

大伯皇女御作歌の表現

——『万葉集』卷二 一六五・一六六番歌考——

伊藤好美

序

大津皇子の屍を葛城の二上山に移し葬る時に、大伯皇女の哀傷して作らず歌二首

うつそみの人なる我や 明日よりは 二上山を 弟と我が見む
(2・一六五)

磯の上に 生ふるあしびを 手折らめど 見すべき君が
ありといは なくに
(2・一六六)

右の一首は、今案ふるに、移し葬る歌に似ず。けだし疑はくは、伊勢神宮より京に還る時に、路の上に花を見て、感傷哀咽して、この歌を作れるか。

右の大伯皇女御作歌は、万葉集卷二の相聞・挽歌両部に

亘り収められる「大津皇子謀反事件関係歌群」の一部として知られる。大津皇子の謀反事件は皇位継承をめぐる政治的な事件であるが、かつて、関係歌群は、謀反事件の事実を当事者が詠んだ実作と捉えられてきた。しかし、近年では、物語性の強い作であるとの見方が強められている。

「大津皇子謀反事件関係歌群」は物語として読むのがよい、という主張の大きな誘因となったのは、一〇五・一〇六番歌(注)の存在である。この二首は、ひそかに伊勢神宮に下向した大津皇子の帰京を見送って大伯皇女が詠んだ歌であると題詞に記される。大津皇子の同母姉である大伯皇女は、天武朝の齋宮として伊勢神宮に奉仕していた。しかし、大津皇子がそこに赴いたと伝える資料は、一〇五・一〇六番歌の題詞以外に見つからない。そのため、

二首は実作ではなく、ヤマトタケルが東征に際して、齋宮である叔母ヤマトヒメを訪問する伝承を踏まえた虚構の作だろうと指摘される。^(注10)

大津皇子とヤマトタケルとの類似は、懐風藻の伝にも見える。大津皇子伝に記される「…状貌魁梧、器宇峻遠。(中略) 壮に及びて武を愛み、多力にして能く剣を撃つ。性頗る放蕩にして、法度に拘らず、節を降して士を礼びたまふ」との人物像について、都倉義孝氏は、「記紀に伝えるヤマトタケル像に酷似していることはだれの目にも明らかである」とする。万葉集及び懐風藻での描かれ方に照らすと、大津皇子はヤマトタケルに擬し、英雄として語られる存在であったと考えられる。

さらに、刑死した大津皇子に妃山辺皇女が殉じたことを伝える日本書紀の記事は、「妃皇女山辺、被髪し徒跣にして、奔赴きて殉る。見る者皆歎歎く」との描写が、『後漢書』伏皇后紀、及び、何皇后紀を真似た文飾であるとされる。^(注11)そこには、大津皇子謀反事件の悲劇性を高めようとする作意があると言えよう。

つまり、伝承世界中の大津皇子は、非業の死を遂げた英雄として語られる存在だったのであり、常に、悲劇の主人公であった。これを踏まえると、「大津皇子謀反事件関係歌群」もまた、大津皇子を主人公とした悲劇の物語として

捉えるのがよいと思われる。

関係歌群を物語として見ると、そこには二つの物語が読み取れる。一つは、いずれも大伯皇女が大津皇子を思っ詠んだとされる巻二相聞部所載一〇五・一〇六番歌と、挽歌部所載一六三・一六四番歌、並びに、本稿で問題とする一六五・一六六番歌の三歌群から成る「大津皇子と大伯皇女の物語」であり、もう一つは、石川郎女をめぐる大津皇子と皇太子日並皇子の妻争いの様が見て取れる、巻二相聞部所載一〇七・一一〇番歌による「大津皇子と石川郎女の物語」である。即ち、関係歌群は全体としては大津皇子の悲劇を語りながらも、主人公・大津皇子の相手として二人の女性を登場させることにより、二つの異なる物語を有しているのである。

「大津皇子と大伯皇女の物語」として読める大伯皇女御作歌は、特に一〇五・一〇六番歌について、題詞及び歌表現から浮かび上がる大伯皇女と大津皇子の関係を、古事記に載る軽太郎女・軽太子の物語やサホビメ・サホビコの物語に重ねて分析されてきた。大伯皇女と大津皇子は同母姉弟であるが、研究史を踏まえると、表現主体・大伯皇女がうたうのは男女間の恋情であり、大伯皇女御作歌は同母兄妹婚を仄めかす物語になっていると言える。とはいえ、一〇五・一〇六番歌以外の作が何を物語るのかについては、

歌表現に即した議論が充分になされたとは言い難い。

そこで本稿では、大伯皇女御作歌三歌群の最終部に位置する一六五・一六六番歌について、その歌表現から二首が何を物語る作であるのかを明らかにしたい。そして、「大津皇子と石川郎女の物語」と合わせられて、「大津皇子の悲劇を語る物語の『一部』となる以前、大伯皇女御作歌がいかなる物語として享受されていたかの一端を解明したいと考える。

