

## 周准の珠名娘子——虫麻呂の方法——

高野正美

万葉集には各地の伝説が詠まれているが、その担い手は、旅人、  
憶良、赤人、虫麻呂、福麿、家持等、主に奈良朝以降の地方に赴い  
た官人たちであった。これらの中にあつて、虫麻呂は多くの作品を  
残しているばかりでなく、表現の点でも異彩を放っている。その一  
端は、伝説を主情を交えずに叙事的に詠んでいる点に認められる  
が、これは主情的な作となつてはいる他と比べて、まったく異質なも  
のとなつてゐる。この表現上の相違は、創作方法とも関連する作者  
の伝説との関わり方の違いに根ざしているかと思われる。

### 二

珠名娘子に纏わる伝承があつたか否かを確かめる術はないが、珠  
名の「な」は「背な」の「な」と同様に愛称であり、「玉のように  
美しい女性」という抽象的、観念的な名前であることからして、ほ  
ぼ伝説上の女性とみて間違いない。かりにそうではないにしても、  
珠名の歌は伝説めかしく仕立てられている。「上総の周准の珠名娘

子」という題同や、「しなが鳥 安房に戀ぎたる 梓弓 周准の珠  
名は」という冒頭は、土地と関わりあせての呼称であり、伝説上の人  
物の類型的な呼称となつてゐる「葦屋のうなひ処女」「勝鹿の真間  
娘子」「水江の浦島の子」「埴科の石井の手児」に倣つたものとし  
て、同類のものともみさせる。また、珠名の行為を「たはれてありけ  
る」「出でてそ逢ひける」と、伝聞「けり」で表現している点にも、  
この背後に何がしかの伝承が暗示されている。

いずれにしても、珠名の歌が同じ作者の伝説歌と表現形態を等し  
くしていることは確かだ、この歌を読み解く手がかりもこの辺に潜  
んでいるかと思われる。そこで回り道のようにだが、とりあえず伝説  
歌の表現の仕組みを明らかにすることから始めなければならぬ。

A 雉が鳴く 東の国に 古に ありける事と 今までに 絶へ  
ず言ひ来る

B 勝鹿の 真間の手児奈が 麻衣に 青衿着け 直さ麻を裳  
には織り着て 髪だにも 搔きは梳らず 履をだに 穿かず  
行けども 錦綾の 中につつまる 斎兒も 妹に如かめや

望月の 満れる面わに 花の如 笑みて立てれば 夏虫の  
 火に入るが如 水門入りに 船漕ぐ如く 行きかぐれ 人の  
 いふ時 いくばくも 生けらじものを 何すとか 身をたな  
 知りて 波の音の 騒ぐ湊の 奥津城に 妹が臥せる  
 C 遠き代に ありける事を 昨日しも 見けむが如も 思ほゆ  
 るかも (9・一八〇七)

ここでは、まず真間娘子の伝説が「古にありける事」として、「今までに絶へず言ひ来る」こと(A)であると説明した上で、以下(B)において伝説の内容を具体的に示し、さらに、その伝説に寄せる作者の感慨(C)を添えてしめくくっている。だが、BとCの部分とでは、伝説に対する作者の関わり方に明らかな違いがみられる。

Bの部分はAの「古にありける事」を具体的に表現したもので、ここでの作者は、伝え聞いた事柄を伝承する語り手として位置しているのに対し、Cの部分では、作者は伝説を聞く側にまわり、享受者として伝説に対してしている。これは伝説を語り手の視点で詠んでいるか、聞き手の視点から詠んでいるかの違いとして現われているが、この区別は虫麻呂の伝説歌の表現に迫る上で肝要である。

