

東歌の性格に関する一考察

——序歌の形式を中心に——

甲斐温子

一 はじめに

本稿は、東歌の序詞を持つ歌（以下、序歌と呼称する。）のなかでも、特に序詞部と陳思部のつなぎ目に「の」という一字が現れる形式に着目し、その形式の性質、さらにはその形式を多用する歌群としての東歌の性格について考察を行うものである。

序詞とはなにか、という問いに対して、その定義を最も早い段階で示したものの一つが、契沖の『万葉代匠記』（精撰本）にみえる「序歌ハ、今出ス外ニ多ケレド、常ノ事ナレバ唯枕詞ノ長キヲ別ニ名付テソヘタリ。序ト云モ枕詞ノ長キヲ云ヘリ。」であるとい^①う。

契沖の言説は以降の序詞研究に大きな影響力も持ったとみえ、長らく序詞と枕詞とは性質を同じくするものとして一括りに論じられてきた。しかし、土橋寛氏の研究^②を転換点とする近年の修辞研究では、枕詞と序詞はその性質や本質を異にすることが明らかにされている。

すなわち、枕詞が本来呪力をもつ誉めことばとして、主に神名や人名、地名などの固有名詞に冠して用いられ、五言一句を基本とするものであるのに対し、序詞は、「心情の表現形式ではなくて、始めに即興的景物を提示して、それに寄せて陳思する、という発想上の約束ないし発想形式」であ^③った。序詞が和歌の「発想上の約束ないし発想形式」であるということは、見通しとしては、作者は序歌の形式を或る程度意識した上で作歌していたと言うべきであろう。

万葉集に序歌の多いことは諸氏の指摘するところであるが、ここで、万葉集にどの程度の序歌が収録されているかを示すと、集中の序歌は六四六首^④であり、これは集全体の十四%にあたる。見た限り、確かに万葉集は序歌の多い歌集であるが、これらの序歌は二〇巻の各巻に遍在しているわけではない。次の【表一】は、万葉集各巻における序歌の収録数と、歌数全体における割合を示したものである。表によると、例えば憶良や旅人ら知識人の述懐・贈答などの歌を多く収める巻五などは、歌数一一四首に対し、序歌数はわずか三首と

なっており、殆ど序歌は見られないと言ってよい。その一方で、巻十四のように際だつて多く採録する巻もある。巻十四は東歌を収めるもので、二三〇首に全形異伝歌を八首加えた全二三八首の歌群であるが、そのうち序詞をもつ歌は九八首、その四一・二%を序歌が占めていることになる。これは割合としては集中最多あり、ほぼ五首に二首が序歌という数字である。これは巻十四が全て短歌形式を取ることもとも関わるであろうが、しかし、同じく短歌形式の和歌のみを収める巻十一・十二を見ても、それぞれ二十・三%、二六・九%

【表一】

十	九	八	七	六	五	四	三	二	一	巻
539	148	246	350	160	114	309	252	150	84	全体
67	11	24	16	18	3	47	20	21	14	序歌
12.4	7.4	9.7	4.5	11.2	2.6	15.2	7.9	14.0	16.6	割合(%)
二十	十九	十八	十七	十六	十五	十四	十三	十二	十一	巻
224	154	107	142	104	208	238	127	383	497	全体
28	10	9	18	10	10	98	18	103	101	序歌
12.5	6.4	8.4	12.7	9.6	4.8	41.2	14.2	26.9	20.3	割合(%)

と少なくない差がみられるのである。東歌の特徴の一つに挙げられるこの序歌の多さは、東歌の性格を考える上で看過できない要素であろう。本稿では、冒頭に述べたように、序詞のなかでも特に序詞部と陳思部のつなぎ目に「の」の一字が現れる形式について考察を進め、さらに東歌に序歌が多いことが何を意味するのかという点について言及できればと考える。

二 「体言+の」型の序

序歌の序詞部には景や物が利用されるが、万葉集にはその景物提示部と心情提示部のつなぎ目に「の」の語をもつ歌が散見される。このような和歌は集中に散見されるが、たとえば、巻三の二四二番歌である⁽⁵⁾。

「瀧の上の三船の山に居る雲」常にあらむとわが思はなくに

(巻三・二四二)

・吉野川の瀧の上に聳える三船の山にかかつてゐる雲のやうに、いつまでも永らへようとは、自分は思わないことよ。

(澤瀉久孝『万葉集注釋』)

・吉野川の急流の上の、三船の山にかかつてゐる雲のやうに、何時までもこの世にあらうとは私は思わない。

(新日本古典文学大系『万葉集』)

・吉野川の激流の上の三船の山にいつもかかっている雲のよう
に、いつまでも生きられようなどとは思わないことだ。

(伊藤博 『万葉集釋注』)

・吉野の激流のほとりの三船の山にかかっている雲が、やがて
去っていくように、私のいつまでも生きているだろうとは思
わないよ。
(阿蘇瑞枝 『万葉集講義』)

・吉野川の激流の上の三船山にいつもかかっている雲のように、
いつまでもいきているだろうとは思わないことよ。

(多田一臣 『万葉集全解』)

