

『萬葉集』の〈女歌〉〈女性歌〉

—作者未詳七夕歌の可能性—

大津 麻美

一、はじめに

万葉集における「女歌」論といえば、まずは鈴木日出男氏があげられる(注1)。鈴木氏は「女歌」を、男・女の詠んだ全ての歌における「女の立場で詠んでいる歌」のことであるという。

また、阿蘇瑞枝氏は「女歌」を検討するにあたって、題詞左注に大きく寄り、歌の語から男女の判断を加えることはしない。ただし、女性の立場で詠まれた人麻呂の歌などは「女歌」に数えている(注2)。

浅野則子氏は次のように「女歌」について説明をする。

「女歌」という概念はいまいである。一般に、女性が詠んだ歌について、「女歌」といわれ、いわゆる女性としての特質をその表現に見ようとしている。それでは、女性らしい歌が「女歌」なのだろうか。こうして考えるとき、性差としての女性と、歌の表現とのかかわりがあり、現代的に捉えられていることに気付く。すなわち、それは、現在の解釈による「女性らしさ」が和歌に適用され、「女性らしい歌」が「女

歌」であるという、一つの理解をうむということなのである。

(注3)

先行する論には、「女性らしい歌」が「女歌」であるということ、がまずは先立つのである。

「女の詠んだ歌」と「女性らしい歌」は常にイコール関係ではないのではないだろうか。今、私的に〈女歌〉(〈男歌〉)と、〈女性歌〉(〈男性歌〉)というものを定義して使用することとする。

〈女歌〉とは、女性歌人の詠んだ歌のことと定義する。その際、最も参考にするのは題詞左注の記名とする。ただし、記名歌後の返歌、その返歌に対して「和する歌」と題詞左注が附せられる場合、歌(群)の間に別歌(群)が挿入されるなどの大きな支障がない際には、どちらも〈女歌〉であるとした。〈男歌〉も〈女性歌〉と同様に題詞左注を参考とし、記名のないものに関しては、〈男歌〉(〈女歌〉)の定義を用いない。

また、〈女性歌〉を、「女の立場で詠んでいる歌」であると定義する。鈴木氏の用いている「女歌」の発想と、近いものはこの〈女性歌〉である。先行研究の中で指摘されていることではある

が、万葉後期の〈男歌〉にも「女の立場で詠んでいる歌」が現れていくという。よって、〈女歌〉が〈女性歌〉である場合もあるし、〈男歌〉が〈女性歌〉である場合もある。

以降、この私的に設定した定義を用いながら検討を行う。

二、作者未詳・七夕歌

さて、今ここでは、〈女歌〉〈男歌〉には入れることができないものの、どうしてだか「女の歌」「男の歌」と指摘されがちな作者未詳歌について検討を行っていこうと思う。特に巻十・秋雑歌冒頭に置かれた七夕歌群は、男女の恋愛の形をしており、詠みぶりの特異さから「男の歌」「女の歌」という判断が自然にされてきた歌々の集まりである。雑歌であるこの歌群にも、下級官僚による詠出との指摘があるが、もし七夕歌群が〈男歌〉のみで構成されている歌であつたなら、女・織女の立場で歌を詠むことにどのような意味があつたのだろうか。また、もし〈女歌〉が含まれるならば、どの歌を詠み成したのか。検討の余地が多分にある。『古今集』など以降の歌集への影響も指摘される巻十の歌に〈女歌〉〈女性歌〉はどのように関わっているのだろうか。

牽牛・織女の年に一度の逢瀬という七夕説話は、中国で伝説として起り、日本へともたらされたものである。様々な形で享受されていくことになるが、漢詩においては、中国『文選』や『玉臺新詠』などに説話としての完成形を見、その形のままだに『懷風藻』等に踏襲されていく。しかし、倭歌として詠まれる際に七夕説話は、大きくその姿を変えている。歌に見られる男の渡河行動や、渡河表現の独自性には、習俗による変容がみられるとの見解

が一般的であり「生活的に愛された」歌として、七夕歌は好まれ詠出されてきたという。その淵源には、日本における水辺の歌垣や、水辺の神女が存在があるとされるが、はたしてそうなのだろうか。たとえば、中西氏はまず次のように述べ、「地上的な恋物語」として七夕説話が享受されたことを認める。

