

# 舞姫恋歌

歌垣から見た宮廷

## 猪股ときわ

天つ風雲の通ひ路ふきとちよをとめの姿しばしとどめむ

(古今・雑歌上、良岑宗貞)

1

「五節舞姫を見てよめる」と題すこの歌は、作者からすると、平安初期、仁明天皇（八三四一八五〇）の新嘗ないし大嘗祭の折りに作られたであろう。

百人一首の遍昭（宗貞、出家）歌として周知であるが、古今六帖「雑風」に収まり、一一世紀には和漢朗詠集「妓女」に採られ、後々まで貴族の間のうたい物としても享受されているのを知る。また鍋島家本「東遊歌（裏書き）」に「倭歌」として載せ（ただし五句「しまらとどめむ」）、注して

世の大歌と称するもの、其の類尤も多ければ、唯だ一首を称ぐ。其の音同じきに依りてなり。

とある。一二世紀頃には、一一月新嘗祭に五節舞にならんで行なわれる「大歌」の歌詞として採用されていたことが確かめられる。

この歌がこれほどまでに平安朝の宮廷人たちの口に記憶さ

れ、歌曲の歌詞に成してまで享受されたのはなぜであろうか。

「五節舞」という、宮廷行事に関連した歌であったことは、その大きな要因のひとつであろう。行事のヒロインたる舞姫をこの世のものならぬ天女に見立てる趣向は、貴族たちが心待ちにし、贅を傾けて仕立てあげた晴れ舞台の、変遷してゆく「今めかし」さにその都度マツチして行くことができたのだった。

だが、「大歌」にまで適用できたことの背景には、この歌が讚め歌として、万葉集の次のような歌群に連なるしくみを有していたことがあつたはずである。

藤原の大宮つかへあれつぐや処女が友はともしきろかも

(万葉153、未詳)

大夫は御狼に立たし未通女らは赤裳すそ引く清き浜びを

(同6一〇〇一、赤人)

住吉の出見の浜の柴な刈りそね 未通女らが赤裳の下の濡れて往く見む

(同7一二七四、人麻呂歌集)

いづれも「雑歌」に分類され、宗貞歌と同様にヲトメをよみこむ。これら万葉歌のヲトメは森朝男氏が「景としての大宮人」とみなされた、「大宮人」「処女」「大夫」などの歌ことばの類と

考えられよう。森氏によれば、行幸や宴の場で大官人や大夫・ヲトメらの姿を描きだすところには、不特定の奉仕者団体全体を代弁ないし第三者的に叙述して「究極的にはその行幸の本主たる天皇を讃え、天皇の行幸そのものを祝う」という「宮廷歌人の表現の型式」が認められた。<sup>2)</sup>

いま古今集の宗貞歌も、舞姫を天女に比して讃め、「をとめの姿しばしとどめむ」とヲトメの姿が見えなくなることを惜しんで、ひいては五節舞の場そのもの、ないしはこの場の「本主」たる天皇を、はるかな雲居へと高め讃めたたえるもの、と考えられる。

宗貞歌が万葉以来の宮廷讃歌の「型式」をふまえていたこと。ここには、万葉の「雑歌」から古今の「雑歌」へのたしかかな連なりの一端が垣間見られるとともに、当歌が宮廷の中で延々と伝えられていった根幹にかかわる要因が求められるのではなかったか。

ところが、「天つ風」の歌の次に並べて古今に収められた、源融の五節歌との関連で考えると、讃歌にはわかにもう一つの相貌を帯びてくる。

五節の朝に、簪の玉の落ちたりけるを見て、誰がならむととぶらひてよめる

主や誰問へど白玉言はなくにさらばなべてやあはれと思はむ  
(古今、雑歌上、河原左大臣)

五節舞姫全員に等しく「あはれ」と心動かされた、それほどに舞姫たちがすばらしかった、というのもヲトメ集団全体を第三者的に讃める万葉歌と通じていよう。一方で、「主や誰」と簪

