

土佐の神楽における舞の基調(I)・(II)

— 初習の舞を中心に —

畠 中 幸
佐 藤 恵 里

目 次

はじめに

(一) 「初習の舞」について

(二) 三類の舞

(三) A群・B群の舞

(四) C群の舞及び舞の基調

おわりに

はじめに

昨年夏の夏神楽の舞い方をたずねて土佐の各地を歩いた。畠中は従来、舞踊表現の「つくる」という視点とは対極にある、個を没却した神楽の舞に惹かれ、その様態にあらたな表現の可能性が潜むことを感じ、佐藤は、ダイバンや山主という鬼の舞とかぶきの荒事との芸質の類似に瞠目していたので、二人の異なる関心が、舞とは何かという、即ち土佐の神楽の舞の基調を求めるところで一致した。この問いかけが、実感から抱え込んだ各々の問題をときほぐす糸口になるとおもったのである。

調査にあたって、私たちは次の九か所の土地に伝承された神楽を対象とした。なお所在地の下に記した神楽名は、8・9を除いて、高木啓夫氏の「土佐神楽所在一覧表」に拠り、8・9は保存会の名称を以てした。

- | | |
|--------------|---------|
| 1. 香美郡物部村 | 祭文神楽 |
| 2. 長岡郡大豊町岩原 | 岩原神楽 |
| 3. 土佐郡本川村 | 本川神楽 |
| 4. 吾川郡池川町 | 池川神楽 |
| 5. 吾川郡池川町安居 | 安居神楽 |
| 6. 吾川郡吾川村名野川 | 名野川神楽 |
| 7. 高岡郡梶原町 | 津野山神楽 |
| 8. 高岡郡東津野村 | 津野山古式神楽 |
| 9. 幡多郡十和村 | 幡多大神楽 |

これらについて、高木氏は、演目・曲種に共通する要素があり、また伝承及び詞章から成立には四国山地における「山伏修験の祈禱法としての神楽舞」がその基盤に推定されるので、同一の性格を有するものとして「土佐神楽」と総称すべきとしている⁽¹⁾。もっとも上の九か所は近年相ついで国の無形文化財の指定を受け、氏のいう「土佐神楽」の主要なもので、さきの「一覧表」には

他に、

- | | |
|-------------|-------|
| ◦ 幡多郡十和村 | 八社神楽 |
| ◦ 幡多郡西土佐村 | 西土佐神楽 |
| ◦ 高知市一宮土佐神社 | 巫女神楽 |

等十一か所を数える。うち、当事者が等しい十和村の八社神楽をひとまず対象から外したのは、事者の平野寿明氏らから、八社神楽の舞所作は大神楽のそれを略したものと伺ったからである。高木氏の教示に従い、残りの土地については後日を期したいが、私たちが此度九か所に限ったのは、これらの土地が過去に実際の奉納を見学し得た所であったことと、何よりも調査の目的が、舞い方から「土佐神楽」の特質を求めることではなくて、同一の基盤に立つという各土地の神楽を通して、舞の実相に触れることにあったからである。

調査方法として、私たちは、伝習の際新人がはじめに習う舞—以下、初習の舞と仮称する—にその地の舞の基本があり、これを構成する型を抽出して比較すれば、各地の異同と共に舞の基調が読みとれるのではないかと考えて、

◦ 初習の舞とその舞い方

◦ 初習の舞は他の舞とどういう関連があるかを問うことを中心の軸にした。要は、比較の条件になる共通する地盤を確保したかったので、この他にも九か所に共通した演目または同一の持ち物で行なわれる舞を対象とすることも考えたのであった。しかし、九か所にわたる現行の演目は別表Iの各地神楽の演目一覧表に示す通り「盆の舞」(「折敷の舞」・「へぎの舞」)のみであり、これは、どこでもアクロバティックな所作で構成される印象をもっていたから、果たしてこの曲に絞ってその土地の舞の基本を求めることができるかどうか危ぶんだのである。また共通した持ち物からの抽出も、たとえば幣なら何曲もが各地であげられ、物部を除けば直面の舞と面の舞にわたるから、前者に限ってもそのうちの一曲を選びとることの難しさがあった。他にもいくつかの考え方はあるかもしれないが、初習の舞ならば比較のレベルを等しくし、かつ各地の違いがここにもっとも顕出するはずとしたのである。

なお採訪の際、初習の舞については体で学ぼうとした。いうまでもなく伝承者たちは体で舞うので調査する側も体が動かなければ、舞のかたちや口伝を教えられても舞の裡にある本質ないし舞を

支える感性のしっぽすら捉えられないとおもったからである。この申し出に多くの伝承者は笑い出し、十年かかるのを二日三日では無理だと、私たちは浅慮を戒められもしたのだが、短時日であれ、親切な手ほどきをうけたおかげで、単にあとをなぞるに過ぎぬにせよ、土地をめぐる場数をふむうちに、体はまわるのに慣れてきたのである。舞の触覚を得たことになる。

本稿では、この調査をもとに把握した土佐の神楽における舞の基調を、舞を読む過程で抱えた疑問点を含めて報告したい。

(一) 「初習の舞」について

方法の中心に初習の舞を指定したのは、実は舞に初学の私たちが限られた時間でもかきも一つの答えを出そうとして、ある種の合理的に練った策であり、調査の際こちらが望む明快な「初習の舞」を一様に得たのではなかった。結果的には投げかけた初習の舞がそのまま基本の舞であり、面の舞も含めて他の舞はこの舞の型を基に構成されていたので、私たちの推定は一面妥当であったとはいえるが、初習の舞を問うことで知った伝習のあり方から、指定したところの初習の舞のレベルはゆらぎ、伝承者と私たちとのズレが浮かびあがった。このズレが、神楽の舞というものの性格を考える契機を生んだのである。

初習の舞などといった語はどこ土地にもなかった。私たちは各地で演目表を示し、基本になる舞は何ですかといったことばを補足しながら、はじめに習う舞を聞こうとした。この結果を示したのが別表Ⅰ各地神楽の演目一覧表中四角で括弧で囲ったものである。明快な答えを得たのは梶原・東津野・十和・名野川・池川・本川の六か所で、理由は、この一曲に他の舞の型が含まれて基本の舞だから、ということだったが、では、次に習う舞が定まっているかといえば、本川の他は確立していない。面の舞をつとめるにはこの一曲の後他の直面のいわゆる採物舞をいくつか修得してからという程度の約束である。本川の場合は、新人は「注連の舞」の次に「座堅め」「相舞」を習得するが、「座堅め」を構成する「柴つるぎ」「柴の手」「柴こき」「法合せ」「扇の手」の五つはそのまま「相舞」の構成であり、かつ、これらは持ち物が異なるのみで舞の動態からは「注連の舞」に等しいから、新人の若太夫はくり返しの習練を積むことになる。本川以外の五か所の約束も、他の舞には初めに習う舞の型が組み込まれているから中味は本川と同様な習得の方法であった。

残りの三か所のうち、安居では上の六か所とは異なり、一曲全体の習得ではない。「ゴダン」から順に「ツミカヤシ」「ホンヒザ」「カラストビ」「フタツヒザ」と習って、その後各々の「鈴

の段」を習う。「鈴の段」は、「神迎え」「幣舞」「二天」(「四天」⁽²⁾)の冒頭にあり、各々細部で異なるので、その舞を担当する者がその「鈴の段」にかかるのである。この「ゴダン」から「フタツヒザ」までを舞人の間では「神迎え」の舞とは別に「神迎え」と通称し、これが舞えなければ他の舞は舞えぬと伝えられてきた。それは、これがこの土地の舞の基本だから、と現在捉えられている。通称「神迎え」は「神迎え」「二天」(「四天」)「手草」の舞の組式だから表Ⅱ中にはこの三種を掲げた。稽古の折には、たとえば「神迎え」の舞なら持ち物は扇と抜幣というように各々の舞の持ち物をもって一同に習ったときいた。この習得方法は戦前からすでに行なわれていたという。また岩原では、十余年前から伝承者育成の為に地元の中学生に教え出したが、本来この「岩原さまの舞」は岩原在の長男に限り、まつりに舞わせたので、当時は新入りの若い者には、熟練の者が行なう面の舞を除いて採物舞中これと定まった舞はなかった。それは、どの舞からはじめても同じだから、という。ただ、高木氏の報告⁽³⁾にあるように、祭祀を掌握する世襲のコミコのうち或る者は「長刀の舞」からという定めがあったが、これは「長刀の舞」がその家のものだったからときいた。表Ⅱ中の「双刀の舞」は私たちのくどい説明をききわけていわば捜し出してくれたので、近年の中学生の為の「初習の舞」である。理由は、これで舞の体ができるから、ということであった。物部の場合も岩原と同様「初習の舞」の観念自体が必要とされていない。去七月に馬路村の就業センターで行なわれた物部の太夫による同村の青年たちへの舞伝授⁽⁴⁾の場にゆきあう幸運を得たが、これは実に、舞を教えるという、二人の太夫には初体験の出来事であったのである。初日、太夫は経験に立って、青年たちに、あとについて舞って覚えてくれ、といった。そして祭式中の「本神楽」の次第に従い、「錫杖扇の舞」にはじまる九種をたてづけに舞った。この方法は二日目以降も変わらなかったが、特にとりあげてくり返したのは「錫杖扇の舞」・「印観の舞」・「あるじまつり」(「へぎの舞」)の三種で、これらは他のたとえば「ほうじんぐうの舞」と違って特定の神へではなくあらゆる神へ捧げることができる舞だから、ということであった。このことから表Ⅰ中にはこの三種を掲げたが、それは他と比較の要からの私たちの恣意である。この地の舞は「へぎの舞」及び「ほうじんぐうの舞」以下「弓の舞」まで持ち物から動態に多少の差はあれ、その基本は「錫杖扇の舞」に等しい。

