

## 「軽太子と衣通王」（古事記）の伝承

—その芸能的側面に関する覚え書き—

\* 本 田 義 寿

## 〔一〕

（允恭）天皇崩りまして後、木梨之軽太子、日継知ろしめすに定まれるを、未だ位に即きたまはざりし間に、其の伊呂妹軽大郎女に  
 紆けて、歌ひたまひしく、

あしひきの 山田を作り 山高み 下樋を走せ 下訪ひに 我  
 が訪ふ妹を 下泣きに 我が泣く妻を 今夜こそは 安く肌触  
 れ

此は志良宜歌なり。

又、歌ひたまひしく、

小竹葉に 打つや箬の たしだしに 率寝てむ後は 人は離ゆ  
 とも

うるはしと さ寝しさ寝てば 刈藪の 乱れば乱れ さ寝しさ  
 寝てば

此は夷振の上歌なり。

是を以ちて百の官及天の下の人等、軽太子に背きて穴穂御子に帰  
 りき。爾、軽太子畏みて、大前小前宿祢の大臣の家に逃げ入りて、  
 兵器を備へ作りたまひき（兵器、軽箭の割注略）。穴穂御子も兵器を

作りたまひき（兵器、穴穂箭の割注略）。是に穴穂御子軍を興して、  
 大前小前宿祢の家を圍みたまひき。爾、其の門に到りましし時に、  
 大水雨降りき。故、歌ひたまひしく、

大前小前宿祢が 金門蔭 かく寄り来ね 雨立ち止めむ

爾に其の大前小前宿祢、手を挙げ膝を打ちて、憐ひかなで、歌ひ参  
 来り。其の歌は、

官人の 足結の小鈴 落ちにきと 官人響む 里人もゆめ

此の歌は官人振なり。如此歌ひつつ参帰て白ししく、「我が天皇の  
 御子、伊呂兄の王をな攻めたまひそ。若し攻めたまはば、必ず人咲  
 はむ。僕、捕へて貢進らむ」とまをしき。爾、兵を解めて退き坐し  
 き。故、大前小前宿祢、其の軽太子を捕へて、率て参出でて貢進り  
 き。

其の太子、捕へられて歌ひたまひしく、

天飛む 軽の嬢子 甚泣かば 人知りぬべし 波佐の山の 鳩  
 の 下泣きに泣く

又、歌ひたまひしく、

天飛む 軽嬢子 しただにも 寄り寝て通れ 軽嬢子ども

故、其の軽太子をば、伊余の湯に流しまつりき。亦流されむとせし

時、歌ひたまひしく、  
天飛ぶ 鳥も使そ 鶴が音の 聞こえむ時は 我が名問はさね  
此の三歌は天田振なり。  
又、歌ひたまひしく、

大君を 島に放らば 船余り い帰り来むぞ 我が暈ゆめ 言  
をこそ 暈と言はめ 我が妻はゆめ

此の歌は夷振の片下なり。

其の衣通王、歌を献りき。その歌は、

夏草の 阿比泥の浜の 蠣貝に 足踏ますな 明かして通れ  
故、後の恋慕ひに堪へずて、追ひ往きましし時に歌ひたまひしく、  
君が行き 日長くなりぬ 山たつの 迎へを行かむ 待つには  
待たじ

故、追ひ到りましし時に、待ち懐ひて歌ひたまひしく、  
こもりくの 泊瀬の山の 大峰には 幡張り立て さ小峰には  
幡張り立て 大峰にし 仲定める 思ひ妻あはれ 櫂弓の 臥  
り臥るも 梓弓 立てり立てりも 後も取り見る 思ひ妻あは  
れ

又、歌ひたまひしく、  
こもりくの 泊瀬の川の 上つ瀬に 斎杖を打ち 下つ瀬に  
真杖を打ち 斎杖には 鏡を懸け 真杖には 真玉を懸け 真  
玉なす 吾が思ふ妹 鏡なす 吾が思ふ妻 在りと 言はばこ  
そよ 家にも行かめ 国をも偲はめ  
かく歌ひて、即ち共に自ら死せたまひき。故、此の二歌は詠歌なり。

