

記紀歌謡と神楽・催馬楽

古橋 信孝

神楽は現在でも方ぼうの神社で行なわれている。一般にそれを里神楽と呼んでいる。それに対し宮廷で行われた神楽を御神楽みかぐらとか宮神楽とか呼ぶ。文献的に、里神楽が江戸以前になかなか遡れないのに比して、御神楽は一〇世紀ごろまで遡りえ、神楽歌が伝えられている。神楽の姿自体はわかりようもなく、むしろ里神楽から受感していく必要があるが、神楽歌の言語表現のあり方は御神楽の文献資料から考案しうることになる。文学史はたんに時間的な前後だとは思われないが、歌謡史という立て方をするなら、記紀歌謡と万葉集、次に平安の神楽歌を並べてみるのは意味があるようにもか
んがえうる。

一、御神楽の成立

御神楽の文献初出は『三代実録』清和天皇貞観元年（八五五）一月一七日の、大嘗祭の時の「是夜、天皇留御豊楽殿後房」。文武百官侍宿。親王已下参議已上得御在所。琴歌神宴。終夜歛楽（一）といわれている。清暑堂御神楽という。これがどのようなものであったかは不明だが、後の内侍所御神楽などの原形になったといわれている。

その内侍所御神楽は「自一条院御時始十二月有御神楽」（二）『江家次第』（三）卷一とされる。その原因は、『江家次第』「内侍所御神楽事」が「内侍所者神鏡也」と神鏡のことから書き起こされ、その由来、そして天徳、寛弘、長久の内裏焼亡の時の神鏡についての記事に続いて内侍所御神楽の始りを記すから、内裏焼亡とかかわるとかんがえてよいだろう。「一条院御時」とは寛弘に当たる。

『江家次第』には「寛弘焼亡始焼給、雖陰円規不闕」とあり、内裏は焼亡したが、神鏡は損しなかったとある。このことは『古今著聞集』卷一の二にもみえ、有名なことだったらしい。同時代の中樞にいた小野宮実資の日記『小右記』（三）によってもうすこし詳しい事情を示す。寛弘二年（八八五）一月のことで、抜き書きして引く。

一五日 火起自温明殿、神鏡所謂現行 大刀并啓下能取出云々（四）
一七日 神鏡大刀并契尺焼亡、鏡僅有帶、自余焼損、無円規、失鏡形。

とある。この一七日には「定申神鏡焼損事、其定趣者、可改鑄歟……」というように改鑄が論じられている。しかし、同年一月九日の記事に「今日酉剋、神鏡自太政官奉移東三条院」とあるから、焼亡後数日のうちに探し出されたらしい。その間の事情がわからない

のは残念だが、大いに慌てたことは想像されよう。天皇権を象徴する三種の神器を焼失し、探し出したとはいえ、被災してしまったわけだから、神鏡に対するなんらかの祭りが行なわれたことは推察される。その祭りとは被災を詫ることと、焼け焦げた神鏡の魂フリだろう。それを起源として内侍所神楽が始まったことと思われる。

しかし神楽自体は神遊びともいうし、「琴歌神宴」とあるように特定の祭りに限定されるものではなかったはずである。神楽は神座を語源とするというが、神を招いて神とともに楽しむ、あるいは神を楽しませるのが神楽だから、どの祭りであってもいいようなものである。ただ清暑堂御神楽が大嘗祭に行なわれたように内容的に神楽は限定できるかもしれない。その意味で『古語拾遺』の起源神話にも注目しておこう。天石戸神話である。天石戸に籠った天照大神は、神がみの楽しむ声を聞いて顔をのぞかせてしまう。その場面が「干時、天照大神、中心独調、比、吾幽居天下悉闇。群神何由如レ此之歌楽、聊開レ戸而窺……」と「歌楽」とある。この「歌楽」の具体的なさまは

