

古代歌謡の対句と祭式儀礼

はじめに

古代歌謡および初期万葉における本格的な対句論として最初のものは、大畑幸恵氏「〈対句〉論序説^①」であろう。それを含めて、これまでの対句研究で問題にされている事柄は、主に次の三点にまとめられると思う。

- 一 対句とは繰り返しから発達した修辭法である。
- 二 反復によって言霊を発揮すること、また大事な部分を強調することを機能とする。
- 三 対句とはそもそも口誦言語の表現方法であるが、口誦から記載へという歌自体の表現の変化にともない、対句もまた、古代歌謡・初期万葉の繰り返し対句から、後期万葉の、漢詩の影響を受けた対偶性の強い対句へと変化していく。

古代歌謡の対句と祭式儀礼

山本直子

右に示したとおり、古代歌謡・初期万葉の対句は、「唱え、うたう」という口誦の表現形式として、繰り返し、言いかえの形をとることによって、大事な部分の強調をその機能とする^②ものとして理解されてきた。たとえば、古事記「天語歌」の次の対句であるが、

纏向の 日代の宮は

朝日の 日照る宮

夕日の 日影る宮

竹の根の 根足る宮

木の根の 根蔓ふ宮：（記一〇〇）

ここでは主題となる「日代の宮」が、「朝日や夕日が照り輝き、竹や木の繁栄する宮」であると述べていることから、対句が宮のすばらしさを強調する機能を果たしているといえる。このように、対象となる人物の容姿や景物の様子に関して、好ましい（理想的な）表

現を並べ立てることで成り立つ対句は多い。古代歌謡の対句は、広い意味での強調表現であると言つてよいだろう。^③

その中で、古代歌謡の対句には、次に挙げる例のように、人物の動作や行動を叙述したものがあつた。先の天語歌の対句の内容が、人物や景物の状態の描写であるのに対して、特に人間の行動を、時間的または空間的に異なる位相や段階によつて、複数並べたものであつた。

…大君は そこを聞かして

玉纏たままとの 呉床あづこに立たし

倭文纏しつまさの 呉床あづこに立たし

獸待ししつと 我がいませば

さ猪待さぶつと 我が立たせば

手舂たぐちに 蛇懸あひき着きつ…(紀七五)

これは日本書紀に収められた、蜻蛉島という地名の由来を語る歌謡の一部で、天皇の行動が、二つの二句対によつて表されている。

このような対句の中には、行動を語るることによつて、結果的に歌謡の主題を賛美する方向へ向かうものもあるが、多くは「行動を語ること」そのものを目的としているように思われる。この点で、先の対象をほめることを目的とする天語歌の対句とは、また異なるあり方を示しているといえるのではないだろうか。

本稿では、こういった人物の動作や行動に関する対句に焦点を絞つて、その用法や、用いられた背景を考えていくこととする。

一 儀礼の場での行動と対句

古事記の「神語歌」(記二一五)は、全部で四首の歌謡から成つており、二首ずつがそれぞれ問答形式をとっているが、次に(1)(2)として取り上げたのは、ともにその中でヤチホコ神の歌として載せられたものである。

(1) 八千矛の 神の命は 八島国 妻枕きかねて 遠々し 高志こしの国に

賢まかし女を 有りと聞かして

妙まはし女を 有りと聞こして

さ婚よめひに 在り立たし

婚よめひに 在り通はせ

大刀が緒も 未だ解かずて

襲きつひをも 未だ解かねば

嬢をとめ子の 寝なすや板戸を

押おそぶらひ 我が立たせれば

引ひこづらひ 我が立たせれば…(記二)

(2) ぬばたまの 黒くろき御衣みぎを ま具つぶきに 取り装まひ 沖うつ

鳥	胸見る時	羽叩きも	これは適はず	辺つ波	背
	に脱き棄て				
搔鳥 <small>そとどり</small> の	青き御衣を	ま具に	取り装ひ	沖つ鳥	胸
見る時	羽叩きも	此も適はず	辺つ波	背に脱き棄	て

山県に 蒔あたらきし藍あたら蓼つ春つき 染木が汁に 染衣しめころもを ま具に
取り装ひ 沖つ鳥 胸見る時 羽叩きも 此し良ろし：（記
四）

（一）ではヤチホコ神の妻問いの行動が、（二）では着替えの様子
が、対句によって詳細に語られる。これらは、全体の句数に対して
対句句数の占める割合が非常に高い歌謡で、対句によって叙事が展
開していくといっても過言ではない。このような表現がなされた背
景を考えるにあたって、歌謡そのものの実体を把握しておく必要が
あるだろう。

