

記紀の物語歌に関する覚書

——人名呼称と人称転換——

駒 木 敏

(一)

記紀の物語歌謡においては、位格名（神名・人名）を積極的に取りこむ現象がみとめられる。ここでは、第三人称詞に属する位格名が一人称詞や二人称詞に準じて用いられる。それ自体として、歌の対象となる位格に対する人称把握の混然としたありようを内包するのであるが、そのような表われは、歌い手の立場が自在に変換することを前提にしている。いわば、物語歌謡の独特の現象といつてもよい。そして、この現象は古代の歌謡にしばしば表われる三人称から一人称への転換の現象とも共通しているはずである。

むろん、人称転換の現象と位格名の詠みこみとは、いちおう別々の現象である。しかし、位格名を詠みこむことが方法として展開される基盤には、人称転換を支えるものと同様の原理がはたらいいてい

たと想定される。位格名を詠みこむことの問題に関しては、記紀歌謡の側と万葉歌の側からの両方から、いささかの私見を展開する機会があった^①。本稿では、位格名を意図的、積極的に取りこむ物語歌謡の方法的定位を、人称転換に象徴される歌い手の立場（主体）との関係から述べてみたい。

(一)

記紀の歌謡の人称転換として取りあげられる明確な事例は、三人称から一人称への場合である。いま、その該当例を列記しよう。

* a 「八千矛の 神の命は」 「押そ振らひ 我が立たせれば」
↳ 「記一・八千矛神」

b 「大君を島に放らば」 「船余り い帰り来むぞ 我が置ゆめ」
↳ 「記八六「紀七〇」・軽太子」

c 「やすみしし 我が大君のし」「うたき恐み 我が逃げ登り

しし」(記九八・紀七六・雄略天皇)

* d 「みかしほ 播磨速待し」「我養はむ」(紀四五・播磨速待)

e 「大君は そこを聞かしてし」「獸待つと 我がいませば

し」(紀七五・雄略天皇)

* f 「道に闘ふや 尾代の子し」「国には聞こえてな」(紀八

二・吉備臣尾代)

記紀の次元では、これらの歌謡の歌い手は括弧内に示したそれぞれの人物であるから、固有位格名(*印の例)や人物呼称詞(「大君」)は歌い手たる一人称から発せられた形となる。だが、これらが三人称的立場から対象者を把握する語彙であることは論を俟たず、従って、ここに想定されるのは、三人称的立場をも一人称的立場をも共有する叙述主体(視点)である。それがひとつの表現体の中で同時に表われるところに、人称転換の現象が生じているのである。仔細にみると人称転換には、(三人称から一人称への転換)が場面ないしは叙事の変化につれて顕在化する形と、「押し開きわれ入り坐し」(紀九六)のように(三人称と一人称の共存関係)として表われる形(後掲より)とがある。前者を人称転換と称しているが、後者のような視点が前者と共通し、前者の態様の前提となる視点であることはいうまでもない。つまり、対象者に対して三人称的にも

一人称的にも向かいうる歌い手の視点が想定されるのである。

人称転換のありようを特徴づけるのは、自称敬語の存在である。

一人称詞に付随して表われる尊敬語の待遇表現は、それ自体として相容れない矛盾を内包する。自称敬語こそは、同一の対象者への三人称的と一人称的との把握の混在・共存を集約しているのである。

とはいっても、人称転換の現象と自称敬語の存在とは、いちおう別個の事象と考えておかなければならない。神語(記二番)の例で

いえば、「八千矛の神の命はし」と三人称的に歌い出され、中途に

「押そ振りひ我が立たせれば 引こづらひ我が立たせれば」と一人

称の表現に転換しているのであるが、三人称表現における「ヤチホ

コの神の命」も、一人称表現における「我が立たせれば」も、敬語

表現としては一貫している。そのような表現の構造は、b・c・e

などでも同様である。それらとは異なり、d・fのように、人称転

換を含みながらも自称敬語を伴わない事例がある。これらにおいて

は、待遇表現とは無関係に人称転換が表われているのである。

このようにして、記紀の歌謡の特徵的傾向として、人称転換と自

称敬語という二つの現象が取り出されることになる。にもかかわら

ず、自称敬語の現象が神や尊貴の人物を主体とする歌謡に集中する

ことは、そこに人称転換に関する問題が集約的に示されているよう

に思われる。

ちなみに、上記の例(記二・紀七五)以外に自称敬語を含む歌謡を掲出する。

g 「階だゆふ 楽浪道を すくすくと 我が坐せばや」(記四二・応神天皇)

