

神楽歌・催馬楽と和歌

高野 正美

一

古代のうたは五音節句と七音節句を基本として定型化されているが、この五・七という定型句の成り立ちについては、さまざまに説明されている。たとえば、久松潜一氏は、日本語の語彙には、二音、三音、四音から成るものが多く、それらの結合は必然的に五音、七音になるものが多くなるとして、この語構成の面を重視して⁽¹⁾いる。これは日本語の基本的性格であり、五・七音句を成り立たせる要素の一つであることに違いはないが、歌謡には、三、四、六、八音句も多くあり、さまざまにある中で、五・七音句に定着したことの説明としては十分とはいえない。

一方、高木市之助氏は、漢詩文の五言、七言との関わりを考慮した上で、「読む」という性質に関連して起った一つの定型⁽²⁾であるとの見方をとっている。漢詩文との関係はともかくとして、「読む」という性質⁽³⁾を問題にした点は、歌唱性、音楽性から自立した時点に定型句の成立を見すえようとしたものとみなせる。同様に、文字による記載を前提として定型句の成立を強調する太田善磨氏の立場も、同一の方向にあるものといえよう。

この点に関しては、別の視点からみた土居光知氏の考察もある。記紀歌謡は句数も一句の音数も一定しないが、「一句の音数としては五七の十二音を一行とするものが最も多く、その他は概して一行十二音以下」であるとし、古代歌謡は「二つの音節の釣合を基礎にして一行をなした」とした上で、「一音節は二音から八音までで成立する」といい、当初この範囲内で音数は一定しなかったが、「次第に、呼吸の時間と最もよく一致する五七の十二音に整えられていった」とみるものである。五・七音句の定型化の契機については、歌が文字化され、「音楽から独立し、拍節的效果を重んじて読誦されること⁽⁴⁾」によるものという。

歌謡と和歌との違いを歌唱と読誦の差として考察した最初のものかと思われ、「拍節的效果」を重視している点に特色をみせている。この五・七音句の定着は、歌の定型化を問うことと等しく、近時、森朝男氏もこの問題を俎上にのせ、旋頭歌の分析を通して次のように説明している。「歌が歌唱性を脱し、音響からも離れて（それが和歌の成立であるが）、言語独自で自立しようとするとき、言語そのものの韻律によって、欠落した音楽性を補わねばならなくなる。そこに定型の成立があった」と。さらに、それを「〈歌う〉詩から

〈詠む〉詩へ」の展開として捉えている。⁽⁵⁾

この指摘は、日本の歌が押韻等の音位律、音の清澄強弱等の音性律に乏しく、音教律を主として⁽⁶⁾いることや、日本語の語構成をも加味したとき、説得力のある見方であるが、若干不安もある。それは唯一、歌唱されたとみなせる記紀歌謡の短歌謡（定型の短歌体歌謡）や、神樂歌、催馬楽にもみられる短歌謡と、短歌（和歌）の定型化との関わりをどう見るかにかかっている。

記紀の短歌謡はすべて短歌の成立後に、それに倣って整えられた、或はその書記化の過程で定型化されたとみれば問題はないが、そうみなす根拠は見当らない。それ以外の歌謡は定型にまで至らぬものが多く、短歌謡のみ整えられたとするのは不自然であろう。神樂歌や催馬楽の短歌体には、万葉や古今の短歌と同一の歌も見られるが、様式的には短歌謡に等しいものもみられ、記紀の短歌謡の流れをくむものかと思われる。琴歌譜には記紀の歌謡と同一歌が収録され、記紀とは別に伝えられている。その冒頭は「しづ歌」である。

三諸に 築くや玉垣

築き余す 誰にかも依らむ 神の宮人

この短歌謡は雄略記の赤猪子の歌として、「築き余す」が「築き余し」とある他はすべて等しい。

どうやら短歌謡（定型の短歌体）の成立と定型を基本とする短歌の成立とは、別に考えた方がよさそうである。その点、古代の歌謡について、長歌謡とは系統を異にして短歌謡があり、この短歌謡から短歌への展開を措定した増井元氏の見方が参考になる。⁽⁷⁾短歌体はすでにこの短歌謡の段階で一部定型化していたとみてよい。短歌謡の

