

八世紀の《初期万葉》

梶川信行

一 〈初期万葉〉と《初期万葉》

周知のように、〈初期万葉〉とは一般に、壬申の乱以前の万葉の世界を言う。^{〔1〕}すなわち、舒明朝から天智朝あたりの万葉の世界を言うのだが、万葉の時代を四期に区分するかつての通説の、それは「第一期」に相当するとされていゝる。もちろん、それは単なる言い換えではない。「第一期」という名称が、どちらかと言えば、単なる機械的・便宜的な区分名であるのに対して、〈初期万葉〉とは万葉の初期的段階、すなわち万葉ぶりの曙の時代といった文学史的な位置づけを、その用語自体が担っている。換言すれば、それは歌謡の伝統の中から新しい抒情詩が育まれた万葉の創成期であり、額田王のような個性を持った歌人が初めて登場して一回的な創作歌を生み出した時代である、とする捉

え方が一般的である。

そうした文学史的な状況を垣間見させてくれる〈初期万葉〉の歌々は、主に『万葉集』の巻一と巻二に収録されているが、それはわずか六〇首余りの作品に過ぎない。もちろん、量的には少ないものの、そこから〈初期万葉〉の実態を窺うことは十分に可能であろう。しかしながら、事はそんなに単純ではない。すでに多くの人が指摘しているように、〈初期万葉〉の歌々は文字の歌ではなく、おおむね声の歌だったと考えられるからである。即境性や自在性などをその本質とする声の歌々の中には、文字によって掬い取られたことで凝縮・整形へと向かい、その姿がかなり変わってしまったものもある。すなわち、我々に与えられた文字によるテキストが、〈初期万葉〉の姿をそのままに伝えているという保証は、何もないのだ。

たとえば、額田王の作品である。周知のように、額田王は『日本書紀』（天武二年二月の条）には「額田姫王」として登場する。「姫王」とは、七世紀における皇孫女の呼称であるとする説も見られるが、皇孫女であることが確実な「姫王」は七人中の三人に過ぎず、皇孫女と断定することにはためらいを覚える。しかし、それが七世紀にのみ見られる女性の「王」に対する敬称であるという点だけは、間違いないところであろう。ところが、『万葉集』の題詞は例外なく「額田王」とされている。正倉院に所蔵される「市原宮御願経関係文書」に、市原王が「市原」と自署した例が見られるが、同じく正倉院の「出入帳」には、「禮部大輔市原」という自署の下に、明らかに異なる筆跡で、小さく「王」と書き加えられている例も見られる。これは、「王」とは他人が書くものであるということの明らかな証拠であろう。すなわち、『万葉集』の題詞は養老の継嗣令に基づく敬称的な呼称を用いているのである。そうした題詞を持っているということ自体、「額田王」の作品が八世紀的な姿で我々の前に存在する証拠であろう。

「今は漕ぎ出でな」と、最良の船出を言挙げしたと見られる熱田津の歌（1・八）も、現在の本文のような短歌の形で誦詠されたものではなかった可能性が高い。「月待てば 月もかなひぬ 潮待てば 潮もかなひぬ」と誦詠され

たものが、記載化の過程で「月待てば 潮もかなひぬ」と省略され、短歌定型になったのだと考えることができる。また、八世紀以前の天皇の漢風諡号はほとんど、奈良朝の末期に一括して撰定されたものとする見方が有力だが、そうした説に従えば、「皇太子答御歌」という題詞の下に、「天武天皇」という書き入れが存在する蒲生野の贈答歌（1・二〇）も、奈良朝の末以後の作品の享受史の中で定着した本文であったと考えなければならぬ。つまり、〈初期万葉〉の作品は〈初期万葉〉の姿のままに『万葉集』に収録されているわけではない。それは、八世紀的な衣を纏った〈初期万葉〉にほかならないのだ。従って、文字に定着した作品をそのまま受け取って〈初期万葉〉を論じていたのでは、七世紀の倭歌の世界である〈初期万葉〉の姿は決して見えては来ないだろう。

