

# 和歌における定型の成立

——誦詠詞形からの仮説——

久 米 常 民

## 一 まえおき

和歌に於ける定型の成立は、極めて興味深い重要な問題であつて、これまで多くの論議が繰り返されていることは、周知の通りであると思う。しかし、それは多く推論以外のものではないと考ふる。

定型和歌のうち特に定型短歌の成立という問題は、それが現代まで生き続けているという文学史上の事実によつて関心が高く、これまでいくつかの推論がなされている。例えば『日本文学大辞典』のふれているところによれば、以下三つの説が、その代表説である。

①五七、五七の四句に第五句七音が加わつて成立したとみる説

②五七七、五七七のいわゆる旋頭歌形式の第三句七音が弱くなり、脱落して成立したとする説

③長歌形式（五・七の句のn個に最後に七音句で押えたもの）の終りの五句が独立してなつた反歌から成立したとみる説

しかし、こうした説が、その論拠としているところは、いずれも現に記載されている詞形をそのまま認め、それを基礎にしての推論であり、仮説であるといつてよいと思う。歌が誦詠された時点で、それがどういふ形態であつたか、そしてその誦詠詞形が、どのように曲節から切り離されて、文字による表記をうけたかというやうな基底の問題を除外して、定型和歌の成立の問題を考ふることは、極めて危険な作業であると言わざるを得ないと考ふる。

勿論、上代歌謡をその誦詠詞形に於て捕えるということとは、不可能であることは理解するが、それを推測してみる手掛りが、まるでないとは言えないと思う。そこに

神楽歌、催馬楽、『琴歌譜』所収の歌謡とその曲譜及びその他の風俗歌などいわゆる広義の上代歌謡を資料にして、この問題にアプローチしてみる必要もあるように、筆者は考へる。従つて、そのような点からの仮説を述べ、大方の叱正を仰ぎたいと思ふのである。

## 二 五七の定型

土田杏村は、『上代の歌謡』<sup>注1</sup>に於て、朝鮮の歌謡、新羅郷歌と「記紀歌謡」の「志良宜歌」との関係を詳論しているが、杏村ですら「記紀歌謡」を記紀が記載したままの句数ならびに詞形でもつて、その論を進めていて、記紀の述作の諸段階に於ける歌謡の文字表記上の秘密に気づいてるように思われないのである。

土田杏村は、その出発点に於て、次のようなことを述べている。即ち、

歌謡は音楽に支配された言葉である。言葉としての詩歌が先づ存在し、それが音楽的に謡はれるのでは無くて、音楽的のリズムが先づ発せられ、其れに伴はれて言葉としての詩歌が創られ謡はれるのである。(「上代歌謡研究の根本方法論」「歌謡の発生及び発達」などに詳し。(。)

と。これは杏村の上代歌謡論の出発点に於ける予想であ

るが、その言っている事は、外れてはいないと思われ。現代の歌謡は、歌詞が先ずあって、それに適する音楽リズム(曲)が作られて謡われるという事の方が、主となつてゐるが、それでもたまには、いわゆる換え歌などというものがあつて、詩歌の詞章よりも先にリズム(曲)があり、それに詩歌がかわされるといふ事実もないわけではない。しかし、歌謡の発生時点に於ては、音楽リズム(曲)にあわせた言葉としての詞章は、すべて口に発せられ、耳にきかれたものとして存在したというのが、上代歌謡そのものの実態であつたと考へねばならない。ところが、文字が使用される段階に入つて、耳に受けたものをそのまま文字で表記してみると、そこには長短の句の組み合せがあり、囃子詞や掛声や音の引き延ばしや繰り返しなどがあることが、自然に認識せられることになつた。囃子詞や掛声や繰り返しというものは、文字の歌として目で見ると、必ずしも必要ではないと考へられて、時には、除去される可能性は大きいといえよう。そうだとすると、記紀その他古代文献が記載している歌謡の詞形というものは、誦詠詞形とは、かなりちがつたものであるとしなければならなくなるであらう。歌謡論としては、極めて重要であるこの問題が、上に土田杏村の上代歌謡論で見たように、一般には看過さ

