

初期万葉歌の文学史的位置づけ

——その前記載的性格をめぐって——

稲岡耕 二

一 初期万葉歌の本文と作者

初期万葉歌と呼ばれている作品の意義については、さまざまな角度から考えることができるだろうが、ここでは、それが文字で書かれる歌としてもとと作られたのではない、つまり口誦の歌、前記載の歌であろうという角度から考えてみたいと思う。

初期万葉歌、たとえば額田王作歌の本文は現在見られる形で、作者額田王によって書かれていたのか、というと、それは恐らく誤りであろうと思われる。

たとえば、有名な蒲生野の歌は、

茜草指 武良前野逝 標野行 野守者不見哉 君之袖
布流(二〇)

という具合に、二十二字で書かれている。助詞や助動詞ま

で残さずたんねんに表した、このような和文を、天智七年五月に額田王自身が書いたとするならば、それは国語史の上でも、また歌の歴史の上でも刮目すべきことと言わなければならぬだろう。

斉明七年西征の折の、

熟田津余 船乗世武登 月待者 潮毛可奈比沼 今者
許藝乞菜(八)

の歌ならば、いっそう古い作品だから、なおさらである。音仮名や訓仮名をちりばめつつ、詞句の細部までも記した、このような和文表記が斉明朝にすでに可能であったとするなら、それはきわめて重い意義を持つことと言わなければならない。

しかし、そうした事実は、ありえないことと考えられる。まずそのことから確かめておきたい。

日本には固有の文字がなかったので、漢字を輸入して日本語を書くのに利用した。4世紀から6世紀にかけて漢文の資料のみ残されているのは、未だ日本語の文章を記すには至らなかったからだと考えられる。

現存資料中、最も古い和文と認められるのは、白雉元年（六五〇）の法隆寺の二天造像銘である。

（広目天） 山口、大口、費上、而次、木開、二人
作也。

（多聞天） 薬師徳保上、而鉄師刃古、二人、作也。

右側にカタカナで傍書したように、普通の和文ならば助詞や助動詞を仮名で補い書くところだろう。

翌白雉二年（六五一）の法隆寺辛亥年銘観音造像銘も、日本語の語順のままに漢字を並べたもので、和文として訓まれることを予想している。

これらが、現在のところ、もつとも古い和文と認められるもので、漢文の格を崩して日本語の文章を書こうという自覚的な動きは、大化改新以降に始まったと考えられる。

実は、

池辺大宮治天下天皇大御身旁賜時歲

次丙午年召於大王天皇与太子而誓願賜我大

御病太平欲坐故将造寺薬師像作仕奉詔然

当時崩賜造不堪者小治田大宮治天下大王天皇及東宮聖王大帝受賜而歲次丁卯年仕奉

という法隆寺金堂薬師仏光背銘も、これらに先立つ時期の和文と考えられてきた。わたし自身も推古遺文として扱ったことがあるのだが、最近の研究では七世紀後半、時統朝の頃まで下るのではないかと言われている。渡辺茂「古代君主の称号に関する二・三の試論」および東野治之「天皇号の成立年代について」などによって、天皇号の成立を従来よりもずっと後のことと考えるようになったことと関連している。従って先掲の造像銘の方が古い。

それは余談だが、天武十年（六八二）の山、上碑文も、素朴な和文である。

辛巳歲集月三日。

佐野三家定賜 健守命孫黑壳刀自、此新川臣兒斯多、弥足尼孫大兒臣娶生兒長利僧、母為記定文也。放光寺僧。

ごく最近の山口佳紀「日本語の文体——日本語文体史に関する五条」（『講座日本語と日本語教育』第四巻）の施訓を参考して、これを、

辛巳の歳の集月三日に記す。佐野の三家を定め賜ひし健守の命の孫、黒壳刀自。此を新川の臣の兒斯多、弥の足尼の孫、大兒の臣の娶りて生める兒長利僧、母の為に記

し定むる文ぞ。放光寺の僧。
と読む。

これは上野国（群馬県）の碑文だが、同じころ近江国の下級官吏の記した和文の木簡が昭和六十年十一月に滋賀県野洲郡中主町西河原森ノ内遺跡から発見された。出土状況などから天武朝の中期と言われる。（『中主町文化財調査報告書』第9集）

（表） 椋^直□□之我□^直性稻者馬□得故我者反来之故是汝卜了

（裏） 自舟人率而可行也 其稻在處者衣知評平留五十戸
且波博士家

これを訓読すると、
（表） 椋□□（ふ、す）。我が□□（きし）稲は馬を得ぬが

故に我は反り来たる。故是に汝卜部、
（裏） 自ら舟人率て行くべきなり。其の稲の在処は、衣知評平留五十戸の且波博士の家ぞ。

となる。内容から推測してこれは公的なものではなく私的な書簡文と思われる。七世紀後半の明日香浄御原時代の官吏たちの間では、こうした和文の読み書きが日常的に行われていたのである。

