



志貴親王挽歌論：その文学史的位置

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2009-08-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 村田, 右富実 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00011062

志貴親王挽歌論

——その文学史的位置——

村 田 右富実

一 はじめに

靈龜元年歲次乙卯秋九月志貴親王薨時作歌一首并短歌

梓弓 手に取り持ちて ますらをの さつ矢手挟み 立ち
向かふ 高円山に 春野焼く 野火と見るまで 燃ゆる火
を 何かと問へば 玉梓の 道来る人の 泣く涙 小雨に
降れば 白妙の 衣ひづちて 立ち止まり 我に語らく
「何しかも もとなとぶらふ 聞けば 音のみし泣かゆ
語れば 心ぞ痛き すめろきの 神の御子の いでましの
手火の光ぞ ここだ照りたる」(2・二三〇)^(註二)

短歌二首

高円の 野辺の秋萩 徒らに 咲きか散るらむ 見る人な
しに(2・二三二)

三笠山 野辺行く道は こきだくも 繁く荒れたるか 久

志貴親王挽歌論

にあらなくに(2・二三三)

右歌笠朝臣金村歌集出

或本歌曰

高円の 野辺の秋萩 な散りそね 君が形見に 見つつ偲
はむ(2・二三三)

三笠山 野辺ゆ行く道 こきだくも 荒れにけるかも 久
にあらなくに(2・二三四)

二首の反歌(題詞には短歌とあるが、以下、便宜上反歌と記す)を従えた志貴親王挽歌は、その挽歌の対象である志貴親王の薨去時期について問題がある。すなわち、統紀記事によれば靈龜二年(七一七)八月の薨去であるが、当該歌題詞では靈龜元年(七一六)九月の薨去となっており、そこにはほぼ一年のずれがある。当該歌の研究は、この年月のくいちがいにとのようにして整合性を見出すかという点を中心に蓄積されてきたと

いつでもよい。しかし、本稿ではその点には触れず、当該歌の成立時については、七一六―七十七年頃、平城遷都から六―七年後とのみ捉えることとする。また、これもこれまでさまざまに論じられて来た問題ではあるが、或本歌（2・二三三―二三四）と当該長反歌との成立の先後関係についても触れない。作品の形成過程という時間軸を盛り込まず、完成体としての作品を扱うことに論の基点を置こうと考えているためである。

二 研究史

作品の形成過程の面からではなく、完成体としての当該歌を把握した研究の画期となっているのは、清水克彦氏「笠金村論」〔万葉〕七十八号・一九七二年二月／『万葉論集 第二』所収である。清水論文は、当該歌成立の背後に次の三つの文学的伝統を想定した。

- 一、歌謡以来の問答形式の影響
- 二、卷十三の相聞歌（13・三二七六）の影響
- 三、挽歌において死の知らせは使いによってもたらされるものだった

この三点は、当該歌を読み進めるうえにおいて、重要な指摘である。個別に検証を加える。

まず、第一の問答形式の影響については、清水論文以外にも多くの先行研究が指摘するところである。しかし、当該歌は、歌垣や相聞歌に見られるような複数の歌のかけあいからなる問答の形式が一首にまとまったものとは大きくかけ離れているといわざるをえない。もしも歌垣の歌などが一首にまとまったものであれば、「貧窮問答歌」（5・八九二）や、

「物思はず 道行く行くも 青山を 振り放け見れば つ
つじ花 にほえ娘子 桜花 栄え娘子 汝をぞも 我に寄
すといふ 我をぞも 汝に寄すといふ 汝はいかに思ふ」

／「思へこそ 年の八年を 切り髪の よちこを過ぎ
橘の 末枝をすぐり この川の 下にも長く 汝が心待
て」（13・三三〇九）

のように、前半の問い掛けと後半の答えとが非明示的に連続する形になるはずである（勿論、これらの歌の成立がそうであったというのではない）。当該歌と問答形式との直接的な影響関係を考えるのは無理ではあるが、なお、そうした問答型式が当該歌成立の素地となっている点是否定できないであろう。