一、山を弟として見る

——一六五番歌の表現①——

「二上山を弟と我が見む」と詠む一六五番歌は、「山を形見として死者を偲ぶ」という挽歌の類型的発想に基づく作と考えられている。^(注9)これについて、次にあげる、当該歌のほかには万葉集中で山を見ることを詠む挽歌の全用例から検証を行いたい。

(1) 天皇の崩ります時、大后の作らす歌一首

やすみしし 我が大君の夕されば 見したまふらし
明け来れば 問ひたまふらし 神丘の山の黄葉を今
日もかも 問ひたまはまし 明日もかも 見したまはまし
しその山を 振り放け見つつ 夕されば あやに哀し

み明け来ればうらさび暮し 荒たへの衣の袖は乾
る時もなし (持統 2・一五九)

(2) 十六年甲申の春二月、安積皇子の薨せし時に、 内舍人大伴宿禰家持が作る歌六首第一(三首)

① かけまくもあやに恐し言はまくもゆゆしきかも
我が大君 皇子の尊 万代に食したまはまし(中
略) いや日異に栄ゆる時に 逆言の 狂言とかも
白たへに 舍人よそひて 和東山 御興立たしてひ
さかたの 天知らしぬれ 臥いまろび ひづち泣けど
もせむすべもなし (大伴家持 3・四七五)

反歌

② 我が大君 天知らさむと 思はねば 凡にそ見ける

和東山 和東山 (大伴家持 3・四七六)

③ あしひきの 山さへ光り 咲く花の 散りぬるとき
我が大君かも (大伴家持 3・四七七)

右の三首、二月三日に作る歌。

(3) 死にし妻を悲傷して作る歌一首 并せて短歌

：朝鳥の 音のみ泣きつつ 恋ふれども 験をなみと
言問はぬ ものにはあれど 我妹子が 入りにし山を
よすかどぞ思ふ (高橋 3・四八一)

反歌

うつせみの 世の事なれば 外に見し 山をや今は

よすかと思はむ

(高橋 3・四八二)

(4) 志賀の山いたくな伐りそ 荒雄らが よすかの山と
見つつ思はむ (山上憶良 16・三八六二)

(5) 昔こそ外にも見しか 我妹子が 興つきと思へば愛

しき佐保山

(大伴家持 3・四七四)

右のうち、(1)が詠む「その山を振り放け見つつ」について、伊藤博氏は、

「我が大君」が今なおご覧になっており将来もご覧になるであろうその神の「山」を「振り放け見る」というのである。しかも、「荒栲」、つまり粗く白い喪服を着て「振り放け見る」というのである。一首には、公的な挽歌に特有な、殯宮儀礼の遺習を投影すると見られる、「朝」(昼)と「夕」(夜)の対句も一貫して織りこめられている。この「振り放け見つつ」が、ゆかりの聖なる「山」を振り仰ぎ見て招魂する殯宮時の祭式を反映する表現であることは疑えないであろう。

と論じる^(註10)。この歌に関しては身崎寿氏も、「殯宮による(たまよばひ)ないしは(たましづめ)の呪術との脈絡をたもつ、呪術のうたの伝統の一端につらなるものなのにながいがいい」とする^(註11)。先行研究を踏まえると、(1)の「その山を振り放け見つつ」は祭式に結び付いた行為であり、単に死者を偲ぶ形見として山を見ているのではないと解釈できる。

また、(2)は長反歌を通して、安積皇子を和東山へ葬送する列を見た嘆きを歌い表す。この歌は左注に記される作歌日付の二月三日が、皇子が薨じて二十一日目^(註12)、即ち三七日にあたることから、身崎氏が、

安積皇子の和東山への埋葬が終了してまもない、三七日にあたる二月三日に、恭仁京の、おそらくは安積皇子の生前居所たる宮殿内の一所において、仏式の齋会がいとなまれ、それにとまなうなんらかの儀礼的な〈場〉において、この家持の制作した挽歌作品は詠まされたものだろう。

と論じる^(註13)。儀礼的な〈場〉で詠まされたこの歌で、山を見ることを詠むのは、その山が単に死者を偲ぶ形見となるからではないだろう。「山を見ることを詠む挽歌」であっても、祭式の場における作は、呪的行為として山を見ることを詠んでいるのである。

一方、(3)の長反歌及び(4)は「よすか」と詠んでいることから、表現主体が山を見るのは、死者を偲ぶ形見にするためと明らかである。また、(5)は「よすか」と詠んではいもないものの、妻の墓所である佐保山を愛おしく思っているのは、その山を形見として妻を偲んでいるからにほかならない。これらの歌は、死者の魂を呼ばう、或いは鎮める際に、死者に縁のある山を見ることを詠む祭式の歌いぶりが発展

したものだろう。「ゆかりの聖なる『山』を振り仰ぎ見て招魂する」^(注14) 祭式での行為が、「山を形見として死者を偲ぶ」という挽歌の類型に繋がっていったと考えられる。

当該歌は、「明日よりは二上山を弟と我が見む」と詠む。歌中の「明日」が祭式の間でないことは後述するが、祭式ではない場における「山を見ることを詠む挽歌」では、死者を偲ぶ形見として山を見ることを詠むのが通常である。これに対し、当該歌は死者となった「弟そのもの」として山を見ると詠む点が特異であり、挽歌の類型的発想に基づく作とは言い難い。

