

# 万葉歌の口誦性

——「作」字の有無をめぐる——

神 野 富 一

## 一

万葉集二十卷は、歌の作者名の有無という観点からすると、作者名を記す巻（記名歌巻）と記さない巻（無記名歌巻）の二部到大別される。無記名歌巻が多くあること（巻七・十・十四）自体が、後の勅撰集などに比べての万葉集の一つの特色であり、これはそのまま古代和歌の特徴的な一面を示唆しているというべきであるが、なお、ではなぜそれらの巻の歌に作者名がないのかということになると、偶然や不注意のために作者を失ったという見解、あるいは歌そのものの性質に即してそれらを特定の作者を志向しない民謡ないし歌謡として把握する見解などが相容れず存在する。また、巻七・十・十二などは作歌の参考とするために編まれたもので、その編纂意識からすると作者名は不要とされたとするのも、今日の有力な考え方である。<sup>(注3)</sup>

一方、右の六巻以外の巻は、中に無記名歌を多く含むものもあるが一応記名歌巻と考えられ、一々の歌または歌

群について題詞や左注で作者名を記すのを原則とする。そして、作者名が知れない場合、特に「作者未詳」「作者不詳」「作者未審」「作主不詳」などと注して、その旨を明記することがある。これらの注記は、巻十五・十八を除く記名歌巻すべてに計二十数例みられるが、このような注記を記す態度は、左注などで作者の異伝を記す態度とともに、まずはこれらの巻の編者の、歌の作者に対する強い関心の所在を明瞭にものごとがたっている。そして、このような作者への関心は、ひとり万葉集編者のそれにとどまらず、彼らが対応していった万葉歌の世界に広く存在したものと考えるべきであろう。

ところで、歌の「作」とは特定の個人の内的な営みにほかならない。歌とともに作者を記すためには、歌が特定の個人の内的な営みに属するという認識が先立つ。そしてこのような認識は、歌がもつばら歌謡として歌い手の表現にかかるものであった時代にはありにくく、記載文芸としての和歌においてこそ必要とされたであろう。「作」の意識は、歌の歴史のはじめからそれとして存在したのではなく、歌が歌謡性を克服して和歌を創出し、また文芸としてさらなる深化を見せていく過程と対応して、歴史的・経験的にしだいに獲得されていったものである。作歌意識自体にも歴史が存在する。<sup>(注4)</sup>

ちょうど歌謡の流れから和歌が自立しようとする時期に成った万葉集は、右のようなことがらを探るための一等資料というべきであろう。中でも、記名歌巻の見せる「作」への志向がまず注目されてよい。このような認識のもとに、本稿では記名歌巻における「作」字そのものの有無と、その意味するところは何かということを問題とする。

## 二

記名歌巻において歌の作者を記す場合、もっともわかりやすいのは、

山部宿祢赤人登春日野作歌一首

右一首、若宮年魚麻呂作。

(卷三、七三二題詞)

(同、三八七左注)

などのように、題詞や左注に「作」字を用いて、「○○作」(○○は人名を示す)という形で明示することである。こうした書き方は、各記名歌巻を通じて一般的に見られる。ところが、「作」を志向する記名歌巻の中でも、すべての記名歌がこのように「作」字をとまっているわけではない。問題の所在を示すため、次に挙例する。

A 慶雲三年丙午幸于灘波宮時、

志貴皇子御作歌

葦<sup>あ</sup>辺行く鴨の羽がひに霜降りて寒き夕は大和し思はゆ

(卷一、六四)

長皇子御歌

霰<sup>あられ</sup>打つあられ松原住吉の弟日娘<sup>すみのえ</sup>と見れど飽かぬかも

(同、六五)

B 廿三日、集於式部少丞大伴宿祢池主之宅飲宴歌二首

初雪は千重に降りしけ恋しくの多かる我<sup>われ</sup>は見つつ偲はむ

(卷二十、四四七五)

(一首省略)

右二首、兵部大丞大原真人今城

C 天平廿年春三月廿三日、左大臣橘家之使者造酒司令史田辺福麻呂饗于守大伴宿祢家持館。爰作新歌并便

誦古詠各述心緒。

(三首省略)

