

第I部：芸能から祭儀へ

第一章：芸能から祭儀へ

1. はじめに

演劇史をはじめ、芸術史を言及する概論書は必ずといっていいほど祭儀起源論から書き始めている。(注1)年月の順を追って事実を記す編年体的な演劇史の初頭にその起源を述べるのは当然であるが、そのほかに演劇の本質論として起源論が問われている。演劇、または芸能という用語がなかった時代にそれに準じる事象を探索し、類推するわけである。原始社会の遺物のなかには、乳房を強調し、妊娠女性象が多く残されている。それらは芸能の姿を示すものではない。それらは、古代人の増産や繁殖を祈る呪術のために必要なものであった(注2)に違いない。しかし、いかに素朴なものであり、今日の芸能とは距離が離れているとしても、そのなかには、祈りを表現しようとする心がすでに込められている。表現しようとする心理が働き、それが表現されたところには芸能の母体が存在していたといえる。また、古墳やその周囲に出土された埴輪の中には弾琴や撃鼓の絵が描かれていることから、芸能の始原が呪術に求められている。そのような埴輪を作り出す動機には、すでに芸能の芽生えをうかがうことができる。その意味で、芸能と呪術の前後関係を言及するには無理が生じる。芸能の祭儀起源論というのは、まず超自然的な精霊を迎えて饗応歓待する儀礼から、その儀礼に対する寄せられた切迫した生存感覚がなくなり、またはその生存感覚を他のところに求めるようになり、儀礼の機能に対する信仰儀礼から芸能化へ進むようになったという説(注3)である。即ち、芸能は呪術から脱して独自の存在になっていくという説である。小論はその起源論に対して反駁しようとするものではない。本論の主なキーワードである祭儀、祭り、芸能、民俗芸能などにつきまとう諸概念を整理してみたいという趣旨で芸能から祭儀へと喧しいタイトルをつけて見たにすぎない。起源論は歴史的な追及は勿論、本質論的に言及するためにも漠然として使われてきた用語に対して概念を規定するのが前提とされるからである。実際、日本において芸能と祭儀(祭り)を区別することは無意味な作業に等しい。芸能には祭儀性が必ず内包されているし、祭儀も芸能的要素で成り立っているからである。それで、芸能、祭儀というような言葉に反発があり、芸能と言う用語にも、祭儀という用語にも両面を

含まれているにもかかわらず、さらに神事芸能、芸能神事などという広義の用語を用いたくなるのも否めない。祭儀と芸能の区別についてはすでに多くの学者たちが指摘しているが、その一方のみの芸能、一方のみの祭儀というのは実際ありえない空虚な用語になってしまう恐れが潜められている。芸能と祭儀がどのように位置付けられてきたかを確認したうえで、あえて芸能から祭儀へというタイトルを付けたのも、通説化しつつある芸能の祭儀起源説を振り返ってみる必要があったからである。

「コハリスン氏がギリシア、エジプト、バビロニアなどの古代演劇が祭儀で行なわれたことの指摘以後、祭儀から芸能へという言説が専制権を獲得して当然のように用いられている。(注4) 折口信夫も「芸能はおほよそ「祭り」から起こつてゐるやうに思われます」(注5) というように、「儀礼から芸能へ」、「祭儀から娯楽へ」、「呪術から芸能へ」、「芸能祭儀起源説」などというタイトルの諸論考は以上の路線から離れてない(注6)。これらの論考は大抵、人間の行為(芸能)に宗教(信仰)的意味付けをするために、または、所作事の象徴性を理解しようとする立場に立たれていることがわかる。祭儀のなかでなぜ芸能が行なわれたか、または祭儀になぜ芸能的な要素が含まれているかという問いには適切な答えとはいえない。その一つは、歌や舞にはその力がもとと秘められているという答えしか出てこないからである。それで、歌や舞、または言葉には呪術があるという言霊信仰もその裏づけとして持ち出されたともいえる。また、「祭儀から芸能へ」という言説を唱える背景にはあくまでも芸能(特に古典芸能)の本質を探る上に、または芸能史を言及する際、発生初期を担わせる傾向がある。

しかし、その言説には祭儀がなぜ芸能的なもので構成されているかの疑問は等閑視されている。すなわち、芸能と祭儀は不可分の関係にあるといえながらも、祭儀よりは芸能に重点をおいて述べる態度から生じた現象と思われる。芸能を言及するまえに、芸能が祭儀の重要な要素であることから、まず祭儀について論じてから芸能を追及するのが順序であろう。

一般的に祭りと呼ばれる祭儀から芸能が発生した芸能の祭儀起源説だけではなく、見方によって逆の説が出される可能性も十分考えられる。橋本裕之は「儀礼と芸能の関係は必ずしも「儀礼から芸能へ」という一方通行ばかりを意味していない。当然ながら「芸能から儀礼へ」逆行する過程をも想定しておかなければならない。それは芸能が持つ性格、つまり意味論的かつ審美論的な場という性格が破壊されて、再び意味論的に沈黙した儀礼に接近することを示している」(注7) という。はなはだ示唆に富む指摘である。日本の芸能史のなかでは、「芸能から祭儀へ」という言説に当てはまる事例は数える暇がないほど

実在しているにも関わらず、それについての論著はあまり見当たらない。祭儀から芸能へという言説の背景には祭儀が持つ機能主義的な働き（呪術的効果）を念頭においての考え方に他ならない。

実際、芸能と祭儀は次元を異にする概念である。祭儀は神霊に向かつての人間の願望を達成するための行為の総体であるのに対して、芸能は目的よりは表現行為に置かれた概念なので、同一次元で述べること自体がすでに矛盾を胚胎している。日本の民俗芸能の中には、同一の行為が芸能になる場合も、祭儀に属する場合もある。たとえば、神楽というのもその一つである。神楽が芸能であるか、祭儀であるかを断定するのは困難である。江戸時代、江戸を中心に行なわれた太神楽は見せものとしての芸能として扱われる傾向があるが、同一な行為を神楽殿などで、神に奉納することになると祭儀の一部として見做される場合もある。祭儀と芸能は不可分の関係にあり、一方から一方へという進行する次元の問題ではないと思われる。同じ表現行為が意味付与によって芸能にもなったり、祭儀に属されたりするのである。民俗というコンテキストのなかで、芸能と祭儀をいかに位置づけることができるかを問うのが小論の目的である。

2. 「祭儀から芸能へ」という言説

まず、「祭儀から芸能へ」という言説の基底には芸能とはなにかの問いから始まっている。当然のように芸能は祭儀から出たという結論を予想しての演繹的な記述が主である。同じように「芸能から祭儀へ」という言説の場合、祭儀とは何かという問いから始めなければならない。まず、祭儀という言葉の概念から考えてみたい。祭儀、儀礼、祭礼など呼ばれる用語は明確に区分し難い。大抵は相互交替させて使っても差し支えない。それらの用語は辞典にはいかに概念的に定義されているかを確認することから始めたい。祭儀は祭りの儀礼、祭式は祭りの儀式、祭礼は祭儀と同じく祭りの儀礼という風に言葉の重複になっている。

儀礼：社会的慣習として、形式を整えて行なう礼儀。礼式。

儀式：公事・神事・仏事または慶弔の礼などに際し、一定の規則に従って行なう作法。また、その行事。

式典：儀式典礼。儀式

祭儀：神仏などを祭る儀式。

祭式：祭りの儀式。神祇を祭る際の式の順序と行事作法

祭礼：神を祭る儀式。神社の祭り。祭典。

祝祭：いわいのまつり。いわいとまつり。祝日と祭日。

祝典：祝いの儀式。「」に参列する」

幾つか類似した用語を『広辞苑』からひいて見たが、多少のニュアンスの違いはあるが、共通性を見出すことが出来る。いずれも形式、方式、作法というように表現された行為をさす用語であることがわかる。

祝祭と祝典は祝いの意味が含まれていることで、多少の弁別が付くが、上述した全てを祭りという用語に取り代えても差し支えないだろう。『日本民俗大辞典』からそれに関する項目をみると、祭礼、祭儀などの項目はなく祭式という項目に統括されている。

祭式は神をまつるための方式。神をまつるには、古来、ある一定の形式・仕方・手続などが規定されていた。(注8)
祭りと祭儀、祭礼について『文化人類学事典』の「祭り」という項目でも、祭りと儀礼、儀式、祭儀などと重なるところがあるとして、明確に区別することは難しいと述べている。

マツリ(祭り festival)：「祭り」ということばは、学問的にも日常用語としても、よく使われる。人類学では、この用語は常に「儀礼」「儀式」「祝祭」「祭儀」などと重なりあう意味をもって用いられるが、これらの関連用語を互いに明確に区別することは難しい。人類学においても日常語においても「祭り」と儀礼とは常に混用される二つの用語である。「祭り」は儀礼にちがいがなく、また儀礼に「祭り」は含まれる。青木保は儀礼と儀式を区別した。狭義の意味において、儀礼は「神と人との交渉を具現する」行為を中心とした「超越的なもの」との関係を示す象徴的・形式的行為であり、それに対して、儀式は日常的な挨拶など式とか礼とかいわれるものに端的に示される世俗的な象徴的・形式的行為である。

こう両者を分けた上で、この二つの行為を統合する上位概念として広義の儀礼ということばを用いることにしたいというのが青木の主張である。(注9)

祭りは超自然的な存在である神霊との交渉を具現する行為であり、儀式は日常的な生活のなかで象徴的な行為であると区別している。両方とも心理的な側面よりは、表現の方法に重点が置かれているのが注目される。

