

## 王の舞の解釈学

橋本裕之

- 一 はじめに
- 二 猿田彦と王の舞
- 三 方固めと王の舞
- 四 方堅と王の舞(一)
- 五 方堅と王の舞(二)
- 六 釈義の政治学へ
- 七 おわりに

### 一 はじめに

筆者はこれまでも、王の舞と称される芸能に対して、いくつかの観点から考察を試みてきた。<sup>(1)</sup> その結果、従来あまり注目されることになかった王の舞について、大方の理解を促すとともに、おぼろげながらも一定の輪郭を提示することができたのではないだろうか。しかしながら、依然として不明としなければならぬところは、けっして少なくない。細部にいたっては、史料の絶対数が乏しいこともあって、その実態はほとんど解明されていないのが現状である。そこには、積

極的な意味において推論の介在する余地が生じてくる。

たとえば、つぎのように問うてみるがよい。上演の場において、王の舞はどのように解釈されてきたのだろうか。筆者じしん、未だに明確な回答を用意できないでいるが、それでもある程度なら、場をめぐる想像力の所在を見きわめることは可能である。かつて筆者は、王の舞がそれじたいで場を結界する働きを備えており、「邪霊を払い空間を浄化する機能を体現した芸能であると認識されていた」<sup>(2)</sup>ことを示唆した。かかる理解は大筋において、まず動かないところであるとも思われたが、果たしてそのような釈義に到達した地点で思考を停止させてしまつてよいものか。これまで筆者じしんが王の舞を扱うさいに依拠してきた認識論的前提に対するいささかの反省を含めて、いましばらく上演の場における王の舞のありように眼を凝らしていいたいと思うのである。

なお、王の舞に与えられたイメージを抽出する試みについては、筆者にいくつかの論考がある。とりわけ王の舞に付加された神話・伝承・儀礼・習俗などをテキストとして、それら外在的要素のなかにこ

められたさまざまな観念を読みとろうとした、いわば修辭学的アプローチは、本稿で選びとられるべき方法とも大いに重なってくるように感じられる。<sup>(3)</sup> そのため、本稿の論述にもこれらの論考と重複する箇所が見受けられることを、あらかじめ断っておかなければならない。

しかしながら本稿では、あくまで王の舞そのものに関心を絞ることでみようと思う。かくして、王の舞を上演する身体がどのように解釈されていったのか、すなわちいかなる釈義を引き受けていったのか、そのしくみと消息を探りあてようとする徹分的試みが要請される。本稿は、とくに猿田彦および方固めとの関連に注意を払いながら、このような課題にとりくもうとするものである。

## 二 猿田彦と王の舞

王の舞にまつわる解釈のうち、かなり早い時期から今日にいたるまで、広く行なわれているのは、王の舞を猿田彦の演劇化として捉えるのである。この種の釈義は、『日本書紀』をもとにして新たに産出された中世日本紀<sup>(4)</sup>でも形容すべき一群のテキストのなかに、つとに数例を見出すことができる。鎌倉末期の成立とされる卜部兼方の『日本紀』をはじめとして、管見に入ったものについては、かつて別稿のなかで概観を試みたことがあるので、<sup>(5)</sup> あらためて繰り返す必要はあるまい。そこで本節では、まずそのような釈義が成立するにいたった消息について、可能なかぎり論及してみようと思う。

しかしながら、これらのテキストは、あくまで天孫降臨にさいして天津神を先導する役割を果たした猿田彦を説明するために、王の舞を引きあいに出しているのであって、厳密には王の舞を解釈しているわけではない。すなわち、主要な関心は猿田彦にあって、王の舞にはないのである。テキスト作成の主たる目的が『日本書紀』の注釈にあつたことを思うならば、これはごく当たり前の事実にはすぎないが、にもかかわらずこれらのテキストの検討を通して王の舞の解釈学を構想してみたいと考えるのは、それなりの理由があつたことである。そのための手がかりはほかでもない、猿田彦の形象のなかに潜んでいるように思われる。

このように想定するならば、原テキストであるところの『日本書紀』に登場する猿田彦の形象がきわめて具体的であることに注目した柴田実の論考「猿田彦考」は、大いに参考になる。氏は、『日本書紀』において展開される神代の物語に登場する神々が具体的にその形象を語ろうとしないのにくらべて、「この神の容貌がかくヴィジュアル（視覚的）に詳しく記載されていることは、神代の物語全体の中ではまことに稀有なことで、それには何らかの所由がなければならないと思われる」<sup>(6)</sup>と述べている。そして、猿田彦の形象を描写するさいに、「やはり古代にあって、実際に天狗なり猿なりが出て来て何らかの役割を演ずる神事儀礼か芸能のごときものがあつたのではないであろうか」<sup>(7)</sup>と想像するのである。

もうしばらく氏の所論を追ってみよう。このような推測に基づいて

氏は、今日でも各地の神社で行なわれる祭礼の、さまざま局面にしばしば登場する天狗に注目している。

「今日ではそれは一般に猿田彦の神話に因み、それに倣ってはじめてられたものと説明されていて、確かにそのあるものは比較的新しい時代に古典の知識に基づいて創始されたかと推測されるが、一般的にいえばその関係は逆に解されるべきではないかと思われる。つまり神話にもとづいて儀礼が創始されるのではなく、逆にまず儀礼があって、それに因んで神話が生まれたものと考えべきではないか。もちろん今、見るような神幸行列がそのまま古代にも行われたというのではない。しかし何らかの意味でそれに連なる行事、例えば神の降臨を出迎える儀礼に、天狗とはいわずとも、これまたそれに類する異形のものが参与するということは考えられはしないか。」<sup>(8)</sup>

このあたりから氏の推測はかなりおぼつかなくなってくるのだが、だからと言って『日本書紀』における猿田彦の形象が神事儀礼や芸能を模したものかもしれないとする指摘までを、荒唐無稽な珍説としてただちに葬り去ってしまうことは許されない。氏が論及するように、かりに猿田彦に鬼や山人のイメージが流入していたとしても、その形象を端的に特徴づける高い鼻は、そうした観念からは派生しようがない。そこで氏は、高い鼻の出自を古代に大陸から仏教とともに伝来した伎楽面、とくに陵王面に求めている。ただし、その当否を確かめるすべは、関連史料を発見することをおいてはかにはない。きわめて魅力的な説明ではあるにせよ、『日本書紀』に登場する猿田彦の形象が

どのようにしてできあがっていったのかについては、結局のところ不明とせざるを得ないように思われる。

しかしながら、『日本書紀』の注釈書にして氏も引用する卜部兼方の『積日本紀』や一条兼良の『日本書紀纂疏』あたりになると、事情はずいぶん異なってくる。それらのテクストにおいては、はっきりと猿田彦と王の舞との関連が語られているからである。まず、かつて筆者が六つの項目にわけて列挙した王の舞の特徴を、再び想起していただきたい。<sup>(10)</sup> そのなかには、王の舞に特有な外見のひとつとして、赤い鼻高面をつけること、ならびに鉾を持つことを含めておいた。

一方、『日本書紀』に登場する猿田彦はどうであったか。眼こそ赤く輝いてはいるが、顔の色まで赤に染まっているとはどこにも記されていない。ましてや鉾など持っていない。ところが、『積日本紀』や『日本書紀纂疏』に登場する猿田彦は、鉾こそ持っていないが、ともに「瞳赤如醉。面尻並赤」と描かれている。さらに、山王神道に関する書物である『敵神鈔』（室町期の成立か）の巻四十九になると、「面ヲ赤ク。鼻長ク。左右ノ眼ハ日月ノ如クニ耀。ヲソロシゲナル形ニテ、鉾ツキテ」とあり、猿田彦の形象と言うよりも、むしろ王の舞の外見を描写していると思われるほどである。

なかでも『敵神鈔』には、『日本書紀』にはなかった猿田彦の所作を描写する一節があって、中世日本紀に登場する猿田彦の形象にまつわる消息を彷彿とさせてくれる。すなわち同書巻四十九によれば、大行事権現に比定された猿田彦は、十禪師権現を守護して天孫降臨の先導

を勤める神として観念されており、具体的には「以此鉾邪鬼ノ者ヲ拂ヒ退。諸道ノ印ヲ結ビテ道路ヲ鎮スル」所作をともなっている。このくだりにいたっては、そもそも高い鼻を持つ外見が似ていたために王の舞と同一視されたにすぎなかった猿田彦が、やがて本来は何の関係もなかったであろう王の舞の芸態までとりこんでいった過程があらさまに示されている。とすれば、ここに記された所作は、じつは王の舞の芸態を描写したものとしてみてもできるはずである。

もちろん、これは王の舞の芸態のすべてではない。後述するように、王の舞の芸態はいくつかのパートから構成されている。それでは、とくに「以此鉾邪鬼ノ者ヲ拂ヒ退。諸道ノ印ヲ結ビテ道路ヲ鎮スル」所作のみが言及されたのはなぜだろうか。あくまで想像の域を出るものではないが、王の舞が鉾を持って何らかの形式的行動をすること、鎮道神・嚮導神としての猿田彦という文脈とが、形式そのものの類似を介して奇妙な合致を見たからにはかなるまい。それゆえにこそ、より高次の神である天津神を先導する猿田彦のありかたが、王の舞の芸態にまつわる積義の生産活動にも影を落とすにちがいない。

このように細かく検討を加えてゆくと、いみじくも柴田実が「論理が逆立ちしている」と看破したように、まずは王の舞の外見が中世日本紀における猿田彦の形象に流入していった消息が見えてくる。さらに、それがまた逆流してゆくのだとしたら、猿田彦と王の舞との関連を、きわめて錯綜したかたちで行なわれた解釈の所産として捉えておく必要があるのではないか。ただ、氏が王の舞を蘭陵王の舞（舞案の

曲目のひとつ）と解してしまったことは、まことに残念であった。

なるほど、先行する研究の多くは、王の舞を舞楽・伎楽に由来する外来系の芸能とのみ説明しており、その論拠としてしばしば王の舞が蘭陵王の舞のヴァリエーションであることをあげている。<sup>(12)</sup>氏がこうした説明ののっとったとしても、やむを得ないのかもしれない。しかし、管見のかぎりでは王の舞と蘭陵王の舞の間に何らかの連絡があった事実を示す史料は存在せず、こうした説明がほとんど語呂あわせの域を出ていないことは明らかである。それでも、氏が「猿田彦の物語を筆にした『記紀』の筆者も必ずや一度はそれを見て、その異様な面に強い印象を受けそのイメージを猿田彦に移し替えて文をなしたということも十分考えられることであろう」として、おそらくは正鶴を射た見解を提示しているだけに、やはり若干の短絡を惜しまざるを得ない。

もはや言うまでもなかるうが、すでに『葦神鈔』の段階において鉾を持って何らの形式的行動をすることが、邪霊を払い道行く先を鎮めるといふ積義を引きつけていったのは、偶然にも天孫降臨の神話が介在した結果であって、けっして必然的な経過とは見なせない。もし王の舞に別の物語がからみついていたならば、芸態に対してもまったく異なった解釈が施されていたかもしれないのである。しかしながら、じっさいにはほぼ一義的な解釈しかなし得なかった背景には、偶然的符合を側面から補強して必然的な結合にまで高めてゆくだけの、それなりの根拠があったようにも思われる。少なくとも、その可能性まで否定してしまうわけにはゆかないだろう。

たとえば、祭礼の行列に見える王の舞は、しばしば神輿を先導して<sup>(14)</sup>いる。稲荷祭の行列を描いた『年中行事絵巻』巻十二、転害会の行列を描いた『東大寺八幡転害会記』などに神輿を先導する王の舞の姿が活写されているほか、金春禅竹伝書のひとつである『六輪一露之記』にも「今ノ世ノ諸祭ニ、王舞ト名ヅケテ、神輿ノ前ニ歩ヌルハ、猿田彦ノ形ヲウツセリトゾ申伝タル」とあった。このような描写は、より高次の神である天津神を先導する猿田彦の役割と、そのまま対応するものであったと言えそうである。

また、王の舞の特徴のひとつに、祭礼芸能の一環として田楽・獅子舞などに先立って演じられていることがあげられる。<sup>(15)</sup>このような、いわば露払いとしての性格は、王の舞が祭礼芸能として舞われるときだけでなく、僉議の場でも変わることがなかった。『源平盛衰記』四の「頼政歌事」には、山門の僉議者である豪雲が後白河法皇の問いに応答する場面が出てくるが、彼の説明によれば、比叡山の大講堂前庭における僉議に先立って王の舞が演じられている。

この一節については、室町期の延年次第が〈寄楽―僉議―芸能〉とあった構成を備えていたことを明らかにした松尾恒一に、注目すべき指摘がある。氏は、「祭礼の場においては、王の舞は、行列を先導し、方固めを行ったことはよく知られているが、この僉議の場の王の舞も、寄楽と同じように露払い的な意味があるものと見られる」と述べているのである。<sup>(16)</sup>僉議のさいには、衆徒が講堂の前で円陣になっているから、おそらくその中央で王の舞が演じられたのであろう。王の舞をた

