

万葉集反歌小考

—長歌との対応様相をめぐって—

一 はじめに

反歌とは、長歌——宮廷歌謡としての儀礼歌的性格を基盤としながら抒情詩として発達した——に付される短形式の歌である。反歌様式の発生については、つとに五十嵐力『国歌の胎生及び発達』が「長歌の末解の数句が繰り返され、分離脱落・独立することによって発生した」と説き、⁽¹⁾このような認識は中国の「乱・反辞」の影響によって成り立ったとする中国文学影響論⁽²⁾と共に、未だ有力な説として認められている。また反歌の本質は、長歌の内容を反復・要約あるいは補足する役割を担うところにあるという。

ところで今までの反歌に関する研究は、その発生・成立に関わる形態論的論議および史的考察を中心に行われてきたと

朴 一 昊

いうべく、⁽³⁾「反歌＝長歌の反復・要約」という等式をもって反歌の本質を捉えようとする狭い視点に止まっていると言わざるを得ない。このような状況にあって、森重敏氏は「言語場直観的な長歌に対応せしめる意欲の過程の結果」が反歌であると述べ、⁽⁴⁾さらに神野志隆光氏が従来の歌謡の発生論を批判しつつ「記載の次元で、具体的な場をこえて歌を意識化することが、二つの歌（長歌と短歌、引用者）の『対応』を確立するのであって、歌謡段階に認められる反歌の成立よりも、むしろその定着において、様式に対する「自覚」⁽⁵⁾（森重）を見届けるべきであろう。」と論じて、反歌論は新たな局面を迎えた。そこで、これからの反歌論は反歌概念に対する広い理解に立ち、長歌に添えられる反歌は長歌に対してどのような表現意図を持つ文学様式であるかを問う方向に向かうことが求め

られよう。すなわち、反歌がどのようにして成立したかというより、方法的に反歌が何故長歌に付けられるようになったのかを歌の表現の内実に即して問うべきであろう。従って本稿では、反歌制作の動的な営みを一番鮮明に示してくれる初期万葉と人麻呂の歌を中心に長反歌の関わり方を、形態論的な見地からでなく、表現としての構造という面から把握することによって、反歌を長歌に付けるという詩作行為は何を可能にし、また長反歌の結合構造は抒情様式として如何なる意味を持つかについて考えてみたい。

二 反歌のない長歌

まず、初期万葉長歌の中で反歌の付いていない例を取り上げて、反歌のない理由を考えてみることから始めよう。反歌の付いていない長歌は万葉集中四十五首あるが、主に初期万葉や卷十三作者未詳歌群に見られる。これらの長歌に反歌のない理由に対しては、高野辰之『日本歌謡史』が古歌謡的なものが唱詠されたためであろうと指摘して以来、久米常民氏はさらに反歌のない長歌に偶数句体の歌が多いということに注目して、「無反歌」長歌の唱詠性を立証した。⁽⁷⁾

また、反歌のないもう一つの理由として提出されているのは、卷二の天智及び天武天皇挽歌群（一五〇、一五三、一五五／一五九、一六二）に見られる伝統固守性である。時期的

に先んじる中大兄の三山歌（卷一・一三〜一五）と額田王の三輪山歌（卷一・一七〜一九）には反歌が付いているにもかかわらず、時期的に後れた天智・天武天皇挽歌群には反歌が付いていない。この問題に対して、橋本達雄氏は「挽歌はなお形態的には旧を守る古式豊かな葬儀の枠から未だ自由でありえなかった」と説く。⁽⁸⁾ すなわち、殯宮儀礼は伝統の守られる分野で、その場で歌われる挽歌に抒情を盛った反歌を添えるという新しい方法は、すぐには受け入れられなかったというわけである。

ところで、額田王作「春秋判別歌」（卷一・一六）は古歌謡的な歌でもなく挽歌でもないのに反歌が付いていない。この歌が漢文学の影響を窺わせる文雅の遊びの歌であることはよく知られている。海彼の文学を意識してこの歌を制作した額田王は、中国文学の賦に付けられる「乱」および「反辞」の存在を知っていたはずで、それならこの長歌に合う反歌を制作するべきだった。ところが王は反歌を作っていない。その理由は一体何だろうか。それは、長歌一首がいわゆる抒情完結構造を成している故に、反歌を必要としないからだといえないだろうか。作品分析を通して考えてみよう。