れ、黙殺されているのである。

音楽リズムにあわせた言葉が、わが国の言語では、多く五音と七音から成ると一般に言われているけれども、これは厳密な意味に於ては正しいとは言えないと考へる。この事は『琴歌譜』にのっている歌謡の譜面の表記をたどってみれば、明らかに了解出来る問題であると言える。五音も七音も、実際に謡われる時には、必ずしも五音であり、七音であるとは言えないのである。一例を挙げよう。それは、「うき歌」として掲げられている『琴歌譜』の歌謡本文の一部は「美奈曾蘇久 於美能遠等米」と表記されていて、確かに五音・六音であることが分る。しかし、その譜面の表記するところは、

美奈曾蘇久<sub>丁</sub>於美能於<sub>引</sub>於平止米<sub>丁</sub>

となっているから、「美奈曾蘇久」は五音に近いものであるとしても、「於美能遠等米」の六音は、「能」(NO)の母音Oが繰り返されていたり、延ばされたりして、一音以上の音価を示しており、七音以上になっていることは明瞭であろうと思う。これは、リズムに乗せるために、一音の母音を延ばしたり、繰り返したりしていることであって、それを音楽リズムから切り放し、文字に移すとすれば、六音になってしまうということである。それ故に、音楽リズムに伴なった言葉が、多くは五

音と七音からなっているという事は、それが音楽として肉声で謡われている時点では、絶対に認められるものではなく「文字」による表記があつてはじめて発見したものだということを認めねばならなくなるはずである。

ところで、記述され、表記された歌謡の各句が、多く五音・七音であるという事実は、どこから来るのであるか。これについても、これまで、種々の推論のあることは周知のところであろうと思う。土田杏村は、先掲の著書の中で、その原因を日本人の呼吸と歩調に求めている。そして、日本人の呼吸と歩調を決定するものは、原始社会集団の行う踏舞によるものであらうと説いている。久松潜一博士も、これを日本人の生理の上に求められ、日本人の生理に最も適したリズムが、五音・七音であつたという点を述べられ、土居光知博士の『文学序説』の詩形論を引いて呼吸の關係から一呼吸のうちによみうる音数は、十二音であり、それを五音・七音の間でちよつと切つて一呼吸によむのが、日本人の自然な生理であることを論じられ、それに加えて、国語の音韻論による説を増補されたのである。即ち、日本語の語いは、多くは二音・三音であるものが多い。二音の語が二つ結びついて四音節の語を作り、三音の語が二つ結びついて六音節の語が出来る。ところが、日本語の助詞は一音節

のものが多くので、四音節・六音節の語にそれぞれ一音節の助詞がついて一つずつの句が出来るから、当然、五音・七音の句が成立すると説かれたのである。

この点については、『日本詩歌のリズム』という著書で、熊代信助氏も述べておられるところである。

五音・七音の定型成立の原因が、以上日本人の生理及び国語の音韻にあることの指摘は、それとして、久松博士がもう一つの理由としてあげられているのは、いまの筆者の立場からは、極めて興味が深いだけでなく甚だ重大であると思われる。即ち博士は、五音・七音の句が優勢になった理由の一つを音楽や舞踏の伴なう謡物的性格から次第に離れて来たという点に求められたのである。そこで、少々長くなるが、次にそれを引用してみよう。

謡物は舞踊や音楽を伴ひ、一字をも長くひき、或は短かくして一字脚ともなる。または半音脚ともすることができ。従つて、字数の上では、必ずしも五音・七音と制限せず不規則であつても謡ふ場合には、これを規則的にすることができ。もとより古代の謡物がどの程度まで音楽的であつたかは疑問であつて、恐らくは足踏みによつて調子をとつた極めて単純な曲節であつたことは想像されるが、なほ多少の音をのばしたり、短くする程度の曲節はあつたと思はれるのであ

る。かくて、謡物が主である間は五音・七音が一定しなかつたのであるが、次第に記載され朗読的によまれるやうになると、字数の上に規則的になり、それが前述のやうな理由により五字七字となるに至つたのであると思はれる。(『万葉集の新研究』久松潜一著作集7所収)

