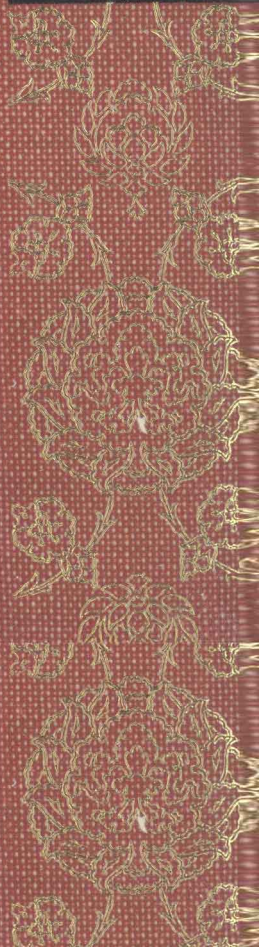


萬葉集

(2)



日本古典文学全集

萬葉集 二

校注・訳

小島憲之  
木下正俊  
佐竹昭広

小学館・刊

萬葉集 二

日本古典文学全集 3

昭和47年5月31日 初版発行  
昭和50年10月20日 第四版発行

校注・訳者  
小島憲之  
木下正俊  
佐竹昭広

発行者  
相賀徹夫  
東京都千代田区一ツ橋2-3-1

印刷所  
大日本印刷株式会社  
東京都新宿区市谷加賀町1-12

発行所 株式会社 小学館

東京都千代田区一ツ橋2-3-1  
〔郵便番号〕101 (振替) 東京8-200  
〔電話番号〕編集 東京 03-264-8574  
製作 東京 03-230-5333  
販売 東京 03-230-5739

© N. Kojima M. Kinoshita  
A. Satake 1972  
(著者検印は省略いたしました)

造本には十分注意しておりますが、  
万一落丁、乱丁などの不良品の場  
合は、おとりかえいたします。

目次

解 説 ..... 三

凡 例 ..... 三七

卷 第 五 ..... 四一

卷 第 六 ..... 一三

卷 第 七 ..... 一九七

卷 第 八 ..... 二八五

卷 第 九 ..... 三七七

校訂付記 ..... 四四五

補 論

万葉人の散文を読むために ..... 小島 憲之 ..... 四五三

蓬客と松浦佐用姫 ..... 木下 正俊 ..... 四六五

「見ゆ」の世界 ..... 佐竹昭広 ..... 四七五

付 録

人名一覽 ..... 四九〇

地名一覽 ..... 五〇七

系 図 ..... 五三三

官位相当表 ..... 五三四

参考地図 ..... 五三六

## 解 説

### 一 歌風の流れ（その一）

#### はじめに

『万葉集』二十巻は、その記載に従うかぎり、古いところは四世紀の仁徳天皇の代から、新しいそれは奈良朝も終りに近づいた淳仁天皇の天平玉字三（七五）年まで、およそ四百数十年間にわたる歌を収集した詞華集である。したがって、その長い年月の間に、時代の推移に伴う歌風の移り変りが認められることはいうまでもない。

『万葉集』の歌には、このような長い年月の重層性とともに、また一口に「歌」といつても、さまざまな性格のものが混在している。その一つは記載歌（作る歌）であり、他の一つは口承歌（歌謡）である。前者は、文学意識に基づいた、文筆による個人の創作歌であり、後者は、記紀や風土記などに含まれている、いわゆる伝承歌であり、両者それぞれ歌の性格を異にする。実際には、その両者の間に、文筆によらない即興的な口頭の歌、口承歌を模した個人的創作など、いろいろな場合を考へることが可能であろう。要するに、書き残されて現在に伝わる『万葉集』という一つの歌集の中に、伝承歌が含まれていることは疑いもないことで、中国でも、六朝の艶情詩集『玉台新詠』（卷十など）その他に同様の例がある。しかし、『万葉集』においては、それらの伝承歌が歌集の片隅にひそかに残るのでなく、巻一・二などの巻の冒頭に位置することは、やはり注目に値するであろう。このことについて、記紀歌謡に続く歌謡を集めようとした名残りであろうとか、あるいは「古代」を尊重した編纂者の心構えを示すものでない