柿本人麻呂も、このような散文を平常記していたに違

ない。

上野国や近江国の例から、中央の、大和国の表記の水準を推測することに多少の危惧を感じる人もあるかもしれない。そういう向きには、数年前から発掘されている長屋王家の木簡を参照することをすすめたい。

東野治之「古代人の日常文——長屋王家の木簡から」^注によると、長屋王邸宅跡から発見された木簡の中には、和文を記したのも含まれているという。

（表） 当月廿一日御田苺竟大御飯米倉古稻

（裏） 移依而不得取故卿等急下坐宜
それぞれ、

（表） 当月廿一日、御田苺り亮る。大御飯の米は、倉に古稻を

（裏） 移すに依りて、収むることを得ず。故、卿ら急ぎ下り坐すべし。

と訓む。また、

椋煮遺絶卅匹之中伊勢絶十四大御服煮今卅匹宮在加絶
十四并卅匹煮今急に々進出

（椋に煮に遺はす絶都外5054匹の中、伊勢の絶十匹は大御服に煮よ。今卅匹は宮在る絶十四匹を加え、并せて卅匹煮て、今急々に進り出せ。）

のような、家令の職員に伝えた命令文も見える。こうした和文、つまり日本語の語順に従って自立語を記し、助詞や助動詞が文字にはまだ表されていないように見える素朴な和文が長屋王邸の職員たちの間でも日常的に記され、また読まれていたのである。言うまでもないが、これらは森ノ内遺跡出土の木簡文や山ノ上碑文と同種のものである。分節化の程度の未熟な和文表記と言つて良い。

それよりも少し分節化の進んだ表記として、藤原宮址出土の木簡をあげることができ^{注四}るだろう。

(表) □御命受止食国之内憂白(□御命受けよと食す国の内憂(白し))

(裏) □止詔大□□乎諸聞食止詔(□と詔りたまふ大□□を諸聞き食へと詔る)

これは当時の宣命の断片であろう。「乎」「止」などの付属語が音仮名で書き入れられているのを見る。いわゆる宣命書きとは違って、助詞も名詞や動詞などと同大に記す、宣命大書体である。これが宣命書きのものになつたものと思われる。

つまり万葉集以外の金石文や木簡等の資料によつてみても、天武朝から持統・文武朝にかけて日本語をテニヲハの端まで記す技術の発明された跡を確かめることができるのである。

右のような国語の表記史と照らし合わせて考えられるのが、万葉集の人麻呂歌集や作歌の文字遣いであろう。歌集の、とくに古体歌は、一般の万葉集の歌の表記とは異なつて、山ノ上碑文や森ノ内木簡、あるいは長屋王邸の木簡などと同様に自立語の羅列に近い書き方になつてゐる。まだ綿密な歌の表記の方法を獲得する以前の古い書き方であり、ことばの分節化の度合いに対して、表記の分節化の未熟な段階のものであることは別稿「書かれた言葉・書かれない言葉」(『万葉』一三一号)などに記したとおりである。それ故に、後代の万葉歌には見られなくなるような特殊な書き方も多く見出される。

たとえば、

見渡しの三室の山の巖菅惻隱^{〇〇}吾は片思そする(二四七二)の「惻隱」をネモコロと訓んだり、

何時はしも恋ひぬ時とはあらねとも夕かたまけて恋は無^〇乏(二三七三)

の「無乏」をスベナシと訓んだりするような、ことばと文字との対応の比較的にゆるい例が見える。後者を「乏」一字でもスベナシと訓みうるところに、念を入れて「無」を書き加えたのだというように説明をしてきたのだが、それは古体歌の説明としては不適切であつたと思う。柳沢朗

「無乏」と「乏」^注に説くとおり、文選卷二十八の「日出東南隅行」に見える、

綺態シキ随ヒテ顔ニ變ジ沈ミ婆ハ無キ乏シ
源 ヨリス

の「無乏」と関連が深いのであろう。文選の「無乏」は、水の少なくないことをあらわし、とめどなく湧出する状態を言う。人麻呂が「日出東南隅行」を知らなかったとは考え難いし、「無乏」の例として記憶になかったとも想像し難いだろう。「無乏」を文選の例を踏まえた文字表現としてみると、「夕かたまけて恋は無乏」は、夕方になって恋の思いのいつそうつのつてくることをあらわした巧妙な人麻呂の文字遣いであることもよく諒解されるだろう。

しかし、「無乏」を訓読する時に、たやすくスペナシの訓が得られるかという点、そうではない。「惻隱」とネモコロとの関係もこれに似ているし、

大野 小雨被敷 木本 時依来 吾念人 (二四五七)

を「オホノラニコサメフリシクキノモトニトキトヨリコネワガオモフヒト」と訓む場合の、「被」とフリとの関係も、これに近い。

「被敷」をフリシクと訓むのは、「被」の字義から考えて、かなり無理なように思われる。万葉集では雨や雪のフル意味の場合は降・零・落の三字を宛てるのが一般で、人麻呂

歌集や作歌でも原則的に同じ傾向を示す。この歌の前にある、

鳥玉の黒髪山の山草に小雨零敷しくしく思ほゆ (二四五六)

