

# 論舞考

## —研究史的素描を通して—

橋本 裕之

### 1 はじめに

私は万葉文化館主宰共同研究「神話の視覚化に関する比較文化的研究—記紀万葉を軸に一」の招聘講師として、口頭発表を2回も担当する機会に恵まれた。1回めの口頭発表「神話の視覚化か視覚の神話化か—猿田彦と王の舞—」は、同名の論文として成稿している<sup>(1)</sup>。一方、2回めの口頭発表「祭礼と神話—彌美神社の例大祭で考える—」は、私がかつて『王の舞の民俗学的研究』において福井県三方郡美浜町宮代の彌美神社の祭礼に見られる民俗的世界観を分析した内容に依拠している<sup>(2)</sup>。実際は平成30年（2018）11月3日に奈良県立万葉文化館で開催された第8回研究会において、祭礼と神話の相互規定的な関係を主題化した。本稿はこうした主題を共有しており、とりわけ芸能とその積義が紡ぎ出す様態を浮かび上がらせているのみならず、中世的な祭礼において王の舞に続いて演じられた田楽を扱っているという意味において、素材をも共有しているのである。

田楽研究における今後の課題は個々の演目に対する関心の必要性だろう。私は長らく田楽にまつわる演劇的想像力の所在に強い関心を抱いており、個々の演目にまつわる演劇的想像力についていえば、高足に関する二つの論文を発表した。また、そもそも散楽における雑芸の一種であったが、田楽に取り入れられて品玉とも弄玉とも呼ばれたヒフに関しても論述している。本稿もそのような関心の延長線上に位置しており、田楽において興味深い役割をはたしていると思われる論舞を取り上げる。

私は論舞についても、演劇的想像力の所在に留意しながら言及している。実際は「動物化する芸能—柳之御所遺跡出土の「鳥獣人物戯画」墨描折敷に関連して—」<sup>(3)</sup>という論文において、岩手県西磐井郡平泉町の柳之御所遺跡で出土した墨描折敷に描かれた蛙が「鳥獣人物戯画」に描かれた蛙によく似ており、どちらも田楽における論舞を演じている可能性を指摘した。だが、この論文は前者の蛙が修験者の験競べにおいて用いられた蛙のぬいぐるみを描いた可能性をも指摘した上で、動物化する芸能を主題化するものであったため、必ずしも論舞が主要な関心事だったわけでもなかった。したがって、本稿はあらためて論舞を主題化することによって、田楽にまつわる演劇的想像力的一端に接近したい。

本稿は平成8年（1996）9月27日に青山学院大学で開催された中世芸能研究会（CG研）における口頭発表「論舞考」に依拠している。といっても20年以上も経過しており、自分でも当時の内容をほぼ記憶していない。質疑応答を記録したメモが見つからないのは痛恨だが、幸いにも配布したハンドアウトと収集した資料が残っていた。前述した論文の第2節「論舞を演じる蛙」も残された手がかりを参照しながら作成したものであったが、以下は収集した資料に言及しつつもハンドアウトの内容を再構成することによって、長年の懸案だった「論舞考」を完成させたいと考えている。だが、本稿はとりわけ論舞に関する先行研究に依拠しながら行論を展開するという、当時は想定していなかった方法を採用してみたい。「研究史的素描を通して」という副題を掲げているのは、こうした事情に由来している。

### 2 論舞の史料と意味

私はかつて「鳥獣人物戯画」長尾家旧蔵模本の第19紙～第20紙に描かれた田楽について、「びんざさら役と腰鼓役がそれぞれ二匹ずつ、いかにも感興きわまった風情である。笛役の蛙は例によって、下部がひろくなった二本歯の黒い高足駄を履いている。かたわらには、烏帽子をかぶって扇を手にした蛙もとびはねる。かと思いきや、片手を小鼓において休憩する蛙や、高足をかついで控える蛙、さらには見物する蛙の親子(?)までが軽妙な筆致で描かれており、その微妙な表情には感心させられることしきりである。」<sup>4)</sup>と書いた。そして現在、私は「烏帽子をかぶって扇を手にした蛙」が論舞を演じており、「片手を小鼓において休憩する蛙」も休憩しているというよりも、論舞にかかわる役割をはたしていると考えている。

前述した墨描折敷についても紹介しておきたい。問題の「資料は折敷片とみられる板片であり、「4辺はいずれも切り取り及び折り取りの再加工が行なわれており、本来の大きさ及び形状は不明である。現状では4～5cm×7～14cmの不整形の形状をとり、厚さは0.5cmほどである。」が、「表面には墨画とカタカナとみられる墨書が記されている。墨画は資料に向かって左をむいたカエルが右手に扇とススキを持って立っている様子が描かれており、擬人化したカエルの様子を描いたものと評価できる。右脚は確認できるが、左脚などの左半身は折り取りのため、本来の姿勢は不明である。また、周囲にはその他の墨痕は確認できず、本来の図像は判断できない。」<sup>5)</sup>というものである。

蛙は右手に扇、左手にススキを持っているようにも見えるが、12世紀半ばに作成された「鳥獣人物戯画」に描かれた蛙によく似ている。作成された時期についていえば、「本資料は、12世紀後半の遺物とともに出土し、それ以降の遺物は確認されていない。そのため、埋没した年代に検討課題はあるものの、12世紀後半の資料と考えられる。」<sup>6)</sup>から、「鳥獣人物戯画」ともほぼ同時期に作成されたといっていだらう。「鳥獣人物戯画」に登場する「烏帽子をかぶって扇を手にした蛙」が論舞を演じているとしたら、墨描折敷に描かれた蛙が論舞を演じている可能性も否定することができないはずである。

その可能性を指摘するためにも、性急な行論は自制した上で、論舞について概説することが必要だろう。だが、実際は田楽における役割どころか、論舞という名称の由来すらも不明である。本稿はこうした段階を少しでも前進させて、論舞が田楽においてどのような役割をはたしているのか、そしてどのような演劇的想像力を生み出しているのかを解明することを意図している。論舞に関するまとまった所説は私が知っている範囲でいえば、山路興造が京都府の田楽に関する報告書において言及したものが唯一である。いくつかの事例を羅列した内容に終始しているが、出発点として有益であるので全文を参照しておきたい。

奥州毛越寺の田楽には、惣田楽の他に“路舞”という曲が別にある。これは田楽躍とは別に、田楽衆の太鼓方が腰に付けていた田楽太鼓を床に置き、それを打ちつつ拍子を取ると、鼓役、銅撥子役の二人の少年が楽器はもたず笏を手にして飛びはねる如く躍る曲であった。これは日光輪王寺の記録では「其後皆居ナヲリテ笠ヲヌキテ前ニヲキテ 鼓ヲトイテヒラニフセ 三拍子ノ鼓セメカクルハ 論舞、ヒフ、刀玉、リウコ、高足等ノ曲ヲ振舞也」とある“論舞”と同様のものと考えることが出来る。即ち惣田楽を終えた後、刀玉、鼓、高足などとともに余興的に見せる曲であったと思われる。これは長野県新野の雪まつりにもあり、そこでも惣田楽を済ませた後に、それぞれの役の者が二人宛一組となり扇と楽器を採って舞う。まず扇を半開きにして持ち、ピンザサラは腕にかけて舞、次に扇のみ、ピンザサラを鳴らして、腰鼓と桴、扇と鼓という順序に採り物を替えていく。／これは和歌山那智大社の場合、論舞の名称こそないが番外曲の「しててん」の舞に共通する。しててんは四天・シッテンテン・シテンジ・シツテイとも呼ばれ、鼓のことであり、同時に鼓役の事を称するが、那智田楽のこの番外曲は、まずササラ役の一人が脱いだ笠の上にピンザサラを置いて前

に出すと、それを一のシテテンが持って中央に置いて躍り、次にこのシテテンが置いたままの笠とビンザサラの前で、扇を開いて舞い、次に袖を取って舞ったりする。この時の囃子は腰太鼓をはずして床に置いたもので、まさに他所の論舞に相当するものである。／実はこの惣田楽の後の論舞は、名称こそ異なるが、京都府下の丹後から丹波、播磨にもひろがる。兵庫県加東郡上鴨川住吉神社の場合、惣田楽の後に、出演者が一人一人開き扇を両手にもって舞う“イリ舞”、多紀郡今田町小野原住吉神社の同じく一人ずつの“いず舞”などがこれである。京都府下の田楽には、この一人ずつの扇の舞が残る所が多く、それが一つの特色である<sup>7)</sup>。

私自身も長らく、各地に現存する論舞および関係していると思われる事例を収集してきた。山路も言及している永正15年（1518）の日光山延年史料「田楽舞式并譜次第」における該当する箇所をあげておきたい。「其後皆居ナヲリテ笠ヲヌキテ 前ニヲキテ 鼓ヲトイテ ヒラニフセテ 三拍子ノ鼓セメカクルハ 論舞 ヒフ 刃玉 リウコ 高足等ノ曲ヲ振舞也」とも「真草ノ論舞ニ 手丸ヲトル時 ヒホト云フエアリ 近代ハ断絶ノ様ニ候歟」とも書かれている。論舞は山路も指摘しているとおり、「惣田楽を終えた後」、笠を脱いで前におき、鼓を解いて伏せた後、「刀玉、鼓、高足などととも余興的に見せる曲であったと思われる」のである。

「真草ノ論舞」という部分についても補足しておきたい。日光の社寺とも深くかかわる宇都宮二荒山神社の「宇都宮二荒山神社御造宮日記」における文明10年（1478）の「御造宮日記」は、「田楽 真呂舞 師公 サフノ舞 少将公」とも「真呂舞 大式公 □（草か） 出雲公」ともいう。「真呂舞」は真の論舞、「サフノ舞」は草の論舞だろう。また、天文7年（1538）の「造宮之日記」は「田楽師 日光山宝蔵坊 同大衆舞 論舞 師同前」という。そして、論舞の芸態にも言及しているのである。

論舞 真民部 早伊勢

出立大口 刀うしろニさし候 小袖あまたきぬきさけ候

真 たみよほし たす□ おひをいたし候

草 出立同前 たすき なハゑほしをなかくこしらへかふり候 いつれもつゝみをもち候

「宇都宮二荒山神社御造宮日記」は『日本庶民文化史料集成』第2巻（田楽・猿楽）に収録されている。この史料の解題と校注を担当した山路は、「真呂舞は、田楽に伴う舞で論舞ともいい、真と草にわかれていたらしいことが、「田楽舞式并譜次第」などによって知れる。真・草いずれも一人舞で、田楽の太鼓を持って舞ったらしく笛がついた。」<sup>8)</sup>という。すなわち、論舞は文明10年の段階で呂舞として、天文7年の段階で論舞として表記されており、しかも真と草の二つに分かれていたのである。

山路はその後、紹介した部分のごく一部にすぎなかったことが判明したため、あらためて「宇都宮二荒山神社誌記念造宮芸能記録」<sup>9)</sup>を発表している。そして、長禄2年（1458）の「造宮日記」を追加しているのだが、その記事に「真論舞 弁公 草 大夫阿」という部分が見られる。論舞という文字が記されており、やはり真と草に分かれていることがわかる。これがおそらく論舞という文字が初出する史料であろうが、一連の「造宮日記」は論舞の芸態を検討するさい、きわめて重要な手がかりを提供しているようにも思われるのである。

論舞は現在も岩手県西磐井郡平泉町の毛越寺で延年における田楽の一部として伝承されており、路舞とも唐拍子とも呼ばれている。菅江真澄は天明6年（1786）の「かすむこまがた」において毛越寺の延年を取り上げており、「此からほうし終れば、しで掛ケ烏帽子ひきれたる、わかほふし、ひとり〜踊りぬ。里人是を「兎飛」といふ。」と書いている。これが論舞であるが、「わかほうふし、ひとり踊りぬ。」という部分にも見られるとおり、若い僧侶が担当する演目として位置づけられていた消息がしのばれるだろう。私も何度か実見しているが、毛越寺が発行した本田安次の報告を引用しておきたい。

「唐拍子」ともいいます。慈覚大師入唐の折、清涼山の麓に両童子が出現して舞い、大師帰朝の折、当山創建して常行三昧修法の折、再び忽然と先の童子たちが現われ、舞ったさまを伝えたといいますが、やはりもとは田楽躍についたものと思われる。／田楽躍の太鼓を並べ、地方三人が笏を以てこれを打ちながら、古風な節まわしの歌をうたうと、瑟丁伝、銅撥子の二人の童子が、先のままの仕度で出てごみ、笏をとり、こもごも立って舞います。菅江真澄によりますと、里人はその舞姿が兎の跳ねるのに似ているというので、兎跳ねとも称しているといえます。／これの歌は、わざと唐めかせて作られてはいますが、全くの唐歌ではなく、例えば「ゼンゼレゼイガ サンザラクンズルロヤ」は、「天台玄旨灌頂入壇私記」に「摩都羅神のハヤシの神語を示して云はく、シッシリシニ シッシリシ、サ、ラサニサ、ラサニ」とあるといえますから、これに模して可笑しくつくったものようであり、「切利ノ都ニハ云々」は、「梁塵秘抄」の法文歌にも見えているもの。これらの上の句が歌われるときを一人が、下の句のときを他が舞います<sup>(10)</sup>。

毛越寺延年資料「路舞（唐拍子）」に収められた唐拍子歌は四つに分かれている。一つめが「○ソヨヤミュニ反 ゼンゼレゼイガ サンザラクンズルロヤ ○シモゾロヤ ヤラズハ ソンゾロロニ ソンゾロメニ カウコロナン ツグシニ ソヨヤミュ、二つめが「○ヲゾラクニ反 カリノハネヨトヤ ○シツテイデイカ サイドノトノ サラサラメテユクヨナ ザレヲノ ウトノコゾノタマメハ ミヤノマイ」、三つめが「八十有余ノミヤツカイニ反 チヨノタマメハミヤノマイ ○ハラハラタニ タマハロト サユハイグサヲバ アコノ千代犬ニ サヅケタマイ」、四つめは「切利ノミヤコニハニ反 仏ノミナヲハ シラスナリ リリヤ〜〜リ ○五台山ニハ文殊コソ 六字ニハナヲバ チラスナリ リリヤ〜〜リ」というものである。

路舞に用いられる歌謡が滑稽な性格を持っていたらしいことは興味深い。だが、その意味はほぼ不明であり、本田の報告に補足するべき事柄もまったく見つからない。毛越寺の路舞は本田が報告した以降も、いくつかの報告が存在しているが大同小異である。たとえば、神田より子は「田楽躍に出た童子がそのままの衣装で手に持って笏を持ち、二人で交互に舞う。立ちひざ、立って回転、左右に踏み、両足で飛び上がる。」<sup>(11)</sup>という。また、山路は「慈覚大師が清涼山で出会った童子の舞と伝え、毛越寺開山のおりに常行三昧供を修法していると再び現じたという。本来は田楽躍に付随した曲と思われる。田楽に使用した太鼓を並べて、地方が笏にて叩きながら以下の唄を歌うと、田楽に出た瑟丁伝と銅撥子の少年二人が、そのままの仕度で笏を手に飛び跳ねるような振りで舞う。その格好から兎跳ねともいう。」<sup>(12)</sup>という。

新井恒易の報告も大同小異であるといっていいただろう。だが、新井は本田とも重なる時期に毛越寺の延年を調査しており、路舞についてもくわしく報告している。しかも、新井は全国各地における民俗芸能を調査しており、数多くの論舞にも言及している。そもそも新井は民俗芸能の調査報告書にありがちな、対象だけを切り取って記述するようなスタイルに縛られていないため、田楽において論舞がはたしている役割に迫るさいも有益な手がかりを提供していると思われる。以下、新井の報告も引用しておきたい。

唐拍子は雅楽の用語にあり、この曲名は拍子に基づくものようである。舞は路舞ともよばれている。舞に用いる歌謡はのちにかかげる六首のうち、始めと終りのものを除く四首であって、ほかの二首はもと呼立及び修行のおりなどにもうたわれていた。紀伊の那智の田楽ではのちに番外として鼓打の稚児二人が腰鼓の伴奏で舞うが、この唐拍子の懸鼓の用いかたはそれに通じている。まず、三人の僧が出て仏壇から左手の前方に一行に内側を向いて坐り、田楽の懸鼓を平に前におく。続いて田楽の鼓役、銅拍子役の二人の稚児がそのままの仕度で笏を採って出で、仏壇の正面を向いて坐

る。三人の僧が笏をバチとして太鼓を打ち、歌をうたうのにあわせ、二人の稚児はこもごも起って舞う。白拍子ふうの歌舞のようでもある。歌詞は次のとおりで、始めの摩多羅神が願いをかなえてくれるという歌は、大和の多武峯の正月の常行堂会の延年にも似たものが見られる<sup>(13)</sup>。

毛越寺延年資料「路舞（唐拍子）」は残念ながら、路舞で囃される拍子である唐拍子の歌しか記録していない。一方、同じく岩手県西磐井郡平泉町に位置しており毛越寺に隣接する中尊寺にも延年が伝承されており、現在は「古実式三番」として演じられている。だが、かつては延年における田楽の一部として論舞も存在していたようである。弘化元年（1844）の中尊寺延年資料「田楽・ロウ舞」にも、ロウ舞について「文字不知古書二郎舞又ハ朗舞ト見ヘタレトモ何共難後世可考之」ことが注記されている。これが論舞であるが、本文はこう続いている。

笠ヲ股幣祓鼓編木三人例座 太鼓三人ハ大小座居並ヒ太鼓ヲ前ニ置 鉄輪ヲ膝ヘ掛 両撥ヲ右ノ手ニ持左ノ手ヲ添テ常間ニ可打ナリ 笛吹出シ 幣祓舞台ノ中ヘ出足ヲ揃 左ヨリ三足踏出 右ノ足ヲ右ノ後ヘ踏返シ 両手モ足ト一様ニ右ノ後ヘ投出ス様ニシテ 直クニ左手掌ヲ開仰向ニシテ額ヘ横ニ当 扇子ヲ右ノ肩ヘ掛 面ヲ下ケス上ノ方ヘ向 腰ヲ居 鎮ミ 少右ノ方ヘ曲 踏返シタル右ノ足ヨリハネテ左ヘ三度回ル也 足踏ハ雨垂拍子ノ間ニ合ヘシ 陰ノ間ニ上ケタル足ノ裏ヲ上ヘ返シハネルト云ヘリ 答拜三度 目礼シテ退ク 次ニシツテン 幣祓同様略之 次二一ノ編木出テ足ヲ揃烏帽子ヲ一寸直ス 左手前右手後ロ 左ヘ少向左ノ露ヲ取 右ヘ向右ノ露ヲトリ 右ヘ一足ニ横ニハネ 又左ヘハネ 右ヘ打返シ回ル事同前 答拜三度シテ扇子左ヘ取 右ノ足ニテ向フヘハネテ左ヘ打返シ 扇子ヲ左ノ肩ヘ掛 右ノ手ハ額ニ当 左ノ足ヨリ右ヘ二篇回リ 扇子右ヘ取直シ 答拜モ二度目礼シテ退ク 太鼓モ下座ヨリ段々ニ退ク 畢

論舞の実際がくわしく記録されており貴重であるが、「扇子ヲ右ノ肩ヘ掛」とか「扇子ヲ左ノ肩ヘ掛」とかいう部分は「鳥獸人物戯画」長尾家旧蔵模本の第十九紙における烏帽子を被った蛙が左手に持った扇を右肩に当てている様子によく似ている。したがって、「烏帽子をかぶって扇を手にした蛙」は、論舞を演じていると考えられないだろうか。そうだとしたら、墨描折敷に描かれた蛙が右手に扇、左手にススキを持っていたことも、論舞を念頭に置いたものであると考えることができるはずである。ところで、毛越寺の延年において田楽の一部として伝承されてきた論舞が、そもそも若い僧侶が担当する演目として位置づけられていたことは前述した。これは中尊寺においても同様であった。

倉林正次は中尊寺と毛越寺の年齢階梯を概説した上で、修行中の若い僧侶を意味する詰衆が田楽や路舞を担当していることを強調している。倉林は毛越寺の「唐拍子（路舞）」は現在、田楽役の中、一番若い瑟丁伝・銅撥子の二人が、地方の叩く田楽太鼓に合わせて舞う。『故実興行書』（大乘院蔵・年代不明）に「今者下兩人計而勤之」とあり、この形を現在もとっているのであるが、「是古代者田楽人各相勤云云」とあるように、古くは田楽の所役の者がすべて担当したらしい。という。そして、「中尊寺においても、『年中行状記』の三月下午日の条をみると、「結衆下ヨリ拾人田楽衆」とあり、詰衆の者たちが「田楽」を勤めたことがわかる。「路舞」については特に記録はないが、毛越寺と同じく、この詰衆が行ったものと推測される。<sup>(14)</sup>というのである。

それにしても、弘化元年という幕末の段階で、古い書物に郎舞とも朗舞とも書かれているが、どう表記するのか不明であるため、後世に考えるべきであると注記されていることは興味深い。400年近くさかのぼる長祿2年の「御造宮日記」や300年以上もさかのぼる永正15年の「田楽舞式并譜次第」は論舞という文字を使用しているから、論舞が正しいようにも思われるが（だからこそ本稿の表題も「論舞考」である）、両者の間に書かれた文明10年の「御造宮日記」は呂舞という文字を使用しているから、必ずしも論舞が正しいともいえないかもしれない。もしかしたらロン・ロ・ロウというような音じたい

に何らかの意味が隠されており、論・呂・路・郎・朗というような文字を当てたのかもしれないが、それは依然として後世に考えるべき課題として残されている。

たとえば、延宝8年(1680)の「鳳来寺田楽并役順定帳」は愛知県新城市門谷字鳳来寺の鳳来寺田楽における論舞の概略を説明している。「ろんまい」とも「ろん舞」とも表記しているが、「第十三 ろん舞」として「先初めにさゝらおかすき 左り足分三つとび 前明え三度とびかへるなり またさゝらおさし出し 右之前え三つふみ 前明え三度とび申なり 又つゝみも同事 三ノつゝみも同事 次二前明え三度とび 大目出たし いふあはる 是は年男之役なり」という。芸態を見たら論舞であると思われるが、この部分も実際は「ろん舞」としか表記していない。

静岡県引佐郡引佐町寺野の宝蔵寺観音堂に伝わる寺野のひよんどりに関する次第を記録した安永8年(1779)の「正月元日より三日の夜并年中祭礼」も、「第十七番 ろん舞」とのみ表記している。しかも、愛知県北設楽郡設楽町平山字釜ノ沢の黒倉神社に伝わる田楽の次第を記録した天保7年(1836)の「田学順番乃次第」は、平仮名のみで「ろんまい」としか表記していない。愛知県北設楽郡東栄町振草字古戸の清水観音堂でかつて演じられていた田楽の次第を記録した慶応3年(1867)の「古戸田楽詞章」も同様である。論舞という文字は早く忘れられてしまったのだろうか。それとも、そもそもこう表記していなかったのだろうか。

だが、愛知県新城市四谷字大林の大日堂でかつて演じられていた田楽の次第を記録した享保9年(1724)の「田楽次第之帳」は、惣田楽の芸態を記録した箇所末尾において、「但し一さゝら御前つき候はゞ論舞まうべし」という一文を注記している。また、長野県下伊那郡阿南町新野の伊豆神社に伝わる新野の雪祭りに関する次第を記録した文政2年(1819)の「正月祭祀記」は、「本新座論舞」とも「次論舞 付タ東西気ヲ付 諸役人論舞早ク可済之」とも「論舞 付タリ 此時東西気ヲツケ 諸役人論舞早ク済様二可致」とも記録している。やはり論舞でいいのかもしれないが、真相は藪の中である。

### 3 論舞の芸態と位置

こうした論舞は現在でも各地に分布している。以下、私が実見した事例のみならず各種の報告書などに記録されている事例をも含めて、管見した範囲で民俗事例としての論舞を検討する作業に移りたい。菅江真澄が論舞に言及した箇所は論舞が若い僧侶に課される演目であることを示唆していたが、民俗事例としての論舞を検討する作業を通して、田楽における論舞の役割を浮かび上がらせることができるはずである。とりわけ新井の報告は前述したとおり、田楽において論舞がはたしている役割に迫るさい有益な手がかりを提供していると思われるので、できるだけ優先的に紹介していきたいと考えている。新井は東海地方に伝わる修正会における芸能に関する報告を集成しており、論舞についても言及している。東海地方に伝わる事例はいずれも「ろんまい」という名称を持っており、民俗事例としての論舞を検討するさい、出発点として最も適切であると思われる。

ろん舞も伝えられていたが、今日においてその姿の明らかになるのは新野・黒倉・鳳来寺・田峯・神沢のみである。しかも、その舞い振りは万歳楽などと同じように、かなり変化を見せている。鳳来寺の場合でみるとこれは先払い役の年男の一人舞で ①鼓役の鼓 ②拍板役の拍板 ③腰鼓役の腰鼓を順次とって舞うものとなっており、大林のろん舞もこれと同一のものであった。新野では先払い役の舞でなく、田楽の舞人二人による ①扇と拍板 ②太鼓とバチ ③扇と鼓を用いての、やはり三折りの舞となっている。田峯では先払い・欄宜の舞について四天殿と小田楽(拍板・小太鼓)のろん舞が行なわれ、それぞれ四人が拍板・小太鼓・小刀を採物として舞う。／田楽が形骸化

