

## 久米禪師と石川郎女の贈答歌

大谷 歩

### 一 はじめに

『万葉集』の相聞歌について、その実質的な幕開けを天智天皇の近江朝とみることは、伊藤博氏<sup>1)</sup>が説くように、現在ではおおむね通説とみてよいであろう。伝承歌の性格の認められる磐姫皇后関係歌群を除けば、卷二の相聞は「近江大津宮御宇天皇代」の標目のもとに配列される、天智天皇と鏡王女の贈答歌（九一・九二番歌）から大伴安麻呂と巨勢郎女の贈答歌（一〇一・一〇二番歌）までの十二首は、年代が判明している相聞歌の始源の作品群とみなすことができよう。「相聞」は、卷四の大伴坂上郎女歌（六四九番歌）の左注に「ここを以ちて、歌を題し送り答へ、起居を相問へり<sup>2)</sup>」とあるように互いの音信をたずねあうことであり、山田孝雄氏が、

相聞とは概括していへば往復存問の意なるを見るべし。而してその文字の面を以て推すに相は交互の意にして聞は以聞の聞にして意志を伝達する義なり。されば相聞の熟字はこれを用以していへば消息を通じ意見を交換する義にして、これを体にして

いへば、往來の信書なるなり<sup>3)</sup>。

と述べるように、消息・音信を問うことをその原義として理解されるものである。天智朝に収録される十二首のうち、四組十一首が男女の贈答歌であることは、すでに先学によって指摘されてきたとおりである。すなわち、①天智天皇と鏡王女（九一・九二番歌）、②鏡王女と藤原鎌足（九三・九四番歌）、③久米禪師と石川郎女（九六―一〇〇番歌）、④大伴安麻呂と巨勢郎女（一〇一・一〇二番歌）の四組であり、これらはいずれも歌を贈った者と答えた者が明確な贈答歌として認められる。「贈答」の概念について、橋本四郎氏は次のように定義している。

「贈」は本来、能動者に明確な目標が意識された上でなされる行為であり、その働きかけを受けとめて目標の側から返つてくる行為が「答」である。個人と個人との間に、相互に能動者であり受動者であることの共通の了解があつて成り立つのが贈答である<sup>4)</sup>。

①の天智天皇の歌の題詞には「賜御歌」とあり、鏡王女の歌の題詞には「奉和」の歌とあることから、この二首は贈答歌であることが認められる。②③④の一首目の題詞には、いずれも男が女を「娉時」の歌とあり、さらにそれに応答した歌で構成されており、妻問いを目的とした男女の応酬であることが知られる。このような卷二の相聞歌について、土橋寛氏は「集団的なウタカキの歌から個人的

な贈答歌への転換の、ちょうど過渡期の産物」であり、「歌垣的・社交的性格の歌が多いことは、初期相聞歌の特長<sup>5)</sup>」であるという。さらに、「娉時」を題詞に持つ②③④について土橋氏は、「求婚という現実的な生活行動と結びついている」ことを示しており、「歌垣の歌の伝統を受け継いだものである」という(同前掲書)。『万葉集』の相聞歌に歌垣の流れをみることに、近年は慎重な立場をとる論も見受けられる。後述するように、本論は②③④が現実社会における婚姻および妻問いを示すという立場は取らないが、卷二の天智朝の相聞歌が集団の歌から個人の歌への過渡期であり、社交的性格を有する歌々が存するという点については首肯されるものである。さらに、場を同じくする者同士の歌の応酬という意味では、天智朝の相聞歌に歌を掛け合う何らかの場を想定することは、必ずしも不当なことではないように思われるのである。

天智朝の相聞歌の四組の贈答のうち、①の天智天皇と鏡女王、②の鏡女王と藤原鎌足、④の大伴安麻呂と巨勢郎女は二首一組の応酬であるが、③の久米禪師と石川郎女の贈答は、禪師三首・郎女二首の歌群を形成していることが注目される。

久米禪師の、石川郎女を娉ひし時の歌五首

- A み薦刈る信濃の真弓わが引かば貴人さびていなと言はむかも  
 禪師(卷二・九六)
- B み薦刈る信濃の真弓引かずして強ひざる〔弦はくる〕行事を

知ると言はなかに

郎女(同・九七)<sup>6)</sup>

- C 梓弓引かばまにまに依らめども後の心を知りかてぬかも

郎女(同・九九)

- D 梓弓弦緒取りはけ引く人は後の心を知る人そ引く

禪師(同・九九)

- E 東人の荷向の篋の荷の緒にも妹は心に乗りにけるかも

禪師(同・一〇〇)

久米禪師、娉石川郎女時歌五首

- A 水薦刈 信濃乃真弓 吾引者 宇真人佐備而 不欲常将言可聞 禪師

- B 三薦刈 信濃乃真弓 不引為面 強〔弦〕作留行事乎 知跡言莫君二

郎女

- C 梓弓 引者随意 依目友 後心乎 知勝奴鴨 郎女

- D 梓弓 都良絃取波氣 引人者 後心乎 知人曾引 禪師

- E 東人之 荷向篋乃 荷之緒尔毛 妹情尔 乘尔家留香聞 禪師

この五首の歌(以下、当該作品)は禪師の歌からはじまり、郎女が二首続けて応じ、さらに禪師が応答する形式であり、歌の表現においては、「弓」を「引く」ことの譬喩をとおして、二人の恋の駆け引きが行われているとみることができる。当該作品は「娉」すなわち妻問いをテーマとしながら、歌表現においては「弓」を「引く」ことを共通のモチーフとすることで成立している。このような一定のモチーフを引き継ぎながら行われる恋歌の応酬には、歌を掛け合

うための手法や技巧が存在し、その手法の中でこれらの応酬が展開しているのではないかと推測される。すなわち、恋歌の応酬は、ただ直裁的に各自の恋の思いを述べ合うのではなく、歌の応酬を続けるための技巧が存在し、その方法論に基づいて歌が交わされているのではないかということである。そのことを、当該作品をとおして検討することが本論の第一の目的であり、男女の恋歌の応酬において、共通する語句を用いて相手の歌に答えてゆくうたい継ぎの手法と内容の形式について考察し、その結果をとおして、当該作品がどのような技巧のもとに詠まれている一群であるのかの位置付けを試みたい。さらに第二の課題として、この応酬が歌の場においてどのような意味を持ちながら享受されたのかについて、考察してゆきたい。

## 二 当該作品の研究史

前掲の土橋寛氏の論をはじめとし、『万葉集』の相聞歌および当該作品に歌垣的な流れや対詠的性格をみる論は多い。たとえば阿蘇瑞枝氏は、

万葉集相聞が、もと古代歌謡における歌垣など、集団の場での男女のかけ合いからはじまり、「往来相聞」という原義に基づく分類名を称したことから明かに察せられるように、贈答歌

は相聞の中で常に最も大きな位置をしめていた。<sup>7)</sup>

と、相聞歌における贈答歌の位置を論じている。太田善磨氏は、相聞的場面で言葉のわざの訓練が行われたのは、相当古いことで、それをささえる条件として、舞台的なものを中心とした学習の機会があったのではないかと思われるふしがある。<sup>8)</sup>

