

人麿発想の底にあるもの

池田 勉

一、人麿体験の批判

現代における人麿体験については、斎藤茂吉の、その著「柿本人麿」に述べた立言が、通説となり、さらにまた学界の定説になつてしまつたようである。近代短歌の、このすぐれた実作者の、多年にわたる体験と考察とが、人麿体験の最高水準を示すものとして、深く信頼され、尊重されることは、けつして意味のないことではない。わたしも茂吉短歌への愛情を言うなら、あつく尊重してほしいと願うものの一人だ。が、ここでわたしの問題にしたいと思うのは、その尊重のしかたである。茂吉の人麿体験には、その根底に、近代短歌の実作者としての強烈な主観がいふつてゐる。そういう人麿体験を、その近代短歌的な限界について、近代短歌の歴史

性から、なんら吟味することもなく、ただ無条件に信奉してそれでいいものであろうか。これがわたしの第一の疑念である。さらに人々は、この茂吉の人麿体験を今では絶対的な前提事項と見なして、これにさまざまな歴史のあるいは社会的な条件を照射することによつて、人麿の人間像の解釈、または人麿の文学史的な位置づけを試みようとする。そういう作業が精力的におこなわれているが、これは考察の方法として正當なものでありえようか。わたしの第二の不安である。そこで、わたしは茂吉が人麿体験として取り出してみせた人麿規定の内容をいちおう再吟味してみることから、わたしの人麿体験の形成をはじめたいと考えているのである。

茂吉は人麿体験の特徴として、二つの評価軸を立てている。一つは人麿の作歌態度を視点として。もう一つは、人麿

作品の声調から感得される律動的な印象を基点として。第一の問題、人麿の作歌態度について、茂吉は、「柿本人麿」のなかに、つぎのような論断をくだしている。

人麿の力量の大、作歌価値の大は、いろいろの要素に分析してこれを論述し得るとおもふが、煎じつめて来たいよいよとなれば、この作歌態度に帰着するのではあるまいか。もう一度いふなら、人麿はいかなる場合の作歌に際しても全身的であつた。全力的であつたと謂ふのである。

「人麿の作歌態度は全力的だ」主観的な評語ではあるが、りつばな断案である。そのりつばさにつられて、このテーゼを人麿解説者は、いとも容易に、みずからの人麿論に利用するのであるが、しかし、よく考えてみたまえ。作歌態度が全力的であるということ、そのことが、はたして作家や作品の評価の基準として、正しく客観的なものでありうるか。制作の態度が全力的であるということは、作家の力量の大小の問題であるよりも、むしろ、作家の良心の問題であり、作家の芸術倫理に属する問題であろう。だから、作品評価の基準としては適當でない。のみならず、作家が全力的でありうるためには、まず第一に作家の強烈な決意にもとづかねばならぬであろうし、と同時に、全力的になりうる制作的状況をも必要とするであろう。それらの条件の総合として、全力的であることは、はじめて作家に存在しうるのである。とすれば、

全力的でありうることは、作家のそうありたいと望む理想的態度の表明にほかならないものである。作家の願いや望みを反映した一つの映像にすぎないとすれば、それは作家や作品を評価するための基準としての性格をもつことはできないであろう。ただ人麿の作歌態度の特徴と思われるものを指示することはにすぎないのである。だから、茂吉のこのテーゼをただ文字通りに利用する人麿解説は、考察の立場としては無意味にひとしいものと言わざるをえない。そこで問題はふたたび茂吉の人麿体験にかえつてくる。つぎのような問いの形で。全力的な作歌態度ということばを、茂吉はその人麿体験で、どういう意味に用いているのであるか。言いかえれば、全力的という言葉で、茂吉は人麿の何を言い表わそうとしたのであつたか。さいわいに、茂吉はこの人麿断案に達するまでの、ながい苦闘の経過を卒直に書きのこしてくれている。たいせつな文章と思うので、煩をいとわず書き入れてみる。

私は伊藤左千夫翁に師事し、作歌を稽古してより既に三十年である。その間常に人麿のことが私の心中を去来しつづつあつた。そして人麿のものに対する鑑賞・評価の具合もしじゆう動搖しながら進んで来たやうにおもへる。ある時には非常に感動するかとおもへば、ある時には、左程にも思はぬのみならず、無感動の場合さへあつた。そして、かかる三十年の過程を経て、このごろややく心の落着を得たやうな氣持がするのである。人

膺は私にとつては依然として尊びあふぐべき高峰である。そして私は今やそれに近づきつつあることを感ずるのである。人膺のものは私にとつて畏怖すべき存在であつた。然るに近時私は一種の親しみを以てそれに相對し得るやうになつたのではなからうか。人膺のものに對する私の評価はこれまででも不斷に幾分づつ動搖があつた。そして、五十歳を過ぎた今日やうやくにして結論に達したごとくである。私は、人膺のものには到底及ばないといふ結論に到達したごとくである、嗚呼私の力量はつひに人膺には及びがたいと、かういふのである。

「ああ私の力量はつひに人膺には及びがたい」この痛烈な歎きが、茂吉をして、人膺作品のなかに全力的な作歌態度を、理想の像として想定させるのである。あこがれをもつて、尊び仰がせるのである。つまり、人膺に見いだした全力的な作歌態度というのは、茂吉と人膺との、力量の距離を告白することばにほかならなかつたわけである。その及びがたい距離を、茂吉は詩人の謙虚さから、おのれの力量の問題として考えようとした。しかし、この距離はただ力量の比較關係を意味するだけのものではあつたであろうか。わたしの結論をさきに言つてしまふなら、それは力量比較の問題ではなく、その距離は、近代短歌のありかたと、古代和歌のありかたとの差異であり、さらに言えば、近代個性と古代個性との異なりかたにもとづくものであつた。この異質の古代和歌のありかたを、茂吉は近代個性の立場から、熱烈につきつめてゆく

うと試みたのである。近代個性を分母として、古代個性のありかたを割りきろうと苦闘したのである。その不斷の努力にもかかわらず、古代和歌のありかたは、つねに近代個性のはたらきと限界とをもつてしては割り切りえぬあるものをあましたのである。それが茂吉には、力量の距離と感じられた。しかし、近代個性の立場から全力的な作歌態度と見なされていたものが、実は古代和歌の、近代短歌とは異質なものであると考へるならば、そのあるものとは何であつたか。それに照明をあてるために、わたしは古代和歌の発想の視点を導き入れてみようと思ふのである。考察がわたしの人膺体験を形成する出発点に、方法的に近づいてきたので、ここでも、さらにもう一つの、茂吉の人膺体験を分析することに思考を移しておきたい。

人膺体験の第二のテーゼは、作品の声調から感じられる律動的な印象について、直観的な捉らえかたを試みたものである。

人膺のものは常に重々しく、切実で、そのひびきは寧ろ悲劇的である。……鑑賞者は氣を落著けて總体としてのこの悲劇的なひびきに耳を傾くべきではなからうか。それと同時に、人膺のものにはいまだ「渾沌」が包蔵せられてゐる。いまだカーオスが残つて居る。重厚で沈痛な響は其処から来るのであらう。人膺のものは纖弱に澄まずに、いまだ声調に濁つたところがある。

