

「明日香皇女挽歌」の視点と方法

茂野 智大

明日香皇女木甕殯宮之時柿本朝臣人麻呂作歌一首 并短歌

飛鳥 明日香乃河之上瀬 石橋渡（一云「石浪」） 下瀬 打橋渡 石橋（一云「石浪」） 生麿留 玉藻
 毛叙 絶者生流 打橋 生乎为礼流 川藻毛叙 干者波由流 何然毛 吾王能 立者 玉藻之母許呂 臥
 者 川藻之如久 麿相之 宜君之 朝宮乎 忘賜哉 夕宮乎 背賜哉 宇都曾臣跡 念之時 春部者 花折
 挿頭 秋立者 黄葉挿頭 敷妙之 袖拂 鏡成 雖見不黙 三五月之 益目頬染 所念之 君与時々 幸
 而 遊賜之 御食向 木甕之宮乎 常宮跡 定賜 味澤相 目辞毛絶奴 然有鴨（一云「所已乎之毛」） 綾
 尔憐 宿兄鳥之 一片戀孀（一云「为乍」） 朝鳥（一云「朝霧」） 往来为君之 夏草乃 念之萎而 夕星之 彼
 往此去 大船 猶預不定見者 遣悶流 情毛不在 其故 为便知之也 音耳母 名耳毛不絶 天地之 弥遠長
 久 思将往 御名尔懸世流 明日香河 及万代 早布屋師 吾王乃 形見何此焉

短歌二首

明日香川 四我良美渡之 塞益者 進留水母 能杼尔贲有萬思（二云「水乃 与杼尔加有益」） （2・一九七）
 明日香川 明日谷（一云「左倍」） 将見等 念八方（一云「念香毛」） 吾王 御名忘世奴（一云「御名
 不所忘」） （2・一九八）

はじめに

『萬葉集』卷二挽歌部所載の「明日香皇女木甕殯宮之時柿本朝臣人麻呂作歌」（以下「明日香皇女挽歌」と称す）は、いわゆる「殯宮挽歌」の一つに数えられる作品である。一般に殯宮挽歌とは「殯宮之時」作歌の題詞を

有する柿本人麻呂の三作品（「日並皇子尊殯宮之時柿本朝臣人麻呂作歌」2・一六七～一七〇、「明日香皇女木蔭殯宮之時柿本朝臣人麻呂作歌」2・一九六～一九八、「高市皇子尊城上殯宮之時柿本朝臣人麻呂作歌」2・一九九～二〇二）を指し、宮廷歌の一種とされる。それらの殯宮挽歌はいずれも作中における話者（叙述主体）の立ち位置が注目されてきた作品であるが、中でも「明日香皇女挽歌」は個々の表現がどの作中人物の行動を詠い、そのことがどのように抒情を喚起しているか、という問題ともかかわって、視点のあり様が議論されてきた。まず説明の都合上、長歌を五段に分け、短歌と併せて本作品の構造を簡略に示す。

長歌第一段 …… 序前部（「飛鳥」）～「干者波由流」

長歌第二段 …… 序後部（「何然毛」）～「背賜哉」

長歌第三段 …… 二人の生前～皇女の現状（「宇都曾臣跡」）～「目辞毛絶奴」

長歌第四段 …… 夫君の現状～話者の所感（「然有鴨」）～「為便知之也」

長歌第五段 …… 意思表明①（「音耳母」）～「形見何此焉」

第一短歌 …… 反実仮想

第二短歌 …… 意思表明②

長歌の分け方については論者によって幾つか異なる見解が見られるが、本稿では磯稻綺道秀『長歌軌範 中』（長歌軌範刊行会、一九三〇年）に従い、右のようにした。ただし、第三段の対句構造については枕詞の配置および第四段との対応関係から以下のように理解する（網掛けは枕詞）。

（第三段）

宇都曾臣跡 念之時

「春部者 花折挿頭」

「秋立者 黄葉挿頭」

「敷妙之 袖携」

「鏡成 雖見不厭」

「三五月之 益目頬染」

（第四段）

然有鴨（所己平之毛） 綾尔憐

「宿兄鳥之 片戀孀（為乍）」

「朝鳥（朝霧） 往来為君之」

「夏草乃 念之萎而」

「夕星之 彼往此去」

「大船 猶預不定見者」

所念之^{おもはし} 君与時々^{きみとときとき} 幸而^{いでまして} 遊賜之^{あそびたまひし}

御食向^{みけむかひ} 木庭之宮乎^{きののみやを}

常宮跡^{とこみやと}

定賜^{さだたまひて}

味澤相^{あぢさはふ}

目辞毛絶奴^{めこともたえぬ}

遣悶流^{なぐさもる} 情毛不在^{こころもあらず}

其故^{そのゆゑ} 為便知^{せむしけれや}之也^や

本稿では皇女とその夫君とに対する話者の視点のあり方に着目するため、特に第三段以降について論ずる。本品については『日本書紀』や『続日本紀』の明日香皇女関連記事等を参照しつつ持統天皇との関係や仏教とのかわり、夫君の同定⁽³⁾といった作品の背景も論じられてきたが、本稿の関心はあくまでも作品の上であらわれた死なるものの理解と表現との関係にある。したがって、具体的な成立背景についてはここでは踏み込まない。話者が当事者の二人をいかなる視点で捉え、そのことによって何を認識し、挽歌的抒情を喚起しているのか、またその方法が他の人麻呂挽歌のそれとどのように関係づけられるのか、順に検討する。

なお一点付言しておく、本作品について論じる際、他の二つの殯宮挽歌との違いが強調される傾向がある。確かに「日並皇子挽歌」(2・一六七―一七〇)や「高市皇子挽歌」(2・一九六―一九八)の場合は「舍人」や「宮人」といった人々の反応が描写され、話者自身もそうした官人の一人としてそれを詠っているように見受けられる。殯宮挽歌という枠組みにおいて見た時、相聞的色彩の濃い「明日香皇女挽歌」が特異に感じられるのも頷ける。そうした本作品の特異性を人麻呂の方法的展開の結果と捉えたのが身崎壽氏⁽⁵⁾である。身崎氏は人麻呂作品における「われ」の方法的展開の到達点として「吉備津采女挽歌」(2・二一七―二一九)を位置づけるとともに、殯宮挽歌の中では「明日香皇女挽歌」が最もそれに近いあり方を示すことを論じた。だが、殯宮挽歌における本作品の特異性は何よりもまず、身崎氏自身も「理由のひとつ」として挙げる死者の性格にこそ求められるべきだろう。夙に清水克彦氏は「この作は、おなじく殯宮儀礼歌でありながら、先に述べた二皇子に対する挽歌とは、かなり趣を異にする」と指摘した上で、その原因を「対象が皇子ではなく、皇女であったからである」とした。⁽⁶⁾ 実際、相聞的叙述は身崎氏が方法的に近いと位置づける「吉備津采女挽歌」にも見られ、それもまた詠われる死者を女性とする挽歌である。さらに言えば、殯宮挽歌という枠組みを一旦外して人麻呂挽歌全体を見渡す時、遺される配偶者の情動を通して抒情を喚起する手法は人麻呂挽歌の最も基本的な型と言える。家族構成すら知れない無名の死者を詠う挽歌においてさえ、配偶者の情動を仮想しているという事実は、いっそうそのことを納得させよう。人麻呂挽歌

