

赤 と 青

——「もどき」をともなう王の舞——

橋 本 裕 之

-
- | | |
|------------------|----------------|
| 1. はじめに | 3. 赤い王の舞、青い王の舞 |
| 2. 「もどき」をともなう王の舞 | 4. おわりに |
-

論文要旨

王の舞は平安末期から鎌倉期にかけて、おもに中央の大社寺でおこなわれていた祭礼で田楽・獅子舞等にさきだって演じられていた。現在でも16ヶ所で伝承されている若狭地方をはじめ、ひろい地域に分布している。王の舞は一般に赤い鼻高面と鳥甲をかぶり襦袢装束を着用して、前段は鉾を持ち後段は素手で四方を鎮めるように舞う。舞楽にみられる剣印を含み、太鼓や笛などで囃すというものである。本稿は王の舞にまつわる各論の第一歩を踏み出すべく、「もどき」をともなう王の舞をとりあげてみたい。

「もどき」をともなう王の舞が少数ながら存在している。そもそも王の舞は1人で演じるものであったから、きわめて特異な存在形態であると考えられる。しかも、こうした事例は「もどき」をともなう王の舞が赤と青の対比を構成していた可能性を感じさせる。すなわち、青を強調する存在が赤を強調する存在に対して、「もどき」を演じていたらしいのである。

一方、王の舞が変化したものと思われる事例も、多く赤と青の対比を構成していた。各地に伝播した王の舞が青を強調する存在を派生させて、赤と青の対比を構成する一対の存在に転化していったのだろうか。青を強調する存在は必ずしも「もどき」をしのばせる所作や扮装をともなっていないが、やはり派生した存在である。広義の「もどき」に含めてしまってもいいのかもしれない。

かくも特異な存在形態は舞楽における番舞をしのばせる。とりわけ散手・貴徳は王の舞の源流であったかと思わせるぐらいよく似ている。舞楽にみられる赤と緑色（青）の対比が後世の王の舞にも波及していた、その可能性はきわめて大きいはずである。いずれにしても、青い王の舞が赤い王の舞に対する広義の「もどき」であったことは、観客の演劇的想像力を触発するべく導き出された演出の形式であった。そう考えておきたい。

1. はじめに

王の舞は平安末期から鎌倉期にかけて、おもに中央の大社寺でおこなわれていた祭礼で田楽・獅子舞等にさきだって演じられていた。当時における代表的な祭礼芸能のひとつであり、同時に行列を先導する機能をはたしていたものと思われる。現在でも16ヶ所で伝承されている若狭地方をはじめ、ひろい地域に分布している。王の舞は一般に赤い鼻高面と烏甲をかぶり、袴装束を着用して、前段は鉾を持ち後段は素手で四方を鎮めるように舞う。舞楽にみられる剣印（人指し指と中指をそろえて伸ばして、薬指と小指を親指でおさえる所作）を含み、太鼓や笛などで囃すというものである。

この王の舞という芸能は従来、実態はおろか存在すらあまり知られていなかった。かろうじて錦耕三や水原渭江らが先駆的な論考を発表しており、⁽¹⁾筆者もここ10年ぐらいい連の論考を発表してきたが、⁽²⁾にもかかわらず一般的な知名度ときたら、文字どおり皆無に等しかったのである。ところが最近、事態が若干変化した。王の舞に対する関心が以前にくらべて、少しばかりたかまってきたように感じられるのである。ときおり書籍や雑誌等のメディア——といっても、大半は多少なりとも学術的なメディアであるが——が王の舞をとりあげている。しかも、こうした風潮は専門的な領域のみならず、一般にも波及するいきおいをしめしているのである。⁽³⁾その機会はけっして多くないが、以前であつたらまったく考えられなかった事態であり、長らく王の舞を主題化してきた筆者にも望外の喜びをもたらした。

といっても、王の舞はその実態を知らせる史料が乏しいせいもあって、依然よくわからないところを少なからず残している。したがって、筆者は王の舞の実態をできるだけわしく解明するよう心がけてきたが、諸々の関心を網羅するのが精一杯であり、残念ながら総論の範囲を大して出していない。今後は王の舞にまつわる各論を手がけていかなければならないと考えている。本稿はその第一歩を踏み出すべく、「もどき」をともなう王の舞をとりあげてみたい。こうした関心は王の舞にみられる一対の色彩、つまり赤と青を主題化する手がかりたりうるはずである。

2. 「もどき」をともなう王の舞

「もどき」は一般に「一種のワキ役・道化役」であり、「あるものに似せ擬い、または批判しとがめるといふ意から出」て、「前に演じたものをわざと滑稽にまね、あるいはいっそう詳細に復演出（もう一回前のことを演ずる）をする役のものをいう」⁽⁴⁾とされる。「もどき」を最初に概念化した折口信夫は、含意するところを何度か修正しながらもこう述べている。

私は、日本の演芸の大きな要素をなすものとしてもどき役の意義を重く見たいと思ひます。

（中略）もどくと云ふ動詞は、反対する・逆に出る・批難すると言ふ用語例ばかりを持つも

のゝ様に考へられます。併し古くは、もつと広いものゝ様です。尠くとも、演芸史の上では、物まねする・説明する・代つて再説する・説き和げるなど言ふ義が、加はつて居る事が明らかです。⁽⁵⁾

こうした「もどき」をともなう王の舞が、少数ながら存在している。「もどき」を含む2人で演じるのである。そもそも王の舞は1人で演じるものであったから、きわめて特異な存在形態であると考えられる。最初に現行の事例をみておきたい。

(1) 河辺八幡神社の事例

京都府舞鶴市河辺中に鎮座する八幡神社の事例である。9月15日の祭礼で鉦の舞（王の舞）・獅子の舞・太鼓の舞（田楽）・ヒザズリが演じられる。鉦の舞は2人で演じられる。前に立つ方をサキ、後に立つ方をアトという。サキは赤茶色の鼻高面をかぶり赤茶色の裃を着用して、御幣をつけた鉦を持つ。一方、アトは黒い土俗面をかぶり青い裃を着用して、鉦の代わりである扇子を持つ。アトはサキの所作をおもしろおかしくまねる。囃子は太鼓と笛である。筆者は昭和61年（1986）に実見した。伊東久之はこうした鉦の舞の芸態をくわしく報告している。

まず兩人は腰に手をあて、笛と太鼓の「ヒイ ヒイ ヒイヨ ドン」で腰をさげる。この動作は三回くり返される。ついでサキに鉦が手渡される。サキは鉦を受け取って「ヒイ ヒイ ヒイヨ ドン」で腰をさげ、これを三度くり返す。これを「ツナギ」という。それから鉦を頭の上で一回まわし「ヒイ ヒイ ヒイヨ ドン」で腰を三回おろす。次に鉦を前で一回まわし、右足をななめ前に出し、鉦で突く動作をする。このあとツナギがあり、右足をうしろへ下げ、左手で鉦の血を三回払い、右足をうしろに下げて右手でやはり三回血を払う。これを「拭い刃」という。ツナギのあと、今度は、今までの逆に、左側に足を出して鉦をつき、拭い刃は右、左と三回する。ツナギがあって、次は鉦を前で二回まわし再びツナギのあと、右足を出して前で鉦をつき、ツナギがあり鉦は返却される。「ヒイ ヒイ ヒイヨ ドン」で腰に手をあてて坐り、同時に右手を上にして腕を組み、再び立って笛太鼓で腰をおろし、左手を上にしてうでを組む。そのまま、左、右、左、正面とおじぎをして鉦の舞は終了する。⁽⁶⁾その芸態は山田家（神事を司る役と獅子舞における頭の役を担当する）に残る先々代の記録ともほぼ対応しているから、代々伝承されていたものであると考えられる。「是は平治おじいさんの書いたもの」という追記を持つ記録の、「ほこ記」と題した箇所をみる。

