

万葉集における「長歌+短歌」の様式

—その芸能史的側面に関する覚え書き—

(一)

万葉集において、長歌と短歌とが一組になって完成する様式のあったことは周知のことである。そしてその場合の短歌のほとんどは頭片に「反歌」と記されており、この様式を総称して反歌様式ということもまた認められている。反歌という名称が中国文学の反辞に由来するものであり、短歌が長歌に対応する形式のものであることも夙に指摘されているとおりであってそれについてはいまとりあげて言うべき問題は無い。問題となるのは、その様式の中で、巻一・巻二においてのみ数例が頭書に「短歌」と記されていることなのである。それについては、「いづれにてもよし」(講義⁽¹⁾)としたり、「時により反歌とも短歌とも書いたものとは思はれる」(注釈⁽²⁾)というのが通説となっているように思われる。しかし、なぜ巻一・巻二においてのみ「時」により反歌とも短歌とも書いた」と言われるような記し方があったのかについては、管見のかぎりでは明確でない。いわばその「時」がはつきりしていないのである。

この頭書に「短歌」とある様式の問題は重視されるべきものであるとされる吉井巖氏は、「反歌様式は長短二形式を(詠唱時の効果をも含めて)對應させた表現形式であるのみであり、反辞の説明からはみでる所があっても誤りとすべきではないと思ふ⁽³⁾」という立場からの秀れ

た論証を示しておられる。また文体論の立場から「反歌としての短歌の成立過程⁽⁴⁾」を論じられた森重敏氏の、歌われることよりも謡うことが重要であり、またそういう場において具体的に長歌が成立し、かつ片歌などを契機として短歌が胎生し胎動したとされた論証も、秀れたものと認められる。小稿はそれらの先学の業績を参看しつつ、「長歌+短歌」の様式の、特に頭書に「短歌」とあるものについて、その「時」、いわばその様式と場とのかかわりを、芸能史的側面から少し考えてみたいと思った、その覚え書きなのである。

(二) (1)

「長歌+短歌」の様式のうち、頭書に「短歌」とあるものの題詞は次のとおりである。

- 1 軽皇子宿于安騎野時柿本朝臣麻呂作歌(Ⅰ・四五、短歌四六〇四九)
- 2 藤原宮御井歌(Ⅰ・五二、短歌五三三)(左注、右歌作者未詳)
- 3 明日香皇女木麻理宮之時柿本朝臣麻呂作歌一首并短歌(Ⅱ・一九六、短歌一九七、一九八)
- 4 高市皇子尊城上殯宮之時柿本朝臣麻呂作歌一首并短歌(Ⅱ・二九九、短歌二〇〇、二〇一)
- 5 (4) 柿本朝臣麻呂妻死之後泣血哀慟作歌一首并短歌(Ⅱ・二〇七、短

* 本 山 義 寿

歌二〇八、二〇九)

(四) (長歌二二〇、短歌二二一、二二二)

(四) 或本歌曰(二二三、短歌二二四、二二六)

6 吉備津奈女死時柿木朝臣人麻呂作歌一首并短歌(Ⅱ・二二七、短歌二二八、二二九)

7 靈龜元年歲次乙卯秋九月志貴親王薨時作歌一首并短歌(Ⅱ・三三〇、短歌三三一、三三二) (左注、右歌笠朝臣金村歌集出)

とあるのがそれである。これだけを見てもいくつかの特徴が認められる。

(一) すべての例が、あるいは勅撰集でもあろうかといわれる巻一・巻二にあつて、巻三以下には認められない。

(二) 巻一の二題は雑歌であり、その両者とも原巻一ともみえる部分(以下原巻二という)にあつて、しかも「藤原宮御井歌」はその原巻一の巻末にあたる。

(三) 巻二の例はすべて挽歌であり、「志貴親王薨時」の歌は巻二の巻末にある。

(四) 巻一・巻二を通して、七題九例のうち五題七例が柿木人麻呂の作歌である。

(五) 人麻呂の作歌以外の二題のうち、「藤原宮御井歌」には「作者未詳」の左注があり、「志貴親王薨時」の歌には「笠朝臣金村歌集出」の左注があつて出所は明らかではあるものの、ともに作者を明示していないともいえる。

