

# 埋れた宮廷歌舞劇

——仁徳記「志都歌之歌返」を読む——

## 西 條 勉

### 一 はじめに

仁徳記に「志都歌之歌返」という曲名の記されている六首の歌謡は、八田若郎女に嫉妬を燃やした大后イハノヒメが、天皇と離別して山代川を溯行する物語のなかに置かれている。しかし、歌謡と所伝の間かなりのずれがあり、文脈に一元的な整合性はみられない。そのため、歌謡を中心として描き出されるイハノヒメの姿は、容易に理解し難いものとなっているのであるが、この物語を読み解く鍵はやはり歌謡にあるだろう。

従来の研究では、一般に、歌謡と所伝のずれは独立歌謡の転用によるものと考えられている。したがって、各歌謡は実体としての民謡ないし宮廷寿歌に還元され、そこから所伝との矛盾が説明されてきた。記紀歌謡の発生

母胎が共同体の民謡にあることは否定できないので、転用論はむしろ有効な方法である。しかし、発生次元の民謡が直接記紀に載録されることはありえなかったであろう。地方の民謡は土風として宮廷に徴集され、そこで宮廷芸能に装いを改められたのであって、それを司ったのは言うまでもなくウタマヒノツカサ(楽府・雅楽寮)であった。今日、琴歌譜などを裏づけとして広く認められているように、記紀歌謡の中で少なくとも曲名の明記されているものは、歌舞司の管轄下におかれていたと考えてよいであろう。こうした前提に立てば、「志都歌之歌返」なる歌謡群は、民謡に引き戻す以前に、まず宮廷芸能の生態において読み解かれるべきであるという見通しがえられる<sup>(1)</sup>。

そのような観点から、以下の考察では、当歌群の実態

が歌舞による演劇であったことを検証したいと思う。その点で小稿はいわゆる古代演劇の仮説に積極的に与する立場をとるが、この歌群を演劇的な見地からみることはまだ公認されていないようなので、それが歌舞劇であるゆえんについては、少しばかり私見を加えてみたい。

## 二 六首の読みと全体の再構

「志都歌之歌返」が、古事記に定着する以前に所伝とどのような関係をもっていたかは不明である。しかし、それが「志都歌之歌返」として宮廷の楽人らによって奏される場に身を置いて考えてみると、仮りに各歌謡が所伝にあるような伝承を引きずっていたとしても、実際に眼前で奏されるのは六首の歌謡だけであろう。由来伝承は背後に退き、六首はそれ自身の表現においてなにかを歌い上げているはずである。単純な前提ではあるけれども、このように、歌われる場においてとらえるという原則を固守すれば、「志都歌之歌返」歌群は、とりあえず所伝の支えを取り除き、各歌の表現そのものに即して読みとることが許されるものと思う。

なお、六首の範囲については、イハノヒメの山代川瀨行譚には△57Vから△63Vまでの七首が含まれているが（歌謡番号は古典大系本『古代歌謡集』による）、この天

皇と太后と歌はしし六歌は志都歌之歌返なり」という注記によれば、通説の通り口比売が口子臣のことを歌った△62Vを除く六首とすべきであろう。ただし、所伝では△59V△60V△61Vは天皇が使者に託した形になっているので、注記との間に食い違いがある。これにつき記伝は「其中に正しく太后とよみかはし給ふには非るも交はれど、其も此太后との御中の事に因れる御歌どもなれば、一つにしてかく云るなり」（三六之巻）と述べている。枝葉末節といえはそれまでで、他の注釈書は言及していない。しかし、所伝とずれをみせる「天皇と太后と歌はしし」という言い方は、かえてこの歌群の性質を暗示しているように思われる。そのことを念頭において、ともかく六首を書き出してみよう。

つきねふや 山代川を 川上り 我が上れば 川の  
辺に 生ひ立てる さしぶを さしぶの木 しが下  
に 生ひ立てる 葉広 ゆつ真椿 しが花の 照り  
坐し しが葉の 広り坐すは 大君ろかも △57V  
つきねふや 山代川を 宮上り 我が上れば あを  
によし 奈良を過ぎ 小楯 大和を過ぎ 我が見  
が欲し国は 葛城高宮 我家のあたり △58V

