

序

人恋うは 哀しきものと 平城山に 徘徊きつつ 耐え難かりき
 古も 夫に恋いつつ 越えしとう 平城山の道に 涙落としぬ

(「平城山」北見志保子作詞・平井康三郎作曲)

平成10年頃まで続いた毎日放送製作・近鉄提供『真珠の小箱』の第1906回で、「平城山の影媛悲話」が、語り手関西外国語大学金谷信之氏、聞き手魚住由紀さんで放映された。番組は、岡本三千代さんの歌う「平城山」と、青服に赤の領巾姿で彷徨う古代女性の映像を背景に始まり、日本書紀武烈即位前紀の影媛悲話を、影媛が歩いたという山の辺の道を辿りながら回顧するというものであった。この度、録画を見直して、幾つか気付いたことがあるので、そのことから筆を起したい。

金谷氏は、「平城山の影媛悲話」を、あらまし次のように解説していた：「五世紀末、武烈天皇が未だ皇太子だった頃、物部鹿火の娘、影媛という美人を手に入れようとして、恋人平群の鮪と海柘榴市の歌垣で争った。太子の脅しに屈せぬ鮪に怒った太子は、大伴金村に命じて鮪を乃楽山(平城山)で殺させる。或る本には、鮪は影媛の家で殺されたとなっているが、影媛道行歌からすると、この別伝の方が正しい。影媛は葬列に加わり、乃楽山までトボトボと歩いて行って、埋葬された塚の上に泣き伏して悲しんだと言う。…太子は失墜しかけた天皇家の権威を回復するために、当時権勢を振るっていた平群氏を滅ぼそうとしていた。鮪臣を殺したのは、父平群真鳥大臣を挑発して、平群一族を誅殺する口実を得るため、影媛は、男たちの権力闘争の犠牲者であった」。

金谷氏の解説については、大筋では異議はない。番組で二人の出演者は、影媛の道行歌の道順に従って、山の辺の道を、石上→高橋→大宅→春日→小佐保→乃楽山と北上する。しかし、書紀の所伝と道行歌の方角・行程は微妙に食い違っている。更に、日本書紀にのみ存在し、古事記に欠如している四首の「影媛歌」の解釈と各歌の実体は、必ずしも金谷氏の言う通りではなく、未解決の問題が若干残っている。以降、それらをも取り上げる。

一

古事記と日本書紀から、影媛に関する歌謡とその前後の説明文(地の文)を次に掲げる。古事記は、歌垣で歌を懸け合うのは、袁祁命(後の賢宗天皇)と平群志毘臣で、二人が争ったのは菟田の大魚なる女性であったとする。一方、日本書紀では、二人の男性は皇太子時代の武烈天皇と平群鮪臣、女性は物部鹿火大連の娘影媛である。引用テキストには、新編日本古典文学全集1『古事記』(小学館2007年)と、日本古典文学大系『日本書紀下』(岩波書店S.40年)を使った。

《古事記清寧記》

故、天の下を治めむとせし間に、平群臣が祖、名は志毘臣、歌垣に立ちて、其の袁祁命の婚はむとせし美人が手を取りき。其の娘子は、菟田首等が女、名は大魚ぞ。爾くして、袁祁命も、亦、歌垣に立ちき。是に、志毘臣が、歌ひて曰はく、

105 大宮の彼つ端手 隅傾けり

如此歌ひて、其の歌の末を乞ひし時に、袁祁命の歌ひて曰はく、

106 大匠 劣みこそ 隅傾けれ

爾くして、志毘臣、亦、歌ひて曰はく

107 大君の 心を緩み 臣の子の 八重の柴垣 入り立たずあり

是に、王子、亦、歌ひて曰はく、

108 潮瀬の 波折りを見れば 遊び来る 鮪が端手に 妻立てり見ゆ

爾くして、志毘臣、愈よ怒りて歌ひて曰はく

109 大君の 御子の柴垣 八節縛り 縛り廻し 切れむ柴垣 焼けむ柴垣

爾くして、王子、亦、歌ひて曰はく、

110 大魚よし 鮪突く海人よ 其が離れば 心恋しけむ 鮪突く志毘

如此歌ひて、鬮ひ明して 各 退きき。

明るる旦の時に、意祁命・袁祁命の二柱の議りて云はく、「凡そ、朝廷の人等は、旦は朝廷に参赴き、昼は志毘が門に集へり。亦、今は志毘、必ず寝たらむ。亦、其の門に人無けむ。故、今に非ずは、謀るべきこと難けむ」といひて、即ち軍を興して志毘臣が家を囲みて、乃ち殺しき。

《日本書紀武烈天皇即位前紀》

小泊瀬稚鷦鷯天皇（武烈天皇）、億計天皇（仁賢天皇）の七年に、立ちて皇太子と為りたまふ。…長りて 刑 理 を好みたまふ。法令分別し、日晏つまで坐 朝 しめして、幽 枉 必ず 達 しめす。獄を断ることに情を得たまふ。又頻に 諸 悪 を造たまふ。一も 善 を修めたまはず。凡そ 諸 の酷刑、親ら覽はさずといふこと無し。国の内の居人、咸に皆震ひ怖づ。

十一年の八月に、億計天皇 崩りましぬ。大臣平群真鳥臣、專 国 政 を 擅 にして、日本に王とあらむと欲ふ。陽りて太子の為に宮を営るまねす。了りて即ち自ら居む。触事に驕り慢りて、都て 臣 節 無し。是に、太子、物部鹿火大連の女影媛を聘へむと思ほして、媒人を遣して、影媛が宅に向はしめて會はむことを期る。影媛、曾に真鳥大臣の男鮪に奸されぬ。太子の期りたまふ所に違はむことを恐りて、「報」して曰さく、「妾望はくは、海柘榴市の巷に待ち奉らむ」とまうす。是に由りて、太子、期りし處に往でまさむとす。近く 侍る舎人を遣わして、平群大臣の宅に就はしめて、太子の 命 を奉げて、官馬を求索はしむ。大臣、戯言に陽り進りて曰はく、「官馬は誰が為に飼養へや、命の隨に」といひて、久に進らず。太子、懐 恨 ひて、忍びて 顔 に発したま

はず。果たして期りし所にきて、歌垣の衆に立たして、影媛が袖を執へて、躑躅ひ従容ふ。俄ありて鮪臣、来りて、太子と影媛との間を排ちて立てり。是に由りて、太子、影媛が袖を放したまひて、移廻きたまひて前に向みて、立ちて直に鮪に当ひたまふ、歌ひて曰はく、

87 潮瀬の波折を見れば 遊び来る 鮪が鰭手に 妻立てり見ゆ
鮪、答歌して曰さく、

88 臣の子の 八重や韓垣 許せとや御子
太子歌ひて曰はく、

89 大太刀を 垂れ佩き立ちて 抜かずとも 未果しても 會はむとぞ思ふ
鮪臣、答歌して曰さく、

90 大君の 八重の組垣 懸かめども 汝を編ましじみ 懸かぬ組垣
太子歌ひて曰はく、

91 臣の子の 八節の柴垣 下動み 地が震り来ば 破れむ柴垣
太子、影媛に歌を贈りて曰はく、

92 琴頭に 来居る影媛 玉ならば 吾が欲る玉の 鮪白珠
鮪臣、影媛が為に答歌して曰さく、

93 大君の 御帯の倭文服 結び垂れ 誰やし人も 相思はなくに
太子、甫めて鮪が會に影媛を得たることを知りぬ。悉に父子の無敬き状を覽りたまひて、赫然りて大きに怒りたまふ。此の夜、速に大伴金村連の宅へ向でまして、兵を會て計策りたまふ。大伴連、数千の兵を將て、路に傲へて、鮪臣を乃樂山に戮しつ。一本に云はく、鮪、影媛が舎に宿り、即夜戮されぬといふ。是の時に、影媛、戮さるる處に逐ひ行きて、是の戮し己へつるを見つ。驚き惶みて失所して、悲涙目に盈てり。遂に歌を作りて曰く、

94 石の上 布留を過ぎて 薦枕 高橋過ぎ 物多に 大宅過ぎ 春日 春日を過ぎ
妻隠る 小佐保を過ぎ 玉筥には 飯さへ盛り 玉盃に 水さへ盛り 泣き
沾ち行くも 影媛あはれ

是に、影媛、収め埋むること既に畢りて、家に還らむとするに臨みて、悲哽びて言はく、「苦しきかな、今日、我が愛しき夫を失ひつること」といふ。即便ち灑涕ちて愴み、心に纏れて歌ひて曰く、

95 あをによし 乃樂の谷に 鹿じもの 水漬く邊隠り 水灌く 鮪の若子を 漁り出な猪の子

古事記清寧記と日本書紀武烈前紀との類似点は、両者が、皇太子と平群のシビという若者が、一人の女性を巡って争う歌垣の歌謡群を共有していること、及び歌垣での恋の纏れが原因で、皇太子がシビを誅殺する結末が一致することである。一方、相違点は、事件発生 of 時期・事件の顛末が、両者間で大幅に齟齬することである。更に、清寧記が歌垣事件を、簡潔且つ客観的に叙述しているの対し、武烈前紀の述作者の叙述は、より詳細で、

作中人物の動作・心理にまで及ぶ。紀作者の事件へのスタンスは概して主観的で、それが端的に表れているのが武烈前紀にのみに存在する四首の「影媛歌」(92番～95番)である。

二

歌垣歌の始原は、神憑りした巫女の口走る神の言葉、「神語」(託宣)にあった。神語は、やがて天つ神に扮した巫女(巫女・巫男)が、土踏み・舞踏等の所作とともに語る神託(宣詞)と、それに答える国つ神の誓詞(寿詞)の形で、儀式化・演劇化され、各地に伝播するようになる。一般化された神語は、語られる齋の場が、大王の朝廷から氏上の邸宅、邑長の館、さらに民衆の集う広場や、市の立つ巷へと拡大するにつれ、語りの形態も、宮廷儀式の祝詞、邑長の館での寿詞、村祭の祝歌、歌垣の歌と様変わりした。しかしながら、原初的神語は、祝詞、寿詞、祝歌、民謡と何れの形態を採ろうと、常に神と人、人と人、男と女の間での、歌い掛け・歌い返しという「問答」の原形を保ちつつ、神聖語・呪術的枕詞・繰返し・五七の音数律などの特殊な表現様式を通じて、当事者たちの所属集団に於ける信仰・祭礼・関心、情緒を表現するという本来の機能を失うことはなかった。

古くは、古事記の倭建命と火焼の老人の間で交わされた二首の片歌は、典型的な問答歌であった(日本書紀には、景行天皇と秉燭者との問答歌として重出)。

- 25 新治 筑波を過ぎて 幾夜か寝つる
26 日々並べて 夜には九夜 日には十日を

これより先、神武天皇が、大久米命を媒人として高佐士野で伊須気余理比売を妻覓した時の記歌謡(15番～18番)の四首も、当事者三人による当意即妙の懸け合いの歌であった。

- 15 倭の 高佐士野を 七行く 媛女ども 誰をし娶かむ (大久米命)
16 かつがつも 弥前立てる 兄をし娶かむ (天皇)
17 あめ鶴鶴 千鳥真鷗 など黥ける利目 (伊須気余理比売)
18 媛女に 直に逢はむと 我が裂ける利目 (大久米命)

15・16は、神武天皇が、高佐士野に春の野遊びに行き、七人の娘たちを見ての求婚・娘の中の一人の承諾というモチーフを、二つの片歌での問答形式で歌う。元もと、「七人の美しい娘たちが遊んでいるぞ、あの中の、先頭の娘を妻聘しよう」と天皇が独詠的に歌うべきところを、随行の大久米命が、天皇になり代わって、先ず「どの娘を妻にしようか」(15)と問い、天皇が「まあ、差当たり、先頭の年上の娘にしようか」(16)と答える。17・18も、言伝に来た媒人役の大久米命の「黥ける利目」をみて、イスケヨリヒメが、「貴方はどうしてそんなに、鶴鶴や千鳥や頬白みたいに、真ん丸の目をしていらっしゃるの？」と謎懸けめいて訊き、大久米命が「貴女を見つけ出そうと、目を大きく見開いているのです」と媒人の職能に引っ掛けて謎解きする。15番「倭の高佐士野を七行く媛女誰をし娶かむ」の4577と、16番「かつがつも弥前立てる兄をし娶かむ」での577の変則的片歌問答

は、17 番「など黥ける利目」、18 番「我が裂ける利目」と同様に、最終句を脚韻的に繰返して掛け合いの効果をあげている。これは、後に「水門の葦の末葉を誰か手折りしわが背子が振る手を見むとわれそ手折りし」（旋頭歌、万・1289）と、独詠的旋頭歌に合体する前の古体を残している。

これ等の先行する記紀歌謡での問答歌と較べた時、シビと太子の歌垣の歌は、著しく歌相互の連携を欠いている。応答関係は記では希薄であり、紀に至っては殆んど欠落していて、紀の五首はもはや、歌垣での懸け合いの体裁をなしていないとさえ言える。歌垣の歌だけを再掲する。

古事記 105 大宮の 彼つ端手 隅傾けり
 106 大匠 劣みこそ 隅傾けれ
 107 大君の 心を緩み 臣の子の 八重の柴垣 入り立たずあり
 108 潮瀬の 波折を見れば 遊び来る 鮪が端手に 妻立てり見ゆ
 109 大君の 御子の柴垣 八節縛り 縛り廻し 切れむ柴垣 焼けむ柴垣
 110 大魚よし 鮪突く海人よ 其が離れば 心恋しけむ 鮪突く志毘

日本書紀 87 潮瀬の 波折を見れば 遊び来る 鮪が鰭手に 妻立てり見ゆ
 88 臣の子の 八重や唐垣 許せとや御子
 89 大太刀を 垂れ佩き立ちて 抜かずとも 末果たしても 闘はむと思ふ
 90 大君の 八重の組垣 懸けめども 汝を編ましじみ 懸かぬ組垣
 91 臣の子の 八重の柴垣 下動み 地が震り来ば 破れむ柴垣

古事記清寧記の最初のペア 105・106 は、地の文が「本」と「末」と言うように、「彼つ端手隅傾けり」（太子の宮殿の軒は傾いている）という志毘臣の悪口（本）に対して、「劣みこそ隅傾けれ」（棟梁が下手だから傾いた。俺のせいではない）との袁祁命の言い返し（末）で、これは一応傾いた建物を巡っての懸け合い歌となっている。ところが、次の二つのペアになると、懸け合う基になる連繋語がなくて、ペア同士が噛み合っていない。志毘が太子に向かって、「大君の心を緩み（太子がだらしがないので）、臣の子の八重の柴垣（私の領分）に入れないでいる」（107）と揶揄するのに、袁祁命は、「志毘（魚）の分際で女連れで来るなんて、生意気だぞ」（108）と、全くの見当違いの返事をする。と、今度は、太子が「鮪が鰭手に妻立てり見ゆ」と名前を鮪に懸けて皮肉ったというのに、志毘は、委細構わず、太子の柴垣を「檻樓柴垣」と貶す（109）。すると、またもや太子は、鮪に引っ掛けて、「お前（鮪）は、今に彼女（大魚）に逃げられ泣きを見るぞ（110）」と切り返す。歌を懸け合う通常の歌垣であるなら、例えば「柴垣」と言い懸けられたら、先ず「柴垣」での遣り取りがあって、それが一段落してから、次のトピック「鮪」での言い合いに移るはずである。トピック（連結語）の点では、この四首は、柴垣→鮪→柴垣→鮪と、まるで鶺鴒の嘴みたいの一つ置きに食い違っていて、読んでいてどうも居心地が悪い。

従って、従来この居心地の悪さを修整しようと、様々な試みがなされて来た。現代の注釈書から、二つほど例を挙げる（下線は筆者）。西宮一民氏は、新潮日本古典集成『古事記』の該当部の注釈（pp.257-258）で、107番は「皇子がまぬけで乙女（大魚）を取り戻しもできないでいると擲揄」と理解し、108番を、志毘を鮪に懸けて「魚の分際で女を連れて何だ、と嘲笑」、「志毘は御殿や柴垣の掛け合いを期待していたのにはぐらかされたばかりか、魚のくせにとやられて怒った」と解説する。氏は更に、109番「柴垣に話を戻し皇子の柴垣など焼けてしまうぞと悪態の念を押す」、110番、太子は「大魚という乙女はお前を離れていくのだと、またしても鮪の連打で…柴垣の発想と鮪の発想とはもはや噛み合わない。ここにも物語歌としての面白さがある」と敷衍している。しかしながら、こうした説明は、多分に苦しい辻褃合わせの感がある。