してしまった黒倉では、三人で万歳楽に似たような舞をまうものとなり、拍板の舞などのない神沢では扇を持った三人の者が袂をとってまう簡単な舞となっている。となりの寺野の場合も（失われた）、同じように変わったものになっていたようである。このろん舞にあたるものに岩手県平泉の毛越寺の路舞（路舞一唐拍子とも）があり、僧三人が田楽の腰鼓を地に置き、坐ってそれを笏で打ちながら四首の歌をうたい、これにあわせて田楽の稚児の鼓役と銅拍子役の二人が笏を採物としてまう。また、紀伊的那智の田楽では最後の次第に一つの腰鼓を地において打ち、稚児の鼓役が笠と拍板を持ってまう舞がある。／諸地方の田楽にはこのような舞は伝えられていないが、要するにこの舞のものは田楽の左右の稚児の舞であろう。それが先払い役の干与によって、鳳来寺などのようなろん舞になり、また拍板や腰鼓役の舞も加わるようになったのではないかと考えられる<sup>(15)</sup>。

以上、新井が自分で調査した論舞について概況を説明した部分を引用しておいたが、新井は東海地方を含めて全国各地に出かけており、個々の論舞についても報告を蓄積している。たとえば、新井は昭和16年（1941）に新野の雪祭りを調査しており、田楽の一部として伝承されている論舞にも言及している。新野の雪祭りに関する報告は数多い。私もかつて実見しているが、論舞の芸態についていえば、新井の報告が最もくわしいと思われるので、該当する部分を引用しておきたい。

この拍板の舞が終ると、ろん舞をつづけてまう。舞人は拍板の舞と同一で、袴・上衣・花笠の衣装のままである。舞の手には扇と拍板、腰鼓と桴、扇と鼓の三種がある。正面神前を東と仮定し、あらためて敷いた薦の上に拍板二つを南北に頭合せにしておき、二人の舞人は扇を手にして両方から出で、跪居して拍板をとり、一礼して起つ。それから拍板を内側を外にして左の腕にかけ、右手にした扇を少し開いてひらひらと動かし、南側の者がまずくりとまわってもとの位置になおし、相手とむきあう。／ついで両者とも扇を高くかざしてまいながら足をやや高くあげて調子を取り、薦を中心にその四方を四足にふみまわる。かようにしてもとの座に来ると、扇をつぼめて薦の上におき、拍板を両手に持って前方水平にさし出し、目八分にあげて三日月形に左右に動かし、さきのように四方をふみまわる。ついで再び復座すると、拍板をおき、扇のみ持って拍板を腕にかけた時と同様にまう。復座すると扇をおき、また拍板を持って前と同一にひとまいし、復座すると正面にむかって腰をやや落して拍板をつきならし、さらに一回転して同様に拍板をならす<sup>(16)</sup>。

一方、中村浩・三隅治雄編『雪祭り』は新野の雪祭りをまとめた成果として、今日でも高い価値を持っている。三隅は同書の「総説」において論舞に言及しており、「新座のビンザサラ舞が終わると、役舞の者による論舞が始まる。論舞の名も、平泉毛越寺に路舞があり、鳳来寺田楽に論舞があるといったごとく、かつて田楽の一演目として各地に流布したもので、形からいえば、ビンザサラ舞に連れ添う、そのくずしの舞といったものだ。／舞人が二人ずつ交替に出て、扇子とビンザサラ、太鼓の桴、小鼓と扇子というふうに、採り物を順に取り替えて、新薦の上に相對して舞う。田楽の楽器を取り替え引き替え手にして舞うという芸で、舞振りも洒脱ならリズムも軽快だ。役舞の者の舞が終わると、今度は内輪衆が出て同じ論舞を舞う。」<sup>(17)</sup>という。

また、本田も同書に収められた「語りと舞」において、「この舞は田楽についたものと思われる。平泉毛越寺でいう「路舞」、那智田楽の「シテンの舞」に当るであろう。が、なぜ「ろん舞」というのかは不明である。同じ山間の鳳来寺をはじめ、黒倉・田峯・大林・寺野・古戸等にも同じ名で行われていたが、鳳来寺のを除いては今演じていない。／雪祭では、この「ろん舞」を、田楽の童子のみでなく、他の田楽衆や役舞の者も舞うのは、これが順の舞化している故かと思われる。」<sup>(18)</sup>という。

本田は「鳳来寺のを除いては今演じていない」と書いているが、黒倉田楽、そして愛知県北設楽郡設楽町田峯宇鍛治沢の高勝寺観音堂に伝わる田峯田楽も論舞を残している。田峯田楽はとてもよく知られ

ており、従来も数多くの研究者がこの地を訪問している。私もかつて実見しているが、論舞についていえば、朝の行事である田楽の一部として「四天師・ろん舞」と「小田楽・ろん舞」が演じられるのである。やはり新井が芸態をくわしく記録しているので、全文を引用しておきたい。最初は「四天師・ろん舞」である。

次は田楽で、まず最初に祢宜一人が小刀をはき、右手に開いた扇を持ち、太刀の柄と扇をX形にうち合わせるようにして、例の仕度場所から出て太刀扇などと同様な足どりで正面から五方にまう。これについて袷に花笠を冠った四天殿の四人が右手に開いた扇を持ち、一人あて順次出て右の祢宜と同様に五方にまうて退く。／次に四天殿の一人が左手に小太鼓（鳳来寺田楽のろん舞に使用するものと似ている）をつるし持ち、右手に扇を開いて正面から五方に前の祢宜などの舞と同様にまう。これについて一人の四天殿が左手に拍板を二つ折りにして合せて持ち、右手に扇を開いて前者と同一にまう。／次に四天殿の一人が前の小太鼓と同一のものをもって出で、やはり右手に開いた扇を持って同様にまい、ついで四天殿が拍板を持っての舞と同様にまう。この終りごろになると、舞は乱暴になり、手にした扇や拍板で周囲の見物をなぐりながらとびまわったり、燎火の中にまでとび込んで火を蹴散らしたりする。これで見ると祢宜舞をはじめとして、それまでの舞が四天殿の四人太刀、三拍子ろん舞といわれるもののように、小太鼓・拍板をもっての舞が二回くりかえされるようになってるのは、やはり東西（二人宛）に分れて構成されていたことによるかと思われる<sup>(19)</sup>。

新井は「ろん舞は新野では扇と拍板、太鼓とバチ、扇と鼓の三種からなっているが、鳳来寺では先払い役の年男の一人舞で、やはり拍板・鼓・太鼓を持って順次まうことになっている。ここのばあいはややおもむきを異にして、先払いの舞につづいて四天殿そのほかのものが扇・太鼓・拍板を持って舞うことになっている。鼓は四天殿が持たないところから、ここでは用いられない。これらの点からここのものはまた注目すべきひとつの型をなしている。」<sup>(20)</sup>と述べているが、次の「小田楽・ろん舞」も同様である。

次に小田楽に入るまえに先払いの舞が行なわれる。前の四天殿のろん舞がやはり先払いの太刀扇の舞に規定されているように、小田楽の舞もこの先払いの舞に規定されている。まず、先払いは例の六尺棒を持って出て、正面の燎火の前に出て一拝し、こんどは奏楽につれて矩形に動く足どりでまう。つまり、正面の燎火の前方地点を一辺の基点とし、ここから棒の中間を持って回転させながら、左片足を前に出したまま北に向って直線を跳ぶように進行し、そのまま後ずさりに始動地点にもどり、再び始めと同じく直進し、それから東にむかって往復往と同様に歩き、次に東から南と順次矩形にまわる。正面にかえすと今度は棒の中間を握ったままで、同様にめぐってまう。なお、この前進する時は右手にした開いた扇をかざすように持ち、復するときは胸のあたりにつけて持つ。また、この舞のときには楽座で例の神歌が歌われる。（中略）／先払いの舞が終ると、やはり祢宜が出てまうこと四天殿の論舞のときと同じである。すなわち、祢宜が左手に太刀を鞘ごと中間を握って立てて持ち、右手に扇を持って先払いの後段の舞と同様に四方にむかって舞う。これについて小田楽の四人が左手に小刀、右手に開いた扇を持って同じく一人あて舞う。／次に小田楽の一人が小太刀を左手につるし持ち、右手に開扇を持って出で、前と同様な足どりでまう。これについて小田楽のものが左手に拍板を二つに折り合せるように持ち、右手に開いた扇を持って一人あて同様にまう。このあと小太鼓を持つもの、さらに拍板を持つ者が出て同一にまうこと、四天殿のろん舞とかわるところがない。小田楽の呼称はここのみに用いられているところであるが、これは四天殿を除いた小太鼓・拍板の者の総称であるようで、舞人は袷に花笠をつける。花笠の頂点には五色の幣のようなものがついていて、一の者をおのほりさんざりといって上向き、二の者をお下りさんざりとい

て下向きとなっている<sup>(21)</sup>。

一方、鳳来寺田楽もよく知られており、やはり数多くの研究者がこの地を訪問している。私もかつて実見しているが、まつり同好会の会長だった田中義広が精力的に刊行した『まつり』の第6号（特集 田楽躍）は、鳳来寺田楽についてもいくつかの報告を掲載している。とりわけ「まつり紹介シリーズ6」として掲載された山本隆の報告「鳳来寺田楽」は田中の写真も付されており、鳳来寺田楽の概略を知るさい有益である。論舞についても「第十七 ろん舞の事」として紹介している<sup>(22)</sup>。だが、本稿の関心に沿っていえば、やはり新井の報告を紹介しておきたい。新井は鳳来寺田楽における論舞が鼻王面を被った先払い役の年男が演じるという意味で個性的であることを指摘しており、文末で鳳来寺田楽に関する当時の先行研究にも言及している。

鼻王面の年男の役で、総田楽のあとにひきついでまわれる。まず拍板の役の者から一つの拍板をうけとってこれがかつぎ、笛・タイコのはやしにあわせて正面に向い、左片足で横に三歩とび、さらに右片足で同様にとび、つぎに左足から三歩に獅子頭のある正面にとんで出て（三回）、それから拍板をさし出すようにして左足から三つ拍子をふみ、またとび出して獅子頭の前方に拍板を放り出す。つぎに鼓をうけとって同様にし（正面にとび出るばあい二度目にはこれを肩にして打つようなまねをする）、さらに腰鼓に二本のバチをくくりつけたものをうけとって同様にする。それから最後にまた正面へ大きく三足にとび出して「おっとめでたし」と唱えて終る。ここと大林をのぞいて、このような鼻王のろん舞はほかに例をみない<sup>(23)</sup>。

こうした論舞は大林の大日堂でかつて演じられていたが廃絶してしまった田楽における論舞とも類似していたようである。新井は「この惣田楽が終り、ついで論舞を舞うて次に再び惣田楽をまい、これを二番惣田楽といったようであるが、現在は論舞もまた二番惣田楽もまわれぬ。ろん舞は鳳来寺の場合は年男が一人で拍板・太鼓・鼓を順次持って正面にとび出すようにしてまう簡単な舞になっている。このものも文化年度の次第書からはわずかに年男の役であったことが知れるが、これらの次第からみて鳳来寺田楽のろん舞に類似したものではなかったかと思われる。」<sup>(24)</sup>というのである。

いずれの事例に関しても、論舞が惣田楽の後に演じられていたことは強調しておきたい。論舞の位置は惣田楽の後だったのである。山路は新野の雪祭りに登場する論舞に触れて、「田楽に付く論舞は、本来田楽衆の一人一人が順次に楽器をもって順舞するもので、いわゆる惣田楽に対する中門口にあたる。」<sup>(25)</sup>という。だが、中門口が田楽において最初に演じられる演目であるとしたら、論舞は最後に演じられる演目である。両者の関係はむしろ対照的であるといえることができるだろう。

ところで、本田は黒倉田楽における論舞が廃絶していると考えていたらしいが、現在も演じられている。ろん舞は祝福の舞である万歳楽に続いて、次第の3番目に演じられており、芸態も万歳楽によく似ている。そもそも惣田楽の後に演じられるものであろうが、惣田楽は21番目に演じられている。惣田楽とろん舞は完全に切り離されており、両者の関係も忘れられているようである。私は実見していないので、新井の報告を引用しておけば、「やはり三人の舞となっていて、装束も舞い振りも万歳楽とほぼ同じで、「ろん舞、ろん舞」と唱えながら、扇と鈴をもって五方に舞うだけのちがいである。各地の伝承から見ると、これは田楽の一部の舞であったことが知れる。ここでは舞振りなどもよほど変わってきて、次第のうえでも田楽からかけ離れたようになってる。」<sup>(26)</sup>というのである。

古戸の清水観音堂でかつて演じられていた田楽における論舞も似たようなものだったらしい。新井は「扇と鈴を持つての舞であったというが、その振りは明らかになっていない。となりの黒倉でも同様であるが、鳳来寺では先払い役をつとめる年男が拍板や腰鼓を持って、田楽では鼓役や腰鼓のものなどがその楽器を持って個別に舞うことになっている。」<sup>(27)</sup>という。静岡県浜松市天竜区神沢の万福寺阿弥陀

堂に伝わるおくないにおける論舞も同様である。ろん舞はやはり万歳楽に続いて、次第の3番目に演じられている。新井は「平服の三人がいずれも扇を右手に持ち、正面にむかって横一列に並び、左手にその袂を持ち、楽に合わせて片足でそのままとびまわる。舞といい条それだけできわめて簡単なものである。この曲目はとなりの黒沢・懐山にはなく、寺野と鳳来寺などにみられるが、舞の振りは異っている。」<sup>(28)</sup>という。そして、新井はこう推測するのである。

さらに注目したいのは、ろん舞の存在である。これは黒沢と懐山にはなく、寺野とこの地に伝えられていた。この周辺の各地の芸能には拍板などを用いる田楽の伝えられていないことが一つの特色であるが、ろん舞は鳳来寺や寺野に見ることができるよう、明かに田楽のなかの一つの舞であったからである。だから、しいて想像すれば伝承の過程で拍板や腰鼓の田楽踊りが欠落して、ろん舞のみが残ったか、あるいはろん舞のみをこれらの地域に伝えたかのいずれかであろう<sup>(29)</sup>。

寺野のひよんどりににおける論舞は今日もはや演じられていない。『引佐町史 民俗芸能編』にも「ろん舞は、全く不明。新井氏の報告には、一人舞で順の舞に似たような舞であったとある。」<sup>(30)</sup>としか書かれていない。やはり新井の報告を引用しておけば、当時でも「今日はすでに行なわれていない。」という状況であり、「一人舞で順の舞に似たような舞であったというが、これは神沢に伝えられていたので、おそらく同じようなものになっていたものと思われる。ろん舞は鳳来寺などの例から見ると、田楽の舞の一つであったことが知れるが、神沢のものなどはかなり変化したものになっていた。黒沢から東のこの地域では田楽を伝えていないのが一つの特色であったが、神沢とこの寺野のは田楽の一つであるろん舞は伝えていたのである。」<sup>(31)</sup>というのである。

だが、寺野の論舞は安永8年の「正月元日より三日の夜并年中祭礼」が「第十六番 田農」の前に演じられていたことを記録しているので、全体における位置に関していえば、次第の3番目に演じられる神沢の論舞とも異なっている。田農は田楽というよりも田遊びである。田楽は伝承されていないが、そもそも田楽の後に演じられる論舞だけが田遊びの後に演じられていたのである。新井は前述した箇所において、論舞がビンザサラや腰鼓が欠落した田楽であることを指摘していた。田楽かどうかを判断する重要な手がかりであるビンザサラや腰鼓がなければ、田楽として特定することもむずかしいのだが、こうした事例は東海地方以外にも見られるのでくわしく後述したい。

以上、どう表記しているかは措くとしても、「ろんまい」という名称を持っている事例に依拠することによって、論舞の芸態を具体的に紹介する一方、とりわけ田楽における位置に留意することによって、田楽において論舞がはたしている役割に迫ろうとしてきた。こうした行論を発展させるべく、以下は論舞という名称こそ持っていないが、田楽における位置のみならず芸態に留意しても論舞であることがまちがいないと思われる事例を検討することによって、論舞がどのような性格を持っているのか、そして論舞はどのような諸相を生み出しているのかを解明していきたいと考えている。

#### 4 論舞の呼称と性格

山路も新井も、そして本田も論舞の一例として言及していた事例であるが、最初に和歌山県東牟婁郡那智勝浦町那智山の熊野那智大社の那智田楽における番外のシテテンの舞をあげておきたい。私もかつて実見している。これは論舞という名称を持っていないが、その芸態のみならず田楽における位置に留意しても、論舞の典型をなぞっているということができる。那智田楽に関する報告は本田が執筆した那智田楽保存会編『那智田楽』<sup>(32)</sup>が最もくわしいが、記述的なスタイルを貫徹しているため、残念ながら番外のシテテンの舞が論舞である可能性にも言及していない。したがって、やはり新井の報告を参照す

ることが妥当だろう。

最後に番外としてシテテンが舞う。このときは左側に拍板四人、右側に腰鼓四人が一列に対面して坐り、正面よりの一の拍板がその座前に笠を脱いで表を下にしておき、その上に拍板をわけてのせておく。まず立烏帽子姿の一のシテテンが座を立ち、右側から角にまわって一の拍板の前に行き、跪いて笠を両手で捧げ持ち、左右の中央の位置におく。／ついで笛とともに一人が腰鼓を下において上からバチで打ち、シテテンが笠のまわりを左から右にめぐって舞う。舞は二折りになっており、始めはただ袖をひるがえして舞い、次に両袖を手にとり、両肩にかけて舞う。続いて二のシテテンが出て、同じような足どりで始め扇を開いて、次に両袖をとって肩にかけて、二折りの舞をまい、一拝して笠を抱いて退く。いかにも舞らしい舞の振りである。この那智田楽では鼓役のシテテンが、拍板や腰鼓の舞踏の列に加わることがないが、このような別個の舞のあることが注目される<sup>(33)</sup>。

番外であることは論舞の性格を検討する上で重要である。前述した「正月祭祀記」にも「論舞 付タリ」として記録されており、「付けたり」、つまり田楽の付属物であることがしのばれる。同様の意味を持つ呼称が兵庫県加東市上鴨川の住吉神社に伝わる田楽における入り舞である。入り舞は物事の終わりを意味しており、舞楽において退場するさい舞いながら舞台を降りることを意味する入綾とも同義である。したがって、入り舞はフィナーレの舞ということだろうか。山路は上鴨川住吉神社神事舞調査団編『上鴨川住吉神社の神事舞』において、イリ舞について「扇の舞ともいう。田楽躍に付随したもので、田楽躍に出たものが一人一人単独で出て短い動きをする。年少組のチョボ、鼓、ビンザサラの六人と、年長組の締太鼓の三人とは動きの型が異なる。」<sup>(34)</sup>という。私も何度か実見しているが、くわしくは兵庫県の民俗芸能を精力的に調査した喜多慶治の所説を見ておきたい。

上鴨川住吉神社本祭の当日田楽に次いで扇の舞があります。上鴨川では「入り舞」とも言っています。入り舞は舞いの終了を意味する言葉だそうです。上鴨川住吉神社宮座の名誉横座、桐山宗吉氏（鴨川住吉の祭）も、これは田楽に次いで田楽舞に出演した「若い衆」が演ずることになっているので、中門口風な田楽舞に次いで田楽舞のフィナーレ的な意味を持つ曲目ではないかと言われています。／福岡県太宰府天満宮の神幸式（現在九月二十三日）に参加する「竹のはやし」も、神輿が浮殿より本殿へ還御の後、大前で「竹の曲」を演じた後、同じ舞人によって「扇の舞」を納めの一曲として演じます。／佐賀市川久保の田楽では、「三々九度」の途中扇をとって舞います。／福井県池田村鶴甘神社の水海田楽では「あまじゃんごこ」の次に「あま」が演じられ、最後の豊年を祝う段では鈴と扇を持って舞います。／愛知県鳳来寺田楽では、「惣田楽」の始まる前に「扇の拝み」があり、新野雪祭でも十四日午後の神楽殿に於ける西上手の「おささら」に次いで「論舞」があります。／扇を採って舞うことが田楽の一つの型となったようです<sup>(35)</sup>。

桐山宗吉は『鴨川住吉の祭』において、必ずしも喜多が要約しているような内容をはっきり書いていないから、どこか別の機会に論じているのかもしれないが、残念ながら確認することができなかった。『鴨川住吉の祭』が上鴨川の扇の舞、つまり入り舞に触れている箇所は以下のとおりである。文意をつかみかねる部分も含まれているが、イリマイが新しく加入した子どもによって演じられるものであり、祭事もしくは田楽が終了するさい舞われると考えていることはまちがいないだろう。以下に引用しておきたい。

田楽の列が舞台幔幕の中へ入ってほんの暫く、田楽の時鼓を持った子が柿渋染麻地の法被めく上衣を着け、頭には何も被らず扇を持ちやはり跣足のままで広庭に出てくる。／そして舞台では幔幕を半絞りに上げ、大太鼓と笛の囃子で、舞手は六歩前進、三四歩後退、その間扇を「指し扇」「翳し扇」の形にしたり、両袖をひろげ「雙しおり」の形をしたり、これをくりかえして約三分間。そして退

くと今度は田楽の時にチョボを持った子が上は紺緋のまま素襖の下だけはき、同じような形の舞をして入ります。この振りの単純さ、しかも頗るたどたどしいもので、何分十歳前後のこの歳初めて祭に加わったぐらいの子の役目で、素朴とか稚拙とかいうよりも、足の運びにも自ら小声で呟きつつ数えたり、まったく可憐な感じです。／イリマイは「入舞」で、これで一応宵宮の祭事が終了するという意味から来ているか、なおこれに続いて「高足」や「ガンサイ」(願済か)があるから祭事終了の「入り」でなく田楽だけに対する入舞であるかはわかりません。しかし想像すれば、この田楽もただ「中門口」風な七番だけのものではなく、もっと何か長くあったのではないか。他地方では初めに二人出て、それが四人になり六人になってゆく田楽舞もあり、丹後の宇良神社の古記録では三人、三人と別々に出てくるようなのもあって、この入舞そのものも田楽の一部のもの或は続いているものではないかと思われます<sup>(36)</sup>。

喜多が入り舞について、「舞いの終了を意味する言葉」であることを提示した上で、「中門口風な田楽舞に次いで田楽舞のフィナーレ的な意味を持つ曲目ではないか」と指摘していることに留意しておきたい。喜多も新野の雪祭りにおける論舞に言及しているから、上鴨川の住吉神社に伝わる田楽における入り舞が論舞である可能性を想定していたはずである。喜多は兵庫県の民俗芸能に関する報告を集成した『兵庫県民俗芸能誌』の第1章として「上鴨川住吉神社の神事」をあげており、ここでも入り舞に言及している。

田楽の躍手が舞堂へ入って持物の楽器を片付け、ガッソウを脱ぐと、休む間もなく一番年下のチョボから一人ずつ、舞庭に下り「イリマイ」をする。イリマイはまた「扇の舞」ともいって、舞人が扇を持って庭へ飛出すと舞堂の正面に立ち、ヒョコリと一つお辞儀をして、舞堂の中で打つ大太鼓の六拍子に合わせて、扇を開き羽撃くように両手を拡げて散歩素早く前方に跳ぶように進むと同時に、開いた両手を胸に煽合せる。これを三度繰返してもとの位置に戻り、次は右に向いて右方へ(舞人からすれば前方へ)一足跳んでもう一度煽合せる。初めの位置に戻り、ヒョコリとお辞儀をすると舞堂へ走り込む。初めチョボ、次いで鼓、びんざらの四人の順で、最後に締太鼓の三人が一人宛舞う。締太鼓三人の舞は他のものの舞振と少し違っている。庭に降り立つと、正面に向いてヒョコリと一つお辞儀をし、その位置で煽合せる。そのまゝ、すぐ右に向いて右方へ一足跳んでまた煽合せる。流石に田楽の締太鼓を勤める程にもなると、動作も太鼓の拍子に乗って見事である<sup>(37)</sup>。

「チョボと称えられている楽器は極く小さな銅鈸子型、鉄製のもので径六cm位、二個を色紐で繋合せてあって、この紐に幣紙を一つ結んである。躍手が両手で打合せるのであるが殆ど音をなさない。」<sup>(38)</sup>というものである。喜多は少なくともこの箇所において、イリマイが論舞であることは明言していない。したがって、やはり新井の報告を引用しておきたいのだが、実は新井も入り舞が論舞であることは明言していないのである。新井は入り舞について、こう述べている。

扇の舞ともいう。舞堂にはいった田楽の舞人が被り物のガッソウをはずし、また各自が楽器を持たずに、扇を持って順次に出てまう舞である。はじめは鼓役が舞堂から庭に出ると、舞堂ないで笛と大太鼓のはやしがはじまり舞人は扇を開いて六歩前進、三歩退りながら、両手で扇を前にさす「指し扇」の形、また両手を大きく開いて扇をかざす「かざし扇」の形をし、ついで左横に五歩ばかりよってもどり、扇の「双しおり」の形をして終る、続いて銅拍子役の少年が出て同様にまい、さらに太鼓・拍板役の者が一人ずつ順次まう。全部で五分くらいの簡単な舞。／これは田楽者の入り舞であり、拝舞ともいえよう。丹後の弥栄町大字野間の大宮の売神社の田楽も稚児田楽の形式であるが、そこには総田楽の中に舞人が扇をかざして舞う「扇の手」が別があり、総田楽を終ったのちに拍板役のみが斜め一列に神前に向って並び、腰鼓の太鼓をはずしてかたわらで打ち、拍板役が扇を

開いてまい、坐って拝をする拝舞がある。そのほか丹波の大身神楽や出雲・石見・隠岐田楽にも入り舞風のものや伝えられており、ここの入り舞もその一つの型をしめすものと見られる、田楽にこのような舞が見られるのは山陰道すじの一つの特色のようである<sup>(39)</sup>。