山代に い及け鳥山 い及けい及け 我が愛し妻に  
い及き会はむかも △ 59 ▽

御諸の その高城なる 大猪古が原 大猪子が 腹  
にある 肝向ふ 心をだにか 相思はずあらむ △ 60 ▽

つきねふ 山代女の 木鋏持ち 打ちし大根 根白  
の 白腕 枕かずげばこそ 知らずとも言はぬ △ 61 ▽

つきねふ 山代女の 木鋏持ち 打ちし大根 さわ  
さわに 汝が言へせこそ 打ち渡す やがはえなす  
来入りまゐくれ △ 63 ▽

このように所伝の支えを取りはずしてみると、一首一  
首の歌謡は、自身の主張をはじめるように思われる。所  
伝の文脈に合わせた読み方は、あるいは改められるべき  
ところが生じてくるかもしれない。

最初の△ 57 ▽は、モチーフの上では天皇を寿ぐ歌であ  
る。この歌の性格について土橋氏は、初めの四句を所伝  
をふまえて作られた歌詞、天語歌(101)と同じ詞章(九

句以下)を含む後半は宮廷寿歌とし、一首全体として  
は、既存の寿歌を一部転用した物語歌であると述べてい  
る(全注釈)。しかし、嫉妬に怒る大后はなぜ寿歌を捧げ  
るのであろうか。この疑問に対しては、記伝(三十六之  
卷)がすでに嫉妬の裏にある強い愛情を表わしたものと  
理解し、また、讚意が相聞的な思慕の情に転せられてい  
るとも指摘されているので、一応の説明はつきそうであ  
る。けれども、この歌が土橋氏の言うように仮りに物語  
歌であるとするなら、思慕の情はわざわざ寿歌形式をと  
る必要はなく、直接相聞歌の形で歌われるべきところだ  
ある。物語歌の角度からは、この歌の性格を完全には説  
明できないであろう。所伝とかかわりなく表現自体に  
即すれば、これはやはり天皇を讚美する歌である。問題  
は、いったいなぜ寿歌が六首の冒頭に置かれるのかとい  
うところにある。この点は全体の構成にかかわってくる  
ので、以下の各首を読み解いてから改めて考えることに  
したい。

△ 58 ▽は国見的望郷歌といわれ、イハノヒメが故郷の  
葛城を遠望する歌である。しかし所伝では、大后はその  
葛城に行くのではなく、山代の筒木にあるヌリノミの家  
に落ち着く。このずれは従来ほとんど問題にされず、ま  
た、前歌で天皇を讚美しながらすぐに故郷を思慕するイ

ハノヒメの矛盾した心情も、なぜか見過ごされている。

だが、それ以上に歌そのものの解釈としてこれまで誤解されてきたのは、この歌の歌われた場所であろう。イハノヒメはこれをどこで歌っているのか。諸注では、所伝の「那良の山口に到りまして歌ひたまひしく」にそのまま従うか（伝記・全註解・全注釈）、歌詞に「あをによし奈良を過ぎ、小楯大和を過ぎ」とある対句的表現からみて、奈良をさらに南下した磯城郡大倭のあたりとする（言別・評釈）二説が出されている。しかし「山代川を：我が上れば」と明記する歌詞に即すれば、これは、山代川を上りながら歌った歌とみるほかない。この歌で大后は、山代川を上りながらこれからの道のりを想い描き、故郷を心中に遠望するのである。「我が見が欲し国は」以下の国見的望郷のパターンは、そのような故郷への思慕を表わすが、その心情は道行き形式の詞脈にのせられているので、帰りたいという想いをより意志的に表現しているであろう。そこにこの歌のモチーフがあるのであって、次の△59Vで、天皇が「山代にい及け鳥山い及けい及け」と畳みかけるように歌うのは、大后のそうした帰郷への固い意志と拮抗をなしているように思われる。この二首を贈答的な掛け合いとみなせば、そこになか緊迫した心情の対立を感じさせる。

これに続く序歌形式の三首も、問題とすべき点が多い。所伝では△60V△61Vは天皇が口子臣に託した歌となっているが、同じく使者に託した鳥山の歌△59Vとはかなり趣を異にしている。また△60Vと形の上で対になる△63Vが、天皇が直接大后に歌いかけた形になっているのも不審である。書紀をみると、使者（的臣祖口持臣、ただし一名として和珥祖口子臣とある）は歌を携えてきたのではなく、大后を呼び戻しに遣わされただけであり、△61V△63Vの重出歌は、二首並んで筒城にやってきた天皇のものとされている。歌の性質からすればこの方が自然であろう。古事記でも歌の主体はむしろ天皇におかれているわけであるが、記紀の間で、所伝への編入に異同がみられるのはやはり気にかかる。テキスト以前の段階で歌い手はどのようになっていたのであるか。