ここに述べられた博士の見解は、一見単純のように見える。しかし、既に述べたように、これから述べようとする筆者の立場からは、極めて重要な問題を含んでいると言える。五音・七音という歌謡の定型の基本が、認識されるにいたつた経過には、文字表記という新しい作業を度外視しえないことと考へるからである。

太田善麿氏も、この点に注目されて、次のように述べておられる。

文字に記載するということは、言語に空間の契機を導入することである。時間にのみ規定されていた口頭歌謡から記載詞章への転換は、したがって本質的な転換を意味している。<sup>注2)</sup>

と。文字言語の能力が開発されて、口頭でしか語られ、謡われなかつた音声言語文化が、文字言語文化に生れ変わったという事実は、人類文化史の上の画期的な事態であつたのだが、筆者は、その転換の中に、歌謡定型の発見という事実を考へたいと思ふのである。

### 三 片歌は三句体か

記紀歌謡の中に「片歌」と注せられる和歌の存在することは、周知の通りである。この片歌は、いわゆる問答形式として、初めの五・七・七は、答の五・七・七を予想して謡われ、全体として一首の形態になり、いわゆる旋頭歌体を形づくるものと考えられている。しかし「片歌」は、はたして三句体奇数句の歌謡であったかどうか。言い換えるならば、文字記載以前の段階で、それが三句体であったであろうかという疑問である。

たとえば、古事記の倭建の命の「思国歌」と伝える、はしげやし わぎへの方よ 雲るたち来も

という片歌は、問歌でも答歌でもない「片歌」である。ところで、今日その表記された形態は確かに五・七・七の片歌形式であるが、それが謡われた形態即ち誦詠詞形では、どこかに句の繰り返しがあつたのではないかと考える。

その証拠として『琴歌譜』が求められる。『琴歌譜』には「片歌」の複合体である「旋頭歌」の譜面が載っている。その譜面によってわれわれは「旋頭歌」の誦詠法を知りうるわけであるが、「片歌」の複合体であるという点で、独立している「片歌」の誦詠法を暗示されるので

ある。実例で示そう。

つぎねふ 山城川に 蜻蛉あきつばな嚏ふく

噓ふとも 我が愛者あはれものに 逢はずは止まじ

この歌謡の本文は、

川支禰布 也末之呂可波爾 安支川 波奈布久

波奈布止毛 安可波之毛乃爾 安波須波也末之

とあつて、完全な定型「旋頭歌」であることが明瞭であろう。ところが、その譜面をみると、

都伎禰上衣下下 布夜万之呂上央短可波爾予阿短伎一川字

波奈上安上し布則久予阿短伎川字波奈不久

波奈布字止上於上於下毛阿可波之毛乃爾予阿短波須上

宇下波也上安上万則無之予阿短波須波し万志注3

とあつて、まさに歌謡本文の一字一音式表記と異なっていることを示しているのである。この譜面から歌謡を還元することは、記号などに不明な筆者には困難であるが、いま危険を冒して、譜面から歌謡を還元してみれば、

つぎねしふ やましろかほに あきつはなふく あき

つはなふく

はなふとも あがはしものに あはすはやまじ あは

すはやまじ

となるであろう。即ち、「片歌」と呼ばれる歌体の歌が、

前段後段に複合して出来た、いわゆる「旋頭歌」は、それぞれの「片歌」の第三句（結句）を繰り返して四句ずつにし八句体偶数句の歌謡としている事実をわれわれの前に明確に示していることになる。『琴歌譜』は、この歌謡に「継根振」という曲節をつけているから、「継根振」に限って、このような誦詠法がとられるのだと言われるかもしれない。しかし、少なくとも「旋頭歌」が「継根振」といわれる歌曲で琴の伴奏によって謡われたときには、このように八句体偶数句の歌謡であって、それぞれの「片歌」の第三句七音が、繰り返される詠法であったことだけは確認出来るのである。

従って、「片歌」は、歌謡として誦詠された時点では、決して三句体奇数句の歌謡ではなかったと言うことが出来る。その点から、さきの倭建の命の「思国歌」の「片歌」は、歌唱された時点では、