(六) 相聞の部立の中には一例も残されていない。

などがそれである。そこで巻一・巻二において長歌の関係するものを見ると、巻一には長歌十六首、その内、反歌とあるもの八例(原巻一に六例)、短歌とあるものは右の二例、他は長歌だけであり、巻二には長歌十九首、その内、反歌とあるもの八例(相聞に三例)、短歌とある

ものは右の七例、他は長歌だけである。この数からだけみれば「時により反歌とも短歌とも書いたもの」として、反歌と短歌とを同じに考えてよいようにみえる。しかし、古代歌謡の中には反歌のようなものが既にあり、澤瀉久孝博士が言われたように、「反歌そのものは、単に漢詩の影響でなくて、我が歌謡の発達に伴って自然に生れて来たものといふ事が出来る」(注釈、I・四)とみるならば、その「時」は古代歌謡のかかわりにおいて考えなければならぬものと思われる。その点からすれば、頭書の反歌と短歌とはある程度意識的に使い分けられ、特に頭書に短歌とあるものは、あるいは古代歌謡にかかわる伝承の論理を、発展的に継承したものであるのかもしれないともみえるのである。

(2)

「藤原宮御井歌」は、頭書に「短歌」とある例の中の唯一の作者未詳の歌である。そして他の八例中七例までが挽歌であり、これと同じく巻一にある人麻呂の作歌も、部立としては雑歌であるが、懐旧の歌として挽歌的発想に近いものともみえ、この「藤原宮御井歌」だけが直接的な讚歌であつて、その点において注目されるのである。

この「藤原宮御井歌」が、「藤原宮俊民作歌」(I・五〇)、⁽¹⁾「従明日香宮遷居藤原宮之後志貴皇子御作歌」(I・五一)とともに、藤原宮讚歌群を構成していることは自明である。同時にこれらが志貴皇子にかかわりつつ、一連の舞唱組曲として構成されたものであることもまた考えられるのである。⁽²⁾「藤原宮俊民作歌」と力強い男性群舞、そしてこの讚歌舞唱群の中心人物(The role)ともみえる志貴皇子の歌の詠唱と独舞、その後の方葉集の長歌の中で、形式美という点においては第一のものと認められている「藤原宮御井歌」と、その整齊された華麗な女性群舞が続くのである。そして最後に

藤原の大宮仕へ安礼、や処女がともは羨しきろかも(一・五三)

があり、それが頭書を「短歌」として採録されているのである。「安礼衝」の訓釈にはまだ問題が残るにしても、土橋寛博士の言われるように、「神秘的な力に満ちた神聖な状態で、神や天皇に奉仕すること」であることは認めざるを得ない。それが原意としてここに含まれるかぎり、この短歌もまたそのこの象徴的な行為にかかわる舞曲であるとみることができよう。この五七五七七の律動(Rhythm)は、長歌が前半の五七の律動から、後半「御井の清水」の主題に入って、五六の律動に変調して終結する華麗な女性群舞の舞唱のそれと対応していたはずなのである。五六の律動が長歌の奔流的な形式性にかわり、「文體上の直観的意欲的な昂進性に適應する」と森重氏の言われる律動であることも、群舞の華麗さをいよいよ盛りあげたにちがいない。その昂進を聞きなれた五七調の律動にもどすことによって、盛りあがった讃頌の情感を静かに深め、定着させつつ、同時に観る場所の人々に安定感を与える効果をも含んでいたのである。この短歌が頭書を「反歌」とせず、「短歌」として記録されたことは、やはりこういう舞唱にかかわることであったかもしれないのであり、「反歌」と「短歌」の意識的な使い分けてもまたこういった舞唱とのかかわりがあったと考えたいのである。

「藤原宮御井歌」が古代の国讃めにかかわる呪能的な舞唱の痕跡をとどめていることは否めない。しかし、林屋辰三郎博士が指摘しておられるように、氏族制社会における宗教的儀礼としての「呪能」の段階から、演技者と観衆の分離した「芸能」の発生は、五世紀あるいはそれ以前にまで遡ることが可能であり、宮廷芸能は天武朝に儀礼的完成をとげた(6)ということができるのである。それによっても、「藤原宮御井歌」は国讃めの呪術的要素を含むにしても、既に呪能ではなく、宮