同様に、小学館日本古典文学全集『古事記』での注釈で、山田佳紀・神野志隆光の両氏も、歌垣歌間のこうした齟齬を調整するために、解説を歌い手の心情・心理の寸度にまで押し広げて、歌同士の首尾一貫性を探ろうとする（下線筆者）：「大宮の隅傾けりは、皇居が不安定だという挑発的な表現…二皇子（意祁命・袁祁命）が、皇位継承者として、相応しくないと皮肉ったもの」（105）、「大君の心がだらしなので、私の手中にある乙女を得ることができないと、袁祁命の権威を認めない」（107）、「名が鮪だけあって、魚を妻として伴っていると冷やかす」（108）、「袁祁命が即位したのでは、天下の安定が得られないことを住居に託して（火事で焼けてしまう）と言う」（109）、「乙女がお前を拒絶して去ってしまったら恋しく思うだろうと、志毘臣の負けを前提とした歌い方で擲揄したもの」（110）等々、些か付会気味の解釈が目立つ。尤も、注釈者は「歌垣における両者の歌は、最初の一組だけは内容的に噛み合っているが、次の二組になると、志毘臣は住居の不安定に託して相手を挑発し、袁祁命は相手を海人や魚に譬えて擲揄し、各一組の間には緊密な対応がない。そのずれの中で、両者の対立が描かれるという形である」（『同書』p361）と、断ってはいるが。

歌相互に殆んど脈絡が辿れない日本書紀武烈前紀の五首の歌垣歌の場合は、こうした辻褃合わせは最早不可欠とさえ言える。五首は、モチーフ乃至トピックス（波線で表示）を拾い出しても、「名前鮪への嘲笑」→「八重の唐垣の擲揄」→「大太刀での威嚇」→「八重の組垣の当擦り」→「八符の柴垣の悪口」と、最後の二首のみが辛うじて「組垣」、「柴垣」と、「垣」一語で繋がっているだけで、嘗て倭建命と火焚き老人の問答歌や、神武天皇妻聘の遣り取り歌に見られた、あの打てば響くような即応関係は何処にも見当たらない。脈絡の不在は読む者を不安にして止まないで、モチーフ以外にも整合性を求める試みが、ここでも古事記清寧記の場合にもまして必要不可欠となる。かかる試みの一つが、各歌のトーン・コンセプト構想から、脈絡を探ろうとするものである。上のモチーフの後に下線で示した「嘲笑」、「擲揄」等がそれに当たる。大野晋氏も、岩波日本古典文学大系『日本書紀』の注で、元来歌謡には存在しないこういった「カップリング継ぎ手」（連繫語）を追加して、地の文との整合性を図る（下線筆者）。古事記の場合と共通する試みである。大野氏は、「人名を鮪に譬え」

(87)、「影媛は自分のものだから、割り込めようはずがないと詰る」(88)、「今太刀は抜かないが将来は会うと威嚇」(89)、「垣を作りたいと思うけど出来ない」(90)、「私が言い寄れば、柴垣はすぐ壊れる」(91)等と、言葉を補い、歌意を敷衍して歌同士を繋ぎ、歌謡群と地の文との一貫性を確保しようとする。

一方、土橋寛氏は、一貫性を求めることには吝かでないとしながらも、歌同士或いは歌謡と所伝（地の文を含めた物語）との齟齬は、今在るがままに認め、その上で何が問題なのかを剔抉しようとする。氏は、角川『古代歌謡全注日本書紀編』（以降『紀全注』と略記）で言う（下線筆者）：「鮪の魚が雌の魚を連れている意と、鮪臣が影媛を連れている意を掛けているが、前文と歌詞の間にずれがある」(87)、「太子よ、私の邸内に入らせよというのですかの意で、前の歌87番への答歌としてはちぐはぐ、伝承に錯乱があるのか」(88)、「この歌は第四句に“汝をあましじみ”とあり、臣下の鮪が太子を卑称で呼ぶことはありえないので、太子の歌としなくてはならず、例えば記の109番の太子の柴垣への悪口への返し歌とするのが適わしい」(90)、「三つ前の88番の鮪の歌、自分の堅固な韓垣に入れるものなら入ってみるとの挑戦に、太子がお前の堅固な韓垣も地震が来たらぺしゃんこだとの言い返しだ」(91)とする。事程左様に、記紀でのシビ臣と太子の歌垣歌同士の脈絡を探ろうとすると、どうしてもテキストの拡大解釈に頼らざるを得なくなる。

とは言うものの、歌垣の歌では、記紀に「潮瀬の波折を見れば」の同一歌があること、類似歌・関連歌が、記紀歌謡にも万葉集にも見出されること、或は「拙劣み」、「太刀佩き垂れ」、「八重の組垣」、「潮瀬の波折」など類型的表現が多く使われていることから、記紀歌垣歌にはもっと整然とした「元歌」があって、現在の歌垣歌はその残闕だとする考えが起ころのも当然であった。この考えは既に本居宣長の『記伝』に表れている。宣長は言う：「抑も、歌垣に贈答し給へる歌ども、此の記、書紀共に伝への紛れの誤りありと見えて、或は作者易り、或は次第乱れ、或は脱ちたるかと所思きなど、穩かならざることどもの互にある」とした後で、日頃、記を優先させる宣長にしては珍しく、問題の歌垣の開始に関しては、日本書紀武烈前紀の順序に従っている：「これは伝への間に、歌の次第の乱れたるにて、書紀に、太子の、之衰世能云々の御歌を、先ず此に挙げられたるそ正しかりける。其故は、此処は志毘の臣が、彼の嬢子の手を取て、傍立ると見賜へる所なれば、先ず袁祁の命よりこそ詠かけ賜ふべき物なれ、志毘の臣先ず詠むも、又此の歌（おほみやの云々）も、上文のさまに叶わず、故れ今は下なる斯本勢能云々の御歌を此処に移して、先ず其御歌より解べし、又其に就て、此の文も、爾袁祁命亦立歌垣而歌曰、とあるべきなり」。以来、この歌垣歌謡には元歌があり、それは首尾一貫した掛け合いの歌垣の歌だったが、伝承の間に紛れが起き、歌の順序・組み合わせが、記紀の二書にわたって乱れた。しかし記紀の現存歌謡から、元歌を復元できるはずだという信念が生じた。因みに、内藤磐氏は、こうした組み換え案の例として、土橋氏案、益田勝美氏案等を挙げ、自分自身の案にも言及している（『上代歌謡演劇論』明治書院 s.62 pp.362—366）。

比較的新しい組み換え案の代表として、『記伝』での宣長案、『言別』での橘守部案を

も勘案した土橋寛氏の「組み合わせと順序案」(『古代歌謡全注釈・古事記編』角川書店 p.376)を引用する。この案は、記六首、紀五首の歌垣の歌を、歌同士に脈絡がつくように記紀に跨って並べ直し、必要な場合は、敢えて歌い手の変更まで行っている。歌い手の変更は、各歌の後に→印で示してあり、人名は古事記に拠っている。

- A (1) 潮瀬の 波折を見れば 遊び来る 鮪が端手に 妻立てり見ゆ
皇子→志毘臣 (記 108、紀 87)
- (2) 大魚よし 鮪突く海人よ 其が離れば うら恋しけむ 鮪突く志毘
皇子 (記 110)
- B (3) 大宮の 遠つ端手 隅傾けり 志毘 (記 105)
- (4) 大匠 拙劣みこそ 隅傾けれ 皇子 (記 106)
- C (5) 臣の子の 八符の柴垣 下動み 地震が揺り来ば 破れむ柴垣
皇子 (紀 91)
- (6) 大君の 御子の柴垣 八節結び 廻し切れむ柴垣 焼けむ柴垣
志毘臣 (記 109)
- (7) 大君の 八重の組垣 懸かめども 汝を甘しじみ 懸かぬ組垣
志毘臣→皇子 (紀 90)
- (8) 臣の子の 八重や韓垣 許せとや御子 志毘臣 (紀 88)
- (9) 大君の 心を緩み 臣の子の 八重の柴垣 入り立たずあり
志毘臣→皇子 (記 107)
- D (10) 大太刀を 垂れ佩き立ちて 抜かずとも 末果たしても 闘はむとぞ思ふ
皇子 (紀 89)

案は、A：志毘を鮪に引っ掛けての悪口の言い合い、B：宮殿の棟に関する言い争い、C：垣根を巡る擲擧と言ひ返し、D：皇子の恫喝と、モチーフ毎に纏め上げて、記紀テキストに欠落していた各歌間の脈絡と、歌謡全体の一貫性を回復している。これは、これまでのこの種の試みの中では最も成功したものだが、細かい瑕疵をも完全に免れているわけではない。案は、紀の地の文が言う歌垣での登場人物の位置関係と事件の状況を採用して歌の順番を、(1)の「潮瀬の」から始め、(2)は記では最後の歌 110の「大魚よし」歌と繋げる。これでこのペアは、鮪という綽名を巡っての悪口の遣り取り歌として纏るのだが、テキストでは、(1)、(2)共に皇子の歌なので不味い。従って、案では、(1)の歌い手を皇子から志毘臣に変える必要があった。(7)と(9)で、夫々テキストでの歌い手志毘臣を皇子に変えたのも、歌い手を皇子・志毘臣と、交互に並べて歌垣らしくするための工夫である。この二歌は鮪という綽名^{あだな}での遣り取りでは繋がり、歌い手も志毘臣の歌いかけ、皇子の歌い返しと、歌い手の問題も収まったかに見える。だが、今度は、前文との矛盾が生ずる。「太子、影媛が袖を放したまひて、移廻きたまひて前に向みて、立ちて直に鮪に当たりたまふ。歌ひて曰はく」では、「潮瀬の」歌の歌い手はあくまで太子である。土橋氏は、(1)の歌い手を志毘臣とし、歌意を「王子の美女が自分の側を離れないことを見せびらかして王子を

からかったもの」、(2)は、「美女はやがてお前の側を離れて行くだらう。その時はつらい
思いをするだらう」との王子の言い返しであるとする。しかし、(1)をそう解することは、
テキストに内在している「鮪が鰭手に妻立てり見ゆ」の辛辣な揶揄を消滅させることにな
る。というのも、記ではこの揶揄は「ここに志毘臣いよいよ忿りて」と志毘を挑発するの
に、紀では鮪臣が揶揄を軽く受け流す真意が解けなくなる。この組み換え案を含めてこの
種のテキストに手を加える試みの難点は、それが文学作品として現存する記紀の、今問題と
している歌垣歌のアポリア（論理的行詰り）について、実質的には何にも言っていないの
と同じだということである。即ち、記紀述作者が、所伝に合うように既に存在していた原
歌のどれを、どの順に選んで文学作品を作ったかを推定することと、現存する歌垣の記紀
歌謡十首（テキスト）を、現代人の論理に適合するように組み替えることは、全く別の
問題なのである。後者からは、そもそも記紀の歌垣歌に共通の原歌謡群が果たしてあった
のか、あったとしたらそれはどういう規模の、どういう性格のものであったか、そして、
現在の記紀には、何故元歌群から重出歌が一首しか取られなかったのか、特に日本書紀の
歌垣歌が、かくも歌同士の脈絡を欠くのは何故か、などのアポリアへの解答は決して出て
こないであろう。

三

歌垣の歌に続いて、武烈前紀が記載する「太子、影媛に歌を贈りて曰はく」以下の四
首の歌（92番～95番）とその前後の地の文からなる歌物語は、日本書紀独自のもので、古
事記には該当する記載はない。筆者はこれまで意識的に、歌垣の歌ともとれる92, 93番の
二首を歌垣の歌から除外してきた。その理由の第一は、紀での歌垣の歌とした87番～91
番までの五首には、記に略それと対応する六首の歌垣の歌があり、日本書紀の歌垣歌五首
は古事記の歌垣歌六首を基として作られていると判断してまず間違いないからである。第
二の理由は、日本書紀の92, 93の二首が、歌風・内容・歌い手の点からも、先行する歌垣
の五首と異質的で、制作年代にもずれがあると推測できるからである。即ち、92, 93歌は
五首の歌垣歌とは別個のモチーフを持ち、詠風も新しい。従って、これら二首は、直後に
置かれた影媛による道行歌（94）、哀傷歌（95）と共に、四首で歌垣物語とは別個の「影媛
物語」とでも呼ぶべきものを形成していて、これは紀の述作者による歌垣物語の「後日譚」
とでも理解するのが妥当だと思うからである。

更に、武烈紀でのこの後日譚には、原形となったより古い伝承が存在していたように
思われる。影媛悲話は、記紀に記載される皇位継承に纏わる一連の叛乱事件とそれに随伴
する悲恋物語の一つに触発された創作物語であったと考えてよいのではないか。記紀には
旧事的伝承によったと思われる叛乱事件が少なからず記録されているが、その中で叛乱を
起こした側に女性が登場して、事件が悲恋物語として終結するのは、垂仁記・垂仁紀のサ
ホヒコ王・サホヒメ命物語、仁徳記・仁徳紀のメトリ王・ハヤブサワケ王物語、允恭
記・允恭紀での木梨カルノミコ・カルノイラツメ物語の三つであった。影媛物語は、この

内の女鳥王・速総別王物語に酷似する。仁徳記での女鳥王・速総別王の物語は、天皇による媒人（速総別王）を立てての女鳥王への求婚→女鳥王の拒否・速総別王との結婚→二人の結束・反抗→天皇による誅殺と敗者の哀悼歌という筋書きを持っていて、武烈前紀での影媛・鮪臣物語の筋書き——媒人を介しての太子の求婚→鮪の影媛奸し→〔歌垣歌〕→鮪・影媛の結束と求婚拒否→太子による鮪誅殺と影媛の哀傷歌——と、きちんと対応している。紀の作者がメトリ・ハヤブサワケ説話に刺激・触発されて、歌垣物語の「後日譚」を創作した蓋然性は極めて高いのである。因みに、萩原千鶴氏は、女鳥王伝承を精査して、この説話の出所を安閑天皇妃の桜井屯倉に比定し、妃であった春日山田皇后の後宮にメドリ物語の伝承があったことを突き止める。そして、和迩・春日系の采女とも言われる春日山田妃の皇后策定という蘇我氏による安閑・宣化・欽明にいたる皇統譜一元化の修史事業が存在しており、女鳥王物語はこの修史事業の一環から零れ落ちた伝承であることを論究している（「女鳥王物語と春日氏后妃伝承の定着」『日本古代の神話と文学』塙書房 1998 p. 211-237）。紀の影媛物語の述作者が、蘇我氏に繋がる人物ではないかと考えている筆者には、この論は魅力的である。

女鳥王物語と影媛物語には、筋書きだけでなく、物語での挿入歌の働きにも、看過できない共通点があり、それが又、影媛物語が、歌垣の部分とは、別に作られた後日譚であったことの傍証ともなるであろう。今、確認のため、武烈紀での影媛悲話と仁徳記での女鳥王・速総別王物語とでの対応部分を抜き出してみる。

《武烈前紀》 太子、影媛に歌を贈りて曰はく、

92 琴頭に 来居る影媛 玉ならば 吾が欲る玉の 鮪白珠
鮪臣、影媛が為に答歌して曰さく、

93 大君の 御帯の倭文服 結び垂れ 誰やし人も 相思はなくに
太子、甫めて鮪が影媛を得たることを知りぬ。

.....

