

平安中期の文学における催馬楽・風俗歌の受容
——『うつほ物語』『源氏物語』を中心に——

山崎 薫

目次

凡例	2
序章	6
第一部 『うつほ物語』と催馬楽・風俗歌	
第一章 『うつほ物語』における唐楽・高麗楽・催馬楽の演奏描写	14
——平安中期の演奏記録との比較を通して——	
第二章 「祭の使」巻と「菊の宴」巻の催馬楽引用 —— 「声振り」に注目して ——	15
第三章 平安中期における風俗歌 「大鳥」	61
—— 「内侍のかみ」巻の唱和歌の解釈をめぐって ——	
第四章 「蔵開」巻における風俗歌 「名取川」	83
—— 仲忠と「これこそ」のやりとりをめぐって ——	
第二部 『源氏物語』と催馬楽・風俗歌	
第一章 『源氏物語』における唐楽・催馬楽の演奏場面	103
—— 「呂」「律」の分類とのかかわり ——	
第二章 平安中期における催馬楽 「山城」 —— 「瓜たつ」の解釈をめぐって ——	127
第三章 「紅葉賀」巻の催馬楽引用	141
—— 源典侍の物語における「こま」の繋がり ——	
第四章 「藤裏葉」巻における催馬楽 「葦垣」 —— 「年経にけるこの家の」考 ——	159
第五章 『源氏物語』における風俗歌 —— 「若紫」巻の光源氏の歌唱を中心に ——	175
終章	199
初出一覧	210

凡例

・催馬楽の詞章は、鍋島家本『催馬楽』（鍋島報效会 徴古館蔵 上野学園大学日本音楽史研究所蔵の紙焼き〈カラー〉を参照）に拠った。ただし、鍋島家本において詞章を欠く催馬楽「山城」、「葦垣」については天治本『催馬楽抄』（東京国立博物館蔵 「○ 国宝」
<http://www.emuseum.jp/>）に拠った。いずれも、適宜、拍子記号、注記などを省き、通行の漢字かな交じり文に校訂した。

・本論文において引用、もしくは参照した催馬楽の古注釈の出典は次の通りであり、いずれも「」内の略号で示した。

〔梁塵愚案抄〕 一条兼良 著 康正元年（一四五五）以前

『日本歌謡集成二 中古編 改訂版』（高野辰之 編 東京堂出版 一九六〇）

〔催馬楽考〕 賀茂真淵 著 明和六年（一七六九）以前

『賀茂真淵全集 第二』（国学院編輯部 編 賀茂百樹 校訂 吉川弘文館 一

九〇三）

〔催馬楽譜入文〕 橘守部 著 天保十二年（一八四一）

『橘守部全集七』（橘純一 編 東京美術 一九六七）

〔梁塵後抄〕 熊谷直好 著 安政七年（一八六〇）

『日本歌謡集成二 中古編 改訂版』（高野辰之 編 東京堂出版 一九六〇）

・現存する風俗歌の譜の伝本関係は、未だ完全に明らかにされているとは言いが、近年、鍋島報效会の徴古館において存在が確認された鍋島家本『東遊歌風俗歌』は、調査により、鎌倉期を下らない時期に書写された古譜であり、その本文は、『楽章類語抄』卷之三所収の「風俗譜」、『群書類従』卷三百五十 管絃部十所収の「風俗」等と同系統であることが明らかにされている（飯島一彦「新出の風俗歌古譜、鍋島本『東遊歌風俗歌』について」『國學院雑誌』一一〇・一一 二〇〇九・一一）、飯島一彦・富田紘次「解題・

翻刻 鍋島家本『東遊歌風俗歌』(『梁塵研究と資料』二九 二〇一二・一二三)。また、鍋島家本『東遊歌風俗歌』を軸とした風俗歌の譜の伝本関係については、田林千尋氏(京都造形芸術大学非常勤講師)にもご教示を賜った。こうした研究成果を踏まえ、本論文における風俗歌の詞章は、特に断りのない場合、鍋島家本『東遊歌風俗歌』(鍋島報効会 徴古館蔵 上野学園大学日本音楽史研究所蔵の紙焼き(カラー)を参照)に拠り、適宜、拍子記号、注記などを省き、通行の漢字かな交じり文に校訂した。また、鍋島家本『東遊歌風俗歌』とは異なる系統の本文、あるいは鍋島家本『東遊歌風俗歌』には収められていない風俗歌を引用した際の出典は次の通りであり、いずれも「」内の略号で示した。

〔承德本古謡集〕 『承德本古謡集』注釈(前編)、『歌謡 研究と資料』六 一九九三・

一〇)、『承德本古謡集』注釈(後編)、『歌謡 研究と資料』八 二〇〇〇・
一〇)

〔文治二年本〕 『日本歌謡集成第二巻 中古編』(高野辰之編 春秋社 一九二九)

〔體源抄〕 日本古典全集『體源抄 四』(正宗敦夫 編纂・校訂 日本古典全集刊行会 一
九三三)

〔政事要略〕 日本古典文学大系3『古代歌謡集』(土橋寛 小西甚一 校注 岩波書店 一
九五七)

・神楽歌の詞章は、鍋島家本『東遊歌神楽歌』(鍋島報効会 徴古館蔵 古典保存会による複製(『東遊歌・神楽歌』 古典保存会 一九三八)を参照)に拠り、適宜、拍子記号、注記などを省き、通行の漢字かな交じり文に校訂した。

・『うっほ物語』の本文は、尊経閣文庫蔵前田家本の影印(早稲田大学中央図書館蔵紙焼き写真本を参照)に拠り、適宜漢字を宛て、濁点、句読点を付し、歴史的仮名遣いに改めた。また明らかに誤脱があると思われる箇所については、想定される本文を()内に傍

記した。参考として、『うつほ物語の総合研究1 本文編 上・下』（室城秀之ほか 共編 勉誠出版 一九九九）の頁数を記した。

・『源氏物語』の本文は、新編日本古典文学全集『源氏物語①～⑥』（阿部秋生ほか 校注・訳 小学館 一九九四～一九九八）に拠り、適宜、表記を改め、頁数を記した。

・本論文において引用、もしくは参照した『源氏物語』の古注釈の出典は次の通りであり、いずれも「」内の略号で示した。

〔源氏釈〕 世尊寺伊行 著 安元元年（一一七五）以前

源氏物語古注集成 第十六卷『源氏釈』（渋谷栄一 編 おうふう 二〇〇〇）

〔奥入〕 藤原定家 著 天福元年（一一三三）以降か（自筆本）

源氏物語古注釈叢刊 第一卷『源氏釈 奥入 光源氏物語抄』（中野幸一 栗山

元子 編 武蔵野書院 二〇〇九）

〔河海抄〕 四辻善成 著 貞治元年（一一三六）以降か、後増補

『紫明抄 河海抄』（玉上琢彌 編 角川書店 一九六八）

〔花鳥余情〕 一条兼良 著 文明八年（一一四七）（再稿本系統）

源氏物語古注釈叢刊 第二卷『花鳥余情 源氏和秘抄 源氏物語之内不審

条々 源語秘訣 口伝抄』（武蔵野書院 一九七八）

〔弄花抄〕 牡丹花肖柏 著、三条西実隆補 永正元年（一一五〇）か、後増補

彰考館蔵七冊本『弄花』（国文学研究資料館蔵のマイクロフィルム資料）

源氏物語古注集成 第八卷『弄花抄』（伊井春樹 編 桜楓社 一九八三）

〔細流抄〕 三条西実隆・公条 著 永正七～十年（一一五〇～一一五三）頃か

源氏物語古注集成 第七卷『細流抄』（伊井春樹 編 桜楓社 一九八〇）

〔源氏物語新釈〕 賀茂真淵 著 宝暦八年（一一七八）

『賀茂真淵全集』第十三卷（久松潜一 ほか 編 続群書類従完成会 一九七

九）

〔源氏物語玉の小櫛〕 本居宣長 著 寛政八年（一一七九）

『本居宣長全集』第四卷（大野晋 ほか 編 筑摩書房 一九六九）

・和歌・歌合については、「日本文学 WEB 図書館」(<http://www.kotenlibrary.com/>)「和歌&俳諧ライブラリー」内の『新編国歌大観』に拠り、適宜、表記を改めた。ただし、私家集歌については、同ライブラリー内の『私家集大成』に拠り、引用元の底本を章末に示した。

・漢文日記については、東京大学史料編纂所「古記録フルテキストデータベース」(「東京大学史料編纂所HP」<http://www.hi.u-tokyo.ac.jp/index-j.html>)収録の『大日本古記録』に拠った。

・その他の引用については、章末、あるいは注に出典を示した。

序章

一、本論文の目的

本論文は、平安期の宮廷歌謡である催馬楽・風俗歌が、平安中期の文学に、どのように取り込まれ、利用されているのかを明らかにすることを目的とする。

平安期に流行した宮廷歌謡には、神楽歌・催馬楽・東遊歌・風俗歌・朗詠・今様などがあるが、そのうち、神楽歌・催馬楽・東遊歌・風俗歌の譜は、ほぼ同時期に宮廷において選定されたとみられ、古くから平安期の宮廷歌謡の代表として捉えられてきた。中でも、催馬楽・風俗歌に関しては、『源氏物語』に非常に多くの楽曲がみられることが指摘されており、山田孝雄^①の研究を嚆矢として、その引用表現がたびたび論じられている。

一方で、『源氏物語』以外の文学にみられる催馬楽・風俗歌の引用については、あまり目が向けられていない。特に、催馬楽の引用については、『源氏物語』における引用表現が、物語世界にかかわる、非常に凝ったものであるため、あたかも『源氏物語』特有の技巧のように論じられる傾向にある。しかしながら、『源氏物語』以前の作り物語としては、『うつほ物語』に様々な引用表現がみられるほか、平安中期に詠まれた多くの和歌において、催馬楽・風俗歌の詞章が踏まえられていることは看過できない。催馬楽が取り込まれた和歌については、近年、小野恭靖^②、中田幸司^③による研究成果があるが、こうした和歌表現と作り物語における引用表現とのかわりについては、十分に捉えられていないと言える。

さらに、従来の『源氏物語』における催馬楽・風俗歌の引用研究においては、これらの歌謡が、とかく上代的なものとして捉えられがちであることも問題点として指摘できる。確かに、催馬楽・風俗歌の研究では、折口信夫^④、志田延義^⑤らによる大きな成果があるように、これらの歌謡の成り立ちに地方諸国の俗謡がかかわるということが重視され、詞章の解釈が進められてきた。しかしながら、近年、様々な見地から、こうした従来の研究に対して批判が加えられている。例えば、ステイヴン・G・ネルソン^⑥、本塚亘^⑦は、これまで十分になされてこなかった催馬楽の古楽譜の分析を通して、その成立や展開について

再検討している。また、飯島一彦⁸⁾は、史料類に基づいて歌謡史を捉えなおしながら、時代に伴って変容する歌謡の様態を明らかにしている。藤原茂樹⁹⁾は、文学の面から催馬楽を扱う際の基盤研究の不十分さを指摘し、現存する催馬楽の詞章の異同の分析を試みている。

これらの近年の研究において指摘されているように、催馬楽・風俗歌の演奏の形態や詞章の解釈などには、時代とともに大きな変化があったことが想定される。平安中期の作り物語における催馬楽・風俗歌を論じる上では、物語が成立した当時の歌謡の有り様を捉える必要がある。近年の成果として、宮廷文化という視座から『源氏物語』における催馬楽引用を論じた植田恭代¹⁰⁾の研究があるが、言及が宇治十帖の表現に偏っており、このような問題点が完全に克服されているとは言い難い。

そこで、本論文では、こうした問題意識のもと、歌謡の歴史的・状況的な動態を重視し、同時代の和歌表現ともかかわらせながら、『うつほ物語』『源氏物語』における催馬楽・風俗歌の引用表現を中心に考察する。平安中期にみられる、催馬楽・風俗歌が用いられた表現を連関的に捉えることにより、文学における催馬楽・風俗歌の受容の諸相を説明することが本論文の狙いである。

二、本論文で用いる音楽用語

音楽用語には多義的なものが多い。また、現行の日本の音楽と、平安中期の日本の音楽の姿に、大きな隔たりが存在することが想定される以上、現行のものと平安時代のものとは、たとえ同じ用語であっても意味する内容が異なる可能性がある。そこで、本論文で用いる主な音楽用語について、あらかじめ定義を示すことにする。本論文で用いる主な音楽用語は、特に断りのない限り次のように定義する¹¹⁾。

調子

音階の種類と主要音の音高を指定する「調」の総称。現行の唐楽において

用いられる「壹越調」「双調」「太食調」「平調」「黄鐘調」「盤涉調」につい

ては、あわせて「六調子」と呼ぶ。

曲きょく（樂曲がくきょく）

音楽・歌謡のまとまった一段や作品を指す。ただし、平安中期においても用例がみられる「曲きょく」、「曲きょくのもの」については、催馬楽などの「うた」に対して、唐楽などの器樂的なものを特に指していると考えられる。

旋法

音階のある音に主音を定め、一定の音域を切り取ったもの。現行の日本の音楽においては、唐の音楽の「宮調」「商調」由来の「呂」と、「羽調」由来の「律」の二旋法がある。

「呂」「律」

現行の日本の音楽における二旋法。「呂」は、「宮・商・角・徵・羽・宮」あるいは「宮・商・角・嬰・角・徵・羽・嬰・宮」、「律」は「宮・商・角・律・角・嬰・羽・宮」と整理されており、六調子は「呂」「律」に二分類され（「呂」は「老越調」「双調」「太食調」、「律」は「平調」「黄鐘調」「盤涉調」）、調子に応じて唐楽・催馬楽の曲も「呂」「律」に分けられている。

なお、本論文では、先行研究を踏まえ、平安中期においては既にこのような「呂」「律」の分類概念が成立しつつあったと想定して、『うつほ物語』『源氏物語』の唐楽・催馬楽の演奏例を扱う際には、「呂」「律」の分類も共に示す。調子の「呂」「律」の分類は、遠藤徹『平安朝の雅楽 古楽譜による唐楽曲の樂理的研究』（東京堂出版 二〇〇五）に基づき、唐楽曲の調子については、同書所収の「資料二 平安期の唐楽の曲目 収載曲比較対照一覧表」における『三五要録』『仁智要録』の分類に拠った。

ただし、「太食調」については、大神基政（一〇七九・一一三八）が著わした楽書、『龍鳴抄』¹²において、既に「呂」に分類されているものの、『龍鳴抄』には「ある管絃者これをうたがふ。平調の聲にてあるに。かけたる

ことやはある。なのに故に大じきてうをわけたるぞといふ。」とも記述されており、「太食調」と「平調」は原調を別としながらも主音が一致するため、分類に混乱が生じていたことがうかがえる。そのためか、『龍鳴抄』は、唐楽曲を挙げる際には、「太食調」のみ「呂」「律」の分類を示していない。ゆえに、当時、「太食調」の曲は「呂」「律」の分類には明確に組み入れられていなかったとみて、本論文においても、「太食調」の曲については「呂」の用例に含めない。

また、催馬楽の「呂」「律」の分類については、鍋島家本『催馬楽』及び天治本『催馬楽抄』に示されている分類に従う。

三、本論文の構成

本論文は二部構成である。まず、「第一部 『うつほ物語』と催馬楽・風俗歌」では、『うつほ物語』にみられる催馬楽・風俗歌について扱う。

催馬楽・風俗歌が、宮廷で演奏されるにあたっては、雅楽器による演奏が付されている。特に催馬楽の場合、その旋律には、唐楽・高麗楽との同音関係が指摘されており、御遊にも組み込まれて演奏されていたことが確認できる。ゆえに、音楽としての催馬楽が、物語内でどのように捉えられているのかを読み取るには、歌謡の引用場面のみならず、唐楽や高麗楽の演奏場面についても併せてみていくことが不可欠であろう。そこで、「第一章 『うつほ物語』における唐楽・高麗楽・催馬楽の演奏描写 —— 平安中期の演奏記録との比較を通して——」では、唐楽・高麗楽・催馬楽の演奏場面の描写について考察を行う。『うつほ物語』における音楽の演奏場面は多く、その重要性についてはこれまでもたびたび論じられてきた。一方で、『うつほ物語』における音楽描写は、俊蔭一族の秘琴伝授という物語の主題、あるいは、物語が持つ祝祭論的側面を支えるものとしてのみ捉えられがちであり、そこに平安中期における音楽状況の反映をみるという視座には欠けていた。そこで、本章では、実際の音楽記録と照らし合わせながら、『うつほ物語』が、唐楽・高麗楽・催馬楽とい

う、当時盛んに演奏されていた現実の音楽を、どのように取り込んで用いているのかについて明らかにしていきたい。

第二章以降は、『うつほ物語』において、催馬楽・風俗歌が用いられている個々の場面に焦点を当てて考察を試みる。『うつほ物語』における催馬楽・風俗歌の詞章を踏まえた表現は、『源氏物語』に先行して、歌謡の持つ特性を物語の中へと巧みに取り入れたものとして捉えられるのではないか。このような見通しのもと、『**第二章** 「祭の使」巻と「菊の宴」巻の催馬楽引用 —— 「声振り」に注目して——』では、「祭の使」巻と「菊の宴」巻にみられる催馬楽の引用について考察する。これらの巻では、登場人物たちが、催馬楽の楽曲の「声振り」を用いて、自作の和歌を「歌う」という、他の文学作品には見られない催馬楽の用いられ方が確認できる。中世の楽書なども手掛かりにししながら、「声振り」とはどのようなものなのか、そして、それがいかにして物語の場面に活かされているのかを明らかにしていく。

続いて、『**第三章** 平安中期における風俗歌「大鳥」 —— 「内侍のかみ」巻の唱和歌の解釈をめぐって——』、及び『**第四章** 「蔵開」巻における風俗歌「名取川」 —— 仲忠と「これこそ」のやりとりをめぐって——』では、『うつほ物語』にみられる風俗歌の引用について検討する。**第三章**で扱う風俗歌「大鳥」は、「内侍のかみ」巻と「蔵開上」巻において、**第四章**で扱う風俗歌「名取川」は、「蔵開上」巻、「蔵開中」巻、「蔵開下」巻において、それぞれ用いられていることが指摘されているものの、従来、これらの巻で、なぜ敢えて歌謡の詞章を踏まえた表現がとられているのかということについては十分解明されてこなかった。それぞれの風俗歌の詞章の解釈について検討しながら、考察を試みていきたい。

次に、『**第二部** 『源氏物語』と催馬楽・風俗歌』では、『源氏物語』にみられる催馬楽・風俗歌について扱う。

『**第一章** 『源氏物語』における唐楽・催馬楽の演奏場面 —— 「呂」「律」の分類とのかわり——』は、平安中期には、唐楽・催馬楽の曲が「呂」「律」という二旋法に分類されていたとみられることに注目し、『源氏物語』における音楽としての催馬楽の用いられ方に

ついで、唐楽曲の演奏場面とかわらせながら論じようとするものである。催馬楽の曲は、源雅信によつて日本の音楽の二旋法である「呂」「律」に分類されたとされるが、「若菜下」巻の女楽の場面における光源氏と夕霧のやりとりからは、「物の調べ」、すなわち調子や、「曲のもの」、すなわち歌謡ではない曲にも、「呂」「律」の分類が存在していることがうかがえる。こうした、音楽に対する「呂」「律」の分類意識が、『源氏物語』全体の音楽描写にどのように影響しているのかを、演奏記録や楽書の記述と比較しながら明らかにしていきたい。

第二章以降は、『源氏物語』において、催馬楽・風俗歌が特徴的に用いられている個々の場面に焦点を当てて考察を試みる。『源氏物語』の物語世界における催馬楽の重要性は、既に多く指摘されているが、その引用表現の解明にあたっては、歌謡の詞章の解釈の動態性が十分に踏まえられていないと言える。そこで、本論文では、平安期の用例に絞って詞章のことを検討し、適宜、解釈を捉えなおしながら、『源氏物語』における催馬楽・風俗歌の引用表現について論じていく。

第二章 平安中期における催馬楽「山城」——「瓜たつ」の解釈をめぐって——では、「紅葉賀」巻において用いられる催馬楽「山城」の詞章の解釈について考察する。従来の研究で解釈が大きく分かれている「瓜たつ」という表現の解明を中心として、平安期以降、特に平安中期において、当該歌謡が踏まえられたとおぼしき和歌が多数詠まれていることを手掛かりにしながら、当時、詞章がどのように捉えられていたのかを明らかにする。また、次の**第三章 「紅葉賀」巻の催馬楽引用——源典侍の物語における「こま」の繋がり——**では、**第二章**の内容とかわらせながら、「紅葉賀」巻の催馬楽引用について検討する。「紅葉賀」巻の源典侍をめぐる物語においては、「山城」の他に、催馬楽「東屋」、「石川」を含めた計三曲もの催馬楽が用いられることが注目される。平安中期における詞章の解釈に留意しながら、従来明らかにされてこなかった、これら三曲の繋がりについて考察していく。

続いて、**第四章 「藤裏葉」巻における催馬楽「葦垣」——「年経にける」の家の「考」**

—」では、「藤裏葉」巻にみられる催馬楽「葦垣」の引用について考察する。「藤裏葉」巻において、内大臣邸で催された藤花の宴では、弁の少将が「葦垣」を歌い、さらにそこに内大臣が声を加えるという場面がある。ここで内大臣が歌唱する「年経にけるこの家の」は、現在確認できる「葦垣」の詞章と一致しないという問題があり、この点については、古くから諸注釈において見解が分かれている。本章では、この内大臣の歌唱について、催馬楽「葦垣」の詞章の内容と、「少女」巻における展開との照応関係を明らかにしながら、解釈を試みる。

そして、「第五章 『源氏物語』における風俗歌——「若紫」巻の光源氏の歌唱を中心に——」では、『源氏物語』における風俗歌の引用について扱う。風俗歌の引用は、催馬楽の引用と比較すると用例数が少ないものの、空蟬、軒端の萩、葵の上、玉鬘といった女君たちと光源氏とのかわりの中で用いられていることが注目される。中でも、「若紫」巻で、光源氏が「常陸には田をこそ作れ」と歌唱する風俗歌「常陸」については、従来、葵の上にかかわって用いられていることは指摘されているものの、解釈が定まっていない。風俗歌「常陸」の詞章について改めて捉えなおしながら、「若紫」巻の物語において、「常陸には田をこそ作れ」という詞章が引用される意味について考察する。

以上の構成により、平安中期の文学における催馬楽・風俗歌の取り込まれ方について捉えていく。これらの歌謡の多くは、その詞章に非常に性的で卑俗な内容を含む一方、雅楽器による演奏が付された音楽として、公的な宴や行事さえも彩る。催馬楽・風俗歌が持つ、「俗謡」としての一面と、「宮廷歌謡」としての一面が、『うつほ物語』『源氏物語』などの平安中期の文学において、それぞれどのように活かされているのかを明らかにしていきたい。

注

- (1) 山田孝雄『源氏物語之音楽』（宝文館 一九三四）。
- (2) 小野恭靖『韻文文学と芸能の往還同』（和泉書院 二〇〇七）、同『歌謡文学の心と言

の葉』(和泉書院 二〇一六)。

- (3) 中田幸司『平安宮廷文学と歌謡』(笠間書院 二〇一三)。
- (4) 折口信夫『日本芸能史六講』(三教書院 一九四四)など。
- (5) 志田延義『続日本歌謡圈史』(至文堂 一九六八)など。
- (6) スティーヴン・G・ネルソン「催馬楽雑考」『日本文学誌要』七一 二〇〇五・三)など。
- (7) 本塚亘「催馬楽成立研究の可能性——二重の同音性」を手がかりに——」『日本文学誌要』八八 二〇一三・七)など。
- (8) 飯島一彦『古代歌謡の終焉と変容』(おうふう 二〇〇七)など。
- (9) 藤原茂樹「催馬楽譜の内と外——鍋島家本『催馬楽』考および催馬楽の基盤研究における歌詞の異同の取り扱いについて——」『催馬楽研究』藤原茂樹編 笠間書院 二〇一三)など。
- (10) 植田恭代『源氏物語の宮廷文化』(笠間書院 二〇〇九)。
- (11) 定義に際しては、『日本音楽大事典』(平野健次 上参郷祐康 蒲生郷昭 監修 平凡社 一九八九)、遠藤徹『平安朝の雅楽 古楽譜による唐楽曲の楽理的研究』(東京堂出版 二〇〇五)を参照した。
- (12) 『群書類従 第十九輯 管絃部 蹴鞠部 鷹部 遊戯部 飲食部』(続群書類従完成会 一九三二)所収。

第一部 『うつほ物語』と催馬楽・風俗歌

第一章 『うつほ物語』における唐楽・高麗楽・催馬楽の演奏描写

——平安中期の演奏記録との比較を通して——

一、はじめに

『うつほ物語』には、音楽の演奏場面が多くみられる。それらの大半が饗宴の場面でもあることから、先行研究において、『うつほ物語』の音楽は、しばしば祝祭の論理の中で捉えられてきた。室城秀之^①は、『うつほ物語』において繰り返し行われる酒宴を、「日常の秩序を無化、逆転し得る（祝祭）の時空」であるとし、そこで催される音楽も、非日常性を帯びていると読み取っている。また、神田龍身^②は、秘琴・秘曲伝授が語られる俊蔭一族の音楽を、紙上に現前させることが不可能な「エクリチュールの理論による構築物」であると捉える。これに対し、あて宮求婚譚の場における正頼主催の音楽などは「祝祭の音楽・宴の音楽」であるとして、俊蔭一族の音楽とは対極的な、音の現前に拘った文体的試みがなされていると分析している。こうした論を受けて、近年、伊藤禎子^③が、「書かれた」音楽である『うつほ物語』の音楽描写の虚構性を論じている。伊藤は、十世紀までの日本の音楽のあり方を「見せる音楽」と「遊びの音楽」に二分類し、『うつほ物語』の音楽描写は、そのいずれからも逸脱しているとみる。俊蔭一族の七絃琴の独奏を中心とした「独演奏会」と、それを成り立たせる「聴衆」の描写が、「現実のパロディ」としての「奇特な音楽世界」を創り上げていると捉えている。

一方で、飯島一彦^④は、従来の『うつほ物語』研究において、その音楽・歌謡関連の描写が、物語の主題に奉仕する話柄としてのみ扱われがちであることについて、「あらかじめ予想される以前に体系として持っている価値観（制度といっても良い社会性・共同性）が、物語に取り込まれる段階で物語の構想・主題と切り結ぶある種の緊張、もしくは共鳴の関係を無視することになりはしまいか」と警鐘を鳴らしている。『うつほ物語』には、平安中期には廃れかかっていたとされる琴の曲の演奏ばかりではなく、当時広く演奏されていた唐楽や高麗楽、そして、朗詠・神楽歌・催馬楽・風俗歌などの宮廷歌謡の演奏もみえる。

飯島論においても指摘されている通り、これらの音楽描写は、琴の演奏場面と同様の位相で論じるのではなく、『うつほ物語』成立当時の音楽史的位相づけの中で捉えるという試みがなされるべきであろう。

本章では、そうした視点に立った上で、『うつほ物語』の唐楽・高麗楽・催馬楽の演奏描写について考察したいと考える。先にも触れたように、唐楽・高麗楽・催馬楽は盛んに演奏されていたことが記録に残っており、平安中期においては、そうした演奏の中で、舞われる舞、あるいは、歌われる詞章だけではなく、音楽の旋法が注目されていたとみられる。遠藤徹⁵⁾は、古楽譜の分析を通して、平安期に「呂」「律」に分類される調子の音程体系に変容がみられることを指摘し、その要因として、「呂」「律」の対照性の創出を挙げている。

遠藤の研究については第二部の第一章で詳しく取り上げるが、遠藤は、今日に繋がる「呂」「律」の概念の成立には、平安中期以降に盛隆した御遊の中で、「呂」と「律」の組み合わせの演奏が好まれたことが影響しているのではないかとみている。『源氏物語』にも、唐楽や高麗楽、催馬楽をはじめとする宮廷歌謡が数多く取り込まれているが、特に唐楽と催馬楽については、その曲が「呂」「律」どちらの旋法に属しているかということが意識され、場面の季節に調和する曲が選択されて用いられている。これに対して、『うつほ物語』においては、『源氏物語』にみられるような「呂」「律」の曲の場面に応じた使い分けはみられないが、やはり曲の旋法を意識した描写がみられ、当時の音楽観の反映が指摘できると考える。また、その一方で、『うつほ物語』には、当時の演奏記録や他の物語とは合致しない演奏描写もみられ、注目される。

本章では、従来あまり取り上げられてこなかった『うつほ物語』における唐楽・高麗楽・催馬楽の演奏描写に光を当て、物語の主題などとの問題とは一旦切り離し、平安中期の音楽の状況と照らし合わせながら分析する。その上で、改めて物語の文脈に立ち返り、『うつほ物語』が、現実の音楽をどのように取り込んで用いているのかを明らかにしていきたい。

次に掲げる「表一」は、『うつほ物語』の音楽の場面において、唐楽・高麗楽・催馬楽の曲が演奏されている用例をまとめたものである。全部で三十一例が見出された。催馬楽については、曲名ではなく、詞章を引用している箇所も含めている。

「表一」

巻名	場面	本文	曲名	舞・歌唱
俊蔭	1 秋（八月二十二日）、正頼邸における相撲の還饗（五九）	からうして、万歳楽、声ほのかにかき鳴らして弾く時に、……	万歳楽 （唐楽・平調・律）	仲頼（舞）
俊蔭	2 右同（五九）	仲頼、感に堪へず、下り走り、万歳楽を舞ひて、御前に出で来たり。	万歳楽 （唐楽・平調・律）	右同
俊蔭	3 右同（六〇）	仲頼、感に堪へず、下り走り、万歳楽を折れ返り舞ふに、……	万歳楽 （唐楽・平調・律）	右同
俊蔭	4 右同（六〇）	仲澄の侍従、落躑舞ひて、御階のもとに舞ひ出でて、折れ返り舞う。	落躑 （高麗楽）	仲澄（舞）
嵯峨の院	5 冬、嵯峨の院大后の六十賀のため、童たちが舞を習う（一九九）	宮あこ君落躑、……	落躑 （高麗楽）	宮あこ（舞）
嵯峨の院	6 右同（一九九）	いぢあこ君陵王、……	陵王（唐 楽・沙陀 調・呂）	家あこ（舞）
嵯峨の院	7 右同（一九九）	我が御子採桑老、……	採桑老 （唐楽・盤 渉調・律）	民部卿の御 子（舞）
嵯峨の院	8 右同（二〇〇）	大殿の小君万歳楽、……	万歳楽 （唐楽・平調・律）	小君（舞）
嵯峨の院	9 右同（二〇〇）	弁の君の御子府装楽など舞ひ給ふ。	府装楽 （太平楽 ・唐楽・ 太食調）	弁の君の御 子（舞）
祭の使	10 夏（五月五日）、正頼邸における騎射（二二三）	大将の御めし、御車の先に駒形舞はせつつ遊びてものし給ふを、……	駒形（高 麗楽）	

上 蔵開	上 蔵開	宴 菊の	宴 菊の	宴 菊の	宴 菊の	宴 菊の	宴 菊の	宴 菊の	宴 菊の	宴 菊の	宴 菊の	上 吹上	使 祭の	使 祭の
宴(五三二) 24 冬(十月)、正頼邸における産養の七日目の	23 冬(十月)、女一の宮、いぬ宮を出産(五一七)	22 秋、実忠、志賀において偶然妻の邸の前を通りかかる(三七七)	21 春(弥生の十余日)、難波における上巳の祓(三六二)	20 右同(三四五)	19 春(正月二十七日)、嵯峨の院大後の六十賀(三四五)	18 右同(三三六)	17 右同(三三六)	16 右同(三三六)	15 右同(三三六)	14 冬、嵯峨の院大後の六十賀のため、童たちが舞を習う(三三六)	13 夏、仲忠ら吹上の宮を発つ(二九三)	12 右同(二三三)	11 夏(六月十七日)、夏神樂が行われる(二三三)	
輪台を気色ばかり、立ちて舞ひ給へば、……	中納言、万歳楽折れ返り折れ返り舞ひ給ふ。	「妹之門」の声振りに、北の方聞き給ひて、……	万歳楽の所に御唱歌して待ちたてまつる。	家あこ君、陵王舞ひ給ふ。	大将殿の宮あこ、落躰舞ひ給ふ。	「……中將殿の太郎の君、鳥の舞……」	「……中務の御子太郎君、万歳、五常楽……」	「……中務の御子太郎君、万歳……」	「……二郎君皇覽……」	「……太郎君太平楽……」	「……鷹ども据ゑて、鳥の舞して出て来たり……」	左大将のぬし、「伊勢の海」の声振りに、……	「大君来まさば」といふ声振りに、かう歌ひ給ふ。	
輪台(唐) 楽・盤涉 調・律)	万歳楽 (唐楽・ 平調・律)	妹之門 (催馬 楽・呂)	万歳楽 (唐楽・ 平調・律)	陵王(唐 楽・沙陀 調・呂)	落躰(高 麗楽)	鳥(唐 楽・沓越 調・呂)	五常楽 (唐楽・ 平調・律)	万歳楽 (唐楽・ 平調・律)	皇覽 (唐楽・ 平調・律)	太平楽 (唐楽・ 太食調)	鳥(唐 楽・沓越 調・呂)	伊勢海 (催馬 楽・律)	我家(催 馬楽・呂)	
正頼(舞)	仲忠(舞)	実忠(歌唱)	受領ども(歌唱)	家あこ(舞)	宮あこ(舞)	中將殿の太郎の君(舞)	中務の宮の太郎君(舞)	中務の宮の太郎君(舞)	式部卿の二郎君(舞)	式部卿の太郎君(舞)		兼雅(歌唱)	正頼(歌唱)	

上 蔵開	25 右同 (五三三)	左のおとど、「御肴に <small>（なによけむら）</small> せん」と、 箏の琴にいと面白くかい弾き給ふ。	我家 <small>（催馬楽・呂）</small>	正頼（歌唱）
上 蔵開	26 右同 (五三三)	御たううの大納言、立ちて、 <small>（たたらうむ）</small> 万歳楽を舞ひ給ふ。	万歳楽 <small>（唐楽・平調・律）</small>	忠俊（舞）
上 蔵開	27 右同 (五三四)	鳥の舞を、気色ばかり舞ふほどに、 ……	鳥 <small>（唐楽・老越調・呂）</small>	兼雅（舞）
上 蔵開	28 右同 (五三六)	良中将下りて、陵王を、折れ返り、 なき手を舞ふ。	陵王 <small>（唐楽・沙陀調・呂）</small>	行政（舞）
上 蔵開	29 産養の七日目の宴 後、仲忠、女一の宮の御 帳の中へ入る (五三七)	「酒をたたべてたべ酔ひて」と、い と面白き声に歌ひて入りおはすれば、 ……	酒飲 <small>（催馬楽・呂）</small>	仲忠（歌唱）
下 国譲	30 秋、仲忠たち、水尾 を発つ (八五四)	松方、近正は御前に立ちて、 <small>（唐）</small> 陵王、 ……	陵王 <small>（唐楽・沙陀調・呂）</small>	松方（舞） 近正（舞）
下 国譲	31 右同 (八五四)	松方、近正は御前に立ちて、 <small>（高麗）</small> 落蹲舞ひて、 ……	落蹲 <small>（高麗楽）</small>	右同

なお、例えば次の「祭の使」巻の場面では、状況から高麗楽の「駒形」や、唐楽の太食調曲「打毬楽」が演奏されている可能性が高いが、明確に曲名が記されていないため、このような場面については表に含めなかった⁶⁾。

① 舍人ども、駒形つきて舞ひ遊ぶ。あるじのおとど、大いなる毬を、舍人どもの中に投げ出だし給ふ。舍人ども、毬杖を持ちて、遊びて打ち、勝ちては舞ひ遊ぶ。

（祭の使 二二三頁）

また、13～18の用例は先行研究において、「絵解」などと呼ばれ、物語本文とは区別されるのみなされてきた箇所である。そのため、本文を「」内に示している。

さて、「表一」から、『うつほ物語』において、唐楽は延べ二十一例、高麗楽は延べ五例、催馬楽は延べ五例の演奏場面があることが分かる。そのうち、唐楽曲は、「万歳楽」が八例、

「陵王」が四例、「鳥」が三例、「採桑老」が一例、「太平楽」が二例⁷⁾、「皇聲」が一例、「五常楽」が一例、「輪台」が一例、高麗楽曲は、「落躑」が四例、「駒形」が一例用いられている。また、催馬楽は、「我家」が二例、「伊勢海」が一例、「妹之門」が一例、「酒飲」が一例歌われている。

『うつほ物語』における唐楽・高麗楽はすべて舞楽であり、唐楽においては、「万歳楽」と「陵王」、高麗楽においては、「落躑」という特定の曲が用例の半数以上を占めている。

「万歳楽」は、平調の唐楽曲である。藤原忠平(八八〇・九四九)の『貞信公記』、藤原師輔(九〇九・九六九)の『九曆』、藤原実資(九五七・一〇四六)の『小右記』、藤原道長(九六六・一〇二八)の『御堂関白記』にみられる、延喜年間から寛弘年間までの演奏記録を調査したところ、「万歳楽」は六例の演奏例があり、様々な行事で演奏されていることが確認できる(後掲〈三九頁〉の「表二」)。

同様に、『うつほ物語』において用例の多い、沙陀調の唐楽曲「陵王」については十八例、高麗楽曲の「落躑」については、九例の演奏例がみられる。万歳楽と同じく、様々な行事で舞われているが、特に賭弓と競馬において演奏が恒例化していたと考えられる。また、「陵王」と「落躑」は組み合わせられて演奏されることが多い曲であり、『うつほ物語』においても、「菊の宴」巻の¹⁹、²⁰の用例や「国譲下」巻の³⁰、³¹の用例に、二曲が番えられている様子が見取れる。

以上のように、「万歳楽」、「陵王」、「落躑」は、いずれも平安中期において演奏機会の多い曲であったとみられ、このことが反映されて、物語の中に集中的に用いられていると考えられる。

一方で、催馬楽に関しては、唐楽・高麗楽に比べ、平安中期における演奏記録がほとんど残されておらず、用例を照らし合わせることが難しいが、催馬楽「伊勢海」は、延喜三(九一三)年三月一三日に行われた『亭子院歌合』や、長元八(一〇三五)年五月一日に行われた「賀陽院水閣歌合」において演奏されていることが確認できる。

楽は黄鐘調にて伊勢海といふうたをあそぶ、右の洲浜は午時にたてまつる、おほきなるわらは四人、みづらゆひ、しがいはきてかけり、楽は双調にて竹河といふうたをいとしづやかにあそびて、六宮たちもてはやしてまゐりたまふ、……
〔亭子院歌合〕

申の時ばかりに、左の方の人々、色々のうす物を屋形にはりて、金の常夏の花押したる船二つに乗りて、笛けしきばかり吹きすさびて、伊勢の海うたひて、……

〔栄花物語〕卷三十二 誦合 二四六頁

さらに、催馬楽「我家」、「伊勢海」、「妹之門」は、『源氏物語』においても引用があり、当時よく知られた曲だった可能性が高い。一方で、「蔵開上」巻の29で歌われている催馬楽「酒飲」については、演奏記録だけではなく他の物語においても用例がない。「酒飲」の詞章は、次に掲げるように、泥酔状態を歌った、非常に滑稽で卑俗な内容を持つため、演奏される場が限定的であったのではないかと推察できる。

酒をたうべて たべ酔うて たふとこりぞ まうで来ぞ よろほひぞ まうで来る
まうで来る まうで来る
（催馬楽「酒飲」）

なお、この曲について、新編日本古典文学全集^⑧は「穩座の興もたけなわを過ぎて乱れだしたころに歌ったものだろう」と注している。『うつほ物語』においては、次の本文②のように、産養の七日目の宴が終わった後で、仲忠が一人で歌唱している。

②かくて、みな人泥のごと酔ひて、足を逆さまに倒れよろほひつつ、御方々におはしまさむ。おのおの、御子ども、御供の人、雲のごとつきて入り給ふ。あるじのおとどの御後に、いみじく多く立ちて入り給。右大将よろほひて入り給へば、中納言、しどろもどろに酔ひて、西の御方に御送りして、「酒をたたべて、たべ酔ひて」と、いと面白

き声に歌ひて入りおはすれば……

(蔵開上 五三七頁)

仲忠は、「酒飲」を歌いながら、女一の宮の御帳の中へ入っていく。本文中には直接引用されていないが、仲忠は、詞章の「まうで来る」という箇所を、女一の宮のもとへ向かう自身の様子に当てはめながら歌っていると考えられ、宴席の歌というよりも、男が女に訪問を知らせるといふ、色恋にかかわる歌として用いられているとみられる。

三、曲の「呂」「律」の旋法への意識

続いて、『うつほ物語』において用いられている唐楽・催馬楽の曲の旋法について確認していききたい。『うつほ物語』において、「呂」の調子の唐楽曲は六例、「律」の調子の唐楽曲は十四例、「呂」の催馬楽の曲は四例、「律」の催馬楽の曲は一例みられる。一節で触れたように、『源氏物語』においては、唐楽と催馬楽の曲が「呂」「律」どちらの旋法に属しているかということが意識され、「呂」の曲は春の場面に、「律」の曲は秋の場面に、それぞれ選択されて用いられていることが読み取れるが、『うつほ物語』においては、場面の季節と「呂」「律」の対応はみられない。しかしながら、唐楽に関しては、用例の多い「万歳楽」が「律」分類される平調の曲であることも影響し、「律」の旋法の曲が「呂」旋法の曲よりも多く用いられている。このことは、『源氏物語』における唐楽の用例の傾向と一致しており、注目される。なぜなら、平安期においては、「呂」に分類される曲が、特に公的な演奏で重要視されていたであろうことが推察されるからである。綾小路家の源有俊（一四一九・？）が編纂した『御遊抄』においては、「律」に分類される曲名が確認されるのは、寛治元年（一〇八七）十一月二十二日の清暑堂の御遊の記事が初めてであり、これより前には「呂」の曲しかみられない（後掲〈四〇〇四二頁〉の「表三」）。それに対し、『うつほ物語』や『源氏物語』に「律」の唐楽曲がより多くみられる理由の一つは、物語が記録とは異なり、私的な演奏場面を多く描いているためだと捉えられよう。

一方で、『御遊抄』の寛治元年（一〇八七）以降の記事では、いずれの行事においても、

概ね唐楽・催馬楽ともに「呂」「律」双方の曲が記録されている。先にも触れた遠藤論でも示唆されているように、こうした御遊の形式が整う中で、対照的な「呂」と「律」の組み合わせの演奏が好まれ、このことが現在に繋がる「呂」「律」の概念の形成に影響したであろうということも、物語に「律」の曲が多くみられる理由として挙げられるのではないか。「呂」から「律」、あるいは「律」から「呂」に旋法が移り変わるように演奏することで、旋法の対照性に面白さが見出されるという当時の音楽観が反映されており、「呂」の曲だけではなく、「律」の曲にも焦点が当てられていることが考えられる。この点に関する『源氏物語』についての考察は、第二部の第一章で詳しく扱うが、『うつほ物語』においても、こうした「呂」「律」の旋法の対照性に注目する意識が読み取れる。

例えば、「祭の使」巻の¹¹、¹²の用例では、催馬楽「我家」と「伊勢海」が続けて演奏されるが、「我家」が「呂」の曲なのに対して、「伊勢海」は「律」の曲であり、対照的な旋法を持つ二曲が選択されて用いられているとみられる。また、「蔵開上」巻の²⁴～²⁸の用例では、産養の七日目の宴が催される中、管絃の遊びとなり、人々が次々に舞を舞っていく。この場面においては、はじめ、盤渉調の唐楽曲「輪台」が演奏され²⁴、次に、催馬楽「我家」²⁵、続いて、平調の唐楽曲「万歳楽」²⁶、さらに壹越調の唐楽曲「鳥」²⁷が演奏されていく。これらの曲の旋法は「律」「呂」「律」「呂」と交互に入れ替わっており、舞や歌唱だけでなく、音楽の旋法の変化が楽しまれている場面だと捉えられる。なお、「鳥」の次に演奏されるのは、沙陀調の唐楽曲「陵王」²⁸である。「呂」に分類される曲が連続することになるが、次のように、宴終盤の明け方に舞われており、²⁴～²⁷の用例とは時間的な隔たりがあることが示されているため、間に別の曲が演奏された可能性も想定される。

③ほのぼのと明け離るるほどに、良中将下りて、陵王を、折れ返り、なき手を舞ふ。

以上のように、『うつほ物語』には、『源氏物語』にみられるような、場面の季節と唐楽・催馬楽の曲の「呂」「律」とを対応させるという用い方は明確には読み取れないものの、「呂」「律」の対照性に注目し、旋法の移り変わりを意識して唐楽・催馬楽の曲を用いていることが確認できる。

四、「万歳楽」の演奏描写

次に、個々の曲の描写について検討していきたい。『うつほ物語』に用いられる曲の中で、まず注目されるのは「万歳楽」の描写である。二節でも述べたように、『うつほ物語』において唐楽曲が演奏される場面は二十一例あるが、そのうち八例もの用例を「万歳楽」が占めている。また、「蔵開上」巻においては、次のように、正頼が「万歳楽」について評する場面が二度あり、この曲に対する関心の高さがうかがえる。

④中納言、万歳楽、折れ返り折れ返り舞ひ給ふ。三の皇子、いたく笑ひ給ひて、皇子たちみこの、その樂を、高麗笛こまがえに吹き給ふ。あるじのおとど、「など、かくは」と聞こえ給へば、三の皇子、みこ「中納言の、こめ舞し給ふなめり」。左大将、(右大将カ)「ただ今の好きは、あぢきなくぞ侍る」。あるじのおとど、御時よくうち笑ひ給へば、一度に、ひとたび「ほほ」と笑ふ。いと心地よげなり。あるじのおとど参り給へば、笑ひてつい居ぬ。おとど、「万歳は、果たしてこそ。半ばにては、悪しからむ」とのたまへばは、(のたまへばカ)立ちて、なき手を出だして舞ひ果てつ。
(蔵開上 五一七頁)

⑤御たううの大納言、立ちて、万歳楽を舞ひ給ふ。樂、いと面白くす。右のおとど、「万歳樂は、人の御して心なりけり。わいて、一日の、命老いに見えし」とのたまふ。
(蔵開上 五三三頁)

本文④は、いぬ宮誕生を聞いた仲忠が「万歳楽」を舞う場面〔23〕であり、途中で舞を

止めた仲忠に、正頼が最後まで舞うように促している。また、本文⑤は、産養の七日目の宴が催される中、忠俊が「万歳楽」を舞う場面(26)であり、それを見た正頼が、本文④における仲忠の舞を思い返している。なお、本文⑤の、万歳楽に対する「人の御して心なりけり」という評は難解であり、諸注釈でも解釈が分かれている。校注古典叢書⑨は「御して」を「さして」と校訂して「特に人の心をよく反映するものだ」と訳し、角川文庫⑩は、「して」を「ざえ」と校訂している。また、新編日本古典文学全集⑪では「して」に「仕手」と漢字をあて、「舞人当人の心がたいせつだ、の意」と注している。いずれの解釈にも定めがたいが、続く「わいて、一日の、命老いに見えし」が、本文④の仲忠の舞に対する発言であると捉えられるため、「人の御して心なりけり」も「万歳楽」の舞の様子、あるいは舞い方についての評だと推察されよう。「万歳楽」は祝賀性の高い曲であると考えられるが、正頼は、過日の仲忠による「万歳楽」の舞が、とりわけ、曲名通りの寿命が延びるようなめでたさであったと賛美しているとみられる。

一方、本文⑤の地の文において、「楽、いと面白くす」と評価されていることは看過できない。二節でも述べたように、『うつほ物語』にみられる唐楽・高麗楽は全て舞楽であり、その描写についても、大半は舞に焦点が当てられたものとなっている。しかしながら、「万歳楽」のすべての用例に関しては、舞だけではなくその音楽の面白さに注目した描写がみられるのである。先に掲げた本文④についても、「その楽を、高麗笛に吹き給ふ」と、仲忠の舞に対して、皇子たちが高麗笛で即興的に演奏を付したことが描かれている。「万歳楽」は唐楽曲であるため、唐楽で用いる横笛ではなく、高麗楽で用いる高麗笛で演奏するとうことは通常ではない。横笛と高麗笛は音色が異なり、さらに音域も、高麗笛は、横笛よりも一音高い。当該場面で皇子たちが、高麗笛を、横笛で「万歳楽」を演奏するのと同じ指使いで演奏したとすれば、敢えて音程の外れた滑稽な演奏をしたと読み取れる。いずれにしても、兼雅の「ただ今の好きは、あぢきなくぞ侍る」ということばから、子どもの誕生に際しての喜びの表現としては、「万歳楽」は大仰で、堅すぎると捉えられていることが推察されよう。高麗笛によって「万歳楽」の音楽の趣向が変えられ、仲忠の喜びぶりとそ

の真面目な人柄がからかわれている場面だと考えられる。

物語における「万歳楽」の音楽への興味は、その唱歌が二度描写されていることから読み取れる。なお、唱歌とは、現代の雅楽においては主に笛の教習のため、譜にカナ書きされている通りに旋律を唱えることであるが、平安中期における唱歌は、より広い意味を持つていたとみられる。例えば、次に掲げる本文⑥は、『源氏物語』「少女」巻の例であるが、「唱歌の殿上人」が、「安名尊」及び「桜人」という催馬楽を歌っている様子がみられる。

⑥唱歌の殿上人あまたさぶらふ。安名尊遊びて、次に桜人。(少女 ①七四頁)

「安名尊」と「桜人」には詞章が存在するため、平安中期には、現在とは異なって、唱える詞に意味がある場合もあったことがうかがえる。なお、時代は下るが、藤原孝道（一一六六・一一三七）の著わした『知国秘抄』¹⁴には、唱歌について次のように記されている。

唱歌こそ、なにとなく楽のこゑにしたかふ物なれば、ならひあるへくもなくて、又ゆへある物也、わかするみちくのうつは物のこゑをまねふていなれと、さすかにていをきおりにしたる、きゝきにくし、たとへはしやうのふゑふきは、せいちんならちんちゝりとなす、比巴ひきは、ちりちんたせいなとす、このていなるを、ふゑにとりかりてまねふへしと、ふるくはいひつたえたれとも、このころのふゑふきの、さうかのつたえすくなき、又あしさまなり、而を藤家催馬楽うたひは中御門右大臣^{俊家}、拍子とりの箏引、又ふゑもよくくしり給たるによりて、その家にしきたりたるつたはり、せうくある口伝には、たり ちり たんな ちら ちやら りやら たら ちやら
んな引 りらんな引、こられをうちませて、くる事なきていにはからふへし、……

『知国秘抄』

『知国秘抄』は、この記述に続けて、「仮令」として、唐楽曲の「万歳楽」、「三台急」、「喚頭」、「鳥破」、「鳥急」、「賀殿急」の唱歌と譜を掲げているが、ここで、まず先に「万歳楽」が挙げられていることは注目される。「万歳楽」という曲が、演奏機会の多い曲であったことが関係しているようが、唱歌の代表例として掲げられるほどに、その旋律と唱歌が親しまれていたことを示しているよう。

また、この箇所では、「たり ちり たんな……」などの、「うつは物のこゑをまね」た、詞に意味のない唱歌について記されている一方で、『順次往生講式』に触れた箇所には、次のような記述がある。