か、など、理由はいろいろと考えられるであろう。これらの伝承歌は、『万葉集』の編纂にとりかかった時点においてすでにほぼ収集されていたのであろう、と一般にいわれるが、ことによると、編纂者が編纂過程において、古さを装うためにあとから付加したものかもしれない。すなわち、中国の「史書」の編纂において、古代伝説の部分があとからあとから後補される、いわば「積み上げ方式」と呼ぶべき形で成ったのと同じような事情を考えることも可能である。もしそうだとすると、巻二の冒頭の仁徳天皇の代の歌や、巻頭の雄略天皇の御製と伝える歌も、編纂者の意識としては、個人の創作歌すなわち「作る歌」と区別なく扱われていたといつてよからう。つまり、『万葉集』という一つの成書にあっては、伝承歌は「作る歌」とあまり大差ない性格と考えられて編み込まれていたのである。東国地方の民謡を集めた巻十四の「東歌」などについても、同様に考えてよからう。

このような編纂者の意図を汲むならば、歌のもとの性格如何にかかわらず、作者も時代も、『万葉集』の所伝のままに受け入れるのがわれわれ読者のとるべき態度であろう。しかし、「作る歌」と伝承歌との本来的性格の差を重視するならば、編纂者の意図とは別に、伝承のものに即した「解釈」を与えなければならぬ。このような伝承歌は、文学意識に重点を置いて歌の流れを考察する立場からいえば、「作る歌」を主軸とする系譜からおのずから逸脱する。したがって、これらの伝承歌を文学史的時代区分についての通説とどのように噛み合わせるべきか、はなはだむずかしい。また、文学意識が必ずしも政治史とともに流れていかないところにもむずかしさの一因がある。

### 時代区分の問題

従来、『万葉集』の歌の文学史的時代区分について、二・三・四・五・六区分説など、さまざまな説が試みられている。そのうち、最も一般的で通説といふべきものは、『作者類別年代順万葉集』（沢瀧久孝氏・森本治吉氏）によって代表される、

### 第一期 (仁徳代—壬申の乱)

第二期 (壬申の乱——奈良遷都)

第三期 (奈良遷都——聖武代、天平五年)

第四期 (天平五年——淳仁代、天平宝字三年)

という四区分説である。第一期と第二期とを分かち壬申の乱、および第二期と第三期とを分かち奈良遷都という事件は、政治史の側から借りた分割規準であるのに対して、第三期と第四期との境を天平五年とするのは、後述するように、文学史的見地のの上に立つた区分法であり、したがって、この四分説も、多分に便宜的なものだといわれてもしかたがないようである。

壬申の乱は、天智天皇の近江方と天武天皇の吉野方との間に起こった武力抗争である。それは、皇位継承をめぐる権力争いであるとともに、天智の改新政治を喜ばない地方の豪族たちの叛乱という二面が絡んだ、日本上代史の特記すべき戦乱であった。しかし、それによって、それ以前の文学とそれ以後の文学との間にどれほどの差が生じたか、疑問である。いかにも、奈良朝某人の手によるわが国最古の漢詩集『懷風藻』の序文には、「雕章麗筆、ただに百篇のみにあらざる」近江朝の文学が、乱によって灰燼に帰したことを嘆き、さらに、「これより以降に、詞人間出す」と述べてはいる。しかし、実際には、『懷風藻』の詩に見るかぎりにおいて、乱の前後で詩風の上に差を見つけることはできない。これは、そのまま『万葉集』の歌の場合にもあてはまる。げんに、乱の前後にまたがって生きた作者も幾人かいるが、それらの作者の個々の作風に大きな変化が生じたといえる人はない。