古事記における軽太子と衣通王（軽大郎女）にかかわる伝承の本文は右に掲げたところである。日本書紀によれば軽大娘皇女（軽大郎

女）が伊予に配流（允恭紀二四年）となり、軽太子は大前宿禰の家で自決（安康即位前紀）したとある。記紀の相違、史実とのかかわりも重要な問題ではあるが、ここでは古事記の伝承に重点をおいて考えてみたいと思う。これは記紀の所伝の相違からみて「古事記がいかに浪漫性を重んじているかがうかがえる」（荻原氏）とか、「この物語は古事記の戀物語中の絶頂である」（和辻氏）とか諸説にその文学性が高く評価されているところのものである。またこの伝承が「古代の歌謡劇の存在を想定」（益田氏）させるものであることも指摘されている。しかし管見に入るかぎりでは、なぜ浪漫性を重んじなければならなかったのか、なぜ歌謡劇でなければならなかったのかについては、まだいくらかの不満が残るのである。小考はその不満を、芸術的な側面からみることによっていくらかでも解消できるのではないかと思った、その覚え書きである。

### 〔二〕

小考は題目を「軽太子と衣通王の伝承」としたのであるが、冒頭に掲げた本文の初めの登場人物からすれば、「軽太子と軽大郎女の伝承」とする方がよいのかもしれない。しかし、この伝承の主題、記紀の所伝の相違点などを考慮すれば、本文の終末部に軽大郎女が突然に衣通王という名であらわれるところに問題があると思われるので、衣通王の名を題目に入れたのである。しかし、古事記が允恭天皇の后妃皇子女を列挙するところには「軽大郎女、亦の名は衣通郎女」とあって、衣通王ではない。衣通王という名は衣通郎女の割注に「御名を衣通王と負はせる所以は、其の身の光、衣より通り出づればなり」とあるところにみえる名であって、衣通郎女即ち衣通王と直結することにはまだ疑問が残るのである。日本書紀には軽大娘皇女とあるが、衣通郎女



空想しているのであるが、なお考えるべき点も多いので、「物語」と言うのを避け、恣意的に「伝承」に私見をつけて用いたのである。

それは、軽太子と衣通王の伝承がそこに言語詞章と劇的所作の融合を示していることとみることができると思うことによるのであって、稗田阿礼の「誦習」(記序)が言語詞章だけであつたとしても、当時の享受者としては劇的所作と融合したものとして受容せられたと思うこともかかわるのである。その点からすればこの伝承は必然的に芸能的であらざるを得ず、「歌謡劇」(益田氏)という見方も承認されてよいと思われるのである。その芸能については林屋辰三郎博士が既に説かれているところであるが、一般には広い意味で古代の呪能をも含んで用いられているようにも思われるので、その点をはっきりさせておかなければならない。それは「かつて土偶の果たした呪能的役割を人間じしんがになつたところに、日本藝能の發生があつた」(林屋博士)とされ、呪能が一回的臨時的であるのに対して、芸能は反復的周期的であるとされた点である。そのことはまたJ・E・ハリソンがドローメノンからドラーマへの展開にかかわって、舞唱する場所と観る場所との区分の有無を指摘したことともかかわっているであろう。いわば呪能はその区分をもたず、芸能はその区分をもっているということである。小考が副題とした芸能的側面というのは、この意味において用いたものである。

## 〔四〕

軽太子と衣通王の伝承は冒頭に掲げたところであるが、大前小前宿禰の家の場面にいくらか散文的叙述が見られるだけで、歌謡を主として展開される。そしてなお一つの特長は衣通王の歌った歌謡二首を除いて、いくらかの問題を含みはするが、そのほかのすべてに曲名がつ

