

岩波
講座

日本文学史 第四卷 中世

中世歌謡

吾郷寅之進

岩波書店

中
世
歌
謠

吾
鄉
寅
之
進

目次

はしがき	三
一 今様	四
二 宴曲	八
三 幸若舞曲 付 謡曲	二六
四 小歌	三六
むすび	四六
参考文献	五〇

はしがき

歌謡には民謡と技謡とがある。相互に影響し合う点があり、前者化して後者となる場合やその逆の場合もあるが、わが国の古代から中世へかけては民謡的要素が多く見られる。民謡は元来伝承性が強く、その性格や様式にも時代による相違がすくない。従って歌謡史の時代区分は困難である。歌謡史といえども一般文学史の区分とともに考えるべきだが、問題を中世に限れば、文学史における中世の区分は大きな問題であって、特に、「中世的なもの」についての定説を見ることができない現状である。従って私は歌謡史のみに限ってその中世を考える。今までの学者ではっきり意識して歌謡史の中世を考えたのは新間進一氏のみだといってもよいだろう。氏は「中世文学史覚書」(『国語と国文学』昭和十七年十月)で、『梁塵秘抄口伝集』^{りようじんひしやうくでんしゅう}から『閑吟集』^{かんぎんしゅう}集成までを中世歌謡の時期とされ、その前者については『歌謡史の研究』(昭和二十二年刊)には、一は和歌史との関連から、一は中世的特色を示す祝頌と聚楽の精神という観点から『梁塵秘抄』を中世の発足点とされた。祝頌と聚楽とは中世歌謡に見られる著しい現象ではあるが、これが他の時代と区別される中世特有のものであるか否かにはやや疑いもある。祝頌の歌は和歌には勿論前代の歌謡にも存する。もともと新間氏は「鶴亀」に注目されたので祝頌一般の問題ではないかも知れない。聚楽としては法楽を強調されたが、これも古代の神楽の行事などと同種のものといえるのではないだろうか。いずれにせよ中世歌謡を一つの世界のものとして明確な意識をもってその性格を論ぜられたのは氏が最初であると思う。次に中世の下限についても問題がある(参照、拙稿「宗安小歌集の編者と成立時期の問題」『奈良学芸大学紀要』昭和三十一年三月)、これについて私は結論的に安土桃山時代(歌謡としては宗安、隆達の小歌)までを中世に入れる。歌謡史上の正確な中世の規定は今後の研究に俟た

ねばならないが、以下本論に於ける各歌謡の説明によって私の意味する中世の性格は理解して頂けるかと思う。

付記 本論中に引用する歌謡の頭の番号は、古代については、日本古典文学大系3『古代歌謡集』昭和三十二年岩波書店、中世については、岩波文庫『梁塵秘抄』および日本古典全書『中世歌謡集』による。

一 今 様

古代と中世とを問わず民謡より出て貴族社会に取り入れられ、いわゆる上昇した歌謡は多いのであるが、古代にはその貴族化が強い。短歌（又は長歌）形式が有力であるというのもその現われである。そのためであろうか、原歌の強い感情表現が除去されたと思われるものが多い。これは記紀等の歌謡と神楽、催馬楽等のそれとは幾分の違いがあるが、前者では叙景的なものが一首の全部を覆うてその情を隠してしまっている。従って他の伝説や物語に付会し易いものとなるのである。例えば日本武尊御葬歌、

- (イ) 34 なづきの 田の稲幹に 稲幹に 這ひ廻ろふ ところづら
- (ロ) 35 浅小竹原 腰泥む 空は行かず 足よ行くな
- (ハ) 36 海が行けば 腰泥む 大河原の殖草 海がはいさよふ
- (ニ) 37 浜つ千鳥 浜よは行かず 磯伝ふ

は日本武尊の葬礼に関する歌とされ、(イ)は武尊の妃達や皇子達が御陵の周囲の田を悲しんで匍匐する時、(ロ)は武尊が

白鳥と化して飛行する後を追いかく時、(イ)はその際海潮の中に入って行き悩む時、(ニ)は白鳥が磯に居る時に妃達が歌ったものとされている。これについて土橋寛氏は、その原歌として、(イ)(ロ)は恋の民謡、(ハ)は舟曳歌、(ニ)は謎歌と解せられた⁽¹⁾。優れた解釈であるが、私は(ハ)(ニ)ともに恋の民謡であろうと考える⁽²⁾。