の作でも「零敷」と書かれている。

「零敷」ならば普通の書き方である。『古事記』や『風土記』などの上代文献を繙いても「被」をフルに宛てたと見られる用例はないし、『万象名義』卷之六に「被」を「皮被反表・具・覆・加」と注しているのから「零」「降」などと「被」が同義であった形跡を探することはできない。漢籍に典拠があったかどうか、十分調査したわけではないから、可能性は残るだろうが、『文選』にも見られぬし、諸橋大漢和辞典にもそうした用例は記されていない。

宣長が誤字であろうと推定し、^注「古義」の雅澄が「さもあるべし」と同調したのも、おそらく「被」の字義から判断したためであつたらう。

このような「被」の用法について、普通の用字法に基づいての分節的な対応からでなく、一文もしくは一首の抒情という、やや大きな視点から考えることが必要ではないかと考える。契沖の『代匠記』に「被はこゝろを得てかけり」と言っているのは、おそらくそうした方向で「被」を理解しようとしたのであろう。つまり、「オホノラニコサメフリ

シクキノモトニトキトヨリコネワガオモフヒト」という歌詞を表意的に漢字で表現する場合には、「大野小雨零敷……」ではなく、「大野小雨被敷……」の方が相応しいと人麻呂は判断したものと考えられるのである。「大野小雨被敷……」であると、「被」字に覆う意味の認められるところから大野を一面に覆う小雨が想像される。それが文字で強調され「木の本に時とより来ね吾が思ふ人」という誘いの言葉と響き合う。一首は折からの小雨に、いち早く木蔭に雨宿りした女性の、男に対する呼び掛けの歌と解される。

これら別稿「漢字で歌うということ——常識への反省——」に、すでに触れたことであるが、「被」の表現効果について、もう少し付け加えると、それは一首の区切れを明らかにすることに役立つているのかもしれない。「大野小雨 零敷 木本……」と書くとき、オホノラノコサメフリシクキノモトという具合に、「木」の修飾語として二句まで理解されてしまう恐れもないわけではないが、「被敷」なら大野にかかわることが明らかなので、二句目に区切りを置いて訓まれ、「木」の修飾語とはならない。そういう区切りの問題も含めた一首全体への配慮をうかがわせる文字の用法である。字訓ではない文脈訓と考えられることを記したことがあるのも、一対一の、文字とことばとの対応を離れた視点から見ると必要を感じたからである。

是川うぢかは 瀬せ 敷浪ぬきなみ 布しやく 心こころ 乘のり 在鴨あひ鴨 (二四二七)
 千早人ちはやひと 宇治度うぢのわたりの 速瀬あはせ 不相有あはせしそむつ 後我のち 俣まつ (二四二八)
 早敷哉ちはやく 不相子故あはせこゆゑ 徒いづら 是川うぢかは 瀬せ 裳欄うしろす 潤うる (二四二九)
 是川うぢかは 水阿和逆纏みなあわさかまき 行水ゆくみづ 事不反ことかへさず 思始おもひ 為な (二四三〇)

の四首中の三首に、ウヂカハを「是川」と記したのは、右の場合とやや異なって、対応のはっきりしている例だが、「是川」をウヂカハと訓むということまでの説明で、従来の注釈の筆が止まっているように見えるのは、物足りない。二四二八に「宇治度」となっているように、宇治川と書けば書けるところを、わざわざ誤読の恐れも少なくない「是川」と記したのはなぜか。問われる必要がある。

「詳述する余裕はないので、要点のみここに記すならば、一方で「是」字の含む「コノ」という指示詞としての意義を利用しつつ、宇治川における臨場的な表現であることを、人麻呂は表現しようとしたのだろう。一首目に見えるウヂノワタリを「宇治度」としたのは、これも「是度」と書いたのでは、ウヂと訓むことが困難になるからという表面的な理由のほかに、一首が譬喩歌であって、現場指示性が強調されると、譬喩性をそこなうという点にも一つの理由があつたと思われる。

古体歌のこのような書き方、つまり普通の万葉集の用字

法に見られる、ことばと文字との一対一の対応とは異なり、漢字の表意性を広角的に利用する書き方は、ことばの分節化の度合いに比して、表記の分節化の未熟な段階において可能だったのであって、表記の分節化の深められてゆくとともに消えてゆくべき性格のものと思われる。その意味で、付属語の文字化の粗さとともに、古体歌における一特徴とすることができ。新体歌において付属語の文字化が進むとともに、一対一の対応も強まり、こうした特殊な文字遣いも見られなくなるのである。

わたしが人麻呂歌集と作歌の表記を、万葉集の中でもっとも古い文字遣いを残すものであること、古体歌においてやまと歌の漢字による表現の最初の試みを見うること、新体歌、作歌の順に人麻呂は歌の表現を通して日本語の綿密な表記法を開発していったと考えられることなどを、多くの論文中に記してきたのも、以上述べて来たような表記史的事実と人麻呂歌集表記との関連を考えたからである。最近の木簡の出現などによって、その判断は誤りでなかったことが、いつそう明らかになつたように思う。

