



(三) 呼びかけ形式の変形 五首

(四) 繰返し形式 十五首

(五) その他 三十一首

と分類せざるを得なかったように、「問答形式→呼びかけ形式→呼びかけ形式の変形」とその展開を想定したとしても、なお説明困難な(四)(五)が大半を占めてしまうのである。このことは、理論的にもまた、片歌問答から万葉旋頭歌への変容(ひいては、万葉旋頭歌そのものの展開)を説明することが難しいということを意味してしよう。

では反対に、現存史料からはどのような前史が想定されるのであろうか。ここで注目すべきなのは、やはり繰返し形式であろう。(3)

『日本書紀』に載る六句体の歌謡には以下の四首があるが、

A 須々許理が醸みし御酒に我酔ひにけり 事無酒笑酒に我酔ひにけり

(心神記・四九)

八田の一本菅は一人居りとも 大君し良しと聞こさば一人居りと

も (仁徳記・六五)

あたらしき猪名部の工匠かけし墨縄 其が無けば誰かかけむよあ

たら墨縄 (雄略紀・八〇)

韓国を如何に言ふことそ目頼子来る むかさくる壱岐の濟を目頼子

来る (継体紀・九九)

一読して明らかかなように、紀八〇は部分的ではあるものの、これらはいずれも第三句と第六句の繰返しという特徴を共通して持つ。このような六句体の歌謡と、

梯立の倉橋山に立てる白雲 見まく欲り我がするなへに立てる白雲

海の底沖つ玉藻のなりのその花 妹と我とここにありとなりのその花

(7・二二八)

霰降り遠江の吾跡川楊 刈れどもまたも生ふといふ吾跡川楊

(7・二二九)

といった旋頭歌との近さは否定できまい。それゆえ、形式面での前史としてAの六句体歌謡を想定することは正しいと考える。万葉旋頭歌は、このような六句体歌謡における繰返し形式を継承して詠み出されたのであろう。

では、その繰返し形式の内実——句末を共通させる前句と後句の関係——はどのようなものであろうか。

この点に関して今日もつとも説得的なのは、土橋寛氏の説であろう。知られるように、土橋氏は、掛合による問答を短歌様式の源流に想定し、それが独唱されるようになって対立形式として保存されたと考えた。それゆえ、

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

民謡の前句と後句の関係は、いろいろの型に分類することができるが、もつとも基本的なものは問答形式で、他はその分化形式である」とみとめられる。それは元来掛合の「出し」で歌の場に即した景物(「即境的景物」と呼ぶ)を提示し、「付け」でそれを祝賀、恋、諧謔などの人事的内容で説明する形であり、そうした掛合問答の形式が、独唱歌にも継承されて自問自答的発想法となり、それが

変化して主述形式、寄物陳思形式、転換形式、対照形式、ナゾ形式など、それぞれ性格や目的を異にする諸形式に分化しているのである。

と述べているように<sup>⑤</sup>、前句と後句の関係はあくまで掛合からの発展形として捉えられることになる。その結果、旋頭歌についても、五七+五七で完結する問答的対立的な四句体を祖型とし、「祖型の対立様式の直系であるだけに、前後句の対立関係や脚韻式繰返しを備えた典型的な対立様式を備えたものが、旋頭歌には多いのである」と把握されることになった<sup>⑥</sup>。具体的には、Aの四首について、それぞれ

・前句567が第一段で、主題の提示部。後句547が第二段で、説明部である。「事無酒 笑酒」は「須須許理が醸みし御酒」の主観的説明。第三句と第六句は脚韻式繰返しで、典型的な対立様式を示している。詞形は後句にやや不整な部分があるが、旋頭歌の変形と見てよい。

・詞形は旋頭歌である。上三句が第一段で、主題（独り居りとも）の提示。下三句が第二段で、主題を説明している。脚韻式繰返しが見られる。

・577・577の旋頭歌形式で、前句は主題「墨繩」の提示。後句は墨繩の説明ないし抒情で、脚韻式繰返しを備えている。前句||主題の提示、後句||主題の説明（主観的説明すなわち抒情）という歌の構成原理は、旋頭歌も短歌も全く同じであることを示している。

・詞形は旋頭歌。それだけに、構成も対立的様式が明瞭で、脚韻式を備えている点も、他の旋頭歌と同様である。

と説明されているように<sup>⑦</sup>、「主題+説明」という形で前句と後句の関係は理解されることになる。

基本的に首肯されてよいと考えるが、ここで主題とされているものに注目すると、「御酒」や「墨繩」といった物と同時に、「独り居りとも」という状態も提示されていることに気づく。主題が「即境的景物」に由来することからすれば、景物（体言）を前句末で提示するのが本来の形であったかと想像されるが、Aの用例からは、景物のみならず景物以外の状態や行為を提示することも既に行われていたことが推測される。このことは、いわゆる片歌問答においても、