またその声調がダイオニゾスのたと謂ふことも出来る。

「悲劇的なひびき」——長歌の形態で人麿が実現した芸術の本質を、茂吉はこの一語に鋭くつかみとる。そして、それは人麿の感動構造にひそめられている「渾沌」から生まれてくるものと考ええる。これが茂吉の、人麿体験の核心を形作るものであつた。古代和歌が声楽的な要素を多分に持ち、また古代和歌そのものが韻律的な感動を主体とする性格のものであつたかぎり、その声調にもとづいて、人麿体験の通路をひらいてゆくことは、和歌文芸の実体に即した、もつとも信頼すべき享受方法であろう。この方法は、すでに早く近世の賀茂真淵が、人麿の長歌について、「勢は雲風に乗りて御空行く竜のごとく、言は大海の原に八百潮の湧くが如し」と言つた、かの直観的な人麿体験を受けつぐものである。茂吉の近代的感觉で、真淵直観の自然形象を分析的に発展させてはいるけれど、これは真淵の享受方法の継承であり、その近代化にほかならない。こうした方法にもとづいて捉らえられた茂吉の人麿体験は、その方法のゆえに直観的にならざるをえないものではあつたが、きわめて暗示にとむ言説であつたし、また茂吉が近代短歌のすぐれた声調感覺の持ちぬしであつたから、その体験内容は信頼せられ、今日の人麿論にその基礎的な眼目を付与するものとなつてゐる。そこで今日の文芸史家は、茂吉の人麿体験を前提として、それがどのような歴史

的・社会的条件にもとづき反映するかをたずねて、おのおの人麿論を展開する現状である。一例をあげるなら、人麿の悲劇的なひびきを、大海人皇子（おほあまのみこ）の悲劇的な性格や運命に類推し、大海人皇子によつてひきおこされた壬申の動乱に、一つの悲劇的時期を想定する。そしてこの時期に英雄時代の一つの新たな復活を想像する。人麿挽歌の代表作「高市皇子尊の城上の殯宮の時の歌」はこの時期に高揚した英雄的・詩的な偉大さの最後の残映がまさにはろびさつてゆくのを慟哭したものと想定するのである。こうした歴史的理想はたしかに歴史小説的な、ロマン的な興味をよびましてくる点では、解釈の新鮮さを味わいうるが、しかし事實は、はたして人麿はこのような悲劇的時期を生きたのであろうか。また人麿の生きた時代はまさしく悲劇的と規定してあやまりのない時期であつたのだろうか。また人麿の内に包蔵したという「渾沌」についても、古代国家の機構がまだ散文化することのできなかつた偉大な詩的個性が、天皇制権力の隆盛とかさなりあつてゐた、一種渾沌とした時代に、人麿は生きていたと考へ、この二つの契機の接合点に「渾沌」の歴史の実相を見ようとする。そして文芸史的には、民族の伝統に根ざす叙事詩的契機と、それに対立する抒情詩的契機とが相争い、この矛盾を克服しようとする努力に、人麿の「渾沌」のもつ重い熱情を思いみようとする。が、人麿の作品から感得される「渾沌」は、はたしてそのような歴史の様相から生起したものであつ

たのだろうか。わたしの疑念は、はてしがないのである。

疑念にはてしがないとすれば、わたしの思考は、また、もとの茂吉の人麿体験にまいもどつてこざるをえない。そして茂吉の人麿体験の実体を心ゆくまで再吟味してみるよりほかには手はない。人麿を対象とした茂吉の体験が、近代短歌の実作者としての強烈な主観によつて色づけられていること、これは否定のできない事実である。その体験の地は、近代短歌に全身をうちこんだ茂吉の文芸感覚である。とすれば、近代短歌の感情や思想の立場から、「悲劇的なひびき」と感じとられたものが、人麿の古代和歌としては、はたして悲劇的な存在であつたか、どうか。悲劇的であると、近代個性に感受されたものが、人麿においてすこしも悲劇的ではなかつた、ということもありうるわけだ。古代和歌の成り立ちとしては、なんら悲劇的でないものを、近代短歌の立場から一方的に悲劇的だと決めて受けとつている、というようなことは、ないだろうか。悲劇的だと受けとられたものが、実は悲劇的な誇張であつたり、または劇的演技の誇張から生まれていたにすぎないというようなことは、なかつただろうか。「渾沌」と思われたものが、その実体は、古代和歌の構造に起こつているジャンルの重層現象のかけにすぎない、というようなこともありうるのではないか。ディオニゾスの声調と感じられたものが、古代的な演技にとまらぬ音楽的な陶醉の名残りとどめてあるだけのものにすぎなかつたのではないか。疑念

の裏がえしに、わたしの想像もまた、はてしがない。なぜ、わたしはこのように止めどもなく否定的な想像をほしいままに描くのであるか。否定的な想像を描くことによつて、わたしは何を試みようとしているのか。それは茂吉の人麿体験にふくまれている近代短歌的な享受のしかた、そのしかたに基調をなしている近代の私小説的感覚と思考法とを、洗いおとそうと、わたしは考えているのである。ということは、わたしにとつても、人麿体験において、わたしの私小説的な思考法を捨てざるをえない憂き目を告白しているわけである。茂吉の人麿体験において、さきに茂吉は人麿への距離を、その力量の差異に見て、人麿に、全力的な作歌態度というものを措定した。これが力量の差異ではなくして、実は両者の距離を語るものであると、わたしは考えた。言いかえれば、茂吉の近代個性をもつてしては、どうしても近づきがたい、人麿の古代個性のあり方を示したものにほかならなかつた。近づきがたいとわかれば、人麿を全力的な作歌態度ということばで、これを敬して信奉するよりほかに、すべはないではないか。ほかにただ一つ手をだせるのは、その声調から感受できる印象を語るばかりだ。わたしも長い間、人麿の和歌に親しみながらも、どうしても人麿の文芸の世界がつかめないことが、わたしの歎きであつた。わたしの批評の力量をもつては、人麿の世界に批判と評価のくさびを打ちこむ隙間がなかつたのである。わたしの批評力は人麿の作品の周辺をめぐる