（筆者注・中国からの伝来の）第一波のものは、かなり生活的な受容であり、（略）まさしく、わが国には七夕伝説をうける生活的な土台があつた。そのゆえに七夕伝説は、外来のものであるにもかかわらず、後々に生活的に愛されたことであつた。（注4）

ただ、その伝来の「第二波」としては、七夕が行事として「風雅」を発見し、もともと獲得したはずの「地上的な恋物語」が、「わが国神話の恋物語」になっていくと記している。あくまで、天上の、「天をめぐる神話」であるというのである。

中西氏の指摘を確認すると、「わが国神話」へと導かれる場合に、拠り所として挙げられるのは、「天地の 初めの時ゆ……」（巻十・二〇八九）「八千戈の 神の御代より」（巻十・二〇九二）という句であるが、「天地の 初の時 ひさかたの 天の河原に 八百万 千万神の 神集ひ 集ひ座して 神分ち 分ちし時に……」（巻二・一六七）のように「神」の存在が明らかにならない点は注意すべきなのではないだろうか。

敏馬の浦を過ぎし時に作れる歌一首

八千梓の 神の御世より 百船の 泊つる泊まと 八島国

百船人の 定めてし 敏馬の浦は 朝風に 浦波騒き 夕浪
に 玉藻は来寄る 白砂 清き浜辺は 行き還り 見れども
飽かず うべしこそ 見る人ごとに 語り継ぎ 思ひけらし
き 百世歴て 思はえゆかむ 清き白浜 (巻六・一〇六五)

巻六・一〇六五は「八千棹の 神の御世より」が使われる語であるが、歌からも見えるように、ただ長い時間を示す意しかないように捉えられる。直接的に示す語がなければ、そこに「神」を見ることは難しいのではないだろうか。牽牛・織女は、「神話」の一登場人物ではなく、詠み手の時から離れ遡った遙か昔から伝説・説話として続いてきた男女の逢瀬を詠まれているに過ぎないのではないだろうか。七夕歌の「天地の：」「八千戈の：」という表現は、長大な時間を持つ、ということのみを示しており、ここに「わが国神話の恋物語」として歌自体はもちろん、牽牛・織女も立ちあらわれることはない。あくまでも、「地上的な恋物語」として愛好されたと考えながら、さらに考えを深めていきたい。

また、この七夕説話においては、女星と男星という二つの性をもたされた存在が登場していることから、以降、織女の立場から詠まれた歌は〈女性歌〉と、牽牛の立場から詠まれた歌は〈男性歌〉としながら、冒頭の定義を用いつつ考察を進めていく。

三、雑歌・〈女歌〉からの可能性

憶良の七夕歌に見られるように、七夕歌が宴席歌であったことは、すでに浸透している前提である。家持の独詠歌は除くとして、その詠出の場が複数人による享受であったことは、集中他の宴席

歌の形式をみても、肯定して問題がない部分である。この宴席歌という性質に拠り、構成や配置で歌をまとめ、解釈を行う研究には、主に次のような方法が見られる。

①まず客観的な視点で話の大筋を捉え、人物たちの主観を詠み、それを共有していくという方法——「第三者の立場から当事者の立場への転換」。(注5)

②出来事の流れ・時間経過にそった詠出法——「二星逢会の次第」。(注6)

①「第三者の立場から当事者の立場への転換」を提示した伊藤博氏もいうように、今は「二星逢会の次第」による宴席での楽しみ方との捉え方が一般的である(注7)。

また、七夕歌では、〈男性歌〉〈女性歌〉の両方に「われ」「君」という語が見える。以後の歌集とくらべ、人称表現の多いことが特徴としてあげられる『万葉集』であるが、七夕歌では特に頻りにこの人称表現が使われている感がある。まずはこの点に注目をしてみる。清水明美氏は、宴席歌・四一五二〜四一五三の歌のことは、複数を表す語「ますらをの伴」と、単数の人間を表す「我が背子」に着目した上で次のように述べる。