また、第三期と第四期とを、「天平五(七三三)年」によって画するのは、天平三年に大伴旅人が没し、それに続いて、山上憶良が没したであろう年(むろん推定による)を、その理由とする。たしかに、山上憶良は、『万葉集』の中で最も特異な作品を数多く残した注目すべき作家である。しかし、憶良は『万葉集』作家の中では異質的に過ぎ、その没年をもって天平年間を前後に二分することはやはり機械的便宜的という憾みがないではない。同様に、第二期と第三期との境を和銅三(七二〇)年の奈良遷都とする



ことも一つの目安でしかない。以上、いろいろな意味において、四期区分説には無理があるといつてよい。まして、この四区分法における「第一期」や「第二期」をさらに細分する、五区分説や六区分説などになると、むしろ「時代区分なきに及かず」とさえ思われる。

しかし、時代区分という観点を全面的に排除してしまふことも、また新たな混乱を招くだけである。ことに、巻一・二が、泊瀬朝倉宮御宇天皇代・高市岡本宮御宇天皇代……近江大津宮御宇天皇代・明日香清御原宮御宇天皇代・藤原宮御宇天皇代……、などと年代順に配列してあること、また、巻三・四・五・六・八・九などの多くの巻々でも時代の前後を重視していることを考へる時、やはり多少の欠点はあつても、手ごろな目安を設けることは、『万葉集』編纂者の意図にもかかなうことにもなるであらう。そのような意味において、欠点はあるにせよ、通説の四区分説による呼称には便宜上捨てがたい利点もないわけではない。以下、時として「第一期」「第二期」などと「」を付して、この呼称を採用する場合もあることを、おことわりしておく。

## 伝承歌

「作る歌」の前には、長い長い口頭伝承の時代があつた。漢字という船載はくきの文字に出会うまでは、まず最初に誰がいつどこで歌つたともわからぬ歌謡が、人々の口を借りて漂たい、ある時には物語や原始演劇などの中にも姿を現わした。その一端は、現在、記紀などの歌謡として、二百首ばかりが残っている。これは消え去るべき運命の歌謡が幸運にも文字とめぐり会い、書物の中に定着したまれば存在である。

『万葉集』の中にも、伝承歌の痕跡こんせきがかなり見られる。たとえば、巻十三に見える無名の歌、

こもりくの 泊瀬はつせの川の

上つ瀬 <small>うづせ</small> に	い杵 <small>いす</small> を打ち	い杵 <small>いす</small> には	鏡 <small>かがみ</small> をかけ
下つ瀬 <small>したせ</small> に	ま杵 <small>ます</small> を打ち	ま杵 <small>ます</small> には	ま玉 <small>たま</small> をかけ

「ま玉なす 我が思ふ妹も  
鏡なす 我が思ふ妹も  
ありと言はばこそ 国にも 家にも行かぬ 誰が故か行かむ (三六三)」

は、『古事記』允恭天皇の条の歌謡とはなはだよく似ている(→第一冊補論「万葉集以前」)。左注にもこの出典を注記するが、作者はもともと木梨輕太子ではなかつた。『古事記』では、同じ類の歌謡がいつの間にか輕太子の死に臨んで作つたものとして、物語の中に定着するが、『万葉集』では、同じ類の歌謡が多少の語句の変更を伴いながら口承の世界をさまよい、それが最後に卷十三に採録されたのである。両者の語句の異動によつて、「歌謡は口頭によつて動く」ことが知られ、同時にまた両者はもと同じ親を共有する兄弟の關係にあるといえるであらう。

また別の例をあげると、『日本書紀』天智天皇十年の条の歌、

赤駒の い行きはばかる 真葛原 なにの伝言 直にし良けむ

が、『万葉集』卷十一の「寄物陳思(物に寄せて思いを述べる)の歌群の中に見える(三六三)。後者では恋の歌となつてゐるが、前者では、吉野方と近江方とが直接に交渉すればよいのに、というような意味にゆがめられて、史書の中にはめ込まれてゐる。しかし、この歌は元來伝承歌(歌謡)である。流伝のうちに、一つは「天智紀」に、一つは『万葉集』の卷十二に、それぞれ性格を異にして採用された。似たような例は他にも少なくない。それは、卷十三をはじめとして、卷十一・十二などの作者不明の諸巻に集中する。これらはもとと作つた歌でないものが多い。口頭の世界に歌われたものであり、その多くは記紀歌謡と同じ基盤を持つ歌謡であつた。