令^ニ天^ノ鈿^ノ女^ノ命^ニ、以^テ莫^ク辟^ク葛^ニ為^レ聲、以^テ蘿^葛為^レ手^ノ細^ニ、以^テ竹^ノ葉^ヲ飲^ク憩^ク木^ノ葉^ヲ為^レ手^ノ草、手^ニ持^テ着^ク鐸^ノ之^ノ矛^ニ而^テ於^テ石^ノ窟^ノ戸^ノ前^ニ覆^ク誓^ク槽^ヲ、拳^ニ庭^ニ療^ク作^ク俳^ノ優^ノ相^ノ与^ト、歌^ヲ舞^フ。

である。この天石戸神話を起源として、中臣氏、斎部氏の職掌が決まったのだが、天鈿女命を始祖とする猿女君は「供^ニ神^ノ楽^ノ之^ノ事^ニ」と決められた。したがって「歌楽」は「神楽」とみてよい。このばあいの神楽は天石戸神話の「歌楽」に当たり、大嘗祭に奉された神楽も基本的にこの内容となるはずである。

『古語拾遺』ではさらに続けて、天照大神を引き出すことによつ

て「上天初晴、衆俱相見面皆明白、伸^レ手歌舞相与称曰、阿波礼、阿那於茂志呂、阿那多能志、阿那佐夜憩、飢憩」とある。天照大神が天石戸から出て晴れたとはもちろん夜明けを迎えたことで、終夜の「歌楽」が終わったことを示す。「おもしろ(し)」の語源は、天照大神があらわれて、この世が明るくなり、神がみの顔が白く見えたことによるというのである。もちろん面が「明白」というのは、ただ面白いというのではなく、神がみの歓びの表情である。この語源によって「おもしろし」は、神を迎えての歓びの意とみるべきことになる。また「佐夜憩」は割注で「竹葉声也」、「飢憩」は「木名也、振^ニ其^ノ葉^ノ之^ノ謂^ト也」とおり、天鈿女命が手草として持ち振った竹の葉、飢憩の木の葉の音とするのも注意してよい。謡としてうたわれることばは、このように神話に根拠をもつ特殊なものなのである。

この『古語拾遺』によると、神楽は、語源説はともかく、天石戸神話—大嘗祭の「歌楽」を意味したのかもしれない。それが敷衍していったのだろう。あまり一般化してかんがえないほうがよいように思える。

二、神楽の構成

神楽歌から神楽の構成をまとめると、

I 採物(神おろし)

a 神・幣・杖・篠・弓・劍・鉾・杓・葛

b 韓神

II 前張(神あそび)

a 大前張 官人・木綿垂で・難波瀉・榛・しなが鳥・猪名野・

我妹子

b 小前張 薦枕・賤家の小菅・磯良崎・細波・殖槻・総角・大

宮・湊田・蟋蟀

c 前張附属 イ千歳法 ロ早歌

Ⅲ星(神あがり)

a 明星・得選子・木綿作る・日靈女歌・湯立歌・神上

b 朝倉・其駒・竈殿遊歌・酒殿歌

となる。I採物(神おろし)は神を依り憑かせる採物の謡で、神を招き、II前張(神あそび)で神とともに遊び、Ⅲ星(神あがり)で夜明けとともに神を送る、という構成になる。もちろんこの構成は里神楽の基本的なものと一致する。三隈治雄氏は次のように整理している。⁽⁶⁾

1、神迎え——神のおとすれ

2、神の祝言とわざ——神人交歓

イ、献盃と祝言 ロ、無礼講の歌舞

3、神送り——神の退去

この2の口無礼講の歌舞とは、「神人交歓」の「人」も神が憑いて神になっていることを意味する。これがクライマックスになる。宮中の御神楽のばあい、天皇初め皇族百官は神楽に対して観客になるが、大嘗会の清暑堂神楽のばあい、王卿らは挿頭を挿して臨んでおり、観る側も神となっている。というより神である天皇、王卿に神楽をたのしんでもらうという構造だろう。天石戸神話の天鈿女命と神がみの関係になる。『古語拾遺』では、夜明けに神がみは「伸し手歌舞相与称曰」と「あはれ あなおもしろ ……」とうたうのだから、最後に神がみの歌舞があることになる。