立て三足行 二足戻ル
 手持て三足 二足戻ル
 手持て三足 二足戻ル
 一ツませて三足 二足戻ル
 一ツませて三足 二足戻ル
 一ツませて すくニつき手 三足行

のごひ刀三ど宛右へ 初めのこひ刀三と
宛 左二ツませて三足行 二足戻ル
一ツませてつき手 三足行 二足戻ル
のこ□刀三ど宛 左三足行 二足戻ル
のこい刃三と宛 右三足行 二足戻ル
二ツませる 三足行 二足戻ル
一ツませてつきて立て
こしに手つけ三つ行 二足戻ル 手組

山田家はほかにも2種類の記録を所蔵している。1つは先々代、もう1つは当代が記録したものであるが、いずれも大同小異であった。⁽⁷⁾3つの記録ともサキとアトを区別して表記していないから、以前も両者は基本的な所作を共有しており、かつアトがサキをおもしろおかしくまねていたものと思われる。アトはいわば滑稽物真似をもって、サキに対する「もどき」を演じていたわけである。

(2) 御祭神社の事例

東京都三宅村伊豆に鎮座する御祭神社の事例である。八日様とも呼ばれる1月8日の神事は、奥の院の儀・御四楽・庭の舞・鬼火の舞(廃絶)の4種類が全体を構成している。庭の舞は王の舞と剣の舞が各々2番ある。報告がいくつか出ており、⁽⁸⁾筆者も平成6年(1994)に実見している。ところが、以上をくわしく比較したところ、少なからず異同がみられた。ともかく筆者が実見したものを紹介したい。

王の舞は前半が女面と烏帽子をかぶり、赤鉢巻・狩衣・袴を着用して、素手で演じる。後半が癒見面と烏帽子をかぶり、赤鉢巻・狩衣・袴を着用して、木太刀を持って演じるものである。一方、剣の舞は前半が男面と烏帽子をかぶり、赤鉢巻・狩衣・袴を着用して、太刀を持って演じる。後半が文明8年(1476)の銘を持つ鼻高面と烏帽子をかぶり、赤鉢巻・白衣・袴を着用するほか、股間に木製の男根をつけて、木太刀を持って演じるものである。いずれも最中に「えい」という掛け声を出す。囃子は太鼓のみ。

細部の異同はさておき、最も大きく変化していると思われる仮面の用途をとりあげる。昭和31~32年(1956~1957)に調査した本田安次は、王の舞の前半が女面、後半が男面、剣の舞の前半が鼻高面、後半が癒見面であったという。⁽⁹⁾また、昭和55年(1980)に調査した広瀬新吾や中村規は、王の舞の前半が女面、後半が男面、剣の舞の前半が癒見面、後半が鼻高面であったという。⁽¹⁰⁾しかも、平成6年のばあいはこちらとも異なっている。仮面の用途はかくも錯綜していたわけである。おそらく漸次変化していったものと思われる。

本稿の関心に沿って、あらためて最も早い本田の報告を参照してみたい。本田は剣の舞の前半が鼻高面、後半が癒見面であったという。鼻高面→癒見面が本来的な手順であったとしたらどう

だろうか。鼻高面をかぶった王の舞が癒見面をかぶり猥褻な恰好に扮した「もどき」をともなうという、特異な存在形態が彷彿とされるはずである。すなわち、現地で王の舞と呼ばれている箇所よりも、むしろ剣の舞と呼ばれている箇所こそが、王の舞の痕跡を感じさせるのであった。

筆者は実見していないが、同村神着御笏神社の神事でも相撲舞・箆舞（田楽）等が演じられている。三宅島の神官を勤めている壬生氏がそもそも伊豆国に鎮座する三島大明神の神官であつたらしいこと、鼻高面に文明8年の銘がみられること、等々から判断して、王の舞や田楽はかなり早い時期に三宅島に伝播したと考えられる。したがって、いつのころからか呼称が入れ替わったとしてもおかしくない。しかも、剣の舞の後半は「ちんのよだれ」という俗称を持っている。今日、その演技は猥褻な雰囲気をもったく感じさせない、きわめて厳粛なものであった。しかしながら、古くは猥褻な扮装と所作をもって、前半に対する「もどき」を演じていたかと思われるのである。

(3) 広八幡神社の事例

和歌山県有田郡広川町広に鎮座する八幡神社の事例である。9月30日の宵宮と10月1日の祭礼で田楽・鬼・鰐（王の舞）・獅子舞が演じられる。鬼・鰐・獅子舞はいずれも田楽の最中に登場する。鬼は赤い鼻高面と鳥甲、鰐は赤い鬼面（鼻は大きい低い）と鳥甲をかぶる。鬼・鰐とも赤い陣羽織を着用して、左手に鉾、右手に災払幣を持つ。両者の扮装はほぼ変わらない。鬼・鰐・獅子舞は楼門を出て拝殿前の舞殿に駆けあがる田楽に対して正反対の進路をとり、拝殿を出て石段を降りて舞殿に入る。鬼・鰐は上空をあおぎ天気を見るような所作を数回おこなう。筆者は昭和61年に実見した。新井恒易は戦時中および昭和42年（1967）に調査して、田楽のみならず鬼と鰐の芸態をも報告している。該当する箇所を一部引用する。

拝殿から鉾を左肩にかつぎ、右手にした祓棒で左右に払いながら、のそりのそりと鬼が石段を降りてくる。このときに田楽者は鬼の方を見上げるようにし、鬼はあお向いて天気を見る振りをする。間もなく鬼は石段を降りて前面の入口から舞殿に入り、舞踏している田楽のまわりを順めぐりに、鉾をかついだまま静にまわって歩く。これを鬼の礼と言っている。／鬼が出てひとまいすると、鰐がやはり鉾を左肩にかつぎ祓棒で前を払いながら拝殿から石段を下り、鬼がその前方までむかえに出て舞殿に登場する。これを鰐の礼と言ひ、鬼の後について舞踊する田楽のまわりを、順めぐりにまわって歩く。途中で両者は舞殿の外に出て空をあおぎ、⁽¹¹⁾ 天気を見るといった振りをしてもどる。

鰐は鬼に後続するのみであるから、鬼に対する「もどき」を演じているわけでも何でもない。しかしながら、仮面の色彩がその痕跡をしるばせる。筆者が実見した昭和61年は鬼・鰐とも赤い仮面であったが、新井は「鬼面が朱色、鰐面が黒褐色」⁽¹²⁾ であるとしていた。本来はこうした対比を構成していたものが近年変化したのだろうか。鰐はやはり鬼に対する「もどき」であったのかもしれない。