以上から私たちは、九か所にわたって舞の習得方法が今の学校教育におけるようなシステムチックなものでないことをした。「初習の舞」が基本

の舞として掲がった六か所ではその後の習得は「初習の舞」のくり返しであり、安居の通称「神迎え」によるものもこれに等しい。物部と岩原も、前者は式次第中の舞の順序に従い、後者はどの舞という約束はないかわりに自分が担当する舞を舞いこんでゆくから、くり返すことにおいては安居を含めた七か所と相通じるのである。むしろ逆に七か所において何故「初習の舞」が掲がったか実は問わねばならない。基本の舞だから初めに習うという現在の説明は或いは調査に不慣れな私たちの誘導に拠った所もないとはいえないのである。

舞伝習に際しての新人の習得方法について、たとえば梶原や池川では保存会結成当時まつり前一月の集中的な稽古を持ったというが、これはそれまで神職の家に限った神楽を衰微への危機から町の一般の青年に解放したゆえの特例に属する措置であった。他所でも近年相ついで保存会が設立され、右にみる如く従来の管理者ではない者がそこに参加しているが、彼らは、神祭の舞に幼ない時から接し、神楽太鼓の音を体がききわける、舞に手足が動くひとたちで、ヨソの土地の者やズブの素人はいない。稽古の為の時間を設けてもせいぜい一週間であり、それはあくまでもまつりの日の為のものであった。かつ、まつりが本番と同時にそのまま稽古の場であったのである。本川や十和では、舞は盗んで覚えたものといい、物部では舞が愉しみだった子供は太夫の舞うのを遊びの場でまね、当のまつりの舞台に呼びがかかるのを待ったので、みようみまねで舞って太夫が直してくれたものという。今の太夫たちはまつりと離れては舞の手ほどきをうけることはなかった。名野川でも岩原と同様、ついて舞ううちに舞の体ができてくるときいたが、その日、あとについて舞うことが舞習得の第一の方法だった。ことばではなくて、体が体をうつし、やがてうつっていつかおのずと舞い出すのが伝習の本体であったといえる。だから、体で覚えこんだ人に、ことばを求めて舞図をとろうとする姿勢の余りに安易を私たちは恥じたが、また、このことから、神楽の舞が芸の如何よりさきに、まつりの日のつとめとしてあることを知ったのである。

「初習の舞」に掲げられた池川の「宮袂」、本川の「注連の舞」、梶原・東津野・十和の「幣舞」はすべて、まつり当日一座でもっとも若い者ないしは新人が舞う。安居でも通称「神迎え」のある三種の二人舞には習熟した舞手に新人の若い者を配する仕来りがあり、まつりの当日若い者が相手に做おうとして做えず、よく大汗をかいていたという。名野川の「一番神の舞」も若い太夫が舞う伝統があった。舞太夫で保存会々長の中川氏はこれについて、「一番神ということばにひかれたものか」といわれている。このことは、一方では七

か所において、これらの舞を初めに習う舞ないしは基本の舞と目するに至った背景の事情を窺わせるものかもしれない、それは、若い者がこの日つとめなければならぬところからの発想で、田遊びの早乙女や花祭で早川考太郎のいう「青少年の舞い」である採物舞等の例からすると本来ワカの資格からの要請ではなかったかとおもわれる。また、舞の側からすれば、新人が余程の間違ひさえおこさなければ下手であれつとめたことになるという舞には、そうした許容力の備わることを示すものである。その日そこで舞うこと自体が原点として求められたので、舞は見物にみせる芸を孕んでも、芸になる必要はなかった。

(二) 三類の舞

さて、「初習の舞」は七か所にわたって採物舞であり、岩原・物部でも面の舞は特殊に扱われ、主調は採物舞であるので、私たちには比較する共通の条件が一応整ったことになる。かくして九か所の舞をその形態からみると、ほぼ三類に分けられるのではないかとおもう。仮りにA・B・Cをもって土地で区分すれば、別表Ⅱの所在地略図に示した三群すなわち、

A群=十和・梶原・東津野

B群=名野川・池川・安居

C群=本川・岩原・物部

となる。これは、略図に記した分界線で明らかのように地域ごとのまとまりでもある。また、これを各地が言い伝えた神楽の本来の管理者からすると、A・Bは神官、⁽⁵⁾Cの本川・物部は神社に仕えぬ祈禱太夫を各々主体としたことで一線を画することができる。岩原の場合、今対象とする「岩原神楽」の舞は従来「岩原さまの舞」と呼ばれ、岩原神社の氏子が代々舞ってきたもので神官は舞わず、神官には別に「神官神楽」があったという。岩原ではオンサキ様をまつる家があり、トーヤのまつりにはサンゲと共にエビスまつりがあるので、信仰生活の上で一面物部と類似することはいえる。

形態から三類に分けた第一の理由は、A・Bは舞人が舞台の四方を回るがCにこれはなく、Cでは舞人は舞台の中央にいてその場で各柱ないしは自身の目印をめどに体の方向を変えてゆくという、即ち舞人の位置の移動と固定という様式の違いによる。A・Bはこの点で相通じるが、ひとまず区別したのは、Aが舞台を小さく回るに対してBは大きく一杯に回り、更に後述するように舞の型とその名称、舞台設定の仕方及び舞人の位置のとり方に違いを有していたからである。また、A・Bの移動とCの固定は各々の舞の様式上の特色とはいえるが、A・Bは面の舞においてCにみる中央での所作がきわだってくるので、これを考慮すると、移動と固定の区別は絶対ではあり得ない。

だから三類の分類は各々の舞が系統を異にするという意味ではない。

以下各グループ毎に形態の特色をあげつつ各土地間の共通と異同をのべ、また、グループ間の関連をも指摘してみたい。なお以下の記述中使用する別表について説明を加えておきたい。別表Ⅲは「初習の舞」とその次第及び採物を一覧にしたもので、次第の名称は聞きとりによる。別表Ⅳは、「初習の舞」における動態の呼称とそのうち回り方については動線の略図をもって示した。また、動態の呼称中、A・Bでは各々ほぼ同じ動態をいうものは横に並べにした。たとえばAの梶原の「ミヲトル」は十和の「キル」・「ウチコム」、東津野の「ドン」に相当するという意味である。これらの語彙には、舞人たちがその動態につけた忘備の為の通称と本来の舞用語として伝承されてきたものが入り混っている筈である。しかし、九か所にわたって舞の最中もっとも使われるのは、「そのショシャがわるい」「手のショシャはエイ」といったショシャ(所作)である。別表Ⅴは各「初習の舞」における舞人の位置の取り方を加えた舞台略図と舞始め・舞終わりの形式の一覧である。別表Ⅵ及びⅦは比較の為に引用すべく抄出した舞人の動線の略図である。

(三) A群・B群の舞

A群として括った十和・梶原・東津野の三所の神楽は、近世津野山郷に行なわれた神楽を共通の地盤に持つことが、つとに高木氏によって指摘⁽⁶⁾されている。だから同系の舞であるのは当然というより、舞の様態から同一の地盤を確かめることができたので、氏の指摘を裏付けることになった。別表Ⅲ中A群の下に記した「三々九度」以下「カラストビ」までの五つの称は、幣舞一曲が各頭に歌をおいてこれら五つの舞の局面から構成されるという一曲の単位で所謂段を意味すると同時に神楽の舞の基本の型であり、かつ、その段中の一かたまりの所作をさすものである。舞人の動きを動線に描くと、三所共に所作の位置も含めてほぼ一致した。簡単に相違点に触れれば(別表Ⅵ参照)、三所共に右から回るといふが、東津野では「扇の手」以下は左回りに始まる。また十和の場合他の二所共一回半であるに対して二回半回る。もっともこの回り方では同所では現在略式の一回半も行なわれている。一方「三々九度」の冒頭では、東津野・梶原のは右半舞左半舞がボタンであるに対し、十和のそれは左半舞右一舞左半舞となる。二所とも右半舞にかかる前に左足を横にずらして採物を左上から右下へ流すので、これらを左右左の作法に立った一種の拝舞とみれば同格である。また「カラストビ」では、十和が羽のように両手を交叉する所作に呼称の拠って立つ中心を求めて

