

景としての大宮人^(注1)

— 宮廷歌人論として —

森 朝 男

宮廷歌人らの儀礼歌にはしばしば「大宮人」が描かれる。それがどのようなものとして描かれているかを考察してゆくと、そこにおのずと、宮廷歌人の儀礼歌の、古代社会における歌の全体像の中に占める位置といったものが浮き出てくる。その場合の「古代社会における歌の全体像」とは、祭式歌謡を中核としてその周囲に想定することのできる外延的なひろがりを意味する。

はじめに次のような歌を見よう。

1……御心を 吉野の国の 花散らふ 秋津の野辺に

宮柱 太敷きませば 百磯城の大宮人は 舟並めて

朝川渡り 船競ひ 夕川渡る…… (一三六、人麿)

2……百磯城の 大宮人も をちこちに 繁にしあれ

ば 見る毎に あやに乏しみ 玉葛 絶ゆることな

く 万代に かくしもがもと 天地の 神をぞ祈る

畏かれども…… (六九二〇、金村)

右の1は人麿の、2は金村の、ともに吉野離宮歌である。「大宮人」の儀礼歌における代表的表出例はこのようなにある。大宮人の頻繁にして多数の奉仕を、あたかも景として描くが如くに叙して、離宮を、ひいては離宮を経営する天皇を祝賀している。この表現形式は儀礼歌領域に広く認められるものであって、例えば次の諸例もこの範囲のものと認められるのである。

3 ささなみの志賀の唐埼幸くあれど大宮人の船待ちか

ねつ (一三〇、人麿)

4 三香の原久邇の京は荒れにけり大宮人の移ろひぬれ

ば (六一〇六〇、福麿)

5……山科の 鏡の山に 夜はも 夜のごとごと 昼

はも 日のごとごと 音のみを 哭きつつありてや

百磯城の 大宮人は 行き別れなむ(2一五五、額田王)

3・4はいわゆる廢都歌、5は挽歌である。離宮歌とは反対に、繁榮でなく衰微を歌うこれらの歌にあっては、大宮人の不在や離反が歌われている。これらは先の1・2の場合を裏返したものと見ればよい。

もとよりこうした大宮人に関する表現は、必ずしも大宮人Vという語によってのみ表現されるものではなく、次の各例に見るように、多少の変異を有する。

6 丈夫の鞆の音すなり物部の大臣楯立つらしも(1七六、元明天皇)

7 ……續麻なす 長柄の宮に 真木柱 太高敷きて
食す国を 治め賜へば……ものふの 八十伴緒は
廬して 京なしたり 旅にはあれども(6九二八、
金村)

8 采女の袖吹き返す明日香風京を遠みいたづらに吹く
(1五一、志貴皇子)

9 藤原の大宮仕へ生れつぐや処女がともは乏しきるか
も(1五三、未詳)

すなわち大宮人V大八十伴緒V大采女V大処女Vなどの語を以て大宮人Vに代えているのである。これらも先のものと同じ範囲にある歌としてよい。8は廢都歌

の範囲のものである。

こうした種類の歌々は、次のような行幸歌にまで及んでいると見ることができ。

10 丈夫の得物矢手ばさみ立向ひ射る円方は見るに清けし(1六一、舍人娘子)

11 丈夫は御狩に立たし嬢子らは赤裳すそ引く清き浜びを(6一〇〇一、赤人)

12 黒牛の海紅にはふ百磯城の大宮人しあさりすらしも(7一二一八、未詳)

13 黒牛潟潮千の浦を紅の玉裳すそ引き行くは誰が妻(9一六七二、未詳)

これらの歌になると、もうすでに大宮人の奉仕の多数、頻繁であることを必ずしも叙述していない。大宮人の遊覧の様を叙景的に写しとっているのみであるといつてよい。しかしこうした叙述も、やはり窮極において行幸を賀する意図を持つものと見られる。これらの歌も、先の1から9までの歌と同種の歌と見ることによつてこそ、なぜに宮廷行事としての行幸に、かく大宮人の様子が頻繁に歌われるかが、はじめて理解されるのである。奉仕の多数、頻繁であることを、ことさらことわらなくても、大宮人の様子を歌えばそれがそのまま、行事の本主である天皇への寿ぎ歌となったのである。

