

# 山部赤人の応詔歌

— 宮廷歌人論として —

太 田 豊 明

## 1

八年丙子の夏六月、吉野の離宮に幸す時に、山部宿禰  
赤人、詔に应へて作る歌一首 并せて短歌

やすみしし 我が大君の 見したまふ 吉野の宮は 山高  
み 雲そたなびく 川早み 瀬の音そ清き 神さびて 見  
れば尊く 宜しなへ 見ればさやけし この山の 尽きば  
のみこそ この川の 絶えばのみこそ ももしきの 大宮  
所 止む時もあらめ

(6・一〇〇五)

反歌一首

神代より吉野の宮にあり通ひ高知らせるは山川を良み

(一〇〇六)

天平八年の作であることが題詞に明記されているこの歌は、赤人の作品の中でもっとも遅い時期に詠まれたものに属する。赤人の作品が詠まれたのは、およそ養老から神龜年間にかけてのことだったが、その点、この作歌年次の遅さは、この作品のひとつの大きな特徴である。<sup>(注1)</sup>

作歌年次の問題を別にしても、この作品には「詔に应へて作る」歌であるという特徴がある。赤人の他の作品には「応詔歌」であるむねが明記されている作品は全くない。

いったい赤人といわず、いわゆる宮廷歌人の作に「応詔歌」であると明記されているものは、わずかな例外を除いては存在しない。宮廷歌のそのようなあり方の中で、宮廷歌人としてただひとり赤人が「応詔歌」を詠んでいることはどのような意味を持つか。この作品が天平八年という時点で詠まれていることと、これが「応詔歌」であること

とは、あるいは何らかのつながりがあるのではないかと  
思われる。そしてそもそも「応詔歌」とはどのような性質  
の歌だったのだろうか。

以下、そうした問題について考えてゆきたい。

## 2

いま、宮廷歌人の作には「応詔歌」と明記されたもの  
はない、と述べたのだが、これは文字通り、題詞や左注  
に「応詔」であるむねが明記された作品がない、とい  
うことである。現実問題としては、宮廷歌人が全く何の指示も  
受けずに作品を制作していたという事は、まず考えられ  
ない。宮廷歌人が、儀礼的な宮廷長歌を詠むことを職掌と  
していた以上、作歌にあたってはやはり何らかの宮廷から  
の指示、すなわち「詔」が下っていたと考えるべきだろう。  
しかし、にもかかわらず、宮廷歌人の作に「応詔歌」で  
あることが明記されたものはない。それはなぜか。

そもそも、「応詔」と明記されない宮廷歌人の作に対し  
て、「応詔」と明記されている歌（以下これをカギカッコ  
付きで「**応詔歌**」と記す）にはどのようなものがあるだろ  
うか。いま、それを列挙すると次のようになる（かつこ内  
は歌の作者名）。

### ① 1・一六（額田王）

- ② 3・二三八（長奥麻呂）
  - ③ 3・三一五〜六（大伴旅人）
  - ④ 6・九九六（海犬養岡麻呂）
  - ⑤ 6・九九九（守部王）
  - ⑥ 6・一〇〇五〜六（山部赤人）
  - ⑦ 6・一〇一〇（橘奈良麻呂）
  - ⑧ 9・一六七三（長意吉麻呂）
  - ⑨ 17・三九二〜六（橘諸兄・紀清人・紀男梶・葛井  
諸会・大伴家持）
  - ⑩ 19・四二五〜四（大伴家持）
  - ⑪ 19・四二六〜七（大伴家持）
  - ⑫ 19・四二七〜八（巨勢奈弓麻呂・石川年足・文室  
智努・藤原八束・藤原永手・大伴家持）
  - ⑬ 20・四二九四（舍人親王）
  - ⑭ 20・四四三八（薩妙観）
  - ⑮ 20・四四三九（内命婦石川朝臣）
  - ⑯ 20・四四九三（大伴家持）
- このうち、①は歌そのものに「**応詔**」の明記がされてい  
るわけではないけれども、題詞の内容によって「**応詔歌**」  
のひとつと見なす理解に従う。<sup>（注）</sup>また、③と⑯はそれぞれ題  
詞では「奉勅」「**応詔旨**」となっているが、その他はすべ  
て、題詞や左注に「**応詔**」と明記されているものである。

本稿の考察の対象である赤人作の⑥、また意吉麻呂を作者とする②と⑧が例外となるのだが、それ以外には、先に述べたようにこの中に宮廷歌人の作は見られない。

おおまかに言うと、これらの「応詔歌」の大半は、行幸時の作と肆宴の席での作によって占められる。

③⑤⑥⑧⑬⑮は題詞・左注から行幸時の作であることがはっきりわかるものだが、さらに②も持統・文武の難波行幸時の作であることはおおよそ認められているといつてよい。

また、⑦⑨⑫⑯は、題詞・左注によって肆宴の席での作であることが明らかで、さらに④も、諸注に指摘があるように、『万葉集』の中での歌の配列の具合や歌の内容から見て、おそらく天平六年の新年肆宴での作だろうと考えられる。また⑩と⑪はそれぞれ「預作」「儲作」の歌ではあるが、⑩は題詞にはつきりと「侍宴応詔の歌」と明記されており、⑪は題詞等にそのむねの明記はないものの、歌詞には「豊の宴 見す今日の日は」とあって、やはり宴席での披露を念頭に置いて詠まれたものだと知られる。また①も、おおよそ天智朝における文雅の宴における披露を考えよう。