いるのに比べて、東津野・梶原は横トビ・片足トビの足にそれが移っている。

ところで、動線はほぼ一致しても舞の表情には無論各々の違いがある。梶原・十和では舞人は舞の特色を優雅と捉え、東津野では力強さとする。たとえば、動態中の「ミヲトル」「キル」「ドン」といった、足の踏みを中心とする瞬間の静止は舞の流れを区切るものであり、次の所作へのつなぎとなる働きをもつもので、私たちにはこれが三所の舞を一様に印象づける要点となったが、十和・梶原には踏む際音をたてず軽く踏むという口伝があるに対して、東津野では踏む音を好んでいる。「山搜」「大蛮」また「長刀」「弓」の舞等の場合は、梶原・十和でもこの「幣舞」や「手草」の舞とは異なり強く踏み、音をたてることが教えられているが、東津野ではさらに「ガイなフミツケ」となる。同所では神楽を奉納する神社の二間四方の舞台がすべて二重バリでその分音が他所より響くことを誇っているのである。おそらく、その土地の気風が舞の表情を仕分けるのだとおもう。九か所の何れの土地にもいえることだが、「オランク(私の家)の舞」という意識は強烈であり、よそとは違うという自負が舞をおもう伝承者たちの気持の裡にあった。形態の共通をもっては均質化できないものが舞にはあるということであろうか。それは、約束の型によって構成される舞が許容する表現力といていいものかもわからない。

さて、B群(名野川・安居・池川)にうつり、私たちがこの三所の舞に近い関係を認め1類とした理由を述べてゆきたい。まず、舞始めはA群の右に対してすべて左回りであるのが一致し、四本の柱を一の柱、二の柱等と称し、舞の拠点として把握することがある。しかもその把握の仕方に各々異同があった(別表Ⅴ参照)。池川は、神前に向かって左の柱を一の柱と呼び、左回りに順次二の柱以下が定まって、舞台中央の舞人は立って一の柱に進み、そこから舞いはじめる。二人舞ではもう一人は三の柱につく。名野川では池川とは異なり、神前に向かって右を一の柱とし、右回りに順次二の柱以下が定まるが、別に「自座」「我座」とも言う)「本座」といって、「本座」は舞人が拠点とする柱を、「自座」は移動する際の柱をさす語がある。「本座」は固定しているが、「自座」は順次変わる。一人舞の時は三の柱が「本座」で、二人舞だともう一人は一の柱を「本座」とする。また、安居では、「自分の音する柱」を一の柱と呼ぶので、池川・名野川にみる固定はない。「自分の音する柱」とは中央に座した舞人は立って左回りに四方を回り、舞の機が熟せばその元でとびあがる柱をさし、この際の足音から舞がはじまると捉えられているが、二人ないし四人の舞なら各々が「自分の音する」「一の柱」を想

定することになる。それにしても「1の柱」は一人舞なら舞台見取図中に示した(1)か(3)の柱が殆んどで、二人舞では神前に向かって左の者は(1)を「左の音の柱」とし、右の者は(3)を「右の音の柱」として、「左の音」「右の音」と呼びならわしているので、(2)や(4)の柱ではなかった。この点では池川と同様の柱がほぼ定まっていたのである。A群の三所が柱をそのまま四方に捉えるのに対し、このB群では各々異質なものを有しながらも四方は柱と柱の間に仮定され、柱を舞の拠点とする点がA群より顕著といえる。このことは、先にあげたA群に比べてB群は舞台を大きく回るといふ特色に関係するかとおもわれる。

次に別表Ⅲに示した三所の舞の次第から動態を通して三所間の共通と異同を述べてみたい。各々「鈴の段」以下の称は舞一曲の構成単位でかつ各々の地の舞の基本の型であるのはA群と同様ながら、A群のようにこれらが各段中の特定の所作をそのまま意味するとは限らない。名称が三所にわたるものは「鈴の段」「ゴダン」であるが、舞の形態を比較するのに中心となる採物と所作を視座として据えた場合名野川の「ミツヒザ」は二所の「ホンヒザ」と同格といえるから、仮りに「ホンヒザ」=「ミツヒザ」としてみる。まず「ゴダン」では、中心の採物は左手の幣よりは右手の扇であり、扇を開いてからの所作が「鈴の段」とは異なる舞の中心を形成することは三所にわたるが、その所作を安居では「扇の手」、名野川では「扇車」と呼ぶに対し、池川では特に呼び名はない。「扇の手」・「扇車」は回転しては一定方向に向かって扇をふり行きつもとどりつするもので、形式に相通じるところがある(別表Ⅵ参照)。池川の場合それは、四方の辺に添い、さらに柱と柱の対角線上を自転して移動し、柱の下で「小めぐり」というグルグルまいをするものだから、しいて扇を振ることはないで、動態の要素からは近似しても前二者とは動態自体が異なるのである。次に「ホンヒザ」(「ミツヒザ」)では採物は扇が中心で片膝つきの移動が共通する。安居・名野川ではこの段中に「ツミカヤシ」という所作の型がある。段としての「ツミカヤシ」は前者だと「ゴダン」に続き、後者では「フタツヒザ」に続いて、次第からは後者は前者とは逆の配列になっており、池川では神楽本には前者と等しく「ホンヒザ」の前に位し「罪返」と表記されているもののこの舞一段は今不明となったため代わって「ホンヒザ」が舞われている。2所の「ツミカヤシ」なる称は共に扇の用い方の所作をいうと捉えていて、この点ではA群の「ツギカヤシ」と同質の意識が窺われる。「ツミカヤシ」を、名野川では扇の要を下から上に返すこと、安居では立てた幣の上に扇をおくこととするが、所作としてはこれらを併せた

ものが両所に行なわれる。また池川では二所とは逆に扇の上に幣をのせる所作があって、二所の例から類推すればあるいはこれが喪われたという「ツミカヤシ」を伝えるのではないか。よって二所の「ツミカヤシ」にこれを準じてみたい。さらに片膝をつくところに注目すれば、三所共に「ツミカヤシ」に連関して片膝つきの移動がある。なお名野川では、これを左右左の順につくとし、ここに「三つ膝」という名前の意味を求めているが、安居・池川では特に数を限ったり、これをもって「ホンヒザ」と称するということはない。さらに、安居・名野川の場合この「ホンヒザ」中に、前者では「ツンテン」「オドリ手」「トンボトリ」「カラスの横トビ」、後者では「胴カカリ」「カラテ」「ハネカエリ」と呼ぶ新たな型がでる。うち、近似するのは「カラスの横トビ」というとび返りと「カラテ」中のそれ位であろうか。池川にはこうした名称も近似する動態も特にみえない。また「鈴の段」における三所の異同として「四方踏」・「四方固」の有無がある。池川では「四方踏」名野川では「四方固」というが、動態からすれば名野川の「小悠」(拜礼)を除けば両者は各柱の下の足の運びにおいて同格といえる。一方安居には名称もそのままの動態もないが近似するものはある。別表Ⅵに示した図は、この地という「一角・三角・四角」の手順に拠る柱から柱への移動の動線である。一角行つては戻り、次いで三角を行つて戻る式で四本の柱を回り、「自分の音する」柱に至つて音をたてる。名野川・池川の「鈴の段」における「四方踏」の位置は、前者では神前に向かっての「三拜」という拜舞の次、後者でも呼称こそないが8の字を描くように移動する一種の拜舞の次で一致する。安居の場合もさきの形式は池川と同様の8の字形の次にある。ところで、池川の「宮菝」の「鈴の段」は採物からすると、① 鈴、幣と扇、② 両手に笹、③ 開き扇、笹という三構成の舞で、②を「手草拜」、③を「神供拜」と呼ぶ。「手草拜」「神供拜」は、北(神前)・東・南・西の順序で四方位を舞ってゆくもので、「神迎え」の舞の「鈴の段」ではこの四方位の舞が「四方踏」に組式化されているのを見る。今、一方位の舞の手順をパタンとして示すと、たとえば北へ対してなら「四方踏」に続いて北へ向かい片膝つきで採物の鈴と幣・扇を床につき立てるようにし、立ちあがっては右方へ合わせて振るといった採物の所作を三回行ない、回転してつくべき柱につく、そして、次の方位への「四方踏」はここからはじまる。安居の場合もさきの形式は池川と同様四方位の舞を組みこんだものといふことができる。舞の手順を池川の場合と同じくパタンで示すと、音に続いて左回り・右回りのち向かうべき方位に対して「おが引」と呼ぶ