全体から見れば、「明日香皇女挽歌」が特異なのではなく、残る二つの殯宮挽歌こそが特異なのである。⁽⁸⁾したがって、都合三作品を数えるのみの殯宮挽歌という枠組みの中で、単純に多寡をもって一般性ないし特異性を判断することには慎重にならねばなるまい。ただし、題詞に基づく便宜的枠組みとしての有効性は確かにある。相聞的叙述を含む本作品には、「殯宮之時……作歌」という作歌事情に適う性格もまた一方で認められる。かかる作歌事情において相聞的発想を取り入れる時、いかなる視点でそれが描かれているのだろうか。

一 生前の二人

まず考えたいのが第二段の叙述内容の行為主体は誰か、という問題である。後半の「君と時々」以下は「君と(夫君と)」とあることから皇女の行動として詠われていると判断できる。問題は「うつそみと 思ひし」、「花折りかざし……もみち葉かざし」、「袖携はり」、「見れども飽かず」、「いやめづらしみ」、「思ほしし」である。

このうち「うつそみと 思ひし」については全体にかかわる問題なので今は措く。それに続く歌句は皇女と夫君との具体的なかかわりあいを通して過去(生前)を描写している。一見して意明らかで橘守部『檜婦手』などは「通え易き語のみなれば釋を省けり」と述べる箇所であるが、これら個々の表現の行為主体が誰であるか、という点に立ち入って鋭く説き及んだのが斎藤茂吉『評釋篇』であった。

『春べは花折りかざし、秋立てば黄葉かざし』は皇女の御事のやうであり、『敷妙の袖たづさはり』は御二人の事に相違ないが、『鏡なす見れども飽かず』のところは皇女の形容のやうでもあるが、下につづく、『望月のいやめづらしみ思ほしし』を見れば、皇女が夫君のことを『望月のいやめづらしみ思ほしし』と云ふやうに聞こえるのである。その次の、『君と時時いでまして』の句を見れば、正しく『君』は夫君のことに相違ない。夫君だとすれば、『鏡なす見れども飽かず、望月のいやめづらしみ思ほしし』はどうしても、夫君の形容といふことにせねばならぬが、愚見によれば、その辺は人麿一流の省略融合があるので、形容の如きも両方へ滲透してゐると解釈するのである。

個々の判断において立場を曖昧にしている感は否めないが、「言葉の具合が皇女とも就かず夫君とも就かぬやう

なところがある」(同) ことに着目して問題を提起した意義は大きい。以後この問題について幾つかの見解が出されたが、個々の表現の行為主体について一々判断を示した注釈書・論文はさほど多くない。『評釋篇』のいう「両方へ滲透してゐる」という見方は印象としては肯われ、「皇女とその夫君との関係の情緒纏綿たるところを叙してゐる」(同) ことを理解する上ではそれで足りるのもまた事実である。だが話者がどのような立場で何に視点を向けているかを分析する本稿にとつて、ここには看過できない問題がある。そうした観点から話者の問題を取り込みつつ、行為主体の問題に踏み込んだ太田豊明氏の論⁹⁾に着目したい。

太田氏は「『うつそみと思ひし』のあたりに限つては話者『われ』は皇女の夫君として叙述されている」とした上で、以下のように述べる。

話者を夫君とするその叙述はこの直後の部分にも及ぶと考えるべきだろう。具体的に言えば、直後の「春へには 花折りかざし 秋立ては 黄葉かざし」の部分には、夫君たる「われ」の立場から生前の皇女の様子、その思い出を語っているものとらえてさしつかえはないし、「しきたへの袖たづさはり」も、夫君の立場で、「わたしたち夫婦は手を取り合い……」と述べていると考へても特に問題はない。【中略】この部分もまた、夫君である話者「われ」が、生前の妻のことを「見れども飽かず」「いやめづらし」と述べている、と考へることが出来るだろう。【中略】ただし、「いやめづらしみ」に続く「思ほしし君」の部分に至つて、話者の立場を夫君とする読解は、はつきりと不可能になる。【中略】②段落までの話者である臣下の一人物が、③段落の冒頭から夫君としての話者に転換し、それがまた「思ほしし君」の部分に至つて臣下としての話者に再転換している、という構造を読みとるべきではないだろうか。

太田論文のひとつの眼目は、話者の転換を認める点にある。話者が「夫君の悲嘆に同化するかたちで」たち現れるという身崎壽氏の説¹⁰⁾や、本作品の背景に夫君に対する「深い同情心」を認める金子『評釋』のような見解はあるが、太田氏の説はそれをさらに押し進めたものと言えよう。太田論文の見解をもとに第三段の話者および行為主体を明示しつつ訳出すれば、以下のようになる。

(私は妻である皇女のことを) この世にいつまでもいる人と思つていた時に、

(その皇女は) 花を挿し飾り、黄葉を挿し飾り、

「私^{本君、皇女}達は」手を取り合って、
 「私^{本君、皇女}は皇女を」見飽きることなく、
 「私^{本君、皇女}は皇女が」いよいよ愛おしく
 お思ひになつていたその夫君と（皇女は）たびたびお出かけになつて遊ばれた……

太田氏自身述べるように「思ほしし」以下の明確な敬語表現は当該部分について臣下としての話者を想定させる。だがそれをもつて話者が転換するという見方は、詠われる行為自体が前後に連続性をもつことからして不自然さを否めない。詠う主体であつたはずの夫君がいかなる休止（句切れ等）も挟まず突如として詠われる対象に転ずる（思ほしし 君と時々）という点も首肯し難い。太田氏は「うつそみと思ひし時」という「泣血哀慟歌」第二歌群冒頭にも見られる表現がそれ以前の叙述の流れを転換するものであることにも触れているが、仮にそれが話者の転換の開始を保証するにせよ、転換の終了（再転換）については唐突の感を免れないのである。あらためて「敷妙の 袖携はり」以下の三連対から「思ほしし 君と時々」へと続く行為主体と話者との問題を検討したい。まず「携はり」に注目する。「携はる」は集中に十七例（「携はり寝」「携はりある」「携ひゆく」各一例を含む）を数え、当面の一九六歌を除く全用例は以下の通りである。

- (1) うつそみと 思ひし時に 携はり 我が二人見し…… (2・二二三 柿本人麻呂)
 (2) 人もなき国もあらぬか我妹子と携ひ行きてたぐひて居らむ (4・七二八 大伴家持)
 (3) ……同年児らと 手携はりて 遊びけむ…… (5・八〇四 山上憶良)
 (4) ……居れども 共に戯れ 夕星の 夕になれば いざ寝よと 手を携はり 父母も うへはなさがり さきくさの 中にを寝むと 愛しく しが語らへば…… (5・九〇四 山上憶良)
 (5) ……妹と我と 手携はりて 朝には 庭に出で立ち 夕には 床打ち払ひ 白たへの 袖さし交へて さ寝し夜や 常にありける…… (8・一六二九 大伴家持)
 (6) ……内の重の 妙なる殿に 携はり 一人入り居て…… (9・一七四〇 高橋虫麻呂歌集)
 (7) もみち葉の過ぎにし 兜らと 携はり遊びし磯を見れば悲しも (9・一七九六 柿本人麻呂歌集)
 (8) 人言は夏野の草の繁くとも 妹と我とし 携はり寝ば (10・一九八三)

研究と釋義』有精堂、一九六〇年」とされる枕詞である。こうした連用関係に基づく枕詞について白井伊津子氏は、「総じて、枕詞と被枕詞の有縁性は濃く、また文脈的には近く、連接の仕方も密接である」と指摘する。そのことはここでの「見る」がその語感に枕詞の文脈「鏡なす―見」の質を負っていることを示唆する。とりわけ「―なす」＋〈用言〉型の枕詞にはそうした傾向が顕著に認められる。

