

# 挽歌の成立と展開

— 寿歌・相聞歌との間 —

駒 木 敏

1

本稿は、初期万葉における抒情詩の形成過程を、挽歌の展開を通して考えようとするものである。抒情詩の成立は、いうまでもなく、記紀歌謡から万葉創作歌への過程として捉えられるべきものであるが、それは、具体的な作品展開に沿って解明される必要がある。そこで本稿では、歌の素材や発想、性格などの面から挽歌の展開を追いながら、右の問題に迫ってみたいと思う。

「抒情詩」という語は、広義には自己の体験や感情を表現した歌を意味するが、ここではその表現を目的とするもの、つまり「創作歌」の意に用い、内容的には抒情的であっても、社会性に依拠して何らかの現実的な機能・目的を有する「歌謡」とは、異なるものとして考えることにする。

挽歌の成立と展開

2

「挽歌」という名称は、もちろん万葉集以前にはなく、したがってその表わす概念も、万葉集における用法に基づくのが妥当である。従来の考え方では、「挽歌」はほぼ「哀傷歌」の意に解かれているが、後述するように、万葉の挽歌は、内容から言えば必ずしも哀傷の歌ばかりではない。これはもっと広く、死喪に関する場なし作歌事情によっている創作歌、という範囲でくくるのが良いと思う。つまり、喪礼（殯宮から改葬の時まで）において歌われる歌謡である「喪歌」とは概念上区別され、しかも、その内実において後世の哀傷歌ともやや異なるものが、万葉の「挽歌」である。

さて、万葉以前の挽歌はどのような形であったのであろうか。挽歌の伝統ないし成立事情については、大別して、(1)記紀歌謡以来の

伝統であるとする説と、(2)大化改新以後に成立したものであるとする説、とがある。万葉以前の挽歌をどう考えるかは、挽歌の基本的な問題につながることで、しばらくこの点を考えてみたい。

挽歌の源流を古く記紀歌謡にあると考える(1)の説は、宣長(記伝)以来一般化しているもので、武烈紀の影媛の歌(紀九四〇九五)、継体紀の毛野臣の妻の歌(紀九八)などをその例証としてあげ、さらにそれらをヤマトタケルの葬歌(記三四〇三七)に結びつけて考えている。また、この説の有力な根拠は、葬送儀礼の記事に表われる「歌舞」や「発哭」(「哭泣」)を挽歌と関連させるところにある<sup>④</sup>。

これに対して(2)説を主張されるのは土橋寛教授で、影媛の歌や毛野臣の妻の歌は物語歌として作中人物に仮託されたものであり、ヤマトタケルの葬歌と伝える四首も、独立歌謡としては恋の民謡と見るべきであるという見解から、独立歌謡としての喪歌ないし挽歌は大化以前には存在しない、と結論されている。また、「歌舞」・「発哭」との関係についても、殯宮儀礼のあり方を検討することによって、両者は直接に結びつかないことが論証された<sup>⑤</sup>。

ここでは詳しい考察は省くが、右の基本的な論点を支えるものとして、さらに土橋教授が指摘される、(1)現代の民謡にも喪歌的なものは伝わっていない、(2)初期の挽歌には帰化人系の手が加わって

ると思われるものが多い(紀一三三〜一三四、紀一一九〜一二二)、(1)東歌には挽歌が一首しかなく、それも中央から伝播したものと考えられる<sup>④</sup>、などの諸点によっても、挽歌の成立は新しいとする(2)の説が妥当であると考えられる(物語歌としての挽歌が如何にして記紀に定着したか、という問題は残るにしても)。

さらに歌の発想や内容、性格の面から見ると、比較的初期の挽歌には挽歌独自の発想と言えるものが少なく、相聞歌もしくは寿歌的発想に依存するものが多いと思われる。挽歌の成立に関する問題は、以下、この点を明らかにすることによっていっそう明確になるであろう。

まず、万葉以前で挽歌が文献に表われるのは、書紀の孝徳朝以降である。孝徳紀には、中大兄の妃造媛の死に際して野中川原史満が、斎明紀には、皇孫建王の死に際して斎明天皇が、斎明天皇の死に際して中大兄が、それぞれ歌ったものを載せている<sup>⑤</sup>。これらは、民謡的、類型的様式と相聞歌(恋歌)的発想を基調としている点が注目される。

- (1) 今城なる小上が上に雲だにも著くし立たば何か嘆かむ(紀一六、斎明天皇)

射いし川辺の若草の若くありきと吾が思はなくに(紀一一七、同)

飛鳥川漲みなぎるひつつ行く水の間あひだもなくも思ほゆるかも（紀一一八、同）

これらは、「雲だにも著くし立たは何か嘆かむ」、「若くありきと吾が思はなくに」、「間もなく思ほゆるかも」の主想部によって、挽歌的心情の表現を意図しているのであるが、第二目を除いて、他はそのまま相聞歌として読みとることもできる。第一首目は雲を相手の靈魂の表象として思考する呪術的信仰に基づく発想で、「面形おもかたの忘れむしだは大野ろにたなびく雲を見つつ偲はむ」（十四五・三五二〇）など、相手を恋い偲ぶ相聞歌の発想として広く見られるものである。<sup>⑥</sup>

(a) 直ただの逢ただひは逢ただひかつましじ石川に雲立ち渡れ見つつ偲はむ（二・二二五、挽歌）

(b) 雲うもだにも著くし立たばなぐさめて見つつもあらむ直に逢ふままでに（十一・二四五二、相聞）

これらを並べてみると、挽歌か相聞歌か判別がしがたい。むしろ、これらには会うことのできぬ恋に懊悩している相聞歌の主体をみてとるのが自然であろう。ただ、相手の表象としての雲を見ることを歌いながら、「直の逢ひは逢ひかつましじ」という会うことへの否定的認識の上立っているのが挽歌で、「直に逢ふまで」という可能的認識に支えられているのが相聞歌だという程度の相違が認

### 挽歌の成立と展開

められるにすぎない。第一首目の場合、「雲うもだにも著くし立たば」によって挽歌たり得ようとしているのであるが、(b)と比較しても明らかのように、本質的には相聞歌の発想にとどまっている。

