

古代和歌の「ふるまい」

—その歌舞／音曲／儀礼—(上)

山田直巳

はじめに

ここにいう古代は、いわゆる古代前期である。そしてここで議論しようとするのは、単に時間的に古代というだけでなく、そこを起点としてその上に向かって叶う限り遡源したいという期待に支えられる事どもについてである。そこにおいて、古代和歌の「ふるまい」はどうであったということができるか。その問いを考えたい。そして聊か先回りして言えば、結局、歌舞・音曲・儀礼といった構造化された文化の側面は深くかわることであり、帰結として政治にコミットする他はなかった。そのような文脈にあって、和歌の「ふるまい」がどうであり、その結果として何が残されていくかを問うこ

とは、文学において極めて重要なことだと思われる。なお、「古代和歌」とタイトルしたが、論では少し広く「うた」という側面からもアプローチする。

ところで奈良朝にあって、「うた」を管理したのは、「大宝律令」(大宝元年/701)、「養老律令」(養老二年/720)といった法的支えに基づく、雅楽寮であった。これは「うたまひのつかさ」「うたのつかさ」「うたりよう」等と和語では捉えられ、宮廷音楽の楽人管理・歌舞教習等を掌った。弘仁年間(800~824)になると、雅楽寮はその機能を失い、宮中に大歌所が設けられ、そこで催馬楽・神楽歌など大歌(儀礼・公け)の教習、採集・管理を行うようになっていった。大歌所は令外の官であったが、楽所(ガクソ)とともによくその機能を果たした。

右に述べた「うた」に関わる役所を歴史的に整理すると、

「楽府」(「うたまひの司」) ↓ ↓ 「雅楽寮」 ↓ ↓ 「大歌所」 「楽所」

という順になる。なお、「うたまひの司」は、律令制施行以前、朝廷で歌舞音楽を掌った役所であるが、律令で雅楽寮が規定された後、雅楽寮をこの名で呼ぶ場合があった。なお、万葉集巻6・1011の題詞に「歌舞所(うたまひどころ)の諸の王、臣子等の、葛井連広成の家に集ひて宴せる歌二首」とあるが、この「歌舞所」が雅楽寮にあたるのか、令制によらない旧来の役所か、研究者の意見は分かれる。

以上、歌を扱う組織とその周辺―、いわば管理の側面から「ふるまい」に言及してきたが、実は言葉(詞)としての歌の問題もむしろ多くあるはずである。それはどのような状態として現出してくるのか、議論はやや多岐にわたるが、それに触れて行かねばならない。

1、「律令」の中の「うた」

雅楽寮

頭一人。掌らむこと、文武の雅曲、正舞、雑樂のこと、男女の楽人、音声人の名帳のこと、曲課試験せむ事。助一人。大允一人。少允一人。大属一人。少属一人。歌師四人。二人は、掌らむこと、歌人、歌女教へむこと。二人は、掌らむこと、臨時に、声音有りて供奉に堪へたらむ者を取りて教へむこと。歌人三十人。歌女一百人。舞師四人。掌らむこと、雑の舞教へむこと。舞生百人。掌らむこと、雑の舞習はむこと。笛師二人。掌らむこと、雑の笛教へむこと。笛生六人。掌らむこと、雑の笛習はむこと。笛工八人。唐樂師十一人。掌らむこと、樂生教へむこと。高麗、百濟、新羅の樂の師此に准へよ。樂生六十人。掌らむこと、樂習はむこと。余の樂生此に准へよ。高麗樂師四人。樂生二十人。百濟樂師四人。樂生二十人。新羅樂師四人。樂生二十人。伎樂師一人。掌らむこと、伎樂生教へむこと。其れ生は樂戸を以て為よ。腰鼓生も此に准へよ。腰鼓師一人。掌らむこと、腰鼓生教へむこと。使部二十人。直丁二人。樂戸。

(岩波日本思想大系「律令」)