喜多や新井はおそらく論舞だろうと思われる各地の事例をあげているが、こうした事例を過不足なく扱うためにも、入り舞という呼称を持つ事例をいくつか紹介しておきたい。上鴨川にも近い兵庫県篠山市今田町小野原の住吉神社に伝わる田楽におけるいず舞もその一つである。いず舞という呼称はこの事例しか確認していないが、入り舞が転訛したものだろうか。私もかつて実見しているが、喜多がくわしく報告している。神舞とも蛙踊りともいう呼称を持つ田楽の最後がいず舞である。

終って太鼓打は打っていた締太鼓を座頭に渡し、座頭は坐ったまゝ太鼓をうち、次の「いずまい」となる。いずまいは「いりまい」ではないかと思われる。末座のものが一人宛、扇を持って当座の座の前に立つ。太鼓の三三の拍子に合わせて斜後方に向き、開いた扇を両手で胸に構え、前屈みに蹲って、上半身を大きく揺るように徐々に三段に起し、最後に両手を大きく左右に開く（このとき扇は右手に持つ）と同時に大股に前方に跳んで、中老の座の中央のところに移る。こゝで末座の下手の方へ向直り、蹲んで後大きく跳び、次に末座の下手から、初めの当座の前のところへと三度に跳んで後、中老の座の上手の所まで進み、窓越しに神殿のある方へ向いて拝をして自座に帰る。いずまいは踊子となった末座八人が一人宛やるのが本当であるが、大てい三人ばかりが大乗でいずまいを舞うと宵祭は終る<sup>(40)</sup>。

喜多はここでも、いず舞が論舞である可能性に言及していない。喜多はおそらく入り舞やいず舞が論舞であることに気づいていたはずであるが、慎重な行論が印象的である。また、桐山は喜多よりも早く小野原の田楽に言及しており、「ここは鴨川と酷似した鶴亀模様藍染の素襖に拍板と締太鼓を持ち、同じような跳躍の踏舞ですが、冠ものは何もなく「昔は笠か烏帽子を被っていたらしい」という口碑もあって時と共に簡略されたことが判然し、その小野原から南へ八軒の三田市貴志の御霊神社で現行されている古志之舞（神社誌にこういう名が出るが地元ではそういわぬ、たぶん輿の舞の意でしょう）ではこれも拍板と締太鼓を持ち田楽系の踏舞や跳躍に鶴亀模様藍染の素襖を着ているが、頭には武士烏帽子に幣のついたのを被っています、同じく三田市末東、末西の両天満宮の田楽舞も衣裳楽器とも貴志に同じく頭も同様の武士烏帽子です。」<sup>(41)</sup>という。

烏帽子に関していえば、宇都宮二荒山神社に伝わる天文7年の「造宮之日記」は、真草の論舞について「真 たみよほし たす□ おひをいたし候」とも「草 出立同前 たすき なハゑほしをなかくこしらへかふり候 いつれもつゝみをもち候」とも記している。また、菅江真澄は天明6年の「かすむこまがた」において、毛越寺の延年における路舞について「此からほうし終れば、して掛ケ烏帽子ひきれたる、わかほふし、ひとりへ 踊りぬ。里人は是を「兎飛」といふ。」と書いている。一方、弘化元年の中尊寺延年資料「田楽・ロウ舞」にも、ロウ舞について「次二一ノ編木出テ足ヲ揃烏帽子ヲ一寸直ス」という部分を確認することができる。そして、民俗事例としての論舞でも、那智田楽における番外のシテンの舞などにおいて烏帽子が用いられているから、烏帽子は論舞に欠かせないアイテムだったのかもしれない。

一方、久下隆史は中世における小野原荘の神社と祭祀を取り上げた論文<sup>(42)</sup>を発表しており、廃止される以前の宮座と田楽に関する概況をまとめている。また、久下はこうした成果にも立脚した上で、別の報告において小野原の住吉神社に伝わる祭祀と芸能にも言及しており、小野原の田楽におけるいず舞が論舞であろうと推測しているのである。もちろん久下は各地の事例をも念頭に置いていると思われるが、このいず舞を概観しつつも論舞に言及している箇所を引用しておきたい。

末座三人は締太鼓を上座に着座する座頭に渡す。各座の座頭は左手で締太鼓の紐を持ち、太鼓をななめにして右手の撥で大きく打ち、次に軽く太鼓の縁を打つ。三人がドンタドンタとリズムをつけて打ち出すと、南座の最末座の者が閉じた扇を右手に持って登場する。まず扇を前に置いて自分の座の座頭に一礼をなし、次いで本殿に向って一礼する。礼を終えると、南側の東端の所に立って踊り始める。／扇を両手で胸の前に持って太鼓のリズムにあわせ、上にあげてそのまましゃがみこむ。太鼓のリズム三回で順に元の立った位置にもどり、これを三回くり返す。次いで三回右手に扇を持って小さく両手をひろげ、中の三回は少し大きくひろげる。最後は背伸びをする位大きく三回ひろげる。以上の動作を三回くり返すと、両手をひろげつつ、右足左足の順に前に出し、右足を先にしてスキップのように前にとぶ。その場所で同じように前足を出してとび、そこで再度動作をくり返して元の位置にとんでもどる。つまり三角形にとんで元へ戻るわけである。以上の一連の動作を三回くり返して南座のいづ舞は終る。以下、中座、北座の順にくり返して神舞はすべて終了する。／この神舞はいわゆる田楽で、やすみ・こつ・しこうは総田楽・中門口といわれる型にあたる。いづ舞は論舞とよばれるものと思われ、いずれも室町期の田楽の姿をよくとどめている<sup>(43)</sup>。

また、京都府京丹後市弥栄町野中の大宮神社に伝わる田楽における扇の舞がユリ舞とも呼ばれている。ユリ舞も入り舞が転訛したものだろう。これは総田楽が終わった後にビンザサラを担当する4名の少年によって演じられる。太鼓役の4名は外側の四隅に立つ。山路は「太鼓と笛の囃子で、ビンザサラの少年がはじめ扇を腰に差し、片膝ついて手を腰においた姿勢で、途中より扇を取って開き、かざしたり場まわりする動きで舞い、最後に神前の方にむいて座して拝する姿勢までを演じる。」<sup>(44)</sup>という。

兵庫県三田市末東の天満神社に伝わる田楽はホーホー踊りとも呼ばれている。私もかつて実見したが、ここでも最後に入り舞が演じられている。喜多は「最後に神輿から神殿へ霊移しのあった後、踊子中、太鼓とびんざゝらの大将が一人ずつ、拝殿内で両手を広げて大きく横跳びにはねるような動作を二度繰返すが、これを「いり舞」という。」<sup>(45)</sup>と述べていた。大森恵子は三田市に数多く分布する田楽を概観しており、末東の天満神社に伝わる田楽における入り舞にも言及しているので、引用しておきたい。

巡行の行列が御旅所から天満神社境内に到着すると、神輿の御霊を本殿に移す「御霊移し」が実施される。その間、長床では田楽衆によるホーホー踊りの一曲「鶴の舞(入舞)」が舞われる。本殿に向かって一人の舞い手が中腰になり、両手を肩の高さまで広げて、太鼓役が叩く太鼓のリズムに合わせて、両足を揃えて大きく一步前方に跳ぶ。両手を両横に広げたままで、さらに一步前に跳躍する。この姿が飛行中の鶴の形に類似して美しいとされ、その意味から「鶴の舞」と名付けられたと伝承される。／舞い手は太鼓役の前に日の丸の扇を置いて、右足を一步出し、上半身を前方に倒したままで、この扇を中心に時計回り移動し回転する。鶴の舞は短時間で終了する<sup>(46)</sup>。

入り舞が鶴の舞とも呼ばれていることは興味深い。本稿で論舞の比喩を検討するさい、あらためて取り上げなければならないが、久下は入り舞が鶴の舞とも呼ばれていることに触れて、大森が紹介した理由のみならず他に紹介されていない理由をもあげている。また、大森は触れていなかったのだが、入り舞が締太鼓を長床の中央に置いた上で演じられることにも言及した上で、末東の田楽における入り舞が論舞であることを明言しているのである。以下、久下の所説も参照してほしい。

神体を神社に移す際、長床で入の舞とも鶴の舞ともよばれる踊りが踊られることである。この踊りは、締太鼓一個を長床の中央に置き、その両側にササラが向き合って座る。その前で、締太鼓の音に合わせて、前方に跳ぶ所作や、扇を前に置いて左足を軸に右足を後ろに引き、同時に左手をかざしつつ右手を後ろに引く。この所作を基本に締太鼓の音と「雄鶴、雌鶴、舞うたか舞うたか」という声に合わせて、軸足と手の動きを左、右、と変えながら演じるもので、その姿が鶴の姿に似てい

るところから鶴の舞とよばれている。これは、田楽を構成する論舞に該当するものである<sup>(47)</sup>。

ところで、『兵庫県神社誌』上巻は有馬郡中野村加茂字野口（現在の三田市加茂字野口）に鎮座する加茂神社に伝わる文書を紹介している。これは天保3年（1832）8月に書写されたものであり、三田市の加茂・西野上・東末・西末の四集落が合同で挙行した大祭に関して、「北野天神様之御庭踊子東ノ北加茂 東南西末 西北西野上 西南東末是より入舞加茂西野上西末東末順に相成候」という文言が見られる。なわち、かつては末東のみならず4集落とも入舞を演じていたのである。久下はこの4集落が中世において仲荘という荘園に含まれる村であったことを指摘した上で、前述した末東の天満神社のみならず西野上の天満神社においても鶴の舞が演じられていることを報告している。西野上の鶴の舞は私もかつて実見しているが、久下が報告した部分を引用しておきたい。

西野上では拜殿前で神輿に向かってホーホー踊りをした後、獅子を伴って社殿を一周する。この動作を三回くり返す。これが惣田楽にあたるが、その後境内で四人の踊り手が鶴の舞を行う。鶴の舞はムシロの上で「チンチキ舞うたかショウエモン」の掛け声に合わせて、前方に大きく跳び、次いで扇を開いて、末東と同じような所作を行う<sup>(48)</sup>。

もう一つ付け加えておかなければならないだろう。それは神輿が還御するさい、末東と末西が扇で招き合うことである。末東は「御旅所の祭典の後、「出会いの儀」となりますが、ダム湖の対岸に位置する末西の御旅所を目指して、役員一人が日の丸扇を開いて大きく「招き扇」をします。すると、末西の方も扇を上下してこれに対応します。この儀式は、ダム建設によって旧集落が水没するまで、末東と末西の神輿渡御の際に、行列がかならず三ツ辻（末バス停付近）の地点で出会って、挨拶を交わしていた名残と伝えられます。」<sup>(49)</sup>という。私はこの光景も実見しているが、扇で招き合う様子は後述するソツソに通じているようにも感じられる。これも論舞の名残だったのかもしれない。

上鴨川の住吉神社に伝わる田楽における入り舞が扇の舞とも呼ばれていたことは前述したとおりである。こうした事例は他にもいくつか存在している。新井は野中の大宮神社に伝わる田楽における扇の舞について、ユリ舞という呼称も存在していたことにこそ触れていないが、山路よりも早く言及している。すなわち、「最後の扇の舞は、拍板役の少年のみが西側から東側に斜めに一列に並んで正面に向い立ち、腰鼓の役は二人が舞庭の外に立って伴奏のような役を務める。笛と腰鼓の拍子で拍板役の少年たちは開き扇をかざし、その場にめぐってひと舞いすると、正面に向かって坐して一拝して終る。これは拍板を用いず、田楽を終わっての拝舞——入り舞のかたちでもあり、その振りは独特である。」<sup>(50)</sup>というのである。

扇の舞という呼称についていえば、福井県大飯郡おおい町大島の島山神社に伝わる田楽における翁の舞にも言及しておかなければならない。私もかつて実見しているが、猿橋勝は翁の舞について「田楽舞が納め終わると、石段の上にはシテが、その下に太鼓とササラが並ぶ。シテは最長老で扇を持って舞うが、このときだけ神饌殿の石段を上がることを許される。」<sup>(51)</sup>という。どう見ても論舞であり、これが翁の舞として扱われているのは不思議だが、どうやら先行研究に起因しているらしい。

すなわち、「舞は、まことに単調ではあるが荘厳さを感じさせる。この舞は「田楽・翁の舞」と言われるとおり、田楽に附随的なもののようにして舞われる「翁の舞」がある。この舞の「おう」について従来「扇」の字が当てはめられていた。これは、シテが扇を持って扇で顔をかくし、「千早ぶる…」と言い出すしぐさによく似ているからで、したがって「扇の舞」は能楽の「翁」の名残ではないかという過去の研究（関西大学水原渭江氏）などをもとに、「翁の舞」と、郷土史の上からは表わすようになった。」<sup>(52)</sup>というのである。じっさい、水原渭江は扇の舞が翁の舞であることを当然視していたらしい。

田楽が終わったあと、田楽に附随的なもののようにして、長老の一名が神饌殿の石段を上り、いわゆる、翁の舞を演じる。それは白扇をかざして下段にいる一名<右>が撃つ緩慢な太鼓の Sostenuato

にあわせて緩やかに白扇を右から左へと廻し、また、太鼓の三つ撃ちにあわせて左にかえして納める、のである。この後、長老は三遍礼拝をくりかえすが、その一遍毎に太鼓の三つ撃ちがある。三つ撃ちの撃ち方は頗る任意的であるが、田楽のときにおけるものとは、やはり、異質的である。その撃ち方は、すでに音楽内容の原形すらも忘れ去られており、一種の音楽的残滓伴っているように思われる。翁の舞は、白扇をもって演じるどころから扇の舞と解釈されているが、これは、もちろん翁舞である<sup>(53)</sup>。

だが、これは田楽の後に演じられる扇の舞である以上、もちろん論舞であると思われる。扇の舞に関する事例は他にも存在している。たとえば、福岡県太宰府市宰府の大宰府天満宮に伝わる竹の曲にも扇の舞が含まれており、竹が歌い込まれた詞章を伴っている。古くは宮武省三が紹介しており詞章も記録している<sup>(54)</sup>。私もかつて実見しているが、喜多が竹の曲における扇の舞を「納めの一曲」として演じられる入り舞の類例としてあげていたことは前述した。じっさい、扇の舞はささらの舞の後に演じられており、両手を両横に広げた所作が末東の鶴舞とも共通しているから、論舞である可能性が十分に考えられるはずである。

といっても、新井は宮武の報告に触発されながら、この詞章が「要するに晋の七賢の故事を素材にした能であったことがわかる。大和の多武峰の延年に「小風流 七賢事」があったことから見ると、七賢人の竹にかかわる能が制作されていて、それが取り入れられたものであろうか。しかも、それは室町期から猿楽能に転身していった美麗田楽座によるものであったことも推察できる。」<sup>(55)</sup>という。竹の曲が田楽というよりも猿楽の能であったとしたら、以下でも指摘されているとおり、能の仕舞が影響している可能性も考えないといけないようである。

神幸式の行列には、神輿に供奉をして、「道楽」を奏し、二十三日夕本殿に還御の後、竟宴として神前に「ささらの舞」、次いで「扇の舞」を奉納する。途中、浮殿での御供あげの際は笛を奏するだけである。／謡曲風の唄があり、ささらを採る舞は田楽系のもの、扇を取って譜に合わせて舞うのは能の仕舞の影響であろう。その源流は、鎌倉時代から流行し、筑後大善寺の玉垂宮に近年まで伝わっていた「美麗田楽」(戦後に滅亡)の系統を引くものであるとみられる。すなわち田楽に能が混交して現在の形になったと思われる<sup>(56)</sup>。

竹の曲における扇の舞のみならず、本稿で取り上げている数々の論舞においても、各種の要素が混交して多種多様な形態を生み出したことはいままでのないだろう。だが、喜多が指摘しているとおり、論舞の基本的な性格として「田楽舞に出演した「若い衆」が演ずることになっている」こと、「田楽舞のフィナーレ的な意味を持つ曲目ではないか」ということ、そして「扇を採って舞うことが田楽の一つの型となった」ことをあげておいていいかもしれない。ここで、少しばかり意表を突かれてしまうのだが、喜多は静岡県浜松市天竜区水窪町西浦の西浦観音堂に伝わる西浦田楽の最後に登場する、水の王面と扇を用いたしづめに言及している。西浦の田楽は私もかつて実見しており、とりわけ最後のしづめに強烈な印象を受けたことを記憶している。

西浦の田楽はかなり古い時代に伝承された由ですが、その年代的なことは私にはよく分りませんが、かなり扇を持って舞う番組が多いようです。例えば地能二十八番「田楽年」、二十九番「仏の舞」に次いで「治部の手」「のた様」が扇をもって舞いますが、この「治部の手」「のた様」はここで私が考えている田楽がとり入れた「扇の手」と見ることは、いささか躊躇しています。むしろ西浦田楽の最後に演ぜられる「はらい」に別当が水王面と扇を持って唱えごとをする、この静かな扇の手に私はここでいう田楽納めの扇の意義を感じます<sup>(57)</sup>。

こうした方向性を再確認した上で、次節は扇の舞という呼称こそ持っていないが、扇を用いる舞が惣

田楽の後、もしくは惣田楽の中で演じられている事例を概観しておきたい。前者はさまざまな呼称を持っている場合が多く、ユニークな由来を伴った呼称も見受けられる。一方、後者は惣田楽の一部として組み込まれており、惣田楽の後半に演じられているため、必ずしもその部分を意味する呼称を持っていない。だが、やはり論舞の特徴を維持していると思われるので、あわせて検討していきたい。

## 5 論舞の諸相と特徴

前述した上鴨川や小野原にも近い兵庫県篠山市今田町木津の住吉神社に伝わる田楽における跳びは、かつて私も実見している。芸態をくわしく検討するまでもなく、やはり論舞だろうと思われるが、入り舞やいず舞という呼称は持っていない。だが、跳躍する所作に由来する跳びという呼称以外にも、笛の口唱歌に由来するトートイチという呼称を持っている。笛の口唱歌が論舞の呼称として用いられていることは、笛が論舞において何らかの意味を持っている可能性を示唆しているようにも思われる。

幣かたげよりササラの一番までが行なう。笛の「ホーヒヨヒヨヒヨ」の合図で踊り子は一人ずつ正面に出て巫子の舞と同じように本殿に一礼したあと、正面後、真ん中の柱の前に立つ。笛の始まるまで足を半歩開き、手を腹の前で交差させ、右手には開いた扇を持つ。「トートイチ」の笛で大きく両手を広げて頭の裏に両手で扇をあげ、「チーチーチ」の笛で頭の裏の扇を胸の前におろし、左、正面、右と上げ下げする。これを三回行ない、正面から「トートトートトート」の笛で右足を前に出し、左足を右足の膝のうしろにひっかかるようにして前にとぶ。とんだ場所で扇を頭の後より胸の前におろして、横にひろげ同じように前へ三步とぶ。三步目に後に向き直り、元の方に三步とんでもどる。この一連の動作を参加くり返す。この時、太鼓は巫子の舞のように打つ<sup>(58)</sup>。

一方、上鴨川や小野原のみならず木津にも近い兵庫県篠山市今田市原の住吉神社に伝わる田楽にも、論舞であろうと思われる二つの演目が存在している。一つは鈴の舞であり、もう一つはヒョンヒョボンともヒョヒョポイともいう呼称を持っている。後者は特別な由来が語られているわけでもないが、おそらく笛と太鼓に由来していると思われる。山路は「田楽の芸態は、一方にビンザサラが四人で、一方にはチャンチャンボコ（銅鉞子）・鼓・締太鼓二人が並ぶ。動きははじめに中門口風に鼓一人の動き、次にビンザサラの上一人による振があり、全員による拌み合せ・タスキと続く。その後にビンザサラの一番下の者が左手に開き扇、右手に鈴を持って一人で踊る鈴の踊りと、チャンチャンボコと鼓の二人が一人宛扇を開いて踊るヒョンヒョボンがある。」<sup>(59)</sup>という。私もかつて実見している。

久下は前者、つまり鈴の踊りについて、「ササラの一番下の者が踊る。したがって太鼓を持つ者は他の者になる。扇を開けて左手に持ち、右手に鈴を持って、表の笛で左回りに一周する。次に裏の笛で右回りに元にもどる。もどった位置で扇を胸元で大きく回し、前に飛ぶように見せて、後に飛ぶ。これを三回くり返す。／村人の中で願掛けの踊りの依頼があると、その数だけ鈴の踊りを踊った。」<sup>(60)</sup>という。一方、久下は後者をヒョヒョポイとして紹介しており、芸態をくわしく記録している。

チャンチャンボコと鼓の二人がおどる。一人ずつ順番に扇を開けて、胸のあたりで持ち、次に手を横に広げて、笛と太鼓に合せて手を上下させつつ右足から左側前方に飛ぶ。同じ動作で再び左手に飛び、三角形を作るように三回飛んで元にもどる。飛ぶ時には太鼓を「トントントン」と連続して打つ。元的位置にもどると、一歩右に出て扇を右手で胸のあたりに持つ。左手を腰に添えて、笛に合せて、体を後にそらせて、扇で顔をかくすようにする。その次に元の場所にもどり、頭の後に両手で扇を持ち、笛に合せて、体を前に曲げ頭を下げる。これが御礼になるという。この所作を三回通りくり返す<sup>(61)</sup>。

そして、久下は「市原田楽の芸態の特色」に触れて、「とくに丹波の田楽は、最後に扇を持って一人

ずつ踊る、扇の舞、イリ舞・イズ舞等と呼ばれる踊りが残っている。これがここでいう論舞に当たる。」<sup>(62)</sup>と述べた上で、「市原田楽で最後に踊る、ヒョヒョポイは、小野原ではイズ舞、木津では跳び、上鴨川ではイリ舞と呼ばれる。三角形に飛ぶ所作は、小野原・木津と類似している。このような芸態はいわゆる論舞であり、丹波・丹後の田楽の一つの特色になっている。」<sup>(63)</sup>というのである。たとえば、京都府福知山市三和町大身の広谷神社に伝わる田楽はヤング踊と呼ばれており、二組の田楽衆が演じている。太鼓とビンザサラを用いるヤング踊が終わった後、三日月じめとも半月踊とも呼ばれる最後の部分が演じられるのである。植木行宣の報告を引用しておきたい。

このようにして二組の踊りがすむと、一、二組が一緒になり、二組の太鼓役を先頭に一〇人一列となって、左手で前の者の羽織のすそをひき、右手にもった開き扇を尻のところまでひらひらさせながら「ヒヒ・ドン ヒヒ・ドン」の笛・太鼓に合わせつつ三日月形に回る(左回り)。これを「三日月じめ」とも「半月踊」ともいい、満月は欠けるからと説明している。他に例をみない型である。この「三日月じめ」でヤング踊りはすべて終る<sup>(64)</sup>。

植木は「最後に行われる「三日月じめ」は他に類をみない型である。これは河辺中の田楽にみる「膝ずり」などに共通するところがあるようで、入舞の変化とも考えられるが、この点は今後へのこされた問題である。」<sup>(65)</sup>という。三日月じめという呼称は三日月形に回る所作に由来しているが、同じく特徴的な所作に由来している事例として、植木も言及している京都府舞鶴市河辺中の八幡神社に伝わる田楽における膝ずりをあげることができるだろう。太鼓とビンザサラを用いる太鼓の舞が終わった後、膝ずりが演じられる。私もかつて実見しているが、以下は伊東久之の報告を引用する。

膝ずりは、猿田彦がぶ男で、結婚式の時に、姫から顔をみられるのがいやで顔をかくしたものだという伝えがある。その動作は左右いずれかの膝をついてしゃがみ、片手を目の高さにあげ、そのたもとを反対の手でにぎり、「ヨイサ ヨイサ ヨイサ」の掛声で進む。この動作を三回くり返すもので、当日の役の者は全員が参加する<sup>(66)</sup>。

伊東は「太鼓と膝ずりは田楽躍の一部と考えられる。」<sup>(67)</sup>としか述べていない。だが、膝ずりは猿田彦が醜い顔を隠したことに由来しているという興味深い伝承を伴っており、特徴的な所作が触発する演劇的想像力の所在を示唆している。また、兵庫県三田市で見られる蛙跳びとも類似しており、扇こそ用いていないが論舞が変化したものとも考えられるだろう。蛙跳びという呼称は論舞にまつわる演劇的想像力の所在に接近するさい、有益な手がかりを提供していると思われるので、くわしく後述したいと思っている。

論舞の特徴的な所作が演劇的想像力を触発している事例として、福井県三方郡美浜町佐田の織田神社に伝わるソツソにも言及しておかなければならない。私はかつて織田神社の祭礼と芸能に関する論文を発表しており、ソツソにも言及している。当然ながら何度か実見しており、「王の舞・獅子舞の後に行なわれるから、これも一種の芸能と見なせようが、神輿をソーツと運ぶ様子を形容しているとされる」とも「弥美神社に最も近いために道筋を熟知していた山上が警護に当たった様子を模したとも伝えられている。」<sup>(68)</sup>とも書いているのだが、当時はソツソが論舞である可能性にまったく気づいていなかった。

それではソツソの具体像を見ておこう。ソツソは王の舞・獅子舞の後に行なわれる。黒の紋付きに水色の袴・袴・白足袋を着用し、日の丸の扇をさした三人(当屋一人・脇当二人)が、大手を振って楽屋から意気揚々と現われる。舞台を右回りに三度回ったら、本殿に向かった正面横一列に並び、三人ともに一礼の後、扇を上げ前にさし出す。そして順番に、右端の者が「ソー」、中の者が「ソニー」、左端の者が「ソー」と大声を出し、終わると扇を閉じて一礼の後、楽屋に戻る。きわめて単純ではあるが、所役の者が咳払いをするなどして重々しく行なう光景は、観客の爆笑を誘う。祭