虫麻呂以外の伝説歌は後者の立場で詠まれている。たとえば、赤人の真間娘子の場合、次のように表出されている。

- 1 古に 在りけむ人の
- 2 倭文幡の 帯解きかへて
- 3 伏屋立て 妻問ひしけむ
- 4 葛飾の 真間の手児名が

5 奥津城を ことは聞けど  
 6 真木の葉や 茂りたるらむ  
 7 松の根や 遠く久しき  
 8 言のみも 名のみもわれは 忘らえなくに (6・四三一)  
 真間娘子の伝説を知った作者が、その塚を尋ねて往時を偲ぶ形の歌だが、1と3で娘子の伝説に触れ、45では作者が塚を尋ねた様を表現している。続く67には、その塚の様子が描かれ、8は作者の感慨となっている。1と3に伝説の片鱗はみられるものの、これは娘子の奥津城を説明するものであって、伝説自体を語ろうとしたものではなく、全体はこの伝説を享受する聞き手の視点で詠まれている。

この点は田辺福麿の葦屋娘子の場合も同様である。

- 1 古の ますら壮士の
- 2 相競ひ 妻問ひしけむ
- 3 葦屋の うなひ処女の
- 4 奥津城を わが立ち見れば
- 5 永き世の 語りにしつつ
- 6 後人の 思ひにせむと
- 7 玉梓の 道の辺近く
- 8 磐構へ 作れる塚を
- 9 天雲の そくへの限り
- 10 この道を 行く人ごとに
- 11 行き寄りて い立ち嘆かひ
- 12 ある人は 哭にも泣きつつ
- 13 語り継ぎ 思ひ継ぎ来る

14 処女らが 奥津城どころ

15 われさへに 見れば悲しも 古思へば(9・一八〇一)

この歌の1~4は赤人の真間娘子の冒頭と殆ど同じである。文脈的には、

〈男〉の妻問ひしけむ(娘子)の(が)奥津城

となっており、「こことは聞けど」「わが立ち見れば」と、作者の位置が示されている点も等しい。以下、5~8に塚が後の世に伝えられるべく作られたこと、さらに9~14では、道行く人々が立ち寄り、哀切きわまりないこととして語り継いで来たことを述べ、15は作者の感慨となっている。娘子の奥津城を多面的に表現した上で、作者の感慨を添える点で、両者は構成の上でも等しい。おそらく赤人の歌に倣って詠まれたものと思われる。

伝説が聞き手の視点で詠まれている点は、家持の追和歌においても変わらない。

古に ありけるわざの くすばしき 事と言ひ継ぐ 血沼壯士  
菟原壯士の うつせみの 名を争ふと たまきはる 命を捨て  
て 争に 婦問ひしける 娘子らが 聞けば悲しさ…… (19  
四二一一)

「聞けば悲しさ」と、この場合も作者の心が主情的に表出され、表現自体はこの作者の伝説に寄せる感慨に収斂している。

このように、伝説自体を描くのではなく、むしろ伝説自体は表現の外に置かれ、それを前提とした上で、伝説を享受する聞き手の側から詠むのが、これら伝説歌の表現方法となっている。これは伝説歌に限ったことではなく、創作主体の主情の表出となっている和歌本来の方法でもあり、表現方法の点では、伝説歌の主流はむしろ虫

遠呂以外の作にあるともいえる。

虫麻呂の場合、先のCの部分はこの和歌の方法によって表出されているが、Bの部分は語り手の視点を以て詠まれている点で異質な発想となっている。創作主体の主情の表出を中心とする和歌の方法と違い、伝説が語り手の視点で詠まれる場合には、伝説の内実が表現されるために、必然的に叙事的になっているが、その際、語り手の興味や関心に基づいて、さまざまな想像が加えられるのが普通である。

虫麻呂の伝説歌もこのような方法で形成されているとみてよい。たとえば、真間娘子は野性的な魅力を持たえた美女として描かれているが、これは虫麻呂の伝え聞いた伝説にも、すでに同じ様に表現されていたとみることは難しい。というのは、当時の表現として、和歌はもちろんだが、他においても女性を描くのに服装や姿態をこと細かに描写することはなく、その点、虫麻呂の聞いた伝説でも同様であったと推察できるからである。服装や姿態の詳細な描写は虫麻呂の歌だけにみられる顕著な傾向であり、この娘子の場合にも新たに加えられた想像による描写であることはほぼ察せられる。