廷芸能として整齊されたものということができよう。五節の舞にかかわって

そらみつ大和の国は神からし尊くあるらしこの舞見れば、

(統紀天平一五年)

とあるのも、地方の歌舞、農村の田舞を再構成し、寿祝の芸能として宮廷において行われた時のものなのである。そしてそれも「ただに遊びとのみにはあらずして、天下の人に君臣祖子の理を教へ賜ひ趣け賜ふ」(統紀同年、宣命)ものとして位置づけられるようになってきていた。公的なハレ(晴)の場において、「大和の国は神からし尊くある」という聖性は、「この舞(を)見」ることによって確認されたのであった。いわば見る対象が、呪能的に見るものから芸能的に見るものへと転換しているのであって、その段階においては、歌舞がいかにその形式を整え、また構成の全体的な様式を整えるかということが、儀礼の場における重要な課題となるのである。それはまた観る場所(Place)と舞唱する場所(Orchestra)の分離によって、必然的に要求される、芸能としての課題でもあった。「藤原宮御井歌」の万葉集中第一ともいわれる対句の整備、形式美は、まさにその芸能と重なる形式であったのである。その末尾を飾る「短歌」は、「神からし尊くある」とでもいふべき藤原宮の聖性を、象徴的に舞唱する「処女がとも」を顕現することによって、華麗に藤原宮讃頌の儀礼を完成する様式のものであったということができようであろう。

(3)

藤原宮讃歌と志貴皇子が、ある意味においてかわりをもっていったとみえることは既に述べた。志貴皇子については、巻一および巻二の巻末にその名だけがみえ、そのことに万葉集の謎のひとつがかかわるかもしれないということも既に指摘されているところである。その巻

二卷末の「志貴親王薨時」の挽歌が「短歌」の頭書をもっている。これは前にも触れたとおり、頭書に「短歌」とある七題のうち、人麻呂の作歌以外の二題の中のひとつである。他のひとつは前に述べた「藤原宮御井歌」である。このことは、人麻呂に関係しない二題が、ともに志貴皇子にかかわるということであり、また別の問題を提起するであろう。しかしここではいわゆる反歌様式において、「短歌」と頭書された歌の場を考える参考にとどめたいと思う。

この「志貴親王薨時」の長歌は問答の形式になっており、意識的に「當時としては先例のない構想の上に立った新風を示すもの」(注釈、Ⅱ・二三〇)と言われているものである。この長歌が問答形式であるということは、葬送の場にかかわる追慕哀悼のための劇的所作 (Dramatic) が、それに付随していたことを示しているということでもあろう。天若日子の葬送にかかわる「遊び」(古事記・上)はもとより、古墳に並べられた埴輪のなかに歌舞・奏楽の像も認められるのであって、古代の鎮魂儀礼にかかわる歌舞が、葬送儀礼の一環としての芸能として整備されたことを示しているともいえるであろう。因崎望久太郎博士が言われたように、挽歌が挽歌としてあるためには、「ただ追慕哀悼のころを歌えば足りる約束」が既にできあがっていたかもしれない。しかし追慕哀悼の心がその心として言語詞章によってのみで表現されるためには、言語詞章が内的な心情の表現に耐え得るものとして鍛練されている必要があったはずなのである。それは誰にとっても可能であるという質のものではない。むしろ人麻呂のような特定の人にとってのみ可能であったのであり、多くは伝統的な様式に従うことによってその心を表現したと考えるのが素直であろう。そういう儀礼のものとしては、言語詞章(Legomenon)と劇的所作(Dramenon)の総合的な様式が、古代以来の伝承の領域に定着していたはずなのである。しかしそういう場の歌が万葉集に採録された時には、総合的な伝承と