当該歌が山を見る挽歌の類型から逸脱するのは、表現主体の心情が類型では語り尽くせないからだろう。従来、表現主体：大伯皇女の心情は、当該歌の結句「弟と我が見む」にある助動詞「む」が意味するのは「意志」か「推量」という点から議論されてきた。しかし、その解釈は未だに分かれています。表現主体：大伯皇女の心情も解釈が定まったとは言えない。その中で、品田悦一氏は助動詞「む」の意味のみにとらわれることなく、当該歌の構文に表現主体の心情が表されていると説いた。^(注15)

当該歌のように「——我や……我がくむ」と詠む歌は万葉集中でほかにないが、品田氏はこの構文を二つに分け、「——ヤ……アガム」並びに、「——ワレヤ……ム」と詠

む歌の調査から次の結果を導き出した。

①「——ヤ……アガム」と詠む歌は、歌中の話者が自身の今後の行動を予測すると同時に、それを本意でないとしている。

②「——ワレヤ……ム」と詠む歌も本意な行動を予測する点は同じだが、本意さの原因はその行動自体よりも、むしろ、「——ワレ」と提示される話者の性格や境遇にそぐわない点にある。

そして、これを適用し、当該の大伯皇女御作歌について次のように結論付けた。

① 下三句は、二上山を弟として見ることが本意とする表現で、積極的に意欲したものではないことになる。

② 上二句「うつそみの人なる我や」は、「現世の人間である私なのに……」に近い意味合いになるはずだから、従来、現世に留まった自分は弟と一緒にいられない定めだから……と解してきたのは不都合だとしなければならない。

品田氏の論を踏まえると、「うつそみの人なる我や」は、表現主体：大伯皇女が「うつそみの人」としての通常に反する行動をとらねばならないことを意味していると言える。しかし、かかる構文を持つ歌の表現主体が一樣に今後

の行動を予測し、それを不本意とする理由については、再考の余地がわずかに残されている。そのため本稿では、品田氏の研究の驥尾に付し、用例に検討を加えてみたい。次にあげるのは、当該歌のほか万葉集中に一五首存在する「——や……我がくむ」と詠む歌の一部である。

i 「——や……我が恋ひ居らむ」

(6) 逢はなくは 日長きものを 天の川 隔ててまた㊦

我が恋ひ居らむ㊦ (10・二〇三八)

(7) 草枕 旅にしばしば かくのみ㊦ 君を遣りつつ 我が

恋ひ居らむ㊦ (平群女郎 17・三九三六)

(8) 海原の 路に 乗りて㊦ 我が恋ひ居らむ㊦ 大船の ゆた

にあるらむ 人の 見故に (11・二三六七)

ii 「——や……我がひとり寝む」

(9) み吉野の 山のあらしの 寒けくにはた㊦ 今夜も

我がひとり寝む㊦ (文武 1・七四)

(10) 霰降り 板取風 吹き 寒き夜㊦ 旗野に 今夜 我がひと

り寝む㊦ (10・二三三八)

(11) うつせみの 世㊦も 二行くなにすとか 妹に逢はずて

我がひとり寝む㊦ (大伴家持 4・七三三)

iii その他

(12) 里人の 言寄せ妻を 荒垣の外に㊦ 我が見㊦ 憎くあ

らなくに (11・二五六二)

(13) 一世には 二度見えぬ 父母を 置きて㊦ 長く 我が別

れなむ㊦ (二に云ふ、「相別れなむ」) (山上憶良 5・八九一)

用例は、「我が恋ひ居らむ」と詠むか、「我が一人寝む」

と詠むかに大きく二分できる。七夕歌である(6)や、旅先の

夫を思う歌である(7)、並びに、手の届かない存在である「人

の児」への恋心を詠む(8)が示すとおり、「恋ひ居る」とは

相手と離れた状態で恋情を継続させることを意味する。そ

して、旅寝を詠む(9)・(10)や、「妹に逢はずて」と詠む(11)か

らわかるように、「ひとり寝」は共寝を念頭に置いて恋人

と離れた状態にあることを嘆く表現である。また、二つの

分類のどちらにも当てはまらない(12)も、恋人を「荒垣の外」

に見るといふ状態での作である。(13)は離れている相手が恋

人ではなく父母である点が例外的ではあるが、恋しい相手

と離れた状態を詠むという点は全ての用例に共通する。

このことから、恋しい相手と離れた状態で恋情を継続さ

せるとき、そのつらさが、「——や……我がくむ」とい

構文を呼び込むと考えられる。そして、そのような状態で

詠まれるために、かかる構文を持つ歌には表現主体の不本

意な心情が表れるのである。従って、当該歌の表現主体・

大伯皇女は、「うつそみの人である私なのに」大津皇子と

離れた状態で恋情を継続させねばならないつらさに不本意

さを覚えていると言える。

「うつそみ」の意味は古事記に見える「宇都志意美」から説かれ、「幽（見えざるもの）」や「神」に対立する概念とされる。当該歌における、「うつそみ」と「幽」・「神」との対立は、青木生子氏が、

