

911.6  
F67  
②

911.6-F67  
1200500756968

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 50 1 2 3 4 5

始





3210.25



911.6  
F67  
①

古代歌謠の研究

藤田徳太郎著作  
金星堂梓行



古外燔齋の撰案

金屋堂科書  
藤田樹太撰著



あらしす  
らんさう

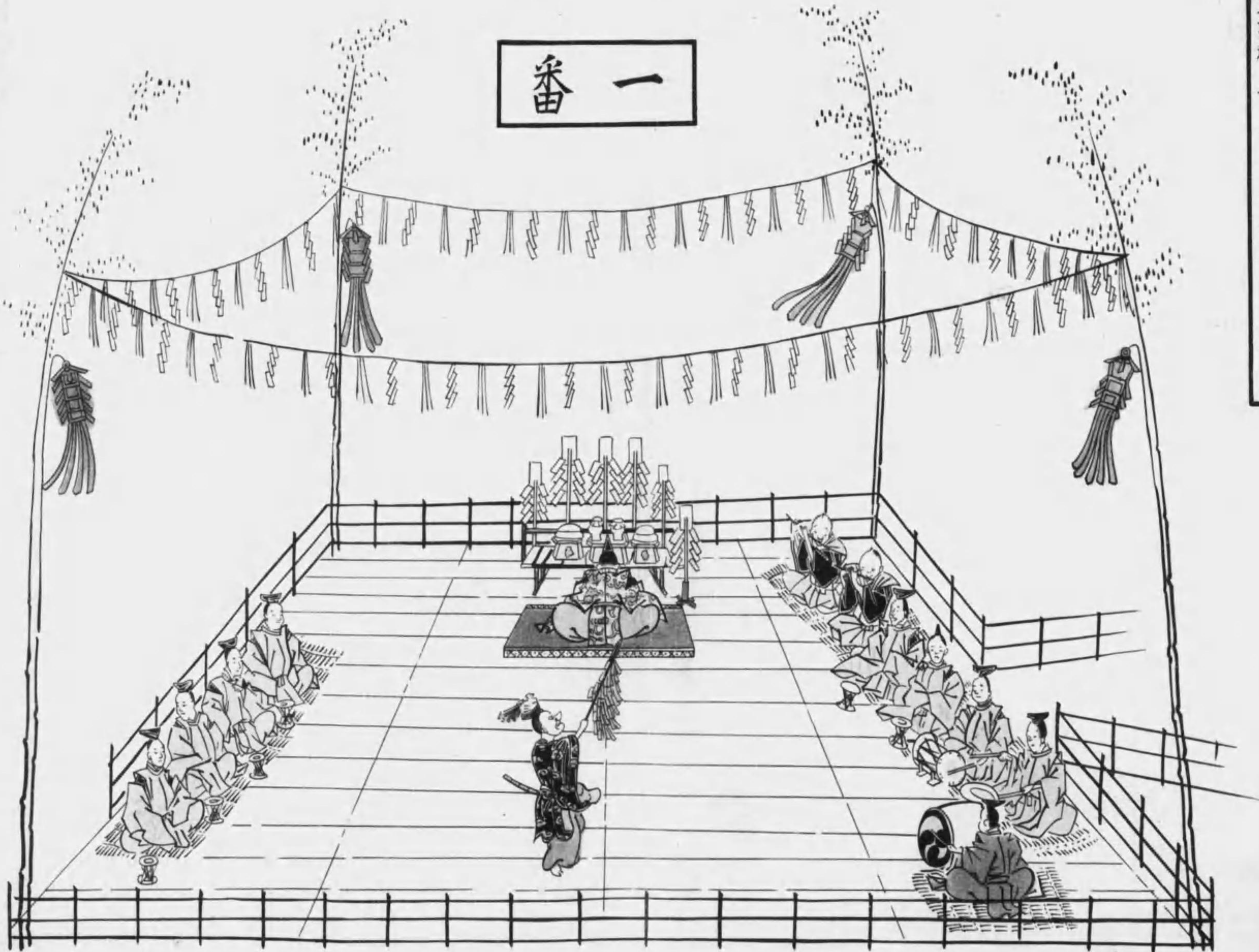


古外燔齋圖 板橋實地寫



常陸國  
久慈郡  
金砂山大祭禮御田樂之圖

一 番



圖版第一 金砂山田樂圖（四方加持）



二番



圖版第二 金砂山田樂圖（獅子舞）



三番

圖版第三 金砂山田樂圖（蓮葉躍）





四 番



圖版第四 金砂山田樂圖（高足力士）



此六音の  
分也 無空拍子

音柳 二段 各六 拍子十二

此六音の  
分也 無空拍子  
二及節拍子如此同二段始  
三及節拍子如初及拍子  
有空第ニ及如此第三及不行拍子出様如  
初度 惣如此相更也伊世海  
同抄事也

羽  
ア  
中  
キ  
中  
カ  
即音  
タ  
同抄事也

ト  
中  
コ  
リ  
テ  
オ  
ケ  
ヤ  
中  
ヤ  
中  
イ  
中

或説  
ヤ  
アリ

究研の謠歌代古

次目 文序



## 序文

最近十年間に發表した古代歌謠に關する論文を集めて、此の一冊を編んだ。古代歌謠といふのは、近代歌謠に對する名稱で、上代歌謠より中世歌謠にわたる間を、かく稱してゐる。今まで發表した歌謠に關する論文の中、古代歌謠と近代歌謠とに關するものは各々、相半ばする分量となつてゐるであらう。今の私は、寧ろ、近代歌謠の方に興味を持つてゐるが、とにかく、此所では、古代歌謠の研究だけを一部にまとめて見ることにした。

今までも、歌謠に關する論文を一部にまとめようと思つた事は幾度もあつたが、不満な點が多くて、どうもこれを一冊として公刊する氣持にはなれなかつた。躊躇逡巡してそれだけの勇氣が出なかつたのだ。然るに、此の頃漸く、これを一冊の書籍にして出さうと決心するに至つたのは、これらの論文が、特殊の雑誌に掲載せられたりして、廣く學者の眼にふれるやうな、或は同じ研究に志してゐる人々から讀んで貰ふやうな機會を

持つ事が少いためか、今まで公表した論文に關して、私にとつては、遺憾に思はれるやうな事からに接した場合も二三ではないので、論文の内容には、自分でも不満の點が多眼につく事もあるが、此の際、とにかく、これを一部の書として、學界に提供して見る事にしようとして、考へるに至つたわけである。

勿論、今度あらためて發表するに際しては、舊稿に、出来るだけ手を加へて、誤を少くし、新しい資料は廣く取り入れて、なるべく、學者に取つては、益となる事が多いやうにと、勞をいとほなかつた積ではあるが、併し、どうも、自分の思ふやうにゆかない所があつて、なほ、不満の點を残してゐる事も、數々あるのである。

歌謠の研究を専門としてゐる私が、その歌謠研究の論文集を世に公にするのは、これが最初と云つてよい。此の意味からいふと、本書は、私の専門研究の處女出版のやうなものである。私に取つて、多少の抱負と期待とが存するのも當然であらう。しかも、かく一部にまとめて見た結果は、その業績の餘りにも貧弱且つ狭く浅いのに、自ら驚いてゐる。これまで、自分の築いて來た勞作の集積が、此んな事に過ぎないのかと思つては一抹寂寥の感なき能はぬのである。



本書の論文は、國語と國文學、國文教育、文學、心の花、冬柏、奈良文化等の雜誌、及び、萬葉集講座に掲載したものであるが、終の二篇は、主に、新しい資料の紹介を目的として、附加したのである。一々所載の雜誌名は記さなかつたが、各文章の終に發表年月を記しておいた。これによつて、他の學者の學說との先後に關しても、その時期が明瞭となる筈である。これについては、佐佐木先生、藤村先生、與謝野先生、垣内先生、辰巳利文氏等の方々の知遇に深く感激してゐる。

挿入寫眞の資料等については、畏友笹野堅氏より數々の御注意、御助力を頂いた。宮内省圖書寮、東北帝國大學附屬圖書館、神宮文庫、彰考館文庫、金澤文庫等の公私の圖書館文庫より多くの恩恵を受け、及び佐佐木先生、野々村戒三氏、村岡博士、雨谷毅氏、關靖氏、宮良當壯氏、酒井秀夫氏、その他の方々より、多大の御好意と御援助とを寄せて頂いたのである。又、脊及び扉の文字は山崎光子先生に揮毫を願つた。厚く御禮申上げたい。圖版の説明は、大抵本文の中にあつて、各々その關係のある場所に挿入しておいたが、たゞ、金沙山田樂圖だけは、口繪として最初にかゝげ、又、幸若太夫筆九穴貝と、鷺流狂言小舞伊勢ノ千種の二種とは、論文中に何ら言及する所はなかつたが、いづ

れも、江戸極初期の寫本として、傳來正しく、貴重なる資料の一であるから、特に掲げたのである。その他、カツトには、「山かづら」所載の倭舞圖、及び「年中行事繪卷」所載の女踏歌圖、又、箱の繪にも、同じ繪卷の田樂圖等が使用してあるが、それらは一々説明を加へない。

本書の公刊に當り、歌謠研究の爲めには、佐佐木博士、藤村博士、志田先生、高野博士、橋本博士、武田博士、高木先生、澤瀉先生、久松先生、田邊尙雄氏、藤澤衛彦氏、笹野堅氏、森本治吉氏、志田延義氏等の、恩師、先輩、友人より、種々學問上の益を與へられてゐる、その學恩に對して深く感謝の意を表したいと思ふ。

重陽の節句に當る日、卷首に記して、自ら序す。

昭和九年九月九日九時

著

者



目次

○上代歌謠形態の發達	三
前書	三
一、反復	五
二、對句	一三
三、拍子詞	一九
後書	二八
○記紀歌謠の韻律	二九
萬葉集の韻律	五一
——長歌の句數について——	
萬葉集の歌謠	八九
片歌考	一〇五

天平六年の歌垣の歌曲……………一一三

上代の樂器……………一一九

琴歌譜及び氣比北御門の神樂歌……………一三三

○古代歌謠の本質……………一四五

「返物歌」の解釋……………一六五

今様の形式……………一七五

宴曲の研究……………一九九

一、宴曲の名稱……………一九九

二、宴曲の源流……………二〇二

三、宴曲の大成……………二〇六

四、宴曲の書籍……………二〇八

五、宴曲の作者……………二一八

六、宴曲の時代……………二二八



七、宴曲の内容	一三一
八、宴曲の句法 <small>附</small> 宴曲の形態	一三八
九、宴曲の囃子詞	一五二
十、宴曲の異説	一五四
十一、宴曲の沿革	一六八
十二、宴曲の音楽	一七二
十三、宴曲の價値	一七八
幸若舞の流祖と曲目	一八三
室町時代の小歌と小舞	三三三
一、しをり萩	三三三
二、えびすくひ	三三八
室町小歌の形式	三四五
古代歌謠落穂集	三八五

一、催馬樂	三八五
二、田歌	三八八
三、今様	三八九
四、延年舞	三九〇
五、田樂	三九二
六、佛教歌謠	三九九
水戸彰考館本「閑吟集」	四二一
索引	四五七
歌詞索引	五〇〇



別刷圖版目次

圖版第一	金沙山田樂圖(四方加持)	(二頁大、石版)	口	繪	
圖版第二	同	(獅子舞)	口	繪	
圖版第三	同	(蓮葉躍)	口	繪	
圖版第四	同	(高足力士)	口	繪	
圖版第五	尼崎本萬葉集卷第十六	(寫真版)	頁一七		
圖版第六	琴	歌	譜	(寫真版)	
圖版第七	承德三年書寫歌謠集	(寫真版)	三二二	元	
圖版第八	傳信義朝臣自筆本神樂歌	(二頁大、寫真版)	二四二	二四二	
圖版第九	顯真古今目錄抄稿本紙背今樣	(寫真版)	一八四	一八五	
圖版第十	金澤稱名寺所傳宴曲	(玻璃版)	二〇八	二〇九	
圖版第十一	撰要	兩曲卷	(寫真版)	二五四	二五五
圖版第十二	幸若節付所載	幸若家傳	(寫真版)	二八六	二八七
圖版第十三	幸若太夫自筆九穴貝	(寫真版)	二九六	二九七	

圖版第十四	八十翁昔物語挿繪	(凸版)	三〇〇	三〇一	
圖版第十五	幸若舞曲山中常盤	(寫真版)	三〇八	三〇九	
圖版第十六	幸若	聞書	(寫真版)	三一〇	三一一
圖版第十七	幸若小八郎太夫自筆小節	(原色版)	三二〇	三三一	
圖版第十八	幸若小八郎太夫自筆小節新舞	(玻璃版)	三三〇	三三一	
圖版第十九	今樣所載	志織萩	(二頁大、二色石版)	三三六	三三七
圖版第二十	和泉流秘書所載海老すくひ川	(二頁大、寫真版)	三四〇	三四一	
圖版第二十一	鷺流狂言傳書所載小舞伊勢ノ千種	(二色凸版)	三四〇	三四一	
圖版第二十二	彰考館本催馬樂	(二色凸版)	三六六	三八七	
圖版第二十三	金澤稱名寺所傳會殿樂	(寫真版)	四〇四	四〇五	
圖版第二十四	金澤稱名寺所傳小歌斷片	(玻璃版)	四二二	四二三	
圖版第二十五	彰考館本閑吟集	(三色凸版)	四三〇	四三二	
圖表第一	記紀萬葉長歌句數比較表	(石版)	四三一	四三一	
圖表第二	萬葉集長歌句數表	(石版)	四三一	四三三	
圖表第三	萬葉歌人長歌句數比較表	(石版)	四六一	四七	





西國  
古代  
歌謠  
の  
研  
究





655-110

### 上代歌謠形態の發達



書

此の問題については、既に五十嵐博士の「國歌の胎生及び發達」の中にも詳論せられてゐる。併し、私自身としては、多少五十嵐博士の所論とは異なる考へを持つてゐる所もあるが、大體は彼書に述べられた所で悉くされてゐると思ふ。たゞ歌謠形態の一方面としての、韻律を主とした考察は、かの研究によつて大成せられたと云つても差支へないが、しかも猶他に殘された部分が甚だ多い。特に修辭的發達が、歌謠形態の變遷發達に與へた影響は甚だ大なるものがある。私は今此の點を主として述べて見たいと思ふ。

一體文學作品を外形内容といふ風に二分して見るのは、研究の便宜上やむを得ない場合もあるが、一面から見ると、これ程不合理・不便利な事はないのである。加ふるに文學そのものは、本質的に斯様に二分し得べからざる緊密なる關係を持つてゐるのであつて、内容即外形に他ならぬ。表現といふ詞は、外形の方からも解釋出來ると共に、亦内容

上代歌謠形態の發達



的なるものであつて、文學は結局表現そのものに他ならぬのである。私のこゝに説明しようと思ふ歌謡形態の一部たる修辭の問題についても、内容に即する事が多いのであつて、歌者の表現せんと欲した内部生命がそのまゝの形態を取つて現はれたのであるから、これは必然的に斯の如き形態となり、必然的に斯の如き表現を有し、必然的に斯の如き内容を斯の如き形を以つて表はさざるを得なかつた。凡そ修辭の發達は、單なる形式的技巧的練習によるのではなくして、内容に即した、歌者の内部生命の必然的表現に俟つ所が多いのである。斯様にして修辭は内容と重大な關係を持つ。

併し、歌謡の場合に於ては、内容的意味(内部生命とは別)とは殆ど全く何の關係もない修辭の發達を可能とする。其は歌謡は他の文學とは違つて、眼で讀み文字で理解させる作品ではなく、直ちに口から耳へ通じ、音樂的要素を多分に持つた朗誦的文學であるからである。音樂的要素があるから其は内容的意味の全く不明な、たゞ朗誦する爲めにみに愉快な調子を持つ、一の句調をも發達させる事が出来る。これは文學的註解とは全く獨立した、音樂的部分であつて、歌謡はこれがあるが爲めに、他の韻文文學、和歌俳句の如きものとも區別せられる。こゝに於て、歌謡の修辭には他の範疇に屬する文學とは甚だ特性を異にする部分がある。これを音調的修辭ともいふ事が出来る。此の音調的修辭が最も原始的なもので、最初に發達したものであり、内容的修辭は、音調的修辭が發達した後を受けて、更に發達した高級のものである。すべての韻文文學は歌謡より出て發達したもので、歌謡の音樂的要素が稀薄となり、朗誦的性質の薄弱となつたものであるから、これらは多少とも歌謡的性質を持つと共に、歌謡に於ては、原始的修辭なる、音調的修辭の方が内容的修辭に比して重要であり、且つ最もよくその特性を備へてゐる。これに反して和歌俳句の如き

韻文文學に於ては、音調的修辭の足跡も多少残されてはゐるが、猶高度に發達した内容的修辭の方が重要なものである。此の點が歌謡形態の研究上に、他の韻文文學とは異なる所であり、此所に修辭の發達、乃至は修辭の起源とも云ふべき、原始的歌謡の修辭の問題について述べようとする所以でもある。發達した高級の修辭現象については、歌謡形態の問題について取扱ふよりは、他の文學に於て考察した方が妥當であらう。

最後に一言する。歌謡の原始文學たる特性については、世界各國とも共通ではあるが、しかも、言語の相違、國民感情の相違等より、歌謡の形態、修辭現象等は各國で又異なる事になつた。我が國の歌謡形態の考察にしても、これを外國の其によつて解するのは甚だ不可であつて、外國の歌謡形態の研究は参考となり得ても、これをそのまゝ我が國の歌謡にあてはめる事は出来ない。修辭學の如きは、歐洲の、しかも古代の雄辯學の一部分として發達した修辭學の亞流を、そのまゝ我が國に翻譯せんとするが如き未熟なる態度は、今の場合捨つべきである。即ち我が國獨特の修辭現象があり、獨特の發達の経路を辿つてゐるのであるから、此所ではその點に於て、翻譯に煩はされずに特性を闡明させる上に、獨特の研究と記述とが必要になつて來るのである。

## 一 反 復

反復は最も原始的な修辭である。否、修辭といふ詞を用ゐる事が出来ない、未だ修辭意識の少しも存してゐない古代からあつたものである。兒童の詞を顧みる時、そこに幾多の反復の現象のある事が知られるであらう。詞そのものにしても、彼等の最初に覺える詞は、「ママ」(飯)「トト」(父)「カカ」(母)の如きものである。單一なる音の反復に過



ぎない。ママが我が國では御飯の意味に用ゐられ、西洋では母親に對する愛稱として用ゐられてゐるのは面白い現象で、最も發し易い唇音の反復が期せずしてその最も求めるもの名稱に一致したものである。斯様な單語から、兒童の有する一の單文を考へる時にも、其は又單なる反復に過ぎない事を見出すであらう。例へば、彼等が物を要求する時に、「ウマウマ」と反復する事によつて、その意志を表示するが如き場合が多い。斯様にして、原始的な文章は、その感情の強調に於ては、單なる語句の反復によつて、これを示したに過ぎないと思はれる。「火事だ」といふ單一の叫びよりも、「火事！ 火事！！」といふ重複の叫びが多く示される如きである。原始的文學形態としての歌謡は、實に此の反復に過ぎないと思はれる。かの國歌の祖と云はれる「出雲八重垣」の御歌にしも、八重垣といふ語の反復に重點が置かれてゐる。斯様な例が多いのである。

反復は純粹に音調に關するものではあるけれども、其はまた高張した感情の表出である點に於て、内容的にも關連してゐる。或は歡喜の情、或は恐怖の情、その他の感情を強調し表出せんとする時、又は焦燥の情を述べんとする時等は反復によるのが常である。併し他の方面に於て、其は内容的に多くの重心を持たずに、たゞ耳に聞く快感を主とした音調上の興味より、これを使用する場合もある。歌謡に於ける押韻法は、その文學形態に残した足跡であつて、我が國の歌謡に頭韻を踏んだ歌の見えるのは、斯様な純粹音調的反復に對する興味の現はれである。

我が國の詩歌が五七を一單位として、此の反復であるか、若しくは、その反對の調子なる七五一單位の反復よりなるものである事は、反復の現象の最も重大なる作用である。そも／＼何故に五と七の音數が出来たか、何故に五と七とが結びついて、五七となり七五となつたか、其等についても複雑な問題があり、自分も意見を述べた事がある。

歌謡の形態的發達の根本問題として、其は重要な問題ではあるけれども、此の文に於ては除かざるを得ない。兎にも角にも、五七といふ調子が古代歌謡に於て出来上つた時に、反復といふ現象がこれに作用して、様々の形態を生んだ。五七二單位の歌があり、或ひは三單位以上の歌もあるのみならず、此の五七五七と續けた、最後の七音句の反復により、終止の觀念を強めようとして、こゝに五七七なる歌謡の終止形態を生んだ。こゝに於て、五七二單位に斯様な終止形態を取つたものが、國歌の最も普通の形態として存するに到り、多單位の歌と雖も同じく此の終止形を取つて、こゝに長歌が出来上り、短歌と併せ行はれた。而して古代歌謡の中には、この終止形を取らない、たゞ五七二單位で終つた歌（此の例は甚だ稀である）、五七多單位で終つた歌も若干見出されるのであつて、最後の七音句反復の成長しない以前の形態を存してゐるのである。斯の如く、反復が我が國の歌謡の形態的發達の根本要素となつてゐる事は、又此の修辭現象が、最も原始的であると共に、根本的なるものであるのに起因してゐるのである。

次に此の點について二三の例をあげて説明しよう。

五七二單位より成る歌には次の如き例がある。

女鳥の、吾が大君の、おろすはた、誰がたねるかも（仁徳記）

此の終の七音句が反復すれば、完全な短歌形式が出来上る。併し、五七七の最後の七音句が反復から生じたものか否かについては議論があるが、私は確かに反復の結果によつたものと斷定する。たゞ、五七七の終の七音句が純粹の反復から成立つてゐる歌を見出し難いが、更に此の歌に七音句を増した五七七七の形の終止に於て、最後の七音句が前の七音句の反復である例は若干存する。



神風の、伊勢の海の、大石にや、い道ひもとほる、しただみの、しただみの、(吾子よ、吾子よ)、しただみの、いはひもとほり、  
撃ちてしやまむ、撃ちてしやまむ (神武記)

こもりくの、泊瀬の山は、あやにうらぐはし、あやにうらぐはし (雄略記)

大君の、みこの柴垣、やふじまり、しまりもとほし、截れむ柴垣、やけむ柴垣 (清和記)

此の第三の歌は即ち所謂佛足石歌體といふもので、佛足石歌體が反復の結果、五七七七といふ形を誘致したものである事は疑ひない。然らば短歌形式の最後の七音句も同様の理由から成つたものである事は想像に難くない。次に、次の如き例がある。

朝霜の、みけのさを櫛、まへつぎみ、い渡らすも、みけのさを櫛 (景行記)

倭べに、往くは誰が夫、こもりづの、下よはへつ、往くは誰が夫 (仁徳記)

多治比野に、寝むと知りせば、たつごもも、持ちて来ましも、寝むと知りせば (神代記)

この三歌に於て、第五句は第二句の反復なる事に氣が付く。但し此の中の第一第二歌に於て、その第五句は純然たる形式的の反復句でなく、内容的にも、直ちに上句を受けて、上句と緊密な關係を持つてゐる句である。けれども、元來短歌形式とか、片歌形式とかいふ形で、今日に残されてゐる歌謡は、この形の甚だ整美してゐる點より見て、可成り後世の修正を經、或ひは後世の新作に係るもので、五七七なる終止形式が出来つゝあつた、歌謡形式の不整なる古い時代の形をそのまま残してゐるものではないと思はれるから、以上の二歌が、内容的に上句と關連を持つてゐるのは、歌體の整美と相俟つて、時代の稍下る歌である事が明かであると共に、最後の七音句が反復より成るといふ體勢

だけは是等の例で窺はれると思ふのである。たゞ短歌形式の場合に於て、その最後の七音句が、第二句なる七音句の反復であるか、又は第四句なる七音句の反復であるかは現象的に見て、決定しがたい問題であらうが、何れでもよいと思ふ。短歌形式の場合と同様に、片歌形式の成立に於ても、その第二句なる七音句の反復よりして斯様なる三句形式が出来上つたのであらう。かの古事記の初にある、

あなにやし えをとこそ

あなにやし えをとめを

の唱和を、片歌形式の原始的なる形とすれば、片歌形式は、反復によつてこれより誘出され、更に片歌形式の終の七音句を反復して終止の感を深める事によつて、五七七七なる形を得るが、此の形の歌は既に掲げた雄略紀の「あやにうらぐはし」の歌が其である。

反復は、時として、一つの歌を前半と後半と二連に分節する際、その節の切れ目に、同一句を置く事によつて、分節の段落、或ひは終止の感を深めようとする時に用ゐられる。旋頭歌は必ずしも、斯ういふ理由から出来たものではないが、結果から見れば同一現象を呈してゐる。

須々許理が かみし御酒に 我酔ひにけり

ことなくし ゑぐしに 我酔ひにけり (應神記)

唐國を いかふ事ぞ 目づら子來る

むかさくる 壹岐の渡を 目づら子來る (蘇我記)



の如きその例である。旋頭歌は五七七七七の形で、明かに二段落より成り、その段落の句、同一句を反復する事によつて分段の觀念を明かにしようとするのであるが、元來旋頭歌の成立は、片歌を二つ重ねた事によつて生じたもので、その片歌を二重した理由は、片歌は問答の際に多く用ゐられたから、その片歌の問答歌を一つにまとめて、同一人が問答歌的に、一首の歌を作るやうになつた事、萬葉集に於ける短歌形式の問答歌と同一現象で、しかも片歌は歌の形が短いので、其の問答の兩歌が緊密に結びついて旋頭歌形式が生じたのではないかと思はれる所がある。併し、記紀の歌の中には、同一人によつて作られた問答歌的な旋頭歌形式の歌は見出されないで、以上の推測は當らぬかも知れぬ。(異人の作つた問答歌の旋頭歌形式としては、清寧記に、志昆臣が、

大宮の をとつ 端手は 隈傾けり

と歌つて、此の歌の末を乞うた時に、袁祁命が、

大匠 をちなみこそ 隈傾けれ

と讀み給うたといふ。これは短歌の連歌と同じ事、二人で問答的に一の旋頭歌を作られたのであつて、個々獨立した片歌ではない。これは旋頭歌が問答歌的に出来上り、且つ各第三句第六句の反復詞的に出来上つてゐる例である。これとは違つた他の解釋では、片歌形式は餘りに短かすぎるので、歌者の詠嘆の情を充分に洩す事が出来ない爲めに、片歌形式の歌を二つ重ね、同一句を反復する事によつて、その詠嘆の情を充分に發しようとしたかも知れない。然らば、その分節(又は段落)に當る兩個の七音句が、同一句の反復より成つてゐる歌の多いのも當然であらう。何れにしても、旋頭歌形式成立の事情の如何に關はらず、反復によつて段落を示さうとした現象のある事を注意すれば足る

のである。更に同じ例は、長歌にもある。

千早人 宇治の渡に 渡瀬に 立てる 梓弓眞弓 いらなげく そこに思ひ出 悲しげく こゝに思ひ出 射切らずぞ來る 梓

弓眞弓 (巻師記)

つぬさはふ 磐の姫が おほろかに きこさぬ うら桑の木 よるまじき 河の隈々 よろぼひゆくかも うら桑の木 (仁徳記)  
遠方の あらら松原 松原に 渡り行きて 槻弓に まり矢をたくへ うま人は うまんどちや いつこは やつ子どち いざ

會はな我は たまきはる 内のあそが 腹ぬちは いさこあれや いざ會はな我は (他記)  
こもりくの 泊瀬の山の……大をにし 汝が定める 思ひ妻あはれ 槻弓の こやりこやりも 梓弓 立てり立てりも 後も取

り見る 思ひ妻あはれ (尤書記)

その他例は多い。而して、此の反復によつて、長歌の段落の分たれる事は、その分節を明瞭にすると共に、古代歌謡の形式が、單に單一歌體から成つてゐるのではなくて、二つの形式が合一した複合歌體から成つてゐるもののある事を明瞭に示す上に役立つのである。例へば前例の「いざ會はな我は」の反復によつて、これが二段落に分たれる事が明瞭であり、而して、その第二節が純然たる短歌形式である事によつて、此の歌は、長歌+短歌なる歌である事が明かである。斯ういふ複合形式の歌が、紀紀の歌謡中に多い事は、これによつても明かにされる。旋頭歌も亦片歌形式の二重形式であり、一種の複合形式なる事は、此の反復が段落に存するといふ現象によつても明瞭にせられるのである。猶此の種の反復では、

うち橋の つめの遊びに 出でませす たまでのへの 八重籠の外に いでましの 梅いはあらにぞ 出でませす たまでのへの

上代歌謡形態の變遷



の 八重籠の外に (天智記)

の如き短歌形式の歌が二重に復合して、その終の五七七句が反復によつて成るといふ、片歌形式より旋頭歌形式が成立した時と同一現象を有する歌もあるのである。更に次の如き例がある。

忍阪の 大室屋に 人さには来入り居り さはに入り居りとも みつ／＼し 久米の子らが くぶつ／＼い 石つ／＼い持ち 打ち  
てしやまむ みつ／＼し 久米の子らが くぶつ／＼い 石つ／＼い持ち 今打たばよらし (御記)

此の歌は書紀では、第二節目が省略せられてゐる、即ち第二節目は必ず存しなければならぬ必要のあつたものでなく、これを省略する事も可能であつたので、此の第二節目は、要するに、前段の終の方の五句を反復した結果生じたものに過ぎない。従つて、此の五句の反復詞が、短歌形式をなしてゐる事は、長歌+短歌なる形式が、斯ういふ反復の結果誘致せられたものではないかといふ考へを起さしめるのである。而して、此の長歌+短歌なる形式より、萬葉集に見えるが如き反歌付の長歌を生じた。萬葉時代では既に其は讀む歌における一定の形式となつて、長歌には反歌を付すべき法則をも生じてゐた。そこで萬葉集中には、元來反歌の伴はない長歌に、後より反歌を加へたやうな歌もある。例へば、卷十三にある「こもりくの泊瀬の河の上つ瀬にい枝を打ち下つ瀬に眞枝を打ち云々」といふ古事記允恭天皇條所載の輕太子の御歌と同様の歌をのせ、更に反歌として、

年渡るまでも人は有りちふを何時の間ぞも我戀にける

といふ歌があるが、これは卷四の藤原太夫作、

よく渡る人は年にも有りちふを何時の間にも我戀にける

を取つて、形式的に反歌として、前記の長歌に付し、相異なる歌を組合せて鶴的な、形式的の反歌付長歌を仕上げたわけである。尤も、これは、當時行はれてゐる歌謡を取つて、藤原太夫(麻呂)が改作したものだとも解せられるが、何れにしても、卷十三の歌が、別個の二種の歌を結合して、反歌付長歌としたものである事だけは確實である。斯様な形式的な詩形にまで進轉したのであつた。