順次往生講式とて、七段の試に、楽の唱歌に法文をつくり、催馬楽ことくなをつくりをき給へる、このころもする人やあるらむ、ちかころまでは、天王寺住僧なども、その唱歌しけるとかや、……

（『知国秘抄』）

『順次往生講式』は、永久二年（一一一四）、天台宗の僧、真源が編んだと伝えられる講式であり、唐楽の旋律に西方浄土を讃える詞章を付した「極楽声歌」と、催馬楽の詞章をやはり西方浄土を讃える内容に替えた「西方楽」が歌われることが特徴である。注目されるのは、『知国秘抄』において、これらがいずれも「唱歌」とみなされているらしい点である。『源氏物語』における本文⑥の用例と考え併せても、かつては、催馬楽を歌うことも含め、旋律に合わせて歌うことを、広く「唱歌」と呼んでいた可能性が高いと考える。さて、『うつほ物語』において、唱歌ということばは七例確認できるが、このうち、唐楽曲に対して用いられていることが明確なのは、次の「菊の宴」巻の21の「万歳楽」に対する用例のみである。

⑦かくて、難波に出で給ふほどに、幾内^{兼内せ}、山陽道、南海道の受領ども集ひて、おはしま

すべき所を、ありがたく面白うしなし、花の林、浦のままに植ゑ並べ、同じき砂子、同じき岩、ありがたくをかしき姿に調じて、よろづの御設けをして待ち候ふに、御船ども漕ぎ連ねて、よろづの上手、船歌に、物の音ども吹き合はせて、船ごとに遊びかはりておはします。万歳楽の所に御唱歌して待ち奉る。
(菊の宴 三二二頁)

本文⑦は、上巳の祓のため、六隻の船で難波を訪れた正頼ら一行が、船上で船楽を催している場面であり、『うつほ物語』における唐楽曲・高麗楽曲の全用例中、唯一舞の描写を伴わない。「船歌に、物の音ども吹き合はせて」とあることから、この船楽は、「船歌」と呼ばれる歌謡に、笛の演奏が付されたものであったことが分かる。次に、「船ごとに遊びかはりて」とあるが、「遊びかはりて」については、日本古典文学大系¹³⁾、日本古典全書¹⁴⁾が「遊びかはして」、校注古典叢書、角川文庫、室城秀之校注『うつほ物語 全』¹⁵⁾が「遊びかはりて」と校訂を加えている。しかしながら、本文の「遊びかはりて」という表現の通りでも、新編日本古典文学全集が解釈しているように、それぞれの船ごとに異なる楽が行われていったという意味で解釈することができよう。すなわち、ある船で「船歌」の演奏が終わった後、船ごとに様々な曲が演奏されていったと読み取ることができる。よって、「万歳楽の所に御唱歌して待ち奉る」については、そうした船楽の中で「万歳楽」が演奏された時に、岸辺で正頼一行を待ち受けていた受領たちが、その楽に合わせて唱歌をし、正頼らの演奏に花を添えたことを示していると考えられる。

また、唱歌ということばは直接用いられていないが、「俊蔭」巻の正頼邸における還饗の場面①④においても、次のように「ある限りの上達部、声を出だして、遊び興じ給ふ」とあり、「万歳楽」の唱歌が描かれていると読み取れる。

⑧左大将、「正頼が、らうたしと思ふ女童侍り。今宵の御禄には、それを奉らむ」とのたまへば、からうして、万歳楽、声ほのかにかき鳴らして弾く時に、仲頼、行正、今日を心しける琴を調べ合はせて、になく遊ぶ時に、なほ、仲頼、感に堪へで、下り走

り、万歳楽を舞ひて、御前に出で来たり。行正琵琶、大将大和琴^{やまとこと}、皆調べ合はせて、ある限りの上達部、声を出だして、遊び興じ給ふ。
(俊蔭 五九頁)

本文⑦、本文⑧の場面において、「万歳楽」の唱歌は、楽器を担当しない人々が、即興的に御遊びに加わる手段として用いられていると言える。どのような詞が歌われたのかは判然としないものの、「万歳楽」の唱歌は、現代の雅楽における唱歌とは異なり、演奏の一部として歌われていると捉えられよう。

なお、こうした唱歌の描写は、「祭の使」巻における催馬楽「我家」、「伊勢海」の演奏場面¹¹、及び「菊の宴」における催馬楽「妹之門」の演奏場面¹²とも深いかわりがあると考えられる。これらの場面では、催馬楽の詞章をそのまま歌うのではなく、催馬楽の「声振り」というものを用いて、登場人物たちが自作の和歌を「歌う」。「声振り」については次章で詳細に論じるが、これらも催馬楽の旋律にのせて即興の詞を歌うという、唱歌に類する場面として捉えられ、人々が催馬楽の旋律によく親しんでいる様子が示されているとみられる。

以上のように、『うつほ物語』における「万歳楽」の用例には、とりわけその楽に注目した描写がみられ、旋律を歌う唱歌についても描かれている。平安中期において、楽の旋法が重視され、体系化されるようになることは前節でも触れたが、こうした「万歳楽」の演奏描写からも、舞だけではなく音楽に面白さが見いだされている様子が読み取れる。

五、物語前半部における「落蹲」の重視

これまで論じてきた通り、『うつほ物語』における唐楽・高麗楽・催馬楽の用例は、平安中期の演奏記録、あるいは『源氏物語』の用例の傾向と一致し、当時の唐楽・高麗楽・催馬楽の演奏状況が音楽描写に影響していると捉えられる。その一方で、平安中期の演奏記録や他の物語における演奏描写と大きく食い違っているのが、次に掲げる、「菊の宴」巻における嵯峨の院大后の六十賀の「陵王」と「落蹲」の演奏場面¹⁹、²⁰である。

⑨かくて、楽始まりて、君たち舞仕うまつりなどす。大将殿の宮あこ、落蹲舞ひ給ふ。
かんたため、かしづきて出だし給ふ。さいに立ち給ふに、帝より始め奉りて、そこら
の人驚く。「ただ今の世こそ、映えの盛りにて、さまざまの才盛りにて、人のかたちさ
へすぐれてあれ。そが内にも、ひらひ整へて、この世に見えぬわざをせむとせし吹上、
神泉の御幸などにも見えざりし舞の手かな、舞の手かな」と騒ぎ満ち、上達部、親
王たち、「習はせる少将かな」と、涙落とさぬなし。次ぎて、家あこ君、陵王舞ひ給ふ。
ただ生ける陵王に舞ひ給ふ。驚きあやしがり給ひて、……

(菊の宴 二四四～三四五頁)

正頼は、宮あこ君、家あこ君に、それぞれ仲頼と行政を舞の師として付け、秘伝の舞を習わせていた。本文⑨において、二人は習得した舞を披露し、人々を驚かせる。注目されるのは、宮あこ君による「落蹲」の方が、「陵王」よりも先に舞われている点である。

二節でも触れたが、「陵王」と「落蹲」は、番で舞われることが多いが、唐楽の「陵王」が先に行われ、高麗楽の「落蹲」はその後に行われるのが通例であり、平安中期の演奏記録においても例外はない。管見の限り、「陵王」と「落蹲」が番で演奏される記録で最古のものは、次に掲げる『九曆』の天徳四年（九六〇）二月十七日の雅楽寮の楽舞の記事であるが、「龍王」、「納蘇利」はそれぞれ、「陵王」と「落蹲」の異名であり¹⁰、「陵王」「落蹲」の順で記されていることが確認できる。

依入夜更令停二楽舞、と龍王・納蘇利、

『九曆』

また、本文⑨と関連が深いと思われる、寛和元年（九八五）の円融院の御前で行われた童舞においても、『小右記』の記事から、「陵王」が先んじて演奏されたことが明らかである。

童舞春鷲轉、次散手、次太平樂、次龍王、次納蘇利、

〔小右記〕

さらに、『源氏物語』においても、「若菜下」巻の朱雀院の五十の御賀の試樂の場面で、やはり、「陵王」が「落躰」よりも先に記述されている。

⑩また、大将の御典侍腹の二郎君、式部卿宮の兵衛督といひし、今は源中納言の御子皇
寧、右の大殿の三郎君陵王、大将殿の太郎落躰、さては太平樂、喜春樂などいふ舞ど
もをなむ、同じ御仲らひの君たち、大人たちなど舞ひける。 (若菜下 ④二七九頁)

「落躰」を「陵王」よりも先に掲げている例としては、次の『栄花物語』における長保
三年（一〇〇一）十月九日の藤原詮子の四十賀の童舞の記述が挙げられる。

⑪高松殿の御腹の巖君は納蘇利舞ひたまふ。殿の上の御腹の田鶴君陵王舞ひたまふ。

（巻第七 とりべ野 三四一頁）

ただし、『小右記』、『権記』にみえる藤原詮子の四十賀、及びその試樂の記事からは、やはり、「陵王」が「落躰」よりも先に舞われたことが確認できる。なお、ここで「陵王」を舞ったのは藤原頼通、「納蘇利」を舞ったのは藤原頼宗で、いずれも藤原道長の子息であるが、頼通が長子であり、かつ倫子腹なのに対し、頼宗は明子腹であるため、道長の鍾愛を受けていたのは頼通の方であった。ところが、『小右記』の記事に拠れば、当日の御賀では、「納蘇利」を舞った頼宗の舞師である多吉茂の方が賞を被ったため、道長は大いに立腹したという。『栄花物語』において、実際の演奏順序に反して巖君の「納蘇利」が先に記されるのは、こうした当日の両者の舞に対する評価が反映されている可能性があるであろう。

さて、再び『うつほ物語』の記述に目を向けると、本文⑨では「次ぎて、家あこ君、陵

王舞ひ給ふ。」とあるため、「落蹲」から「陵王」へという順序で演奏が行われたことが明確に示されている。さらに、この場面で舞を舞う宮あこ君、家あこ君はいずれも正頼の息子であるが、詮子の四十賀の例とは反対に、正頼の鍾愛する大宮腹の宮あこ君が「落蹲」を舞い、大殿の上腹の家あこ君が「陵王」を舞っており、正頼が仲頼と行政に舞の師を依頼する際も、次のように、宮あこ君に「落蹲」を習わせることがまず話題に上っている。

⑫ 「……宮あこをば、少将、落蹲、ひょうまのすけ兵衛佐ばかり、生ける形に習はし、……」

(菊の宴 三三五頁)

さらに、5～9、14～18の用例からも分かるように、「嵯峨の院」巻や「菊の宴」巻にみられる御賀に向けた童たちの教習の場面においても、常に宮あこ君の「落蹲」が、家あこ君の「陵王」に先んじて描かれている。以上のような描写は、平安中期における「陵王」と「落蹲」の演奏状況とは大きく異なっていると言え、物語において、高麗楽の「落蹲」がより重視されていることが読み取れる。このことは、次のように、「俊蔭」巻において、正頼が、かつて嵯峨の院の御賀の童舞の際、「落蹲」を見事に舞ったと語られる事ことと関連していると考える。

⑬ 大將殿、童におはしける時、嵯峨の院の御賀に、落蹲になく舞ひ給ふ名取り給ひける、

今宵、かく、遊び人手を尽くして、めづらしき物の音（そはりてカ）うはりてめでたきに、仲澄の侍
従、落蹲舞ひて、御階のもとに舞ひ出でて、折れ返り舞ふ。 仲忠、愛めで痴しれて、大將
の被け給へるあこめ相をうち被けて、もろともに舞ひ遊び、……
(俊蔭 六〇頁)

嵯峨の院の御賀については、この本文⑬以外に物語中の言及はないが、「陵王」も番で舞われた可能性は高い。しかしながら、本文⑬では、「陵王」のことには一切触れられず、やはり「落蹲」に焦点が当てられている。その理由として考えられるのが、この場面の直前

に、四節で掲げた本文⑧の場面があり、そこで「万歳楽」が演奏されていることである。「万歳楽」は唐楽曲であり、本文⑬において、「陵王」ではなく「落躑」の演奏のみが描写されるのは、当該場面の音楽が、唐楽から高麗楽へ変化したことを示すためだと考えられるのではないか。また、仲澄による「落躑」の描写〔4〕は、直前の仲頼による「万歳楽」の描写〔2〕〔3〕と対になるように配されていると捉えることができる。当該場面では、唐楽の「万歳楽」と高麗楽の「落躑」が組み合わせられて描かれているため、左舞の「陵王」は演奏されなかった、あるいは、描写が省かれたのだと考えられる。

そして、それに伴い、正頼が童の時に、嵯峨の院の御賀で「落躑」を舞ったという事柄が明かされる。後の嵯峨の院太后の六十賀の童舞に際して、正頼が、より鍾愛する宮あこ君の方に「落躑」を舞わせるのは、かつて自身が「落躑」を舞い、名声を得たことを意識しているためだと考えられよう。その結果、物語の記述も、「陵王」より「落躑」を重視するものとなり、本文⑨の御賀の場面においては、「落躑」、「陵王」という順序で演奏が行われるという、当時の通例とは反する描写がなされたと捉えられるのではないか。

さて、このように、物語の前半では、「陵王」よりも「落躑」が重く扱われるという傾向がみられるが、物語の後半では様相が異なっていく。「蔵開上」巻における産養の七日目の宴の場面では、三節で掲げた本文③にみえる通り、行政によって「陵王」が舞われている〔28〕。舞を見た人々は感嘆するが、ここでは、次のように、あたかも本文⑨の補完のような描写が続けられていく。

⑭そこらの人、驚くこと限りなし。「これは、まだ、世になかりつる手かな。いかにしつることぞや。宮あこ君の御賀の舞は、これを伝へたるにこそありけれ。いづこより、いかでならむと思ひしは」とて騒ぐほどに、……
(蔵開上 五三六頁)

「菊の宴」巻の本文⑨において、人々は仲頼が「落躑」を伝授したことを知っており、仲頼の舞の師としての技量に感嘆する様子が語られていたが、「陵王」を伝授した行政に対

しては何の反応も描かれていなかった。この「蔵開上」巻の本文⑭に至り、人々は初めて行政が「陵王」の舞の師であったことに気付いて驚くのである。

しかしながら、本文⑨で「陵王」を舞ったのは、宮あこ君ではなく家あこ君の方であり、行政は家あこ君の舞の師であった。本文⑭の記述は、「嵯峨の院」巻や「菊の宴」巻の描写と大きく矛盾していると言える。単純な錯誤とも考えられるが、ここにおいて、左舞の「陵王」が「落躰」よりも先に舞われるという通例との整合性が意識された可能性が指摘できよう。また、室城秀之⁸⁸は、「あて宮求婚譚」の後、破れた求婚者たちは、正頼に婿取られ正頼の〈家〉に取り込まれる者と、婿取られずに正頼の〈家〉が占める空間から「排除」される者に分かれることを指摘している。「嵯峨の院」巻や「菊の宴」巻で宮あこ君に「落躰」を伝授した仲頼は、出家して水尾に隠遁しており、「排除」された者として捉えられる。

一方、行政は正頼の十三の君の婿となり、正頼の一族との結びつきを深めている。本文⑭において、かつて大宮腹の宮あこ君に舞を伝授したのが仲頼ではなく行政だったと語りなおされるのは、「蔵開上」巻時点における、仲頼と行政の、正頼の〈家〉との距離の違いを反映しているとも考えられる。

さらに、『うつほ物語』において、最後に「陵王」と「落躰」の曲名がみられるのは、「国譲下」巻の用例³⁰、³¹である。水尾の仲頼のもとを訪れた仲忠らは、帰京の日、御遊びをしながら出立する。ここで「陵王」と「落躰」が演奏されるのは、やはり本文⑨の童舞で、仲頼が「落躰」の舞の師をつとめたことが想起されていると考えられよう。なお、次の本文⑮から、行政も演奏に加わっていることが分かるが、当該場面では舞ではなく箏篋を担当している。

⑮山ごもり、子ども、法師、童べ御供にて、麓まで御送りし給ふ。君たちは、御馬引かせて、徒歩^{かち}より、大將は笙の笛、中納言は横笛、中將箏篋、松方、近正は、御前立ちて、陵王、落躰舞ひて、異人々、四^{しりぞ}みに立ちて、錦のごとく散りたる紅葉の上を歩み出で給ふ。

(国譲下 八五三〜八五四頁)

注目されるのは、本文⑮においては、曲名が「陵王」、「落躑」という順番で記されている点である。この記述は、「落躑」を先に掲げていた「嵯峨の院」巻や「菊の宴」巻とは異なり、当時の通例と合致したものとなっており、「落躑」への重視は全く読み取れなくなっている。

以上のように、『うつほ物語』の物語の前半では、左舞の「陵王」よりも、右舞の「落躑」が重んじられていることが読み取れる。本文⑨の「菊の宴」巻における、嵯峨の院大后の六十賀の場面では、「陵王」に先んじて「落躑」が舞われており、唐楽の「陵王」を先にするという平安中期における通例とは異なっている。これは、本文⑬の「俊蔭」巻の場面において語られた、嵯峨の院の御賀で正頼が「落躑」を見事に舞ったという事柄が意識されたがゆえの、虚構の描写である可能性が高い。また、本文⑬において、「陵王」ではなく「落躑」に焦点が当てられている要因としては、先に唐楽の「万歳楽」の演奏描写がなされていることが考えられる。本文⑬の「落躑」の描写は、御遊びの音楽が、唐楽から高麗楽へ変化したことを示す役割を果たしていると考えられる。

一方で、物語の後半になると「蔵開上」巻の本文⑭のように、先に舞った宮あこ君が担当したのは「陵王」であるという矛盾した記述や、「国譲下」巻の本文⑮のように、「陵王」、「落躑」という順で曲が列挙されるという記述がみられ、平安中期における実際の演奏状況との整合性が持たせられていると考えられる。

六、結び

本章では、『うつほ物語』における唐楽・高麗楽・催馬楽の演奏描写について、漢文日記などにみられる平安中期の演奏記録や、『源氏物語』をはじめとする他の文学作品の用例と照らしあわせて、考察を試みた。

『うつほ物語』においては、「万歳楽」、「陵王」、「落躑」、「伊勢海」など、平安中期によく演奏されていたと考えられる曲が中心に用いられていると言える。平安中期の管絃

の遊びにおいては、唐楽・催馬楽の曲を「呂」「律」の二分類で捉え、「呂」から「律」、あるいは「律」から「呂」に移り変わるように演奏することで、旋法の対照性が楽しまれていたと想定される。『うつほ物語』においても、「呂」と「律」の曲が交互に配される演奏場面が確認できるほか、特に唐楽曲の「万歳楽」演奏場面に関しては、旋律を歌う唱歌についても描かれるなど、舞だけではなくその楽の面白さに焦点が当てられていることが指摘できる。これらの演奏描写には、当時の唐楽と催馬楽の演奏状況や音楽観が反映されていると考えられる。

また、『うつほ物語』においては、唐楽の「陵王」と高麗楽の「落躑」が一つに組み合わせられ、演奏されている描写が確認できるが、本文⑨の「菊の宴」巻における、嵯峨の院大後の六十賀の場面では、「陵王」に先んじて、「落躑」が舞われており、平安中期の「陵王」と「落躑」の演奏状況とは大きく異なっている。これは、本文⑬の「俊蔭」巻の場面において、かつての嵯峨の院の御賀で正頼が「落躑」を見事に舞ったと語られることとかわって、物語の前半部では「陵王」よりも「落躑」が重視されたためだと考えられる。

以上のように、『うつほ物語』の音楽の場面には、「呂」「律」の旋法や唐楽・高麗楽の音楽の異なりに注目した描写がみられる。『うつほ物語』は作り物語であり、当然、平安中期の音楽がそのまま映し出されているとは言い難い。しかしながら、その音楽描写には、成立当時の音楽の演奏状況や音楽観の影響があることは確かである。『うつほ物語』の音楽を、物語の論理の中でのみ論じるのではなく、音楽史的位置づけの中で捉えることで、物語が音楽を描写するのにどのような工夫をしているのかという点を、より明確にすることができると考える。

※『栄花物語』の本文は、新編日本古典文学全集31『栄花物語①』（山中裕 ほか校注・訳 小学館 一九九五）に拠り、頁数を付した。

注

- (1) 室城秀之「宴と酒と音楽と——うっほ物語論へ——」『うっほ物語の表現と論理』若草書房 一九九六。
- (2) 神田龍身「エクリチュールとしての〈音楽〉——『宇津保物語』論序説——」『源氏研究』八 二〇〇三・四。
- (3) 伊藤禎子「音楽物語論」『うっほ物語』と転倒させる快樂』 森話社 二〇一一。
- (4) 飯島一彦「駒の遊び」——『うっほ物語』から』『古代歌謡の終焉と変容』 おうふう 二〇〇七。
- (5) 遠藤徹『平安朝の雅楽 古楽譜による唐楽曲の楽理的研究』(東京堂出版 二〇〇五)。
- (6) 「表二」**10**の「駒形」の例については、曲名を示すと捉えて表に含めたが、本文①と同様、舞に用いられる馬の模型のことを指しているとも解釈できる。
- (7) 「表二」**9**の「府装楽」について、『うっほ物語 全改訂版』(室城秀之校注 おうふう 二〇〇一)、新編日本古典文学全集14『うっほ物語 ①』(中野幸一校注・訳 小学館 一九九九)は、「太平楽」の破にあたる「武昌楽」と同一の曲として捉えているが、角川文庫『宇津保物語 上巻』(原田芳起校注 角川書店 一九六九)の指摘にもあるように、狛近真(一一七七・一二四二)の著わした『教訓抄』には、「太平楽」の異名として「府装楽」の名がみえる。これに従い、「表二」**9**の例は「太平楽」とみなした。
- (8) 新編日本古典文学全集42『神楽歌 催馬楽 梁塵秘抄 閑吟集』(白田甚五郎 ほか校注・訳 小学館 二〇〇〇)。
- (9) 校注古典叢書『うっほ物語(三)』(野口元大校注 明治書院 一九八六)。
- (10) 角川文庫『宇津保物語 中巻』(原田芳起校注 角川書店 一九六九)。
- (11) 新編日本古典文学全集15『うっほ物語 ②』(中野幸一校注・訳 小学館 二〇〇一)。
- (12) 『伏見宮旧蔵楽書集成 三』(宮内庁書陵部編 明治書院 一九九八)所収。
- (13) 日本古典文学大系10『宇津保物語一』(河野多麻校注 岩波書店 一九五九)。
- (14) 日本古典全書『宇津保物語二』(宮田和一郎校注 朝日新聞社 一九四九)。

(15) 注(7)前掲の室城注釈。

(16) 通説では、一人舞を「落蹲」、同一の曲の二人舞を「納蘇利」と称する。しかしながら、『枕草子』（新編日本古典文学全集18『枕草子』 松尾聡 永井和子 校注・訳 小学館 一九九七）に、「落蹲は、二人して膝踏みて舞ひたる」（二〇三段 三三八頁）とあり、当時は舞人の人数ではなく、他の観点から呼び分けられていた可能性も考えられる。

(17) なお、本文⑬について、角川文庫は、年立の問題から「大将殿」を正頼ではなく兼雅であると解している。しかしながら、まず、正頼の子息の仲澄が「落蹲」を舞いはじめるといふ展開が続くことを考えると、多くの注釈と同様に「大将殿」は正頼だと解するのが自然だと考える。仲澄は「落蹲」を舞うことで、父正頼の往時の名声を想起させつつ、その嵯峨の院の御賀の時にも匹敵するであろう今時の宴を賛美したと捉えられよう。

(18) 室城秀之「うつほ物語の後半の始発における〈蔵開き〉の意味」（注(1)前掲書）。

「表二」 延喜年間から寛弘年間までの「万歳楽」「陵王」「落蹲（納蘇利）」の演奏記録

『貞信公記』Ⅱ『貞』、『九曆』Ⅱ『九』、『小右記』Ⅱ『小』、『御堂関白記』Ⅱ『御』

※漢文日記の検索は東京大学史料編纂所「古記録フルテキストデータベース」に拠った。

西暦	実施日	行事	曲名	典拠
九二六	延長四年 十月十九日	大堰川行幸	万歳楽	『貞』
九三七	承平七年 三月二十八日	殿上賭弓	陵王	『九』
九四四	天慶七年 五月六日	競馬	陵王	『九』
九四八	天曆二年 三月十二日	賭弓	納蘇利	『九』
九五〇	天曆四年 十月八日	残菊の宴	蘇合香 玉樹 中央宮楽 万歳楽 催馬楽	『九』
九五三	天曆七年 十月二十八日	殿上菊合	沁何鳥 綾切 陵王 万歳楽 石川楽 太平楽 長保楽	『九』
九六〇	天徳四年 二月十七日	雅楽寮楽舞	陵王 納蘇利	『九』
九八二	天元五年 正月十九日	賭弓	陵王	『小』
九八五	寛和元年 正月九日	殿上遊興	陵王	『小』
九八五	寛和元年 正月十日	小弓	陵王	『小』
九八五	寛和元年 正月十八日	賭弓	陵王	『小』
九八五	寛和元年 二月二十九日	殿上賭弓	陵王	『小』
九八五	寛和元年 三月三十日	巴融上皇童 舞御覧 散手 太平楽 納蘇利	春鶯囀 太平楽 納蘇利	『小』

九八七	永延元年 正月十八日	賭弓	陵王	『小』
九八七	永延元年 正月二十日	賭弓	納蘇利	『小』
九八八	永延二年 八月十九日	東宮童相撲	拔頭 万歳楽 地久 散手 狛杵 五常楽 胡蝶楽 桔杵	『小』
九八九	永祚元年 四月二十五日	兼家第競馬	陵王	『小』
九九三	正曆四年 三月二十九日	殿上賭弓	陵王	『小』
九九七	長徳三年 五月十五日	競馬	納蘇利	『小』
一〇〇一	長保三年 十月七日	東三条院御 詮子四十賀 試楽	万歳楽 蘇合香 陵王 納蘇利 秋風楽 賀殿	『小』
一〇〇一	長保三年 十月九日	東三条院御 詮子四十賀	万歳楽 蘇合香 陵王 納蘇利 秋風楽 賀殿	『小』
一〇〇五	寛弘二年 一月十八日	競馬	陵王 納蘇利	『小』
一〇一〇	寛弘七年 七月十七日	敦康親王 御元服	陵王 納蘇利	『御』

「表三」「御遊抄」にみえる十二世紀までの唐楽・催馬楽の演奏記録と「呂」「律」

※『御遊抄』は、『続群書類従 第十九輯下 管絃部』（続群書類従完成会 一九五八）に拠った。

西暦	実施日	行事	呂	律
九〇六	延喜六年 十一月七日	宇多天皇 四十御賀	安名尊	
九四七	天曆元年 正月二十三日	内宴	春鸞轉 酒清司 葛田	
九五一	天曆五年 正月二十三日	内宴	安名尊 春鸞轉 葛田	
一〇一二	寛弘九年 十一月二十四日	清暑堂	安名尊 鳥破 美濃山	「律之無」
一〇三六	長元九年 十一月十九日	清暑堂	安名尊 安樂塩 美濃山	「律之無」
一〇四六	永承元年 十一月十七日	清暑堂	安名尊 美濃山	「律之無」
一〇六八	治暦四年 十一月二十四日	清暑堂	安名尊 鳥破 美濃山	「律之無」
一〇七四	承保元年 十一月二十三日	清暑堂	安名尊 鳥破 美濃山 武徳山 竹河	
一〇八七	寛治元年 十一月二十二日	清暑堂	安名尊 鳥破 席田	伊勢海 万歳楽
一〇八九	寛治三年 正月十一日	朝観行幸	安名尊 鳥破 胡飲酒 席田	青柳 廻柳 拔頭
一〇九六	嘉保三年 二月二十三日	臨時御会	安名尊 席田 鳥破急	青柳 万歳楽

一〇九六	永長元年 三月十一日	中殿御会	安名尊 鳥破 此殿 鳥破 席田 賀殿急	伊勢海 万歳楽 廻柳
一一〇五	長治二年 三月五日	中殿御会	安名尊 鳥破 鳥破 席田 鳥破 賀殿急	青柳 万歳楽 更衣 三台急
一一〇五	長治二年 正月五日	朝観行幸	此殿 鳥破 席田 鳥破 賀殿急	青柳 万歳楽 三台急
一一〇五	長治二年 三月五日	中殿御会	安名尊 鳥破 鳥破 席田 鳥破 賀殿急	青柳 万歳楽 更衣 三台急
一一〇七	嘉承二年 三月六日	朝観行幸	桜人 鳥破 席田 鳥破 賀殿急	青柳 万歳楽 五常楽急
一一〇八	天仁元年 十月二十日	朝観行幸	安名尊 鳥破 鳥破 席田 賀殿急	伊勢海 万歳楽
一一〇八	天仁元年 十一月十八日	清暑堂 拍子合	安名尊 鳥破 鳥破 席田 賀殿急	伊勢海
一一〇八	天仁元年 十一月二十三日	清暑堂	安名尊 鳥破 席田 賀殿急	伊勢海
一一〇九	天仁二年 四月二十七日	朝観行幸	安名尊 鳥破 鳥破 席田 賀殿急	更衣 万歳楽 三台急
一一一〇	天永元年 二月二十四日	朝観行幸	安名尊 鳥破	青柳 万歳楽

一一二五	一一二四	一一二三	一一二三	一一二〇	一一一九	一一一八	一一一七	一一一六	一一一四	一一一三	一一一二
天治元年 正月三日	天治元年 正月五日	保安四年 十一月二十日	保安四年 九月二十五日	保安元年 二月一日	元永元年 二月二十一日	元永元年 二月十日	永久五年 三月七日	永久四年 二月十九日	永久二年 二月十日	永久元年 正月八日	天永三年 二月十三日
朝觀行幸	朝觀行幸	清暑堂	清暑堂 拍子合	朝觀行幸							
安名尊 鳥破 席田 賀殿急	新年 鳥破 席田	安名尊 鳥破 賀殿急	安名尊 席田	安名尊 鳥破 席田 鳥急	安名尊 鳥破 本滋 鳥急						
万歳楽 更衣 三台急	青柳 五常楽急	伊勢海 万歳楽 五常楽	伊勢海 万歳楽 更衣 三台急 五常楽急	青柳 万歳楽	更衣 万歳楽	青柳 万歳楽 三台急	青柳 万歳楽	青柳 万歳楽	伊勢海 万歳楽 五常楽急	伊勢海 万歳楽	青柳 万歳楽 三台急

一一三八	一一三七	一一三六	一一三五	一一三四	一一三三	一一三二	一一三一	一一三〇	一一二九	一一二七	一一二六
保延四年 正月二日	保延三年 正月四日	保延二年 正月五日	保延元年 正月四日	長承三年 正月五日	長承二年 正月二日	長承元年 正月二日	天承元年 正月二日	大治五年 正月十一日	大治四年 正月二十日	大治二年 正月三日	大治元年 正月二日
朝觀行幸	朝觀行幸	朝觀行幸	朝觀行幸	朝觀行幸	朝觀行幸	朝觀行幸	朝觀行幸	朝觀行幸	朝觀行幸	朝觀行幸	朝觀行幸
安名尊 鳥破 席田 鳥急	安名尊 鳥破 席田	安名尊 鳥破 席田	安名尊 鳥破 席田	安名尊 鳥破 席田	新年 鳥破 賀殿急	新年 鳥破	新年 鳥破 美作	安名尊 鳥破 席田 賀殿急	安名尊 鳥破 席田 賀殿急	新年 鳥破 賀殿急	安名尊 鳥破 席田
青柳 万歳楽 更衣 五常楽急	青柳 万歳楽	更衣 万歳楽 五常楽急	更衣 万歳楽 五常楽急	万歳楽 更衣 五常楽急	青柳 万歳楽 三台急	青柳 万歳楽	青柳 万歳楽 三台急	万歳楽 更衣 五常楽急	更衣 万歳楽	青柳 万歳楽 三台急	万歳楽 更衣 三台急

一一六八	一一六八	一一六八	一一六五	一一六三	一一五九	一一五八	一一五五	一一四六	一一四三	一一四二	一一四二
仁安三年 十一月十四日	仁安三年 十一月十日	仁安三年 正月二日	永万元年 正月二日	長寛元年 正月二日	保元四年 正月二十一日	保元三年 正月二十二日	久寿二年 十一月二十五日	久安二年 二月一日	康治元年 正月三日	康治元年 十一月十七日	康治元年 十月十八日
清暑堂 拍子合	清暑堂 拍子合	臨時客	朝觀行幸	朝觀行幸	内宴	内宴	清暑堂	朝觀行幸	朝觀行幸	清暑堂	清暑堂拍 子合
安名尊 鳥破 美濃山 鳥急	安名尊 鳥破 美濃山 鳥急	安名尊 席田 眉止女		新年 鳥破 席田	安名尊 鳥破 美作 賀殿急	安名尊 鳥破 席田 賀殿急 美作	安名尊 鳥破 美濃山 賀殿急	安名尊 鳥破 美作 賀殿急	安名尊 鳥破 席田 鳥急	安名尊 鳥破 席田 鳥急	安名尊 鳥破 席田 鳥急 本滋 賀殿急
伊勢海 万歳楽 刺櫛 三台急 更衣 五常楽	万歳楽 更衣	更衣	万歳楽 更衣	青柳 万歳楽 更衣 三台急 五常楽急	伊勢海 万歳楽 更衣 三台急 五常楽急	伊勢海 万歳楽 青柳 更衣 五常楽急	伊勢海 万歳楽 五常楽急	青柳 万歳楽 更衣 五常楽急	青柳 万歳楽 五常楽急	伊勢海 万歳楽 五常楽急	伊勢海 万歳楽 五常楽急 三台急 更衣 甘州

一一八四	一一八四	一一八三	一一七八	一一七七	一一六八
元暦元年 十一月二十日	元暦元年 十一月十五日	寿永二年 正月二日	治承二年 六月十七日	治承元年 十二月二十六日	仁安三年 十一月二十四日
清暑堂	清暑堂 拍子合	臨時客	中殿御会	御袴着	清暑堂
安名尊 鳥破 美濃山 鳥急	此殿 眉止女 席田 賀殿急	安名尊 席田 眉止女	安名尊 鳥破 席田 賀殿急	安名尊 席田	安名尊 鳥破 美濃山 鳥急
伊勢海 万歳楽	庭生 万歳楽		伊勢海 万歳楽 五常楽急	青柳	万歳楽 更衣 三台急 刺櫛 五常楽急

第二章 「祭の使」巻と「菊の宴」巻の催馬楽引用

——「声振り」に注目して——

一、はじめに

催馬楽は、平安期に流行し、貴族たちに愛唱された宮廷歌謡である。『源氏物語』においては、「梅枝」、「竹河」、「総角」、「東屋」といった催馬楽の曲名が巻名にもなっており、延べ二十三曲もの催馬楽の引用が確認できる⁽¹⁾。一方、『源氏物語』よりも、やや先行して成立したとみられる『うつほ物語』においては、延べ四曲の催馬楽の引用が確認できる。『源氏物語』と比較すると引用されている曲数は少ないが、「祭の使」巻、及び「菊の宴」巻には、作中人物が催馬楽の「声振り⁽²⁾」を用いて和歌を「歌う」という、同時代の他の文学作品にはみられない催馬楽の引用場面があり、注目される。

本章では、この特徴的な『うつほ物語』の催馬楽の引用について考察する。「声振り」は同時代の文学作品においては他にみられない語である。そのため、二節では中世の楽書も参照しながら、催馬楽の「声振り」を用いて和歌を歌うという行為について考察を加える。三節、四節では、それぞれ「祭の使」巻と「菊の宴」巻における「声振り」による催馬楽引用を具体的に検討していく。用いられる催馬楽の詞章内容に注目することで場面の新たな解釈を試み、引用された催馬楽が、物語の展開と示唆的に重ねられていることを指摘したい。また、「声振り」は、音声によって、聞き手である作中人物に催馬楽の詞章が伝わるという展開を可能にし、巧みな和歌のやりとり繋がりがあると考えられる。

二、催馬楽の「声振り」

『うつほ物語』において確認できる「声振り」の語は、次の傍線部の計三例である。

①左大将⁽²⁾のぬし、河^{かは}のあなたより、をかしき小船^{こふね}、興あるさまに調^{てう}じてつくり、おはしき^(おかしき)ものを、興^{けう}あるこへいしてして⁽³⁾、かはらけとりて、侍^(侍従に)従高麗^{こま}の楽^{がく}せさせてわたり給

ふ。右大将おとど、かぎりなく喜び給ひて、河面に、右のつかひのあそびと、殿上人、
君だちひとりみて、あそびて待ち給ふとて、「大君来まさば」といふ声振りに、かう歌
ひ給ふ。

底深き淵を渡るは水馴れ棹長き心も人やつくらむ

左大将のぬし、「伊勢海」の声振りに、

人はいさわがさす棹の及ばねば深き心をひとりとぞ思ふ

とて渡りて、左右遊びて着き並み給ひぬ。

(祭の使 一三三三〜一三四頁)

②この家に入り給て見入るれば、籬の尾花、色深き袂にて、折れ返り招く。源宰相、思
すことはならず、年ごろの妻子は、いかにしけむ方も知らで、よろづにあはれに思ほ
ゆれば、

夕暮れの籬に招く袖見れば衣縫ひ着せし妹かと思ふ

「妹之門」の声振りに、北の方聞き給て、……

(菊の宴 三七七頁)

本文①では、催馬楽「我家」と催馬楽「伊勢海」、本文②では、催馬楽「妹之門」の「声
振り」が作中人物によって用いられている。それぞれの詞章は左に掲げる通りである。

我家は 帷帳も 垂れたるを 大君来ませ 簪にせむ 御肴に 何よけむ 鮑栄螺
か 石陰子よけむ 鮑栄螺か 石陰子よけむ (催馬楽「我家」)

伊勢の海の きよき渚に 潮間に なのりそや摘まむ 貝や拾はむや 玉や拾はや

(催馬楽「伊勢海」)

妹が門 夫が門 行き過ぎかねてや 我が行かば 肘笠の 雨もや降らなむ
しで田長 雨宿り 笠宿り 宿りてまからむ しで田長 (催馬楽「妹之門」)

さて、「声振り」は、同時代に用例が確認できない語であり、『うつほ物語』の諸注釈においても、「歌う時の声の調子」⁽⁴⁾以上の説明はなされていない。また、近年、山田貴文⁽⁵⁾が当該場面について考察しており、「声振り」について「和歌を催馬楽の曲にのせて歌う表現」と捉え、「催馬楽にのみ「声振り」で和歌を乗せることが可能だった」と推測しているが、論拠が示されていない。

そこで、時代は下ってしまうのだが、中世の楽書の記述を手掛かりに、検討を試みたい。楽家の藤原孝道（一一六六―一二三七）が娘に書き与えた楽書『残夜抄』⁽⁶⁾には、この「声振り」の語がみえる。

楽といふは。からくにの歌は詩也。この朝のすなはち雑芸神楽。催馬楽。風俗。をよび雑芸。白拍子。ちないらこまでも。このよしあひおなじ。か様にこゑどゝなるからくにの歌のこはぶりをうつしまねびたるをかくとはいふなり。……大嘗会には和歌所いはいの歌をよみたてまつりたるを風俗歌にくだして歌のふりをつけて。其歌のこはぶりに随て。悠紀主基の楽人楽を作たるにて。左右舞人まひを作るべきとかや。……

『残夜抄』

こゝでは、「からくにの歌」（＝漢詩）の「声振り」を模倣したものが「楽」であると述べられている。また、践祚大嘗祭において、悠紀国・主基国が奉る悠紀主基風俗歌⁽⁷⁾については、和歌所で詠まれた和歌を風俗所に下して「歌の振り」をつけ、さらに、その「声振り」に基づいて、音楽や舞を作るということが行われていたと示されている。

「振り」とは、中世において、歌謡に関する記述に散見される語である。「振り」は、歌唱の際の様々な声の技法を指し、そこには、次のように音程の取り方（変え方）等も含まれていると考えられる。

稽古のみたざるものは、何も一樣に唱ものなり。一首／＼に心をいれて唱をりは、そのふりいでにき。たとへば、応保二年正月廿二日より精進、同月十二日に新宮参詣のをり、資賢神楽唱ついでに、催馬楽の伊勢海を唱に、せのふしたゞふりにあふして唱。道家はよくしりてあり。資賢はまだ哥の玉やひろはんの甲替句をしらず。ならばずして、通家の声につきて、幾たびも唱ければ、其のふりいできて、聞しに、同く目出度うたはれたりき。

〔梁塵秘抄口伝集〕卷十一

この『梁塵秘抄口伝集』卷十一^⑧にみえる記述には、源資賢（一一一三・一一八八）が催馬楽「伊勢海」に通じておらず、詞章の「玉やひろはん」の、音程を高くする部分を知らなかったが、息子の通家（一一三三・一一六七）の歌声について何度も歌っているうちに、その「振り」を習得した、とある。ここからも、「振り」は、その歌謡の歌唱パート特有の旋律を含みこんだ概念であると確認できよう。

『うつほ物語』の三例において「声振り」は、「伊勢海」の「声振り」のように、個々の曲に対して用いられている。これらの「声振り」も、歌唱の旋律を含めた、それぞれの曲の特徴的な歌い方を指していると考えられる。つまり、当該場面において、作中人物たちは、聞き手が、それが催馬楽のどの曲か聞いて分かるよう、「替え歌」のように自作の和歌を歌っていると解釈できる。

なお、催馬楽の曲のレパートリーが、このような「替え歌」から増えていったのではないかと可能性については、近年、ステイヴン・G・ネルソン^⑨や本塚亘^⑩らによって、音楽的見地からの研究が進められている。特に本塚は、『うつほ物語』における本文①の「声振り」の用例について、引用されている催馬楽「我家」と「伊勢海」の詞章が、共に五音と七音の詞章から成っており、和歌の音数律に近いことに注目している。このことから、催馬楽の詞章に「和歌の形式」が内包されていれば、和歌を催馬楽の節を付けて歌うことが出来たのではないかと推測する。本塚は、試みとして「祭の使」巻における「我家」、ならびに「伊勢海」の詞章と、作中和歌との対応を次のように示している。

我家は

〔底深き〕

帷帳も

〔淵を渡るは〕

垂れたるを

〔水馴れ棹〕

大君来ませ

〔長き心も〕

婿にせむ

〔人やつくらむ〕

（御肴に何良けむ……）

伊勢海の

〔人はいさ〕

清き渚に

〔わがさす棹の〕

潮間に

〔及ばねば〕

なのりそや摘まむ

〔深き心を〕

貝や拾はむヤ

〔一人とぞ思ふヤ〕

玉や拾はむヤ

〔一人とぞ思ふヤ〕

さて、本塚論では、本文②の「声振り」の例は言及されていない。しかし、付け加えるならば、「菊の宴」巻で引用されている催馬楽「妹之門」もまた、五音と七音で構成された詞章を持っており、和歌による「替え歌」のし易い曲だと言える。例えば、次のように「替え歌」になる場合の詞章の対応を示すことができよう。

妹が門

〔夕暮れの〕

夫が門

〔夕暮れの〕

行き過ぎかねてヤ

〔籬に招くヤ〕

我が行かば

〔袖見れば〕

肘笠の

〔袖見れば〕

肘笠の
〔袖見れば〕

雨もや降らなむ
〔衣縫ひ着せし〕

しで田長
〔妹かと思ふ〕

(宿りてまからむ……)

『うつほ物語』の本文①、本文②の場面では、「声振り」によって、自作和歌による催馬楽の曲の「替え歌」がなされている場面だと捉えてよいと考える。では、『うつほ物語』において、こうした「声振り」を用いた催馬楽引用はどのような役割を果たしているのだろうか。次節で一場面ずつ検討していきたい。

三、「祭の使」巻における「声振り」

三・一、「大君来まさば」

二節で掲げた本文①は、桂川で源正頼主催の夏神樂が行われる中での一場面である。正頼のもとへ、兼雅・仲忠らが別邸の桂殿から小舟に乗って到着する。それを迎える源正頼が用いるのが、催馬楽「我家」の「声振り」である。

ところで、『うつほ物語』の本文で「大君来まさば」と引用されている部分は、現在鍋島家本等で確認できる詞章では、「大君来ませ」となっている。しばしば、本文の誤りかと注されている箇所だが、『源氏物語』「常夏」巻に次のような会話がある。

③「……まじりものなく、きらきらしかめる中に、大君だつ筋にて、かたくななりとに

や」とのたまへば、「来まさばといふ人も侍りけるを」と聞こえ給ふ。「いで、その御

肴さかなもてはやされんさまは願はしからず。……」 (常夏 ③二一八～二一九頁)

本文③では、光源氏が玉鬘に、夕霧と雲居雁の結婚を許さない内大臣の態度について、夕霧が「大君」、すなわち天皇に連なる血筋であるから頑なのだろうか、と難じたのに対

し、玉鬘が催馬楽「我家」を引用して、「(大君が)来るならば(簀にしたい)」という人もおりますのに、と応じている。「来まさば」と詞章が引用されており、『うつほ物語』『祭の使』巻の表現とほぼ一致することが注目される。『うつほ物語』『祭の使』巻の表現が、『源氏物語』『常夏』巻の表現に影響を与えた可能性も考えられる一方、これらは、従来指摘されるような本文の誤りではなく、平安中期において「大君来まさば」という詞章のバリエーションが存在したことを示しているとも捉えられるのではないか。

さて、催馬楽「我家」は、他に、「蔵開上」巻の場面においても引用されている。ここで、「我家」は、源正頼が弾正の宮を「簀にしたい」という意を示すために用いられている。

④これを、式部卿の宮、右のおとど、いとめでたし。これ、かかる簀にせんと思して、左おとど、「御肴にせん」と、箏の琴にいと面白くかい弾き給ふ。

(蔵開上 五三三頁)

「我家」の詞章の「御肴に何よけむ」以下の部分は、「大君」を「簀」にしようと、暗に女性(女性器)に喩えた貝類を次々と勧める内容として解釈されうる¹⁰⁾。次の、『源氏物語』『帚木』巻では、光源氏が紀伊守に対して、接待に女性を要求するという冗談めかしたやりとりで「我家」が引用されており、少なくとも平安中期にはこのような解釈が成り立っていたことがうかがえる。

⑤「とばり帳もいかにぞは。さる方の心もなくては、めざましきあるじならむ」とのたまへば、「何よけむともえうけたまはらず」と、かしこまりてさぶらふ。

(帚木 ①九五)

本文①で、正頼が「簀にせむ」と思い、「御肴に」の部分が引用されるのも、自身の娘を弾正の宮に勧めようという正頼の思惑を示すものとして捉えられる。二節に引用した、「祭

の使」巻の「我家」の引用もまた、従来の注釈¹²では、「蔵開上」巻の例と同様、「聳にせむ」という部分が響かせられており、正頼が兼雅を聳として歓迎しているものと解釈されてきた。しかし、一方で、本文①の例では、直接引用されている部分が「大君来まさば」という詞章である点が注目される。同じく本文①で「声振り」が用いられている「伊勢海」、及び本文②の「妹之門」において、催馬楽はいずれも曲名で引用されているのに対し、「我家」のみ敢えてこの詞章が引用されることには、何らかの意図があると考えて良いのではないか。

そこで、この「大君来まさば」という詞章の解釈について今一度確認してみたい。「大君」の語は、平安中期までの用例では、専ら天皇、あるいは皇子、皇孫に対する尊称として用いられている。「大君」を天皇、皇子、皇孫以外の人物に用いる例は、中世に入るまで他に全くみられない。それにもかかわらず、この催馬楽「我家」の「大君」については、『梁塵後抄』¹³をはじめとして、現行の催馬楽の諸注釈に至るまで、しばしば、単なる「高貴の人」を指すと解釈されてきた。このような解釈がなされてきたのは、催馬楽が元来俗謡であり、歌い手は庶民であったとする捉え方が詞章の解釈の前提になっているためであろう。庶民が天皇や天皇の子孫を「聳」にするというのは現実的ではないので、「大君」は文字通りの「天皇、皇子、皇孫」の意味ではないという考えに基づいたものと思われる。だが、貴族社会の中では天皇の子孫を「聳」にするというのは十分ありうることであり、少なくとも、平安中期の作り物語の中で引用された催馬楽「我家」の「大君」は、天皇の血を引く人物に用いることばとして捉えてよいのではないか。例えば、『源氏物語』には、先に挙げた場面の他に、「若菜上」巻において、次のように、光源氏と女三の宮の結婚に関連する「我家」の引用がある。『源氏物語』における「我家」の引用では、いずれも詞章の「大君」が、光源氏、あるいは夕霧と重ねられており、皇統の人物に用いる尊称としての意味が強く意識されていると言える。

⑥ただ人におはすれば、よろづのこと限りありて、内裏参りにも似ず、聳の大君といは

むに事違ひて、めづらしき御仲のあはひどもになむ。

(若菜上 ③六二頁)

さて、『うつほ物語』『蔵開上』巻の例において、正頼が「大君」である弾正の宮に「我家」を歌い掛けるのは、まさしく詞章の通りと言える。しかし、「祭の使」巻で正頼が迎えている藤原氏の兼雅は「大君」には当たらない。確かに、兼雅はその身分から、あて宮の有力な賀候補として正頼に尊重され、「嵯峨の院」巻では、兵部卿の宮、すなわち「大君」と並べて名を挙げられるほどである。

⑦「こゝにも、それをなむ思ふ。兵部卿宮、右大将などは、ただ人にも、こともなき人にこそあめれ、……」

(嵯峨の院 一八七)

ただし、本文⑦でも、兼雅はあくまで「ただ人」と称され、皇統とは区別されて捉えられている。本文①において、正頼が兼雅を「我家」の詞章の「大君」に重ねるかのような「声振り」を用いたというのは、どのように解されるべきだろうか。ここで、「祭の使」巻が、既にあて宮求婚譚の結末に向け、求婚者としての親王たちの存在を強調することに筆を割く巻であることに留意したい。本文①の直後にも、兵部卿の宮の参列に続いて、春宮からあて宮へ文が届く場面が挿入される。

⑧又、兵部卿の親王も、御祓へしに、同じき河原に出で給へるを、喜びて、おほむかへして、同じ御前に着きまひぬ。かかるほどに、春宮より、蔵人を御使ひにて、かく聞
こゝえ給へり。

うちはへて我につれなき君なれば今日の禊もかひなかるらん

(祭の使 二三四頁)

あて宮求婚譚において、春宮をはじめ、多くの親王たちの優位性については既に先行研

究で指摘されている。室城秀之¹⁵⁾は、物語の論理としても、正頼の思惑としても、あて宮の春宮入内という求婚譚の結末は決定されており、求婚譚は春宮と「上達部・親王たち」の争いとして語られていると論じる。また、「祭の使」巻は、涼が求婚者として、初めてあて宮に和歌を贈る場面（祭の使 二〇五）が描かれる巻でもある。次巻の「吹上上」巻における涼登場の意味については、様々に議論されているが、高野英夫¹⁶⁾は、仲忠を相対化し、求婚譚の敗者とするために、皇統の涼の登場が必要とされたと論じる。「上達部」である兼雅は、身分の上では、むしろ仲忠よりも有力な求婚者であるとも言えるが、仲忠同様、「ただ人」ゆえに勝者にはなり得ない存在である。「大君が来るならば、賀にしたい」という催馬楽「我家」の「声振り」を、正頼が、決して「大君」たり得ない「ただ人」の兼雅に対して用いるという表現は、求婚譚における「大君」の優位性を示唆するものとして機能するとともに、「ただ人」である兼雅・仲忠の敗北を予想する読者にとって、痛烈な皮肉として読み取られるよう企図されているのではないか。