雅楽寮は、「治部省」に属す。また「治部省」は「寮二、

司二を管ぶ」とあり、「雅楽寮」「玄蕃寮」の寮二つと「諸陵司（みささぎのつかさ）」「喪儀司」の司二つを管轄するところ。要するに治部省は、宮廷音楽（雅楽）と僧侶・外交（玄は僧侶／蕃は海外諸国、つまり外交）を扱うことを大きな柱とし、それに、諸陵司、即ち「陵の霊祭らむこと、喪葬凶礼、諸の陵」と「喪儀司」まさに「凶事の儀式、及び喪葬の具のこと」を扱う役所であった。だから、「治部省」の管掌の記述に、「掌らむこと、本姓、継嗣、婚姻、祥瑞、喪葬、贈賻、国忌、諱、及び諸蕃の朝聘の事。」とあるのだ。

治部省が広く儀礼に関わることは以上から十分察せられるが、とりわけ雅楽寮がこのような古代政治機構の中にきちつと位置付けられることの意味はきわめて重く、その重さは端的に言えば、中国古代の「礼楽」思想に由来するのである。

中国では伝統的に礼と楽が一体のものとされ、社稷・宗廟を祀るには何よりも礼・楽に依らなければならないので、唐でも社稷・宗廟を掌る太常寺に太楽署を置いた。日本では神祇官が太常寺に類するが、楽舞を担当する雅楽寮は、尚書省の礼部にあたり、朝廷の葬礼も掌る治部省に属させたのである。雅楽寮の雅楽とは、頭の掌の「雅曲」「雑楽」を約したもので、礼に合った音楽という

意味だろうが、訓「宇多末比乃豆加佐」（和名抄）にはそのような意味が欠けている。³

岩波日本思想大系の『律令』が、右の通り補注に記す如くである。

また、『和名抄』の「宇多末比乃豆加佐」（二十卷本和名抄）であるが、先にも少しふれたように、律令制施行以前に朝廷で歌舞音楽を掌る役所として設けていたもので、それをこの「雅楽寮」という漢語の訳語としてあてた。しかしそれでは、たしかに礼楽の意味なり、思想が抜け落ちてしまっている（後述）。中国の諸事、思想を移入する場合、この例に限らず、しばしば元の意味を喪失させたり、著しく変更させたりといったことがある。それは、様々な文化・社会事情あるいは政治事情等の落差がもたらすところのものであり、すぐれて受容の問題であった。

『積日本紀』が「楽官」に「ウタマヒノツカサ」の訓みを与え、「奏楽」を「ウタマヒツカマツル」と訓読しているのを見ると、中国の礼楽思想に連接してはいるのであるが、「声」や「行い」の方面に傾く印象は否めないようである。

時代は下るが、『西宮記』に「大歌所」の説明があり、「令外の官。催馬楽・神楽歌等の大歌を教習する所。職員に別当、

十生、案主、琴師、和琴師」としるす。

なお、大宝律令（大宝元年〔701〕）はほとんど失われ、他書に引用された内容から推し量るしかないのであるが、ほぼ変わらぬ内容を養老律令（養老二年〔718〕編纂開始〔757〕施行）にみることができる（岩波日本思想大系『律令』井上光貞氏解説）。本稿の大宝律令の議論も、これに沿う。

「雅楽寮」の管掌は「掌らむこと、文武の雅曲、正舞、雑樂のこと、男女の楽人、音声人の名帳のこと、曲課試練せむこと。」と先に引用した通りである。「雅曲・正舞」について岩波日本思想大系『律令』当該条補注は、

雅正な曲と舞の意だが、平安初期にはこれが外来の楽舞を指し、〈雑樂〉の方は穴記に〈笛工以上諸舞等、雑樂耳〉と解するように、在来の歌舞を指すこととなった。唐では宮廷の伝統的な歌舞が〈雅正〉、民間のそれが〈雑〉であったのに、日本では外国のが〈雅正〉、日本のが〈雑〉とされたのである。そしてそのころから後者は大歌所として雅楽寮から分離し、また奈良後期から唐にならって、後宮にも女官が音楽や踏歌を練習する内教坊が置かれるに至った。

