

神話の視覚化か視覚の神話化か

－猿田彦と王の舞－

橋本 裕之

1 猿田彦と王の舞

私は平成30年（2018）1月24日、万葉文化館指導研究員の井上さやかさんのメールを受け取った。それは「奈良県立万葉文化館では、古代日本の文化を“学際的・国際的・人際的”に研究することを目指し、隣接諸分野の外部研究者の先生方とともに共同研究を実施しております。／現在は「神話の視覚化に関する比較文化的研究－記紀万葉を軸に－」をテーマとして、神話の視覚化事例に関する学際的な研究を実施しております。／つきましては、先生のご専門分野である民俗芸能における神話等の視覚化についてご教示賜りたく、ご出講くださいますよう伏してお願い申し上げる次第です。」というものだった。

このテーマを見て、当初は岩手で神楽子としてかかわっている鶺鴒神楽を素材として取り上げながら、神話がどう視覚化されて上演されているのかを検討することを考えた。とりわけ狂言の演目である「粟蒔」は神話を身近な出来事として地域化しており、「民俗芸能における神話等の視覚化」の方法を検討するさいも興味深い手がかりを提供していると思われる。だが、井上さんに連絡して電話でお話しさせていただいたら、今回はこうした未発表のテーマよりも、私が従来も検討してきた猿田彦と王の舞の関係を上げてほしいということだった。何度か扱っているテーマであり、新しく付け加えるべき知見も乏しいのだが、「民俗芸能における神話等の視覚化」という課題に沿って、あらためて王の舞と猿田彦の関係を捉えなおしてみたいと考えている。

だが、猿田彦と王の舞の関係はこうした現象の一例として理解することができるだろうか。事態はそう単純でもないだろうと考えている。私はかつて「肖像の起源―王の舞と猿田彦―」という論文において、「そもそも猿田彦は天孫降臨を先導する役割をはたした、いわば鎮道神、嚮導神であった。その目的は葦原中国を平定することをもくろむ天津神、つまり高次の神々を支援することによって国土を鎮護することであったと考えられる。一方、王の舞も祭礼の行列を先導して場を祓い清めるべく演じられた芸能であり、しかも田楽や獅子舞に先立って筆頭に登場する。したがって猿田彦と王の舞が接合していくさいは、高い鼻という形式上の一致のみならず、いわば性格上の一致が間接的な契機として影響している可能性がきわめて大きい。」⁽¹⁾と書いている。そうだとしたら、王の舞を猿田彦の視覚化としてのみ理解することは視野狭窄に陥っているといわざるを得ないのである。

かくして、前稿の結論は「最後にあらためて本章が主題化してきた猿田彦の肖像を総括しておきたい。そこに現前するものは、王の舞と猿田彦が高い鼻という形式上の一致、そして道程を開きかつ鎮めるという性格上の一致に触発されることによって、間断なく複雑に交錯して接合していく過程であろう。」⁽²⁾というものだった。本稿も基本的な視座は変わらないが、本稿の課題に引き寄せるとしたら、神話の視覚化と視覚の神話化が同時進行している様態を主題化するべきだろう。本稿は前稿において取り上げなかった先行研究に言及しながら、あらためて猿田彦と王の舞が接合する過程の一端を追跡することによって、民俗芸能における神話の視覚化と視覚の神話化が循環する様態を描き出したい。

2 視覚の神話化(Xの猿田彦化)

かつて柴田実は『日本書紀』巻第2神代下に描かれた天孫降臨において、天津神を先導する役割を担った猿田彦を取り上げて、「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、それには何かの所由がなければならないと思われる」⁽³⁾と述べている。『日本書紀』における神代の物語に登場する神々が概してその自画像にまったく言及しないにもかかわらず、猿田彦だけが具体的な肖像を付与されている理由は何だろうか。柴田は猿田彦の肖像を成立させた契機として、「やはり古代にあって、実際に天狗なり猿が出てきて何らかの役割を演じ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」⁽⁴⁾という。そして、今日でも各地の神社における祭礼に登場する天狗に留意している。

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はするが、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思うべきではないか。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てい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⁽⁵⁾。

柴田の所説はそもそも天狗に類する存在が登場するような何らかの儀礼もしくは芸能Xが存在しており、こうしたXに依拠して天孫降臨神話における猿田彦が誕生したと考えている。そして、猿田彦が持つ最も特徴的な要素である高い鼻のモデルとして、舞楽における蘭陵王の仮面を持ち出している。だが、猿田彦と陵王面が連絡していた可能性を知らせる史料は、管見したかぎり存在していない。そして、そもそも陵王面は高い鼻を持っていないのである。したがって、「猿田彦の物語を筆にした『記紀』の筆者も必ずやそれを見て、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」⁽⁶⁾ということは到底できない。その所説は十二分に魅力的かつ示唆的である。だが、何よりも関連する史料が存在しない以上、柴田の推測を発展させることはむずかしいと思われる。

一方、友田吉之助は「天孫は福井県三方郡に降臨した」⁽⁷⁾という仮説を提示した上で、柴田がいう何らかの儀礼もしくは芸能Xこそが王の舞であると述べている。友田は「神話に現われた猿田彦神の特質は、天孫降臨の先導をした点にある」ことを強調した上で、「現在、各地の神社で行われている神幸祭において、猿田彦神が鉾を持ち、先導者となって神幸が行われるのは、天孫降臨の神話に基づいているものと思われる」こと、「神輿の前に、王の鼻の仮面が掛けられているのは、猿田彦神が、先導神であること」を示唆しており、「してみると、王の舞における猿田彦神も、神幸祭における猿田彦神と同様に、先導神として舞っているのであり、高天原から降臨する天孫を、先導するという意味が、深層に秘められているものと解せられるのである」⁽⁸⁾というのである。こうした所説はどちらかといえば穏当なものであり、異論をさしはさむべき部分も見つからない。

だが、友田は「王の舞は特異な形式と内容をもつ舞であり、他の地方には見られない、三方郡地方独特の舞であるが、福井県三方郡に集中的に残っているのは何故であろうか」という問いを提示して、「天孫降臨の神話は、一地方の伝承ではなく、日本民族全体の神話であるから、王の舞が、日本全国に分布しているのであれば、なんら不思議はないであろう」とも「天孫が宮崎県に降臨されたということが、歴史的事実であれば、王の舞は、宮崎県に集中的に残存するはずである」とも「天孫降臨が八世紀ごろ

に創作された神話であれば、当時、首都のあった奈良県に最も濃厚に分布するはずである」ともたたみかける。そして、「それにもかかわらず、奈良県から遠く離れた、若狭湾沿岸の三方郡に、集中的に残存していることは、不可解であると言わざるを得ないのである」⁽⁹⁾というのである。

ここで、不可解な王の舞が生まれた事情について考えてみると、この舞は、天孫降臨を物語る舞であるが、天孫降臨神話は、日本国家の起源を物語る神話であり、日本神話の中で、最も重要な位置を占める神話である。ところで、日本国家の起源を物語る神話は、無文字時代の神話である。すなわち、口承された神話である。それが歴史上のある時点において文字化され、それが今日まで伝えられたものと思われるが、その口承された天孫降臨神話が、『日本書紀』や『古事記』に記されているのである。ところで、『日本書紀』や『古事記』は平城京（奈良の都）において編修されたものであるから、王の舞が『日本書紀』や『古事記』に基づいて作られた舞であるとすれば、王の舞は、福井県三方郡地方に限定されず、全国的に伝えられたはずである。しかるに王の舞は、福井県三方郡地方に集中的に残存しているのである。従って、王の舞は、『日本書紀』や『古事記』に基づいて作られた舞ではなく、『日本書紀』や『古事記』が編修される以前において、三方郡地方に伝えられていた伝承に基づいて、三方郡地方において、作られた舞であると考えられるのである⁽¹⁰⁾。

いかにも奇想天外な所説であるが、現地において一定の影響力を保持していることに鑑みて、長く引用しておいた。私は三方郡が天孫降臨の地であるかどうかについて判断する能力を持たない。だが、王の舞は三方郡以外にも全国各地に伝承されている。そして、王の舞はそもそも「荘園制を背景にして伝播した芸能」⁽¹¹⁾であり、平安末期から鎌倉期にかけて京都や奈良などの大社寺で行なわれた祭礼において、田楽や獅子舞などに先立って演じられていた。起源こそ不明であるが、『日本書紀』や『古事記』が成立した奈良時代に遡ることは考えにくい。また、「三方郡地方において、作られた舞である」ということもできない。そもそも友田の所説を裏付ける史料は存在していないのである。