「軍王見山作歌」（1・五）も、そのまま〈初期万葉〉の作品と見ることができない例の一つである。それは「高市岡本宮御宇天皇代」、すなわち舒明朝の歌として巻一に収録されているが、周知のように、軍王の歌は藤原京の時代の作品であろうとする見方が有力である。確かに、舒明朝の歌と見ると、そこには不自然な点が目立つ。しかし、それを単に〈初期万葉〉の歌から除外するだけでは、決して十分な理解であるとは言えないだろう。『万葉集』

はあくまでも、それを「高市岡本宮御宇天皇代」の歌として収録している。すなわち、巻一の編者にとって、それは紛れもなく舒明朝の歌だったのだ。

さらに言えば、雄略天皇御製（1・1）も〈初期万葉〉の歌とは考えられない。だからこそ、万葉の時代を四期に区分する通説の第一期の前に、「萌芽時代」等を置こうとする立場も見られるのであろう。しかし、所詮それは巻一の編者が認定したものであり、しかも伝承される中でたまたま文字に定着した雄略御製に過ぎない。古い姿をとどめていることは確かであろうが、それを「萌芽時代」などと直ちに実年代に還元することはできないだろうと思われる。況してや、磐姫皇后歌群（2・八五〜八八）のように、きちんとした短歌定型の四首が起承転結という形で構成されているものが、「萌芽時代」の歌などでないことは、今さら言うまでもあるまい。

このように、〈初期万葉〉の歌々の多くは、決して〈初期万葉〉のままの姿で我々の目の前に存在するのではない。従って、それをそのまま受け取って〈初期万葉〉のイメージを形成することは、たいへん危険である。もちろん、そうは言っても、我々は八世紀的な〈初期万葉〉、すなわち『万葉集』の編者の理解に基づいて歌集の中に文字の歌として定着したものを通してしか、七世紀中葉の倭歌の世界

を窺うことはできない。そこでまずは、文字によつて記録され、八世紀的な衣を纏った〈初期万葉〉の世界を〈初期万葉〉と表記し、舒明朝から天智朝あたりの倭歌の世界の実態である〈初期万葉〉の世界とは、峻別しておくことにしよう。換言すれば、我々が目にしていく「額田王」の作品は〈初期万葉〉の歌ではなく、〈初期万葉〉の歌だということになる。また、軍王の歌が実際に〈初期万葉〉の歌であろうがなからうが、それは紛れもなく〈初期万葉〉の歌だった、ということにもなろう。〈初期万葉〉のイメージは、そうした軍王の歌や雄略御製、磐姫皇后歌群をも含めて考えてみななければならない。

すでに多くの人が指摘しているように、七世紀と八世紀の境目は、非常に大きな転換期であった。とりわけ律令の施行は、平城京の律令官人たちを中心にその作者層が形成されている万葉の歌々にも、大きな影響を与えている。声の歌の世界であった七世紀の万葉は、八世紀になると急激に文字への傾斜を深めて行くのだ。そうした声から文字へという変化の背景には、律令制に基づく文書主義の浸透があったと考えることができる。我々は、そうした変化の後の八世紀というレンズを通してしか、七世紀の万葉の世界を窺い知ることができない。ところが、七世紀と八世紀との違いはあまりにも大きい。声の歌と文字の歌とは、根

本的に性質を異にするとさえ思われるのだが、八世紀というレンズを通した七世紀の姿が、その実像のままであるという保証は何もない。従って、八世紀のレンズである《初期万葉》の実態をきちんと捉えておかなければ、七世紀の倭歌の世界である《初期万葉》の姿は永遠に見えては来ないだろう。

ところが、巻五を中心とした旅人や憶良の作品を読む場合には、このような操作は必要がない。旅人と憶良はおおむね書面でその作品をやり取りしているからである。家持の作品を読む場合も、同様であろう。とりわけ巻十七から巻二十までの四巻に収録された作品は、ほぼそのままの形で家持の作品として受け取ってもよいように思われる。また、人麻呂歌集をはじめ、金村歌集・虫麻呂歌集・福麻呂歌集などの私家集所出の歌々が、原資料の表記を反映しているということも、ほぼ間違いないところであろう。してみると、右はすぐれて《初期万葉》的な問題だと言うことができる。八世紀の《初期万葉》、七世紀の《初期万葉》の実態を捉える鍵は、実はそこにあるのではないかと思われる。

