

催馬楽ことばの原像

*
木村紀子

要 旨

平安宮廷の貴族たちに、懐かしい古謡として愛唱されていた催馬楽は、神楽歌と並び称されるような古色を感じさせる歌詞をもっている。後白河院は梁塵秘抄口伝集で、催馬楽は「大蔵の省の国々の貢物おさめける民の口ずさみにおこれり」と断言し、時の政への風刺を含むとも言っている。

催馬楽の中には、万葉集歌と歌詞の一部が共通するものもあり、著名な「葛城」のように、奈良の京での童謡として流布していたことが知られているものもあるが、他の歌も、多くが史実を背景に奈良の京のいわば今様として歌われたものだったことが実証できる。そして、「貢物納めける民」とは、大蔵省に下屬し、古来漢人等の関与も深い縫殿寮・染殿寮等に奉仕する女たちであったことが、歌詞の背景に浮かび上がって来る。

万葉歌語とは位相差をもち、外来の新語にも自由に開かれていた、サイバラという柔構造の言語場を再現したい。

一 王朝貴族の認識から

○あづまの まやのあまりの そのあまそそぎ 吾れ立ち濡れぬ
殿戸開かせ／かすがひもとざしもあらばこそ その殿戸 吾れ鎖
さめ 押し開いて来ませ 吾れや人妻（東屋6）

歌番号は小学館日本古典全集による。

やわらかなアとマの音の反復が耳に懐かしいこの歌の冒頭部は、室町期の注釈「梁塵愚案抄」（一条兼良）以来、「東屋の真屋のあまりのその雨そそぎ」と漢字を宛てる解釈が定説となっている。それは、和名抄（居処部居宅類）に、アヅマヤは「四阿（屋根を四方に葺き下した宮殿）」、マヤは「兩下（屋根を二方に葺き下した門舎）」だと並んで出るのを承けてもいる。そうだとすると「あづまの」と「まの」とは並列になって、「あづまのまの」とは結びついてはいない語呂合せ風の歌い方ということになる。ともかく、そのような屋根のあるまともな建物のことだから、「あまりの雨そそぎ」への結びつきも、雨だれがひどく降り注ぐといった以上の意味を持たず、「鏝も鏡もあらばこそ（そんなものはありません）」が、なぜそのように応じるのかも、漠然

としたままである。

しかし、「あづまやのまや」とは、「吾妻屋の馬屋」であつたと思われる。馬のことは、催馬楽では、

○飛鳥井に 宿りはすべし や おけ 蔭もよし みもひも冷しさむ

みマ草もよし (8)

○青のマ放れば とり繋げ さ青のマ放れば とり繋げ (48)

○みマ草とり飼へ まゆ刀自女 (59)

と、「律」冒頭歌の「あがコマ」以外、もっぱらマであり、もっぱらコマとのみ出る神楽歌、ウマとコマ中心の万葉集と、すこし位相差があると思われる。「馬」は、万葉集ではマの代表的な仮名で、より古くは、半島・大陸と共通した馬を指す音(呼称)でもあつたと見られるが、「マ草・マ欄・マ子」などといった熟語の中で近來まで使われていた。

○馬屋のべにをだまきの花とほしらにをりをり馬が尾を振りにつけり

(斎藤茂吉「赤光」)

という「マヤ」という呼称も、方言資料によれば、おおよそ東北から近畿を含み九州まで、広い地域に残つていたのである。

『改訂総合日本民俗語彙』(平凡社)によると、マヤとは、新婚夫婦の居宅を言つたり、実際の馬屋の二階を、若夫婦の寝間や隠居所にしていた所も多かったという。また、奉公人が主人の家に入って初働きすることを「マヤ入り」といった所もある由である。マヤとは、大切な馬だけでなく折々人も生活する場でもあつた。万葉集で見れば、

「枕づくツマヤ」(編屋二二〇・二二三)と言われる新妻の待つツマヤとは、おおよそ、

○古昔に ありけむ人の 倭文幡の 帯解き替へて 廬屋たて 妻

問ひしけむ

(四三二)

○刈鷹の一重を敷きてさ寝れども 君とし寝れば寒くもなし

(二五二〇)

といった風情であつて、それを馬屋で代用することも当然ありえたと思われる。そうでなくても馬屋とは、古今東西ひそかな逢曳の場と相場が決まつていた。

○今日もかも都なりせば見まくほり 西の御馬屋の外に立てらまし

(万 三七七六 中臣朝臣宅守)

という、恋の激情にかられた六十三首もの贈答歌群で有名な中の一首も、目録によれば「蔵部の女孺」であつた狭野弟上娘子との逢曳の場が、たまたま西の御馬屋(馬寮の厩)の外であつたというだけではないミマヤの意味が響いていたのであろう。

「まやのあまりのその雨そそぎ」とは、馬屋は、

○取置ける草の噪き古語云。ソソキ

(大殿祭 祝詞)

という「ソソキ」と一体の、切り揃えることもしない草葺のソソケた軒端から、ただもう一面に雫がそそきかかる状態だと思われる。

「鏡も鏡もあらばこそ」も、もともと「鏡も鏡も」ない馬屋なればこそ判然とする応酬である。なお、「吾妻屋」という熟語は、古代文献には見えないが、

○故、其の坂に登り立ちて、三たび歎かして「アツマハヤ」と詔云。

(記 景行)

という「吾妻」と、さきに挙げた万葉集の「ツマヤ」によって、その語の存在する可能性は十分認められるだろう。

ところで、源氏物語は、登場人物が折に触れて催馬楽を口ずさみ、また公の踏歌でも歌う場面を描き、とりわけ右の歌を含め「梅枝・東屋・竹河・総角」と巻々の名にまでして、催馬楽世界を踏まえたことを標榜している。「いづれの御時にか」という源氏の時代設定は、その実、延喜・天曆の頃で、宮廷催馬楽の最盛期でもあったと見られるが、むしろ、ワタクシの女語りにこだわった紫式部の、サイバラ世界への思い入れの強さもあつたのではないだろうか。言葉のレベルで見ても、催馬楽の囃し詞の中で最も多くの歌に見られるのは「アハレ・ハレ」であるが、それを「あはれなり」という深い情感にとりこみ展開したのが源氏物語だったということも可能である。

ただ、源氏「あづまや」でこの歌が引かれるところは、薫が浮舟を隠れ家に訪うところで、

○里びたるすのこの端つ方に(薫)居給へり。「さしとむる葎や繁きあづまやのあまり程ふる雨そそぎかな」とうち払ひ給へる追風、いとかたはなるまで東の里人もおどろきぬべし。

と、「吾妻屋」にすでに「里びた東屋(別に四阿をいうわけではない)」の意をかけている。

あるいはまた、この本歌取りで知られた、

○さみだれはまやの軒ばの雨そそぎあまりなるまでぬるる袖かな

(俊成卿述懐百首)