同様に、この娘子が多くの男たちに騒がれたあげく入水した様子を、「いくばくも 生けらしものを 何すとか 身をたな知りて」と、娘子の死を半ば不可解なこととして推察している点も、もともとと伝説に伝えられていたものではなく、想像によるものだろう。娘子の死は、それを伝える共同体の内において自明のこととして語るまでもないことであったが、共同体の外側の人々にはそれが理解できないために、解釈をさしはさむことになったのだと思われる。この歌の場合にも同様の経過で付加された想定できる。

こうしてみると、伝説など、語りの伝承に当っては、その内容がストーリーの展開にそって、語り手の想像を交えながら行われるのが普通で、これは古来の一般的な語りの方法であった。この歌の伝説部分が叙事的となっているのは、この語りの方法を和歌の創作方法にも取り込んでいることによる。虫麻呂の伝説歌が叙事的物語的なものとして異質であるのは、従来の和歌にはみられなかった、別の創作方法によるものとみてはば間違いない。同様の表出となっている珠名の歌も、この点を加味する必要がある。

### 三

- 1 しなが鳥 安房に継ぎたる
- 2 梓弓 周准の珠名は
- 3 胸別の 広き吾妹
- 4 腰細の すぐる娘子の
- 5 その姿の 端正しきに
- 6 花の如 咲みて立てれば
- 7 玉粹の 道行く人は
- 8 己が行く 道は行かずて
- 9 召ばなくに 門に至りぬ
- 10 さし並ぶ 隣の君は
- 11 あらかじめ 己妻離れて
- 12 乞はなくに 鍵さへ奉る
- 13 人皆の かく迷へれば
- 14 容艶きに よりてそ妹は たはれてありける(9・一七三八)

### 反歌

金門にし人の来立てば夜中にも身はたな知らず出でてそ逢ひける(9・一七三九)

題詞によれば、この歌は詠物歌に分類されるが、万葉集の詠物の傾向と照らしてみると、その特異さが際立ってくる。万葉集の詠物の主なものは、次のように分類できる。

イ、山部宿祢赤人詠<sub>二</sub>故太政大臣藤原家之山地<sub>一</sub>歌一首(3・三七八)

大伴坂上郎女詠<sub>二</sub>元興寺之里<sub>一</sub>歌一首(6・九九二)

ロ、詠<sub>二</sub>不尽山<sub>一</sub>歌一首(3・三一九)

ハ、猷<sub>二</sub>忍壁皇子<sub>一</sub>歌一首詠<sub>二</sub>仙人形<sub>一</sub>(9・一六八二)

詠<sub>二</sub>上総末珠名娘子<sub>一</sub>一首(9・一七三八)

詠<sub>二</sub>水江浦鳴子<sub>一</sub>一首(9・一七四〇)

詠<sub>二</sub>勝鹿真間娘子<sub>一</sub>歌一首(9・一八〇七)

ニ、門部王詠<sub>二</sub>東市之樹<sub>一</sub>作歌一首(3・三一〇)

山上憶良詠<sub>二</sub>秋野花<sub>一</sub>歌二首(8・一五三八、九)

詠<sub>二</sub>庭中牛麦花<sub>一</sub>一首(18・四〇七〇)

答<sub>二</sub>属目翁<sub>一</sub>思兼詠<sub>二</sub>云遷任旧宅西北隅桜樹<sub>一</sub>(18・四〇七七)

詠<sub>二</sub>山振花<sub>一</sub>歌一首(19・四一八五)

ホ、詠<sub>二</sub>霍公鳥<sub>一</sub>一首(9・一七五五)他多数

詠<sub>二</sub>鳴鹿<sub>一</sub>二首(9・一七六一)

