

日本古代文学と「作者」の問題

エルマコーワ・リュドミーラ

神戸市外国語大学

本論は、古代日本文学における作家性という概念に関連したいくつかの問題について検討する。20世紀の文学理論においてはすでに、「個人としての作家」という過去三百年近く存在しているであろう近代的な概念と、それに先立つ前近代的な作家概念とのあいだにある違いが区別され、また記述されてきた。これまでの研究成果から、神話テキストを書きとめていた古代の人々は、その内容が神聖なものであり、しかも、自分たちの意識とはかけ離れたところに存在するものであると感じていたがために、神話テキストを自分たちの生み出したものだと考えていなかったことが、今では明らかである。彼らはむしろ自分たちのことを、神話記録を発案して、その記録方式の調整役、今の言葉で言えば、一種のモデレーターのようなのだと感じていた。そのため、文学が発展していく初期段階での作家性をめぐる問いかけは、たとえそれが文字で記された作品に対するものであっても、現在のわれわれが理解しているような形では、問いかけ自体が的外れであることが多々ある。一方、記録の形式や構造、さらには作法といった点は書き手である作家に還元されるものであって、それは、記録に際して、テキストの中にある程度意識的に取り込まれている。一部の研究者、例えば、古代スカンジナビアの吟遊詩人（スカルド）の研究者ステブリン・カメンスキーは¹、文学における作家概念というものが発生するのは他でもないポエジー、詩文学においてであって、このポエジーというものにおいては、一般的カノンを遵守していても、ある一定の形式的特徴はやはりどうしても個性的なものである、としている。

実際問題として、『古事記』や『日本書紀』などに見られる各種神話や説話のプロットが誰のものであるかについては、われわれの知るところではない。しかしながら、『古事記』と『日本書紀』といういずれのテキストにも、誰がかれこれの歌謡を書いたのかということは、ほぼ例外なく伝えられている。一方、『万葉集』における作家性という問題意識は一層鋭いものとなっていて、編纂者たちがそれぞれの歌の作者が誰なのかを特定しようと努めているのは明白で、作者が分からない場合には、「よみひとしらす」という但し書きを付けて公にした。すなわちこのことは、編纂者の頭の中では、今ではその名が忘れ去られただけで、それぞれの歌に作者は当然存在したのだという意識があったということである。言ってみれば、伊勢物語や大和物語といった「歌物語」の登場自体にはそれなりの狙いがあり、その登場はポピュラーな歌の作家性をめぐる問いに対する答えをも有しているわけである。

それゆえ、最初に詠まれた歌の最初の作家に関する問い、すなわち、日本文化の神話時代という古層にまで遡る問いもまた、遅かれ早かれ重要視されることになるのは当然だったと言えるであろう。

古代歌謡研究の第一人者の一人である土橋寛は、〈うた〉全体をその個性と作家性の有無という観点から三つに分類している。第一の分類における〈うた〉の演者は共同体全員であり、共同体の協同作業の遂行や生活の維持を目的としており、例えば、田植え・餅つきなどの労働、儀礼的舞踊などの行事に際して、歌われる。そ

の際、作家性や個性といったものは、何よりも先ず、歌ならびにそれを歌うということが担う社会的機能そのものからして、現象さらには観念としても必要ではないということになり、しかも、こういった場では、作者・歌い手・聞き手といった機能は完全に、あるいは、部分的に一致することがあり得る。

二つめの分類は、土橋はこれを「芸謡」と名づけているが、ここで言われる日本の〈うた〉とは、「〈うた〉を専門ないしは職業」としている人々が歌ったものを指しており、またその目的は「聞き手たちの娯楽的要求に応えること」にある。第一、そして、第二の〈うた〉はそれらがほとんどの場合、歌われるものであることから、土橋はいずれも「歌謡」と命名している。

第三の分類は、「狭義の詩歌」のことであり、作家の「自己表現」を目的とした創作歌であり、土橋によれば、テキストの書き手によってしばしば読者というファクターは無視される。土橋は和歌や俳句、さらには近代自由詩がこの種の歌には含まれるとしている。これらの詩歌は主として文字によって表現される、いわゆる「純粹文芸」である²。

理論的に考えれば、様々な伝統における歌謡の各種ジャンルの形成には、先ず何よりも、「宗教師」、シャーマン、さらには吟遊伶人などが歌った「一人で活動している人の歌」、「独り歌」と関連しているが、それ以外にフォークロア活動の一種としてとらえる歌は、そもそも共同体全体の行動と絡み合っている。