という「まやの軒ば」は、どんな意味で抱えられていたのだろうか。藤原俊成・定家やその周辺の歌人たちは、ひたすらな世捨人はもとより、王朝夕映えを身に受けながら、

○夕されば野辺の秋風身にしみて 鶉鳴くなり深草の里(俊成)

○見わたせば花も紅葉もなかりけり 浦の菅屋の秋の夕暮(定家)

○柴の戸をさすや日影の名残りなく 春暮れかかる山の端の雲

(宮内卿)

○きりぎりす鳴くや霜夜のさむしろに 衣片敷き一人かも寝む

(良経)

などと、いたく鄙びて物さびた景物に心を入れていた。そそけた馬屋の軒端こそ、そうした趣味に適うものだったと思われる。

さて、催馬楽がまだかろうじて貴族たちの「声わざ」の世界に生きつづけていたその当時、今様狂いの後白河院は、いにしえの奈良の京の今様について、

○催馬楽は、大蔵の省の国々の貢物おさめける民の口ずさみにおこり。 (梁塵秘抄 口伝集巻第一)

と、断言している。これは一見国々から貢物を納めに上つて来る民というように読めてしまう。たしかに催馬楽には、

○伊勢の海の きよき渚に 潮かひに なのりそや摘まむ (10)

○近江路の 篠のをふふき 早引かず (19)

○紀の国の 白らの浜に 真白らの浜に おりゐる鴉(41)

と、地方の地名を含む歌も多く見られる。ただ、その地名は、一定限られた地域のもので、畿内の外は、京から鈴鹿を越え伊勢や参河に至る地名(鈴鹿川52・河口の関34・竹河33・伊勢の海10・矢矧の市5)、近江路から北陸道の道の口武生に至る地名(近江路19・粟津の原23・武生の国府24・浅水の橋14)、湖東から美濃に至る地名(美濃山55・席田の伊津貫川51)、山陽道の美作35・吉備の中山31、その途中の高砂3等、「近国」の街道筋がほとんどである。しかもそれらの多くは、後で述べるように、実は「音に聞く」「名にし負ふ」といった感じの、いわゆる序詞や歌枕風の歌われ方でもある。万葉集のように東国や筑紫といった「遠国」にわたる実感をもつわけではない催馬楽は、むしろ、

○庭に生ふる からなづなは よき菜なり はれ 宮人の さぐる

袋を おのれ掛けたり(11)

○西寺の おい鼠 わか鼠 御裳つむつ 袈裟つむつ(25)

○大宮の 西の小路に 漢女子産だり(56)

といった、どう見てもみやこ人の戯れ歌と思えるものも目立つのである。なお、ちなみに天武紀下四年二月には、

○大倭・河内・摂津・山背・播磨・淡路・丹波・但馬・近江・若狭・伊勢・美濃・尾張等の国に勅して曰く、「所部の百姓の能く歌う男女、及び侏儒・伎人を選びて貢上れ」とのたまふ。

という記事があり、傍線を付したように催馬楽に出る地名(点線は可能性のある所)とかなり重なる地域でもあるが、それ以上の関わりと

なると不明というしかない。

とまれ、後白河院のいう「貢物納めける民」というのは、繁栄のみやこの貢物とり納めにかかわる民あたりの意味ではないだろうか。大蔵の省といえ、西のみまや・西の小路・西寺」にも近い(催馬楽に出る方位は「西」だけである)大宮北西部にあったが、そこには、「典辨・掃部・漆部・縫部・織部」の五寮司が下屬しており、当然沢山の「貢上」された男女がそこで奉仕していた。中臣朝臣宅守の道ならぬ恋の相手狭野弟上娘子も、蔵部の女嬬としてその中の一人だったのである。

二 歌ことばの担い手たち

○石川の こま人に 帯を取られて からき悔いする／いかなる

いかなる帯ぞ 標の帯の 中はたいれなるか／かやるか あやるか 中はたいれたるか(42)

この歌の「中はたいれなる(たる)か」の解釈は、総じて意味不明とされ定説がない。そこで、そもそも当時の帯とは「いかなる帯」なのか、確かめることから歌の世界に入ってみよう。「縹の帯」は、万葉集卷十六の竹取翁歌中に、

○……水縹の 絹の帯を 引帯なす 鞆帯に取らせ 海神の 殿の 薨に 飛び翔る すがるの如き 腰細に 取り飾らひ……

と、一例見られ、一定はやりの色目だったかとも思われるが、万葉歌には他に、白妙の帯(二〇三三)・紫の帯(二九七四)なども出る。

正倉院には、残片も含めると数千本にも及ぶ帯が伝わるそうであるが、太糸で織った組帯と、薄絹を縫い合せ芯を入れる縫い帯とに大別できるようである(別に今と変わらぬ皮ベルトもあった)。

○大君のみ帯のしつは、た結び垂れ (武烈前紀)

○いにしへの倭文旗帯を結び垂れ (万 二六二八)

○古しへの狭織の帯を結び垂れ (同右 一書歌曰)

といった古来の帯は組帯風のものであろうが、正倉院収蔵物の中には、絞り染めの羅(薄絹)にさらに細かく花鳥の刺繍を施し、帯芯には同糸色に染めた糸を入れた絶品の帯も伝わっている。「中(中)はたいれなるか(たるか)」とは、「中幅入れなるか」で、つまり帯芯を入れたものかということである。そして、それらの帯はいずれも幅は五〜十センチ程度、長さは二メートル以上もある細長いもので、

○一重結ふ 帯を三重結び 苦しきに (万 一八〇〇)

○一重のみ妹が結びむ帯すらを 三重結ぶべく吾が身はなりぬ

と、ふつうは一重結んで、あとは長くたら(帯)していたようである。ところで、そのような「中幅入」の帯を仕立てる、つまり薄く柔らかな絹布を縫い合せまっすぐに芯を入れるのは、ふつう両端を二人で持つ等の手間がかかり、しかもなかなかコツの要る厄介な作業でもあ

る。「かやるか あやるか」とは、あえて字を宛てるなら「返ルか

綾ルか」といったあたり、つまりうまく表返せるか、ねじれたりしないかといったことであろう。この歌は、芯を入れる細帯を仕立てる手仕事の体験を踏まえなければわからない、女同志の間答であった。ただし、帯は、身に結われれば、

○いにしへに ありけむ人の 倭文幅の 帯解き替へて 廬屋立て

妻問ひしけむ (万 四三二)

○さねそめていくだもあらねば 白妙の帯乞ふべしや、恋も過ぎねば

(同 二〇三三)

と、男女関係のあかしとして「帯替ふ」ということもあったから、「石川のごまうどに帯を取られてからき悔いする」とは、関係を強要されたといったことでもある。歌の後半はそれへの応酬であるから、「え、それでどうなったの」という問いかけで、子どもに歌わせるなら、綾とり風のおそび唄にもなる一方、おとなはおとなりのメタフアーを聞きとれるワザ歌でもあったのである。

催馬楽には、右の歌以外にも、

○高砂の さいささごの 高砂の 尾上に 立てる 白玉玉椿 玉

柳/それもがと さむ 汝もがと 汝もがと 練緒さみ緒の 御

衣架にせむ 玉柳 (3)

