

ヒナブリの名称と記紀の旋頭歌

山路平四郎

章 一

以下述べることは、既に常識になつてゐることに對しての疑問である。あるいは見当外れの一人相撲で、物笑いに終るかも知れない。しかし、思うことを云わぬのも何とやら云うから、率直に私見をのべて、諸賢の御叱正を受けたいと思う。

ヒナブリという歌曲名は、つぎの場合（一線の部分）にみられる。

あめ おとたなはた うな たまみすまる みすまる たま
天なるや 第櫛櫓の 頸がせる 玉の御統 御統に あな玉はや
す 阿遲志貴 高日子根の神ぞ
み谷 二渡ら

此歌者、夷振也 (記、第七)

あられ ひねのち ひと うるは
笹葉に 打つや密の たしだしに 率授む後は 人はかゆとも 愛しと
しき寝てば 刈藪の 隠れば隠れ さ寝しき寝てば

此者、夷振之上歌也 (記、第八〇)

おほきみ しまはぶ ふなあま わたたみ
王を 鳥に放らば 船餘り いがへり來むぞ 我が愚ゆめ
め 我が妻はゆめ 言をこそ 墨と言は

此歌者、夷振之斤下也 (記、第八六)

うなばた たまみすまる だま
あめ おとたなはた 頸がせる 玉の御統の あな玉はや
天なるや 第櫛櫓の すきたかみこね
粗高彦根

又、歌之曰

ヒナブリの名称と記紀の旋頭歌

あまきか ひなめ わたせと いしかはかたよち かつみち あみはわた めよ
天離る 夷つ女の い渡らす瀬處 石川片淵 片淵に 網張り渡し 目ろ寄
しに 寄し寄り來ね 石川片淵
此兩首歌詩、今號夷曲 (紀、第二・第三)

夷振、夷曲は『万葉集』にも「天離夷之長道」(三五五)を「安麻射可流比奈乃奈我道」(三六〇八)と書き、「琴歌譜」には「振」に應じる「扶理」の假名書きもあつて、これをヒナブリと訓むことは論がない。

なぜヒナブリと呼ぶか。これに對する『古事記伝』の説を要約すれば、以下のとおりである。これは「樂府」(ウタマヒノツカサ)での名称で、書紀、第三の首の詞である「天離る 夷つ女の」のうち、アマサカルは枕詞で夷のないものだから、つぎのヒナツメノのヒナをとつて、仮に名づけたもので、これが元歌であり、これと一つの部に収められていた書紀、第二もヒナブリと呼ばれ、したがつてそれと同歌とみられる古事記、第七もヒナブリと誌されたものだろう、と云う。これはじゅうぶん根拠のある推測であつた。記紀の歌謡のうち、何々ブリと呼ばれる歌曲は、「宮人振」(記、第八二)

と「天田振」(記、第八三―第八五)とであるが、その名称は二つながら、首の詞をとつたものであり、『琴歌譜』の歌曲名でも、天人扶理、繼根扶理、庭立振、阿夫斯弓振、山口振は、いずれも首の詞をとつてその名称としたものである。その中の、首の詞とは無関係の高橋扶理、短・長壇安扶理、阿遊陀扶理は、おそらく古事記、第七の場合と同様、タカハシ、ハニヤス、アユダという首の詞を持つ歌曲と、それぞれ一つの部に収められていたものであろう。『古今和歌集』の「大歌所の歌」にみえる近江ふり、水茎ふり、四極山ふりも亦、その首の詞をとつて名称としたものである。

こうした事実からすると「古事記伝」の推測には説得力があつた。したがつて、現代の諸註釈書、例せば『記紀歌謡新解』(相磯員三)、『記紀歌謡集全講』(武田祐吉)、『古代歌謡全注釈』(土橋寛)等々、いずれも『古事記伝』の推測と同様の見解をとっている。ただ「新解」はやや立ち入って、首の詞でなく、第二句の詞によつた理由に、天離るの初句は、天飛ぶ(天田振)と混同され易いから、それを避けるためであつたらう、と云う。

いずれにせよ、ヒナブリの名称は、書紀、第三の第二句「夷つ女の」のヒナに基づくとする「記伝」の見解は、今では常識のようになってゐる。

章 二

しかし若干の疑問が残らぬでもない。首の詞によらなかつた理由として「天離る」が実のない詞であるとするのは、天田振、繼根扶理のアマダム、ツギネフが枕詞であることからしても疑問である。