第二首目は「若くありきと吾が思はなくに」の下旬に、天折を嘆く挽歌的心情を汲みとれるが、やはり「射ゆ鹿ししをつなぐ川辺にぎぎの和草わくさの身の若かへにさ寝し児らはも」（十六・三八七四）などの民謡の様式を備えた相聞歌の上に成り立っているのである。さらに、第三首目は相聞歌ととる以外には考えようのない歌で、「飛鳥川水行き増ますりいや日ひけに恋の増らばありかつましじ」（十一・二七〇二）など、この種の発想は相聞歌の一つの類型をなしている。<sup>⑦</sup>

(2) 山川やまに鶯うし鶯うし二つ居まぐひて偶なぐひよく偶なぐひへる妹あなを誰たれか率ひにけむ（紀一一三、満）

本毎もとごとに花はなは咲さけども何なにとかも愛うつくし妹あながまた咲さき出来できぬ（紀一一四、同）

この満の二首も民謡の様式の著しい相聞歌的発想の歌で、「誰か率にけむ」にしても「愛し妹がまた咲き出来ぬ」にしても、挽歌的心情としてはきわめて未熟で、相聞歌と殆んど区別のつけにくいものであり、それが妃を失なった中大兄皇子に献ぜられたという記述によって、かろうじて挽歌となっている種類のものである。それは後者を、防人が母との別離を歌った「時々の花は咲けども何なにすれそ

母とふ花の咲き出来ずけむ」(二十・四三三三)と比較してみれば、おのずから明らかである。

(3) 君が目の恋しきからに泊てて居てかくや恋ひむも君が目を欲

り(紀一二三・中大兄皇子)

これには、直接的な様式の類型は求められないが、「君が目を欲り」という表現は相聞歌の類型的表現であること(望郷歌にもある)、脚韻式繰り返しの様式がうかがえること、などからすると、やはり相聞歌的発想を基盤としたものと認めざるを得ない。

以上、書紀の挽歌群を大まかながら検討してきたのであるが、それらは等しく相聞歌的発想様式の上に成りたった挽歌というべきものである。つまりこのことは、初期の挽歌が相聞歌的発想様式の援用、改作、或いは直接の転用によって成立し、また挽歌独自の発想を発現していないことを物語るものではないか、と考えられるのである。

このような相聞歌的挽歌について、例えば西郷信綱氏は、それを殯宮儀礼の「発哭」と関連づけて考えておられるが、文献に表われた殯宮の記事に徴する限り、「発哭」が挽歌と密接な関係を持っていたとは思われないのであり、挽歌は一応「発哭」や「哭泣」とは別の、独立した存在として考察されなければならない。また、書紀の影媛の歌や毛野臣の妻の歌との関連でこれらの挽歌を位置づけようとする説も、前者の物語歌としての性格(人称の混同—紀九

四、物語の人物名が詠みこまれていること—紀九五、九八、など)を考慮していない点で、替同しかねるのである。物語歌(狭義)は、物語中の人物に仮託されて創作されたものであるから、おのずから独立歌謡とは違った抒情性を持つのである。物語歌としての挽歌と書紀後期の挽歌(明らかに個人の創作歌と見られる)とを、同一の次元で捉えることはできない。

以上のように見てくると、孝徳、斎明紀以後にわかに挽歌を献ずる記事が多くなっていることは、それが万葉「挽歌」の定着する天智朝の直前であること、しかも後述するように、書紀の挽歌の性格は天智挽歌群の主流へ続いていること、なども考え合わせると、挽歌の成立期をほぼ暗示していると言えるのである。

### 3

万葉集における「挽歌」は、「有馬皇子自傷結松枝歌二首」(巻二・一四一〜一四二)には若干問題があり、<sup>⑪</sup>巻三の聖徳太子作と伝えるもの(四一五)も物語歌と考えられるので、<sup>⑫</sup>実質的には、巻二の天智天皇薨去の際の歌群をもって嚆矢とする。天智挽歌群になると、その内容、性格は万葉挽歌の持つ諸相をおおよそ反映していると言えるほど多様で、(a)書紀挽歌群から続く相聞歌的発想を基調とするもの(一四八、一四九、一五〇、一五二)、(b)呪歌的発想のもの

(一四七、一五三)、(c)葬送儀礼の精神を反映した儀礼的発想(一五五)、(d)死別による悲しみを発想の中心にすえたもの(一五一、一五四)などに分類することができる。

挽歌の成立という点に関しては、次に(b)の歌群を検討することにした。

(4) 天の原振り<sup>あま</sup> かけ見れば<sup>き</sup> 大君の御寿は<sup>みわらち</sup> 長く天足ら<sup>あまた</sup> したり(二・一四七、倭姫皇后)

この歌は、題詞に「天皇聖躬不豫之時」とあって死後に歌われたものでないこと、「天足らしたり」という表現が「不豫之時」の状況にそぐわないことなどから、解釈上の問題が多いものである。すなわち、諸注では天皇の病氣平癒を願った歌であるとしながら、その挽歌としての意味が明らかにされていないし、また山田弘通氏は、「天足らしたり」を殯宮儀装に用いられた旗幡の類と結びつけて写実的表現と見、天皇死後の作であろうとして題詞を疑われるのである。山田氏の説は、諸注がこの歌を挽歌として正しく位置づけない<sup>④</sup> なかった点に由来すると思われるが、この歌の解釈については、すでに土橋教授の説がある。それによればこの歌の主旨は、衰えゆく天皇の生命力を鼓舞しようとする願望・意志の表出にある。古代の生死観においては、生と死は明確な断絶関係にあるのではなく、生命は「盛と衰、強と弱とによって、青春と老衰、健康と病を分か

#### 挽歌の成立と展開

つ生命力の観念であって、死はそのような生命力の衰亡の極点にある<sup>⑤</sup>」と思考される。右の歌は、まさしく生命力の危機に瀕して歌われた寿歌であり、「不豫之時」の挽歌と考えてよい、と言われるのである。寿歌は現実の写生をするのではなく、歌い手の意志や願望に基づく、望ましい現実の先取という性質をもつものであるから、ここに寿歌(タマフリの呪歌)と挽歌が相わたる要因があったと言えるであろう。

(5) 鯨魚<sup>いしまな</sup> 取り 淡海<sup>あふみ</sup> の海を 沖<sup>おきま</sup> 放<sup>はな</sup> けて 漕<sup>こ</sup> ぎ来る船 辺<sup>へ</sup> 附<sup>つ</sup> きて  
漕<sup>こ</sup> ぎ来る船 沖<sup>おきま</sup> つ 權<sup>かみ</sup> いたく<sup>な</sup> 撥<sup>は</sup> ねそ 辺<sup>へ</sup> つ 權<sup>かみ</sup> いたく<sup>な</sup> 撥<sup>は</sup> ねそ 若草<sup>わがくさ</sup> の 夫<sup>つま</sup> の 念<sup>ねん</sup> ふ鳥<sup>とり</sup> 立つ(二・一五三)