『万葉集』の歌は、前述のように、古くは仁徳天皇代の歌から始まり、雄略天皇の御製を経て、以後推古天皇代の聖徳太子の歌など、記紀時代の歌が巻一から巻四などにかけて散在する。これは、前述の作者不明の諸巻の一部の歌のほかにも、記紀歌謡時代のそれと、重なるもののあることを示す。たとえば、巻頭の雄略天皇の御製「籠もよ み籠持ち……」(二)の歌は、記紀に伝

える雄略天皇の伝説像にふさわしく、また卷二の仁徳天皇の皇后、磐姫いわひめの四首の歌は、「足もあがかに」嫉妬しとしたという（『古事記』下巻）、その女性に似つかわしい歌である。両者の歌は、あるいは、消えてしまった伝承物語の中にあつた歌の名残りかもしれない。

しかし、『万葉集』に見えるこれらの歌は、記紀のそれとやや違う姿をも持ち、そこに現実的な人間性が見られる。たとえば、『古事記』に見える、衣通王えとりのみかどの作、

君が行き 日長くなりぬ 山たづの 迎へを行かむ 待つには待たじ

を、卷二の磐姫皇后の歌、

君が行き 日長くなりぬ 山尋ね 迎へか行かむ 待ちにか待たむ（三五）

と比較する時、後者のほうが、一段と現実的であり、個人的だといえよう。また、同じ『万葉集』の中にあつて互いに近い、卷九の雄略天皇の御製と伝える、

夕されば 小倉の山に 伏す鹿し 今夜は鳴かず 寝ねにけらしも（二六四）

と、卷八の舒明天皇の御製、

夕されば 小倉の山に 鳴く鹿は 今夜は鳴かず 寝ねにけらしも（二五二）

とを並べる時、前者の「伏す鹿」が具体的な表現であるようにみえながら、かえって後者の夜毎に耳に聞こえる「鳴く鹿」のほうが、写実的かつ現実的だといつてよいのではなからうか。

『万葉集』の編纂者は、このような質的な差を知つてか、それとも知らずにか、残存資料のままに一応その作者を信じたのである。これは当時の編纂の方針として正しい態度といえる。雄略天皇の御製をそのまま信じ、これを巻頭に置いたことは、古代へのあこがれの一端を示すものといつてよい。しかし同じ類似の歌にしても、伝承時代と質的に多少の差のあるものを含むことは、

やはり『万葉集』が文字時代の産であることを如実に示し、そこに歌風の移りを感じさせる。このようにして、古代の伝承歌がやや質的な変化を示しはじめた時点から、『万葉集』の歌は始まる。

記紀歌謡においては、後に歌の基本形として定着した五言・七言の格を逸脱したものが多い。しかし『万葉集』の歌になると、古い歌と推定される歌もほぼ五七形に整っている。これは編纂者(必ずしも一個人に限定できない)の調整による点も多少はあろうが、整一性に関しても、やはり記紀歌謡とは多少の推移を見ることができよう。たとえば、舒明天皇の御製を例にすれば、

大和には 群山あれど とりよろふ 天の香具山 登り立ち 国見をすれば 国原は 煙立ち立つ 海原は かまめ立ち立つ うまし国そ あきづ島 大和の国は (三)