日本では農耕の時代に入る前に狩猟の時代があった。そのため、土橋によれば、〈うた〉の発展していく道が文芸としての和歌であり、農耕共同体の集団的歌謡を通じてその道は詞華集『万葉集』へと辿り着いたものだったとはいえ、口承に保存された「狩猟民族の独り歌」の経験もまたそれに劣らぬ役割を担っていたとしている。言い換えれば、文芸としての〈うた〉の発生においては、個人—抒情的なテキスト行為がかなり活発であった、農耕時代以前の狩猟採集生活の民間伝承が積極的に取り入れられていたというのである³。ただ、この伝承は水稻耕作を行う共同体の集団性によって追いやられ、また覆い隠されてしまったために、日本の歌謡においては個人的な抒情原理といったものが弱められている、と土橋は見ている⁴。さらに注目すべきは、作家性そのものが持つ「地平」が『万葉集』の編纂者らによって積極的に切り拓かれている、という点である。

『古事記』や『日本書紀』に収められている初期朝廷に関する伝説的、準歴史的な情報を基にして、歌謡テキストの職業的作者—歌い手の階級が宮廷内でどのように形成されていったかについても様々な仮説を立てることが出来る。すでに一九二〇年代の日本の民俗学者たちからは、この歌い手集団の形成過程は、地方族長が統治者たる天皇に対する服属の証として、また、独自の貢物を献上する儀礼として寿歌を奏したことと関連しているという考えが出されている。歌の奏上を職業とした歌い手が、宮廷内で催される宴の枠内で初めて登場した可能性はかなり高い。平安時代、この儀礼は新穀の饗を天皇が召し上がる祭、つまり、大嘗祭、あるいは、オオニエノマツリと呼ばれるようになる。この祭は新天皇の即位を印しづけるものであり、これに合わせていわゆる「風俗歌」が奏せられた。この風俗歌の奏上自体は、多くの研究者が解釈している通り、新たに形成される中央権力に対して地方族長らが行う忠誠の誓約であったのであり、それを奏上する歌い手たちは恐らくそういった関係から、専門的職務を担うことになった、つまり、一種の専門家になったものと思われる。

日本における文学発展の始まりと共に、作家原理はすでに意識的に形成されていく。『万葉集』の中にもまた文学史の始まりを示す作家的作品が含まれていることは知られている。と同時に、作家性といった概念とは原理上いかなる関係も持たず、儀礼的領域との明白な繋がりを残している歌もある。そのような歌には『万葉集』が編纂されていく段階でやはり作家性といったものが書き加えられていき、天皇に〈奏上された〉歌は天皇が〈書いた〉歌になるといったようなことが起こった。繰り返しになるが、『万葉集』のなかで「よみひとしらす」という但し書きがある場合、それは民衆性を意味するのではなく、単に作者が不詳であるので、具体的な作家名の代わりをしているにすぎないのである。

そうすると、無論、歌集や歌物語というジャンルの編纂者たちが作家性という観念をいかに扱っていたのか、また、そもそもどのような素材を扱っていたのかといった問題が生じてくる。この点に関しては研究者のあいだで一致した見解はない。例えば、神野志隆光の説では、短歌の創作の場や経緯に関する口頭のストーリーと歌そのものの合成は記録の段階で生じたものであり、編纂者による文学的創作の産物であるとしている⁵。一方、真下厚の説では、歌テキストは口承で伝えられる際、常に一纏りのものとして、つまり、しかるべきナラティブを伴って伝承されたという⁶。一見すると、一方は歌物語ジャンルの文芸作品の成立史の問題、他方は口承における民謡テキストの存在についての問題という風に、異なるレベルの現象と思われるが、実際はというと、口承という伝達機構というのは十分普遍性をもつものであるし、伝承されるテキストの性格や、況してや、伝承の行われる時代などに左右されることはさほどない。

古代以来、それぞれの歌がもつ作家性というのは、特定のフォークロア集団の担い手が所属する氏族の標識のようなものであった。このような〈うた〉の機能の名残はすでに『古事記』（神武天皇は媛女伊須気余理比売のもとへ仲人を遣わす）の中にみとめられる。仲人の大久米命は奇妙な文身（黥利目）をしていたために、自分が重要な任務を担っていることをすぐ理解してもらえなかった。媛女は大久米命とのあいだに三句の片歌をやり取りしてから初めて、婚姻の申し出を受け入れることになる。媛女の歌を完全に解説することは出来ないが、ある解釈は、歌の本文は鳥の名前と「なぜ目のまわりに文身があるの」という問いによって構成されているとしている。神武の使者は歌を返すことにより、自らの社会的地位と任務遂行の権限を証し立てる。

このように、歌の独自性を表すものとしての作家性は——そのアルカイックな形式において——方言や服飾文様、あるいは氏族ごとの食文化の違いといったものに近かったのである。