最後に、同語の反復より成る歌を二三あげる。

難波人船船執らせ腰なづみ其船執らせ大御舟執れ (仁徳記)

山代にいしけ鳥山いしけ 我がはし妻にいしき會はむかも (仁徳記)

御諸の殿權がもと權がもとゆゝしきかも榎原乙女 (雄略記)

## 二 對 句

我が國の對句は、反復より變化して生じたものである。」

例へば古事記神代卷の歌に、

ぬば玉の黒きみけしを、まつぶさに取り髪ひ、奥つ鳥胸見る時、はたゞきもこはふさはず、邊つ邊つに脱ぎうて

そこに鳥の青きみけしを、まつぶさに取り髪ひ、奥つ鳥むな見る時、はたゞきもこはふさはず、邊つ波そに脱ぎうて

これは對句とも見られるが、しかも此の長い句が、殆んど反復より成れる事によつて見れば、寧ろ反復の上二句を稍變へて、對句的に作つたものに過ぎない。實に對句は此の反復の詞を稍變へる事によつて生じたものである。前に反



復部が省略せられる例をあげたが、此の反復の詞を稍變じて對句的に作りあげた詞も亦、同様に省略せられ得る場合があるのである。例へば古事記仲哀條に、

此の御酒をかみけむ人は、その鼓臼に立てて、唱ひつゝかみけれかも、舞ひつゝかみけれかも、此のみきのみきの、あやにうた  
だぬしやせ

とあるのが、書紀では、

……その鼓臼に立てて、唱ひつゝかみけれかも、此の御酒のあやにうた楽しさ

となつてゐて、「舞ひつゝかみけれかも」の對句的反復が省略せられてゐる。又仁徳紀には「玉きはる内の朝臣汝こそは世の遠人汝こそは國の長人云々」とあるのが、古事記では「玉きはる内の朝臣汝こそは世の長人そらみつ日本の國に雁子むと聞くや」とあつて「汝こそは世の遠人」なる對句的反復詞の前の部分を省略し、且つ、後の句に僅少の變化を加へてゐる。これらの例によつても對句は反復の變化したものであり、且つ、歌ふ曲調も、同一曲調の反復であつたらう事が察せられる。而して、此の反復詞の省略といふ法則を用ゐれば、一見長歌の如く見えても、實は短歌の變形に過ぎなかつたやうな例も多い。

此の蟹や 何處の蟹……まよがき 濃にかき垂れ あはしゝをみな

かもがもと 我が見し見ら

かくもがと 我が見し見ら

うたゞけに 向ひ居るかも いそひ居るかも (應神記)

此の歌の第二節目の如きも、對句的反復詞を省略して見れば、立派な短歌形式であつて、前の長歌の部分は、「ま

よがき濃にかき垂れあはしゝをみな」といふ五七七終止形で終つてゐるから、こゝが段落である事は明かだ、こゝまでの第一節目は長歌形式であり、其に短歌形式の加はつた、長歌+短歌の形である事が明瞭である。而して、右短歌の最後の五七七終止が「向ひ居るかもいそひ居るかも」といふ反復を稍變化せしめた對句的反復詞である事によつても、五七七終止が、終の七音句の反復詞によつて生じたといふ、前の推論の誤らざる事が明かであらう。

以上の如く對句は反復の變化したものである。併し、以上の諸例は未だ純然たる對句ではなくて、反復の性質が甚だ多い。反復は同音調といふ所に重點が置かれて、全く音調的なものである。これに内容的性質が加はつて來れば、對句となる。即ち反復と對句との差は、その音調的か内容的かの相違である。これを圖で現はすといふと、



斯様になる。併し、對句に於ても、矢張り反復的性質、乃至音調的性質は失はれないのであつて、内容的性質は増大しても、その一部に音調的性質が残つてゐる。

○○を○○しつゝ  
○○を○○したり  
○○には○○すれど  
○○には○○すらめ



の如く、要所には同音調の句が配置せられるのである。

さかしめをありと聞かして  
くはしめをありと聞かして

太刀が緒も未だ解かず  
おすひをも未だ解かねば

まかむとはあれはすれども  
さねむとはあれは思へど

あらたまの年の來経れば  
あらたまの月は來経行く

の如きは、同内容の語を反復して音調的要素の多分に見えるもの。

後つ戸よい行きたがひ  
前つ戸よい行きたがひ

今こそは千鳥にあらめ  
後はな鳥に有らむを

は、前、後、今、後の如き、内容的には反對の性質の語を以つてして、益々對句的色調が濃くなつたが、矢張音調的興味は甚だ濃い。次に、

そたゝき たゝきまながり  
眞玉手 玉手さしまき

の如きは、對句の兩方が、「たゝきたゝき」「玉手玉手」と、同位置に同じ語を反復してゐる。即ち、對句の個々には反復があるが、此の反復を用ゐたといふ兩句の形の上から對句としたもので、これに至つては對句の性質としては音調的要素が甚だ少くなつてゐる。(尤も、反復の方の性質としては、音調的要素が濃い)。對句の兩方の同位置に枕詞を置くが如きも、これと同様に形の上から同じ位置に枕詞を用ゐたといふ事によつて對句を形成してゐるのである。(その例は次に出す。)

對句は二連のみならず三連以上並んだ形のものもある。

秀つ枝は天をおへり  
中つ枝は東をおへり  
下つ枝はひなをおへり

これは並句と稱した方が適當である。對句を幾つも並べ、上の對句を下の對句で受け續狀に連ねたものがある。

こもりくの泊瀬の川の  
上つ瀬にい枝を打ち  
下つ瀬にま枝を打ち  
い枝には鏡をかけ  
ま枝には眞玉をかけ  
眞玉なす我が思ふ妹  
鏡なす我が思ふ妻

これは連鎖句とでも稱すべきであらう。

日下部のこちの山と  
こちの山の峽に立ち榮ゆる葉廣熊  
本べにはいくみ竹生ひ  
いくみ竹いくみは變ず  
たゝみこもへぐりの山の  
末べにはたゝみ竹生ひ  
たゝみ竹たゝみはいねず  
後も組  
みねむその思ひ妻あはれ

その他例は多い。次には、道行とも稱すべき、地名を對句的に並べたものがある。

つきねふや山代川を宮のぼりわがのぼれば  
青丹よし奈良を過ぎ  
わが見がほし國は葛城高宮わぎへのあたり  
をだて倭を過ぎ

石の上布留をすぎ——こもまくら高橋すぎ——物さはに大宅すぎ——はる日のかすがを過ぎ——つまこもる小佐保を過ぎ——の如きその一例であつて、何れも枕詞を同位置に置く事によつて形成せられたる對句である。此の形は萬葉集中にも多い。(これと意味は少し異なるが「古代歌謡の本質」の項で説く如く、物名を列記した歌も、要するに、道行の地名の



列記と同じ興味からなつたもので、萬葉集卷十六等にもその歌が見える。催馬樂の中にもこれがある。後世の道行、盡し、捕の歌も、これより同じ興味を引いてをり、枕草子にある地名物名等の列記も、同じ興味より成つた。これを唐の李義山の雜纂の影響を受けたと言ふのは、既に説のある如く、必ずしも當らないのであつて、寧ろ同じ興味が國を異にして存してゐたが爲めに生じた偶合であるとすべきである。但し、菅原道眞の作と言ひ傳へられるものに「拾烈集」があるが、勿論これは鎌倉時代以後の作であり、且つこれこそは李義山の雜纂を真似て作つた物盡しであらう。

以上の例によつても分る如く、完全なる對句は何れも五七一連の一單位から成つてゐる。これ對句は反復より進化して、反復が多く七音句の反復であつたに對し、五七一單位なる、歌句の基礎が固定した後に、對句が生じたか、若しくは對句の始源、發生は古くとも、對句的詞形の完成はその後にあつたからであらう。要するに、對句が五七一單位を取る事によつても、五七を以つて、進歩した詩形の基調とする事が出来る。其と同時に對句は、五七の調子が變化して七五調となり、長歌形が滅亡に頻して短歌形のみ残るに至つて、此の古代の對句的詞形も亡んだと見てよい。何となれば、五七一單位の對句は長歌には存しても、短歌に存するのには、不適當であつたからである。勿論七五調の成立した平安朝時代にも對句は行はれた。併しこれは古代歌謡のその系統を引いてゐるのではなくて、平安朝時代に新しく勃興した和讃——和讃程對句を作らしめるのに適當な形はない。何故なれば、其は七五(又は四四五)一單位として、四單位よりなる、偶數形であり、甚だ整美した形體を具へてゐたからである——より始つて今樣形に繼承せられた。新しい七五調に適合の對句形式であり、古代の其とは甚だ色彩を異にしてゐるのである。

### 三 拍子詞

拍子詞(囃子詞)は謠ひ物に特有のものである。而して、これあるが爲めに多大の光彩が備り、謠ひ物らしい特色を發揮する。元來拍子詞には、意味なく單に一種の拍子を添へるために、囃し立てるものと、何らかの意味を持つてゐるが、然も歌中には別に有用の詞でなく、拍子詞的に挿入せられたものがある。而して、その純音調的な無意味な拍子詞が後に一種の意味を有して來たものもあり、また初め意味を有してゐた拍子詞が、後には全く内容的意味を失つて、單なる無意味な拍子詞として挿入せられるに止まるやうになつたものもある。

拍子詞の最も單純なものは、ヤといふが如き一音の語で、これを添へて拍子を取つたものである。即ち古事記と日本書紀に同歌の重出してゐるものによつて檢すると、記に「おひしに」とあるのが紀の方では「大石にや」となり、記には「つきねふ」とあるのが、記には「つきねふや」となつてゐる。これはヤが加はつて、四音句を五音句としたのである。四音句を歌ふ時には、一拍子だけ音を長めることによつて、「おひしにイ」「つきねふウ」と云ふが如く、五音句と同様に事が出来るが、更に、これは拍子詞を加へて五音句としたものである。此の形は、後世では一の歌語となつて、「近江のや」等といふ地名の下に置かれた一種の言ひ方を形成して、残つてゐる。而してこれと同例と思はれるのには、枕詞に多い「青丹よし」「麻裳よし」等のヨシといふ語であるが、これまた一種の拍子詞として、字足らずの語の下に付けられたものが、後に枕詞に於ける一種の類型的語格として残つたのではなからうか。猶字足らずを補ふ拍子詞には、記に「ぬでゆらぐも」とあるのが、紀では「ぬでゆらぐもよ」となつてゐるヨの例、紀で「か



づきせな」が記では「かづきせなわ」となつてゐるワの例、紀では「寝しくをしぞ」とあるのが記では「寝しくをしぞも」とあるもの例等があり、何れも大抵後世の感動詞と認定せられる語である事は注意するに足る。これは感動詞が拍子詞として用ゐられたのではなくして、寧ろ感動詞が拍子詞より分化したものと考へる。而して歌謡の拍子詞は、最も原始的なる歌ひ舞ふ者、これを見る者等の感動を表現した語であるから、要するに、拍子詞は即ち感動詞に他ならないのであつて、後世の感動詞には拍子詞より派生したものがあつたと考へるのが至當である。たゞ拍子詞の中には、必ずしも感動詞そのものと考へられないものもあるから、拍子詞をすべて感動詞と見なす事は出来ない。猶以上の拍子詞とは稍異なるが、結果に於て同じものに、助詞の増加によつて、字足らずを正格の音数としたものがある。記に、「ぬひるつみに」とあるのが、紀では「ぬにひるつみに」、記に「花橋」とあるのが紀では「花橋は」、記に「しづ枝は」とあるのが紀では「しづ枝らは」、記に「こそこそ」とあるのが記では「今日こそは」、紀では「こはだをとめ」とあるのが記では「こはだをとめは」、紀では「わが泣く妻」とあるのが記では「わが泣く妻を」の如く種々なる例が多い。又、「あはれ」といふ詞も「あー」「はれ」といふ二つの拍子詞が結合したもので、それが感動詞となつたものではないかとも思はれる。ハレといふ拍子詞も神樂催馬樂の中に見える所である。従つて、アハレといふ詞は、單純なる拍子詞として記紀歌謡の中に多く見えるが、これが内容的意義を持つて來るに至つて、感動詞に進轉したものであらう。此の「あはれ」を始め、拍子詞には三音のものが可成り多い。「えゝしや」「こしや」「こしや」「あせを」「あ子よ」「この子」「この」「語りごとも」「こをば」等も、その歌中の位置、前後の連絡より察するに、ある意義のある詞が拍子詞化したものと思はれる。(なほ、「かづきせなわ」のワは私の意であると云ふやうに、解釋の異なるものもある)。

此の拍子詞は内容化して本文の一部に同化してしまふ事が多い。その近世に於ける著しい例を示すと次の如きものがある。元祿版の「松の葉」第三卷に「ふなはし」と題した端唄があるが、その第一歌は、

佐野の いよこの 舟はし 佐野の舟橋 かけてたは 思ひ いよこの 渡るを 思ひ渡るを 知らせたや

といふ形で、「いよこの」は明かに拍子詞であるから、七音句を二分して、三四と分ち、その間に四音句の拍子詞を挿入したのである。故に此の歌は元來七五七五といふ極めて單純な形であるが、これを二節に分ち、前後二つの七音句を反復し、更に最初の七音句を二分してその間に拍子詞を挿入したのが爲めに、三、四、四、七、五、を二章並べた複雑した形となつた。(此の様には七音句を二分して、その間に拍子詞を挿入し、三音四音句の分界を確かにした歌謡は他にも多く、投節等もその例である)。然るに、此の「いよこの」といふ拍子詞が全然内容化してしまつた。此の次の第二歌は、前の歌に拍子を合せて作られた替歌であるが、其は次の如き形となつてゐる。

春の色香の 名残りも 富士のたそがれ 物さびし 夏は卯の花 五月雨 せめて問へかし ほととぎす

以下同断で、即ち此の替歌に至つては、歌の意味から、明かに、七、四、七、五といふ形になつてゐる。而して、此の替歌の方だけで見れば、七五七五の第二句が字足らずで、七四と七五となつたが如く、一寸思はれるが、上述の元歌と較べ合せれば、さうではない事が明瞭であらう。これは拍子詞の内容化した爲めに、形態までも異なるに至つた著しい例であるが、上代歌謡にもかうした現象は多かつた事であらう。こゝに至つて、拍子詞の内容化といふ事が重要な問題となつてくる。

此の拍子詞の内容化といふ現象によつて説明せられ得べきは、五三七といふ終止形が古代歌謡に存する事である。



此の五三七終止形は古人によつて五七七終止の變形であるとも考へられてゐた。鹿持雅澄の「永言格」等がそれである。併しまた一方、五七七に對して、五三七をも一の格として認めようとした論者もあつた。田中芳樹の「古風三體考」等がそれである。而して、私はその後者の説に賛して、五七七終止とは全然別のもので、別個の發達をしたものだと解釋するのである。五七七終止が反復の内容化によつて生じた形であるならば、五三七終止は拍子詞の内容化によつて生じたものであらう。三音の拍子詞が古代歌謡に多く見出される事は既に述べた如くである。次に五三七終止の例を若干掲げて見よう。

此の御酒を醸みけん人はそのつゞみ白に立てて歌ひつつ醸みけめかも 此の御酒の あやに うたたのしなさ  
萬葉集にもその例が多い。(下の「萬葉集の韻律」の所で詳しく説く)。

又、雄略紀にある、

倭の、をむらの岳に、しゝ伏すと、誰か此の事、大前に申す

の短歌體の部分が、古事記では、

み吉野の、小室が岳に、しゝ伏すと、誰ぞ、大前に申す

となつてゐる。即ち同じ歌が、紀の方では、五七七七七形に近いのに對し、記では五七五三七形に近いものとなつてゐる。これを兩方比較して、ある論者は、五三七は五七七の變化だといふかも知れないが、寧ろ私は此の例によつて五七七終止の他に五三七終止といふ一つの格が、同時に存してゐた事を主張したのである。

又、仁徳紀では、

秋津島、大和の國の 雁子むと、なはきかずや

といふ、五七七七七の形で終つてゐるのが、古事記では、

空見つ、大和の國に、雁子むと、きくや

と五七五三で終つてゐる。これは恐らく、此の下に七音の拍子詞か何か他の詞が付いてゐて、五三七終止形であつたのが、最後の七音句の脱落したものかとも思はれるが、何れにしても、此の例も、五七に對する五三といふ同格の形態があつた證據である。(最後の七音句の脱落してゐる例は下の三五頁にも記してある。)

つぎねふや、山代川を、川のぼり……生ひ立てる、葉廣、ゆつま椿

これも五三七終止の例で、此の句の次に、

しが花の照りいまししが葉の廣りいすは大君ろかも

といふ句がついてゐるのは、短歌形式の字足らずであり、前の部分に對して、後世の反歌的形式を付したもので、即ち此の歌は五三七終止形を有する、長歌+短歌の形式である。以上の如くして、五三七終止のあつた事は否定する事が出来ない。前に反復の所で例にあげた「渡り瀬に、立てる、梓弓眞弓」又「おほるかに、聞さぬ、うら桑の木」等も五三七終止の例とすべきであらう。ついでに云ふが、古歌には、五音句、七音句と共に三音句の存在を認めなければならぬものがあつて、古事記に「うだの、たかきに」萬葉集の最初の歌に「こもよ、みこもち」とあるが如き、何れも三音の格となすべきで、古歌には、三音句が五音句七音句と共に存在してゐたのである。

さて、拍子詞は最もよく地方色時代色を、現はすものとして、これが歌謡の間に存在してゐる事によつて、著しく



その歌謡を特色づける。元來拍子詞そのものが歌謡の特色であるが、その拍子詞はまた種々時代的に變遷し、地方によつて異り、流行歌中に於ても、その歌詞は互ひに同一のものが流用せられ、世間的に有名な詞が、何の流行歌に存在してゐても、拍子詞の異なる特色が、著しく、その同一歌詞の趣きを變ずる場合もあるのである。

催馬樂及び神樂の前張の歌や風俗、東遊の歌は、もと各地方に行はれた俚謡が宮廷貴人に取り用ゐられたものと思はれるが、その拍子詞を調べて見ると次の如くである。(括弧内の國名はその歌の出生國と思はれるもの)。

一、あいぞ

階香取、井奈野、脇母古(攝津)、薦枕(河内)、

二、てふ

植槻(大和)、葦垣、

三、てらにや

大宮(都)、

四、おけ

弓立(志摩)、飛鳥井(山城)、青柳、

五、あはれ、はれ、さはれ、はれや、はれな、

我駒(大和)、庭生(都)、葦垣、紀伊國(紀伊)、竹川(伊勢)、河口(伊勢)、此殿者、此殿西、此殿奥、鷹山、美作(美作)、菅村、我門、なりたかし、かのゆく、東遊歌、毛止女子歌、

六、あはれそこよしや

澤田川(山城)、安名尊、新年、梅枝、

七、さん

高砂、

八、さきんだちや

浅水(越前)、挿櫛(越前)、鷹子(近江)、逢路、道口(越前)、更衣、何爲、

九、そよや

櫻人(尾張)、

十、なよやらいしなやさいしなや

山城(山城)、眞金吹(備中)、

十一、おしとんととしとんど

葛城(大和)、

十二、なよや

藤生野(山城)、

十三、よやな

をぐるま、



十四、やれな

大鳥、

十五、しさや

東路、

十六、たりやたんな

大宮(都)、

十七、とうく

總角、我門、かのゆく、

十八、たんたんなたりやらんなたりちりら、

酒飲(都)、

十九、たらしりらり、

田中井戸、

二十、かやるかやるか、

石河(河内)、

附、かへらや、

土佐日記舟歌二首(土佐)

以上の拍子詞の中には、多少内容化して、ある意味を以つて歌はれるものもあるが、大抵純粹の拍子詞と見てよいやうである。此等の拍子詞が、何れも地方的に異つてゐる。「あいぞ」といふ拍子詞は攝津や河内の地名の詠みこまれてゐる歌の中に現はれ、「さきんだちや」といふ拍子詞は越前近江等北方の地名のある歌にのみ用ゐられてゐる。「あはれそこよしや」はすべて帝都を中心として山城の國で行はれた拍子詞らしい。「なよや」も山城地方、及び東國地方で行はれたらしく、「とうく」は風俗歌に見えるので、風俗歌は殆んど全部が東歌許りと思はれるから、東國地方の拍子詞であらう。「てふ」は大和地方の田舎歌に用ゐられたものか。「おけ」は志摩地方の拍子詞であらうと思はれる。「あはれ」は「はれ」の類に至つては諸國で行はれた。以上の中には多少疑はしいものもあるが、兎に角拍子詞に地方色のある事だけは否まれない。たゞ俚諺が宮廷に取用ゐられるに至つて、拍子詞の地方色を失ひ、實際には變改せられたのであるまいかといふ疑ひもあるが、催馬樂の「葛城」は、續日本紀、日本靈異記にも同歌が出で、その拍子詞は、續紀では「おしとんとしとと」靈異記では「おしてんやおしてんや」催馬樂では「おしとんとしとんと」となつてゐるのを見ると、さう大した變改はなかつたやうで、殆んど原拍子詞の特色が保たれてゐると思はれる。

拍子詞の時代色では、古代の「アハレ、ヤ、鎌倉室町時代の「ヨノ、ノ」等が著しい特色を持つてゐる。慈惠大師作と云はれ、平安朝中期の作とせられてゐた「日吉神社七社祭禮船歌」(一に山王神社船謠)も、此の拍子詞が、鎌倉室町時代の著しい特色を保つてゐるから、此の點から見ても、鎌倉時代以後のものである事は明かだ、拍子詞の時代色だけは偽る事が出来ないのである。(猶この本の原本は近江の坂本村の舊家中村庄五郎家に藏せられて居り、それより、名筆の名高き近衛三義院の書き寫した轉寫本も同家に藏せられて居り、東大國語研究室にも一寫本あり、京大國文研



室にも吉澤博士の校合本あり、更に、此の祭禮船歌を寫し傳へた日吉神社の祝業蕃が、此の船歌に註解を加へた「日吉七社船歌考證略解」と云ふ註釋書もあつて、それは日本歌謡集成巻五に收められてをり、古くより可成り有名であつた歌である。又活版本では、大日本佛敎全書所收の「天台霞標」四編の中にも全部收められてゐる。

## 後書

猶書き記したい問題は多く、且つ修辭の立場に立つて論ずれば、譬喩の事も説明したく、此の譬喩も、直喩、隱喩、反喩の三種に分れ、且つその各々がまた細分されて、譬喩法の説明だけでも多大の紙數を要するのであるが、これは餘り形態論とは關係がないから略す。譬喩法から更に變化したものに擬人法がある。又、序詞枕詞も矢張り一部は譬喩法の變化したものである。斯様に譬喩の影響は多大で、その形態上に及ぼした影響についても、序詞枕詞等には種述べるべき問題は多いのであるが、これは又他の詩歌の例からも研究せらるべき事で、歌謡に特有のものといふわけでもないから、何れも全く省略して、こゝに筆を止める事とする。これ等の修辭現象については、更に他日詳しく研究を發表すべき機會を得たいと思ふ。(昭和三年五月)

附記　なほ、本項において記した、終止形態における、反復詞の内容化と囃子詞の内容化との問題に關しては、此の點だけを取り出して「上代歌謡の終止形式」(奈良文化第二十號所載)と言ふ論文で記した事があるが、論旨及論證の材料は本項で記した所と大差なく、たゞそれを更に敷衍して述べたに過ぎず、重複する所が多いから、此所には省いた。此の問題に關しては、別に、それをも参照して頂きたいと思ふ。

## 記紀歌謡の韻律

國歌大觀に載せる所の古事記、及び日本書紀の歌謡の番號は、古事記の方が一より一一一に及び、日本書紀の方は一一一に始まつて二三五に終る。此の數字でも直ぐ氣が付くやうに、一一一が、兩書の終と初とに、重複して記されてゐる。かう云ふ錯誤の外に、明かに番號の付け落しになつてゐる歌や、二首又は三首に區別せられる筈の歌が、一首として數へられてゐるものもある。例へば、記の方では三、七九、紀の方では一三三が、それで、二首であるべき歌を一首としてゐる。又、紀の一三一は、三首であるべきを一首に續け記してゐる。これらは勿論それ／＼歌を分つべきである。次に、紀の一二八の、一云とて細註に記されてゐる歌を、今私は、別の歌と見て、一首に獨立せしめる。次に、記の一〇三の次に、一首歌謡風の詠があり、表記法は、他の歌謡と異なつてゐる上に、紀の方では、これを殊舞の時の歌としてゐるやうであるが、言葉は一層散文的で歌謡風ではない。此の記の詠を、日本歌選、續萬葉集ともに歌謡の中に入れてゐるが、果して、これを歌謡として取扱ふべきか否か甚だ迷はざるを得ない。とにかく、歌謡的



表記法を取つてをらず、従つて確實な訓法は、他の歌謡のやうに分明しないのであるから、これは今の場合歌謡の數から除く事にする。次に、紀の二二九は、有名な意味不明の齋明紀童謡で、内容は二三首の歌から成るものかも知れないが、意味が分らないのであるから、これは一首に數へておく。以上の如き注意をもつて、兩書の歌謡の數を數へると、古事記は百十三首、日本書紀は百二十九首となる。通じて、二百四十二首の歌があるわけである。此の中には、明かに同一歌の兩書に出てゐるものもあるが、何れも、僅少ながら歌詞には差違のある所があり、全然同歌であるものは、記の六三と紀の一六四、記の八一と紀の一八〇、記の一〇七と紀の一九四の三首くらゐのものであらう。故に、先づ、兩書別にして、右の如き全くの同一歌であつても各々別歌に數へる事とする。それと反對に、日本書紀の方の歌謡には、「一本」「一云」などと記して、歌詞の相異を細註で記したものがあつて、即ち、一二八、一八二、一八八、一九四、一九八の五首がそれである。此の中、一二八は註記を、全く別の獨立した一首と見て、歌數を一首増加した事は前述の如くである。一八二の歌の如きは、註記の方の歌詞を取ると、餘程古事記の九六の歌詞に近付くのである。併し、これは、一二八の一首を除いて、他は、歌詞に言々句々變る所があつても、同一書の中の校異の形になつてゐるから、別の歌としては數へない事にする。

右の記の歌謡について、いかなる句數の歌が何首あるかを、次に表示したいと思ふ。たゞ、此の事に非常に不安を感じるのは、萬葉集などとは違つて、その句數の分別の明瞭でない歌が可成り多い事である。それで、大體、一句が八音以内にあるものとして、九音以上の長句になるやうな場合は、原則として、これを二句と見なす事にした、従つて、一句の中に、九音及びそれ以上にのぼる音數は含んでゐない事になるわけである（たゞ小數の例外がある）。次に、一句が八音以内である場合は、殊に困る事情がしばしば生じるのであつて、就中、八音の句である時、これを三、五の二句、或ひは、四、四の二句に分つべきであるか、それとも、八音の一句と見なしてよいか、實に判断に困る場合がある。故に、此の點は、甚だ不安であるが、原則的には、八音の句の存在を認める事にして、これを、二句には分たないやうにした。故に、記の歌謡を翻譯し、漢字交りに書き記したやうな書に、二句としてあつても、それが八音に續け讀まれる歌、又は、八音に續け讀んでも、前後の續き工合、句の連續の工合等の上に、少しも差支の生じないやうな場合には、寧ろ、これを一句として、八音の句に數へる事とした。此の點、可成り常識的な主觀的な判断が加へられてゐる。併し、他の歌と比較して、左様に規定する事が不都合であるやうな場合には、これを二句に數へる事とした。併し、それは寧ろ、例外に屬する方である。例へば、記の九六の歌の最初の句は、

み吉野の、小室が岳に、し、伏すと、誰ぞ、大前に申す

とあつて、これは五七五三八 五句とも見なされるが、八音の長句を原則とする立場より句數を數へると、寧ろ、五七八の四句となすべきであらう。然るに、これと同源の歌である、紀の一八二の歌を見ると、初の方の歌詞が、  
倭の、小むらの岳に、し、伏すと、誰か此の事、大前に申す

とあつて四七五七八と云ふ音數であるから、これは明かに五句であり、これと對照して考へる事によつて、記の方の歌も、五七五三八の五句と決める事にした。かう云ふ、他の例を考慮に入れて、句數を決定したものも小數あるが、多くは、主觀的判断に俟つより外は仕方がなかつたのである。（なほ、此の兩歌に關しては、「上代歌謡形態の發達」の中においても説いた）。







かくて考へ得た句数を示すと、第一表、第二表の如くなる。最上段の数字は句数、次に数多く記された数字は國歌大觀の番號、國歌大觀に番號の缺けてゐる歌は、その前の歌の番號に、を付して、これを示す事とした。その下の太い数字は、歌數である。

右の中、古事記の方に(+)或は(+)と記したものがあつたのは、一首の終に「いたふや、あまはせづかひ、ことの語り言もこをば」(23)或ひは單に「ことの語り言もこをば」(34 99 100 101)又は「ええしやこしや、ああしやこしや」(9)の句を附したもので、上記の八首に於ては、此の句を句數の中に數へなかつたのである。もし、これを句數に數へるならば、三番の12句は17句に、一〇一番の12句は15句に、一〇〇番の16句は19句に、九番の17句は19句に、三番の20句は23句に、二番の34句は39句に、九九番の45句は48句に、四番の46句は49句に、各々句數が増加する筈である。括弧内に記した数字は、それぞれ、此の變動した場合の句數や、歌の番號、歌數を記入したものである。次に、記の二二番の歌、

こはや、御間城入彦はや、御間城入彦はや、おのが緒を、竊み試せんと、後つ戸よ、い行き違ひ、前つ戸よ、い行き違ひ、寤はく、知らにと、御間城入彦はや

此の場合「御間城入彦はや」を九音の長句と見て一句と數へる事にし、「御間城、入彦はや」の如く、三六の二句とはしなかつた。「はや」と云ふ感動詞を、一種の囃子詞と見て、これだけを二音の句に獨立せしめて、よいと考へたが、結局、軽い囃子詞として取扱うて、固有名詞の後に附屬せしめ、九音句として取扱ふ事にした。従つて、これに應ずる、紀の一二八番の歌

御間城入彦はや、おのが緒を、試せんと、竊まく知らに、姫なそびすも

も、同様に、九五四七七なる五句形式と見なした。これは、記傳の句切法には従はなかつた例である。原則として、九音の句は設けないのであるが、此の場合、及び他のどうしても分離する事の出来ない二三の例は九音句として取扱ふ事としたのである。次に、記の四四の歌は、紀の一四三の歌と大方同じで、これを参照する事により、且つ、記傳の説に従つて、文字の脱漏したと云はれる所を補ひ、十句と數へたが、原本の字のままならば、九句とすべきである。即ち、今、記紀の兩方の歌を對照して出すと、(上が記、下が紀)