採物の所作があり、回転しながらつくべき柱について次の方位へのさきの形式にかかる。略図中の番号は、二人舞で一人の舞人が一方位につきつく柱即ち池川なら「四方踏」をはじめの柱の順番である。安居の場合(8)までであるのは四方の上に神前及び舞台中央での対角線上の採物の所作が加わっているからである。すると、安居の音を伴うこの形式は段中の位置及び舞の構成からも池川の「四方踏」と同じ精神に立ったところの造形といえるのではないか。名野川には「四方固」に関して特に口伝はないが、池川では「宮袂」の「鈴の段」を「四方踏」と通称し、柱のもと即ち角では板の音がするくらいに踏めといわれてきたのも安居でいう「音」が扱った心意を窺うのに有効とおもわれる。

ところで、A群の場合は所作の細部に違いはあれ、動態自体はほぼ一致したのである。しかしB群の場合は舞の様式からすればこれだけ共通の要素を持ちつつ、動線を描いてみても関連を一見打消す程に異なる。さらに例としてA群の「ヒザオリ」とB群の「ホンヒザ」を対照してみたい(別表Ⅶ参照)。舞人の動きを平面に写し取った単なる動線をもってBの各所の舞の異同をあげつらおうというのではない。が、AとBをかく一同に合わせればやはり、Aが共通した舞の様式に根ざしていること、対してBはそれが決して一様ではないことが明らかであろう。

このことは、私たちに一つの問題を提示してくれた。それは、「鈴の段」「ゴダン」等舞の次第の内容についてであり、これらはその一段の舞全体の様式を必ずしも意味しないのではないかということ。B群では舞一段の比較上、中心の採物と所作を視座として定めたが、A群の場合これは必要がなかった。大まかな印象で感じていた共通の様式は動線を描いて確かめられたから「三々九度」「扇の手」等の次第は各々の段の舞の様式に他ならぬと考えた。が、B群に至っては、三所の舞にわたる印象は四方を大きく回るといふ一点しかなかった。ところが尋ねてみれば次第自体は多く共通し、かつ安居には表にみる如くAと同様に「カラストビ」という次第があったのである。ゆえにその内容から共通を捜そうとして動線を描き、しかも異なったからさきの視座を立てた。B群の場合たとえば「ゴダン」のそれが扇と扇の所作で「鈴の段」では鈴・幣と「四方踏」であることは、これらはむしろ舞全体の様式ではなくて一段の舞の構想の中心をいうべきものとみなされるのではないのだろうか。A群においてもこの点は同様にいい得る。Aの「扇の手」Bの「ゴダン」、Aの「ツギカヤシ」Bの「ツミカヤシ」、Aの「ヒザオリ」Bの「ホンヒザ」等は、中心の採物と所作においては共通するから、ここからすればA・B群の

舞は同じ構想に基いたものということではある。すると、安居・池川・名野川には各々基盤としてあった独自の舞にある時これらが新の様式として共通の伝播者によって導入されたことになろうか。もっとも角度を変えれば、本来は三所の舞全体の様式であったのが伝承の過程で次第に変容したので、中心の採物と所作はその様式が残した一部とも考えることはできる。しかし、では何故残ったものが共通するのか、疑問が生じる。「鈴の段」「ゴダン」「カラストビ」等A・Bにおける名称は能楽用語としてもあり、また土佐以外の土地の神楽の語彙としてもみえるが、これらが舞全体の様式か、構想の中心すなわち舞の眼目をいうか、以上とは別途の意味をもつものかどうかはさらに他との比較を求めべきであろう。こうした次第の配列及びその内容から或いは神楽の舞の系統が割り出されてくるかもしれない、また、このことから、舞というものの概念をあらたに押し広げることができるかも知れないのである。

さて、A・B群は各々異同を有しながら、四方を回る、正確には各柱の下での所作をつなぎに回ることによって共通する。ここにA・B群の舞の基調があるといえる。Aならば「ミヲトル」(「キル」・「ドン」という踏む足の所作が柱近くあるいは柱を意識して行なわれる。梶原ではこれを「四方でミヲトル」という。Bの場合、「四方踏」(「四方固」)や音ないし「ミセル」「肩ヲ入レル」「ステナガス」の所作がAの上の所作に対照されるだろうか。A・B群共に、中央の舞人は「三々九度」「三拝」また8の字型の拝舞ののち、各次第毎に四方一対角線一中央と移動してゆく。移動によって舞台をアヤに結ぶといおうか、この移動は密法の戒壇にみる結界の所作と同次元かもしれない。これを基盤としてA・Bの舞の様式は成立している。その様式も先述した如く舞の組式からは等価の要素が認められ、A・Bはほぼ同糸の舞といえる。なお、AとBとを分つのに特色的な型からあげれば、BにはAの「六調子」(「六拍子」)にあたるものが無いことになろうか。「六調子」はAにおいて面の舞で中枢を占める型であり、梶原では「天の岩戸」のそれを特に「ゴボウヒキ」と呼ぶ。東津野の同曲ではこの「六調子」をもって各方位を「かためる」とし、また「大蛮」の「十文字固め」はこれを含んで行なわれる。「六調子」は、膝で調子をとりながら両足の重点を相互に移動させ、それに伴ない上半身が上下に浮き沈み、揺りで進む動態で、B群の場合、池川の「天の岩戸」の舞の岩戸の特異な足拍子が右足をひきぎみにして踏まれる点で一見以通うが、これを除けば他にはない。B群では面の舞の中枢は、安居ならば「ツンテン」という足を左・右と片方ずつ踏む調度力足に似た踏み足であり、名野川では大事の一

曲の「岩戸之舞」だと左右左と強く踏み込む、「山主之舞」なら片膝つきの姿勢でもう片足を強く踏みつける、という、概ね足の踏みそのものに求められる。A群の「六調子」は、能の六調子、かぶきのロク拍子が足拍子に比重をかける動態としたら、これらと必ずしも同等にはみなせないが、本田安次博士の『田楽・風流』、「奥羽の風流」中、安達郡太田村の獅子舞の記述において、「『六拍子』の舞などにはびっこ引に跳ぶ等の振の特色もみられた」とあり、この「びっこ引」と一脈通じるかもしれない。同博士の『山伏神楽・番楽』中「龍天」の舞にも「びっこ引に踏む事もある」とこの振りに類似する記述があるが、あるいは「六調子」は本来ある神楽団が行なった「白拍子」と同様踏む足のワザであっただろうか。

(四) C群の舞及び舞の基調

本川・物部・岩原の舞を一類としたのは、舞人が舞台中央にいて体の向きを変えて舞い、各々ほぼ同じ動態を反復してゆくからだ。この三所の舞に接するうちに、舞とは回ることだという実感が舞とは何だと問うた私たちの答となった。舞の初源的なものを各所で感じたのであり、土佐の神楽における舞の基調をこのC群からA・B群をみつめ直すことで捉えようとした。C群の舞の形態を中心に述べたい。

その舞台は、今でこそ本川は神社で行なうことも多くなったが三所共に本来民家であり、岩原はトーヤの家の庭先にしいた二枚のムシロである。物部でも日月祭の折は、戸外に設けた三階棚の前が舞台となる。岩原の場合、本川・物部が注連を四方に張った領域を舞台と制定するに対してムシロの周囲を注連で限ることはない。方位のとり方は別表Vに示した通りであるが、舞人は神前に向かって舞い始め、右回りに向きを変えてゆく。本川の場合目印は柱であるが、岩原ではそれは舞人の利勘によることになる。物部・本川は五方に舞い、岩原は現在三方であるが、これは時間を短縮する為略したので、以前は五方に舞っていたときいた。三所共に、舞はできるだけ狭い場所で舞うのが上手という口伝があり、物部では太鼓の面の広さで、本川では座布団一枚の上でという。舞人は舞台中央の座を移動せぬことを本意としたのである。

舞の形式では、物部は坐っていたのが立って舞い上がり、舞い納めて坐して礼という、舞一曲一坐であり、岩原・本川はその場で坐することなく立礼をして舞い始め、拝して終わる。また三所共に舞1曲はA・B群のように途中で歌を挿んで中断することなく一気に舞い切られる。物部の場合、今対象とする舞を「舞神楽」と称するが、これは、まつりを構成する「礼神楽」「本神楽」に