だちに方固めの芸能として位置づけてしまってもよいものか、いささか躊躇するところがないわけではないが、いずれにせよ、王の舞が露払いとして上演されていた事実は、そのまま天孫降臨にさいして天津神を先導した猿田彦のありかたを思わせてきわめて興味深い。

ひるがえって、若狭地方をはじめとする各地において、今日にいたるまで伝承されてきた事例のばあいだと、どうだろうか。いま、それぞれの事例を詳しく検討することはしないでおくが、祭礼の行列に姿を見せる王の舞はほぼ例外なく先陣を勤めており、やはり行列を先導する役割を果たしているように感じられる。また、ここで折口信夫の謎めいた発言を紹介してもよいだろう。「ぼくには、どうも王の舞は道中の芸で、本舞台にはいつてからの芸がないように思う。」<sup>(17)</sup>

宇波西神社の王の舞に触れて、折口信夫はこのような感想を洩らしたという。若狭地方に数多く残る王の舞のなかでも、古いかたちを比較的よく残していると思われる宇波西神社の王の舞は、海山・北庄・金山・大藪の四つの集落によって



写真1 宇波西神社の王の舞

交代で担当されることになっている(写真1)。舞い方は大きくわけ、海山だと「道中の舞」「三遍返し舞」「雀踊り」「にぎりめし」の四部構成、金山だと「道中の舞」「さんさんくど(三三九度)の舞」「本舞(舞い戻しを含む)」「すずめ踊り」「おててのていて(お手手)の舞」の五部構成をとっている。ここでは、王の舞の発祥の地とされている海山を例にとり、道中の舞について紹介しておきたい。<sup>(18)</sup>

- ① 7度目の田楽よりの使いが来たら王の舞人(以下舞人と記す)は、師匠につきそわれ庚申堂の仮屋を出る。7度半の使いが来たら1の鳥居の真下に立ち、道中の舞をはじめめる。(鳥居の下での舞人は、右手に鉾を持ち、脇差を後の帯に差している。横に師匠がついている。)
- ② 舞が始まると師匠が舞人の脇差をとり、師匠の腰に差す。
- ③ 舞始めとして、鉾は右手で脇下にささえるように持つ。(鉾先は、正面を向いている。)左手は、腰にあてている。
- ④ ③の状態で両足をやや広げ、頭をそりかえるように後へふり、頭をおこし、右下を見、左下を見て右足から一步前へ進む。(鉾先は、正面を向いている。)
- ⑤ ③の状態で両足をやや広げ、頭をそりかえるように後へふり、頭をおこし、左下を見、右下を見て左足から一步前へ進む。(鉾先は、正面を向いている。)
- ⑥ ④の動作、⑤の動作をつづげ、右足から左足へと一步ずつ進む。道中の舞は、1の鳥居から第2反り橋の手前まで10歩程で行なう。

このような所作や、田楽衆が王の舞を迎えにやってくるころから判断すると、王の舞はやはりそのあとに登場する獅子舞と田楽に先立って演じられるべき性格を備えているように思われる。すなわち王の舞は、引き続き演じられる芸能を祭場に招き入れるために、そこまでの道程を拓く役割を担われているのではあるまいか。一步一步踏みしめながら前進する所作がこのような機能を体現していると考えられたとしても、けっしてゆえなしとしない。

とするならば、『堪仲記』弘安元年(一二七八)五月八日の条をはじめとして、王の舞を道張・道張舞と表記する事例が散見されるものなずけよう。神輿、あるいは祭礼の行列全体を先導する王の舞が、祭場までの道程を拓かんとするかのようには身体を張り出してゆくさまは、道張と表現するにふさわしいものであつたはずである。それにしても、王の舞が道張あるいは道張舞とも呼ばれていたことを知るにつけて、王の舞を道中の芸であると看破した折口信夫の炯眼にあらためて驚かされる。なぜなら、これらの別称は、王の舞の眼目が本舞台に入ってからではなく、むしろ道中の芸にあつた消息を告げているからである。しかし、それをしも王の舞にまつわる積義と見なす必要があることは、あらためて強調するまでもなかつた。

ところで、王の舞に期待されたこのような機能は、祭場に到着してからも変わることがない。ひとまず王の舞が「邪霊を払い道行く先を鎮めるために行なわれた呪術性の強い芸能」として解釈されていたことを再確認したならば、引き続き本舞台における王の舞のありかたを

探ってゆきたいと思う。

### 三 方固めと王の舞

今日、王の舞を解釈しようとするわれわれがしばしば強調するのは、王の舞がいわゆる方固め、あるいは地鎮めとして上演されている側面についてである。当初、本稿の主たる関心も、そのような機能を明らかにするところであった。ところが意外にも、王の舞が方固めとして上演されていたことを示唆してくれる史料はさほど多くない。王の舞を方固めの芸能として解釈する言説は、じつのところ、そのほとんどが研究者のものである<sup>(20)</sup>。かかる言説を支える根拠は、今日でも民俗芸能として伝承されている王の舞に特有の芸能に求められる。すなわち、踏み固めるような所作がいかに方固めのように感じられる、というのが主な理由だったのである。何を隠そう、筆者じしんもそのような言説を展開した主体のひとりであり、いまさらながら内心忸怩たるものがある<sup>(21)</sup>。

じつさい、「踏む」所作を大きな特徴とする王の舞の芸能は、しばしば反閉の機能を透かし見ようとするたぐいの解釈を引きつけてきた。このような傾向は、必ずしも王の舞にかぎったことではなく、「踏む」所作に力点を置けばあいの多い日本の芸能に全般的にあてはまることでもある<sup>(22)</sup>。しかしながら、猿田彦という絶妙の形象を借りてくることのできた「払う」芸のばあいとは異なり、「踏む」芸が喚起する連想は、

さほどに確固たる像を結ぶことができなかったようである。「踏む」芸にまつわる観念連合を語る史料にも見るべきものがないのは、おそらくそのせいであろう。この事実を、むしろ「踏む」芸が容易に言語化できない領域、すなわち芸能の本質により深く根ざしている領域であるがゆえのことと理解したほうがよいのかもしれない。

それにしても、王の舞といわゆる方固めとの関連を検証する作業が事実上ほとんど不可能であるならば、にもかかわらず王の舞がしばしば方固めの芸能として解釈されるのはなぜだろうか。かかる問いに對するためには、まずそのような言説がほかならぬ解釈のレベルで生じた、まさに言説にはかならないことを確認しておく必要がある。そののちによりやく、方固めという曖昧な表現のなかにどのような思惟がこめられているのかを明らかにする試みが可能になるはずである。しかし急ぐ必要はない。まず、いかなるかたちであれ、方固めと王の舞との関連をしのばせる史料を搜索することからはじめよう。わずかな痕跡を見つけ出そうとする試みも、行論のためにはけっして徒労ではないように思われる。

なお本稿では、方固めという術語を、四方を固めるべく行なわれる形式的行動の総称として広く用いており、狭義の方固め、すなわち呪師芸としての方堅には必ずしも限定していない<sup>(23)</sup>。この点については次節以下においてあらためて後述するが、無用の混乱を避けるために、広義に用いるばあいは方固め、狭義に用いるばあいは方堅と記すことにしたい。ただし、この区別にはさしたる根拠があるわけではなく、

あくまで先行の研究における慣例を踏襲した便宜上の措置であるから、ご了承いただきたい。ここでは、まず王の舞をいわゆる方固めの芸能として解釈する言説を概観したのちに、いくつかの興味深い史料を手がかりとしながら、より直截に王の舞との関連がうかがわれる呪師芸としての方堅へと、徐々に論点を移してゆこう。

ところで、中世日本紀のなかに登場する猿田彦の形象から、方固めを含蓄しているとおぼしき部分を見つけるとはできないが、さしずめ前にも言及した『蔽神鈔』巻四十九に見える「以此鉾邪鬼ノ者ヲ拂ヒ退。諸道ノ印ヲ結ビテ道路ヲ鎮スル故ニ」なる一節あたりは、かすかではあれ有効な手がかりを提供してくれるかもしれない。もちろん、この一節は天孫降臨の神話に登場する猿田彦を説明するために記されているのだから、王の舞の芸態のうちでも、道中の芸について解釈を施していると見なすのが妥当な線なのだろう。しかし、猿田彦が天津神を先導したのも、そもそも葦原中国を平定せんとする天津神を支援するためであったことを思うならば、究極の目的はより高次の神の力を借りた国土の鎮護にあったと見てよいのではないか。

おそらく猿田彦の「道路ヲ鎮スル」所作は、道中だけではなく葦原中国においても、基本的には変わらなかつたにちがいない。とは言うものの、『古事記』はともかく、話題をこと『日本書紀』および中世日本紀に限定するならば、天孫降臨ののちに猿田彦がどのようにふるまつたかについて、それらのテキストは黙して語るところがない。どうやら想像を逞しくするしかなさそうであるが、『蔽神鈔』が描く「道

路ヲ鎮スル」所作が猿田彦および王の舞を貫く思想を体现していることは否定できないだろう。このように考えるならば、猿田彦の演劇化と解釈された王の舞が、祭礼の行列を先導するだけにとどまらず、祭場においても同様の機能を引きずっている。少なくとも、そのように観念された可能性はきわめて高いとせねばなるまい。

しかしながら、中世日本紀において、祭場を葦原中国の再現と解釈する言説が展開されているわけでは毛頭なかつた。作成の趣旨からして当然ではあるが、王の舞に言及しているいくつかの中世日本紀ですら、祭場における王の舞の所作を教えてはくれないのである。そこで、もう少し史料を渉猟してみると、『年中行事絵巻』巻十二に描かれた、もうひとつの王の舞が注目される(図1)。祇園御霊会の御旅所とされる、四方を結界した空間のなかでは、右手に剣印をつくり左手に鉾を持った王の舞が、まさに演じられているところである。注意深く見ると、右足を上げ、左足は地面につけているから、祭場を両足で交互に踏みしめる所作を描いたものと思われる。

また、北野天満宮関係の史料のひとつである長享二年(一四八八)の『神記』には、「次ニ神楽、ハレ女八人、神楽男五人、参テ舞、次ニ獅子二首王舞二人一人ツ、ロヲ取テ社壇ヲ三度廻、後ニ御前ニテ舞儀式大略如此」と記されていた。北野天満宮の祭礼のばあい、二人の王の舞が獅子の口をとって社壇を三周したのちに、神前にて舞を奉納していたらしいのである。ここにあげた一節は、たんに王の舞の所作に関するじつにそっけない描写にすぎない。にもかかわらず、上演に先



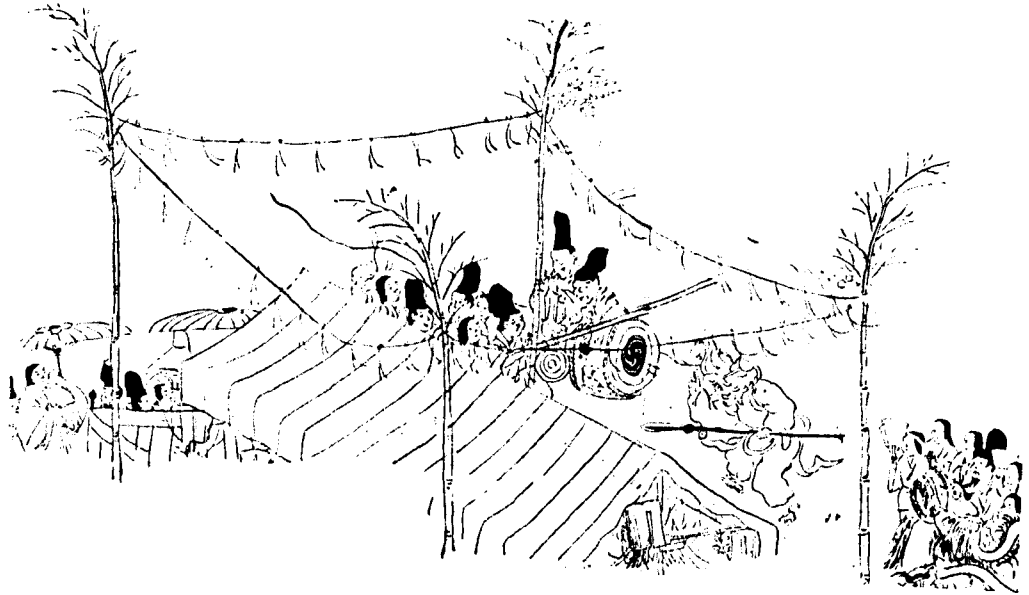


図1 『年中行事絵巻』巻十二に見える王の舞

立って神靈にまつわる場を執拗にめぐる所作を具体的に記した一節を  
読むときに、特別な意味を付与された場を踏み固める機能をそのよう  
な所作のなかに見出そうとする解釈の誘惑は、もうすぐそこまでやっ  
てきている。