影媛、戮さるる処に逐ひ行きて、是の戮し己へつるを見つ。驚き惶みて失所して、悲涙目に盈てり。遂に歌を作りて曰はく、

94 石の上 布留を過ぎて 薦枕 高橋過ぎ 物多に 大宅過ぎ 春日 春日を過ぎ
妻隠る 小佐保を過ぎ 玉笥には 飯さへ盛り 玉盃に 水さへ盛り 泣き沾ち行く
も 影媛あはれ

是に、影媛、収め埋むること既に畢りて、家に還らむとするに臨みて、悲哽びて言はく、「苦しきかな、今日、我が愛しき夫を失ひつること」といふ。即便ち麗涕ちて愴み、心に纏れて歌ひて曰はく、

95 あをによし乃楽の谷に 鹿しもの 水漬く辺隠り 水灌く 鮪の若子を 漁り出な
猪の子

《仁徳記》 亦、(仁徳) 天皇、其の弟速総別王を以て媒と為て、庶妹女鳥王を乞ひ

き。爾くして、女鳥王、速総別王に語りて曰はく、「大^{おほきさき}后^{こほ}の強^よきに因^よりて、八^{やた}田^の若^{わか}郎^{いらつめ}女^{おき}を治^{おさ}め賜^{たま}はず。故^{ゆゑ}、仕^{つか}え奉^{まつ}らじと思^{おも}ふ。吾^{われ}は、汝^な命^{のみこと}の妻^めと為^ならむ」といひて、即^{すなは}ち相^あ婚^{いあ}ひき。是^{こゝ}を以^もて、速^{すみ}総^{そう}別^{べつ}王^{わう}、復^{かへり}奏^{ごたまを}さず。爾^{また}くして、天^{あま}皇^{みかど}、直^{ただ}に女^{むすめ}鳥^{とり}王^{わう}の坐^いす所^{ところ}に幸^{さい}して、其^{その}の殿^{との}戸^{しきみ}の闕^いの上^{うへ}に坐^ましき。是^{こゝ}に、女^{むすめ}鳥^{とり}王^{わう}、機^{はた}に坐^まして服^{ころも}を織^おりき。爾^{また}くして、天^{あま}皇^{みかど}、歌^{うた}ひて曰^{いは}はく、

66 女鳥の 我が大君の 織ろす服 誰が料ろかも
女鳥王、答ふる歌に曰はく、

67 高行くや 速総別の 御襲衣料
故、天^{あま}皇^{みかど}、其^{その}の情^{こころ}を知^しりて、宮^{みや}に還^{かへ}り入^いりき。此^{こゝ}の時^{とき}に、其^{その}の夫^を速^{すみ}総^{そう}別^{べつ}王^{わう}の到^き来^{きた}れり。時^{とき}に、其^{その}の妻^め女^{むすめ}鳥^{とり}王^{わう}の歌^{うた}ひて曰^{いは}はく

68、 雲^{ひばり}雀^{あめ}は 天^{あめ}に翔^かる 高^{たか}行くや 速^{すみ}総^{そう}別^{べつ} 雀^{さぎ}取^とらさね
天^{あま}皇^{みかど}、此^{こゝ}の歌^{うた}を聞^ききて、即^{すなは}ち軍^{いくさ}を興^{おこ}し、殺^{ころ}さむと欲^ほひき。爾^{また}くして、速^{すみ}総^{そう}別^{べつ}王^{わう}・女^{むすめ}鳥^{とり}王^{わう}、共^{とも}に逃^にげ退^ひきて、倉^{くら}椅^{はし}山^{やま}に騰^{のぼ}りき。是^{こゝ}に、速^{すみ}総^{そう}別^{べつ}王^{わう}の歌^{うた}ひて曰^{いは}はく、

69 梯^{はしたて}立^{たて}の 倉^{くら}椅^{はし}山^{やま}を 嶮^さし^がみと 岩^か懸^かきか^ねて 我が手^て取^とらすも
又、歌^{うた}ひて曰^{いは}はく、

70 梯^{はしたて}立^{たて}の 倉^{くら}椅^{はし}山^{やま}は 嶮^さし^がけど 妹^{あね}と登^あれば 嶮^さし^がしくもあ^らず
故^{ゆゑ}、其^{その}地^ちより逃^にげ亡^なせて、宇^う陀^だの蘇^そ邇^にに到^{いた}りし時^{とき}に、御^み軍^{いくさ}、追^おい^き到^きりて殺^{ころ}しき。其^{その}の将^{いくさ}軍^{のきみ}、山^{やま}部^べ大^{おほ}楯^{たて}連^{れん}、其^{その}の女^{むすめ}鳥^{とり}王^{わう}の御^み手^てに纏^{まと}ける玉^{たま}鈕^{にくろ}を取^とりて、己^{おの}が妻^めに与^よへき。

二つの物語の構成の相似は一目瞭然である。仁徳記で天皇が機織する女鳥王に求愛し、女鳥王によって拒否される歌(66)・(67)、及び反抗の歌(68)は、武烈前紀の太子の影媛への妻聘、影媛の拒否の歌(92)・(93)と対応する。天皇(太子)に叛いて誅伐される速総別王の女鳥王への憐憫の情は記の(69)・(70)歌に、太子の軍勢に夫を殺された影媛の悲哀は紀の(94)・(95)歌に、夫々表現されている。ただ、仁徳記での求婚・拒否の歌が、前文での「大后の強きに因りて、八田若郎女を治め賜はず。故、仕へ奉らじと思ふ。吾は、汝命の妻と為らむ」の趣旨を歌で繰返したに過ぎないのに、武烈前紀では、求婚・拒否の二首は、物語の骨格である筋の一部を構成していて、物語を展開する働きをも果たしているという微妙な差異がある。とは言うものの、ここまでは共に事件を述べるもの、いはば叙事の部分であった。事件に関係して滅びた反逆者たちの心情は、速総別王の「梯立の倉椅山」で始まる二首を俟って初めて表現される。同様に、夫を殺害された影媛の心情は、葬列での影媛を第三者が詠むという形で(94)、そして影媛が肉声で哀傷する形で(95)、かなり叙情的に表出されているのが見て取れる。速総別王の「梯立の倉椅山」二首が、既に存在していた杵島郡風土記の歌垣の歌「霰降る 杵島が嶮を 嶮しみと 草取りかねて 妹が手を取る」(風土記・19)を下敷きに、後半の心緒部を「岩懸きかねて我が手取らすも」と、元歌の民謡的滑稽から嘆傷に転換して歌われているが、ここは、高野正美氏が指摘するように、「記作者は、速総別王の心情を歌謡に託して挿入した。歌は王自身が自らの内面

を表白する形だが、作者が、登場人物を通じて表現した」ものであった（『文学の誕生』武蔵野書院 s.52 p.35）。これと同様に、既存の道行歌の形式に新たなる情緒を盛り込もうとしたのが、影媛道行歌であった。

武烈前紀の歌垣物語の後編とも言うべき「影媛物語」（92～95 番）は、二首ずつの二段に分かれていて、別々に追加されたことは、ほぼ確実である。まず 92, 93 の二首から検討を始める。太子の妻聘歌 92 番と影媛の拒絶歌 93 番は、「真珠のように美しい貴女を我が妻に迎えたい」という求婚の歌と、「私にはすでに意中の人があります」との撥ね付け歌であるが、両首の特徴は、何は扱置き、歌に鏤められている琴・影・玉・真珠（92）、帯・倭文服（93）といった古代の神性・呪性を象徴する装身具・衣裳・身の回りの品の多彩さである。92 番の「琴頭に来居る」は、影媛に懸かる序詞、琴を弾くと、琴の上手に立てた神依り板に神霊が降りてきて、その影が映るといふ古代信仰に基づき、話題の女性が神霊を顕現する神秘的存在であることを言うものであった。古事記での聖なる琴の初出は、大穴牟遲神が、根の堅州国から須世理毘売を背負って脱出する時、須佐能男命の秘宝、生太刀・生弓矢と一緒に持ち出す天の沼琴（詔琴）であって、三つの秘宝は王権の神聖な象徴であった。そして、また「琴頭に来居る影媛」の背後に揺曳しているのは、夫仲哀天皇の弾く琴に合せて、神憑りして神託を語った息長帯日売命（神功皇后）の姿である。そもそも、93 歌の主眼は、求婚相手の美しさ、神聖さを最大限に褒め上げることが、即、求婚の熱意と意思の表現となるということにあった。相手が神聖であればあるほど、それだけ賞賛の言葉も華麗になり、求愛の情もそれだけ深く表現できるというのが当時の歌の論理だった。従って 93 番の上二句では、妻聘の相手を「琴に憑る神霊の影」という名を負う「影媛」と呼ぶことで、神秘性を付与する。それに加えて、その神秘的な女性を、下句では神事・祭礼の呪物の一つである玉、それも最も入手困難な真珠に譬えることで、この麗しき女性を希求する自己の愛情の深さ強さを印象づけ、強調しようとするのであった。

古来、檜（熊白檜）、杉といった天空にそそり立つ巨木や、四季を通して常緑色に繁茂する椿や竹は、其の旺盛な生命力の故に、神の憑り代の最たるものと見做され、崇拜の対象となって来た。神聖で壮大な植物は、伐り倒されて、琴や笛に作り直された後も、加工された楽器にはもとの呪性が生き続けた。記（74）、紀（41）に重出する「枯野の琴」がその例で、応神五年、伊豆で巨木を伐って官船を作ったら、軽く疾く走ったので、「軽野」（後、枯野と訛る）と称した。この船の廢材を塩焼きに使い、残った燼で琴を作って弾くと、鏗鏘な音が遠くまで聞こえたという。紀はこれを、「枯野を 塩に焼き 其が余り 琴に作り 搔き弾くや 由良の門の 門中の海石に 振れ立つ 漬の木の さやさや」とする。末三句は未だ定訳がないが、まずは、琴の音に惹かれた神霊が、依り代（漬の木）に降りてきて、さやさやと揺れている様を詠んだものと解して差し支えあるまい。「琴頭に来居る影」（琴の音に誘われて神依り板に映る神霊）と同一イメージである。紀の 97 番歌は、勾大兄皇子（安閑天皇）の妻聘歌への春日皇女（春日山田皇后、本論 p. 10 参照）の答歌とされているが、ここにも「隠国の 泊瀬の川ゆ 流れ来る 竹の い組竹世竹 本へをば 琴

に作り 末へをば 笛に作り... やすみしし 我が大君の 帯おばせる 細紋ききらの御帯の 結び垂れ 誰やし人も 上に出て嘆く」と、生命力の象徴たる若竹で琴を作る話が出てくる。後半の「細紋の御帯の結び垂れ誰やし人も上に出て歎く」は、次に取り上げる紀 93 の「御帯の倭文服結び垂れ誰やし人も相思はなくに」と類似表現なので、前もって引いたものである。万葉集になると、記紀歌謡で琴の持っていた呪物性は希薄になる。万葉・1129 での「琴取れば嘆き先立つけだしても琴の下樋したび つまに婦や隠れる」は、死んだ妻の靈魂が、琴の空洞に潜んでいると詠んでいて、琴の呪性への信仰の残滓を認めうる。が、あとは、「石上布留いそのかみふるの神杉神さびし恋をもわれは更にするかも」(2417) や、阿倍大夫の弓削皇子への献歌「神南備かむなびの神依板かむよりいたにする杉の思ひも過ぎず恋のしげきに」(1773) に於ける神木「杉」の矮小化と同じように、琴に寄せた寄物陳思の歌「膝かむなびに伏す玉の小琴こもの事なくはいとここだくにわれ恋ひめやも」(1328) での、膝に乗せて弾いた小型の「琴」は、「琴頭に來居る影媛」での神靈を呼び寄せる呪性を失って、「事なくば」を引き出す単なる懸詞に墮している。

93 歌の後半の三句「玉ならば吾が欲る玉の鮟白珠」は、影媛を白玉なぞらに準えて、最上級の賛辞を捧げることで自己の思いの深さを表現しようとするもので、既述のように、賛辞が華麗であればあるだけ、それだけ大きな思いを伝達できるという趣旨であった。人を物に譬えて賛美する例は、紀 103 の推古天皇の蘇我一族称赞の歌に見出される。紀によれば、推古二十年一月七日、宮廷での大宴会とよのあかりで蘇我馬子大臣が群臣を代表して寿ぎ歌を献上した、「やすみしし 我が大君の 隠ります 天あまの八十蔭 出で立たす 御空みそらを見れば 萬世よろづよに斯くしもがも 千代にも 斯くしもがも 畏かしこみて 仕え奉らむ 拝おろがみて 仕へまつらむ 歌献きまつる」(102)。それへの天皇の返歌は言う：「真蘇我よ 蘇我の子らは 馬ならば 日向ひむかの駒 太刀こまならば 吳くれの真刀まきひ 諾うべしかも 蘇我の子らを 大君の 使はすらしき」(紀 103)。「馬ならば」、「太刀ならば」は、馬に譬えるならば、太刀に譬えるならばの意味で、天皇の君側にあつて忠誠を誓った有力氏族蘇我氏を、最上級の言葉で称赞した修辞法は、92 歌の「影媛玉ならば…鮟白珠」と通底するものである。古事記の木梨軽太子が、故郷の軽郎女を偲んで詠った「…真杙まには 真玉なを懸け 真玉な如す 吾が思ふ妹」(89) も、恋妻を玉に譬える同発想の歌である。

玉の神聖に関する記述は、古事記を例に取ってみても、早くも神代・上、創世神伊耶那岐命いざなの手纏ぎのみことの玉として、十拳とつかの劍と同時に出てくる。以後、玉は主要な神々、天皇の記述にしばしば姿を現す：先ず伊耶那岐命は、死んだ伊耶那美命いさなのみことを訪ねた黄泉から帰って、禊みそぎで左眼を洗ったとき生まれた天照大御神を喜び、身に帯びていた頸珠みすまるを与え祝福する。天照大御神と須佐之男命すさのおのみことは、高天原での誓ひで、十拳の劍たかまがはらと八尺の勾玉うけの御統やさかをそれぞれ噛み砕いて神々を吐き出す。天の岩戸から天照大御神を誘い出すため供えた諸々の呪物、賢木さか・鏡き・御幣みてぐら・卜うらないの鹿骨の中に、玉祖命たまのおやのみことの作った玉の御統みすまる(ネックレス)、山祇やま・野祇の(山野の神)の五百箇の八十玉籤たまぐし(玉を飾った木)も交じっている。天若日子あまわかひの喪では、「天なるや 弟棚機あまわかひの 項がせる 玉の御統 御統に 穴玉はや み谷 二渡らす 阿治志貴高日子根の 神そ」と、玉は高貴な神自体を譬えるものであった。人代編の垂仁記で

は、稲城いなぎに立て籠もったサボヒメを、部下に命じて、手を掴んで奪回しようとして失敗した天皇は、サボヒメの玉釧たまぐしろに細工した玉作りを憎み、所領を没収する。仁徳記では、討手の指揮官大楯連おほだてのむらじは、女鳥王の死体から玉紐たまぐしろを剥ぎ取って妻に与えたことが後になって発覚、石之日売皇后いはのひめおほさききに咎められて死罪となる。時代が下がっても、玉の呪力は持続する。万葉集 2352 番の新築の家寿ほぎの旋頭歌も、土地霊を鎮めるために土踏みする巫女と、手纏にへむろきの玉の鳴る音を詠む。「新室しむを踏み鎮しずむ子の手玉ごとし鳴るも玉の如照ごとらせる君を内にと申せ」(2352)。

玉は、以上のように太刀、鏡と並んで、古代の最も神聖な呪物であった。装身に適した玉への愛好は、記紀等の文字による記録だけでなく、発掘された古代の王家・豪族の古墳から例外なく出土する勾玉・丸玉・管玉からも容易に推測できる。奈良橿原市曾我遺跡の玉造工房跡からは八十五万点もの加工された玉や原石が出土した。また各地で発掘された埴輪の実例から、髪飾りの玉、頸珠くびたま(ネックレス)、手纏てまきの玉釧たまぐしろ(ブレスレット)の装着が、古墳時代のあらゆる階層の男女間に広まっていたことが分かっている。玉への愛好はまた、玉への膨大な需要を呼び起こし、玉作り専門の工人集団(玉造部)を生んだ。

玉の素材は、碧玉・瑪瑙・水晶等の貴石、美しい貝殻、滑石であることが多かったが、なかでも海底の鮑貝が宿す真珠が、最も珍重された。真珠はもともと、海の霊わたみ(海神)の齋く秘宝で、海という異界の王を象徴する呪物であった。万葉歌には、この信仰を伝える歌が多く残っている。「海神わたつみの神の命みことの御櫛みくしげ笥たくはに貯たくはひ置きて齋いつくとふ珠たまに益りて思おもへりし吾あが子にはあれど…」(4220)、或は「海神わたつみの持もてる白玉しろたま見みまく欲ほり千遍ちたひそ告のりし潜かづきする海人あま」(1302)、「海神わたつみの手に纏まき持もてる玉たまゆゑうらみに磯かづきの浦廻うらみに潜かづきするかも」(1301)、また、「…海神わたつみの手纏てまきの玉たまを家裏いへづとに妹いへづとに遣つらむと拾ひろひ取り袖そでに入れて返かへし遣つる使つか無なければ持もてれども験しるを無なみとまた置おきつるかも」(3627)。白珠は、海神の腕に巻かれて大事に守られ、入手困難な貴重品であった。従って我々は、万葉人がこの海底の秘宝を潜かづきぎ出す困難と、それを入手した喜びを、繰り返し歌うのを見ることになる。人々は、白珠を得ようと、自ら深い海に潜かづきろうか、海人あまを潜かづきらせようかと歌い、それとも水鳥が啜かづきえて上あがって来あぬか、波が玉を海岸に打ち寄せてこぬかと僥倖に頼った。大伴家持は、越こしの国府在任中、真珠を京の家族への家苞いへづと(土産)にしたいと六首(4101～4105)を詠んだが、これらは海人が潜かづきって真珠を採るケースである。山部赤人も淡路の野島での真珠採りの海人を詠む(933)。潜かづきぐ鳥が真珠を啜かづきえて来る偶然に望みを託するのは、「紫むらさきの粉こな漣なみだの海うみに潜かづきぐ鳥たまたかづ珠たま潜かづきき出でればわが玉たまにせむ」(3870)である。一番ポピュラーなのは、漂着する玉を拾ひろう歌で、この場合、玉は波と砂に研磨されて円い形に仕上がった石、或いは美しい貝殻、そしてごく稀に真珠だったと思われる。以下、みな浜辺での玉拾いの歌である。「多麻の浦の沖つ白珠拾ひろへれどまた置おきつる見る人を無なみ」(3628)、「妹がため玉たまを拾ひろふと紀の国の由良のみ碕さきにこの日暮よらしつ」(1220)、「妹がため玉たま拾ひろふ沖よ辺へなる玉たま寄せ持もち来こ沖よつ白波」(1665)。