と述べるように、訓練・学習の場をとおして恋歌のうたい方が獲得されていたことを指摘する。対して、歌垣の歌と相聞歌との間には断絶が存するとみる大浦誠士氏は、初期万葉の贈答歌に反発的・対立的な性格を持つ歌の多いことに注目し、

上代文献に「歌垣」「嬬歌」で歌われた歌として載せられる男女の掛け合いの歌には、初期万葉の相聞に見られるような反発的・対立的な応酬性は見られないのである。<sup>9)</sup>

と、土橋論を批判的に検証する。さらに大浦氏は、初期万葉に贈答歌が多く、後の時代の相聞歌に一首のみや贈答の一部のみの例が多いのは、「歌の表現が、贈答という形に支えられなくても、内部完結的に恋の『心』を形象化する傾向が強まってゆく」ためであるといい、贈答という形式が恋の心情表現を支える基本構造として機能していることを論じている（同前掲論）。初期万葉の相聞歌の反発的・対立的な性格は土橋氏も指摘するものであり、佐野あつ子氏は当該作品のような男女対詠における女歌の特徴としての「切り返し」の手法について詳細に論じているように、贈答歌の基本的な性格の一

つとして把握される。相聞歌の形成に対する理解の違いを考慮しても、当該作品などの初期相聞歌の特徴として、反発や切り返しの手法が認められるものといえよう。

当該作品については、宴席やサロンにおける即興的な性格を指摘する論も多い。『万葉集総釈』は「大体即興から作られた歌であらう<sup>12)</sup>」といい、緒方惟章氏も「打てば響くといった対応の即時性よりしても、現実に口頭による詠歌の応酬の場を有していたことは疑いない」とし、「持統女帝も出御せられての宮廷文芸サロンの場の所産<sup>13)</sup>」としての歌の場を想定する。さらに、久米禪師という人物は、そのサロンの中の女性が仮託した架空の人物であったと推測している(同前掲論)。島田修三氏も歌の場に朝廷の「文芸サロン」を想定し、天智朝の「文学之士」たる久米禪師と石川郎女とが即興的に詠み交した戯歌の性格を持つものであり、天智朝内廷の文芸サロンの絶讃を博したことによって、「石川氏出身の後宮その他朝廷内外の女性たちとして、壬申の乱後までも伝誦されたものと考えられる」と述べている。作者の実作・仮託の別はありながらも、当該作品を天智朝の作であり、宮廷の文芸サロンにおける所産であるとするのが両氏に共通する見解である。一方、伊藤博氏は当該作品を「歌語り」の中の一つであると位置付け、持統朝の石川郎女・天津皇子・草壁皇子・大伴田主・大伴宿奈麻呂と関わりがあった人物の歌が享受される過程で「天智朝の実話として作られたものではなかったか<sup>14)</sup>」と推測し、持

統朝の作であるとする。さらに、当該作品は久米禪師と石川郎女に仮託して誰かが創作した歌であり、「五首には、男女が妻問い(共寝)を果すときの模範的なやりとりを示すものとして語り継がれる歴史があつた」と、当該作品の意義を論じている(同前掲論)。

このように、当該作品は即興的性格や物語的性格が指摘され、歌の場の想定と関わって、天智朝の作か後世の作か、作者の実作・仮託が論じられてきた。そこには、「久米禪師」と、複数人存在したと考えられている「石川郎女」という名を持つ作者をいかに捉えるかという視座も大きく関わり、問題は多岐に渡っている状況にある。作者についての問題は後に触れることとするが、本論が課題とするのは、恋歌の応酬における歌の技巧の問題である。この視点から当該作品を考察するにあたり参照されるものに、歌掛け文化に関する古代歌謡の研究がある。土橋氏の歌垣論は、上記にみたような文字文献からのアプローチとは別に、習俗として現存する歌掛け文化からの論考を導くこととなった。内田るり子氏は、照葉樹林文化圏の歌垣において交わされる恋歌に一定のプロセスが存することを指摘し<sup>15)</sup>、辰巳正明氏は、中国少数民族の歌会における歌掛けの分析から、男女対詠の恋歌においては歌の道筋を示す定式(「歌路」)が存在し、恋歌はこの「歌路」に沿った道筋によってうたわれることを詳細に論じている<sup>17)</sup>。辰巳氏は同論において、当該作品に「歌路」の理論を用いて、次のように論じている。

挑逗・探情・相思・定情という展開が示されていることが確かめられ、最少の歌路を見ることが可能である。（中略）このような歌路によって進められた対歌は、歌遊びの性格を示すものであり、これはあるサロンで展開された恋歌であり、石川郎女と言うのも仮名である可能性を考えて置く必要がある。これらは、恋人情歌に見せかけた法師と恋多き女との社交情歌であったと考えるのが妥当である。<sup>18)</sup>

辰巳氏は、当該作品の九六番歌を「挑逗」（挑発）、九七・九八番歌を「探情」、九九番歌を「相思」、一〇〇番歌を「定情」と位置付けている。辰巳氏の説く「歌路」に従うならば、久米禪師の「貴人さびていなと言はむかも」という挑発的なAの歌を受け、石川郎女はB・Cの二首で、「後の心を知りかてぬかも」などと禪師の本心を探り、禪師はDの歌で「後の心を知る人そ引く」と郎女の思いに応えることで相愛の関係であることが確認され、Eの歌で「妹は心に乗りにけるかも」と、二人が結ばれたことが宣言されたという流れをみてとることができる。このように、男女対詠の恋歌の掛け合において、ある目的を共有しながら歌を掛け合うという方法を想定し得るならば、当該作品の男女の贈答を一つの例として、恋歌における応酬の方法や技巧について考察することが可能であるように思われるのである。

### 三 当該歌群の理解

歌表現の検討に入る前に、当該作品の応酬のテーマである題詞の「娉」について確認しておきたい。「娉」の字は『説文解字』には「問也」とあり、通字とされる「聘」は「訪也」<sup>19)</sup>とあるように、問い訪ねる意である。また天治本『新撰字鏡』には「娶也」<sup>20)</sup>、観智院本『類聚名義抄』には「トツク ヨハフ（右傍・ヒ） ムカフ モトム トフ アハス」（佛中・一二）<sup>21)</sup>などのように、日本の古辞書においては男女の婚姻に関する語として認識されている。『万葉集』の題詞・左注における「娉」の用例は、次のようにみられる。

- 1 内大臣藤原卿の鏡王女を娉ひし時に、鏡王女の内大臣に贈れる歌一首（卷二・九三／題詞）
- 2 大伴宿禰の巨勢郎女を娉ひし時の歌一首（卷二・一〇一／題詞）
- 3 大伴宿禰駿河麻呂の同じ坂上家の二嬢を娉へる歌一首  
春霞春日の里の植子水葱苗なりといひし枝はさしにけむ