あめ鶴つ千鳥まじとど真鴉さなどと黥さける利目とめ

媛女をとめに直に逢はむと我が裂ける利目とめ （神武記・一七、一八）

と体言である「利目」を提示するものもあれば、

大宮の彼つ端手隅傾けり

大匠劣みこそ隅傾けれ （清寧紀・一〇五、一〇六）

のように、「隅傾けり」という状態を提示する例のあることから認められよう。

つまり、三句+三句で構成される六句体歌謡においては、前句末と後句末に同一語句を繰り返すことで統一感を保ちつつ、前句で提示された景物や状態等について後句で説明するという関係になっていたと推定されるのである。このような中で、万葉旋頭歌も詠まれていたの

だと思われる。次節以降では、しばらく人麻呂歌集所載の旋頭歌を取り上げながら、万葉旋頭歌の問題について考えていくことにしたい。

二

人麻呂歌集旋頭歌三十五首のうち、第三句と第六句に同じ語句を繰り返すものには次の七首がある(Bとする)。

ア梓弓引津の辺なるなのりその花 摘むまでに逢はざらめやもの  
りその花 (7・一二七九)

イ梯立の倉橋山に立てる白雲 見まく欲り我がするなへに立てる白  
雲 (7・一二八二)

ウ梯立の倉橋川の石の橋はも 男盛りに我が渡してし石の橋はも  
(7・一二八三)

エ梯立の倉橋川の川のしづ菅 我が刈りて笠にも編まぬ川のしづ菅  
(7・一二八四)

オ山背の久世の社の草な手折りそ 我が時と立ち栄ゆとも草な手折  
りそ (7・一二八六)

カ海の底沖つ玉藻のなのりその花 妹と我とここにありとなのりそ  
の花 (7・一二九〇)

キ霰降り遠江の吾跡川楊 刈れどもまたも生ふといふ吾跡川楊  
(7・一二九三)

これは前掲したAと同一の形式だが、第一句第二句および第四句第五句の役割に注目すると、多くの例で「枕詞+地名+景物」として前句

で提示した自然の景物を後句で人事的に意味づけ直す構成になっていることに気づく。ただし、「枕詞+地名+景物」という構成は、五句体の歌謡ではあるが

朝霜の御木のさ小橋 群臣まへのおとこい渡らすも御木のさ小橋

(景行紀・二四)

ぬば玉の甲斐の黒駒 鞍著せば命死なまし甲斐の黒駒

(雄略紀・八一)

と認められるので、それ自体は新しいものではなかったのだろう。むしろ、そのような景物に対して付された後句の働きが重要である。

たとえば、カは前句で提示した「なのりその花」から「な告りそ」という同音関係を媒介にして、自分と恋人との密会を決して人に告げるなよという意味へと転じている。このような人事的な再解釈が明瞭なのはカのみだが、アも「なのりその花」に相手の女を寓し、再び逢いに來るので決して自分の名を他人に告げてはいけないぞと、やはり「な告りそ」という同音関係を生かした付け方をしているのだろう。言わば、カが第三者として捉えている「なのりその花」を、アは恋の当事者として捉えているという違いなのである。前句で提示された自然の景物を恋の相手として後句で引き取るというやり方は、エにも指摘できよう。エは、前句で提示された「しづ菅」を女の寓意ととりなして、刈っても笠に編まない＝結婚の約束はしたけれど妻とするには至らなかった、と詠んでいるのだと考えられる。また、「刈れどもまたも生ふといふ吾跡川楊」と詠むキも、単に「楊の面白い成育に興じた歌」(中

西全訳注」ということではなく、そのような川楊の生命力に何らかの寓意性を持たせた歌と解してよいのであろう。方向性としては、「このころの恋の繁けく夏草の刈り払へども生ひ及くことし」(10・一九八四)と同じように刈つてもまた新芽を出す川楊の生命力に自身の恋心を重ね合わせるか、あるいは「楊こそ伐れば生えすれ世の人の恋に死なむをいかにせよとぞ」(14・三四九一)と同じように川楊の強い生命力と人の命のはかなさを対比させるか、のいずれかが考えられる。前者の可能性が高いように思うが、どちらであったにせよ、キはそのような寓意を媒介として、自然の景物を人事的に再解釈したものだと思われる。

この点は、体言を繰り返さないオについても当てはまる。前句で提示された「山背の久世の社の草」を神域の女あるいは人妻ととりなした上で、たとえどんなに魅力的であろうとも草を刈るな<sup>ニ</sup>手出しをしてはいけない、と繰り返しているのであろう。第四句「己時」は訓・解釈ともに揺れているが、本論では、後句での人事的再解釈という点から、己<sup>ニ</sup>草(<sup>ニ</sup>女)と解しておきたい。