入手困難なるが故に、ますます貴重な白珠は、愛情の証し・形見として恋人や妻に贈

られる。贈られた相手は、通常それを玉釧たまぐしろ、或る時は、記紀の「弟棚機おとたなばたの項うながせる玉みすまるの御統みすまる」の形に加工して、贈り主の分身として肌身離さず愛いとくしんだ。神樂歌・小前張かぐらうた「大宮こさきいぼり」で恋する少女は、愛らしい小舎人こどねり（少年）を玉に譬える：「(本)・大宮のちひ少こと舎人ねりや手手にやは手手にやは玉ならば手手にや」、「(末)・玉ならば昼は手に取りや夜はさ寝ねめ手手にや夜はさ寝ね手手にや」（神樂歌 53）。呪物である玉釧たまぐしろは、また迷信的にも詠われた。「白玉あいであの間開けつつぬける緒も縛り寄すればまた逢ふものを」（2448）。女に袖にされた男は嘆く、「世の中は常つね斯くのみか結びにし白玉の緒の絶ゆらく思へば」（1321）。逆に、男に連れ無くされた女は、「白玉を手には纏なかず箱のみ置けりし人そ玉詠かする」（1325）と、自分を玉たまに擬なぞらえて薄情男を恨む。更に、魂の象徴でもある白珠は、火葬された白い骨の比喩ともなる。「鏡なすわが見し君を阿婆あばの野の花橘なつめの珠たまに拾いつ」（1404）、「玉梓たまざきの妹は珠たまかもあしひきの清き山辺まに蒔まけば散りぬる」（1415）。前者は当時火葬が行われていたこと、後者は散骨の慣習があったことを裏付ける。

扱き、太子の最上級の賛辞（真珠）を使つての求婚の歌 92 歌への影媛の返歌は、93 番「大君の御帯の倭文服結び垂れ誰やし人も相思はなくに」である。これは「私もあなた以外に思う人はおりません」と、影媛が太子の求婚を謹んでお受けする意向の歌になるはずであった。ところが、武烈前紀のテキストは、この歌の前後には、地の文で、この歌が鮪臣が代作したものであること、この歌によって太子が初めて影媛と鮪臣の間に男女関係があったことを知り激怒、鮪を殺害しようと決意、そして実行することが書かれている。普通なら相思相愛の男女間の返し歌であるべき 93 番が、殺人を引き起こす重大な契機となったということになる。しかし、どうしたら一見無邪気な相聞の歌が、かくも禍々まがしい毒気をもつ歌に変わりうるのか。それは一つには、武烈前紀での複数の物語の継接つぎはぎに起因するとも思われる。

古事記清寧記が、物語を歌垣の夜明けとともに閉じたのは、旧辞にあった元の歌垣説話が、そこで終了していたからであった。古事記に無くて日本書紀のみが持つ、その先の記載全部は、書紀作者の追加である。武烈前紀の述作者は、昔から伝わる複数の伝承を繋ぎ合わせ、物語を敷衍し、新たな筋を追加した。物語を拡張するために必要な歌謡は、宮廷楽府の歌・民間の民謡から採ってきて、修正して挿入し、必ずしも緊密ではないが、一応纏りをもった歌を含む一編の歌物語を作り上げた。しかしながら、複数の物語を凹凸なく融合させようとする述作者の努力にも係わらず、継接つぎはぎされた複数の物語の接合面には、継目が透いて見えたり、追加挿入された歌が所期の目的とずれ、前後の地の文とちぐはぐで不協和音を立てたりする。

歌垣歌に続く太子・影媛の贈答歌の、前後の地の文は、夫々「太子、影媛に歌を贈りて曰はく」、「鮪臣、影媛が為に答歌して曰さく」としていて、二首が歌垣の「続き」であるとも読める曖昧な書き方になっている。地の文は、更に続けて此の夜、太子は、大伴金村と謀議、大伴勢が鮪を乃樂山で殺害する旨を記載し、94、95 の影媛哀歌へと繋ぐ。想像されるのは、紀の作者は、歌垣の部分とは別個に、影媛悲話の元になるような伝承を持つ

ていて、それを歌垣部分の後ろに繋げたということである。その際、歌垣部と道行歌・哀歌部との連結役が 92, 93 番の贈答歌であることになる。以下、そのことを検証してみたい。

第一に問題とすべきことは、既に三で論じたように、歌垣歌と贈答歌からなる影媛物語は、女鳥王・速総別王物語と酷似しているが、この影媛物語は、最初から一連の歌物語として構想されたのか、それとも、歌垣歌と贈答歌の二つの部分は、もともと出自を異にするが類似性を買われてここに置かれたのか、二つの間には時間差、性質上の差があるのかということである。具体的には、太子と影媛の中に鮪臣が割り込んで、男二人が歌を掛け合っていた間中、影媛は何処に居たのか。自分が呼びかけた歌への返しも聞かずに、太子が影媛に向直って、唐突に求愛の歌を詠むのか何故か。それにもまして、鮪臣が、「影媛が為に」答歌するとは、どういうことなのか。これらの点に関しては、紀のテキストは曖昧模糊としている。特に影媛の太子への答歌 93 番は、この物語の転回点、牧歌的歌垣を一族殺戮へと転換する要に位置する歌なので、この歌の何処かに疑問を解く鍵が潜んでいないかを調べてみる。先ず第一に、92 番の「琴頭に來居る影媛玉ならば吾が欲る玉の鮪白珠」がそうであったように、この 93 番の影媛答歌も、記紀歌謡、万葉集に数多くの類歌を持っていることで、その為に、この歌も既存の歌を手直ししたもので、制作年代は五首の歌垣歌よりも、かなり新しいと判断できる。

歌は「大君の御帯の倭文服結び垂れ」と壮麗な序詞で始まり、美しい帯の結び「垂れ」から、同音の「誰」以下の心情を述べる末句を導くのだが、同時にこの序は、筒袖の衣、褌、首珠、手珠、足結、太刀と並んで、古墳時代頃までの貴人の服装の特徴の一つであった倭文機（服）の帯を詠み込むことで、歌が大王家の後継者である太子に相応しい答歌であることも示している。倭文機とは、綾や錦の如き外国渡来の絹織物でなくて、麻・綿を原料とする日本古来の模様のある文織物で、その美しさと貴重さのために神聖視され珍重されてきた。倭文は、玉と並行して紀では、雄略天皇の呉床（腰掛け）の装飾に詠まれ「大君は…玉纏の 呉床に立たし 倭文纏の 呉床に立たし」（紀 75）、万葉歌では、妻に死なれた夫は、倭文織の弊を持って祈る「…木綿襷 肩に取り掛け 倭文幣を 手に取り持ちて な離けそと 吾は祈れど」（万・4236）。倭文の帯はまた、山部赤人の勝鹿の真間娘子の墓を過ぎる時の歌に詠み込まれる「古に 在りけむ人の 倭文幡の 帯解きかへて…」（431）。文献によれば、倭文帯は、横縞の美しい帯で、男女とも前で結んで長く垂らすのが習慣であった。貴人に愛用された倭文織帯は、古代服装中では最も目立つものの一つであったとみえ、盛んに歌に詠み込まれ、やがて結び「垂れ」た帯は、「誰」（高貴な身分の人）を引き出す慣用表現になる。

問題の 93 番「大君の 御帯の倭文服 結び垂れ 誰やし人も 相思はなくに」には、類歌が二首ある。「…つのさはふ 磐余の池の 水下ふ 魚も 上に出て 歎く やすみしし 我が大君の 帯ばせる 細紋の御帯の 結び垂れ 誰やし人も 上に出て歎く」（紀 97）、そして「古の 倭文機帯を結び垂れ誰とふ人も君には益さじ 一書、古の狭織の帯を結び垂れ誰しの人も君には益さじ」（万葉集 2628）。万葉集にもう一首、「倭文機帯を結び垂れ」の序詞

部を欠くが、後半部に「誰やし人も」に類似する表現を持つ旋頭歌がある、「小^き牡^ま鹿^{しか}の萩に貫き置ける露の白珠あふさわに誰の人かも手に纏^まかむちふ」(1547 藤原朝臣^{やつか}八^{やつか}束)。以上の例では、「誰やし人も」「誰とふ人も(誰しの人も)」「誰の人かも」は、夫々「全ての人は(97)」、「あなたを除いたどんな人も(2628)」、「一体誰が(1547)」の意で、揃って主語である。従って、次に93番の「誰やし人も相思はなくに」の「誰やし人も」も、主語と読めないかを考えてみる。その場合、「相思う」の「相」が問題となるが、それは後回しにすると、一首の主意は、「誰も、相手の人を思うことはありません(のに)」となる。これは、影媛(鮎臣代作)が、太子の求愛を拒否した歌となり、太子が激怒するという地の文と巧く繋がる。

しかし、従来の解釈は挙って、これは鮎臣の代作だから、「鮎臣以外のどんな人も私は思っておりません」の意になるとしてきた。しかし、そう解釈する時、「誰やし人も」の「人も」は、「相思ふ」の目的語であり、また、「特定の人」であるが、主語か目的語かの決定と、一般の人から特定の人への絞込みは、93番歌の「誰やし人も相思はなくに」という文構造からは出て来ない。「人」が「思はなくに」の目的語になる場合には、古代歌謡では、通常、「彦星の妻呼ぶ舟の引綱の絶えむと君を吾が思はなくに」(万2086)、「木綿囊^{ゆふつみしらつきやま}白月山のさな葛^{かづら}絶えむと妹をわが思はなくに」(3073)、「庭に降る雪は千重敷く然のみに思ひて君を吾が待たなくに」(3960 大伴家持)と、目的格を示す助詞ヲを送る。一方、「誰やし人も」の同一・類似表現である紀97「…誰やし人も上に出で歎く」、万葉1547「…誰の人かも手に纏かむちふ」、「…誰とふ人も君には益さじ」2628、さらに類表現「…悪しかる咎もさね見えなくに(万3391)」の用例からすれば、紀93の「誰し人も」は、「相思ふ」の主語としか考えられないのである。

次に、従来の解釈が主張するように、「誰やし人も」が、「鮎臣以外の人」と、不定代名詞になるのは次の場合に限る。そして、その場合、表現はいずれも「誰ゆえに」または「誰がために」で始まり、後ろに「吾が思はなくに」「あらなくに」と、否定のナイ、又は同等の意味をもつ結句を従える。

- (イ) ささ浪の^{おおやまもり}大山守は誰がためか山に標結ふ君もあらなくに(154 石川夫人)
- (ロ) 水底^{みなそこ}にしづく白玉誰ゆゑに心つくして吾が思はなくに(1320)
- (ハ) 朝霜^けの消やすき命誰が為に千歳もがもと吾が思はなくに(1375)
- (ニ) 紐鏡能^{のとかか}登香の山は誰故に君きませるや紐解かず寝む(2424)
- (ホ) 浅葉野^{あさはの}に立ち神さぶる菅の根のねもころ誰故吾が恋ひなくに(2863)
- (ヘ) 鈴鹿川^{やそせ}八十瀬渡りて誰ゆゑか夜越に越えむ妻もあらなくに(3156)
- (ト) 磯の浦^{きよ}に来寄る白波還りつつ過ぎかてなくは誰にたゆたへ(1389)
- (チ) おし照る難波^{すしがき}菅笠置き古し後は誰が着む笠ならなくに(2819)
- (リ) 京師^{みやこべ}辺に君は去にしを誰解けかわが紐の緒の結ふ手たゆしも(3183)
- (ヌ) 中臣^{なかとみ}の太祝^{ふとのりとごと}詞言^{はら}い祓^あへ贖^たふ命誰がため汝(4031)

「誰」とは、誰か分からない人の意で、「ゆゑ」「ため」は、理由・原因を言う。(ロ)は、

「何処の誰かも知らない人のために、私がこんなに心をこめて物思いすることはありません」→「私がこんなに心をこめて思っているのは貴方（が原因）です」という発想。（二）は、「莫^ナ解^ト力^カ」と音が通じる「能^ノ登^ト香^カ」を被枕に、「紐解くなのノトカの山の何処の誰とも分からない人の為に、紐を解かずに寝ることはありません（折角、貴方がお出でになったのですから）」と、屈折しているが、そのため喜びを強調する言い回しになっている。（ト）「私の心が白波のように揺れているのは、貴方以外の誰の為でもありません」、（ヌ）「命の長いように祈るのは誰の為でもないお前の為だ」と、これら一連の歌は、すべて「誰ゆえ・誰ため」＋「吾が思は）なくに」と二つの要件を組み合わせ、詠み手の思いが特定の人への専一的愛情であることを表現する。（リ）以下は、直接的な否定語を欠くが、「誰」は何れも特定の人を指す。紀 93 番は、その意味では、些か心許ないのである。

従来の解釈のように、この「誰やし人も相思はなくに」の「誰やし人も」を動詞「相思ふ」の目的語とするのなら、「誰やし人も」は、「誰やし人^を」であった方が紛れが少ない。また「相思はなくに」も、地の文との釣合いからすれば、「わが思はなくに」とあるべきであろう。具体的に言えば、「相思ふ」の「相」は、大雀命（後の仁徳天皇）が美女髪長比売と一夜を過ごした後の悦びの歌、「…神^{ごと}の如^{ごと} 聞こえしかど 相^{あひまくら}枕^{まくら}まく」（記 45。紀 37 に重出）や、同じ仁徳帝が吉備の兄媛を詠んだ「…誰^{きび}が た去^{えひめ}れ放^たちし 吉備^{あら}なる妹^{あひみ}を 相^{あひみ}見^みつるもの」（紀 40）での如く「お互いに」を意味する語である。或は、仁徳天皇が、嫉妬を起こして郷に逃げ戻った石之比売皇后を丸邇臣口子を遣わして宥める歌「…大猪^{おほあこ}子が 腹^{あはら}にある 肝^{きも}向^むかふ 心^{こころ}をだにか 相^{あひおも}思^{おも}はずあらむ」（記 60）、また万葉集の「相思はずあるらむ君をあやしくも嘆き渡るか人の問ふまで」のように、報われない片思いを歎く表現であった。その意味で、影媛の「相思はなくに」は、太子の熱烈な求愛への答歌としては場違いで、「吾が思はなくに」とあるべきなのである。

万葉集に二十数例出てくる「…と吾が思はなくに」の成句は、「…天雲のたゆたふ心（い^い加^か減^{げん}な気持）吾が思はなくに」（2816）と、歌い手の自己弁明的愛情表現、又は「…常^{とこ}にあらむと吾が思はなくに」（242）などのように愛情の永続願望の逆説的表現に使われている。「うらぶれて物な思ほし天雲のたゆたふ心わが思はなくに」（2316）は、「筑波嶺の岩もとどろに落つる水世にもたゆらにわが思はなくに」（3392）と、同じく自分の心情に偽りのないことを詠っている。「丹波道の大江の山の真玉葛絶えむの心わが思はなくに」（3071）での「絶えむの心」と、3392 の「たゆらに」は互換可能であり、「或本^{ゆづつみ} 木綿囊 白月山のさな葛絶えむと妹を吾が思はなくに」（3073）は、「妹を」を省いても歌意に大差はない。吾が思うの目的語が、名詞であれば、「…絶えむと妹を吾が思はなくに」（3073）、「…絶えむと君を吾が思はなくに」（2086）、「…異しき心を吾が思はなくに」（3482）、「…山の井の浅き心を吾が思はなくに」（3807）と、ヲを送るのが原則であることは述べておいた。一方、「たゆたふ心わが思はなくに」（2816）、「絶えむの心わが思はなくに」（3071）では、字余りにならないようと、しばしばヲを欠くのである。

