

# 万葉集卷一吉野讚歌の系譜

— 宮廷寿歌から宮廷讚歌へ —

滝 口 泰 行

## 一、問題意識と研究の方向

万葉集には、吉野讚歌と呼ばれている歌が多くある。それらの歌はいづれも、吉野という特定の地域で歌いあげられたものである。吉野という地域と不可分の関係において成立したものである。もう少し限定していれば、吉野離宮を舞台として形成されたものである。時期的には、万葉の第二期、第三期を中心とする時代である。それは吉野行幸が行われた時代の作品である。この意味からすれば、吉野行幸歌あるいは吉野従駕歌といってもよいものである。しかし、このような名称で総称したならば、歌の質においてかなりの差異を認めなければならなくなる。吉野讚歌とは言い難い歌を含むことになるからである。もちろんその差異は、歌われた状況と場を異にするからである。当然歌の機能は違ってくるのであり、内容も違ってくるのである。

本稿においては、吉野行幸歌の中で特に宮廷讚歌の流れを考える上で重要な位置をもつ、吉野讚歌について考察を進めたい。

吉野讚歌の系譜というものが、万葉集において人麻呂にはじまる

ことは既に言われている。確かに万葉集においてはそうなのであるが、吉野讚歌を宮廷讚歌の流れの中に位置させた時、その論に安住することは許されない。その点について多くの先学が考察を重ねてきた。そして、その成果は、人麻呂の吉野讚歌の詞章の中に、伝統的な表現が見出されるという点を強調してきたかに思われる。そのことは人麻呂の作品の文芸性がある程度説明してきた。しかし、宮廷讚歌の認識の中に、ある種の甘さがあったように思われる。それは記紀における宮廷寿歌の本質への切り込みが足りなかったためである。われわれは宮廷寿歌の詞章にのみこだわっていたのだろうか。宮廷寿歌の「場」にのみこだわっていたのだろうか。それらを考えることは確かに大切なことであった。しかし、宮廷讚歌の源流としての宮廷寿歌の、詩としての自立はどうであったのだろうか。宮廷寿歌の機能を追究して行けば、到達するところは宮廷讚歌と変りはないようである。そして、その詞章をみれば、人麻呂以後の宮廷讚歌と較べて貧弱な感じを免れない。仮に神話的想像力を考慮しても、言語のもつ重みは軽いつわねばならない。その多くは、一つの別の事実（神話的想像力を駆使する行為）とも言うべきもの

に支えられているのだから、結果的には、その想像力を言語によって表現しきれずにいると言うことになる。この状況からみれば人麻呂の讃歌のほうが優っていよう。

しかし、讃歌の本質である讃仰する精神は、どちらの場合においても機能していたのである。それぞれ讃歌として立派に機能できる状態に存在していたのである。だから、問題は讃歌がどのように機能したのか、寿歌がどのように機能したのかという点にあるのである。それは讃歌が機能する場における、讃歌そのものの比重であり、質なのである。それは、人麻呂の讃歌や宮廷寿歌という讃歌の相対的なありかたに先行するものでなくてはならない。これを把握することによって、はじめて相対的な比較が成立するのである。

吉野讃歌は人麻呂以後、山部赤人や笠金村そして大伴家持等に継承されていく。その吉野の文芸素材となる風土は、まさに人麻呂が讃歌に歌いあげた意識によって支えられている。吉野という風土が人麻呂の保持した意識と同様の意識によって歌いあげられたことは、天皇讃仰の系譜としては特殊のものであることも考えなくてはならない。現に記紀歌謡において、吉野を讃える歌は一首もないのである。この点から言っても、吉野の文芸的風土にも触れる必要がある。これらの点を考慮すれば、宮廷讃歌の流れの中に位置する宮廷寿歌のありようと人麻呂の吉野讃歌の革新性は、宮廷讃歌の「文芸史の意味」||「詩としての自立の歴史」を示してくれるものと考える。

## 二、記紀の寿歌

記紀歌謡の多くが歌謡としての形骸でのみ伝来していることは、

われわれにとって一つの不幸な事実である。歌謡が歌われた時点の生命を伝えないのは味気ないことである。しかし、全く残っていないかたならばと、考えると幸いと言うことができよう。記紀歌謡の多くは宮廷に伝来した歌謡であり、それぞれの機能を持って歌われていたものである。もちろん中には、童謡のように宮廷に伝来したものではないものも含まれている。そのような状況を認めたい。記紀歌謡が〈宮廷歌謡〉と呼ばれるのは、折口信夫博士や土橋寛氏<sup>(注2)</sup>などによって想定された〈古代民謡〉に対応する立場を与えられたからに他ならない。折口博士は〈宮廷詩〉とも名付けているが。その意味で〈宮廷〉は一つの政治機能をもった場として認識されたものであり、何ら文芸的な意味と機能とを付会させた呼称ではなかったことを確認して置きたい。<sup>(注3)</sup>〈宮廷〉は天皇の宮居を指すのであるが、政治制度の上で、また文学的土壌を含むものとしての〈宮廷〉が不明瞭である限り、いま〈宮廷歌謡〉〈宮廷寿歌〉という語は、便宜的な使用であることを断っておかなければならない。

