

神楽歌と催馬楽

—— 囃子詞の論 ——

吉田修作

序

神楽歌・催馬楽を通じてその表現を考えてみるに、特徴的なことは反復と囃子詞である。例えば、催馬楽の「青柳」などは反復と囃子詞を除去すれば、古今集巻二十にある如く、短歌形式に還元されてしまう。これは、歌を歌われた場から一定の距離を置いて扱う古今集と、歌う為のテキストであった神楽歌・催馬楽との差異から来る当然の帰結で、鍋島家本神楽歌に至ってはまさに歌う通りの表記がなされており、言葉の意味よりも声楽上の根拠を重視したものとなっている。このことは、取りも直さず神楽歌・催馬楽が〈謡〉としてあったことを示すもので、池田彌三郎が指摘するように、「万葉集採録歌の中にも、謡われた形への還元ということを念頭におかなければならぬ歌もあるのだという、重要な暗示を、われわれに与えてないではない⁽¹⁾」。それは兎も角、本稿では神楽歌・催馬楽の〈謡〉としての要素である反復と囃子詞に視座を据えて考察していく。(尚、紙幅の都合で歌の引用を最小限に留めた)。

現在一般に流布している神楽歌の鍋島家本・楽章類語抄系統のものには、神楽歌の冒頭に「庭火」が載せられているが、この歌は採物の「葛」の歌の転用で、神楽歌の古本の重種本・信義本にはなく、元は神楽歌の始まりを告げるのは呪文的な「阿知女作法」であったと思われる。この「阿知女作法」は神楽歌の反復と囃子詞を考えるのに象徴的な存在である。

本方 あちめ おお おお 末方 おけ

(以下、末方・本方で繰り返し返される)

最初の「あちめ」は「うずめの転訛」(愚案抄)、「安曇の磯良を呼び出す語」(折口信夫⁽²⁾)といった諸説あって定まらず、「平安時代に既に意味不明であった」(小西基一⁽³⁾)と考えた方がよい。次の「おお おお」は「あちめ」に応じた答えの如きもので、最後の「おけ」は諸注引くように古語拾遺の天岩戸の段の「あはれ あなおもしろああなたのし あなさやけ おけ」の「おけ」と関係するようだが、それ以上は何とも言えぬ。さて、この呪文が「あちめわざ」と称されていることは重要だ。このへわざくはわざうた・ことわざ・わざをぎのわざと通底し、古代の呪性を示すキー・ワードとして注目されているのだが、「阿知女作法」においても、神楽歌の「韓神」^(おは)

「早歌」という式次第の各段落の区切りに唱えられたり、年中行事秘抄十一月中寅日鎮魂歌の各歌の頭に行われる一方で、「湯立歌」「飛鳥井」「青柳」「気比の神楽」といった神楽歌・催馬楽の中に断片的に「おけ」という囃子詞として挿入されている点で看過できない。これらから、囃子詞が単に歌の調子を整える掛声に留まらず、韻律的な呪性をもたらし一つの「へわざ」としての機能を有していたという想定が成り立つ。

ところで、「阿知女作法」という表記であるが、神楽歌には他に「千歳法」という祝福の唱え言があり、そこには「しかさへづる声」と注記されている。このさへづるは諸注がいうように雅楽の「囀」の訓読で、日本語で舞人が唱える「詠」に対して、漢語・梵語で節づけなしに朗誦することとされるが、囀や詠は体言抄・楽家録には「用いず」とあって、やがて消滅してしまつたらしい。然るに、教訓抄に「唐国ニハ賢王ノ世ヲヲサメサセ給時ニ鳳凰ト云鳥カナラズ出来テ賢王万歳ノト囀ナルヲ」などとある如く、万歳という祝福を囀も言つたとすれば、神楽歌の「千歳法」が「しかさへづる声」と同義とされるのも得心がいく。三浦佑之は、この「千歳法」には同じ神楽歌「明星」とともに外来雅楽の影響が見られると説く。⁽⁵⁾「明星」は法華懺法に基づく寿詞で、全体的にはこれも呪文の如き感のするものだが、これから考えるに、「千歳法」「阿知女作法」の法、作法とは韻律的へわざの漢語的或いは雅楽的表記法ではなかつたのか。それは、「千歳法」が、鳥とか海人に関して使われる意味よりも音を重視した「さへづり」という語で翻訳されていることから推測される。ただ、「千歳法」「阿知女作法」を同列に扱った場合、祝福性の有無による差異があるとの危惧があるかも

