

『書経』の「夔」と『古事記』の「媛女」の性質をめぐって

孫 久富

はじめに

神話伝説に登場する「夔」と「媛女」の本質を究めれば、両者とも「俳優」である。但し祭祀儀礼が国家行事に変貌する中で、「夔」と「媛女」が果たした役割には相似点もあれば相違点もある。本論は「夔」と「媛女」との関連性を究明する一方、日中両国の文芸の始発期における相違点をも視野に入れて考察して行きたい。

一、「典楽」を司る「夔」

帝曰、夔、命汝典楽、教胄子、直而温、寛而栗、剛而無虐、簡而無傲。詩言志、歌咏言、声依永、律和声、八音克諧、無相奪倫、神人以和。夔曰、於。予擊石拊石、百獸率舞。(注一)

帝王の舜が臣下の夔に「典楽」を命じる時の話である。文中の「胄子」は宮中の貴族子弟で、「典楽」は天神・地祇・人鬼を祭る儀式に詩、歌、楽、舞を行うこと、「予擊石拊石」は舞踊の際にリズムを取ること、「百獸率舞」は鳥獣に化けた人々を率いてトーテム舞踊を行うことを意味する。つまり詩、歌、楽、舞という文芸様式を以って、宮中の貴族子弟らに「直而温、寛而栗、剛而無虐、簡而無傲」という道徳的人格を持たせるように教育するのが、舜の出された「命汝典楽」の主旨である。

『書経』の「夔」と『古事記』の「媛女」の性質をめぐって

同じく『書経』に「夔曰夏擊鳴球・搏拊・琴瑟、以咏、祖考来格。虞賓在位、群后德讓。下管龔鼓、合止祝啟、笙鏞以間、鳥獸踰踰、簫韶九成、鳳凰來儀」^(注二)とも記され、夔は典樂の主催者として再び登場してくる。しかしこの夔は、『山海経・大荒東経』においては神獸・雷神^(注三)、『礼記』においては樂曲の創始者ともなっている^(注四)。ならば、神話伝説中の「夔」の正体はいったい何であるかを、まず明らかにする必要がある。

「夔」という文字の原型は「𪛗」^(注五)、或いは「𪛘」^(注六)である。『説文』では「夔、神魘也。如龍、一足、從夂、象有角、手、人面之形」というように「夔」のことを「神魘」と解釈しているが、『春秋左氏伝』では「昔有仍氏生女、鬢而黑、而甚美、光可以鑿、名曰玄妻、樂正后夔取之。生伯封、実有豕心、貪婪無饜、忿類無期、謂之封豕。有窮后羿滅之、夔是以不祀」^(注五)と記されて「夔」は部族の首長となっている。清の学者王国維は卜辞中の「夔」を「則夔必為殷先祖之最顯赫者、以声類求之、蓋即帝嚳也。」^(注六)と考証しているが、恐らく巫術が盛んに行われた殷王朝に龍のような怪獸に象った「夔」は、人々に恐怖感を与え、威嚇力を持つものとして崇められ、後には殷という宗族の先祖「嚳」に据え付けられたのであろう。

「夔」の近形字には「夔」があり、その原型は「𪛗」「𪛘」である。『説文』では「貪獸也、一曰母猴、似人、從頁、巳、止、夂其手足」と解釈しているが、中国の学者丁山氏は「毛公鼎に『欲我弗作先王夔』とあり、孫詒讓がその注釈で『夔』を『慰』と解するが、『慰』の本体は『憂』で、古代では『憂』が『優』に通ずる文字だから、『憂』は『優』の本字にもなり、古代では『倡樂』を意味する」と考証している^(注七)。『説文』には「優、倡也」とあり、段玉裁はその注で「倡者樂也、謂作妓者、即所謂俳優也。」と説明している。つまり倡は樂のことで、倡樂を行う人は「妓者」と呼ばれ、「俳優」とも称されるわけである。『礼記』には「今夫新樂、進俯退俯、姦声以濫、溺而不止、及優侏儒、優雜子女、不知父子、樂終不可以語」との記載があり、俳優は短駟の侏儒からなるもので、婦人や子供たちの間に交じって道化役を演じていたというのである。鄭玄は右の文を「優、彌猴也。舞者、言如彌猴之戲、男女之

乱尊卑、^(注八)優或為優。」と注釈している。「彌猴之戲」は即ち「猴戲」で、「夔」という文字には「母猴」と「倡優」という両義を兼ねているから、「猴戲」は即ち「倡優の戲」である。

「倡樂の戲」の「戲」という文字を見れば、その偏旁に「戈」が付いている。恐らく「戲」の原始（巫術や戦争勝利の祈禱等）には「戈」のような武器を持って演じられていたのである。丁山氏も卜辞「貞、呼戲吉方」中の「戲」字に注目し、「夔」の横に同じく武器としての「戊」（かのほこ）が付き、甲骨文字には「𠄎」「𠄎」^(注九)というのがあり、いずれも「戈」を手に持って舞踏する意味を表すと指摘している。武器を手に持って舞踏することに関して、『釈名・釈言語』に「武、舞也。」^(注十)とあり、『周礼』にも「教兵舞、帥而舞山川之祭祀」とある。^(注十一)

