

「万葉集開卷第一の歌」をめぐるつて

池 田 勉

はしがき

「万葉集開卷第一の歌」というのは、学習院大学の大野晋さんが、岩波の雑誌「文学」の昭和三十一年四月号に発表した論文の題である。万葉集開卷第一の歌は、周知のように、大泊瀬稚武天皇（オオハツセワカタケノスメラミコト）の「御製歌」である。万葉集の編者が、そう書き伝えていいる。おそらく、そう伝えられていたままに、書きしるしたのであらう。この御製歌について、大野さんは、その訓みかたと解釈とに、まことに魅惑の多い新説を立てておられる。あえて、「魅惑の多い」と言っておこう。わたしもその新説に魅せられた一人であつたのだから。大野さんの新説は、古来多くの万葉学者が考察をかさねてきた、従つて説の多いこの開卷第一の歌の解釈としては、注釈史上たしかに注目し値する立言であつた。それは、この歌の理解のしかたとして、従来の諸説を一新するものであつたから、発表された当時、わたしは

一読して、その明晰な裁断に新鮮きあまりない感銘を味わつた記憶がある。その魅惑というのは、文法学のもたらす合理的な明晰さに、心ひかれたのである。ところが、わたしはこの論文をふたたび読みたどつていいるうちに、ある疑惑がひそかに湧きおこつてくるのを、とどめることができなかつた。というのは、この開卷第一の歌がその背景にもつていると、わたしの考えている古代世界が、大野さんの新説に抗議をはじめたからである。この疑惑をうちあけて、わたしは、ある万葉集研究の専門家に、その意見をきいてみた。しかし、満足のゆく答えは得られなかつた。そのとき、わたしは思った。文法史の体系や方法に肩をならべることができるようなそういう明確な、文芸史の体系が、古代文芸については、まだうち立てられていないからだ。それから一年あまり経つた。岩波書店から日本古典文学大系の第一回配本に「万葉集一」が刊行されはじめた。この大系の万葉集の注釈には、大野さんが参加されているので、氏がさきに発表された新説は

そのままに、この大系本の万葉集に用いられて解説せられて
いる。そして、それがまたこの大系本の新しきの一つとして
歓迎されているようでもある。その結果は、やがてこの新説
が定説として通用することにもなつてゆくであらう。そこで
わたしは大野さんの新説に対する疑惑を、解けないままに、
わたしだけの疑惑として書きとどめて、大方の教示を得たい
と思うのである。

といつても、これははつきり弁明しておきたいことである
が、わたしは大野さんの文法学説や文法史の知識について疑
惑をもつのではないことである。文法史の大野さんの説を、
開卷第一の歌の解明に適用することについての疑惑なので
ある。文法史の説そのものに対する批評は、語学的立場か
ら提出されることも可能であらう。現に、三省堂発行の「文
学・語学」第五号には、北条忠雄氏の、文法学からの批判が
掲載されている。しかし、わたしがここで関心をむけている
ことからは、そういう文法学説が正しいか、どうかという問
題ではない。そういう文法学説を、この一首の歌の理解に用
いることが適当しているか、どうかの点である。いわば、一
首の歌の解釈をめぐる疑念なのである。

もとより、大野さんの論文「万葉集開卷第一の歌」は、文
法学説を解説することを主旨とするものではない。開卷第一
の歌の解釈について、文法史の説を適用されたものである。
適用したのは、適用するほうが、この歌の作品としてもつて
いるはずの内容や形象が、より適正に、またより豊かに開け

てくると考えられたからであらう。そうだとすると、大野さ
んがみずからの文法学説を採用する以前に、すでにこの作品
についての「大野さんの作品観が前提されていなければならな
いはずである。その作品観にささえられ、導かれて、実は文
法学説が取り入れられているわけであらう。そして、その作
品観がまた大野さんの文芸観にもとづいていることは、いう
までもないことであらう。このように考えてくると、大野さ
んの「万葉集開卷第一の歌」の新説は、ただ大野さんの文法
学説を展開しただけの論文ではなくして、その文法学説を展
開する手もとは、大野さんの作品観もしくは文芸観——こ
の開卷第一の歌を、どういう文芸内容をもつた作品として観
ているか——が見えてくるのである。そのような文芸観は、
この開卷第一の歌を理解する立場として、はたして適当なも
のであろうか。このようなすきまから、わたしの疑念はふき
だしてくるものであった。

一、新説その一

大野さんは、その論文で三つの問題点を取り出して、それ
に新説を提出しておられる。わたしの疑念は、主として、そ
の二と三にかかわるものである。その一は、最初の四句の
意味の取りかたである。