祭儀から芸能へという進化的な議論のなかでも、祭儀は表現方法や方式であると主張しながらも、通時的な側面を強調してしまふ傾向が見られる。あえて言うならば、祭儀(儀礼)がある以前には、人間にはまず祈りがあり、それを表現化されたのが祭儀であるといえるのではないか。祈りというのは、無形で、表現までは到っていない。心の中で祈る心理的な側面に重みが置かれている。祭式というのは、祈りを表現する方式にはかならない。心理的な祈願を叶わせるために表現されたものや、その方式の中にはすでに芸能の芽生えが生じていたといえよう。人間には表現しようとする本能(芸能への本能といつてもいいかも)があり、それが、心理的な祈願という(信仰心)(注10)と絡み合って、初めて祭儀が具体化されるという見方がより適切であろう。

また、祝典、祝祭、祭礼、祭式など一連の用語のもう一つの共通点は共同体と深く関わっている。祈願は個人的な次元という性格が強いが、その祈願が共同体によって行なわれるとき、祈願の作法や、方式が必要になってくるのである。

ここで再び広辞苑から「祭る」の項目を引用してみると

祭る・祀る：

- ① 供物・奏楽などをして神霊を慰め、祈願する。
- ② 神としてあがめ、一定の場所に鎮め奉る。奉祀する。
- ③ 祈祷する。

一般的に祭りというと、花火祭り、温泉祭り、新装開業祭りなどで見られる客寄せ騒ぎなどの現代風の行事は別にして、本来は年中行事として、定められた期間に神霊を迎えて行なわれる行事をさす。祭りは行事そのものをさす場合が多いが、本来

は祈願する。祈祷する。祈ると言った心理的な側面がもつと強調される用語に違いない。

祭りが祭儀や祭礼などを含む広義の用語として使われている。祭りは個人の祭りもあるが、共同体の祭りもある。祭儀、祭礼という個人の儀礼よりは共同体の祭りの意味として使われる傾向が見られる。

祭りと祭儀について柳田国男の両者の区別は大変参考になる。やや長いがそのまま引用する。

「其マツリの中には実は何としてもサイレイとは謂へないものが幾らもある。家を普請すれば棟上げの祭をする。井戸をさらへると其後で井戸神様を祭る。斯んなのは確かに祭礼ではない。もつと進んで言ふと、家に気になることがある。即ち法事とか盆占ひに見てもらったとき、又は何かの夢知らせがあつて、先祖のマツリが足りぬと言はれることがある。即ち法事とか盆施餓鬼とか、今は普通に仏教風の言葉を使つて居るものでも、日本語でいへばやはりマツリなのである。さうかと思ふと他の一方の所謂祭礼でも、幟や掛提灯にこそさう書いてあるが、女や子供は大抵はマツリ・オマツリとしか謂はない。東北地方などに行くと、まだサイレイという語の無い村が多い。ただ若干のインテリだけが、たまたま大きな祭をゴシヤレイなどと謂ふを聴くのみである。文字に書けばこそ祭の礼だらうが、耳に日本語としては二つは丸でちがったものである。是を全然同じものと、考へない人の方が尤もである。今の多数者の用法からいふと、祭礼はつまり祭の一種特に美々しく花やかで、楽しみの多いものと定義することが出来るかも知れぬ。或はもつと具体的に、見物といふものが集まつて来る祭が、祭礼であると謂つてもよいかも知れない。(注11)

即ち、マツリは広い意味として、それから祭礼には格式を付けたマツリという狭い意味の差があることに気づくと思われる。格式をつけて、花やかで楽しみが多く見物人が参加するマツリが祭礼であるとの指摘である。その場合、格式というのはどういふものであるか。それから花やかで楽しが多いというものは如何なるものであるか。祭は柳田国男がいったように祈りという要素は欠かせないものである。その祈りには特に楽しみ花やかさといった、所謂芸能的な要素は見られない。上述したように、祈りは心理的な側面が重視されている。その祈りに格式や花やかで楽しみを伴う芸能的要素が取り込まれることによって、祭は祭りを司る側と、見る側が分離することに起因するところが多いと思われる。

個人の祈りに対して、共同体の祈りには形態や方式が必要になってくるのである。その形態や方式というのは、その地域の文化的環境によって様々なバリエーションが生じるが、舞や踊り、祈り言葉、演劇風の所作こと、などが多様に用いられるのである。今まで、芸能の起源説として最も一般的に言われているのが祭儀から祈りの要素、即ち信仰が弱まり、或は捨てられ、形態的要素が居残り芸能化へ進化したという説である。しかし、祭儀が祈りから始まって共同体の祭礼化になるにあたって、芸能の要素を取り込まれ、個人の祈りから祭りへ、さらに見る側と見られる側が生じ、専門職に担われるようになることによつて、祭礼化に進んでいく過程を想定することができる。それを歴史的に捉えようとすると今までの「祭儀から芸能へ」という一方的な側面しか見えない。勿論、ここで問題になるのが、福島真人(注12)が懸念しているように、祭儀に含まれている歌や音曲などを芸能といえるかの問題が残っている。即ち、歌や音曲は祭儀の要素にはなっているが、芸能とはいえない。その意味で、芸能から祭儀ではなく、芸能の心から祭儀へというのがもつと正確かもしれない。人間には表現する本能、言い換えれば芸能への本能があり、それが祭儀へ用いられたという言説も考えられるのではなからうか。その本能から出された芸能的な要素が祭儀に取り込まれて祭儀をなし、それが、さらに、芸能化へと進むというプロセスを想定することができる。(注13)

結論からいうと、祭儀には信仰性が必要条件になるが、信仰がなくなつて芸能化へと進むのではなく、芸能の心、いわゆる、表現欲望がもともと人間にあつて、それが信仰的土台の上で、その祈りを表現しようという芸能の心の働きによつて祭儀が生まれたのではないかということである。すなわち、祭儀が生まれる前には祈りがあり、心理的祈願を叶わせるためには表現する必要があり、その表現するという芸能的な働きが加わることによつて祭りから祭礼(祭儀)へと進展していくというプロセスを辿つてきたと思われる。

3. 「芸能」・「民俗芸能」という言葉

芸能という語は歴史的に相当早くから用いられている。他の多くの言葉と同じように、日本と韓国はともに漢字文化圏に属し、多くの用語を漢字から借用されている。その用語の発想は中国大陆であったが、日本、韓国の地に定着してからは独自の

シニフィエをもつようになったのである。類似性と異質性を同時に含む用語になったのである。特に、芸能、民俗芸能をはじめ、多くの学術用語が近代以降は日本から韓国に移されたことも確かである。

芸能という用語は過去から現在まで使われているが、時代によってその概念やその範疇も変わってきたのである。芸能という語の時代的な変化について『日本国語大辞典』（小学館）によく説明されている。

① 学問、芸術、技能など、貴族や立派な人物が教養として身につけていなければならない各種の才芸、技芸。礼・楽・射・御・書・数の六芸（りくげい）を中心に、詩歌。書画などの文学芸術、雅楽・猿楽・神楽・催馬楽などの歌舞音曲、蹴鞠・流鏑馬・囲碁などの遊戯を含む

② 学問、芸術、技能などについて優れた能力。芸に長じた才能。また、芸事の技能。

③ 生花、茶の湯、歌舞音曲などの芸事。遊芸。

④ 映画、演劇、歌謡、落語、音楽、舞踊、民俗芸能など大衆的演芸の総称。となつている。

芸能はもともと芸と能の熟語で、芸は六芸などの学問、技芸を意味し、能はその能力、或いはその能力によってあらはされるもの（注14）であったが、中世に至り、獅子舞、白拍子、猿楽、田楽、等かなり現在の（芸能）の概念に近づくが、このほかに鍛冶、番匠、壁塗等の工人や、陰陽師、持経者、念仏者などの宗教者から博打、海女まで含む（注15）、かなり広範な領域を示す語であった。すなわち、最初は学問、諸道などを意味する中国の「芸能」という用語をそのまま受け入れて学問や貴族の教養として身につけるものであったが、時代が下るにつれて日本化を辿り、今日の遊戯的なものの概念に近づいてきた（注16）のである。日本では現在民俗芸能という言葉が市民権を獲得しつつあるが、韓国の場合は民俗芸術、または、演劇という用語がその座をしめている。日本でも民俗芸能の用語に落ちつく前までは、郷土舞踊、郷土芸能、民間芸能、という用語が混用されていた。（注17）民俗芸能という語もそれほど、歴史が古くなく、最近の用語である。民俗芸能は実証主義の歴史的研究の傾向下で、文献資料を補う形で重要な役割を果たしてきた貢献も無視できないが、一方では、他の学問の補助役割にとどまるという傾向もある。また、芸能は一部の専門職が携わるもので、民俗とはかけ離れた性質のものであるから民俗学の対象ではないという主張と、芸能は民俗学の重要な部分であるという考え方もある。（注18）それには、芸能に

たいする概念の相異から生じたと思われる。それほど、芸能という概念の曖昧さに起因するのである。芸能の種概念として演劇という用語も例外ではない。

演劇という言葉も日本で生まれる前にはそれに当たる狂言、芝居などの用語があったように、身体を通して見せるもの、広い意味での演劇や舞踊のジャンルをも含めた芸能という用語がより便利さを感じたに違いない。特に、演劇といえば、現代（西洋風）のものをさすようになり、現在でも伝統芸能（芸術）の場合は芝居、狂言などの用語が用いられている。言葉は時代性と社会性があるので、その概念も流動するのである。そのような芸能に民俗という限定語が附けられたのが民俗芸能である。