いう意味よりも、むしろ「伝誦」という文字によって記されるような時代になっていたのである。それは言語詞章が言語詞章として、劇的所作から分離し、自立しはじめたことを示している。しかしその背後に伝承の領域をにやわらわっているものもまた数多かったのである。伝承は伝承としてありながら、その個々の伝承が芸能的に整備され、一連の舞唱組曲めいたものとして構成されることもまたあったのである。

「志貴親王薨時」の挽歌はこういう伝承の領域から、万葉的な伝誦の領域への過渡的位置において構築されたものといえるであろう。その「短歌」からいえば、葬送後「久にあらなくに」(Ⅱ・二三三)とある頃に、その葬送の場を再現することによって、より深い追慕哀悼の心を表出する様式であったともみえる。その点においても、この挽歌は伝統的な様式に従わざるを得なかったといえるのである。挽歌が亡き人の生前の業績を、より輝かしく歌いあげることとまた自然である。そうすれば、この長歌の問答形式は、志貴皇子の生前があるいはその形式にかかわるものであったことを含むものともみえ、藤原宮讚歌との関係からも、やはりそこに劇的所作のあったことを考えてよいと思うのである。なおこの歌が人麻呂の作歌のように作者名を明記せず、「笠朝臣金村歌集出」と左注をつけるにとどまったことも、この歌が象徴的な劇的所作を側面から歌うことによってその進行をはかり、同時に観る場所の人々の理解を容易にする傍唱歌曲であったことによるのかもしれない。「藤原宮御井歌」が集中第一の形式美を持ちながら、「作者未詳」と左注に記されたことも同様であろう。古く影媛にかかわる葬送歌曲(武烈前紀、紀誦九四)が、影媛の主題を奏でつつも遂に傍唱にとどまった理由もそれであろう。特定の作者の作品を誦詠し鑑賞することに重点があるのではなく、心情の象徴的行為としての劇的所作の、傍唱としての言語詞章であったと考えるのである。

「志貴親王薨時」の挽歌の問答をみれば、それはより明らかである。

る。「燃ゆる火を何か」と問うに對して、「天皇の神の御子の出でましの手火の光そこだ照りたる」と答えるにすぎない。「聞けば哭のみし泣かゆ語れば心そ痛き」ともいっているのであるが、何を聞き何を語るのである。言語詞章としては、その「痛き」心は全く語られていない。いわば志貴皇子の主題による葬送歌曲が奏でられているだけであって、その「痛き」心は旋律と律動によって暗示されたにちがいない。そのことはそれに対応する劇的所作が、まさに象徴的にその心を行爲として顕現していたことを示しているであろう。場所は志貴皇子の春日宮にほど近い高円山である。そこに咲く秋萩を「君が形見に見つつ怨」ぶ(Ⅱ・二三三)べき皇子なのである。その皇子への慕情は、あるいは呪能的に形見のものとしての秋萩を手折りかざすような所作をも含みつつ、舞唱されたであろう。長歌は当然問答形式によって歌われるのであるが、それによつては叙唱(Narration)的性格を持たざるを得ず、その哀悼の慕情は形見のものにかかわりつつ、象徴的なものによる象徴的行爲として、抒情的に高まるのであった。そこに必然的に短歌があらわれるのであって、長歌の叙唱に対応する詠唱(Verse)的性格のものとして、長短二形式による舞唱歌曲を完成するのであった。吉井氏の言われた「詠唱時の効果」もこれにあたるであろう。長歌だけで完結するものの中にも、こういう二つの性格のあることは森重氏の言われたところからもうかがえるのであるが、その場合の長歌は、いわば詠叙唱(Arioso)的性格のものと考えてよいであろう。

「長歌+短歌」の様式の基準は、こういう伝承的領域における、舞唱歌曲の必然性にあつたと考へるのである。そして頭書に「短歌」とあるものは、以上述べた二例によつても、劇的所作と言語詞章の総合的であつた場の様式の痕跡を、呪能から芸能への展開過程において整備し、書きとどめたものといふことができる。それに対して「反歌」とあるものは、もとより反辞に由来するものであるが、「斐然之藻」