天皇、内大臣藤原朝臣に詔して、春山万花の艶と秋山千葉の彩とを競ひ憐れびしめたまふ時に、額田王

歌を以て判る歌

冬ごもり 春さり来れば

鳴かざりし 鳥も来鳴きぬ

咲かざりし 花も咲けれど

山をしみ 入りても取らず

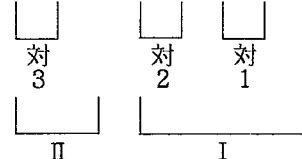
草深み 取りても見ず

秋山の 木の葉を見ては

黄葉をば 取りてそしのふ

青きをば 置きてそ嘆く

そこし恨めし 秋山そ我は



(卷一・一六)⁽⁹⁾

第一段と第二段は春と秋の長所短所をそれぞれ掲げて均等に比較し、最後の第三で「秋山そ我は」と突然判定を下す。秋の方が勝っているという判定の根拠は「黄葉が取れる」という理由にあったが、それは物理的な態度でなく、自然と我の一体を願望する心理的な態度であろう。Ⅰ(起)↓Ⅱ(転)↓Ⅲ(結)の三段論理的構成をもって、作者の心情を鮮やかに現している。意味単位が因果的に結び付けられて、主題が明確に具現され、結句で抒情の追認が行われて完璧に完結する。終止においては最後の句に倒置法を用いて終結を強調し、抒情化を高める「我」という詞を設けて詩の終結効果を増幅

する。極めて抒情的完結度の高い作品といえよう。反歌が付いたらむしろ不自然になる。反歌を持たない理由はその抒情の完結性にあつたのであろう。すなわち内部的に叙事と抒情とが構造的に均衡を保っている故に反歌を求めなかつたのではないかと考えられる。

三 付加される反歌

では、反歌を伴う長歌の場合はどうであろうか。万葉集中には長歌が二六五首あり、反歌を伴う長歌は二二〇首を占める。全長歌の約八三%が反歌を持っているわけであるが、反歌が長歌に添うべきものと考えられるようになったのは、舒明天皇の頃(七世紀初葉)からとされている⁽¹⁰⁾。ところが、反歌を添えるということがもっと一般的に行われるのは、少なくとも柿本人麻呂以後のことだ、その時点においては反歌が長歌と共に制作されるのが通例となり、もともと反歌のなかつた長歌に新作の反歌あるいは流伝の別の反歌を添えることになつたと考えられる。

柿本朝臣人麻呂の歌集の歌に曰く

葦原の 水穂の国は 神ながら 言挙げせぬ国 然れども
 言挙げぞ我がする 言幸く ま幸くませと つつみなく 幸
 くいまさば 荒磯波 ありても見むと 百重波 千重波にし

き言挙げす我は 言挙げす我は (巻十三・三三三三)

反歌

磯城島の大和の国は言霊の助くる国ぞま幸くありこそ

(三三五四)

右の三三三番歌は人麻呂自身が詠んだものでなく、官人送別の場で詠じられた伝承の歌を人麻呂が自分の歌集に載録し、もともと反歌のなかった歌(歌謡)に新しく反歌を書き加えたものと思われる。⁽¹⁾反歌が人麻呂の創作歌か否かという問題は定めにくいことであり、またその問題より何故人麻呂は反歌のなかった伝承歌にわざわざ反歌を付け加えたのが先に問われるべきであろう。

三三三番歌と反歌とを一組にしてみると、反歌は長歌の主題をまとめて提示するような形となる。ところが、反歌は神話的表現である長歌の「葦原の水穂の国は」を「磯城島の大和の国は」と具象的な表現に改変し、さらに長歌の「言挙げせぬ国」とは矛盾するものの、古代の言霊信仰に通底する「言霊の助くる国」を用いることによって長歌より進展した生動感を伝える。このような反歌を付け加えた理由は、定型化を志向する長歌の様式性への要求を既存の長歌に別の反歌を添えるという方法によって、人麻呂が実践しようとしたためだろう。つまり反歌を付けることによって長反歌は張り合い、