すべてが定型であったというのではなく、短歌の成立以前に定型化した短歌謡があったとの想定であり、この期はいわば定型への過渡期であった。もちろん、記紀の短歌謡がすべて万葉歌よりも古いという保証は十分に得られているわけではないが、逆に短歌謡をすべて短歌の成立後に整えられたとするわけにもいかない。この点は、長歌謡の場合定型化の萌しをみせながらも、その一歩手前のところであり、記載等の何らかの事情で短歌謡のみ整えられたとするのは、先述のように不自然であり、かりにそうだとすれば、定型化以前の短歌謡もこの時点ですべて定型化されていたはずである。

ただ、短歌謡の段階ですべて定型化がみられたとしても、それは様々な形式の中の一つとしてあったということであって、他の形式と同様に、何故そうなったのかについては、現時点では不明とするはかない。すると、定型句、定型歌の要因として想定されている音性からの離脱という見方も十分とはいえないことになる。確かに「拍節的效果」や「言語そのものの韻律」（音教律）を重視したことにより、定型化はいっそう促進されたに違いないが、それは必ずしも「詠む」歌になって成立したことを意味しない。定型であることと自体は歌う場合にも一向に支障とならないし、定型であることが歌う場合の必要条件でなかった為に支配的な傾向とならず、様々な形式の一つとしてあったのだが、音教律を重視する「詠む」歌になって、多くの形式の中から必然的に選ばれ、それが前面にせり出て来たかともみらるべきであろう。

歌謡が定型、未定型を含む多様な形態から成っているのは、古代の歌謡に限ったことではなく、梁塵秘抄や閑吟集などにも見られる共通の傾向であり、右の想定も、こうした歌謡の形態（共通の傾向）

をも加味してのものである。

二

短歌体の成り立ちについては、一般に五・七音句を単位とする四句二連に七音句が添えられたもの(吾・吾・七)とか、旋頭歌体の中間の一句を省いたもの(吾・吾・七)と想定されている。⁽⁸⁾

(ア) 八雲たつ 出雲八重垣

つまごめに 八重垣つくる

その八重垣を(記一)

(イ) 朝霜の 御木のさを橋

まへつぎみ い渡らすも

御木のさを橋(紀二四)

(ウ) あたらしき 猪名部の工匠 (繫けし墨繩)

其が無けば 誰か繫けむよ あたら墨繩(紀八〇)

(エ) 大宮の 彼つ鱸手 (隅傾けり) (記四四)

大工匠 拙劣みこそ 隅傾けれ(記五六)

(ア) (イ) の場合には、意味的には五七二連の四句で完結しており、先の推定を裏付けている。これらの第五句は繰り返しによる強調となっているが、後段の(吾・七)が片歌形式(吾・七)となれば、

引田の 若栗栖原

若くへに 率寝てましもの 老ひにけるかも(記九三)

の如き短歌体となり、(ウ)や(エ)の括弧の句を除いた形となる。一方、この形態から旋頭歌体に戻すことも可能である。

みかしは 播磨速待(吾養はむ)

岩下す 畏くとも 吾養はむ(紀四五)

置目もや 淡海の置目(見えずかもあらむ)

明日よりは み山隠りて 見えずかもあらむ(記一二)

括弧内の一句はもともと無いのだが、かりにこのように挿入すれば、(ウ)や(エ)の本来の形(旋頭歌)と等しくなる。逆に(ウ)(エ)の前段の第三句を除けば、五句二段から成る短歌体の歌謡となる。おそらく五句体の定型はこのようにして成立したとみて間違いない。このように短歌謡の形式は、短句と長句の結びつきを単位とする句のうち、主に五七音句を単位として成り立っているが、それらは形成過程からも知られるように、上二句と下三句(吾・七)とで前後に句切れ、二段となっている。

