

天平の集宴歌

一、歌と場

和歌はなにを契機として詠まれたのであろうか。和歌は無の空間から突然表出されるものではない。和歌を喚起する何等かの動機に導かれて歌は詠まれ、詠み継がれていったはずである。家持の依興歌などの独詠的な歌においても、歌を導く動機がなかったのではなく、それが作者の心に内化したものであって、和歌はそれが詠まれる場に沿って表出されたものと思われる。歌の場を、「歌が制作または詠詠される動機までも含めた制作環境（あるいは和歌詠詠の環境）」と規定したのは、大久間喜一郎であるが、本稿では和歌の詠詠によって刻々変化する宴の動的な場、つまりは「詠詠される動機までも含めた制作環境」に視点を定め、主として天平の集宴歌を考えてみたい。集宴は発生的には、多

菊池威雄

くは祭祀・儀礼・行事などに伴う神人饗宴の場であったと思う。歌を詠むことを主たる目的とする、歌会や歌合などの行事の成立以前に、宴によって引き出された歌が、宴の精神を謳歌し吸収していく歴史があった。和歌のめでたさを育てたのは、宴の中で生きた歌の生活史である。倉林正次は、万葉の宴を主人とまればびとの関係から捉えるが、主人が客を讚美する形式から客が主人を讚めたたえる形式へ、つまり、まればびとの地位の低下という宴の歴史を見通しつつ、万葉の宴には後者の形式が多いことを指摘している。⁽²⁾両者はいうまでもなく共時的に存在するが、いずれにしても集宴歌は、客と宴の主との掛け合いを軸に展開しつつ独自の世界を形成する。万葉には多くの集宴歌が見られるが、集宴という特定の時空を通して見るとき、和歌というものの本性が鮮やかに写し出されるように思う。和歌があくま

で宴の要素の一つであるに過ぎず、その言語的な営為が宴のすべてを覆い尽くすものではないにしても、宴をもりたて宴に動的な変化と展開を与えていくという、極めて重要な機能を果たしているのが和歌であることは言うまでもない。もし和歌が宴の場を離れたとすれば、その生命のあらかたは消失してしまうのではなからうか。少なくとも刻々と変化する宴の呼吸をとどめることは難しい。もとより和歌はそれのみで一定の情報を表しており、その限りでは一首は独立した表現形態である。しかしながら和歌は、それが歌われる場という現在にしか生きられないことを本性としているのである。もし和歌が最初に歌われた場を離れて生きるとすれば、それは和歌が新たな場を得て、場合によっては、違った意味や役割を負って再生された時である。つまりは和歌は、新たな場において歌い返されることによって復活するという性質を、発生的に継承しているのである。

本稿は、そのような歌の、集宴の場における展開の法則性を考察したものである。

次の歌群は歌と場の在り方を示す好例であろう。

A 仙柘枝の歌三首

1 あられふり吉志美が岳を険しみと草取りはなち妹が手を取る
(3・三八五)

右の一首は、或いは云はく、吉野の人味稻の柘枝仙媛に与へし歌そといへり。但し、柘枝伝を見るに、この歌あることなし。

2 この夕柘のさ枝の流れ来ば梁は打たずて取らずかもあらむ
(3・三八六)

右一首

3 古に梁打つ人の無かりせば此処もあらまし柘の枝はも
(3・三八七)

右の一首は、若宮年魚麻呂の作

1 歌は、『肥前国風土記逸文』の伝える杵島振が柘枝伝に採り入れられたものである。当時伝承されていた柘枝伝は、歌物語のような形式を取っていたらしい。その物語の中にこの歌がないことを指摘したが、この歌に付せられた左注である。つまりはこの歌は風土記で語られる場を離れて柘枝伝という新たな世界で再生され、違った役割を負って蘇ったわけである。「仙柘枝の歌三首」という題詞でくくられる三首が、どのような場で生きたかは、およその見当はつく。二首目に「この夕」と表現される、おそらくは集宴の場で披露されたものに違いない。1 歌を物語と共に伝えたのはたぶん若宮年魚麻呂であったと思う。この一首の誦詠によって「この夕」の宴は、柘枝伝という異次元の世界を引き寄せてくる。2 歌は、その異次元の世界から流れ来

たる柘枝を幻視して歌われる。年魚麻呂の3歌はそれに応じて、同じく、宴の現実と伝説との落差を歌ったものである。「仙柘枝の歌三首」は、新たな命を吹き込まれて蘇った一首と、それに触発され、場に密着してそこからは独立し得ない二首の歌を引き連れた歌群なのである。三首に共通しているのは、場に依存することによってしか呼吸できない、和歌の本性の一面を語っていることである。

それはある意味では、和歌という表現形態の宿命的な不完全性であるが、その不完全性こそ、宴にとどまらず様々な場や物語に結びついていくという自在性の母胎であった。つとに久米常民は、「かくて和歌は、本質的に、物語と共に存在することを運命づけられているとも言えるだろう」と言い、額田王と大海人皇子との蒲生野の贈答歌の背景にある物語的な世界を予想しながら、「和歌は、その周辺に、絶えずその様な物語を呼び寄せている——そういう宿命的な関係を、われわれは、否定するわけにはいかないのではなからうか」と述べているが、おそらく和歌の性格を見抜いた発言であろう。