記紀には、豊楽の場を中心として数多くの讃歌が存在する。その多くは長歌体の形をなしており、天皇や皇后、皇子を言寿ぎ、讃える形式を伝えている。その伝来が、記紀伝承の中に組み込まれているとはいえず、讃歌の歌われた「場」を考える上では十分な資料価値をもつものといえる。但し、この記紀における寿歌の「場」が直ちに、万葉集における讃歌の歌われた「場」を規制し得るかどうかは、難しいと言える。一つの段階を踏まねばならないであろう。それは、史書として編纂された記紀の内包する「質」と、詞華集としての万葉集の「質」の問題が横たわっているからである。この「質」の差異を度外視するわけにはいかない。

また、記紀の寿歌においては、その伝来と歌われた「現在」の不  
明瞭さを考えるならば、むしろ言語表現の伝統性を問題にするの  
が順当と言えよう。従ってここでは、寿歌と呼ばれたもの、及び寿  
歌と考えられるものを規定することにより、宮廷讚歌の源流とも言  
うべきものに照明を当てていきたいと思う。もちろん、記紀歌謡  
が、万葉集の時代に宮廷内で歌われた状況も考慮しなければならな  
い。記紀歌謡は、万葉集の時代、特に「宮廷讚歌」の嚆矢とも言う  
べき柿本人麻呂の時代に、人麻呂の讚歌などと時間的には並行して  
歌われていた可能性は高いのである。ここでも、記紀歌謡の寿歌と  
万葉集の柿本人麻呂の讚歌とが歌われる「場」が同じであったかど  
うか、何ら具体的な資料を得ることはできない。ただ「場」は別と  
しても、時間的には並行して歌われた可能性は高いと言える。たと  
えば、景行記の倭建命の段に収載されている歌謡34・35・36・37番  
には次の如き解説が付随している。

是四歌者、皆歌其御葬也。故、至今其歌者、歌天皇之大御  
葬也。

また、応神記の吉野の国主の歌、48番歌謡には、

此歌者、国主等献大贊之時時、恒至于今詠之歌者也。

とある。この箇所に見られる「今」は、古事記編纂時をあまり溯ら  
ない時期と考えていいだろう。もし溯ったとしても、天武朝以降で  
ある。柿本人麻呂の活動時期とほぼ同じ時期に歌われていたと考え  
られる。この二つの歌謡のうち、前者は記紀歌謡の中でも、天皇の  
御葬の時に歌われている歌ということになる。御葬の時とあって  
も、より具体的な状況を考えるならば、殯宮より奥津城としての常  
宮に鎮まります際に歌われたものであろう。後者は宮内省式に「凡

諸節会、吉野国栖献御贊、奏歌笛」とあるように、諸節会、と  
くに大嘗会の際などに、天皇に歌舞を奏上することにより、天皇へ  
の服従と言寿ぎの意味を持った歌謡といえる。それは行為全体によ  
る天皇への讃仰であり、歌そのものだけによるものではない。しか  
し、広い意味では宮廷寿歌の中に入れられるべきものである。むし  
ろ宮廷寿歌の特徴は、宮廷讚歌があくまで歌そのものによって天皇  
及び宮廷を讃仰したのに対して、歌舞などを含めた行為全体によっ  
て意味づけられているといつてよいだろう。

ここで、宮廷讚歌の源流とも言うべき記紀の寿歌に触れてみた  
い。「寿歌」という語は、記紀歌謡の用語として定着しているとは  
言えない。だが、宮廷讚歌の献上の歴史を考える際に有効な意味を  
持っているといえる。そこで、推古紀二十年春正月の条を見てみ  
る。歌謡を除く部分は考察の都合上原文にて掲げる。

置酒宴群御。是日、大臣上寿歌曰、

やすみしし、我が大君の 隠ります 天の八十蔭 出で立た  
す 御空を見れば 万代に 斯くしもがもな 千代にも 斯  
くしもがもな 畏みて 仕へ奉らむ 拝みて 仕へまつらむ  
歌づきまつる

天皇和曰

真蘇我よ 蘇我の子らは 馬ならば 日向の駒 太刀ならば  
呉の真刀 話しかも 蘇我の子らを 大君の 使はすらしき

ここで「大臣」は蘇我馬子であり、天皇は推古女帝である。問題と  
なるのは「上寿歌曰」の部分の訓みと、「歌づきまつる」の意味で  
ある。「上寿歌曰」の訓みについては、高木市之助博士(『上代歌謡集』)  
武田祐吉博士(『記紀歌謡集全講』)土橋寛氏(『古代歌謡集』)等は、「寿歌

を上りて曰さく」とし、「寿歌」という普通名詞として扱っている。相磯貞三博士(『記紀歌謡全註解』)山路平四郎氏(『記紀歌謡評釈』)鴻巣雄氏(『古事記・上代歌謡』)等は、「寿」上りて歌ひて曰さく」と訓んでいる。また、古典大系『日本書紀』(大野晋・神田喜一郎・小島憲之の三氏)の訓みも、これと同じである。

訓みの上で、「寿歌」とするには無理があると思われる。但し、古典大系『日本書紀』の頭注に、

後漢書、明帝紀に「集三朝堂奉解上寿」注に「寿者人之所欲。故卑下奉進酒皆言上寿」とある。寿にはもともとサカヅキの意はないが、右の文でもわかるように、觴(づさか)を奉って同時に、ことほぎの言葉を言上するので、上寿でオホミサカヅキタテマツリテと訓じた古訓である。

