

額田王の祭儀歌

——その抒情性とのかわり——

はじめに

『日本書紀』によると中大兄は称制六年三月十九日に飛鳥から近江に都を遷した。書紀同日条の記事に「是の時に、天下の百姓、都遷することを願はずして、諷へ諫く者多し。童謡亦衆し。日日夜夜、失火の処多し」とある。壬申の乱に勝利した天武側の近江遷都観による記述とみねばならぬが、それなりの真実はふくまれよう。持統天皇の時代に、柿本人麻呂は壬申の乱で荒廃した大津の都の跡で「過近江荒都時柿本朝臣人麻呂作歌」を詠み、「そらにみつ 大和を置きて あをによし 奈良山を越え いかさまに 思ほしめせか あまざかる 鄙にはあれど いはばしる 淡海の国の ささなみの 大津の宮に 天下 知

寺 川 真 知 夫

らしめしけむ 天皇の 云々」(一一二九)と歌った。記紀は未完成の時であつたけれども、大和の外の摂津国難波はいうにおよばず、成務天皇の宮は大津の都の北はずれの、同族和珥氏のかかわつた湖西の道沿いにある近江高穴穗(大津市穴太)に伝承されていたことも知りつつ歌つたのであろう。遠い伝承の時代はともかく、畿外の近江に都を遷すことを、対外関係の緊張といった事情もあつたにせよ、彼は納得のゆかぬこととして表現したのである。かかる表現は少なくとも大和に生れ育つた人々の思いを掬いあげたものであつたに違いない。

その近江遷都のとき額田王も遷都する人々の不安を秘めた思いを代弁し、大和を代表する山であり、のち書紀に大國主神の幸魂奇魂たる大物主神の鎮座する山(神代上)とされた三輪山

額田王の祭儀歌

にむけて、纏綿たる惜別の情をこめて祭儀歌を詠んだ。冒頭にみた書紀の遷都の記事は皇親や貴族もふくめ、近江に移り住まねばならない大和を基盤とする人々の不満が秘められていたことを暗示する近江遷都歌がこうした事情とかかわることはいうまでもない。

歌は示すにおよぶまいが、題詞や歌の表現の細部の理解になお問題を残すので、次に掲げてそれらの問題に触れておきたい。ここに扱う歌は次の三首である。

額田王下近江国時作歌并戸王即和歌

味酒 三輪乃山 青丹吉 奈良能山乃 山際 伊隠万代 道
限 伊積流万代尔 委曲毛 見管行武雄 数々毛 見放武八
万雄 情無 雲乃 隠障倍之也 (一一一七)

反歌

三輪山乎 然毛隠賀 雲谷裳 情有南畝 可苦佐布倍思哉

(一一一八)

右二首歌 山上憶良大夫類聚歌林曰 遷都近江国
時 御覽三輪山御歌焉 日本書紀曰 六年丙寅春

三月辛酉朔己卯遷都于近江

綜麻形乃 林始乃 狹野榛能 衣尔著成 目尔都久和我勢

(一一一九)

右一首歌 今案不似和歌 但旧本載于此次 故以
猶載焉

額田王が歌いあげた思いを考えようとするとき、まず問題になるのは歌の性格である。なぜなら、これらの歌の儀礼的性格と抒情的性格のいずれを重視すべきか現在のところ見解が分かれるからである。題詞の理解、左注の評価も不可分の問題としてかかわる。左注は作者の特定に揺れを生みだす。題詞では「額田王下近江国時」の表現が近江遷都をいうのかどうかまず問題になる。遷都の時と無関係の歌とみると個別的抒情性を重視した理解が導かれ、遷都の時の歌とみると儀式性・呪性を重視した理解にいたる。もちろん遷都の時の歌とみても個別的抒情性をみとめる説、儀式歌として抒情性を認める説もある。また歌の詠まれた場所の持定も儀式歌と理解するとき重要な問題となる。歌の内容理解に直接かわらぬようにみえても、表現の細部の理解と切り放すことはできない。

もう一つの重要な問題は題詞と第一九番歌との結び付きであ

る。その左注は「右の一首の歌は今案ふるに和歌に似ず。但し旧本は此の次に載す。故に猶載す」と編者の歌の性格にたいする判断を示す。これは編者の用いた編集資料に題詞の内容が示されていたことを語る。編者はその題詞を尊重しながらも、納得できず、左注を記した。この評価は歌の内容をじゅうぶん把握しているとはいえないけれども、なお継承する注釈もある。

これらの問題を念頭に置きつつ、三首の歌についてみてみよう。

(一) 一七・八番歌の作歌事情と性格

作歌事情は題詞に「額田王下近江国時作歌」とされる。一七

・一八番歌左注は「遷都近江国時 御覧三輪山御歌焉」とし、卷一、卷二の万葉初期の歌にしばしば認められるように、『類聚歌林』に依拠して、題詞と微妙な揺れをみせる作者および作歌事情を示す。契沖は題詞を尊重して「此歌下近江国時ト題シタルハヘマタシ志賀ヘ遷都シ給ハヌ時、勅ニテモ私ニテモ下ラル、トテヨマレタリト見エタリ」(『万葉代匠記』へ精撰本)と説き、近江大津宮遷都にかかわる歌とはみない。窪田空穂氏は「額田王が近江の宮にます天皇に召されて、飛鳥からそちらへ下らうとする途中」(『万葉集評釈』昭和一八年六月)の歌と

説かれた。契沖や窪田氏の理解は「下」の表現を遷都と認めなかったわけである。しかし、窪田説には無理がある。近江大津の宮に向かうことが「下」と表現されるかどうかである。契沖は「下」の意味にこだわって遷都前とした。

左注は「遷都近江国時」とする『類聚歌林』、「遷都于近江」と記す書紀を引くから、遷都のときの歌とみたのであろう。とはいえ、書紀はここに見たごとく、また同日条に他にも「不願遷都」とあるごとく、遷都を「遷都」と表記し、「下」と表現しない。したがって当然のことながら「下」は遷都と異なる意味をもつとの理解は成り立つ。

中大兄は七年正月に即位した。しかし遷都した天智六年三月の身分は皇太子であったが、斉明天皇崩御のあった七年七月に称制し、実質的に天皇であった。書紀も崩御の翌年正月を天智天皇元年正月とし、中大兄を天皇として扱う。形式的に天皇不在といえ、中大兄称制から近江遷都まで後岡本宮のあった飛鳥を都とし、大津に移ることを遷都と表現した。天智五年十月、是の月条に「是の冬に、京都の風、近江に向きて移る」との記事もみえる。飛鳥を都とし、大和を都の地と意識する人々が遷都の時点をとらえて題詞を記したとすると、近江国に向かうこ

とを「遷都」ではなく「下」と表現したとしても不都合はあるまい。新しく都となる近江大津に向かうことをまだその時点では下ると意識していたと考え得るからである。このとき「遷都」の表現を用いるか、「下」の表現を用いるかは題詞執筆者の意識の問題として扱えよう。『類聚歌林』は明確に「遷都」としていたが、『万葉集』の原資料は「下」としており、編者はその用字を尊重したのである。しかしいづれにしても、窪田説のごとく遷都の後に額田王が「天皇に召されて、飛鳥からそちらへ下らうとする」のであれば、遷都の後なお約一年の皇太子の期間が続くとしても、朝廷の中枢の機関が移転を終えたとき、近江大津京は実質的に都になっているのであって、近江国に向かうことは「上」とあるべきであった。

