

『万葉集』93番歌および94番歌における第三句の「通態的」機能
—— 作品受容を通じた翻訳学的考察 ——

The "trajective" function of the third verse in the poems 93 and 94 of the *Man'yōshū*
——A Translation Study through the History of Reception——

ジュリー・ブロック
Julie Brock

京都工芸繊維大学 基盤科学系
Faculty of Sciences and Art
Kyoto Institute of Technology

E-mail Address : brock@kit.ac.jp

翻訳：大山賢太郎 京都大学大学院博士後期課程 (フランス語学フランス文学専修)
(2021年6月23日原稿受理 2021年10月4日採用決定)

概要

本論は、『万葉集』第二巻93番歌・94番歌を、翻訳学的観点から検討することを目的とする。これらの相聞歌は序歌であり、外界の事物(「櫛箱」)を描写する前半部(「序詞」と、歌人の心情を表現する後半部(「陳思部」)からなる。両部分の橋渡しとなる「つなぎ詞」は、93番歌の場合は「掛詞」、94番歌の場合は「音の反復」に認められる。フランス語翻訳を考える場合、こうした日本語特有の形式の再現は非常に困難である。

本論では両歌の第三句(「あけていなば」および「さなかづら」)に着目したい。その分析により、歌の前半部と後半部の対応関係が第三句によっても実現されることを示す。実際、これらの句はいわば「プリズム」の機能を果たし、外界の事物に心情を投影するだけでなく、反対に心情に事物を映し出すのである。相反する二極間の往復運動を意味する「通態性」(オギュスタン・ベルク)の概念を援用し、序詞で描かれる「事物」と陳思部で表現される「心情」との間の往復を導く第三句を「通態句」と呼ぶ。「通態性」を初期万葉に見られる詩的構造の根幹として認めることにより、既存の万葉歌の分析を深めるのみならず、新たな解釈の地平を切り開くことを目指す。

分析対象

本論は、『万葉集』所収の二首の相聞歌(第二巻93番歌・94番歌)を、翻訳学的観点から検討することを目的とする。当該歌は以下の通りである。

『万葉集』第二巻93番歌(鏡女王)

玉匣 覆乎安美 開而行者 君名者雖有 吾名之惜裳¹⁾

『万葉集』第二巻94番歌（藤原鎌足）

玉匣 将見円山乃 狭名葛 佐不寐者遂尔 有勝麻之自²⁾

作品背景

天智期（668-672）に鏡女王と藤原鎌足によって歌われたこれら二首は、「相聞歌」として第二巻冒頭に置かれている。伊藤博によれば³⁾、91番歌から95番歌までは一つの物語を形成しており、当時ある種のロマンスとして受容されていた。本論の検討対象である93番歌および94番歌については、すでに多くの先行研究の蓄積が見られる。しかし、江戸時代から第二次大戦以前においては、これら二首は別々に議論されるきらいがあった。93番歌に関しては、鏡女王の挑戦的な歌いぶりは伝統的な女性像にそぐわないと解釈されており、折口信夫の翻訳はその好例である。後に見るように、折口は儒教的伝統における女性の口ぶりに合致するように、原文そのものを修正することさえ厭わない。しかしその後、彼は最初の翻訳における己の過ちを認める。こうして折口は、二首の相聞歌を関連させて読むことの妥当性を初めて認めたのであった⁴⁾。後世の研究者の多くはこの見解に従っている。戦後を特徴づける偏見から解放されたものの、これら二首は依然として恋人の間での諍いとして解釈された。批評家たちは、こぞって自己中心的で他者に無関心な女性、そして官能的欲望を満たすことに腐心する男性の姿を歌に見出そうとしたのである。状況が再び転じたのは伊藤博の解釈以降である。伊藤は恋人同士の間論から別の「様相」、つまり恋人たちが真の心情を吐露することを可能にする変化、劇化、そして装いを見出した。

当時、批評家たちは二首の冒頭に置かれた枕詞「玉くしげ」を解釈するために十分な知識を持ち合わせていなかった。94番歌の場合、この枕詞の意味はとりわけ難解なものと思われた。93番歌で用いられた語句の反復を認めるものの、その反復自体の意味はほとんど明らかにされず、「玉くしげ」によって導かれる問答は、この語をめぐる謎に覆われていたと言える。この難題が解明されるには、1985年に発表された村田正博の論考を待たねばならなかった。

象徴としての「玉くしげ」——「箸墓伝説」をめぐる

「玉くしげ」は、枕詞として「覆ふ」や「蓋」（貴重なものを入れる小箱を覆う蓋）、「開ける」、「身」、「懸け籠」（ほかの箱の縁にかけて、中にはまるように作った箱）、「奥」（内奥の隠された心情）といった語と結びつく。ここで留意すべきは、櫛や髪飾りは豊かさや洗練された美の象徴であったこと、そして、髪自体が女性の性愛的な属性の一つと考えられていたことである。つまり、枕詞「玉くしげ」は互いの恋愛感情の象徴であると言えよう。しかし、「玉くしげ」にそうした象徴性を認めるいま一つの理由は、『日本書紀』における「箸墓伝説」の存在である。

この伝説は「百襲姫」と「大物主神」との恋物語であるが、その粗筋は次のとおりである。「大物主神」は夜にのみ「百襲姫」を訪れ、日中は決してその姿を現さない。ある時、「百襲姫」は夜明け前に発つてしまう彼に留まるよう望む。「大物主神」は櫛箱（「玉くしげ」）に入ることを提案し、「明朝、櫛箱の中に留まろう。箱を開けた時、何を見ても恐れないでほしい」と述べる。翌朝、姫は蓋を開けると、箱には美しい蛇が隠れていた。彼女は思わず恐れを抱いてしまうが、その時神は人の姿を取り戻し、彼女に言う：「あなたは私の姿を見て耐えることができなかった。それは私を辱めた。それゆえ私は山に戻る。すぐに今度はあなたが辱められるだろう。」この言葉を聞き、彼女は後悔のあまり命を落とすのである。万葉時代にこの伝説は広く知られており、そのため当時の歌人や聞き手が「玉くしげ」という語に「百襲姫」と「大物主神」の恋物語への暗示を認めたことは疑問の余

地がない。93番歌および94番歌のそれぞれの冒頭で「玉くしげ」が繰り返されることも、鏡王女と藤原鎌足との恋愛関係を象徴している。

大浦誠二は、これらの相聞歌で用いられる「玉くしげ」を引き合いに出し、歌の前半部に見られる「指標性」を説明する。大浦によれば、歌の導入部において読者を共通の精神的領域へと統合する「指標性」をもった「もの」を提示することは、『万葉集』の初期作品の特徴として認められるという⁵⁾。当該歌の場合、当時の読者によく知られたこの伝説は、二人の歌人と同時代人を結びつける精神的共同性——あるいは知的共同性——へと訴えかけるのである。

櫛笥は「箸墓伝説」を想起させるのに十分な指標性を持つ物象であり、九三・九四番歌の『玉くしげ』も、『日本書紀』に載る「箸墓伝説」そのものではないとしても、そこに収斂して行くような詞章を想起させる指標性——歌の外部にある伝承・詞章が圧搾され、その言葉が用いられることによって歌の外部にある共通観念（共同性）を引き込んでくる（想起させる）という意味で指標性と言いたい——を持つと考えられる⁶⁾。

この「指標性」により、「玉くしげ」の反復が、当該歌が恋愛的贈答であることの証であると理解できる。さらに、この贈答は、両歌人の親密かつ性愛的な関係を示している。村田は1985年に、すでにこの伝説を踏まえた歌の解釈を提示している。しかしその読みが説得的であるとは思われない。したがって本論では、村田と大浦の分析を踏まえつつ、独自の解釈を行いたい。

問題設定

本論の目的は、当該歌の解釈に留まらない。より具体的には、これら二首のフランス語翻訳を目指す。その際、最も困難に思われるのは、表現の意味を明らかにすることではなく、歌の構造によって生じる二首の調和的關係を再構成することである。

当該歌は、『万葉集』の他の相聞歌同様、序歌形式で歌われている。序歌は、一般に「序詞⁷⁾」、「陳思部」、そして「つなぎ詞」から成るが、当該歌の構造は次のように整理できる。

1^o) 序詞は、景色ないしは事物を描写する冒頭の二句あるいは三句を指し、「景物部」とも呼ばれる。93番歌の場合、序詞は「玉くしげ 覆ふを安み」となり、94番歌については、「玉くしげ 三般の山のさなかづら」がそれに相当する。

2^o) 両歌における陳思部は、それぞれ末尾の二句（「君が名はあれど 我が名し 惜しも」、「さ寝ずは ついに ありかつましじ」）に認められる。

3^o) 「序詞」と「陳思部」を結びつける「つなぎ詞」については、93番歌は「あけて」、94番歌は「さ寝ず」がそれに相当する。

翻訳上の課題となるのは、93番歌の掛詞「あけて」、そして94番歌の「さ」音の反復をいかに訳出するかという点である。後者に関しては、現代日本語訳を目的とする場合はほとんど問題とならない。しかし外国語翻訳の場合はほとんど越えがたい難題となってしまう。原文を外国語で再構成することで元の構造を破壊してしまう以上、翻訳者は他の手段によって歌の構造的結びつきを再現し

なければならない。歌人が原文の形式において表現しようとしたイメージあるいは観念とは何であるのか。観念的次元において、その結合はいかにして実現されるのか。言説としての歌の構造はどのように成立しているのか。

本論では、先行研究に適宜目配せしつつ、個々の表現の分析を行う。その検討を通じて、歌の第三句（93番歌：「あけていなば」、94番歌：「さなかづら」）の構造的機能を明らかにしたい。この第三句の機能は、これまで研究者の関心を惹くことはほとんどなかった。しかし、この問題を検討することにより、歌の構造に見られる「通態性」（オギュスタン・ベルクの「風土学」における用語）に新たな光を当てることができるように思われる。