(1) Sなす Vi(S')型……「Sガ Viスル ヨウニ Viスル(S)」(S↓S'は Viの主体)

あしびなす [栄え]し君が (7・一一二八)

あられなす そちより来れば (2・一九九 柿本人麻呂)

入り日なす [隠り]にしかば (2・二一〇 柿本人麻呂 ほか二例)

鶉なす [い]這ひもとほり (2・一九九 柿本人麻呂 ほか一例)

五月蠅なす [騒く]舎人は (5・八九七 山上憶良 ほか一例)

玉藻なす [浮か]べ流せれ (1・五〇 藤原宮役民)

玉藻なす [寄り]寝し妹を (2・一三一 柿本人麻呂 ほか一例)

玉藻なす [な]びぎ寝し児を (2・一三五 柿本人麻呂 ほか三例)

翼なす あり通ひつつ (2・一四五 山上憶良)

泣く子なす [言]だに問はず (13・三三三六)

泣く子なす [慕]ひ来まして (5・七九四 山上憶良 ほか一例)

泣く子なす [音]のみし泣かゆ (15・三六二七)

泣く子なす [行]き取りさぐり (13・三三〇二)

水鴨なす 二人並び居 (3・四六六 大伴家持)

(2) Oなす(S) Vt(O)型……「Oヲ Vtスル ヨウニ(Sガ) Vtスル(O)」(O↓O'は Vtの客体)

鏡なす 我が思ふ妹も (13・三二六三)

(3) Sなす Adj(S')型……「Sガ Adjデアアル ヨウニ Adjデアアル(S)」(S↓S'は Adjの主体)

朝日なす まぐはしも (13・三三三四)

雲居なす 遠くも我は

(3・二四八 長田王)

水沫なす もろき命も

(5・九〇二 山上憶良)

夕日なす うらぐはしも

(13・三三三四)

右のように「くなす」＋〈用言〉型の枕詞は被枕詞用言の性質から(1)自動詞型(枕詞と被枕詞とがガ格で結ばれる)、(2)他動詞型(ヲ格)、(3)形容詞型(ガ格)に分類できるが、いずれも「SなすVi」・「OなすVt」・「SなすAdj」におけるS・Oの様態Vi・Vt・Adjが、主文脈におけるS'・O'の様態Vi・Vt・Adjを直接に形容する(直喩)という特徴をもつ。例えば「あしびなす 栄えし君」であれば、あしびの「栄え」が君の「栄え」に類比され、翻つて君の「栄え」があたかもあしびのそれのように想起される表現としてある、と言えよう。枕詞「鏡なす」は対応する被枕詞「思ふ」「見る」いずれにおいても(2)他動詞型であり、「くなす」＋〈用言〉型枕詞の中では特異な存在と位置づけられる。では、その「鏡を見るように」「見る」はいかなる質をもつ「見る」であろうか。

(1)臣の女の くしげに乗れる 鏡なす 三津の浜辺に さにつらふ 紐解き放けず 我妹子に 恋ひつつ居れば…… (4・五〇九 丹比真人)

(2)鏡なす我が見し君を阿婆の野の花橘の玉に拾ひつ

(7・一四〇四)

(3)……ま玉なす 我が思ふ妹も 鏡なす 我が思ふ妹も

ありと言はばこそ 国にも 家にも行かぬ 誰が

故か行かむ

(13・三二六三)

(4)朝されば 妹が手に巻く 鏡なす 三津の浜辺に

大舟に ま梶しじ貫き……直向かふ 敏馬をさして

……我妹子に 淡路の島は……

(15・三二六二七)

(5)……我が待つ君が 事終はり 帰り罷りて 夏の野の さ百合の花の 花笑みに にふぶに笑みて 逢はし

たる 今日を始めて 鏡なす かくし常見む…… (18・四二二六 大伴家持)

(1)は「鏡を見るように『見つ』というその三津の浜」に在るのに、妹に会えず恋い焦がれる様を詠う。離れてある現実にあつて、共にある非現実を地名に託し志向する、というあり方は、その「見」に対して逢つての見る、すなわち双方向的な質を負わせている。(4)も同様で、これらの例にはいわゆる「家と旅」の発想が基底にある。一方火葬を題材とする(2)は「君を……拾ひつ」が物質と化したそれを君と捉える詠い手の理解を示すが、その君と生前

の君との差異は、「鏡なす我が見し」に求められる。無論、拾う時にそれを一方的に見ることはできるが、そのことを「鏡なす 見る」とは表現し得ないことが「見し」「見之」という過去形から理解できる。「鏡なす 見る」の双方向性（非「逢ふ」）がそこに読み取れよう。(5)は務めを終えて旅から帰った夫に再会し、今後は「鏡なす かくし常見む」とする。「常見む」とするその見方が「逢はしたる今日」のそれと同じことを「かく」は示し、「鏡なす 見る」の双方向性を保証する。無論、前掲福井著が「鏡は常に見るもの故」というあり方も一つの前提としてあろうけれども、それだけでは説明できない要素がこれらの例には認められるのである。「鏡なす」が規定する「見」の質は第一にこちらが見、鏡の映像もまたこちらを見返すという対面性・双方向性にこそ求められるだろう。そのことはまた、同じく鏡を用いた枕詞「まそ鏡」にも窺うことができる。

……口止まず 我が恋ふる児を 玉くしろ 手に取り持ちて **まそ鏡** 直目に見ねば……

まそ鏡 見しかと思ふ 妹も逢はぬかも 玉の緒の 絶えたる恋の 繁きこのころ (9・一七九二 田辺福麻呂歌集)

まそ鏡 直にし妹を相見ずは我が恋止まじ年は経ぬとも (11・二三六六 古歌集)

「直目に」「直に」見るといふ表現や、「逢ふ」と関係付けられた表現からは、相手と直接向かい合つての「見」が想起される。集中の「直目に（見る・逢ふ）」の五例中、四例までもが枕詞「まそ鏡」を冠することからも、「鏡を見る」そのあり方に対する理解が知られよう。そこには鏡（の映す影）に向き合つて見るように相手に直接向き合つて見るといふ、一方的な視線ではないままざしの触れ合いが意識されている。したがって一九六歌の「鏡なす 見れども飽かず」も、互いに向き合つて飽き足らず見続ける、という生前の二人の様子を描写したものと理解され、そのことは先述した「携はり」の用法からも肯われよう。

次に「いやめづらしみ」であるが、これについては下接する「思ほしし」と併せて「ミ語法十思フは、くだと思ふ、の意」（『新編全集』）と理解するのが定説となっている。それは橋本四郎氏が

アガなどが介在した例から見れば、なおミに導かれる部分が思フの内容を示すことが分り、特に、
野辺をめぐれば面白見。我を思へかさ野つ鳥来鳴き翔らふ……なつかしと我を思へか天雲も行きたなびきぬ

(万葉 三七九一)

の対句形式において、面白ミとナツカシトが相等しい位置を占め、共に思フの内容となつてゐることを知れば、そのことは一層明白である。ミの形と思フとは、二つの精神作用の併存ではないし、ミの形が思フの情態を規定しているわけでもない。まさに内容と精神作用という一つのことからなのである。¹⁴⁾と述べるような語法理解をここに適用した結果である。しかしながら、ミ語法に「思ふ」が下接する全ての例がそのように理解できる、というわけではあるまい。

(1) …… 延ふつたの 別れし来れば 肝向かふ 心を痛み 思ひつつ かへり見すれど……

(2・一三五 柿本人麻呂)