二、集宴の展開

集宴には、当座の詠の他に古歌が誦詠される。両者はそれぞれ異なる役割を持ちながら、緊密に連携しつつ集宴

の感興を盛り上げる。次の例は、それらの歌が織りなす集宴の姿を生き生きと示すものの一つである。

B 天平勝宝三年

1 新しき年の初めは彌年に雪踏み平し常かくにもが

(19・四二二九)

右の一首の歌は、正月二日に、守の館に集りて宴せり。時に降る雪殊に多く、積みて四尺あり。即ち大伴宿禰家持、此の歌を作れり。

2 降る雪を腰になづみて参り来し験もあるか年の初に

(19・四二三〇)

右の一首は、三日に、介内蔵忌寸繩麻呂の館に会集ひて宴樂する時に、大伴宿禰家持作れり。

時に、雪を積みて、重巖の起てるを彫り成し、奇巧に草樹の花を綵り発る。此に属きて掾久米朝臣広繩の作る歌一首

3 石竹花は秋咲くものを君が家の雪の巖に咲けりけるかも

(19・四二三一)

遊行女婦蒲生娘子の歌一首

4 雪の島巖に植ゑたる石竹花は千代に咲かぬか君が挿頭に

(19・四二三二)

ここに諸人酒酣にして、更夜けて鶏鳴く。此に因りて主人内蔵伊美吉繩麻呂の作る歌一首

5 うち羽振き鶏は鳴くともかくばかり振り敷く雪に君いま
さめやも (19・四二三三)

守大伴宿禰家持の和ふる歌一首

6 鳴く鶏は彌しき鳴けど降る雪の千重に積めこそわれ立ち
かてね (19・四二三四)

太政大臣藤原の家の県犬養命婦の、天皇に奉る歌一
首

7 天雲をほろに踏みあだし鳴神も今日に益りて畏けめやも
(19・四二三五)

右の一首は、伝へ誦めるは掾久米朝臣広繩なり。

死にし妻を悲しび傷む歌一首 短歌を弁せたり 作詳ちかならず

8 天地の 神は無かれや 愛しき わが妻離る 光る神

鳴波多少女 携へて 共にあらむと 思ひしに 情違ひ
ぬ 言はむ為方 為む為方知らに 木綿襷 肩に取り掛
け 倭文幣を 手に取り持ちて な離けそと われは祈
れど 枕きて寝し 妹が手本は 雪にたなびく
(19・四二三六)

反歌一首

9 現にと思ひてしかも夢のみに手本巻き寝と見れば為方な
し (19・四二三七)

右の二首は、伝へ誦めるひとは遊行女婦蒲是れなり。
題詞や左注の示すところによれば、家持の宅で催された

宴に引き続いて、その翌日の正月三日、内蔵忌寸繩麻呂の
宅で集宴が持たれている。その席上、掾の久米朝臣広繩と
遊行女婦蒲生娘子によつて、計三首の長短歌が伝誦されて
いる。雷鳴にことよせて天皇を称えた7歌の登場は、雪の
宴にはいかに唐突な印象がないでもない。さらに死者を
悼んだ歌の誦詠が、一年の平安を予祝する宴にそぐわない
と言えるかもしれない。しかしながら7歌以下の三首が、
三日の宴とは関係なく採集されたとは考えられないのであ
る。伝誦者の二人がいずれも宴に侍していたこと、そして
後にも述べるように、伝誦歌が内容的に宴の場での他の歌
と密接に関わっていることによつて、三日の宴で誦詠され
たことは明らかである。

二日からの、宴の展開を追うとおよそ次のようになる
と思う。正月の二日、国守の家持の館で、年頭の賀宴が開か
れた。北国のこととて積雪は四尺に及んだ。主家持は、参
集した下僚たちを前に、瑞兆である雪にこと寄せて、この
日の宴を言贊ぐ1歌を誦詠する。それに和する下僚たちの
詠歌も当然あつたはずであるが、記録に漏れたのであろう。
その雪をおして参集した下僚たちに応じて、翌日の三日、
今度は家持の方から介の内蔵忌寸繩麻呂の館に赴く。国守
に次ぐ地位にある繩麻呂は、二日の宴のかえしわざとして
国守を招いたのである。2歌は、雪の道行きの難渋を取り

上げ、それを埋めて余りある宴の楽しさを称えて、主催者の心配りをねぎらった儀礼の歌である。「験」とは、次の歌の題詞にある、雪の彫り物に見られる縄麻呂の趣向に関わった表現であろう。雪の彫り物は、後世の歌合や物合などに用いられる州浜の原形である。雪の草花は神楽歌に歌われる採物と同じく、神の依代と同じ機能を果たすものであった。万葉人は、採物たる草や木の枝などを挿頭にして晴れの場に参加した。そうすることによって日常の次元と神の世界との堺を超えた。宴とは人が神になるために人為的に仮構された世界に外ならない。旅人宅での梅花の宴の梅と同じく、採物はまず讚美されなければならない。したがって、造花のなでしこが、雪でできた巖に咲くおもしろさを言い、ひいては集宴の主を称えた3歌が詠まれたのは当然の成り行きであり、集宴歌の定式でもあった。広縄の3歌に和した蒲生娘子の4歌は、雪の彫り物を軸に展開する宴の流れを一層明確にしている。やがて宴は、「酒酣にして」鶏鳴の刻を迎え、おひらきにふさわしい、いわゆる「よきほど」にさしかかる。主縄麻呂の5は、積雪にかこつけて、客人を引き止める歌である。それに応えて正客たる家持は、主人の好意に甘え、浮き掛けた腰を据え直して6歌で応酬する。