はしきやし わぎへの方よ 雲ゐたち来も 雲ゐたち来も

という四句体偶数句の歌謡であった可能性は強いのである。しかし、この歌謡を表記することになった場合に、第三句が、そっくりそのまま、繰り返されて第四句になっていることの認知は極めて容易であるから、この句は、他の掛声や囃子詞、母音の繰り返しまたは延引などと共

に歌詞の意味的関連にかゝりはないという判断によって、切り捨てられる可能性は大いにある。そこで、はじめて「片歌」形式、五・七・七の奇数句体歌が認知されるのである。それは飽くまで、文字表記という第二次操作によって生じた文学史の上の事象であったという以外ではないのである。

#### 四 短歌は五句体歌か

われわれは、「片歌」は歌謡としては、三句体歌ではなかった事実を『琴歌譜』の「継根振」という歌曲によって証明してみた。『琴歌譜』の譜面によれば、短歌もまた歌謡としては、五句体でなかったことを証明しうる可能性があるのである。周知のように『琴歌譜』の歌謡本文は、はじめに一字一音式の表記がされており、その歌体が何であるかが、一目瞭然である。いまここでは、短歌体の例を古典文学大系の『古代歌謡集』の中から示してみよう。

#### 片 降

3 由布之天乃 可美可佐伎奈留 伊奈乃保乃 毛呂保爾

之且与 許礼知布毛奈之

（木綿垂での 神が崎なる 稲の穂の 諸穂に垂しでよ これちふもなし）

本文に見る通り、これが完全な短歌体であることは、何人も疑わないであろう。しかし、これをその譜面に於て示すと

由布之<sup>二</sup>亘衣<sup>一</sup>節<sup>ニ</sup> 央衣<sup>一</sup>乃<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>可<sup>レ</sup>美<sup>レ</sup>我<sup>レ</sup>安<sup>レ</sup>節<sup>フ</sup> 丁<sup>レ</sup>佐<sup>レ</sup>安<sup>一</sup>「伎<sup>レ</sup>奈<sup>レ</sup>阿<sup>レ</sup>流<sup>レ</sup>字<sup>節</sup> 丁<sup>レ</sup>伊<sup>レ</sup>奈<sup>レ</sup>乃<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>保<sup>レ</sup>保<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>節<sup>ニ</sup> 央<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>伊<sup>レ</sup>奈<sup>レ</sup>乃<sup>レ</sup>保<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>節<sup>ニ</sup> 央<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>「乃<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>」毛<sup>レ</sup>呂<sup>レ</sup>保<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>節<sup>フ</sup> 丁<sup>レ</sup>爾<sup>レ</sup>伊<sup>レ</sup>之<sup>レ</sup>亘<sup>レ</sup>上<sup>レ</sup>衣<sup>レ</sup>下<sup>レ</sup>余<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>節<sup>フ</sup> 丁<sup>レ</sup>己<sup>レ</sup>「礼<sup>レ</sup>知<sup>レ</sup>上<sup>レ</sup>伊<sup>レ</sup>下<sup>レ</sup>布<sup>レ</sup>字<sup>節</sup> 央<sup>レ</sup>字<sup>一</sup>毛<sup>レ</sup>奈<sup>レ</sup>之<sup>一</sup>」

というような表記がされているのである。この譜面から、その曲調にあわせて「片降」曲の歌謡を復元することとは、勿論筆者には想像さえもつかないことであるけれども、その大様をこの譜面から文字化してみることは出来るように思われる。即ち、

木綿垂での 神が崎なる 稲の穂 アヤ 稲の穂の  
諸穂に垂<sup>し</sup>でよ これちふもなし

となるであろう。これは明らかに歌謡本文とはちがって、その第三句五音が、稍々不完全ではあるが、繰り返されており、その間に歌謡本文には存在しない「安也」という文字が表記されている。恐らく囃子詞の挿入であろうとみられる。そして、全体としては、五・七・四・五・七・七という六句体の歌謡になっているのである。