礼の終わりに相応しい神事と言えるかもしれない<sup>(69)</sup>。

私は口頭発表「論舞考」を報告したさいも、ソツソが論舞である可能性に依然として気づいていなかった。当日に配布したハンドアウトにおいて現存する論舞として38件の事例をあげているが、ソツソは含まれていない。今振り返ってみても、いつ気づいたのか思い出せないのだが、福井県立若狭歴史民俗資料館（現在は福井県立若狭歴史博物館）の学芸員だった垣東敏博にそうした話を聞いてもらい、意見を交換したことは記憶している。以降に刊行された垣東の報告を引用しておきたい。

垣東は「田楽の中の扇の舞が変型したものの一つが織田神社のソツソではないかと思われる。ソツソは、扇を広げた三人が順番に「ソー」「ソニー」「ソー」と声を出すだけのものであるが、なんとも言えぬ可笑しさがああり、観客の笑いを誘っている。昔、隣の弥美神社から神輿を盗み出しソツとソツと運んできたという言い伝えにもとづくものであるという。』<sup>(70)</sup>という。垣東はあくまでも「田楽の中の扇の舞が変型した」可能性を指摘しているのであり、必ずしもソツソが論舞である可能性に言及しているわけでもないが、実際は前述したような対話が存在していたのである。垣東はその後も前述した大島の田楽における扇の舞に言及しながら、田楽における扇の舞がソツソに変化した可能性を指摘している。

ソツソとは、扇を広げた三人が順番に「ソー」「ソニー」「ソー」と声を出すだけの不思議なものである。隣の弥美神社からの神輿盗みの伝説を再現したものと伝えられているが、もしこれが元は何かの芸能であったとすれば、可能性としてもっとも高いと考えられるのが田楽である。／宇波西神社の田楽はビンザサラ四人、鼓一人、腰太鼓二人の七人が、向き合ったり円陣を作ったりして、それぞれの楽器を鳴らしながら舞う。多由比神社の田楽もビンザサラ三人、腰太鼓二人で同様な動きをする。しかし県外各地の田楽には、このように全員が楽器を持って舞ったあとに、出演者が一人ずつ扇を持って出てきて簡単な動きをするものがよく見られる（中略）。おおい町大島の田楽も、全員で楽器を鳴らした後、そのうちの一人だけが扇を持って左右に振る扇の舞がある。織田神社のソツソは、田楽におけるこうした扇の舞の部分だけが残し、著しく形骸化したものに、神輿盗みの伝説が結びついて出来上がったものと考えられるであろう。王の舞と獅子舞が残っているのであるから、中世には田楽が演じられていた可能性は高いと思われる<sup>(71)</sup>。

一方、福井県福井市大森町に伝わる陸月神事は、特徴的な声に由来する呼称を持つ事例を伝承している。ササラという呼称を持つ田楽に続いて、さいやいやが演じられるのだが、これが論舞だろう。私もかつて実見している。といっても、当時は早稲田大学第一文学部演劇専修の学生であり、早稲田大学演劇博物館がポーラ伝統文化振興財団の助成を得て実施した映像記録事業にアルバイトとして参加したというのが実情である。当時の私は当然ながら、早くも論舞に対する関心を培っていたわけでも何でもないので、やはり新井の報告を引用しておきたい。

次は太鼓のやや速い拍子、舞台の周囲の者の手拍子とサイヤイヤというはやし詞で、一〇人の舞子が一人ずつ順次舞台にあがって舞う。ササラ子は扇を右手、拍板を左手に持ち、両者を打ち合わせながら左右と正面の側でとび、次に拍板を両手で開いて振りながら同じようにひとまい、次に拍板を置いて扇を開き、同じようにひとまいするの三折りにまう。モドキの役は扇二本を持って同じように舞い、終りの扇の手では開き扇を腰につけて片足でとぶ振りがある。これは鶴の歩く姿を表わすのだという。これは始めの祝い中に対応した舞のかたちであり、やはり田楽にかかわった舞といえよう<sup>(72)</sup>。

さいやいやという呼称は囃子詞に由来しているから、囃子詞が論舞において何らかの意味を持っているのかもしれないが、くわしいことはわからない。一方、「鶴の歩く姿を表わす」という部分は論舞の呼称として取り入れられているわけでもなかったが、末東や西野上に伝わる鶴の舞とも響きあっており、

論舞の特徴的な所作が生み出す演劇的想像力の所在を示唆しているといえることができるだろう。一方、特徴的な小道具に由来する呼称を持つ事例も存在する。鳥根県大田市水上町福原の八幡神社に伝わる田楽はシッカク踊といい、最後に柴舞という特異な演目が見られる。これが論舞だろうと思われる。

左右の中央正面に竹の笹を立て、これを柴という。これは小ササラ役一人ずつの舞で、ササラを両手でささげるように持ち、前進して柴の前で一拝、順めぐりに柴をひとめぐりして再拝、さらに柴を一周して、飛びつくようにして笹の葉をもぎとってもどる。この舞ですべての楽舞が終るわけで、この柴舞はやはり納めの舞——入り舞のひとつの形で、この土地の独特のかたちとなっている<sup>(73)</sup>。

以上、論舞に関してさまざまな呼称を持つ事例を列挙してきた。ユニークな伝承を伴った呼称も存在しており、論舞にまつわる演劇的想像力の一端が浮かび上がってきたようにも思われる。だが、やはり論舞の特徴を維持しているが、惣田楽の一部として組み込まれているため、必ずしもその部分を意味する呼称を持っていない事例をいくつか紹介しておきたい。こうした事例はおそらく他にも存在しているはずである。たとえば、鳥根県出雲市多久町の多久神社に伝わる田楽はささら舞といい、最後に論舞だろうと思われる所作が見られる。新井の報告を引用しておきたい。

最後にここでは拍板を採り物とした個別の舞がある。つまり、腰鼓役はその腰鼓をはずして、正面に向った下手に太鼓一つを立てるようにし、立ったまま二本のバチで小さく刻み打ちをする。それに応じて一人が拍板二個を両手に一つずつ持って正面に向い立ち、拍板の中間を持った左手の腕を腋につけて肩先にかつぐようにし、その場で逆に小足にめぐり。ついで同じく右手の拍板をかつぐようにして順にめぐり、更に左手で始めと同様にする(左右左の三反)。これと同じ舞を、ササラ役の全員が一人ずつ順次に出てくりかえし、楽舞のすべてが終る。つまり、これは納めの舞——入り舞といえよう<sup>(74)</sup>。

鳥根県隠岐郡西ノ島町美田の美田八幡宮に伝わる十方拝礼における田楽でも、総舞において扇を持って舞う手が見られる。その芸態は論舞をしのばせるものであるらしい。やはり惣田楽の一部として組み込まれているため、その部分を意味する呼称こそ存在しないが、扇の手・立車・居車という三手が全体として論舞に相当するようにも思われる。長年、実見したいと思いつつも残念ながら依然として未見であるため、やはり新井の報告を引用しておきたい。

扇の手は舞人二人が腰にさした扇を右手にとって開き、左手に拍板(まろめて)、小鼓、スリササラを持ち、扇であおぎながら円陣をつくり、順めぐりにまわりながら踊る。その一節ごとに輪の内側に向って三歩ほど歩み出てもどり、まわることをくりかえし、終わりに扇をかざしてひらひらさせる振りがある(三度)。舞ぶりはちがうが、端午の弥栄町野間の大宮の売神社の田楽に拍板と腰鼓の舞人が扇をかざして舞う扇の手があり、また丹波の大身の田楽には終りに開き扇をもってめぐり手があり、山陰道方面の田楽の特色といえよう。／ついですりつげのひと手を踊り、立車にうつる。舞人はそれぞれの楽器を鳴らしながら、エンジンを描いて踊る。横足に両脚をひいて順にめぐりながら、輪の内に三歩ほど進み出で、もどってまわること扇の手と同じである。次の居車の手は、一同が円陣をつくって輪の内を向いてしやがみ、横足で逆めぐりにまわりながら楽器を鳴らす。ただし、左右の鼓役は立ったままで、左手に小鼓を立てるようにして持ち、右手にとった扇を開いてあおぎながら、かけ声をかけてリードする<sup>(75)</sup>。

佐賀県佐賀市川久保の白髭神社に伝わる田楽は、私もかつて実見しているが、市場直次郎がくわしい報告を残している<sup>(76)</sup>。田楽における三三九度はササラツキがピンササラを鳴らしながら舞うものであり、その後半に論舞であろうかと思われる部分が含まれている。独立した演目というわけでもないが、扇を持って舞うところが論舞をしのばせる。といっても、この部分に関する市場の報告はきわめて簡潔なも

のであり、残念ながら論舞に対する十分な関心も認められないため、ここでも新井の報告を引用しておきたい。

ついですぐ頭取りの手招きに応じ、スッテンテンとハナカタメがそれぞれ扇と鼓と造花を持って、ちよこちよこことまっすぐに正面の笛役の前まで進み出で、扇を開いてひらひらさせながら舞庭を一周する。この両者はのちのカケウチの舞のまえに再び出るが、田楽の舞踏の全体の進行に重要な役割を担っていたことが各地の例から知ることができる。扇を開いてあおぐようなくさをすることは、紀伊的那智田楽のシテンテン（鼓役）の動きにも見える。（中略）芸態にいちじるしい特色をもつものの、舞人の左右八人の構成は田楽の定型を備えたものであり、やはり中世において一般化した田楽と異類のものでなかったことが明かである。鼓打ちの左右二人もスッテンテンと花カタメのかたちになってきたが、このものが左右の舞人の先頭にも立ち、先導的な役割を担って左右の拍板や懸鼓のものを舞わせ、みずからも独自の舞をまうことは、紀伊的那智やそのほかの田楽に見ることができる。ここのスッテンテンや花カタメも同じように活動したものと思われるが、何分にも小児をあてることによって、複雑で手のこんだ動きや舞を演じることはできなくなったのであろう<sup>(77)</sup>。

福井県大飯郡高浜町小和田の伊弉諾神社に伝わる田楽も、論舞だと思われる部分を含む。私も何度か実見しているが、入江宣子がくわしく報告している。やはり扇を用いた所作が重要であるらしく、「天狗のうちわで腕の泥を払っている」という伝承を伴っている。しかも、扇とビンザサラを中央に置いて、周囲を回る所作が見られるのである。これはあくまでも田楽の一部であり、独立した演目であるというわけでもないが、やはり論舞の特徴を備えている。というよりも、この田楽はビンザサラを用いることを除けば、むしろ論舞のみが伝わっているとも考えられるのである。

田楽舞は本殿に対して縦一列に座り直した隊形で、まず左手に持った扇で前にのぼした右腕の内側をなでるようにする。「天狗のうちわで腕の泥を払っている」と言う。次に左手に扇、右手にビンザサラの一端を持ち両手を重ねるようにした後、立ち上がりビンザサラを右手で振り鳴らしながら左廻りの円を描く。左手の扇を一勢に円の中央に投げビンザサラを両手で鳴らしながら右廻りの後、ビンザサラも中央に置く。左廻りしながら全員右手のこぶしを高く上げ、「ひとつ」「ふたつ」の掛け声で親指ついで人差指を立てる。最後は本殿に近い側の神楽殿端に横一列にすわり、前に置かれた110本の御幣（60センチ程の竹棒の先を割り米粒を包んだ白紙を挟み込み稲穂にみたてる）を、合図と共に一気に下の地面に押し落す。豊年感謝の心を込めているという<sup>(78)</sup>。

本節は論舞の諸相を概観することによって、論舞の特徴を浮かび上がらせようとしてきた。論舞は各々の地域社会に受容された結果として、基本的な特徴を維持しながらも、各々に異なる存在形態を獲得してきた。これは論舞が民俗化する過程であるとも考えられるだろう。新井は「さらに丹波・丹後の田楽には、その終末に入り舞——納めの舞といった特別の舞曲が見いだされ、それはまた播磨地域および出雲・石見の山陰道にも見いだされる。要するに、伯耆から出雲の方面にまで、平安末か鎌倉の初期に田楽が流伝した形跡がみられるので、その道程にある丹波・丹後の地域にもはやくから田楽が行われ、それらが民俗化されながら今日に遺存することになったのであろう。」<sup>(79)</sup>という。

論舞が民俗化する過程は芸態を変化させる契機としてのみならず、さまざまな伝承が生み出される揺籃としても機能した。新井は田楽が広い範囲に伝播して民俗化していった過程を想定しているが、その結果として民俗事例としての論舞も多種多様な存在形態を獲得していったということができるだろう。次節はその典型として、奈良県の東山中に集中的に分布している論舞を取り上げたい。東山中における論舞も多種多様な存在形態を獲得しており、とりわけ三角跳びとも横跳びとも呼ばれる所作は東山中に

集中的に分布しており、しかも興味深い伝承を伴っている。論舞が民俗化する過程を個々の地域社会に関連させながら理解する上で、恰好の素材を提供しているはずである。

東山中に数多く伝わる田楽を網羅した成果に関していえば、平成2年(1990)に奈良市教育委員会が奈良市民俗芸能調査の報告書<sup>(80)</sup>を刊行しており、私も参加した。そして14年後の平成26年(2014)に奈良県教育委員会が奈良県民俗芸能緊急調査の報告書<sup>(81)</sup>を刊行しており、奈良市のみならず山添村の事例も取り上げている。だが、本稿の関心に限っていえば、個別的な報告は前者においてほぼ完了している。たとえば、私が調査した水間のデンガク・スモウ・馬駆けを14年後に調査した樫村賢二も、「現地で、由来・歴史についての伝承はすでに聞き取ることができない。橋本裕之氏の報告(一九九〇年)には、森神との関係について示唆する記述があり参考になる。」<sup>(82)</sup>と書いているから、後者における個別的な報告を逐一取り上げるまでもないだろう。したがって、基本的に前者の内容を参照した上で、必要に応じて後者の内容にも言及していきたい。

## 6 論舞の所作と民俗

奈良県奈良市下狭川町の九頭神社に伝わる芸能はバタランバタラン・ピッピラ・コハイ・タチハイ・スモウ・翁舞の各種が存在しており、バタランバタランが惣田楽、ピッピラとコハイが論舞であると思われる。私もかつて実見しているが、西瀬英紀と岩坂七雄はピッピラについて「バタランの九人の少年をさらに上座四人と下座五人に分けて、それぞれの年長者二人で行う。(コハイ、タチハイ、スモウも同じ)襷を外し、背中あわせに両手をひろげ、笛の音にあわせて左斜めうしろに少し飛ぶように移動する。四度繰り返すと元の位置に戻ることになる。終わると並んで本殿に一礼する。ピッピラは、「神飛」とも呼ばれる。」、コハイ(鼓拝)について「二人が並んで太鼓と鼓を両手で持ち、前へ三步後ろへ二歩ずつ飛んで前進後退する。それを九度行なう。」<sup>(83)</sup>という。

また、鹿谷勲も西瀬英紀と岩坂七雄が報告した内容にはほぼ重なる内容であるが、「ピッピラ(神飛)」について「二人が背中合わせになって両手を横にひろげ、左まわりに三回跳び、四度目に跳んで神前へ向き直り、一礼。ワリガシラの一人が笛を吹き、周囲の者は「ピッピラ ヒュー」と口で囃す(九回)。」「コハイ(鼓拝)」について「太鼓と鼓を胸前で支え持った二人が横に並び、神前へ「ヨイヨイヨイ」と三回跳び、広報へ「ヨイヨイ」と二回跳んで元に戻る(九回)」<sup>(84)</sup>というのである。

奈良県奈良市阪原町の長尾神社に伝わる芸能はジンパイとスモウの2種が存在している。私もかつて実見しているが、ジンパイの後半が論舞の典型をなぞっている。鹿谷は阪原のジンパイについて、「全員の芸がまず披露され、次に一人ずつが順に演じるという構成をとっている。この地域で最も制度改革が進んだムラではあるが、芸能そのものは案外かつての所作の基本をよく残しているのかも知れない。」<sup>(85)</sup>という。だが、論舞だろうと思われる部分は独立した演目というわけでもないので、ジンパイの全体を記述した鹿谷の報告を引用しておきたい。

侍烏帽子を被り、鶴丸の紋入りの紺のソー(素襖)を着た六人(笛役は現在は衣装は異なり、反対側に立つ)が、各自楽器を持ち奏楽しながら全員でブタイの上を左に三回まわる。笛が三拍子で「ピーポーピー」と吹くと(太鼓・鼓・ビンザラもこれにあわせる)、全員が「ソー」または「ソイ」と威勢よく叫ぶ。次に反対方向に三回巡って、一同元の位置に着座する。ブタイの下の西辺には小幣持ちを中に両側に矢をつがえた弓持ちが、本殿を背にして立っている。まず鼓役が立ち上り、  
①腰を軽くかがめ右腕を顔面にかかげ、袖で顔を覆うようにして本殿の方、小幣の前へ三步進んで拝礼する。

②先と同様に、今度は一人で左に三回まわる。

③終ると小幣前に立ち、鼓を床に置き、襟に挿していた日の丸扇を開げ、両手を後方へ一度大きくまわし、その反動で逆の下からすくい上げるようにしてのびあがる。この時周囲ともども「ファー」と声をあげる。この所作をムシハライ（虫払い）であるという。

④初めとは逆に右にブタイを三度まわる。

鼓役が終わると太鼓一人（他の一人はせず）とビンザラ三人（もとは二人のみ）が順に同じ所作をする。終れば次のスモウに移る<sup>(86)</sup>。

一方、奈良県奈良市柳生町の八坂神社に伝わる芸能は、スモウの舞・ササラの舞・ヨーガの舞の3種が存在している。私もかつて実見している。いずれも12人によって構成されるジューニン衆が担当しており、「ネギとトーヤを除いた十人のうち若い者からスモウの舞（十一老・十二老）、ササラの舞（十老）、ヨーガの舞（九老）、太鼓（八老）、笛（七老）と年令順に役が割り振られる。」<sup>(87)</sup>のである。ササラの舞が論舞であろうと思われるが、ササラの舞といっても、十老が一人で担当しており、芸態にしても惣田楽というよりも論舞である。鹿谷はササラの舞の芸態について、「広げた扇に懐から出したササラを一担おいてから、胸紐を解いて立ち上がり、左右で一度ずつササラを振り、さらに左腕、次に右腕にササラを投げ掛けてゆっくり引きおろす（同じく二度）。」<sup>(88)</sup>という。

奈良県奈良市邑地町の水越神社に伝わる神事はかつて田楽宮みとも呼ばれており、ジンバイ（神拝）・翁舞・スモウ（相撲）という3種の芸能が奉納されている。私もかつて実見している。ジンバイが田楽であろうと思われるが、袖神楽という最初の部分が論舞をしのばせる。西瀬の報告を引用しておけば、「渡御衆は舞台の東側に神前をむいて、一老から六老まで順に一列に並ぶ。笛だけは舞台後方に控えている。各自、楽器を置き、日の丸扇であおぐ所作をする。扇を置き、各自左右の手で反対側の袖口を撫でて、身体を左右にゆすって礼拝を行う。これを「袖神楽」とよんでいる。」<sup>(89)</sup>という。鹿谷の報告もほぼ一致している。

長老以下六老まで六人が舞台上に上る。まず二、三老が本殿に向かって着座し、扇で床面を左右左とあおぎ清めてから開いた扇の上に、自分の携えた楽器を置く。右手で左の袖口を上から下へ三回撫でおろし、次に左手で右袖口も同様にする。次に右手で左袖口を、左手で右袖口を掴んでそのまま両腕を左右左と振る。これを「袖神楽」という<sup>(90)</sup>。

その次が惣田楽に相当する部分である。西瀬の報告を再び引用しておけば、「続いて舞台の両側に向い合って立ち、はじめに太鼓と鼓が三度行き違う。この間太鼓はドンドン、鼓はボンボン、笛はヒューヒューとそれぞれ音を鳴らす。続いて太鼓と鼓、べんざらの四人が、同時に立上がり舞台を対角線上に行き違うこと三度。元の座に戻ってから、始めのよう、舞台東側に整列して一礼してから退出する。」<sup>(91)</sup>という。通常は惣田楽の後に論舞が演じられるが、邑地町のジンバイについていえば、論舞の後に惣田楽が演じられているのである。奈良県奈良市大柳生町の夜支布山口神社に伝わるガクウチも論舞であると思われるので、やはり鹿谷の報告を引用しておきたい。

①本殿を背にして、明神さんと笛吹きが並び、そばに明神の嫡男が御幣を持って控え、（中略）笛吹き（前年の明神さん）の笛の合図で、太鼓役は太鼓を打ちながら鼓と草取り（編木）の周囲を左回りに三回まわる。

②太鼓が一周まわるごとに笛をヒューと吹く。クサトリ役はその間、頭に載せたハナギを鼻下まで下げて顔面に懸け、中腰となり編木を手前に向けて裏返し、左右の草履を履き替える。

③太鼓が三周し終わり、正面まで来ると笛吹きは笛をヒューヒューと吹いて止めの合図をし、元の位置に戻ると、クサトリ役はフワァーの掛声でハナギをはずして左に半回転して虫払いを行

なって正面に向き直り、ハナギを元通りにする。

④この所作を三回繰り返す<sup>(92)</sup>。

私もかつて実見しているが、鹿谷は「イリ衆はトーヤ宅で十分に饗応を受けて後の所作であるので、年により変化はあるものの、笛吹きの場合で太鼓がまわることと、クサトリ役が中腰で編木を操ること、ハナギを上下させることなどは変わらない。こうした所作を農耕時の草取りや虫払いにみたてるところに、この所作事に対する人々の心意が窺える。」<sup>(93)</sup>という。こうした所説は十分にうなずけるものであり、私自身も丹生町の横とびに関して同じく農耕にかかわる伝承を聞き取っているが、こうした伝承をどう解釈するかということが問題であるようにも思われる。くわしく後述したい。

奈良県奈良市大保町の八坂神社に伝わる三角跳びも論舞の典型をなぞっている。私もかつて実見しているが、浦西勉は三角跳びについて、「まず、拝殿をホーキで掃き清め、一番目に太鼓を中央に置き、そして太鼓を打って鳴ることを確かめる。続いて扇で拝殿を清め、鼓が三角トビ。三角トビする時かけ声をヨイショ、ヨイショとかける。鼓を打ち鳴らす。次に笛、ジャラジャラと十人のオワタリ衆全員行う。笛が鳴らなければ囃し立てる。」<sup>(94)</sup>という。また、鹿谷も三角跳びについて、「①扇で床をおおぎ、②楽器を床中央に置き、③この楽器を中心にして、オワタリ衆は外側を向いて、左方向に三回跳んで周囲を一回転する。④最後に楽器を鳴らす。太鼓など楽器を中心にしてちょうど三角に跳ぶことになるのでこの名がある。」<sup>(95)</sup>という。

一方、同じく大保町の八坂神社に伝わる横跳びはどうだろうか。私もかつて実見しているが、鹿谷は横跳びについて、「ジャラジャラ役の二人が、拝殿と東端の蔵との間を①向き合ったまま揃って三回横へ跳び、次に②背中あわせになって三回跳び、これを繰り返して蔵まで到達するとジャラジャラを鳴らしながらもとに戻る。これを三回行う。」<sup>(96)</sup>という。横跳びの芸態だけ見ていたら、論舞につながる要素を指摘することはむずかしいだろう。だが、奈良県奈良市丹生町の丹生神社に伝わる横跳びは、大保町の横跳びよりもむしろ大保町の三角跳びによく似ている。つまり横跳びといっても、実際は三角跳びであった。そうだとしたら、大保町の横跳びは隣接する丹生町の横跳びという呼称に触発されて新しく考案されたものだったのかもしれない。丹生町の横跳びは私自身がくわしい報告を発表している。

神主および当家は本殿に向かって右側に位置し、渡御人は左側にならぶ。つぎに、ベンザラの役が真ん中に進み出ると、ベンザラを立てて扇ですくいあげるようにおおぎながら、時計まわりに周囲を三回まわる。その間、ほかの役はベンザラを倒すなどして邪魔をするから、ベンザラの役はそのたびにベンザラを立て直さなければならない。観客の笑いがいっそう高まる場所である。なお、最後の三回めはとりわけ大きくまわっていた。／こうして、ともかくも無事に三回まわり切ると、正面を向いて一礼し、左右に軽くとんで再度一礼する。つまり、ベンザラのまわりを逆三角形に左→右→中央にとぶことになる。この所作を丹生では「横とび」と称している。鼓・太鼓も同様にする。なお、ベンザラを立てて扇であおぐあたりから、終始「フレフレ」と呼ばれる囃子が奏される<sup>(97)</sup>。

ところで、私は丹生の「横とび」という呼称に関する注として、「ほぼ同じ所作を、近くの大保などでは三角とびと呼んでいる。丹生では楽器に対して内側を向いてとぶが、大保では外側を向いてとぶ。大保では、これとは別に横とびと称する所作があり、丹生の横とびとは全く異なっている。」ことを指摘した上で、「奈良市史編集審議会編『奈良市史』民俗編、吉川弘文館、一九六八年、三九六―三九七頁（山田熊夫執筆）、では、丹生のこの所作を三角とびと記しているが、現地ではそのような伝承は聞かれなかった。芸態を忠実に写した呼称としては、たしかに三角とびのほうが適当であると思われるもないが、民俗語彙として使用されていないのだから、誤りにはちがいない。あるいは、大保の事例と混同したのであろうか。」<sup>(98)</sup>とも書いている。

ここで一つ訂正しておかなければならない。私は前述した報告において「奈良市史編集審議会編『奈良市史』民俗編、吉川弘文館、一九六八年、三九六-三九七頁（山田熊夫執筆）」と書いており、『奈良市史』民俗編における問題の部分を担当した執筆者が山田熊夫であると書いているが、これは水木直箭の誤りだった<sup>(99)</sup>。長らく放置していたが、本稿を執筆する過程でようやく誤っていたことに気づいた次第である。山田も水木も鬼籍に入って長い年月が経過しているが、この場を借りて両氏に謝罪して訂正したい。