記紀歌謡に比して神楽催馬楽等の後期歌謡では情緒表現なども増加し、原歌の意もかなり明らかであるが、中世歌謡にくらべればなお前記のような特色を示している。例えば神楽、採物「篠」の本歌

13 篠分けば 袖こそ破れめ 利根川の 石は踏むとも いざ川原より いざ川原より

は前掲古事記歌謡(ロ)から原意の察せられる歌である。その他催馬楽の「老鼠」

24 西寺の 老鼠 若鼠 御裳喰むつ 袈裟喰むつ 法師に申さむ 師に申せ 法師に申さむ 師に申せ

や「力なき蝦」

55 力なき蝦 力なき蝦 骨なき蚯蚓 骨なき蚯蚓

のような歌は、これを諷刺や批判の歌とする説や単純な童謡とする説などがあるが、かかる相反する解釈を生み出すような所が、前述のような貴族化を経ていると否にかかわらず感情表現のすくない古代歌謡の特色である。風俗歌「東路」

17 東路に 刈る萱の よこほ路に なさけを かい刈る萱の 見ねむばや 事も安らに 刈る萱の しさや か

い刈る萱の

同「菅叢」

18 菅叢のや はれ 小菅叢のや 叢のや 菅叢のや 生ひ出ば 我こそかい刈らめ

等も或はもと恋の民謡であったのではなからうか。後者を小西甚一博士は「童謡らしい」として二七の歌と関係づける

にも及ぶまいとされる。それを誤りと断言はできないが、一つには「我こそ刈らめ」という作業は童の業とはなし難く童謡と解するのは不適当でないだろうか。又一つにはこのような単純な意味だけでは貴族社会に取り入れられるだけの面白さは感ぜられなかったのではなからうか。つまり民謡としての原意も日本武尊御葬歌の「なづきの田」の趣きを思わしめるものではないだろうか。

今一つ歌謡の内容についてその宗教意識を考えると、古代に於いては固有民族信仰の精神が圧倒的に強く、中世に於いては仏教精神が有力である。古代に於いては宗教心の現われも集团的儀礼的であり、中世ではそれが主体的なものとなり自己内心の深奥より出るようなものとなっている。これを仏教的な歌謡について見れば、古代では仏足石歌がその殆ど唯一の例外的なものであるが、これは一個人が特殊の事情の下に創作したものであって歌謡として取り扱うには問題もあり、又この作者は当時であっても特別な篤信者であったと思われる。しかしその歌も