と記す。

つまり唐では、宮廷と民間の対比であったのが、日本では外国と内国の対比に置きかえられている。輸入された歌舞は〈雅正〉で、国産は〈雑〉と捉えられたわけで、文化の〈中心〉と〈周縁〉がみごとに識別されている。この意識は、後に新たな歴史的展開を引き起こし、「大歌所」の誕生をもたらし、ついには雅楽寮からの「大歌所」の分離独立をも帰結することとなったのである。

また男女の「楽人」と「音声人」とあるから、男女はもとより楽器の演奏者と声楽者とに分けられていたことがわかる。「名帳」ともあるので、「令制」において身分ごとに類別された帳簿に記され、正式な官人であった。もっぱら舞楽の「調習」をおこなったのである。

雅楽寮の規定を見ると、日本の在来の歌舞に関わる記述が、その半ば以上にわたって続き、唐、高麗、百濟、新羅、呉（伎楽）等の記述は少ない。またその員数規定に「歌人三十人・歌女一百人・舞生百人」等と日本の歌舞人は示され、各外国楽に対し数値的に遥かに勝っていた。なお「雑舞」とあり、これは五節舞・田舞・筑紫舞・諸具舞等だと岩波日本思想大系『律令』は指摘している。

こうして雅楽寮の規定を見てくると、あくまで政治制度、

あるいは政治組織上の内容に終始しており、それ以上は語っていない。員数が頻りに指摘されるのもこれにかなっている。つまりここでは儀礼（政治）にどう奉仕するかが問題であり、組織の問題でもあって、その点では、中国の礼楽思想に沿っていると言つてよい。

なお右に「大歌所」の成立について少しふれたが、唐・韓の楽に対し、日本の「風俗歌」「催馬楽歌」「神楽歌」が国風化の流れの中で、宮中の「大歌所」で管理されるようになる。管理の内容は、採集、伝習である。この大歌に対し、平安時代には民間の通俗的な民謡、流行歌が一定の社会的位置を占めるようになり、これを「小歌」といった。「大歌」「小歌」が各々の立場で存在感を持つようになり、宮廷と民間という対比も生じたからである。「大歌」が公的儀式歌であり、「小歌」は私的民間的という腑わけとなる。

2、旋頭歌（五・七・七／五・七・七）の背景

さて、では具体的な「うた」はどうふるまっているだろうか。先ず問答から始めよう。「古事記」上巻、伊耶那岐命・伊耶那美命の御柱巡りの条から。岐・美の神が「美斗能麻具

波比」に到る過程で、出会いのうちに発する言葉。

伊耶那美命―阿那迺夜志 愛哀登古哀

伊耶那岐命―阿那迺夜志 愛哀登古哀

（「古事記」の引用は、岩波日本思想大系

『古事記』による。以下、これに倣う。

なお、一部私に修正した部分がある。）

両者がこのように讃辞を送り合い、「久美度」におこして「水蛭子」が誕生する。両者の讃辞は全く同じ音数で、語句の形式も同じという語構成である。問答のプロトタイプはこういった形式が始原として「古事記」編纂者に想定されていたのであろう。

ところで聊か時代は下るが、「万葉集」の問答の一例を引いてみる。大伴家持／理願尼の贈答で、「連歌」の鼻祖といわれるもの（巻8・一六三五）。

尼の、頭句を作り、併せて大伴宿禰家持の、尼に詠へ

らえて末句を継ぎて和へたる歌

一首

佐保川の水を塞き上げて植ゑし田を 尼作る 刈る早飯

は独りなるべし 家持継ぐ

（中西進・講談社文庫・全訳注原文付『万葉集』）

大変興味深い成立背景を持つ歌である。題詞に「尼が上の句を作り、加えて、大伴宿禰家持が、尼に頼まれて下句を継いで答えた歌一首」とある。この歌につき中西進氏は、次のように言っておられる。

これは古く『八雲御抄』が「是、連歌の根源なり」といつて以来、連歌の一つと見られることのあるもので、連歌のはじまりを例の倭建命の筑波の片歌の間答に求める「筑波の道」の考えによらなければ、まさに「根源」⁵とも考えられるものであった。