歌謡の様式を詳説した土橋寛氏は、前後の関係を「対立様式」と概括しているが、土橋氏の場合、表現の様式上の対立を基軸にしているために、形式上の句切れの有無を以て区別することはない。これは掛け合いを基本とする形態を主として「二部構造」ともいわれ、さらに、前後の関係を連続する上下関係、つまり和歌を念頭に置いた場合、「上下双分構造」という把握になる。それぞれの捉え方の相違により、命名を異にしているが、前後の関係は表現上、前段の提示部と後段の説明部(問の提示に対しては、後段は答となる)とから成り、ここではこの関係を「対応構造」と規定しておく。この対応構造は、前後がそれぞれ別の主体によって歌われるという古代の歌唱の実態に即して形成されたものかと思われるが、これは古代の短歌謡の典型的な表現様式となっている。

この短歌謡から短歌への展開は飛躍的というよりも連続的な展開であって、この両者の境界に截然とした差があるわけではない。この点は次のような例を以て確かめることができる。

あられ打つあられ松原

住吉の弟日娘と見れど飽かぬかも (1・三)

住吉の岸の松原

遠つ神わが大王のいでましどころ (3・三五)

み吉野の滝の白波

知らねども語りし継げば古へ思ほゆ (3・三四)

前段にある事柄が提示され、後段でそれを説明するという点では短歌謡の表現様式に倣ったもので、様式的には差異は見出せない。

こうした様式の定着に伴って、その変容も現われる。

わが欲りし野鳥は見せつ

底深き阿胡根の浦の珠を拾はぬ (1・三)

山の辺の御井を見がてり

神風の伊勢少女ども相見つるかも (1・八)

これらは提示、説明という関係にはなく、二つの事柄を並列したものととなっているが、こうした関係が成り立つのも短歌謡の対応構造の変容としてあるからと思われる。前者には「或本云」との異伝があり、それによると、

わが欲りし小島は見しを

底深き阿胡根の浦の珠を拾はぬ

となる。こうなると、もはや対応構造のバリエーションとはいえず、叙述も統一的になり、短歌謡との差異も明らかになる。短歌謡と短歌とはそれぞれの典型においては歴然とした差が認められるが、その境界を区切ることは難しい。それほどに両者は連続しているといえよう。

もう一方の例としては次のようなものが指摘できる。

桜田へ 鶴鳴き渡る

年魚市瀉 潮干にけらし

鶴鳴き渡る (3・三)

白菅の 真野の榛原

往くさ来さ 君こそ見らめ

真野の榛原 (3・二)

所謂、脚韻繰返しといわれる様式で、意味的には四句で成り立っており、五句は二句を繰返すかたちで添えられている。この場合には二句の強調となっているが、第五句が別の叙述をとるようになる。と次のようになる。

敷栲の 袖かへし君

玉垂の 越野に過ぎぬ

またも逢はめやも (2・二五三)

生の緒に 思へば苦し

玉の緒の 絶へて乱れな

知らば知るとも (11・三五)

これらの場合も意味的には四句で成り立ち、第五句は補強的に添えるという形態とみてよい。その一句が和歌としては、単に添えるという以上の重要な役割を果していることはいうまでもないが、これも、五七を単位とする二連四句に七音句を添えて成立した、短歌体の展開の過程に成ったものといえよう。

こうしてみると、短歌謡と短歌の境界は極めて曖昧であり、これらの紛れてある姿が古代の和歌の実態といえよう。そうでありつつ、和歌は表現形式や表現内容の点で歌謡との差を拮げていったことも、また一方の事実となっている。その際、短歌謡の基本をなす

対応構造、つまり形式上の並列的關係が崩れ、直列的に連接することによって、一挙に表現領域を拡大していることはいうまでもない。⁽¹²⁾

三

短歌謡から短歌への展開を以上のように指定した上で、神楽歌や催馬楽に立ち入ってみると、ほぼ次のような事実⁽¹³⁾に遭遇する。まず、表現様式の点でも短歌と等しいものが含まれているという事実である。

本

榊葉に⁽¹³⁾ 木綿取り垂でて 誰が世にか 神の御室と 齋ひそめ
けむ^(神四)