その用語も実体がなくなる危機感が生じたときに生まれた近代の所産であろう。類似概念として、風習や、習慣、生活慣習などの語はあったとしても、むしろ、西洋化が進み、根元まで揺さぶられたとき、初めて、認識を改め見直す動きから生じたと思われる。池田弥三郎も指摘しているように、民俗芸能が使われる前には郷土芸能、民間芸術、巷間芸術などの語があり、それには都会に対する田舎というイメージを払拭するためには、民俗芸能の方がより普遍的である（注19）という。「芸能」と芸能の関係を折口は「日本芸能の特殊性」のなかで芸能は芸術に達していないもので、芸術に至る素材であり、芸術になれば芸能ではない、つまり芸術は民俗芸能の技術化したものであると（注20）と芸術と芸能の違いを画然と区分している。折口の弟子である池田弥三郎は折口の定義をさらに進め、芸能は民俗であり民俗的芸術であるといいつつ、「しかし、民俗的な芸術というのは、語自身に矛盾がある。芸術は、個性的なものであって、実は民俗的なものとは、背馳するからである。芸能は、民俗として伝承せられているから芸能なのであって、どの芸能も、すべて民俗以外には出ない。一步でもそれからふみ出せば、すでにそれは芸術である。だからやや大ざっぱな方をすれば、芸能は非芸術である。」（注21）と芸能は芸術ではないと断言している。それに反して芸能は芸術でなければならぬと主張したのは本田安次である。芸能の定義において「次の定義にあてはまるものをここに、芸能と称することにおちつかせた方が好都合であるまいかといふ提案になるかも知れぬ」という断りをもって次のように定義している。

(一) ある時、

(二) ある場所において、

(三) それを鑑賞しようとする人々の前において、

(四) 身を以てなさうとする芸術的表現。

芸能は瞬間的なものとしての時間的な特質、舞台という場所的な性質、それから観客の前で行なわれる身体的な表現であると定義しているが、その身体的な表現が、芸術的な追及がなければならぬという。以上の定義をそのまま、演劇の定義としても差し支えないだろう。(四)の身を以て為す芸術表現というところに造形美術などは対象外になるのである。四つの要素のなかでも、芸術的な表現というところに重点をおいて説明されている。すなわち、民俗行事のなかでも、その芸術的表現の価値の高低や、芸術的に表現しようとする意図が意識的であるか、無意識的であるか、またその意図の強弱に関わりなく、芸術的表現がなければ芸能にならない(注22)といい、民俗芸能研究の大きな流れの一つである、所謂早稲田派の趣旨が現われている。

「民俗芸能」という語がはじめて表向きで用いられたのは「民俗芸能の会」を発足以後である。

「民俗芸能」といふ言葉は、最初我々が用ひたと思ふ。昭和二四、五年のことであった。先の民俗芸術の会が、戦後名ばかりになってゐたのを復興しようといふ相談をぼつぼつはじめ、しかし先人たちの業績ある会の名をそのままおそふよりはと、芸術を芸能にし、「民俗芸能の会」とした。一代若手の我々の会たることを明かにしよとの趣意もあつた。当時芸能の語感、今日とはやや異なつてゐたので、「民俗芸能」にややおちつきなさを感じたが、敢えてそれを押し通すことにした。一方、民俗芸術には、造形美術、文芸等、芸能ならざるものも含められてゐたのを、一応芸能にしぼらうとする考へもあつた。ともあれ、民俗芸術といふ言葉は、民俗芸術の会以後だが、民俗芸能と熟せしめたのは、我々の会以来なのである。(中略)さて、郷土芸能は、郷土に伝わる芸能の意、民俗芸能は、民俗行事として、或いは民俗行事の中に行なわれる芸能といふ意味に外ならない。(注23)

現在は民俗芸能学会もあり、一応程度落ちついているように見える民俗芸能は民俗と芸能という二つの背馳される用語の合併語である。民俗という用語と日常の慣行、習俗、習慣などを意味する所謂伝統性と保守性がある特徴として挙げられる。一

方、芸能という日常から逸脱、非日常的な興奮が伴う新しい刺激を求めるといふ属性がある。二つの用語がアンバランスな一つの用語になったのである。民俗芸能は民俗ではないという主張する研究者がいるのも当然かも知れない。民俗芸能と同様に演劇という用語もそれ程古い用語ではない。言葉がなければ、その実体もないのが常であるが、過去では演劇はなかったがそれに準ずる実体はあったはずである。本稿では民俗芸能を過去の祖先たちが持ち伝えてきた「演劇的なもの」または「演劇のようなもの」こそ、「民俗芸能」という用語がもつとも相応しく、さらに用いるに便利であると思われる。では、実際、芸能から祭儀へという言説に当てはまる幾つの事例を取り上げることにする。

4. 言霊信仰から祝詞へ

祭儀を成立させる要素のなかで言葉の存在を無視することはできない。代表的なものが祭儀中に唱えられる呪文や祝詞である。呪文や祝詞は言葉の超越的な力を持っているという信仰、いわゆる言霊信仰から呪文や祝詞ができたと言われている。祝福の言辞を述べれば幸福が訪れ、呪詛（のろい）の言辞を述べれば災禍が生じるといふ思想である。すなわち、言葉（呪詞）そのものの機能や効果に関する信仰である。

言霊という語は『万葉集』に見える。

- ① 神代かしろより 言伝いひつて来らく そらみつ 倭やまとの国くには 皇神すめがみの 巖いづくしき国 言霊ことだまの 幸さきはふ国と 語り継つぎ 言いひ継つがひけり・・・（万葉集卷五）

- ② 言霊ことだまの八十やその衢ちまたに夕占ゆふけと問ふ占正うらまさに告のる妹いもはあひ寄よらむ（万葉集卷二）

- ③ 磯城島しきしまの日本やまとの国くには言霊ことだまの幸さきはふぞま幸さきくありこそ（万葉集卷一）（注24）

言霊は言葉が持つ神秘的な靈力で、事霊と混用されている。言葉に靈があるという信仰は、自然現象やあらゆる物事に靈が宿っているというアニミズム信仰と深く関わっていることは周知の通りである。一事主神は本来一言主神で、言が事なるということをよく示している。それに関する事例は数える暇がないほどであるが、呪文や祝詞のほかに民間に行なわれている「言い立て」も言霊信仰と深く関わっている。歌にしる、言葉にしる、それに宿っている靈の働きて、言葉通りに物事が起こるといふ思想である。言霊は善言だけではなく、悪言の場合もある。それが呪詛である。即ち、善言には善靈が、悪言には悪靈が働くという思想である。呪詛としての事例としては『古事記』の海幸・山幸の物語のなかで兄（火照命）の鉤を失った弟（火遠理命）は塩椎神の助けによって綿津見神の宮に行く。綿津見神は鉤を探して火遠理命に渡す。その時に、

「其の綿津見大神誨へて曰ひしく、「此の鉤を、其の兄に給はむ時に、語りたまはむ状は、『此の鉤は、淤煩鉤、須須鉤、貧鉤、宇流鉤。』と云ひて後手に賜へ。」（注25）とある。即ち、海神は火遠理命に呪詛を教えたのである。兄は呪詛の通りなり大変困り果て弟に降伏するのである。「淤煩鉤、須須鉤、貧鉤、宇流鉤」は呪詛の言葉である。

言葉に靈が存するという言霊観は、日本のみならず、世界各国でもそのような言霊観が見られる。既成宗教のキリスト教（カトリックも含めて）聖書や仏經などの經典の殆どは言霊観を示しているといえる。法華經をとなえることで願い叶うという思想は早くから行なわれている。『旧約聖書』創世記一章一節には、天地創造も言葉（神の言葉）によって生じたのを物語っている（注26）。言葉自体が神とされている。『新約聖書』ヨハネの福音書一章一節に「初めに、ことばがあった。ことばは神とともにあった。ことばは神であった。」というように言葉は神であったと断言しているくらいである。

言葉による神通力を發揮するのは世界共通といっても差し支えないだろう。祭りのとき述べられる祝詞はその唱えることで、その祝詞の通り叶えるようにという祈願がこめられているのである。言霊信仰の一面をあらわすことは言うまでもない。

韓国では「言葉は種になる」という諺がある。すなわち、普段使う言葉であるが、それが種になって、言葉とおりの結果をもたらすという意味である。普段の生活の中での冗談でも、「あなたは今日交通事故にあうぞ」、「父母が病気になるだろう」、「あなたは〇日に死ぬ」という類は口に出してはいけなさとされている。もし、冗談でその言葉を発したとしても、偶然にもそのように結果になると、言葉が種の元になって言葉とおりに事になったといい、そのような言葉を発した人を罵るのである。「終わり」を「お開き」、「するめ」を「あたりめ」、「梨」を「ありこみ」、「葦」を「よし」という類である。日常の用語としての

忌詞である。忌詞は避けるべき悪詞であるが、善詞としては「ほがい」などがある。呪詛や祝詞が積極的な言霊信仰の側面を示すとしたら、忌詞と祝辞は消極的であるといえるではなからうか。言霊信仰はかなり古くから、さらに広範囲にわたっている。ここで、歌の呪力を示す韓国の事例を一つ紹介する。

善花公主主隠

善花という姫は

他密只嫁良置古

他の人に知らせずに密かに嫁入りして

薯童房乙

薯童という男を

夜矣卯乙抱遣去如

夜に密かに抱いて行く。

上記の謡は百済30代王である武王が作ったとされている「薯童謡」である。武王が王位に座する前にこの歌に関わる説話が『三国遺事』に伝えられている。その概要は次のとおりである。

