

## 序章

### 1. 研究の目的

「舞う神考」というタイトルは古井戸先生からいただいた。最初は「舞う神と舞わぬ神の研究」というタイトルで先生にご指導を賜ったが、「舞う神考」がシンプルで、多少ロマンチックなタイトルではあるが、拙論の趣旨にもあうことでそのようなタイトルにした。最初は學位論文のタイトルとしては相応しくないかもという気持ちもあつたが、一応そのようなタイトルをつけてみるとそれ以上ないような気がして、大変有難い気持ちとともにすっかり気に入った。

日本には八百万の神がいるといわれている。もちろん、算術的な数ではなく、あらゆる物事には精霊が宿っているというアニミズムの思想から生じたことはいまでもない。民俗芸能はそれらの神々が祭られる場で行なわれるのが常である。

韓国では八万八千の神といわれている。同じく多神的な観念をあらわしている。それらの神々が民俗芸能のなかではいかに表象されるのか。顕現される方式はあるのだろうか。もし決まった方式があるとしたら、如何なる方式であろうか。また、すべての神々が同じ顕現方式であられるのか。または神々によって異なるのか。

結論を先に言うなら、祭りの場で登場する様々な神霊も人間界と同様に高低があると考えられる。即ち、大きな神と小さな神（精霊、スピリット）（注1）が存在する。またそれらの神霊が姿を現す方式も一様ではない。神霊の世界でも尊卑が見られる。すなわち、さまざまな神のなかでも、具体的な方法で表現される神がいる反面、曖昧で、具体的に表現されない神がいる。例えば、神楽によく見られる岩戸神話には多くの神々が登場するが、主神である天照大神は表に登場しないのが常である。

勿論、今日においては多少演出を加えて鏡を手にして、または鏡を付けた宝冠を被って岩戸から登場し、簡単ではあるが舞う所作が見られる。しかし、あくまでも舞の中心はアメノウズメノミコト（天鈿女命・天宇受売命）である。即ち、天照大神は岩戸前での祭儀の主神であるが、行事の中心は職能神であるアメノウズメノミコトである。

祭礼の場で神事の主な対象は尊位神であるが、芸能の中心的な存在は職能神であり、鎮魂されるべき精霊、モノ達である。折口信夫の芸能論を継承した池田弥三郎は神と対立する精霊は神の零落した姿であり、マレビトの分裂から発生したと前提し、祭りの中の芸能は多く精霊の資格のものによって行なっている(注2)という。この指摘は大変示唆的である。

また、小笠原恭子はマナブ(ものまね)について論じた論考のなかで、至高尊貴なる存在をこの眼で確認することを畏れ、拒否する発想のもとにおかれていて、人々が変身し得る「神」は小単位の共同体の祖先神もしくはその仲介者の範囲に限定されていたとみるべきであろう(注3)と言及している。尊位神に対しては表象すること自体が、神への尊敬心が稀薄化されるという発想があったと考えられる。

野村伸一は韓国や中国、台湾などの仮面戯に登場する精霊(モノ)について注目し、芸能の中心的存在は、尊い神より招かれぬ客(モノ)であると指摘している。(注4)

すなわち、祭りに登場する多種多様な神々の中では、舞う神がある一方、舞わぬ神が並存していることである。拙稿のタイトルである「舞う神考」の「舞う」ということは、舞、踊の舞のみではなく、具体的に表現され、その神の姿を表現する方式を「舞う」という言葉であらわしている。舞うというのは、神の姿で舞うのはいうまでもなく、仮面を付けて登場して行なうさまざまな所作をも広義の「舞う」として捉えることにする。