（卷三・四〇七／題詞）

- 4 右、郎女は、佐保大納言卿の女なり。初め一品穂積皇子に嫁ぎ、寵びをうくること儔なかりき。皇子薨りましし後に藤原麻呂大夫、この郎女を娉へり。郎女は、坂上の里に家む。よりて族氏号けて坂上郎女といへり。（卷四・五二八／左注）
- 5 或は曰はく、昔二の男ありき。同に一の女を娉ふ。娘子嘆

息きて曰はく「一の女の身の滅易きこと露の如く、三の雄の志の平び難きこと石の如し」といふ。遂に乃ち池の上に仿徨り、水底に沈没みき。時にその壮士等、哀顔の至に勝へずして、各々所心を陳べて作れる歌三首〔娘子、字を縵児と曰ふ〕

(卷十六・三七八八／前文)

1・2は当該作品のほぼ前後に配置されている天智朝の相聞歌であるが、1の藤原鎌足が鏡王女を妻としたという記録は『日本書紀』や『藤氏家伝』にはみえず、2の大伴宿禰(安麻呂)と巨勢郎女についても歴史書に婚姻の記録はみえない。3の歌は、「水葱」に喩えて坂上二嬢の成長を尋ねるものであり、大伴駿河麻呂が二嬢との結婚について、母の坂上郎女に問い合わせた歌であるとみられる。4は、藤原麻呂と坂上郎女との贈答歌の左注であり、はじめ坂上郎女が穂積皇子と結婚したことを「嫁」と表記していることから、「娉」は婚姻とは区別される用字であるといえる。5は卷十六の縵児にまつわる漢文序で、この「娉」は三人の男が同時に縵児に求婚したことを意味しており、この求婚は妻争いに発展することからも知られるように、婚姻の前段階の行為である。以上のように、「娉」の用例からは正式な婚姻を意味する確例は認められず、少なくとも求婚の段階であるといえる。『説文解字』の字義に即していうならば、男性が女性を尋ねること、婚姻について問い合わせることであり、婚姻関係を目指して行われる前段階の行為を指し示す語である。

当該作品もその枠組みにおいて理解すべきものであり、久米禪師と石川郎女の応酬は、婚姻関係の成立を目指すことが歌のテーマとして設定されているといえるのである。ただし、現実的な婚姻は社会的な慣習の中にあるため、男女が恋歌を掛け合って自由に結婚できるものではない。そのことからいえば、「娉」とは自由な恋愛を前提とした求婚のことであり、それは恋歌内部で完結する仮想現実の中で行われる恋愛(擬似的な恋愛)なのだといえる。

当該歌群は、「弓」を「引く」ことを共通のモチーフとして、AからDまでの歌が詠み継がれている。Aの歌の「引く」ことについては、折口信夫氏『口訳万葉集』が「私はお前さんの袖を引きたいが」や、伊藤博氏『万葉集釈注』が「共寝の床に引きこむ意」とする<sup>(22)</sup>ように具体的な動作を意味するとする説と、契沖『万葉代匠記』精撰本が「郎女ヲ弓ニ喩テ弓ヲ手ニ執テ引コトク、君ヲ云渡テ我物ニセムトストモ」<sup>(24)</sup>、武田祐吉氏『増訂万葉集全註釈』が「弓を引くように、あなたを誘つたらと譬喩に言つている」とする<sup>(25)</sup>ように、誘う・気を引く意の譬喩とする説が存する。Aの歌と同じく弓を引くことを詠んだ『万葉集』の用例は、次のとおりである。

1 陸奥の安太多良真弓弦着けて引かばか人の吾を言なさむ

(卷七・一三二九／作者未詳／譬喩歌「寄弓」)

2 梓弓引きて許さずあらませばかかる恋には逢はざらましを

(卷十一・二五〇五／柿本人麻呂歌集／寄物陳思)

3 梓弓引きみ弛べみ来ずは来そを何ど来ずは来ばそを

（卷十一・二六四〇／作者未詳／寄物陳思）

4 梓弓弓束巻きかへ中見さし更に引くとも君がまにまに

（卷十一・二八三〇／作者未詳／譬喩）

5 梓弓引きみゆるへみ思ひ見てすでに心は寄りにしものを

（卷十一・二九八六／作者未詳／寄物陳思）

6 梓弓引ききてゆるへぬ天夫や恋とふものを忍びかねてむ

（卷十一・二九八七／作者未詳／寄物陳思）

7 今さらに何をか思はむ梓弓引きみゆるへみ寄りにしものを

（卷十二・二九八九／作者未詳／寄物陳思）

これらの用例に共通しているのは、弓を引くこと、あるいはゆるめることが、下接する主情を導く譬喩として機能していることである。1の歌は、「陸奥の安太多良真弓」に弦を付けて引いたならば、人は私のことを噂するだらうという予感が詠まれている。この「引く」には、恋を話題として誰かに言い寄ることが示唆されている。2の歌は、相手に心を許さなかったら、こんな恋に逢うことは無かったという後悔をうたっており、梓弓をゆるめることが相手に心を許すことの譬喩となっている。3の歌は、男に対して訪れの有無を明確にしてほしいという女の歌であり、いわば「白黒をはつきりさせる」のような喩えとして、弓の引き・ゆるみを取り出されている。4の歌の「弓束巻きかへ」からは、何かを新しく取り替える

ことが譬喩されているとみられるが、「中見さし」が未詳であるために、「更に引く」対象が作者か他者か定めがたい。ただし、「君がまにまに」の表現からみるに、「更に引く」ことは相手からの強い誘いであると読み取ることができ、その意に従うことが表明されている。5や7の歌の「梓弓引きみゆるへみ」は、相手に言い寄った離れたりしながらあれこれと思案するも、結局は相手に寄ることを宣言する表現として用いられている。このように、弓を引くことが相手からの勧誘の譬喩であり、それをゆるめることは相手の誘いに従うことを意味するという類型が認められる。6の歌はそのことを利用して、弓を引いてゆるめることのない立派な大夫が、恋に堪えられないはずがないことをうたっている。

以上のことから、Aの歌の「弓」を「引くこと」は相手の気を引くことの譬喩であるといえ、このモチーフが取り出されたことによつて、この応酬の目的が相手の心を我がものにするものであることが明確化されているといえる。それは、婚姻を目的として相手に問い合わせるといふ題詞の「娉」の語に照らし合わせても、矛盾しないものといえる。本論が問題とする歌をうたい継ぐという視点からみれば、モチーフを共有することは歌の返答を容易にする一つの手段であり、禅師と郎女は「弓」を「引く」ことに暗示される、相手の心を手に入れるという目的に向かって応酬するという道筋が示されるものといえる。道筋をつけながら歌を展開させることは、前

掲の辰巳氏が指摘する「歌路」の理論を参照するに、恋歌の応酬において重要な手法であったと考えられ、当該作品が禪師が郎女を「娉」する歌であると題詞に示されるように、禪師が郎女の心を手に入れることができるか否かが、この二人の応酬が目指すところの着地点であるといえる。なお、Aの禪師の歌において弓が取り出されたことについては、『古事記』上巻の天孫降臨段に、

故爾くして、天忍日命・天津久米命の二人、天の石鞞を取り負ひ、頭椎の大刀を取り佩き、天のはじ弓を取り持ち、天の真鹿兎矢を手挟み、御前に立ちて仕へ奉りき。故、其の天忍日命、(此は、大伴連等が祖ぞ)。天津久米命(此は、久米直等が祖ぞ)。