3 視覚の神話化（開山の猿田彦化）

ところで、新井恒易は私が継続してきた王の舞に関する一連の成果を簡潔に紹介して、「王の舞の解明はおよそできたように思われる」⁽¹²⁾ことを評価しつつも、私が今後取り組む課題の所在を提示している。それは王の舞の起源を探索する試みであり、新井自身も「王の舞以前」という魅力的な表現を用いながら「伎楽の治道が舞楽の散手・貴徳とどのようにつながるのか」⁽¹³⁾と問い、その計画を提示するところであった。新井は次節で取り上げる中世日本紀⁽¹⁴⁾における言説をも正しく位置づけて、こう述べている。

行道と治道ということから、中世になって記紀の神話の中にその故郷をさぐり出し、王の舞即猿田彦説をつくりあげたことはまぎれもない。精密にはわからないかもしれないが、仮面と芸能を十分に検討し、伎楽の治道と舞楽の散手・貴徳の脈絡をさぐり出す必要がある。それは王の舞の研究の大成にとって、橋本君に避けることの出来ない課題であり期待したい⁽¹⁵⁾。

もちろん私自身も王の舞の起源を探索する試みの必要性は十二分に認識しているつもりだが、王の舞の起源を探索する試み自体「関連する史料の不在によって、残念ながらほぼ不可能な課題として屹立している」⁽¹⁶⁾のである。だが、諏訪春雄は視野を大きく広げることによって、こうした課題に挑戦している。「中国の迫儼祭に開山とよばれる、おそろしい形相の先導神が登場してくる」ことを取り上げて、「日本の猿田彦や王の舞を検討するときに見過ごすことのできない神である」⁽¹⁷⁾という。諏訪は開山の特質を五つあげている。

- ①追儼祭に登場する先導神である。
- ②古代の方相氏の性格をうけつぎ、手に鉞をもつ武装神である。
- ③青または朱の凶悪な仮面をかぶる。
- ④指で印をむすび、足で悪鬼をしずめる反閤をふむ。
- ⑤宋代の十世紀後半に方相氏が禁じられてから代わって登場した⁽¹⁸⁾。

諏訪は「このような特質をそなえた開山は、日本の王の舞の源流とかがえられることができる」⁽¹⁹⁾と述べた上で、私が王の舞に関して列挙した六つの特徴とも少なからず対応していることを指摘している。①祭礼の中では、行列を先導する機能を担っていると考えられる。②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る。③しばしば桶襦装束を着用し、鳥甲に赤い鼻高面をつける。④前段は鉦を持ち後段は素手で、四方を鎮めるように舞う。反閤の芸能化と理解することもできる。⑤人指し指と中指を揃えて伸ばし、薬指と小指を親指で押さえる剣印が舞の要素をなしている。⑥楽器としては、太鼓・笛が用いられている場合が多い⁽²⁰⁾。以上が六つの特徴であるが、諏訪はこう続けている。

王の舞の特徴の①②は祭礼の先導神または鎮めの機能である。これは開山の特質①に相当する。王の舞の③は武装と仮面であり、開山の②③にあたる。ただ、王の舞の扮装は、日本の先行芸能の舞楽や雅楽の影響をうけていて、開山の扮装とは異なっている。王の舞の④⑤は剣印と反閤であり、開山の④に対応する。／王の舞は平安の末ごろに、突如として日本の祭礼に登場した芸能であり、その由来は全く不明である。それより二世紀ほど先行して、中国大陆に登場してきた民俗神が開山である。平安時代の末から鎌倉時代にかけては、大陸から民俗の祭祀や芸能が日本に大量に流入してきた時代である。ことに追儼系統の祭祀の影響が注目される。大陸の民間で將軍とよばれた開山が、日本に伝来して王の舞となった可能性は十分にかがえられる。／開山は古代の方相氏の性格を継承している。王の舞に先行する猿田彦に方相氏は影響をあたえているのであろうか⁽²¹⁾。

私は諏訪の所説を評価する能力を残念ながら持ち合わせていない。もちろん柴田がいう何らかの儀礼もしくは芸能Xとして、諏訪が取り上げた開山を想定してみることはできそうである。といっても、こうした所説はあくまでも可能性を指摘しているだけであり、諏訪にしても「開山が、日本に伝来して王の舞となった」消息の実際を提示することはできていない。そうだとしたら、天狗に類する存在が登場するような儀礼もしくは芸能Xが開山だったとしても、天孫降臨神話における猿田彦を成立させた可能性を追求することは、やはりほぼ不可能であるといわざるを得ないのである。

いずれにしても、この段階における視覚の神話化、つまりXの猿田彦化はくわしく追跡することができない。Xが王の舞であったとしても開山だったとしても、史料の不在はどうしても乗り越えられないのである。だが、友田が指摘した猿田彦と王の舞の関係は、むしろ後世にこそ大きく動き出す。及川智早は「サルタヒコ神は、後世いろいろな神々や祭式と結合して変容を遂げていく、日本の神話でも特異な存在であ」⁽²²⁾ることを強調している。そして、猿田彦が結合する相手の一つこそが王の舞であろうと思われるのである。中世日本紀はこうした消息を知らせる手がかりを少なからず提供している。実際は新井が言及していたとおり、「中世になって記紀の神話の中にその故郷をさぐり出し、王の舞即猿田彦説をつくりあげたこと」によって神話の視覚化、つまり猿田彦の王の舞化が推進されていったのである。

4 神話の視覚化（猿田彦の王の舞化）

及川は猿田彦について、『日本書紀』では、鼻が非常に長く、身長は高く、口・尻が明るく光っていて、八咫鏡のような目は赤い酸醬のごとく照り輝いていると記されていた」が、「神について鼻や眼の

ような肉体的特徴を述べることは、『古事記』『日本書紀』の神話中にはあまりみられないことなのだ⁽²³⁾という。これは柴田の所説とも響き合っているが、猿田彦が鉾を持つ姿で描かれる場合が多いことについても、「なぜ矛を持つのか」という疑問を提示した上で、「『古事記』『日本書紀』にそのような記述は存在しないから、これは後世附加された要素ということになる」⁽²⁴⁾と述べている。及川はその理由について、こう推測していた。

後世においてサルタヒコ神は神社の神幸の要素として多く取り入れられるようになったのであるが、その際、矛（鉾）と関連づけられており、これが（中略）サルタヒコ神が矛を持って登場することの理由であると思われる。／サルタヒコ神は、『古事記』『日本書紀』において、天孫降臨の先導をつとめたということから、後世、祭礼における神幸の先導役として登場させられ、その際、神幸に用いられる矛と結びつけられたのであろう⁽²⁵⁾。

そして、及川は日吉大社の山王祭における「神幸の鉾は例えれば行幸の近衛兵で、神の守りが任務であって、だから神幸に鉾は欠かせない」⁽²⁶⁾という飯田道夫の所説を紹介しているが、飯田自身も「猿田彦が神幸の先を行くのは事実である」が、「これは後世の神幸について言った場合で、古い形では、神幸の先頭をいくのは鉾であり」、「猿田彦はそのバックアップ役にすぎない」という。飯田は「この神が鉾と結びつくのも、その神性が辟邪だからで」⁽²⁷⁾あると述べているから、王の舞にも手が届きそうである。じっさい、飯田は「『東大寺八幡宮転害會記』（一四八三）に載る「八幡宮神幸図」にも神輿の前を鉾をかついで歩む「鼻高」が描かれ、横に「王舞」と書かれている」⁽²⁸⁾ことに言及しているのだが、残念ながら飯田も及川も王の舞の存在を認識していなかった。だが、両者の所説は鉾を持って舞う王の舞を視野に収めることによってこそ、説得力を増すはずである。

そう考えていけば、「やはり古代にあって、実際に天狗なり猿が出てきて何らかの役割を演じる神事儀礼か芸能のごときものがあったのではないであろうか」という柴田の所説は、むしろ鎌倉期以降に『日本書紀』を注釈した一連のテキスト、いわゆる中世日本紀に登場する猿田彦の肖像にこそ適用することができるはずである。じっさい、『日本書紀』が描き出した猿田彦の肖像は中世日本紀に転位することによって、奇妙に変化もしくは成長している。しかも、中世日本紀はこうした過程に王の舞という中世前期の芸能を介在させており、王の舞が猿田彦の肖像を成立させる決定的な要素として存在していた消息を知らせているのである。