しれぬが、それは然程拘泥する必要はない。何故ならば、以前に論じたことでもあるのだが、書紀などで祝の字は呪に通じて用いられており、祝は呪の善の面を表わしているのだと扱えられるからである。⁽⁶⁾神楽歌・催馬楽に関しても全般的には祝福性が強いとは言え、中にはその歌を歌つたが故に変事が起こり、以後禁じられたという歌もある。神楽歌の「磯良崎」はその注記に「此歌貞観神宴之時撰定歌。次之日依有忌諱停止云々」とあり、池田彌三郎は「磯良崎」という地名の発唱が、その場では出現すべきではない精霊の安曇の磯良を呼び出してしまったからだろう」と解するが、それは兎も角、これによって、神楽歌がある場合にはわざはひをもたらし可能性を秘めた呪的なものであったことが知れるのである。

さて、「千歳法」が漢語的祝福法であつたのに対し、和語で端的に祝福を表わしたものの一つに催馬楽の「あな尊と」がある。これも全く讚め詞を連ねただけの単純な歌だが、その祝礼意識は囃子詞「あはれそよしや」に収約される。この囃子詞は他に同じ催馬楽の「新しき年」「沢田川」「梅が枝」に見られ、「新しき年」は古今集卷二十、続日本紀に異伝歌、或いは万葉集などに類歌をもつ一般的正月讚歌、「沢田川」は上の句は万葉集卷一・一三八四と類似し、全体としては、家持の一〇三八番歌とも一脈通ずる内容を持つ都城讚歌である。それに比べ、「梅が枝」は囃子詞と反復を除けば短歌形式で、古今集春の部に収められているように、他の三者とは多少趣を異にしている。つまり、「梅が枝」は本来の季節感を主題した歌に囃子詞「あはれそよしや」と付加することによって、祝福の歌に転用させたものなのである。このような歌の転用は然程珍しい現象ではないが、ここでは囃子詞が歌の主題の変容の契

機となつてゐることを見ておく必要がある。

この囃子詞がその歌全体に働きかけて歌の内容を転じていくといふ傾向は他にも見られる。「あはれそよしや」の分類と思われる囃子詞「あはれはれ」が催馬楽の「この殿は」「この殿の奥」「我が駒」「高山」にあるが、前二者は殿讚めの歌としてそのような祝福の囃子詞が相似しい。それに対し「高山」は、

高山に 鷹を 鷹を放ちあげ 招ぐをなみ あはれ 招ぐをなみ はれ

招ぐをなみ 我がす 我がする時に 会へる夫かもや 会へる 夫かもや

又説、「あへる白かも」

と、歌の内容は女の恋歌のように感じられる。だが、催馬楽略譜では「放ちあげ」の横に「アハセアケテ、母屋ノ大饗ノ時此ノ説ヲ用フ、秘事ナリ」と注し、残夜抄に「母屋の大饗には、鷹山といふ歌をうたふべきとかや。それは源家にあり、藤家にはなき歌にて、うちに任せては、一どうけ給りしも、安名尊にてぞ侍りし。又律にも鷹の子あるべきにや」と記されている所から、この歌は、例年催される大臣大饗の折に鷹狩の歌として歌われたもので、放逸した鷹を招ぎ戻す呪術が効を奏して鷹が帰つて来た喜びを歌つたと解される。白田甚五郎は「会へる夫かも」の「夫」を「もとは鷹の名であったらう。又説『あへる白かも』を見れば明らかである」と説くが、本来は、前半の鷹狩の句を序詞的に展開した恋歌で、それを鷹狩の歌に転用したと扱えた方がよい。その転用の過程で祝福の気持ちを込める意味で「あはれはれ」の囃子詞が添加されたものと思われる。又、同じ囃子詞を含む「我が駒」に関しては、催馬楽の名義の

由来の一説「馬を催し立てる意」の根拠として、この歌が催馬楽の冒頭に置かれてゐるからとの考えがあるが、信用できぬ。この歌の原型は万葉集卷十二・三一五四で、内容は恋歌であるが、これも何かの宴会の折に歌われて祝賀的な要素をもっていたのか、現在では確証は得られない。他に囃子詞「はれ」が催馬楽の「紀伊国」「竹河」「河口」「庭に生ふる」に見られるが、これは単なる掛声的なものと化し、歌の内容を左右するまでには至っていない。