三・二、「声振り」を用いた和歌のやりとり

次に、「声振り」と共に歌われる、正頼と兼雅の和歌について検討してみよう。まずは、正頼の詠歌を再掲する。

底深き淵を渡るは水馴れ棹長き心も人やつくらむ

（祭の使 二三三頁）

この歌について、先行の注釈で大きく解釈が分かれているのは、「人」の解釈である。大別して、「人」を「兼雅」とするもの¹⁷⁾と「人々」とするもの¹⁸⁾がある。ただし、「人々」とする注釈では、具体的にどのような「人々」なのか、明確にされていない。歌が詠まれた場面の状況を考えると、今まさに小舟で河を渡って来ているのは兼雅であり、「人」は兼雅を指していると解釈すべきであろう。前述のように、催馬楽「我家」の詞章は、かなり猥雑かつ好色な内容と解釈されていた可能性が高い。また、「長き心も人やつくらむ」とい

う表現には、本当に「長き心」が備わっているのだろうか、という相手への軽い疑いが込められているとみられる。これらを考慮すれば、この歌は「あだ人」の兼雅をからかいつつ、あて宮への誠実さを試している内容として、「底の深い淵を渡るといふことは、水底を突くほど長い水馴棹のように、長く慣れ親しんでも変わらない誠実な心も、人（＝兼雅）は身に付けているのでしょうか」と解釈できると考える。

ただし、ここで、今一度この和歌が、「大君が来るならば賀にしたい」という内容の催馬楽「我家」の「声振り」で歌われたことを考え併せたい。自身が「大君」に当てはまらないということから、聞き手の兼雅にとっては、正頼の歌の「人」には、春宮をはじめとした求婚者の親王たちの存在が想起されてくるのではないか。それゆえ、兼雅は催馬楽「伊勢海」の「声振り」を用いて、次のような歌を返したものと考えられる。

人はいさわがさす棹の及ばねば深き心をひとりとぞ思ふ

（祭の使 二二三頁）

「伊勢海」が用いられることについては、先行の注釈書において、「我家」の歌詞に貝の名を列挙するのを承けて、「貝や拾はむや」と応じ、「玉や拾はむや」にあて宮を望む気持ちや寓したものを¹⁹⁾のように解釈されている。「伊勢海」もまた、「玉」や「貝」を女性に寓した、色恋に引きつけた解釈をされ得る詞章を持ち²⁰⁾、この解釈は妥当であろう。催馬楽「我家」が貝類を勧めるのに対して、催馬楽「伊勢海」は、「貝や拾はむ」の後に「玉や拾はむ」という歌詞が続く。ここには、「貝だけではなく、玉（＝あて宮）も拾いたい」という意が仄めかされていると考えられる。その上で、『後撰和歌集』には、「長き心」と「伊勢海」がともに詠み込まれた次の和歌が収められていることが注目される。

心みじかきやうにきこゆる人なりといひければ

伊勢の海にはへてもあまるたくなはの長き心は我ぞまされる

（『後撰和歌集』巻第九 恋一 五七九 よみ人しらず）

『うつほ物語』以前の例で、「長き心」の語を詠んだ和歌は管見の限り十三首確認できた⁽²¹⁾。その中でも、この『後撰和歌集』五七九番歌は、「心みじかき」、移り気な人のようだとされたのに対し、伊勢の海の桟縄によそえて、「長き心」、変わらない誠実な心は自分こそが優れているのだと切り返したもので、当該場面の兼雅の歌の趣向と非常に近い。兼雅が催馬楽「伊勢海」を用いたのは、「長き心」を詠んだ正頼の歌から、この後撰集歌への連想がはたらいたためだと考えられるのではないか。

さて、兼雅の歌の解釈においても、「人」をどう解釈するかについて諸注で意見が分かれている。多くの注釈書⁽²²⁾は正頼を指すと解釈しているが、新編日本古典文学全集は、「他人」と解釈し、「他の人はどう考えているのか分かりませんが、わたしがさす棹が届かないので、深い心を持っているのは、わたしひとりだけだと思います」と訳している。正頼の歌との関わりから、後者の解釈が妥当だと考える。兼雅は、正頼の歌の「人」を、他者の意味としての「人」と捉えなおし、「大君来まさば」の「声振り」から想起される他の求婚者の「大君」たちとの差別化をはかっていると考えられる。さらに、催馬楽「伊勢海」の「声振り」を用いることで、兼雅は、『後撰和歌集』五七九番歌を匂わせつつ、自身のさす棹が水底に届かないのは、自分が他者よりもいっそう深い「伊勢の海」を渡っているからだという意を込め、自身の「深き心」の優位と結び付けているのではないか。言うまでもなく、和歌表現において、「海」と「深し」は縁語の関係にある。兼雅の歌は、正頼の歌の「長き心」から、『後撰和歌集』歌を通じて催馬楽の「伊勢海」、そして、歌語としての「伊勢の海」から「深き心」へと、連想が度重なって詠まれたものだと捉えられる。

この兼雅の切り返しは、正頼が兼雅を歓迎して催馬楽「我家」の「声振り」を用いたことを十分理解した上でのものとして設定されているのだろう。正頼の和歌が、兼雅に対するからかいを含んだものであったために、「我家」の詞章の「大君来まさば」の部分を踏まえて、「人はいさ……（「大君」と呼ばれるような方々はどうか知りませんが、私は違いますので）」と空とぼけてみせたものと思われる。互いに冗談めかした応酬ではあるのだが、

「声振り」によって、和歌と併せて催馬楽の詞章の内容をも相手に想起させようとする、非常に趣向を凝らしたやりとりになっていると言えよう。

四、「菊の宴」巻におけるやりとり

次に、「菊の宴」巻の用例について検討する。二節で掲げた本文②は、実忠が、比叡山で恋の成就を願う祈祷の帰り、遭遇した仲忠と連れ立って志賀の山里を訪れる場面である。実忠は、垣根の薄に目を留め、あて宮への叶わぬ恋や、行方知れずの妻子のことを思い返し、次の和歌を詠む。

夕暮れの籬まがきに招く袖見れば衣縫きぬぬひ着せし妹いもかとぞ思ふ

(菊の宴 二七七頁)

この歌を、実忠は催馬楽「妹之門」の「声振り」を用いて歌ったらしい。垣根の内には偶然にも実忠の妻子が住んでおり、この「声振り」が北の方の耳に入るのである。実忠の歌は、一見、偶然立ち寄った家の薄と妻の姿とを重ねたことよって口をついた独詠歌のようであるが、敢えて催馬楽の「声振り」を用いている点に、聞き手を意識していることが読み取れる。催馬楽「妹之門」の詞章の「行き過ぎかねてや 我が行かば」は、この家に目を留めた実忠の状況と一致し、「宿りてまからむ」には、是非この家に滞在したいという実忠の願望と一致する。実忠は、この家の人々が「声振り」と和歌を耳にして自身の来訪に気づき、「妻の家を想起させるようなこの家に、是非宿らせてほしい」という意を汲んでくれることを期待して、「妹之門」を用いていると考えられるのではないか。なお、本文②の直後、実忠と仲忠は家の中門を押し開けて入ると簀子近くまで寄り、期待通りこの家に明け方まで滞在することになる(菊の宴 三七七〜三七八頁)。

ところで、この家に実忠の妻の妻子が住んでいるという事実は、直前に実忠の北の方の志賀隠遁の描写(菊の宴 三七五〜三七六頁)があることから、読者には明かされているのだが、実忠は最後までそれに気づかない。志賀の家はまさしく実忠の「妹之門」である

のにもかかわらず、それを知らぬまま催馬楽「妹之門」を用いる実忠の姿は皮肉である。

一方、場面において、「声振り」は、叙述の焦点を実忠からその妻子へと切り替え、彼らが来訪者の正体が実忠であることに気付くきっかけとして機能している。「妹之門」の「声振り」を通して実忠の歌を聞いた北の方と娘の袖君は、「げに、似たる声かな」と、次のように歌を詠み合う。

ふるさとのつらき昔を忘るとかへたる宿も袖は濡れけり
(菊の宴 三四七頁)

立ち寄りし籬まがきを見つつ慰めし宿かへてかをかくてぞいとど悲しき
(菊の宴 三四七頁)

二人の和歌中の「袖」、「籬」は、実忠の和歌のことばを用いたものであろうが、「宿」は、催馬楽「妹之門」の「雨宿り 笠宿り 宿りてまからむ」という部分の詞章を承けて用いたことばだと考えられる。「妹之門」の詞章が想起されたことによって、北の方と袖君には、かつては実忠も訪れ、滞在した、「妹が門」であり「夫が門」でもあった都の住まいのことが悲しく思い返されたのである。この反応は、実の妻子がいるとも知らず「声振り」を用いた実忠の思惑とは完全にずれており、両者のすれ違いが際立つ場面だと言える。

このように、「菊の宴」巻においても、「声振り」は、和歌と併せて、催馬楽の詞章を想起させるものとして機能していると考えられる。催馬楽「妹之門」の響きは、「夫が偶然妻の家に立ち寄る」という物語の展開と重なり、作中の聞き手である北の方と袖君に、かつての暮らしを回想させるのである。

五、結び

以上、『うつほ物語』における「声振り」を用いた催馬楽引用について論じた。「声振り」は同時代においては用例が全くみられない語であり、『うつほ物語』独自の催馬楽の引用の手法として注目される。「声振り」は、催馬楽の曲を歌唱する際の旋律を含んだ概念だと考

えられ、『うつほ物語』にみられる「声振り」で和歌を「歌う」行為は、いわば、「替え歌」のようにして催馬楽の旋律に合わせて自作和歌を歌唱しているものと捉えられる。

『うつほ物語』において、「声振り」により引用されている催馬楽「我家」、「伊勢海」、「妹之門」は、いずれもストーリー性の高い詞章を持つ曲である。このストーリー性が、和歌の内容と併せて仄めかされるという形で利用されていると考えられる。詞章を部分的に引用する場合と比較して、詞章全体が想起させられるところから、物語の状況と詞章とがより示唆的に重ね合わせられている。また、詞章の内容が、音声によって聞き手の作中人物に伝わることで、趣向を凝らした和歌のやり取りを描き出すことに繋がっている。

『うつほ物語』の和歌は概して評価が低く⁽²⁾、本稿で取りあげた催馬楽の「声振り」を用いたやりとりについても、従来、ほとんど検討されて来なかった。しかしながら、『うつほ物語』が、『源氏物語』に先んじて催馬楽の引用が確認できる最古の作り物語であるという点は、改めて注目されるべきであろう。『源氏物語』において、催馬楽の引用が、物語展開と密接に、かつ重層的にかかわって機能していることは、既に多くの先行研究が指摘するところである。『うつほ物語』特有の「声振り」を用いたやりとりは、作り物語における、こうした巧みな催馬楽引用の手法の先駆として認めることが出来ると考える。

※『梁塵秘抄口伝集』巻十一の本文は、『新訂 梁塵秘抄』（佐佐木信綱 校訂 岩波書店 一九四一）に拠り、適宜表記を改めた。

注

- (1) 植田恭代『源氏物語の宮廷文化』（笠間書院 二〇〇九）、ステイヴン・G・ネルソン『源氏物語』における催馬楽詞章の引用——エロスとユーモアの表現法として——（『源氏物語とポエジー』 寺田澄江 清水婦久子 田淵句美子 編 青簡舎 二〇一五）など。

- (2) 当該場面も含め、「祭の使」巻については、左大将であるはずの正頼が「右大将」、右

大将であるはずの兼雅が「左大将」と表記されているという本文の問題がある。この点について、室城秀之は、同巻の騎射の場面では、正頼が「右大将」（右方）、兼雅が「左大将」（左方）とした方が史実と一致することなどから、「祭の使」巻の本文は意図的に左右が入れ替えられているのだと指摘する（室城秀之「源正頼は、「左大将」か、「右大将」か」『うつほ物語の表現と論理』 若草書房 一九九六）。ただし、当該場面に関しては、兼雅の子である仲忠が「右楽」である高麗楽を演奏しているという点も留意される。当該場面は、「左右遊びて」とあるように、左右に分かれて音楽を奏している場面であり、このような時は、左方が「左楽」（唐楽）、右方が「右楽」（高麗楽）を奏するのが通例である。室城論は、野口元大説（校注古典叢書『うつほ物語（二）』野口元大校注 明治書院 一九七八）を引き、兼雅、仲忠（左方）が正頼（右方）に対して「敬意」を表していると解釈するが、なお検討の余地があるように思われる。

- (3) 誤脱が疑われる箇所であるが、定め難い。日本古典全書『宇津保物語二』（宮田和一郎校注 朝日新聞社 一九四九）は「うつはして」、日本古典文学大系10『宇津保物語一』（河野多麻 校注 岩波書店 一九五九）、角川文庫『宇津保物語 上巻』（原田芳起校注 角川書店 一九六九）、注(2)前掲の校注古典叢書、新編日本古典文学全集14『うつほ物語①』（中野幸一 校注・訳 小学館 一九九九）は「胡瓶（こへい）して」、「うつほ物語 全 改訂版」（室城秀之 校注 おうふう 二〇〇一）は「御幣調じて」と校訂する。

- (4) 新編日本古典文学全集15『うつほ物語②』（中野幸一校注・訳 小学館 二〇〇一）。
- (5) 山田貴文『「うつほ物語」に見る声振——催馬楽にのせる和歌——』（『立正大学大学院日本語・日本文学研究』一四 二〇一四・二）。

- (6) 『群書類従 第十九輯 管絃部 蹴鞠部 鷹部 遊戯部 飲食部』（続群書類従完成会 一九三二）所収。

- (7) 踐祚大嘗祭における悠紀主基風俗歌については、近年、飯島一彦が詳細に論じている（飯島一彦「悠紀主基風俗歌の変容」『古代歌謡の終焉と変容』 おうふう 二〇〇〇）。

七)。飯島は、『残夜抄』に記されるような、歌人に依る風俗歌詠進と大嘗祭の度毎に設置された風俗所における音楽・舞の新作という形式は、三条天皇の時期に整美されたのではないかとみている。

- (8) 『梁塵秘抄口伝集』巻十一～十四は、現存する『梁塵秘抄口伝集』巻一の一部、及び巻十とは異なり、後白河法皇の執筆とは認められないため、『異本梁塵秘抄口伝集』とも称される。その成立については、近年、飯島一彦が考究を進めており、本章で引用した巻十一は、源通家の弟、資時による作で、通家の残した『通家記(蓮華王院宝蔵記)』の引用を多く含んでいることを明らかにしている(飯島一彦『異本梁塵秘抄口伝集』作者考(一)——『異本口伝集』と源家郢曲伝承——、『梁塵 研究と資料』二一九八四・一二二)、同『異本梁塵秘抄口伝集』作者考(二)——『蓮華王院宝蔵記』成立と『異本口伝集』——、『梁塵 研究と資料』三一九八四・一二二「源通家の死をめぐる——『異本梁塵秘抄口伝集』作者考補遺——」、『梁塵 研究と資料』四一九八四・一二二、『異本梁塵秘抄口伝集』成立再考」、『中世音楽史論叢』 福島和夫編 和泉書院 二〇〇二)。
- (9) スティーヴン・G・ネルソン「蘇る平安の音」、『越境する雅楽文化』 神野藤昭夫多忠輝 監修 書肆フローラ 二〇〇九)。
- (10) 本塚亘「催馬楽成立研究の可能性——「二重の同音性」を手掛かりに——」、『日本文学誌要』八八 二〇一三・七)。
- (11) 「次々に陰門に似たる貝を並べ云へるなり」、『梁塵後抄』。
- (12) 注(3)前掲の日本古典文学大系、『うつほ物語 全改訂版』、新編日本古典文学全集。
- (13) 「おほきみは諸王親王なときはやかに云類にはあらて凡そさる高貴の人と云成へし」、『梁塵後抄』。
- (14) 室城秀之「あて宮入内決定の論理——うつほ物語の表現と論理——」、『うつほ物語の表現と理論』 若草書房 一九九六)。
- (15) 注(14)前掲論文。

- (16) 高野英夫「うつほ物語 源涼登場の意味——種松の野望実現の物語として——」〔『平安文学の風貌』 武蔵野書院 二〇〇三〕。
- (17) 注(3)前掲の角川文庫、注(2)前掲の校注古典叢書。
- (18) 注(3)前掲の日本古典文学大系、新編日本古典文学全集。
- (19) 注(2)前掲の校注古典叢書。注(3)前掲の日本古典文学大系、『うつほ物語 全改訂版』、新編日本古典文学全集も同様の解釈を示す。
- (20) 「こは思ふ女を障りなき間に、はやく手に入むといふたとへ也。上の莫名告は、人にはそれと告ずして忍びてもものせんよしにそへたるなるべし」〔『催馬楽譜入文』〕。
- (21) 日本文学 WEB 図書館「和歌ライブラリー」〔『新編国歌大観』『新編私家集大成』を用いた検索に拠る。『万葉集』巻第七・一四一三番歌、巻第八・一五四八番歌、『柿本人麿集』〔書陵部蔵「柿本集」〕三七五番歌（冷泉家時雨亭文庫蔵「柿本人麿集 義空本」二九九番歌、冷泉家時雨亭文庫蔵「人丸集」七三番歌）、『深養父集』〔部類名家集切「深養父集」〕九番歌、『元良親王集』〔書陵部蔵「元良親王集」〕八五番歌、『貫之集』〔陽明文庫蔵「貫之集」〕三五番歌（『古今和歌六帖』第二・一二二〇番歌）、『陽成院一親王姫君達歌合』四四番歌、『後撰和歌集』巻第九・五四〇番歌、巻第九・五七〇番歌、五七九番歌、『宰相中将君達春秋歌合』三五番歌、『三条左大臣殿前裁歌合』九五番歌、『古今和歌六帖』第五・三二五九番歌、計十三首。
- (22) 注(3)前掲の日本古典全書、日本古典文学大系、注(2)前掲の校注古典叢書。
- (23) 求婚歌群や祝祭歌群に肯定的評価を与えた室城秀之（『うつほ物語の表現と論理』若草書房 一九九六）をはじめ、特に近年では『うつほ物語』の和歌を積極的に評価する論考もみられる（内藤英子『うつほ物語』の和歌における表現の方法——好忠・順歌との共通語彙を中心に——）〔『名古屋大学国語国文学』一〇五 二〇一二年・一二）、高橋秀子『うつほ物語』と初期定数歌——物語世界における和歌表現の展開——〕〔『平安朝文学研究』復刊二一 二〇一三・三〕など）。

第三章 平安中期における風俗歌「大鳥」

——「内侍のかみ」巻の唱和歌の解釈をめぐって——

一、はじめに

本章では、『うつほ物語』、及び、『和泉式部日記』に詞章が踏まえられていると考えられる風俗歌「大鳥」を取りあげ、平安中期の文学におけるその受容について考察する。二節では、鳥に降る（置く）霜を詠んだ和歌や、『和泉式部日記』の和歌の表現について検討することで、平安中期において、「大鳥」が、大鳥の恋の噂について人々を取り沙汰するとう、色恋に引きつけた内容で解釈されていた可能性を提示する。つづいて、三節では、『うつほ物語』がどのように「大鳥」を取り込んでいるのかについて検討する。特に、「内侍のかみ」巻の当該歌謡を踏まえた兵部卿の宮と弾正の宮の和歌は、諸注釈で大きく解釈が分かれており、敢えて「大鳥」の詞章が踏まえられている意図について、十分に明らかにされていないと考える。そこで、「内侍のかみ」巻の一連の唱和歌群¹⁾について、風俗歌「大鳥」の詞章の内容とかわらせながら、新たな解釈を試みる。和歌が詠まれるのは、朱雀帝の承香殿の女御と兵部卿の宮との恋の噂が取り沙汰されているという場面である。先に述べたような風俗歌「大鳥」の解釈の可能性を踏まえながら、「内侍のかみ」巻におけるこの唱和の場面の位置付けについても、改めて捉えなおしたい。

二、風俗歌「大鳥」の詞章

風俗歌「大鳥」の詞章は、複数の風俗歌の譜に収められている。それぞれの詞章を比較すると、かなり本文の揺れが大きいことがわかる。以下、主なテキストから列挙する。

1 鍋島家本『東遊歌風俗歌』

大鳥の羽にやれな霜ふれりやれな誰かさいふ千鳥ぞさいふ鸚かひへいぞさいふ蒼鷺あきぞ京より

きてさいふ

2 『承德本古謡集』

おほとりの はねに やれなや しもふれり やれや たれかさいふ ちどりやさい
ふ かやくきやさいふ あらじあらじ ちどりもいはじ かやくきもいはじ みとさ
ぎの 京よりきて さいそ

3 文治二年本

オホトリノ ハネニヤレナムシモフレリ ヤレナム タレカサイフチドリゾサイフ
カヤグキゾサイフ アラジャアラジチドリモイハジム カヤグキモ イハジム ミト
サギモキヤウヨリキテサイハジ

4 『體源抄』

ヲホトリノハ子ニヤレナンシモフレリヤレナンタレカサイフチトリヲ サイフフンカ
ヤクキヲサイフレヤアラシヤアラシチトリモイハシシカヤクキモイハレシ ミトサキモ
京ヨリキテサイハレシ

このように、風俗歌「大鳥」の詞章の内容は、「大鳥の羽に霜が降ったと言ったのは誰か」という問いに対し、「千鳥」、「鸚」、「蒼鷺」の名が挙げられるというもので、問答の形式になっているのだが、傍線を付した部分の詞章の違いによって、この問答の結論が異なってくる。1、2の詞章では、「大鳥の羽に霜が降った」と言ったのは「蒼鷺」であると解せる。一方、3、4の詞章では、「蒼鷺」も「大鳥の羽に霜が降った」とは言っていないと解せるので、結局誰が言ったのか分からないという結論になるのである。この点については、既に米山敬子²⁾による指摘がある。米山は、平安、鎌倉期において、風俗歌「大鳥」の詞章は「二通りの形」が共存した上で享受され、同時に楽しまれたのではないかと推測している。現存する「大鳥」の詞章の「二通りの形」が、いつごろどのような順番で成立

したのかを定めることは難しい。しかし、いずれにせよ、このような詞章のバリエーションが生まれていったということは、「誰か さ言ふ」の回答が、様々な可能性の考えられる、曖昧かつ不確かなものとして捉えられたとみるべきだろう。

ところで、日本古典文学大系^③は、風俗歌「大鳥」を「地方の民謡、童謡」と解し、志田延義^④も「童心といふにはほぼ差支へないのではなからうか。」と述べる。真鍋昌弘^⑤は、わらべうたとのつながりから、田における予祝歌謡として歌われていた可能性について論じている。また、米山敬子^⑥は、「大鳥」を白鳥と推定した上で、「白い羽の上に霜が降りたかどうか見分け難いことから、このような問答が生まれたのであろうか」とする。これらの先行論は、いずれも当該歌謡が俗謡として発生した当時の意味について想定したものである。しかしながら、風俗歌「大鳥」が地方の俗謡だったとしても、貴族たちに取り込まれた際には、必ずしも発生時の内容の通りに詞章が解釈されたとは限らない。例えば、次のように、鍋島家本『東遊歌風俗歌』には、「鴛鴦」と「鴛鴦鳧」という類似した詞章が収められている。

鴛鴦鳧鴨さへ来ゐるはらの池のや玉藻はまねなかりそやおひもつくがにやおひもつくがにね
(風俗歌「鴛鴦」)

鴛鴦鳧鴨さへ来ゐるはらの池におふる玉藻はやよき草のゆかりそやまねなかりそや
(風俗歌「鴛鴦鳧」)

後者の詞章にみえる「草のゆかり」は、「紫のひとつとゆゑに武蔵野の草はみながらあはれとぞ見る」(『古今和歌集』巻第一七 雑上 八六七 よみ人しらず)以降に定着した歌ことばである。後者の詞章は、平安中期以降に作られた可能性が指摘できる。前者に対して後者は、「くさのゆかり」という歌ことばにより、「玉藻」を女性に寓意させた、色恋をより強く匂わせる内容として解釈されよう。このように、風俗歌の詞章は、平安期の宮廷

文化に引きつけた、より貴族たちに身近な内容で捉えられていたと考えられるのではないか。

そこで、まず、和歌表現を手掛かりに、平安中期における風俗歌「大鳥」の詞章の解釈について考えてみたい。鳥の羽に降る霜を詠んだ和歌は、古く『万葉集』にみられる。

あしへゆく かものはがひに しもふりて さむきゆふへは やまとしおもほゆ

〔万葉集〕巻第一 雑歌 六四 志貴皇子

難波宮行幸の折に詠まれたこの志貴皇子の歌では、鴨の羽に降った霜は、寒々とした旅寝の寂しさを象徴している。次に、『万葉集』の後から平安中期までの間で、鳥に降る（置く）霜が詠まれた歌については、管見の限り、以下のものが確認できる。

あきの夜をさむみわびつつ鳴く雁の霜をのみきてとびかへるかな

〔千里集〕 秋雁眞臈霜歸 五一

うきてぬるかものうはげにおくしものきえてものおもふころにもあるかな

〔興風集〕 四八

冬の池の鴨のうはげにおくしものきえて物思ふころにもあるかな

〔後撰和歌集〕巻第八 冬 四六〇 よみ人しらず

夜をさむみねざめてきけばをしぞなく払ひもあへず霜やおくらん

〔後撰和歌集〕巻第八 冬 四七八 よみ人しらず

まこもかるほり江にうきてぬるかもの今夜の霜にいかにわぶらん

をし鳥のふすまのなかもすずしやとよなよな霜の夕かさねつつ

『海人手古良集』 冬 二六

はねのうへのしもうちはらふ人もなしをしのひとりね今朝ぞかなしき

『古今和歌六帖』第三 をし 一四六七

さいたまのをざきのいけにかもぞはねきるおのがをにふるおけるしもはらふとにあらじ

『古今和歌六帖』第三 かも 一四九六

かささぎのはねにしもふりさむきよをひとりやわがねん君まちなかへて

『古今和歌六帖』第五 ひとりね 二六九八 柿本人麻呂

平安期の歌集にみられるこれらの和歌では、霜夜の恋の嘆きを詠んだものが多数を占めている。特に、当該歌謡の詞章と共通して「羽」、「霜」、「降る」の語がみられる『古今和歌六帖』二六九八番歌は、鳥を擬人化し、羽と自身の袖とを重ねて、独り寝を侘びる歌であることが注目されよう。こうした和歌表現との関わりから、平安期において、「大鳥の羽に霜降り」の詞章は、「大鳥の羽に霜が降った」という表面通りの内容ではなく、大鳥を擬人化し、大鳥が寒夜に相手を恋い侘びているという内容で解釈された可能性が考えられるのではないか。

ところで、これらの和歌において詠まれている鳥は「雁」、「鴨」、「鴛鴦」、「鶺鴒^{かささぎ}」といった鳥たちである。一方、風俗歌の詞章にみえる「大鳥」は、小型の鳥に対して広く大型の鳥を指すことばと考えられ⁷⁾、『万葉集』には、柿本人麻呂の長歌⁸⁾以外に用例をみない。「大鳥」の語を詠んだ短歌形式の和歌の最古の例は、『うつほ物語』「内侍のかみ」巻にみ

られる二首の唱和歌であるが、両歌とも当該歌謡が踏まえられたものとして捉えられる。この二首を含む、当該場面の一連の唱和歌群は、『うつほ物語』注釈において解釈が非常に分かれているため、改めて三節で詳細に扱いたい。

次に「大鳥」の語が用いられる和歌は、『和泉式部日記』における贈答歌、及び『和泉式部集』の三九九番歌である。『うつほ物語』と同様、当該歌謡の詞章が踏まえられていると考えられる。

かくてあるほどに、またよからぬ人々文おこせ、またみづからもたちさまよふにつけても、よしなきことの出でくるに、参りやしなましと思へど、なほつつましうて、すがすがしうも思ひ立たず。霜いと白きつとめて、

わが上は千鳥も告げじ大鳥のはねにも霜はさやはおきける

と聞こえさせたれば、

月も見で寝にきと言ひし人の上におきしもせじを大鳥のごと

とのたまはせて、やがて暮におはしましたり。

（『和泉式部日記』 六四頁）

霜のしろきつとめて

わがうへはちどりはつげじおほとりのはねにしもなほさるはおかねど（ウタ）に

（『和泉式部集』 三九九頁）

これらの和歌の解釈も、注釈によって揺れがある⁹⁾。しかしながら、「霜」を、夜を明かして相手を待ち侘びたことの象徴と解釈する点は、近年の大半の注釈において一致しており、妥当な解釈だと思われる。このことは、風俗歌「大鳥」が、和歌表現的な発想から、色恋に引きつけられて解釈され得たという傍証となろう。

ところで、先述の米山論においても、『うつほ物語』、『和泉式部日記』、『和泉式部集』の和歌が取りあげられている。米山は、こうした平安中期の風俗歌「大鳥」の引用表現につ

いて、詞章の「大鳥の羽に霜降り」の部分のみが、「独寝の寒さにここえていゝことを訴える恋歌の素材」として用いられ、それ以降の問答の内容が一切踏まえていないとみている。しかしながら、この結論には検討の余地があるのではないか。ここで、まず、『泉式部日記』における「大鳥」の利用について、再び考えてみたい。「大鳥の羽に霜降り」の詞章が、相手を恋い侘びる表現として解されたとすれば、続く問答は、「それは一体誰が言ったことなのか」、「千鳥が言ったらしい」等と、出所不明の大鳥の恋の噂について、あれこれと面白く取り沙汰するという内容で解されたと考えられる。本文①の記述をみると、風俗歌「大鳥」を踏まえた和歌の贈答は、女が、「よしなきこと、すなわち、醜聞の渦中にある時に行われている。恋の噂を立てられているという女の立場¹⁰⁾が、風俗歌「大鳥」の詞章後半の大鳥の状況と引き比べられ、「わが上は、千鳥も告げじ」、「おきしもせじを大鳥のごと」といった詞章を用いた表現の発想に繋がったと考えられる。

このように、詞章が直接引用されていない場合でも、当該の場面や状況、詞章全体の内容が踏まえられている例があることをおさえた上で、次節では、『うつつほ物語』における「大鳥」の利用について検討していく。

三、『うつつほ物語』に見られる風俗歌「大鳥」を踏まえた表現

『うつつほ物語』において、風俗歌「大鳥」の詞章が踏まえられた表現は、「内侍のかみ」巻に二例、「蔵開上」巻に一例みられる¹¹⁾。「蔵開上」巻の例については、米山論でも指摘されるように、「誰かさ言ふ」という、「大鳥の羽に霜降り」以降の詞章の部分が目に見える形で用いられていることが注目されよう。

①「……昨日聞こしめしきとは、誰かはさりし。大鳥の上にや侍りけむ。……」

(蔵開上 五四四頁)

本文①は、産養の返礼に際する、梨壺の女御に対する仲忠の消息の中の表現である。こ

の場面の直前、梨壺の女御は、十分な産養をすることが出来ないのは、仲忠の妻の女一の宮の出産を昨日初めて耳にしたせいであり、もう少し早くから聞いていれば贈物に大鳥を用意することが出来たのに、という内容の消息を、贈物の沈の小鳥などともに仲忠に届けている。この箇所について、詳しい解釈を付す注釈は少ないが、「出産のことを、昨日初めて聞いた」などと言う、女御の冗談めかした謙遜に対して、仲忠が「昨日お聞きになったというのは、誰がそう言ったのでしょうか。（私の妻のことなどは噂にもなりません）。それは妻についてのことではなく」大鳥の上のことだったのではないのでしょうか」と返答したものと考えられる。「大鳥の上」には、「羽の上」の意と「身の上」の意が込められていると解釈できよう。また、当該箇所においても、風俗歌「大鳥」を踏まえた表現は、噂をめぐるやりとりを用いられていると言える。

次に、「内侍のかみ」巻における風俗歌「大鳥」が踏まえられた場面についてみていきたい。

②上、「御かはらけ、女御(のめ)に給ふべき人かななるを、げになしやと心みむ」とて、賄ひの御息所に給ふとて、

「兵(つはもの)のはら(麻カ)に宿るはつられどかたはに見えぬ乙矢(おとや)なりけり

と見ゆればなむ、とがめ聞こえぬ」とて参り給ふ。御息所、たまはり給ふとて、

かたはなる名の乙矢(おとや)にも聞こゆれば思ひいらるる頃にもあるかな

とてたまはり給ひて、春宮、取りて、兵部卿の宮にたてまつり給ふとて、

「秋の夜の数をかせむ鳴(しぎ)の羽(は)の今は乙矢(おとや)の片羽(かたは)にはせむ

同じくは、さてあらむなむ、よからむ」。兵部卿たまはり給ふとて、

「大鳥の羽や片羽(かたは)になりぬらむ今は乙矢(おとや)に霜の降るらむ

思ほえぬことかな」とて、大上(おほの上)の宮にたてまつり給ふ。取り給ふとて、

「夜を寒み羽も隠さぬ大鳥のふりにし霜の消えずもあるかな

なほ、言はれそめたまうにたるこそ悪しかめれ」とて取り給ひて、左大将にたてまつ

り給ふ。(取りてカ)とて、

消えはてで夏をもすぐす霜見ればかへりて冬の数ぞ知らるる

右大将にたてまつり給ふ。取りて、

「花の上に秋より霜の降るなれば野辺のほとりの草をこそ思へ

かかる空言、おそろしかりけり」とて、(兵部卿カ)兵部卿の親王にたてまつり給ふ。取り給ふと

て、親王、

こきまぜて秋の野辺なる花見ればあだ人しもぞまづふるしける

(四三五～四三六頁)

本文②は、相撲の日、承香殿の女御が賄い役を務める中、歌が詠まれていくという一面面である。従来、兵部卿の宮と弾正の宮の歌に、「大鳥」の詞章が踏まえられていることが指摘されているが、その解釈は非常に揺れている。そこで、以下、唱和の歌群に含まれる歌の解釈について、一首ずつ検討していく。

当該場面の背景には、朱雀帝の承香殿の女御と、帝の弟である兵部卿の宮との間に、道ならぬ恋の噂が立っているということがある。朱雀帝は二人を似合いの仲だと捉え、二人が物を言い交す様子を見てみたいとさえ考える。この場面の直前には、女御に対して、帝が暗に兵部卿の宮へ盃を与えるよう促し、女御が「私が盃を与えるにふさわしい人はここにいない」とこれを拒否する一幕があった。そこで、なおも帝は、「この場に本当に女御の盃に相応しい人間がいまいかどうか確かめよう」と次の歌を詠む。

「朱雀帝」(兵部卿カ)「兵のはら(蔵カ)に宿るはつらけれどかたはに見えぬ乙矢(おとや)なりけり

と見ゆればなむ、とがめ聞こえぬ」

(四三五頁)

〔試訳〕

「兵の蔵に納まるのは耐え難いけれども、欠けているとは見えない乙矢（＝弟、兵部卿の宮）であるよ。（あなたが兵部卿の宮と恋仲であるのは耐え難い

けれど、兵部卿の宮は難のない人であり、似合いの二人だ)

と見えるので、(あなたが兵部卿の宮に靡くことを) 咎め申し上げません」

朱雀帝の歌の上の句、「兵の蔵に宿るはつらけれど」が、兵部卿の宮と承香殿の女御の關係による心痛を示すであろうことについては、諸注釈において解釈が一致している。見解が分かれているのは、「乙矢」が誰を喩えているかという点である。日本古典文学大系(以下、大系)¹³⁾、校注古典叢書¹⁴⁾は「乙矢」を承香殿の女御と解釈し、日本古典全書¹⁵⁾(以下、全書)、角川文庫¹⁶⁾、室城秀之校注『うつほ物語 全』¹⁷⁾(以下、室城全)、新編日本古典文学全集¹⁸⁾(以下、新全集)は「乙矢」を兵部卿の宮と解釈して、「乙」には「弟」の意が込められているとする。これについては、後者の解釈が妥当であると考ええる。なぜなら、「内侍のかみ」巻冒頭に、朱雀帝が仁寿殿の女御に向けて、兵部卿の宮について言及している次のような場面があるからである。

③かの兵部卿の親王^{みこ}、はらからとも言はじ、少し見所ある人なり。……まして、少し情けあらむ女の、心とどめてかの親王^{みこ}の言ひ戯れむには、いかがはいとまめにしもあらむ、と見れば、ことはりなりとて、切にも咎めず。時々の気色をば、物とも思はれずぞかし。

(四〇九〜四一〇頁)

ここで、朱雀帝は兵部卿の宮の美質を称賛し、その美質ゆえ、不義の恋であっても情のある女が宮に靡いてしまうことは仕方がなく、とがめだてすることではないという考えを述べている。状況や表現の一致から、帝は当該場面においても同様の考えを示そうとしていると捉えるのが妥当であり、「かたはに見えぬ(＝難が見えない)乙矢」として称賛されているのは兵部卿の宮であろう。さらに、「乙矢」は「甲矢^{はや}」と二本で一組となる矢である。「かたはに見えぬ」はそれを踏まえた表現であり、「甲矢」に承香殿の女御をよそえて、二人は(片方だけではなく)双方が想い合っている、似合いの仲に見えると詠んだものだ

考えられる。

つづいて、この帝の歌に対する、承香殿の女御の歌の「乙矢」も、兵部卿の宮を喩えたものとみなせる。

〔承香殿の女御〕かたはなる名の乙矢おとやにも聞こゆれば思ひいらるる頃にもあるかな

(四三五頁)

〔試訳〕 欠けている乙矢（＝兵部卿の宮）だと評判が聞こえますので、今は気をもんで

いますよ。〈兵部卿の宮には、私に恋慕しているという不体裁な噂が聞こえるので、今は気をもんでいますよ〉

また、この歌の「乙矢」の「乙」には「音」（評判、噂）が掛けられていよう。「かたはなる名」について、室城全や新全集は、兵部卿の宮が評判の「あだ人」であることを示すと解釈する。しかし、当該場面で問題となっているのは兵部卿の宮と承香殿の女御の関係であり、女御が気になっているのはその恋の噂であろう。例えば、『伊勢物語』六十五段では、帝の御息所に恋慕する男の姿が「かたは」と称されている。

男、女がた許されたりければ、女のある所に来てむかひをりければ、女、「いとかたはなり。身も亡びなむ、かくなせそ」といひければ、……

〔伊勢物語』六十五段 一六七頁）

女御は、帝が「かたはに見えぬ乙矢」と詠んで兵部卿の宮の美質を称えたのに対して、「かたはなる名の乙矢にも聞こゆ」と、分別を欠いて恋慕する兵部卿の宮の難点を示したと考えられる。さらに、帝の歌において自身が暗に「甲矢」によそえられたのを察知し、この「乙矢」は「甲矢」が欠けた「かたは」の状態だとして、兵部卿の宮の恋慕が一方的なもので、自身は無関係であることを主張しているのではないだろうか。

これに対し、次の春宮の歌は、再び兵部卿の宮と承香殿の仲を肯定するものであろう。

〔春宮〕「秋の夜の数をかかせむ鳴の羽の今は乙矢の片羽にはせむ

同じくは、さてあらむなむ、よからむ」

(四三五頁)

〔試訳〕 「秋（飽き）の夜に、何度も羽を搔き、羽の数を欠いてしまった鳴（＝承香殿の女御）の羽を、今は乙矢（＝兵部卿の宮）の片羽に短ぎましよう。（承香殿の女御は、兵部卿の宮を待ち侘びて気をもんだのだから、今は、その評判の兵部卿の宮に添わせましよう）

（兵部卿の宮も、女御も「かたは」どうしで）同じなら、そのように（一緒に）なるのが、よいでしょう」

当該歌については、「乙矢」を兵部卿の宮とし、「鳴」を承香殿の女御の喩えとして、二人を添わせようとする歌意が示されている、室城全や新全集の解釈に従うべきだと考える。「数をかかせむ鳴の羽」は、多くの注釈書で指摘されている通り、恋人の夜離れを嘆く表現である。また、「秋」には「飽き」の意が響かされているとみてよいと考える。参考歌として、次の『古今和歌集』歌が挙げられる。

暁のしぎのはねがきもはがき君がこぬ夜は我ぞかずかく

〔古今和歌集〕巻第十五 恋五 七六一 よみ人しらず

春宮の歌は、女御にも兵部卿の宮に対する思慕の情があることを「鳴の羽搔き」を用いて表しているとみられる。「搔く」と「欠く」が掛けられることから、「鳴（＝女御）」は羽を欠いた「片羽」の状態であり、「かたはなる乙矢」として評判だという兵部卿の宮とは、似合いの仲であると詠んだものであろう。この歌の「乙矢」は、「甲矢」を欠いたのではな

く、矢羽を欠いた「片羽」の矢として詠まれていると考えられる。「乙」には、女御の歌の表現から引き続き、「音」（＝評判、噂）の意も響かせられていよう。「同じくは、さてあらむなむ」という言葉は、互いに「かたは」どうし同じならば、鳴の羽を乙矢の欠けた矢羽に矧ぎ合わせるといふこの和歌の発想のように、二人一緒になれば良い、と帝と同様、兵部卿の宮と承香殿の仲を肯定するものだと考える。

こうした春宮の歌に対し、兵部卿の宮が次の風俗歌「大鳥」を踏まえた歌を詠む。

「兵部卿の宮」大鳥の羽や片羽かたはになりぬらむ今は乙矢おとやに霜の降るらむ

思ほえぬことかな

(四三五頁)

〔試訳〕 「大鳥（＝承香殿の女御）の羽は（羽搔きで数を欠き）片羽になってしまった

ようです。今は、乙矢（＝私、兵部卿の宮）に霜が降るようです。（誰がそう

言うのか、承香殿の女御は私を恋い侘びていたということのようです。今は、

私が女御を恋い侘びていると噂のようです）

思いがけないことですよ」

角川文庫、室城全、新全集と同じく、「大鳥」は、前歌で「鳴」に喩えられたことによる連想から承香殿の女御の喩え、「乙矢」は兵部卿の宮自身の喩えと考えられる。ただし、角川文庫、『新全集』では、「霜」を兵部卿宮と女御の「噂」、「風評」の象徴と捉えているが、「霜」を「噂」に見立てて詠むという例は管見の限り他にみられない。二節で考察したように、風俗歌「大鳥」の詞章全体が「大鳥の羽の霜」の噂をめぐる内容と捉えられるのであり、ここでは、「霜」を「噂」に見立てているというよりも、風俗歌「大鳥」の詞章を踏まえることで、詞章中の大鳥のように、承香殿の女御と自身が人々の噂の的となっているということを示していると考えべきではないか。二度用いられている助動詞「らむ」は、いわゆる「伝聞」を意味するものとして捉えられよう。「片羽になる（数を欠く／搔く）」、

「霜の降る」は、それぞれ相手を恋い侘びる表現である¹⁹。当該歌は、帝や春宮の歌で似合いだとされた女御との関係は、単なる噂に過ぎない「思ほえぬこと」だと否定するものだと捉えられる。そこには、軽い非難の気持ちを込めて、風俗歌「大鳥」の詞章の「誰かさ言ふ（誰がそう言うのか）」の部分も響かせられていよう。

次の、同じ風俗歌「大鳥」を踏まえた弾正の宮の和歌についても、角川文庫、室城全、新全集は、「霜」を「噂」、「風評」の象徴と解釈している。しかしながら、この歌においても、「噂」という要素は、風俗歌「大鳥」の詞章全体を想起させることで象徴されていると考える。「羽に降る霜」は、「噂」そのものではなく、つれない相手を恋い侘びているという、噂の「内容」を表しているのではないか。

〔彈正の宮〕「夜を寒み羽も隠さぬ大鳥のふりにし霜の消えずもあるかな

なほ、言はれそめたまうにたるこそ悪しかめれ」

（四三五頁）

〔試訳〕

「夜が寒いので、羽も隠さない大鳥（＝承香殿の女御）の、（羽に）降ってしま

った霜は古くなくても消えませんかよ。（女御に兵部卿の宮を恋い侘びた夜があ

ったことは隠しようがなく、そのことは今も噂されて消えませんかよ」

（誰が言ったにせよ）それでも言われ始めてしまったのが良くないようです」

当該歌は、兵部卿の宮が、二人の関係を単なる噂だと否定したのに対し、二人に関係があったことは明白であり、それゆえ、そのことは今でも噂の的になっていると詠んだものなのではないか。「なほ、言はれそめたまうにたるこそ悪しかめれ」という発言は、兵部卿の宮の歌に、「大鳥」の詞章、「誰かさ言ふ」が意識されていることに対し、「悪いのは言った人ではなく、ここまで噂になってしまったあなた方だ」と応えたものだと考えられる。続く正頼の歌においても、「霜」は、「つれない相手を恋い侘びている」という噂の的となっていることを表していると考ええる。

〔源正頼〕消えはてで夏をもすぐす霜見ればかへりて冬の数ぞ知らるる (四三五頁)

〔試訳〕 消え果ててしまわないで、夏さえ過ごしてしまう(羽の)霜を見ると、かえって、(どれだけ霜が降ったのか)冬の(夜の)数が推し量られます。(噂の的に
なり続けている様子を見ると、かえって、実際に何度も承香殿の女御が兵部卿
の宮を恋い侘びたであろうこと、その冬の夜数が推し量られますよ)

角川文庫、新全集は、「霜」を単に「風評」、「噂」と解釈し、「噂の持続力」から「二人の愛情」を推し量った歌とするが、何故、「冬の数」が「二人の愛情の度合い」に繋がるのか明確に解されていない。その他の注釈においても、「冬の数」の意は難解とされ、十分に解釈が示されていないが、これは、羽(袖)に霜が降った数、すなわち、女御が兵部卿の宮を恋い侘びて過ごした冬の夜数のことを指しているのではないか²⁰。当該歌は、春宮や弾正の宮の和歌と同様、承香殿の女御に兵部卿の宮への思慕の情が、噂通り存在することを詠んだものだと考えられる。

さて、これらの歌とは少し異なる内容で詠まれているのが、次の兼雅の和歌である。

〔藤原兼雅〕「花の上に秋より霜の降るなれば野辺のほとりの草をこそ思へ」

かかる空言、おそろしかりけり (四三六頁)

〔試訳〕 「花(＝承香殿の女御)の上には、秋(飽き)から霜が降るらしいので、野辺の端の草(＝私、兼雅)のことこそ思いやってください。(承香殿の女御は、兵部卿の宮に飽きられて恋い侘び、そのことで噂的となっているようなので、無関係なのに疑われる私のような者こそ思いやってください)」
このような(帝の妃と恋仲にあるというような)妄言は、恐ろしいことです」

角川文庫、室城全、新全集で指摘されているように、この歌を詠んだ兼雅の念頭には、「内侍のかみ」巻において、自身もまた、朱雀帝に、仁寿殿の女御との恋仲を疑われているということがあっただろう。ところで、この三つの注釈では、「花」を兵部卿の宮の喩えとして解釈しているが、これは、全書や大系のように、承香殿の女御の喩えとして解釈すべきではないかと考える。なぜなら、仁寿殿の女御が賄い役をつとめた昼の相撲の場面では、朱雀帝が兼雅と仁寿殿の女御の関係を和歌で試そうとするという、当該場面とよく似た形の歌のやりとり（三九七〜三九八）があるが、そこでは、仁寿殿の女御や、承香殿の女御、女一の宮といった、後宮の女性たちが女郎花や撫子といった秋の花に喩えられているからである。この、昼の相撲の場面の兼雅の歌においても、後宮の女性は「女郎花」に、そして、自らは「いやしき野辺」の「蓬」に喩えられている。

④ 女郎花いやしき野辺に移るとも蓬は高き君にこそせめ （内侍のかみ 三九七頁）

当該場面の兼雅の歌には、明らかに昼の相撲の場面の歌との繋がりがみえる。だとすれば、「花」は後宮の承香殿の女御を喩えたと考えるのが自然であり、その場合、やはり「霜の降る」は、「つれない相手を恋い侘びている」という内容で噂的となっていることを意味すると考える。当該歌は、「秋」に「飽き」を響かせ、女御に霜を降らせたのは兵部卿の宮らしいのに、その早霜の害が無関係な野辺の草にも及んでいるとして、自身はこうした色恋沙汰とは無縁だと詠んだ歌なのではないか。

兼雅の歌をこのように解釈すれば、最後の式部卿の宮の歌⁽²⁾の意図も汲み取りやすい。

〔式部卿の宮〕こきまぜて秋の野辺なる花見ればあだ人しもぞまづふるしける

（四三六頁）

〔試訳〕 薄いも濃いも様々な秋（飽き）の野辺の花（＝仁寿殿の女御、承香殿の女御ら）

を見ると、浮気な人（兼雅、兵部卿の宮ら）こそが、（花に）いちはやく霜を降らせるのですね。（仁寿殿の女御や承香殿の女御などの女性たちを、兼雅や兵部卿の宮のような浮気な人がいちはやく飽き捨てて、嘆かせるのですね）

当該和歌の解釈については、「秋の野辺なる花」に女御たち、「あだ人」に兵部卿の宮、兼雅を喩える室城全にほぼ同意である。「しも」には、助詞の「し」「も」と「霜」が、「ふる」には、「古」と「降る」が掛けられていよう。諸注釈の指摘にもあるように、参考歌として次の『古今和歌集』歌が挙げられる。

あきといへばよそにぞきさしあだ人の我をふるせる名にこそ有りけれ

〔古今和歌集〕巻第十五 恋五 八二四 よみ人しらず

さらに、諸注釈において言及はないが、「こきませて」は、自分は無関係だと詠んだ兼雅に対して、相手が承香殿の女御ならば、確かに兼雅は関係がないが、後宮には他にも様々な女性がいる、と暗に仁寿殿の女御のことを当てこすった表現だと考えられる。

ここで、当該場面の唱和の流れについて、改めて整理しておく。朱雀帝の和歌は兵部卿の宮と承香殿の女御を、似合いの仲だと肯定するものである。これに対して、当事者である承香殿の女御は、兵部卿の宮の分別を欠いた恋慕の噂に気をもんでいる、と関係を否定する。しかし、春宮は、承香殿の女御の方にも兵部卿の宮への恋慕の情があるようだとし、帝と同様に二人を似合いの仲だと肯定する。もう一人の当事者である兵部卿の宮は、風俗歌「大鳥」の詞章を用いて、出所不明の噂に過ぎないと、再度自身と女御の関係を否定する。弾正の宮は、二人に関係があったことは明らかで、それゆえ今も噂になっているのだと切り返す。正頼もまた、二人の関係は噂通りであると詠む。別の女御と噂になっている兼雅は、承香殿の女御の恋慕の相手は兵部卿の宮のようであり、自身は無関係だとする。