○夏引の 白糸 七はかりあり さ衣に 織りても 着せむ 汝妻

離れよ (4)

○浅緑 濃い縹 染めかけたりとも 見るまでに (49)

などと、糸を引いたり(7)、染めたり、織ったり、そして縫ったり(4答歌)という、衣服を仕立てる過程の細やかな実感を踏まえた歌ことばが多い。それらはすべて、女の手仕事に発していることはいうまでもない。もともと、衣類調達は、天照大神・栲幡千千媛の神話時代以降、一貫して女の「齋み」の領域でさえあったものである。しかし、催馬楽のそれらの歌は、

○君がため手力疲れ織たる衣服ぞ 春さらば何なる色に措りてばよ
けむ (万 一一八二)

○筑波峯の新桑まよのキヌはあれど 君がみけししあやに着ほしも
(同 三三五〇)

といった、村里の素朴ななりわいの実感をさながらに伝えるというわけではない。むしろそれらは、正倉院収蔵物としても伝わる帯や朝服を仕立てたような人々、「国々の貢物おさめける」大蔵の省や内蔵寮に属する染殿や縫殿寮に奉仕する女たちではなかっただろうか。

○浅緑 濃い縹 染めかけたりとも 見るまでに 玉光る 下光
る 新京朱雀の しだり柳 (49)

という歌が、

○其の(百官の)朝服は、……勤の八級には深緑、務の八級には浅緑、追の八級には深縹、進の八級には浅縹。……」とのたまふ。

(持統紀四年夏四月)
という詔により、

○秋七月の丙子の朔に、公卿・百寮人等、始めて新しき朝服着る。

(同四年)

状況を踏まえて歌われたことは明らかで、「浅緑・濃い縹」とは、それを着た下級官人の男たちの比喩となっている。そして、催馬楽の中でも奈良朝後期の童謡として統紀や靈異記にも見えて著名な、

○葛城の 寺の前なるや 豊浦の寺の 西なるや 榎の葉井に、白
玉沈くや 真白玉沈くや (43)

という歌が、葛城尼寺(法隆寺伽藍縁起)や推古女帝ゆかりの豊浦寺の開かれたアスカの頃を彷彿とさせながら、井を女に白玉を男に喩えた婚姻成立による家やクニの繁栄を壽ぐ歌であったことを重ねて見ると、この歌の後半の意味はすぐ判然とする。つまり、

○またはた井となる 前栽秋萩 撫子蜀葵 しだり柳 (49)

とは、「浅緑・濃い縹」に「玉光る」しだり柳(男)に応じて、またはた(井はたまた、後述)井となるとりどりの花やかな女たちを対峙し、さいごに再び「しだり柳(井さきむだちや)」と呼びかけたものとなっている。催馬楽の歌の多くは、白玉や柳は男の、貝や井は女の暗喩という明快な時代の記号を駆使し、当時の人々ならずとそれとわかる「ことわざ」を展開している。

○高砂の さいささこの 高砂の 尾上に立てる 白玉玉椿 玉柳
それもがと さむ 汝もがと 汝もがと 練緒さみ緒の 御衣
架にせむ 玉柳 (3)

も、また同様のものであることは明らかだろう。ただし、「ねり緒・

さみ(「さび」縮)とは、世を知りややさだ過ぎた女たちの比喩、それに対して男側が、

○何しかも 何しかも 何しかも 心またいけむ(何でまた心はやりなぞしたのだろうか) 百合花の さ 百合花の 今朝咲いたる

初花(処女)に 逢はましものを さ 百合花の(3)
と応じるといった体のやりとりである。

さて、「浅緑」「高砂」に比べて、一見して女と男の問答であることが明らかなる「夏引4」の後半部分は、

○かたくなに もの言ふ女かな な 汝麻衣も わが妻の如く 扶よく 着よく肩よく 小領安らに 汝着せめかも 逢ひ着せめかも(4)

とあるが、この「小くび安らに」とは、韓風の立衿のついた朝服について、とくに注文をつけているのである。

○閏八月丙申、制すらく、「今より以後、衣の袖口の闊さは、八寸已上一尺已下とし、人の大小に随ひて為れ、衣の領は、接ぎ作ることを得。但し、袖口の窄く小きこと、衣の領の細く狭きことを得ず」といふ。(統紀 元明 和銅元年)

○十二月辛丑、制すらく、「諸司の人等の衣服の作、或は袖狭く小く、或は裾大きに長し。また裾の相過ぐることを基だ浅くして、行き越らむ時に聞き易し。此の如き服は、大きに無礼と成す。所司をして厳しく禁止を加へしむべし。……」といふ。

(同 和銅五年)

などと、朝服「からころも」は、万葉集が絶妙の皮肉をこめて「辛衣」と宛字したように、その仕様をこと細かく制され、所司が目を光らせるまでになつては、大宮人たちもなかなか「着馴れ(万 九五二)るものとはならなかつたのだつた。ところで、右の歌の肩や衿やの細かな注文は、果たして男が即興で歌い返すようなものだったかは疑わしい。おそらく男なら、

○夏影の房の下に衣裁つ吾妹 裏まけて吾が為裁たばやや大に裁てい。おそらく男なら、
(万 二二七八)

「裁つ」は「韓衣」が杖となる語。これは韓衣の仕立てを詠む。という程度の、大げな言い方がそれらしいものである。

それは、お針上手はいつでも男心を縫い止めることができるよといった縫子たちの自讃の唱歌、あるいは、いまだ手拙の少女たちを諭すための歌といった趣とも読みとることができる。しかも、聞き様によつては、韓風同化を急ぐ「時の政」の厄介な詔や制や令への揶揄とも聞こえたものであつただろう。大蔵の省の「貢物おさめける民の口遊」ということと、それに続く、

○是うちある事にはあらず。時の政よくもあしくもある事をなん、ほめそしりける。
(梁塵秘抄 口伝集巻第一)

ということとの関連は、歌の中心的な担い手たちのそのような実態にあつたと見られる。

さきに触れた地方の地名を含む歌にしても、そこに聞えて来るのは、その地の実感そのものというより、その地についての(西の)京界隈

での噂・取沙汰である。

○……／親さくる つまは ましてるはし しかさらば やはぎの

市に 沓かひにかむ／沓かはば 線鞋の細底をかへ さし履きて

上裳とり着て 宮路通はむ (5)

○へ浅水の橋の とどろとどろと 降りし雨の古りにし吾れを

誰ぞこの 仲人立てて みもとのかたち 消息し 訪ひに来るや

(14)

○刺櫛は 十まり七つ ありしかど たけくの掾の 朝に取り 夜

さり取り 取りしかば 刺櫛もなしや (18)