共に家持の歌で、ここでは、一首目で「ますらをの伴」と歌われながら、二首目では「わが背子」と呼びかけている。「わが背子」は単数形であるが、「ますらをの伴」と同質の表現と考えられる。宴席歌の場合、単数形の呼び掛けであっても、場の共有者全体に向かって歌われているのである。(略)宴席

歌の恋歌表現は、餞の宴のように、特別な主役がいる場合を除くと、歌を歌いかけた相手が曖昧である事によつて成り立っている部分があるように思われる。

たとえ歌が単数形で歌われていたとしても、その場に居る聞き手の誰もが、自分の事として恋歌を受ける機会があったということ、そこに個人に宛てられたような詠みぶりの歌が集団の場で唱詠された時、瞬時に普遍化していく、一つの方法があるのではないだろうか。(注8)

次に挙げた歌を見ると、宴席で《女歌》に「わ(れ)」と「君」が詠みこまれ、「集宴」の場でも一対一の関係を作り出していることには注目することができる。挙げた歌は「橘朝臣奈良麿」という「特別な主役」を持つことは忘れてはならないのだが、前二首が《女歌》、後三首が《男歌》であることに注意しながら見ると、明らかな差が見えてはこないだろうか。

橘朝臣奈良麿の集宴を結べる歌十一首

《女歌》

黄葉を散らす時雨に濡れて来て君が黄葉をかざしつるかも

右の一首は、久米女王

(巻八・一五八三)

めづらしとわが思ふ君は秋山の初黄葉に似てこそありけれ

右の一首は、長忌寸娘

(巻八・一五八四)

《男歌》

黄葉を散らまく惜しみ手折り来て今夜かざしつ何か思はむ

右の一首は、県犬養宿祢持男

(巻八・一五八六)

奈良山をにほはす黄葉手折り来て今夜かざしつ散らば散ると

も

右の一首は、三手代人名

(巻八・一五八八)

露霜にあへる黄葉を手折り来て妹にかざしつ後は散るとも

右の一首は、秦許遍麿

(巻八・一五八九)

以前は冬十月十七日に、右大納言橘卿の旧宅に集ひて宴飲せり。

右の《女歌》には表現上で対応された歌があり(傍線部)、清水氏のいうように、「その場に居る聞き手の誰もが、自分の事として」歌を取り込むことが可能であったことを示している。

たとえば、これを《女歌》の持つ一つの詠みぶりと捉えてみるとどうであろうか。ここに「媚」という要素を見つめることにする。女の媚態(コケツトリ)は次のように説明される。

彼が(筆者注…彼女の)肉体を欲しがれば欲しがるほど、彼女はみずからの占有しているものの価値を認識します。しかし男が障害の大きさに尻込みして、彼女から去ってしまったら、彼女は男を支配する地位を失います。そこで彼女はこの地位を保つために、男の所有に帰さない程度において、彼女の肉体の価値を男に提示します。(注9)

女の肉体的媚態が、万葉集においても有益に作用していると捉えたのは、中川幸廣氏であった。氏は、「人間社会はソフィストケイトされて文化や制度という鎧をまとい、さらに複雑な求愛の行動をとりますが、男は求める性であつてかつ選ばれる性であることはたしかでしょう。」とし、この翻弄するコケツトリを「男と

女のかかわり方」ひいては「えらび、えらばれるかけひき」の「本質的な部分なのかもしれない」とされている(注10)。もし、このコケツトリ・「媚」が「女歌」の特質として理解されてよいのであれば、右の「男歌」三首は、「女歌」の「わ(れ)」や「君」という「媚」に導かれて「かけひき」を楽しんだ宴席歌として、見ることはできないだろうか。「女歌」に見られる「君」を、「自分の事として」捉えることが、宴席の内では「誰もが」可能だったのである。

たとえば、七夕歌に「女歌」があるとして、「われ」「君」／「妹」「背子」を積極的に詠み込むことは、それはもしかすると参加者の「媚」の現れた表現なのかもしれないし、「媚」と感じ取られてしまうことになるかもしれない。右の宴席歌の冒頭は、

手折らずて散りなば惜しとわが思ひし秋の黄葉をかざしつる
かも
(巻八・一五八二)