「うつそみの人にある我れ」「弟背と我れ見む」の「我れ」は、「うつそみ」ならぬ「弟背」との隔絶になおも、「見る」接点をもちながら、ますます「我れ」の自覚を深めざるをえない。それは死に対する「うつそみ」のきわやかな確認でなくて何であろう。

と論じるように、幽界の人となった弟と顕界の人である自分との対比と理解するのが一般的である。しかし、顕界に生きる人（生者）が、離れた状態で幽界の人（死者）への恋情を継続させるのは通常の行為と言え、表現主体・大伯皇女が「うつそみの人」の通常に反する行動をとらねばならないことを示す構文に合わない。

このことから本稿は、当該歌の「うつそみ」は、「齋宮であった自分」と「もはや齋宮ではない自分」とを対比するものではないかと考える。その根拠となるのが、日本書紀に載る大伯皇女の潔斎記事である。

夏四月の丙辰の朔にして己巳に、大来皇女を天照大神宮に遣待めむと欲し、泊瀬齋宮に居らしむ。是は先づ身を潔めて、稍に神に近く所なり。

（巻第二九・天武天皇下）

「稍に神に近く」との記述からは、齋宮が神に近い存在と認識されていたことが窺える。それに照らすと、自身を敢えて「うつそみの人なる我」と歌い表すのは、齋宮の巫女性を払拭し、生身の人間として生きようとする大伯皇女の意識が「顕」と「神」との対比となって表れたものと考えられる。

表現主体・大伯皇女は、「もはや齋宮ではない私なのに」大津皇子と離れた状態で恋情を継続させねばならないつらさを不本意とする。そこに看取できるのは、「齋宮でなくなった私は、離れた状態で恋情を持ち続けるのではなく、大津皇子と共に居て恋を成就させられるはずだったのに」という、表現主体・大伯皇女の心情である。

二、「明日よりは」に示される心情

——一六五番歌の表現②——

表現主体・大伯皇女の本意は、「明日よりは」と詠む意味を理解することで、より具体的となる。当該歌の「明日よりは」は、弟を二上山に移葬した「今日」に対する実態としての「明日」を言うものと解されてきた。しかし、近年、渡辺護氏が「明日よりは」の万葉集中での用例に着目し、

歌群の形態として最終部に「明日よりは」といった一句を据える表現は、歌群の起伏を経てその感情の頂点、別離の場面においてもつとも効果を發揮する。

と論じたことを踏まえると、当該歌の「明日よりは」も表現主体の心情にかかわる表現と考えられる。そのため本節では、「明日よりは」という句から、表現主体・大伯皇女の心情を読み取ることを試みたい。万葉集中で「明日よりは」と詠む歌は当該歌のほかに一三首あるが、その一部を次にあげる。^(注2)

(14) 四月一日に、掾久米朝臣広繩が館に宴する歌

四首(第三・四首)

① 居り明かしも今夜は飲まむほととぎす 明けむ朝

は鳴き渡らむそ。^{(二日は立夏の節に應ず。故に明けむ旦に喧か}

むといふ)

(大伴家持 18・四〇六八)

② 明日よりは 継ぎて聞こえむほととぎす 一夜のか

らに恋ひ渡るかも (能登乙美 18・四〇六九)

右は、四月一日に行われた宴席での作と題詞にあるが、①の注記により、翌二日は立夏とわかる。つまり、今夜はまだ春であるが、明日からは夏なのである。従って、②の「明日よりは」は、今夜と明日との間で季節が変わることを意味している。このほかの用例は、今夜、共に宴席にある人物が明日からはいないと詠む饞別歌や、今夜と明日との間

に生じる表現主体の心情の変化を詠む歌、また、明日からは山が紅葉する等の自然の変化を詠む歌である。用例から、「明日よりは」は変化が生じることを意味する句と言える。これを踏まえると、当該歌も変化を詠んでいると考えられる。そして、表現主体・大伯皇女が、いかなる変化を詠み、変化を前にした「今」をどのような状況として捉えているのかは、当該歌と同じく恋情を詠む次の用例によって知ることができる。

(15) 明日よりは 我は恋ひむな名欲山岩踏み平し 君が越え去なば (娘子 9・二七七八)

(16) 明日よりは いなむの川の出でて去なば 留まれる 我は恋ひつつやあらむ (12・三一九八)

(17) 明日よりは 我が玉床を打ち払ひ 君と寝ねずてひとりかも寝む (10・二〇五〇)

(18) 慰めて今夜は寝なむ 明日よりは 恋ひかも行かむ こゆ別れなば (石川年足 9・二七二八)

(19) 年の恋今夜尽くして 明日よりは 常のごとくや我が恋ひ居らむ (10・二〇三七)

(20) 明日よりは 恋ひつつも行かむ 今夜だに早く宵より紐解け我妹 (11・三一一九)