もう一つの囃子詞の一群として、催馬楽の「山城」「美作」「真金吹く」「藤生野」に「なよや」「らいしやな」「さいしやな」というのがある。このうち、「美作」「真金吹く」は古今集卷二十にも収められた「おほんべの歌」、即ち大嘗会の主基の国の歌で、土地讚めの典型的なものである。「藤生野」は仁智録に「拍子十六、二段各八、美作ト同音」とあることから、白田甚五郎は「この曲もやはり賀歌として歌われたのであらう。『時にあへるかも』という結句が祝賀の意を強くするようになる」と指摘している。一方折口信夫は「らいしなや」「さいしなや」の囃子詞について、昔の女性が髪にさしたピンの如き釵子さきと関係があり、「らいし」はそれを歌い替えたものとし、これらは処女舞を背景としてゐるのではないかと推測する。他に囃子詞「なよや」は古今集卷二十の東歌にも載せられてゐる風俗歌の「君をおきて」や同じ風俗歌の「我が門」にも見られ、ともに祝意を歌つたものであることなどから考えれば、これらの囃子詞によって何らかの共通したイメージが喚起されたであらうことは想像に難くない。

次に、催馬楽の「朝津」「挿櫛」「鷹の子」「近江路」「道の口」「更衣」「いかにせむ」の一連の歌群には囃子詞「さきむだちや」

が使用されている。この囃子詞は「さ公達や」という呼び掛けの語から派生したもので、「朝津」「挿櫛」「道の口」などは越前の女の悲しい境遇を歌ったものとして、囃子詞の意味内容が歌全体に有効に働きかけている。折口は「さきんだちや」歌群を越前を含めての近江歌のグループと見ており、いずれにせよこの囃子詞はかなり地域的な共同性に支えられていたと言える。その面で、前掲の「あはれそこよしや」「あはれはれ」「らいしなや」「さいしなや」などが同じく共同性に支えられていたといっても、その場はあくまで宮廷を背景にしていたのに対し、「さきんだちや」は、それが越前や近江で歌われていた通りであったか否かは別として、地方色の濃い囃子詞という点において、一線を画するものであることは間違いない。他に、催馬楽の「葛城」に「おしとどしとど」と、「大宮」に「たたりやりんたなり」、「総角」に「とうとう」といった囃子詞があり、それらは足踏みや笛などの楽器の口まねから発したもので、これもその場の共同性を保持するものとしての機能は果している。

二

さて、今まで催馬楽を中心に囃子詞を扱って来たのだが、囃子詞は神楽歌にも見られる。神楽歌の前張歌群の「階香取」「猪名野」「我妹子」「薦枕」には囃子詞「あいそ」が挿入され、池田彌三郎が注意する如く、総じて鳥が詠み込まれている。「階香鳥」の歌の「階香鳥」は一応枕詞だが、鳥のイメージを喚起させ、その枕詞から導かれた「猪名川」の船着場の場面が歌われ、次の「猪名野」は猪名川流域の猪名野での鳴獲り、続く「我妹子」では、鳥を獲ろう

と物忌みをしていた人が過ちを犯した故に鳥を獲ることができなくなったと、贅人という語はないもののそれらしい人物の境遇へと展開し、「薦枕」に至ると、その贅人が鳴を突き、網をさしながら川を上っていくという具合に、一連の歌物語を思わせるような歌群となっている。但し、鍋島家本・楽章類語抄系統の本文では、右の「階香鳥」から「我妹子」までをその前の「宮人」などを含めて「大前張」「薦枕」以下を「小前張」と分類している。それに対し、古本の信義本・重種本ではそのような分類は施さず、囃子詞と内容の繋りから「階香鳥」から「薦枕」は一まとまりと把握した方がよい。そして、次の「閑野の小菅」から四首は囃子詞が「あいし」「殖槻」から四首は「あいさ」と変化していく。この囃子詞「あいそ」「あいし」「あいさ」は一連のものとも考えられるが、「あいそ」歌群が猪名川地域の鳥に関する歌であったのに対し、「あいし」歌群は各歌にそれぞれ別の地名が詠み込まれ、「あいさ」歌群は田に関係するものが並べられている。これらについて池田彌三郎は、「あいし」歌群は大嘗祭の風俗歌に由来し、「あいさ」歌群は大嘗祭の折の「田舞」の歌にその出自があるのではないかと推測している。又、その前の大前張歌群の「宮人」「難波瀉」「木綿志天」「前張」は衣が素材となっており、白田甚五郎は「勸盃のあとに引出物の禄物に出す衣や布を反映しているのであろう」と指摘する。そして、その「前張」の後には「阿知女作法」が行われるのである。