水たまる、依綱の池に	水たまる、依綱の池に
堰棧打ちが、	堰棧つく、川俣江の
尊くり、延へけく知らに	尊くり、延へけく知らに
わが心しぞ、いや愚にして	あが心し、いや愚にして
今ぞ悔しき	

かうなる。記傳は、これからして、記の歌の「堰棧打ちが」の所を「堰棧打ち、菱葎の」と改めてゐるのである。さうして、記傳は、紀の「川俣江の」の句も入れるべく考へて見て、併し、それでは記の方の歌としては續き工合が悪いので、此の句は入れなかつたのである。今思ふに、記傳の考へ方は徹底しなかつた。もし句を改むべくば、水たまる、依綱の池の、堰棧打ち、川俣江の、菱葎の、刺しける知らに(下並)



とした方がよく、又、紀の歌にしても、此のままでは、餘韻を残した云ひ方ではあるが、どうも、古歌としては、云ひ切つてしまふ語句が最後にある筈であるのに、さういふ言葉もなく、尻切れとなつてゐて、意味の不徹底な事を免れないのである。故に、記によつて、紀の方は、最後に「今ぞ悔しき」の一句が脱したものととして、これをも補ふ必要が大いにあると思ふ。かくすると、記紀の兩歌とも、各々十一句より成る、奇數句の形式で、完全な長歌形式が出来上つて、甚だ快い。もし、記紀の兩方の對照によつて、此の歌を改造するとならば、右の如き方法によつて、徹底的に改めるべきであらう。今しばらく、記傳の説に従つて右の記の歌を十句としたが、原字のまま九句に讀んでも、決して甚しく不自然ではない。意味も、それ程不明瞭であるとは思はれない。よつて、前表の中には、これをも、(一)の符號によつて、兩種の句數に數へて掲げる事とした。以上述べた如きは疑問の甚しき例であるが、此の他、小疑問のある歌は少くない。一々あげて意見を述べるのは煩に堪へないから、大體、私の常識的な解釋に従ふ事としたのである。なほ、二二九の齋明紀童謡は、字數が全部で六十四字ある。その中「甲子」の二字は、記紀歌謡に用例のない珍しい文字であり、訓讀も甚だ付し難い上に、「甲子」は干支の方では、常に出て来る文字である事は云ふまでもない。従つて、これは歌の中の、調點を付けられる文字ではなくて、他の意味があるものと思はれる。しばらくこれを除くと、此の童謡は全部で六十二字より成つてゐる。これは、短歌形式、即ち、三十一字の二倍の數字を示してゐる。それと共に、童謡は、短歌形式の歌が大多數であるからして、之等の點から考へると、此の齋明紀童謡は、二首の短歌形式、即ち、五句形式の歌より成るものとも解釋せられるが、勿論これはたゞ數字の面より見てだけの想像に過ぎないから、何とも斷定の出来る事ではない。

さて、右の句數を、次には、歌數の多少の順によつて、掲げて見ようと思ふのであるが、それには、萬葉集の方の數をも併せ掲げて比較して見る事が、甚だ興味が深いと思ふので、記紀萬葉の三書の歌數を對照して示す事とする。但し、萬葉集の方は、短歌、旋頭歌の歌數は、今の場合必ずしも正確でなくても、多くの不便を感じないから、二三の研究書によつて、歌數の數へ方に相違があつたとしても不都合はなく、大體歸趨を同じうしてゐる數をかかげる事とした。長歌の細分した句數及び歌數は、「萬葉集の韻律」の項において調査した所に従つた。但し、その中には、嚴密なる長歌形式として、句數を明確に數へる事の出来る歌のみを細分して出し、句數の不明瞭な歌廿一首は、別掲ひにして、参考的に示すにとどめたが、今記紀の句數と比較するに當つては、その句數の不明瞭な廿一首の方が寧ろ記紀歌謡の形態に近いものがあつて、これを別扱ひにする事は、記紀歌謡の句數を細分調査する仕事を全く無意味なものとしてしまふのであるから、萬葉集中の長歌の、句數の不明瞭な歌も、それぞれ記紀歌謡の形式細分の場合と同様の、主観的な判斷に従ひ、適當に句數を計出して、これを嚴格な長歌形式の歌と共に、その中に加算する事とした。故に、「萬葉集の韻律」において、句數の多寡を示した數字と、本表とは、違つた所があり、或る句數は、「萬葉集の韻律」において示した數字よりも、本表の方が増加してゐるわけである。又、歌數の實數のみならず、その他に、一々全歌數との百分比を計算して示す事も甚だ必要であると思ふが、これが萬葉集の場合に於ては、短歌形式が大多數なのであるから、長歌の句數に於ては、百分比が甚だ微弱なものとなつて、それを一々示すの煩に堪へない。故に萬葉集だけは、短歌形式を除いて百分比を計算するとすると、記紀歌謡の方の百分比と同率にはならない結果となるのであるから、結局百分比は示さずに、ただ歌の實數のみを示し、これによつて、大體、その分量の程度を知る助としよ



うと思ふ。

第三表

順位	古事記	日本書紀	萬葉集	順位	古事記	日本書紀	萬葉集
14	13	12	11	10	9	8	7
13	4	17	19	16	11	10	8
二	二	二	二	二	二	二	二
15	13	11	24	17	16	12	6
一	一	一	二	二	二	四	六
31	9	21	23	13	11	27	17
九	九	一〇	二	三	三	三	三
28	27	26	25	24	23	22	21
		49	48	39	23	46	45
		二	二	二	二	無	無
						明不 (64字)	31
57	55	41	39	22	20	53	43
四	四	四	四	四	四	五	五
42	41	40	39	38	37	36	35
							31
							33
							32
							31
							30
							29
54	33	34	14	10	8	7	65
							63
							61
							51
							27
							28
							12

三書 數總計	記	百十三	紀	百二十九	萬葉長歌	二百六十五
47	46	45	44	43		
73	71	66	59	56		
52	51	50	49	48		
93	89	82	77	75		
57	56	55	54	53		
149	114	113	107	105		

右の表と共に、なほ、今一度、句數の多少の順位によつて、三書を對照的に並記して見る必要を、私は感じてゐる。煩雜を厭はず、これを次に示す事とする。

第四表

順位	句數	記	紀	萬葉	順位	句數	記	紀	萬葉
5	4	3	2	1	11	9	8	7	6
7	6	5	4	3	12	11	10	9	8
六	六	四七	二	一一	六	三	四	五	五
七	六	七〇	七		四	一	七	八	八
一	六一	四、一七三			三	一	二	九	一







數句數。歌が多くなつてゐる。(尤も、五句乃至十句の極めて小句數の歌は、反對に記よりも紀の方が数が多い)。しかのみならず、紀よりも記の方が、全體の歌數は少いのに関はらず、句數の種類に至つては、紀よりも記の方が遙かに多い。又、三十句以上の多句數の歌は、紀には僅に一首であるのに、記には、もつと數多く見られる。併し、さう云ふ句數の多い歌は萬葉に至つて最も數が多くなつてゐる。これを要するに、記と紀とを比較すると、記の方が甚だゞ、ラエティに富んでゐて、それだけ、原始的であり、紀の方に至つては、遙かに、記よりも整備せられ、歌謡的であるよりも、寧ろ和歌的性質に近付いてゐるのである。更に萬葉に至ると、一層此の點は、紀よりも甚だしくなつて、小句數の歌や偶數句數の歌の少くなつてゐる事は、記紀より萬葉に至つて、和歌的に整頓せられて來た事を示すものである。それと共に、三十句以上の、多句數の歌に於ては、ラエティに富み、且つ、歌數が多くなつてゐる點は、萬葉の歌が、一見、紀の歌謡よりも、記の歌謡の方に性質の近付いてゐる事を思はせるが、實は、萬葉の中にもかやうな多句數の歌は、古い時代の作品には、割合に少く、反對に、人麿以後の歌に、これが多くなり、憶良、家持もかう云ふ長い歌を盛んに作つてゐる。それは、和歌的に發展した一現象を示すものであるが、右の表示によると此の現象は、紀よりも、寧ろそれよりも古い時代の歌謡に、還元してゐる事を示すものである。歴史が發達すると原始の状態へ還ると云ふ法則を、此所にも數字が示してくるのである。要するに、記↓紀↓萬葉の順位に、歌が發展して行つた事について、此の統計の結果が、その事實の一面を數量的に物語つてゐると云うてよい。

右の句數の數字は、併しながら、これだけでは完全なものでもない。就中重要な事は、これらの句數の、一句が持つ分量についてである。萬葉の歌になると、一句が七音、又は五音であるものが大多數であつて、

その他の音數は、極めて小數の例外的な存在であると云うてよい。つまり、そのやうに、一句の中の音數も、萬葉時代に至つては、整備されてしまつたのである。たゞ、古い時代の歌や、歌謡の古形式を模倣したやうな歌に、一句は七音、又は五音であると云ふ法則にはづれてゐるものが多く見出される。即ち、古代歌謡に於ては、一句の音數が、必ずしも、さやうに一定せられてゐない事を示すものである。従つて、各句に於ては、いかなる音數の句が使用せられ、優勢であるか、乃至その音數の組合せは如何、と云つたやうな問題が重要となつて來るのである。次に、此の點に於ける調査を示したいと思ふが、たゞ、音數の組合せの問題については、調査が可成り複雑となつて來て、獨立句と、連續句との判定も困難であり、従つてその一般的な妥當性の度合も少くなり、そこには種々なる説明を必要として、普遍的な結論を得る事は容易でなく、従つてその調査の結果を、明確に表示すると云ふ事は困難であり、煩雜に過ぎて、寧ろ簡明な理解を不可能とならしめるおそれがあると思はれるから、此所には、たゞ、音數の調査だけを、各句數について、記す事とする。全體の句數が示され、その各句數に於ける音數が調査報告せられたのであるから、音數の組合せの問題についても、これより、多少ヒントが與へられ、又、各句數内に於ける音數の特質についても、此の表によつて可成り明かにせられる所があるであらうかと思はれる。そこでその調査の結果を次に記す事とする。歌數、總句數及び三音句以下の各音句の數は、右側に記したのが古事記のそれであり、左側に記したのが日本書紀のそれである。記紀の數字を比較するに便宜なやうに、兩者を並記して出す事とした。



第六表

句数	歌数	總句数	三音句	四音句	五音句	六音句	七音句	八音句	九音句
12	四六	四七 八二	四(八) 四	六七 二八 二九	二二 一〇	二二 一〇	二二 一〇	二二 一〇	二二 一〇
11	一三	一三 一三	三	四	一五 〇	三七	三九	四三	三
10	七四	七四 〇〇	三二	七七	八(一六) 二七	一七 三	一六 二	三一	
9	八五	七四 二五	一一	五三	二一 六八	一五 八	一七 二	六二	
8	八五	六四 四〇	三一	四四	二一 五二	一四 四	一八 六	二二	
7	七六	四四 九二	一	八七	一一 八二	四六	一四 五	二一	
6	六六	三三 六六	二一	五五	一〇 九	五四	一四 五	二二	
5	七四 〇七	三五 三五 五	一一	一一 一六	一一 八〇 一八 一七	八(九) 九	一一 八 一四 一		
4	ナシ 二	八		一	一	四	二		
3	十一 七一	二 三 一 三		一 三	一 六 八	五	一 七 四		

記歌謡の韻律

40	35	34	31	24	20	19	18	17	16	15	13
ナ シ一	ナ シ一	ナ シ一	ナ 一シ	ナ 二シ	ナ シ二	一 二	ナ シ一	二 二	二 三	一 一	一 二
四 〇	三 五	三 四	三 一	四 八	四 〇	一 三 九 八	一 八	三 三 四 四	三 四 二 八	一 一 五 五	一 二 三 六
		(二)		一	二(四)	一 二	一	一 二	二(四)		二
六	一〇(九) 一〇(一一)	二	四	四	四	二 三		四 四	一 九	三	一 三
一 三	一 八	一 一	一 一	一 四	一 四	一 六 二	七	一 三 六	一 三 八	五 六	三 九
一 〇	三(四)	三(四)	六	四(五)	八(九)	二 四	七	八 八	一 一(一) 二(二)	三 三	二 四
一 一	一 〇	一 一(一) 二(二)	九	一 一(一) 二(二) 三(三)	一 一	一 六 五	二	四 六 八	三 七	四 四	一 〇
	二(一)		一	八(七)	一	二 二	一	三 一	二	四	



45	ナシ	四五	一〇	一七	一	五	一
46	ナシ	四六	三	二二	九	二	
總計	ナシ	九〇	一〇	三九	二九	二	一
(他二不明)	ナシ	一〇	一〇	二〇	二〇	二〇	一〇

此の表の中、各音句の数の中に、括弧内に記されてゐる数字は、既に前に種々注意し、又、前表内にも記した、別個の取扱の場合に於ける、數量の變化を、参考として、掲げたものである。

さて、右の表も亦、種々なる問題を提供してくれる事であらう。記よりも紀の方が、歌數が多いのに、總句數は少くなつてゐる。これは、前にも述べた、記の方に句數の多い長歌が數多あり、紀には五句體の歌が多いからである。各音句を見るに、紀よりも記の方が、總句數が多いから、従つて、各音句の數も増加してゐるのは當然であるが、七音句、八音句の長句の數に至つては、反對に、記よりも紀の方が増加してゐる。これは、紀の歌が、形式的に、次第に整備せられて來た事を物語るもので、それと共に、歌謡的性質よりも、寧ろ、和歌的性質の技巧に於て、記よりも紀の方が歩を進めて來た事を示してゐるのである。次に、各句體について云ふと、句數の少ない歌體に於ては、大概、五音句、七音句が優勢で、就中、五句體の歌に於て然りである。即ち、短歌形式に於て、最も歌の形態が整備せられてゐるが故に、五音句、七音句に、音數が統一せられて來た結果、かやうな現象を示したのであるが、八句體、九句體になると、六音句が次第に、七音句に迫つて來て、十句體以上になると、寧ろ、六音句の方が、七音句よりも、數

の多い形勢を示してゐるのである。四音句は、五音句に比すると、遙かに、五音句に對して距離があるが、それでも、句數の多い歌の中には、しばしば四音句が五音句に接近してゐる例を見出す。これは、矢張り、句數の多い歌の方に、歌謡的な古形式を保存するものが多い事を示すものであり、句數の少ない歌に於ては、形式が甚だ整備せられて來て、それだけに、和歌の風に形式が近付いて來た事を物語るものである。此の點は萬葉集に至つて、一層明瞭となり、長歌二百六十五首の中、記紀の歌謡と出入する、形態の不明瞭な歌は僅に二十一首となり、他は殆どすべて、五音句、七音句より成る整備せられた形態を持つ。それと共に、四音句六音句の如きは現れる事極めて稀で、比較的八音句がしばしば現れるが如きを以つて、異例とするにとゞめる。かやうに、右の表に續いて、萬葉集の歌を考へる事に、一層、各音句の、變化の跡、寧ろ、五音句七音句へ整備せられてゆく過程が明瞭となるであらうと思ふ。併し、記と紀との詳しい比較、その他については、今は論ずる事をやめる。殊に、その爲めには、右の表に、單に各音句の實數のみならず、百分比を出さないと、正確な比較は出來ないのであるが、今はそれを省いたので、たゞ大體に於て、兩書の歌謡の形態が、いかなる傾向を持ち、いかなる歸趣を有するかを、察するにとゞまるのである。

加ふるに、右の表の各音句は、明確に、その數字を決定する事は出來ないのであつて、例へば、記紀の歌謡の結句に

- 29 太刀はけましを、衣着せましを、あ兄を(七七三)
- 103 脇机が下の、板にもが、あ兄を(八五三)
- 120 今だにも、あ子よ、今だにも、あ子よ(五三三)



183 荒丘の上の、棒が枝、あ兄を(七五三)  
これらの歌は、各々を比較する事によつて、「あ子よ」或は「あ兄を」は、唯子詞のやうなものとして、獨立せしめるべき事が明かであり、従つて、120 183の紀の二首の歌の如きも、八八、又は七八の形態でない事も明かであらう。然るに、これと似た形式の結句ではあるが、

- 31 熊楓が葉を、鬢にさせその子(七八)
- 88 後も取り見る、思ひ妻あはれ(七八)
- 131' 白楓が枝を、うずにさせ此の子(七八)
- 135 砂あれや、いざあはなわれは(六八)
- 202 鮎の若子を、あさり出な猶の子(七八)
- 203 いまだ云はずて、明けにけりわぎも(七八)

右の如きは、上句との結合が緊密であつたり、同種同形の他の歌謡と比較する事によつて、終末の八音句を、五三句に分たなかつたのであるが、31、88、131'の三首の如きは、寧ろ五三句に分つた方がよくはないかと思はれ、或ひは又、右の場合とは反對に、紀の

- 125 大物主の、醸みし御酒、いくひさ、いくひさ(七五四)

の如きは、結句を四四句ではなく、八音句としてもよいものではないかと思はれて、これらは、甚だ判断に迷ふ。かやうに、主観的な判定によつたので、右の調査の如きも、決して決定的なものでは有り得ないが、以上の調査によつ

て、大體の趨勢は窺はれると思ふのである。

今一つ、云うて置きたい事は、各音句の結合に於て、短句が上に來り長句が下に來ると云ふのは、上代歌謡の常態となつてゐるが、併し、必ずしも左様に斷定出來ない場合もある。

- 6 あぢしき、高彦根の、神ぞや(四六四)
  - 31 這ひもとほろふ、ところづら(七五)
  - 37 濱よは行かず、磯傳ふ(七五)
  - 47 枯が下木の、さや／＼(七四)
  - 48 147 聞し持ち食せ、まろがち(七四)
- これらは、短句で終つてゐる。尤も、

- 136 痛手負はずば、鳩鳥の、潜せな(七五五)
  - 38 鳩鳥の、近江の海に、潜せなわ(五七六)
- とあつて、結句が五音句であるとは、必ずしも斷定出來ない證例を持つ。かやうに、結句が短句で終る歌と共に、初句が長句で始る歌もある。

- 35 淺篠原、腰なつむ(六五)
- 36 海邊行けば、腰なつむ(六五)



- 128 御間城入彦はや、おのが緒を(九五)  
 185 神風の、伊勢の、伊勢の野の(五三五)  
 189 道に會ふや、尾代の子(六五)

これらは、初句が第二句よりも長いものであるが、以上の例によると、例外的に、上代歌謡の短長の句の組合せに、はづれた歌がある事は明かである。さうして、これによると、

- 9 117 宇陀の<sup>たけ</sup>高城に、鳴わな張る(三四六―七六)  
 121 えみしをひたり、百人<sup>あも</sup>(四三五―七五)

等も、七音句で始る歌としてもよいかも知れない。何れにしても、短長句の組合せの外に、後世的な、長短句の組合せも、上代歌謡にあるらしい點は、注意してよい事である。又、別に、五五、七七の如く、同音句の複合的組合せがある事も、注意せられなければならない。これが後世の、七五調、七七調の發生の源となつてゐて、上代歌謡にも、既に、さう云ふ後代の歌謡の調子が存在してゐるのである。(昭和八年九月)

## 萬葉集の韻律

——長歌の句数について——

萬葉集の韻律と云ふ大きい問題については、簡單に到底説き盡くす事の出来るものではない。故に、此所に於ては、その一部として、長歌の句数について調査して見たいと思ふ。調査の結果は、自ら種々なる結論を與へてくれるであらう。萬葉集の、短歌の韻律に關しては、横山青蛾氏が詳細な研究を發表して居られる。(「國語と國文學」第九卷第十號「萬葉集の韻律的考察」)、「短歌研究」第二卷第一號「短歌の韻律の考察」。故に、今はそれに譲つておく。たゞ一言しておきたい。和歌の韻律の構成基となるものは、決して、五音數七音數ではなくして、もつと精密に分割せられたもの。即ち、二十三、二十三十二、その他數多くの小音節より構成せられたものと考へるべきは、勿論であらう。さうして、我が國の詩形の、外國の詩形と異なる、最も大きい特色の一は、その詩形の構成要素が、その内容、即ち意味構成の要素と、合致してゐると云ふ事である。外國の詩は、詩の韻律が、意味と離れて、獨特の韻律美を持つてゐる。併し、



我が國の歌謡にあつては、詩の韻律美は、意味と離れて、別個に發揮せられる事は甚だ困難である。我が國の種々なる韻文律語の中、川柳だけが、韻律と意味と全く離れて、別個に構成せられてゐる場合を甚だ多く見かける。その他の種類にあつては、時として、同様の場合を見出す事もあるが、それは特殊なる例外とすべきである。併し、川柳に於ては、或る種の作品では、十七音の間に、適當の發想法を取ればよいのであつて、更にそれを五七五に細分するの必要はないかの如く思はれる。従つて、川柳に於ては、意味構成の爲めに、全く韻律美の方は破却せられ、或ひは等閑に附せられたかの如き感のあるものがある。我が國の韻文律語にあつては、意味の構成要素と韻律の構成要素とが、ハーモニーする時に、最も快適な作品が生じるのである。かくの如き特色あるが故に、我々は、和歌の韻律を考へるに當つて、それを意味構成の要素、即ち個々の單語によつて細分し、これを、同時に韻律構成の基本要素として、韻律組成の状態を考へ、韻律美の成立についても、此の基點より、考察を廻らす事が可能となるのである。

我々は短歌に於けると同様に、長歌に於ても、此の基點の上に立つて、考察すべきであらう。併し、我が國の詩形に於ては、個々の單語の集成より成る、五、七と云ふ二つの音數も亦、詩形の基本形式として、最も重要な素材である。今これに名稱を與へるとすれば、我が國の律語は、五・七なる音律によつて組織せられて、更に、その音律は一・二・三等の韻律によつて組織せられてゐるとも云へばよからう。丁度、音樂に於て、樂曲を樂段に分け、更にその中を樂節に分けると同様で、五・七は小段（二小節より成る）であり、一・二・三は小節（一小節）である。然してその五・七の組み合わせられた五・七或ひは七・五を、律語の中の、一つのまとまつた律格と考へる時、これは樂律或ひは格律とも稱すべきであらうか、樂曲の方の、段落（四小節より成る）がこれに當るものと考へられる。さうして、

樂曲は、此の四小節を一單位として、樂想が發展する如く、長歌に於ても、五・七を一單位として、詩想が展べられてゆくのである。

右の如く考へて、今私は、私の所謂韻律の考察を、此所になさうとするのではなく、寧ろ、云ふ所の音律の調査をなし、しかも、萬葉集中の長歌の音律だけを、調査報告して、その中に含められた、韻律の研究は、更に他日の機會に譲らうと思つてゐるのである。

長歌の形式を簡明に記すと、『五・七……（#）……五・七・七』と云ふ形式で、且つ七句以上の句より成つてゐる歌と規定してよからう。少くとも、萬葉集以後の長歌は、右の如き形態を持つものと、定義しても差支へない。従つて、短歌形式の如き五句形式、旋頭歌體や佛足石歌體の如き六句形式の歌は、右の七句以上の長歌とは別種の範疇に屬する歌となるわけである。然るに、萬葉集の長歌の中には若干の例外があり、此の例外は、記紀の長歌の形態と、つながりを持つものである。即ち、記紀の長歌の不規則な形態の延長が、萬葉集の中に、まだ若干入り込んでゐるのである。たゞ、それは記紀歌謡と關聯して考へる時に、歌謡形態の發展上多大の興味ある研究題目となるが、萬葉集の長歌としては、極めて狭少な例外的存在である。今は、記紀歌謡に關聯して考へるのが目的ではないから、次に、その例外の場合を簡單に列挙するにとどめる。（括弧内は、國歌大觀の番號、卷數、及びその長歌の全句數である）

#### 一 終止形態の變形

『五七七』終止ではない場合。これには、次の二種類がある。

イ、『五七五三七』終止 八首



- 1 我こそは 告らし 家をも名をも (一、卷一、句數十七)
- 2 うつせみも つまを 争ふらしき (二三、卷一、句數十一)
- 3 心なく 雲の 隠さふべしや (二七、卷一、句數十五)
- 4 若草の つまの 思ふ鳥立つ (二五三、卷二、句數十三)
- 5 うらくはし 山ぞ 泣く兒もる山 (三三三、卷十三、句數九)
- 6 あたらしき 君が 老ゆらく惜しも (三三四七、卷十三、句數九)
- 7 あたらしき 山の 荒れまく惜しも (三三三三、卷十三、句數十一)
- 8 ゆめよるな 人や な踏みそね雪は (四二二七、卷十九、句數十)

右は、8を除いて、何れも一首の句數が奇數句數より成つてゐて、普通の長歌が奇數句數より成ると同一結果を示してゐる。即ち、終末句の『五七七』となる所が『五三七』となつただけの相違である。たゞ8が偶數句であるのは、此の歌は、『五七七』五七五六五三八』と云ふ形で、即ち、片歌十長歌形式と云ふ記紀歌謡の中に若干例の見出される古形式によつたからである。特に、古事記仁徳條の、

みもろの、その高城なる、大家子が腹、大家子が、腹にある、肝向ふ、心をだにか、相思はずあらむ  
 (四五) (七) (七)  
 (四七七)五五七七九、句數八)

の如きは、此の詩形に酷似するもので、句數が偶數句數なるも同じである。  
 ロ、『五七七七七』終止 十九首

國歌大觀の番號だけを掲げておく。

- 一六、二一七、四八五、五三四、九〇七、三三三六、三三三九、三三五〇、三二五三、三二九九、三三〇〇、三三〇一、三三〇五、三三一〇、三三三〇、三三三五、三三三六、三八八六、四二六四。

右の十九首に於ては、終末句が、普通の長歌より一句多いから、従つて、全體として一句増した結果、總句數は奇數句數にならないで、偶數句數となる。これは、此の終末句形を持つ長歌の著しい特色である。且つ、これは前に述べたイの場合と混同せられる事が多い。即ちイの場合の『五七五三七』を『五七八七』として、五三句の所を八音句とし、『五七七七七』終止の字餘形と見れば、イはロと全く同一形式となる。従つて、イは奇數句數ではなく偶數句數となり、兩者同一詩形に歸する。併し、これを此の兩者に分つと云ふ事は、既に一般に行はれてゐる意見であつて、上の「上代歌謡形態の發達」の項でも説いた所であり、又、「奈良文化」第二十號所載の「上代歌謡の終止形態」と云ふ論文の中でも、述べた事がある。上記のイに屬する八例をも、今までは、此のロの場合と混同した註釋書研究書が多いが、今は此の八例を『五三七』終止と見なした。而して、ロに屬する十九首は、何れも完全な『五七七七七』終止であるから、イの場合と混同される事なく、別個の種類として取り扱ふ事が可能なのである。たゞ一つ疑問となるのは、三三三〇の歌で、此の歌は次の二様の形式とする事が出来る。

くゝりつゝ またも逢ふと云へ またも逢はぬものは 妻にしありけり(五八九八)  
 くゝりつゝ またも逢ふと云へ またも逢はぬものは 妻にしありけり(五八六三八)



併し、前者の方が句の連続上、区分の仕方が、より正當であると思はれる。さて、此の種の長歌の一種に、終末句を反復する事によつて『五七七七』終止形を生じた一體の歌がある。上例の十九首の中、

- 1 百重波 千重波にしき 言擧す我は 言擧す我は (三三二五三)
- 2 たが心 いとほしとかも たゞ渡りけむ たゞ渡りけむ (三三三三五)
- 3 思へども 悲しきものは 世の中ならし 世の中ならし (三三三三六)
- 4 わが目らに 鹽塗り給ひ もちはやすも もちはやすも (三八八八六)

の四例が、これで、これは歌謡的には興味深い存在である。1・2・3の三例の如きは、元暦校本その他の古寫本によつて、此の末の反復詞の存在が見出されたのであるが、更に最近、尼崎本萬葉集第十六卷の發見によつて

- 5 老人を 送りし車 持ち歸り來し 持ち歸り來し (三七九一)
- と云ふ、終末句の反復詞が見出され、(日本文學論纂所收、澤瀉久孝氏「尼崎本萬葉集に就いて」及び、貴重圖書影本刊行會の尼崎本萬葉集第十六卷の複製の同氏稿解説を参照)又、これは、
- 6 わがみげは 御鹽のはやし 老たるやつこ わが身一つに 七重花咲く 八重花咲くと 申しはやさね 申しはやさね (三八八五)

などの乞食者はがひびとの歌の終末詞形と参照して、實際に歌はれた歌謡なる事を知るべきである。なほ、時ならず 過ぎにし予らが 朝露のこと 夕霧のこと(二二七)



圖版第五

(貴重圖書影本刊行會複製本に據る)



は、これより脱化して、末句が對句となつたものであるが、これになると、最早文學的修辭となつて、歌詠的な、自然の終末反復とは云ひがたい。かやうな理由で、前記の六首は、實際に歌はれたものと認められる。

## 二 變體形式 十三首

終末句のみならず、中間にも種々の變體的な詞形があつて、句數が明瞭でなく、句格も五七の調子にのらず、甚だ明確を缺くもの。その番號だけを次に掲げて置く。

二、三、一六二、三二四二、三二六三、三二九一、三三三三、三三三二、三七九一、三八七五、三八七八、三八八〇、三八八五。

右の中、三二九一は、終末の句が、

はふ葛の 歸りし 別れのあまた 惜しきものかも

とあつて、不整であるが、「歸りし」の句は、或本にはないと云ふ註があるので、これを挿入の句として除けば、完全な長歌となり、全篇二十一句より成る。更に、その或本の歌では、二句句數が増加してゐるから、結局、全部で二十三句の長歌となるわけである。次に、三七九一は、百十三句より成る歌であるが、前述の如く最近發見の尼崎本萬葉集による時は、百十四句の長歌となるわけである。併し、此の歌は詞形が不整であるから、此所に他の變體歌と一緒に數へる。次に三二六三の歌は、

鏡なす 我がもふ妹も ありと 言はばこそ

鏡なす 我がもふ妹も ありと言はばこそ



の二つの句切り方があるが、私は後者に従つて句数を数へる事とした。それにしても、此の歌は矢張り不整形體の歌の一である。次に三八七九の歌は、長歌とも考へられるが、これは、完全な旋頭歌形式の歌に「ワシ」と言ふ囃子詞が附着したものであるから、長歌より省く事とした。さて、上述の十三首は、その詞形の一部に、短長の調子に宛てはまらない、不整形の形態をもつてゐるから、完全な長歌形式としないで、例外の中に入れておく。且つ、詞句の句切も明確でない所があるが、普通考へられる所に従つて、その全體の句数を下に表示する事とする。(なほ、此の不整形の變體長歌の發生、集中に存在する理由等に關して、個々の長歌につき、種々なる方面より考へて見る事も必要であるが、それは當面の問題ではないから、別の機會に譲る事とする。)