京よりもよい沓があるというヤハギ(矢矧)の市、その名もどろくアサムツ(浅水)の大橋、業つくばりの極みのタケク(武生?)の掾、それは、歌ことばを担った女たちのおそらく共通の知識でもあって、「貢上」の誰れ彼れがもたらした噂に乗じて、戯れて歌われたのであろう(5番歌は尻取歌である)。大宮のただ中でのきびしい徴用の日々の、そうしたウサ晴しの戯れ歌が、時政の「ほめそしり」を含むと聞こえるのは、おのずからのことでもあったと思われる。

三 万葉歌語との位相

○真金吹く吉備の中山帯にせる 細谷川の音のさやけさ

(31 反復・囉し省略)

○大王の三笠の山の帯にせる 細谷川の音の清けさ(万 一一〇二)

○沢田川袖つくばかりや浅けれど 恭仁の官人や高橋わたす

(2 同)

○広瀬川袖つくばかり浅きをや 心深めて吾が思へるらむ

(万 一三八一)

○葦垣真垣 真垣かきわけ てふ越すと 負ひ越すと たれ

(30 同)

○葦垣の末かき別けて君越ゆと 人にな告げそ事はたな知れ

(万 三二七九)

諸注釈にも引かれるこれらの歌を対照して見ると、催馬楽と万葉集の世界は、おのずから連続しているように見える。しかしながら、いずれも多くの相聞歌をもつ両歌集において、相聞歌にはつきものの様々な人称用語に限って見ると、両者は、およそ相互に別社会ともいうべき用語の相違をもっている。以下それについて具体的に挙げてみよう。

○葦垣真垣……とどろける この家の 弟ヨメ 親に申よこしけらしも (30)

○お家は とばり帳も 垂れたるを 大君来ませ ムコにせむ (47)

ヨメとムコは、現代も用いられている馴染の語である。しかしこれは、万葉歌にはどちらも一度も用いられていない。

○葦原田の 稻搗蟹の や おのれさへ ヨメを得ずとてや

(神楽歌 小前張)

○汝をぞヨメに欲しと誰 あむちのこむちのよろづの子

(靈異記中 第三十三)

○女子之夫為婿／子之妻為婦(和名抄 人倫部婚姻類)

と、他の古い用例はヨメに片寄って残るが、いずれにしても万葉時代も一般に存在していた語と思われる。万葉集に歌われる家族関係は、

○伏いほの 曲げいほの内に 直土に 藁解き敷きて 父母は 枕の方に 妻子どもは 足の方に 囲み居て 憂へ吟ひ……

(貧窮問答歌 八九二)

という直系三世大家族、

○隠くの 長谷小国に 夜ばひせず 吾が 天皇よ 奥床に 母は 睡たり 外床に 父は寝たり 起き立たば 母知ぬべし 出で 行かば 父知りぬべし……(三三二二)

という二世代核家族といった現代と変らぬ風情に歌われ、「葦垣真垣」のように、弟ヨメが垣越の逢曳を見つけ「オヤに申よこす(つけ口する)」といった大家族の趣は伝えない。「吾妻屋の馬屋」にしたところが、母屋の家族からは離れ、ツマヤは馬屋でというのだろう。なお、万葉集なら、

○たらちねの母に障らばいたづらにイマシも吾れも事の成るべき

(二五二七)

という場合の「母」に相当する語は、催馬楽では、「オヤに申したべ24・オヤはありくとさいなべと21」などともつばら「オヤ」で、チ

チ・ハハは用いられない。

つぎに、異性関係の相手については、

○……桜花 栄えヲトメ 汝をそも 吾に依すとふ 吾をもそ 汝に依すとふ (三三〇九)

と、万葉集では相互に「な(れ)」というか、女から男に対しては「きみ」がよく用いられているが、この二語は催馬楽には見られず、代わりに、これまでも見た、

○それがと さむ マシもがと(3)

○さ衣に 織りても着せむ マシ妻離れよ(4)

というマシが使われている。神楽歌に「マシも神ぞや 遊べ遊べ」などとも出るマシである。万葉集ではマシは、東歌の中に一例、

○この河に朝葉洗ふ子ナレもアレも……一云マシもアレも

(三四四〇)

とあるだけである。ただし、マシはイマシの頭音脱落と見られており、イマシは、先に例示した二五二七番歌を含め計四首に、ワレと対応して使われている。なお、新撰字鏡には「你」に「汝也、伊万志又支三也」と注するが、ナレは記されていない。

万葉集で頻出するが催馬楽には見られない今一つの注目される語に、後世雅語的感覚でとらえられるヲトメがある。この語は、記紀歌謡などにも、

○ヲトメの 寝すや板戸を 押そぶらひ 我が立たせれば

(記 神代)

○ヲトメの 床の辺に 我が置きし つるきの太刀 その太刀はや
と、よく見られるものだが、 催馬楽には見られず、類義の語とし
て、
(記 景行)

○御園生の あやめの郡の 大領の まなムスメと言へ 弟ムスメ
と言へ (12)
というムスメが一例あるだけである。

以上のあり様からも、万葉集と催馬楽の人称用語には相当の位相差
があることが知られ、少くとも、オヤ、ムスメ・(ムスコ)、ヨメ・
ムコといった今も用いる日常語は、万葉語系ではなく催馬楽語系だっ
たことも窺われる。

つぎに、やはり万葉集には出ない別の人称語群を見てみよう。

○更衣せむや さきむだちや 我が衣は 野原篠原 萩の花摺や
さきむだちや (20)

○道の口 武生の国府に 我はありと 親に申したべ 心あひの風
や さきむだちや (24)

「さきむだちや」は、武生に至る近江路沿いの地名の出るものを中
心に、全体で七首の歌の主として末尾に付され、意味の稀薄な囃し詞
として解釈されている。しかし、一見してその語は、

○尾張に 直に向かへる 尾津の埵なる 一つ松 あせを、一つ松
人にありせば 太刀はけましを 衣着せましを 一つ松 あせを、

(記 景行)

の「あせを(吾兄を)」と同様な性格の囃しと見られ、「お兄さん」と
か「若い衆よ」とかの、若者の妻問いを催す囃しに発したものだと思
われる。ところで、

○大宮の 西の小路に 漢女子産だり さ漢女子産だり (56)
では、漢女にサを冠してサ漢女と言い、また、

○青の馬放れば 取り繫げ さ青の馬放れば 取り繫げ (48)
も同様に、青の馬にサを冠している。ということは逆に、サを省いた
「君達」に対し、サを冠した「サキムダチ」があつたということでも
ある。サを省いた君達とは、

○あたりをはなれぬ君達、夜をあかし日をくらす多かり。

(竹取物語)

などと、平安和文に頻出する語である。冠辞のサは、催馬楽では右に
挙げた他にも、「さいささご・サ百合(3)・サ衣(4)・さいろん
ご(48)」などと出るが、要するに「サ処女・サ苗・サ歟・サ月」と
いったサと同類でもあるだろう。それはまた、

○八千矛の 神の命は……さよばひに あり立たし よばひに あ
り通はせ

(記 神代)

○うるはしと さ寝しさ寝てば 刈鷹の 乱れば乱れ さ寝しさ寝
ては

(記 允恭)