この倭姫皇后の歌は、鳥を死者(天智天皇)の靈魂の表象としてみたタマシツメの発想の挽歌である。「いたくな撥ねそ」という強い命令は、鳥に宿っている天皇の靈魂に対する気づかいで、水鳥が飛び立ち荒れることは、相手の靈魂が飛び立ち荒れることを意味する。「夫の念ふ鳥」については、生前愛玩していた鳥と訳す注釈書が多いが、琵琶湖に浮かんでいる自然の鳥類を愛玩するということが意味が明らかでなく、また「愛て飼せ給ひし鳥を、崩まして後放たれ<sup>⑥</sup>」たとしても、何故放したのかの説明がつかない点では同じである。これはやはり、鳥と生前の天皇との間に「見る」という呪術的行為を通して、タマの交流が成立しているという観念に基づいて

⑤ 発想された、と考えることで意味が通る。この歌は呪歌そのものとは考えられないが、強く呼びかけ命令する調子は、呪術的機能性からいくばくも深化していない抒情である。これは明らかに鎮魂の意図をもって創作された歌であろう。

後で述べるように、死者のタマが交流しあっている呪的景物を素材とするところに、右のような挽歌の存立点があるのであるが、次のような寿歌的発想の援用も、同じような理由によっている。

- (6) ⑥ 隠国の 泊瀬の山 青幡の 忍坂の山は 走出の 宜しき山  
 の 出立の 麗しき山ぞ あたらしき 山の 荒れまく惜  
 しも (十三・三三三)

これは書紀七七番の山讃めの寿歌⑥と同型で、書紀の歌が「あやにうら麗し」で結んでいるのに対して、これは「荒れまく惜しも」と結ぶことで挽歌となっている。この歌については、墓所とした初瀬の忍坂を歌ったものとする説もあるが、土橋教授や酒井真三氏が説かれるように、花や青葉を見はやすことよって、見はやす人も見られる山も繁栄していたものが、その人が死んだことよって山も勢いを失なっていくという融即的自然観に基づいて、山の衰亡を惜しんだものと解すべきである。とすれば、この長い寿歌的詞章の襲用はどのような理由によるのであろうか。

伊藤博氏は、書紀の山讃め歌が(6)の挽歌として歌われるようにな

る事情を、「挽歌も結局は偲び歌であり、ほめ歌であった」からだと言われている。⑦ しかし、この歌の主題は「荒れまく惜しも」なのであって、讃頌のみではない。前半で寿歌的詞章を列挙し後半でその衰亡を惜しむのは、特に人麿などの長歌挽歌に特徴的な構成で、また旧都や故郷を偲ぶ発想(三・二五七、六・一〇四七、六・一〇五九など)としても見られる。右の挽歌においても、前半の寿歌的詞章と結末部の主題は、一見不均衡に感じられるのであるが、池田源太氏が伝承体の根源にある哭辞(Lament)と頌辞(Panegyric)の類似性として指摘されているように、死者を追憶するのに死者と関係のあった事物を賞賛する心理、と同じものと言えるであろう。

以上、相聞歌的情調を持つものとともに認められる、タマフリの呪歌やタマシツメの機能性からいくばくも深化していない挽歌、寿歌的発想の援用になる挽歌は、数の上では少ないけれども、やはり発生期の挽歌のあり方であったと言わなければならない。これらの挽歌は、死に際して歌を詠むという慣習が定着してくるなかで、儀礼の観念や古代の意味での死(靈魂)の観念に基づきつつ創作されたものであろう。書紀後期や万葉初期の挽歌の相聞歌的性格のみを見て、それを「歌舞」や「発哭」と関連づける立場からは、これらの挽歌は位置づけえないのではないか、と思うのである。

挽歌が死に対する認識であり態度である以上、ここで万葉集の死および死者に関する観念について、整理しておく必要があるだろう。

宇野田空氏は原始靈魂観について、身体霊としての「靈質」・「靈威」・「呪力」の観念と、身体から分離した「遊離靈」の観念とに分けて考えておられる。さらに土橋教授は、我国古代の場合に即してこれを次のように整理された。すなわち、我国の場合にも、身体霊・内在霊としての生命力の観念（タマの揺れ動くのは活動の姿。死は生命力の衰亡と考えられる）と、遊離魂の観念（タマの揺れ動くのは不安な状態。死は靈魂の遊離と考えられる）との二つがあり、この二つの観念は古くから入りまじって存在している、と。

死者に対する観念がよく示されていると思われる殯宮儀礼については、「靈魂を肉体より切り離す神秘の作法」をその目的と考える説もあるが、文献によれば、歌舞・飲食を中心とする呪術的行為が「遊び」が主要素であること、花縵や旗幡などのタマフリの呪物を供することなどによって、死者の復活を目的とした儀礼であったことが明らかである。これは人間の肉体そのものに執して生と死を考えた（↓身体霊）ことによると思われる。墳墓ないし埋葬法を中心としながらではあるが、岡田清子氏は、六世紀を境にして、それ

以前には肉体そのものに固執して死者に対する意識（祖霊観）が形づくられていたのに対し、後には靈魂（遊離魂）の働きとして見るようになった、と述べておられる。殯宮儀礼についても、そのような変化に応じて、「復活を期待する行事が、死者の靈魂を慰撫する方向に展開」していった、という事情は充分考えられる。ともかく、初期万葉の挽歌の発想は、このような靈魂観、喪葬観などの混淆したあり方にもよっている、といえよう。

万葉集における死の把握は、(1)靈魂観として把握するもの、(2)葬送ないし墳墓習俗の反映として見られるもの、(3)他界観（黄泉・天上他界）による把握、(4)直接的表現（過ぎゆく・去ぬ・別る、など）、などに分けて考えることができるが、次にはこれらと挽歌の発想との関連を検討してみたい。

前節までに指摘しておいた発想との関係では、まず靈魂観が問題となるであろうが、挽歌に表われた靈魂観は、先述の一四七番の例を除いては、殆んど遊離魂のようである。すなわち、死者（靈魂）は、