なお、『江家次第』巻一五の大嘗会の清暑堂御神楽で次第をみると、『召侍臣堪絃哥二者上』『召御遊具二』の次に

次唱三神楽哥先和琴、次笛、次篳篥、次拍子
次取物、(賢木)幣、抄、韓神

次さ井波利

次朝倉、其駒

というように並べられており、採物だけが神楽歌と呼ばれている。これは採物が神を降すゆえ、ある意味で厳肅な場面であり、後に分析するように、神謡らしい謡だったためと思われる。催馬楽の場面が神遊びで、中心にあるわけだが、饗宴的性格を濃くしていったのだろう。もちろんそれが神人交歓の本質でもあるのだが。

この『江家次第』清暑堂御神楽の神楽歌の構成は記した通りだが、内侍所御神楽では、「先取物神、御幣等也、及韓神一人長起舞」となり盃が一巡して、「佐井波利、次星、次朝倉、次楚駒」となっている。「神、御幣等」だから清暑堂御神楽と同じで杵も含むかもしれない。すると最後に星がないだけで、ほぼ同じ構成といえるだろう。

ところが神楽歌は諸本によって、その構成はそうとうの違いをみせている。小杉秋夫氏が「神楽歌伝本詞章対照表」⁽⁸⁾を作って、その相違をわかりやすく示している。それによると、『梁塵後抄』(日本古典文学大系「神楽歌」が底本にしたもの。熊谷直好の写本)と『梁塵愚案抄』(二条兼良)がほぼ同じで、最も古い写本である『神楽和琴秘譜』(一〇世紀ごろの書写)では採物にあるのは杵と韓神だけ、明星にあたるのは浅蔵と其駒で『江家次第』とだいたい一致するが、村上天皇ごろの賀茂の還立御神楽の譜とかがえらられる信義本では採物にあたるのは神、韓神、明星にあたるのが明星・得銭子・木綿作・

朝倉で、しかも他本にはみられない謡をもち、三条天皇頃の神楽譜とされる重種本⁽¹⁰⁾では採物は「或説」を除けば一致、明星は竈殿遊歌・酒殿歌・其駒がないというように異なる。これに『梁塵愚案抄』『梁塵後抄』の「或説」とあることを重ねてみれば、神楽は固定したものではなく、毎年ではないにしても、謡の出入をもっていたことが知られる。生きた祭りはむしろそのような変化が当然のことなのだから、神楽歌を扱うときには注意したほうがよいだろう。

三、催馬楽と前張

平安物語文学などに拾える催馬祭と神楽の前張が同じものかどうか分からない。催馬楽の語源も不明である。催馬楽は雅楽風に編曲された民謡という。雅楽は外来の音楽だから、民間にうたわれた謡が宮廷風に編曲されたわけである。

先に『江家次第』で採物だけが神楽歌と呼ばれていることを述べたが、それだけでなく、明星にあたるものは星、朝倉、楚駒と名があげられているのに、前張だけは一括して扱われている。再び「内侍所御神楽」から引くと、「或又有奉仕散楽之者」と、訖、佐井波利、次星、次朝倉、次楚駒」というように、前張は星以下の歌曲名と同列に扱われている。かといって一曲の歌曲名かというところではないらしい。『江家次第』の構成とはほ重なる⁽¹¹⁾『神楽和琴秘譜』では「前張」にあたる曲が一八曲載せられており、それらを総称して「佐井波利」としたとかがえられる。宮廷の祭りとして神楽の構成が確立するにつれ、最も神謡らしくみえる「採物」の謡が神楽歌とみなされ、饗宴的な「前張」部は祭りとしては軽くみなされて「佐井波利」と一括され、神上げに相当する星、朝倉、其(楚)駒は

重くみなされ、曲名を記されたのだろう。「前張」は饗宴で奏された催馬楽と通じていたのである。これは古今集に「神遊び歌」、拾遺集に「神楽歌」と載せるものの一部が「採物」には重なるか「前張」には重ならないことからいえよう。