一連の歌謡の最後には、「此を神語かみかたと謂ふ」とある。この「神
語」という名称について、西郷信綱氏は、「歌だけれど、並の歌と
は類を異にし八千矛神を主人公とする一篇の物語となつているので
カムガタリと呼ぶのであろう。ウタフとは違い、カタルは聞き手や
聴衆を予想し、曲節や身振りを伴っていたはずである」と述べられ
る。さらに対句部分については「舞踊的であり、三連句のところは

とくに劇的所作に近かつたのではないかと推測する」とされ、また
この歌謡がうたわれたのは「饗宴の場」、それも「紛れもなく新嘗
または大嘗のトヨノアカリ（豊明）であつただろう」と考察され
ている^④。

さらに、（二）については、益田勝実氏に次の指摘がある。

（冒頭「ぬばたまの」から「此し良ろし」までは一引用者注）
同じパターンを二回反復して、三回目の反復でやつと落ち着く、
という叙事的描写で、抒情的表現における反復強調の技法とは、
全く違うくりかえし方である。主人公の行動全体のくりかえし
を描写するのであつて、表現したい感動の部分を中心に別の表
現で言いあらわして反復する場合は、異なる。（中略）着替え
着替えることが、旅装の準備を意味するような演技でも、う
たの背後に想定しなければ、うたそのものの叙事の場合には、
こういう手法は考えられない、といえよう^⑤。

これら先行研究が指摘するとおり、この歌謡は、単に唱詠された
ものではなく、宮廷の専門的な歌い手によって、何らかの具体的
な身ぶりや所作を伴つてうたわれたものであり、そしてそのうたわ
れた場は、新嘗祭や大嘗祭といった儀礼の場に付属する宴席であつた
と考えられる^⑥。その中で対句は、主体の行動を具体的に叙述する手
段として用いられている。

また(2)の対句の内容に目を向けると、これは結果的に選択されなかったものを対句として並列し、その直後に選択されたものを挙げることで、その選択に説得力を持たせる方法となっている。注目すべきは、これに類する表現が、記紀の、イザナキ命の禊の場面で用いられていることである。

於是、詔之、上瀬者、瀬速。下瀬者、瀬弱而、初於中瀬墮迦

豆伎而濂時、所成坐神名、八十楯津日神。(記・上卷)

遂將盪 濂身之所汚、乃興言曰、上瀬是太疾。下瀬是太弱、

便濯之於中瀬也。因以生神、号曰八十杵津日神。(紀・卷

第一・神代上・第五段一書第六)

ともに、イザナキ命が上つ瀬・下つ瀬の欠点を述べたうえで、中つ瀬を選んだと伝えている。これが呪的・儀礼的な行動であることは間違いないだろう。もちろん、(2)の対句が具体的な動作を示すのに対し、右の例は瀬の様子を表すという相違点はあるが、先にも述べたとおり、複数からの選択を行うという点で、両者の発想は近い。イザナキ命が、禊の中でわざわざ言葉にして上つ瀬・下つ瀬を否定したように、(2)でも、何らかの一定の作法を要する場を背景として、具体的な行動をわざわざ語ることに意味があったのではないかと推察されるのである。

神語歌ほど詳細な叙述ではないが、次に挙げる「酒楽の歌」(記

三九〇四〇)も、儀礼にともなう具体的な行動を、対句によって表現した歌謡である。

(3) この御酒は 我が御酒ならず 酒の司 常世に坐す 石立たす
少名御神の

神寿き 寿き狂ほし
豊寿き 寿き廻し

(4) この御酒を 醸みけむ人は その鼓 白に立てて
献り来し 御酒ぞ 残さず飲せ ささ(記三九)

歌ひつつ 醸みけれかも
舞ひつつ 醸みけれかも

この御酒の 御酒の あやに甚樂し ささ(記四〇)
(3)は息長帯日売が皇太子に酒を勧めたときの歌で、(4)は建内宿禰が皇太子に代わってそれにこたえた歌であると伝えている。