そもそも行幸時に詠まれた歌というのも、その行幸先での宴の場で詠まれたものが大部分だろうから、総じて言え

ば、城崎陽子の言うように<sup>(注3)</sup>、「応詔歌」とは、何らかの宴の場で詠まれたという性格を持つことになる。

そして、これらの「応詔歌」の中心的特性として、即興性や遊楽性<sup>(注4)</sup>ということ<sup>(注4)</sup>をあげることができる。

たとえば、①②⑬⑭は、「応詔歌」の即興性・遊楽性をもっとも如実に示している作で、①は題詞にある通り、「春山万花の艶」と「秋山千葉の彩」とを競うという趣向のもとで即興的に詠まれたものだと考えられるし、②も、大宮の中まで聞こえてくるのは何の音なのかを尋ねた詔に対して、あの音は「網子ととのふる海人の呼び声」であると即興的に答えたものだとこの指摘がある。⑬⑭も、それぞれ直前の「先太上天皇」「太上天皇」の歌に対して即興的に答えたもので、それぞれの前歌の冒頭の語句の「あしひきの山」や「ほととぎす」をそのまま歌の冒頭に据えているところに遊乐的趣向が端的にあらわれている。

④もおそらく、葛城王たちに「橘宿祢」が賜姓された後の宴で即興的に詠まれたものだろう。また⑯も、その場で即興的に詠まれたものではなかったにせよ、宴の場で下賜された「玉箒」を詠みこんでいるところなどは、非常に即興的・遊楽的性格が強い。

さらに、⑨も、元正上皇の御所に雪掃きに出向いた官人たちが、その雪を題として詠んだもので、やはり即興歌の

範囲内のもの。⑫は、その最後の二首（四二七七〜八）について、四二七七歌を新嘗会の第二次の園遊の場に誘う歌、四二七八歌を「祭儀への満足感」と「園遊への期待」を示す歌とする見解があり、これによれば、結局この⑫も園遊という遊樂的な場にかかわって詠まれたものだということになる。

また、⑤⑧⑩は羈旅歌的発想を持ち、行幸時に接した風物を一首の中に詠みこんだものだが、どの歌も旅の途次で即興的に詠まれたものだろうから、やはり即興的性格を有したものだといえる。

このように、おおよそ「応詔歌」の基本的性格として即興性や遊樂性ということを考えてよいと思われる（なお、このほかに本稿の対象である⑥、また③④⑩⑪があるが、これらについては後述する）。

「応詔歌」のこうした特性はどのようなところから生じているのだろうか。「応詔歌」の作者たちの位階を見てみると、かれらの位階はほほひとしなみに高く、ほとんどが五位以上に限られている。いわば「応詔歌」の作者たちは、天皇を中心とした場の中で、ほほ立場を同じくした者同士の〈身内〉的な親しみをもった雰囲気の中にいた。

たとえば⑨の左注によれば、歌を詠めなかつた秦朝元に對して左大臣橘諸兄が、「躰を以て之を贖へ」などという

「たはぶれ」の言葉を言ったという。諸兄が朝元にそう言ったとき、もとよりその座には大きな笑いもたらされたことだろう。この諸兄と朝元をめぐるエピソードは、「応詔歌」の詠まれた場の雰囲気を非常によく伝えている。それは〈身内〉的な意識に裏打ちされた、非常にくつろいだ自由な雰囲気とでも言うべきもので、こうした作歌の場における〈身内〉的な意識が「応詔歌」の即興性・遊樂性をもたらしているものだと思う。こうした〈身内〉的な親しみに裏打ちされた場を、いま仮に〈宴の内部〉の場と呼んでおくならば、「応詔歌」とはまさしく〈宴の内部〉の歌なのだと言つてよい。

「応詔歌」がこのような即興性・遊樂性になつたものだったとして、それに対して宮廷歌人の宮廷儀礼歌は、同じ「応詔歌」であつたにしても、「応詔歌」であることが明記されている歌とは明らかに性格が異なつている。宮廷歌人の歌が「応詔歌」と同様に即興的・遊樂的なものであつたとは考えにくい。そもそも宮廷歌人にとつて詔を奉じて歌を詠むことはひとつの義務的な行為だったのであり、それが義務である以上、いかにくつろいだ自由な宴で詠まれたものであるにせよ、その歌そのものは必ずしもくつろいだ気分の中で詠まれたとはいえないはずである。