右の歌では、「瀧の上の三船の山に居る雲の」までが序詞であり、
序詞の末尾に「の」が置かれ、以下に陳思部が置かれている。本稿
では、この形式の序歌を便宜的に「体言+の」型とし、考察を進め
ていく。

一般に、序詞と下句のつなぎ目に現れる「の」は、体言（または
連体形）に接続し連用修飾語をつくる格助詞などと説明され、現代
語訳では「〜のように」等と訳されている。右に挙げた、二四二番
歌の諸注釈書における現代語訳をみても、一様に「のように」と訳
されていることがわかる。この「体言+の」の用法は韻文ではおも
に序詞に多い用法であることは周知のとおりであり、島木赤彦氏
『万葉の鑑賞及び其批評』も巻十四の一首を引き、次のように指摘
する。

くへ越しに麦食む小馬のはつはつに相見し児らしあやにかなしも

(巻十四・三五三七)

「麦食む駒の」の「の」は「の如く」の意味に用ひられてゐ
る。序詞には、多くこの「の」がついてゐるやうである。

この序歌における「の」についての先行研究に、「の」の文法的
な説明を試みた碁石雅利氏の論が挙げられる。氏は万葉集の用例を
検討し、「の」は「文構造上の論理的な格関係には何ら関与してい
ないと見られる」と述べる。⁷⁾

「み雪降る吉野の岳に居る雲の」外に見し児に恋ひわたるかも

(巻十三・三二九四)

「馬來田の嶺ろの笹葉の露霜の」濡れて我來なば汝はこふばそも

(巻十四・三三八二)

氏は右のような歌を挙げ、序詞の「の」を除いた「体言」部と「外
に見し」「濡れ」との関係だけを見れば、「に」格や「を」格を補っ
て考えたい例であるとし、さらに、掛詞・同音・類音の序詞につい
ても、同様に「の」による特異性は認められないと結論付けた。序
詞中の「の」は、碁石氏の述べるように、文構造に着眼点を置く場
合は、必ずしも大きな意味を持たないかもしれない。しかし、序歌

という枠組みでとらえれば、この助詞はやはり意義あるものと言わざるを得ないだろう。三三八二番歌は、「馬来田の山々の篠葉の濡れているように、濡れてやって来たのはあなたを恋しく思うからなのだ。」の意であるが、これを「に」に置き替えたすると、序歌の対応構造は希薄になるだろう。また、三三九四番歌は、「雪が降る吉野の岳にたなびく雲のように、自分には遠い存在だと思つていた子なのに、今は恋をしていることだ。」と、序詞部の引き出す高く遠いイメージが、下句の妹への心理的距離感を象徴的に表現している。これを「を」に置き換えた時、三三二八番歌同様序詞か否か明確な判断が難しくなる。序歌の形式は、先ず外部に在る物象・出来事を示し、その下によって導かれる心象を置く寄物陳思型を基本とする。右のような例から考えると、この対応構造を最も明確に体现するのが格助詞「の」であろう。「の」が景物を一見脈絡のない陳思部へ集約させ、相互補完的な対応構造を分かりやすく成立させているのである。あるいは一首が序歌であることを保証する存在とも言えるだろうか。序詞にはしばしば土地性の高さが指摘されるが、中西進氏が、(ウタ)を集団にとって共有のものたらしめる媒体としての物象の提示を論じたように⁸⁾、序詞にみえる物象・出来事は、実際に「馬来田の嶺ろの篠葉の露霜」に濡れたり「み雪降る吉野の嶽にゐる雲」を眺めたりしたか否かよりも、そのイメージが特定の集団において共有可能であるかどうかそがより重要な意味をもつのである。ここに、「の」の意義があるだろう。

三 序詞史における「体言十の」型の序

前述の通り、このような「体言十の」型は、序詞において屢々みられるものであるが、これを序詞の展開に注目する場合、どのような位置付けがなされるべきであろうか。序歌とは寄物部分と心象部分がつなぎことば等を媒介として一首のうちに集約され、対応構造をなす表現形式であり、その接続には様々な形があることが知られる。それらを、同音反復、掛詞、形容譬喩の三種に分類する方法は、今日の辞書等においても使用される一般的なものである。⁹⁾ その中で、山口正氏は、音調式の序詞と掛詞式の序詞が、譬喩式よりも早く意識され発達していったと推測する。

形態的に見て、序詞の本態がはっきりしないのは、譬喩式に多いが、それは喩義の持つ意味的秩序が喩義即ち譬喩の中で完了していないためである。当然その様なのは喩義が内面的に上下に行き互っている関係上、両々相対してやがて弁証法的に綜合する前の段階に立っているとは云えない。一段高い次元へ高まってゆく段階ではないから、調和が仮りに存在してもその調和は程度が低いのである。そしてその調和の感度は、意味内容からくるのではなしに、声調及び声調的余情の線上に目盛りを広げるのであって、歌の意味は、作者も知らなかった方向へ伸

びることさえあり得るのである。したがって、音調式の序詞と掛詞式の序詞が、譬喩式よりも早く意識され発達していったのである。音調式と掛詞式とは形式に重点を置くのが当然で、割合早い時期において技巧的選択の対象となったのである。⁽¹⁰⁾