とすれば、イヤウも「白雲」「石の橋」という景物自体に寓意は認めがたいものの、後句での捉え直しに急所が存したと予想されてくる。具体的には、それだけなら単なる叙景表現に過ぎない「梯立の倉椅山に立てる白雲」を恋の文脈に据え直し、実は自分が恋人に逢いたいと思おうと同時に湧きあがってきた白雲だと説明したり、あるいは、眼前から無くなってしまう「梯立の倉椅川の石の橋」への詠嘆を、あた

かも自分が恋人のもとに通った青春時代を懐古するかのように表現しているのであろう。

このように、この形式は前句の自然表現から後句の人事表現への転換が勘所なのだと思う。それは言い換えれば、第三句と第六句を繰り返すという形式を利用しながら、前句と後句のずれを意図的に作り出しているということであり、Aと同じく「主題+説明」という構成を採るものの、両句の間の飛躍がより明確に意識されているということになる。予め結論めいたことを述べるなら、前句と後句との間にずれを生み出すとするこの意識こそが、以降の旋頭歌の展開を主導していくと同時に、旋頭歌を崩壊へと導いていく要因なのだと思う。

### 三

前節で取り上げたのは、Aと同じく第三句と第六句に同じ語句を繰り返すものであったが、次に挙げるのは、繰り返すという意識は認められるものの、同じ語句の繰り返すにはなっていないものである(Cとする)。

ク大刀の後鞘に入野に葛引く我妹　ま袖もち着せてむとかも夏草刈るも  
(7・二七二)

ケ住吉の波豆麻の君が馬乗衣　さひづらふ漢女を据えて縫へる衣ぞ  
(7・二七三)

コ春日すら田に立ち疲る君は哀しも　若草の妻なき君は田に立ち疲る  
(7・二八五)

サ水門の葦の末葉を誰か手折りし 我が背子が振る手を見むと我そ  
手折りし (7・二二八)

シ垣越しに犬呼び越して鳥狩りする君 青山の葉繁き山辺に馬休め  
君 (7・二二八九)

ス山背の久世の若子が欲しと言ふ我 あふさわに我を欲しと言ふ山  
背の久世 (11・二二二六)

一見して明らかかなように、Bが「枕詞+地名+景物」という形で自然の景物を提示するものであったのに対して、Cの前句では、問答体となつているサを除くと、「住吉の波豆麻の君が」と限定しつつ人事的景物(「馬乗」衣)を提示するか(ケ)、人事的景物ではなく人そのものを提示するか(クコシス)になつてゐる。繰り返形式からの逸脱と前句の内容に関連性があるのかは不明だが、この形式が前句で人事的内容を提示する以上、両句の関係もBのような自然の景物の人事的再解釈となることはない。

また、歌意を十分明らかにし得ない恨みは残るが、スは「二段落になつて居るが、第二段は句を更へて繰り返したにすぎない」(土屋私注)とも評されるように、前句と後句に飛躍があるとは見なしがたく、ケも後句は単なる説明という印象が拭いがたい。したがつて、これら六首をすべてBと同じように捉えることは困難だが、しかし、前句と後句との間にそれを意識的に作り出しその飛躍を楽しむという点がこれらに認められることも事実である。

たとえば、コは土橋寛氏が、

村中が仕事を休んで山遊びに行く春のハレの日でさえ、独り田んぼに出て働いている「君」はお気の毒だ、というのが前句の意味で、

一見同情の気持を歌つたもののように見える。ところが後句ではその「君」を、山遊びに行つても相手になつてくれる女(妻)が

居ないものだから、ああして田んぼで働いているのだ、と説明しており、前句と後句の関係は、「主題の提示—説明」という旋頭歌

の基本的な方法を踏まえながら、説明が痛烈な悪口になつてゐる。と捉えたような構成になつてゐるのだろう。そして、そのずれの構成方法として注意されるのは、これが前句の理由を後句で「若草の妻なき君」と説明している点である。

自然+人事という組み合わせになるBの形式は、基本的に前句と後句が時間的な前後関係を構成することはない。この形式は前句で提示した自然の景物を後句で人事的に再解釈するところに勘所が存するのであり、時系列に沿つて何かを説明するわけではないのである。しかし、人事と人事を組み合わせるコのようなものになると、同じ人事的な側面から同一の事象を捉えるために、そこに時間的な要素が入り込みやすくなる。コではそれが、「若草の妻なき」ゆえに「田に立ち疲る」という形でまだ無時間的だが、クやスのようにになると、後句で示される「ま袖もち着せてむ」「我が背子が振る手を見む」という理由が、時間的には未来の内容を表すために、自ずからそこに時系列に沿つた展開が内包されてくることになる。このような後句の付け方は、第一節でも引いた「媛女に直に逢はむと我が裂ける利目」(神武記一八)にも見られ