箭毛ヤシロ与 美籠母乳ミコモチ 布久之毛与フクシノモ 美夫君志持ミブクシノシ

この四句は——と大野さんは説明する——従来、一般に、
「籠よ、よい籠を持ち、掘る串よ、よい掘る串を持ち」とい

うように訳されている。その根拠は、モヨは感動をあらわす助詞複合であるというのである。しかし、従来のように「籠よ」「掘る串よ」と、まず物に呼びかける意味にとる解釈は、この一首全体の文脈の流れを分裂させるものではなからうか。この歌は、本質的に言つて、若い娘に対する、やさしい愛のいざないの歌である。志向はただ一つ、相手の心持に優しく呼びかけて、これを動かすことである。それであるのに、この程度の長さの歌で、呼びかけの対象が二、三に分かれるならば、中心が見失われてしまうであらう。ところが、従来の解釈では、「籠よ」「掘る串よ」と呼びかけをくり返す。そのうえ、「この岡に菜つます児」と呼びかける。そこに唐突さと、何かの不自然さを感じる——と大野さんは言う。そこで語学者大野さんは考える。——なるほど「置目もよ、淡海の置目」（書紀歌謡）「吾はもよ、女にしあれば」（古事紀歌謡）のような文例においては、モヨは感動を表わした。しかし、それは、モヨ……モヨとくり返して用いられるものではない。「籠もよ、み籠持ち。掘串もよ、み掘串持ち」では、モヨは単独では用いられず、モヨ……モヨと並立して用いられている。そして「持ち」という動詞がくり返されていることが注意される。すなわち、ここに見られる「籠もよ……掘串もよ」のモヨは、呼びかけを表わすものではなく、モヨ……モヨは並立を示すものであり、「ヨ」は並立の「モ」に軽く添ったものにすぎない。だから、この最初の四句は、「籠も美しい籠を持ち、掘串も美しい掘串を持つて」と、少

女の持ち物をたたえて、親しく少女に接近する気持を示している——。以上が大野さんの第一の新説である。まことに論理整然として、みごとな考察である。ところで、この文法学説のみごとな展開をつき出してきたモティーフは何であつたか、それを大野さんは卒直に語っている。「この歌は、本質的に言つて、若い娘に対するやさしい愛のいざないの歌である。志向はただ一つ、相手の心持に優しく呼びかけて、これを動かすことである」と。「それであるのに、この程度の長さの歌で、呼びかけの対象が二、三に分かれるならば、中心が見失われてしまうであらう」と。ここに、わたしの疑念の一つが誘い出されてくる。この歌は、はたして、単純に「本質的に言つて、若い娘に対する、やさしい愛のいざないの歌で」あらうか。もともと、そういう種類の歌であるならば、万葉集の編者はなぜこれを相聞の部に入れないで、雑歌の部に置いたのであらうか。これを雑歌の部に置いたのは、そのように取り扱わねばならない何かの由縁があつたのではなからうか。これが、わたし疑惑の一つである。次に、大野さんが、従来の呼びかけ説は、「この一首全体の文脈の流れを分裂させるもの」とし、「呼びかけの対象が二、三に分かれるならば、中心が見失われてしまう」ことを難点として挙げておられる点についての疑惑である。というのは、なるほど、作品が一つのまとまりを保ち、そのまとまりに一つの中心を形作らねばならぬとすることは、作品を構成する場合の文芸論的な必要条件ではあらう。しかし、その中心の形象がどの

ような性格をおびるかは、作品の発想法によつて異なるものではなからうか。たとえば、抒情詩の発想法と、演技の発想法とが、その形象の中心を異にするように。このような点について、この歌の解釈に關する大野さんの文芸本質観は、あまりに近代抒情詩の発想法にひきつけて、考察を加えている傾きがあるのではなからうか。これらのことがらが、大野さんの新説その一に對する、わたしの疑惑である。それでは、そういう疑惑をいだいているわたしは、この歌について、どのように考えるのであるか。

二、この歌の背景にあるもの

はじめにも書いたように、この開卷第一の歌は、大泊瀬稚武天皇すなわち雄略天皇の御製歌として伝えられている。万葉集の編者の時代にそのように伝えられていたのである。だから編者は伝えのままに書きしるしたのである。どこに伝えられていたか。おそらく宮廷の大歌所であろう。大歌所に伝えられたとすれば、それは語り歌の詞章として保存せられまた時々祭式もしくは饗宴の場において語り歌として用いられたものではなかつたかと思われる。というのは、この歌は、その内容から言つて、「妻求ぎ」すなわち求婚の詞章であり、その歌体から見て、語り歌の発想をもつているからである。こういう「妻まぎ」の語り歌として、もつとも整つた歌形を伝えているものは、古事記に見える「八千矛の神、高志の国の沼河比売を婚はむとして、幸でましし時、その沼河

比売の家に到りて歌ひたまひしく」という一聯の「神語」であろう。この八千矛の神の語り歌は、また雄略記に伝えられる「天語歌」と同系統のものであるらしい。いずれも伊勢の海人出身の「海人語部」の語り伝えた歌詞である。この歌体の特色は、語るための技法として、同語の畳み重ね、反覆、また対句が用いられることであろう。この点について、今こころみに「神語」の詞章と、開卷第一の歌とを比較してみよう。

八千矛の 神の命は
八鳥国 妻まきかねて
遠々し 高志の国に
賢し女を 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
太刀が緒も いまだ解かずて
襲をも いまだ解かねば
嬢子の 寝すや板戸を
押そぶらひ わが立たせれば
引こづらひ わが立たせれば

籠もよ み籠持ち
「掘串もよ み掘串持ち
この岳に 菜つます児
家聞かな
名告らさね
そらみつ やまとの国は
押しなべて われこそ居れ
しきなべて われこそ座せ
我許背爾告目
家をも
名をも

このように、表現の技法に近似した型が用いられていることは、この両者が類似の語りかた、もしくは歌いかたを持っていたことを推察させる。これらは同じ語り部の、同じ演出

法に属するものではなかつたか。同じ演出の型をふむものではなかつたかと思われる。もしそうだとすれば、八千矛の神の神語といわれるものが、語り歌であつたように、この雄略天皇の御歌も、語り歌の技法をふみ、語り歌の演出をもつ、そういう同じ系列に属するものではなかつたかと推測してみることが出来るわけである。