話題を元に戻したい。鹿谷も「丹生の横跳びは、大保とは異なり、三角形に跳ぶが、横跳びと呼ばれている。」ことを指摘している。そして、「この横跳びで扇で楽器をあおぐのは、作物を育てるつもりであり、跳ぶのは豊作で小踊りしているさま、楽器類を倒すのは大水や台風の来襲を模しており、全体として作物の豊作を祈るものと理解されている。」<sup>(100)</sup>というのである。こうした伝承は私が調査したさいも聞き取ることができた。それは「横とびに見られる所作には、いずれも農耕に関連した解釈が施されている。たとえば、あおぐ所作には風水害に耐えて稲が大きく育つようにとの願いがこめられている。また、楽器を倒して邪魔をする所作は、台風が苗を倒している様子になぞらえているとされる。さらにとぶ所作は、無事に収穫が得られたことを小躍りして喜ぶさまを再現しているというのである。」<sup>(101)</sup>という内容であった。

楽器を置いてその周囲をまわったり、扇であおいだりするのは、いずれも田楽躍の代表的な所作のひとつであると考えられるから、当地における伝承が牽強附会の説であることは容易に想像がつく。しかしいまは、その当否を詮索するよりも、むしろ横とびの所作にこのような解釈が与えられるようになったのはなぜか、と問うてみるべきだろう。おそらくその経緯は、農耕が丹生の生活にとっていかに大きな意味を持っていたかを雄弁に物語っているにちがいない。横とびや相撲を含みこんで行なわれる丹生の秋祭がいつも晴れやかな笑いとともにあるのは、そのためであった<sup>(102)</sup>。

私はこう書いているが、「楽器を置いてその周囲をまわったり、扇であおいだりするのは、いずれも田楽躍の代表的な所作のひとつであると考えられる」という段階で終わっていた。この部分に関する注として、「その痕跡としては、たとえば兵庫県三田市貴志の御霊神社ほかで演じられている蛙とびをあけておく。この事例は、丹生や大保の事例とも似ているから、何らかの関連が想定できるかもしれない。喜多慶治『兵庫県民俗芸能誌』、錦正社、一九七七年、七五六頁、参照。また、扇であおぐ所作は、和歌山県東牟婁郡那智勝浦町那智山の熊野那智大社で演じられる田楽においても見ることができる（太鼓起こす）。本田安次『那智田楽』、那智田楽保存会、一九八一年、に詳しい紹介がのる。」<sup>(103)</sup>という。当時は「何らかの関連が想定できるかもしれない。」という程度であり、論舞にたどりついていなかったわけである。本稿はこの注に淵源していたともいえるだろう。

奈良県奈良市水間町の八幡神社に伝わる芸能はデンガク・スモウ・馬駆けの3種であり、私自身がくわしい報告を發表している。すなわち、「年番の三人が本殿に御幣を持ってあがる。拝殿前では氏子総代の三人が七輪を据えて、そのなかに松明の火を入れる。さらに、七輪のうえに直径三〇センチ・メートル大の炮烙を置くと、団扇を手にして周囲を時計まわりにまわる。このとき、「焼けた、焼けた」と囃しながら、団扇であおぐ所作をする。これを田楽と称している。わずか十秒ばかりのことである。茄子の田楽になぞらえて、茄子を焼く様子をかたどっているのだとされるが、かつては田楽が演じられた可能性もある。じっさいに茄子を焼いたという話も聞かれたものの、確かなことはわからない。」<sup>(104)</sup>というのである。

私は注においても「団扇であおぐ所作は、丹生の横とびのなかに見られる所作ともつながるかもしれない。」<sup>(105)</sup>と述べている。一方、鹿谷も「カンテキ（七輪）の上にホーラク（炮烙）を乗せたものを拝

殿内に準備し、個々に松明の火を移す真似をしてから、氏子総代三人が扇子でカンテキをあおぎながら、「アー、焼けた焼けた」と言いつつまわる。紋付袴姿の氏子総代が、二、三回カンテキの周囲を回るだけの何とも奇妙な所作であるが、これが田楽であるという。昭和初年には既にこの形式で行われていたという。」ことを報告した上で、「編木は用いられてはいないが、カンテキ（七輪）に載せたホーラクの周囲を煽いでまわるという一見特異な水間の事例も、これらまわる事例の中に置いてみれば、やはり何らかのかつての田楽系の所作を引き継いでいるように考えられる。」<sup>(106)</sup>という。

東山中に位置する奈良県山辺郡山添村にも論舞の痕跡が残されている。山添村の事例は平成5年(1993)に山添村が刊行した『やまぞえ双書』1(年中行事)において扱われている。奈良県山辺郡山添村北野の天神社に伝わるホーデンガクは、その前半が論舞であると思われる。私もかつて実見しているが、「ひわひわ役」は拝殿の中央で、楽奏に合わせて、日の丸扇であおぎながら右回り三回を行う。続いて自分の持ちもの、ひわひわを中央に置き、これを中心にして、左回り三回の仕草を行う。この時の楽奏は「ホヘホヘホヘ……デンデンデン……」である。／次は「ささら役」、「つづみ役」で、前者同様の仕草を奉納する。<sup>(107)</sup>というものである。ひわひわは竹を長さ30センチメートル、幅1センチメートル程に割ったものをいう。

鹿谷の報告を引用しておけば、ワタリ衆が「天神社に着くと、マイドコ(舞床)に上り、右にまず一周してから、ワタリ衆のうち最年少者から三人が、一人ずつ順にジャラジャラを中央のコモの上に巻くようにして立て、周囲を扇であおぎながら三周する。この時、他の者は笛と太鼓とジャラジャラを奏す。」というものである。また、奈良県山辺郡山添村峰寺の六所神社に伝わるジンバイはホーデンガクとも呼ばれている。以下はヨミヤにおけるジンバイの模様であるが、やはり論舞であると思われる。

峰寺・的野・松尾の順で三年に一度オワタリ衆とトーヤを選んでオワタリをし、ジンバイまたはホーデンガクと呼ばれる奉納芸が演じられる。(中略)ジンバイをするのは、八人衆のうち上から二番目(ヒワヒワ)・四番目(ガチャガチャ)・八番目(鼓)の三人のみである。拝殿の中央でまず拝礼のあと、楽器を右脇にかかえ、日の丸扇を開いて床を煽ぎながら右に三回まわる。一担坐って楽器を床に立て、今度は逆に左に三回あおいでまわる。この間、一座の者は笛を吹き、太鼓と鼓を小刻みに打つ。終ればトーヤへ戻る。元は一行はトーヤに泊まり込んだ<sup>(108)</sup>。

## 7 論舞の調査と研究

私は前述したとおり、かつて「楽器を置いてその周囲をまわったり、扇であおいだりするのは、いずれも田楽躍の代表的な所作のひとつであると考えられる」と書いた。それが論舞に見られる特徴的な所作だったことは、もはやいうまでもないだろう。そうだとしたら、こうした所作が論舞の根幹を形成していること、そして論舞にまつわる民俗を触発する契機として機能していることに留意しておかなければならない。鹿谷は「楽器を中心に煽ぎまわる、跳びまわるという所作」について、こう述べる。

この所作は決して東山中において一般的といえるわけではないが、田楽がある時期にムラへ導入された後に、地元で独自に編み出した行為というよりも、やはりそれ以前から、田楽法師の演じる田楽躍りに付随していたものと見たい。楽頭たるトーヤが、楽器や衣裳等を納めた黒箱を神聖視し、これを自家で祀ることは事例にあげた通りであるが、自ら用いる楽器等を神聖視することは、職業的田楽法師の習俗を受け継いだものと思われるからである。／楽器の周囲を煽いだり跳びまわるという行為は、神聖視した楽器を囃し立てる行為と見ることができる、そして囃し立てられ、より力強く発揚を促されているのは、楽器そのものではなく、楽器で見立てられているもの、つまり「苗」

であろうと思われる。田囃子において、太鼓・鼓・編木などとともに、扇は苗を囃す道具の一つでもある。苗を囃す楽としての田楽の要素を、職業的な田楽法師が取り込んで自らの芸の一つとして再現したものを見ることができないであろうか。／（中略）苗に見たてた楽器を扇で煽いだり、その周囲を跳んで囃すことも、田楽法師が田囃子から取り込み再現してみせた田楽芸能の原像の一つに数えることができるのではないだろうか。春日田楽には、惣田楽に付属して、こうした田囃子から引き継いだ囃す芸を伝えていた時期があったと想定したい。完成された田楽躍りと散楽的な曲芸ばかりではなく、こうした要素を含んでいたがために、それが領域民の豊穡への願いに合致するものでもあったために、春日田楽は東山中の各地に受け入れられ定着することができたのであろう。／この地域の人々は、今でもこれらの田楽を、作物の成長過程になぞらえたり（丹生）、虫払い（大柳生・阪原）や田の草取り（大柳生）など農耕にかかわるものとして理解し意識している。そこに、田楽を自らの生業にかかわるものとして受容し、守り続けてきた人々の心意を読み取ることができるとともに、それは受容された時期の田楽の一部に、こうした田を囃す楽としての要素が確実に含まれていたためであろうと考えられる<sup>(109)</sup>。

こうした所作が「田楽がある時期にムラへ導入された後に、地元で独自に編み出した行為というよりも、やはりそれ以前から、田楽法師の演じる田楽躍りに付随していたものと見たい。」というのは同感であるが、鹿谷は「楽器を置いてその周囲をまわったり、扇であおいだりする」所作が論舞に由来していることを認識していないようである。鹿谷がこうした所作を農耕にかかわるものとして理解していることは必ずしもまちがっていないが、それはあくまでも論舞が民俗化した結果であり、いわば事後的に意味化されたものであろう。私はかつて田楽における高足にまつわる演劇的想像力の所在を検討した論文において、こう述べている。

実際に高足に付加される言説の多くは、高足が田とは異質な芸である事実を語らない。むしろ農耕と深い繋がりを持った表現であるかのように扱うのである。（中略）農耕を中心に据えた言説が産出されるにあたっては、田楽という名称が少なからず影響したと察せられる。確かに、田楽の字義は、直ちに田を囃す楽を想起させる。高足は、本来は田と無関係であったにせよ。こうした田楽の一般的なイメージの中に回収されてゆかざるを得なかったのではないか<sup>(110)</sup>。

そして、私はこうした過程について、「呪能から芸能へ、ではない。芸能から呪能へ至る意味化のプロセスが高足の辿った途であった。」<sup>(111)</sup>という文言によって要約している。論舞もこうした意味化の過程を経ていたと考えられるだろう。新井は東山中の田楽を概観したさい大柳生町のガクウチにも言及しており、「しゃがむようにして拍板を前で撃つことを、ここでは田の草取りの態を現わしたのだとも言っているが、それはおそらく田楽の名にとらわれたのちの付会であろう。」<sup>(112)</sup>という。これが真相だろうと思われる。私自身も丹生の横とびについて、「楽器を置いてその周囲をまわったり、扇であおいだりするの、いずれも田楽躍の代表的な所作のひとつであると考えられるから、当地における伝承が牽強付会の説であることは容易に想像がつく。」と述べていた。

にもかかわらず、こうした視座は以降もあまり検討されていないようにも思われる。たとえば、奈良県民俗芸能緊急調査に参加した岸田史生は大柳生町のガクウチとスモウに関する報告において、「これら民俗芸能の所作自体をみても、田の草取りを真似る所作や鼻木とよばれる被り物を牛のハナガイともいうことから、農作業を意識した所作振る舞いであることは間違いなく、生活と密接に関係した民俗芸能であることが伺える。」<sup>(113)</sup>という。私自身も丹生町の横とびについて、「横とびに見られる所作には、いずれも農耕に関連した解釈が施されている。」と述べていたから、岸田が書いていることは十分にうなずける。

だが、私はかつて新井によって提示された「呪師芸の系譜上に王の舞を位置付ける見解」<sup>(114)</sup>に触れて、「こうした言説で注意すべきは、一体王の舞の前史(成立史)なのか後史(発展史)なのかを確定することではないか。例えば、新井の所論自体は極めて魅力的な内容であるが、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言わざるを得ない。」<sup>(115)</sup>とも「新井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。」<sup>(116)</sup>とも述べていた。岸田の報告についても同様であるようにも思われる。「農作業を意識した所作振る舞いであることは間違いなく、生活と密接に関係した民俗芸能であること」に関していえば、それは論舞の前史というよりも、むしろ後史に属する問題であるというべきだろう。

前述した鹿谷の見解も論舞の前史(成立史)と後史(発展史・変遷史)を混同していると思われる。したがって、同じく奈良県民俗芸能緊急調査に参加した渡部圭一が大保のサンカクトビとヨコトビに関する報告において、「三角跳びと横跳びの歴史的由来に関しては、これを田楽の所作の部分的な伝承態とする見解(鹿谷勲「大和東山中の祭りと芸能」)に新たに加えるものはない」<sup>(117)</sup>と書いて、鹿谷の見解を無批判に受け入れてしまっていることは残念であった。西瀬は平成23～25年度に実施された奈良県民俗芸能緊急調査の報告書において、こう述べている。

東山中における頭屋による秋祭では、頭役が率領する田楽系所作を中心に相撲や流鏝馬、競馬などの競技系芸能を含んだ「お渡り」の芸能的所作が、各村落の祭礼の実情に合わせ、春日の巫子神楽との関連を伺わせる森神を勧請する作法(大保)や、農耕の所作(丹生、大柳生)をとりいれたりしながら定着したものと考えてみたい。春日若宮おん祭の風流の行列が各地域の氏神の秋祭の祭礼の形態にあわせて、工夫され、伝承されたのが、東山中の秋祭のお渡り衆による芸能であると想定すれば、その性格を説明する手掛かりになるように思われる<sup>(118)</sup>。

言及する内容が多岐にわたっているため、意味するところを汲み取りづらい文章だが、西瀬は「楽器を置いてその周囲をまわったり、扇であおいだりする」所作がそもそも「農耕の所作」であり、こうした所作が東山中の田楽に取り入れられたと考えているようである。したがって、鹿谷が提示した見解の延長線上に存在するといっているだろう。だが、私は縷々述べてきたとおり、こうした所作がそもそも田楽における演目の一つであった論舞に由来していると考えている。

前述した奈良県民俗芸能緊急調査の報告書は執筆者によって見解が大きく異なっているので、全体として一貫した方向性を発見することがむずかしい。たとえば、青盛透は近世の宮座文書を援用しながら、東山中の神事と芸能を伝承してきた基盤を解明している。そして、邑地の水越文書を検討した結果として、「ここで演じられた田楽は臨時の代替者で十分に上演可能な芸態であったことになり、田楽法師らによる高度な芸態ではなく、芸態を神事に整理した、現行の芸態からさほど離れたものであったとは思われないのである。」<sup>(119)</sup>という。青盛は当面の結語として、東山中の田楽についてこう述べている。

宮座文書から東山中の芸能をみるかぎり、芸態もほぼ様式化された後の、現行のものに近いものであった可能性が高い。田楽・相撲・翁舞がセットにされた民俗芸能はたしかに中世的形態ではあるが、ほぼ同系統の芸態が集中分布することをどのように受け取るかえ温度差の生じるところであろう。専門芸能者の神事芸態があったと考えるべきか、限られた近世宮座史料だけでは即断しがたい。しかし現行の民俗芸能の芸態は、田楽最盛期の芸態とは考えにくく、春日若宮おん祭りなど、ある意味で完成された神事芸態の模倣ともいえる部分がある<sup>(120)</sup>。

青盛は「楽器を置いてその周囲をまわったり、扇であおいだりする」所作も中世における「田楽最盛期の芸態」として理解することが難しいと考えているようである。じっさい、青盛は北野のホーデンガ

クについて、「当地には豊田楽（ハウデンガク）の名称（「奉田楽」の意味か）があるが、ビンササラなど田楽でもちいられる楽器を使用する以外、芸能様式としては古代末期以来の田楽躍りの芸態をあまり伝承していない。」と述べている。だが、こうした所作が論舞だったとしたら、宇都宮二荒山神社に伝わる長祿2年の「造宮日記」に「真論舞 弁公 草 大夫阿」という部分が見られる以上、新しい演目であるともいえないはずである。

じっさい、「春日若宮おん祭りなど、ある意味で完成された神事芸能の模倣ともいえる部分がある。」といっても、春日若宮おん祭りの田楽に登場する刀玉や高足は東山中において存在していない。一方、春日若宮おん祭りの田楽に「楽器を置いてその周囲をまわったり、扇であおいだりする」所作は存在していない。したがって、東山中の田楽を春日若宮おん祭りの田楽を模倣したものとして理解するのは不自然であるようにも思われる。だからこそ、西瀬も「農耕の所作（丹生、大柳生）をとりいれたりしながら定着したものと考えてみたい。」と書かざるを得なかったのだろうか。一方、浦西は平成2年（1990）に奈良市教育委員会が刊行した奈良市民俗芸能調査の報告書において、こう述べていた。

この地方の田楽は、あきらかに南都の田楽法師の影響圏にあったように考えるのである。東山間の田楽の成立はそれが中世以来なのか、近世泉州大津の田楽法師の影響なのか不明だが、私は中世この地に郷村が形成され宮座が成立した段階と考えているので、南都の田楽法師の芸風が残っているように思う。北野山のせりふ・大保のモリガミヨビのせりふ・狭川の翁舞・カミトビ・ジンパイ・スモウ等の連続する芸、それらはすべて南都の田楽法師の芸の一部ではなかったろうかと考えてみるのである。そのような意味で、中世南都の田楽法師の活動を研究するためにも重要な地域とみる事が出来るのではなからうか。／田楽の芸風についても述べなければならないが、今のその準備が乏しい。右に述べたように、今日の春日若宮おん祭りの芸風は京都系の田楽のように思う。一方、中世末までの南都の田楽の姿は、この奈良市東山間に見られるものがそれではないだろうか、考えてみるがどうだろうか<sup>(121)</sup>。

そして、浦西は14年後の平成26年（2014）に奈良県教育委員会が刊行した奈良県民俗芸能緊急調査の報告書においても、「この地方の田楽は、南都の田楽の影響圏にあったように考えるのである。それは古くは中世にまでさかのぼる南都の芸能である。／私は中世郷村が形成され「宮座」が成立した段階に、南都の神事芸能が「宮座」の若者によって伝承され、定着したものと考えている。奈良市大保のモリガミ呼びの詞章や三角トビ、狭川の翁舞・カミトビ・ジンパイ・スモウ等の連続する芸能、また、奈良市北野山や山添村室津・桐山などの「歌詠」など、それらはすべて中世の南都の田楽法師の芸能の一部ではなかったろうか。その芸能の様式が残っているように思う。その上で、これらの民俗芸能は「宮座」の年齢階梯の若者達が持ち伝えてきたという視点に立って考えてみる必要があると思うのである。」<sup>(122)</sup>という。

浦西の視座は14年後もほぼ変わっていない。浦西は残念ながら三角トビ・カミトビ・ジンパイなどが論舞である可能性を想定していないが、論舞がそもそも田楽における演目の一つであった消息を念頭におけば、浦西の所説に十分な蓋然性を付与することができるはずである。ところで、新井は福井県今立郡池田町水海の鵜甘神社に伝わる田楽能舞における鳥跳びについて、こう述べている。水海の田楽能舞は私も何度か実見しているが、新井がいうとおり「あつという間に終」わったという印象である。

小鼓のはやしで、紺色の装束をつけ、面をかけて上から布で覆い、毛冠を被った一人が楽屋から出ると、腰を前にふかくかがめ、ちよろちよろと跳ぶように、舞台を逆に大きく一周して楽屋にはいる。ただそれだけのもので、あつという間に終る。丹波地方そのほかの田楽のなかに、鳥跳びという舞の手が伝えられているが、ここでも田楽にかかわるものであったかどうか。あるいはまた猿楽

の三番叟にも鳥跳びといった舞の手があることから見ると、それにかかわるものであったかどうか。ここではかなり特殊なものとなっていたことが知れる<sup>(123)</sup>。

新井は「ここでも田楽にかかわるものであったかどうか。あるいはまた猿楽の三番叟にも鳥跳びといった舞の手があることから見ると、それにかかわるものであったかどうか。」とあって、その特殊性を指摘するのみだったが、水海の鳥跳びに関する見解が金田久璋によって提示されている。金田は鳥跳びを「農耕の所作」として説明しているわけでもないが、その内容は前述した内容とも通底する課題が含まれているようにも思われる。以下は当事者の言説にも言及しており、論舞の後史に属する問題として興味深い。

田楽の最初に演じられる「鳥とび」については、京都府加佐郡大江町北原の鳥踊りや、福知山市天座の田楽、京都府北桑田郡美山町檜原の鳥田楽など、各地に「鳥とび」と称する演目があり、鳥を害鳥視して鳥追いの芸態とするむきもみられるが、本来鳥は神使として全国各地の鳥喰み神事にあるように、むしろ鳥勧請の演目と考えられる。当社の「鳥とび」は、黒ずくめの装束にほおかむりをし、腰をかがめながら中啓（扇）を左右に振りあげ、締太鼓と「インヤーハー」の掛け声にあわせて、交互に片足ずつとび舞台を一周する。「この舞は大八州の国造を示し、舞台（土地）の区画を定める意味をもつ」もので、「単調でありながら力強い太鼓の音と掛け声、生命の始動を思わせる舞人の所作は、万物の生命を呼びおこし、天地の邪気を払う感じを与える舞いである。」との『能楽の里』（水海の田楽能舞保存会・池田の文化を守る会）の解説は、神事に先立って神饌を供、お使いのカラスがそれを食するかどうかで神意を占う、荘厳な鳥勧請の主旨にかなうものである<sup>(124)</sup>。

## 8 論舞の比喩と役割

前節の最後に鳥跳びに言及したが、実は論舞を鳥に準える事例は他にもいくつか存在する。京都府南丹市美山町檜原の川上神社に伝わる田楽は鳥踊とも呼ばれている。新井は「その舞の手のなかに鳥跳びといわれるものがあることによるのであろう。」<sup>(125)</sup>という。また、山路は「ササラの一番手前が最年少者、即ち新入りの役である。この人を別名カラスと呼ぶ。」<sup>(126)</sup>という。全員が立って惣田楽に相当する短い演目を披露したら、論舞に相当すると思われる二つの演目である。新井はこう述べている。

次に一同は始めのように対面して坐り、拍板役の奥の一人が立ち、つぼめ扇を右手に持って正面と反対側に神座の方を向いて立ち、扇を右手・左手・右手に持ちかえつつ三拝、片足を大きくふみ出して片足をすり足でそろえるように前進、神座前をユーターンして八歩でもとの位置になり、始めと同様に正面に向かって三拝して席にもどる。この間、拍板席の者は跪坐して拍板を打ち、太鼓役は座の前においた太鼓を打つ。／＼ついで次席の拍板役が順次席を起って一人ずつ同様に舞い、最後の拍板役（下座の年少者）が扇を持って出て同様に神座に向って三拝、足をそろえて三步に前に跳び出し、散歩に跳びさがる。これを鳥跳びと呼んでいる。鳥跳びの曲は福知山市大字天座の田楽踊のなかにもあって、三人が扇を持って順次跳ぶことになっているが、ここのものはやや異っているようである<sup>(127)</sup>。

植木は「檜原の田楽で、田楽衆が二列に対座する中で、ビンザサラの役が一人ずつ出て扇で簡単な所作をみせるところがある（中略）。これらは田楽に、それぞれの楽器をもって小鼓と同様に披露する芸のあった名残であるかもしれない。」<sup>(128)</sup>というが、これが論舞であると考えられないだろうか。一方、京都府福知山市天座の大歳神社に伝わる芸能は鳥トビ・ビンザサラ・狸々舞の3種であるが、最初に演じられる鳥トビが論舞であると思われる。私もかつて実見しているが、植木がくわしく報告しているの

で引用しておきたい。

鳥トビは、笛一人、太鼓一人、鼓一人、踊り子三人で構成される。いずれも氏子の男子から選ぶが、踊り子は少年の役とされる。はやし方は紋付に袴を着、白足袋を履く。踊り子も同様の装束であるが、もとは狩衣という。ともに櫛の皮を曲げてつくった侍烏帽子をいただく。上野条のものと全く同型である。笛は長さ四〇センチ余りの七孔の横笛、太鼓は皮面径三五センチほどの締太鼓で台にのせて打つ。鼓はごく普通のものである。これらは舞台上手に手前から鼓、太鼓、笛の順に坐ってはやす。踊り子は日の丸の扇を持ち脇差を左腰に差す。楽器は持たない<sup>(129)</sup>。

植木は「鳥トビというのは田楽躍によくみうける名で、上野条にも曲名としてあり、近在の大江町北原では芸能名としてみえる。」<sup>(130)</sup>という。脇差を左腰に差すのは、宇都宮二荒山神社に伝わる天文7年の「造宮之日記」に見られる論舞が「刀うしろニさし候」という出立であったことを思い出させる。鳥トビの芸態は「踊るといっても、回るような所作は全くなくて、笛に合わせや、膝をまげて、左右にとぶばかりのものである。変化といえばわずかに、当初、手を両腰にあてていたかたちから、扇を開いて右腰にあて、さらに、目八分の高さで扇を左、右とかざし、最後に扇で頭をおさえるようにしてとぶくらいである。」<sup>(131)</sup>というものであった。

鳥トビはこのように、左へ横とびして元の位置になおし、右へ横とびしてはまたもどる。つまり、左右左ととぶ形のみからなる。これが天座の鳥トビである。中ではとぶ所作は見えないけれども、基本形は上野条の田楽における「六番 鳥踊」と同じである。上野条ではビンザサラを持って踊る点がここと異なるが、それはビンザサラを扇にとりかえたともみられよう。ビンザサラを持って「鳥踊り」ではそれは打たれないのである<sup>(132)</sup>。