の主の名前を問うのは、まぎれもなく、女の名前を直接問い掛ける歌垣歌を連想させる。舞姫をあたかも恋愛の対象たるヲトメとして眺める「異性」の視線が感じられるのである。ふりかえって、「をとめの姿」を惜しむ宗貞歌に、歌垣にまでつらなる恋愛の要素がなかったかどうか。

宗貞歌の誕生した仁明朝は、古代前期から後期への大きな変動期であった。こう指摘する小島菜温子氏によると、五節舞の儀は仁明朝の「秘儀」を経て、文徳から清和朝にあらたな制度化がはかられたらしい。仁明朝の宗貞歌の「神々しいまでのエロティシズムの発現」に対して、男性からの「異性へのまなざし」を特色とする源融歌は、宗貞歌より一世代後の、貞観期(清和朝)のものであった。「二首の落差はまた、五節をめぐる時代の格差であったのかもしれない」と小島氏は述べておられる。<sup>3)</sup> 氏の論に導かれつ、当論で歌の側から語りなおすことを試みるならば、融の歌は、実は讃歌、それも長歌ではなく、短歌形式の宮廷の讃め歌がはらみつづけてきた歌垣的な要素を、「秘儀」の場から歌の場へとふたたび引き出してきたにすぎないのではないだろうか。とするなら、宗貞の作歌も、仁明天皇その人が、歌垣で舞うヲトメとのしばしの交歓を惜しむ恋歌とよむことができるのではないだろうか。

歌垣に立つ王としての仁明天皇。それがいかにも「異端」的であるのは、歌垣の場が決して記紀神話的な高天原の神々を根拠にすることがなかったからにはかならない。

2

まずは、古今の「をとめの姿」の、時代に即した相貌をたどってみよう。

宗貞歌の「をとめ」は、舞姫を天女に見立てたもの<sup>3</sup>といわれる。「天女」とは、「ひとしほも染むべき物か紫の雲よりふれるをとめなりとも」（宇津保物語「菊の宴」）などのヲトメとともに、仏典に登場する吉祥天女や弁財天女、天上の音楽をかなで雲居を舞う伎樂天女の姿を想起させたのだろうか。

しかし仁明天皇の御世には「天」とこの世を通うという意味での「天つ女（あまつめ）」は、仏教の經典や仏教美術に表されたものばかりとは限らなかった。

仁明天皇の四〇の賀に、興福寺の大法師らが四〇体の聖像を造作し奉っている（統後紀）。これに添えた長歌にみえる「天つ女」は、紫雲をたなびかせ飛び行く浦島の女も、領巾衣を着て飛び去る吉野の熊志禰の女も、仏典の天女というよりは、不老長寿と結びつき、神仙の女の相貌を帯びていた。

……そが中に 大海の 白波分けて 常世島 国なしたて  
 て 到り住み 聞き見る人は 万代の 命を延べつ 故事  
 に 言ひつぎ来たる 澄の江の 淵に釣せし 皇の民 浦  
 島の子が 天つ女に 釣られ来たりて 紫の雲泛引きて  
 片時に 将て飛びゆきて 是ぞこの 常世の国と 語らひ  
 て 七日経しから 限りなく 命ありしは この島に こ  
 そありけらし み吉野に ありし熊志禰 天つ女の 来た  
 り通ひて その後は 譚かがふりて 毗礼衣著て飛びにき

といふ これもまた この島の根の 人にこそ ありきと  
 言ふなれ：  
 （統後紀、嘉祥二年）

浦島子は「天つ女」とともに飛び行き、七日常世の国で過ごただけで限らない命を得、熊志禰のもとには「天つ女」が舞降り飛び去った。「聞き見る人は万代の命を延べつ」とあるから、熊志禰も長寿を得たのであろう。こうした「故事」のあった国であればこそ、仁明朝は万代である。仁明天皇自身も、故事とともに常世の「天つ女」らの像を献上され、「聞き見る人」となつて長寿を約束されるのである。