以上みてきた事例はきわめて特異なものである。したがって、本来的な存在形態が変化した結果をしめしていると考えられる。いわば地方化もしくは民俗化した王の舞である。このほか、あくまでも類例であり王の舞に含めていいものか躊躇するが、静岡県引佐郡引佐町寺野の観音堂に残る事例にも言及しておかなければならない。1月3日の三日堂(修正会)で演じられるひのう(火の王)が「もどき」をともなっている。

ひのう(火の王)じたいは三信遠地方に数多く分布する。王の舞の変種であったようにも感じられる一方、諸々の要素が流入している消息をしるばせる。両者はどうやら単純に連続するものでもないらしい。今後くわしく検討しなければならないが、「もどき」をともなり寺野観音堂の事例は本稿の関心とも深くかかわっている。無視するわけにもいかないはずである。筆者は残念ながら実見していないので、昭和17年(1942)と昭和38年(1963)に調査した新井の報告を参照しておきたい。

白の浄衣に袴をはいた一人が正面に向って礼拝ののち、面取り役のさし出す鼻の王面をおし頂いて頭上にのせるようにつける。(中略)面をつけると矛(六尺ほどの先端のいくぶん尖ったところに白紙を巻き、幣帛を垂れたもの)を持って起つと、仕度部屋から獅子招きと同じ道化面をつけた一人が出てきて、鼻の王の後ろに添い立つ。／正面に向い立った鼻の王は、矛の尻に地をつけ、これを左手で肩にかけるように持って、左右の足を交互に出して前方の地面に「大日大権現」と半字あて書く。(中略)鼻の王はこれを正面から順まわりに四方一正面と五方に向って行なうが、そのさい後ろに添った道化が左右の足を交互に前方に出しながら「えへん えへん」と声を出しておどける。／それから鼻の王は正面に一拝し、左肩に矛をかけるように持ち、右手でその袖口を持っておもむろに片手で矛をかるく一回振り、ついで両手で矛を持って肩先の右横を水平に突くようにする。さらにまた右手で肩にかけるように矛を持ちかえて、同じように左方を突く所作をして一拝する。鼻の王がこの袖をおさえて振るときに、後ろにいる道化は手にした八寸ばかりの男根型(先に幣帛がついている)を白紙でこすって、鼻の王の肩先からその眼前へにゆっと突き出す。また、鼻の王が矛で、左右を突くときには、その男根型を両手で持って横に大きく伸ばし「とっほっほーえ」と頭の前から出すような奇声をあげ、矛先まで横足におどけて跳んで出る。思わず見物人からどっと笑い声が起る。／これも五方に対して行なわれ、鼻の王は正面に礼拝して矛を地におき、坐して面形を面取り役に渡して終り、道化もそのまますぐ仕度部屋に退る。⁽¹³⁾

びっくりするぐらいくわしく記録しているのだから、思わず長く引用してしまった。こうした報告はやはり貴重である。新井は「周辺各地の鼻の王にはこのような道化は出ていない」ことを指摘して、「この道化の行動にはまがいものとしてもどきのほかに、比擬の意味の古いもどきの姿の一面を見ることができて、きわめておもしろい演出である」という。⁽¹⁴⁾ いわゆる民俗社会における「もどき」の原像、とでも表現したらいいだろうか。だが、「もどき」をともなり王の舞は必ずし

も民俗社会に残る現行の事例にのみかぎられていない。じつは中世の絵画史料にも登場していたのである。

(4) 『大江山絵詞』の事例

逸翁美術館本『大江山絵詞』は南北朝期にさかのぼるものとされる。その下巻第2段は酒天童子の館に滞在していた源頼光の一行が異類異形の行列を目撃する光景を描いたものであり、「打つゝきて又此変化のものともやうへ渡物をそしける面もとりに姿もさまへ也或はおかしきありさまなる物もあり或はうつくしき気色したる物もありおそろしく心もうこきぬへき物もあり」という詞書を持つ。この異類異形たちが王の舞・田楽に取材したものと思われる芸能を演じている。とりわけ行列を先導する赤い妖怪と青い妖怪は「もどき」をともなう王の舞を彷彿とさせる。

前者は顔・首・両手とも赤く、高い鼻を持つ。鳥甲をかぶり褌袴を着用して、右手で剣印を結び左手に幡鉾を持つ。こうした風体は王の舞の典型をなぞっている。また、後者は顔・首・両手・両足とも青く、頭巾をかぶり大口をあける。赤い妖怪に背中をむけながら、右手で赤い扇をかざして、後続する妖怪たちをあおりたてる。陽気なふるまいをもって、赤い妖怪に対する「もどき」を演じているのであろうか。両者は一対を構成しているようにも感じられる⁽¹⁵⁾。もちろん『大江山絵詞』はあくまでも奇怪な想像力をもって描かれた虚構でしかない。この下巻第2段じたい王の舞の実際を再現しているわけでもないだろうが、一方で比較的早い時期ですら王の舞が「もどき」をともなっていた可能性を想定せしめるのである。

余計な話題を提供するだけかもしれないが、山形県飽海郡遊佐町吹浦に鎮座する大物忌神社の事例にも言及しておかなければならない。5月7日の宵宮で演じられる諸冊二神の舞はくわしく後述するとおり、ほぼまちがいに王の舞が変化したものであると思われる。中村茂子は明治25年(1892)の「大物忌神社(祭典旧儀)調書」を参照しながら、この諸冊二神の舞と今日もはや失われてしまった陰陽両神の舞の関係を検討して、後者がそもそも前者に対する「もどき」であったかと感じさせる所説を展開している。

「大物忌神社(祭典旧儀)調書」が記録するところ、前者は「鳥兜を冠り浄衣ヲ着シ鉾ヲ取滴瀝潮ノ凝リテ嶋ト成リシ神代ノ故事ヲ表スルノ舞」、後者は「又次ニ此舞人ニ於テ陰陽両神ノ面ヲ冠リ耕織ヲ表スルノ舞」であった。中村はこの「耕織ヲ表スルノ舞」という箇所に対応したらしく、諸冊二神の舞を演じる2人が「そのまゝ「好色の舞」を演じて見せたのではないだろうか」、そして「これは田楽系統の芸能に演じられる場合が多い感染呪術、またはカマケワザと称されている演技について記されたものであろう⁽¹⁷⁾」というのである。

後半の所説は田楽と感染呪術もしくはカマケワザをいきなり関係させてしまうものであり、よくある通俗的な所説の範囲を大して出していない。だが、前半の所説は本稿の関心とも響きあって

おり興味深い、といたいところであった。陰陽両神の舞が「好色の舞」という猥褻な所作をもって、諸冊二神の舞に対する「もどき」を演じていたと考えられるからである。しかしながら、中村は肝心の箇所を誤読している。本稿の関心を遠ざかってしまうが、看過しがたい問題を含むものと思われるので、少しばかり検討しておきたい。

宝暦3年(1753)の『出羽国大社考』は吹浦大物忌神社の社家(神職)であった「闘志満々たる神道主義者」⁽¹⁸⁾、進藤重記が執筆した書物である。その中核とでもいうべき「両所宮年中行義」が「大物忌神社(祭典旧儀)調書」よりもくわしく諸冊二神の舞と陰陽両神の舞を記録しており、該当する箇所の表現をみるかぎり「大物忌神社(祭典旧儀)調書」の典拠であったかと思われる。前者は呼称こそみられないが「次に鳥甲をかむり、浄衣を着し、鉾を取て滴瀝湖の凝りて嶋と成し、神代の事を表す」、後者は「次陰陽の両神^{古制の面}_{三ツあり}、耕し織り給ふを表するの舞あり、誠に古風と見へたり、神聖耕織の道に御心を盡し給ふ事、かかる祭を見てもおろそかにハおもふへからす」というものであった。