るが、人事+人事という組み合わせならでは一つの発想法だったのである。

クの前句は本文に問題があり、第一句第二句をタチノシリサヤニイリノニではなくツルギタチサヤユイリノニとする注釈書もあるが、いずれにしても「序詞+土地」というたい出しである点は動かない。この点でBと近いが、前にも触れたように、自然の景物ではなく「葛引く我妹」を提示するのが当該歌の前句の役割である。実際の現場では、これが呼びかけとして機能することになるが、旋頭歌の構成としては、後句でこの「葛引く我妹」を再解釈していくことになる。その際の鍵となるのが「葛引く」という行為である。「をみなへし佐紀沢の辺のま葛原いつかも繰りて我が衣に着む」(8・一三四六)などと詠まれているように、葛は衣服の原料となる。それゆえ、この「我妹」も衣服の原料としての葛を採集していると考えられるが、後句では「ま袖もち着せてむとかも夏草刈るも」と付けることでそれを演出した。注目すべきは「ま袖もち着せてむとかも」である。「ま袖もち着す」というのが具体的にどういう行為なのかわかりにくい。第四句の訓も含めて諸説あるが、何らかの親しみを込めた動作なのではあろう。つまり、当該歌の詠み手は、「葛引く我妹」の行為を、自分に親しみを込めて衣服を着せるつもりで精を出してくれているのだね、と捉え返しているのである。そしてこの時、「ま袖もち着せてむ」が「入野に葛引く」の目的として提示されたために、同時に「入野に葛引く」↓「ま袖もち着す」という時間の前後関係が取り込まれてくることにもなっ

たのである。

同じことは、サについても指摘できる。問答形式をとってはいるが、土橋寛氏や品田悦一氏が指摘するように<sup>10)</sup>、当該歌の主関係を構成するのは「誰か手折りし」「我ぞ手折りし」という問答ではない。後句の役割は、誰が手折ったのかという行為者を答えることではなく、なんのために手折ったのかという行為の目的を答える点に存したのであり、言わば問答形式はそのための道具立てにすぎないのである。そして、重要なのは、そのようにして前句で提示された行為の目的が後句で示されたことにより、ここでもまた「水門の葦の末葉を手折る」↓「我が背子が振る手を見る」という時間の前後関係が取り込まれている点である。

と同時に、このクとサでは、歌の力点が前句で提示された景物ではなく、行為に移っている点にも改めて注意しておきたい。クは「大刀の後鞘に入野に葛引く我妹 ま袖もち着せてむとかも葛引く我妹」と第三句を第六句で繰り返すことも可能であったと思われるのに、実際は「夏草刈るも」と行為を示すことでうたい収められている。その理由については想像するよりほかにないが、本論では、歌の関心が前句で提示された景物(我妹)ではなく行為(葛引く)の解釈に移行しているためだと考えておきたい。言い換えれば、「即境的景物」を人間的な内容で説明するところから始まった掛合の問答の形式が、やがてその関心を人事そのものに向けるようになった結果、人間の行為そのものが後句での解釈の対象となっていたことの反映として、この現

象を捉えたいということである。

#### 四

そして、このように「行為+理由」という組み合わせが登場してくると、その「行為」を所与のものとして客観的に設定するのではなく、そこに禁止や願望という主観的なものを絡ませて提示する。

セ住吉の出見の浜の柴な刈りそね 娘子らが赤裳の裾の濡れて行か

む見む (7・二二七四)

ソ池の辺の小槻が下の篠な刈りそね それをだに君が形見に見つつ

偲ばむ (7・二二七六)

夕天なる日壳菅原の草な刈りそね 蟪の腸か黒き髪にあくたし付く

な (7・二二七七)

チこの岡に草刈る童な然刈りそね ありつつも君が来まさばみ馬草

にせむ (7・二二九一)

ツ青みづら依網の原に人も逢はぬかも 石走る近江の県の物語りせ

む (7・二二八七)

テ愛しと我が思ふ妹ははやも死なぬか 生けりとも我に寄るべしと

人の言はなくて (11・二三五五)

ト何せむに命をもとな長く欲りせむ 生けれども我が思ふ妹にやす

く逢はなくて (11・二三五八)

ナ新室の壁草刈りにいましたまはね 草のごと寄り合ふ娘子は君が

まにまに (11・二三五二)

といった旋頭歌が出現してきているのではないか(Dとする)。セウチの四首が前句で行為を禁止するもの、ツウトの三首が前句で自己の願望を述べるもの、ナが前句で命令するものである。そしていずれも、後句でその理由を述べるという構成になっている。

前句の禁止事項という点では、前掲オの「山背の久世の社の草な手折りそ」も同じだが、オが「我が時と立ち栄ゆとも草な手折りそ」と繰り返し形式を保っていたのに対して、セウチでは理由が述べられていたのである。しかも、その理由内容は時間関係に注目すると、先のクサと同じく、「柴を刈らない」↓「娘子らが赤裳の裾の濡れて行くのを見る」、「篠を刈らない」↓「君が形見に見つつ偲ぶ」、「草を刈る」↓「か黒き髪にあくたが付く」、「草を刈らない」↓「君が来たらみ馬草にする」という関係を構成することになる。つまり、禁止の理由が後句で述べるのではあるが、それは見方を変えて言えば、禁止内容が実現した場合に起こることを後句で述べているということになる(タのみ禁止内容が実現しなかった場合のことだが、時間的な前後関係という点では変わりがない)。