僧たちは、決して無常の理を説いたり、嘆じてみせたりはしない。四〇の賀を祝い、延命を祈禱して「金剛寿命陀羅尼經四〇卷」の写経・四万八千巻の転読とともに、右の長歌や像を献上した。仏教の上での延命呪法は、呪法の当事者たる僧たちの認識の中で、不老長寿の神仙観と密接不可分からまりあうのだった。仁明朝が、天皇自身、神仙思想に深く傾倒し、天皇みずから身体への仙薬の摂取を実践する「神仙志向の突出する、異端的な時代」であったことは、小島菜温子氏の指摘されるどころである。その「異端的」な事態が、なるほどこの興福寺僧の長歌にまで及んでいた。

宗貞歌が誕生した当時の「をとめの姿」には、天皇四〇の賀の、飛来する吉野の「天つ女」そのままのような、神仙の女の相貌こそふさわしいのだ。むろん羽衣を着て空を飛ぶ仙女の像と、天衣を纏って天空を往く仏画の天女とが「天つ女」の認識のもと混淆しあうことはあったとしても。

もう一つ、天皇とかかわる神仙の女の姿が、ほかでもない五

節舞の起源伝承の中に求められる。年中行事秘抄「五節舞参入並びに帳台試の事」に、「本朝月例に云はく」(平安中期頃)として掲載されるもの。仁明朝より下るが、年中行事を記す書の性格や、琴歌譜という大歌所の歌謡テキストにも一月節の歌として所収されるところから、奈良朝末から平安初頭には成立していたとする説に従うことができる。現代語訳して引く。

五節舞は、浄御原天皇がお製りになった。相い伝えて云うには、天皇が吉野宮に御され、日暮に琴をお弾きにならうと試楽されていると、前の峰の下より雲気たちまちに起こり、「高唐の神女」のごときが髣髴としてあらわれ曲に应じて舞った。ただ天皇のみに見えて他の人には見えなかった。袖を挙げることも五回であったので、「五節」という云々。其の歌に曰うことには、

をとめども、をとめさびすも、からたまを、たもとに  
まかし、をとめさびすも

天武天皇が見た「高唐の神女」の舞姿を写したのが今の五節舞であり、五節舞の歌「をとめども、をとめさびすも……」は「神女」のような今の舞姫を讃める宮廷歌謡であることを、この伝承は如実にかたる。「からたまを、たもとにまかし」の歌詞に描かれた舞姫の装飾、「唐玉」は「高唐」の神女の証とさへ受けとめられたかもしれない。宗貞歌の「をとめ」が、直接この五節舞歌謡の歌詞をふまえたことは、有り得ることであろう。

ここまでくれば、古今の「をとめの姿」は仙女として異人種的な相貌までも帯びてくる。そういえば「をとめ」の帰路たる「雲のかよひ路」は、「漢語『雲路』に当たる」と指摘される。

今日、和歌としてきわめて日本的な優雅さをもっているかにみえる僧正遍昭の歌は、仁明朝の「異端」の中にあつて、大陸の風をおおいに受け止めて出来上がっていたのである。

## 3

ところで、右の起源伝承で最も注意されるのは、神女の舞姿が、天武天皇にしか見えなかった(「独入天瞻、他人無見」とのくだりである。これは単に故事の靈妙さを表すばかりではあるまい。

仙女は天皇が御手づから弾く琴の音色に吊られて不思議な雲とともに出現した。女の出現とともに吉野の宮はさながら神仙世界の様相を呈する。が、その世界は琴弾きの当事者たる天皇と神女との、ただ二人で構成される密やかな世界であり、舞姫を「見る」ことのできるのは本来天皇だけなのだ、と起源伝承はかたっているのだ。

となれば「をとめども、をとめさびすも……」と唐玉を手にも巻く舞姿をうたい、舞を讃めることができるのは、天皇その人でなければならぬのではないか。本朝月例を引用した年中行事秘抄は、「をとめども、をとめさびすも」の五節舞の歌を決定して「御歌」、天皇のうたった歌としているわけではない、と読める。にもかかわらず、後に本朝月例を引く書には明らかに「其の時帝御歌をよみ給へり」(御代始抄)などと天武の作に擬すのは、宮廷歌謡の起源語りとして、十分起こり得ることなのだ。