「新解」のように、天田振との混同を避けたものとするなら、それなりに、いちおうの理屈は立とう。しかしアマダブリのほかは、アメヒトブリの曲名があるところからすると、これより先に、アマダブリとアマサカブリとが並存したところで、果してそれを混同の真れがあると感じたか、どうか。それはそれとしても「ヒナツメの」を「ヒナ」とするのは異例の省略である。何々ブリという場合の他の例は、殆どそっくりその儘に用いている。アマダム十フリ、ツギネフ十フリが、天田振、繼根扶理となるのは約音であらうし、省略の場合もノ(宮人振、天人扶理の場合)ヨリ(近江ふりの場合)といった助詞の部分に限られている。したがつて「夷つ女の」という第二句によるとするなら、なぜ常例のように、ヒナツメブリと呼ばないのか、という疑問が当然起るのである。

そこで、あえてこれをヒナブリと呼ぶべき他の理由は考えられぬものか、ということになるのだが、その場合、見たヒナブリの歌曲の歌詞が、すべて二段構成であることが、まず注意される。もとより記紀の歌謡には二段構成のものが少なくない。そうなるのが当然の結果である旋頭歌形式のもの、あるいは五十嵐力の云う八複合長歌(「國家の胎生及び発達」)はすべて二段構成である。したがつてヒナブリの五例(實質的には四例)がそろつて二段構成であつても、それは偶然の一致で、大した意味のあることではない、とも云えよう。併しながら「聖徳太子伝略」に「是夷振歌」とあり、「上宮聖徳太子伝補闕記」に「此歌以三夷振歌之」とあるものの歌詞が

かなたやまに 飯に飢て 臥せる 那旅人あはれ 難無しに 泣生り
しなてる 片岡山に 飯に飢て 臥せる 那旅人あはれ 難無しに 泣生り
けめや さす竹の 君はやなき 飯に飢て 臥せる 那旅人あはれ (記、第

という二段構成であるところからすると、夷振の曲調と二段構成の歌詞との間には密接な関係があつて、それとこれとの一致が、決して偶然の結果でないことが思われる。

果してそうならば、その一致はどのような意味を持つものであろうか。

夷振之上歌、夷振之片下とある「上歌」「片下」が、どういう内容のものであるかは、ほんとうのところは判らない。しかし「神楽譜」にみえる「諸擧」「片折」が、若しこれと関係のある詞とするなら、どうやら歌う調子の高低に関するものらしく、神楽の奏法が本方、末方に分かれて掛合で歌われるところからすると、夷振の歌曲の前段と後段との間でも調子の高低を変えて歌う場合があり、あるいは前段と後段とは、掛合の形式で奏されるものであったのではないか、という疑いすら持たれるのである。しかしこの「諸擧」「片折」は、本と末とに關係した詞ではなからう、という見解（『日本古典大系本』古代歌謡集、頭註）もあるので、別の方面からこの点について更に検討を加える。

章 三

夷振の歌曲で奏される歌詞は二段構成であるが、更に二つの形式的特色がある。その一つは、書紀第三、第一〇四でみるように、前段と後段との末尾がまったく同句のもののある点である。すなわち「石川片淵」がそれであり、「飯に飢て 臥せる その旅人あはれ」がそれである。あるいは、夷振之上歌（記、第八〇）の「我が曇ゆめ」

ヒナブリの名称と記紀の旋頭歌

「我が妻はゆめ」もこれに准ずるものとして挙げる事が出来るかも知れない。もう一つは、その歌詞の音数律を整理すると、おおよそ五句体（不整形の短歌形式）と三句体（不整形の片歌形式）との組合せに帰納し得る点である。すなわち、古事記第七と書紀第二とは本来同歌であつたろうが、古事記歌から歌唱技法の繰返し部分と思われる「御統に」と、物語上からの指示詞とみられる「神そ」とを除くとおおよそ書紀第二のように五句体と三句体との組合せとなり、夷振之上歌は明らかに五句体と五句体、夷振之片下は五句体と三句体との組合せである。また夷振で歌われたとある書紀、第一〇四も、前段五句体、後段七句体で夷振之上歌の前・後段五句体に類似しており、内容の上からも後段の七句体は夷振と誌されているものと同じく前段の補足であり敷衍である。末尾の前・後段同一句は三句体でそれに上接する四句は同一内容を言い替えて歌うことによつて二句が賸れたともみられるもので、夷振で歌われるのも当然と思われる形式を具えていた。

書紀第三は前段四句体（短・長・長・長）、後段五句体であるが、上代歌曲の四句体の中には、つぎに述べるように、(1)或る事情の許に三句体の音数が増加して四句体を形成したと思われるものがあること、また、見て来たように、(2)他の夷振の歌詞はすべて三句体と五句体を基調としていること、(3)夷振で歌われた歌詞に、前・後段の末尾がまったく同句のもののあること、などを勘案すると、どうやら前段の四句体は三句体の音数増加で、末尾の「石川片淵」は後段末尾に合わせた歌い添えらしく、本来はこれも亦、三句体と五句体との組合せであつたろう。

なぜ、こうした前・後段の末尾を同形とするための歌い添えが起きたのか、その場合の或事情とは何か、ということがあらためて問題となるが、その前に三句体の音数増加による四句体の例についてのべておく。