かかる大官人の叙述の形式を八景としての大官人Vと呼んでおくことにする。したがってその際における八景Vとは、単なる叙景の景と見えて、実は言壽ぎ的な寓喩性を内包するものである。

そもそも大官人とは天皇への服属者であり、宮廷への奉仕者であるから、その奉仕の様子を叙するのが、そのまま天皇寿祝に通ずることとも当然のことである。しかしこのことは、単に支配者(主)——奉仕者(臣)という身分関係の問題としてのみは見られぬ側面を有している。例示してきた八景としての大官人Vの諸例の中には、例えば9、13などの歌のように、大官人である女官そのものを讚美するかのごとき歌いぶりのものが見えている。そうした傾向を一部に見せる八景としての大官人Vの背後には、大官人を晴れがましき存在とする観念が潜んでいる——さらに言えば、大官(宮廷)という場所を、ある種の聖領域としてとらえようとする観念が潜んでいると見なければならぬだろう。そこには祭式の論理が潜在しているのである。

そのことは、八景としての大官人Vの表現例を古い方へ遡ってゆくことによって、明瞭になってくるであろう。

八景としての大官人Vの表現例を古い方へ遡ってゆく

と、次のような歌謡に行き当る。いま便宜三首一組の全部を掲げる。

14 纏向の 日代の宮は 朝日の 日照る宮 夕日の

日影る宮 竹の根の 根足る宮 木の根の 根蔓ふ

宮 八百土よし い杵築の宮 真木栄く 桧の御門

新嘗屋に 生ひ立てる 百足る 榎が枝は 上つ枝

は 天をおへり 中つ枝は 東をおへり 下つ枝は

鄙をおへり 上つ枝の 枝の末葉は 中つ枝に 落

ち触らばへ 中つ枝の 枝の末葉は 下つ枝に 落

ち触らばへ 下つ枝の 枝の末葉は あり衣の 三

重の子が 棒がせる 瑞玉蓋に 浮きし脂 落ちな

づさひ 水こそろ こそろに 是しも あやに畏し

高光る 日の御子 事の 語り言も こそば(記一

〇〇)

15 大和の この高市に 小高る 市の高処 新嘗屋に

生ひ立てる 葉広 斎つ真椿 そが葉の 広り坐し

その花の 照り坐す 高光る 日の御子に 豊御酒

献らせ 事の 語り言も こそば (同一〇一)

16 百敷の 大官人は 鶉鳥 領巾取り掛けて まな

ばしら 尾行き合へ 庭雀 うずすまりゐて 今日

もかも 酒漬くらし 高光る 日の宮人 事の 語

り言も こそば(同一〇二)

ハ大宮人Vの登場するのは第三首(16)のみであるが、三首は組歌と見られるものであり、歌の性格を全体にわたって検討する必要があるであろう。

この三首は古事記に「天語歌」と称する。物語の中では周知のとおり、雄略天皇が泊瀬の百枝槻の下に豊楽をした際の歌とされる。三重采女の天皇への献杯に槻の落葉の浮いた粗相を天皇が咎めた時に、三重采女が謝罪して歌ったのが14、歌意を諒解した天皇が采女の罪を許した時に、大后が歌ったとするのが15、最後に君臣和楽の宴を慶んで天皇が歌ったとするのが16である。古事記の所伝によればそのようになっていたが、物語から切り離してみれば、三首は新嘗祭の肆宴における歌で、14は采女の献ずる酒杯を天皇に勧める歌。纏向の日代宮のことから歌い出すのは、酒杯のめでたさの由来を景行天皇の日代宮の故事にかけて語ったもの(山路平四郎『記紀歌謡評釈』)であろう。15は献杯者である采女に傍辺から献杯を促す歌であり、16はその盛宴の座中を傍辺から讃賀、寿祝したものである。

問題はハ大宮人Vが歌い込められている16の歌であるが、その歌句のうちここで特に「今日もかも 酒漬くらし」の「今日」と「らし」に注目してみたい。まず宴の盛んなる様を讃え、かつはまたその座に列なる人々の宴