「…吾が思はなくに」と、吾という個人の心情を表現する形式は、万葉集の時代の中

期から遍く定着し始めていた。「木綿裏ゆふつつみ（一に云はく暈）白月山しらつきのさな葛かづら後もかならず逢はむとそ思ふ 或る本の歌に曰はく、絶えむと妹を吾が思はなくに」(3073)、「丹波道の大江の山の真玉葛絶えむの心吾が思はなくに」(3071)とあるごとく、時代が下がるにつれ、表現法の複雑化、発想の転換が進行していた。複雑化した表現形式は、3073 番のように「必ず逢はむとそ思う」と、心情を実直に表現する代わりに、同番号の異文に見られる新形式、即ち「絶えむと（愛情が続かナイ）」と、一度本心と反対の想定を出しておいて、それを「吾が思はナクに」と再否定し、「絶えることなく是非逢いたい」と、元に戻る屈折した技巧を使うものであった。このように万葉集巻十二の「寄物陳思」の数々の詠み人未詳歌の中に、それまでの直截的表現が、より複雑な表現に移行しつつあるのを見ることが出来る。「あしひきの山菅の根のねもころに吾はそ恋ふる君が姿に」(3051)の直接的な恋の表白は、「ささなみの波越すあざに降る小雨あいだ間も置きて吾が思はなくに」(3046)の屈折した表現や、「思ふらむ人にあらなくにねもころに情こころづく盡して恋ふる吾れかも」(682 大伴家持)の洗練された技巧に取って代わられていた。「反措定+否定」のプロセスを踏んで、心情のニュアンス・心の襞を表出する新方式は、万葉時代中期以降の繊細な言語感覚にも合致した。どんなに時間が経っても、少しも和らぐことのない異性への恋慕を詠む相聞歌、幾度払いのけても、またしても蘇ってくる死者への尽きせぬ哀惜を歌う挽歌に、この屈折した類型表現が多いのも同じ理由からである。処刑された弟大津皇子を哀傷する大来皇女の挽歌：「神風の伊勢の国にもあらましをなにしか来けむ君もあらなくに」(163)、「見まく欲り吾がする君もあらなくになにしか来けむ馬疲るるに」(164)、「磯の上に生ふる馬酔木あしびを手折らめど見すべき君がありと言はなくに」(166)、特に、最後の 166 番歌の自分に吹き聞かせるような「見すべき君がありと言はなくに」は、古事記での軽太子の軽郎女への哀悼の歌、「…真玉なす吾が思ふ妹 鏡なす 吾が思ふ妻 在りと言はばこそよ 家にも行かめ 国をも俣ばめ」の「在りと言はばこそよ」と同じ痛切な喪失感の表白である。そして「なにしか来けむ君もあらなくに」という常套句を通過することによって、大来皇女挽歌は、はじめて、微妙に揺らぐ皇女の心の回折かいせつは波的表現を獲得できたのであった。

「…なくに」と表現する類型歌が増えるに従って、修辞法はより複雑になり、屈折表現も多彩になる。「…なくに」の一重否定は、時にはマンネリズムを避ける必要に迫られて、上に見たように、反措定+否定と、否定を二回繰返す二重否定へと複雑化して来る。そうすることによって、歌は、より陰翳に富み、より精緻な心情表現の手段を見出すことになる。凡そ「…なくに」という否定表現を含む歌は、筆者の概算では、記紀歌謡・万葉歌で七十三首程あるが、そのうち一重否定が三十二首（44パーセント）、二重否定が四十一首（56パーセント）を占める。

「…なくに」が純粋な二重否定の形を取るのは、次のような場合である。「吾が背子は物な思ほし事しあれば火にも水にもわれ無けなしに」(506 阿部郎女)、この女性は、どんな危難の時も「私がイナイというわけではナイのですから」と、二重否定で自分の存在を強調して、心配症の夫を励ましている。「小筑波つづくはの繁き木この間よ立つ鳥の目ゆか汝を見むさ寝

「ざらなくに」(3336 東歌)では、一度肉体関係をもった女性が、相手の男を木の間から飛び立つ小鳥のように避けるのを、男が「サ寝ザラ(ズアラ) ナクニ」(共寝しなかった仲ではないのに)と、二重否定で「ねつくく」(未練がましく?)口説いている。

更に、一見したところ二重否定には見えないが、注意してみると内容が二重否定になっているものがある。今これらを準二重否定と称するなら、後者は普通の正二重否定より遥かに数が多く、約六倍に達する。万葉集に頻出する準二重否定は、殆んど相聞の歌で、幾つかのパターンに分けることができる。何れも、恋する相手に向かって自分の気持ち

(a) 真摯なものである、(b) 不変のものである、(c) 純正なものである、(d) 貴方専一の(排他的な)ものであると、強調する。問題の影媛の太子への答歌 93 番は、通説に従って「鮪臣以外の誰も思っていません」と解釈するなら、最後のパターン(d)に属する。以下パターン毎、二首ずつ挙げる。

- (a) 「うらぶれて物な思ほし天雲のたゆたふ心吾が思はなくに」(2816)
「霞立つ春日の里の梅の花はなに問はむと吾が思はなくに」(1438 大伴駿河麿)
花は咲くだけで実(ジツ=誠意)がない。ハナ(実のナイ)ニ問ハムト思ハナクニ
- (b) 「ささ波の波越すあざに降る小雨 間も置きて吾が思はなくに」(3046)
間(連続シナイ時間)を置きて思ハナクニ
「彦星の妻呼ぶ船の引綱の絶えむと君を吾が思はなくに」(2086)
- (c) 「筑波嶺に背向に見ゆる葦穂山 悪しかる咎もさね見えなくに」(3391)
葦穂山のように悪しかる咎(良クナイ欠点)も見エナイというのに
「韓衣裾のうち交へあはねども 異しき心を吾が思はなくに」(3482)
異しき心(貴方でナイ他の女性を愛する心)など、私は思ハナイノニ
- (d) 「鈴鹿川八十瀬渡りて 誰ゆゑか夜越に越えむ妻もあらなくに」(3156)
「水底にしづく白玉 誰ゆゑに心つくして吾が思はなくに」(1320)
(貴女デナイ)他の人がいるというわけデナク

紀 93 番の問題歌が、この点では心許ないことは、既に論じたので繰返さない。

93 番歌には、物語歌としての機能の不確かさというもう一つの問題が残っている。物語の文脈を離れて読めば、この歌は、求愛への拒絶(女の跳ねつけ歌)とも、相手への一途な思いの告白とも、どちらにも解釈できることは既に述べた。一般の解釈は、歌意は後者であり、物語歌として読めば、愛する相手が、太子でなくて鮪臣となるというのであった。このように、歌の指示するものや意味が変わるのは、鮪臣が影媛に代わって歌を詠んだからで、そのことによって、太子は、鮪が影媛を犯したことを知り、度重なる無礼に太子が鮪親子を含め、平群一族の殲滅を決意するとしてきた。例えば、『紀全注』は云う:「“誰やし人も”は“相思はなくに”の目的語。普通の相聞歌なら、貴方以外のどんな人も私は思っていません、という意味に用いるのであるが、鮪臣が、影媛の代作をしたことで、歌

は鮠臣以外のどんな人も思っていない、という意味になる。言葉は同じ言葉であっても、それが発せられる場によって指示する意味が変わるのである」（『同書』 p.286）。

しかし、鮠臣が歌を代作したことで、果たして指示する意味が変わるのだろうか。詠み手が変われば、「誰やし人も」の指示する人物が、「貴方以外の人」から「鮠臣以外の人」へと変動するだろうか。今、この歌を物語の文脈の中に戻して、歌を受け取った太子が、どう読むかを推測してみる。太子は恐らく、影媛が「貴方様（太子）以外の人なんか思っていない」と返事してきたと、歌を「額面通り」理解して、これで影媛はもう自分のものだとは悦ぶのではないか。歌を差し出したのが、影媛本人であろうと、側に一緒にいた鮠臣であろうと、事情は同じである。縦しんば、歌が鮠臣の代作だと分かったとしても——そういう状況を想像するのは容易でないのだが——それでもやはり、太子は差し出された歌を読んで、影媛は求婚を承諾したと思うはずである。一方、我々読者は、冒頭の地の文で、歌垣が始まる以前に影媛は鮠臣と関係があったことを知らされており、また「鮠臣、影媛が為に答歌して曰さく」の前文から、影媛の答歌が鮠臣の代作であることも知っているの、影媛の真情が鮠臣の上にあることを理解している。故に、鮠臣の代作によって「歌の意味」が変わるのは、我々「読者」と、作中人物「鮠臣」と「影媛」に対してであって、もう一人の作中人物「太子」に対してではない。考えて見ると、ここで紀の述作者は、鮠臣殺害の決定的因子として、鮠・影媛の男女関係の設定と説明を、地の文及び歌で首尾良く成し遂げたと一安心したのではなからうか。そのために、影媛の歌を読んだ太子が、歌をどう受け取るかにまで心を配って、物語と歌全体に些かの疎漏もないようにするのを怠った、即ち太子が終始叢叢敷に置かれていたことに気付かなかったように思われる。というのは、太子は、述作者から、鮠臣が影媛に不埒な行為に及んでいて、その為に影媛が鮠臣以外の男性を受け入れる心理状態にはないということを全く知らされていない以上、太子の受け取った影媛からの答歌には、影媛が作ろうと、鮠臣が代作しようとして、その内容には変化は起りえないからである。まして、この歌だけから、「太子、甫めて鮠が曾に影媛を得たることを知る」ことは不可能なのである。明らかに、ここでの太子の心理に関しては、術作者に計算ミスがあったように思われて仕方がない。かくして、93番歌は、物語歌としては、機能不全をおこしているといわれても仕方がない。確かに、古事記と日本書紀は、同一モチーフを、時代背景・登場人物・歌謡の歌い手を変えて歌謡物語を作る。その場合、登場人物・歌い手が変化すると、普通歌謡の意味も変化する。が、同時に、人物・歌い手が変わっても、歌の意味は全く変化しないことも、決して珍しいことではない。

同一歌が、歌われた状況、或は歌い手の変更によって意味が変わるのは、次のような場合である。「出雲タケルと木刀」のモチーフは、古事記では、倭建命やまとたけるのみことが出雲建いづもたけるの真太刀を木刀と掬り替えて殺した後で、歌ったと伝承するので、「やつめさす 出雲建が 佩ける大刀 黒葛多巻き さ身無しにあはれ」（記23）は、倭建命が、騙し討ちにした出雲建を「お前の刀は外見は立派だが、中身は偽物で役立たず。ああ、可笑しい」と嘲笑っていることになる。ところが、書紀（紀20）は同一モチーフで、登場人物を出雲振根・飯入根と

いう出雲地方の兄弟に、歌の歌い手を「時人」^{ときのひと}に変える。その結果、紀では物語全体が、出雲地方豪族のヤマト朝廷への帰順・抵抗を巡っての骨肉の争いになり、記と殆んど同じ歌詞をもつ紀 20 番の意味は、「出雲建（飯入根）が佩いていた太刀は、美しく飾ってあるが、中身は偽物、可哀相に計略にかかって殺された」と、第三者「時人」の同情の歌となる。書紀の述作者は、古事記の倭建命の出雲建征伐のモチーフと歌を、不用意にもそのまま自分の物語に転用したので、「飯入根」と変更すべきところを「出雲建」とそのまま使い、歌い手を時人にしたため、歌の意味にも物語にも矛盾、齟齬が起こっている。次に、物語り全体がこれほど酷くは変化しないが、歌い手が変わったために、歌の意味が目だつて変わる例を引いてみる。古事記、日本書紀の両方に、応神天皇が日向から召した美女^{カミナガ}髪長ヒメに、皇太子^{おほささぎのみこと}大雀命（仁徳天皇）が心を寄せ、天皇に願ってヒメを譲ってもらう話があり、ともに二首の歌謡を伴っている。記は二首とも応神天皇の歌とし、紀は応神天皇と皇太子（仁徳天皇）の歌だとする。歌い手が共に応神天皇である古事記では、後の歌「水たまる^{よきみ} 依網^{をこ}の池の^{あぐひ} 堰杵^{あぐひ}打ちが 刺しける知らに^{ぬほな} 尊^{ぬほな}繰り 延へけく知らに 我が心しぞ いや^{をこ}愚^{をこ}にして 今ぞ悔しき」（44）は、応神天皇が、「堰杵打ちが刺しける」（皇太子が^{ひめ}比売に心を寄せていた）ことに気が付かなかった自分の迂闊さを歎くことになる。一方、殆んど同一歌詞を皇太子が歌ったとする日本書紀の 36 番では、「吾が心し いや^{うこ}愚^{うこ}にして」は、父応神天皇が自分の気持ちを察して、髪長媛を譲ってくれようとしていることを知らなくて、自分（仁徳天皇）は愚かだったと反省し、改めて父の配慮へ感謝する歌になる。

万葉集もこうした例には事欠かない。一例だけ挙げる。地の文を持たぬ万葉集では、状況や読み手の変化は、題詞、左注、或る本、等の但し書きによる。

いはたのおほきみ^{いわたのおほきみ} みまか^{みまか} やまくまのおほきみ^{やまくまのおほきみ} かなし^{かなし}
石田王の卒りし時、山前王の哀傷びて作る歌

万葉集三・423 つのさはふ 磐余の道を 朝さらず 行きけむ人の 思ひつつ 通ひけまくは ほととぎす 鳴く五月には 菖蒲草 花 橘を 玉に貫き かづらにせむと 九月の 時雨の時は 黄葉を 折かざさむと 延ふ葛の いや遠永く 萬世に 絶えじと思ひて 通ひけむ 君をば明日ゆ 外にかも見む

或る本の反歌二首

424 こもりく^{こもりく} はつせをとめ^{はつせをとめ}が手に纏ける玉は乱れてありといはずやも

425 河風の寒き長谷を歎きつつ君があるくに似る人も逢へや

上の二首は、或は云はく、紀皇女^{きのひめのみこ}薨りまし後、山前王^{やまくまのおほきみ}の、石田王^{いはたのおほきみ}に代りて作るといへり。

先ず題詞に従えば、これ等の三首は、山前王^{やまくまのおほきみ}の石田王^{いはたのおほきみ}への挽歌であるから、長歌 423 の「人」・「君」、424 の「玉」、425 の「君」・「人」は、何れも石田王を指し、反歌 424 は「石田王の愛した泊瀬少女が纏っていた玉の緒が切れた（石田王は亡くなった）」、同 425 は、「泊瀬の道を物思いしつつ歩んだ石田王の姿は最早見ることができない」の意味になる。

ところが、後の注（左注）に従って、二つの反歌を、紀皇女^{きのひめのみこ}への石田王^{やまくまのおほきみ}の挽歌で、山前王^{やまくまのおほきみ}が代作したとすると、歌の意味は一変する。424 は、「泊瀬に住わっていた紀皇女は、手に纏いておられた玉が乱れたのと同様、御隠れになった」、425 は「石田王が、亡くなった紀

皇女を歎いて、どんなに泊瀬川の川岸を彷徨っても、紀皇女に似た人に逢うことはない」と、指し示す人物も、状況も変わってくる。

一方、歌い手が変わっても、歌意には些かの变化も起こらない例がある。中大兄皇子の、死せる妃造媛のための挽歌（紀・113,114）は、野中川原史満の代作である。

皇太子（中大兄皇子）、造媛逝ぬと聞きて、愴然傷怛みたまひて、哀泣びたまふこと、極めて甚し。是に野中川原史満、進みて歌を奉る。歌ひて曰はく、

113 山川に 鴛鴦二つ居て 偶よく 偶へる妹を 誰か率にけむ

114 本毎に 花は咲けども 何とかも 愛し妹が また咲き出来ぬ

皇太子、慨然顔歎き褒美めて曰はく、「善きかも、悲しきかも」とのたまふ。乃ち御琴を授けて唱はしめたまふ。

ここでは、詠み手が中大兄皇子から野中満に変わっても、歌の意味・内容に些かの变化も起らないのは、影媛の答歌がそうであるのと同じなのである。

影媛の答歌 93 番と地の文との齟齬を、現代の論理で遺漏なく説明することには今までのところ成功していないが、齟齬は述作者の前論理性の為せる業と論断せず、齟齬は齟齬として認めるのが賢明と思われる。93 番歌でも、紀の述作者は、読者に対しては「種明かし」をしておいたが、作中人物のある者にはそうしなかった、言い換えれば、ある人物への状況説明や心理への気配りが足りなかったと考えて良いではないか。それとも、この 93 番歌は、筆者の憶測したように、影媛が「私は、貴方様を含めて、一切男の方を思っておられません」の意で、述作者にとっては、歌と地の文との齟齬はなかった、即ち太子がこの歌で影媛の拒絶を知り、激昂して平群一族の殲滅を決意するのは、物語の自然の流れだったのだろうか。