これに対して、式部卿の宮が、兼雅も兵部卿の宮も、女御たちを恋い侘びさせる同類の「あ

だ人」であることからかう。兵部卿の宮と承香殿の女御、そして兼雅と仁寿殿の女御の噂をめぐる唱和となっていると言えよう。

四、恋の噂をめぐる唱和 —— 結びに代えて ——

最後に、前節で捉えた唱和歌の展開、そしてここで風俗歌「大鳥」の詞章が用いられる意義について、「内侍のかみ」巻の表現の問題に照らしながら考えてみたい。

「内侍のかみ」巻の表現については、これまで、特にその会話文の方法が注目され、論じられてきた。室城秀之は、当該巻における帝が「絶対的な権力者」としてではなく「ことばの主権者」として描かれており、帝が主導する会話のなかで、ことばが意味をずらされ、新しい意味をまといながら、物語が展開していくと指摘している⁽²²⁾。室城は、兵部卿の宮と承香殿の女御の関係から、兼雅と仁寿殿の女御の関係へと話題が及んでいくこの唱和もその一つだと論じる。重要な指摘である。さらに付け加えるならば、最後の式部卿の宮の歌によって、兵部卿の宮と兼雅は宮中の女性たちを嘆かせる「あだ人」とされるが、本文②の後には仲忠とあて宮のやりとりの場面が続き、あて宮の和歌⁽²³⁾において、仲忠も「あだ人」と表現されるといふことがある。当該場面の唱和は、同巻の、仲忠とあて宮の関係を帝らが疑う展開(内侍のかみ 四一―四二頁)にも繋がっていくと考えられる。さらに、当該場面の唱和の展開においては、春宮、弾正の宮、式部卿の宮といった親王ら及び正頼の歌が大きな役割を果たしていることが確認できる。彼らは帝に代わって、噂される二人の関係を肯定するという、帝が初め意図した方向へと話題を押し進めていく。これは、彼らが帝の意向をよく汲み取っているために可能なことであろう。また、噂の当事者である承香殿の女御と兵部卿の宮も、帝の意図をよく理解しているからこそ、彼らのことばを切り返すことが出来ていると言える。

一方、この唱和の展開において、兼雅の歌のみが少し特殊である。話題は最終的に兼雅と仁寿殿の女御の関係に及ぶわけだが、その要因となるのは他でもない兼雅自身の歌である。三節でも触れたように、兼雅と仁寿殿の女御の関係に対する帝の疑念は巻の冒頭(内

侍のかみ 三七七〜三七八）から話題にされており、昼の相撲の場面（内侍のかみ 三九七〜三九八）においても、その関係が帝によって取り沙汰されたが、兼雅は帝の真意を十分に察することが出来ず、それ以上の追及がされることはなかった。本章で扱った唱和歌において兼雅は、いわば墓穴を掘るような形で自ら仁寿殿の女御との噂の話題を蒸し返してしまったと言える。後の俊蔭女の参内の場面（内侍のかみ 四二〇〜四四一）では、琴を弾いているのが妻であることに気がつかないなど、帝の思惑を理解できない兼雅の姿が強調される。相撲の場面の二つの唱和は、こうした展開への布石としても位置付けられるのではないか。

平安中期において、風俗歌「大鳥」の詞章は、和歌表現による連想から、色恋に引きつけた内容で解釈されていた可能性が考えられる。問答体である当該歌謡の詞章は、人々の間で恋の噂が共有され、取り沙汰されている様子を想起させる。「内侍のかみ」巻の唱和においては、唱和全体と「大鳥」の詞章全体とが重なり合うように用いられていると言える。噂をめぐる唱和の中でのやりとりは、「誰かさ言ふ」、「あらじあらじ」といった問答のごとくである。風俗歌「大鳥」は、場の人々が男女の恋の噂に関して様々に囁し立てながら話題を展開させていくという、当該場面の唱和の象徴的な役割を果たしている。『うつほ物語』の和歌については、とかく未熟なものともみられがちであるが、本章で取りあげた「内侍のかみ」巻の唱和歌群は、風俗歌「大鳥」の詞章の特性を活かした、相当に意匠を凝らしたものと捉えることが出来ると考える。

※『和泉式部日記』の本文は、新編日本古典文学全集 26 『和泉式部日記 紫式部日記 更級日記 讃岐典侍日記』（藤岡忠美 ほか 校注・訳 小学館 一九九四）に拠り、頁数を付した。

※『伊勢物語』の本文は、新編日本古典文学全集 12 『竹取物語 伊勢物語 大和物語 平中物語』（福井貞助 ほか 校注・訳 小学館 一九九四）に拠り、頁数を付した。

※『千里集』は書陵部蔵五一・二三「千里集」、『興風集』は冷泉家時雨亭叢書『平安私

家集十一』所収「興風集」七十四首本、『海人手古良集』は書陵部蔵五〇一・四四八「海人手古良集」、『和泉式部集』は榊原家本「和泉式部集」に拠り、適宜、表記を改めた。

注

- (1) 本章では、定説に従い、「内侍のかみ」巻において相撲の日に人々が詠んでいく和歌を「唱和歌」と表記した。ただし、近年、倉田実によって「唱和歌」の規定の捉えなおしが行われ、このような和歌については「会合の歌」とするべきだとする提言もなされている（倉田実「源氏物語「唱和歌」規定の再検討 「会合の歌」の提言」『中古文学』八八 二〇一―二一三）。
- (2) 『承德本古謡集』注釈（前編）『歌謡 研究と資料』六 一九九三・一〇）の米山敬子による「大鳥」の項、及び、米山敬子「風俗「大鳥」考」『歌謡 研究と資料』七 一九九四・一〇）。
- (3) 日本古典文学大系3『古代歌謡集』（土橋寛・小西甚一校注 岩波書店 一九五七）。
- (4) 志田延義『続日本歌謡圈史』（至文堂 一九六七）。
- (5) 真鍋昌弘『中世近世歌謡の研究』（桜楓社 一九八二）。
- (6) 注(2)前掲注釈の米山敬子による「大鳥」の項。
- (7) 注(2)前掲注釈の米山敬子による「大鳥」の項、及び注(2)前掲論文。
- (8) 「柿本朝臣人麿妻死之後泣血哀慟作歌」に、「……おほとりの はがひのやまに あがこふる いもはいますと ひとのいへば……」『万葉集』巻第二 晩歌 二一〇 柿本人麻呂、異文として「……おほとりの はがひのやまに ながこふる いもはいますと ひとのいへば……」『万葉集』巻第二 晩歌 二二三 柿本人麻呂」という表現がみられる。「比翼」のイメージで詠まれていることが注目される。
- (9) 女の歌は、かつては「千鳥も付けじ」（千鳥は足跡を付けまい）と解釈されていた。原田芳起「大鳥の羽の霜——和泉式部物語——」『解釈』一・五 一九五五・一〇）以後、風俗歌「大鳥」の引用として「千鳥も告げじ」と広く解釈されるようになったが、

- 『和泉式部日記』の贈答については、「大鳥」を宮の喩えとする説（日本古典全書、日本古典文学全集、新編日本古典文学全集など）と、風俗歌の詞章中の「大鳥」とする説（原田論文、新潮日本古典集成など）に解釈が分かれている。
- (10) 女が噂の渦中にいることと風俗歌の詞章の重なりをみている注釈として、新潮日本古典集成『和泉式部日記・和泉式部集』（野村精一校注 新潮社 一九八一）が挙げられるが、宮の歌の「置きしもせじを大鳥のごと」を、「風俗歌の大鳥の羽に霜など置いていなかったようにね」と訳すなど、解釈にやや不審なところがある。
- (11) 角川文庫『宇津保物語 上巻』（原田芳起校注 角川書店 一九六九）は、「藤はらの君」巻の平中納言の歌「ささら波立つをば知らで川千鳥羽いかなりと人に告ぐらむ」（七三）に、風俗歌「大鳥」が踏まえられているとみている。「千鳥」が「羽」について「告げる」という表現は、確かに当該歌謡の詞章との共通点を感じさせるが、風俗歌「大鳥」を踏まえているとは断定できず、本章では例に含めなかった。
- (12) その中で、日本古典文学大系11『宇津保物語 二』（河野多麻校注 岩波書店 一九六一）は、「大鳥の事をかれこれ言うような人達でしたか」と注する。
- (13) 注(12)前掲注釈。
- (14) 校注古典叢書『うつほ物語 三』（野口元大校注 明治書院 一九八六）。
- (15) 日本古典全書『宇津保物語 三』（宮田和一郎校注 朝日新聞社 一九五二）。
- (16) 角川文庫『宇津保物語 中巻』（原田芳起校注 角川書店 一九六九）。
- (17) 『うつほ物語 全改訂版』（室城秀之校注 おうふう 二〇〇二）。
- (18) 新編日本古典文学全集15『うつほ物語 ②』（中野幸一校注・訳 小学館 二〇〇二）
- (19) 「数かく」と「霜」を同時に詠み込んだ和歌として、『和泉式部日記』の「冴ゆる夜のかずかく鳴はわれなれやいく朝霜をおきて見つらむ」（七六）がある。
- (20) 参考として、「あふことのほどへにけるもこひしぎのはねのかずにぞおもひしらるる」
 『一条摂政御集』「益田家旧蔵「一条摂政御集」」四〇〇、「よろづよのかずおくしも
 もおいにけりふゆきてとまるとししなれば」『能宣集』下「西本願寺蔵三十六人集

- 「よしのふ」 しも 三二二三)などの歌の表現が挙げられる。
- (21) 底本の表記に拠ると、この歌は兵部卿の宮の歌ということになる。諸注釈に従い式部卿の宮の歌としたが、仮に兵部卿の宮の歌と捉えた場合でも、本章で示した解釈はほぼ変わらない。兼雅に対して、仁寿殿の女御との関係を当てこすった歌であろう。
- (22) 室城秀之「内侍のかみ」の巻の表現——その会話をめぐって——」『うつほ物語の表現と論理』 若草書房 一九九六)。
- (23) 「あだ人の枕にかかる白露は秋風にこそ置きまさらめ」(内侍のかみ 四四二)。

第四章 「蔵開」巻における風俗歌「名取川」

——仲忠と「これこそ」のやりとりをめぐって——

一、はじめに

前章では、風俗歌「大鳥」の引用について、『うつほ物語』「内侍のかみ」巻の唱和歌を中心に論じた。『うつほ物語』にみられる風俗歌としては、「大鳥」の他に、もう一曲、「名取川」という風俗歌が用いられていることが指摘されている。「大鳥」の詞章は、和歌、あるいは消息の中に、詞章の表現が踏まえられるという形で引用されていたが、この「名取川」については、「蔵開上」巻、「蔵開下」巻に演奏場面がある。特に「蔵開上」巻における演奏場面においては、仲忠と女童が掛け合うようにして「名取川」の詞章を用いたやりとりをしており、「名取川」の詞章の捉えられ方を読み取ることができると考える。また、「蔵開中」巻においても、「名取川」の詞章が踏まえられたとおぼしき表現がみられ、「蔵開上」巻、及び「蔵開下」巻の場面との繋がりが指摘できる。

本章では、これらの「蔵開」三巻における風俗歌「名取川」の用いられ方について論じる。「名取川」の詞章の内容がどのように理解され、物語に活かされているのかを検討することで、従来、十分に解き明かされてきたとは言い難い、「名取川」が用いられる各場面についての解釈を試みたい。

二、風俗歌「名取川」

まず、風俗歌「名取川」について確認する。『承德本古謡集』に収められている「名取川」の詞章は次の通りである。

名取川 幾瀬か渡るや 七瀬とも 八瀬とも知らずうや 夜し来しかば あの

(風俗歌「名取川」)

前章で扱った風俗歌「大鳥」とは異なり、「名取川」は他の現存する譜や楽書にはみられず、『承德本古謡集』のみに詞章が残る曲である。ただし、『承德本古謡集』注釈⁽¹⁾においても指摘されているが、『古今和歌六帖』には、次のように、この詞章が和歌形式で収められている。

名とりがはいくせかわたるななせともやせともしらずよるしわたれば

『古今和歌六帖』第三 せ 一七四六

さて、前章では、風俗歌「大鳥」の詞章について、平安中期には、和歌表現による連想から、色恋に引きつけた内容で解釈されていた可能性が高いことを指摘した。「大鳥」の詞章の内容は、人々の間で恋の噂が共有され、取り沙汰されている様子を想起させるものであり、その要素が、「内侍のかみ」巻の噂をめぐる唱和の中でのやりとりを活かされていると考えられる。

加えて、「蔵開」巻において用いられる風俗歌「名取川」の詞章の内容もまた、色恋に関する噂をめぐるものであることは注目される。名取川は陸前国の歌枕であり、和歌表現においては、その名称から「名（恋の噂）を取る」の意が連想され、専ら恋の歌に用いられる。例えば、「名取川」の詞章と同じく、「名取川を渡る」ということが詠み込まれた平安中期の歌には、次のようなものがある。

よのうきにこりにしものをあさましくなきなとりがはわたるころかな

『千穎集』雑 一〇三二

さ夜中に憂き名取川わたるとて濡れにし袖に時雨さへ降る

『平中物語』第二十段 四九〇頁

なとりがはわたりてつくるをしまだをもるにつけつよがれのみする

『重之集』下 恋 三〇九

既に、日本古典文学大系^②や『承德本古謡集』注釈」においても指摘があるように、風俗歌「名取川」で歌われる内容は、こうした和歌表現から、色恋のイメージで捉えられていた可能性が高く、恋人のもとへ忍んで通う様子や、それが露見し、噂になってしまった様子を想起させる。なお、詞章の「幾瀬か渡るや」について、日本古典文学大系は、「恋人のところへ行くため、瀬を幾つとなく渡ることだ」と解釈しているが、「幾瀬か」の「か」は疑問の係助詞であろう。『承德本古謡集』注釈」のように、「いったい幾つの瀬を渡ったのか」と訳し、風俗歌「大鳥」と同じく問答体の歌謡として捉えるべきであると考えられる。次に試訳を掲げる。

〔試訳〕名取川の、いったい幾つの瀬を渡ったのか。七瀬とも、八瀬とも、知らない。

夜に行ったからね（暗くて見えなかったから）。ああ。

風俗歌「名取川」の全体の詞章の解釈については、『承德本古謡集』注釈」が示す通りであると考えられる。「いったい幾つの瀬を渡ったのか」という問いに対する回答は、夜に渡っているためよく見えず、「知らずうや」としてはぐらかされているが、「七瀬とも 八瀬とも」という表現や「夜」ということばに、恋人のもとへ遙々と何度も通って、浮名を流している様子が匂わされていると言えよう。

三、「蔵開」「三巻と風俗歌」「名取川」

次に、風俗歌「名取川」が踏まえられているとみられる「蔵開上」巻、「蔵開中」巻、「蔵開下」巻の場面と、それに対する諸注釈の解釈について、順に整理していきたい。

次に掲げる本文①は、「蔵開上」巻において、右大将に昇進した仲忠が、涼の住む正頼邸

の北の対に、挨拶に赴いた場面である。

①大将、立ちとどまりて、「君はおはすや」。童べ、「今朝、内裏へ参らせ給ぬ」。おとど、
「御方に聞こえさせ給へ。よろこびになん、こたびは、かたじけなき心地するを、かつ
は聞こえさする」とて、遣水のほどよりおはしすぐれば、うなるども、あふぎ扇を叩きて、
「名取川に鮎つるおとどの」と歌ひ合へり。大将見やりて、「さのたまふとも、え知ら
ずや」とておはしぬ。
(蔵開上 五七五頁)

涼は不在であり、仲忠は、童べを通じて涼の妻のさま宮に挨拶をする。帰り際に、遣水の傍らを通り過ぎたところ、童たちが、扇を叩いて拍子を取りながら「名取川に鮎つるおとどの」と歌い合うので、仲忠は「さのたまふとも、え知らずや」と返す。

童たちの歌う「名取川に鮎つるおとどの」という詞章は、先に確認した風俗歌「名取川の詞章とは異なる。そのため、『うつほ物語』の諸注釈において、「名取川」との関係をどうみるかという点については、やや見解が分かれている。日本古典文学大系^③（以下、大系）は、「名取川」の詞章を紹介しながらも、「これとは別の謡であろう」と注している。一方で、校注古典叢書^④（以下、叢書）、室城秀之校注『うつほ物語全』^⑤（以下、室城全）、新編日本古典文学全集^⑥（以下、新全集）は、「名取川」と「同類」、「同様」の歌謡と捉えている。また、角川文庫^⑦は、「即興に詞を変えたものか」と、「名取川」の詞章を歌い替えたという説を提唱し、仲忠の返した「知らずや」ということばが、「七瀬とも 八瀬とも 知らずや」の「知らずや」という詞章と対応していることを指摘している。

続いて、本文②は、「蔵開中」巻において、さま宮が男子を出産した折に、仲忠が産養の品を贈り、涼からそれに対する消息が届く場面である。

②日暮れぬれば、かの源中納言殿に、家司の中に心あるをめしてたてまつれ給。御消息、
「あれは、かの暮れにとの給ひし人にとて、など申せよ」とぞありける。大将かへり

給ぬ。その夜は、梳櫛けつりぐしさせ、湯殿などせさせ給ほどもに、中納言殿の御消息せしそこ聞こゆ。「くみこそ設くといふなれ、かねてこそはとなむ。名取川とも聞こえさすめり」とあり、御使ひどもには、さまざまの祿ろくあり。

(蔵開中 六一六頁)

この場面について、本文①の場面と風俗歌「名取川」の詞章との関連を指摘するのは、室城全である。室城全は、仲忠の消息の中の「かの暮れにとの給ひし人」が、本文①の場面で「名取川」を歌った女童である可能性を指摘し、涼の消息の「名取川とも聞こえさすめり」について、「この産養の品をいただいた者は、仲忠殿に、「名取川鮎釣るおとどの」と申し上げたようですの意か」と注している。また、新全集も、これらの室城全の説を紹介しているが、「かの暮れにとの給ひし人」を「年の暮れに出産した人」として、さま宮とする説や、「名取川とも聞こえさすめり」を「仲忠殿が贈ってくださった品々は、もう評判をとっているようですよ」と解する説を提唱している。

また、次に掲げる本文③は、「蔵開下」巻の冒頭において、さま宮の男子出産に対する産養の七日目の宴が行われる中、仲忠と涼が語り合う場面である。仲忠は、涼のもとに見覚えのある女童がいるのに気づき、涼に素性を尋ねる。

③「まことに、ここに見しやうなる童のありしは、誰ぞ」。中納言、「いさ、あまたあれば、知らず。いずれぞ。中に、承香殿の女御の御もとなりしこそあれ」。大将、「もし、この我らが中将なりし時、灌仏くわつぷつの童に出だされたりしかは」。いらへ、「それぞかし。これこそぞいひし」。大将、「それらか、一日、これらまかりしかば、扇あふぎを叩きて、「夕ゆふさり来」とひしは。いと馴れたりしと見しは、さなりけり」。 (蔵開下 六三〇頁)

この場面について、本文①の場面との関連を読み取っているのは、室城全、新全集である。これらの注釈では、仲忠の言う、「それらか、一日、これらまかりしかば、……」について、本文①の出来事を指していると注しており、「これこそ」という女童は、本文①で「名

取川」を歌った童たちの一人であると捉えている。さらに、「これこそ」が言った「夕さり来」ということばを、本文①で歌われていた風俗歌「名取川」の詞章の一部ではないかと指摘している。

本文③で話題に上った「これこそ」は、同じく産養の七日目の宴における本文④の場面にも登場する。さま宮ら女君たちのいる母屋を訪れた仲忠は、「これこそ」を見つけ、歌を贈る。

④式部卿の宮の御方、世に名立たる琵琶、源中納言のもたまへるを、いささか掻き鳴らして、さし出たまふ。大将、ともかくも言はで、かき鳴らし給て、「これはこの、名立たるものなりけりな」とて、一日、うなみども歌ひし歌を、いと面白き音にかい弾きて、「いづらや。この折にこそ、かの扇拍子は」とて、少しかい弾きて給へば、兵衛の君といふ人、道にふたがり居て、「かかる所に入りおはしましては、まさに帰らせ給なんや」とて引きとどむれば、「あなわづらはしや。群猿の心地すれ」。「大将御舍人どもぞかし」。大将、「うたてある隨身にこそは」とのたまふほどに、内裏より、綾掻練のいと黒らかなる一襲、薄色の織物の細長一襲、三重襲の袴ひとえ、もいはずきよらにてさし出で給へれば、中将の君といふ人、取りて、かづけたてまつりつ。大将、御達の歌書きつけつる硯のもとに立ち寄りて、筆を取りて、懐紙にかく書きて、腰に結び付く。高欄のもとに、これかれ押しかかりて居たるところに、「みになりける。一日は、知らぬ人はとこそ。今よりだに、知る人にとを」□て、すべし取らせて、……

(蔵開下 六三五〜六三六頁)

本文④において、仲忠は、琵琶で「一日、うなみども歌ひし歌」を歌う。この歌についても、本文①との関連から、風俗歌「名取川」を指していると解釈するのは、室城全、新全集である。さらに、室城全は、仲忠が「これこそ」に言った「知らぬ人は」ということばも、「名取川」の詞章のことばである可能性を指摘しているが、新全集は、室城全の説を

紹介しながらも、「知らぬ人になれなれしくしては、の意」と注している。

また、仲忠が「これこそ」に贈った歌の内容は、後の場面で次のように明かされる。

⑤これこそ、かづけ物を持ちて思ふやう、「こればかり給はむとにやあらむ」とて、ひくひく見る。腰の方に、文結ひつけられたり。見れば、

「人知れず渡り初めにし名取川なほ見まほしや告げよいづこと

内裏わたりこそ忘れがたけれ。これは、寒げなる居住まひなり」

とあるを見て、この文をいとうれしと思ふ。(蔵開下 六三八〜六三九頁)

この歌について、大系は「人に知られないようにそつとあなたを思いそめて浮名を流すかもしれない(名取川を渡りそめた)のですが、やはり会いたいと思いますよ。どこにいるか私にお教えなさい。」と訳しており、他の注釈においても、これとほぼ同様の解釈がなされている。なお、この歌には、名取川ということばがあらわれる。大系、叢書は「名とり河せぜのむもれ木あらはれば如何にせむとかあひ見そめけむ」『古今和歌集』巻第十三恋歌三 六五〇 読み人知らず)を参考に挙げ、室城全、新全集はこの歌に加えて「みちのくに有りといふなるなとり河なきなとりてはくるしかりけり」『古今和歌集』巻第十三恋歌三 六二八 壬生忠岑)を挙げるが、風俗歌「名取川」の詞章とのかかわりを捉えている注釈書はない。

以上、『うつほ物語』「蔵開」巻において、風俗歌「名取川」が踏まえられているとおぼしき場面と、諸注釈における解釈を確認した。「蔵開上」巻の本文①については、風俗歌「名取川」との関連がかねてより指摘されている。また、「蔵開中」巻の本文②、「蔵開下」巻の本文③、本文④に関しては、近年の室城全が、はじめて「名取川」の詞章の引用の可能性を捉えている。一方で、「蔵開下」巻の本文⑤の歌については、名取川ということばを含む歌なのにもかかわらず、従来、風俗歌「名取川」の詞章とのかかわりは、一切指摘されていない。

各注釈において、このように見解が異なるのは、本文①、本文②、本文③、本文④にみえることばが、『承德本古謡集』所収の「名取川」の詞章と完全には一致していないからであろう。特に、本文①の「名取川に鮎つるおとどの」は、現存する「名取川」の詞章と大きく異なっている。しかしながら、その一方で、本文①で歌われる歌唱が、『承德本古謡集』に残る風俗歌「名取川」と全くかかわりのない歌謡だとも捉えがたい。なぜなら、角川文庫が指摘するように、仲忠の「え知らずや」ということばが、「七瀬とも 八瀬とも知らずや」という詞章の部分と対応していることは看過できないからである。やはり、当該場面においては、近年の多くの注釈の解釈のように、風俗歌「名取川」と「同種」「同様」のものが歌われたと想定される。ただし、詞章が現存のものと異なる理由としては、角川文庫が指摘するように、物語世界において、童たちが何らかの意図を持って『承德本古謡集』所収の「名取川」の詞章の「歌い替え」を行った可能性と、平安中期においては、現存していない「名取川に鮎釣るおとどの」という詞章を持った風俗歌「名取川」のバリエーションが既に存在した可能性の二つが考えられるが、いずれにも定めがたい。

また、本文②、本文③、本文④についても、「名取川」「扇を叩きて」「うなぬども」などの、本文①にみえることばが共通してあらわれていることから、室城全が解釈するように、本文①の出来事と繋がりのある場面だと読み解くべきだと考える。一方で、室城秀之⁸⁾は、論考においても、これらの場面の繋がりを取りあげている。室城は、本文②の「暮れに」ということばと、本文③の「夕さり来」ということばは、いずれも風俗歌「名取川」の「夜し来しかば」という詞章のバリエーションであり、さらに本文④の「知らぬ人は」も、「知らずや」という詞章と対応していると読み取っているが、これらの表現がどのような意味を持ち、風俗歌「名取川」の詞章の内容とどのような点については明らかにしていない。また、本文②、本文③、本文④がいずれも本文①と関係するとすれば、本文④と繋がりのある本文⑤の歌も、本文①の場面や風俗歌「名取川」の詞章と関連が捉えられるべきだと考えられるが、先にも述べたように、『古今和歌集』歌の引用しか指摘されていないという問題もある。

そこで、次節からは、本文①で演奏された歌が、『承德本古謡集』所収の風俗歌「名取川」と「同種」「同様」の詞章を持った歌謡であると仮定し、室城論に従って、本文②、本文③、本文④に、女童「これこそ」をめぐる「名取川」の詞章を踏まえた表現があると捉えた上で、これらの問題点について検討していきたい。

四、仲忠と「これこそ」のやりとり

本文①においては、仲忠を見た童たちが「名取川に鮎つるおとどの」と歌い合う⁹⁾。三節で述べたように、この詞章については現存していないが、『承德本古謡集』に収められている「名取川」と「同種」「同様」の歌が歌われたとすれば、「幾つの瀬を渡ったのか」というような、問いかけの詞章が含まれていたと想定される。仲忠が、遣水の傍らを通り過ぎたところで歌唱が始まっていることから、遣水は名取川に、仲忠は名取川を渡る人物に、それぞれ見立てられていると考えられるのではないかと。仲忠は、そのような童たちの歌唱に対し、「名取川」における、「七瀬とも 八瀬とも知らずうや」という回答の部分の詞章を用いて、「さのたまふとも、え知らずや」と応答していると読み取れる。

注目されるのは、仲忠と童たちが、掛け合うようにして「名取川」を用いているとみられる点である。このことは、「名取川」が問答体の歌謡として捉えられていることを示している。風俗歌「名取川」の詞章の内容を考え併せると、当該場面では、童たちが「名取川」を歌って、「何度忍び通いをして、浮名を立てているのか」と、仲忠の好色ぶりを囁し立てたのに対し、仲忠が「そんなことをおっしゃっても、知るはずがない」とはぐらかしたと解釈されるのではないかと。

さて、現存の風俗歌「名取川」の詞章においては、「知らずうや」に続いて、「夜し来しかば」という、「知らない」こと理由が歌われるわけであるが、室城論に従えば、本文②、本文③における記述から、この部分に対応する詞章を用いたのは、「これこそ」という女童だと解される。本文①において、「うなぬども」とあるところから、「名取川」を歌っていた女童は複数いたはずであるが、本文②、本文③、本文④では、仲忠の目は、「これこそ」一

人に向いている。本文②の「かの暮れにとの給ひし人」という表現からは、童たちの中で、「これこそ」だけが、風俗歌「名取川」の詞章を踏まえて、仲忠に、「暮れに」（あるいは、「夕さり来」と言ったことが読み取れる。本文②においては、仲忠は、まだ、「これこそ」の素性を知らなかったのにもかかわらず、産養の品物を、「これこそ」を指名して取り次がせようとしており、「これこそ」の対応が、仲忠の印象に強く残ったことを表しているよう。それでは、なぜ、「これこそ」のことばは、それほどまでに仲忠の関心を引いたのであるのか。

本文②にみえる「暮れに」と、本文③にみえる「夕さり来」ということばについては、それぞれ「暮れに（いらっしやい）」、「夕方にいらっしやい」と訳せる⁹⁰。「暮れ」と「夕さり」という時間帯は、現存する風俗歌「名取川」の詞章にみえる「夜」という時間帯とは、ずれがあることが留意される。「名取川」の詞章で歌われるのは、「瀬」が数えられないほどの真夜中である。一方、「暮れ」、「夕さり」は、平安中期においては、日が暮れかかった、薄闇の頃合いを表すことばとして用いられており⁹¹、薄闇の広がる真夜中のことは示さない。すなわち、本文①において、仲忠が「名取川」の「知らずうや」という詞章を用いて、「そんなことをおっしやっても、知るはずがない」とはぐらかしたのに対して、「これこそ」も、すかさず、「夜し来しかば」という詞章を踏まえて、「それでは、暮れ方にいらっしやい（薄闇の中では無理でも、薄闇の中なら知ることができましょう）」と切り返したと解釈できるのではないか。「これこそ」の応答は、仲忠のはぐらかしをやりこめる、機知に富んだものであり、暮れ方に自身のもとに忍んで来て欲しいという、仲忠への色めいた誘い掛けも含んでいる。それゆえ、仲忠に鮮烈な印象を与えたと考えられる。

そして、本文③においては、「これこそ」が、かつて承香殿の女御のもとにいた女童であり、仲忠と面識があったことが明かされ、仲忠の興味をより一層引くこととなる。後の場面本文④において、仲忠は、再び本文①の出来事を想起している。そのきっかけとなっているのは、涼の所有する「世に名立たる、琵琶」を演奏したことであろう。仲忠も「これはこの、名立たるものなりけりな」と発言しており、「名立つ」ということばから、「名取

る、「名取川」、すなわち、「一日、うなみども歌ひし歌」が、ことば遊びのように連想されたことが読み取れる。風俗歌「名取川」を琵琶で演奏し、童たちの中でも、とりわけ印象的だった「これこそ」のことを思い返した仲忠は、「これこそ」を探し出し、歌を贈る。本文④における、「一日は、知らぬ人はとはこそ。今よりだに、知る人にとを」という仲忠のことばは、室城が指摘するように、やはり「名取川」の、「知らずうや」という詞章を踏まえていると考えられよう。本文①において、仲忠が「さのたまふとも、え知らずや」と言い、「これこそ」が、「暮れに」（あるいは、「夕さり来」と応答するというやりとりがあったことを想定すると、「知らぬ人」とは、仲忠のことを指すと考える。「一日は、知らぬ人はとはこそ」は、「先日は、名取川の幾つの瀬を渡ったのか、「知らない」人は、（暮れ方にいらっしやい）とは（あなたはおっしやいました）……」という意味で捉えられるのではないか。

さらに、続く、「今よりだに、知る人にとを」については、本文⑤の、仲忠が「これこそ」に贈った歌の内容が解釈の手掛かりとなると考える。歌には、「人知れず渡り初めにし名取川」とあり、仲忠が「名取川を渡り始めた」こと、すなわち、「これこそ」への忍ぶ恋が、まさに始まったことが詠まれている。これは、「え知らずや」とはぐらかした本文①とは異なり、仲忠が「名取川」を渡っていることを自覚したことを示す表現だと考えられる。よって、「今よりだに、知る人にとを」は、「今からでも、名取川の幾つの瀬を渡ったのかを「知る人」と思ってください」と、自身が忍ぶ恋の情趣を解する人間だということを弁解した発言だと考えられよう。

また、その上で、仲忠が「これこそ」の素性を知るといふ本文③とのかかわりから、「知らぬ人」「知る人」ということばには、大系、全書、叢書、角川文庫、新全集が指摘するように、「面識がない人」「面識がある人」の意味も掛けられている可能性は高いと考える。ただし、その場合も、叢書や新全集のように「人」を「これこそ」と解するのではなく、角川文庫のように、仲忠自身のことを指すと捉えるべきであろう。「先日は、あなたのことを知らない人は、（暮れ方にいらっしやい）とは（あなたはおっしやいました）が、今から

でも、私のことを、あなたのことをよく知る人間と想ってください」というように、やはり本文①において、仲忠が「え知らずや」という発言をした点を踏まえて解釈するべきだと考える。

以上、「蔵開」巻にみられる、仲忠と「これこそ」のやりとりについて検討した。本文①において、仲忠は、風俗歌「名取川」の詞章における、名取川を渡る人物として重ねられ、その好色性が囁し立てられているとみられる。それに対し、仲忠は、「名取川」の詞章を用いて、「さのたまふとも、え知らずや」とはぐらかしていると解せよう。

また、本文①には直接語られていないが、本文②及び本文③の表現から、本文①の場面では、「これこそ」が、仲忠に「暮れに」（あるいは、「夕さり来」と言い掛けたことが読み取れる。これも、「名取川」の詞章の「夜し来しかば」という詞章が踏まえられた発言であり、「知るはずがない」と言った仲忠に対し、「それでは、暮れ方にいらっしやい（暗闇の中では無理でも、薄闇の中なら知ることができるとしよう）」と切り返したものと捉えられる。

さらに、本文③における「一日は、知らぬ人はとはこそ。今よりだに、知る人にとを」（にてをか）という仲忠のことばも、本文①において仲忠が「え知らずや」と言ったことや、本文④の仲忠が「これこそ」へ贈った和歌の表現と関連づけて解釈すべきだと考える。本文③における発言や本文④の歌は、仲忠が、「これこそ」に対して、本文①ではぐらかしたことを弁明し、色恋の情趣を「知っている」「ことを訴える内容になっている」と考えられる。

五、風俗歌「名取川」がほのめかすもの

続いて、「蔵開」巻を通してみられる、これらの風俗歌「名取川」を用いた場面が、物語においてどのような意味を持つのかということについて考察してみたい。室城¹³は、仲忠と「これこそ」の一連の場面について、「物語の主題からはそれる話題」の一つと捉えており、「物語のあちらこちらに、さまざまな話題を提供して、物語の進行を助けている」と読み取っている。また、新全集は、本文④の場面の頭注において、「仲忠がこれこそに贈った

歌は、艶めいた恋歌の趣である。しかし、仲忠の歌に対して、これこそは「いとうれし」と喜ぶが、返歌をしていない。仲忠の行為は、優美なふるまいとしてとどめられる。この挿話は、「まめ人」仲忠の好色性を印象づけながらも、これこそ少女らしい清純さが全体の色調となっている」と指摘している。

確かに、「これこそ」は本文④の場面以降は登場せず、仲忠との関係の深まりも描かれな
い。しかしながら、これらの仲忠と「これこそ」の場面において留意されるのは、「これこそ」が涼のもとに仕える女童であるため、涼や涼の妻さま宮とのかかわりが付近に描かれる点である。特に、本文③の直前の場面においては、次のように、仲忠がさま宮に、非常に接近していることが注目される。

⑥大将の君、(に はかに ぞ) なるかにさし出で給へり。人々驚けば、「我と君とは、いみじく契りたる仲ぞ。かたみに、うち許さむとぞいひたる」とて入り給へば、母屋(もや)のすみ(すみ)の前に、方々の御産養(うぶやしなひ)の物ども参り据ゑたり。大殿、左大臣、種松(たねまつ)などたてまつりたる物ども也。中に、種松(たねまつ)が二なし。母屋の御簾のうちにぞ、産屋装束(うぶ)したるしうとどどもいと多く居たる。大将、「今は、かく、大人しくなり給て、子かき抱き給らむこそ、あな恥づかしや」……
(蔵開下 六三四頁)

この本文⑥の場面について、大系は、「兼雅の示唆に従って仲忠は今宮（※稿者注さま宮¹⁴）に近づこうと試みたのであろうか。こういう振舞を仲忠は女一宮には決して許さないし涼を近づけないに違いない」と、密通に繋がりがかねない場面であることを、頭注において示唆している。なお、「兼雅の示唆」とは、次に掲げる「蔵開中」巻の場面の兼雅のこ
とばを指していると考えられる。

⑦「……今様の人は、あやしうよめるこそあれ。(まめにカ) まづは、かしこき天下の帝の御娘(みかど)を保持りとも、その妹(おとこ)みこたち、そのあたりの人の妻(め)は、女御まで残してまじや。罪の

浅きにやあらむ」とのたまへば、大将、「いとうたてあること。一人侍りし時、いかでと思ひ給へし人をだに、よき折侍りしかど、さもあらずなりにしものを」。おとど、「それこそ、いと我ごとくなけれ。今も、などか、させざらむ。まかでものせられむ時、空酔ひをして、ただ入りに入るべきぞかし。人も騒がば、いたく酔ひにけりや。ここに、いづくぞ。中のおとどにはあらずや、と、ただ酔ひに酔ふばかりぞかし」。北の方、「いとあとしきこと多くし給けるかな。若き人は、親、かくのたまふとも、こそは、早う立ち給ね。な聞き給そ」。おとど、「男は身をかへり見、人の思はむことを知りなば、よき妻は得てむや。文通はして許されむ時、と言はむには、何わざをかせむ。隙をみて、ふと入りぬればこそ。まして、あしこの乱れて歩かむは、追ふ女しあらじかし。この宮と、源中納言の妻とは、早うこそ」。などのたまふ。……

(蔵開中 六二三〜六二四頁)

本文⑦において、兼雅は仲忠に、さま宮らとの密通を唆している。この場では、仲忠はそれに応じないで話題を変えるが、大系が指摘するように、本文⑥の場面は、あたかもこの兼雅の唆しを意識したような行動を取っていると言える。

さらに、二節で触れたように、風俗歌「名取川」の詞章は、忍び通いが露見し、噂になつてしまった様子を想起させるものである。このことを考え併せれば、童たちが仲忠に「名取川」を歌い掛ける「蔵開上」巻の本文①もまた、仲忠とさま宮の道ならぬ恋をほのめかす場面となっていると捉えられるのではないか。本文①では、涼の住む北の対に訪れた仲忠が、さま宮に挨拶を伝えた後、遣水の傍らを通り過ぎた時に歌唱が始まる。四節で論じたように、この場面では、遣水が名取川に、仲忠が名取川を渡る人物に、それぞれ見立てられていると考えられる。すなわち、童たちの「名取川」の歌唱は、その場の状況から、「涼不在の西の対に、仲忠が忍んで渡つて来ているよ」とからかったものと解せ、仲忠の忍び通いの相手として、さま宮が匂わされている可能性が考えられるのである。

無論、物語において、仲忠とさま宮の密通が描かれることはない。本文①における風俗

歌「名取川」の歌唱も、本文②、本文③を経て、さま宮ではなく、「これこそ」という女童と仲忠の色恋にかかわるものとして、ずらされて語られていく。その「これこそ」との関係についても、仲忠は涼にすべて明かしており、先述のように、仲忠と「これこそ」の関係が深まることもない。

既に指摘もあるが⁴⁴、仲忠は、兼雅のような「色好み」とは対照的に理想化されている人物であると捉えられる。「蔵開中」巻、「蔵開下」巻においては、仲忠が、兼雅の好色性の犠牲となっていた妻妾たちを三条邸に迎えることを企図し、実行する様子が語られる。先行研究において論じられるように、確かに、仲忠と「これこそ」の一連の場面は、そのような物語の主題には影響を与えることのない挿話である。しかしながら、これらの場面においては、仲忠の好色性が取り沙汰され、仲忠とさま宮の道ならぬ恋がほめかされる点は注目される。仲忠と「これこそ」の挿話は、本筋の描写とは矛盾しないように整合性を持たせられながらも、「物語の進行を助ける」というだけではなく、本筋にはみえない人物の隠された一面や、起こりうる展開の可能性を描き出そうとしていると捉えられるのではないか。

六、結び

本章では、「蔵開」巻における風俗歌「名取川」の用いられ方について論じた。「蔵開上」巻の本文①においては、現存する詞章とは完全には一致しないものの、童たちによって「名取川」に類する歌謡が歌われていると考えられる。ここでは、詞章中の名取川を渡る人物として、仲忠が重ねられているとみられ、その好色性が囃し立てられている。それに対して、仲忠は、「名取川」の詞章を用い、はぐらかすように応答する。この掛け合いにおいては、風俗歌「名取川」が問答体の歌謡として捉えられていることが読み取れる。

さらに、従来の注釈においては解釈が分かれているが、「蔵開中」巻、「蔵開下」巻にみられる仲忠と「これこそ」の一連の場面は、本文①との繋がりが指摘でき、そのやりとりには、風俗歌「名取川」の詞章が踏まえられているとみるべきだと考える。「蔵開中」巻の

本文②、「蔵開下」巻の本文③、本文④においては、本文①の仲忠の応答に対し、「これこそ」という女童が、「名取川」の詞章を踏まえた機知に富む切り返しを行い、仲忠の関心を引いたことに関する話題が語られていると解釈できる。

仲忠と「これこそ」の関係の深まりが語られることはなく、この挿話は、直接物語の主題にかかわるものではない。しかしながら、これらの一連の場面の中で、たびたび仲忠の好色性や、仲忠とさま宮のかかわりが描かれることは注目される。本文①の風俗歌「名取川」は、仲忠が涼不在の西の対に渡っている時に歌われたものであり、「名取川」が、忍び通いの噂が立つことを想起させる詞章を持つことを考え併せれば、この歌唱は、仲忠とさま宮の道ならぬ恋をほめかすものとして捉えられる。このような描写は、本筋においては語られることのない人物の一面や、物語の展開の可能性を示唆していると考えられる。

看過できないのは、風俗歌「名取川」が、前章で取りあげた風俗歌「大鳥」と同様、恋の噂について問答する詞章を持ち、その要素が物語に活かされているという点である。「大鳥」は、現存する詞章によって問答の結末が異なっており、噂というものの不確定性を想起させる。「内侍のかみ」巻における唱和においては、「大鳥」の詞章を踏まえた表現によって、兵部卿の官と承香殿の女御の関係をめぐる噂があれこれと取り沙汰され、話題が兼雅と仁寿殿の女御の噂にまで及び、しかし、結局のところ、うやむやになっていく様子が描き出されていく。一方、現存する「名取川」の詞章は『承德本古謡集』に収められたもののしかないが、問い掛けの詞章に対する答えが「知らずうや」となっており、やはり明確な回答が示されない歌謡であると言える。「蔵開」巻における風俗歌「名取川」は、仲忠の好色性や、仲忠とさま宮の密通の可能性といった事柄を、あくまで「そのような噂が立っている」という形で臆化しながら、物語に表面化させていく機能を果たしていると考えられる。

※『千穎集』は、穂久邨文庫蔵「千穎集」、『重之集』は西本願寺蔵三十六人集「しけゆき」に拠り、適宜、表記を改めた。

※『平中物語』の和歌は、新編日本古典文学全集12『竹取物語 伊勢物語 大和物語 平中物語』（清水好子 ほか 校注・訳 小学館 一九九四）に拠った。

注

- (1) 歌謡研究会編『承德本古謡集』注釈（前編）（『歌謡 研究と資料』六 一九九三）、小野恭靖による「名取川」の項。
- (2) 日本古典文学大系3『古代歌謡集』（土橋寛・小西甚一 校注 岩波書店 一九五七）。
- (3) 日本古典文学大系11『宇津保物語 二』（河野多麻 校注 岩波書店 一九六一）。
- (4) 校注古典叢書『うつほ物語（三）』（野口元大 校注 明治書院 一九八六）。
- (5) 『うつほ物語 全改訂版』（室城秀之 校注 おうふう 二〇〇一）。
- (6) 新編日本古典文学全集15『うつほ物語 ②』（中野幸一 校注・訳 小学館 二〇〇一）。
- (7) 角川文庫『宇津保物語 中巻』（原田芳起 校注 角川書店 一九六九）。
- (8) 室城秀之「うつほ物語の後半の会話文」（『うつほ物語の表現と論理』 若草書房 一九九六）。
- (9) 『万葉集』において、「鮎つる」ということばは、巻五の伴家持の「遊_二松浦河_一」で、松浦河で若鮎を釣る乙女とのやりとりにかかわって用いられている。注目されるのは、「娘等更報歌三首」の八六〇番歌において、「鮎」が男性の訪れを待つ、澁瀬とした若い女性の姿に重ねられていることである。

蓬客等更贈歌三首

まつらがは	かはのせひかり	あゆつると	たたせるいもが	ものすそぬれぬ
まつらなる	たましまがはに	あゆつると	たたせるこらが	いへぢしらずも
とほつひと	まつらのかはに	わかゆつる	いもがたもとを	われこそまかめ

（『万葉集』巻第五 雑 八五六〜八五八）

娘等更報歌三首

わかゆつる まつらのかはの かはなみの なみにしもはば われこひめやも
はるされば わぎへのさとの かはとには あゆこさばしる きみまちがてに
まつらがは ななせのよどは よどむとも われはよどまず きみをしまたむ

〔万葉集〕卷第五 雑 八五九〜八六一

後人追和之歌三首帥老

まつらがは かはのせはやみ くれなるの ものすそぬれて あゆかつるらむ
ひとみな の みらむまつらの たましまを みずてやわれは こひつつをらむ
まつらがは たましまのうらに わかゆつる いもらをみらむ ひとのともしき

〔万葉集〕卷第五 雑 八六一〜八六四

このような「鮎」の比喻が、本文①の「名取川に鮎つるおとどの」という童たちの歌唱にも踏まえられているとすれば、「名取川」で「おとど（男性、仲忠が重ねられているか）」が「鮎（女性）」を手に入れようとしているという、仲忠の好色性を囁し立てる内容として捉えうるが、なお検討を要する。

(10) 注(8)前掲論文においても、同様の訳が付されている。

(11) 『日本国語大辞典』（小学館 「ジャパンナレッジLib」 <http://japanknowledge.com/>）の「暮れ」、「夕さり」の項。また、『歌ことば歌枕大事典』（日本文学WEB図書館 <http://www.kotenlib.com/> 「辞典ライブラリー」内）の佐々木孝浩による「暮れ」の項、檜垣孝による「夕されば」の項。

(12) 校注古典叢書『うつほ物語 四』（野口元大校注 明治書院 一九九五）。

(13) 注(8)前掲論文。

(14) 日本古典文学大系は、延宝五年版本を底本としており、「内侍のかみ」巻や「沖つ白波」巻（延宝五年版本では、それぞれ「初秋」巻、「田鶴の群鳥」巻）にみえる涼の妻の呼称を、「今こそ」「今こそ君」「今宮」と校訂しており、頭注でも「今宮」と呼んでいるが、本章では、最善本とされる尊経閣文庫蔵前田家本の表記（「さま

こそ」「さまこそ君」「さま宮」に従い、涼の妻を「さま宮」と称する。

- (15) たとえば、新全集は、本文⑥の場面について、頭注で「兼雅の色好み論は、酒に酔った戯れ言として処理される。まめ人仲忠を主人公としたため、色好みの要素は、笑いによって排除され、矮小化される」と読み取り、「仲忠を理想化するためには、兼雅の過去の色好みは、徹底的に批判され、無力化されなければならない」と述べている。

第二部 『源氏物語』と催馬楽・風俗歌

第一章 『源氏物語』における唐楽・催馬楽の演奏場面

——「呂」「律」の分類とのかかわり——

一、はじめに

第一部の第一章でも言及したように、『源氏物語』には、唐楽や高麗楽、催馬楽をはじめとする宮廷歌謡が、『うつほ物語』以上に多く取り込まれている。『源氏物語』の音楽描写については、近年、磯水絵^①、植田恭代^②らによって、中古・中世の演奏記録や楽書などと比較検討する試みがなされ、山田孝雄^③の研究以来の成果をあげている。また、特に唐楽と催馬楽については、遠藤徹^④、ステイーヴン・G・ネルソン^⑤、本塚亘^⑥らの研究が、平安期におけるこれらの曲の姿に迫っている。

本章では、これらの先行研究を踏まえ、「若菜下」巻の春秋に関するやりとりを起点とし、日本の音楽の「呂」「律」の概念と『源氏物語』における唐楽・催馬楽の演奏場面とのかかわりについて論じていきたい。まず、「若菜下」巻にみえる「げに律をば次のものにしたるは、さもありかし」（若菜下 ④一九五）という光源氏の発言に注目し、音楽の旋法である「呂」「律」を、それぞれ春秋に結びつける捉え方や、唐楽や催馬楽の曲を「呂」「律」に二分するという概念について考察する。さらに、こうした「呂」「律」への意識が、『源氏物語』全体の音楽表現にどのように表れているのかについて、『源氏物語』における唐楽・催馬楽の演奏場面を個々に検討することで明らかにしたい。

二、「春の調べ」と「秋の調べ」

『源氏物語』「若菜下」巻の女楽には、光源氏と夕霧が、音楽に関連させて春秋について語る場面がある。春秋のうち、音楽に適しているのは春の方だとする夕霧に対し、光源氏は次のように発言する。

① 「いな、この定めよ。いにしへより人の分きかねたることを、末の世に下れる人のえ

明らめはつまじくこそ。物の調べ、曲のものどもはしも、げに律をば次のものにしたるは、さもありかし」と申し給へば、……

(若菜下 ④一九五頁)

本文①にみえる「物の調べ」という語は、次のように、『源氏物語』に他に三例あり、雅楽器で演奏される音楽に対して用いられている。

②御前の梅やうやうひもときて、あれは誰時なるに、物の調べどもおもしろく、「この殿」うち出でたる拍子いとはなやかなり。

(初音 ③一五二頁)

③唱歌の人々御階に召して、すぐれたる声の限り出だして、返り声になる。夜の更けゆくままに、物の調べどもなつかしく変りて、青柳遊びたまふほど、げにねぐらの鶯おどろきぬべく、いみじくおもしろし。

(若菜上 ④五九頁)

④をりにあひたる物の調べどもに、宮の御声はいとめでたくて、梅が枝などうたひたまふ。

(浮舟 ⑥一四六頁)

また、「曲のもの」という語は、「竹河」巻や『紫式部日記』の用例をみるに、催馬楽などの「歌」とは区別される、唐楽などの曲を指していると解釈できよう。

⑤いまめかしう爪音よくて、歌、曲の物など上手にいとよく弾きたまふ。

(竹河 ⑤九九頁)

双調の声にて、安名尊、つぎに席田、此殿などうたふ。曲の物は鳥の破、急を遊ぶ。

『紫式部日記』 一一二頁

問題となるのは、次の「げに律をば次のものにしたるは、さもあかし」という部分である。日本の音楽の旋法には「呂」「律」の二分類があり、諸注釈において、光源氏の発言は、正楽に多く用いられる旋法である「呂」に対し、「律」が俗楽に多く用いられる旋法であることから、「律」よりも「呂」を重視するものと解釈されている。

平安中期においては、「呂」に分類される曲が多く記録に残されており、平安期において、「呂」に分類される曲が、特に公的な演奏で重要視されていたであろうことが推察される。

第一部の第一章でも触れたように、綾小路家の源有俊（一四一九・？）が編纂した『御遊抄』において「律」に分類される曲名が確認されるのは、寛治元年（一〇八七）十一月二十二日の清暑堂の御遊の記事が初めてであるが、それ以降の記事になると、いずれの行事においても、概ね唐楽・催馬楽ともに「呂」「律」双方の曲が演奏されていることが記録されている（第一部第一章〈四〇～四二頁〉の「表三」）。

ところで、『源氏物語』の本文①の場面では、この「呂」「律」の問題が、春秋の優劣とかわって来る。古く、『花鳥余情』が「呂は春のしらへ律は秋のしらへといふ歟」と指摘しており、現行の注釈の多くがこの『花鳥余情』の説を引く。この、「呂」を「春の調べ」、「律」を「秋の調べ」とする概念は、いつ頃どのように成立したものなのだろうか。「春の調べ」、「秋の調べ」の用例について調査したところ、作り物語では、『うつほ物語』に「秋の調べ」が二例、『源氏物語』に「春の調べ」が一例みられた。

③北方、「秋の調べ」は弾く者こそあなれ」とて、……（内侍のかみ 四六三頁）

④まづ、習ひ初めのりうかく風を、秋の調べに弾き鳴らし給ふ。

（楼の上下 一〇二頁）

⑤物の師ども、ことにすぐれたるかぎり双調吹きて、上に待ちとる御琴どもの調べ、いとほやかに掻きたてて、安名尊遊びたまふほど、生けるかひありと、何のあやめも

知らぬ賤の男も、御門わたり暇なき馬、車の立処にまじりて、笑みさかえ聞きけり。
空の色、春の調べ、響きはいとことにまさりけるけぢめを、……

(胡蝶 ③一六八〜一六九頁)