楽の気分をそそりたてるために、特に「今日」の日の喜びを強調する宴の歌は多い。

17 梅の花折りてかざせる諸人は今日の間は楽しくある
べし(5八三三、梅花宴、荒氏稻布)

18 奥山の八峯の椿つばらかに今日日は暮さね丈夫のとも
(19四一五二、勝室二年三月三日宴、家持)

19 ……酒漬き 栄ゆる今日の あやに尊さ(19四二三五
四、予作侍宴応詔、家持)

「今日」は楽しく過そう、「今日」はめでたい、などと歌うかかる宴の歌の表現は、宴の一日を他の日とは区別されたハレの一日として了解しようとする観念によっている。宴がもともとは神事と一つであり、祝祭そのものであったとすれば、この表現は「今日の生日の足日に」(出雲国造神寿詞)、「今日の朝日の豊逆登りに」(風神祭祝詞)などの祝詞類の表現とも直接的に繋がるものであつたらう。

20 あな尊と 今日尊さや 昔も はれ 昔も 斯
くやありけむ や 今日尊さ あはれ そこよし
や 今日尊さ(催馬楽二二)

などの例は、宴と祝祭との連関の上に立つ表現であるかに思われる。

次に「らし」について記そう。次のような類例が参考

になる。

21……朝獵に 今立たすらし 夕獵に 今立たすらし

み執らしの 梓の弓の 中弭の 音すなり(一三)

22 やすみしし 我ご大王の 夕されば 見し賜ふらし

明け来れば 問ひ賜ふらし 神岳の 山の黄葉を……

(2一五九)

23……皇祖の 神の命の 畏くも 初め賜ひて 尊く

も 定め賜へる み吉野の この大宮に ありがよ

ひ 見し賜ふらし……(18四〇九八)

24 大王の継ぎて見すらし高円の野辺見るとに音のみ

し 哭かゆ(20四五一〇)

右の四例はいずれも天皇・皇子の行為について「らし」を以て推量形に表現したものであるが、21のように聞えて来る弓弭の音を根拠に行為を推量した例などとはともかくとして、他は何故に「らし」を用いたのか叙述だけからはその理由が分らない。——おそらくこうした歌における「らし」は、その叙述の対象が尊貴な身分の人の行為である点からして、一種の敬意の表現であつたのではないか。換言すれば、対象の行為及び行為者の場から、表現主体みずからを遠ざけ、場の圏外にみずからを位置せしめて、みずからの立場を謙讓し、以て対象の行為及び行為者を、讃える表現であつたのではない

か。前引6・12の「らし」なども同じ性格のものとしてよいであろう。とすれば21の場合も「今立たすらし」は下の「中弭の 音すなり」との關係のみから「らし」が用いられたものではなく、「らし」「なり」併せて、一首は全体的に天皇の獵の行為を敬し讃えたものと見ることが出来る。これは舒明天皇の遊獵に際する中皇命の献歌であるが、「らし」「なり」のゆえにこの歌が獵場のすぐ近くで作られた、宮廷で作られたものではない、などとする論議は、如上の点からするとはなほだしく無用のものと思われる。

さて以上のように考えてみると、天語歌第三首(16)の「今日もかも 酒漬くらし」は、新嘗の日を特に讃えてとり出し、その今日の日に神の降臨を迎いで華やぐハレの祝祭の場を、一步離れた圏外から讃え言寿々趣きの一句となる。そしてそれはまたそのままこの一首の性格でもあることになる。