京都府福知山市上野条の御勝八幡宮に伝わる紫宸殿田楽は25年に1回だけ奉納されるものであるが、私もかつて実見している。植木が言及していたとおり鳥踊という演目を持っているが、ビンザサラを持って踊るところが扇を持って踊る天座の鳥跳びとも異なっている。新井は「まず親笛にあわせて両膝を屈してしゃがみ、ついで笛にあわせて拍板を胸もとに持って、音をたてずに一足とびに左横に三度にとび、さらに右横に跳ぶ（つまり元の位置になおる）。ついで左右に順次一度とんだ上、その場で一度とんでおさえ、起ちあがる。やはりこのとび方も左右中の形である。天座部落の鳥跳踊もこの上野条の鳥踊に類するものと見られるが、鳥跳は北丹波の檜原や東京の王子田楽のなかにもある。」<sup>(133)</sup>という。

東京都北区王子の王子神社に伝わる王子田楽は、私もかつて実見している。新井が鳥跳びは王子田楽にもあるといっているのは、最初の演目である中門口で見られる跳ぶ所作をさしている。新井は「まずこの庭上での中門口の舞で、一と二の子摩帰りの舞である。笛にあわせて一の子摩帰りが小さな幣帛（舞の二度目から鼓を持つ）を持って三歩に前に進み出で、神殿の方に向って右左から交互に小さくまわってなおり、ついで左右左と片足を交互にあげて跳び（三々九度）、それから左右交換、更に左右左と小さくまわって東に立ち、終りに両足をそろえて右、左と横跳びに跳んでもどる。この跳ぶことを鳥跳びともいう。／ついで二の側の子摩帰りが同じように舞う<sup>(134)</sup>。

鳥跳びは新井の報告を見るかぎり、中門口に限ったものなのかどうか判断することができない。最後の演目である子摩帰も「笛とともに舞の振りは中門口に同じい。」というから、ここでも鳥跳びが見られるはずであるが、「ただ中門口は両側個別の一人舞であったのに対し、これは両側二人の子摩帰りの相舞であり、箆役の舞が加わる。まず両側の子摩帰りが左右左と小足三度に中央に出で、向いあって中門口と同じように舞い、立ち並んで外まわりをして腰鼓の者の前に行ってもどり、左右に跳んで復席する。続いて両側の箆役四人が二人あて子摩帰りと同様に順次舞うて終る。」<sup>(135)</sup>という。だが、鳥跳びは昭和60年（1985）に刊行された『王子田楽総合調査報告書』<sup>(136)</sup>でも平成13年（2001）に北区飛鳥山博

博物館特別展の図録として刊行された『田楽展 王子田楽の世界』<sup>(137)</sup>でも言及されていなかったから、必ずしも一般的な呼称として用いられていなかったのかもしれない。

京都府福知山市大江町北原の熊野神社に伝わる烏田楽も、私はかつて実見している。だが、当時は後継者難に見舞われており、美鈴小学校の児童が担っていた。現在はどのような状況だろうか。本来は「親鳥という大人一人と、踊り手にあたる子供七人の計八人でおこなわれる。」ものであり、「これらとは別に「花取り」という役があり、田楽躍が一番すむと踊り手の背にある数取りのための「花」をちぎる。田楽全体を指揮する重要な役で、人々はこの「花取りさん」を神主としている。」<sup>(138)</sup>という。論舞の痕跡を残しているかどうか微妙だが、伊東久之の報告を引用しておきたい。

烏田楽は神社の社頭でとりおこなわれる。まず、親鳥が榊を持って神殿にむかってしゃがむ。踊り手七人は親鳥のまわりに円形を組む。まず、「ハウ ハウ ハウ ヤー」のかけ声で右まわりに三歩進む。ハウで一步足をはこび、ビンザサラは胸前でそれをうつ。太鼓はこのかけ声にあわせて「ドン ドン トン」とうつ。ドンはバチで太鼓を大きく打ち、トンは太鼓の側を小さく打つ。この「ハウ ハウ ハウ ヤー」を七回くりかえすと踊り手は中央の親鳥のほうをむき、「ハウ」「ハウ」「ハウ」とくぎりをつけて三回となえ。つぎに口早に「ハウハウハウハウハウハウ」と言い、太鼓・ビンザサラとともに、乱れ打ちしながら親鳥のもとへ走りよる。ここでも花取りは踊り手の花を一つずつちぎり、再びもとの形にかえて同じ動作がくり返される。全部で六回この所作がくり返されると一区切りとなり、数鳥のためにもぎ取った花を親鳥の榊にくくりつけ、最後にもう一度「ハウ ハウ ハウ ヤー」ではじまる踊りをおこなう。したがって計七回くり返されることになるが、最後のときは親鳥のもとに走りよると、踊り手は背中の子扇で榊につけられた花をたたく。／以上で烏田楽は終りとなる。親鳥はしゃがんでいるのみで所作は全くない。なお、この「ハウハウ」という言葉は、田楽以外の時には口に出してはいけないとされている<sup>(139)</sup>。

新井も「踊はこれだけできわめて簡単であり、田楽の舞踊としてはかなり変化したものであることがわかる。(中略)踊の形式は全く独自のものというべきで、とくに御幣を持った親鳥とよぶ者を取りまいて子鳥が踊るということは変っている。親鳥は中にじっと幣をつけてしゃがんでいるだけで、舞の終るまで何らの動作も詞も発しない。この中の親鳥に対して外周の七人を子鳥といい、「はうはう」は鳥の啼き声だと考えられ、日常唱えると口がまがると禁忌されているという。田楽に鳥跳びの舞の手があることは、となりの天座や美山町檜原の田楽に見えるが、この鳥踊は特殊で熊野信仰とかかわっていることが知れる。」<sup>(140)</sup>という。そうだとしたら、この烏田楽は呼称こそ論舞である可能性を示唆しているが、必ずしも論舞に由来すると考えなくてもよさそうである。

同じく鳥の比喩によって命名されている事例として、その性格において鳥の正反対ともいうべき鶴の舞という呼称が付与された論舞を見ておきたい。本稿でも既述しているが、末東と西野上に伝わる田楽が鶴の舞という演目を持っている。今度は三田市年中行事調査委員会編『さんだ風土記』4(広野)も見ておきたい。大森は前者について「両手を左右に広げたままで、さらに一步前方に跳躍しますが、この姿が鶴の飛ぶ形に似て美しいという意味から「鶴の舞」と名付けられたとされます。」<sup>(141)</sup>という。また、早栗佐知子は後者について「鶴の舞いは、両腕を拡げて「ホーホーホー」の音頭にあわせて踊るもので、腕の動きは鶴が飛ぶ方向に狙いを定める様子を表わしているといえます。」<sup>(142)</sup>という。

そして、久下はこの2例を含めたかつての仲莊に属する4例がいずれも「神体の移動時や神幸の途中で田楽を演じるという特色をもっている。特に注目になるのは、この四ヶ所の田楽が雨乞いに加茂で田楽の競演をしたことである。」<sup>(143)</sup>とも述べている。大森も末東の鶴の舞について「巡行の行列が御旅所から天満神社境内に到着すると、神輿の御霊を本殿に移す「御霊移し」の神事が実施される。その間、

長床では田楽衆によるホーホー踊りの一曲「鶴の舞（入り舞）」が舞われる。」と述べており、鶴の舞が神体の移動に関連づけられていることは興味深い。鳥と鶴という正反対の性格を持つ鳥がどちらも論舞の呼称として用いられていることも興味深い。毛越寺の延年における路舞が兔飛とも呼ばれていたことも思い出しておきたい。兔は1羽2羽とも数えられるとおり、鳥に準えられることも多かったから、やはり鳥の比喩に含めてもいいかもしれない。

冒頭で言及した「鳥獣人物戯画」において兔と蛙が相撲を取っている場面が描かれていることはよく知られているが、論舞についても蛙の比喩が用いられる事例がいくつか存在している。共通する性格として跳躍する動物の比喩が用いられているとあってよさそうである。兵庫県三田市福島の稲荷神社に伝わる田楽は、ホーホー踊りと蛙跳びの2種が存在している。私もかつて実見しているが、ビンザサラと太鼓を用いるホーホー踊りは惣田楽であると思われる。一方、その後に演じられる蛙跳びが論舞であると思われる。大森の報告は「舞い手の一人が扇を前方に置いて、左右に大きく三歩ずつ横跳びを続け、最後に定位置に返り一礼をする。前方部の扇を取り上げて、田楽の「蛙跳び」は終了となる。」<sup>(144)</sup>という簡潔なものであった。一方、喜多の報告は詳細なものであり、発表した時期も早いと貴重である。

デンデンハウが終わったあと続いて「ガエル」を舞う。太鼓打の一人、締太鼓と下駄を路傍の草の上に置き、扇を開いて右手に、両手を肩より高くあげて、少しのけぞるよう前に煽ぐと、その扇をそのまゝ地面に直に置き、両手で着物の袖口を軽く折持って、水平に拡げ少し腰を落して、神輿の正面や、左寄の所に立つ。このとき別の太鼓打一人、後方右寄の所に蹲って、締太鼓を打つ。やはり六拍子の囃子。その拍子に合わせてガエル役は両手を少しく上下に反動をつけて、神輿に対して右方へ三回横跳び、次いで左へ三回横跳びにもとの位置に戻る。これを三回繰返して終る。後ガエル役行司となって、神輿の前で子供の相撲があり、その後すぐ還御になる<sup>(145)</sup>。

福島の蛙跳びに関していくつか補足しておきたい。『兵庫県神社誌』上巻は「終に蛙踊と称し蛙の如く飛びぼういゝゝと数回謡ふ古式なれば今解し難し」<sup>(146)</sup>という。また、山路は「御旅所においては再びデンデンハウを演じるが、その後にガエルと云って太鼓打の一人が開き扇をもって立ち、別の一人が打つ太鼓にあわせて横に飛ぶ動きをする。これも上鴨川の扇の舞と同類のものであるが、福島においては一人が演じるのみである。」<sup>(147)</sup>という。「これも」というのは、後述する貴志の蛙跳びに関して「これは上鴨川における扇の舞にあたり、一人ずつの跳躍演技である。」<sup>(148)</sup>とも書いていた部分を受けている。

兵庫県三田市三輪の三輪神社に伝わる田楽は波宇也踊りともホヤホヤ踊りともいう。私もかつて実見しているが、ビンザサラと太鼓を用いる部分は惣田楽であると思われる。一方、その後に演じられる蛙跳びが論舞であると思われる。久下は「まず太鼓が出て前に三歩跳んで前進し、そこで横に四歩跳んで自席に戻る。この動作を三回行い、次いでササラを加えて三人で同じ所作を三回行なう。このように太鼓が出て演技を行うのは、それぞれの楽器を持つ者が順番に試楽を行う中門口に該当すると思われる。この所作を向かい合う左右三人がしたあと、中央に出て「ホーイ、ホーイ」の掛け声に合わせて時計回りに三回まわり、元の座に戻って蛙跳びに移る。この中央で一同が円陣を作って回るのは、惣田楽というより演目が変わる際の所作と考えることができる。」<sup>(149)</sup>という。そして、蛙跳びである。

久下は「蛙跳びは踊り手が神殿に向かい、扇を開いて両手を胸の前で三回合わせたあと、そのままの姿勢で前→右→後と逆三角形に跳んで元の位置にもどる。最後に、扇を下ろしながら「ホーイ」と掛け声をかけて終わる。この所作を六人が順番に繰返して神に奉納するものである。／このように、三輪の波宇也踊りは惣田楽にあたるものがみられず、中門口的な所作と論舞で構成される類例の少ない田楽である。」<sup>(150)</sup>と述べている。山路はおそらくこうした事例を念頭に置いているのだろうが、中門口と論舞の関係に言及している。

この一人で演じる部分を「中門口」とはいわずに、「路舞」(毛越寺)とか「ろん舞」(新野雪祭り)とか呼んでいる所もあります。やはりこれも一人ずつ出てちょこっと演技を見せる。これを上鴨川では「入り舞」といっていますが、楽器を持って演技するのではなく、扇を持って演技をする。この辺ではその姿が、蛙が跳ぶような感じがするので「蛙跳び」などと名付けている所もありますし、「鶴の舞」と呼ぶ所もあります。三田市の田楽舞は、確かに形骸化しているのですが、そういう田楽舞の基本構成は、しっかりと残している。だからあれは別にモドキではなくて、一人ずつの演技である「中門口」の変化と考えた方がよいように思います<sup>(151)</sup>。

これも本稿で既述しているが、中門口が田楽において最初に演じられる演目であるとしたら、論舞は最後に演じられる演目である。両者の関係はむしろ対照的であるということができよう。三輪の波宇也踊りはユニークな伝承を伴っている。大森は「ビンササラの音は蛙の音を表すとされ、田楽を踊る目的は神さん(三輪神)が蛇なので、神さんに蛙を食べてもらうためであるという。跳ぶ動作を「蛙跳び」という。「ホーイ」という掛け声は神を呼ぶ意味深いものと伝承される。最後に踊り手全員で挨拶をし、約四五分間で田楽は終了となる。」<sup>(152)</sup>ともいうのである。

兵庫県三田市貴志の御霊神社に伝わる吉志舞(古志舞ともいう)は、ホーヤホーヤ踊りと蛙跳びの2種が存在している。私もかつて実見しているが、ビンザサラと太鼓を用いるホーヤホーヤ踊りは惣田楽であると思われる。一方、その後に演じられる蛙跳びが論舞であると思われる。貴志の蛙跳びは滑稽な所作が生み出す祝祭的な雰囲気満ちており、いくつかの報告においてその様子が描き出されている。最初に喜多の報告を引用しておきたい。

蛙とびは四人のじゃきじゃきのうち合の手以外の三人が、一人ずつ入れ替って演る。玉石の上に置いた、びんざゝらと締太鼓の前に立ち、右手に開いた白扇を持って、初め仰反るように両肘を張って反り身になる姿勢を三回繰返し、三度目には反動をつけて、前に置いてある太鼓とびんざゝらの左前方に跳び、次に横跳に右前方に移り、最後にもとの位置へ跳戻る。仲々太鼓と拍子が合わず、つんのめったり、びんざゝらを蹴飛ばしたり賑やかなことである。代る代る三人が同じ所作を繰返す。蛙とびをするときは草履を脱ぐのが建前であるという。／蛙とびは丁度蛙の飛び跳ねるような滑稽な真似をするので、参詣人が皆その方に気をとられている間に、秘かに神官が神輿から神殿へ霊移しをするため、成るべく可笑しく、参詣人の気を引くように演ずるのが上手だという<sup>(153)</sup>。

一方、大森も蛙跳びについて報告している。それが「かまけわざの一種である」かどうかは措くとしても、「酒に酔った舞手が、滑稽な動作をして跳ぶ。」というのが実情だろう。かつて私自身が実見したさいも、蛙跳びを演じる3人とも泥酔していて、足元もおぼつかない状態だった。そうした様子が図らずも滑稽な所作を生み出しており、観客の哄笑を誘っていたことをはっきり記憶している。「踊り方は一定していないという。」のも当然だろう。

蛙跳びとは、舞い手が両袖の端に付いた紐を両手に持ち、「トントントン」のリズムに合わせて少しずつ上半身を起こす。腰を左右に振るリズムに合わせて少しずつ上半身を起こす。腰を左右に振る仕種があり。かまけわざの一種であるが、踊り方は一定していないという。太鼓の上方を交差するように二回跳ぶ。両袖を持って少しづつ振りながら、上半身を下方に倒し、次いで反対に上半身を起こす。この動作を数回繰り返す。続いて太鼓の上を三回跳ぶ。これを三角跳び、あるいは蛙跳びと呼ぶ。「ドンドコドンドンドン ドコドン」と太鼓を叩く。三角跳びが終わると、次の踊り手と交代する。逆三角形に跳ぶ。酒に酔った舞い手が、滑稽な動作をして跳ぶ。この間に神輿の身体を本殿に返す<sup>(154)</sup>。

ここで、私が三田市の田楽を見てまわった当時に出会った1冊の本に触れておきたい。それは三田市

に在住する写真家の武本俊文が著した『北摂・三田 写真ガイド ホーホー踊りの郷』<sup>(155)</sup>である。私は偶然にも本人に会う機会に恵まれて、まだ手書きの草稿だった限定コピー本を頂戴したのである。後書きに「小書を限定コピー本として関係各位にお届けしたのは、批評・添削をまず仰ぎ、しかるのち本出版に向けたいの主意による」という一文が記されており、「一九八三・二・二十六 筆者」とも書かれていた。

当時は三田市が刊行した『三田市史』民俗編<sup>(156)</sup>も三田市教育委員会が刊行した『さんだ風土記』のシリーズ<sup>(157)</sup>も、そして同じく三田市教育委員会が刊行した『わがまちさんだ でんがくマップ—故郷の民俗芸能—』<sup>(158)</sup>すら存在しなかった。もちろん大森や久下の報告も存在しなかったのである。まとまった手がかりはおそらく喜多の『兵庫県民俗芸能誌』だけだったと思われる。だが、その限定コピー本は三田市の田楽を網羅しており、さまざまな知見を得ることができたことは幸いだった。写真家らしい臨場感に溢れた文章をどこかで紹介しておきたいと思ったのだが、貴志の蛙跳びを活写した2枚の写真に付された文章を引用する。武本の文章は論舞がそもそも滑稽な性格を持っていた可能性を示唆している。

蛙跳びの時ばかりは、ふだんの禁足地も解放され、見物でいっぱいになる。まず前紐を外す所作から始まるが、これを肩越しに後ろにやる仕草が軽妙で面白い。それから、逆三角形に、元の位置まで跳ぶ。太鼓の拍子が入るが、ヤジがとんだりでなかなかにぎやか。このスキに神さんは御本殿にお還りになるわけで、観衆の目をこちらに釘づけするのが、演者の技量だという。にぎやかで、おかしく、和気あいあいたる雰囲気<sup>(159)</sup>に包まれる。

ところで、久下は貴志の蛙跳びについて、「蛙跳びは、神体を神輿から神殿に移す際に、神前の前庭で行われる。締太鼓の上に、パチとササラを積み重ねておき、その前で踊り手の一人が腰をかがめる。そして、締太鼓の音に合わせて直衣の紐を両手で持って腰をあげ、太鼓の上を跳ぶというものである。その際三角形に跳ぶなど、篠山市今田町上小野原のいず舞、同市今田町木津のチートイツといわれる論舞と同一の所作がある。この蛙跳びに参詣者が見入っている間に神体を本殿に移すともいっており、末東の鶴の舞と同じように、この芸能も神体移動時に演じられる田楽の一つといえる。」<sup>(160)</sup>という。蛙跳びが論舞の一例であることを示唆しているとも考えられるが、鶴の舞に通じる「神体移動時に演じられる」という役割を持っていたのである。

だが、蛙跳びは三田市だけに存在しているわけでもない。桐山は前述した小野原の田楽が蛙踊りとも呼ばれている理由について、「拍板五人締太鼓四人（手に提げている）舞台上で二列や輪になって田楽舞をし、その列の跳び交いに「かわろかわろ」というのが「かえろ」即ち「蛙」に聞こえるのと跳びかたが蛙に似ているとてこの称がある」<sup>(161)</sup>という。また、久下は「神舞はその演技中にカエロカエロという掛け声をかける所より蛙踊りともいわれ、へーツへーツという掛け声からへーツ踊りともいわれる。／神舞を奉納するのは各座の末座の者と決まっており、舞の中の「いず舞」は末座の中でも一番下座の者が三人で順番に踊る。」<sup>(162)</sup>という。そもそも小野原の住吉神社も蛙の宮といわれており、「祭礼に奉納される田楽の中に「カエロへ」という掛け声があるからとも、神社の森が蛙のように見えるからともいう。」<sup>(163)</sup>から、蛙は幾重にも象徴的な存在だったようである。

久下は兵庫県篠山市宮ノ前の波々伯部神社の祭礼でも、かつて蛙飛が演じられていたことを紹介している。引山を先導する踊子は今日、「三、四歳の男児が五色の幣を頭に着け、腰に太鼓をつけてたたくだけになっている。」が、「もとは、「カミサンムカエ」といって鳥居脇から神前までの間で、蛙飛（カエルトビ）を行っていた。この蛙飛は、神様（引山）を迎えるための道を清めるために行なったと『丹波志』にある。」<sup>(164)</sup>という。踊子が「カミサンムカエ」として演じられることは、久下が貴志の蛙跳びに関して指摘していた「神体移動時に演じられる」という役割を共有しているようにも思われる。

久下はこうした視座に依拠した上で、鳥根県松江市美保関町美保関の美保神社に伝わる蒼柴垣神事における田楽に跳ぶ所作が含まれており、「この田楽の掛け声も「官国幣社特殊神事総覧」には「テンガラス」とあり、カラストビと関係しているようである。跳ぶ所作の中には、大地を踏むことによって神幸の道を鎮めるという意味があったことはいまでもあるまい。」<sup>(165)</sup>という。蒼柴垣神事は私もかつて実見しており、田楽が神幸を先導している様子を確認することができた。しかも、久下は前述した王子田楽の中門口において最後に跳ぶ所作にも言及しており、「この最後に跳ぶ所作を、鳥跳びという。すでに神幸の先払いをなす田楽であげた、美保神社のササラの所作と類似する。ササラの跳ぶ時に唱える、「テンガラシ、シイヤ」の掛声は、ササラの跳びのをテンガラスの所作としてみていたためであろう。」<sup>(166)</sup>というのである。久下はこう続けている。

この他、「鳥跳び」という名称をもつ田楽は丹波地方に多い。京都府の堅原田楽では、ビンザサラの一番年少の者が、前に三歩跳び、後に三歩跳んでもどる所作を鳥跳びとっている。また京都府の北原では、鳥田楽とよぶ田楽が戦前まで行なわれていた。京都府天座においても、田楽の最初に行なう演目を鳥跳びとっている。いずれも跳ぶ所作を持っている。同じ形態のものも、三田市周辺では、ガエル・蛙跳・鶴の舞とよび、兵庫県の今田町では、イズマイ、ヒヨヒヨポイ、跳びとよんでいる。鳥跳びとよぶ所作は、兵庫県波々伯部神社の「御山迎え」という造山を神前に運ぶ路上でも行なわれる。ここでは締太鼓を持つ踊子一二人が、締太鼓を打ちつつ跳んで行く所作をいい、これは神体である造山を神前に運ぶ路上を清めるために行なうという。この跳ぶ所作を持つ田楽は、美保神社でのべたように、神幸の道を清めるために行なわれたものといえる。王子神社の田楽の中門口は、小摩帰りとよばれる人によって演じられたが、これも魔を帰すというところよりきた名称といえる。その他、中門口が舞台を四角に歩いたり、五方向を向いて行うのも、田楽を行なう空間を清める意味があったと考えたい<sup>(167)</sup>。

久下は少なくともこの部分に関するかぎり、鳥跳びが論舞であるといっているわけでもなかった。また、その内容はもはや論舞という特定の演目を大きく逸脱しており、「神幸の道を清めるために行なわれた」可能性についても、論舞に限られたものであるというよりも、むしろ田楽の一般的な機能であると考えているようである。じっさい、久下は「すべての田楽に、この機能があったとはいえない」と断りながらも、「田楽の祓い清めの機能は、楽と跳ぶ所作にあり、そのため同一の機能を持つ、王の舞・獅子舞とセットになって演じられることが多かった。神幸や中門口には、この機能が遺憾なく発揮された。」<sup>(168)</sup>という。だが、久下の所説は山路や新井が明言していなかった、論舞が持つ役割を示唆しているという意味において画期的であるのみならず、「研究史的素描を通して」行論を展開してきた本稿にとっても里程標として存在している。

それにしても、論舞を蛙跳びとして描きなおす想像力が、山路がいうとおり「蛙が跳ぶような感じがするので」というような実践的な地平に根ざしているとしたら、「鳥獣人物戯画」に描かれた蛙が論舞を演じている消息も墨描折敷に描かれた蛙が路舞を念頭に置いているかもしれない消息も、やはり「蛙が跳ぶような感じがするので」というような実践的な地平に根ざしているといえそうである。また、「鳥獣人物戯画」において高足持ちの横で小鼓を伏せ置きにして控えている蛙が描かれているのも、太鼓を床に置いてその上を跳ぶという、論舞に見られる特徴的な所作に由来していると考えられるだろう。一方、論舞を鶴の舞として描きなおす想像力にしても、両手を左右に広げたままで前方に跳躍する姿が「鶴の飛ぶ形に似て美しい」とか「腕の動きは鶴が飛ぶ方向に狙いを定める様子を表わしている」とかいうような実践的な地平に根ざしていたのである。

## 9 論舞の類例と外縁

だが、大森は「遊行聖や修験者が三田市内の田楽の成立に関与したとおもわれる点を指摘」しており、「三輪や貴志・西野上などの田楽で、一人の踊り手が「ホーイホーイホーイホーイ」と掛け声をかけつつ、それに合わせて太鼓を「どん」と叩き、大きく逆三角形に飛ぶ所作（中略）や、「鶴の舞」（中略）と言って前方に高く大きく跳ぶ行為である。蛙跳びや鶴の舞は高く大幅に跳ぶほど良いとされ、これらの動作は修験の「験競べ」の一種と考えられ、宗教者の関与の一端を物語っているといえよう。」<sup>(169)</sup>とも述べている。たとえば、山路は「地方の大寺院の多くがそうであったように、中世・近世に毛越寺は寺院内修験を内在させており、年中行事にもその影響がみられる。四月十五日より七月十五日まで、講堂に籠って誦経があり、その最終日には夏籠会を行なっている蓮華会の名称こそないが、それに当たる行事である。」<sup>(170)</sup>という。