三 複段形式 八首

歌詞の中間に、『五七七』の終止形態があつて、段落が存し、一首の長歌全體が二段落、又は三段落より成るもの。イ、二段形式 七首

- 此の形式にあつては、『五七七』終止が二個あるから、全體の句数が、必然的に偶數句數となる。(下は續歌大  
の番號)
- 八十二(三十三四十九)……………八九二
  - 六十六(四十九十七)……………九〇四
  - 三十八(九十二十九)……………三二三四
  - 二十二(五十七)……………一〇二〇
  - 同 (九十三)……………三二九五

- 同 (十三十九)……………三三〇九
- 十九 (九十)……………三八七五

右の中、九〇四の歌は、中間の段落が

かゝらずも かゝりも神の まにまにと 立ちあざり 我が乞ひのめど (五七五「五七」)

とあるもので、此の句形は甚だ不審であるが、今は、二段形式の歌の一種として取り扱ふ事にした。

ロ、三段形式 一首

此の形式にあつては、全體の句数は、結局普通の長歌と同様に、奇數句數となる。但し、此の形式の歌は、集中には一首存するだけである。

- 三十一(九十七十五)……………八〇〇

以上は、完全なる長歌に對して、變體的な形態を持つ長歌である。此所に、各長歌の句数を數へる底本としては「新訓萬葉集」を用ひたが、句切は、必ずしもそれに従はなかつた。例へば、前に説明した三二六三、三三三〇等がそれである。又、四一〇一の如く、句切を誤つた、誤植と思はれる點も存する。これらは訂正しておいた。ついでに述べておきたい。五・七の音律より、更に精密なる韻律の調査に従ふ時、萬葉集の調法の一定しない事は、研究の一大難關であり、大なる障害を與へる。調法が異なれば、韻律の分類も亦違つて来る。萬葉集の韻律の研究には、此の點に注意しないと、精密な統計を取つても、必ずしもそれが完全に信憑すべきものとはならないのである。併し、音律の研究に當つては、此の點の困難な條件は甚だ緩和せられてゐる。



右にあげた種々なる例外の中、句数の點では、一の口、及び、三のイが、何れも偶數句數であるから、此の兩者を合して、廿五首だけが、長歌の奇數句數なる定型に反した句數を備へてゐるわけである。次に、一のイは、前述の如く考へ方によつては一の口と混同せられて、奇數句數か偶數句數か明確でないから、これと二とを合して二十一首だけを形態の不明確な歌とする。

以上の如き例外をも合して、長歌の總數二百六十五首の歌數を、各卷別に示すと次の如くなる。

第一卷	十六(十五)	第八卷	六	第十七卷	十四
第二卷	十九(十七)	第九卷	二十二	第十八卷	十
第三卷	二十三(二十一)	第十卷	三	第十九卷	二十三
第四卷	七	第十三卷	六十五	第二十卷	六
第五卷	十	第十五卷	五		
第六卷	二十七	第十六卷	九		

但し、長歌の中には(短歌にもあるが)、同一歌の異體と見なされる歌がある。これは同一歌が、かやうに兩首の歌に、傳來の途上、又は作者の推敲の結果などで、變化したものと考へると、同一歌に還元して、一首と數へてもよいかと思はれる。併し、これを句切數の上から、乃至は更に精密な韻律美の上から云ふと、決して、同一首と見なすべきでなく、兩首に數へて、一つの歌は他の歌よりの發展と見なし、その音律や韻律を研究すべきである。事實、句切數が、その兩個の作品に於て、相違してゐる歌が集中に散見するのである。故に、句切數の上では、これを別個の歌

として、句數を數へる事とした。なほ、同じやうな問題は、第十三卷の三二九九の歌にも見られる。この歌も、本文では、十四句の長歌となつてゐるが、或本の歌によると、句切數は十六句に數へられる。併し、此の場合、原書では、全然別個の歌として此の兩句を掲げてゐるのではないから、句切數の調査の立場から言へば、兩首に數へるべきであつても、やむなく、これだけは、二首に數へずに、一首の歌としたのである。かやうにして、異傳の歌は、何れも別個の歌として數へ、次に、句切數の多少によつて、その順位を定めて、各種の句切數の長歌の歌數を掲げる事とする。全部で、句切數の種類は丁度五十種ある事になる。

なほ、以下の表に於ては、異本(或本)の歌は、その旨を傍に註する事にする。又、不明確の歌と云ふのは、前述の二十一首を言ふ。「」を施したのは、偶數句數の歌で、これは、完全な長歌形態と異なるものとして、別種に取り扱うたのである。

第一表

順位	句數	長歌數	順位	句數	長歌數	順位	句數	長歌數	順位	句數	長歌數
4	7	1	8	13	10	12	17	9	21	13	6
3	9	6	7	14	3	11	18	3	22	1	1
2	11	10	6	15	11	10	19	18	23	35	6
1	13	21	5	16	16	9	20	3	24	37	8
	15	8	4	17	14	8	21	11	25	31	
	17	10	3	18	11	7	22	3	26	29	
	19	11	2	19	9	6	23	14	27	27	
	21	12	1	20	7	5	24	20	28	25	
	23	13		21	5	4	25	14	29	23	
	25	14		22	3	3	26	11	30	21	
	27	15		23	3	2	27	9	31	19	
	29	16		24	3	1	28	7	32	17	
	31	17		25	3	1	29	5	33	15	
	33	18		26	3	1	30	4	34	13	
	35	19		27	3	1	31	3	35	11	
	37	20		28	3	1	32	3	36	9	
		21		29	3	1	33	3	37	7	
		22		30	3	1	34	3	38	5	
		23		31	3	1	35	3	39	3	
		24		32	3	1	36	3	40	1	
		25		33	3	1	37	3	41	1	
		26		34	3	1	38	3	42	1	
		27		35	3	1	39	3	43	1	
		28		36	3	1	40	3	44	1	
		29		37	3	1	41	3	45	1	
		30		38	3	1	42	3	46	1	
		31		39	3	1	43	3	47	1	
		32		40	3	1	44	3	48	1	
		33		41	3	1	45	3	49	1	
		34		42	3	1	46	3	50	1	
		35		43	3	1	47	3			
		36		44	3	1	48	3			
		37		45	3	1	49	3			
		38		46	3	1	50	3			
		39		47	3	1					
		40		48	3	1					
		41		49	3	1					
		42		50	3	1					



29	28	27	26	25
四十五	四十三	四十一	三十九	(三十八)
6	5	4	4	1
34	33	32	31	30
五十五	(五十四)	五十三	五十一	四十七
4	1	5	2	3
39	38	37	36	35
六十五	六十三	六十一	五十九	五十七
2	2	2	1	4
44	43	42	41	40
七十七	七十五	七十三	七十一	(六十六)
1	1	1	1	1
49	48	47	46	45
百七	百五	九十三	八十九	(八十二)
1	1	1	1	1
				50
二百六十五首	合計		不明確	百四十九
			21	1

これは見易き爲め、句数の多寡の順に並べたのであるが、更に、いかなる句数の長歌が最も数が多いか、その多少を明瞭に示す爲めに、次にグラフを掲げる。(第二表)

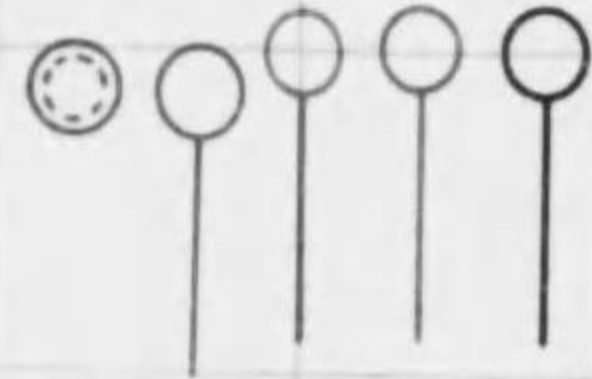
これによつて、長歌として最も多く行はれた句数の範囲は、自ら分明にせられる事であらう。

次に、右の表を今少し詳しく各巻別に、且つ、各巻の長歌数の多少によつて順位を定めて掲げると次の如くなる。此の中、上欄に百分比とあるは、その巻の總歌數に對する長歌數の割合を百分比として掲げたもので、これによつて、その巻の長歌數の、和歌の總數に對する比例が明かとなり、従つて長歌數の正しい位地が明瞭とせられる。例へば、第三巻の長歌數の多いのは、全體の歌數が多い結果に他ならないから、第三巻と、これに偶ふ第四巻とは、寧ろ全體の巻の中では長歌數の少ないものと云ふべく、第一巻と、これに偶ふ第二巻との長歌數が、何れも平均して比例の多いに較べて、第三巻第四巻は、長歌の少い事を、此の兩巻の特質とすべきである。次に、次表第五段の百分比と言ふのは、その句切數の長歌の集中全部に存する總數に對して、此の巻中に存する數の比例を百分比として掲げたものである。これ又、いかなる句切數が、集中に於て、多く行はれてゐるかを示すもので、比例の少い程、その句切數の歌



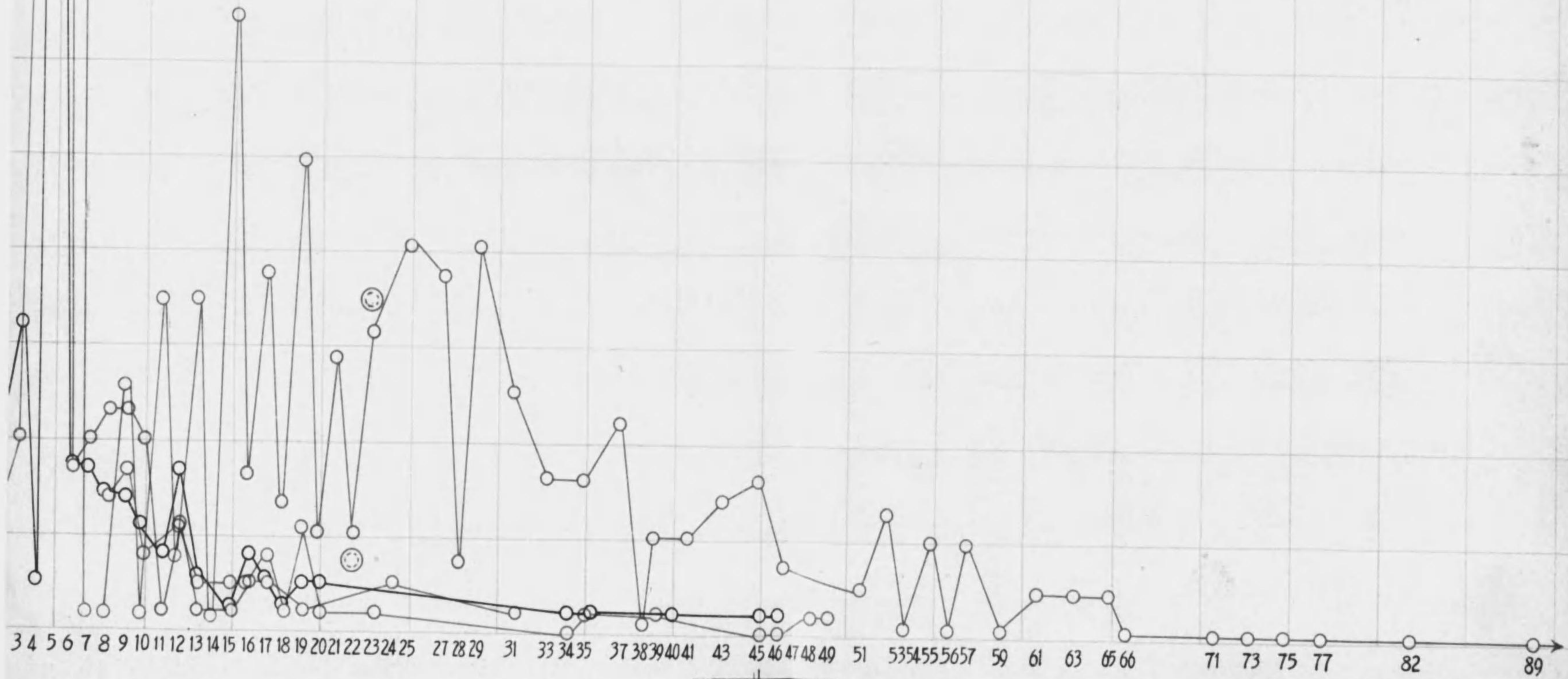
至至至  
7047 61

下ノ数字  
左ノ数字



句数  
歌数

古事記  
古事記(括弧内ノ数)  
日本書紀  
萬葉集  
萬葉集(括弧内ノ数)



急報



が、全巻を通じて、最も平均して多く存する事を示すものであり、同時に、比例の多いのは、その巻の中に於て、特に多く存する句切數であるから、これは、その巻の特質とすべきである。従つて、偶數句數の長歌の如きは、ある巻の特質として、特に比例の多いものが存するわけである。例へば、第五卷の如きは、その一例で、これは、第五卷の作者、例へば山上憶良の特質と相關聯して考へる事が出来るものである。又、句切數の多い長歌も、同様に、ある巻の特質として、高い比例をもつて、その巻中に存するものがある。例へば、第十七卷第十八卷及び第二十卷等に於ける現象がそれで、これは、これらの巻の作者、又は編者と目される、大伴家持の作歌の特質と關聯して考察すべき問題である。

各巻の中の長歌數は、更にその巻中に多數存在する句數の順によつて並べ、又その長歌數が同數の場合には、比例の高低の順に掲げた。最下段の數字は、國歌大觀の番號を示したもので、これによつて長歌の原歌の檢索は甚だ容易であらう。萬葉集中の長歌は、この表で盡きてゐる積りである。「」内に番號を記したのは、『五七七七』終止の偶數句數の歌、不明確と記した部分は、全部を一括して、歌數及び百分比を掲げ、( )の中に入れた。又、不明確の歌は、その推定の句數を一々記しておいたが、その中、「」を施したものは、『五三七』終止の歌で、その句數より一を減じて、前記の『五七七七』終止の偶數句數歌とも考へる事の出来る歌である。その他、二段形式や、同源の歌などの必要な註記は、表の中の、これ／＼の箇所に記しておいた。なほ各巻の總歌數は、澤瀉久孝氏が「萬葉集新釋」の中に於て、調査せられたものに従つたが、卷十三の如く、數へ違ひではないかと思はれる所もないわけではない。歌數は、前述の理由により、異本(或本)の歌をも含めて、なるべく數の多い方に従つた。

### 第三表



















此の巻に限つて小長歌と云ふ名稱を與へる事は必ずしも適當してゐるとは云はれない。

第四表

順位	句數	長歌數	卷數	各長歌數	百分比
1	15	21	第十三卷	8	12
2	19	16	第六卷、第九卷、第十三卷、第十四卷	6, 5, 4, 1	26, 19, 18, 14
3	29	14	第一卷、第十三卷	3, 2	5, 13
4	25	14	第三卷、第九卷、第十三卷、第十七卷、第十八卷、第十九卷	3, 3, 2, 1, 1, 1	13, 5, 7, 4, 5, 7
5	11	11	第六卷、第十三卷、第十四卷	4, 2, 2	6, 6, 4
6	17	13	第九卷、第十三卷、第十四卷	4, 2, 2	12, 17, 17
7	20	13	第九卷、第十三卷、第十四卷	4, 2, 2	12, 17, 17
8	11	10	第九卷、第十三卷	1, 1	4, 5
9	13	10	第九卷、第十三卷	1, 1	4, 5
10	21	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
11	17	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
12	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
13	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
14	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
15	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
16	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
17	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
18	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
19	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
20	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
21	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
22	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
23	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
24	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
25	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
26	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
27	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
28	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
29	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
30	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
31	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
32	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
33	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
34	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
35	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
36	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
37	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
38	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
39	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
40	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
41	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
42	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
43	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
44	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
45	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
46	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
47	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
48	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
49	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
50	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13

順位	句數	長歌數	卷數	各長歌數	百分比
1	15	21	第十三卷	8	12
2	19	16	第六卷、第九卷、第十三卷、第十四卷	6, 5, 4, 1	26, 19, 18, 14
3	29	14	第一卷、第十三卷	3, 2	5, 13
4	25	14	第三卷、第九卷、第十三卷、第十七卷、第十八卷、第十九卷	3, 3, 2, 1, 1, 1	13, 5, 7, 4, 5, 7
5	11	11	第六卷、第十三卷、第十四卷	4, 2, 2	6, 6, 4
6	17	13	第九卷、第十三卷、第十四卷	4, 2, 2	12, 17, 17
7	20	13	第九卷、第十三卷、第十四卷	4, 2, 2	12, 17, 17
8	11	10	第九卷、第十三卷	1, 1	4, 5
9	13	10	第九卷、第十三卷	1, 1	4, 5
10	21	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
11	17	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
12	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
13	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
14	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
15	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
16	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
17	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
18	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
19	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
20	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
21	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
22	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
23	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
24	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
25	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
26	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
27	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
28	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
29	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
30	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
31	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
32	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
33	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
34	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
35	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
36	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
37	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
38	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
39	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
40	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
41	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
42	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
43	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
44	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
45	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
46	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
47	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
48	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
49	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13
50	11	10	第九卷、第十三卷	3, 3	14, 13



22			21			20			19			18						
五十五			四十一			三十九			五十三			四十三						
4			4			4			5			5						
第三卷	第二卷	第二十卷	第十七卷	第四卷	第六卷	第五卷	第八卷	第二卷	第十三卷	第三卷	第二卷	第十七卷	第十八卷	第十九卷	第三卷	第九卷	第二卷	第一卷
1	1	2	1	1	2	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
4	5	33	7	14	7	10	17	10	2	4	5	7	10	4	4	5	5	6

31		30		29		28		27		26		25		24		23	
六十二		五十一		十二		四十七		二十八		二十二		二十		十八		五十七	
2		2		2		3		3		3		3		3		4	
第十七卷	第十七卷	第十八卷	第十三卷	第三卷	第一卷	第四卷	第十三卷	第六卷	第十三卷	第四卷	第二十卷	第十三卷	第六卷	第一卷	第二卷	第五卷	第十七卷
1	1	1	2	1	1	1	3	1	2	1	2	1	1	1	1	1	2
7	7	10	3	4	6	14	5	4	3	14	33	2	4	6	5	10	14



14			13			12			11									
三十三			九			三十七			三十一									
6			6			8			9									
第十八卷	第十三卷	第六卷	第五卷	第八卷	第十三卷	卷十九卷	第三卷	第一卷	第四卷	第十七卷	第十三卷	第十九卷	第十七卷	第八卷	第五卷	第九卷		
1	2	1	1	1	3	1	1	1	1	1	2	1	1	1	2	3		
10	3	4	10	17	5	2	4	4	6	14	33	14	2	4	7	17	20	14

17			16			15															
十六			四十五			三十五															
5			6			6															
第十九卷	第四卷	ルバ	歌ナ	ニ1	第(第	第十三卷	第十九卷	第三卷	第二卷	第十七卷	第十八卷	第二十卷	第十三卷	第十八卷	第八卷	第十五卷	第十九卷	第六卷	第九卷	第一卷	
1	1			3				1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1		
4	14			5				4	4	5	7	10	17	2	10	17	20	9	4	5	6



42	41	40	39	38	37	36	35	34	33	32			
百五	百七	八十二	六十六	五十四	七	七十七	五十九	七十一	六十五	六十三			
1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2			
第十七卷	第十八卷	第五卷	第五卷	第十六卷	第十六卷	第二十卷	第二十卷	第十五卷	第二卷	第十七卷	第五卷		
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
7	10	10	10	13	13	17	17	20	5	7	4		
						50	49	48	47	46	45	44	43
					不明確	八十九	三十八	十四	百四十九	九十三	七十五	七十三	三十四
					21	1	1	1	1	1	1	1	1
						第十三卷	第十三卷	第十三卷	第二卷	第九卷	第二卷	第九卷	第二卷
						1	1	1	1	1	1	1	1
						2	2	2	5	5	5	5	5

次に、私は右の表を基礎として、更に、長歌の句切數に關し、その時代差、及び個人差を表示する事によつてその間の關係、變遷を明確にしたいと考へる。これに關しては、個々の長歌の年代及び作者が明瞭でなければ、論ずる事が不可能である。然るに、すべての作品を、これらの點に關し、明瞭とする事は到底不可能であるが、それでも萬葉學

者の努力によつて、その點も幾分づゝ明瞭にせられて來てゐる。特に、最近、土屋文明氏の「萬葉集年表」澤瀉久孝森本治吉兩氏の「<sup>作者別</sup>萬葉集」が出でて、此の點の研究に甚だ多くの進歩を與へた。殊に後者は、年代順の他、作者別となつてゐるだけに、今の場合の研究に關しては、甚だ合目的な、多大の便宜を與へる書である。私は、これらの書を參考とし、前表を基礎として、もう一度各句切數に關して、これを作者別に類別し、又その作者を年代順に配列する事によつて、長歌の句切數の時代的變遷の跡、及び各作家の長歌の句切數に關する特色をも明瞭にしたいと思ふ。少くとも、長歌の時代差、個々差の一面は、此の長歌の句切數の點より、これを明確に論ずる事が可能であらう。たとへば、大伴家持が柿本人麿の長歌を模倣した跡は、單に語句の上のみならず、家持が實力以上に長い句數の長歌を作らうと試みた努力と共に、此の句切數を比較し、種々なる句切數の長歌の、その作者の長歌の全數、又は總作歌數と比率を取つて、調査して見る事によつて、餘程明瞭にせられる事と思ふ。又、時代的變遷に關しても、長歌は、句切數の少ないものが行はれた時代から、次第に長くなり、又短くなり、更に又長くなつて、その間に、變遷の跡が見られるから、これ又、句切數の綿密なる調査によつて、いかなる時代のいかなる作者には、いかなる程度のいかなる性質の句切數の長歌が、多く行はれたかと云ふやうな事も、明瞭に論ぜられる事と思ふ。これらはすべて、立論の基礎となる句切數に關する長歌の作者及びその時代別の表の如きが、先づ圖示せられて、然る後に、結論が與へられるべきであらう。しかも、その作者別及び年代順に關しては、前述の如き甚だ便利な書が著されてゐるのであるから、これを製作する事は、容易である。そこで、私の調査の結果を次に示す事とする。

先づ作者別に、その句切數を掲げて見よう。此の作者及び年代の順序は「<sup>作者別</sup>萬葉集」によつた。「萬葉集年表」



の年代順には「萬葉考」の見解などによつて、古歌と推測せられる作者不詳の歌を、それ／＼の時代に分けて掲げたものがあるが、これには、可成り危険が伴ふので、前書によつたのである。(作者名に括弧を付したのは重出の符)

第五表

時代	作者	句数	國歌大観 番號	時代	作者	句数	國歌大観 番號
第一期(13)	輕太子(1)	不明確(十八)	三二六三	第二期(103)	調使首(1)	三十五	三三三九
	雄略天皇(1)	不明確(十七)	一		天武天皇(2)	十三	二五
	舒明天皇(2)	不明確(十三)	二		持統天皇(2)	二十一	一五九
	問人老(1)	不明確(十八)	三		古歌集(1)	十五	一六二
	軍王(1)	二十九	五		柿本人麻呂(20)	十一	一九三七
	皇極天皇(1)	(十六)	四八五		同	同	二六一
	額田王(3)	十五	一五五		同	同	一七六一
	(十八)	不明確(十五)	一六		同	同	四二三
	天智天皇(1)	不明確(十一)	一七		同	同	四五
	倭太后(1)	不明確(十三)	一三		同	同	二二九
	婦人(1)	十三	一五〇		同	同	三八
					同	同	一九四

時代	作者	句数	國歌大観 番號	時代	作者	句数	國歌大観 番號
第三期(70)	人麻呂歌集(2)	(十六)	三二五三	丹比笠麻呂(2)	廿比笠麻呂(2)	二十三	三六二五
	(二十二)二段形式	三三〇九			三方沙彌(1)	四十七	五〇九
	役民(1)	四十七	五〇		本詳(卷十三)(62)	不明確(十)	四二二七
	未詳(1)	四十三	五二		(第三表ノ卷十三ノ中、三 九、三三三、三三〇九、三三三、 九、三二六三ノ四首ヲ除 キシモノ故、此所ニ省ク)	二十五	二〇九二
	置始東人(1)	十五	二〇四		未詳(卷十)(2)	三十七	二〇八九
	鴨足人(2)	十九	二五七		未詳(卷十六)(4)	不明確(八)	三八七八
	同	同	二六〇		同(十一)	同(十九)	三八八〇
					同(百三)(百四)	同(百三)(百四)	三八七五
					同(百三)(百四)	同(百三)(百四)	三七九一
					同上	同上	八〇二
					同上	同上	八一三
					同上	同上	七九四
					同上	同上	八〇〇
			同上	同上	八八六		
			同上	同上	一五二〇		
			同上	同上	八九七		
			同上	同上	八〇四		



未詳(1)	元正天皇(1)	石上乙麻呂(1)	大伴旅人(1)	安貴王(1)	大伴坂上郎女(6)	丹生王(1)	山前王(1)	山部赤人(13)
三十三	十七	十一	十一	(二十)	九	四十五	二十三	十五
(六十六)二段形式 (八十二)二段形式								同
八九四	九〇四	八九二	七九	九六三	七二三	三九五	四二〇	九一七

同	同	同	同	同	同	同	同	同	同	同
同	同	同	同	同	同	同	同	同	同	同
九二六	九四六	四三一	三七二	三二二	三二四	九四二	九三一	九二八	九二八	九二八

金村歌集(3)	(聖武天皇(1))	未詳(1)	未詳(1)	大伴三中(1)	高橋虫麻呂(1)	虫麻呂歌集(14)
三十七	二十七	四十一	十三	五十五	三十三	十五
二一	二十九	同	同	同	同	同
一七八五	一七八七	二二〇	九七三	四四三	九七一	一七四九

天 <sub>五</sub> 年遣唐使(2)	丹比國人(1)	未詳(1)	未詳(1)	未詳(1)	大伴家持(1)
十五	十九	十一	九	十五	十七
同	同	同	同	同	同
一七九〇	一八〇七	一八〇九	一七四〇	一四二八	三二二



二十七	四〇八九	三十九	一六二九
同	四〇九八	四十三	四七八
同	四一九九	同	四二一一
同	四一九九	四十五	四一六
同	四二六六	同	四二五四
二十九	四七八	五十一	三九五七
同	三九八五	同	四一〇六
同	四一三	五十三	四〇〇六
同	四一八七	同	四一一
三十一	一五〇七	五十五	四三三一
同	四〇〇〇	同	四三六〇
同	四一七七	五十七	三九六二
三十三	四一二五	五十九	四四六五
三十五	四一二二	六十一	三九六九
同	四一六〇	同	四二一四
同	四一六六	六十五	三九七八
同	三九九一	七十七	四四〇八
同	四一五四	百五	四〇一一

百七	四〇九四	二十五	一〇五九
天平遺新羅使(2)	二六八八	同	一七九二
葛井子老(1)	三六九一	二十七	一〇五三
六 鯖(1)	三六九四	同	一〇六二
近習 婢(1)	三八五七	三十一	一八〇〇
石上乙麻呂(2)	一〇一九	同	一八〇一
〔二十二〕二段形式	一〇二〇	四十一	一〇五〇
大伴池主(4)	四〇〇三	六十三	一〇四七
	三九七三	十五	二〇九
	四〇〇八	久米廣繩(1)	二〇九
	三九九三	孝謙天皇(1)	四二六四
	三九〇七	〔十六〕	四二六四
境部老麻呂(1)	四八一	未 詳(1)	四二三六
高橋朝臣(1)	三八一	防 人(1)	四三七二
車持娘子(1)	三三八六		
乞食者(2)	三三八八		
〔五十四〕	三三八五		
不明確(五十六)	一〇六五		
田邊福麻呂歌集(10)	二十三		



右の表だけによつても、種々の問題が考へられる。例へば、形態の不明確なる歌について見ると、それは、第一期において、十三首の中七首ある。即ち、半分以上の率である。然るに、第二期になると、百三首中、十三首を数へて、一割強に過ぎず、しかも、此の十三首の中、三方沙彌の作は、古歌を誦したのかも知れず、(さう解した方が妥當であらう) 卷十三所載の七首、卷十六所載の四首は何れも作者不明で、民謡系統の作品多く、これらは寧ろ、第一期の作品の傳統と思はれ、或は、第一期に入れてもよいものかと思はれる。それで純然たる、不明確の歌は、第二期の初の方に、持統天皇の御製だけである。かやうな状勢ゆゑ、第三期になると、不明確の歌は一首もない。然るに、第四期に、これが一首あるのは、乞食者の歌で民謡系のもの、これも恐らくその發生は第一期にまで溯られるものであらう。かやうに、形態の整美と云ふ點より見ても、前の表は、その過程を明確に示すと共に、此の點より、形態の不明確なる歌は、寧ろ時代を繰り上げる事の出来る論據とさへなし得ると思ふのである。偶數句数の歌についても同一で(但し、二段形式の爲め、偶數句数となつてゐる歌は除いた)、第一期では十三首中、二首、第二期では百三首中、十三首、但し、その中、十一首は卷十三に出でたもの、これを除くと、僅に二首に過ぎない。第三期も七十首中、二首、第四期にも七十九首中、二首あるが、此の中、一首は乞食者の歌で、前述の如く、或は第一期にまで溯られるかと想像せられる作品で、これを除くと、僅に一首、此の偶數句数の歌も、時代の下るに従ひ、いかに比率の遞減しつゝあるかと云ふ事が分る。而して、第二期の、第十三卷所載十一首の偶數句数の歌は、その大部分が第一期に屬するものではないかと云ふ事は、此の點からも想像する事が可能であると考へる。又、句数の長さは、第一期は短く、第二期においては長く、第三期は又比較的短くなる傾向あり、第四期に至つて又長大となつた事は、前に考へた如くである。

