

## 五・七音数律は誦詠に規定されたものか

品 田 悦 一

数年前、ある学会の大会で発表することになって内容予告を書き送ったのだが、そのとき末尾の一文を「諸君、こいつはいつたい、なんといふ驚鳥だい」とやって、内心ちよつと得意になっていた。発表題目の「古語と死語」にひっかけて萩原朔太郎の「死」(二月に吠える)所収の一節を借用し、小味を利かせたつもりであった。校正担当者には、しかし、その意図が通じなかつたらしく、学会誌に掲載されたときには肝心の一文が現代仮名遣いに改められていた。朔太郎の詩には十代のころ非常に熱中したので、今でも何かにつけ詩句の断片が浮かんでくる。おろしたての衣服を着て出かける朝など、ふと気づくと

とほい空でびすとるが鳴る。／またびすとるが鳴る。／  
ああ私の探偵は玻璃の衣裳をきて、／こひびとの窓か  
らしのびこむ、

と口ずさんでいることがある。機嫌がよければさらに

床は晶玉、／ゆびとゆびとのあひだから、／まつさをの  
血がながれてゐる、

と続けるのだが、ここまで来て私の探偵はいつも立ち止ま  
つてしまう。つかえるのだ。

かなしい女の屍しな体のうへで、／つめたい□が鳴いて  
いる。

この□部は「きりぎりす」だったか、「こほろぎ」だっ  
たか。ことばの続き具合からすると「きりぎりす」でよさ  
そうな気がするが、情景にふさわしいのは「こほろぎ」か  
もしれない。迷いだしたところへ持つてきて、二つの虫の  
名が昔はあべこべだったという、余計な知識までが邪魔を  
するものだから、ますます立ち往生となる。

長年愛誦してきたはずの詩を正確に覚えていないのは情

けないようなものだが、実はこれと似たケースはいくらもある。たとえば、「わたしたちは蛇のやうなあそびをしよう」という一句で思春期の私に衝撃を与えた「愛隣」――

みたまへ、／ここには□がくびをふり、／あそこで  
は□の手がしなしなと動いてゐる、

何十回読み返したか知れない詩なのに、二つの□部のどちらが「りんだう」でどちらが「つりがね草」だったか、こうして例示しながらもさっぱり自信がない。

ところが、短歌についてはこういううろ覚えはあまり経験したことがない。もちろん、ある一首の下の句を度忘れしたとか、第二句を勘違いしていたというようなことはまゝある。が、強い感銘を受けた歌なら一首全体をひとりに覚えてしまふし、いったん覚えてしまえば細部が曖昧になることも少ないように思う。

多少例示してみよう。

ア □の音にいづる夜の静けさにしろがねの銭かぞへてゐたり（斎藤茂吉「赤光」）

イ ふり灑ぐあまつひかりに目の見えぬ黒き□を追ひつめにけり（同『あらたま』）

ウ □も□の花も焼けるたり人葬所の天明けぬれば（同『赤光』）

アの空欄は「蟋蟀」であつて「きりぎりす」にはすり替わ

りようがないし、イの「蟬」は「こほろぎ」でも「きりぎりす」でもありえない。同様に、ウの「どくだみ」と「薊」とが入れ替わってしまう気遣いもまずないだろう――そう、音数が合わないからだ。

するところ言えるのではないか。ある一句のある箇所を充当すべき語句の候補は、自由律のもとでは無数にありえるのに対し、定型音数律では一定の音数の範囲に限定されている。後者にとつてそれは、表現の可能性が制約されているということであり、制作上不利な条件にほかならないが、この同じ条件が、既成の作を記憶する局面では一転、有利な条件として作用するらしい。音数律が記憶を補助するのであり、この点では自由律はかえつて不自由だということにもなる。

五句三十一音の定型短歌の場合、形式の短小さはもう一つの有利な条件となるだろう。一首全体が容易に覚え込めること、歌々を記憶の引き出しにしまひ込み、随時取り出して味わえること、これは定型短歌の本質的な一面であり、形式上の強みでもあるように思われる。

## 1 民族的リズムという想像

五・七音節からなる定型音数律（以下「五・七音数律」と呼ぶ）を日本語に内在する生理的リズムと見なしたり、この

音数律からなる定型短歌を自然発生的な民族的詩形として扱ったりすることは、ひところほどではないにせよ、今なお根強い論調となっているように見受けられる。歴史的成立を問題にする本稿としては、まずこうした論調を斥けてかかる必要があるのだが、それには旧著『万葉集の発明』(二〇〇一年、新曜社)に説いたところを想起しておくことが有効だろう。