おける祭文・本地を読みあげる諸式中棹尾に位する次第であり、土地ではまつりの最も面白いところとしてみている。この直前の「願開き」の最後の文言の「千代の御神楽まいらする」を読みたてるやいなや「舞神楽」に移行するので、式において坐と舞は緊密に連続している。式中文言を読みあげる太夫の体はある一定の調子をもって左・右と揺れ続けており、舞にもこの揺れがひきつがれるところからすると、坐一舞一坐という形式自体はA・B群に等しいけれどもその位相は異なるといえる。夏の馬路での舞伝授の際、うしろに私たちがいて舞をなぞる最中、太夫は突然舞いやめ、「どうもいかん、ついてこん」と呟いて、まつりに用いるアヤの小笠を頭につけ、坐して文言を唱えたのち再び舞い始めたのだったが、この時、憑かないと舞えぬ、逆に舞は憑きものが舞うという、舞本来の様相をかいまみた。現在、体の揺れはまつりを司る太夫たちの中で様式化されているが、そのものを招来し、うつる、ないしはかかるといふ、揺れの初源の機能を太夫自身忘れていない。坐っていたのが立って舞うとは一に、うつったしるしであり、ここに舞の初源があるならば、舞において立つことの重大をこの土地の神楽は私たちに呈示してくれた。本川では、太鼓の打ち出しがそのまま神楽のはじまりで、舞人たちは、太鼓は氏神だから鳴り出すと前に坐さねばならぬとしている。そして、全員による「座つき」・「神迎え」の式が行なわれ、舞のサキガケとなる「注連の舞」は後者における神歌中最後の「立ち歌」が終わると同時に舞い始められる。「立ち歌」は、

キネが前のゴザへ立つ キネは立ばとて
立てもまいもよし いのればかないしや
あの千代へイ

というもので、機に応じて繰り返し歌われるが、これを「呼び出しの役」と呼び、採物舞には必ず歌われるので、舞人はこの歌にかかるや舞台にあがるべく息を整えねばならなかった。また岩原の場合、舞の前に行なわれる家内のサンゲの式では、幣をもって太鼓の周囲に集い、サンゲの文言を唱える氏子たちに物部の太夫と同様の体の揺れをみるのだが、式の棹尾にあたる「さんげ参詣の文」の最後は、

とくたつ舞に囃されてまづたつ舞が面白い
とくたつ

と歌われ、これを終わるとすぐに庭先での舞が始まる。坐一舞の形式からは両所に物部程の緊密はないが、「立ち歌」・「たつ舞」を必要としたところに、立つことを舞とみた、物部に通じる感性があったといえる。A・B群の舞の、歌の間舞人が坐し、立って舞にかかる形式は本来、こうした感性からの表現ではなかったか。なお、本川で、舞は途中で滞ってはいけない、岩原で、舞い出した

ら舞い切るということを書いた。物部でもこうした口伝こそきかないが、舞一曲のみならず曲の連続による「舞神楽」は中断することはない。三所共に、舞人は太鼓の音に舞う体をのせてゆく一方太鼓打ちが舞人の動きに拍子を合わせてやるのである。舞い出したら舞い切る、といった口伝は、舞の美を求めてのものというよりは、立って舞うという舞の時空の、その特別を知覚したところからの教えではなかっただろう。

次に舞い方に触れたい。物部と岩原では五方を舞うごとに手の所作が変わる。五方を一単位として次の所作に移ることになる。本川でも「注連の舞」の「五方」においては同様で、若い舞人は「一所作に一回転」と覚えている。手に対し、足は一定であり、別表Ⅵに示した通り、物部では右へ半舞、左へ半舞、右へ一舞し、正面で体が揺れながら左足を前にしての前後運動ともいうべき形を二回とる。なお一舞の時点で方位を変える。太夫は舞い方を、「サーユーサ、ハンマイ、ハンマイ、イチマイ」と表現し、サーとは、右半舞する前に右手を添えた左手・左足を左前方に出す時の謂であった。岩原は物部とほぼ同様で、ここは右へ一舞するや左へグルグルと回り、正面で前進・後退を行なう。このグルグル舞は何回回ると定められたものではなく、自分の舞の体制が整うまで回るという。また最後に舞戻しがある。サーユーサとは本川でもきいた言葉で、これが舞の動きの基準を表現したものであるのは物部と同様ながら、ここでは左回りから舞いはじめる。「注連の舞」は別に「五方の舞」とも呼び、また舞人の間では「座堅めの舞」と共に「キロキロ舞」と通称されているが、これを構成する「五方」「中央」「ゴザ」「モンジリ」「オリカケ」等の所作でも、左・右・左の回り方が一貫している。本川も岩原と同じく最後は「アヤをつけ」て舞い戻しをする。ゆえにこの三所の舞は左右左を根幹にする点で一括できるのであるが、これは、古く拝舞の方式を左右左と呼んだ、舞が拝礼であった伝統に根ざしたものなのだろうか。A群の三所の「三々九度」B群の名野川の「三拝」と動線こそ同格ながら連続性においてC群の舞は異なる。物部では舞神楽を神への礼とするが、これは舞を位置づける精神であって、具体的な所作そのものをさしたのではない。

またA・B群と対照した時、ひとつの特色は別表Ⅵにみる通り、初習の舞の動態をさす語が少ないことで、物部など皆無に等しい。物部には「地を舞い、中を舞い、天へ舞う」という言い方があるが、これは舞の心得をいったので個別の所作の謂ではない。岩原の欄に示した「アオル」「ツク」「オス」「キル」は方毎に変わる手の所作の謂で、物部でも「太刀の舞」の手に言葉をつければこの

ようになるかという、動きを便宜的に言葉で示したのもいえる。現在、舞伝習の際舞人たちはこれらの言葉を抛り所にしてはいない。本川の「左」「中」「左」「チンジル」「アテル」「アヤツツケル」は「注連の舞」の「五方」における一方位での主に手をいうもので、二所に較べればこの地はまだ呼称が多かった。なお別表Ⅲの本川の欄に示した「五方」「中央」等の六つは、「中央」以下各々太鼓の「打ち切り」を合図に行なわれ、「注連の舞」を構成する単位だから一面A・Bの「扇の手」「ゴダン」等の段の性格をもったものともみなされるが、たとえば、「オリカケ」は

オリカケ オリオリ シズメマイラセソウロー
ヒラヒラト

なる文句を舞人自身口中で唱えながら舞う、その一節がこのところの称ともなっているようで、各々「オリカケの所作」「五方の所作」等いうが、この所作はAの「扇の手」ほどに具体的な一動態を説明するものでなかった。「扇の手」は「座堅め」「相舞」「山王」「般若」等の舞にあるけれど、これは、扇を左手に持って舞う間をいうときいた。

ここで三所の舞の動態中A・B群に比べて著しいものとして、揺れと跳びをあげたい。三所共に一定の回り方をしながらも次第に手ぶりが派出になり、回る速度が急になり、物部なら最高頂に達した時に突然舞は終わりを告げるが、本川と岩原ではその熱気を納めるかのように最後の舞い戻しが行なわれる。舞がしゅんでくるという言い方が適当であるなら、それには太鼓の囀り力が関与していることは勿論だが、この時空における舞人ののり、物部では一に例の体の揺れの増幅において発現する。岩原では前進後退の際のすり足が跳び出すことにある。しかも、この揺れと跳びが両所の必ず守るべき舞の約束となっていたのである。もっとも岩原の場合、たとえば大きな幣二本を採物とする「双幣の舞」や面舞の「由種の舞」等には跳ぶことはないし、物部でもシズメの面をつけた「鉾の舞」に揺れはないが、これらは特殊ゆえの例外で、体が揺れぬ、また跳ばぬのは舞ではないという観点がある。一方本川では、音をたてず、軽くつま先で舞うのが舞い方の口伝としてあり、他所より速度の早いこの舞で、舞人ののりは一層その速度が増すところにあるが、揺れを求めれば「注連の舞」においては「チンジル」にみるゆるやかなもので、跳ぶことはみられない。揺れと踏びは「面かづき」と呼ぶ「山王」「般若」「しみ」の舞に顕出する。たとえばこれらの舞中「面をみせる」所作はかかとを固定したまま膝で調子をとりつつ体を左右・右左と向けてゆくもので、これは物部にみる揺れを面の役ないしはその性格を表現しようとして一段劇的に演出したものと見え