序詞をさらに大きく、「音」によるものと「意味」によるものに分ける土方洋一氏は次のように述べる。

音による結合と意味による結合とは、現実には密接に絡みあいながら展開するが、大まかな見通しとしては、音による結合は口誦の発想に淵源する形式であり、意味による結合は記載による詠作の中で成熟してきた形式である。つまり、意味よりも音の方に比重がかかっている結合形式ほど初期性が強く、意味的な関連性が強いものほど表現の形式としては新しいと考えてよい。⁽¹¹⁾

二氏に共通するのは、最も新しい技法を形容譬喩式の序詞としている点である。勿論、右のような分類は一首一首を明確に区分できるものではなく、例えば、譬喩と同音反復が同時に指摘できる次のような例もみえる。

「鎌倉の水越の山の石崩くづの」君が悔ゆべき心は持たじ

東歌の性格に関する一考察

(巻十四・三三六五)
「足柄の安伎奈の山に引こ船の」尻引かしもよここばこがたに
(巻十四・三四三一)

三三六五番歌は、序の「石崩の」が「悔ゆ」と同音の反復となっており、同時に「鎌倉の見越の山の岩崩のような」、「あなたが後悔するような私の浮気な心持ち」と比喩の関係になっていると言えよう。三四三一番歌も、序の「引こ船」が「尻引か」と同音反復の関係にあると同時に、「足柄の安伎奈の山で船を後ろから引いて押して行くように」、「帰っていくあなたの後ろを私は引つ張りたい」の譬喩の意が同居している例であると言える。

しかし、大まかな見通しとして、意味によってかかる譬喩式の序歌(「体言+の」型の序歌)は初期性の弱いものとみてよいように思う。これに関連し、検討されるべきは記紀歌謡であろう。大浦誠士氏は、記紀歌謡と万葉集双方の序歌を取り上げ、その景物提示部と陳思部の対応構造の関係を、景物提示部の喚起する映像性の差から次のように論じている。

物象叙述部が映像性を持ち、一首の内部で求心的に心象叙述と対応する形で「意味」を指摘する万葉序歌とは異なり、歌謡の序歌は景物提示部の映像性が希薄であり、それに伴って一首の内部での景物と人事との対応関係が明確さを欠く。⁽¹²⁾

「天雲に翼打ちつけて飛ぶ鶴の」たづたづしかも君しいまさねば
(卷十一・二四九〇)

右に挙げた序歌は、大浦氏が「天雲に翼を打ちつけそうに一人飛ぶ鶴の危うい像は、君の来訪を一人待つ女の孤独、危うさと響き合う関係にある」というように、映像性によって物象叙述と心象叙述が対応する。このような序歌のあり方は、天武朝以前、特に初期万葉の序歌においては極めて希薄であるという。氏はこの映像性の差異を、「書かれる歌として一首の内部で完結的に『ひとつ』の抒情を直指そうと」したことにあつたと結論付けた。一首における序詞の意味(あるいは歌それ自体も)の不明瞭性は記載を前提としていないところに発し、その歌われる「場」の中ではじめて意味を獲得していたと言うのである。首肯すべき論であると思う。大浦氏の論の目的は、とかく新旧の関係から論じられてきた記紀歌謡と万葉集の和歌について、口誦と記載の観点から新たに捉え直すことにあつたが、本論に照らし合わせれば、一首で完結する高い映像性を持つ序歌は記紀歌謡のそれよりも新しいという指摘は重要である。これに関してさらに言えば、集中には「の」を伴わずとも上句が譬喩として訳出される歌が存在する。

「河上のゆつ岩群に草むさず」常にもがもな常娘子にて

(卷一・二二)

・水に臨んだ川崖の岩群の、草も生えずにみずみずしいやうに、いつまでも変わらずに居られるものでありましたら。永遠の処女として。
(澤瀉久孝『萬葉集注釋』)

・川のほとりの神々しい岩の群に草が生えず清らかなように、何時までも変わることなくあつて頂きたいものです。永遠の若い乙女のみまで。
(『万葉集』新日本古典文学大系)

「秋の田の穂の上に霧らふ朝霞」いつへの方に我が恋ひやまむ
(卷二・八八)

・秋の田の穂の上にかかつてゐる朝霧のやうな胸中、その霧はいつか、片方に晴れていくが、さ霧のまん中に閉ぢられたやうな我が恋はいつやむ事であらうか。
(澤瀉久孝『萬葉集注釋』)

・秋の田の稲穂の上に立ちこめる朝霞のように、一体何時になつたら私の恋は止むのだらうか。
(『万葉集』新日本古典文学大系)

二二番歌は、「十市皇女、伊勢の神宮に参赴りし時、波多の横山の巖を見て吹茨刀自の作る歌」、また八番歌は「磐姫皇后天皇を思ひてたてまつる御歌四首」のうち、第三首である。この歌は、「河上のゆつ岩群に草むさず」、「秋の田の穂の上に霧らふ朝霞」という物