社会構造の変動や個としての人間の役割が大きくなる中で、その高められたアルカイックな作家性の意義は、作家という個々の形象へと持ち越されたのだが、人を識別する手段としての作家性は成熟した文学にも残ることになる。例えば、『大和物語』には次のようにある——「といひたるに、さらに少将なりけりと思ひて」[大和物語、一八二、一八三]「とありければ、この良少将の手に見なしつ」。同じ識別機能を持ったここでの歌は、口碑ならびに文碑という二つの位格において一致している。

作家性は文学の発展する初期段階において更にもう一つの機能を果たしていた。生成途中の文学意識の領域においては、短歌を漢詩の伝統から区別する一方で、もう一方は民謡から区別することが本質的に重要であった。ここでもやはり、作家が

存在していること自体がこういった作業を行う上での道具となっていたのである。

のみならず、作家性という事実は様々な作品において、歌評が言葉で表現されているということによって維持されてきたし、また、強調されてもきた。歌の評価は隣り合った語りの中で行われることで、全体の流れからその歌を切り離し、歌のテキストならびにその作者を記憶させることを促すものであった。このような歌評は、一見すると意外に思われるかもしれないが、平安文学のみならず、『古事記』や『日本書紀』の語りの中にもすでに見られるものである。歌評はまた同時に、テキストの純魔術的な受容から美学的なそれへの移行をも意味している。準美学的評価の例をいくつか取り上げてみよう。『日本書紀』第十五巻において、見知らぬ者（実は、亡き天皇の息子）の歌を耳にした来目部小楯はその歌い手に対して、「可怜。願復聞之。」と述べる。更に、第十七巻には次のようにある—「於是月夜清談。不覺天暁。斐然之藻、忽形於言。乃口唱曰・・・・」第二十五巻では五句の歌二首が詠まれた後で、それを聞いていた皇太子の言葉が引かれている—「皇太子慨然頹歎褒美曰。善矣。悲矣。」第二十六巻では斉明天皇が亡き皇孫を哀悼する歌を三首作り、廷臣に対して「傳斯歌、勿令忘於世。」と言っている。

さて、日本文学における作家性は、先ず何よりも歌の作家性として現われてくる。『伊勢物語』、『大和物語』、『平仲物語』その他諸々の初期の歌物語がもつ作家性という問題は、かなり後年の研究者たちの関心しか引くことがなかったし、近世に至るまで日本の識人からはこれほど顧慮されることがなかった。

ここまでは〈うた〉の作家性に関して、現代的な理解において述べてきた。ただし、作家性に関する問いは、日本の文学伝統の発端からすでに、最初の作者や最初の歌の発生を説く神話という形で立てられていたのである。

歌という現象の起源と創作者を初めて説いたのは藤原浜成の「歌経標式」であった。この作品は八世紀の終わりに、恐らくその前に存在していた歌論や中国の思想を踏まえて作られたもので、これについては日本や西洋にも若干の研究、詳しい研究があるが、私の知るかぎりでは、その研究のなかに宇宙論的な面はまだ触れられていない。

さて、日本文芸史上初の歌論である濱成の論考の特徴はいったいどこにあるのだろうか。

先ず最初に指摘すべき点は恐らく、濱成の論考が天皇の勅を奉じて作られた背景があったことである。その際、その論考は「式」と名づけられた、すなわち、ジャンルとしては上代日本の社会生活を規定するあらゆる「式」に相当するものであった。ここから、濱成の論考が課題としたのは詩的創作の一般原則や原理といったものを提唱し、歌という現象を意味づけ、歌に対する社会の要求を定式化することになったのが分かる。

歌論の本文から明らかなように、論者は短歌の本質を謂わば《歌学的立場》から分析しているだけでなく、その上に、恐らく『古事記』や『日本書紀』の編纂者の活動と同一線上に自分を位置づけながら、ものごとの《由緒正しき》いにしえとその起源を特定することを目的とした。濱成は何よりも先ず、歌の《正しき》あり方の諸原則とその起源の《真なる》歴史を解明せんと努めたのだと考えるべきであろう。また、彼の歌論は後年、貫之の歌論にとっても指針となるものであった。

さて、濱成の『歌経標式』（真本）は次のような言葉で始まる。

「原夫歌者、所以感鬼神之幽情、慰天人之戀心者也」（原夫れ歌は鬼神の幽情を

感ぜしめ、天人の恋心を慰むる所以のものなり) 同じく、紀貫之の真名序にも次のようにある。

「鬼神もあはれと思はせ、男女の中をも和らげ、猛けき武士の心をも慰むるは歌なり。」

両者を結び付けている更にもう一つの点は、短歌は《神代》に現われたものであるという主張である。ただ、根本的な違いは、どの作家の短歌を最初とするのか、すなわち、誰が和歌の創始者であり、一種の神話的《原一作家》であるかという点にある。