かくして宴は第二段階に入る。広縄の伝誦歌が誦詠され

たのはこの時点である。参加者は鶏鳴によって白々と明け初める空を振り仰いだ。「天雲」の誦いだしは、明らかに雪の空に連続している。数多い伝誦歌の中から広縄がこの歌を選んだ理由の一つは少なくともそこにある。雪の宴に「鳴る神」は確かに飛躍である。しかしこの飛躍こそ広縄の意図したものであったのである。それは雪の彫り物を軸に展開した流れを振り払って、宴に新しい局面をもたらした。雪の彫り物が宴に異次元の世界を引き込んだとすれば、7歌はさらなる世界の導入である。そして天皇へ奉られた寿歌であるこの歌は、同時に集宴の正客への言讚ぎともなっているのである。宴の第二段階の幕開けにふさわしい、真に時宜に合った伝誦歌と言うべきである。

次の遊行女婦蒲生娘子の伝誦歌との間には再度の落差がある。「新考」の指摘するように、7歌の「鳴る神」をきっかけに、蒲生娘子は「光る神 鳴波多少女」を登場させる。酔うほどに談たまたま故郷の都におよび、妻を忍んで一柵の涙を禁じ得ない雰囲気が醸し出された事は容易に想像できる。外は白皚々たる雪景色である。鄙の地に身を寄せ会う侘しさが、国守と下僚にそくそくと感じられたとき、娘子は亡妻歌を誦詠した。もはや正月のめでたい宴に、挽歌を歌う不当を言立てることは無意味である。挽歌は生死の境を超えて人を偲ぶ歌である。その純粹な魂乞いの抒情こ

そ、その場に最もふさわしかったのである。伊藤博は、それを宴が儀礼の段階を過ぎて、無礼講に至った折の、歌の転用という説明をしているが、⁽⁴⁾ あえて無礼講という概念を導入する必要はないと思う。宴は常に何が登場するか予見できない、不可視の要素を内抱しているのである。宴が古代祭祀の再構築であるという言い方が許されるとすれば、予期せざる神の顕現という危機をはらみつつ展開する祭祀の論理は集宴の場をも支配したはずである。近藤信義は、古代の宴を霊的なものの顕現の場と捉え、それを解き明かす心の働きが宴席歌における「主客対応の原理」と述べている。⁽⁵⁾ 霊的なものの顕現である雪はこの集宴の主題であり、それは座の歌人によって瑞祥として解き明かされる。7歌は、おそらく予期せざる雷鳴に事寄せて詠まれたのであろうが、そうだとすれば、近藤のいう「主客対応の原理」に従ったことになる。雷鳴はまさに瑞祥なのである。しかし同じく雷鳴に触発された亡妻歌の誦詠は、集宴歌の始原的な原理の枠を逸脱して文芸的世界を拓いている。そこに天平の宴の自在さを見るべきであろう。挽歌の登場はいささかも不自然ではなかったのである。

正月二日から三日にかけての集宴を、題詞や左注を手がかりに右のように捉えてみたのだが、古歌の誦詠を含めた集宴歌は、歌の表現のレベルからどのように把握すべきで

あろうか。

三、贈答歌と唱和歌

集宴歌は、主催者と客人との贈答歌によって始まるのが原則であったらしい。ただし、贈答歌の概念はそれほど単純ではない。万葉集には、「問答」という分類標目で収録されている歌が、巻十・十一・十二を中心としてかなり見られるが、松田好夫は、贈答歌が「作者に於いて人・時・所一回限り」であるのに対し、問答歌は「人を替へ、時を替へ、所を替へて繰返される」民謡であるという。⁽⁶⁾ 問答歌が民謡であるか否かは問わぬにしても、問答歌と贈答歌との違いを明確に抽出することはかなり難しい。両者の発想が等しく問答性を基調としているからである。本来問答歌であったものが特定の作者名が冠せられて贈答歌の装いをもつて収録される例もあるらしいことは、松田が「潜在問答歌」と命名して発掘しているごとくである。⁽⁷⁾ 中島光風は夙に、「作者と作者との対峙」を目的とせず、「両者の対立を止揚して生ずる総合的世界」を目指す「一元的世界」が問答歌で、贈者と答者の二つの人格の対峙を基調とする二元的世界である贈答歌と区別しているが、⁽⁸⁾ 確かに問答歌は二首の歌の対応関係に興味の中心があり、一部の例外を除いて問答歌が作者未詳であることもそのことを証している。