ともかく中世日本紀における猿田彦の肖像を見ていこう⁽²⁹⁾。そもそも『日本書紀』における猿田彦の肖像は眼こそ赤く輝いているが、顔色について何も言及していない。ところが、『釈日本紀』と『日本書紀纂疏』はどちらも「瞳赤如酢。面尻並赤」、つまり眼のみならず顔も赤く染まっているという。この差異は何に由来するものだろうか。また、こうしたテキストは『日本書紀』に見られなかった王の舞に言及している。とりわけ後者は当時の祭礼に登場する王の舞が赤い面と長い鼻を持っており、「神代遺風」を伝えていること、つまり猿田彦の演劇化であることを明言しているのである。

猿田彦を解釈するさい王の舞を持ち出している事例は、両部神道に関するテキストにも見つけることができる。応永31年（1424）に比叡山の良遍が著述した『神代卷私見聞』は麗気神道を代表するテキストであるが、「日吉祭王舞事」として「示云。皇孫尊、天下玉フ時、鼻長七咫、背長七尺余神、路間立抽、是、猿田彦太神云也。神也。『神代卷』下卷委細也。可思之故、十禪師権現、皇孫尊御座。故、神幸時又、此王舞、前立歩也」と述べている。すなわち、日吉祭に登場して神幸を先導した王の舞が天孫降臨の神話に淵源するといっているのである。また、山王神道のテキストであり室町期に成立したと思われる『厳神鈔』は、猿田彦の肖像についてくわしく説明している。

『厳神鈔』において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を先導する神

であると考えられている。その肖像は赤い面と長い鼻を持ち、鉾によって邪鬼の者を払い退け、諸道の印を結び道路を鎮めるというきわめて具体的なものであり、しかも『日本書紀』にまったく見られなかったものである。とりわけ「以此鉾邪鬼ノ者ヲ払ヒ退。諸道ノ印ヲ結びテ道路ヲ鎮スル」という部分は特定の所作を思わせる。そして、当時あった王の舞がこうした猿田彦を表象していること、祭礼において王の舞および獅子舞が通らなければ神幸自体始まらないことにも言及するのである。猿田彦の肖像を王の舞に帰する言説は、当時かなり喧伝されていたようである。たとえば、金春禅竹の伝書として知られる『六輪一露之記』と『猿楽縁起』にも、王の舞を猿田彦の演劇化として解釈することが見られる⁽³⁰⁾。

『六輪一露之記』は「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。」という。ここでも王の舞が猿田彦を表象していることが説かれている。王の舞は天孫降臨の神話に淵源しているというわけである。もちろん以上見てきた言説は、あくまでも天孫降臨を先導した猿田彦を解釈するべく王の舞を持ち出しているだけであり、王の舞を解釈したものであるということとはできない。したがって、主要な関心は猿田彦であって、王の舞に向けられているわけでもないだろう。にもかかわらず、柴田がいみじくも指摘しているとおりの「論理が逆立ちしている」⁽³¹⁾、つまり中世日本紀において猿田彦に付与された肖像の具体性が王の舞に淵源していた可能性は、もはや否定することができないと思われる。

5 猿田彦が王の舞化する理由

中世日本紀が猿田彦の肖像を成立させる過程に王の舞を介在させているのはなぜだろうか。その消息は王の舞の諸相を十二分に理解することによってのみ、過不足なく追跡することができるはずである。だが、丹生谷哲一もこの王の舞について指摘しているとおりの、「後世の『日本書紀』の注釈書は、天孫降臨神話の猿田彦になぞらえているが、それは決して『書紀』時代に存在したような芸能ではない」ことは、あらかじめ確認しておかなければならない。じっさい、王の舞の特徴は「この芸能が中世的社会の形成を背景としたものであることを示唆している」⁽³²⁾と考えられる。すなわち、王の舞は「“中世日本紀”の形成と密接に関わって、「今ノ世ノ諸祭」＝中世祭礼に不可欠の芸能として造形された」⁽³³⁾であった。

かくして、あらためて問わなければならない。中世日本紀が猿田彦の肖像を成立させる過程に王の舞を介在させているのはなぜだろうか。中世日本紀を生み出した中世の学者たちが猿田彦を解釈するさい、王の舞に言及したのはなぜだろうか。その直接的な契機は両者に共通する高い鼻に求められる。すなわち、猿田彦と王の舞は偶然にも高い鼻という特徴を共有していたため、同一視されたものと考えられる。中世日本紀はこうした形式上の一致に依拠しながら、本来はまったく別個に存在していた王の舞の特徴を流用するのみならず、その芸態をも摂取することによって猿田彦の肖像を具体化していったのである。

最初に『釈日本紀』と『日本書紀纂疏』が長い鼻に飽きたらなかったのか、新しく猿田彦の顔色を赤く染めた。これは王の舞の特徴である赤い鼻高面に触発されたものであろう。ところが、『厳神鈔』は長い鼻と赤い面にも飽きたらなかったのだろうか、鉾によって邪鬼の者を払い退け、諸道の印を結び道路を鎮めるというきわめて具体的な肖像を造形している。これは『日本書紀』にまったく見られない以上、鉾を持ちながら剣印を結び、四方を鎮めるように舞う王の舞の芸態を想定しているとはしか考えられない。したがって、『厳神鈔』における記事はむしろ猿田彦の肖像に言及したものであるが、同時に王の舞の芸態を描写したものであるということもできるだろう。

だが、『厳神鈔』は王の舞の芸態を洩れなく説明しているわけでもない。王の舞の芸態は通常いくつ

かの異なる部分によって構成されている。王の舞の芸態が鉦を持って「払う」所作に限られていないにもかかわらず、『巖神鈔』が王の舞における「以此鉦邪鬼ノ者ヲ払ヒ退。諸道ノ印ヲ結ビテ道路ヲ鎮スル」所作のみに言及しているのはなぜだろうか。それは「払う」所作が猿田彦という絶妙の表現を触発したことに対して、ほかの所作が猿田彦に匹敵するような強い連想を喚起しなかったせいであろう。こうした事態はそもそも中世日本紀が天孫降臨を先導した猿田彦を解釈するためにこそ王の舞に言及しており、王の舞に対する関心もその範囲に限られていたことに由来すると思われる。今尾佳生は王の舞に関する私の成果に言及しながら、こう述べている。

折口学派ではその名義上から「陵王」の舞が「王舞」になっていったのだというが、しかし陵王の舞は走り物ということでは貴徳や散手と共通しているものの、その具体的な形姿や性格を考えるとそこから「王舞」との接続を浮上させてくるのは困難である。「王舞」については橋本裕之が、周到で卓越した研究を発表している。(中略)「王舞」は神輿の前にあって先導に従事している。「貴徳」や「散手」には先導という性格は与えられていないから、この間には何か性格変更が行われたと見る必要があるだろう。「王舞」に先導性が付加されるとすれば、それは「貴徳」乃至は「散手」の鼻高赤面の面を王舞が被り、鉦を手にしたことが、書紀一書第一における猿田彦との類似性を中世芸能者や神道家に連想させてしまったからではなかったろうか⁽³⁴⁾。

そもそも猿田彦は天孫降臨を先導する役割をはたした、いわば鎮道神・嚮導神であった。その目的は葦原中国を平定することをもくろむ天津神、つまり高次の神々を支援することによって国土を鎮護することであったと考えられる。一方、王の舞も祭礼の行列を先導して場を祓い清めるべく演じられた芸能であり、しかも田楽や獅子舞に先立って筆頭に登場する。したがって猿田彦と王の舞が接合するさいは、高い鼻という形式上の一致のみならず、いわば性格上の一致が間接的な契機として影響している可能性がきわめて大きい。王の舞は当時こそ「今ノ世ノ諸祭」に登場する芸能としてよく知られており、一般的な知名度も高かったと思われるから、猿田彦にまつわる恰好の隠喩として十二分に機能したことはまちがいないだろう。その効果はさまざまであろうが、何よりも猿田彦における肖像の起源自体がこうした隠喩の所為であったことはあらためて強調しておきたい。