そう考えていけば、各地の田楽に登場する論舞が鳥や鶴や蛙の比喻によって語られていたり、毛越寺の延年に登場する路舞が兎の比喻によって語られていたりする背景として、修験者の験競べを想定することはうなずけなくもないだろう。じっさい、山形県鶴岡市羽黒町に鎮座する出羽三山神社の松例祭は、田楽のような芸能こそ伝わっていないが、修験者の験競べとして鳥飛びという儀礼が存在している。したがって、「蛙跳びや鶴の舞は高く跳ぶほど良いとされ、これらの動作は修験の「験競べ」の一種と考えられ」という大森の所説にも、一定の説得力が存在しているようにも感じられる。神田は松例祭に登場する鳥飛びについて、こう報告している。

午後十一時をまわると本所で「験競べ」がある。神殿の内陣に左右六人ずつ修験者が内側を向いて並ぶ。左方は位上方で右方は先途方である。衣冠の書立読が出て神事の由来を述べ、修験者の名前を呼ぶ。声に応じて左方の位上方の先頭の者が立って神前に礼拝し、時計まわりに大きくまわる。曲り角の位置まで来ると両手を大きく広げふわりと高く飛び上がり、下りるとひざまずいて、左手の扇で床をポンポンと二回打つ。次の角でまた同じ所作をくり返し、おわると正面を向いて着座する。これを「鳥飛び」という。鳥は羽黒権現の使令で太陽の象徴とされる。次に右方の先途方の先頭の者が出て礼拝し時計とは反対方向にまわり、同様に二回鳥飛びを行なう。位上方、先途方各六人がくり返しこの所作を行なうのである<sup>(171)</sup>。

鳥飛びはそもそも能の『翁』において三番叟が揉ノ段で演じる舞の型であり、両足を揃えて臀部に付けて、鳥が田をピョンピョン飛ぶように跳ねるというものである。たとえば、水海の田楽能舞における鳥跳びは新井が述べていたとおり、「小鼓のはやしで、紺色の装束をつけ、面をかけて上から布で覆い、毛冠を被った一人が楽屋から出ると、腰を前にふかくかがめ、ちよろちよろと跳ぶように、舞台を逆に大きく一周して楽屋にはいる。ただそれだけのもので、あっという間に終る。」から、「ここでも田楽にかかわるものであったかどうか。あるいはまた猿楽の三番叟にも鳥跳びといった舞の手があることから見ると、それにかかわるものであったかどうか。」とあって、その特殊性を指摘するのみだったのもやむを得ないだろう。新井は判断することを留保しているようでもある。

これは鳥飛びというよりも能にかかわる話題であり第4節の最後において既述しているが、太宰府天満宮に伝わる竹の曲に関する、さらの舞でピンザサラを用いる以上は田楽であろうが、扇の舞は能の仕舞が影響している可能性も存在しており、総じていえば「田楽に能が混交して現在の形になったと思われる。」のである。竹の曲における扇の舞のみならず、本稿で取り上げている数々の論舞においても、能を含めた「各種の要素が混交して多種多様な形態を生み出したことはいうまでもない」と思われるから、論舞の外縁を見定めることが大きな困難を伴うことはあらためて強調しておかなければならないだ

ろう。

ところで、新井は王子田楽にも鳥跳びが存在することを指摘していた。それは最初の演目である中門口で見られる跳ぶ所作をさしている。新井は「笛にあわせて一の子摩帰りが小さな幣帛（舞の二度目から鼓を持つ）を持って三步に前に進み出で、神殿の方に向かってについて、左右左と片足を交互にあげて跳び（三々九度）、それから左右交換、更に左右左と小さくまわって東に立ち、終りに両足をそろえて右、左と横跳びに跳んでもどる。この跳ぶことを鳥跳びともいう。」と述べていた。だが、こうした鳥跳びは美田の十方拝礼における田楽にも存在している。新井は総舞において扇を持って舞う手が見られることを指摘した上で、その芸態が論舞をしのばせることを示唆していたが、実は中門口の後に演じられるすってんでにおいて鳥跳びが見られるのである。

だが、新井はすってんでの芸態も記述しているにもかかわらず、どういうわけか鳥跳びという呼称に言及していない。私自身も実見していないため、論舞の事例としてあげていなかったが、牛尾三千夫が美田の田楽に関する報告をまとめており、すってんでについても「古記録に四天師と記してあり、一名鳥ともいう。／中門口が終わると、すってんで二人が出でて踊る。踊の順序は中門口と同じであるが、踊り方が全然異り、すこぶる急調子に踊る。神座に面して二人立つや、囃方は。「いやッ」と掛声をかけ、鑿の縁を「コンコンコン」と打つ。二人は正面に向つたまま肩のあたりに小鼓を上げて、鳥飛び左右左と三回繰返し、三度目の横飛びは手をつないで飛ぶ。」<sup>(172)</sup>と述べている。この報告を見るかぎり、王子田楽の鳥跳びとも通じるところが大きいようにも思われる。

ところが、美田八幡宮の官司だった松浦静麿が発表した報告は牛尾自身も依拠したことを明言しているが、「シテデ（二人）」として「中門口が舞ひ終ると、次でシテデ二人で舞ふ。方向転換の順序は前と同じだが、舞ひ方は全然違つて頗る急調である。／初めに、シテデ二人が神座に面して立つ。囃方が「いやッ」と懸声をして、鑿の縁を「コンコンコン」とうつ。シテデは正面を向いたま、横飛びを左・右・左とやる。三度めの横飛びは手をつないでやる（中略）。鳥飛びといふのがあつてゐると思ふ。」というのである。文面もほぼ同一であるが、松浦は「鳥飛びといふのがあつてゐると思ふ。」<sup>(173)</sup>と書いており、彼がそう解釈して名付けたようにも読めるのである。新井が言及していないせいもあって、境界線をどこに引けばいいのか、つまり何を論舞の内側に置くべきで何を外側に出すべきなのか難しいところだろう。これは本稿の全体を通じてもいえるはずである。

松例祭は鳥飛びに続いて、兎のぬいぐるみが登場する。ぬいぐるみに関していえば、大矢邦宣は「当時の田楽舞には種々の軽業芸や滑稽な芸が含まれ、熱狂的な人気を博していて、その一つに「蟾舞」があった。また、「毛越寺の延年」の舞のうち稚児が両脚をそろえてピョンピョン跳ねるしぐさを「兎跳び」と呼んでいる。橋本裕之氏によると、田楽の論舞（毛越寺では路舞）という新人のソロダンスは各地で異名があり、ウサギトビ、カエルトビというとのこと。そう、両者に共通の「特技」とは、跳び跳ねることで、それゆえに一番人気があり親しまれた動物なのである。だから、「鳥獣人物戯画」は擬人化の絵というより、ぬいぐるみを着た人物と見たほうがわかりやすいし、同じ大きさなのも理解できる。」<sup>(174)</sup>と述べていた。

私は大矢の見解を知った当初、失礼ながら荒唐無稽な珍説か何かとして受け取っていたはずである。だが、ぬいぐるみが修験者の験競べにおいて使用されている場合はいくつか存在しており、しかもそのモチーフこそが兎、そして蛙であった。田楽においてぬいぐるみを使用された事実は残念ながら確認していないが、ぬいぐるみという可能性もあらためて検討しておかないといけないかもしれない。神田は松例祭に登場する兎について、こう報告している。

鳥飛びが終わるとほどなくして白い衣装を身につけた兎役の子供が出てくる。すると左右各六人の

修験者は、位上方は時計まわりに、先途方はその反対まわりに、尻を中心にすわったままその場でぐるぐるまわる。白兔は左右に居並ぶ修験者の間の小机の前にすわる。白兔は月の精で、月山権現の使令を象徴しているという。書立読が名を呼びあげると、左右から一人ずつ修験者が出て兔を間にはさんで小机の前にすわる。左方が扇で机をポンと叩くと兔はその方向に向かって両手をつく。右方が叩くと兔はその方向に手をつく。これが「兔の神事」である。このようにして五組めまで続く。五組めの時に本殿前で外に向かって法螺貝が吹かれる。この五人目の修験者は位上方と先途方の小聖である<sup>(175)</sup>。

修験者の験比べといえ、奈良県吉野郡吉野町の金峯山寺における蛙飛びも見ておかなければならないだろう。「吉野山金峯山の蓮華会は、毎月七月六日から八日にかけて蔵王堂を中心として行なわれる祭りである。その行事は高田市奥田の蓮池の蓮の花を蔵王堂や吉野山内、大峯山中の霊地に供える蓮華会と、一山の修験僧が、カエルにされた男をもとの人間にかえすカエルとびの二つの部分からなっ<sup>(176)</sup>ており、蛙飛びは後半部に相当する。マリア・ロドリゲスの報告を参照しておきたい。

この行事は、白河天皇の延久年間（一〇六九—一〇七三）、高慢な男が金峯山で修行中、蔵王権現の神力を侮る暴言をはいた。すると大鷲があらわれてこの男をさらい、山中の洞窟の中にとじこめてしまった。これを見た峰入修行中の山伏（竹林院の先祖ともいわれる）があわれにおもって男をカエルにかえて、吉野山につれもどした。そして蔵王堂で一山の修験僧が加持をして、このカエルをもとの人間にもどした。これにこりた男は敬虔な蔵王権現の信者となった、という故事ののっとして、カエルを人間にかえるものである。／蔵王堂前庭には、特設祭場が作られ、正面に金峯山寺住職（大導師）、向かって右に桜本坊住職、左側に竹林院住職が座り、周囲を修験者がとりかこむ。やがて人間が中に入ったぬいぐるみのカエルがあらわれ、大導師から懺悔文と九条錫杖、右側の桜本坊住職から慈悲呪、左側の竹林院住職から五大力尊の呪により加持を受ける。そして今一度正面の大導師のところへ進んで般若心経による加持を受ける。この時には他の一般修験者もこれに唱和する。ここで大導師のそばに控えていた脇僧がぬいぐるみのカエルの首をとり、中から人間があらわれるのである<sup>(177)</sup>。

出羽三山神社の松例祭と金峯山寺の蓮華会にも視線を行き届かせて、修験者の験競べにおける鳥飛び・兔の神事・蛙跳びを概観した。兔の神事のみならず蛙跳びでもぬいぐるみを使用されていた消息は、大矢が「なぜウサギとカエルなのだろう？」<sup>(178)</sup>という疑問を提示した上で、「鳥獣人物戯画」は擬人化の絵というより、ぬいぐるみを着た人物と見たほうがわかりやすい」と述べていたことを補強するものであろう。柳之御所遺跡で出土した墨描折敷に描かれた蛙は、毛越寺の延年における路舞が「蛙が跳ぶような感じがする」ことを念頭に置いたものであったかもしれない。また、記録こそ存在していないが、毛越寺において活動していた修験者の験競べにおいて用いられた蛙のぬいぐるみを描いたものであったと考えられなくもない。そして、その両者が合流した地点にこそ右手に扇、左手にススキを持つ蛙が誕生したと考えてみたい誘惑にかられてしまうのである。

もう一つだけ、「論舞の類例と外縁」という視座にふさわしい事例を紹介しておきたい。奈良県生駒市壱分町に鎮座する往馬坐伊古麻都比古神社（往馬大社）の火祭りにおいて、強い権限を持つベンズリという所役が登場して、ベンズリ舞という不可思議な舞を披露する。この舞はいかにも謎めいており、今日でもその正体が解明されていない。だが、私はベンズリ舞も論舞が変化したものだろうと考えている。松平齊光は臨場感あふれる筆致を駆使しながら、この「生駒祭」を民族誌的に記述しており、ベンズリとベンズリ舞についても報告している。

然し程無く、上下双方から四人の装束を着たものが立ち現はれた。これが「ベンズリ」と言ふもの

である。皆侍烏帽子を被つてゐるが、下組の四人は白の装束をつけ、赤鞘の刀をさして居り、上組の四人は黒の装束に黒鞘の刀を帯びてゐる。四人は先づ神殿に向つて一列横隊に並び、足を広げて踏みかまへ、両手を右上から左下へ流し、櫛を漕ぐ様な身振りを三度繰り返す。それから両手を腰にあて、体を右にひねると同時にさつと膝を曲げる。之を「ふり込み」と言つて三度行ふ。それから社殿を背にして同じ事をする。更に上下四人が左右に向ひ合つて行ひ、次には背中を向け合つて行ふ。それから左右入れ代つて同じ事を行ひ、終に輪になつてぐるぐる廻る。それから社殿を背にして再び一列横隊に並び、今度は左の袖を両手でもちあげ網で魚をすくふ様な手つきをし、タツと前進しながら終りに両手をあげてヤツと掬ひ上げる。それから又向きを代へ、神殿に向つて魚をすくふ。それから左右が相対して並び、双方の総代が出て挨拶をする。これが「ベンズリ舞」なのである。辨随と書くのださうで、祭全般について絶対権を持つ約である。殊に最後に挨拶した二人は、ベンズリ一頭と称し、上下夫々世襲の家柄である<sup>(179)</sup>。

また、伊藤高雄は「ベンズリは「お宮さんの年貢取り」ともいわれ、渡御祭以下の神事については神職よりも権限を持ち、ベンズリの機嫌を損ねたら祭りはできないという。なお、ベンズリは、俗にエビスクイの舞と呼ばれる舞を舞うが、元文三年の『生駒大宮略縁記』には、「御旅所の前ニ於て舞いあり上下氏子六人ッ、立会是を勤む」とみえ、かつてこの舞は十二人で舞っていたようだ。」<sup>(180)</sup>という。

俗ニベンズリのまいと云々 伊藤はベンズリ舞の芸態についてくわしく説明している。

ベンズリ舞とは、次のような舞である。①境内広場の高座寄りに上は北、下は南に一トウ～四トウまで高座側を向いて列東西に列し、二礼二拍手一拝する。②両手を前方で合わせ、ヨイショの掛声とともに左後方へ四回鉋掛のごとき所作をする。③今度は腰に手を当て、同様に腰を四回左にひねる。④つぎに馬場の方を向いて②③の所作を繰り返す。⑤上と下が背中を合わせて、同じく②③の所作を行なう。⑥上と下が向かい合わせで、同じく②③の所作を行なう。⑦上と下の位置を入れ代わり再び②～⑥の所作を繰り返すが、②の鉋掛と③の腰ひねりは三回ずつ行なう。⑧下の一トウベンズリを先頭に広場を円く時計回りに三回回る。この時、足を高くあげて地を踏みしめながら歩く。⑨両一トウを中心に上は北、下は南に高座側に一列横隊になって馬場の方を向き、右袖を持ってオーの掛声とともに袖ですくうような所作をして馬場の方へ走る。⑩今度は逆に馬場の側から左の袖を手を高座側へと走る。⑪終わると、両一トウが広場中央に進み、下は南、上は喜多で向かいあつて一礼して慰労の挨拶をかわす。／このベンズリ舞は、俗にエビスクイの舞（ドジョウスクイの舞とも）と呼ばれ、ジャコ（雑魚）捕りの様を表わしたものである。舞の所作には、説明が伴い、②の鉋掛のごとき所作は池の水を掻出す様、③の腰ひねりは、池の雑魚を追う様とも、乗った船が揺れる様子を表わすともいう。また、⑧は泥踏みと称し、海老を中へ追い込む所作とも、土の中の鰻探しとも伝え、最後の⑨⑩の海老（泥鰌）すくい、雑魚や海老などを残さずすくい取るのだと伝えられている<sup>(181)</sup>。

伊藤はこうしたベンズリ舞がエビスクイの舞ともドジョウスクイの舞とも呼ばれており、各々の所作に対しても釈義が付されていることを指摘している。論舞の比喩としてエビやドジョウは初見だが、これはエビやドジョウが見せる何らかの動作を連想させるというよりも、人間がエビやドジョウをすくう様子を連想させるためだろう。論舞の比喩として用いられる跳躍する動物のラインアップに加えるわけにもいかないだろうが、こうした比喩はどう理解したらいいのだろうか。鹿谷はこう述べている。

ベンズリの舞とは、上下それぞれ一列に並んで、片方の袖で他方の袖を掴んで斜め下に流す所作や、また両手を腰に当てて、左右に腰をひねる所作を向き合ったり背中合わせになったりして行ったり、全員が一列に並んで袖を採って掬うようにして東へまた西へ走るというものである。後のほう

の所作は、俗に「エビスクイの舞」とも呼ばれる。これら一連の所作は池の水を掻き出したり、海老やジャコやドジョウを掬う所作だと考えられている。このベンズリの舞は、順番は回数などに年々違いがあり、明確な所作は決めがたいが、左右に袖を振る所作や腰をひねる所作、さらに袖で掬い上げるような所作、また向き合ったり背中合わせになったりする事や途中境内を廻ることなどは共通している。これらの所作に対して周囲から「よう踏んどいてや」「ようアゼ踏んでや」などの声がかかる。袖を用いる所作やゆっくり地面を踏みしめるかのような所作が目されるとともに、池漁の豊かさや農耕に関わる所作とする見方があることにも関心が持たれる。ベンズリという呼称とともにその舞の芸能的位置づけには難しいものが伴うが、今後さらに検討する必要がある<sup>(182)</sup>。

鹿谷は明確な結論を提示していないが、ベンズリの舞に見られる所作が「池の水を掻き出したり、海老やジャコやドジョウを掬う所作」として解釈されていることを取り上げて、「池漁の豊かさや農耕に関わる所作とする見方があることにも関心が持たれる。」と述べており、漁撈や農耕にかかわるものとして理解しているようにも思われる。だが、ベンズリの舞も論舞が民俗化した結果であるとしたら、東山中の田楽における事例に言及しながら指摘した内容とも同じく、いわば事後的に意味化されたものであろう。

じっさい、鹿谷も「池漁の豊かさや農耕に関わる所作とする見方があることにも関心が持たれる。」という一方、「ベンズリという呼称とともにその舞の芸能的位置づけには難しいものが伴うが、今後さらに検討する必要がある。」とも述べている。ベンズリという呼称の由来はよくわからないが、芸能として位置づけるとしたら、前述してきた論舞の芸態とも共通する部分が少なからず見られる以上、ベンズリの舞がそもそも論舞だった可能性も十二分に考えられるのである。だが、これは鹿谷がいみじくも補足しているとおおり、今後も検討しなければならない課題であるといわなければならない。

## 10 おわりに

以上、本稿はとりわけ論舞に関する先行研究に依拠しながら行論を展開してきた。文字どおり「研究史的素描を通して」論述してきたわけである。その結果として、従来ほぼ考えられてこなかった「論舞の史料と意味」「論舞の芸態と位置」「論舞の呼称と性格」「論舞の諸相と特徴」「論舞の所作と民俗」「論舞の調査と研究」「論舞の比喩と役割」「論舞の類例と外縁」という八つの視座を提示することによって、論舞の輪郭を多少なりとも浮かび上がらせることができたと考えている。本稿の内容に沿って、あらためて論舞の特徴を列挙しておきたい。

- ①惣田楽が終わった後、余興的に演じられる。
- ②真草の二種類に分かれている。
- ③論舞のみならず呂舞・路舞・郎舞・朗舞とも表記される。
- ④入り舞とも呼ばれており、田楽のフィナーレとして演じられる。
- ⑤本来は烏帽子を着用するものだったらしい。
- ⑥特徴的な持ち物である扇にちなみ、扇の舞とも呼ばれる。
- ⑦跳躍する動物の比喩で語られる場合が多い。兎・烏・鶴・蛙があげられる。
- ⑧そもそも年少者が演じるものだが、数人もしくは全員が演じる場合も見られる。
- ⑨三角形に跳躍する所作が基本であり、楽器を置いてその周囲をまわったり扇であおいだりする場合も見られる。

⑩歌謡や所作が滑稽な性格を持っている。

だが、依然として解決していない大きな問題が二つ残されている。一つめは論舞という名称は何に由来するのか、二つめは論舞における真と草は何を意味するのか、という問題である。残念ながらどちらもよくわからないというのが実情だが、前者は音に由来している可能性を考えている。私はかつて田楽とも深くかかわる王の舞に関して、その名称が特異な音に由来していた可能性を指摘した。すなわち、「こうした仮説を支持する中世の史料が存在していること、そして今日でも「にょん」「りょうおん」「りょう」「じょう」等々の声によって囃す事例が存在していることは、王の舞という名称が「おう」に起因すると思われる特異な声に由来していた消息を暗示している」<sup>(183)</sup>と考えてみたわけである。

論舞という名称に関しても、似たような事情を想定することはできないだろうか。呂舞・路舞・郎舞・朗舞とも表記される以上、各々の字義よりもロン・ロ・ロウというような音こそが重要だったのかもしれない。だが、「可笑しくつくったもの」らしい「唐拍子歌」は「ゼンゼレゼイガ サンザラクンズルロヤ」や「ソソゾロロニ ソソゾロメニ カウコロナン」という歌謡にロという音が含まれているといっても、必ずしもロ・ロン・ロウというような音を強調しているわけでもないようである。論舞という名称の由来を探索しようとしても、有効な手がかりが見つからない現在、真相は依然として藪の中であるといわざるを得ないだろう。

一方、後者についていえば、論舞における真と草に接近する手がかりとして、中世芸能における真と草を概観しておきたい。これは一般に真行草として知られており、さまざまな表現のジャンルにおける三つの様式を示している。中村保雄は「真行草の三態は、一見異質な様式を統一的に理解しようとする、様式概念としての一つの原理になりうるという発想からみれば、わが国の中世美意識を把握するためには、たしかに大きな意義をもっている。ひとたび確立したこの様式は、その後それを消滅させることなく、むしろそれを存続させるための可能性を秘めて、展開してきたように思う。」<sup>(184)</sup>という。

また、古瀬昌史は中村の所説に依拠しながら日本の伝統芸能における真行草を概観した上で、真が「ある構造、型を現している。それは、各芸能の典型もしくは基本構造と考えられる。」という。また、行は「真と草の調停、もしくは真の構造に対して何らかの要素をずらす、減少させることで変化させる。」、草は「真の構造、型を踏まえてはいるが、それとは全く別の物として存在している。真の構造を現象させることで多義的な意味を含ませている。」<sup>(185)</sup>というのである。だが、中世芸能は概して真草を強調しており、その中間に行を位置づける場合が多い。

たとえば、金春禪鳳は『反故裏の書(一)』において、「一切の事に、真・草・行とてあり。行は中の心なり。常住のたゞずまいを真に心へ、がくや入を中に心へ、行に心をもち、まくをあぐるより草に心をもつ也。此草の心は、場をそさうにするにはあらず。常住の心真にてわざをよくする人は、場を心安くおもふといふ也。たとひさうにするとも、日比のたしなみつよくば、わるき所あるべからず。すくむ心なし。やす〜とする心にて、しよさいき〜とある也。是、肝要の心へ也。」という。そして、米倉利昭はこの部分を解説して、「真行草」ではなく、「真草行」であり。「行」の定義はあいまいである。「草」は真からみると「くづし」であり自由なところである。従って「草の心は、場をそさうにするにはあらず」という注記が生まれてくる。」<sup>(186)</sup>という。

また、金春禪鳳は『禪鳳雑談』において、「うたいのうちに、しん・さう・行あり。しんに行所、行にゆく所、さうにゆく所、しん、さうに也候て、さうがしんに也候事。いづくまでも大事にて候所しんとばかり心得候てわるく候。くわんじんの四日め、さう。座敷能とはさうに仕物にて候。」とも「四日めをば、さう・行・しんと仕候べく候也。座敷能は、たゞみとりあげなどし、ゑぼしとり、かみしもきるまでにて、入はなどよりもしあげ候がよく候。金春がりの能はさうにて候。」とも述べている。こ

こでも米倉の解説を見ておきたい。

草行真と運ぶべき時・場、そのやり方が述べられている。「勸進の四日目」について一言説明をさしはさむと、勸進能は禅竹の頃までは三日間であったが禅鳳頃から四日間となり江戸時代貞享の頃までは四日制が通例である。勸進能の四日目といえば、見物の側からいけば能に倦んだ頃であり、演者の側からいけば、めでたく演じおさむべき大事な日である。見物と演者とのずれをどう処理するかという問題の解決法が、格調高くまじめな「真」ではなく、くだけた「草」で行うという考え方である。但し、草のみで終るのではなく、草から真への筋道と解される。又、酒盛の多い座敷での能では、一座がくだけた雰囲気である。だから、場にふさわしく、くだけた姿の草からはじめて、行・草と進んでゆく考えである<sup>(187)</sup>。

一方、大蔵虎明は狂言の伝書として知られる『わらんべ草』の48段において、「狂言は能のくづし、真と草也。たとへば能は連歌、狂言は徘徊の如く俳言を入るゝ。されば狂言の躰は能也。躰・用・色と言て躰を用て色どる也。」という所見を書きつけている。米倉は「能と狂言の形態（風姿）の相違を真と草にたとえ、狂言は能のくづしと規定している。」<sup>(188)</sup>というのだが、こうした所説を念頭に置いた上で、あらためて論舞の真と草が何を意味するのかを検討してみたい。

植木は東山中における下狭川町の田楽について、「バタランバタラン、ピッピラ、鼓拝は一連の田楽躍りである。演者全員が輪になって躍りめぐるバタランバタランは惣躍りの一部、ピッピラは各地で烏飛びとよばれる所作、鼓拝は惣躍りののちにそれぞれの役の者が次々に出で見せる余興的演技に相当する。ともに田楽の芸態的特色をなす部分で、村々の祭礼が受容した田楽のあり方をうかがわせる。」<sup>(189)</sup>と述べていた。ピッピラと鼓拝はどちらも惣田楽の後に演じられるものであるが、植木がピッピラと鼓拝の関係をどう理解しているのか不明である。前者は「各地で烏飛びとよばれる所作」、後者は「惣躍りののちにそれぞれの役の者が次々に出で見せる余興的演技」に相当するといっているが、両者とも論舞の特徴を持っているということができはるはずである。