しかし表現のレベルでは両者は対峙性において基本的に共通している。本稿でいう贈答歌は、二首の歌が対の関係の中で完結する歌、具体的には二人称の「君」、あるいは二人称とほぼ同じ意識において用いられる「妹」「我妹子」「わが背」「背子」や、二人称を呼び込む一人称、「われ」の語を原則として詠みこみ、両者の間に閉鎖的な対応関係を構成するものに限定しておきたい。こうした対峙的關係、すなわち問答性は、大なり小なり集宴歌のすべてに備わっているといっても過言ではないが、それに対して、歌が対の關係を超えて、三人称の世界の共有を目指して手を取り合ったものを、本稿では唱和歌と規定することにする。鈴木日出男は、一対の歌である問答・贈答に対して、唱和を一対多の關係と見ているが、そのような分け方はもちろん便宜的なもので、発想の面から見た場合、以下述べるように、一対の歌で唱和關係を形成することもあり得るのである。万葉の集宴歌群は、必ずしも冒頭に両者の贈答歌を据えているわけではない。正月二日の主催者側のB1歌と、三日の客人、家持のB2歌は答歌を欠いている。歌われなかった可能性もあるが、何らかの理由によって筆録されなかったか、巻十九編纂時に省略されたとも考えられる。上にも触れたように客人の応えた歌があったと考える方が自然である。「雪踏み平し」という表現には、客人たちへのねぎら

いの心が込められており、明らかに参加者への歌いかけである。B2歌で雪道の難波を歌うのは、主催者に対する誠意を表すためで、国守にそのように歌われた以上、下僚の繩麻呂が無言でいられようはずはないのである。集宴歌は、二者の間で交わされる贈答歌を契機として、相手を特に限定しない、いわば宴全体へ向かう歌へと展開する。誦詠される古歌も多くは後者に属する。次の例は、そうした集宴歌の展開をよく表している歌群である。

C (天平十八年)八月七日の夜、守大伴宿禰家持の館に集ひて宴する歌

1 秋の田の穂向見がてりわが背子がふさ手折りける女郎花
かも (17・三九四三)

右の一首は、守大伴宿禰家持の作なり。

2 女郎花咲きたる野辺を行きめぐり君を思ひ出たもとほり
来ぬ (17・三九四四)

3 秋の夜は暁寒し白樺の妹が衣手着む縁もかも
(17・三九四五)

4 霍公鳥鳴きて過ぎにし岡傍から秋風吹きぬ縁もあらず
に (17・三九四六)

右の三首は、掾大伴宿禰池主の作なり。

5 今朝の朝明秋風寒し遠つ人雁が来鳴かむ時近みかも
(17・三九四七)

6 天離る鄙に月経ぬしかれども結びてし紐を解きも開けなく
に
(17・三九四八)

右の二首は、守大伴宿禰家持の作なり。

7 天離る鄙にあるわれをうたがたも紐解き放けて思ほすら
めや
(17・三九四九)

右の一首は、掾大伴宿禰池主のなり。

8 家にして結びてし紐を解き放けず思ふ心を誰か知らむか
も
(17・三九五〇)

右の一首は、守大伴宿禰家持のなり。

9 晚蟬の鳴きぬる時は女郎花咲きたる野辺を行きつつ見べ
し
(17・三九五二)

右の一首は、大目秦忌寸八千島のなり

古歌一首大原高安真人の作年月番らかならず。ただし聞く時のま
にまにここに記し載するのみなり。

10 妹が家に伊久里の森の藤の花今来む春も常如此し見む
(17・三九五三)

右の一首は、伝へ誦めるひとは僧玄勝是れなり。

11 雁がねは使に来むと騒くらむ秋風寒みその川のへに
(17・三九五三)

12 馬並めていざ打ち行かな渋谿の清き磯廻に寄する波見に
(17・三九五四)

右の二首は、守大伴宿禰家持のなり。

13 ぬばたまの夜は更けぬらし玉匣二上山に月傾きぬ
(17・三九五五)

右の一首は、土師宿禰道良のなり。

右の歌群はどうやら次のように展開したらしい。まず宴の主である家持によって、開宴を告げる1歌が詠まれる。女郎花の宴である。「わが背子」は直接当夜の宴の正客である池主を指し、それに和す池主の「君」はいうまでもなく、「わが背子」に応じたものである。この二首の贈答歌によって宴が滑り出すが、それに続いて詠まれたのは、恐らく9の八千島の歌であつたと思う。1・2に應じてこの宴の「採物」である女郎花を称えたものである。八千島の歌がこの位置にあるのは、席次に應じて記されたのである。この歌群は披露のおよその展開を追いながら、部分的に作者ごとにまとめて筆録していると思われる。次は「秋風」を詠む池主の4歌、その「秋風」をうけて、5の家持歌が続く。池主の「霍公鳥」に対して「雁」で應じて変化を持たせている。次に4・5の秋の風情を、3歌で池主は独寝の侘しさへ転じる。その思いをさらに深めたのが6の家持歌である。ここまでが一つの流れを形成する歌群であり、1の開宴歌以下を作者別に纏めたであろう。6歌の「天離る鄙」を受け、それに唱和した7の池主歌、さらに8の家持歌は7歌に対して、紐を解く―解かず、(妹は)思わない

―(妹を) 思うと、反発しあいながら即応するが、興を覚えて思わず展開し、付け加えられたと考えておきたい。

右に推定した歌の受け渡し次第は、おそらくは盃の巡る順序と一致していると思う。後世、晴れの儀において、それは作法として固定した。藤原清輔の『袋草紙』は、「御賀歌作法」の項で次のように記している。