つまり原始的祭祀儀礼の場に龍や猴などに化け、「倡優の戲」を行う俳優が、呪力を持ち且つ武器である戈を手にしてトータム舞踊を行い、それを以て四方の神を祭っていたことは、右の諸記述によって察せられる。

ならば『書経・堯典』に登場する「夔」は、もともと民間に行われる原始的祭祀儀礼の場で龍や猴などの精霊に化けて呪術を施すものであったが、その原始的祭祀儀礼が国家や王朝の宗教行事として行われるようになってから、「倡樂」を行う「夔」は、宗教行事儀式の一つである「典樂」を司る「樂神」「樂官」に変貌してきたものと思われる。

二、「海人部」を率いる「媛女」

記紀神話の鎮魂祭に「夔」または「夔」と同じような役割を果たしたのは、媛女君の遠祖の天鈿女命（記では天宇受売命）である。『日本書紀』神代上・第七段に、

又媛女君遠祖天鈿女命、則手持茅纏之積、立於天石窟之前、巧作俳優。

とある。矛を手に持って歌舞するという形式及びその歌舞を「俳優」と称する点では、前に考察した「夔」（夔の本

『書経』の「夔」と『古事記』の「猿女」の性質をめぐって

源が俳優である)や「夔」(侏儒による猴戯)と一致している。のみならず俳優は短軀の侏儒である点に関しても『日本書紀』の、

大進侏儒倡優、為爛漫之楽、設奇偉之戯、縦靡々之声。(『武烈紀』)

選所部百姓之能歌男女、及侏儒伎人而貢上。(『天武天皇卜・四年二月』)

等の記載を見れば、その共通性が認められる。そして天鈿女命を遠祖とする猿女君の名にある「猿」という文字より推断すれば、猿女君の性質も恐らく「猴戯」を演じる「倡優」の「夔」(本義は母猴)と同じであろう。三隅治雄氏は「天鈿女命のくさぐさの行動は、けっして架空の話ではなく猿女氏歴代の巫女が実際に行なった呪術作法の反映とみてよい」と、猿女のことを巫女と見なしている。猿女氏の一族である猿田毘古之男神、猿田彦神、猿田彦神らの名称については、先学がさまざまな角度から考証されている。坂本太郎氏や家長三郎氏が校注する『日本書紀』(岩波書店)では「猿田」を「神稻かみいの田」の意に解釈し、新潮古典集成『古事記』では「日神の使いの猿が守る神田の男性だ」と注釈している。その他に、「猿田」を地名「狭長田さななだ」の転だとする次田潤氏、猿田彦神を「境界神」とする井

手至氏(注十四)、伊勢の漁撈神とする松村武雄氏(注十五)、太陽神とする松前健氏(注十六)、海辺の神とする川副武胤氏(注十七)、海神とする三品彰英(注十八)氏の考証はあるが、定説はまだない。但し、先行研究の中に特に注目すべきなのは、西郷信綱氏の考証である。氏は「神田阿礼」という論文の中で、天鈿女命の俳優との関係及び猿田彦の容貌と伎楽面との関連性などを考察して、「サル」を「猿楽のサル」(戯る)の意味に解している。まさに示唆に富む考証である。「猿楽」と関連して『日本書紀』

の補注では、天の石窟戸の前で俳優をなした天鈿女命の後裔「猿女」のことを「朝廷の祭祀、特に鎮魂の儀に楽舞を奉仕する女性猿女を世襲的に貢上する氏。紀には他に見えないが、古語拾遺に『猿女君氏、供神楽之事』とあり、延喜四時祭式、鎮魂祭条や西宮記に縫殿寮が猿女を率いて奉仕することが見える。延喜式・皇太神宮儀式帳・西宮記などには、鎮魂祭に縫殿寮の官人が猿女・歌女らを率いて楽舞を奉仕することが見えるのみである」と説明している(注十九)

が、別伝（一書の二）によれば、「媛女の君」は本来は女子の職名であった。つまり祭祀や鎮魂の際に「媛」に扮して呪術の歌舞を行う巫女が朝廷に授けられた姓として「媛女の君」と呼ばれていたのである。そして祭祀や鎮魂祭に行われる呪術の歌舞は「俳優」と称されるがために、「媛女の君」は「俳優者」とも呼ばれていたようである。

ならば、日本の神話伝説に登場する「媛女」及びその遠祖の「天鈿女命」は、いずれも中国古代の龍や猴に化けて呪術を施す「倡楽」から「楽神」「典楽官」に昇格した「夔」に相当するような存在だと思われる。但し『日本書紀』神代下の第十段にある、