霍公鳥<sup>はと</sup>厭<sup>いと</sup>ふ時なし菖蒲<sup>あやめ</sup>縵<sup>めづ</sup>にせむ日こゆ鳴き渡れ

右四首、田辺史福麻呂

(卷十八、四〇三五)

例Aでは、二首は同じ行幸時の歌であると思われるにもかかわらず、六四は「御作歌」であり、六五はたんに「御歌」であって「作」がなく一見不自然な外見を呈している。(前者の題詞は「慶雲三年……時」という句を受ける述語として「作」があるとも考えられるが、同巻における同様なスタイル、四〇〇四四の場合には後の題詞にも「作」がある。)しかし注釈書で六五の作者を長皇子以外ではないかと疑うものはないようで、万葉考・略解が六五の題詞に「作」を補う(ただし、この部分、諸本に異同はない)はかは、この相違は資料が異なるなどの理由による、たんなる形式の相違にすぎないと見なされているもののごとくである。この例に限らず、一般に題詞や左注に人名が書かれていれば、「作」となくとも特に説明(「伝誦」「宴吟」など)のない限りそれをその歌の作者と理解するという態度は、万葉歌全体の受容態度として基本的に貫かれている。

しかし、BCなどの例は、この受容態度に一つの疑義を提出しよう。例Bでは、四四七五は左注によって一応「大原真人今城作」と受けとれるかに見えるが、この歌は集中に次の少異歌をもつ。

沫、雪は千重に降りしけ恋しくの日長き我は見つつ偲はむ

(巻十、二三三四)

右、柿本朝臣人麻呂之歌集出。

傍点部は四四七五と異同する部分であるが、これのあることによって当時両首が別の歌と認識されていたとは考えにくい。そしてこの両首の先後関係は、二三三四が人麻呂歌集歌、四四七五が天平勝宝八年(七五七)十一月の歌であるから、ほぼ確実に二三三四→四四七五であると推定できる。つまり、今城はこの時の宴で古歌を(おそらく一部更えて)誦詠したのであり、この一首にとって今城は誦詠者あるいは転用者であって作者ではない。例Cにおいても事情は等しく四〇三五は先行の巻十、一九五五と同歌であり、従って田辺福麻呂は題詞の説明の通り、この歌に関する限り古詠の誦詠者なのであって作者ではない。

ところで、もし四四七五や四〇三五の歌が集中に少異歌や重出歌をもたず、または比較的詳しい作歌事情の記載

をふり捨て、ただ今城や福麻呂という人名をとまうだけで万葉集に定着していたと仮定すれば、例Aの六五のような形式で、つまり「大原真人今城歌」「田辺史福麻呂歌」というふうに題詞に書かれる可能性は大きい。そして、われわれはそれを今城作歌、福麻呂作歌と受けとるであろう。誦詠者を作者と誤ってしまうのである。

むろん、「○○歌」という形式の題詞をもつ歌が、すべてそのようにして万葉集に定着したというのではない。

むしろ記名歌巻において「作」字をとまわらない「○○歌」という形式は多数見られ（特に巻四・八の両巻では圧倒的多数を占めている）、「○○歌」のかたちで作者を提示する方式は万葉集においてすでにある程度までは確立していたと見るべきだろう。そして、歌のそばに作者名を記することさらに「作」とは記さないこの形式は、後に勅撰集などのあのシンプルな形式に連続していくと考えられる。歌のそばに記された人名は作者であるという約束事は、後世においては疑いもなかった。それはたんに約束事としての書式の問題であるよりも、歌が個人の内的な営み（「作」）に属するという歌人たちの確固たる意識が、そのような書式をささえていたと考えるべきであろう。しかし、万葉集の場合、以上のごとき例を考慮すると、「○○歌」の形式をそのように反省なく一義的に了解することはお躊躇されるのである。一方で「作」字を多用していることとの対応において、例B Cのように「作」字をとまわらない人名を、無条件に作者と了解してしまえない場合がある。例Bでは、「今城作」と書かなかったのは編者の慎重な態度というべきで、この例では「作」と書かれていないことこそが意味をもつ。