歌謡的な長歌は抒情詩たる長歌となり得るのである。人麻呂は反歌をもって長歌謡において文芸性を意図し、抒情詩への跳躍を図ったのである。

三三三三〜三三五四番歌の場合と類似している例をもう一つ掲げてみよう。

岡本天皇の御製一首 并せて短歌

神代より 生れ継ぎ来れば 人さには 国には満ちて あぢ群の 通ひは行けど 我が恋ふる 君にしあらねば 昼は日の暮るるまで 夜は 夜の明くる極み 思ひつつ 眠も寝かてにと 明かしつらくも 長きこの夜を (巻四・四八五)

反歌

山のはにあぢ群さわき行くなれど我はさぶしゑ君にしあらねば (四八六)

近江道の鳥籠の山なる不知哉川日のころころは恋つつもあらむ (四八七)

長歌は偶数句で音数も不定型であり、結末が「7・7・7」になつてゐるから、形式的に古い謡物であることが窺える。ところが詞句の「昼は……夜は……」という対句が天武・持統朝以後の新たな時間観念の反映であるから、この歌の成立は斉明朝ではないと推論された。⁽²⁾また相聞史上作者判明の相聞

長歌は人麻呂の石見相聞歌（巻二・一三二―一三九）を初例としてゐる故、この歌が斉明朝のものであるかは疑わしい。古い形式に新しい内容が盛られたという食い違いが存するわけである。その原因は伝承歌謡の記載改変によるもので、その時点で反歌も添えられたと考えられる。

第一反歌は長歌の前半部の「神代より……君にしあらねば」の部分で、第二反歌はそれ以後の後半部を受けて繰り返し、まとめているような形を取っている。ところが第一第二反歌は長歌より独立し得るほど抒情性に富んだものとなっている。長歌が「あぢ群」を恋しさを募らせる実景表現としてゐるのに対して、第一反歌はそれを比喩的に用いて「君の不在」の寂しさを深め、抒情表現に仕上げてゐるのだ。また橋本氏の指摘のように「さぶし」という表現は万葉に入つて初めて現れる感情語であり、かかるといふ用語が使われるといふことは抒情の深まりを示唆するといえよう。長歌においてただ「恋ふる」といったのに対し、反歌は「さぶし恋」と抒情の濃密化を図り長歌の抒情の足りなさを補つて、抒情の均衡を保たせようとしたのである。なお第二反歌は長い序詞を用いて巧みな文芸的表現への意欲を示し、「恋つつもあらむ」といった詞句で長歌との連関を確認しつつ長反歌の抒情を包括的に締め括つてゐる。ただし、第二反歌を加えることによつて、むしろ度を越して感情を露出する現象を生み出したことは否めない。す

なわち、反歌を付けるべしという意欲が先立つて長反歌は抒情的な均衡を失つてしまつたのだ。これは長歌と対応するべき反歌に如何に抒情を盛るかによつて、抒情詩たる長歌の作品としての優劣が決められることを物語つてゐる。

以上人為的に長歌に付け加えられる反歌の例を通じて反歌の在り方を考えてみた。次は純粹な創作的意図によつて長歌と共に制作された反歌の例を取り上げ、長歌に付けられる反歌の文学的存在意味、すなわち長反歌の構成原理をもつと明らかに捉えてみたい。

四 創作される反歌

(一) 三輪山歌の場合

まず反歌制作が通例となる以前において、反歌を付けられることによつて長歌が如何なる詩的表現を成し得たかを見つめる必要がある。創作反歌として万葉反歌史上最初の例とされる額田王作「三輪山歌」（巻一・一七―一九）の反歌を掲げてみよう。

額田王、近江国より下る時に作る歌、井戸王の即ち和ふる歌

味酒 三輪の山 あをによし 奈良の山の 山のまに 隠るまで 道の隈 い積もるまでに つばらにも 見つつ行か

むを しばしばも 見放けむ山を 心なく 雲の 隠さふべ
しや (巻一・一七)

反歌

三輪山を然も隠すか雲だにも心あらなも隠さふべしや

(二八)

綜麻かたの林の前のさ野榛の衣に付くなす目に付く我が背

(二九)

額田王は、先述したような抒情的に完結した「春秋判別歌」を制作する以前に、右のような反歌付随の長歌を作った。長歌は「5・3・7」終止形式に見る如く古歌謡的な趣を止めているものの、反歌を備えている。この反歌の意義を直ちに「乱・反辞」といった漢風の模倣に求める前に、天智朝の文運隆盛にあつて漢詩とは異なる和風の抒情歌を意図した王の創作的な営みを見て取るべきではないだろうか。反歌成立の黎明期である初期万葉の反歌は主に長歌の繰り返しを旨とするといわれる。ところが一八番歌は草創期の反歌とはいえず、長歌より進展した詩想を窺わせる。この点に注目したい。