武王の名前は璋である。彼の母は未亡人（寡）であって、都の池辺で住んでいた。母はその池の竜と結ばれて璋を生んだ。即ち、璋は竜の子である。璋は子供のころから人並みならぬ優れた才能を発揮する。彼は薯（いも）刈りをして生活していたので薯童（ソドン）と呼ばれたのである。彼は新羅の真平王（五七九〜六三二）の三女の姫が美女であると噂を聞いて新羅の都に潜入する。都（慶州、ソラボル）の子供たちに薯を食わせて子供たちと親しくなり、その子供たちに上記の謡を作った歌うようにさせた。この謡が都に広がり、遂には王が住んでいる宮廷まで知らせられた。結婚もしていない宮廷の姫が知らない男性と結ばれたという噂で、姫は配流されるようになる。当時、姫が父親の王の許可なしで、男と付き合うのさえ禁じられた時代であったからである。宮廷から追放されるとき母である王后が哀れな娘のため黄金を渡す。姫を待ち構えていた璋（薯童）は姫に仕えることにして、彼女を連れて百済の実家で一緒に暮らすことになる。姫は貧困な薯童に黄金を渡す。その黄金で、暮らしができるといふのである。薯童は未だ黄金が貴重な宝物であることを知らなかったのである。黄金が宝物であることを教わった薯童は薯を掘るところには山ほどあると言ふ。当時百済にはまだ金が貴重な宝物であることも知らなかったようである。姫は薯童の話をきいて驚く。山ほどある金を新羅に贈ることにする。黄金を贈るとき龍華山師子寺の知命法師の神通力で

新羅の宮廷に黄金を贈る。それで、新羅の真平王と仲良くなった。そして、やがて百済の王に帝位する。彼が百済の30代の武王である。(注27)

以上の話が歴史的検証できるかという甚だ問題になるが、童歌を子供たちが歌って謡の歌詞通りに現実になったのである。子供が歌う歌には霊力があり、歌の内容とおりに現実化するという言霊信仰の一面をみることができ、謡の歌詞「言」が実際結果として「事」になったのである。謡の霊力の働きをみせる良い例といえる。祭儀の要素の中には歌や舞が重要な要素になっている。祭儀というのは前述したように、人間の願いを叶わせるために機能が有る。目的がなければ祭儀とはいえない。その願いの目的を確実にするために、歌や舞を用いるのである。歌や舞にはその願いを叶わせる力があると信じたのであろう。祭儀に用いられる歌や舞をそのまま芸能とはいえないが、それらが祭儀の重要な要素になっているのは否めない。人間の心(祈り)が込められた歌や舞であるからこそ、その働きが実際に現実に現われたといえる。即ち、もともと歌や舞にその霊力があるのではなく、強い願望が込められていたから力を発揮するというのがより正しいかも知れない。祭儀の目的、すなわち人間の願望に達せられるには必要不可欠の要素として言葉が使われたのである。

呪詛(のろい)の詞と言霊の信仰に基づく祈禱の詞とが、次第に発達して祭祀(まつり)場における祝詞として、また吉言によつて祝賀の意を述べる吉詞(よごと)(賀詞・寿詞)などに発展していった。(注28)

まず言葉があつて、言葉に超越的な力があるという信仰が生じ、それが祭儀に取り込まれることによつて祭儀の祝詞や呪文ができたというのが順序であろう。祭儀に用いられる歌や舞(踊り)、演劇的所作などにも超越的な力があるという信仰は民俗というコンテクストのなかには多く見られる。田遊び、田植え神事などがそれである。例えば、東京の板橋区徳丸に伝わっている田遊びは、田打・代掻・田植・鳥追・刈上・倉入など、収穫までの行事を模擬的に演ずることによつて豊作が約束されるという神事芸能である。年中行事として行なわれる田遊びや御田植行事などに孕みの女性が登場するのも、豊作を祈るいわゆるカマケワザ(感応呪術)の一種である。真似ることによつて類似するものが生じるという信仰に基づいている。日常的に使われる言葉や行動が祝詞や呪文など祭儀の基本構成要素になつていく過程が想定できる。

式楽は儀式に用いられる音楽や舞踊のことである。それは日本芸能の初頁を飾る、伎楽は推古天皇二〇年(六一二)に百済の未摩之が帰化して、大和の桜井において真野首弟子や、新漢齊文などの少年を集め、伎楽を習わせていたという記録が日本書紀に見える。その外来から入ってきた芸能が式楽として使われてきたのである。寺院で行なわれたことは、その宗教的な目的に符合したためであることはいうまでもない。しかし、その後、舞楽が入ってきて、式楽として定着されるようになり、それが、地方に伝播され、社寺の祭儀に際行なわれることになる。伎楽はその後、生命力を失って断絶してしまっただが、伎楽の最初に登場する獅子舞は現在においても、日本固有の鹿舞とともに、現在全国に分布、伝承されている。最初に寺院で式楽として使われたことも、外国から入った芸能が儀礼化した一段階があつて、それがさらに地方の祭儀で行なわれるようになったということは、芸能から祭儀への第二段階に入ったといつても差し支えないだろう。伎楽は周知の通り、行道に始まり、獅子を先頭にした呉公・迦楼羅・金剛・婆羅門・崑崙・力士・大孤・醉胡・武徳楽などが登場して演舞する。その内容においては鎌倉時代の伯近真による『教訓抄』によつてその一部を知ることができる。それによると、獅子・踊物・笛吹・帽冠・打物の順のまゝ行道があり、座につくと、獅子舞をはじめ呉公・金剛・迦楼羅・婆羅門・崑崙・力士・大孤・醉胡・武徳楽などが登場して芸を披露する。

そのなかでは儀式めいた内容もあるが、婆羅門の「ムツキアラヒ」や崑崙の「男根振り」などは儀式、特に仏教寺院の儀礼としては相応しい内容であつたかは多少疑問がある。そのような滑稽的な芸能が儀式の一部として行なわれたことは、「芸能から祭儀へ」という言説に当てはまる事例としてあげることができる。即ち、渡来した芸能が儀礼(祭儀)へ用いられた最も早い段階の芸能といえよう。

その展開は舞楽からもみることができ、中国から朝鮮半島を経由してきた舞楽が宮廷や貴族の式楽になつた第一段階があり、それがさらに各地方の社寺の式楽として行なわれたのである。現在も多くの寺院で舞楽が奉納樂として行なわれている。(注29) そのような傾向はとどまることなく後にも続く。猿楽能は本来差別された芸能人によつて行なわれたものが室町中期ごろに幕府の年中行事の式楽として用いられたのである。それがさらに、地方に伝播され、地方の社寺祭礼に時行なわれ

るようになったのである。その背景には見物人を意識して見せる芸能を神へ奉納するという思想があり、芸能に儀礼としての意味をつける（宗教的・呪術的な解釈）ことは芸能の担い手たちの自救行爲でもあっただろう。

芸能が祭礼化、または祭礼に用いられるようになった事例として猿楽の翁をとりあげることができる。芸能の翁から祭儀の神への過程は（注30）、まさに芸能から祭儀へという言葉にもっとも相応しい一例に違いない。

能の「翁」は「能にして能にあらず」といわれるほど特別視される演目である。今日、「翁」は特別な企画以外には見るこ
とが稀になっているが、江戸時代までは能を演じるときは、必ず「翁」から始まったという。初日式、二日式、三日式、四日
式、法会の式、十二月往来などがあり、少しずつ、変えて行なったのである。また、能を演じるときは、まず、楽屋である鏡
の間で翁面を飾り祭祀を行ない、その役を演じる太夫（役者）は別火生活をしなければいけないという厳しい仕来りがあると
いわれている。翁芸自体も時代によって変容してきたのである。現在の翁式三番にまで落ちづくまでの過程をみると次のよう
になる。

- | | | | | |
|---------|---------|----------|----------|----------------|
| ①父叟（釈迦） | — 翁（文殊） | — 三番（弥勒） | （平安朝末） | |
| ②冠者・父叟 | — 翁 | — 三番 | （鎌倉初頃） | |
| ③小冠児 | — 翁 | — 三番 | — 冠者・父叟 | （二二八三 春日社の臨時祭） |
| ④露払 | — 翁 | — 三番 | — 冠者・父叟 | （二三四九 春日社臨時祭） |
| ⑤露払 | — 翁 | — 三番 | —（父尉・冠者） | （世阿弥晚年） |
| ⑥千歳 | — 翁 | — 三番叟 | （世阿弥以後） | |

現在五流能とは別に地方の祭礼の際に行なわれる「翁・三番叟」は、千歳の揃った形で行なわれるところもあるが、翁のみ、
または三番叟のみ、または、翁と三番叟だけという形式で、そのバリエーションは様々である。歌舞伎、文楽の式楽として初
頭に行なわれることもあり、さらに日本舞踊化された「寿三番叟」「舌出し三番叟」「種まき三番叟」など多様化されている。

それらはもちろん、能の「三番叟」にその原型を求めるのはいうまでもない。また、「翁」が能においても特別に扱われ、神聖化されているが、地方になるとまた、別の意味付けが行なわれ、芸能史上で考えると、その位置づけは大変難しくなっている。民俗芸能研究の一つの傾向として、芸能史の位置付けが大きなテーマになっているが、民俗芸能範疇の翁三番叟は、能の大成以前、大成以後というようなその基準を能の「翁」との比較の立場で、その位置付けが行なわれてきた。しかし、多くの地方に伝承されている翁・三番叟はその基準から多く離れた場合が多い。