既述のように、万葉集記名歌巻は「作」を志向している。ところが、その記名歌巻に人名は記すが「作」字を記さない歌が多くあり、しかも「作」字のないことに意味がある場合がある。その「作」字とないことの意味は、たんに編纂上において求められるばかりではなく、万葉歌自体のある性格と関係しているということはないだろうか。

## 三

右の問題を探るのに、いま巻十七～二十の歌を対象としよう。というのも、いわゆる大伴家持の歌日記と統括されるこの四巻は、歌の作者に対する編者（大伴家持）の関心がすこぶ高く、「作」字を一つの歌・歌群に記すことを原則としているらしいこと、および一々の歌・歌群についての作歌また伝承に関する事情が他巻より詳しいことなどによって、いまの「作」字をめぐる考察の対象として適当であると思われるからである。

さて、巻十七～二十において「作」と記されない歌は、題詞および左注に従って次の三類に分けることができる。

- (一) 宴歌（遊覧・饗・餞・飲楽・集飲の歌なども含む）
- (二) 伝誦歌（伝説・伝聞の歌なども含む）
- (三) 贈答歌（報・和・追和の歌なども含む）

(一)の「宴」は歌の場ないし場面を説明し、(二)の「伝誦」は歌の歴史性と表出の仕方を説明し、(三)の「贈答」は歌の授受関係ないし他歌への対応の関係を説明する。つまり、三者はそれぞれ次元を異にするわけであるが、「作」が歌についての内的な営みを説明するのに対しては、歌についての外面的事情を説明する点で一致している。そして、この「作」に対立的であることの意味が、ここで探られねばならない。

各巻における「作」とない歌（Bとする）の実数およびそれぞれの総歌数（Aとする）に対する比率、また巻毎の(一)～(三)（それぞれC・D・Eとする）の歌数およびそれぞれのBに対する比率を表Iに掲げた。もとより、「作」字の有無について諸本に異同のある場合があり、また諸本一致している場合でも「作」字は書写の初期段階より変改を受け易い部分とも考えられ、原本と相違しているものもないとは限らないから、細かい数字にそれほど意味が

〔表Ⅰ〕

卷	A、総 歌 数	B、 「作」とない歌	$\frac{B}{A}$ (%)	C、 Bのうち宴歌	D、 Bのうち伝誦歌	C+D	$\frac{C+D}{B}$ (%)	E、 Bのうち贈答歌	$\frac{E}{B}$ (%)
十七	110	35	32	8	2	9	26	22	63
十八	107	18	17	5	6	7	39	13	72
十九	153	45	29	34	13	40	89	8	18
二十	132	55	42	47	12	50	91	2	4
計	502	153	31	94	33	106	70	45	29

であるとはいえない。

④ 「所心」「述懐」の場合にも、「爰作」新歌・并便誦古詠、各述心緒」（卷十八、四〇三三題詞）などに明らかなように、古歌を利用することがある。

〔表の注〕

1、卷十七冒頭の三八九〇～三九二二および卷二十の防人歌（四四二五～四四三二）の昔年防人歌も含む）は、歌日記的歌巻における異質な部分と考えて対象外とした。

2、卷十九の家持作歌はそれと記さないものが多いが、巻末の注記により補って考える。

3、「裁」「賦」とあるものは「作」と見なした。また次のものも「作」とはなが、題詞・左注などの内容を勘案して「作」と見なした。  
卷十七、三九六七～三九七五・卷十八、四〇七四・四二八～四二一  
三一・卷二十、四三六〇～四三六二。

4、「作者未詳」「作者不審」などとするものは、「作」とない歌に含めた。

5、「作」とない贈答歌・報歌・和歌・追和歌および所心歌・述懐歌は、その一々の内容について「作」であるか否かということは考慮せず、機械的にそれらを表のBまたはEに含めた。以下の理由による。