とあるように、久米氏の祖である天津久米命が弓矢を持った出で立ちで登場することや、『万葉集』卷二十・四四六五番歌の大伴家持の「族に諭せる歌一首并せて短歌」において、

ひさかたの 天の戸開き 高千穂の 岳に天降りし 皇祖の  
神の御代より 櫛弓を 手握り持たし 真鹿兎矢を 手挟み  
添へて 大久米の ますら健男を 先に立て 鞞取り負せ

山河を 磐根さくみて 踏みとほり 国覓しつつ ちはやぶ  
る 神を言向け 服従はぬ 人をも和し 掃き清め 仕へ奉  
りて(下略)

とみえるように、「真鹿兎矢」や「鞞取り負せ」と弓に関わる氏族として詠まれていることから、久米禪師の出身氏族と思われる久米

氏に関わるモチーフが取り出された可能性も考えられる。<sup>(27)</sup> ただし、第一義には、歌表現において相手の心を手に入れることを意味する「弓を引く」ことをモチーフとして取り出そうとしたものと考ええるべきであろう。その弓が信濃の真弓であることについては、すでに指摘されているとおり、『統日本紀』大宝二年三月甲午条に「信濃国、梓弓一千廿張を献る。以て大宰府に充つ」や慶雲元年四月庚午条「信濃国より献れる弓一千四百張を以て大宰府に充つ」、あるいは『延喜式』卷第三・臨時祭の祝詞に「凡そ甲斐・信濃両国、進るところの祈年の祭の料の雑の弓百八十張(甲斐国は櫛の弓八十張、信濃国は梓の弓百張)は、みな十二月以前に使を差して進上せよ」とあるように、弓が信濃および東国の特産物であったことによるものとみられ、この「弓」を「引く」ことを共通のモチーフとして、Bの郎女の歌が展開してゆくのである。

Bの歌の四句目は難訓箇所であり、元暦校本などに「強佐留・シヒ(キ)サル」(元「留」の右に朱「由イ」・金・類・古・紀)、西本願寺本などに「強作留・シヒ(キ)サル」(宮・陽・細・温・矢・京・無・附・寛)とあり、広瀬本は「強佐由・ヒサユワサヲ」(訓右傍「シヒサル」とし、合点を付す)としており、広瀬本の本文訓を除けば訓読は諸本いずれも「シヒサル」である。契沖『万葉代匠記』初稿本が「強」を「弦」に改めて「ツルハグル」として以降、漢字本文の「強」を「弦」の誤りとし、「ヲツクル」(童蒙抄)、「ヲハクル」(万葉考・略解・



攷證・檜の婦手・古義など、「強佐留・アナサル」（武田全註釈）などの説が提示されている状況にある。『万葉集全注』は、

打消のザルを「佐留」と記すのは、「佐」が清音仮名なので無理があると思われるし、「草武左受」（1・1・22）、「安波射・良来」（15・374）のように仮名表記語に接続する場合はともかく、

「不強」を「強佐留」と書かねばならぬ理由は見出し難い。<sup>30</sup>

として『万葉考』などの「ヲハクルワザ」が穩当かとしており、誤字説に依拠せざるを得ない見解であるが、仮名の使用法に照らせば妥当な指摘であるようにも思われる。<sup>31</sup>

以上のように、「ヲハクル」とする説と、少数だが「シヒザル」とする説があり、「ヲハクル」を採る説は、『万葉代匠記』精撰本が「我ハ女ニテ弓ノ事ハ知ラネハ、人ニ尋トヘトモ、引ヌ弓ニ弦ハクルヤウヲ知トハ云ハヌトナリ」のように、引かない弓に弦をはかせる方法を知っているとは言わないものだとして解釈され、一首の意は『万葉集全注』が「久米氏の男性を弦の張り方さえ知らないとして揶揄することとに作者の意図はあったようだ<sup>32</sup>」という、弱腰の禅師に対する手痛い揶揄であるとする解釈が行われている。「シヒザル」説を採るのは、澤瀉久孝氏『万葉集注釈』や講談社文庫本の一部の諸注釈のみであるが、澤瀉氏は「強ひざるわざとは、強引にせまる事をしない」とであり、

即ち御自身で強い意志表示をなさらないであって、「いなといは

むかも」などと勝手にきめておいでになるがそんな事がわかりますか、といふのである。<sup>33</sup>

と述べている。この解釈では「シヒザルワザ」が禅師の行為で、「知ると言はなくて」の主体は郎女という構造をとり、弱腰の禅師の態度を非難する内容として解釈される。「ヲハクルワザ」として揶揄とする場合には、「弓を引く」と言いながら本気で自分の気を引くことができるはずがないという挑発の意となり、「シヒザルワザ」の場合には、強引に迫ってもみない禅師の態度では返事のようにもないと非難し、反発していることとみることができる。Bの歌は、Aの歌で禅師が取り上げた弓を引くことのモチーフを引き受けて、禅師の弱腰な態度を揶揄し、あるいは非難して、禅師に対して自分を本気で求める気持ちがあるのか否か、態度をはっきりさせよという郎女からの切り返しであるといえる。

Cの歌は、これまで共通のモチーフであった「信濃の真弓」から「梓弓」に弓の材質が変更されている。この理由について月岡道晴氏は、真弓（檀弓）は奥地に産する強弓である反面、扱いが難しい伝統的な弓材として表現される一方で、梓弓は弦をかけるにも引いたり緩めたりして調整がしやすく思い通りになる弓材として、表現上区別されていると見ることができよう。<sup>34</sup>

と指摘し、この材質の違いをもとに、Aの歌は禅師は真弓に伝統ある高貴さと扱いづらさを言外にほめかしたものとし、Bの歌は郎



の祝詞には、

伊勢に坐す天照大御神の大前に白さく、(中略)陸より往く道は荷の緒縛い堅めて、磐根・木根履みさくみて、馬の爪の至り留まる限り、長道間なく立ちつづけて、狭き国は広く、峻しき国は平らけく、遠き国は八十綱打ち掛けて引き寄する事の如く、

皇大御神の寄さし奉らば、荷前をば皇大御神の大前に、横山の如く打ち積み置きて、残りをば平らけく聞こし看さむ。(下略)

と、天照大御神のために「荷前」を運ぶことが述べられており、それはしっかりと堅く紐で結び、運ばれていたことがうかがえる。一首は、東国の人が「荷向」の貢ぎ物を納めた箱の緒をしっかりと堅く結ぶように、あなたは私の心しっかりと乗りかかってしまったと詠まれている。またEの歌は、鹿持雅澄『万葉集古義』が「禅師が独思ふよしなれど、(別に題詞のありしが、混れしにはあらじ、)その思ふ心中を、右の歌にそへて、郎女に告知せむために、贈れるなるべし」と指摘するように、諸注釈においても禅師の独詠的な歌、あるいは別時に詠まれた作と理解されている。