第一部：93番歌の分析

分析に先立ち、当該歌を再び示す。

『万葉集』第二巻93番歌（鏡王女作）

玉匣 覆乎安美 開而行者 君名者雖有 吾名之惜衰

玉くしげ 覆ふを安み あけて往なば 君が名はあれど 我が名し惜しも

1. 一般的歌意の分析

前述のように、「玉くしげ」は「櫛箱」を意味する。枕詞としては第二句の動詞「覆ふ」と結びつくが、文法的には、第三句の動詞「あけて」の目的語となっている。「覆ふ」には「安み」が続くが、「安み」に関しては、形容詞「安し」は掛詞であり、「た易い」と「安心である」の二重の意味を持つ。助詞の「を」と「み」がこの形容詞に付されているが、これはミ語法として原因を表す。つまり、「櫛箱に蓋をするのはた易いことだから」、あるいは「櫛箱に蓋がされていると安心だから」という二つの解釈が導かれる。

第三句「あけていなば」については、まず「あけて」は掛詞であり、他動詞の「開ける」と自動詞の「明く」が掛けられている⁸⁾。つまり、「あく」は、「櫛箱を開ける」動作と同時に「夜明け」の時間をも意味するのである。この掛詞の機能に基づき、一般に「あけて」が「つなぎ詞」とされる。「いなば」に関しては、動詞「往ぬ」の未然形に助詞「ば」が付されて、順接の仮定を導く。この部分は「もしあなたが行ってしまったら」あるいは「あなたが行ってしまう時」と訳出できよう。以上より、「あけていなば」という句には少なくとも二つの解釈——後述の第三の解釈を除いて——を見出せる。つまり一方では「夜が明けて、あなたが行ってしまう時」を意味し、他方では「あなたが櫛箱を開けて、つまり部屋の扉を開けて行ってしまったら」と解釈される。

末尾の二句「君が名はあれど 我が名し惜しも」に特に難解な点はない。「あれど」は逆接であり、「名がある」とは文字通り「名を成している」こと、つまり「評判が良い、名誉ある生を送る、榮譽を得て生きる、無事生きている」という意味である。

最終句では「名」が繰り返されており、ここでも「評判」「名誉」の意味で用いられる。「我が名⁹⁾」に続く助詞「し」は所有の意を強調しており、「(君の名ではなく)私の名」を意味する。そして「惜し」は「残念な気持ちであること」、「後悔すること」、つまり「汚されるので残念だ」の意である。助詞「も」は、「…だなあ」と表現するところであるが、歌人が自分の行く末を案じていることを示

すため、この二句を仮に次のように訳しておこう。「損をするのはあなたではなく私の方、汚されるのは私の名なのです！」

2. 掛詞「安み」

上述の通り、「安し」は「た易い」あるいは「安心である」の意を持つ。この「安し」の解釈をめぐって、ここで二種類の現代語訳を比較検討したい。一つは中西進訳¹⁰、もう一つは小学館版の全集訳である。その検討の後、本論の解釈を示す。

【中西進訳】

玉くしげのように人目にたっていないのをいいことに夜も明けてからお帰りになると、やがて人に知られます。あなたのお名前はともかく、私の浮き名の立つのは困ります。

中西はまず、枕詞「玉くしげ」の比喩的意味を「～のように」と訳出して強調する。また、「(覆ふ)を安み」を「いいことに」と訳す。そして、歌の原文にはない「人目にたっていないのを」という文言を補うことで、「玉くしげ」の比喩的意味を更に際立たせる。「あけていなば」に関しては、「夜も明けてからお帰りになると」とした上で「(あなたが私と一夜を過ごしたことが) やがて人に知られます」と解釈を付け加える。形容詞「安」はここで、他者のまなざしから守られることにより生じる「安心感」として解釈されていると言えよう。

【小学館訳】

(玉くしげ) 覆い隠すのはたやすいと 明けてから帰られたら あなたの名はともかくわたしの名が惜しゅうございます

この現代語訳では、小学館版全集の凡例に従って枕詞は括弧に入れられている。ここでは、「安」を「たやすい」と訳出している。そこに助詞「と」が加えられた結果、序詞の全体が「(覆い隠すのはたやすい)と(あなたが思って)」という直接話法の形に変えられている。「あけていなば」の方は、「明けて帰ったら」という時間的意味に限られる。

両翻訳を比較するならば、上述のように中西は「安」を「安心」の意味で解釈する一方、全集は「容易」と解す。「あけていなば」については、全集は「明けて帰ったら」と訳出し、中西は「夜も明けてからお帰りになると」と翻訳する。中西訳には女性の話し言葉特有の丁寧なニュアンスが認められるものの、文意に関して両翻訳に相違はない。中西が文法構造を大幅に組み替えて自身の解釈を示すのに対して、全集はできるだけ簡潔な文体での訳出に努めている。前者が現代語訳を通して感情の機微をあますことなく翻訳する一方で、後者は原文の形にできる限り忠実であろうとするのである。しかし、両者の違いはあくまで文体的次元に留まるものであり、少なくとも「あけていなば」に関する部分では歌の大意に相違はない。

最後に、どちらの訳者も「あけて」を「夜が明ける」と解し、時間的意味を優先していることに留意したい。この解釈は確かに、万葉時代における一般的状況、つまり逢瀬は女性の部屋でなされ、夜明けに男性がそこを去るという状況に一致している¹¹。しかしながら、この解釈においては、原文表記における「開ける」の意味合いが失われていると言えよう。

「玉くしげ 覆ふを安み」という表現に関しては、両翻訳の差異は「安」の翻訳に現れる。中西訳の場合、「櫛箱」の暗示は、「玉くしげのように」という直喩によって明確に示されている。ここで「櫛箱」と比較されているのは、他者のまなざしから完全に守られた恋人たちが過ごす部屋である。歌の前半部は、恋人たちが閉じられた部屋の中で感じる平穏さ、慰め、そして静寂を喚起している。

「玉くしげ」のイメージの由来である「箸墓伝説」のことを想起するならば、ここで「櫛箱」とは恋愛関係の親密さ、より正確には逢瀬の行われる場を象徴しているといえる。このように、中西の解釈は、「玉くしげ」から部屋のイメージを生じさせており、十分説得的である。中西訳における「安」の翻訳はこの解釈に基づくものである。つまり、人目を避けて親密な逢瀬を味わえる部屋に守られていることはどれだけ良いことであるか、と鏡女王は歌いあげるのである。

一方、小学館における序詞の翻訳（「覆い隠すのはたやすいと」）は、限定的な意味に留まっている。この解釈は文法的観点からいえば正確である。事実、序詞とつなぎ詞の結びつきからは、「玉くしげを覆ふ」と「あけていなば」の主語は同じでなければならない。文法上の主語は「君」、つまり鎌足に他ならない。この観点からは、「安み」を他者の視線から守られているという「安心」と解釈することは難しい。この形容詞は、論理的には蓋を閉めれば箱を隠すのは容易い、としか解釈出来ないのである。小学館訳は唯一、動詞「隠す」を補っている。この表現からは、小学館訳が櫛箱のイメージを恋愛関係の象徴とみなしているとわかる。鏡女王が歌うのは、二人の関係を書くのは容易いと考えて明け方に出発なされば、ということになるろう。

ここでは、いずれの翻訳でも枕詞「玉くしげ」が恋愛関係の象徴と捉えられていると指摘するだけに留めたい。小学館訳は、この象徴を「櫛箱」の意を保持したまま素直に解釈している。一方、中西は櫛箱の象徴性を逢瀬の場として理解する。その翻訳においては、閉じられた部屋のイメージが描き出されるのである。では、「玉くしげ」を解釈するにあたり、いずれの意味を採用すべきであろうか。それこそが二つの翻訳から見えてくる問題なのである。

3. 掛詞「あけていなば」

すでに述べたように、原文の表記において、「開」は文字通り「開く」動作を示す。その対象となるのは当然「玉くしげ」である。中西訳（「玉くしげのように人目にたっていないのをいいことに」）においては、前述の通り「玉くしげ」は恋人たちの秘密が守られる隠れ家として解釈されている。夜が続く限り、彼らは他者のまなざしに怯えることはない。しかし、第三句（「夜も明けてからお帰りになると」）が契機となり、彼らは静寂を破る脅威に注意を向けるのである。この解釈が、原文において歌人の不安を表現すべく用いられる「開かれた箱」のイメージを復元するわけではないことはすでに指摘したが、「部屋」の比喩的暗示が、明け方に開かれるはずの扉を必然的に喚起する以上、「開」は扉の存在と結びつくと考えられる。こうした解釈は、小学館訳では成立しえない。小学館訳には「部屋」のイメージはなく、「開く」という動作は完全に失われている。

4. 「み」の解釈

小学館訳

すでに見たように、訳者は原文にはない助詞「と」を補い、冒頭の序詞を藤原鎌足の考えとみなす：「覆い隠すのはたやすいと（あなたがお考えになって）」。ここで読者は、なぜ女性歌人は、恋人の考えを擬制したのかと問うことになる。彼女は、恋人が無頓着で軽はずみな性格だと疑うのだ

ろうか。そうだとすれば、歌全体が女性から恋人への非難であるかのような調子を帯びる。「櫛箱の蓋を閉めるように、家から出て戸を閉めてしまえばそれでいいと思っているのでしょうか！なんともたやすいことですわね！」とでも言えよう。この科白は、小学館版の翻訳が浮かび上がらせる瑣末な現実らしさを強調したものである。しかし、この戯画はあながち的外れというわけでもない。というのも、歌の結びとなる「あなたの名はともかくわたしの名が惜しい」には、歌人の訴えを正当化する次のような考えが示されるからである。「人の噂になり、悪口に晒されるのは、あなたの名ではなく私の名なのです。」

このように、この直接話法的な構造により、歌人が恋人の考えを代弁する場面が描き出される。「と」を補うという選択は、翻訳者による演出に他ならない。しかしここから読み取れるのは、翻訳者がこの歌の主題を演劇的であると解釈し、それを翻訳によって表そうとしたという事実である。興味深いことに、歌人に与えられる役割を、訳者自身も担っているのである。つまり、女性歌人は、恋人が口にしない言葉を彼の考えとみなすが、実際には、原文にない「と」を補うことで、翻訳者が歌人のものではない言葉を彼女に言わせているのである。