二 七世紀の《三山歌》と八世紀の《三山歌》

たとえば、「中大兄三山歌」(1・一三〜一五)である。

それは、次のような形で『万葉集』の巻一に収録されている。^⑬

A 中大兄 近江宮御宇天皇 三山歌

高山波 雲根火雄男志等 耳梨與 相諍競伎 神代從

如此爾有良之 古昔母 然爾有許曾 虛蟬毛 孀乎

相捨良思吉

反歌

高山與 耳梨山與 相之時 立見爾來之 伊奈美國波

良

渡津海乃 豊旗雲爾 伊理比沙之 今夜乃月夜 清明

己曾

右一首歌今案不似反歌也 但舊本以此歌載於反

歌 故今猶載此次 亦紀曰 天豊財重日足姫天

皇先四年乙巳立天皇為皇太子

右は、「後岡本宮」の時代(六五五〜六六一)の歌とされているのだが、題詞と左注が「後岡本宮」の時代に書かれたものではなく、中大兄自身の手になるものでもないことは明らかであろう。「大兄」とは、皇太子制の先駆的制度であるとする説をめぐって諸説が分かれてはいるものの、皇位継承に関わる特別な地位を示す敬称的な呼称である、

とする点では異論がない。それは、「大いなる日の神の系統をうけつぐ兄」の意⁽¹⁸⁾であるともされているように、自らが「中大兄」と称したとは考えられない。「市原宮御願経関係文書」に見られる「市原」という自署の例からすれば、中大兄の場合は「葛城」とするのが自署の形であろう。また「近江」とは、『続日本紀』の和銅六年（七一三）五月の条に見られる、いわゆる好字令に基づく国名表記であり、左注には「紀」、すなわち養老四年（七二〇）に成立した『日本書紀』が引用されている。従って、七世紀の段階ですでに文字化されていた可能性はあるにしても、最終的に右のような本文に定着したのは、少なくとも養老四年以後のことではなければならない。

左注には、「今猶載此次」という作品の配列の決定に関する言及が見られる。従って、それは巻一の編者が付したものであろう。しかしながら、題詞は編者の手になるものではあるまい。そもそも「中大兄」という題詞は、皇族に對して「皇子」という敬称的な呼称を用いていない点で、巻一では例外的である。⁽²⁰⁾また、「御歌」ではなく単に「歌」とされている点でも、それは例外的な題詞である。たとえば、「近江大津宮」の時代のものとする蒲生野での大海人の歌は、「大海人作歌」ではなく「皇太子答御歌」（1・21題）とされている。もちろん、「近江大津宮」の時代

は大海人が皇太子だったからである。一方、「後岡本宮」の時代は中大兄が皇太子であった。従って、「三山歌」の題詞が蒲生野の歌の題詞と同じ人物の手になるものであるならば、「皇太子三山御歌」とでもされていなければならぬまい。しかも、題詞の中に小字で「近江宮御宇天皇」という注を挟む形式も、『万葉集』全体を通して例外的なスタイルである。左注が「舊本」を尊重する姿勢を表明している点を考えれば、そうした例外的な形式の題詞は「舊本」の姿を踏襲したものであったと見てよいのではないか。

「舊本」に、二首の「反歌」が付されていたことも確実である。巻一の編者は第二反歌を「右一首歌今案不似反歌也」と疑いながらも、「但舊本以此歌載於反歌」と記しているからである。換言すれば、この左注は、第一反歌の方は「反歌」として疑う必要がない、と判断したものだと思われることもできる。つまりこの左注から、「舊本」の「三山歌」には、確かに「反歌」と認定することのできる第一反歌と、「反歌」としては疑わしい第二反歌という二つの「反歌」が付されていた、ということを読み取ることができよう。