そして吉野宮で天皇が琴を弾き、女が舞い、女の舞姿を見て天皇がうたう、五節舞起源伝承そっくりの伝承が、より古くは

雄略記に記載されている。

雄略天皇が吉野の宮に行幸し、吉野川の浜に有った「形姿美麗」な「童女」と「婚」して、宮に帰った。後にまた吉野に行幸してその「童女」の遇った所に留まり、

其処に大御呉床を立て、その御呉床に坐しまして、御琴を弾かして、その嬢子に舞せしめたまひき。かれその嬢子好く舞へるによりて、御歌作したまひき。その歌、

あぐらゐの かみのみてもち ひくことに まひするを  
みな とこよにもかも

「かみのみてもちひくことに」と、琴弾きの動作を三人称的に叙事していても、神たる雄略天皇自身の「御作」として当然のごとく納得する神話的論理が、ここには働いている。「かみ」の手によって弾く琴にこそ舞姫は現われ、「かみ」の歌声によってこそ舞姫は舞った。「あぐらゐの」の歌はいわば「神の自叙」であり、「神」自身が自らと聖なる結婚を遂げるべき「巫女」を讃める歌とみることが出来る。

舞人が女でなければならず、ヲトメであることを称賛されるのは彼女たちが舞を見る者にとつての聖なる求愛の対象だったからなのだ。宗貞の歌もまた、作者名を伏せればそのまま天皇自身の歌とよむことが可能であろう。宗貞歌の「をとめ」が、五節舞の歌謡を引いたものとすれば、なおさらである。

天つ風雲の通ひ路吹きとよをとめの姿しはしとどめむ

この歌は「神」たる天皇自身が、「神婚」の相手たる巫女を讃める型式に連なっている。仁明天皇が巫女を、聖なる結婚の場を瞬時でも引き止めておこうとした歌とよめる。

さきに森朝男氏の「景としての大官人」を援用し、天皇への

奉仕者を描写して、その場のないその場の「本主」たる天皇を讃める宮廷讃歌の型式をふまえるものと述べた。たしかにそのうのだが、天皇（神）を讃めることが、反転して天皇（神）

自身の「自叙」となるというしくみは、歌をよむときにつきものでもあった。古橋信孝氏によれば、歌をうたうとき、うたい手は「共同性」すなわち「神」の側に転位する、という<sup>3)</sup>。宗貞歌が、「異端」の時代に生まれながらも後々まで平安宮廷の中であつたわけ続けることとなつたのは、単に仁明朝への讃歌であることを超えて、平安宮廷の「共同性」なるものへリンクし、「共同性」を常に造り出し続けたからであつたらう。

ところが、みてきたように、仁明朝の五節舞姫の「姿」からすれば、この世ならぬ「天」へと帰るべき異人種的なまでの存在は、天皇ではなく舞姫の側である。歌で「讃める」ことでこそ、相手は「神」へと高められ、よみ手の側も「神」の位置へと転位するからとも考えられる。しかし、今ここでこだわりたいのは、仁明朝の五節歌の場合、天皇が高天原という「天」に連なる「神」であることと、舞姫が「天つ女」たる「神」であることは、同じく「天」を出自としているようであり、似て非なる「天」であるという点である。

仁明天皇は、記紀神話的な高天原とは異質な「天」を神仙思想に認めたからこそ、効果の未だ危ぶまれる、未だ典薬寮の管轄外の仙薬を、摂取したのではなかったか。

互いに異質な「神」に連なる者どうしが向き合い、男が「をとめの姿」を讃める歌をよむやつと、歌垣との連なりの糸口

が開いてきたであろうか。

「かみのをとこ」と「かみのをとめ」が登場する伝承が、常陸国風土記の歌垣の地、「童子女の松原」の松の木にまつわって書き記されている（香島郡）。二人は別々の土地の「かみ」を祀る男女であった。