という橘朝臣奈良麿の歌で始まる。この歌は、宴席の場合全体に歌題を提示するという役割は持ち合わせている。

先に確認した通りに、七夕歌には「第三者の立場」で歌い始める歌群が多々みられる。その第一首目は、まず七夕説話という歌題・歌材を宴席の場合全体に提示する。歌題の設定や歌材の提示により、宴席の場にいる人々は同じ題材を詠ずることが可能になるのである。山崎健司氏は、歌題の提示からはじまる形式に、「集団による歌詠の集積であることをうかがわせているのではないだろうか」と指摘する(注11)。この指摘を踏まえれば、七夕歌が宴席の場全体に詠みかけられ、そして享受されていた歌である可能性

があるということができないのではないだろうか。歌群の形式の点からも、指摘しておきたい。

四、「女歌」と「男歌」の同性愛歌からの可能性

七夕歌が「男歌」のみで構成されたものであるなら、七夕歌の中で二〇例以上を占める「女性歌」は何故詠まれたのだろうか。「男性歌」を詠み成す方が、男同士の共感を強めることができ、宴席歌としては最大限効果を發揮できるものなのではないだろうか。

「男歌」の「女性歌」として、すぐに思い起こされるのは、家持と池主の間に行われた贈答ではないだろうか。①「わが背子」「君」の表現の多用、②「手携はりて」といった二者間の繋がりが、③「恋ひつつそ居る」という恋の感情の表出に、家持と池主の関係を同性の「交友」ではなく、ホモセクシャルなものと見たのは、呉哲男氏であった(注12)。今、(一つの新しい歌の詠出方法としての出現の要素を持つてはいるが)家持と池主の贈答歌は、同性愛の「男歌」であると判断する。

では、「女歌」は同性愛を詠まないのだろうか。

大伴坂上郎女の、跡見庄より、宅に留まれる女子の大嬢に
賜へる歌一首并せて短歌

常世にと わが行かなくに 小金門に もの悲しらに おも
へりし わが児の刀自を ぬばたまの 夜昼といはず 思ふ
にし わが身は痩せぬ 嘆くにし 袖さへ濡れぬ かくばか
り もとなし恋ひば 古郷に この月ごろも ありかつまし
じ
(巻四・七二三／相聞)

反歌

朝髪の思ひ乱れてかくばかり汝姉が恋ふれそ夢に見えける

(巻四・七二四／相聞)

右の歌は、大嬢の進る歌に報へ賜へり。

右の歌は、大伴坂上郎女が跡見庄へ赴いた際に詠んだ、娘・大嬢への返歌である。大嬢の送った歌は秀歌ではなかったのか、消されて確認することはできない。また、右の歌は、女性が家を離れているという珍しい状況下のものである。この歌の表現から、(女歌)の同性愛を検討してみたい。

「刀自」は集中七例中、当歌以外は全て(男歌)の用例であった。当歌と同様に「児(子)」を「刀自」とする例は一首のみ見られる。

香島嶺の 机の島の 小螺を い拾ひ持ち来て 石以ち 突
き破り 早川に 洗ひ濯ぎ 辛塩に こごと揉む 高坏に盛
り 机に立てて 母に奉りつや 愛づ児の刀自 父に献りつ
や 愛づ児の刀自 (巻十六・三八八〇／雑歌・能登国)

「刀自」は、『岩波古語辞典』に次のように載る。

トヌシ(戸主)の転。戸口を支配する者の意。「家長(いへきみ)」の対。

①一家の主婦。老若にかかわらない。

②女性に対する敬称。

③内侍所(ないしどころ)・御厨子所(みづしどころ)・台

盤所などに勤めて、事務・雑役に従う女房。

①の意で、母(ハハ)と複合的に用いられる例が多い。③の意で巻十六・三八三二「櫛造る刀自」として「刀自」が用いられている例も見られる。

跡見庄の歌では、大嬢に対して「刀自」の語が使われる。跡見庄の歌では、①主婦、それも大きな力を持つ主婦の意味で用いられていると考えられる。しかし、作歌当時に想定される大伴一族の「刀自」は郎女本人である。よって、「刀自」を大嬢の役職として、見ることは難しい。では、何故ここで郎女は大嬢に対して「刀自」の語を用いたのか。「刀自」としての役割を持つ母が家から離れるという経験を郎女もしていたことに注目をする。