る。また跳びも「山王」では幣で見物の頭をさすりにゆく際片足跳びが用いられ、この「山王」が主格ならその副格にあたる「般若」では片膝でとび返る所作として認められる。つまり本川では跳びや揺れは一に面の舞の技法として特殊に扱われてきたのである。なおこの傾向はA・B群の同種の面の舞に通じるものである。ただし、A・B群では「カラストビ」「オドリテ」さらに「六調子」等は先述したように採物舞に型として組み込まれているが。

ところで物部では、「足が跳びあがると舞ではなくて踊になる」といって、足はつねに床から離れぬことを大事にしている。これは、具体的には、回るのはつま先で回り、例の揺りによる前後運動の際もつま先をつけるという教えである。「太刀の舞」には終局の方に跳びあがって太刀で切り払う所作があるが、この場合も、跳ぶ時かかをつけてはいけぬ、自分の体を宙に浮かして音をせぬように軽く跳ぶという。また手についても、「上にあがりすぎると踊になってしまう」と私たちは戒められた。岩原にも「跳ぶ時は足音をたてない、足の裏をみせない」という同様の口伝がある。神楽の舞を踊というのは各地で耳にしたことであったが、たとえば本川では「ここの踊は花取踊とは音をたてないところが違う」というように、同じ踊でも舞と踊を差別する意識がある。私たちは本川や岩原で、「振よく、シナよく踊っては舞ではない」と度々注意されたのだったが、跳ぶこと、音をたてること、さらに日本舞踊的なシナをつけることを踊として、舞が踊になるのを忌むのは一に舞の矜持に立ったものといえる。しかし、かく、舞から踊を退けることは逆にいえば、舞がそれだけ踊に転移し得るもの、つまりは、体が揺れ、回ること自然と踊になってしまう要素が舞そのものにあることを示している。現に物部や本川のまつりで出合った見物は太夫が舞う舞台の傍らで足をあげて舞を踊っていたし、岩原のまつりにおいて宴のうちに行なわれる庭での舞はまさに跳躍としての踊であったのである。C群の舞にみる、踊になってしまうこうしたきわどさはA・B群の舞にはない。「カラストビ」「ダンジリ」「オドリ手」等の踊の型の組式化は舞の自然の流れを形式化し、何らかの威力をそこに認めて整備したものといえるのではないだろうか。

さらに動態中もう一つの特徴として採物の扱いをあげたい。私たちはこの三所の舞からその基本的な概念を得たようにおもうので、各土地の採物に対する姿勢を紹介しつつ述べたい。物部のまつりにおいて、榊・笠・注連・太鼓・弓等太夫が用いるものは祭文をもってその神格を讃えられる。それは調度、御神楽の神楽歌と同様である。他日ある太夫から、太夫として着する衣類は汚なくて

よいので洗ってはいけぬ、どうしても洗う時は洗って三日または七日晒しておく、こうしないと位がつかない、ときいた。神楽の太鼓も新調すれば百日叩いて位をつけるという。まつりに臨む生活に祭文の精神が根ざしているのである。また舞の場での扇や幣の扱いについて、ある太夫は他所のそれを評して「あれはひとがアヤをつけて振っている」といった。本川では、舞人は烏帽子をつけると「神さん」であるとされている。烏帽子の中間のヘコミに「神さん」がとまるからである。手に持つ幣や扇や榊の葉にも「神さん」はとまり、榊だと「一の神さん」から「八百万の神さん」までとまる。「座堅め」の「柴こき」の舞で榊を直に立てた状態で舞うのはその為という。幣や榊は下に向けてはいけぬのである。また「扇の手」ではA・B群とは逆に左手に要を上にして扇を持つ。要の上に「神さん」がとまるからである。岩原でも「双刃の舞」で突く時の所作中、私たちは「太刀のきっ先を下に向けてはいけぬ」と直された。この戒めも本川と同様の伝承に根ざすものであったかもしれない。これらは、扇や太刀を振り動かすのではなくてそれ自身が生きて動く、その状態を期そうとした心意からの表現ではなかっただろうか。もっとも私たちはこうした知識を得る以前に、三所の舞に採物自身の揺影を感じたのではあった。太刀・長刀・折敷・幣の場合、舞人は採物を体にひきつけ、首から肩へ添うように回す所作をする。捧げ持ち舞い、この所作を通して頭上で回し、太刀・長刀ならば腰の周りでも回していわゆる切り払いは終局の方の所作である。これはA・B群の舞でも同様である。岩原で、舞の体位として、背中をこごめる、腰をおとす、少し膝を折り目にする、足幅を広くとる、ときいた。こうするのが男の舞でかっこがいいということだったが、それはともかく、背中をこごめるのは他の二所及びA・B群の各所にわたる体位といえる。また、採物の先をみることも私たちが九か所所得た舞の約束であり、十和では「こうすると舞が生きてきれい」という。これなどはたとえば『佐渡島日記』の「ふりは目にてつかふ」とも舞踊の美を求めた点で通じるところがある。しかし、それだけの理由ではなからう。少くとも神楽の舞は、舞姿をみせることを第一の目標とはしていないからである。遊ばすとは、子供を守りあやす意でもあるが、採物舞の場合、舞人は、採物をそそり、舞い遊ばせるのがその本来の役義ではなかっただろうか。回す、振る、かつぐ、突くなどの動態は旋回に加えて跳躍等の烈しい運動の中に組み込まれており、これは一面舞人の気持の昂揚度に即した自然な運動表現を基盤とする様式化ともいえるが、その肉体的恍惚と不可分に、一方ではものの力の発現をみようとして舞の様式へと組式化され

てきたのではなかったか。東津野芳生野や十和の「ボンデン」の舞は、天井のバックイを北・南・東・西へと綱で操作して揺らすもので、バックイはまさに生きもののように揺動し、跳梁する。この原初的な示現の演出が採物舞の様式を支えた発想の根本にあるのではないかということである。

さて、私たちが「初習の舞」を中心に確認したA・B・C群の九か所にわたる舞の約束をあげると、左手左足、右手右足と手と足は常に同一方向に動くこと、また十和や栲原の場合は回り方こそ右回りから始まるものの、手と足はこの二所を含めてすべて左が基準ないしは優先されていたことがいえる。伝習に際しては、足が基本で、足ができれば手が動くという観点も共通していた。これらは、花祭の「青少年の舞い」から個々の型が各舞に共通するので「地固めの舞い」を選び、「動きの変化における概念」を得ようとした早川孝太郎の観察結果と等しい。ただ花祭の土地では舞をへんべと捉え、舞はすべて大地を踏み鎮める式だというのが、土佐の九つの土地にこうした口伝はない。また、舞の動態が、回ることを基盤に、踏む、跳ぶ、揺る、振る、という要素から成ることも此度あらためて確認したのである。その中で、「舞ったら舞いかえす」「いったらいききりにならない」とは各地の伝承者の口をついて出た舞の教えであり、回って復す繰り返しが舞の原則として把握されていて、ここに舞の基調があることを私たち自身も体で感得したのだが、この確認から私たちは「返す」という問題を抱えた。

動態中の「返し」を手の方面に求めると、本川の「注連の舞」の「アテル」所作がある。これは、前方にさしあげた左手の平を内側から外側に返し、また持っているものを「振りかやす」ものである。これに等しいのがB群の池川・安居における「ミセル」であり、A群では「ミヨトル」(「キル」・「ドン」)の際の手ぶりが類似する。これらは舞の一區切ともなっていて、必ず瞬間の静止を伴うことは本川でも同様で、本川では「アテル」の際、「五方にアテてゆく」とか「柱を括ってゆく」という。「座堅め」の舞の「法合せ」は契印の所作を五方に行なうもので、これも「柱を括る」というところからすると、「アテル」も一種の呪術であり、所作の上でもたしかに物部の「印観の舞」の契印のそれに似ているといえる。A・B群の扇の「ツギカヤシ」の所作も本来は「返し」による呪術の性格をもったものであったかもしれない。足の方面では、Aの栲原の「山捜し」の舞等には「戻膝」と称する型があり、これは東津野・十和の「山捜し」にも呼称こそきかないが動態としてはあって、「ヒザ折り」の片膝つきの移動に戻りが組み込まれ、5方に行なうものである。膝をつくことは『教訓抄』で「納曾利」の曲についての記述中