このように神楽歌の前張歌群を見ていくと、内容的に幾つかの歌群に分類され、その分類に応じて別々の囃子詞が用いられていることが明らかになる。ただここで注意すべきは、一口に囃子詞といっ

ても、「あいそ」歌群は催馬楽と同様、歌の中に含まれているのに
対し、他の歌群はすべて歌の後に歌とは分離した形で唱えられると
いう特徴が見られることである。更に、前張歌群や「湯立歌」など
を除けば、神楽歌には囃子詞と考えられる詞句が殆ど歌の中に含ま
れていないという現象が目につくのである。即ち、囃子詞の有様か
ら催馬楽と神楽歌を対比してみると、催馬楽には様々の囃子詞が用
いられていて、その囃子詞によって各歌の歌われた場、或いは地域
性がかなり生き生きと感じられるのに比べ、神楽歌ではそうした囃
子詞のバラエティが少なく、囃子詞が歌から分離する傾向を示して
いるのである。これはどう理解すればよいのか。

初めに「阿知女作法」が囃子詞のわざ性を象徴していると述べた
ことが、このことに係わってくる。即ち、神楽歌の採物などで囃子
詞を含まない代わりに、各歌の後に「阿知女作法」が行われるの
は、本来各々の歌に固有であった囃子詞が「阿知女作法」によって
統一的に担い直されていったことを示すのではないか。「阿知女作
法」は、その出自はどうであれ、神楽歌においては宮廷祭祀の呪文
と見做され、それを唱えることで神楽歌はその威力を発するものと
幻想されていた。従って、その段階ではその歌が本来有していたと
思われる囃子詞はその機能を發揮し得なくなって忘却されていく。
これが神楽歌の場合の歌の宮廷化の過程であり、実際にそのような
形跡を留める例が神楽歌の古本にある。

神楽歌の古本の一つ信義本には、鍋島家本系統のものとは異なる
歌を載せており、その中に「氣比の歌」として、

あしきた童の 船出せる日は 我梶とりて あはれ 我梶取り
てや あはれ

という歌が収められている。この歌は、その異伝歌が、これも神楽
歌の古写本である承德本古謡集の「介比の神楽」九首の中に、

あしきた童の 船出するよは 我梶取りてや 乗せて渡さむ
あべの島までに おけ

として、次に別の末歌を伴って記載されている。この歌における
信義本と承德本との差異は、一つは下の句の有無で、この下の句の
省略或いは異同は他の神楽歌などにもしばしば見受けられることだ
が、興味深いのは「あはれ」と「おけ」の囃子詞の相違である。気
比（介比）は越前一宮の氣比神宮で、歌詞には地方色が現われては
いるものの、承德本の「介比の神楽」にはすべて囃子詞「おけ」が
添加されていて、地方の神楽が中央化した趣きを呈している。一
方、先の信義本では、「氣比の歌」の前の「北御門」「韓神」と題
された歌には囃子詞「あはれ」が用いられているにもかかわらず、前
掲の歌は囃子詞が「あはれ」となっており、現存する宮廷神楽歌の
中に「あはれ」の囃子詞が見られないことから、宮廷の神楽歌とし
ては特異なものと思われる。そして、承德本の異伝歌の囃子詞が
他の歌と同様「おけ」となっているのは、もとは「あはれ」であっ
た囃子詞が「おけ」に統一されていったのではないかという想定を
可能とする。承德本に見られる「介比の神楽」九首の一群は、囃子
詞を「おけ」に統一することによって宮廷の御神楽へ取り込まれて
いった。別に言えば、囃子詞「おけ」が宮廷祭祀歌謡であることの
印として威力を示す作用をしたのではないか。その面では、年中行
事秘抄に記された鎮魂歌群がすべて歌の頭に「阿知女作法」を伴な
って歌われているのと軌を一にする。更に、鍋島家本などの如く、
歌に「おけ」などの囃子詞を付すことをせず、歌の前後に「阿知