重種本『神楽歌』の「佐井波利」に載せられる35、38は催馬楽にみえ、神楽歌の前張と催馬楽とは重なる可能性がうかがえる。また催馬楽には大嘗会の風俗歌もいくつかみられ、催馬楽が饗宴で楽しむ謡として、流行歌のようなさまざまのものも取り入れていったものと推察される。

このように「前張」を催馬楽と同一に位置づけたからといって、「前張」を墮しめているわけではない。神下し——神遊び——神上げと並べれば、神遊びにあたる「前張」は中心にあるともいえる。それは個体におけるあらわれ方としてみればはっきりする。神下しは個体が神懸りする過程、神遊びが神の憑依した状態、神上げが神懸りから醒めていく過程となる。神になって遊ぶのが神遊びだから、自由に楽しむ。つまり楽しむことが自己展開していくのが最も楽しい状態のはずである。だから「前張」部の謡は恋謡的なもの、叙景的なものなどさまざまでありうる。そしてそれは催馬楽の、風俗的なもの、エロティックなものなど多様であることと通じている。

四、古代歌謡と神楽歌

1 採物

「採物」はほとんど讚め謡である。「幣」^{はてら}は、

本

幣は 我がにはあらず 天にます 豊岡姫の 宮の幣 宮の幣
末

幣に ならましものを すべ神の 御手に取られて なづさは
ましを なづさはましを
だが、この「本」は、

この神酒は わが神酒ならず 大和なす 大物主の 醸みし御
酒 幾久 幾久 〈紀15〉

と同型である。これは眼前にある物がこの世のものではなく神の世
の由緒ある物であることを表現する様式である。これと類似の様式
は「杖」「篠」「鉾」にある。「杖」で引くと

本

この杖は いづこの杖ぞ 天にます 豊岡姫の 宮の杖なり
宮の杖なり

末

逢坂を 今朝越え来れば 山人の 我にくれたる 山杖ぞこれ
山杖ぞこれ

の本歌がそれで、この「杖」を「篠」「鉾」に置き換えれば「杖」
「鉾」の本歌になる。この様式は記紀歌謡の、

この蟹や 何処の蟹 百伝ふ 角鹿の蟹 横さらふ 何処に到
る 伊智遅島 美島に着き …… 〈記43〉

と通じる。〈記43〉は主人公がただの人でないこと、神であること
を明らかにしているから、問答の型が神あるいは神の物であること
を表現する様式であったことが知られる。この様式から、「幣」も
「この幣は いづこの幣ぞ」の問いがあったと想定してみてもい
い。五七の音散律からいってはみ出すから現在伝えられる「幣」に

なったとかんがえてみてもいい。しかしそのような順序をかんがえ
るよりも、類同の、神の物をあらわす表現の様式だったとしておい
たほうがいいだろう。これは神謡の様式とみてよいが、神謡は本来
神の側のものだから、謡にうたわれること自体神の側のものとな
り、このような問答をとる必要もなかった。その意味で二次的な神
謡かもしれない。

「幣」の末歌も、やはり讃め謡である。似通った発想の記紀歌
に、

やすみしし わが大君の 朝とには い寄り立たし 夕とには
い寄り立たす 脇机が下の 板にもが あせを 〈記105〉

がある。この〈記105〉のばあいは、脇机が大君のものであること
よって脇机の机になりたいとうたうのだから、直接的には脇机を讃
めているが、結局は大君讃めの謡である。もっともある物が最高の
物と讃めるのは神の物というのが最高の讃め方だから、「やすみし
し わが大君の …… い寄り立たす」までも脇机を讃めた詞だと
みてよい。さらにこの様式は万葉集の防人歌の