ただ人麿の個性の完璧さを思いみるのみであつた。今やわたしは、なぜ人麿の世界が理解できなかつたか、そのわけがわかりはじめたのである。人麿の個性の完璧とみたものは、人麿個人の個性ではなく、人麿をふくむ集團の個性、いわば一つの精神共同体の個性の完璧さであつた。そうした精神共同体の個性を、人麿は反映し、また作品に実現してみせたのである。そういう人麿のありかたを、かつてわたしは、人麿の創造力は古代国家の創造とその源泉を同じくしていると書いた、しかし、この言いかたは、文芸を説くことばとしては、まだ抽象的でありすぎた。また、人麿は歴史の現実のただなかにおいて、常に創造しているとも考えた。が、この考えかたも、思想のことばとして、まだ観念的であることを脱しない。そこでわたしは、人麿の精神共同体的な個性のありかたを、古代国家の文芸的環境や歴史的条件のなかにおいて、文學的問題として、究明してゆきたいと考える。ここにわたしは、発想の視点をとり入れてくるわけである。そして、人麿の発想を媒介として、人麿の生命の炎をとらえることができるならば、——これが、わたしの人麿論を書きつづける念願にほかならない。カロッサも言つている。「神聖な光も、それだけでは創造的ではなく、それが人生という濁つた媒質を通るときに受ける屈折のなかでのみ、ある物を輝かすことができる」と。文芸における発想の意味も、この媒質のはたらき以外のもではないであろうと、わたしは思つて

いる。

二、「ますらを」の発想

人麿がどのような精神的環境のなかで作歌したか、という問題は、つぎのように二つの側面から考えていくことができる。一つは人麿という作家の主體的な芸術意欲の立場から。もう一つは、その芸術意欲をさそい、その意味で、芸術意欲を規制することにもなる享受者側の文芸的傾向や雰囲気の方面から。そして、この二つの軸と面が、作品という存在を媒介として結びつき、相通いあつているところに、実は文芸の生命というものの生きた姿が統一され、実現していると考えることができるのである。そうした芸術存在の具体的なありかたを、歴史の一断面に浮かびあがらせている一事例をとつて、人麿の作歌情況の一つの場合を描いてゆくことから、この章をはじめよう。

日本書紀の記述によれば、持統天皇六年のことである。二月、この遊幸好きの女帝は、陽春の伊勢路を巡幸しようと思ひ立つて、その準備を宮廷の官人たちに命ずる。伊勢の國は、持統帝にとつては、天武天皇への回想にふかくつながる土地である。壬申の戦いのはじめ、夫の大海人皇子（天武天皇）とともに吉野を出て、不安な思いで、将来の運命をかけてたどつた道であつた。そして後には、今は亡き天武天皇の魂が往つてさびしく住んでいると夢にも見た國である。この

夢は、伊勢巡幸の翌年七年のことになるが、九月九日、天武天皇の靈を供養するためにおこなわれた御斎会みいひの夜、持統帝はその夜の夢にあらわれた天武天皇の姿をかなしんで、つぎのような歌を作っている。

明日香あすかの 淨御原きよみはらの宮に 天あめの下 知らしめしし やすみしし
わが大君 高照らす 日のみ子 いかさまに 思ほしめせか
神風かむかぜの 伊勢の国は 沖つ藻の 靡なみたる波に 塩しほけのみ 香
をれる国に うまこり あやにともしき 高照らす 日のみ子

夢中の思ひのようになにかたどたどしい調べであるが、一首の意は、死後の天武天皇が、どういうお考えか、伊勢の国の海藻のなびきふす波のなかに、潮のたちのぼる国のはてに、ひとりさびしく立つていますことよ、と哀れみの目で口ずさむ心持である。おそらく伊勢巡幸にがめた伊勢の海の形象が、天武天皇への回想の情に結晶したものである。筆がさきへ走つてしまつたが、持統帝の伊勢巡幸を思い立つた動機が、天武天皇への回想の心にもとづいていることは、考えてあやまりのないことであろう。それはこの女帝が、その在位中に吉野の宮への遊幸三十一回に及んだという異常さにもつながる、同じ動機にもとづくものであつた。持統帝にとつては、天武天皇を回想すること、——天武天皇によつてひらかれた政治と精神との方向を回想し、その回想を新たにし

てゆくことが、すなわち歴史の現実を将来へうちひらいてゆく決意に勇氣をつちかうものであつたから。そういう政治の時期であつた。

このとき中納言の職にあつた三輪高市麿みわのたけちまろは、伊勢遊幸の計画発表をきいて、表おもてをたてまつつて、その遊幸が農民の耕作の時期をさまたげるであろうことを直言した。そして遊幸の中止されることを諫め申したのである。しかし高市麿の諫言はきかれぬままに、三月三日には都に留守官をのこして、伊勢への巡幸が決行されることになる。意を決した高市麿は冠位を朝廷にぬいで、身をもつて、この遊幸をとどめようとする。「農作なりはひとぎの節、車駕くるまいまだ以て動きたまふべからず」と、書紀の筆者は高市麿の直言を記している。これが高市麿のかさねて諫め申したことばであつた。この諫止は、高市麿の中納言という職責からみれば、あるいは当然の行為であつたかもしれない。中納言は帝王輔弼の職であつたから。しかし、当然の職責を当然のこととしておこなおうとするところに、高市麿の政治家としての良心が光つていたし、また態度の誠実さもあらわれていた。律令制における農民の地位は、公民として、この体制の基礎を支えるものであるかぎり、公民の生活のありかたに常に考慮をおこたらぬことは、また政治家としての高市麿の賢明さを語るものであつただろう。そして、その職責を冠位をすてても尽くそうと決意するところに、この時代を生きた「大夫まつりうぢ」の人間的な感慨を典型的に

表わしていたと言えよう。高市麿は倭の古い豪族の一人であり、壬申の戦いには、その決戦を勝利にみちびいた殊勲者のひとりであった。いわば天武朝の遺臣として、その「ますらお」ぶりの典型的な一人であつたのであろう。だから日本書紀の筆者も、その行為を感銘をもつて書きのこしたのである。

こうした壮烈な諫止にもかかわらず、諫止をおしきつて持統帝の伊勢巡幸は決行された。そして、留守官として、広瀨王、当麻知徳、紀弓張らが都にとどまつたことを、書紀は伝えてゐる。このとき人麿は都にとどまる人々のなかにいたらしく、遊幸に従つてはるか伊勢の海辺で喜遊する大宮人たちの上に思いをさせて、流麗の三首を詠じてゐる。

阿胡の浦に船乗りすらむをとめらが珠袋の裾に潮みつらむか

くしろつく答志の崎に今日もかも大宮人の玉藻刈るらむ

潮騒に伊良胡の島べこぐ船に妹乗るらむか荒き島みを

これらの三首は、総括的に言つて、海辺の形象を描きながらも、明かるい宮廷の雰囲氣をゆたかに反映しているように思われる。というのは、そこに美しい女官たちの姿、大宮人の遊びが描かれているからという意味ではなく、これらの形象に感興をよせる作者の態度が、宮廷の美的趣味をおおわせているからである。第一首の歌を、伊藤左千夫は、「美しい