七年乙亥。大伴坂上郎女の、尼理願が死去れることを悲し
び嘆きて作れる歌一首并せて短歌

栲綱の 新羅の国ゆ 人言を よしと聞かして 問ひ放くる
親族兄弟 無き国に 渡り来まして 大君の 敷きます国
に うち日さす 京しみみに 里家は 多にあれども いか
さまに 思ひけめかも つれもなき 佐保の山辺に 泣く児
なす 慕ひ来まして 布細の 宅をも造り あらたまの 年
の緒長く 住まひつつ 座ししものを 生ける者 死ぬとい
ふことに 免れぬ ものにしあれば 憑めりし 人のことごと
と 草枕 旅なるほどに 佐保河を 朝川渡り 春日野を
背向に見つつ あしひきの 山辺を指して くれくれと 隠
りましめれ 言はむすべ せむすべ知らに たもとほり た
だ独りして 白栲の 衣手干さず 嘆きつつ わが泣く涙

有間山 雲あたなびき 雨に降りきや

(巻三・四六〇)

反歌

留め得ぬ命にしあれば敷栲の家ゆは出でて雲隠りにき

(巻三・四六一)

右は、新羅国の尼、名を理願といへるが、遠く王徳に感けて、聖朝に帰化たり。時に大納言大將軍大伴卿の家に寄住して、既に数紀を経。ここに天平七年乙亥を以ちて、忽ちに運病に沈み、既に泉界に趣く。ここに大家石川命婦、餌薬の事に依りて有間の温泉に往きて、この喪に会はず。ただ、郎女、独り留まりて屍柩を葬り送ること既に訖りぬ。よりてこの歌を作りて温泉に贈り入れたり。

右の歌(尼理願挽歌)は、郎女の母・石川命婦が「大家(おおとじ)」であつた時分に、家僧・尼理願が亡くなつたことを受けて作られた歌である。石川命婦は湯治のため有間におり、「大伴卿の家」は、「刀自」がいない状況にあつた。跡見庄の歌は、何者の死も描かれてはいないが、尼理願挽歌の、家を離れる長と、家に残される血縁者(娘)の關係は似通う。

尼理願挽歌では「刀自」の語は使われない。それは、母・石川命婦が「刀自」であり、郎女自身は「刀自」としての意識・働きがなかつたからであると考ええる。家の長としての「刀自」を用いることは、郎女の中では、女社会における役割を大きく示すものであつたのではないだろうか。

跡見庄の歌では、「刀自」を、「わが子の刀自」とする。先掲、巻十六・三八八〇「愛づ児の刀自」とは、少し違うもののようである。三八八〇は、題詞・左注ともに詠者の記録がないため、(男

性歌)〈女性歌〉の断言は避けるが、両者で異なるのは、「刀自」を「わが子」とするか、「愛づ児」とするかという部分である。

「児(子)」には、広く若い女性を指す意がある。特に、名も知らぬ女性に対しては、この「児(子)」が使われる例が多い。しかし、ここに「わが」と、所有の在処を示す語が附せられることによつて、この広義の女性の意味はなくなり、対象は絞られていく。防人歌などで自分の子どもを指す場合や、男女間(もしくは相手が想定されている)での贈答歌の場合には、歌を贈る先・恋情の矛先にいる人物に対して「妹」や「妻」の語を使うことなく、代わりに「わが子」と詠む例がある。自分の歌の範囲内(血縁者、恋人など)の「児(子)」に対して「わが」という表現が用いられるのである。

対して「愛づ」は「妹」や「妻」に付く例も多いが、「ほととぎす」や「橘の実」に付せられる例も見られる。広く一般に愛しいものを指すようである。「愛づ児」だけでは、「わが子」ほどの所有の意を表すことはできない表現である。

この「わが子」と、特定の相手を想起する際の「刀自」の語を重ねてみると、意味が重複してしまうことになる。その不自然さを解消するためには、跡見庄の歌の「刀自」を別の意の語として捉えることが必要になるだろう。主婦という役割を持つ意で「刀自」を用いて読みを進めることには、このような理由があげられる。

「刀自」とともに考えなくてはならないのが、反歌の「汝姉」である。この「汝姉」が長歌「刀自」と同人物を指すことに異論はない。井戸未帆子氏は、この二つを同格のものであると捉えた上で次のように述べる。