女作法」を配することによって、その歌の呪性を保とうとする。つまり、歌と囃子詞とが分離して行なわれるようになった。

以上の考察を総括すると、神楽歌は催馬楽などを含めた様々な出自の歌を囃子詞を統一することによって吸収していったのではないかと考えに至る。とすれば、神楽歌の前張が分離独立して催馬楽が成立したという折口信夫などの見解は、再検討を要するのではないかと思われる。

三

ここで、囃子詞を別の角度から把える為に、神楽歌・催馬楽から視野を広げてみる。記紀歌謡の中にも幾つかの囃子詞が求められるが、その一つに酒楽歌の末尾に付けられた「ささ」が挙げられる。

この「ささ」に関し、契沖や宣長は、万葉集で「神楽」「神楽声」をササと訓むこと、日本紀私記に「出居神楽称三沙佐之庭也」とあるのを引用し、「祝語にや」と結論づけている。⁽¹⁰⁾土橋寛がこれらを踏まえて「それはただ調子を取るための、意味のない語ではなくて、呪術的なほめ詞、いわゆる祝語としてあったであろう。囃し詞は元来そういうもので、ハヤスは榮ヤス、活力をつけることである⁽¹¹⁾」と囃子詞一般論へ展開しているのはほぼ当たっている。他に、

催馬楽の「さきんだちや」に相当するような「あせを」という呼び掛けの囃子詞が、景行記の倭建命が太刀を置き忘れていた一つ松に向かつて歌い掛ける歌の中で繰り返し用いられている。但し、この歌は書紀では囃子詞を「あはれ」とする。又、来目歌の一つの「宇陀の高城に」の歌に添えられた「ええしやこしや ああしやこしや」は、古事記に「こはいのごふそ こは嘲笑ふそ」との注記で囃

子詞を解説するという珍しい扱いをされており、書紀のこれに該当する歌には右の囃子詞は記載されていない。別に「今はよ 今はよ ああしやを 今だにも 吾子よ 今だにも 吾子よ」という歌が独立して出て来る。或いは同じ来目歌の「神風の伊勢の海の」の歌は古事記では囃子詞が含まれないが、書記では「吾子よ 吾子よ」の呼び掛けの囃子詞が挿入され、歌詞も反復される。その他にも志田延義は、記紀歌謡中の「その子」「この子」「まろが父」「吾子等……吾が常世達」も囃子詞の中に数えることができるとし、土橋寛は神語歌や天語歌の「いしたふや ことのかたりごと ことをば」⁽¹²⁾も歌の出自を示す語が囃子詞化したものと説いている。然るに、催馬楽などに比べ、記紀歌謡の数の割合から言えば、囃子詞が少ないことは確かで、これは記紀歌謡が必ずしも歌う為のテキストではなく、歌われた通りに記載する必要のなかったことを示している。吉本隆明が主張する如く、記紀歌謡はかなり〈謡〉の諄化した段階⁽¹³⁾の、始源から見れば千里の径庭があるものと見做されるのである。そこで、現存している限りにおいて記紀歌謡より以前の段階の〈謡〉を求めるとするならば、辺境へ目を向けてみなければならぬ。

辺境からの視点の一つとしては、アイヌのカマイ・ユーカーラ(神謡)が挙げられる。カマイ・ユーカーラは神の自叙体で進行していく叙事詩として知られており、必ずその歌に特徴的なサケへと称される囃子詞(折り返し)が各句毎に挿入される。サケへは現在では意義不詳となったものが多いが、中にはその歌の主人公の神である熊、郭公鳥、斑文鳥、海鵜などの擬声音やその主人公の動作を表す語とされるものがあり、知里真志保はサケへを分類し、次のように論及

している。

(1) その神謡の主人公たる神本来の歌声が折り返しとなつてゐるもの。(中略)この種の神謡にあっては、その折り返しと直ちにその神謡の主人公の何神であるかを推測せしめる。神謡としては最も本源的な形式。

(2) その主人公たる神を、一般的に観察した場合、その特徴となるような動作または性質を捕えて、その主人公を象徴的に示すもの。(中略)この折り返しを以て謡われることは、神謡においては必須条件であつて、この条件が満たされるならば、主人公が人間であつても、説述が第三人称で行われても、アイヌはこれを神謡と認める。(中略)神謡とは、形式的に言えば折り返しを以て歌われる叙事詩である。¹⁴⁾