正史にも名を残さない宮廷歌人の位階は、きわめて低い

ものだったとされる。そのような宮廷歌人が、宴席に列する位階の高い貴族たちに対して、〈身内〉的な意識を抱いていたとはもとより考えられない。宮廷歌人の儀礼長歌は、宴で披露されたものであったにせよ、作者の意識としては、〈身内〉的な意識でつながっていた貴族たちのサークルの外で詠まれていたはずで、先に〈宴の内部〉という用語を用いたことに合わせて言えば、宮廷歌人の歌はいわば〈宴の外部〉の歌なのである。その点、宮廷歌人の歌と「応詔歌」とは明確に区別される。

ただ、そのように宮廷歌人の歌と「応詔歌」とを区別して考えた場合に、長意吉麻呂の歌だけはそのようにはつきりとは区別できないおもむきを持つ。先に述べたように、意吉麻呂の②と⑧とは、赤人の⑥と並んで、宮廷歌人の作としては例外的に「応詔歌」であったが、そもそも意吉麻呂とは、人麻呂と同じ持統朝の宮廷歌人ではあつても、むしろ黒人や初期の憶良と同じグループに属したと考えられ、いわば「人麻呂周辺の歌人」であつた。<sup>(注9)</sup>その歌の詠みぶりも、人麻呂が長歌形式による儀礼性の強い宮廷讃歌や殯宮挽歌の制作をむねとしていたのに対して、黒人や意吉麻呂には短歌形式による、羈旅歌や宴席歌といった比較的軽い内容の歌が多い。特に意吉麻呂には、巻十六にきわめて戯笑性・即興性の強い八首の歌が残されており(三八二四

三八二)、これらの歌などに意吉麻呂という歌人の性格が端的にあらわれているように思われる。すなわち意吉麻呂とは、宮廷歌人とはいっても、戯笑歌・即興歌を得意とし、儀礼的な歌の詠みぶりとはいささか離れたところで作歌していた歌人だつた。先にふれたように、②や⑧も即興性をむねとした歌であり、特に②は「句頭にア三音オ・ウ各一音をそろえる」<sup>(注10)</sup>という通りのきわめて機知に富んだ歌だつた。

森朝男は、高市黒人の歌人的性格について、「儀礼よりややくだけた遊宴を場とする歌人として、その型の原像は歌垣の場の練達者といつたものに求めうる」と述べて、人麻呂などとは異なつた型(タイプ)の歌人として規定して<sup>(注11)</sup>いる。ここで述べられているのは直接には黒人についてだが、およそ意吉麻呂にもその規定はあてはまると考えてよい。位階の低い宮廷歌人のひとりとしての意吉麻呂が、宴席に列する貴族たちに〈身内〉的な意識を抱いていたとはやはり考えられない。しかし意吉麻呂とは「儀礼よりややくだけた遊宴を場とする歌人」として、その歌は多分に即興的・遊樂的な性格をになつたものだつた。その点、意吉麻呂という歌人が遊樂的な雰囲気をもつた貴族たちのサークルの中に迎え入れられることもあり得たはずである。いわば意吉麻呂は〈宴の外部〉と〈宴の内部〉との中間的な

場に位置していたということが出来る。その意味で、たとえ身分の低い宮廷歌人であったにせよ、意吉麻呂は必ずしも「応詔歌」を詠むことに背反する歌人ではなかった。意吉麻呂が宮廷歌人としては例外的に「応詔歌」の作者であるのには、おそらくそのような事情があったのだろう。

### 3

前節で述べたように、がんらい宮廷歌人の作品は儀礼性をむねとし、即興的・遊樂的な性格をもったものではなかった。しかし時代が下るにつれて、宮廷歌人の儀礼歌にも遊樂的性格をもったものがあらわれてくるのが認められる。金村や赤人、千年の行幸従駕歌などに相聞的性格をもったものが見られるのがそれである。

たとえば、養老七年吉野行幸の時、ものかと考えられる千年の作品（6・九一三〜六）には「紐解かぬ 旅にしあれば 我のみして 清き川原を見らくし惜しも」「思ひ忘るる時も日もなし」といった相聞的表现が見られるし、神龜元年紀伊行幸時における金村の「従駕の人に贈らむがために、娘子に詠へられて作る歌」（4・五四三〜五）や、同じく金村の神龜二年三香原行幸における「娘子を得て作る歌」（4・五四六〜八）は、どちらも巻四相聞の部立に収められていて完全に相聞的発想によつて詠まれている。

また、同じく金村の神龜三年印南野行幸における作品（6・九三五〜七）では、「海人娘子 ありとは聞けど 見に行かむ よしのなければ ますらをの 心はなしに たわやめの 思ひたわみて たもとほり 我はそ恋ふる」というふうな相聞的心情が歌われている。