長歌で刀自ではない大嬢に「刀自」として持ち上げて表現し、それをそのまま反歌に反映させて「名姉」とすることで、娘の大嬢を持ち上げ、一人の女性に仕立て上げたと考ええる。(略) 坂上郎女が、このような特殊な代名詞を選んだ理由は、坂上郎女が大嬢に対して、子という枠を外して詠むことに重点を置いていた事にあると考えられる。(注13)

井戸氏の論には概ね首肯する所である。ただし、「刀自」と「汝姉」が互いに作用をするという点に関しては、再度考えてみたい部分である。井戸氏は、郎女が大嬢を「娘ではない一人の女性」として位置づけ、男女の恋をも想起させるような表現で詠った」としている。「一人の女性」とはどういった存在であるのか。「男女の恋」を想起することができれば、一人の女性であるのだろうか。その点に、疑問が残る。

「刀自」は郎女にとって大きな役割であったはずである。その役職名を「わが子」に付けたことには〈女歌〉間の異性愛関係の成立ということではなく、社会的な身分を表したと考えるのがよいのではないだろうか。「子という枠を外して」詠まれているという指摘には賛同するところであるが、しかしここに異性愛や家族愛の形は見えない。なぜならば、この歌の中には、女性が詠んだと思われる形跡が点々と残されているからである。今分析してきた「刀自」「汝姉」が、その例としてあげられよう。郎女の強い実感を伴う「刀自」の詠みぶりは、女主人である人間にとってのみ、有用な表現であるはずである。

贈歌がないため、郎女に求められた性の在処はどこなのか定か

ではない。しかし、郎女は大嬢に対して明かに女性性を求めている。反面、自身の〈女性歌〉の立場も崩さないものである。ここに、「男女の恋」を想定したものではなく、同性間での恋を詠み込んだとみてもよいのではないだろうか。先に提示した呉氏の指摘に当てはめると次のようになる。

- ① 「汝姉」「わが子の刀自」表現
- ② 「刀自」による女社会の繋がりが
- ③ 「もとなし恋ひば」「汝姉が恋ふれそ」の恋情表現

同性愛の表現として見られる点を、郎女の歌も持ち合わせているのである。よって、〈女歌〉にも同性愛歌は存在し、歌の上で郎女・大嬢間の恋愛が成立するのである。

巻十・七夕歌は前半部こそ「柿本朝臣人麿の歌集に出づ。」との記載を持つが、後半部は全くの作者未詳歌である。作者未詳歌群は〈男歌〉であるという前提が、今までどこでかならずあったのにも関わらず、〈女性歌〉を〈女歌〉であると自然に捉えられてきたことはもう一度検討されてよいのではないだろうか。また、〈男性歌〉が〈男歌〉と自然に捉えられてきたことにも再度目を向けられてもよいのではないだろうか。

七夕歌においても、〈男歌〉が〈女性歌〉を詠み成した際に、ホモセクシヤルな関係が立ち現れてくることもあるし、〈女歌〉が〈男性歌〉を詠み成して同性愛を構築することも可能になるのである。

五、作者未詳七夕歌のずれと可能性

前節で、〈男歌〉の同性愛歌の基準を用いながら、〈女歌〉の同性愛による攪乱の可能性を提示した。七夕歌は、牽牛の歌が〈男歌〉、織女の歌が〈女歌〉と、どうしてだか見られがちな歌であったように感じられる。

歴史的事実なり習俗なり、あるいは典拠などをもたないばかり、女性性あるいは女性らしさというような概念は、多分に主観的だったり、固定概念にとらわれていたりすることにならざるをえない。(略) 女性歌人だから、女性らしさを發揮している—そういったしまえばみもふたもないが、従来の諸説がのべているのは、そうした一種の同語反復にすぎないのではないだろうか。(注14)

身崎壽氏の指摘は、もちろん〈男歌〉と〈女性歌〉の関係にも当てはまるものであり、作者未詳歌では、問題として取り上げてもよい部分ではないだろうか。先に、牽牛の歌を本考察では〈男歌〉とし、織女の歌を〈女性歌〉とする、と記したが、あくまでもこれは立場の問題のみである。詠みぶりや、実体は多分に違う場合があるだろう。