反歌(一八)は、長歌末尾の「心なく雲の隠さふべしや」を受けて、長歌の抒情を繰り返し集約的に表している。言わば伝統的な反歌の概念に添った典型的な歌である。しかし、窪田空穂『万葉集評釈』が「長歌のしめやかに静かであったの

とは異なつて、にわかに鋭さをあらわしきたつて、長歌以上に抒情気分をあらわしたものとしている。叙事的なを抒情的に、平面的なを立体的にしている」と批評しているように、反歌は「見」という言霊信仰の面影を止める呪的な詞も使わずに、直に作者の心情を表す。反歌は長歌の反復とはいえず、長歌の終わりの部分に向かって盛り上がりつつあつた抒情が反歌によって増幅され、作者の切なる心情が吐露されるのである。鎮魂儀礼の働きを有する長歌に対して、反歌は一つの抒情詩として昇華されている。従つて、反歌は長歌に從属しながらも長歌に対して緊張し、長歌の叙事に抒情をもつて対応するといえよう。

ところで、この長歌には井戸王の和歌(一九)が付されており、和する歌としてふさわしいか否かについては未だに論議されているが、その論議は長歌に対する反歌の意義を説く一つの手掛かりを提供してくれる。というのは、一九番歌左注の「右一首歌今案不似和歌但舊本載于此次故以猶載焉」をいかに解するかによつて、反歌の意味の幅が揺れるからである。左注の筆者(万葉集編纂者)と旧本編纂者との間の反歌意識の相違を窺わせる注であるが、もし左注を認めず一九番歌を「和ふる歌」とすれば、反歌の意味はもっと幅広いものとして取らなければならないわけである。では、一九番歌が「和ふる歌」としてふさわしいかどうかについて考えてみよう。

初句の「綜麻かたの」について、佐竹昭広氏は「ハソカタ」が三輪山伝説のモチーフを意味する語で、「ミワ(三輪、大神)」を暗示し予想するものであると指摘する。⁽¹⁵⁾そして『新潮日本古典集成 万葉集』は、「さ野榛の」の「ハリ」が三輪山伝説で衣の裾につけた針を懸けているとして⁽¹⁶⁾いる。これは次の「衣に付くなす」と合わせて考えられるともな指摘である。

このように初句から第四句までの詞句の意味から見て、一九番歌が「一七、一八番歌と密接な関係にあることが分かるが、もっと肝心な手掛かりは結句の「目に付く我が背」にある。「我が背」は三輪山を人に擬した生命感のある表現で、抒情をより深いものに行っているからである。しかも、これは第四句の直喩と繊細に結び付いて高度の感覺性さえ窺わせる。新鮮で個性的な詩的効果を高めているのだ。従って、左注筆者が一九番歌の隔絶性を覚えて「和歌」としてはふさわしくないとしたのも無理はない。共通語もなく、表現法も似ていない上、主題のつながりも外面的には感じられないのである。ところが、一九番歌は意味構造において一七、一八番歌と緊密につながっている。従って、一九番歌を「和ふる歌」とすべきであると思う。

少なくとも旧本編者の時代には、前に歌った人と同じ心情をもって和した歌に対しても反歌と見做していたのではないか。反歌の成立当初は、和する歌のように別人が同様な心情

をもって連作的に歌い添えたものなどに対しても、反歌として考えたのだろう。このように見てくると、一八番歌が抒情的に成功しているとはいえず、やはり長歌の繰り返しという限界性を持っているから、次に一九番歌を添えた時、三輪山歌は抒情詩として完結したものになるのである。別個の短歌を付ける所以はそのような抒情詩を意図したところにあるろう。

以上初期万葉の三輪山歌の分析を通して抒情的に長歌と対峙する反歌の有り様を考えてみたが、真の長歌体の完成者たる人麻呂の反歌制作の意義を問うて反歌の文芸的存在意味をさらに突き詰めてみたい。