は、ほとんど五七形に整っている。「国讀め」という内容表現の問題にしても、その音数の問題にしても、やはり記紀歌謡とは違った流れを持ち始めているのである。

このような中であって、中国文化の享受は、万葉人をしてしだいに新しい異国文学の表現に目を向けさせるに至った。「孝徳紀」に見える挽歌、

山川に 鶯鶯二つあて たぐひよく たぐへる妹を 誰か率にけむ

は、橋守部撰『稜威言別』に、「詩経」すなわち「毛詩」(周南)の、

関々雌鳩、在二河之洲。窈窕淑女、君子好逑。(関々なる雌鳩は、河の洲にあり。窈窕なる淑女は、君子の好逑)

をその出典と指摘することく、いちはやく異国ふうの表現が導入された作品だったかもしれない。かくて、在来の伝承的表現の上に、さらに個性的なものが加わり、ときには外来的の影響を受けながら、いわゆる「万葉調」なるものが形成されていく。

四区分説によれば、以降に続く近江朝文学と共に、これらの伝承歌群を「第一期」に共存させるが、これは記紀時代につながるものとして、『万葉集』の萌芽期、黎明期とみるべきであり、「第一期」に含めることは適切でなからう。

## 近江朝前後

天智天皇は、称制を含めて、六六二年から六七一年まで在位した。このいわゆる近江朝の文学は、在来の歌の表現を学ばほかに、外來の詩の洗禮をも受け、歌の中に詩的表現を加味しようとした時期である。前述の『懷風藻』の序文の記事は、近江朝讚美をあまりにも誇張しすぎているが、多少の割引きを加えるならば、その事実の一端を示すものといえるであろう。

このころには、歌のほかにも、文学形態を異にする作詩にも、かなりの努力がなされた。「宸翰文を垂れたまひ、賢臣頌を獻る」(『懷風藻』序文)といい、また春山万花の艶と秋山千葉の彩の優劣を内大臣藤原鎌足に命じて競争せしめられたことなどは、公的な宴席において、しばしば詩や歌を披露しあう遊びが行なわれたことを示す。特に後者の春秋競憐の席で、天皇の愛人である額田王が歌でこれに答え、

冬ごもり 春さり来れば 鳴かざりし 鳥も来鳴きぬ 咲かざりし 花も咲けれど 山をしみ 入りても取らず 草深み  
取りても見ず 秋山の 木の葉を見ては 黄葉をば 取りてそしのふ 青きをば 置きてそ嘆く そこし恨めし 秋山そ我  
は(一六)

と歌い、春よりも秋をよしとした。このこと自体は、彼女の個人的な好みにもよるのであろうが、一方では、当時すでに秋に対する悲哀感の美は、詩の表現に基づいて一つの類型ともなっていた。それは、六朝の一大詩集『文選』に見える「秋興賦」(潘安仁作)を中心とする六朝以来の詩想である。彼女の春秋の優劣に関する判定には、中国的な要素が陰に存在していたとみてよからう。また、彼女の天智天皇を思う佳作、

君待つと 我が恋ひ居れば 我がやどの 簾動かし 秋の風吹く(四八六)

については、後年鎌足の正室となった鏡王女の、

風をだに 恋ふるはともし 風をだに 来むとし待たば 何か嘆かむ(四八九)

の答えの歌と共に、契沖の『代匠記』の指摘することく、詩の表現に一脈相通するものがある（↓第一冊頭注）。歌は、文字を持たない口頭伝承の時代においては、集団の中に生まれ、繰返しや対句などリズムミカルな表現を持つが、そこには個人性はない。前述のように、近江朝以前においては、伝承歌が皇室歌人と結ばれ、伝承的なにおいを持つものが少なくないが、このころになると、もはや個人的な性格を帯びるものがしだいに多くなる。ことに個人の作品が公的な場で発表されるような機会が多くなるにつれて、歌の表現は洗練の度を増す。他人に代わって歌を詠む、いわゆる「代作歌」も、その傾向を助長したと考えられる。