時海神授鉤彦火出見尊、因教曰、還兄鉤時、天孫則當言、汝生子八十連屬之裔、貧鉤・陝陝貧鉤。言訖、三下唾與之。又兄入海釣時、天孫宜在海濱、以作風招。風招即嘯也。如此則吾起瀛風邊風、以奔波瀉惱。火折尊婦來、具遵神教。至及兄釣之日、弟居濱而嘯之。時迅風忽起。兄則溺苦。無由可生。便遙請弟曰、汝久居海原。必有善術。願以救之。若活我者、吾生兒八十連屬、不離汝之垣邊、當為俳優之民也。於是弟嘯已停、而風亦還息。故兄知弟德、欲自伏辜。而弟有慍色、不與共言。於是、兄著犢鼻、以楮塗掌塗面、告其弟曰、吾汚身如此。永為汝俳優者。

という記載を見れば、日本古代神話に登場する「俳優」は、殷の時代の「倡楽」または祭祀儀礼の場に活躍した「巫祝」に比べれば、その地位と身分はかなり低いようである。これは恐らく「俳優」の正体が、相磯禎三氏が分析したように「西方近海岸に移住し、流浪していた漁民」(注干)であったのと関係があるのだろう。

『日本書紀』中の「俳優」と職業を同じくしているのは、『古事記』に登場する「海人部」という邑落民から分化した職業集団である。この「海人部」が語り伝える「神語歌」と「天語歌」は、『古事記』に併せて八首が記録されている。その中の二首を例示すると、

八千矛の 神の命は 八島国 妻求ぎかねて 遠遠し 高志の国に 賢し女を 有りと聞かして 麗し女を 有

『書経』の「夔」と『古事記』の「媛女」の性質をめぐって

りと聞こして さ婚ひに 在り立たし 婚ひに 在り通はせ 太刀が緒も まだ解かずて 夔をも いまだ解かね
嬢子の 寝すや板戸を 押そぶらひ 吾が立たせれば 引こづらひ 吾が立たせれば 青山に 鶴は鳴きぬ
さ野つ鳥 雉は響む 庭つ鳥 鶏は鳴く 慨たくも 鳴くなる鳥か この鳥も 打ち止めこせね いたしたふや
天馳使 事の語言も 此をば (記・二)

八千矛の 神の命 菱草の 女にしあれば 吾が心 浦渚の鳥ぞ 今こそは 吾鳥にあらめ 後は 汝鳥にあらむを 命は 勿死せたまひそ いたしたふや 天馳使 事の語言も 此をば (記・三)

大國主命が高志國の沼河比売との婚ひを求めるときに行つた歌の掛け合ひであるが、この二首の歌に対する相磯禎三氏(注一)の解釈に、次のような三点が注目されたい。即ち、

①「大國主命の別名「八千矛の神の命」について、八千矛の「矛」は戈・梓・鉾のことで、諸刃の劍に長い柄がある、槍に似た武器で、この神の名義は、武器を沢山に有している強い神の意であると説かれているが、実はもつと他の意味であるらしい。即ち、「矛」は垂仁天皇の条に見える「纒八纒矛八矛」等とある「矛」で、単なる武器ではなくて、神事に関する「棒」のことで、戦陣においてもこの「棒」で呪力を行使して敵を降伏せしめるから、武器のように考が移つて来たこと。

②「神の命」の「みこと」の原意は「御言持者」で、それが省略されたもの。天つ神の御言を代行せられる方で、至尊に用いられるのが正常であるが、広く転用されたもの。

③天馳使の「馳使」は走り使の意で、馳使部・杖部・丈部のことである。「はせつかひべ」、又略して「はせべ」等と読む。これは古昔、馳使、即ち、後世の飛脚の如く走り回る使をする部曲があつて、杖をついているというので、「杖(丈は、杖の略字)の字を当てたのである。「玉梓の使」という語もやはりここに胚胎している。馳使のしるしに梓の枝を杖について歩いたからである。この馳使の中に天馳使というのがある。「天」は、後出の「天

語歌の「あま」で「海部」「海人部」と書くのである。海部であって、同時に馳使部である部曲民をいうのである。

まず大国主命の別名の問題であるが、八千矛の「矛」は武器という意味のほかには、神事に用いられる「棒」であるとも解釈されている。呪力を持つ意味からすれば、「八千矛」は恐らく中国古代理説中の「戈」を持って舞踊する「夔」と同性質のものであろう。それは「神の命」の原意である「御言持者」即ち「天つ神の御言を代行せられる方」から見ても、八千矛の具有するシャーマンの性質が明かである。つまり祭祀儀礼の場においては、伝説中の神が祖先神と見なされると同時に、天の意志を代行する役目をも果たすものとして崇められていたのである。かかる現象は人神不可分の原始社会に普遍的に存在していたもので、中国古代理説中の帝俊、帝舜、帝嚳、夔は、いずれもそのような人物である。従って、日本古代神話中の大国主の神は、その別名「八千矛の神の命」（呪力を持つ矛を手に神の御言持ち）から判断すれば、やはり「神」と「巫」という二つの性質を具えたものとして設定されていたと思われる。