△60Vでは「肝向う」にかかる二段の序が特異な形であるが、本旨部「心をだにか相思はずあらむ」も複雑な表現である。口語訳は△心にだけでも思いあわずにいられようか、せめて心に思いあうことだけでもしたいものだV（山路評釈、全註解・全講も同旨）ということになる。山路評釈や守屋俊彦氏は、この歌の原型を禁断の巫女に寄せる恋の民謡と考えており、転用改作の手を推測している。だが、この歌は序の形式に類型を見出さず、

それに本旨部も心情の機微をとらえたものであるから、一概に民謡に引き戻すのも納得しにくい。そもそも、心の中だけでも愛し合いたいものだという気持ちの裏には、もう再び共寝はできないという現実があるはずであり、この歌は、そのような場面で歌われるのがふさわしい。別の言い方をすれば、「心をだにか相思はずあらむ」の二句は、そのような場面をイメージとして喚起させるともいえる。そこで改めて考えてみると、この歌は八ならかの事情でもう共寝はできないが、それでもせめて心の中だけではこれからも思い合いたいものだVというように、愛し合う者どうしが別れ別れになったときの状態と心情を表現していることに気付くであろう。しかし、歌の主体を男女いずれかに限定すべき理由はない。所伝のように天皇の歌としてもよいし、反対に、イハノヒメが歌ったとみても不都合はないのである。次の△61Vとの関係から、この点を見定めることはできるであろうか。

△61Vも本旨部「根白の白腕 枕かずけばこそ 知らずとも言はぬ」がわかりにくい表現となっている。「根白の白腕」はどうみても女性を連想させ、その白い腕を枕にして共寝をしなかったのなら知らないふりをしてもよいが、という意味である。これは要するに、一度関係

をもったのだからそのようなつれない言い方はしないでほしいというように、離れ去っていく相手を呼び戻そうとする歌であろう。そして、この歌についても、これだけで見ればどちらの側の歌ともなりうるのであるが、先行する△57V△58V△59Vで去っていくのははっきり大后と設定されているので、このばあいは天皇の歌とするほかない。するとこの歌のもつ積極的な愛情表現は、△60Vのかもしれない。△60Vの歌は、所伝のように、二首を同一人物の心情とするのは不自然であろう。先に想定したように、△60Vを思いきって大后の歌とみなし、さらにそれが△58V△59Vと同じく、掛け合いの関係をなしていると考えれば、様々な不自然さは解消されるのではないだろうか。この解釈は、序詞の「御諸のその高城なる大猪古が原」という表現ともうまくかみ合うであろう。ここに歌われるミモロが三輪山や雷岳を指すのではなく、大和志に「葛上郡、池心宮……即一名大章古原」とあることから、葛城の三室山であろうとする説はすでに『厚顔抄』で出されており、守部が「御諸も高城も大井子原も皆皇后の御本郷高宮に接する地どもなり」（言別六之巻）と指摘したように、この歌の序詞とイハノヒメは不可分である。もっとも、かく言う守部自身はこれを天皇の歌

と解して怪まなかつたのであるが、それは他の注釈家と同じく所伝にわざわいされたからであろう。

さて、最後の△63Vはどのような歌なのであろうか。

これもまた本旨部「さわさわに汝が言へせこそ うち渡すやがはえなす 来入りまゐくれ」がむずかしく、しかも解釈上の鍵が「さわさわに」「やがはえなす」という難語に集中している。このうち「さわさわに」の難解さは、序詞末句「打ちし大根」との關係によるものであるが、下句の「汝が言へせこそ」への続き方は、騒がしく言い立てる意とすることで諸注が一致している。大根の白さからすれば、△清々にサツサツ言い立てるVとする説があつてもよさそうであるけれども、『厚顔抄』の「磐之媛のふかくみいかり給ひてさわかしき」様をかく歌つたという見解を記伝も踏襲し、以後ほぼ定説化されている。しかしこの解釈には疑問がある。なぜなら、所伝に即してみても、山代に向かつてから大后は別段嫉妬で騒いだように語られていないからである。とすれば、大后は△60Vでストイックな愛を歌っていたのだから、これまでの読みからは、「さわさわに」を清々にとする説も勘案すべきかもしれない。が、近年「清々サツサツ（爽々）」は上代ではサハサハであつて「騒々」とは音が異なるといふ新見が出されているので（日本思想大系本『古事記』補注）、これは