中村の誤謬はもはや明白々々である。「大物忌神社(祭典旧儀)調書」に出てきた「耕織ヲ表スルノ舞」は「好色の舞」でも何でもなく、文字どおり「耕し織り給ふを表するの舞」であった。多く猥褻な所作や扮装をともなうカマケワザどころか、「闘志満々たる神道主義者」が「神聖耕織の道に御心を盡し給ふ事、かかる祭を見てもおろそかにハおもふへからす」という感想を持つぐらい厳肅な性格を持っていたらしい。にもかかわらず、中村がコウショクという音の一致のみで判断していたとしたら——じっさい、そうとしか思われぬのだが——、承服するべくもない粗雑かつ乱暴な行論でしかない。

中村のいう「好色の舞」でなければ、「耕織ヲ表スルノ舞」はいかなるものであったのか。そもそも「耕織」は広辞苑にもあるとおり、「耕作と機織と」や「農業とはたおりと」を意味する。したがって、陰陽両神の舞じたいが「耕作と機織と」という意味を感じさせかねない所作を含むものであったと考えなければならない。かくして、現行の諸冊二神の舞をみる。くわしく後述しているが、後段のみ種蒔と糸巻を思わせる所作が含まれているのである。こうした所作が「耕織ヲ表スルノ舞」という表現を呼びおこしたのかもしれない。もしもそうだとしたら、今日みられる諸冊二神の舞の後段こそ、じつは陰陽両神の舞であったのだろうか——。

だが、両者の関係はきわめて錯綜しており、必ずしもそうとばかり考えられない可能性をも少なからず感じさせる。じっさい、いくつか出ている報告は各々異なる事実を記録しており、したがって異なる推測を提出していた。⁽¹⁹⁾依然よくわからないことばかり、なのである。もちろん中村の所説は看過しがたい問題を含むものであり、残念ながら「もどき」をともなう王の舞に対する関心に益するものでもなかった。にもかかわらず、諸冊二神の舞と陰陽両神の関係じたいは本稿の関心を措いても、ぜひともとりあげてみたい興味深い課題である。たとえば、民俗芸能における演技と言説の関係を再考するさいにも、きわめて重要な手がかりたりうるはずである。

大きく迂回してしまった。以上、つまるところわずか4例ながら、「もどき」をともなう王の

舞をみてきたわけである。冒頭で紹介した折口の所説に沿って、この4例をみなおしておきたい。滑稽物真似や猥褻な扮装と所作、そして陽気なふるまい。(3)こそはっきりしないが、残る3例の「もどき」はいずれも王の舞の演技をわかりやすく説明する、そして観客の関心を引きつける効果を持っていたはずである。王の舞に随伴する「もどき」は、王の舞が何よりもまず芸能であった消息をしめしているのかもしれない。⁽²⁰⁾したがって、「もどき」をともなう王の舞は、必ずしも地方化や民俗化という表現でのみかたづけられてしまうものでもなかった。王の舞に対する観客の演劇的想像力を十分触発するべく導き出された新しい演出であった、とも考えられるのである。⁽²¹⁾

3. 赤い王の舞、青い王の舞

ところで、(1)はサキが赤い裃を着用しており、アトが青い裃を着用していた。一方、(4)は赤い妖怪と青い妖怪が一对を構成していた。この2例とも青を強調する後者が赤を強調する前者に対して、いわば「もどき」を演じていたと考えられる。したがって、「もどき」をともなう王の舞が赤と青の対比を構成していた可能性を感じさせるのである。かくして、本稿もしばらく「もどき」を遠ざかり、赤と青の対比に沿って論述していかなければならない。

色彩の民俗を渉猟する小林忠雄は、民俗的な仮面の色彩にみられる赤と青の対比にも若干言及している。すなわち、「もっとも一般的には青鬼・赤鬼の面があり、追難の行事に使われている」ことに留意するのみならず、「西日本にとくに顕著な祭礼風流の先頭をいく、天狗などの赤い面と青い面には、これまで述べてきた赤と青のいずれの色も、浄化する力をもっているがために、神輿の露払いの役割を担うのかもしれないが、くわしくは芸能史や演劇学などの研究成果を待たねばならないであろう⁽²²⁾」というのである。

小林の所説は奇しくも本稿の関心を先導する性格を持っており、以降とりくむべき課題の所在をしめしている。本稿が「芸能史や演劇学などの研究成果」を提出しうるものかどうか心もとないが、ともかく九州地方に注目してみたい。じっさい、小林みずからも熊本県人吉市青井町青井阿蘇神社の事例を紹介していた。青井阿蘇神社の祭礼は10月3日～11日におこなわれる。とりわけ9日～11日は「おくんち祭り」とも呼ばれており、興味深い行列が出るらしい。

行列にはチリンバタと呼ぶ赤色の長大な旗が先頭をいき、さらに紫色の神社旗があって、上部には赤色の玉鼻面と青色の鬼面がそれぞれ付けられている。これはおそらく神輿の露払いを意図したものであろうが、ここでは九州地方の祭礼に特徴的な赤と青の二色の組合せによる仮面色彩の象徴性を見せている。⁽²³⁾

こうした事例は小林もいうとおり、九州地方の祭礼に数多く登場する。その大半は赤と青の対比を構成する一对の鼻高面のみであり、筆者も福岡県福岡市東区志賀島に鎮座する志賀海神社の御神幸祭や福岡県福岡市東区箱崎に鎮座する宮崎宮の放生会等で、数例を実見している。そして、いずれもが王の舞が変化したものである可能性を多少なりとも感じさせるのである。とりわけ演

技をとまなう事例——といっても、管見したかぎり1例のみであるが——は王の舞の典型をなぞっている。本稿の関心を前進させるためにも、どうしてもふれておかなければならない。

(5) 玉垂宮の事例

福岡県久留米市大善寺町に鎮座する玉垂宮の事例である。1月7日の鬼夜(追儼)は6本の大松明が燃えあがる光景が圧巻であり、日本3大火祭のひとつにもあげられている。この鬼夜で王の舞をしのばせる特異な神事がおこなわれる。赤い鼻高面と鳥甲をかぶり白い狩衣を着用して帯刀した1人、そして青い鼻高面と鳥甲をかぶり白い狩衣を着用して帯刀した1人が、各々赤いハッピーと青いハッピーを着用した鉾持ちにとまなわれて、大松明前に仮設した舞台にあがる。そして、一風変わった所作をみせるのである。筆者は平成2年(1990)に実見したが、戦後も大きく変化しているという話であった。したがって、大正11年(1922)に調査した宮武省三の報告を参照してみたい。