以上のように、当該五首は「弓を引く」ことをモチーフとすることでうたい継ぐことを容易にし、「弓を引く」ことによって暗示される、相手の心を手に入れるという妻問いのテーマに基づいて、歌が展開しているとみることができ。このような恋歌の手法は、当該作品のように共通のモチーフを持ちながら詠まれる男女の恋歌に

もみることができ、それらの用例を通して、恋歌の応酬における形式を分類してみたい。

#### 四 恋歌の技法

ここでは、当該作品のように、共通するモチーフを持ちながら詠まれる恋歌について、恋歌の応酬においてある一定の形式がみられることを確認してみたい。

内大臣藤原卿の鏡王女を媁ひし時に、鏡王女の内大臣に贈れる歌一首

① 玉くしげ覆ふを安み開けていなば君が名はあれどわが名し惜しも  
(卷二・九三)

内大臣藤原卿の鏡王女に報へ贈れる歌一首

② 玉くしげみむまど山のさなかづらさ寝ずはつひにありかつましじ  
(或る本の歌に曰はく、玉くしげ三室戸山の)(卷二・九四)

大伴宿禰の巨勢郎女を媁ひし時の歌一首

② 玉葛実ならぬ樹にはちはやぶる神そ着くといふならぬ樹ごと  
(卷二・一〇二)

巨勢郎女の報へ贈れる歌一首〔即ち近江朝の大納言巨勢人卿の女なり〕

② 2 玉葛花のみ咲きて成らざるは誰が恋ひにあらめ吾が恋ひ思ふを  
(卷二・二〇二)

③ 1 天皇の藤原夫人に賜へる御歌一首

③ 1 わが里に大雪降り大原の古りにし里に落らまくは後  
(卷二・二〇三)

藤原夫人の和へ奉れる歌一首

③ 2 わが岡の霏に言ひて落らしめし雪の摧けし其処に散りけむ  
(卷二・二〇四)

大津皇子の石川郎女に贈れる御歌一首

④ 1 あしひきの山のしづくに妹待つとわが立ち濡れし山のしづくに  
(卷二・二〇七)

石川郎女の和へ奉れる歌一首

④ 2 吾を待つと君が濡れけむあしひきの山のしづくに成らましものを  
(卷二・二〇八)

舍人皇子の御歌一首

⑤ 1 大夫や片恋ひせむと嘆けども醜の大夫なほ恋ひにけり  
(卷二・二一七)

舍人娘子の和へ奉れる歌一首

⑤ 2 嘆きつつ大夫の恋ふれこそわが髪結の漬ちてぬれけれ  
(卷二・二一八)

石川女郎の相伴禰田主に贈れる歌一首

⑥ 1 遊士とわれは聞けるを屋戸貸さずわれを還せりおその風流  
(即ち佐保大納言相伴卿の第二子、母を巨勢朝臣といふ)

⑥ 1 遊士とわれは聞けるを屋戸貸さずわれを還せりおその風流  
(卷二・二二六)

(前略) 明けて後、女郎すでに自媒の愧づべきを恥ぢ、また心の契の果さざるを恨みき。因りてこの歌を作りて諱戯を贈りぬ。

相伴禰田主の報へ贈れる歌一首

⑥ 2 遊士にわれはありけり屋戸貸さず還ししわれそ風流士にはある  
(卷二・二二七)

同じ石川女郎のさらに相伴田主中郎に贈れる歌一首

⑥ 3 わが聞きし耳に好く似る葦のうれの足痛くわが背勤めたぶべし  
(卷二・二二八)

藤原朝臣広嗣の桜の花を娘子に贈れる歌一首

⑦ 1 この花の一枝のうちに百種の言そ隠れるおほろかにすな  
(卷八・一四五六)

娘子の和へたる歌一首

⑦ 2 この花の一枝のうちは百種の言持ちかねて折らえけらずや

（巻八・一四五七）

右に挙げた七組は、当該作品と同じく明確に贈答の形式を取る作品のうち、贈歌と答歌に共通のモチーフが詠まれながら歌が展開している例であり、巻二の例を中心に提示した。① 1の鏡王女の歌は、「玉くしげ」は覆い隠すのがたやすいことを譬喩として、鎌足の名はともかく私の浮き名が立つことが口惜しいのだと、自らの名を第一とする立場を明示する。これは、鎌足の妻間いを全面的に拒否し、鎌足を蔑ろにすることで挑発する性格を有する歌といえる。これに對して① 2の鎌足は、鏡王女の持ち出した「玉くしげ」を引き受けつつ、「玉くしげ」を覆うものから開けてみるものへと譬喩を転換して、「みまど山」のさなかずら」を導いている。「さなかずら」は類音の「さ寝」を導くもので、共寝をしないことなどありえないだろうことを述べている。この「ありかつまじ」の解釈について、窪田空穂氏『万葉集評釈』が「われは結局生きてゐることはできなからう」と訳し、「生命をかけて思つてゐるといふ気分をあらはす」<sup>39</sup>ものであるとするように、鎌足が鏡王女に屈服し、共寝を懇願する歌であると解釈される。一方、伊藤博氏『万葉集釈注』は、「さ寝ずは——共寝をしないでなんかいて——よろしいのですか、そんなことをしたらとても生きてはられないでしょう。」

と訳し、「生きてはられないのは相手であるかのようにわざとほけて歌い返している」<sup>40</sup>とするように、鏡王女への脅迫めいた鎌足の切り返しであると捉える解釈もある。前者の理解では、鏡王女の挑発に對して鎌足は降参する姿勢をみせて共寝を懇願することで、下手に出て降伏した男に對して、次に鏡王女がどのような歌を返してくるかをうかがっていることとみることができる。對して、伊藤氏の解釈のように鏡王女の挑発に脅迫めいた口調で切り返しているとみれば、ここで自分の共寝の要求に応じなかった場合、あなたはついに生きていられなくなるだろうという傲慢な態度で挑発し返すという、挑発の応酬となつてみるとみることができる。この挑発という態度は、相手から次の歌を引き出す有効なうたい方であるといえる。

②は大伴安麻呂が巨勢郎女を「娉」した時の応酬で、② 1で安麻呂は「玉葛」のように実の成らない木を巨勢郎女に譬えて、恋愛適齢期を過ぎてしまうのではないかと脅迫めいた挑発の内容としている。早く自分の求めに応じた方がよいと急かすことで、郎女を我がものにしようとしている歌といえる。それに対して② 2の巨勢郎女は同じ「玉葛」を引き継ぎ、安麻呂の「玉葛実成らぬ木」の揶揄に對して、自分は真剣に恋しく思っているが、成就しない不誠実な恋ばかりしているのは誰であろうかと、安麻呂を不実な男に仕立てた上で切り返している。これも、「玉葛」を共通のモチーフとし

てうたい継ぐことよって展開することを可能とした、切り返しの妙であるといえる。③は天武天皇と藤原夫人の贈答で、③1で天武天皇が、「わが里」に降っている大雪があなたがいる大原の古びた里に降るのは後になるだろう、という挑発の内容を贈ったのに対し、③2で藤原夫人は、「わが里」を「わが岡」に変更して引き継ぎ、私がわが岡の竜神にいつけて降らせた雪のかけらがそちらでちらついているだけでしよう、と切り返している。これも挑発と反発による応酬で、降る雪を共通のモチーフとした戯れの歌である。⑥は石川女郎と大伴田主の贈答で、⑥1の左注には、老女に変装して自媒をした石川女郎が、そのことを恥じて戯れの歌を贈ったとある。