民俗の研究というのはどういうことであろうか。柳田国男、折口信夫という大巨匠により始められたといっても過言ではなからう。柳田国男が明治四十三年郷土会を主宰することから日本民俗学が出発点に立ったのである。その後、多くの先学者、または各地方の在野の学者たちにより民俗資料の収集と整理がなされ、膨大の量に至っている。しかし、それから一世紀が経とうとしている今日においても、資料の報告、整理に多くの力が注がれている。民俗芸能研究においてフィールドワークはいかに強調しても言い過ぎることはないだろう。しかし、柳田国男がいったように、後輩たちに託した民俗学の普遍性、世界性(注5)が、今日いかなる方向に向いているかと思うと、それほど進んでいないのも事実である。

折口は芸能史論として、民俗芸能研究の先達の役割を果たしてきた。いまでも、折口の芸能史論を等閑視しては民俗芸能の研究は進められないのも事実である。特に折口から始まった民俗芸能の研究は大きく二つの流れがある。即ち、国学院、慶応の折口とその弟子たちによる民俗学的な研究と早稲田を中心に小寺融吉、本田安次、郡司正勝などにつらなる芸術学(美学)

としての研究である。民俗学的な研究といっても、国学院の場合は国学を背景に、慶応の場合は文学を背景にしている点で多少異なる。

民俗芸能の研究は学問になるだろうかという問いは筆者が長く悩まされた問題である。民俗芸能の研究は国文学、歴史学、民俗学、宗教学、芸術学、などさまざまな分野の関心の対象になっていくが、それを一つの学問としてとらえることが可能であろうか。本稿はその一つの方法として演劇学として捉えようとしている。言い換えれば演劇人類学とでもいえるだろうか。演劇の概念を捉える場合、大きく二つの方向がある。一つは、演劇は西洋の演劇の概念として、二つの物事の戦い、即ち葛藤の構造で捉えようとする概念である。二人の人物が戦い、葛藤する人間を描き出すのが演劇の本質とも言われているのである。近現代に入るとそれが心理的な葛藤の方に移される傾向が見られる。もう一つの演劇の捉え方は内容というよりは、役者があたる役柄に扮するということに焦点を当てた概念化である。アフリカなどの祭りや、東洋における祭儀に、扮するという行為を演劇として捉えようとする流れである。祭儀を司る者が神霊に扮して、神霊の役割を演じることを広義の演劇として捉えようとする動きである。勿論、祭儀に行なわれる善神と悪神の戦いを見せる部分も少なくないが、むしろ、その善神、悪神に扮するところに演劇としての性格が強調されるのである。日本と韓国の祭儀、特に日本の神楽と韓国の巫俗儀礼のなかで見られる芸能的な要素を取り上げ、それを演劇学の方面からアプローチし、芸能の本質論を試みるのが本稿の狙いである。

## 2. 研究方法

民俗芸能学という学問は成り立つかという大きな問題に逢着する。民俗芸能は単なる他の学問の補助資料に過ぎないのだろうか。芸能はまず芸能の調査から始まらないと、その姿が見えないといえる。

芸能研究は芸能史研究からなると折口は指摘している。また、芸能は芸能の「態」の字の下の心を除外したものととして字源的に説明されている。芸能は瞬間に消えてゆく時間的なものなので、実際具体的な芸能を文献から掘り出すには限界がある。そこで芸能史は民俗学にならなければいけないという考え方が生れてくるのである。

芸能史研究では、芸能に関する文献が少ない分野に民俗芸能を説得力ある資料として採用している。また逆に、地方伝承に

関する研究では、中央に残された文献資料を使ってその伝播や変容の歴史を具体的に明らか(注6)にする方法がとられている。しかし、芸能の研究は歴史ではなく芸能から始まらないとその姿がみえない。単なる並列式の記述に過ぎなくなる。民俗芸能を歴史の通時的なものとして捉えることにして、文献資料をそれに補う方法が最も望ましい。しかし、筆者にとっては、いままで多く報告されている資料を読み、理解することが限界にあるということ認めざるをえない。