h 「八島国 妻枕さかねてゝ 押し開き 我入り坐し」(紀九六・安閑天皇)

i 「御諸が上に 登り立ち 我が見せば」(紀九七・春日皇女)

j 「やすみしし 我が大君の 吳床に坐し」(記九七・雄略天皇)

k 「三重の子が 捧がせる 瑞玉蓋に」(記一〇〇・三重の采女)

l 「加羅國の 城の上に立ちて 大葉子は 領巾振らす」(紀一〇〇・大葉子)

いずれも歌い手(括弧内の人物)の行為に敬語表現を伴うことによつて自称敬語の現象を生じているのだが、ヤチホコ神の歌(「神語」記二番)に顕著なように、神の行為を歌う主体は別に想定されようから、物語歌のあり方を外してみた場合、必ずしも自称敬語とはいえないものもある。j-lがそれである。歌い手を別途に(物語内の場の外に)想定すれば、第三人称詞(「大君」「三重の子」「大葉

子)に付される尊敬語は自称敬語とはならない。歌い手の位置についてはg-iも同じ問題を含むのであるが、これらの場合は、「わが坐せば」「われ入り坐し」「わが見せば」のように一人称(自称)詞と敬語が密着していて、歌い手をどこに求めようと、自称敬語の存在がみとめられる形である。

以上の事例の示すところは、第三者的に歌いだされようと第一人称的に歌いだされようと、歌謡中の当事者(人物)とは別の表現者が当事者を三人称的と一人称的との混線する視点で把握するところに、自称敬語は顕在化するということである。

従来、この現象はさまざまな角度から論じられてきた。② そのような中で、語られる言葉の独自の事象とする考えは基本的のみとめられてよい。すなわち、「第三者である語り手が主人公に関して語るうちに、『語り』の人称が転換し、語り手が主人公自らになる、即ち第三人称より第一人称へかはるにも拘はらず、語り手はもとの第三人称口吻のスタイルをも保持するために、転換の部分即ち第一人称になつた周辺の部分にも、もとの第三者としての古代敬語的な口吻が残つたものとみるべきである」^③ という指摘である。人称転換が神話的伝承などにも表われる現象であることからしても、口誦叙事に特有の言葉とする説は説得的である。

さらに、物語歌謡の問題に即していえば、歌い手が神や天皇であ

場合に集中して、つまり多くは自称敬語の現象と相俟つて表われることの意味が問われるべきであろう。結論的にいえば、三人称から一人称への転換の現象は、その基盤に（主題の提示↓主題の説明）と展開する歌謡の構成方法としての枠組みを置きつつ、宮廷歌謡などにおいて顕在化する方法であつたとしてよいと思う。④そこで注目されるのは、天皇の歌と人称転換に關しての次のような指摘である。すなわち、「物語述作者の手になる物語歌としての天皇の歌は、第一段では述作者の立場に立つて『やすみし我が大君』と三人称で歌い出し、第二段では天皇の立場に立つて『我が』と一人称を用いるのが定形である」⑤。

これらの表われは、人称転換が一種の定型的方法と把握されていた側面を有していると推定される。すなわち、神が歌つたとする歌はもちろん、天皇の歌などには、伝奏者とでもいふべき者の介在が想定されるからである（説話的表われとしては、トヨタマビメの記七番歌を伝奏したタマヨリビメ「神代記」、神武と七娘子における大久米命「神武記」、仁徳の歌を伝える丸迹臣口子「仁徳記」などがある）。三人称から一人称への転換は、口誦の叙述による物語歌謡に表われる叙述法であり、そのような人称転換をもつ歌謡には「神語」二番や万葉集の乞食者の詠（巻十六）など、専門的伝承者によって管掌されたものが目立つ。⑥とりわけ敘事的な歌謡に特徴的