やはり慎重を期した方がよさそうである。従来この見方が異説としても唱えられなかつたのは、この歌を所伝の通り天皇の歌とし、したがつて、「汝が言へせこそ」の「汝」を大后とみてきたからであらう。嫉妬のイメージと「清々」はなんとしても折り合わないので、通説にもそれなりの理はある。

しかし、通説には別の矛盾がある。それは「汝が言へせこそ」「来入りまゐくれ」の敬語表現であり、これは明らかに下位者から上位者への敬語法である。すると、この歌はイハノヒメから天皇への奏歌とすべき可能性が生じてくる。むしろ転用歌などに敬語の矛盾が残ることはしばしばあるし、また所伝通りにとつても、天皇が大豪族の葛城氏を憚つて姿勢を低めることもありえないわけではない。けれども、よく考えてみるとこのふたつの敬語は、難語とされる「やがはえなす」と切り離せない關係にあつて、しかもこのことばが、この歌をイハノヒメのものとするいっそう有力な根拠となるように思われるのである。

「やがはえなす」の「やがはえ」は、記伝以来祝詞の「やくはえ」に同語とされている。その「やくはえ」については、「弥木栄」ととつて樹木繁茂の様とみるか（真淵『祝詞考』）、「八桑枝」とみて桑樹繁茂の様と理解する

か(重胤『祝詞講義』)説は二分されるが、いずれにしても植物崇拜にもとづく呪的なことばであるう。ところでその種のことばが $\wedge 63V$ に用いられるのを、宣長は「率来坐る諸司の御供奉人等の多く茂きことを譬へるにて、其趣も彼の祝詞どもと全く同じ」(記伝三十六之巻)と述べ、諸注も概してこれを祖述している。しかし、この見方は祝詞の例に照らして再検討してみる必要がある。

○やくはえの如く仕へまつり

(春日祭)

○やくはえの如く立ち栄え仕へまつらしめたまへ

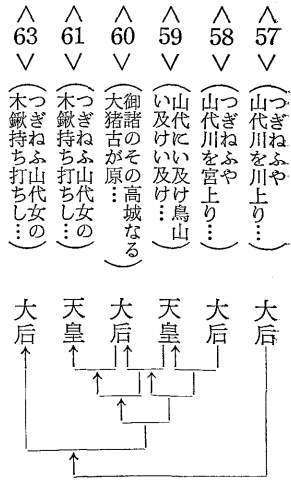
(平野祭・久度古関)

○やくはえの如く立ち栄え仕へまつる (中臣寿詞)

「やくはえの如く」が祭祀詞章の成句らしく予祝性を帯びているのに比べ、宣長流の解釈は散文的であるが、そのことはさして問題ではない。それよりも、記伝で、祝詞の用例がすべて臣下の側から天皇への奏言の文脈に置かれているのが顧慮されていないのは、宣長らしからぬ失考であろう。この成句は、臣下が自身のいや栄えをもって天皇に忠誠を誓うときのことばである。そこにこのことばの生命があったのであり、それは $\wedge 63V$ においても十分生きているはずである。敬語が奏上の詞脈を形づくって正格に用いられるのは、そのためであるに違いない。ちなみにこの歌と対になる $\wedge 61V$ に敬語はみら

れない。天皇のイハノヒメに対する歌なので、それは当然であろう。要するに、この歌でイハノヒメは $\wedge$ やがはえの如くお仕え申し上げにまいります $V$ と歌い、天皇のもとに再び帰ろうとしているのである。「さわさわに汝が言へせこそ」の「汝」はむろん天皇を指しており、山代川を上って故郷へ帰ろうとする途中で、天皇が重ねて呼び戻そうとしたのに対して「騒々に」といったのである。以上のように読みとれば、この一首にさほど不明瞭なところは見られない。

とはいっても、相聞的な掛け合いの末に服従奉仕の歌が配されているのを唐突とするむきもあるう。けれども、改めて六首全体を見直してみると、この最後の歌は、初めの $\wedge 57V$ と実にうまく照応していることがわかる。どうみても寿歌でしかない $\wedge 57V$ をあえて相聞的な歌とし、そして、六首の歌群を太后と天皇の愛情物語とみなしてきたこれまでの読み方は、おしなべて誤読であったといわねばならない。 $\wedge 57V$ は決して転用されているのではなく、まさに天皇を寿ぐ讃歌として全体のモチーフを明示し、しめくくり置かれた奉仕誓約の寿歌と固く結合しているのである。構成の緊密さは、歌群の相互関係全体に及んでいってよいであろう。それを図式的に整理してみると、次のようになる。