付言すれば『古事記』の文体を選ぶさいに、他の選択の可能性もあったと思われるのに、テニヲハをほとんど文字化しない変体漢文を安万侶が採用したのは、散文の『古事記』に、それがもつとも相応しいと判断したからであろう。

五七とか七五とかの音数律を持たない散文に、多数の音仮名を表意文字と混用しつつ加えていったら、如何に訓み難いものとなるか、安万侶には察せられたはずである。宣命書きという書き方が、必ずしも宣命に限らず、日常的な文章のレベルでも奈良時代に行われたことや、長屋王邸の木簡和文なども『古事記』同様の変体漢文的なものであることなどを通して、それが推察されると思う。

そうした散文のありようによれば、散文の側からの要請によってテニヲハの文字化が始められたとは考え難いだろう。歌がことばを、散文がことばを表現するという両者の性格の相違によつても、歌の側からテニヲハの文字化が求められたに相違ないのである。

二、表記のレベルについて

人麻呂によつて綿密な和文の表記の方法が開発されたこと認められることは、前節、あるいはこれまでに記してきた多くの論文によつて知りうると思う。

万葉集巻一の巻頭の、

天皇御製歌

籠毛与 美籠母乳 布久思毛与 美夫君志持 此岳奈
菜採須兒 家告閑 名告紗根 虚見津 山跡乃国者
押奈戸手 吾許曾居 師吉名倍手 吾己曾座 我許背

齒 告目 家呼毛名雄母(一)

という雄略天皇御製は、五世紀後半の作者の記したものを伝えるわけではない。音仮名・訓仮名をまじえてこれほど綿密に歌の細部まで表現する方法を、五世紀の日本人が知っていたわけではないから。これを後代の人々の記定したものと推察するのは容易^{注四}だろう。

天皇登香具山望国之時御製歌

山常庭 村山有等 取与呂布 天乃香具山 騰立 国
見乎為者 国原波 煙立竜 海原波 加萬目立多都
怜何国曾 蜻嶋 八間跡能国者(二)

でも、それは同様である。七世紀前半の舒明天皇の歌だから、すでに右のように文字化されていたのではないかと、漠然と考えられていたように思われるが、それは根拠のない当て推量に過ぎまい。さきの雄略御製と同じように、これほどの分節化の進んだ書き方が作者もしくはその周囲の人々に可能だったわけではないのである。

それでは額田王作歌はどうか。斉明朝や天智朝の彼女の歌をその文字遣を残すものと見られないことは冒頭にも触れた通りで、これも後になって現在見るような形に書きと

められたものと考えられる。つまり、王は口誦で即興的に歌をつくることにおいて才能を発揮した人で、人麻呂のように文字で歌を考えた人ではなかったと思われる。そのことが、歌の表現にどのように関わっているか、次節にまとめて記すつもりである。

その前に、額田王その他の初期万葉歌人の歌が人麻呂以後の書き方によって万葉集に収録されているということをもう一度確かめておきたい。

「初期万葉歌の記定^{注四}」という別稿にも記したとおり、付属語表記の分節化の程度が人麻呂歌集に比較してかなり進んでいるということも注目されるのであるが、表意的な文字の用法においても、人麻呂歌集から作歌にかけての変化の後をうけ、その後の在りようを示している。

たとえば、
君之齒母 吾代毛所知哉 磐代乃 岡之草根乎 去来
結手名(二〇・中皇命)
三輪山乎 然毛隱賀 雲谷裳 情有南畝 可苦佐布倍
思哉(一八・額田王)
流(二〇・額田王)
荻草指 武良前野逝 標野行 野守者不見哉 君之袖布
打麻乎 麻統王 白水郎有哉 射等籠荷四間乃 珠藻
苺麻須(二三・作者未詳)

古^{いにしへの} 人余^{ひとに}和礼^{われ}有哉^{あれや} 楽浪^{らきなみの}乃^{なり} 故京^{ふるみやと}乎^や 見者^{みれば}悲寸^{かなしみ}（二三・作者未詳）

藤原^{ふぢはらの}乃^{なり} 大宮^{おほみや}都加^{つか}倍^へ 安礼^{あれ}衝^つ哉^や 処女^{むすめ}之友^{がとも}者^は 乏吉^{ともしき}呂賀^{ろか}

聞^も（五三・作者未詳） 家余^{いへなる}有妹^{いもを}乎^や 忘而^{わすれて}念哉^{おもへや}

大伴^{おほとも}乃^{なり} 美津^{みつ}能^の浜^{はま}余^{なる} 忘^{わすれ}貝^{がひ} 家余^{いへなる}有妹^{いもを}乎^や 忘而^{わすれて}念哉^{おもへや}

（六八・身人部王） 倭恋^{やまとこひ} 寐^ね之^の不^お所^ら宿^ぬ余^に 情無^{こころなく} 此^{この}落崎^{すさき}未^ま余^に 多津^{たづ}鳴^{なく}倍^べ