対句部分は、ともに、御酒を醸造する際の行動を叙述したものである。このうち、(3)の対句について、土橋寛氏『古代歌謡全注 釈・古事記編』は、「こは酒を醸す時に酒甕のまわりで踊り狂い、歌舞の力を酒に感染させて醗酵を助けることをいう」とする。また、(4)の対句部分にも、「歌ひ舞ひ」することがうたわれている。それでは、当時、歌舞を奏することにはどのような意味があったのだろうか。

この点に関して、日本書紀に、次のような記事が見られる。

伊弉冉尊生^三火神^二時、被^レ灼^レ而神退去矣。故葬^二於紀伊国熊野之有馬村^一焉。土俗祭^二此神之魂者、花時亦以^レ花祭。又用^二鼓・吹・幡旗^一、歌舞而祭矣。

(紀・神代上・第五段一書第五)

これによると、葬送儀礼において靈魂を鼓舞するために歌舞が行われることがあつたらしい。また、古事記の天の石屋戸の場面では、

天宇受売命、手次繫^二天香山之天之日影^一而、為^レ縵^二天之真析^一而、手草結^二天香山之小竹葉^一而、於^二天之石屋戸^一伏^二汗氣^一而、

踏登^二杵呂許志、為^二神懸^一而、掛^二出胸乳、裳緒忍^二垂於番登^一也。

(記・上卷)

との記述がある。これもまた歌舞の具体的叙述と理解されるが、土橋氏はこの表現を「激烈なりズムの足拍子の中に実感される歌舞の生命力を付けるタマフリの性格のもの」と位置づけられる。(3)

(4)での歌舞のはたらきもこれと同様であろう。歌舞は儀礼的な場において生命力を強める呪術的な行為であり、酒楽の歌の対句は、その様子を叙述したものである。右に引用した天の石屋戸の記述と、酒楽の歌の対句は、ともに呪術的行為を具体的に語るといふ意識を背景にもつ表現と捉えることができるのではないだろうか。

二 呪的景物との関わり

行動を表す対句の中には、儀式に関わつて用いられる景物が詠み込まれているものがある。これらは行動の対句と儀礼との結びつきを、より明確に示しているように思われる。たとえば、允恭記が伝える軽太子と軽大郎女の密通事件に関する一連の歌謡の中で、最後に位置づけられた二首、いわゆる「詠歌」(記八九〜九〇)である。

(5) こもりくの 泊瀬の山の

大峰には 幡張り立て
さ小峰には 幡張り立て

大峰にし 仲定める 思ひ妻あはれ：(記八九)

ここでは、泊瀬の山の高い峰と低い峰とに幡を張り立てる様子が対句で表されている。『全注釈』はこの対句部分について、「幡は宮廷でも、民間でも、いろいろの儀礼に立てる一種の呪物。泊瀬の峰に張り立てるのは、葬礼の幡であろう」としている^⑧。つまり、この対句は、儀礼に際して呪物を準備する、または用いる様子を叙述していることになる。

(6) こもりくの 泊瀬の川の

上つ瀬に 齋代を打ち
下つ瀬に 真代を打ち

齋代には 鏡を懸け

真代には 真玉を懸け

真玉なす 吾が思ふ妻

鏡なす 吾が思ふ妻…(記九〇)

続く(6)歌の対句は、最終的に心情表現へ向かうという特徴があるが、特に「上つ瀬に齋代を打ち」から「真代には真玉を懸け」までは、先ほどの(5)の対句とほぼ同じ方角を示しているといえよう。杵や玉、鏡については、『全注釈』に「齋代・齋串は呪物で、神事に用いるが、川瀬に齋代を立てるのは、おそらく臨時または恒例の祓の神事であろう。(中略) 齋代と同様に、鏡も呪物として用いられる。玉も同じ。祓は消極的に邪霊を祓いやるだけでなく、積極的に生命力をつけるのが目的で、齋代や鏡の呪物はそのためである」との指摘がある。玉や鏡が儀礼の場で用いられる呪物であったことは、記紀の記述からも確認できることである。

また、日本書紀の次の歌謡の対句も、(5)(6)と同様のあり方を示していると考えられる。

(7) 石の上 布留を過ぎて 薦枕 高橋過ぎ 物多に 大宅過ぎ
春日の 春日を過ぎ 妻隠る 小佐保を過ぎ

玉筥には 飯さへ盛り
玉盃に 水さへ盛り

泣き沾ち行くも 影媛あはれ(紀九四)