王の舞の特徴が中世日本紀における猿田彦の肖像に流入していった過程、つまり中世日本紀における猿田彦の肖像が王の舞の特徴を摂取しながら歴史的に形成されてきた過程は、もはや十二分に提示することができたとと思われる。これは王の舞と猿田彦が接合する過程の、いわば前半部を説明したものであったということができる。だが後半部、つまり王の舞の特徴を摂取することによって成立した猿田彦の肖像が再び王の舞に流入して、王の舞の存在形態を更新していった過程にも留意するべきであろう。次節において概略を紹介する。

6 視覚の神話化（王の舞の猿田彦化）

といっても王の舞の猿田彦化、つまり猿田彦の肖像が王の舞に還流する過程の実際をしのばせる手はかりは残念ながら僅少である。今日でも民俗芸能として伝承されている王の舞に限って言えば、天孫降臨の神話に立脚した言説はきわめて少ないのである。これは意外な印象をもたらすかもしれないが、民俗社会が王の舞と猿田彦を必ずしも同一視していなかったことをしめしている。すなわち、民俗社会が王の舞を解釈する過程において、中世日本紀を前提した組織的な言説の体系を成立させるよりも、むしろ民俗社会を循環する泡沫的な言説の断片に依存したことに由来していると思われるのである。どうやら王の舞は天孫降臨の神話を支配的な釈義として受容するよりも、在地の伝承に沿った多種多様な釈義

を触発する場合が多かったらしい⁽³⁵⁾。

もちろん王の舞を猿田彦として説明する断片的な言説ならば、王の舞が伝承されている各地において少なからず聞くことができる。だが、その大半は比較的近年に各種のメディアを通して得られた知識に立脚しており、必ずしも王の舞にまつわる言説として支配的な地位を獲得していない。実際は王の舞は猿田彦であろうという言説が何となく流布しているだけであり、こうした地平を脱して天孫降臨の神話に立脚した組織的な言説を成立させるような事態はほぼ発生していないのである。

だが、例外がないわけでもない。ここで稀有な手がかりとして紹介する事例は、兵庫県多可郡八千代町天船の貴船神社の秋祭に登場する竜王の舞である。貴船神社の竜王の舞はりょんさんの舞もしくはりょうおんりょうおんの舞とも称されている。王の舞という呼称こそ存在していないが、以下に紹介する特徴が王の舞の典型を忠実になぞっている。松明を持った介添人に導かれた竜王の舞は、顎の部分に紅白の紙片を貼りつけた赤い鼻高面とやはり紅白の紙片を貼りつけた長方形の紙笠を被り、薄茶色の上衣と赤茶色の袴を着用して、木製の鉾を持って登場する。最初は神前に進み出て、鉾で地面に3三本の線を引き、次いで鉾を振りまわしながら神社の境内を駆けまわり、鉾を四方に大きく突きあげる。一方、参拝者は鉦打太鼓にあわせて「りょうおんりょうおん」という。これが終わったら、神楽の舞という呼称を持つ獅子舞、ゲーゲーという呼称を持つ田楽が演じられる。

竜王の舞(王の舞)・神楽の舞(獅子舞)・ゲーゲー(田楽)という芸能構成に本稿の関心とも重なりあう神話が付与されていることはきわめて興味深い。すなわち、竜王の舞は猿田彦を意味しており、かつて松明を持った猿田彦が天船に降臨して、排水路と田畑の区画を測量した故事にちなむものであるといわれているのである。一方、神楽の舞は測量が終わった後に村人が土地を開墾した工事の様子を模しているという。また、猿田彦の道案内に続いてやってきた獅子が荒地を掘り返して田畑をこしらえたことを再現しているとも伝えている。そして、最初の畑で収穫したものが大豆であったため、獅子豆と称して参拝者に配ることが今日でも続けられているというのである。竜王の舞や神楽の舞の芸態が天船の人々に農耕を連想させたのだろうか。なお、ゲーゲーはめでたい出来事にちなみ祝詞として奏されるという。

こうした神話は在地において新しく王の舞や獅子舞に施された言説であると考えられる。もちろん細部こそ異なっているが、天孫降臨の神話に立脚していることはまちがいないから、中世日本紀に淵源するといえなくもない。だが、だからといって中世日本紀が直接的に影響しているわけでもないだろう。むしろ天孫降臨の神話が人口に膾炙した以降、新しく生み出された言説であったと思われる。残念ながら天孫降臨の神話がいつごろ、どのような人物によって天船に持ちこまれたのかについて知る手がかりは残されていないが、近隣に分布する王の舞にこうした神話を同伴する事例が見られない以上、純粋に民俗的な知識であるということはむずかしい。近世において神職や学者のような在地の知識人が介在していた可能性が大きいと思われる⁽³⁶⁾。

近世も末期にさしかかった安政元年(1854)に加藤寛斎がまとめた『常陸国北郡里程間数之記』巻3は、西金砂神社の四方固め(王の舞)について「四方加持」という名称を紹介した上で、「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れし勇猛の神なる故役王の任ニ設けたるもの歟」という。ここでも王の舞を解釈するさい、天孫降臨の神話が参照されているのである。天明元年(1781)に生まれた加藤寛斎は俳句や絵画を嗜み、学者としても数多くの著書を残している。近世における知識人の実態がしのばれるが、その言説は当時「四方加持」という名称によって解釈されていた王の舞をいわば再解釈する実践の所為であるといえるだろう。こうした言説は王の舞を神道的な色彩によって染めあげるという動機が介

在していた可能性を十二分に感じさせる。その時期はやはり近世、もしかしたら近代以降であったかもしれない。

7 猿田彦=王の舞という観念

江戸時代末期に成立した「諸社造（遷）宮方堅夜神事執行之次第」は、伊勢猿楽の和屋座に伝えられていた方堅の芸態をくわしく記録している。方堅は「神社の社殿造替における遷宮（御神体の新社殿への遷座）に際して演じられた鎮壇結界の呪術的な芸能と定義できる」が、その中心は反閉であり猿田彦のみならず王の舞にも言及していた。すなわち、「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。鼻ノ王トモ王ノ鼻トモ云フ。」というのである。反閉は「阿面反閉之次第」と「咩ノ面ノ行ヒ」に分かれており、前者が口を開いた黒塗りの獅子鼻面、後者が口を閉じた黒塗りの鼻高面を着用するが、とりわけ後者は王の舞を彷彿させるところがきわめて多い。

じっさい、植木行宣は「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。」⁽³⁷⁾と述べている。一方、私自身は「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。」⁽³⁸⁾と述べているのだが、鬼面というよりも鼻高面というべきだったと思われる。いずれにしても、猿田彦=王の舞という観念は近世末期に伊勢猿楽の方堅においても成立していたのである。

じっさい、猿田彦の肖像を王の舞に接合させる言説は、近世どころか近代以降に生み出された場合が少なくない。昭和10年代に刊行された『兵庫県神社誌』は兵庫県神職会が編集したせいであろうが、「神社調書」を引いて竜王の舞（王の舞）が猿田彦命を表象しているという言説を再三強調している。数例のみあげておけば、兵庫県加西市北条の住吉神社に伝承されている竜王の舞について「神輿出御の時並に神幸式ありて御旅所入御の後竜王舞あり同所一泊翌三日又御旅所出御及び当社還御の後亦竜王舞あり之れ猿田彦命を擬したるものなり」⁽³⁹⁾、兵庫県神崎郡福崎町八千種の大歳神社に伝承されている竜王の舞（ジョ舞ともいう）について「神輿渡御の行事あり即ち猿田彦尊に扮したる丈夫袴を採りて舞ふ御幸前に一同渡御所にて一同還幸後一回太鼓横笛に合す」⁽⁴⁰⁾という。

同書は兵庫県加東郡社町上鴨川の住吉神社に伝承されている竜王の舞（リョンサンの舞ともいう）についても、「古来神式と称し例祭の当日社頭に於て氏子中より選抜せられたる青年（長男に限定せらる）をして白羽二重の衣服を纏い赤麻の装束令色の袴にて猿田彦の古面を冠し烏兜を戴き長さ四尺の長太刀を佩き鉦を把り笛太鼓（チヨボノ囃ト称ス）につれ歌舞を行ふ」⁽⁴¹⁾という「神社調書」の記事に言及しており、やはり猿田彦に引きつけた言説を再生産している。そう考えていけば、前述した貴船神社の竜王にまつわる神話も、こうした書物が編集された過程において形成されていったものかもしれない。少なくとも似たような過程が存在したことは十分考えられる。