また行幸従駕の作とは断定はできないが、赤人の「辛荷島を過ぐる時」の作（6・九四二〜五）や「敏馬の浦を過ぐる時」の作（6・九四六〜七）などもそのたぐいを含めてよいだろう。前者では「あぢさはふ 妹が目離れて」「隈も置かず 思ひそ我が来る 旅の日長み」という望郷的心情が詠みこまれ、後者でも「深海松の 見まく欲しけど なのりその 己が名惜しみ 間使ひも 遣らずて我は生けりともなし」「一日も君を忘れて思はむ」という、あるいは赤人が女性の立場に身をなして歌ったものかと言われる表現が見られる。

もとより金村や赤人、千年の以前にも、宮廷歌人による相聞長歌として、たとえば人麻呂の「石見相聞歌」などが存在している。ただ、行幸従駕という公的な場において、こうした相聞的長歌が詠まれるようになったことは、奈良朝の宮廷歌人である金村・赤人・千年に至つてはじめて認められる。もちろん金村や赤人の行幸従駕歌がすべて相聞的性格をもっているわけではなく、かれらの作品には天皇

讚美の文脈に満たされた純正な儀礼的長歌も存在している。ただ全体的な傾向としては、かれらの作品が儀礼性を離れて非儀礼的なものを志向しつつあることは認めてよい。

宮廷歌人の儀礼長歌にこうした変容がもたらされた背景として、まず第一に、そもそも行幸の場というものの自体が、奈良朝以前にくらべてより遊樂的性格を強めていることが考えられる。

たとえば先にあげた金村の作品（4・五四三〜五）や、また赤人の從駕歌（6・九一七〜九）が残されている神龜元年十月の紀伊行幸において、聖武天皇は「山に登り海を望むに、此間最も好し。遠行を勞らずして、遊覽するに足れり」と始まる詔を下している（『統日本紀』）。もともと紀伊という土地自体が風光明媚な、遊覽に適した土地であったのだろうが、それにしてもこれ以前の紀伊行幸では天皇がこのような詔を下したという記録はない以上、あえて「遊覽」ということを前面に押し出した詔の出ているこの行幸などは、それ以前の紀伊行幸とくらべても、よりいっそう遊樂的性格が強まっているのだろうことを思わせる。

そしてこのような行幸自体の遊樂的性格の強化にともなうかたちで、宴における宮廷歌人の作歌の場も、儀礼的なものからより非儀礼的・遊樂的なものへと変化していったのではないだろうか。

奈良朝においても、もとより宮廷歌人が、宴に列席している貴族たちに〈身内〉的な意識を抱くようになったということはなかっただろう。しかし宮廷歌人や貴族たちが從駕している行幸の場全体が遊樂的性格を強めることで、そこに含まれる宮廷歌人の作歌の場も必然的により遊樂的性格の強いものになったはずで、その結果として先にあげたような金村や赤人の相聞的長歌が生じたのだと考えられる。

そしてそのように宮廷歌人の作品が遊樂的性格を強めることで、さらに一歩進んで、宮廷歌人が、先に述べた意吉麻呂の場合と同様に、宴において貴族たちの作るサークルの中に迎え入れられるということがあったのではないだろうか。先に用いた〈宴の内部〉〈宴の外部〉という用語を再び用いれば、奈良朝に至って、宮廷歌人の作歌の場は〈宴の外部〉から〈宴の内部〉へと移動しつつあったのではないだろうか。

そのような宮廷歌人の作歌の場の変容をもっとも端的に示しているのが、天平六年三月の聖武の難波宮行幸における從駕歌六首である（6・九九七〜一〇〇二）。その中に赤人は次のような歌を残している。

ますらはは御狩に立たし娘子らは赤裳裾引く清き浜びを（一〇〇一）

この赤人作以外の五首について、その作者名を列挙する

と次の通りである（作者未詳歌が一首へ九九七）含まれる）。

船王（九九八）

守部王（九九九・一〇〇〇）

安倍豊繼（一〇〇二）

この三人の身分・地位は一樣に高い。舎人皇子の子であり、しかも後の淳仁天皇の兄弟にあたる船王、守部王はいうまでもないが、安倍豊繼も当時外従五位下の位に至っていたと考えられる（『続日本紀』）に天平九年二月に外位から内位の従五位下となつた記事が見える）。

これら三人の身分にくらべれば、赤人の身分・地位は全く低かつただろうと考えられる。その点、この天平六年の難波宮行幸において赤人が、王や、外位とはいえ五位に至つていた人物とともに歌を詠んでいることはいかにも特異なことのように思われる。

もとよりこの六首が同じ場での作だという保証はどこにもなく、特に「応詔歌」である九九九番歌は、左注には「住吉の浜に遊覧し、宮に還ります時に、道の上にして」詠まれたむねが記されていて、明らかに他の五首とは別の場の作であると考えられる。しかし他の五首については「同じ場の詠と見られなくもない」<sup>（注）</sup>。たとえばいま引いた九九九番歌の左注に「住吉の浜に遊覧し」ということがと