① 「贈」「答」「和」などは、本文に述べたように「作」と異なる次元での説明である。

② 贈答歌でも「作」を併記するものが相当数ある。

③ 古歌をそのまま、あるいは一部更えて贈答歌とする場合があり（卷十八、四〇七三・四〇七八）、贈答歌や和歌がすべて新作歌

⑤ 「述懐」が「作」と併記されるものがある(巻十八、四〇四六題詞)ところから見て、「述懐」でかならずしも「作」を意味するとはいえない。

6、CとD両方に含まれる歌がある。C+Dはそれを考慮した数字。

7、DとE両方に含まれる歌が若干ある。

8、C・D・Eのいずれにも含まれず、しかもBである歌は、巻十七、四〇一七～四〇二〇・巻二十、四四〇八～四四一二の二歌群、九首である。

あるわけではない。しかし、おおよその傾向をつかむことはできるだろう。なお、テキストには埴本万葉集を用いた。

この表によれば、巻十七～二十収録歌のうち、約三割(一五三首)の歌が「作」字をとまわらない。逆にいうと、約七割の歌が「作」字をとまわっており、これは他巻に比べて最も高い率となっている。もって既述のごとく、この四巻は特に作者に対する関心が高く、歌のそばに「作」字を記すことを原則としているらしいということが確認できる。

また、「作」字をとまわらない歌のほとんどは記名歌である。そして、この一五三首は、わずかに二歌群九首(表の注8参照)を除くすべてが、宴歌・伝誦歌・贈答歌のうちに含まれる。逆にいえば、これら以外の種類の歌、すなわち家持が職務の合間や日常生活の折々にひとりて詠んだ歌(独詠歌)などには、すべて「作」が明記されているということである。

むしろ、右の事実は、宴歌・伝誦歌・贈答歌で「作」と記すもののあることを否定するものではない。これらの種類の歌のうち、「作」とあるものとなないものの実数を出してみると表Ⅱのごとくである。四巻の合計で示す。

宴歌は「作」とあるものの方が多く、伝誦歌と贈答歌は「作」とないものの方が多いが、総じてこれらの種類の歌も約半数は「作」をとまわっているといえる。しかし、四巻において「作」とない歌は、もっぱらこれらの歌に



〔表Ⅱ〕

	宴 歌	伝 誦 歌	贈 答 歌
「作」とあるもの	116	14	36
「作」とないもの	94	33	45

歌が占めている。伝誦歌はいうまでもなく、宴歌も口頭で誦まれたものであった。それは、宴歌の左注に、

……如<sub>レ</sub>前誦<sub>レ</sub>之也。

(卷十九、四二八—)

……但未<sub>レ</sub>出之間、大臣罷<sub>レ</sub>宴而不<sub>レ</sub>誦<sub>レ</sub>耳。

(卷二十、四三〇—四)

右一首、右中弁大伴宿祢家持未<sub>レ</sub>誦<sub>レ</sub>之。

(同、四五—四)

などと、「誦」の文字があることによって明白である。そして、この宴歌・伝誦歌が誦まれるということと、これらの歌に「作」がないものが多いということは密接に関係していると思われる。具体例に則して見よう。

天平勝宝四年新嘗会の肆宴では詔に应じて六首の歌が献上されたが、いずれも左注に人名のみを記し、「作」を記さない。そして、

天にはも五百<sub>い</sub>つ綱延<sub>は</sub>ふ万代<sub>よろづよ</sub>に国知らさむと五百<sub>い</sub>つ綱延<sub>は</sub>ふ

(卷十九、四二七—四)

右一首、式部卿石川年足朝臣

という歌では、歌の下に「似<sub>二</sub>古歌<sub>一</sub>而未<sub>レ</sub>詳」という注記がある。この注記は、諸家の説くように、おそらく歌詞や歌体(第二句と第五句の反復)の古めかしきを見とがめた編者(大伴家持)によって加えられたのであろう。この

占められており、この顕著な偏向こそが注目に値する。(なお宴歌で「作」とないものについてわ、宴歌の定型的な書式——歌毎に「右〇〇」と次々に記していく形——に起因するのではないかと疑われるかもしれない。しかし表のとおり、宴歌でも「作」を記すものが相当数あることは、その疑いを斥けるだろう)。