貫之の序「しかあれども、世に伝はることは、久方の天にしては下照姫に始まり、あらかねの地にしては、素戔鳴尊よりぞ起こりける」

濱成の歌経標式(真本)「故有龍女歸海天孫贈於戀婦歌、味耜昇天會者作稱威之詭並盡雅妙之音韻之始也」

上の断片は、最初の作家ならびに最初の歌、つまり、和歌の起源をめぐる神話構成を示す目的で引用したものである。当然ながら、次のような疑問が湧いてくる—なぜ濱成と貫之がこのような名を挙げ、しかもなぜそれぞれ異なった名を選んだのか。

濱成が最初の歌の創造者と呼んでいるのは龍女、すなわち、日本の統治者にして天孫たる火遠理命の妻となった海神の娘豊玉姫のことであるが、出産するところを見てはならないという禁忌を夫が破って、龍の姿を見られたために、綿津見国へ帰ることになる。歌の第二の創造者である味耜高彦根は、神話によると、友であった天稚彦の葬儀に参列すべく天の昇るのだが、彼がその亡くなった友に似ていたがために、未亡人(下照姫)は彼を亡夫と取り違えてしまう。味耜高彦根の妹である下照姫は彼を讚美する歌を詠むのだが、これが彼のアイデンティティーを証明するものであるように思われる。他でもないこの二人の人物が選ばれる基準が何なのかは一見しただけでははっきりしない。しかしながら、次のような仮説が考えられる。

濱成が歌の起源神話を記そうとした際、すでに流布しているテキストに当たり、その中でも最も権威のあるものを自らの理論と結びつけなければならなかったことは明らかである。全般的に判断するに、濱成にとってのそういったテキストは神話—歴史的集成である『日本書紀』であったと言える。大和国家の「正しい」歴史としての『日本書紀』に向き合いながら、彼は和歌の神話を探求し、その目的のために彼が選んだのがその中で最初に登場する歌だったのである。その先ず最初が味耜に捧げられた一首であり、その次が海神の娘と天皇家の神話上の先祖に当たる瓊瓊杵尊の息子で、《天孫》たる火遠理命とが交わした二首であった。濱成が『古事記』ではなく、他でもない『日本書紀』に当たったというのは明白で、その理由は『古事記』にある味耜に関する部分には歌が全く出てこないからである。

『古事記』で最初に出てくるのは須佐之男の有名な短歌「八雲立つ」である。

「八雲立つ 出雲八重垣妻籠みに 八重垣作る その八重垣を」

この須佐之男の和歌は、日本詩歌における整った和歌の最初の見本と伝統的に看做されているものであり、謂わば、和歌の一番最初のものとしてされている。これについては貫之も、またさらにその従兄弟の叔望も、『古今集』の仮名序・真名序でそれぞれ論じている。彼らが須佐之男の短歌を優先したことには、恐らくこの歌が『古事記』で最初に登場する歌だったことに関係している。『日本書紀』の中でも

この歌を最初のものとして読むことは可能であるし、土橋寛が『古代歌謡集』の「日本書紀の歌」⁷の部で行っている原理的解釈はこの歌から始められている。では、なぜ濱成はこの歌を無視しているのだろうか。

われわれが考えるに、ここで問題なのは『日本書紀』にこの歌がないということ、つまり、正文にもなければ、また正文とある程度対等な異伝（このような、正文と同時に伝承された対等な異伝であるとわれわれが看做すものは、「一書曰」という題詞で始められる）にもこの歌は登場しないという点である。この歌はあるにはあるのが、ただそれは違った形として、つまり、載録されている須佐之男の歌は他の話と区別するための「小さな記号」で書かれており、その歌の前には「一云」が付されているが、直接名指しはなされていない。別の言い方をすれば、須佐之男の和歌が『古事記』ならびに『日本書紀』のいずれにも最初に登場する歌であると看做されているにせよ、実際はというと、『日本書紀』に関してこの問いがはっきりとしていると言うには程遠い。それに、濱成が所有していた『日本書紀』のテキストには、須佐之男の短歌が完全に抜け落ちていたという可能性も考えられる。『古事記』についてはどうかと言うと、濱成にとって『日本書紀』以上に権威のあるテキスト、あるいは、テキストの儀礼的機能に見合ったテキストではなかったであろう。貫之に関してはこれと全く正反対のことが言えるかもしれない。つまり、貫之の時代までには（あるいは、彼の社会集団においては）、『古事記』に現われていたイデオロギーがより当たり前ものとなっていて、とりわけ『古事記』についてはその歌学的神話性が整備されていたのかもしれない。