もっとも遷都の時点を表現しても、近江大津京の滅んだのち、近江国は畿外という意識で「下」を用いたとすれば事情は変わってくる。また契沖の解したように近江遷都以前はもちろん、大津京滅亡後のことであるとみてもこの用字は成立する。しかし大津の京滅亡後の歌とするならば、今度は『万葉集』巻一の配列の位置に問題が生じる。したがって「下」は遷都以前になるが、具体的には遷都その時をあらわす表現とみ、通説のごと

く題詞は近江遷都のさいの歌と示すとみておきたい。

真淵は左注を重視したので、これらを天智称制六年三月の遷都のさいの歌とみた。しかも「かくて右の御歌と御覧とを合せもて、皇太子の御歌なること知らる、しかれば此時は大海人皇子命の御事也。故端詞に額田王の歌とせしは、今の乱本の誤なること顕也」(『万葉考』)と作者を大海人皇子とした。しかしこの時期皇太子は中大兄で、書紀は大海人皇子を大皇弟と表記し、天智即位後に東宮大皇弟と記す。その東宮も後の作為で大海人皇子が皇太子になったかどうか明確でないともいわれる(『日本古典文学大系日本書紀』補注 昭和四〇年七月)。したがって遷都の時点での左注がいう御歌の作者は大海人皇子でなく、中大兄皇子になる。これは沢瀉久孝氏の説(『万葉集注釈』一 昭和三十二年十一月)のとおりである。ただ題詞より左注を重視するのは別問題である。よく知られるとおり額田王の歌には天皇の御製とされるものが多い。それとの関連でみると、額田王の歌に天皇等の作との異伝があるのは代作として統一的に解しえる(伊藤博「代作の問題」『万葉集の歌人と作品』上 昭和五〇年四月)から、この歌も遷都する皇太子中大兄一行に加わった額田王がその代表として詠んだと解して不都合はな

い。したがって、題詞にもとづいて近江遷都の御幸のなかにあった額田王の作とみておきたい。

これらを遷都のさいの額田王の作とみると歌の性格は如何に解されるであろうか。

作歌時の理解は違うが、契沖は「飛鳥ニアリテ面白ク常ニ見馴シ三輪山ヲ、奈良ノ山ノハニ隠ル、マテ、数々ノ道ノ限ヲ行カキリハ見ツ、行テ、シハシハ思ヒ慰ムモノヲ、云々」(『代匠記』「精撰本」)と解し、遷都時とみた真淵は「奈良より飛鳥の方は、此山の当りて見ゆる故に、故郷のなごりを此山に負ほせて、かくまではをしみ給ふならん」(『万葉考』)と述べた。兩者の作歌事情の理解は異なっても、歌に表現された三輪山に寄せる思いへの理解はあまり隔たっていない。窪田氏の「王の心中には、此の旅は、住み馴れた飛鳥と永い別れとなることと思はれ、古里に対して名残を惜しまれる心である。今は、古里のすべてを三輪山に托して、それによって古里を現してゐる」(『万葉集評釈』)との理解についてもいえる。これらは共に個人的な故郷との離れ難い思いを故郷を代表する三輪山に寄せて歌ったと解する。

これらにたいし遷都時の作で公的性格をもつ儀式歌とみて、

額田王の祭儀歌

三輪の神との別れを惜しむ思いを歌いあげたとする説がある。儀式歌であると断じはしなかったが、はやくこの歌に三輪の神との離別の情を読みとったのは橘守部であった。彼は作者を真淵に做って大海人皇子として題詞まで変えたが、「かくて三輪山の隠るるをさばかり惜しませ給へるは故郷の岡本宮の方角に当たるのみにあらず、三輪大神に別れさせ給ふを歎かせ給ふ也。御代々々天皇の近き御守護神に坐せばぞかし。されば此大神に放らせ給ひし天皇は多くよからぬ事坐しき」(『万葉集檜姫手』)と述べた。

その後、谷馨氏は作歌の場と性格により比重をかけて論じ、崇神記紀によって「三輪山は古い伝承を持ち、礼を厚うして宮廷の祭る神山であった」とし、『統日本紀』大宝二年の持統太上天皇の三河行幸の発駕にあたって諸神を祭ったことを例に、飛鳥京から近江京に立出するにあたって宮廷で祭祀が行なわれ、詠まれた呪歌であると説かれた(『額田王』昭和三五年四月)。

橘本達雄氏は、谷説を承け、「敏達紀」十年二月条の蝦夷の魁師綾糟が天皇への忠誠を誓うために、泊瀬川から三輪山に向かって天皇にそむくと天神地祇と天皇霊とによって滅ぼされるであろうと誓約したとある記述にもとづいて、三輪山は大和の

国魂の神の鎮まる山であるだけでなく天皇霊の宿る山でもあらとみ、それゆえに天智天皇は近江京への遷都にさいして惜別の歌によって慰撫する必要があったと説いて、遷都のさいの三輪山の神の祭儀における公的呪術的性格の強い歌であり、歌われた額田王の思いは中大兄の一行の思いを代弁するものであったと述べられた(『万葉宮廷歌人の研究』昭和五〇年二月)。

額田王が三輪山を慰撫することくに歌ったのは三輪山に天皇霊が宿るとの信仰があったからであるとの説は、歌の性格を呪的なものとみる立場から、一層深く歌の内実に踏み込んだといえる。しかしこの三輪山と天皇霊の関係についての説は本文の理解の問題を残しており、簡単に従うわけにはいかない。三輪山と天皇霊との関係はやく岡田精司氏が注目されたところである(『古代王権の祭祀と神話』昭和四五年四月)。けれども「敏達紀」十年閏二月条によって三輪山に天皇霊が宿ると考えることはできるであろうか。この条の記事には蝦夷の綾糟が「泊瀬の中流に下ゐて、三諸岳に面ひて、水を畝りて盟ひて」、「臣等、若し盟に違はば、天地の諸の神及び天皇の霊、臣が種を絶滅えむ」と述べ、天皇に恭順を誓ったとある。ここから「天地の諸の神」はのぞいて「天皇の霊」だけを取り出して三輪山

と結びつける読みに問題がある。土橋寛氏は、これを誓約の性格から論じ、このばあい三輪山の神は証人としてたてられただけであつて、三輪山に天皇霊が宿るとは解しえないことを明らかにされた(『万葉開眼』上 昭和五三年四月)。磯城王権を想定すればもちろん、「崇神紀」四十八年条の活目尊(垂仁)を皇太子に決定する物語をみれば、三輪山が天皇の即位と深くかわり重要な意味を担った時代のあったことは知られる。けれどもここに天皇霊の觀念はみえない。天皇霊の存在が信じられたとすると、それは天皇即位によって継承され機能すると信じられたはずで、天皇霊が天孫(人間)ではなく山に宿ると信じられたと解することは無理であろう。もし代々の天皇の霊の意味とみても、天皇の陵が祭られる(「諸陵式」)からには、山なす陵が霊の依り憑くところと見られていたはずで、三輪山に宿るとはいえない。これは蝦夷の発した言葉であり、三輪山に天皇霊が宿るとしたものは他にない以上、三輪山を天皇霊の宿る山と解する根拠としては弱いし、額田王の三輪山の歌の理解に関わらせるにも無理があろう。