ところで、私は前稿において「滋賀県野洲郡野洲町三上の御上神社の相撲神事（ずいき祭）における芝原式でも、王の舞が変化したと考えられる事例を確認することができる」と述べた上で、「袴を着用して神事に奉仕していた使丁が社殿に赴き、黒い鼻高面（両眼と口の周囲だけ赤い）を被り木製の鉦を持って戻ったら、裸足で進み出る。惣公文に対して一礼して、鉦を左脇に持ち右に三度まわる。鉦で惣公文の胸を突く所作、右手で鼻先をつまみ鼻糞を惣公文につける所作（剣印の痕跡か）を見せる。東公文・西公文に対しても同様であった。」⁽⁴²⁾という。

そして、私は「この事例はあくまでも芝原式の一部として組みこまれており、必ずしも特定の名称を持っていない」が、「神話と民俗（とりわけ宮座）の調査研究によって知られる肥後和男はその著書において、使丁が勤める役割に猿田彦という名称を付与している」⁽⁴³⁾ことのみならず、「肥後はこの事例について、王の舞が変化したものである可能性に気づいていない」⁽⁴⁴⁾ことをも指摘した。だが、真野純子は私の所説を批判して、こう述べている。

この所作について、橋本裕之は、王の舞が変化したものと解し、猿田彦とみなす肥後和男の見解に疑義を唱える。しかし、この場面で使用する仮面を猿田彦と呼んできたのは御上神社の神職と三上の氏子たちであって、春の祭礼次第を書き留めた一七六一年（宝暦十一）の書付には、その仮面を「猿田彦」と記載していた。遅くとも江戸時代中期には、御上神社で猿田彦と呼び習わしていたことが判明する。芝原式の事例にかんしては、橋本自身があげた六つの特徴のどれにも該当してこないのであって、王の舞から説明するには少々無理があるといえよう。ただ、猿田彦の肖像には、中世に登場して今日でも存在している王の舞の特徴を摂取しながら歴史的に形成されてきたものであるとする、橋本の見解は示唆深く、その点からの掘り下げた検討が必要とおもわれる⁽⁴⁵⁾。

真野が批判した論点は二つである。一つめは芝原式に登場する事例は王の舞の特徴を満たしていないため、王の舞として理解することが難しいということ、二つめは猿田彦という呼称は肥後和男が調査する以前にも当事者によって用いられており、肥後が生み出した言説でも何でもないということである。各々について説明しておきたい。あらかじめ結論を提示しておけば、前者はやはり王の舞であると考えられるため、真野の批判は当たらないと考えている。だが、後者は遅くとも江戸時代中期に神職や氏子が猿田彦と呼びならわしていたことが判明している以上、真野の批判は正鵠を得ており、私の所説も修正しなければならない。次節においてくわしく見ていきたい。

8 芝原式における猿田彦

一つめの批判を検証してみよう。真野は「橋本自身があげた六つの特徴のどれにも該当してこないのであって、王の舞から説明するには少々無理がある」というが、あらためて第3節でも紹介していた六つの特徴を確認してほしい。鼻高面を被ること、鉾を持つこと、剣印の痕跡と考えられる所作が含まれていることを指摘している。また、山路興造も「王の舞は、今日地元で「猿田彦」として伝承されている。鼻高面をかぶり、鉾を持って動作しているものである。すっかり形骸化しているとはいえ、その動きには王の舞の特色がいくつか残存する。」⁽⁴⁶⁾と述べている。

実際は「その一つが天狗面である。一般に鼻の高い面を猿田彦と認識し、それをさらに天狗と解釈するようになるのは、室町時代以降のことであり、それ以前の祭礼では、鉾を抱えた鼻高面の者が神輿行列を先導する場合は「王の舞」なのである。」とも「この芸能のもう一つの特徴は、鉾で突くという動きである。芝原式においても、総公文・東公文・西公文の順に、胸の辺りを三回宛鉾で突くという動作があり、この演技に王の舞の面影がかりうじて残されている。」ともいうのだが、「鉾で突いたあと、さらに鼻糞を穿するという動作をおこなっているが、この所作も決して意味のないものではなく、古い時代のものである証拠となる。」⁽⁴⁷⁾という箇所に留意したい。

山路は「王の舞という名称で伝承されている芸能に、直接この所作があるわけではない」と断った上で、各地に残存する類例を紹介しながら、いずれも「地方に伝承された中世的な要素の濃い芸能で、王の舞と同じ基盤を持つ田楽や猿楽・獅子舞のなかで伝承されたものであり、古くはそれなりの意味を持っていた所作なのである。」⁽⁴⁸⁾という。だが、実際は王の舞にもこうした所作を確認することができる。

私は「祭礼と道化―王の舞を演出する方法―」という論文において、「王の舞は鼻高面を被って演じるものであるが、その鼻を強調することによって王の舞を効果的に演出する興味深い方法」⁽⁴⁹⁾を3種類紹介している。第1の方法は高い鼻を誇示するというもの、第2の方法は鼻先に何か載せるというもの、そして第3の方法は鼻糞をほじるというものであり、芝原式に登場する猿田彦に言及している⁽⁵⁰⁾。そして、「そもそも王の舞が鼻にまつわる特定の所作を持っていた可能性は大きいといわなければならない。私は剣印こそがその正体であろうと考えているが、いずれにしても王の舞はこうした身体的な基礎に立脚する一方、民俗社会において滑稽な雰囲気を出す方法として高い鼻を誇示するとか鼻糞をほじるとかいわれる所作を派生させていったのであろう。」⁽⁵¹⁾と述べている。

猿田彦はあくまでも厳粛な神事において演じられるため、哄笑を誘いだしたり滑稽な雰囲気を生み出したりするわけでもなかった。だが、特定の所作が鼻糞をほじる所作として解釈されていること、しかもそのような釈義が施されたからこそ以前にもまして鼻糞をほじる所作らしく造形されていったと考えられることは、猿田彦がいわば潜在的な道化として仕掛けられている可能性を想定させる。そもそも鼻糞をほじてだれかにつけるというような所作は、厳粛な神事に似つかわしくないどころか不謹慎さわまりない。にもかかわらず、こうした釈義が流通しているとしたら、猿田彦は滑稽な所作を見せることによって、道化として厳粛な神事を異化することを期待されていたのかもしれない。それは必ずしも成功していないが、こうした釈義が存在していることにこそ留意するべきであったと思われるのである⁽⁵²⁾。

自分の文章を長く引用してしまったが、こうした所説は山口昌男が「この奇妙な使丁の所作について、肥後氏は猿田彦神が公文に神威を与える行為とする」が、「我々の立場から見ると、ここには神と同一視された惣公文に対して儀礼的には下位の役である使丁が猿田彦に仮託して「さかしまの祭」をしかけること、つまり負の要素によってネゲントロピー（活性力）を導入するというカーニバルの原理が働いていると見ることができる」⁽⁵³⁾と述べていたこととも響き合っているはずである。

じっさい、肥後も「使丁はやや衰えたる燎火に薪を加え本殿のほうに向かって去ったが、間もなく木の鉦と猿田彦の面とを手にもってあらわれ、面をつけ鉦を杖ついてまず本殿を拝し、つぎに一座に礼し、進んで惣公文の前に立って、一礼したるのち鉦を左脇に抱えて右にまわること三回、鉦をもって惣公文の胸のあたりをつく真似し、右手をあげて長い鼻の先をつまみ鼻糞を惣公文にかけける形をする。つぎに東公文、西公文に対して同様に振まうが、観衆のこれを見て失笑しないものはない。」⁽⁵⁴⁾と書いていたから、かつては滑稽な雰囲気が漂っていたのかもしれない。だが、真野は氏子が「公文に鼻糞を投げると表現した」ことを紹介しながらも、「猿田彦役を介して神から神聖な息が公文に放たれる」とも「猿田彦役をとおして神が公文へ力を与える」⁽⁵⁵⁾とも述べており、真野自身が生み出した深遠な釈義が披瀝されていた。