ここには記紀歌謡などでは忘滅してしまつた囃子詞の始源的な姿が生きづいてゐる。又、黒田喜夫の言を借りれば次の如くなる。

このハヤシ言葉¹⁵⁾サクへこそが呪術的行為に律言的なものあらせる具体的な方法を体するもののように思われる。(中略)人たちの生きつつ生きられる始源の淵をわたる祭儀の具体の場で、より「原呪禱」的な禁忌の言葉として、超絶力・変容力の自叙を喚びだすものこそがハヤシ言葉¹⁵⁾サクへのくり返しと唱和であると思われる。

ここには、本稿の最初に述べた、囃子詞が歌われる場において呪性を保障するものであることが、その始源を思わせるサケへを例証として見事に論じられている。無論アイヌの神謡と神楽歌・催馬楽などとの囃子詞を無媒介に短絡することは慎まねばならないが、久保寺逸彦によれば、アイヌの神謡もサケへを句頭につける古い形式

から、所々に思いついたように挿入されるように変化し、又、アイヌの抒情歌群においても、その基軸となるサケへを随伴することで展開していくことであるので、¹⁶⁾アイヌの神謡を照射することによって、神楽歌・催馬楽の囃子詞の有様を推測していくことは強ち無理ではないと思われる。

さて、もう一つ辺境からの問い掛けとして最近研究が盛んな南島歌謡へ目を転じてみる。南島歌謡においても様々の囃子詞が見受けられ、例えば、宮古の狩侯の神自ら部落の井戸を求めていく「ハライグイ」で各章毎に唱えられる「ハラライ」、八重山の川平の豊作や家の繁栄を予祝するマユンガナシの神口の中の「ああ尊」などは、その神謡の機能を端的に示す語がそのまま囃子詞化したもので、先のアイヌのサケへと比較することができる。又、昨夏訪れた沖縄国頭郡東村平良では海神祭に様々のウムイが歌われるのだが、その一つに「ハーリー船の歌「舟ウムイ」がある。平良から隣部落の川田へ^{カミンチュ}神人^{カミンチュ}を乗せて平良と川田のハーリーが競争する際(現在は競争はしない)、コインヌル(神人の名)の乗る船は漕がなくても進む、ウフガミ(神人の名)の乗る船は飛ぶように走ると、神人達が各々乗っている船と讃めるといふ内容で、その中に幾度か「エーハイ」という語が入る。この語はこの祭の神迎え、ウムケーの開始を告げる唱え言と同じで、平良のノロ金城保媪によれば、神の居場所を清める意だという。一方、金城厚は国頭郡の辺野古の「舟ウムイ」の「エーフリーハイ」と通ずる舟漕ぎの掛け声に発するものとし、久高島のイザイホーにおいて神人達が神がかりしている過程で発声する「エーファイ」という語とも関係すると説いている。¹⁷⁾いずれにせよ、何か呪性を帯びた語と感じられていることは確かだ。次に、こ

れも又平良の同じ祭のウムイの一つ、神行事が一段落して神がうれしくなって踊るといふテンポの早い曲「アシビウムイ」では、「ヒルマヒルマ」という語が繰り返されるが、この語は同じ祭の海の幸、山の幸の祈願の「スクシキウムイ」にもあり、各々歌の調子は異なるものの、近隣の喜如嘉の「海神のおもろ」や謝名城の「繩アシビウムイ」の中の「ユーマユーマ」、或いは少し隔たった久米島「六月御祭ウムイ」の「ユヘユヘ」などという挿入句と一連の祝福の意を表す語だと思われる。そして、これらの語は各句毎にその歌に韻律を与えるかのように反復され、その点でアイヌの神謡のサケへと同様の役割を果していて、かなり始源に近い囃子詞の面影を留めている。

ところで、これらのウムイはすべて南島歌謡大成に収録されているのだが歌の表記法は様々である。無論これはその基にした資料の差異に基づくもので、右の平良のウムイは同地のノロ金城保媼のノートがあり、それは正に歌う通りに囃子詞や音を引き延ばす所謂産字の箇所が記されているのに対し、同じウムイでも「沖繩諸島の神歌」によったものでは、囃子詞は最初の句のみで後は省略され、音の引き延ばしなどもなく、一つの読むテキストとしての体裁を取っている。勿も、「沖繩諸島の神歌」の原本には楽譜が付されている。その面では歌われたものを復元しようとする態度は窺える。そして、実はこれに類したことが神樂歌・催馬楽においてもみられるのである。