置きて行かば妹ばま愛し 持ちて行く梓の弓の弓束にもがも
〈14—三五六七〉

おくれ居て恋ひば苦しも 朝狩の君が弓にもならましものを
〈14—三五六八〉

などにも通じている。下三句だけ取り出せば二首とも弓讃め謡であ
る。その讃め謡の様式によりながら、上二句で想う相手と離れねば
ならない辛さを表出してしまっている。上二句にうたい手の辛い情
況が表現されているようにみえるゆえ、一首全体がそうみえるわけ
である。だがモチーフとしてはやはり弓讃めで、弓を持ち防人に出

て行く者の無事を祈るとみてよい。弓を誦め、その呪力によってその弓を持つ者の無事の帰還を祈願しているのである。

「幣」の末歌もそういう神謡の様式にある。そして本歌が幣を持つ側の、つまり神の側の謡であるのに対し、末謡はそれに応える人の側の謡であるとみられる。そういう対応としてこの本末はある。

この構造は「杖」の本末も同様である。本歌が神の側、末歌は「山人の 我にくれたる」とあるように人の側となろう。ただその杖を持てば人も神になるから、神の側に立っているともいえる。この末歌も万葉集に、

あしひきの山行きしかば山人の我に得しめし山づとそこれ

〈20—四二九三〉

と似通ったうたがある。末歌の「山杖ぞこれ」の繰り返しを取れば短歌形式であり、万葉のこのうたの最終句「山づとそこれ」⁽¹²⁾を繰り返せば歌謡らしくみえる。万葉集のうたは個有のもののようにわれているが、このように歌謡と通じていることにも注意しておこう。基本的に書き留められた記録とみれば、繰り返しは省かれて記され、それをうたうときにはどこを繰り返してうたうかは当時の人びとには明らかだった。神楽歌の「杓」⁽¹³⁾のうたい方が鍋島家本の裏書に記されており、小西甚一氏の復原によると、

(本) 大原やせが井の清水杓もて鶏は鳴くとも遊ぶ瀬を汲め遊

ぶ瀬を汲め

(末) 我が門の板井の清水里遠み人し汲まねば水さびにけり水

さびにけり

〔(本) (末) 各繰り返す〕

(本) おけ、あちめ、おとおお

(末) 我が門の板井や板井の清水里遠み人し汲まねば水さびに

けり水さびにけり

(本) 大原やせが井やせが井の水を杓もて鶏は鳴くとも遊ぶ

瀬を汲め遊ぶ瀬を汲め

(末) 板井や板井の清水……(以下略。前と同じ)

(本) せが井やせが井の水を……(同右)

(末) 板井や板井の清水……(同右)

というようになり、短歌形式の謡のうたわれ方の一例が知られる。これはべつだんこれらのうたが歌謡風のものだからではなからう。そういういい方はうたの意味のうえから一元的に捉え過ぎるからである。うたは五七七七七の様式が先行しているのだから、〈韻律〉からもかんがえねばならないのである。

採物は他に「神」「弓」「劍」とあるが、基本的にみな讀め謡である。たとえば「劍」は、

本

銀の 目貫の太刀を さげ佩きて 奈良の都を ねるは誰が子

ぞ ねるは誰が子ぞ

末

石の上 ふるや壮士の 太刀もがな 組の緒垂でて 宮路通は

む 宮路通はむ

は、本歌は「誰が子ぞ」は問答により神であることを明らかにする様式だから、これは神であることを表現しているが、その具体的な標は太刀を佩いていることにある。つまり「銀の 目貫の太刀を さげ佩きて 奈良の都を ねる」は神の〈叙事〉(〈巡行叙事〉)であり、したがってこの劍が神である証拠のものとなり、この表現そ

のものが太刀讚めといつてもいいことになる。末歌は、そういう太刀を佩いて宮路を通いたいというのだから「幣」の末歌と同類で、太刀讚めになりつつ、神の側の本歌を受けて人の側の謡という構造となる。