書唱歌不献。唯一座之人取盃口之、指次人。次人受盃、又詠歌、指次人。次第如此展転。凡昔歌姿宴如此歎、云々。(中略)又陣座 花宴儀同之。故物土器取よみ侍けると云。大略此儀也。勸盃先詠始也。

一献一首の作法で順に受け渡していく仕来たりは、少なくとも確実に、旅人の梅花の宴までは遡るに違いない。八月七日の夜の守家持の館の宴も、一献一首を重ねるに従ってB4の左注の語るように、「諸人酒酣にして」、刻は鶏鳴に及んだことであらう。⁽¹⁰⁾

さて、10は伝誦された古歌であるが、B6の掾久米朝臣広繩の伝誦した古歌と同じく、直前の歌の言葉やそれから連想される語を手掛かりに、異次元への転換を図ったものである。3歌以下のモチーフである「妹」を転換点として、藤の花を待ち望む心情へと、子期せざる世界へと宴の流れを変化させている。家郷の妻をしのぶ情へ流れていき、袋小路に陥った宴の突破口をなしたのがこの歌であった。11

12の展開はもう一つはつきりしないが、それがきっかけとなって、人々の目を外へ転じたことを示している。

古歌の問題は暫く措くとして、C歌群は、一献一首の作法に従った問答を軸に展開しているが、集宴歌はそれからの変化として唱和の形式を取ることが多い。贈答は特定の相手を求めて発想されるものだが、唱和は宴そのものやその主の言談を主題としつつ、前歌の素材や発想を受け継ぐ形式である。例えば、上のB3とB4は、雪に植えたなでしこを賞美したものだが、久米広繩の「なでしこは秋咲くものを君が家の雪の巖に咲けりけるかも」に対する蒲生娘子の「雪の山齋巖に植ゑたるなでしこは千代に咲かぬか君がかざしに」は、広繩の歌を踏襲しながら広繩には向かわず、意識は広繩の歌と同じくこの日の宴の要となっている作り物や宴の主へ向かっているのである。つまり、宴を称えるという共通の意識の中で、相互に発想や表現の受け渡しをしながら、相手を排除し合うという形式である。唱和歌だけで構成された集宴歌群の典型的な例は、天平十八年の、元正太上天皇の御在所での雪の宴であらう。

D

1 降る雪の白髪までに大君に仕へまつれば貴くもあるか
2 天の下すずに覆ひて降る雪の光を見れば貴くもあるか
(17・三九二二 橘諸兄)

(17・三九二三 紀清人)

3 山の峽其処とも見えず一昨日も昨日も今日も雪の降れれば

(17・三九二四 紀男梶)

4 新しき年のはじめに豊の年しるすとならし雪の降れるは

(17・三九二五 葛井諸会)

5 大宮の内にも外にも光るまで降れる白雪見れど飽かぬかも

(17・三九二六 大伴家持)

1 歌は「大君」への奉仕を、2・5 歌は、瑞兆たる雪を

称える。2 歌が1 歌の「貴くもあるか」を享け、4 歌が3

歌の「雪の降れば」を少し変化させて受け継ぎ、5 歌も

4、5 の結句を取り込んだ表現となっているように、相互

に素材や発想を受け渡しながら展開してはいるが、それら

の向かう方向は、扇の要の位置にある天皇や瑞兆たる雪に

収斂されていく。この扇形の展開は肆宴歌の特色である。

もし天皇の返し御製があれば、個々の歌人との間に贈答

の形ができあがり、また返しをいつでも呼び込み得る性格

を内在させてはいるものの、それを期待し、また強要する

意識は列席者にはなかった。身分の序列がそのまま宴の世

界に持ち込まれているのである。したがって廷臣たちの歌

は唱和形式とならざるを得ないのである。

贈答歌は二人称志向の歌であり、おそらく歌垣の掛合い

に始原を持った、和歌の最も基本的な性格を継承した在り

方であった。それに対して唱和歌は、二人称志向を内在さ

せながら、それを超えて三人称を志向する歌である。D の

応詔歌が志向した天皇(雪を称えることは、そのまま天皇

讃歌となる)は、返しの御製がない以上、決して二人称志

向とはならない。つまりは、応詔歌が二人称志向となるか

否かは、御製の有無という表現の外側の偶然性に左右され

るのであって、それ自体はあくまで三人称を志向している

のである。

集宴歌は、二人称志向の贈答歌と、それから派生した三

人称志向の唱和歌とによって構成されるのが一般である。

天平勝宝三年正月の集宴歌の、家持のB1・2 歌は答歌を

欠いているが、贈答歌と思われ、B3・4 歌は上に述べた

ように唱和歌、B5・6 歌は贈答歌である。八月七日家持

館の集宴歌の、展開の次第は上に推定したが、贈答と唱和

の組み合わせは単純ではない。C1と2の、家持と池主の

歌は明らかに贈答である。C9の八千島の歌は家持のC1

に答えたものとしておこう。しかし次のC4・C5の、

霍公鳥鳴きて過ぎにし岡傍から秋風吹きぬ縁もあらなく

に (池主)