続いて、13・三二七六番歌の影響について見てみよう。

百足らず 山田の道を 波雲の 愛し妻と 語らはず 別
れし来れば 速川の 行きも知らず 衣手の かへりも知

らず 馬じもの 立ちてつまづき せむすべの たづきを
知らに もののふの 八十の心を 天地に 思ひ足らはし
魂合はば 君来ますやと 我が嘆く 八尺の嘆き 玉梓の
道来る人の 立ち留まり 何かと問はば 答へ遣る たづ
きを知らに さにつらふ 君が名告らば 色に出でて 人
知りぬべみ 「あしひきの 山より出づる 月待つ」と
人には言ひて 君待つ我を (13・三三七六、反歌略)

山田道での別れを歌う13・三三七六番歌は平城遷都以前に成
立した可能性が高い。そうであれば、表現の類似から考えても、
当該歌に影響を与えたといつてよいであろう。しかし、13・三
二七六番歌と当該歌と同じ形式の歌と考える研究はないように
思われる。その最も大きな理由は、当該歌が歌い始めの話者な
らざる人間の発話で歌い収められていることにある。当該歌と
の類型をいうならば、それは、太田豊明氏「志貴親王挽歌」
の形成」(『早稲田大学古代研究』二〇号・一九八八年二月)が
指摘するように、13・三三一八番歌を掲げるべきであろう。

紀伊の国の 浜に寄るといふ 鮑玉 拾はむと言ひて 妹
の山 背の山越えて 行きし君 いつ来まさむと 玉梓の
道に出で立ち 夕占を 我が問ひしかば 夕占の 我に告
らく 「我妹子や 汝が待つ君は 沖つ波 来寄る白玉

辺つ波の 寄する白玉 求むとそ 君が来まさぬ 拾ふと
そ 君は来まさぬ 久ならば いま七日だみ 早くあらば
いま二日だみ あらむとそ 君は聞こしし な恋ひそ我
妹」(13・三三一八、反歌略)

この13・三三一八番歌は紀伊の国へ行った男のことを夕占に
問う女を話者として歌い始められ、最後は夕占のことばで歌い
収められる。また、紀伊の国への道が、妹の山、背の山から歌
われ、平城京から明日香付近までの道程が歌われていない点、
さらに、初句「紀伊の国」の原文が「木国」である点などから、
この13・三三一八番歌は奈良遷都以前の歌である可能性が高
く、当該歌に先行すると思われる。よしんば、当該歌よりも後
の成立であったとしても、旅先の男を思いやる13・三三一八番
歌が、挽歌である当該歌の影響下に成立した歌とは考えられず、
当該歌に類した歌の形式があったことをうかがわせる。

最後に、第三の「死を他人から告げられる」という点につい
ては、万葉挽歌を俯瞰にする限りにおいて、こうした傾向が強
いことはまちがいない(拙稿「柿本人麻呂近江荒都歌論」『北
海道大学国語国文研究』八十八号・一九九一年三月／『柿本人
麻呂と和歌史』所収参照)。清水論文が指摘する三点は位相の
違いはあるにせよ、一定の成果をあげていると考えられる。

そして、清水論文は、当該歌の特徴を、

この歌（当該歌―引用者注）における技法上の一つの大きな特色は、葬送を知らないたてまえの作者が、葬送者に問う形式を用いる事によって、親王葬送の悲しみが、作者ならぬ葬送者の言葉や動作として述べられ、すこぶる客観的な様相を呈しているという点である。

とした把握したうえで、

（第三の伝統との最も大きな相違点は―引用者注）問われる者、告げられる者であった作者が、金村作では問う者の位置に立っているという点である。

と、主体の転換に金村の「技法」を見出した。清水論文の指摘は、当該歌の方法を表現史の中に位置づけようとした点において有効であると思われる。

一方、身崎壽氏『宮廷挽歌の世界』（一九九四年九月）は、この主体の転換を挽歌史記述の立場から、

これを享受者―その中核は、親王の近親者・近侍者たちとみてよいだろう―のがわからみるとどういうことになるだろうか。

と、歌の場の論の中に解決しようとした。たしかに、当該歌の偲ひの質を、

反歌二首の作中主体はA（葬列に尋ねる主体―引用者注）でもBでもあり、その双方をふくめた一種の代表的感動の表現だった

と、二つの主体（葬送者に問うている主体と問われる者）の統合的な「代表的感動」と把握する点は従ってよい見解であろう。しかし、やはり歌の場の論を介在させた立論は、想定した歌の場からの逆照射となってしまう点は否めない。あらためて、表現そのものの問題として捉えかえす必要がある。