(2) 人麻呂歌の場合

まず、長歌の抒情内容を繰り返しまとめるといような従属型の長反歌を掲げてみよう。

吉野宮に幸す時に、柿本朝臣人麻呂の作る歌

やすみしし 我が大君の 聞こしをす 天の下に 国はしも
さはにあれども 山川の 清き河内と 御心を 吉野の国の
花散らふ 秋津の野辺に 宮柱 太しきませば ももしきの
大宮人は 舟並めて 朝川渡り 舟競ひ 夕川渡る この川
の 絶ゆることなく この山 いや高知らず みなそそく
瀧のみやこは 見れど飽かぬかも (巻一・三二八)

反歌

見れど飽かぬ吉野の川の常滑の絶ゆることなくまたかへり
見む (三七)

長歌は二段構成であるが、第一段は尊貴な天皇への大宮人の奉仕を述べ、第二段は永遠なるべき吉野宮を讃えて、全体的には吉野宮の主である持統天皇の讚美賀歌になっている。反歌は長歌の結句をそのまま受けて、長歌の主題を繰り返している。詞句もほとんど長歌の句を用い、長歌に対して従属的である。「反歌の部分では、もはや言うべき内容をなにも持っていない⁽¹⁷⁾」とまで考えられる。

しかしながら反歌は、勝景に対する讚め詞である「見れど飽かぬかも」を長歌から取って主題を同一線上に置きながら、人麻呂の発明にかかるほめ詞の「常滑⁽¹⁸⁾」を腰の句の第三句に使用して長歌の制約的表現から自由になる独創性をねらっている。そして、念押し詞としての「また」、確認の詞の「かえり」、初句の「見」を意志形にして繰り返した「見む」を結句に漸層的に配置することによって、歌い方が積極的になり、歌の主題は漸層的・強調的に歌いあげられる。素材面において反歌は長歌の反復になっているが、歌い方は一つの短歌としても独立し得るようだ。長歌が叙事に主力を注いでいるのに対して、反歌は作者の心情乃至意志を表そうとしている。つま

り反歌は抒情を担い、長歌と対応しながらも一組となって抒情を完結させるのである。

なお、長反歌が抒情的に均衡が取れ統一される時、一つの詩世界が結ばれ、長歌はより深い感動を与える優れた抒情詩たり得るのだ。つまり反歌をもって「我」の心情を歌い収めることによって、長歌全体において対象と自我とが抒情的に合一化するのである。その恰好の例は「石見相聞歌」(巻一・一三一〜一三九)の第一歌群(一三二〜一三四)に見ることが出来る。ただし、この歌群に続く第二歌群(一三五〜一三七)は第一歌群より抒情詩として不安定である。というのは、第二歌群の反歌が二首合わせても長歌に比して叙事に傾いていて、長反歌が何か抒情の質において不均衡を感じさせるからであろう。反歌は沈静した気分の客観的な歌いぶりで、「短歌としての特長を十分に發揮している⁽¹⁹⁾」とはいえ、抒情詩たる長反一組は抒情が結ばれていないのである。歌がまだ終わらず続きそうな中途半端な感を与える。稲岡耕二氏の指摘のように、前の第一歌群に比べて平面的で物足らぬ感さえするのである。⁽²⁰⁾この歌が抒情的に均衡を保ち、詩世界を完結して或る詩的快感を与えるためには、もう一首の反歌または複数の反歌をもって抒情を補うべきであった。

ところが、第二歌群とは違って第一歌群は抒情完結に成功している。それは、或本歌(一三八〜一三九)を基にして第

一歌群に定着させる推敲の過程において、反歌一首が追加され詩想の新たな展開が図られたからであろう。⁽²⁾では、長歌の詩世界からはみ出て、或る自由性をもって展開する独立型長反歌の第一歌群の抒情内容を分析してみよう。

柿本朝臣人麻呂、石見国より妻を別れて上り来る時
の歌二首 并せて短歌

石見の海 角の浦回を 浦なしと 人こそ見らめ 瀧なしと
人こそ見らめ よしゑやし 浦はなくとも よしゑやし 瀧
はなくとも いさなとり 海辺をさして きたたづの 荒磯
の上に か青く生ふる 玉藻沖つ藻 朝はふる 風こそ寄せ
め 夕はふる 波こそ来寄れ 波のむた か寄りかく寄る
玉藻なす 寄り寝し妹を 露霜の 置きてし来れば この道
の 八十隈ごとに 万たび かへり見すれど いや遠に 里
は離りぬ いや高に 山も越え来ぬ 夏草の 思ひしなえて
思ふらむ 妹が門見む なびけこの山