古、年少き童子ありき。(俗、加味乃乎止古・加味乃乎止売といふ)男を、那賀の寒田の郎子と称ひ、女を海上の安是の嬢子と号く。……嬬歌の会(俗、宇太我岐といひ、又、加我毗といふ)に、邂逅に相遇へり……

男女は歌をうたい交わし、「遊の場」を避けて松の下で「手携はり、膝を役ね、懐を陳べ、憤を吐」き、夜の開けるのも忘れてしまった。もはや歌垣の夜が尽きて二人して「天暁日明」に曝されると、そのまま「松樹」となってしまう。古より名付けられた郎子の「奈美松」、嬢子の「古津松」は今にまで伝わる、という。

二人の主人公をカミノヲトコ・カミノヲトメと称する「俗」については、この男女がそれぞれ神につかえる神職者であったところからきているというのが通説である。たしかに祭祀者の役名に「ヤマトメ・ヤマトコ」(高橋氏文)などがあり、ヲトメ・ヲトコの呼称と共同体の神祭祀の場とは密接な関係にありそうである。だが改めて注目すべきは、二人が出身地を異にしていることである。男女が神職者であるなら、男は那賀郡寒田の土地の、女は海上郡安是の土地の、由来を異にする別々の神を祭祀して

いたはずだ<sup>10</sup>。歌垣は、異なる共同体の神を祀る者どうしの出会いにこそ起源付けられていた。

カミノヲトコ・カミノヲトメについては、別の考え方もできる。この「俗」の言葉を伝えるのは、歌垣の行なわれる海辺の松原の地。松原の中には、ナミ松・コツ松という(夫婦木のような奇形の木か)が立って、歌垣での男女の交わりがその夜の間だけ許される畏怖すべきタブーであることを刻印する。そしてナミ松・コツ松のいわれが、「昔、カミノヲトコとカミノヲトメがいて……」というようにかたられたのであれば、「カミ」とは、この歌垣に立つ者がこそが祀る、男女一对の「カミ」だと考えられるのではないか。

一夜の逢瀬を遂げ、子孫を残すこともなく木に変化してしまつた男女神の話は、一共同体の内部の、特定の血筋が伝える神話としては、管理者を考えにくい。寒田郡と海上郡との中間地点、境の地に立つ樹木にまつわる伝説などを管理伝承するのは、共同体の司祭者とは別の次元に立つ者の仕事であつたと推測される。そうした境界祭祀をうたい込めるのが、次の歌であつたろう。

いやせるの あぜのこまつに ゆふしでて わをふりみゆ  
も あぜこしまはも

郎子がヲトメへ向けてうたつたと伝えられる。伝承の主人公の歌としては、木綿を垂らして「振る」祭祀の叙事を利用して、女が自分を「振り見」る所作に転じ、あなたが私のことをこそ「見」たのをしつかりキヤッチしたよ、という歌と解せよさう。

その時「あぜのこまつ」とは、女の故郷たる安是の地に立つ

松となろうか。だが歌垣の場所が「松原」であり、ナミ松・コツ松の存在を考えると、どうも、現在歌垣の場に生える安是のヲトメの化したコツ松をうたうと解すべきように思われる。コツ松に木綿を垂れて振るとは、御神木たるコツ松にまつわる祭祀を叙事しているのである。目前の女を、祭祀にまつわる伝承上の「形容端正」なヲトメと見なして「あせこしま」と呼び掛ける。歌垣の場に伝えられた歌には、歌でこの場にまつわる伝承を語りつつ、現在の男女を伝承上の男女とみなすことで「讃める」、ということが起り得たのである。