そう考えてよいとすれば、「舊本」の本文は、現在の本文から左注を除いた、

B 中大兄 近江宮御宇天皇 三山歌

高山波 雲根火雄男志等 耳梨與 相諍競伎 神代從
如此爾有良之 古昔母 然爾有許曾 虛蟬毛 嬌乎
相格良思吉

反歌

高山與 耳梨山與 相之時 立見爾來之 伊奈美國波
良

渡津海乃 豊旗雲爾 伊理比沙之 今夜乃月夜 清明
己曾

という形であつたと推定することができる。

もつとも、こうした歌の表記が「舊本」の体裁をどれほど反映しているのか、その点が問題であろう。しかし、当該歌には特徴的な表記が数多く見られる。たとえば「高山」だが、巻一において、カグヤマは「香具山」(二、五二)「香来山」(二八)なども表記されており、しかも『万葉集』中に一七例見られるカグヤマのうち、「高山」という表記は「三山歌」以外には例がない。また「雲根火」も、巻一に「畝火」(二九、五二)という別の表記が見られるばかりでなく、『万葉集』では「畝火」、「書紀」では「畝傍」とするのが一般的であつて、これも孤立的な用例である。さらに、『万葉集』中に二二例存在するワタ

ツミの中で、「渡津海」も孤立的な表記の一つである。「虚蟬」も、麻績王の歌(二四)では「空蟬」とされている。もちろん、特徴的な表記は名詞だけではない。動詞にも

「諍競」「相格」という孤立的な表記が見られ、「雲根火雄男志等」を「畝火を愛し」と訓めば、『万葉集』中の膨大な助詞ヲの用例の中で、それを「雄」と表記する例は、わずかに四例に過ぎない。従つて、それもこの歌の例外的な表記の一つに数え挙げてよいだろう。このように、「舊本」の姿を完全にとどめているとまでは断言できないものの、それは「舊本」の表記をある程度反映していると思われることができる。

題詞の「近江」は、すでに述べたように、いわゆる好字令に基づく表記である。従つて「舊本」は、和銅六年(七一三)以後の成立であつたと考えなければならぬ。「天皇」という称号は、近年は道教の神学用語に基づくとする説²³が定着して来ており、それも斉明朝に書かれたものではないことを証する要素の一つと見ることが出来る。また「三山」という概念も、蓬萊・方丈・瀛洲という道教の三神山の知識に基づくものであり、それは天武朝以降に成立したものだとする説²⁴に従うべきであろう。さらに、(初期万葉)の歌が文字に定着したのは人麻呂以後のことであるとする説も説得力に富む。してみると、「舊本」は決して

〈初期万葉〉の姿そのままではなかった。従って、「三山歌」がBのような形で定着したのは、決して〈初期万葉〉の時代ではあるまい。むしろ、「舊本」は奈良時代になつてから成立した書物だつたと考えた方がよいだろう。

ところで巻一の編者は、「今案不似反歌也」という左注によつて、大和三山をうたつていない第二反歌が「反歌」であることに對して、不審の念を表明している。とすれば、巻一の編者としては、

C 中大兄 近江宮御宇天皇 三山歌

高山波 雲根火雄男志等 耳梨與 相諍競伎 神代從
如此爾有良之 古昔母 然爾有許曾 虚蟬毛 孀乎
相格良思吉

反歌

高山與 耳梨山與 相之時 立見爾來之 伊奈美國波
良

という本文こそが、本来あるべき姿だと考えていたのであろう。

確かに第二反歌は、後世においても、『俊頼髓腦』『袖中抄』『色葉和歌集』『夫木和歌抄』『玉葉和歌集』『詞林采葉抄』『無名抄』など、長歌から切り離されて単独で引用さ

れることが多い。編者もおそらく、それを独立した短歌であると見ていたのであろう。「渡津海」をうたつた一首を切り捨てることによつて、三山をうたつた歌という整合性のある一つの作品として読める、と考えたのではないかと思われる。従つて、声の歌であつたと見られる〈初期万葉〉の三山歌——本稿では、それを〈三山歌〉と表記しておきたい——が、どのような場で生まれ、どのような役割を果たした歌であつたのかという問題とは別に、また「舊本」に収録されていた姿の三山歌、すなわち八世紀における三山歌——こちらは文字に定着した後の享受史の中における三山歌だが、今それを《三山歌》と表記しておくことにする——の一つの姿だが、その意義とも別に、「舊本」の《三山歌》をどのように読んだ結果として巻一の編者は「今案不似反歌也」という左注を付したのか、という問題をも考えてみなければなるまい。