しかし、それこそが、七夕歌を詠出する意味にはなり得ないだろうか。たとえば、家持のように、〈女性歌〉を詠み成す〈男歌〉があり、〈男歌〉を詠み成す〈男歌〉もあった。

どれを誰がいつ詠んだのかは分からないし、指摘される通り一度に詠出されたものではないのだろう。語の不一致には、詠出の場の違いが必ず関係している。少しずつ宴席の場によって与えられた歌題や沿うものが違えば詠出の態度に差が現れるのも然るべ

きであるとも考えられる。だが、それでは七夕説話の型があまりにも細かく壊れすぎていることについてはどのように説明をくわえればよいのだろうか。

船

風吹きて川波立ちぬ引船に渡りも来れ夜の更けぬ間に

(卷十・二〇五四)

年に装ふわが舟漕がむわが舟はいざ漕ぎ出でむ夜の更けぬ間に

(卷十・二〇五九)

渡守船渡せをと呼ぶ声の至らねばかも楫の音せぬ

(卷十・二〇七二)

時間帯

天の川霧立ち渡り彦星の楫の音聞ゆ夜の更けゆけば

(卷十・二〇四四)

天の川瀬を早みかもぬばたまの夜は明けにつつ逢はぬ彦星

(卷十・二〇七六)

ただ今夜逢ひたる児らに言どひもいまだせせずしてさ夜そ明けにける

(卷十・二〇六〇)

万葉集中においても構築をしておされ、一応は待つ女織女・行く男牽牛の一年に一度の逢瀬が成立していることを主眼におかれているはずの七夕歌において、二〇六〇は、牽牛が来なかったとさえする。いったいどういうことなのだろうか。

牽牛が使うとされる船も、織女が「引」くものなのか、それと

も牽牛の意志で「漕」ぐものなのか、はたまたまったく恋心というものがわかっていない「渡守」が渡すものなのだろうか。

七夕説話は中国で起こり、説話として形を成し、詩などにまで発展してきた。日本に流入した際に、倭歌においては現実の地上の恋との兼ね合いからその姿を変えてより詠み手たちに近い存在として詠み成され、一応は定まった枠組みの中で、織女・牽牛二者の関係を再度考え詠出させる題材として優れたものであった。そして、それをさらに越えて、新しく物語・視点を作り上げた歌の集まりが巻十・作者未詳歌なのではないだろうか。

《女歌》から宴席歌の詠みぶりの可能性、そして同性同士の歌のやり取りから同性愛の枠組みと《女歌》も同性愛を詠むことが可能なことを提示した。

天の川川音清けし彦星の秋漕ぐ船の波のさわか

(巻十・二〇四七)

天の川川門に立ちてわが恋ひし君来ますなり紐解き待たむ

〔一は云はく、天の川川に向き立ち〕 (巻十・二〇四八)

天の川川門に居りて年月を恋ひ来し君に今夜逢へるかも

(巻十・二〇四九)

明日よりはわが玉床をうち払ひ君と寝もねず独かも寝む

(巻十・二〇五〇)

たとえば、右の小歌群(注15)は、第一首目が第三者の立場で客観的に読まれ、その後二首が織女の《女性歌》として詠まれている。先にあげた橘朝臣奈良麿の宴席歌と似て、まずは一首が詠まれた後、牽牛の船出に際した織女の立場が詠みだされる。たと

えば、これが宴席の定型として、特別な主役が詠み成した第一首に和する歌である可能性がある(イ)。もしくは、第一首目はただの状況説明であつたのだろうか、第二首目と第三首目は「誰もが、自分の事として」詠まれた歌なのかもしれない(ロ)。第四首目などを考えるのは難しく、山崎氏はこの歌を織女の立場からと解するが、状況から言えば、第二首や第三首を受けた牽牛の心持ともとれなくもない。そして、すべてが《女歌》《男歌》どちらであるか定かではない。

《女歌》+イであれば、主役に「媚」びつく《女歌》の形式が見えるし、《男歌》+イであれば宴席歌の型に則った畏まったものとなる。もしくは、第一首目の相手を牽牛に置き、《女性歌》を詠みだすことによって、女男の恋愛の形を示したり、男同士・または女同士の強固な関係や真なる愛情の詠出にもなる。