『万葉集』を日本の国民歌集とする通念には、およそ二つの側面がある。

- (一) 古代の国民の真実の声があらゆる階層にわたって汲み上げられている。
- (二) 貴族の歌々と民衆の歌々が同一の民族的文化基盤に根ざしている。

右の(一)を「万葉国民歌集観の第一側面」と呼ぶ。この側面は、明治中期の知識人たちが当時の公定ナシヨナリズムに沿って構築したもので、全一としての国民、それも文明化された国民という想像を古代貴族の文化財に投影することで編み上げられ、「天皇から庶民まで」にわたる作者層と「素朴・雄渾・真率」な歌風という、現在も通用している常套句とともに、早くから中等教育のカリキュラムに組み込まれてきた。

西欧諸学の諸概念を受容しつつあった当時の日本では、

「<sup>リテラチエ</sup>文学」は基本的に「著作物」つまり「文字で書かれたもの」であり、人間の精神活動のうちもつとも高次の領域であって、優れた文学の存在は当該社会の文明化の証しでもある、と了解されていた。和歌は、そういう文学の一翼である「<sup>ポエトリ</sup>詩歌」の、日本的形態と見なされるとともに、その最初の達成が『万葉集』に求められたのだ。神代以来の原始的歌謡が感動の単純な表出に終始するのとは異なつて、万葉の歌々は内容・形式とも歴然たる文学であり、千数百年前に花開いたわが文明の栄えある記念碑でもある——もしそのとおりなら、それらが文筆の所産であることは論を俟たないはずであった。またこの場合、「天皇から庶民まで」にわたる作者層とは、宮廷の文雅が下層社会にまで広く行き渡った結果でなくてはならなかった。じつさい当時の知識人は口々にそう主張したのだが、この主張は、古代社会の識字率を考慮に入れた瞬間にその非現実性が露呈してしまう体のものであった。

この弱点を補完する役割を果たしたのが第二側面(二)である。国民の全一性の根拠をフォルク(=民族/民衆)の文化に求める思想がドイツから移植され、明治後期のアカデミズムがそれを『万葉集』に適用した結果、幅広い作者層という想像の力点が天皇や貴族の側から民衆の側に移されたのである。国民歌集『万葉集』は、この新たな装いの

もと、大正期の教養主義に促されて愛読者を拡大するとともに、昭和初期の古典ブームに乗ってますます存在感を高めていった。

ここで注意すべきは次の点だろう。ドイツ語 *Volks* の概念からは王侯貴族が排除されていたにもかかわらず、この概念を受容することで成立した日本語「民族」の概念には「天皇から庶民まで」の全体が包摂されることになった、という点である。文明という普遍的価値を享受する支配層は固有の価値に背を向ける人々であり、固有の価値は文明から疎外された民衆こそが体现するのであって、それが民族の文化であり精神である——というのがドイツ流の民族理解だとすれば、日本流のそれは、貴族と民衆の文化的連続性を強調することで双方の対立を消去し、全体を大きな家族のように捉えるものと言えるだろう。庶民の歌を潤沢に含むわけではない『万葉集』が、それでいて日本民族の文化遺産として公認されるという事態は、この、日本近代に特有の「民族」概念に支えられていたのである。万葉歌全般の基盤に民謡（民族／民衆の歌謡）を想定する考えが打ち出されたとき、前提を提供したのもこの同じ「民族」概念であった。

以上を五・七音数律に沿って言い直してみよう。万葉歌の定型であるこの音数律は、国民歌集観第一側面のもとで

は文筆の所産として、したがってまた人工的／芸術的リズムとして了解されたのだが、第二側面のもとでは一転、口頭で歌われる民謡にもともと備わっていたリズムと目されるようになった。当初の了解が抱え込んでいた撞着は、その結果、少なくとも表面上解消された次第だが、そのさい何か根拠と呼ぶに値するような事実が提示されたかといえば、決してそうではなかった。国民歌集観は本質的に想像の産物なのであって、この限りでは第一側面も第二側面も選ぶところがないのである。なるほど、宮廷の文雅が下々の民にまで拡がったという想像に比べれば、彼らの歌謡に初めから定型音数律があったという想像の方がはるかにもっともらしい。けれども、裏づけを欠いたもっともらしさはいかがわしさと紙一重である。

## 2 五・七音数律のありか

五・七音数律とはどのような次元で成り立つリズムだろうか。

もつとも単純かつ明快な想定は、口頭で歌われる際のリズム（旋律的な歌唱に伴うリズム）がもともと五拍と七拍とかならなっていて、それが歌詞の五音・七音に直接反映した、というものだろう。だがこの想定は成り立ちそうもない。