今朝の朝明秋風寒し遠つ人雁が来鳴かむ時近みかも

(家持)

はどのようように捉えるべきであろうか。池主は一献一首

の作法にしたがって、「霍公鳥」の歌を詠んだ。しかし池主の歌は、表現上では二人称へとは向かわず、宴の席を吹き渡る秋風という、三人称の世界に向かっているのである。誦詠し終わって、盃を家持に巡らせた池主が家持に望んだのは、秋景を歌うことで宴の風情をさらに深めていく歌であり、返しの歌ではなかったと思う。つまり唱和歌を要請したのである。家持はC5で巧みにそれに応じている。C4・C5は贈答歌に見えながら唱和歌だったと考えるべきであろう。以下、C6・7、C7・8も、同様に唱和歌である。C4以下は宴の風情という共通の美意識を要として、扇形の展開が図られているのである。鎖形に連なる贈答歌と扇形に展開する唱和歌とによって織り成されているのが、集宴歌の基本的な姿であった。

それではそのような集宴歌の構造は、和歌にとって、どのような意味を持つのであろうか。

四、古歌の誦詠

鎖形に連なる二人称志向の贈答歌と、扇形に展開する三人称志向の唱和歌が集宴歌の在り方であったが、考えてみれば、すべての歌はそのいずれかの志向をもって歌われるのである。万葉集は、集宴の場を解体された歌の再構成と言っても過言ではないと思う。万葉のほとんどの歌は、そ

れらの場を想定すれば、集宴やそれに近い世界に回帰させることが可能である。一見独詠歌と見られるものも、C4・C5歌のような唱和歌であった可能性が強い。つまりは和歌は本来単独で完結する文学ではなかったのである。このことは和歌の本質としてまず押さえておかなければならない要諦であろう。

贈答歌は、当事者の現実と心情を超えることはできない。集宴歌の場合は、さらに場の論理の網を被せられる事になる。そうした枠の中での掛け合いは、和歌の始原に最も近い発想を取らせることになる。ただ集宴歌では、当事者は常に宴を盛り上げようとする意識の支配を受ける。つまりは三人称への志向を内在して歌われるのである。しかしながら、贈答歌の目指すのはあくまで二人称であり、表現領域には、相互の現実と心情を超えられないという限界があった。その限界を超えるには、扇の要である三人称を志向する唱和の形を取らなければならなかった。たとえC4・C5歌のような、自己の心情の独自の発想であったとしても、それが参加者全員のモチーフとなり得る限り、贈答歌の限界を超えているのである。おそらく和歌は、唱和性を自覚したとき飛躍的な発展を遂げることとなったに違いない。一回限りの限定された世界から普遍性への展開である。平安の和歌は贈答歌であっても、個の心情を超えた普

遍的な人間性の相に還元されて歌われるようになるが、それは贈答歌が唱和性を獲得したことを意味している。

鎖形に連なる歌から、扇形へ展開したとき、集宴歌はまさに扇のような広がりを見せる。しかしその扇は、無限の拡大を保証するものではなかった。なぜなら、集宴歌である限り、宴という当座の主題に支配されるからで、その次元を逸脱することはできなかったからである。その限りでは、唱和歌も贈答歌と同じ限界の中に逼塞する危険性に常に晒されていたことになる。

繰り返し堂々巡りは、宴を弛緩させる最も危険な状態である。その危険性を回避したのが古歌の誦詠である。一献一首の責めに耐えかねて、自作の代わりに誦詠した古歌を含めて、それは確実に新しい流れを宴にもたらした。上に触れたように古歌誦詠の目的は、宴に異次元の時空を招くことである。

集宴に古歌を誦詠することは、後世、特定の宴であるが儀礼として定着した模様である。『袋草紙』の『探題和歌』の項に、清輔は次のような興味深い記録を残している。

康保三年花宴記云、陣座今日有花宴云々。(中略)爰参議達進着納言座。殿上四位着参議座。(細注略)其前立小台盤居菓子干物、五位少将著陣座。其中前先執外記史料弁備於掖陣御酒。二三度之後居生物御飯御酒。数度之後、

先誦旧句。次有呂律之伎笛。将監尾張安居罷出於軒廊中間、奉仕呂律舞。不幾罷入。次誦古和歌云々。有花心。

此度献盃。右小弁平朝臣偕行以古歌為。次参議伊尹取盃始新歌、各有其歌云々(傍点筆者)

「旧句」とは漢詩であるが、引き続き古歌誦詠の儀が行われている。注意すべきは、旧句・古歌の誦詠が、呂律の伎笛や呂律の舞と同じ役割を演じていたらしいことである。歌舞は宴という特殊な空間を構築するための重要な演出である。旧句・古歌の誦詠は、その演出に荷担しており、その後新作の和歌が披露されるのである。異次元世界の構築という、場の転換点に置かれる旧句・古歌の誦詠の意味は極めて重要である。天平八(七三六)年十二月、歌舞所の諸王臣子が、葛井連広成の家に集い、古歌を唱い、それに新作を和したことは、古歌による異次元世界の構築を宴の出発点にした例である。天平六年の朱雀門外の歌垣では、難波曲・倭部曲・広瀬曲・八裳刺曲などの古歌が本末をもつて唱和され、新作が加わったかどうかははっきりしないが、宝亀元年の歌垣では古歌(古詩)以外に新作が歌われている。歌のとりわけ古歌のめでたさが、行事の要となつているのである。