(継体紀七年)的な意識のもとに、伝承的領域から伝誦的領域へと轉換した、言語詞章に重点をおく場に従つた様式のものともみてよいであろう。なおいえば、頭書に「反歌」と記す歌の場は、伝承の公的儀礼としてのハレ(晴)の場に直接に起源するのではなく、どちらかといえば日常的なケ(曇)の場由来し、ハレに近いとしても略礼装的な場であつたともみえるのである。卷一・卷二におけるいわゆる反歌様式の、頭書の「反歌」と「短歌」という相違は、以上述べたような歴史的な場の相違にかかわるのである。

(三)

万葉以前についてもこのことは言えるのであるが、特に「本岐歌」(記下、仁徳)を好例とみることができる。

仁徳天皇の「豊楽」の時、天皇が「雁の卵生める状を問ひ給」うたのに対して、それを瑞祥として建内宿祢が「歌を以ちて語り白し」たこと、およびそれに続いて「御琴を給はりて歌ひしく」とある場面がそれである。前者の「語り」が答と同じであることは上橋博士が指摘された⁹⁹とおりである。それをあえて「語り」と記したのは、後者に対応する叙唱の性格のものであることの暗示かもしれない。答としての言語詞章もまたそれに相応するのである。後者はそれに対して言語詞章はもとより、伴奏楽器をともなう点からも、詠唱の性格のものと考えられる。しかもこれは「こは本岐歌の片歌なり」と指定されている。そのことは古事記にもう一箇所「こは片歌なり」とある「思国歌」(記、倭建命)の場合をもあわせて、やはりこれが詠唱の性格のものであることを示すものと思われるのである。

「本岐歌」はもとより寿き歌であり、「思国歌」もまた一面において望郷歌であるにしても、もと国讀めにかかわるのであつて、ともに讃歌の系列にあるのである。これらの讃歌が讃歌としてあるためには、

叙唱と詠唱をあわせもつことが必要であったのであり、またその様式のゆえに讃歌の伝承をにない得たはずなのである。仁徳天皇の豊葉の場の「本岐歌」が、天皇と建内宿禰の間答であって、言語詞章のみによって歌唱されたものであるとしても、これが建内宿禰にかかわる点からは、やはり讃歌としての総合的な伝承の領域を継承したものと見えるであろう。「思国歌」の場合も同様であって、物語的に整えられているとはいえ歌垣的な場の痕跡をとどめるのであって、そこに劇的所作の含まれていたことも考えてよいのである。それらの伝承がまさに伝承として継承されるためには、その事実が事実として伝えられるのでなく、エリアーデ氏所引のマラムレスのパラッド（四）のように、ある事実には、より豊かな意味を与え、より真実なるものとするという伝承の論理に従っての再構成、様式化がなければならなかったのである。「本岐歌」などはその典型的なものといえるであろう。

前に述べた「藤原宮御井歌」も「志貴親王薨時」の挽歌も、ともにこの伝承的領域における讃歌の整齊された様式に他ならない。いわばハレの場における讃歌は、たとえそれが挽歌であるにしても、言語詞章による叙唱と詠唱の様式が、あるいは合唱と独唱などの形式により、また劇的所作としての群舞と独舞などの形式を含みつつ、総合的に舞唱さるべきものであったのである。その伝承の承譜を継承しつつ、言語詞章に重点をおいて整齊されたものが万葉集における「長歌十短歌」の様式であり、特に頭書に「短歌」とあるものはその痕跡を明らかにとどめるものであり、あるいはまだその領域にある様式と考えるとよいと思うのである。

(四)

「長歌十短歌」の様式に関して、頭書に「短歌」とあるもの、「反歌」とあるものの両方を残しているのは柿本人麻呂である。人麻呂お

よびその作歌については、先学の諸説枚挙にいとまなくあまりにも多い。しかし、以上述べてきたような視野において、ここではそれにかかわる要点だけを述べておきたいと思う。