古代における旋律的歌唱法については不明な面が大きく、

ほとんど唯一の資料である『琴歌譜』からもごく限られた情報が得られるにすぎないが、それでも、歌詞の一部を長く延ばしたり、別の一部を小刻みに発声したりするような歌い方がなされていたことはほぼ確実視できる。ある一句が何度も繰り返されたり、途中に囃しことが挿入されたりもしたらしいから、歌唱に伴うリズムは歌詞のリズムとはまったく対応していなかったことになる。それでいて、歌詞そのものは定型の短歌または小長歌からなるものが約半数にのぼる。

近世伝承歌謡のありようもこの場合の参考になるだろう。各種「民謡集」を繙くまでもなく、それら歌謡には曲ごとに様々の旋律があり、それに伴うリズムも千差万別であるのに対し、歌詞は七・七・七・五の四句二十六音形式<sup>3</sup>からなる場合が圧倒的に多く、それがほぼ定型化していると言っても過言ではない。旋律と歌詞がリズム上対応しないことはこの一点からも明らかだ。

①めでた<sup>3</sup>めでた<sup>4</sup>の若松様よ、枝も栄<sup>3</sup>えて葉も茂<sup>5</sup>る。

(花笠踊・山形県)

②木曾の御岳夏でも寒<sup>4</sup>い、拾<sup>3</sup>やりたや足袋添<sup>4</sup>えて。

(木曾節・長野県)

③郡上の八幡出<sup>4</sup>てゆく時は、雨も降<sup>3</sup>らぬに袖<sup>4</sup>しぼる。

(郡上節・岐阜県)

歌唱法という点でも、たとえば右の①では「枝も」までを一息に歌ったところに合いの手「チヨイチヨイ」が挿まるし、②では「木曾の」の次に囃しことは「ナ、ナカノリサン」を挿んでから「木曾の」をもう一度繰り返すことになっている。また③では「郡上の」の次に囃しことは「ナ」が、「出てゆく時は」の次に合いの手「ア、ソレンセー」が挿まる。「琴歌譜」から推定される古代の旋律的歌唱法の特徴はこれら近世歌謡にもおおむね当てはまると言ってよいだろうし、しかも両者は、歌唱を通して実現するリズムが歌詞の音数律からかけ離れている点でも共通している。

裏返せばこうなるだろう。定型音数律とは、歌詞を構成する語詞の連鎖が歌唱のリズムとは別途に成り立たせる独自のリズムである。歌詞それ自体に内在するリズムと言ってもよいだろう。そのリズムは個々の歌詞に先立って決定されている。

ところが、歌詞それ自体に定型音数律が内在するというこの状態は、口頭で歌われる歌謡にとって本来的なあり方ではなかったらしい。じつさい記・紀の歌謡では、次の④⑤のように、一句あたりの音数のまちまちなものが全体の四割近くを占めている。

④大和は、国<sup>4</sup>のまほろば、たたなづく、青垣<sup>4</sup>、山隠れ

る。大和しうるはし。〔記三〇〕

⑤ いざ子ども<sup>5</sup> 野蒜摘みに<sup>6</sup>、蒜摘みに<sup>5</sup> 我が行く道の<sup>7</sup>  
香妙し<sup>4</sup> 花橘は<sup>7</sup>、秀つ枝は<sup>4</sup> 鳥居枯らし<sup>6</sup>、下づ枝は<sup>4</sup>  
人取り枯らし<sup>7</sup>、三つ栗の<sup>5</sup> 中つ枝の<sup>5</sup>、ほつもり<sup>4</sup> 赤  
ら乙女を<sup>7</sup>、誘ささば<sup>5</sup> 宜しな<sup>4</sup>。〔記四三〕

短句と長句とが一組になって連なっていく点を除けば、こ  
こにはおよそ形式上の原則らしきものが認められない。こ  
れが本来の状態に近いとすれば、歌謡にはもともと歌唱の  
リズムだけがあって、歌詞のリズムはそこに埋没していた  
ものと考えざるをえないだろう。先に見たように、旋律に  
乗せてある音を延ばしたり、刻んだり、繰り返したりしな  
がら発声すること、それが歌唱することの実態であった。  
歌詞の一句ごとの音数は歌唱のリズムに直結しない以上、  
揃えても無効だったし、現に不揃いのままだったのだ。

定型音数律生成の条件は、こういう本来的なあり方が崩  
れること、具体的には、歌詞が歌唱行為から分離し、自立  
することに求められるだろう。

では、歌詞が自立する契機はどこにあったか。研究史上  
有力だったのは、文字との出会いにその契機を求める考え  
であった<sup>5</sup>。歌が歌唱されるものから書かれるものへと変貌  
し、文芸の領域に押し上げられたとき、それにふさわしい  
形式が整備されたと見るのであり、この点に関わって漢詩