であることも、そのような種類の歌謡が専門的歌人に担われたと考へるとき、納得がいくのである。古代の社会において、物語の伝承者、管掌者と歌謡のそれとは相通じる側面をもつと考えられるから、右のような歌謡の現象を支える包括的視点は、まさに語り手（語部）のものといつてよい。

(三)

前節にみた人称転換の問題は、位格名を積極的に取りこむことによって記紀の歌謡が抱えた性格にも関連してくと考えられる。記紀の歌謡において位格名が詠みこまれる場合、その人物を対詠的、二人称的に把握する事例がもつとも多く、固有位格名の二人称的表われは、すぐれて物語歌謡的方法である。そこには、記紀歌謡の特徴としての次のような諸点が関連していると思われる。一つに、歌謡は當事者間に詠み交わされるものであるとする枠組みが根底にあつて、歌謡はしばしば会話的機能を担つて位置づけられていること⑧、二つに、歌謡が位格名を取りこむことによつて（物語場）における人物関係を具体化し、いわば歌謡が物語の敘事に参画するための機能を負うていることである。対詠的に発想される（位置づけられる）がために、歌謡における位格名が二人称者を指示するという独特の現象がそこに表われるのである。

記唱歌謡の中で、何らかの意味で位格名にかかわる語彙を含むものについてみると、そこに目立つ一つの特徴は前半の提示句に人名を置くという傾向である。この傾向は、人物名の詠みこみが歌謡の対立的構成法の枠組みに基づくことを示している。そして、前半で行為主体を第三人称的、客観的に提示し、後半で一人称的、主観的に説明するところに現象するのが、先にみた人称転換の事例である。

ところが一方には、提示される人物が対詠的志向をもって把握されるものもある。人物名は本来第三者的、客観的な指示性を担うものであろうから、人名をあらわにしてその人物に呼びかけるという姿勢には、その対象を三人称的にも二人称的にも捉える視点が孕まれていることになる。物語中の人物名を三人称的に提示して、その人物に対詠的に歌いかける発想の歌謡も、三人称から一人称への転換と同様に、微妙な人称の動揺を示している。人物名を配して対詠的に歌いだされる歌は、基本的に三人称的と二人称的とに相互の視点を共存させていることになる。論理的にいえば、人名を取りこむのは歌謡の構成主体の立場であり、対詠的に向かうのは物語中の人物の立場である。もちろんそれを包括しているのは物語歌謡の歌い手の視点である。

このような物語歌謡の方法は、いきなり考案されたわけではなく、やはりその基盤に想定されるのは、独立歌謡の存在であろう。例え

ば、冒頭に呼称語を置き対詠的に発想される形式の歌謡である。

天飛む 軽嬢子。

ただにも 寄り寝て通れ 軽嬢子ども。(記八三)

歌垣の場における独立歌謡(民謡)と推定されるものである。「軽嬢子」はむろん普通名詞であり、「寄り寝て通れ」の指示表現に示されるように、誘いの歌である。その普通名詞「軽嬢子」が物語歌謡としては、「軽大郎女」に重ねられて、比喩的に人物名を担うことになる。このような読み替えも、物語歌の當為の形態であった。

また、「景物」を提示してそこに比喩的に人物を重ねることも、

独立歌謡に表われる方法である。

○引田の 若栗栖原

若くへに 率寝てましももの 老いにけるかも(記九三)

○日下江の 入江の蓮

花蓮 身の盛り人 羨しきろかも(記九四)

九三番歌の傍線部は、景物の提示として客観的に歌いだされる。その景物の「若」を契機に「率寝る」対象としての(かつての)若い女性が想起されるとき、その女性(対象者)は歌い手にとって二人称的な位置づけを付与される。つまり、景物が人物へと比喩的に転換することに応じて、歌い手の姿勢も客観的なそれから主観的なそれへと移行しているとみられるのである。