と、古来、妻問いにかかわる動詞にも冠せられるもので、いわば「新
郎新婦」の「新」ないし「初」に相当する意をもった音だったと見ら
れる。梁塵秘抄四句神歌の中に、

○西山通りに来る樵夫……後なる樵夫は新樵夫な(385)

という語が見られるが、さだめし催馬楽なら「さ樵夫」に相当する言
い方だろう。

○さくら人 その舟ちぢめ 島つ田を 十町作れる 見て帰り来む
や(29)

の「さくら人」は、注釈史上今一つ意味の定まらない語であるが、
「さくら磨(17)」ともども、「サ蔵人・サ蔵磨」ととれるものではない
だろうか。「蔵人」は、程なくクラウ(ン)ドと音便化もするが、
「君達」同様、王朝色好みの世界で活躍の役どころでもある。なお
「蔵」は、催馬楽では、

○この殿の 西の クラ垣 春日すら あはれ 春日すら は
れ/春日すら 行けども尽きず 西のクラ垣や 西のクラ垣

(45)

と一度歌われるだけで、この蔵がどこのどんな大蔵かは不明だが、蔵
とは、とくに秋から冬にかけて季節労働の「くら人」たちが出入する
所で、「さ蔵人」とは、その中の新参の蔵人のこと、むろん紅顔の若
ざかりの者でもあっただろうから、それが「桜人」となるのは、桜は
サ・クラ(神の座)の本意があつたならなおさら、自然な連想でもあ
つた。そして彼らが、サイバラ世界に催われ囃される対象でもあつた
ことは、容易に想像される。

さくら人以上に、生な少年少女への関心は催馬楽の一特徴で、「め

ざし33」「小あこめ54」「あげまき57」といった語で指される少年少女
が歌われるが、いづれも万葉集には見られない(メザシ・アケマキは神
楽歌には出る)。他方また、

○橘の寺の長屋に吾がい寝し 童女はなりは髪あげつらむか

(万 三八二一・三類歌)

という歌には、いささか催馬楽的雰囲気も感じられるが、「ウナキ
(ハナリ)」は催馬楽語ではない。

両歌集の人称用語のこのような位相の大きさについて、実態指摘以
上の踏み込んだ考察は簡単ではない。ただ、万葉歌語が、文字言語と
しての地位をもって伝承された後世の受け入れ方はともかくとして、
成立当時の言葉としては、ある種閉じた特殊性を持っていたかも知れ
ないことも、一考する余地があると思われる。

位相にかかわって今一つ注目されるのは、

○本滋き 本滋き 吉備の中山 昔より 昔から 昔から 昔より

名の古り来ぬは 今の代のため 今日の日のため(58)

○藤生野の かたち かたちが原を 標めはやし……いつき いは

ひし著く 時にあへるかもや 時にあへるかもや(36)

○……新京朱雀の しだり柳 またはた井となる 前栽秋萩 撫子

蜀葵(49)

と、同義的な別語をあえて重ねて使う言葉づかいである。58のヨリと
カラは、今も同義的に並用している語、36のイツキとイハヒは、万葉
集でも「斎児(一八〇七)・斎宮(一九九)」など、どちらで訓むか迷

う類義語、そして49のマク・ハクは後世は「はたまた」の順で用いるもので、万葉集では断然「また」が多いが「はた(やはた)」も折に見られるもの(むろん「はたまた」も「またはた」もない)である。さらに、

○浅水の橋の……仲人立てて みもとの かたち 消息し 訪ひに
来るや(14)

○わ家は とばり帳も たれたるを(47)

といった、いわゆる和語と漢語の同義語反復も見られる。「かたち・消息」は、書紀に折々「消息」と古訓があるところからも、同義とされてきた語であろう。

声だけが言葉であったサイバラの歌い手たちにとって、「いつき」と「いはひ」も、「とばり」と「ちやう」も、別言語の同義語という以上に、その出自にこだわる意識はなかつたであろう。現代の流行歌の歌詞でも、日本語と英語を同義反復するいわばサイバラ的手法は生きている。サイバラとは、そのような異質なもののへの好奇にみちた開放性をもち、どのような異言語のくさびにもたえうる、柔構造の言語場であったことが知られる。

四 囃し言葉の血脈

催馬楽には、過半の歌に何らかの囃し詞と見られるものが挿入され書き取られている。それらに若干の整理を加えて検討してみよう。

まず、

○沢田川 袖漬くばかりや 浅けれど はれ 浅けれど 恭仁の宮
人や 高橋わたす あはれ そこよしや 高橋わたす(2)

○紀の国の 白らの浜に ま白らの浜に 下りある鴟 はれ その

玉持て来(41)

などと出る(あはれ・はれ)。1・2・11・27・28・33・34・40・

41・44・45・46番歌に出るもつとも代表的な囃しである。ちなみに歌の内容は穏やかな讃め歌が多い。これは、

○尾張に 直に向かへる 一つ松 あはれ (景行紀)

○しなてる 片岡山に 飯に飢て 臥やせる その旅人 あはれ (推古紀)

と、記紀歌謡にも折々見られるもので、詠嘆の意味合の濃い囃しであろう。「あはれなり」という源氏物語的な深まりの一方で、後に武士社会で「あつぱれく」という讃め詞としても用いられたものも、根は同じで、地域的な広がりも感じられる囃しである。つぎに、

○さくら人 その舟ちぢめ 鳥つ田を 十町作れる 見て帰り来む
や そよや 明日帰り来む そよや(29)

○美作や 久米の 久米のさら山 さらさらに なよや さらさら
に なよや(35)

といった(へそよや・およびへなよや)。後者は31・32・33・36にも出る。これらは、「そう・なあ」といった応答詞にもつながる、共感的な囃しと見られる。梁塵秘抄巻第一に残る「長歌」は、十首すべて

「そよ」で始まるし、そこに唯一残された「古柳」の囃しも、

○そよや、古柳によな 下り藤の花やな 咲き匂まけれ……なに
な そよな

などであり、この系統のものと思われる。また、

○近江路の 篠の小ふふき 早引かず 子持ち 待ちやせぬらむ
篠の小ふふきや さきむだちや、(19)

など、14・18・19・20・21・23・24の、いずれも近江から武生に至る地名の出る歌のへさきむだちや。これは、すでに前章で述べたように、若者への妻問いを催す呼掛的な囃しである。そして、

○飛島井に 宿りはすべし や おけ 蔭もよし みもひも冷し
みま草もよし(8)

○青柳を 片糸に纏りて や おけや 鶯の おけや 鶯の 纏
ふといふ笠は おけや 梅の花笠や(9)

というへおけ。これは二首に出るのみであるが、神楽歌には「湯立歌」で、

○伊勢志摩の あまのとねらが 焚く火のけ おけ おけ(本)
たく火のけ 磯良が崎に かをりあふ おけ おけ(末)

○大君の ゆきとる山の 若桜 おけ おけ(本)
若桜 とりに行行く 舟楫棹 人貸せ おけ おけ(末)