このように考察することができるとすれば、それでは次にこの「神語」のような語り歌は、どのような演出を実際に行つたのであろうか。それを直接にうかがう材料はないが、今かりに文献にのこる久米歌の演出について推察してみることしよう。たとえば古事記の神武記にいくつか伝えられる久米歌の中でも、「弟宇迦斯が献れる大饗をば、悉に御軍どもに賜ひき。その時に歌よみし給ひしく」といわれる歌詞である。それは周知のように、

宇陀の 高城に 鳴わな張る

わが待つや 鳴はさやらず

いすくはし くらら障る

……………

ええ しゃこしや こはいのごふそ

ああ しゃこしや こは嘲笑ふそ

という形で伝えられているが、この終末の「ええ しゃこしや ああ しゃこしや」の語は、のしる意のハヤシ言葉であつたであろう。そして、その下につけられた「こはいのごふそ」「こは嘲笑ふそ」は、この詞章を保存していた大歌所

で、説明のために加えられた註記であつたらうと考えられる。「いのごふ」は敵に向かつて攻撃的態度をとることで、こは「からかい」の意であらうが、このような註記が付けられていることは、このハヤシ言葉の「ええ しゃこしや ああ しゃこしや」が、ただ歌章の発声だけでなく、その発声にある演技をとまなうことの必要を註示したものであつたのだらうと推察される。この同じ久米歌について、日本書紀では、

是を来目歌と謂ふ。今、楽府に此の歌を奏ふ時は、なほ手量の大小き、また音声の巨き細き有り。此は古の遺式なり。

と説明を添えている。「手量の大小き」は、手を打つて拍子をとる時の間の大小、「音声の巨き細き」は、歌の声の大小の意であらう。とすれば、久米歌の演奏には、手拍子の伴奏に一定の技法があり、音声の律動に巨細が定められていたことが想像される。これが久米歌を演奏する場合の、歌い手の姿の一端を物語るものである。

この久米歌の演奏には、同時に久米舞が出演される。その事實は次の大嘗祭の儀式の記録によつて知ることが出来る。

午日、伴・佐伯兩氏率舞人、入自儀鸞門。(左伴氏、右

佐伯氏、五位以上相別而列)就中庭床子。(所司預設)

奏久米舞。(廿人二列而舞)訖退出。

中庭の床子は、久米舞の舞台であり、舞人は二十人が二列にわかれて舞うのである。その舞の演技の様態は、また次の令

集解の雅楽寮の記録をあわせて見ることによつて、その一端がうかがわれる。

大属尾張浄足説。今有_三寮_二舞_一曲等、如左。久米舞、大伴舞、琴、佐伯持_レ刀舞、即斬_二蜘蛛_一。唯今琴取二人。舞人八人、大伴佐伯不_レ別也。

この場合の久米舞は、刀をもつて舞い、蜘蛛を斬る所作をなすものであつたようだ。

このような久米舞が、また東大寺の盧舎那大仏の像の開眼式に奏せられたことが、続日本紀の孝謙天皇勝宝四年四月の条に見える。

既にして雅楽寮及び諸寺の種々の音楽、並に威_ニ来_リ集_ムまる。復_、王_・臣_・諸氏_の五節_・久米舞_・楯伏_・踏歌_・袍袴等の歌舞あり、東西に声を発し、庭を分ちて奏す。所作の奇偉なること、勝_レて記すべからず。

ここにいう「東西に声を発し、庭を分ちて奏す」とあるのは、舞台をかこんで東西に分かれて、舞台の演技者に向かつて歌いかけ、はやし立てたさまであろうか。そういう演奏法であつたとすれば、久米舞の「ええ しゃこしゃ・ああ しゃこしゃ」のはやし声も、「ええ しゃこしゃ」と「いのごふ」側の人々と、「ああ しゃこしゃ」と「嘲笑ふ」側の人とが東西に分かれて、双方からはやし言葉が掛け合いで発声されて、歌詞の内容を劇的に高揚させてゆくおもしろさがあつたのではないかと、想像される。そして、その演技する所作は、続日本紀の史官の目には「奇偉なること、勝

て記すべからず」と映つたものである。

このような久米舞の歌詞や舞伎を管理していたのは、もとより雅楽寮であつたが、雅楽寮は大宝律令撰定の時に、唐制を模して設けられたもので、古代の固有の歌舞と、外来楽とをあわせて統轄していたが、桓武天皇の代に分離して、固有の楽を「大歌」と称して、大歌所で所管することになるのである。神語・天語歌・久米歌のような固有の歌曲やその他、万葉集の雑歌の部に伝えられている歌詞のいくつかは、大歌として、この大歌所の所管に入つていくものである。このような雑歌を奏することがまた「雑楽」というものであつたのではなからうか。雑楽については、令義解にしろす雅楽寮の体制の中に、その語が見える。それを引いて、あわせて雅楽寮の組織を一覧することにしよう。

頭一人。掌_二文武雅曲正舞_一（謂無_二于_レ文_者曰_レ文、有_二于_レ文_者曰_レ武也）、雑楽（謂雅曲正舞以外雑楽也）、男女楽人音声人名帖（謂楽人音声人、男女相雜、既非_二一色_一、故先称_二男女_一以_レ被_レ之也）、試練曲課_一（謂音声曲度、各有_二大小_一、課_二其程限_一、試_二其成功_一也）事_上。