しかも、こうした解釈の誘惑をなぞってみせるかのように、王の舞  
をめぐる紡がれる筆者を含めた研究者の言説は、「場を結果する働  
き」、あるいは「身体レベルで祭場の浄化を担う働き」<sup>(24)</sup>を掘りあて  
ようとする視線に貫かれていた。別の表現を試みるならば、王の舞を  
「破い清めのパフォーマンス」<sup>(25)</sup>として解釈しようとしたがる傾向、と  
して一括してしまってもかまわない。王の舞を方固めの芸能として解  
釈する言説のなかに、こうした傾向は最も顕著に現われているからで  
ある。詳しくは後述するが、弥美神社の王の舞における「地回り」に  
対する筆者じしんの解釈も、そのひとつであったと言ってよいだろう。  
しかしそのほとんどは、何らかの史料によって裏打ちされるたぐいの  
言説ではなく、事例をならべることによって漠然と得られた印象の域を出  
ていないように思われる。

ところで、民俗芸能として伝承されている王の舞に視線を移してみ  
ると、いわゆる方固めとの関連をしのばせる事例なら、けっして少なく  
ない。今度は、宇波西神社のそれとならぶ代表的な事例として知られ  
る、弥美神社の王の舞に注目しよう(写真2)。ただし、この王の舞の  
芸態については、すでに詳細な報告を記したことがある<sup>(26)</sup>。煩雑に流れ  
るのを避けて、再び折口信夫の謎めいた発言によりながら、論を進め

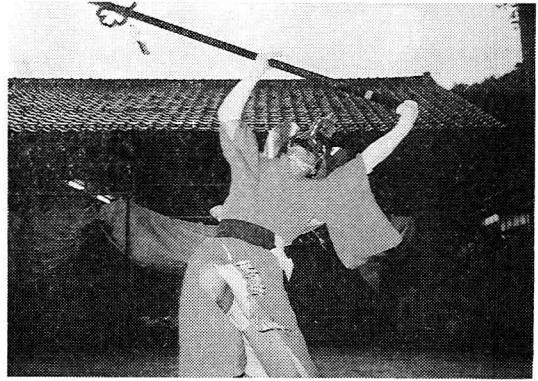


写真2 弥美神社の王の舞

てゆきたいと思う。つぎに引用しておく。

「王の舞の根本理念は力足を踏む、反閨にある。頭を出さぬように悪いものをねじこんでおくのだ。王の舞が歩きすぎるほど歩いてるのはそれだ。反閨をふみに、美しい男女が出ることもあり、天狗が出ることもある。王の舞でも肝腎な点は、反閨の動作の芸能化

ということだ。<sup>(27)</sup>」

弥美神社の王の舞のばあい、清義社と呼ばれる若者組のいわば通過儀礼として設定されているために、芸能そのものはかなり変形されてしまっていると思われるが、それでも「種播き」「地回り」「肩のしょう」「腰のしょう」などの所作には、宇波西神社の王の舞をはじめとする各地の事例と共通する要素がうかがわれる。一言で表現してしまいうならば、それは「踏む」芸にほかならない。かつて筆者は、こうした特徴が最もはっきりと表出している部分として「地回り」に注目しつつ、「特に「地回り」は、演技そのものも上下運動に基づき、強く地面を踏み固める内容を有しているばかりではなく、ほぼ正方形に四

方を踏み固める軌跡を描いて移動するから、四方固めの芸として反閨の本義を最も良く反映している」と述べたことがある。<sup>(28)</sup>

そもそも「種播き」や「地回り」といった呼称じたいが、王の舞の芸態に対して付加された在地レベルの積義であること、もはや多言を要さない。そのさいに、農耕にまつわる言説や地面を指向する言説が積極的に紡ぎ出されてゆく消息は、王の舞の芸態にまつわるイメージの喚起力がどのあたりに潜んでいるのかを示唆しており、たいそう興味深いものがある。同じような事例は、ほかにもいくつか見受けられる。つぎに二例を紹介しておこう。<sup>(29)</sup>

石按神社の祭礼に奉納される王の舞と獅子舞には、石按様の大蛇退治伝説が付加されている

(写真3)。鳥羽谷に残る伝

説によると、かつて鳥羽谷一帯は沼地であり、そこに生息する大蛇が谷の人々を悩ましていた。そこで、石按様が長江の赤淵で大蛇を退治し、以来鳥羽谷は平和になったと言う。この地では、王の舞と獅子舞はこのような伝説とともに受容されている。すなわち、石按



写真3 石按神社の王の舞



写真4 貴船神社の龍王の舞

様に見立てられた王の舞が大蛇を意味する獅子を鎮めるのだ、と解釈するのである。この王の舞が地ならしを彷彿とさせる、すくうような所作を特徴としている事実を思うならば、かかる積義が植えつけられたとしても不思議ではない。このばあい、王の舞は地域の開発を司る文化英雄として観念されている。

同様の積義を植えつけられた王の舞は、ほかにもある。これは若狭地方の事例ではないが、兵庫県多可郡八千代町天船中村に鎮座する貴船神社の祭礼で演じられる龍王の舞も、外見や芸態からして王の舞と見なしてよいと思われる(写真4)。芸態は以下の通り。はじめに神前に向かって地面に三本の線を引き、それから銚を振りまわしながら神

社の境内を疾走したのちに、銚を大きく突きあげる。これを四方に繰り返す。それが終わると、神楽の舞と呼ばれる獅子舞、ゲーゲーと呼ばれる田楽が引き続いて演じられる。

ところで、これらの芸能にも地域の開発を示唆するかのごとき積義が与えられていた。それによると、龍王とはすなわち猿田彦であ

り、かつて松明を持った猿田彦が天船に降臨して田畑の区画測量をなした故事にちなんで行なわれるのが、ほかならぬ龍王の舞であると言う。これに対して、測量が終わったあとに、村人がじっさいに開墾に従事するさまを模したものが獅子舞であるとされる。また、猿田彦の道案内に続いてやってきた獅子舞が、荒地を掘り返して田畑をこしらえたとも伝える。このような伝承は、龍王の舞(王の舞)の芸態から農耕を連想したために生じた積義であると考えられる。やはり地面とそこで行なわれる農耕を指向する言説にはちがいない。

ここにあげた二例については、いずれも在地のレベルで新たに施された積義であると考えてよからう。後者のばあいだと、天孫降臨の神話がモチーフになっているから、もとをたどれば中世日本紀における王の舞の描写に行き着くのであるが、だからと言って、ただちに中世日本紀からの影響を想定するわけにはゆくまい。むしろ、後世において天孫降臨の神話が人口に膾炙するようになってから、新たに紡ぎ出された積義であったのではないかと考えられる。

なお私見では、この種の言説は、おおむね芸能を上演する身体が自立性を失って衰弱してゆくにしたがって、芸能の形式を維持するべく積極的に喧伝されるばあいが多くようである。<sup>(30)</sup> そのような消息をよく物語っていると、やや微妙な位置にあると思われる事例としてさらに一例、茨城県久慈郡金砂郷村の西金砂神社に伝承されている田楽のなかに登場する王の舞にも、少しばかり触れておかなければならない。<sup>(31)</sup>

しかしながら、西金砂神社のそれは、正しくは王の舞と称されているわけではない。安政初年（一八五四）にまとめられた加藤寛斎の『常陸国北郡里程間敷之記』の巻三をはじめとして、近世の記録には「四方加持」と記されているが、現在では一般に「四方固め」と呼びならわしているようである。そこで、これらの名称が王の舞を意味していることを論証するための、いささか煩雑な手続きが必要になってくる。

西金砂神社では、七十三年ごとに大祭礼、七年ごとに小祭礼があった、田楽が奉納されてきた。本来は修正会のものに演じられていたも

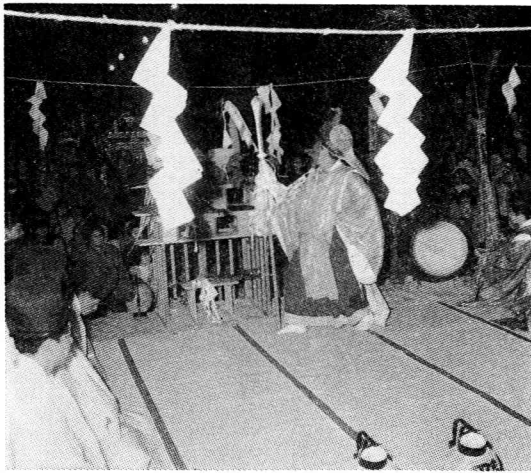


写真5 西金砂神社の四方固め（鹿志村保男氏撮影）



写真6 『田楽獅子舞図』(早稲田大学演劇博物館提供)

のと察せられる。現行の演目は四方固め・獅子舞・種蒔き・一本高足の四番から構成されており、そのうちの四方固めには王の舞の輪郭をかたちづくるいくつかの特徴が備わっているのである(写真5)。ほかの芸能に先立って演じられること、孔雀の作り物をいただいた鳥甲に鼻高面をつけること、左手に鉾を持って四方をまわることなど、いずれも王の舞の典型をなぞっていると見なしても大過あるまい。しかも、種蒔きと呼ばれる演目の内容はビンザサラなどをもってする田楽躍にほかならないから、王の舞―田楽―獅子舞を中軸とする、中世における祭礼芸能の構成を、ここにも見出すことができるわけである。

なお、早稲田大学演劇博物館に収蔵されていた明治二十三年（一八九〇）の「田楽獅子舞図」(写真6)は、長く内容が不明なままであったところ、最近になって渡辺伸夫が西金砂田楽図であることを明らかにしてくれたおかげで、新たにいくつかの事実が知られるようになった。氏もまた、そのなかに描かれている鼻高面をつけたものを王の

舞であると解説するのだが、図の右隅下に記された識語によれば、「四方拝」とも呼ばれていたらしい。

しかも注意深く観察すると、右手は剣印をつくっている。剣印は王の舞に顕著に見られる特徴のひとつであったから、この鼻高面をつけたものが王の舞に相当することは、もはや疑いを容れないのではないだろうか。じっさい、西金砂神社に伝承されている「四方固め」の芸態は、いまも明らかに剣印の痕跡をとどめているのである。

ところで、前述した『常陸国北郡里程間敷之記』巻三のなかで、加藤寛斎は西金砂神社の「四方加持」(王の舞)について考察をめぐらし、「役王役也五穀成就なし給へと四方八方の天神へ向ひて祈る事と見へたり寛斎按ニ猿田彦の命を表する也天孫降臨し給ふの時露払をらし勇猛の神なる故役王の任ニ設たるもの歟」と解釈している。やはり農耕にまつわる言説であると言えそうであるが、ここでも天孫降臨の神話が参照されており、王の舞の芸態にまつわるイメージがどのあたりに収斂してゆくのかをあらためて認識させてくれる。

天明の初年に生まれた加藤寛斎のばあい、きわめて低い身分に甘んじてこそいたものの、俳句や絵画を嗜み、学者としての著作も多かったから、彼の言説といわゆる民間伝承とを同列に論じるわけにはゆかないだろう。しかしながら、王の舞に新たに施された積義であることには変わりがないから、いずれにせよ王の舞と方固めとの関連を明らかにする手がかりとしては、あまり適切ではないように思われる。

ただし西金砂神社の事例に、ほかのものとはやや異なった性格を認

めたいのはほかでもない、「四方加持」なる呼称とその芸態にそくしてである。この呼称じたいも新たに施された積義であると考えられなくもないが、少なくとも加藤寛斎によって行なわれた解釈に先立つ可能性は大きい。別の表現を用いるならば、加藤寛斎の言説および民間伝承は、たとえば「四方加持」といった呼称に彩られた王の舞に対する、いわば再―解釈の所産として位置づけられるのではないだろうか。そして、そこには狭義の方固め、すなわち呪師芸としての方堅めへとつながってゆく隘路が見え隠れしているように思われるのだが、詳しくは次節以下で述べることにしよう。

#### 四 方堅と王の舞(一)

これまで見てきたように、上演の場における王の舞についてのわずかな史料と、民俗芸能としての事例が教えてくれる王の舞の芸態は、たしかに方固めと呼ばれるにふさわしいものであったように思われる。ましてや、鎮道神としての猿田彦のイメージがすべりこんでいたのだから、ごく自然な解釈であったと言うべきか。それでもなお、方固めと王の舞との関連を探ろうとするならば、すぐさま看過できない難問が待ちかまえていることに気づかされるのである。それは、翁猿楽成立期の研究にとって重要な課題となっている方堅(方固・宝堅とも表記する)と王の舞との関わりにはかならない。

ただし、両者の関係には不明な点が多く、じっさいに交流があった

のか、それともあくまで解釈のレベルでのことであったのか、筆者じしんにもまだよく見えていない。正直に言って、これからの論述がおぼつかないものになりはしないかと恐れている。しかしながら、両者は少なからぬところで酷似しており、歴史的にまったく無関係であるとはどうしても考えにくいのである。そこで本節では、これまでほとんど指摘されてこなかった両者の関係を、まず解釈のレベルで捉えることとして、引き続き可能なかぎり芸能史の脈絡のなかに位置づけてゆきたい。そのための手がかりはけっして多いわけではないが、たとえば西金砂神社の「四方固め」もそのひとつである。