⑥1で女郎は田主のことを「遊士」と聞いていたが、宿を貸さない愚かな「遊士」であったと挑発的に揶揄している。対して⑥2で田主は女郎の提示した「遊士」を逆手に取り、自分こそが紳士的な真の「遊士」であったと主張する。さらに⑥3では、石川女郎は田主の足の病をかねてより聞いていたこととして揶揄することで、田主を足を患う「遊士」らしからぬ姿へと転落させる意図があったものといえる。⑥1・2は「遊士」の定義をめぐる内容であり、女郎の挑発に対し、田主が切り返し、さらに女郎が揶揄し返すという反発の形式による応酬である。また、⑦は巻八の藤原広嗣と娘子の贈答歌である。⑦1で広嗣は、この花の枝にはたくさんの愛の言葉が隠れているから、ないがしろにしてはならないという挑発的な歌を贈

る。対する娘子は⑦2で、広嗣の「この花の一枝のうちに百種の」をほぼそのまま承けてうたい継ぎ、この花の枝はたくさんの言葉を、持ちきれなくて折れてしまったではありませんか、と広嗣の挑発を、表現をそのまま利用することで切り返し、反発の歌に仕立てている。これらは挑発的な歌に対して反発で切り返すことを手法として展開している例であるといえる。

一方、挑発に対して同調することで歌をうたい継ぐ例も存する。

④大津皇子と石川女郎の贈答は、④1の大津皇子が「あしひきの山のしづく」に立ち濡れながらあなたを待っていたのに、郎女の訪れがなかったことを非難する内容であるが、④2の石川女郎の返答は、私もあなたが濡れた山の雫になって、あなたの傍に居たかったのだといい、逢瀬はかなわなかったが、自分も皇子に会いたかったという意志を示している。ここでも、「あしひきの山のしづく」が共通のモチーフとしてうたい継がれており、郎女は自らも逢瀬を遂げたかったと相愛の関係であることを訴え、自らに非のないことを主張することで皇子の非難をかわそうとしているものと思われる。⑤は舍人皇子と舍人娘子の贈答で、⑤1は「大夫」は「片恋」などしいものだと嘆くが、「醜の大夫」はそれでもなお恋してしまうものだという。これは、「大夫」が恋によって「醜」なる存在へ転落しているとして自らを卑下することで、相手から同情や慰めを得るための手法であるといえる。これに対して⑤2の舍人娘子は、嘆きな

がらも「大夫」たる君が恋うてくれるために、私の髪を結う糸が濡れてほじけたのだと、舍人皇子の思いに同調する内容で応えている。

このように、一首目に挑発の内容が多いのは、次の相手の出方を探るためであり、相手の歌を承けて切り返す場合にも、相手の心情に寄り添う場合にも、同じ表現を利用してうたい継ぐことで、歌のテーマがより明確になる機能があるものといえる。以上の諸例を概観すると、共通のモチーフを有する贈答歌には、相手の挑発によって反発する内容で返答する形式と、相手の心情に同調しながら返答する形式がみてとれる。中には、⑤1の舍人皇子のように、自らを卑下することで相手の反応をみようとする例もあることから、『万葉集』巻二を中心とした初期の贈答歌には、次の四つの型を見出すことができるものと思われる。

- ① 相手の意図することをはねつける・拒否する方法Ⅱ〈反発〉
- ② 相手を揶揄する方法Ⅱ〈挑発〉
- ③ 自らを卑下・謙遜する方法Ⅱ〈謙遜〉
- ④ 相手の意図することを受け入れる方法Ⅱ〈同調〉

この結果を踏まえて、再度当該作品の応酬を確認してみたい。

久米禅師の、石川郎女を娉ひし時の歌五首

A み薦刈る信濃の真弓わが引かば貴人さびていなと言はむかも

禅師

B み薦刈る信濃の真弓引かずして強ひざる〔弦はくる〕行事を

知ると言はなくに

郎女

C 梓弓引かばまにまに依らめども後の心を知りかてぬかも

郎女

D 梓弓弦緒取りはけ引く人は後の心を知る人そ引く

禅師

E 東人の荷向の篋の荷の緒にも妹は心に乗りにけるかも

禅師

AとBは「み薦刈る信濃の真弓」、CとDは「梓弓」を「引く」

ことを共通のモチーフとしており、これは前項で確認したような恋歌の応酬におけるうたい継ぎの手法によって、歌のやりとりをよりスムーズに、かつテーマを明確にする働きがあるものとみることが出来る。さらに、前述の形式分類にあてはめると、A〈謙遜〉、B〈挑発〉あるいは〈反発〉、C〈同調〉・〈挑発〉、D〈同調〉となる。最後のEは独詠的性格のためこの分類には当てはまらないが、応酬の目的が成就した歓喜の内容となる。Aは「貴人さびて」として相手を揶揄しながら、「いな」といふように、自らを卑下して相手からの拒絶を最大限防御しようという手法であるといえる。しかし、Bの郎女は引くどころか弦の付け方さえ知らないのではないかという揶揄としての挑発（「ヲハクルワザ」、あるいは強気に迫ることもしない禅師の態度を非難する反発の歌（「シヒザルワザ」として切り返し、つづくCでは、上句では「引かばまにまに」として同調の意志を示しつつも、禅師の「後の心」が確かなものであるかわからないという挑発をもって、二人の関係をさらに深めよ

うとする手法がみて取れる。Dの禪師は、Cの郎女の「梓弓」を承けて、郎女の希望に添う形で将来のことまでをも約束し、二人は相愛の関係に向かつて行くのである。そして最後のEの歌は、この応酬の結果、郎女が自らの思い通りに我が手に落ちたことを喜ぶ、歓喜の歌であると捉えられる。

このように、当該作品は先に分類した四つの形式を用いて歌の応酬が展開しており、その意味では伊藤博氏が述べていたような、妻問い歌の典型例たる要素は、恋歌の形式の面からみても、満たしているように思われるのである。

## 五 久米禪師と石川郎女 성격

最後に、久米禪師と石川郎女について触れておきたい。久米禪師は閱歴未詳の人物である。そのため、『万葉代匠記』精撰本は「俗ナレトモ禪師ヲ名ニ付タル人歟。又在家ノ入道ナリケルカ」とし、『万葉考』は「久米は氏、禪師は名也<sup>(4)</sup>」として、久米禪師を仏教者ではなく在俗の人物の名であると捉えている。たしかに、『万葉考』が述べるように、『続日本紀』神護景雲二年五月条には「復仏・菩薩と賢聖の号を用ゐる。聞見を経る毎に懐に安からず。今より以後、更に然ること勿かるべし」と、仏や菩薩などの聖人の名を用いることを禁止する勅が出されている。しかし、『万葉集全注』が、