助一人。大允一人。少允一人。大属一人。小属一人。

歌師四人（掌_レ教_二歌人_一）。歌女師二人（掌_レ臨時取_下有_二声音_一、堪_二供奉_上者_一、教_レ之_レ也）

歌人三十人。歌女一百人。舞師四人（掌_レ教_二雜舞_一）。舞生一百人（掌_レ習_二雜舞_一）。笛師二人（掌_レ教_二雜笛_一）。笛生六十人（掌_レ習_二雜笛_一）。笛工八人。

これは唐制に模して制定された大宝令の雅楽寮の組織であるから、これだけの大規模な員数が常に完備されていたわけではあるまい。しかし、雅楽寮の職掌がどんな内容をもつてゐるものであつたかの一般は察知することができるのであろう。そこにはすでに外来楽としての雅楽と、古代固有の楽であつた大歌、すなわち雑楽との判別をも見ることができよう。このような雅楽寮の制度の内容を整え、充実にすることに意を用いたのは天武朝であつたらしいことは、日本書紀の天武天皇四年二月の条に、

大倭・河内・摂津・山背・播磨・淡路・丹波・但馬・近江・若狭・伊勢・美濃・尾張等の国に勅して曰はく、所部の百姓の能く歌ふ男女、及び侏儒、伎人を選びて貢上れ。

とある記録によつて明らかである。そして、こういう芸能者の技芸を世襲にして保持させようと考へたらしく、十四年九月には、
凡そ諸の歌男・歌女・笛吹者は、即ち己が子孫に伝へて、歌笛を習はしめよ。

との詔が出されている。このように雅楽寮の整備に関心を示していることは、芸能人の養成とともに、当然に、歌男・歌女の歌唱すべき歌謡の詞章の蒐集や整理をもともなうものであつたことを想像してよいであらう。とすれば、万葉集の古い巻々といわれている、巻一・巻二の中の古代的な歌詞は、このような気運の中で集められたものではなかつただろうか。ここで問題に

している開卷第一の歌も、こうした雅楽寮の環境の中で、集められ、演奏され、整えられてきたものではなかつたか。そのような連関を、歌詞の伝つたありかたとして、わたしは推測してみるのである。

もし開卷第一の歌が、歌われたり、あるいは語られたりしてきた歌詞であり、そのうえ、歌われたり語られたりするとは、そこに舞台の所作や演技をともなうものであつたとすれば、その歌詞の一語一語の機能には、当然に、歌うこと語ること、あるいは所作や演技という歌舞的な性格が前提せられ、歌語はそういう性格に制約されてくることになるであらう。たとえば、近松の淨瑠璃の作詞が、舞台の構造や演技者の声の量や質、演技の性能を前提として考慮に入れたように。そうすると、そのような性格を与えられ、そのような性格をおびた歌詞のことばというものは、その語の重みにおいて、またその機能において、おのずから、近代抒情詩的な歌詞の性格とは異つていなければならぬはずであらう。近代抒情詩的な、個人感動を告白する機能をもつた言葉ではなくもつと重い、語ることの響きをこめた、そして所作の身振りを誘ひ出し、おしすすめてゆくにたるような、そういう性格の言葉でなくてはならないわけであらう。そのような言葉の重い響きを、歌われた詞、語られた詞章には想定してかかることが必要なのではあるまいかと、わたしは考へるのである。語る詞、所作をよびおこしてゆくような歌詞というものは、当然に近代抒情詩的な告白の言葉とは、その性格を異に

するものであることを、まず考えておきたいのである。

次に、こんどは少し視点を変えて、古代歌曲の発想法の方面から、開卷第一の歌のありかたをさぐってみよう。

三、この歌の源泉について

開卷第一の歌が、その内容からいつて、「妻まぎ」の歌詞であることは、前に述べた。そして、この歌は万葉集で、雄略天皇の御製歌ということにして伝えられている。ところが同じく雄略天皇の一代を伝える古事記の詞章にも、この天皇の求婚説話をゆたかに伝えていることが、特色をなしている。たとえば、赤猪子物語や袁杼比売求婚の話である。赤猪子物語は、雄略天皇の求婚をうけた赤猪子が、天皇の口約束をまもつて、八十歳まで待つたという筋の物語であるが、赤猪子の側からその思い出を語る形で伝えられている。物語化の傾向が濃厚で支配的になつており、すでに舞曲的な求婚歌を捨ててしまつている。そして老女が若いときにあつた花やかな物語を語る説話型に転じている。ただその終末に添えられた、

三諸の 敵櫃がもと

櫃がもと ゆゆしきかも

櫃原をとめ

などの歌詞によつて、赤猪子が神につかえる聖女であつたことがうかがわれる。近づくことのはばかられていた巫女であつたわけだ。事実、引田部の赤猪子は、古い三輪の一族であ

る引田部の女であつた。

ところで、この赤猪子物語の書き出しに、古事記で、ある時、天皇、遊行ばしつつ美和河に到りませる時に、河の辺に衣洗ふ童女ありき。その容姿甚麗かりき。天皇、その童女は、「汝は誰が子ぞ」と問はしければ……。