と述べて、この見解が折口信夫(『口訳万葉集』)を初めとし、多くの支持を得ているが、折口自身がこの歌の題詞に「連歌」と補っているほどで、この解釈は「虚心とは言い難い」と指摘する。そして、歌の論理や「詠へ」という語彙の理解などを踏まえ、

風変りなこのような意図は、彼女が新羅の人たることに発している。つまり彼女は「聯句」を試みようとしたのである。

聯句は漢武帝の柏梁台の詩をひくまでもなく、『玉台新詠集』という万葉に近い詩集の例をひくまでもなく、『懐風藻』にも「後人の聯句」がある。この中国伝来の

戯れはすでにわが国にも定着しようとしていたと見える。しかも、戯れの贈歌に対して戯れの聯句をもって答えようとしたところに、りっぱな返答性があり、現に二人で「和歌」を作ったと題詞にある。

(中略)

新しいどころか、このように聯句を試み得た根底には、昔からもちつづけて来た短歌の叙述形式が存在した。尼の歌ったものは事物であり、それは第三句までに述べたのだった。ここまでは叙述はない。主題だけが提示されたにすぎない。かろうじて「を」というところに方針の指示があるが、これは上述のように贈歌の第三句を踏襲したものだから、尼の意向は介していない。

これに対して家持が下句をついだ。その中で一首全体の意味が決定する。このあり方こそ旋頭歌からの展開史の上で短歌の根幹を形成していたものであって、この上に漢詩の聯句なる技巧が可能だったと考えられるのである。⁵

主題と文学的表現形式の発展・形成プロセスはまさに言われるとおりであろう。

旋頭歌からの展開史も右に暗示・触れられているので、片

歌から旋頭歌への資料を整理、提示するに止めよう。まず片歌（五・七・七）―片歌問答の例として。

「古事記\神武記」の例を示しておきたい。神武天皇が大和の高佐士野に行幸された時、大久米命と贈答。また伊須気余理比売も。

七媛女高佐士野に遊行べるに伊須気余理比売其の中に在り。しかして大久米命、其の伊須気余理比売を見而、歌を以ちて天皇に白して曰く、

倭の高佐士野を 七行く 媛女ども 誰をしまかむ
 (大久米)

かつがつも 最前(いやさき) 立てる 兄をしまかむ

(天皇)

胡鷲子(あめ)・鶴鶴(つつ)・千鳥・ま鴉(しとど)

何故黥ける利目(伊須気余理比売)

嬢子に 直に逢はむと 我が黥ける利目(大久米)

最初が大久米命と天皇、次に伊須気余理比売と大久米命との問答である。

次に、「古事記\景行記」(先に記した筑波の道の始まり歌。

『連歌弁義』)。

倭建命の東征の折、甲斐の酒折宮で、御火烧之老人と贈答。

即ち其の国自り越て甲斐に出でまし、酒折宮に坐す時、歌ひたまひて曰く、

新治 筑波を過ぎて 幾夜か寝つる(倭建命)

日々並べて 夜には九夜 日には十日を(御火烧翁)

片歌から旋頭歌への道もここに少し付加・言及しておきたい。片歌が単独であれば、まさに五・七・七で閉じられるわけであるが、五・七・七/五・七・七と繰り返されれば、そこには対応関係ができ、構造化が起る。つまり、新たに歌わなければならぬ内容が意識され、それに基づき問答という新たな表現形態が求められる、ということである。そのプロセスがここに示されている。

「古事記\応神記」

故、是の須々許理、大御酒を醸みて献りき。於是、天皇、是の所献れる大御酒に宇羅宜而、御歌ひたまひて曰く、

須々許理が 醸みし御酒に 我酔ひにけり事無酒(ことなぐし) 咲酒(ゑぐし)に 我酔ひにけり

如此歌ひて幸行す時、御杖以ちて大坂ノ道中之大石を打ちたまへ者(ば)、其の石走り避りき。

須々許理の歌は、黙読的に文字をたどっていくと、五・

六・七、五・四・七で、はなはだ数が合わない。土橋氏は、「詞形は後句にやや不正な部分があるが、旋頭歌の変形と見てよい。」と「構成・詞形」の項でのべる。また契沖の当該歌の説を参酌しながら、「夜道を行く時、石につまずいてこるばないための呪い歌で、「堅石」に対しておれは須須許理が醸した酒に酔っぱらっているから退いてくれ、の意であろう。」という。