四

北見志保子氏の「平城山」の先行歌、一般に「影媛道行歌」と称される日本書紀 94 番の歌も、また幾つかの問題を抱えている。問題点は三つに集約できる。第一は道行歌と説明文との不一致、第二は歌い手の特定、第三は歌の実体の問題である。

94 番の道行歌は、上句で「石の上 布留を過ぎて 薦枕 高橋を過ぎ 物多に 大宅過ぎ 春日 春日を過ぎ 妻隠る 小佐保を過ぎ…」と、枕詞を冠せた地名を六つも列挙し、それらの地点を「…過ぎ」と表現する典型的な地名列挙（道行）の形式を取る。そして、下句では、殺された鮪臣の遺体を埋葬の地まで運ぶ葬列に加わった影媛が、泣きながら歩く姿を詠む。ところが、この道行のルートが、地の文と合致しない。これが第一の問題点である。地の文は、太子の命令を受けた大伴金村の手勢が、鮪臣を路に待ち受けて捕らえ、乃樂山で殺す。影媛は現場まで追って行き、殺害が終わったのを見て、驚惶失所して悲涙目に盈ちて、この歌を歌ったとする。地の文の状況説明を信じるならば、第一、愛する夫が殺される現場に急行する影媛が、上記のようなゆっくりとしたテンポの道行をするとは到底思われぬ。『紀全注』が言うように、この時の影媛は、大津皇子の処刑現場に

髪を振り乱し素足で駆けつけた妃の山辺皇女のような半狂乱の姿でなければならないからである（『同書』p.290）。或は記の記載する倭建命の死に際し、集まった后や子供達が、墓の周りを匍匐巡り、靈魂が白鳥となって飛び去ると、小竹の刈杖に足を切り破って突き追った姿であるべきであり、その様子を表現する歌も、「なづきの田の 稻幹に 稻幹に 這ひ廻ろふ 野老蔓」（34）や、「浅小竹原 腰泥む 空は行かず 足よ行くな」（35）の如きものでなければならなかった。

さらに影媛の道行の行程にも難がある。地の文によれば、鮪臣は乃樂山で殺され、影媛は現場に駆けつけ殺害を目撃したのだから、影媛は鮪臣が殺害された時は、殺害の現場、乃樂山にいた筈である。また、94 歌の直後の地の文は、影媛が埋葬が終わって家に帰ろうとする時、「あをによし 乃樂の谷に 鹿じもの 水漬く辺隠り 水灌ぐ 鮪の若子を 漁り出な猪の子」（95）と歌ったと述べる。前後の二つの地の文からすると、影媛の石の上布留から妻隠る小佐保までの葬送の道行は、およそ存在しなかったことになる。但し、大伴金村による鮪臣殺害が、一本（異本）の言うように、「鮪、影媛が舎に宿り、即夜戮されぬ」とすれば、影媛の生家物部鹿火の邸宅は物部氏の本拠地石上の布留だから、鮪臣の葬列が、布留を出て、山の辺の道を北上していく道順が成立しないでもない。これは『真珠の小箱』の「平城山の影媛悲話」での金谷信之氏の立場でもあった。尤も、布留と乃樂山は葬列が一日で歩き通すにしては距離的にあまりにも離れすぎていて、影媛の道行自体が架空のものである公算が強い。そもそも謀反人として鮪臣を秘めやかに葬るなら、布留には適地がいくらかも在った筈である。実情は、95 歌にあるように、鮪臣は、殺害された乃樂山の（あるいは一本の言うように布留の影媛の家付近の）とある谷間の土を盛っただけの塚にひっそり埋められたのであろう。その意味で、北見志保子氏の「平城山」の 94 歌の道行をなぞった「古も夫を慕いて越えしと平城山の道」の歌詞も、残念ながら正確とはいえない。逆に、ここで影媛悲話が、地の文、そして 94,95 の二首の歌の間に齟齬がないためには、如何あるべきかを考えてみるのも満更無駄ではあるまい。そのことによって、問題の 94 歌を巡る所謂「影媛悲話」が、紀の述作者によって、歌垣物語に新たに追加されたもので、その際の齟齬が十分に修正されないまま、今日に残ったことが明らかになると思うからである。現在の紀のテキストでの齟齬をなくす最良の方法は、「影媛道行歌」とその前文「遂に歌を作りて曰はく」を、すべて綺麗さっぱり削除することである。そうすれば、物語の筋は、影媛が殺された鮪臣を追って乃樂山へ直行して、殺害現場に立会い、遺体を埋葬し、愈々家に帰る時、「あをによし乃樂の谷に」の哀悼歌を詠んだことになり、それで齟齬は一切消滅する。しかし、このようにテキストに手を加えることは、何ら問題の解決にはならないのも、また事実である。

第二と第三の問題は、互いに関連するので纏めて考える。古代歌謡には、複数の地名を詠みこみ、「…を過ぎ」、「…に着き（に到り）」という表現形式をもつ地名列举の歌、いわゆる「道行歌」がある。記紀歌謡には三首（うち重出一首）、類似歌二首の計五首、万葉集には約四十首の道行歌が確認できる。そして、記紀歌謡三首の中には既に、後の種々の

道行歌の原形が現れている。

A 応神天皇、丸邇比布礼大臣の女宮主矢河枝比売への妻聘の歌

「この蟹や 何処の蟹 百伝ふ 角鹿の蟹 横去らふ 何処に至る 伊知遅島 美島に着
き 鳩鳥の 潜き息づき しなだゆふ ささなみ道を すくすくと 我がいませばや
木幡の道に 遇はしし嬢子 後姿は 小楯ろかも 齒並は 椎菱如す 櫟井の 丸邇坂の
土を 端つ土は 肌赤らけみ 下土は 丹黒き故 三つ栗の その中つ土を かぶつく
真火には当ず 眉画き 此に画き垂れ 遇はしし女 斯くもがと 我が見し子ら 斯くも
がと 我が見し子に 転た蓋に 向ひ居るかも い添ひ居るかも」(記 42)

B 石之日売大后、山代より廻りて、那良の山口での歌

「つぎねふや 山代河を 宮上り 我が上れば あをによし 奈良を過ぎ 小楯 倭を過
ぎ 我が見が欲し国は 葛城 高宮 我が家の辺」(記 58。紀 54 にも重出)

C 影媛の歌

「石の上 布留を過ぎ 薦枕 高橋過ぎ 物多に 大宅過ぎ 春日 春日を過ぎ 玉笥に
は飯さへ盛り 玉盃には水さへ盛り 泣き沾ち行くも 影媛あはれ」(紀 94)

夙に諸氏によって論じられているように、Aは、丸邇氏の伝承する天皇家との婚姻譚の一つで、例えば、土橋氏は、出だしの十句は、越前の丸邇部民の海人が、本家に名産の蟹を贄として持参して歌った祝い歌であり、十一句以降は、その詞章を使って語り部が、皇室と矢河枝比売との聖婚を寿いだものとする(『前掲書』p. 195)。また、古橋信孝氏は、この歌を神の「巡幸叙事」と読み、神(角鹿の蟹)が、旅の途中で聖なる女に出会う一種の「神話謡」とする(『古代和歌の発生』東京大学出版会 2000、p. 107-111)。Aは、土地・名産褒め、婚姻譚、服属部民の祝歌の複合体である。Bは、石之日売后が、自分の留守中に、夫の仁徳天皇が八田若郎女を宮中に入れたと知り、嫉妬のあまり、生家のある葛城高宮に逃げ帰った時の歌と記は告げる。山代河を遡り、奈良山を過ぎ、大和を過ぎるあたりから、歌は地名を列挙する国見(巡幸)の内容に、国偲び(望郷)の念が重なってくる。Cは、枕詞を伴った地名を次々に算あげる典型的な道行歌であるが、地の文との間に不一致があることは既に指摘した。記紀歌謡では以上のA寿ぎ歌、Bの国見+望郷の歌、Cの葬送歌と、既に三つのモチーフを胚胎しているが、これに、正規の道行歌に入れるのを留保した二首の記の歌、ともに隠国の泊瀬の山・川を詠みこんだ記 89番・90番の木梨軽太子の軽郎女への恋歌・追悼歌をも、道行歌に分類してよければ、さらに相聞と挽歌のモチーフが加わって、万葉集でのより詳細で明確な区分が立ち現れてくる。森朝男氏は、記紀歌謡での国見歌を「景物列叙型」と「対象称揚型」に分ける。後者は、特定の対象を先ず掲げてその属性を述べ、それによって対象を称揚する形式としている(『古代歌謡—天つ神志向と国つ神志向・国見歌の二系列』有精堂 s. 60 p. 97)。次に掲げる木梨軽太子の「隠国の泊瀬の山・川…」で始まる二首

の長歌は、この「対象称揚型」に該当するであろう。

「^{こもりく}隱国の ^{はつせ}泊瀬の山の ^{おほを}大峰には ^{はた}幡張り立て ^をさ小峰には ^を幡張り立て ^{おほを}大峰にし ^{なか}仲
^{さだ}定める ^{思ひ妻}あはれ ^{つくゆみ}槻弓の ^{こや}臥る臥りも ^{梓弓}立てり立てりも ^{のち}後も取り見る ^思
ひ妻あはれ」(記 89)、「^{こもりく}隱国の ^{はつせ}泊瀬の川の ^{かみ}上つ瀬に ^せ斎杖を打ち ^{しも}下つ瀬に ^{まきひ}真杖を打
ち ^か斎杖には ^か鏡を懸け ^{まきひ}真杖には ^ま真玉を懸け ^ま真玉なす ^あ吾が ^{おも}思ふ妹 ^{いも}鏡なす吾が思
ふ妻 ^あ在りと ^言はばこそよ ^家家にも行かめ ^国国をも偲はめ」(記 90)。以前、拙論(「木梨
軽太子・軽郎女悲恋歌謡拾遺」)で論じたように、軽太子の二つの長歌は、泊瀬山、泊瀬川の景を
道行歌風に並べ立て、終句でその景に託して、89 番では「思ひ妻あはれ」と恋の心を詠み、
片や 90 番では、今は亡き妻への哀悼を詠んでいた。この二首には「読歌」との左注がある。
読歌は元来祝い歌であって、数々の呪物を列挙するので、十五句から十八句の長句形式と
なり、読むように(朗読風に)歌われたものだとする。また、物や地名を^よ算み上げるので、
「^よ算み歌」とする説もある。

道行歌の原点は、古代の旅であった。住み慣れた土地を離れ、家族・友人と別れて、
独り未知の土地を旅する古代人の心は、不安と恐怖に満ちていた。人々は、どこの土地に
も、土地霊が住んでいて、その土地と住民を護っているという信仰を抱いていた。今も尚、
地方の村境に立つ^{さへ}塞の神(道祖神)は、この信仰の名残である。古代、旅に出ることは、
自分の住む地を^{いっ}齋く土地神の手を離れ、その保護の届かない危険な領界に入ることを意味
した。古代の旅人は、従って、旅の節目節目で、新しい土地の神に幣帛(手向け)を供え
て、神の心を鎮め、通行の許可と安全を保障してもらうことにしていた。かかる節目の場
所は、^{みもろやま}三諸山・^{かんなび}神奈備山・^{かづらぎ}葛木山・^{おおさか}相坂山・^{なら}乃楽山など、国境の山や峠、或は、山代川・^{はつ}泊
瀬川・^{おおも}宇治川、^{うみ}淡海の湖、^{いな}伊南野岬など、みな異境との^{ランドマーク}境界標識の地点であった。

旅の安全を祈る古代歌謡は、その地名列挙の形式を、神憑りの巫女が語る神語りに倣
った。恍惚状態の巫女の口を通して語られる神の言葉は、左右対称語、対句、畳句、繰り
返しといった表現をとっていた。繰り返し・^{かぞ}数え上げ、^よ算み上げの部分は、やがて、長い
地名列挙の部分をもつ^{よみうた}読歌の形で定型化される。万葉集時代になると、この長い地名列挙
の部分に、短い終結部が結合されるようになり、結合によって一首の内容は、^{ぞうか}雑歌(^{きりよ}羈旅歌・
巡幸・^{そうもん}国見歌)、^あ相聞、^あ挽歌と分化することとなった。

D 「^{みてぐら}幣帛を ^な奈良より出でて ^{みづたで}水蓼 ^と穂積に至り ^{となみ}鳥網張る ^い坂手を過ぎ ^{いは}石走る ^か神名
^{びやま}火山に ^{あきみや}朝宮に ^ま仕へ奉りて ^ま吉野へと ^{いにしへ}入り坐す見れば ^い古 ^い思ほゆ」(万・3230)

この歌は、地名を列挙して神名火(神奈備)山を引き出し、そこの離宮に仕える宮人が、
往年の吉野行幸を偲んだものである。純粹に地名を読み上げる巡幸の歌である。

旅で通過する土地の名前を唱えること自体、名前を呼ぶことでその土地霊を慰撫でき
るという^{ことだま}言霊信仰に根ざす習慣であった。また、旅の節目となる特定の場所で幣帛を手向け、
土地神の名を唱え、旅の無難と保障を祈願することは遍く行われた風習であった。「^す周防に
ある^い磐国山を越えむ日は手向よくせよ荒しその道」(567 山口忌寸若麿)、「^い山代の^い石田の^{もり}社に

心おそく手向したれや妹に逢ひ難き」(2856)。石田の社と相坂山は、就中、最も有名な手向けの地であった。

E 「そらみつ 倭の国 あをによし 奈良山越えて 山代の 管木の原 ちはやぶる 宇治の渡 瀧つ屋の 阿後尼の原を 千歳に 闕くる事無く 萬歳に あり通はむと 山科の 石田の社の すめ神に 幣帛取り向けて われは越え行く 相坂山を」(3236)

F 「あをによし 奈良山過ぎて もののふの 宇治川渡り 少女らに 相坂山に 手向草糸取り置きて 吾妹子に 淡海の海の 沖つ波 来寄る浜辺を くれくれと 独りそわが来る 妹が目を欲り」(3237)

E 歌は、奈良山→山代管木の原→宇治川→阿後尼の原と旅してきた詠み手が、次の異境に足を踏み入れる前に、石田の社のすめ神（地域を領く神）に手向けして旅の安全を祈願するもので、歌は、印象的地名の羅列に終始し、歌い手の叙情は幣の手向けの情景の奥に仄見えるだけなので、万葉集の編者はこの歌を雑歌（羈旅歌）に分類する、宜なるかなである。ところが一方、ある本でこの歌の異歌とされる F 歌 3237 の前半は、E 歌の場合と全く同じ道順を読み込んでいる。二つの歌は、奈良山→宇治川→相坂山と旅して、相坂山で手向けするまで全く一緒だが、F 歌は、若者が恋人を思って浜辺を「くれくれと」歩む末三句があるために、旅の歌でなくて相聞となる。この歌では又、地名列挙は新たな機能を持たされる。恋人に逢うために歩く距離が遠ければ遠いほど、旅することが難儀であればあるほど、相手への思いはそれだけ深く、また自らの気分はそれだけ沈愁するのである。「くれくれと」は、久礼久礼登（888, 3237）、または晚闇跡（460）と仮名表記して、通常「暗い気持ちで」、「悲しみに沈んで、とぼとぼと」の意とするが、この 3237 では、それに加えて、「はるばると（難儀しながら）」というこの語の持つもう一つの意味、及び言外の意味をも重ね合わせて理解するのが正しいと思う。

旅が、遊山目的や或は恋人に逢うためと、自発的・愉悦的動機に基づく場合は、未知の土地を巡る旅の苦労はまだしも凌げたが、官命による僻地への下向、遣唐使としての渡海、或は防人としての西国への赴任、罪を得ての流刑地への旅の場合、意に染まぬ長旅を強いられた旅人にとっては、異郷での旅は難行苦行の日々であった筈で、故郷を遠ざかる節目毎に、人々は国に残してきた妻子と見慣れた故郷を偲んで歎き歌う。

G 丹比真人笠磨、筑紫国に下る時の歌

「臣女の 匣に乗れる 鏡なす 御津の浜辺に さにつらふ 紐解き離けず 吾妹子に恋ひつつ居れば……わが恋ふる 千重の一重も 慰もる 情もありやと 家のあたり わが立ち見れば 青旗の 葛木山に たな引ける 白雲隠る 天さがる 夷の国辺に 直向ふ 淡路を過ぎ 粟島を背に見つつ 朝なぎに 水手の声呼び 夕なぎに 梶の音しつづ波の上を い行きさぐくみ 岩の間を い行き廻り 稲日都麻 浦廻を過ぎて 鳥じものなづさひ行けば 家の鳥 荒磯のうへに 打ちなびき 繁に生ひたる 莫告藻が などかも妹に 告らず来にけむ」(509)