本稿は今までに報告された資料を中心に、確認が必要な場合のみ、フィールドワークという方法を選ぶことにした。本稿で、使われている資料は殆ど、先学が既に整理したものである。韓国の資料についても、多少のフィールドワークしたものもあるが、基本的にはすでに調査された報告を利用している。筆者の能力の問題もあるが、既存の報告を利用することによってより客観性を求める狙いがあったからである。

ここで、一つ断っておきたいのは、日本と韓国の資料を区分しないで使うことである。その根拠としては、まず、民俗というコンテキストのなかで育まれた多種多様な芸能は深い信仰を背景にしているということである。芸能というのは常により新しく、より珍しいものを取り入れ、見物人に見せるという行為に他ならない。しかし、信仰を基底にしている点で、民俗芸能はそれ程変わりなく、保守性を保ってきたといえる。日本と韓国は漢字文化圏という同一文化圏のなかでも、中国の漢族とは異なる種族である。最近の報告であるが、日本の静岡県周辺に住んでいる人々のミトコンドリア DNA の調査結果、マレイシア、ベトナムなどの東南アジアの住民、中国の漢族は勿論、日本のアイヌ族、琉球族よりは、韓国ソウルに住んでいる住民に最も近い種族であるという結果で驚いたことがある。言語学的にも日本語と韓国語は最も近い語族に属する。それから、日本と韓国は同じ漢字文化圏に属しながら、漢字を輸入して変容させながら用いた点など、その共通性は他に例がないほどである。日本の『万葉集』の解説に韓国の古代語が大変有効であることはよく言われている。一方、沖縄は日本の心の故郷であり、昔ながらの日本芸能の宝庫であると言われている。日本本島ではすでになくなつた、或いは、解釈できない部分を沖縄の民俗的事象を手がかりにして探ろうとしてきたことも事実である。しかし、民俗的な側面からは沖縄は日本本島のそれとは相当離れているし、歴史的な側面からも日本化されるまでには相当時間が所要されたと思われる。にもかかわらず沖縄の文化を日本文化の源流または、それに準じるものとして扱われ、注目を浴びてきた。

民俗的な側面のみを取り上げるとしたら、沖縄やアイヌの民俗より最も近いのが韓国の民俗と思われる。日本と同じように、

韓国も西洋の風にさらされて、伝統文化が崩れ落ちて、わずかにその形骸がのこされている状況に置かれている。韓国の民俗、韓国の文化を探るには、日本のそれが大變参考になるに違いない。それは日本においても事情は同じであると思われる。拙稿は以上のような理由で、日本の民俗芸能と韓国の民俗芸能を同一線上で扱うことにしたのである。勿論、両国は歴史が異なり、地理的な環境も異なるので、民俗というコンテキストの中でも詳細な部分に入ると相当異なる。拙稿は文化の源流を求めたための比較ではなく、両国の民俗事象から共通の思想を探りだし、両国の民俗芸能に見られる共通性を求めることによって、今まで曖昧化になっていた民俗芸能の事象がよりはっきり見えるのではないかという意味での比較研究である。

民俗芸能は長い間時代の流れの中でさまざまな要素が積み重なって成立している。その本来の姿をさぐるのが相当難しいのである。民俗芸能が信仰を基礎にして伝承されているので、その信仰性の働きによって、出来る限り過去のままとを伝承しなければいけないという保守的な思想が込められている。しかし、世の中のすべてが時代によって変わってきたように民俗芸能も変遷してきたと思われる。しかし、何処まで変わって何処が昔のまま伝承されているかを穿鑿するのは大變難しい。同一の芸能のなかでも、たやすく変わる部分と、そうではなく根強く生きつづけた部分があることが想定できる。しかし、時代的、社会政治的変化、伝承者の思想等の様々な要因によって、さらには偶然によって民俗芸能が変わるのは当然有りうることである。必ずしも、規則的な変化の基準があるわけではないので、民俗芸能の時代的穿鑿が推測、あるいは直感がはさまれる余地があるし、その働きの重要な役割を果たすのも、時代と時代の繋ぎを償う有効な手がかりになることは確かであろう。歴史学のほうでは、物理的な証拠がなければ認められないというきらいがあるといわれる。だからといって民俗的な資料を見捨てるわけにはいかない。むしろ、民俗芸能は人間が作り上げた所産であり、時代の積み重ねで出来あがったものなので、ある時は物理的な資料よりは、人間の直感あるいは、想像力が大きな働きを果たしてきたことも無視できないだろう。