三、「夔」と「媛女」の相違

「夔」と「媛女」との関連及びその共通点については右のように考察してきたが、次に両者の役目における相違点、その相違点より覗かせる日中両国の文芸観の相違について考えてみたい。

まず夔が司る「典楽」の目的は、『書経・堯典』に記載されるように貴族子弟の人格教育と「神人以和」を図ることにある。そのために祭祀儀礼の場で打ち出された「詩言志」という観念は、ほかならぬ「天・地・自然」に宿る神霊に対する「人間」の認識及び「神霊」を崇める心情を、詩という形を以て表現することを意味し、詩の果たす役割とされる「神人以和」は、即ち祭祀の場で詩の歌唱及びそれを伴う歌舞を通して「神霊」と「人間」との意志疎通や調和を図ることである。このような詩（楽詞）と楽舞を以て「神霊」や「始祖」を祭る儀式は、即ち「禮」の始まり

『書経』の「夔」と『古事記』の「媛女」の性質をめぐって

『書経』の「夔」と『古事記』の「媛女」の性質をめぐって

である。『説文』では「禮」という文字を「禮、履也、所以事神致福也、从示从豊、豊亦声。而示神事也。豊、行禮之器也。从豆、象形。豆、古食肉器也」と説明している。「履」の原義は「踏」「蹈」であるから、祭祀の際に行う舞蹈の意味も含まれている。『詩経・大雅・生民』に「厥初生民、時維姜嫄。生民如何、克禋克祀、以弗無子。履帝武敏歆。攸介攸止。載震載夙。載生載育、時維后稷」とあって、後稷の母である姜嫄が天の神靈を奉る祭祀儀礼の際に、畝いと幸福を冀うパフォーマンスとして踊る神尸の後ろにつき、神尸の足跡を踏みながら舞踊したために、妊娠して周の祖先後稷を生みだした経緯を謳っている。『呂氏春秋・古楽』にも「昔葛天氏之樂、三人操牛尾、投足以歌八闋。一曰《載民》、二曰《玄鳥》、三曰《遂草木》、四曰《奮五穀》、五曰《敬天常》、六曰《建帝功》、七曰《以地德》、八曰《總禽獸之極》」^(注二十三)と、祭祀儀礼の場における歌舞の光景が記されている。「三人操牛尾」は、シャーマンによるパフォーマンス(舞踊)で、「投足以歌八闋」は、即ち踊りながら古歌謡や頌詩を唱う意味である。かかる祭祀活動の場における舞踊と歌唱は、ほかでもなく鬼神の降臨、先祖への称賛、神靈の保護、邪氣祓い、戦争の勝利、風順雨調への希求などに用いられていたのである。従って「禮」という文字は、神に事^{つか}えて福を招くために呪力のある舞踊を行うことを意味すると同時に、「示」(石のつくえ)に「豆」という器を置き、その「豆」に供え物を入れて神に捧げるといふ意味も表している。この「禮」という儀式を司るのが、ほかならぬ神靈の世界と人間の世界の「媒介者」、即ち歌舞を以て神を祭り、神と人間との意志疎通を図る「夔」のような「楽官」であり、呪術を施すことによって神の意志を代行する「巫」(シャーマン)である。「巫」という字について、『説文』では「巫、祝也。女能事無形、以舞降神者也」と解釈している。つまり「巫」は「祝」で、女が能く無形(目に見えない神靈)に事え、舞を以て神を降臨させるものである。但し、神を降臨させることができるのは、女の「巫」だけでなく男の「覡」もいる。『国語・楚語下』に「在男曰覡、在女曰巫」^(注十四)と記されている。殷の時代において「巫覡」は、「巫咸」「巫祝」「巫師」とも称され、祭祀儀礼の主役である。雨乞い、邪氣払い、禊ぎ、五穀豊穰の祈り、遷都や戦争の可否を判断する

占いなど、すべてこの「巫覡」によって行われる。つまり「巫覡」は、巫術、呪語、舞踊などを通して人間の願望と祈禱を神靈に伝え、また神靈の意志を人間に伝える役目を担っている。

殷王朝に盛んに行なわれた「敬鬼神」という祭祀活動は、その後、時代の移り変わりとともに次第に細分化され、国家の「礼楽制度」へと変貌してゆくのである。

夫祀、国之大節也。而節、政之所成也、故慎制祀以為国典。……夫聖王之制祀也、法施于民則祀之、以死勤事則祀之、以劳定国則祀之、能禦大災則祀之、能捍大患則祀之。(注一五)

大業與天地同和、大禮與天地同節。和故百物不失、節故祀天祭地。明則有禮樂、幽則有鬼神。如此、則四海之内、合敬同愛矣。(注一六)

つまり祭祀儀礼と礼楽は「国之大節」で、「国典」として位置づけされる。その礼楽は天地と和合し、天地と節を同じくするが故に万物は榮え、礼楽が重んぜられるが故に人々は敬愛しあうわけである。祭祀儀礼と礼楽は国家政治の中で最も重要な位置を占めるために、その形式も祭祀の性質によって区別されるようになる。