ロの場合には、第四首目が《男性歌》なのか《女性歌》なのかによってその作用が全く変わってくる。

たとえば、顔のない織女・牽牛に具体的人物をあてはめて詠むことも享受することもできる。さらには説話によつてもたらされた背景を持った者たちを仮定の世界を詠み成し、その場に当たつての心を「地上的な恋物語」にのせて詠み、享受することも可能である。

二次的な(中国からの流入を一次、倭歌への流入を二次と捉えるのであれば、三次的な)物語性を作り上げることに、この七夕歌は活躍したのではないだろうか。先に触れた、同性愛・異性愛の関係性も含みつつ、《男歌》の《男性歌》／《女歌》の《女性歌》を公に切り崩した形を、七夕歌は現してはくれないだろうか。

理解や共感、感動を得ようという点に目を向けるのであればな

おさら、宴席でこの七夕歌はどうやって共有されたのだろうか。様に愛でるのみの対象ではない、異性愛・同性愛の組み合わせ／立場が自由な恋愛の様相を持ち、宴席歌として享受するも、相聞歌として詠みかけるも、独詠歌として心情を詠み成すも、自由で多様な詠出性を持つこの題材が好まれたのには、そういった理由もあったのではないだろうか。

「歌宴の実体が反映されているように思われる」（注16）という、歌宴の形式に沿った記録歌であることには異論はない。だが、その歌宴の構造は作者未詳であるがゆえに「多分に主観的だったり、固定概念にとらわれていたりすることにならざるをえない」状態に置かれていた。（女歌）の今までの機微や新たに開拓した構造は、実はこの七夕歌をはじめ他の歌にも影響を及ぼしていたのではない。ただ、七夕歌には明確な男女がもとよりいたからこそ、それがはつきりと見えてきたものであると考える。

※万葉歌引用は中西進／編『万葉集 全訳注原文付』（講談社）に拠る。

注

- (1) 鈴木日出男『古代和歌史論』（東京大学出版会・一九九〇年）。
- (2) 阿蘇瑞枝「万葉集の女歌―大伴坂上郎女とその前後―」（『上代文学』七六号・一九九六年四月）。
- (3) 浅野則子「女歌の表現―坂上郎女を中心に―」（高岡市万葉歴史館／編『女人の万葉集』笠間書院・二〇〇七年三月）。
- (4) 中西進「七夕」（山中裕・今井源衛／編『年中行事の文芸学』弘文堂・一九八一年七月）。

- (5) 伊藤博『萬葉集の表現と方法』（塙書房・一九七五年）。
- (6) 井手至「萬葉集七夕歌の配列と構造」（『萬葉』一一一・一九八二年九月）。
- (7) 伊藤博『萬葉集全注』巻第一〇（有斐閣・一九八三年九月）。
- (8) 清水明美「祭神歌の享受―宴席歌論の一助として」（『語文（日本文学）』八四号・一九九二年二月）。
- (9) 作田啓一『個人主義の運命―近代小説と社会学』（岩波書店・一九八一年・一〇月）。
- (10) 中川幸廣「万葉集の女歌」（『語文（日本大学）』八二号・一九九二年三月）。
- (11) 山崎健司「人麻呂歌集の七夕説話」（説話と説話文学の会／編『中国と日本の説話』説話論集二三巻・清文堂出版・二〇〇三年）。
- (12) 吳哲男「万葉の『交友』―大伴家持と同性愛」（『日本文学』四四巻一・一九九五年一月）／「万葉のジェンダー論」（『古代文学』四一・二〇〇二年三月）。
- (13) 井戸未帆子「女同士の相聞歌―大伴坂上郎女の「跡見庄より大嬢に賜ふ歌」を中心に―」（『上代文学論究』一一号・二〇〇三年三月）。
- (14) 身崎壽「額田王は「女性歌人」か」（高岡市万葉歴史館／編『万葉の女性歌人』二〇〇九年三月）。
- (15) 前掲書（11）による歌の分別に拠る。
- (16) 前掲書（11）。

（おおつ・あさみ／東京学芸大学大学院修士課程）