カミノヲトコの歌に「報」えた嬢子の歌。

うしをには たたむといへど なせのこが やそしまがく  
り わをみさばしりし

本文の決定から問題のある歌だが、「潮には立たむ」も「八十島隠り」も、歌垣の人中に立つ様を表しているという土橋寛氏の説に従える。<sup>(1)</sup> その人垣の中から「汝背の子」が「我」こそを選んできた、というほどの意は汲み取れる。カミノヲトコの歌として伝えられ、後の世のヲトコの歌としてもそのまま通用する歌であった。こうして、カミノヲトコとカミノヲトメの歌をかけ合う歌垣の間だけ、人々はヲトコ・ヲトメと成ることができた。

歌垣の歌が男女の間の贈答歌の切り返し表現や反語、揶揄などの巧みさの根源となっている点には注目されている。しかし、以上のように男女の間で互いに相手が立派なヲトコ・ヲトメであることを「讃め」たり、集団の中からのヲトココそ、このヲトメこそと選び出す歌というものがあってもおかしくはな

い。

他に一例だけあげよう。たとえば、次の問答歌は男集団の間での掛け合いであろうが、野を往く七人のヲトメの中から、すかさず先頭の一人のヲトメを選ぶ。

やまとの たかさじのを ななゆくをとめども たれを  
しまかむ

かつがつも いやさきだてる えをしまかむ

(神武記、一五・一六)

「七行く」は、地の文には「七媛女」が「遊び行く」と記されており、ヲトメどうし・ヲトコどうし群れて「遊行」する所作は歌垣での特徴的な歌舞のそれであること、旧稿に述べた。<sup>(2)</sup> ヲトメ・ヲトコと称される時、人は身を飾りた立てて共同体の外へ出、歌垣の場を「遊行」する状態にある。ヲトメ、と呼ぶだけで、ヲトメとしての身繕いや仕草を想起させる、称賛の意が込められたのである。人の身体が男・女という性差を纏うことへの称賛である。ヲトメの語源が「妾若女」、常に若く変じて老いることのなき女にあるとしたのは折口信夫であったが、そうだとすれば、かなり古くからヲトメの語の裏側には人が常に性的存在であり続けることの困難さが附着していたということになろう。歌でこそ関係を作り上げることのできた寒田男と安是女は、ほとんどあり得ないこととして、年老いるという年月を経過することなく、ヲトコ・ヲトメのまま木に変じた。ゆえに、カミノヲトコ・カミノヲトメと呼ばれたのだった。

それにしても、歌垣の場が、永遠の恋と不老不死とを結び付ける実現不可能なほどのロマン的な空間であることを発見した

のは、ほかでもない古代の宮廷人たちではなかったか。常陸国風土記の童子女松原伝承は、ことに二人の男女の密会場面に過剰なまでに筆を尽くし、四六駢儷の美辞麗句を書き連ねている。歌垣の要素のうちのなにかが、漢文修辭によって消え去った。同時に、ここには斎藤英喜氏の指摘のように、「共同体内部では語り継ぎ得ない話はまさにエクリチュールとして書かれるしかなかない」ことが示唆されていたはずだ。

5

同時期、互いに異邦人たる男女の、偶然の出会いとたまさかの恋が、万葉集の中に、神仙譚の色彩を装いつつ登場する。

「松浦河に遊ぶ」序ならびに贈答歌群（五八五三―八六〇）、竹取翁と九人の神仙の娘子の贈答（一六三七九―一三八〇二）、吉野の味稻が柘枝仙媛に与えたという歌（三三八五）。詳述の機会は別に持たねばなるまいが、いずれも神仙のヲトメとの接触の背景に歌垣の土壤が窺える。吉田宜の「松浦の仙媛の歌に和へたる歌」では、「仙媛」を「天をとめ」と称賛していて、古今の「をとめの姿」がこのあたりに胚胎したのを知る。

きみをまつまつらのうらのをとめらはとこよのくにのあま  
をとめかも  
（万葉五八六五）

これらには直接、長寿を得たなどの表現はないが、ヲトメと接触し、ヲトメへの恋歌をよみかける間だけは、自分（男）の側も不老不死の神仙世界へ参入することができた。あるいは、仙女が自分たちの集う場にやってくることで、そこは風流な男の「みやび」の場となると考えた（万葉六一〇―一六）。宮