また三輪山が磯城王権にとつての重要な山であつたとしても、天皇霊と結び付くわけではない。かつての王権の祭祀した神の

宿る山ならば、新しい王権にとってはむしろ十分祭祀せねば祟る神の山と考えられるはずである。そうした視点からみると、三輪山に宿るのは祟をなしたと伝えられる大物主神であるほうがふさわしい。また三輪山伝説との関係でみるとのちにふれる一九番歌は明確にその表現に依拠して歌われているから、額田王の時代の人々には三輪山は大物主神の宿る山と考えられていたとみたほうがよい。もちろん三輪山に大物主神が宿るとみても歌の呪術的性格が大きく変わるわけではない。

かつまた、三輪山を祭る意味の理解にはなお検討の要がある。とくに三輪山の神の祭儀という以上、その特定には注意が必要である。三輪山の祭儀の性格については、大物主神の宿る山を祭るという理解でおさめず、直木孝次郎氏の天皇と三輪山の関係についての見解(『奈良—古代史への旅—』昭和三十六年四月)を踏まえた伊藤博氏の最初の畿外への遷都なるが故に、国境で大和の魂鎮めを行なわねばならなかったとの論(『代作の問題』『万葉集の歌人と作品』上)を承けた、「当時の旅人は、国境で、去る国の国霊に対して鎮魂の儀礼を行なったらしい。これも大和を去るにあたって、山城(京都府)国境の奈良山付近で行なった儀礼の時の歌で、三輪山が歌われたのは、この山

が大和の国霊の代表と考えられたからであろう」(『新潮古典集成万葉集』昭和五十一年十一月)、あるいは「古代の旅において、国境の山では特定の儀礼が行なわれたようだ。奈良山が見おさめの山としてここに歌われているのも、単に視角的な限界をいうばかりでなく、そうした習俗を背景に考えるべきだろう」(稲岡耕二『鑑賞日本の古典2・万葉集』昭和五五年四月)との説がある。古代の旅では一般に国境で去る国の国霊に対し鎮魂の儀礼が行なわれたとの理解にもとづく。この場合は東山・北陸道コースで大和を去って近江国に向かう旅の途次であったので、大和盆地の北の境、奈良山で大和の国魂の神ともみられた大物主神の宿る三輪山の歌を詠んだという理解に基づいて説明されている。広く古代の旅における国境での儀礼を想定した説であるが、そうした儀礼の想定は可能であろうか。

古代の旅において国境で去る国の国魂を鎮魂するような祭儀が一般化しえるかどうか、かつまた大和を去る人々が奈良山で国魂の神に対する鎮魂の儀礼を行なったと一般化しえるかどうか、問題がある。国や地域の境で地触の荒ぶる神を鎮め祭って旅の安全を祈る習俗は、直木氏のあげられた『万葉集』の歌(『奈良』)、

額田王の祭儀歌

周防なる 磐国山を 越えむ日は 手向け好くせよ 荒らし
その道 (四一五六七)

のほか風土記、例えば『播磨国風土記』や筑前国風土記逸文などにみえる。しかし、去る国の国魂の神に向けての鎮魂儀礼は例を見出しがたい。この歌も太宰府を発って都に帰る大伴宿禰稻公たちを夷守の駅まで送って宴会したときに山口忌寸若麻呂が詠んだ歌であるし、この先通過する道が荒いから地触の神を祭れといっており、去る国の国魂神を祭れというわけではない。遷都における国境での儀礼の記述も記紀統紀等には見出しえない。

また他に旅行く者の国境の儀礼としてみえるのは、離別の嘆きの表現である。それは国魂の神の鎮魂のためではなく、国に残した妻や恋人など縁者に向けられたものである。倭建命の東征物語では東国を去るにあたり、命が「其（足柄）の坂に登り立ちて三たび歎かして『阿豆麻波夜』とのらしき」（『景行記』）といい、「碓日嶺に登りて東南を望りて三たび歎きて曰はく、『吾嬬はや』とのたまふ」（『景行記』）という。石見から上りくる人麻呂は、この物語を意識したものか、石見相聞歌（一三・一二）で高角山を見おさめの山として（伊藤博「石見相聞歌

の構造と形成」『万葉集の歌人と作品』上）、角の地に残した妻に思いを馳せ、別離の嘆きを歌った。東歌には逆に「ひのぐれに 碓氷の山を こゆる日は 背なの袖も さやに振らしつ（三四〇二）」のように関東と信濃の境の峠で去りゆく夫がくつきりと袖を振ったのをみたと歌った歌が残されている。防人歌の、靈威ある神に武運を祈ったことを詠んだ歌「あられふり 鹿島の神を 祈りつつ 皇み軍に 吾は来にしを（四三七〇）」などは国境で歌われたといえなくもないが、内容からは国魂の神との離別の歌といえまい。倭建命物語の嘆きのモチーフと額田王の歌との先後関係は不明であるが、かかる峠における詠嘆のモチーフが成立してくる背景には、国魂に対する鎮魂の儀礼よりも、故郷に残した肉親を偲ぶ話型や歌の流れが存在したと見るほうがおだやかである。その意味ではこの歌も故郷を代表する山としての三輪山がみえぬ嘆きを歌ったとしたほうがよいのかもしれない。土橋寛氏もこれらの歌について高所から家並みを見おろす表現の型をもつ国見の望郷歌の発想にもとづく歌であるとの視点に立って、奈良山における大和と別れる最期の儀式の作とされた（『万葉開眼』）。このように肉親との離別の嘆きを込めた故郷との離別を歌う歌の唱詠を想定するな

らば、作歌場所としては奈良山の頂きが適當であるとはいえる。しかし、ここに神の宿る山、三輪山が歌われるのはもっと特別な政治的理由があったとすると、これはやはり祭儀歌とすべき歌になる。

祭儀の性格はともかく儀礼歌とする説が今は有力であるが、しかし一方には伝統的な読みを継承しつつ、さらにすすめて作者個人の感情をより深く読み取ろうとする説もある。

沢瀉久孝氏は作者を天智天皇とする立場から、「三輪山は三輪山であると共に、その三輪山の彼方に住む女人の象徴であるといふ事にもならうか。さう考へると、『心無く雲の　かくさふべしや』と云ひ、『雲だにも　心あらなむ　かくさふべしや』と云ったその語勢は一層よく理解せられ」と説かれた(『万葉集注釈』一)。また五味智英氏は作者を額田王とみなながらも旧説を支持して儀礼歌説を退け、「雲だにも　情あらなむ」の表現にこだわって額田王の置かれた状況から出た言葉と解し、「天智天皇に召されて近江の宮廷に行かなければならない。それは、初恋の人であるところの大海人皇子と切れることである。大海人皇子もむろん近江の宮廷に行くのだけれども、しかし自分が天智天皇に召されてしまえば、それで終わりである。そし