短・長・長・長の四句体は謡物形式の偶式長歌の末尾にもみられる形式だが、また三句体からの音数増加によると思われるものもある。例えば仁徳記の、大雀天皇と女鳥王との問答

めどり 女鳥の我が王の織ろす服誰が料ろかも 高往くや 連總別の御變料（記、第六七・第六八）

の問いの句の四句体も、問答体の基調がおおよそ三句体であるところからすると、三句体に「誰が料ろかも」という疑問の人代名詞を含む一句が歌い添えられたものと思われる。同じような例に、神武記の、大久米命と天皇との問答

やまの 高佐士野を七行く娘女ども誰をし枕かむ かつがつも いや先立てる 兄をし枕かむ（記、第二六・第一七）

の問いの句の「誰をし枕かむ」がある。いずれも疑問の人代名詞を含むもので、それとこれとはその成立事情を一つにするものである。大久米命の問いかげの句は、短歌が歌形の中で優位を占めた時点では、「古事記謡歌註」（肉山真鶴）の句切つたように、五句体形式の歌謡として認識されたであろうが、これも亦おそらく本来は「大和の 高佐士野を 七行く娘女」という三句体に「誰をし枕かむ」の一句が歌い添えられたものであろう。

この二つの問答体の問いの部にみえる疑問の人代名詞を含む問題提起の句は、直接にはその解答を対者に求めたものであるが、実は

問答の当事者の間では、有つても無くても意の通じるもので、むしろ問いかげられた対者が如何に答えるかを第三者に思案させ、問答の興味に第三者を参加させるところに主な目的があり、その結果の音数増加であつたろう。かつて、この二つの問答体は、黠面の古俗を有し、諸国を流転して歩いた鳥養部（鳥取部）の間に伝習され、時に貴紳の家の婚儀などの祝儀に呼ばれ、宴席の餘興に披露した鳥養部による芸能中の掛合セリフであつたのではないかと臆測したことがあるが（『記紀歌謡評釈』五一頁）、その当否は暫く置く。少くとも「誰が料ろかも」「誰をし枕かむ」といった疑問提起の句は、第三者（聴衆・もしくは観衆）向けの句であり、したがって何らかの芸能に付帯したものであり、その四句体は第三者の参加を期待するところから、三句体の音数が増加して形成されたものであろうその点は、まづ動くまい。

すなわち、三句体の音数が増加して四句体を形成するには、いま述べたような、歌い添えられるべき当然の理由があつたのである。もし、書紀第一〇四の前段の四句体「天離る 夷つ女の い渡らす 瀬處 石川片淵」の「石川片淵」が、後段末尾の「石川片淵」に合わせた音数増加で、この四句体は本来三句体であつたとしたら、ここにも亦なぜその句が歌い添えられたかについての、然るべき理由があつた筈である。

その理由は何か、それを考えるのが次の問題で、それが明らかになれば解答への一歩前進であるが、そのためにはまず、短・長・長の句を二回繰返す二段の構成で、しかも前・段の末尾を同句とする所謂旋頭歌形式の歌謡を取上げる必要がある。それがこの形式の

典型であり、基本であると思われるからである。

章 四

記紀の歌謡の中で不整形ながら旋頭歌形式と思われるものは、つぎの四歌である。

須須許里が 醸みし御酒に 我れ酔ひにけり 事無酒 笑酒に 我れ酔ひにけり
(記、第五〇)

八田の一本 昔は 獨り居りとも 大君し よしと聞こさば 獨り居りとも
(記、第六六)

あたらしき 章名部の工匠 懸けし墨繩 其し無けば 誰か懸けむよ あたら
墨繩 (記、第八〇)

韓國を 如何に言こそ 目煩子來到る むかさくる 豊岐の渡りを 目煩子
來到る (記、第九九)

この四歌の前・後段の末尾は同形である。ただ書紀第八〇が些か違うように見えるのは、通例によれば「誰か懸けむよ 懸けし墨繩」となってカケが重複するので、前段初句のアタラを採って「誰か懸けむよ あたら墨繩」と歌い納めたもので、このことは、こうした六句体歌の前・後段は、その末尾を同形とする以上に、両者の間には切つて切れぬ関係のあったことを暗示するものである。

ここで問題となるのは、こうした六句体歌と、これも短・長・長の三句体をもつてする問答体との関係であらう。その中には

あめつつ ちどりましとど など懸ける利目 嬖女に 直に遇はむと わが懸
ける利目 (記、第一八、第一九)
おほみや 是たて すみかたぶ 大工匠 をちなみこそ 隅傾
大宮の をとつ 端手 隅傾けり 隅傾
けれ (記、第一〇五、第一〇六)