けられていともみえることである。

志良宜歌	78	歌謡番号は、「古代歌謡集」 (日本古典文学大系)による。
夷振の上歌	79・80	
宮人振	81・82	
天田振	83・84・85	
夷振の片下	86	
(衣通王の歌謡	87・88)	
読歌	89・90	

右の十三首(79・80を一首とする説では十二首)がそれである。古事記の歌謡にかかわる曲名として「○○歌」「○○振」のあることは周知のことであるが、その中で「○○振」とあるものは「夷振」「宮人振」「天田振」の三つであり、それが集中的にここにみられるということは注目に価する。ただ「夷振」はここだけでなく、阿治志貴高日子根神にかかわる高比売命の歌(記上、神代紀下第九段一書第一)には夷曲とし歌い手も異なる)や、聖徳太子伝暦(しなてる片岡山)にもみえ、いくらかの問題を残しはするが、それにしても三つの「○○振」が三つともここに集まっていることは、そこに何らかの構成の意図があつたことを示しているであろう。しかもそれら三つの「○○振」が、終末部の衣通王の登場の前にあらわれ、「夷振の上歌」にはじまり「夷振の片下」に終るとみえるのは、いったい何を示すのであろうか。臆測をたくましくすれば、「夷振」がこの伝承だけでなく他にも散見することとかかわって、享受する立場からすれば「宮人振」「天田振」よりもなじみやすいものであつたことによるといえるのではなからうか。いわばこの「○○歌」「○○振」の配列は、舞唱する場所と観る場所の明確な区分、享受する側の享受のしかたを意識した配列構成であるともいえるであろう。そしてそれは琴歌譜序にみえるよう

に「其委曲須師範耳」というような状況にあって、舞唱する場所の側としては「○○歌」「○○振」という指定さえあれば、それで十分であったということなのであろう。言語詞章だけによつては区別し難い歌謡のゆえに、わざわざ「○○歌」「○○振」という指定をしたのであって、その点だけからも「○○歌」と「○○振」が異名同質とは考え難いのである。

それならば「○○歌」と「○○振」とはどのように相違するのであろうか。そのためには「○○振」をあきらかにすることが、一つのがかりになるであろう。その「○○振」についても、古来種々の論のある所であるが、振とは俗に云フ形状進止の布理にて、人にまれ物にまれ、動く貌を云て、歌にては、奏ふ音聲の長短巨細低昂などの貌なり。(記伝 ⅩⅦ2、全集10)と、それを否定する

此ノ布利てふ言を、舞の手より出たる言と思へるも俗意なり。(橘守部「稜威言別」I)

との対立はまだ解決されていないように思われるのである。そのどちらとも決し難いのであるが、小考はどちらかといえは前者に傾くのである。古事記にみえる「○○振」が「夷振」「宮人振」「天田振」であること、また日本書紀に「夷曲」のあることなどは前に述べたところである。そしてなおその他に、

杵島唱歌(常陸風土記、行方郡)

難波曲、倭部曲、浅茅原曲、広瀬曲、八裳刺曲(聖武統紀、天平六年二月)

高橋振、埴安振、天人振、継根振、庭立振、あふして振、山口振、

あゆだ振(琴歌譜)

近江ぶり、水茎ぶり、しはつ山ぶり(古今集)

というような曲名が認められる。そして令集解に「古説云、曲通歌舞。……穴云、曲通歌舞也。……古記云：曲字通歌舞也」(職員令雅楽寮)とあるのを見れば、雅楽寮はもとより歌舞所などにかかわつては、「○○振(曲)」とあるものは、歌舞として受容されていた時期があったと言つてよいのではないかと思うのである。そしてその時期は古事記編纂の時期とも重なると思うのである。

常陸風土記に「杵島の唱歌を七日七夜遊び楽しみ歌ひ舞ひき」(行方郡)とあり、前にあげた聖武統紀天平六年の五曲が、朱雀門前の歌垣において男女二百三十余人によつて整然と行われ、「五品已上有風流者皆交雜其中」と記し、長田王、栗栖王、門部王、野中王等を「為頭以本末唱和」などとも記しているのを見れば、やはりそれらの「○○曲」が舞曲として「風流」なる芸能であったと考えざるを得ない。また河内の由義宮の宮讚めとして、