の五言・七言からの影響なども取り沙汰された。一理も二  
理もあるこの考えは、しかし、下記の理由によりやはり成  
り立ちがたいと言わざるをえない。

#### A 人麻呂歌集略体歌／総訓字

春日山雲座隱<sup>3</sup> 雖遠家不念公念<sup>2</sup>〔万葉・11・二四五四〕  
震發<sup>2</sup> 春永日戀暮<sup>3</sup> 夜深去妹相鴨<sup>3</sup>〔万葉・10・一八九四〕

#### B 人麻呂歌集非略体歌／訓字主体

古尔有險人母如吾等架弥和乃松原尔挿頭折兼<sup>4</sup>  
〔万葉・7・一一一八〕

焱干人母在八方家人春雨須良乎間使尔為<sup>4</sup>

〔万葉・9・一六九八〕

#### C 一字一音式／音仮名主体

可美都氣努伊可抱乃柀呂尔布路与伎能遊吉須宜可提奴<sup>7</sup>  
伊毛賀伊敵乃安多里<sup>9</sup>〔万葉・14・三四二三〕

伊毛乎於毛比伊能柀良延奴尔安伎乃野尔草乎思香奈伎<sup>7</sup>  
都追麻於毛比可柀互<sup>9</sup>〔万葉・15・三六七八〕

歌が当初どのような方式で書かれたかについては、近時  
活撥に論議されているが、今この点には立ち入らないでお  
こう。『万葉集』に見られる三種の書式をすべて考えてお  
けば、当面の用は足りるだろう。

AとCのすべての書式に共通する事柄としてまず注意し  
たいのは、古写本はどれも一句一句を分かち書きしてはお

らず、それが原本の態様と認められる、という点だ。これは『万葉集』に限ったことではない。難波津の歌をCと同様の書式で記した出土資料も「奈良波ツ尔作久矢己乃波奈」（観音寺遺跡出土木簡）、「奈尔皮ツ尔佐久矢己乃皮奈泊留己母利伊真皮々留部止」（藤原京左京七条一坊西南坪出土木簡）などと書き流してあって、五音・七音という纏まりを視覚的に印象づけるような書き方にはなっていない。

そこをあえて区切ってみよう。A・Bの場合、一句あたりの文字数が五字・七字にならないことは一目瞭然だろう。Cではおおむね五字・七字となるものの、句中に単独母音を含む句は法則的に字余りを生じるので、そういう句の文字数は六字・八字等々となつて、音数と文字数はやはり一致しない。

しかも、漢字の字義を活かして書くA・Bの場合、個々の漢字（正訓字）に対応する和訓は一つとは限らないから、五・七音数律を前提としなければ読み方が決定できないし、したがって一定の読みを期待して書くこともできない、という事情がある。他方、表音的に書くCでは読み方はほぼ自動的に決定されるわけだが、音数律の定型に抵触しない字余り句が六字・八字等々で書かれる現象に照らせば、音数律は一字一字を書く行為とは別次元にあって、しかもその行為に優先している格好である。読み手の側から言えば、

音数律が一句あたりの文字数を規定するのであって、その逆ではないということだ。

要するに、歌の読み書きは五・七音数律がすでに存在するところから始まったのだ。歌詞が歌唱行為から分離する契機は、読み書きとは別の方面に求めなくてはならない。

昨今の論議で誦詠法（ないし律読法）との関連が説かれているのは、この点を打開する方策が求められた結果かと思われる。旋律的に歌うのとは異なるリズムカルな発声法がある時期に発達したことを想定した上で、その発声法が音数律の生成を促したと考えるのであり、早く神野富一氏がこの考えを提唱し、最近では西條勉氏が精力的に取り組んでいる<sup>(8)</sup>。他方、字余り現象そのものの法則的把握を目指す語学系の研究者たちも、短歌の奇数番句と偶数番句との様相の相違を誦詠法の反映と解釈する傾向にある<sup>(9)</sup>。

だが私はこれらの見解にも賛成できない。五・七音数律とは歌詞それ自体に内在する定型的リズムなのだから、そのリズムは語詞の音声の実現ではなく、音韻の次元で成り立つもので、具体的発声行為としての誦詠（ないし律読）に對し原理的に優先するはずだと思う。言い方を変えよう。

五・七音数律が定型として存在するためには、このリズムが歌詞それ自体に内在するだけでなく、個別の歌詞に先立つて規格化されているのでなくてはならない。歌詞のリズム

が規格化されていないところでは、リズムカルな誦詠という行為が一定の方式をもつこともありえないのではないか。誦詠法が定型音数律を規定するという考えは、転倒しているか、少なくとも循環しているように見受けられる。