17 大御足跡を 見に来る人の 去にし方 千世の罪さへ 滅ぶとぞいふ 除くとぞ聞く

という如く知識的でもあり、又教訓的でもあって自己内面の奥深くから出る響きとはみなし難い。次にこれを固有信仰の面で見れば、強いて中世に近いものを拾っても、神楽歌の

7 幣に ならましものを すべ神の御手に取られて なづきはましを なづきはましを

24 奥城に すめ神たちを 斉ひ来し 心は今ぞ 愉しかりける

の類で、その共同体的民族信仰的な面が知られよう。これが記紀歌謡に溯れば

39 この御酒は 我が御酒ならず 酒の司 常世にいます 石立たす 少名御神の 神寿き 寿き狂はし 豊寿き
寿き廻し 献り来し 御酒ぞ 残さず飲せささ

のように他の事物を述べる為の形容や序に用いられる場合が殆どすべてである。右に述べた所は古代歌謡の特色の著

しいものであるが、中世歌謡はこれとは逆といってよい面を発達させて来たのである。

二

「今様」という語は歌謡史の問題としては中世初期の『梁塵秘抄』を主としてその他の諸書に見られる特殊な歌謡をさして言うものであるが、古代以降の文献によれば歌謡について言う場合と一般的の言葉として用いられる場合とがある。歌謡今様を考えるに当たってもそれが一般語として如何なる意味の語であったかを知ることが必要な前提となる。今便宜上歌謡今様の意義について先学の説を顧れば、まず藤田徳太郎氏は「今様、権現様、大曲様などの様とは、大歌に見える振、或は後世の何々節などと言ふ節と同じ意味の語で、権現様（此名『吉記』に見ゆ）とは、権現節と言ふ意味である」（『日本歌謡の展開』）と述べ、小西博士はこれに同じて更に詳しく考えられ、『源氏物語』『榮華物語』『浜松中納言物語』等の「今めかし」の用例から「今様」をもって「単に当世風の歌曲といふには止まらず、浮華艷麗といふやうな曲調が意味されてゐたと考へられる」とし、更に『続古事談』卷二に妙音院師長が今様歌謡である白拍子歌を評して「白拍子トイフ舞アリ、其曲ヲキケバ、五音ノ中ニハコレ商ノ音也、此音ハ亡国ノ音也」といったことを引いて、「商とは商調の事であらうが、宮調を商声に移調すると、宮位は平調となるから、平調音階である」とし、『教訓抄』卷六の

平調 律 秋 西 金音 白色 商 儀 准_レ臣

或説云 平調_{金商也} 西方音也 亡国音也 神樂者平調也 依_レ為_ニ亡国音_一 後成_ニ志越調_{云云}

とあるところから師長の語は、白拍子歌が好もしくない俗樂的旋律であるということをや樂の平調の旋律に当てて言つたものであらうと推定し、結論として「今様とは当世様であり且つ浮華艷麗といふやうな一種の俗樂的旋律に対する名称で、一の音樂様式に他ならないと見たい」とされた（『梁塵秘抄考』）。次に新間氏は「今めかし」や「今様」とい

う語の多数の用例を詳細に調査考察した上で

今様の「今」は、「華美な」「賑々しい」「快活な」等々の気分を表はす語に外ならない。そして恐らく一般に考へられてゐる如き(たとへば『梁塵秘抄考』八六頁)「浮薄な」といふのが主意ではなからう(『歌謡史の研究』)

と結論し、又歌謡としての「今様」の意については山田孝雄博士の「今様とは元来当今風といふにおなじき語なるが、それが今様の歌の義として、当時新興の歌謡の名目となれるものなり」(『源氏物語之音楽』二六六頁 昭和九年 宝文館)という如き普通語より術語へ転身したとみる通説に従つてよいであらう、とされた。なお氏は前記「今様」の「様」の意義に関する藤田、小西両氏の解釈に対しては、第一「様」という語が両氏のいわれるような意味で用いられた例は、平安朝中期頃までの文献に余り見えない。第二に今様は発生史的に見ると、主として今様歌として初めの文献に見えている。或は今様曲とあるものもある。これに対して権現様は今様の発生よりは遙に遅れると考えられる。第三に用いられた範囲からいって、今様は非常に諸種の歌謡を含んでいて、権現様というような單純な特定の歌謡ではない。右のような三点から今様は当世節なりとする説に早急に従い難いとされる。今様の「今」の意味についての新聞氏の考察は精細であるが、批評の対象となつた小西氏は「浮華艷麗」であつて「浮薄」といわれたのではない。前者と後者とは必ずしも同義語とは考えられない。新聞氏のいわれる「華美」「賑々しい」という語は「浮華」と「艷麗」との中間的な語、又はその半径の小さな同心円の如きものではなからうか。普通語としての「今様」の意味についてはなお考へるべき所もあると思うがここには紙幅を費す余裕もない。ただその内包は「当世風の」という如きものであらうが、その外延として「華美」等の気分が含まれているのであらう。そして「当世風」というものは、それが出現し始めた頃には内容形式ともに古典的な均整にはずれているため、保守的な傾向をもつ教養人にとっては不快な面が感ぜられるのが普通である。我々の見る文献は主としてそういう人々の書いたものであるから文献による限り、右のよ