と説明されているように、「寿」そのものの質的な意味が理解される。蘇我馬子の歌謡がかくの如き状況においてなされ、しかも「寿」そのものの内容が天皇への歌によって示されていることは注目に値しよう。勸酒そのものが「寿」と深く関わり、歌の奏上も奉觴と並行して行われるのである。応神記48番歌もかかる状況を抜きにしては考えられないのである。その意味で「寿歌」という語が、宮廷讚歌の源流を探る時に有効な意味を持つことになるのである。

「歌づきまつる」であるが、この語に象徴されるのは、伝統的に見られる天皇讚仰の一つの形態である。「やすみしし 我が大君…：拝みて、仕へまつらむ」までが、聖寿長久の祈念を主題とした内容である。その内容を受けて、言いかえるならば、聖寿長久とその奉仕の証しとして、「歌づきまつる」行為を行っているのである。「歌づきまつる」行為は歌謡そのものの中で、永久に共鳴している

のである。我々はむしろ「歌づきまつる」行為の中に宮廷讚歌の源流を把握することができるのである。この「歌づきまつる」行為によって現出せられ、歌い継がれたものが「寿歌」と呼ぶにふさわしいものなのである。つまり、宮廷寿歌は、歌そのものだけによるものではなく、行為と一体化したものでなければならぬ。

伝承によれば、歌は、正月七日の酒宴の際蘇我馬子が推古女帝の長久を言寿いだものとなっている。しかし、馬子の創作になるものではなく、宮廷伝唱の儀礼寿歌の一つであつた(注7)と考えられる。仁徳記には、次のような歌謡伝承がある。

またある時、天皇豊の楽したまはむとして、日女島に幸ましし時に、その島に雁卵生みたり。ここに建内の宿禰の命を召して、歌もちて、雁の卵生める状を問はしたまひき。その御歌、

たまきはる 内の朝臣 汝こそは 世の長人 そらみつ 日  
本との国に 雁子産と 聞くや(72)

ここに建内の宿禰、歌もちて語りて白さく、  
高光る 日の御子 諾しこそ 問ひたまへ まこそに 問ひ  
たまへ 吾こそは 世の長人 そらみつ 日本の国に雁子産  
と いまだ聞かず(73)

かく白して、御琴を賜はりて、歌ひて曰ひしく、  
汝が王や 終に知らむと 雁は子産らし(74)  
と歌ひき。こは本岐歌の片歌なり。

この一群の歌謡は、日女島において豊楽をしようとしたとき、雁が卵を生んだことを瑞祥として歌われたものである。他の箇所と比較して特異なところは「以歌語白」である。「歌もちて語りて白さく」とは、歌の形式をもって答弁したものである。そして最後に奏上し

た歌こそ、この伝承において最も大切なものである。それは、雁の産卵を聖寿長久の瑞祥とみなしている点にある。この瑞祥の稀少なる点は、「世の長人」である建内宿禰でさえいまだかつて見聞に及ばないことであつた。この一首と片歌との内容的な関連が深いことを考えると、この歌が本岐歌(寿歌)の中に包括されてもよい充分な要素を持っていたことがわかる。そして、本岐歌の片歌の方は、その歌われた状態をかなり明確に伝えている。原文では、「被<sub>レ</sub>給<sub>二</sub>御琴<sub>一</sub>歌曰」とある。天皇から御琴を賜はつて、その御琴を弾じながら、片歌を歌つたと解釈される。この御琴はもちろん「いまだ聞かず」と歌を以つて奏上したことに對しての賜物と考えてよいであらう。そのことからすれば、73番の歌謡は天皇讚仰の意味を担つていたといえる。そして、片歌は、その賜物に感謝して、天皇讚仰を歌いこめたものであることがわかる。いずれにせよ、この二首が、天皇讚仰たりえたのは、雁の瑞祥を歌を以つて披露していったところにある。歌は直接天皇を讚仰する語を持っていないのである。「歌」は行為から独立した形では存在してはいないようである。

いままで、「歌づきまつる」行為と密接に結びつき、その行為なくしては寿歌としての存立が危いものをみて来たが、記紀の寿歌の中でも、歌そのものが天皇讚仰たりうるものについて少し触れてみたい。これらの歌は、寿歌が常に奏上されるべきものであるという点を考えてもわかるように、「歌づきまつる」行為と全く縁を切つたものではない。しかし、前後の行為を切り離しても、天皇讚仰の機能をもつことのできる歌である。つまり、歌そのものが讚仰の精神を歌いあげている。詞章によって成立した寿歌とも言い得るものである。

つぎねふや 山城川を 川上り 我が上れば 川の辺に 生ひ  
 立てる 鳥草樹を鳥草樹の木 其が下に 生ひ立てる 葉広  
 齋つ真椿 其が花の 照り坐し 其が葉の 広り坐すは 大君  
 ろかも(記57)

經向の 日代の宮は 朝日の 日照る宮 夕日の 日影る宮  
 竹の根の 根足る宮 木の根の 根蔓ふ宮 八百土よし い杵  
 築の宮 真木栄く 檜の御門 新管屋に生ひ立てる 百足る  
 槻が枝は 上つ枝は 天を覆へり 中つ枝は 東を覆へり 下  
 づ枝は 鄙を覆へり 上つ枝の 枝の末葉は 中つ枝に 落ち  
 触ばへ中つ枝の 枝の末葉は 下つ枝に 落ち触ばへ下づ枝の  
 枝の末葉は あり衣の 三重の子が 捧がせる 瑞玉盞に 浮  
 きし脂 落ちなづさひ 水こをろ こそろに 是しも あやに  
 畏し 高光る 日の御子 事の 語り言も こそば(記100)