神樂歌・催馬楽の諸本のうち、鍋島家本では囃子詞や音の延ばす箇所が丁寧に記されているが、他の諸本では歌詞を書き写すにすぎない簡単な記載法を行っており、歌われたままを正確に伝えると

いう面では前者が最も忠実であるものの、反面、鍋島家本では歌詞の内容を読み取る上においては困難が伴う。しかし、逆に読み易いように簡潔化を押し進めていった場合、古今集や拾遺集の神遊び歌のように、囃子詞・反復を一切記さずに短歌形式化させてしまうことも可能で、普通の神樂歌・催馬楽のテキストは、その二者の折衷的な、音の引き延ばしは省略して、囃子詞・反復は記載するという方法を採用している。これはある程度止むを得ないことではあるが、そうした場合の欠陥としては、歌の意味は伝達されてもその韻律面がないがしろにされてしまうことである。神樂歌・催馬楽を含めた古代の〈謡〉を考える時、その意味とともに、或いはそれ以上に、囃子詞・反復・音の引き延ばしなどによる韻律的な要素がその謡の呪性を保障するものだということは、アイヌや沖繩の神謡に接することによって、かなり明白になってくるはずだ。

記紀歌謡はそういう意味での韻律性を捨象することで成立した。記紀歌謡の一部は琴歌譜として別に伝わっているが、例えば酒楽歌では琴歌譜にある「しや」という囃子詞や語句の反復が記紀歌謡には記されていない。これは、琴歌譜と記紀歌謡が歌う為のテキストか否かという差異性から来る当然の帰結で、記紀歌謡が韻律よりも意味に傾斜していることを端的に示している。又、前に取り上げた来目歌の「宇陀の高城に」の囃子詞「ええしやごしや ああしやごしや」は、古事記では解説を施され、その囃子詞を独立した歌として扱った書紀では、「今来目部が歌ひて後に大いに晒ふは、これその縁なり」と説明を加えている。その歌が実際にその共同体の中で生きて謡われていた場合には、その共同体の幻想に支えられてあつたはずであるから、〈謡〉に対する説明などは必要ないであろう。

〈謡〉の説明はその謡われる場が形骸化、若しくは、その場の喪失により〈謡〉を支える幻想が忘滅した時に行われる。これはいわば意味によるその〈謡〉の呪性の把え返し、回復の方法で、その最も端的な現われが童謡である。書紀の後半部に頻出する童謡の殆どにはその歌の説明が付加されているが、本来的にその歌が書紀の解釈のような意味をもっていたかは疑問視されるものが多い。ただ一つ斉明紀の童謡で書紀にも説明がなく、今だに意味不明の歌がある。

まひらくつのくれつれをのへたをらふくのりかりがみわたのりかみをのへたをらふくのりかりが甲子とわよとみをのへたをらふくのりかりが

しかしこの歌を見てみると「をのへたをらふくのりかりが」という語句が三度も繰り返されることで何か呪的な韻律を示しているらしいことだけは言える。その点でこの童謡は他の童謡とは同列に扱えず、むしろ三度の反復は囃子詞の在り方に近い。即ち、童謡のわざ性(呪性)はあくまで意味を根拠としているのに対し、囃子詞・反復のそれは韻律的な要素が濃いという点で区別される。言語学的にいうならば、童謡の呪性は、一般に解説を伴うことにより、指示表出性が高く、一方囃子詞の場合は、品詞的には感動詞、若しくは感動を表す助詞を含むことから、自己表出性の高い言葉であると言える。但し、その自己表出性の内実は個人のそれではなく、共同の幻想としての韻律的側面を強く有しているものである。

ところで、この囃子詞の韻律性は、前述のアイヌや沖繩の神謡の如き各句毎の反復が始源的なものとして想定されるのだが、そこでは各句の内容と囃子詞とは意味的な連合はなく、囃子詞の韻律性を底流として、各句が進行し一つの筋を形成するという構造を取って