表Ⅰによれば、「作」とない歌のうち、七割を宴歌と伝誦

種の、「(新)作」とは意味上対立的な注記は、卷二十にも四例みられる(四二九八・四二九九・四三〇一・四四五八)が、いずれも宴歌に対して加えられている。四二七四の場合、宴の場では古新が判明していたが、記録——家持以外の手になるものとして——が家持の手に渡る段になって不明となったというような事情は、この宴には家持自身も参加しているから、考えがたい。四二九八・四二九九についても事情は等しい。あるいはまた、この宴が新嘗会の肆宴で、歌は応詔歌であるという公式性が、四二七四の古新を明らかにしなかった原因かとも考えてみるが、四二九八・四二九九の場合などは大伴家持の宅での宴であったから、そのような事情も考えにくい。そうすると、これらの歌は宴席ですでに古新が判明せず、また判明する必要もなかったらしい。もっと積極的にいえば、宴という歌の場では新作歌とともに古歌が誦まれることがあり、しかも両者がさほど区別されることなく、ともに口頭の歌として融合的に機能していた<sup>(注5)</sup>ということ、これらの注記はものがたるだろう。むしろ、宴の場で古歌が古歌として誦まれる場合のあることを否定しないけれども。

宴歌に「作」と記さないものが多いのは、このような宴の歌の場としての性格にもよるだろう。記録・編述の面からすれば、誦まれた歌が古歌であるかもしれないのだから、容易に「作」と書き加えられないわけである。宴における歌の誦み手を作者と思いつたらしき例が、卷六にある。「秋八月廿日宴<sup>ニ</sup>右大臣橘家<sup>ニ</sup>歌四首」と題する歌の中に、

橘の本に道踏む八衢にものをそ念ふ人に知らえず

(卷六、一〇二七)

右一首、右大弁高橋安麻呂卿語云、故豊嶋采女之作也。但或本云、三方沙弥恋妻苑臣作歌。然則豊嶋采女当時当所口吟此歌歟。

とあるが、左注の「或本」の歌とは、集中卷二の「三方沙弥娶<sup>ニ</sup>園臣生羽之女<sup>ニ</sup>未經<sup>ニ</sup>幾時<sup>ニ</sup>臥<sup>レ</sup>病作歌三首」と題する歌の中の、

橋の影踏む道の八衢にものをそ念ふ妹に逢はずして三方沙弥

(卷二、一二五)

という歌、またはこれと少異する歌を指すと見てよいだろう。一〇二七の左注者によれば、本歌の作者は三方沙弥であつて豊嶋采女作と語った高橋安麻呂は、おそらくはある宴席での誦み手にすぎない采女を作者と誤ったのである。この例から推しても、誦み手(伝誦者)を作者と誤って受けとるという事態は、当時においてむしろありふれていただろう。すると、このような誤りをおかす危険を避けようとするれば、宴歌の記録者、また万葉の編者は、「作」の確かめられる歌以外のものに対しては「作」を与えないという態度をとらざるをえない。これが宴歌などに「作」と記されないものの多い一つの理由であらう。

しかしながら、こうした記録や編述といういわば技術的な側面の考察だけでは、たとえば先の新嘗会肆宴における、

あしひきの山下日蔭蔓ける上にやさらに梅を賞はむ

(卷十九、四二七八)

右一首、少納言大伴宿弥家持

という、この巻の編者と目される家持自身の歌にまでなぜ「作」がないのか、という疑問は解けない。編者が自身の歌について新作歌かどうか判断に迷うということはないからである。

ところで、卷十七・二十の歌の筆録については、伊藤博氏による各歌群ごとの詳しい分析がある。<sup>(注6)</sup> 伊藤氏はこの四巻の歌を、「家持独詠歌」「家持未誦宴歌・単独宴歌」「書簡歌」「独立伝聞歌」「集宴歌」「防人歌」と分類し、それらのうち多少の例外を含みつつも前二者と「書簡歌」のうち家持のものを「元来家持筆録歌であつたと認められる歌」とし、その他のものを「独立伝聞歌」の一部を除いて「元来他人筆録歌であつたと認められる歌」としている。この分析によれば、当面問題の四二七八は「集宴歌」であるから他人筆録歌となり、家持自作に「作」が記されない不自然さはこのためかとも思われる。そうして、四巻全体を見渡しても、伊藤氏の分析による他人筆録歌