また、『新日本古典文学大系 万葉集一』（一九九九年五月）は、当該歌の主体のありようを、

「葬送者の口を以て言はせるといふ如きは、或は当時にあつては一寸目さきの変つたやり方であつたかも知れないが、結局末梢的技法たるにすぎない」（『私注』）という批評が当たっているように。

と、『私注』を引きつつ「末梢的技法」ということばの中に封じ込めるが、こうした評は清水論文以降の研究史を軽んじているのではなからうか。作中の主体が葬送者の発言によって志貴親王の死を知るといふこの歌い方は、それを「特殊」や「技法」という、論理をとまわらない評に落としこむことは避けねばなるまい。本稿は、清水、身崎両論文に導かれながら、当該歌に

おける偲ひの表現のありようを挽歌史に定位することをもくろむものである。

三 ここだ、ここだく

さて、そうした問題に入る前に、基本的な解釈の問題について触れておく。長歌末尾の「ここだ照りたる」、第二反歌の「こきだくも 繁く荒れたるか」の表現は、現場指示表現に近い性質を持ち、表現主体が作品世界のどのような位置にその視座を置いてゐるかを理解するためにも、重要と思われるからである。

まず、長歌末尾の「ここだ照りたる」であるが、原文は「幾許照而有」。通訓は、「ここだ照りたる」ではあるものの、『新編日本古典文学全集 万葉集一』（一九九四年五月）は「そこば照りたる」と訓じている。そこで、「ここだ」「そこば」の類の仮名書き例に目をやると、その状況は下表のとおり。

一覧してわかるように近称の「こ」を持つこれらの表現（以下、「こ」類と記す）は、中称の「そ」を持つもの（以下、「そ」類と記す）と対をなしている。また、長歌の原文「幾許」の文字列は、集中に三十例。近年の注釈において「こ」類以外の訓が提示されているのは、次の三例（当該歌を除く）である。

- ①幾許 思ひけめかも しきたへの 枕片去る 夢に見え

ここだ	ここば	こきだ	こきば	こくら
八四四	三四三一	*二三二	*四三六〇	靈異記(前田家本)、 下卷三七話の訓注
三三七三	三五一七	*二三四		
*四〇一九	三六八四			
*四〇三六	*三九九一			
そこだ	そこば	そきだ	そきば	そこら
—	三九八五	*四三六〇	—	*一七四〇

・表中の「*」は「ここだく」等「く」のついた形の用例。

来し (4・六三三)

大伴宿祢家持贈童女歌一首

- ②はね繰 今する妹を 夢に見て 心の内に 恋ひ渡るかも (4・七〇五)

童女来報歌一首

はね繰 今する妹は なかりしを いづれの妹ぞ 幾許恋多類 (4・七〇六)

- ③我が背子と 二人見ませば 幾許香 この降る雪の 嬉しくあらまし (8・一六五八)

第一例 (4・六三三) は、『新編日本古典文学全集 万葉集一』、『新日本古典文学大系 万葉集一』が「いかばかり」と訓み、『万葉集釈注 二』(一九九六年二月)、『和歌文学大系 万

葉集一」（一九九七年六月）が「そこらくに」と訓じる。この第一例を近称の「こ」類で訓むと、第二句「思ひけめかも」との整合性が取れなくなる。今掲げたどちらの訓に従うか、あるいは別訓を考えるかの問題はあるものの、近称の「こ」類で訓めないことは確認できよう。次に、第二例（4・七〇六）であるが、これは前歌（4・七〇五）への、いわゆるしつぺ返し之歌であるうえに、第四句「いづれの妹ぞ」との整合性を保つためにも「こ」類で訓むことは無理であろう（通訓は「そこば恋ひたる」。そして、最後の第三例（8・一六五八）は、反実仮想の中の表現であるのに加えて疑問の「か」を従えており、これも近称の「こ」類の付訓はできまい（通訓は「いくばくか」）。

このように見てくると「幾許」の文字列は基本的に「こ」類で訓まれることはまちがいになく、前後の文脈から明らかに「こ」類の近称で訓むことが不可能な場合にのみ、別訓を考える余地が生じるといってよからう。裏返しているならば、当該歌に「そこば照りたる」の訓を付している『新編日本古典文学全集 万葉集一』は、注こそ付していないものの、遠く高円山に見える光を「そこば」と解したと考えられる。しかし、当該歌の訓の決定に、「遠景だから中称を用いる」という論の立て方は可能だろうか。たとえば、通説的理解では、遠景として捉えられ