久米氏出身で、のちに禪師になった男性ということになる。禪師とは、とくに修験があり、病をなおし幸福を招来する特殊な僧侶に冠せられる称号(下略<sup>(5)</sup>)

と述べるように理解するのが妥当であると思われる。禪師は、『万葉集全注』が引用する『佛教語大辞典』には、「日本の古代では禪師は特に修験があり、病をいやし、福を招く、特殊の僧侶に冠せられる敬称<sup>(6)</sup>」であるとされ、『続日本紀』には三十一例の「禪師」の例をみることが出来る。たとえば、天平勝宝八歳四月壬子条には「医師・禪師・官人、各一人を左右京・四畿内に遣して、疹疾の徒を救療せしむ」とあり、また、『日本書紀』敏達天皇六年十一月条には、すでに律師・比丘尼などと共に難波の寺に置かれたことが見えている。『日本霊異記』中巻・第十一縁には、

奈良の右京の薬師寺の僧題惠禪師(字を依網禪師と曰ふ。俗姓は依網連なり。故に以て字と為せり)を請け、十一面観音の悔過を奉仕<sup>(4)</sup>。

と、在俗時の氏族名が「字+禪師」として使用される用例もみられることから、禪師は天智朝においても仏教者の称であったとみるべきである。清水克彦氏は『万葉集』卷二の相聞部の配列について、「年代順を基本原則としつつ、それに抛り難い時には、身分という別の基準に拠ることによって成り立ったものではないか」と推測し、「皇室、内大臣(これは近江大津宮時代のみ)、僧、臣下といった、身



分による順序」があり、皇子女は原則薨年であることを指摘している。<sup>(45)</sup>清水氏の説によれば、久米禪師は身分の序列においては高い位置にあったことになる。もちろん、僧は臣下の枠外の存在であるために氏族の前に置かれたとみることもでき、石川郎女の出身氏族である石川氏も、次に配列される大伴氏と並ぶ古くからの有力氏族である。清水氏が、石川氏よりも久米禪師の僧としての身分を優先して論じていることに従うならば、久米禪師はある程度高い身分の人物と認定されていたとみることが可能となるであろう。

石川郎女については多くの先行研究により、複数人の存在が指摘されている。<sup>(46)</sup>当該作品の石川郎女について島田修三氏は、

いわば初期石川郎女が才芸優れた僧に慕われ、宿命のライバル  
大津・日並両皇子との三角関係を演じ、老いてなお若き貴公子  
に懸想するといった恋多き劇的な女人像を体現している点である。  
これは多く同族の女性たちの伝誦過程に潤色された部分もあるの  
だろうが、その基点になったのが両石川郎女の残した伝誦に堪え  
得る歌であり、その抜群の歌才であったことを考える時、石川郎女  
なる名は歌において石川氏女流を代表する人物によつて名乗り継が  
れたものではなかったらうか。<sup>(47)</sup>

と述べるように、「石川郎女」という人物の名には、歌才に長けた女性というイメージが付与されていたものと思われる。伊藤博氏のように、当該作品を後世の仮託とみる場合においても、このイメー

ジはなお「石川郎女」という名につきまとうものであったといえよう。当然、『万葉集』に登場する女性歌人の多くは恋歌を詠む女性たちであり、「石川郎女」だけにそのようなイメージを看取するのは不当であるとの批判もあるだろう。ただ、老女に変装して自媒をしてまで男を求める女性として登場する一二六番歌などは、通常の恋とは異質な、色いろごのみともいべき特異な存在として描かれており、他の女性歌人とは一線を画す女性であるとみなされていたのであろう。すると、当該作品は恋の駆け引きを得意とする石川郎女と、仏教者として修行に励み、男女の恋を「色欲」の最たるものとして戒めるべき存在である久米禪師との、恋をめぐる駆け引きであったとみることができる。『万葉集』における僧が、積極的に恋歌に参加する存在であることを思えば、僧が恋歌を詠みかわすことになんら抵抗のなかった時代であるとの見方もある。しかしここで重要なのは、実際にそのような時代的風潮があったか否かではなく、この贈答歌の形式として、恋歌を得意とする女性と、高位の僧であったと推測される、恋を遠ざけるべき立場の僧が、妻問いというテーマで恋歌の応酬をするという場面設定がなされているということである。この、恋に最も近い者と遠い者という異色の対決こそが、当該作品の主眼であり、『万葉集』に採録されるに至った理由の一つではないかと思われるのである。

この異色の対決は、先行研究が指摘するように、宮廷のサロンや

宴の場において、多くの聴衆の前で披露されたものであっただろう。禅師のEの歌は、禅師が郎女を手に入れたことの歓びをあらわしたものであった。それは、仏教者たる禅師が、恋に長けた郎女を我がものとしたことを表明するものである。この意味において、禅師は石川郎女を手に入れた人物として称賛されたものと推測される。しかし、石川郎女の立場からすれば、禅師に「妹は心に乗りにけるかも」とうたわせることによって、禅師を自らとの恋に溺れる破戒僧に仕立て上げることに成功した、とみることができ、歌の応酬としては禅師に屈服した体裁で花を持たせたことになるが、そのこと自体が、禅師を仏教者にあるまじき態度をみせる存在へと転落させたともいえる。その意味では石川郎女が一枚上手であり、場に集った者は禅師の勝利か郎女の勝利かを議論することになるのである。この、恋歌の名手と仏教者の異色の対決という設定こそが、久米禅師と石川郎女が恋歌の応酬を行った理由であり、当該作品のねらいであったのだと考える。

## 六 まとめ

本論は、恋歌の応酬における歌の展開の手法と、当該作品が詠まれた意味について考察した。当該作品は、久米禅師が石川郎女を「娉」することをテーマとした応酬で、「弓」を「引く」ことを共

通のモチーフとすることでうたい継ぐことを容易にし、「弓」を「引く」ことによって暗示される、相手の心を手に入れるという道筋によって、歌が展開しているといえる。当該作品のように、『万葉集』には男女が同じ景物をモチーフとした贈答歌があり、それらの性格は〈反発〉〈挑発〉〈謙遜〉〈同調〉の四つに大別することが可能である。本論で導いた贈答歌の形式分類については、今後さらに多くの用例に基づいて分析を進める予定であるが、当該作品は、この四つの基本的要素を備えた応酬であるといえる。当該作品は、恋愛からもっとも遠い存在でなければならぬ禅師と石川郎女との恋歌の応酬であり、いわば仏教者と恋歌の名手の対決であるといえる。禅師は郎女を手に入れたことをもって勝利とし、郎女は歌の応酬では禅師の意のままとなったが、禅師を自分との恋に夢中になる破戒僧に仕立て上げることをもって、恋歌の名手としての面目を保っているのである。この異色の対決こそが、禅師という仏教者が恋歌の応酬に参加する意味であったと考えられるのである。

## 注

- ① 伊藤博「卷二磐姫皇后歌の場合」『万葉集の構造と成立 上』(一九七四年、塙書房)。
- ② 『万葉集』の引用は、中西進『万葉集 全訳注原文付』(講談社文庫)による。以下同じ。
- ③ 山田孝雄「相聞考」『万葉集考叢』(一九五五年、宝文館)。