2前張

前張は基本的な歌型が短歌形式のものとしてでないものがあり、また本末の関係も多様である。たとえば「宮人」は

本

宮人の 疎衣 膝とほし

末

膝とほし 着の宜しもよ 疎衣

とあり、短歌型を基本にしなから、本歌が三句まで、末歌は尻取り式に三句目を繰り返して四五句をうたうという形である。この謡は『古語拾遺』に、崇神天皇の代、天皇の「大護御霊」として新たに鏡剣を造り、もとの鏡剣は大和国笠縫邑に磯城神籬を立ててそこに遷したが、その遷す時に「宮人、皆參、祭終夜宴楽」してうたったものとされている。

美夜比登能 於保与須我良爾 伊佐登保志 由伎能与呂志茂
於保与須我良爾

とある。さらに続けて割注に「今俗歌曰」として

美夜比止乃 於保与曾許侶茂 比佐止保志 由伎乃与侶志茂

於保与曾許侶茂。詞之転

と転訛してうたわれている形が記されている。まず『古語拾遺』に記された形は短歌形式であることに注意しよう。この短歌形式がどのようにうたわれたか不明だが、「宮人」によれば二つに分けら

れ、三句目が尻取り式に繰り返されてうたわれたということになる。先に述べたことだが、繰り返し部分を記録するときには省いて記すと短歌形式になった。短歌形式はうたわれるべきものだ。つまり、たはつねに歌謡を内包していたのである。このようにうたをみるのが古代からうたをへ読むことである。

そしてうたわれるものであるかぎり、うたい継がれていくとへ意味はそれほど重くないから、歌詞が変化し意味不明になっていく。そのさまが『古語拾遺』の二例と「宮人」によって知られる。

この三例を並べてみる。

(A)宮人の 大終夜に	(B)宮人の 疎衣	(C)宮人の 疎衣
いざとをし	膝とほし	膝とほし
ゆきのよろしも	ゆきのよろしも	着の宜しもよ
大終夜に	疎衣	疎衣

(A)は34句が意味不明。(B)は2句に衣に解されることで3句の意味も「膝通し」になり、4句も「ゆき」がおそらく「往き」で通行する姿を讚める意になる。さらに(C)では4句が着ている姿になる。おそらく意味不明部が解釈されて変型していったのだろう。それでも『古語拾遺』に記されたこの謡の由来、神鏡剣を遷し送るときに宮人たちが「終夜宴楽」したときのものという内容は生き続けている、神楽歌としてうたわれている、ということになる。特に神鏡を置く内侍所の神楽の歌とみれば通じるし、大嘗会の天皇を迎えての清暑堂の神楽の歌とみても通じる。とにかく謡はうたい継がれていくうちに変転するものだった。うたが謡を内包しているとすると、この変転もうたの性格とかがえるべきだろう。類歌の問題もこう

いう変転からかんがえ直す必要がある。一首のうたがうたわれるには、そのうたの前にそのような変転を含んだうたい継がれる層の「累積」があることを忘れてはなるまい。これもうたを古代の側からみる「読み」である。

記紀歌謡だけでなく、万葉集に残されている世界もきわめて貧しい。たとえば民間に伝えられている祭りに色濃い性的なものは、万葉集には上澄みのようにしかみられない。それは謡というものがそういうものだったのか、そういうものが記載されなかったかのどちらかだが、もちろん後者であろう。催馬楽にみられるエロティックな謡などが証拠となる。宮廷でもそういう謡がうたわれていたはずだ。お上品な幻想をもつのは近代以降の単婚家族を中心にした中流階級の意識である。神楽歌にもやわらかなものだが、その種の謡がある。「我妹子」。

本

我妹子に や 一夜肌触れ あいそ 誤りにしより 鳥も獲られず 鳥も獲られず や

末

然りともしや 我が夫の君は あいそ 五つ獲り 六つ鳥獲り 七獲り 八つ鳥獲り 九よ 十は獲り 十は獲りけむや

本歌は、初めて共寝してしまったため、腰がふらついて気もそぞろで、鳥も獲れないとうたう。「一夜肌触れ」は本来は神の神婚を意味する。神は人と同居できるわけではないから、祭りのとき来訪して神女と共寝して、祭りの終りとともに去った。その神婚を「一夜肌触れ」と表現した例はないが、幻想としてはそうにちがいない。