右に土橋氏は、「旋頭歌の変形」といい、「呪い歌」といつているが、片歌問答ではなく、「吾酔ひにけり」の語句を繰り返す形式である。つまりこの語句の繰り返しによって、「酔ひ人」を強調しているわけで、呪的な要素を感じてよい。同じ語句の繰り返しで、酔ひ人がぐだを巻いているが如くである。ここでは、語をひき伸ばしたり、休みの拍を置いたり、繰り返したりという朗詠法を前提に考えなければならぬ。本歌に限らず記紀などの歌謡は、いずれも皆その傾向を持つ。歌謡の持つ特有の性質である。

ところで、高野辰之『日本歌謡史』に旋頭歌は二回繰り返しという意味だとして、興味深い指摘をしている。また『古今和歌集』の序に「此の旋頭歌を換頭歌」とある。「換頭」は雅楽の用語である。声明で用いられる語彙で、旋律を繰り返す時にこの語彙が記入される。つまり、換頭という語彙は、声明の旋律の繰り返しに等に等しい。雅楽も繰り返し歌うところには、換頭とある。だから、換頭歌は、同じ旋律を二回繰り返し歌う意、ということになる、という。

例えば、右にあげた神武天皇の贈答歌謡で言えば、次のようになる。

誰をしまかむ

—— などを黥ける利目

兄をしまかむ

—— わが黥ける利目

「誰」と「兄」を、「など」と「わが」をそれぞれ対応させる。各々少しずつずらしながら、基本軸は同じに組み立てていくことで、表現の幅と多様性を獲得しようとの表現意図があったといえよう。

次に『古今和歌集』巻十九の一〇〇七、一〇の旋頭歌をみてみよう。

一〇〇七 題知らず

うちわたす遠方人にも申す我 そのそこに白く咲けるはなにの花ぞも

一〇〇八 返し

春されば野辺にまづ咲く見れど飽かぬ花 まひなしに
ただ名のるべき花の名なれや

一〇〇九 題知らず

初瀬川 布留川の辺に二本ある杉 ふたもと 年を経てまたも逢

ひ見む二本ある杉

一〇一〇

君がさす三笠の山のみぢ葉の色 神無月時雨の雨の染
めるなりけり

(小町谷照彦・旺文社文庫・一九八二年)

こうしてみると、『古事記』歌謡の中に登場していた片歌問答としての旋頭歌と『古今和歌集』のそれではかなり隔たったものとなっており、まさに文学史を考えなければならぬ。「旋頭」(頭をめぐらす)といっても単純な言葉の繰り返しではなく、リズムは重視しながら「ずらし」、内容の発展・展開としての旋頭歌が見てとれるのである。

伊耶那岐・伊耶那美の問答から一足飛びに急いだが、『古事記』歌謡の問答から『万葉』の問答へそして、『古今集』の問答へと流れる旋頭歌の表現史がここにあるのであろう。

3、歌謡劇(八千矛神の「神語」謡)

八千矛神の神語。一連の四首の歌謡をどう捉えるか。この

古事記冒頭部の長大な歌謡には「事の語り言も 此をば」

という歌い納めを初めとして、大きな特色がいくつかある。

もう一つの要素が「劇的なるもの」であるが、先ごろこれを

テーマに強く主張したのは、益田勝実氏⁸⁾であった。実は、少

し後れるが、植松茂氏に『古代歌謡演出論』があり、『古事

記』の歌謡は天武朝の宮廷歌謡」という視点で論じられ、大

変興味深い。更に遡りこの方面の研究といえば、土居光知氏

である。益田氏は、土居氏の仕事を次のように総括している。

所作や歌を含む「資料をふまえ、豊かに比較文学的考

察を投げ込みつつ、「日本上古の伝説はかぐらのやうな

原始劇として伝へられてきたこと」を立証しようとして、

想像を育て、飛翔させていったあとは、一九二二年の

『文学序説』から一九六〇年の『古代伝説と文学』にお

よぶもので、それ自体、ひとつの生きたドラマかもしれない。

(益田勝実『記紀歌謡』筑摩書房・一九七二年・pp.114)