りたてて記されているのは、そもそも他の五首がその「住吉の浜」での遊覧の場での作だからではないだろうか。その「住吉の浜」とは赤人の歌に詠み込まれている「清き浜び」、九九七番歌や一〇〇二番歌に詠まれている「住吉の粉浜」や「住吉の岸」と同じものだろうか、なおさらこれらの歌が住吉の浜の遊覧という同一の場で詠まれた蓋然性は強い。歌の配列を見ても、赤人の歌は守部王の歌と豊繼の歌との間に配列されていて、この赤人の歌だけが前後の歌と別の場で詠まれたものだと考えにくい。したがつてここでは、九九九番歌を除く赤人の歌を含めた他の五首はすべて同一の場——住吉の浜の遊覧の折の、おそらくは宴席の場で詠まれたものと考えてよい。

ここでの赤人以外の他の作者たちはみな王ないし五位の者であり、しかも九九九番歌は「応詔歌」だった。これらの作者たちと並んで歌を詠んでいる赤人は、まさしく「宴の内部」にいるものとおぼしい。

養老・神亀前後にすでに遊樂的性格の強い儀礼歌を詠んでいた宮廷歌人である赤人の、ひとつの至り着いた姿が、この天平六年の難波宮従駕歌には見てとれるのではないだろうか。

そもそも宮廷歌人としての赤人や金村の登場の基盤には、長屋王首班体制の成立が考えられる<sup>（注）</sup>。赤人や金村が行幸従



駕の場において儀礼歌を発表していたのも、具体的にはおそらく長屋王の要請によつてのことだつただろうが、その長屋王は神亀六年に没している。もともと長屋王在世中から遊樂的長歌を詠むこともあつた赤人は、長屋王の死によつて、いつそう儀礼的存在であることから離れていつたやうに思われる。その結果、長屋王の死から五年後の天平六年という時点で、赤人は〈宴の内部〉の存在として、宮廷歌人としてはきわめて独自の姿を『万葉集』の中に残しているのである。

#### 4

そのように宮廷歌人の歌が変質している一方で、「応詔歌」にもいささかの変質が認められる。それは、がんらい即興的・遊樂的性格をむねとした「応詔歌」の中に儀礼的発想による作品が見られるようになることで、先に後述するとした③④⑥⑩⑪がそれである。旅人作の③を端緒として、海犬養岡麻呂の④、赤人の⑥、家持の⑩⑪と続く。

これは、前節で述べた、宮廷儀礼歌に遊樂的性格が見られるようになることと表裏の関係をなすがらだろうと思われる。

宮廷儀礼歌に遊樂的性格が見られるようになること、また、天平六年の難波宮行幸における赤人に典型的に見られ

るように宮廷歌人が〈宴の内部〉の存在に変化することは、いわば宮廷儀礼歌が「応詔歌」的な性格を持つようになることだと言ふことができる。「応詔歌」とはまさしく即興的・遊樂的なものであり、〈宴の内部〉で詠まれたものだった。

そのように宮廷儀礼歌が「応詔歌」的な性格を持つようになるのと対応して、逆に「応詔歌」には儀礼的作品が見られるようになってゆくのではないか。いわば「応詔歌」が儀礼歌をその内部に取り込んでゆく、そのようなかたちで儀礼歌の「応詔歌」化、儀礼歌の「応詔歌」への同一化が進んでいるものように思われる。

「暮春之月」の作とあることから神亀元年三月の吉野行幸時の作と考えられる旅人の③は「未逕奏上」の歌だが、「未逕奏上」であつて現実の宴の場で披露されなかつた限りにおいて、旅人にとつては、「応詔歌」として儀礼長歌を詠むことは、結局は觀念的な作業にとどまつたとおほしい。おそらく神亀元年の時点では、儀礼長歌を〈身内〉的な遊樂的な意識に支えられていた「応詔歌」として詠むことにはまだ強い抵抗や制約が伴つたに違いない。したがつて、この歌が「未逕奏上」であることについてはさまざまな理由が考えられているにせよ、もともと旅人には現実の宴の場でこの作品を披露することはできなかつたのではな

いかと思われる。ただ、現実には披露されなかつたにせよ、観念の上では「応詔歌」としての儀礼長歌を構想し得るほどに、旅人にとつては「応詔歌」と儀礼長歌との懸隔は狭まつたものとして意識されていたようである。

その意識は、この旅人歌が詠まれた神亀元年前後の金村や千年の儀礼長歌のありようが、先に述べたような強い相聞的・遊樂的傾向を示すことを背景にして生じたものではないかと考えられる。すなわち旅人は、それぞれの行幸の場において詠まれる儀礼長歌が相聞的内容をもつた、遊樂的の性格を示すものとなつている傾向を目的あたりにして、儀礼長歌の場がすでに以前とは変質してきているさまを如実に実感していたのだろう。儀礼長歌を詠む宮廷歌人の作歌の場が、必ずしも「宴の外郎」といったもののみ限定されるものではないということをはつきりと悟つていたに違いない。