『うつほ物語』においても、唐楽や催馬楽の曲の「呂」「律」の旋法が意識された描写がみられることは第一部の第一章で論じた通りだが、この本文③、本文④の二例からは、「秋の調べ」が「律」のことを指しているのかどうかは判然としない。一方、『源氏物語』の本文⑤の場面では、六調子の一つである双調、あるいは催馬楽「安名尊」が「春の調べ」とされていると解される。これらはともに、「呂」に分類される調子・曲である。

また、歌集においては、「春の調べ」は『古今和歌集』四五六番歌、「秋の調べ」は『躬恒集』四〇番歌の用例が古く、それ以降も数例みられる。このうち、次に掲げる『伊勢集』と『大斎院前の御集』の「春の調べ」「秋の(に)調べ」の例は、琴の調絃に関して用いられており、『花鳥余情』の説を裏付けるものであると考えられる。

こ中務宮ことをかりたまひて御かへしたまふとて

あづまごとはるのしらべをかりしかばかへし物とおもはざりけり

『伊勢集』三五〇

御ことを秋にしらべさせ給へば、宰相君

あづさゆみはるにいり立つころなるをいかにしらぶることにかあるらむ

進

あづさゆみひくねはことにたがはねどときにあはずときくぞくるしき

『大斎院前の御集』六・七

『伊勢集』三五〇番歌中の「かへし物」は、琴柱に糸を懸け返して転調することと、借

りた琴を返却することの掛詞になっており、「春の調べ」とあるのは調子、あるいは旋法を指していると推測される。『大斎院前の御集』の贈答歌も、もう春になるというのに、琴を「秋の調べ」で調律しているので、それが時節に合わないのではないか、というやりとりになっている。これらの例から、一〇世紀半ば頃には、音楽の二旋法を、「春の調べ」「秋の調べ」と呼び、それぞれの季節に演奏するのが相応しいとする概念が形成されていたとみられる。

さらに、源為憲(？・一〇一一)の『口遊』⁷⁾には、四季を日本の音楽の十二律中の「五音」に当てはめる思想がみえる。

春雙調。東^(木)大音。夏黃鐘調。秋平調。西。金音。冬盤涉調。北。水音。中央越調。
土音。亦謂之五音。

こうした分類は、後に述べるように、陰陽五行思想に拠ったものと考えられる。源高明(九一四・九八二)の『西宮記』⁸⁾には次のような記述がある。

夫於^二律遊^一平調、於^二呂遊^一者用^二雙調^一。至^二于他調^一、随^レ時用^レ之。但、律呂遊以^レ歌爲^レ本。樂曲相交^反及聲。

ここでは、演奏において、「律」は平調を主とし、「呂」は双調を主とすることが示されている。先述の『口遊』の分類では、双調が春、平調が秋に配されており、日本の音楽の二旋法を春秋に分類するという概念にも、陰陽五行思想が深くかかわっているとみられる。時代がやや下るが、平安時代後期の楽人、大神基政(一〇七九・一一三八)が著わした楽書『龍鳴抄』⁹⁾では、六調子が「呂」「律」に二分類され、さらにそれぞれの調子に属する唐楽曲も「呂」「律」に分類されて列挙されている。『龍鳴抄』は、六調子のうち、杵越調、双調、太食調を「呂」に、平調、盤涉調、黄鐘調を「律」に分類した上で、次のよう

に記す。

呂といふ聲はおとこのこゑなり。律のこゑといふは女のこゑなり。陰陽又これをなじ。文武といふも、天地といひ、おもてうらといふ、上下といふ、みなこれ也。

陰陽五行思想は、遅くとも六世紀には日本に取り入れられ、陰陽道の形成とともに社会や生活に深く浸透した。『楽書要録』¹⁰⁾は、七世紀頃、則天武后の命によって編纂された、唐代の音楽観・音楽理論を記した楽書であるが、中国の音楽で用いられる五声や十二律の音高に、陰陽五行思想に準じた意味があり、それぞれが五方や五季などに対応していることが示されている。また、この『楽書要録』は、天平七年（七五三）、吉備真備によって日本に伝来したとされる。日本の音楽が、平安期に国風化され、独自の発展を遂げながらも、強く陰陽五行思想と結びつけられていったのは、こうした中国の音楽理論に倣っているためであると考えられる。

ここで、もう一度「若菜下」巻のやりとりに立ち返ってみると、夕霧の言に、「女は春をあはれぶと古き人の言ひおきはべる」というものがある。

⑥ 「……女は春をあはれぶと古き人の言ひおきはべる、げにさなむはべりける。なつかしくものとのほることは、春の夕暮れこそことにはべりけれ」と申したまへば、……
(若菜下 ④一九五頁)

この箇所は、『奥入』以来、『詩経』¹¹⁾の「七月」との関連が指摘されている。

七月流火	九月授衣	七月流火	九月衣を授く
春日戴陽	有鳴倉庚	春日戴て陽に	鳴く倉庚有り
女執懿筐	遵彼微行	女は懿筐を執り	彼の微行に遵って

爰求柔柔

爰に柔柔を求む

春日遅遅

采繫祁祁

春日遅遅たり

繫を采ること祁祁たり

女心傷悲

殆及公子同歸

女心傷悲す

殆て公子と同く歸がん

(「七月」第二章)

『詩経』には、既に陰陽五行思想に基づく習俗が反映されているという指摘もある¹⁰⁾。少なくとも、「七月」の「女心傷悲す」に関して、毛氏は「春女悲しみ、秋士悲しむは、其の物化に感するなり」、鄭玄は「春女陽気感じて男を思ひ、秋士は陰気感じて女を思ふ。是其の物化の悲しむ所以也」と注をつけており、後漢の時代には陰陽思想からこの詩が解されていたことが明らかである。

本文⑥の「女は春をあはれぶ」については、「春の女君」である紫の上など、六条院の女君の物語と関連づけて論じられている¹¹⁾。その解釈を否定するものではないが、日本の音楽の楽理に陰陽五行思想が深くかかわっていることを考慮すれば、本文⑥における夕霧の「女は春をあはれぶ」という言は、「男」「女」、「春」「秋」、「呂」「律」という陰陽の二分類を想起させ、「春の調べ」(呂)の「秋の調べ」(律)に対する優位を導くものであり、本文①の光源氏の「調べ、曲のものどもはしも、げに律をば次のものにしたる」という発言に繋がっていくと考えられるのではないだろうか。

三、『源氏物語』における「呂」「律」への意識

先に引用した『西宮記』には、「但、律呂遊以^レ歌爲^レ本。楽曲相交及聲^反」とあった。ここから、「呂」「律」の分類が、主に催馬楽などの「歌」の演奏に適用されていたことが分かる。同じく、先に引用した『口遊』においても、催馬楽に関しては「律」「呂」に分けて曲名が列挙されているが、調子や唐楽などの「曲のもの」に対しては、一切、「呂」「律」の語は用いられていない。なお、催馬楽の曲の「呂」「律」の選定は、源雅信(九二〇・九三三)によって行われたとされる¹²⁾。現存する中世の催馬楽の譜では、「呂」の歌は全て双調、「律」の歌は全て平調に整理されている。

「歌」ではない「曲のもの」に「呂」「律」の分類があることを明確に示している記録は、先に触れた『御遊抄』の寛治元年（一〇八七）十一月二十二日の清暑堂の御遊の記事以前にはみられず、管見の限り、『源氏物語』『若菜下』巻の本文①が最も古い例である。本文①の光源氏の発言は、平安中期において、『龍鳴抄』などの中世の楽書にみられるような、今日に繋がる「呂」「律」の分類の概念が成り立ちつつあったことを示していると捉えられるのではないか。

では、「若菜下」巻にみられるような「呂」「律」の分類への意識は、『源氏物語』の音楽の描写にどの程度反映されているのだろうか。先行研究として、『源氏物語』中の「呂」「律」の語と調子名の用例（全十八例）について調査した小林久子の論¹⁵がある。小林は、「呂」あるいは「呂」に分類される調子が春に、「律」あるいは「律」に分類される調子が秋を中心に春以外の季節に用いられていることから、『源氏物語』の作者が「春には社交的、公的な場面で格調ある正楽の音楽を多く用い、秋には、哀感ただよう律旋法の音楽を私的な場面で人々の心情と密着したものとして描いている」と指摘した。また、「律」が「今めかし」「なつかし」「けぢかし」などと形容され、「呂」に比べて描写が豊かであることに注目し、そこに『源氏物語』の時代の「日本音楽が律旋に風靡されていく過渡的な様相」が反映されているとしている。「若菜下」巻のやりとりにも触れ、『源氏物語』作者は「中国音階の基礎である呂旋を理論の上では上位に置きながらも、実際には、日本的音階の律旋に心がひかれていた」と結論づける。

『源氏物語』が平安中期の日本の音楽の状況を反映しているという小林の指摘は示唆に富んでおり、「呂」を「春の調べ」、「律」を「秋の調べ」とする概念が「若菜下」巻以外にも及んで音楽表現に利用されていることが分かる。しかし、現行の日本の音楽の「呂」「律」の理論に基づいて「律」を「日本的音階」と捉え¹⁶、『源氏物語』の時代に「日本音楽が律旋に風靡されていく」としている点や、わずかな用例から、作者が「呂」よりも「律」に「心がひかれていた」と読み取っている点には問題があると思われる。

近年、遠藤徹¹⁷が、「律」が現行の形になったのは中世以降であることを明らかにしてい

る。遠藤は、藤原師長（一一三八・一一九二）によって撰述された琵琶譜集成『三五要録』や、同人の撰述による箏譜集成『仁智要録』の分析を通して、平安末期までの古楽譜において、「律」に分類される平調、黄鐘調、盤渉調の主五声の位置が、今日のそれとは異なっていると指摘する。例えば、平調の主五声は、現行のものが「平調（E）・下無（#F）・黄鐘（A）・盤渉（B）・上無（#C）」なのに対し、平安時代の調絃法においては、「平調（E）・双調（G）・黄鐘（A）・盤渉（B）・耆越（D）」が中心となっている。この点について、遠藤は、平安末期までは、「律」に分類される調子が、いずれもその原調である唐代の羽調の音程系列（羽・^宮変宮・商・角・^徵変徵・羽）を保っていたのに対し、中世以降、これに変化が生じて、現行の「律」（^宮宮・^商商嬰・^角律・^徵徵・^羽羽嬰・^宮宮）が、完成されていったのではないかと推察している。すなわち、平安中期における「律」は、小林論で指摘されるような「日本的音階」としては未だ成立していなかったと考えられるのである。

また一方で、遠藤は、平安期において、中国由来の音程体系に変化をきたしたのはむしろ「呂」の方であったことを明らかにしている。「呂」に分類される調子には、唐代の商調を原調とするものと、宮調を原調とするものの二種類が混在しており、それぞれ音程系列が異なっている。遠藤は、平安期の絃の伝承において、「呂」に分類される耆越調、双調、水調については、商調の音程系列（商・角・^徵変徵・羽・^宮変宮・商）から宮調の音程系列（^宮宮・角・^徵変徵・羽・^宮変宮）への変化（宮調化）が生じていることを指摘する。その要因の一つとして、遠藤は、「呂」「律」の対照性の創出を挙げている。「律」に分類される調子の原調である羽調と商調の楽理的な相違は小さいのに対し、羽調と宮調は楽理的に対照性をなしているからである。さらに遠藤は、こうした「呂」の音程体系の返歌には、平安中期以降に隆盛した御遊において、「呂」「律」の組み合わせが好まれたことがかかわっているのではないかと推測している。

遠藤の研究成果を踏まえれば、平安中期は、「日本音楽が律旋に風靡されていく」というよりは、御遊において「呂」「律」が一对で重要視され、「呂」の音程系列の変化も伴って、両旋法の対照性がより明確に意識されるようになった時代だと捉えるべきであろう。

『源氏物語』の時代には、管絃の遊びで演奏される調子、唐楽や催馬楽の曲が、「呂」「律」に分類、整理されていたと考えられる。しかし、先述の小林論においては、唐楽や催馬楽の曲にも「呂」「律」の分類が意識されていることや、その点が演奏場面の時節や描写とどのようにかかわっているのかということについては、検討されていない。

そこで、次節からは、「若菜下」巻の音楽の春秋の優劣に関するやりとりの内容に注目し、『源氏物語』における唐楽・催馬楽の曲の用例と「呂」「律」のかかわりについて明らかにしていきたい。

四、『源氏物語』における唐楽の演奏

次に掲げる「表四」は、『源氏物語』の音楽の場面において、唐楽の曲が演奏されている用例をまとめたものである。次に示すように、『源氏物語』における唐楽の曲の演奏場面は、延べ二十五例ある。

〔表四〕

巻名	場面	本文	曲名	演奏・舞
紅葉 賀	1冬、朱雀院行幸試楽 (①三二一)	源氏の中將は、青海波をぞ舞ひたまひける。片手には大殿の頭中將、……詠などしたまへるは、これや佛の御迦陵頻伽の声ならむと聞こゆ。	青海波 (盤渉 調・律)	光源氏(舞) 詠 頭中將(舞)
紅葉 賀	2冬(神無月の十日あまり)、朱雀院行幸(①三一四)	色々に散りかふ木の葉より、青海波のかかやき出でたるさま、いと恐ろしきまで見ゆ。	青海波 (盤渉 調・律)	右同
紅葉 賀	3右同(①三一五)	承香殿の御腹の四の皇子、まだ童にて、秋風樂舞ひたまへるなむさしつぎの見物なりける。	秋風樂 (盤渉 調・律)	四の皇子 (舞)
花宴	4春(二月の二十日あまり)、南殿の桜の花の宴 (①三五四)	やうやう入日なるほど、春の鶯囀るといふ舞いとおもしろく見ゆるに、……	春鶯囀 (老越 調・呂)	光源氏(舞)

花宴	少女	少女	胡蝶	胡蝶	胡蝶	胡蝶	胡蝶	蛩	葉藤裏	若菜上	若菜上	若菜上
〔5〕春（二月の二十日あまり）、南殿の桜の花の宴（①三五五）	〔6〕秋、頭中将、自邸で大宮、雲居雁らと合奏（③三六）	〔7〕春（二月の二十日あまり）、朱雀院朝覲行幸（③七二）	〔8〕春（三月の二十日あまり）、六条院の春の御殿にて、光源氏主催の舟楽（③一六八）	〔9〕右同（③一六八）	〔10〕春（三月）、秋好中宮の季の御読経（③一七二）	〔11〕夏（五月五日）、六条院における馬場の競射（③二〇七）	〔12〕冬（神無月の二十日あまり）、六条院行幸（③四六〇）	〔13〕冬（十月二十三日）、二条院における精進落しの祝宴（④九五）	〔14〕右同（④九五）	〔15〕冬、夕霧主催の六条院における光源氏四十賀（④一〇〇）		
「頭中将、いつら。遅し」とあれば、柳花苑といふ舞を、……	秋風楽に掻き合はせて、唱歌したまへる声、……	春鶯囀舞ふほどに、昔の花の宴のほど思し出て、……	暮れかかるほどに、皇聲といふ楽いとおもしろく聞こゆるに、……	返り声に喜春楽立ちそひて、……	鶯のうらかなる音に、鳥の楽はなやかに聞きわたされて、……	打球楽、落蹲など遊びて、……	賀王恩といふものを奏するほどに、……	万歳楽、皇聲などを舞ひて、……	万歳楽、皇聲などを舞ひて、……	例の万歳楽、賀皇恩などいふ舞けしきばかり舞ひて、……		
柳花苑 （双調・呂）	秋風楽 （盤渉調・律）	春鶯囀 （老越調・呂）	皇聲 （平調・律）	皇聲 （平調・律）	鳥 （老越調・呂）	打毬楽 （太食調）	賀王恩 （太食調）	万歳楽 （平調・律）	皇聲 （平調・律）	万歳楽 （平調・律）		
頭中将（舞）	頭中将（和琴・唱歌）				童べども（舞）		太政大臣の御弟子（舞）	夕霧・柏木（舞）	夕霧・柏木（舞）			

若菜 上	<p>16 冬、夕霧主催の六条院における光源氏四十賀(④一〇〇)</p>	<p>例の万歳楽、賀王恩などいふ舞けしきばかり舞ひて、……</p>	<p>賀王恩 (太食調)</p>	
若菜 下	<p>17 冬(十二月)、六条院における朱雀院五十賀の試楽(④二七八)</p>	<p>山の南の側より御前に出づるほど、仙遊霞といふもの遊びて、……</p>	<p>仙遊霞 (太食調)</p>	
若菜 下	<p>18 右同(④二七九)</p>	<p>右の大殿の四朗君、大将殿の三郎君、兵部卿の宮の孫王の君たち二人は万歳楽、……</p>	<p>万歳楽 (唐楽・律平調)</p>	<p>右の大殿の四藤君・大将殿の三郎君・兵部卿の宮の孫王の君たち二人(舞)</p>
若菜 下	<p>19 右同(④二七九)</p>	<p>大将の御典侍腹の二郎君、式部卿宮の兵衛督といひし、今は源中納言の皇子皇、……</p>	<p>皇馨 (平調・律)</p>	<p>源氏中納言の御子(舞)</p>
若菜 下	<p>20 右同(④二七九)</p>	<p>右の大殿の三郎君陵王、大将殿の太郎落躰、……</p>	<p>陵王 (沙陀調・呂)</p>	<p>右の大殿の三郎君(舞)</p>
若菜 下	<p>21 右同(④二七九)</p>	<p>さては太平楽、喜春楽などいふ舞どもをなむ、同じ御仲らひの君たち、大人たちなど舞ひける。</p>	<p>太平楽 (太食調)</p>	<p>同じ御仲らひの君たち(舞) 大人たち(舞)</p>
若菜 下	<p>22 右同(④二七九)</p>	<p>さては太平楽、喜春楽などいふ舞どもをなむ、同じ御仲らひの君たち、大人たちなど舞ひける。</p>	<p>喜春楽 (黄鐘調・律)</p>	<p>同じ御仲らひの君たち(舞) 大人たち(舞)</p>
夕霧	<p>23 秋の夕、夕霧、一条宮を訪問する(④三五五)</p>	<p>琵琶を取り寄せて、いとなつかしき音に想夫恋を弾きたまふ。</p>	<p>想夫恋 (平調・律)</p>	<p>夕霧(琵琶)</p>
御法	<p>24 春、(三月十日)紫上主催の二条院における法華経千部供養(④四九七)</p>	<p>陵王の舞ひて急になるほどの末の方の楽、はなやかにぎははしく聞こゆるに、……</p>	<p>陵王 (沙陀調・呂)</p>	
総角	<p>25 冬(十月一日ごろ)、匂宮、宇治に紅葉を見物(⑤二九三)</p>	<p>紅葉を薄く濃くかざして、海仙楽といふものを吹きて、……</p>	<p>海仙楽 (海青楽・黄鐘調・律)</p>	

延べ二十五例のうち、それぞれの場面の季節は、春七例、夏一例、秋二例、冬十五例と、

冬の演奏が最も多いことになるが、紅葉の盛りの頃に行われている「紅葉賀」巻、「藤裏葉」巻の御幸（試楽）や、「若菜上」巻の祝宴、「若菜下」巻の住吉参詣、「総角」巻の管絃の遊びは、暦月的季節区分に拠れば初冬に当たるものの、田中新一¹⁸⁾が指摘する、平安期の文学にみられるもう一つの季節意識である節月的季節観に拠れば、物語の中では秋の場面として描かれているのではないかと思われる。これを考慮すると、春七例、夏一例、秋九例、冬八例となる。加えて、冬の八例のうち六例もの曲の演奏が集中している「若菜下」巻の朱雀院五十賀（試楽）は、二回の延期を経た末に晩冬十二月に催されたのであり、本来ならば二月（春）か、秋の内に催される予定であったことも留意すべきだろう。以上のことから、『源氏物語』における唐楽の演奏場面は、春秋の二季に偏っていると見て良いと考えられる。

演奏されている曲のうち、「呂」に分類される調子の曲は、双調が一例、壹越調が三例、沙陀調が二例の延べ六例、「律」に分類される調子の曲は、平調が七例、盤渉調が四例、黄鐘調が三例の延べ十四例みえ、演奏される季節は、春七例、秋八例、冬五例である。これらの演奏場面と季節とを対照すると、春には「呂」の曲が、秋には「律」の曲が用いられていることが分かる。例外となるのは、「胡蝶」巻の二例^⑧、^⑨のみである。

「胡蝶」巻の六条院における舟楽では、春の場面だが、「律」に分類される平調の「皇聲」、黄鐘調の「喜春楽」の二曲の名がみえる。

⑦暮れかかるほどに、皇聲といふ楽いとおもしろく聞こゆるに、心にもあらず、釣殿にさし寄せられておりぬ。
(胡蝶 ③一六八頁)

⑧返り声に喜春楽立ちそひて、兵部卿の宮、青柳折り返しおもしろくうたひたまふ。
(胡蝶 ③一六九頁)

この場面において留意されるのは、本文⑦の「皇聲」は昼の遊びの、本文⑧の「喜春楽」

は夜の遊びの、それぞれ終盤に用いられている点である。二節でも述べたように、「呂」に分類される曲は「律」に先んじて演奏されることが一般的であったようだ。釣殿から聞こえて来る「律」の「皇鑿」の楽は、時間の経過によって演奏が「呂」から「律」に移り変わったということ象徴し、それを耳にして、舟から降りる女房たちの描写に繋がっていくと考えられる。「喜春楽」の場合は、その曲名が春に相応しいということもあるが、二節で掲げた「胡蝶」巻の本文⑤から明らかのように、直前に「呂」の催馬楽「安名尊」の演奏があったことが記されている。場面の春という季節との音楽的な調和は、この「安名尊」の音が果たしていると言え、「喜春楽」の「律」の音楽は、やはり遊びの最終盤を象徴するものと捉えられる。

次に、唐楽の描写について注目してみたい。その音楽について特に描写がある場面として、「紅葉賀」巻の「青海波」^①、「胡蝶」巻の「鳥」^⑩、「夕霧」巻の「想夫恋」^⑫、「御法」巻の「陵王」^⑭の演奏場面が挙げられる。

⑨源氏の中将は、青海波をぞ舞ひたまひける。片手には大殿の頭中将、容貌用意人にはことなるを、立ち並びては、なほ花のかたはらの深山木なり。入り片の日影さやかにさしたるに、楽の音まさり、もののおもしろきほどに、……（紅葉賀 ①三一―一頁）

⑩鶯のうらかなる音に、鳥の楽はなやかに聞きわたされて、……（胡蝶 ③一七―二頁）

⑪琵琶を取り寄せて、いとなつかしき音に想夫恋を弾きたまふ。（夕霧 ④三五―五頁）

⑫陵王の舞ひて急になるほどの末つ方の楽、はなやかににぎははしく聞こゆるに、皆人の脱ぎかけたる物のいろいろなども、もののをりからにをかしうのみ見ゆ。

（御法 ④四九七―四九八頁）

これらの場面において、「呂」に分類される音楽は、「はなやか」と形容されている。これに対して、「律」の音楽は「おもしろし」「なつかし」と形容されることはあっても、「はなやか」は用いられず、音楽の描写にも、「呂」「律」の区別が表れていると考えられる。このように、『源氏物語』における唐楽の演奏場面の多くには、曲の音楽的側面、「呂」「律」の分類なども意識されており、場面の折に相応しい曲が選択されて用いられていると言える。

五、『源氏物語』における催馬楽の演奏

続いて、『源氏物語』における催馬楽の演奏について検討していきたい。次の「表五」は、催馬楽の曲が歌唱されているとみられる、三十三例の場面¹⁹⁾についてまとめたものである。

「表五」

巻名	場面	本文	曲名	演奏・舞
帚木	1冬(十月)の夜、男が女の家を訪れる。左馬頭の体験談(①七八)	懐なりける笛とり出でて吹き鳴らし、影もよしなどつづしりうたふほどに、……	飛鳥井(律)	ある上人(横笛・歌唱) 女(和琴)
若紫	2春、北山にて、光源氏らの合奏(①二二三)	弁の君、扇はかなうち鳴らして、「豊浦の西なるや」とうたふ。	葛城(呂)	左中弁(拍子・歌唱)・頭中将(横笛)・隨身(筆篋)・光源氏(琴)
紅葉賀	3夏の夜、宮中の温明殿にて、光源氏、源典侍の演奏を聞く(①三三九)	「瓜作りになりやしなまし」と、声はいとをかしうてうたふぞ、すこし心づきなき。	山城(呂)	源典侍(琵琶・歌唱)
紅葉賀	4右同(①三四〇)	君、東屋を忍びやかにうたひて寄りたまへるに、……	東屋(律)	光源氏(歌唱)
花宴	5春、左大臣邸にて、光源氏、葵上と対面できず(①三六一)	箏の御琴まさぐりて、「やはらかに寝る夜はなくて」とうたひたまふ。	貫河(律)	光源氏(箏・歌唱)
賢木	6夏、左大臣邸にて、韻塞の負態(②一四一)	遊びの少し乱れゆくほどに、高砂を出してうたふいとうつくし。	高砂(律)	明石入道(琵琶) 光源氏(歌唱・拍子)

常夏	胡蝶	胡蝶	初音	初音	少女	少女	少女	薄雲	明石	須磨
17夏、六条院にて、光源氏、玉鬘の前で和琴を演奏する(③二二二)	16右同(③一六八)	15春(三月の二十日あまり)、六条院にて舟楽(③一六八)	14春(正月)、男踏歌の一行が六条院に訪れる(③一五九)	13春(正月)、六条院にて、臨時客(③一五二)	12右同(③七四)	11春(二月の二十日あまり)、冷泉帝の朱雀院への朝覲行幸(③七四)	10秋、左大臣邸にて、頭中将、夕霧を饗応(③三九)	9秋、二条院にて、光源氏、明石上の元へ向かうとする。(②四三九)	8夏(四月)、明石入道邸にて、宴(②二四四)	7春、頭中将、須磨の光源氏を訪ねる。(②二二四)
「貫河の瀬々のやはらた」と、いとなつかしくうたひたまふ。「親避くるつま」は、すこしうち笑ひつつ、……	返り声に喜春立ちそひて、兵部卿の宮、青柳折り返しおもしろくうたひたまふ。	上に待ちとる御琴どもの調べ、いとはなやかに掻きたてて、安名尊遊びたまふほど、生けるかひありと、……	竹河うたひてかよれる姿、なつかしき声々の、……	「この殿」うち出でたる拍子はなやかなり。大臣も時々声うち添へたまへる。「さき草」の末つ方、……	唱歌の人あまたさぶらふ。安名尊遊びて、次に桜人。	唱歌の人あまたさぶらふ。安名尊遊びて、次に桜人。	大臣、拍子おどろおどろしからずうち鳴らしたまひて、「萩が花ずり」などうたひたまふ。	「明日婦り来む」と口ずさびて出でたまふに、……	伊勢の海ならねど、清き渚に貝や拾はむなど、声よき人にうたはせて、我も時々拍子とりて、声うち添へたまふを、……	飛鳥井少し歌ひて、……
貫河(律)	青柳(律)	安名尊(呂)	竹河(呂)	此殿(呂)	桜人(呂)	安名尊(呂)	更衣(律)	桜人(呂)	伊勢海(律)	飛鳥井(律)
光源氏(和琴・歌唱)	兵部卿の宮(歌唱)		男踏歌の一行(歌唱)	光源氏(歌唱)	右同	兵部卿の宮(琵琶・頭中将(和琴)・朱雀院(箏)・光源氏(琴)・唱歌の殿上人(歌唱))	夕霧(横笛)頭中将(拍子・歌唱)	光源氏(歌唱)	紅梅(笙・歌唱)	頭中将(歌唱)

真木 柱	18 春（正月）、男踏歌の一行が宮中の玉鬘方に訪れる（③三八二）	ほのぼのとをかしき朝ぼらけに、いたく酔ひ乱れたるさまして、竹河うたひけるほどを見れば、……	竹河 （呂）	男踏歌の一行（歌唱）
梅枝	19 春（正月）、六条院にて、薫物合後の宴（③四一二）	弁少将拍子取りて、梅が枝出だしたるほど、いとをかし。	梅枝 （呂）	兵部卿の宮（琵琶・光源氏（箏）・頭中将（和琴）・夕霧（横笛）・紅梅（拍子・歌唱）
藤裏 葉	20 夏（四月七日）、左大臣邸にて、頭中将主催の藤の宴（③四三九）	例の弁の少将、声いとなつかしくて葦垣をうたふ。大臣、……「年経にけるこの家の」とうち加へたまへる。	葦垣 （呂）	紅梅（歌唱） 頭中将（歌唱）
若菜 上	21 春（正月）、六条院にて、玉鬘主催の光源氏四十賀（④六一）	物の調べどもなつかしく変りて、青柳遊びたまふほど、……	青柳 （律）	頭中将・柏木（和琴） 兵部卿の宮・光源氏（琴）
若菜 下	22 春（正月）、六条院にて、光源氏主催の女楽（④二〇一）	葛城遊びたまふ、はなやかにおもしろし。	葛城 （呂）	女三の宮（琴）・紫上（箏）・明石君（琵琶）・光源氏（和琴・歌唱）
横笛	23 秋の夜、夕霧、落葉宮の元から三条邸に帰宅。（⑤三五八）	「妹と我といるさの山の」と、声はいとをかしうて、独りごち歌ひて、……	婦与我 （呂）	夕霧（歌唱）
竹河	24 春（正月二十余日）、薫、玉鬘邸を訪れ、琴の音を聞く（⑤七一）	西側の渡殿の前なる紅梅の木のもとに、梅枝をうそぶきて……	梅枝 （呂）	薫（歌唱） 中将のおも と（和琴）
竹河	25 春（正月二十余日）、玉鬘邸にて、玉鬘ら、薫らを饗応（⑤七二）	少将も、声いとおもしろうて「さき草」うたふ。	此殿 （呂）	蔵人少将（歌唱）
竹河	26 右同（⑤七二）	竹河を同じ声に出して、まだ若けれどをかしうたふ。	竹河 （呂）	薫（和琴） 藤侍従（歌唱）
竹河	27 春（正月十四日）、男踏歌の一行が冷泉院に訪れる（⑤九七）	竹河うたひて、御階のもとに踏み寄るほど、……	竹河 （呂）	男踏歌の一行（歌唱）

竹河	28 春（正月十五日）、男踏歌の翌日、冷泉院にて、薫らの合奏（⑤九九）	和琴を弾かせたまひて、この殿など遊びたまふ。……	此殿（呂）	大君（箏） 薫（琵琶） 冷泉院（和琴）
椎本	29 春（二月二十日のほど）、宇治の八宮邸にて、薫らの合奏（⑤一七三）	次々弾き出でたまひて、老越調の心に桜人遊びたまふ	桜人（呂）	八の宮（箏）
宿木	30 秋、二条院にて、匂宮と中君の合奏（⑤四六八）	伊勢の海うたひたまふ御声のあてにをかしきを、……	伊勢海（律）	中君（箏） 匂宮（琵琶・歌唱）
宿木	31 春、宮中の藤壺にて、今上帝主催の藤の花の宴（⑤四八五）	大将の君の、安名尊うたひたまへる声ぞ、限りなくめでたかりける。	安名尊（呂）	薫（歌唱） 紅梅（歌唱） 七郎（笙）
浮舟	32 春（二月の十日ほど）、宮中にて今上帝主催の詩会（⑥一四六）	をりにあひたる物の調べどもに、宮の御声はいとめでたくて、梅が枝などをうたひたまふ。	梅枝（呂）	匂宮（歌唱）
手習	33 秋の夜、小野の草庵にて、母尼君・尼君・中将ら合奏（⑥三二二）	「たけふ、ちちりちちり、たりたんな」など、掻き返しはやかに弾きたる、言葉ども、わりなく古めきたり。	道口（律）	母尼君（和琴、歌唱）

これら、延べ三十三例の演奏場面の季節は、春二十一例、夏五例、秋六例、冬一例で、春の演奏が圧倒的に多くを占めている。「呂」に分類される曲は述べ二十一例、「律」に分類される曲は述べ十二例みえる。季節と対照すると、やはり春の場面には「呂」の曲、秋の場面には「律」の曲名がみえ、唐楽の演奏場面と同様の傾向を示す。例外となるのは、「花宴」巻の「貫河」〔4〕、「須磨」巻の「飛鳥井」〔7〕、「薄雲」巻の「桜人」〔9〕、「胡蝶」巻及び「若菜上」巻の「青柳」〔13〕、「横笛」巻の「婦与我」〔23〕の演奏場面の六例である。このうち、〔7〕、〔9〕、〔23〕の用例では、登場人物がごく私的な場面で、ひとり口ずさむように曲を歌っており、管絃の演奏も付されていない。ゆえに、これらの場面で、催馬楽は、音楽的な側面よりも、詞章の内容が重視されて、用いられていると考えら

れる。

一方、「花宴」巻では、光源氏が自らの箏の演奏に合わせて「律」に分類される催馬楽「貫河」を歌っている④。

⑬大殿には、例の、ふとも対面したまはず。つれづれとよろづ思しめぐらされて、箏の御琴まさぐりて、「やはらかに寝る夜はなくて」とうたひたまふ。(花宴 ①三六一頁)

本文⑬については、第五章でも取り上げるが、この場面において、「貫河」の詞章は、葵上との不仲を嘆く光源氏の心情と一致するように引用されていると考えられる。やはり、ここでも重視されているのは詞章であり、箏の演奏が付されているのにもかかわらず、一見、音楽的な要素は無視されているように思われる。しかしながら、当該場面と良く似た、光源氏が女君との関係についての嘆きを「歌」に託すという、「若紫」巻と「真木柱」巻の二場面に注目してみたい。「若紫」巻では、本文⑬と同様に葵の上との不仲を嘆く光源氏が、和琴を弾きながら風俗歌「常陸」を歌唱し、「真木柱」巻では、光源氏が玉鬘を偲んで風俗歌「鴛鴦」を歌唱する。

⑭あづまをすが搔きて、「常陸には田をこそつくれ」といふ歌を、声はいとなまめきて、すさびみ給へり。
(若紫 ①二五一～二五二頁)

⑮あづまの調べをすが搔きて、「玉藻はな刈りそ」とうたひすさびたまふも、……
(真木柱 ③三九三頁)

風俗歌は、催馬楽と同様、平安期の貴族たちに親しまれた歌謡である。音高や旋法を明示した譜は現存しないが、豊原統秋(一四五〇・一五二四)の『體源抄』²⁰⁾には「風俗事風俗ハ律ノ物也」とあり、「律」の旋律で演奏されたものと推定できる。「若紫」巻は秋の

場面、「真木柱」巻は春の場面であるが、「花宴」巻も含めたこれらの場面においては、箏や和琴の奏でる「秋のしらべ」の「律」が、光源氏の憂愁に重なるものとして選択され、場面に用いられているのではないか。

つづいて、四節に掲げた「胡蝶」巻の本文⑧の場面〔13〕と、次の「若菜上」巻の光源氏四十賀の場面〔18〕をみると、春の季節でありながら、双方とも「律」の催馬楽「青柳」が演奏されている。

⑬夜の更けゆくままに、物の調べどもなつかしくかはりて、青柳遊びたまふほど、げにねぐらの鶯おどろきぬべく、いみじくおもしろし。
(若菜上 ④六〇頁)

「青柳」の曲名・詞章は、春の風物を表しており、場面の季節との調和という点では、曲の音楽面よりも、詞章の内容が重視されて用いられているようである。ただし、いずれの場面においても、「かへり声」、「物の調べどもなつかしくかはりて」と、「呂」から「律」へと旋法が移ったことが示されている。直前に「呂」の「安名尊」の名が挙げられている本文⑧の場面はもちろん、本文⑬の場面においても、「青柳」の演奏の前に、何らかの「呂」の曲の演奏があったことが明らかにされている点は注目される。『源氏物語』において、「かへり声」という語は、「若菜下」巻の女楽にもみられるが、次のように、「若菜上」巻の例と同様に「なつかし」という形容がなされている。

⑭かへり声に、みな調べ変りて、律の掻き合はせども、なつかしくいまめきたるに、
…
(若菜下 ④二〇一頁)

前節でも触れたように、これらの春の遊びの場面における「律」の楽は、場面の季節ではなく、遊び終盤のくだけた雰囲気象徴する意味を持たされていると考えられる。

一方で、催馬楽においては、歌唱する人物の声の様子に重点が置かれて描写されている

ことが多く、「なつかし」は、歌声に対しては、「呂」「律」の曲の区別なく用いられており、小林論で指摘されるような「律」の描写の特徴とはいえない。例えば、「初音」巻の踏歌で歌唱される「呂」の「竹河」^⑭は、次のように描写されている。

⑭竹河うたひてかよれる姿、なつかしき声々の、絵にも描きとどめがたらんこそ口惜し
けれ。
(初音 ③一五九頁)

一方で、唐楽の演奏場面で「呂」の音楽の描写にのみみられた「はなやか」は、催馬楽の演奏場面においても、やはり「呂」の曲特有の形容として用いられている。次に挙げるのは、それぞれ「此殿」^⑬、「葛城」^⑫の演奏場面である。

⑬物の調べどもおもしろく、「この殿」うち出でたる拍子はなやかなり。

(初音 ③一五二頁)

⑫葛城遊びたまふ、はなやかにおもしろし。

(若菜下 ④二〇〇頁)

以上のように、催馬楽の演奏の場合、その詞章や歌唱という行為が深くかかわってくるため、勿論それを無視して論じることが出来ない。しかし、やはり唐楽と同様に、曲の「呂」「律」の別、それぞれの旋律の特徴も、意識的に場面に生かされていると考えられる。

六、結び

本章では、「若菜下」巻の光源氏と夕霧の音楽に関するやりとりを起点として、『源氏物語』における唐楽と催馬楽の演奏場面を、日本の音楽の二旋法である「呂」「律」の観点から考察した。

『源氏物語』「若菜下」巻の本文①における、光源氏の発言は、「呂」「律」の二旋法を春

秋に結びつける概念が反映されたものであると考えられる。この概念は、陰陽五行思想の影響の下、一〇世紀半ば頃には成立していたとみられる。また、光源氏の発言の直前にある、夕霧の「女は春をあはれぶと古き人の言ひおきはべる」という発言は、「男」「女」、「春」「秋」、「呂」「律」という陰陽の二分類と、その優劣を想起させるものとして捉えうる。光源氏の「律」への言及は、夕霧のこの発言を受けて導かれたと考えられよう。

さらに、本文①からうかがえる、調子や曲に対する「呂」「律」の分類意識は、『源氏物語』全体の唐楽と催馬楽の演奏場面の描写にも及んでいることが分かった。『源氏物語』の音楽の描写においては、特にその場面の折に相応しい曲が選択され、物語本文に明示されていると考えられるが、その選択基準の一つとして、春には「春の調べ」の「呂」の曲、秋には「秋の調べ」の「律」の曲という、「呂」「律」の分類に則った音楽的な側面も重視されている。唐楽においては、やや「律」の曲が多くみられ、催馬楽においては「呂」の曲が多くみられる。詞章に祝賀性があり、歌唱を伴う催馬楽は、春の場面に相応しい音楽として選択されていると考えられる。

また、『源氏物語』においては、音楽の描写にも「呂」「律」の区別が表れている。「呂」の音楽は「はなやか」と形容され、主に行事などの「晴れ」の場を彩る。一方、「律」の音楽は「なつかし」と形容され、遊び終盤のくだけた雰囲気象徴することが多い。また、私的な演奏の場においては、しばしば演奏者の憂愁と重なるように用いられているとみられる。これらの唐楽と催馬楽の演奏場面には、「呂」「律」それぞれの音楽の良さが用い分けられ、生かされていると言えよう。調子や曲を「呂」「律」の二分類で捉え、その対照性に面白さが見出されたとみられる平安中期の音楽の状況が、曲の旋法をも場面と調和するよう意識した音楽描写に反映されていると考える。

※『紫式部日記』の本文は、新編日本古典文学全集26『和泉式部日記 紫式部日記 更級日記 讃岐典侍日記』（中野幸一 ほか 校注・訳 小学館 一九九四）に拠り、頁数を付した。

※『伊勢集』は西本願寺蔵三十六人集「いせ」、『大齋院前の御集』は日本大学蔵「大齋院前の御集」に拠り、適宜、表記を改めた。『躬恒集』は西本願寺蔵三十六人集「みつね」に拠った。

注

- (1) 磯水絵『源氏物語』時代の音楽研究——中世の楽書から』(笠間書院 二〇〇八)。
- (2) 植田恭代『源氏物語の宮廷文化 後宮・雅楽・物語世界』(笠間書院 二〇〇九)。
- (3) 山田孝雄『源氏物語之音楽』(宝文館 一九三四)。
- (4) 遠藤徹『平安朝の雅楽 古楽譜による唐楽曲の楽理的研究』(東京堂出版 二〇〇五)。
- (5) スティーヴン・G・ネルソン「催馬楽雑考」、『日本文学誌要』七一 二〇〇五・三(など)。
- (6) 本塚亘「催馬楽成立研究の可能性——「二重の同音性」を手がかりに——」、『日本文学誌要』八八 二〇一三・七(など)。
- (7) 『続群書類従 第三十二輯下 雑部』(続群書類従完成会 一九五八)。
- (8) 神道大系 朝儀祭祀編2『西宮記』(土田直鎮 所功 校注 神道大系編纂会 一九九三) 所収。
- (9) 『群書類従 第十九輯 管絃部 蹴鞠部 鷹部 遊戯部 飲食部』(続群書類従完成会 一九三二) 所収。
- (10) 羽塚啓明「校異 楽書要録」、『東洋音楽研究』二・三・四 附録 一九四一・一九四二)。
- (11) 新釈漢文大系111『詩経 中』(石川忠久 明治書院 一九九八)。
- (12) 井上聡『古代中国陰陽五行の研究』(翰林書房 一九九六)。
- (13) 後藤幸良「女は春をあはれぶ——『源氏物語』若菜巻の春と『詩経』引用」、『源氏物語鑑賞と基礎知識 No. 34 若菜下(前半)』 鈴木一雄 監修 宮崎壯平 編 至文堂 二〇〇四) など。
- (14) 「催馬楽の譜は一條左大臣の時こそは、はじめて律呂の歌もさだめられたれとうけた

まはれば、……」(『奥義抄』(『日本歌学大系 第一卷』 佐佐木信綱編 風間書房 一九五七)。

- (15) 小林久子「源氏物語の音楽観——春秋の優劣に関するやりとりを中心にして——」(『源氏物語研究』六 一九七八・一二)。

- (16) 新日本古典文学大系21『源氏物語三』(柳井滋ほか校注 岩波書店 一九九五)も同様の解釈をする。

- (17) 注(4)前掲書。

- (18) 田中新一『平安朝文学に見る二元的四季観』(風間書房 一九九〇)。

- (19) 歌唱場面のみ対象にし、和歌や台詞等に詞章が踏まえられる例は除いた。また、「花宴」巻における催馬楽「石川」の用例、「扇をとられて、からき目を見る」と、うちおほどけたる声に言ひなして、……」(花宴 ①三三五)については、「言ふ」という動詞が用いられていることから、歌唱場面とはみなさなかつた。

- (20) 日本古典全集『體源抄 四』(正宗敦夫編纂・校訂 日本古典全集刊行会 一九三三)。

第二章 平安中期における催馬楽「山城」

——「瓜たつ」の解釈をめぐる——

一、はじめに

「山城」は、『源氏物語』「紅葉賀」巻に引用がみられるほか、平安中期の多くの和歌に取り込まれていることが確認できる催馬楽である。その詞章の内容は、「瓜作り」の男に求婚され、それを受け入れるかどうか迷う女の歌として捉えられるが^④、各段のことばの意味については、従来、さまざまな議論がなされてきた。次に、詞章を掲げる。

山城の 豹ヒメのわたりの 瓜つくり なよや らいしなや さいしなや 瓜つくり 瓜
つくり はれ

瓜つくり 我を欲しと言ふ いかにせむ なよや らいしなや さいしなや いか
にせむ いかにせむ はれ

いかにせむ なりやしなまし 瓜たつまでにや らいしなや さいしなや 瓜たつま
でに

瓜たつまでに
(催馬楽「山城」)

特に、傍線を付した第三段の「瓜たつ」に関しては、古くから解釈が分かれる。『梁塵愚案抄』、『催馬楽考』、『梁塵後抄』では、それぞれ、「瓜のなりたつ」「瓜のおひたつ」「漸大く成」と、いずれも「瓜たつ」を瓜の実が大きく成長することと解釈している。一方、『催馬楽譜入文』は、処女喪失としての「破瓜」の意とする独自の説を挙げる。近代以降では、日本古典文学大系『古代歌謡集』^②において、小西甚一が「瓜が熟する」意と注釈し、この説が広く支持を集めてきた。しかしながら、問題となってくるのが、これらの従來說を裏付ける「瓜たつ」の用例が他に一切見いだせないことである。このことから、近年、従來說を批判した新たな説が複数出されている。木村紀子は、東洋文庫『催馬楽』^③において、観智院本『名義抄』に「爛タツ」とあることを根拠に、詞章を「瓜たづ」と表記し、「瓜

が爛熟する」の意と注釈する。また、松本宏司⁽⁴⁾は、「たつ」に「献上する」という用の例がみられることから、「瓜たつ」は瓜の献上のことを示すと解釈する。一方、小野恭靖⁽⁵⁾は、『清輔集』二七七番歌⁽⁶⁾を手掛かりに、「たつ」は裁断の意であり、「瓜たつ」は「瓜が実って蔓から裁断して収穫する」意ではないかとする説を唱える。また、大木桃子⁽⁷⁾は、木村説・松本説について、「爛づ」「献つ」ともに他動詞下二段活用動詞であり、「まで」に接続するならば、「たつる(たづる)」の形になるはずであると批判を加える。さらに、小野と同様に「瓜」を詠んだ和歌から「瓜たつ」の意を考察するが、「たつ」は起立の意であると結論付け、「瓜たつまでに」を「立ちにくい瓜が立つくらい(思いがけない)」と解釈する。大木は「たつ」が裁断の意である可能性についても触れているが、小野論文への言及がなく、裁断の意の「たつ」に「用例が見出せない」としている。

さて、先行研究を確認してきたが、「瓜たつ」の用例が非常に少ない以上、小野や大木のように、主に平安期にみられる「瓜」と「たつ」を詠み込んだ和歌を手がかりに解釈を探ることは有効だと考える。たとえば、「山城」の成立期における「瓜たつ」の意味は解明しえないとしても、催馬楽の最盛期と見なせる平安期において、どのように催馬楽の詞章が積され歌われていたのかを確定することはできるはずである。しかしながら、小野論文・大木論文には、和歌の用例の検討がやや不十分なところがある。小野は、『清輔集』歌以外の自説を補強する用例を挙げておらず、またその『清輔集』歌についても、「清輔が、催馬楽「山城」にみえる動詞「たつ」をもとにしながら、音のみを踏襲し、意味を変えて詠じた可能性も否定できない」として、自説の断定を避ける。また、大木も決定的な用例を提示できず、「平安時代、「たつ」は瓜の縁語として意識されはしても、「瓜たつ」自体がどういう意味なのか既にわからなくなっているとも考えられる」と、平安期の人々は「瓜たつ」の意味を理解しないまま催馬楽「山城」を享受していたのではないかとも見通している。そこで、本章では、改めて「瓜」と「たつ」を詠み込んだ和歌を検討していき、平安期における「瓜たつ」の解釈について明らかにしたいと考える。

二、平安期の和歌における「瓜」と「たつ」

「瓜」と「たつ」が同時に詠み込まれた歌は平安期以降、特に平安中期において多数みられ、縁語関係が意識されていると考えられる。大木論にも指摘があるが、瓜を題材にした歌が多くみられる歌集として『義孝集』が挙げられる。『義孝集』において、「瓜」の語が詠まれる歌は八首あり、そのうち六首が「たつ」も同時に詠み込んでいる⁸⁾。中でも注目されるのは、次の贈答である。

またおなじところにたちよりたるに、まらうとのありしかば、たちながらかへりて、またあしたにうりにかきつく

これをみよひとよはひとめつらかりきたちわづらひしうりにやはあらぬ

返し

たちわびてはひかへりけるうりかづらならしがほにや人のみてけむ

『義孝集』 四七・四八

129

〔試訳〕

また同じところ（堀河中宮の内侍のもと）に立ち寄ったところ、客人がいたので、立ったまま帰って、また翌朝に、瓜に書きつける。

これ（瓜）を見なさい。あの夜は人目が辛かったです。この瓜が蔓を断ち難い瓜でないことがありますか。あの夜は、人目が辛くて立っているのが難しかったのです。

返歌、

断ちあぐねて、はびこった瓜蔓を見て、瓜が実を成らしているようには、人は見なかったでしょう（人目などなかったでしょう）。立ちあぐねて（待っていられず）、這い帰ったあなたのことを、慣らした顔だと、人は見なかったことでしょう。

『義孝集』の四七・四八番歌の解釈を示す先行研究⁹⁾において、この二首における「た

つ」は、いずれも、丸い瓜の実が形状的に立ちにくいということから瓜の縁語として用いられているとされている。こうした解釈は、大木が、「瓜たつ」を「立ちにくい瓜が立つ」と捉える根拠ともなっている。しかしながら、返歌をよくみると、「たちわびて」の語が修飾するのは、瓜の実ではなく「うりかづら」、すなわち、瓜の蔓である。無論、詞書に「たちながらかへりて」とあるので、この「たつ」には「立つ」の意味は込められていよう。しかし、「瓜」との縁語としては、小野が『清輔集』の用例から指摘したように、「蔓から裁断して収穫する」という、裁断の意で用いられていると考えるべきではないか。「たちわびてはひかへりける」という表現は、「たちわびて」這い帰ってしまった義孝の様子と、「断ちわびて」蔓延ってしまった瓜蔓の様子とを掛けたものである。すると、義孝の贈歌の「たちわびずらひしうり」も、瓜が立ちにくいということを言っているのではなく、人目を気にして「立ちわびずらつた」ことと、瓜を「断ちわびずらつた」ことを掛けた表現だと考えられる。「つらかりき」には「辛し」と、瓜の蔓を意味する「つら」が掛けられていよう。なお、「蔓を断つ」という表現は、『うつほ物語』『国譲下』巻のあて宮の歌や、『道済集』二六九番歌にもみられる。

まつだにもくるしからずはたまかつらたつをぞきみにみせんとおもひし

(国譲下 八七九頁)

わづらふころ、人のもとに

かり人のあさたつのべのくずかづらくるしさしげきころにもあるかな

(『道済集』二六九)

「葛」の縁語としては「繰く」が指摘されており、この二首にも「くるし」との掛詞の形で用いられている。前者は、春宮出産の折に退下した後、あて宮がなかなか参内しなかつたことを皮肉った今上帝に対して、あて宮が詠んだ返歌である。「玉鬘たまむす」には春宮が喩

えられており、「たつをぞきみにみせんとおもひし」には、「(手繰って)断ち切った玉鬘を見せようと思った」ということと、「立った(成長した)春宮を見せようと思った」ということが表されている。また、後者は、詞書から、源道済が、病に苦しむ最中に詠んだ歌であることが伺える。葛には薬効があることから、「かり人のあさたつ」には、「狩人が朝発つ」意と(病を治すために)狩人が朝に葛を断つ」意が掛けられ、病身を嘆く内容となっていてと考えられる。こうした用例からも、「瓜」と「断つ」は、従来指摘されてきたような瓜の形状からの連想ではなく、瓜が蔓植物であることからの連想で、縁語として理解されていた可能性が高いと言えるのではないか。