(2) …… あからひく 日も暮るるまで 嘆けども 験をなみ 思へども たづきを知らに たわやめと 言はくも著く 手童の 音のみ泣きつつ…… (4・六一九 坂上郎女)

(1)は「くば＋くみ＋〈行動〉」の構造から、前二句が現在の状況、中二句がその状況によりもたらされた情態、後二句がその情態を動因として起こされた行動と捉えられる。「別れて来たので、その心痛さに、思慕しつづ振り返つて見るが」。(2)も逆接の確定条件を並べた対句構成から、「くなみ」「く知らに」が共に波線部の原因に相当することが明らかである。「嘆くけれどその甲斐もなく、思い煩うけれどどうにもならず」。ミ語法に「思ふ」が下接するからといって、必ずしも「くだと思ふ」と解すべき例ばかりではないのである。

では、一九六歌の場合はどうか。問題の「いやめづらしみ 思ほしし 君と時々 いでまして」は、

〔くミ〕「動詞V1(連体形)＋名詞」〔動詞V2〕

という構造をもつ(より正確に言えばV1は「思ほす」連用形＋「き」連体形)。ここで問題となるのは、「くミ」がV1にかかるかV2にかかるか、という点である。「くミ」が直後の動詞V1を措いて、その後の動詞V2にかかると解するのは無理がある、とも思われるかもしれない。だが、例えば「いさなとり 海を恐み 行く船の 梶引き折りて」(2・二二〇)は、当該歌と同様に

〔くミ〕「動詞V1(連体形)＋名詞」〔動詞V2〕

の構造を持ち、「恐み」はV1ではなく、V2にかかると理解される(「海が畏ろしいので、行く船は梶も折れんばかりに漕いで」)。ここで注目したいのは、動詞V1は連体形で下接する名詞を修飾するものである、ということである。

一九六歌の「思ほしし」も連体形で「君」を修飾するものであり、したがって仮に修飾部である「思ほしし」を取り除いても、文としては成立する。その点は二二〇歌も同様である。

「愛おしいので、（）君とたびたびお出かけになつて」（一九六）
 「畏ろしいので、（）船は梶も折れんばかりに漕いで」（二二〇）

一方、V2は修飾部ではなく、文脈の成立に不可欠な要素である。その点からも、「ミ」が直後のV1ではなくV2にかかると捉えられることは理解されよう。

「いやめづらしみ」を理由を表す通常のミ語法と解するならば、二句三連対と「思ほしし」との間の不自然な話者・行為主体の転換を考える必要がなくなる。この場合の「思ほしし」は「春山の友うぐひすの鳴き別れ帰ります間も思ほせ我を」（10・一八九〇 柿本人麻呂歌集）のような相聞的な思慕の意であらう。

そして、以上のように「いやめづらしみ」と「思ほしし」との間の話者の転換が否定されるならば、翻つて「うつそみと 思ひし時」の部分についても話者の転換は認められないと判断される。はじめに述べたように、夫君が「思ほしし 君と時々」と詠われている以上、その夫君が叙述の主体ではありえないからである。ここでの話者は、一貫して皇女と夫君とを客観的立場から捉える第三者であらねばならない。ではその話者は、いかなる立場で「うつそみと 思」つていたことを述べているのだろうか。

「うつそみと 思ひし」について身崎壽氏は、「その〈思ふ〉主体は、この歌の話者たる〈我〉ということになります。生前の皇女を〈うつそみと思ふ〉ことは、第三者≡傍観者にすぎない〈我〉にはたちいりすぎる表現のようにおもわれます」と述べる。身崎論文においてはそのことが、本作品に「個としての〈我〉」が「夫君の悲嘆に同化するかたちで」たち現れている、と見るひとつの根拠とされている。だがその「思ふ」も伊藤博氏のいう「代表的感動」⁶⁵として捉えるならば、必ずしも「たちいりすぎ」ているとは言えないのではないか。身崎氏は近年の論においても本作品の「うつそみと思ひし」「せむすべ知れや」「偲ひゆかむ」などの行為主体を全て「語り手」⁶⁶〈われ〉と認定した上で、「語り手」はこれほどまでに自己顕示的にかたつていたのだ。こころみにこの部分を英訳してみれば、『語り手』がいかに〈われ〉を前面におしたてているかが実感されるだろう⁶⁷と述べている。おそらく「I thought」といった訳文を想定しての発言と思われるが、こころむしろ「We thought」や「It was thought」

などにあたると見るべきだろう。なぜなら人麻呂挽歌には、話者「われ」が自ら主体的に行動する作中人物としてふるまう作品（「泣血哀慟歌」、「石中死人歌」等）と、他者の行動を描写する詠い手としてふるまう作品（「日並皇子挽歌」、「高市皇子挽歌」等）とがあり、本作品は明確に後者の特徴をもつと認められるからである。そのことからすれば、ここでの「思ふ」主体である話者「われ」もまた他の殯宮挽歌同様に代表的感動の主体と考えることができる。

「うつそみと 思ひし時に」は或る前提を承けて主想部へと転換していく結節点を担う表現であり、藻の再生という自然法則に照らして皇女の異変を強調した序（第一段・第二段）と連続した視点をもつ。説き及んだ法則性に反するが故に今の状況はまさしく異変であり、異変であるが故に事ここに至るまでは誰も、「うつそみと思」つていた、と解されよう。無論、そう語る話者は身崎氏も述べるように「われ」自身である。しかしそこに述べられる思いはひとり「われ」のみの思い込みとしてあるのではなく、皇女の異変に直面した者たち（夫君を含む）に等しく共有されるものとしてある。後述するように、それは第五段の「偲ひ」についても同様のことが言える。

第三段は、以上のように皇女と夫君との仲睦まじさを述べた上で、その生前に訪れた「城上宮」を「常宮」と定めて「目言も絶え」た、と殯宮鎮座を詠う。「目言も絶えぬ」とは岸本由豆流『攷證』が「目に見奉る事も、もの言奉る事もたえぬと也」とするように視覚と言語とを介した繋がりが失われたことを意味する。注意したいのはそれが皇女の今此処における存在の喪失を指すのではない、ということである。集中他に二例を数える「目言」は、「海山も隔たらなくなにしかも目言をだにもこぞだ乏しき」（4・六八九 相聞 坂上郎女）、「横雲の空ゆ引き越し遠みこそ目言離るらめ絶ゆと隔てや」（11・二六四七 寄物陳思）とあつていづれも相聞の文脈で用いられている。六八九歌の「海山も隔たらなくなに」はそれが必ずしも距離の問題にかかわらないことを、二六四七歌の「遠み」もそれが「目言離る」をもたらず条件であつて本質ではないことを思わせる。一九六歌の場合も、挽歌に多く見られる「過ぐ」や「隠る」といった別れの把握のあり方とは異なる段階の状況を詠うものと判断できよう。目言は、

妹があたり今そ我が行く目のみだに我に見えこそ言問はずとも

あぢさはふ目は飽かざらね携はり言問はなくも苦しかりけり

（7・一二二一）

（12・二九三四）

のような例から、逢うことにおける二つの要素を指すものと考えられる。互いに見て、言葉を交わすことがこうした「目」と「言」との意味するところであり、例えば挽歌において、

……宮柱 太敷きいまし みあらかを 高知りまして 朝言に 御言問はさず 日月の まねくなりぬれ

……

……言問はぬ ものにはあれど 我妹子が 入りにし山を よすかとぞ思ふ (2・一六七 柿本人麻呂)