これら天語歌三首について、折口信夫は海人部の伝承詞章の一つと見、また土橋寛は伊勢海人部を統轄する天語連の族長の立場からなされた服属儀礼歌と見ている。

海人部—天語連—天語歌の關係についてはなお十分な検討を要するので、いまはふれぬこととしたいが、これら三首を特定氏族の服属儀礼歌となしうるか否かについて

は、若干ふれておきたい。

天語歌の第一歌(14)には、天皇への献杯の役に当たる者として「三重の子」と特定される人物の呼称が登場する。また第二歌(15)の「高光る 日の皇子に 豊御酒 献らせ」と呼び掛けられている者も、この「三重の子」と考えてよいから、これら二首については、特定「三重の子」に関連する特定服属集団のリーダー(例えば族長)を、その歌唱主体と考えることはできる。しかしながら第三首(16)は、「百磯城の 大宮人は」「高光る日の宮人」などと、肆宴の座に列なる非特定のな大宮人集団の歓楽の様子を歌っている。もとよりかかる宴の場の華やかさと大宮人多数の奉仕とを歌うことは、そのまま天皇への祝賀につながるから、これもまた服属者の天皇への寿歌と見做されぬことないのであるが、特定氏族ないし特定部民の服属儀礼歌としては、この第三首(16)の大宮人の叙述は、ややなじまないものを持つ点を看過しえない。土橋はこのような大宮人の奉仕の様の叙述について、人麿吉野離宮歌(前引1)の叙述、藤原宮役民歌(一五〇)の役民の奉仕の叙述などを類例として「宮廷寿歌の一つの型」であるとしているが、不特定多数の奉仕者、特にそれを「大宮人」という呼称のもとに概括して、その奉仕を叙述するのは、特定氏族の服属奉

仕の言上とは違って、不特定の奉仕者集団全体の立場を代弁する、ないしはそれを第三者的に叙述して天皇祝賀の表現とする、宮廷歌人の表現の型式と見るべきであること、旧稿にもふれた。^(注5)

加えてまた、この第三首(16)の大宮人叙述には、次のような歌との関係をも考慮する必要がある。

25 斎串立て神酒据ゑまつる神主のうずの玉蔭見れば乏
しも(13三二一九)

26 箱八度置けど枯れせぬ榊葉の立ち栄ゆべき神の巫女
かも(神楽歌5)

右の二首は祭祀関係歌における神主・巫女らの讃歌の叙述を見せたものである。こうした歌に現れる神主・巫女は神人と呼んでもよいもので、神を祭る者でありつつ、しかも神そのものであるといった資格を与えられているらしいことは、琉球王府の神事歌謡集「おもろさうし」所収の歌謡群が、最も明瞭にそのことを語っているのに比べて首肯される。すなわち「聞得大君ぎや 降れて 遊びよわれば」「聞得大君が 降れて 降れ栄よわちへ」など、おもろに頻繁に現れる叙述は、巫女である聞得大君について「降れて(降りて)」と、あたかもそれが神そのものであって降臨したかのように歌っている。神が巫女に憑依したとすれば、この叙述はありうるはず

のものであって、聞得大君の祭祀の所作を、そのまま降誕した神そのもののふるまいと認めているのである。「遊びよわれれば」「栄よわちへ」は、おそらく祭場における聞得大君の歌舞の様を表現したもので、神楽の歌舞にも比定しうるものであろう。

25・26の二首は神人を讃えることを以って、おそらくは降臨した神そのものを祝い讃えるおもしろい神事歌謡の流れを汲むものであろう。そしてこうした神降臨の祝い歌は神人そのものを讃える表現方法からいま少し拡大して、祭場全体の華やいだ雰囲気や歌ってその代替となす表現方法をとる場合もある。その辺の表現の事情を同じくおもしろの助けを借りて論証しよう。