て、初恋の舞台は大和の地であった。三輪山を仰ぎみるあたりであった。というようなことを考えてみると、この『だに』は、そちらのほうにかなり傾いていないか」(『万葉集講義』第一卷 昭和六十年九月)と説かれた。このあたりの事情はかならずしも明らかでないからそうした読みも可能かもしれない。ただ五味説では額田王の近江行きだけを特別のこのように理解されている。しかし谷氏が言及され(『額田王』)、五味氏も注意を払われたように、遷都においては身分ある者は特別の事情のある者を除いてすべて新都に移らねばならなかった。近江遷都のばあい額田王の身分ならば当然で、中大兄の妻の一人として招かれずとも、中大兄や大海人皇子とともに移り住まねばならなかったから、「天智天皇に召されて近江の宮廷に行かなければならない」といった言回しはかならずしも適切とはいえない。この場合すくなくとも額田王の側には井戸王がおり、中大兄も大海人皇子もともにいたであろう。額田王が近江大津の宮に移ったとしても周囲の人間関係に急激な変化はなかったのではないか。とすれば額田王のこの旅に個人的な特別な意味づけをすることは必要がないように思われる。

以上歌意の理解は二分され、歌を詠じた場所の特定も奈良山

と飛鳥の都とに別れる。そこにいかなる意味を認めるか、最後は読み手の意識の問題に終るのかもしれない。しかし一度は表現に即して読まねばなるまい。また後者の問題も、歌の表現の細部にこだわってみねばならぬところがある。

次に国境の奈良山の峠で歌われたとみる説に触れてみると、これとかかわる表現に「見放武八万雄」がある。「見放（ミサケ）」とはどのような場所からどのように見るることなのであろうか。「ミサク」については神野志隆光氏に『古事記』の「望（ミサク）」についての論（『古事記の世界観』昭和六一年六月）があり、「望」は高いところから見下ろす意を表わすとされた。ただ『万葉集』には「望不尽山（三一三一七題詞）」の例もあり、『古事記』の表現に制約されない。集中の「見放」の例はこの一例（十九一四一五四にも見えるが意味が異なる）だけであるから、その意味では決定し難いところがある。しかし、これも山を見るのであるから、例えば、

天原 振放見者 大王乃 御寿者長久 天足有

（〈天智〉天皇聖躬不豫之時太后奉御歌 二一四七）

・ ・ ・ 其山乎 振放見作 暮去者 綾哀 ・ ・ ・

（〈天智〉天皇崩之時太后御作歌 二一五九）

・ ・ ・ 天之如 振放見作 玉手次 懸而將偲 恐有騰文
（高市皇子尊城上殯宮之時柿本朝臣麻呂作歌 二一九九）
などの「振放見（振り仰いで見る）」に近い意味とみてよいであらう。

「奈良能山乃 山際 伊隠万代 道隈 伊積流万代尔 委曲毛 見管行武雄 数々毛 見放武八万雄」という文脈のなかでみると、奈良山を越え切るまでの道中にあつて三輪山を仰ぎ見ようというのである。奈良山の頂からみても三輪山は遠望しこそすれ、見下ろす山にはならない。この部分ではその前の表現にこだわると、むしろ上ツ道もしくは中ツ道を奈良山へと北にむかいつつ、道々振り返り、仰ぎたいと歌っていると解される。すなわちこの一節は「奈良山の山の間にかくれるまで、長い道のりを幾曲りも重なるまで、よくよく見ながら行こうと思っているから、たびたび仰ぎ見たい山であるから」との意である。これは山頂での祭儀の歌の表現とみると十分機能しない表現である。三輪山が奈良山の向こうに隠れるまでといっても、山頂から山背の方に下りるのでは状況のなかに置いてみればほとんど意味をなさない。ここでは「万代」・「万代尔」・「行武」・「伊積流」・「委曲毛」・「数々毛」との表現が繰り返されるが、これ

にこだわるとずっと先にみえる奈良山を視野に入れた表現のよう
にみえる。「見放武」の「武」は位置からすると婉曲である
が、繰り返しそのようにしたいとの意志の感じられる表現であ
る。

これらにこだわるとこの歌は三輪山の正面にあたる真西より
北へは進んでいない場所・時点で歌われたと読みえる。谷氏の
説かれたように飛鳥の都で、出発にあたって三輪の神を招ぎ
むかえて祭る折の歌と見ることも可能であろう。ただ、山を歌
うにはいかにも遠い。遷都にあたっての祭儀はまえて天神
地祇を迎えてなされ、そこで大物主神にも丁寧な祭りが成され
たであろうが、行幸の当日は改めて三輪山正面あたりで大物主
神にむけて簡略になされたと解した方がよからう。

確実に奈良山山頂での詠といえそうなのは歌の型だけである
が、見るべき対象が見下ろすべき位置にあるものではなく、見
あぐべき山であるし、歌意からしても、詠歌の場所としては高
い場所にこだわる必要はないであろう。

天智天皇の一行がどの道を通ったか不明ながら、飛鳥から近
江国に向かう東山・北陸道は、木津に越える上ツ道もしくは中
ツ道になるから、すでに整備されておれば、これらを下ったこ

とになる。三輪山の前を通過する行程でありながら正面を素通
りし、奈良山の峠で振り返って、国を離れる儀礼の一環として
鎮魂儀礼を行なうというのも解せない。したがって、奈良山で
の、大和の国を去る感慨を読み取りえるにしても、いま述べた
とおりこの歌の表現は三輪山の正面あたりで奈良山までの距離
を視野に入れつつ歌われたとみるべきものであるとした方がよ
い。

すでに多くの人々が論じているように、大和国には大倭氏の
祭祀する大和国魂神が別にある（『崇神紀』、『延喜式・神名
帳』）とはいえ、三輪の神は大和を代表する神としてあつかわ
れていたことは確かである。また、崇神記紀に取り上げられる
ように、三輪山の神大物主神は天皇の祭祀に不満のあるときに
は祟をなす神としても意識されていた。

ここでとくに注意したいのは、『出雲国造神賀詞』に大国主
神が「己命和魂を八咫鏡に取託て倭大物主神甕玉命と名を称て
大御和の神奈備に坐、己命の御子阿遲須伎高孫根乃命の御魂を
葛木の鴨の神奈備に坐、事代主命の御魂を宇奈提に坐、賀夜奈
流美命の御魂を飛鳥の神奈備に坐て皇孫命の近守神と貢置て」
というように、三輪山の神大物主神は国譲のときに大国主神によ

って皇都の近き守り神として飛鳥京の鬼門に鎮められた四神の
一で、首座を占める神であったことである。もっともこれは記
紀には見えない伝承で、出雲臣の主張にしかすぎず、もともと
大和朝廷の理解ではなかったかもしれない。しかも大和朝廷に
初めて示された時も、記紀編纂後になる霊龜二年二月十日の
「出雲国の国造外從七位上出雲臣果安、斎し竟りて神賀の事を
奏す」（『続日本紀』）とある時であるかも知れない。しかし坂
本の日吉神社には三輪の神が勧請され、大宮として鎮座する。

大宮の鎮座は近江遷都のときの勧請とみなしえる（菟田俊彦
『神道辞典』昭和四十三年八月、岡田精司「日吉神社と天智朝
大津宮」『日本書紀研究』第十六冊 昭和六二年十二月、拙稿
「群書類従本『耀天記』大宮縁起の考察」『叡山の文化』昭和
六三年六月）から、こうした観念はすでに存在したのである。

このように三輪の大物主神の大津京の鬼門、坂本への勧請が近
江朝であるとする、このことは中大兄が大物主神を大和に残
したままにできなかったことを示す。

「神代記」では大國主神に向けてではあるが、大物主神は「よ
くあが前を治めば、あれよくともに相作り成さむ。もししから
ずは、國成りがたけむ」と主張している。大物主神は國家の安