先の①③がここでも参考になるだろう。既述のとおり、これらは旋律も歌唱法もまちまちでありながら、歌詞は共通して七・七・七・五の定型音数律からなっている。それは旋律的歌唱とは別に一定の誦詠法（ないし律説法）が存在するからだろうか。なるほど旋律に乗せて歌う代わりに「めでた・めでたの、わかまつ・さまよ……」等々と、歌詞をリズムカルに唱え上げることが可能である。しかしそれは、歌詞にすでに備わっているリズムに沿って、そのリズムが顕在化するように発声しているだけのことではないだろうか。そして原理的にはこれと同じことが、古代の五・七音数律と誦詠（ないし律説）とのあいだにも当てはまるのではないだろうか。

言われてきたような誦詠法が存在しなかったと言うつもりはない。存在した可能性は十分にあるだろう。が、それにしても、その誦詠法は五・七音数律成立の要因ではなかったはずだというのが、この場合の私の言い分である。

### 3 記憶の仮説

対案を示そう。五・七音数律は歌詞を記憶することに関わって成立したのではなかったか。

近世歌謡の詞型に関する小島美子氏の発言を想起しておきたい。氏は「字余り字足らずは実際に歌われる場合には簡単に処理されるし、たとえば七七五調でもたくさん広い意味のはやし詞が付け加わって歌われて、シラブルの数などどうでもいいようにみえながら、しかし七七五調というような詞型は厳然とあるということ」を指摘し、この点を根拠に

七七五調のような基本的な詞型は、実際に歌うというよりは、むしろ歌詞を作ったり覚えたりするときの基本的な発想に深く関わっているのではないかとも思われる。

と述べたのだ<sup>(10)</sup>。

私の提案は、この着想を五・七音数律に適用しようというもので、それ自体は一仮説にすぎない。以下の記述もこの仮説を延長したものでしかないが、とはいえ、従来見逃されがちだったいくつかの論件はこの見通しのもとではじめて整合的に説明されるだろうし、それはまた、「集団に埋没していた個が目覚めることで抒情詩が生成する」とい



う古い教条を廃棄することにも繋がるはずである。

ここ二十年あまりの諸研究が明らかにしてきたように、列島古代の基層社会で営まれていた歌の文化は「歌掛け」を基調とするものだったと考えられる。「歌掛け」とは、音楽学に言う交互唱 antiphonal singing を歌の生態という見地から捉えた用語で、二人以上の人が交代で歌唱する習俗をいう。この習俗は現在もアジア各地に分布しており、日本では琉球地域を除き早く廃れたものの、古代の列島社会が歌掛け文化圏の一環をなしていたことは確実である。この文化圏に属する多くの社会には、男女が恋の歌掛けを行なう定期的集会が発達していて、それに該当する行事は日本の古代文献にも「歌垣」「嬬歌」などの名で散見するからである。

この件に関わって、神野富一氏は説く——琉球には、祭祀と結びついた歌謡はきわめて古いものが伝わっているのに対し、歌掛けで歌われる歌のように祭祀と直接関連のない歌謡にはあまり古いものがない。この、よく知られた観察結果は、前者から後者が派生したためというよりも、むしろ前者はもともと伝承性が強く、後者はそれが弱いためと解釈すべきである。氏はここから、従来の発生論的研究における前者の偏重を批判しつつ、即興性の強さと伝承性の弱さとを合わせもつ後者こそ「万葉集の抒情的短歌(和

歌)の直接の源」だったろう、と提言したのだ<sup>12)</sup>。

歌掛けの醍醐味は、即興歌が次々に繰り出されて応酬が白熱していく点にある。旋律には一定の型があるものの、歌詞はその場その場でまとめるのが原則であり、その時々々の感興を満たせば用済みとなつて、あとは忘却に任される別の機会にはまた別の歌詞をこしらえるまでだから、ある時ある場所である人が作つた歌詞について、それを後々まで伝えようというような意欲は元来稀薄なのだ<sup>13)</sup>。もちろん、種々の常套句や類型的発想が詠作を容易にするという面はあるにしても、それらを会得することと個々の歌を伝承することとのあいだにはかなりの落差がある。要するに、歌詞が次々に作られては消費され、それゆえに保存の対象となりにくいような文化——記・紀の歌謡や万葉の歌々の基底にそうした文化を想定することは、理論的に可能だろうし、有効でもあろうと思う。

貴族社会において、歌はそうした基層文化のあり方に規制されながらも、そこから抜け出すことで独自の展開をもつた。『日本書紀』の孝徳・斉明朝に次のような記事が散見することも、この脈絡で注目されてよいだろう。