民俗芸能のなかでの翁・三番叟はかなり広く分布している。一九九八年から二〇〇二年にかけて「翁三番叟の民俗学・思想的研究」（注31）というプロジェクトで全国の民俗芸能から翁芸を収集したことがある。それによると、五〇〇箇所以上に「翁・三番叟」の芸が様々な形で伝承されていることがわかった。その芸態は各様各色で、まるで芸能史を共時的に見られるほどである。地方の祭礼に行なわれる翁・三番叟を芸能としてみるべきか、それとも祭儀としてみるべきかについては直答できない。しかし、定められた祭りの日に、神殿で、ある目的（神への奉納）で行なわれることになると、祭儀の一部として捉えても間違いではないだろう。

能の翁に言及する場合、よく引用されるのは藤原明衡『新猿楽記』の「目舞の翁体」である。それは、歌舞を滑稽化したものである。鎌倉時代から行なわれたらしい翁の舞も、そこから系統をひいているかもしれない。同著者の『雲州消息』第十九通 往状条には稻荷祭を見物して、祭の状況を報告するなかで「又散楽の態有り。仮に夫婦の体を成して、衰翁を学んで、夫となし、耄女を模して、婦となす。都人、士女の見者、頤を解き、腸を断たずといふことなし」とある。（注32）翁舞の俗から聖への変容をうかがうことができる。翁の舞は今では儀礼めいたものになっているが、その歌詞から考えると実はふざけたものである。すなわち、翁の詞章に「あげまきやとんどや、ひろばかりやとんどや」ということであろう。一人で寝ていても自分も知らず、恋人の所に寝転んでいるという猥褻な行為の内容である。（注33）民俗行事のなかで見られる性的行為とはやや趣きが異なる。民俗行事のなかでのカマケワザは真似ることによって現実化するという呪術的な行為というなら、『新猿楽記』や『雲州消息』に観られる行為は笑いを目的とする散楽の一部とした独立した芸能である。そのような芸能が祭儀化された翁舞への過程が推測される。

祭礼のなかで、「翁・三番叟」のみ行なわれるところも多い。静岡県伊豆半島一帯で行なわれるものにしても、「歌舞伎風の

もの「人形風のもの」などがあり、それらは「芸能史」の上でアプローチよりは、その中に潜んでいる民俗の思想に注目する必要がある。芸能化された「歌舞伎風の三番叟、人形風の三番叟は形を変えながら、祭礼の一環として行なわれているのである。明治になって始められたという兵庫県の「お面掛け」は翁面を神面として祭儀の一部としてとり行なわれている。「お面掛け」は能楽の「翁」を簡略して演ずるもので、囃子方を伴わず、また通常の「翁」で登場する千歳や三番叟も省略され、翁（白式尉）が単独で行なわれる。独立して芸能として鑑賞されているのではなく、神社における年頭行事の一部分として、年に一度だけ奉納されているものである。（注34）

また、埼玉県一帯でも「翁三番叟」が神社の拝殿や、神楽殿などで行なわれている。翁三番叟を「記紀神話」で解釈して、能の「翁」とは別のもののようにしている。例えば、埼玉県上尾市一帯で活動している神楽座の「翁三番叟」では、翁・三番叟・千歳を住吉三神、すなわち、上筒男命（翁）、中筒男命（美男子の面）、底筒男命（黒尉）になっている。住吉三神が登場すると、底筒男命（黒尉）「西の海 青木が原のかなたより 現れい出し住吉の神」と謡い出す。舞台を一回り廻って、翁面を被った上筒男命が四方固めの舞を披露する。紙切りの舞と「神光」という字を宙に書く所作があり、続いて、中筒男命の御幣の舞に続き、底筒男命（黒尉）が扇の舞を行なう。ここで底筒男命は三番叟を呼び出す。一般的に黒尉面といえは三番叟の仮面をいうが、ここでは、三番叟の面は「黒尉面」ではなく、別に滑稽的な面がある。三番叟を呼び出した底筒男命は自分が場所を舞い清めたから三番叟は念をいれ四方を固め、舞い納めしてお祝いをしなさと指示して退場する。三番叟は一回りまわって神前にでて平伏する。平伏したまま、顔の動きで宙に「寿」と書く。立ち上がり「オーサイヤ オーサイヤ、よろこびありや よろこびありや 我が思うところのよろこびは ほかへはやらうず」と謡い、「オー」と声を掛けると「とっば」という三番叟専用の囃子の囃子で舞う。三番叟は持物をもたないで、振り袖を肩に乗せて舞う。（注35）猿楽能の翁三番叟を「住吉三神」に立てて祭礼化を進めたと思われる。その背景の事情は色々推測できるが、一つの芸能の「翁三番叟」を「住吉三神化」することは、芸能から祭儀への道を辿ってきたことが想定できる。そのような翁を神化する背景には神道との深い関係がうかがわれる。その一つが吉田神道である。翁を吉田神道流に解釈の初めとして能勢朝次は「室町後期の吉田右兵衛督兼右卿の永禄時代に始まるごとく感ぜられ、最も早き時代を記しているものも、世阿弥と吉田兼熙との間に相伝せられたというのが最古の時代のものである」（注36）という。翁を神道風に解釈されたものとしては「神道猿楽秘傳」、「翁之大事」、「神道猿

楽秘訣」、「翁傳口授猿樂」、「猿樂傳」などがあるが（注37）、もつとも具体的に記されているのは禪竹の「明宿集」といえる。

抑、翁ノ妙躰、根源ヲ尋タテマツレバ、天地開ビヤクノ初ヨリ出現シマシマシテ、人王ノイマニイタルマデ、王位ヲマモリ、国土ヲ利シ、人民ヲタスケタマフ事、間断ナシ。本地ヲ尋タテマツレバ、両部越過ノ大日、或ハ超世ノ悲願阿弥陀如来、又ハ應身釈迦牟尼佛、法・報・應ノ三身、一得ニ満足シマシマス。一得ヲ三身ニ分チタマフトコロ、スナワチ翁式三番トアラワル。垂跡ヲシレバ、レキレキブンミヤウニマシマス第一、住吉ノ大明神ナリ。或ハスワ（諏訪）ノ明神とも、マタワ、シホガマ（塩竈）ノ神トモアラワレマス。ソウタウサン（走湯山）ニジゲンシテワ勅使ニタイシ、ツクバ（筑波）山ニシテワ石ノ面ニアラワレテ、マイリノ衆生ニケチエンス。在々所々ニヲキテ、示現垂跡シタマフトイエドモ、マヨイノマナコニミタテマツラズ、ヲロカナル心ニ覚知セズ。深義ニ云、本地垂跡スベテ一躰トシテ、不増不減、常住不滅ノ妙神一躰ニテマシマス。御神号、別号口伝ニアルバシ。（注38）

翁を本地垂迹の神の妙体として捉えているのである。また、宿神としての翁面は、猿樂者にとっては祖先神として扱われ、今日にも「翁」が演じる前は鏡の間に祭壇を設けて面箱を中心に翁飾りをするのである。

本来猿樂は散樂の音転からなったというのが通説である。散樂は中国（唐）の散樂が早くから日本に伝来されたといわれている。その散樂は雅樂、または正樂に対するものとして、卑猥なものということであった。そのような俗的なものが聖的な芸になり、神事として行なわれたことは周知のとおりである。翁から神への昇華したのである。今日芸能として行なわれる翁の詞章の中に「天下泰平国土安穩。今日の御祈祷なり。在原や。なぞの。翁ども」とある。祭儀から芸能化されて、祭儀の名残として考えられるが、しかし、芸能がそのような祝詞の言葉を入れることによって祭儀化されたという見方もありうると思われる。また、翁の足拍子においても最初から天地人の足拍子であったとは思われない。翁の神化へ進めることによって、そのような解釈が加えられ、翁の舞を神態として扱われたに違いない。即ち、落ちぶれ滑稽めいた「目舞の翁体」が現在の翁と直接な関連性は疑わしいが、翁が宿神として、または猿樂者の祖先神として祭られるようになった歴史的な背景からも「芸能か

ら祭儀へ」という言説を成り立たせることが可能であろう。

6. 浦安の舞

老人の翁が神聖化の道を辿り、翁から神への過程を想定してみたが、ここでは女の稚児または若い女性によって行なわれる「浦安の舞」が神事舞として定着される過程をみることにする。

浦安の舞は今日全国の神社で盛んに舞われている。浦安とは心やすらかという意味で、古くから日本の国が浦安の国とも呼ばれたことに因んで付けられた名称（注39）といわれている。浦安の舞は歴史的に浅いということと、戦前に行政的に行なわれたことなどの時代的事情もあり、研究者には関心の外にされている。近年製作され、流布された「浦安の舞」が神事の一部として定着しつつあることも事実である。「浦安の舞」が全国的に行なわれるようになったのは、勿論戦前の社会的な状況なかで、一斉に広めた理由もあるが、若い女性によって奉納されるという、巫女舞の面影を引き起こす舞の特徴も一つの原因になるだろう。浦安の舞は原則としては四人又は八人である。しかし地方の神社例祭などには六人または数人の稚児により舞われる場合もある。今日においても、「浦安の舞」の指導者資格の習得者によって講習会が行なわれているが、各地方の状況によって変わった形で行なわれるのである。民俗芸能化への道を辿ることになるのだろうか。