廷人らは、現実にはあり得ない理想世界としての神仙世界を、記憶の底にある、あるいは消滅しつつある、歌垣の場を基底に置いて享受したのだ。

では、神仙のヲトメの姿と、宮廷に仕えるヲトメの姿とが一致していたのは、なぜであろうか。

まつらがわかわのせひかりあゆつるとたたせるいもがも  
すそぬれぬ  
（万葉五八五五）

まつらがわかわのせはやみくれないなるものすそぬれてあゆ  
かつるらむ  
（同、八六二）

嗚呼見の浦に船乗り為らむ嬌婦らが珠裳のすそにしほみつ  
らむか  
（同、一四〇）

…春の野に すみれをつむと しろたへの そでおりか  
へし くれなるの あかもすそびき をとめらは…  
（同、一七三九七三、池主）

前二首は先に触れた「松浦河に遊ぶ」歌々の中の二首、後二首は、森朝男氏の「景としての大宮人」に属するヲトメをよむもの。神仙の女の美しさは宮廷の行幸の場に出たヲトメに重なるようにしてよまれている。両者に共通した美しさ、それは歌垣の場に出たヲトメの「やまとの、たかさじのを、ななゆく、をとめども、たれをしまかむ」（神武記、一五）といった姿に求められよう。河瀬に「立ち」、水辺や春野を玉裳ないし紅の裳の裾を引いて往くヲトメの美は、右の神武記歌謡と同様、所属する共同体から「遊行」しているゆえの、未知なる異邦の女の美なのだ。むろん、「人の祖の未通女兒居えて守る」（一三三六〇）、「をとめらが さなすいたとを」（五八〇四）といったヲトメも

ある。が、前者は「守る山」を導く序詞の中に、後者は八十矛神の神語の詞章を引用する文脈にあった。宮廷の行幸や野遊びの場に出た、万葉人にとっての「現代」のヲトメの姿は、歌垣でのヲトメの姿に重ねられるのだ。「黒牛方塩千の浦を紅の玉裾すそ延き往くは誰が妻」（同、9一六七二）などは、「海石榴の八十の街に相へる子や誰」（11三二〇）の趣向であり、かつ、かの古今の源融の「主や誰問へど……」を予想させよう。

そもそも歌垣をヲトコ・ヲトメの「往き集う」場所としてこそ見いだしたのは、都から地方を訪れた官人の視線である（9一七三九）。彼らは、自分たちの所属する表現空間としての宮廷の根柢が、ついには各民族の共同体の神には求められず、異邦人どうしの男女が歌で関係を作り成す歌垣の場にこそ求められることを発見したので。そして、「遊行」しているがゆえのヲトメの美しさは、「遊行女婦」の存在に凝縮してゆくであろう。

こうした万葉歌の世界を背景に、宮廷にとつての「神」たるべき天皇自身が歌垣に注目する、という事態が起こった。天平六年（七三四）朱雀門での聖武天皇隣席の歌垣、その子、称徳が神護景雲四年（七七〇）三月、道鏡の故郷由義の宮で行なった歌垣である（統紀）。注目すべきことに、女帝主催の歌垣にはヲトメの語が見い出せた。

をとめらに をとこたちそひ ふみならず にしの みや  
こは よろずよのみや

ヲトメ集団にヲトコ集団が「立ち添ふ」身体のエロスの躍動。これは歌垣の本質をみごとに掴み取った詞章ではないか。特定の共同体に管理されることになかった歌垣の場は、ついに天皇

の目前に囲い込まれてしまったか。いや、歌舞のさなかにヲトメとヲトコが接触しあう歌垣の場の叙事を宮讃めへと転じるこの歌のしくみは、「みやこ」が歌垣の空間にこそ建都されるべきことを示すはずだ。