真野は「研究者を介しての言説の流布と循環・拡張については、筆者も各地の聞き取り調査で何度か実感してきた。現に、橋本の王の舞説がずいき祭保存会役員に影響を与えていることを知った。」⁽⁵⁶⁾と書いているが、長年にわたって三上で現地調査を継続している真野の所説は私の所説にも増して、ずいき祭保存会役員に大きな影響をもたらしているはずである。こうした現象が不可避である以上、各々の研究者は「いったん研究者から放たれた知識はその地域において流通するばかりでなく、純粋な民間知識という装いをもって再び研究者の元に戻ってきて、その地位を不動のものにする」⁽⁵⁷⁾という少なからず屈折した事態に自覚的であることこそが要請されており、是非を論じるべき問題でもないだろう。

9 王の舞が猿田彦化する理由

小林康正は「研究そのものが、不可避免的に対象へ影響を与え、また対象からの影響を被るものだとする認識に辿り着いたいま、民俗学はそうした自らの存在をも分析の対象に取り込み、民間知識を行為当事者と研究者との作用史のコンテクストの中で追及していくことが求められている」⁽⁵⁸⁾と述べている。私は肥後の所説についてもこうした事態を想定していたのだが、二つめの批判はもはや検証するまでもないだろう。私は当事者が芝原式に登場する事例を猿田彦として認識していた消息を知らせる資料を十分に知悉していなかったため、文字どおり少なからず屈折した事態を肥後という個人に還元してしまい、いわば単純化してしまったことを認めざるを得ない。

江戸時代の書付や絵巻から、「猿田彦」の面と認識されてきたことはあきらかであって、肥後の猿田彦とする言説が循環・拡張していると述べる橋本の見解には納得し難い。肥後が三上へ調査に入ったのは一九三一年であり、それ以前に御上神社の神職は、社格昇格のための調査や書類の作成をおこなってきたが、その書類のなかで「猿田彦木杵ノ儀ヲ行フ」などと記載もしている。一九二四年（大正十三年）年度の神祇院資料調査報告である『官国幣社特殊神事調』（国書刊行会 一九七二年）にも「所役猿田彦の面を冠り」と記す⁽⁵⁹⁾。

あらためて真野の批判に対して、深く謝意を表したい。というのも、真野の批判は芝原式に登場する事例一あらためて強調しておきたいが、私は王の舞だと考えている一を猿田彦として認識してきた中心的な主体が御上神社の神職であることを示唆しており、肥後もこうした言説を摂取することによって自身の言説を構築していたと思われるのである。「この場面で使用する仮面を猿田彦と呼んできたのは御上神社の神職と三上の氏子たちであって、春の祭礼次第を書き留めた一七六一年（宝暦十一）の書付には、その仮面を「猿田彦」と記載して」おり、「遅くとも江戸時代中期には、御上神社で猿田彦と呼び習わしていたことが判明する」から、芝原式に登場する事例を猿田彦として解釈する実践は、肥後を待たずとも「御上神社の神職と三上の氏子たち」によって長く継承されており、肥後の言説もそうした実践に立脚したものであった。

そう考えたら、王の舞を猿田彦として解釈した友田の言説についても再考するべきだったかもしれない。友田が王の舞を猿田彦として解釈するさい根拠として引用したテキストは、福井県神職会が発行した『福井県神社誌』である。同書は福井県三方上中郡若狭町気山に鎮座する宇波西神社の祭礼に奉納される王の舞について、「舞人一人。大鼓打一人。吹笛若干人。舞人は鳥冠を被り、鼻高面を被り赤地錦の狩衣同指貫を着し、赤地錦の太褌をかけ、紫の手套を指し、背に短剣を負ひ、手に矛を持ち笛、大鼓の拍子に合わせて踏舞す。此舞は天孫降臨の時猿田彦命の奉迎の状を伝へたりと云ふ。」⁽⁶⁰⁾という。友田はこの記事に触れて、「すなわち、天孫降臨の時、猿田彦神が奉迎したという神話が、『古事記』にも『日本書紀』にも『古語拾遺』にも記されているが、王の舞はこの神話を舞にしたものである、というのである。」⁽⁶¹⁾と述べた上で、こう続けている。

ここで、王の舞の舞人が、猿田彦神に扮しているか否かについて考えてみると、舞の名称を「王の舞」と呼ぶのであるから、舞人は「王」であるに違いないが、猿田彦神は「王」と呼ばれたのであろうか。『日本国語大辞典』には、「王の鼻」について、「神楽の仮面の一つ。顔面を赤く塗り、鼻を高く突き出させたもの。猿田彦神の相といわれ、貴徳をあらわす。」と記されている。猿田彦神の顔に似せた仮面を「王の鼻」と呼ぶのであるから、「王」とは、猿田彦神であることは明らかであり、「王の舞」とは、「猿田彦神の舞」という意味であることは明らかである。従って、王の舞の舞人は俗人ではなく、神格化されて、猿田彦神に化身して舞っているのである⁽⁶²⁾。

友田は「前述により、王の舞の舞人が猿田彦神であることは、ほぼ明らかにされたと思われる。」⁽⁶³⁾

と述べる。だが、「王」とは、猿田彦神であることは明らかであり、「王の舞」とは、「猿田彦神の舞」という意味であることは明らかである。」というのは、強引すぎる行論だろう。といっても、こうした所説が『福井県神社誌』に依拠しているとしたら、当然の成り行きである。『福井県神社誌』は福井県三方上中郡若狭町藤井に鎮座する天満神社と相田に鎮座する天神社の祭礼に奉納される王の舞についても、「例祭の当日、神輿の渡御並に頓宮に於て舞ふ。直衣を装ひ、鼻高面を被り、矛を持ち鳥兜を頂く、其れ舞ふ態は天孫降臨迎導を模せるものなりと云ふ。」⁽⁶⁴⁾というから、やはり猿田彦が天孫降臨を先導した様子を想定していると考えられるのである。一方、下御霊神社の宮司であり有職故実の第一人者として知られた出雲路通次郎は、猿田彦についてこう述べている。

此れの神が行列に立たれるのは、詰り道案内の神であるからで、古来行列の先きに立つ事になつてゐる。猿田彦神は種々変遷してゐるがそれ等は土地の風習に依るものもある。極く古い平安朝末期の祭の絵を見ると、鼻高き面をかぶって馬に乗つてゐるものがある。処が、別に旅所の如き処に於いて注連を張り、其処で神輿の前に鉦を持つて舞ふものがある。之れを散手とも言つてゐるが、美しい服装をして矢張り鼻の高い面を被つてゐる。之れを猿田彦神と同一に考へてゐるものもあるが、猿田彦神と是の散手とは全然別のものであつて、偶然面が似てゐる為にかく混雜するのである。猿田彦神の面は王面又は王舞とも言つてゐる⁽⁶⁵⁾。

かくして、出雲路は「かくの如く猿田彦神と散手とは、何時の頃からか一緒にせられて遂に猿田彦神も鉦を持つ様になつて来たのである。」⁽⁶⁶⁾と述べている。こうした所説は今尾が「王舞」に先導性が付加されるとすれば、それは「貴徳」乃至は「散手」の鼻高赤面の面を王舞が被り、鉦を手にしたことが、書紀一書第一における猿田彦との類似性を中世芸能者や神道家に連想させてしまったからではなかっただろうか。」と述べていたこととも呼応する。今尾は出雲路が提示した見取り図を細密に描きなおしたとでもいえないだろうか。いずれにしても、王の舞が猿田彦化する理由は、神職が王の舞を猿田彦として解釈したことに求められるはずである。

10 神話の視覚化（Yの王の舞化）

だが、王の舞を猿田彦として解釈する言説は神職のみならず、学者によっても生み出されてきた。「近世において神職や学者のような在地の知識人が介在していた可能性が大きいと思われる」ことは、江戸時代末期における加藤寛斎の言説を紹介しながら前述したとおりであるが、江戸時代中期における徳川宗武の言説も看過することができない。徳川宗武は徳川吉宗の次男であり有職故実の研究者として知られるが、舞楽を再興することにも尽力した。その成果は『楽曲考』に集成されており、散手が猿田彦の舞であると述べた上で、王の舞にも触れているのである。『楽曲考』巻第5に記された散手に関する箇所を見ておきたい。