また、その理由も、極めて個人的なものと思われる点に注意される。先にも触れたように、オで「山背の久世の社の草」と提示される草は、神域の女あるいは人妻の寓意になり得るものであった。それゆえ「草な手折りそ」と禁止する理由は、集団的な禁忌性を背景とするものであったと推定される。集団と個人という視点を導入するなら、草を手折るのが個人的な行為であって「草な手折りそ」と禁止するのが集団



的な論理に基づいているということになる。ところが、Dの四首わけでもセソチの三首では、この関係が逆転しているように感じられる。たとえば、チの「この岡に草刈る童」は、個人的な理由から草を刈っているわけではなく、その共同体のための草刈り作業に従事しているということなのであろう。その意味で、童の行為は集団の論理にかなっている。その童に対して「自然刈りそね」と禁止するのだが、その理由「ありつつも君が来まさばみ馬草にせむ」の方がここでは個人的なものである。同じことはセヤソでも指摘できようが、旋頭歌としては、そのように前句で提示した禁止の理由として、極めて個人的な願望を後句で示すところに落差を生じさせて笑いを誘うという仕組みなのだと思う。これはクヤサとも通底するものであり、詠み手の個人的な像を浮かび上がらせることになる。

ツノナの四首についても、「依網の原に人が逢う」↓「近江の県物語をする」、「妹が死なない」↓「我に寄るべしと人が言わない」、「長生きする」↓「妹に逢えない」、「新室の壁草刈りに来る」↓「娘が思いのままになる」という時間的な前後関係を構成する点ではセソチと変わらない（テトは願望が実現しなかった場合のことが述べられている）。また、テヤトで、前句での意想外な願望に対する極めて個人的な理由が後句で述べられている点もチなどと同様である。

このように、CからDへと、前句で提示された内容に対して、時間的には後に起こる極めて個人的な事柄と結びつけた後句を組み合わせたようになっていくのである。また、CやDの段階では、前句と後句

との落差が笑いを生み出すという効果をもたらしていたと想像されるが、

二うちひさす宮路を行くに我が裳は破れぬ 玉の緒の思ひ乱れて家  
にあらましを (7・二二八〇)

又君がため手力疲れ織りたる衣ぞ 春さらばいかなる色に摺りてば  
良けむ (7・二二八一)

ネ朝づく日向ひの山に月立てり見ゆ 遠妻を持ちたる人は見つつ偲  
はむ (7・二二九四)

ノ新室を踏み鎮む兒し手玉を鳴すも 玉のごと照りたる君を内にと  
申せ (11・二三五二)

ハ泊瀬の弓月が下に我が隠せる妻 あかねさし照れる月夜に人見て  
むかも (11・二三五三)

ヒますらをの思ひ乱れて隠せるその妻 天地に通り照るとも顕はれ  
めやも (11・二三五四)

フ高麗錦紐の片方ぞ床に落ちにける 明日の夜し来なむと言はば取  
り置きて待たむ (11・二三五六)

へ朝戸出の君が足結を濡らす露原 早く起き出でつつ我も裳の裾濡  
らさな (11・二三五七)

ホ息の緒に我は思へど人目多みこそ 吹く風にあらばしはば逢ふ  
べきものを (11・二三五九)

のようになる、Dのように「なぜなら」によって繋がる理由の提示というよりも、たとえばネ「朝づく日向ひの山に月立てり見ゆ」だか

ら、「遠妻を持ちたる人は見つづ俣はむ」、フ「高麗錦紐の片方ぞ床に落ちにける」だから、「明日の夜し来なむと言はば取り置きて待たむ」のように、むしろ前句の内容を踏まえて自然に心に湧きあがってきた事柄を述べているという印象が強くなってくる（Eとする）。時間的な前後関係という点ではDと変わらないものの、前句と後句の二段構成という意識は次第に弱まり、前句から後句への展開はよりいつそう滑らかになっていくのである。これは、Dの段階ではまだ残っていた前句の内容に説明を加えるという意識が消滅し、Cの頃から萌しはじめた時間関係による展開という原理が支配的になってきたからではないか。

ニやホでは客観的な時系列上の前後関係ではなく、心の動きともいふべき心理的な前後関係が前句と後句をつないでいるが、このように一首の展開が滑らかになり、かつそこに描き出される心の動きが説得力を持つようになると、もはや個人の思いや心情を述べた叙情歌と区別がつかなくなってくる。