まず巻一において、頭書に「短歌」とある人麻呂作歌は「軽皇子宿于安騎野時」(四五〇四九)の例である。「反歌」とあるのは「過近江荒都時」(二九〇三二)、「幸于吉野宮之時」(三六〇三九)の二例である。「近江荒都」の歌については、人麻呂の個人的な懐旧に近く、公的儀礼のハレの場に直接にかかわっていないことは自明である。次の「吉野宮」行幸従駕の歌は、まさに公的な場での讃歌に他ならないであろう。しかしその左注に日本紀をひいて六回の行幸年月をあげ、「未詳知何月従駕作歌」とみえるのである。それによれば、この歌がもと伝承的領域を継承する讃歌の様式をもっていたとしても、左注の示す状況の中で、あるいは当所誦詠歌のように次第に万葉的な伝承の領域に吸収され、採録の時点において頭書を「反歌」とされたものとみてよいと思うのである。それに対して「安騎野」の歌はその時だけのものであって、軽皇子と日並皇子とのかかわりにおいて「黄葉の過ぎにし君が形見とそ来し」(四七)というその場での歌なのである。この「形見」の見方は「振りさけ見」(二一九九)をも含んで、巻二の場合にもしばしばあらわれ、「志貴親王薨時」の挽歌においてみたように、あるいは舞唱性をもその底にもちえたかとも思われるのである。それを含む頭書に「短歌」とある四首は、山田孝雄博士の言われたように漢詩絶句の技法に通ずる起承転結の構造を持つにしても、人麻呂の習作(注釈一・四七)をその底に含み、第三首(四八)の「東野」と「月西渡」は訓釈に問題を残しながらも、舞唱の所作にかかわる方向性を暗示する傍唱歌曲の痕跡をとどめているかともみえるのである。それらの点においてもこの「安騎野」の歌が、やはり伝承的な舞唱歌曲の様式を継承したものであるといえるのであり、一面においては万葉の文

芸観に適合する歌ともなり得たものと言えるのである。

それならば卷二の場合はどうであろうか。頭書に「短歌」とあるものがすべて挽歌であることは前に述べたとおりである。その挽歌に関して頭書に「反歌」とある人麻呂作歌は「日並皇子尊殯宮之時」（一六七―一六九）、「猷泊瀬部皇女忍坂部皇子歌」（一九四、一九五）、「讚岐狭岑嶋視石中死人」（二二〇―二二三）の三題である。このうち「日並皇子尊殯宮」の挽歌の頭書に「反歌」とあるのはいささか問題を含んでいる。しかし「或本以件歌為後皇子尊殯宮之時歌反也」（一六九脚注）ともあって、前に述べた吉野宮從駕の場合と同じく、その時が動揺するのである。そしてまたこのあたりの歌の配列には日本書紀や統日本紀の記載順序との矛盾があり、「原資料の不備か、編者の粗漏のためかわからないが研究を要することである」¹⁰⁴（小学館本）とも言われているところなのである。そうすればこれは既に述べた諸点、および殯宮挽歌の性格において、頭書は「短歌」とあるべきところであるが、とりあえずは保留したいと思う。あとの二題はそういう公的儀礼の場のものでないことは自明である。

そうすれば頭書に「短歌」とあるもののうち、「明日香皇女木座殯宮之時」、「高市皇子尊城上殯宮之時」の挽歌は、伝承の領域の重要な（殯宮）儀礼の論理を継承した様式であると言って差支えないであろう。残る二題のうちの二題は「妻死之後泣血哀慟作歌」である。これが人麻呂の個人的な歌であるにもかかわらず、公的儀礼に相当する様式を持つということは、これまで述べたところと一見矛盾する。しかし、これは儀礼歌の作者人麻呂としては、亡き妻へのなみなみならぬ愛恋思慕の情を、この様式によるよりほかには表わし得なかつたことによると思うのである。残る一題は「吉備津采女死時」の挽歌であるが、この采女がはたして現実の采女であるのか、あるいは伝説の女人であるのか、「一首がほのぼのとさ霧につつまれた姿」（注釈、Ⅱ・二二七）で

あるところ、マラムレスのパラッドとも類推的なのである。いわばこれは伝承の領域の集約として、それが芸能的に洗練され、伊藤氏がこれを観照の深さにおいて愛の文学の淵源であるとされるほどにまで、文芸化された画期的な作品として位置づけられるべきものであろう。その他、卷二相聞にみえる人麻呂の反歌様式が「從石見国別妻上米時」（二二二―二三九）とあることも、儀礼あるいはそれに類する場のものでなく、まさに個人的な相聞にかかわるものであることによつて、頭書を「反歌」とするのであろう。