大和の この高市に 小高る 市の高処 新管屋に 生ひ立て  
 る 葉広 齋つ真椿 其が葉の 広り坐し 其の花の 照り坐  
 す 高光る 日の御子に 豊御酒 献らせ 事の 語り言も  
 こそば(記100)

記57の歌謡の類同性を持つものが紀55の歌謡である。

つぎねふ 山城川を 川折り 我が折れば 川隈に 立ち栄ゆ  
 る 百足らず 八十葉の木は 大君ろかも(紀53)

これらの歌謡は、前後の散文的部分を取り除いても寿歌として存立すべき内容を持っている。それはこの歌謡が詞章を中心として成り立っているものであり、寿歌の一つとして考えた場合、行為に従属

する歌ではないことを示している。そして「歌づきまつる」行為によって天皇を讃仰するのではなく、歌そのものによって讃仰する行為といふべきものである。これは一つの「歌」の自立を意味する。

自立という把え方無くしては、寿歌の伝統と本質を把えることはできないであろう。寿歌の歴史を考えた時「歌づきまつる」行為を中心にするものが古いのか、「歌」の内容によるものが古いのかを判断することは難しい。しかし、少なくとも「歌」の内容による寿歌こそが、人麻呂の吉野讚歌に連なっていくものであることはいえよう。寿歌の伝統が、「歌づきまつる」行為の上に成り立っていることを考慮に入れても、質の相違をふりきることはできない。また「事の語り言も ことをば」という詞章は、「歌づきまつる」という詞章と同質の意義を持つものかもしれない。それでも、歌詞によつての讃仰は、行為中心の讃仰よりも、より高い文芸質を保持していると考ええる。しかし、惜しむらくは、記紀の寿歌が何ら具体的な讃辞を持たず、比喩的発想にとどまったことである。

このように宮廷の寿歌は、「歌づきまつる」行為によって存立することが多かった。その中で、歌謡詞章そのものが天皇讃仰を歌いあげるものがあつた。この歌謡詞章による天皇讃仰の形態こそ人麻呂の吉野讚歌につながって行くものと考えてよいであろう。記紀にみられた宮廷の寿歌は、歌が歌として自立して行く時代を迎えるまでの讚歌の一つのあり方を示している。その意味で人麻呂以後の讚歌が大きな飛躍を示していることは言うまでもない。歌が万葉集という「詞華集」の中で、行為から自立して讚歌たりえたのは、歌集編纂の意識に先行した作歌態度の展開にこそあつたと認められよう。

### 三、吉野讚歌

柿本人麻呂の吉野讚歌は、宮廷寿歌の伝統的呪性——「歌づきまつる」行為に付随して存立しえた——を脱して、歌そのものによる讃仰を獲得したものととして画期的なものであつた。もちろん先に挙げたように、記57・100・101・番や紀53番の歌謡は、人麻呂の吉野讚歌に先行して歌詞そのものによる讃仰をある程度獲得している。しかし、それが具体的な讃辞を持ちえずに、比喩的発想に止まってしまうところに、限界性があつたといえよう。言い換えるならば、比喩が膨張したものに過ぎなかつたのである。その背後に豊かな神話的想像力が存しているようとも比喩的であることを免れえなかつたのである。

人麻呂の吉野讚歌は、巻一に四首ある。この四首は、長短歌二首で対となっていて、二つに分かれる。そして、この二つのグループには微妙な差異がある。

吉野の宮に幸しし時、柿本朝臣人麻呂の作れる歌

A やすみしし わご大君の 聞し食す 天の下に 国はしも 多  
にあれども 山川の 清き河内と 御心を 吉野の国の 花散  
らふ 秋津の野辺に 宮柱 太敷きませば 百磯城の 大宮人  
は 船並めて 朝川渡り 舟競ひ 夕河渡る この川の絶ゆる  
ことなく この山の いや高知らず 水激ぎつ 滝の都は 見  
れど飽かぬかも (39)

#### 反歌

見れど飽かぬ吉野の河の常滑の絶ゆることなくまた還り見む

(37)

ち出している。その意味で「典型的な、万葉集の儀式歌」<sup>(注10)</sup>となつて  
 いる。武田博士は前掲書において、この歌を二段に分けている。第  
 一段を「下つ瀬に小網さし渡す」までとして、第二段は作者の感想  
 を述べているとしている。この指摘は構成上は正しいであろう。し  
 かし、この歌の要素に視点を据えてみると次の三つが浮びあがって  
 くる。一つは、「わご大君」であり、もう一つは、「山神」「川の神」  
 である。「わご大君」は「国見」の行為を行っている。「山神」と  
 「川の神」は、「わご大君」に奉仕している。この三者の共通性  
 は、同一の祭祀性の中に存在していることである。それは、人麻呂  
 も含めた宮廷人の想像力の所産である。ある種の行事、ここでは国  
 見行事と考えてよいであろう。その行事のもつ祭祀性が、この人麻  
 呂の想像力を支えている。「山神」や「川の神」の奉仕は祭祀を媒  
 介としなければ創出されないものである。この点「わご大君」の行  
 為が現代的意味において現実的なものである。つまり、「わご大君」  
 の行為が人麻呂の想像力の基盤にある。このことに留意すれば、人  
 麻呂が歌いあげた中心は、「わご大君」の行為によって創造された  
 と言つてよい。そして、人麻呂は、この行為によって現出された祭  
 式的世界を「山川も仕ふる神の御代かも」と讃仰しているのであ  
 る。反歌も、その祭式的世界の範囲内で理解すべきであり、「船出  
 せず」行為者は天皇であると限定すべきである。このように見てく  
 ると、Bの歌はかなり公的な歌であり、ある種の儀式の場において  
 献呈されたものと考えよいであろう。