うな外延が多く感ぜられるのであろう。これは現代の新流行から考えても察せられるだろう。次に「今様」の「様」を「振」や「節」と同義だとする説は新聞氏の考察によって誤りとみるべきであろう。例えば『梁塵秘抄口伝集』巻一〇の「足柄より始めて大曲様、旧古柳、今様、物の様、田歌等にいたるまで」の「物の様」、「今様もむねとの歌、婆羅林、片下、早歌のやうあるは」の「やうあるは」なども歌詞の「様かる」などと考え合わせて曲調の名称とすることは疑わしく思われる。又小西博士は同書の

めでたき節ふしかな。常の節にも似ぬさまこそ。この様やうをば人びとはえ付けられじものを
の註として

様は旧川ふるかわならば旧川、黒鳥子くろとりこならば黒鳥子としての特色を示す曲調、節はそれを構成する部分的な旋律、振ふりは更に節の上に加はる細かい声づかひなのであらう

と説き、又

このさき浪は、船三郎が子にて、その様やうを習なひたれば、振はその振にて似ぬにや
については、

様は曲調。振よりも広義。様は例へば清元と常盤津の差。その中で清元は清元としての節まはしや声づかひの細かい型がある。それが振に相当する

と註しておられる(日本古典全書『梁塵秘抄』)。前の説明が妥当ならば後の註はやや無理ではないだろうか。「旧川」とか「足柄」とかいう特定の曲調が「様」であるならば、その同じ様(曲調)の中の「船三郎がやう」とか「乙前がやう」とかいう「様」は解釈できないのではなからうか。これは同書の「いと我に習はぬ歌をもわが様わが様といひて」とある「様」についても同様である。氏と同じようなたとえでいえば、「様」は義太夫と清元との差である筈なのに、山城

少椽が同じ義太夫様の中で「わが様」として、「綱太夫のやう」との差を主張している類ではなからうか。『口伝集』の中に出てくる「様」の語についてもその一々を詳しく考える必要があるが、要するに「様」の内包は「風」とか「様式」とかいうような意味であって、それに、場合によってこの語を用いる人によって異なるいろいろの外延が加わったものであると思う。

おわりに今様の曲節について小西氏の説を吟味したい。氏は師長の時代の今様と発生の初期におけるそれとの旋律を一緒にして考えるわけにはゆかないがと一応疑った上で、今様歌謡の旋律は当時亡国の音と称されていた浮華艶麗な一種の俗樂的旋律と考えられたのであった。これについては平調が如何にして亡国の音と考えられたかということ、次に事實に於いても亡国的と感ぜられるようなものであるかということが明らかにされるを要する。又新聞氏が特に師長の白拍子評を「今様に關係の深いその道の当事者の芸能批評として逸することのできない語であらう」と注意された所についていえば妙音院師長の言の真偽如何ということも考えてみるべきであらう。平調亡国説については三条商太郎氏の詳しい批評がある。氏は、神樂は平調である、亡国の音なるに依って後に沓越調に改めたというが、宮中の雅樂には平調の樂もある。平調の「万歳樂」は大嘗会に奏せしめるのが恒例であって、平調はめでたい調子である、ところが「玉樹後庭花」の曲の東儀家の筆^{ひらり}策の譜に平調音になる所五カ所の中の三カ所は下^{しも}無の律から平調の律に移る所の同一旋律である、これが哀れに聞えたので亡国の音と称したので唐の御史大夫が此の曲そのものを亡国の樂としたのである。又は我国で平調を亡国の音だとするのは、この「玉樹後庭花」の平調になる所を亡国の音と称するのを誤って平調そのものを亡国の音としたのではないか。又律をさすのではなく調子の事だとしても、調子とは音階であって、平調を基音とするにしてもその音階に亡国と否との別があるのではない、その作曲された旋律の上に於いてこそ哀音も喜音もあるものだ、と説かれた(『日本上古音楽史』昭和十年厚生閣)。右によって、かりに師長時代の今様の