ここで、四七・四八番歌以外の『義孝集』にみられる「瓜」と「たつ」を詠み込んだ歌についても確認していきたい。まず、二三番歌を見てみよう。なお、この歌については、九州大蔵本では誤脱があるとみられるため、同一の歌と考えられる承空本の二三番歌、『後拾遺和歌集』九四七番歌を参考に校訂を施した。

左衛門蔵人の、なほうとかりければ、こうりのをかしきをつつみて、それにかき
つく

ならされぬみはそのうりとききながらよひあか月とたつぞくるしき

『義孝集』一三二

〔試訳〕 左衛門蔵人が、なおもよそよそしいので、いくつかの小瓜の良い感じのものを包んで、それに書きつける。

あなたの身は、実を成らせられないその瓜だとは聞きながら、宵、暁月と(小さいままの瓜を)断つのがつらいことです。あなたが私に身を馴れ親しませないと聞きながら、宵、暁と(あなたに逢えず)立っているのがつらいことです。

この歌の「たつぞくるしき」という表現は、女につれなくされ、逢えないまま「立って

いるのがつらい」ということだろう。しかし、詞書に小瓜を贈ったとあることに注目すると、「たつ」には、やはり、「瓜を蔓から裁断して収穫する」という意も掛けられていると見るべきだと考える。「ならされぬみ」は、「馴らされない女の身」と「実を成らせられない瓜」が掛けられた表現であり、「たつぞくるしき」には、決して大きく実らない小瓜を「収穫するのがつらい」という心情が併せて詠まれているのではないか。

次に、『義孝集』五五～五七番歌のやりとりを見てみたい。

修理のかみこれただ、わかなすびわかうりをおこせたり、らい月さねすけの少将

むこにとるべしとききてのころ

みそのもりこたへだにせよつきたばかのこともみななりぬべしとか

四日のよ、かへしあり

なにごとともなるともなしにうりつらの名にのみたむことのあやしき

また、かへし

あやもあれあやもなくまればかのうりのかずならぬみようやはよのなか

『義孝集』五五・五六・五七

〔試訳〕

修理大夫惟正が、若茄子と若瓜を贈ってきた。来月、実資の少将を婿に取るだろうと聞いた頃で、

御園守よ、答えるだけでもしてください。月が立てば、あのこともみな成る（実が成る）だろうとか。

四日の夜、返歌があった。

何事も成っていない（実っていない）瓜蔓であるのに、評判だけが立つ（評判だけで断つ）というのは訳が分かりません。

また、その返歌、

訳が分かるうと分らなかうと、贈って頂いたあの若瓜の実のように、十分に実

らず、物の数にも入らない我が身ですよ。なんとつらい世の中でしょうか。

五五番歌は、義孝が源惟正に対して、想いを寄せる惟正の娘と藤原実資の結婚について問いただした歌である。義孝は、若瓜と若茄子を贈ってきた惟正を、御園の作物を守り育てる御園守に喩え、娘の結婚が「成る」ことと、実が「成る」ことを掛けて詠んでいる。五六番歌は、惟正の返歌であるが、「瓜」と「たつ」、さらには「つら」が同時に詠み込まれている。「なにごとともなるともなしに」は、義孝の歌を受けて、娘の結婚が「成っていない」ことと、瓜の蔓に実が「成っていない」ことを掛けた表現であろう。よつて、「名にのみたたむことのおやしき」も、娘の結婚の評判だけが「立つ」ことと、まだ大きく実っていないのにもかかわらず、実ったという評判だけで瓜の蔓を「断つ」ことの不可解さを併せて意味していると解釈すべきだと考える。このやりとりの面白いところは、惟正は、実際には若瓜、すなわち、まさに十分に大きく実っていないのに収穫された瓜を贈っている点であり、五七番の義孝の返歌はそれを皮肉ったものであろう。

最後に、『義孝集』七一・七二番歌を確認する。

ものいひし人に、うりのありしをとりて

たつことのものうがりつるうりなれどのちやならずとおもひぬるかな

返し

あだなりとなにたつきみはうりふののかかるつらさもならさざりけり

『義孝集』七一・七二

〔試訳〕

言い寄っている人へ、瓜があったのを取って、

名が立つこと（断つこと）を億劫がるあなた（瓜）であるけれども、後に（私に身を）馴らす（実を成らす）と思っていますよ。

返歌、

浮気であると評判が立つ（断つ）あなたは、瓜生野の私（瓜）のこのような冷淡さも馴らさないでしょう。実を成らすこともできないでしょう。

二八番歌と同じく、女の身を「馴らす」ことと瓜の実を「成らす」ことが重ねられて詠まれているやりとりだと考えられる。ゆえに、七一番歌の「たつことのものがりつる」は、女が、義孝との噂が「立つ」ことを嫌がっているということ、瓜を擬人化し、瓜が、蔓を「断つ」ことを嫌がっているということ、蔓を掛けた表現だと捉えられよう。また、女の返歌である七二番歌の「ななたつ」という表現は、先に確認した五六番歌の表現と同様、評判が「立つ」ことと掛けて、実をならしてもいないのに瓜の蔓を「断つ」ことを非難したものだと考えられる。

以上、『義孝集』における「瓜」と「たつ」を詠んだ和歌を検討した。これらの歌は、瓜が蔓植物であり、瓜の実が成った後、収穫の際にはその蔓を切断するという連想からの「瓜」「なる」「断つ」の縁語関係を捉えなければ、十分に解釈できないと考える。

さて、和歌において、「たつ」には様々な意味が掛けられるため、『義孝集』以外の「瓜」と「たつ」を詠んだ用例では、「瓜」と「たつ」がどのような関係から縁語として用いられているのか、判断しにくいものも多い。しかしながら、管見の限り、先行研究で指摘されているような、立ちにくい形状との関わり、あるいは「熟れる」という意味との関わりで、「たつ」が、「瓜」とともに用いられていると積極的に解釈すべき用例は全く見いだせなかった。その一方で、『義孝集』歌と同様に、切断の意で「たつ」が「瓜」との縁語関係を意識されていると考えられる例は平安期を通して散見される。小野が指摘した『清輔集』二七七番歌もその一つであるが、例えば、次の『忠岑集』二二二番歌も注目される。

うりふざか

としふれどなるともみえぬうりふざかはるのかすみのたてばなりけり

『忠岑集』二二二 みつね

この凡河内躬恒の歌は、「(「瓜が生る坂」であるはずの) 瓜生坂に、何年経っても瓜が見えないのは、春霞が立っているからだ」と解釈されるが、「たつ」には、霞が「立つ」という意味の他に、霞を擬人化して、霞が瓜の蔓を「断つ」という意も込められていると考えられる。すなわち、この歌は、瓜が実っているのが見えないことについて、「霞が立って視覚を遮っている」という理由の裏に、「実る前の瓜の蔓を、霞が断ってしまった」という理由を、掛け詞を駆使して表現しているわけである。このように解釈することで、上の句に「としふれど」とあることの意味も明確になる。瓜の収穫は夏から秋にかけて行われるので、春霞が、春の内に、瓜が実る予定の蔓を断ってしまったのは、何度季節がめぐったところで瓜は実らないことだろう。なお、『頼基集』一六番歌¹¹⁴や『河原院歌合』一八番歌¹¹⁵なども、この躬恒の歌と同様の趣向で詠まれており、これらの歌においても、「たつ」には「立つ」と「断つ」が掛けられていると考えられる。

以上のような用例から、平安期における瓜の縁語としての「たつ」は、収穫の為に瓜の蔓を切断するという意の「断つ」として捉えられていた可能性が高いと結論づけられよう。

三、平安中期における催馬楽「山城」の詞章の解釈

前節での検討を踏まえると、平安期において、催馬楽「山城」の詞章の「瓜たつ」は、小野論で示唆されたように、「瓜が実って蔓から裁断して収穫する」という意で捉えられていたと考えられる。さらに、その上で注目したいのが、平安中期にみられる催馬楽「山城」の詞章を踏まえたとおぼしき和歌において、「瓜作り」を男性に、「瓜」を女性に見立てた表現が多く確認できる点である。これらの歌では、瓜作りが瓜を大きく実らせて収穫するということが、男性が恋を実らせて女性を手に入れるということの暗喩となっていると考えられる。例えば、次の『拾遺和歌集』五五七番歌では、藤原朝光が自身を「山城」の「瓜作り」に喩えている。

三位国章、ちひさきうりを扇におきて、藤原かねのりにもたせて、大納言朝光が
兵衛佐に侍りける時、つかはしたりければ

おとにきくこまの渡のうりつくりとなりかくなりなる心かな

返し

さだめなくなるなるうりのつら^{つら}見てもたち^{たち}やよりこむこまのすきもの

『拾遺和歌集』卷第九 雑下 五五七・五五八

朝光の歌（五五七番歌）の「となりかくなりなる心かな」という表現には、「実る」という意味の「なる」と、「変化する」という意味の「なる」が掛けられ、「瓜作り」が作る「瓜」の実のなり方が一定しないことに、自身の心が移ろっていく様子を重ねていることが読み取れる。対して、五五八番の藤原国章の返歌は、瓜を女性に喩えて、「瓜作り」である朝光はきつと女性のもとに立ち寄るだろうと、朝光の好色性を揶揄したものとなっている¹³⁶。「立ちや寄り来む」には、收穫の為に瓜の蔓を「断ちに寄る」という意味が掛けられていると捉えられよう。

また、『小大君集』八四番歌でも、小大君によって平兼盛が「瓜作り」に喩えられているとみられる。

おなじ人、大けん物なりし時、内侍所にかかぎまうしに、おほとねりのひきぐし
てきたるに、ないしのすけとするやうありて、そこにありけるをりなりければ、
まへなるたちぶといふうりを、きなるしきしにつつみて、おきなに、これたてま
つれとてとらせたりければ、くらづかさにつきて、そこよりいふ

山しろのとばにかよひて見てしかなうりつくりける人のかきねを

かへし

とことほにゆけばなりけりうりつ^つくに^つそのことなきにた^たてりしやきみ

又の日、つかさめしに、するがのかみになりて、よろこび申しにまゐりて、そで

よりおとしおきたりしは、いとこそ

うりつくるそのふもしらず人しれずおつるなみだやそほつなるらん

いとからくもとありし

『小大君集』 八三・八四・八五

八三番歌で、兼盛が、瓜を作っている人の垣根を見たい、つまり、あなたに逢ってみたいと訴えたのに対して、小大君は、あなたが山城の「瓜作り」であって、既に鳥羽の方に「実を成らした瓜」、つまり「身を馴らした女」がいるのであろうと切り返していると思われる。「立てりしや君」というのは、「まさか女と何もせず立っていたわけでもあるまい」という皮肉であり、「瓜の実も成らしていないのに蔓を断って収穫したわけでもあるまい」という意が掛けられているよう。

先行研究において、松本宏司⁴⁴は、催馬楽「山城」について、瓜を女性に擬人化した歌であると解釈し、詞章の「なりやしなまし」には、「瓜作りの妻になってしまおうか」という意味の他に、「実ってしまったおうか」という意味も込められているとしている。こうした和歌の用例を見る限り、少なくとも平安中期においては、瓜を女性に見立てた「山城」の詞章の解釈がなされていた可能性が高いと考えられる。

なお、松本は、一節でも触れたように、「たつ」を献上の意で捉えており、「瓜たつまでに」を「瓜を献上する日までに」と訳して、催馬楽「山城」の詞章には五月五日の早瓜献上の儀式が意識されていると論じる。確かに、『義孝集』五五〜五七番歌などには早瓜の贈答がみられるが、「瓜」と「たつ」を詠んだ和歌すべてに早瓜献上の儀式が意識されているとは読み取り難い。一方、次の『好忠集』一三〇番歌から、山城の狛の地に御園があったことがうかがえる。

うりうゑしこまののはらのみそのふのしげくなり行くなつにもあるかな

『好忠集』 夏中、五月はじめ 一三〇

よって、「山城の狛のわたりの瓜作り」という詞章に、御園の瓜作りが想起されたであろうことは考えられる。松本も指摘するように、瓜は五月五日の儀式以外にも、相撲の節会や乞巧奠など、さまざまな宮廷儀式に用いられており、御園の瓜作りは各々の納期までに瓜を収穫する必要があったと推測される。平安中期において、「山城」の詞章の「瓜たつまで」は、「瓜を収穫するまでに」と捉えられ、瓜作りに求婚されて迷う女の心情の裏には、収穫時まで大きく瓜が実るかどうかという問題が読み取られていたのではないか。そして、その収穫時というのは、必ずしも五月五日の儀式の際に限定されないのであろうと考える。

さて、催馬楽「山城」の詞章には、「瓜たつ」以外にも検討すべき箇所があり、本章の考察だけで十分とはいえないが、ひとまずここで、試訳を示しておきたい。

〔試訳〕山城の 狛のあたりの 瓜つくり ナヨヤ ライシナヤ サイシナヤ 瓜つくり

瓜つくり ハレ

瓜つくり 私を欲しいと言う どうしよう ナヨヤ ライシナヤ サイシナヤ

どうしよう どうしよう ハレ

どうしよう 実ってしまったか 瓜を断つ（収穫する）までにね ライシナヤ

サイシナヤ 瓜を断つ間 瓜を断つまでに

四、結び

平安期の和歌における「瓜」と「たつ」の用例から、「たつ」は「断つ」の意で瓜との縁語関係が意識されていると推測される。それは、瓜が蔓植物であり、収穫時に蔓を切断するというところからの繋がりであろう。ゆえに、平安期において、催馬楽「山城」の詞章の「瓜たつ」は「瓜を断つて収穫する」という意味で解釈されていた可能性が高いと考える。

さらに、平安中期においては、催馬楽「山城」の詞章は、瓜に見立てられた女性が、「瓜作り」に対して、収穫の時までに実（身）を任せてしまおうかどうか悩むという内容として

理解されているとみられ、和歌に巧みに利用されている。

多くの儀式に用いられる瓜は、宮中貴族にとって身近な題材だったと考えられる。そのためか、詞章に瓜が登場する「山城」は、催馬楽の中でも、和歌における引用が比較的多く確認できる。「山城」の詞章が女性の心情に焦点を当てたものと捉えられるのに対し、平安中期にみられる「山城」の詞章が踏まえられた歌は男性による詠が多く、詞章中の「瓜作り」が大きく取り上げられているという特徴が指摘できる。前節に挙げた『拾遺和歌集』五五七・五五八番歌や、『小大君集』八三〜八五番歌のやりとりからも見て取れるように、和歌に用いられる中で、「山城」の詞章の「瓜作り」には、好色な男性のイメージが付与されている。『源氏物語』『紅葉賀』巻において、催馬楽「山城」が用いられていることは一節でも触れたが、この引用にも、このような催馬楽「山城」の詞章の解釈が反映されているのではないか。次章では、『源氏物語』『紅葉賀』巻にみられる催馬楽の引用について詳しく考察していきたい。

※『義孝集』は九州大学蔵「藤原義孝集」、『道济集』は冷泉家時雨亭叢書『擬定家本私家集』所収「道济集」、『忠岑集』は冷泉家時雨亭叢書『平安私家集九』所収「忠岑集」枡形本、『小大君集』は書陵部蔵五〇一・九二「小大君集」、『好忠集』は天理図書館蔵九一・一・二三・イ一九九「曾祢好忠集」に拠り、適宜、表記を改めた。

注

- (1) 白田甚五郎は、日本古典文学全集²⁵『神楽歌 催馬楽 梁塵秘抄 閑吟集』（白田甚五郎ほか 校注・訳 小学館 一九七六）において、二段までを女のことば、三段を男のことばと捉え、男女の掛け合いの歌として解釈しうる可能性も提示している。
- (2) 日本古典文学大系3『古代歌謡集』（土橋寛 小西甚一 校注 岩波書店 一九五七）。
- (3) 東洋文庫⁷⁵⁰『催馬楽』（木村紀子 訳注 平凡社 二〇〇六）。
- (4) 松本宏司「催馬楽「山城」考」（『日本歌謡研究』三三三 一九九三・一一）。

- (5) 小野恭靖「催馬楽出自の歌ことば——地名・歌枕を中心として——」(『歌ことばの歴史』 笠間書院 一九九八)。
- (6) 「山しろのこまのわたりのうりよりもつらき人こそたたまほしけれ」(『清輔集』「書陵部藏『清輔朝臣集』」 二七七)。
- (7) 大木桃子「瓜の歌——催馬楽「山城」と和歌——」(『語文研究』一〇五 二〇〇八・五)。
- (8) 九州大蔵本に拠る。ただし、二節でも触れているように、二三番歌については校訂を施した。承空本では、九州大学蔵本の四八番歌、五六番歌、五七番歌が収められていないため、「瓜」の語が詠まれる歌は五首(そのうち四首が「たつ」をともに詠み込む)。
- (9) 呉羽長「藤原義孝集注釈(三)」(『富山大学教育学部紀要』五四 二〇〇二・二)、『海人手子良集・本院侍従集・義孝集新注』(片桐洋一 ほか 二〇一〇)、堤和博「瓜を詠み込む歌——付・『師輔集』の「大和瓜」の歌——」(『古代中世文学研究論集』第三集 伊井春樹編 二〇〇一・三)。
- (10) 『歌ことば歌枕大事典』(『日本文学WEB図書館』 <http://www.kotenlibrary.com/> 「辞典ライブラリー」内)の、廣井理加による「葛」の項。
- (11) 「なにはおへどなれるもみえずうりふざかはるのかすみたてるなるべし」(『頼基集』「西本願寺蔵三十六人集「よりもと」」 一六)。
- (12) 「なにしたかくなりはしぬれどうりふざかきりのみたてば見えずもあるかな」(『河原院歌合』 一八 右負 慧慶法師)。
- (13) 大木桃子は、この『拾遺和歌集』五五七・五五八番歌のやりとりにおいて、催馬楽「山城」の「狛のわたりの瓜作り」が「色々な女性に目移りする好色な男性」として捉えられたことが、後の「瓜作り」の詠まれ方に大きな影響を及ぼしていると指摘している(注(7)前掲論文)。
- (14) 注(4)前掲論文。

第三章 「紅葉賀」巻の催馬楽引用

——源典侍の物語における「こま」の繋がり——

一、はじめに

『源氏物語』には、延べ二十三曲もの催馬楽があらわれる^①。物語の中で、催馬楽は楽曲として演奏されるだけでなく、その詞章が、登場人物のやりとりや和歌などにおいて巧みに踏まえられており、『源氏物語』における催馬楽の重要性はたびたび論じられてきた。

一方で、催馬楽に関しては、その成立の経緯や演奏形態など、十分に明らかにされていない点が多く、詞章の解釈についても、各注釈書において大きく揺れがある。そこで問題となってくるのが、諸注釈が、どの時期の催馬楽を想定して解釈を示しているのかという点である。例えば、木村紀子^②は、注釈の凡例に「本書は、「催馬楽」として伝わる古代の歌謡を、歌ことばが生まれたと見られる奈良の京での「さいばら」として読解したものである」と記しているが、そのような時期と宮廷における流行の最盛期とは、かなりの時間的隔たりがあり、享受層が異なっていく中で、詞章の理解にも変化があったことが予想できる。既に本塚亘^③が、「歌謡の詞章を解釈する際、解釈者は解釈上の視点を明示し、それが唯一の解釈ではないということを常に意識しなければならぬ」と問題提起を行っているように、催馬楽の詞章の解釈を行う際には、歌謡の流動性を念頭に置きながら、それが成立時の解釈なのか、あるいは、宮廷で貴族たちに愛好されている時期の解釈なのか、明確にするべきであろう。

さて、『源氏物語』における催馬楽を踏まえた表現を考察する際に重要となってくるのは、後者、すなわち、平安中期の宮廷における詞章の解釈である。前章でも論じたように、平安中期においては、催馬楽のことばが用いられた和歌が複数詠まれている。こうした和歌の表現などを手掛かりにしながら、当時の宮廷における催馬楽の解釈を捉えることで、『源氏物語』における催馬楽の用いられ方を明らかにすることができる^④と考える。

本章では、催馬楽「山城」、「東屋」、「石川」という三曲もの催馬楽が引用される『源氏

物語』「紅葉賀」巻の源典侍をめぐる物語について考察を試みる。従来、これらの三曲の催馬楽の用いられ方に、どのような関連性があるのかについては明確にされてこなかった。本章では、「山城」、「東屋」、「石川」が、平安中期において、いずれも「こま」ということばにかかわる詞章を持つ催馬楽として捉えられていたことに注目し、これらの催馬楽が用いられる場面と『古今和歌集』八九二番歌や神楽歌「其駒」を踏まえた光源氏と源典侍のやりとりの場面との繋がりを明らかにしていきたい。

二、「紅葉賀」巻における催馬楽

『源氏物語』「紅葉賀」巻において、催馬楽「山城」と催馬楽「東屋」は、次のようにほぼ連続して物語に用いられている。

①御前などにも、男方の御遊びにまじりなどして、ことにまさる人なき上手なればもの恨めしうおぼえけるをりから、いとあはれに聞こゆ。「瓜作りになりやしなまし」と、声はいとをかしうてうたふぞすこし心づきなき。鄂州にありけむ昔の人もかくやをかしかりけむと、耳とまりて聞きたまふ。弾きやみて、いといたう思ひ乱れたるけはひなり。君、東屋を忍びやかにうたひて寄りたまへるに、「おし開いてきませ」とうち添へたるも、例に違ひたる心地ぞする。

たち濡るる人しもあらし東屋にうたてもかかる雨そそきかな

とうち嘆くを、我ひとりしも聞きおふまじけれど、疎ましや、何ごとをかくまでは、とおぼゆ。

人妻はあなわづらはし東屋のまやのあまりもなれじとぞ思ふ

(紅葉賀 ①三三九～三四〇頁)

本文①において、温明殿を訪れた光源氏は、まず、催馬楽「山城」を傍線部のように歌唱する源典侍の声を耳にする。

山城の 猫こまのわたりの 瓜つくり なよや らいしなや さいしなや 瓜つくり

瓜つくり はれ

瓜つくり 我を欲しと言ふ いかにせむ なよや らいしなや さいしなや いか
にせむ いかにせむ はれ

いかにせむ なりやしなまし 瓜たつまでにや らいしなや さいしなや 瓜たつ

ま 瓜たつまでに

(催馬楽「山城」)

本文①では、源典侍の歌唱後、光源氏も催馬楽「東屋」を歌いかける。源典侍はそれに歌い添え、「東屋」の詞章を踏まえた和歌のやりとりが続く。波線部が、「東屋」の詞章に拠っていると考えられる表現である。催馬楽「東屋」の第一段は、雨の中、女の家を訪れ、戸を開けるように言う男の歌、第二段はそれに対して、戸は開いているので入ってくるようにと促す女の歌として解釈されている。

東屋の ままのあまりの その雨そそき 我たち濡れぬ 殿戸開かせ

錠かぎも 錠とぎしもあらばこそ その殿戸 我鎖さめ おし開いて来ませ 我や人妻

(催馬楽「東屋」)

また、本文①の後、光源氏と源典侍は共寝をすることになる。そこへ、頭中将が現れ、戯れてもみ合った末、頭中将は光源氏の端袖を手に入れ、光源氏のもとには、頭中将の帯が届けられる。頭中将が端袖を送ってきたため、光源氏も帯を返却する。

②中将、宿直所より、「これまづとちつけさせたまへ」とて、おし包みておこせたるを、
いかで取りつらむと心やまし。この帯を得ざらましかばと思す。その色の紙につつま
て、

中絶えばかごとやおふとあやふさにはなだの帯は取りてだに見ず

とて遣りたまふ。たち返り、

君にかく引き取られぬる帯なればかくて絶えぬる中とかこたむ

え逃れさせたまはじ」とあり。

(紅葉賀 ①三四五頁)

本文②における二人の和歌のやりとりには、次の催馬楽「石川」の詞章が踏まえられている。

石川の 高麗人こまうどに 帯を取られて からきくいする

いかなる いかなる 帯ぞ 縹はなだの帯の なかはたいれなるか

かやるか あやるか なかはたいれたるか

(催馬楽「石川」)

「石川」の第一段は、高麗人の男に帯を取られた女の歌と解されている。一方、第二段と第三段が誰の歌かということについては、諸注釈においてやや見解が分かれているが⁽⁴⁾、この詞章全体は、いずれの注釈においても、帯について尋ねる第三者と女との問答が行われている歌として捉えられている。第二段と第三段の「なかはたいれな(た)るか」は、催馬楽の譜によって異同があり、天治本『催馬楽抄』においては「なかはたいたる」、『仁智要録』、『三五要録』においては「なかはたえたる」となっている⁽⁵⁾。『源氏物語』における本文②の和歌や、後に掲げる『赤染衛門集』における詞章の踏まえられ方などから、平安中期には、天治本や『仁智要録』、『三五要録』にみられるように、「中は絶えたる」と捉えられていたらしいことが推測される。第一段の「帯を取られて からきくいする」という詞章の内容から、共寝が連想されたと考えられ、「中は絶えたる」には、単に帯が切れるという意味だけではなく、男女の仲が絶えるという意味が読み取られていたと考えられる。

また、平安中期における「石川」の解釈については、植木朝子の論⁽⁶⁾がある。植木は、当時、「帯」と言えば、まず男性の帯が連想されたと考えられることから、少なくとも平安

中期において、「石川」の第一段は、高麗人に帯を取られた男の歌として解釈された可能性があるのであるかと論じる。植木も言及しているが、催馬楽「石川」の詞章は、しばしば平安中期の和歌に取り込まれていることが確認できる。次の『赤染衛門集』の一一〇番歌のように、これらの和歌では、「縹の帯」は、男性の帯として詠まれている。

うらむべきことやありけん、さうすくせさせし人のひさしくおともせぬに、しく
しておびにむすびつけてやりし

結ぶともとくともなくて中たゆるはなだのおびのこひはいかがする

『赤染衛門集』 一一〇

「縹の帯」から男性の帯が連想されていたとすれば、「紅葉賀」巻における「石川」を踏まえたやりとりで、帯を取られた人物が、男性である頭中将に重ねられていることも繋がろう。

以上、『源氏物語』『紅葉賀』巻において、三曲の催馬楽が用いられる場面についてそれぞれ確認した。次節では、これらの催馬楽の詞章が持つ共通点について考察する。

三、詞章に共通する「こま」

催馬楽「石川」の詞章に登場する「高麗人」は、朝鮮半島から渡来した人物を指すと考えられるが、ここで看過できないのは、「紅葉賀」巻において源典侍が歌唱する「山城」の詞章の「瓜作り」も「狛^{こま}」という地にかかわる人物であるという点である。「狛」は、現在の京都府相楽郡に位置した山城国の地名であるが、やはり朝鮮半島から渡来した人々との関係が深い地だったとみられる⁷⁾。ともに「紅葉賀」巻において用いられる「山城」と「石川」の詞章に、「こま」ということばが共通しているということは注目される。なぜなら、「こま」は、次に掲げるように、「紅葉賀」巻において源典侍が初めて登場する場面にも用いられているからである。

③片っ方に、手はいとさだ過ぎたれど、よしなからず「森の下草老いぬれば」など書きすさびたるを、言しもあれうたての心ばへや、と笑まれながら、「森こそ夏の、と見ゆる」とて、

何くれとのたまふも、似げなく、人や見つけんと苦しきを、女はさも思ひたらず。

君し来ば手なれのこまに刈り飼はむさかり過ぎたる下葉なりとも

と言ふさま、こよなく色めきたり。

篠分けば人や咎めむいつとなくこまなつくめる森の木がくれ

(紅葉賀 ①三三七〜三三八頁)

無論、ここで光源氏と源典侍の和歌に詠まれている「こま」は「駒」であり、源典侍の扇に書かれている次の『古今和歌集』八九二番歌が踏まえられている。

おほあらきの森の下草おいぬれば駒もすさめずかる人もなし

『古今和歌集』卷十七 雑歌上 八九二

一方で、「駒」は、音を通じるところから、平安中期において、「狛」と掛けて用いられていることが確認できる^⑧。例えば、次の『道綱母集』の歌では、地名の「狛」が、明らかに駒競べの「駒」との掛詞になっている。

こまくらべのまけわざとおぼしくて、しろかねのうりわりごをして、院にたてま

つらむとし給ふに、このけにうたんとて、□□とのよりとて、うたきこえさせ給

ひければ

ちよもへよたちかへりつつやましろのこまにくらべしうりのすゑなり

『道綱母集』 三七

ゆえに、本文①、本文②の場面において、「こま」ということばが詞章に共通する催馬楽「山城」および催馬楽「石川」が引用されるのは、この本文③のやりとりを踏まえた、ことばの繋がりが意識されたためだと考えられるのではないか。

また、本文①において、催馬楽「山城」に続いて歌われる催馬楽「東屋」の詞章には、「こま」ということばは含まれないが、「まや」ということばがあり、光源氏の、「人妻はあなわづらはし……」という和歌にも用いられている。近年の催馬楽の注釈書において、この「まや」は、寄棟造の「東屋」に対する切妻造の「真屋」として解される場合が多いが⁹⁾、木村紀子¹⁰⁾は、「東屋のまや」を「寄棟造の切妻造」と訳しては意味が通らないと指摘する。さらに、詞章に「鋸も鋸もあらばこそ」とあることから、「なぜまつとうな家にそれがないというのか分からない」として、「まや」は、「馬屋」の意なのではないかと注釈している。この解釈は、平安中期における「東屋」の解釈を考える上で重要だと考える。なぜなら、切妻造の意の「真屋」の用例は、管見の限り、平安中期の文学作品において、みられないからである。また、「東屋」については、平安期の和歌にしばしばみられることばであるが、そこでは寄棟造という建築様式は特に意識されておらず、単に、茅葺などの東国風の田舎家の意で用いられているとみられる。

一方、「馬屋^{まや}」は、「むまや」という形ではあるが、次に掲げるように、平安中期の和歌にみられ、東国の景物として詠み込まれていることが注目される。

なつくべき人もはなてば陸奥のむまやかぎりにならむとすらむ

『蜻蛉日記』上 一一〇頁

むまや

あづまぢのむまやむまやとかぞへつつあふみのちかくなるがうれしき

『古今和歌六帖』第二 一一〇三

また、少し時代は下ってしまうものの、平安時代末期成立の『色葉字類抄』⁴⁾には山間の駒を指す「山郵」について、「山郵」マヤ|行旅部駒伝分」とあり、「むまや」が「まや」と呼称されることもあったことが確認できる。

さらに、本文①の催馬楽「東屋」を踏まえた光源氏の歌には、「まやのあまりもなれしとぞ思ふ」というように、「馴る」ということばが用いられている。「馴る」「懐く」は、「駒」「馬」の縁語として詠み込まれることばであり、この光源氏の和歌の「まや」には、「馬屋」の意が意識されている可能性は高いと考える。平安中期において、催馬楽「東屋」の詞章の「まや」が「馬屋」と解されていたとすれば、「駒」とかわりの深いことばを含む催馬楽であると捉えられる。

以上のように、「紅葉賀」巻において用いられる催馬楽「山城」、「東屋」、「石川」の三曲は、「駒」の掛詞や縁語を詞章に持つという点が共通しており、本文③における光源氏と源典侍の『古今和歌集』八九二番歌を踏まえたやりとりとの連続性が指摘できる。

四、源典侍に慕い寄る「こま」

次に、「紅葉賀」巻の源典侍をめぐる物語において、「こま」ということばがどのような意味を持っているのかについて考察していきたい。

まずは、物語の展開に沿って本文③から検討する。小嶋菜温子⁵⁾は、「君し来ば手なれのこまに刈り飼はむ……」という源典侍の和歌の発想の下敷きに、催馬楽と同じ宮廷歌謡である神楽歌の一曲、「其駒」の詞章の表現があることを指摘している。

本

葦ぶちの や 森の下なる 若駒率て来 葦ぶちの 虎毛の駒

末

その駒ぞ や 我に 我に 草乞ふ 草は取り飼はむ 水は取り 草は取り飼はむ

(神楽歌「其駒」)

小嶋は、光源氏と源典侍の関係に、「其駒」の詞章にみえる「若駒」（神馬）とそれを迎える巫女の関係が寓されていると読み取っており、源典侍の歌においては、光源氏が、源典侍のもとに積極的に慕い寄る若い男性として、「駒」に喩えられていると論じている。

一方で、光源氏の「篠分けば……」という返歌の第三句と第四句に注目すれば、「いつとなく駒なつくめる」、つまり、「源典侍には常に駒がなついている」というように、光源氏以外の「駒」の存在が匂わされている。源典侍が、光源氏を「駒」に重ねて、自らのもとに引き留めんとする積極的な歌を詠んだのに対して、光源氏は、源典侍に通う他の恋人の存在を「駒」に喩えて詠むことではぐらかすのである。

続いて、本文①の催馬楽「山城」の歌唱についてみると、『弄花抄』⁴⁴をはじめとして、多くの注釈書では、「狛のわたりの瓜作り」に求婚されて迷う女の心情に、源典侍が自身の心情を重ねて歌っているものと解釈されている。この場面の直前には、源典侍が光源氏のつれない態度に悩んでおり、その代わりの慰めとして、言い寄ってきた頭中将とも関係を持っていることが語られている。

④頭中将聞きつけて、いたらぬ隈なき心にて、まだ思ひよらざりけるよと思ふに、尽きせぬ好み心も見まほしうなりにければ、語らひつきにけり。この君も人よりはいとことなるを、かのつれなき人の御慰めと思ひつれど、見まほしきは限りありけるとや。うたての好みや。

（紅葉賀 ①三三九頁）

このことから、八島由香⁴⁴、ステイヴン・G・ネルソン⁴⁵は、「山城」の詞章における「瓜作り」に、頭中将が重ねられているとみている。

さらに、前章で考察したように、催馬楽「山城」の詞章のことばは、平安中期の和歌に多く詠み込まれており、その中で、「瓜作り」には好色な男性のイメージが付与されている。

このことから、源典侍に積極的に言い寄る好き者の頭中将が「狛のわたりの瓜作り」に

重ねられているとみてよいのではないか。源典侍は、光源氏以外の恋人の存在を「こま」にかかわる人物に喩えて歌っていると捉えられる。これは、先に触れた本文③の光源氏の返歌において、源典侍に通う他の恋人の存在が「駒」として詠まれたことが意識された表現だと考えられる。

なお、岡田ひろみ⁴⁴は、本文①に引用されている催馬楽「山城」の詞章が、「瓜作りになりやしまし」となっており、現存する「山城」の詞章と一致しないことに注目している。岡田は、源典侍が、「瓜作りになつてしまおうか」と、自身が「瓜作り」になるのを望んでいる内容として「山城」の詞章を歌い替えているという解釈を示している。

しかしながら、本文①の「瓜作りになりやしまし」を詞章の歌い替えとみなすことは疑問の余地がある。なぜなら、この箇所には本文の異同があり、河内本系統の大半と、横山本、榊原家本、池田本、穂久邇文庫蔵本などの定家本系統の本文では「うりつくりなりやしまし」と、助詞の「に」が挿入されていないからである。「瓜作り」と「なりやしまし」は、現存する催馬楽「山城」の詞章では連続してはいないが、『源氏物語』において、このような歌謡の詞章の引き方は、「明石」巻にもみられる。

⑤伊勢海ならねど、「清き渚に貝や拾はむ」など、声よき人にうたはせて、我も時々拍子とりて、声うち添へたまふを、琴弾きさしつづめできこゆ。 (明石 ②二四四頁)

本文⑤は、明石の地で、光源氏と明石入道が琴を弾きながら語らい、夜の遊宴となる場面である。ここでは、次の催馬楽「伊勢海」が歌われている。

伊勢の海の 清き渚に 潮間しほがひに なのりそや摘まむ 貝いや拾はむや 玉たまや拾はむや
(催馬楽「伊勢海」)

このように、「清き渚に」、「貝や拾はむ」という「明石」巻に引かれる詞章は、現存する催馬楽の詞章において連続はしていない。こうした歌謡の詞章の引用は、登場人物が歌謡

を一通り歌うという描写の中で、物語において特に重要な詞章のみを全体の中から抜粋したものと捉えられる。

定家本系統の諸本において、「瓜作りになりやしなまし」という本文を持つものと、「瓜作りなりやしなまし」という本文を持つものは数の上でどちらが優勢ということではなく、いずれを採用すべきなのかは容易に判断できない。しかしながら、いずれにしても、催馬楽「山城」の詞章の中で、「なりやしなまし」という、女性が「狛のわたりの瓜作り」の求婚を受けるか否かについて迷う心情があらわされた部分が引かれていることは揺るがず、本文①における源典侍の催馬楽「山城」の歌唱には、つれない光源氏ではなく、「狛のわたりの瓜作り」のイメージに重なる、好き者の頭中将の方になびいてしまおうかどうかどうしようかと思ひ悩む源典侍の心情が込められていると考えられる。

このように、源典侍に言い寄る男君が「こま」にかかわる人物として寓されるといふ表現は、催馬楽「山城」に続いて歌われる催馬楽「東屋」の用いられ方にも指摘できる。前節で考察したように、「東屋」の詞章の「まや」が「馬屋」の意味で解釈されたとすれば、詞章において「馬屋」にいる女性のもとを訪れる男性は、馬に乗っているか、あるいは、馬そのものに重ねられていると考えられ、「紅葉賀」巻における光源氏の催馬楽「東屋」の歌唱は、「馬屋」にいる源典侍に慕い寄る馬、すなわち「駒」に自身を喩えたものと捉えられる。また、その光源氏の歌唱に対して「おし開いてきませ」と歌い添え、さらに「東屋」の詞章を踏まえた和歌を詠む源典侍は、「駒」に重ねられた光源氏を積極的に迎え入れ、引き留めようとしていると読み取れる。返歌によって光源氏がそれを拒むという点も含め、催馬楽「東屋」が踏まえられた本文①の光源氏と源典侍による和歌のやりとりは、本文③のやりとりと非常によく似ていると言えよう。

さらに、同様の表現の繋がりには、本文②における光源氏と頭中将の催馬楽「石川」を踏まえた和歌のやりとりにもみられる。二節で触れたように、催馬楽「石川」の帯を取られた人物には頭中将が寓されていると考えられるが、頭中将の「君にかく引き取られぬる……」という返歌によって、「石川」の詞章の帯を取った「高麗人」には、光源氏が重ねられ

るのである。

以上のように、本文①、本文②の催馬楽が踏まえられる場面において、「こま」ということばは、本文③の場面と同様、源典侍に慕い寄る男性の象徴として、光源氏や頭中将に用いられていると考えられる。

五、「こま」に重ねられる光源氏

続いて、「こま」ということばが持つ好色性に注目して、「紅葉賀」巻における表現について検討してみたい。催馬楽「山城」の「狛のわたりの瓜作り」が、平安中期には多情な好き者として和歌に詠み込まれていることは、前節で確認した通りである。さらに、「駒」という動物についても、滑稽で好色なイメージで捉えられていることが指摘できる。例えば、『落窪物語』には、次のような、「面白の駒」とあだ名をつけられる好色な男性が登場し、人々の物笑いの種になっている。

さすがに笑みたる顔、色は雪の白さにて、首いと長うて、顔つきただ駒のやうに、鼻のいららぎたること限りなし。「いう」といななきて引き離れて往ぬべき顔したり。

『落窪物語』巻之二 一五一頁

本文①、本文③の両場面において、源典侍は、光源氏を「こま」に喩えて引き留めようとする和歌を詠んでいるが、光源氏は返歌の上では一貫して源典侍の誘いをかわしており、自身が「こま」に重ねられること、すなわち、好色性を付与されることを回避し続けていると読み取れる。本文②の「中絶えばかごとやおふと……」という、頭中将に対しての催馬楽「石川」を踏まえた和歌においても、光源氏は、「はなだの帯は取りてだに見ず」として、自身は「はなだの帯」を取った「石川」の「高麗人」ではないというように詠み、やはり「こま」であることを否定しているとみられる。それに対し、頭中将は「君にかく引きとられぬる帯」と詠み、光源氏こそが「石川」の「高麗人」だと光源氏の言い逃れを封

じる。これは、「すき心なし」（紅葉賀 ①三三八）と評されていた光源氏が、ついに、「狛のわたりの瓜作り」に重ねられた頭中将と同様の、好色な「こま」であることを顕わにされてしまったやりとりだと捉えられよう。

小嶋菜温子¹⁸⁸は、神楽歌・催馬楽の表現を通して、源典侍が、「聖」と「俗」の両義性を以って光源氏の身体性やエロスを喚起させ、藤壺との密通という、物語における「罪と犯し」を増幅させていると論じている。重要な指摘であると考えるが、神楽歌Ⅱ「聖」、催馬楽Ⅱ「俗」と二項対立的に捉えていることには疑問の余地がある。なぜなら、神楽歌も催馬楽も、ともに地方諸国で歌われていた俗謡がその発生に深くかかわっているとみられるからである¹⁸⁹。そのため、御神楽という神事で演奏される歌謡でありながら、多くの神楽歌の詞章には、「俗」な要素が含まれている。本文③のやりとりにも用いられている神楽歌「其駒」についても、前述のような、「駒」が持つ好色なイメージを踏まえた時、神馬を迎える巫女の歌というだけではなく、好色な男性と女性の恋の歌としても捉えられる。すなわち、神楽歌の詞章そのものに「聖」と「俗」の両義性が見いだされるのである。

一方で、催馬楽も決して「俗」な側面だけを持つわけではない。催馬楽「青柳」や「真金吹」の詞章が、『古今和歌集』巻二〇に「神あそびのうた」として和歌形式で収められているように¹⁹⁰、いくつかの催馬楽は、宮廷においては、神事と縁の深い歌謡であったことが推察される。本文①で源典侍が歌う催馬楽「山城」に関しても、近年、飯島一彦¹⁹¹が論じているように、少なくとも十一世紀後半には、石清水臨時祭において歌われることが恒例となっていたと考えられる。また、前章でも触れたように、松本宏司¹⁹²によって、早瓜献上の儀式の際に演奏されていた可能性も指摘されている。早瓜献上の儀式については演奏記録が残っていないため、これを論証することは難しいが、『好忠集』一三〇番歌の表現から、平安中期において、山城の「狛」という地には御園生があったことが推察される。「狛のわたりの瓜作り」は、好き者としてのイメージの他に、神饌の栽培にかかわる人物としてのイメージでも捉えられていたと考えられる。

小嶋論でも指摘されているが、源典侍は、典侍という職にあり、高貴な人物でもありな

がら、好色な老女であるという明確な両面性を持たされた人物である。そして、その源典侍をめぐって用いられる神楽歌・催馬楽という宮廷歌謡も、「聖」と「俗」の両方の性質を併せ持っていると思えられる。このような神楽歌・催馬楽の詞章の世界に、やはり両義的なイメージを帯びた「こま」として、頭中将とともに取り籠められることによつて、「紅葉賀」巻における光源氏は、その「俗」な一面を照らし出され、両面性を明らかにされていると読み取ることができよう。

六、結び

本章では、『源氏物語』の「紅葉賀」巻における催馬楽の引用について、平安中期における詞章の解釈に留意しながら論じた。源典侍の物語においては、「山城」、「東屋」、「石川」という三曲の催馬楽が引用されている。このうち、「山城」と「石川」の詞章には、「こま」ということが共通することが指摘できる。物語において、催馬楽「山城」の「狛のわたりの瓜作り」には頭中将が、催馬楽「石川」の「高麗人」には光源氏が、それぞれ重ねられている。また、催馬楽「東屋」の詞章にみえる「まや」ということばは、平安中期には、「馬屋」と解されていた可能性があり、物語の中では、源典侍のもとを訪れる光源氏が、「馬屋」を訪れる「駒」に喩えられていると考えられる。

源典侍に慕い寄る男性を、「こま」に寓するという表現は、『古今和歌集』八九二番歌や神楽歌「其駒」が踏まえられた本文③の光源氏と源典侍のやりとりにおいてもみられる。「紅葉賀」巻において、催馬楽が引用される一連の場面には、この本文③の場面との繋がりが持たせられていると考えられよう。「紅葉賀」巻の源典侍をめぐる物語において、催馬楽「山城」、「東屋」、「石川」は、「こま」の掛詞や縁語が意識されながら、連想的に用いられていると言える。三曲の異なる詞章の世界は、源典侍と彼女に慕い寄る「こま」の物語として一つに結び付けられ、本文③の光源氏と源典侍のやりとりと響きあわせられている。

卑俗な詞章を持ちながらも、宮廷の文化の中に取り込まれた神楽歌や催馬楽は、「聖」と「俗」の両方の性質を持っていると言える。「紅葉賀」巻における神楽歌・催馬楽の引用は、

「聖」と「俗」、その両義的なイメージを帯びた詞章の「こま」と、光源氏とを重ねることで、光源氏の併せ持つ「俗」な一面を、物語上に巧みに引き出すという機能を果たしているといえらる。

※『蜻蛉日記』の本文は、新編日本古典文学全集13『土佐日記蜻蛉日記』（木村正中伊牟田経久ほか校注・訳 小学館 一九九五）に拠り、頁数を付した。

※『落窪物語』の本文は、新編日本古典文学全集17『落窪物語 堤中納言物語』（三谷栄一 三谷邦明ほか校注・訳 小学館 二〇〇〇）に拠り、頁数を付した。

※『赤染衛門集』は榊原家本「赤染衛門集」、『道綱母集』は冷泉家時雨亭叢書『平安私家集四』所収「傳大納言殿母上集」に拠り、適宜、表記を改めた。『好忠集』は天理図書館蔵九一・二三・イ一九九「曾祢好忠集」に拠った。

注

- (1) 植田恭代『源氏物語の宮廷文化』（笠間書院 二〇〇九）、ステイヴン・G・ネルソン『源氏物語』における催馬楽詞章の引用——エロスとユーモアの表現法として——『源氏物語とポエジー』 寺田澄江 清水婦久子 田渕句美子編 青簡舎 二〇一五）など。
- (2) 東洋文庫⁷⁵⁰『催馬楽』（木村紀子 訳注 平凡社 二〇〇六）。
- (3) 本塚亘『催馬楽《貫河》考——詞章解釈の視点を定める——』（『法政大学大学院紀要』七〇 二〇一三・三）。
- (4) 催馬楽「石川」の諸注釈の解釈については、植木朝子「催馬楽「石川」小考——源典侍・朧月夜をめぐって——」（『源氏物語の鑑賞と基礎知識No.22 紅葉賀・花宴』 鈴木一雄 監修 伊藤博編 至文堂 二〇〇二）において整理されているが、第二段と第三段については、A「両段ともに第三者の歌とする説」、B「第二段の「縹の帯のなかはたいれなるか」という部分のみ女の返答の歌とし、他は第三者の歌とする説」、C

- 「第二段の「縹の帯の なかはたいれなるか」及び第三段を女の歌とする説」、D「第二段を第三者の歌とし、第三段を女の歌とする説」に分かれている。Aの説をとる注釈書は、日本古典文学大系3『古代歌謡集』（土橋寛 小西甚一校注 岩波書店 一九五七）、東洋文庫（注②前掲注釈）。Bの説をとる注釈書は、橘守部『催馬楽譜入文』Cの説をとる注釈書は、熊谷直好『梁塵後抄』、鑑賞日本古典文学第四卷『歌謡I』（土橋寛 池田弥三郎編 角川書店 一九七五）。Dの説をとる注釈書は、新編日本古典文学全集²⁵『神楽歌 催馬楽 梁塵秘抄 閑吟集』（臼田甚五郎 ほか校注・訳 小学館 一九七六）。
- (5) 『催馬楽研究』（藤原茂樹編 笠間書院 二〇一一）。
- (6) 注(4)前掲の植木論文。
- (7) 井上満郎「古代南山城と渡来人——馬場南遺跡文化の前提——」（『京都府埋蔵文化財論集 第六集——創立三十周年記念誌——』 京都府埋蔵文化財調査研究センター 二〇一〇）。
- (8) 三節に掲げた『道綱母集』三七番歌以外の用例としては、『定頼集』「尊経閣叢刊」四 条中納言集」八六番歌「山しろのとばのわたりのうりつくりこまほしと思ふをりぞおほかる」がある。「こまほし」には、「来まほし」と「駒欲し」の意が掛けられており、「駒に乗ってあなたに逢いに行きたい」という思いが詠まれているが、それとともに催馬楽「山城」の詞章を踏まえた、地名の「狛」が意識されていると考えられる。また、現在には伝わっていない曲であるが、高麗楽こまがくに「狛龍こまのりゆう」という曲がある。この曲の俗称は「駒形こまがた」と言い、平安中期においては、『御堂関白記』、『小右記』などの漢文日記や、『うつほ物語』、『栄花物語』に用例が確認できる。狛近真（一一七七・一二四二）の著わした『教訓抄』に拠ると、「狛龍」は、駒競べの行事に際して、舞人が馬の形を模した「小馬形こまがた」に乗って舞う曲であり、「狛こま」「小馬こま」「駒こま」という語が、音の繋がりによる連想で結び付けられていると考えられる。
- (9) 一条兼良『梁塵愚案抄』、鑑賞日本古典文学（注(4)前掲注釈）、日本古典文学大系（注

(4)前掲注釈)、新編日本古典文学全集(注(4)前掲注釈)。なお、本居宣長『催馬楽考』は、「まや」を「東屋」を縮めたことばとして捉え、同語を繰り返しているという説を提示し、『催馬楽譜入文』もこの説に従う。また、『梁塵後抄』は、「まや」に「間屋^{まや}」と漢字をあてている。

(10) 注(2)前掲注釈。

(11) 『色葉字類抄研究並びに総合索引』(中田祝夫 峯岸明 共編 風間書房 一九七七)。

(12) 小嶋菜温子「光源氏と源典侍——神楽歌から」『源氏物語批評』 有精堂出版 一

九九五)、同「(古い)の身体と性——源典侍と神楽歌・再説」『源氏物語の性と生誕——王朝文化史論』 立教大学出版会 二〇〇四)。

(13) 「かゝる物思ひをせんよりはかゝるいやしきものの妻に成てなりとも思ひをなくさめやせん……」(彰考館蔵七冊本『弄花』 国文学研究資料館蔵のマイクロフィルム資料)。なお、この注記は、伊井春樹による『弄花抄』諸本の分類に従えば、増補本第四類のみ確認されると考えられる(伊井春樹『弄花抄』の諸本——第一次本・第二次本および増補本の認定について——)『源氏物語注釈史の研究 室町前期』 桜楓社 一九八〇)。

(14) 八島由香「人物ファイル——源典侍11 催馬楽の引用——「山城」と源典侍の心情」『人物で読む源氏物語 朧月夜・源典侍』 室伏信助 監修 上原作和 編 二〇〇五)。

(15) 注(1)前掲のネルソン論文。

(16) 岡田ひろみ「催馬楽「山城」の表現力——源内侍と光源氏」『共同研究 日本文学におけるジャンルの交錯』二五 二〇〇七・二)。

(17) 『源氏物語大成 卷一』(池田亀鑑 編著 中央公論社 一九五三)、『河内本源氏物語校異集成』(加藤洋介 編 風間書房 二〇〇一)、『源氏物語別本集成 第二巻』(源氏物語別本集成刊行会 編 桜楓社 一九八九)、『源氏物語別本集成 続 第二巻』(源氏物語別本集成刊行会 編 おうふう 二〇〇五)、「源氏物語校異集成(稿)」(大阪大学文学研究科 加藤洋介 HP 内 <http://www.let.osaka-u.ac.jp/~ykato/index.php>)を参照