それでは、口誦の歌であつたと見られる〈三山歌〉は、いったいどのような姿だつたのか。それは、「舊本」の本文Bから文字の要素を除いて行くことによつて、窺い知ることができよう。たとえば、題詞である。「近江宮御宇天皇」という小字の書き入れが、文字を前提としなければ成り立ち得ないものであるということは、言うまでもあるまい。また、繰り返し述べたように、「近江」という好字令

に基づく表記も、もちろん文字の要素であろう。「三山」という概念が、道教の三神山の知識に基づくものであったとすれば、それは漢語であつたと見なければならぬ。従つて、八世紀の《三山歌》はミツノヤマノウタなどと訓読みにすべきものではあるまい。サンザンカと音読みにすべきものであらうと思われる。また「反歌」という用語も、漢籍の影響に基づくものであるとする見方が定着しているが、これも文字による知識を前提として書かれたものとするべきである。斉明朝以前には「反歌」という用語が存在しなかつたのであつて、本来この三首は一体のものではなく、後から組み合わされたものだとする見方も、傾聴に値すべきものであらう。とすれば、声の要素としては、歌だけが残ることになる。

そこで、それをDとして、口誦の歌であるということを示すために、それを全部ひらがなで表記しておくことにする。すなわち《三山歌》は、

D かぐやまは うねびををしと みみなしと あひあら
そひき かむよより かくにあるらし いにしへも
しかにあれこそ うつせみも つまを あらそふらし
き

という「反歌」の付されていない長歌（あるいは、長歌謡とでも言った方が適切かも知れない）と、

かぐやまと みみなしやまと あひしとき たちてみ
にこし いなみくにはら
わたつみの とよはたくもに いりひさし こよひの
つくよ さやけかりこそ

という二首の短歌（あるいは短歌謡と呼ぶべきか）であつたと考えることができる。もちろん、三首はそれぞれに独立した歌であつたと考えるべきであらう。ただ、口誦の歌の世界は即境性と自在性をその本質とする。したがつて、Dの《三山歌》もゲル状のものではなく、ゾル状であつて、それはたまたま文字に掬い取られた時の形であつたと理解しておいた方がよい。あるいは、Dは文字に定着した《三山歌》から推定した形に過ぎないのだから、むしろ七世紀の《三山歌》はDに近い姿であつたと言つた方が適切であらう。また、こうした歌の背景に、作歌の由来などを伝える語りが存在した可能性をも考えておくべきかも知れない。異例の形式の題詞は、口誦の姿を反映したものであり、そうした語りの存在を窺わせるものだったと考えることもできよう。しかし、今はとりあえず、それは別の問題として

おきたい。

ところで、長歌に見られる「かく」という語は、「現実の状態を指示しつつ動詞を修飾」する副詞である。従って、それは「目前の状態を（中略）指している」ことになろう。たとえば、

睦月立ち 春の来たらば かくしこそ 梅を招きつつ
樂しき終へめ (5・八一五)

毎年に 春の来たらば かくしこそ 梅を挿頭して
樂しく飲まめ (5・八三三)

という天平二年正月の梅花宴の歌々は、その序文によつて、大宰帥大伴旅人の邸宅で梅の花を目のあたりにしつつ、それを「招き」「挿頭し」ながらの詠であることが確實である。これと同様に、〈三山歌〉の長歌も、鼎立する大和三山を目のあたりにできる場所であつたものであつたと考えることができる。あるいは、すでに指摘されているように、三輪山麓か卷向山麓あたりからの眺望だつたのかも知れない。ともあれ、海上での詠と見られる「わたつみの」の歌とはやはり、本来別の機会に作られた歌だつたのであろう。

また、「かく」には、鼎立している三山に視線を向けるべく、聞き手を促す動作も必要であろう。換言すれば、それは身体的動作の存在を前提として初めて成り立ち得る口

誦的表現である、と見ることができよう。つまり、「かく」とは臨地的性格を色濃く投影した表現であるとともに、それは声の歌であつたことを示す表現でもあろう。してみると、それは文字に定着した八世紀の《三山歌》から声の世界である七世紀の〈三山歌〉の姿を推測することの妥当性を保証してくれる表現である、という一面をも持つている。