ヒナブリの名称と記紀の旋頭歌

のように、問と答との末尾をほぼ同形とするものがあるからである。この両者の関係について、短・長・長・短・長・長の六句体、所謂旋頭歌形式の歌謡は、「五・七・七の片歌によって二人が唱和した民謡形式に源を發した」(『和歌文学大辞典』)というように説明するのが一般で、恰も常識のようになっていた。併しながら、記紀歌謡の中の旋頭歌形式四歌は、みるように前段と後段との間で、問と答、唱和といった関係にあると思われるものは一つもない。すべて前・後段の関係は前段で歌った内容を、後段で補足し、敷衍するといった、いわば同一内容の繰返しと云つていいものばかりである。ここにも亦、常識に対する疑問があり、少くとも三句体の問答と記紀の旋頭歌とを短絡することは躊躇され、あらためて白紙の立場からこの旋頭歌形式を検討する必要がある。

そのために、手続きとしてまずこうした旋頭歌形式の前・後段を形成する短・長・長の歌形について考えよう。その属性が明らかとなれば、これを二回歌いつづける旋頭歌形式の属性もおのずから明らかとならう。

短・長・長の歌形に対する片歌という名称は「古事記」にみられる。一個所は倭建命の能煩野での、三歌一連の望郷歌

大和は 國の眞秀ろば たたなづく 青垣 山隠れる 大和しうるはし
(記、第三二)
いのち または ひと へぐりやま 平群の山の 熊白櫛が葉を 鬢花に挿せ そ
命の 全けむ人は たたみこも 命の子 (記、第三三)

はしけやし 吾家の方よ 雲屈立ち來も (記、第三三)
とある第三二、第三三を「此歌者、思國歌也」と記し、第三三を「

此者片歌也」と記してある。

他の一個所は雁が卵を生んだという祥瑞についての、仁徳天皇と建内宿禰との問答歌

たまきはる 内の朝臣 汝こそは 世の長人 そらみつ 大和の國に 雁卵生

と聞かや (記、第七二)

高光る 日の御子 諾しこそ 問ひたまへ 眞こそに 問ひたまへ 吾こそは

世の長人 そらみつ 大和の國に 雁卵生と 未だ聞かず (第、七二)

の答歌を「於是建内宿禰以歌語曰」と記し、それにつづけて「如此白而、被給御琴、歌曰」として

汝が御子や つびに知らむと 雁は卵生らし (記、第七四)

とあるものに「此者本岐歌之片歌也」と註してある、その二個所でいづれも三歌一連中の一歌である。

ところで、この思國歌と片歌とは一おそらく片歌は本岐歌之片歌から類推すれば、思國歌之片歌であり、本岐歌之片歌に前置された君臣唱和の問答は本岐歌で、言寿であるから「語曰」(カタリマラス)という、きわめて特異な表記となっているのであろう一日本書紀ではこの思國歌と出自同根の歌語を「思邦歌」(紀、第二一第三)とし景行天皇が丹裳の小野の野中の大石にのぼって、京都をしのんで歌われたものとする。これは同一歌謡に関する異伝であろうが、注目すべきは三歌一連の順序に相違のあることである。すなわち書紀の場合は、最後の片歌を最初に置いていることである。また、雁の卵の本岐歌は、日本書紀では「仁徳五十年三月紀」に載せるが、三歌一連のうち、天皇と武内宿禰との唱和の歌(紀、第六二、第六三)だけを記して、本岐歌之片歌は除かれている。

この二つの事実は明らかに片歌が三歌一連のうちで、他の二歌と離れて文字通り独歌として(万葉集二七九八歌に「鱧貝之独念」とある)単独で歌われる場合のあったことを示している。その場合は「被給御琴、歌曰」で知れるように、琴歌としてであつたらしい。片歌の属性の一つに、琴歌をあげてもいいのではないか。ただしその一方、見て来たように問答体の問と答とは多くこの形式に整理されているし、その中には章三で述べたように出自のある種の芸能の掛合セリフと思われるようなものも交っていた。「何が何して何とやら」と、よくセリフ廻しの稽古などにも云われるが、おそらくこの三句

体は、独立した意味を持った内容を盛り込み得る最短な、それだけに実質本意で、単純便利な形式であつたらう。俳句という短詩形の存在がこれを示す。したがって、いづれが初めであるにしろ、三句体が一つの形式として確立すると、つぎつぎに各ジャンルに互って襲用されたであらうことも容易に察しられる。

「歌う」ということと「語る」とはその音振を異にしていたらう。従つてその表現の形式も「語る」とは違つていたらう。短・長一連の句を重疊して、更に長一句を歌い添えて一歌の完結を示すのが歌の表現形式であつたが、その中で、短・長句一連に、直ぐ長一句を添えたこの形式は、単も単純であるだけに歌謡の音数律の上で五・七・七への定形化が最も早く確立したところだらう。