に、「作」とないものがたしかに多いのである。しかし、集宴歌のほとんどが他人筆録の資料によるという前提に仮に立つとしても、その資料入手後の整理・編纂段階で、作家や誦歌の事情を説明する題詞や左注は家持自身が手を入れた個所も多いと考えられ、すると独詠歌には周到に「作」を記す家持がなぜこの場合自作に「作」を書き加えなかったかという疑問はやはり残る。また、伊藤氏の分析によって家持筆録歌とされる宴での自作歌で、「作」とないものがある（巻十七、三九九九・巻二十、四四五三・四四九五・四五一四）のも不審なことである。そうすると、ここでもやはり、編者に積極的に「作」を主張する意志がないという、「作」とないことの意味を汲みとるべきではないかと思われる。

伝誦歌も「作」字または作者名を落としているものが多いが、宴歌も伝誦歌も口頭で誦まれる歌である。「誦む」と「作る」との間に、何か対立的な関係がありそうだ。

#### 四

歌謡はかならずしもその歌詞の作者を求めない。なぜなら、歌謡の表現過程は、歌い手と聴き手、および場所が構成する場面<sup>(注)</sup>のただ中へ、歌い手によって歌が表出されることによってこそ充足する。この場合、歌詞を「作る」という行為は、この表現過程から疎外されているからである。<sup>(注)</sup>記紀歌謡について一言しておく、記紀歌謡はたしかに特定の作者（記紀の書きぶりからすると、むしろ多くは歌い手と理解する方が厳密だが）を有するものが大部分だが、しかし記紀歌謡とその作者との関係は記紀を占める特殊な人物伝承によってささえられているにすぎず、少数のものを除いて真の作者がそこにあらわれているわけではない。文字の歌の成立にともない、歌詞の作者はその表現者としてはじめて「作る——読む」という表現過程に組み込まれることになる。

ところで、万葉歌のうち特に宴歌や伝誦歌は、口頭で表出されたがゆえにしばしば「歌謡」の扱いを受けるが、

私はかならずしもそのようには考えない。宴歌や伝誦歌は「誦」<sup>ホ</sup>まれたのであって、記紀歌謡などのように歌唱法をとめないながらもっぱら歌われたものとは質的な差違があるというべきである。口頭による歌の領域全部を対象とするためには、すべてを「歌う」で括ってしまうのではなく、多少の術語は用意しておく必要があるのではないか。なおこれについては別稿を期したいが、ともかく万葉集自体が記紀などとは違って「歌う」という用語を使わないことを、私は重視したい。万葉歌の中にも「吟」「唱」「詠」などと説明されるものがあり、それらが「歌う」の範疇に入ることとは認めてよいが、それは歌謡と和歌との交渉にかかわることがらであって、両者の本質はやはり区別されねばならない。万葉の宴歌なども、「歌謡」ではなく、「作る——読む」という表現過程に基礎づけられるところの和歌であろうとしている。

さて、にもかかわらず、宴歌や伝誦歌における「誦む——聴く」という表現過程は、歌謡の「歌う——聴く」という表現過程と類似し、歴史的には後者を下敷きにして前者がありうるという関係にある。和歌は歌謡の滔滔たる流れより生み出されたが、その史的展開において宴歌や伝誦歌などの「誦む」歌は、「歌う」歌から「作る」歌へと移行する際の中間的位置を占めるともいえよう。

先の、巻十七〜二十で宴歌や伝誦歌において「作」と記されないものが多いという事実は、このような見取図にかかわってこよう。歌のそばに記された人名は、多くはその作者であろうが、また歌謡の歌い手の相貌をも合せもち、だからこそ「作」が前面には出てこない。換言すれば、歌のそばの人名は歌の表現者としての「誦み手」であることを十全に表示し、その意味で歌は——それが古歌である場合も——その人に属するが、そうした関係で歌と人とは包み合うところでは、歌詞の「作」に対する関心は十分ではありえないのである。