これは、日本書紀の中で、影媛という人物が、のちの武烈天皇である太子に夫を殺されて、うたつたとされている歌謡である。冒頭、道行き文の形式で地名を列挙した後、対句部分で影媛の行動を具体的に述べている。ここでの「玉筥の飯」「玉盃の水」は、ともに「死者への供物」である。『全注釈』が、荒木田久老の『日本紀歌解 楓の落葉』を引用して、「骸を奈良山に葬るための葬列に従って行く影媛の姿を歌ったものと考えねばならぬ」と述べるように、この歌謡は葬送歌と理解される。ここでも詠歌と同様に、葬送儀礼を背景に、供物という呪的な道具を捧げ持つ様子で列挙するにあたって、対句が用いられていることを指摘できるだろう。

三 散文における対句的表現

ここで少し視点を換え、記紀の散文に見られる対句的な表現を取り上げたい。

冒頭にも述べた通り、これまで、対句はあくまで口誦のレベルでの表現形式であると考えられてきた。そのため、散文に見られる対句的な表現は、対句論の中でほとんど取り上げられることがなかったと言つてよいと思う。確かに、歌謡と散文は、基本的には異なるものであり、両者を一概に同列に扱うことには問題があるだろう。

だが敢えて今回散文を取り上げるのは、散文から対句的な表現を拾っていくと、これまで見てきたような行動を叙述したものが少なからず見られるためである。

具体的に例を挙げていこう。日本書紀の中で、アマテラス大神がササノオ命と対峙する場面に、次のような叙述がある。

(8) 乃結髪為髻、縛裳為袴、便以八坂瓊之五百箇御統、纏其髻・鬘及腕、又背負千箭之鞞、与五百箭之鞞、臂著稜威之高鞞、振起弓彊、急握劍柄、蹈堅庭而陷股、若沫雪以蹴散、奮稜威之雄誥、發稜威之噴讓、而兄詰問焉。(紀・神代上・第六段正文)

また古事記の天孫降臨の場面では、

(9) 故爾、天忍日命・天津久米命二人、取負天之石鞞、取佩頭椎之大刀、取持天之波土弓、手挾天之真鹿兒矢、立御前而仕奉。(記・上卷)

とある。両者ともに、戦いに際して靈力を有する武器を装備し、相手を威嚇する様子が、対句的な表現によつて叙述されている。このような、剣や弓を装備するという内容の対句は、記紀歌謡には見られないものの、万葉集ではたとえば柿本人麻呂の高市皇子挽歌の中の、

一大御身に 大刀取り佩かし

古代歌謡の対句と祭式儀礼

一大御手に 弓取り持たし (巻一・一九九)

という対句をはじめとして、複数の用例が見られる¹⁵⁾。これらの例からも、(8) や (9) の表現が、うたの対句に通じるものであるということが言えると思う。さらに、呪的な道具を身につける、あるいは捧げ持つという内容は、これまで見てきた歌謡の対句とも共通している。

日本書紀の海幸・山幸物語で、兄が弟に服従し、「俳優者」として仕えることを誓う場面では、兄が「溺れ苦しぶ状を学ぶ」様子が、対句的表現の連続によつて、非常に詳細に語られる。

(10) 初潮漬足時則為足占、至膝時則拳足、至股時則走廻、至腰時則捫腰、至腋時則置手於胸、至頸時則拳手飄掌。自爾及今、曾無廢絶。(紀・神代下・第十段一書第四)

兄は隼人の祖とされている神であり、(10) の記述は大嘗祭で演じられる「隼人の歌舞の様子の描写」¹⁶⁾ であると理解される。歌舞を表現対象としたものとしては、先に見た(3)(4)の対句が想起されるし、また歌舞を演じること、つまり具体的な身振りや所作を対句によつて詳述するという点では、(1)(2)の対句と近いあり方を示しているといえる。

見てきたように、散文における対句的な表現と、本稿でとりあげてきたような歌謡や和歌の対句とは、その表現内容が類似している。

このことは、これまで歌謡という口誦の表現形式の中で発生し、展開したとらえられてきた対句が、実は、散文にも通じる要素を持つていた可能性を示唆しているのではないだろうか。たとえば手順の定まった所作を叙述するとき、また呪的な道具を奉るときには、対句的な表現をとりやすいといった傾向が、散文・韻文の形式にかかわらず、当時の発想、あるいは文体の問題としてあつたのではないかと推察されるのである。

おわりに

古代歌謡において、行動を叙述する対句は、その行動そのものを具体的に語る目的で用いられた。そしてこういった対句の背景には、祭式儀礼の場や枠組みがある。それらは何らかの決まった型や、または一定の手順を必要とするために、その手順を行動として語ることと自体が意味を持つのではないだろうか。