こういった頭書における「短歌」と「反歌」との意識的な使い分けは、志貴皇子や人麻呂らの舞唱歌曲圏を最後として、万葉の文芸的領域からは失われたのである。

(五)

要約すれば、「長歌+短歌」の様式は、もと言語詞章と劇的所作の融合した伝承の領域の、ハレの儀礼の舞唱歌曲の様式であり、それは長短二形式による叙唱と詠唱によって成立する様式なのであった。長歌だけで完結するものは詠叙唱であることによつて、十分に機能していたと考えるのである。

頭書に「短歌」とあるものは、それが芸能的に整備されたものであることを示しており、志貴皇子、人麻呂などによつて輝かしく舞唱されながらも、伝承の論理の継承であるゆえにか、初期万葉の舞台を華麗に彩るにとどまったのである。その後それは高橋虫麻呂の伝説組曲などに僅かに残照をみせながらも、遂に万葉の舞台からは沈むのであった。

これはあくまで覚え書きにとどまる。ふれるべくしてふれなかつたものも数多い。御叱正を乞う次第である。

注

- 1 山田孝雄『萬葉集講義』一、二二三頁
 2 澤瀉久孝『萬葉集注釋』一、(一・四六)、(以下「注釈」と略)
 3 吉井巖『反歌攷序説』(『萬葉』二六号)一二頁
 4 森重敏『反歌としての短歌の成立過程』(『萬葉』三五号)六頁等
 5 拙稿「藤原宮讃歌と志貴皇子」(『芸能史研究』四七号)
 6 土橋寛『古代歌謡と儀礼の研究』第三章、一七七頁
 7 前掲4、一八頁
 8 林屋辰三郎『日本芸能の世界』(NHKブックス)一九六頁
 9 小島憲之・佐竹昭広・木下正俊『萬葉集』一(小学館『日本古典文学全集』二)解説四四頁等
 10 志貴親王、万葉では「皇子」とするのが通例であるが、ここは継嗣令による「親王」の文字を、大伴家持が編集の際に用いたのであろうと推測されている。(注釈、Ⅱ・二三〇)
 11 国崎望久太郎『日本文学の古典的構造』第三章、一〇六頁
 12 小島憲之『上代日本文学と中国文学』上、一八二頁にみえるように、「原古事記」から「現古事記」への成立過程における伝承の整理に関する卓説も、こういう技法の既にあつたことを示している。
 13 土橋寛『古代歌謡全注釈』古事記篇 二七五頁
 14 拙考「片歌管見」(全国大学国語国文学会50・11・16、発表)
 15 M・エリアーデ『水遠回帰の神話』(堀一郎訳)六一頁
 16 前掲1、二一九頁、那珂通高の説と示して、それに賛成されている。
 17 前掲9、解説四六頁
 18 伊藤博「恋と愛」(『国文学解釈と鑑賞』三六卷一一号)
 19 拙稿「高橋虫麻呂伝説歌小考」(『大阪城南女子短期大学研究紀要』七号)

An Order of "CHŌKA + TANKA" in MANYŌSHŪ

—A memorandum on a side of the performing arts—

Yoshinaga HONDA

Summary

An order of "CHŌKA + TANKA" in MANYŌSHŪ was once the order of a lied with ballet about a solemn observance in the oral traditional territory which united Legomenon and Dromenon. This was the order being composed of Recitativo and Aria; long and short forms. In the case of being completed in only CHŌKA, the order functions well by being Arioso.

The order which has heading "TANKA" is arranged performing artistically by old oral tradition. It completed brilliantly by SHIKI-NO-MIKO and KAKI-NO-MOTO HITOMARO. But it simply colored on the stage of early MANYŌ, because of having been inherited from the logic of old oral tradition. After that, showing only a little afterglow on TAKAHASHI MUSHIMARO's legend-suite, finally it sank down from the stage of MANYŌ.