思哉^{しや}（七一・忍坂部乙麻呂）

における「哉」字の用法からも、そのことが知られるだろう。

右にあげたのは、巻一の「哉」字の用例のすべてである。それがすべて「ヤ」と訓むべきものであることも注目すべきだろう。人麻呂歌集古体歌に見られる「哉」字は、

君^{きみが}為^な 浮沼^{うきぬま}池^{いけ} 菱^{ひし}採^と 我^{わが}染^あ袖^{そで} 沾^{ぬれ}在^け哉^や（二二四九）
 吉^{よし}哉^や 雖^た不^だ直^{ちやう} 奴^{えとりの}延^の鳥^{とり} 浦^{うら}嘆^{なげ}居^{をり} 告^{つげ}子^こ鴨^{もも}（二〇三二）
 公^{きみ}目^め 見^み欲^{ほし} 是^{この}二^{ふた}夜^よ 千^ち歳^{さい}如^{ごと} 吾^{わが}恋^{こひ}哉^や（二三八一）
 恋^{こひ}死^し 恋^{こひ}死^し哉^や 吾^{わが}妹^{いも} 吾^{わが}家^か門^{かど} 過^す行^{ゆく}（二四〇一）
 天^{あま}雲^{ぐも} 依^よ相^あ遠^{とほ} 雖^あ不^{はず}相^あ 異^あ手^て枕^{まくら} 吾^{わが}纏^{まと}哉^や（二四五二）

など、意味の上から分類すれば、詠嘆・疑問・反語・はや

し言葉にわたり、訓み方も、カモ・ヤシ・ヤ・ヤモなど多様に理解されるのであつて、それが新体歌や作歌になると

常^{とこ}之^し倍^へ余^に 夏^{なつ}冬^{ふゆ}往^ゆ哉^や 裘^{かほ}不^と放^{はな} 山^{やま}住^ま人^に（二六八）

天^{あま}漢^{かほ} 水^{みづ}佐^さ閑^{かん}而^に照^{てる} 舟^{ふね}竟^は 舟^{ふね}人^に 妹^{いも}等^ら所^ら見^み寸^さ哉^や（一九六）

真^ま祖^そ鏡^{かがみ} 雖^な見^み言^い哉^や 玉^{たま}限^{かぎ} 石^い垣^{かき}淵^{ふち}乃^{なり} 隱^{こもり}而^り在^{たり}孀^{あはれ}（二五〇）

のうちに、すべて反語か疑問のヤの場合に限られるようになる。

吾^{わが}恋^{こひ} 孀^{あはれ}者^{もの}知^し遠^{とほ} 往^ゆ船^{ふね}乃^{なり} 過^す而^り応^た来^き哉^や 事^{こと}毛^も告^つ火^ひ（一九八）

恋^{こひ}數^{かず}者^{もの} 氣^け長^{なが}物^{もの}乎^や 今^{いま}谷^{だに} 乏^{ともし}之^の牟^む可^{べし}哉^や 可^あ相^あ夜^よ谷^{だに}（二〇一七）

左^さ尼^ね始^め而^り 何^い太^た毛^も不^あ在^ら者^な 白^{しろ}栲^{たへ} 帶^{おび}可^{べし}乞^{べし}哉^や 恋^{こひ}毛^も不^あ過^ら者^な（二〇二三）

璞^{あらたま}之^の 年^{とし}者^{もの}竟^は杼^は 敷^し白^{しろ}之^の 袖^{そで}易^{やす}子^こ少^{すく} 忘^{わす}而^り念^{おも}哉^や（二四一〇）

など新体歌の例はすべてそうである。

なお、先に掲げた二五〇九歌の「みともいはれめ雖見言哉」は、句中に単独母音を含むので、これをミトモイハメヤモと訓む説もある。それが正しいとすればヤモの例になるが、他の例に合わせてヤと訓むということで良いのではなからうか。ヤモと訓むのが正しいとしても本稿の叙述にそれほど影響はない。

作歌の例は長歌もあるので、部分的にあげることにはしよう。「まきみもあふやと公毛相哉登」(一九四一云)・「あさみやをわすれなほふや朝宮乎忘賜哉」(一九六)・「ゆふみやをそむきまふや夕宮乎背賜哉」(一九六)・「すまむとおもへや過牟登念哉」(一九九)・「いらいのひが入日哉」(二五四)・「きりなれや霧有哉」(四二九)・「おすれなほちや忘而念哉」(五〇二)の七例、これは全部ヤと訓んで間違いない例である。新体歌と作歌では、反語と疑問を表わすヤに固定して「哉」字が用いられるわけで、「哉」が仮名化していると言ってもよい。

前掲の巻一の「哉」字の用法が、人麻呂歌集古体歌のように多様な性格を持つわけではなく、「哉」に統一されているのは、新体歌や作歌の用法に重なるのであって、これに付属語の表記の綿密さとを合わせて考えると、初期万葉集とは言え、その文字面は人麻呂歌集や作歌以後に記されたものとするのが自然であろう。