あしひきの 山田を作り 山高み 下樋を走せ 下問ひに わ

が問ふ妹を 下泣泣きに わがく妻を こぞこそは やすく肌触れ 〈記79、紀69〉

のように「肌触れ」の表現はある。この謡は『琴歌謡』に載せられているから、宮廷でしばしばうたわれていた。記紀の伝承だと軽太子と軽太郎女との兄妹婚の禁忌にかかわる謡で、不吉な謡のほうなのにうたい継がれて来ているのは、この謡が特殊な呪力をもっていたからともかんがえられるが、共同体の存続にかかわる禁忌と抵触してしまふ「個別性」の側から謡にみえるからだろう。こういう謡をうたい継ぐことで、禁忌を犯し共同体から去っていった個体は鎮魂されたのである。もちろんうたい手も同じ「共同性」と「個別性」との葛藤をつねに抱えているわけで、そういう自分の心も鎮魂した。しかしおそらくそれだけでなく「こぞこそは やすく肌触れ」の表現に魅力があった。万葉集の肌はほとんど一人寝を歎く表現で、一例だけ老を歎く例があり、全体的にうたが歎きをうたうものにみえるさまを示しているが、一例だけ「14—三五七」の「或本歌」に、

馬柵越し麦食む駒のはつはつに新肌触れし児ろし愛しも

があり、初めて共寝した女を想いぼーっと馬をながめている男の像が浮かぶ。

柵越しに麦食む小馬のはつはつに相見し子らしあやに愛しも

〈三五三七〉

と比べればずっと「或本歌」のほうがリアリティを感じるのには、「相見し子ら」の一般的な表現と「新肌触れし児ろ」の生なましさの違いによる。うたからはこのような生なましさは追いやられ、それは歌謡が引き受けることになった。逆にみれば、宮廷でも歌謡は

生なまししい表現をうたい続けていったのである。

「誤りにしより」はよく内容がわからない。おそらく背後に伝承があった。軽太子のような伝承だろう。あるいは獵師のように鳥を獲る前には精進していなければならぬという禁忌があるように思う。その禁忌を犯して、つい共寝してしまったから鳥も獲れないというのかもしれない。末歌はそう気にする男を慰さめているようにみえる。がまるで違つて、鳥を獲りに行く前の夜だから慎しまねばいけないのについてお前さんの誘惑にのつてしまつて、精力もとられて鳥も獲れない、とからかう男の本歌に対し、そんなことをいって、あなたはそんなにたくさん獲れたじゃない、五、六……とかぞえて応える女の末歌ということになるかもしれない。両方のニュアンスがあるように思える。

うたの表現も歌謡の表現も、このようにさまざまに解しうるものであった。ということは言語表現としての自立という点からすれば薄いといわざるをえない。それだけ表現の〈共同性〉に負っていたのである。

次に「明星」からも引くべきかもしれないが、具体的な問題となつていくので、「神楽歌の表現」「催馬楽の表現」の各論に譲る。

この特集を企画された編集委員の方は、文学史(表現史)的なことを意図なさつたわけだが、逆のことを書いてしまったようにみえるかもしれない。本稿で述べてきたことをまとめておくと、(1)記紀歌謡の表現は神楽歌からみると、繰り返し部が省かれていること、したがって記載されているものとうたうものとは違つてくること。うたもじゅうぶんその可能性があること。(2)歌謡も、うたも、うたい継が

れるもので変転していくこと。うたい継がれることによつて意味が不明になり、新しい解釈によつてまたうたい継がれていくこと。したがつてうたわれるとは(意味)を超えるものだということ。(3)歌謡も、うたも由来があること。表現はその由来(共同性)によつて支えられていること。(4)記紀歌謡にしる万葉集にしる、記録されていないものが膨大に背後にあること。神楽歌や催馬楽によつて、逆に古代のうたの表現の領域を拡げられること。(5)そして神楽歌独自の問題としては、祭りの歌楽のうち、儀礼の整備にもなつて神謡らしいものが採物歌として取り出されてきて、祭りの本質でもある神遊びの部分は前張としてむしろ自由に最も楽しめる謡となつていき、饗宴の歌曲である催馬楽と通じていること。それは始源的にもうたの本質であること。など述べてきた。