ともあれ、現在我々が目にしてゐる『万葉集』の「三山歌」をも含めて、少なくとも四つの三山歌を想定することができる。まず第一に、Dの三山歌である。それが〈初期万葉〉の〈三山歌〉にもっとも近い姿であろう。〈三山歌〉はもともと声の世界のものであつたのであろうが、「舊本」が八世紀の成立であつたとすれば、それはすでに「舊本」以前に文字化されていた可能性をも考えておかなければならない。従つて、Dはやはり、うたわれたままの姿ではなく、文字化に伴う凝縮・整形の過程を経た姿であると考えた方がよい。

第二の三山歌は、声の世界のものであつたDが、いつしか文字によつて掬い取られ、やがてBのような形で「舊本」に定着した「三山歌」である。すでに述べたように、それは和銅六年以後の《三山歌》の一つの姿であると考えてよいだろう。

そして第三には、「舊本」の本文を踏襲しつつ、それに

左注を付して、Aのような形で『万葉集』の巻一に定着した「三山歌」である。もちろん文字の歌だが、「舊本」を踏襲しているのだから、これも八世紀の《三山歌》の一つの姿であろう。巻一の編纂は宝亀の頃であるとする説³³に従えば、それは奈良朝末期の《三山歌》であつたと考えることもできよう。

第四として、巻一の編者がこうあるべきだと考えた三山歌、すなわちCのような《三山歌》をも考えておかなければならない。それは、「舊本」の形では「三山歌」として読めない、という立場における《三山歌》であると言つてもよい。確かに、AよりもCの本文の方が、「渡津海」をうたつた歌を排除したことによつて、三山の歌としての一貫性と整合性は高くなつてゐる。とすれば、八世紀の眼差しによる《三山歌》の一つとして、Cのような《三山歌》が流布した可能性もあろう。

このように、「万葉集」の「三山歌」を十全に捉えようとするならば、とりあえず右のような四つの三山歌の意義を、それぞれに考えてみなければならぬ。少なくとも、《三山歌》はその享受史の中で、多様な《三山歌》を生み出したのだと考えるべきであらう。

三 必ずびにかえて

《初期万葉》の《三山歌》の姿は、八世紀における《三山歌》、すなわち文字に定着した後の享受史の中における《三山歌》からしか窺うことはできない。しかも、《三山歌》の姿は必ずしも固定したものではなかつた。八世紀だけでなく、三つの《三山歌》を想定することができただけでも、三つの《三山歌》をそのまゝ受け取つて《初期万葉》の《三山歌》を考へてはならない。まずは、そうした本文がどのような意識に基づき、どのような過程を経て定着したものなのか、その点をきちんと見据えておく必要がある。それは、《初期万葉》の歌としての《三山歌》を正確に読み取ろうとするための営みではない。八世紀において、「舊本」の筆録者や巻一の編者がそれをどう読んだのかという、あくまでも享受史の問題なのだ。そして、もし彼らの読み方が誤りであつたとすれば、なぜ彼らがそうした読み方をしたのか、その点をきちんと見据えようとする営みでなければならぬ。《初期万葉》の《三山歌》は、そうした確認作業を通してこそ、ありのままの姿が見えて来るのではなからうか。

額田王の作品に関してはすでに、八世紀以後の享受史を見据えつつ作品を論じたことがある³⁴。しかしながら、そう

した眼差しが必要なのは、額田王の作品と「三山歌」ばかりではあるまい。〈初期万葉〉の作品を読もうとする時は、どの作品の場合でも、八世紀からの眼差しで見つめ直して
みる必要があるだろう。

なお、〈三山歌〉や〈三山歌〉をいかに読んだ結果として、「舊本」や『万葉集』巻一の「三山歌」、すなわち八世紀の『三山歌』が定着したのかという問題と、〈初期万葉〉の〈三山歌〉はいかに読めるのかといった問題に関しては、別稿を用意している。別稿と併せてお読みいただければ幸いである。