A・B二つのグループに分けて考察してきたのであるが、この二  
 つのグループには微妙な差異が認められる。一つは、Aは、かなり  
 簡略化され、写実的とは言えないまでも、情景描写によって成立し

ているということ。Bは、祭式的な場から得られた宮廷人としての  
 人麻呂の想像力を基盤として成立していること。また、Aは、人麻  
 呂の行為「見れど飽かぬかも」「また還り見む」が、宮廷人の代表  
 としてであるかもしれないけれども、詠みこまれていること。Bは、  
 人麻呂の行為は詠みこまれず、「大君」等が祭式的の世界の中で詠み  
 こまれていること。この点は客観的立場に自分自身を置いていると  
 もいえよう。これらの点からAは「幾分私的な傾向を含む作品」<sup>(注11)</sup>で  
 あり、Bとは献呈された場が異なっていたと考えられる。

いま、四首の吉野讚歌について粗略ではあったが、その相違点を  
 中心に考察してみた。もちろんこの二首は、それぞれ、吉野離宮で  
 のありさまを詠み込むことによって天皇を讃仰している点に変わり  
 はない。そして、その背景には、天武・持統朝における天皇の歴史的  
 伝統性が存在するのである。

さて、これら四首の歌について正当な評価を与えたのは金井清一<sup>(注12)</sup>  
 氏であろう。金井氏は、「写実性」を中心に据えた論評や儀礼的な  
 状況を中心に据えた論評の評価分裂を批判した。その上で、「吉野  
 讚歌は諸物が調和を保ちつつ存在することを美しいと感じる感覚に  
 よって歌われた作品である。王権の秩序とその周囲の自然および人  
 間が整正と調和し合い、その調和に充実した喜びを感じる精神が生  
 んだ作品である。」と述べている。「この調和的世界を造型」したの  
 が「想像力」であるとし、「想像力によって形象化した詩的イメー  
 ジ」こそ評価の前提であるとしている。氏は人麻呂の讚歌を歌語に  
 示された詩的イメージの革新性において評価している。これは認め  
 なければならぬ。本稿における考察も、視点こそ違え、宮廷寿歌  
 からの脱出をこの「想像力」における「詩的イメージ」の革新にあ

B やすみしし わご大君 神ながら 神さびせずと 吉野川 激  
 つ河内に 高殿を高知りまして 登り立ち 国見をせせば疊づ  
 く 青垣山 山神の 奉る御調と 春べは 花かざし持ち 秋  
 立てば 黄葉かざせり一に云ふ、黄葉かざし 逝き副ふ 川の神も 大御食に  
 仕へ奉ると 上つ瀬に 鶺鴒を 立ち 下つ瀬に小綱さし渡す  
 山川も依りて仕ふる 神の御代かも (38)

反歌

山川も依りて仕ふる神ながらたぎつ河内に船出せずかも

Aの構成について、武田祐吉博士は、二段に分けて解釈すべきだと  
 して、「第一段、舟競ヒ夕河渡ルまで。事実を叙する。以下第二段、  
 第一段の事実を根拠として作者の感想を述べる。表面吉野の離宮の  
 景勝を称えることになっているが、内意はその宮の永久に立ち栄え  
 るだろうということを慶賀している。」と述べている。確かに二段  
 構成をとっている。しかし、その二段構成の中にある、第一段と第  
 二段の関係は、その詞章の内部に潜む三つの要素を認識しなければ  
 ならない。武田博士も、「訳」の中ではそれをはっきり認識してい  
 るのだが、構成の分析の中では生かしていない。それは次の三つで  
 ある。

わご大君——大宮人——滝の都、この三つの要素がこの長歌の性  
 格を支えている。滝の都は、大宮人が「船並めて朝川渡り、舟競ひ  
 夕河渡る」行為が継続されることによって、その存続が保証される  
 のである。そして、この大宮人の行為は何によって保証されている  
 のかといえは、それはとりもなおさず、わご大君の、「宮柱 太敷  
 きませば」の行為に拠っているのである。従って、滝の都の実態

は、かかる「わご大君」と「大宮人」の行為によって成立している  
 のであり、吉野離宮の景勝は、宮廷人そのものの繁栄に還元される  
 べきなのである。反歌の歌いあげる「また遷り見む」も、宮廷の宴  
 遊が存続していくところに焦点を据えているのである。つまり、A  
 は、「わご大君」によって営まれた吉野離宮に奉仕し、宴遊する情  
 景を永遠化しているのである。それは、天皇の行為と大宮人の行為  
 を讃えることにつながっている。この歌を作った人麻呂の意識と立  
 場について、大久間喜一郎博士は、「天皇を讚美する意識に支えら  
 れてはいるのだが、天皇に仕える大宮人を称える歌でもある。しか  
 し、それは、手の届かない高嶺の花としての大宮人を讚美するとい  
 うのではなくて、作者自身が大宮人の一員たる自覚をもって、吉野  
 離宮に遊ぶ仲間の大宮人を微笑ましく眺めつつ讚嘆を惜しまないの  
 である」と述べている。この考察は、人麻呂の讚仰する姿勢を明確  
 にしているし、また宮廷寿歌の伝統を何によって乗り越えたかを示  
 している点において重要であろう。つまり、人麻呂は、宮廷寿歌の  
 持ちえなかった情景描写によって独自の宮廷讚歌を創出したのであ  
 る。しかし、この情景描写は写実的なものではあるまい。この情景  
 は、人麻呂の意識と立場によって、実景を再創造したものであり、  
 簡略化されているものである。儀礼性を重んずれば当然その機能に  
 中心が置かれてくるのであって、この歌が単なる吉野行幸の叙景歌  
 でないことを自証しているのである。その意味で、この歌を讚歌と  
 いう機能を離れての評価は、無意味なものとなってくる。