### 3. 本稿の構成

祭りという概念も時代によって変容している。マツリの語は韓国語のマジ(迎える)と同源から発したという説がある。韓国の古代国家である夫餘では迎鼓という祭りが、高句麗の東盟、東濊の舞天、三韓の農耕儀禮と同じく收穫感謝祭が行なわれ

た。『三国志』「魏志東夷伝」と『後漢書』にその記録が見える。殷曆正月に天を祭る国中大会を開き、連日飲食歌舞した。その名を「迎鼓」といい、その時には刑罰と投獄を中止し、囚人を解放したという。(注7)「迎鼓」というのはマジグツ、神を迎えて音楽が奏されたことが文字からも推察することができる。現在日本の祭りも神迎え・神遊び・神送りから構成されているし、そのなかでも、神迎えが最も大きな比重を占めているところからも神を迎えることがいかに大事されていることがわかる。最近では温泉祭り、商店会で新装記念祭り、百貨店の特別セール祭りなどにもマツリという言葉が用いられているが、それらは神霊抜き祭りであり、騒ぎ立てるといふ特徴を拡大解釈したにほかならない。それらはイベントという用語がふさわしいと思われる。本稿ではそのような現代風のイベントの祭りは除外する。祭りは神を迎えて(マジ)人間との接触をして、最後には送るといふシステムになっている。上にも述べたように韓国にも日本にも伝統的な祭りには大勢の神々が登場する。しかし、それらの神々が登場するには神の種類によって異なる。本稿の結論を先に言うならば、折口信夫がいうように祭りには小さな神も登場するし、大きな神も登場する。しかし、それらの神々は登場する仕組みも異なることがわかる。舞を伴って登場する神がある反面、舞なしで登場する神も存在する。すなわち、舞う神と舞わぬ神に分類することが出来ると思われる。それらの神に携わる人々も異なっている。舞う神、小さな神は男性が中心で、男巫(覡)が担う傾向があり、大きな神、舞わぬ神は巫女(巫)が担う傾向が見られる。また、仮面のように祭りに登場する神の顕現の手段も神々それぞれ異なることがわかる。すなわち、祭りのなかで、主神など尊い神は神職や巫女など専門職が担当し、低位の神、精霊たちは氏子などの一般人が担当する傾向が見られる。祭りのなかで芸能と称される部分は小さな神、賤しい神、舞う神が中心になっている。勿論、現在民俗というコンテキストのなかで神事芸能、芸能神事というようになったのは、祭儀の歴史的な変遷を考慮しなければならない。本来神事だけのものに後から猿楽のような芸能を取り入れて祭儀を華麗、拡大させたという歴史的な事実も無視できない。しかし、舞う神と舞わぬ神の存在、舞う者と舞わせる者の分離という内在的な背景があったからこそ、芸能史的な変容が生じたと思われる。本稿のタイトルを「舞う神考」としたのは以上の理由からである。芸能として祭り、祭りとして芸能の位相を確認する作業の一環である。見えない存在である神々が祭りの現場で如何に表象されるか、所謂神の顕現の仕組みこそ芸能の原点があると思われる。