とある行文から、赤猪子物語と万葉開卷第一の歌との関係を慧敏に見てとつたのは、近世の国学者橘守部であつた。守部はその稜威言別に、

河辺と岡辺と、洗し衣と摘し菜とのたがひはあれど、其は、紀の一書の類ひと見れば、是レ一ツ根ざしの故事とおぼしくて、たのみ所あるこちなんしける。

と述べている。おそらく、守部の言うように、両者の関係は決して無縁のものではあるまい。しかし、守部の考えた「一ツ根ざしの故事」とは、何であろうか。まず、それは「妻まぎ」の故事であつたろうと言うほかはない。万葉集で「妻まぎ」の歌曲として伝えているものを、赤猪子物語はすでに物語化してしまつているわけであるが、しかしながら、いわば万葉開卷の一首は、同一の「妻まぎ」の故事の根に立つ幹なのであり、赤猪子物語は、その枝葉と見なすことができる、と守部は考えたのであろう。しかし、わたしは、この妻まぎの故事として万葉開卷の歌に連なるものとしては、むしろ雄略天皇が春日の袁杼比売に求婚されたという説話を續けてあげておきたいと思う。それは古事記の伝えによれば、また天皇、丸邇の佐都紀の臣が女、袁杼比売を婚ひに、春

日に幸行でましし時、媛女の道にあへる、幸行しを見て、岡辺に逃げ隠りき。かれ御歌よみしたまひし、その歌、

媛子の
隠る岡を

金鉏も 五百箇もがも 鉏ぎ撥ぬるもの

その意は、金鉏が五百もあつたらいいのに、そしたら、この岡の土を鉏ぎ起して、嬢子をさがし出そうものを、というのである。金鉏は、木鋏こてが小農的な農具であつたのに対して、豪農的な農耕法に新しい偉力をもたらした農具であつた。さて、この説話で、妻まぎに際して、袁杼比売が逃げ隠れたというのは、古代における婚姻の風習の一態を、そのままに物語っているものであるようだ。というのは、たとえば、播磨国風土記のはじめのところに、「大帯日子の命が印南の別嬢をつまどひ給ひしとき、…印南の別嬢は聞き畏みて、やがて南毗都麻なひつとまの島に遁れ度りき」という説話を伝えているし、また出雲国風土記にも、宇賀の郷の条に、「天の下造らしし大神の命、神魂かみたまの命の御子綾門日女の命を婚ひまじき。そのとき、女神うべなはず逃げ隠り給ひき」という、同じく逃げ隠れる妻の説話を語っている。これらの説話の伝えているところを推察してみると、古代の婚姻の風習として、妻まぎの際に、嬢子はそれを一往は否んで隠れるという行動を必要としていたらしい。嬢子は神につかえる女性であり、身の清まりを保つたためであつたであろうか。こういう風習の伝わり残つた、民俗的な遺跡ともみられるものが、柳田国男先生の「家閑談」の一章「女の家」に、次のような屋久島にある一例と

して語られている。

「この村に於ては、娘組をなに故かウキミと言つている。十七歳のかねつけから二十四歳までの、未婚者がこれに加入している。女の風紀はニセスなわち青年によつて監督せられる（風紀をみだすというのは、他部落の者と縁を結ぶことだと言つている）。ところが、一年にただ一日、正月の十四日の晩、ウキミの娘たちは若者の監督を離れて、自由を集まつて遊ぶ日があり、これをヨメジヨバナシ、またはヨメジヨサガシともよんでいた。どういふ所へ隠れるものか、ニセたちは捜しまわるのだが、見つかつたためしがなく、また発見せられるのは不吉だとも言われていた。どこか山の中の隠れるに都合のよい場所に、食物を用意して一同で寄り集まつて、一晚中そこで遊んでくるらしく、寒い季節なのに、見つかるのを恐れて大きな火も焚かず、また選つてきても決してその所を人に語らない。十五日の朝庄屋が法螺貝をふくと帰つてくる。」

こういう南の島の遺風は、はるかな古代の女性の生活とその姿を思い描かせるものを、部分的ではあるが伝えている。乙女たちは神を祭る身のしたくとして、集団をなして山にこもる。そこは神聖なそして秘密の場所である。この山ごもりの時に、また妻まぎは行われたらしい。聖なる乙女は、だから妻まぎを逃れて身を隠すのである。こうした風習の姿が、やがて妻まぎの歌の内容を形作つてゆく。それは歌われ語られ、芸能として成り立つてくるとき、すでに個人の抒情

ではなくて、婚姻という集团的祭式の一つの機能として意味づけられてくる。だから、歌われ語られた古代の歌曲は、そのような集团的祭式の一つの機能としての意味をもつて存在したわけである。

ところで、この金鉏の歌には、これを伝えた古事記に「かれ、その岡を金鉏の岡と謂ふ」と付記して、これを地名伝説として意味づけようとしている。このことは、この歌のもつ婚姻歌曲としての本義を離れて、地名伝説に転化しようとする傾向を、すでに表わしはじめていることを示すものであろう。

雄略記では、この金鉏の歌のあと、三つの天語歌について、ふたたび、春日の袁杼比売の、豊楽の日に大御酒を献る説話を取りあげて伝えている。それは宇岐歌と志都歌との唱和で、酒盃をささげるときの寿歌の作法である。

さて以上のように、断片的に説話化されている雄略記の求婚説話を拾い集めてみると、これらは求婚作法にもとづく説話の原型を、彷彿として思い描かせるものを伝えているようである。その原型というのは、妻まぎ・嬢子の呑み・酒をささげて婚姻をちかう「宇岐由比」、この三部から構成されている形態である。そしてこの原型はまた、そのままに八千矛の神の神語といわれる歌曲にも、あてはまる。すなわち、八千矛の神と沼河比売との唱和は、八千矛の神の妻まぎと、沼河比売の「末だ戸を開かずて」「その夜は合はさずて」歌つた、やさしくこぼむ、「あやに、な恋ひ聞こし」といういなみの歌とである。これに続く、八千矛の神と須勢理比売と