停滞に傾いた宴を中断して、予期せざる時空を開く古歌の誦詠の、最も注意すべき効果は虚構性の自覚ではなかつ

たかと思う。祭祀における歌舞の機能は、虚構の時空を現出することである。神が降りてくるのは、その虚構された空間に外ならない。虚構の存在である神は虚構の空間にか顕現しない。文学とは虚構の空間を言語表現で創造することであろう。そのような意味において、古歌の誦詠は、古代文学発生の一つの重要な契機たり得るのである。平安の物語において、会話文の中にしばしば古今集などの古歌が引かれていが、登場人物は古歌を引くことによつて、日常の言語とは違った普遍的な空間へ転移し、そのことが経験的な人生を照らし出し、新たな人間関係の展開の契機となつていくことについては、秋山虔の説くところである。⁽¹¹⁾

古歌が誦詠される時、宴の座は観客席へと変化する。歌舞を享受するように人々は、古歌が繰り広げる異次元へ転移する。歌のそのような機能は、虚構性への自覚を促したはずである。

古歌誦詠の喚起した、虚構の自覚がもたらしたものは少なくとも二つある。一つは古歌の捉え直しであり、他の一つは、古歌の時空への参加である。三浦佑之は、初期万葉の歌に作者の異伝の伴うことに触れて、「歌が由来を孕んで伝誦されるものである限り、うたわれるたびに歌い手¹¹歌人は出現し、そして、ある歌い手は、説話的な構想のもとに固有の存在となつていくのである。(中略)そこに誕生し

た歌い手¹¹歌人は、説話的存在としての歌人であつて、実態的な存在としての歌人ではない」と述べている。従来の安易な代作論などを批判しつつ、初期万葉の歌人論に新しい視点を導入したものとして注目されるが、歌(古歌)は、誦詠される度に新しい意味が与えられて蘇る。誦詠者が作者と目されて新たな伝承の出発を遂げることも当然在り得ることであつた。遊行女婦蒲生娘子の誦詠した、B8・9の挽歌は、内蔵忌寸繩麻呂邸の宴では、挽歌としては機能していない。家郷の妻をしのぶ座の人々の情に奉仕しながら、死の影を払拭している。相聞歌として捉え返されているのである。それは歌に新たな生命を与えることである。古歌は誦詠されるごとに新しい歌として再生される。宴席の場での古歌誦詠は、新たな歌の創造であり、それを成したのはいうまでもなく伝誦者である。宴席にしばしば招かれる遊行女婦の存在は、そのような意味で問い直されねばならないと思う。古歌が本来の作歌事情を振り払って、新たな作歌事情―物語をともなつて甦る現象の陰に、多くの古歌誦詠者の存在を想定してしかるべきであろう。

誦詠者による歌の捉え直しは、誦詠者の宴に対する洞察―刻々と変化する宴のどの時点でどのような古歌がふさわしいかという判断に委ねられる。そこに歌が語りを引き寄せてくる契機が潜んでいる。B7の「太政大臣藤原の家の

畀犬養命婦、天皇に奉る歌一首」のように、単に作者と作歌事情を伝えるものであっても、それが特殊な意味を帯びてくるのは上に見た通りである。およそ語りとはいえないような作歌事情が語りの性格を胚胎しているのである。冒頭に掲げた、仙柘枝の歌三首は、古歌誦詠の意義と、享受の在り方をよく示している。A1歌は、上に推定したように、宴席で誦詠された古歌であったに違いない。本来は、『肥前国風土記逸文』の伝える歌垣の歌謡、杵島振であったが、周知のように、『古事記』では、仁徳天皇に追い詰められた速総別王が、倉梯山で女鳥王に歌い掛けた歌として伝えられている。歌詞の一部を改作しての転用である。仙柘枝伝説は、何首かの歌をともなった歌物語であつたらしい。当時伝えられていた仙柘枝伝説に、A1歌がないことを左注は指摘しているので、A1歌は、その伝誦者による歌の転用であつた可能性が強い。伝誦者による歌の再生である。それに対してA2・3歌は、仙柘枝伝説という虚構の時空への一つの参加の仕方を示している。すなわち、A2歌の作者の無名氏と、A3歌の若宮年魚麻呂は、宴の次元に、異次元を引き寄せる形で歌っている。彼等の位置は宴の時空を定位されたままで、仙柘枝伝説が手の届かない虚構であることを認識している。その世界はあくまで「古」であり、宴の場は「この夕」である。なればこそ仙柘枝伝

説の享受には、「柘のさ枝の流れ来ば」「梁打つ人の無かりせば」という仮定条件を設定しなければならなかつたといえよう。しかしこの落差の認識こそ虚構の時空への参加に不可欠な要素であつたと思う。世界の違いを把握しなければ参加という行為は有り得ないからである。