では、「浦安の舞」が如何なる経緯で全国の神社例祭などで奉納されるようになったかその背景を探ってみる。「浦安の舞」の成立や普及については昭和十八年、「紀元二千六百年奉祝会」により記録編纂された『紀元二千六百年祝典記録』（注40）に詳しく記されている。『紀元二千六百年祝典記録』は、全体が正本一部と副本三部を一組として合計一二組が謄写印刷されたという。構成は本編一三冊、写真長三冊、当時式典の参列者に頒与された『記念』が二冊、外国からの祝典音楽四曲の総譜四冊で、全部二十二冊からなる。内容は紀元二千六百年にあたり発布した詔書、祭祀、奉幣、祝典事務局官制、奉祝会の組織、記念事業、各省庁事項、行幸啓、満州国皇帝御訪日、歴代皇陵修復、民間の奉祝行事、芸能、文化などである。そのなかで「浦安の舞」は本編第一一輯、第二編、第八章、第一節、第一項から第三項に記されている。紀元二千六百年奉祝会の奉祝記念事業の一環として「浦安の舞」が制定されたのである。（注41）

『紀元二千六百祝典記録』により「浦安の舞」の成立の背景と普及過程を辿ってみることにする。

「紀元・皇紀」とは、日本書紀に記された神武天皇即位の年とされる紀元前六六〇年を元年として明治五（一八七二）年公布の太政官布告の規定により定めたのである。紀元二千六百年奉祝式典（以下奉祝式典と略記）は一九四〇年十一月一〇日に皇居前広場で大々的に行なわれた。参列者は四万九千余人が集まったという。もちろん、その年にはさまざまな奉祝記念行事が行なわれ一年を通して「二千六百年」のブームの一色であった。（注42）その翌年一九四一年から太平洋戦争が始まるのである。軍国主義の体制のなかで行なわれた「奉祝式典」の準備段階から一絲不乱に行なわれた。

昭和一〇年一〇月内閣に「紀元二千六百年祝典準備委員会」が設置され、昭和一一年六月には「紀元二千六百年祝典事務局」の官制公布、昭和一一年七月に「祝典評議委員会」の設置、昭和一二年四月に祝典施行団体として発足、同年七月には財団法人「紀元二千六百年奉祝会」が認可される。「浦安の舞」が全国の神社奉祝祭に奉奏されるように決まったのは、昭和一五年八月であるが、後述するようにその以前から準備は始まっている。実際、指導講師の養成は七月二〇日から始まり、三〇日には完了したのである。しかし、正式な文書で「紀元二千六百年奉祝会」（以下「奉祝会」と略記）の会長（歌田千勝）から浦安の舞の作曲や振付けをした当時宮内省楽部楽長であった多忠朝に指導講師の養成の依頼書を送ったのは七月二四日である。指導者講習会の講師養成は正式な依頼がある前から始まったことになる。

指導者講習会の講師養成は七月二〇日から二九日まで一〇日間多忠朝の実家で行なわれた。その後、奉祝会長は多忠朝が推薦した「浦安の舞」指導者講習会講師二〇名（講師一四名、賛助会員六名）を依頼する。依頼されたメンバーは、殆んど宮内省楽師で、帝国芸術院委員と、春日神社の主典、宮崎宮主典、榎原神宮楽長など含まれている。

指導講師を派遣および普及は奉祝会から委託を受けた「皇典講究所」と「全国神職会」が担当するようになる。「皇典講究所」と「全国神職会」は「浦安の舞」の曲譜、解説、奉奏の実施方法の説明書、練習および普及用としてレコードを製作する。また、各道府県神職会および皇典講究所分所に協力通牒を発送する。協力通牒の内容は奉祝神楽舞の指導者講習会を行なうことについての協力の願いと、その趣意を各県下の各神社神職へ通牒した上で受講適任者を至急とりまとめて報告することの願いである（昭和一五年七月一日）。一方、内閣紀元二千六百年祝典事務局においては内務省神社局長に対して、本舞奉奏普及方に関して全国関係道府県知事当てに手配を依頼する。各地方にはそれぞれ道府県社寺課、神職会、皇典講究所分所などは

講習会場や受講者の決定など準備にとりかかる。囑託された講師講習会の講師たちが各地に分遣され、八月三〇日台湾の台北市をはじめ、九月二八日東京市を最後に講習会が行なわれた。まさに短時間内に全国的に講習会が行なわれるようになった。

講習会は各府県の聯合神職会の区域を一区域として、その区域の中で適当な場所を一箇所または二箇所を選定して該当区域内に各府県の神社は講習地へ「浦安の舞」の普及のため指導者になる人、または各神社の奉奏奉仕者を派遣して受講することにしたのである。

講習会開催予定地としては次のようになっている。

関東一府七県：東京市

樺太北海道東北六県：札幌市、仙台市

東海中部五県北陸四県：名古屋市、長野市、金沢市

近畿二府四県：奈良市、神戸市

中州九県：松山市、大社町

九州、沖縄：福岡市、宮崎市

台湾：台北市

朝鮮、満州、中華民国：京城

講習会一箇所の期間は大体一〇日間位で、講習場は学校の講堂や記念館、神社などで行なわれた。受講者は二〇歳以上、四〇歳までの神職または楽師など、講習終了後各神社の本舞奉奏奉仕者を天授指導できる人としたが、舞方、歌方、管方（神楽笛、箏、和琴など）など一人で習得できないので、神社の巫女や神職の夫人、娘なども受講者として参加した。講習会の修了者には指導者として適任者として認められるものに対しては本部より認定証が交付された。認定証が交付された人は地元に戻り、氏子娘などの舞姫を対象に講習が実施されたのである。

「浦安の舞」は昭和天皇（裕仁）の昭和八年歌御会始の際題目「朝海」の「天地の、神にぞ祈る朝なぎの、海の如くに波立

たぬよう」という歌詞に当時宮内省楽部楽長であった多忠朝（注43）が作曲、振付した雅楽の新作である。多忠朝の新作雅楽としては「浦安の舞」のほか「承久楽」「悠久」「昭和楽」「懐古」などがある。昭和一四年から「浦安の舞」の作曲、振付に取り掛かり、昭和一五年八月三日に昭和天皇作詞を用いることの許可を得て、完成させたのである。舞は前半の「扇の舞」と後半の「鈴の舞」から構成されている。舞が始まる前に舞座には案を横一列に配置して、その上には鈴を備えて置く。笛が独奏される中で舞姫が舞座にでる。到着すると演奏を止む。舞姫が右足を後ろに引いて着座する。礼拝の後、舞姫は扇を腹部に当て舞を始めようとするとき、和琴または琴を弾く。「扇の舞」が終わり、「鈴の舞」に移ると、歌曲の初頭部分を歌いだす。すなわち、歌曲は「扇の舞」「鈴の舞」に各一回ずつ二回連唱されるのである。「鈴の舞」が終わると扇を持って腹部に当てる。退出の音楽は始まる。楽器は太鼓、和琴（又は琴、同時に用いることはない）、笏拍子、笛、箏などを用いられる。太鼓と笏拍子を同時に用いてもよいが、一方のみをつかってもいい。それから、和琴と琴はいずれかを選んで一方のみ用いる（注44）。笛は歌節の調整に必ず必要であるが箏はなくてもよいとされている。

「浦安の舞」は女性（若い）によって神社で奉納される巫女舞に位置付けることによって、広義の神楽として捉えている。浦安舞は一九四〇年以降、日本列島はいまでもなく、朝鮮、台湾まで一斉に実施されるようになった。当時は戦前の強圧的な社会的な雰囲気の中で行なわれたので、その波及効果多なことであった。戦後になると一部は中止、または廃止されるところもあったが、近年になってからは再び復活するところも多くなっている。復活の理由としては「浦安の舞」を広めようとする神社音楽協会の労も無視できないが、優雅な「浦安の舞」を舞うことによって神社の格上げをはかろうとする狙いもあったに違いないだろう。奉納舞として制作された「浦安の舞」が前述したような経路を辿って、今日は神事の一部として定例化しつつある。氏子の小・中学生による氏子神社の秋祭、春祭など例大祭の時行なわれることで、家内安全、五穀豊穡、商売繁盛国の安泰と平和などを祈願する意味があとから付け加えられたことも十分考えられる。神社音楽協会を中心に「浦安の舞」の講習会が毎年開催され、正しい奉奏方式が伝承されるように努めている。その努力の背景には、地域によっては昭和一五年同時の「浦安の舞」とは多少の相異が生じたことを物語っている。それには伝承上の内部的要因、または伝承者の不足などの外部的な事情などが想定できる。伝承において地方の事情によって変化が生じるところに民俗芸能の姿が浮かび上がってくるのではないだろうか。いずれにしても、戦前の強圧的な社会雰囲気のなかで創作された「浦安の舞」が、戦後中断、

廃絶されたところもあるが、毎年繰り返し行なわれることによって、神事の一部として定着されつつある。「浦安の舞」は他の民俗芸能に比べて近年のものであるが、所謂「中央(上)」から制作された芸能が民俗芸能化への傾向を示してくれる好例の一つであるには違いない。