曲節を考えてもそれが俗樂的な旋律のものであったとは必ずしもいえないであろう。しかし曲節の実態とは別に当時今様の曲節が亡國的な響きを持つと一般に考えられていたかどうかが問題であろうが、『教訓抄』の註も「或説云」として、いる点に注意すべきであるし、又同書卷第八「管絃物語」の序によっても、平調亡国音説は一般性のない、又実感によらないところの、いわば机上の知識による説であったと考えられるのである。次に師長の白拍子評について述べてみたい。師長は当時音楽の多方面に達した名家である。彼は『口伝集』卷一〇によれば後白河院の今様を完全に会得した二人の中の一人である。彼が今様を習った期間は必ずしも長くなかったものと思われるので、或はそれ以前に『続古事談』の伝える如き批評をしたのかも知れない。それにしても「亡国の音」というような最悪の評価を下したような音曲を、みずから深奥を極めるほどに熱意をこめて習うということは考え難いことではあるまいか。この点から『続古事談』の記事は誤りではないかと思われる。或は又、白拍子の歌は今様歌謡であるとする通説に吟味を要するものがあるのだろうか。白拍子については、その語義から起源、本体に至るまで種々の説があつて難しい問題であるが、まずそれが音楽、節調の名であるか舞踊の名であるか、又後に白拍子の舞妓が歌った歌謡に今様があるが、今様即白拍子の歌であるか、白拍子には別に本芸とする歌謡が存したのかという問題がある。例えば最近では尾形亀吉博士は、白拍子の母胎は舞樂であつて、万歳樂のような妓女の舞に転じ易い曲から生れ出した新しい舞の手が、信西^{ぎい}などによつて妓女に授けられたのが初めてであり、それがやがて遊女の行うものとして世俗にもてはやされた結果、職業婦の名に転化して行つたのではあるまいか、舞が流行するようになると、自然それにふさわしい曲調が生れるようになり、その後、水白拍子のような専用の白拍子曲も定まることになったのであろう、師長が評を下す頃までには、既にその曲が定まっていたらしく思われる。だから白拍子には発生当時から特有の曲節や歌詞があつたわけではなく、『平家物語』にあらわれる白拍子は和歌や今様朗詠などその頃流行の雑芸を歌つていたとされる。右の師長の評を下

す頃というのは氏のあげられた『平家物語』や『吾妻鏡』の記事と大体同時期であって特に『平家物語』等の成立年代からすればその時期は逆になるとも考えられる。私の記録調査は不十分であるが、『口伝集』を始め博搜の結果を示された尾形博士の著書によってみても、白拍子を「かぞへ」た(歌った)という記事はまことに僅かで、前記『平家物語』『義経記』『東大寺統要録』等にすぎない。その他の多数の記事では舞ったということは確かであるが、歌を伴ったかどうかは不明である。そして白拍子の歌の場合に限って「かぞへる」という言葉が使われている所から見れば独特の曲節が存したことも確かであろう。『平家物語』の千手(八坂本、木瀬川の、延慶本・流布本、手越の、長者の娘は朗詠の他に「極樂願はん人は皆云々」の今様を歌い、又別に「一樹の蔭に宿りあひ云々」という白拍子を「かぞへ」た(八坂本のみ、うたつた)とあって、これによれば今様と白拍子とは同じ時に歌われた別個の歌曲であるということを示している。従って舞妓たる白拍子が、たとえ今様の歌詞を歌ったとしても、別に白拍子特有の曲調があって、白拍子風の今様歌唱が生じ易かったのではないだろうか。これは想像にすぎるかも知れないが、もし師長の評が事実だとしたら、曲節としての今様と白拍子との間に差異を認めるべきであり、又後のものではあるが、『体源抄』卷一〇「音曲事」に(神楽催馬楽)朗詠今様梵音以下ニモアラデ歌ヲフシヲツケテウタウ事ノアルナリ。琵琶法師之ウタウニモ又アラズ、中昔ハ白拍子トテ遊君ノウタウコトモアリとあるのや『攝壤集』下「遊樂部」の