その傾向はBの歌になって著しくなっている。そして、人麻呂は  
 自分の立場を歌の中から消し去り、作歌する者として、歌を奉る者  
 として歌を詠んでいる。Aよりも天皇讚歌としての性格を明瞭に打



ると考えるからである。

まさに、人麻呂の吉野讚歌の特色は、言語によってのみ、宮廷寿歌の機能を果させたところにある。その質こそ、宮廷讚歌の流れにおいて評価されるべきであり、寿歌の伝統を「詩」としての自立の中にうち出したものであった。さらに言うならば、讚歌の評価は、讚歌である以上、機能面の問題である。そして機能によって評価するなら、「歌づきまつる」行為とともにその儀礼的機能を果せば充分ということになってしまう。むしろ、人麻呂の力量の評価は、讚歌を詞章によって詩的世界の讚歌たりえさせた、その文芸的行為の中にあるのである。

さて、ここでわれわれは、吉野離宮を歌いあげることがなぜ宮廷讚歌、天皇讚仰となりえたかについて、別の視点より考察しなければならなくなってきた。

#### 四、吉野の意味

吉野はなぜ歌われなければならなかったのであろうか。この問いは、万葉集の中における吉野の意味について考える契機となるものである。吉野が万葉集の中で登場して来るのは、第二期、第三期を中心とする歌群である。それは天武八年五月五日の吉野行幸始にまゐる。天武天皇は、天武政権発祥の地とも言うべき吉野において一つの重要な政治的儀式を行った。天皇は、皇后(持統)及び草壁皇子尊・大津皇子・高市皇子・河島皇子・忍壁皇子・芝基皇子等七人を前にして「千歳之後、欲無事」を願い、皇位継承の争いなどが今後起きないように誓いを立たせたのである。それは多分に演出されたものであったろう。草壁皇子尊を筆頭に先の順序によって誓盟を行っ

たようである。この誓盟は、天武の「襟を披きて其の六<sup>ちむた</sup>の皇子を抱きたまふ」行為によって完結をみたのであった。この時天武天皇が作ったとされるのが次の歌である。

天皇、吉野宮に幸しし時の御製歌

27よき人のよしとよく見てよしと言ひし芳野よく見よよき人よ

く見

この歌について武田祐吉博士は、<sup>(注13)</sup>万葉集卷九・一七二五番「歌古の賢しき人の遊びけむ吉野の川原見れど飽かぬかも」という歌と関係あるとみている。初句の「よき人」と「古の賢しき人」を同様の人物と考えている。沢瀉久孝博士も同様である。<sup>(注14)</sup>「よき人」にまつわる何らかの伝承が存在していたものと思われる。但し、その人物を考える資料は存在せず、如何ともし難い。しかし、伝承が存在していたとなると、吉野の文芸的風土を考える上で重要な問題となる。

ここで天武朝以前の吉野と宮廷との関係に目を向けてみよう。行幸とは限らず抽出する。

- (1) 神武即位前紀(吉野国樞部始祖伝承)
  - (2) 応神紀十九年十月(吉野宮行幸・国樞人)
  - (3) 雄略紀二年十月(吉野宮行幸・穴人部設定)
  - (4) 雄略紀四年八月(吉野宮行幸・蜻蛉野の地名起源)
  - (5) 孝徳即位前紀(古人大兄皇子吉野にて出家)
  - (6) 斉明紀五年三月(吉野行幸・肆宴)
  - (7) 天智紀十年十月(大海人皇子吉野にて出家)
- 以上、日本書紀に拠ったのであるが、(1)・(2)・(4)は古事記にも同様の記事がある。この中で、行幸の伝承となっているのは、(2)・(4)・(6)と三例のみであり、天武朝以後の行幸の回数には比すべくもな

い。しかも、史実と認められるのは(6)の斉明天皇の行幸だけである。この点で考えるならば、天武朝以前の吉野と宮廷の關係が極めて深かったとは考えられなくなり、それ以前の吉野の文芸的風土としての存在も考えられなくなる。しかし、われわれは、興味ある吉野の伝承を古事記に見出すことができる。雄略記の伝承である。この伝承に史実性を見出すことは不可能であるけれども、天武朝以前に吉野に関してかくの如き伝承が存在していたことを認めていいだろう。

天皇、吉野の宮に幸行でましし時、吉野川の浜に童女有りき。

其の形姿美麗しかりき。故、是の童女と婚ひして、宮に還り坐しき。後更に亦吉野に幸行でましし時、其の童女の遇ひし所に留まりまして、其処に大御吳床を立てて、其の御吳床に坐して、御琴を弾きて、其の嬢子に舞為しめたまひき。爾に其の嬢子の好く舞へるに因りて、御歌を作みたまひき。其歌に曰ひし