此最中に最も見物とすべきは、此の燃ゆる炬明の前で、「ホコトツタ」「メントツタ」「ソラニエダ」と曰はれる古例の神事が行はれることである。(中略)此の宮のホコトツタは例の鬼火が大炬明にうつりて燃え出すとき、本殿の横戸より、赤きハツビに脚絆をつけ、太き褌を綾取り、ジャバラの黒禪したる1人の男、鉾を手にして出で、其後に鳥兜を冠り、雅風の天狗面(中略)をつけ、身に白の狩衣きたる者つゞき、更に其次に青のハツビに同様太き褌かけたる鉾持を前にして、矢張天狗面かぶりたる者群衆を押し分けて此炬明の前面に繰出で、兩天狗は其鉾を以て相手の天狗の鉾を引きかけ取るので在つて、其鉾をとると鉾持が之を本殿に持込むに過ぎない頗るアツケないものである。次に兩天狗は寄つては退き、退きては寄りつゝ、右手で妙なしぐさを繰返しつゝある間に、傍の者兩天狗の面を奪ひ本殿に同様持運ぶのである。是が則ちメントツタである。さうすると今度は素面の儘で不相変前のしぐさを繰返しつゝ頃を見計つて双方一斉に腰なる刀を抜き合すので在つて、是をニエダ又はソラニエダと言ふ。「ソラ抜いた」の訛りで、昔は此のニエダに刀を抜き合すと銘刀になるとて、久留米藩の若侍が押寄せたといふ咄もあるが、要するに何れも Dumb Show で何を意味するに確的に判明しない⁽²⁴⁾。

メントツタ(面とった)の妙なしぐさというのは、腰につけた刀の柄に左手を添えながら、右手を伸ばして3回まわすことであろうか。2人の扮装や所作等はほぼ共通しており、諸々の特徴が王の舞の典型をなぞっている。だが、王の舞はあくまでも1人舞である。玉垂宮の事例は赤と青の対比を構成する一対の存在であったから2倍、つまり青い鼻高面をもってする1人が増加したものと思われる。その懸隔をこそとりあげなければならない。

建武年間(1334~1335)に作成されたと考えられている「玉垂宮并大善寺仏神事記」をみる。2月中卯月の春禊使頭事における御行還御次第は「陳道_左 師子 官幣 神馬 使幣 御馬使 菩薩_左 供僧 小祝 大祝 宮師 一命婦 二命婦 三命婦」というものであり、左右の陳道が

行列を先導している。また、春祠使頭事のみならず5月15日の五月会や9月19日の御九日会でも、「陳道二人」を含む諸役が「日饗膳」を受けている。この陳道は陣道ともいい、赤と青の対比を構成する一対の存在であったらしい。九州地方の祭礼を記録した史料に頻出している。本稿の関心に直接かかわる2例のみあげておきたい。

弘長元年（1261）の「筑後瀬高下荘鎮守大菩薩神宝当注進状」は「陣道二人狩衣袴^{赤色}_{青色}」を記録している。鷹尾神社の祭礼に出たものか。建治2年（1276）の「八幡宮崎宮御神宝記」は宮崎宮の放生会に出たものと思われる「陣道装束二具^{左 火神 赤色}_{右 水神 青色}」を記録している。こうした陳道もしくは陣道こそが玉垂宮の事例の前身であった。そう考えられないだろうか。今日、陳道という名称は残念ながら存在しない。登場する機会も異なっている。しかしながら、両者は共通するところをも少なからず持っていたから、おそらくどこかで連続しているはずである。

陳道もしくは陣道はどうやら王の舞が変化したものであったらしい。たとえば、山王神道にかかわる室町期の書物とされる『厳神抄』の巻49は「皇孫降臨路次ヲ為守護、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」猿田彦神を注釈するさい、「此鎮道ノ神ノ御形状傳カ、今ノ王舞有之」という表現を持ち出している。猿田彦神は天孫降臨を先導して道路を踏み鎮める、まさしく鎮道の神であった。その猿田彦神を王の舞に比定しているのだから、行列を先導する陳道もしくは陣道が鎮道の転訛であり、王の舞の変種であったとしてもおかしくない。

しかも、王の舞は新日吉社の小五月会を記録した『吉統記』文永10年（1273）6月6日の条や『勘仲記』弘安3年（1280）5月9日の条にみられるとおり、「道張」もしくは「道張舞」という別名を持っていた。その語義はやはり道路を踏み鎮めることであろうか。王の舞と陳道もしくは陣道は、性格のみならず名称を介しても深く響きあっていたのである。

九州地方に伝播した王の舞が多く青を強調する存在を派生させて、いつしか赤と青の対比を構成する一対の陳道もしくは陣道に転化していった。玉垂宮の事例にしても、大略そのような道筋をたどってきたのかもしれない——。こうした推測の蓋然性はおそらくかなり高いはずである。じっさい、鼻高面の系譜をくわしく検討した田辺三郎助もこう述べていた。

鎌倉時代の北九州において、鼻高面は「陣道」といわれ、火王（火神）一赤、水王（水神）一青の対であったことがわかる。その後の遺品を見ると、口の開閉つまり阿吽の関係もこれに加わってくるようだが、どちらが赤でどちらが青（黒の場合もある）と結びつくかはっきりしないのが現状である。⁽²⁵⁾

そして、田辺は王の舞に使用した鼻高面が「はじめ吽形、瞋目の赭顔（普通朱漆塗りであったと思われる）のみであったのが、いつしか阿吽、赤青（時に黒）の対で制作されるようになり、その数がふえて、三ないし五面となったりする場合が生じたりしたらしい」というのである。こう⁽²⁶⁾した所説は本稿の行論とも対応しており、十分うなずけるものであった。だが、王の舞と陳道もしくは陣道の関係はきわめて錯綜している。同時に看過しがたい差異も存在しているから、どうやら単純に同一視しうるものでもなさそうである。関連する史料を集成して、あらためてくわ

しく論じてみたく思っている。

赤と青の対比を構成する事例は九州地方にのみ分布しているわけでもなかった。三信遠地方にも少なからず分布している。前述したひのう（火の王）のみならず、みずのう（水の王）も出るばあいであり、筆者も数例を実見している。長野県下伊那郡天竜村神原坂部の諏訪神社に出る火王様と水王様もその1例であった。今日でも1月4～5日の冬祭りで演じられている。この事例も王の舞に含めていいものか躊躇するが、鼻高面もよく似ているから、どこかで関係しているのかもしれない。

最初に黒い鼻高面をかぶり白い上衣を着用した水王様が左手に湯たぶさ、右手に柄杓を持って登場、釜の熱湯を鎮めて周囲にふりかけながら、特異な足運びで釜の周囲をまわり退場する。続いて赤い鼻高面をかぶり白い上衣を着用した火王様が登場、両手を腰にあてながら、同じ足運びで釜の周囲をまわり退場する⁽²⁷⁾。一対の色彩は黒と赤であり若干異なっているが、田辺もいうとおり「このような形は、おそらく長い中世の間にいろいろと変化してきたであろう」と思われるから、やはり「王舞の時空をへだてての多様な変遷過程を裏付ける貴重な痕跡⁽²⁸⁾」のひとつでもあるか。かくも錯綜した道筋はほかにもみられる。ほぼまちがいなく王の舞が変化したものと思われる1例のみ紹介しておきたい。