さらに、景物に比喩された「人物」の位置が、歌いかけられる対象（二人称）に重なったり、歌い手としての一人称に重なったりすることはしばしばみられることである。

○八田の 一本菅は

子持たず 立ちか荒れなむ あたら菅原

言をこそ 菅原と言はめ あたら清し女（記六四）

○八田の 一本菅は 独り居りとも

大君し よしと聞こさば 独り居りとも（記六五）

「八田の一本菅は」はいずれも三人称的発想による景物提示部であるが、後半への展開で特定の女性を意味する文脈に転換されるとき、六四番では二人称（「清し女」と等価）となり、六五番では一人称（「独り居りとも」と断言するワレと等価）となる。

そしてこれらの場合、独立歌謡の次元における意味性をそのまま移行させ、提示部の語に物語中の人物を比喩的に重ねることによって、物語歌として位置づけられる。「引田の若栗栖原」「日下江の入江の蓮」「八田の一本菅」がそれぞれに「引田部の赤猪子」「若日下部王」「八田皇女」を暗示するのである。これらにみられるのは、独立歌謡の付会・解釈としての転用の問題である。

普通名詞を固有名詞として捉えなおし、地名（景物）を固有の人物として把握するのは物語歌謡の営為であり、そのような営為が固

有人名（位格名）の詠みこみと並行する方法であったことが推定されてよいであろう。

このような独立歌謡の構成法を枠組みとし、その提示部に人物呼称詞を持ちこむとき、物語歌謡独特の表現性がたち表われることになる。固有名と人称的用法との錯綜する関係である。つまり、これらの関係を通してみとめられることは、物語歌（狭義）が構成されるに際してはたらく一種の伝統的規制としての型、ないし枠組みの力の存在である。いいかえれば、歌謡の構想にあたって発想を規制する型の造型力が、人称的な揺れや視点の移動の不自然さを凌いで強力であったという事実である。そしてここに、歌謡の主体である歌い手自らの立場と客体（歌う対象としての人物の立場）とを包括し超越する視点を明確に見てとることができる。それこそが歌謡物語の構成主体（述作者）の視点でもある。

(四)

三人称から一人称への転換という現象、三人称的と二人称的との対象把握の混然、融合する独特の視点について、物語歌謡の属性的問題として考えてきた。

ところで、人称の転換という形で顕在化する現象は、記紀の歌謡がその表現の内部において複数の視点を有することの、歌謡本来の

表われにすぎないともいえる。すでに品田悦一氏が一連の論稿において、記紀の歌謡が内在させる視点（表現主体）の動揺について指摘し、これを口誦の方法と結んで理解される場所である。¹⁰⁾

ア 天飛む 軽嬢子。いた泣かば 人知りぬべし。

波佐の山の 鳩の 下泣きに泣く。（記八三二紀七二）

イ みなそそく 臣の嬢子 ほだり取らずも。

ほだり取り 堅く取らせ、下堅く 弥堅く取らせ。ほだり取らず子。（記一〇三）

すなわち、アでは「主体が直接『軽の嬢子』をなだめた言葉」として発想されている前半が、後半では「第三者的もの言い」へと転じていること、イでは、はじめ第三者的に歌いだされる「嬢子」が、後半では一転して『取らせ』といった行動指示の相手として現われる¹¹⁾ことである。ここに見られる現象は、品田氏が「対話的姿勢と非対話的姿勢」との使い分けといわれるように、表現の視点からすれば、表現対象たる歌謡中の人物が、アの例では「非対話的姿勢」から「対話的姿勢」へと転換し、イの例では「対話的姿勢」から「非対話的姿勢」へと転換して捉えられているのである。

品田氏がここにおいて、対話性と非対話性との交錯、転換が自在に可能である「やまと歌の本来の造型」の「水準」について指摘されたことは、きわめて重要な意味を持つといえる。非対話的姿勢と

は対象としての人物を三人称的、客観的に扱う視点であり、対話的姿勢とは対象としての人物を二人称的に扱う視点である。ここでは、歌謡中における対象としての人物は、三人称者（彼）としても二人称者（汝）としても扱われ、その両者が一首の歌の中で転換しているのである。むしろこのような例は、人称転換ということでは、対象者が三人称者（彼）としても一人称者（我々当事者）としても扱われる場合と同一である。対象者が三人称的にも二人称的にも扱われるような人称転換の事例は、数多く挙げることはできないが（品田氏は他に紀三番歌を挙げておられる）、固有位格名を含んで対詠的に歌われる記紀物語歌の人称的融通性は、これと同様の視点でもたらしたものと考えてよいと思う。