もっとも、金砂田楽の「四方固め」を正しく理解しようとするならば、さきほどの説明ではやや片落ちの感を否めない。前節では西金砂神社の田楽のみを扱ったが、たんに金砂田楽と言ったばあい、一般的には東金砂神社と西金砂神社の双方で上演される田楽を総称しており、じつはどちらにも「四方固め」が伝承されているのである。そこで今度は、東金砂神社の「四方固め」について概観しておこうと思う(写真7)。残念ながら、筆者じしんは未だに実見する機会に恵まれていないため、じっさいに現地調査を行なった新井恒易による報告を紹介することを許されたい。<sup>(34)</sup>

なお、東金砂神社の田楽については、つとに本田安次によって報告がなされているが、その内容は現地調査によるものでなく、昭和十年(一九三五)十月二十六日に日比谷公会堂で行なわれた日本民俗協会主催の第一回民俗芸能大会の記録に基づいているようである。<sup>(36)</sup>このとき

の況状が判然としないので、詳細は不明ではあるものの、民俗芸能大会用の演出として何らかの改良が行なわれた可能性が大きい。<sup>(37)</sup>筆者じしんは、けっして現地での上演形態のみに意義を認めているわけではないが、ここの意図にしたがって、

信頼度においてやや問題のある本田安次の記録は採用しなかった。前置きはこのぐらいにし、以下に引用した新井恒易の報告を参照していただきたい。

「金の小鳩のついた冠、白しゃぐま、白色の殿面を被り、狩衣に袴をつけて中央に出る。太刀・長刀・鉾・神札の四段からなり、まず後見が太刀一振りを両手に一文字に捧げて出すと、舞人は九字を切って受けとり、正面に向けて太刀を抜き、しづかに護摩火の前に進み、切先を火の上にし出し出さしあぶるようにし、それからかまえて正面に向けて突く(三返)。次いで東北の角に向けて進んで同様に突き、かえして西南の対角線の角に向けて同様に突き、さらに西北と東南の対角線に向けて順次突き、中央にもどって正面に向い、太刀を一振文字に

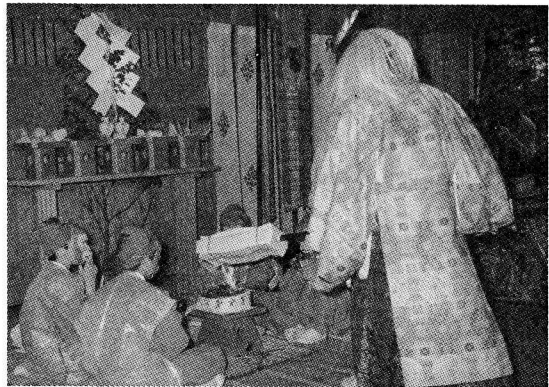


写真7 東金砂神社の四方固め (鹿志村保男氏撮影)

捧げて一拜、後見にかえす。／＼ついで後見が長刀の鞘を払って一文字に捧げて出すのを受けとって、正面から四方に同様につき固める。さらに鉾および嵐除の神札の束を二メートルほどの竹の先にはさんだものを、順次とって同様に五方に突き固めて終る。<sup>(38)</sup>

すなわち、西金砂神社の「四方固め」では鼻高面をつけて四角にまわるが、東金砂神社のそれのばあい、殿面を用いて斜め十文字に動くようになっているのである。ほかの芸能に先立って演じられることは西金砂神社のそれと同様であり、いかにも方固めを思わせる芸態にも共通点が多いが、いくつかの顕著なちがいについても、じゅうぶんな注意を払っておきたい。とりわけ、金の小鳩の作り物をつけた冠、白いしゃぐま、白い殿面をかぶること、狩衣に袴を着用すること、太刀・長刀・鉾・神札の四段から構成されていることなどについては、呪師芸としての方堅を視野に収めたいので、あらためて検討する必要があるように思われる。

ところで新井恒易は、東金砂神社の「四方固め」について「舞庭の方固めで呪師芸の系列のもの」と見なしている。<sup>(39)</sup>一方、西金砂神社のそれについても、明言こそしていないが、呪師芸との密接な関わりを想定しているらしい。王の舞という芸能を呪師芸の系譜上に位置づけようとする氏の所説については、すでに別稿で言及しているので、<sup>(40)</sup>ここでは関心を金砂田楽の「四方固め」にしほりこんで論述しておく。氏は、若狭地方の宇波西神社に伝承されている王の舞に触れて「王の舞は本来、呪師の演じる先払い―方固めにあったはずで、その先払

い方固めをした舞庭で、田楽や猿楽の芸能が行われるしくみになっていた。(中略)王の舞はきわめて重い役とされているが、要するに舞楽の手法をとり入れながら、祭礼芸能の始めにあたって、先払い―方固めをする呪師の呪法として形成されてきたものといえよう」と述べる。<sup>(41)</sup>

しかも、別のところでは「常陸の金砂、紀伊の有田、若狭の田楽(気山・向笠など)、播磨の社町鴨川の田楽・猿楽などにも鼻の王の先払い―庭固めを見ることができ、その由って来るところは一つであつた」と推測しているから、氏は宇波西神社の王の舞のみならず、王の舞という芸能したいを呪師芸の系譜に連なるものとして理解しているかのごとくである。詳しくは次節で論述することにしたが、それは、西金砂神社の「四方固め」(王の舞)にあってもまったく例外ではなかった。

こうして見てみると、どうやら氏は、金砂田楽に伝承されている二種類の「四方固め」を、ともに呪師芸に由来する一連のものとして把握しているように察せられる。後述するように、氏の見解そのものには若干の留保が必要であるが、それはともかくとしても、この両者を比較対照するところから、あるいは王の舞と呪師芸としての方堅とのつながりを割り出すことができるのではあるまいか。ただし、その前にもうひとつ、あらかじめ大方の注意を喚起しておくべきことが残されている。

それはこういふことである。なるほど新井恒易の所説はきわめて魅

力的なものであったが、そこには微妙な問題が含まれている。すなわち、氏が言うところの呪師芸との交流が、いったい王の舞の前史（成立史）に属する問題なのか、それとも後史（変遷史）のひとつまとして考えられるべきなのか、どうも判然としないのである。そのため、かつて筆者は氏の所説を批判して、「現時点で与えられた情報から判断するならば、これは王の舞の後史に属する問題である」と述べたことがある。

そののちも、管見のかぎりでは王の舞の初出史料と考えられる『猪隈関白記』正治元年（一一九九）の新日吉社小五月会に関する記事を遡る史料は発見されていない。植木行宣が述べるように「その先蹤は、伎楽の治道に出て猿田彦と習合し、神輿渡御の先導を勤めた鼻長面を着けるものにあるであろうが、それとは一応区別される内容をもったために、王の舞と呼ばれ、一つの芸能として新たに登場した<sup>(44)</sup>もの」とするならば、王の舞の先行形態が呪師芸としての方堅と交流していた可能性がまったくないわけではないにせよ、こと王の舞の成立事情に関するかぎりは、従来どおり「本来舞楽・伎楽に由来する外来系の芸能として現われつつも、さまざま要素との習合を繰り返して現在に至る<sup>(45)</sup>」と考えておくしかなさそうである。

かくして、王の舞と方堅とのつながりは、王の舞から見れば「さまざまな要素との習合」の過程を示す一例として理解されるべきである、ということになる。それゆえにこそ、両者の関係じたいを王の舞の芸態にまつわるイメージの所在を知るためのテキストとして読む立場も

可能になるのである。限られた史料から王の舞と方堅との関連を解明する作業はけっして容易ではないが、そのような試みによって、王の舞に植えつけられた釈義のありようを逆照射することはできないだろうか。以下は、かかる見通しに立脚しつつ試論として記されるものである。

## 五 方堅と王の舞(一)

近年、翁猿楽の成立に関する研究が進展するとともに、平安中期ごろから京都の六勝寺などの修正会・修二会に奉仕していた呪師との<sup>(46)</sup>関わりが、あらためて重要視されるようになってきた。いかなるかたちであれ、呪師が翁猿楽の成立に深く関与していることだけは、まずまちがいないと見てよさそうである。しかしながら、両者の関係をどのように捉えるべきかについては、能勢朝次の「呪師考<sup>(47)</sup>」をはじめとして、諸説が発表されており、必ずしも見解の一致にはいたっていない。なお、こうした研究の現状を的確に把握したいむきには、山路興造の要領を得た整理が大いに参考になる<sup>(48)</sup>。

ところで、天野文雄は「翁猿楽の成立と方堅——呪師芸の継承——」と題した論考のなかで、翁猿楽がまず呪師芸として成立し、それを猿楽が継承したとする『能楽源流考』以来の定説を踏襲しつつも、翁猿楽と呪師との間に存在する懸隔をつなぐものとして、方堅に注目している。この論考は、方堅に関する史料を博搜しているばかりではなく、



方堅の芸態について具体的に論じた唯一のものとして貴重である。<sup>(49)</sup>氏によれば、方堅とは「神社の社殿造営における上遷宮（御神体の新社殿への遷座）に際して演ぜられた鎮壇結果の呪術的な芸能」<sup>(50)</sup>と定義されるが、これまでその実態はほとんど明らかにされてこなかったのであった。

氏はこの方堅を、猿楽が関与した芸能として位置づける。そもそも氏が方堅を検討の対象とするにいたったのは、呪師芸から翁猿楽が成立してくる過程の一端を明らかにするためであったから、方堅を呪師芸の呪術的側面を継承した「真正正銘の猿楽芸」<sup>(51)</sup>と前提するのも、けだし当然であったと言わなければならないだろう。しかし、そのような見解に対しては、異論がないわけではない。たとえば植木行宣は、かつて方堅についてつぎのように述べたことがある。

「方堅はたしかに、芸能というよりは咒法であった。猿楽者はいちおうそれを咒師からうけついでわけだが、しかし、猿楽芸としてうけとったと即断してはなるまい。それはまず、咒能にたずさわる神人の資格においてうけとめられたというべきなのである」<sup>(52)</sup>。

こうした主張は、藝能史研究会が最近になって企画した共同研究「翁猿楽研究の現況」を概括した同名の論考においてもまったく変わっておらず、「方堅は呪師から猿楽が継承した呪能であると認められているが、方堅そのものは結界鎮壇の呪術として猿楽が保持したものであり、猿楽のわざではあるが猿楽芸として演じられたものではない。方堅の神事（正遷宮祭）においては猿楽者はまず神人として振

舞い、秘儀（方堅）のちに猿楽者としてその神事猿楽に従ったとみるべきである」<sup>(53)</sup>と、その所説を展開している。

さらに注のなかでは、前掲の天野論文に触れて「そこに明らかにされた方堅の芸態はほとんど王の舞のイメージであり、呪師芸そのものともみえる。猿楽者がたずさわったという他にそれを猿楽芸とする特有のものは見当たらないように思われる」<sup>(54)</sup>と述べ、方堅を猿楽芸に短絡させてしまうことに対して、氏は慎重な態度を崩さないのである。じっさい、天野論文で明らかにされた方堅の芸態は、植木行宣が看破したように、王の舞のそれと重なりあう部分が少なくないと思われる。まずその特異な芸態を見てみよう。

方堅の芸態は、呪師座から猿楽座に転じた伊勢猿楽のひとつ、和屋座に関係する記録に詳しく記されている。「諸社造（遷）宮方堅夜神事執行之次第」〔『能楽源流考』所収〕や「方堅神事」〔『日本庶民文化史料集成』第2巻（田楽・猿楽）所収〕などがそれであり、いずれも江戸末期のものではあるが、じつに興味深い事実を示してくれる。芸態そのほかの詳細な検討については天野文雄の論考を参照していただくとして、ここでは概略のみを紹介しておきたい。

方堅の演者はひとりだけで、夜になると素襖・袴・侍烏帽子・扇・大小をつけて、七段からなる神事を勤める。その中心は、阿吽の鬼面をつけて行なわれる反問であり、「阿面反閉之次第」と「吽ノ面ノ行ヒ」からなる。「阿面反閉之次第」はさらに「鉾之行」と「太刀之行」に二分されるが、用いるものが鉾か太刀かのちがいで、所作はほと