上述の例を見ると、最初の和歌の作者が誰であったか、という問いに答える神話は、奈良朝の末期から平安末期までに、唯一ではなく、「日本書紀」神代紀と同じように多種多様であり、若干の異種のアイディアと文章として存在していたことがわかる。

これまで述べてきたことを基にして、作家性は一つ一つの歌の場合にも、そして、和歌という詩歌全体に関連した場合にも、古代にも平安初期の場合にも、特別な意義をもっていたといえるであろう。

さて今度は、いわばその定義からして作家性概念の適用出来ないテキスト、すなわち、神話集成である『古事記』と『日本書紀』神代紀における作家性という問題に目を向けてみたいと思う。明らかに、このようなテキストの場合には、現代的な意味での作家についても、また、歌学書や歌物語などで扱われているような個人的叙情的な形式という意味での作家についても語ることは許されない。では、問いの立て方を変えてみよう。

今日の物語理論の枠内でどんな作品を考察するにしても、まず出発点となるのは作品を伝達行為 (communicative act) として考察ところにある。周知の通り、伝達行為においては常に送り手と受け手が存在する。受け手という概念は通常、二つの審級に区分される。その一つは受信者、つまり、テキストの作者が想定している読者のことである。そしてもう一つは、実際上の受け取り手、つまり、送り届けられるテキストを実際に手にすることになった人のことである。「古事記」の場合、送り手と受け手は多重的で複雑であり、現代の意味での作者の概念は当てはまらないが、それでも送り手は考えられるし、確かに存在している。

安萬侶の序文で送り手に関して述べられているように、「今の時に當りて、其の

失（あやまり）を改めずば、未だ幾年をも經ずして其の旨（むね）滅びなむとす。斯（こ）れ乃ち、邦家の經緯、王化の鴻基（こうき）なり。故惟（かれこ）れ、帝紀を撰録し、舊辭を討覈（とうかく）して、僞（いつは）りを削り實（まこと）を定めて、後葉（のちのよ）に流（つた）へむと欲（おも）ふ。〈…〉即ち、阿禮に勅語して帝皇日繼（すめらみことのひつぎ）及び先代舊辭（さきつよのふること）を誦（よ）み習はしめたまひき。」したがって、作品を編纂する目的としては権力支配の根幹であるところの情報を修正し、かつ保存することにあつたのだ。

太朝臣安萬侶によると、「運（とき）移り世異（かは）りて」のち、彼は女帝元明天皇から稗田阿礼の舊辭を最終的に書きとめるようにとの勅語を受ける。その際、「諸家の（もた）る帝紀及び本辭、既に正實に違（たが）ひ 〈…〉舊辭の誤り忤（たが）へるを惜しみ、先紀の謬（あやま）り錯（まじ）れるを正さむとして」という『古事記』成立の発端が確認される。

安萬侶が記しているように、彼は元明天皇に『古事記』三巻を謹んで献上したわけであるが、結局この『古事記』三巻は、女帝が読むためではなく、固定化し具現化された過去の「正史」として保存するためのものであり、未だ知られざる未来の読者のためのものということになってくる。テキストに則して別の言葉で言い換えると、『古事記』の受信者であるのは皇族でもなければ、天武天皇あるいは元明天皇と同時代の氏族でもなく、むしろ未来の世代だということである。すると、子孫たちへこのような直接の呼びかけということから、『古事記』には遺言としての目的があるということになる。『古事記』の意図をめぐっては様々な推測が出され、有名なものが数多くあるが、そういったもの以外に、天武そして元明天皇によるこのアクションにはさらにもう一つ目的があつたのではないかと考えられるのである。つまり、天皇の系譜の枠内で高いランクの先祖としての天武・元明天皇の役割を強調するという目的である。

以上述べたのが、序のなかに表明されている受信者の概念化ということで、これは同時代人たちによるテキストの利用を念頭に置いたものではなかつたということである。もちろん、安萬侶に編纂を命じた元明天皇の手にテキストが納められるということが第一義であつたことは確かである。しかしながら、元明天皇は『古事記』の宣言文的な序において、テキストの第一読者としては記されていない。元明天皇は自らのことを読者というよりも、今ではない未来の世継ぎのための、テキストの守護者と見なしていたわけである。

いずれにしても、安萬侶は自分をテキストの作者ではなく、せいぜいテキストの復元と修復を行う者として考えており、架空の、バーチャルなかたちで存在しているテキストの送り手として自分をみなしていたのかもしれない。

稗田阿礼に関して、その人となりを含めて、事実面で何も判断の出来るよすがはないが、最初から情報の守護者ではなかつたのかもしれない。「古事記」のなかでは、彼のずっと前から覚えている情報ではなく、新しく天皇の命令で暗記しなければならなくなつた情報が使用されている。何故そういうことをしなければならなかつたのであろうか。これにはいくつかの説明が可能である。とりわけ、話し言葉のステータスが当時はいくつかの場面で、書き言葉よりも高かつたという状況がその一つである。