一方で旅人には漢詩文の素養があつた。漢詩にはもとより「侍宴応詔」の作が多数存在する。<sup>(注14)</sup> そもそも旅人が神亀元年三月の吉野行幸にあつた儀礼歌を構想したのは、その前月の、天武皇統の正統たる聖武の即位に触発されたことだつただろうが、その際、旅人は、宮廷歌人による儀礼長歌の場が「応詔歌」の詠まれるような遊樂的な性格のものに近づいていることを前提とした上で、みずからの漢

詩の素養を生かすかたちで、新たに「応詔」としての宮廷儀礼長歌を構想したとおぼしい。その結果成立したのが、この③という作品だつたのだろう。

すでに指摘されているように、この③には、長歌における山を「尊し」とする叙述や反歌における「昔」と「今」の対比など、漢詩文の表現や発想を学んだと見られる叙述が散見する。また「天地と長く久しく」という表現が「天地長久」という漢語の直訳的表現であること、「万代に 変はらずあらむ」というのが聖武即位の宣命を出典とする漢文的表現であることなども指摘がある。<sup>(注15)</sup> すなわち、いかにもこの歌は漢詩文の強い影響のもとに詠まれているのであり、その点、この歌が漢詩に多く見られる「応詔」というスタイルによる作品であるひとつの必然を示している。

ただし、繰り返して言えば、あくまで旅人のこの歌は「未遑奏上」歌であり、現実に披露されたものではなかつた。その点では、神亀元年という早い時期における「応詔歌」としての儀礼長歌のひとつの限界を示している。

儀礼歌としての「応詔歌」が現実の宴の場で披露されたのは、天平六年の④が最初である。この頃になると、儀礼性の強い歌が「応詔歌」として詠まれることに対する抵抗感、旅人が作歌をした神亀元年の頃にくらべてかなり薄

められていたらしい。④の作者の海犬養岡麻呂はここ以外には名前の見えない人物で、おそらくその身分は低いものにとどまったと思われるが、そうした身分の低さという点ではこの岡麻呂の立場は宮廷歌人の立場に通じ合うものがある。まさしく宮廷歌人の歌が遊樂的性格を強め、宮廷歌人自身、〈宴の内部〉の存在に変化することと軌を一にして、宮廷歌人に比すべき立場を持った海犬養岡麻呂が、「応詔歌」としての儀礼歌を詠んでいるのである。

しかも、この④の詠まれた天平六年には、先にふれた赤人の難波宮行幸從駕歌も詠まれていた。すなわち「応詔歌」としての宮廷儀礼歌が登場する時点と、宮廷歌人が〈宴の内部〉の存在として登場する時点とがちょうど符合する。これは偶然とはいえず、きわめて興味深い事実だろう。総じて言えば、旅人歌の時点にくらべて、天平六年の時点では、儀礼歌の場と「応詔歌」の場とはいっそう接近していたものと考えられるのである。

家持の天平勝宝三年作の⑩、翌四年作の⑪は、先にふれたように「預作」「儲作」の歌である。伊藤博は、家持におけるこれらの「預作」「儲作」の歌とは基本的に独詠歌であつて、それぞれ「侍宴応詔」や「新年肆宴」という場を見立てた上で詠まれた「見立ての幻想讃歌」であり、実際的な場での実用的な披露を想定して詠まれたものではない

ことを論じているが、この論によれば、家持がこれらの⑩⑪を詠んだのは、旅人が③を詠んだこと以上にいつそう観念的な作業であつたことになる。

③とくらべて、⑩と⑪のそれぞれの歌の持つ儀礼的性格はきわめて強い。特に⑩の長歌は、天孫が磐舟に乗つて国見をしつつ天降つたむねの神話叙述から壮大に歌い始められており、儀礼的叙述のありようとしては人麻呂の儀礼長歌にさえ匹敵する。

旅人は「応詔歌」と儀礼長歌との懸隔を従来よりいさゝか狭まつたものと意識していたとおぼしいが、この家持の歌ではそうした懸隔の意識はほとんど消滅してしまつていて、家持は、壮大な儀礼長歌を「侍宴応詔歌」として構想して、何もあやしむところがない。⑩も⑪も観念上の創作であるだけに、儀礼長歌と「応詔歌」に対する家持の意識がよりいつそう如実に反映しているのだと思われる。すなわち、家持の時代に至つて、壮大な儀礼長歌と「応詔歌」とは完全に隔てのないものと意識されるに至つたのである。