もちろん、右に記したことのみで判断しているわけではない。同様な文字の用法として「将」「及」など、とくに古

体歌に特色を見せる例に注目する時、巻一の初期万葉歌のム・マデの表記はやはり歌集や作歌以後の段階のものと考えられるのである。

「将」については『万葉表記論』にも記したことがある。すなわち、古体歌では「——ム」を文字化することは殆どなく、ごく稀に——二例のみ——「マサニ……ムトス」の意義に近い言語主体の意志を表わす「——ム」を「将」とするに過ぎない。それに対して新体歌では、言語主体の意志を表わす「ム」を「将」字で記す例を増すとともに、主体の行為にかかわる推量にも、時折「将」字を利用し、そのほかに仮名書きによって、推量・反語などを表現している。さらに作歌になると、主体の意志を示す「ム」を「将」と記し、自然の事物や第三者に関する推量表現には仮名書きを原則とすることも、新体歌の場合に通ずるが、推量表現の「ム」に将字を宛てる例外を増し、已然形「メ」にも将字を利用するようになっていく。

漢字の用法として見れば、古体歌から新体歌・作歌という順序で和風馴化の度合を増し、「将」字の用法が仮名化するということもできるだろう。巻一の

熟田津介 船乗世武登 月侍者 潮毛可奈比沼 今者
許藝乞菜(八)

味酒 三輪乃山……委曲毛 見管行武雄 数々毛 見
放武八万雄 情無 雲乃 隠障倍之也(二七)

という額田王作歌の「ム」の表記を見ると、詞句のはしまで綿密に文字化する新しい書き方になっているばかりでなく、音仮名に下接する場合も、正訓字に接する場合も、主体の意志にかかわる「ム」をすべて仮名書きしているのがあつて、これは「將」字の用法を中心とした人麻呂歌集や作歌の表記よりも、後次の段階のものであり、むしろ仮名書きに慣れ、その優位性を認める意識さえ感じさせるようである。額田王作歌の制作年代は人麻呂作歌よりも前であるにかかわらず、作品の文字遣いはむしろ人麻呂以後の性格を見せていると、わたしが判断するのは、そうした表記の性格による。

「——マデ」については、「森ノ内木簡と国語の表記史」(『木簡研究』第九号)に記したことがある。

限度を示す助詞「マデ」を、古体歌では「及世」「及失」のように時間的限度の場合も、行動や状態の程度を極限的に表現する場合もすべて「及——」という漢文式の反転表記によって表わしている。

こうしたマデの表記の特徴は新体歌にも受けつがれるようである。「及雲隠」とか「及何時」のような空間的限度や

時間的限度を「及——」と記すもののほかに、「及乏」のように程度を極限的にあらわす場合も同様に「及——」と記す。その一方で、後者を前者と区別して「霏霰麻天余」(一七〇六)とか「垢附麻豆余」(二〇二八)のように音仮名で表現した例を混じえるようになる。

この書き分けは人麻呂作歌に継承されている。「及万世」「及常世」のように時間的限度を表す場合と、「声登聞麻豆」「協流麻豆余」のように程度の極限を示す場合との対照が、実に鮮やかである。

古体歌のように漢文式に「及——」と記す例を卷十一・十二・十三などの出典不明歌に見出すことはできない。稀に「及」字を用いた例があつても「緒余成及」のように書かれ、反転することはない。「及」字の用法の日本化、仮名化の進んだ例と言えよう。それと平行して「何時左右」という訓仮名「左右(手)」の用例も見える。

初期万葉歌に「及——」はなく、「——万代余」とか「——万代」といった仮名書きが見える。しかも時間・空間の限度に「及——」を使うことがないのは、人麻呂歌集や作歌よりも表記の方法として和風馴化の程度の進んだことを思わせる。

額田王作歌に、人麻呂歌集や作歌よりも綿密な付属語表記が見え、「ム」の記し方や「哉」字の用法、そして「マデ」

の書き方にも新しさが認められるのは、偶然ではないだろう。それは額田王自身の記した文字遣を伝えるものではない。口誦の歌として、音楽とともに歌い継がれた作品を、巻一の編纂もししくはそれに近い時点で書きとめたために、それは人麻呂作歌より綿密な表記となりえたし、また、文字の用法にも和化や仮名化の進んだ例を含むのだろう。折口信夫が巻一の雑歌について、宮廷に伝えられた大歌が後に書きとめられたものと考えたのは、額田王歌さらに初期万葉歌について、おおむね正しかったと思われる。

三 口誦歌の表現の性格

額田王をはじめとする初期万葉歌人の作を、本来は口頭で伝承された歌であつて、文字で書かれたものではなかつたであろうことを述べてきたが、口誦だから歌として劣つてゐるとか、記載文字だから優れているというふうな、発展段階的な、単純な優劣の判断をしているわけではない。初期万葉歌を活字で何回もくりかえし読んで理解し、その価値を判断してきたこれまでの在り方は、必ずしも作品の本来のかたちに添つたものではなく、口誦の場にもどして考える必要があることを言いたいのである。