した。

(18) 注(12)前掲論文。

(19) 志田延義『日本歌謡圏史』(至文堂 一九五八)。

(20) 『古今和歌集』巻第二十 神あそびのうた

かへしものうた

あをやぎをかたいとによりて鶯のぬふてふ笠は梅の花がさ

(一〇八一)

まがねふくきびの中山おびにせるほそたに河のおとのさやけさ

(一〇八二)

(21) 飯島一彦「越境の歌謡——催馬楽「山城」を手掛かりに——」『日本歌謡研究』

五六 二〇一六・一二)。

(22) 松本宏司「催馬楽「山城」考」『日本歌謡研究』三三三 一九九三・一二)。

第四章 「藤裏葉」巻における催馬楽「葦垣」

——「年経にけるこの家の」考——

一、はじめに

本章では、『源氏物語』『藤裏葉』巻における、催馬楽「葦垣」の引用について取りあげる。次に、その詞章を掲げる。

葦垣 真垣 真垣かきわけ てふ越すと 負ひ越すと 負ひ越すと 誰

てふ越すと 誰か 誰か このことを 親にまう讒し申しし

とどろける この家 この家の おと嫁 親にまう讒しけらしも

天地の 神も神も 証したべ 我はまう讒し申さず

菅の根の すがな すがなきことを 我は聞く 我は聞くかな (催馬楽「葦垣」)

詞章の内容は、男が垣根を越えて女を盗もうとする⁽¹⁾のを、親に知られて失敗し、告げ口の嫌疑を掛けられた「おと嫁」が自身の潔白を弁明するというもので、問答体の形をなしている。なお、「葦垣」を扱った先行研究としては、詞章の「垣」が、「障害を越えて男女が逢うといった密会のスリルをテーマとする歌謡・物語になくはならぬ言葉」として機能していることを指摘した大津武久の論⁽²⁾や、万葉集歌の表現との比較・分析を通じて、「秘匿が露呈する兄の緊張感と讒言の主として疑われた「弟嫁」の緊張感」を問答体でつなぐことによつて、「享受者に〈笑い〉を提供」する歌とみる中田幸司の論⁽³⁾がある。また、植田恭代⁽⁴⁾は、『源氏物語』『浮舟』巻に描かれる、浮舟の暮らす宇治の邸にめぐらされた「葦垣」が、女(浮舟)を盗み出すことを失敗する男(匂宮)と監視する親(薫)という、催馬楽「葦垣」の詞章を踏まえたものであると論じるが、「葦垣」には歌ことばとしての側面もあり、「浮舟」巻の用例が催馬楽のことばととらえられるかどうかは、議論の余地があると考ええる。

一方、植田論でも言及されているように、『源氏物語』「藤裏葉」巻においては、催馬楽「葦垣」が弁の少将や内大臣によって歌唱される場面があり、その引用が明らかである。

①七日の夕月夜、影ほのかなるに、池の鏡のどかに澄みわたれり。げに、まだほのかなる梢どものさうざうしき頃なるに、いたうけしきばみ横たはれる松の、木高きほどにはあらぬに、かかれる花のさま、世の常ならずおもしろし。例の弁の少将、声いとなつかしくて葦垣をうたふ。大臣、「いとけやけうも仕うまつるかな」とうち乱れ給ひて、

「年経にけるこの家の」とうち加へ給へる。御声いとおもしろし。をかしきほどに乱りがはしき御遊びにて、もの思ひ残らずなりぬめり。(藤裏葉 ③四三九〜四四〇頁)

本文①では、内大臣邸で催された藤花の宴の終盤、美声の弁の少将が「葦垣」を歌い、さらにそこに内大臣が声を加えていく。ここで内大臣が歌唱する「年経にけるこの家の」は、現在確認できる「葦垣」の詞章と一致しないという問題があり、この点については、古くから諸注釈において見解が分かれている。本章では、内大臣が意図的に詞章を歌い替えたととらえ、催馬楽「葦垣」の詞章の内容と、「少女」巻における展開との照応関係から、当該場面の新たな解釈を試みる。

二、弁の少将の「葦垣」歌唱

内大臣の歌唱について考察する上で、まず、弁の少将が当該場面において催馬楽「葦垣」を歌った意図について確認しておく。古注釈では、『細流抄』が次のように指摘する。

夕霧の方より女の事をおやに申さんやうに取なしてうたふ也 (『細流抄』)

前節で触れたように、催馬楽「葦垣」の詞章は、何者かが親に告げ口をしたことよって、男が女の略奪に失敗するという内容を含むが、『細流抄』は、その「親に告げ口をした」

という部分に、夕霧が雲居の雁の事で「親に結婚の申し入れをした」という意が重ねられているとみているようである。当該場面の藤花の宴は、夕霧と雲居の雁の結婚を了承するために内大臣によって設けられた場であり、「藤裏葉」巻において、夕霧と雲居の雁の結婚は、内大臣側がいわば負ける形で成立する。それを、弁の少将は催馬楽「葦垣」の歌唱によって、まるで夕霧側から結婚の申し入れがあったかのように表現したというのである。日本古典文学大系⁶⁾は、「内大臣は、夕霧に負けた状態になったから、夕霧から内大臣に申し入れたように、わざと事情が逆になるように、これを謡ったのである」との注を付しており、この『細流抄』の説に拠ったものと考えられる。

一方、『源氏物語評釈』⁶⁾は、「この男を夕霧に、女を雲居の雁にみたてて、かなわなかった二人の恋を、はやし立てた歌になる」というように、「男が女の略奪に失敗する」という催馬楽の詞章の内容を重視した解釈を行っており、先行研究において広く支持を得ている。夕霧と雲居の雁の結婚について、作中歌を中心に考察を行った小町谷照彦⁷⁾は、『源氏物語評釈』の解釈を支持し、「葦垣」の周囲の中傷によって結婚に失敗した男は、そのまま内大臣の反対によってなかなか結婚出来なかった夕霧の姿に重なり、夕霧に対する当てこすりということになる」と述べる。また、当該場面の藤花の宴の機能について詳しく取り上げた松井健児⁸⁾も、弁の少将の「葦垣」歌唱を、「長年にわたり思いをとげられなかった、かつての夕霧への強烈な揶揄表現である」と位置づけ、「敗者の側の屈折が、儀式的な合意の後にも決して癒されていないことの噴出である」と論じている。

弁の少将の歌唱に、夕霧と雲居の雁の結婚に関して、負けた内大臣家側の、夕霧に対する意趣返しが含まれていると読みとる点では、『細流抄』と『源氏物語評釈』の見解は共通しているが、『細流抄』の解釈は、引用元の催馬楽の詞章の内容とあまりに乖離してしまっている。多くの先行研究と同様、「葦垣」の詞章と物語の展開とをより引きつけた解釈を行っている、『源氏物語評釈』に従うべきだろう。

なお、前述の中田論では催馬楽「葦垣」を「祝婚歌」の性質をもつものとしてとらえている。当該場面との重なりを考えると興味深いが、内大臣が弁の少将の歌唱を聴いて、

「いとけやけうも仕うまつるかな」と、催馬楽「葦垣」が場にはそぐわない異様な歌謡だと判じていることや、宴の後の場面において、夕霧が「少将の進み出だしつる葦垣のおもむきは、耳とどめ給ひつや。いたき主かな」(藤裏葉 ③四四一頁)と難じていることから、当該場面における少将の歌唱は、やはり夕霧を揶揄するものとして機能しているとみてよいだろう。「葦垣」の詞章のように、「親」から厳しく女との仲を隔てられる夕霧の姿は「少女」巻に語られていた。弁の少将の「葦垣」の歌唱は、かつて親に露見し、失敗した夕霧の幼恋を明らかに想起させるものである。夕霧との関係によって、雲居の雁を東宮に入内させようとした内大臣の思惑は水泡に帰した。内大臣家の子息としては、夕霧の恋の成就をただ素直に祝福するということにはならないようで、夕霧を雲居の雁のもとへと案内する、弁の少将の兄、柏木(中将)の心中が、次のように語られている。

②中将は心のうちに、ねたのわざやと思ふところあれど、人さまの思ふさまにめでたきに、かうもありはてなむと心寄せわたることなれば、うしろやすく導きつ。

(藤裏葉 ③四四〇頁)

本文②にみられる夕霧を祝福する一方で癪にも感じるという、この複雑な思いが、柏木と同様、少将の「葦垣」の歌唱の裏にも存在すると考えられる。

三、内大臣の歌唱

三―一、「年経にける」に関する説の検討

つづいて、内大臣の歌唱について、従来説の検討をしていきたい。内大臣が声を加えた「年経にけるこの家の」という詞章は、催馬楽「葦垣」の詞章と完全には一致しない。この点について、古くは『河海抄』が「あしかきの哥に年へにけるといふ詞なき歟」と指摘し、さらに「致仕大臣としへける詠曲をいま感にたへす哥はれたるよし歟」と「葦垣」とは異なる歌謡の歌唱を示唆している。しかし、内大臣は「葦垣」を歌う弁の少将の歌声に

自らの歌声を「うち加へ」たのであるから、「葦垣」以外の歌謡を歌ったとは考えられず、従い難い。

一方、『花鳥余情』は、「年経にける」を「葦垣」の詞章が転訛したものであると判断する。

とゞろけるこの家とかくへきを例の展転してかく程にとゞろけるをとしへにけるとか
きなせる也
『花鳥余情』

これに対して、本文の転訛ではなく、内大臣が敢えて元の「葦垣」の詞章を、場にふさわしく歌い替えたのだとしているのが、『弄花抄』、『細流抄』などの注釈である。特に『細流抄』は、以下のように『花鳥余情』の本文の転訛説に反論する姿勢を明らかにしている。

花鳥とゞろけるを年へにけると展転書写の誤と云々 此義いかゞ只わざと用いかへて
うたい給なるへし只今祝言の席なれはとゞろけるなどは心つかひあるへき事なるを弁
少将ふと用意ならてありのまゝにうたふへきおほして内大臣こゝに声をくはへてうた
ひかへ給たるなるへし
『細流抄』

以降、近時の注釈書に至るまで、「藤裏葉」巻における内大臣の「年経にけるこの家の」という歌唱については、『花鳥余情』の説、あるいは、『弄花抄』『細流抄』の説のどちらかに拠ることが多く、解釈が分かれてきた。

本文の転訛にかかわる問題としては、『源氏物語』諸本において、「としへにける」の本文に異同が確認されることが挙げられる。青表紙本系統では、御物本が「としへにける」の「とし」をミセケチにして、「とゞろ」が加えられ「とゞろへにける」、また横山本が「としへにける」の「しへに」をミセケチにして、「とろ」が加えられ「とろける」となっている。ただしこれらは、書写者などが、元にした本文と伝来している催馬楽「葦垣」の詞

章」ところける」とが一致しないことから訂正を加えた可能性が高いのではないだろうか。一方、別本では国冬本が「ととろける」、麦生本、阿里莫本は「年月」となっている。これらのうち、麦生本、阿里莫本の本文は「としへに」から「としつき」への転訛が考えられ、国冬本の場合は、先の御物本、横山本と同様、書写者が恣意的に催馬楽「葦垣」の詞章を復元した可能性が指摘できる⁹⁾。以上のように、現存する写本の異同から判断すれば、「としへにける」が「ととろける」からの転訛である可能性は、かなり低いのではないか。

また、前節で確認したように、弁の少将の「葦垣」の歌唱には夕霧を挿入する意図が含まれていると考えられる。当該場面において、内大臣は「いとけやけうも仕うまつるかな」と、弁の少将の意図を察知しているとみられる。内大臣の歌唱のすぐ後に、「もの思ひ残らずなりぬめり」と、内大臣側と夕霧にあったこだわりが解消したようだと語られることからも、内大臣の歌唱は、弁の少将の挿入をとりなすものであったととらえるべきであろう。この宴を主催し、夕霧との和解を望む内大臣が、夕霧の初恋の失敗を想起させる「葦垣」の詞章を、何の工夫もなくそのまま声にして、弁の少将の歌唱に加えるとは考え難い。

なお、『源氏物語』において、催馬楽の詞章を登場人物が意図をもって言い換えた例としては、「花宴」巻で、光源氏が催馬楽「石川」の詞章を引用する場面が挙げられる。

③ 「扇をとられて、からき目を見る」と、うちおほどけたる声に言ひなして、寄りぬ給へり。「あやしくもさま変へける高麗人かな」と答ふるは、心知らぬにやあらん。答へはせで、ただ時々うち嘆くけはひする方に寄りかかりて、几帳ごしに手をとらへて…

…
(花宴 ①三六五～三六六頁)

本文③では、光源氏は「帯」ということばを朧月夜と取りかわした「扇」に替えるなど、前章でも取り上げた催馬楽「石川」の詞章の一部を替えて用いて、朧月夜を探していることが分かる。

石川の 高麗人に 帯を取られて からき悔する

いかなる いかなる 帯ぞ 縹の帯の 中はたいれなるか

かやるか あやるか 中はたいれたるか

(催馬楽「石川」)

このように、「藤裏葉」巻の本文①においても、内大臣が敢えて「葦垣」の詞章を歌い替えたと考えるべきであろう。しかしながら、『弄花抄』『細流抄』の説に拠る先行研究においても、「年経にけるこの家の」の解釈は揺れている。日本古典文学大系は、「年経にけるこの家の」を「年を経ってしまったて古くなっているこの家の。」と訳す。同様の解釈を示していると思われる新潮日本古典集成¹⁰⁾は、「古い家である我が家の、と謙遜の意を示す。」と注を付している。一方、『源氏物語評釈』は、「年経にけるこの家の」を、「旧家である我が家の」と訳し、そこには内大臣の自家に対する「長く政権を担当している藤原氏の氏長者である」という誇りが込められていると解釈している。『源氏物語の鑑賞と基礎知識』¹¹⁾は、同様の解釈をした上で、内大臣の歌唱は、その場を「内大臣家の家誉めの場に転換」させ、夕霧を「内大臣家を華やかに彩る存在」にしたと指摘する。また、前者の解釈が「家」を住まいとしてとらえているのに対し、後者の解釈では家族集団としての「家」の意味合いが強いと言える。先行研究における「年経にけるこの家の」の解釈は、概ねこの「謙遜」と「家誉め」の二説に分かれるが、妥当な解釈であろうか。次に、「年経」ということばについて検討してみたい。

「年経」は、『日本国語大辞典』には「年を経」という形で立項されており、「1」年月の経過、長い年月を過ぎること、あるいは「2」年齢を重ねる、老齢となる「1」ことを意味される¹²⁾。先行研究は、いずれも「年経にける」を「家」にかかるものとみており、「1」の意味から、「年経にける家」を「長い年月の経過したふるい、家」と考える点は共通している。これを「謙遜」とする説では、そのふるさを、「経年による劣化」として否定的な意味合いでとらえていると言えよう。しかしながら、平安中期における用例をみる限り、そうした意味合いで「年経」が用いられる例は限られている。

例えば、『源氏物語』において、「年経」は当該場面を含めて五二例確認されるが¹⁴⁾、このうち、「年経」が、ものを対象として「経年による劣化」を示している例は、「紫の紙の年経にければ」(末摘花 ①二八七頁)、「いとかうばしき陸奥国紙のすこし年経」(玉鬘 ③一三七頁)、「陸奥国紙にて、年経にければ」(若菜上 ④一二四頁)というわずか三例である。すべてが「紙」という、経年による材質の変化が見た目に顕著なものを対象としていると言える。

なお、「明石」巻の明石の君の歌、「年経つる苦屋も荒れて憂き波のかへるかたにや身をたぐへまし」(明石 ②二六七頁)の「年経つる苦屋」については、新日本古典文学大系¹⁴⁾のように、「古びたこの浦の陋屋」と、「年経」を明石の君の謙遜として、住まいの「苦屋」がふるくなつているとする注釈がある。しかしながら、「年経つる苦屋」は、新潮日本古典集成¹⁵⁾と同じく、「長年住み慣れたこの浦の苦屋」と解釈すべきだと考える。似た表現として、「年経つる浦を離れなむことあはれに」(松風 ②四〇一頁)、「年へつる古里とて」(玉鬘 ③九九頁)、「こゝら年経たまへる御住みかの」(真木柱 ③三七四頁)などが挙げられるが、いずれも「年経」は「年月を過ぎした、住み慣れた」と解釈でき、修飾する対象の「経年による劣化」を意味してはいない。本文①の「年経にけるこの家」も、「家」を住まいとして捉え、「年経」を「家」にかかるものとみるならば、「長年住み慣れたこの家」と解釈すべきであり、特に「謙遜」の意は読み取れないのではないか。

また一方で、「家誉め」とする説では、「家」のふるさを「長年存続している」という肯定的な意味合いでとらえていると言える。確かに、『源氏物語』にはみえないが、『うつほ物語』や和歌などにおいては、「年経」が「松」や「岩」を修飾し、そのふるさを肯定的に表すという用例がある¹⁶⁾。しかしながら、このような用いられ方も、対象が「松」「岩」という、それ自体が恒久性や不変性を持つものに限られている。家族集団としての「家」が、「松」や「岩」などと同様に「年経」で修飾されるという例は見いだせず、「年経にけるこの家」が「家誉め」の表現として成立するとは考えられない。

平安中期における「年経」の用例を見る限り、「年経にけるこの家の」を先行研究のよう

に解釈することは難しいと考える。そこで、次節では、この「年経にける」が、物語には引用されていない下の詞章、すなわち、「おと嫁」という人物を修飾しているという可能性について検討してみたい。

三―二、「年経にける」の家の」の解釈

催馬楽「葦垣」の元の詞章「とどろける」が、そもそも「家」にかかるのか、「この家の弟嫁」にかかるのか、判然とせず、催馬楽の諸注においても古来見解が分かれている⁴⁾。しかしながら、「とどろける」を「騒いでいる」の意と捉え、「おと嫁」にかかるものとして、「騒がしいこの家のおと嫁」と解釈することは可能であろう。

さて、人物にかかる「年経にける」は、「ただいたく年経にける尼七八人」(手習 ⑥三〇三頁)のように、「年老いた」という意で理解されよう。「年経にける」を「年老いた」と解釈すると、当該場面における内大臣の歌い替えの意図は明確となるようである。というのも、「少女」巻に見えていた「ねび人ども」が対応するように思えるからである。催馬楽「葦垣」の詞章において、親に讒言したと糾弾されるのが「おと嫁」なのに対し、『源氏物語』において、内大臣が夕霧と雲居の雁の恋仲を知ったのは、この、大宮に仕える「ねび人ども」の「後言」を漏れ聞いたからであった。

- ④「いとほしきことありぬべき世なるこそ」と、近う仕うまつる大宮の御方のねび人どももささめきけり。大臣出で給ひぬるやうにて、忍びて人にもものたまふとて立ち給へりけるを、やをらかい細りて出で給ふ道に、かかるささめき言をするに、あやしうなり給ひて、御耳とどめ給へば、わが御上をぞ言ふ。(少女 ③三八〜三九頁)

本文①において「うち乱れ」た内大臣は、この「ねび人ども」に言及した可能性が考えられる。すなわち、「葦垣」の詞章を踏まえつつ、「親」の立場から、夕霧と雲居の雁の仲を知らせた女房たちの存在について滑稽にほめかすという冗談にして歌ったのではないか。そうすることで、弁の少将の揶揄を笑いに紛らわせようとしたと捉えられる。『源氏物

語』の本文に引用されていない詞章の「おと嫁」は、近時の催馬楽の注釈の多くでは「弟」の嫁と解釈されることが多いが、「おと」は、年少者、年若いものを指すことばとして解される⁸⁰。人物にかかる、「年を取った」という意味の「年経にける」は、「おと」とは相反することばであり、「とどろける」を「年経にける」と歌い替えることで、「若いどころかたいそう年老いた、この家の（女が「親」の私に讒言したのだ）」というように、「葦垣」の詞章を知る者に通じるおかしみが生まれる。

さらに、詞章の「讒し」（中傷する、讒言する）ということばに留意すれば、「少女」巻において、雲居の雁方の乳母たちが、雲居の雁が内大臣邸に引き取られることを喜び、官位の低いことを理由に、内大臣に対して夕霧を難じていたこととの繋がりも指摘できる。特に、大輔の乳母は「六位宿世」と夕霧を貶めた。このことは、「藤裏葉」巻においても再び想起されている。

⑤御乳母参りてもとめ奉るに、気色を見て、「あな心づきなや、げに、宮知らせたまはぬことにはあらざりけり」と思ふにいとつらく、「いでや、うかりける世かな。殿の思し給ふことはさらにも聞こえず、大納言殿にもいかに聞かせ給はん。めでたくとも、もののはじめの六位宿世よ」とつぶやくもほの聞こゆ。 （少女 ③五六～五七頁）

⑥女君の大輔の乳母、「六位宿世」とつぶやくし宵のこと、ものをりをりに思し出でければ、 （藤裏葉 ③四五五頁）

「葦垣」の詞章から想起される、夕霧と雲居の雁の幼恋、その二人の仲を厳しく隔てた件について、内大臣は、「それは家の年老いた女たちの根も葉もない『讒し』のせいであつたのだ」と、家の老女房らを糾弾し、自らの弁明を加えてもいるのではないだろうか。当該場面の藤花の宴において、内大臣家の女たちの目や耳も意識されていたであろうことは、宴が始まる直前において、「のぞきて見給へ」（藤裏葉 ③四三六頁）と、北の方や女房ら

に夕霧の姿を見せようとする内大臣の姿や、宴の後の場面で、「少将の進み出だしつる葦垣のおもむきは、耳とどめ給ひつや」（藤裏葉 ③四四一頁）と雲居の雁に尋ねる夕霧の姿から推測できる。

本文①において、内大臣は、「老い」を利用して自らを正当化しつつ、夕霧と雲居の雁の婚姻が円満に成立するよう運ぼうとされていると考えられる。唐突な「謙遜」や、「家誉め」では、当該場面を締めくくる、「をかしきほどに乱りがはしき御遊びにて、もの思ひ残らずなりぬめり。」という一文には繋がるまい。「年経にけるこの家の」という歌い替えには、夕霧の初恋が失敗する一因となった口さがない老女房たちを引き合いに出すことで自らを棚上げし、笑いの内に、夕霧との和解を推し進めようとする内大臣のしたたかさを読みとるべきではないだろうか。

四、『源氏物語』における問答体を持つ詞章の引用

続いて、「葦垣」の詞章が問答体の形式になっていることにも注目しておきたい。というのも、「葦垣」の詞章において、内大臣が引用している部分を含む「とどろける この家 この家の おと嫁 親にまう譏しけらしも」は、その前の「誰か 誰か このことを 親にまう譏し申し」に対する応答と解せるわけだが、「藤裏葉」巻においては、この応答の始まりの部分から内大臣が声を加えたことが、詞章の引用によって示されている。

『源氏物語』においては、「葦垣」の他にも問答体の詞章を持つ催馬楽の引用がみられる。たとえば、前章で論じた「紅葉賀」巻の催馬楽引用では、光源氏が催馬楽「東屋」を歌うのに対して、源典侍は、その詞章の女性の応答の部分の「おし開いてきませ」というところに声を添えて、光源氏の来訪を受け入れる意を示していた。

⑦君、東屋を忍びやかにうたひて寄り給へるに、「おし開いて来ませ」とうち添へたるも、

例に違ひたる心地ぞする。

（紅葉賀 ①三四〇頁）

東屋の まやのあまりの その雨そそき 我たち濡れぬ 殿戸開かせ

錠ながひも 錠とぎもあらばこそ その殿戸 我鎖さめ おし開いて来ませ 我や人妻

(催馬楽「東屋」)

また、「薄雲」の巻では、催馬楽「桜人」の男女の問答の詞章が、光源氏の口ずさみと、光源氏と紫上の和歌のやりとりでそのまま利用されている。

⑧ 「明日帰り来む」と口ずさびて出で給ふに、渡殿の戸口に待ちかけて、中将の君して聞こえ給へり。

舟とむるをちかた人のなくこそは明日帰り来む夫と待ち見め

いたう馴れて聞こゆれば、いとにほひやかにほほ笑みて、

行きて見て明日もさね来むなかなかにをちかた人は心おくと

何ごととも聞き分かで、戯れ歩き給ふ人を、上はうつくしと見給へば、をちかた人のめざましさもこよなく思しゆるされにたり。

(薄雲 ②四三九頁)

桜人 その舟止め 島つ田を 十町つくれる 見て帰り来むや そよや 明日帰り来

むひ そよや 明日帰り来むあす そよや

言をこそ 明日あすとも言はめ 彼方をちかたに 妻去る夫せなは 明日あすも真来まねじや そよや さ明日あす

も真来まねじや そよや (催馬楽「桜人」)

『源氏物語』において、催馬楽の詞章が登場人物によって口に出される時、そこには人物のその場面における心情、意図が反映される。特に、詞章が問答体である催馬楽が引用される場合、その詞章を用いて相手を意識したやり取りが行われている。「藤裏葉」巻における「葦垣」の引用もまた、弁の少将の問い掛けの歌唱に対する内大臣の応答という、詞章の問答体の形式が活かされたものとして捉えることができよう。

また、「藤裏葉」巻においては、本文①の少し後、夕霧が雲居の雁と結ばれる場面において、催馬楽「河口」の引用がなされている。

⑨「少将の進み出だしつる葦垣のおもむきは、耳とどめ給ひつや。いたき主かな。河口のどこそ、さし答へまほしかりつれ」とのたまへば、女いと聞きぐるしと思して、

「あさき名をいひ流しける河口はいかがもらしし関のあらがき

あさまし」

とのたまふさま、いと児めきたり。すこしうち笑ひて、

「もりにけるくきたの関を河口のあさきにのみはおほせざらん……」

(藤裏葉 ③四四一～四四二頁)

河口の 関の荒垣や 関の荒垣や まもれども はれ

まもれども 出でて 我寝ぬや 出でて 我寝ぬや 関の荒垣 (催馬楽「河口」)

催馬楽「河口」は、親の守りをかいくぐって恋人と共寝をしたという内容の歌である。

「少将の進み出だしつる葦垣のおもむきは……」とあるところから、夕霧は、本文①で歌われた「葦垣」から、同じ催馬楽である「河口」の「関の荒垣」という詞章を連想したと考えられよう。「荒垣」という語は、『源氏物語』以前には『万葉集』や『古今和歌六帖』に用例がみえる。これらの歌で、「荒垣」は目が粗い垣根であるということから、守りが手薄で、男女の密通に繋がるものとして詠まれていると言える。

さとびとの ことよせづまを あらかきの よそにやわがみむ にくくあらなくに

(『万葉集』巻第十一 正述心緒 二五六二)

かはぐちのせきのあらがきまもれどもいらでわれねぬしのびしのびに

かはぐちのせきのあらがいきかなればよるのかよひをゆるさざるらん

本文⑨で、夕霧は、幼い恋の失敗をあてこする弁の少将の「葦垣」の歌唱に、「河口の」、すなわち、「内大臣の守りは手薄であり、雲居の雁との共寝には成功した（実は失敗していない）」と言い返したかったと述べていると捉えられよう。催馬楽「河口」の詞章自体は問答体の形式ではないが、催馬楽「葦垣」との対比により、「葦垣」の詞章で話題になっている内容を否定するものとして用いられている。ここでは、ある催馬楽の詞章の内容に対して、別の催馬楽の詞章を用いて応答するという、非常に凝った引用がなされていると考えられる。

五、結び

本章では、『源氏物語』「藤裏葉」巻における催馬楽「葦垣」の引用、内大臣の歌唱「年経にけるこの家の」について考察し、「年経にける」が、「この家」ではなく、「おと嫁」（ならざる老女房）という、『源氏物語』本文には引用されていない詞章にかかる可能性を指摘した。「年経にけるこの家の」という、詞章の歌い替えに込められた内大臣の意図は、「葦垣」によって揶揄された、夕霧の幼恋の失敗の責任を自家の老女房に負わせ、「葦垣」の詞章の問答体を活かして、笑いに紛らわそうとするものだと考える。そこには、長年二人を隔ててきた事実を棚上げにしつつ、夕霧との和解と円満な結婚の成立を図る内大臣のしたたかさが認められよう。

以上のように、『源氏物語』「藤裏葉」巻における催馬楽「葦垣」は、詞章が含む問答の内容と、当座にいる人物の状況とが密接に重なり合うように用いられていると考える。

注

- (1) 『催馬楽譜入文』は、「負ひ越す」を「追ひ越す」と解釈し、垣根を越える人物を女とする説を提唱するが、少なくとも『源氏物語』においては男の夕霧がこの「葦垣」の詞章と重ねられていると考えられる。
- (2) 大津武久「催馬楽「葦垣」・「河口」の周辺」『日本歌謡研究』一三 一九七四・三。
- (3) 中田幸司『催馬楽』「葦垣」攷——「弟嫁」問答歌と『万葉集』卷一三——」『平安宮廷文学と歌謡』 笠間書院 二〇二二)。
- (4) 植田恭代「葦垣」をこえる匂宮」『源氏物語の宮廷文化』 笠間書院 二〇〇九)。
- (5) 日本古典文学大系16『源氏物語三』(山岸徳平 校注 岩波書店 一九六一) 補注。
- (6) 玉上琢彌『源氏物語評釈六 御幸・藤袴・真木柱・梅枝・藤裏葉』(角川書店 一九六六)。
- (7) 小町谷照彦「方法としての作中歌——夕霧と雲居雁との結婚譚に即して——」『和歌文学論集三 和歌と物語』 風間書房 一九九三)。
- (8) 松井健児『源氏物語』「藤裏葉」の藤の宴」『源氏物語の生活世界』 翰林書房 二〇〇〇)。
- (9) 工藤重矩「国冬本源氏物語藤裏葉巻の本文の疵と物語世界——別本の物語世界を論ずる前提として——」『中古文学』九二 二〇一三・一一)。なお、この工藤論文では、内大臣が弁少将の「不用意を修正」し、「言い直し(縁起直し)」を行っているという解釈から、国冬本の本文を不適切としている。
- (10) 新潮日本古典集成『源氏物語四』(石田穰・清水好子 校注 新潮社 一九七九)。
- (11) 吉野瑞恵「鑑賞欄」『源氏物語の鑑賞と基礎知識 No. 31 梅枝・藤裏葉』 鈴木一雄 監修 河添房江 編 至文堂 二〇〇三)。
- (12) 『日本国語大辞典』(小学館 「ジャパンナレッジ Lib」 <http://japanknowledge.com>) の「年を経」の項。
- (13) 『CD・ROM版 角川古典大観 源氏物語』(伊井春樹 編 角川書店) による検索。

- (14) 新日本古典文学大系2 『源氏物語二』(柳井滋ほか校注 岩波書店 一九九四)。
- (15) 新潮日本古典集成『源氏物語二』(石田穰二清水好子校注 新潮社 一九七七)。
- (16) 「年経たる岩の、いろいろの苦おは^{おひか}やうも、……」(楼の上上 九三九)、「としへた
|る松だになくはあさはらなにかむかしのしるしならまし」(『後拾遺和歌集』卷第十
八 雑四 一〇四四 江侍従)など。
- (17) 「とどろける」についての解釈も諸説あり、「家」にかかるものとみる説では、「家の
落ちやぶれたる心」(『梁塵愚案抄』)、「かの讒言につきて、家の内なりとどろきて、さ
わがしきよし」(『催馬楽譜入文』)、「繁栄の大家」(『梁塵後抄』)。近年の注釈は多く『催
馬楽譜入文』に従っているが、必ずしも根拠は明らかでない。「おと嫁」にかかるもの
とみる説では、「物騒がしき生まれなる弟嫁」(『催馬楽考』)、「あのうるさい、この家
の弟嫁」(鑑賞日本古典文学第四卷『歌謡I』 土橋寛池田弥三郎編 角川書店 一
九七五)、「弟嫁」にかかると見るなら、やたら騒ぎ立てる意か」(東洋文庫 750 『催馬
楽』 木村紀子訳注 平凡社 二〇〇六)などがある。
- (18) 「おとよめはたゞ若きよし」(『催馬楽譜入文』)。

第五章 『源氏物語』における風俗歌

——「若紫」巻の光源氏の歌唱を中心に——

一、はじめに

『源氏物語』においては、催馬楽に比すればその数は少ないものの、風俗歌の歌唱場面及び風俗歌の詞章を踏まえたと思われる表現がしばしばみられる。本章では、これらの表現について考察していきたい。

先行研究においては、『源氏物語』における催馬楽と風俗歌の用いられ方に明確な差異がみと取れるとする指摘があるが、二節では、この指摘について検討を加える。また、三節では、二節を踏まえながら、「若紫」巻において、光源氏が「常陸には田をこそ作れ」という風俗歌を歌唱する場面について考察する。現行の注釈書の多くは、この光源氏の歌唱を、葵の上に対する思いを込めたものとして解釈している。しかしながら、なぜ、敢えて常陸国の風俗歌が用いられるのかということについて、十分に解き明かしているとは言い難い。そこで、古注釈における説も再検討しながら、「若紫」巻における光源氏の風俗歌「常陸」の歌唱について、新たに解釈を試みる。

二、『源氏物語』と風俗歌

まず、風俗歌の歌唱場面、あるいは、風俗歌の詞章が踏まえられている表現として認められる『源氏物語』の本文で、諸注釈にも指摘があるものを以下にすべて掲げる（本文①～⑨）。山田孝雄の研究^①を嚆矢として、既に複数の先行研究^②において、同様の整理がなされているが、研究者ごとに差異があるため、ここで改めて私見を示しておくたい。参考として掲げた風俗歌の詞章については、鍋島家本『東遊歌風俗歌』に拠っている。ただし、本文②・③の風俗歌「伊予湯」と本文⑤・⑥の風俗歌の詞章は、鍋島家本には収められていない。本文②・③の詞章は『體源抄』、本文⑤・⑥の詞章は『政事要略』に残るものを示した。

①あるじも、肴求むと、こゆるぎのいそぎ歩くほど、…… (帚木 ①九四)

玉垂れの瓶を中に据ゑて主はもや肴求きに肴取りにこゆるぎの磯の若藻
刈り上げに (風俗歌「玉垂」)

②「十、二十、三十、四十」など数ふるさま、伊予の湯桁もたどどしかるまじう
見ゆ。すこし品おくれたり。 (帚木 ①一一一)

③国の物語など申すに、「湯桁はいくつ」と問はまほしく思せど、…… (夕顔 ①一四五頁)

イヨノユノ、ユケタハイクツ、イサシラスヤ、カエスヨマス、ヤレソヨヤナ
ヨヤ、君ソシルラウヤ、 (風俗歌「伊予湯」)

④あづまをすが搔きて、「常陸には田をこそ作れ」といふ歌を、声はいとなまめき
て、すさびる給へり。 (若紫 ①二五一〜二五二頁)

常陸にも田をこそ作れあだ心やかぬとや君が山を越え野を越え雨夜来ませる
 (風俗歌「常陸」)

常陸には田をこそ作れあだ心かぬとや君は山を越え野を越え雨夜来ませる
 (風俗歌「常陸歌」)

⑤「ただ梅の花の色のごと、三笠の山の、をとめをば、すてて」と、うたひすさ
びて出でたまひぬるを、…… (末摘花 ①三〇一頁)

⑥ 「あらず。寒き霜朝に、かい鍊好むめるはなの色あひや見えつらむ。御つづし
り歌のいとほしき」と言へば、……
(末摘花 ①三〇一頁)

たたらめの花の如 かい鍊好むや 実に紫の色好むや

(衛門府風俗歌)

⑦ つれづれと心細きままに、

伊勢人の波の上こぐ小舟にもうきめは刈らで乗らましものを

(須磨 ②一九五頁)

伊勢人は あやしき者をや何どてとは 小舟に乗りてや波の上をこぐや波の
とをこぐや
(風俗歌「伊勢人」)

⑧ あづまの調べをすが搔きて、「玉藻はな刈りそ」とうたひすさびたまふも、……

(真木柱 ③三九三頁)

鴛鴦鳧鴨さへ来るはらの池のや玉藻はまねなかりそやおひもつくがにや
おひもつくがにね
(風俗歌「鴛鴦」)

鴛鴦鳧鴨さへ来るはらの池におふる玉藻はやよき草のゆかりそやまねな
かりそや
(風俗歌「鴛鴦鳧」)

⑨ 憎からぬほどに、「神のます」など。
(匂兵部卿 ⑤三五頁)

八少女は我が八少女ぞ立つや八少女立つや八少女神のやす高天原に立つ八

以上のように、『源氏物語』において、風俗歌の詞章が踏まえられた表現は、全九例存在すると考える。このうち、登場人物によって風俗歌が歌唱されているのは、本文④・⑤・⑧・⑨の四例で、他の五例は演奏を伴わずに詞章の一部が地の文や登場人物の発言、和歌などに用いられている。『源氏物語』中に、複数の風俗歌の詞章が取り込まれていることについて、事象の指摘・整理にとどまらずに表現を分析した先行研究としては、植田恭代の論³⁾が挙げられる。植田は、風俗歌と催馬楽を比較した上で、正式な雅楽としては宮廷に取り入れられなかった風俗歌と、雅楽演奏に合わせられた催馬楽は、音楽面で一線を画すとし、『源氏物語』においてもその差異が意識されているとする。その根拠として、「帚木」巻の用例を挙げており、同場面で踏まえられている催馬楽「我家」と比較して、光源氏と空蟬や軒端荻との恋に関係する「我家」に対し、風俗歌「玉垂」(本文①)、および、風俗歌「伊予湯」(本文②・③)は、紀伊守の一族に「地方土着のイメージを与え、空蟬との印象を塗り分ける」演出として使われていると指摘している。また、玉鬘に関連する「真木柱」巻の風俗歌「鴛鴦」(本文⑧)について扱った中西智子⁴⁾も、植田論を引用しながら、『源氏物語』における風俗歌について、「催馬楽とはまたひと味違う、洗練されていない雰囲気を醸し出す小道具として登場していると考えられる」と捉える。中西も、やはり『源氏物語』における催馬楽の用いられ方と比較した上で、風俗歌は「男性が独りでゆったりと口ずさんでこそ、場面にある種の艶めいた雰囲気を醸し出すものとして用いられている」と概観している。

しかしながら、『源氏物語』における催馬楽と風俗歌の用いられ方に、それほど明確な線引きができるのかどうかは疑問の余地がある。第一部の第二章で触れたように、践祚大嘗祭において悠紀国・主基国が奉る悠紀主基風俗歌には、雅楽器による演奏が付されたことが明らかである⁵⁾。現存する風俗歌の全てが大嘗祭の際に奉られたもの

だとは断定できないにせよ、そうでない風俗歌も公の場で全く演奏されなかったとは考え難い。例えば、『源氏物語』においても、本文⑨の「匂兵部卿」巻の用例では、六条院における賭弓の還饗で薫が「八少女」を歌唱している。この「八少女」の詞章のバリエーションが、鍋島家本『東遊歌神楽』の裏書に「春日歌」として残されており、その注記によると、東遊の後に多く歌われた歌らしいことが分かる⁶⁾。一方、催馬楽が私的な場で演奏されたり、独唱されたりする場面も『源氏物語』には少なくない。そもそも、第二部の第一章で確認したように『源氏物語』における催馬楽の演奏場面が三十三例あるのに対し、風俗歌の場合はわずか五例しかなく、その比較のみによって両歌謡の音楽的特徴を読み取ることは難しいと考える。平安期における風俗歌の旋律や演奏形態を明確に示す資料が現存していない以上、当時の催馬楽と風俗歌の間に、実際にどれほどの差異があったのかを推し量ることは困難であろう。

また、『源氏物語』においては、催馬楽についても、風俗歌についても、地の文や登場人物のやりとりなどの中で詞章を踏まえた表現が多く用いられており、音楽面のみならず、歌謡が持つ詞章の内容が非常に重視されていると考えられる。平安期の宮廷歌謡である催馬楽・神楽歌・風俗歌は、いずれもその発生に地方諸国で歌われた俗謡がかかわっているとみられる。この点について考察を加えた志田延義⁷⁾は、これらの歌謡を「全く一連の風俗歌的歌謡群として発足した」と位置付けており、志田の捉え方を踏襲した小野恭靖⁸⁾も、これらの宮廷歌謡を「風俗圏歌謡」と総称している。催馬楽・神楽歌・風俗歌に含まれる全ての曲の出自が同一と言えるかどうかは検討の余地があるものの、それらの詞章には多くの類似性が認められる。前述の植田論では、「帚木」巻の風俗歌「玉垂」の詞章が踏まえられた本文①と、次に掲げる催馬楽「我家」の詞章が踏まえられた本文⑩とを比較し、両歌謡の用いられ方の差異を指摘しているが、その読み取りには疑問がある。

⑩ 「とばり帳もいかにぞは。さる方の心もなくては、めざましきあるじならむ」と

のたまへば、「何よけむともうけたまはらず」と、かしこまりてさぶらふ。

(帚木 ①九五頁)

我家は 帷帳も 垂れたるを

大君来ませ 簪にせむ 御肴に 何よけむ

鮑栄螺か 石陰子よけむ 鮑栄螺か 石陰子よけむ (催馬楽「我家」)

本文⑩は、方違えのために紀伊守の邸を訪れた光源氏が、紀伊守とやりとりをする場面である。諸注釈が指摘するように、「我家」の詞章の「御肴」の貝類には女性の寓意があり、詞章を用いることで、光源氏は紀伊守に対して、暗に女性の接待を求めているとみられる。先の本文①は、この本文⑩の直前の場面であり、光源氏らをもてなす紀伊守の様子を表すのに、風俗歌「玉垂」の詞章が踏まえられている。「玉垂」の詞章も、主が「肴」を用意しようとするというもので、「若藻」は「若女」と掛けていると解釈される⁹⁾。つまり、「玉垂」の詞章も「我家」の詞章も宴席の「肴」として女性が所望されている猥雑な内容として捉えられるのであり、両歌謡の詞章を踏まえた表現は、いずれも、光源氏の紀伊守邸の女性たち、特に空蟬に対する関心にかかわるものとして読み取るべきであろう。催馬楽を用いた表現のみが光源氏の恋に関連するという植田の指摘には同意し難い。

一方で、風俗歌の詞章は、空蟬(本文①)、軒端の萩(本文①・②)、末摘花(本文⑤・⑥)、六条御息所(本文⑦)、玉鬘(本文⑧)など、いずれも地方とつながりのある女君たちにかかわって用いられており、植田・中西が述べるように、風俗歌が持つ「地方土着のイメージ」、「洗練されていない雰囲気」が意識されていることは確かであろう。大半の風俗歌の詞章には、地方の国名や地名、風景が織り込まれている¹⁰⁾。

風俗歌の音楽的性質については確定することができないが、少なくとも、風俗歌の詞章が地方との結びつきを強く想起させることは明らかである。そして、それは、催馬楽の詞章の多くにもみられる特徴である。風俗歌が関わる女君たちのうち、空蟬と軒

端の荻に関しては、先に確認した通り、催馬楽「我家」が、そして、末摘花に関しては、次のように催馬楽「妹之門」と催馬楽「東屋」の詞章が用いられていることが諸注釈において指摘されている。

⑪ 「いでや、さやうにをかしき方の御笠宿りにはえしもやと、……」

(末摘花 ①二七六頁)

⑫ 雨降り出でて、ところせくもあるに、笠宿りせむとはた思されずやありけむ。

(末摘花 ①二八六頁)

妹が門いも かじ 夫が門せな かじ 行き過ぎかねてや 我が行かば

肘笠のひぢかさ 肘笠のひぢかさ 雨もや降らなむ しで田長たをの

雨宿りあまど 笠宿りかさど 宿りてまからむ しで田長たをの

(催馬楽「妹之門」)

本文⑪は、大輔命婦が、末摘花が光源氏の訪れにふさわしい女君でないことを述べたもので、本文⑫は、一度の逢瀬の後、光源氏が再び末摘花を訪れる気をなくしていることを推察する箇所である。「笠宿り」という語は、『源氏物語』以前には催馬楽以外にはみられず、「妹之門」の詞章が意識された表現だと考えられる。なお、先に挙げた本文⑤は、本文⑪の後、清涼殿の台盤所を訪れ、大輔命婦に末摘花への返歌を渡した光源氏が、去り際に「ただ梅の花のごと……」という風俗歌Ⅲを口ずさむ場面で、末摘花の赤い鼻を「梅の花」に喩えていると考えられる。本文⑥はそれに対する大輔命婦の発言で、同じ風俗歌の詞章を踏まえながら、やはり末摘花の鼻の色のことをほのめかしていると捉えられる。さらに、「蓬生」巻で、光源氏が久方ぶりに末摘花のもとを訪れる場面に用いられる「雨そそき」も、催馬楽「東屋」の詞章をうけたことばであると考えられる。

⑬ 雨そそきも、なほ秋の時雨めきてうちそそけば、……

(蓬生 ②二八三頁)

東屋の まやのあまりの その雨そそき 我たち濡れぬ 殿戸開かせ

錠も 錠もあらばこそ その殿戸 我鎖さめ おし開いて来ませ 我や

人妻

(催馬楽「東屋」)

また、玉鬘に関しては、「常夏」巻において、催馬楽「我家」と催馬楽「貫河」の詞章が用いられている。

⑭ 「……まじりものなく、きらきらしかめる中に、大君だつ筋にて、かたくななりとにや」とのたまへば、「来まさばといふ人も侍りけるを」と聞こえ給ふ。「いで、その御着もてはやされんさまは願はしからず。……」(常夏 ③二二八〜二二九頁)

⑮ 「貫河の瀬々のやはらた」と、いとなつかしくうたひたまふ。「親避くるつま」は、すこしうち笑ひつつ、…… (常夏 ③二二二頁)

貫河の 瀬々の柔ら手枕 柔らかかに 寝る夜はなくて 親放くるつま
親放くる つまは ましてるはし しかさらば 矢矧の市に 杳買ひにか
む

杳買はば 細鞋の細底を買へ さし履きて 上裳とり着て 宮路通はむ

(催馬楽「貫河」)

本文⑭は、光源氏と玉鬘が、夕霧と雲居雁の結婚を許さない内大臣の態度について、「我家」の詞章を用いてやりとりしている場面である。また、本文⑮はその直後の場

面であり、光源氏が、親に仲を裂かれる恋人たちを歌った催馬楽「貫河」を、和琴を弾きながら歌い、表向きには父娘である自らと玉鬘の関係にも重ねている。なお、本文⑧は、玉鬘が鬚黒のものになってしまった後、光源氏がやはり和琴を演奏しながら風俗歌「鴛鴦」を歌唱する場面である。この箇所については先にも挙げた中西論で詳しい考察がなされ、「鴛鴦」の詞章の水鳥には光源氏自身をも含めた求婚者が、玉藻には玉鬘が喩えられているとする解釈が提示されている。場面の状況から、「貫河」と同様に、「鴛鴦」の歌唱にも光源氏の玉鬘に対する恋心が込められている可能性は高いであろう。

このように、風俗歌が用いられる大半の女君は、催馬楽の引用にもかかわっていると言える。催馬楽にも風俗歌にも光源氏と女君の恋に関係する用例があり、そこに両歌謡の音楽的差異の反映があるかどうか判断することは難しい。むしろ、確実に意識されていると言えるのは、ともに地方の俗謡が成り立ちに深く関係しているという点からみられる詞章の共通性なのではないか。『源氏物語』において、催馬楽と風俗歌が同じ女君にかかわって用いられる場合、それぞれの詞章が共通して持つ地方性や官能性が際立つよう、相乗的に用いられていると捉えるべきだと考える。

三、「若紫」巻における風俗歌「常陸」

三・一、問題の所在

さて、前節で触れたように、風俗歌の多くの詞章には、地方の国名や地名がみられる。特に、本文②・本文③の「伊予湯」と本文⑦の「伊勢人」については、詞章に含まれる「伊予」「伊勢」という国名が、伊予介とその娘の軒端の荻、伊勢に下向した六条御息所という、それぞれの国に縁のある人物に関連して本文に引かれている。一方、ここで注目されるのが、本文④の「若紫」巻の用例である。前後の文脈も含め、次に再掲する。

君は大殿におはしけるに、例の、女君とみにも対面したまはず。ものむつかしくおぼたまひて、あづまをすが搔きて、「常陸には田をこそ作れ」といふ歌を、声はいとなまめきて、すさびみ給へり。参りたれば、召し寄せてありさま問ひたまふ。

(若紫 ①二五―二五二頁)

左大臣邸で葵の上のつれない態度に接した光源氏が、和琴を弾きながら、風俗歌「常陸」を歌唱する場面である。後述するように、多くの注釈書において、場面の状況から、この光源氏の歌唱は葵の上への思いを込めたものと捉えられているが、葵の上は常陸という地方とは無縁の人物である。それにもかかわらず、当該場面では、なぜ、風俗歌「常陸」が歌われ、「常陸」という国名を含む詞章が本文に引かれるのだろうか。この点について、古注釈では『細流抄』が興味深い解釈を示している。

今案いま葵上のれいのとみにもたいめんせす物むつかしきやうなるをうらめしく
思てさま／＼の事人のうへなと思出給に末摘の事をふと思出給なるへし末摘は常

陸の宮の御むすめ也然も末摘に逢給事此時分にあたるへし

(『細流抄』)

『細流抄』は、光源氏の歌唱が、葵の上ではなく故常陸宮の末摘花のことを思い出してのものだと解釈する。「若紫」巻の場面で、常陸国の風俗歌が用いられている理由について考察した注釈は、現在に至るまで他になく、注目される。一方で、この解釈には問題点もある。末摘花は、次巻の「末摘花」巻で初めて登場する女君であり、「若紫」巻においては一切言及がない。また、『源氏物語』正篇の諸巻を「若紫系」と「玉鬘系」に分けて『源氏物語』の成立を捉える見方に立てば、「玉鬘系」に属する「末摘花」巻は、「若紫系」の「若紫」巻が成立した後に書かれ、挿入されたものだということになる⁴⁰。『源氏物語』諸巻の成立の順序に関してはなお決定的な説をみるに至っていないが、「若紫」巻に次巻の「末摘花」巻の伏線的な内容が含まれるのかどうかは、

疑問の余地がある。

さらに、『細流抄』は、本文に引かれている詞章「常陸には田をこそ作れ」が、具体的にどのようなことを意味しているのか、明確にしていない。ただし、この点は、現行の『源氏物語』の注釈においてもなお解釈が分かれている。その理由としては、風俗歌「常陸」の詞章が難解であり、さら、に現存する詞章に、大きく分けて二つのバリエーションがあることが挙げられよう。

一つは、二節で掲げた鍋島家本『東遊歌風俗歌』にみられる詞章(a)・(b)のように、「あだ心」ということばを含むものである¹³⁾。

(a) 常陸にも田をこそ作れあだ心やかぬとや君が山を越え野を越え雨夜来ませる

(b) 常陸には田をこそ作れあだ心かぬとや君は山を越え野を越え雨夜来ませる

現行の大半の『源氏物語』の注釈書においては、これらの「あだ心」を含む詞章を注に掲げている。詞章の解釈としては、日本古典文学大系¹⁴⁾において、小西甚一が、「他心があるなら、山を越えてまでわざわざ来るとは変である」と指摘し、本来の詞章は「あだ心置かぬ」すなわち、浮気心はないという意味であったと捉えて、農作業を手伝うためにわざわざ山を越えてまで雨夜に来てくれた男への感謝を歌った女の歌であると解釈している。小西は、「あだ心」と「かぬ」の間の「や」は囃子詞であり、これを歌わない時は「あだ心置かぬ」と続いたため、「あだごころ」の「ろ」の影響で、「おかぬ」の語頭母音の「お」が脱落したのだとする。一方、『源氏物語』の注釈においては、『源氏物語玉の小櫛』が、「あだ心かぬ」を、「あだ心兼ぬ」、浮気心を併せ持つ意と捉え、恋人の浮気を疑って野山を超えて恋人に会いに来た女の歌と解釈し、光源氏は、葵の上に浮気を疑われている自身と重ね合わせて歌唱していると捉えている。また、新編日本古典文学全集¹⁵⁾は、『玉の小櫛』とほぼ同様の解釈を示した上で、小西の