の唱和は、「豊御酒 たてまつらせ」という「盃結」を伝えている。

このように八千矛の神の歌曲と、雄略天皇の求婚説話とを比較することによつて、わたしは何を考えようとしているのか。それは橘守部が、赤猪子物語と万葉開卷第一の歌との間に、直観的に想定した同じ根の故事を、守部のように赤猪子物語の側に立つて考えるのではなく、むしろ求婚説話と歌曲との連関においてとらえてみようを試みたのであつた。その結果は、次のようなことが言えるのではあるまいか。

- (1) 雄略天皇記の求婚説話は、伝誦の間に、断片的なものに分散している。
- (2) 赤猪子物語は、求婚説話は伝えているが、引田部の伝誦した物語となつて、強く物語化されたために、妻まぎの歌曲を取り落しているらしい。
- (3) 袁杼比売説話は、断片的な形になつてはいるが、妻まぎの歌曲の一部を伝えている。
- (4) 雄略天皇の御製歌といわれる万葉開卷第一の歌を、妻まぎの歌として、雄略天皇記の中の歌曲と連繫させて考えるるとすれば、それは赤猪子説話ではなくて、むしろ袁杼比売求婚の金鉏の歌であろう。そして、歌曲の順序としては、金鉏の歌は、万葉開卷の歌に続くものであろう。
- (5) 袁杼比売説話が断片的であり、また地名伝説化そうとされているのは、すでにこの説話が、説話を担つていた氏族を離れて分散したからであろう。それは丸邇の佐都紀

の臣家の勢力の消長に關係あることであろう。

(6) そして、雄略天皇の御製歌として万葉集にのぼることになった歌は、大歌所に入つて、その歌曲として伝えられたものであり、大歌所ではこの求婚の歌曲の第一章だけを歌うことによつて、祭式における婚姻歌曲の全詞を代表させる精髄と考へていたのではなからうか。

(7) 従つて、万葉開卷第一の歌は、祭式において、くりかえし歌われたために、金鉏の歌に比べて、その格調は新しく洗練されてはいるが、その本質はやはり求婚歌曲の系統に属する一節として見なすべきものではあるまいか。

四、「もよ」は感動をあらわすもの

右のような考察にもとづいて、万葉開卷第一の歌を、求婚歌曲の系統に属するものと見、従つて、その歌曲が歌われ、もしくは語られ、それには舞台における所作あるいは演技が伴なうものであつたらうと推測することができるならば、そのような前提のもとに、この歌の詞章を理解することもまた可能になつてくるであろう。すなわち、「籠もよ」と感動をこめて歌いかけ、呼びかける。そして「み籠もち」と繰り返してゆくことによつて、さらにその感動を強調する。その感動的な語調は、舞台における所作もしくは演技に向かつて、呼びかけられるわけである。いわば、舞台の所作に向かつて歌い手が感動の照射をあげせかけるようなものである。ついで同じように感動の照射が、「掘串」に注ぎかけられる。そ

うした後に、大きく、「この岳に 菜つます兒」と呼びかけて、感動の照射は「嬖子」に集注される。このように感動的な呼びかけが漸層的に三転してゆくことは、大野さんが感じたように、「呼びかけの対象が二三に分かれるならば、中心が見失われてしまう」ことになるのではなく、むしろ、舞台の所作もしくは演技のはばを広くして、歌曲の歌声とともに舞台の所作をも大きくもりあげてゆく効果をあらわすものではなかつたのだろうか。このように解する方が、古代の歌曲が表現している芸能的な世界に即して鑑賞することになるのではなからうか。だから、大野さんが、「もよ」を呼びかけの感動と解することを嫌い、そう解することが、よびかけの対象を分散させて、歌の中心が失われてしまうと考へたのは、この歌曲を、あまりに近代抒情詩的な集中において享受し解釈しているものであり、そこからさらにすすんで、大野さんが、「籠も……掘串も 持つて」と解して、「も」を並列の助詞とみて、「菜つます兒」に大きく感動の焦点を一つに定めようとする、その考へは、文芸觀としては、主觀的感動の告白という抒情体系に中心点をおく近代抒情詩の発想法であつたと評すべきではなからうか。このように考へるわたしは大野さんの新説に魅惑を感じながらも、ついで漢きおこる疑惑をおさええなかつたのである。「籠もよ み籠もち」は感動的表現のための繰り返しであつて、「籠も……掘串も」と軽く並列する形ではあるまい。

五、新説その二

大野さんの第二の問題は、「押しなべて 我こそ居れしきなべて 我こそ座せ」の意味の取り方である。ここで示された「こそ」の使用法とその意味については、それは文法学者大野さんがふかい考察とくわしい究明を試みられた結果であつて、その文法史の知識について、わたしは疑惑をいだくわけではない。しかし、この歌詞の「我」の内容を、どのように理解するかによつて、「こそ」にこめられる感動の性質もかわつてくるものであることだけは考えておきたいと思う。というのは、この「私」の内容は、近代抒情詩的な個人人の「私」ではないからである。この歌曲を妻まぎの詞章とみるならば、「我」は、あの八千矛の神の神語で、はじめに「八千矛の神のみことは……」と歌い出し、やがて歌いすすむに従つて、「押そぶらひ 我が立たせれば 引こづらひ 我が立たせれば」と言つた、その「我」の意味系統に属するものではなからうか。八千矛の神の歌曲では、前にも述べたように、この語り歌には、あきらかに舞台における所作もしくは演技がともなつたであろうことが推測されるのであるが、そしてその所作は黙劇風のものであつたであらうが、この所作的な演技に呼びかける歌い手は、はじめに「八千矛の神のみことは」と三人称の説き出しているが、やがてその演技的な感動のたかまりゆく雰囲気は、歌い手を誘いこむのであらうか、歌い手が舞台の演技者すなわち八千矛の神に同化し