(1) 雲・霞・霧・影（夢）・空間を浮遊するもの・鳥↓二・一

四八、同・一四九、同・一五〇、同・二二五、同・一八二、

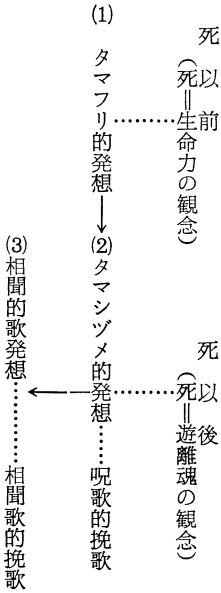
三・四二九、同・四七三、その他。

(2) 草木・花・山・海浜の景（磯・砂）↓三・四三四、同・四三  
五、同・四四六、九・一七九六、同・一七九九、十三・三三

三一、その他。

などによって知覚されている。(1)は宇野氏のいわゆる形像靈(遊離靈)であって、これは眼に見えない死者の別体であり、第二存在であり、複写であり、単なる記憶心象としての死者が、感覺的なものとして客観化されたものである。(2)は、「見る」とか「触れる」という言葉と関連して取りあげられていることからして、生前の死者との間に融即的な関係(「見る」・「触れる」というタマフリの行為によって、両者にはタマの転移ないし交流が成立している関係)にある呪的景物を通して、死者を知覚したものである(鳥は(2)の意味あいを取りあげられることも多い)。

先に書紀ならびに初期万葉の挽歌を検討して、(1)タマフリの呪歌的発想、(2)タマシヅメの機能性の強い発想、(3)相聞歌的発想、の三つを指摘しておいた。これは、呪歌的発想(1)および(2)と相聞歌的発想(3)とにまとめることもできるが、さらにこれらを「場」や右にの



べた靈魂観との関連から考えると、上のように図示できると思う。いったい、呪歌的な歌と相聞歌的な歌とは挽歌における発想の二面で、発想の基点が死者(靈魂)にある場合、換言すれば、生命力の恢復、タマの表象としての呪物、タマが交流しあっている呪物、などに関連して対詠的行動的に発想される場合、それは寿歌ないし呪歌の性格のものとなる。呪歌的挽歌において、タマフリのなものとタマシヅメのなものととの相違は靈魂観の相違によるものであって、前者は生命力の観念に、後者は遊離魂の観念に対応する呪術概念である。挽歌はむしろ呪術としての呪歌そのものと見ることはできないが、これらの歌に共通している現実機能的(意志的・行動的)性格は、挽歌が呪術的意志からいくばくも抒情へ転化していないものである。「大君の御寿は長く天足らしたり」という寿歌としての積極性と、「沖つ權 いたくな撥ねそ 辺つ權 いたくな撥ねそ 若草の 夫の 念ふ鳥立つ」のような鎮魂としての消極性との相違はあるにしろ、これらは呪術的意志と深くかかわって発想されている点で、同じ性格を有しているのである。

これに対して、残された者に基点を置いて発想される場合、換言すれば、会えない嘆きや悲しみ、忘れ得ぬ情などに関連して発想される場合、相聞歌的発想が成立すると思われる。

挽歌における相聞歌的発想については、折口信夫氏以来の考え方



があつて、それによれば、挽歌も相聞歌も相手の魂を身に「こひとる」「魂呼び」の発想に成立したもので、本来的には同じである。つまり、「魂呼び」の「こひ」歌は、対象が死者であれば挽歌となり、生身の人間であれば相聞歌（恋歌）となる、と言われるのである。この説の一つの根拠は、「魂乞ひ」の「乞ふ」と相聞的感情としての「恋ふ」を語源的に同じものと考えるところにあるらしいが、「乞ふ」（四段）と「恋ふ」（上二段）は「コ」に甲乙の区別があつて、この語源説は疑問視されている。また、「恋ふ」は格助詞「に」に導かれるのであつて、「恋ふ」感情は何よりも相手と別れていることによつて生じる「孤悲」であり、「一を恋ふ」ではなく、「一に恋ふ」というのが本来の用法であつたとすれば、語義的にこれをそのまま「乞ふ」と重ねることはできないであらう。このような考え方の欠陥は、折口氏のいわゆる「魂乞ひ」歌そのものの理解にも露呈されている。「魂乞ひ」の挽歌として氏は、「かくばかり恋ひつつあらずは高山の岩根いはねし巻きて死なましものを」（二・八六、伝磐姫皇后）のような歌をあげておられるが、この歌のどこにも、「死んだ人の魂を呼びよせること」などは歌われていない。これを挽歌として考えられるのは、「恋ふ」の解釈と不可分なものとして、さらに靈魂観の理解のしかたとも関連している。

折口氏説では、靈魂は遊離魂として考えられているようで、これ

#### 挽歌の成立と展開

に對する呪法として、「たまふり」（「魂呼び」）、「魂乞ひ」の概念と「魂鎮め」の概念がある（二つを含めて「鎮魂」と言ふ）。しかし、同一の靈魂（遊離魂）に對して、積極的な呪法（タマフリ）と消極的な呪法（タマシヅメ）の、異なった呪術観念のあることが明らかでない点などからも、先に述べた土橋教授説の方が説得性があると思つ。

挽歌における相聞歌的発想が、遊離魂の觀念を素材にしたものにもあることは、2節で例にあげたタマの表象としての雲を歌つたものや、タマの交流が意識された呪物を素材として、恋人を偲ぶ歌も死者を偲ぶ歌も発想されていることから、例証することができ。そしてこれらの歌では、相手の表象としての靈魂を「偲ひ」「恋ふ」発想がすべてであつて、靈魂を「呼び招く」という発想は見当らないのである。そして相聞歌的発想は、靈魂を意識するとならないとかわからず、「久方の天知らしぬる君ゆゑに日月も知らず恋ひ渡るかも」（二・二〇〇、人麿）のように、相手との別離の意識を契機としてるのである。つまり、一面では靈魂観に起因しながらも、それに行動的に働きかける呪術的意志（折口氏のいわゆる「魂呼び」や「魂鎮め」）にはなく、受動的な感情に根ざしているのが、相聞歌的挽歌なのである。