「常陸風土記」の「筑波嶺に(5) 遇はむと(4) 言ひし子は(5) 誰が言聞けばか(8) み寝遇はずけむ(7)」(武田祐吉の訓みによる)、「筑波嶺に(5) 慮りて(4) 妻なしに(5) 我が寝む夜ろは(7) 早

も明けぬかも(8)から「書紀」(第二)の「蝦夷を(4)一人(3)百人(5)人は言へども(7)手向ひもせず(7)」に至る不整形の短歌形式の存在がこれを物語る。五・七・五・七・七という定形歌への流れの中でも、まず末尾の五・七・七が決まってゆくのである。こうした検討を前提に、あらためて記紀歌謡の旋頭歌を吟味してみる。

章 五

記紀歌謡の旋頭歌形式四歌の前段と後段の関係は、問と答とのものは一つもなく、すべて前段で歌ったことを、後段で補足、敷衍するといったものばかりであることは前章でのべたが、そのほか四歌に共通して云えることは、人名若しくはそれに准ずる個有名詞が詠み込まれていることである。おそらくそれに関係を持った宮廷周辺の集団によって歌いつがれたものであろう。記紀の歌謡は諸の氏氏によって伝承されたものが多く、その性格も文芸というより実用であったから、歌中に個有名詞の詠み込まれたものがほぼ全歌の三分の一近くを占めるが、それにしても四歌の総てがそうであるのは注目すべき現象であらう。歌われるのも或るきまった場合らしく、調子は緊張していて、儀礼歌的な面目を感じさせる点である。

古事記第五〇は須須許理が「新撰姓氏録」(右京皇別・下)の「酒部公」の條にみえる「兄曾曾保利、弟曾曾保利」と同一人物ならば、それを祖とする「酒部公」の部民の伝承歌で、宮廷、貴紳家の酒宴の客の、退出時の挨拶の折りなどに歌われたものらしいが、おのず

ヒナブリの名称と記紀の旋頭歌

から須須許理を称えるものとなっている。古事記、第六六は、おそらく八田部(矢田部)の部民の伝承歌で、八田皇女の婦徳を称える頌徳の歌が元歌であったらう。「新撰姓氏録」には、物部氏系統と鴨氏系統との矢田部を掲げるが、皇女の母系は丸邇臣とされ、物部、鴨、丸邇のいずれであるにせよ、祭祀者流による鎮魂を意図したものであったかも知れない。歌にはそう思わせる調子が流れている。

書紀、第八〇は高度の建築技術を携えて宮廷に奉仕した帰化系人物の追悼顕彰の歌で、前歌と同様な感触があり、あるいはその忌日などに奏されたものだったかも知れない。帰化系の韋名部の部民の伝承歌であったらう。書紀、第九九は前歌と異なり、前々歌に通じる弾んだ調子の歌である。元歌はおそらく鴻臚館の前身といった所で、外国使臣歓迎の席上、接待の下級官人などによって歌われたものが、それであらう。「韓国の希見客」を「辛きを愛つる」と洒落たもので、観念を弄した如何にも酒席の歌である。

以上、ひとわたり四歌を検討したが、もとより私見に過ぎない。元来、記紀の歌謡はその養父母ばかりが知れていて、実父母のほとんど知れぬ歌ばかりである。物語という養父母に抱かれて散逸を免かれ、年月の風化に耐えて伝承されて来たものである。多くの中には養父母すなわち実父母で、物語どおりの歌もあるかも知れない。だが、この四歌は最も新しい年代に位置されているものでも、継体二十四年に配された書紀、第九九である。書紀がその系譜の上で当代に直接連なる持統天皇の御讓位までを記すのに対して、古事記は推古天皇紀で打切られている。その当代的感覚によるなら、推古天皇以前の記事が、すなわち古事である。フルコトの中の歌謡はいち

おう物語から離して考えるべきであろう。裸体はだかにされた短い形式の歌謡の眞実に誰がどれほど迫り得るか、敢て私見と云う所以だが、しかしこれら四歌の歌謡は、そのあるものは頌徳、顕彰、追悼の内容を持ち、そのあるものは然るべき折りに、それを歌うに相応しい人々によって歌われたものであろうことは、まず認めてもいいのではないか。すなわち、これらの歌謡は民謡、或は芸能中の歌謡といったものではなく、色濃く儀礼歌の面目を具備したものである。前章で、思国、或は祝禱の行事を例にして、その場で奏される琴歌は片歌であろうと云ったが、もしこの旋頭歌形式四歌が儀礼歌であったとすれば、片歌を二回繰返して歌うこの形式も亦、琴の曲節に合わせて歌われたものとみて、まず間違いはあるまい。

ところで、その前・後段の末尾が同句であるのは如何なる意味を持つか。また、片歌形式の問答体のあるものに、問と答との末尾をほぼ同形とするものがあつたが、それとの関係はどうか。