と、二首共「おけ」をもち、また「阿知女法」「早歌」の終りにも、

○あちめ とり合せ とり合せ おけ
○おけ あちめ おけ 了はる

などが出る。古語拾遺には、

○アハレ。アナオモシロ。アナタノシ。アナサヤケ。オケ（木名也。振其葉之韻也）

ともあるが、オケのケとは木のこと。すなわち拍子木を打つ代わりの口拍子（木）ではないだろうか。大相撲などで、開始や終了を告げて拍子木を打つことを今でも「木が入る」などと言っているが、催馬楽以外ではオケは「了り」を告げる声（10）でもあり、何程か関連があるように思われる。

さて、本章の主目的は、右に挙げた以外の、

○葛城の 寺の前なるや……おしとど、とおしとど、 しかしては
国ぞ栄えむや わ家らぞ 富せむや おおしとど、としとんど、
おおしとんど、としとんど、(43)

○田中の井戸に 光れる田水葱 摘め摘めあこめ 小あこめ たた
りらり 田中の 小あこめ(54)

○大宮の 西の小路に 漢女子産（あやめ）だり さ漢女子産（あやめ）だり、たらりや
りんたな(56)

○総角（あかま）や とうとう、尋ばかりや とうとう、 離りて寝たれども
まろび合ひけり とうとう、 か寄りあひけり とうとう、(57)

という、いずれも一例しか出ない囃しについてである。このうち、「葛城」の「おしとど」としとんど」等については歌垣と大陸伝来の踏歌とが習合した場での足踏みの擬声としてあったことを注(5)で考察した。さらに、「総角」の「とうとう」も、催馬楽の中で、唯一後世に「譜」でなく「声」で伝承されている、能楽の「翁」、およ

びそののさらに古体を伝えると見られている奈良坂の古社、奈良豆比古神社「翁舞」の中に、

○総角や とんどや 尋ばかりや とんどや

と唱えられて伝わるところからも、ある場合には同様な足踏みのみ囃し(擬声)としてあった可能性も窺われるものである。「とうとう」「とんど」とのトを承ける第二音節目の表記をウとするかンとするかは、音の切れや響きをどう扱って表記するかにすぎず、実音の擬声としては第一音節より軽いものである。なお、催馬楽の原表記のンは、「論・屯・輪」という承接音と一体の一字の表記で、「无」や「字」とは異なつて単独音節扱いとはなっていない。

ところで「とうとう」は、梁塵秘抄以降の中世文献では、巫女などが手で今普通に言うところの鼓を打つ擬声として、しばしば見えるものである。一方、古事記中巻には、吉野の国主等が、

○横臼を作りて、其の横臼に大御酒を醸み、其の大御酒献る時、口、鼓を撃ち、伎して歌ひて曰く、
(仁徳)

という記事がある。この「口鼓」は、古代文献中の孤例だが、同様の伝承を書紀では、

○則ち口を打ちて仰ぎ咲ふ。今国樸、土毛を献る日に、歌訖りて即ち口を撃ち仰ぎ咲ふは、蓋し上古の遺則なり。(応神紀十九年)

とも記している。「口鼓」を撃つとは、要するに口で鼓を打つような音を出して伎して神を招き祝くのだろう。江戸期には「口三味線」という言い方もあったが、「口笛」がどうすることかは説明を要しない。

ツツミのツは、現代の発音はやや転化したもので、本来はタ・テ・トと同様に上歯茎を舌端面で打って出す声で、現代の表記に宛てるとトウに相当する声だったと見られるから、笛が「ブー枝」だったのと同様、「トウトウミ(身?)」として、もともと擬声的な命名だったのである。「トウントウ」」「ドウンドウン」と、口をすぼめ鼻にかけてつよく発音してみると、鼓や太鼓の音にかなり近い感じがする。万葉集には、

○斉ふる 鼓の音は 雷の 声と聞くまで (一九九)

○時守の打ち鳴す鼓数みみれば (二六四)

とあつて、鼓は、遠雷のように響きわたる、今いう大太鼓を言ったようでもある。とまれ、「とうとう」「とんとん」といった囃し詞は、口鼓や足踏みの擬声に発したものととして、列島古来のものであったと推察される。

他方、「総角」の直前の「たたりやりん」という独特の囃しをもつ歌の「大宮の西の小路」の「漢女」——漢人とは、

○住吉のはづまの君が馬乗衣 さひづらふ漢女をすきて縫へる衣ぞ (万 一一七三)

と、旋頭歌にも歌われ、雄略紀には、

○十四年春正月丙寅の朔戊寅、身狭村主青等、呉国の使と共に、呉の献れる手末の才伎、漢織、呉織及び(漢の)衣縫の兄媛・弟媛を將て、住吉津に泊る。

等々と伝えられて以来、大陸風の様々な衣服の仕立て普及に大いに関

係したと思われる人々でもある。古語拾遺の記述では、やはり雄略天皇の時代、漢氏に姓を賜つて内蔵・大蔵とし、秦・漢の二氏にウツ高い諸国の貢調を納めた大蔵・内蔵の管理をゆだねたのであつたともいふ。

また一方、持統紀に見える、

○是日漢人等奏踏歌。(七年正月十六日)

○漢人奏踏歌。／唐人奏踏歌。(八年正月)

という記事の「漢人」と踏歌とのかかわりも注目される。踏歌は、書紀ではこれ以上の詳記はないが(後の伊呂波字類抄には天武三年に始まつた由の記がある)、統紀になると、

○百官主典已上陪從踏歌。(聖武天平二年正月十六日)

○少年童女踏歌。(天平十四年正月十六日)

○踏歌歌頭女孀忍海伊太須……(孝謙天平勝宝三年正月十六日)

○奏内教坊踏歌於庭。(淳仁天平宝子三年正月十八日)

○奏唐・高麗樂及内教坊踏歌。(称徳神護景雲元年十月廿四日)

○賜唐及新羅使、射及踏歌。(光仁宝龜十一年正月十六日)

と、折々記事があり、次第にその歌舞の担い手が移つて、天武・持統朝から百年を経ずして、宮中内教坊の所轄になる正月儀式というばかりでなく、大仏開眼や外国使節接待の式舞としても行われ、以後平安宮廷の雅びた男・女の踏歌として伝承されて行つた。

しかし、漢人(女)の伝えた当初の踏歌は、釈日本紀卷十五述儀十

○私記曰、今俗曰「阿良礼走」。

と、アラレバシリとも和称されたような、あられ(菟・藪)が地を「うち」「たばしる」ような激しい動き、あるいは、彼地での「連手手歌、踏地以為節」(資治通鑑 唐則天紀註)といった足踏みや天をつく「鼓鳴」、「万春樂」の反唱なども伝え、もつとエネルギッシュなものだったと思われる。神社に伝承された神事踏歌には、鼗鼓(熱田社)・太鼓(鹿島社)などを打つ場合もあつたという¹²⁾。他方、民間に流れたものに対しては、天平神護二年(七六六)には「禁断両京畿内踏歌事」という太政官符(類聚三代格卷十九)も出され、禁令は平安期にも及んで「凡京都踏歌、一切禁断」(延喜式卷第四十一「彈正台」)ともあつたところを見ると、古来の「歌垣・かがひ・そひ」などのどこかにあつた可能性もあるアラレバシリが、外来新風の踏歌の呪的な迫力を習合させ、上をおそれさせるほど一気に広がつたことが推察される。