る高円山（高円山を遠景として捉えていることは現代語訳に「あれは何か」と「あれ」を補って訳している注釈書が多いことから知られる）の手火の光を何かと問う主体が遭遇しているのは、その遠景に描かれていたはずの葬列者その人である。高円山の葬送の列に連なっている人が、おそらくは平城京からその光を見ている人の疑問に答えるかたちになっているのである。この点を劇的所作として解そうとするむきもあるが、想像の域を出るものではないし、平城京時代に演劇的所作をとめた挽歌の公表形態を想定することは難しからう。当該歌の訓を遠景・近景という理解から決定することはできまい。

そもそも、高円山を遠景と捉えること自体、理の勝った解釈に過ぎるのではあるまいか。当該歌にあつては、遠景・近景という概念は解釈の結果でしかないと思われる。重要なのは、死を嘆く葬列者のひとりが死を知らない人間の問いに答えるという形式を取っていることであり、その葬列者が歩いている場所が高円山以外ではなく、そこを基点として解釈を押し進めるべきである。すなわち、当該歌の「幾許照而有」は葬列者その人の発話である以上、「ここだ照りたる」と訓じるよりなからう。この長歌末尾はあくまでも、葬送者の会話文で歌い収められているのであり、その限りにおいて、その発話主体の悲しみの表

現としての理解を基本に据えるべきである。

一方、第二反歌の「こきだくも」について見ると、或本歌の2・二三四番歌との比較を通して、

「荒れにけるかも」(2・二三四番歌—引用者注)だと純粹に詠嘆である。対して「繁く荒れたるか」(第二反歌—引用者注)だと疑問を含んだ詠嘆である。一方(二三四)は「こんなにもひどく荒れてしまった」であり、他方(二三二)は「どうしてこんなにも荒れすすさんでいるのであるうか」である。はっきり見ての嘆きと目を背けるようにして疑う嘆きとの違いがある。この違いは、第一短歌に間接性が与えられたこととかかわりあうもので、金村の意図のうちにあったと見なければなるまい。(『万葉集釈注』一)

一九九五年十一月

と、間接的との評をうけるのが一般的である。しかし、集中の「くもくか(や)くなくに(なしに)」という文脈構成の歌、全八例は、

苦しくも 降り来る雨か 三輪の崎 狭野の渡りに 家も
あらなくに (3・二六五)
奥山の 岩に苔生し 恐くも 問ひたまふかも 思ひあへ
なくに (6・九六二)

岩疊 恐き山と 知りつつも 我は恋ふるか 並みならな
くに (7・一三三二)

苦しくも 暮れ行く日かも 吉野川 清き川原を 見れど

飽かなくに (9・一七二二)

妹があたり 遠くも見れば 怪しくも 我は恋ふるか 逢

ふよしなしに (11・二四〇二)

風吹かぬ 浦に波立ち なき名をも 我は負へるか 逢ふ

とはなしに (11・二七二六)

ま葛延ふ 小野の浅茅を 心ゆも 人引かめやも 我がな

けなくに (11・二八三五)

潮舟の 舳越そ白波 にはしくも 負ふせたまほか 思は

へなくに (20・四三八九)

と、いずれも目の当たりにした現状に対する感慨を歌うものであり、当該例も三笠山の野辺にあって、その道の荒れてしまったことを嘆く歌と解するのが妥当である。すなわち、第二反歌の「こきだくも」は、野辺の道を目の当たりにした感慨と解すべきである。この点は集中の他の「あり+か」の形の歌を見て(注四)も例外はない。いずれの例歌にも「いるのであるうか」というような推量を含む疑問の意はない。第二反歌の空間が三笠山に措定されているといって大過なからう。