山部宿祢赤人詠<sub>二</sub>春鴛<sub>一</sub>歌一首(17・三九一五)

八日詠<sub>二</sub>白大鷹<sub>一</sub>二首(19・四一五四)

へ、詠<sub>二</sub>霍公鳥并時花<sub>一</sub>歌一首(19・四一六六)

詠<sub>二</sub>霍公鳥并藤花<sub>一</sub>一首(19・四一九二)

ト、登筑波山詠月一首(9・一七二)

宴席詠ニ雪月梅花一歌一首(18・四一三四)

チ、沙弥満誓詠綿歌一首(3・三三六)

高宮王詠ニ數種物一歌二首(16・三八五五、六)

詠物の対象は、土地(イ)、山(ロ)、人物(ハ)、植物(ニ)、動物(ホ)、動植物(ヘ)、自然現象(ト)、その他(チ)とさまざまであるが、人事に関するものはハのみで、他はすべて自然(物)を対象としている。この傾向は作者未詳の巻七や巻十の詠物歌を加味しても変わらない。しかも、ハの項の「詠仙人形」は、絵に描かれた仙人を詠んだもので、伝説上の人物を対象とする他の三首とは異質である。この三首がすべて虫麻呂の作で占められているのも偶然ではあるまい。

自然の景物を詠物の対象とする場合は、作者の好みなどによって大きく左右されるが、虫麻呂の伝説上の人物に対する関心の強さは、単なる好みの問題ではなく、もっと奥深いものであることを示唆している。この点は以下の本文を通して明らかにしたい。

本文では、12で周准の珠名を提示し、3と6でその姿態を描き、7と13では珠名に感溺した男たちの行動に言及し、14の、男たちと戯れる珠名の姿を以て終っている。反歌は14の「たはれてありける」ことの具象化されたものとなっている。

この構成を念頭に入れて表現に立ち入ってみると、12の珠名の提示にはいささか理解できない所がある。1の二句は地名「周准」の説明となっているが、意味的には2の二句で十分であろう。にもかかわらず1が添えてあるのは、古い伝承句としての慣用的なもの

で、歌の様式上このような語句を必要とするのか、或は珠名の珠(真珠)と安房とに何がしかの関連があるのか、安房が娘子の出身地ということなのか、現時点では不明としかいいようがない。以下の表現がすべて緊密に関わっているだけに、この冒頭の二句は唐突である。

続く3と6の描写は、万葉歌としては異質である。その異質性は娘子の姿態の描写にある。当時の文献に照らしてみる限り、女性の姿態の描写は稀で、その美質についても簡単な類型表現によっている。たとえば、万葉集では「山吹のにはへる妹」(11・二七八六)、「つつじ花にはえ娘子」(13・三三〇五)、「筑紫なるにはふ兒」(13・三四二七)等、「にはふ」の一語で示し、散文では「容姿端正」(崇神記)、「姿容之端正」(心神記)、「面容端正」(靈異記中31)等、「端正」の語を以てする。「端正」はキラキラシともウルハシとも訓まれているが、いずれにしても、これ以上に詳しく表現されることは稀であり、珠名の描写が異例のものであることが了解できよう。

以下、この点を表現に即してみると、「胸別の広き」の類句としては、「童女の胸鈕」を指摘できる。これは出雲国風土記の国引き詞章の中にあり、童女の胸の広さを幅広い鈕の形容として用いたものである。国引き詞章の断片であるだけに、古い伝承らしく、豊かな女性の胸は、単に肉体の美しさを示すだけでなく、他に特別な意味を帯びていたらしい。「鈕」の比喩となっていることからすると、或は豊穣をもたらず大地と関わった觀念の連合が考えられる。その点、肉体美のみを強調する虫麻呂の句とは同一視できない。

これと対をなす4の「腰細」は、

織腰徒盈々(陸雲「為顧彦先贈婦」)