儀式の中では、繰り返すことが重要な意味をもつ場合がある。イザナキ・イザナミの国産み神話や、アマテラスとスサノオのうけいの場面など、一定の手順を複数回繰り返す話が多い。このことも、儀礼における行動を語ることに、対句という表現方法が結びつきやすい要因となつたのではないかとも思われる。

万葉集に至ると、儀礼的な行動を語る対句の用例は、古代歌謡と

比べて明らかに少なくなる。しかし、古代歌謡の対句に類する用法が、全くないわけでもないのである。たとえば山上憶良の「男子名を古日といふに恋ふる歌」では、神に祈る様子を、次のようにうたう。

思はぬに 横しま風の にふふかに 覆ひ来ぬれば せむすべの たどきを知らに

白たへの たすきを掛け

まそ鏡 手に取り持ちて

天つ神 仰ぎ乞ひ禱み

国つ神 伏して額つき

かからずも かかりも 神のまにまにと 立ちあざり 我乞ひ

禱めど (卷五・九〇四)

息子の病気の平癒を神に祈る様子が、行動の対句の連続で表現されている。特に前の方の二句対(「白たへの／まそ鏡」)は、呪的な道具を身につけるといふ、先に見た古代歌謡の対句と類似の用法であるといえよう。

また、坂上郎女の「神を祭る歌」は、題詞の通り祭祀の様子をうたつたものである。

奥山の さかきの枝に しらか付け 木綿取り付けて

いほぶへ 斎瓮を 斎ひ堀り据え

たかたま 竹玉を しじに貫き垂れ

鹿じもの 膝折り伏して

たわやめの おすひ取りかけ

かくだにも 我は祈ひなむ 君に逢はじかも (巻三・三七九)

憶良の例と同様に、ここでも神に祈る様子が、二句対の連続で表される。「齋瓮」「竹玉」「おすひ」は全て祭祀に用いる祭具であり、

これもやはり、歌謡と同類の表現になっているのである。なお、坂上郎女は万葉集に六首もの長歌を残しているが、他の長歌歌人と比べると、あまり対句を使用しない傾向にあったようである。にもかかわらず、十九という少ない句数の中で、二句対を二つ連続して用いているこの歌は、その表現傾向からすると異様にすら感じられる。それはあるいは、「神を祭る」というこの歌の主題と関わって、対句が使用された結果であったのかもしれない。

古代歌謡の対句は、祭祀儀礼の場における具体的な行為を表現する方法としての一面をもっていた。後期万葉のこれらの歌もまた、対句が、詠われた場とその表現内容とに関わって用いられたものであったということを示しているように思われるのである。

注

- ① 大畑幸恵「〔対句〕論序説―記紀歌謡及び初期万葉長歌の〔対句〕」
〔国語と国文学〕五五巻四号、一九七八年四月)

古代歌謡の対句と祭祀儀礼

- ② 注①に同じ

③ この点については、古代歌謡の対句とは「歌い手の心情が昂揚したときに現われる形式」であり、「歌い手の、何かの事物や誰かに対して抱く心情を強調する形式といってもよい」とされ、強調という機能の内実にはさらなる具体性を示された神野富一氏の論(『古代歌謡の対句―その本質―』、『甲南女子大学紀要創立二十周年記念』、一九八五年三月)もある。

- ④ 西郷信綱『古事記注釈・第二巻』(平凡社、一九七六年四月)

- ⑤ 益田勝実『記紀歌謡』(筑摩書房、一九七二年五月)

⑥ 近年では居駒永幸氏「八千矛神の『神語』と散文」(『古代の歌と叙事文芸史』、笠間書院、二〇〇三年三月)に、「神語」の歌の実体は、新嘗(大嘗)会の饗宴の場において、語部が問答形式でうたった芸謡であり、それはまた身ぶりや所作をともしなう芸能(演劇ではなく)でもあったという推定に、およそ落ち着いていくのである」という同様の見解が見られる。

- ⑦ 日本書紀三三―三三歌はこれと重出関係にあるが、そのうち紀三三は此の御酒を 醸みけむ人は その鼓 白に立てて 歌ひつつ 醸みけめかも この御酒の あやに甚樂し ささ(紀三三)