賀茂真淵の解釈

賀茂真淵は歌の序詞について、次のような解釈を示している¹²⁾

こは箱の蓋は開るも覆ふもたやすき者なれば、おほふを易しとして開るといひなして

現代語に訳せば、「箱の蓋は開けたり、閉じたりしやすいものであることから、蓋を閉じるのはた易いと思ってしまうて開けてしまうのである」となる。あるいは、この歌は恋人の「君」に向けられたメッセージを含むものであるから、「櫛箱の蓋は（開いていたとしても）閉じるのはた易いことであるため、うっかりあなたは蓋を開けてしまうのだ」と訳出できよう。

「として」を用いることで、真淵もまた主体、つまり鎌足の意図を読み込んでいる。ミ語法により表される因果性は、小学館訳と同様、意識的な動作と結びつく（「箱の蓋は開けたり、閉じたりしやすいものであることから、蓋を閉じるのはた易いと思ってしまうて」）。賀茂真淵は、序詞の解釈を示すのみであり、歌の後半部には言及していない。それに対して、全集は歌全体を現代語訳している。読者はその訳を通して、この場面の論理を理解できる。「櫛箱に蓋をするように、私たちの間にあったことを隠してしまうのはたやすいことだと思ったら、間違いよ！あなたがこの部屋を出ればすぐに、人々は陰口をたたき始めるでしょうよ！あなたは落ち着いていられますね。あなたの名は悪口に晒される恐れがないもの。でも、私は？人々の醜聞的となるのは、あなたの名ではなく私の名なのです。」

彼女を危険に晒す恋人の浅はかさ、軽率さ、無責任さを咎めつつ、女性は自らの恐怖とともに、不正に対する反抗を表現してみせる。この歌は次のような糾弾を想起させる。「私が噂話に苦しまなければならなくなるとしたら、それはまったくあなたのせいよ！」少なくとも、真淵が粗描し、全集が仕上げたこの作劇法は、俗物的な場면을喚起し、そのために作品の詩性は減じられてしまうと見えよう。

5. 「あけていなば」の解釈——折口信夫訳を中心に——

折口信夫による現代語訳は、以上の現代語訳とは異なる解釈を提示している¹³⁾。

二人の間を内緒にして置くのは、易いことだと安心して、その為に、そんなにぐずぐずして、明け放れてから帰ったら、人が気づく。わたしの評判は第二として、あなたの評判の出るのが、大事ですよ。(玉櫛箱は、蔽ふ、あくをおこす枕詞。)

この翻訳を検討するにあたり、まずは「あけていなば」に着目し、次に「陳思部」に注目したい。以上の分析により、この二箇所に見られる折口の翻訳の独自性を考察したい。

a) 第三句「あけていなば」の分析

折口訳には、掛詞（「あけていなば」）を現代語に訳出する上での巧みな表現技法を認めることができる。掛詞に関わるこの創造性は、「明け放たれてから帰ったら」と見事に訳出されている。折口は、『万葉集』の原文表記である「開」を「明」と改めている。その表記から夜明けを想起させ、さらに「放たれて」と受動形で続けることで、「明け放たれて」には遅延の観念が加わり、「日が昇ってしまう事を気にせず」となる。つまり、「明け放たれてから帰ったら」とは第一に「夜が明けてから発つと」を意味するのである。

ここで訳出されているのは掛詞「あけて」の持つ「夜明け」の意味だけであるように思える。しかし実際には、折口訳には「戸を開く」という意味も見事に訳出されている。通常の日本語において、「あけはなたれて」という音は、「開け放たれて」と理解される。それに加え、「あけていなば」に含まれる動詞「往ぬ」には、「完了」の要素が認められる。つまり、「往ぬ」は「去ってしまう」と「去ってしまっている」という意味を持つのである。以上に鑑みれば、「あけていなば」という表現は「戸を開けて、そしてそれを開けたままで行ってしまっている」ということを意味しうる。

この構造により、守るべき貴重品を納める「櫛箱（「玉くしげ」）」と、恋人たちを他者のまなざしから覆い隠す「部屋」の比喩が成立していることを改めて指摘しておきたい。折口自身はこの比喩的關係には直接言及せず、読者にその二重性の解読を委ねている。こうしたある種の「黙説法」に、折口訳の妙を認めることができるだろう。

b) 陳思部の分析

折口は賀茂真淵および全集と同じく直接話法的な構造を用いている。つまり、歌の「演劇化」により、恋人の立場に身を置いて彼の考えを代弁する女性歌人を序詞に見出す。したがって想像力を介して恋人の考えを読み取り、歌人は彼が「ぐずぐずして」いる様子を目の当たりにして不安を抱くのである。つまり、夜明けを迎えても彼が未だ発っていない場面を歌人は想像するのである。そうして彼女は、「明け放たれてから帰ったら、人が気づく」と述べる。

ここでは、櫛箱の比喩が導く状況は、「二人の間を内緒にして置くのは、易いことだと安心して」という部分に描き出されている。「櫛箱」が暗示するのは「秘密」とそれが露見する「危険性」である。序詞の翻訳において、折口は全集と同じく詩の「演劇化」を行なっている。しかし、ここでより着目すべきは陳思部の解釈である。実際、『万葉集』の原文で「君が名はあれど 我が名し惜しも」とされている箇所について、折口は「君」と「我」の位置を逆転させている。「わたしの評判は第二として、あなたの評判の出るのが、大事ですよ。」という訳文が示すように、彼は鏡王女の声を借りながらも、実際は彼女の代わりに別の歌人を据えているのである。この「二人目の女性歌人」は鏡王女とは反対に、恋人の名声のために自分の評判を犠牲にしようとする。この新たな女性歌人は折

口が創造した女性像に他ならない。しかし他人への気遣いや寛大さ、自己犠牲の精神に恵まれたこの女性は、鏡王女よりもはるかに優美で愛情に満ちているように思われる。

折口は、自己中心的な鏡王女の道徳的過ちを、自らの創造によって繕いたかったのであろうか。それとも、愛、教育、趣味に関する伝統的価値観を、読者自らが翻訳に見出すよう苦心したのであろうか。儒教的伝統において、女性としての一番の礼儀は、それが恋人であれ、男性を立てて自らは引き下がることではないだろうか。

しかし興味深いことに、折口自身は後にこの歌の解釈を変更しており、より原文に忠実な訳文を提示している。この解釈の転向を議論するには、この歌をめぐる別の翻訳および解釈を検討する必要があるだろう。

契沖（1630-1701）の解釈

人にあふは箱のふたと、みと、よくあひたるごとく、心やすければ暫し暫しとためらい、夜の明はてて
帰り給はば、君が名の立たむ事の惜しさもさることなれども、我は手弱女にて、いとど人に云ひさわが
れむ事のわびしく、それによりては、又逢ひがたきことの出來などもすべければ、行末長くと、我を
思い給はば、別れはいと悲しけれど、明け暮れの紛れに帰りて又こそ来まさまとなり¹⁴⁾。

契沖は、折口と同様、末尾の二句が描く状況は不自然なものであると断ずる。契沖にとって自然に思えたのは、女性が男性の後ろに居続けることであつたのだろう。相手を立てて自らは身を引くことこそ道理なのである。この指摘は、第四句の「君」と第五句の「我」の順番をめぐる見解であるが、社会的規範からすれば、その位置は逆転するはずとされる。契沖の立場は元の語順を逆転させて読むものである。つまり、当該歌は「私に関しては大したことではありません。ですがあなた、汚されるのはあなたの名なのです」と解釈される。

契沖はこの仮説を構想するにあたり、この歌に類似した『万葉集』の別の歌（第四巻731番歌）を参照している。その歌では、女性歌人の関心は「あなたの名誉とあなたの名」に存するのである。契沖はまた、『古今集』の別の例——そこには枕詞「玉くしげ」が見られる——を挙げるが（第十三巻624番歌）、この歌でも箱が開くとき汚されるのは「あなたの名誉」である。契沖はさらに自説の根拠として、『古今和歌六帖』に収録された歌を参照する。この歌集においては、「汚されるのはあなたの名、あなたの名誉なのです」という訳文に一致するように、歌の「君」と「我」の位置が逆転している。

金子元臣（1868-1944）の翻訳

帰り道が楽だからといって、夜が明けてから貴方がお帰りになされては、人に見付かつて、その場合貴方は男ゆえ浮名が立たうと構ひませんが、私の名の潰れるのが口惜しいのですわ¹⁵⁾。

この翻訳において、歌人は自分の噂が立つことを懸念している。この解釈の根拠として、金子は鏡女王の伝記を参照する。天智天皇の妻であつた鏡女王は、彼と離れて藤原鎌足と関係を持っていた。この歌は、天皇との関係が未だ途切れていない時期に作られたものであることを踏まえ、醜聞に対する恐れを歌ったものであるとされる。

鴻巣盛広（1882-1940）の翻訳

（玉匣覆乎安美）夜が明けてから貴方が御帰りになさるならば、きつと人に見付けられて、二人の浮名がたちませう。貴方は浮名が立つても、男のことで平気でせうが、私は女ですから、さうは参りませぬ。私の浮名の立つのは厭でございます。何卒早く御帰りくださいませ¹⁶⁾。

序詞「玉くしげ 覆ふを安み」は、括弧書きで示されるのみで訳出されていない。翻訳されているのは鏡女王から鎌足へのメッセージのみである。原文にない表現（「男のことで平気でせうが、私は女ですから、さうは参りませぬ」）を付け加えることにより、このメッセージは愛情の込められた文句であるように思われる。

斎藤茂吉（1882-1953）の翻訳

櫛笥の蓋をすることが楽に出来るし、蓋を開けることも楽だから夜があけたからお帰りになると人にしれてしまひませふ、貴方には浮名が立つてもかまはぬでせうが、私には困つてしまひます、どうぞ夜の明けぬうちにお帰りください¹⁷⁾。

斎藤茂吉は、この歌を鏡女王作の別の歌（『万葉集』第二卷92番歌：秋山の 樹の下がくり 逝く水の 吾こそ盆さめ 御思よりは）と比較し、歌の完成度は後者の方が優れているものの、女性的な文体により合致しているのは前者であると指摘する¹⁸⁾。

澤瀉久孝（1890-1968）の解釈

「わが名し惜しも」といふのはエゴイストの考のやうでわが名はも千名の五百名に立ちぬとも君が名立たば惜しみこそ泣け（巻四、七三一坂上大嬢）といふのが女心らしいやうに思はれる¹⁹⁾。