象部分と、「常にもがもな常処女にて」、「いつへの方にわが恋ひ止まむ」という心象部分が、それぞれつなぎことばや同音反復、掛詞等の技法を一切用いず、そのまま並列している例である。一見して、上句と下句は連続性のないようにみえるものの、諸注釈書は一貫して暗喩的な意味関係をもつ歌として理解している。つまり、二二番歌においては、上句の「河上」の草が生えていない神聖な岩々の映像が、下句の永遠に神聖な処女であってほしいという吹茨刀自の十市皇女への思いの象徴となっており、八八番歌においては、上句の朝霞（霧）が立ちこめている秋の早朝の田の景観が、下句「いつへの方」にわが恋ひ止まむ」という先の見えない恋の状態を象徴するものとしてとらえられるのである。このような歌を序歌に含めるか否かについては諸氏の説に揺れがあるものの、物象部と心象部の対応構造を持つ歌として、序歌の基本条件を十分に満たすものであると考える。吉本隆明氏はこのような、寄物部と心象部との間に比喩的な意味関係を想定してはじめて一首が統一された主題を表現する寄物陳思の形式を、〈虚喩〉歌と定義した。

いま、上句と下句とが共時的におなじ意味をもって繰返される関係を〈喩〉の概念から、仮に〈虚喩〉と名付けるとすれば、和歌形式でも〈虚喩〉の歌は初原とみなされるものであった。国文学者たちが序詞とよんでいるものは〈喩〉としてみれば、暗喩にあたっている。そして暗喩よりも初期の時間に、上句と

下句とが〈虚喩〉の関係にある和歌形式の短歌謡を想定できるものであった。⁽¹⁴⁾

〈虚喩〉歌について、吉本氏は右のように初原とみなされるものと、土方洋一氏も同様に、最も古い型であることを指摘する。

…上句の物象と下句の心象とが、つなぎことばも音の反復もたずに直に向き合っている例。寄物陳思型の表現の中でも、このようなものを最も初期性の強いものと認定することができる。⁽¹⁵⁾

先に引用した山口氏の論では、早い段階の譬喩式の序詞について「序詞の本態がはつきりしないのは、譬喩式のに多いが、それは喩義の持つ意味的秩序が喩義即ち譬喩の中で完了していないためである。調和が仮りに存在してもその調和は程度が低いのである。」としている。磐姫皇后歌のように、上句と下句との間の比喩的な調和が低く、その上読み手にその意味関係の想像を無言に要求する〈虚喩〉の歌、映像性の低い歌に対し、その調和の構造を具体的に説明し、映像性を保証するものが、「くのような」等と訳される格助詞「の」であったと考える。そして、序詞が和歌を制作する上での「心情の『表現形式』ではなくて、始めに即興的景物を提示して、それに寄せて（寄せる方法はいろいろある）陳思する、という発想上の約束ないし発想形式」⁽¹⁶⁾であったことを併せ考えると、「体言+の」

型はまさに序歌を作るために生まれた和歌形式の一つであったのであろう。島木氏の指摘にある通り、連体形に接続し連用修飾語をつくるこのような格助詞が和歌において最もよく現れることもあるいは当然の現象と言えるかもしれない。

四 記紀歌謡における「の」

前節に述べた見通しをさらに補強するものとして、記紀の歌謡の用例を見ていきたい。記紀歌謡の句末に現れる「の」を拾うと、主に二種類に分類できる。一つは、主語もしくは連体修飾語をつくる格助詞、もう一つは枕詞の一部として現れるものである。ここにあげるの、記紀歌謡の句末に現れる「の」の全用例である。

○記紀歌謡の句末に現れる「の」

〈主格・連体修飾格の格助詞〉

八千矛の、娘子の(記二)いとこやの、山処の、朝雨の(記四)弟棚機の(記六)文垣の(記五)白玉の(記七)宇陀の(記九)忍坂の(記十)伊勢の海の、しただみの(記一三)伊那佐の山の(記一四)大和の(記一五)葦原の(記一九)相模の、燃ゆる火の(記二四)命の(記三二)嬢子の(記三三)なづきの(記三四)少名御神の(記三九)この御酒の、御酒の(記四〇)千葉の(記四一)木幡

の、いちひみの(記四二)中つ枝の(記四三)品陀の、冬木の、素幹が下木の(記四七)あじまさの(木五三)其が花の、其が葉の(記五七)御諸の(記五九)山城女の、根白の(記六一)山城の(記六二)山城女の(記六三)八田の(記六四)八田の(記六五)女鳥の、わが王の(記六六)速総別の(記六七)由良の戸の、門中の、漬き木の(記七四)かぎろひの(記七六)うつや叢の(記七九)宮人の(記八二)波佐の山の、鳩の(記八三)鶴が音の(記八五)あひねの浜の(記八七)泊瀬の山の(記八九)弟機女の、玉の御統の(記九二)鄙つ女の(記九三)赤玉の(記九六)宇陀の、立そばの(記九七)細螺の(記九八)忍坂の(記九九)伊那佐の山の(記一二)大物主の(記一五)三輪の殿の(記一六、記一七)命の、平群の山の(記二三)朝霜の(記二四)彼方の(記二八)頭椎の(記二九)少名御神の(記三二)千葉の(記三四)、三栗の、中つ枝の(記三五)菱茎の(記三六)由良の戸の、漬の木(記四一)貴人の(記四六)夏蚕の(記四九)朝妻の(記五〇)山城の(記五五)山城女の(記五七)山城女の、根白の(記五八)幡舎の山の、鳩の(記七一)宮人の(記七三)大和の、玉纏の、倭文纏の(記七五)、在峰の、上の(記七六)出で立ちの、走り出の、宜しき山の(記七七)伊勢の、伊勢の野の(記七八)山邊の(記七九)此の家長の、新墾の、此の傍山の(記八二)、浅茅原の、市邊の、押磐の尊の(記八三)忍海の(記八四)潮瀬の(記八七)臣の子の(記八八)大君の(記九〇)臣の子の(記九一)吾が欲る玉の(記九二)大君の(記九三)獣じもの(記九五)