ここに、三人称と一人称との転換を基本としつつ、同時に三人称と二人称との転換を内在する歌謡がある。

A 大和の 小武羅の岳に

獣伏すと 誰かこの事 大前に申す。

【一本『大前に申す』といふを以て『大君に申す』といふに易へたり】

B-1 大君は そこを聞かして

玉纏の 呉床に立たし

【一本『立たし』といふを以て、『いまし』といふに

易へたり」

倭文纏の 吳床に立たし

C—1 獸待つと 我がいませば

さ猪待つと 我が立たせば

手舂に 虻懸き着き。

B—2 その虻を 蜻蛉早食ひ

這ふ虫も 大君に奉らふ。

C—2 汝が形は 置かむ 蜻蛉島大和。(紀七五)

【一本「這ふ虫も」といふより以下を以て、「かくの

ごと、名に負はむと、そらみつ、大和の国を、蜻蛉島

といふ」といふに易へたり】

、歌い手の視点の目まぐるしい変動は、この歌謡が「語り歌」とでもいふべき律調を持ち、歌謡中の複数の行為主体が錯綜して表われることにも関係するであろう。叙述の位相は、「天皇に関して、『大前』「大君」「わが」という三様の表現がある^⑫とされるように、A・B・Cで示した三つの部分に分けることができる。大きくいえば、まずAとB・C以下とでは叙述の方向性を異にする。Aは小武羅の岳に獸が伏すことを(「誰かが」大君に)申し上げたといい、B以下では、それを聞いた大君の側から述べられる。そして「大君」の扱いがBでは三人称、Cでは一人称であるから、ここにも叙

述の方向の転換がある。天皇に関する三種の表現は、この叙述の三相とも見あうのである。例によって演劇性の立場からの解釈もなされるが、見てきたような視点の転換という読みから理解することのできるものである。

まず、B—1では「大君」を三人称的に捉える視点に立ち、C—1では「大君||我」の一人称の視点に転換する。さらにB—2では再び「大君」を三人称的に把握する視点に戻り、叙述を総括するC—2では、それまで三人称的に捉えられてきた蜻蛉を二人称的に把握(「汝が形は置かむ」)している。全体として、蜻蛉が虻を喰ったことの功績を称えて、国号「蜻蛉島」の起源にいい及ぶ叙事の進行は、時に「大君」の側に密着して、時に蜻蛉の側に密着して展開される。その際、「蜻蛉」や「大君」を三人称的に捉えるB—2から「蜻蛉」を対詠的に捉えるC—2への移行にも、三人称から二人称への転換が内在されている。即ち、B—2(「その虻を蜻蛉早食ひ 這ふ虫も大君に奉らふ」)からC—2(「汝が形は置かむ 蜻蛉島大和」)への部分において、蜻蛉への姿勢が三人称的把握から二人称的把握へと転換しているのである。

ここには、口誦性にもかかわりながら、歌謡の叙事が物語的に展開しようとするとき、対象の把握の視点が自在に変化してゆくことが示されている。

そして、このような歌謡が口誦の方法としてありえたであろうことを推定させるのは、歌謡中に示される三箇所の異伝（「一本」注記である。そのうち「呉床にいまし」と「かくのごと」は『記』九七番歌の表現に等しいが（記・「蜻蛉島とふ」が紀一本「蜻蛉島といふ」の違いのみ）、前半の「大君に申す」は記紀いずれの表現とも異なる。ここに、「異伝を生じるまでに広く伝承され、かつ、それを記録した本が」存在していたことを見ることが出来る。少なくとも、文字化されたものの複数間の異同のみを見ることは不自然である。それに加えて、この歌謡が「五三七」詞形（汝が形は置かむ 蜻蛉島大和）の終止形式を具備していることもその証左となる。初期万葉にもつながるこの終止詞形は、口誦の方法とともにある歌の構成・述作の指標とみられるからである。