章 六

章四で述べたように、三句体が独立した意味を持った内容を盛り込み得る最短な、それだけに実質本意で、単純便利な形式であるとするなら、問答がこの形に整理されるのも当然であつた。また、當時は三を聖数と意識していた。だから三句体に整理されたのである、とも云えば云い得るであろう。しかし、なぜ問と答との末尾を同形に整える傾向のものを生じたか、ということになると、相手の言葉をも木霊返し、鸚鵡返しにするのが、相手に即した方法である、といった説明だけでは十分でない。どうしてもこの旋頭歌形式四歌

との関係を考慮に入れなければ解決しない。のみならず、問答が三句体に整理されたのは、そう古い時代とは思えない。

記紀両書の問答を記す場合の建前は「歌曰」と「答歌曰」とで、

それに多少の修飾語が加わるといったものだが、例外として、章四

で問・答の末尾をほぼ同形とする問答体の見本に示した古事記、第

一〇五、第一〇六と倭建命物語の中の、命と御火焼老人との問答、

「新治 筑波を過ぎて 幾夜か寝つる 夜にはよ九夜 日には十日を」(記、第二六・第二七。 紀 第二五・第二六)との

二つの場合がある。後者は記紀歌謡の中で一字一句も違わぬ例の少

ないものであるが、古事記では「歌曰」と「統御歌以て歌曰」。

書紀では「以て歌之間侍臣曰」と「統王歌之末而歌曰」であり、

前者は「歌曰」と「乞其歌末之時」で、「答」の文字はどこにも

見えない。

ここにあるのは、問となり答となる三句体は、本と末との関係に

ある部分で、六句体が全歌である、という意識である。のみならず

後者では問歌の新治、筑波は都まで名の聞えた歌枕的な勝地であり

「過ぎて」という表現は、天平六年の歌垣の記事(「純日本紀」)の「

浅茅原曲」に比定される「浅茅原 小谷を過ぎて 百傳ふ 鐘ゆら

くもよ 置目來らしも」(記、第二二歌。 紀、第八六)と同様、道行形

式の地名尽しその典型は、書紀、第九四。古事記、第五九である

一の最も簡略化された形である点、また答歌の「十日を」のトヲは

十一をトヲアマリヒトツと呼ぶ心理からすれば極限の数を意味する

もので、すこぶる概念的である点、これらを総合すればこの問答体

は後出のもので知識人の机上作品であることを思わせる。また前者

は「問と答との末尾をほぼ同形とするもの」志昆臣と袁祁命とが「歌垣」に出で立って、妻を争い、鬪い明した折りの問答となっている。しかし、ウタカキでのウタのカケ合いは、男と女との間で交わされるものであるところからすると、これは臣の子と御子との歌の形式による掛合問答がまずあって、歌垣とするのは転用であろう。章四でこの歌と併記して示した古事記、第一八、第一九も就いて見れば判るとおり八ナゾ解き√の掛合問答であり、しかもこれと組んで神武記の△天皇成婚物語√を形成する古事記、第一六、第一七の問答体は、章三で述べたように、芸能の中の歌謡らしい。こうした点を勘案すれば、この歌での「歌垣」を、転用とみる推測も強ち無稽とは思えない。

話が些か多岐冗長に亙ったが、論をもとえ戻すと、短・長・長の三句体による問答には、問と答との末尾をほぼ同形としたものがあり、そうでないものもあつた。それはみて来たように、各々の出自によるものらしいが、それぞれに、短・長・長・短・長・長の六句体をもって全歌とし、問と答とは本と末との関係にある部分である、という認識のものも含んでいた。また、なぜ問と答との末尾を同形とするものがあるのか、については、問答それ自体からでは納得のゆく解答の得難いことも云つた。そうだとするならば、この問題を解く鍵となるものは、全六句の二段構成で、前・後段の末尾を同形とする旋頭歌形式の四歌であろう。

章 七

旋頭歌形式の第三句と第六句とがなぜ同形であるのか、私見によ
ヒナブリの名称と記紀の旋頭歌

れば、第三句と第六句とが同形であるというよりも、むしろ第一句・第二句に対し、第四句・第五句が歌い替えられたものである。この旋頭歌形式四歌は、おそらく儀礼の場で、琴の曲節に合わせ奏されたものであろう。内容から云うと、四歌が歌おうと意図したことは、前段で盡されている。耳を通して享受される謡いものは、目を通して読みとられる歌と違って、聞き返しの許されぬ相手に、歌詞の内容を確りと伝えるために、繰返して謡う必要がある、その場合はそっくりその儘ではなく、多少の変化をつけるのが表現の技法となつていた。「苛いなけくそいこいに思ひ出」と歌えば「愛いとしけくこいに思ひ出」（記、第五三）とつづけ、「下くだつひに我が婿むこふとを」と歌えば「下泣くだなきに我が泣く妻を」（記、第七九）と受ける。例は枚挙の暇がない。更に一步進むと、同一傾向の内容を意を強めるために二様に分けて表現した。夷振で歌われたという前掲の書紀、第一〇四の「親おやなしに汝なれ生なりけめや」に「さす竹の君はや無なき」とあるのはその一例であらう。