春日の(紀九六)竹の、磐余の池の、我が大君の、細紋の御帯の(紀九七) 韓国の(紀一〇〇、一〇二) 我が大君の(紀一〇二) 毛津の若子の(紀一〇五) 大和の(紀一〇六) 遠方の(紀一一〇) 若草の(紀一二七) 行く水の(紀一一八) 水門の(紀一二〇) 平僂儂の、御狩の(紀一二二) 君が目の(紀一二三) 打橋の、玉手の家の、出でましの(紀一二四) み吉野の(紀一二六) 赤駒の(紀一二八)

〈枕詞の一部〉

萎え草の―女、ぬばたまの―夜、朝日の―笑み、栲綱の―白、沫雪の―若(記三) ぬばたまの―黒、そこに鳥の―青、群鳥の―我が群れいなば、引け鳥の―我が引けいなば、若草の―妻(記四) 若草の―妻、沫雪の―若、栲綱の―白(記五) 立そばの―実の無し(記九) 神風の―伊勢(記一三) ひさかたの―天(記二七) あらたまの―年、あらたまの―月(記二八) にほ鳥の―淡海(記三八) みほ鳥の―潜き、三栗の―中(記四二) 三栗の―中(記四三) 隠水の―下(記五六) 梯立ての―倉梯山(記六九) 梯立ての―倉橋山(記七〇) あしひきの―山田(記七八) 刈薦の―乱れ(記八〇) 夏草の―あひね(記八七) 山たづの―迎へ(記八八) 隠国の―泊瀬(記八九、九〇) 神風の―伊勢(紀八) にほ鳥の―潜き(紀二九) ひさかたの―天(紀五九) 梯立の―嶮し(紀六一) ささがねの―蜘蛛(紀六五) あしひきの―山田(紀六九) 隠国の―泊瀬(紀七七) 神風の―伊勢(紀七八)、ぬばたまの―黒駒(紀八一)

〈その他〉

持ちて来ましもの(記七五) 率寝てましもの(記九三) 相見つるもの(紀四〇)

右のごとく、その多くは主格、連体修飾格の助詞、そして次に多いものは枕詞の一部として現れるものである。次に、記紀歌謡の二句以上の序詞を見てみたい。なお、記紀歌謡の修辭については、ぬばたまの―夜・黒などのような複数用例がある成熟した枕詞に加え、そこに鳥の―青(記四)、梯立の―嶮し(紀六一)、にほ鳥の―潜き(紀二九) などのような一回的な枕詞も多数存在する。いわゆる枕詞的序詞などと称されるものである。これを枕詞とするか、一句で成立する序詞とするか、線引きは非常に困難であるとともに、序詞と枕詞とで線引きの不可能なその連続的なあり様自体に意味があると思われる。この点、枕詞、序詞全体の問題として別に検討が必要であるためここでは措く。ここでは序詞とは確実に序詞とみなし得る二句以上のものを対象とした。

記六〇 「御諸の その高城なる 大草子が原」大草子が 腹にある 肝向かふ…

記六一 「つぎねふ 山城女の 木鍬持ち 打ちし大根 根白の

白腕」枕かずへばこそ…

記六三 「つぎねふ 山城女の 木鋏持ち 打ちし大根」さわさ

わに 汝が言へせこそ…

記六四 「八田の 一本菅は 子持たず 立荒れなむ あらた菅

原」言をこそ 菅原と言はめ…

記六八 「雲雀は 天に翔る」高行くや 速総別…

記八九 「隠国の 泊瀬の山の 大峰には 幡張り立て さ小峰

には 幡張り立て」大峰にし 仲定める 思ひ妻あは

れ…

記九一 「日下部の 此方の山と 畳薦 平群の山の 此方此方

の 山の峡に 立栄ゆる 葉広熊白禱 本には い組

竹生ひ 末には た繁竹生ひ い組竹」い組は寝ず

…

記九二 「御諸の 蔽白禱が本 白禱が本」忌々しきかも 白

禱原娘子

紀一一〇 「遠方の 浅野の雉」響さず 我は寝しかど 人そ響す

紀一一七 「射ゆ獣を 繋ぐ川辺の 若草の」若くありきと 吾が

思はなくに

紀一一八 「飛鳥川 漲らひつつ 行く水の」間もなくも 思ほゆ

るかも

右の一覧からは、一見して「体言」型が多いことが指摘できる。

「体言+の」型になっている紀一一七、一一八についても、これは

「斉明天皇が健皇子を亡くした際に詠んだとされるものであるが、この歌は短歌形式をとり、かつ時代としても初期万葉に一致するものであることを考えると、短歌形式をとらない記紀歌謡の「体言+の」型の序は現存するテキストの中には例がないということになる。記紀歌謡を単純に万葉集の和歌に先立つものと考えすることはできない。しかし短歌形式以前の歌謡において、二句以上の序詞の末尾に「の」が付く「体言+の」型の序詞形式の確実な例は見えないことは注目すべきであろう。