では、当該長反歌に対して、「間接的」という評は何故成立するのであろうか。それは或本歌との比較が大きな要因のひとつとして考えられる。たしかに、第一反歌と或本歌第一首とを比較すれば、当該反歌の方が間接的という評はあり得よう。^(註五)しかし、こうした論はあくまでも当該長反歌と或本歌との比較のうえに成り立つものであつて、当該長反歌が志貴親王の死に対して間接的であるということには決してならない。第一反歌は志貴親王の不在を直接に歌ったものであるし、第二反歌は親王のよく通つていた道に立ち、その荒れてしまった様子を嘆く歌なのである。すなわち、この二首の反歌の話者はまぎれもなく親王の死を心から嘆く人間に設定されており、それは長歌末尾の「手火の光ぞ　ここだ照りたる」と嘆く主体を包摂しているといえよう。逆に長歌において葬送者に問い掛けた主体を反歌二首の主体として考えると、親王の死すら知らなかった人間が、葬列者のことばによって突如悲しみにくれることになる。これは「泣血哀慟歌」(2・二〇七―二一六)において残された夫が自分の妻の死を知らなかったのとは、死者が親王である点を考えれば、同一視することはできない。反歌二首の悲しみの主体は、基本的に志貴親王の葬送者を考えるべきだろう。勿論、可能性としては第一反歌と第二反歌とのそれを別個に理解する

方法もあるが、あえて論を複雑にする必要もないと思われる。このように見て来ると、長歌の後半部から反歌にいたるまで、その悲しみの主体は葬送者であることになる。というよりも、むしろ、身崎論文が指摘していたように、反歌二首の悲しみの主体は葬送者を中心としつつ、「何か」と尋ねた人間をも外延的に含みこんだ「代表的感動」として理解すべきである。しかし、それは歌の場によって理解されるべきものではなく、長反歌の表現よりおのずから導き出されるものである。歌の場の論が、万葉研究の重要な概念として登場する以前から、反歌二首の悲しみの主体を、死を知らされた側に置く読み方がなされて来たことを考えてもそれは明らかだろう。

以上、「ここだ」「ここだく」という表現を手がかりに当該挽歌の抒情の質を述べて来た。当該歌三首は、長歌の歌い出しの話者が、質問に答えた発話主体の側に引き取られ、結果的に応答者を中心とした「代表的感動」を擁した挽歌であることが確認できた。たしかに、当該歌以前の挽歌にはこれに類する挽歌を見出すことはできない。しかし、かといって、これを金村の個性に押し込めることは危険であろう。次節では、こうした表現の成立基盤を考えてゆく。

四 主抒情表現

当該歌は死を告げる側が主抒情表現を担っていた。このことは、歌表現において死を悲しむ主体が話者から応答者へと入れ替えることを意味している。話者は己の悲しみを表現していない。それは、話者と死者との決定的な乖離をもたらしかねない。

問題の所在はここにある。奈良時代に入って間もない時期に死者の死去すら知らないというほどのつながりしか持たない話者を擁した挽歌が制作され、それが挽歌として機能している点である。これを考察するためには、長歌の主抒情部分としての長歌末尾の表現を見ることがあると思われる。

殯宮挽歌に限らず、万葉長歌一般の傾向として、その末尾が主抒情表現となることは多い。当該歌もまた長歌の主眼はそのはじめの部分にあるといつてよからう。長歌の話者である「我」の発話ではないものの、主抒情表現であることはまちがいない。別の角度からいえば、先に述べた、当該歌を間接的とする評は、この部分に話者の抒情表現がないことにもその原因が求められるのではなからうか。さらにいえば、その葬列者のことばによる歌い収めの表現、「手火の光ぞ　ここだ照りたる」も悲しみの表現としては機能するものの、他の殯宮挽歌に見られる「偲

ひ行かむ」(2・一九六)などといった直接的な偲ひの表現や、^(注六)「初期挽歌」に見られる「忘らゆましじ」(紀一九)といった嘆きの表現となっていない点も注意される。存在しない歌句を想定することはためらわれるが、たとえば「ういでましの　手火の光ぞ　ここだくも　照りたると言へば　音のみし泣かゆ」などといった話者の悲しみの表現によって歌い収められていれば、一般的な挽歌の枠組みにとどまるであろう。しかし、当該歌にはその部分が存在しておらず、話者の偲ひや嘆きの表現を欠く挽歌となっているのである。歌のテキストに即していえば、話者は悲しみの主体から乖離したまま取り残されてしまっているのである。しかし一方、この歌い収めはそれ自体悲しみの表現として、十分に機能していることは論を俟たない。つまり、当該歌は直接的な偲ひや嘆きの表現を持っていないにもかかわらず、長歌末尾が主抒情表現を担うという一般的な長歌のありようによってのみ、結果的に「代表的感動」が達成されているにすぎない。そしてその結果的な「代表的感動」が、これまた結果的に、話者をも包摂しているだけなのである。長歌末尾の意味が歌の文脈から切り離され、悲しみの表現として自立してしまっているのである。結論的にいえば、主抒情表現たる悲しみの表現の機能が話者の個性から離脱し、話者を相対