んど変わらない。口を開いた黒塗りの獅子鼻面をつけて行なわれる。「諸社造(遷) 宮方堅夜神事執行之次第」は、「銚之行」をつぎのように記している。

- 一、左右ナギ スグニ右ヘナグリ、又左右ヘナグヤウニフリテヒダリメグリ、一巡ヅム也。
- 二、左右ヘ切コミ 足踏左右ニ一刀ヅ、四方へ、東方ヨリ始、南方西方北方也。此北方時、社壇ノ口ヘ銚先切付ヌヤウ。
- 三、左ノ指添テ左右切コミ 四方右同前、二刀ヅ、。
- 四、ツ、コミ 左ノ手添テ左右ツキコミ、四方面同前。
- 五、銚ヲタテニ持、四方フミカタメ同前足バカリニ左右三足バカリ。この「銚之行」と「太刀之行」が終わると、口を閉じた黒塗りの鼻高面につけ替えて、引き続き「吽ノ面の行」となる。銚・刀などを用いて四方の角で十文字を切り、最後に弓矢で藁人形を射ることがある。再び「諸社造(遷) 宮方堅夜神事執行之次第」から引用しておく。
- 一、銚ヲ持、神前ニ立向、イタバキ、四方ノ角々ニテ十文字ニ切ル。
- 二、丑寅鬼門ノ角ヨリ始テ、戌亥ニテ納也。
- 三、銚ナシニ兩手ヲ外縛ノ印シカト前ニムスピシメテ、四方向ニテ足フミ三足ヅ、フミカタム前ノ如ク、ウシトラノ角ヨリハジメ、戌亥ニテオサムル也。
- 三、太刀刀ニテヨシ十文字切。四方ノ角々前ノ如クナリ。
- 四、太刀刀モ ナシニ兩手ヲウシロヘマハシ、内縛ノ印ヲシカトム

スピシメテ、足フミ三足ヅ、フミ堅メ、是モ前ノ如ク四方ノ角々バカリニテ行フナリ。

- 五、弓 三段ノ尖リタル矢ヲツガヒテ、左ヘメグリテ、人形ノムネニサシ付テ射ル。コノ次ニ、カリマタノ矢ヲツガヒテ、右ヘメグリテ、矢ノ根ヲ上ニ上テ廻ル。扱丑寅ノ鬼門高ク射テヤル。

ここに紹介した方堅の芸態は、いかにも呪術的な雰囲気をもたえているが、細かく検討してみると、植木行宣の指摘によるまでもなく、王の舞のそれと酷似している部分がいくつか散見される。とりわけ「吽ノ面の行」とは、王の舞を彷彿とさせるところがきわめて多い。思いつくままに書き出してみよう。

たとえば、明治二十八年(一九八五)に刊行された『神都名勝誌』(『日本庶民生活史料集成』第二十二卷(祭祀)所収)や伊藤令雄が撮影した写真<sup>(58)</sup>から判断するかぎりでは、口を閉じた黒塗りの鼻高面は、一般的に王の舞に用いられるものとよく似ている(図2)。たんに銚を用いるだけではなく、前半では銚や太刀を用い、後半になると素手で演じるところも、まったく同じである。また、ほとんどのばあい王の舞で太刀を用いることはないが、兵庫県加東郡社町上鴨川の住吉神社に伝承されているりょんさんの舞(王の舞)(写真8)のように、小刀と太刀を腹前で十文字に交差させて佩く事例もないわけではないのである<sup>(59)</sup>。

しかも、このような推測によりつつ、「諸社造(遷) 宮方堅夜神事執行之次第」を読み直してみると、反閉について記した興味深い一節を

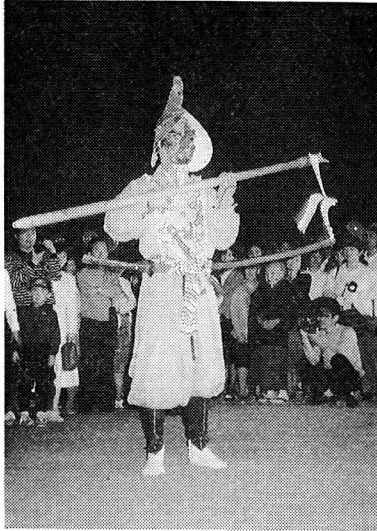


写真 8 上鴨川住吉神社のりょんさんの舞



図 2 方堅に用いられる鼻高面、『神都名勝誌』より

見出すことができる。そこには「(前略)猿田彦ノ面ヲカケル。此面ノ名ハ鼻長トモ王舞トモ鼻高トモ猿田彦トモ云フ。鼻ノ王トモ王之鼻ト

モ云フ」とあった。これをもって、すぐさま方堅を王の舞に結びつけるわけにはゆかないまでも、方堅に用いられる鬼面の一名を王の舞と称したあたり、両者の間に何らかの影響関係を認めることはできるはずである。

また、岡山県岡山市一宮の吉備津彦神社には、「一宮社法」(吉備津彦神社史料)文書篇所収)と呼ばれる康永元年(一三四二)の記録が現存している。それによれば、備前一宮の神子や楽頭・神楽の衆が、村々の宮の祭における神楽事として、しゅばしり・かいなさし・けんはい・はな長の舞・れんじの舞・ぶがくの舞などを勤めている。しゅばしりは呪師走り、けんはいは反閤を指していると思われるから、呪師芸に由来するものと見てよからう。また、六月二十八日に行なわれた一宮の御田植祭に際して、御神楽として鼻長の舞・連事の舞・けんはいのあったことが知れる。

一のつと候てより、楽頭と申候て、鼻長のおもてをかけ、ゆごて、くよりはかまにていて申候、

一長のやにてとりかふとをきて、かたあて、ゆごて、わきひき、むかはき、くよりはかまにて五人、ほこ、大刀、弓、長刀、けん、此道具をわきはさみ、手足ノいんけうにてけんはいをふみ、あくまをはらい、四方天地ヲちんじ申、其間ニ御せん参り候、

まず、鼻長の面に弓籠手・括袴をつけた楽頭が、鼻長の舞を演じる。つぎに、鳥甲をかぶり、肩当て・弓籠手・脇引・行膝・括袴をつけた五人が、それぞれ鉾・太刀・弓・長刀・剣を脇にはさんで、楽頭に続

いて連事の舞を行なう。さらに、手足の印形で反閉を踏むことによつて、悪魔を払い四方天地を鎮める。このような一連の神楽事は、岩田勝が指摘するように、<sup>(58)</sup> いずれも呪師芸が定着したものと見てよく、伊勢猿楽の方堅と同じ系統に属していると考えられるのである。

やはり伊勢猿楽の方堅と同じ系統に属すると思われる事例としては、奥三河に数多く伝承されている花祭などに鎮めの行法（竜王の舞とも言う）のひとつとして見える火の王・水の王や、三信遠の一円に広く分布する修正会の芸能などにしばしば登場する、鼻高面をつけて鉾などを持って地固めを行なう先払い（または後払い）を指摘しておかなければならない。いずれも王の舞と酷似していることは、錦耕三や新井恒易が指摘するとおりであるが、<sup>(59)</sup> とりわけ坂部の冬祭において鎮めとして演じられる火王・水王の鼻高面（写真9）については、伊勢猿楽とのつながりを暗示する興味深い伝承が語られていた。

坂部に土着した熊谷家に伝わる『熊谷家伝記』によれば、三代直吉が坂部に移り住んでから数年たった永享四年（一四三二）の九月、坂部は大地震に見舞われた。そのため、伊勢の浪人青谷源太夫に請うて占ってもらったところ、江州の志賀から火王・水王を勧請して、当地の鬼門に祀れば地震は鎮まるとのことであった。そこで、火王・水王二神一字の小社を建立し、かの青谷源太夫を祝りに定めたという。<sup>(60)</sup>

おそらく青谷源太夫という占師は、伊勢猿楽につながる呪師の流れを汲んだ者のひとりでもあったのだろう。じっさい、火王・水王の鼻高面は、伊勢猿楽の方堅に用いられる鼻高の阿吽二面と酷似していた

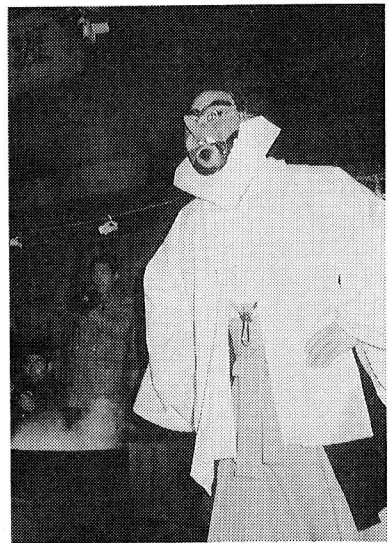


写真9 坂部の冬祭に登場する鼻高（火王）

のであった。かくして、火の王・水の王をめぐる伝播の経路について、ごく粗い見通しを立てることができるともいえない。すなわち、坂部のそれをはじめとする、各所の火の王・水の王は、伊勢猿楽と深く関わっていた呪師によって三信遠の一円に持ちこまれたもので、<sup>(61)</sup> そもそも方堅のさいに用いられた阿吽の二面に端を発するのではなかったか。ここでようやく、前節で言及した金砂田楽の「四方固め」に戻ることも可能になる。東金砂神社の「四方固め」の芸態もまた、上述した伊勢猿楽などの事例に最もよく示される、呪師芸としての方堅ときわめて近似していた。新井恒易の推測どおり、おそらくこれも方堅の一流であったにちがいない。しかも「四方固め」という名称は、西金砂神社では王の舞を意味していたのである。ここには、方堅と王の舞とが何らかの関連を持っていた事実が示されているように思う。

もちろんそれだけでは、依然として方堅と王の舞との因果関係を解

明するまでにはいたらないが、少なくとも両者がかなり早い時期、たとえば東西の金砂神社に伝播する以前に交流していた可能性はきわめて大きい。前節で述べたように、方堅から王の舞が発生したとは考えにくいから、両者は出自を異にしていたにもかかわらず、変遷の過程で早くからダブル・イメージで捉えられていたものと思われる。このように王の舞が方堅と同一視されるにいたったのは、両者に期待された機能が期せずして一致していたからにはかなるまい。前に引いた「諸社造(遷) 官方堅夜神事執行之次第」の一節も、そのあたりの消息を暗示するテキストとして読むことができるはずである。

ところで、伊勢猿楽にはこれとは別に、毎年正月に演じられた猿楽に先立って「師子六舞」があり、やはり方堅と呼ばれていたようである。「師子」は「呪師」の転訛であるらしく、呪師芸のひとつであったと考えられる。その芸態について、「豊受太神宮年中行事今式」は「所謂師子六舞、猿楽之徒三人、各着<sup>ニ</sup>鳥兜、装<sup>ヒ</sup>衣裳、左<sup>ト</sup>援<sup>ト</sup>枹、右<sup>ニ</sup>提<sup>リ</sup>鈴、出<sup>ニ</sup>舞臺之中間、鼎<sup>ノ</sup>如<sup>ニ</sup>ニチノ如<sup>ニ</sup>シテ、不<sup>レ</sup>謳<sup>レ</sup>不<sup>レ</sup>鼓、只<sup>ニ</sup>撃<sup>リ</sup>枹<sup>ヲ</sup>撼<sup>リ</sup>、鈴廻<sup>リ</sup>舞。舞之三四周而去」と記している。これを見るかぎりでは、王の舞と一致するところは鳥甲の使用ぐらいであり、それとて呪師の輪郭をかたちづくる特徴のひとつとして説明したほうがよさそうである。とりたてて言及する必要はないとも思われたが、ここではむしろ、伊勢猿楽が二種類の方堅を保持していたことに注意を払っておきたい。

このあたりについて天野文雄は、「方堅が上遷宮での所演を本来とする点からみると、師子六舞はあくまで方堅の一変形で、方堅の芸態

という点では二次的な資料として扱うべきであろう」としている。<sup>(62)</sup> まったく正当な見解であると思うが、この事実からは逆に、方堅には定まった芸態がなかったのではないか、との想像も導き出されるはずである。かかる見通しとも呼応するかのごとく、植木行宣は方堅を猿楽芸に限定するのではなく、その範疇をもっとゆるやかに捉えようとしている。

氏が述べるように、もとより反問の呪法は呪師のみの特技ではなく、王の舞や獅子舞によっても担われたにちがいない。<sup>(63)</sup> つまり、方堅が呪師芸に由来していることじたいは否定できないとしても、それは必ずしも特有の形式的行動をとることを意味しているわけではなかった。むしろ、状況に応じて動員されたさまざまな芸能や神事、もしくはそれらに期待されていた特殊な機能を方堅と称していたように察せられるのである。おそらくは王の舞もそのひとつではなかったか。また、いづれ方堅として解釈されてゆくことになる芸能のために、結果的にはじつに豊かな素地を提供したのが、ほかならぬ呪師であったとしても、けっして不思議ではない。

なお、本節を閉じるにあたって、方堅と王の舞とをあわせ持つ事例を紹介しよう。京都府綴喜郡宇治田原町の三社祭は、十月十七日に多くの宮座が主体となって営まれる。そのうち、舞物の座は声翁座・王鼻座・田楽座・獅子座の四座で、それぞれ声翁(細男)・王鼻(王の舞)・田楽・獅子舞を奉納するのが習わしである。王鼻には大人ひとりと子供ひとりがあたり、これに太鼓と鉦が加わる(写真10)。筆者も