(6) 吹浦大物忌神社の事例

山形県飽海郡遊佐町吹浦に鎮座する大物忌神社の事例である。若干前述した。5月7日の宵祭で諸冊二神の舞・大小の舞・花笠舞（田楽）が演じられる。花笠舞は神社の庭で演じるが、諸冊二神の舞・大小の舞は境内の中島（オノコロ島という）で演じるものとされている。諸冊二神の舞は1人舞であり、前後2段に分かれている。前段は青い鼻高面と鳥甲をかぶり、御幣をつけた鉾を2本持って演じる。所要時間はきわめて短い。1度退場してから、後段は黄色の鼻高面と鳥甲をかぶり、右手に扇を持って演じる。後段のみ種蒔と糸巻を思わせる所作を含む。囃子は笛と太鼓である。ほぼまちがいなく王の舞が変化したものであると思われる。筆者は昭和63年（1988）に実見しているが、その当時はかなり簡略化した内容であった。平成2年に本来の内容を復元したというが、基本的な芸能はほぼ変わっていない。

青い鼻高面→黄色い鼻高面という手順はきわめて例外的なものである。しかしながら、黄色は古く赤の範疇に含まれていた⁽²⁹⁾というから、青と赤の対比を構成する事例であったと考えられるかもしれない（じじつ日本海沿岸は古代に淵源すると思われる舞楽も点在しており、一般に古い形態を残している可能性が大きい）。黄色い（赤い）鼻高面→青い鼻高面という一般的な手順に沿っていないのは、黄色（赤）と青の対比を構成していたものが前後逆転してしまったせいだろうか。王の舞はいうまでもなく、1人が前後2段とも赤い鼻高面をかぶって演じるものであった。こうした典型が何度となく変化していき、いつしか前後2段を分割して前段に青い鼻高面、後段

に黄色い鼻高面をかぶるといふ特異な存在形態に発展していったものと思われるのである。

以上、赤と青の対比を構成する王の舞をみてきた。その大半は各地に伝播した王の舞が青を強調する存在を派生させて、赤と青の対比を構成する一対の存在に転化したものであったと考えられるだろうか。かくして、本稿は再び冒頭にあげた折口の所説、つまり「もどき」にまつわる所説に回帰しなければならない。もちろん青を強調する存在は筆者が管見したかぎり、必ずしも「もどき」をしのばせる扮装や所作をとまなっていない。したがって、「もどき」に比定するわけにもいかないだろうが、いずれにしても派生した存在である。広義の「もどき」に含めてしまってもいいのかもしれない。じっさい、折口も「もどく」という動詞が「古くは、もつと広いものゝ様です」といっていた。

折口は以降も「もどき」にまつわる所説を文字どおり展開している。西浦の田楽を調査した折口は地能に対する「もどきの手」にかなり触発されたらしく、「我々は此を見て、日本の芸能が、おなじ一つのことを説明するのに、いろ／＼と異つた形であらばし、漸層的におなじことを幾つも重ねて来た事実を、よく感じる事が出来たのであった⁽³⁰⁾」というのである。我々は赤と青の対比を構成する王の舞をみて、こうした事実をよく感じる事ができる。赤い王の舞に対する、いわば青い王の舞。この特異な存在形態は王の舞にしても「おなじ一つのことを説明するのに、いろ／＼と異つた形であらばし、漸層的におなじことを幾つも重ねて来た事実」を証言していたのかもしれない。「もどき」をとまなう王の舞はかくも重大な証言を呼びおこす、きわめて有力な端緒を提供していたというわけである。

だが、縷々述べてきたところを前提してこそ、あらためて考えなければならない課題がある。派生した存在、つまり広義の「もどき」が多く青を強調しているのはなぜだろうか。王の舞にみられる赤と青の対比は何に由来しているのだろうか。その対比じたいを問うてみなければならない。こうした関心をいささかなりとも満足させるべく、もう少しばかり論述しておきたい。

芸能における赤と青の対比といったら、だれしも舞楽を連想するはずである。舞楽は赤系統の装束を着用する左舞（唐楽・林邑楽）と緑系統の装束を着用する右舞（高麗楽・百濟楽・新羅楽・渤海楽）が一対を構成する、いわゆる番舞の形式をもって演じられる。したがって、正しくは赤と青の対比というよりも赤と緑色の対比であるが、交通信号の青も緑色である。緑色は一般に青の範疇に含まれるから同一視してもかまわないものと思われ⁽³¹⁾。

番舞は左舞と右舞の各々1曲で1番を構成して、まず左舞1曲を演じてから、続いて右舞1曲を演じるというものである。後者を前者に対する答舞という。しかしながら、大陸の諸楽舞が漸次伝来した当初、こうした形態はまったくみられなかった。じつは楽舞全般を大きく改革した、いわゆる仁明朝（833～850）の楽制改革に淵源⁽³²⁾している。その中心的な課題こそが諸楽舞を大きく二分する、いわゆる左右両部制であった。前述した諸楽舞は唐楽をはじめ、以前から治部省の雅楽寮が律令国家を荘厳するという目的をもって教習するところであったが、新しく導入された

左右両部制に沿って、左舞と右舞に分類されたのである。こうした楽制改革はおりしも律令制が動揺しはじめており、同時に左右を競合させる「競合的文化現象」⁽³³⁾が顕在化しつつあった当時の状況とも深くかかわっていたと考えられている。

この舞楽は王の舞にも少なからず関係していたらしい。といっても、王の舞の初出史料は筆者が管見したかぎり、『猪隈関白記』正治元年(1199)5月9日の条である。また、事実上の初出史料である『年中行事絵巻』は12世紀後半に作成したものとされるから、仁明朝以降かなり長い年月が経過している。当然ながらくわしい消息はよくわからないが、従来の研究は多くのぼあい、王の舞が舞楽・伎楽に由来する外来系の芸能であり、諸々の要素を吸収して今日にいたったものとみなしてきた。

じじつ舞楽は一般に王の舞とも共通する要素を多々含む。とりわけ散手(左舞)と貴徳(右舞)の1番は、どちらも王の舞の源流であったかと思わせるぐらいよく似ている。百聞は一見にしかず、といったところであるが、たとえば河鱒実英の『舞楽図説』が散手・貴徳の特徴をわかりやすく解説している。

すなわち、散手は「宝冠(ほうかん)または竜兜(たつかぶと)をかぶり、仮面(かめん)、⁽³⁴⁾ 裱襠(りょうとう)をつけ、劍(つるぎ)をおび、鉾(ほこ)をとって舞う」もの、貴徳は「甲(かぶと)、面(めん)、牟子(むし)、太刀(たち)、垂緒(たれお)、平緒(ひらお)、袍、裱襠(りょうとう)、差貫、赤大口、当帯(あておび)を着用し鉾(ほこ)⁽³⁵⁾を持」って舞うものであり、どちらも2人の番子をとまう。1人が鉾を渡して、1人が鉾を受けるのである。こうした散手・貴徳と王の舞の関係もぜひとも再考しなければならない課題であり、あらためてくわしく論じてみたい。

赤と青の対比であった。散手・貴徳は番舞を構成しており、したがって当然ながら赤と緑色(青)の対比をも構成している。もちろん貴徳はあくまでも散手に対する答舞であり、散手に対する「もどき」を演じていたわけでもない。しかしながら、広義の「もどき」に含めてみたらどうだろうか。この1番は王の舞の本来的な存在形態のみならず、赤と青の対比を構成するという特異な存在形態とも深く響きあっていたのかもしれない。