このように六首は大后と天皇の対話的な掛け合いを繰り返しながら、きわめて整然と組織されている。そのやりとりは決して平板なものではない。これまで読みとってきたところからわかるように、△58—59√△59—60√△60—61√と連鎖的に展開される三組の対立した掛け合いが、△63√に向けて融和されていき、そしてその△63√にたどり着く流れが冒頭の△57√と照応することによって、全体は、二人の心情の対立と融和を重ねることに表現していくのである。「天皇と大后と、歌はしし、六歌」の内実は、そのように理解することができるのではないだろうか。

### 三 歌謡の始源と「歌舞劇」

以上のように「志都歌之歌返」を読み解いてみると、

そこに描き出されるイハノヒメ像は、これまで慣れ親しんできたあの嫉妬の権化ともいうべきイメージとは、かなりかけ離れたものとならざるをえない。当然、新たな疑問が生じてくるであろう。寿歌を奉って天皇のもとに戻るイハノヒメとは何なのか。それは、所伝とどのような関係をもつのか。そしてまた、それはいかなる基盤に支えられているのか。こうした問題も、やはり六首が実際に歌われるときの形態に深くかかわっている。

「志都歌之歌返」という曲名そのものは唱詠法を示すと思われるので、むしろこの歌群の実態と無縁ではない。しかし、この曲名の意味は「下つ歌(閑拍子)調子を下げる)を変調し調子を上げて(揚拍子)歌う」ということくらいしかわからず(土橋全注釈)、諸説をみても、大方は声楽上のことがらに限られるようである。ここで問題とすべきは、そのような唱詠法をとる六首の歌謡が実際に歌われるときの形態である。そうした観点からこの歌群の性質をとらえたものとしては、武田祐吉氏の「これらは一団となって歌物語を構成していたのであろう」(全講)という見解が注目される。確かに六首は一連となってひとつのストーリーを展開するので、歌物語(歌語り)とみられなくもない。しかし、はじめに述べておいたように、曲名の記された歌謡は宮廷の楽人らによっ



て奏された歌舞芸能とのかねあいから、その実態を探るべきであろう。もっとも、「志都歌之歌返」が舞踊歌であることを直接証明するような資料が残されているわけではない。来目歌に対する来目舞、国栖奏、室寿詞（顕宗紀）、あるいは宮廷歌謡の教習を司った楽府・雅楽寮が歌舞ノツカサと称されていることなど、傍証は他にも豊富にあげられるのであるが、すべての曲名歌に舞踊が伴っていたと断言してよいかどうか、なお議論の余地は残されている。

しかし、たとえ証拠不十分だとしても、それらを歌詞の面だけでとらえるのは皮相であろう。なぜなら、宮廷歌謡はまだ共同体の歌謡とつながりを保っており、そして、そうした始源的な歌謡の表現は、ことばよりもむしろ身体性の次元と強く結びついていたからである。共同体の歌謡はリチャードIIモウルトンのいう「民謡舞踊」であって、それは土居光知氏や西郷信綱氏の発生論に継承されているように、ことばと音楽と身ぶりが混然と融合した身体的律動による心情表出であった。歌垣の場で交される歌舞などは、まさしくそうした内実をもっていたと考えてよい。人々は、その場で集団となるときには狂躁のなまでに踊り続けながら、各自の身体に閉じ込められているところを外に放出し、そしてそれを互いに

共有し合うのである。歌謡に伴う身ぶりは、容器としての身体を揺り動かし、それによって内部の魂（こころ）を発露するというタマフリ効果をもっており、したがって、そうした律動的な舞踊は決して付帯の所作ではなく、歌謡のはたらきそのものと不可分であったろう。歌謡（ウタ）とは、身体の律動による集団的抒情を始源とするといつてよい。

そうした共同体の歌謡が宮廷に徴集され、土風歌舞として四時の祭宴などで華やかに奏されるとき、宮廷舞謡が成立する。「志都歌之歌返」にしても、広くみればそのような宮廷芸能の範疇におさまるのであるが、しかし、それはたんなる土風芸能ではない。六首は宮廷芸能を土台としながらも、さらに独自の内実を獲得している。その顕著な特質は、なんといつてもある出来事を形づくるという叙事性である。これを単純に歌語りとすることはできないので、右に述べたような歌舞芸能性を念頭において実際に奏される場の光景を想い描いてみると、六首が順に歌い舞われることによって、山代川を上るイハノヒメとそれを呼び戻す仁徳天皇の物語が形象されていくという映像が浮かび上ってくる。その出来事は歌舞者によって演ぜられているであろう。ただし、その演技はすべて舞踊と歌謡によって行われるので、いわゆ