五 卷十一・十二との比較

以上、「体言+の」型が和歌形式の発展の中で生まれた形式であることを確認したが、ここで万葉集全体及び、東歌にどれほどの例が見えるか確認したい。次の表は巻毎の序歌数とそれに対する「体言+の」型の序歌の割合を示したものである。前述のように、序歌の収録率には巻毎に差があるものの、「体言+の」型の割合においては、概ね高い水準を示している。「体言+の」型は序歌を作成する際の「型」として、万葉の歌人たちの中で一定の地位を確立していたと言えようか。

その中で、東歌に関しては、その数は五一首と東歌の序歌全体（九八首）のうち五二・〇％に及ぶ。この数字を比較する対象として、卷十一・十二の数字を見てみたい。なお、卷十一・十二を取り上げ

【表二】

十	九	八	七	六	五	四	三	二	一	卷
539	148	246	350	160	114	309	252	150	84	全体
67 (12.4)	11 (7.4)	24 (9.7)	15 (4.2)	18 (11.2)	3 (2.6)	47 (15.2)	20 (7.9)	21 (14.0)	14 (16.6)	序歌(%)
41 (61.2)	5 (45.5)	16 (66.7)	9 (60.0)	9 (50.0)	2 (66.6)	34 (72.3)	10 (50.0)	7 (33.3)	2 (14.2)	「体言+」型(%)
二十	十九	十八	十七	十六	十五	十四	十三	十二	十一	卷
224	154	107	142	105	208	238	127	383	497	全体
28 (12.5)	10 (6.4)	9 (8.4)	18 (12.7)	10 (9.5)	10 (4.8)	98 (41.2)	18 (14.2)	103 (26.9)	101 (20.3)	序歌(%)
16 (57.1)	4 (40.0)	5 (55.6)	9 (50.0)	4 (40.0)	2 (20.0)	51 (52.0)	10 (55.6)	52 (50.4)	70 (55.1)	「体言+」型(%)

る理由は、卷十四との相異点、共通点から比較対象として最も適していると考えられるためである。以下、卷十一・十二の概略を示すと、この二巻はその目録に「古今相聞往来歌類之上」「同下」とあり、

「う」と結論付けた。一方、稲岡氏は「天平期の歌に用例が集中している事実から、天平の歌人たちが好んで使用したことは推測されても、それ以前の歌人たちが全くその語を使わなかったという証明が

万葉集中において姉妹篇をなす巻である。かつて土屋文明氏によってこの三巻の類似性が説かれたように、この三巻には共通項が多く、例えば各巻が作者不明、且つ短歌形式の和歌のみを収めていること、また、収録される歌の数とそれに対する序歌の割合が卷十一、十二、十四は他巻に比して高いことがまづ挙げられる。さらに、具体的な時代の面では、まづ卷十一・十二については稲岡耕二氏⁽¹⁸⁾・森脇一夫氏⁽¹⁹⁾の研究が参考となる。森脇氏は、その時代について「むしろ天平期の歌人たちが活躍した時と場とを、そのままこれらの作品群の背景に移して考える方が自然」と、それが天平期のものであることを主張した。また「人麻呂歌集」・「古歌集」については、森脇氏がその書きぶりの面から前代の作であろうと推測する一方で、天平期以前の作には見られない「思ひ乱る」「思ひむすばる」等の語彙の存在も同時に指摘し、「内容の上からも表現の上からも、まったく区別する必要はなく、いずれも天平期歌人の特色に近似した傾向を色濃くもっているといつてよから

果たされるわけではない。」とし、個々の語彙検討を離れ、人麻呂歌集・作歌にみえる「枕詞」の使用方法から検討を進めている。稲岡氏は、「人麻呂歌集」「古歌集」はそれぞれ一連の流れにあるものであるが、その発達段階は人麻呂歌集・作歌↓古歌集

る。)したがって、巻十一・十二との比較において、巻十四の東歌の相対化が可能と考えるのである。なお、巻十一・十二には人麻呂歌集を出典とするものと、出典不明のものがあるため、参考までに

↓巻十一・十二出典不明歌の順に成熟しており、巻十一・十二出典不明歌は奈良朝以降であろうとした。両

【表三】 巻十一 (全体：四九七首)

「体言+の」型(%)	序歌	
0 (0.0)	1	旋頭歌 (人麻呂歌集)
—	0	同 (古体歌)
0 (0.0)	1	正述心緒 (人麻呂歌集)
17 (36.95)	46	寄物陳思 (人麻呂歌集)
2 (100)	2	問答歌 (人麻呂歌集)
—	0	正述心緒 (出典不明)
49 (48.51)	101	寄物陳思 (出典不明)
2 (100)	2	問答歌 (出典不明)
0 (0.0)	1	譬喩歌 (出典不明)
70 (55.11)	172 (20.3)	計