澤瀉は歌人が自らのことばかりを気に掛ける「エゴイスト」とであると断定する。彼にとって歌人の振る舞いは「女心」にそぐわないのである。

江戸時代から大正時代にかけての注釈者の関心は、女性の「手弱女」としての地位に集中している。男性である藤原鎌足とは対照的に、鏡女王は女性ゆえに醜聞を恐れるというのが共通の認識であった。こうした議論は説得的とは思われない。事実、『万葉集』中には、「我が名」、「君が名」という表現を用いつつも、女性歌人が男性の名誉を重んじている例が二首見られる。澤瀉が言及する第四卷731番歌に加え、第十四卷3374番歌がそれに該当する：

武蔵野尔 宇良敝可多也伎 麻左弓尔毛 乃良奴伎美我名 宇良尔尔家里²⁰⁾

この歌では、歌人の女性が恋人のことを他言しないよう留意しており、そしてその配慮にも拘らずその名が神から告げられている。ここでは占いにより恋人の名前が暴かれている。彼女自身は、秘匿すべきその名前を口にするのを避けている。731番歌と同様、この女性歌人は恋人の名誉を気にかけている。澤瀉が「女心」を歌う好例として坂上大嬢の歌を挙げる理由はそれに他ならない。

鴻巣も同様の議論を展開するが、それは客観的に裏付けられる主張ではない。あくまでそれは鴻巣の想像に過ぎない。彼らは、恋人の前で身を引き、その名誉を重んじる女性を望んでいる。しかし、それとは対照的に、原文において示されるのは、自身の名誉を守るため、日の出前に立ち去ることを恋人に求める強く理知的な女性像である。注釈者の否定的な評価はこの断絶に端を発するものと思われる。

7. 注釈者の偏見——フェミニズムと儒教

古庄ゆき子は、上記に引用した解釈を批判的に検討しながら、93番歌の受容史について多くを明らかにしている。文献学的な検討を通して、古庄は江戸時代から第二次大戦までの批評家たちの分析の視座が「女性としての」歌人のありように集中していたと示す²¹⁾。古庄曰く、これらの注釈は全て、万葉時代の慣習では女性が男性に先んじることは許されなかったという見解を前提としており、この点で注釈者たちは当時の日本を特徴づける儒教的倫理観に服している。古庄が続けるところでは、当時の偏見は注釈者たちを万葉時代の風俗に関する時代錯誤的な観点、そして鏡女王の歌に対する誤った解釈へと導いた。あるいは少なくとも、彼らが原文を前にして抱いた不満は、女性が男性に対して優位に立つことなど想像できないという知識人たちの教義を露呈しているのである。古庄は折口が自身の都合の良い解釈のために原文の状況を捨象し、相聞歌という文脈で理解すべき構造の本質を理解していなかったと非難する。古庄にとって、鏡女王の関心は恋人に向けられた非難にある。この事実を否定する契沖は原文で語気鋭く歌われる恋人同士の「掛け合いの様相」を無視したのである。

古庄はさらに、契沖の解釈は、彼の引用する歌がいずれも『万葉集』の後の時代のものであること、そしてその結果原文が後世の形式に沿った形で修正されている点で不当であると結論する。いずれにせよ、古庄は、契沖の解釈が一貫性を欠いた不誠実なものであると断ずるのである。

古庄にとって、こうした解釈は江戸時代の注釈者たちがこの歌に対して抱いていた時代錯誤的判断の典型である。彼女曰く、この時代錯誤的観点が誤った翻訳と偏見の原因となる。というのも、契沖は「我」と「君」の語順を逆転させ、恋人へとむけられた非難を、甘美で優美な叱責へと変貌させたからである²²⁾。

金子元臣と沢瀉久孝の翻訳に関しては、古庄はその基礎となる解釈を否定している。金子の解釈は、万葉の時代には貞操観念がより自由であったという事実に鑑みて受け入れがたいものである。他方で、沢瀉の歌人に対する倫理的判断——自分のことしか考えないエゴイスト——は、江戸時代を席卷していた金子と同じ偏見によるものであるとされる。しかし古庄によれば戦後、注釈者たちは「弱い女性」という偏見から解放され、恋人以前に自らのことを考える女性に対し関心を持つようになる。出典は示さないものの、古庄は自己中心的な物言いこそを当該歌の特徴として評価する見解が現れたことを指摘する。彼女にとって、鏡女王の歌は歌人の特徴的な振る舞いを示し、そして万葉時代の風俗に関して新たな知見をもたらすという理由で他の歌と差別化されている。古庄の以上の見解は、次の一説に端的に表れている。

注釈者・読者はその持つ時代的眼鏡でしばしば作品を自分に似せて読み、理解している。鏡女王の歌は古くから注釈者の偏見によって正当に読まれなかった一つといえよう²³⁾。

古庄自身の歌の解釈は次の引用箇所から伺われる。

「夜が明けて帰ったのでは人目につき、あなたの名はともかく、私の名のつぶれるのが惜しいのですと鏡女王が挑戦する(…)」²⁴⁾

古庄にとって、93番歌の面白さは鏡女王と鎌足の「掛け合い」にある。その「掛け合い」を否定することは、彼女にとって原文の妙を否定することに他ならない。

後述するように、本論では古庄の見解を全面的に支持するわけではない。しかし、歌の受容に関しては、儒教的あるいは伝統的な女性像によって歌の解釈が歪められてきた、という点を確認しておきたい。

8. 折口信夫の新訳：認識論的切断

上述したように、折口は1930年に最初の翻訳を見直している。折口の新訳は次の通りである。

二人の間を内証にして置くのは、易いことだと思って、そんなにぐづぐづして、明け放たれてから帰ったら、人が気づきます。あなたの評判はどうでもいいとして、私の評判が大事です。²⁵⁾

折口は、万葉時代に行われていた「歌垣」を想起する。その間、歌人は歌を別の歌への応答として読んでいた。折口は、この習慣を相聞歌の起源として説明する。歌が自律した独立のものではなく、他の歌への呼びかけとなりうるという考えは、歌合の習慣から生じたものであると折口は述べる。この文言を引用しながら、古庄は折口の解釈の変更が歌の解釈における歴史的断絶を示すものであると結論する。折口によってはじめて、この歌の解釈は性的な偏見から解放され、同時にこの歌を藤原の歌とは独立したものとして分析するという当時の方法論的慣習からも切り離されたのである。

以上を踏まえ、本論の第二部では折口の見解に従い、鏡女王への返事として詠われた藤原鎌足の歌を検討したい。

第二部：94番歌の検討

藤原鎌足の歌（『万葉集』第二巻94番歌）

玉匣 将見円山乃 狭名葛 佐不寐者遂尔 有勝麻之自

1. 文意

初句の「玉くしげ」は、先の93番歌に応じたものである。第二句は「みもろの山」と後述する接続詞「の」からなる。第三句の「さなかづら」は、赤い実をつけるつた科の植物であり、かつては男性の整髪料として用いられていた。しかし、94番歌で「玉くしげ」を特徴づけるのはこうした側面ではない。この語が含む象徴的意味を見出さなければならないだろう。

では、下の句「さ寝ずはつひに ありかつましじ」の検討に移ろう。「さ寝ず」の「さ」は接頭辞であり、音韻を導くために添えられる。「寝(ね)」は動詞「寝(ぬ)」の已然形であり、副詞「つ

ひに」を伴って全否定の意味になる。対応する否定表現は最終句の「ましじ」であり、これは打消しの推量を意味する。この語は「耐える」を意味する「かつ」にかかっており、以上に鑑みれば、下の句は「きみと寝ないでは、けっして生きてゆけないだろう」と解釈される。

2. 序歌の構造

当該歌の分析にあたり、まずは「玉くしげ」と「さなかづら」の表現効果を検討したい。その後、序詞とつなぎ詞によって喚起される象徴的意味合いを分析する。

a) 枕詞「玉くしげ」

「玉くしげ」によって導かれるのは、厳密に言うと一語そのものではなく、「みもろの山」の始めの音「み」である。『万葉集』の批評家は、この語句にあてがう意味合いに応じて、多様な表記を採用している：「将見圓山」あるいは「三諸山」（みもろのやま）、「御馬処山」（みむまどやま）、「三室戸山」（みむろどやま）。以上に共通しているのは、最初の音韻を「み」としている点である。それゆえ、本論では、この音を独立したものとして扱い、地名を表す語句とは切り離して扱い、「玉くしげ」との結びつきについて論じたい。

ここでまず想起したいのは、「み（身）」というのは「玉くしげ」と組み合わせられる可能性があるとして、賀茂真淵が挙げている語の一つだということである²⁶。それは字義通りには「中身あるいは体」を意味し、「箱」、この場合は「部屋」の中に納めるべきものを示す。比喩的には、希少性の高いものを指し、それは櫛や髪飾りではなく、櫛の通る髪を持った美しい女性の身体である。さらに、「三輪山伝説」を踏まえるのであれば、「み」とは、神の受肉した姿、つまり「蛇」を指している。それが象徴するのは、恋愛関係の性的な性質と解釈できるのではないだろうか。

賀茂真淵、折口信夫、そして中西進の解釈に立ち返れば、彼らは「みむ」と言う読みを原文の「将見圓山乃」に根拠づけている。前二者は「みむろ（の）やま」、後者は「みむまどやま」と読む。賀茂真淵は、同時代の他の翻訳者が「みんまとやま」と読んでいたが、彼自身は同じ意を表す「みむ」の音を採用したと付け加える。原文の表記「将見」は、現代語では「見よう」あるいは「見たい、（きみに）会いたい」となる²⁷。

b) 「さなかづら」の象徴的イメージ

「さなかづら」によって導かれる語を見出すため、賀茂真淵の『冠辞考』を参照したい。そこでは、以下の表現が挙げられている²⁸：「のちもあはむ」（『万葉集』第二巻第207番歌、第十一巻第2479番歌）、「はふ葛の別れし来れば」（第二巻135番歌）、「絶ゆることなく」（第三巻324番歌）。どの例においても、蔓の形状から「かづら」という言葉が用いられている。その蔓は、ブドウの若枝と同様に伸び、果てしなく続き、絶えず再生する愛を表現する。さらに、これらの蔓は二つに分かれ、そのそれぞれが成長し、再び一つとなる。このようなイメージは、恋人たちの間で避けられない別れの瞬間と共に、再会の約束をも象徴している。こうして、「さなかづら」は持続する愛を象徴的に表すのである。それは、恋人たちの別離と再開の瞬間が連続していることを意味する。つまり、満ちた愛の力強さ、そして何度も再会したいという熱烈な望みが表現されている。