最新の現地調査に依拠した報告を見ておきたい。上田喜江はピッピラについて「「神飛び」とも呼ばれる。オドリコの二人が背中合わせになって両手を横にひろげ、笛に合わせて左回りに三角形を描くように三回跳び、四度目に元の位置に戻るように跳んで神前へ向き直り、一礼。ワリガシラの一人が笛を吹き、周囲のものは「ピッピラ ヒュー」と口で囃す。九回繰り返す。」、コハイ（鼓拝）について「太鼓と鼓を胸元で支え持った二人が横に並び、神前へ「ヨイヨイヨイ」と三回跳び、後方へ「ヨイヨイ」と二回とんで、元へ戻ることを九回繰り返す。その時「ヨイヨイヨイ」という掛け声がある。」<sup>(190)</sup>という。三角に跳ぶ動作と跳びと前後に跳ぶ動作の違いだろうか。同じく東山中における大保町の田楽でも三角跳びと横跳びが別々に存在している。本稿で縷々紹介してきた論舞の事例もはっきり分けることは難しいだろうが、そもそも二つの芸態が混在しているのかもしれない。

もちろん須川町でも大保町でも後者が前者の「くづし」として、余興的な性格を持つというわけでもなさそうなので、真と草に対応させることはむずかしそうである。だが、私は論舞の特徴として、最後に「歌謡や所作が滑稽な性格を持っている。」をあげておいた。そもそも論舞に「格調高くまじめな」真に相当する部分と「くだけた」草に相当する部分があった可能性は少なくないだろう。じっさい、前述した貴志の蛙跳びは滑稽な所作が生み出す祝祭的な雰囲気に満ちており、とりわけ草の論舞が滑稽な性格を持っていた可能性を示唆しているのである。

本稿は論舞に関する各種の情報を集成することに膨大な分量を費やしてきたにもかかわらず、最後に提示した二つの大きな問題に対して十分な解答を用意することができなかつた。また、本稿においてできるだけ多くの事例を網羅することを心がけたが、依然として漏れている事例も少なからず存在してい

るはずである。一方、論舞として扱うことがふさわしくない、いわば不適切な事例をも含めてしまっているかもしれない。だが、「論舞考」という表題を持つ本稿は、従来こうした試みがまったく存在しなかったという事情に鑑みて、いわば試金石として提示してみたものであった。本稿の冒頭において田楽研究における今後の課題として強調した、個々の演目に対する関心の必要性を認識する契機として、本稿が一定の役割をはたすことができたら幸いである。

## 注

- (1) 橋本裕之「神話の視覚化か視覚の神話化か—猿田彦と王の舞—」『万葉古代学研究年報』第18号、奈良県立万葉文化館、2020年。
- (2) 同「仕掛けとしての演劇空間—弥美神社の祭礼と芸能—」『王の舞の民俗学的研究』、ひつじ書房、1997年。
- (3) 同「動物化する芸能—柳之御所遺跡出土の「鳥獣人物戯画」墨描折敷に関連して—」『東北文化芸術研究』創刊号、東北文化芸術研究所、2013年。
- (4) 同「笛と高足駄——田楽法師の原像をめぐる——」『演技の精神史—中世芸能における言説と身体』、岩波書店、2003年、177頁。
- (5) 櫻井友梓・村田淳・鎌田勉・佐藤郁哉「柳之御所遺跡出土の墨画折敷（略報）」『平泉文化研究年報』第13号、岩手県教育委員会、2013年、75頁。
- (6) 同論文、76頁。
- (7) 山路興造「田楽の芸態—田楽躍芸態考—」京都府教育委員会編『京都の田楽調査報告書』、京都府教育委員会、1978年、189頁。
- (8) 藝能史研究会編『日本庶民文化史料集成』第2巻（田楽・猿楽）、三一書房、1974年、318頁。
- (9) 山路興造「宇都宮二荒山神社式年造宮芸能記録」『藝能史研究』第92号、藝能史研究会、1986年。
- (10) 本田安次「毛越寺の延年の舞」、毛越寺、1986年、16 - 17頁。
- (11) 神田より子「毛越寺の延年」宮家準編『山の祭りと芸能』上、平河出版社、1984年、228頁。
- (12) 山路興造「岩手県西磐井郡平泉町毛越寺の延年」網野善彦・大隅和雄・小沢昭一・服部幸雄・宮田登・山路興造編『大系日本歴史と芸能』第3巻（西方の春—修正会・修二会）、平凡社、1991年、193頁。
- (13) 新井恒易「陸中平泉 毛越寺の修正と芸能」『続中世芸能の研究—田楽を中心として』、新読書社、1974年、605 - 606頁。
- (14) 倉林正次「芸能と年齢階梯——中尊・毛越両寺の場合——」『國学院雑誌』第80巻第12号、國學院大學、1979年、50 - 51頁。
- (15) 新井恒易「総論」『中世芸能の研究』、新読書社、1970年、100 - 101頁。
- (16) 同「新野 伊豆神社の芸能」『中世芸能の研究』、380頁。
- (17) 三隅治雄「総説」中村浩・三隅治雄編『雪祭り』、東京堂出版、1969年、73 - 74頁。
- (18) 本田安次「語りと舞」中村浩・三隅治雄編『雪祭り』、152 - 153頁。
- (19) 新井恒易「田峯 高勝寺観音堂の芸能」『中世芸能の研究』、247 - 248頁。
- (20) 同「田峯 高勝寺観音堂の芸能」『中世芸能の研究』、249頁。
- (21) 同「田峯 高勝寺観音堂の芸能」『中世芸能の研究』、248 - 249頁。
- (22) 山本隆「鳳来寺田楽」『まつり』第6号、まつり同好会、1963年、94頁。
- (23) 同「鳳来寺の芸能」『中世芸能の研究』、162 - 163頁。
- (24) 同「大林 大日堂の芸能」『中世芸能の研究』、209頁。

- (25) 山路興造「新野雪祭りと宗教」五来重・桜井徳太郎・大島建彦・宮田登編『講座・日本の民俗宗教』6（宗教民俗芸能）、弘文堂、1979年、150頁。
- (26) 新井恒易「黒倉 黒倉神社の芸能」『中世芸能の研究』、272頁。
- (27) 同「古戸 清水観音堂の芸能一付 山寺薬師堂の芸能」『中世芸能の研究』、635頁。
- (28) 同「神沢 万福寺阿弥陀堂の芸能」『中世芸能の研究』、538頁。
- (29) 同「神沢 万福寺阿弥陀堂の芸能」『中世芸能の研究』、531頁。
- (30) 引佐町編『引佐町史 民俗芸能編』、引佐町、1995年、299頁。
- (31) 新井恒易「寺野 宝蔵寺観音堂の芸能」『中世芸能の研究』、209頁。
- (32) 那智田楽保存会編『那智田楽』、那智田楽保存会、1979年。
- (33) 新井恒易「紀伊熊野 那智神社の祭と芸能」『続中世芸能の研究—田楽を中心として—』、93頁。
- (34) 山路興造「宮座行事と芸能の現状—一年間を通じて—」上鴨川住吉神社神事舞調査団編『上鴨川住吉神社の神事舞』、兵庫県加東郡教育委員会、1981年、103頁。
- (35) 喜多慶治「郷愁を奏でる人々—田楽の縦横散歩—」『まつり』第6号、35頁。
- (36) 桐山宗吉『鴨川住吉の祭』、桐山宗吉、1959年、26頁。
- (37) 喜多慶治『兵庫県民俗芸能誌』、錦正社、1977年、49 - 50頁。
- (38) 同書、47頁。
- (39) 新井恒易「播磨上鴨川 住吉神社の祭と芸能」『続中世芸能の研究—田楽を中心として—』、201 - 202頁。
- (40) 喜多慶治、前掲書、751 - 752頁。
- (41) 桐山宗吉、前掲書、22 - 23頁。
- (42) 久下隆史「小野原荘の成立と中世の祭祀組織」『村落祭祀と芸能』、名著出版、1989年。
- (43) 同「小野原住吉神社の宮座」『村落祭祀と芸能』、61 - 62頁。
- (44) 山路興造「野中の田楽」京都府教育委員会編『京都の田楽調査報告書』、142 - 143頁。
- (45) 喜多慶治、前掲書、766 - 767頁。
- (46) 大森恵子「三田市の田楽躍—特に、芸態と宗教性を中心にして—」『宗教民俗研究』第10号、日本宗教民俗学研究会、2000年、34頁。
- (47) 久下隆史「田楽」三田市総務部市史編さん課編『三田市史』第9巻（民俗編）、三田市、2004年、684頁。
- (48) 同論文、684頁。
- (49) 大森恵子「10月17日 末東 天満神社 秋祭」三田市年中行事調査委員会編『さんだ風土記』4（広野）、三田市教育委員会、1997年、38頁。
- (50) 新井恒易「丹後野間 大宮の売神社の祭と芸能」『続中世芸能の研究—田楽を中心として—』、175頁。
- (51) 猿橋勝「大島の田楽・翁の舞」福井県教育委員会編『福井県の民俗芸能—福井県民俗芸能緊急調査報告書—』、福井県教育委員会、2003年、199 - 201頁。
- (52) 同論文、198頁。
- (53) 水原渭江「若狭大島における舞と音楽について」『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、304頁。
- (54) 宮武省三「筑前大宰府天満宮の秋祭と竹曲」『九州路の祭儀と民俗』、三元社、1943年。
- (55) 新井恒易「筑後大善寺 玉垂宮と美麗田楽」『続中世芸能の研究—田楽を中心として—』、327頁。
- (56) 梅野祥子「竹の曲」太宰府市史編さん委員会編『太宰府市史 民俗資料編』、太宰府市、1993年、977頁。
- (57) 喜多慶治、前掲論文、35・39頁。

- (58) 久下隆史「木津住吉神社の宮座」『村落祭祀と芸能』、145頁。
- (59) 山路興造「周辺地区の宮座と芸能」上鴨川住吉神社神事舞調査団編『上鴨川住吉神社の神事舞』、128頁。
- (60) 久下隆史「市原住吉神社の宮座」『村落祭祀と芸能』、108 - 109頁。
- (61) 同論文、109頁。
- (62) 同論文、113・116頁。
- (63) 同論文、116 - 117頁。
- (64) 植木行宣「大身のヤンゴ踊」京都府教育委員会編『京都の田楽調査報告書』、64頁。
- (65) 同論文、66 - 67頁。
- (66) 伊東久之「河辺の芸能」京都府教育委員会編『京都の田楽調査報告書』、128頁。
- (67) 同論文、128頁。
- (68) 橋本裕之「語られた起源—織田神社の祭礼と芸能—」『王の舞の民俗学的研究』、451 - 452頁。
- (69) 同論文、452頁。
- (70) 垣東敏博「若狭の王の舞と中世芸能」福井県教育委員会編『福井県の民俗芸能—福井県民俗芸能緊急調査報告書—』、17頁。
- (71) 同「神社の祭りを彩った芸能」美浜町誌編纂委員会編『わかさ美浜町誌』〈美浜の文化〉第4巻(舞う・踊る)、美浜町、2008年、23 - 24頁。
- (72) 新井恒易「越前大森 賀茂雷神社の祭と芸能」『続中世芸能の研究—田楽を中心として—』、402頁。
- (73) 同「石見大田 水上八幡宮の祭と芸能」『続中世芸能の研究—田楽を中心として—』、250頁
- (74) 同「出雲平田 多久神社の祭と芸能」『続中世芸能の研究—田楽を中心として—』、244 - 245頁
- (75) 同「隠岐美田 八幡宮の祭と芸能」『続中世芸能の研究—田楽を中心として—』、275頁。
- (76) 市場直次郎「肥前における田楽の伝承—川久保田楽を中心として—」『西日本民俗文化考説』、九州大学出版会、1988年。
- (77) 新井恒易「肥前川久保 白髭明神の祭と芸能」『続中世芸能の研究—田楽を中心として—』、339頁。
- (78) 入江宣子「高浜町小和田の田楽舞」『えちぜん・わかさ』第9号、福井民俗の会、1988年、38 - 39頁。
- (79) 新井恒易「畿内各国 展望」『続中世芸能の研究—田楽を中心として—』、29頁。
- (80) 奈良市教育委員会編『奈良市民俗芸能調査報告書—田楽・相撲・翁・御田・神楽—』、奈良市教育委員会、1990年。
- (81) 奈良県教育委員会編『奈良県の民俗芸能』1(奈良県民俗芸能緊急調査報告書)、奈良県教育委員会、2024年。
- (82) 樫村賢二「水間・八幡神社の田楽、馬駆け、スモウ」奈良県教育委員会編『奈良県の民俗芸能』1(奈良県民俗芸能緊急調査報告書)、230頁。
- (83) 西瀬英紀・岩坂七雄「狭川・九頭神社のバタランバタラン、ピッピラ、コハイ、タチハイ、スモウ、翁舞」奈良市教育委員会編『奈良市民俗芸能調査報告書—田楽・相撲・翁・御田・神楽—』、94 - 95頁。
- (84) 鹿谷勲「大和東山中の祭りと芸能—田楽芸を中心とした事例と考察—」植木行宣・樋口昭編『民俗文化分布圏論』、名著出版、1993年、149頁。
- (85) 同論文、177頁。
- (86) 同「阪原・長尾神社のジンパイとスモウ」奈良市教育委員会編『奈良市民俗芸能調査報告書—田楽・相撲・翁・御田・神楽—』、74 - 75頁。

- (87) 同「柳生・八坂神社のスモウの舞・ササラの舞・ヨーガの舞」奈良市教育委員会編『奈良市民俗芸能調査報告書―田楽・相撲・翁・御田・神楽―』、103頁。
- (88) 同「大和東山中の祭り」と芸能——田楽芸を中心とした事例と考察——」、156頁。
- (89) 西瀬英紀「邑地・水越神社のジンパイ、翁舞、スモウ」奈良市教育委員会編『奈良市民俗芸能調査報告書―田楽・相撲・翁・御田・神楽―』、45頁。
- (90) 鹿谷勲「大和東山中の祭り」と芸能——田楽芸を中心とした事例と考察——」、158頁。
- (91) 西瀬英紀「邑地・水越神社のジンパイ、翁舞、スモウ」奈良市教育委員会編『奈良市民俗芸能調査報告書―田楽・相撲・翁・御田・神楽―』、45 - 46頁。
- (92) 鹿谷勲「大柳生・夜支布山口神社のガクウチとスモウ」奈良市教育委員会編『奈良市民俗芸能調査報告書―田楽・相撲・翁・御田・神楽―』、84頁。
- (93) 同論文、84頁。
- (94) 浦西勉「大保・八坂神社のサンカクトビとヨコトビ」奈良市教育委員会編『奈良市民俗芸能調査報告書―田楽・相撲・翁・御田・神楽―』、55頁。
- (95) 鹿谷勲「大和東山中の祭り」と芸能——田楽芸を中心とした事例と考察——」、159 - 160頁。
- (96) 同論文、160頁。
- (97) 橋本裕之「丹生・丹生神社のヨコトビとスモウ」奈良市教育委員会編『奈良市民俗芸能調査報告書―田楽・相撲・翁・御田・神楽―』、62頁。
- (98) 同論文、65頁。
- (99) 水木直箭「民俗芸能」奈良市史編集審議会編『奈良市史』民俗編、吉川弘文館、1968年。
- (100) 鹿谷勲「大和東山中の祭り」と芸能——田楽芸を中心とした事例と考察——」、162頁。
- (101) 橋本裕之「丹生・丹生神社のヨコトビとスモウ」、64頁。
- (102) 同論文、64頁。
- (103) 同論文、65頁。
- (104) 同「水間・八幡神社のデンガク、スモウ、馬駈け」奈良市教育委員会編『奈良市民俗芸能調査報告書―田楽・相撲・翁・御田・神楽―』、37頁。
- (105) 同論文、41頁。
- (106) 鹿谷勲「大和東山中の祭り」と芸能——田楽芸を中心とした事例と考察——」、177頁。
- (107) 山添村年中行事編集委員会・山添村教育委員会編『やまぞえ双書』1（年中行事）、山添村、1993年、316頁。
- (108) 鹿谷勲「大和東山中の祭り」と芸能——田楽芸を中心とした事例と考察——」、170頁。
- (109) 同論文、186 - 188頁。
- (110) 橋本裕之「離脱のパフォーマンス——足・二足・高足——」『演技の精神史—中世芸能における言説と身体』、岩波書店、2003年、141 - 142頁。
- (111) 同論文、144頁。
- (112) 新井恒易「大和奈良 柳生四郷の祭と芸能」『続中世芸能の研究—田楽を中心として—』、67 - 68頁。
- (113) 岸田史生「大柳生・夜支布山口神社のガクウチとスモウ」奈良県教育委員会編『奈良県の民俗芸能』1（奈良県民俗芸能緊急調査報告書）、272頁。
- (114) 橋本裕之「王の舞の成立と展開」『王の舞の民俗学的研究』、44頁。
- (115) 同論文、45頁。
- (116) 同「王の舞の解釈学」『王の舞の民俗学的研究』、241 - 242頁。

- (117) 渡部圭一「大保・八坂神社ノサンカクトビトヨコトビ」奈良県教育委員会編『奈良県の民俗芸能』1(奈良県民俗芸能緊急調査報告書)、330 - 331頁。
- (118) 西瀬英紀「奈良県の翁舞・田楽・スモウー東山中の秋祭りに伝承される中世的芸能の様相一」奈良県教育委員会編『奈良県の民俗芸能』1(奈良県民俗芸能緊急調査報告書)、18 - 19頁。
- (119) 青盛透「東山中の神事と芸能の伝承基盤一近世の宮座文書を中心に一」奈良県教育委員会編『奈良県の民俗芸能』1(奈良県民俗芸能緊急調査報告書)、75頁。
- (120) 同論文、79頁。
- (121) 浦西勉「田楽一奈良市東山間の田楽成立の背景を中心に一」奈良市教育委員会編『奈良市民俗芸能調査報告書一田楽・相撲・翁・御田・神楽一』、71頁。
- (122) 同「奈良県の宮座と芸能一民俗芸能を保持する宮座の年齢階梯一」奈良県教育委員会編『奈良県の民俗芸能』1(奈良県民俗芸能緊急調査報告書)、100頁。
- (123) 新井恒易「越前水海 鷯甘神社の祭と芸能」『続中世芸能の研究一田楽を中心として一』、436 - 437頁。
- (124) 金田久璋「福井県の田遊び・田楽」福井県教育委員会編『福井県の民俗芸能一福井県民俗芸能緊急調査報告書一』、12頁。
- (125) 新井恒易「丹波檜原 川上神社の祭と芸能」『続中世芸能の研究一田楽を中心として一』、118頁。
- (126) 山路興造「檜原の田楽」京都府教育委員会編『京都の田楽調査報告書』、36頁。
- (127) 新井恒易「丹波檜原 川上神社の祭と芸能」『続中世芸能の研究一田楽を中心として一』、120頁。
- (128) 植木行宣「田楽の分布と特色」京都府教育委員会編『京都の田楽調査報告書』、12 - 13頁。
- (129) 同「天座の芸能」京都府教育委員会編『京都の田楽調査報告書』、96頁。
- (130) 同論文、97頁。
- (131) 同論文、98頁。
- (132) 同論文、98頁。
- (133) 新井恒易「丹波上野条 御勝八幡宮の祭と芸能」『続中世芸能の研究一田楽を中心として一』、150頁。
- (134) 同「東京王子 王子神社の祭と芸能」『続中世芸能の研究一田楽を中心として一』、508頁。
- (135) 同論文、514頁。
- (136) 王子田楽調査会編『王子田楽総合調査報告書』、東京都北区教育委員会社会教育課、1988年。
- (137) 北区飛鳥山博物館編『北区飛鳥山博物館特別展 田楽展 王子田楽の世界』、東京都北区教育委員会、2001年。
- (138) 伊東久之「北原の烏田楽」京都府教育委員会編『京都の田楽調査報告書』、119 - 120頁。
- (139) 同論文、120 - 122頁。
- (140) 新井恒易「丹波北原 熊野神社の祭と芸能」『続中世芸能の研究一田楽を中心として一』、162頁。
- (141) 大森恵子「10月17日 末東 天満神社 秋祭」、38頁。
- (142) 早栗佐知子「10月10日 西野上 天満神社 秋祭」三田市年中行事調査委員会編『さんだ風土記』4(広野)、34頁。
- (143) 久下隆史「田楽」、684頁。
- (144) 大森恵子「三田市の田楽躍一特に、芸態と宗教性を中心にして一」、31 - 32頁。
- (145) 喜多慶治、前掲書、759頁。
- (146) 兵庫縣神職會編『兵庫縣神社誌』上巻、臨川書店、1937年、800頁。
- (147) 山路興造「周辺地区の宮座と芸能」上鴨川住吉神社神事舞調査団編『上鴨川住吉神社の神事舞』、

- 131 - 132 頁。
- (148) 同論文、131 頁。
- (149) 久下隆史「田楽」、690 - 691 頁。
- (150) 同論文、691 頁。
- (151) 山路興造「三田市域の民俗芸能」『宗教民俗芸能研究』第 10 号、12 頁。
- (152) 大森恵子「三田市の田楽躍一特に、芸能と宗教性を中心にして一」、28 頁。
- (153) 喜多慶治、前掲書、756 頁。
- (154) 大森恵子「三田市の田楽躍一特に、芸能と宗教性を中心にして一」、31 頁。
- (155) 武本俊文『北摂・三田 写真ガイド ホーホー踊りの郷』、六甲タイムス社、1983 年。
- (156) 三田市総務部市史編さん課編『三田市史』第 9 卷（民俗編）。
- (157) 三田市年中行事調査委員会編『さんだ風土記』1（三田・三輪）・2（高平）・3（小野）・4（広野）・5（本庄）・6（藍）・別冊、三田市教育委員会、1994～1998 年、三田市年中行事調査委員会編『さんだ風土記研究』、三田市教育委員会、2000 年。
- (158) 三田市教育委員会編『わがまちさんだ でんがくマップ—ふるさとの民俗芸能—』、三田市教育委員会、1996 年。
- (159) 武本俊文、前掲書、158 頁。
- (160) 久下隆史「田楽」、688 頁。
- (161) 桐山宗吉、前掲書、62 頁。
- (162) 久下隆史「小野原住吉神社の宮座」『村落祭祀と芸能』、59 頁。
- (163) 同論文、41 頁。
- (164) 同「中世丹波の田楽」『村落祭祀と芸能』、331 頁。
- (165) 同「田楽の呪術的機能」『村落祭祀と芸能』、292 頁。
- (166) 同論文、297 頁。
- (167) 同論文、297 頁。
- (168) 同論文、298 頁。
- (169) 大森恵子「三田市の田楽躍一特に、芸能と宗教性を中心にして一」、37 - 38 頁。
- (170) 山路興造「修験の延年芸能」『中世芸能の底流』、岩田書院、2010 年、368 頁。
- (171) 神田より子「羽黒修験の峰入り」宮家準編『山の祭りと芸能』上、80 頁。
- (172) 牛尾三千夫「隠岐島の田楽と庭の舞について」『鳥根県文化財調査報告』第 6 集、鳥根県教育委員会、1970 年、72 頁。
- (173) 松浦静麿「美田八幡宮の田楽祭り」『民俗芸術』第 2 卷第 12 号、民俗芸術の会、1929 年、6 頁。
- (174) 大矢邦宣「小さなカエル絵の大きな意義——「鳥獣人物戯画」墨描折敷を推理する」『図説平泉—浄土をめざしたみちのくの都—』、河出書房新社、2013 年、122 頁。
- (175) 神田より子「羽黒修験の峰入り」、80 頁。
- (176) 福島邦夫+マリア・ロドリゲス「吉野山の祭りと芸能」宮家準編『山の祭りと芸能』上、142 頁。
- (177) 同論文、144 頁。
- (178) 大矢邦宣、前掲論文、122 頁。
- (179) 松平齊光「生駒祭」『祭』、日光書院、1943 年、408 - 409 頁。
- (180) 伊藤高雄「往馬大社の火祭り」桜井満・伊藤高雄編『生駒谷の祭りと伝承—古典と民俗学叢書 14—』、桜楓社、1991 年、31 頁。

- (181) 同論文、42 - 43 頁。
- (182) 鹿谷勲「例祭」生駒市教育委員会編『生駒の祭礼』、生駒市教育委員会、2005年、62 - 63 頁。
- (183) 橋本裕之「面模ノ下ニテ鼻ヲシカムル事——声を伴う王の舞」『王の舞の演劇学的研究』、臨川書店、2017年、85 頁。
- (184) 中村保雄「真行草の世界」藝芸能史研究会編『日本芸能史』第3巻(中世)、法政大学出版局、1983年、312 頁。
- (185) 古瀬昌史「日本の伝統芸能における型論—真・行・草—」『大阪市立大学大学院都市系専攻修士論文梗概集 2003』、大阪市立大学大学院工学研究科都市系専攻、2004年、頁不明。
- (186) 米倉利昭「わらんべ草にみえる真行草理論の特徴」『わらんべ草(狂言昔語抄)研究』、風間書房、1973年、433 頁。
- (187) 同論文、435 頁。
- (188) 同論文、439 頁。
- (189) 植木行宣「奈良県の民俗芸能」奈良県教育委員会編『奈良県の民俗芸能』1(奈良県民俗芸能緊急調査報告書)、7 頁。
- (190) 上田喜江「狭川・九頭神社のバタランバタラン、ピッピラ、コハイ、タチハイ、スモウ、翁舞」奈良県教育委員会編『奈良県の民俗芸能』1(奈良県民俗芸能緊急調査報告書)、234 頁。