代も概ね巻十一、十二と同時代と見てよいものと思われる。一方の相違点として、作者層の違いが挙げられる。巻十一・十二には農業に深い関わりを持つ歌が一定数見られることから、農村の庶民を想定する向きもあったが、中川幸広氏は「仮寧令」等によって、当時の貴族階級の人々の土との関わりの深さを指摘し、「知識人、貴族、中、下級官人と広く厚く層を成している人々の群であろう」と結論付けている。いずれにせよ、都周辺の人々を作者層に比定する説は動かないものと思われ、巻十四のそれとは対照をなす存在となっている。(厳密には巻十四の作者層については不明な点が多く残されるが、題詞の「東歌」の部立名に従えば、それらは中央に対するところの東国の歌であり、その意味からも比較検討するに足るものと考え

【表四】 巻十二 (全体：三八三首)

「体言+の」型(%)	序歌	
—	0	正述心緒 (人麻呂歌集)
5 (83.33)	6	寄物陳思 (人麻呂歌集)
—	0	正述心緒 (出典不明)
36 (48.0)	75	寄物陳思 (出典不明)
1 (100)	1	問答歌 (出典不明)
0 (0.0)	2	羈旅歌 (人麻呂歌集)
9 (69.23)	13	同 (出典不明)
1 (20.0)	5	悲別歌 (出典不明)
0 (0.0)	1	問答歌 (出典不明)
—	0	譬喩歌 (出典不明)
52 (50.40)	103 (26.89)	計

【表二】をさらに詳細にしたものを挙げる。

【表三】【表四】の表をみると、巻十一の全体四九七首のうち、序歌が一〇一首、そのうち「体言＋の」型は七〇首含まれている。割合にすると、序歌率が二〇・三％、うち「体言＋の」型が五五・一％となる。巻十二は全体三八三首のうち序歌一〇三首、うち「体言＋の」型が五二首、割合にすると、序歌率二六・八九％、うち「体言＋の」型が五〇・四％である。序歌数における「体言＋の」型の割合は巻十一、十二、十四ともほぼ同じであることがわかる。同時代の中央の歌を収録した巻との比較において、極端に大きな差が見られないことは注目すべきであろう。すなわち、和歌の技法のある一点においては同時代の中央に極端に後れるものではないのである。先に述べた通り、「体言＋の」型は、〈虚喩〉歌などに対し、非常に明快な（そしておそらく作りやすい）形式と言える。各巻の五割を超える数字は、巻十一・十二・そして巻十四の東歌の作者層の中の、和歌を形式に沿って作歌する（システムチックに作歌する）という意識の表れのように思われる。

しかし、そもそもの序歌数が他巻に比べて多いことに注意すると、やはり東歌は巻十一・十二よりもやや特殊と言わざるをえない。巻十一・十二・十四の歌数全体の中の「体言＋の」型の収録率を見ると、次の通りである。

巻十一 十四・一％

巻十二 十三・六％

東歌の性格に関する一考察

巻十四 二一・四％

巻十四の二一・四％という数字は当然のごとく集中で最も高い。『万葉集』所収の歌から見れば、「体言＋の」型は東歌の作者層に最も受け入れられと言えらるだろう。

六 おわりに

伊藤博氏ははやく、万葉の専門歌人に序歌が極端に少ないことを指摘し、次のように述べている。⁽²¹⁾

事の因を序歌方式が伝統的に庶民の表現形式であって、有識階級、とくに専門歌人にとって無縁な方法であった片づけてしまふのは、形式的にすぎよう。僅少とはいえ、かれらの歌にも序歌があり、坂上郎女など、庶民の序歌方式に積極的に学んだとみられる人もいるからである（巻四、六八八等参照）。といつても、専門的歌人の多くが長歌歌人であったからだといつても、一面的でしかないように思われる。旅人のような短歌作家にして序歌は皆無に近く、代表的長歌歌人麻呂にしても、短歌の数が少ないとは言えないからである。また、家持なども、本質的には短歌歌人であったことも考慮すべきであろう。

伊藤氏は右のように述べつつ、その要因を「序歌表現の内面化」に

よるものではないかとした。

この時、かれらのあいだに何が起こるかは自明のことであろう。先に述べた序歌方式の内面化ということが当然意識されてこなければならぬ。文芸の作用とは場を表現の中に持ち込むことである。第三者の目を表現が意識することである。：専門的歌人と評されてしかるべき万葉歌人たちが、伝統のすぐれた表現形式ではあるが、類型の惰性におちいりつつある序歌方式に接して、その止揚を全く考えることがなかったとは思えない。⁽²²⁾

序歌は、先に囑目の景をよみその下に陳思部を置くという形式を一樣にとり、固定化、類型化しやすい性質を持つ。鈴木日出男氏は、序歌に限らず、この固定化、類型化を打破するものが寄物の相違にあつたことを指摘するが、万葉集の序歌では寄物部に採用される物や景が類似する傾向も指摘できる。⁽²³⁾