可憐な光景と、美しい恋情を含んでいる歌である」と評し、さらに続けて「屢船などに御供して汐風の浪のしぶきに臣の少女の中にも思ふ人などは美しい裳の裾に潮がみちて、さだめてわびしく苦しいことであらう。あはれなさまが眼に見えるやうぢやといふ如き意で、痛く情人を憐れがつた歌である」と解釈を加えている。そして、「吾が情人一人に対しての歌と解するがよいのである。誠に穩かな叙事の間に深き思が包まれて品格のよい歌である」とも言つてゐる。左千夫はこの歌を人麿個人の感動の表白と解したのであるが、そしてまた、こういう解釈のしかたが今日の人麿鑑賞の定説ともなつてゐるが、はたしてそうであらうか。なるほどこの歌の表面は、宮廷の内部から、伊勢の海辺の大宮人たちを思いやるという形で発想されているが、その発想には、宮廷の人々の詩情や美的趣味に迎え合せて歌つてゐるような趣きが感じられる。つまり、人麿は都の留守にとどまつてゐる宮廷人の歌宴などで、かれらの詩情に迎えて作歌してゐるのではあるまいか。そのように考えると、歌のなかに「をとめら」といわれ、「妹」とよばれた女人を、かならずしも人麿ひとりの思い人と考える必要はない。都にとどまつた人たちの心々にやどる「をとめら」であり、「妹」であつてよいはずである。言いかえれば、この歌の内容を人麿個人の感動と受けとる私小説的な享受を、わたしは脱けようと思つるのである。第二首の歌でも、玉藻刈ることは、かつては海人の生活の苦澁をた

たえた形象であつたが、この歌ではすでに大宮人の風雅の遊びの一つに転化しているのである。そういう宮廷の美的趣味を発想の母胎において考えるとき、これらの人麿の作歌が、人麿個人の感動ではなく、宮廷人共同の美意識の反映であり、人麿による実現であつたと解するのである。人麿はこれらの共同的美意識を意識し、これに迎へ合わせつつ作歌したように思われる。こういう趣味の共同体のようなものが宮廷にあつたがゆえに、おなじくこのとき都にとどまつて旅中の夫を思いやつた当麻真人麿の妻の歌が、「わが背子はいづく行くらむ沖つ藻の名張の山を今日か越ゆらむ」というように、人麿と同じ類型の発想を示すのであろう。そして、その類型的発想の内容をなす感情はまた類型的に、人間の親愛の情を表わしていた。人間におけるこういう親和的な世界感情は、万葉集に多くの作品をもつ相聞歌とふかいつながりを持つものであり、これらの発見と開拓と、その思想化が、「みやび」といわれる宮廷的情念の原型を形作つていくのである。

このような愛情表現の共同体、趣味の共同体は、人麿和歌の発想に表われているばかりでなく、また古代美術の様相にもすぐれた映像を刻みだしている。それは出雲の鰐淵寺の観音像であるが、これは持統天皇六年五月造立の銘を有するものであるから、人麿の右の三首の和歌が作られたと同じころに、ひとりの仏師の手によつて刻まれつつあつたと推測される。

る。この観音像について、美術史家源豊宗氏の叙述を引用しておきたい。

この鰐淵寺の像に來ると、明らかに白鳳様式の完成が告げられているのを見る。朗らかな、あどけない表情、その軽やかで和やかな施無畏の手つき、ことに肩から胸へ腰へと落ちてゆく單純でしかも流暢なりズムをもつた体軀の輪郭線には、みずみずしい官能の悦びがいきついている。「あごの浦に船乗りすらむをとめらが珠囊の裾に潮満つらむか」というような歌に流れている美しい官能と共通したものを、人はそこに見いだすであろう。

さて、さきあげた三輪高市麿の政治家としての誠実の行為と、この清朗で色彩ゆたかな宮廷の美的開花と、この二つを同じ宮廷の同じ時期においてあわせ見るとき、この事実をいつたいどのように解釈すれば正しいであろうか。もとより高市麿の行為と人麿の和歌と、この二つの存在をあわせもつていたところに、持統朝の大きさというものが実在したのであつたが、問題は、高市麿の立場から人麿の芸術を照らしみるとき、そこに人麿の芸術の世界の限界もまたおのずから明らかになるのではあるまいか。高市麿が持統帝の伊勢巡幸によつてさまざまげられる公民の農耕を考慮したことは、律令制における公民の地位やその存在の意義を認識していた、かれの政治家的良識から出ていたことは、言うまでもない。しか

し、その点の考慮だけなら、持統帝も巡幸の地域の官吏や公
民を慰撫し、その年の調役を免除する処置を忘れてはいな
い。が、高市麿はそのような後からの慰撫や免除ではつぐな
いきれない公民の疲弊が、巡幸にともなう公民の徭役に残る
ことを知っていたのである。そういう公民の生活のくるしい
実情がすでに存在し、それに、高市麿の人間的な親愛の目は
注がれていたわけである。この公民の実情は、のちに山上憶
良の貧窮問答歌にその姿をあらわしてくるまでに進展しつづ
あるものであつた。高市麿のまなざしは官人としてよりも、
むしろ人間として、農民の上に注がれている。宮廷の官吏で
ありながらも、その目は宮廷をこえて、広く農民の上さま
で、その親愛の情を注いでいる。この視線の方向に比べれ
ば、人麿の目は宮廷の内部にとどまり、宮廷の樂天的な讚美
に満ちたりているものがある。ここに人麿の芸術的、その時
代にもつ限界があり、また宮廷歌人の名を否定できぬものが
あつたのである。

しかし、人麿が宮廷を離れ、宮廷歌人の立場を脱した場合
には、歌人としての人間像はまた別の風貌をあらわしてく
る。別の、ではないが、宮廷にあるときには明きらかに意識
する必要のなかつた「ますらを」の立場が、強く自覚されて
くるようである。それは人麿が宮廷の美的趣味に迎える必要
がなく、個人として、また詩人として、みずからの生活感情
を主体的にとらえてゆかねばならなかつたからである。たと

えば、「石見の国より妻に別れて上り来る時の歌」第二部の
歌いかたである。ここで人麿は妻に別れて遠ざかつていく悲
しみを、

……ますらををと思へるわれも しまたへの 衣の袖は 通り
てぬれぬ

と歌う。すなわち、妻への恋情のはげしさが「ますらを」の
意識をゆさぶつて表につき出してくるのだし、また「ますら
を」の意識に照らされて妻への思いはその感動をはげしく高
められる。こうした恋情と「ますらを」の意識とのうちあい
において、人麿の芸術感動は成り立っているのであつた。そ
ういう意味で、人麿の感動は「ますらを」の诗情という形で
結晶するのである。

ここで「ますらを」の意識というのは、どのような内容を
もつものであるか、について一言ふれておきたい。「ますら
を」すなわち「大夫」と万葉集に書かれている階層は、古代
國家の機構において、天皇と皇族、官僚、公民の三階層のう
ち、その中間に位置するものであり、天武朝では古代豪族た
ちをこの階層に、その出自にもとづいて編成したのである。
しかも天武朝では、この古代豪族たちは壬申の戦いによつて
天武天皇との結びつきが緊密であり、この天皇に、かれらは
古代信仰のままに「大君は神にしませば」の讃仰をいだし、