しかし、この同じ歌が、曲節を別にして、「大直備歌」として謡われることもあり、その時の譜面が、同じく

『古代歌謡集』に

由布<sup>一</sup>之<sup>レ</sup>伊<sup>レ</sup>亘<sup>レ</sup>上<sup>レ</sup>衣<sup>レ</sup>下<sup>レ</sup>乃<sup>レ</sup>上<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>下<sup>レ</sup>可<sup>レ</sup>美<sup>レ</sup>上<sup>レ</sup>伊<sup>レ</sup>可<sup>レ</sup> 佐<sup>レ</sup>伎<sup>レ</sup>奈<sup>レ</sup>阿<sup>レ</sup>流<sup>レ</sup> 字<sup>下</sup>伊<sup>レ</sup>奈<sup>レ</sup>乃<sup>レ</sup> 保<sup>レ</sup>米<sup>也</sup>

伊<sup>レ</sup>奈<sup>レ</sup>乃<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>保<sup>レ</sup>上<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>下<sup>レ</sup>乃<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>下<sup>レ</sup>毛<sup>レ</sup>呂<sup>レ</sup>於<sup>レ</sup>保<sup>レ</sup> 爾<sup>レ</sup>之<sup>レ</sup>亘<sup>レ</sup>上<sup>レ</sup>衣<sup>レ</sup>下<sup>レ</sup>余<sup>レ</sup> 於<sup>レ</sup>己<sup>レ</sup>礼<sup>レ</sup>知<sup>レ</sup>上<sup>レ</sup>布<sup>レ</sup>毛<sup>レ</sup>奈<sup>レ</sup>之<sup>一</sup>

と表記されている。やはり、第三句が、「稲穂<sup>レ</sup>米也」となって繰り返され「片降」と同様な歌謡詞形を示しているのである。

この歌の類歌が、神楽歌に36「木綿垂<sup>し</sup>で」という名で収録されていることも、一つの参考になるであろう。ここでは、本と末の二段にわけて、

本  
木綿垂での 神の幸田に 稲の穂の  
末  
稲の穂の 諸穂に垂<sup>し</sup>でよ これちほもなし

のように、表記されている。ここでは、第三句「稲の穂の」は完全に同一句の繰り返しである。即ち、神楽歌では、短歌の第三句を本の終りと末の初めに繰り返して二段に謡うということが、これによって知られるのである。

『琴歌譜』神楽歌に見る限り、短歌体の和歌は、第三句を繰り返して謡い、六句体の歌謡にしているというこ

とを、言いうるのである。

さて、「片降」と呼ばれる歌謡は、もう一つ『琴歌譜』の中にある。それは、

14 阿良多之支 止之乃波之女爾 可久之己曾 知止世乎  
可禰呂 多乃之支乎倍女

と、その本文は表記されている。これが五句体の短歌であることは言うまでもないが、これには譜面は省略されて存在しない。その理由は、恐らく「片降」という曲節で謡うということだけ示しておけば、前掲の「木綿垂で」の場合と同様に謡えばよいわけで、改めて譜面を示す必要がなかったであろう。だから、その譜面から、この歌が、歌謡としてどのように謡われたかは「木綿垂で」から類推する以外にはなく、第三句がどのように繰り返されるかは、明確ではない。

しかし、この歌の類歌が、続日本紀にあることに注目しよう。それは聖武天皇天平十四年正月十六日の条に次のような記事と共にあるのである。即ち、

(十六日)  
壬戌、天皇御大安殿、宴群臣。酒酣奏五節田舞。詠更令少年童女踏歌。又賜宴天下有位人并諸司史生。於是、六位以下人等鼓琴、歌曰、新年始邇何久志社供奉良米万代摩提丹。宴訖賜禄有差。というのである。ここには、六位以下の官人らが、「琴

を鼓して」とあるから、まさに琴歌であったわけである。

この歌の表記は一字一音式ではないが、

新しき 年の始めに かくしこそ 仕へまつらめ 万代までに

と訓め、完全な短歌形体であることが認められる。格別になれわれの関心を呼び起こすことは、この歌が「催馬楽」の中に採択されていて、そこでは、次のような表記になっている事である。即ち、

新しき年拍子十四 三段 一 段六 二段五、三段三

27 新しき 年の始めに ヤ スしくこそ ハレ」 スくしこそ 仕へまつらめ ヤ 万代までに」 アハレ そこよしや 万代までに」

と。われわれは、ここに歌謡表記の上の極めてはっきりした二つの態度が存在したと見る。即ち歌としてこれを表記するか、歌謡として表記するかの二つの相対立した態度である。