定した経営、國家鎮護とかかわる神であるというのであり、こ
こにも朝廷にとって政治の安定のためには鎮め祭らなければな
らぬ神と意識されていたことがかすかながら窺える。その意味
で橘守部が遷都のさい、三輪山は皇都を護る神なるがゆえに、
丁重に祭られねばならなかった旨指摘したのは正しい。この神
は崇を含めて政治にかかわる神なるが故に、取り立てて神を鎮
める祭儀が取り行なわれなければならなかった。遷都はすでに
三輪の神にも報告され、祭儀も執り行われていたであろうが、
三輪山の正面を通過するとき、改めてなされ、そこにかかる歌
も詠まれた。これは国境で国魂の神を鎮める民俗的な儀礼では
済まない、国の政治にかかわる重要な祭儀であったのである。

したがって、この歌は遷都に先立って、飛鳥の都で遷都のた
めの儀式や祭儀を行なったうえで、遷都の当日、整然たる行列
が三輪山の正面にさしかかるとき、かねて準備されていた次第
によって簡単な離別の祭儀を行ない、歌を献った。折しも山は
雲に覆われてみえない。三輪山が雲に隠れるのは偶然的自然現
象ではない。しかし大物主神は蛇神として出現する司水神で
もあり、景行紀四十年条に蛇神である伊吹山の神が「雲を興し
て水を零ら」せたとあるように、雲は神の起したものと思われ

たであろう。しかも飛鳥京の鬼門に鎮座し、よく祭らなければ
祟る神であり、天皇の政治の安定とも深くかわる大物主神の
鎮まる三輪山であるからには、遷都のときに雲に隠れているの
が不吉とまでいう必要はないにしても、神が遷都を嘉みせず、
祭儀を受納しないように人々には思われたのである。その思い
は遷都への不安と裏合わせのものであったであろう。額田王は
人々の心をよぎるその不安を掬い上げ、中大兄の思いをも汲み
つつ、それを解消しようとするかのように、三輪の神に心を和
めて雲を払って姿を現わしてほしい、雲に三輪山を隠さないで
ほしいと歌いかけたのであろう。

額田王はこの祭儀を行なっているところから、奈良山を越え
て見えなくなるまでに三輪山を現わして欲しいと雲に願った。
この間に雲が晴れば、大和を後にする者の心も晴れよう。額
田王は中大兄の心に思いをめぐらせ、雲にすがることがよく、逆
に叱りつけるがごとくに歌った。それゆえに、皇太子とはいえ
称制の立場にある天孫の權威によって、状況を変えようとする
気迫も伴う。ただここでは雲は司水神大物主神の起したものと
承知しながら、あえて神との関係を知らぬふうに、仰ぎ見たい
と思う山を隠す雲を叱りつける。そのように雲を叱りつけてま

額田王の祭儀歌

で、三輪山の姿を見たいと焦がれる。その思いを表わして三輪
山の神の心を動かそうとする。「情あらなも 隠さふべしや」
の表現は呪術的であるが、思いは神へのひたすらな祈りにほか
ならない。しかし、その熱心さがはしくも人々が遷都の途前
に抱いていた拭い難い不安を露呈する。すなわち整然たる遷都
の行列の内に多くの人々の押えることのできない危惧が隠され
ていたことを浮び上がらせる。

ともあれこのように人であれ、神であれ、他者の心を動かし、
己の思いに同調させようとする表現の方法は、恋歌も、祈りの
歌も同じである。対象が人か神かの相違にしかすぎない。した
がって、祭儀における神の心に訴えて神を動かそうとする祈り
の歌は恋の歌と表現のうえではかさなる可能性をもち、抒情的
性格をもあらわす。この問題は後であらためて考えてみたい。

さきにも見たように一群の歌は額田王の歌だけでなく、井戸
王の歌が和する歌として配されていた。解釈はこれとの整合性
をみることもまた必要である。この歌は既に『万葉集』編纂の
時点で「和歌に似ず」とされている。そうした理解が困難だと
いうのであるが、そうした歌がセットにされて伝承されて来て
おり、編者がそのありようを尊重して現に伝えているというこ

とを我々もまた尊重しなければならないであろう。

(二) 第一九番歌を和歌とみる問題について

第一九番歌の左注について契沖は触れなかった。真淵は先の歌を大海人皇子の歌とし、こちらは題詞を「額田姫王奉和歌」と変えて整合性を持たせた。作者を任意に変更することは認められない。山田孝雄氏は「この歌は上の詞書と歌とに誤なしとせば、井戸王の和せる歌に相当すべき歌なるが、女の男を思ひ忘るること能はずと詠めるにて井戸王は女王にて額田は男王たるべきこととならざるべからず。加之上の三輪山の歌とは縁無きに似たり」(『万葉集講義』一 昭和三年二月)として左注を支持された。沢瀉久孝氏は前の歌を天智天皇の作とみ、これは井戸王が中大兄皇子を讀えた歌とみられた(『万葉集注釈』一)ので矛盾を生じないとしても、第一七・一八番歌の内容に和した歌とは言えなくなった。最近でも小島憲之・木下正俊・佐竹昭広の三氏が「額田王の立場に立つて天智天皇を賛美した歌か」(『日本古典文学全集万葉集』一 昭和四十六年一月)とされている。

これらに対して題詞の内容をそのまま認める説もある。土屋

文明氏はやや詳しく「左注に、井戸王の歌を和歌に似ないといっており、事実普通の問掛けに答へる内容ではない」とみとめながらも、『懷風藻』の同題同韵の詩を和と呼ぶこと、集中にも追和の作のあることを視野にいれつつ、「これを和歌として伝へたことを見れば、寧ろかう云ふのも和歌の一形式であつたと受取るべきであるまいか。即ち額田王が故郷を去るについて、三輪山に思を寄せて詠嘆の作をなされたので、井戸王も催されて共にこの作をなした。和の意味は、表面の問ひ答へでなく、作歌動機の受動的であると云ふだけなのであらう」(『万葉集私注』一 昭和二十四年九月)とされるが、和する歌を作歌動機からとらえられたために、「和我勢」は中大兄とされることになった。武田祐吉氏も左注に配慮しながら、「たまたま井戸の王が額田の王の歌を見て詠まれたもの」(『万葉集全註釈』三 昭和三十一年七月)と解され、「和我勢」については額田王の思ひ人か中大兄か不明とされている。

しかし最近では青木生子・井手至・伊藤博・清水克彦・橋本四郎の五氏が「左注に言うように一見唱和の歌らしくないが、おそらくこの歌は三輪周辺の古歌を井戸王が用いたもので、こういう儀礼の場では、去る国の古歌が鎮魂の心を込めて次々と

唱和されたものと思われる」(『集成万葉集』一)とされ、「和我勢」は三輪山とみておられる。伊藤氏は『万葉集全注』一(昭和五八年九月)にも同様の見解を示されたが、「和我勢」はこれ以上追究されなかった。