両者を直接に関連させてしまったら早計であるといわなければならないが、散手・貴徳にみられる赤と緑色(青)の対比が王の舞にも揺曳して、いつしか青を強調する存在を派生させていった。そして、一對の陳道もしくは陣道に転化していったのかもしれない。少なくとも舞楽・鶏合等を規定していた左右を競合させる風潮が後世の王の舞にも波及していた、その可能性はきわめて大きいはずである。赤と青の対比を構成する王の舞にしても、番舞よろしく青が赤に後続するというものであったから、やはり「競合的文化現象」の変種であったとも考えられるのである。

4. おわりに

依然もうひとつだけ、重大な課題が残されている。王の舞にみられる赤と青の対比が舞楽における番舞に由来していたとしても、である。舞楽における番舞が赤と緑色（青）の対比を採用しており、しかも緑色（青）が赤に後続するのはなぜだろうか。この、いつまでたっても終わらそうにもない問いかけは、赤と青の対比を構成せしめている文化的な伝統、もしくは普遍的な構造とでもいうべき領域に対する関心と呼びおこす。戸井田道三がいうとおり、「色として抽象的に考えられた以前に感覚的にそういう対としてつかまえられるものがあったのかどうか、そこまでわれわれの原初への旅をさかのぼらねば」⁽³⁶⁾ならないのだろうか。といっても、筆者は残念ながらかくも広汎かつ深遠な領域に踏みこむ能力を持っていない。したがって、関連するものと思われる従来の研究だけでも紹介しておかなければならない、⁽³⁷⁾のかもしれない。

だが正直な話、筆者はこうした試みに対してかなり懐疑的である。その理由をいかにも唐突ながら、クロード・レヴィ＝ストロースに代弁してもらおうと思う。レヴィ＝ストロースは「ローデシアのルヴェレ族とオーストラリア南部北東部のいくらかの部族における色の象徴性を比較し⁽³⁸⁾て」、「色の象徴性」じたいの差異に言及するのみならず、きわめて興味深い所説を展開している。

共通なのは形式だけであって、内容ではない。もし内容に共通なものがあるとすれば、その理由は、ある種の自然物や人為物の客観的屬性か、あるいは伝播や借用に、すなわちいずれにしても精神の外に求められるべきである。／もう一つの困難は具象的論理の本性的な複雑さから生じる。この論理にとっては、関係が存在するという事実の方が、関係の性質よりも本質的なのである。（中略）したがって、連結された二要素を前にしたとき、われわれはその連結の形式の性質を、当然自明のものとして仮定することはけっしてできないのである。要素自体と同様に、要素間をつなぐ関係にも、間接的に、いわば「クッションを置いて」⁽³⁹⁾近づかなければならない。

吉本隆明も指摘しているとおり、「事象と観念との連結（具象的な系列）の偶然な起源という考え以外にはどうしても説明できないような事柄について、このように云うことは解決⁽⁴⁰⁾である」と思われる。本稿であつてきた赤と青の対比にしても、こうした「関係が存在するという事実の方が関係の性質よりも本質的なのであり、特定の形式に対して特定の内容を比定する試みは必ずや恣意的な性格を帯びてしまう。「色彩の象徴性」が逆転もしくは混乱するばあいも、少なからずみられるのである。吉本がその理由を探っている。すなわち、「わが未開時代の色彩概念をべつの宇宙論的な象徴系と結びつけようとするばあいに起りうるし、現に起りつつある混乱は、論者たちがいずれも色彩概念の時間的な水準を、単一にあるいは固定的な水準でとらえていて、⁽⁴¹⁾いわば多時間的な了解の水準を踏んでいないところにもとめられる」というのである。

したがって、本稿は赤と青の対比を構成する一対の王の舞が存在すること、青い王の舞が赤い

王の舞に派生する存在であることを確認しておけばいい。青い王の舞が赤い王の舞に対する広義の「もどき」であったことは、赤と青の対比の内容というよりも、むしろ形式をしめしている。「同じ一つのことを説明するのに、いろ／＼と異つた形であらばし、漸層的におなじことを幾つも重ね」という、観客の演劇的想像力を触発するべく導き出された演出の形式である。しばらくそう考えておかなければならない。そして、筆者は思いつかないが、本稿でみてきた複数の事例における赤と青の対比じたいが「色彩の象徴性」とでもいうべき特定の内容を共有していたとしたら、その理由はやはり舞楽・鶏合等の「競合的文化現象」の間歇的な「伝播や借用に、すなわちいずれにしても精神の外に求められるべきである」と考えられるのである。

註

- (1) 錦耕三『錦耕三著作集』第1巻、ひつじ書房、印刷中、ならびに水原渭江『日本における民間音楽の研究』I (若狭湾沿岸における王の舞の総合的研究)、民俗文化研究所、1967年、参照。
- (2) 橋本裕之『王の舞の民俗学的研究』、ひつじ書房、印刷中。本稿の王の舞にかかわる所説の大半も同書に立脚している。
- (3) 『大系/日本歴史と芸能』第4巻(中世の祭礼)、日本ビクター+平凡社、1991年、『国立劇場第65回 民俗芸能公演/宮座と神事芸能』、日本芸術文化振興会、1992年、『朝日百科日本の歴史別冊/歴史を読むみなおす』5(大仏と鬼)、朝日新聞社、1994年、等を参照されたい。
- (4) 本田安次「もどき」『演劇百科大事典』第5巻、平凡社、1961年、398頁。あわせて石井一躬「もどき試論」『演劇学』第25号、早稲田大学演劇学会、1984年、同「もどき論序説」『日本民俗研究大系』第6巻(芸能伝承)、國學院大學、1986年、等も参照されたい。芸能における「もどき」を主題化しており有益である。
- (5) 折口信夫「翁の発生」『折口信夫全集』第2巻、中央公論社、1955年、408—409頁。
- (6) 伊東久之「河辺の芸能」『京都の田楽調査報告書』、京都府教育委員会、1978年、125—126頁。
- (7) 同論文、129—133頁。
- (8) 広瀬新吾『三宅島の神事芸能』、三宅村教育委員会、1980年、中村規「三宅島御祭神社の神事」『民俗芸能』63号、民俗芸能友の会、1983年、本田安次『東京都民俗芸能誌』下巻、錦正社、1985年、等を参照されたい。
- (9) 本田安次、前掲書、688—690頁、等を参照されたい。
- (10) 広瀬新吾、前掲書、123—128頁、ならびに中村規、前掲論文、52—54頁、参照。
- (11) 新井恒易『続中世芸能の研究』、新読書社、1974年、107頁。
- (12) 同書、105頁。
- (13) 同『中世芸能の研究』、新読書社、1970年、623—624頁。
- (14) 同書、624頁。
- (15) 橋本裕之「鬼が演じる祭礼芸能—『大江山絵詞』雑感—」『月刊百科』第342号、平凡社、1991年、等を参照されたい。
- (16) 筆者は中村氏にお願いして、コピーを送っていただいた。中村氏のご厚情に感謝したい。ところが、この調査は筆者が調べてみたところ、山形県編『山形県史蹟名勝天然記念物調査報告』第5輯(名勝鳥海山)、山形県、1931年、にのる阿部正巳「鳥海山史」の第6編第2章「祭式」の草稿とでもいうべきものであった。内容のみならず、文体もほぼ一致している。
- (17) 中村茂子「民俗芸能に見る延年の諸相その一——東北地方を中心に——」『芸能の科学』21、東京国立文化財研究所、1992年、50頁。
- (18) 新井恒易『続中世芸能の研究』、699頁。
- (19) 丹野正『山形県文化財調査報告書』第12集(山形県の民俗芸能第1篇)、山形県教育委員会、1962年、61頁、本田安次『日本の民俗芸能』Ⅲ(延年)、木耳社、1969年、678—679頁、新井恒易、前掲書、709—713頁、五十嵐文蔵「鳥海山麓の延年について」『日本民俗学』第191号、日本民俗学会、1992年、104—108頁、等を参照されたい。