いる。実はこの構造は、古代歌謡の短句・長句の構造、特に短句が枕詞の場合と類似している。勿も、その短句(枕詞)と長句はそれ自体として意味的な連合を保っているのだが、例えば、八千矛の神の神語などにおいて、短句が意味とともに韻律性を担い、長句で筋の展開を図っていくという構造を呈しているのは、囃子詞と内容を表す句との形態が意味的な連合を伴って様式化したと押さえることができる。従って、囃子詞の韻律性は枕詞などによって連合的意味性を付与されて歌の内部に解消していき、その過程で囃子詞は解体されていった。ここにおいて〈謡〉から〈歌〉の地平が開かれていったのである。それは長歌謡に限らず短歌謡についても言えることで、例えば祝福の囃子詞が「よろづよまでに」などという類句の中に解消されて〈歌〉化していったことなどが挙げられる。しかし逆に、〈歌〉はいつまでも〈謡〉からの刺激を求めることを止めなかった。神楽歌・催馬楽で短歌形式の歌に反復や囃子詞を付して歌うというのも、その一つの現われである。

結

以上、神楽歌・催馬楽を中心に囃子詞について考察して来たのだが、囃子詞は現在の民謡においてもその系統を跡付けるのに有力な方法となっている。例えば、九州平戸付近で発生した「ハイヤ節」が鹿児島に入って「鹿児島ハンヤ節」となる一方、日本の北前船の航路に沿って北上し、越後を経由して津軽に運ばれて「津軽アイヤ節」を生み、更に太平洋岸を南下して岩手の「南部アイヤ節」や宮城の「塩釜甚句」等に繋ぐといくとされるのは、囃子詞の類似が大きな目安となっている。或いは、「アレサ」という囃子詞が「会

津磐梯山」「相馬盆唄」「北海盆唄」「秩父音頭」「日光和楽踊」に見られ、これらの民謡の流伝を探るのに一つの手掛りを提供してくれる。祭式の場を喪失したこれら現在の民謡でも、囃子詞は歌詞・音調とともに人々の間では共有のものとして意識されており、〈謡〉の大きな特色をなして生き続けている。無論、これら現在の民謡と平安の神楽歌・催馬楽或いはアイヌや沖繩の神謡には大きな隔りもある故、無媒介に同列に扱う訳にはいかず、当然その間を埋める作業が必要ではあるが、〈謡〉の共通項として囃子詞の重要性は了解されるだろう。

- 注(1) 『鑑賞日本古典文学第四巻 歌謡Ⅰ』。以下、池田彌三郎説は同書による。
- (2) 折口信夫『日本文学の発生序説』(全集第七巻所収)他。
- (3) 古典文学大系『古代歌謡集』頭注。
- (4) 折口信夫は「しかさへつる声」の「しか」は安曇の磯良に關係の深

- い志賀島のことだといっている(前掲書)。
- (5) 三浦佑之「(吉々利々)考」(『成城文芸』第75号)。
- (6) 吉田「ほかひ人の論」(『国文学論叢新集五』所収)。
- (7) 古典文学全集『神楽歌・催馬楽他』。以下日田甚五郎説は同書による。
- (8) 『折口信夫全集ノート編』第十八巻所収の催馬楽の注釈による。
- (9) 注(2)と同。
- (10) 契沖『厚顔抄』。本居宣長『古事記伝』。
- (11) 古典文学大系『古代歌謡集』補注。
- (12) 志田延義『日本歌謡圏史』八二頁。土橋寛『古代歌謡全注釈古事記編』。
- (13) 吉本隆明『言語にとって美とは何かⅠ』。
- (14) 知里真志保『アイヌ文学』。
- (15) 黒田喜夫「インジヴィジュアルと共振」(『人はなぜ詩に囚われるのか』所収)。
- (16) 久保寺逸彦『アイヌの文学』。
- (17) 金城厚「沖繩諸島における神歌の旋律様式」(『沖繩民俗研究』第3号)。

20号「古代文学会二十周年記念特集号」(昭和五十六年三月十日発行)

第一特集・回顧と展望

第二特集・古代の歌学

万葉の歌学

歌学の成立―省試と詩学と―

橋本 達雄

中川 幸広

『歌経標式』の和歌観―導き出されたへところⅠ―

歌経標式の理論

国譲り神話の再検討―神話の論理と歴史について―

枕詞論―へうたへへの課題

天智挽歌群の論

万葉集の七夕歌

野田 浩子

辰巳 正明

西条 勉

近藤 信義

湯川 久光

高野 正美