官命によって、遠く筑紫へ船で赴く夫は、いよいよ畿内が見えなくなる稲日都麻（播磨の

印南野の岬)に差しかかった時、手向け草の代わりに、懇ろに別れを告げてこなかった妻を恋い慕う歌を詠む。枕詞を被せられた地名が、いや遠ざかる妻への慕情をこめて延々と続き、最終三句「莫告藻が なども妹に 告らずに来にけむ」で、はっきりと妻恋の相聞歌となる。同様に、穂積朝臣老が佐渡に流された 722 年の歌とされる長歌(万 3240)は、数首の先行歌の合成らしく、前半部に奈良山越え、泉川、宇治川渡り、相坂山に手向けと、E、F 歌と共通の地名を挙げ、あと柿本人麿作の「旧都を過ぐる歌」(29)、「石見国より上京の歌」(131)、及び「藤原宮役民の歌」(50)等の多くのモチーフが、ごた交ぜにされた上で、これまた最終句「…如何にか我が為む 行方知らずて」で、全体が流刑への不安と不遇を嘆くものとなっている。

H 天平七年、大伴坂上郎女、新羅の尼理願の大伴家で死去れる時の歌

「… 生ける者 死ぬとふことに 免かれぬ ものにしあれば…佐保河を 朝川わたり 春日野を 背向に見つつ あしひきの 山辺を指して くれくれと 隠りましぬれ…」(460)

この挽歌では、佐保河を渡り春日野を通り、山辺をさして「くれくれと隠れ」るのは、亡くなった尼理願その人である。相聞のF歌で、「くれくれと独りそわが来る妹が目を欲り」が、生者の若者が恋人を訪ねる道の長手を歎いていたのと対照的に、H歌は、死者の冥土への長い難儀な旅の道行のさまを詠っている。

94 番歌の抱えるもう一つの難点は、詠い手の問題である。前文は、この道行歌の作者を影媛本人とする。しかし、この歌の道行部に続く終末部「玉筥には 飯さへ盛り 玉盃には 水さへ盛り 泣き沾ち行くも 影媛あはれ」からは、当該歌は、葬列に交じって哀泣して行く影媛を、第三者が詠んだとしか読めない。「平城山」の「古も夫に恋いつつ越えしとう平城山の道に泪落としぬ」も、同じ情景を後代の北見氏が、回顧して詠んだ第三者の歌であった。紀 94 番「影媛道行歌」が、伝承されていた原・影媛悲話に触発された紀作者による天平年代版影媛哀歌であるとするなら、「平城山」は、武烈紀の影媛哀歌に触発された北見志保子氏による影媛哀歌の大正年代版なのである。

紀の前文と 94 番歌は、このように噛み合わない。前文は、この道行歌の歌い手(作者)を影媛と書いているが、歌は、何度読み直しても、葬列の中で泣きながら歩く影媛を第三者が詠んだ歌としか読めないからである。この食い違いに関して、橘守部は『稜威言別』で修正案を出している。守部は言う：「“影媛あはれ”は影媛可哀なり。自ら名を呼びて悲しめるは、事の切なる也……此の歌も、影媛自ら道の労を述べ、事の可哀を深からしめん為に、其の名をも裁入れたる、即ち死を究めたる情なるぞかし」。だが、94 番歌を、影媛の一人称視点からの自詠とする守部説は、概ね不評で、大久間喜一郎氏も異議を唱える一人である。大久間氏は、守部が自説を援用するため挙げた万葉集十三・3236 の道行歌を例に反論する。詠い手(作者)は、「そらみつ 倭の国 あをによし 奈良山越えて」と歌いだし、最後を「…山科の 石田の社の すめ神に幣帛取り向けて われは越え行く 相坂

山を」と、一人称「われ」の相坂山越えで結んでいた。大久間氏は論じる：此の歌は、作者自身の行動を作者自身が表現した一人称視点の歌で、「われ」という自称は表現上のバランスから加えられたもので、(われはを省いて)「かくぞ越え行く」とあっても内容に変化はないが、影媛歌では末句を(影媛を省いて)「泣き沾ち行くもかくぞあはれ」としたら、此の歌の意味は全く分からなくなる。此の歌が一人称視点の抒情歌でないからだ。作者の抒情は「あはれ」という語で提示されているだけである(『古代歌謡と伝承文学』塙書房 2001 p.156)。

だが、この議論は逆様であって、この歌を含めて、凡そ地名列举の道行歌では、作者や道行する人物の特定は、短い終結部で決まるのであって、先行する長大な道行部で決まるのではない。同じような道行部をもつF歌、H歌が、それぞれ、「くれくれと独りそわが来る妹が目を欲り」、「あしひきの山辺を指してくれくれと隠れましぬれ」と、末句まできて初めて、F歌は一人称視点、H歌は三人称視点であることが分かるのであって、道行の最初から視点、そして作者が決まっているのではない。地名を算み挙げる道行歌の様式を踏襲する万葉集までの古代歌謡では、道行が誰の行動であるか、作者が誰であるか、さらに、歌が相聞か、挽歌かですらも、最後の数句に辿り着くまで特定できない。道行歌は、本来「無人称視点」の歌なのである。原文を弄るのは好ましくないが、反論のため敢えて言い換えを許してもらおう。まず、大久間氏が一人称視点の例に引いた 3236 の終結部「…幣帛取り向けてわれは越え行く相坂山を」は、「影媛越え行く相坂山を」と主語一語を取り変えれば、相坂山を越えるのは影媛、作者はそれを眺める第三者となる。同様に、氏が三人称視点とする問題の影媛道行歌も、終末句「玉筥には飯さへ盛り玉盃には水さへ盛り泣き沾ち行くも影媛あはれ」の三人称視点・作者を、少々乱暴だが、「吾泣き沾ち行く乃樂山指して」と、一人称視点・作者に変更することも、F歌の先行例もあり、理論的には不可能ではない。そして、これこそ守部の影媛自詠説の真意ではなかったか。しかし、紀のテキストはそうっていない。大久間氏は人称問題を結論する：「誰が見ても第三者の詠としか考えられぬ影媛の歌を、『日本書紀』は何故影媛の自詠としたのであろうか。つまり抒情歌風のこの歌謡を『日本書紀』は抒情歌だと主張しているのである。この歌を影媛の自詠とするなら、歌中の影媛は作者の影媛によって客観化される。己の哀れな姿を客観化する影媛の目と、影媛を悼む読者の目が焦点を一つにする時、影媛の悲哀が頂点に達することを暗黙の間に計算したのではなかろうか」(『前掲書』 p.159)。

94 番歌の前後の地の文は、^{こんこうみょうさいしやうおうぎやうしゃしんぼん}金光明最勝王経捨身品の「悲涙盈目…驚惶失所」、「悲硬而言、苦哉、今日失我愛子、即便拭涙」の直訳である。『金光明最勝王経』の日本への将来は、遣唐使^{たじひのみひとあがたもり}多治比真人^{とうじ} 県守に随^{とも}行し、養老五年(718年)に帰国した僧道慈によるとされている(日本文学史『上代』久松潜一編至文堂 s.52 p.165)ので、紀の述作者は、720年の書紀完成の直前まで、この最新の輸入資料をも利用して物語を勘案していたことが分かる。歌垣の物語の後日譚として影媛物語を構想する段階で、女鳥王伝承のみならず、『金光明最勝王経』からも啓示を受けた述作者は、恐らく94番歌の原形を宮廷の大歌にあった既存の歌謡から選び出し、道行に合うように修正して現在の位置に嵌め込んだものと考えられる。

影媛道行歌の原形となった古代日本での葬送の姿を想像することは容易ではないが、ごく最近まで、地方の村で行われていた野辺送りには、古代以来の風習の一斑が残っていた。黒紋付姿の村長・肝煎りを先頭に、親族の担ぐ柩、肉親の付添者、供物を捧げた随行の人々が、鉦や鈴を鳴らして続く光景を目にすることができた。二十世紀前半まで朝鮮半島の郡部でも、これに似た葬列が目撃でき、雇われた嘆き女が大声で泣きながら随行していたのが印象的だったと聞いたことがある。幸いなことに、わが国での葬送行列の実態を示す埴輪群が、幾つかの遺跡から出土している。群馬県塚廻り四号古墳からの葬送儀礼の埴輪群像、千葉県姫塚古墳出土の埴輪の葬列群像がその例である。このうち、後者は、千葉県芝山町の芝山仁王尊境内の埴輪博物館に今も保存・展示されているという『日本の歴史1』井上光貞 中央公論社 p.p.405-407)。この本の記載によれば、早稲田大学の滝口宏氏による七世紀初頭の芝山町姫塚古墳の調査・発掘で四十五個の埴輪が出土した。埴輪は墳丘の片側の麓に葬列の形で埋められていた。先頭に男一人、次に鈴を飾った四頭の馬と四人の御者、その後十六人の男性、七人の女性、十人の男性、最後に一人の男性が続き、行列に参加しないで跪いて見送る男、膝の上の琴を奏でる人、計四十五体の埴輪で構成されていたようで、添えられた数葉の写真は、当時の葬送の道行を彷彿させる。影媛も恐らく同じような葬列に、死者の冥土での食料をいれた玉筥・玉盃を捧げた女たちに交じって、泣きながら歩いて行ったのであろう。

葬送の道行は、生者の野辺送りであったと同時に、死者の冥土への旅でもあった。大伴坂上郎女の尼理願の葬送歌が、死せる尼が、「佐保川渡り、くれくれと山辺を指して隠れた」ありさまを詠み、山上憶良が、夭折したわが子古日を悼んで「若ければ道行き知らじ幣は為む黄泉の使負ひて通らせ」（905）と詠い、同じ憶良が「常知らぬ道の長手をくれくれと如何にか行かむ糧米は無しに」（888）と旅先で死んだ若者に代わって死出の旅を詠み、或は大伴家持が、妻の死を「露霜の消ゆるが如くあしひきの山辺をさして入日なす隠れにしかば」（466）と歌ったように、死者はこの世の幾つかの地点を通過して、最後に川を渡り山辺の奥津城に収まると信じられた。そして、この世と黄泉の国との境界は、川、海峡、洞窟であった。「玉杵の道行く人はあしひきの山行き野行きにはたづみ川行き渡り鯨魚取り海辺に出でて海道に出でて畏きや神の渡は吹く風も和には吹かず立つ波も凡には立たぬとみ波の立ち塞ふ道を誰が心いたはしとかも直渡りけむ直渡りけむ」（3335）は、水死人が黄泉の国へと神の渡り（海峡）を越える歌であった。次の3888番歌でも、黄泉を連想させる黄塗りの屋形船に乗って神の門（海峡）を渡るのは死者、或は黄泉の国を領く死神である。「奥つ国領く君が塗屋形黄塗の屋形神が門渡る」。又、斎明天皇が、八歳で夭折した孫建王を詠んだ哀歌「水門の潮の下り海下り後も暗に置きてか行かむ」（紀120）は、普通、詠み手である生者（斎明天皇）が、紀の湯温泉に行く途中で、後に残す建王を思い「後も暗に（暗澹と）」水門（海峡）を下ると理解されているが、死せる作中人物建王が「くれくれと（とぼとぼ）」と海峡を渡りあの世に赴く姿の描写とも読める。以上はすべて、死せる者が、この世とあの世との境界

を越えて、長い^{みちのり}道程を「くれくれと」（暗い心境で、難儀しながら）向こう側へ道行し、遠ざかっていく様を詠むものであるが、ただ一首、一旦、三途の川を渡り死出の山に収まっていた死者が、あの世から引き返して来るのを詠ったと思われるものがある。「^{きとびと}里人の われに告ぐらく ^な汝が恋ふる ^{うつく つま}愛し夫は ^{もみちば}黄葉の 散り乱れたる ^{かむなび}神名火の この山辺からぬばたまの ^{くろま}黒馬に乗りて 川の瀬を 七瀬渡りて うらぶれて ^{つま}夫は逢ひきと 人そ告げつる」（万・3303）。この歌は、相聞に分類されていて、注釈は、夫が^{ほろぼる}遙々妻に会いに来る恋の歌としているが、死んだ夫が墓から蘇えり、野辺送りの道順を逆に引返して、「うらぶれて」（暗鬱な顔で）妻に逢いに来たと読むこともできる。「くれくれと」は、こうして死者の葬送に関連して、生者、死者を問わず死別の悲しみを表す言葉であった。因みに、「くれくれ」の近縁語「なづむ」（難儀する、難渋する）と、この世とあの世との「境界」の概念を組み合わせた「場所+なづむ」という語法が、古代の葬送歌の一形式として確立していたと論じるのは、居駒永幸氏である。氏は、記の倭建命の葬送歌（34番～37番）の四首での、「なづき田」、^{あさじのほら}「浅小竹原」、^{うかが}「海辺」、^{いそ}「磯」が、夫々、死んだ倭建命が越える境界のイメージを喚起する場所となっている。そこを死者が「なづみ」ながら越えることを歌うことで、或は、柿本人麻呂の泣血哀慟の挽歌「…大鳥の ^{はがひ}羽易の山に わが恋ふる 妹は^{いま}座すと 人の言へば ^{いはね}石根さくみて ^きなづみ来し 吉けくもそなき うつせみと 思ひし妹が玉かぎる ほのかにだにも 見えぬ思へば」（210）では、妻が死んで隠れた羽易の山へ、夫が難儀しながら訪れることを詠むことで、歌は、はじめて鎮魂の葬送歌になりえたと説いている（『古代の歌と叙事文芸史』笠間書店 2003 p p 62-81）。「なづむ」（難渋する）と、「くれくれと」（暗澹として）は、葬送に立ち会った人間の悲哀の情の「物・心両面的（表裏的）表現」であると言って良いのではないか。

乃樂山での鮪臣の埋葬が終わり家に戻る時、影媛が詠ったとする 95 番歌「あをによし乃樂の峡谷に ^{はごま}鹿猪じもの ^{しし}水漬く辺隠り ^{へごもり}水灌ぐ ^{みなそ}鮪の若子を ^{わくご}漁り出な猪の子」は、他の影媛歌と異なり、地の文との間に異和感が殆んどない。ただ第六句の「鮪の若子」は、一見ユニークであるが、地名・氏名を被せた「…の若子」という成句は、万葉集では、三箇所^つに固まって出ている。先ず柿本人麿作の挽歌に「志賀津の子」（218）、「大津の子」（219）がある。ともに琵琶湖の志賀津（大津）に住んでいた吉備の采女の死を悼む歌である。次に、聖なる石室に関連していたらしいが、今は肝心の伝承が失われている「久米の若子」を詠む四首（307,308,309,435）が残っている。最後に東歌に三例がある。「^あ稻春けば輝る吾が手^{こよひ}を今夜もか殿の若子が取りて^{わくご}歎かむ」（3459）は相聞、「^{つむがの}都武賀野に鈴が音聞^{おと}け上志太の殿の仲子^{なかち}し鷹狩^{とがり}すらしも」（3438）は雑歌である。更に卷十一の東歌は旋頭歌、六句体で「山城の ^{くせ}久世の若子が 欲しといふわれ あふさわに われを欲しといふ 山城の久世」（2362）と詠う。これら東歌は全て、東国の乙女が都の貴公子を詠む形を取っている。記紀歌謡では、紀 92 番の「鮪の若子」以外に若子歌が二つある。一つは、朝鮮経営の失敗で本国に召還される途中病死した近江の臣毛野への葬送歌「^{けな}枚方ゆ ^{ひらかた}笛吹き上る 近江のや

毛野の若子^{けな わくご}い 笛吹き上る」(紀 98) であり、もう一首は、舒明前紀の境部臣毛津^{さかいべのおみ けづ}を歌った「畝傍山^{うねびやま} 木立薄けど 頼みかも 毛津の若子の 籠^{こも}らせりけむ」(紀 105) である。後者は、推古天皇崩御後の皇嗣争いで、徒党の少ない山背大兄王^{やましのおおえのみこと}に加担した境部毛津が、蘇我蝦夷大臣^{そがのえみし}に攻め滅ぼされた際の時人^{ときのひと}の同情の歌である。以上日本書紀の三首の「若子歌」は、揃って葬送の歌であるが、それは偶然の一致と見做すべきもので、万葉集での例も合わせて、「…の若子」に、葬送歌・挽歌と繋がる要素は特に見当たらない。