平家 酒盛 早歌 小歌 時勢 朗詠 韓神 催馬楽 白拍子

(4)とあることなどから歌謡として今様と明らかに区別される白拍子の存在が認められるであろう。

今様の形式。今様の詩形については高木、藤田、志田、小西等の諸氏によって詳しく論ぜられその結果として、古くは今様形式とは七五の四句であると考えられていたものが、八五の四句（その場合八を二分して四・四五とする考えもある）の形式も有力であって必ずしも七五の四句と定め難いことが注目され、又文芸今様と歌謡今様というような用語も出て来たが、小西氏は四句形式（整調句と四聯形式との結合）を今様の基本形式とし、その外に二句形式を準基本形式と見られた。そして今様歌謡は本来不整形形式のものであったが、それへ整形を有する系統が浸入したために全体が著しく整形された。殆ど基本形式から成る法文歌、狭義今様、長歌、神社歌などは後から浸入した系統に属する歌謡である、そしてこの基本形式は和讃から出たものとしておられる。この終の所に關しては、榎克朗氏が更に詳しく法文歌の八五調は和讃から出たものであろう、その和讃の八五（又は七五）は直接には漢文の讃や偈に多い七言詩形となえる時の口調に、日本語をあてはめることから起ったもので、間接には『古今集』以後の和歌に支配的な七五調リズムの支援を受けている、とされた（「神歌」、「古和讃」『国語国文』昭和三十年九、十月）。右の中小西氏が今様歌謡は本来不整形形式のものであったといわれたのは注目すべきことである。他方榎氏は今様歌謡の中で成立年代を、二句神歌（第一期）、法文歌（第二期の前期）、四句神歌（同後期）の順とされる。これによっても今様の本来の形は不整形（前者）、短歌形（後者）ということであって整調四聯形式ではない。要するに今様歌謡の形式は不整形と整形と長短様々のものであって、その間に整形として七五（又は八五）の形が生じているのである。なおこの新しい詩形の起源については、榎氏の説などが穩当であると思われるが、又疑問もないではない。成立の古いと考えられる二句神歌の

480 立つものは 海に立つ波 群雀 播磨の赤穂が造れる腰刀 一夜宿世のあだ名とか

481 いざ寝なむ 夜も明方になりにけり 鐘もうつ 宵より寝たるだにも あかぬ心を や 如何にせん

563 近江なる 千の松原 千ながら 君に千年を 讀るゝ みな讀る

475 淀川の 底の深きに 鮎の子の 鵜といふ鳥に 背^か中^{ちゆう}食^{じき}は^はれ^て きりくめく いとをしや

472 近江とて 瀬田とて来たれば ありもあらず 由もなき栗^{くり}太^{もと}の 淀とて来たれば 山崎のはしへ 来んけるは

等の歌において附加的部分と思われる傍線の部分を除き、又傍点の部分を短句と仮定すれば五三七五五五の二句、その他は五十七五の三句、となる。このように短歌形式の終句を五音にし、又は更にこれに七五を加えた形が生じていた。それから初句が脱落すれば七五の四句形が可能である。その脱落が和讃によるか否か。初句七(又は八)の形は催馬楽の「眉刀^{まぶと}自女^{じめ}」「酒をたうべて」「朝津」「更衣」や風俗歌「小車」「難波振」「荒田」等に見られるので七五(又は八五)という点だけからいえば和讃よりむしろこの方は古く且つ広範囲に行われていたものであろう。そうして七五の四句という点を問題にすれば和讃自身が四句とは必ずしもいえないので、むしろ「いろは歌」を考えるべきだが、これが広く行われたのは平安中期以後と考えられる点で(大矢透編『音図及手習詞歌考』大正七年 大日本圖書株式会社、『日本文学大辞典』新潮社・『国史大辞典』富山房の「いろは歌」等)、時期が下りすぎる。初期今様歌自身の終句の短句化傾向や前代の催馬楽等の初句の長句化傾向に和讃の影響などが加わってできたものと考えられるべきではないだろうか。⁽¹⁾ 今様歌の諸形式間の詩形の前後関係の決定は難しい。例えば榎氏は

民謡俚謡としての神歌はもと渾沌たる野の声であつたが、それが妓女の口にのぼつて今様となるとともに、まづ伝統的歌謡形態である短歌体に化せられて二句神歌となり——すなはち初期の今様歌である——、この二句形式に合はなかつたやうなものがさらに新来の声明系今様の曲調に引かれて多く四句形式をとるやうになつた