末

霜八度 置けど枯れせぬ 榊葉の 立ち栄ゆべき 神の巫女か
も^(神五)

これらは神楽歌の「採物」より選んだものだが、「本」歌は神の降臨する場所に奉仕する起源を歌い、その神聖性を称えたものであり、「末」歌は神に仕える巫女の賛美となっている。「採物」の部分は、神楽歌の中でもっとも神事的色彩の強い部分であるが、その内実はともかく、表現様式の上からは短歌との差は見出しがたい。「末」歌は古今集巻二十の「神あそびのうた」にも収録されており⁽¹⁴⁾、この集にはその他の神楽歌も収められている。仁明天皇の大嘗祭に主基の国に選ばれた、吉備国の風俗歌、

まがねふく吉備の中山おびにせるほそたに川の音のさやけさ

(二〇三)

は、万葉集巻七の「詠河」にみられる、

大君の三笠の山の帯にせる細谷川の音の清けさ(7・二〇三)

と、地名を入れ替えた類歌である。これらの場合には歌謡と和歌との差は、「歌う」か「詠む」かの違いのみであって、表現様式には及ばない。

神事的要素を持たない催馬楽にあっても事情は変わらない。

梅が枝 拍子十四 三段 一段六 二段五 三段三

梅が枝に 来居る鶯 や 春かけて ほれ

春かけて 鳴けどもいまだ や 雪は降りつつ

あはれ そこよしや 雪は降りつつ (催二八)

この歌は古今集巻第一、春歌上によみ人知らずとして収録されている。

梅が枝にきめるうぐひす春かけてなけどもいまだ雪は降りつつ

(五)

と同一歌である。催馬楽は三段に歌われたらしいが、この種のものでは歌唱と歌詠の違いはあっても、表現様式や内実には及ばない。このように短歌と紛れてある姿も、神楽歌・催馬楽の歌謡としての一面であり、それは歌謡と短歌が連続の相をなしてあるからこそ可能であった。

四

同じく短歌体のものであっても、様式的には古歌謡のそれを踏襲しているものも多く見受けられる。

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(神二七)

神楽歌「杓」の「本」歌で、初二句と三句以下に分れる。六句は五句の繰返しであり、全体は短歌体である。前段で提示された「せが井の清水」を受けて、後段ではその水を汲んで神の「遊び」をしようにというもの。前段の提示を後段で説明するのは記紀の短歌謡に連なる対応構造から成り、類例は少くない。

河口の 関の荒垣や 関の荒垣や 守れども はれ
守れども 出でて我寝ぬや 出でて我寝ぬや 関の荒垣

(催三六)

本

酒殿は 広しま広し

甕越しに 我が手な取りて 然告げなくに (神八五)

末

酒殿は 今朝はな掃きそ

舎人女の 裳引き裾引き 今朝は掃きてき (神八六)

前者の催馬楽は二段に歌われたもの。後者の神楽歌のように「本」「末」が二首一組として構成されているものもあるが、いずれにしても短歌謡の構造としてはすべて等しい。また、前者の催馬楽のように、歌唱の際に第三句が繰返して歌われるのが一般的だが、他に、

本

大宮の 少さ小舎人 や 手手にやは 手手にやは 玉ならば
手手にや

末

玉ならば 昼は手に取り や 夜はさ寝め 手手にや 夜はさ
寝 手手にや (神五三)

の例に見られるように、多くの囃子詞的なものが挿入される場合もある。だが、その基本は、

大宮の 少さ小舎人

玉ならば 昼は手に取り 夜はさ寝め

という短歌体で、表現様式は変らない。これらはいずれも前段二句、後段三句より成るが、次の例のように前段三句、後段二句の場合もみられる。短歌の三句切れとの関わりで成立したものかと思われるが、様式的には類をなすものとみてよい。

本

伊勢志摩の 海人の刀禰らが 焼く火の気 おけおけ

末

焼く火の気 磯良が崎に 薫りあふ おけおけ (神七五)

優婆塞が 行ふ山の 椎が本

あなそぼそぼし 常世しあらねば (承德本古謡集「北御門の御神

楽」)