ところで、延喜式には、また、

○凡鼓吹雜生習業所須。鉦一。大鼓一面。楯領鼓二面。多良羅鼓四面。面。答鼓一面。大角二十口。……(第四十九兵庫寮中)

という記事があつて、この多良羅鼓・答鼓というのは、タララ・トウという擬音を示すようで、催馬楽の「大宮」「総角」の囉しとの符合が目されるが、それらはどんな鼓だつたのだろうか。

和名抄には、十卷本(卷六)・二十卷本(卷四)共に、

○鼓^{ツツミ}・大鼓^{オホツツミ}・措鼓^{スリツツミ}・鞞鼓^{ヘカ履鼓}・鼗鼓^{フリツツミ}・腰鼓^{ヒソツツミ}・大鼓^{オホツツミ}・措鼓^{スリツツミ}・鞞鼓^{ヘカ履鼓}・鼗鼓^{フリツツミ}・腰鼓^{ヒソツツミ}

という順に鼓が並ぶ。冒頭に拵がるただの鼓および大鼓は、先述のことから考えて列島土着のもの（今にいわゆる和太鼓）、揩鼓以下は到来物のようであるが、延喜式の両鼓とどうかかわるのか、これだけでは不明である。時代は少し下るが、古今著聞集卷十三祝言第二十の「仁平二年正月鳥羽法皇五十算の御賀の事」では、御賀の樂行事の樂人を列挙して、

○樂人、左、皇后宮亮師国朝臣鞆鼓、治部大輔雅頼揩鼓、……笙、……篳篥、……笛、……太鼓、……鉦、右、……かくぞ侍りける。

と記している。二本見比べてみると、延喜式の「多良羅鼓・答鼓」は、和名抄・著聞集にいう「揩鼓・鞆鼓」の擬声的な名である可能性が大きい。鞆鼓は、現在も雅樂の主要樂器として、桴で「トントン」と打奏されて伝わっているが、揩鼓の方は、鎌倉以後、急速に廃れ現伝していない。和名抄の注には、「揩摩也。俗云須利都々美」とあるのだが、ただ「揩り摩で」てもたいした音が出るとも思えないが、どんな奏法・奏音だったのだろうか。

唐風俗の奏樂図で著名な信西古楽図では、能樂の太鼓風のものを胸の前で水平に持って、片手の指を丸く屈めて当てているのが揩鼓として記されている。また、やはり本邦の揩鼓奏樂像として稀少な例である、平等院鳳凰堂の中堂内部壁面を飾る音声菩薩彫像では、指を揃えて押し皮の周辺部を撫でさする風に彫られている。それらから推測するに、屈めた五指を弾いていわばタララと打った後、指を伸して揩つ

て震動を調節するといった微妙な奏法だったようである。鎌倉期の樂書教訓抄には、「其唱歌云、亭ムムム、如此、打音一」^{（一）}ともある。

揩鼓・鞆鼓などが、踏歌と並び漢人・唐人のもたらしたものでなければ、本元の隋書・唐書の、「音樂志・礼樂志」等に手がかりを探ってみよう。大部詳細なそれらの記述によると、当時、中原から南方驛（ピルマ）までを席捲していた音樂・舞踏の中心は、実は西域に発した龜茲樂であった。往時の龜茲国の繁榮をありありと伝え残すキジル石窟の千仏画は、現在立派な写真集でも知ることができるが、その日本語版中の姚士宏「キジル石窟壁面の樂舞形像」によると、様々な樂舞像の中に二十余種の樂器が識別できるといふ。鼓に関しては、大鼓・鷄婁鼓・羯鼓・答臘鼓・腰鼓・毛貝鼓などが指摘・解説されているが、うち、和名抄に出る「答臘鼓」について、注目すべき記述がある。

答臘鼓（通典）によると、「答臘鼓の制は、羯鼓より広にして短、指を以て揩く。其の声甚だ震う。俗に之を揩鼓と謂う」とある。壁画には3例を見るが、うち2例は蹄形・奏法とも文献の記述に合致する。すなわち鼓胴は平たい円形で、両端に皮革をかぶせ、ひもで相互に強く締めあげるものである。演奏者はこれを首に掛け、両手を用いて上下から弾敲するのである。（傍点は木村）

和名抄には、答臘鼓は鞆鼓の別名のように記されているが、すでに狩谷掖斎の箋注倭名でも、通典を弾いて疑義が呈されているように、答臘鼓は揩鼓の方で、タフロフとは要するに「多良羅」と同じく、擬音的な龜茲名の音訳だったのだろう。隋書音樂志下に記される帝の定

めた七あるいは九の「楽部」のうち、答臘鼓をもつのは、高昌・龜茲とその隣の疏勒（カシュガル）といった西域（西戎）だけである。ところで姚氏掲載の壁画模写図の二例では、いずれも指を大きく広げ、両面から十本の弾指に微妙の時差をつけ、いわばタララ・タララ・タララと敲いて甚震の音を響かせるものだったと見られる。しかしそれが、信西古楽図のような「大唐楽器」（西大寺資材帳）となって本邦に渡来した中で、漢訳「措」がもつばら「する」と訓まれたりし、さらに時代が下って平安盛時ともなると、しだいにそのスリ鼓という名称（訓み）に連れて穏やかな国風の奏法に変わってしまい、宮廷楽器らしい微妙な音ではあるが、鼓本来の迫力を喪失して衰退したのだと思われる。

さて、傍証が長くなったが、本題は、○大宮の西の小路に漢女子産だり

り、んたな（56）

さ漢女子産だり たらりや



信西古楽図



23 答臘鼓 第38窟



24 答臘鼓 第135窟

キシル石窟

という囃しについてであった。この列島古来の囃し声とはとても思えないものが、どこからどのようにして催馬楽に入りこんだかの背景は、おおよそ右に述べたような次第だと考えられる。すなわち、初期の踏歌を伝えた漢人・唐人が、鼓を用いていたにせよいなかったにせよ、答臘鼓（タララ鼓）の口鼓風に唱えた「タラリヤリン」といったものが、その耳新しく魅惑的な音とリズムと動作によって、たちまち真似られたわけであろう。それは、「漢女」を歌う囃しとしてこそふさわしいもので、おそらく、漢女役を中に据えてトウトウと足踏みして寄せた後、「タラリヤリン」タナ（とな？）とアラレバシリで四散する風の所作を伴った、擬声的な囃しというのではなかっただろうか。そのような軽快可憐な足踏み足づかいは、本来少女たちならではのもので、おそらく、