以上考へてきたように、歌の性格（呪歌的発想における現実機能

的、行動的性格。相聞歌的発想における抒情的、内面的性格。）から言えば、先の図に示したごとく、(1)ないし(2)↓(3)の過程が考えられるが、挽歌がそれ自体の発展としてこのような過程を示しているわけではない。発生期から相聞歌的発想が優勢を占めていることからして、むしろ、古代靈魂觀が死を生とは隔絶したものの、とどめ得ぬものとして認識しうる時期に至って、挽歌が成立したとも言えるのである。けれども、以上の挽歌の展開を通して両者の性格を比較するならば、「死」という外的事件を感覺的に受動するところに、呪術的機能性にかかわる寿歌ないし呪歌的発想から、自己表現としての抒情性への志向が想定されることは、明らかであろう。

5

レヴィ・ブルジュルが原始的靈魂觀を存立させる心理状態について、「前論理性の心性にとつては一人の人間は死んでも或る状態に於ては生きている。現在生活している人間の社会に融即しながら、彼はしかも同時に死者の社会に加わっている。」と述べていることを援用しながら言えば、すでに明らかのように、発生期の挽歌は死者を感覺的存在、ないしは心理的共存とでも呼ぶべき融即的關係において捉えている。しかし、死別の意味は、同時に次のようにも捉えられている。

(7) かからむとかねて知りせば大御船泊てし泊りに標結はましを  
(二・一五一、額田王)

ささ波の大山守は誰が為か山に標結ふ君もあらなくに(二・一五四、石川夫人)

これらは、天智挽歌群の中で、(d)死別による悲しみを発想の中心にすえたもの、として分類したものである。前者は、「標結ふ」という呪術を行なうことができなかつた——つまり、死を留め得なかつたことに対する後悔の感情を歌つたもので、死を一つの現実として内感し、そこから回想的に過去の生活体験の物足らなさを嘆いている。また、後者は失望感が中心となつて発想され、「君」が亡くなつてしまつた今は、「山に標結ふ」ことも意味がないと言つ。ここではいづれも、死別⇨喪失による衝撃が契機となつて発想されている。そして、「離れ居て朝嘆く君放り居て吾が恋ふる君」(一五〇)や「待ちか恋ふらむ」(一五二)、「忘らえぬかも」(一四九)のような、相聞歌的な死別の意味とは違つた挽歌的(死別の意味を捉える)内容が表現されている。「誰か率にけむ」、「また咲き出来ぬ」などの未熟で類型的な表現が、いま挽歌独自の表現として形成されつつある姿を、ここに想定できるのではないかと思う。

いうまでもなく、相聞歌的発想といえども、挽歌のイメージを形成してきた方法であることは否定できない。また相聞歌的発想が挽

歌的素材（死別）を契機とすることで、さらにその抒情の質を高めていくという事情も、当然考えられる。

(8) 青旗あざはたの木幡こはたの上を通うふとは目には見れども直に会はぬかも

(二・一四八、倭姫皇后)

人はよし思ひ止むとも玉鬢影たまかづらに見えつつ忘らえぬかも (二・

一四九、同)

三輪山の山辺やまへ真麻木ま綿短木ゆふし綿かくのみからに長くと思ひき

(二・一五七、高市皇子)

第一首目などは、相聞歌の発想に依拠しながらも、空間に漂う靈魂を見る自己と、生身の相手に会えないと意識する自己とを対照させることによって、挽歌的な別離のイメージを表現しえている例であろう。しかし、二首目以下は相聞歌と質的に異なっているとは思えないので、ことに最後の歌における長い序歌形式は、「石上いそのかみふるの山なる杉群すぎむらの思ひ過ぐべき君ならなくに」(三・四二二、丹生王) などと同様、挽歌的な悲傷の深まりとはむしろ相對立する発想と言わなければならない。後二者の場合とくに、書紀の挽歌群からどれほど変質していないと思うのである。

(9) 北山にたなびく雲の青雲の星離れゆき月を離れて(二・一六

一、持統天皇)

この歌は解釈上問題があるが、「注釈」によれば、「……青雲が、

#### 挽歌の成立と展開

星を離れて行き、月も離れて——大空高く飛び去る……」ということで、「青雲」に天皇の靈魂を意識したものであろう(もともと『注釈』は「青雲」を実景と考えておられる)。ここに意識されている生と死の距離や、死別による喪失感を中心にして、挽歌独自の発想が形づくられていくのである。

このことを示しているのは、(7)の第三首目にある「君もあらなくに」の表現であろう。挽歌の抒情が一つのピークをなす大伯皇女の歌には、「磯の上に生お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」(二・一六六)など、この発想が多い(四首のうち三首)。この場合、もちろん一種のパターンと見られないことはないが、それが弟世いみせ大津皇子の死に喪失感に確かに媒介された表現で、悲痛な抒情となっていることもまた事実なのである。この皇女が

(10) うつそみの人なる吾や明日よりは二上山いみせを弟世いみせと吾あが見む (二・一六五、大伯皇女)

の抒情を詠出できたのは、偶然ではない。

挽歌に多い「うつせみ」の語感を分析されて青木生子氏は、特に初期におけるそれは「死」を契機として強調される「現実的意識」であり、「体験的感情」である<sup>⑧</sup>、と述べておられるが、ここには、生と死の隔絶の上に立ち、不可避の死を明視する主体が確立している。そして、自らの具体的感覚、ないしは体験的感情を通して現実を内

面化するところに、すぐれた抒情性を獲得している。この抒情は、

山吹の立ちよそひたる山清水汲みに行かめど道の知らなくに

(二・一五八、高市皇子)

などから続くものであろうが、これらは、人麿以前における挽歌の抒情の、一つの達成と言っていると思う。

今まで、天智挽歌群からはじめて、人麿以前における挽歌の抒情の形成過程を検討してきたのであるが、右に概観してきた方向を確認させるものとして、これ以後奈良遷都前後(万葉前期)までの挽歌を、簡単に見わたしておきたい。

死の認識は、感覚的表象としての靈魂、また「別る」・「離れる」などの意識として捉えられるもの他、葬送ないし墳墓習俗との関係において捉えられるものや、他界観に基づくもの(4節において、(2)と(3)として分類したもの)がある。すなわち、「山隠る」・「警隠る」(二・一九九、三・四七一、十五・三三六九二、など)、「雲隠る」・「天知らず」(三・四一六、二・二〇〇、二・二〇二など)、「黄泉道へ罷る」(二・一五八など)という表現である。

- (11) 王の親魄会へや豊国の鏡山を宮と定むる(三・四一七、手持女王)