今廿八句以下を句数の短きものとし、廿九句以上を句数の多きものと考へると、(廿八句と廿九句とを境としたのは、第一期の歌において、廿九句より下十八句までの間に廣い間隙があつて、此の邊を境目としてゐるが如く思はれるゆゑ、便宜上かやうに分つたのであるが、或ひは三十句以下と三十一句以上とに分けて、その割合を數へ直してもよい。その結論は、結局同じ結果を示すであらう)。第一期には、前者は十三句乃至十八句の歌が四首、後者は二十九句乃至三十五句の歌が二首、第二期になると、前者は、今かりに卷十三を除いて考へると(但し作者に依り所ある四首はこれを入れる)、前者は十七首、後者は十八首、卷十三においては(但し作者に依り所ある四首を除く)、前者は四十五首、後者は十首である。即ち、第二期においては、多句数の歌の方法が、數が増加してゐる。而して、卷十三において、小句数の歌が多いと云ふ事は、此の點から、それが寧ろ第一期の歌に近い特色を有してゐる事が云はれるのである。第三期になると、前者は四十五首、後者は二十五首で、又多句数の歌がすつと減じてゐる。第四期はどうかと云ふと、前者は三十二首、後者は四十六首で、又いかに多句数の歌が多く作られたかと云ふ事を示すのである。即ち、萬葉集を四期に分つと、第一期と第三期との現象は類似して、多句数の歌が少句数の歌の約半數になり、第二期と第四期は、又類似した現象があり、多句数の歌の方が少句数の歌よりも數が多くなると云ふやうに、高低の波を作つてゐる。以上の諸點より、卷十三の如きは、第二期に附屬せしめるよりも、第一期の方に附屬せしめた方が妥當であり、此の點は、賀茂眞淵の直觀が誤らなかつた事を示すものである。

多句数の歌が多くなり、又少くなる事は、その時代に出でた大歌人又は代表歌人の作歌に關係する所が多である。即ち、第二期では柿本人麿の、第三期では山部赤人の、第四期では大伴家持の作歌が、此の波を形作る原動力となつ



てゐる。それは必ずしも、それらの大歌人が一世に影響したと云ふわけではあるまいが、少くとも、第四期における長歌の多くなつた原因は、大伴家持が、柿本人麿や山上憶良の如き、多句数の長歌を作つた作家に影響を受ける所多きは否定出来ない。此の點において、家持が師とした山柿の二家は、憶良と人麿であつたに違ひない。もしそれが、赤人と人麿との二家であるならば、赤人に見られる。二十句未満の小句数の歌が多数存在しなければならぬと思ふが、家持において、それは僅か二首より見られない。此の點からも、家持の私淑したのは赤人でなく憶良であつたと考へられるのである。而して、(記紀歌謡及び萬葉集の第一期においては、小句数の歌の甚だ多い事が、その特色であつて、此の點だけについて見ると、長歌は、小句数より多句数へと進展の形勢を取つてゐると云ふ事が出来る。又「記紀歌謡の韻律」の項で述べた如く、記の方が紀より多句数の歌が多くて、結局、最も古い時代の歌謡が集められてゐる記において多句数の歌多く、紀及び萬葉集の第一期では、句数少くなり、萬葉集の第二期に至つて、又古代の多句数の歌へ還元してゐるのであるが、此の點の波動に關しては、又、人麿が、記の歌謡の方へ關心を有し、長歌における發展の原動力を原始歌謡より得てゐるのではあるまいかと云ふやうな事も考へられるのである。とにかく、時代の進展に伴ひ、長歌史の上に、小句数時代と多句数時代とが交代して波のうねりを作つてゐるのは注意すべき現象で、此の點よりの歌史的考察も必要となつて來ると思はれ、そこに種々なる問題も含まれてゐると思ふ。

ついでに云ふ、長歌衰亡の原因について、人麿の如く、長大なる長歌を作る氣力のなくなつた事を説く説があるが、統計の結果は、此の論を肯定しないのである。古い長歌は小句数の歌が多い。時代が下ると、多句数の長歌が數多くなつてゐる。平安朝時代の長歌には、いかに數十句にわたる多句数の長歌が多いかは、勅撰集の長歌を調べて見ても

明かであらう。今は、平安朝時代の長歌については、敢へて句数の統計を示す必要もないので、その煩をさけるが、句数の多き事に至つては、萬葉時代を凌駕するものがある。故に、句数の多き歌を作る氣力がなくなつたからして、長歌が滅亡に傾いたのではなく、徒らに、多句数の歌を作つて、その長大なる歌の中に、内容を單純明快に統一して表現し得る技術に缺けてゐたのである。寧ろ、多句数の長歌を好んで、思想や情緒を簡明且つ緊密に表現し得る小句数の長歌——小長歌を作らうと云ふやうな改革點に氣の付かなかつた事、或は、さう云ふ氣のきいた小長歌を作る才能のなかつた事、さうした點が、平安朝に至り、長歌の衰へた原因の一つに數へられてもよいであらう。もし、長歌を新しく興隆するとすれば、此の點に歌史上の考察を向けて、新しきものを興すには、古きものを振り返つて見る必要あるにより、古代の小長歌を研究して、それより多くの得るものあるを期待すべきであらう。即ち、徒らなる長大な長歌を作つた事が、平安朝時代に長歌の衰へた原因で、小長歌は此の點の活力素となる筈であつたのに、これを逸した事を遺憾とすべきである。いづれにしても、歴史的に見て、多句数の長歌と小句数の長歌との消長は、甚だ興味深い現象と云ふ事が出来る。今、集中において多數の長歌を作つた、有力なる作家の長歌の句数の表を、グラフで示して、一層各人の特色や、作家の間の關係を、明快に想察し得る資料とする。但し、人麿以下の歌集は、便宜上その編者の名の中に入れて、兩者を一括して示す事とした。此所に掲げた八家の他は、大伴池主の四首と、額田王の三首が、これにつくのみで、他は何れも三首以下の長歌を漸く残してゐるに過ぎない。(第六表)

これを見れば、人麿、憶良、虫麿、福麿、家持の句数の上の類似性、同じく金村と赤人との類似性、坂上郎女が女性としては珍しく長歌の作多く、且つ前者に近似性を持つてゐる事などが知られるのである。更に、これらの統計や



圖表によつて、又、いろ／＼な問題も考へられ、或は種々なる結論の引き出される點もあるが、今、それらの問題については、一々ふれてゆく事を略して、たゞ、自分の調査の結果を提供するだけにとゞめる。

更に、右の長歌の句切數の問題は、記紀歌謡の共と關聯して考へる事が必要であり、記紀歌謡と共に、長歌の時代的變遷が跡づけられなければならない。かくて、歌史的に、その統計の結果が、結論を示す事の出来る効果を現すであらう。此の點については、前に「記紀歌謡の韻律」の項でも若干ふれておいた、今は、これだけの報告にとゞめておく。(昭和八年四月)

## 萬葉集の歌謠

流行歌謡は一般に寓意性を持つてゐる。必しも寓意を持つて歌ひ出されたものではなく、寧ろ反對に、初めは極めて自然的に感情を吐露したものが、その民衆の間に浸潤すると共に、民衆に普及し、共鳴を得るだけの一般性、社會性を有してゐるから、従つていつか或る社會的事件と結び付けられて解釋せられる可能性を有するやうになるのである。徳川時代から一例を引かう。

見れば見渡す竿さしや届くなせに届かぬ我が思ひほんにさ

これは、早く「吉原はやり小歌惣まくり」に出でた「片撥」の歌として有名な、

見れば見渡す棹さしや届くなせに我が戀届かぬぞ



の下の句を一寸變化しただけの歌であるが、これが元文頃から流行しはじめて、寛保二年に至り歌舞伎や浄瑠璃の中に歌ひこまれた。即ち、寛保二年正月江戸中村座で慶子富十郎の演じた八百屋お七の狂言に、河東節の「夜の編笠」が作られたが、此の河東節の中にも、此の流行唄が用ゐられてゐる。同年三月三日より、江戸肥前座で、大阪下りの豊竹越前掾が「石橋山鏡襲」を語つたが、その「老の浪枕」といふ節事の中にも、此の流行唄が入つてゐる。斯様にして、此の流行唄が一般に流傳した同年七月に關東の大洪水があつた。此所に此の平凡な戀愛歌が大洪水の前兆と解せられるやうになつて、當時一般の取沙汰であつたと見える。事は「江戸節根元記」の「夜の編笠」の解説の中にも見えるし、蜀山人の「金曾木」にも、記してゐる所である。また明暦頃流行した柴垣節を以つて、明暦大火の前兆となされたもの（むさしあぶみ）、「囃の苗」卷三に、文化三年三月の「江戸大火之事」を記して、終に「此頃流行歌に、『武藏坊辨慶は播磨の國で育られ、三つの上は四つ五つ六、七つ道具を脊に負、五條の橋へ急がる』」或曰、是大火之印也。文字をわくれば武藏の方は土となり、道具を脊に負ひて急ぐ、是歌は世につるるのためしか」と述べたのなども、同じ事で、これは、昔から、現代でも、大震災の時の「枯薄の歌（船頭小歌）」に至るまで、例の多い事である。

同じ例を上代歌謡に求める時、記紀の童謡は今記す必要もないであらう。ただ上記の近代の例より推して、かかる前兆を童謡に付加して解釋する事は當然であるとしても、歌謡は常に率直にその感情を吐露してゐるのであつて、前兆の如き第二義的解釋は、その後に来るべき事は明かであらう。此の點から見て、記紀の童謡は先づ第一義的に率直にその歌詞の表明せる感情を味ひ、而して次に從屬的解釋に移るべきである。記紀の童謡はこれを眞率に味ふ時、優れたる民謡童謡である事を認めずには居られない。古い國學者が、記紀の童謡を、編者の豫兆的解釋を第一義的のもの

の見做して、註解してゐたのは、歌謡の眞味を解する事が出来なかつたからであるが、今は、敢へてその誤を受繼ぐ必要はあるまい。

流行歌謡の寓意性は、後發的に、從屬的に附加せられるのであるが、同時に、流行歌謡はさうした解釋を許す程に一般性を持ち、暗示性に富んでゐる所に、その特色があり、面白みもあるのである。而して、さうした解釋を許すものは、同時に歌謡的性質を多分に持つてゐるといふ逆定理も、こゝでは眞實に近いと云ふ事が出来よう。此の點から萬葉集の歌を考へる時、可成り面白い問題がある。

#### 萬葉集卷十三の有名な歌、

近江の海泊八十あり 八十島の島の崎々 あり立てる花橋を 上枝にもちひきかけ 中つ枝にいかるがかけ 下枝にしめをかけ  
己が母を捕らくを知らに 己が父を捕らくを知らに いそはひをるよ いかるがとしめと

に豫兆的解釋を付するやうになつたのは、幕末の國學者が云ひ出してからであらう。早く「萬葉考」にも「大友皇子皇太子をしりぞけ奉らむはかりごとのある時のたとへごとか」と云つてゐるが、「萬葉集古義」に至つては、中山巖水の説として、明確に此の歌を壬申の亂に關する歌として説いてゐる。伴信友も「長良の山風」上巻で、此の歌を「このころ吉野宮との御中につきてよめる諷歌か又は童謡ならむかと推察せらるゝ説のある」によつて解釋してゐる。ただ兩者でその解釋を稍異にしてゐるのは、「古義」はいかるがしめの二鳥を、高市皇子大津皇子に宛てたものと解し、「長良の山風」は、十市皇女葛野皇子のお二方と稱してゐる。何れにしても、大友皇子の、吉野にます大海人皇子に對する計劃を傳へんとした意を含むといふ解釋は同じである。いかにも此の歌は確かに寓意的である。「新考」にも、



「寓意ある歌とおぼゆ」と云つてゐる通りである。併し、此の歌は、單に鳥を捕へようとしてゐる有様を、童謡的に幼く歌つたものとして、味ふ時に面白みがあるので、その豫兆的解釋は、第二義的のものである。けれども、さうした前兆的な感じを、此の歌全體が何となく與へる所に、寧ろ此の歌の歌謡的性質があるのだとは云ひ得よう。従つて「古義」の如く「天武天皇に志ある臣のよみ」たるものと云ふのは、出過ぎた説で、歌謡はしかく作者を限定し得るものでなく、まして斯様な民謡童謡の類の作者を指定するのは愚な沙汰である。それは民衆的所産であり、民衆が作者であるから。

萬葉集卷十六に、

事しあらば小泊瀬山の石城いしむらにも籠らば共にな思ひ我が背

といふ歌があり、或る女が父母に秘密で青年と逢つた。青年は其の親の苛責をおそれ躊躇してゐるので、女が此の歌を作つて青年に與へたのだと記してゐる。即ち、此の歌には、斯うした民間説話が附隨してゐるのである。これは丁度、今も各地の民謡に發生傳説を伴つて、第二義的解釋を與へられるものがあるのと同様で、その民謡の起原傳説としては面白いが、何うもそれは後よりさうしたロマンスを作添へたものといふ感じの深いものが多い。萬葉集の歌もそれで、此の歌の如きは、既に常陸風土記に見える如く、同地方で行はれた民謡である。即ち、

こちたけは小泊瀬山の岩城にもゐて籠らなむな戀ひそわぎも

とあるのと同源の歌であることは云ふまでもない。これと同一現象は、萬葉集卷三の仙柘枝歌にも見える所で、肥前風土記に出で、常陸風土記にもその名に見える杵島曲といふ民謡が、こゝに傳説を附隨して來てゐる。だから、左註

に云へる如く、柘枝傳に此の歌が見えてゐないといふのも尤もである。

○

萬葉集卷十一と卷十二とは民謡的性質が多い。私は此の「古今相聞往來歌類」上下二卷は、一の民謡集だと思つてゐる。後世これに匹敵する民謡集は、徳川時代の「山家鳥虫歌」或ひは文部省編纂の「俚謡集」さうした書にも較べられるべきであらう。試みに二三の歌を拾つて見る。卷十一の、

妹が門行きすぎかねつ久方の雨も降らぬかそをよしにせむ

は、催馬樂に「妹之門」として入つてゐるので、民謡である事は明かである。卷十二の、

いで我が駒早く行きこそ待乳山待つらむ妹を早や見む

は云ふまでもなく、催馬樂の「我駒」で、催馬樂といふ名の起原とまで解せられてゐるもの、民謡的性質を多分に持つてゐる。同じ卷の、

さひの隈檜の隈川に馬とめて駒に水かへ我よそに見む

は、古今集卷二十に「ひるめの歌」として出てゐるもので、即ち、大歌所で傳承した神樂歌に入つてゐるもの、歌謡たる事は云ふまでもない。同じ卷の次の例、

赤駒のい行きはゆる眞葛原何のつてことただしえけむ

に至つては、日本書紀の天智卷に出てゐる童謡で、實際に歌はれたものである事の、確證とするに足る。

○



歌謡は一般に流行流傳するものであるから、従つてその歌詞にして民衆の愛誦する所となつたものは、一の流行詞となつて、民衆の間に行はれる。こゝに民謡は同一歌詞を多く存するやうになる。元來、民謡は民衆一般に行はれる事を旨とするので、勢ひその歌詞も思想にも、特殊性よりも共通性に富むものが多く存するのであるから、一面から見れば平凡な内容であつても、他の一面から見れば、民衆の間に流れてゐる共通の情緒に觸れてゐるものが、最も多く行はれるやうになる。かくて、同一内容同一歌詞の歌が、しばしば顯れて、永く生命を保つのである。また、同一歌詞が廣く行はれた結果、種々の歌謡の中にそれが取られるやうにもなる。徳川時代からその例を一つあげると、「紙薦」上卷に「飄箆節」といふ流行唄が一節切の譜と共に掲げられてゐる。その中に「あちりなちりなあちりちりすじりもじりてゑりくりゑんじよの松の木んのもど」と云ふ句がある。これが流行した結果、いろ／＼な歌に取られた。「松の葉」第二卷の「春風」といふ歌にも「あつちりなちりすじりもじりてゑりくりゑんじよの奥山の陰」と見える。同書同卷の「らつび」といふ歌にも「あつちりなちりもちりてゑれくりだしたる輪舌音搔面白や」と見える。同書第三卷の「馬方」と云ふ歌にも「あつちらなちつちらなあちりちりちり廻つて」と見える。近松の淨瑠璃「當流小栗判官」の小栗鬼鹿毛曲乗の段にも「ゑりくりゑんじよの馬場の土手」と見える。下つて、江戸長唄の「相生獅子」を見ると、「松の葉」の「春風」の文句をその儘に取入れてゐるから、従つて此の流行詞もその儘入つて來てゐる。斯様なわけで、同じ流行歌詞が種々の歌謡に散見する。

斯様な例をこゝでくゞしく説明した理由は、一般の民衆に行はれる歌謡には、いつの時代にも常に同一現象が存してゐるものであるが故に、萬葉集の歌も、此の點に就いて、少しばかり注意を拂つて貰ひたいからである。これ

を前述の歌謡的性質が多いと云つた萬葉集卷十一、卷十二について考へて見よう。卷十一に、

湊入りの蘆分小舟障り多み我が思ふ君に逢はぬ頃かも

と云ふ歌がある。卷十二には、

湊入りの蘆分小舟障り多み今來む我をよどむと思ふな

と云ふ歌があり、更に「或本詞曰」として、

湊入りの蘆分小舟障り多み君に逢はずて年ぞ經にける

と出てゐる。此の三歌は、決して同一の歌ではないが、しかも上句に同一の句を用ゐてゐる點に於て共通した性質を持つてゐる。此の上句の發想法は決して偶合ではない。と同時に、これを、一の歌が他の歌を模倣踏襲したのだなどといふのも、淺薄な觀察である。歌謡の發想法の傳染廣布する現象を示す一例だと見れば眞に近からう。此の上句は確かに民間に流行詞として行はれ民謡に用ゐられるだけの面白味と一般性を持つた句である。卷十二に、

馬塞越しに妻はむ駒ののらゆれどなほし戀しく思ひがてなく

と云ふ歌がある。而して、卷十四には、

くべ越しに妻はむこまのはつはつにあひ見し見らしあやに愛しも

とあり、「或本歌曰」として、

馬塞越しに妻はむ駒のはつはつに新肌ふれし兒ろし愛しも

と出てゐる。此の卷十四の東歌が、民謡的性質の多い事は、萬葉學者の間にも稱へる人が多いのであつて、私もその



説に賛成してゐる。(但、卷十一、卷十二にしても、或ひは卷十四にしても、全部を民謡とし、唄はれた歌とするのは速断であらう。たゞその大部分が、さうした性質の歌であると云ひ得るのみである)。此の點から見て、此の三歌の上二句は、或ひは、此の東歌の二歌の上三句は偶合ではなくて、一般民間に流布する流行歌詞を含むものと考へなければならぬ。断つて置くが、之等の或本歌は、私は同一歌が二様に歌はれたと考へるよりも、寧ろ同一類に屬する全然別の歌と考へてゐる。云はゞ、元歌に對する替歌のやうなものだと考へる。民謡や流行歌には、さうした現象が甚だ多い。猶卷十四にある、

足柄のわをかけ山の鞍の木のをかづさねもかづさかづとも

は、東遊の二の歌に「なをかけ山のかづの木や」とあつて、入つてゐる。試案として此の歌を歌つたものと見える。これも此の歌が實際に歌はれた明證である。

次に卷十一に、

垂乳根の母が飼ふ蠶のまゆ籠り籠れる妹を見むよしもかも

とあるが、卷十二には、

垂乳根の母が飼ふ蠶のまゆ籠りいぶせくもあるか妹に逢はずと

と見え、卷十三の長歌の中には、また、

……垂乳根の母が飼ふ蠶のまゆ籠り息つきわたりわが戀ふる心の中を……

とも見えてゐる。卷十三には、前述のごとく、歌謡的性質を持つた歌が見えるのであるが、此の三つの卷に、斯様な

興味多き發想法の同一歌が見出される事は、決して偶合でもなく模倣でもない。民間に廣布する所の流行歌詞なのである。卷十三には、さうした性質の歌が他にも見出される。例へば、

隱國の泊瀬の國にさよばひに吾が來れば……野つ鳥雉子はとよみ家つ鳥鷄も鳴くさ夜は明け此の夜は明けぬ入りて且寝むこの戸開かせ

といふ歌があるが、同一の歌詞は、古事記神代卷の八千矛神の有名な御歌に既にあるもので、續體紀の勾大兄皇子の御歌にも同様の歌詞が見える。而して八千矛神の御歌は、既に橘守部の説もある如く、甚だ劇的な體裁を備へてゐて、古への樂府の歌であらうから、此の同一歌詞を持つこれらの歌は、一類の流行歌ともいふべき歌謡に屬するものとして、歌謡的性質が多分に見られるのである。

その他、卷十三には、

三諸は人の守る山本邊はあせみ花咲き末邊は梅花咲くらぐはし山ぞ泣く兒守る山

の如き、立派な子守歌とも見做される歌がある。又、「我が通ひ路のおきそ山三濃の山」といふ反復詞を持つ歌の如きも、著しく歌謡的である。それからついでに述べておくが、卷十一、十二、十三、十四に見える「或本歌曰」とか、「一書歌」とか「一本歌云」とか云ふ歌であるが、これは、之等の卷や、猶他にもしばしばある「一云」といふ左註のある文句とは、可成り性質が違つたもののやうに考へられる。即ち、「一云」の方は、その歌詞の變更が、本文の歌詞に極めて即してゐて、いかにも、兩様に作り直したものか何かで、即ち同一歌の歌詞であるといふ感が深く、その歌詞の變化も一小部分なのである。然るに、「或本歌曰」の方に至つては、決して同一歌の歌詞とは考へられないので



あつて、寧ろ前述の如く流行歌の元歌に對する替歌の如き關係にあるものと考へられる。それ程その間の差が著しく且つ本質的の所がある。故に私は歌謡として萬葉集の歌を見る時、此の兩様の左註を同一性質のものとして取扱ふ事は出来ない。但、「一云」の中には、若干例外として、「或云歌曰」の方と、同様の性質を持った少數の歌がある事だけは注意して置きたい。

民謡は無名氏の作が殆んど全部である。いや、無名氏といふ如き一個人の作ではなくて、一村一郷、或ひは一郡一國の民衆が作り出したものである。此の點より見て、民謡の研究には、寧ろ作者名の分らぬ歌が面白みが多いのであつて、作者の明かな歌は、ある一部の人々の間に歌はれたとしても、あまり面白みのある歌はない。萬葉集の歌でも、私は、作者不明の歌の方に興味が多く、優れた歌もその方に多いと思つてゐる。而して、同じ歌謡でも、固定した韻律のもとに同一形式で作られた歌よりは、破調の、變化のある獨特の韻律で作られた歌に、研究上多くの面白みがある。歌謡としての萬葉集のある種の歌は、その韻律が多く固定してゐる所に、研究上甚だ物足りなさを感ずるのであるが、同時に卷十三等に少數の破調の歌を見出すと、耐らない面白さを感ずる。そこには歌謡的な韻律の動きを多分に見得るからである。

所で、作者不明の歌を集めた巻は、上記の四巻の外、卷七、卷十の兩巻もさうなのであるが、こゝにも亦民謡的性質を持つてゐる歌が見出される。卷七の、

さひの隈檢の隈川の瀬を早み君が手取らば縁らむ言かも

は、前記の卷十二の歌や、ひるめの歌と上二句が似てゐるが、これは必しも同一の歌類ではなく、偶合と云うてもよからうが、同じ卷七にある、

廣瀬川袖つくばかり淺きをや心深めて我が念へらむ

は、必や、催馬樂の「澤田川」の元歌であつて、「澤田川」は、此の歌の作り替であると考へる。橘守部が「たゞ似たるのみこそあれ、是も時の人のよめる歌」と主張してゐるのは、寧ろ當らないのである。(猶、守部が流行歌謡の寓意性によつて、神樂催馬樂の歌をも、さうした方面より多く解さうとした事は、さすがに歌謡に理解があつたからであるが、その態度をつきつめると、寧ろ強解に陥つて了ふ點があるのは遺憾である。)而して、續日本紀卷十一、天平六年の條にある歌垣の際にうたはれた五種の曲目の中、「廣瀬曲」とあるのは、此の萬葉集の廣瀬川の歌に關係を有してゐると思はれて、いよゝゝ歌謡的性質が多いのである。卷十を見ると、

秋の田の穂向きのよれる片依りに我は物念ふつれなきものを

而して、卷二の相聞の歌に、

秋の田の穂向きのよれる片依りに君に依りななこちたかりとも

これには、「但馬皇女在高市皇子宮」時思穗積皇子「御歌」と題詞があつて、明かに個人作歌である。併し此の兩者は確かに偶合ではない。思ふに、流行歌謡を取つて、但馬皇女の新作せられたものであらうか。斯うした場合は、敢へて模倣と云つても差支へないのであるが、卷十の方を原形に近い歌と見たい。流行歌謡を個人作歌の中に取入れる現象は珍しい事ではない。さて、以上のやうに考へても、卷七、卷十の兩巻は、前述の四巻に較べて、内容的に、民謡



的性質の歌が少いやうに考へられる。少くとも、その感情が著しく個人的作歌に近い事を遺憾とせざるを得ない。

○ 萬葉集卷十六は、また興味深き卷である。多くの傳説歌と共に筑前、豊前、豊後の漁師の歌が出て、能登國歌や越中國歌の如く、明かに民謡と思はれる歌もあり、(その能登國歌に、民謡起原説話的説明の加へてあるのも興味深い)、更に、乞食者詠二首に至つては、後世の萬歳歌や鳥追歌の如く、純然たる長篇の門付歌となつてゐる。猶確かに唄はれた歌は、穂積親王が宴飲の時好んで唄つた歌や、河村王や、或ひは小鯛王が宴居の時、琴に合せて詠じた歌で、何れも一般の流行歌謡である。殊に、その河村王の常に愛誦した歌の一、

朝霞鹿火屋が下に鳴く蝦忍びつゝありと告げむ兒もがも

は、卷十にある。

朝霞鹿火屋が下に鳴く蝦忍だに聞かば我戀ひめやも

と上句が同じく、同一流行歌謡を持つてゐるので、卷十にさうした歌謡的性質の歌があることは否めない。卷十六の傳説歌にも、歌謡的性質の歌が多いと思ふ。殊に、卷八の佛前唱歌として出した一首の歌の如きは、維摩講の時に唄はれた佛會歌謡で、伴奏に琴を弾く者は市原王、忍坂王、歌ひ手は、田口朝臣家守等十數人に及んだ盛大さである。斯うした確實に歌謡に屬する歌の例も、集中からあげる事が出来る。また、卷頭の雄略帝の御製や、卷二の磐姫皇后の御歌も、記紀所載の同じ帝后の御歌が唄はれたものとするれば、それらの御歌も實際に唄はれたのであらう。雄略帝の御製の歌形が變調であるのも、さうしたわけで、古い記紀時代の歌と同性質を持つてゐるからである。磐姫の御歌

の如き、その中の一首は、左註にも記してゐる通り、古事記では輕太子が伊豫に流され給うた時の衣通姫の御歌となつてゐる。斯様な傳説の流動は、前にも述べた、歌謡的性質を多分に持つてゐるからである。猶、附加へて置きたい事は、萬葉集卷六に見える天平八年の冬十二月に、歌備所の人々が集つて宴歌した時の歌である。これは個人作歌であるらしい事は、その前後の宴歌と記されたものが個人作歌である事によつても明かであるが、此の歌の序詞に「比來古舞盛興」と書き出して、此の歌は古曲になぞらへた歌だとなる。此の古舞を外來樂と解する説が多いが、これは承服出来ない。我が國の古舞は即ち歌垣の歌で、天平六年の歌垣等その頃盛んに歌垣が起つた。その事を意味してゐるものと思はれ、古舞は即ち、その歌垣の歌で、歌垣の歌は多く短歌體であるから、それに擬して二首短歌が作られたのである。風流の士が歌垣に興じた例は多い。此の歌は個人作歌であるから、私の興味をひく事は少いのであるが、「古舞」の解釋が少し氣にかゝるから、こゝに私見を書き添へて置いたのである。

○ 最後に、佛足石歌體について一言したい。これが歌謡的性質に起因する歌形である事は云ふまでもなく、此の歌形の歌は實際に唄はれたものと考へられる。それが萬葉集にもたゞ一首ある。即ち、卷十六の越中國歌。

いや彦の神の麓に今日らもか鹿のこやすらひ皮衣着て角つきながら

がそれで、これは越中の民謡と思はれるが故に、此の歌形の存する事は極めて自然である。然るに、卷五を見ると山上憶良が熊凝の死を悼んで作つた長歌、又その反歌五首に、何れも「一云」として、その末尾の句を稍變へて附してゐる所は、恰も、佛足石歌の、末尾に似た趣きを持つてゐるので、これも、佛足石歌體に擬せられるべきであると云



ふ説もある。併し、これを歌謡的立場から見るとは、憶良個人の作歌として、左様な歌體のもとに作られたといふ事は、一寸承服し難い所で、一云は飽くまでも一云であつて、佛足石歌體にはならないのである。卷二十を見れば、大伴家持も亦、憶良の歌を真似て、

群鳥の朝立ちいにし君が上はさやかに聞きつ思ひし如く

「一云思ひしものを」と、末尾の句を少し變化してゐるのは、佛足石歌體であるが、一云は矢張り第五句を斯様にも作り改めようといふ私案に過ぎまい。同じやうな例は卷十七にも、卷十九にも見得る。就中、卷十八にある同じ作者の、

をふの崎漕ぎたもとほりひねもすに見とも飽くべき浦にあらなくに

「一云君が問はずも」とあるのは、頗る問題になるが、これも、第二句の一案だとすれば、問題はあるまい。同卷に

明日の日のふせの浦みの藤波にけだし來鳴かず散らしてむかも

「一頭云ほととぎす」とあつて、第一句を斯様に全く變化せしめてゐる。卷十九には、

郭公鳴く羽ふりにも散りにけり盛すぐらし藤波の花

「一云、散りぬべみ袖にこされつ藤波の花」この一云は三句にもわたつて居り、第四句の如きは全然異なる句となつてゐる。家持の作には斯うした例が多いから、家持の作の一云も、又憶良の歌も、佛足石歌體とは認められない。佛足石歌體は、集中では、越中の民謡が先づ唯一のものであらうか。此の歌體は、古事記清寧天皇條の歌垣の際に歌はれた歌、

大君のみこの柴垣やふじまりしまりもとほし切れむ柴垣焼けむ柴垣

以來、歌謡的性質の歌にのみ存してゐるのである。(昭和四年九月)

附記 「紙書」の「蘆笥節」の歌詞は、更に、狂言小歌の

つと立つたは杉の木、屈うだは松の木、松のえんだの下りえんだが、あちへこちへすじりもじつたる中に、藤のはんながたよ  
ノくと咲き亂れて、きりりと廻つて這ひかゝつたが面白いとの

より出てゐる。此の一連の流行歌謡の傳統が、これによつて一層明かに辿られるのである。



## 片歌考

片歌の名義に就いて考へて見たい。古事記傳の説に、

さて片歌と名けたる由は、三句にして、なべての五句六句の歌の半にして、片なるが如くなればなり。  
とあつて分註に曰く、

五句の歌も、上三句を本とし下二句を末とすれば、三句は半なり。又六句の歌にては、三句はもとより半なり。其中に、後に旋頭歌と云駄は、その句五七七、五七七なれば、片歌は正しく其半なり。建武年中行事加茂臨時祭條に、もろ歌と云ことあり。略解に、神樂之歌有本末是也と云り。然れば、もろ歌と云は、片歌に對へる目にて、本末と具へたるを云なり。