細腰宜窄衣(庾肩吾「南苑看入還」)

細腰偏愛軀(「遊仙窟」)

など、中国の詩文に多く見かける典型的な美女の表現であり、和歌はもちろん、その他にも類例をみないことからしても、これは漢詩文に倣ったものとみてよい。この「腰細」のという形容は、「腰細のすがる娘子」と、「すがる」というジガバチの形を比喩としていっそう鮮明に映像化されている。

この34の対句を5の「その姿」として一括し、それを総称して「端正しき」という時、ここには豊満な肉体美の、性的魅力をたたえた珠名が鮮明にイメージされる。この部分は6を介して次の7、13の部分と呼応している。

6で、花のように美しくほほえんで立っているというのは、珠名の魅惑的な姿を象っているのだが、ここは「咲む」ことに特に意味があるようだ。

道の辺の草深百合の花咲みに咲まひしからに妻といふべしや

(7・一二五七)

蘆垣の中の似児草にこよかにわれと咲まして人に知らゆな

(11・二七六二)

前者は「咲まひし」ことを以て妻といわれる筋合はないという、女の男への拒否であるが、「咲み」を向けることが情愛の発露として共通の認識となっていたのだらう。<sup>3)</sup>この「咲み」によって、男女相互の情の交流がなされた為に、後者では逆に禁止の呼かけとなっている。

珠名は、男女間に固有の合図となっている「咲み」をさし向けて

は、男たちを虜にしているが、その珠名に魅了された男たちの様子は、7、12に具体的な行動として描かれている。呼びもしないのにやってくるか、あらかじめ妻と離縁し、求めもしないのに家の鍵まで渡したとかいう愚かな男の姿は、漢詩文にも類似的の表現がみられるという。

行者見羅敷、下擔將鬢鬢、少年見羅敷、脱巾(帽)著帽頭、  
鋤者忘其鋤、來婦相喜怒、但坐觀羅敷、(古樂府、日出東南隅二行)

類例をみない虫麻呂の表現は、女性の姿態の描写と同様、漢詩文を媒介とした想像によって描かれたものといえよう。

この7、12を一括して、13では「迷ふ」と称し、14では、その男たちを手玉にとって戯れる珠名を「たはれてありける」と評している。

#### 四

以上、この歌の構成を辿りつつその表現にも触れて来たが、この伝説を成立させている要素は次のような点であったかと推察できる。

上総の周淮に珠名と愛称される美貌の女性がいたこと。この珠名に魅了されて男たちが寄り集まって来たこと。珠名はこの男たちを手玉にとって遊び戯れていたこと。

彼女は類まれな美貌と社会の秩序を逸脱した行為とによって語り草となっていた。このような想定——珠名の歌からその背後に予想される伝説を抽出すること——を疑問視する向きもあるが、この問題は伝説が伝承される仕組みを考慮することによって、ある程度

解消される。この点は先にも少々触れたが、ここで改めて整理しておきたい。

神聖な語りは別として、一般に語りの伝承はもっぱら話を展開させる要素、ストーリー（筋）に基づいて行われ、それを具體的にどう表現するかは語り手の自由裁量に依るところが大きかった。とりわけ描写に当っては、語り手の重点の置き方によってさまざまに為されたわけで、この部分は特に想像によって補われやすい箇所となっている。

このことは、裏返せば伝承内容を語り手がどのように受け止めているかの問題として重要である。つまり、語り手の受け止め方の違いが、そのまま表現の精粗として現われ、それによって話の重点に微妙な差が生じてくることになるからである。

珠名の歌もこのような視点から捉え直せるのではないかと思う。もっとも虫麻呂の場合、珠名の伝説は和歌の形式で表現され、語りと同一視することはできないが、この語りの方法を和歌の創作方法として取り込んでいる点で、共通の現象がみられる。この辺の事情は先にみてきた通りだが、珠名の姿態を描いて、豊かな肉体美の女性に仕立てあげたり、彼女の虜にされた男たちの行動を描く辺りに、漢詩文との類似が指摘されているのも、語り手の裁量によるものとして、この作品のテーマと密接に関わっているはずである。この辺の事情は、さらに表現の総体を見通した上で別に考えてみなければならぬ。

