等質の機能を果たしていたことを、それは物語る。詠霞七首はおそらく七首一連で歌われた儀礼歌であったと考えられる。この連作が雑歌である所以である。「第七図」でも明らかのように、これは天つ神の香具山を主軸にした男女神格の山の相聞にはかならない。先学が②の歌を相聞歌に見誤ったのもここに原因があった。同じ相聞でも、神の相聞はまぎれもない雑歌だからである。「第八図」はこの雑歌構造の輪郭だけを示してみたものである。この「第八図」に先程の「第七図」を重ねてみると、七首構成が立体化してこよう。

⑦	⑥	⑤	④	③	②	①
一八一八	一八一七	一八一六	一八一五	一八一四	一八一三	一八一二
<C>				<A>		
朝妻山一首対		卷向山一首対		香具山三首連		
女の山		男の山		歌の場		
国つ神讃				天つ神讃		

【第八図】

【第八図】のABCの三つの連節のうち、先ずA連節の香具山三首連に注目してみると、その歌い起しの①「ひさかたの天の香具山」と、その末尾の③「古の人の植えけむ杉」との対応には、天から地への「天降りつく天の香具山」（3・257）といった系譜が語られているようであり、またそれは皇統のシンボルとして聖なる植樹が遠い御代に行われたことを語っているようでもある。この「古の人の植えけむ」という香具山の杉は、二五七番歌の反歌に何時の間も神さびけるか香具山の杉杉が本に苔生すまでに

と歌われている「梓杉」であろう。梓の刃先のような形に茂り立つこの杉は、神さびした皇統の権威の象徴だったのかもしれない。とすれば、②はこの皇統への国つ神の服属を表現することにもなるう。したがってA連節の立春讃歌には皇統讃歌が貼り合わされたことになる。



【第九図】

このA連節からB連節への転換は【第九図】のように行われている。図の傍点句と○点句の句移りがそれだが、もちろん前述の×点句（第二図）の句移りもこれに加わる。こういう句移りの転換はもちろん主想の転換に直結している。A連節の「霞たなびく」は立春

の息吹の表現だが、BC連節の「霞たなびく」は妻問いの表現である。こういう主想の転換を見せながら、ABCの各連節にわたって、A②「なづみ来」→B④「凌ぎて」→C⑥「来ね」という語の相聞連鎖がそこには重ねられているのである。それでは、このような霞の相聞的動きの表現は、いかなる発想源によるのであろうか。そこで想起されるのがハ嘆きの霧Vである。中でも巻十五の遣新羅使人等歌の次の歌はその代表的なものである。

④君が行く海辺の宿に霧立たば吾が立ち嘆く息と知りませ

(三五八〇)

④秋さらば相見むものを何しかも霧に立つべく嘆きしまさむ

(三五八一)

④吾が故に妹嘆くらし風早の浦の沖辺に霧たなびけり

(三六一五)

④⑥は遣新羅使が出発を前にした妻との悲別贈答歌であり、④は新羅への途中で④を承ける型で詠じられた歌である。④には「霧立つ」(霧が発生する)のは「嘆く息」であるという発想がある。だから⑥はハどうして霧に立つほど嘆くのかVという答歌になる。これは嘆きの大きな息が霧を発生させるという発想にはかならない。こうして新羅へ向けて船出した途中の沖辺に、妻の嘆く霧がたなびいて来る、というのが④の詠歌である。ここには、妻の嘆く息が霧となつて(霧立つ)、家郷の方からたなびいて来る、という発想がある。つまりハ④⑥霧立つ→④霧たなびくVという前述の霞と同じハ発生→移動Vの表現がここでも確められるということである。

伊藤博氏は古事記の天照大神と建速須佐之男命のウケヒの条に見

える「吹棄^{フクイ}気吹^{キフクイ}之狭霧^{ノセウ}」という表現をあげて、これは「恋の嘆きによる霧ではないけれども、神(人)の吹き放つ氣息が霧となるという根底の発想に変わるところはない」と言われる。一般的に考えてみると、寒い日など人の吐く息は極小の霧や霞のように見えるから、自然の霧や霞はそのスケールの極大の氣息として感じ取ることが出来るだろう。古事記の右の記事からすると、古代人は神の氣息として霧を感じ取っていたようである。山神・海神・川神・田神など多くの神々が支配するアニミズムの大地に生きていた古代人にとって、霧や霞は神の氣息そのものであったに相違ない。だが、その霧も人の氣息としては大きすぎる。だからこそ古代人は、激しい恋の嘆きを強調するために、人の氣息を大きく増幅させた霧という誇張表現を用いたのである。したがって、アニミズムの大地に流動する神の氣息としての霧や霞は極く普通の表現であったということ、を、われわれは認識しておく必要がある。

霧はもちろん霞と同類のものだがハ嘆きの息Vとしては春霞はそぐわない。だが山の氣息なら霧でも霞でも同じことだろう。春到来の山讃めとなれば、それはもう春霞しかない。つまり巻向山に立った春霞が香具山にたなびき、朝妻山の片裾にたなびいて行くという連作詠霞七首の構図は、春到来の山の氣息(いぶき)の表現であったわけである。水源としての春山の息吹はその年の豊穡を保証する。人麻呂歌集のこの連作七首は、農耕儀礼の予祝にかかわる国見・山讃めの歌であったろう。山の息吹の霞を、男女の山の相聞の型で歌ったのは、性が豊穡と密接なかわりをもっていたからにはかならない。前述の詠霞三首が奈良京の予祝儀礼にかかわる連作歌であったとすれば、この詠霞七首は藤原京の予祝儀礼にかかわる連

作歌であつたと言えよう。

- 注1 新井栄蔵氏稿「万葉集季節観攷—漢語ハ立春∨と和語ハハルタツ∨—」『万葉集研究』第五集。
- 2 小島憲之氏著『上代日本文学と中国文学(中)』八〇八頁。氏はまた『万葉集研究』第七集および『美夫君志』二六号所収論文で、その動的語意について、さらに論を進めておられる。
- 3 武田祐吉氏著『国文学研究・柿本人麻呂攷』第二章(武田祐吉著作集第七卷所収)。武田氏はここで巻七と巻十の巻向歌群十三首をとりあげられた。
- 4 稲岡耕二氏稿「人麻呂における『動乱調』の形成」『万葉集研究』第五集。
- 5 渡瀬昌忠氏著『柿本人麻呂研究・歌集編上』二八四頁。
- 6 阿蘇瑞枝氏著『柿本人麻呂論考』八〇一・八〇二頁。
- 7 拙稿「万葉集寄玉歌群の構造的な問題—人麻呂歌集と出典不明歌—」北大『国語国文研究』六九号。
- 8 小島憲之氏(注2)の九〇二頁。
- 9 渡瀬昌忠氏稿「巻七『詠月』歌群の構造—臨場表現から—」『万葉』一〇八号。
- 10 拙著『芭蕉連作詩篇の研究—日本連作詩歌史序説—』第三編第一章VI、および『上代文学』四八号の拙稿。
- 11 中西進氏稿「万葉集の自然—言語としての自然(四)—」『万葉集研究』第九集。
- 12 拙著『万葉集卷十三の研究—日本連作詩歌史考—』一六六・二四七頁。
- 13 伊藤博氏稿「嘆きの霧—万葉贈答歌の一樣相—」『万葉の発想』所収。

△付記∨この小論では人麻呂歌集歌七首を便宜上ハ詠霞七首∨と呼んだが、これは巻十の出典不明雑歌の標目に做った仮称であることをお断りしておきたい。