⑥大化五年(六四九)三月

皇太子の妃蘇我造媛、父の大匠、鹽の爲に斬らる  
と聞きて、心を傷りて痛み惋ふ。鹽の名聞くことを悪

む。所以に、造媛に近く侍る者、鹽の名稱はむことを諱みて、改めて堅鹽と曰ふ。造媛、遂に心を傷るに因りて死ぬるに致りぬ。皇太子、造媛徂逝ぬと聞きて、愴然傷世み哀泣しみたまふこと極甚し。是に、野中川原史湖、進みて歌を奉る。歌に曰はく、

山川に鴛鴦二つ居て偶よく偶へる妹を誰か率にけむ 其一

本ごとに花は咲けども何とかも愛し妹がまた咲き

出来ぬ 其二

皇太子、慨然頽歎き褒美めて曰はく、「善きかな、悲しきかな」といふ。乃ち御琴を授けて誦はしめたまふ。絹四匹、布二十端、綿二裏賜ふ。

⑦ 齊明四年（六五八）五月

五月に、皇孫建王、年八歳にして薨せましぬ。今城谷の上に、殯を起てて收む。天皇、本より皇孫の有順なるを以て、器重めたまふ。故、不忍哀したまひ、傷み働ひたまふこと極めて甚なり。群臣に詔して曰はく、「萬歳千秋の後に、要ず朕が陵に合せ葬れ」とのたまふ。廼ち作歌して曰はく、

今城なる小丘が上に雲だにも著くし立たば何か歎

かむ 其一

射鹿猪を認ぐ川上の若草の若くありきと吾が思

はななくに 其二

飛鳥川漲ひつつ行く水の間も無くも思ほゆるか

も 其三

天皇、時時に唱ひたまひて悲哭す。

⑧ 齊明四年十月

十月庚戌の朔にして甲子（十五日）に、紀温泉に幸す。天皇、皇孫建王を憶でて、愴然み悲泣しみたまふ。乃ち口号して曰はく、

山越えて海渡るともおもしろき今城の内は忘れ

ましじ 其一

水門の潮のくだり海くんだり後ろも暗に置きてか行

かむ 其二

愛しき吾が若き子を置きてか行かむ 其三

秦大蔵造萬里に詔して曰はく、「斯の歌を傳へて、世に忘らしむること勿れ」とのたまふ。

右の⑥⑧は、これまで万葉挽歌との関わりで扱われることの多かった記事だが、ここでは次の二点に注目したい。特定の場面で即興的に詠出された歌が記憶されたり、伝承されたりしはじめた点が一つ。もう一つは、八首すべてが五・七音数律からなっていて、そのうち七首までを定型短歌が占める点である。

順に見ていこう。まず⑥は、中大兄が正妻の蘇我造媛を

喪つたとき、心中を察した野中川原史満が二首の歌を献じて褒美を賜つた、という記事だ。「歌を奉る」とは具体的にどうしたのか不明だが、まず満が歌を献じ、次に中大兄が感じ入り、さらに琴を授けて改めて歌唱させた、という経緯から推せば、満は歌を献じた時点では旋律的に歌唱したのではないらしい。書いたものを提出したとは考えにくいから、口頭で唱え上げたのだらうと思うが、いずれにせよ、中大兄が「善きかな、悲しきかな」と称賛したのは、歌詞の内容が自分の悲しみをよく代弁してくれていると感じたからに相違ない。歌詞が歌唱行為から分離することにより、それ自体が評価の対象となつたのである。

次に⑦は、孫の建王に夭折された斉明女帝が三首の歌を作り、それを時々口ずさんでは感傷に浸つたという記事。歌が当初の場を離れて記憶されつづけた点を重視したい。自作を覚えていたことに不思議はないとも言えるが、そのような記事はこれ以外にないから、斉明のこの行動は異例の事柄として扱われているように見える。もちろん、それほど悲しみが深かったということなのだが、尋常でない悲しみが歌をいつまでも忘れさせなかつたのだ、というふうにも読める。

⑧は、同じ斉明天皇が紀温湯への行幸に際し、亡き建王をまた思い出して悲傷歌を詠じたというもの。「口号」し

たとあるから、口頭で即興的に詠出したのだ。その三首を「伝へて、世に忘らしむること勿れ」と秦大蔵造万里に命じたのは、⑥と同じく旋律に乗せて歌い継ぐよう指示したものとかわれる。もし歌詞を保存することだけが目的なら、筆録させればよいのだが、そして現に「皮留久佐乃皮斯米之刀斯」(難波京跡出土木簡)のような書記方式もこのころすでに存在したのだが、書き残せとは決して命じなかつたのである。なぜだろうか。歌を読み書きする習慣がまだ存在しなかつたからではないだろうか。歌が伝わることは、人々に記憶されて口の端にのぼることではなくてはならなかつた。しかも、祭祀や儀礼で繰り返し歌唱される歌を除けば、伝わるということ自体が当時まだ一般的なあり方ではなかつたのだろう。だからこそ斉明は、後世に伝えよとの指示をことさら下さなくてはならなかつたのだと思う。