27 一聞得大君ぎや

しけ内綾 遊ばちへ

清らの花の

咲い渡る 見物

又鳴響む精高子が（おもしろさうし 一三八）

28 一聞得大君ぎや

御愛しけ按司添い

うらくくと

同座敷 ちよわれ

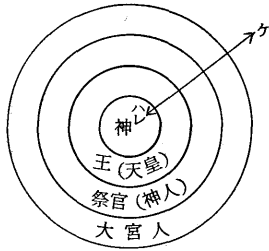
又鳴響む精高子が（同 一二二）

私に大意をとっておけば、27は「聞得大君が（鳴響む精高子が）聖所の中で妙なる神遊びをなさって、美しい花が咲き広がる。めでたいことよ。」、28は「聞得大君が（鳴響む精高子が）―お降りになって―、敬愛すべき我が国王様は、心安らかに―聞得大君様と―同席なさいませ。」となる。27は聞得大君（国の最高巫女）の神遊びの舞を讃え、以って神降臨を祝ったものではあるが「咲い渡る」という表現に、祭場全域の雰囲気や叙述しようとする広がりをおぼわす。事実上は聞得大君の舞い動く様子ないしはそれに先導されて下位の巫女たちが共に舞う群舞の華やかさを讃えたものであろうが、結果として神降臨によってめでたく華やぐ祭場の聖空間化を歌い讃えることとなっている。28は同様の聖空間内に国王の同席を促して、巫女の靈力によって国王の繁栄することを言及する歌であるが、ここでも「同座敷 ちよわれ」と空間的な表現をとっている。

こうした神事歌謡の表現の傾向をふまえて16の天語歌第三首を見るに、これは祝祭にともなう肆宴の歌ながら、そこに表現されている大宮人には、幾分かなりとも、神事歌謡における聖空間の構成者としての神人たちの叙述に類するものの存することが了解される。いわば、この大宮人の「酒漬く」座は、神降臨し天皇も同座

する聖なる空間であって、大官人の「酒漬く」様は、神の降臨を迎いて華やぐ浮きやかな座の雰囲気を与え、そこに居並ぶ大官人たちを、その聖空間の外側から讃え言寿ぐことを通して、実はその聖空間を言寿ぐものと見られる。この一首は、いわば座（聖なる座）を歌う歌なのである。

ただし注意しておかねばならぬのは、この座の構成員として歌われる者は、この場合神人ではなく大官人である。このことの意味するところは次の図によって考えて



みることができ。この図は宮廷の祭祀儀礼の簡略なモデルである。神を中心としたこの同心円は、外側へ向うほどケの性格が強まり、内へ向うほどハレの性格が強まる。実際の祭祀に即して言えば、中心部は秘儀に相当し、周縁部は宴に相当する。宴の発生が祭祀であること

は既に明らかにされてきているが、古橋信孝は、初期万葉の形成を論じて、王権の高度化に伴い宮廷偽礼の秘儀部がより秘儀化・抽象化し、それにつれて饗宴部がそれから分離独立するという卓抜な見解を提示している。^(注6)このことはこのモデル図で言えば同心円の数の増加として理解することができる。また波照間采吉は、最近、石垣市白保のプーリイ（豊年祭）の祭祀空間と歌謡との相関をモデル化し、御嶽の最奥部から順次に手前の鳥居方向に向けて移動する祭祀空間と、それぞれにおいて歌われる歌謡及び歌唱者の性格を四〜五段階に分けている。^(注7)順次に歌唱者は祭祀的なものから一般的なものに移るのである。この構造もまた宮廷祭祀と村落祭祀との差はあれ、基本的に右の図と対応する。

右の図において、大官人は祭祀空間の最外縁部に位置している。これはその内側に位置する祭官（神人）と同じく祭式空間内部に位置を占めながら、それが最外縁部に位置するものである点に特色があることを示したものである。この最外縁部は実際の祭祀に即して言えば宴に相当すると先に述べたが、大官人は主として宴という場を通して祭祀に加入する。したがってこの位置は祭式空間の外側からは最も可視的な部分であり、また最外縁部であるがゆえに、大官人を表現することは、そのまま祭

祀空間全体をその外側から讃えることにつながりやすいのである。

天語歌三首（前記14、16）は祝祭に伴う肆宴の歌であるが、そのうち14・15は肆宴の中でも儀礼的な部分であったであろうところの天皇への献杯に関わる歌、16は酒杯が座に列する大宮人全体にも行き渡って後、一座にめでたい宴の雰囲気が増したことを祝った歌である。16の一首が加えられることでこの三首は座全体への広がりを持った。三首ともに宴の歌でありながら、14・15に対して16は、内容的にはより周縁的なものである。そしておそらく△景としての大宮人▽は、このような宮廷祭祀の宴の歌の如きに、その成立の根拠を置くものと見ておくことができそうである。