化してしまっているといってもよい。そして、この点にこそ、万葉挽歌のひとつの結節点を見出すべきなのではなからうか。

五 文学史上の位置

この点を考えるためには、やや迂遠ではあるが、万葉前期の挽歌に溯らざるを得ない。下の表は、「初期挽歌」から当該歌までの主だった挽歌の主抒情表現と残された者の一覧である。

周知のとおり、殯宮挽歌にあつては、残された者¹¹悲しみの主体は見られる存在として歌表現に盛り込まれていた。その残された者をも包摂する形で話者による「代表的感動」を達成していたのが殯宮挽歌の特徴のひとつであった。しかし、「明日香皇女挽歌」(2・一九六〜一九八)にあつては、残された者が明日香皇女の夫という個人に設定されており、「代表的感動」としての同期を容易には取れなくなっている。このことは以前論じたことがある(拙稿「殯宮挽歌の終焉——柿本人麻呂と明日香皇女挽歌——」『万葉史を問う』一九九九年十二月／『柿本人麻呂と和歌史』所収)。

この残された者と主抒情表現の主体とが同期している例が「初期挽歌」や「泣血哀慟歌」^(注七)であり、逆に主抒情表現の主体と残された者とが乖離してしまった例として「吉備津采女挽歌」

歌	主抒情表現(摘)	残された者
初期挽歌(紀一九等)	忘らゆましじ	我
御陵退散歌(2・一五五)	—	大宮人
日並皇子挽歌 (2・一六七〜一六九)	荒れまく惜しも	皇子の宮人
高市皇子挽歌 (2・一九九〜二〇二)	懸けて偲はむ	舍人
明日香皇女挽歌 (2・一九六〜一九八)	偲ひ行かむ	通はす君
泣血哀慟歌 (2・二〇七〜二一六)	袖ぞ振りつる	我
吉備津采女挽歌 (2・二二七〜二二九)	悔し・寂し	その夫の子
某皇子挽歌 (13・三三三三四〜三三三五)	懸けて偲はな	我 ¹¹ 宮の舍人
志貴親王挽歌(当該歌) (2・二三〇〜二三五)	繁く荒れたるか	道来る人

(2・二二七〜二二九)をあげることができる。^(注八)「吉備津采女挽歌」にあつては、死者である吉備津采女を直接知ることのない「我」が主抒情表現を担う一方、悲しみの主体はその夫に設定されていた。「吉備津采女挽歌」にあつて、残された夫と「音聞く我」として表現上に露出している主抒情表現の主体とがこ

とばを交わすことはないが、死者と直接関りを持たない「音聞く我」が、おそらくは誰かの発話でその死を知り、主抒情表現の主体となる。この点において、当該歌の先行表現として注目に値しよう。そして、表現上に露出した話者は表現そのものとしては、もはや「代表的感動」に参画することはできない。「吉備津采女挽歌」にあつては、表現上、話者が悲しみの主体から乖離してしまつており、かろうじて「寂し」「悔し」という表現を通じて、悲しみの主体と同期を果たしている。

しかし、当該歌にあつては、そうした表現上の同期すらなく、結果的な「代表的感動」を持つのみである。いいかえるならば、「吉備津采女挽歌」よりも表現の視座が死に対して外延化しているといつてもよい。「吉備津采女挽歌」の話者が、さらに死者と残された者との関係から距離を取り、死という出来事を客観的に眺める位置を確保したのが、当該歌だといえよう。誤解をおそれずにいうならば、それは抒情表現を全く担うことのない、いわゆる語り手としての属性を持ちあわせている話者の誕生といつてもよいのではなからうか。清水論文の第三の指摘はその現象面の把握において正しいであろうが、それは転換と見るべきではなく、視座の外延化と話者の性質の変化として説明するべきものと思われる。