⑥の満と⑧の万里はともに渡来系の人物と目されている。それぞれの記事が伝える限りでは、尊貴な人物の歌を前者は代作し、後者は伝承したにすぎないが、代作と伝承という二つの役割は元来一連のものだった可能性も否定しきれないだろう。それと同じ役割を果たした人物は、ことによると⑦の背後にも存在したかもしれない。

別々の資料を恣意的に繋ぎ合わせる危険を承知であえて言おう。ある尊貴な人物の心境、それもある特定の時と場

における心境を、近習の者が汲み取つて即興的な代作歌をこしらえ、それを記憶したり伝承したりすること——そのようにして貴顕の体験を歌に定着し、長く記念していくことが、七世紀中葉の宮廷で新たな習わしとなりつつあったのではないだろうか。それは歌が読み書きの具となる前に生じた事態であり、伝承の具体的形態は旋律的歌唱だつたと見られるが、歌詞はすでに歌唱行為から分離するともに、五・七音数律というそれ自体の定型に従つて作られるものとなつていたらしい。渡来人の影が見え隠れする点から見て、この習わしは外来文化との接触によつて成立した可能性がある。

歌と外来文化との接点といえは、まず想起すべきは雅楽寮（ないしその前身にあたる機関）だろう。雅楽寮は、令の定めによれば三百数十名からなる巨大な組織で、そこでは大陸伝来の音楽・歌舞のほか在来の歌曲も伝習されていた。『日本書紀』神武即位前紀には、来目歌が「楽府」で上演される際に一定の発声と所作を伴うことが「古之遺式」と記されているから、雅楽寮の前身にあたる機関は相当古くから存在したようだが、大規模化したのはおそらく天武朝のことで、当時の礼楽振興策のもと広汎な人材発掘がなされた結果と目される<sup>16</sup>。天智朝以前の、まだ小規模な組織だつた段階では、その運営はおそらく渡来系の人々の手に委

ねられていたのだろう。⑥に登場する満が琴の弾き手だつたことも、このさい注意されてよい。

七世紀中葉の宮廷において、雅楽寮の前身組織がしだいに充実し、在来の歌謡が新たに編曲される一方、新曲も加わつて、それらが種々の旋律に乗せて後世に伝えられることとなつた。そのとき、膨大な歌詞を楽人たちが逐一記憶する必要から、歌詞そのものに音数上の規格が設けられた。こうして成立した五・七音数律は、宮廷歌曲からやがて個人的詠作へと波及し、その歌詞を記憶しやすくして伝承意欲を高めるとともに、一方ではこの意欲に対応すべく五句三十一音の短歌形式に自らを収斂させていった。この動きを促したのは、貴顕の経験を宮廷の歴史の一齣として後世に伝えようとの要求であつて、言われてきたような個の目覚めではなかつた。その点とも関わつて、事態は当初、楽人たちとゆかりの深い渡来系の人々によつて主導されたのだが、彼らの代作と伝承の営みはまもなく女官たちの関与するところともなつて、額田王のような専門的歌人を育てる一方、歌を覚える営み、さらには覚えるべきものとして作る営みを、宮廷に集う人々のあいだに広めていった——歌が読み書きされる前に生じていた事態としての、そして後に歌が読み書きされる前提となる事態としての、五・七音数律の成立を、以上のように見通しておきたい<sup>17</sup>。

五・七音数律は、W・J・オングの用語に従えば「声の文化」として発足したことになるだろう。ただしそれは、大陸伝来の文化——むしろ文明——との関わりのもとで生成した「二次的な声の文化」であって、純然たる「一次的な声の文化」ではなかったのだと思われる。

注(1) 以上の記述は原理的には定型音数律一般に妥当するはずのもので、その場合の音数は五・七以外の七・五、四・六、八・六等々でもありえる。原理的考察は本来あらゆる音数律を対象になされるべきだろうが、本稿の主たる関心は歴史的成立にあるため、生成の原理については史実在としての五・七音数律に定型音数律一般を代表させるものとする。この点、記述がなまくらになっていることを了承されたい。なお、実際に成立した定型音数律がなぜ四・六、八・六等々でなかったか、という件については、様々の可能性から一つが選択的に固定されて標準化したまでで、特に五・七であるべき必然性はなかったものと見なしておく。

(2) 拙稿「七世紀の文学は上代文学か」(「国語と国文学」七八―一一、二〇〇一年十一月、同「文学のあけぼの——文学史記述における文明主義と文化主義——」(大阪大学文学部日本学研究室「日本学報」二三、二〇〇四年三月)。