原始劇は祭式儀礼から発生したとの説をとる土居説¹⁰⁾を紹介し

つつ、

雄大な規模を持つ土居氏の説の弱点は、神語を、日本

の神々の伝承がはらむ演劇的要素を確認する重要なステップとして用いながら、なぜ、ヤチホコノカミをめぐる五つのうたしか神語として残っていないかを、問い返さなかつた点にある。

(益田前掲書pp121)

とする。そして「神話的契機としての固有性」を問題とする。

神話を神話たらしめるものは、いろいろに突き詰めていって、結局は、神異の幻想―神々によるあやしのできごとの想像であろうと思う(日本の神話的想像力―神異の幻想)。神々のふしぎが語られているということが、神話の骨格でなければなるまい。その点からすれば、ヤチホコノカミとヌナカワヒメ、同じ神とスセリビメの唱和は求愛のうたであり、嫉妬のうたであり、それ以外ではない。神々の名で展開されながら神話的契機を喪失して、人間の愛怨だけを歌い合っているものである。神話的契機と別の次元での新しい価値を持つうた、というべきであろう。土居氏は、神語をてこにして『古事記』の神話に原始劇のおもかげを発見していったが、わたしは、『古事記』の神話的伝承の本流からはずれて出た新しい芸術として、神語のうたの特異性に着目する。

(益田前掲書pp123)

さて益田氏は以上を踏まえ、「神々の時代の伝承ではなく、人間の時代、それもずつと後代のものではなからうか。そして、かたりごとの末裔としての神語は、むしろ、そういう歌謡時代と関連付けて見るべきものであるだろう。」(pp129)と結ばれた。

その具体例が、記紀の武烈天皇の巻に見られる、と指摘する。日本書紀歌謡番号八七から九一、九二・九三、九四・九五の三ブロックに分かれ「35 玉盈に 水さへ盛り 泣き涼ち行くも 影媛あはれ」で閉じられる一連の歌謡である。この歌謡群は、題詞の物語及び歌謡の規模が長大であるだけでなく、記紀によって「うた」が入れ換わり、登場人物にも入れ換わりがある。大久間喜一郎・居駒永幸編『日本書紀【歌】全注釈』(笠間書院・二〇〇八)が詳細に考察し、深い構造分析もしているが、それを見れば一筋縄ではいかない様々な要因がひそんでいることがわかる。つまり研究史の積み重ねもあり、簡単にはあれこれと言いきれない部分が多いということである。

さてそれを念頭にまた、右の大久間・居駒氏の仕事を参照しつつ、考えてみたい。場を「歌垣」に設定し、歌垣であ

れば、歌による闘争が前提され、勝ち負けが決定する。そして勝者・敗者で逆の事態と感情が生じることとなり、その感情はどう処理されるだろうか。そしてまたその勝敗によって判定される何かがあるかどうか。そういった記紀の文脈に関わるいくつもの問題がある。また『古事記』には「・・・泣き涙行くも 影媛あはれ」の歌がなく、影媛も「道行き」も登場しない。

ところで、これを詳細に検討した益田氏は、「いずれにせよ、平群鮭の女性をめぐる皇太子との確執、そのための死という伝承がありながら、もうその実年代は二様に伝えられる正確さしか持たなくなっていた、ということが、記紀双方の成立前夜の状況としてあったのかもしれない。」(『記紀歌謡』DP153)という。益田氏は、劇的要素を共通のこととしながら、土居氏が考えたのとは違って、新しい時代の新しい歌謡劇という見方に立ち至ったのである。

清寧天皇の時代の出来事か、それとも顕宗・仁賢と二人の天皇を挟んだ後の武烈天皇の時代の事なのか。記紀における認識の違いは著しい。これだけ激烈な皇位継承の大事件がどの天皇の時代であったか記紀で違ってしまっている。益田氏が「記紀成立前夜の状況」というがそれがどんなものであつ