- ㉒ 橋本裕之「もどき」の視線一道化から見た神代神楽一『神楽と芝居——相模原及び周辺的神楽師と芸能——』、相模原市教育委員会、1989年、参照。芸能における「もどき」の機能をくわしく分析している。
- ㉓ 同「芸能の条件——「招かれざる客」再考——」『芸能』第35巻第2号、芸能発行所、1993年、14頁、参照。折口信夫がいう「もどき」や「副（複）演出」の概念に言及している。
- ㉔ 小林忠雄『色彩のフォークローア—都市のなかの基層感覚—』、雄山閣出版、1993年、97頁。
- ㉕ 同書、152頁。
- ㉖ 宮武省三『九州路の祭儀と民俗』、三元社、1943年、271—272頁。あわせて友野晃一郎「祭事」『久留米市史』第5巻、久留米市、1986年、597—598頁、も参照されたい。
- ㉗ 田辺三郎助「鼻高面の系譜」『大系／日本歴史と芸能』第7巻（宮座と村）、平凡社、1990年、60頁。あわせて同編『日本の美術』第185号（行道面と獅子頭）、至文堂、1981年、同「対馬・海神社の仮面について」『仏教芸術』161、毎日新聞社、1985年、等も参照されたい。
- ㉘ 同「鼻高面の系譜」、67—68頁。
- ㉙ たとえば、島崎良「坂部の冬祭り」宮家準編『山の祭りと芸能』下、平河出版社、1984年、を参照されたい。概況をわかりやすく報告しており有益である。
- ㉚ 田辺三郎助、前掲論文、64—65頁。
- ㉛ 佐竹昭広「古代日本語における色名の性格」『萬葉集抜書』、岩波書店、1980年、76—79頁、参照。
- ㉜ 折口信夫「能楽における「わき」の意義—「翁の発生」の終篇—」『折口信夫全集』第3巻、中央公論社、1961年、246頁。
- ㉝ 佐竹昭広、前掲論文、69—71頁、ならびに長野泰彦「色彩分類」『現代の文化人類学』第1号（認識人類学）、至文堂、1982年、125頁、参照。
- ㉞ 植木行宣「東洋的楽舞の伝来」『日本芸能史』第1巻（原始・古代）、法政大学出版局、1981年、257—263頁、参照。
- ㉟ 同論文、261頁。
- ㊱ 河鱈実英『舞楽図説』、明治図書、1957年、55頁。
- ㊲ 同書、103頁。
- ㊳ 戸井田道三「旅の記憶」『色とつやの日本文化』、筑摩書房、1986年、71頁。
- ㊴ 赤と青の対比をとりあげた論考は、関連するものを含めて意外にも僅少である。常見純一「青い生と赤い死——日本文化とくに沖縄における古層的カラー・シムボリズム研究へのアプローチ——」大林太良編『神話・社会・世界観』、角川書店、1972年、戸井田道三「青衣の女人」『色とつやの日本文化』、小町谷朝生『色彩のアルケオロジー』、勁草書房、1987年、の第1章「色彩のコスモロジー」および第2章「色彩の原風景」、等を参照されたい。
- ㊵ クロード・レヴィ=ストロース『野生の思考』、大橋保夫訳、みすず書房、1976年、77頁。
- ㊶ 同書、78頁。
- ㊷ 吉本隆明「色彩の重層」『is』増刊号（色）、ポーラ文化研究所、1982年、161頁。
- ㊸ 同論文、167頁。

付記

本稿は平成4年（1992）9月25日におこなわれた国立歴史民俗博物館共同研究「日本人の色彩感覚に関する史的研究」（研究代表者／小林忠雄）平成4年度第1回研究会で上演した研究発表「赤い王の舞、青い王の舞」にもとづきながらも、新しく執筆したものである。本稿を執筆するさい、参考文献の所在に関連して、小林忠雄氏・福原敏男氏のご教示およびご協力を得た。深く謝意を表したい。

（国立歴史民俗博物館民俗研究部）

Red and Blue
—“Oh-no-Mai (King’s Dance)” with a “Modoki (jester)”—

HASHIMOTO Hiroyuki

“Oh-no-Mai (King’s Dance)” was held before the events such as a “Dengaku (a specific type of performance including acrobatics)” and also the “Shishimai (lion dance)” at festivals held in the main big temples and shrines from the end of the Heian to the Kamakura period. At present, it has spread widely in Japan, but especially to the Wakasa district where it is transmitted down the generation in 16 places. Generally, in the “Oh-no-Mai”, a performer wears a red mask with a high nose, “Torikabuto (headpiece shaped like a bird)” and “Ryōto-Shōzoku (long overgarment)” and dances with a halberd at the former part of the performance and with bare hands as if he were calming the spirits at the four corners at the latter part. It includes the symbolic signs of the sword seen in the “Bugaku (Traditional music and dance of the Japanese imperial court)” and of the drums and flutes which accompany the dance. In this paper, I would like to discuss the “Oh-no-Mai” with a “Modoki (jester)”, in order to advance our reasoning on this subject.

A few specimens of the “Oh-no-Mai” with a “Modoki” exist. However, this style is very peculiar because the “Oh-no-Mai” was originally performed by only one dancer. Moreover we can realize, from a consideration of these examples, that the “Oh-no-Mai” with a “Modoki” might have made use of the contrast between red and blue. It suggests that a performer who emphasized blue seemed to played a role of “Modoki” against one who emphasized red.

On the other hand, some examples which were transferred from those in the “Oh-no-Mai” also made a contrast between red and blue. The “Oh-no-Mai” which spread to various places developed in a way which created a character who emphasized blue and might have changed into the dance of couples who used the contrast between red and blue. In such a case, although the performer who emphasized blue does not always perform in a way or wear a mask or costume which reminds us of a “Modoki”, it could be included in “Modoki” in a broad sense.

Such persisting style reminds us of “Tsugaimai (pair dance)” in “Bugaku”. In particular, “Sanju (Sanju-Hajinraku: a type of “Bugaku” with heroic dance)” and “Kitoku (a type of “Bugaku” with a mask and halberd)” so closely resemble the “Oh-no-Mai” that as we feel as if they were the original styles of “Oh-no-Mai”. The possibility that the contrast of red and green (blue) in “Bugaku” was an influence on the “Oh-no-Mai” of later periods must be very high. In any case, I would like to conclude that the blue “Oh-no-Mai” was “Modoki” in a broad sense in contrast with the red “Oh-no-Mai” and was a style of production introduced to stimulate the theatrical imagination of audience.