この歌謡については、三人称から一人称への転換の問題も絡むのではあるが、それ以外にも表われる視点の交替の自在性は「口誦的構想力」を媒介としつつ、宮廷社会の歌い手（語り手）によって形成されていったことの反映とみなすことができよう。

（五）

物語歌の方法には、短歌の問答や連作の形式によって構成するケースもある。それらにおいても、人称転換と人名の取りこみが方

法的に自覚されていたことの証として、あえて記紀以外の事例を掲げよう。

① 水の江の浦島の子が玉匣開けずありせばまたも会はま

しを（風土記一五、後の時の人）

② 常世辺に雲立ち渡る玉匣はつかに開けし我ぞ悲しき

（風土記一六、同）

②① 打麻を麻統の王海人なれや伊良虞の嶋の玉藻刈ります

（万葉一・二三、「ある」人）

② 空蟬の命を惜しみ波に濡れ伊良虞の嶋の玉藻刈り食む

（同・二四、麻統王）

『風土記』の浦島伝承に付随する（①）は時人を歌い手としつつ、前歌が人物名「浦島の子」を三人称に提示して歌い、後の歌は一人称「我」の立場で歌い継がれる。同じ「時人」の立場から、短歌二首の連作によって構成しているのであるけれども、前歌から後歌への転換には、長歌における三人称から一人称への転換に対応する関係がみとめられる。

一方『万葉集』の（②）は、「時の」人」と当事者との問答によりつつ、前歌が人物名「麻統王」を二人称的（対詠的）に歌い、後の歌は当事者たる麻統王の立場から応じられる。これは問答唱和の枠組みをもって構成された物語歌的なものであろうから、前歌の二

人称的発想も、後歌の一人称的発想も、ともに歌い手の内なる視点というべきであろう。

一首の歌中における人称の転換と複数歌間におけるそれとを同一視することには問題があるかも知れないけれども、単一の歌い手の視点が二様の表われをなしているということからすれば、基本的には同じ現象と把握されてよい。むしろ、一首の歌において表われる人称転換の現象が複数歌の構成においても分化して表われているとみるべきであろう。

右の二組は、「連作」的に仕組まれるのと問答的に仕組まれるのとの差異はあれ、ともに複数歌の配列による物語歌の方法である。それらが、説明文を伴って編集されるとき、いわば歌い手はいかようにも設定されうる。ちなみに、浦島の歌の場合には、浦島子と乙女との問答がこれ以前に三首あって、その第一首目では

常世辺に雲立ち渡る水の江の浦島の子が言持ち渡る（風土記

一一、浦島）

ともあり、ここでは「浦島の子」は一人称的に表われている。「風土記」の歌はより整合された短歌形式による点で、記紀歌謡との質的な違いもあるうけれども、物語歌の方法という側面からは、全く同質のありようをみてよいと思われるのである。

このように、三人称と一人称との転換にせよ、三人称と二人称と

の転換、融合にせよ、何らかの意味で人称転換を含む歌謡について見ると、これらを貫き根底で支えるものは、全人称を包括的に共有する「物語る視点」だといってよい。そして、このような歌の基盤には、宮廷の世界における伝承者の存在が顕著であるように思われる。そのことは、歌い手（語り部）によって伝承・管掌される宮廷的歌謡においては、人称転換を含みもつ歌が、むしろ一つの方法としてありえたことを物語るといえよう。複数の視点を共有し、全人称を包括する視点を持つ歌い手こそが、口誦の歌謡が潜在的に抱える人称交替の自在性を積極的に押しだしていったものと思われる。このような方法は、歌が自立し、歌い手（作者）の位置が明確化する段階となれば、当然超克されるべき方法であるが、事件・伝説とともに形成される歌の一面として、万葉歌においてもなお有効性を持っているのである。

（六）

前稿小論（注1のb稿）においては、歌謡が位格名を持ちこむことによつて生じる人称関係の齟齬について、それは二人称的（対詠的）視点と三人称的視点を共有する「包括的な視点」に基づくのであり、物語歌謡の方法として「物語る視点」と結合させうるであろうと考えた。ただし、品田論の指摘にあるように、そのような現