「やすみししわが大君」「高照らす日のみこ」を仰ぎみたのである。そして、この敬仰の対象を持つことが、また「ますらを」の大きな矜持でもあつた。と同時に、公民階層にむかつての強い自負を意味した。この矜持や自負の内容を、かれらは「まきばしら 太き心」として精神化したのである。

こうして精神化された「ますらを」の意識は、ただ官僚階層だけの觀念形態ではなく、官廷一般をおおう、古代国家の建設を推し進める動力でもあつた。だから、かれらは、たとえ藤原宮の造営に動員されて勤勞する徭役の公民の姿をも、「み民も 家忘れ 身もたな知らに……いそはく」ものと見たのである。

こういう「太き心」の「ますらを」意識が、相聞的な愛情に對置されるものとして考えられ、この両者の對立と矛盾において、相聞的心情がとらえられ、芸術化されていることは、「ますらを」の発想を生みだしてくる基本の感情構造であつた。

ますらををや片恋せむと嘆けども醜しこの大夫ますらをなほ恋ひにけり

この舍人皇子てねりのみこに歌われた恋の情も、「ますらを」の意識に對立し抗争するものとして、とらえられている。そして「ますらを」の意識に抗争することによつて、その恋情は感動のはげしさを加える。これが「ますらを」の意識にはいつてき

た相聞的心情のありかたであり、「ますらを」の相聞感動の発想法でもあつた。軍いくさのおおきみ王が、「ますらををと 思へるわれも 草枕 旅にしあれば 思ひやる たづきを知らに……思ひぞ焼くる わが下ごころ」と歌つた発想も、すでに「ますらを」の意識に、太き心に抵抗するものとしての旅情であつた。

このように相聞の心情や旅情が、「ますらを」の意識にはいつてくる場合、それとの對立・抵抗の形において、心情の感取せられるところに、「ますらを」階層の特殊な発想が成り立つのである。そして、このことはまた、「ますらを」の世界以外に、あるいは以前に、あるいは「ますらを」階層の下部に、広大な相聞心情の領域のひろがつていることを物語るものであつた。そういう人間的な相聞心情が、たまたま「ますらを」の意識をゆさぶるところに、「ますらを」の太き心の激情が特異の発想法をとるのである。人麿の「ますらをと思へるわれも」のさげびも、その一例にほかならない。

三、相聞的発想

草まくら旅のやどりに誰が夫つとか困まわすれたる家待たまくに

これは人麿が香具山のふもとに死者のかばねを見て、悲働して作つた歌と伝えられている。この歌が、聖徳太子の作と伝えられるつぎの歌に、その発想において似ていることは、

よく知られている。

しな照る 片岡山に 飯に飢て 臥せる その旅人あはれ
親
なしに 汝なりけめや さす竹の 君はやなき 飯に飢て こ
やせる その旅人あはれ

しかし、似ているのは、旅の途中で山のふもとにたおれているという点と、その人をあわれむ作者の同情と、この二つぐらいである。そのあわれみ方にいたつては、二人の作者はそれぞれ心の動きの方向を別にしてるようである。聖徳太子の歌は、飯に飢えたこの旅人を、その原因において考えてみようとする。このように飢えにたおれているのは、親なしで育つたからだろうか、それとも生活のより所とする主君がないのだろうか。この心の動きは為政者の倫理的態度である。このように、飢えの原因を考えはかつてみたらうで、あわれみの情はまたことばを返して、飢えたものの身の上にかえつてくる。そういう歌の叙述法をとっている。ところが、人麿の歌では、死者へのあわれみは、死者の上から、死者をこえてその妻を、家で待つているであろう、妻の心を思いえがくのである。そして妻の心情へ流れていつた作者の目は、もはやふたたび死者のうへへは帰つてこようとしな。死者の姿をこえて、作者は死者と妻との間がらを思いやり、そういう間がらの関係に死者の姿をのせる。聖徳太子のあわれみ

の目は直接に一直線に飢えたものの上に注がれているのに比べて、人麿の目は、死者と妻との相関の世界に流れていく。これは男女相関の世界に興味をもつ物語作者の好奇的な目ではないだろうか。こういう人麿の好奇心の動きかた、相関的世界への興味を示すものは、右の一首だけにとどまらない。たとえば、讃岐の狭岑島で荒磯に横たわる死者を見ての作である。その死者をあわれむ心情の動きは、やはり死者をこえて、その妻の上にと及んでいく。

……荒床に こい伏す君が……妻知らば 来も問はましを……
おほほしく 待ちか恋ふらむ はしき妻らは

やはり作者の目はふたたび死者の上に帰つてこようとしな。死者とその妻との相関の世界を構想することによつて、作者の感動と詩情とはその世界に定着してしまふのである。そして反歌では、妻もここにいつしよにいたなら、この嫁菜の葉をつんで、夫とともに食べるであろうにと、ふたりの家庭の暮らしのさまを、目の前の嫁菜の茂りを見て思いえがく。

妻もあらば摘みてたげまし作美の山野のへのうはき過ぎにけらすや

このように人麿の感動は、死者へのあわれみから、相聞の世界へと流れてゆく。そして詩情は相聞の世界に感動的な想像のつばさをひろげる。これが人麿の、死者への感動の方式のように思われる。なぜ、かれの感動は、死者へのあわれみに集注しないで、相聞の世界に流れゆくのであろうか。人麿個人の性格に、死者へのあわれみがうすかつたためだとは考えられない。もしそうだったら、人麿はみずからの感動の世界に死者を取りあげることをしなかつたであろう。とすれば、このような相聞の世界に思いがいて、死者をとむらうことが、慣習的な古い儀式であつたのかもしれない。このように考えると、わたしは、こういう挽歌を作る人麿の背後に、挽歌を作つて死者を悲しむ古い職部の存在を仮設してゐるのである。その職部の慣習では、こういう相聞の形で死者の霊をなぐさめることが、定まつた古い様式であつたのではあるまいか。この空想は、わたしを、古事記に語られている天若日子の葬礼の場面や、伊勢物語第四十五話の、かた思いに恋死にしたあわれなおとめの葬儀の夜につれてゆく。天若日子の場合は、死者の霊をなぐさめて、「日八日夜八夜を遊びたりき」と書いているし、伊勢物語では、「宵はあそびをりて」と語つている。このように死者の霊をなぐさめる管絃の吹奏に、演技や朗詠がともなつたとすれば、そこで歌われる歌詞は、死者の生前の相聞的世界を語るものであつたのではあるまいか。こういう空想をふたたび人麿の上に帰してみ