葛井、船、津、文、武生、蔵六氏男女二百三十人、供奉歌垣。其服並著青摺細布衣垂紅長紐。男女相並分行徐進。(歌一首略) 每歌曲折、拳袂為節。其余四首並是古詩。不復煩載。(称徳統紀、宝龜元年三月)

とあるのも、衣裳をも整然と揃えた男女の群舞が「每歌曲折、拳袂為節」とみえ、それにもなう言語詞章は「其余四首並是古詩、不復煩載」とされる程度のもので充分であったのである。前にあげた朱雀門前の歌垣にみえる五つの「曲」も、「為…(五曲)之音」とあるのによれば、言語詞章よりもその劇的所作に重点があったのではないかと思われるのである。琴歌譜や古今集においてもこのようにみられるかどうかは疑問であるが、「其委曲須師範耳」(琴歌譜序)とみえること

によれば、その背後にはやはりこのような状況が残痕をどめていてと考えることもできるであろう。

そういう見方ができるならば、夷振の夷は特定の地名ではなく概括的に田舎を示し、土橋寛博士が民謡の原詞章を宮廷歌謡風に改作して採録しそれを夷振と呼んだとされたことに従ってよいであろう。そのことは言語詞章のみならず、「五品已上の風流ある者」がその中にまじわることができる程にも「風流」化された劇的所作舞踊にもかかわるとみてよいはずである。いわば夷振は民俗舞謡曲として、いわゆるフォルクス・タンツェの曲として整齊されたものではないかと思うのである。聖徳太子にかかわる「しなてる片岡山に……」の夷振が、あるいは「天さかる夷つ女の……」の夷曲が、おそらく高橋虫麻呂の「河内大橋独去娘子歌」(万葉集IX・一七四二)に投影しているであろうとみえることを思えば、虫麻呂のそれが橋の詰の歌垣にかかわる舞謡曲であるらしい点をも含んで、夷振はやはり民俗舞謡曲であったと考えるよと思うのである。そういう曲名ではないとみえるが「鄙歌」(万葉集V・八六八〜八七〇題詞、山上憶良)という言葉もあり、やはり夷振は舞謡にかかわると考えたいのである。

このようにして「〇〇振」の「振」を舞謡曲の意であると考え、夷振を民俗舞謡曲であるとするならば、宮人振はどうであろうか。古事記にみる限りでは大前小前宿祢の歌が宮人振であることは否めない。しかし天田振が「此の三歌は」とされ、読歌が「此の二歌は」とあるのに対して、ここには「此の歌は宮人振なり」とあって、歌数が示されていないのである。その点からすればすぐ前にある穴穂御子の歌をも宮人振ということには疑問が残るのであって、何とも言いにくいところであるが、前に曲名を概括したところでは便宜的に宮人振のと

ころに(例としてそこに含めてあげたのである。個々の場面にかかわって言うならば、これはまだ問題が残るところである。いまここで宮人振を考えるにあたって、その穴穂御子の歌が曲名を持たない歌謡であるのか、あるいは宮人振と考えてよいのかは早急には定め難く、疑問のままに残したいと思う。そしてその大前小前宿祢の宮人振は歌謡の前文に「手を挙げ膝を打ちて、儼ひかなで、歌ひ参来り。其の歌は」として記載されているのである。その点からすればこの場面にかかわる人物が、穴穂御子と大前小前宿祢であることを手がかりとして、宮廷の舞謡曲を宮人振と呼んだのではないかと思われるのである。琴歌譜の天人振にみえる「天人の作りし田の……」の「天人」が、天の神あるいは都人(古典大系)とみられる点からも、宮人振は宮廷舞謡曲ということができると思うのである。