そのことをうかがわせるものとして、ハとヒを取り上げたい。これらは前句で提示した「隠せる（その）妻」に対する思いを後句でうたつたものだが、ヒについて「前歌に対して自答する形の歌」（集成）「前歌に対する答え」（和歌文学大系）などの評があるように、二首で問答形式をなしていると捉えることも可能である。ハで漏らされた不安をヒで強く否定するという組み合わせは、たとえそれが実際の間答でなかったにしても、意図的なものを感じさせよう。とすれば、本来前句と後句からなる二段構成を基本としていた旋頭歌が、ここではあたか

も一首全体で統一性を持った通常の短歌と同じように振る舞っているということになる。

そして、この先に詠み出されてくるのが、

マ人の親の娘子据ゑて守山辺から 朝な朝な通ひし君が来ねば悲し

も  
(11・三三六〇)

のように、二段構成そのものからも逸脱した旋頭歌であろう。しかし、ここまで来てしまうと、もはや五七七五七七という形式で歌を詠む必要性はなくなってしまう。それゆえ、マのようなものは多く詠まれることにはならなかったのだろう。逆に言えば、旋頭歌形式を採用する以上、五七七五七七という二段構成じたいは保存されることになったのだと推測される。見方を変えて言えば、第三句と第六句に同じ語句を繰り返すつもそこに意識的にずれを作り出すところに成立した万葉旋頭歌は、そのずれを生み出す原理を「主題＋説明」「行為＋理由」と変化させながら、時間的な前後関係として前句と後句を構成することにより、一首全体で統一的な心情を述べる短歌一般と変わらないものになっていったということであり、マのようなものが詠出されるに至って、漸くその展開は終止したということである。そして、このような展開の過程を通じて、旋頭歌の本質を五七七五七七という二段構成に求める意識も改めて自覚されていったのであろう。

## 五

以上、三節にわたって人麻呂歌集所載の旋頭歌を分類してきた。そ

の結果、BCDEのいずれにも属していないのは、マのほか、次の四首である。

ミ住吉の小田を刈らす児奴かもなき 奴あれど妹がみためと私田刈る (7・一二七五)

ム夏影のつま屋の下に衣裁つ我妹 裏設けて我がため裁たばやや大きに裁つ (7・一二七八)

メ江林に伏せる猪やも求むるに良き 白たへの袖巻上げて猪待つ我が背 (7・一二九二)

モ天なる一つ棚橋いかにか行かむ 若草の妻がりといはば足飾りせむ (11・二二二六)

このうち、ミは問答形式を採ってはいるが、Cに分類したサと同様、「奴かもなき」「奴あれど」という問答が主関係を構成しているのではなく、「妹がみためと私田刈る」という形で行為の目的を示す点に勘所があったのだと思われる。コと同じく時間的な前後関係を含まないという点では、Cのなかでもより始源的な姿を留めるものなのであろうか。

とすれば、ムメも同様に位置づけられよう。これらの旋頭歌でも、ム「衣裁つ」「裁たばやや大きに裁つ」メ「猪…求むる」「猪待つ」と、同一行為を示す語句が前句と後句に用いられており、繰り返しという意識を持ちながらも、前句で提示した行為の意味づけを後句で行うという構成になっている。おそらくは、その意想外な捉え返しが笑いを生み出すことになったのであろう。第三節に挙げたCの旋頭歌に比べて、繰り返しという形式面での後退は認められるものの、ムメはC

に分類しておくのだ妥当だと考える。

残るモだが、同じ問答形式とはいえ、サやミとはやや異なる印象を受ける。巻十六には、

いさなとり海や死にする山や死にする 死ぬれこそ海は潮干て山は枯れすれ (16・三三五二)

が載るが、むしろこれに近く、前句は後句を導き出すためのお膳立てであり、Cのような飛躍を旨とするよりは、Eと同じく、前句から後句が滑らかに導き出される構成になっているように思われる。それゆえ、ひとまずEに分類しておくことにしたい。

したがって、本論では、人麻呂歌集の旋頭歌三十五首を

B：第三句と第六句に同一語句を繰り返す。前句で提示される自然の景物を後句で人事的に意味づけ直す構成となる。そのさい、意識的にずれが生み出され、その飛躍が勘所となる。前句と後句の間に時間的な関係はない。 七首

C：第三句と第六句の繰り返し崩れかけるが、前句で述べられた行為を後句で意味づけ直す構成となる。そのさい、行為の目的に注目することが多く、そこに時間的前後関係が取り込まれてくる。 九首

D：前句で提示した行為（禁止や願望）の目的を後句で述べることが基本とする。前句と後句の関係は、論理的には「なぜなら」でつながるが、時間的には時系列に沿った展開となる。 八首