その例として、『続日本紀』の資料から判断すると、最重要の宣命の多くが声に出してテキストを朗読しあげられた後に、法的な地位を得て、執行されるということがあつた。おそらくは、書かれた形で保存される『古事記』のテキストは、子孫た

ちがそれを声に出すことで政を行う目的で作られたものと看做されていて、当時の同時代人たちの方は重要な史実や系譜に関する情報をコード化する手段、つまり、声による再現と結びついた別の手段を用いていたものと考えられる。「帝皇日繼（すめらみことのひつぎ）及び先代舊辭（さきつよのふること）を誦（よ）み習はしめたまひき」とあるように、天武天皇が稗田阿礼に対して全ての情報を暗記せよと命じた事実についても、まさに今述べたような理由で解釈することが可能となる。実は、天武天皇時代にもすでに重要な情報を暗記せずに文書化されることがあり得た。しかし、稗田阿礼は神話伝説を暗記したため、安萬侶とならんで情報の守護者としてテキストに現れている。

しかし、古代文書を検討する現代の研究者の目で見ると、稗田阿礼も太朝臣安萬侶もテキストの作者のひとりである。口頭伝承の語り手も、伝承を文字で記録する人もいつも伝承に大きな役割を果たして、激しい変化を起こしているという事実は既にフォークロア学者によって確認されている。

さて、この二人の作者に関して、テキストだけからは判別出来ないが、現代の物語論においては、単一テキストの、レベルが異なる複数の作者を分類して表示するいくつかの方法が開発されている。その中でも比較的最も単純な分類法を取り上げて、『古事記』というテキストにふさわしい概念をいくつか付け加えてみたいと思う。

先ず、第一のレベルでは、天皇とそれ以外の氏族の系譜をかつて作成するか作り上げてきた、バラバラに存在する作者集団をテキストの「作者」と看做さねばならない。次に、これらテキストを暗記した稗田阿礼、そして、その暗誦されたものを記録する太安萬侶がいる。しかしそうすると、太安萬侶は、第三レベルの作者ということになる。次の、第四レベルの作者あるいは複数作者と看做すべきは、いわゆる小文字で註釈を記した人々だということになるが、その註釈の説明を安萬侶の言葉と区別することは必ずしも容易ではない。

今述べたようなことは分かり切っていることなのであるが、上巻の「神代」の内容を問題にすると、先ほど列挙した作者たちのリストにはもう一人、つまり、架空の作者とか抽象的作者とでも呼べるようなもう一人の「作家」を付け加えることが出来る。このもう一人の「作者」とは、テキスト全体を見えないところで動かしているもので、最も初源的なところで全てを包括するレベルに位置している。これを私たちはゼロレベルと呼ぶことにする。

この大文字の「作者」は太安萬侶でもなければ、他のどんな人物でもない。その理由は単に、彼らは様々に生じてきた出来事を体験から知ることは出来ないし、他者の言葉を聞いてその出来事について知るようになったからである。とは言え、テキストの中には、なにがしかの抽象的な「作者」が介在していて、その作者は、天地開闢のときに何が起こったのか、また、その時は目に見えるものではなかったにせよ、天と地とのあいだにどんな神々が最初に出現したのかを知っているわけである。しかし、古代の叙事詩に描かれている出来事は神聖なる情報とされて、人間の出現のまえにも、この世でいつも存在していたから、作者の存在は考えられないことであった。

上巻を含め、『古事記』というテキスト全体を通じて、先ほど列挙した作者たち全員が介在していて、順番に語りを行い、また、互いに話の流れを遮ったりするが、そこには作者それぞれの特徴というものが垣間見られる。

ゼロレベルと名付けた作者、つまり、人間の出現のまえの出来事も知っている作者は、恐らく多くの文化のなかで謎として意識されていないであろう。しかし、テキストの作家性を知らんとする研究者にとって、古事記の神代の巻にはその謎が潜んでいる。このゼロ作者は太安萬侶の序文が終わると、言葉を引き受けて、続けて天地開闢からアメノトコタチノカミの出現までの創世神話を叙述する。

次のような問いを立ててみよう。つまり、この潜在的なゼロ作者は一体何を知っていたのか、またどのようにして彼はその知っていることについての語りを構築していったのであろうか。