- (4) 橋本四郎「卷二の贈答歌」『万葉集を学ぶ』第二集（一九七七年、有斐閣）。
- (5) 土橋寛「歌垣の歌と万葉「相聞」の歌」『古代歌謡と儀礼の研究』（一九六五年、岩波書店）。
- (6) 当該作品のBの歌の四句目は難訓箇所であり、大別して「ヲハクルワザ」と「シヒザルワザ」の説がある（後述／第三節）。本論で引用テキストとしている講談社文庫本は「シヒザルワザ」を採用するが、近年の注釈書は「ヲハクルワザ」を採用するものが多いため、「」内にて併記することとした。
- (7) 阿蘇瑞枝「相聞歌の様式―贈答歌を中心に―」『万葉和歌史論考』（一九九二年、笠間書院）。
- (8) 太田善磨「万葉人と歌学び」（万葉集講座 第三卷『言語と表現』久松潜一監修 一九七三年、有精堂）。
- (9) 大浦誠士「初期万葉の相聞歌」『万葉集の様式と表現 伝達可能な造形としての〈心〉』（二〇〇八年、笠間書院）。
- (10) 土橋論 注5に同じ。
- (11) 佐野あつ子「女歌の役割―対詠性の問題から―」『女歌の研究』（二〇〇九年、おうふう）。
- (12) 『万葉集総釈』第一卷（武田祐吉・土屋文明 担当、一九三五年、楽浪書院）。
- (13) 緒方惟章「久米禪師と石川郎女の歌」『万葉集を学ぶ』第二集（一九七七年、有斐閣）。
- (14) 島田修三「久米禪師・石川郎女贈答歌」『初期万葉』（一九七九年、早稲田大学出版部）。
- (15) 伊藤博「歌語りの方法」『万葉集の表現と方法 上』（一九七五年、塙書房）。
- (16) 内田るり子「照葉樹林文化圏における歌垣と歌掛け」（『文学』五十二卷十二号、一九八四年十二月）。
- (17) 辰巳正明「万葉集恋歌の再分類と復元の試み」『詩の起原 東アジア文化圏の恋愛詩』（二〇〇〇年、笠間書院）。
- (18) 辰巳氏は、「歌路」によってうたわれる恋歌に六つの分類が存することを論じている。すなわち、(1) 娛神情歌、(2) 文娯情歌、(3) 社交情歌、(4) 恋人情歌、(5) 愛情故事歌、(6) 失愛情歌である。辰巳氏は当該作品を「恋人情歌」にみせかけた「社交情歌」であると位置付けており、「社交情歌」は「歌垣の場で恋愛関係にはないが社交的に歌われていた恋歌を基にして出発した、社交のために歌われる恋歌」であり、「恋人情歌」は「歌垣の場で男女が交互唱によって進める恋歌を基にして出発した、歌路という恋愛の道筋に沿って進められる恋歌」であると述べている。
- (19) 『説文解字 附檢字』（一九七二年、中華書局）。
- (20) 『天治本 新撰字鏡』（一九六七年、臨川書院）。
- (21) 『類聚名義抄』第一卷（一九九五年、風間書房）。
- (22) 『折口信夫全集』第四卷（一九六六年、中央公論社）。
- (23) 伊藤博『万葉集釈注』一（一九九五年、集英社）。
- (24) 『契沖全集』第一卷（一九七三年、岩波書店）。以下、『万葉代匠記』の引用は同書による。
- (25) 武田祐吉『増訂万葉集全註釈』第三卷（一九五六年、角川書店）。
- (26) 新編日本古典文学全集『古事記』（一九九七年、小学館）。
- (27) 村田正博「久米禪師の妻問い―天智朝風流のおもかげ―」『万葉の歌人とその表現』（二〇〇三年、清文堂出版）。
- (28) 新日本古典文学大系『続日本紀』（岩波書店）。以下、『続日本紀』の引用は同書による。

- (29) 虎尾俊哉『延喜式』上(二〇〇〇年、集英社)。以下、『延喜式』の引用は同書による。
- (30) 『万葉集全注』巻第一(稲岡耕二担当、一九八五年、有斐閣)。
- (31) 九七番歌の難訓箇所については、間宮厚司「九七番歌の訓解」『万葉難訓歌の研究』(二〇〇一年、法政大学出版局。初出は、『日本研究—言語と伝承』一九八九年、角川書店)に詳しい。
- (32) 『万葉集全注』注30に同じ。
- (33) 澤瀉久孝『万葉集注釈』巻第一(一九五八年、中央公論社)。
- (34) 月岡道晴「梓弓と真弓—久米禪師と石川郎女との問答歌—」(『国語と国文学』九三—一、二〇一六年十一月)。
- (35) 日本古典文学全集『万葉集』一(一九七一年、小学館)。
- (36) 『万葉集積注』注23に同じ。
- (37) 万葉集叢書八『仙覚全集』(一九七二年、臨川書店)。
- (38) 鹿持雅澄『万葉集古義』第二巻(一九二八年、名著刊行会)。
- (39) 『窪田空穂全集』第十三巻(一九六六年、角川書店)。
- (40) 『万葉集積注』注23に同じ。
- (41) 『賀茂真淵全集』第一巻(一九七七年、続群書類従完成会)。
- (42) 『万葉集全注』注30に同じ。
- (43) 中村元『佛教語大辞典』「禪師」の項(一九八一年、東京書籍)。
- (44) 新編日本古典文学全集『日本霊異記』(一九九五年、小学館)。
- (45) 清水克彦「作品の配列基準—巻二相聞の場合—」(『万葉論集 第二』一九八〇年、桜楓社)。
- (46) 石川郎女についての論は、市村宏「石川郎女考」『万葉集新論』(一九六四年、桜楓社)、渡瀬昌忠「山田殿像と石川氏女流」『柿本人麻呂研究 島の宮の文学』(一九七六年、桜楓社)、緒方惟章「石川郎女—万葉集巻第二(相聞)の世界」『万葉集作歌とその場—  
—人麻呂攷序説』(一九七六年、桜楓社)、阿蘇瑞枝「石川郎女」(『論集上代文学』第七冊、一九七七年)、川上富吉「石川郎女伝承像—氏女・命婦の歌物語—」『万葉歌人の研究』(一九八三年、桜楓社)、藤原芳男「万葉の郎女」『万葉作品考』(一九八四年、和泉書院)、肥田野昌之「石川郎女と坂上郎女」(『獨協大学教養諸学研  
究』第二十七巻、一九九三年三月)、佐藤隆「万葉歌人石川郎女と  
大伴氏」(『中京大学文学部紀要』三十七—二、二〇〇二年)、阿蘇  
瑞枝「蘇我氏の末裔—石川郎女—女の生き方—」『高岡市万葉歴史  
館叢書21 万葉の女性歌人』二〇〇九年、高岡市万葉歴史館)、竹  
本晃「『万葉集』にみえる石川郎女について」(『万葉古代学研究所  
年報』第九号、二〇一一年三月)などがある。
- (47) 島田論 注14に同じ。