この間稲岡耕二氏は、橋本四郎氏の「和」の場合にはもとの歌をあくまで主としつつ従の立場で添い合わされ、両者の関係は並行的であり、「心情的にはもとの歌に近似し共鳴するものが多い」との和歌と報歌の論(『幫間歌人佐伯赤麻呂』「上代の文学の言語」昭和四九年十一月)を承けてこの歌もそのような和歌とみ、「和我勢」は三輪山であり三輪山に鎮座する大物主神であるにとらえると、「前の長歌や反歌との意味のつながりも見えてくる」とされた(『鑑賞2・万葉集』)。

これらが、左注に対する従来のおおよその見解である。最近の傾向としては題詞のとおり和する歌であることを認める方向に傾いている。しかし、なおその理解は一致しているわけではない。私見では稲岡説が正鵠を射たものと考ええる。

この歌が三輪山伝説と深く関わって詠まれていることは諸注指摘するとおりである。このことは「綜麻形乃」の読みの問題として注意された。契沖は旧訓「ソマカタノ」を「ヘソカタ

ノ」と読み改めたが、この時既に『古事記』の三輪山伝説を利用している。『万葉集古義』はこれを継承した。荷田春満はやはり三輪山伝説を用いたが「ミワヤマノ」(『僻案抄』)と読んだ。これは岸本由豆腐の『万葉集攷証』が承ける。佐竹昭広氏はここに「衣」が詠まれたのは三輪山伝説を踏まえて、三輪の神の妻問を受けた玉依比売が神衣を織る巫女であったことを意識しているからであると論じられた(『蛇智入の源流―『綜麻形』の解説に關して―』「国語国文」第二八卷九号 昭和三四年九月)。また『全集』が注意して以来、「さの様の衣につくなす」は三輪山伝説で男の素姓を知るために針が衣につけられたモチーフと重ねられていることが認められている。このように、この歌は三輪山伝説を踏まえて詠んだ歌とみてよいことが明らかにされている。したがってこれが三輪山伝説と深くかわる発想をもつとすれば、この「目尔都久和我勢」と呼びかける「和我勢」は、稲岡氏が論じられたとおり、三輪の神そのものであると考えてよい。

「崇神紀」の語るところでは、倭迹々日百襲姫命の元を訪れた大物主神は男の姿で訪ねているはずであるが人間としての明確な姿を見せず、妻の願いに応えてくつきりと見せた姿は錦の

下紐のごとき蛇であった。「崇神記」のばあい大物主神は明確に男性として訪れていたようで、「麗美しき壯夫あり」という記紀以前、とくに天智朝において大物主神がどのような姿で出現すると一般に考えられていたか問題ながら、この話が相当古い姿を留めるものであり（土橋寛「大物主神の抵抗と服属」『日本古代の呪禱と説話 土橋寛論文集下』平成元年一〇月）、三輪の神は男の姿で出現すると広く信じられていたとすると、ここはそのことも考慮に入れて詠まれたと考えることはできる。すなわち井戸の王は、額田王が三輪山を雲が隠すことを責めたのをカパーするように、如何に雲が隠そうとも絲麻形の山の姿はくっきりと目に浮かんで離れないといい、三輪の神をなだめる趣なのである。山の姿をくっきりと目に浮かべることができるといふとき、そこには大物主神の男神としてのイメージが重ねられていよう。たとえ近江に下り、大和を遠く離れても脳裏から去ることはないというのである。このように三輪の姿、山に宿る神の姿を忘れないと強く歌いかけるのは、三輪山の神を捨てるのではないとの謂でもある。それは井戸王の思いであると同時に、これも中大兄の思いをも代弁したのである。かく歌いかけ、神の嘆きを鎮めたいとの思いがこめられている。

大物主神は遷都の時なるがゆえに関心の対象となったことは先に触れた。中大兄以下の心は大物主神の鎮まる三輪山の前を通り過ぎる時、緊張して山の様子に注意を向けたはずである。ところがこの日、祭儀を行なっても山は雲に隠れて姿を見せない。この山の状態は神の嘆きを示すものにほかならぬ。人々は神の嘆きを目前にありありとみた。このとき額田王の山を隠す雲を責めつつひたすら神の心を和めようとする激しい表現が、井戸王を同調させたのであろう。彼女もその思いの高まりによって歌を詠んだ。

この歌が和する歌としての性格を明確に示すものとして、先の歌が「隠れて見えないこと」を言うのに対し、これは「目にくっきりとみえている」と歌うところもあげてよい。このように見てくると、これはやはり額田王と同じ思いで中大兄の心を汲みつつ三輪の神を和めようとして和した歌であったといえる。この歌は作歌の動機のみならず、内容においても働きにおいても和歌といえる歌であった。したがって祭儀歌でありながら、神の心を和めようとするがゆえに、きわめて抒情的でありえたのである。こうした歌はやはり、遷都のさいに三輪山の前で歌われた祭儀歌としてよい。

(三) 祭儀歌から抒情歌へ

青木・井手・伊藤・清水・橋本の五氏がこの歌を儀式歌とみながら、「同時にこの歌には三輪山への愛惜の情がよく現われている。抒情詩はこういう儀礼の場からも生れた」(『集成万葉集』一)と説かれ、伊藤博氏はさらに「この場合、儀礼歌の面のみを強調すべきではなからう。儀礼の場の歌でありつつ、ここには三輪山への愛惜の情が深く示されており、抒情詩としての性格もいちじるしくなっていることを見のがしてはならない。抒情詩が、こういう儀礼の場からも生れつつあることを知るべきで」ある(『万葉集全注』一)と述べられた。稲岡氏も「額田王のこの歌に、三輪山に執着し、しきりに心を寄せることが歌われるのも、右のような三輪山の神との関係を抜きにしては理解し難いことであるだろう。烈しい神(山)への心寄せが、相聞の歌のような心の波動を伝えるところに、この歌の詩としての美しさがある」(『鑑賞2 万葉集』)と説いて、三輪山への思いを表現する儀礼歌が抒情歌の成立を促したと説かれた。これらの説によって明らかにされたように額田王の歌も井戸王の歌も儀式歌でありながら強い抒情性をもつことは注目す

額田王の祭儀歌

べきことである。『集成』に説かれたとおりこの歌には三輪山への愛惜の情がこもっている、また稲岡氏が注意されたように相聞歌のような心の波動を伝える心寄せが歌われている、という意味において抒情歌であるといえる。これらの評価は、愛惜の情の表現をもつ、あるいは相聞のような心の波動を伝える表現をもつという事実に基づく。ただそのとき注意せねばならないのはなぜ大物主神を祭る祭儀歌においてそれが可能であったかである。このように問うてみると、先にみてきた大物主神の性格からすると神の心を和める必要があり、額田王はそのために、祭儀歌ながら相聞的な抒情の表現法を用いた。その基底には精霊に呼び掛ける呪術的な表現があり、神への祈願の言葉があったからには、その延長線上にあり、それらを歌という形式をとって発展的に利用したといえるのかもしれない。そうしてこれらの歌は直接神に向けてではなく、ややそらして雲にたいして三輪山を隠さないで見せてほしいとの願を訴え、これを相聞的に表現した結果として三輪山への愛惜の情や神への心寄せが表われているといえるのである。この見解が成り立つならば、祭儀歌における抒情歌の成立をいうにはやはり結果だけでなく、その表現法にも注意を払わねばならない。そうしてこの祭儀歌