しかし、従来はこれをそのような対立する関係として、捉えていなかったと思う。一般に神楽歌や催馬楽が問題にされる時、それらが、平安朝に入ってから成立した歌謡の誦詠詞形を表記したものであるから、それを遡らせて、記紀の歌謡や万葉集時代の歌に及ぼそうとする



のは、類推の誤謬をおかすとして否定されて来たからである。しかし、ある文化的事象が成立する場合、特定な一時点に於て突如としてそれが成立し、それ以前と何らの連絡交渉もなかったと考えることが果して正しいであろうか。先駆的なある形態が、自然のうちにめばえ、それが時間と共に整備・洗練されて行き、ある特定の時点で、完成されるとみる事の方が、常識的であろうが、自然な説明となるのではなからうか。

そこで、統紀の聖武天皇天平十四年（七四二）の時点で、六位以下の官人が、琴にあわせて謡った新年祝賀の寿歌が、「催馬楽」が表記した詞形と寸分たがわぬものだったとは言えないにしても、それと類似した曲節・詞形であったと推測することが、果して類推の誤謬をおかものであるであろうか。

若し誤謬でないとするならば、統紀の編述者は、歌謡としての寿歌を耳でき、歌謡でない歌を表記したことになる。それに対して「催馬楽」の編集者は、歌謡に近いものを表記したのであって、そこには明瞭に表記の態度の上に対立があるといえるのである。

しかし、そうは言っても、統紀の編者が、歌謡表記の上で、大いに恣意を揮ったなどと言おうとしているのではないのである。いま便宜のためにもう一度「催馬楽」

の「新しき年」の表記を凝視してみよう。ヤ・ハレ・アハレ・そこよしやなどは謡うために加えられた掛声、囃子詞であり、「斯くしこそ」は第三句の同一繰り返しだという認識、たゞそれだけの認識さえあれば、目で見るとしては不要だという判断に立って、これを除去することが出来る。ただそれだけで、琴歌としての正月寿歌は、統紀が表記した短歌体に還元出来るのである。

さて、この帰結は、「片歌」の考察において引き出したものと同一である。即ち短歌の五句体形式は、歌謡の文字表記という二次操作によって生じた文学史上の事実であって、それ以外のものでは決してないという事である。

和歌が、歌謡として流伝していた段階では、掛声や各種の囃子詞や同一句の繰り返しや、母音の延引、繰り返しがあつて、さまざまな形態を示していたであろうからそれを指して、「片歌」「短歌」「旋頭歌」などの歌体認識は不可能であつた。統紀の編述者が出るに及んではじめて歌謡表記の姿勢は一貫したといえよう。万葉集の編者、乃至はその資料収集者も、その姿勢の上では統紀の編述者に等しいと言えるのである。

しかし、記紀にあつては、なおその態度にある曖昧さを残している事実がわずかながら存在する。それが何に

原因するかは推測以外には不明であるが、記も紀もたい勢においては歌の表記であるが、それを堅持しえずに、時に神楽歌や催馬楽流の歌謡表記になっているものが、両書ともに少数ながら存在するのである。

## 五 記紀の歌謡表記

類歌関係にある歌謡で、記と紀でその表記の相異を見ている例として、いま倭建の命(日本武尊)の「一つ松」の歌をあげてみよう。記には、

尾張に(4)ただに向へる(7)尾津の崎なる(7)

一つ松(5)アセヲ

一つ松(5)人<sup>に</sup>ありせば(7)大刀佩けましを(7)

衣着せましを(7)一つ松 アセヲ(記-29)

とある。これが書紀には、

尾張に直に向へる 一つ松 アハレ

一つ松 人にありせば 衣着せましを

大刀佩けましを(紀-27)

と表記されているのである。この二つの歌が類同の関係にあることは言うまでもなからう。そして、一つはアセヲ、他はアハレという囃子詞を持っていること、両歌ともに「一つ松」という第三句五音を繰り返している点で、これまで述べて来た筆者の主旨に照して、これらが