## 5

天平六年の時点で、赤人の難波宮從駕歌および岡麻呂の「応詔歌」が詠まれた。これらの歌はどちらも、宮廷儀礼歌の場と「応詔歌」の場との同一化という現象、すなわち

宮廷儀礼歌の場が〈宴の外部〉から〈宴の内部〉へと至ったことの表裏それぞれの側面を示していた。

本稿のがんらいの考察の対象である天平八年の赤人の「応詔歌」も、このような和歌史の流れの中に位置しているのだと考えたい。天平六年の時点で、宮廷儀礼歌の「詔歌」化という現象が示されていたのだが、その現象がさらに明確なかたちで示されているのが、天平八年の赤人の「応詔歌」なのだろう。天平六年の歌はどちらも短歌形式によるものだったが、天平八年の赤人の吉野從駕歌は、スタイルとしては完全な儀礼長歌の体裁を有しており、内容的にも、同じ歌人の神龜年間の吉野從駕歌とほとんど区別は認められない。<sup>(注19)</sup>このような完全な宮廷儀礼長歌のスタイルを備えた作品が、「応詔歌」として〈宴の内部〉で披露されるほどに、宮廷儀礼歌と「応詔歌」との同一化が進んでいる、というべきだと思われる。

天平八年の赤人の「応詔歌」は、宮廷儀礼歌と「応詔歌」との同一化の過程を明確に示す、和歌史のひとつの指標として位置づけられるものだろう。宮廷儀礼歌と「応詔歌」との同一化の過程とは、とりもなおさず、宮廷儀礼歌が遊楽性をにない、儀礼性を失ってゆく過程の謂でもある。天平八年の赤人歌は、作品そのものはあくまで旧来の長歌形式による儀礼性の強いスタイルを遵守しているが、その

一方、「応詔歌」として〈宴の内部〉で披露されたものでもあった。〈宴の外部〉で儀礼長歌を詠むという従来の宮廷歌人のありかたに對して、ここでの赤人は、〈宴の内部〉に立場を置いていたという点において、従来の宮廷歌人のありかたから半歩踏み出してしまっている。いわばこの赤人歌は、宮廷歌人が従来よりありかたをやめるひとつの分水嶺に位置しているのである。先に述べたように、この天平八年の赤人歌の後に詠まれている家持の⑩⑪は、ほぼ完全に儀礼歌と「応詔歌」との隔てを見失っている。

なお、天平八年以後、宮廷歌人として位置付けられる歌人に田辺福麻呂がいる。福麻呂は、橘諸兄との強力な結びつきの中でのみ作歌しており、いわば橘諸兄に從属していた歌人だと言つてよい。<sup>(注20)</sup>これは、天平年間以後の金村が、石上乙麻呂との関係によつて作歌していることと対応することがらだが、このように宮廷歌人が特定の貴族と密接な関係を持つようになることは、とりもなおさず宮廷歌人が特定の貴族の〈身内〉となることを意味する。したがつて、その貴族が宴の中心にいる限りにおいて、その宮廷歌人は〈宴の内部〉の存在となる。

たとえば、18・四〇五六〜六二歌における福麻呂は、そのような〈宴の内部〉の存在としてのありようを端的に示している。ここで福麻呂は、元正上皇や諸兄、また河内女

王・粟田女王といった人々の作歌の場に直接臨席していたとおぼしい。特に作者名が明記されていない四〇六一〜二〇〇二歌は福麻呂自身の作かとも推定されており、その推定によれば、まさしく福麻呂は元正や諸兄、あるいは女王という貴尊者の列席する〈宴の内部〉で作歌し得ているのである。

また福麻呂には、宮廷儀礼歌のスタイルによる長歌作品も残されている（6・一〇四七〜六七）。それぞれの作品の細かな制作事情はわからない部分が多いものの、これらの歌も多くは諸兄との関係によつて詠まれていると考えられる。特に一〇五〇歌の末尾の「うべしこそ 我が大君は君ながら 聞かしたまひて」の部分について、「君」というのを諸兄のことを指すとする解釈があるが、この解釈に従うならばなおのこといっそう、このように強力に諸兄の功績を前面に押し出した叙述が許される場とは、諸兄を中心とした宴以外には考えられない。こうした儀礼歌のスタイルによる長歌作品でさえも、福麻呂の場合は、諸兄を中心にした〈宴の内部〉で披露されたものではないかと考えられる。

このように見てみると、福麻呂という歌人は、橘諸兄に従属することで、いわば〈宴の外部〉の存在であることをすでに完全にやめてしまっている。天平八年の赤人歌が和歌史のひとつの分水嶺であったとするならば、その後の福