の抒情歌たることにいい及ぶときには額田王が自覚的に相聞の方法によって祈願を表現したことを評価せねばなるまい。

額田王はこのように祭儀歌でありながら三輪の神の心を和める目的のために相聞の方法をもちい、心寄せとして三輪山に対する愛惜の情を表現したがゆえに、この歌は抒情歌たりえたいえる。とすれば、額田王はかなり自覚的に祭儀歌において相聞的表現法をとり、抒情歌への道を準備していたのである。このことを思い巡らせてみるならば、祭儀歌も神への呼びかけとして歌われるとき、抒情歌を生み出す可能性を秘めていたといえる。

その意味では祭儀歌の方法において相聞的抒情の方法は当然用いられることが予想されるものとはいえ、この歌はきわめて自覚的、独創的であり、その表現も神祭の歌としては個性的であった。己の真心や祈願を神に直接訴えるというかたちでの和歌は『後拾遺和歌集』あたりになつてみえる神祇歌の祈願の歌、たとえば、

いまよりはあらぶる心ましますな花のみやこにやしろさだめつ(藤原長能)

いなりやまみづのたまがきうちたたきわがねぎ(とを神も

こたへよ(恵慶法師)

などに繫っていくものであろう。しかし、これらも和歌によって祈願を表現しているとはいえ、表現において文学性豊かなものといひ得るかどうかが問題がなくなるもない。しかし『古今和歌集』にはこうした傾向の歌は見えない。ただすでに祈願の歌があったにしても編者の和歌観から取りあげられなかった可能性も大きい。ここにもえるのは神遊の歌で、

神垣の御室の山の神葉は神のみ前に茂りあひにけり

(二〇七四)

霜八たび置けど枯れせぬ神葉の立ち栄ゆべき神のきねかも

(二〇七五)

など採り物を詠んだ歌である。これらでは祈願の直叙はなされない。採り物の歌が何時の時代まで遡りえるかはともかく、これらは祭儀の神話的時間と空間において歌われる非日常的な歌でありながら、その場から引きだされると毎年神祭りにおいて繰り返される歌として、日常的時間と空間のなかで普遍性あるいは伝承性をもつ歌へと変身して個性を失ってしまう。『拾遺和歌集』の神楽歌も採り物の歌に近く、個人の歌も神にかかわる景物を歌うことに終始し、この延長線上にある。これに比較

してみると額田王の歌は日常世界における遷都という歴史的事件の一回的な神祭りの場（それがたとえ神話的空間になろうとも空間は他の祭儀のそれと異なり、定期の繰り返しを予定してない）において、皇都守護の神であり崇神でもある大物主神に向け、切迫感をもった一回的な創作として生み出され、日常世界における個別的事情と不可分のかたちで伝えられた個人的な歌であり、この歌が繰り返し歌われる場はこれを生み出した祭儀と同じく全く予定されていない。

藤原浜成は『歌経標式』に「歌は、いわゆる鬼人の幽情を感かし、云々」といい、紀貫之は『古今和歌集』の序において歌は「力をも入れずして天地を動かし、目に見えぬ鬼神をもあはれと思はせ」と述べた。これらは和歌すべてについていうのであろうが、神遊び歌というと、先にみた例のように採り物の歌などが上げられ、個別の神を祭る歌も、

ささの隈松の隈川に駒とめてしばし水かへ影をだに見む

（古今集 一〇八〇）

という「日女の歌」にみられるごとく、十七番歌と同じく見たいという表現に相聞的抒情性を認めても、なお神祇歌ほど個別な祈りがあるわけでもない。これも繰り返し歌われる歌謡

額田王の祭儀歌

なのであって、一回的な個人の歌ではなかったのであろう。地名が詠み込まれていることからすると、杵隈地方で日女の祭儀歌として伝誦された歌であったのであろうか。これらに比較しても額田王の歌はより個人的な抒情歌であった。

いまみてきたように祭儀歌のうち、神に祈りを捧げる歌、事の成就を願う歌は神の心に直接訴えかける相聞の方法を用いえるという点において、その初期の段階から抒情歌を生み出す可能性を秘めていた。しかし、たとえ抒情的であろうとも祭儀歌は繰り返されるとき、類型化する可能性をつねにはらんでいた。というよりも、祭儀歌にかぎらず、歌そのものが類型化する可能性をつねにはらむことは、後世の類題歌集などに見るまでもなく、『万葉集』においてすでに類聚的編纂がなされているところに明らかである。宴における折々の歌、妻問いにおける相聞の歌においても、これらを即興で詠むことが求められるという日常が存在する時、優れた歌人ならぬものはアンソロジーに依拠しつつ、類型のなかで歌うという、いわば歌謡の世界に近い方法によって詠まざるをえない。和歌がひとり芸術家だけのものではなく、すべての人々に創作可能なものであったがゆえに生じる、免れ難い運命であった。このような多くの人々にと

って、類型を離れて、より創造的方向を選んだところで、結局そこからなにも超え得ず、その中に絡められてしまうものであることは、和歌の歴史が語っている。

『万葉集』に、

神代より 云ひ伝てけらく そらみつ 大和の国は 皇神
の いづくしき国 言霊能 幸はふ国と 云々

(「好去好来歌」・五―八九四)

磯城島の 倭の国は 事霊之 助くる国ぞ まさきくあり
こそ (柿本朝臣人麻呂歌集歌曰「一三―三二五四」)

と歌うように、古代には言葉そのものが霊力や呪力をもつとみる言霊信仰があった。この時代、言霊に頼った表現も試みられたのであろうが、優れた歌人は言葉の呪力に操られるのではなくこれを操りつつ、言葉の制約や表現の約束あるいは類型を越えて新たな表現を獲得し、神のみならず人々の心をも打ちつづけた。類型や言葉の力に頼るのは何時の時代においても凡庸な作者でしかあるまい。それを使いこなすのが優れた歌人であり、それをつかいこなそうとすることに秀歌が生み出されることもあったのである。

言霊信仰は言語呪術と密接に関わり、言葉が潜めもつ不思議

な力を霊の働きとして信じることをいう。凡人が操る時には何の感動も与えなかった言葉でも優れた詩人が操れば人の心に深くしみとおるものとなる。言葉の表現はもちろん意味だけに頼っているのではない。音声も重要な働きをする。新たな言葉の結び合わせ、つまり新たな創作でない、繰り返し聞き、熟知しているはずの類型的表現でも、たとえば儀式における祈り、あるいは演劇・語り・歌唱などのように繰り返し発せられる表現でも、それらは発せられる声の質、抑揚や強弱、舞台装置その他の諸々条件がかかわって、ただの会話とは異質の深い感動を与える。儀式に祭文や経典が読誦されるときその声の質が問われることもあったであろう。今も歌手には声の質のよさや細部に互る表現力が求められる。そうした文字にたよらない世界に生きた人々は言葉の意味内容のみならず、その意味を支える形一瞬にして消えていくものでしかない音声が深く人間の肉体のみならず、感情さらには精神にまで働きかけることに思い至ったであろう。この力の大きさは無視できないが、他方でそうした心身に及ぼす言葉の働きについていうならば、その伝達的意味とともに、言葉の表現そのもののもつ喚情的意味についても留意しなければならない。美しい表現、巧みな言葉そのものに