それにしても、旋頭歌形式四歌の第一句・第二句対第四句・第五句の相違はあまりにも大きく、単なる繰返し、歌い替え、という以上内容の補足、敷衍にまで及んでいる。その一方、第三句と第六句とは依然として同形にとどまっている。この現象を、相違と共通もしくは分離と一致との兼合として捉えるなら、その解答は前・後段の歌い手が別々であつたために、変化の度合が補足、敷衍にまで進み、同一の場で同一の目的で歌われたために、その主題の提示である末尾の「我れ酔ひにけり」（酒宴探夢）、「獨り居りとも」（扁徳頌歌）、「あたら黒繩」（顯彰追慕）、「目め廻まり來到る」（采朝歡迎）は替

えようもなく残った、とするのが妥当なところであろう。清曇堂の「琴歌神宴」の後身と云われる内侍所の御神楽は、本方と末方とに分かれて奏された。琴歌として用いられた片歌を二回歌い、内容からみてどうやら儀礼歌らしいこの旋頭歌形式四歌も亦、座を分けて奏されたものかも知れない。が、それよりも何よりも、片歌形式を基調に問答体が構成されているそのことが、この推測を助ける。問答体とは二人の座の間で交わされる歌なのである。また、問・答の末尾を同句とする傾向のものが、なぜ生じたかという、それ自体としては適当な解答の得られなかった問題も、この旋頭歌形式四歌をその典拠として捉えることによつて解決するであろう。

私見によれば、歌手を分けて一回ずつ、都合二回、琴に合わせて片歌を歌つたものが、記紀の旋頭歌形式四歌である。この形式の歌が、それが歌われた決まつた場を離れることによつて、末尾同形の羈絆から解放され、重疊形を全歌と意識したところに、「万葉集」に収録されている謡いものとしての旋頭歌の成立がある。「柿本朝臣人麻呂之歌集」にみえる「任古のすみのえ 小田を刈らす子やつか 賤かもなきあし 奴あれどやつこ 妹がみ爲とわたこ 私田刈るわたくし」(七一・二七五)、「水門のあし 葦あしの末葉をうらば 誰か手折りしたれたき 我が背子がわたれ 振る手を見むとあし 我ぞ手折りし」(七一・二八〇)といった問答形式の旋頭歌は、記紀の問答体のあるものが、一おそらら記紀の旋頭歌形式四歌を抛りどころに片歌対片歌に整理されているのを直接取入れた復古的な、正に意識的な文人的試みで、必ずしもその中の古いものではなかったらう。要するに、旋頭歌の発生を考える上で、記紀の旋頭歌形式の四歌の吟味を避けて通ることは出来ない。片歌の問答体と旋頭歌とを

直結するのは些かせつかちで舌足らずの結論であろう。

章 八

以上は旋頭歌について、常識のように云われていることに対する疑問から、あえて私見を述べたものだが、ここで章一、章二の初めに返つてヒナブリの名称由来について、常識のように云われていることに対する疑問への私見をのべて、この一人相撲にも似た論を閉じる。

章三で、ヒナブリの名称の起りとなつたと云われる書紀、第三の前段四句体、後段五句体のうち、前段四句体は三句体からの音数増加であろうと推論した。後段末尾の「石川片淵」の一句が、前段末尾にも歌い添えられた現象で、その結果前・後段末尾が同形で歌い納められるようになったものだろうとも云つた。なぜ、そうしたことが起きたのか、然るべき理由があつた筈だ、と云つてそこではその理由については述べなかつた。

三句体と三句体との、かつちりとした二段構成で、前・後段の末尾を同句とするものに旋頭歌形式四歌があつた。おそらく、それは章五でのべたように座を分けて奏された琴歌で、歌い手を異にし掛合で歌われる歌の典型であつたらう。このヒナブリも亦、二段構成で前・後段が掛合で歌われるものであつたところから「い渡らす瀬處 片淵に」と歌われていた書紀、第三の場合に、その典型に引かれて、「い渡らす瀬處」という段落のあとに、後段末尾の「石川片淵」が歌い添えられ「石川片淵 片淵に」と尻取り風のつづきとなつたものであらう。もつとも、ヒナブリを掛合で歌われたものと言

い切る前に片付けて置かねばならない宿題があった。それは章二の
終りで、夷振之上歌、夷振之片下の「上歌」と「片下」とを、本方
末方に座を分けて歌う「神楽譜」の「諸擧」と「片折」に比定した
際、その「諸擧」「片折」は「本」と「末」とに關係を持つ詞では
なかるうとする見解のあることを言ったが、それへの解答である。