○田中の井戸に 光れる田水葱 摘め摘めあこめ 小あこめ たたりり、り、 田中の小あこめ（54）

も、小あこめ（少女）を歌う囃しとして、やや変じて用いられたのであろう。「タラリヤリン・タタリヤリ」とは、そのように、いわば大陸の踏歌のアラレの一粒二粒が、此の地まで大きく跳ねこぼれたようにして残った「声」であったと見られる。

後白河院の催馬楽についての最後の記述、

○さいばらは、おほやけ・わたくしのうるはしきあそびの琴の音・琵琶の緒・笛の音につけて、わが国のしらべともなせり。

（口伝集 巻第二）

という、あたかも指鼓奏法の変化に象徴されるような、その調べの官びた国風への変化とは、当然、尚侍広井女王から口承した公家の男たちの中から真仮名に書き取られて声が固定した後のことであろう。それ以前の、声のみによる奈良朝のサイバラは、列島各地の他の国の様々な調べの上に、大蔵・内蔵にゆかりの深い漢人たちの古い調べ、伝えられて程ない亀茲楽風の踏歌の調べなどの混然とした、一種エキゾチックな調べだったのである。奈良の京のサイバラとは、

○引馬野にはほふ襟原 入り乱れ衣にははせ旅のしるしに
(万 五七)

○白管の真野の襟原 心ゆも思はぬ吾れし衣に指りつ
(万 一三五四)

○伊香保ろのソビの襟原 ねもころに奥をなかねそまさかしよかば
(万 三四〇九)

といったソビの襟原の性愛開放の場の感性を繁栄のみやかに持ち込み、そこに流入交錯する様々な人の声も調べも情感も自在にとり込んで上下群唱されていた。

奈良豆比古神社「翁舞」⁽¹⁸⁾の「トウトウタラリタラリラ タラリラ
ラリラリトウ」という冒頭の唱歌や、「総角や とんどや 尋ばかりや とんどや」などの、祝詞を朗らかにしたような明澄で耳慣れない独特の節まわしが、果たしてその一縷の面影を伝えたものかどうか、今となつては知るよしもない。

注

- (1) 万葉集歌「いであが駒早く行きこそ亦打山 待つらむ妹を行きてはや見む」(三一五四)の「待つらむ妹を」が「待つらむ人」となつて、古今集風の言葉づかいに変わっている。「催馬楽」と字を宛てた意味づけた後補した可能性がある。男の独白的な妻問いの歌は催馬楽には稀でもある。
- (2) 「狭野」は本来「サ布」の意であつたと思われる。「君がゆく道の長手を繰り畳ね」(三七二四)とは布を扱う人の発想でもある。サの意味については本文で後述。なお、蔵部は、大蔵でなく内蔵を指すこともあるが、いずれによせ内裏周辺の下仕えの女嬪(めのわらは)である。
- (3) 第五十回「正倉院展図録」(平成十年)による。
- (4) 木村「古代衣料語彙とその歌ことば」(奈良大学紀要第二十七号)
- (5) 木村「神話記号としての母声の伝承——古層日本語の融合構造——」(奈良大学大学院研究年報第四号)
- (6) 催馬楽には、イ音便と見られるものがこれの他に「またい(またぎ)けむ・咲い(咲き)たる(3)「押しひらい(ひらき)て来ませ(6)」と計四度ある。イ音便の発生は、通説の平安初期より古い可能性がある。
- (7) 「さみ緒」は「染緒」の音転ととる通説は、音の上からも意味の上からも如何だろうか。「さぶる子」「うらさぶ」の「さぶ」の意も重層する「さび(籍)で、「さびえほし」(梁塵秘抄)といった用法と同類の、「ツヤ消し」ないし「古びた」緒の意であろう。なお、催馬楽ではアヤメの郡(12)「アヤベ(漢部)郡などと、バ行音がマ行音で書きとられた傾向もある。
- (8) 「距離をちぢめる」といった意の「ちぢめ」で、辞書にまでとられている「止め」ではない。「その舟」を「こちらへ」近よせよ」の意である。なお、「鳥つ田」の「鳥」とは海中の鳥ではなく、61番歌に出る山崎から難波へと流れている淀川流域に、島本・三島・福島等と今も地名が残るような、

湿地帯中の島、舟は水路を漕ぐ舟だと思われる。

(9) 宮尾登美子の小説『蔵』の世界の普遍性でもあろう。

(10) 江戸歌舞伎などでは、拍子木音としての「チョン」を同様に用いている。

(11) 「あられ」は、「ささ葉にうつつやあられのたしだしに」(記 允恭)「吾袖に菴たばしる」(万三三三)というように、古く「うつつ」「たばしる」という動詞で承けられたものである。「み山にはあられ降るらし」という神楽冒頭歌、「あられ降り(る)」という枕詞(口碑)の成立から見ても、何か呪的な意味があったのだろう。その「あられふり」を枕にする香島郡(常陸国風土記)に伝わる歌垣歌に「吾を見さばしり」という終句があり、「あらればしり」風の所作もあったのかも知れない。また、「天の原踏みどどろかし鳴る神も」(古今七〇一)から考えると、雷鳴と鼓声・足踏みには、共通の呪性を感じていた可能性がある。自然現象としての雷と菴(アラレ)とは、しばしば相伴うから、アラレは鳴神の「おこほれ」といったあたりのとらえ方があったのだろうか。

(12) 古事類苑「楽部部四(踏歌)」による。

(13) 春日大社南都楽所の笠置祝一楽頭の教示による。

(14) 新疆ウイグル自治区文物管理委员会・坪城県キジル千仏洞文物保管所編『中国石窟キジル石窟二』(平凡社)

(15) 敦煌莫高窟壁画にも描かれるものがあるという。庄壮「敦煌石窟音楽」(甘肅人民出版社)

(16) 奈良豆比古神社「翁舞」の黒色尉の足づかいには、「ヒヤラリ・ヒヤラリ・ヒヤラヒヤラヒヤラリ」という三・三・七拍子の笛に合せ、後退しながらの早足跳びや片足跳びがある。三・三・七拍子は、催馬楽「浅緑・妹之門・席田」に独特のリズムでもある。なお、歌舞伎の「タタラを踏む」にもつながっているかも知れない。

(17) 平安初期、群臣(男)は、縫殿寮から賜わった「襟措衣」を着て「踏歌」

をしていたという(内裏式)群書類(従公事部)。当時すでになぜそんな物を着るのか不明となっていたらしく、程なく儀礼としても廃れた由記されている。

(18) 前段の白式尉の謡は、今様・催馬楽・神歌・朗詠そして踏歌といった、平安期の主として宮廷歌謡を綴り合せて成り立っていると見られる。さらに面をつけるまでは平安後期の今様、面をつけてからの「総角」以降は、古謡で構成されていることも見てとれる。「翁舞」の文献上の遑源は、統日本後紀の仁明承和十二年(八四五)正月の条に認められるもので、能楽の「翁」も、申楽談義が繰り返して「神楽」として別格扱いする程に、その神さびた古さの感覚が伝承されていたのだろう。

The Original Image of *Saibara* Lyrics

Noriko KIMURA