本稿は四部構成になっている。第I部は「芸能から祭儀へ」、第II部は「舞う神と舞わぬ神」、第III部は「神の顕現」、第IV

部は「舞うものと舞わせるもの」である。第一部は一般的「祭儀から芸能へ」という言説は芸能史や演劇史などの初頭によくみかける。それは芸能の始発点を探る起源論として、また芸能の本質を求める原論的研究として使われてきた。しかし、實際民俗のコンテキストのなかでは「祭儀から芸能へ」という一方的な流れだけではなく、その逆の方向がありうることも十分考えられる。ここで課題にしたいのは、祭儀とはなにか、芸能とはなにかという用語概念である。この部は本稿で用いる用語の概念を定義する上で、「芸能から祭儀へ」という逆の方向がいかなる形で展開されてきたかを論じる。芸能と祭儀は同一次元の概念ではないことから、言霊信仰に見られる、言語が祭儀の祝詞になること、翁三番叟が民俗のコンテキストのなかで、祭儀化される過程を想定したのである。また、昭和一五年皇紀二千六百年を記念して、昭和天皇の作詞に多忠朝が作曲、振り付けした「浦安の舞」は当初から祭儀に用いるために制作されたものであるが、年月が経つにつれて祭儀の一部として定着する過程を見ることが出来る。戦前（太平洋戦争の前年度）という時代的な背景の中で一斉に始まった「浦安の舞」も戦後には中止になったり廃止になったりしたが、最近復活する場合も多くなっている。祭儀として定着する過程として「浦安の舞」を取り上げた。

第二章では神楽の原型といわれる宮廷の御神楽の成立に重要な影響を与えたという園韓神祭と鎮魂祭を韓国の巫俗儀礼と比較しつつ、儀礼の次第の意味を探ってみた。宮廷の御神楽は大嘗祭における清署堂の御神楽（琴歌神宴）、賀茂臨時祭の還立の御神楽、鎮魂祭、平安宮の中に祭られる園韓神を祭る園韓神祭など、さまざまな要素が統合整理され、今日にいたっているが、恒例化される承保年間（一〇七四〜七七）以前には琴歌神宴や還立の御神楽の言葉が示すように、祭儀の後に行なわれる宴の性格があることから「宴から祭儀へ」という意味で第一部に位置付けた。

第二部は祭り、特に神楽に登場する神々の性格を捉えてその顕現の方法が異なることに注目して、第三章では巫者による神がかり、修験道の神がかり、それから神楽の神がかりに分けて神がかりの諸相を述べる。祭儀の尊位の主神を中心に舞わぬ神についての論及である。第四章では、日韓両国の神観念を探る方法として、また神楽の鎮魂の問題と絡んでいる神格化の前段階ともいえる死霊と関わる芸能について言及する。今日日本においては、葬儀に芸能が行なわれる例はほとんど見られなくなっている。わずかでありながら死の直後に行なわれる神楽と、死後年月が経って行なわれる神楽に分けて述べる。それによって、鎮魂の概念がより明らかにされるのではないかと思われる。それから韓国の巫俗儀礼、特に死霊祭を中心に神々の顕現方