吳床座の 神の御手もち 弾く琴に 舞する女 常世にも  
がも

といひき。

ここに登場する童女が単なる女性ではなく、神性をもった存在であることは既に言われている。下出積與氏は、日本における神仙思想の展開を論じ、「乙女の舞を高唐の神女Ⅱ仙女の舞とし、願望を實際に起つた事実としていったところに、古代人の神仙思想受容の志向が明瞭にあらわれている。とりわけ、深山幽谷に出現するのが、同じ神仙であるにしても、大陸における普遍的形姿である白髪瘦身ではなくて、繊細美麗な仙女の姿をとっているところに注目しなけ

ればならない。」<sup>(注15)</sup>と述べている。仙女の姿をとった神仙を日本的展開として把握している。吉野に神仙思想の中でとらえられている一面があることは見逃すことはできない。確かに、懐風藻百二十余首の中にある吉野に関する詩は、何らかの形で、神仙境として吉野を表現している。吉野詩十二首のうち八首は柘枝伝と關係をもっている。この伝説は、小島憲之氏が考察したように、本来は素朴なものであった。<sup>(注16)</sup>

しかし、懐風藻の詩的世界は、素朴な形ではとらえず、神仙思想の中でとらえている。それ故に吉野は、神仙境となつているのである。雄略記の伝承や柘枝伝は、吉野が神仙境と考えられる過程において、文芸的世界に参加していったものであろう。そして、吉野の文芸的風土を醸成していったと考えられる。先にあげた天武天皇の御製歌の初句「よき人」は、雄略天皇あたりに求めてもよいのではないだろうか。吉野にて仙女との出会いがあった場所こそ、懐風藻が詩う「望仙宮」であり、吉野離宮の文芸的性格を形成している。天武の事蹟であったのか、雄略の事蹟であったのか、今は知る由もないが、「年中行事秘抄」所収の行事は、御製歌の「よき人」を考える参考となる。

本朝月令云、五節舞姫者淨御原天皇之所製也。相伝云、天皇御三吉野宮、日暮彈琴有興、試樂之間、前岫之下、雲氣忽起、疑如高唐神女、髣髴心曲而舞。独入天瞻、他人無見。挙袖五変。……後略……

この伝承が、先の雄略の伝承と關係があることは言うまでもない。このような類似伝承が両天皇に存することは、天武朝において、雄略天皇が意識されていた背景が存したからではないだろうか。万葉集の卷一の巻頭歌が雄略天皇の御製であることも想起され

る。もし、天武天皇が吉野離宮において琴を弾ずる事があったとしたら、その時天武天皇は、雄略天皇を意識したのであろう。「本朝月令」に先行して、「続日本紀」天平十五年五月五日の宣命に次のような箇所がある。

掛けまくも畏き飛鳥浄御原宮に大八洲所知しめしし聖の天皇命、天下を治め賜ひ平げ賜ひて所思し坐さく、上下を齊へ和げて、動き無く静かに有らしむるには、礼と楽と二つ並べてし、平けく長く有る可しと、神ながらも所思し坐して、此の舞を始め賜ひ造り賜ひき……後略……

これは、五節舞の起源を語るものである。天武天皇が五節舞の成立に関係があったことは確実である。北山茂夫氏は吉野宮で創ったことも確かであろうとしている。<sup>(注17)</sup>そこまでは難しいとしても、吉野宮で舞われたことがあったことは許容されよう。だとすれば、状況証拠であるが、雄略天皇の故事は想起されたはずである。従って天武御製歌の「よき人」が雄略天皇である可能性は残ると言える。天武天皇と諸芸能の関心の深さを考えると、天武天皇自ら琴を弾ずることもあったかもしれない。

論が少々煩雑になったが、懐風藻における吉野の位置や雄略天皇の故事を考えると、吉野の文芸上における風土性は、神仙境としての一面がある。

しかし、万葉集における吉野は、この天武天皇の御製を除くと、天武朝以後の吉野のありかたと深く関連をもっているようである。天武・持統朝において、吉野とはどのような意味をもっていたのであろうか。

天武・持統朝にとって、吉野はその政権の出発点であった。壬申

の乱における吉野は、政権掌握への起点ともなった土地である。天武朝においては、天武政権の安定と皇統の盟約が行われた地である。持統天皇においては、天武天皇の追慕なくしては語れない地であった。この政治的・歴史的背景を除いては、吉野は考えられない。神仙思想による吉野の地の意味が一方に存在しているも、持統朝における三十一回の吉野行幸は説明できない。そして、人麻呂の作品内における吉野は、天皇によって支配された地であり、宮廷そのものの延長に他ならないのである。人麻呂は天皇(持統)によって占められた吉野だけを歌っている。その世界は、天皇を頂点とする君臣和楽の世界であり、天皇によって呪的に支配された世界である。そのような世界が歌われたのは、持統朝における吉野の意味が、壬申の乱にはじまることを示しており、天武・持統政権が獲得した政治性を基盤としていたからである。

人麻呂の作歌基盤には、このような壬申の乱以後の政治体制を背景とする天皇像と密接に結びついた吉野がある。そして、天武天皇御製の吉野讚歌が、古くは水の聖所であり、それを背景として浸透していった神仙的な世界に基盤をもっているのは、当然違ってくるのである。