注

- (1) たとえば、田辺幸雄「初期萬葉の世界」(『初期萬葉の世界』塙書房・昭和32年)など。しかし近年では、吉永登「初期万葉の歌人」(全国大学国語国文学会監修『講座 日本文学2 上代編II』三省堂・昭和43年)、古橋信孝「初期万葉論」(『文学史研究』3号、昭和50年7月)、森朝男「初期万葉の世界」(山路平四郎・窪田章一郎編『初期万葉』早稲田大学出版部・昭和54年)などのように、人麻呂の登場以前、すなわち天武朝までとする意見も多い。しかし、どちらの説に拠っても、本稿の論旨に影響はない。
- (2) そのもつとも早い例は、澤瀉久孝・森本治吉編『作者

類別年代順 萬葉集』(新潮社・昭和7年)であろう。

- (3) たとえば、石井庄司「万葉歌風の展開(一)」(久松潜一監修『萬葉集講座 第四卷』有精堂・昭和48年)、稲岡耕二「万葉の歌人(一)——人麻呂以前」(木下正俊・稲岡耕二編『上代の文学へ日本文学史I』有斐閣・昭和51年)など。もちろん、その認定には若干の違いがある。

- (4) 神田秀夫「鏡王女と額田王との祖先」(『初期万葉の女王たち』塙書房・昭和44年)。

- (5) 『正倉院展』(奈良国立博物館・平成6年)の写真による。

- (6) 『正倉院展』(奈良国立博物館・平成9年)の写真による。

- (7) 拙稿「天武と大友——蒲生野の歌の形成過程をめぐって——」(『上代文学』74号、平成7年4月)。

- (8) 拙稿「歌謡と和歌——熟田津の歌」(『初期万葉をどう読むか』翰林書房・平成7年)。

- (9) 本居宣長『古事記傳』(十八之巻)。

- (10) 拙稿「天武と大友——蒲生野の歌の形成過程をめぐって——」(先掲)。

- (11) たとえば、窪田空穂『萬葉集評釋 第一卷(新訂版)』(東京堂出版・昭和59年)、武田祐吉『増訂 萬葉集全註 釋三』(角川書店・昭和31年)、中西進「万葉歌の誕生」(『万葉集の比較文学的研究』桜楓社・昭和38年)、稲岡耕二「軍王作歌の論——『遠神』『大夫』の意識を中心

に——」〔国語と国文学〕50巻5号、昭和48年5月）など。

- (12) 高木市之助・五味智英・大野晋校注『萬葉集一』〔日本古典文学大系4〕(岩波書店・昭和32年)の「解説」。そうした見方は、「高市崗本宮の比」「藤原の宮」「奈良の宮の初め」「其宮のなかつ比」という時代区分の前に「いとしも上つ代々の歌」を置く賀茂真淵『萬葉集大考』に始まり、それを「傳説歌謡時代」とする武田祐吉「文學史上における萬葉集」〔増訂萬葉集全註釋一〕角川書店・昭和32年、「舒明天皇以前」という項目を設けている土橋寛『万葉開眼(上)』(日本放送出版協会・昭和53年)などに引き継がれて行く。
- (13) たとえば、山田孝雄『萬葉集講義 卷第一』(寶文館出版・昭和7年)など。
- (14) 神田秀夫「人麻呂峠」〔国語国文〕32巻2、3号、昭和38年2、3月)、中西進「大宝二年」〔万葉史の研究〕桜楓社・昭和43年)など。
- (15) 原田貞義「万葉集の私家集序説」〔岩手大学教育学部研究年報〕28巻、昭和44年1月)など。
- (16) 『校本萬葉集 二(新增補版)』(岩波書店・昭和54年)、『校本萬葉集 十一(新增補版)』(岩波書店・昭和60年)、『校本萬葉集(別冊一)』(岩波書店・平成6年)によれば、当該歌には本文に異同がある。しかし、諸注を勘案し、一応右のような本文を採用することにした。
- (17) 井上光貞「古代の皇太子」〔日本古代国家の研究〕岩波書店・昭和40年)など。
- (18) 本間満「大兄の制の一考察——とくに古代皇位繼承と連関して——」〔ヒストリア〕106号、昭和60年4月)。
- (19) 注6に同じ。
- (20) 福島秋穂「中大兄の三山歌」(山路平四郎・窪田章一郎編『初期万葉』)。
- (21) 毛利正守「一三番『高山波雲根火雄男志』の解釈をめぐって」〔美夫君志〕34号、昭和62年4月)は、「高山」「雲根火」「雄男志」という特異な表記は、「歌の内容とは離れて、高い山および雲の生じる高い山の雄々しさを文字の上での戯れとして視覚的に映しだしている」と説明しており、渡瀬昌忠「香具山は歌傍を愛惜しと」——新資料・林國雄『万葉考松能落葉』の三山歌論に触れて——〔萬葉〕102号・平成9年7月)もそれを支持し、「それは用字上の縁字または連想的戯書というべき文字の遊びであって、歌意に直接に働きかける有意の表記ではない」としている。
- (22) 周知のように、長歌の第二句「雲根火雄男志等」には異訓が見られる。しかし、近代においては、大浜殿比古「高山波雲根火雄男志等」〔国語国文〕14巻4号、昭和19年4月)が先鞭をつけ、渡瀬昌忠「香具山は歌傍を愛惜しと」——新資料・林國雄『万葉考松能落葉』の三山歌論に触れて——(先掲)がより確かなものにして
- (23) たとえば、福永光司「天皇と道教」〔道教と古代日