そのように述べてきたこともきわめて表現史的問題のつもりなのだが、神楽歌・催馬楽の文学史的な位置づけをという意図からはふじゅうぶんだつたかもしれない。ありていにいえば、文学史的な位置づけは公式的にしかなできないように思える。もちろん表現の位相としては新しい表出をしているようにもみえる部分もある。しかし記紀歌謡をほとんどする古代歌謡と呼ばれる謡の伝えられているものがあまりに亡しいため、定めかねるといわざるをえない。平安期のものだから、古代歌謡より新しいということでもない。ただ短歌形式を基本としている分新しい面があるかもしれない。そうすると万葉集のうたもかんがえねばならず、神楽歌・催馬楽の表現の特徴として明確に出せるものがどれくらいあるかわからなくなる。文学史(表現史)というものの自体を組み立てうる論理が要求されてくるわけだ。本稿ではいったんいわゆる文学史を否定する形で、神楽

歌・催馬楽の側から古代歌謡、万葉のうたをみたりした由縁である。

注(1) 国史大系本による。

(2) 『改訂増補故実叢書』による。

(3) 『増補史料大成』による。

(4) 岩波文庫による。

(5) 小西甚一、日本古典文学大系『古代歌謡集』『神楽歌解説』による。

(6) 三隅治雄、日本庶民文化史料集成第一巻『神楽・舞楽・概説』による。

(7) 『江家次第』『大嘗会』。

(8) 小杉「神楽歌伝本詞章対照表」(『学芸国語国文学』18号、昭58・3)。

小杉氏はさらに『神楽歌伝承詞章対照表本文篇』を作られている(84・

6)。ともにたいへん便利なもので、参考にさせていただいた。

(9)(10)(11) 土橋寛、陽明叢国書篇第八輯『古楽古歌謡集』『解説』。

(12) ここには「山づと」とあって杖はでてこないが、里神楽に鬼が山づ

との杖をもたらず場面があり、杖とみてよい。岩田勝「しはんぢやうの杖」『神楽源流考』(昭58)に、中国山地の里神楽の荒平という鬼

のもつ杖についての考案がある。この論考では、先の問答の形態について、呪者が問いかけることによって巫者にはたらかけ神かがりさせて一人称語りをさせる、という語りの形態を神楽の詞章から推定し

ている。この考えでいくと、神楽歌をうたうは呪者でそれによって舞うのは神がかりする巫者となる。

神楽歌をかんがえるにも、宮神楽だけでは限界があり、里神楽を視野にいれてかんがえねばならないだろう。

(13) 小西、(5)

(14) 「古代のうたの表現の論理―巡行叙事―」(『文学』昭59・5)

に「巡行叙事」の概念は詳述してある。先の万葉集(14―三五六七)も「巡行叙事」からみられる。なおより噛み砕いた「巡行叙事」からの「読み」については古橋『万葉集を読みなおす』(昭60)を参照。

「古代文学」総目録

23号(昭和五十九年三月三十一日発行)

特集〈祝詞・宣命〉

延喜式の祈年祭の祝詞について―その成立の時代― 尾崎 暢殃

〈罪〉〈けがれ〉と「大祓詞」―古代の〈罪〉・ノート(統)―

多田 一臣

ユト―事象表出の言語―

西条 勉

日嗣の次第―統紀、即位の宣命―

犬飼 公之

万葉五・六番歌考―表現主体と歌の様式―

増田 茂恭

〈浦島子〉の位相―古代表現史論の試み―

斉藤 英喜

〈詩語〉としての和歌表現―『歌経標式』の模索―

野田 浩子

83年度夏期セミナー

『なぜ表現は変わるのか―古代文学の表現史2―』経過・総括・

発表要旨