と詠われるのも、相手との交流が叶わないことを意味する表現にほかならない。一九六歌の「目言も絶えぬ」が意味するのは、夫君が見て、夫君を見返すはずの目の喪失と、夫君が聴き、夫君に発せられるはずの言葉の喪失とであり、そこに表現されるのは存在の喪失ではなく、交渉の断絶なのである。

そうした双方向性の喪失が、先に述べた「携はり」以下の内容を承けるものであることは言を俟たない。第三段はそうした生前との対照を通して現状の異変を際立たせ、第四段の一方的なる「片恋孀」の描写へと連続する。話者の立場について議論のある第三段においても、話者は第二段に「わが大君の」と述べたその「われ」であり、第三者を代表する詠い手としての立場から客観的視点で描写している、と言えよう。なおそうした本稿の理解に基づき、あらためて行為主体を明示しつつ構成を示せば以下のようになる。

(誰もが皇女のことを) この世にいつまでもいる人と思っていた時に、

(その皇女は) 花を挿し飾り、黄葉を挿し飾り、

「(皇女は夫君と) 手を取り合つて、

「(互いを) 見飽きることなく、

「(互いが) いよいよ愛おしいので、

(皇女は) お慕いなさっていた夫君とたびたびお出かけになって遊ばれた、

その城上宮を、

(皇女は) 常宮とお定めになって、(夫君に) 眼差しを向けることも言葉を発することも絶えてしまった

二 たゆたふ「君」

第三段と第四段とはそれぞれの冒頭十二句の構造(独立二句↓二句対↓二句三連対)に整然とした対応が認められる(はじめに「参照」)。内容の上でも、二人の生前の睦まじさを詠った第三段冒頭十二句に対して、第四段冒頭十二句は対照的な「片恋孀」の描写に貫かれている。「片恋」とは「片思い」。一方的に恋すること(『時代別国語大辞典 上代篇』)と説かれるが、それは必ずしも「相思はず君はいませど片恋に我はそ恋ふる君が姿に」(12・二九三三)のような相手が自分を思ってくれていないという状況ばかりを指すのではない。「旅に去にし君しも繼ぎて夢に見ゆ我が片恋の繁ければかも」(17・三九二九 坂上郎女)といった例もあることに鑑みれば、「片恋」と呼ばれるものの本質は相手が自分を思っていることが自分には感じとれない状況で相手を恋う、という状態にこそあろう。一九六歌の場合も、ここで「片恋」と呼ばれる理由は皇女が夫君を思っていないことというよりも、そうであることを皇女が態度で示さない(示せない)ことに求められる。つまり、先述した「目言」も絶えぬということ、皇女が夫君に対して意思を表明できない状況こそが、夫君を「片恋孀」にしていると言える。夫君が皇女のもとへ幾度も「往來す」理由も、表現上はそこに求められよう。夫君は自身の元を離れた皇女の真意を知ることすら叶わず、それ故に幾度も通わざるを得ない人物として造型されているのである。無論、その行動が実を結ぶことは決してなく、夫君は「目辞」の断絶を繰り返し確認するしかないだろう。「片恋孀」の置かれた「かなし」き状況はそこにある。

続く二句三連対はその夫君の様子を象徴的な枕詞を冠して描写する。このうち「夏草」と「大船」とは前者について川島二郎氏が、後者について稲岡耕二氏が指摘するように、本来は茂きもの、頼もしきものとしてある。それが「萎え」たり「たゆたふ」と詠われることは、普段ならば活気溢れて頼もしいはずの夫君の「急激な落ち込み」とその悲嘆のありさま(川島論文)を効果的に表現するものと解される。ここで注意しておきたいのが、「たゆたふ(猶預不定)」という語の表現性である。この語について村田右富美氏は、集中十二例(「ゆたにたゆたに」一例を含む)中、心情表現として使われる例が十例を占めることに着目し、「たゆたふ」という歌ことば自体が、人間関係の上に生起する現象についての表現」であり、当該歌に点在する相聞的表現の一つに数え得ること、そして

ここでは「ひとりきりになった心の状態を表す」ことを指摘する。その点を踏まえた上でなお付言しておきたいのは、その心の状態とは、どこともつかず揺れ動いているのではない、ということである。

- (1) 常止まず通ひし君が使ひ来ず今は逢はじとたゆたひぬらし (4・五四二 高田女工)
 (2) 垣ほなす人言聞きて我が背子が心たゆたひ逢はぬこのころ (4・七二三 丹波大女娘子)
 (3) 我が心ゆたにたゆたに浮き尊辺にも沖にも寄りかつましじ (7・一三五二)
 (4) 磯の浦に来寄る白波反りつつ過ぎかてなくは誰にたゆたへ (7・一三八九)

右に挙げたのは、「たゆたふ」の具体(心情)についてはその内容、景物についてはその場所)が明らかかな例である。(1)(2)は心情表現としての「たゆたふ」で、ここでは逢うか逢わないかで逡巡することを指す。(3)(4)は譬喩歌(3)は「寄草」(4)「寄海」)で、ともに物の「たゆた」ひに心のそれを譬える。(3)は水面の尊が沖と辺との間を行き来する様、(4)は白波が寄せては返す様を、それぞれ我が心の譬えとする。いずれの例においても「たゆたふ」は方向を定めず縦横に揺れ動く様を言うのではなく、あれかこれかの二極の間を揺れ動く様を言う。こうした特徴は一九六歌の表記「猶預不定」にも見出だすことができる。

(1) 顧野王云、猶予、不定也。

〔慧琳音義〕所引原本系『玉篇』佚文

(2) 趙誠発、使尊、秦昭王、為帝、秦必喜、罷兵去。平原君、猶預未有所決。

〔史記〕魯仲連伝

(1)は『大乘阿毘達磨集論』卷一の「何等為疑。謂、於諦猶予為體、善品不依止為業」に対する語注で、そこでは真理について「猶予」することが「疑」の本質とされる。判断しかねて態度が定まらない様が「猶予」であると解されよう。(2)の「猶預」は秦王を尊べば秦は軍を引くだらうという提案に対して、平原君が決断しかねる様をいう。漢語「猶預(猶予)」は何かを行うか否かを決めかねている状態を指し、その表記は先に述べたような和語「たゆたふ」の特徴を明確化するものであると言える。したがって、ここでの「たゆたふ」は漠然と「思い悩んで落ち着かない」(『新編全集』)ことを指すのではなく、或る二つの事柄の間で揺れ動く様を指すだろう。では、ここで夫君は何について揺れ動いているのであろうか。

先掲村田論文の指摘する通り、「たゆたふ」は心の動きを表す場合が多い。が、枕詞「大船の」はそうした心のあり様を空間的な動きによって表象し、その船の動きは皇女のもとへ幾度も行き来する夫君の行動に重なる。先立

つ「往来す」や「か行きかく行き」という行動描写に連なつて、そうした行動に夫君の心情のあらわれを見た表現が「大船の たゆたふ見れば」であると言えよう。ならばその心情は、夫君の行動背景として想定されるものであらうと考えられる。

ここでその心情の具体を考えるために、他の二つの殯宮挽歌に詠われている、遭された生者の行動を見たい。まず「高市皇子挽歌」長歌には、

……我が大君 皇子の御門をへに云ふ「さすだけの 皇子の御門を」 神宮に 装ひまつりて 使はしし
御門の人も 白たへの 麻衣着て 埴安の 御門の原に あかねさす 日のことごと 鹿じもの い這ひ伏し
つつ ぬばたまの 夕に至れば 大殿を 振り放け見つつ 鶉なす い這ひもとほり さもらへど さもらひ
えねば…… (2・一九九 柿本人麻呂)