- 本」人文書院・昭和62年)など。
- (24) 菅谷文則「大和三山」(森浩一編『万葉集の考古学』筑摩書房・昭和58年)、千田稔「京都の景観と意味」(『古代日本の歴史地理学的研究』岩波書店・平成3年)など。
- (25) 稲岡耕二「反歌史溯源」(『万葉集の作品と方法』岩波書店・昭和60年)。
- (26) つとに、賀茂真淵『萬葉考一』(『賀茂真淵全集 第一卷』統群書類従完成会・昭和52年)に見え、あえてルビを付さない注も多いが、武田祐吉『増訂 萬葉集全註釋三』(角川書店・昭和31年)、小島憲之・木下正俊・佐竹昭広校注・訳『萬葉集』(『日本古典文学全集2』)(小学館・昭和46年)、中西進『万葉集 全訳注原文付(一)』(講談社・昭和53年)、小島憲之・木下正俊・東野治之校注・訳『萬葉集①』(『新編日本古典文学全集6』)(小学館・平成6年)などが従っている。
- (27) 周知のように、折口信夫「聲樂と文學と」(『日本文学の發生 序説』斎藤書店・昭和22年)以来の定説である。
- (28) 松田好夫「反歌の論」(『万葉研究 新見と実証』桜楓社・昭和43年)、稲岡耕二「反歌史溯源」(先掲)など。
- (29) 上代語辞典編修委員会編『時代別 国語大辞典 上代編』(三省堂・昭和42年)。
- (30) 前田金五郎・佐竹昭広・大野晋編『岩波古語辞典』(岩波書店・昭和49年)。
- (31) そうした指摘は、斎藤茂吉『童馬山房夜話』(八雲書店・昭和19年)が早く、吉永登「三山の歌の否定的反省」(『万葉 文学と歴史のあいだ』創元社・昭和42年)、渡瀬昌忠「香具山は畝傍を愛惜しと」——新資料・林國雄『万葉考松能落葉』の三山歌論に触れて——(先掲)なども、そうした見方をしている。
- (32) 拙稿「三山歌と住吉大社」(『美夫君志』43号、平成3年10月)。
- (33) 『万葉集』の編纂を宝龜以後とする説としては、周知のように、山田孝雄「萬葉集の編纂は寶龜二年以後なるべきことの證」(『心の花』28巻12号、大正13年12月)が早い例だが、巻一の編纂を宝龜の頃とする説は、中西進「原万葉——巻一の追補——」(『美夫君志』7号、昭和39年6月)にも見られる。
- (34) 拙稿「天武と大友——蒲生野の歌の形成過程をめぐって——」(先掲)、及び「額田王論——蒲生野の歌をどう読むか——」(『語文』91輯、平成7年3月)。
- (35) 拙稿「七世紀の(三山歌)と八世紀の(三山歌)と——「三山歌」をどう読むか——」(『語文』100輯、平成10年3月)。