麻呂は、完全な〈宴の内部〉の存在として、「宮廷歌人」という水脈の至り着いたひとつの典型を示していることになるだろう。

#### 注

- (1) 赤人作歌の題詞にはもともと作歌年代の記述がなかったと考えられることから、天平八年という作歌年次を疑い、「この赤人作歌を天平八年の吉野行幸に結びつけたのは、編者の判断に基づくものであったに相違ない」とする説もある（吉井巖『万葉集卷六について』『万葉集への視角』所収）。しかし坂本信幸が述べるように、天平八年作という題詞記述が「編者の判断」によるものだったならば、巻六冒頭部の赤人作歌の題詞に「応詔」と記してないのと同様、この題詞にも「応詔」の語を加えることはしなかつたはずだろう（『山部赤人』『万葉集II』〈和歌文学講座3〉所収）。また九一九番歌左注のように、題詞の年次が編者の判断であるむねを断つたはずである。したがって、この吉井説には従えない。
- (2) 久米常民『万葉集の誦詠歌』、城崎陽子「応詔歌の系譜」（『国学院大学院文学研究科紀要』第二十輯）
- (3) 注2と同じ。
- (4) すでに小野寛『万葉応詔歌考』（『論集上代文学』第十

冊)も、「応詔歌」の特質を即詠・即興の歌として論じている。

(5) 橋本達雄『万葉宮廷歌人の研究』第六章の二

(6) 歌の左注に「大蔵の政に依りて、奏し堪へず」とあることから、家持はこの歌をあらかじめ詠んでおいた上で奏上しようとしたのだが、それが果たせなかったのだろうと考えられる。

(7) 伊藤博「新嘗会応詔歌六首」(『万葉集の歌群と配列下』第八章第四節)

(8) 「応詔歌」の詠まれた時点での、皇子や王を除いたそれぞれ作者たちの位階は次の通り。

大伴旅人〈正三位〉

橘諸兄〈従一位〉

紀清人〈従四位下〉

紀男棍〈従五位下〉

葛井諸会〈外従五位下〉

大伴家持〈従五位下および従五位上〉

巨勢奈弓麻呂〈従二位〉

石川年足〈従四位上〉

文室智努〈従三位〉

藤原八束〈従四位下〉

藤原永手〈従四位上〉

なお、橘奈良麻呂は歌の詠作時には無位だったが、まだ年少だったためと思われる。また薩妙観、内命婦

石川朝臣の歌の詠作時は不明だが、薩妙観は養老七年一月に従五位上となっており、また「内命婦」であった石川朝臣が五位以上であったことは言うまでもない。また海犬養岡麻呂の位階は不明である。

(9) 注5に同じ。

(10) 中西進・講談社文庫脚注

(11) 森朝男『古代和歌の成立』「序論」

(12) 伊藤博・角川文庫脚注

(13) 橋本達雄『万葉宮廷歌人の研究』第七章の一

(14) いったい、漢詩の詠まれた場とは〈宴の内部〉の場であつただろう。「応詔歌」とは五位以上の位階の者によつて詠まれたものだったが、たとえば『懷風藻』の作者たちの位階もほとんどは五位以上であり、一般に漢詩文は「応詔歌」と同じく五位以上の者によつて作られていた。その点、「応詔歌」と漢詩とはきわめて類似した位相のもとにある。たとえば、⑬の題詞には「勅旨に応へ、各心緒を陳べ、歌を作り詩を賦す」とあり、ここではまさしく「応詔歌」と「応詔詩」とが同一の場で作られたことが記されている。

『懷風藻』の中には多くの吉野詩が存在し、その中には宮廷歌人による行幸從駕歌の詠まれたのと同時の吉野行幸における作と考えられるものもある。同じ吉野行幸の場の中で、宮廷歌人の作歌は〈宴の外部〉でなされ、漢詩は〈宴の内部〉で詠まれるという区分・

対応があつたものと思われる。

(15) 伊藤博「未逕奏上歌」(『万葉集の歌人と作品 下』第八章第一節)

(16) 小島憲之「上代日本文学と中国文学 中」第五篇第五章

(17) 清水克彦「旅人の宮廷儀礼歌」(『万葉論集』所収)

(18) 伊藤博「家持の芸」(『万葉集の表現と方法 下』第九章第一節)

(19) ただし、天平八年の歌が国見歌謡の様式史の中でいささかの新機軸を見せていることについては、以前考察した。拙稿「山部赤人と国見歌謡様式の変容」(『古代研究』第二六号)。また高松寿夫は、この歌に、「天皇との視線の共有」という宮廷儀礼歌としては特殊なモチーフが見られることを指摘している(『宮廷公宴における視線の共有』『国文学研究』第百十五集)。

(20) 橋本達雄「万葉宮廷歌人の研究」第七章の二

(21) 伊藤博『万葉集全注 卷十八』

(22) 注20と同じ。

(23) 私注、古典全集、講談社文庫がこの解釈をとる。なお、原文「君之随」に対する訓は、私注は「君がまにま」、講談社文庫は「君がまに」。また吉井巖『全注 卷六』は、「君」については「聖武天皇をさす」としているが、「聞かしたまひて」については、古典全集の「聖武天皇が諸兄の久迹京遷都の提案を採択したことをい

#### 〈付記〉

う」という説を採用している。

本稿は、平成六年一月の上代文学会例会(於日本女子大学)での口頭発表にもとづく。席上、多くの方々から有益なご教示・ご意見をいただいた。記して感謝する。