「明日よりは」と詠む恋歌は、いずれも悲別歌である。用例は「明日からは離ればなれになる」と詠んで、今は恋

人と共に過ごしていることを示している。従って、恋歌において「明日よりは」が意味する変化とは、恋人と共にある今から、恋人と離ればなれになる明日への変化と言える。別離する明日を前に、恋人同士が共に過ごす時間とは共寝の時間であるだろう。右の用例の作歌場面が共寝の夜であることは、(17)から(20)が「寝」や「夜」と詠む点からも窺い知れる。明日には離ればなれとなる恋人たちの感情の頂点は、共寝をする今夜にこそある。ゆえに、「明日よりは」と詠む恋歌は、別離を前にした最後の共寝の夜となる「今夜」の恋情を強調する作となる。

挽歌ではあるものの、その構文に大津皇子への恋情が表される当該歌を恋歌として捉えると、表現主体・大伯皇女は、移葬の時である「今」を別離を前にした最後の共寝の夜に見立て、大津皇子と共寝をしている心境で当該歌を詠んでいると言える。このとき、「死者と共寝をする」という通常ならば理解し難い心境は、「移葬時」という特別な場面だからこそ生じると考える。その際に踏まえたのが、次にあげる天智天皇挽歌群である。

(21) ①青旗の 木幡の上を通ふとは 目には見れども直
に逢はぬかも (倭皇后 2・一四八)

②人はよし 思ひ止むとも 玉かづら影に見えつつ
忘れえぬかも (倭皇后 2・一四九)

③：玉ならば 手に巻き持ちて 衣ならば 脱く時も
なく我が恋ふる 君を昨夜夢に見えつる (婦人 2・一五〇)

(21)は②で「影に見えつつ」、③で「夢に見えつる」と詠むが、伊藤博氏はこれら二首を殯宮に遺体を安置する前の遺体を祭る儀式の折りの詠と解す。^(注21) 幻影や夢の中とはいえ、死者の姿を見たと言歌が祭式での作だとすると、古代には、祭式の空間では死者と生者が共に過ごすとの觀念が存在したと思われる。但し、①が「目には見れども直に逢はぬかも」と詠む点からは、生身の肉体では再会できないとの理解があつたとわかる。つまり、古代人にとつて祭式の場は、死者の魂と共に過ごす空間だったのである。

当該歌の場面設定である「移葬」について、和田萃氏は、「改葬」と同義とする。^(注22) 改葬は古墳に埋葬後、年月を経て別の古墳に葬ることを言うが、「大津皇子の場合は刑死者の屍として処理されていたものを一般的な墓に埋葬することが許可された際のことだから、移葬の用語が用いられたのだろう」と和田氏は説く。葬送により死者の魂は他界へと送られる。即ち、刑死者として国家に管理されていた大津皇子の遺骸が埋葬地への移葬を許されたとき^(注23) はじめて、死者の魂を他界へと旅立つのである。

死者の魂を他界へと送り遣る意味を持つ移葬は、祭式の

一種と言える。祭式の場であるがゆえに死者の魂と共に過ごしているとの発想が生じ、その祭式を経て死者の魂は他界へと去って行くからこそ、表現主体・大伯皇女は、移葬の夜を、^(註5) 大津皇子との別離を前にした最後の共寝の夜に擬して歌を詠むのである。当該歌の「明日よりは」は、二上山を弟として見る行為を不本意とする表現主体・大伯皇女の本意が、大津皇子との共寝であったことを示す句と言える。

三、文芸としての「磯」

—— 一六六番歌の表現① ——

一六六番歌には、二上山への移葬時の作を疑う左注が付される。その疑義は、「磯」を海岸と解して生じたものだろう。しかし、万葉集に詠まれる「磯」は、「水辺の石や岩」をも意味する。当該歌の「磯」も、山中を流れる水流のほとりにある石や岩を指していると考えれば、その語が二上山への移葬時の作中におかしくはない。とはいえず、題詞や歌表現は山中の水辺での作とは伝えない。また、「磯」は「水辺」と強固に結び付く語であり、山中への移葬時の作に似つかわしくないことも否めない。そのため本節では、場面設定を「移葬時」と規定する当該歌が、敢えて「磯」を詠む意味を明らかにしたい。

万葉集中に「移葬時」の作は当該歌以外にないが、題詞や左注に「葬る時の歌」であると明示される作は八首^(註5)ある。そして、それらは葬地の地名を詠み込むという特徴を持つ。これに対し、当該歌中の「磯」が葬地である二上山中の場所なのかは定かでない。このような当該歌の特異性を考える際に目を向けたのが、次にあげる(22)である。題詞や左注ではないものの、長歌の末尾に「佐保山に火葬す」との注記を持つこの作も「葬る時の歌」として見たい。

(22) ① : はしきよし 汝弟の命なししかも 時しはあら

むを はだすすき 穂に出づる秋の 萩の花にほへ

る宿を、^{(言ふころは、このんひととなり、花草花樹を好愛で、}

^{多く寝院の庭に植ゑたり、故に「花薫へる庭」といふ、} 朝廷に出

で立ち平し夕庭に 踏み平げず 佐保の内の 里を

行き過ぎあしひきの 山の木末に 白雲に 立ちた

なびくと 我に告げつる 佐保山に火葬す、故に「佐保の内、

の里を行き過ぎ」といふ、 (大伴家持 17・三九五七)