神代の巻の最初の言葉から、語り手、つまり、ゼロ作者はこの世の原初を眺める目撃者として自らの語りを行っている。その際、ゼロ作者は、自分の目の前に開かれたものしか語ることはない。ちなみに、彼は見えないものも知ることが出来るという意味で、それは普通の人間の能力を凌駕した視力を持っているということになる。最初は、目の前で生じている事柄については、ゼロ作者の聴力も理解力もテキストには一切反映されない。そこで働いているのはもっぱら視力のみである。このときのゼロ作者の観測点はおそらく、同時に至る所に置かれていて、そこから存在する宇宙全体を見渡すことが可能だったのであろう。

「古事記」の上巻における神世七世の誕生をめぐる物語全体をゼロ作者は、まるで無声映画のひとコマひとコマを語り伝えるかのようにして物語っている。テキストの中に音が初めて登場するのはイザナギとイザナミの誕生の件で、この神々に向かって天つ神は初めて音にして発した言葉で、クニの修理固成を命じる。そして、すぐその後で作者はもう一つの音について証言する。それは「其の沼矛を指（さ）し下（お）ろして晝（か）きたまへば、鹽（しほ）許々袁々呂々迹（こをろこをろに）」という、海水から最初の島である淤能基呂島が産まれる件である。つまり、ある意味でこの類似は皮肉なことに、『古事記』においてもやはり、「はじめにことばありき」だったということであろう。

予め断っておくが、ここで牽強附会にも日本の神話の起源と聖書とを結びつけようとする意図はない。ヨーロッパ近世という時代において、その西欧中心主義が紛れもなくキリスト教的な色彩に彩られていたことは確かで、多くの著述家たちはキリスト教以外の宗教を叙述するに際しては、その根幹にキリスト教が多かれ少なかれ横わたっていることを疑わなかった。こういった発想はあまりに時代遅れなものであるから、それをあえて今ここで論駁することもないであろう。ただ、ここで聖書との比較対照を行おうということには、あらゆる文化現象を語るためには並べ比べるしかないという考えがあるからなのである。かつてニブフ、アイヌ、ウリチ、さらにはサハリン・ロシア極東部の諸民族の文化を研究し、優れた業績を残したロシア人民族学者L・Ya・シュテルンベルク（1861-1927）はその『民族誌十箇条』の中で次のように書き残している。つまり、「たった一つの民族しか知らぬ者は、一つの民族も知らず。たった一つの文化しか知らぬ者は一つの文化も知らず」と。

「創世記」のような宇宙の起源を述べるテキストの場合、目撃者、証人がいないにもかかわらず、そこで述べられている事柄は、聖書というテキストがキリスト教神学の伝統においては神の息吹を受けたものであり、また神の選んだ仲介者を介して人間によって授けられたものである以上、それは信者たちにとっては疑うべくもないものなのである。聖書は「神の言葉」であり、それは神の息吹を受けたものだからである。

したがって、創世記に書かれた天地創造の話は、キリスト教的伝統においては説明がなされ、また正当化されていることになる。この話は独自の語りとして構築されていて、そこに作者はいるが、天地創造という最初の出来事を見たという架空の目撃者とか、あるいは目撃者から直接あるいは間接に情報を受け取った人物といった形で登場するような語り手（ナレーター）はいない。とは言え、キリスト教神学においては、聖書の記述過程そのものは神の息吹と呼ばれているし、周知のように、このテキストそれ自体が数多くの奇蹟とキリスト教特有の信仰と結びついているので、聖書が存在することに疑問が出されることはない。それに対して、『古事記』とはいうと、テキストそのものにも、またその記述過程にも、神秘的な性格はないし、『古事記』を書いた作者の中で、聖であるとか、神々やあの世とつながりがあると看做されるような人は一人もいない。

さらに続けて、物語を進めているこの作者の、つまり、語り手の特徴と可能性について見ていこう。語り手の特徴は一般に、物語構築のさまざまな手法の中に顔をのぞかせるものである。その一つとして、語るための出来事を選択がある。この出来事は、何らかの行為であることもあるし、思考あるいは発言ということもある。二つ目としては、「出来事」を記述する際の精密度の選択である。三つ目は、これら「出来事」の配置原理の選択である。四つ目は、出来事などの表現方法の選択である。この他にも非常に重要な手法の選択は色々あるのだが、ここでそれらすべてについて言及することは出来ないで、ほんの一部だけ述べたいと思う。

まず、前述のように、ゼロレベルの作者は数々の出来事をしっかりとその流れに沿って、見たままに語っていく。それらの出来事が重複することは先ずないし、叙述していく中で話の腰が折れたり、順序が逆になったりすることも一切ない。さらに、作者は自分に見えていることだけをしばらく語ってから、そのあとで耳に聞こえてくるものをそれに付け加える。この作者の視力は、すでに述べたように、原初の宇宙ならびに国土の創成と結びついているのに対し、聴力はイザナギとイザナミが出現してから働き出す。そのあと間もなくして、作者のあらゆるものに関する知識は記述される登場人物の意識の中に入り込むことによってさらに豊かになっていく。つまり、登場人物たちの「欲求」や「意志」、さらには「思想」を名指す言葉が現れてくる。