此の説が普く行はれて、五十嵐力博士も國歌の胎生及び發達に「片歌は……短歌や旋頭歌が一人前の歌格と認められるやうになつてから、其の半分即ち片方を成して居るといふ意味で名づけられたのであらう」と云ひ、武田祐吉博士



は續萬葉集の叙に「二つ雙んで全きを爲すものが、その片一方だけしか無いといふ心持ちである。」と述べて居られる。高野辰之博士の日本歌謡史には「片歌は比較的簡易で、語句の聴取り易い詠ひ振であつたと解すべく、問と答と相對ひて一篇を完成すべき、其の一半をなすものの意として此の名が附せられたと解すべきである。」とあつて、之等何れも片歌の片を解して不完全の意となす事は一致してゐる。且つ旋頭歌體の一半をなす故に名付けられたものと解釋する説が最も有力である。併し私は此の説に疑を持つ。

第一に、記紀の歌中には旋頭歌形式の歌に對して、旋頭歌なる名稱を付してゐない。若し旋頭歌なる六句形式の歌を完成された形式のものと、記紀時代の人達が考へてゐたならば、此の完成された形式に何等の名稱も與へずして、ひとり所謂不完全なる片歌形式の歌に斯様な名稱を付したのは、本末顛倒の感なき能はずである。

第二に、若し旋頭歌形式が成立して、而して後に片歌と稱せられるに至つたのであるならば、片歌二首が對立して恰かも旋頭歌を形成すべき状態にある、神武天皇と大久米命との片歌の間答歌や、倭建命と火燒の老人との片歌の間答歌などにこそ此の様な名稱を付すべきであるのに、それらには歌の名は全く見えすして、寧ろ長歌の後にある場合に此の歌は片歌だと記されてゐるのは何故であらうか。

第三に、記紀歌中の歌曲の名稱は、その形式に對して與へられた名ではなくて、その曲節に對して名付けられた名である。例へば上歌、片下、讀歌等は歌ひ方に對して名付けられた名であつて、後世の投節とか二上り新内等と云ふのと同じである。又久米歌の如きは歌ひ初めた人の名によつて名付けられたもの、後世の隆達節、義太夫節等の如く、酒樂之歌や本岐歌はその用ゐられる場合によつて名付けられたもの、棟上唄や田植唄等の如し。志振や宮人振はその

歌曲中の辭句を取つて名付けたもの、之は後世の流行唄の何々節と云はれるものの中にはよく見かける命名法である。以上後世の例と比較して述べた如く、記紀の歌はすべてある種の歌曲の、曲節に對して、もと名付けられたもので、その形式に對して付せられたものはない。之は實際に歌はれてゐた記紀時代としてはさもあるべき事であるが、萬葉時代になると、既述歌はれると云ふ事を離れて、見て讀み味ふ詩となつてゐるので、その命名法も長歌、短歌、旋頭歌の如く、その形式に對して付せられた。かくて之等の名は支那文學の影響を受けて名付けられた文學的名稱であるが、記紀の歌曲名に其とは違つて、すべて我國固有の音樂的名稱である。片歌のみ、その形式に對して付せられた文學的名稱であるとは、何うしても考へられない事である。

さて片歌の名稱は如何。一體片歌といふ名は古事記の中に二ヶ所見えるのみである。一ヶ所は景行天皇條に二首の歌をあげて「此歌者思國歌也」とあつて、その次に「又歌曰、はしけやし吾家の方よ雲立ち來も」として「此歌者片歌也」と出てゐる。日本書紀では順序が變つて、最初に此の片歌があり、次に古事記と同じ二首の歌があつて「是謂思國歌也」とあるので、此の片歌が思國歌中なる事は明かである。次には仁德天皇條に、長歌が一首あり、次に「如此口而被給御琴歌曰、汝が皇子や終に知らむと雁は卵産らし」として「此者本岐歌之片歌也」とある。此の例に従ふ時は、前記の片歌も「思國歌之片歌」と言ふのが正しい云ひ方であらう。所で斯様な名稱を古事記から擧げて見ると、

仁 德 條 志都歌之返歌

允 恭 條 志振之上歌

同 夷振之片下

片 歌 考



此の中返歌は、異なつた調子に變へて繰り返して歌ふと云ふ意味、又歌返とも云つて、琴歌譜にも歌返とて出で、眞福寺本古事記にも歌返と記されてゐる。此の方が古く正しい云ひ方であらう。上歌は低い音調から高い音調に上げて歌ふと言ふ意、片下は片の意は未だ不明であるが、下は調子を下げて、低い調子で歌ふと云ふ意味で、何れも曲節音調に關係のある名稱である事、三味線の二上り三下り等の如くである。然らば本岐歌之片歌とある片歌も、同様の意味に於て名付けられた名に違ひない。而して此の片歌の片は片下の片と全く同一意味を有して居る事も想像に難くない。片下と名付けられたのは古事記に、

大君を島に放らば船餘りい歸り來むぞ我が疊ゆめ一言をこそ疊と云はめ我が妻はゆめ

とある歌であつて、此の種の形の歌は之以外にも、仁徳天皇條に

八田の一本菅は子持たず立ちか荒れなむあたら菅原一言をこそ菅原と云はめあたらすがし女

の如きがあつて、之も形だけは片下と云ふべき形式を備へて居る（實際歌はれた曲節はどうか分らぬ）。此の片下の歌は明かに短歌形式十片歌形式となつてゐて、片下の片は此の片歌形式の部分で現はしてゐる事は明かである。而して此の場合一方は短歌形式であるに係はらず片と稱して居る事によつても、片歌の片は必ずしも旋頭歌の半分を現はして居るのではなくて、短歌形式十片歌形式の一部分である場合にも、矢張片歌と云はれ得る事が明かであらう。更に前記の本岐歌に至つては長歌形式十片歌形式とも解釋せられて、片歌形式は長歌形式に結合しても、片歌と云はれる事が可能である。然らば此の片は何を意味して居るか。片下なる名稱は古事記許りではなくして、神樂にも似た名があり、東遊にもあり、琴歌譜にも見える。東遊の片下は大廣の事を云ひ、それは肩下の意で、肩を脱ぐ振の舞がある

ので、かく名付けられたとも云はれてゐるが、之は何うも信じられない。寧ろ舞の振が、左様に解せられて後に添はつたもののやうに思はれるが、兎に角今からはその性質がよく分らぬ。（此の東遊の片下については、なほ「返物歌の解釋」の所で、詳しく説明する）。又雜藝の中にも片下なる節の名があつて、梁塵秘抄口傳集、體源抄、郭曲抄等にその名が見えてゐるが、之も全くその性質が分らぬ。次に神樂のは片折と云ふ名である。之は採物の最後の歌を片折、諸舉兩様に歌ひ返すのであつて、採物の歌は杓のみに限らず、幣や杖の歌をも同様に片折、諸舉に歌つた事が記録に見える。之は採物を全部奏せず、その中の二三を奏した場合、最後の歌を此の兩様に歌つて、以つて採物が終るのである。さて此の片折は片下と同一意味の言葉であつて、諸舉に對するもの、片折とは本末兩方の中一方が上聲（甲の聲）他方が下聲（乙の聲）で歌ふもの、諸舉は兩方共上聲に上げて歌ふ意味である（神樂譜入綾の説に據る）。之によつて片折の片は本末兩方の中一方と云ふ意味であつて、諸が本末兩方を意味して居るのに對して云ふ言葉である事が分る。次に琴歌譜には片降とて二首出で、一は神樂譜中の木綿志天、一は「新しき年の始に云々」とある歌で、續紀、催馬樂、古今集に出でたるものと同様の歌、此二首の名義は琴歌譜からは知り得られぬ。第二のものには譜がないが、第一の歌には譜が添はつてゐるので、之を研究すれば分るかも知れぬ。兎に角木綿志天は神樂譜にも出てゐるので、之がもと左右兩方に分れて二段に分けて奏せられてゐたもの、而してその際に片降と云ふ名が付せられて、此の琴歌譜にも入つて來、又神樂譜にも取られたのではなからうかと云ふ想像も成り立つ。而してその歌は、

木綿幣の神が前なる稻の穂アヤし 稻の穂の諸穂に垂てよこれちふもなし

と二段に分たれる事、神樂の本末の場合と同様である。たゞ其を一続きに和琴で伴奏するやうに譜が記されてゐて、



別に段落は分けてないが、もと斯様に二段に分つのが古い形であらう。而して前掲の歌の第二段が片歌形式なるは注意すべきである。「新年」は催馬樂には三段になつてゐる。

新しき年の始にかくしこそハレ」かくしこそ仕へまつらめや萬つ代までに」あはれこそよしや萬つ代までに

第三段は全くの反覆である。もとは此の第三段がなかつたかも知れぬ。之を除いて前の木綿志天と比較すれば、その形が全く同じである事が知られる。而してこゝにも第二段は片歌形式となつてゐる。以上の如く考へると琴歌譜の片降も、神樂の片折と同様に、もと本末又は左右兩座の片方が音調を下げて歌つたものと解釋して差支へないやうである。

東遊や雜藝中の片下の性質はよく分らぬが、多分之と同じ性質を持つてゐて、數人合唱する場合の歌ふ方法から生れた名稱であると思ふ。神樂は最も古い時代の歌唱の方法を傳へて居るのであつて、神武紀に見える「樂府」に於いて傳習せられた諸種の歌謡の多くは、同様に本末兩方に分つて歌ひ馴らされて來たものであらう。(古代歌謡の本末兩方に分たれる事については、なほ「天平六年の歌垣の歌曲」を参照)かく解すると記紀所載の歌謡に問答歌が多く、且つ對話的性質を帯びてゐる所以がはつきりと了解せられるのであるが、兎に角古事記中の片下の片も此の神樂に於ける解釋を用ひて差支へないやうに思ふ。然らば片歌も同様に解釋して、本末、又は左右對座してゐる一方の座のみが歌ふ、片方が歌ふと云ふ意味で片歌と云はれたものではあるまいか。前掲古事記傳所載の如く建武年中行事に諸歌なる名稱が見え、また、郭曲抄にも「諸歌の庭火唱、是なんもろ歌也」と見えてゐるが、此の諸歌は片歌に對して、本末兩座の諸聲に歌ふ事なるは記傳の説の如くで、片歌はその一方が歌ふと云ふ意味である事が益々明かとなる。これ

と似た名稱は、東遊にもあり、續教訓抄卷十一に「求子駿河舞ヲバ諸舞トイフ、求子バカリヲバ片舞トイフ、歌モ則諸舞ノトキハ初ヨリ歌之、片舞ノトキハ第三句ヨリ歌之」と見える。此の場合決して、求子だけで不完全な舞と云ふ意味ではない。兩方を番舞とした、その片方だけの舞と云ふ意味である。駿河舞を又駿河歌と云ふ如く、舞と歌と、重視するもの異なるによつて、名稱も異なるが、その如く、此の場合の片舞、諸舞の舞と云ふ語の代りに、歌と云ふ語を入れて、片歌、諸歌とすれば、その意味は判然として、今の場合にあてはまるのである。而して此の意味の片歌に、五七七なる形の歌が多く用ゐられたので、たま／＼此の形式の歌が片歌とも云はれるやうになつたのであらう。要するに片歌の片は旋頭歌の半分若しくは不完全と云ふ意味を現はしてゐるのではなくて、左右兩座の片方と云ふ意味、その片方が歌ふ場合の曲節に合せて片歌形式の歌が用ゐられたのであつて、全く音樂上の名稱に出でたものである。従つて片歌だけで、その曲節は充分獨立したものであつて、片歌の名稱を考へる上に、片歌は意味を現はす事が不完全であるとか、片歌が問答の一半をなす故にしか名付けられたとか、内容にまで立ち入つて解釋する必要は少しもない。若し片歌が問答の一半をなす故に名付けられたものであるならば、古事記の二箇所に出でた片歌なる名稱を持つ歌が何れも問答歌の一半をなしてゐない事は甚だ矛盾してゐる。片歌の名稱は——いや總じて催馬樂等の名稱は、何れも簡単な動機で名付けられてゐるものであるから、記紀中の歌謡の名稱も單純な意味を持つてゐるもので、深く之を内容、形式から考へる必要はない。「歌ふ」と云ふ音樂的性質を基として考へれば大抵解決出来るやうに思ふ。猶最後に一言しておきたい。片歌及び片下で、片歌形式が常に最後の段落に用ゐられてゐる事を思へば(一二の例外はある)、此の形式は不完全なものではなくして、寧ろ安定の感、完全な感じを現はす場合に用ゐられる様である。殊に本



岐歌之片歌に至つては長歌形式の最後にあつて、一篇を引きしめてゐる。其は長歌の反歌に於けると同じ役目を勤めてゐるやうに思はれる。否、之をしも萬葉集の用語を使つて、片歌形式たる反歌と云つても差支へないやうである。萬葉集には短歌形式の反歌のみならず旋頭歌形式の反歌もある。而して反歌は長歌の後に添はつて一篇緊密の感を現はすもの、本岐歌之片歌の如きは實に然りである。之を何うして不完全と云ふ事が出来よう。但し此の形式が最後の段落に用ゐられたのは、以上の如く内容に關聯して居るのでなくして、或ひはその曲節が、最後に置くにふさはしく安定終止の感を現はしたが爲であるかも知れぬ。兎に角片歌（形式ではない、音樂上の名）そのものが完全終止の感を與へるべき性質を有してゐた事は確かであると思ふ。（大正十五年十月）

## 天平六年の歌垣の歌曲

續日本紀卷十一、天平六年の條に曰く、

二月癸巳朔、天皇御朱雀門<sup>一</sup>覽歌垣。男女二百四十餘人、五品已上有風流<sup>二</sup>者皆交雜其中。正四位下長田王從四位下栗栖王門部王從五位下野中王等爲<sup>三</sup>頭以<sup>四</sup>本末唱和、爲<sup>五</sup>難波曲倭部曲淺茅原曲檣瀨曲八雲刺曲之音<sup>六</sup>令<sup>七</sup>都中士女縱觀。極<sup>八</sup>歡而罷。賜<sup>九</sup>奉<sup>十</sup>歌垣<sup>十一</sup>男女等祿<sup>十二</sup>有<sup>十三</sup>差。

此の有名な歌垣の記事に就いて、少し述べて見たい。但し歌垣の名義や起源や沿革等に就いて述べようとするのではなく、また、音頭取となつた長田王や、門部王等が、萬葉集中に見える歌人であるといふ事を述べようとするのではない。此の記事の中に出てゐる五種の歌曲に就いて卑見を陳じて見たいのである。

これら五種の歌曲名は、その歌詞が出てゐないので、如何なる歌を歌つたのか、明らかでないが、兎に角その歌詞の中に、其々の歌曲名に負うてゐる語を含んでゐたのであらう。而して、その歌詞の形式は、恐らく何れも短歌形式



の歌であつたらう。此の曲といふ字は、「夷振」「夷曲」の二種が同様にヒナブリと讀まれる歌であつた如く、また古事記に出てゐる「宮人振」「天田振」といふ振の字と同じ様に用ゐられるのであるが、此の「振」と云ふ語を付せられた歌曲は大抵何れも短歌形式であつて、且つ、歌詞の中の詞、多くは冒頭の句を取つて名付けられた歌であるから、續紀の五曲も、同様の歌であらうと想像せられる。古今集卷廿に出てゐる、近江ぶり、水葦ぶり、四極山ぶり、また然りである。琴歌譜に出てゐる、天人扶理、繼根扶理、庭立振、阿夫斯耳振、山口扶理は、中には大いに形が崩れ、囃子詞が入つたりしてゐる爲め、短歌形式でない歌もあるが、大抵は短歌形式と認められ、且つ冒頭の句を以つて、歌曲名となしたものである。同じく琴歌譜に見える、高橋扶理、埴安扶理、阿遊隨扶理は、その名にあたる詞を、歌詞の中に見出す事は出来ぬが、これは多分、原歌があつて此の様な名が付けられ、その原歌は早く亡んで、琴歌譜にはその替歌が載つてゐるのであらうと思はれる。肥前風土記や常陸風土記にその名に見える杵島曲の歌も、「あられぶり杵島が岳を」の歌であつて、歌曲名に當る辭句を有し、短歌體である。此の歌が風俗歌として廣く一般に流行傳した事は、古事記の仁徳天皇條の連總別王の詠歌の中に此の歌の辭句を稍かへて入れ、萬葉集卷三にも仙栢枝歌の中に入つてゐるので、分る。

以上の如くして得たる條件に従つて、今試みに、續紀所載の五種の曲名に當る歌詞を考へて見ようと思ふ。難波曲は、神樂の難波濁の歌で、

難波濁鹽みちくらしあま衣たみのゝ島にたづ鳴き渡る

として、古今集にも出てゐる歌であらう。これが、此の歌垣の際にも歌はれたので、神樂の大前張の中に取り入れら

れた來由も察せられる。勿論、平安朝時代以前の古歌謡を古今集に取り入れたものと思はれる。次に倭部曲は、古事記仁徳天皇條に見える歌、

倭べに西風吹きあげて雲離れそき居りとも我忘れめや

倭べに往くは誰がつま陸水の下よはへつゝ往くは誰がつま

また日本書紀顯宗卷に、

倭べに見がほしものはおし海のこの高城なる角刺の宮

とある、これらの歌を歌つたのであらう。淺茅原曲は、古事記、及び日本書紀顯宗卷に見える、

淺茅原小谷を過ぎ百傳ふぬでゆらくも置日來らしも (記)

淺茅原小曾根を過ぎ百傳ふぬでゆらくも置日來らしも (記)

の歌であらう。廣瀬曲は、萬葉集卷七に出てゐる、

廣瀬川袖つく許り淺きをや心深めて我がもへらむ

に違ひない。後に、催馬樂には、此の歌を模倣して、

澤田川袖つく許り淺けれど久邇の宮人高橋渡す

といふ替歌を作つてゐるので、此の廣瀬曲が古く流行してゐた事を知る。即ち、催馬樂にまで影響してゐる事によつても、歌垣の際に此の歌の歌はれた事が確からしく思はれる。最後に、八雲刺曲は、古事記景行天皇條に見える。

やつめさす出雲たけるが佩ける太刀つゞらさは巻きさ身なしにあはれ



の如き歌であらう。

以上述べたる如く、天平六年の歌垣の際に歌はれた歌は、記紀の歌の中に、大部分その歌詞を求め得るものであつて、こゝにあげたる歌は大抵誤りなきものと信ずる。而して、それより類推して、此所に出てゐる難波曲等と同様の名稱を有する、古事記の宮人振天田振、乃至は夷曲の如き歌だけは、少くとも、此の歌垣と同様に本末に分れて歌はれたであらう事も察せられる。私が、今斯の如き事を論じて來たのは、要するに、記紀の歌のあるものは、本末に分れて歌はれたといふ事の、例證としたいからである。即ち、右歌垣の記事の中には、明かに「本末を以つて唱和」したと出てゐる。記紀の歌が本末に分れてゐる事は、その形式上からも二分せられるものが多い事によつて察せられるが（その一々の形式論は面倒であるからやめる）、その明かな文獻上の例證を、こゝに求めようとするのである。琴歌譜中の歌詞も亦、もとは本末に分れて歌はれたらしく、囃子詞、その他歌の形式上から、二分せられるものが多いのである。而して、記紀の歌が本末二部に分れて唱和せられたのは、多分樂府における歌謡の形式が、さうであつたのであらう。大歌が左右兩歌に分たれる事は、貞觀儀式の大歌並五節舞儀に、大歌を奏する歌人樂人が左右兩部に分れて行進する事が記されてゐるのによつても明かである。此の風が、後に神樂歌の中に襲はれて、神樂譜は本末二部に分れて歌はれた。平安朝の雅樂が右舞左舞の兩部に分れて、交互に舞はれるのも、その來由を、樂府の此の形式に準據したものだと思ふ。

かくの如くして、樂府の本末兩部に分れて歌はれた事は、後世に影響を與へる事が大で、その形式の範を後世に垂れたものと思はれるが、その事以外に、記紀の歌曲名の解釋についても、此の見地から解釋すべきものがある。片歌の片、片下の片も此の本末兩部の中の片方といふ意味であらう（片歌考参照）。私は、記紀の歌を形式上のみより見て、歌曲として考へる人の少きを遺憾として上述の論をなすものである。（昭和二年四月）



## 上代の樂器

推古朝頃以後に我が國に傳來した外國の樂器ではなく、其以前より存在してゐた我が民族固有の樂器について少し述べて見たい。

我が國に往古から存してゐた絃の樂器は、即ち和琴であるとは定説で、動かす事が出来ない。一體琴(こと)といふ日本語は、事、言などと同語源であつて、總體的な名稱である。而して、琴のコトは、言のコトと同意義であつて、言を發する、音を發するといふ意味から、樂器の琴の名稱ともなつたのであらう。斯様に語源を辿つて見ると、琴が甚だ古い樂器であり、最も重要視せられた樂器であり、且つ、かゝる種類の絃樂器は凡そ一種しかなかつた事が分る。若し幾種類もあつたなら、更に分化した名稱を生じたであらうが、左様な言葉を、古く我等の祖先は持つてゐないものである。後に種々の樂器が外國から我が國に渡來して後も、ことといふ名稱は總括的に總ての絃樂器を稱する語となつた。天平十九年の大安寺流記資財帳に



合雜琴貳拾伍面琵琶十面 箏琴六面

とあるのでも、上の琴の語は總稱的に用ゐられてゐる（此の條には、樂器が五面程脱してゐるやうである）。平安朝時代の物語文に「琵琶のこと」「キンのこと」「サウのこと」などと云へるも亦同じである。併し外國から音樂の渡來しない以前は絃樂器がたゞ一種しかなかつた。それが琴（こと）、即ち後代に所謂和琴である。和琴はやまとこと、又は晋でワゴンと呼ぶが、外國樂器の傳來する以前には和といふ語を附ける必要はない。

和琴の始源については、弓を六張並べて、その弦を弾じたのが始めだといふ傳説が梁塵秘抄口傳集卷十四、無名秘抄、御鎮座本紀、神祇本源、本朝事始、元々集、康富記（日本書紀傳及び古事類苑參照）等に見えてゐる。而して、これを否定する説もある（歌舞音樂略史等）。併し、此の古い傳説は確かに一顧すべき價値を有してゐる。勿論、御鎮座本紀に、天の岩戸前の変樂の時に「天香弓興竝即絃」いて樂しんだといふ如く、その發明の場合までも定める必要はないが、これを何れいかなる時ときめずとも、今から何千年かの昔に、凡そいかにして我が國民の先祖がかういふ樂器を案出したかといふ事を考へるのに、有力なるヒントを與へるのである。弓は極めて野蠻未開の時代にもあつて、是で鳥獸を射る道具としてゐた事は、何れの古代民族にも共通の現象である。これが兵器となつたのは時代が少し下る。その源は、生活の必要から來てゐるのであらう。尤も、これはその民族の食用に供してゐたものによつて、弓の如きものを用ゐる必要のない所では、弓矢の如き器具は備はらなかつたであらうが、我が國民は、魚貝を食すると共に、又狩獵も行つてゐた民族であるから、弓が古くよりあつた事は確かである。勿論農業が主なる生業であつたが、此の他に狩獵も漁業も盛んに行はれた。記紀の神代卷から、狩獵に關する確かな記事を見出す事は難しいが、天若御子

が雉を殺し給うた話などは、その一例と見てよからう。又火遠理命山幸彦と云つた話なども、狩獵の行はれた證例となる。斯様に弓を常に用ゐてゐる中に、その絃の音に親しむやうになり、且つ弓の大小によつて、音の高低を異にする事等にも氣がついたりして、遂にその絃を幾つも並べて、是を弓弦を弾じくやうに弾き鳴したといふ事はあり得べき事である。かの平安朝時代に盛んに行はれた鳴弦の法なども、古くからあつた神儀であらう。斯様にして弓を彈する事が琴の起源であるといふ説も必ずしも索強附會の説とは云はれない。カールエンゲルの「樂器」といふ書には、原始的樂器について、「西南アフリカの土人なるダマラス人は、自分の持つてゐる弓を戰爭か狩獵でない時には、その儘樂器として用ゐてゐる」と述べ、洋樂器のハープは斯様にして出來上つたものだと言つてゐる。グローブの音樂辭書のハープの項にも、その形狀が弓形なる事より推論しても、弓より出でたるべき事を説いてゐる。而して、正倉院御物中にある外國より傳來した樂器篋（百濟琴）は即ち此のハープと等しき物である。これによつて、東西の樂器を同源と見る學者があるなら、早計たるを免れないが、未開人の習性が同様の結果を齎したと見るならば、我が和琴の古い起源説は確かに信すべき説であると考へる。

扱て以上のやうな風で出來上つた琴の絃は幾つあつたであらうか、古くは絃の数は定まらなかつたといふ説は當を得てゐる。古事記下卷に出てゐる詠に（此の詠は「記紀歌謠の韻律」の項では歌謠の數の中に入れてなかつた）、

い隠る山の、み尾の竹を、本かき切り、末押し壓かすなす、八絃琴を、調べたること……

とある八絃琴は「やつをのこと」と云ふ調である。又東遊歌にも、

我が脊子が、けさの琴手は、七つ緒の、八つ緒の琴を、調べたる琴や……



とあるので、八絃琴や七絃琴のあつた事が分るが、(但し、此の八つ緒の琴の八はたゞ多数を現す意で、必ずしも八の數ではないとも解せられる)、後世にはすべて六絃ときまつてしまつた。後世の記録や樂書には何れも六絃と記されてゐる。古へは、大抵六絃前後で、一定の數のきまらなかつたのが、後には六絃ときまつて、自然淘汰に、他の絃數は亡んでしまつたのであらう。それはいつの時代かはつきり分らないが、さう古い時代ではないやうである。前記の引例の如く、比較的後代に至るまで、七絃八絃の琴があつたと共に、和名抄の日本琴の註に

體似<sup>レ</sup>箏而短小、有<sup>二</sup>六絃<sup>一</sup>

と記され、或ひは、古今六帖に

むつ<sup>つ</sup>のをのよりめ毎にぞ香は匂ふ<sup>レ</sup>彈く乙女子が袖や觸れつる

等とあるのが、古い所見で、其以前には六絃と記された例は一寸見出さない。恐らく奈良朝以前をさう多く溯らない時代であらう。

琴の用材については、時代を下るものではあるが、萬葉集卷五に

梧桐日本琴一面（梧桐語古山、梧桐枝也）（これには天平元年十月七日の日附がある）

又天平勝寶八年六月廿一日付の東大寺財物帳には

楡木倭琴二張（頭尾枕即並着赤木上面等、體似<sup>レ</sup>箏、記<sup>二</sup>五言詩<sup>一</sup>並神樂舞<sup>一</sup>）

とあり、神護景雲元年八月廿日付の阿彌陀院寶物目錄には

和琴三面之中 一面桐神樂篋一口、一面櫻、一面氣美難班篋一口

等とあつて、奈良朝時代に至つては、桐や楡などで作られ、且つ奇麗な袋に收められた、甚だ贅澤なものであつた事が分る。(右の阿彌陀院寶物目錄の中に、氣又は氣美とあるのは、いかなる木であらう、或ひは椴(モミ)の木であらうか)。併し、ずつと古代は用材もかくの如くは選ばなかつた事であらう。即ち、日本書紀繼體卷に

七年九月勾大兄皇子親聘<sup>二</sup>春日皇女<sup>一</sup>……妃和唱曰「こもりくの泊瀬の河ゆ、流れ来る竹の、いくみ竹よ竹、本邊をば琴に作り、末へをば笛に作り……」

とあるによつて、古く竹製の琴のあつた事が分る。恐らく此の竹製の琴が、最も幼稚であると共に、又最も原始的な製作と考へる。(餘談であるが、明治以後にも一時竹琴の行はれた事がある。これは従來行はれた雜琴音曲の中で最も劣等なものであるが、可成り行はれたらしい。明治十九年に田村竹琴といふ人の創むる所、これは三絃である。明治三十年に竹琴唱歌といふ本を出版したといふ、竹琴會の如きも盛に行はれ、明治廿二年には、皇后陛下の御前で演奏したとさへ傳へられてゐる。併し、田村竹琴が明治三十六年、六十七歳で死すると共に亡びてしまつた)。また、應神紀には枯野といふ船の船材を薪として、鹽を焼かしめられたが、その餘燼でもつて、琴を作つた所、「其音鑑鏘遠聆」と記されてゐる。古事記には同じ事が仁徳天皇の條に出てゐる、有名な傳説であつたらしいが、要するに廢物利用で、琴を作らしめられたのであるから、これは特別の場合であるとは云へ、用材の如きも、別に木を選ぶ事なく、簡單なものであつたらうと想像される。萬葉集に出てゐる如く、大伴旅人がわざ／＼對馬の結石山の桐の枝で琴を作つたのとは大違ひである。

琴の大きさについては、ずつと新しいものではあるが、樂家録に載せてゐる所を見ると



總長六尺三寸九分、横本五寸一分、末七寸九分……高本一寸四分、末一寸六分……

とある。夜鶴庭訓抄には、大六尺三寸、中六尺、下五尺八寸、和調葉に引ける明月記にも和琴之長六尺のよし見え、延喜式、及び體源抄には長六尺二寸とある(古事類苑による)。帝室博物館學報の正倉院樂器の調査報告を見ると

一長六尺八寸八分	幅	頂七寸六分五厘 尾六寸一分	厚	一寸七分
二長六尺五寸一分	幅	上七寸 下六寸二分		
三長六尺九寸	幅	上七寸三分五厘 下六寸		
四長五尺六寸二分	幅	上六寸 下五寸一分		

とある如く、その大小は一定してゐなかつた。又定まつてゐないのが當然であるが、大體、長さは六尺前後から七尺近くあるらしい。然るに出雲風土記の飯石郡の條には「琴引山……此山峰有<sub>レ</sub>窟、裏所<sub>レ</sub>造<sub>二</sub>天下<sub>一</sub>大神之御琴、長七尺、廣三尺、厚一尺五寸」とある。長七尺はよいが廣三尺、厚一尺五寸はをかしい。これは石か何かの形状のものであつて、斯様な恰好をしてゐたのでかく記したのであらう。實際にかゝる不恰好な物が存在してゐたのではあるまい。

所が延喜式の伊勢大神宮式を見ると

神寶二十一種

鶉尾琴一面 長八尺八寸、廣一尺、末廣一尺七寸  
頭部長一尺八寸

とある。長曆二年の内宮送官符にも同様の事が記されてゐるらしい。和名抄には此の鶉尾琴を、和琴首造<sub>二</sub>鶉尾之形<sub>一</sub>也と解してゐる如く、琴の頭の方を、とびのをの形に似せて作つたもので、その來由は和調葉の説の如く、神武帝の