賀茂真淵が挙げる例が示すように、枕詞「さなかづら」は「別離」——それは一時的なものに過ぎず、再会の願望あるいは約束を前提とする——あるいは「永遠」と結びつく。94番歌の場合、この語は比喩的に「ありかつましじ」と結びつく。この表現は「つひに」で強調され、不可避の事象

であることが示される。「さなかづら」の語は『万葉集』中、八首で用いられている。多くの場合、「な」の音は「奈」あるいは「玉」と表記される²⁹⁾。この音に「名」をあてるのは93番歌と94番歌のみである。この「名」は、藤原鎌足の無遠慮さに対して鏡王女が守ろうとした「名誉」を意味している。鎌足はその語を冒頭で繰り返すことにより、彼女との深い信頼関係を暗に示すのである。

c) 序詞とつなぎ詞の修辭的機能

すでに示したように、枕詞「玉くしげ」とそれが掛かる「みもろの山」の関係は、「み」の音を媒介として成立する。「みもろの山」と「さなかづら」が助詞「の」で結ばれ、歌の第三句までが情景描写である序詞をなしている。

歌人の感情は末尾の二句、とりわけ「ありかつましじ」により示される。序歌の論理に従いこの歌を読み解くのであれば、「ありかつましじ」であるのは「さなかづら」ではなく歌人その人である。ここに歌人と「さなかづら」との同一化を見いだせるだろう。「(枝を結ばずには) 存在できない」「さなかづら」と同様、鎌足も「(鏡女王と共寝せずには) いられない」と解せるのである。最後の「共寝」については、否定形の動詞「さ寝ず」によって示されている。

ここで、「さ寝ず」と「さなかづら」において「さ」の音が反復されることを想起したい。つまりこの音の反復により、景物部と陳思部が結ばれることになる。言い換えれば、この反復が歌の前後半部の橋渡しとなるのである。歌の聞き手は、音韻が同じであっても、歌の主題が変化したこと気づく。それゆえ、この「さ寝ず」は「つなぎ詞」として理解されてきたのである。この音韻は、「ありかつましじ」との共鳴により、その効果を十分に発揮する。実際に、万葉時代の聞き手は「さなかづら」の象徴的意味や「みもろのやま」への暗示を当然のものとして理解していた。伝説の神のように孤独を覚えた鎌足は、この比喩的構造を通して恋人と共寝せずにはいられないという強い願望を示したのである。当時の聞き手と違い、現代の我々にとってこの主題はそれほど明白なものではない。ましてや、外国人読者や翻訳者にとっては、解釈の手がかりとなるのはこの繊細で複雑な構造の意味合いだけなのである。

本論の問題設定を簡潔にまとめれば、「さなかづら」が景物部と陳思部の橋渡しをなしているということである。「さなかづら」は自然の植物であると同時に、それを感情のイメージへと転換する象徴的機能を果たすことによって、この語は景物部と陳思部——つまりは現実とその詩的解釈、言い換えれば外的世界と内的世界——の間に関係性を導くのである。さらに「さなかづら」は単独で第三句をなしている。この句が歌の中心に置かれている事実と、それが持つ媒介機能を勘案することで、第三句を詩的構造の根幹としてみなすことが可能となる。

「みもろの山」は「玉くしげ」に住まう神の存在を象徴することはすでに示した。「みもろの山」の文体的機能はこの象徴化にこそ現れ、この象徴が歌の解釈に決定的な役割を果たすのである。この語が山の描写であると同時に、櫛箱に隠された蛇を喚起することで、歌に詠われるものが神話を手がかりとして明らかとなる。歌の前提にあるこうした典拠は、その訳出が極めて困難な要素であると思われる。

3. 94番歌の受容

「さなかづら」と「さ寝ず」の照応関係は、江戸・明治・大正時代の注釈者にとっても自明であったにもかかわらず、彼らが着目するのは官能的欲望の表現ばかりである。戦後の解釈の好例である古庄ゆき子のそれについても、深い恋愛感情の次元は黙殺されている。こうした注釈者は、枕詞を

括弧で示してその翻訳を省くだけでなく、自身の解釈の枠組みでのみ「玉くしげ」を理解してきた。その原因は、先に指摘した「箸墓伝説」へのほのめかしが看過されていたからに他ならない。象徴的文脈から鎌足の返答を検討すれば、そこに官能的欲望とは異なる意味を見出せるのではないだろうか。同様に、鏡女王の歌についても、横暴な男性への女性の抵抗というのとは違う解釈が可能ではないだろうか。

鴻巣盛広訳

貴女は早く帰れと私に言われるが、私は貴女と一緒に（玉匣将見圓山乃狭名葛）寝ないでは、とてもあることが出来ないでせうよ。共寝しないでは帰るわけにいきませぬ³⁰⁾。

鴻巣は「玉くしげ みもろのやまの さなかづら」を括弧書きで示し、メッセージのみを翻訳している。鴻巣の解釈は「さなかづら」と「さねず」の対応関係に基づく。彼にとって、歌意は「さなかづら」——蔦が必ず交わる——に比される恋愛において、恋人たちは再開し共に寝るのである。鴻巣の翻訳はこの対応関係を強調しており、彼によればそれが藤原鎌足の技巧をなしているのである。

斎藤茂吉訳

斎藤茂吉は93番歌の翻訳に続けて、「といふので、鎌足のこの歌はそれに答へたのである」と断ったうえで「さういふけれども、おまへとかうして寝ずには、どうしても居られないのだ」³¹⁾と94番歌の翻訳を示している。

93番歌の美的趣向について、斎藤は次のように述べる：「鏡王女の歌も情味があつていいが、鎌足卿の歌も、端的で身体的に直接でなかなかいい歌である。身体的に直接ということは即ち心の直接ということで、それを表す言語にも直接だということになる。」94番歌に関しては『ましじ』と推量にいうのなども、丁寧で、乱暴に押つけないところなども微妙でいい。『つひに』という副詞も、強く効果的で此歌でも無くってはならない大切な言葉である」と指摘している。

折口信夫訳

第一部で既に言及したように、その最初の翻訳において、折口は鏡女王を別の女性に置き換えている。その第二の歌人は、鎌足が「ああ！早くあなたをこの腕で抱きしめたい！」と返答するように、自己の感情を詠いあげている。それゆえ、折口が翻訳時に念頭に置いていたのは、一つの理想なのである。翻訳を利用して、折口は読者に彼が作り上げた女性像を示して見せる。歌人を愛らしく尊敬すべき魅力的な女性とすべく、彼は躊躇なく想像上の訂正を施している。多くの注釈者が同様の歪曲された解釈を採用してきたことはすでに見てきたとおりである。

しかし、前述の通り折口はその訳を見直しており、新訳では原文により忠実な恋人へと詰め寄る気の強い女性を描き出す。

この点について、折口は次のように述べる。

男の歌は、概してまじめですが、女の方は詭計的であり、皮肉な表し方をするのです。（中略）（この歌も）事実それほど冷淡なのではないでせうが、かう言ふ邪見な言い方をしたものです³²⁾

94番歌については、折口は次の訳を提案している。

あなたは、そんなに早く帰れと仰しやいますが、寝ないで帰ることが出来ませうか。どうしても、それでは辛抱しきれず、生きてゐられますまいと思ひます。(上句は、さねを起す序歌³³⁾)。

歌で描かれるのは恋人同士の口論である。しかし、それは親愛関係を前提としたやり取りに他ならない。折口は鎌足の見事な切り返しを忠実に翻訳し、たとえ鎌足が相聞歌に通曉しているとしても、その歌の実用的な側面を浮かび上がらせるのである。

古庄ゆき子の解釈

彼女は、折口以後の解釈の系譜に自らを位置付ける。実際、彼女は93番歌と94番歌の趣向を「鏡女王の挑発、挑戦的歌と鎌足のそれに応ずる居直りの歌がもつ掛け合い」に見出す³⁴⁾。しかしこの解釈は、恋人同士のやり取りを、いかなる愛情も介入しない口論へと減じてしまっている。鏡女王は相手に強く要求し、鎌足はそれに下品に答えるのみである。こうした無味乾燥さは受け入れがたいものであるが、それはこの解釈が議論の余地ある前提に基づくためである。古庄が、鴻巣のいう「さなかづら」と「さねず」の照応を否定したことを想起したい。動詞「寝る」にいかなる性愛的な意味合いを認めないことにより、古庄はこの動詞が示唆する性愛的な関係——それは『万葉集』全体に見られる³⁵⁾——を否定してしまう。

古庄は、彼女自身が批判した先駆者たちと同様の過ちを犯しているように思える。つまり、彼女は戦後日本の男女関係を歌の解釈へと滑り込ませ、鏡女王と鎌足のやり取りが——たとえ鎌足が露骨な表現をし、鏡女王が当時には似つかわしくない自由な物言いをしているにしても——、愛と詩性に熱を上げていた社会と文化において生まれたものであることを考慮しないのである。

さらに、古庄は万葉時代が「恋愛に自由な時代」であったと説く。それゆえ、鏡女王は天智天皇に鎌足との恋愛関係を隠す必要はなかったと付け加える。ここでもまた、古庄は二十世紀の恋愛観を通して万葉時代の「自由な恋愛」を解釈するのである。それゆえ、彼女は江戸時代の注釈者たちと同様、時代錯誤的解釈を行っているのである。彼らが儒教的思想あるいはフェミニスト的思想に負っているとしても、いずれにせよ注釈者たちは多かれ少なかれ当時の先入観に侵されているのであり、結果として彼らの解釈は時代錯誤的なぞんざいなものと映るのである。