説も紹介し、「これによれば、葵の上の態度と対照的」とする。

もう一方の風俗歌「常陸」のバリエーションは、『承德本古謡集』にみられる、「誰をかね」ということばを含むものがある。

(c) 常陸には 田をこそ作れ 誰をかね 山を越え 野をも越え 君が 雨夜来ませるや

詞章の解釈としては、『承德本古謡集』注釈¹⁶⁾において、内藤英人が、「誰をかね」を「誰を予ね^か」、すなわち、「いつたい誰と共寝しようかと予定して」と解釈し、「田作りに忙しいなか、険しい道りを経て雨降る夜中に自分を訪問してくれた、男の熱烈な愛情に対する」女の歌であると捉えている。『源氏物語』の注釈においては、『源氏積』の諸本の多く¹⁷⁾がこちらの詞章を引いており、それを踏襲する形で、以降の古注釈の大半は(c)の詞章を掲げている。その中で、「常陸」の詞章の解釈に言及している注釈として、賀茂真淵の『源氏物語新釈』が挙げられる。賀茂真淵も「誰をかね」を「誰を予ね」と捉えており、他ならない恋人にはるばる会いに来たという詞章の内容を、葵の上に会いに行った光源氏の心情を重ね合わせていると解釈している。また、現行の注釈では、新潮日本古典集成¹⁸⁾が、(c)の詞章を載せている。やはり、「誰をかね」を「誰を予ね」と捉えた上で、「常陸では田作りに忙しいのに、一体誰をおめあてにあなたは山を越え野を越え雨夜をわざわざいらしたの」と、女の歌として詞章を解釈し、「わざわざやって来たのに相手になつてくれない葵の上へのあてこすりに歌っている」と、真淵とは異なる見解を述べている。

以上のように、『源氏物語』「若紫」巻における風俗歌「常陸」の歌唱場面について考える上では、踏まえられている詞章を(a)（ないしは(b)）と、(c)のどちらとして想定するか、そして、詞章をどのように解釈するか、さらに、それが「若紫」巻の光源氏の心情とどう重ねられているか、という三つの問題があり、先行研究における見解は

それぞれ異なっている。一つ目の問題については、両者の大きな異同がある「あだ心かぬ／誰をかぬ」の部分が用いられていないため、判断は非常に難しい。そこで、ひとまず二つ目の問題点、(a)・(b)・(c)それぞれの詞章の解釈について、検討を試みたい。

三・二、風俗歌「常陸」の解釈

はじめに、(a)と(b)の「あだ心やかぬとや」の解釈について考えてみたい。『承德本古謡集』注釈で指摘されているように、田を作り、山越えをして雨夜にやって来るのは男と考えるのが自然であり、風俗歌「常陸」は、男を迎える女の歌であると捉えられる。よって、「あだ心」を持っている男がはるばる会いに来るとするのは不可解だとする小西の指摘は妥当である。一方で、本来の詞章は「あだ心置かぬ」だったのでないかとする説については確証に欠けよう。現存する詞章はすべて「かぬ」の形になっており、仮に「お」の脱落があったとしても、鍋島家本『東遊歌風俗歌』などの風俗歌の譜が成立した時点では、この部分は「おかぬ」ではなく「かぬ」として、人々に捉えられていたと考えられる。

そこで、注目されるのは詞章の「とや」である。「とや」の「や」について、従来の注釈では間投助詞とされているが、反語の係助詞として捉えられる可能性があるのではないだろうか。すなわち、「かぬ」は併せ持つ意の「兼ね」と取り、「あだ心や兼ねとや」を、「あだ心を持つているというのか、いや持つていない」と解釈するのである。そもそも、歌謡の詞章における「や」は、間投助詞なのか係助詞なのか、判断が難しい場合が多い。例えば、二節に掲げた催馬楽「東屋」の詞章の最後の「我や人妻」の「や」も二通りに解せるが、現行の催馬楽の注釈では、詞章の内容から反語と捉えて、「私は人妻だろうか。いや人妻ではない」とする解釈が主流である。(a)と(b)の詞章においては、「あだ心やかぬ」の前に、「常陸にも(は)田をこそ作れ」とあり、係助詞「こそ」と已然形の用法から、両者のことばの関係は逆接として捉えられる。すなわち、「常陸にも田をこそ作れあだ心やかぬとや」という詞章の部分は、「常陸にも田を

作っているのに（こうして来たのだから）浮気心を持っているはずがない」と、田作りに忙しい中、はるばる女のもとを訪れた自身の誠意を訴える男のことばを表していると考えられる。さて、(a)と(b)の詞章の試訳を示すとすれば、次のようになるろう。

〔a〕・〔b〕試訳〕「常陸にも田を作っているのに、（こうしてやって来た私が）浮気心を持っていていいのか、いや持っているはずがない」。山を越え、野越え、君が雨夜に（共寝をしに）いらっしやる。

次に、(c)の解釈について検討する。諸注の解釈通り、「誰をかね」は「誰を予ね」、
「いったい誰を期待して」と捉えてよいだろう。『源氏物語新釈』や『承德本古謡集』注釈が指摘するように、この表現は男の目当ては他ならない自分であるという女の恋情を暗に示していると考えられる。さらに付け加えるならば、戯れて空とぼけているような表現であり、男への軽いからかいが含まれていよう。(c)に関しては、『承德本古謡集』注釈の解釈にほぼ同意ではあるが、次に試訳を示す。

〔c〕試訳〕（君は）常陸には田を作っているのに、いったい誰を期待して、山を越え、野をも越え、君が雨夜にいらっしやるのか（それは私と共寝をするためだ）。

以上のように、風俗歌「常陸」は、いずれのバリエーションであっても、女が男の来訪を迎える歌として捉えられ、男女の親密な共寝を匂わせる官能的な内容として解釈しうるのではないか。よって、『源氏物語』「若紫」巻において、どちらの詞章が想定されて用いられているかということが特定できなくとも、解釈には問題がないと考える。

また、「常陸にも（は）田をこそ作れ」という表現からは、男が別の国から国境を越えて常陸の地へ田作りに赴いていることを想起させる。第二部第三章において、催馬

楽「山城」が石清水八幡宮臨時祭で歌われることに注目した飯島一彦の論¹⁹⁾に触れたが、飯島は、風俗歌「常陸」についても言及しており、いずれも、詞章に含まれる土地に、国境などの境界領域を抜けて訪れた際に歌われる例がある。「越境の歌謡」であると論じている。風俗歌「常陸」は、男の越境行為が歌われている曲であるとも捉えられる。このこととかかわらせながら、次節では、三つ目の問題点である、「若紫」巻における光源氏の風俗歌「常陸」の歌唱について、検討していきたい。

三・三、『源氏物語』「若紫」巻における風俗歌「常陸」

本文④の光源氏の風俗歌「常陸」の歌唱を考える際に、看過できないのが、非常によく似た事態が語られている次の「花宴」巻の場面である。

⑬大殿には、例の、ふとも対面したまはず。つれづれとよろづ思しめぐらされて、
箏の御琴まさぐりて、「やはらかに寝る夜はなくて」とうたひたまふ。大臣渡り
たまひて、一日の興ありしこと聞こえたまふ。
(花宴 ①三六一頁)

例によって、葵の上に冷淡な仕打ちを受けた光源氏が、左大臣邸で箏の琴を弾きながら催馬楽「貫河」を歌唱する場面である。本文に引かれている詞章「やはらかに寝る夜はなくて」は、女君と共寝をすることが出来ないという光源氏の嘆きと一致している。催馬楽の注釈書では、「貫河」は恋人同士である男と女の間答の歌と捉えられており、「貫河の」から「親放くるつま」までの詞章は、概ね女のことばとされている。しかし、本塚亘²⁰⁾が指摘するように、『源氏物語』の時代には、「貫河の」から「杳買ひにかむ」までは、男のことばとして解釈されていた可能性が高く、光源氏は「貫河」の詞章の男に自身の思いを重ねて歌唱しているとみられる。また、「貫河」の詞章全体を考慮すると、恋人たちは親の妨害によって共寝できないだけで、心は通じ合っていることが分かり、光源氏と葵の上の関係とは異なっている。先行研究²¹⁾において、こ

の光源氏の歌唱は、「貫河」の詞章の女と葵の上の冷淡な態度を比較しあてこするものであると指摘されている。また、中川正美⁽²²⁾は、葵の上の父親の左大臣が光源氏を賛美する場面が連続することについて、敢えて親に仲を裂かれる「貫河」の詞章とは異なる状況を設定することで、「光源氏の不満と怒りを浮き彫りにしている」とする。さらに、岡田ひろみ⁽²³⁾は、「つれづれとよろづ思しめぐらされて」の文言に注目し、「貫河」の歌唱には、葵の上だけではなく、藤壺・紫の上・朧月夜という、いずれも、「親」が恋の妨げとなる女君へのさまざまな思いも重ね合わせられていると指摘している。

こうした「花宴」巻の先行研究も踏まえながら、「若紫」巻における風俗歌「常陸」の歌唱について考察を試みる。前項で確認したように、「常陸」は女の歌だと考えられるが、本文に引かれている「常陸には田をこそ作れ」という部分の主体は男である。

「花宴」巻における「貫河」の用いられ方と相似するとみるならば、光源氏は、風俗歌「常陸」の詞章に登場する、情熱的な様子で女を訪ねる男に、葵の上のもとを訪ねた自身を重ねていると捉えられる。すなわち、先行研究の中では、『源氏物語新釈』の真淵の解釈が適切であろう。さらに、「常陸」の詞章の全体をみれば、雨夜に来訪した男を迎える官能的な女の様子も読み取れ、葵の上の冷淡な態度とは異なる。「花宴」巻における催馬楽「貫河」の歌唱と同様に、光源氏の風俗歌「常陸」の歌唱には、詞章の女とは異なる葵の上の態度への不満が表出されていると言えるのではないか。

そのように捉えた上で、「常陸には田をこそ作れ」の「常陸」に、何が示唆されているのかを考えてみたい。『源氏物語』において、「常陸」ということばは多く登場するが、大半は人名に冠せられる用例である。長谷章久⁽²⁴⁾は、常陸の地に対する具体的な描写が乏しいことを指摘し、「紫式部の常陸に対する知識が人聞き以上に出ていない」としている。また、森本茂⁽²⁵⁾は、長谷と同じ見解を示した上で、「あづまぢのみちのはてなるひたちおびのかごとばかりもあひみてしかな(『古今和歌六帖』第五 おび 三三六〇)」の影響から、『源氏物語』における「常陸」には、「東路の道の果て」にある「辺境」の地として「東」を代表させた意識が読み取れるとしている。本文④におい

て、「あづま」琴で演奏される「常陸」にも、常陸国そのものではなく、「東」「辺境」のイメージが負わされていると考えられないだろうか⁽²⁶⁾。この場面では、光源氏が風俗歌「常陸」を歌唱した直後に、惟光が参上している。紫の上のもとへ遣わしていた惟光から、兵部卿官が紫の上を引き取ろうとしているという情報を得た光源氏は、夜も明けないうちに、急ぎ紫の上を二条院へと迎える。本文④の場面において、光源氏の心には紫の上への思いがあると考えられる。ここで注目されるのは、北山から帰京した紫の上の住居の所在である。

⑩月のをかしき夜、忍びたる所からうじて思ひたちたまへるを、時雨めいてうちそそく。おはする所は六条京極わたりにて、内裏よりなれば、すこしほど遠き心地するに、荒れたる家の、木立いとも古りて、木暗う見えたるあり。例の御供に離れぬ惟光なむ、「故按察使大納言の家にはべり。……」（若紫 ①二三五頁）

本文⑩からは、六条京極近辺に、光源氏が忍んで通っている女⁽²⁷⁾がいること、そして、その付近に紫の上の祖父の故按察使大納言の邸があり、紫の上が身を寄せていることが分かる。六条京極は内裏から離れた都の東端、すなわち「東の果て」に位置する。「常陸には田をこそ作れ」の「常陸」には、紫の上や忍んで通う女がいる六条京極近辺という「辺境」が重ねられているのではないか。「濡標」巻で「下つ方の京極わたりなれば、人げ遠く、山寺の入相の声々に添へても、……（濡標 ②三一八）」と語られるように、六条京極は、東山を間近にした都の外れの地として捉えられている。次の『伊勢集』三七五番歌においても、京極大路周辺は、道案内が必要なほどの、都の「ほとり」として詠まれている。

京こくなる人のいへへにきて、かたがふとて、そのわたりなる人に

このさとしるべに君もいできなむみやこほほりに我はきにけり

また、室城秀之⁽²⁸⁾は、『うつほ物語』において、正頼の家の空間が、「……京極より西は、異人の家なし」（沖つ白波 五〇三）と規定されることに注目し、物語において京極の地が（都市）の秩序が届かない異界として描かれていると論じている。これは、あくまで『うつほ物語』の論理にかかわる指摘であるが、物語が正頼の支配する空間の東限を京極と設定し、そのように描写するのは、やはり、平安中期において、この地に辺境性が感じ取られていたことが反映されているのではないか。

さて、本文④の場面の前日に、光源氏は六条京極の故按察使大納言の邸で夜を過ごしている。そして帰る道すがら、本文⑰で言及されている「忍びたる所」にも立ち寄っているが、ここで光源氏は、女の邸の門を歩き過ぎ難いという心情を、催馬楽「妹之門」の詞章を踏まえた和歌で表現している。

⑱ いみじう霧りわたれる空もただならぬに、霜はいと白うおきて、まことの懸想もをかしかりぬべきに、さうざうしう思ひおはす。いと忍びて通ひたまふ所の道なりけるを思し出でて、門うちたたかせたまへど、聞きつくる人なし。かひなくて、御供に声ある人して歌はせたまふ。

朝ぼらけ霧立つ空のまよひにも行き過ぎがたき妹が門かな

と、二返りばかり歌ひたるに、……

（若紫 ①二四六～二四七頁）

注目したいのは、本文に直接引かれていない部分ではあるものの、「妹之門」の詞章に、「しで田長」ということばが含まれることである。催馬楽の注釈書においては、郭公の異名とする解釈と農夫の長への呼びかけとする解釈に分かれているが、いずれにせよ、「田長」ということばからは田作りが連想される。本文④で、光源氏が風俗歌「常陸」の詞章の常陸で田を作る男に自身を重ねるのは、その未明に、六条京極の「忍び

たる所」で、農夫を想起させるような詞章を持つ催馬楽「妹之門」の詞章に自身の心情を重ねたことと繋がりがあるのではないか。本文④の場面では、六条京極に住む私たちのもとへ行っていたのに、葵の上を求めて訪れたという光源氏の状況が、風俗歌「常陸」の詞章の、越境して来訪する男の姿と重ね合わせられていると考える⁽²⁹⁾。

「常陸には田をこそ作れ」の部分が、紫の上や六条京極の女との関係を示唆すると捉えれば、本文④の場面でなぜ敢えて常陸国の風俗歌が用いられているのかという問題にも説明がつかう。紫の上は、光源氏の心を強くひきつけてはいるが、まだ幼く、共に夜を過ごしても「まことの懸想」の相手にはならず、六条京極の女は、門前の光源氏を迎え入れてはくれなかった。そこで訪れた葵の上も頑なな態度を崩さず、光源氏を満足させることはなかった。官能的な風俗歌「常陸」を、ひとり歌う光源氏は、さまざまな女君への満たされない思いをその歌唱に込めているとみられる。

四、結び

『源氏物語』において、風俗歌は、詞章に含まれる国名や地名と縁の深い女君と光源氏のかかわりの中で用いられることが多い。一方で、風俗歌が用いられる女君の大半は、催馬楽の引用にもかかわっていることが指摘できる。催馬楽と風俗歌は、どちらもその発生に地方諸国の俗謡が深く関係しており、その詞章は、非常に似通ったものが多い。『源氏物語』において、催馬楽と風俗歌が同じ女君にかかわって用いられるときは、両歌謡の詞章の類似性が意識されていると考えられる。それぞれの詞章が共通して持つ地方性や官能性が際立つよう、相乗的に用いられていると捉えるべきであろう。

そのように考えた際、光源氏が風俗歌「常陸」を歌唱する「若紫」巻の場面と、催馬楽「貫河」を歌唱する「花宴」の巻の場面の問題が浮かび上がる。場面の状況から、いずれの歌唱にも光源氏の葵の上に対する思いが込められていると考えられるが、葵の上は地方性とは無縁の女君である。特に、「若紫」巻において、なぜ敢えて常陸国の

風俗歌が用いられ、「常陸には田をこそ作れ」という詞章が本文に引かれるのか、従来の説では検討が不十分であった。その一因として、現存する風俗歌「常陸」の詞章には、「あだ心」ということばを含むものと、含まないものの、大きく分けて二つのバリエーションがあり、それぞれの解釈が分かれていることが挙げられる。しかしながら、前者の詞章の「や」を、従来説の間投助詞ではなく反語として解釈することで、どちらのバリエーションも、国境を越えて来訪した男と、それを迎える女の官能的な恋の歌として解釈しうる。

光源氏は葵の上を求めてはるばる会いに来たのだという恋情を、「常陸」の詞章の男の様子と重ねて歌っており、また詞章の女とは違って冷淡な葵の上への不満を訴えていると考えられよう。そして、「常陸には田をこそ作れ」の「常陸」には、常陸国ではなく、光源氏が前夜から未明にかけて訪れていた都の「東の果て」である六条京極の地が重ねられ、その近辺に住む紫の上や「忍びたる所」の女と光源氏の関係を示唆していると思えるのではないか。つまり、六条京極に住む女たちのもとへ行っていったのに、葵の上を求めて訪れたという光源氏の状況が、「常陸」の詞章と重ね合わせられていると考えられる。忍び通い先に立ち寄った際の光源氏の和歌には、田作りの農夫が想起される詞章を持つ催馬楽「妹之門」が踏まえられており、風俗歌「常陸」の歌唱において、光源氏が詞章の田作りをする男と自身を重ねることとの繋がりが指摘できる。

「若紫」巻の風俗歌「常陸」の歌唱場面と、「花宴」巻の催馬楽「貫河」の歌唱場面は非常に相似していると言える。先行研究を踏まえれば、「貫河」の歌唱にも、光源氏と葵の上の関係のみならず、同時期に光源氏が思いを寄せている藤壺・紫の上・朧月夜との関係がほのめかされていると捉えられる。光源氏が、葵の上の冷淡な態度をうけて歌唱する風俗歌「常陸」、催馬楽「貫河」の響きは、地方性や官能性を持つ女君と光源氏の関係をも想起させる。それによって、対照的に、気位が高く親しみやすさに欠ける葵の上の性質がより印象付けられ、光源氏の満たされない思いが強く描き出さ

れていると考える。

※『伊勢集』は西本願寺蔵三十六人集「いせ」に拠り、適宜、表記を改めた。

注

- (1) 山田孝雄『源氏物語之音楽』（宝文館 一九三四）。
- (2) 志田延義『続日本歌謡圈史』（至文堂 一九六八）、小野恭靖「平安文学と風俗圈歌謡——『枕草子』と『紫式部日記』に見る催馬楽・風俗歌——」（『歌謡文学の心と言の葉』 和泉書院 二〇一六）など。
- (3) 植田恭代「歌謡をどのように取り入れているか」（『源氏物語講座』第六卷 今井卓爾ほか編 勉誠社 一九九二）。
- (4) 中西智子「真木柱巻の玉鬘と官能性の表現——『源氏物語』における風俗歌および古歌の引用をめぐって——」（『国文学研究』一五二 二〇〇七・六）。
- (5) 日本古典文学大系3『古代歌謡集』（土橋寛 小西甚一 校注 岩波書店 一九五七）、小西甚一による「東遊歌拾遺」頭注。
- (6) 飯島一彦「悠紀主基風俗歌の変容」（『古代歌謡の終焉と変容』 おうふう 二〇〇七）。
- (7) 注(2)前掲の志田著書。
- (8) 注(2)前掲の小野論文。
- (9) 歌謡研究会 編『承徳本古謡集』注釈（前編）（『歌謡 研究と資料』六 一九九三・一〇）。
- (10) ただし、地方の国名や地名、風景が織り込まれているからといって、現存する風俗歌の全てが、地方諸国で成り立ったものとは考え難い。例えば、踐祚大嘗祭の悠紀主基風俗歌の変容については、飯島一彦が詳細に論じている（注(6)前掲の飯島論文）。かつては悠紀国・主基国の歌人・歌女が奏する在地風俗歌だったもの

が、仁明天皇の頃には、宮廷の歌人によって悠紀国・主基国の地名を詠み込んだ歌が作られ、宮廷の楽人によって音楽が付されるということが行われるようになり、その形式が三条天皇の頃に確立する。『源氏物語』に用いられている風俗歌の中にも、宮廷において、あくまで「在地風俗歌風」に作られたものが含まれている可能性は高いが、いずれにしても、地方との結びつきを感じさせるものとして捉えられていたと考えられる。

- (11) 『政事要略』に残る詞章は『源氏物語』の本文とは完全には一致しない。誤写とする説もあるが、少なくとも、『源氏物語』においては、紅色の花のことを歌った歌謡として用いられているとみられる。

- (12) 青柳（阿部）秋生「源氏物語執筆の順序——若紫の巻前後の諸帖に就いて——」（上）・（下）」（『国語と国文学』一六・八〇九 一九三九・八〇九）、武田宗俊「源氏物語の最初の形態（上）・（下）」（武田宗俊『源氏物語の研究』 岩波書店 一九五四）など。

- (13) 鍋島家本『東遊歌風俗歌』において、「常陸」から始まる詞章は、「常陸」として(a)、「常陸歌」として(a)と(b)の三種類が収められている。(a)と(a)の詞章は重複しているが、字母や空白の入れ方等が異なる。なお、文治二年本においては、「常陸歌」として、「ヒタチニハタヲコソツクレアダゴコロ カヌトヤキミハママヲコエ ノヲコエ アマヨキマセル」、『體源抄』においては、やはり「常陸歌」として、「ヒタチニハタヲコソツクレアタ心カメトヤキミハ山ヲコヘ野ヲコヘアマユキマセル」という、(b)に類する詞章のみが収められている。

- (14) 日本古典文学大系3『古代歌謡集』（土橋寛 小西甚一 校注 岩波書店 一九五七）。
- (15) 新編日本古典文学全集20『源氏物語①』（阿部秋生 ほか 校注・訳 小学館 一九九四）。

- (16) 歌謡研究会編『承德本古謡集』注釈（後編）」（『歌謡研究と資料』八 二〇〇

〇・一〇)。

- (17) 源氏物語古注集成 第十六卷『源氏積』(渋谷栄一編 おうふう 二〇〇〇) 所収の五本の『源氏積』のうち、「冷泉家本」「前田家本」「都立中央図書館本」が(c)の詞章を記している。「源氏或抄物」には詞章の記載がなく、「吉川家本勘物」は(a)の詞章を記している。
- (18) 新潮日本古典集成『源氏物語一』(石田穰二 清水好子 校注 新潮社 一九七六)。
- (19) 飯島一彦 「越境の歌謡——催馬楽「山城」を手掛かりに——」(『日本歌謡研究』五六 二〇一六・一一)。
- (20) 本塚亘 「催馬楽《貫河》考——詞章解釈の視点を定める——」(『法政大学大学院紀要』七〇 二〇一三・三)。
- (21) 注(18)前掲注釈、注(15)前掲注釈など。
- (22) 中川正美 『源氏物語と音楽』(和泉書院 一九九一)。
- (23) 岡田ひろみ 「花宴」巻「やはらかに寝る夜はなくて」考(『シュンポシオン』二 一九九七・三)。
- (24) 長谷章久 『古典文学の風土 諸国編』(学燈社 一九六三)。
- (25) 森本茂 「源氏物語における「常陸」について——風土的考察——」(『相愛女子大学研究論集』一四 一九六七・二)。
- (26) 『平中物語』(新編日本古典文学全集12 『竹取物語 伊勢物語 大和物語 平中物語』 清水好子 ほか 校注・訳 小学館 一九九四)にも、「かの志賀の事のみな恋しかりければ、女ははじめ言ひたる歌を振り上げつつ甲斐歌に歌ひゆきけり」(二五段 四九八)のように、東国の風俗歌を、東国そのものではなく、単に「東」の地を想起させながら歌っているとおぼしき例がある。志賀寺に詣でた際に出会った女のこと忘れられない男は、帰京後、逢坂で女が詠みかけてきた和歌を甲斐歌、すなわち、甲斐国の風俗歌の節で歌う。男は、女との思い出の地である逢坂や志賀を、都より東に位置する地方として捉え、東国の雰囲気と重ね合わせて

いると考えられる。

- (27) この女については六条御息所とする説もあるが、「若紫」巻においてはその素性が分かる記述は一切ない。新編日本古典文学全集頭注は、ここでは女の身分がさほど高くない様子が読み取れるとし、「高貴で奥ゆかしい御息所像はまだできあがっていない」と指摘している。

- (28) 室城秀之「うつほ物語の後半の始発における〈蔵開き〉の意味」(『うつほ物語の表現と論理』 若草書房 一九九六)。

- (29) なお、田作りに行った先に他の恋人がいるという内容は、催馬楽「桜人」にも歌われている。

桜人 その舟止め 島つ田を 十町つくれる 見て帰り来むや そよや

明日帰り来む そよや 明日帰り来む そよや

言をこそ 明日とも言はめ 彼方に 妻去る夫は 明日も真来じや そよや

さ明日も真来じや そよや (催馬楽「桜人」)

風俗歌「常陸」で歌われる「常陸に田作りに行った」という内容にも、暗に、常陸の地に別の恋人がいることが匂わされている可能性があるだろう。

終章

一、本論文のまとめ

本論文では、『うつほ物語』『源氏物語』にみられる催馬楽・風俗歌の引用表現を中心に検討を行った。従来、作り物語にみられる催馬楽・風俗歌が論じられる際には、歌謡の歴史的・状況的な動態の把握が不十分であることが多く、これらの歌謡の発生に、地方諸国の俗謡がかかわっているという面が重視されてきた。対して、本論文では、歌謡の動態性に留意し、平安中期という流行の最盛期において、催馬楽・風俗歌が、どのように演奏され、解釈されていたのかという点を解き明かしながら、同時代の文学における催馬楽・風俗歌の受容の諸相を捉えた。

第一部 『うつほ物語』と催馬楽・風俗歌

第一部では、『うつほ物語』にみられる催馬楽・風俗歌について扱った。

「第一章 『うつほ物語』における唐楽・高麗楽・催馬楽の演奏描写——平安中期の演奏

記録との比較を通して——」では、音楽としての催馬楽の用いられ方を捉えるために、催馬楽のみならず、唐楽・高麗楽の演奏場面の描写に光を当て、漢文日記などにみられる平安中期の演奏記録や、『源氏物語』をはじめとする他の文学作品の用例と照らし合わせながら考察を進めた。『うつほ物語』における唐楽・高麗楽・催馬楽の用例をみると、平安中期に特によく演奏されていたと考えられる曲が多く用いられていることが分かる。また、平安中期の管絃の遊びにおいては、調子や唐楽・催馬楽の曲の旋法を「呂」「律」の二分類で捉え、「呂」から「律」、あるいは「律」から「呂」に移り変わるように演奏することで、旋法の対照性が楽しまれていたと想定されるが、『うつほ物語』においても、「呂」と「律」の曲が交互に配される演奏場面が確認できるほか、唐楽曲の「万歳楽」演奏場面に関しては、音楽の旋律を歌う唱歌についても描かれるなど、舞だけではなくその音楽の面白さに焦点が当てられていることが指摘できる。こうした演奏描写には、当時の音楽の演奏状況

や音楽観が反映されていると考えられよう。一方で、「菊の宴」巻の嵯峨の院太后の六十賀の場面では、唐楽の「陵王」に先んじて、高麗楽の「落躑」が舞われるという、平安中期における「陵王」と「落躑」の演奏状況とは大きく異なる描写も存在する。これは、「俊蔭」巻の場面において、かつての嵯峨の院の御賀で正頼が「落躑」を見事に舞ったと語られることとかかわって、物語の前半部では「陵王」よりも「落躑」が重視されたためだと考えられる。『うつほ物語』は作り物語であり、このように、平安中期の音楽がそのまま映し出されているとは言い難い面もあるが、その音楽描写に成立当時の現実の音楽の影響があることは確かである。物語の音楽を、音楽史的位置づけの中で捉えることで、物語が音楽を描写するのにどのような工夫をしているのかという点を、より明確にすることができると考える。

第二章から第四章では、催馬楽・風俗歌が特徴的に引用されている場面について、個々に検討を行った。

まず、「**第二章 「祭の使」巻と「菊の宴」巻の催馬楽引用**——「声振り」に注目して——」では、「祭の使」巻、「菊の宴」巻にみられる催馬楽の楽曲の「声振り」を用いて和歌を「歌う」という、他の文学作品には見られない催馬楽の引用について考察した。「声振り」は同時代には確認できない語であるが、『残夜抄』などの中世の楽書に用例が見られる。これらの用例を踏まえると、『うつほ物語』において、「声振り」を用いる作中人物たちは、いわば「替え歌」のように、催馬楽の楽曲に合わせて自作和歌を歌っているものと解釈できる。「祭の使」巻では、源正頼が催馬楽「我家」の「声振り」で和歌を歌うが、従来、正頼が歓迎の意を示している場面だと捉えられてきた。しかし、ここでは「我家」の「大君来まさば」という詞章が引用されている。平安中期において、「大君」は、主に天皇、または天皇の子息を指す。正頼の念頭には、兼雅ではなく、あて宮求婚譚の勝者となる東宮を含む求婚者の皇子たちの存在があるのではないかと考えられる。対して、兼雅は催馬楽「伊勢海」の「声振り」で和歌を歌う。兼雅は、歌語の「伊勢海」から連想される「深き心」が、他の求婚者にはないことを強調するが、これは正頼が暗に込めた、自分以外の求婚者

への意識を読み取ったためだと捉えられる。また、「菊の宴」巻においては、源実忠が催馬楽「妹之門」の「声振り」で和歌を歌う。この場面では、催馬楽「妹之門」の詞章の内容が「夫が偶然妻の家に立ち寄る」という物語の展開と重なり、作中の聞き手である北の方と袖君に、かつての暮らしを回想させている。

「祭の使」巻、「菊の宴」巻において、催馬楽の詞章は、「声振り」を通し、和歌の内容と併せて仄めかされるという形で利用されていると考えられる。この方法は、物語の状況と詞章の内容が示唆的に重ね合わされ、用いた人物の意図しない内容までも聞き手に伝わるといふ展開を可能にしている。『うつほ物語』にみられる「声振り」を用いたやりとりは、作り物語における、巧みな催馬楽引用の手法の先駆として認めることが出来る。

また、「第三章 平安中期における風俗歌「大鳥」——「内侍のかみ」巻の唱和歌の解釈をめぐって——」では、平安中期における風俗歌「大鳥」の詞章の解釈について考察した

上で、その詞章が踏まえられている「内侍のかみ」巻の唱和歌について検討した。「大鳥」は、「大鳥の羽に霜が降ったと言ったのは誰か」という問いに対し、それを言った者として、「千鳥」、「鸚か」、「蒼鷺あせ」の名が挙げられて疑われるという内容の問答形式の詞章を持つ。

注目されるのは、現存するいくつかの詞章において、問いに対する最終的な答えの部分がそれぞれ異なっているという点である。このことから、風俗歌「大鳥」は、「大鳥の羽に霜が降った」という問いの前提すら不確かな歌謡として捉えられていたのではないかと考えられる。また、「羽に降る（置く）霜」を詠んだ和歌表現などとの関わりから、大鳥の羽の「霜」には、霜夜に相手を恋い侘びるという情景が読み取られていたことが推測される。

平安中期において、風俗歌「大鳥」の詞章は、『大鳥が霜夜に恋い侘びている』と言ったのは誰か」という、色恋に引きつけた内容で解釈されていた可能性が指摘できる。平安中期の文学においては、『うつほ物語』のほかに、『和泉式部日記』にも「大鳥」の詞章を踏まえた表現がみられるが、こうした用例とも照らし合わせることによって、「内侍のかみ」巻の一連の唱和歌について、「大鳥」の詞章が踏まえられる意図を明らかにしながら解釈を試みた。兵部卿の宮の歌は、評判になっている承香殿の女御との仲を否定するために、当

該歌謡の不確かさを利用したものと解釈しうる。それに対して、弾正の宮の歌は、兵部卿の宮が評判通りの「あだ人」だと決定づける内容として捉えられる。「内侍のかみ」巻における「大鳥」は、色恋に引きつけて解釈された上で、兵部卿の宮、兼雅、仲忠ら「あだ人」の道ならぬ恋を示唆する文脈で活かされていると結論付けた。

さらに、「第四章」「蔵開」巻における風俗歌「名取川」——仲忠と「れこそ」のやり

とりをめぐって——」では、「蔵開」巻における風俗歌「名取川」の用いられ方について論じた。風俗歌「名取川」の詞章は、「名取川の瀬を幾つ渡ったのか」という問いと、「(真夜中に渡ったので、よく見えず)知らないよ」という応答で構成されている。歌枕としての「名取川」のイメージから、この詞章は、色恋にかかわるものとして捉えられていた可能性が高く、恋人のもとへ忍んで通う様子や、それが露見し、噂になってしまった様子を想起させる。「蔵開上」巻においては、現存する詞章とは完全には一致しないものの、童たちによって、風俗歌「名取川」に類する歌謡が歌われていると考えられる場面がある。ここでは、詞章中の名取川を渡る人物として、仲忠が重ねられているとみられ、その好色性が囃し立てられている。それに対して、仲忠は、「知らずうや」という詞章を用い、はぐらかすように応答する。さらに、「蔵開中」巻、「蔵開下」巻では、この仲忠の応答に対し、「れこそ」という女童が、やはり「名取川」の「夜し来しかば」という詞章を踏まえた機知に富む切り返しを行い、仲忠の関心を引いたことに関する話題が語られていると解釈される。これらの一連の場面において注目されるのは、仲忠の好色性や、仲忠とさま宮の接近が描かれることである。「蔵開上」巻の風俗歌「名取川」の歌唱は、「名取川」が、忍び通いの噂が立つことを想起させる詞章を持つことを考え併せれば、仲忠とさま宮の道ならぬ恋をほのめかすものとして捉えられる。このような描写は、本筋においては語られることのない人物の一面や、物語の展開の可能性を示唆していると考えられる。

以上、**第一部**では、従来、あまり注目されて来なかった、『うつほ物語』における催馬楽・風俗歌にかかわる表現について分析し、解釈を試みた。その結果、『うつほ物語』が、先駆的な手法で、催馬楽・風俗歌を巧みに取り込んでいることが明らかになった。**第一章**で論

じたように、『うつほ物語』には、平安中期の音楽の状況や音楽観が反映されていると考えられ、旋法や旋律に注目した演奏描写が確認できる。特に、「菊の宴」巻の唱歌の場面では、人々が、声で旋律を歌うことにより、唐楽の「万歳楽」の演奏に参加して祝意を表す様子が描かれているが、これは、第二章で扱った催馬楽の「声振り」、すなわち、旋律に合わせて和歌を歌うという行為とも深くかかわってこよう。歌謡である催馬楽の場合、詞章が存在するため、「祭の使」巻、「菊の宴」巻では、「声振り」を通して、「音楽の旋律」「詞章の内容」「和歌の内容」という三つの要素が重ね合わせられるという、非常に凝った催馬楽の演奏の描写がなされていると言える。

また、第三章、第四章で論じたように、「内侍のかみ」巻や「葦開」巻においては、風俗歌が登場人物たちのやりとりや場面の展開に活かされている。第三章で取りあげた風俗歌「大鳥」も、第四章で取りあげた風俗歌「名取川」も、恋の噂について問答する詞章を持ち、さらに、問いかけに対する結論の部分が曖昧であるという共通点がある。『うつほ物語』は、これらの詞章を利用することで、兵部卿の宮と承香殿の女御、兼雅と仁寿殿の女御、仲忠とあて宮、仲忠とさま宮といった登場人物たちの道ならぬ関係を、あくまで「そのような噂が立っている」という形で臆化しながら示唆していると捉えられる。

第二部 『源氏物語』と催馬楽・風俗歌

第二部では、『源氏物語』における催馬楽・風俗歌について扱い、これらが、『源氏物語』に用いられることで獲得した新たな表現について論じた。

第一章 『源氏物語』における唐楽・催馬楽の演奏場面 —— 「呂」「律」の分類とのかわり —— では、平安中期において確立されていたとみられる、調子や曲の旋法を「呂」「律」に二分して捉えるという概念が、『源氏物語』にどのように反映されているのかを論じた。『源氏物語』における唐楽と催馬楽の全演奏例を検討した結果、唐楽・催馬楽ともに、春の場面には「呂」、秋の場面には「律」に分類される調子・曲が用いられる傾向にあり、陰陽五行思想の影響のもと、「春」「秋」と「呂」「律」を結びつける見方が踏まえられ

ていると考えられる。平安中期における演奏記録との比較から、『源氏物語』の音楽の演奏場面では、演奏曲目が網羅的に列挙されているわけではなく、調子名や曲名のいくつかは抜粋されて描写されていることが読み取れるが、その選択の基準の一つとして、音楽の旋法という音楽的な側面が重視されていると言える。また、『源氏物語』においては、音楽の描写にも「呂」「律」の区別が表れている。「呂」の音は「はなやか」と形容され、主に行事などの「晴れ」の場を彩る。一方、「律」の音は「なつかし」と形容され、御遊終盤のくだけた雰囲気象徴することが多く、私的な演奏の場においては、しばしば演奏者の憂愁と重なるように用いられている。調子や曲を「呂」「律」の二分類で捉え、その対照性に面白さが見出されたとみられる平安中期の音楽の状況が、曲の旋法をも場面と調和するよう意識した音楽描写に反映されていると考える。

第二章から第五章では、『源氏物語』において新たな表現を獲得するにいたった催馬楽・風俗歌の引用の中で、特に、従来の研究において十分明らかにされていないと考えられる場面を中心に、個々に検討を行った。

「第二章 平安中期における催馬楽」「山城」——「瓜たつ」の解釈をめぐる——では、催馬楽「山城」の詞章の解釈について、平安期の和歌を手掛かりにしながらか考察した。催馬楽「山城」の詞章の解釈については、従来、多くの議論がなされてきており、特に、「瓜たつま 瓜たつまでに」の「たつ」をめぐるは、決定的な用例が示されないまま様々な説が提唱されている。そこで、平安期の「瓜」と「たつ」を詠んだ和歌について検討したところ、「瓜たつ」は、当時、「(瓜の蔓を断って) 収穫する」の意で捉えられていた可能性が高いことが判明した。それゆえ、平安期において、「山城」の「瓜たつま 瓜たつまでに」は、「(瓜作りが) 瓜を収穫する間 収穫するまでに」と理解されていたと考える。また、和歌において「瓜」はしばしば女性に喩えられており、「瓜の収穫」には、好色な男性が女性を手に入れることが重ねられていたとみられる。平安中期において、催馬楽「山城」の詞章は、瓜に見立てられた女性が、「瓜作り」に対して、収穫の時までに実(身)を任せてしまおうかどうか悩むという内容として理解されていたとみられ、和歌に巧みに利用され

ている。

このことを踏まえながら、続く「第三章」「紅葉賀」巻の催馬楽引用——源典侍の物語における「こま」の繋がり——では、「紅葉賀」巻における催馬楽の引用について論じた。「紅葉賀」巻の源典侍をめぐる物語においては、「山城」、「東屋」、「石川」という三曲の催馬楽がほぼ連続して引用される。この三曲の詞章には、「駒」の掛詞や縁語が含まれるという繋がり指摘できる。源典侍の「山城」の歌唱場面では、「狛のわたりの瓜作り」に好色な頭中将が重ねられ、頭中将になびいてしまおうかどうか悩む、源典侍の心情が表されていると考えられる。続いて用いられる「東屋」の詞章の「まや」は、大半の注釈で「真屋」とされるが、平安中期においては「馬屋」の意で解釈されていた可能性が高く、当該場面で、光源氏は「馬屋」にいる源典侍を訪れる「駒」に喩えられていると捉えうる。また、後の場面の光源氏と頭中将の「石川」を踏まえた和歌においては、詞章の「高麗人」に、頭中将の帯を手に入れた光源氏が寓されている。いずれの場合も、「こま」には源典侍に慕い寄る男性が象徴されており、「紅葉賀」巻において源典侍が初めて登場する場面の、『古今集』八二九番歌や神楽歌を踏まえたやりとりとの繋がりを持たせられていると考えられる。「紅葉賀」巻において、催馬楽「山城」、「東屋」、「石川」の三曲の異なる詞章の世界は、和歌表現における「こま」の掛詞や縁語が意識されながら、源典侍と彼女に慕い寄る「こま」の物語として一つに結び付けられて用いられていると言える。「聖」と「俗」の両義的なイメージを帯びた、詞章の「こま」に重ねられることで、光源氏は、その「俗」な一面を顕わにされていくと考えられる。

第四章 「藤裏葉」巻における催馬楽「葦垣」——「年経にけるこの家の」考——では、「藤裏葉」巻における催馬楽「葦垣」の引用について考察した。「葦垣」の詞章は、男が垣根を越えて女を盗もうとしたところ、女の親に知られて失敗し、「誰か 誰か このことを 親にまう讒し申しし」と、その讒言した人物が探され、「この家の おと嫁 親にまう讒しけらしも」と応答があり、嫌疑を掛けられた「おと嫁」が「我はまう讒し申さず」と自身の潔白を弁明するというもので、二者の間答の形式になっている。「藤裏葉」巻には、

内大臣邸で催された藤花の宴の終盤、美声の弁の少将が「葦垣」を歌い、さらにそこに内大臣が声を加えていくという場面がある。ここで内大臣が歌唱する「年経にけるこの家の」は、現在確認できる「葦垣」の「とどろけるこの家」という詞章と一致せず、内大臣が歌い替えを行っていると考えられる。「葦垣」の詞章の内容を踏まえれば、弁の少将の「葦垣」の歌唱は、かつて内大臣に露見し、失敗した夕霧の幼恋を揶揄したものと捉えられ、内大臣の歌い替えは、それを取りなすものと考えられよう。そこで、「年経る」ということばの用例について検討した結果、内大臣の歌い替えた「年経にける」ということばが、従来解釈されているように「家」を修飾するのではなく、「おと嫁」という、本文には引用されていない「この家の」に続く詞章にかかる可能性が高いと結論付けた。「少女」巻において、夕霧と雲居雁の関係が内大臣に知られてしまったのは、大宮に仕える「ねび人」の「後言」を漏れ聞いたからであり、この「年経にける」、老女房が、親に讒言したと疑われる「おと嫁」と重ねられていると考えられる。内大臣は、「(若いどころか)たいそう年老いた、この家の(女房が「親」の私に讒言したのだ)」と「葦垣」の詞章の、讒言した人物を聞かれて応答する部分を歌い替えることによって、夕霧の幼恋の失敗の責任を自家の老女房に負わせ、笑いに紛らわそうとしていると解釈できる。

第五章 『源氏物語』における風俗歌——「若紫」巻の光源氏の歌唱を中心に——では、『源氏物語』における風俗歌の引用について考察し、特に「若紫」巻で、光源氏が「常陸」には田をこそ作れ」と風俗歌「常陸」を歌唱する場面について解釈を試みた。『源氏物語』に引用されている風俗歌の多くは、地方とつながりのある女君と光源氏のかかわりの中で用いられていると言え、風俗歌が持つ地方性が強く意識されていると言える。一方で、風俗歌がかかわる女君の大半は、催馬楽の引用にもかかわっていることが指摘できる。催馬楽のいくつかの楽曲は風俗歌と同様、その成り立ちに地方諸国の俗謡がかかわっている可能性が高く、催馬楽と風俗歌の詞章は、非常に似通ったものが多い。『源氏物語』において、催馬楽と風俗歌が同じ女君にかかわって用いられるときは、両歌謡の詞章の類似性が意識され、それぞれの詞章が共通して持つ地方性や官能性が際立つよう、相乗的に用いられて

いると捉えるべきであろう。そのように考えた際、光源氏が風俗歌「常陸」を歌唱する「若紫」巻の場面と、催馬楽「貫河」を歌唱する「花宴」の巻の場面の問題が浮かび上がる。場面の状況から、いずれの歌唱にも光源氏の葵の上に対する思いが込められていると考えられるが、葵の上は地方性とは無縁の女君である。特に、「若紫」巻において、なぜ敢えて風俗歌「常陸」の「常陸には田をこそ作れ」という詞章が本文に引かれるのか、従来の説では検討が不十分であった。そこで風俗歌「常陸」の詞章の内容について検討すると、国境を越えてまで来訪した男と、それを迎える女の官能的な恋の歌として解釈しうる。光源氏は葵の上を求めてはるばる会いに来たのだという恋情を、「常陸」の詞章の男の様子と重ねて歌っており、また詞章の女とは違って冷淡な葵の上への不満を訴えていると考えられよう。そして、「常陸には田をこそ作れ」の「常陸」には、常陸国ではなく、光源氏が前夜から未明にかけて訪れていた都の「東の果て」であり、「辺境」の六条京極の地が重ねられ、その近辺に住む紫の上や「忍びたる所」の女との光源氏の間係を示唆しているものと捉えられる。

以上、**第二部**では、『源氏物語』における催馬楽・風俗歌にかかわる表現について分析し、解釈を試みた。**第一章**で明らかにしたように、『源氏物語』の音楽の演奏場面において、催馬楽は、唐楽とともに、その旋法が「呂」「律」どちらに類するかという音楽的な側面が意識されて物語に取り込まれていると言える。

無論、催馬楽・風俗歌の場合、音楽的な側面だけではなく、その詞章の内容が重視されて用いられていることは、**第二章**から**第五章**で論じた通りである。催馬楽・風俗歌の詞章は、登場人物たちの心情や物語の状況と、非常に緻密に重ねられている。特に、**第三章**で論じた「紅葉賀」巻における催馬楽引用では、異なる詞章を持つ三曲の催馬楽を、縁語や掛詞といった、和歌表現を踏まえた連想から一つに結び付け、物語の展開と連繫させるという技巧が凝らされている。

こうした『源氏物語』における催馬楽・風俗歌の引用は、**第一部**で論じた『うつほ物語』にみられる表現を、さらに発展させ、深化させたものとして捉えられる。催馬楽の曲の「呂」

「律」の旋法への意識は、『うつほ物語』においても読み取ることができたが、第一章で考察したように、『源氏物語』においては、物語を通して、ほぼ徹底的に曲の旋法と場面の季節との調和が図られており、催馬楽の音楽的側面がより描き出されていると考えられる。また、『うつほ物語』のように「声振り」を使った引用はみられないものの、第四章では、登場人物が、もとの詞章の内容を想起させながら、問答体の詞章を活かして当意即妙に歌い替えるという場面があることを論じた。

また、『うつほ物語』においても、『源氏物語』においても、催馬楽・風俗歌は、卑俗な詞章を持つ「俗謡」としての一面と、管絃の遊びを彩る「宮廷歌謡」としての一面が、それぞれ物語の描写に活かされていると考えられるが、第三章で論じたように、「紅葉賀」巻の源典侍をめぐる物語では、そうした歌謡の持つ両面性が意識的に利用されていると考えられる。

二、今後の課題と展望

本論文では、『うつほ物語』『源氏物語』にみられる催馬楽・風俗歌の引用表現の分析を中心に、平安中期の文学における催馬楽・風俗歌の受容について考察した。ただし、『源氏物語』に関しては、すべての用例を論じ得たわけではない。また、平安中期の文学においては、催馬楽・風俗歌と同様、その発生に地方諸国の俗謡がかかわる神楽歌・東遊歌の引用もみられるが、本論文ではその一部しか取りあげられなかった。今後は、神楽歌・東遊歌にかかわる表現も併せて検討し、さらに、『源氏物語』以降の文学も視野に入れながら、平安期を代表する神楽歌・催馬楽・東遊歌・風俗歌という宮廷歌謡が、それぞれ、どのように文学に取り込まれているのかを明らかにしたいと考える。

平安期に流行したこれら四種の宮廷歌謡は、中世以降、徐々に衰退していくが、その詞章は平安後期以降も盛んに和歌や物語などの宮廷における文学に引用されている。特に『古今和歌集』と『源氏物語』に、これらの歌謡の詞章が多く取り込まれていることが大きな影響を及ぼし、歌字書や『源氏物語』の古注釈において、これらの歌謡の詞章の解釈が試

みられ、積み重ねられていくことになる。神楽歌・催馬楽の注釈書の嚆矢である一条兼良（二四〇二―一四八二）の『梁塵愚案抄』の成立には、こうした歌学や源氏学における解の蓄積が影響していると考えられる。平安後期以降の神楽歌・催馬楽・東遊歌・風俗歌の詞章の解釈を知る手掛かりとして、歌学書や古注釈の記事の分析も進めていく必要があるろう。

近年、これらの宮廷歌謡については、音楽学や文献史学の見地から捉えなおされており、従来は不透明だった成立の過程や演奏の実態などが徐々に明らかにされつつある。本論文で論じたように、文学における歌謡の描かれ方には、文学が成立した時代の演奏状況や音楽観が反映されていると考えられ、その描写を音楽史的な位置づけの中で論じることは、表現の解明にも繋がる。今後も、こうした音楽学や文献史学における歌謡研究との連携を図りながら研究を深め、歌謡がいかに宮廷における文学に影響を与えたのかという点を解き明かしていきたい。

初出一覧

※すべての章において初出稿に加筆修正を施した。ただし、いずれも大幅な論旨の変更はしていない。

序章 書き下ろし

第一部 『うつほ物語』と催馬楽・風俗歌

第一章 書き下ろし

第二章 原題『うつほ物語』における「声振り」を用いた催馬楽引用

〔文学・語学〕第二二五号 二〇一六年四月

第三章 原題「平安中期における風俗歌「大鳥」の受容——『うつほ物語』「内侍のかみ」

巻の唱和歌の解釈をめぐる——」〔国文学研究〕第一七七集 二〇一五年一〇月

第四章 書き下ろし

第二部 『源氏物語』と催馬楽・風俗歌

第一章 原題『源氏物語』における唐楽・催馬楽の演奏場面——「呂」「律」の分類と

の関わり——」

〔早稲田大学大学院文学研究科紀要〕第六〇輯第三分冊 二〇一五年二月

第二章 原題「平安期における催馬楽「山城」——「瓜たつ」の解釈をめぐる——」

〔日本歌謡研究〕第五六号 二〇一六年一二月

第三章 原題『源氏物語』「紅葉賀」巻の催馬楽引用——源典侍の物語における「こま」

の繋がり——」〔中古文学〕第一〇〇号 二〇一七年一月

第四章 原題『源氏物語』「藤裏葉」巻の催馬楽引用——「年経にけるこの家の」考——」

〔平安朝文学研究〕復刊第二二号 二〇一四年三月

第五章 原題『源氏物語』における風俗歌——「常陸には田をこそ作れ」考——」

〔平安朝文学研究〕復刊第二五号 二〇一七年三月

終章 書き下ろし