『古事記』の中で初めて「欲」という漢字を使って言及される最初の欲求は、黄泉の国へ降りていった妻のイザナミに逢おう（見よう）としたイザナギのものである。ここで強調しておきたい点は、ここでもやはり、見ようとする欲求、つまりゼロレベルの作者の最初の能力であった視力について語られているということである。

ここはまた、非常に注意を引く点でもある。と言うのも、死後の世界へ訪れるという神話の中でも、見えないものが見えるという能力はこの時初めて、ゼロレベルの作者から、物語の登場人物であるイザナギへと移されているからである。ある意味で、「古事記」における語りの技術は、とりわけ、このような視力、聴力、周りの登場人物の思想にまで入り込むという能力を展開して、ナラティブの他の登場人物と分かち合う事にあるのかもしれない。

もう一つの手段は、作者、ナレーター、語り手の声の変換である。

例えば、「古事記」の上巻では、出来事の原因と結果の表現に関して考えると、それは先行して起こったことが、実はそれに続いて後で起こったことの原因だっ

た、というエピソードの再配置にかかわっていた方法である。

しかし、中巻の初めとともに、急激な転換を見せる点が現れる。

時間倒置の例が段々多くなっており、又、潜在的なナレーターに登場人物の発話する声加わる。その最初の代表的な例は、高倉下が登場人物であるエピソードだと思われる。

故、天つ神の御子、其の横刀を獲し所由を問ひたまへば、高倉下答へ曰ししく、「己が夢に、天照大神、高木神、二柱の神の命以ちて、建御雷神を召びて詔りたまひけらく、『<…>其の葦原中國は、専ら汝が言向けし國なり。故、汝建御雷神降るべし。』とのりたまひき。爾に答へ曰ししく、『僕は降らずとも、専ら其の國を平けし横刀有れば、是の刀を降すべし。<…>汝取り持ちて、天つ神の御子に獻れ。』とまをしたまひき。故、夢の教の如に、且に己が倉を見れば、<…>是の横刀を以ちて獻りしにこそ。」とまをしき。是に亦、高木大神の命以ちて覺し白しけらく、「<…>今、天より八咫鳥を遣はさむ。故、其の八咫鳥引道きてむ。其の立たむ後より幸行でますべし。」とまをしたまひき。

上のストーリーの中でエピソードの配置や登場人物の直接話法として出ているセリフはまるで入れ子状の構造のように、ナレーターの声が多数になっているのは事実である。

まさに、この一節では、潜在的なナレーターが考えられる（すなわち、ゼロレベルの作者、それに、元の言い伝えを語る語り手、古事記以前伝わっていた伝説の記録の作者、さらには、稗田阿礼と太安萬侶）のであるが、それ以外にも、このエピソードでは高倉下の声も聞こえ、さらにこの声を通じて天照、高木の神、そして建御雷神の声も聞こえてくるのである。つまり、ここではすでに、かなり複雑な物語の技法が用いられているということなのである。そしてまた、この技法がお告げの夢を再話することと関係しているとしても、それは驚くには当たらない。再話、それに、占いや予言や夢の解釈というのは、多くのレベルからなる複雑な物語の創造をしばしば促進するからである。ここで比喻を使って言えば、視力・聴力と同様に、語る能力も潜在的なオーサー（作者）からテキストの登場人物に移るといふことである。

注

- 1 M・I・ステーブリン・カメンスキー『神話』（レニングラード：ナウカ社、1976年）5ページ。
- 2 土橋寛『古代歌謡をひらく』（大阪書籍、1986年）5～9ページ。
- 3 この議論における土橋の立場は、西欧古典文学理論に準じた「抒情詩とは主観的な詩」という明確なものであるが、テキスト生成のエージェントとしての狩人自身が十全に「主観的である」といえるかどうかについては、いま一つ不明瞭な点が残る。
- 4 土橋寛他『日本文学講座』詩歌一 古典編（大修館書店、1988年）7～10ページ。
- 5 神野志隆光「歌謡物語論序章」『日本文学』1978年、8ページ。さらに、このテーマに関しては、神野志ならびに他の日本人研究者らによる論集『和歌史—万葉から現代短歌まで』（和泉書院、1995年）を参照。
- 6 真下厚「歌謡と説話」『古代文学講座』第九巻歌謡（勉誠社、1996年）57ページ。

エルマコーワ・リュドミーラ

7 『古代歌謡集』土橋寛、小西甚一校注『日本古典文学大系』3（岩波書店、1971年）124ページ。