ると、人麿の挽歌のかずかずの姿が新しい光彩のもとに浮かびあがつてくる。たとえば、「泊瀬部皇女・忍坂部皇子に献じた歌」、「明日香皇女の城上の殯宮の時の歌」、「吉備津安女の死の時の歌」である。これらの挽歌が共通して、死者の生前の相聞の姿を美しく語つてゐることだ。挽歌を数多く作つたがゆえに、人麿は挽歌の歌人ともよばれているが、それは人麿が好んで挽歌を作つたのではなく、挽歌を作る職部の家系に出ている、そのために挽歌の制作を命ぜられたり、頼まれたりしたものはあるまいか。そうして挽歌の制作には一定の慣習的な様式と発想法とがあり、それに従うところに、死者への挽歌が一樣に相聞の世界を展開するいわれがあつたのではあるまいか。このように考えてみると、かの「妻死にした後泣血哀慟して作れる歌」も例外ではない。ここでは相聞の世界がかつてない高いロマン的感動で歌われているのも、挽歌の伝承的な発想法にもとづくものであつたのだから。

そこでこの章の結論は、どういうことになるか。結論ではなくて、仮説にすぎないが、人麿は多くの挽歌を作つているが、これは挽歌を制作する古い職部の系統に人麿が属していたためではあるまいかということ。そして、それらの挽歌は共通的に相聞的発想をとり入れている傾向が見えるが、それは挽歌様式に相聞的発想をとる慣習が伝承されていたためではないかということ。従つて、人麿の相聞的発想には、人麿個人の独創というよりも、挽歌様式の伝承からくるアクセ

ントのつけかたが行われているのではあるまいかということ。そういう観点を入磨の作品考察に取り入れては、どうだろうかということである。しかし、そういう相聞的発想をなぜ挽歌様式が内包するようになったのだろうか、このことは、後の解決をまつ問題として残されている。

四、語りもの発想

このあたりからわたしの仮説はいつそう空想のつばさをひろげて、飛躍を試みることになるが、入磨の相聞的発想には、多く「玉藻」の形象が用いられているのに、気がつく。例を示せば、こういう用いかたである。

飛ぶ鳥の 明日香の川の
かみ 上つ瀬に 生ふる玉藻は
しも 下つ瀬に 流れ触らふ
玉藻なす か寄りかく寄り
なびかひし つまのみことのこと……

これは、泊瀬部皇女と忍坂皇子に献呈した挽歌の一節である。明日香皇女の殯宮における挽歌のなかにも

石橋に 生ひなびける
い はし 橋に 生ひなびける
玉藻もぞ 絶ゆれば生ふる

打橋に 生ひををれる
川藻もぞ 枯るれば生ゆる
なにしかも わがおほきみの
立たせば 玉藻のもころ
こやせば 川藻のごとく
なびかひし よろしき君が……

と語り進んでゆく。これは入磨が、男女相聞の情を叙するにあたつて、好んで用いた形象と語りかたである。青い玉藻が流れのままに、波のままに、あちらに寄り、こちらにただよい、しなやかな曲線をえがいて、ゆれている。さまざまの形姿をえがいて、よりあい、なびいていく。そして、その美しい玉藻の形姿はそのままに、愛情のうつくしくなびき合つた男女相聞の形姿にかさなつてゆく。それは玉藻の形象によつて、人間の姿と心情とを暗示し象徴していく手法であつた。「石見の国より妻に別れて上り来る時の歌」のなかにも、つぎのような形で玉藻の形象が用いられる。

……
にきたづの 荒磯の上に
かあそ 香青生ふる 玉藻沖つ藻
朝羽ふる 風こそよらめ
ゆふは 夕羽ふる 波こそ来よれ
波のむた か寄りかく寄る

玉藻なす　より寝し妹を……

いくりにぞ　深海松生ふる

ありそ　荒磯にぞ　玉藻は生ふる

玉藻なす　なびき寝し子を

ふかふる　深海松の　深めて思へど……

このように玉藻のはえなびいでいる形状、もしくは情景を語り描いて、それを男女相聞の状と情とに移しこんでいく。

言いかえれば、玉藻の形象がそのままに男女相聞の状と情をうみだしていく。また言いかえれば、技巧的に、男女相聞の情を描くために、玉藻の形象を用いる。こういう美しく巧妙な手法は、右の人麿の用いかたをみても推察されるように、すでに一つの定まつた、あるいは固定した、相聞表現の型になつていふように思われる。そして、こういう型の巧妙な用いかたは、また万葉集では人麿の独創のようにも考えられる。しかし、人麿の独創のようにも見え、また人麿の発明した技巧のようにも思われるこの方法にも、実は、玉藻の形象の成長史、玉藻の形象に人間相聞の姿を見いだしてくる生活史がたまたまこまれているのではないだろうか。このように考えるのは、人麿の天才を割り引いてみようというのではなく、人麿の天才につちかつたもの、そして人麿の天才をささえていふものを考えてみようというのである。というのは、制作はすでに在るものの上のみ行われるのだから。天才は一朝

にして生まれるものではないし、と同じように、玉藻の形象に人間相聞の姿を見いだしてくる発想も、一朝にして成り立つたものではないからだ。そこに、玉藻をめぐつて生活した人間のよろこびや悲しみが、玉藻の形象のなかにたたみこまれていく経過、言いかえれば玉藻の形象の成長史を考えたどつてみることも、文芸の生きかたを身にしみて味わうために許されていいことだ。人麿は宮廷歌人として、答志の崎に玉藻を刈り遊ぶ大宮人の姿を思いやつていたが、玉藻刈ることとは、もともと、そのような風雅の思いのみにつながるものではなくて、海辺に生きるものなりわいの苦渋をたたえた形象であつたはずである。麻統王が伊勢の伊良胡に流された時、人の哀傷して作つた歌、というのに、

うつそを麻統のおほきみ海人なれや伊良胡の島に玉藻刈ります

この歌を聞いて、麻統王が感傷して和した歌というのが、

うつせみの命ををしみ波にぬれ伊良胡の島の玉藻刈りをす

万葉集に伝えるこの歌は、折口信夫の言つたように、あるいは海人部の語りものの一節かもしれないが、麻統王の生きかたのなかに、玉藻刈つて生きる人間の、あるいは海人のなりわいの、姿も心も織りこまれていると考えてよい。波にぬ

れて玉藻を刈り、それも命を惜しんで生きるためという歎きは、そのままに海人のなりわいの悲しみであつたはずである。

楫の首ぞほのかにすなるあまをとめ沖つ藻刈りに舟出すらしも

(七・一一五二)

潮干の三津の海女のくぐつ持ち玉藻刈るらむいざ行きて見む

(三・二一九三)

これらは旅人としての傍観の作であろうが、くぐつを持つて玉藻刈るあまおとめのなりわいの姿を思い浮かべることが出来るだろう。こういう海人の生活の中から、男女相聞の思いを目に見る玉藻の姿態にたくして切なく歌いあげる発想が生まれてくるのである。

わたつみの沖つ玉藻のなびき寝む早来ませ君待てば苦しも(十二

二・三〇七九)

波のむたなびく玉藻の片思にわが思ふ人の言のしげけく(十二

三・三〇七八)