たとえば、

あかねさす紫野ゆき標野ゆき野守は見ずや君が袖ふる

を読んで、「紫野ゆき標野ゆき」の主語が誰かと考える時に、文字に従つて何回も繰返してこれを検証するような方法で、「野守」が主語ではないかとか、「君」ではないかとか論じられてきたが、それはこの歌にふさわしくあるまい。かつて次のように記したことがある。

狩猟後の宴席で額田王がこの歌を口誦披露したとすれば、聴く人々すべてが野を行き来した一日の遊びを想起しつつこの句を享受するわけで、第四句・第五句から倒逆的に「行き」の主語を考えるような、記載文字的な理解はこの歌に即さないものと思う。歌い手の「吾」を含めた集団が「行き」の主語となるのである。

口誦の歌として、特定の集団の人々のかわりに、王によつて集団に共有される歌として作られた歌の特徴と言えようか。そうした主語の問題も重要であるが、修辞の問題も、口誦と記載との相違を考える場合の大事な視点となりうるだろう。

天智十年、天皇の崩後に婦人の作った歌が巻二に見える。

天皇崩りましし時、婦人の作る歌一首

空蟬師 神余不勝者 離居而 朝嘆君 放居而 吾恋

君 玉有者 手余卷持而 衣有者 脱時毛無 吾恋

君曾伎賊乃夜 夢所見鶴（一五〇）

この歌の「離りゐて 朝嘆く君 放り居て 吾が恋ふる君」の部分是对句と言うのは、あたるまい。中国文学における対句の影響を受けた修辭というより、口誦の歌謡の方法としての繰り返しや言い換えに近い性格のものであろう。サカリキテがそのまま反復されているし、「朝嘆く君」も「朝（吾が）嘆き思ふ君」の意であつて、「夕（吾が）恋ふる君」とともに一日中離れ恋うていることを表現しているのだから。この「朝嘆く君」を普通の文法に合わせて「嘆く」主体を「君」とするような解釈をするのは、作者には思ひの外のことと思われる。歌の場から切り離し、文字のみによつて解釈を決定しようとする、無理を生ずる。天智の死を悲しむ人々の中で「朝嘆く」と歌えば、人々が嘆いていることに外ならない。そうした口誦の歌として理解すべきものだろう。

「玉ならば 手に巻き持ちて」と「衣ならば 脱く時もなく」が、次の「吾が恋ふる」とどうつながるかも、文字のレベルのみでは片付かぬ問題を含んでいると思う。卷三に、人言の繁きこのころ玉ならば手に巻き持ちて恋ひずあらしを（四三六）

と歌われているように「玉ならば手に巻き持ちて」は「恋ふ」ではなく「恋ひず」に掛かる方が自然である。「吾が恋ふる」に掛かるような形になっている一五〇歌の場合には

特殊なものと言わざるをえない。「玉ならば手に巻きつけて持ち、衣ならば脱ぐ時もなくあろうものを」の意で、「吾が恋ふる」の前に「あらむを」のような語句を補つて受けとる必要がある。

この歌が口誦の場で、特別な節をつけ、抑揚をもつて歌われたならば、「吾が恋ふる」の前にしばらく間を置くなどして、省略のあることも容易に察せられたのだろう。しかし声楽的な要素をすっかり欠いて、文字化されたものだけを見るために、文脈の乱れも目立つのである。

いづれにせよ、一五〇歌の修辭のありようが歌の素姓を明らかにしていると言えよう。

額田王の春秋競憐歌の「対句」が、中国詩のそのように、対偶の明確なものとして整理されていないのも、それが口誦の即興歌として作られたことを考えると、自然に理解されると思う。

天皇、内大臣藤原朝臣に詔して、春山の万花の艶
と秋山の千葉の彩とを競憐はしめたまふ時に、額
田王歌を以ちて判る歌

冬木成 春去来者 不喧有之 鳥毛来鳴奴 不開有之
花毛佐家礼杼 山乎茂 入而毛不取 草深 執手母不
見 秋山乃 木葉乎見而者 黄葉乎婆 取而曾思努布
青乎者 置而曾歎久 曾許之恨之 秋山吾者（一六）

冒頭近くの「鳴かざりし 鳥も来鳴きぬ 咲かざりし 花も咲けれど」の部分は、鳥と花とを詠みこんだ二句対と言つて良いものである。

しかし、それに続く、

山を茂み 入りても取らず

草深み 取りても見ず

は、どうだろうか。記載文学の対句として考えれば、鳥と花とに対応してそれぞれ詠まれていると見るべきところと思われるが、いずれも「入りても取らず」「取りても見ず」と、手に取らぬ嘆きを歌っているのは、花のみが繰り返して採り上げられたためなのだろう。これは対句にはなっていない。^{漢編}