凡禘、郊、祖、宗、報、此五者国之典祀也。加之社稷山川之神、皆有功烈于民者也、及前哲令德之人、所以為明質也。及天之三辰、民所以瞻仰也。及地之五行、所以生殖也。及九州名山川澤、所以出財用也。非是不祀(注一七)典。

以樂徳教国子、中、和、祗、庸、孝、友。以樂語教国子、興、道、諷、頌、言、語。以樂舞教国子、舞「雲門」、「大卷」、「大咸」、「大磬」、「大夏」、「大濩」、「大武」。以六律、六同、五声、八音、六舞大合樂、以致鬼神示、以和邦国、以諧万民、以安賓客、以說遠人、以作動物。乃分樂而序之、以祭、以享、以祀。乃奏黃鐘、歌大呂、舞「雲門」、以祀天神。乃奏大族、歌应鐘、舞「咸池」、以祭地示。乃奏姑洗、歌南呂、舞「大磬」、以祀四望。乃奏蕤賓歌函鐘、舞「大夏」、以祭山川。乃奏夷則、歌小呂、舞「大濩」、以享先妣。乃奏無射、歌夾鐘、舞「大武」、

『書経』の「夔」と『古事記』の「媛女」の性質をめぐって

(注十八)
以享先祖。

かかる祭祀儀礼の変貌と定形化によって、もともと天帝や神霊との意志疎通を図るパフォーマンスとしての「巫覡」の歌舞は、後の礼楽歌舞に発展し、礼楽歌舞を行いまたそれを司るものも「夔」のような「典楽官」に昇格し、神霊を招く際に発せられる呪的歌謡も、後の「雅詩」「頌詩」に変貌してゆくのである。

なお「夔」や「巫祝」が司る「典楽」の場面については、『書経・堯典』に記録されていないため、その詳細を知りかねるが、『詩経・商頌・那』等の作品より、その面影を彷彿させることができる。

猗与那与！置我鞀鼓。奏鼓簡簡，衍我烈祖。湯孫奏假，綏我思成。鞀鼓淵淵。擘擘管声。既和且平，依我磬声。

於赫湯孫！穆穆厥声。庸鼓有鞀。万舞有奕。我有嘉客，亦不夷懌。自古在昔，先民有作。温恭朝夕，执事有恪。

顧予烝嘗，湯孫之将。

殷商の初代目の君主・湯を祭る際に唱えられる頌詩「那」である。祭祀の場面と雰囲気を再現している。太鼓や笙の演奏にさまざまな舞踊が披露され、賓客を招いて、先祖の湯を祭る。湯の創業の功績を称えて、その神霊に平安と幸福を祈禱する。祭祀の際に演じる典楽と舞踊を司るのは、巫祝である。つまり殷商時代に、詩、楽、舞という文芸様式が祭祀儀礼の形式として既に定着し、そして祭祀の場に、神霊や祖先に対する称賛を通して願うことの成就を祈禱する意味において、詩、楽、舞という三者一体の文芸様式は、その始発期に、既に政治的、実用的、功利的な色彩を帯びていたのである。

一方、中国の「頌祖詩」に登場する祖先神、または典楽を司って「胄子教育」の役を担う「夔」に比べれば、記紀歌謡に詠まれる八千矛の神の命は、歌によって称賛される対象或いは神婚祭を司るものとしてではなく、婚ひの当事者として歌謡に登場している。そこには神としての神聖さや権威性が全く認められない。むしろ通い婚における男性のリアルな姿がありありと描かれて、人間味に満ち溢れている。

八千矛の神の命の婚ひを求め一部始終及び婚ひの相手としての沼河比売の応答、そして沼河比売を婚はむことで惹き起こされる須勢理売皇后との葛藤、これらすべては、歌謡の結びに登場する「天馳使」によって物語風に語られている。ならば、この「天馳使」も、本来『書経・堯典』に出てくる「夔」と同じ役割を果たすものと見なすこともできなくはない。但し「天馳使」についての従来の解釈を見ると、「天馳使」は必ずしもその文字に示されているような「天神を代行した天神の意志を語り伝える使者」という意味のみに受け止められるものではない。相磯楨三氏は「天馳使」の性質を、①「天馳使」はもともと海人の部族で、日本列島の西方に移住し流浪していた漁民であったこと。②海部を率いて海人部を宰領したのは、天孫降臨の嚮導に務めた媛女君である。③宮廷の祭祀を司る媛女君はことほぎの護詞を持ち占ひや祓への詞章を有する海人部の民を宮廷の祭祀儀礼に召し、「神語」と「天語歌」を物語化して語っていたと説明している。^(注一九)この三点に基づくならば、歌物語を語り伝える「天馳使」(海人部・部曲民)は、日本本土の民間に行われる原始的祭祀活動及び土着的宗教から生まれたものというより、列島の西方近海岸に移住して来た漁民の芸能集団である。その芸能集団を率いる媛女君は、天孫(神話の研究では日本列島以外のところからやって来た神と視されている)の嚮導に務めた以上、天孫に先だって日本列島以外の場所から渡来したものだという可能性も否めない。それは前に考察したように、典楽を司る「夔」がもともと猴に化けて舞踊する「倡楽」で、「夔」の本字は「慰」で、「慰」は「憂」と「優」に通じ、即ち「俳優」である点が、日本古代における部曲民としての「俳優」(海人部)を宰領し、宮廷の祭祀を司る「媛女君」と共通性を持つことから裏付けられる。そして日本古代文化の形成に影響を及ぼした中国江南地方の呉、越には、祭祀儀礼の場で歌や舞踊を提供する芸能の集団(童子・賛神歌手などと称される)がかつて広く存在していた事実も注目されたい。^(注二〇)少なくとも「海人部」を率いる「媛女君」は、日本列島の内と外の境界線を自由に行き来することができるような人物だと推測し得る。