たのか、現代からは容易にうかがい知れない。

しかし、ということは、これが事件(歴史)としてではなく、物語として人々に継承されていたことを示しているのではないか。皇位継承騒乱の生々しい傷跡が残る状況ではない。むしろ、平群臣鮭という人物の悲劇をそれとして味わう、そういう状況にあるということではないか。それを歌謡劇時代という言葉で、益田氏は捉えようとしたのではなかったか。

このように鮭・皇太子・影媛の三者の恋愛葛藤物語は、まさに人間の側のものであったが、ヤチホコノカミの歌謡も実は「神異の幻想」に基づかないことによって、神話ではなくなっていた。つまり歌謡劇の時代に入っていたのではないか。次にもう一つ、軽皇子と軽大郎女の悲恋の物語を話題としよう。允恭天皇崩御後の皇位継承問題のもつれを題材とした伝承・物語である。皇太子軽皇子は近親相姦の罪を暴かれて、皇位継承者の地位を追われ、遂には死に至る。益田氏も右著で指摘するように、歴史的には、明らかに皇位をめぐる軽皇子と穴穂皇子の政治的闘争以外のなものでもないが、伝承では、主として、同母兄妹の悲恋の物語として、語り伝えられる。

『古事記』允恭天皇巻から。七八番歌謡。

天皇崩りましし後、木梨之輕太子日繼所知すに定まれるを、未だ位に即きたまはぬ間に、其ノ伊呂妹輕大郎女を衾み而歌ひたまひて曰く、

あしひきノ 山田を作り 山高み 下樋を走せ 下婢ひに 我が媁う妹を下泣きに 我が泣く妻を 今夜コソは 安く肌触れ

此者志良宜歌ソ。

「伊呂妹に衾み而」という理由付けである。いわば罪があつて、それが輕太子の即位を不可能にしたというのである。これが第一首めで、その歌謡で語られる経過は、次のようである。

「是を以ちて、百官ト天下ノ人等及、輕太子を背き而、穴穗御子に帰りぬ。(八一番歌謡)」となり、「大前小前宿禰大臣之家に逃ゲ入り而」、

如此歌ひ参歸りて白之さく、「我が天皇之御子、伊呂兄王於、及兵なやりたまひソ。若し及兵やりたまは者、必ず人咲はむ。僕捕へて貢進らむ。」トまをす。介して、兵を解きて退き坐す。故、大前小前宿禰、其ノ輕太子を捕へて、率て参出て貢進る。

と歌謡と地の文をもつてその経過が、演出のト書のように

記され、動きがよく理解できる。その構造は、八千矛神の歌謡劇の場合とよく似ている。要するに非劇的な結果に至る輕皇子、その経過状況は如何に、という展開なのである。その原因は、近親相姦の罪を犯したことにあるという。冒頭にも記したが、政治的闘争に他ならないのに、それを罪であるとか罰であるとか、臣下の信頼を失つたからだ等と述べ、へ情の物語〜つまり悲劇の主人公になるように設定している。この理由は何か。

つまるところ、益田氏が述べているように、記紀の表現が求めているのは、血なまぐさい政治闘争の生の姿ではなく、歌謡劇といつてもよい、——構造化された文化のあり方だったということだ。益田氏は、次のように全体を見渡そうとしている。

人びとは、前代からの伝承の中に、新しい自分たちの愛に悶える心を盛り込めて、伝承のすべてを愛をめぐる物語に書き替えようとしていた。そういうふうには、わたしには思える。

たとえば、本来の神話では、山幸彦が海神の宮へ鉤を探しに行った時、「ここに豊玉毘売命、奇しと思ひて、出で見て、すなはち見感でて、目合ひして」というふう

に、男神と女神とは意を通じ合っていく。根の堅洲国のスサノオのもとに訪ねていったオオクニヌシにしても、「その女須勢理毘売出で見て、目合ひして、相婚ひたまう。それに対して、神語の中の越の国にヌナカワヒメを妻問いにいったヤチホコノカミはうたでよぼう。