逆言の狂言とかも高山の巖の上に君が臥せる(三・四二二、

丹生王)  
 今日今日と吾が待つ君は石川の峽にまじりてありと言はずや  
 も(二・二二四、依羅娘子)

このような把握は第一期には見当たらないもので、死者を感覚的に意識したものよりは、死者との間に距離を持っている。かつて森本健吉氏は、挽歌に「死」という表現がないことについて、「死者に対する敬意から、殊更に『死』の語を避けて、他の語をもって婉曲に現した」為であると説かれたが、いわゆる「敬避」的表現は、死者を感覚的に意識しているものにあつてはともかく、右のような場合にこそ当てはまるであろう。もちろん、「隠る」とか「逆言」・「狂言」という表現は、死者を現実世界の範疇に留めておきたいという意識によって支えられているのであるが(森本氏の言われる「現生的色調」、それはより根本では、死者が現実の範疇にはないという感覚を前提としているのである)。

墳墓に埋葬された相手の姿を直接的に表現した右の歌群は、単なる事実の認識的叙述であつて、素朴で現実的ではあるが、抒情性には乏しい性格のものである。死の事象に固執し密着するのではなく、それを自らの感覚を通して見るところに、次のような歌が位置する。

- (12) 岩戸破る手力もがも手弱き女にしなければすべの知らなくに

(三・四一九、手持女王)

染浪の志賀つの子らが罷道の川瀬の道を見れば怜しも(二・

二一八、人麿)

ふる雪はあはにな降りそ吉隠の猪養の岡の寒からまくに(二

・二〇三、穂積皇子)

これらは、事象の認識という客観的態度にはとどまっていない。死の事象を主体の感覚において受容し、主体の内面主観をくぐり抜けることによって、悲傷のイメージの豊かな抒情となっている。葬送や墳墓習俗の現実的な事象は、死者そのものを感覚的存在として見ることを阻むものであり、ここに「死」は、明確な存在の世界とは異なったものとして知覚される。そして、その意味を主体が感覚的に受けとめるところに、より抒情的な挽歌が生まれているのである。

死者との融即関係において捉えられる呪的景物(ないしは遺物)を素材とした挽歌についても、同じような事情が考えられる。

(13) 御立たしの嶋をも家と住む鳥も荒びな行きそ年かはるまで

(二・一八〇、舍人)

みつみつし久米の若子がい触れけむ磯の草根の枯れまく惜し

も(三・四三五、河辺宮人)

この種のを素材にした挽歌には、対詠的、意志的発想をとる

### 挽歌の成立と展開

ものが多いことはすでに述べた。右の歌にも表われている、「荒びな行きそ」や「枯れまく惜しも」の対象に対する強い呼びかけは、タマシズメの意志を内包しながら「夫の念ふ鳥」を気づかい、「いたくな撥ねそ」と命じた(5)の歌につながるものである。この力強い呼びかけは、具体的、感覚的事物を通して死者を知覚し、その表象としての事物の荒亡を惜しむところに発している。

また一方、相手の死に深い喪失感を抱くことによって、それ故に呪的景物を死者の「形見」と見、死者を「偲ぶ」発想が成立する。

(14) 潮気立つ荒磯にはあれど往く水の過ぎにし妹が形見とそ来し

(九・一七九七、人麿集)

玉津嶋磯の浦廻の真沙にも染ひて行かな妹も触れけむ(九・

一七九九、同)

高田の野辺の秋萩な散りそね君が形見に見つつ偲はむ(二・

二三三或本歌、金村集)

しかもなお、景物を「見る」・「触れる」という行為を通して、死者と一体化しようとする意志が対詠的に表出されている発想となっている。

ところで、(14)の歌群は、生身の相手の喪失を意識していればこそ、その表象としての景物に執るのであり、また(13)においても、死者ないし靈魂に対する呼びかけとしての願望、意志——「荒びな

行きそ」や「枯れまく惜しも」は、存在と衰亡の間でたゆたう死（靈魂）に対する気づかひとも言えよう。同じ素材によりながら、次のような一群は、相手の衰亡、喪失感に重点を置くことで、悲傷の深まりを示している。

(15) 黄葉の過ぎにし子らと携はり遊びし磯を見れば悲しも（九・

一七九六、人麿集）

吾妹子が見し鞆の浦の室の木は常世にあれど見し人そなき

（三・四四六、旅人）

これらの挽歌は、一面から言えば、融即性に基づく人間⇄自然のあり方が破れかけたところに位置する。平野仁啓氏の言葉を借りれば「集団表象としての自然観」ではなく、「個人表象としての自然観」が、ここに発生してきている。つまり、タマフリの行為の対象としてかつて相手が「見し」室の木や「遊びし磯」は、ここでは内実を変えている。「室の木は常世にあれど見し人そなき」という表現が如実に示しているように、自然は、死者との融即性においてではなく、対死者という形で意識されている。「室の木」は変らずに生い茂っているがそれを「見し人」はいない、と言ひ、共に「遊び」、生命を寿いだ「磯」を見るにつけ、相手が亡くなってしまった悲しさが湧いてくる、と言つのであり、相手の喪失感を強く体感するところに、自然は本来の姿をあらわしている。そして死者に

ゆかりの景物は、それ故に却って、現実の主体と死者の乖離を意識させる媒材となっているのである。ここに至って、死は主体の内面的主観によって把握されていると言えるであろう。

さて、以上に考察してきた展開は、挽歌が死（靈魂）に対する呼びかけや、それと一体化しようとする意志的姿勢から、死の事象によって胚胎される自己の感情と密接にかかわってくる過程である、とも言える。「いたくな撥ねそ」や「荒びな行きそ」の外向的意志は、「見し人そなき」「見れば悲しも」の内面的感情へと転化しているのである。まさしく、死が現実からの消滅以外の何物でもない意識されることによって、死の意味は主体の内面的主観に沈潜し、その体験的な感情を優先させるところに、挽歌がより抒情性（自己表現性）へと転換し、深まる方向があった、と考えられるのである。しかも、自然の繁榮ないしは永久性と人間の死（喪失感）が対比して捉えられ、その対照・矛盾から詠出される抒情は、挽歌の有的な方法となっているのである。

## 6

さて、今まで初期万葉の挽歌を中心に、それ以前と以後の挽歌をも概観しながら、挽歌の成立とそれが抒情詩として形成される過程を見てきたのであるが、その道すじはどのように想定されるであろう