第三部：言いえぬものを表現する手段としての「象徴」

村田正博の解釈

村田による93番歌の解釈は注目に値する³⁶⁾。上述の論考において、村田は「夜明け」が、藤原鎌足が部屋を出る時間ではなく、彼がその部屋を訪れた時刻を指していると仮定する。この説によれば、鏡女王は彼があまりにも遅くに出立することではなく、反対にあまりにも長く彼女を待たせたことを非難するのである。この解釈は一般的な見解を転倒させている点で真新しい。鏡女王の批判を甘美な小言へと転換することで、この解釈は、「今後はこれほど遅くに尋ねることはやめてほしい」という願いを導き、この柔和な非難を歌の前景へと位置付けるのである。

94番歌に関しては、村田は「百襲姫」と「大物主神」の恋愛伝説に依拠している³⁷⁾。その逸話に従えば、「みもろの山」は立ち入りが禁じられた聖域を指している。そのため、鎌足が歌の冒頭でこの山に言及するのは、この禁忌を犯そうとする意志を意味するだろう。櫛箱に隠されたものを「見る」ために鏡女王の部屋に踏み入るのである。同様に、93番歌における「みもろの山」の存在は、部屋への立ち入り、つまりは共寝を拒む鏡女王の態度を象徴的に表している。

この解釈に従えば、93番歌は内在的な矛盾が認められるだろう。鏡女王は鎌足が部屋に入ることを禁じる一方で、鎌足に会いたいという気持ちを表明している。村田はこの矛盾をメッセージの「表」と「裏」として説明する。村田が鏡女王の「表」のメッセージ——「入ってくるな」——と「裏」のメッセージ——「あなたが待ち遠しい」——を説明するとき念頭に置くのは、こうした前提に他ならない。

「箸墓伝説」に依拠しつつ、村田は94番歌における「玉くしげ」と「さなかづら」の結びつきには、単なる言葉遊びではなく、象徴的な狙いが見られると指摘する。しかし、彼は伝説と94番歌には以下の相違が見られるとする。

1° 「みむ」

伝説において、神が櫛箱に隠れるのは妻の願いに応えるためであるが、94番歌において、恋人に会おうと望むのは鎌足の方である。

2° 「さなかづら」

村田は「さなかづら」の「な」の音が94番歌においては「名」と表記される点を強調する。鎌足は、この表記を通じて、同じ字を自らの名誉を指すものとして用いる鏡女王への同意を示す。「名」が「さなかづら」の表記としては稀であることを踏まえ、村田はこの「名」を櫛箱が開くことによって生じる恥辱の念を強調するための符号であると解釈する。

伝説において、百襲姫が夫の真の姿を発見したのは、彼を引き留めたからに他ならない。その瞬間に彼女が抱いた恐怖、そしてその態度を目にした神の恥辱の念、それこそが恋人たちを離別させ、百襲姫を自殺へと追い込んだ不幸の原因なのである。村田にとって、鏡女王は自身の「名」をいわば神の姿と重ね合わせる。「名」はそれゆえ隠されていたものが露わになる際に人あるいは神が抱く恥辱の象徴なのである。

3° 歌の状況

伝説において、神は夜にしか妻を訪れず、それゆえ彼女はそれをなじる。93番歌において、状況は変わらず、村田の解釈に従えば、鏡女王はあまりにも遅い時間に鎌足が訪れたことをなじるのである。

4° 「ありかつましじ」

94番歌に関して、村田は「ありかつましじ」に新たな読みを持ち込むことで、解釈をより深めていく。彼によれば、この表現は文法的な読みと伝説を踏まえた詠みによって二つの解釈が可能である。すでに示した通り、文法的解釈によれば「ありかつましじ」は「私（鎌足）が生きてはいられないだろう」を意味する。しかし、伝説に基づけば、この文言は「もし共寝しないならばあなた（鏡

女王) が生きてはいられないだろう」と解釈される。後者の解釈に従えば、鎌足の歌は鏡女王に対する和解の申し出となる。一方、村田は、93番歌は二通りの解釈が可能であるとする。

①彼女は、鎌足があまりにも遅くに部屋を訪れ、彼女の名誉を危険にさらしていると非難する。

②彼女は鎌足の訪れを待ちきれなかったとして非難する。

村田は後者の見解を採用する。彼の仮説では93番歌は鏡女王の鎌足に対する願望の告白なのである。それゆえ、村田は94番歌に関しても第二の解釈を採用する。村田にとって、これら二首は恋人同士の高度な親愛関係を示しており、この関係性を示す符号は、正反対の解釈を導く二重の意味合い(「表」と「裏」)を内包するのである。

村田は、93番歌と94番歌をともに恋愛関係から解釈すべきであるとする。鏡女王が自身の抱く願望を述べようと厳しく鎌足を非難するのに対し、鎌足は部屋に立ち入ることを拒めば、鏡女王こそが苦しむと返答して対面を保つのである。村田にとって、肝要であるのは、この歌を伝説を通して解釈することである。一見したところ口論に映る応酬も、伝説を介することにより愛のやり取りに変貌する。詩的真実が表面に見えるものとは異なるという事実こそが、93番歌・94番歌の詩的価値を成しているのである

稲岡耕二の解釈

稲岡耕二は、1985年に『万葉集』における序詞について論考をまとめている³⁸⁾。序詞の機能を時代に応じて区別しようとした同論文では、万葉初期には口承文学の影響から序詞には意味を持たないものが存在するものの、万葉後期にはとりわけ柿本人麻呂の功績により、比喩的機能を担った枕詞が散見されると説明する。稲岡にとって、94番歌は語の音の反復を優先する和歌の典型であり——この場合は「玉くしげ」——、意味的な統一性は薄弱である。換言すれば、稲岡は「みもろの山」、「さなかずら」、そして「さねず」と「ありかつましじ」の関係性を等閑視したのである。彼は音の反復を指摘するのみであり、歌の構造における比喩的性質を検討しない。同様に、93番歌に関しては、動詞「覆ふ」は「玉くしげ」に掛かるものと解し、この語に一切の比喩的意味合いを認めない。彼にとって、景物部と陳思部を結ぶ論理は不明瞭なものに止まる。しかし、この論理は「箸墓伝説」を経由して初めて理解されるのである。この伝説により、「ありかつましじ」の主体として鏡女王を想定することが可能となる。

以上の比較検討により、「箸墓伝説」を介した歌の象徴的意味合いについては十分明らかにできたように思う。村田は、百襲姫と大物主神の逸話を経由することにより、それまでの解釈史において看過されてきた難題に回答できたのだと言えよう。

伊藤博の解釈——「相聞歌」をめぐって

すでに示したように、伊藤博は、奈良時代における歌の受容に注目し、91番歌から95番歌までを総合的に理解する必要があると説く。この五つの歌は天智天皇、大海人皇子、藤原鎌足、そして鏡女王と「安見児」の間の複雑な恋愛関係から理解できる。五首からなる歌物語は、鏡女王と安見児を介した天智天皇と藤原鎌足の関係性を浮き彫りにする。

伊藤博は93番歌および94番歌を以下のように翻訳する。

93番歌

二人の仲を隠すなんてわけないと、夜が明けきってから堂々とお帰りになっては、あなたの浮名が立つのはともかく、私の名が立つのが口惜しうございます³⁹⁾。

94番歌

あんたはそんなにおっしゃるけれど、みもろの山のさな葛ではないが、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いられないでしょう⁴⁰⁾。

この翻訳に続いて、伊藤は次のような解釈を付け加える：

この一組にも掛け合いの伝統を引くおもしろさがある。[…] 鏡王女の歌は、わざと、相手をないがしろにして自分だけを重んじた物言いに興じ、相手の反応を伺ったもの。一夜が明けても長くいてくれるのは嬉しい。だが、その嬉しさを秘めて甘えているのである。一首を受け取った鎌足もその辺のことは心得ていて、[…] いきていられないのは相手であるかのようにわざととぼけて歌い返している。相手の使った言葉（玉櫛笥）を用いながらそのからかいに打って返すことで、二人の親和関係はますます深まるという仕組みである。これは、第三者にはのろけとなって映る。前の一組（九一～二）ともども、初期万葉のほほえましい風景の一つである⁴¹⁾。

伊藤の翻訳において注目すべきは、94番歌の陳思部の解釈である。伝説になぞらえた読みに従い、伊藤は大物主神と百襲姫との出会いによって引き起こされた悲劇を鏡女王へと送り返す。伝説において、百襲姫は自ら命を絶つが、記載文学の形成期であったこの時代、恋愛の運命を表す表現を、この逸話や伝説の他に見つけることができるだろうか。この意味で、「玉くしげ」という語は、万葉時代にそれ以外で表現しようのない事物を象徴していたのであろう。「そんなことをしたら（あなた）とても生きてはいられないでしょう」という解釈からは、伊藤が伝説に精通していたということだけでなく、「玉くしげ」という象徴に備わる表現できないものを指し示す力をも自覚していたことは明らかである。

二首の相聞歌の受容に関する議論は、歌の主体をめぐるものであったと思われる。戦前の解釈者が93番歌の主体を、理想とする女性像に合わせて歪曲させたのに対し、村田および伊藤は、伝説の内容に沿う形で、94番歌の主体を解釈したのである。

白井伊津子の解釈

白井伊津子は、序歌を、序詞とつなぎ詞の結びつきから四種に分類している（『古代和歌における修辞』、塙書房、2005年）。白井は94番歌を音韻反復に基づく分類の好例として取り上げているが、「さなかづら」と「さ寝ず」の意味的結びつきには言及していない。伝説の存在には触れないものの、白井は「さなかづら」の比喩的意味により、鎌足の官能的な欲望が表現されていると指摘する。白井は「さなかづら」のイメージを、自然の事物とそれに人間が与える意味を結ぶ象徴的關係から捉えなおしている。

第四部：「指標性」からみた象徴

現代における作品受容を明らかにすべく、最後に大浦誠二の議論を参照したい⁴²⁾。『万葉集』の序歌の表現分析を行ったその著作において、大浦は持統朝（690-697年）を境に万葉初期の時代を二分する。93番歌と94番歌はともに672年以前に成立したものであり、古い序歌に分類される。この時代の序歌を分析しながら、大浦は当時の序歌の共通項と、後代のそれとの相違点を明らかにする。本論の関心となる共通点は以下の二つである。