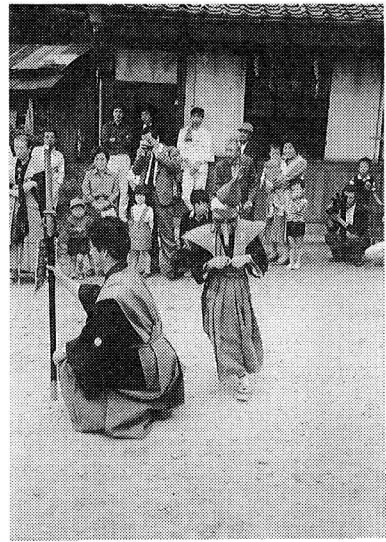


写真10 三社祭の王鼻

昭和六十一年（一九八六）に実見しているが、芸態については伊東久之が要領よくまとめているので、以下に引用しておきたい。

「子供は袴に天狗面をかぶり、頭に鶏甲をかぶる。大人は袴のみをつけている。まず神前にむかって前に子供がたち、後に大人が鉾をもってしゃがむ。子供は左足をあげてうしろに折り、左手背、右手は腹にあてて前かがみに一礼し、大人のまわりを鉾にむいて二回まわる。三回目は足は同じで手は前で糸巻きをまくようにぐるぐるとまわしながら鉾のまわりを一回まわる。都合三回まわると、大人の持っていた鉾を受けとり、神殿にむかって立ち、左足先あたりに鉾をたてて前へ三度たおす。ついで鉾を持ちあげて左右左と大きくふり、一礼しておわる」<sup>(64)</sup>。

ところで、古くは三社（御栗栖神社・大宮神社・三宮神社）の正遷宮のさいに、奈良の高畑から金春太夫を招いて「祝儀の能」が催され

たという。能は開口にはじまって五番演じられ、夜になると神主と金春の猿楽太夫が内陣に入り、「法堅」と称される儀式を行なった。<sup>(65)</sup> この「法堅」じたいは、言うまでもなく猿楽芸であるから、天野文雄の所説を裏づけるものであって、王の舞と重なる要素はまったく見受けられない。しかし、ここに紹介した三社の事例は、方堅と王の舞とがきわめて近い局面で登場していたことを示している。少なくとも、両者が互いに通底する機能を担っていた可能性は、まず動かないところであるように思われる。

## 六 釈義の政治学へ

ここまで、猿田彦と方固めに注目しながら王の舞にまつわる釈義のありかたについて論及してきた。それとともに、呪師芸における方堅と王の舞との史的関連を実証的に明らかにする試みにも着手したのであったが、残念ながらこちらのほうは推測の域をさほど出ることができなかったように思う。こと方堅に限定するならば、現時点ではやはり解釈のレベルにおける関連を指摘するほかなさそうである。しかしながら、関心を王の舞の釈義に限定したさいにも、依然として大きな課題が残されている。それは、王の舞にまつわる釈義を生産する主体およびそのような主体によって構成される社会集団のありかたを明らかにする試みにほかならない。

ただし、それらの実態を知るための手がかりはほとんど与えられて

いないため、復元的作業はじつのところ至難の技である。そこで、最も重要な論点になると思われるのは、特定の積義を可能にする知識の流通形態がいかなる内実によって支えられていたのかを探ることではないだろうか。王の舞の解釈学を構想するためには、このように、いわば積義の政治学に対する視線を欠落させてはならないと考える。幸いにも、猿田彦と王の舞との関連を説くテキストについては、ある程度の見通しが可能であるので、このあたりから論述してゆこう。

言うまでもなからうが、王の舞を猿田彦の演劇化として捉えるためには、まず猿田彦とそれが登場する『日本書紀』についての知識が備わっていないければならない。中世における『日本書紀』の流通形態を探る必要がある所以である。そこで、再び猿田彦と王の舞との関連を語る一連のテキストに立ち戻ってみたい。この種の解釈は、『積日本紀』のなかにはじめて登場する。筆者じしんはこのテキストが含意する思想的背景にまで論及する能力を持たないので、さしあたり本稿では阿部泰郎の要領を得た概括を引用しておく。

「おおまかにいえば、日本紀は中世に、注釈と物語化の、ふたつの側面において解釈され、享受された。前者の側面は、鎌倉時代に「日本紀の家」として成り立った卜部兼方の『積日本紀』であり、また兼方本日本書紀神代巻であろう。その成果は仏教界における神道家にも受けつがれ、南北朝をへて室町初期にいたり、了誉『日本書紀私鈔』や春瑜『日本書紀私見聞』良遍『日本書紀聞書』などが作られた。(後略)<sup>(66)</sup>」

じつにさまざまな軌跡を描いた中世日本紀の活動のうち、さしあたり猿田彦と王の舞との関連を説くテキストは、氏が言うところのふたつの側面のうちの前者にすべて含まれている。『日本書紀』の注釈という形式として体系化された知識は、本来は神祇官の一員であって、中世には家学として古典の研究に従事した卜部家のような特定の家に相伝されており、その配分にあたっては、きわめて限定的かつ秘伝めいた形態をとらざるを得なかったようである。<sup>(67)</sup> 秘儀的な知識を共有する主体によって構成される社会集団は、おのずと自律的な体系をつくりあげることになるはずであるから、知識の配分形態にそくして言うならば、ひとまず閉鎖系の相を示していると見なしておいてよいのではないだろうか。

さらに、『日本書紀』をめぐる知識の体系は、麗氣神道や山王神道に代表される両部神道のごとき宗教思想<sup>(68)</sup>と複雑に絡みあうことによつて、中世日本紀としてきわめて独自かつ奇怪な相貌を整えていった。このような経緯は、中世における思想のゆるやかな連なりを前提として、はじめて可能になったものと考えられる。じっさい、『日本書紀』の内容から大きく逸脱した中世日本紀は、伊藤正義のことばを借りるならば、「中世の思想と文芸の各分野にひろく泌みわたって、いわば通説化して行き、常識化して<sup>(69)</sup>」たのである。なるほど中世日本紀とは、やがてそこへと収斂／組織されてゆく知識が、このように自在かつ多方面にわたる流通形態を備えることによつて成立を見た特異な領域であったと言えよう。

「しかし、神道論は、狭く度会家のごとき神道家にのみ奉ぜられ、墨守されたというのではない。(中略)ことには、一条兼良の日本書紀研究が卜部兼熙の伝授を受けて吉田兼富に伝授し、その間において『日本書紀纂疏』が成立しており、さらにはまた慈遍の例を引き合いに出すまでもなく、天台、真言の僧から禪家にいたる幅広い神代紀への関心があった。このようにみて来るとき、神道思想、あるいは神道的思考型態といったものは、それ自体として独立するかたちではなくとも、時代一般にはかなり普遍であったといつてよからうか。右にみたごとく、数多い日本書紀研究はもとよりのこと、それらと密接に関連する和歌の世界、たとえば古今注などの類にもそれは瞭然たるものがあり、しかもただそれのみに止まらず、およそ中世所産の文芸一般に及ぶのである。」<sup>(70)</sup>

以上は、「中世日本紀」という概念についてはじめて正面から論じた伊藤正義のことばである。このような指摘に導かれつつ、王の舞にまつわる釈義、すなわち王の舞を猿田彦の演劇化として捉える言説を含むテキストがどのような主体によって記されたのかをごく簡単に概観し、かかる釈義の生産現場に対する注意を喚起しておきたいと思う。再び一連のテキストを思い出していたきたい。『積日本紀』『日本書紀纂疏』『神代卷私見聞』『敵神鈔』『六輪一露之記』『猿楽縁起』が、目下のところ管見に入っている。

前にも述べたように、「日本紀の家」と称された平野卜部家にあって、卜部兼方は『積日本紀』を撰述、家学を集成する。鎌倉末期のこ

とであった。室町末期の成立とされる『日本書紀纂疏』も、この系譜上に位置づけられるべき著作である。当代における第一級の学者であった一条兼良は、平野卜部家に代わってその学問を継承した吉田卜部家の家学を伝授されつつも、伊勢神道、両部神道および北畠親房の神道説に学び、さらに儒教や仏教の見地からする解釈を加えて、独自の思想をつくりあげる。しかも、吉田兼富がとくに望んで一条兼良からの伝授を受けたために、吉田家の家学にも大きな影響を与えることになった。<sup>(71)</sup>

『神代卷私見聞』ならびに『敵神鈔』は、いずれも両部神道を説く。なかでも、応永三十一年(一四二四)に叡山の良遍によって著述された『神代卷私見聞』は、『麗氣記』を中心とした麗氣神道を代表する書として知られている。良遍は、北畠親房や慈遍などの神道説に学びながらも、『麗氣記』と『日本書紀』神代卷を重視して独自の神道説を伝授した。興味深いことに、叡山に住みながら山王神道にはほとんど影響されておらず、その教説はむしろ吉田神道のそれに近いように思われる。このあたりにも、彼の神道説の特異な性格がよく示されているのではないだろうか。<sup>(72)</sup> また『敵神鈔』は、著者および著作年代ともに明らかではないが、室町期に成立したと思われる山王神道の書である。おそらく天台系の学僧の手になったものであろう。

金春禪竹の伝書とされる『六輪一露之記』ならびに『猿楽縁起』にも、王の舞を猿田彦の演劇化として捉える言説が記されていた。ただし『猿楽縁起』のばあい、前半の一部は『六輪一露之記』の「兼良注」



からの引用であり、内容は『六輪一露之記』とほとんど変わらない。ここでは『六輪一露之記』について見ておこう。六輪一露の説を展開させてゆくにあたって、金春禅竹は東大寺戒壇院の普一國師志玉や一条兼良といった当時の碩学から理論的な支援を仰いでおり、最終的に一条兼良から「兼良注」を得ることによって、『六輪一露之記』を完成させたと考えられている。<sup>(73)</sup> すなわち、鎌倉期以降に多く形成された神道説とも密接に関わりながら発展した『日本書紀』をめぐる知識の体系は、一条兼良を介して金春禅竹の能楽論にも大きな影響を与えていたのであった。

ところで伊藤正義は、金春禅竹の能楽論に見られる思想的背景について言及し、その伝書が神道説として記された一連の中世日本紀と深いつながりを示している可能性を指摘している。しかしそれは、決して金春禅竹に特有の現象ではなく、中世に誕生した文芸一般に通じて言えることでもあったのである。ここでとりあげた『六輪一露之記』も、かかる動向を示す一例にほかならない。

「六輪一露説の如きも、そこにあらわれたものが、思考方式や表現様式において仏教的影響を脱れてはいないとしても、一般的にいつて中世という時代に生れた、他のいろんな方面における諸伝書など、程度の差こそあれこれと同じかたちを持っているのであって、むしろそんなところに、禅竹理論もまた、彼個人を超える中世思想界の一面をあらわしているということも出来るかと考えられるのである。あえていえば、この意味で禅竹の能楽論というものは、中世思想史の上でよ

り一般的であり、世阿弥の方がむしろ特殊であるとも言えようか。<sup>(74)</sup> もちろん、猿田彦との関連で王の舞に言及する箇所などは、中世日本紀が描き出す壮大な世界の裡にあっては、ごく末梢的な部分にすぎないのだろう。ただし、そのような一節にしてなお、厳密に体系化された『日本書紀』にまつわる知識の集積によってしっかりと裏打ちされていたことは、けっして見落とされるべきではない。実質的にはどうであれ、形式的にはそもそも猿田彦の解釈のために王の舞が動員されているのだから、積義じたいが中世日本紀が描き出す神学的な世界のいずこかに位置づけられるものであったとしても、何ら不思議ではないはずである。

しかしながら、このように積義の生産現場に注目することによって、そこに立ち現われる権力関係の付置連関を描き出すとする試みは、すぐさまひとつの困難に直面する。それはじつのところ、対象からの制約に属している。すなわち、王の舞にまつわる積義の政治学を展開するための手がかりは、文献のなかにはこれ以上ほとんど見あたらないのであったのである。本節の冒頭でも述べたように、王の舞の解釈学を構想するためには、本来ならば解釈する主体によって構成される社会集団のありかたを明らかにする作業にとりくまなければならなかったのだが、じっさいには特定の積義を可能にする知識の流通形態について、概況と傾向をわずかに知ることができにすぎない。

そこで、もうひとつの有効な手がかりとして、あらためて民俗社会における解釈のありかたに着目する必要があるが生じてくる。ただし、たと

えば中世日本紀のばあいと比較すると、民俗社会における解釈のありかたは、いくつかの顕著なちがいを示している。両者を単純に比較もしくは対照したり、無批判につきあわせたりするような不用意な扱い方は、厳に慎むべきであろう。このあたりについては、周到的な注意が必要である。

たとえば、そもそも猿田彦と王の舞との関連は、いったいいつのころから民俗社会においても説かれるようになったのだろうか。筆者として明確な見通しを提示するためのすべを持たないが、『日本書紀』の流通をめぐる消息を勘案するならば、王の舞を猿田彦の演劇化として捉える解釈が広く人口に膾炙するようになったのは、さほど古い時代のことではないはずである。これはあくまで想像にすぎないが、積義の形成にあたっては、神官や国学者といった近世における知識人の積極的な介入があった可能性についても、一考の余地があるように思われる。