象が歌い手の視点の不統一（「交替」や「動揺」）に基づくものでありとすれば、しばしば指摘される三人称と一人称との転換に共通するものであることが知られる。

従来、歌謡における人称の転換という場合、三人称から一人称への転換のケースのみが問題とされてきたといつてよい。しかしながら、上述してきたところに照らして、歌謡が表現しようとする対象者を三人称的にも二人称的にも把握する独特の視点もまた、人称転換を支える視点に準じて措定してよいであろう。いま品田論の指摘を展開させていえば、口誦的歌謡が本来的に内在させるそのような話者（歌い手）の視点の交替の自在性を受けて、さらにそれを積極的、自覚的に方法として展開させたのが、人物名を詠みこむ物語歌謡の実態であったということができると思う。なぜならば、このような視点なしし主体の交替の自在性について、「書く」ことをもって最終的に定着させていった記紀の構成者が無頓着であったとは、とつてい考えられないからである。しかし、このことは、多くの記紀の歌謡がひとしなみに口誦的に構想されたものであるとすることに直結するかどうかは、まだ即断できない。物語歌謡の営為がさらに問われることとなろう。

注

- ① 拙稿、a「物語における歌謡の位相」（古事記研究大系9「古事記の歌」高科書店、一九九四年）、b「万葉歌における人名表現の傾向」（万葉集研究 第二十集）塙書房、一九九四年）
- ② この問題については、土橋寛氏が神の自叙の言葉とみる折口信夫説（『国文学の発生・第一稿』全集一卷）をはじめとして、神の言葉（託宣）の特徴とする説（金田一京助『ユーカー概説』などを批判して総括的に述べておられる『古代歌謡論』第七章、三二書房、一九六〇年）。その後これらの修正説や、演劇歌謡の特徴とする説（山路平四郎『記紀歌謡評釈』）も出されているが、基本的には土橋説によってよいと考えらる。
- ③ 小島憲之『上代日本文学与中国文学 上』（塙書房、一九六二年）五五頁
- ④ 土橋・注2の前掲書
- ⑤ 土橋寛『古代歌謡全注釈・古事記編』（角川書店、一九七二年）三四五頁
- ⑥ 記四二番にも人称転換が想定される。ただし前半の主語については諸説があつて定まっていない。
- ⑦ 拙稿「語りの担い手」（講座日本の古代信仰第四卷『呪術と文学』学生社、一九七九年）
- ⑧ 最近、青木周平氏は「履中記における歌の機能」（古事記研究大系9「古事記の歌」高科書店、一九九四年）において、表記の形態からこの特徴を論じておられる。
- ⑨ この傾向をもつものは、「やつめさず出雲建が佩ける太刀」（記二二三）のように「人名十連体修飾格十体言」の形をとるものを入れればさらに増える。

- ⑩ 品田悦一、a 「人麻呂作品における主体の獲得」(『国語と国文学』平成三年五月号)。b 「柿本人麻呂歌集旋頭歌における叙述の位相」(『万葉』一四九号、一九九四年二月)
- ⑪ 品田・注10の前掲論 b
- ⑫ 坂本太郎ほか校注『日本書紀 上』(岩波書店、一九六七年)
- ⑬ 例えば注12の前掲書に、「最初に一人が登場して、シシのいることを誰が告げるだろうか」と歌う。次に地謡の者が、天皇の行為を描写する。次に天皇が自身で歌う」とするような理解である。
- ⑭ 大久保正『全訳注 日本書紀歌謡』(講談社、一九八一年)二二四頁
- ⑮ 拙稿「五三七結解型長歌の形成」(『日本古代論集』笠間書院、一九八〇年)
- ⑯ 麻統王二四番歌は、第五句「刈食」をカリヲスと訓む説によれば、第三者による当事者的詠であることがますます明確となる。
- ⑰ 記紀を比べたときの『紀』における際立つ特徴は、人名を詠みこみかたつ整備された短歌形式の歌が多いことである。両者の歌謡観の差異でもあるが、人名を含む物語歌の位相を示すものとしても注目される。