伊藤博は、伝説に関わる集宴歌の展開を、「歌語り」の觀念を導入して解き、「独詠歌で納める法」と「当事者的姿勢に転ずる法」を指摘している⁽¹³⁾。前者は、歌語りの語り手、披露者自らが、対詠的に進行する歌語りの末尾に独詠的な一首を添えて「歌の世界にまとまりをつけ、歌の筋を余情的に完結する」方法であり、後者は、歌語りの享受の場に立ち会った歌人が、歌語りの主人公の立場に自らを転移する方法である。いずれも、語り手や享受者による、新たな歌語りの創作であり、宴の時空と虚構との境を超える方法である。伊藤は、この第三者的立場で歌い起こしたものを、当事者的な立場に転換して歌い納める方法が、人麻呂歌集の七夕歌においてすでに確立していることを証明した⁽¹⁴⁾。そのような類型を七夕歌から抽出してみせた伊藤の洞察力は高く評価しなければならぬ。ただ、もしある歌が古歌の誦詠と同じく、宴の世界に異次元世界をもたらし、それ以下の歌の展開を導くものとすれば、それがなぜ第三者的立場で歌い起こされなければならないのか、その必然

性がどこにあるのかという問題を残すが、集宴のダイナミズムを具体的に照らし出した重要な発言であった。

本稿で集宴歌の実態とそとの古歌の誦詠の意味を問うたのは、歌物語の発生をも可能とした、歌というものの特殊な性格とその在り方を考えたいからである。歌は何のきっかけも前提もなく、無の空間から突如として詠み出されるものではない。古今集の仮名序のいうように、人は「ことはぎ」しげきものであるゆえ、見るもの聞くものにつけて歌い出されるもので、「ことはぎ」がさまざまな出来事や喜びや悲しみの情だとすれば、それにつけて、つまり、それに託して歌われる「見るもの聞くもの」とは、単に囑目の景や人の消息ではあるまい。心安んじて歌い得る何かの条件を指しているに違いない。それなくして歌い得ないものとして、例えば、「見るもの」に当たる、挿頭・採物、あるいは後世、物合や歌合などに用いられた、趣向としての作り物、屏風や障子絵などが考えられるが、「聞くもの」は、鳥の声や風音などの自然だけではなく、誦詠される古歌（歌物語の形で披露される場合もあつたに違いない）も含まれていたと思う。歌をもつて異次元の時空へ転移し、虚構の世界を所有するためには、何等かの「儀式」が必要だったのである。

以上集宴歌の展開の様式を、贈答歌・唱和歌、そして古

歌の誦詠という視点から眺めてきたが、付言すれば、平安の歌合は贈答歌を脱した唱和歌の掛け合いであり、歌合全体を包括する主題、および一番一番の小題の設定は、特定の時空へと歌人を規制するという意味において古歌の誦詠と同じ役割を負っている。題詠こそ歌人を個の世界から飛躍させ虚構の次元へいざなう最も有力な方法であつたに違いない。平安の様式化された歌合の原理は、すでに万葉の集宴歌に展開されていたと見るべきである。

注

- (1) 大久間喜一郎「万葉歌の場をめぐって」『上代文学』六七号 一九九一・一一
- (2) 倉林正次著『饗宴の研究（文学編）』『饗宴文学の展開』昭和四四年一月
- (3) 久米常民『万葉集の誦詠歌』三四四頁―三四五頁昭和三年七月
- (4) 伊藤博著『万葉集の表現と方法上』第四章、万葉歌の場と表現 昭和五〇年一月
- (5) 近藤信義 万葉夏期大学第14集『家持を考える』上代文学会編 昭和六三年八月
- (6) 松田好夫著『万葉研究新見と実証』第一部第一章「問答歌成立の一過程」 昭和四八年五月
- (7) 松田好夫著『万葉研究新見と実証』第一部第七章「潜在

問答歌

- (8) 中島光風「譬喩歌問答歌論」春陽堂『万葉集講座』第六卷 昭和八年七月

- (9) 鈴木日出男「和歌の表現―古代和歌における集団と個」日本文学協会編『日本文学講座』9 昭和六三年、後に「古代和歌における集団と個」と改題して『古代和歌史論』一九九〇年一〇月に収録

- (10) なお、引用文の「書不歌不献」とは、詠誦はするが、それを書いて主上に献しないことが作法であったという意で、中略部で清輔は、天平十八年正月の、諸兄以下四首の歌が伝えられている、元正太上天皇の御在所での雪の宴を掲げ、「以次奏之時不記其歌。漏失云々。是又此儀也」と言っている。三九二六の家持歌の左注の「右の件の王卿等、詔に応へて歌を作れり。次によりて奏しき。登時其の歌を記さずして漏失せり」を引いたものだが、その宴が「書不歌不献」と言う作法の始めであったかどうかは疑わしい。ただ歌の「漏失」は、どの宴にもあり得ること、BCの歌群がそれぞれの宴の歌の全てであったとは断定できない。

- (11) 秋山虔著『王朝の文学空間』所収「源治物語の和歌をめぐって」一九八四年三月

- (12) 三浦佑之「中大兄・斉明・額田王―説話的存在としての歌人」『万葉歌人論』犬養孝編 昭和六二年三月

- (13) 伊藤博著『万葉集の表現と方法上』第三章「万葉の歌語

- り」昭和五〇年一月
(14) 伊藤博前掲書第四章「七夕歌の世界」