美濃山に 繁に生ひたる 玉柏

豊の明に 会ふが愉しきや 会ふが愉しきや (催五一)

歌謡に顕著な対応構造は、定型の短歌謡に限らず、未定型の短歌謡の場合にも等しく見られる傾向である。ここでいう未定型の短歌謡とは、定型の短歌謡(五・五七、五五・七)以外の比較的短少の歌謡のすべてをいう。曖昧ないい方だが、長歌と短歌の関係とは違い、歌謡の場合の句数は、四、六、七、八句等さまざまであり、さらに一句の区切り方次第によっては全体の句数に若干の変動もありうるのようである。ここで大まかに規定しておく。さて、未定型の短歌謡とは次のようなものをいう。

本

しだらが真人の 単衣の狩衣 な取入とくれそ妬し

末

な取入そ 小雨にそぼ濡らせ 夜離れする いといと妬し

(神五六)

末

鶏は かけろと鳴きぬなり

起きよ 起きよ 我が門に 夜の夫 人もこそ見れ(神八八)

この殿は 宜せよも 宜せよも富みけり 三枝の あはれ 三枝の は

れ三枝の 三つば四つばの中に 殿づくりせりや 殿づくりせりや (催三七)

田中の井戸に 光れる田水葱 摘め摘め吾子女 小吾子女 た

らりらり 田中の子吾子女 (催五四)

定型、未定型を問わず、広く短歌謡に対応構造がみられることは、これが短歌謡の表現様式の典型であることを語っている。この種の歌謡は前後をそれぞれ別々の作者(歌い手)によって歌われるのが基本であり、対応構造は歌唱の方法に基づいて形成された表現様式であった。とはいえ、例示した歌のすべてが歌唱の際に前後に分けて歌われたというのではない。神楽歌で一首全体が「本」「末」として歌われるような場合には、それぞれが対応構造になっていたとしても、複数の主体によって歌われることはなかったろう。ここでは前後別々に歌うという歌唱の実態を通して形成された表現様式が、実際には複数の主体によって歌われないにしても、尚根強く短歌謡の表現様式として継承されている点を重視したい。その様式の根強さに歌謡性が息づいているのだと。

いうまでもなく、先に例示した万葉歌の対応構造も、同様に表現様式として継承されているということであり、それらがそのまま歌唱や歌謡の実態の反映としてあるのではない。この様式自体は表現を容易にするともに、逆に制約ともなっている。短歌の多くはこうした様式性を離れ、新たに展開しているが、その典型は第二句と第三句の意味的な接続に端的にみられよう。⁽¹⁴⁾もともと万葉歌には二句切れの歌も多く、こうした見方に疑問をさし挟む余地がないわけではないが、その多くは次の例に見られるような倒置とみなせる類のものである。

朝影にわが身はなりぬ

玉かざるほのかに見えて去にし子ゆゑに (11・三五)

験なき恋をもするか

夕されば人の手まきて寝らむ児ゆゑに (11・三五)

今は吾は死なむよわが背

恋すれば一夜一日も安けくも無し (12・三五)

先に短歌謡と短歌とは連続の相をなし、その境界は紛れているといったが、両者は同一ではないわけで、明らかにその差異も認められる。

引田の 若栗栖原

若くへに 率寝てましもの 老ひにけるかも (記九三)

この短歌謡では前段に景が提示され、「若」を尻取式に繰返して後段で人事の叙述に転換する。⁽¹⁵⁾この場合前段の提示を受けて後段が継がれているわけで、前後を入れ替えて、

若くへに 率寝てましもの 老ひにけるかも

引田の 若栗栖原

としたのでは成り立たない。それは前段の提示を展開して別の文脈で後段が成り立っているからで、両者は自然と人事の対応する並列の関係にある。前段は和歌の序詞に相当する部分なので当然ともいえるが、次の例でも事情はほぼ等しい。

稲^{いなむしろ}菰^{かほむぎ} 川副楊

水行けば 靡き起き立ち その根は失せず (紀八三)