7. 結び

数年前奈良の興福寺を訪ねたことがある。京都・奈良・大阪を巡る一週間の観光の旅であった。そのとき、興福寺の国宝館には宝物資料展が催されていた。

三百円の入場料を払って入り展示物を拝見した。国宝館には仏像が多く展示されていたが、一つ印象に残っているのは展示されている仏像の前には多くの小銭が散らかっていることであった。展示されている仏像に小銭を投げて両手を合わせる旅姿のあるお爺さんも目撃した。旅帽子を脱いで真剣な顔で仏像に向かって両手を合わせるのである。国宝館に展示されている仏像は美術品なのか、それとも信仰の対象としての仏像であろうか。筆者が入館するとき払った三百円は展示資料を見るための入館料であって賽銭ではなかったと記憶している。しかし、展示館の中で出会ったお爺さんには確かに美術品ではなく、寺院の仏像であったに違いない。同じ対象物が見る側によって美術品にもなり、信仰の対象にもなる。

社社の例祭の際行なわれる神楽を芸能で見るべきか、祭事(祭儀)でみるべきかという問自体に答えることはできない。しかし、その芸態がいかなるものにしても、社社の例祭のとき行なわれるのは祭儀として捉えるべきであろう。もともと、神楽は一定の資格を持つ宗教者が行なったものであったが、それが一般人の手にゆだねることになって、祭儀の厳格性から多少希薄になったと思われる。しかし、例祭として行なわれる神楽は、現在の段階という限定つけば、神職によるものと、一般庶民(氏子)によるものに大別することができる。しかし、神職が主に行なう行事は祭儀、氏子が行なうものが芸能というわけにもいかない。所謂、神能といわれるものは、祭儀に猿楽能の影響を得て取り入れたものとされている。芸能から祭儀化へのプロセスとして捉えても差し支えないだろう。

ここで横道にそれるが、私の経験を少々言わせてもらえれば、大学の時期、演劇部に入り、演劇に夢中に取り込んだ経験が

ある。特に一九八〇年代は学生運動が激しい時期であった。校内では毎日であるといほど学生デモが盛んだった。当時デモはイシューを書いたプラカードを掲げて、肩を組んで行進するのである。そのデモが始まる前は、演劇が披露された。デモ隊のイシューの内容を簡単な所作でわかりやすく作ったものである。その時演劇は一種の儀式であった。デモ隊の儀式を演劇風に行なわれたのである。その機能はデモ隊に参加する学生を集める目的もあり、参加者の意思を強固させるためである。しかも、それには相当演劇の工夫がなされていたのである。演劇なのか儀式なのか言い切れない。芸能と祭儀も同様であろう。

芸能は祭儀にたいする信仰がなくなり、祭儀が第三者の立場で一つのオブジェに見られるようになる、それはすでに祭儀の次元から逸脱して、芸能の次元に入ることになる。それがいわゆる芸能の祭儀起源論である。その祭儀起源説を否定するつもりはない。しかし、翁三番叟のように芸能から祭儀への逆方向に進む場合もあることをいいたかったのである。芸能の祭儀化という過程も想定することができる。祭儀には複雑多様な所作が使われている。その構成要素が祭儀に効果を發揮するためには、それなりの意味付与が前提とされる。人間が普段用いている言葉が祭儀にも使われているが、普段の言葉そのままではない。その言葉に祭儀の要素として相応しい意味や価値を付与することによって、初めて力を發揮する祭儀の言葉になる。その一つが祝詞である。言霊信仰というのも、言葉が生まれる以前に言霊信仰があったわけではなく、言葉に価値や意味（力）を付与することによってこそ、はじめて言霊という思想が生じたと考えられる。

祭儀という複雑な様式が生まれる前には心理的な祈りがあり、単なる祈りに芸能的な要素が加わることによって祭儀へ発展していく過程が想定できる。

その思想を最もよく現われているのが日本の能楽である。能楽の中でも、とりわけ式三番ということである。式三番は能の千歳、翁、三番叟のことであるが、能を大成した世阿弥は能の根本曲として翁を取り上げている。式三番は時代によってその演目が少しずつ変わってきたが、世阿弥時代にはすでに今日の形式が定着したのである。猿楽の起源、即ち、翁の起源については多くの先研究が成されているが、いまだに定説がない。能勢朝次や、林屋辰三郎などは猿楽の根本を呪師の芸から捉えている。勿論、宗教的な祭儀から、芸能への変遷という基本的な進化的な発想には代わりがない。猿楽（さるごう）が散楽（さんかく）から由来するというのも説かれている。散楽というのは周知のとおり、中国の散楽百戯に根拠をもつのである。中国

の散楽百戲というのは滑稽的なものや、曲芸的なものを見せる所謂、見世物風の芸能であったのである。勿論その散楽が直接に猿楽になったとは思わないが、散楽は宗教性よりはむしろ娯乐的、見世物的なものであったが、日本に入つて、日本の社会に应じて貴族社会から武士社会に変わりつつあつた時代に沿つて儀式化するのである。式三番についての先学の研究が相当の量になつているが、未だに定説が定まらないのは、それほど、複雑に時代性と社会性が含まれているからにほかならない。日本の全国津々浦々に行なわれている所謂民俗芸能には古風な翁芸が見られるのである。それにも様々で、一律的に言えないほどバリエーションがある。又、人形浄瑠璃や、歌舞伎に採り入れて娯楽性を強調しながらも、正月の顔見世狂言などには三番叟が登場するのである。それを祭儀とは言えないとしても、儀礼性が強調されているのは否定できないだろう。そのような要素が取り込んだのは芸能の担い手(座)の思惑も働いたと思われるが、興行毎に繰り返すことによつて、儀礼化に進んだのである。それが、さらに、地方の祭儀の際、翁三番叟のみが取り込まれたことも十分想定できる。祭儀と儀式を混同してはいけないが、単なる娯楽性のみを追求したわけではないのはたしかである。日本の式三番をみるかぎり、祭儀から芸能への図式的な進化論には当てはまらないのである。まず、芸能の心が元々あつて、それが社会によつて、祭儀になつたり、儀式になつたり、あるいは、芸術になつたり、する具合である。その意味で日本の能の式三番は芸能と祭儀、儀式という本質的なものを問われるに最も相応しい対象になるだろう。そのような現象は二〇世紀にはいつてからの事例として「浦安の舞」をとりあげることができる。「浦安の舞」は昭和一五年「紀元二千六百年奉祝式典」の一環として、当時内閣から依頼された多忠朝が作曲、振付して作つた「女舞」である。平安時代以降雅楽は面々と伝承されてきたが、雅楽というのも本来は中国大陸から伝えられたもので、最初から日本の式楽として定着したわけではない。それに式楽として、価値を付与し、それに相応しく編成したと思われる。また、周期的に反復することによつて、さらに儀式として定着されるようになったに違いない。「浦安の舞」の歴史はそれほど古くないが、二〇世紀以降においても、儀式化、祭儀化の過程をみることができるのである。今日日本全国で多く見られる民俗芸能、神事芸能と称されるものは、時代的な偏差があるもの、「浦安の舞」が神事舞に定着する経路から、神事芸能の本質的な側面を照らしてくれるのではないだろうか。

注1)

河竹繁俊『日本演劇全史』岩波書店 一九五九年 頁一七 河竹繁俊は「演劇の起源は宗教的儀式に発しているとは、ヨーロッパでも古くから言われているが、これはほとんどいづれの民族にも通じた真理である。ただし、ここにいる宗教的儀式というのは、形式の整頓した、いわゆる宗教をさすのではない。宗教なるものを思念すること、あるいは祈念することという程度に解釈し、儀式を行事もしくは思念の表現的動作という程度に考えると容易に納得されるかもしれない。」といい、演劇の起源を宗教的な儀式に求めている。

注2)

林屋辰三郎『中世芸能史の研究』岩波書店 一九六〇年 頁三九

注3)

福島真人「儀礼から芸能へ—あるいは見られる身体の構築」『身体の構築学』福島真人編 ひつじ書房 一九九五年

注4)

J.E.ハリソン、佐々木理訳『古代芸術と祭祀』(Ancient Art and Ritual) 筑摩書房、一九六四年

注5)

折口信夫『日本芸能史六講』講談社学術文庫 一九九一年 頁一九

注6)

一定の場所で行う行為を行なうとき、行為する者とそれを見る観者によって祭儀と芸能を分離すべきであると思われる。すなわち、観る側と見られる側に立場によって、芸能と儀礼を区分すべきであると定義する。小笠原恭子は芸能の発生を美意識の発生で解いている。『芸能の視座—日本芸能の発生』「芸能における美意識の発生」桜楓社 一九八三年、諏訪春雄は宗教儀礼と芸能を区分する視点を敬神と娯人の意識にあると言及し、宗教儀礼は敬神の念から発した人間行為であり、これに娯人の念が加わったときに宗教儀礼は芸能へと移行する。即ち、宗教儀礼は敬神を絶対必要要件とし、芸能は娯人を必要要件とするという。(諏訪春雄「儀礼と芸能—日韓中祭祀の構造」『文学』Vol.56 岩波書店 一九八八年八月 頁七二)

注7)

橋本裕之「民俗芸能再考—儀礼から芸能へ、芸能から儀礼へ—」『東アジアにおける民俗と芸能 国際シンポジウム論文集』一九九五年七月 頁六一

注8)

『日本民俗大辞典』吉川弘文館 一九九九年

注9)

『文化人類学事典』弘文堂 一九八七年

注10)

呪術という表現を用いることが出来るが、呪術も一つの表現であるので、厳密に言えば心理学的用語ではない。

注11)