「膝打手」に「尤為_二秘事_一也」とあるところからすれば、踏む足ないしは反問の呪力の強力を求めた表現形態としての意味が窺われ、「戻膝」が「五方固」に引き続く局面に位することもこの推定を裏付けるかもしれない。花祭の「地固めの舞い」中一方の次第の「竈のくろの式」におけるへんべには「うしろむきへんべ」と称する後向きの逆行のへんべの型があり、これを早川は「前に巡ったものを復す意」⁽⁷⁾としているが、「戻膝」は「うしろ向きへんべ」と同様に返すことで反問として成就するという観点があつたのではなかったか。また「返し」の動態には、前回転・後回転がある。物部の「太刀の舞」「へぎの舞」では終局が「ツベカヤシ」(前回転)・「トンガヤシ」(後回転)の連続であり、これは本川・岩原及びA・B群の「折敷」「太刀」「長刀」も同様で、前回転ないし後回転は本川の「般若」、A・B群の「山捜」「山主」「大蛮」の舞の終局でもあつた。現在物部では「太刀」や「へぎ」の舞のこうした所作を特に芸当として捉え、この二種の舞がアクロバティックなところから本来の舞神楽からは余興とするが、こうした所作は曲芸としてみせようとしたところからの造型では必ずしもなかっただろう。

さらに「返し」を舞の組式上に求めれば、A・B群の「扇の手」「ツギカヤシ」「ホンヒザ」「フタツヒザ」等の舞の次第は、動態からすると、「舞ったら舞い返す」をベースに先の次第中にある型を繰り返す新たな型をさらに組み込むことで構成された旧に新の複合であり、名称からもこの一端は窺われるように、そこには正と略ないしは表と裏という二重構造が関わるのではないかとおもう。たとえばAの「扇の手」Bの「ゴダン」における扇の所作は各々「ツギカヤシ」「ツミカヤシ」において復され、かつここに扇を返す所作が新たに加わってこれらが「ヒザオリ」「ホンヒザ」で復されている。また池川の「宮夜」中「鈴の段」における「四方踏」は「ゴダン」で踏襲されるかといえそうではなく、そこでは単に四方を丸く回ることがある。安居の「神迎え」の舞だと先述した池川の「四方踏」に準じると考えられる一角・三角の手順による音の形式は「ゴダン」では四方を回っての音に変わる。A群においても十和を例にとれば、「扇の手」の冒頭の二柱での「キル」を含んだ回り方が「ヒザオリ」の冒頭では回ることなく、つく柱の元に行つての「キル」になる。また、本川では「面かづき」の舞に「ミダレ」があり、これは「扇の手」「幣の手」「剣の手」に各々附属して行なわれる一段と速度を増した「四方踏」の形態をいうのである。これらをどうみるかについては様々な考えがあろうが、各々前者を正としたら後者はそれに対する略ないしは「返し」とみるのも可能であろう。

ところで、地方の神楽舞の基調に、「五方、順逆

順、反問、契印・九字、切り払ひ・射払ひ」の所作をあげた西角井正慶博士は、順逆順の項において、順逆順という観念が所作の反復を形作ったとし、「リズムの上で、かう引いた手足はかう出し、一定律のもとに繰り返される、といふやうな自然の理法から考へる方が舞踊研究らしいかもしれぬ。また、こうした陰陽形式も結局は基處に発しているといふかもしれぬ」と、順逆順の観念を陰陽形式と見、神楽の舞にまといつく陰陽の色彩から離れた舞踊研究のあり方を一方で提示しつつも「けれども殊に神楽舞の様なもの、更に深く順逆の意義と形象とに拘泥してゐるのである。」⁽⁶⁾と、その執拗な陰陽形式にいわば慨嘆している。上に掲げた諸点は博士の視座に立てば「順逆の意義と形象とに拘泥した」一端でしかないかもしれぬが、私たちはこれらの出自を即陰陽の教理に帰すよりも、「舞ったら舞い返す」に集約できる「返し」の諸相から「返す」ことで舞になるという感性が実現しようとしてきたところがしりたい。「返しの風」は気を回復させる逆の方向に吹く風であり、「戻り正月」といえば正月の立ち返りのことで、返してはじめてものが完成する、ないしは納まるとは、「直る」に通じる、舞のみではない、むしろ芸能の根幹を支えた日本人の感性でもあるからである。

おわりに

花祭に熱狂すると同時に冷静な一人の見物であり、おそらくは秘かな舞人でもあった早川は、真相を求めるに事実にも忠実であることを唯一の方法として、あの『花祭』をまとめた。此度の舞の調査に際して私たちが手本としたのは『花祭』五の「舞踊」であり、早川の実事に対する敬虔ともいえる姿勢である。「舞踊」は各種の舞を「青少年の舞い」と「面形による舞い」に二分して各々の「舞いの形式順序および型を基調」にした舞のモノグラフであり、観察から導き出された舞の概念が随所に息づく論文である。

しかし、私たちには事実を精確に細述する表現力が余りにも欠けていた。たとえば当初は舞を構成する動態の型を早川に学んで図解と文字で記録してこの稿に掲載しようとしていたが、微力ゆえに途方もない煩雑ばかりを倦んで殆どを放棄し、それは実は語彙のら列や簡略の動線で見えない表に留まった。また、九か所の舞という土地毎の舞として把握したが、これは早川が「舞踊の記述のあとに」に述べる如く、同一地内でも人による差があり、若者と老巧な者とは舞の表情はもとより型に対する解釈も異なることがあって、土地を単位にするのは或る矛盾を孕むのである。ただ舞の動態については「こうだ」というより「それでは違う」というところに変えられぬ約束があるともみて、これを規範に求めたので、各々の事実を捨

象しても各々に通じる事実をふまえようとした。しかも随所に誤解の点もあるかとおもうので、叱責をうけて正してゆきたい。

この稿は初習の舞のモノグラフよりも舞の概念を得ようとする性急が過ぎているのを認める。始終、私たちには舞をどう読みとるかの一点があった。自己を一切表現することなく寡黙に舞う舞人の様態に、あの動きは何を意味するのか、何を伝えようとしているのかと、舞を肉体の発信として言葉に翻訳せんとし、また各地の口伝を解釈し、とかく既製の意義付けを援用するところがあった。そして今、一曲の舞さえ舞えぬ私たちが捉えたのは舞の世界の一端であり、この稿は、仮りに言葉にすればこうではないかという推論にすぎぬとおもう。これは、しかし、弁解ではない。各地の舞に早川の成したようなモノグラフが作られていって、その土地の舞の概念を落ちこぼすことなく汲み入れることで舞の体系化が行なわれるのかもしれない。この過程で舞を読む観点は仮説を力として更新してゆけるとおもうからである。

なお、畠中は、今後採物の種類や拍子の方面を含め、踊との比較も視野に入れた、舞の全的把握の為に舞がつくる時空に沈潜しようとする。また、佐藤は、この調査から、採物舞を構成する型がそのまま面形の舞の基調ではあるが、後者には独自の演出が施されているのを知った。その一つとしての「ミセル」と踏む足ワザの存在をなお尋ねたいとおもっている。

調査にあたって各地でご教示を賜わった。夏の暑いさ中はもとより、その後も度々忙しい時間をさいてこちらの疑問に親切に答えて下さった、物部の中尾貞義氏、中尾介佐清氏、松本善夫氏、岩原の下村信幸氏、下村虎熊氏、本川の曾我部重徳氏、伊東安久氏、名野川の中川松吉氏、片岡頼茂氏、池川の山中武道氏、馬詰正氏、安居の酒井清市氏、安居邦敏氏、梶原の中平善一郎氏、中越準一氏、吉村忠氏、東津野の島崎義豊氏をはじめとする北川青年団の皆様、十和の平野寿明氏に記して御礼申しあげる。また、池川町役場の梅木栄順氏、岡崎和孝氏、東津野教育委員会の前教育長上田茂敏氏をはじめ各地の役場・教育委員会の皆様にご紹介の紹介やフィルム資料等の借用でお世話いただいた。記して御礼申しあげる。なおこの稿は昭和59年11月の舞踊学会における口頭発表をもとに書きあらためたものである。発表後、高木啓夫氏、郡司正勝先生から親切なご教示を賜わった。御礼申しあげる。

- (1) 『高知県史 民俗篇』第七章民俗芸能第一節 神楽。「土佐神楽所在一覧表」もここに収録されている。
- (2) 「四天」の舞は二人舞の「二天」を四人舞にしたもの。構成は「二天」に同じゆえ含める。
- (3) 『岩原神社の祭りと神楽』

- (4) 昭和59年7月13日から15日まで。馬路村にかつて行なわれた「天の神もうし」の舞復元の為、馬路村公民館を主体とする馬路村保存会が物部のいざなぎ流保存会に依頼して祈禱太夫中尾介佐清氏が伝授者、同中尾貞義氏が伝授者助手、松本善夫氏が太鼓打として出向き、馬路村の有志の青年に舞を伝授した。
- (5) 各地神楽のかつての管理者については註1の掲載書に詳しい。私たちがB群に括った安居の場合、同書で高木氏も示唆しておられるが、神