共に歌謡の詞形の表記であろうと想定することは、容易なはずである。しかし、古事記の方は「催馬楽」の「新しき年」のように三段構成になっており、書紀のに比較して、より一層歌謡詞形表記の感じを深くするものである。

それでは、この歌謡詞形の、記紀における相異は、一体どういう事を暗示しているのであろうか。上掲のように、古事記所載のこの歌謡の一段が、5(4)・7・7・5になっている点で土橋博士は、「催馬楽」の「竹河」(35)と比較される。「竹河」は、

竹河の(5)橋のつめなるや(7)橋のつめなるや(7)

花園に(5)ハレ

花園に(5)我を放てや(7)我を放てや(7)少女めざし伴へて(7)

と表記されているのである。ところで、この「竹河」の表記を改めて凝視するまでもなく、既に上に引いたように、短歌体を第三句で、前段と後段にわけて謡う、第三句の繰り返しの詠法が基本になっていることは明瞭である。ただちがうところは、短歌体の第二句、第四句が、前段後段で繰り返されるために、八句体偶数句の歌謡となっているに過ぎないと言えるであろう。

土橋博士が言われるように、この「竹河」と古事記の

「一つ松」の歌とは無関係とは言われなくなるであろう。複雑な歌体の歌謡のように見える、この古事記の歌謡が、やっぱり短歌とは無縁ではないという事である。そこでわれわれは、書紀の歌謡は、どのようなかを考えてみなければならなくなる。

尾張に(4)直に向へる(7)一つ松(5)アハレ  
一つ松(5)人にありせば(7)衣着せましを(7)  
太刀佩けましを(7)

という二段に表記してみることが出来る。この表記によって分ることは、一段の終りにアハレという囃子詞の存在はあるけれども、全体として句数が七句奇数となってしまうことである。歌謡(民謡)の詞形が奇数句であることは許されないという原則によれば、この書紀の歌謡の詞形は、「催馬楽」の「竹河」に見られるように、一段の第二句「直に向へる」という七音句が繰り返され、それに掛声ヤが添えられていたと考えられる。そうすると、この詞形は、

尾張に(4)直に向へるヤ(7)直に向へるヤ(7)  
一つ松 アハレ  
一つ松(5)人にありせばヤ(7)衣着せましをヤ(7)  
太刀佩けましを(7)

と表記しえて、詞形として「竹河」と一致して来るはず

である。

ところで、ここでもう一つ考えられることは、後段の「衣着せましを」と「太刀佩けましを」の七音句二つのことである。その詞と意味は明らかに相異がある。しかし、歌謡誦詠の原則からすれば、終末句の繰り返しとみることは可能である。若し、これが「衣着せましを」の繰り返しであって、それを耳できいて文字に表記する編述者の意志が、一貫していたとするならば、同一語の句の繰り返しは省略するという表記上のおきてによって、第二句「直に向へる」の七音句、第三句「一つ松」の五音句、及び第五音句「衣着せましを」の七音句は共に一回の表記にとゞめられ、その結果は、

尾張に(4)直に向へる(7)一つ松(5)人にありせば(7)衣着せましを(7)

という短歌体に表記された可能性は大きいと考える。

ところが、実際に耳にきこえてくるのは、「衣着せ」と「太刀佩け」との詞のちがいがあがる。これを一つに表記して他を省略することは出来ない。となると、その表記は、いわゆる仏足石歌体となるのである。仏足石歌体というも、「片歌」などと同じく文学史家の命名でしかなく、歌謡の世界では、短歌体歌謡の代表的誦詠法の一つに過ぎないことが分るのであろう。

「催馬楽」の「竹河」は、古典文学大系の頭注によれば、伊勢国多気郡齋宮村さいみやの多気川のことだという。そうだとすれば「一つ松」の歌謡は、「竹河」と同じく伊勢国の風俗歌（広義の民謡）であったと考えられる。「衣着せましを」の発想は、一本松をいとしい男に見たて、謡う風俗歌だったと思われるので、「太刀佩けましを」の繰り返しは、物語述作者において物語の筋にあわせて謡いかえた公算が大きいと思われる。そして、第二句「直に向へる」の繰り返しに「尾津の先なる」と謡いかえることも、同一の要求に出ていると推測される。