とあつて皇子のもと(殯宮)を訪れた従者らの様子が詠われている。一方で第二短歌には、
(2・二〇一 柿本人麻呂)

埴安の池の堤の隠り沼の行くへを知らに舎人は惑ふ
とあつて、隠れ去つた皇子の行き先を知らず惑う様子が詠われている。²²⁴長歌と短歌との間に段階的な差があることは明らかだろう。つまり、前者では伏したり見たりする対象はあるにせよその甲斐がないと詠うのに対して、後者では既にその対象自体が失われている。「明日香皇女挽歌」長歌第四段の場合は、夫君が皇女のもとを訪れていることから、前者の段階に相当するとまずは考えられる。

また同じく殯宮挽歌の一つである「日並皇子挽歌」には、

……つれもなき 真弓の岡に 宮柱 太敷きいまし みあらかを 高知りまして 朝言に 御言問はさす 日
月の まねくなりぬれ そ故に 皇子の宮人 行くへ知らずも (2・一六九 柿本人麻呂)

とあり、「御言問はさ」ない月日が重なることによつて次第に死別が理解されていく、という死別の受容過程を窺うことができる。徐々に形骸化しつづつあつたにせよ、殯の本質的なあり方が「死者を感情の上では断定的に死んだとは認めきれずに、死屍を安置した所、つまり喪屋で故人の遺族とか関係者が、当人がさながら生きていますが如くに接して、食事や歌舞を共にしたり、哭泣してよみがえりを切願したりする。それも連日連夜にわたつてつづまり通夜しておこなう」²²⁵ものであつたとされることは、ここで想起されてよい。「異変」が常態化し、もはや死者が言葉

を発することは望めないと理解された時、遺された者ははじめてこの「異変」に対して為すすべを失うのである。

ここでの「御言問はさ」ぬ状況が「明日香皇女挽歌」長歌第三段末尾における「目言も絶えぬ」に類するものであることは言を俟たない。だが当該歌の場合は、いまだそれが常態化して「行くへ」を失う以前の段階にあり、それ故に夫君は幾度も皇女のもとを訪れていると考えられる。そもそも、遺された生者が死者のもとを訪れようとすることは人麻呂挽歌に多く見られる発想の一つであり、その行動は異変に抗い、生きてあるその人に会うこと（双方向的接触）を志向したものである。そこには異変を正面から受け止めつつも、ただちにそれを認めることはできないという認知的不協和がある。「たゆたふ」心情のあり方もその心理的矛盾に求められよう。無論、死者のもとへ向かう発想を共有する人麻呂挽歌においても、それぞれの作品に表現上の違いはある。「献呈挽歌」（2・一九四～一九五）は「逢ふやと思ひて」行くが逢えず、「泣血哀慟歌」第一歌群（2・二〇七～二〇九）も妻のもとへ至る道を「知らず」と理解する。「石中死人歌」（2・二二〇～二二二）の妻は話者「われ」によってその行動が仮想されはしても、実際は死の事実すら知らない。「明日香皇女挽歌」や「泣血哀慟歌」第二歌群・或本歌群（2・二一〇～二一六）の場合は、訪れるべき場所を知って実際に訪れるものの、死者との双方向的接触は叶わない。いずれの場合も遺された者の行動がその目的に適う形で成就することはない。人麻呂挽歌においては、作中人物の目的が果たされない行動を詠うことが、死別なるものの理解を提示する一つの方法であったといつてよい。

ただし、「明日香皇女挽歌」の場合は行動する作中人物の理解を詠わないという点に特徴がある。行動を踏まえて死なるものを観念するのは、行動する「君」ではなく、それを見る「われ」なのである。その点にこそ、本品における話者「われ」の役割はあらわれているだろう。「われ」は自ら死なるものを直視してそれに対する理解を得るのではない。そのまなざしは死者としての皇女に直接注がれることなく、あくまでも遺された夫君に注がれている。述べたように第三段までに詠われる皇女は異変と呼ぶべき状態として表現されており、いまだ不可逆的な別れ（死別）は顕在化していないのである。だが夫君を描写する第四段を経て、第五段では「明日香川」の名にかけて皇女を永く偲んでゆこうという意思表明によって結ばれる。そこにはもはやこの異変が覆ることがないという「われ」の理解が前提されている。いわば、「われ」が夫君の情動を見ることによって、この異変は死別として明確にたち現れているのである。村田右富実氏が本作品の夫君について「嘆きの装置として機能して」と述べる

ことは、かような構成理解において首肯されよう。こうした「われ」の視点のあり方は、先にも述べたように「日並皇子挽歌」（「宮人」への視点）や、「高市皇子挽歌」（「御門の人」への視点）にも見られ、いわゆる殯宮挽歌に共通する方法的特徴と見なすことができる。相聞的表現を用いて遺された配偶者の行動を描写する、という点で共通する「泣血哀慟歌」と「明日香皇女挽歌」とを比較すれば、その特徴はいっそう明らかとなるだろう。前者の話者「われ」は自ら行動することで死別を理解する作中人物（作中の状況に対して主観的視点しか有しない）であるのに対し、後者の話者「われ」は他者の行動を見ることで死別を理解する観測者（作中の状況に対して客観的視点を有する）としての立場にある。「われ」が客観的視点をもつて作中人物（夫君）の置かれた状況とそれに対する理解とを語るといふ点において、「明日香皇女挽歌」（ひいては人麻呂殯宮挽歌全般）の「われ」はまさしく「詠い手」と呼ぶべき存在であり、いわゆる「代表的感動」というあり方の本質もそこに求められるのである。

三 去りゆく死者

「城上の宮を 常宮と 定め」て「目言も絶え」たと詠った長歌に対して、第一短歌では「塞」くことのできない明日香川の「ながるる水」に皇女を譬える。前者は現象としての死なる異変であり、後者は観念としての死別である。前節で「日並皇子挽歌」や「高市皇子挽歌」を例に述べた段階的な差が、ここに認められよう。本作品には頭書「短歌」とあることから長歌と異なる時・内容を詠うものと考えられ、その点からも長歌は殯宮にいる皇女を、短歌は殯宮からさらに去っていく皇女を詠うものと理解できる。ただしその場合、ここでの「常宮」が陵墓を指しているともみる説のあることに触れておかねばならない。

「城上の宮を 常宮と 定め」たことについては、『拾穂抄』や『童蒙抄』が殯宮と理解したのに対し、『考』が陵墓とする説を提示、以降見解が分かれている。陵墓説の主な論拠は二つある。まず、①永久不変の宮の意と解される「常宮」は仮設であるはずの殯宮の称としてはふさわしくないということ、そして②殯宮が生前居所に営まれるものであるならば「常宮」はそれとは別のもの（陵墓）を指すはずであるということ、である。先に②について述べると、確かに記録に残る殯宮設営地は生前居所に営まれているが、それらはほとんど天皇の場合であり、皇子

女の場合も同様に考えることには問題がある。上野誠²⁸氏が指摘するように、『萬葉集』の殯宮挽歌の歌表現に即してその設営地を推定する限り、皇子女の場合には生前居所とは別の地に設営されていたと考えるべきだろう。当面の「明日香皇女挽歌」についても第三段の生前の描写に「君と時々 出でまして」とあることから、その殯宮設営地「城上」が生前居所でないことは明白である。次に①については、渡瀬昌忠²⁹氏が指摘するように、殯宮は仮設の宮であればこそ「常宮」と讃称されたと見るべきだろう。殯宮挽歌に限らずとも、渡瀬論文が述べるように、赤人の紀伊行幸歌、