この日本列島に移住してきた「媛女君」に比べて、殷の先祖と礼楽官を兼ねた「夔」は、外部より移住してきたも

のではなく、殷という宗族またその宗族の間に流行っていた原始的祭祀行事から生まれたものである。その土着的シャーマンの性質を持つ「夔」は、原始的祭祀儀礼に「倡樂」を行うものとして重要な役割を果たしてきたし、原始的祭祀儀礼が国家的祭祀儀礼に移り変わってから、「夔」はまた宮廷の「典樂官」に変貌して活躍していたのである。それは『書経・堯典』に記されているように、典樂を司る「夔」が、宮廷儀礼の場で詩、歌、声、律、舞という諸文芸を以て「神と人との和」を図り、頌祖詩を以て「詩言志」の理念を唱え、貴族子弟の「直而温、寬而栗、剛而無虐、簡而無傲」という人格の育成に当たっていたのである。

しかし「海人部」を率いる媛女君の場合は、相磯禎三氏が「宮廷の祭祀を司るならば、おのずから海人部の民も召されるわけである」と推測しているが、記紀をはじめとする日本の史書には、媛女君が「神祇官」として宮廷の祭祀儀礼を司るような記述が認められない。のみならず記紀に登場する媛女君が率いる「海人部」の語り伝える「神聖な『かみごと』(神言)『かむがたり』(神語)」の歌も、『詩経』の「頌祖詩」のようなものではなく、通ひ婚における男女掛け合いの恋愛歌(五首)と雄略天皇の酒宴における「豊樂の歌」(三首)である。百十数首からなる記紀歌謡の全体を見ても、神々や先祖及び大君の功德や人格及びその成し遂げた偉業への称賛が殆ど認められない。従って、記紀以降の『万葉集』に収録されている称賛歌及び祭祀儀礼の場で朗詠する『祝詞』には大陸文化の投影が認められるが、その源を記紀歌謡に追溯することはほぼ不可能である。

倉林正次氏はその力作『饗宴の研究』(儀礼篇)で、「貞観儀式」を典拠とし、「延喜式」「西宮記」「北山抄」「江次第」などを補助資料として、宮廷儀礼の構造について詳しく考察されている。とりわけ日本古代の宮廷儀礼と大陸との関係については「わが国の祭祀や儀式が、大陸のそれらと深い関係をもつことは明かである。そして、わが国の制度、儀式の制定確立にあたって、大陸からの深い影響を受けていることもまた明かである。ある意味では、果してどこにわが固有の古習を見出すことができるかという疑問をさしはさまざるをえないほど、先進国の文化の上にあぐ

らをかいているとみられる場合がある」と指摘している。^(注三十二)確かに日本古代の宮廷儀礼は、その形成する過程において大陸文明より多大な影響を受けていた。例えば宮廷儀礼の構造や形式などは、倉林氏が考察したように、中国古代の祭祀儀礼、とりわけ唐の宮廷儀礼を吸収した部分が多い。しかし宮廷儀礼が行われる際に、儀礼の形式を実施する具体的な内容、いわば儀礼の本身は中国のそれと必ずしも一致するものではない。例えば「儀式」巻第三に記載されている大嘗祭の、

伴佐伯宿禰各一人開大嘗宮南門。衛門府開朝堂院南門。宮内官人率吉野国栖十二人。檐笛工十二人並着青摺布衫入自朝堂院南左掖門就位奏古風。悠紀国司率歌人入自同門就位奏国風。伴佐伯宿禰各一人率語部十五人着青摺衫亦入就位奏古詞。^(中略)国栖奏古風五成。次悠紀国奏国風四成。次語部奏古詞。次隼人司率隼人等。從興礼門參入。於御坐所屏外北向立。奏風俗歌舞。^(注三十三)