となっており、傍線部が記四〇のように対句にはなっていない。

- ⑧ 古事記上巻に、アメワカヒコの死後、その葬儀の記述として、
於是、在天、天若日子之父天津国玉神及其妻子、聞而、降来、哭悲、乃於其処一作「喪屋」而、河鴈為「岐佐理持」、鷺為「掃持」、翠鳥為「御食人」、雀為「確女」、雉為「哭女」、如此行定而、日八日夜八夜以、遊也。(記・上巻)

とある。傍線部「遊也」は、「歌舞音曲を奏すること」(山口佳紀他校注『新編日本古典文学全集・古事記』、小学館、一九九七年六月)であり、

これもまた葬儀において歌舞が行われたことを示す例と考えられる。

- ⑨ 土橋寛『採物のタマフリの意義』（『古代歌謡と儀礼の研究』、岩波書店、一九六五年十二月）

⑩ なお、歌舞の項で引用した日本書紀のイザナミ命を祭る記事の中にも、「又用鼓・吹・幡旗、歌舞而祭矣」とあり、鎮魂の儀式に幡が用いられたことがうかがえる。

- ⑪ 拙稿「古代歌謡における連対の用法」（『同志社国文学』第六三号、二〇〇五年十二月）

⑫ 古事記上巻の天の石屋戸の場面に、次の記述がある。

天香山之五百津真賢木矣、根許士爾許士而、於上枝取著八尺勾瓊之五百津之御須麻流之玉、於中枝取繫八尺鏡、於下枝取垂白丹寸手・青丹寸手而、此種々物者、布刀玉命、布刀御幣登取持而：（記・上巻）

同様に、日本書紀における景行天皇の熊襲征討の記事では、神磯夏媛が天皇に服従を誓う際に、

則拔磯津山之賢木、以上枝挂八握劍、中枝挂八咫鏡、下枝挂八尺瓊、亦素幡樹于船舳、參向而啓之曰：（紀・景行十二年九月）

との記述がある。

- ⑬ 山路平四郎『記紀歌謡評釈』（東京堂出版、一九七三年九月）

⑭ 「さて此の飯と水とをもちて女の葬送に随行は古への礼なりけん、今も吾郷の葬儀に柩の先に包持とて衣服の類を物に包みて持ち次に水持とて土盥に水を盛りて持ち次に侶子とて木を曲げたる器に飯を入れて持たり、皆女の役とせり、是大古の遺風なるべし」：（『高野辰之編』『日本歌謡集成・第一巻・上古編』所収、東京堂出版、一九六〇年八月）

⑮ 「剣大刀腰に取り佩き／さつ弓を手握り持ちて」（巻五・八〇四・山上憶良）、「焼き大刀の手かみ押しねり／白真弓取取り負ひて」（巻九・一

八〇九・高橋虫麻呂）、「剣大刀腰に取り佩き／梓弓取取り負ひて」（巻三・四七八・大伴家持）など。

- ⑯ 坂本太郎他校注『日本古典文学大系・日本書紀上』（岩波書店、一九六七年三月）

なお、隼人の歌舞について、居駒氏は、「天皇の即位礼という宮廷のもっとも重要な儀式において、隼人が吠声と歌舞をもって奉仕するのは、それが王権の権威に深く結びついていたことを示唆している」とされ、そこには「天皇への服属という政治的支配を儀礼的に演出するという意味があった」と述べられる。（『神話・物語としての風俗歌舞』、『古代の歌と叙事文芸史』、注⑥参照）

⑰ 例えば、「齋瓮：神事に用いる甕のような大きい土器。竹玉：細竹を輪切りにして緒に貫いた祭具。たわや女の襲：『襲』は祭祀用の淨衣か（『青木生子他校注』『新潮日本古典集成・万葉集二』、新潮社、一九七六年十一月）とある。

⑱ 岡部政裕氏は、万葉集の長歌歌人に対して、「対句の有無」「対句の種類」「対句の使用量」の三つの視点から、数量的な考察を行われた。その結果、坂上郎女と笏金村は「対句のあらゆる面から見て最下位」であるとの結論を示されている。（『万葉長歌の対句』数量的考察を中心にして）、『万葉長歌考説』、風間書房、一九七〇年十一月）

本文中の古代歌謡の引用および歌番号は土橋寛『古代歌謡全注釈』に、万葉集と古事記・日本書紀の本文の引用は『新編日本古典文学全集』にそれぞれよった。なお、漢字は原則として現在通行の字体に改めた。