しかもほとんどのばあい、そのような積義は確固たる体系の裡には組みこまれておらず、ただ断片的な知識として浮遊しているだけである。このあたりの事情は、王の舞を方固めの芸能として捉える言説についても、ほぼそのままあてはまるのではないだろうか。きわめて図式的に語るならば、一般に民俗社会における知識は、その流通過程が不明瞭なまま配分されてゆく傾向にあると考えられる。知識の配分形態が開放系の相を示している民俗社会では、誰もが解釈する主体になりうるのであり、それはたしかなひとつの像を結ぶところまでつなが

ってゆかない。

したがって、積義したいもさまざまなレベルで泡沫的に発生するにもかかわらず、いっこうに精妙に編みあげられた神学的世界、あるいは厳密な教義体系のなかにみずからを正当に位置づけようとはしないし、ましてや新しい体系を編制してゆく動きは生まれにくいのである。わずかな例外を除けば、それらとの緊張関係はきわめて弱いと言えるかもしれない。それゆえに、開放系の知識に根ざした民俗社会における解釈のありかたは、むしろ生活史や風俗史といった、より日常的な局面に近い課題を解明しようとするさいに、益するところが大きいように思われるのだが、いかがなものであろうか。

繰り返しになるが、ここであらためて強調しておきたい。王の舞にまつわる積義を手がかりとして、王の舞の解釈学を構想しようとするさいに忘れてならないのは、積義の流通過程、ならびにそれを可能にする知識の配分形態を検証する試みであった。それを抜きにして、積義の内容のみを論じるだけでは、事態を正しく言いあてることがなかなかない。いま最も強く求められているのは、積義の置かれている文脈を視野に収めながら、積義が生産される場の付置連関を注意深く描き出す手続き、すなわち積義の政治学にはかならないのである。

そのために本稿では、かりに猿田彦と方固めとの関連に注意を払いながら論述を進めてきたのであったが、積義の生産現場に働く微妙な権力関係を見通すには、いささか手がかりが少なすぎたようである。さりとて、王の舞を伝える民俗社会の多くは、最終的には「五穀豊穡

を祈念する」といった農耕にまつわる言説に収斂される平板かつ断片的な積義しか示そうとはしない。しかも、積義が形成されていった過程を具体的に跡づけるための手がかりは、やはりほとんど見出せないのである。このように考えるならば、じっさいに民俗社会における積のありかたを微分的に検証するためには、近現代史の成果を導入しうるものに対象を限定しておいたほうがよいのかもしれない。<sup>(76)</sup>

いささか悲観的な論調になってしまったきらいもあるが、ようやくたどりついた以上のごとき見通しは、芸能研究の根幹に関わる課題を浮き彫りにしてくれるように思う。こうして現われる重い問いに向きあう前に、さしあたりここでは、かつて筆者が王の舞をテキストとして採用したいわば修辞学的方法<sup>(76)</sup>に対する反省とともに、知識の配分形態のなかに現われる権力への視座を備えた解釈学的方法が必要であることを、強い自戒をこめて語っておかなければならない。

## 七 おわりに

ここまで、王の舞を上演する身体がどのように解釈されてきたのか、すなわち王の舞がいかなる積義を引き受けていったのか、そのしくみと消息を探りあてようとしてきた。そのさいには、積義が置かれている文脈を視野に収めながら、積義が生産される場の付置連関を明らかにする必要があると思われたが、こと王の舞に関するかぎり、けっして手がかりに恵まれているとは言えないために、困難さばかりを強調

する結果になってしまったようである。

しかしいずれにせよ、こうした作業の俎上にのってくるのは、あくまで王の舞という芸能が文献に書きとめられてから、あるいは民俗社会に定着してからのことである。本来は外来系であったと思われる王の舞が、はじまりのときにいかなる芸能として登場したのかについては、結局のところ不明としなければならぬ。そこには、芸能にまつわる積義が生産される場に関わる、もうひとつの問いが見え隠れしている。

あらためて問うてみるがよい。われわれが知りうるのは、ある積義が解釈のパターンとして定型化してからの話である。王の舞が維持されてゆく過程を見通すことはできても、王の舞が登場した瞬間の光景を描き出すための手がかりは与えられていない。なぜならそれは、もはや非言語的領域に属することがらなのだから。歴史的に見ても、王の舞という名称が記録に現われてくるのは、後白河院が組織したと考えられる祭礼芸能の構成が整備されてからのことであり、それ以前には見出せない。<sup>(77)</sup>では、田楽や獅子舞などともに祭礼芸能のひとつとして組みこまれる前の、文字に記録されないころの王の舞(原一王の舞)とは、いったいどのようなものであったのか。それはおそらく外来の芸能であって、まさに言語化されていないのである。

猿田彦や方固めのごとき積義は、もしかすると言語化される王の舞にも与えられていたのかもしれない。もしそうだったとして、想像を逞しくするならば、王の舞を猿田彦の演劇化として捉える積義は、

王の舞を神学のなかに位置つけてゆく働きを助長したにちがいない。また、王の舞を方固めの芸能として捉える積義は、王の舞を農耕にまつわらせてゆく働きを引き寄せたはずである。そのことによって、王の舞は芸能としての単独性をみずから捨てる結果にもなったであろう。しかし残念ながら、詳しい経緯を知るための手がかりはほとんど残されていない。こうした関心は、もはやわれわれの手の届かない不可知の領域に属している。だから、押し寄せる無力感をかろうじて振り切ってわれわれがとりくむことができるのは、やはり積義の政治学をにおいてほかにないのかもしれない。

ただし、言語化されざる王の舞とはこのようなものでもあったかと思わせる痕跡ならば、たとえば『年中行事絵巻』巻九や『大江山絵詞』下巻のなかのひとこまに求めることができる(図3・4)。前者には王の舞に対してさかんに手を叩いて喜ぶこともが、また後者には妖怪の形象によって表現された王の舞がそれぞれ描かれており、上演の場における王の舞のありかたを彷彿とさせてくれる。こうしたテキストを手がかりとして、外から植えつけられた積義とはまるで関係のないところで、王の舞を上演する身体に対して注がれていた視線の質を感じとることができるように思う。それは、あるいは王の舞が外来の芸能であったことに由来する、見慣れぬものに対する驚きや好奇心、もしくは畏怖の念とも形容すべき何ものであったのだろうか。

もうひとつだけ、同じような文脈に支えられたテキストを紹介しておきたい。『看聞御記』応永三十二年(一四二五)正月十八日の条によ



図3 『年中行事絵巻』巻九に見える王の舞

れば、この年にかぎって風流の演目として上演された王の舞は、「其體天骨逸興也」と評されるほどのできばえで、観客を大いに喜ばせたい。この時期になってなお、王の舞が形式化を拒む風流の精神を体現していたとしたら、この芸能がそれじたいで観客を魅了するだけの何かを備えていたからにはかななるまい。

もちろん、ここに言及したわずかな手がかりから、上演の場における王の舞のありかたを描き出すのは至難の技である。とは言うものの、これまで詳しく論じてきた王の舞にまつわる積義が教えるところとはいささか異なった知見を引き出すことなら、不可能ではないように思

形式的行動としての芸能は、じつのところ何も意味してはいない。そのような芸能を解釈するべく、王の舞のばあいだと猿田彦や方固めといった言説が動員される。ただしそれは、あくまで芸能じたいではないことに注意しなければならない。形式と釈義とは、原理的には同じではないのである。芸能そのものはいつても、言語化できない過剰な領域として、すなわち上演のたびに立ち現われる暴力として、ある。暴力としての芸能<sup>(8)</sup>。この、本来ならば言語化を拒む領域に対して、さ



図4 妖怪として描かれた王の舞、『大江山絵詞』下巻より

まざまなかたちで釈義が植えつけられてゆく。そして、これまでの芸能研究は多くのばあい、形式ではなく釈義の分析に向けられてきたのであった。

とすれば、釈義の政治学を構想するのは別に、形式そのものにとりくむ試みがなされて然るべきだが、形式と釈義とは相互に侵犯しあっているために、じっさいには弁別しにくいところも少なからず存在するようである。しかしながら、上演の場における芸能のありかたを描き出そうとする立場にとって、さしあたり両者の錯綜した関係を見きわめておくことは、やはり必須の課題であったと言わなければならぬ。芸能暴力論の可能性を探るためにも、こうした認識論的前提を共通のものとしておくべきではないだろうか。

はじまりのときにはいつも、王の舞は何かを「払う」もしくは「踏む」ために上演されるのではない。おそらくは、ただ「払う」こと、あるいは「踏む」ことを上演するのが、本来のかたちであったにちがいない。それと呼応するかのように、観客のさまざまな関心もまた、いわゆる支配的な釈義とは別に、かかる形式的行動を可能にする身体と出会うことによって、そのたびに喚起される何ものかとして表現されたはずである。なお前にも簡単に述べたとおり、外から植えつけられる釈義は、形式そのものの衰弱とともに積極的に動員されてゆくように思われるのだが、これはあくまで推測にすぎなかった。

かくして、はじまりのときに王の舞をとりまいていたであろう光景を夢想しながら、あらためていまだ言語化されざる王の舞にまざまま

な釈義が植えつけられてゆく過程について、とりとめのない思考を重ねているうちに、われわれはいつしか重い問いの前に迷い出てしまっていることに気づかされる。あらゆる釈義に先行する暴力としての芸能に向きあったときになお、解釈学的方法によってなされる芸能研究は、いかにして可能なのだろうか。そして、釈義の手痛い一撃を見舞われることによって、本来ならば言語化を拒む領域であったはずの芸能が変質してしまふ刹那を、われわれはどのような言語をもって記述すればよいのだろうか。この、とてつもなく重い問いが、再びわれわれの前に立ちはだかってくるのである。

註

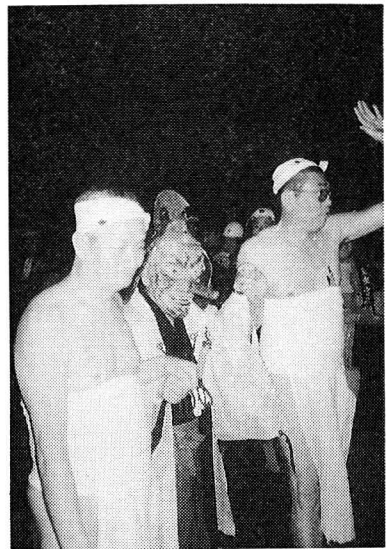
- (1) 王の舞に関する拙稿は、これまでに以下の十一編がある。王の舞についての概要は、これらの論考を参照されたい。まことに不親切なしわざであることはじゅうぶん承知しているが、できるかぎり重複を避けながら論を展開しようとする、ほかに方法が見つからなかった。ご寛恕を請いたいと思う。
- ① 『芸能と野性』『民俗芸能研究』第六号、一九八七年。  
 ② 『王の舞の研究へ向けて——若狭における芸能と空間——』『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第三三輯、一九八八年。  
 ③ 『王の舞の修辭学』『演劇学』第二九号、一九八八年。  
 ④ 『王の舞の成立と展開』『藝能史研究』第一〇二号、一九八八年。  
 ⑤ 『風土としての芸能』『まつり』49号、一九八八年。  
 ⑥ 『演じられる現実——王の舞をめぐる民俗的変容の一考察——』『国立歴史民俗博物館研究報告』第21集、一九八九年。  
 ⑦ 『砂のある舞台——弥美神社の王の舞をめぐる——』『えちぜんわかさ』第十号、一九八八年。  
 ⑧ 『王の舞がはじまりだった』『特別展 若狭の四季——年中行事と祭

- り——』、福井県立若狭歴史民俗資料館、一九八九年。  
 ⑨ 『仕掛けとしての演劇空間——弥美神社の祭礼と芸能——』『国立歴史民俗博物館研究報告』第25集、一九九〇年。  
 ⑩ 『若狭の一つ物——王の舞との関連に触れて——』『国立歴史民俗博物館研究報告』第26集、一九九〇年。  
 ⑪ 『若狭の一つ物・補遺』『えちぜんわかさ』第十一号、一九九〇年。  
 (2) 橋本「砂のある舞台——弥美神社の王の舞をめぐる——」、一三頁。ほかにも、同「王の舞の成立と展開」の第六節「王の舞のイメーヂ」、ならびに同「演じられる現実——王の舞をめぐる民俗的変容についての一考察——」の第三節「芸能」も参照のこと。  
 (3) 同「王の舞の修辭学」、参照。  
 (4) 伊藤正義「中世日本紀の輪郭——太平記における卜部兼員説をめぐって——』『文学』第四十巻第十号、一九七二年、ならびに阿部泰郎「中世王権と中世日本紀——即位法と三種神器説をめぐりて——』『日本文学』第三十四巻第五号、一九八五年、参照。  
 (5) 橋本「王の舞の成立と展開」の第六節「王の舞のイメーヂ」、参照。  
 (6) 柴田実「猿田彦考」『日本書紀研究』第八冊、一九七五年、九二頁。  
 (7) 同書、九二頁。  
 (8) 同書、九二—九三頁。  
 (9) 同書、九四頁。しかしじつのところ、陵王面は舞楽面である。  
 (10) 橋本、前掲書、五頁。  
 (11) 柴田実、前掲書、九五頁。  
 (12) たとえば、錦耕三「王の舞の研究」『芸能』第三巻第四号、一九六一年、四七頁、ならびに池田弥三郎『まれびとの座 折口信夫と私』、中央公論社、一九六一年、一八六頁、を参照のこと。  
 (13) 柴田実、前掲書、九五頁。  
 (14) 橋本、前掲書、五頁。  
 (15) 同書、五頁。  
 (16) 松尾恒一「南都寺院における衆徒の延年結構——愈識の芸能化をめぐる——』『藝能史研究』第一〇三号、一九八八年、八頁。  
 (17) 池田弥三郎、前掲書、一八八頁。  
 (18) 福井県三方町教育委員会編『宇波西神社の神事と芸能』、福井県三方