(巻一・一三二)

反歌 二首

石見のや高角山の木の間より我が振る袖を妹見つらむか

(一三三)

笹の葉はみ山もさやにさやげども我は妹思ふ別れ来ぬれば

(一三三)

長歌は、海景描写（叙景）↓妻のイメージ作りと思慕の情の高まり（比喩）↓惜別の情の高潮（逆説）というように詩想を空間的に展開しながら、別離の抒情を妄念的叫びの「なびけこの山」をもって凝縮して表出する。時間的・空間的な進行とは裏腹に思慕の情は妻の方へ向かって逆行する。その時空と心情が交錯しながら長歌の末尾に至り、別離の悲しみは絶頂に達するのである。

ところが、真のクライマックスは第一反歌にある。第一反歌は長歌末尾の心象部の抒情と連続線上にありつつ、幻想の世界に妻の心を引き入れて妻との結合をひたすら願望する。第一反歌における最高潮の孤愁と葛藤は、暗鬱な心情と葉擦れの音との対照効果に裏打ちされた第二反歌に至ってやがて沈静し解決され、長反一組の抒情詩はみごとに完結するのである。この完結性は既に指摘したように、推敲という詩想を練り直す過程を経て得られたものであることは言うまでもない。長歌と反歌、また反歌と反歌は、緊密な構成意識の下に有機的に組み立てられ、豊かな抒情世界を作り得たのだ。従って、反歌は長歌の叙事あるいは抒情とは同質でない抒情をもって、一つの詩世界を統一する構成員を持っているといえよう。

五 おわりに

以上のように、長歌の主題や抒情が反歌にどのようなようにつながっているか、あるいは長歌と反歌が一体となってどのような詩世界を構築しているかに注目しながら、長歌に対する反歌の意味を作品分析を通して検討してみた。その結果として、反歌が長歌に対して従属的・補足的であれ、独立적であれ、それは長歌の儀式的・呪的要素を払い、抒情をひとまとまりに形づくるものであることが確かめられた。長歌がほぼ叙事に比重を置いているのに対して、反歌は主に抒情を担い、それを明確化・具象化してもっと深い感動と文芸的快感を与える。言い換えれば、「長歌+反歌」構造は長歌の叙事部〔A〕を長歌末尾の抒情部〔a〕が受け、反歌の叙事部〔b〕につないで、究極的に反歌の抒情部〔B〕をもって詩世界を完結する。さらに、〔A〕―〔a〕―〔b〕―〔B〕構造は互いに均衡を保ちながら抒情によって統一されている。いわゆる叙事・抒情対応構造に基づく抒情の均衡・統一という構成原理を引き出すことができる。

そこで、反歌は長歌の主題や詩想を受けて調和・融合しながら、抒情の均衡と統一を保障し一つの詩世界を結ぶ役割を担う、文学創作意識に支えられた意欲的な新文芸様式であったといえよう。なお、長歌に反歌を付けるという詩作行為は意図的な創作的表現意識に裏打ちされて、長歌から叙事性を止揚し長歌を抒情詩たらしめる方法的自覚にほかならなかつ

たのである。反復・要約的な万葉初期反歌から自由・独立的な反歌への変移は、そのような方法的自覚を実践してきた文学的な営みであったろう。

注

(1) 五十嵐力『国歌の胎生及び発達』（早稲田大学出版部、一九二四年）三二一―三七四頁。

(2) 契沖『万葉代匠記』惣釋雜説（精選本）、契沖全集第一卷（朝日新聞社、一九二六年版）二二〇頁に「長歌二副タル短哥を反哥と云ハ、反ハ反覆の義ナリ。經の長行に偈頌ノ副ヒ、賦等ニ亂ノ副タル類ナリ。長歌ノ意を約メて再タヒ云意ナリ。」とあるところに始まる。なお、古注釈書の中国文学影響論は木村正辭『万葉集美夫君志』（上原書店、一九〇一年）に詳しい。