② ま幸くと 言ひてしものを 白雲に 立ちたなびく

と聞けば悲しも (大伴家持 17・三九五八)

③ かからむと かねて知りせば 越の海^(註5)の 荒磯の波

も見せましものを (大伴家持 17・三九五九)

右は大伴家持が弟の死に際して詠んだ作で、①の「佐保の内の里を行き過ぎ(中略)白雲に立ちたなびく」とは、

佐保山での火葬の光景を言うものである。葬地となった地名を詠み込む点は、「葬る時の歌」の類型に一致する。②も火葬の煙が白雲のようにたなびく光景を詠み、前歌の流れを受ける。ところが、③は一転して、自身がいる越中の海を弟に見せてやれなかつた後悔を詠む。①・②で弟の葬地である佐保山にあった作者の視点は、③において自身の現在地である越中に移動している。

また、①中の点線部は注記にあたるが、これほど長い注記を施すのは享受者を意識してのことだろう。かかる傾向を持つ歌群中で、視点を佐保から越中へと移すのは、「弟は大和の佐保山で火葬され、自分は越中にいる」という距離と、「弟は山に葬られ、自分の眼前には海がある」という距景の、二重の断絶を語るためと考えられる。「葬る時の歌」の類型から逸脱し、葬地でないにもかかわらず詠まれる「越の海」は、弟を亡くした家持の喪失感を享受者に強く訴える効果を果たしている。

では、当該歌の「磯」はどうか。万葉集中には「磯」を詠む挽歌が当該歌のほかに十二首存在し、それらの「磯」は、「行路死人の遺体がある場所」^(注26)か、「死者を偲ぶ場所」^(注27)として詠まれる。当該歌が行路死人歌でないのは確かだが、「死者を偲ぶ場所」として詠まれる「磯」は、全用例九首のうち八首で、死者と縁の深い場所として詠まれている。これ

に対し、当該歌の「磯」が大津皇子と縁の深い場所であるかは不明である。そして、当該歌と同様に、歌中の「磯」と死者との関係を詠まない唯一の例が(22)③なのである。その共通点から、当該歌の「磯」も(22)③の「磯」と同様に、必ずしも実態に即しているのではなく、何らかの虚構を取り入れて心情の高まりを表現するために詠まれたものと考えられる。

居駒永幸氏は、葬歌を論じる中で、「磯は境界であって、死者が他界に行く場所であり、他界と接する場所と理解された」^(注28)とする。挽歌中の「磯」は、「行路死人の遺体がある場所」か「死者を偲ぶ場所」として詠まれるが、そこが生と死との境界の場所であるがゆえに、行路死人の魂は磯から他界に行き、生者は磯で死者を思い出すのだろう。用例は、挽歌中の「磯」が境界の場所として詠まれることを示している。

ここから、当該歌の「磯」は、表現主体・大伯皇女が生と死との境界の場所にいることを示すための虚構と考ええる。他界に接する場所として詠まれる「磯」は、「移葬時」という場面設定にふさわしい。「磯」は実態を指すものではなく文芸性を帯びた表現であると理解すると、山への移葬時の作とされる当該歌が敢えて「磯」と詠む意味が明らかとなる。

四、あしびを手折る理由

——一六六番歌の表現②——

本節では、表現主体・大伯皇女が「磯」に生息する「あしび」を手折ろうとする意味を考える。万葉集中には、あしびを詠む歌が当該歌のほかに九首^(注20)あるが、次にあげる二首には特に、古代人が「あしび」に何を感じ取っていたかが表れている。

(23) あしびなす 栄えし君が掘りし井の 石井の水は飲
めど飽かぬかも
(7・一一二八)

(24) 我が背子に 我が恋ふらくは 奥山の あしびの花の
今盛りなり
(10・一九〇三)

右の二首では、「あしび」が「栄え」や「盛り」という語を起こす序詞の一部となっている。この用法は、当時の人々があしびから旺盛な活力を感じ取っていたことを意味している^(注21)。

当該歌は「見すべき君が」と詠む点から、表現主体・大伯皇女があしびを手折ろうとするのは「君」に見せるためとわかる。そして、あしびを見せる行為が何を意味するかは、万葉集中の用例から窺い知れる。次にあげるのは、万葉集中で当該歌を除き、誰かのために植物を手折る、または、手折ろうとすることを詠む歌^(注22)全一四首中の一部である。

(25) : みづ枝さす 秋のもみち葉 巻き持てる 小鈴もゆ
らに たわやめに 我はあれども 引き攀ちて みねも
とををに ふさ 手折り 我は持ちて行く 君がかざしに
(13・三三二三)

反歌

ひとりのみ 見れば恋しみ 神奈備の 山のもみち葉
手折り 来り君
(13・三三二四)

(26) 妹がため 上枝の 榎を 手折る とは 下枝の露に濡れ
にけるかも
(10・二三三〇)