東國御征討の折、弓弭に金色の鶉がとまつたといふ説話によつて、祝意を寓し、鶉尾の形を付したものであるかも知れぬ。而して特に、伊勢大神宮の如く、神事を行ふか、又は和名抄に、大歌所有<sub>二</sub>鶉尾琴<sub>一</sub>とある如く、大歌所で神事や祝祭を行ふ時に、此の琴を用ゐたもので、その他の佛事、平常の宴樂の際等に用ゐられたものではあるまい。その大きさが普通の和琴よりもずつと大きくて、形状の違つてゐるのも、常に用ゐられずに、特殊の儀式の使用せられたからである。狩谷推齋の箋注によると、大歌所有<sub>二</sub>鶉尾琴<sub>一</sub>云々以下の廿二字は多くの本にはないやうに記されてゐるが、これを後人の書人としても、大歌所で使用されたのは事實であらう。従つて、これが和琴の一種として、古來傳へて來られたものである事は疑ひない。

次に、古事記上卷に

取持其大神之生大刀與<sub>二</sub>生弓矢及其天詔琴<sub>一</sub>……

とあるのを、篤胤の古史傳には、天詔琴をノリゴトを讀み古事記傳の説を駁し、詔は沼の誤りで、天沼琴はヌゴトと讀み、天瓊戈を天沼矛とも書く如く、天瓊琴即ち玉琴といふ意味で、瓊を飾り付けた琴だと解してゐる。此の説に従へば、琴に種々の裝飾を施したものがあり、特に玉を最も多く裝飾に用ゐた古昔にあつては、それを琴の裝飾にも用ゐたものと解せられる。今日でも未開人の間に用ゐられる原始的樂器になる程ます／＼諸種の裝飾が施される。又此處に、弓矢と共に琴を取つて逃げ出した。そしてその琴が須佐男命の住居にあつたといふ事からして、琴が太古にあつては、既に家庭の必需品の一となつてゐたといふ事が察せられる。丁度今日帯が嫁入道具の一つであり、ピアノが上流の家庭の必需品となつてゐるのと同じやうな状態であらう。



以上に記した、大和琴の大きさは、奈良朝以後のものであるから、太古の琴とは違つてゐるかも知れない。恐らく鈴木重胤が日本書紀傳で云つてゐる如く、鶴尾琴の如きが、古製で、その形は現在傳はる大和琴よりも、もつと大きかつたものと考へられる。此の點でかの出雲風土記に記された大きさは可成り参考になる。此の事は下に述べる、天之鳥琴の事と考へ合せられたい。

我が國の管樂器として、笛の類のあつた事は、前引の繼體紀の歌に「いくみ竹よ竹……末べをば笛に作り吹きなす云々」とあるによつても明かであるが、その笛が如何なるものであつたかは、全然分らない。琴については奈良朝時代の書にもあまた見えるが、笛についてはその記事がまことに少い。

一體ふえといふ語のふは、吹くと同意の語であるやうに思はれて、兎に角笛とは吹くもの、即ち管樂器の總稱であつたのであらう。丁度琴が絃樂器の總稱であつたのと同じ事である。而して、その笛も外國から樂器が渡來する以前は、多分一種しかなかつた。其が所謂和笛(やまとぶえ)で、後世には神樂に用ゐられたから神樂笛とも云ひ、その大きさが、外國より渡來した笛の類よりも太いので太笛とも云はれた。(これに對して中笛といふ笛も出來てゐる)。其は次に引く樂家録の文によつても知られる。

和笛の長さは、樂家録によれば長一尺五寸とあるが、古代のもの大きさについては明かでない。

要するに、琴笛等の古製については、詳しくは知る事が出來ない。後代に用ゐられるもの、又後世の書に記されたものは、恐らく外國の樂器に影響せられる所が多くて古代の眞を傳ふる所は少からう。例へば樂家録の記載によれば、  
太笛一名日本笛調神樂笛者即是也 太笛七孔也蓋六者按指 黃鐘、大簇、夾鐘、仲呂、林鐘、夷則音同 無射、已上七律者、名有其笛孔、無此外

五律者、閉之而得之。

云々とあるが、朝鮮から來た高麗笛も七孔あつて、此の和笛と數が一致し、且つその調律の名稱が全く支那の音階によつてゐる事から考へても、明らかに、後世の影響を受けてゐるのであらう。古代の笛は、その孔の數の如きも一定せず、音階も支那の共とは一致したものではないと考へられる。(但し和琴の絃の數が六絃といふ事と、和笛の孔の數が、吹口を除いて、六孔であるといふ事と、何らかの關係があるであらうか)。

笛の材料は、竹を以つて製した事は繼體紀の歌によつても明かであるが、その他の材料は多分用ゐなかつたであらう。元來我が國には竹が多いので、これを以つて樂器を作るのは自然であるが、殊に管を作るには竹の如き中空の物が最も製作に容易である事から考へても、これを多く用ゐた事は明かである。且つ後世に至つても、我が國の管樂器はすべて竹製であつて、他の木類の中をくりぬくといふやうな事がないのによつても、すべて竹以外のものを使用しなかつたであらうと考へられる。常陸風土記行方郡の條に

天之鳥琴天之鳥笙隨波逐潮杵鳥唱曲七日七夜遊樂歌舞

とある。こゝに記載せられてゐる天之鳥琴天之鳥笙(笙はフェと讀む)とは如何なるものであるか知り難いが、兎に角日本固有の樂器であらう。天之鳥琴といふ名稱は、延喜式の鶴尾琴を思ひ起させる。古代には琴の形を鳥に似せて作つたものが行はれたのかも知れない。(丁度支那から來た箏が、龍に似せて作つたものとして、その名所の付せられてゐる如く)。さうであるとするれば、かの鶴尾琴の來由は甚だ古いもので、恐らくは和琴の古形を傳へたものであらう。此の琴が儀式のみに使用せられるといふ事も、儀式に最も古い形式を傳統するといふのが普通の現象であるから、



鷓尾琴ニ鳥琴ニ和琴の古形、といふ考へ方にも、有利な證據を與へるものであるし、又、種々の點から、我が國では餘り大きい樂器が行はれず、外國から傳來した樂器でも、大型のものは亡んで、用ゐられなくなるし、又使用せられたものでも、漸次その大きさが小さくなる傾向がある故に（勿論例外は存するが）、和琴でも、普通の和琴の小なるに較べて、此の鷓尾琴の特別に大きい事も、同じく古形の樂器であるといふ傍證になる。

此の考へ方からゆけば、天の鳥笛も同様に、その形から出た名稱かも知れない（今日の鳩笛等の如く）。然も笛といふだけに、鳥と最も深い關係があるやうな感じがする。笛の音は最も鳥の鳴聲に似通つたものがあるから、之は或ひはさういふ方面から來た名稱かも知れないが、詳しい事は全く分らぬ。猶古事記には、天之鳥船、天之鳩船といふ名が見えるが、之等は單に船の速い事を天之鳩船等と云つたのではなくて、一つは船の形から來た名稱かとも思はれる。

カールエンゲルの「樂器」の、原始的樂器の條に「樂器はしばしば動物の形態に作られる事がある」とて、虎や鰐や又小鳥の形をした樂器が、蠻人の中にある事を説いてゐるのも、考慮に入れてよからう。

御鎮座本紀に

猿女君祖天御女命採香山竹其節間今世製笛風孔節是也通和氣

とあるのは、事實は兎に角、笛の起源説としては一通り首肯せられる事である。こゝに「其節間」とあるのは、和笛は竹の節と節との間を取つて作つたので、今日尺八の如く節をくりぬいては作らなかつた、即ち指孔の並ぶ間には節を含まないのが和笛の古製である事を意味してゐるのであらうか。

以上は上代の樂器の大體であるが、こゝに不思議な事には、打樂器の類について、記載の見えない事である。太鼓

の類は外國から渡來したものは非常に澤山あるが、我が國固有の物は、古書には見えてゐない。一體拍子を取るといふ事は、音樂の最も原始的な形式である。樂器のない時にも、我々は手を打つたり、或ひは器物を叩いたりして、それで拍子を取り楽しむ事が出来る。カールエンゲルも最も原始的な樂器として、先づ打樂器が發達し、管樂器絃樂器が次第に其に従ふ旨を記してゐる。斯様な最も古くよりあるべき管の打樂器の見えないのは何故であらうか。これについては、かの天の岩戸前で、宇氣を踏み踏かしく踊つたといふ記事が思ひ出される。思ふに打樂器は可成り後まで、斯様な程度のもので止つてゐたのではあるまいか。即ち、足音高く座板を踏むとか、有り合せの器物を木や竹の棒切で叩くとか、手を打ち鳴すとか、さういふ程度のもので、未だ眞に樂器と稱すべきものは遂に製作せられずして、外國から輸入せられるに至つたのであらう。太鼓類の製作といふ事までは思ひ付かずして、斯様な程度で満足してゐたのであらう。御鎮座本紀に

木々合々而備安樂之聲

とあるのは、恐らく古への面影を傳へてゐるので、木の板を叩く、即ち拍子木のやうなものを打合せて、拍子を取る程度のものであつたらう。猶古書には確かな記載もないが、籥さうも原始的な拍子を取る樂器で、奈良朝以前よりあつたものかと考へられる。これらの類許りで、動物の皮を利用する太鼓の如き、眞に樂器と稱すべき物は存在しなかつたと思はれる。之を思ふと、かの宇氣の字は、打つといふ語と同語に屬するもので、笛の吹くに關し、琴の言に關する如く、宇氣は打つといふ語に關係あり、打樂器といふ意味から來てゐるか、或ひは打樂器の總稱的な名稱であるかも知れないので、しからば、此の宇氣を以つて、最も幼稚な、原始的な樂器として、太鼓の源だと云うても差支へはない



筈である。その次に述べて置きたい事は、書紀及び古事記の應神天皇の條に

此の御酒を醸みけん人はその鼓臼に立て、歌ひつゝ醸みけれかも

とあるが、之には諸説があつて、酒の實だとする説(日本紀歌解)、口鼓だといふ説(稗威言別)、異國の鼓だとする説(古事記傳)等があるが、兎に角拍子を取り歌を歌つたものであるらしい。だから或ひは我が國固有の鼓の如きものがあつたと云はれるかも知れないが、私は橘守部の説の如く、口鼓を以つて拍子を取つたので、鼓の如き樂器があつたわけではないといふ説に賛成する。それは應神紀に、國樛人が濃酒を奉る時歌を歌つて後に「歌之訖即打口以仰喚」とあるのと、合せ考へて、しか推測するのである。而して此の口鼓は、矢張り一種の拍子を取る爲めに用ゐられた事は、口笛と同様のものであつたらうと考へられる。此の點で、橘守部の、酒の醱酵を助ける爲だといふ説は信じ難い。私は、口鼓も原始的な拍子を取る方法で、勿論其は樂器と云はれ得るものではないが、字氣と共に、口鼓の事も録して置かなければならぬと思ふ。私の少年時代に蒲鉾を造つてゐるのを見た事がある。臼の中に、魚や卵やその他の材料を入れ、二三人の職人が、長い杵を持つて、拍子を取りながら、一定のリズムに合せて、ぐる／＼臼の周圍を廻りつゝ、春くのである。その拍子は、三人の者がちゆつ／＼と口を鳴らして(口笛の音もあるが、必ずしも口笛許りではない)、拍子を取り、どろ／＼になるまで一定のリズムを以つて、春き且つ廻つてゐる。之が所謂口鼓の類なのであらうと私は思つてゐる。

猶琴の如き絃樂器も、すべてもとは拍子を取る爲の樂器であつて、琴の類が拍子に用ゐられる事は雅樂の組織に於ても然りである。決してメロディを奏する用に發達したものではない。此の點で、打樂器ではないけれど、琴も拍子を取る樂器であり、他に進歩した打樂器の如きものを多く必要としなかつたのであらう。

以上不十分ながら本邦固有の樂器について述べた。一體あらゆる藝術はもと宗教的意味を以つて發達して來たもので、原始時代になる程、藝術と宗教が分ち難くなる。音樂も亦然りで、否、音樂が最も原始的な藝術又は最も原始的に發達した藝術であるからは、他の藝術以上に宗教と離れ難くなる。宗教が常に音樂を隨伴者としてゐる事は誰もが氣の付く事であらう。音樂は常に宗教の被護を受けて發達してゐる。此の點に於いては、我が古代の樂器も亦然りである。就中、琴の如きは、特に神に祈禱する時にも用ゐられたものらしい。日本書紀神功皇后卷に

三月壬申朝皇后選吉日入齋宮親爲神主則命武内宿禰令撫琴喚中臣鳥賊津使主爲審神者因于繪高紘置琴頭尾而

請曰

云々とあり、同じ事が古事記では少し異つて、仲哀天皇が琴を弾き給ひ、神功皇后が審神者となつて居られるが、何れにしても、神を呼び招く時には、琴を用ゐたのである。此の事は後世になつても、伊勢大神宮の儀式に残つて、延暦大神宮儀式帳や、建久年中行事に詳しくその有様が記されてゐる(詳しくは、本居宣長の古事記傳卷十、卷三、及び伴信友の正卜考卷三を参照)。琴が特に宗教と密接な關係のある事は、これによつても知られる。鴨尾琴と伊勢大神宮との關係の如きも、此の間の消息を語つてゐるであらう。猶此の點より考へる時は、前の天詔琴の如きも、琴によつて天神の言を聞いたと云ふ意味で、沼琴と云ふよりは、詔琴とある方が寧ろよいのかも知れぬ。それは天詔言の意にも通じて、宗教的意味を多量に包含してゐる語である。和笛も亦、神樂笛と云ひ、東遊とは特に密接な關係があるが、古代より然るべき因縁を以つてゐたと思はれる。字氣と口鼓とに至つては、一層宗教的意味が濃厚である。我が古代



の樂器は、かくの如く、宗教的に發達し、而して、後には世俗化するやうにもなつたものと考へられる。(昭和四年四月)

附記 森本治吉氏の説に、古代の木の板を叩いて拍子を取るものの中に、萬葉集卷九の「獻弓削皇子歌一首」の

神なびの神依板にする杉の思ひも過ぎず戀のしげきに

とある、神依板をも考慮に入れるべきよし言ひ、又、口鼓については萬葉集卷六の「湯原王打酒歌一首」とあつて、

燒太刀のかど打ち放ちますらをの禱ぐ豊御酒に我酔ひにけり

と詠まれた、打酒(古事記傳には「祈酒」の誤かと云ひ、古義は「折酒」の誤とした)も、此所に考へ合せられるよし、示教せられた。自分は、これについて、未だ決定的な考へがないので、參考までに、同氏の説を附記して置く。

## 琴歌譜、及び氣比、北御門の神樂歌

### 一

琴歌譜は嘗て佐佐木信綱先生が藝文の第十六年第一號に紹介せられて以來、古典保存會で複製せられ、さらに高野辰之博士の日本歌謡集成に山田孝雄博士の訓釋と共に入り、武田祐吉博士の上代文學集には、全部の釋文が出で、同氏の續萬葉集には歌の解釋が掲げられて弘く世に流布してゐる。次に佐佐木先生の見出された「承德三年三月五日書寫了(一字不明)」といふ奥書のある風俗歌や神樂歌東遊の類を集めた卷子本の寫本があつて、その中に、氣比の神樂と北御門の神樂の歌詞も掲載せられてゐる。以上兩書は何れも近衛家の秘庫に藏せられて、古代歌謡研究上最も重要な文献であるから、ここに私は、思ひよる二三の點に就いて私見を述べて見たいと思ふのである。

琴歌譜は上記諸書に既にその解釋が附せられてゐるから、相参照すれば註解上大いに參考となる。私はここでその全體の組織上より聊か管見を述べようと思ふ。元來琴歌譜は初に序文があり、次に歌曲名を記して、その下に割註式



に歌詞を簡単に記し、その次に譜を掲げ、縁起あるものに就いては傳記を附記してゐる。その歌曲名に就いて考へると、先づ、茲都歌、歌返、片降、高橋扶理、短埴安扶理、伊勢神歌、天人扶理、繼根扶理、庭立振、阿夫斯生振、山口扶理、大直備歌の十二名がある。次に正月元日余美歌、宇吉歌、片降、長埴安扶理の四名がある。次に、「自餘小歌同十一月節」と一行に記して、その次に、七日阿遊隨扶理、十六日節酒坐歌二、茲良宜歌の三名を記してゐる。即ち、「自餘の小歌は十一月節に同じ」と云うて、これらの大歌以外に小歌もあつて歌はれた事を示してゐるが、それは省略せられてゐる。但し、ここに「十一月節に同じ」と記したのは、十一月の五節に歌はれたと同じき小歌が正月元日の節會にも歌はれた事を示してゐるのであらう。

さて、以上の如く記されてゐる歌曲の中で、正月元日の歌は余美歌だけかと云ふに、その次にある宇吉歌、片降、長埴安扶理の三歌も亦正月元日節に歌はれた歌と解しなければならぬと思ふ。即ち、「自餘小歌同十一月節」と云ふ句は、正月元日の節會に對して記したものと見なければ、此の一行の句は解釋が出来ないのであるが、かく解するに、正月元日の歌を單に余美歌のみと見ずに、それ以下の合計四歌にかかつてゐるものとして、正月元日の節會には、これらの四種の大歌が奏せられた以外に、十一月節、即ち新嘗祭の五節（上りのたれりのひらひら）（明節會）の際の小歌も歌はれたものとしなければ、正月元日に對する十一月節の一行が間接的となつて、生きて來ないのである。私は、此の正月元日余美歌の次にある宇吉歌、片降、長埴安扶理の三歌の名を見て、片降が、前に既に出てゐるのに、何故そこに同じ名の片降の歌を二首並べずに、ここに分けて出したのか、長埴安扶理も、既に前に短埴安扶理が出てゐるのに、そこに並べて掲載せずに、こんな所に出したのか不思議に考へてゐたが、ここに正月元日節の歌だけを四歌集めて出したのだと解す

（自餘小歌同十一月節）

片降 阿多之文止し乃波之如可入じ也言  
止世乎可林多乃し文能如  
長埴安扶理可波可波乃可波し利乃文乃字止介止毛  
郵坡之松毛七波字可展止曾毛布  
可波如了何阿美了伊能於於了可波阿何波引何了  
何何了了利伊伊伊能於於了伊伊伊能於於了了字  
止於了邪了盤止於了惠夜字止邪引盤止了  
於毛於於了都教伊伊之伊伊伊移了了於盤、  
母於伊伊伊移波阿何何何何何何何何何何止引於於  
了曾於毛布 十一  
自餘小歌同十一月節  
七日阿遊隨扶理多可成之乃美可為乃浪美皇阿美乃久乎復  
可許、尔年想乎 入尔於彼皇赤入乎爾父尔於伏天奈尔可奈  
大帶日子天皇、后尾孫國孕任忽定馬臨産以依者  
天皇即時遣使者台上到春日穴梳邑所去王乎熱帶  
天皇大歡惠即歌者  
多可波哉能了夜美可、為、移、トム能美皇、了字、字、  
阿良萬文字了夜酒具尔、美、引、伊伊伊了了於彼皇  
盤、了、移、乃、文字、了、於、了、夜、酒、具、尔、伊、伊、伊、了、了、於、彼、皇  
了、於、天、盤、了、了、奈、尔、可、難、何、我、夜、去、尔、移、了、移、了、  
伊皇了子留字字了了夜頃美皇字字字了移了  
五手留頃對分之夜了何何 衣衣脚央夜 手叫  
伊源字乃可、安美也布、流字子止、乃夜、乃、之、乃、

圖 版 六



れば、斯様に分割して掲載した理由が判然とする。然らば「正月元日余美歌」とある、正月元日の四字は、正しくは「正月元日節」とでも記して、それ以下の合計四歌に係る詞であるとしなければならぬと思ふ。かく解して、此の四歌の中の片降が、「新しき年の始にかくしこそ千歳をかねて樂しきをへめ」と云ふ、續日本紀、古今集、催馬樂にも出た大歌所の御歌の一つで、且つ、新年を壽ぐ歌である所以が明かとなる。琴歌譜の初に出た片降の「木綿垂で」の歌が、後に大直備歌として再出せられ、古今集卷廿に大直日歌として出てゐる。此の「新しき年」の歌が、また、正月元日節の片降の歌として琴歌譜に載せられた事は、大直日歌と片降との間に密接な關係のある事を示してゐて、決して偶然ではない。

さて、以上の如く、余美歌以下の四歌が正月元日節に歌はれた大歌であるとすれば、元日の節會には、更に多くの小歌類も歌はれたのであらうが、それらの小歌の省略せられてゐるのは甚だ遺憾としなければならぬ。但、此の書の性質上、大歌のみを記したのは當然である。かくて「自餘小歌同十一月節」と記した、その次に出てゐる、七日阿遊隨扶理の三首の歌と、十六日節酒坐歌の二首及び鼓良宜歌は、いかなる場合に歌はれた歌かと云ふに、これは、前の正月元日を受けて、正月の二字を略したもので、正月七日、同十六日の意味であると思ふ。正月十六日の節會とは、正月元日の節會と共に、正に宮中で行はれる年中行事の中でも特に重要なものである。即ち、正月元日には朝賀があり宴會節會があり、最も宴樂した日である。正月七日は所謂白馬節會で、これまた大宮人にとつては華やかな行事であつた。正月十六日節に至つては、所謂踏歌節會で、女踏歌の行はれる日である。これらの日に大歌立歌等の奏せられた事は、内裏儀式や貞觀儀式の類から、北山抄、江家次第等に至るまで詳しく記されてゐる所である。正月元日宴會



節會の際に歌はれた大歌四首、正月七日白馬節會の際に歌はれた阿遊隨扶理が三首、正月十六日踏歌節會の際に歌はれた酒坐歌二首及び茲良宜歌が琴歌譜の終に集め記され、それ以前にある十二歌は、これらの節會以外の種々の節會行事の際に歌はれた大歌と解すれば、琴歌譜の組織は明かとなるであらうと思ふ。これらの大歌は、雅樂寮の樂人または大歌所で教習したものであらうか。かくて、こゝに省略せられた小歌は、十一月節にも歌はれたものである事は雲圖抄や江家次第等に五節の際、大歌と並んで小歌の奏せられる事が出てゐるのでも明かである。即ち、此の五節に歌はれる小歌が、正月元日の節會にも歌はれたので、「自餘小歌同十一月節」と註したのであらう。

猶、琴歌譜に酒坐歌とあるのは、酒樂歌の誤寫であらう。即ち、この二首と同歌が古事記仲哀條に出てゐるが、それには明かに酒樂之歌と記してある。琴歌譜に時々誤寫がある事は、歌詞を讀んでも分るから、酒坐歌の坐も樂の誤であらうと思ふ。また、琴歌譜の初に歌返と云ふのがあるが、これは、歌詞は違ふが、古事記仁德條に出てゐる志都歌の返歌の傳説と同様の傳説を傳へてゐるので、古事記の志都歌の返歌を補ふべきものと思はれる。然らば、古事記に志都歌の返歌とある返歌は歌返の誤たるべき事、眞福寺本その他の信すべき古寫本によつて明かで、古事記傳にも既に述べてゐる所である。故に、琴歌譜で、茲都歌と並べて、此の歌返を出したのも故ある事で、歌返は志都歌の歌返の略稱であると思ふ。その他、個々の歌や歌曲名に就いて思ひよる事もあるけれども、ここでは從來、白馬節會や踏歌節會に大歌立歌が奏せられたと云ふばかりで、その歌詞の分らなかつたものが、これによつて、その片鱗を明かに知る事を得たの喜び、且つ、大方の示教をも得たいと思ふのである。但、これらの節會に歌はれた歌曲は、琴歌譜所載の他にも數多かつた事と思はれる。殊に、十一月の五節の小歌が正月元日の宴會にも歌はれた事は、琴歌譜の

註で明かとなつたが、その歌詞が省略せられて、此の書に掲載せられなかつた事を、遺憾に思ふのである。平安朝後期の五節の小歌は種々の今様雜藝が行はれたもので、五節間郭曲に詳しく記されてゐるが、平安朝前期の其に就いては、此の註記以外に全く知る所がないのである。

ここに附言して置きたい事は、從來世に釋文と共に公にせられ琴歌譜の歌は、何れもその歌の骨組だけで、肝心の譜の方を省略してゐる。併し、譜の中から、琴の譜や引聲の符號等を省略して、本當の歌詞のみを取り上げるなら、そこに眞實の謠物としての形が明かとなり、囃子詞や反復詞等がある事が分る。而して、その中には、從來琴歌譜の歌詞として紹介せられたものとは、可成形式の異つたものもあるし、殊に、琴歌譜の歌は大部分が、二段に分たれて歌はれる事を知るのである。即ち、それは、古代大歌の本末二方で唱和せられる面影を傳へてゐるものと考へる。これらの點は具體的に説明しなければ分らぬが、それはまたの機會に譲つて、ただ、琴歌譜の譜の中に含まれる歌詞を摘出する事を怠るために、謠物としての研究、引いては記紀歌謠との比較研究に、多大の支障のある事を注意して置きたい。

## 二

承德三年書寫の卷子本にある氣比の神樂及び北御門の神樂に就いて私見を述べる。原本には氣比の神樂とあるが、これは云ふまでもなく、越前の大社氣比神社で行はれた神樂歌と思はれる。越の海が詠まれ、能登の早船等の句があるのも、氣比神社の神樂歌であるのにふさはしい。本末二方に分れ、本末合して一歌となし、七首より成る。何れも



今まで世に知られなかつた新発見の神樂歌ばかりである。然るに、此の氣比の神樂は、既に熊谷直好の梁塵後抄の神樂の巻頭に、博雅三位の二男雅樂頭信義の自筆本といふ神樂の書によつて、流布の神樂歌にない、異歌を載せてゐる、（此の神樂譜本は、現に阿部家の藏で、佐佐木先生によつて発見せられ、複製刊行せられた）、その中に、「氣比歌萬涉調音合八首」と記して、紹介してゐる所で、そこに出てゐる一首の歌

葦北童の舟出せる日は我掛取りてやあはれ我掛取りてやあはれ

は、即ち、此の卷子本にも出てゐる歌で、卷子本には、

本葦北童の、舟出する、夜は我掛取りてや、乗せて、渡さむ、安部の島、までに、おけ

と出てゐるのと同歌であらう。然るに、梁塵後抄の割註に「萬涉調音合八首」とあるから、元來氣比の神樂歌は八首あるべきで、卷子本に七首しかないのは、一首脱したのか、或ひは、此の七首の中、何れか一首は、元來本末の両方別々の歌として二首に數へ、八首と記したものとされる。而して、卷子本の氣比の神樂歌の終に、「此歌不似例神樂歌、番之支條之音振也」とあるのは、梁塵後抄に、萬涉調音とあるのと合せて、番之支條は盤涉調の宛字と思はれ、普通の宮中の神樂歌と調子の違つて居る事を示してゐるのである。（番之支條が盤涉調なる事は、武田祐吉博士が、その説をなして居られたと聞いてゐる）。雅樂の神樂歌と音調が違ふのは、即ち、雅樂の神樂歌の影響を受けない地方の里神樂であるからであらう。

次に北御門の神樂に就いて述べる。原本では「支多乃見加止乃御神樂」と記してゐるが、これは北御門神社の神樂歌なる事は否定出来ない。北御門神社は、伊勢皇太神宮の數多い末社の一つで、大宮の西にまします。詳しく事は、



圖版第七

(複製圖書影本刊行會複製本に據る)



伊勢參宮名所圖會や、三國地誌の類を繕けば明かである。さて、これを伊勢の北御門神社の神樂歌とする事に就いて意見を述べて見たい。

私が、伊勢の神宮文庫で見出した一寫本に、「神樂歌」と題する本がある。原本は、「天文十一年<sup>壬戌</sup>二月吉日書之畢」と云ふ奥書を有する本の、安永七年の轉寫本と、今一つ奥書もないが、矢張り天文頃の古寫本と思はれる書と、兩書によつて校合した、新しい寫本である。併し、その内容を見れば、確かに鎌倉室町時代に伊勢皇大神宮の末社に屬する諸社で行はれた、里神樂の歌詞を集めたものと考へられる。皇大神宮を始め、高野御前、土の御前、月讀神社、ちこの御前、風の宮、荒祭宮、石神、伊雜の宮、櫻の宮、その他諸社に亘つてゐる。その中には「北御門の御歌」と題する神樂歌も出てゐる。その歌詞を記すと、

- いや宮へまことに參れば
- いや北の御門より參られよ
- いや北の御門より參ればぞ
- いや衆生の願を滿て、給ふ
- いや榊葉に御幣添へて誰が世に
- 北の御門と祀ひ初めけん
- いや大空に踏み轟かす鳴神は
- 土に落ちては社とぞなる



いや北御門なるいかづち實にて

昨日も今日も夕立ぞする

北御門なるいかづち七龍八龍九龍三所に遊びの上分を参らするほめ聞し召せ玉の寶殿

いや北には高き山ぞある

いやしやうはやしにたかれおか

いやにちせんこくせん中の間に

いや衆生の願を満て給ふ

と云ふ歌で、此の中、「いや神葉に御てぐら添へてたれが世に、北の御門といはひそめけん」の二句は、承德三年書寫の卷子本の北の御門の御神樂の中、末方の歌に、

椎柴に、幡取り、付けて、誰が世にか、北の御門と祀ひ初めけん

とあるのと酷似してゐて、同源の歌なる事が明かである。これは、もと拾遺集卷十の神樂歌にも見える採物歌の

神葉にゆふしでかけてたが世にか神のみ前に祝ひそめけん

から出たものであらうが、右の兩歌の比較によつて、卷子本の北の御門は、伊勢の事か、少くとも、伊勢に關係のあるらしき事は察せられると思ふ。

神宮文庫本の伊勢の神樂歌が、古き由來を持つ事は、梁塵秘抄と比較して見ても分る。例へば「上分の遊」と題する長い歌の中に、

いや鶯の脇羽の明白を

いやたいたう(大唐カ)太子がぬり短いで

いや六所の御在所相開き

いや太うに射させんとぞ思ふ

とある句は、梁塵秘抄の四句神歌の雜の中にある

鶯の本白を、くわうたいくわうの籠に短きて、宮の御前を相開き、太う射させんとぞ思ふ

と同歌なる事が明かである。また伊勢の神樂歌の「客神の歌」と題する歌の中に、

いや荒神客神の御前には

いや顔よき巫子こそ舞遊べ

いや宿所はいづくと問ふたれば

いや松が崎なるとひおと(二脱カ)