1°) 歌に見られる「融合的部分」

序歌は上述の通り、「景物部」と「陳思部」から成立するが、加えて大浦は風景描写と感情表現を結びつける第三の要素を認める。この要素が「つなぎ詞」と類似の働きを持つとする。口承性の強い言説の場合、風景描写から感情表現へと直接移行することは不可能であり、和歌の展開に応じた思想の流れを聞き手に感得させるために、媒介となる語あるいはイメージが要請されるのである。大浦は歌の中心に置かれ、その媒介を果たす第三句を「融合部」と呼ぶ。この機能は『古事記』あるいは『日本書紀』にすでに見られるとされる。

この議論を端緒に、大浦は『人麻呂歌集』の略体歌を検討する。大浦は、景物部と陳思部の間に、人麻呂は「融合的」部分—ただし「掛詞」に近い技法がそこには見られる—を挿入すると述べる。

大浦はこの「明確な掛詞的操作を経た二重性」を持つ表現を先の「融合部」とは区別している。それらの多くは副詞的表現あるいは条件節を成している。これらの例では統語的機能により移行が果たされており、彼はこの機能を持つ第三句を「接合部」と名付ける。

この観点から当該歌を再検討すれば、第三句によって果たされる融合的機能をそれぞれの歌において指摘できると思われる。

93番歌：「あけていなば」

この和歌において、序詞は共通の参照項を指示する象徴的事物（「三輪山伝説」）を描写する。大浦の議論に立ち返ることはしないが、この和歌の序詞は二句から成ることに留意したい。第三句「あけていなば」に着目すれば、それが条件節として景物部と陳思部を結合している。

94番歌：「さなかづら」

この歌において、序詞は三句から成る。すでに示したように、注釈者の多くは、冒頭における「玉くしげ」の反復が、共通の想像力で結ばれた恋人たちの合意を示すとする。この相聞歌を恋愛的応酬と解釈する場合、それはこの指標に基づく。しかし、この「玉くしげ」は、歌人が相手への同意を示すためだけに使われるのではない。枕詞「玉くしげ」は「みもろの山」に掛かり、「三輪山伝説」を想起させるのである。第三句「さなかづら」については、それは大浦の言う「融合部」を成している。すでに指摘した通り、「さなかづら」は景物部（「みもろの山」の「さなかづら」）と陳思部（「さなかづら」の蔓が必ず交わるように、共に過ごさずには生きられない）を結びつけている。

2°) 指標性

大浦が指摘する第二の共通点は序詞の描写の対象となる「事物」の性質である。大浦は93番歌および94番歌の「玉くしげ」の例を挙げる。この語が「箸墓伝説」を踏まえたものであると指摘したうえで、彼は次のように述べる：

櫛笥は「箸墓伝説」を想起させるのに十分な指標性を持つ物象であり、九三・九四番歌の『玉くしげ』も『日本書紀』に載る「箸墓伝説」そのものではないとしても、そこに収斂して行くような詞章を想起させる指標性——歌の外部にある伝承・詞章が圧搾され、その言葉が用いられることによって歌の外部にある共通観念（共同性）を引き込んでくる（想起させる）という意味で指標性と言いたい——を持つと考えられる⁴³⁾。

伝説での物語展開は93番歌において反復される（「箱」が開き、災いが訪れる）。「当時の鏡女王と同じく、学識深い読者であれば、「玉くしげ」の語から即座に歌の展開を読み取ることができたであろう。

94番歌に関してはすでに指摘したように、「玉くしげ」は「み」の音——「みもろの山」あるいはそれが参照する「三輪山」——と結びつく。この結びつきから、注釈者は「玉くしげ」を枕詞として認めるが、大浦は、93番歌と同様、94番歌においても「玉くしげ」は三輪山を喚起しているとす。大浦は類似の性質を持つ語を他にも上げており、それらが備える性質を「指標性」と呼ぶ。

第五部：歌の実践的翻訳

93番歌

第三句「あけていなば」は、一般的に「夜が明けて、出発するならば」と解される。注釈者の多くは、原文の表記「開（けて）」を解釈に含めないが、「箸墓伝説」を踏まえるならば、その意は依然残されている。それゆえ、櫛笥が開くとは、恋人たちに災いをもたらす醜聞の契機となるのであり、とりわけ鏡女王の名誉は危険にさらされるのである。

「あけていなば」は「夜が明けたならば」あるいは「（櫛笥が）開いたならば」という仮定を導く。この仮定法により、歌の現在時は夜であり、恋人たちの秘密は閉じられた部屋の中で守られているのだとわかる。鏡女王が抱く安心感、そしてこの宙吊りとなった時間は、櫛笥の比喻によって暗示される。櫛笥の蓋——つまり部屋の扉——が開かれうる、という事実からはそれらが「今」は閉ざされていることを強く意識させる。本論の解釈の根幹は、鏡女王と藤原鎌足が他者の視線から離れ、静謐な部屋の中で過ごすこの時間性に他ならない。

鏡女王は、一度鎌足が部屋を出れば、皆が夜間の出来事を知ってしまうと恐れる。歌において、物語の展開は夜から朝へ、閉じられた部屋から開かれた扉へ、そして恋の秘匿からその暴露へと移り行く。「櫛笥」の蓋が開かれることにより、隠されていたもの、つまり鏡女王自身が他者のまなざしに晒される。そして曙光を予感することにより、鏡女王は詩的源泉となる恐怖を抱くのである。第三句「あけていなば」が表しているのは、鏡女王の心を占めるこの恐れに他ならない。第三句は、上の句で示される夜の静かさと安心感に、下の句で表される明け方の騒々しさと恐怖を見事に対置し、その橋渡しの役割を担っている。

鏡女王の抱く恐れは、想像の産物に過ぎない。曙光が差し、自らが他者の視線に刺されるさまを思い描き、彼女は恐怖する。この想像上の光こそが、作品の誌的源泉を成しているといえよう。この感情を鎌足と共有する、あるいは少なくとも伝説の恋人たちを襲う不幸な運命を鎌足に告げること、それこそが鏡女王を創造へと駆り立てたのである。

94番歌

93番歌において、第三句「あけていなば」は、鏡女王と藤原鎌足の逢瀬の場を支配する現実の時間性から、鏡女王の心を襲う恐怖の念に伴う想像上の時間性への移行を導いている。

一方、94番歌を解釈するにあたり、鎌足は鏡女王の意図を完全に理解していたという前提に立ちたい。彼女の立場に身を置き、鎌足は「玉くしげ」を反復することで、話題となるその夜の出来事に言及する。彼はこうして、他者には計り知れない彼女との結びつきを示す。こうして共通の「場」を設定したのち、彼は93番歌で示された伝説の続きを展開する。事実、「箸墓伝説」は大物主神が三輪山（「みもろの山」）へと帰るまでが語られる。伝説は百襲姫の自殺で幕を閉じるが、神がその後に迎えたであろう孤独には言及されない。三輪山には、「別離の後」の時間性を象徴する「さなかづら」はないのだろうか。その「さなかづら」は、誰にも解くことのできない結びつきの印ではないのだろうか。鎌足は神が孤独に生きるその山に生える「さなかづら」のイメージを喚起することで、つまり「箸墓伝説」に「さなかづら」を対置させることで、伝説の象徴的力を減じようとする。何が起ころうと「さなかづら」のように二人は結びついていると鎌足は鏡女王に語りかけるのである。

陳思部「さ寝ずはつひに ありかつましじ」に関して、多くの注釈はその主体を鎌足であると解釈している。一方で、村田と伊藤はそれを鏡女王とみなしていることはすでに確認した通りである。しかし、いずれの解釈も妥当とは思われない。前者は鎌足の粗暴で自己中心的な願望を前景に出しており、後者は鏡女王にとって酷な解釈に映るためである。

そのため本論では、これら相聞歌の主題的な結びつき、つまり「玉くしげ」が持つ現在の幸福のイメージに基づく翻訳を提示したい。この仮説を出発点に、詠みの「瞬間」を、逢瀬が行われる安全な部屋の比喩である櫛箱の観点から再構成したい。陳思部「ありかつましじ」の主体を指すにあたっては、一人称でもなく二人称でもなく、相聞歌の対話的構造を尊重して «ni moi, ni toi»（「私でもなく、あなたでもなく、私たち」）と表現するのがふさわしいだろう。

以上を踏まえ、次のフランス語訳を提案したい。

93番歌

【フランス語翻訳案】

Que nous sommes heureux dans cette petite chambre bien close ! Mais quand poindra l'aube, il faudra bien ouvrir la porte et les gens pourront s'apercevoir de quelque chose. Si tu es découvert, ce ne sera pas un si grand malheur. Mais moi ! Comme dans la légende du dieu qui s'était caché dans un coffret à peignes, c'est moi qui subirai la honte et l'humiliation.

【日本語訳】

部屋の中はなんと安心なことでしょう！ですが、夜明けがきて扉を開ければ、人は何か気づくでしょう。見られてしまえば、大きな不幸を招きます。それは私に訪れるのです！その姿が頭となった神のように、恥を忍ぶのはあなたではなく、私なのです。

94番歌

【フランス語翻訳案】

Ah ! Que nous sommes heureux dans cette petite chambre bien close ! De même que les *sanakazura* du Mont Mimoro-yama, ni moi, ni toi non plus, ne pourrions supporter de vivre si nous ne pouvions continuer à dormir ensemble.