やすみしし わご大君の 常宮と 仕へ奉れる 雑賀野ゆ そがひに見ゆる 沖つ島 清き渚に 風吹けば

白波騒ぎ 潮干れば 玉藻刈りつつ 神代より 然そ貴き 玉津島山 (6・九一七 山部赤人)

に見られる「常宮」は急造の離宮をほめ讃えた表現と理解できる。加えて、「明日香皇女挽歌」の場合はそれが実際に、一過性の宮にすぎなかつたと明かされることにこそ、「常宮」と表現されることの意義があると考えられる。夫君をおいて一人入った城上殯宮、「常宮」と思われたそこにも留まることなく、「流るる水」のごとく皇女は去つてゆく。別れの悲しみはそこに喚起されよう。「献呈挽歌」に、

……そこ故に 慰めかねて けだしくも 逢ふやと思ひて へ一に云ふ「君も逢ふやと」 玉垂の 越智の大野
の 朝露に 玉裳はひづち 夕霧に 衣は濡れて 草枕 旅寝かもする 逢はぬ君故

しきたへの袖交へし君玉垂の越智野過ぎ行くまたも逢はめやも へ一に云ふ「越智野に過ぎぬ」 (2・一九四 柿本人麻呂)

と詠われるような、遺された生者が訪れることのできた場所からも死者は去つてゆく、という発想がここに認められる。

そもそも「常宮」を陵墓と見る説が生まれる背景には、一般的に死と呼ばれるその異変をもつて直ちに不可逆的な別れの確定と見なす理解があるように思われる。無論、本作品が挽歌として掲出されていることに鑑みれば、そうした理解はごく自然になされて然るべきだろう。だがそうした理解を無批判に作品の読みに適用することは、「読者」の立場からの客観的視点を作中人物の視点と同一視することにはほかなるまい。作品の読みを通してここで

の「常宮」を陵墓と解する説にも、そうした理由から従い難いのである。それらの説で論拠とされているのは、長歌第一・二段で既に川藻との対比によって死別が明確化しており、それが第五段および短歌の「川」の表現にまで一貫しているという見方である。「常宮」については既に述べたところに尽きるが、全体にかかわる問題としてこの死別の捉え方に対する見解を述べておきたい。

第一・二段の藻の表現について平館英子氏は、「自然の循環の法則によって再生・復活するその生感を表現」している」と述べた上で、それが皇女の生と対比されていることを指摘する。作品全体を覆う皇女の死の絶対性に鑑みれば、そうした対比は確かに認められよう。ただし、平館氏自身別稿に「ここに皇女の生から死への転換は具体的に歌われない」と述べるように、第一・二段の表現はあくまでも「朝宮を 忘れ賜ふや 夕宮を 背き賜ふや」という問いかけに収斂している。表現としてそれは、日常の居所からの移動（離反）をいうものにほかならない。あるものがあるものが譬えられる時、そこには両者が何らかの点で同じであるという肯定性と、同じではないという否定性とが前提される。この場合、皇女は「立た」し「臥や」す姿態の共通点（肯定性）によって藻に重ねられ、いるべき場所を「忘」れ「背」く現状にそれとの差異（否定性）が見出されている。この時点では再生・復活そのものに対する差異は前面に押し出されていないのである。

したがって、第一・二段は次のように理解すべきだろう。明日香川の橋に生える藻は絶えたり枯れたりして流れ去っても、またそこに生えてくる。それなのに「朝夕常にまします宮」（木村正辞『美夫君志』、傍点は引用者）を離れた皇女は、なぜそこに戻らないのか、と。この不条理な訴えは無論、藻のもつ死と再生とのイメージに反した、皇女の死なる異変に対する嘆きを背景にもつだろう。作品全体から見れば、皇女が「うつそみ」（第三段冒頭）ならざることは、話者にあつて確かに認識されているのである。だがそこに表現された「朝宮を 忘れ賜ふや 夕宮を 背き賜ふや」という別れの把握は、長歌第五段や短歌のそれと同質ではない。日常の居所を離れた皇女の定着地は第三段に「城上の宮」と明かされるが、それは生者が現実を訪れることのできる土地であり、去ったと言うよりも移ったと言うべき状態としてある。現に夫君は反復的にその地を訪れているのであり、訪れた先で交渉可能な存在としての皇女を見出しかねることによってはじめて、不可逆的な別れとしてのあり方はあらわとなつていく。第一段の再生する藻にかけた訴えの無効性もそこに顕在化する。

そうした段階を踏まえた後に、短歌はある。「ながるる水」(第一短歌)に譬えられる別れと、「朝宮」「夕宮」(長歌第一段)を離れたと詠われる別れとの差異は明らかだろう。述べたような構成理解からすれば、その死なるものはまず異変として捉えられ、やがて作品が展開するに従って、二度と覆らない別れ(死別)としてのあり方がたち現れているのである。こうした異変(現象としての死)の認識から死のもたらす別れの理解へ、という構成は人麻呂挽歌に特徴的な死の段階的受容過程である。本作品に即して言えば、第一短歌「のどにかあらまし」(Ⅱ緩流)の異文「よどにかあらまし」(Ⅱ停滞)もまた、殯宮に留まる皇女を思わせる。「……せば……まし」と仮想されるこの反事實は、「片恋孀」たる夫君が皇女のもとへ通う長歌第四段以前には詠うことができなかつただろう。同じ「明日香川」の表現でも、長歌第一・二段には川自体ではなく「藻」と対照して皇女の異変が提示され、第五段には恒久性の象徴としての川自体およびそれを保証するものとしての川名が提示される。川の「水」を去りゆく皇女の譬えとする第一短歌とは、川への視点が異なるのであり、そうした違いは作品の展開(異変から死別へ、という状況認識)と軌を一にしている。

繰り返すが不可逆的な別れとしてのあり方がたち現れてはじめて第一短歌の仮想はなし得るのであり、その仮想から翻って「明日だに見むと思へやも」と詠う第二短歌の現実認識もまた、その別れの理解を前提とする。長歌末尾で別れとしての現実を踏まえた意思を述べ、第一短歌で反事實の仮想を詠い、第二短歌で再び現実を目を向ける、という構成には「石中死人歌」の長歌末尾から二首の反歌に至る構成と同様のものが看取できるだろう。それは反事実性が顕わとなることに表現上の意義をもつ仮想(第一短歌)から、再確認されることで事実性が強固に示される現実、という構成であり、そうした構成を有する本作品は言わば、死別の絶対性を明示し、作中の夫君の「ためた」ひを現実(に即して固定化するようなもの)としてある。かつその異変・死別は「石中死人歌」のように「われ」が遭遇した個人的経験としてあるのではなく、死者が皇女であることの必然として、集団的经验(無論、作中人物たる夫君もその集団に含まれる)である。本作品の話者「われ」が客観的視点をもって作中世界(それは詠い手と享受者とが共有する現実に重なる)を見つめ、その理解を代表的に提示する「詠い手」としての位相をもつことが、あらためて認められる。

おわりに

「君」の行動とその不成就とを通して別れを示す方法は、「われ」が作中人物に対する客観的視点を有する詠い手としてふるまうことよって成立する。逆に、行動する作中人物が「われ」ではなく「君」である故に、行動結果に基づく認識や理解を直言(例「泣血哀慟歌」)することがない。死のもたらす別れを、「われ」自身の行動に基づく認識として述べるのではなく、かつ他者の視点でそれを述べる(例「猷呈挽歌」)のでもなく、客観的描写を通して暗示的に表現する構成を本作品はもつ。だからこそそれを踏まえた「偲ひ」は、ひとり「われ」のみのものではない、共有されうる意思(＝「代表的感動」)として機能する。