前段で「川副楊」を提示し、以下後段では「その根は失せず」と、その生命力に着目して展開している。この場合も前段の提示を受けて後段でそれを展開するもので、前後の入れ替えは不可能である。短歌謡の基本は、ある事柄の提示があり、それを説明する形で展開して行くもので、もともと提示者と説明者とは別々であった。いや別々になされたからこそこうした構造になったわけで、その逆が成り立たないのも、歌う主体の転換する構造そのものに由来するものと思われる。

神楽歌・催馬楽には短歌そのものが歌われていることは先にみた通りだが、対応構造の短歌謡には記紀のその特色が継承されている。神楽歌の「大宮」は繰返し部分を除けば、次のような短歌体である。

大宮の 少さ小舎人

玉ならば 昼は手にとり 夜はさ寝め (神五三)

前段の提示を後段で展開する点、また、その逆が成り立たない点で、先の例と等しい。同様に催馬楽の「河口」「本滋き」も二段に歌われているが、繰返し部分を除くと同じく短歌体となる。

河口の 関の荒垣や

守れども 出でて我寝めや 関の荒垣 (催三六)

本滋き 吉備の中山

昔より 名の旧りのぬは 今の代のため (今日の日のため) (催五〇)

前段の提示部はそれぞれの場に即応する、集団に共通の関心事が選ばれた。だが、この提示部に感情、意志、行為等が表出されるようになると様相は違ってくる。

本

榛に 衣は染めむ 雨降れど

末

雨降れど 移ろひがたし 深く染めてば (神三八)

この例は、短歌体の三句が繰返されて「本」「末」として歌われているのだが、まず、「榛に衣は染めむ」という提示がなされ、以下にその染める理由が説明されている。

このように、前段の感情、意志、行為等の理由を後段で説明するという形になると、後段は前段に従属するかたちになり、両者の表現はより統一的になる。これは発想の変容でもあるのだが、先に例示した万葉歌もこの種のものとみてよい。

朝影にわが身はなりぬ

玉かぎるほのかに見えて去にし子ゆゑに (11・三六)

この場合には、わが身が朝影になったとの提示に対して、後段でその理由を叙述し、全体の表現は朝影たるわが身に収斂している。いわば前段を主とし、後段はそれに従属しているといえよう。こうなると、意味的には前後は入れ替っても支障ない。それが可能なのは、前後の結びつきが緊密になり、叙述が統一的に収斂しているからで、この時点では、もはや短歌謡の「提示」「説明」という様式

は類似するものの、その表現は大きく変容し、対応関係は解消して
いとみてよい。

先述のように短歌謡の提示部は、場に即応する景物であったり、
集団の関心事であったりするが、いずれも個別的な問題ではない。
ところが、短歌ではその部分に個別的な問題が提示されている。こ
の提示の違いが前後の関係を規定し、両者の表現の差として現われ
てくる。短歌謡から短歌への展開の一つは、この提示部の変容にあ
った。

それにしても、この種の歌は歌謡にもみられるわけで、短歌との
接点はまたしても紛れているといわざるを得ない。

五

神楽歌にしても催馬楽にしても、記紀の歌謡に見られるような長
歌謡は見られず、もっぱら定型、未定型の短歌謡を連ねたものとな
っている。それは、記紀の歌謡に見られるような寿歌系統の歌がな
く、神楽歌の一部（採物）などを除くと、その内実は俗事を対象
としていることと、その歌唱法に起因するものかと思われる。

夏引の 白糸 七量あり さ衣に 織りても着せむ 汝妻離れ

よ
頑かたくなに もの言ふ女をんなかな な 汝麻衣まぎぬも 我が妻のごとく 袂

よく 着よく肩よく 小頸安こくびやすらに 汝着せめかも (催四)

神楽歌の「本」「末」の対応はもちろんだが、この催馬楽の場合
も二段で構成され、前段は男に対する女の訴え、後段はそれに応じ
た男の歌となっている。このように対応の関係は、一般に唱和や問
答という形をとるが、さらに尻取式に短歌謡を連ねる場合もある。