## 五

ここで改めて作品中の評言が注目される。語り手は、珠名に魅了

されて平生の自己を失った「道行く人」も、妻と離縁し、家の鍵まで与えてしまふ「隣の君」も、共に人の道を逸脱して「迷ふ」ているのだと評し、同様に男たちを惑わす珠名を「たはれてありける」とも「身はたな知らず」とも評している。浮れて遊び戯れている珠名は、身の程をわきまえぬ女なのだという。

この通俗的道德に依拠した評言によって、語り手は、珠名や男たちを人の道を逸脱した反道德的な人間として扱い、愛欲に感溺し、本能のままに奔放に振舞う者たちの愚かな行為を批判している。だが、これは虫麻呂の直接の批判となっているわけではない。ここで虫麻呂は語り手とは別に、この人間のドラマを俯瞰している。つまり、この位置を保ちながら、語り手の評言をさしはさむことによって、淫楽に耽る男女の姿を鮮明にし、日常の秩序の内においては見えにくい愛欲の真相を描き出している<sup>(6)</sup>。それは、虫麻呂が珠名の伝説に人間誰しにも付き纏う愛欲の姿を垣間見たからであった。

確かに、愛欲に感溺する男たちや、その男たちに呼応して愛欲に耽る珠名は、道を逸脱した愚者たちといえるが、ここではその愚かしさを描きながら、この男女のドラマの中に、人を愚かな行為に走らせてしまふ、〈愛欲〉をみつめ、それを人間の本来の姿として捉えている、とみる事ができよう。

ここにはしばしば指摘されるような耽美的、頹廢的な傾向はみられず、人間のドラマをみつめ、人間を凝視する醒めた眼だけがあら。この醒めた眼こそ虫麻呂の文学の根幹をなすものといえよう。

注1 中西進氏『古典鑑賞万葉の長歌下』。

2 小島憲之氏『上代日本文学与中国文学 中』の指摘による。

3 「咲み」について論じたものに、佐々木民夫氏の『万葉集の『咲』  
(文芸研究第一〇一集)がある。

4 小島氏前掲書の指摘による。

5 三谷邦明氏は竹取物語の冒頭を分析し、話の筋書きの部分をも「話素」、その他を「描写」とし、「口承文芸の△語り▽は△話素▽のみで成り立つ文芸」であり、「語られる『場』や『語り手』等の条件によって△描写▽が付加」されるが、伝承されるのは「話素」のみである、と結論している(『物語文学の文章』、日本文学一九八一年三月)。これは物語文学の特質を究明するために提示されたものだが、この場合にもあてはまる。

6 鈴木日出男氏は、浦島子の歌に表出されている批判的言辭を「後の物語における語り手の評言、いわゆる草子地に近い叙述」とし、珠名の歌の場合も同様に捉えている。これらの歌を「古来の伝承に関わる語り方法」によるものと捉えた最初のものとして、示唆に豊かな論である(『竹取物語』の異郷と現実——語り眼』国語通信9第二四八号)。本稿もこの論に負う所が大きい。

7 前掲書(1)において中西進氏は、この歌の主題は、天与の豊かな肉体ゆえに「性のわな」にかかって身を滅ぼしてしまう珠名と、「美貌の女性の性に惑溺」して身を誤った男の愚かしさにあると捉えている。さらに、虫麻呂をして「そう歌わせた理由は人間の性を問題にしかかったから」だと説明している。推論の過程は違うが、結論はほぼ等しい。ただ、この論では「男女の愚かしさ」よりも、人間を愚かな行為にかり立てる愛欲を問題にしているとみる点で、若干相違するかもしれない。