(3) 「民謡」という用語の偏向性については、参照、拙稿

「民謡」の発明——明治後期における国民文学運動にそくして——」(『万葉集研究 第二十一集』一九九七年三月)。

(4) 四句をさらに分解すると3・4、4・3、3・4、5となる。奇数番号は往々4・4となるのに対し、偶数番号が4・4となることは稀である。

(5) 五・七音数律をめぐる主要研究文献については西條勉氏の整理が有益である。西條勉「和歌起源の詩学・序説」(国士館大学「国文学論輯」二〇、一九九九年三月)。

(6) 参照、西條勉編「書くことの文学」二〇〇一年・笠間書院、乾善彦「漢字による日本語記の史的研究」二〇〇三年・塙書房、犬飼隆「木簡による日本語書記史」二〇〇五年・笠間書院、など。

(7) 神野富一「『歌をヨム』こと」(「国語国文」四八―三、一九七九年三月)。

(8) 注5稿のほか、西條勉「ウタのあらわれ」(「東京経済大学人文自然科学論集」一〇七、一九九九年一月)、同「歌謡のリズムと音数律以前」(「古事記・日本書紀論叢(太田善麿追悼)」一九九九年六月)、同「定型と文字の間」(西條編「書くことの文学」二〇〇一年十一月、笠間書院)、同「和歌起源論の可能性」(高岡市万葉歴史館紀要)一三、二〇〇三年三月)、同「記紀歌謡と定型」(「専修国文」七四、二〇〇四年一月)など。

(9) 本号所収の山口佳紀論文・毛利正守論文を参照のこと。

(10) 小島美子『日本音楽の古層』一九八二年、春秋社。

(11) 先駆的業績として次の二稿を挙げておく。土橋寛「歌掛け」文化圏のなかの南島」（初出一九八四年、『土橋寛論文集 古代歌謡の生態と構造』一九八八年、塙書房）、内田るり子「照葉樹林文化圏における歌垣と歌掛け」（『文学』五三―二二、一九八四年十二月）。

(12) 神野富一「発生論的研究の可能性」（『国文学』三五―五、一九九〇年五月）。

(13) 琉球もそうであるように、歌掛け文化圏に属する社会でも祭祀用の歌謡は世代を超えて長く伝承される性質をもつが、伝承するのは主として祭祀の執行者たちであって、共同体の成員全体ではない。

(14) 『万葉集』には第一期の歌々が現に伝わっていて、その題詞や左注の多くには特定の時と場が指示されている。これらはある時点までは口頭で伝承されてきたと考えられるが（稲岡耕二『人麻呂の表現世界』一九九一年、岩波書店）、年代の信頼できる歌で舒明朝より古いものはない。『万葉集』編纂過程での淘汰とは別に、推古朝以前の貴族社会で個人の詠作を伝承する習慣そのものが未発達だった可能性も考慮されてよい。

(15) 『新撰姓氏録』河内国諸蕃・漢の条には「川原藏人」が「陳思王植之後」と記される。また秦氏の祖とされる弓月君は『日本書紀』応神紀に百濟より帰化したとあって、『新撰姓氏録』には秦の始皇帝の裔とある。

(16) 『日本書紀』天武四年二月九日条に大倭以下十三箇国

に勅して「所部百姓之能歌男女、及侏儒・伎人」を選抜して貢上せよとあり、一方、天武十四年九月十五日の詔には「諸歌男・歌女・笛吹者」に対し技倆を子孫に伝えよとあるから、大規模な人材発掘は史上一度きりだったらしい。

(17) 代作に関する従来の論議において、関心を集めてきたのはむしろ万葉第一期の女性歌人たちであった。今この論議の全体に立ち入る余裕はないが、額田王や中皇命を巫女の文化の伝統に連なる「御言持ち歌人」と捉える説（伊藤博『万葉集の歌人と作品上』一九七五年、塙書房）に対して言えば、かりに代作という営みが推古朝以前に溯るとしても、それが伝承と結びつく時期は孝徳朝ごろに下るだろうというのが本稿の基本的立場である。

(18) 当初の予定ではここから人麻呂歌集略体歌の書記に説き及ぶつもりだったのだが、紙幅の都合上割愛せざるをえない。この件についてはさしあたり拙稿「漢字と『万葉集』 古代列島社会の言語状況」（東京大学教養学部国文・漢文学部会編『古典日本語の世界』二〇〇七年、東京大学出版会）を参照されたい。

(19) W・J・オング『声の文化と文字の文化』（原書一九八二年、日本語訳版一九九一年、藤原書店）。

(20) 先の⑥に漢詩文の影響が指摘されていること（内田賢徳「孝徳紀歌謡二首の構成と発想」、『万葉』一三八、一九九一年三月）もこの見方を支持するはずである。