(27) 我がやどに 花ぞ咲きたる そを見れど 心も行か
ず はしきやし 妹がありせば 水鴨なす 二人並び居
手折り ても見せましもを :
(大伴家持 3・四六六)

用例からは、誰かのために植物を手折るのは愛しい人へ思うがゆえの行為とわかる。植物を手折って愛しい人に見せたり、かざしにしたりするのは、植物の生命力を感染させて、その人の生命力を満たそうとする呪的行為であった^(注23)。また、(25)の反歌が、「ひとりのみ 見れば恋しみ」と詠む点に見て取れるように、古代人は植物を恋人と共に賞美することに重きを置いていた。その根底には、同じ場所と同じ植物を見て共感関係を築くことが恋の成就に繋がるとの觀念がある。それゆえ、恋人と一緒にいられない場合には、

手折って届けてまでして共に賞美しようとするのである。

これを踏まえると、表現主体・大伯皇女があしびを手折ろうとするのは、あしびの旺盛な活力を感染させて大津皇子の生命力を満たすと同時に、大津皇子への恋を成就させるためと言える。死者の生命力を満たそうとしたり、死者への恋を成就させようとする行為など通常ならば成立しない。しかし、罪人として刑死し、仮に葬られていただけの大津皇子の魂は、まだ他界へと旅立っていない。ゆえ、表現主体・大伯皇女の行為は、死者と生者が共に過ごす祭式の空間においてならば成立し得る。

また、「見すべき君がありとはいはなく」と詠んで、大津皇子がもはやこの世に存在しないことを理解しながらも、あしびを手折って見せたいと思うのは、大津皇子の魂が他界へと去っていない段階だからこそだろう。あしびを手折ろうとする表現主体・大伯皇女の心情は、大津皇子の魂と共に過ごす最後の機会となる「移葬」という祭式の間を踏まえてこそ理解できる。

結

一六五番歌は「明日よりは」と詠んで、大津皇子と幽明境を異にする「明日」を前にした「今夜」という時間を表

現する。一方、一六六番歌は他界と接する境界の場所となる「磯」という空間を詠む。二首は合わせると、生と死を隔てる時間と空間を詠む作となり、移葬という祭式の時空を表現するにふさわしい歌群となる。

「移葬時」という場面設定を踏まえずに当該二首に接した場合、一六五番歌の「明日よりは」は、「今日に対する明日」という実態を言う句に過ぎない。しかし、場面設定を踏まえると、「うつそみの人なる我や明日よりは」と詠む一六五番歌には、斎宮の巫女性を払拭し、一人の女性として大津皇子との共寝を望んだ表現主体・大伯皇女の心情が看取できる。先行研究において、大伯皇女御作歌中、一〇五・一〇六番歌以外の作の歌表現に同母兄妹婚を指摘できる要素は見出されてこなかった。しかし、「移葬時」という場面設定から一六五番歌を読み解くと、そこには、弟としてではなく、共寝の相手として大津皇子を思い続けた表現主体・大伯皇女の姿が浮かび上がる。

また、一六六番歌は「磯」を詠む点から、二上山への移葬時の作を疑う左注が付される。しかし、場面設定に鑑みると、その「磯」は表現主体・大伯皇女が他界に接する場にいることを示す文芸性の高い虚構表現であると考えると、当該歌が敢えて「磯」を詠む意義も明らかとなる。このことから二首は、やはり題詞が語る通り、二上山への移

葬時の作として二首一連で享受するのが正しいと言える。

以上論じてきたように、一六五・一六六番歌は場面設定を疎かにしては、歌表現の正しい意味や、そう詠むことの必然性を理解できない。その結果、歌が持つ物語を読み損ねてしまふ恐れが生じる。しかし、場面設定が「移葬」という祭式の時空であることを踏まえると、当該二首は同母兄妹の恋を語る作として理解できる。従つて、大伯皇女御作歌三歌群の最終部に位置する一六五・一六六番歌は、「大津皇子と大伯皇女の物語」の中で、禁忌の恋の結末を語る作であつたと考える。

【注】

1 大津皇子、竊かに伊勢神宮に下りて上り来る時に、

大伯皇女の作らす歌二首

我が背子を大和へ遣るとさ夜ふけて暁露に我が立ち濡れし (2・105)

二人行けど行き過ぎ難き秋山をいかにか君がひとり越ゆらむ (2・106)

2 代表的な論として、多田一臣「大津皇子物語をめぐって」『萬葉歌人論—その問題をさぐる』一九八七・三 明治書院) 等がある。

3 都倉義孝「大津皇子とその周辺—畏怖と哀惜と—」『萬

葉集講座 第五卷 作歌と作品Ⅰ』一九七三・一〇 有精堂出版

4 坂本太郎ほか校注『日本古典文学大系 日本書紀』一九六七・三 岩波書店

5 大津皇子の薨せし後に、大伯皇女、伊勢の齋宮より京に上る時に作らす歌二首

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 (2・163)

見まく欲り我がする君もあらなくになにしか来けむ馬疲るるに (2・164)

6 大津皇子、石川郎女に贈る御歌一首

あしひきの山のしづくに妹待つと我立ち濡れぬ山のしづくに (2・107)