当曲は此朝にて作り出たる也大食調のもの也扱此曲の名を古くはさるだといひしなめりとおぼゆるさるは散楽をさるがうと唱へ猿楽ともかけば（中略）散と猿とはかよはし用うる事しるべく手をたともいふは常也しかれば瓊瓊杵尊の日向国に天降りませしとき猿田彦命御先に立てその国の神をむけ給ひし事なりそれを舞にうつせるにこそまたこたへには必帰徳をぞするそは国神の瓊瓊杵尊の御徳にしたがひ奉りしすがた成べしそのうへ釈日本紀に猿田彦の鼻の長さ七咫を注せる中に王舞の面は此神の面にかたどるといへり（中略）実古き絵にあなる散手の面形は鼻いとながき也

徳川宗武の所説はあくまでも舞楽の演目である散手に関するものである。だが、徳川宗武は正徳5年（1716）に生まれて明和8年（1771）に没しており、その時期は御上神社における春の祭礼次第を記録

した書付が作成された宝暦11年(1761)とも重なる。江戸時代中期に王の舞を猿田彦として解釈する言説が普及していた可能性は否定することができないだろう。靖国神社の宮司を勤めた徳川康久は、徳川宗武の所説を検証した興味深い論文において、「宗武が『釈日本紀』から引用する王舞であるが、これは「王舞の面はこの神面(猿田彦大神のこと)の象」からである。王舞とは、田楽の中で赤い鼻高面を付け鳥甲をかぶり鉾を持ち、祭礼行列の先導をするものである。鉾で行列がこれから進む方向を祓い清めるのが王舞の役割である。」⁽⁶⁷⁾という。そして、「宗武がどの地方の王舞を参照としているのかは不明であ」⁽⁶⁸⁾と断った上で、こう述べている。

王舞の面が猿田彦大神の面から来ているという考えについては少々注意を要する。つまり、はたして王舞面と猿田彦大神面、或いは散手面とどれが一番古いのだろうか、という問題である。我が国で最初に猿田彦大神の面が作られたのはいつどこでか、と言い換えてもいい。(中略)宗武は「王舞の面は此神(猿田彦大神)の面にかたどるといへり」と述べているので、彼は猿田彦大神の面が先、と理解していたととれる⁽⁶⁹⁾。

かくして、徳川康久は手向山八幡宮に伝わる王舞面を取り上げながら、「赤い鼻高面である。鼻高の形状は、猿田彦大神面と同じである。」というのだが、この猿田彦大神面は何を指しているのだろうか。「手向山八幡での王舞面は、同社の祭礼である手搔会に出御する神輿の先導として用いられた。手搔会とは、八幡神が宇佐から平城京に勧請された時の行列を表す。」⁽⁷⁰⁾というのはそのとおりである。だが、以下の行論は即座に理解することが難しいようにも思われる。

現存の鼻高面は室町時代のものだから、王舞面とよばれてもおかしくはない。しかし、奈良時代に田楽はないから、正しくは王舞面ではなく、先導という役割から、本来は猿田彦大神面であったと推測できる。これの原型が最古の猿田彦大神面であったと言えよう。つまり、猿田彦大神面は王舞面より古い。勿論、散手よりも古いことになる。よって、前述の宗武の理解は正しいこととなる⁽⁷¹⁾。

こうした所説は王舞面の原型として最古の猿田彦大神面を想定しており、猿田彦大神面が王舞面化した、つまり猿田彦が王の舞化したというのだが、最古の猿田彦大神面といっても古代にさかのぼる具体的な事例が存在するわけでもない。第2節において「柴田の所説はそもそも天狗に類する存在が登場するような何らかの儀礼もしくは芸能Xが存在しており、こうしたXに依拠して天孫降臨神話における猿田彦が誕生したと考えている。」と書いたことに倣っておけば、「徳川康久の所説はそもそも最古の猿田彦大神面Yが存在しており、こうしたYに依拠して王舞面が誕生したと考えている。」といえるだろう。最古の猿田彦大神面Yは視覚的な媒体のはずであるが、仮説的に想定されたものである以上、視覚の範疇に収めるわけにもいかない。一方、猿田彦を表象するという意味において神話の一翼を担っているから、Yの王の舞化は神話の視覚化として理解しておきたい。

徳川康久は伎楽における治道に言及しながら、「田楽が平安初期に始まったとするなら、散手の作られた時期でもあり、伎楽の行われていた時代とも重複する。ならば、王舞と治道、あるいは散手と何か関連があったと考えてもおかしくない。そして、治道、あるいは王舞から猿田彦大神との関連を導くのに無理はない。」⁽⁷²⁾とも述べている。猿田彦が「王舞と治道、あるいは散手と何か関連があったと考えてもおかしくない」だろう。私自身も「治道、あるいは王舞から猿田彦大神との関連を導くのに無理はない」と考えている。

だが、王の舞の起源を探索する試みは、古代にさかのぼる最古の猿田彦大神面Yを確認することができない以上、第3節において新井の提言を紹介しつつも述べたとおり、依然として「関連する史料の不在によって、残念ながらほぼ不可能な課題として屹立している」のであり、事情はまったく変わらない。したがって、王の舞の猿田彦化と猿田彦の王の舞化はどちらにしても、「王の舞の起源論や発生論に赴

くよりも、むしろ王の舞が出演した以降に見られる言説の作用史を主題化する試み」⁽⁷³⁾に取り組むべきであることを示唆しているのである。

11 王の舞の猿田彦化と猿田彦の王の舞化

ところで、私は本稿を執筆する過程において、徳川康久の論文を丁寧に読みなおした。そして、『楽曲考』巻第5に記された散手に関する箇所が、王の舞を猿田彦として解釈していることを知った。実際は知ったというよりも、思い出したというべきだろう。私が『楽曲考』も収録されている羽塚啓明編『日本楽道叢書』上巻⁽⁷⁴⁾を入手した時期ははっきり記憶していないが、相当以前の出来事だったはずである。高価な『日本楽道叢書』全2巻を購入したのは、王の舞の起源とも深くかかわると思われる散手に関する知見を得るためだったとしか考えられないが、その後しばらく放置しており手を付けることもなかった。

だが、徳川康久が当該論文の冒頭において『楽曲考』巻第5に記された散手に関する箇所を引用していたため、あらためて内容を確認するべく『日本楽道叢書』上巻を手にとってみたわけである。そして、「釈日本紀に猿田彦の鼻の長さ七咫を注せる中に王舞の面は此神の面にかたどるといへり」に関して注記した部分が省略されていることに気づいた。私自身も徳川宗武の所説を紹介したい、その部分を中略したが、実際は「いにしへ舞に王と名づけしは散手帰徳青海の舞人新鞆鞆吉干の舞人の上首也しかして帰徳以下はあたねば彼王舞と云るは散手なる事明らけし」と書かれていたのである。

私はひどく興奮した。というのも、私は「彼王舞と云るは散手なる事明らけし」という一節を約30年前に知っていた。能面の研究者として知られる中村保雄が『宇治市史』2（中世の歴史と景観）の第4章第4節「宇治猿楽の活動」において、この一節を紹介していたのである。だが、出典がわからなかった。長年にわたって探していたのだが、日頃の不勉強が祟ったのか、どうしても見つけることができなかった。にもかかわらず、唐突に真相がわかった次第。中村は宇治神社が所蔵する鼻高面について、こう述べていた。

この鼻高面のモデルは何であろうか。鼻高面が先導役と同時に悪魔払いをするという意味では、舞楽面の散手面を考えたい。事実、室町期の記録に「彼の王の舞と言へるは、散手なること明らけし」とあって、それを示している。散手面は、今では動きの激しい武舞に使われているが、かつては悪魔幸福のための鬼神面であった。かかる意味でも、鼻高面は鬼神系の仮面の一種と考えてよい。散手面は朱漆の厳しい表情の面であるが、鼻は鼻根を底辺とする三角形に高く、棒状ではない。現在、鼻高面の遺品は、平安期まで遡れるものはないが、鎌倉時代の古様のその鼻は、散手面のそれに近い。いわゆる天狗型の棒状の鼻に変形してくるのは、室町中期以降である。それは丁度、『日本書紀』の注釈書が、神道界をはじめ一般に流行する時期と一致する⁽⁷⁵⁾。

もちろん私は多大な学恩を受けた中村先生にも直接お尋ねした。何しろ約30年前という大昔の出来事なので、きっかけが何だったのかもよく思い出せないのだが、芸能史研究会の大会だったか例会だったか、中村先生にお目にかかったさい、勇気を奮って質問したような記憶がぼんやり残っている。そして、「今はわからないが、わかったら知らせる。」という趣旨の葉書をいただいた。今回、本稿を執筆するさい探してみたのだが、今度はその葉書をどうしても見つけることができなかった。