由義宮の歌垣に参加したのは、帰化系の葛井・船・津・文・武生・藏六氏の男女二三〇人、そらいの青摺りの細布の衣に紅の長紐を垂れていたという。そらいの衣服は、天皇を前にして、氏族を異にした男女がその氏族ごとの差異を無化されて、ただヲトコ・ヲトメと呼ばれるある意味では平等な存在と成っていることを表現する。新都「にしのみやこ」は、ヲトコ・ヲトメから成る歌垣の人垣によって踏み固められるところに成立する、歌垣の宮廷なのであった。

この時ばかりは、称徳女帝は高天原を出自とすることなく、ちようどあの童子女松原のカミノヲトコ・カミノヲトメのように、「各共同体の尽きる処」・「各共同体が他の共同体またはその成員たちと接触する」市や歌垣の発生地（西郷信綱）に立つ「カミ」として、各民族たちの固有神の「間」に、屹立する。同天皇が「里中踏歌」を厳しく禁断していた（天平神護二年正月一日、類聚三代格）のは、歌垣が、歌垣のカミたる天皇のもので行なうべきであったからにはかならない。

歌垣の王、称徳天皇。彼女が恭仁新都において、自身の身体を舞姫と化して五節舞を舞ったことがある（統紀、天平一五年五月五日）のは、なにやら因縁めいている。その舞姿が「群臣」らに神仙の女とも天女とも見られたであろうことについて、旧稿に述べたことがある。むろん、礼楽思想にのつた実施で

あつたが、女性皇太子の存在も、自身が五節を舞うことにおいて礼楽思想を臣下に示すという王のありかたも、後代には継承され得ない過剰な突出としてあつた。今、かつて舞姫であつた天皇が、西都を、高天原の神々の系譜とは別のところに根拠を持つ、歌垣の場に立つ宮廷として表現する。これもまた、天皇の行爲としては「異端」であつたろう。同年八月、称徳天皇崩御。西の都は「万代の宮」どころか、一瞬にして消えた。

桓武天皇の延歴一六年(七九八)・一七年になると歌垣的集会の禁断は、「男女無別」が問題とされ、「禁断会集之時男女混雜」とも特筆されるようになる(類聚三代格)。宮廷行事としての踏歌もまた「男踏歌」「女踏歌」と男女別立てとなり、男女立ち添う歌垣の本質は去勢されてゆくであらう。かわつて五節舞姫と天皇との恋が、あらたに歌垣的エロスの場を現出しようとするのが、「異端」とされる神仙の王、仁明天皇の御世なのであつた。

注(1) 土橋寛校注、岩波古典体系『古代歌謡集』(昭三二)による。

- (2) 森朝男「古代和歌と祝祭」有精堂(昭六三)。
- (3) 小島菜温子「宮廷と神仙」「都と村」古代文学講座3、勉誠社(平六)。
- (4) 小町谷照彦訳注『古今和歌集』旺文社文庫(昭五七)。
- (5) 辰巳正明「和歌―万葉集と古今集とのあいだ」『万葉集と中国文学 第二』笠間操書(平五)、参照。
- (6) 三橋健「五節舞起源伝説考」『国学院雑誌』九一―七(昭五一)。

(7) 小島憲之・新井栄蔵校注、岩波新日本古典文学体系『古今和歌集』(平一)。

(8) 神の自叙については、斎藤英喜「表現としての『古事記』―うた・地の文・詞」『成城国文』七(昭五九)

(9) 古橋信孝「古代和歌の発生」東京大学出版会(昭六三)

(10) 斎藤英喜「人目人言と歌垣―万葉相聞歌論のために」『森淳司博士古稀記念論文集』幹林書房(平七)

(11) 土橋寛、注1に同じ。

(12) 猪股「遊行と歌垣」『古代文学』二九(平一)。

(13) 斎藤英喜、注10に同じ。呉哲男「へうたい手」の発生」『国文学』(平一・一)をふまえての見解であらう。

(14) 武田佐知子「古代国家の形成と衣服制」吉川弘文館(昭五九)。

(15) 西郷信綱「市と歌垣」『文学』(昭五五・四)。

(16) 猪股「へ神女」降臨―天平一五年五月五日の宮廷から」『日本文学』四一―五(平四)。