意味を超えて心が揺らぎ、身の震える不思議を人は経験する。選ばれた言葉の持つ不思議な力、それも神の心を動かす。神の心、精霊の心に訴え、願いを叶えさせるにはそうした力を十全に發揮する言葉が選ばれねばならない。そこに抒情的表現が要請されることにもなるが、この音声、伝達の意味、喚情性豊かな表現が相俟って生み出す言葉の働きそのものが特別視され、言葉自体の力が働いて事が実現されると人々に信じられたとき、言葉信仰が生れたのであろう。言葉は人間の意志や情報の伝達の手段ではあるが、言葉の語義にのみ依存し、純粹に伝達のみをめざした表現は、社会生活のなかでかならずしも大きな範囲を占めるわけではない（S・I・ハヤカワ、大久保忠利訳『思考と行動における言語』第二版 昭和四〇年二月）。発声される言葉の不思議な働きは理性的理解の域を越え、直接感情に働きかけ、体に働きかけてくる。あるいは特定の言葉が文脈中の意味を超えて働きかけてくることもある。こうした言葉の働きが言葉信仰と深く関わっているとみえる。すなわち言葉の働きは伝達の意味よりは喚情機能に多分にかかわる。今の時代でも非日常的な状況に限らず、たとえば数字の四や九が死や苦との音の重なりによってある状況のなかでは文脈とかかわりなしに

額田王の祭儀歌

忌まれ、「切れる・別れる・破れる」などの言葉が結婚式の日、その披露宴などにおいて禁句とされるように、言葉信仰とみられるものはある。これらの言葉も伝達の意味だけがとらえられるならば、その文脈の論理にしたがって理解され、「破れる」などの語が連想によって結婚や夫婦関係に結びつけられることはない。しかし結婚式にかかわる場のなかでは言葉がその文脈から論理を超えて抜き出されて、あるイメージをとめないつつ結婚や夫婦の関係と結びつけられ、めでたい場に悪い力でもって影響すると信じられてしまうのである。当事者たちは特定の言葉の生み出す悪い連想によって不安を感じる。それは言葉の意味とかかわっても伝達機能と直結しない働きの部分、つまり語の喚情的機能がかわっている。これが言葉信仰をささえているのである。もちろん言葉信仰は祝福や呪いなど言語呪術を中心にして多様な性格をもつが、言葉を信じるとき祭儀や儀式においてはまがごとにかかわる表現は忌み、よごとにかかわる表現を用いようとする。しかも、和歌が宗教の祭儀や呪術の儀式において用いられるとき、その表現は願わしい事が成就するように、祭儀の目的に叶い、有効に働く言葉を選ぶ。不思議な言葉の働きは言葉そのものに潜む力によると考え、そうした力

を秘める願わしい言葉を発することに意味を認めたのである。

しかし他方でそれは表現する側の能力と深く関わることに気が付いていた。その不思議な力を十全に引き出し、働かせるのがすぐれた巫覡であり優れた歌人であった。彼らには事において、言葉の力を余すところなく發揮させることが期待されたのである。言葉そのものに霊力や呪力がある以上、霊力ありと信じられた語を用いさえすれば誰にでも同じ効果をもたらすというべきかもしれない。しかしなお語の用い方によって呪術的效果に差があると考えられていたとすれば、それをより効果的に引き出す表現を選び得る能力に期待がかけられたはずである。その期待に応じて巫祝や歌人は、祭儀においては言葉を生かしかせる効果的な表現をもとめて、より巧みなより美しい表現に心を砕き、それを磨き上げていったのである。このとき呪術や祈禱の詞も結果的には、文学や芸術と同じ高みに至りえる。祝詞が文学的達成を十分成し遂げているかどうかはともかく、対句や秀句を鑄ばめ、言葉の表現として高めようとしていることはそのことを窺わせる。これらは磨きあげられた時点で類型化したところはあるが、それより個性的な祈願の言葉を発し得ない人々がその表現に立ち向かわなければならぬ現実があったから

である。そのとき凡庸な言葉の使い手は、神の祝福の言葉や言葉の発動を効果あらしめる優れた言葉と信じられている表現を、舞台装置と音声表現という方法によって生かす方向に向かったのである。その意味では呪術や祈禱の詞は芸能と性格を一にするものとしてある。これにたいして、額田王のばあいは呪術的な言語を含めて言葉の働きを意識したうえで、言葉に美しい秩序を与え、己の、あるいは自分が代弁する者の思いを的確かつ十全に表現する営みを自覺的に試みた歌人だったのである。

このように人々に感動を与えうる表現が、さきに見た『古今集』の序もいったごとく古代においては神の心をも揺さぶるものと信じられたが、その際に神を祈る言葉に和歌の形式が取られたのは、この形式が言葉の呪力をも高める表現方法であることが自覺されていたからである。この自覺はすでに額田王においてもあったのである。その意味で歌人額田王は神がかりする能力はなくとも言葉を操ることによって、事にあたって神を祭る役割を担うよう期待されることもあったとみてよい。額田王はまさに言葉を操る能力に秀で、つねにそうした表現のできる能力を備えていたがゆえに、すでに繰り返し論じられているように天皇の代作をししばなしたと見てよいであらう。

神に願いを聞き届けさせ、叶えさせようとする祈りの言葉として和歌を用いるとき、神の心に添い、神の心の琴線に触れる表現を生み出さねばならない。三輪山の神に向ける歌の表現方法として額田王が選んだのは神の心に直接訴える相聞の表現方法であった。言霊が信じられていたとするならば、言霊の発動を十全なものたらしめる表現をなすことも期待されていたであろう。三輪山を「見たい」との願望をこめて、山を隠す雲にむけてすがすがしく、叱るがごとく、なだめるが如く歌う額田王の歌は、「見つつ行かむを・見さけむを」と繰り返して、恋愛感情を秘めた相聞の如き表現によってなされた。あとの井戸王歌もまたそうした額田王の表現に触発され、恋人に歌いかけるがごとく「目つく吾が背」と歌った。このとき神の情に訴えようとする歌が祈願の類型を越えて可能であったことに注目すべきであろう。そのために表現は工夫され、抒情的表現を選ぶこともなされた。とすれば、ここに抒情歌の成立を促す条件は備わっていた。祭儀歌は言霊信仰を媒介とし、言葉の秘める呪力そのものを十全に生かしての呪的效果をもとめ、あるいは真心をこめて神の心に訴えるよりすぐれた表現を目指したのであり、そこに抒情的表現を獲得しうる道が用意されていたのであ

る。神に向ける祭儀歌は神の嫁の立場に擬せられる女性が担うことが多かったとすれば、そうして相聞的心寄せの表現が自覚的であると否にかかわらずなされるとすれば、女性が儀式歌において抒情歌を生み出す可能性を秘めていた。しかし、最初にその道への扉を開くことは誰にも可能なことであったわけではない。それは額田王のような優れた個性によっていた。挽歌における死者の鎮魂の方法としてもまた同様の相聞的表現がとられることはあるが『万葉集』でみるかぎり、これより下の祭儀歌において相聞的方法を選びえたところに額田王の創造性、個性の発露を認めることが出来る。

以上みたごとく、一般的にいつて神を祭る歌は神の心に訴える性格を持つ以上、相聞的表現法を許すものたりえる。そこに祈願者の抒情表現が生れる。このように祭儀歌はその意味ではきわめて抒情歌に近いところにあり、神祇歌はこの表現方法もちいて詠まれるようにもなるが、額田王がこれらの歌によってその先蹤を開いたといえるのである。

(一九八九年十月三十一日成稿)