夷振、宮人振が以上のようなものであるならば、天田振はどうであろうか。その言語詞章「天飛む軽の……」から天田振という名が出ている点からすれば、それは「軽」の枕詞としての「天飛む」にかかわるはずである。その「軽」は古来交通の要衝であり、「軽の市」(万葉集II・二〇七)とも歌われる「市」であった。いわば夷に対する都であったと考えてよい。山上憶良が

天さかる鄙に五年すまひつつ都の手ぶり、  
 忘れえにけり(万葉集V・八八〇)

と歌ったその「都の手ぶり」が、都の風習の意であるにしても、前にもあげた「鄙歌」(V・八六八〜八七〇題詞)という言葉をも用いた人であることを思えば、都の風習を具体的に印象づけるものとして、天田振に類するものがそこにひそんでいてと考えることもできるであろう。いわば天田振はそういう都の舞謡曲であったのであろう。

以上のように考えてよいならば、「○○歌」と「○○振」の相違は、「○○歌」が言語詞章を主とする歌唱曲であり、「○○振」が劇的所作（＝舞踊）と言語詞章が融合している舞歌唱曲を示していることであると言ふことができるであろう。

そしてこの輕太子と衣通王の伝承において、衣通王の登場の前に、夷振、宮人振、天田振、夷振と配列されたということは、前に触れた朱雀門前の歌垣について、「令都中士女縦覧、極歎而罷」（聖武統紀、天平六年）ともあるように、見せるものとして整齊され、観る場所の人々への「極歎」を意識した芸術的な配慮のあったことを示しているであろう。夷振はなじみ深い民俗舞歌唱曲であり、宮人振は威儀を正した宮廷の舞歌唱曲であり、天田振は洗練された都の舞歌唱曲として、舞唱する場所を華麗に彩りながら、そこに主題にかかわる波瀾をも含んで、観る場所の人々に、次の場面を期待させるのである。観る場所の人々はこの伝承にかかわる事実が、あるいは日本書紀のように、輕大娘皇女が伊予に配流され、輕太子が大前宿禰の家で自決したと知っていたかもしれない。輕太子が配流され遂に輕大郎女とは逢い得なかつたと知っていたかもしれない。しかし、観る場所の人々としてはその事実の再現を期待するのではなかつた。その事実の底にひそむ、事実とは背反するかに見えるにしろ、その真実とも言うべきものを期待するのである。それは事実にかかわる否応なしの現実ではなく、ある意味で観念化された領域のものでなければならなかつたのである。その期待に応え得ないものは事実の外面的な記録ではあり得ても、観念化された領域にかかわるもの、いわば伝承ではあり得なかつたであろう。土橋博士が「二人いっしょに自殺することにしたのは、古事記編者のせめてもの思いやりであつたかもしれない」という「思いやり」として指摘されたことが、この伝承を構成する核心に触れているであろう。

観る場所の人々の期待は、その核心である場面の衣通王の登場に大きくふくらむのであつた。

### 〔五〕

観る場所の人々の期待をうけて、ここに衣通王が登場する。前にも述べたとおり衣通王という名はいくらかの疑問を含む名である。そのことは別の見方をすれば、この衣通王が一見したところ実在の人物であるかのようにみえはするが、伝承の論理に従つての、ある意味で観念化された領域のものであることを暗示する。輕太子と輕大郎女の事実は既に事実として周知であつたかもしれない。たとえ周知であつたとしても、その事実の再現だけでは観る場所の人々にかかわる伝承としてはあり得ないのである。その意味において、衣通王という名は事実であるかの如く、伝承の領域のものであるかの如くに用意された名なのではなからうか。亦の名の衣通郎女につけられた割注に唐突に衣通王とみえるのは、あるいはこの伝承の構成にかかわる伏線として注せられたものかもしれないと思われるのである。そのことはこの衣通王の歌の第二首目の歌が、万葉集卷二「相聞」の巻頭部に、語句に微妙な相違を示しつつも、「磐姫皇后思天皇御作歌四首」（八五〇八八）の第一首として採録されていることともかわりを持つのである。この磐姫皇后作とされる一連四首が「遙かに後の作が皇后の御作に假託せられたものと思はれる」（注釈<sup>10</sup>）と認められ、また「現代、宮廷ロマンス歌群の古代的な規範として、卷二相聞の冒頭に飾られた」（伊藤博士）とあるように考えられる点からは、この歌が衣通王の背景にある不倫の恋にかかわる伝承が、卷二編纂以前にあつたとは考え難いところである。不倫の印象をもつ歌が相聞歌群の巻頭にあり得るとはどうにも考え難いからなのである。そうすれば、すくなくとも衣通王のこ