る科白劇とはかなり趣を異にしており、あたかも中世能楽の舞台と形態を同じくするといつてよい。そのように六首の歌群は歌舞による演劇、つまりは歌舞劇なのであって、各歌は劇的空間をも同時に表象している。そのような歌謡は、劇謡（演劇的歌謡）といった名称でとらえるべきであろう。

ところで「歌謡劇」を主張する益田勝実氏は、当歌群について「演劇的要素を強力に立証しうるものは見当らない」とし、これを「大王伝承」という別の概念にあてはめている。それは、氏が、演劇的要素を物真似的な身ぶりや所作と考えたからであった。けれども、すでに述べたように「志都歌之歌返」は舞踊という身ぶりを伴うので、氏の判断は不十分であろう。確かに歌謡の所作はあくまでも舞踊であり、物真似とは言いがたいが、しかし、六首の劇謡に伴う所作は、もはや歌い手自身のタマフリをめざす本来の舞踊なのではない。その舞踊は、ある架空の人物を象徴的に形づくるためのものであり、強いていえば歌舞者が劇中人物として生まれかわるためのタマフリである。演者は歌舞によって自らを化身させ、そして劇的な筋立てを再現していく。このように、「志都歌之歌返」の演劇性は、その歌謡と舞踊がある物語的な筋立てを象徴的に再現していくところにある。このこ

とを裏返していえば、歌舞芸能がある特定の筋立てにのせられるとき、その芸能は演劇的な内実を獲得するということになる。

この観点に立てば、「志都歌之歌返」が歌舞劇として形成されていく過程は、より具体的に考えることができるはずである。というのも、六首の劇謡に筋立てを提供しているのは所伝だからである。歌謡と所伝の関係が、ここで改めて問われることになる。

#### 四 所伝と「劇謡」のモチーフ

前々節で触れてきたように、歌謡と所伝の間にはかなり多くのずれがみられるので、六首が所伝の内容をそのまま演劇化したのでないことは明らかである。テキストを眺めると、歌謡は所伝の文脈に支えられているような形になっており、一見台本の類を思わせる。しかし、歌謡と所伝はむしろ互いに背き合い対立している。この点をはっきりさせるために、六首を取り除いたあとの所伝の内容を簡略に記してみよう（先に述べたように、口子臣は六首と交渉をもたず筒木の場面にのみ登場すると考える）。

イハノヒメは御綱柏を採りに木の国に行った。その間に、天皇は八田若郎女を宮中に呼び入れたので大后は激怒し、難波の宮には帰らずに、淀川から山

代に向かつて、筒木のヌリノミの家に行った。

そのとき天皇は口子臣を遣わして、大后を呼び戻そうとした。口子臣は雨の降るなかで伝言を奏上しようとしたが、大后は受けつけない。口子臣と妹の口比売・ヌリノミの三人は、協議して、大后が筒木にやってきたのは蚕を見るためだったということにし、その旨を天皇に申した。そこで天皇もヌリノミの家に来た。

これを劇謡の筋立てと比べてみると、たとえば、劇謡はもっぱら山代川を舞台とするのに対し、所伝の場面は筒木が中心となまっていることなど、その内容は大きく異っている。しかし、とくに目立つのは、やはり劇謡の方ではイハノヒメが天皇の呼びかけに応じて、宮中に戻るという点であろう。もっとも、この設定は、注意深く後の文脈を追っていくと、女鳥王と速総別の反乱の後日譚に大后が再び登場してくるので、古事記の流れに逆行するものではないが（書紀では大后は筒城に留ったまま薨去する）、当面問題とする範囲では、宮中に戻るイハノヒメとかたくなに筒木に留まるイハノヒメは、はっきりと対立の関係をなしている。所伝から劇謡への展開を探るには、この対立の意味するところを明らかにする必要がある。