(3) 折口信夫『日本文学の発生 序説』折口信夫全集第七卷（中央公論社、一九五七年）、吉井巖『反歌攷序説』『万葉』二六（一九五八年一月）、①稲岡耕二「人麻呂『反歌』『短歌』の論」『万葉集研究』第二集（塙書房、一九七三年）、②同「反歌史溯源」『古代史論叢』上（吉川弘文館、一九七八年）などが掲げられる。特に、広く認められている稲岡氏の論は、人麻呂長歌における「反歌」「短歌」という頭書の違いに注目して、「反歌」とい

う頭書を持つ反歌は長歌の内容を反復・要約するもので、これは人麻呂によって頭書を「短歌」とする独立性を増した反歌に展開したと説く(論文①)。さらに、中国の「乱・反辞」の様式的媒介を前提にし、史的な立場で初期万葉歌の資料を詳細に検討した上、反歌の初例として持統朝の額田王作である巻一、一八番歌を掲げている(論文②)。

(4) 森重敏「反歌としての短歌の成立過程」『万葉』三五(一九六〇年)三六〜四二頁参照。

(5) 神野志隆光「藤原宮御宇天皇代—人麻呂時代」『国文学』(一九八八年十一月。後に「持統朝と人麻呂作歌」『柿本人麻呂研究』に所収)参照。

(6) 高野辰之『日本歌謡史』(春秋社、一九二六年)六四〜七〇頁。

(7) 久米常民『万葉歌謡論』(角川書店、一九七六年)二三八〜二四三頁。

(8) 橋本達雄『万葉宮廷歌人の研究』(笠間書院、一九七五年)四六七頁。

(9) 以下、歌の引用に当たっては『万葉集』訳文篇(塙書房、一九七二年)に依る。

(10) 久松潜一『万葉集考説』(栗田書店、一九三五年)一六八頁。

(11) この歌は人麻呂歌集から採録されたいわゆる非略体歌であるが、非略体歌の筆録はだいたい天武九年以後持統三年ごろまでと推定されている(稲岡耕二『万葉表記論』)。その最終筆録年

の持統三年頃は、人麻呂は形式も整然と整えられた反歌二首添えの膨大な日並皇子挽歌(巻二・一六七)を制作しているが、年代判明歌としての初例である日並皇子挽歌に比べると、三三三番歌は詞句の彫琢や詩想表現があまりにも劣っている。人麻呂の習作だとしても、三三三番歌から日並皇子挽歌への作詩的な飛躍が甚だしいと言わざるを得ない。それに、この歌は句数が人麻呂長歌の平均句数(41・77句)を下回る小型のものであり(五味智英「人麻呂長歌寸言」『万葉集の作家と作品』)、音数が不規則的で終止も「5・7・8」になっている。また、終わりに付いている反復句の「言挙げす我は」を加えると偶数句の唱詠される歌謡となるのである。以上の点からみて、三三三番歌は人麻呂自身が制作したものでなく、官人送別の場で詠じられた伝承の歌を歌集に載録し、もともと反歌のなかった歌謡に新しく反歌を書き加えた可能性が大きいと思われる。

(12) 稲岡耕二注(3)論文②一七〇〜一七二頁参照。

(13) 橋本達雄「齊明天皇の御製(一)」『初期万葉』(早稲田大学出版部、一九七九年)二四二頁。

(14) 窪田空穂『万葉集評釈』第一卷(東京堂出版、一九八四年版)六〇〜六一頁。

(15) 佐竹昭広「蛇響入の源流」『国語国文』第二三巻第九号 八〜一〇頁。

(16) 青木生子他『万葉集』(三)新潮日本古典集成(新潮社、一九八〇年)五五頁。

- (17) 山本健吉『柿本人麻呂』(新潮社、一九六二年)一一八頁。
- (18) 西郷信綱『万葉私記』(未來社、一九七〇年)二〇二頁参照。
- (19) 土屋文明『万葉集私注』(一)(筑摩書房、一九八二年)二三
一頁。
- (20) 稲岡耕二注(3)論文①二二六頁。
- (21) 伊藤博氏や渡瀬昌忠氏は、第一稿(或本歌(二三八+二三
九)↓第二稿(二三一+二三二+二三三))のように形成さ
れたと指摘している。綿密な詩句の検討を通じて得られた妥当
性の高い論である。伊藤『万葉集の歌人と作品』上(塙書房、
一九七五年)二八八〜二九八頁、渡瀬『柿本人麻呂研究―島の
宮の文学』(桜楓社、一九七六年)一九三〜二〇一頁参照。