貫河の瀬瀬の やはら手枕 やはらかに 寝る夜はなくて 親
離くる夫

親離くる夫は ましてはし しかさらば 矢矧やはずの市に 杳買さう

ひにかむ 杳買はば 線鞋せんがの 細底ほそぞを買へ さし履きて 表裳うはもとり着て

宮路通はむ (催五)

三段から成るこの歌謡はむしろ例外で、短歌謡を連ねたものの殆
どは唱和か問答かのいずれであるといつてよい。これらも基本的
に 対をなすことで一つの世界を形象している。という点では、同じ
く対応構造の延長線上にあるものとみなせる。神楽歌や催馬楽の唱
和や問答はその基本形であって、様式的には尻取式に何回も繰返す
ことも可能である。おそらく、即境的に付ける歌垣のような場
では、このような形で何回となく繰返されたにちがいない。

一首の歌が前後に分けられて一つの歌の世界を形象することと、
二首が対となって同じく一つの世界をつくり出すことは、近い関
係にあり、前者は提示、説明という形で、後者も唱和や問答という
形で短歌の中に流れ込んでいる。それほどに古代の歌は対応の関
係で成り立っているといえよう。それにしても、短歌が歌謡として歌
われ、一方、歌謡に短歌と区別しえないものが紛れ込んでいるの
は、短歌謡の時点ですでに定型化が進んでおり、両者の境界が紛れ
ていたことに由来するものと思われる。当面の課題である神楽歌や
催馬楽も、そうした古代歌謡の姿をさながら伝えているといえよ
う。

注(1) 『和歌史——総論古代篇——』

- (2) 『吉野の鮎』
- (3) 『古代日本文学思潮論(Ⅳ)——古代詩歌の考察——』
- (4) 『文学序説』
- (5) 「短歌的修辭の基礎構造——上不分と連接と——」(シリーズ古代の文学7『古代詩の表現』所収)
- (6) 久松潜一氏『古代和歌史』
- (7) 「和歌様式の構造」(シリーズ古代の文学4『想像力と様式』所収)
- (8) 五十嵐力氏『国歌の胎生及び発達』。土橋寛氏の『古代歌謡論』も同様。
- (9) 前掲書(8)に同じ。

- (10) 前掲書(7)に同じ。
- (11) 前掲書(5)に同じ。
- (12) 森朝男氏は前掲書(5)で、この点を二句と三句の連接(七五調)と、逆接の助詞の用法とをからめて論じている。
- (13) 以下、神Ⅱ神楽歌、催Ⅱ催馬楽をさす。
- (14) 前掲書(12)に同じ。
- (15) 土橋寛『古代歌謡全注釈古事記編』(引用した記紀歌謡、神楽歌、催馬楽等はすべて日本古典文学大系『古代歌謡集』による。)

22号(昭和五十八年三月三十一日発行)

特集〈伝・縁起〉

- 家伝 清水 章雄
- 寺院縁起発掘 守屋 俊彦
- 上宮聖徳法王帝説―系譜の発生― 吳 哲男
- 墓誌および鉄剣銘の文章―系譜・経歴の記述に関して― 小谷 博泰
- 対なる神々と対象現―古事記冒頭部の形成層― 工藤 隆
- 〈類歌〉の根底 丸山 隆司
- 園梅の景―梅花宴歌と梅花落― 東 茂美
- 82年度夏期セミナー
- 『古代文学の表現史』発表要旨と討論総括

21号(昭和五十七年三月三十一日発行)

特集・氏文

- 『任吉大社神代記』の成立と内容 三浦 佑之
- 高橋氏文―その成立の背景について― 多田 一臣
- 古語拾遺の論 吉田 修作
- 新撰亀相記 工藤 隆
- 古代のうたの表現の論理―〈意味〉を超えるもの― 古橋 信孝
- 浜木綿歌小見 尾崎 暢殃
- 憶良に於ける詩の形成―「雑歌」と「雑詩」― 辰巳 正明
- 家持の「属目」歌 吳 哲男
- 東国方言音韻考 江野沢淑子
- 81年度シリーズ・セミナー合同企画
- 『古代文学論の方法』についての報告