とあるのは、梁塵秘抄の四句神歌の神分の中に、

住吉四所の御前には、顔好き女體そおはします、男は誰ぞと尋ねれば、松が崎なるすき男

とある歌と酷似して居る。且つ、本居宣長が玉勝間の中で、肥後國の神樂歌として紹介した歌詞、

たんなたひらの神棚に、顔よき女體そおはします、夫は誰ぞと問ひたれば、松の裏葉のとみ男

は一層梁塵秘抄の歌と酷似してゐる。これらは、梁塵秘抄の神歌が、地方の神社で行はれる里神樂の歌詞より出た事







たる一首であるが、他の三首は普通の神樂歌であるから、これも、宮中で普通の神樂歌として行はれてゐた歌かも知れぬ。宇津保物語の神歌は神樂歌と同義である。此の「優婆塞が」の歌は、源氏物語等にも引歌とせられ、椎本と云ふ卷名になつてゐるのも、かく神樂歌として行はれたからであらう。而して、梁塵後抄に引いた信義朝臣自筆本と云ふ神樂歌の中に、異歌として、北御門と題し、

優婆塞が行ふ山の行ふ山の椎が本おけや

と云ふ歌を載せてゐるのは、疑ひもなく同歌である。斯様にして、梁塵後抄所引の信義自筆本と云ふ本は、此の承德三年書寫の卷子本と頗る關係深きを見る。信義自筆本には、更に、北御門の神樂歌を載せた次に、「韓神北御門時廣例神と記して普通の韓神の歌を載せてゐる。これによれば、北御門神社の神樂歌には、時として、韓神の歌を奏する事があつたらしい。これは神宮文庫所藏の伊勢の神樂歌に「韓神の歌」と題して、

いや韓神袖振りかけて舞ふ時は

いやよもの神々より來まします

等と云ふ歌詞を載せたのと關係があると思はれる。これも、北御門等諸社の神樂歌に代つて、或ひはそれと共に奏する、異例の時の神樂歌として、韓神の歌を載せたものかと思はれる。斯様にして、信義自筆本には、珍しい歌も多く、「宮人の大よそ衣膝通し」の如き、古語拾遺や神樂歌の大前張の中に出てゐる歌を、倭舞歌と記して載せたる如きは、これが古き倭舞の歌の一であつた事を示してゐるもので、他書に見えない、倭舞の新資料である等、此の書は研究上多くの智識を與へてくれるのである。かつ、承德三年書寫の卷子本と共に、當時の諸社の神樂歌を明かにする事が出



來るのは甚だ有益である。猶、由緒深き越前の氣比神社の神樂歌が宮廷貴紳の間に行はれた事は當然であり、體源抄にも、少納言通憲の言として、「神樂之本體は氣比社神樂」と記してゐるのであるが、伊勢の一小社北御門神社の神樂歌が何故しかく有名となつたのであらうか。それは、北御門神社のまします、北御門口は、太神宮へ參詣する要路として、諸人の往來の多かつた事と共に、北御門口を守ります北御門神社の里神樂が、參詣人によつて都へ傳へられ貴紳の間に行はれるに至つたものと解する以外には、理由を知る事が出来ないのである。(昭和五年一月—五月)

附記 承德本古謡集は、貴重圖書影本刊行會で複製刊行せられ、又、志田延義君の編纂にかゝる日本古典全集本の歌謡集にも伊勢の神樂歌と共に收載せられた。

## 古代歌謡の本質

### 一

こゝに古代歌謡と稱するのは、平安朝前期の歌謡を代表する、神樂・催馬樂・風俗の類、平安朝後期の歌謡を代表する雜藝——特に梁塵秘抄に收載せられたる諸種の歌謡、及び、鎌倉時代の歌謡を代表する宴曲、以上の如き種類のものである。即ち、凡そ、平安朝時代より南北朝時代に渉る古代歌謡に就いて、その共通の屬性を考察しようとするのである。それ以前の歌謡と目せられるもの、記紀の歌謡や、萬葉集中の歌謡に就いては、今此所では觸れない事にする。且つ、歌謡の本質的なものに至つては、古代歌謡と雖も近世の歌謡と多くの差異を見ない。戀愛の歌と云ひ、祝賀の歌と云ひ、民衆の感情を卒直に吐露した民謡の類に至つては、上下二千年、その情緒を異にしてゐない。上古の彼等の叫び、心持は、猶、現代の民衆の叫びであり、心持である。國民性を根柢として、外的影響を受ける事の最も少ない。この種の歌謡に至つては、古代歌謡と近世歌謡とを分つ必要もない。其處に若干の時世粧の變化、泰平逸



樂の代と戦亂苛斂の代との民衆生活の差異を基調とする感情の相違、及び口語の變遷に伴ひ、その表現せられたる言語形象及び言語觀念の相違、さういふ大きい變化があるとしても、要するに、國民性の根本的動搖を來さぬ限り、歌謡の基調となる感情は、常に同じ流れを辿つて、そこに時代の變化を見出す事を得ぬ。此の意味から、歌謡の本質を論ずる時、其は、勢ひ民俗性の探究であり、國民思想の根柢に觸れるものであり、古代と近代とを分つ事は意味のない事となつてしまふ。實際、民衆を對象として、彼等の風俗習慣、彼等の生活情緒、彼等の日常の言語等、すべて民衆文化の探究には、歌謡は絶大の好資料を提供して呉れるのであるが、さうした方面の論述は、今その暇を持たぬ。而して、根本的な、即ち國民性を主とする民衆の感情に就いて、歌謡の表現するものを論ずる事も、今の問題に就いては適當ではない。勢ひ私の論じようとするものは、形式と修辭、さういふ外面的な方面の、古代歌謡の本質的なものに向くより他はない。これに内容思想の方面でも、古代歌謡の本質とも云ふべきものあらば、若干これを附け加へたい。

## 二

古代歌謡は形式より觀て、七五調の時代である。奈良朝以前の歌が、五七調であつたのが、平安朝以後七五調と變つた。その理由に就いては、今此所で述べる事をやめる。此の七五調の萌芽は神樂催馬樂の中に既に見えてゐる。

我家んは、とばり帳をもたてたるを、大君來ませ婚にせん、み魚に何よけん、鮎さだをかがせよけん(催馬樂家)

の如きは、初句の五音句を除いて、七五調で終始してゐる。

酒を飲うべてたべゑうて、たむと懸りんぞや參うで來る、よろほひそ參うで來る、たんなたんたりやたんたりちりら(催馬樂酒歌)

酒歌)

も、その顯著な例である。「我家」の歌が、始め五音句で出發したのは、五七調の傳統的な調子を殘してゐるのであるが、直ちに其を忘れて、七五調となつて、最後まで五音句で終つてゐる。これが在來の五七調ならば、七音の句が最後に來る筈である。即ち傳統的な調子を全く忘れ兼ねて、僅に初句にこれを殘してゐるが、新しい調子がその後直ちに續いてゐるのである。かくして、七五調は、可成り、この種の歌の中には多い。

大御酒わかせや(御馬取御(トモ)大御酒まわれトモ)眉刀自女、まゆとじめ(催馬樂用止之女)

あかゞり踏むなしりなる子、我も眼はあり前なる子(神樂早歌)

舍人來んぞしり來んぞ、我も來んぞしりこんぞ(神樂早歌)

荒田に生ふる富草の花、手に摘みれて、宮へ參らむ仲傳へ(風俗歌荒田)

鳴高しや鳴高し、大宮近くて鳴高しアハレノ鳴高し(風俗歌鳴高)

これらは、最初が七音句で出で、五音句で終つてゐるので、明かに、五七調に對する反逆である。併し、何と云つても五七調が優勢で、七五調は、たゞ僅に新興の勢を示してゐるに過ぎぬ、而して、時としては五七調の中にも蠶食してゐる。前記の我家の他に、

衣更へせんや、サキンダチャ、我が衣は野原篠原萩の花摺や、サキンダチャ(催馬樂更衣)

糶のつづらえの、春なれば霞で見ゆる糶のつづらえ(風俗歌なまぶり)



何れも片歌體の歌に、八音の句を最初に置いた形である。従來の上短下長の五七調の風に從へば、斯様な長音節の句を第一句に置くのは、許すべからざる不正であるが、時代の嗜好は、上長下短の七五調の影響を受けて、修辭的な、長音節の冗句を、斯く冒頭に加へるに至つたのであらう。割に保守的で奈良朝以前の形式を多分に殘してゐる神樂催馬樂においても尙且つ然りである。ましてこれ以後の諸種の歌謡に至つては、ます／＼此の七五調が盛となつて、遂に此の調子のもとに歌謡形式が統一された、七五調四句より成る今様形式といふ、上古の短歌形式に加はる、一の詩形が歌謡形式の上に樹立せられるに至つた。その影響を多分に與へたものは、和讃である。和讃の最も古きもので、貞觀から用ゐられた、慈覺の作「舍利讚嘆」は、未だ純粹の七五調ではなく、種々の形が入り雜つて、古い時代のものなる事を、形式其自身が示してゐるが、その中にも大體において七五調が優勢である。此の和讃は初中後三段より成り、終に偈が付いてゐる。その後段の最初の句を示せば

布施波羅密動めむや

智慧波羅密習はむや

衣は眼の前の色をや

財は身の後の助かば

の如き調子で、大體七五調となつてゐる。下つて、天台聲明中興の祖なる、源信僧都に至つて、完全な七五調の和讃が出来上つた。「いろは歌」は弘法大師の作と云はれるが、恐く、源信僧都が稱へ出して、流行するに至つたもので、少くとも、源信の手を経たものである事は疑ひないが、これは完全なる七五四句の今様形式となつてゐる。その他源信の作になる多くの和讃、其以下の諸師の作にかゝる和讃は、嚴格なる七五調の羅列で、やがて、平安朝後期に榮えた雜藝は、これに系統を引いてゐるのである。即ち、和讃の一節を誦し、その他、佛經讚誦を主とする、法文歌は、

恐く雜藝の中、由來の最も古く、且つ、正しき和讃の系統をひいたもの、それが庶民に流傳され、雜藝の中に入つたものと思はれる。神歌は、法文歌が佛徳讚誦より一轉して、神徳讚嘆に向つたもので、更に其が俗化して今様となる。今様の由來はかくの如くして、和讃の系統をひいてゐるものであるから、其が七五四句の形を保つてゐる事も和讃に由來する。いろは歌の如きは、今様形の最も古きもの、その祖とする事も出來よう。梁塵秘抄卷一載する所の今様、二百六十五首、卷二載する所の法文歌、二百廿首、四句神歌、百七十首(目錄による)、何れも嚴密な今様形である(若干その形の崩れたものがある)。此の他、只の今様(また常の今様)と稱するものが、今様の他にあつた筈である。また、沙羅林も今様體である事は、體源抄に「續教訓抄所載ノ音曲ノ中ニ、一體ナルコト見エタリ、法文歌習アマタアリ、イワユル、沙羅林ノヤウト云、常ノ今様ヨリハ、少シフリノベテ、オウヤウニアワレナルテイニ歌フベシトアリ、只ノ今様ノヤウニ歌ヒテ此事ヲワクモノナシ」と見えてゐるので察せられる。即ち、沙羅林は法文歌より出たものであるが、その歌ひ方は法文歌や只の今様と少し違つてゐる。けれども形式は全く法文歌と等しい。佐佐木博士は、法文歌の中に見える、

沙羅林に立つけぶり、のぼると見しは空目なり／＼、釋迦はつねにまし／＼て、雲駕山にて法を説く

が、その名の起原であらうと説かれた。その他、片下、早歌等も亦今様形式であつた。體源抄に「教訓抄云所ノ歌ハ又別ナルニコソ、法文歌、今様、片下、早歌、コレワクモノイトカタシ」とあり、彈曲抄には「片下は又今様におなじ」ともある。梁塵秘抄卷一の斷片の歌の中に、今様四首をあげた後に、肩に「早」と記した歌二首を記し、その後、法文歌四首をあげたが、此の「早」と記した二首は即ち早歌である。今様とは歌ひ方の違つた、別の種類に屬す



るものであるが、その形は、

常に消えぬ雪の鳥、螢こそ消えぬ火はともせ、しとどといへど濡れぬ鳥かな、一聲なれど千鳥とか

といふ、多少崩れてゐるが、今様形式である。斯様な今様形式は、歌ふ歌から離れて、讀む歌の一形式ともなつた。大原の僧寂念の唯心房集や、天台座主慈鎮の拾玉集等の中には、今様形式の歌が和歌と並んで入つてゐる。その他平家物語に見える、佛御前が舞つて歌つた歌（その一首は梁塵秘抄に出づ）や、福原遷都の後實定が舊都の荒れ行くを悲しんだ今様や、義経記に見える、靜御前の歌つた歌等、曾我物語の中にも、今様が若干見えて、義経記曾我物語のは古き歌を取り入れたもの、著作當時に行はれた歌ではあるまいが、戦記物に散見する事斯の如くである。今様の盛行は以上の如くであるが、其も次第に形が崩れて來た。和讃の直系を引く法文歌は、嚴密にその形を持してゐたが、四句神歌となると甚だ形が崩れた。

遊びやせんとや生れけむ、戯れせんとや生れけん、遊ぶ子供の聲聞けば、我が身さへこそ揺がるれ

の如き今様形式の歌と並んで、

聲の冠者の君、何色の何指か好うだう着まほしき、幽崖山吹とめずりに花村濃、皆柏や輪鼓輪違へ籠結び、額懸前だりのはやの鹿の子結ひ

の如き歌があるに至つた。これ以上形が崩れて、全く原形の分らなくなつてゐる歌もある。斯様にして、鎌倉時代とたり、平家物語の道行などは、大體七五調であるが、甚だ形が不整である。和讃で一たん完成した七五調の歌も、ここに崩れそめて、雜種の形が混殺するやうになつた。変曲も、殆んど七五調で貫いてゐるが、猶不整の箇所がある。

### その「春」と題する歌

霞棚引く雲井より、春立けりた天の戸の、明る景色ものどかにて、皆誘ふ春風、霞むとすれど淡雪の、下草は猶結れて、岩間の氷解やらす、いかでか春の越つらん、勿來の關の東路、そよや、有らまほしきは「梅が香を、櫻の花に匂はせて、柳が枝に花咲かせてしがな」百千鳥、木傳は己が羽風にも、亂れぬべき物をな、誰に仰て鳴音も絶せざるらん、八重山吹、紫深き藤波、汀に靡く池の面、取々にぞや覺ゆる、しめてや手折まし、折らでやかざさましやな、三月の永き春日も、猶他かなく暮しつ

此の例によつても分る如く、最初數句は七五調であるが、ついで「梅が香を云々」と云ふ和歌が挿まつた。この歌は拾遺集の歌である。此の歌が出て後は、形が不整で、一定の形式を有しない、亂雜なものとなつてゐる。殊に傍線の句は、五音節の所が四音節となつてゐるが、これは字足らずではないので、変曲中でも甚だ優勢なる、七四といふ一つの格である。此の形式は、早く平安朝末以來傳へられた五節間野曲の中の物言舞

御前の池の鴨鳥、うは毛の霜の白さよ

に見出され、物言舞はすべて此の形である。此の形を受け續いで混入したもので、変曲は七五の中に、七四の形も甚だ多い。これに古い傳統の短歌形式も入り、種々なる形が入つてゐる。猶七四の形式は、変曲で勢力を占めて後、延年舞等の詞の中にもこれがあり、室町時代となつては、謡曲の中や、また、七十一番職人盡に見える白拍子や曲舞の歌詞にこれが出で、江戸時代となつては箏の組歌にまで、その形を受け續いでゐる。斯様にして、変曲に至つて、先づ純正なる七五調は可成り衰へて、そこに、他の雜多なる形式を含む事となつた。室町時代以後の歌謡は何れも、雜然として統一なき、雜種の體容を含み、閑吟集や隆達の歌など皆さうである。さうして、その間に七七七五の近世



調を醸成するに至つた。以上の如くして、古代歌謡は七五調に終始した時代と云へるであらう。猶七五調は長い空間を経て、明治時代となり、新體詩、唱歌の中に、僅に復活したが、其も長い命脈を保ち得るやうには見えない。

## 三

此の期の表現形式を考へるに、一の獨特な方法を發達させた。其を私は列擧法と呼ぶ。或る物件を主題として、其に關する事物を列擧するのである。此の方法は、二種に分つ。一は物品の列記で、他は、甲地から乙地に行く間の、道中地名の列記である。前者は、何々汰とか、何々盡しと呼ばれ、後者は道行と言はれる。此の兩者は、全く違つたもののやうであるが、實は、同一の動機から出た、異種の表現法に過ぎない。其は、一面から見れば智的の遊戲であり、他面から見れば、蒐集の趣味の表現である。道行とも見るべきものは、既に記紀の歌の中にもある。萬葉集の歌の中にもある。

つぎねふや山代川を、宮のぼり我がのぼれば、青丹よし奈良を過ぎ、をだて倭を過ぎ、我が見がほし國は、葛城高宮わきへのあたり(仁徳紀)

石の上布留を過ぎて、こもまくら高橋過ぎ、物さはに大やけ過ぎ、春日のかすがを過ぎ、つまごもる小佐保を過ぎ……(武烈紀)  
青丹よし奈良山過ぎて、ものゝふの宇治川渡り、處女らに逢坂山に、手向草幣取り置きて、わぎもこに近江の海の、沖つ波來寄る濱邊を……(萬葉集卷十三)

大君の命かしこみ、見れどあかぬ奈良山越えて、眞木積む泉の川の、早き瀬に掉さし渡し、千早振る宇治の渡の、瀧つ瀬を見つ

つ渡りて、近江路の逢坂山に、手向してあが越え行けば、小波の志賀の唐崎、幸きくあらばまた願みむ……(同卷十三)

これらの例は、未だあげれば他にもある。神樂・催馬樂には道行に類するものはない。けれども、物品を列擧したものはある。催馬樂の「大芹」は双六の語を並べた歌である。「陰名」は陰部の名を集めたものらしい。斯様な種々の物の列擧は、また萬葉集にも見る事が出来る。即ち萬葉集卷十六にある數種のものを讀んだ歌は、此の種の歌に屬する。

ひしけすに蒸つきかてて鯛願ふ我にな見せそ水葱のあつもの(卷十六)

これは「詠『酢醬蘇鯛水葱』歌」と題せられて食品の列擧である。「詠『雙六頭』歌」と題して、雙六の采の目の數を詠み込んだ歌もある。以上の如き、若干の例は、僅にその萌芽を示してゐるに過ぎぬ。これが平安朝後期に至つて、大いなる成長を遂げるやうになつた。梁塵秘抄の歌の中には、これら道行に類し、物は盡しに類する歌が甚だ多いのである。法文歌の中には

天台宗のかしこさは、般若や華嚴摩訶止觀、支義や釋籤俱舍すんそ、法華八卷が其論義  
また、四句神歌の中には、次のやうに、言語の洒落を弄したのもある。

節のやうかるは、木の節壹の節わさびの堅のふし、峰には山伏谷には鹿の子臥し、翁のびんでう(美女)まりえぬ獨り臥し

此の類のものをあげれば、無數にある。「聞くに羨ましきものは」「聖りの好むもの」「よくくめでたく舞ふものは」「心の澄むものは」「此の頃都にはやるもの」「風になびくもの」「すぐれて早きもの」「遊びの好むもの」「をかしくかがまるものは」「立つものは」「ばくちの好むもの」その他幾らもある。「聞くにおかしき経よみは」「きくにおかしき



和歌の集は「和歌にすぐれて目出度きは」「羽なき鳥のやうかるは」「小鳥の様かるは」「山の様かるは」「法師博打の様かるは」「仲人女の様かるは」等。次に地名を列挙した歌は、神の家のこきう達は「四方の靈驗所は」「観音しるしを見する寺」「筑紫の靈驗所」「すいたの御湯の次第は」「關より東の軍神」「關より西の軍神」「近江におかしき歌枕」「すぐれて高き山」等。一例をあげれば、

四方の靈驗所は、伊豆の走り井信濃の戸隠駿河の富士の山、伯耆の大山丹後の成合とか、土佐の室生と讃岐の志度の道場とこそ聞け  
斯様な地名の列挙が他の方面に轉すれば、道行の體裁となる。即ち、この歌と並んで

根本中堂へ參る道、賀茂河はかはひみつし、觀音院の下り松、ならぬ柿の木人宿り禪師坂、すべりし水飲四郎坂、きらゝ谷太田  
粟袋の池、あこやの聖が建てたりし千本の卒塔婆

此の類は、「何れか貴船へ參る道」「何れか法輪へ參る道」「何れか清水へ參る道」「何れか松川へ參る道」等で、何れも道行と目すべきものである。以上によつても、雜藝の中には、此の種の物が如何許り多いか知られよう。此の事はまた、枕草子の同じ形式の文章と相對して考へれば、時代の嗜好が、かういふ所にあつた事も察せられる。これはやがて、鎌倉時代に至つて極まつた。その一は平曲の中に現はれてゐる道行と、汰とである。平曲の一方流の語本「平家正節」では、道行や汰の所を其々まとめて一部としてゐるが、かういふ特殊の部分が古くより愛好せられた事も認められる。下つて、宴曲にいたつては、殆どすべてが、此の種の歌より成つてゐると云つてよい。宴曲と名付けられた歌の最も古いものは、五節間郭曲の中にある、水猿曲一名水白拍子と記されたものであるが、これまた、水に關係のある物件を羅列したに過ぎぬ。その「雙六」と題せられた歌の如きは、はるかに催馬樂の「大芹」に應ずる。

……五四尙切目振返、相見立入品態、四三小切目の、一六難の吳流、叶子平賽の接調し、要箇金囊金頭、定箇入破探居、乞出透箇相隠……

の一節の如きは、全く、雙六の用語を並べたのに過ぎぬ。「海道」「熊野參詣」「善光寺修行」等は道行である。惣じて宴曲は、列挙の方法が、幽玄情趣的な表現と、物件の範圍の擴大した事によつて、その一篇の歌章の長大なると相俟つて、最も完備の域に達したものと云ふ事が出来る。その「上下」「十六」「内外」と題せられた歌の如きは、單に其の題名の文字を有する事物を掲げたのみで、内容的には相互に何の關係もない、斯様に甚しく遊戯的に墮したるものもある。

列挙法は宴曲に至つて極まつた。宴曲の内容は、これ以外には詞作の方法を有しないかの如く感じられる程に、此の趣味で終始してゐる。併し斯様な趣味が長く時人の好尚をつなぎ得ないのは當然である。其は、極めて一部分の人々の觀賞を得たのみで、一般的には普及し得なかつた。寧ろ、平曲の道行、汰の方が、永く聽衆の喝采を博したのである。かくて、室町時代に至つては、急に此の表現法は衰へるに至つた。平曲の影響を受けた謡曲の中には道行がある。更に、平曲より出でた淨瑠璃節には、道行・汰が、より一層主要な位置を占めてゐる。而して、其は古淨瑠璃を経て、近松時代にまで、可成り重要な役割をつとめてゐたが、享保以後、義太夫の詞章が散文的となるに至つて、道行・汰は極めて輕微な附屬物、形式的な物と化した。まして、斯様に平曲の系統を直接にひかない、他の民謡類に至つては、雜藝の其と違つて、此の趣味は甚だ衰へたのである。閑吟集三百首の中、盡しの類には「ひくく」とて鳴子はひかで、あの人の殿ひく、いざ引物をうたはんや……」と冒頭にある、引物盡しともいふべき長い歌や、道行には、有



名な「海道下り」の歌があるのみ、その他には、「面白の花の都や筆で書くともおよばじ」といふ、もまるよといふ語を集めた放下の歌や、

木幡山路に行暮て、月を伏見の草枕

の如き、道行の一節とも見られる歌(尤も、これだけで独立した歌かも知れぬ)等が二三あるが、その数は極めて少い。列擧法の時代は、宴曲以後急激に衰へて、既にその時代は去つたかの如く思はれる。此の點から見て、古代歌謡は、此の方法の最高にまで發達した時代であつて、其以後は、僅に、その傳統、形式を踏襲してゐるに過ぎないのである。

## 四

次に之等の歌謡に共通してゐるものは、貴族趣味とも云ふべき、詩的趣味のある事である。其は、例へば、和歌より脱化した歌、若しくは、個人の作つた和歌をそのまま、歌ふといふ現象である。催馬樂の中では、「飛鳥井」「青柳」「伊勢海」「安名尊」「新年」「梅枝」「眞金吹」「美作」「席田」「本滋」「美濃山」「鈴之川」等は、官人の作つた和歌を歌つたものと思はれる。殊に大嘗會の風俗歌に至つては、悠紀主基の國の地名を詠み込んだ、新作の和歌に過ぎないのであつて、歌謡としては、頗る面白味のないものとなつてゐる。袖中抄卷十六にあげた催馬樂に、

つくし舟うらみをつみてもどるにはあしべに寝てもしらねをぞする

といふ歌があるが、これは俊頼の散木奇歌集に出でたる歌を催馬樂拍子で歌つたもので、かういふ例もあるのである。

「眞金吹」

まがね吹く、吉備の中山、帯にせる、ナヨヤライシナヤサイシナヤ、帯にせる、  
イシナヤサイシナヤ、音のさや、音のさやけさ、  
帯にせる、細谷川の、音のさやけさ、ヤラ

此の歌は、古今集卷廿に出た仁明天皇天長十年の、備中國の風俗歌で、官人の新作になつたものと思はれる。而してこれは、萬葉集卷七に出た「大君の三笠の山の帯にせる細谷川の音のさやけさ」の作りかへに過ぎぬ。即ち、「眞金吹く吉備の中山帯にせる細谷川の音のさやけさ」といふ、下の三句は全く同じである。斯ういふ模倣は、また、神樂の採物の歌の中にも多い。

此杖はいづこの杖ぞ天にます豊岡姫の宮の杖なり(杖本)

此鈴はいづこの鈴ぞ天にます豊岡姫の宮の鈴なり宮のみ鈴ぞ(鈴本)

よも山の守に頼む梓弓神の寶に今しつるかな(言成歌本)

よも山の人の守にする鈴を神の御前にいはひつるかな(鈴本)

これら、一は、他を模倣したものに違ひない。而して、採物の歌は皆短歌體にして、必ず神樂譜撰定の時の新作の歌であらうと思はれる。その撰定の時代は恐く、貞觀時代であらうと私は推定してゐる。東遊の求子歌も亦、常に各社で東遊を奏する時に新作する事になつてゐる。普通の東遊譜では、此の歌は、古今集卷廿に出た、寛平三年十一月、賀茂臨時祭が初めて施行された際によまれたる(大鏡による)藤原敏行朝臣の作であるが、その他岩清水八幡宮では、將門の亂の平げられたのを祝つて、その翌年、天慶五年に岩清水臨時祭が創始せられた時、

新くる八幡の宮の岩清水行末遠く仕へまつらん



といふ歌を東遊に用いた由、公事根源、年中行事秘抄に見え、更に、袋草子卷四には、

八幡臨時祭は先朱雀院御時被<sub>レ</sub>始行、也件歌は貫之奉<sub>レ</sub>之其歌云

松もおひ又もこけむす石清水行末遠く仕へまつらん

又云

石清水松かけ遠くかげ見えてたふべくもあらぬ萬代のかけ

而能宣集冷泉院御時始めて石清水臨時祭行給に可<sub>レ</sub>唱之歌奉<sub>レ</sub>之侍しに

君か代に水底すめる石清水流れて千代に仕へまつらむ

此時更又被<sub>レ</sub>改<sub>レ</sub>歌歟尤不審

と出でてゐるが、兎に角これらは、何れも岩清水臨時祭の時に東遊に用ゐられた歌である。新井白石の樂對には、天延三年祇園臨時祭の時の東遊の歌として、

神の代の八汐の里と今日よりぞ君が千とせは數へ始むる

といふ歌がある。萬葉緯にはその種々なる例が諸書より集められて出てゐる。その他、樂道類集卷廿三には、八幡、賀茂、松尾、平野、稻荷、春日、春日若宮、大原野、日吉、祇園、北野、伊勢内宮、住吉、等諸社の歌をあげ、更に、寫本には、春日、加茂、男山、八坂、北野、内侍所、紫宸殿、清涼殿、神武天皇、仙洞、伊勢内宮、春日、春日大宮、春日若宮、稻荷、日吉、平野、梅宮、日光三品、石上、住吉、大原野、三輪、御蔭、廣田、龍田、廣瀬、豊國、吉田、貴船、今宮、氷室、氷川、丹生、その他近代の制定をおびたゞしく記したのもあつて、その大部分は、何れも、前

記の歌とは違つてゐるが、しかし、その間に、模倣踏襲の跡の著しいものもあり、殊に近代の例において然りである。斯様な東遊の歌は、何れも、時に當つて、求子歌として新作の歌を加へたもので、今井似閑の萬葉緯に、「求子意味詳、或曰東遊神社被<sub>レ</sub>奉<sub>レ</sub>祭毎<sub>レ</sub>度被<sub>レ</sub>讀替<sub>レ</sub>云々」とある通である。早く、梁塵秘抄口傳集卷十四に、「東遊もその時に應じて唱なり、法樂の詠に同じ、天慶四年十一月五日<sub>西平</sub>依<sub>三</sub>平將門藤原純友追討<sub>二</sub>得<sub>レ</sub>報賽<sub>一</sub>可<sub>レ</sub>有<sub>三</sub>賀茂行幸<sub>二</sub>之時東遊歌詠、時に應じて唱詠ことなり、今様に同じ事也」と見えてゐるのも、やはり、此の求子歌の事を意味してゐるのであつて、此の場合、東遊と云へば、求子歌の事を云ふのである。東遊の古譜に、求子歌に註して、「同音唱、隨<sub>レ</sub>所可<sub>レ</sub>歌、有<sub>レ</sub>舞」と註してゐる、「隨<sub>レ</sub>所可<sub>レ</sub>歌」も、その時々には歌詞を異にする意味であらう。此の風は雜藝にあつても著しい。二句神歌の中には、或る特殊の人の和歌を歌つたものが多い。

垣越に見れども飽かぬ撫子を根ながらはながら風の吹きも越せかし

これは、後撰集に出た伊勢の歌で、垣越に散り来る花を見るよりは根ごめに風の吹きもこさなん」とある歌を少しかへたのである。其以下、梁塵秘抄の、神社歌と標せられた歌に至つては、増基法師や、大江匡房や、康資王母や、其他、諸歌人の歌を取る事頻繁で擧げるに耐へない。殊に、長歌といふ歌に至つては、全部が、勅撰集所掲の歌を歌つたものである。長歌とは、當時の俗説で、短歌の事を誤つて長歌と云つた、その名稱を用ゐたのであらうが、これが雜藝の一體となつてゐる。かくて、此の風は、朗詠に至つて極つた。和歌、漢詩の朗詠は、民謡とは遙かに縁遠いものとなつた。下つて宴曲では、その中に和歌の挿入せられたもののある事は前に述べた。或は又、古典に題材を取つた、「源氏戀」「樂府」「伊勢物語」「源氏」「和歌」「長恨歌」「磯城島」「遊仙譚」「源氏紫明兩榮花」等、その