E：前句で述べた事柄から自然と導き出される内容が後句で述べら

れる。CやDに見られた行為の目的を後句で述べるとい意識は弱まり、論理的にも順接でつながる構成になる。 十首

と分類し、二段構成とならないマのみを例外とすることにしたい。もつとも、Bに分類したオにDと同じ禁止表現が見られたり、そのオとCに分類したス、あるいはDに分類したナとGに分類したノが同一の場で詠まれたと推定されるように、個々の旋頭歌の次元で言えばBからCへそしてDやEへと漸進的かつ不可逆的に詠まれていったのではあるまい。本論で提示したBからEへの展開は、それぞれの旋頭歌の詠歌順序ではなく、Aのような六句体歌謡を前史に想定したときに導かれてくる、旋頭歌形式における前句と後句の構成方法の展開過程である。

六

右の基準に従って、残りの二十六首を分類すると、

B 白玉は人に知らえず知らずともよし 知らずとも我し知れば知らずともよし (6・二〇一八・元興寺僧)

高円の秋野の上のなでしこが花 うら若み人のかざししなでしこが花 (8・二六一〇・丹生女王)

み吉野の滝もとどろに落つる白波 留まりにし妹に見せまく欲しき白波 (13・三三三三)

梯立の熊来酒屋にまぬらる奴 わし さすひ立て率て来なましをまぬらる奴 わし (16・三八七九)

澁谿の二上山に鶯そ子産むといふ 翳にも君がみ為に鶯そ子産む

といふ (16・三八八二)

C 萩の花尾花葛花なでしこが花 をみなへしまた藤袴朝顔が花

(8・一五三八・憶良)

埼玉の小埼の沼に鴨そ翼霧る 己が尾に降り置ける霜を払ふとにあらし (9・二七四四・虫麻呂歌集)

D 佐保川の岸のつかさの柴な刈りそね ありつつも春し来らば立ち隠るがね (4・五二九・大伴坂上郎女)

射目立てて跡見の岡辺のなでしこが花 ふさ手折り我は持ちて行く奈良人のため (8・二五四九・紀鹿人)

春日なる三笠の山に月も出でぬかも 佐紀山に咲ける桜の花の見ゆべく (10・一八八七)

白雪の常敷く冬は過ぎにけらしも 春霞たなびく野辺のうぐひす鳴くも (10・一八八八)

はだすすき穂には咲き出ぬ恋を我がする 玉かざるただ一目のみ見し人故に (10・三三二一)

岡崎の廻みたる道を人な通ひそ ありつつも君が来まさむ避き道にせむ (11・三三六三・古歌集)

玉垂の小簾のすけきに入り通ひ来ね たらちねの母が問はさば風と申さむ (11・三三六四・古歌集)

まそ鏡見しかと思ふ妹も逢はぬかも 玉の緒の絶えたる恋の繁きこのころ (11・三三六六・古歌集)

海原の路に乗りてや我が恋ひ居らむ 大船のゆたにあるらむ人の

兎故に

(11・二三六七・古歌集)

あをによし奈良の都に行く人もがも 草枕旅行く船の泊まり告げ  
むに (15・三六一二・遣新羅使人)

ぬばたまの夜渡る月はやも出でぬかも 海原の八十島の上ゆ妹  
があたり見む (15・三六五一・遣新羅使人)

Eももしきの大宮人の踏みし跡所 沖つ波来寄せざりせば失せざら  
ましを (7・一二六七・古歌集)

春日なる三笠の山に月の舟出づ みやびをの飲む杯に影に見えつ  
つ (7・一二九五)

み幣取り三輪の祝が齋ふ杉原 薪伐りほとほとしくに手斧取らえ  
ぬ (7・一四〇三)

さ雄鹿の萩に貫き置ける露の白玉 あふさわに誰の人かも手に巻  
かむちふ (8・一五四七・藤原八束)

こほろぎの我が床の隔てに鳴きつつもとな 起き居つつ君に恋ふ  
るに寝ねかてなくに (10・二三一〇)

うちひさす宮道に逢ひし人妻故に 玉の緒の思ひ乱れて寝る夜し  
そ多き (11・二三六五・古歌集)

天の原振り放け見れば夜そ更けにける よしゑやしひとり寝る夜  
は明けば明けぬとも (15・三六六一・遣新羅使人)

いさなとり海や死にする山や死にする 死ぬれこそ海は潮干て山  
は枯れすれ (16・三八五二)

とぶさ立て船木伐るといふ能登の島山 今日見れば木立繁しも幾

代神びそ

(17・四〇二六・家持)

という具合であり、B五首C二首D十一首E九首となる。もつとも、Eに分類した一二九五歌は語句こそ一致しないが繰り返しの雰囲気濃厚であつたり、Bに分類した三八八二歌は第三句と第六句を繰り返すと同時に後句では前句の理由を述べているなど、なお考えるべき点も残っているが、おおよその傾向はうかがえよう。

この分類結果を見て、まず注目されるのは、古歌集にはBやCに分類される旋頭歌が一首も存在しない点である。六首という歌数の少なさにも注意する必要はあるが、この事実は旋頭歌そのものが緩やかにではあるがBからEへという方向性を持って展開してきており、その初期に持っていた前句と後句の間の飛躍を楽しむという性質が影を潜め、詠み手の内面を述べる形式へと変貌してきたことを反映しているのではないか。BCの七首にしても、笑いに通じるような要素はあまり感じられまい。元興寺僧や憶良にとっては、繰り返しの形式が興味を掻き立てたということなのであろう。