以上のように見てくると、記紀共にこの歌は、歌謡詞形として表記しようとしているように思われる。そして、古事記の方が、より忠実に歌謡詞形の記述をしているのである。これは恐らく若きこの悲劇の英雄の終焉をより感動的な叙事物語に仕立てようとした述作者の意図であったと思う。他の大部分の歌謡表記のように、これを短歌にまで還元しようとするれば、それが可能であったにも拘らず、歌謡詞形表記を敢えて実施したのは、この歌を無味乾燥な短歌詞形にまで還元したくないという述作者の願望が働いたのではなかったか。

## 六 結 び

かくてわれわれは、定型短歌の成立考の終結に近づいたようである。端的にその終結を言うならば、声の歌謡を文字で表記するという文化進展の当然の営為が、自然のなりゆきの中で、いわゆる偶然に行なった発見であり、認識であったということである。勿論、これは非常に大胆で且つ危険な仮説の一つであるに過ぎない。しかし、この仮説が認められるためには、わが古代歌謡は、その発生の当初から、その骨格に於て短歌体及びそれに近い形態のものが、極めて多かったという前提を経なければならぬからである。

記紀の歌謡は、重出歌・類同歌の見方によってその歌数の計算及び歌体の分類などには問題も多いが、正確な統計として認められている岡部政裕氏の計算をかりれば、全歌数二四〇首、そのうち五句形体の歌謡が百十六首だといふ。そのうち一首注4（紀一八）を除いてすべての五句体歌謡が、いわゆる5・7・5・7・7の短歌定型であるといわれるのである。この事実は、一般には、それほど問題にされているとは思われないが、記紀の歌が、記紀歌謡とか古代歌謡とかいわれている限りに於て、これは極めて重大な問題であると考えるのである。

五十嵐博士は、博士命名の「对待添句奇数式」に属する五・七・七格が優位に立ち、三句（片歌）・五句（短歌）・六句（旋頭歌）・七句・九句・十一句・十三句・十五句等の歌謡が自由にこころみられているうちに、最も多く試みられたものが、五句三十一文字のもので

抑々の初めから多く試みられたものが、最後まで試みられるやうになつたのであらう。<sup>注5</sup>

と言われた。確かに記紀の歌謡が、その半数近く五句短歌体であるという現象の事実的な説明とはなりえよう。

しかし、万葉集の民謡と考えられる卷十四「東歌」や卷十一・卷十二等の「古今相聞往来歌類」の歌が、何故にあのように整然たる短歌体であるかという点については、文字表記の秘密の仮説を適用しなければ、納得の行く説明はなしえないのではなからうか。

口に謡われ、耳で味わつた古代歌謡は、文字表記という操作によって、整然たる定型であることを把握された。それは古代歌謡表記者にとって、驚くべき発見であつたであらう。

この発見は直ちに模倣された。定型による和歌の作詞であつた。万葉集の中に於ける第三期・第四期の作者判明歌の多くは、そのようにして、創作され、またそのような道を通つてリズム化され、歌謡として鑑賞されたも

のの収録であつたと考えられる。これは勿論、文字による創作であり、作詞であつたから、太田善麿氏が言われるように、空間に極めてあざやかな定型の姿を標示するが故に、歌謡に還元しなくても、目で見て読み味わうことを可能にした。端的に言えば、定型短歌の創作ということであり、つまり定型短歌の成立である。

こうした仮説は、定型長歌においても同じように当てはめうるが、紙数の都合によつて他日を期する外はない。そして、この事実こそ歌謡から和歌へ、そして現代短歌へと連続して絶えない和歌史の血脈となつていと言えるのである。

注1 土田杏村著「国文学の哲学的研究」第三卷「上代の歌謡」

注2 太田善麿氏著「古代日本文学思潮論」(IV)―古代詩歌の考察―

注3 土橋寛氏著「古代歌謡全注釈」古事記編

注4 岡部政裕氏著「万葉長歌考説」

注5 五十嵐力著「国歌の胎生及び発達」

(補記) 本論文は、先年名古屋(榎山女子園大学)で行われた「和歌文学会」の大会で行つた講演を補筆したものである。