- 町教育委員会、一九七九年、七九頁。
- (19) 橋本、前掲書、一六頁。
- (20) たとえば、池田弥三郎『まれびとの座折口信夫と私』、一八八頁、にのる折口信夫の発言など。
- (21) 橋本「演じられる現実」、一三頁。
- (22) それは、目ざとく「踏む」所作を見つけては、きまり文句のように固め、地鎮め、反問などの術語を持ち出してきた、これまでの芸能研究における言説の偏向とも深く関連している。
- (23) このような意味で用いられた方固めは、王の舞にかぎらず、民俗芸能として伝承されている事例のなかにきわめて多く見出すことができる。そのほとんどは、在地レベルにおいて行なわれた解釈の所産であると考えられよう。
- (24) 橋本「砂のある舞台——弥美神社の王の舞をめぐって——」一三頁。
- (25) 同書、一四頁。
- (26) 同「演じられる現実」の第三節「芸態」を参照のこと。
- (27) 池田弥三郎、前掲書、一八八頁。
- (28) 橋本、前掲書、一八頁。
- (29) いずれも、同「王の舞の修辭学」の第五節「開発神と文化英雄」において紹介しておいた。
- (30) 橋本「離脱のパフォーマンス——一足・二足・高足——」『月刊百科』第三〇六号、一九八八年、ならびに同「高足の変形」『芸能』第三十一巻第九号、一九八九年、参照。
- (31) 以下、本田安次『田楽・風流』、木耳社、一九六七年、五四七—五六二頁、新井恒易『統中世芸能の研究』、新読書社、一九七四年、五一六—五六六頁、金砂郷村史編さん委員会編『史料集 西金砂の祭礼と芸能』、金砂郷村、一九八五年、を参考にした。
- (32) 渡辺伸夫「常陸西金砂田楽の資料」『早稲田大学坪内博士記念演劇博物館』63、一九九〇年、十頁。
- (33) 橋本「王の舞の成立と展開」、五頁。
- (34) 新井恒易、前掲書、五二—五二八頁。
- (35) 本田安次『田楽・風流』、五五八—五六一頁。
- (36) 同書、五五一頁。また、昭和十年（一九三五）に発行された日本民俗

- 協会の機関紙『日本民俗』第五號には、折口信夫の「大會所感」と本田安次の記録「東西金砂の田楽」が掲載されている。
- (37) 北野博美「蛇足」『日本民俗』第五號、一九三五年、一五頁、には、「演出、舞臺装置は、一切、小寺融吉氏がやつてくれた」とある。
- (38) 新井恒易、前掲書、五二六頁。
- (39) 同書、五二六頁。
- (40) 橋本「王の舞の成立と展開」、一三頁。
- (41) 新井恒易、前掲書、三七五—三七七頁。
- (42) 同「中世芸能の研究」、新読書社、一九七〇年、八六頁。
- (43) 橋本、前掲書、一四頁。
- (44) 植木行宣「上鴨川住吉神社の芸能」『上鴨川住吉神社の神事舞』、兵庫県加東郡教育委員会、一九八一年、四二頁。
- (45) 橋本、前掲書、一四頁。
- (46) 呪師とは何か。ここで定義の一例を紹介しておく。たとえば、天野文雄「呪師座と猿楽座——法勝座参勤三座をめぐる猿楽座形成試論——」『フィロカリア』第6号、一九八九年、一一五頁、には、「呪師とは平安・鎌倉期に寺院の修正会・修二会で結願日の追儺に龍天・毘沙門・鬼に扮して辟邪の行法に携わり、あるいは同会の期間中に「走り」と呼ばれる芸を演じていたようである」と記されている。
- (47) 能勢朝次「呪師考」『能楽源流考』、岩波書店、一九三八年。
- (48) 山路輿路「翁猿楽成初期の研究をめぐって」『藝能史研究』第一〇九号、一九九〇年、三一六頁。
- (49) 天野文雄「翁猿楽の成立と方暨——呪師芸の継承——」『中世文学』30号、一九八五年。
- (50) 同書、一一六頁。参考までに、植木行宣の定義をあわせて紹介しておく。氏の論考「能形成期の芸能市場——神事猿楽をめぐって——」『藝能史研究』第二十九号、一九七〇年、八一—九頁、には「方暨神事は、新造の神殿への正遷宮にあたって行なわれる神事で、要するに結界鎮壇のための咒法である」と記されている。
- (51) 天野文雄、前掲書、一一八頁。
- (52) 植木行宣、前掲書、一〇頁。

- (53) 同「翁猿楽研究の現況」『藝能史研究』第二〇九号、一九九〇年、五四頁。
- (54) 同書、五七頁の注①。
- (55) 小西甚一「能の先行形態のいろいろ」『観世』第二十二卷第十号、一九五五年、六頁、に収録された伊藤令雄撮影の写真を参照のこと。
- (56) 福岡県久留米市大善寺町の玉垂宮で一月七日に行なわれる鬼夜には、王の舞の系譜に連なっていると考えられる一対の鼻高が登場するが(写真11)、いずれも腰に刀を帯びており、それを抜きあわせる「ソラニード」と呼ばれる所作を行なう。橋本「若狭の一つ物・補遺」『えちぜんわかさ』第十一号、一九九〇年、六一八頁、参照。
- (57) ちなみに「一宮社法」に記される神楽事に注目した岩田勝は、『神楽源流考』、名著出版、一九八三年、一四三頁、において、本来は反閨であったと思われるけんはいから説きおこし、「それは、鎮めの鼻長の舞(王の舞・鼻王の舞とも呼ばれる)に続く連事の舞をへておこなわれる。連事は、延年の風流との関連があることが、その衣裳・鳥甲・採物から知られる。舞楽の舞というのは、鼻長の舞と連事の舞とをあわせ称したものである」と述べている。
- (58) 同書、一四三頁。
- (59) 錦耕三「王の舞の研究」『芸能』第三巻第四号、一九六一年、四九頁、ならびに新井恒易『中世芸能の研究』、八六一―八九頁、参照。
- (60) 長野県史刊行会／民俗編編纂委員会編『長野県下伊那天竜村 坂部民俗誌稿』、長野県史刊行会／民俗編編纂委員会、一九八五年、一〇六頁、ならびに藤木典子「坂部の冬祭り試論」『神語り研究』第一号、一八六―一八七頁、をあわせて参照されたい。
- (61) 武井正弘「花祭の世界」『日本祭祀研究集成』第4巻、名著出版、一九七七年、二二九頁、参照。ただし、花祭における鎮めには、大きく分けて二種類あり、振草川流域では火の王面のみによって営まれるが、大入川流域では火の王・水の王の二面が用いられるばあひが多い。早川孝太郎『花祭』、岩崎美術社、一九六六年、一〇八―一一頁、ならびに新井恒易、前掲書、八七頁、参照。なお、これら二種類の鎮めについては、武井正弘が「奥三河の神楽・花祭考」『山岳宗教史研究叢書』14(修験道の美術・芸能・文学①)、名著出版、一九八〇年、四七〇―四七一



写11 玉垂宮の鬼夜に登場する鼻高

- 頁、のなかで「鎮めの行法」として考察するところである。それによれば、火の王・水の王の天地陰陽二神鎮めは、従来の一神鎮めに代わる新しい鎮めの行法として登場したものとされる。
- (62) 天野文雄、前掲書、一二二頁。
- (63) 植木行宣、前掲書、九頁。
- (64) 伊東久之「宇治田原三社祭の芸能」『京都の田楽調査報告書』、京都府教育委員会、一九八八年、一四五頁。
- (65) 井上頼寿『京都古習志』、館友神職会、一九四〇年、六一頁。また、青盛透「南山城における二つの翁猿楽(下)」——伝承からの復元的試み——『芸能』第二十七卷十二号、一九八五年、一五頁、には、井上頼寿が典拠としたと思われる元禄十二年(一六九九)の記録「以故知新」について言及した箇所が見られる。
- (66) 阿部泰郎「中世王権と中世日本紀——即位法と三種神器説をめぐりて——」『日本文学』第三十四巻第五号、一九八五年、三八―三九頁。
- (67) 卜部家における家学の展開については、久保田収『中世神道の研究』、神道史學會、一九五九年、の第四章一節「吉田家家学の展開」を参照のこと。
- (68) 同書、第三章の、とくに二節「山王神道の出現」、ならびに三節「麗氣神道の紹述」を参照のこと。
- (69) 伊藤正義「中世日本紀の輪郭——太平記における卜部兼員説をめぐ



て——』『文学』第四十卷第十号、一九七二年、四八頁。

(70) 同『金春神竹の研究』、赤尾照文堂、一九七〇年、一八八—一八九頁。

(71) 一条兼良の神道説については、久保田収『中世神道の研究』の第四章二節「一条兼良の神道」を参照のこと。

(72) 麗氣神道と良遍については、同書の第三章三節「麗氣神道の紹述」を参照のこと。

(73) 伊藤正義、前掲書、二三—二五頁、を参照のこと。

(74) 同書、一八九頁。

(75) ここに述べた課題は、従来の民俗芸能研究においてまったくと言ってよいほど気づかれてこなかったが、その萌芽がないわけではない。平成二年（一九九〇）九月二十五日に民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会（世話人／橋本裕之）で行なわれた小林康正氏の研究発表「霜月祭、「遠山伝説」、小嵐稲荷——芸能祭儀にまつわる言説の解釈について——」は、本稿の関心とも大いに重なるものでありながら、かつ実証的な調査研究のすぐれた成果であった。一日も早い成稿が待たれる。

(76) 橋本「王の舞の修辞学」、参照。ここでは、釈義が生産される場のありかたに対する視線が基本的に欠落していた。なお、同書の末尾には「かくも錯綜したイメージを再び具体例に即して詳細に検討した後に、さらに分光する手続が次に望まれるが、今後の課題としたい」と記しておいた。本稿もこうした課題にとりくむことを意図していたが、まだまだ道は険しいようである。

(77) 植木行宣「上鴨川住吉神社の芸能」、四二頁、参照。

(78) 王の舞をはじめとする祭礼芸能が院政期の権力形態を支える呪術的なメディアとして用いられていた可能性については、いづれ稿をあらためて論じるつもりであるが、王の舞がそのような機能を担うことができたのも、ここで言うところの芸能の本源的な暴力性に由来しているように思われる。

#### 〔付記〕

本稿は、平成二年（一九九〇）五月二十七日に第一三四回仏教民俗研究会で上演された研究発表「王の舞の解釈学・ノート」に基づいて、新たに作成されたものである。席上、原毅彦氏をはじめとする諸氏から、貴重なコメント

をいただいた。また、本稿の基調となった問題意識の一部は、平成二年二月十七日に民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会で行なわれた福島真人氏の刺激的な研究発表「儀礼とその釈義——形式的行動と言語的解釈——」から受けた示唆によっている。深く謝意を表したい。

（本館 民俗研究部）

## Interpretation of Oh-no-Mai (King's Dance)

HASHIMOTO Hiroyuki

The purpose of this paper is to investigate the mechanism and historical process of what the performer was expected to embody in a performance called Oh-no-Mai (King's Dance), which was discussed by me on several occasions in the past. In the paper, special attention is paid, in relation with Oh-no Mai to Sarutahiko, a deity with an extraordinary figure, and a performing action called Hohgatame, which represents ground-stamping to harden soil at four corners.

As regards Sarutahiko, Oh-no-Mai is perceived as the dramatization of Sarutahiko, and it can be pointed out that the performance was interpreted as representing "magical performance done for appeasing evil spirits along the way one proceeds." As for the discourses that regard Oh-no-Mai as the performing art of Hohgatame, they are supposedly based on the local context that spins out conventional interpretations related with land cultivation or ground.

Besides the above two points concerned with Oh-no-Mai, this paper tries to prove a historical relationship between Hohgatame as a magical performance and Oh-no-Mai. Also, through defining the circumstances of the performer producing interpretations mentioned above, the paper attempts identification of a context in which interpretations are defined. The attempt might be called politics of the interpretation about Oh-no-Mai.

The above points are analyzed not in a completely satisfactory manner in this paper due to the limitation of historical materials that can be obtained. They should have been addressed as clues to perceive the performing action of Oh-no Mai at its beginning of the performance. As a result of analysis, "performing arts as violence," before they are embodied with any other interpretation, loom up as the original form to be described.