と述べ、二句神歌の発想が四句神歌にまで増広せられたものの例として四七から四六へというものをあげられているが、

477 御前^{みまへ}より打上げ打下し越す波は 官位昇進^{つかさあがり}の重波^{おもなみ}ぞ立つ

416 南宮の御前に朝日さし 児^この御前に夕日さし 松原如來の御前には 官位昇進の重波ぞ立つ

の中、前者では、前句の景は不明であり、後句も「越す波は」に対して「重波ぞ立つ」とあるのは不十分な言い方である。無理に圧縮したために表現内容の具体的明確さがなくなった感じである。四六はこれと反対に平明で具体的で又歌謡としての素朴性を有している。従ってこの方が古いものと考えられる。又四六、四六、四六等は小西氏の調査されたように短歌としての本歌があるので、それらがこのように民謡俚謡化されたものとすべきである。「恋しくはとう／＼おはせ」(四六)も『古今集』の歌から直接にはないにしても短歌形↓不整形という点では同様の経過を辿ったものと思われる。更に一言する。今様における主流が声明系歌謡であるということは諸家によって支持されているようであるが、『口伝集』巻一〇を通じても又「今様相承次第」によっても、後白河院の頃までのすぐれた歌手はすべていわゆる下賤の者であり、しかもすぐれた声明を習うべき便もすくないような地方の傀儡子、遊女の類である。声明の曲調が主流をなすものならば声明家の後白河院が遊女達から懸命の教授を受けたということも理解し難いことではないだろうか。今様の名手に今少し声明関係者又は固有の声明にふさわしい人々があってもよいのではないだろうか。声明の和讃が既に存在するにかかわらずそれらの一節が法文歌即ち今様として流行したということは、声明の影響は受けたとしても全体として固有の、声明とはかなり違った独特の曲調による所があったのではないだろうか。

四

内容表現。表現については『梁塵秘抄考』において精細な説明がなされている。第一に秘抄歌謡の表現は、声明系、民謡系、神歌系の三系統を区別し、それぞれの系統において検討すべきであって秘抄歌謡の全体を一括して論ずることとは無意味であるとの前提に立って、(一)声明系(法文歌)と神歌系(四句神歌)とは、前者は整形であり、平叙的形態を有し、連続的な様式のものであるに對し、後者は不整形的傾向強く、列叙的形態多く、非連続的な様式を示す。それ

は前者の思惟的傾向と後者の現実的のそれとの致す所である。(二)右のような相違は二句形式歌謡たる二句神歌(狭義)と神社歌との間にも見られる。(三)秘抄歌謡の表現は、声明系、神歌系、民謡系の表現が相互に浸透し、芸術的表現と伝承的表現とが深く交錯している所にその特質がある、というのである。歌謡史的見地からはこの最後の条が特に注目すべき所である。これは言いかえれば貴族的なものと庶民的なものとの交錯融合ということである。

前代の歌謡に比して今様歌謡の特色としていえることの一つは感情の表現が強く又深くなっていることである。例えば民謡系の

II そよや　こ柳によな　下り藤の花やな　さき匂えけれ　ゑりな　むつれたはぶれや　うち靡なひきよな　青柳あやなぎのや
や　いとぞめでたきや　なにな　そよな

は『梁塵秘抄』によれば春五首の一つとされているが、これは少くとも元来は、土橋氏が証明された古代の「なづきの田の稲幹」や近世の「松になりたや、有馬の松に、藤にまかれてねとござる」等と同類の恋歌であろう。同じような歌は『秘抄』中他にもある。

342 美女びन्दううち見れば一本葛ひともろからともなりなばやとぞ思ふ　本もとより末すえまで縊すがられればや　斬きるとも刻きざむとも　離はなれ難がたきはわが宿世すせ

これらの間には、民謡である故に、大きな相違は見出し難いけれども、「なづきの田」が情緒表現をなさず客観的な叙景の歌となつているため他の物語に取り入れられたのに比すれば、「むつれたはぶれうち靡き」とか「縊られればや」とかいう感情を直接に表わす語が用いられている点が異なる。それは神歌系統のものについてもいえる。第一節にあげた神楽歌に対して

559 神ならばゆららさららと降りたまへ　いかなる神か物恥はする