という模様は、中国の『儀礼・郷飲酒礼』の、

設席于堂廉、東上^(略)樂正先昇、立于西階東。工入、昇自西階、北面坐。^(略)工歌《鹿鳴》、《四牡》、《皇皇者華》。^(略)笙入堂下磬南、北面立、樂《南陵》、《白華》、《華黍》^(略)乃間歌《魚麗》、笙《由庚》、歌《南有嘉魚》、笙《崇丘》、歌《南山有台》、笙《由儀》。乃合樂周南《關雎》、《葛覃》、《卷耳》、召南《鵲巢》《采芣》^(注三十四)。工告于樂正曰、正歌備。樂正告于賓、乃降。

及び『礼記・郷飲酒義』中の、

工入、昇歌三終、主人獻之。笙入三終、主人獻之。間歌三終、合樂三終、工告樂備。^(注三十五)遂出。

という形式と似ているが、しかし儀式に奏する歌舞及びその歌舞が持つ意義については、両者の間に相違が見られる。つまり大嘗祭で奏する「古風」「国風」は、倉林正次氏によると「国風のふりは鎮魂のふりであり、その国の国魂を天皇に鎮魂申し上げる歌舞ということである。国風の歌舞は、悠紀・主基両斎国の歌舞に限られるものではない

かった。国栖舞にも隼人舞にも関していえることであつた。隼人舞については『奏風俗歌舞』とみえ、『北山抄』の細注に『乃進楯前、拍手歌舞云々』とある。風俗歌舞はくにぶりの歌舞ということである。海幸山幸の物語の中に、隼人舞の起源を語る俳優のはなしは、その国風の由来を語る物語であつたらうし、朝廷の夜昼の守護人となつて、警蹕のことに仕えるということとは、大伴や物部が禁中の守護に当る場合と同様に、やはり霊を司る部曲であつたことを意味しているのであろう。即ち、西国を代表する強大な部族であり、しかも霊にかかわる部曲であつたればこそ、大嘗祭にも参入し、その歌舞を奏上したのである。国栖の奏する「古風」も、それは朝廷が大和にあつたところからの、その地方における古い国ぶりの歌舞であつた。このように両齋国の歌舞をはじめ国栖・隼人の芸能も実は国ぶりとして、ひとしく天皇に服従を誓い、祝福申し上げる鎮魂歌舞であつたとみられる^(注三六)。氏の説に従えば、「古風」も「国風」も民間に行われた祭祀活動に起源する鎮魂のための歌舞（くにぶり）になるが、しかし歌詞は不明である。記紀には「古風」「国風」と称されるような歌謡が認められない。そして「語部奏古詞」の「古詞」については、倉林氏も説明していない。もし「古詞」の内容は、天皇への服従を誓い、祝福を申し上げるといふようなものであれば、記紀歌謡ではなく、万葉の挽歌や称賛歌に当たるものだろうと思う。しかし「挽歌」や「称賛歌」を「古詞」と称するような記録が見当たらない。

これに対して、中国の祭祀儀礼に用いられる歌舞の「歌」は、『儀礼』や『礼記』などの書物に記されている通り、殆ど『詩経』の詩或いはその逸詩である。さらに「郷飲酒」等の儀礼に「楽歌」（詩）を用いる意義及びその目的は「郷飲酒之義、立賓以象天、立主以象地、設介僕以象日月、立三賓以象三光。古之制礼也、經之以天地、紀之以日月、参之以三光。政教之本也^(注三七)」と記されているように、国家の政治運営と民衆の教化にあるのである。従つて祭祀儀礼に奏する「楽歌」も当然、娯楽のためではなく、政教のためのものである。この点に関して『礼記・郊特牲』は次のように強調している。

賓入大門而奏肆夏。示易以敬也。卒爵而樂闋。孔子屢歎之。奠酬而工昇歌。發德也。歌者在^(注二十八)上、匏竹在下。貴人声也。樂由陽來者也、礼由陰作者也。陰陽和而万物得。

賓客(諸侯)が廟堂の門を入ると「肆夏」の曲の演奏が始まる。この曲は、宴礼が和氣の満ちた中に嚴肅な氣分の含まれていることを、よく表現しているのであって、賓客が庭上に至り、天子から酒杯を頂いて飲み、返杯をさしあげるところで終わる。孔子は「この儀礼は実によく作られている」と感嘆している。天子はさらに賓客に酒を進め、賓客が頂いてこれを定め、位置に置くと、樂人が堂にあがって歌うが、その内容は賓客の功徳を發揚する主旨のものである。そのあと、堂上には歌う人たちがおり、堂下には笛を吹く人たちがおって、饗宴に伴奏するのであるが、これは人の声を尊んでのことである。一般に音楽は陽から生まれたものであり、礼儀は陰から生まれたものであって、礼と樂とが相伴うのは、陰陽が和合して万物みな安泰を得ることを意味しているのである。

饗宴儀礼の場で、賓客(諸侯)功徳發揚の詩樂を歌い音楽を演奏することを陰陽思想と結び付き、礼樂を以て政治の安定と万物の繁榮を促す。このような詩樂に道教的、政治的意味合いを持たせるところは、極めて中国的である。これがまた後の『詩經』の詩を政治的倫理的に解釈することに直結すると思われる。