うか。

タマフリやタマシヅメの呪歌的発想においては、歌の目的は自己表現にあるのではなく、対象への現実的機能性（表現によってたらされる効力、結果）に存する。その成立が新しく、歌謡の伝統との直接的な関連を見出しがたい挽歌ではあるが、現実機能的性格に由来する外向的・意志的な発想という点では、この種の挽歌は、歌謡の性格を色濃く留めていると思われる、初期のカケアイ的相聞歌（巻二参照）や国讃めの寿歌（巻一・二など参照）と、同様の位置に考えられる。また、「大王の御寿は長く天足らしたり」や「いたくな撥ねそ……夫の思ふ鳥立つ」の主題は、具体的な場（外的状況）との関連で捉えてこそ初めてその意図が理解できるものであって、基本的には場に依存することで成り立つ発想である、と言わねばならない。

このような呪歌的発想に対して、内面的・抒情的性格を帯びているものは、死の意味を感覚的に受動した相聞歌的発想のものである。しかしながら、相聞歌的発想にあっても呪術的思考が働いているものは当然存在している。つまり、ここで古代的思考における世界観としての呪術性（靈魂観）と歌そのものの呪術性（現実機能性）とを区別して考えることが、抒情詩の形成過程をより具体的に解く為に必要なようになってくるのである。

#### 挽歌の成立と展開

西郷信綱氏は「青旗の木幡の上をかよふとは目には見れども直に逢はぬかも」（倭姫皇后）の歌について、「魂と肉体の分離が終つて、静かに死が完了しようとしている。そのときの感情が、かなりパーソナルに——主観的に行うことではなく、個人の経験が正確にという意味——うたわれている。」と述べておられる。氏は挽歌におけるパーソナルな感情内容の成立を、これらの相聞歌的発想の歌のなかに見ておられるのである。挽歌における抒情詩成立の契機は、すでに考察したように、基本的には「死」の意味の感覚的受容にあったのであり、また「パーソナル」な感情は、相聞歌的発想を抛り所としつつ成立してきたのである。

ところが重要なことは、この場合パーソナルな感情内容は、古代の実質としては呪術的世界観と矛盾するものではない、ということである。「死」の発見は確かに、「集団的幻覚ともいふべき『魂』から『個の悲傷の映像化』へと深まるところにある、と相對的な関係としては言えると思うが、呪術的世界観も他ならぬ古代の真実なのである。大津皇子の辞世である、

大津皇子被<sub>レ</sub>死之時磐余池陂流<sub>レ</sub>涕御作歌一首

ももつたふ磐余の池に鳴く鴨を、今日のみ見て、や雲隠りなむ

（三・四一六）

は、鴨を見て最後のタマフリを行なうという呪術的世界観に基づい

て発想されながら、それが自己の内的、具体的経験に支えられていることによって、すぐれた抒情性を獲得している。つまり、従来言われているような、呪術からの感情の解放という図式をもってしては、抒情詩成立の具体的な契機には迫り得ないのであって、より正確には、それは歌の性格、内容（発想様式）に内在する問題なのである。すなわち、挽歌の場合に即して言うならば、主体の意識が死の現実的意味を内面的、個我的感情において捉えるところに、歌が呪術的機能性から自己表現（抒情性）へと目的を転換する動機がある、と考えられるのである。

そして、当初相聞歌の発想を援用することで形成されてきた挽歌の抒情は、死＝喪失・隔絶として体感し、「うつせみ」の側から「空虚」な死を捉える主体の確立によって、相聞的情調とは異なる挽歌独自の抒情として深化してくる（5節の(10)、(12)、(15)などの例歌）。つまり、挽歌の抒情は死（喪失感）と「うつせみ」の意識とのきわやかな隔絶、対照から詠出されると共に、一方では、永久不変の自然と有限の人間生命との対照という方法で詠出されるようになるのである。さらに、このように対立・矛盾する世界としての把握から、「うつせみ」をも含め人間生命や人間的存在そのものを「仮りの身」とか「空虚」として意識するところに、後期万葉の挽歌の特質が考えられるのであるが、今は挽歌の成立と、初期万葉における

その抒情のあり方の考察のみにとどめておきたい。

（六九・一・九）

#### △付記▽

なお、ここでは考察の対象から省いた、長歌を中心とする儀礼挽歌の問題については、あらためて考察したいと思う。

#### 註

- ① 土橋寛『古代歌謡の世界』一七七頁。
- ② 本居宣長『古事記伝』第二十九巻。またまったものとしては、西郷信綱「柿本人麿」（詩の発生）所収。他に、久松潜一編『日本文学史・上代』、青木生子「挽歌の誕生」（日本女子大学国語国文学論究、昭和四二年五月―所収）。
- ③ 土橋寛『古代民謡解釈の方法』（立命館文学、七十七号所収）、同『古代歌謡の世界』第二章第四節。
- ④ 「愛し妹を何処行かめと山背の背向に寝しく今し悔しも」（十四・三五七七）で、これは「わが背子を何処行かめと辟竹の背向に寝しく今し悔しも」（七・一四二二）の類歌であり、卷七の方がもとの形であろうと思われる（沢瀧久孝『万葉集注釈』巻七参照）。
- ⑤ 野中川原史滴の歌（紀一一三・一一四）↓本文参照。  
齋明天皇の歌（紀一一六〜一一八）↓本文参照。



。同（紀一一九）↓「山越えて 海渡るとも おもしろき  
 今城の中は 忘れぬまじし」、同（紀一二〇）↓「水門の  
 潮の下り 海下り 後も暗に 置きてか行かむ」、同（紀一  
 二一）↓「愛しき吾が若き子を置きてか行かむ」

。中大兄皇子の歌（紀一二三）↓本文参照。

⑧ 雲だにも著くし発たば心遣り見つともあらむ直に逢ふまでに

（十一・二四五二）

朽網山夕居る雲の薄れ行かばわれは恋ひむな君が目を欲り

（十一・二六七四）

他に、十二・三二〇九、十四・三五二五、十四・三五二六、

二十・四四二一など。

⑦ 大和道の嶋の浦廻に寄する波間もなけむ吾が恋ひまくは（四

・五五二）

菅島の夏身の浦に寄する波間も置きて吾が思はなくに（十一

・二七二七）

他に、十一・二七三七、十二・三〇四六など。

⑥ 註⑥の第二目参照。他に、十一・二三六九、同・二四二

三、同・二四二六、十三・三三三七など。

⑨ 西郷信綱、前掲論文

⑩ 久松潜一編、前掲書は、記紀歌謡の挽歌の系譜を、「古い型

の挽歌（紀九四の歌のようなもの）」と「死者への悲傷の思ひ  
 を中心に詠出する」挽歌とに分けて考えている（第五章第四  
 節）が、さらに青木生子氏（前掲論文）は同様に、「儀礼挽歌」  
 （前者）の系列に萌芽としてみられる悲しみの情が、「哀傷挽  
 歌」（後者）で純粹に個人の立場から歌われてくる、と述べて  
 おられる。