柳田国男「祭から祭礼へ」『定本柳田国男集』第一〇巻 筑摩書房 一九六九年 頁一七七—一七八

オランダの文化史学者であるホイジンガ (Johan Huizinga 一八七二—一九四五) は、人間は「ホモルーデンス」(遊ぶ人間) と提唱した。遊戯から文化の起源を模索したのである。遊戯というのは他に交替できない還元されない自立的範疇として人間に存在する一つの根源的な活動形式であると捉えている。その意味での遊戯は芸能と類似概念として捉えることも可能であろう。ホイジンガは遊びを次のように定義している。「形式について考察したところをまとめて述べてみれば、遊びは自由な行為であり、「ほんとのことでない」としてありきたりの生活の埒外にあると考えられる。にもかかわらず、これは遊ぶ人を完全にとりこにするが、だからと言って何か物質的利益と結びつくわけではなく、また他面、何かの効用が織り込まれているのでもない。これは自ら進んで限定した時間と空間の中で遂行され、一定の法則に従って秩序正しく進行し、しかも共同体規範を作り出す。それは自ら好んで秘密で取り囲み、あるいは仮装をもってありきたりの世界とは別のものであることを強調する。それに対してロジェ・カイヨウは遊びの秘密や仮装は遊びの活動に相応しいものを持つてゐることは認めているが、遊びが秘密や神秘を犠牲にしなければならぬということも同時に付け加える必要があると指摘している。さらに、神秘や模擬(仮装)を本性とするものは、すべて遊びと近い関係にある。ただし、遊びは虚構と気晴らしの役割が優越している必要がある。すなわち、その神秘は尊敬されるはならないし、その模擬は変身や憑依のための第一歩、あるいは兆候であつてはならないのだと主張している。ロジェ・カイヨウが定義した遊びの概念によれば、①自由な活動 ②隔離された活動 ③未確定の活動 ④非生産的の活動 ⑤規則のある活動 ⑥虚構の活動としている。これらの特性はもっぱら形式的なものにとどまる。遊びの内容を予測させるものではない。李相日はホイジンガの「祭儀は聖なる遊びである」という理論に着眼して、韓国の巫俗儀礼に適用している。巫儀は祭儀性と祝祭性の二重性があり、祭儀性は巫儀の敬虔性、真摯性、苦悩と祈願の対象であり、祝祭性としては遊び的な遊戯性、軽快性、面白さと楽しさをとりあげている。さらに、芸能の祭儀起源説を肯定しつつも、祭儀の劇化、または、スペクタクルなしでは祭儀が成り立たないという意味で、祭儀起源の先行形態として遊戯精神の発現であるという。すなわち、祭儀から仮面劇のような演戯が発せられたというよりは祭儀がむしろ原初的に遊び精神から出発するという主張である。祭儀は超自然的な神聖な力を呼び起こす儀式手順であり、厳格なプロセスが形式美を通じて芸術へ発展される。巫儀や仮面劇にもその例を見ることができ、歌や舞で構成される演目に対立と葛藤のストーリーが入り込むことよってただの遊びがドラマへの転換が見られる。遊びはアゴン(agon 一争い)、物真似(mimicry) 賭けこと(alaea)、熱狂(thix)などで構成されているが、これらの要素が含まれている遊びの

巫儀には叙事性がないために遊びに止まる演目がある一方、筋があるストーリーが入ることによって遊びがドラマへの発展する可能性が見られる演目もみることができるといえる。彼は祭儀的な巫儀をいかに現代的に祝祭化するかに関心をもちて祝祭と遊びの現代化へ試みている。ヨハン・ホイジンガ、高橋英夫 訳 『ホモ・ルーデンス：人類文化と遊戯』中央公論社、一九七四年、ロジエ・カイヨワ、

多田道太郎・塚崎幹夫 訳 『遊びと人間』講談社 一九九〇年、李相日 『遊び文化と祝祭』成均館大学校出版部 一九八八年

注14) 本田安次 「民俗芸能の研究について」 『芸能復興』第一八号 一九五八年四月 頁八

注15) 網野善彦 『日本中世の非農業民と天皇』岩波書店 一九八四年 頁五四〇

注16) 大藤時彦 「芸能と民俗学」 『芸能復興』第十八号 一九五八年四月

注17) 三隅治雄 「民俗芸能研究の歴史と現状と展望」 『民俗芸能研究』創刊号 一九八五年五月

注18) 大藤時彦 「芸能と民俗学」 『芸能復興』第十八号 一九五八年 頁一

注19) 池田弥三郎 「芸能の観客」 『芸能復興』第四号 一九五三年八月

注20) 折口信夫 「日本芸能の特殊性」 『折口信夫全集』第一七卷 中央公論社 一九五六年

注21) 池田弥三郎 前掲書 一九五三年八月

注22) 本田安次 「民俗芸能の研究について」 『芸能復興』第一八号 一九五八年四月 頁八

注23) 本田安次 前掲書

注24) 「神代欲理 云伝久良久 虚見通 倭国者 皇神能 伊都久志吉国 言霊能 佐吉播布国等 加多利継 伊比都賀比計理 ……(八

九四)

「事霊 八十衢 夕占問 占正謂 妹相依」(二五〇六)

「志貴嶋 倭国者 事霊之 所佐国叙 真福在与具」(三二五四) 『万葉集 二、三』日本古典文学大系 岩波書店 一九六〇年

注25) 『古事記 祝詞』日本古典文学大系1 岩波書店 一九五八年

注26) 『旧約聖書』創世記

注27) 一然 『三国遺事』卷二 紀異二 武王条

注28) 西牟田崇生 編著 『祝詞概説』国書刊行会 一九八七年

注29) 山路興造「伎楽・舞楽の地方伝播」『民俗芸能研究』創刊号 民俗芸能学会 一九八五年五月

注30) 山折哲雄は見えない神を見る翁にして祭場に現われてきたといい、本来見えない神が仏教などの影響により見える神になるが、代表的な姿が翁であるという。翁に神の姿を見たという指摘は的確な表現といえよう。しかし、翁を神化する傾向も見逃せないと思われる。

山折哲雄『神から翁へ』青土社 一九八四年

注31) 「私立大学学術研究高度化推進事業—日本・アジア演劇芸能共同研究」の研究プロジェクトとして立ち上げた「翁三番叟の民俗学・思想的研究会」の報告書 二〇〇二年

注32) 藤原明衡撰 重松明久 校注『雲州消息』現代思潮社 一九八二年

注33) 津田左右吉『日本文芸の研究』岩波書店 一九五三年 頁一六三

注34) 小林英一「神戸市のお面掛け—近代に創始された《翁》の一演式—」『表演』第二号 (財) 兵庫現代芸術劇場 一九九三年三月、「播磨のお面掛け—姫路藩の遺風を伝える「ひとり翁」—」『表演』三号 一九九五年三月

注35) 上尾市教育委員会『上尾の神楽と神楽師』一九九九年三月 頁三五〜三六

注36) 能勢朝次『能楽源流考』岩波書店 一九三八年

注37) 井浦芳信「神道猿楽観の展開と秘伝の継承—静嘉堂文庫蔵杉立轟本『神道猿楽伝』の成立まで—」『人文科学紀要』第五一輯 国文学・漢文学XV 東京大教養学部人文科学科 国文学研究室・漢文学研究室編、天野文雄「吉田家による『翁の大事』伝授の実態—天理図書館吉田文庫資料を中心に—」『芸能史研究』第一一六号 芸能史研究会 一九九二年一月

注38) 禅竹「明宿集」(表章・伊藤正義 校注) 『金春古伝書集成』わんや書店 一九六九年

注39) 『日本書紀』第三卷神武天皇三一年条「昔、伊弉諾尊目此国曰、日本者浦安国、細戈千足国、磯輪上秀真国」 頁二一五

注40) 野田安平「国立公文書館所蔵『紀元二千六百祝典記録』より「浦安の舞」の制定(その一)」「『礼典』第二五号 一九九二年六月、「国立公文書館所蔵『紀元二千六百祝典記録』より「浦安の舞」の制定(その二)」「『礼典』第二七号 一九九三年九月。『紀元二千六百祝典記録』は「紀元二千六百年奉祝会」により昭和十八年(一九四三)に記録編纂された。

注41) 第一一輯 奉祝記念事業、第二編 紀元二千六百年奉祝会、第八章 其の他の事業、第一節「浦安の舞」ノ制定、第一項 制定の経過、

第二項 奉奏普及、第三項 経費

注42) 「東儀博『浦安の舞と私』『浦安の舞五十年』神社音楽協会 一九九〇年九月

注43) 多忠朝(おおのただとも)は雅楽を伝承する多家の子孫として一八八三年(明治一六年)四月五日に多忠古の長男として東京に生まれ

た。明治三一年(一八九八)三月一五日樂生として宮内省樂部に入り、明治四二(一九〇九)年六月一日樂師に任官、昭和一一年(一九三六)一月八日樂長となったのである。多氏は神武天皇の皇子、神八井耳命の子孫で、その源を『古事記』や『日本書紀』を編纂した太安万曆に發し、神樂の祖は八五九年に生まれた多自然曆とされる。それ以来、多家は歴代雅楽を家業として左方の狛氏に対して左方の舞を伝承し、右方の樂人として仕えたのである。昭和一一年〜二〇年(一九三六〜四五年)宮内省樂部樂長、樂部退官後は神社音楽教会を組織、神社祭祀樂の改善・向上に専念することになる。雅樂の新作として「浦安の舞」をはじめ「承久樂」「悠久」「昭和樂」「懷古」などの曲が知られる。『日本音楽大事典』 平凡社 一九八九年

注44) 『邦楽百科辞典』音楽之友社 一九八四年 笏拍子のかわりに太鼓が用いられ、和琴の代わりに箏を用いる。