紫の名高の浦のなびき藻の心は妹に寄りにしものを(十一・二

七八〇)

さ寝かにば誰とも寝めど沖つ藻のなびきし君が言待つわれを

(十一・二七八二)

玉藻沖つ藻のなびき寄る姿に、かれらは、わが心のなびき寄る思いの熱さを感じ見ていたわけである。こういう海人の誰にでも共通な、生活からの素朴な発想法を、宮廷歌人の人麿は見のがさずすくいとつて、宮廷の「みやび」の形成にのみ入れたのである。人麿の芸術的に洗練された声調で歌いあげられた「みやび」の開花のなかには、こうした民謡の素朴な生活感動が、樹液のようにすいあげられている。人麿の芸術は、上半身は宮廷の「みやび」の雰囲気の中に開花するが、その下半身はこのような民謡のなかに根をおろしていた。そこに人麿の芸術の健康さと強さが養われていたわけである。人麿の芸術は、階層的にみて民謡の中に根をおろしていたばかりでなく、また歴史的にみて、古い伝承的な発想法にも地盤をたもつていたことが見いだされる。そして、このことがまた人麿の芸術に、たくましい力をよびおこしてくる大きな要素ともなっている。そういう一例をわたしは、「石見の国より妻に別れて上り来る時の歌」の第一部に見わけられるように思う。

石見の海 角の浦みを

浦なしと 人こそ見らめ

深なしと 人こそ見らめ

よしゑやし 浦はなくとも

よしゑやし 浦はなくとも

いさなとり 海べをさして

にきたつの 荒磯の上に

香青生ふる 玉藻沖つ藻

朝羽ふる 風こそ寄りめ

夕羽ふる 波こそ来寄れ

波のむた か寄りかく寄る

玉藻なす より寝し妹を

露霜の 置きてし来れば

この道の 八十隈ごとに

よろづたび かへりみすれど

いや遠に 里はさかりぬ

いや高に 山も越え来ぬ

夏草の 思ひしなえて

しぬぶらむ 妹が門見む

なびけこの山

この歌を、古事記に伝えられている語りもの、「八千矛神、高志の国の沼河比売を婚はむとして幸行でましし時に、その沼河比売の家に到りて、歌ひたまひつらく」の第一部と比較してみよう。

八千矛の 神の命は

八島国 妻枕きかねて

遠々し 高志の国に

さかし女を ありと聞かして

麗し女を ありと聞かして

さ婚ひに あり立たし

婚ひに あり通はせ

大刀が緒も いまだ解かずて

おすひをも いまだ解かねば

をとめの 寝すや板戸を

押そぶらひ わが立たせれば

引こずらひ わが立たせれば

青山に ぬえは鳴きぬ

さ野つ鳥 さぎしはとよむ

庭つ鳥 鶏は鳴く

うれたくも 鳴くなる鳥か

この鳥も うちやめこせぬ

そして、この歌には、「いしたふや あまはせ使ひ 語り言も こをば」という、舞踏のはやしのような、あるいはこの古劇を伝えている海人部を名のるような、歌声があとに続く。この語りものは、古代演劇の一部、もしくは断章を示すものであると、今では考えられているが、八千矛の神の祭に、その神前でおこなわれた、演技をともなつた語り物であったのだろうと思われる。「八千矛の神の命は」にはじまつて、「おすひをも いまだ解かねば」までは、八千矛の神の「妻どひ」の行為を説明し、その姿や心の状況を語つてきか

せる。そして、このあたりから演技者の感動は高まつてきて、語り物の主人公とその呼吸をあわせるかのように、演技者がそのまま主人公の立場に入りかわるかのように、演技のリズムも、高揚した雰囲気を作つてくるように感じられる。そして演技者は今までの説明者的な態度をすてて、「をとめの寝すや板戸をわが立たせれば 引こずらひ わが立たせれば」と、語りものの主人公になりかわつてくる。さうして「青山にぬえは鳴き さ野つ鳥 きざしはとよむ 庭つ鳥 鶉は鳴く」と、早くも時間の経過に心のあせりを表わすあわただしい表白があつて、「うれたくも 鳴くなる鳥か」と演技者は歎きの声をあげる。その高潮した感動の雰囲気の状態で、「この鳥もうちやめこせぬ」という演技的に誇張した所作がくりかえして語り演ぜられる。そして、その高調した雰囲気のために、演技の終末の高まりをととのえるような、静めるような「いしたふや」のはやしことばが、この劇の一場をおさめていく。そこで続いて、沼河比売の側からの演技が唱和の形ではじめられる。「八千矛の神の命 ぬえくさの女にしあれば わが心 浦渚の鳥ぞ……」と。こういう想像を、わたしはこの一篇の語り物に試みるのだ。

このような古代演劇の演技を想像する目から見ると、人麿の「石見の国」の長歌が、いかに演劇の手法と発想法を頭において作歌しているかに気がつくのである。「石見の海角の浦みを」からはじまつてゆく一聯の作詞は、対句的なくり

返しを重ねながら、聴衆に語りかけるように、演技の場の雰囲気をととのえてゆく。そこで「鯨魚取り 海辺をさして」出かけると、にぎたづの荒磯には、宵々と美しく玉藻沖つ藪が生えしげり、朝の風が吹きより、夕の波が寄つてくる。このように、石見の海の景勝が語られる。そうして玉藻の形象から妻のおもかげに映像は一転して、別れてきた妻への悲しみが、「この道の八十隈ごとに よろづたび かへりみすれど いや遠に里はさかりぬ いや高に山も越えきぬ」と、演技的な所作をとまなつて、感動の高みへと導かれてゆく。さうした感動の高まりにおいて、「妹が門見む なびけこの山」の誇張的な演技が、観衆にむかつて訴えかけられるのであろう。

このように人麿の作歌の手法が、古代演劇の演技を前提として頭において作歌したか、演劇の舞台にのぼせるためだけでなくも、演技的手法を考慮して作詞する伝承の上に立つていたか、あるいは演技の効果から、この伝承の発想をかりて制作したか、そういう制作意識を推定してみることによつて、わたしは人麿の芸術の上に、あるいは作品解釈の上に、さまざまな照明を投げかけることができるように思う。

(1)人麿の作品の声調の強さと大きさについて。人麿個人の力量の大きさによることも、もとよりであるが、さらに、そういう力量の大きさが必要とし、またその大きさを導きだした舞台の音楽的要素と観衆の存在を考えあわせなければな

らないのではないか。観衆の存在するという事実、音楽を必要とする演技が、人麿の芸術に声量の大きさを要求することになつたのではあるまいか。

(2)人麿の作詞に、行動的な、あるいは行動をあらわすことばの多いことについて。語り物の演技が所作を必要とするために、おのずから作品に行動的なことばを取り入れることが多くなつたのではないだろうか。