述べたように、そうした「われ」の視点のあり方は本作品のみならず「日並皇子挽歌」や「高市皇子挽歌」にも共通して認められるものであり、詠われる死者が皇子か皇女かにかかわらない、殯宮挽歌の方法的特徴と言える。本作品はそうした殯宮挽歌の方法と、「泣血哀慟歌」をはじめとする遺された配偶者の情動を通して死別を表現する方法とを併せ持っている。

ただし、人麻呂の最も後期の作と目される本作品のかかる特徴を、単純に人麻呂挽歌の到達点とみなすことには慎重にならねばなるまい。いずれの方法的特徴も、その基本的なあり方は他の人麻呂挽歌に見出だせるものであり、それらを作歌状況ないし詠歌対象に応じて選択・統合したところに、本作品の方法もあると考えられるからである。その背景には、話者の視点や作品展開の方法に関する体系、いわば方法論の存在が想定できよう。本稿は、その一端を見たものである。

注

- (1) ほかに卷十三・三三二四～三三三二六を含める見解(渡瀬昌忠「人麻呂の殯宮挽歌」『渡瀬昌忠著作集 第六卷 島の宮の文学』おうふう、二〇〇三年、初出『国文学 解釈と鑑賞』三五巻八号、一九七〇年七月等)もあるが、本稿では『萬葉集』が「殯宮」にかかわることを明記する歌に限定して称する。人麻呂の殯宮挽歌との共通点から卷十三の歌を殯宮

挽歌と仮定し、その「殯宮挽歌」群の共通性から殯宮挽歌一般の特徴を導出するという手続きは循環論法に他ならない。後に述べる殯宮挽歌という枠組み自体の問題と併せて注意したい。

(2) 『日本書紀』天智天皇七年二月二十三日条、持統天皇六年八月十七日条、同八年八月十七日条、『続日本紀』文武天皇四年四月四日条。

(3) 賀茂真淵『考』以来、忍壁皇子と推定されている。

(4) 本作品に見られる個々の相聞的要素については清水克彦「殯宮挽歌」「柿本人麻呂作品研究」(風間書房、一九六五年)、身崎壽「明日香皇女挽歌試論―その表現の方法をめぐって―」『文学・語学』九三号(一九八二年六月)、村田右富実「明日香皇女挽歌」「柿本人麻呂と和歌史」(和泉書院、二〇〇四年、初出『万葉史を問う』一九九九年二月)等に指摘がある。

(5) 前掲注4身崎論文。

(6) 前掲注4清水論文。

(7) 拙稿「石中死人歌の構成―「われ」の視点と方法―」『萬葉』二二六号(二〇一三年一月)参照。

(8) 「献呈挽歌」や「石中死人歌」にも相聞的要素が認められることに鑑みれば、日並・高市両皇子の挽歌に見られる特異性は、単に詠われる死者が男性(皇子)であることだけに由来するものとは言い難く、両作品が皇太子ないしそれに準ずる扱いを受けた人物の死を詠う、という点にこそ理由は求められるべきだろう。高市皇子の場合は立太子の事実こそ不明ながら、「尊」と称される点からは少なくとも皇太子に準ずる扱いを受けたことが推測される。いずれにせよ「日並皇子挽歌」や「高市皇子挽歌」を殯宮挽歌の典型と捉え、その枠組みの中だけで「明日香皇女挽歌」の特異性を殊更に強調することは適切ではないと言える。

(9) 太田豊明「明日香皇女挽歌考―話者について―」『国文学研究』一四二号(二〇〇四年三月)。

(10) 前掲注4身崎論文。

(11) 白井伊津子「枕詞・被枕詞の関係分類の試み」『古代和歌における修辞』(塙書房、二〇〇五年)、初出稲岡耕二編『万葉集事典』(学燈社、一九九三年)。

(12) ただし、「すなす」+〈用言〉型以外では「たまくしろ―巻く」「つるぎたち―磨ぐ」等の例がある。

- (13) 伊藤博「家と旅」『萬葉集の表現と方法 下』（塙書房、一九七六年）、初出『レポート等間』八号（一九七三年九月）。
- (14) 橋本四郎「ミの形をめぐる問題」『橋本四郎論文集 国語学編』（角川書店、一九八六年）、初出『萬葉』四二号（一九六二年一月）。
- (15) 前掲注4身崎論文。
- (16) 伊藤博「人麻呂殯宮挽歌の特異性」『萬葉集の歌人と作品 上』（塙書房、一九七五年）、初出「挽歌の誦詠」『国語国文』二六卷二号（一九五七年二月）。
- (17) 身崎壽「明日香皇女挽歌」『人麻呂の方法―時間・空間・語り手―』（北海道大学図書刊行会、二〇〇五年）。
- (18) この点については卷一・二所載の人麻呂作歌全体を視野に入れた別稿を用意している。
- (19) 伊藤博「歌俳優の哀歎」『萬葉集の歌人と作品 上』（塙書房、一九七五年）、初出『上代文学』一九号（一九六六年二月）、および拙稿「泣血哀慟歌」第二歌群・或本歌群の構成」『萬葉』二二三号（二〇一七年三月）参照。
- (20) 川島二郎「夏草の思ひ萎えて」考」『山邊道』三三三号（一九八九年三月）。稲岡耕二「人麻呂の枕詞について」『萬葉集研究』一集（塙書房、一九七二年）。
- (21) 前掲注4村田論文。
- (22) ここでの「行くへ」の理解については拙稿「柿本人麻呂関係歌の表記―方法分類の試み―」『二〇一六和漢比較文學検討會論文集』（二〇一六年一〇月）参照。
- (23) 和歌森太郎「大化前代の喪葬制について」『和歌森太郎著作集 第四卷 古代の宗教と社会』（弘文堂、一九八〇年）、初出『古代史研究 第四集 古墳とその時代二』（朝倉書店、一九五八年）。
- (24) 拙稿「泣血哀慟歌」第一歌群の構成」『萬葉』二二三号（二〇一六年五月）および前掲注18拙稿参照。
- (25) 前掲注4村田論文。
- (26) 稲岡耕二「人麻呂」『反歌』『短歌』の論」『萬葉集研究』二集（塙書房、一九七三年四月）。
- (27) 平舘英子「殯宮之時柿本朝臣人麻呂作歌」への考察」『国文目白』十号（一九七一年三月）、武藤美也子・風間力蔵「人麻呂挽歌の『殯宮之時』をめぐる」『甲南大学紀要 文学篇』三六号（一九八〇年三月）等。
- (28) 上野誠「殯宮という儀礼の空間」『古代日本の文芸空間―万葉挽歌と葬送儀礼―』（雄山閣、一九九七年）、初出「葬送

- (29) の民俗」桜井満監修『万葉集の民俗学』（桜楓社、一九九三年）。
- 渡瀬昌忠「万葉殯宮考」『渡瀬昌忠著作集 第七卷 柿本人麻呂作歌論』（おうふう、二〇〇三年）、初出「万葉殯宮考―城上の宮・序説―」『犬養孝博士古稀記念論集 萬葉・その後』（塙書房、一九八〇年）。
- (30) 川島二郎「常宮考」『山邊道』三〇号（一九八六年三月）等。
- (31) 平舘英子「名」に見る構想」『萬葉歌の主題と意匠』（塙書房、一九九八年）、初出『萬葉』一三七号（一九九〇年十一月）。
- (32) 平舘英子「明日香皇女挽歌」『セミナー万葉の歌人と作品 第三卷』（和泉書院、一九九九年）。
- (33) 注7拙稿参照。