本と末とに關係はなかるうとする見解の論拠は「東遊歌」に「片
降」とある「大ひれや 小ひれの山は や 寄りてこそ 寄りてこ
そ 山は良らなれや 遠目はあれど、また「琴歌譜」に同じく「
片降」とある「木綿垂での 神がさきなる 稻の穂の 諸穂に垂でよ
よ これちふもなし」と「新しき 年の始めに かくしこそ 千歳
をかねて 樂しきを経ぬ」との都合三歌の歌詞を踏まえてのもので
あったが、「木綿垂での」の場合は「譜」では第三句の「稻の穂の」
が繰返されておき、「神楽歌」の「大前張」には「本||木綿垂での
神のさきに 稻の穂の 末||稻の穂の 諸穂に垂でよ これち
ほもなし」とあって、座を分けて歌われているのである。五句体歌
「短歌形式」を座を分けて歌う場合には、第三句を繰返すのが建前で
「大前張」の宮人、難波濁、榛はすべてそれであったが、「東遊
歌」の「片降」もみるように五句体のうち、第三句の「寄りてこそ」
が繰返されてるのである。また「新しき」の場合は「譜」が付けら
れていないので確かには云い難いが、「催馬楽」では、「新しき
年の始めに や かくしこそ はれ かくしこそ 仕へまつらめ
や 萬代までに あはれ そこよしや 萬代までに」と三段
に歌われている。その中で合の手の掛声、囃子詞とみられるものを
除くと、第三段の三句体は実質的には末尾の「萬代までに」の繰返

ヒナブリの名称と記紀の旋頭歌

しで、第一段と第二段とは五句体の第三句の「かくしこそ」の繰返
しが、その間の段落となっている。また、この歌は天平十一年正月
の男踏歌の宴（『純日本紀』）には琴歌として奏されており、「古今和
歌集」の「大歌所の歌」に「大直毘の歌」とあるのはこの類歌であ
るが、それは「神楽歌」と同じ神事儀礼の歌であった。

こう見て来ると、この三歌の歌詞からだけで「神楽譜」の「諸擧」
「片折」を本・末に關係のない詞だと決めるのはどうも出来難いよ
うに思われる。いづれも座を分けて歌えるように記されている歌詞
だからである。ヒナブリが旋頭歌形式四歌の奏法にならうと、前・
後段が掛合で歌われたとすると、その「上歌」とあるものは「諸擧」
に、その「片下」とあるものは「片降」に相通じるもので、これを
具体的に云うと、五句体対五句体の「上歌」の場合は、前・後段共
に高い調子で歌い、五句体対三句体の「片下」の場合は、前段を普
通の調子で歌い、後段の「言をこそ 疊と言はめ 我が妻はゆめ」
という三句体―これは、「八田の 一本菅は 子持たず 立ちか
荒れなむ あたり菅原 言をこそ 菅原と言はめ あたり清
し女」（記、第六五）の後段、「言をこそ」以下の三句体から、それ
が前段の内容を説明する慣用表現だと知れる―を調子を下げて歌う
ものであったのではないか。

述べてここまで来れば、私の云おうとすることも大方察しられる
だろう。旋頭歌形式四歌もヒナブリも共に掛合で歌われたもので、
歌曲名を記した他の大歌（宮廷歌曲）とは歌い方の上で異っていたが
前者は琴の曲節に合わせて歌われた儀礼歌らしく、その伝承者もお
およその見当がつく出自の正しさをもち、形式から云えば、三句体

と三句体とに、はつきり決まっていた。後者には民謡風のものもあり、物語中の歌らしいものもある。形式から云っても、五句体と三句体、五句体と五句体、もしくはその変化形というように雑多である。内容上から云えば前者が宮廷的であるのに対し、後者は地方的である。その意味で前者を正規な折り目の正しい歌とし、後者はそれを掛合で歌うという点だけが似て、他は非なるものとみて、これをヒナブリと呼んだのではないか。すなわち、ヒナブリとは歌い方による呼称で、旋頭歌形式四歌を対象にした命名であったのではないか。あるいは、その名称由来は『記伝』の云うように、書紀、第三の第二句によるものであったかも知れない。しかしこれを八夷つ

女振▽と呼ばずに、八夷振▽と呼んだのは、のべたような事情が絡んでいたのではないか。先に章七で問答体が三句体に整理される傾向を見せているのは、旋頭歌形式四歌を軸とすることであろうと云ったが、記紀の問答体は必ずしも三句体と三句体ばかりではない。例せば書紀のシビ物語の中の問答歌は、第八七と第八八とは五句体と三句体、つづく第八九と第九〇とは五句体と五句体とである。これは勿論、時代による歌形の隆替に関係を持つことではあるが、あるいはヒナブリの場合の掛合に、五句体対三句体あり、五句体対五句体あり、といった雑多な形式のあることが、それと微妙に絡みあっていたのかも知れないと思う。(一九七六・八・三)