石川郎女が和へ奉る歌一首

我を待つと君が濡れけむあしひきの山のしづくにならましものを (2・108)

大津皇子、竊かに石川女郎に婚ふ時に、津守連通がその事を占へ露はすに、皇子の作らす歌一首 未詳

大船の津守が占に告らむとはまさしに知りて我が二人寝し (2・109)

日並皇子尊、石川女郎に贈り賜ふ御歌一首 女郎、字を大名児といふ

大名児を彼方野辺に刈る草の束の間も我忘れめや

(2・110)

- 7 一〇五・一〇六番歌に示される大伯皇女と大津皇子の關係を軽太郎女・軽太子の物語に重ねて分析する代表的な論として、都倉義孝注3前掲論等がある。

- 8 一〇五・一〇六番歌に示される大伯皇女と大津皇子の關係をサホビメ・サホビコの物語に重ねて分析する代表的な論として、古橋信孝「相聞歌論」(古橋信孝ほか編『古代文学講座8万葉集』一九九六・四 勉誠社)等がある。
9 代表的な論として、多田一臣注2前掲論、橋本達雄「大津皇子・大伯皇女の詩歌―後人の仮託か否か」(『万葉集の作品と歌風』一九九一・二 笠間書院)、平館英子「主題の表現」(『萬葉集の主題と意匠』一九九八・二 塙書房)等がある。

- 10 伊藤博「天武天皇を悼む歌」『万葉集の表現と方法 上』一九七五・二一 塙書房
11 身崎寿「天武挽歌試論」小島憲之監修、伊藤博・稲岡耕二編『万葉集研究 第十五集』一九八七・二一 塙書房
12 安積親王は天平一六年(七四四)年閏一月一三日に薨じたことが続日本紀に記される。
13 身崎寿「宮廷挽歌の終焉」『宮廷挽歌の世界』一九九四・九 塙書房

14 伊藤博注10前掲論。

- 15 品田悦一「大津皇子・大伯皇女の歌」神野志隆光・坂本信幸企画編集『セミナー万葉の歌人と作品 第一巻 初期万葉の歌人たち』一九九九・五 和泉書院
16 引用する三首のほかに、10・二〇三七、二二九六、二六七三、二七一五、15・三六九〇、17・三九三八。
17 大野晋「うつせみ」の原義について『文学』一五(三)一九四七・三
18 青木生子「万葉集における「うつせ(そ)み」―挽歌から哀傷歌へ」『青木生子著作集 第4巻 萬葉挽歌論』一九九八・四 おうふう
19 渡辺護「『明日よりは』とうたう意味」『万葉集の題材と表現』二〇〇五・二一 大学教育出版
20 引用する七首のほかに、6・九四一、8・二四二七、二五七一、10・二一九五、12・三一五五、18・四〇八五。
21 伊藤博『萬葉集釈注 一』一九九五・二一 集英社
22 和田萃「大津皇子の墓」『日本古代の儀礼と祭祀・信仰 上』一九九五・三 塙書房
23 謀反・反逆者の遺骸は、国家の許しがないと埋葬できなかったことは、蘇我蝦夷・入鹿父子の事例(『日本書紀』卷第二四・皇極天皇四年六月条)や、長屋王の事例(『続日本紀』聖武天皇 天平元年二月条)からわかる。

- 24 移葬が行われる時間帯は定かではないが、志貴親王挽歌（2・二三〇）の表現から葬送は夜に行われると考えられる。
- 25 2・一九四、一九五、3・四一七、四一八、四一九、四二八、四二九、四三〇。
- 26 「行路死人の遺体がある場所」として詠まれている「磯」の用例は、2・二三〇、二二二、3・四三五、13・三三三―四一。
- 27 「死者を偲ぶ場所」として詠まれる磯の用例は引用する(22)と、そのほかに、2・一八一、一八五、3・四四七、四四八、9・一七九六―一七九九。
- 28 居駒永幸「死者のうたの発生、そして挽歌へ」『古代の歌と叙事文芸史』二〇〇三・三三 笠間書院。居駒氏は注記として、当該歌の「磯」も「境界性」から読み解けるとする。
- 29 引用する二首のほかに、8・一四二八、10・一九二六、一八六八、13・三三二二、20・四五二一―四五二三。
- 30 「あしび」は引用する二首以外でも、旺盛な活力や神聖性を感じさせる花や、好ましい花として詠まれている。
- 31 引用する四首のほかに、8・一五〇七、一五四九、一五八二、一五八九、9・一七五八、10・二二一一、二二二一六、17・三九四三、三九六六、18・四二一一。
- 32 土橋寛「見る」ことのタマフリの意義』『万葉集の文学

と歴史 土橋寛論文集 上』一九八八・六 塙書房
 *『万葉集』・『日本書紀』の用例は、新編日本古典文学全集
 に拠った。

〈付記〉

本稿は、平成二五年五月四日に行われた古代文学学会例会での発表を基にしたものである。発表の席上、貴重な御意見を賜った諸先生方に厚く御礼申し上げる。

(いとう よしみ・実践女子大学大学院博士後期課程)