歌詞についての作者性が十分に確立していないという点では、贈答歌の場合も同様である。表Ⅰによれば、巻十七〜二十で「作」を記さない歌の三割を贈答歌が占めるが、この中には和歌・追和歌・報歌など実際はほぼ「作」

であるに相違ないものまで含めているので（表の注5参照）、実際の数値はもう少し下げて考えるべきかもしれない（とすると、宴歌・伝誦歌の割合が相対的に増す）。しかし、ともかく「作」とない贈答歌は相当数ある。その一つの理由は、宴歌・伝誦歌について考察したような、「作」かどうか確かめえないという、記録・編述のいわば技術的な問題に帰すことができよう。贈答歌にも古歌を利用したものがある（表の注5の③参照）。しかし、やはりここでもより重要な問題は、歌について「贈」や「答」という外面的な行為が、「作」という内面的な営みよりも強い関心で語られているという事実である。

たとえば、古今和歌集について収録歌の詞書で万葉集の「贈」にあたる部分を調べてみると、「よみてをくりける」「よみてつかはしける」「よみてやりける」など「よむ」の語をとまなうものが大部分（約8割）である。これらは、歌を贈ることと作ることが別種の行為であるという明確な認識にもとづく表現であって——やがて自明のこととして「よむ」が省かれていってもよいのだが——、万葉集の場合にはこうした認識がおぼろげであると言わねばならない。というよりも、宴歌・伝誦歌において誦み手が歌を誦むという行為を表現手段としたのと軌を一にして、贈答歌の場合も贈り主が贈るという行為を表現手段としていたために、「作」はさほど問題とならなかったのだ。

古歌、新作歌にかかわらず、相手に贈ることによってその歌は贈り主の歌となったのである。巻四の例だが、

大伴宿祢稻公贈田村大嬢歌一首、大伴宿奈麻呂卿之女也

あひ見ずば恋ひざらましを妹を見てもとなかくのみ恋ひばいかにせむ

（五八六）

右一首、姉坂上郎女作

稻公が田村大嬢に歌を贈るのに、姉の坂上郎女が代作をしたのだが、この歌、もし左注を失っておればわれわれはためらいなく稲公をこの歌の作者と理解するのではないだろうか。それはともかく、この書きざまは作者が後退

しており、この歌が贈るといふ行為において稻公に属することを強く主張している。このように、贈答歌においても、歌詞についての作者性が十分に確立しているとは言いがたい。

## 五

万葉集の記名歌巻のうち巻十七・二十は、歌のそばに人名とともに「作」字を記すことを原則とする。しかし、中に「作」字を記さないものがあり、それにはしかるべき理由があることを述べてきた。宴歌や伝誦歌は「誦む」歌であるがゆえにかならずしも「作」を志向しない。歌がまだ、個人の内的な営みに属するものとしてではなく、口頭による表現として把握されている。この意味において、それらの歌はまだ歌謡性をひきずっており、これはまだ十分に記載文芸とはなりきっていないという万葉歌の一つの性格をものがたっている。贈答歌で「作」を記さないものが多いのも、そのような作者性の確立の不十分さを、別の面から証している。

むろん、巻十七・二十の四巻のみにおける「作」字の有無をめぐってのこのような考察を、そのまま他の記名歌巻に及ぼすことはできないだろう。先にも述べたように、「○○歌」とのみあって「作」字を記さない形式でも、それで作者を示す方式は万葉集においてすでにある程度までは確立されていたと思われる。従って、万葉集は歌のそばに人名を記してその作者を標示しているという通常の理解を、一概に誤りだとはいえない。万葉集記名歌巻は、たしかに「作」を志向しているのである。