へマグワイへからへヨバイへうたの出現、それが神話から歌謡劇への道のりでもあったように考えられる。しかも神々が歌うに先立って、人間がまず歌わねばならなかった、という事情がある。

(益田前掲書pp203)

「うたの誕生」を右のように位置づけられたのである。

以下、本稿後半は、次の節を以て閉じられる。

- 4、葬儀の舞楽（偲び歌）
- 5、戦さと歌謡（来目歌）
- 6、楽（ほかひ）歌舞結び

注

- (1) 神武即位前紀に「是を久目歌と謂ふ。今し楽府に此の歌を奏ふには、猶し手量の大ききと、音声の巨き細きとあり。」とある。また、小学館新編日本古典文学全集『日本書紀』は、「楽府」に頭注して、「宮廷の音楽・歌謡をつかさどる役所の名。〔中略〕「今し」とあるから、日本書紀編纂当時、朝廷には中国の楽府に似た楽官（うたまひのつかさ）があったと分る。」とある。なお、持統紀元年正月一日の記事に「楽官（うたまひのつかさ）、奏楽（うたまひつか）へまつる。」ともある。
- また、土橋寛氏は、「この楽府は雅楽寮の前身であった宮廷の歌舞専門の官署で、それが設置されたのは、後に述べるように推古朝ごろと思われる（下略）」とある（『古代歌謡の世界』pp161・196八年・塙書房）。
- (2) これら引用は、全て岩波日本思想大系3『律令』（一九七六・岩波書店）による。
- (3) 注（2）書のpp221を参照。
- (4) 中西進氏、『中西進万葉論集 第七巻』（一九九五・講談社）pp263～pp266を参照。
- (5) 注（4）著のpp265～pp266を参照。なお、土橋寛氏の『古代歌謡全注釈古事記編』（角川書店・一九七二年）に、当該歌謡の研究史も含めた詳細な論が、「片歌と旋頭歌と連歌と」と題して掲載されている（pp89～pp90）。
- (6) 土橋寛氏の注（5）著、「当該歌」考説の項を参照。
- (7) 『色葉字類抄』に「換頭」「喚頭」に関わり次のような指摘がある。雅楽の演奏で、ある曲を二回以上繰り返す時、第二回目から、初句の代わりに奏する楽句のこと。初句から演奏して繰り返す場合は、重頭という。

(8) 益田勝美氏、『記紀歌謡』（一九七二・筑摩書房）pp109～pp203

を参照。

(9) 植松茂氏、『古代歌謡演出論』(一九八八・明治書院)。紙数でいえば、小規模な著書であるが、非常に興味深い。「第一章 楽器の伴奏の有る歌謡」「第二章 男声と女声の掛け合い歌」「第三章 男声のみの掛け合い歌」「題四章 演劇的な連続歌謡」「第五章 男声独唱」といった章立てである。

(10) 『文学序説』(一九二二・岩波書店) は洋の東西を問わず、様々な文献にわたり、多様な観点から歌謡劇の問題を追及された。版を改めるごとに深めて行かれ、高床式家屋あるいは御神楽などを参照しながら、古代劇というテーマを追求していかれた。その現代的評価については、注(8)益田氏の著書に説かれるとおりである。

(11) この歌謡群につき大久間・居駒編『日本書紀【歌】全注釈』の解説を参照しよう。

太子(後の武烈)と平群臣鮪とが一人の女性をめぐり、ウタガキの場で歌による問答形式で、相争うというこの物語は、類似の話が『記』では清寧天皇の条に記される。『記』と『紀』が共通しているのは、登場人物の一人が平群臣鮪であること、一人の女性をめぐり、次期皇位継承者と争うこと、その争いがウタガキの場で行われること、共通する歌を一首(『紀』と『記』108)載せること、等である。『記』では、哀祁命(後の顕宗天皇)が鮪の相手であり、女性の名は大魚となっている点で『紀』とはおおきく異なっている。従来は、『記』『紀』それぞれの内容・順番・対応関係が不明瞭なところから、『記』『紀』双方に載る歌の順番を並べ替える試みがなされてきたが、いま見る形における意味の連関を検討すべきであろう。