【日本語訳】

ああ、この部屋の中はなんと幸せな事だろう！みもろの山のさなかづらのように共寝できないなら、君も私も生き続けることはできないでしょう。

『万葉集』において、恋愛化の多くは別離の孤独と悲しみを歌っている。しかし、伊藤博がいみじくも指摘するように、この悲しみは再会の喜びをその根底に持つのである。恋人たちを再び結び合わせるその力は、恋愛的な欲望にのみ存するのではない。それは同様に、二人一緒に、二人だけの世界をまた見出す希望からも発するのである。二首の相聞歌が織り成す「共同制作」は、「さなかづら」の象徴性に見事に表れている。これら二首を一つの恋愛歌として統合することで、これまでの論争に終止符を打てる。恋人の胸中を占めるこの精神的安寧を、「nous」以外に表すことができるだろうか。

こうした解釈を採用することで、我々が鎌足に見出したのと同様に、ある種の魔除けを行っている。鏡女王の恐怖は想像の産物であるが、彼女が思い描く不幸はこの愛の対話においては決して生じない。贈答の時間性を共有された愛の現在に定めることにより、閉じられた部屋での「生きられた瞬間」と原文で仮定法により示される脅威との障壁を取り除く。この瞬間、夜のただなか、扉は閉じられている。たとえ、鏡女王と鎌足の恋愛に脅威が襲い掛かるとしても、二人には共寝する時間が残されている。仮定によって現在から取り除かれるとしても、脅威は残り続ける。しかし、その脅威は永遠の現在を象徴する詩的現実を侵犯することはないのである。

結論

本論では、「玉くしげ」の象徴性に恋愛の二重の側面を検討した。閉じられた櫛箱が恋愛のもたらす平穏を表す一方で、開かれた櫛箱は目に晒される脅威を示している。93番歌においては、二つの時間性を導くことによって、この象徴の二重性が同時に表現されている。その時間性とは、櫛箱が閉じられた現在と、それが開かれるであろう未来である。伝説の象徴的観点から未来に目を向けることで、女性歌人は彼らに降りかかる不幸、とりわけ彼女を襲う災いを恐れるのである。こうした二重の時間性は、現実と想像の領域を隔てると同時に、幸福のさなかに不幸の影を映し出すフィルターともなる第三句の存在によって実現される。

94番歌にも、同様の象徴性が見いだされる。本論では、鎌足が93番歌と同じく、櫛箱が閉じているという状況を踏襲していると仮定した。夜の静寂さの中、恋人たちは逢瀬を楽しむ。そこから、鎌足は鏡女王の想像へと応答する。ここで鎌足は別の想像世界、言い換えれば別の時間性に身を投じる。それは「箸墓伝説」の世界であり、一度櫛箱が開けば、神は山へと戻ってしまう。第三句「さなかづら」は、山の風景と、鎌足が鏡女王を安堵させるために提示する象徴的事物との橋渡しをなす。大浦が示したように、これら二首においては、第三句を媒介として序詞と陳思部が結びついて

いる。その結びつきは、93番歌においては「融合的」、94番歌においては「接合的」なものとして理解される。

しかし、翻訳学的な観点からすれば、こうした序歌の第三句によって果たされる結びつきを厳密な用語で議論しなければならないだろう。本論ではこの句を、和辻哲郎の翻訳者であり、東洋哲学の専門家であるオギュスタン・ベルクの用語を借りて「通態句」と呼ぶ。ベルクは互いに相反する二極間の往復運動を「通態性」と名付ける。本翻訳学的考察において、この二極は序歌における二重性を指す。つまり、景物部と陳思部の間に、翻訳者は歌の統一性を把握するための均衡を見出し、歌人の主観的感情と歌の客観的形式を再構成するのである。大浦が議論した「融合部」と「接合部」の概念は、鏡のように構成される詩性の源泉を見出す際に本質的であると思われる。それゆえ、両者を「通態句」——風景が心のありようを反映し、同時に心が風景に投影されるという往復運動を指し示す——として統合することを提唱したい。

脚注

1. 『萬葉集』第一卷（新編日本古典文学全集）、小島紀之、木下正敏、東野治之校注・訳、小学館、1994年、84-85頁。作品の引用はこの版により、以下、『萬葉集』と略し、後ろに巻号と頁数を記す。
2. 同上、85頁。
3. 伊藤博『万葉集相聞の世界』、塙書房、1959年。
4. 古庄ゆき子「解釈の問題一・二」、『国語国文学』第33号、別府大学出版局、1991年、5頁。
5. 大浦誠士『万葉集の様式と表現 — 伝達可能な造形としての〈心〉』、東京、笠間書院、2008年、36頁。
6. 同上、37頁。
7. 土橋豊は、序詞の性質を次のように説明しており、本論において非常に示唆的である：「(…) 序詞は元来、ある語を引出すためのものでも、心情の表現形式でもなく、即興的景物ないし囁目の景物から陳思部に転換してゆく発想形式として理解すべきものと思われる。」（『古代歌謡論』、三一書房、1960年、366頁）。
8. 動詞「あけて」の意味については、「あく」はその活用に応じて二つの意味を持つ。四段活用であるなら自動詞「開く」の意味となり、下二段活用であるなら、他動詞「開ける」の意味となる。ここで、「あく」が助詞「て」と結びつく際、「あけて」と活用している点に着目したい。この動詞が四段活用である場合、活用は「あき（て）」となるはずである。したがって、93番歌における「あけて」は他動詞「開ける」の意味で解するのがふさわしい。それゆえ、この動詞の解釈においては、動作の主体性 — この場合は藤原鎌足の意図 — を勘案しなければならない。
9. 『万葉集』中には、「我が名」あるいは「君が名」という表現を含む歌が十首存在する。これらの歌において、「名」とは、単に名誉、名声を意味するわけではない。伊藤博によれば、万葉時代には、存在や事物の名称はその本質と結びついていて、言葉によって事物が具現化すると考えられていたこの時代には、「名」とは単なる表象や記号ではないのである。それはむしろ実体と結びついていて、換言すれば、「名」は人を統合する要素であり、人物をいわば受肉させるものだったのである（伊藤博、前掲書、74頁。）上記の諸例を検討してみると、伊藤の解釈は妥当であると思われる。例えば、第九巻1727番歌では、求婚された海女が、自身の名を教えることを拒んでいるし、第十一巻2497番歌では、歌人の女性は愛する男性に名前を告げている。状況に相違はあれども、上記の十首は女性にとって「名を告げる」行為が、彼女の存在を賭けた行為であることを示している。さらに、「名」への言及は、「浮き名（うわさ、醜聞）」が主題となる歌にも現れる。「浮き名」は恋愛関係を破綻させうる脅威であるとみなされていた。そのため、愛する人物の名前は秘匿しなければならないのである。第四巻731番歌と第十四巻3373番歌において、男性の名前は女性のそれよりも尊重されている。本論で扱う93番歌は、女性歌人が自身の名誉を懸念した唯一の歌である。鏡女王は自身の存在論的、社会的ありようが侵されることを恐れるのである。これは一般に名誉に対する心配が常に他者へと向けられていた万葉時代の歌においては奇異なことであると言えよう。
10. 中西進編『万葉集』第一巻、講談社、1980年。
11. この点については、森朝男の文献を参照のこと（『古代和歌の成立』、勉誠社、1995年、267-281頁）。『万葉集』中には、「明く」を用いる例が四首確認されるが、いずれの歌においてもこの語は早朝における男性の出立を語っている。
12. 賀茂真淵『冠辞考』、『賀茂真淵全集』第八巻、平松潜一監修、続群書類従完成会、1978年、152頁。
13. 折口信夫『口訳萬葉集』、『折口信夫全集』第九巻、中央公論社、1995年、40頁。
14. 契沖『万葉代匠記』、『契沖全集』第一巻、佐々木信綱編、朝日新聞社、1926年、385頁。
15. 金子元臣『萬葉集評釈』第二巻、明治書院、1942年、314頁。
16. 鴻巣盛広『萬葉集全釈』、弘文堂書店、1935年、119頁。
17. 斎藤茂吉『萬葉秀歌』上巻、岩波書店、1948年、81頁。
18. 同上、80頁。

19. 澤瀉久孝『萬葉集注釈』第二卷、中央公論社、1958年、44頁。
20. 『万葉集』第一四卷3374番歌（『萬葉集』第三卷、466頁）。
21. 古庄ゆき子、前掲書、2-4頁。
22. 同上、3頁。
23. 同上、2頁。
24. 同上、1頁。
25. 折口信夫『口訳万葉集（改稿）』、『折口信夫全集』第九卷、中央公論社、1995年、524頁
26. 賀茂真淵、前掲書、152-153頁。
27. 動詞「みる」が「逢瀬を果たす」という意味で用いられるのは一般に万葉以後である。しかし、『万葉集』中にも、すでにその用例を確認できる。例えば、第十卷2284番歌（「ゆくりなく/今も見が欲し/秋萩の/しなひにあるらむ/妹が姿を」）を参照のこと。
28. 賀茂真淵、前掲書、115頁。さらに、『歌ことば歌枕大辞典』（久保田淳、馬場あき子編、角川書店、1999年）によれば、「さなかづら」の蔓は、成長して一度分かれるものの、先端で再び交じり合うとされる。そのため、この語は枕詞として「後の再会」を意味する語に掛かることがあると説明される。
29. 『万葉集』における「さなかづら」の表記は以下の通りである「狭名葛」（第二卷94番歌）、「狭名葛」（第十二卷3070番歌）、「佐奈葛」（同卷3073番歌）、「左奈葛」（第十三卷3280番歌）、「左奈葛」（同卷3281番歌）、「木妨己」（同卷3288番歌）。
30. 鴻巣盛広、前掲書、119頁。
31. 斎藤茂吉、前掲書、82頁。
32. 折口信夫『額田女王』、『折口信夫全集』第六卷、中央公論社、1995年、301頁。
33. 折口信夫『口訳万葉集（上）』、『折口信夫全集』第九卷、中央公論社、1995年、40頁。
34. 古庄ゆき子、前掲書、3頁
35. 伊藤博によれば、動詞「さねず」は直接的な性愛の願望を表現する（前掲書、98頁）。
36. 村田正博「深遠の報贈 ― 萬葉集第二-九三、九四番歌について ―」、『人文研究』第37巻7号、大阪市立大学出版局、1985年、515-530頁。
37. 「みもろの山」が「立ち入り禁止の部屋」を象徴する例は他にも散見される。『万葉集』第七卷1377番歌および『記紀歌謡』93番歌を参照のこと（『記紀歌謡集』、武田祐吉校注、岩波書店、1948年、84頁）。
38. 稲岡耕二『万葉集の作品と方法』、岩波書店、1985年、91-149頁。
39. 伊藤博『万葉集釈注』第一卷、集英社、1995年、251頁。
40. 同上、252頁。
41. 同上
42. 大浦誠士、前掲書、2008年
43. 同上、37頁。