紀の影媛哀歌に戻ると、5757 578 と、七句体をとるこの短めの長歌は、前四句が鮪臣が埋葬されている乃楽谷の寂しい景を、後三句が愛人を奪われた影媛の悲しみを詠んだもので、景・心の二段構造になっているように見える。が、この歌での景と心の境界は、極めて曖昧であって、前半の獣たちが隠れ住む辺鄙な山間の谷の「鹿猪じもの水漬く辺隠り」という景の中には、既に、ひっそり埋められた鮪への影媛の無念と哀愍^{あいびん}の情が忍び込んでいる。影媛の心の目は、水漬しの土饅頭の墓を見て悲んでいる。同時に後三句では、影媛の哀惻の心情は、自分が家に帰った後、屍を無心の猪が漁り出す痛ましい情景、屍を突き刺す牙の痛みそのものとして象形される。「鮪の若子を漁り出な猪の子」は、影媛の悼む心の剥き出しの形状なのである。『紀全注』は、この「猪の子」を追っ手に譬えたものとする古注を斥ける。「謀叛人に対する処罰は殺戮と埋葬の規制で完了するのであって、こっそり埋めた屍をあばくようなことをするはずがない。のみならずそれでは影媛の悲しみの文学的形象が死んでしまうのであって、文学的に猪の子は猪の子そのものでなければならぬ」(『同書』p.294)。屍を漁る猪の子が、影媛の悲しみの文学的形象であることには同感であるが、同時に、猪の子の後ろに、有力氏族を抹殺した大王家の冷酷な意志と、権力闘争で大王家に加担し、この事件を契機に急激に台頭した大伴金村大連とその好戦的手勢の姿を思い描くことは、必ずしも深読みではあるまい。ほぼ同様の意味で、第五句の「水灌ぐ」を、現在の注は、ソソグは魚が水を撥ねることから、ウヲである鮪^{しび}、オミの臣^{おみ}に懸かる枕詞とするが、これも乃楽谷に水浸しで埋められている鮪臣の屍をイメージする影媛の心に言及したもので、第四句の「水漬く辺隠り」と響き合っている。影媛の心象は前段の景で既に、水漬く谷間の粗末な塚に密やかに埋められた鮪臣の屍と分かちがたく交ざりあっており、中間の「水灌ぐ鮪の若子」で再起動されて、屍を漁り出す猪という景の中で、再び強い哀悼の情と融合するのである。失われた人への断ち難い思いが、屍に外部から加えられる荒々しい力へ抗議する悲鳴にも似た影媛の肉声に転換されるこの歌は、万葉初期近江朝での天智天皇殯宮^{もがりのみや}での倭^{やまと}太后挽歌群中、特に 153 番の景・心融合の悲痛な挽歌と通底するものであった：「鯨魚取り^{いさな} 淡海^{あふみ}の海^{うみ}を 沖^き放けて 漕^{へつき}ぎ来る船 辺^へ附きて 漕^{へつき}ぎ来る船 沖^かつ擧^あ いたくな撥^はねそ 辺^へつ擧^あ いたくな撥^はねそ 若草^{つま}の 夫^{つま}の 思^{おも}ふ鳥立つ」(153)。この歌に関しては拙論(「木梨軽太子・軽太郎女悲恋歌謡拾遺」)で述べたことがあるが、倭太后にとっては、湖面を漕ぎ来る船は亡き天皇の靈魂を異界へ送る喪船であり、擧の撥ねる水に驚いて飛び立つ水鳥は、それまで鎮まっていた天皇の魂であって、皇后の哀悼の情は、一首の初めから、船・擧・水鳥と分かち難く一体となって表出されていた。全く同

様に、万葉集での穂積皇子の挽歌も、深々と降り積もる雪が、人里離れた山間の墓に眠る亡き但馬皇女を凍らせる肉体的痛覚を誘い出し、皇子は、「雪よ、ひどく降らないでくれ」と、切々たる思いを雪に向かって詠みかける。但馬皇女 薨りましし後、穂積皇子、冬の日雪の落るに、遥かに御墓を見さけまして、悲傷流涕して作りましし御歌一首：「降る雪はあはにな降りそ吉隠の猪養の岡の寒からまくに」（203）。倭太后挽歌での「水を撥ねる櫂」、穂積皇子挽歌での「降りしきる雪」、そして影媛歌の「漁る猪子」は、それぞれ、亡き人に差し向けられる荒々しい外力の象徴で、万葉の二つの挽歌は、「いたくな撥ねそ」、「あはにな降りそ」と、優しい口調でもって、紀の哀歌は、より直裁な「漁り出な」と、微妙な修辭の差はあるものの、ともに外からの暴力が死者に及ばないことを願うことで、哀悼の心情を述べている。この時代の詠み手は、作中人物の悲哀を悲哀として叙情的に直叙するのではなく、その人物の置かれた状況、景に感情移入して表現する方法を選んでいる。

最後に、影媛道行歌と影媛哀歌との齟齬について、「時人」と関連させて、簡単に触れる。影媛哀歌を構成する94番の道行歌と、95番の哀歌の奥には、詠い手の姿をとった述作者の姿が見える。94番の道行歌では、地の文は、この歌を影媛の自詠の歌とするが、疑いもなく、これは葬列に加わって、泣きながら歩む影媛の姿を第三者（述作者）が詠んだものであった。第三者の代表でもある述作者は、日本書紀では、時として「時人」の別名で姿を現す。紀のみに五首ある「時人の歌」（19、20、24、105、112番）では、当該歌謡の詠い手が、歌の中の人物でなくて、不特定多数の第三者、時人であることを意味する。時人は、登場人物を批判したり、賛美あるいは同情して歌うことで、社会批評家的機能を持っている。95番の哀悼歌は、影媛の自詠の歌と理解して差し支えないが、94番の道行歌は、歌い方からも内容からも、影媛の自詠とは到底考えれず、明らかに第三者の詠であることは先述した。故に、前後の地の文を歌謡との齟齬は、ここに日本書紀独自の「時人歌」の概念を導入して、94番の影媛道行歌の前文「遂に歌を作りて曰はく」を、「時人歌を作りて曰はく」と一語を入れ替えれば、古来、読む人を悩ませてきたここでの齟齬は、一挙に解消するのであるが、難はそれは、またもや、テキストを歪曲することになることである。

跋

古事記清寧記は袁祁命・平群志毘の歌垣物語を、第二十三代顕宗天皇の皇太子時代の事件とし、一方日本書紀は同じ歌垣物語を、第二十五代武烈天皇即位前の出来事だとする。津田左右吉氏は、この時代のずれを説明して言う：「記紀に共通する旧辭的記載は、意祁命・袁祁命二王物語を最後に終わっているから、古事記の物語が本来のものである」。そして、本来の伝承も、顕宗・仁賢（意祁・袁祁）時代から「あまり遠からぬ後、ただしその時の記憶がかなり薄らぐほどの歳月を経た後、即ち六世紀中葉の継体・欽明朝に作られたものである」とした上で、氏は、「日本書紀の作者が、古事記の賢宗天皇についての物語を武烈天皇の話に拘り替えた」ものとする。この津田説はいまでも妥当性を失っていない。

日本書紀武烈天皇即位前紀では、物語は歌垣での出来事に止まらず、その後日譚にま

で広がり、且つ記述は、作中人物の動作・心理描写にも及び、詳細で主観的ですからあることは見てきた通りである。他方、古事記清寧記の述作者にとっては、袁祁・志毘の歌垣事件は、自らが安康記、雄略記、清寧記、顕宗記と、天皇四代に亘って熱心に記述してきた長大な「意祁・袁祁二王子物語」のほんの一齣だった。二王子物語は、雄略天皇による二王子の父市辺之忍齒王の殺害で幕を開け、二王子の逃亡と流浪、允恭皇統の杜絶、播磨での二王子の発見、都への帰還と続き、ここに袁祁・志毘歌垣事件が入る。更に、この後に二王子による皇位互譲、即位後の論功行賞、陵墓毀損の話が来て、やっと一連の物語は終結する。物語の分量から言っても、作者の熱意から言っても、歌垣事件は、二王子の数々の目覚しい活躍の中では、あくまで小事件に留まり、印象も薄い。言うなれば、古事記での歌垣事件は、意祁・袁祁二王子主演の長大な「貴種流離譚」（折口信夫造語）の中の単なるインテルメッツォ（幕間劇）にしか過ぎないのである。

記作者のテーマは、顕宗・仁賢の二帝が、中国風諡号に相応しい聖徳の君子であったことの実証・追認であった。八世紀初頭、記紀編纂者が、当時の天皇制を正当化し、賞揚・賛美するために、先例を過去の歴史に求めた時、模範となったのは、伝説的聖帝が輩出した応神・仁徳王朝の栄光であった。雄略の子清寧には子供がなかったので、允恭・雄略・清寧と続いた允恭皇統が絶える。市辺之忍齒王の妹忍海郎女がこの間葛城の高木角刺宮で一時的に即位、二王子は、履中天皇の孫で、雄略天皇に殺された市辺之忍齒王の子だったので、叔母忍海郎女（飯豊王）に呼び戻されて、清寧で途絶えた応神・仁徳王朝のもう一つの皇統である履中系を継承する。継承前後の二王子物語は、専ら二王子の出自と仁徳を述べ立て、一度途絶えた応神・仁徳王朝への二王子による皇位継承の正当性を確証する数々のエピソードから構成されることとなる： 難を逃れて播磨の国で牛飼い・馬飼いに身を落としていた二王子は、山部連小楯の酒宴の席で舞い、履中系の正統たる身分を名乗る（清寧紀「二王子の舞と名乗り」）、皇位継承の妨げとなった平群志毘の誅殺（清寧記「歌垣事件」）、皇位継承が兄弟の互譲で決まる美談（清寧記「二王子の互譲」）、父王の遺骨を発見した老婆への手厚い報恩と、流浪中の二王子を辱めた老人への報復の信賞必罰（顕宗記「置目老女」、「猪飼い老人への体罰」）、父殺害の犯人雄略帝の陵墓を破壊しようとする顕宗を、兄仁賢が、少量の土を取ってもどり、父王の恨みを晴らすことと、陵を壊さないことで天皇位の尊厳を維持することとのジレンマを両立させた美德談（顕宗記「雄略天皇陵墓の土」）。これらのオムニバス物語は、みな顕宗・仁賢天皇二帝の即位が、応神・仁徳王朝の正当にして当然の継承であったことを証明するという極めて高度の政治的な意図を持ち、儒教的色彩の濃いものであった。その中に挿入された歌垣事件は、従って、光栄ある王権継承を阻害しようと反道徳的行為に及び、当然除かれることになった悪役平群氏一族誅伐の話に止まった。述作者の平群の志毘への同情・思い入れの余地は全くなかったのである。

これとは対蹠的に、武烈前紀での歌垣のエピソードは、先ず二王子事件とは一切関わらない。だからと言って政治的意図を全く欠いているわけではない。古事記の作者が二

王子物語で、当時の天皇制を擁護するために皇位を継いだ履仲系の新天皇、顕宗・仁賢の聖徳を縷々称揚した代わりに、日本書紀の述作者は、歌垣物語の前後を、武烈天皇の桁外れの暴虐行為の記述で満たす。日本書紀卷十六の武烈前紀は、冒頭から、皇太子時代の小泊瀬稚鷦鷯を、冷酷無比、峻烈苛酷な性格と描出、様々の悪行を為して、国中の人民を震慄させたと記する。「頻に諸悪を造たまふ。一も善を修めたまはず。…国の内の居人、威に皆震ひ怖づ」と、齒に布を着せぬ痛烈な天皇批判は、国史である日本書紀としては異例のことと言わなければならない。平群鮪臣との歌垣事件を、平群一族の殲滅、影媛悲話で締め括った後、紀作者は、即位した武烈天皇の極悪非道ぶりの記述を再開する。武烈紀は、当時のヤマト政権にとっての一大関心事であった百濟との軍事・外交記事と並行して、一年に一度の割合で武烈天皇の残虐行為を記録することを忘れない。曰く、妊婦の腹を割いて胎児の姿を見た、人の生爪を剥いで山芋を掘らせた、頭髪を抜いた人を木に登らせ切り倒して殺した、池の水樋に人を押し込め流れでるのを三叉矛で刺し殺して悦んだ、女を裸にして馬の交接を見せた等など。誇張されて殆んど現実性を欠くこれら暴虐の記事は、内田真竜や落合真澄が指摘するように、無道暴虐の故に廢帝となった百濟の末多王や、中国の伝説的暴君、夏の桀王や殷の紂王の故事に倣ったものであった。百濟本紀・百濟新撰や呂氏春秋・古列女伝に精通していた紀の編集者は、武烈天皇の暴虐行為が皇統の杜絶を結果する末世的現象であることを印象づけるために、これら海外の古典を援用したのであった。そしてまた、紀編集者の後ろには、継体・欽明系に繋がり天武天皇に直結する現天皇制を正当化しようとする為政者側の思惑が強く働いていた。

壬申の乱(672年)で、次期天皇と目されていた大友皇子を殺して王位に就いた天武天皇が、自らの行為の正当化に利用したのが「易姓革命」の思想であった。中国から輸入されたこの政治思想は、天命によって徳の有る者が王位に就き、新しい天子となる、従って子孫に不徳の者が出れば、政權交代を余儀なくされるというものであった。日本でも、遠からぬ過去に、木梨輕太子の失脚事件があった。一旦日嗣の皇子に定まっていた木梨輕太子は、同母妹輕郎女との近親相姦のタブーを犯したため、人心が離れ、弟の穴穂王子(後の安康天皇)に討たれる。即位した安康天皇もまた、部下の讒言を信じて大日下王を殺しその妻を奪うという天皇にあるまじき不徳行為を犯すので、大日下王の遺児に殺される。日本書紀での、武烈天皇の凄まじいまでの暴虐ぶりは、武烈帝がその不徳ゆえに、栄光に満ちた聖徳の天子が輩出した応神・仁徳王朝の幕引き役にならざるをえなかったことを納得的に語るためのものであった。

日本書紀が独自に追加した所謂「影媛物語」も、大王家(天皇家)と豪族間の政治的権力闘争の犠牲者、国史レベルでは、普通敗北者として軽視される者たちへの「思い入れ」であって、この思い入れは、負け犬側にも光線を当てることで、勝利者の悪虐ぶりを浮き立たせ、易姓革命が機能していることを強調する効果があった。同時に、記紀の述作者は、旧事的伝承でのこうした悲恋物語の継承にも強い関心を持っていた。後世の作家のフィクションとは異なり、この影媛哀歌で、述作者が物語の材料としたのは、当時までに伝承さ

れ、恐らく朝廷の資料集積所に集められていた膨大な記録文書、即ち天皇家に伝承する^{ふること}旧事、諸氏族のもつ^{ふること}旧事、さらに^{うたまいのつかさ}楽官に収録・保管され儀式で実際に演奏された大歌・小歌、民謡などの歌謡と物語であった。影媛物語もその基となったのは、シビ・太子の歌垣物語とは、別個に伝承していた権力闘争での敗残者を主人公とする一連の物語、敗者であるがために、それだけ第三者の心に同情と哀惜の念を掻きたててきた物語の一つであったと思われる。影媛哀歌物語の原形が、それ自体として独立して存在していたのか、それとも類似する別の物語の改作であったかは、今は確かめる術がない。が、垂仁記のサホヒコ・サホヒメ物語、^{おおやまものみこと}応神記の大山守命の叛、允恭記の軽太子・軽郎女の悲恋のモチーフは、影媛・鮪物語のそれと揆を一にしており、中でも、仁徳記の^{めどりのみこ}女鳥王・^{はやぶさわけのみこ}速総別王のそれに近似していることは先に詳述した。これらの物語は、冷酷な権力闘争を経糸に、敗者の心情を緯糸に構成されているのだが、その場合、記紀述作者が第一義的に頼ったのは、既存の伝承と歌謡であった。即ち、記紀述作者たちは、既存の文献、特に歌謡を、如何に取捨選択し、どう組み合わせ、どう修正するか、自分たちの物語の登場人物の心情表現を頼ったのであって、自らの想像力に独創という自在の翼を与えたわけではなかった。そのため、現在の記紀テキストの中には、地の文と歌謡との微妙な齟齬が残ることとなった。しかし、そうした齟齬があるために、かえって我々読者は、記紀述作者の当該物語制作の現場に立ち合うこともできるのもまた事実である。皇位継承時の叛乱事件という同一のテーマを取り扱いつつも、清寧記は物語の背景をまだ氏族封建制の時代としたのに対し、武烈前紀は、二代あとの官僚氏族蘇我氏の台頭した時期とすることで、記紀述作者たちは、それぞれの時代の感性の違いと、述作者個人の氏族的出自による悲恋物語への思い入れの相違をも自ずから物語っているように見える。

終り

2008年6月21日