の歌は万葉集卷二の編纂以後にこの伝承に採録されたとみなければならぬ。そのことはこの伝承が、当時の現代の享受者を意識して構成されたものであることを示している。いわばこれは過去の事実の再現ではなく、当時の現代の課題として構成された伝承なのである。国崎望久太郎博士が、伝承は日常生活の直接の反映ではなく、現実が現実として肯定しながらも、なお肯定し難い痛みを内部に抱く時、人間性に対する自覚が幻想的ではあるにしても自覚せられた時、その外的現実と内的幻想の二重構造の接点に、観念化せられた領域のものとして成立するのではないか、あるいはハレ(晴)とケ(喪)の二重構造ともたとえ得ないか(53・10・2直話、誤解しておりましたら御寛容下さい)という意味のことを御教示下さった。その観念化の領域の象徴的な行為者として、衣通王なる名が設定されたのであり、その歌がここに採録せられたと考えるよと思うのである。

その歌が、この曲名の指定がほとんどすべてにわたっている伝承の中で、ただ衣通王の歌ったものだけ記されていることは、これが歌舞所や雅楽寮で一般化した「○○歌」や「○○振」でなく、衣通王の名にふさわしい花形舞<sup>ハナガタ</sup>舞<sup>マシ</sup>手<sup>テ</sup>によって歌われるべき詠唱であったことによるのではないだろうか。古事記の筆録が「<sup>12</sup>楽家多氏」の源流に位置し、かつ歌舞的性格をも持ったであろうとされる太安万侶であったことを思えば、天賦の美声と声楽の高度な技術と、容姿や所作までもが第一級のものであることを要求される詠唱として、ここに採録されたと考えてよいと思うのである。そのことはこの舞<sup>13</sup>唱手が衣通王であると示すだけで十分であったのであろう。

その衣通王の舞唱のあとに、軽太子による読歌二首が歌われる。その第二首目は一見挽歌のごとくに見えはする。しかし、万葉集卷十三

相聞に語句に微妙な相違を示しつつも採録されている(ⅩⅢ・三二六三)ことを見れば、相聞として受容されたことも考えてよいであろう。小島憲之博士が、読歌は中国の独曲(読曲)〔「恋の歌」の歌い方とその名称が中国から上代歌謡に移植せられたものとみておられる点からすれば、その前の衣通王の詠唱に対応する舶来の洒落た歌ということになるであろう。詠唱に対応するという歌としてあえていえば、前段の叙唱的であることと後段の詠唱的である点から、叙詠唱曲であったということもできるであろう。小島博士はこの読歌と琴歌譜にみえる正月元日余美歌とは別のものであるとうとされるのであるが、それはなお問題として残るにしても、読歌が土橋博士の言われるように寿歌、祝歌の意であることも捨て難いのであって、早急に結論はつけ難いところである。そのいずれにしてもこの読歌が挽歌的ではあるにしても挽歌でないことは認めなければならぬと思うのである。そのことはこの読歌の後に、説明の文として「即ち共に自ら死せたまひき」というのが、軽太子と衣通王以外の人によって述べられていることとかかわっている。それは読歌のあとに二人が再会する場面のあることを示しているからである。しかし、それは無言である。その無言であるということとは、そこに何もおこらなかったということと同じではない。言語詞章がないからといって劇的所作までもがないとは考え難いのである。読歌が恋の歌であり、寿歌であるならば、そこには軽太子と衣通王の共<sup>14</sup>舞<sup>15</sup>踊<sup>16</sup>があったと考えることができるであろう。観る場所の人々はそこまでを観るのである。それが共<sup>17</sup>舞<sup>18</sup>踊<sup>19</sup>であることからすれば、あるいは秘儀的性格のものであったかもしれない。死と対峙する愛の世界が愛の讃歌を象徴的に顕現するのである。その二人が舞唱する場所から去って後に、傍唱者によって「即ち共に自ら死せたまひき」と伝えられるのであって、ハリソンも言うように死は使者によ