万葉の段階に入ると、この△大宮人▽は、宴という場からも離れ、その所在の場を広げてゆく。それは先の同心円のモデル図における円の数の増加、周縁部の中心からの隔り、または周縁部の拡大を意味する。そうした傾向は、吉野、難波などの離宮での遊覧及び様々な地への行幸の従駕の旅に大宮人を歌う、というかたちをもたらししている。ここに△景としての大宮人▽が一般化するわけであるが、この場合も、その大宮人が描かれる場は、祭祀的な聖空間と当価なのであって、天皇の行幸はその

まま一つの宮廷祭祀としての扱いを受けている。したがって、行幸に従駕する大宮人たちの遊覧や旅の姿を描き出すことは、窮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意味となるのである。

ところで離宮歌を中心としたかかる行幸歌において、△景としての大宮人▽を歌う作者群は、いわゆる宮廷歌人と称せられる人々を中心としている。初めに掲げた1と13の歌々の中に、人麿・金村・赤人らの作が多いこと見てのとおりである。このことは、万葉の宮廷歌人というものが歴史的にも構造的にも、祭祀の最外縁部に関わる存在であったことを示している。その最外縁部とは、述べて来たとおり、宴でありながら、しかも祭祀の空間の内部に入るものであった。△景としての大宮人▽は、まことにそのような位置をよく示しているものであった。

以上に述べてきたような視角から見ると、例えば次のような歌も、同じ範囲に入るものとして考えることができる。

伊勢国に幸しし時に、京に留まれる柿本朝臣人麿
の作れる歌

29 嗚呼見浦に船乗りすらむ 媿孀らが珠藻の裾に潮満つ
らむか（一四〇）

30 くしろつく手節の崎を今日もかも大宮人の玉藻刈る
らむ(同四一)

31 潮騒に伊良麩の島辺漕ぐ船に妹乗るらむか荒き島廻
を(同四二)

題詞に言うとおり、歌の内容は京にあって遙かに行幸先の海辺の光景を思いやったものであるが、ここに想像的に詠まれている光景は、八景としての大宮人Vである。これら三首については、第三者(31)に「妹」とあることに引かれてその作因を人麿の私的な事情に求める理解が多いが、そうした見方は必ずしも正しいものではないように思われる。表現される大宮人は29では「媿嬌」、30では「大宮人」と呼ばれている。31の「妹」もそうした言い替えの一つであって、中西進は、前二者と「同じ女性集団から一人に絞って主情化したもの。よって『潮騒』『荒き島廻』と対照をなす」とこの「妹」について注しているが、そうした注解が、最も表現の技巧に迫りえていると見られる。三首は「嗚呼見浦」から順次に伊勢湾の沖へ出てゆく船のあとを追った連作風の構成になっているもので、31は潮騒と波の高まりの不安な海の中に大宮人の船をとらえた。それゆえに「主情化」がなされることになったわけであるが、三首をつらぬいてその根幹には、やはり行幸の空間を講える儀礼歌の表現形式

が存在している、と見なければならぬ。三首を宮廷歌人の歌として儀礼歌の視座の内にとらえることは、この場合第一にふまえらるべき前提でなければならぬであろう。部分的には従駕女官らの船遊びへの気遣いといったものを露呈するものとなっているにしても、この三首は、根本においてやはり行幸を思いやりつつそれを讃えた歌として読まれるべきものと思われる。因みに30の「今日もかも」は、先の天語歌第三首(16)の「今日もかも」に対応している。

注1 本稿は昭和五十九年度上代文学会大会研究発表会(六月十七日。於小樽商科大学)において、「景としての大宮人V——宮廷歌人の表現考——」として口頭発表したものの改稿である。

- 2 「国文学の発生(第四稿)」(折口信夫全集第一卷)
- 3 土橋寛『古代歌謡論』第五章
- 4 『古代歌謡全注釈古事記編』
- 5 「万葉離宮儀礼歌の位相」(相模国文第10号)
- 6 古橋信孝『古代歌謡論』
- 7 「八重山歌謡の形態——「場」と歌唱法を中心に——」(文学昭59年6月号)
- 8 講談社文庫『万葉集』(一)