いずれにしても、徳川宗武が江戸中期に著わした『楽曲考』は室町期よりも下るが、鎌倉末期に撰述されて室町期に大きな影響力を獲得する『釈日本紀』を参照しているという意味において、前稿で強調した「猿田彦と王の舞が複雑に交錯しながら接合する過程」⁽⁷⁶⁾、つまり猿田彦の王の舞化と王の舞の猿

田彦化が同時進行する過程にも少なからず寄与しているといえるだろう。そして、『楽曲考』における一節をめぐって交わされた中村先生と私のささやかなやりとりにしても、やはり猿田彦の王の舞化と王の舞の猿田彦化が同時進行する過程に加担しているといえなくもない。本稿はこうした個別的な水準をも含めて、猿田彦と王の舞が接合する過程の一端を追跡することによって、民俗芸能における神話の視覚化と視覚の神話化が循環する様態を描き出そうとしたのである。

注

- (1) 橋本裕之「肖像の起源—王の舞と猿田彦—」『王の舞の演劇学的研究』、臨川書店、2017年、151頁。
- (2) 同論文、68頁。
- (3) 柴田実「猿田彦考」『日本書記研究』第8冊、塙書房、1975年、92頁。
- (4) 同論文、92頁。
- (5) 同論文、92 - 93頁。
- (6) 同論文、95頁。
- (7) 友田吉之助『天孫降臨の原義』、溪水社、1997年、14頁。
- (8) 同書、34 - 35頁。
- (9) 同書、35 - 36頁。
- (10) 同書、36頁。
- (11) 山路興造「芸能伝承」赤田光男・天野武・野口武徳・福田晃・福田アジオ・宮田登・山路興造編『日本民俗学』、弘文堂、1984年、187頁。
- (12) 新井恒易「王の舞ノート」『まつり通信』372、まつり同好会、1992年、3頁。
- (13) 同論文、4頁。
- (14) 中世日本紀に関する成果は近年も数多く見られるが、里程標とでもいうべき最も基本的な成果として、伊藤正義「中世日本紀の輪郭」『文学』第40巻第10号、岩波書店、1972年、および阿部泰郎「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34巻第5号、日本文学協会、1985年、をあげておきたい。
- (15) 新井恒易、前掲論文、4頁。
- (16) 橋本裕之、前掲論文、67頁。
- (17) 諏訪春雄「中国の神と日本の神——猿田彦・王の舞・開山」鎌田東二編『サルタヒコの旅』、創元社、2001年、93頁。
- (18) 同論文、101頁。
- (19) 同論文、101頁。
- (20) 橋本裕之「王の舞の成立と展開」『王の舞の民俗学的研究』、ひつじ書房、1997年、33頁。
- (21) 諏訪春雄、前掲論文、101 - 102頁。
- (22) 及川智早『日本神話はいかに描かれてきたか—近代国家が求めたイメージ—』、新潮社、2017年、106頁。
- (23) 同書、116頁。
- (24) 同書、119頁。
- (25) 同書、121頁。
- (26) 飯田道夫『サルタヒコ考—猿田彦信仰の展開—』、臨川書店、1998年、118頁。
- (27) 同書、125頁。

- (28) 同書、130 頁。
- (29) 以下、橋本裕之「肖像の起源—王の舞と猿田彦—」の第 2 節「猿田彦の演劇化としての王の舞」における内容を縮約している。
- (30) 『猿樂縁起』は前半の一部が『六輪一露之記』の「兼良注」を引用したものであり、その内容もほぼ変わらない。金春禪竹は六輪一露に関する所説を展開させるべく当時の碩学に理論的な助力を仰いでおり、最終的に一条兼良が施した「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。『日本書紀』をめぐる知識の体系は鎌倉期以降に数多く登場した神道の教説とも深く関わりながら発展していったが、一条兼良を介して金春禪竹の能楽論にも少なからず影響していたのである。
- (31) 柴田実、前掲論文、95 頁。
- (32) 丹生谷哲一「中世八幡信仰の定着過程——「王の舞」を通して——」大阪教育大学教養学科社会文化講座編『社会文化の形成と展開』、大阪教育大学教養学科社会文化講座、1993 年、48 頁。
- (33) 同「鬼の呪力——「王の舞」にみる」大隅和雄責任編集『朝日百科日本の歴史別冊 歴史を読みなおす』5（大仏と鬼）、朝日新聞社、1994 年、44 頁。
- (34) 今尾佳生「猿田彦の身体—先導者のイコノロジー」『あらはれ』第 2 号、猿田彦大神フォーラム、1999 年、88 頁。
- (35) 私はかつて民俗社会が王の舞に付与した多種多様な釈義について、（1）来訪神と外来王、（2）開発神と文化英雄、（3）豊饒と生命力、という三つの項目に分類した。橋本裕之「王の舞の修辞学」『王の舞の民俗学的研究』、171 - 182 頁、参照。
- (36) 同「王の舞の解釈学」『王の舞の民俗学的研究』、255 頁。
- (37) 植木行宣「翁猿楽研究の現況」『藝能史研究』第 109 号、藝能史研究会、1990 年、57 頁。
- (38) 橋本裕之「王の舞の解釈学」、246 頁。
- (39) 兵庫県神職会編『兵庫県神社誌』中巻、兵庫県神職会、1938 年、693 頁。
- (40) 同書、1179 頁。
- (41) 同書、544 頁。
- (42) 橋本裕之「肖像の起源—王の舞と猿田彦—」、57 頁。
- (43) 同論文、57 頁。
- (44) 同論文、59 頁。
- (45) 真野純子「秋の神事と宮座—公文と座のありかたをめぐって—」『近江三上の祭祀と社会—民俗の歴史像を描く—』、岩田書院、2015 年、229 頁。
- (46) 山路興造「ずいき祭りの概観」ずいき祭保存会編『滋賀県選択無形民俗文化財調査報告書 三上のずいき祭り』、ずいき祭保存会、2001 年、14 頁。
- (47) 同論文、14 - 15 頁。
- (48) 同論文、15 頁。
- (49) 橋本裕之「祭礼と道化—王の舞を演出する方法—」『王の舞の演劇学的研究』、153 頁。
- (50) 同論文、153 - 159 頁、参照。
- (51) 同論文、159 頁。
- (52) 同論文、157 頁。
- (53) 山口昌男「相撲における儀礼と宇宙観」『国立歴史民俗博物館研究報告』第 15 集、国立歴史民俗博物館、1987 年、115 - 116 頁。

- (54) 肥後和男「御上神社の相撲神事」『神話と民俗』、岩崎美術社、1968年、293頁。
- (55) 真野純子、前掲論文、231頁。
- (56) 同論文、310頁。
- (57) 小林康正「『民俗』記述の無限階梯」『正しい民俗芸能研究』第0号、民俗芸能研究の会／第一民俗芸能学会、1991年、12－13頁。
- (58) 同論文、20－21頁。
- (59) 真野純子、前掲論文、309－310頁。
- (60) 島津盛太郎編『福井県神社誌』、福井県神職会、1936年、61頁。
- (61) 友田吉之助、前掲書、33頁。
- (62) 同書、33頁。
- (63) 同書、34頁。
- (64) 同書、64－65頁。
- (65) 出雲路通次郎『神祇と祭祀』、桜橘書院、1942年、303頁。
- (66) 同書、304頁。
- (67) 徳川康久「徳川宗武説「散手は猿田彦大神の舞」を検証する」『あらはれ』第6号、猿田彦大神フォーラム、2003年、147頁。
- (68) 同論文、148頁。
- (69) 同論文、148頁。
- (70) 同論文、148－149頁。
- (71) 同論文、149頁。
- (72) 同論文、149頁。
- (73) 橋本裕之「肖像の起源一王の舞と猿田彦一」、67頁。
- (74) 羽塚啓明編『日本楽道叢書』上巻、臨川書店、1988年。
- (75) 中村保雄「宇治猿楽の活動」林屋辰三郎・藤岡謙二郎編『宇治市史』2（中世の歴史と景観）、宇治市役所、1974年、690頁。
- (76) 橋本裕之「肖像の起源一王の舞と猿田彦一」、40頁。