って伝えられるという原則が、芸能としてのこの場面にもあてはまるのである。

## 〔六〕

要するにこの伝承は、かりに舞台風に構成を言えば次のようになるであろう。

第一幕 第一場 志良直歌と夷振の上歌

第二場 大前小前宿禰の家、宮人振と天田振の第一、二首

第三場 伊予に流されるところ、天田振の第三首

第二幕 第一場 衣通王の詠唱

第二場 輕太子の叙詠唱（誦歌）

第三場 共權の舞踊

とでも言えるであろう。それは当時の現代における古代的な愛の芸能の集成として、成年式などに舞唱されたものであろうと思われる。不倫の恋を契機とする波瀾万丈の第一幕と、共權の舞踊に終る第二幕とはそこに矛盾を含んでいる。それを僅かに統一するのは終末の「共に自ら死せたまひき」であって、現実の論理の領域と伝承の論理の領域が不分明のままに重なっているとみるべきであろう。（未完）

## 注

- 1、萩原浅男『古事記・上代歌謡』（日本古典文学全集）二〇〇頁
- 2、和辻哲郎『日本古代文化』二四六頁
- 3、益田勝実『記紀歌謡』（日本詩人選一）二〇二頁
- 4、本居直長『古事記伝』三四、三九卷（全集12）
- 5、林屋辰三郎『中世芸能史の研究』第一部「古代芸能とその継承」
- 6、J・E・ハリソン（佐々木理訳）『古代芸術と祭式』第五章

7、土橋寛「古代歌謡と儀礼の研究」第七章

8、本田義憲「古代歌謡の方法、発想と表現―アヂスキタカヒコネ神話「夷振」歌謡を中心とする覚書―」（解釈と鑑賞、一九七五・九）

9、土橋寛「古代歌謡全注釈」古事記編、三一九頁

10、沢瀉久孝「萬葉集注釋」卷第二、一四頁

11、伊藤博「万葉集の構造と成立」上、第二章、九四頁

12、山上伊豆母「案家多氏成立の背景―神話から神楽へ―」（芸能史研究四七号）一五頁

13、小島憲之「上代日本文学与中国文学」上、五五九頁

付記 小考は「輕太子と輕大郎女の伝承―その芸能的側面をめぐって―」と題して、伝承文学研究会大会（53・8・27）で発表したものを骨子とするものである。

紙数の制限もあって、第一幕と第二幕との矛盾、およびその統一の問題その他この伝承にかかわる多くの問題をとりあげ得なかつた。それらについては、稿を改めたいと思う。その点においてこれは部分的な素描であり未完である。

A traditional Territory of  
Karu no hitsugi no miko and Sotohoshi no miko (Kojiki)  
—A memorandum on a side of the performing arts—

Yoshinaga HONDA

**Summary**

This thesis treats of the subject of a traditional territory in Kojiki. First of all, I describe that *Legomenon* and *Dromenon* must be in harmony for the purpose of a traditional territory exists as itself. Next I state that a traditional territory should be represented as the performing arts and that the section of the *Orchestra* and the *Theatre* should be clear in the performing arts. This thesis also treats that as the key of it, the story of Karu-no hitsugi no miko and Sotohoshi no miko is not only romantic literary work but it must be regarded the ancient traditional territory.