「わがやどの夕陰草の白露の」消ぬがにもと思ほゆるかも

(巻四・五九四)

「我がやどの草の上白く置く露の」身も惜しからず妹に逢はざれば

(巻四・七八五)

「秋づけば尾花が上に置く露の」消ぬべくも我は思ほゆるかも

(巻八・一五六四)

「秋萩の枝もとををに置く露の」消なば消ぬとも色に出でめやも

(巻八・一五九五)

「秋の田の穂の上に置ける白露の」消ぬべくも我は思ほゆるかも

(巻十・二二四六)

「咲き出たる梅の下枝に置く露の」消ぬべく妹に恋ふるこのころ

(巻十・二三三五)

「夕置きて朝は消ぬる白露の」消ぬべき恋も我れはするかも

(巻十二・三〇三九)

「朝日さす春日の小野に置く露の」消ぬべき我が身惜しけくもな

(巻十二・三〇四二)

し

伊藤氏のいう専門歌人の「表現の内面化」は、序歌の内包する類型化に向かうエネルギーから真に抜け出すためのものであつたと思われる。専門歌人に歌の類型化から脱しようとする努力が看取される一方、東歌の作者層が序詞、とくに「体言+の」型という比較的新しく、また使いやすい形式の序詞を多用したことは、東歌が高度に成熟した歌ではないことの証であるかもしれない。しかし一方で、東歌の序詞は他の巻にはないその独特の寄物部によって類型化を免れている面があるといえる。

恋しけば袖も振らむを「武蔵野のうけらが花の」色に出なゆめ

(巻十四・三三七六)

「伊香保ろの八尺のゐでに立つ虹の」現はろまでもさ寝をさ寝て
ば
(巻十四・三四一四)

「柵越しに麦食む小馬のはつはつに」相見し兎らしあやにかなし
も
(巻十四・三五三七)

「武蔵野の」うけらが花」「伊香保ろのやさかのゐでに立つ」虹」
「くへ越しに麦食む」小馬」などの景物は、東歌に独自のものでは
ある。このような強い土地性や、また方言等を以てして、東歌は他の
どの巻にも見られない強い個性を獲得しているのである。東歌は、
独自の着眼点を、中央で発達したと思われる和歌形式を以て表現し
た歌群とすることができるだろう。

注

- (1) 境田四郎「万葉集の序詞について」〔『国語国文の研究』22 1928年〕
など。
- (2) 土橋寛『古代歌謡論』(三一書房 1960年) など。
- (3) 注(2)に同じ。
- (4) 本論の序歌の認定については、伊藤博氏、鈴木日出夫氏らの示す、寄物
部と陳思部の対応構造の有無を判断基準としている。なお、ここでの序歌
数とは一首のうちに序詞が一つ以上含まれるものの数であり、長歌などの
ように歌中に複数の序詞が含まれるものについても一首と計上した。
- (5) 『万葉集』の引用は、以下すべて新日本古典文学大系(岩波書店)による。
- (6) 碓石雅利「万葉集の序詞に見られる『の』について」〔『聖徳大学紀要』
15 1982年〕

東歌の性格に関する一考察

(7) 碓石氏は序によって喚起される概念をA概念、主想として続いて行く場
合に用いられる概念をB概念としている。例えば、次のような歌は、

「志賀の海人の一日もおちず焼く塩の」からき恋をも吾はするかも(巻
十五・三六五二)

「志賀の海人の一日もおちず焼く塩の」の序によって「塩」辛い」という
A概念が導かれ、さらに「塩」辛い」の関連で「つらい」の意であるB概
念が喚起される。このA概念は主述関係から導かれる(「の」は主格の助
詞ではない)ことから、「の」を用いる必然性のないことを結論付けている。

- (8) 中西進『万葉集原論』(桜楓社 1976年)
- (9) 『世界大百科事典』、『日本大百科全書』、『日本国語大辞典』など。
- (10) 山口正『万葉修辭の研究』(武蔵野書院 1964年)
- (11) 土方洋一「方法としての序詞」〔『國文學』學燈社 28・7 1956年〕
- (12) 大浦誠士「序歌と『意味』」(鈴木日出夫編)「ことばが拓く古代文学史」
笠間書房 1999年)
- (13) 注(12)に同じ。
- (14) 吉本隆明『初期歌謡論』(河出書房 1985年)
- (15) 注(11)に同じ。
- (16) 注(2)に同じ。
- (17) 記紀の歌謡の引用は、以下すべて日本古典文学大系『古代歌謡集』(岩
波書店)による。
- (18) 稲岡耕二「人麻呂歌集と卷十一、十二出典不明歌の位相・枕詞史のため
に」〔『論集上代文学』第八冊 笠間書院 1977年〕
- (19) 森脇一夫「万葉集卷十一・十二作歌年代考」〔『語文』20 1965年〕
- (20) 中川幸広「万葉集卷十一、十二試論」〔『語文』22 1965年〕
- (21) 伊藤博「万葉集の表現と方法」下〔『塙書房 1976年〕
- (22) 注(21)に同じ。
- (23) 鈴木日出男「古代和歌における心物対応構造」〔『国語と国文学』至文堂
1970年〕