(3)人麿の長歌が、その後半、もしくは終末部において感動の高まりを持つてゐることについて。演技の進みゆくに従つて、演技者の感動が、語り物の主人公の感動内容に呼吸をあわせて高揚してくる。この場面で、主人公となつた演技者の感動は、語り物の主人公としての抒情的表白の形に変質してくる。(ここに抒情的発想の胎生がめばえてゐることについては、後にふれる) こうして長歌一篇の感動が作品の終末、すなわち演技の感動の最高潮におかれることになる。

(4)人麿の芸術のもつディオニゾス的といわれた特色は、演技の高潮の感動と、それにとまらぬ声樂的な高まりとから生まれる、陶酔的な感情の発生をさしてゐるものではあるまいか。

(5)「なびけ この山」の結句が、この一篇の眼目として、人麿の感動の強大さを表わすものとして讃歎されてきたが、この誇張的な感動も、人麿個人の性格にひきつけて解釈されているが、むしろ演技のもつ誇張的手法の効果にもとづく点

が多いのではあるまいか。

(6)伊藤左千夫がその人麿論において、人麿の歌に対する不満の諸点を数え、文彩余りあつて質是れに伴はざるもの多き事、言語の働きが往々内容に一致せざる事、内容の自然的発現を重んぜずして形式に偏した格調を悦べる風ある事、技巧的作為に往々匠気を認め得ること、をあげたが、そしてこれらの批判の諸点は、すべて人麿の芸術にあたる所があるのであるが、それは、人麿の和歌制作の手法が、古代演劇の演技に考慮をはらつてゐたために生起した、事がらではあるまいか。すなわち左千夫は近代短歌の感覚と手法から、古代の人麿を感じとつてゐたことになるのではないか。人麿の芸術が古代演劇の演技と共にあるか、あるいは演技の手法にもとづいて発想されてゐるものであることを知れば、左千夫の非難は、そのままに人麿の芸術の特色を語るものとして、肯定されるであろう。すなわち、演技的方法からたらされた誇張的な多彩なことばづかい、演技のもつ技巧的な格調の使用など、として。

五、短歌的抒情

ここで、わたしは短歌一般でなく、人麿作品における短歌的抒情の発生してくる動機の一つを、その長歌のなかに推察することができるよう思う。それは人麿の長歌が、右の文章で考察してみたように、古代演劇の演技者的発想法を伝承

していることにもとづく。人麿の長歌は初め舞臺に立つた演技者の態度で叙事詩的な叙述を語り進めてゆく。語り進んでゆくうちに、演技者は声調のもつ快いリズムに動かされ、くり返されるリズムの動きにゆすぶられ、そのかされて新しい感動をうみ出し、誇張的な身ぶりに誘われて、そうして高まり張りみちてくる芸術的感動のなかで、演技者はいつしかその叙事詩的な語りものの主人公となりおおせるのである。そこで叙事詩的な語りぶりは一変して抒情的な高い歌いかたとなつてくる。「近江の荒都を過ぐる時」の歌を例にとつてみよう。

玉だすき敵火の山の……大宮は こと聞けども 大殿は こと言へども 春草のしげく生ひたる 霞たつ 春日の霧れる
もしきの 大宮どころ 見ればかなしも

「春草のしげく生ひたる」あたりから、この語りぶりは抒情的な感動の表白に推移し変質してくるのではないか。そして「霞たつ春日の霧れる」もしきの大宮どころ見ればかなしも」の声調は、もはや強い抒情的感動を高くひびかせる。これはすでに短歌的格調であり、同時に短歌的抒情の世界を形成してゐるのではないか。こうした短歌的格調と抒情のなかで、続いて次にくる反歌が歌いあげられるのである。その状況は、「吉野の宮に幸せし時」の歌が典型的に示している。

……もしきの大宮人は 船なめて 朝川渡り 舟きほひ夕川渡る この川の絶ゆることなく この山のいや高しらす みなぎらふ たぎのみやこは 見れどあかぬかも

反歌
見れどあかぬ 吉野の川のとこなめの 絶ゆることなくまたかへり見む

……おほみげに 仕へまつると 上つ瀬に鶴川を立て 下つ瀬にさでさし渡す 山川もよりてまつれる 神のみ代かも

反歌
山川もよりてまつれる 神ながら たぎつかふちに 船出せすかも

そうして、このことはまた逆に、人麿の長歌が反歌を待たずして、すでに長歌の終末に短歌の様式的感覚を生み出してゐることを意味する。たとえば、さきにあげた「石見の国より妻に別れて上り来る時」の歌に、

……いや高に山も越え来ぬ 『夏草の思ひしなえて しぬぶらむ妹が門見む なびけこの山』

……天づたふ 入日さしぬれ『ますらをと思へるわれも しきたへの衣の袖は 通りてぬれぬ』

また「妻の死せし後泣血哀慟して作れる歌」に、

……たまほこの道行く人も『ひとりだに 似てしゆかねば
すべをなみ 妹が名よびて 神ぞふりつる』

……石根いはねさくみて なづみこし よけくもぞなき『うつせみと
思ひし妹が たまかぎる ほのかにだにも 見えぬ思へば』

また、「讃岐狭岑さきみねの鳥に石中の死人を視て」の歌に、

……妻知らば 来ても問はましを『たまほこの道だに知らず
おほほしく 待ちか爰ふらむ、はしき妻らは』

このように人麿の歌が、その長歌のなかに、すでに短歌様式を胎生していることをもつて、わたしは短歌一般が長歌のなから発生し独立してくる古い経過を明らかにしようというのではない。人麿のところには、すでに短歌が独立し、その短歌作者がはやく振りすてしまつていた短歌の母胎、すなわち叙事詩的発想を、人麿がまだ強く背後にひきずつていること、また、そういう母胎を重くひきずらずには、人麿は短歌的発想さえ可能でなかつたということ、言いかえれば、人麿の感動の高まりは、そういう重錘を必要としたこと、そうして、その点に人麿の芸術の重厚さと力強さを保つていたこと、さらに言えば、長歌をとまわず独立した短歌と思われ

る人麿の一首にも、その背後にこのような長歌の叙事詩的発想の歌われない地盤をひかえ持つていたのであつただろうということ、それが全力的と言われ、全身的と評された人麿の、感動の鳴りひびく底に横たわつていたのであろうということ。そういう点を納得ゆくところまで考えてみたかつたのである。そうして、人麿に生まれた短歌的抒情が、古代演劇の伝承と思われる語り物の、その語り手、演技者の場にあつて発想されていたのであろうとするわたしの観点は、今日の近代短歌の短歌的抒情についてその可能性を思考する場合に一つの示唆を投げあたえることを、わたしは考えていたのである。しかし、以上に試みた、発想の視点から人麿の芸術を望み見ることは、まだ人麿の周辺をめぐる一つの視点にすぎないであろう。こういう発想の視点をふみこえて、さらに人麿の芸術にせまつてゆく方途が見いだされてこなければならぬと思う。人麿の芸術は、どのような人間存在のありかたをこの世に作り出したものであつただろうかと。

(本学教授)