て、一人称的な「我が立たせれば」を繰り返して感動の強調を試みているのである。こういう歌い手の一人称的な感動表白から後には短歌的感動の抒情発想が生まれてくるわけであるが、しかし、ここでは、「我」はまだそういう短歌的抒情の「私」になつていではなく、演技者と一つに合わさつた歌い手の「我」であり、同時に、語られる八千矛の神の「我」でもあるという二重の性格をもつてることが明らかであるとすれば、八千矛の神の神語と同系統に属すると考えられる「押しなべて 我こそ居れしきなべて 我こそ座せ」の「我」も、まだ個人的な「私」ではなく、ここでは、語られる雄略天皇の「我」、すなわち語り手の芸能的仮面としての「我」をあらわすものではあるまいか。このように見るならば、「こそ」は強調の助詞であり、演技する「我」の感動を演劇的に強めるものとして、強すぎるものでもなく、また感動的に不自然なものでもないであらう。従つて、大野さんが懸念されるほど、「我こそは天皇である。我こそは天皇である」と、断定を重ねて、自己を強調するとは、威圧によるつて少女を従えようとする心が荒々しく現われすぎるのではあるまいか」と考える必要もないであらう。またそういう懸念から、「こそ……已然形」の係り結びを、逆接的な表現と解して、しいて、その強調をやわらげようと試みることも、無用になつてくるであらう。大野さんの懸念はやはり近代抒情詩的な享受から生まれてきているようである。

ついでながら、「吾己曾座」の訓みかたは、「我が立たせ

れば」という自称の敬語助動詞の使用法に従えば、こゝでも「我こそ座せ」の訓をとるほうが適當であろうと考えられる。

六、新説その三

大野さんの三つの新説のうちでは、つぎの第三の問題点についての説がもつとも魅惑的である。それは従来、一般的に「我こそは告らめ」と訓んでいた訓みかたを、「我にこそは告らめ」と訓み改めようとする説である。そして、その訓み方は、この一首の解釈を一新するものであつた。もつとも、「我に」という訓み方については、すではやく佐伯梅友氏が一つの新しい説明を提出されている。しかしその説の根拠は誤写説による訓み方の試みであつた。ところが大野さんは意味の上から「こそゝめ」の形が勧誘または命令的に用いられていることを抛り所として、「我に」の訓み方をとり、そして「私にこそは、家も名も、言うでしようね」という意味に解しようとするのである。この新説は、従来解釈が犯していた無理や不自然さ、——たとえば、天皇が「自分の家は何処そこだ」と少女に向かつていうことは、事がらとしておかしい。天皇であるという点さえ分かれば、ことは足りるのであつて、いかに少女に対してとはいへ、「家をも名をも」と重ねることは不自然であると、大野さんはいふ。——そういう不自然さを取り除くものである点においても、また作品のまとまりとしても、「それでこそ一首がここに安定した終結をする」ことなる点においても、きわめて魅惑的な新しきさを持つ

つものである。万葉学の權威である沢瀧久孝博士もこの訓み方を探つておられることが、古事大成に所載の論文「万葉集より見たる古事記」の中で、この歌の引用に見られる。

ところが、わたしはこの大野さんの新説についても、やはり少なからぬ疑惑がのこるのである。その一つは、天皇が「家をも名をも」告るといふことは異様であるという大野さんの感じとり方は、天皇を「天皇の名」のゆえに、あまりに後世的に考へているのではなからうか、ということである。

古代の大泊瀬の稚武のスメラミコトとして、わが家と名とを語ることは、ヤマトの豪族の青年の妻まぎとしては、けつして異様なことでもなく、むしろ風俗の作法に従つて自然なことであつたのではあるまいか。というのは、名告りかける相手が誰であるかによつて、その名告りは異様とも不自然ともなるものであるから、まず、その「菜つます兒」が誰であるかを決めてかかることが必要になつてくる。その決めては、この歌からは直接には見いだしかねるかもしれないが、ただその兒が「菜をつんでいること」「その兒に対して、つます」といふ敬語が用いられていること、「菜をつんでいる場所は岡であること」そして「この歌が妻まぎの場として発想されていること」などの点を究明してゆけば、「菜つます兒」の形姿は髣髴としてここに再現されてくるのではあるまいか。

そこで、ここに妻まぎの場面の一例を引いて援用することにしよう。それは古事記の神武天皇の条に見える婚姻説話、高佐士野の七媛ななひめ女の場である。七媛女は乙女たちの集団であ

る。なぜ集団でいるか。神を祭る潔斎のために集まっているのである。そのことは、この乙女たちの一人、伊須氣余理比売の名によつて察せられる。余理比売というのは、玉依姫のように、神のたましいの依る女、すなわち巫女である。だから七媛女は神を祭る清まりのために集っているものと考えられる。どこに集っているか。高佐士野である。それは小高い岡であろう。神を祭る岡である。このように乙女の集っている場をみて、妻まぎが行われたらしいことは前にも述べた。そして、この乙女たちは豪族の、あるいは貴族のえらばれた娘たちであつた。それが神を祭るための聖女であり、巫女であつた。「菜つます」という敬語使用の必要も理解されるであろう。こういう乙女の集まりが、また古老の幻想的な伝えになると、白鳥処女の説話として語られている。たとえば、風土記の伊香の小江の「天の八女」の話である。