結果的に、こうした抒情表現を持たない話者の誕生は、金村の個性の側にその始発のひとつを帰属させる可能性は否定できないし、それが誤っているとは思えない。しかし、「吉備津采女挽歌」に始まる、話者と主抒情表現の主体との乖離の拡大の結果として、新しい話者が誕生するという把握は、前期万葉の表現の蓄積と後期万葉への新しい可能性を、そこに見出せよう。勿論、当該歌にそうした話者の誕生の瞬間を見ようというのではない。現存する歌表現から帰納できる現出のひとつとして当該歌を定位できると考えるのである。

六 むすび

万葉挽歌は、奈良朝に入つて急激にその姿が見えなくなる。奈良遷都後の歌数が少ないこともひとつの原因ではあるが、第三期以降が万葉挽歌の衰退期として把握されるのも無理はなからう。しかし、亡妻挽歌は代表的な歌人により制作され続け、人の死を歌うという点に着目すれば、伝説歌の多くもまた挽歌に分類される。その伝説歌は人の死を悲しむ歌である以前に死を歌う歌であることは論を俟つまい。当該歌に見られた抒情表現を担わない話者の行方に伝説歌の方法を定位することもまた可能であると思われるが、本稿にはこの点に触れる準備がない。

文学史叙述は必ずしも時系列に沿った表現の展相把握が要求されるものではないが、当該歌は奈良朝初期に制作された挽歌として、殯宮挽歌に特徴的な「代表的感動」の変質と語り手的な話者とを具備した過渡的な作品として位置づけられよう。

(注)

- 一 引用歌中の鍵括弧等は引用者による。以下同。
- 二 本文中に触れられなかった主な先行研究は次のとおり。
 - ・伊藤博氏「第一人者の宿命」(『日本文学』十九卷十二号一九七〇年十二月)『万葉集の歌人と作品 下』所収
 - ・近藤章氏「志貴親王薨去とその挽歌」(『国語と国文学』五一卷八号・一九七四年八月)
 - ・小野寛氏「笠金村歌集挽歌と志貴皇子の死」(『国文学』二三卷五号・一九七八年三月)
 - ・梶川信行氏「志貴親王挽歌論序説」(『美夫君志』二四号・一九八〇年三月)『万葉史の論 笠金村』所収
 - ・村山出氏「志貴親王挽歌論」(『万葉集研究 第九集』一九八〇年十一月)『奈良朝前期万葉歌人の研究』所収
 - ・稲岡耕二氏「志貴親王挽歌の『短歌』について」(『万葉集研究 第十四集』一九八六年八月)
 - ・太田豊明氏「志貴親王挽歌」の形成」(『早稲田大学古代研究』二〇号・一九八八年二月)
 - ・曾田友紀子氏「志貴親王挽歌の成立」(『早稲田大学古代研究』二八号・一九九五年一月)
 - ・倉持しのぶ氏「志貴親王挽歌」試論」(『北海道大学国語国文

研究」一〇七号・一九九七年十一月)
本来ならば、これまでの注釈等の異訓をすべて掲げるべきだが、次に掲げる注釈に限定している。多少の異訓はあるものの、論旨に大きな影響を与えないと思われる。

- 三
 - ・『日本古典文学全集 万葉集 一〇四』
 - ・『日本古典集成 万葉集 一〇五』
 - ・『新編日本古典文学全集 万葉集 一〇五』
 - ・『万葉集釈注 一〇十』
 - ・『和歌文学大系 万葉集 一〇二』
 - ・『新日本古典文学大系 一〇三』
- 四 全七例、歌番号は以下のとおり。4・七七六、12・二九一六、12・二八九六、12・二九九一、12・三一二二、19・四二二〇、20・四四九六。
- 五 なお、付言すれば、或本歌と本文歌における直接・間接の違いを制作順に置換することは不可能だと考えている。
- 六 「初期挽歌」の用語については拙稿「前期万葉挽歌史試論―殯宮挽歌を中心に―」(『大阪女子大学女子大文学国文篇』四十九号・一九九八年三月)『柿本人麻呂と和歌史』所収に述べた。
- 七 「泣血哀慟歌」については、拙稿「泣血哀慟歌」(『柿本人麻呂と和歌史』二〇〇四年一月)に述べた。
- 八 「吉備津采女挽歌」については、拙稿「吉備津采女挽歌」(『柿本人麻呂と和歌史』二〇〇四年一月)に述べた。

(むらた みぎふみ・本学助教授)