しかし、日本の祭祀儀礼の場で奏する歌舞は、前述のように原始的鎮魂の色彩が濃く、しかも地方の民間に伝わる風俗歌舞である。そのような風俗歌舞は「天皇に服従を誓い、祝福申し上げる鎮魂歌舞であった」と説明されているが、その説明はあくまで後世の人が大嘗祭の性質から推断したものであって、風俗歌舞そのものには、本来そのような政治的性質を持ったかどうかは、甚だしく疑問に値する。そして儀礼の場で「語部が奏する古詞」の「古詞」には、中国の「頌祖詩」のように天神地祇・先祖先王及び諸侯の功徳を稱賛する内容があったかどうか不明である。少なくとも確認できる記紀の「天語歌」「神語歌」には、そういった内容が認められない。かりに「神語歌」「天語歌」中の三重・若日下部王、雄略天皇の「豊樂の歌」は、新殿落成の祝賀や酒の奉りの要素があって、中国の「郷

『書経』の「夔」と『古事記』の「媛女」の性質をめぐって

飲酒」と部分的に通ずるところがあるとしても、歌の性質はやはり鎮魂のためのもので、その内容には天皇權威の誇示があっても、天皇の功德及びその成し遂げた偉業への具体的な称賛が認められない。まして八千矛と沼河比売との婚ひの歌及び須勢理毘売との間に交わした贈答歌は、中国にしてみれば、到底祭祀儀礼歌の部類には入れられるものではない。従って、実生活を基にした記紀の「天語歌」「神語歌」と政治理念を先行する中国古代の「頌祖詩」との相違は、「夔」と「媛女」の性質に対する分析からも伺えるのではないかと私は思う。

(注一)『書経・堯典』新釈漢文大系25・明治書院

(注二)『書経・皋陶謨』新釈漢文大系25・明治書院

(注三)『東海中有流波山、入海七千里。其上有獸、状如牛、蒼身無角、一足、出入水則必風雨。其光如日月、其声如雷、其名曰夔。』(『山海経・大荒東経』)

(注四)「昔者、舜作五弦之琴、以歌《南風》、夔始制樂、以賞諸侯」(『礼記・樂記第十九』新釈漢文大系28・明治書院)

(注五)『春秋左氏伝・昭公二十八年』新釈漢文大系33・明治書院

(注六)王國維著『觀堂集林・殷卜辞中所見先公先王考』中華書局・一九五九年

(注七)丁山著『中国古代宗教與神話考』上海文芸出版社・一九八八年

(注八)『禮記正義』(鄭玄注・孔穎達疏)中華書局・一九五七年

(注九)同注七

(注十)『釈名・釈言語』台湾商務印書館・一九六六年

(注十一)『周禮正義』十三経注疏・中華書局・一九八七年

(注十二)三隅治雄著『芸能史の民俗的研究』東京堂・昭和五十一年

(注十三)次田潤著『古事記新講』明治書院・昭和八年

(注十四)井手至著『記紀の神話における猿田彦神』『人文研究』19-9、昭和四十三年

(注十五)松村武雄著『日本神話の研究』3・培風館・昭和三十年

- (注十六) 松前健著『日本神話の新研究』南雲堂桜楓社・昭和三十五年
(注十七) 川副武胤著『古事記の研究』至文堂・昭和四十二年
(注十八) 三品彰英著『建国神話の諸問題』平凡社・昭和四十六年
(注十九) 西郷信綱著『稗田阿礼』『歴史と人物』昭和四七・十一
(注二十) 日本古典文学大系『日本書紀・上』(岩波書店) 補注? 一三二
(注二十一) 相磯禎三著『記紀歌謡全注釈』有精堂・昭和三十七年
(注二十二) 同注二十一
(注二十三) 『呂氏春秋・古楽』中華書局・一九九一年
(注二十四) 『国語・楚語下』新釈漢文大系67・明治書院
(注二十五) 『国語・魯語上』新釈漢文大系66・明治書院
(注二十六) 『礼記・楽記第十九』新釈漢文大系28・明治書院
(注二十七) 同注二十五
(注二十八) 『周禮』「春官・大司楽」上海書店・一九八九年
(注二十九) 同注二十一
(注三十) 『吳越民間信仰民俗』上海文艺出版社一九九二年
(注三十一) 同注二十一
(注三十二) 倉林正次著『饗宴の研究』(儀礼篇) 桜楓社・昭和四十年
(注三十三) 『儀式』巻第三『延喜式』国史大系・吉川弘文館
(注三十四) 『儀礼』「郷飲酒礼」台湾商務印書館・一九六六年
(注三十五) 『礼記・郷飲酒義第四十五』新釈漢文大系29・明治書院
(注三十六) 同注三十二
(注三十七) 同注三十五
(注三十八) 『礼記・郊特牲第十一』新釈漢文大系28・明治書院

『書経』の「夔」と『古事記』の「媛女」の性質をめぐって