壬申の乱以後、「第二期」にはいるが、これによって近江朝的な歌風が消え去るわけではない。むしろ、その連続ともいえるであろうことは、乱後即位した天武天皇の政治の形質が天智天皇の改新政治の踏襲という形で現われたことと符合するかのようである。壬申の乱は、さきにもいったように、『万葉集』の作風そのものになんら作用しなかつたといつてよい。

大津皇子の歌を例にしよう。皇子は近江朝に続く飛鳥朝天武天皇の第三皇子（「持統紀」による）である。そのすぐれた文才については、『日本書紀』や『懷風藻』に口をきわめてほめてゐる。その歌の一つ、

経もなく 緯も定めず 娘子らが 織るもみち葉に 霜な降りそね（二五三）

に対して、皇子の詩に（懷風藻）、

天紙風筆画三雲鶴、山機霜杼織三葉錦。（天紙風筆雲鶴を画き、山機霜杼葉錦を織らむ）

と見えるが、この歌と詩が共に同じ詩想であることは、『代匠記』の指摘するとおりである——もつとも詩の本意は、自己の志を述べたものであつて歌とは違ふが——。また朱鳥元<sub>六</sub>年十月、死を賜わり、その辞世の挽歌に、

ももづたふ 磐余の池に 鳴く鴨を 今日のみ見てや 雲隠りなむ（四二六）

とあるが、その哀感は、皇子の「臨終」の詩、

金鳥西舎に臨らひ、鼓声短命を催す。泉路に賓主無し、此の夕誰が家にか向はむ。（第四句は群書類従本の本文による）

に通じる。歌と詩の交流は、近江朝以後においても同様であり、壬申の乱も文学の流れを切断することはできなかった。

右の挽歌の結句は第三者的表现であり、また「臨終」の詩は中国の「臨終」詩の一つのパターンによること、既述のとおりである（↓第一冊頭注）。これによるならば、皇子のいたましい死を哀悼する人々が皇子に託して、その作としたとも考えられる。伝承歌がひとりの英雄主人公——その多くは皇室の人々である——と結ばれるのは口承時代の常で、作られた詩歌が悲劇の主人公大津皇子にわざわざ結びつけられた点に、文学技法としての進展を見る。

また、この時期に、歌物語的、遊戯的な要素の歌が見られるのもこれと同じ歩調を示す。その一つ、大津皇子と関係あるものかともいわれる石川女郎と大伴田主との贈答歌群（巻二）は、おそらく『文選』に見える、宋玉「登徒子好色賦」に暗示を得た架空の歌物語であろう。また久米禅師と石川郎女との贈答歌群（巻二）も同じ類のものともみなすことができる。これは歌に対する余裕があらわれ始めたことを意味する。余裕といえば、天武天皇と藤原夫人（大原大刀自）との贈答歌二首もその一例。

我が里に 大雪降り 大原の 古りにし里に 降らまくは後（二三 天武）

我が岡の 霏に言ひて 降らしめし 雪の摧けし そこに散りけむ（二四 夫人）

前者の戯れに対して、「こちらこそ大雪の自家ですよ」と言い返したところに、おおらかなゆとりのある文学的遊戯を見るであろう。近江朝前後の歌は、政変とかかわりなく、洗練の度合いを深めてゆく。

### 藤原朝前後

『万葉集』の歌の、萌芽期から近江・飛鳥両朝ごろまでの歌をその内容によって分類すれば、伝承歌を除けば、

### 雑歌 相聞 挽歌

に大別できる。雑歌に応詔や遊覧、供奉の作が多いことは、歌が朝廷という公的な世界を中心として生まれたことを意味する。

これは『懐風藻』の詩の場合に同じい。相聞の歌は、もともと贈答の意を持つが、贈答は男と女との間に生まれることが多く、相聞はすなわち恋愛の歌という等式が成り立つ。歌は人の喜びも悲しみも歌いあげる。特に悲しみは歌を作ることによって、自己の思いを晴らすことができる。そこに死を悲しむ挽歌の生まれる端緒が存在する。前述のごとく、雑歌は公的な「場」の歌が多いが、その裏面には私的な「裏」の歌も予想される。この類の歌は、歌謡性(民謡)の歌によく見られ、「都ぶり」の底流の下に、「鄙ぶり」の歌として命脈を保っていたのである。このような公的私的の歌を自己の歌に十二分にこなし、自己の才能を発揮したのは、持統・文武に仕えた下級官人、柿本人麻呂であった。