このように、旋頭歌という形式がしだいに詠み手の内面を表現するものとなつていったことを確認した上で、古歌集所載の二三六七歌に注目したい。本論ではこれをDに分類したが、前句で禁止や願望が述べられているわけではないので、厳密にはDと言いたい。その変種とすべきものだが、一二三五歌があることからすれば、「大船のゆたにあるらむ人の兎故に 海原の路に乗りてや我が恋ひ居らむ」と前句と後句を逆転させた語順で詠むことも可能であつたのに、どうしてこの



ような構成となっているのか。その理由は想像するほかないが、順接関係で前句と後句を結ぶEのようなものまで行き着いた万葉旋頭歌の展開は、五七七・五七七の二段構成を明確化するために、前句の理由を後句で述べるという構成へと再び揺り戻されていたのだと考えたい。言い換えれば、Dのようなものが数多く詠まれた結果、時系列に沿った論理関係では「大船のゆたにあるらむ人の見故に」↓「海原の路に乗りてや我が恋ひ居らむ」と展開する場合でも、あえて前後を入れ替えて前句の理由を後句で述べるという構成が好まれるようになったということであり、それは、このような「(広義の) 行為+理由」という形式が旋頭歌の一つの型として意識されるようになったということの意味していよう。

同じ古歌集所載の二二六六歌が、前句では「まそ鏡見しかと思ふ妹も逢はぬかも」と願望を述べながら、後句では願望が実現したさいの事柄を述べるのではなく、そういう願望を抱かざるを得ない理由を「玉の緒の絶えたる恋の繁きこのころ」と提示しているのも、このような形式に沿ったためだと思われる。同様の構成を採るものとして、他にも一八八八歌や二二一一歌が指摘できるが、これらにおける後句の理由には人麻呂歌集旋頭歌のような「目的」ではなく「原因」を示すようになってきているということであり、時間表現という点では「後句↓前句」となるものが見られるようになったということである。

しかし、それとて旋頭歌独自の構成方法とは言えない。結局、Bのような繰り返し形式を保持しては詠み手の内面をうまく表現する

ことができず、かといってDやEの方向に向かっても短歌形式と変わるところがない、という袋小路にしたい追い詰められていたのであろう。第三句と第六句に同一語句を据えるという繰り返し形式を母体として誕生した万葉旋頭歌であったが、両句の間にそれを生み出すという意識が旋頭歌の展開を主導していくと同時に、それこそが旋頭歌を崩壊へと導いていくことになったのだと思われる。

## 注

- (1) 中西進『万葉集の比較文学的研究』(桜楓社一九六三年)、土橋寛「古代歌謡の様式―詩歌起源論のために―」(『古代歌謡論』三一書房一九六〇年)など。
- (2) 脇山七郎「萬葉集の旋頭歌」(『萬葉集大成』七、平凡社一九五四年) 繰返し形式に注目する先行研究としては、田辺幸雄「旋頭歌の推移(上)(下)」(『国語と国文学』一九三九年七月八月)、浜義弘「旋頭歌の発生の形態についての一考察」(『駒沢大学大学院論輯』一九七三年二月)、山路平四郎『記紀歌謡評釈』(東京堂出版一九七三年) 島田修三「旋頭歌の発生」(『古代和歌生成史論』砂子屋書房一九九七年)、影山尚之「禁止表現を持つ旋頭歌」(『日本文芸研究』一九八六年一月) などがある。
- (3) 注(1) 土橋論文や、土橋寛 a 「民謡の様式」(注(1) 書)、b 「短歌の原型」(『古代歌謡の生態と構造』土橋寛論文集、塙書房一九八八年) など。
- (4) 注(4) a 論文。
- (5) 注(1) 土橋論文。
- (6) 土橋寛『古代歌謡全注釈』(古事記篇、角川書店一九七二年) および『古代歌謡全注釈』(日本書紀篇、角川書店一九七六年)
- (7) ウの第五句は原文「我度為」であり、現代ではワガワタリテシと訓む説
- (8)

(阿蘇講義・多田全解など)とワガワタシテシと訓む説(新田全集・新大系など)とが拮抗している。ワガワタシタル(和歌文学大系)と訓む新説も提出されているが、本論ではワガワタリテシと訓む説に従った。

(9) 土橋寛「旋頭歌の論―人麻呂歌集の一面―」(『萬葉集の文学と歴史』土橋寛論文集上、塙書房一九八八年)

(10) 注(1)土橋論文、品田悦二「人麻呂歌集旋頭歌における叙述の位相」(『萬葉』一九九四年二月)

※ 本文の引用は、新編日本古典文学全集(小学館)によった。