式を捉え、さらに神楽と葬送儀礼の関連性を用いられる小道具を通して述べる。第五章では神の顕現方式のなかで、特に神が外から訪れる、神の道行を祭儀のなかで、いかに具体的に表象されているかを演劇人類学的な立場からアプローチする。第三部は祭りの対象である神霊には、人間側から一方的に舞（芸能）を奉納する神と、仮面や寸劇などのようにより具体的に表象される神々に分類して、それぞれの特徴を検討する。第二部が主に尊位の主神、即ち舞わぬ神に対しての記述であるとしたら、第三部は低位の職能神、鎮魂すべきモノ達、即ち舞う神についての論及である。第六章は神楽を含め、芸能が葬送儀礼の一部として行なわれていることから、芸能の鎮魂機能説に基づいた論及である。鎮魂の対象として現れてくる神霊の姿を芸能から追及する。神のなかでも、特に女神の特徴をふれながら、殺される神は民俗のコンテキストのなかでいかに表現されているかを述べる。第七章では具体的に表象される神霊の姿を「尻振り舞」という芸能をとりあげる。第八章は日本の霜月神楽と韓国巫俗儀礼の二元的な構造を検討し、神がかりに登場する尊位的な神よりは、悪霊、精霊、デモンなど、いわゆる招かれぬ神がむしろ、芸能の中心的存在であることを指摘した。即ち、祭儀の主な対象になる尊位的な神は具体的に表現されない傾向がある反面、その眷属神、下級神は仮面や寸劇などを通して具体的に登場する傾向が見られる。第二部と第三部では祭儀に登場する神々について述べたが、第四部には祭儀を担う立場からのアプローチである。すなわち、祭儀を担当する人間側からの追及である。尊貴な神々は神がかりやそれに準じる方式で厳かに行なわれるが、それは主に、専門的な宗教者（神主、巫女）などによって執行される。一方、眷属神、下級神、または招かれぬ神々は、主神に比べて非専門職の役目になる。祭儀の主神は神がかり、または、人間側からの一方的な祈りで、人間の手が届かない所に存在するという傾向と一致している。下級神は人間の世界において、人間とのやり取りが行なわれるなど、人間臭い、人間に親しい存在として登場するのである。これらの現象は日本のみならず、韓国においても同一な傾向が見られる。特に韓国の法者ともいえる男巫（フアレンイ（花郎）、法師）の個人的なライフストーリーを含めて、実際、巫儀の現場での役割について述べ、祭場における芸能は主に彼らによって行なわれる傾向があることを指摘する。

最後の第十章では日本芸能の原理とも言われるモドキ論について述べる。民俗芸能の上で見られる事例を、真似するモドキ、ワキとしてのモドキ、道化役としてのモドキの三つに分類し、それらの特徴を検討する。特に新野雪祭りや、西浦田楽などに見られるモドキを舞楽の番舞体制と対比させ、民俗芸能に見られる対立的な両部体制との関連性を問題提起した。モドキは規

範（本物：シテ）の高貴性に対して民衆的な味方を披露する役割を担ってきたと思われる。即ち、祭儀において最も肝心な部分にはシテに任せて、それを批判したり、新たに解説したりするワキとして、言いかえれば、舞う者に対する舞わせる者として捉えることができる。

祭儀は神がかりという方式を通して巫女（者）による託宣を得るのが主な目的であろう。神がかりが行なわれなくなると祭儀の仕組みも変わり、その担当者も変わってくるのである。主な担い手であった巫者から司霊者へ移る傾向が見られるのもその一つであろう。さらに、司霊者が祭儀の主担い手になると、神がかりという方式よりは一方的な祈禱の外に、悪霊の強制的鎮魂の方式に変わってくるのである。（注8）舞う神こそ、芸能の中心的存在であり、舞う者よりは舞わせる者によって芸能が進まれてきたことを述べる。

## 注

- 注1) 折口信夫「巫女と遊女と」『折口信夫全集』二二巻 頁一九〇、神社に於いて主座の神が大神であり、そこに配合せられている小さな神が末社である。
- 注2) 池田弥三郎「まつりの中の芸能」『民俗芸能—伝統と現代』伝統芸術の会編 学芸書林 一九六九年 頁九六
- 注3) 小笠原恭子『芸能の視座—日本芸能の発想』桜楓社 一九八四年 頁二二
- 注4) 野村伸一「はじめの仮面戯」『仮面と巫俗の研究—日本と韓国』鈴木正崇・野村伸一編 第一書房 一九九九年、柳田国男『日本の祭』弘文堂書房 一九四二年
- 注5) 柳田国男『日本の祭』弘文堂書房 一九四二年
- 注6) 山路興造の解説 五来重『芸能の起源』角川書店 一九九五年 頁一八七
- 注7) 『三國志』「魏志東夷伝」以殷正月祭天 國中大會 連日飲食歌舞 名曰迎鼓 於是時 斷刑獄解囚徒
- 注8) 岩田勝『神楽源流考』名著出版 一九八三年、『神楽新考』名著出版 一九九二年