しかし、右のような考察が、万葉歌一般について開示するのは、その「作」への志向が歌謡性との対峙において意識的に意欲されたものだということである。思うに、万葉びとははじめ、多くの歌謡に取り巻かれていたことだろう。そして、そのような歌われるものこそが歌であった中から、万葉歌が歌謡とは異質な文芸として、個人の「作」を標榜しながらたち現れてきた。誰かが歌詞を頭の中で練る行為を、「作」ととらえ、その歌を歌い手では

なく歌詞の作者に属すると認めたのである。また、そのような「作」の認識・自覚のもとに、歌詞が作られはじめたのである。このような事態は、歌の歌謡性を意識的に否定してこそありえたにちがいない。そして万葉集はこのような「作」を夥しく記し、作者を刻印するのだが、「作」とない歌においては作者性が未確立だという先の考察と合わせると、そのこと自体が、万葉歌の歌謡性との闘いの跡をもがたっているのではないだろうか。歌詞の作者性が十分に確立していないところでは「作」と書かなければ「作」を主張できないという意味で、また、歌う（誦む）行為に対してその背後に隠れていた歌詞を作るという行為を顕在化するという積極的な意味でも。

歌謡は一挙に記載文芸としての和歌へと変貌したのではあるまい。歌謡が和歌たらんと意欲したその時から、自らかかえこんだ口誦性との不断の対決が和歌史の深いところで進行していったはずである。そして、口誦性と記載性との間にある矛盾の止揚が、歌謡を和歌という文芸へと押し上げた。けれども、広く見渡せば、「作」への志向の徹底、すなわち文芸意識の錬磨は、万葉を引き継ぐ後世の和歌においてこそ高次に果たされたというべきであろう。「歌う」歌から「作る」歌へという流れの中で、万葉歌はまだ多く「誦む」歌として自己を規定しているように思われる。万葉歌の「作」の有無への注目、また「誦む」ことの歌謡性についての考察は、そのような万葉歌の文芸性そのものにかかわる問題の掘り起こしへとつながっていく。

いまひとつ、記名歌巻における「作」とない歌の存在は、冒頭にふれた万葉集における記名歌巻と無記名歌巻の対照についても語るところがある。「作」とない宴歌・伝誦歌・贈答歌でも記名はあるのがふつうだが、しかしそれがかならずしも積極的にそれぞれの歌の作者を標示しているのではなく、「誦む」「贈る」というそれぞれの手段による歌の所属者（表現者）を示しているという先の考察からすれば、それらの歌から宴・伝誦・贈答という歌にまつわる特定の条件を外した場合、それにもなって人名も省かれてしまう事態が起きてくる。すなわち、その歌は無記名歌の世界を漂いはじめることになる。このように考えると、記名歌巻における「作」とない歌と、無記名



歌巻の歌との距離は、さほど遠くない。実際、万葉集無記名歌巻の歌は、このようにして無記名歌となったものが多いのではないだろうか。私としては、無記名歌巻の歌自体の検討をすませないではたしかなことはいえないが、少くとも以上のような考察からする限り、万葉集を二分する記名歌巻と無記名歌巻を媒介するものの一つとして、記名歌巻における「作」とない歌の位置づけを考えてよいように思う。

## 〔注記〕

- 1、武田祐吉『万葉集全註釈』第一巻総説第五。ただし、巻七、十・十三の大部分について。
- 2、土屋文明『万葉集私注』第十一巻など。
- 3、日本古典文学大系本『万葉集』三解説。
- 4、拙稿「古代における作歌意識の問題——防人歌について——」（『水門』第十三号）。
- 5、杉山康彦「饗宴における歌の座」（『国語と国文学』第三五巻一号）に参考とすべき記述がある。
- 6、伊藤 博『万葉集の構造と成立』下巻第十章。
- 7、「場面」の概念は、時枝誠記『国語学原論』に拠る。同書には、たとえば次の記述がある。  
場所の概念が単に空間的位置的なものであるのに対して、場面は場所を充す処の内容をも含めるものである。このようにして、場面は又場所を満たす事物情景と相通ずるものであるが、場面は、同時に、これら事物情景に志向する主体の態度、気分、感情をも含むものである。（四三頁）
- 8、詳しくは、拙稿「歌をヨム」と（『国語国文』第四十八巻三号）。