彼はいわゆる「第二期」の代表選手であると共に、万葉歌人の第一人者でもある。もし彼の歌が残らないと仮定するならば、『万葉集』の歌も予想外に寒々としたものになっていることであろう。現代の評価は、彼の歌を称して、ディオニソス(Dionysus)的という。これは人麻呂の歌の内部にひそむ激情的熱情的な心が他のどの万葉歌人にも見られないためである。長歌にまた短歌に、いたるところに激しい情熱に裏づけられた強烈雄勁な表現が見られ、いわゆる「万葉調」は人麻呂によって代表されるとしてもよい。

人麻呂の歌には、宮廷に関する雑歌が多い。その行幸供奉の作には、女帝持統への讚美の歌が多く見られるために、「御用歌人」としてやや低く評価する向きもある。しかし、歌は動機よりも表現された結果のほうがたいせつである。くだんの吉野行幸供奉の際に詠んだ献呈歌、

やすみしし 我が大君 神ながら 神さびせすと 吉野川 たぎつ河内に 高殿を 高知りまして 登り立ち 国見をせせ  
ば たたなはる 青垣山 やまつみの 奉る御調と 春へには 花かざし持ち 秋立てば 黄葉かざせり 行き沿ふ 川の  
神も 大御食に 仕へ奉ると 上つ瀬に 鵜川を立ち 下つ瀬に 小網さし渡す 山川も 依りて仕ふる 神の御代か  
も (三六)



## 反歌

山川も 依りて仕ふる 神ながら たぎつ河内に 舟出せずかも (三九)

あるいは、雷の岳に天皇が出遊された時に作った、

大君は 神にしませば 天雲の 雷の上に 塵りせるかも (三三)

などを見ても、何らのそらぞらしさも見えないのは、官人としての彼がいつわりのない実感を精いっぱい歌いあげているからであろう。卷二の挽歌の部に収められている、皇子皇女への献呈歌群(代作歌群)を例にしてみても、単に形式的なおさなりの歌ではない。これらには、彼の妻の死を悲しむ挽歌と同じく、作歌にひたむきの熱情を傾けていることが十分に汲みとれる。

彼の名を冠する歌集に、『柿本人麻呂歌集』があり、その歌は『万葉集』の諸巻に散在する。この歌集に、人麻呂以外の歌を多く含むことは、今日の研究で明らかにされているが、特に歌謡性民謡性を持つ歌の多いことが注目される。これは少なくとも彼がこのたぐいの歌をも学んだことを意味する。石見国より現地妻と別れて帰還する際の名高い長歌(三三)の結句、「妹が門見むなびけこの山」に見られる悲痛な叫びも、美濃国の歌と推定される卷十三の中の長歌(三三)の「なびけと人は踏めども かく寄れと 人は突けども 心なき山の 奥十山 三野の山」と類想である。おそらく民謡などにも表現の糧を求めたのであろう。自己の歌才に、民謡的要素なども採用して、文学としてこれを見がきあげ、形式上の修辭面(特に枕詞・序詞)、あるいは内容表現などにわたって、みずみずしく、しかも熱情的に歌ったのが彼であった。後に平安人から「歌の聖」と呼ばれたのも、適切な評言である。

人麻呂の歌の中には、さらに近江朝以来の中国的要素をも含み、その多様性を誇る。しかもこれに溺れず、なによりも伝統的な作歌法を利用して、独想的な方法へと飛躍し、自己の表現に最もふさわしい文学表現としてその歌を完成させたのである。この点においては、彼のあとに現われた大伴旅人や山上憶良などよりも純粋な歌風といえるであろう。