人麻呂にとっての吉野が、宮廷そのものの延長であることは述べた如くであるが、それと同じ意識で成立しているのが「藤原宮御井歌」である。その歌詞にいう「名ぐはし吉野の山は影面の大御門ゆ」は、藤原宮の南門の延長に展開する世界であった。この吉野の位置こそ、人麻呂の讚歌に流れるものであった。

天武天皇御製歌の吉野讚歌と柿本人麻呂の吉野讚歌は、吉野に対するそれぞれの異った意識の中で成立しているようである。しか

し、吉野讚歌の伝統は、これ以後、人麻呂の形成した吉野の文芸的風土を継承していったようである。つまり、万葉集の中において、吉野は、人麻呂の意識した天武・持統朝の政治的、歴史的背景を背負いつつ、継承され、展開されていった。万葉集における吉野が懐風藻と違った展開を見せたのは、人麻呂の吉野讚歌が存在したからと言っても過言ではない。そしてまた、吉野のそのような歴史性ゆえに、吉野を讃えることが天皇讃仰の精神につながっていったと思われる。

## 五 結 び

吉野讚歌の文芸質を、その初期の段階を中心に見てきたのであるが、それは人麻呂によって獲得された宮廷讚歌の「詩としての自立」を語るものであった。それは、記紀歌謡の中に存する寿歌と一線を画するものであった。寿歌の機能を伝統的に継承しながらも、その文芸質において画期的な意味をなしていた。それが新しい宮廷讚歌の伝統となっていたのである。

これは、柿本人麻呂という歌人の資質に負うところが大であるとしても、天武朝の社会的気運が背景にあったからであろう。政治的には、律令体制の整備と歴史意識の昂揚を抜きにしては考えられない。その状況が醸成する天皇の絶対的至尊性と宮廷組織の完成が、人麻呂の心に強く焼きついたに相違ない。諸儀式の制度化を種々の芸能の宮廷儀礼化は、感受性豊かな歌人の心を揺り動かしたであろう。その宮廷を、天皇を讃える歌を創ろうとした時、元来の讚歌には包含しきれないものを認めたのであろう。そして、吉野という天武・持統朝の起点であった地がその素材として意識されたに相違な

い。天武・持統両天皇の吉野離宮への行幸は、その文芸的興趣をそるに充分なものがあつたのであろう。「見れど飽かぬ」という語には、その感動を集約した響きが存するようである。その意味で呪的行為を離れた、現実の感動の生々しさがある。天武・持統朝における吉野の歴史的位位置と現実的情景が、人麻呂の想像力によって創造せられたのである。

いま、吉野讚歌の中で吉野の文芸的位位置を考察してきたのであるが、この視点を離れてみると別な吉野が広がっていることを認識しなければならぬ。

人麻呂が吉野讚歌を華やかに歌いあげている時、もう一方で、私的な感慨の中で歌が詠まれている。それは、巻一で言うならば、70番歌、74・75番歌である。これらの歌が吉野行幸歌群の中に存在していることも看過すべきでない。吉野の万葉集にはたした役割を考える上で、重要な意味を持ってこよう。特に74・75番歌は、元正朝において吉野行幸を復活させた長屋王(75)と伝文武天皇(74)の歌である。この二人の歌が併載されている点も留意されるのである。<sup>(注18)</sup>吉野行幸における私的な文芸的時間が別の吉野の風土を詠んでいるのである。この点は、吉野讚歌の展開の上では問題とならない。しかし、万葉集の中における吉野の意味を考察する時、重要な意味を持つてくる。

養老七年以後三度の吉野行幸に作品を残す山部赤人、笠金村、車持千年、大伴旅人達の吉野行幸歌には、この二つの吉野を認識した上での作歌態度が認められるのである。人麻呂以後の吉野讚歌は、吉野行幸という行為に当然付随する羈旅歌的体質も取り込んでくるのである。

〈注〉

- (1) 『折口信夫全集』第十六卷「歌謡を中心とした王朝の文学」  
 (2) 『古代歌謡論』『古代歌謡と儀礼の研究』等  
 (3) 折口博士は、前掲書において「大歌」とも称し、宮廷という政治的場から切り離し、機能性や伝承された場を中心に据えて、その点を區別しようとしている。  
 (4) 阿蘇瑞枝氏「宮廷讚歌の系譜」『柿本人麻呂論考』所収  
 (5) 岩波古典文学大系『古代歌謡集』の歌謡番号によった。  
 (6) 日本書紀には「今国權獻<sub>二</sub>土毛<sub>一</sub>之日、歌訖即擊<sub>レ</sub>口仰咲者、蓋上右之遺則也」とある。  
 (7) 倉林正次氏「宮廷儀礼と歌謡」『国文学解釈と鑑賞』第40巻10号
- (8・13) 『万葉集全註釈三』  
 (9・10・11) 「人麻呂の作品と思想」『古代文学の構想―万葉集の世界』所収  
 (12) 「柿本人麻呂の吉野讚歌」『万葉集を学ぶ』第一集所収  
 (14) 『万葉集注釈巻第一』  
 (15) 「仙女の世界」『道教―その行動と思想―』所収  
 (16) 「伝説の表現」『上代日本文学と中国文学 中』所収  
 (17) 「壬申の内乱を越えて」『柿本人麻呂』所収  
 (18) 拙稿「白鳳への回帰―万葉集三三三〇・一番歌の「古」と今―」川口市立高等学校『研究紀要』第6号所収