春秋競憐歌という漢文学の影響の著しい内容を扱った歌においても、右のような表現を見るのは、この歌が口誦で即興的に歌われたものだからである。鳥と花とを、対照しつつ歌い出したものの、文字のレベルで推敲しつつ作歌するわけではないので、「咲かざりし 花も咲けれど」のあとに、おのずから花に関する表現が詠みつがれ、「山を茂み取りても見ず」となり、さらにそれを繰り返す形で「草深み 取りても見ず」と歌われたのだろう。「対句」というには不完全な繰返しを、鳥と花との対偶のはつきりした表現のあとに接続させつつ、舶来の文学的発想による長歌が、

口誦の技術を駆使して即興的に歌われているのである。そこに「新風」を見る事ができる。

額田王の作ではないが、有名な三山歌に、

香具山と耳梨山とあひし時立ちて見に来し印南国原

とある。斉明七年西征時の中大兄作歌と推定されている長

歌の「反歌」である。「反歌」の問題はここではしばらく措き、この歌の「立ちて見に来し」の主語を出雲の阿菩大神とする通説に対して、印南国原を主語とする新説が提示されて^{漢編}いるのを見る。

しかし、これも一四番歌を含む三山歌が口誦の歌であったことを視野に入れつつ考えるなら、容易に解決される問題ではあるまいか。

三山の妻争いの伝説が共有された集団において歌われたものだから、主語を略しても人々には十分に理解されたのである。逆に言えば、主語が必ず含まれているはずだと考えるのは、不特定多数の読者を相手にした記載文学的判断であつて、主語の省略されたところに、伝説や歌の共有された時代の秘密がひそんでいるはずである。

「香具山と耳梨山とあひし時立ちて見に来し」とうたわれる時、人々にはすでに「立ちて見に来」たのが阿菩大神であつたことは諒解されていた。そうではなくて、第五句に至つてようやく「見に来し」の主語があらわれるとするの

は、記載文学的な誤解だと思われる。初期万葉歌の文学史的な位置づけを明確にすることによって、こうした誤解も訂されるものと思う。

なお、この三山歌の長歌の原文についても一言触れておきたい。「高山波 雲根火雄男志等 耳梨与 相諍競伎 神代従 如此余有良之 古昔母 然余有許曾 虚蟬毛 婦乎 相格良思吉」という文字面を、中大兄自身の記したものと考え難いことは、額田王歌の場合に等しい。付属語を残らず記した綿密な表記がそのことを語っているとともに、「虚蟬」という文字面も、それを証しているだろう。

ウツセミという語は、古くはウツソミという形であった。ウツシオミすなわち現世の人間を意味する言葉に発していることもすでに指摘されてきている。^{注四}

ウツソミの形は、

宇都曾見乃 人余有吾哉 従明日者 二上山乎 弟世

登吾将見 (一六五)

大采皇女

……宇都曾臣跡 念之時…… (一九六)

柿本人麻呂

などに見え、人麻呂作歌には「打蟬等 念之時余」(二二〇)のようにウツセミの形もあるので、人麻呂の時代に新しい形になったかと思われる。古典大系の補注に、

ウツソミからウツセミに転ずる頃には意義も拡大されて、

「人間」「世人」「世間」「現実」を表わすに至った。それ

と同時に枕詞にも用いられるようになり、「世」や「世の人」にかかつて行った。

と記されているのは、人麻呂以後のことと考えられる。

しかるに、初期万葉歌に、さきの三山歌の「虚蟬」のみでなく、天智挽歌にも「空蟬師 神余不勝者」と見えるのは、なぜか。従来その理由を明らかにすることが無かったが、本稿で述べたように初期万葉歌を考えるならば、それは記定された時点における表記として理解されるのである。^{注五}

そのほか反歌についても、修辞についても、さらには広く口誦の歌の表現の特徴について考えるべきことが少なくないが、予定の枚数を越えるので、ここで筆をおくことにする。

注(一) 『史流』八号

(二) 『正倉院文書と木簡の研究』

(三) 『歴史の読み方4・文献史料を読む』

(四) 『藤原宮址出土木簡概報』

(五) 『日本上代文学論集』

(六) 『古義』の引用による

(七) 学燈社『国文学』一九九〇年五月

(八) 詳しくは『明日香』一九九〇年一月参照

(九) 『万葉表記論』その他。

- (十) 新古典大系『続日本紀(二)』の巻末解説参照。
- (廿) 「初期万葉歌の記定」(松田好夫先生追悼論文集『万葉学論攷』)
- (卅) 注(廿)に同じ
- (卅) 折口信夫全集第一巻
- (卅) 「山を茂み……」を鳥に関する表現と解したものは、管見では完訳日本の古典『万葉集(一)』のみである。
- (卅) 古典集成、全注など。
- (卅) 古典大系『万葉集』の補注など。
- (卅) なお、近時ウツソミ、ウツセミという二つの語形を同時に併存しえたとする新説も見られるようになった。奥村紀一「『うつせみ』の原義」(『国語国文』昭和五八年十一月)、内藤明「万葉集の『うつせみ』をめぐって」(早稲田大学『国文学研究』平成二年三月)など。それが正しいとしても、「空蟬」「虚蟬」という文字面の後代性を指摘する本稿の主張とは矛盾しない。