そこで所伝の性質を考えてみると、ここに取り出したイハノヒメの伝承は、周知のように葛城氏とワニ氏の氏族伝承に出自する。しかし、どちらにより深いかわりをもつのであろうか。イハノヒメ伝承の中心モチーフはむろん嫉妬にある。このモチーフは元来きわめて政治性の強いものであり、葛城氏出身のイハノヒメが、他の女性に嫉妬を燃やすという伝承は、他氏族の妃を天皇に寄せつけず葛城氏ひとりが皇室と外戚関係を結んで、その政治的基盤を固めたという繁栄の歴史を語り伝えるものである。これについてはこと新しく述べるに及ばない。だが、イハノヒメが八田若郎女に嫉妬しながら、この女性を排除できずに、かえって自分が身を引いてしまうという所伝の内容は、葛城氏にしてみれば好ましいことではない。したがって、イハノヒメの山代巡行というモチーフは、葛城氏側の伝承ではなく、八田若郎女の属するワニ氏につながると考えるべきであろう。丸邇臣口子・口比売の活躍もワニ氏との関係を暗示するが、それとともに筒木という場所も無視できない。継体天皇の旧都として知られる筒木が、継体に妃（和邇臣河内女の黄媛）を納れたワニ氏とかかわりをもつことは、すでに黒沢幸三氏が立証している<sup>(6)</sup>ので、詳細はすべて氏の労作に委ねることにした。守屋氏も、嫉妬で山代筒木に身を引くイ

ハノヒメの姿は、葛城氏本来の伝承にワニ氏が割り込み、それを否定的に変形したものと述べている。<sup>(7)</sup>

もっとも、黒沢氏も守屋氏も、ワニ氏との関係を説くときに、筒木以上に歌謡の山代川をまず重視しているが、この点は疑問である。歌謡をすべてワニ氏の氏族伝承圏に封じ込めてしまうと、先に読みとった歌舞劇のイハノヒメ像を生み出す基盤が見失われてしまうからである。劇謡のモチーフは、氏族伝承(所伝)とどのような関係にあるのか。

ここで私たちは、寿歌を捧げて天皇を寿ぐイハノヒメの姿をしかとイメージしてみる必要がある。それは、他氏の女性を嫉妬で寄せつけない葛城氏本来の伝承とは大きくかけ離れているし、また、それを変形して、天皇の愛を拒んで筒木にたてこもるかたちに仕立てたワニ氏の伝承にも属さない。

寿歌を捧げるイハノヒメは、おそらく、そのような氏族伝承の世界とは直接のつながりを断ち、もはや別のところにいるのである。それは、天語歌を奏上して天皇の怒りを解いた三重采女に、むしろ一脈を通じているであろう。イハノヒメと三重采女の寿歌に同じ詞章が用いられているのは、両者が、寿歌として類似した性質をもっていることを示しているはずである。すると、天語歌が

大嘗祭の饗宴歌であつたらしいことは、<sup>(8)</sup>新しいイハノヒメ像の背景を考えるうえでも重要な意味をもつように思われる。というのは、天語歌が律令制下の儀礼歌であるなら、それを奏上する女性も一氏族の采女なのはなく、中央集権形成の過程で解体再編され、それゆえ均質化された共同体を代表する宮人なので、ほぼ同じことがイハノヒメについても指摘できるからである。そのように考えれば、寿歌を捧げるイハノヒメ像を支える基盤がどのようなものか、おおよその見当はつくはずである。それは、一氏族の所有物から律令官人全体の共有物へと再生されたイハノヒメであろう。歌舞劇の真のモチーフも、そうした角度から読みとつていかねばならない。

とはいっても、その新しいイハノヒメは、古い伝承とすっかり絶縁しているわけではない。歌舞劇が山代川を上るイハノヒメの歌で幕を開けるのは、それが、ワニ氏の氏族伝承をコンテキストとすることの証しである。ところが、舞台上のイハノヒメは筒木に赴こうとはせず、天皇を寿ぎながら葛城に想いを馳せる。それは、ワニ氏にからめとられた身の上を脱しようとする姿であると同時に、天皇の支配をふりきって、懐しい故郷へ戻ろうとする姿でもある。天皇を讚美することと故郷への思慕

は、相いれない対立した心情ではあるが、後者の方は、ただイハノヒメの心象風景として歌われるだけである。

その内面は、国家的なものと同体的なものに二重化されている。しかも、共同体的心情がそのまま行動に移されないで、国家への忠誠心の裏に沈潜するというところに、新しいイハノヒメを特徴づける心情の構造がみられる。そうした心情の二重性は、律令官人らの内面構造そのものであったといつてよいだろう。したがって、劇中で歌われるイハノヒメの郷愁歌は、かれらの内奥に閉じ込められている懐しい共同体の温もりを呼び起こすにちがいない。寿歌を捧げるイハノヒメは、そのようにして、おそらく観衆のこころを深いところで揺り動かしながら、かれらとともに、現在の秩序がよって立つものものところに戻っていくのである。