⑪ 山田孝雄氏は、卷二・一四五番の次に記された、「右件歌等  
 雖レ不ニ挽柩之時所作准ニ擬歌意故以載ニ千挽歌類一焉」の左註  
 を、有馬皇子作の二首を含む、二・一四一〜一四五までの五首  
 に対するものと主張された（『万葉集考叢』）。この二首は単な  
 る羈旅歌といえるものであつて、結果的に辞世となつた為、「挽  
 歌」部に収められたのであろう。

⑫ 「上宮聖德皇子出ニ遊竹原井ニ之時見ニ龍田山死人ニ悲傷御作歌  
 一首」（三・四一五）。伊藤博氏はこの歌を、奈良時代に入つて  
 から派生した歌語りであろうと説いておられる（舒明朝以前  
 の万葉歌の性格―その配列の由来をめぐって―、国語国文、  
 第三十二卷二号所収）。

⑬ (a)、(b)、(d)の実質については本文参照。儀礼的發想としては  
 次の歌をあげることができる。

從ニ山科御陵ニ退散之時、額田王作歌一首

やすみしし わご大君の かしこきや 御陵<sup>はか</sup>仕ふる 山科<sup>やましな</sup>の  
鏡の山に 夜はも 夜のことごと 昼はも 日のことごと  
哭<sup>な</sup>のみを 泣きつつ在りてや 百<sup>ももしき</sup>磯城の 大宮人は 去<sup>ゆ</sup>き別  
れなむ (二・一五五)

⑭ 山田弘通「御寿は長く天足したり―主として万葉地理の立場から―」(国語と国文学、第四十五卷一号所収)

⑮ 土橋寛「上代の祭式と歌と呪禱」(解釈と鑑賞、第二十九卷一号所収)

⑯ 土橋寛『古代歌謡と儀礼の研究』第三章第二節、一九四頁。  
⑰ 賀茂真淵『万葉考』

⑱ 土橋寛「見ることのタマフリの意義」(『万葉』第三十九号所収)。同『古代歌謡と儀礼の研究』

⑲ 隠国<sup>こもりく</sup>の 泊瀬<sup>はつせ</sup>の山は 出で立ちの 宜しき山 走り出の 宜しき山の 隠国<sup>こもりく</sup>の 泊瀬<sup>はつせ</sup>の山は あやにうら麗<sup>うら</sup>し あやにうら麗<sup>うら</sup>し (書紀七七)

⑳ 註⑯に同じ。

㉑ 酒井貞三「『起り出の・出で立ちの』考―万葉三三三三の一の挽歌の発想と山讃めの伝統―」(国語と国文学、第四十三卷十号所収)

㉒ 伊藤博「伝説歌の源流」(国語国文、第三十三卷三号所収)

㉓ 池田源太「伝承文化論攷」第九章

㉔ 宇野円空『宗教民俗学』第八章

㉕ 土橋寛「古代靈魂觀念の二面」(『日本古典文学新論』所収)、その他。

㉖ 中山太郎『万葉集の民俗学的研究』

㉗ 『魏志倭人伝』(岩波文庫)四五頁。『古事記』上卷、天若日子の殯宮。『先代旧事紀』卷三、饒速日尊の死の条。『日本書紀』卷二十九、天武天皇の殯宮、など参照。

㉘ 岡田清子「喪葬制と仏教の影響」(『日本の考古学』第五卷所収)

㉙ 池田弥三郎『日本芸能伝承論』一三四頁。

㉚ 註⑳に同じ。

㉛ 折口信夫「国文学の発生、第四稿」(全集第一卷所収)、「歌の発生及びその万葉集における展開」(同、第九卷所収)、その他。

㉜ 『時代別国語大辞典』上代篇、「こふ(恋)」の条。

㉝ 同前。なお、伊藤博『万葉集相聞の世界』六〇～六一頁。

㉞ 折口信夫「相聞歌」(全集第九卷所収)三六〇頁。

㉟ 前掲、「歌の発生及びその万葉集における展開」九五頁。『万葉集辞典』、「たまふる」の条、その他。

③⑥ 次の二つを比較、参照。

吾が背子が見らむ佐保路の青柳を手折りにてだにも見むよしも  
がも（八・一四三二、雑歌）

高円の野辺の秋萩な散りそね君が形見に見つつ偲はむ（二・  
二二三、挽歌）

③⑦ レヴィイ・ブリュル・山田吉彦訳『未開社会の思惟』下（岩波  
文庫）一〇二頁。

③⑧ その一は、「青雲」を文字通り「青雲」とみるかそれとも  
「青空」と見るかであり、その二は、第三句「青雲の」を主格  
とみるか、初句からここまでを序詞的に解釈するかである。第  
一点については、『注釈』が吉井巖氏の説を引いて論じておら  
れるように、「空」でなく「雲」と解せるようである。五行思  
想では青を陽の色として貴ぶ考え方があるようだが、そうすれ  
ば或いはこは、天皇の靈魂を「青雲」として貴んだ表現かとも  
思われる。従って、第三句についてもやはり『注釈』が指摘  
しておられるように、主格と考えるべきであろう。「青雲」  
が「星離り行き月を離り」行く、というのは、天皇の靈魂が天  
空に上って行く、という観念の表現ではないかと思われる。

③⑨ 青木生子「万葉集における『うつせ（そ）み——挽歌から哀  
傷へ——』」（国文目白、第六号所収）

④⑩ 森本健吉「万葉集挽歌に於ける敬避性」（国語と国文学、第  
十七卷十号所収）

④⑪ 平野仁啓『古代日本人の精神構造』

④⑫ 西郷信綱『万葉私記』第一部、一三〇頁。

④⑬ 阪下圭八「人麿挽歌の構造」（東京経済大学人文自然科学論  
集、第十二号所収）九五頁。