官には限らなかったようである。土地の言い伝えをまとめた『安居神楽太夫由来記』では神官岡林家を祖とするというものの、舞の詞章には本川・物部にみる両部神道的色彩が残る。現在はないが、戦前には安居の氏神社である河内神社・熊野神社の神官や氏子と共に神社仕えぬ祈禱太夫が舞っていたときいた。

- (7) 『早川孝太郎全集第一巻 民俗芸能1』185頁
 (8) 『神楽研究』269頁

別表 I

グループ名		A グループ			B グループ			C グループ		
地 名		梶 原	幡多十和	東 津 野	名 野 川	安 居	池 川	本 川	物 部	岩 原
各 地 神 楽 の 演 目 一 覧 表	1	宮 入 り	奉神楽 祝詞奉上	宮 入 り	注連之舞	清, 祓塩 水の儀	宮 祓	座 つ き	錫杖扇の 舞	双 幣 舞
	2	幣 舞	宮 入 り	幣 舞	白開の舞	大 祓 詞	悪 魔 払	神 迎	印観の舞	双 刃 舞
	3	手 草	幣 舞	手 草	一番神 の 舞	神楽祝詞	和 卓	注連の舞	櫛 の 舞	飛込双刃 の舞
	4	天の岩戸	手草の舞	岩戸の舞	神迎之舞	初 祈 り	神 迎 え	座 堅 め	へぎの舞	三刃の舞
	5	悪 魔 祓	天之岩戸 の舞	悪 魔 祓	宇受姫之 舞	幣 の 舞	二 天	初穂よせ	扇 の 舞	二天の舞
	6	大 蛮	悪魔払の 舞	大 蛮	磐戸之舞	順 の 舞	手 草	山王の舞	ほうじん ぐうの舞	双刃操舞
	7	花 米	花米の舞	花 米	折敷之舞	悪魔払の 舞	児 勤	座 祝	太刀の舞	弓 の 舞
	8	二 天	二天の舞	二 天	飛出之舞	神 迎 え	天 岩 戸	相 舞	鉢 の 舞	手杵の舞
	9	山 探 し	金山彦の 舞	山 探 し	弓之舞	猿田彦の 舞	四 天	幣 の 舞	弓 の 舞	へぎの舞
	10	弓 舞	弓 の 舞	弓 舞	二天の舞	舞出しの 舞	長 刀	般若の舞		逆片刃舞
	11	鬼神退治	鬼神払の 舞	鬼人退治	山主之舞	二天の舞	山 主	しかみの 舞		漁 夫 舞
	12	猿 田 彦	長刀の舞	猿田彦舞	四天の舞	将軍弓の 舞	将 軍	折敷の舞		舟 舞
	13	長 刀	ボンデン	折 敷 舞	薙刀之舞	手草の舞	王 神 立 儀	剣 の 舞		逆双刃舞
	14	折 敷	盆 の 舞	妙 見	豊熟之舞	おしきの 舞	太鼓鎮め	鬼神争い		由 種 舞
	15	妙 見	古吟太夫 の舞	恵比須舞		長刀の舞		長刀の舞		宇 賀 舞
	16	豊 饒 舞	稲荷大国 の舞(豊饒)	四 天		山主の舞		やたの舞		長 刀 舞
	17	鯛 つ り	猿田事代 の舞(鯛釣)			四天の舞		神 送 り		
	18	四 天	猿田鈿女 道録の舞							
	19		四天の舞							

典
拠

梶原：梶原町津野山神楽保存会『津野山神楽』
 東津野：東津野村『津野山古式神楽の由来』
 幡多十和：幡多神楽保存会『幡多神楽について』
 名野川：中川松吉氏著『磐門神楽記』
 安居：安居神楽保存会『安居神楽』
 池川：池川神楽保存会『池川神楽』
 本川：高木啓夫氏著『本川神楽』
 物部：高木啓夫氏著『いざなぎ流御祈禱』より抜粋
 岩原：『高知県史 民俗篇』岩原神楽一覧表より。但し、現在殆ど行なわれぬものは除いた。














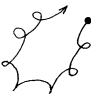


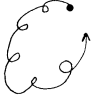
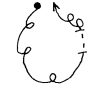







別表Ⅱ 対象とした九所の神楽の所在地略図



別表Ⅲ

グループ名		A グループ			B グループ			C グループ		
地名		梶原	幡多	東津野	名野川	安 居	池 川	本 川	物 部	岩 原
舞の名称		幣 舞	幣 舞	幣 舞	一番神之舞	神 迎	宮 祓	注連の舞	錫杖扇の舞	双刃の舞
初習の舞とその次第一覧	1	三三九度	三三九度	三三九度	鈴の段	鈴の段	鈴の段	五 方		
	2	扇の手	扇開き	扇の手	ゴダン	ゴダン	手草拝	中 央		
	3	ツギカエシ	ツギカエシ	ツギカエシ	ミツヒザ	ツミカヤシ	神供拝	ゴ ザ		
	4	ヒザオリ	ヒザオリ	ヒザオリ	フタツヒザ	ホンヒザ	ゴ ダン	モンジリ		
	5	カラストビ	カラストビ	カラストビ	ツミカヤシ (まいじまい)	カラストビ	ホンヒザ (ツミカエシ)	オリカケ		
	6					フタツヒザ		アヤヲツケル		
	採物	幣, 扇	幣, 扇	幣, 扇	幣, 扇, 鈴	幣, 扇, 鈴	幣, 扇, 鈴	注連縄, 扇	錫杖, 扇	太刀

別表 IV

グループ名	A グループ			B グループ			C グループ		
地名	梶原	幡多	東津野	名野川	安居	池川	本川	物部	岩原
初習の舞を構成する動態の呼称	うず (左, 右)	うず (左, 右)	順まわり 逆まわり	本まわり 逆まわり 尊居 小悠			左まわり 右まわり	半まい いちまい	
	きりきりまい (左, 右)	うず (左, 右)	ぬきとおし (左, 右)	ぐるぐるまい	大めぐり	大めぐり	半まわり 左		アオル ツク オス
	こまわり	いちまい	うず	ぐるぐるまい	こめぐり	こめぐり	中 左		
	六調子 カラストビ 片足トビ	六拍子 カラストビ	六調子 カラストビ 片足トビ	四方カタメ トビカエリ	一角三角四角 カラストビ カラスノ ヨコトビ 音 ツンテン	四方フミ トビカエリ	チンジル アテル アヤヲツケル		キル
	スリ足 ミヲトル	スリ足 キル ウチコム	スリ足 ドン	ツギ足 ステテナガス	スリ足 肩ヲイレル	スリ足 肩ヲイレル			
	アオリ ナガシ ハライ 骨カエリ	カタゲ カカエル フリオロシ		胸カカリ カラテ ハネカエリ ツキマワリ	フリナヤス トンボトリ オドリテ バゴバゴ	ミセル ハラウ			
	扇の手 ツギカエシ 三三九度 ヒザオリ	扇の手 ツギカエシ 三三九度 ヒザオリ	扇の手 ツギカエシ 三三九度 ヒザオリ	扇車 ツミカヤシ	扇の手 ツミカヤシ				
		うず(右)	うず(左)	順まわり	本まわり			左まわり	半まい
上記呼称のまわりかた例図									
									
	きりきりまい	うず	ぬきとおし	ぐるぐるまい	大めぐり	大めぐり	半まい		
									
	● 起点 → 方向	小まわり (小まい)	いちまい (左, 右)	うず (左, 右)	ぐるぐるまい (左)	小めぐり (左, 右)	小めぐり		
									

別表 V	A グループ				B グループ				C グループ					
グループ名	嵯原	幡多	東津野	名野川	安居	池川	本川	物部	岩原	嵯原	中	立礼	立礼	
舞台見取図														
1, 2, 3, 4 は柱の番号 ● は舞人の位置 → は舞人のつくり或いは向く方位 ◎ は太鼓の位置														
舞いはじめ	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	
中	中	中	中	中	中	中	中	中	中	中	中	中	中	
舞い終わりの形式	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	壁礼	
比較のための 舞の略図(抄出)														
● 舞人の位置、起点 → 方向 ★ ミオトル・ドン・キル xxx 横とび移動 x-x 手交叉 x 扇の手 ツギカヤン 片膝つき 八 八 八 八 膝つき移動 - - - すり足 ☆ 音 * ツンテン x 扇ヲ入レル ▲ ミセル														
別表 VI														

別表 VII

グループ名		A グループ ヒザオリ			Bグループ ホンヒザ(ミツヒザ)		
地名	栲原	幡多	東津野	名野川	安居	池川	
1							
2							
3							
4							
5							
6							
7							
8							
9							
10							