そのように考えてみると、見事に完結したこの歌舞劇は、氏族共同体的な心情を内に沈潜せざるをえなかった律令官人らの鬱屈を、いわば浄化するはたらきをなしたものと思う。一首一首の劇謡は、そうしたモチーフを緊密に表現すべくすぐれて抒情性を帯びたものとなっている。しかし、その内実は、歌謡本来の集団的な抒情性とはかなり異っているであろう。むしろ、各歌が共同体の民謡を母胎としているのは容易に想像されるところで、

とくに序歌形式の歌などは、序詞部に民謡らしい生活臭を強く表わしている。だが、それとても、もはや宮廷人に疎縁なものになるうとしている共同体的心情を呼び戻すための基調低音をうけもつだけであり、本旨部を含めた全体は、劇的モチーフに即したイハノヒメ像をよりリアルに造型するために、綿密に作り直されているとみるべきである。

先に述べたように、歌舞劇が土風歌舞(民謡)を母胎としてさらに独自の内実を獲得しているとすれば、演劇的な歌謡も、自ずから民謡の集団的抒情性とは異った性質をもつはずである。何よりも、劇謡は歌い手が登場人物になりきって奏されるために、歌舞者が自身の心情を集団の中に直接解き放すという構造を根本から壊している。さらに、そうした劇中人物への変身と同化が、観衆の間にも心的体験として共有されるところに、劇謡のもつ顕著な特質がある。演者と観者は、それぞれの立場で劇中人物と一体化しその心情に共感しあうのであり、その意味において、劇謡の抒情性は共感的抒情と呼ぶことができるのではないかと思う。<sup>9)</sup>

## 五 おわりに

ともあれひとつの憶測にすぎないのではないかという

疑念を抱きながらも、歌われた実態に即してとらえるという前提のもとに「志都歌之歌返」六首を読みとり、テキストの背後にある埋れた宮廷歌舞劇の一端を掘り起してみた。

そこで得られた読みが仮りに大過ないとするれば、その結果直ちに、劇謡としての全体構成および各歌の意味が、古事記の文脈で変えられるのはなぜかという疑問が生じてくる。歌舞劇の生成を考えるさいに、歌謡と所伝はいちどテキスト以前の段階に引き戻されたかたちになっているので、この疑問に対しては、古事記というテキストの生成に直接かわる角度から答えていかねばならない。そうした見通しを立てたうえで、この問題は後に改めて考えることにしたい。

注 (1) 西郷信綱『続日本古典読本古事記』(昭和22年12月)がすでにこれと同旨の見解を示している(研究編第四章)。

(2) 森朝男「磐之媛嫉妬物語の歌」(『記紀歌謡・古代の文学I』所収) 昭和51年4月。

(3) 守屋俊彦「山代の歌と丸邇氏」昭和55年10月(『古事記研究』所収)。

(4) R・モウルトン『文学の近代的研究』(本多顕彰訳・昭和7年11月)。土居光知『文学序説』昭和2

年2月。西郷信綱『日本古代文学史(改稿版)』昭和38年4月。

(5) 益田勝実『記紀歌謡』昭和47年5月。

(6) 黒沢幸三『日本古代の伝承文学の研究』(第二章) 昭和51年6月。

(7) 守屋俊彦前掲論文。

(8) 次田真幸「天語歌の成立と大嘗祭」昭和49年10月(『日本神話の構成と成立』所収)。

(9) 「共感的抒情」というとらえ方は、益田氏が『記紀歌謡』で主張する抒情以前の抒情<sub>前</sub>抒情(伝承中の人物の心に潜り込みその人物になりきって抒情すること)という概念と同旨である。しかし、抒情以前の抒情とはいささか形容矛盾であろう。本稿では氏の提言を集团的抒情から共感的抒情への相においてとらえ返した。氏は、おそらく抒情というタームを Lyric (抒情詩) 個的心情の主観的表出)の意で用いているのではないかと思われる。また、土橋氏も歌謡の非抒情性を力説するが、この考え方の背後にも益田氏と同じ事情がある(『古代歌謡論』第二章を参照されたい)。本稿では抒情ということばを、そうした西歐的な概念とは別にタマフリ効果によるところの表出という意味で用いたが、この点については、他日ウタの本質との関係でさらに深く追究したいと考えている。