伊香の小江は郷の南にあり。天の八女ともに白鳥となりて天より降り、江の南の津に浴しき。時に、伊香刀美、西の山にありて遙に白鳥を見るに、その形奇異しかりき。よりてもしくはこれ神人かと疑ひて往きて見るに、実に神人なりき。ここに伊香刀美、すなわち感受を生してえ還り去らず。ひそかに白犬を遣りて、天の羽衣を盗み取らしめ、弟の衣を得て隠しき。天女すなわち知りて、その兄七人は天上に飛び昇りき。その弟一人はえ飛び去らず、天路永くふさがれて、すなわち地民となりき。

これは後に能楽羽衣に転生する説話である。そして神の乙女

たちの説話には必ず婚姻説話がともなわれていることもうかがえる。また万葉集十六の竹取の翁の歌の詞書きに、「この翁、季春の月、丘に登り遠く望むに、忽に羹を煮る。九個の女子に値ひき」とある、この女子たちも、山ごもりの巫女たちであつたようだ。

さて、神の乙女たちが白鳥と見られたのは、おそらく清淨の白衣を着ていたからであろう。のちに紀貫之が、古今集に「春日野の若菜つみにや白たへの袖ふりはへて人のゆくらむ」と詠んでいるのも、若菜つみの神事に白砂の衣を着る風習がのこつていたからである。万葉集に持統天皇の歌として伝えられた「春すぎて夏きたるらし白妙の衣ほしたり天の香具山」の背景に、神祭りに集る聖なる乙女たちの、天の香具山に乾す白い浄衣が、初夏の緑に映えるさまを見出していたのは、折口信夫博士の民俗学的な直観によるものであつた。

神を祭る乙女たちの摘む菜は、もとより神のためのものである。古今集にも「君がため春の野に出でて若菜つむわが衣手に雪はふりつつ」と歌われていたように、若菜は神のために摘むのが、古代の風習であつた。

このように考えてみると、「この岡に菜つます兒」は、神を祭るために山ごもりしている乙女たちの一人である。ある村の豪族の娘たちの一人である。それが神の岡に、美しい籠をもち、美しい掘串をたずさえて、神にささげるための若菜をつんでいる。そこへワカタケノスメラミコトが妻まぎの歌を「家きかな 名のらさね」と呼びかける形である。そして彼

はまず自らを語るのである。「空みつ やまとの国は 押しなべて我こそ居れ しきなべて 我こそ座せ」と歌つて。この歌詞に続いて、「我こそは」と出るか、「我にこそは」とおさめるか。もし旧説のように訓み解するならば、それは歌曲としては、一步前進して歌いすめめることになるだろう。しかしそこで「家をも名をも」と歌い終るところから、おさまりのわるい、不安定な感じを讀者には与えるかもしれない。けれども、この詞章を語り歌とみなして、舞台の所作をともなうものとしてよむならば、この一步前進した歌いかたは、かえつて演技の場の効果を力強くし、歌がらを大きくすることにもなるものではなかつたか。のみならず、妻まぎの歌曲とみなして、そういう歌曲は婚姻の作法を造型して伝える機能をもつものであつたことをかえりみるならば、妻まぎとか妻どひの作法として、きびしくまもらねばならなかつたわが「名のり」を表現しているものとして、「我こそは」の訓みを肯定することもできるのではないかと考えるのである。というのは、「たらちねの 母がよぶ名を申さめど 道ゆく人を 誰と知りてか——万葉集卷十二」とあるように、男の名のりを聞くことなしに、女はわが名を告げること、求婚を承諾することは、古代の風習としては、なかつたし、また男の方からまず、わが名を告げることが、妻どひの正しい作法でもあつたからである。そういう古い風習は、きびしく守られてきていたものらしい。

次にもし「我にこそは」の新説をとると、大野さんの言う

ようにこの、一首の安定した終結をもつという点では、まことに魅力的であるが、その安定感はいかしの近代抒情詩的な性質のものであつて、「家きかな 告らさね」と同じ内容ももう一度繰り返すことになつて、歌の世界としては進展せず閉塞することになるきらいがある。そのために、歌詞は安定して終結することになつても、歌曲としての歌がらを狭小にしてしまふ懸念も感じられる。この点は、演技をとまなう古代の歌謡を理解するための方法意識としては、再考してみる余地がのこされているものではあるまいか。大野さんの提出された新説に対して、わたしは疑惑ばかりを述べる結果になつてしまつたが、大野さんが新しい考察法によつて、万葉集研究の領域を語学的に新しく開拓しようと試みておられる意欲のすこやかさについては、わたしの敬意はかわるものではない。大野さんの新説はすこやかな意欲に若々しくみちている。それに対して、わたしの述べてきたのは、結果としては旧説のかたくなとも見える保守にすぎない、もとの木阿弥の説におちつてしまつた。もとの木阿弥説ではあるが、しかし大野さんの新説をめぐつていふことだけに、一つの意義はあるものだろうか。いさぎよい主張となりえないで、ただどしい疑惑にとどまる程度の考えではあるが、こういう小さい疑惑でも、学問の世界だけには存在をゆるされるものであつてほしい。進歩へのふみ石として。そして、また文芸史の体系や方法は、古代については、まだこの程度の幼稚な段階をぬけきれぬことを、みずからに銘記して。(本学教授)