

太々神楽の天狗の音

—楽曲と演目の構造分析—

川崎 瑞穂*

Sonority of *Tengu's* Dances in *Daidai Kagura*

—A Structural Analysis of Musical Accompaniments and Repertoires—

KAWASAKI Mizuho*

Abstract

In this paper, I analyze *Tengu's* dances that spread to the Nagano prefecture. For my analysis, I will employ the method of structural theory. The programs I analyze in this paper are the “Shishin Gohenpai” and “Taiho-mai” programs at *Komagatake-jinja Daidai-kagura* in Kiso-gun, the “Hembai” program in *Gotsuka no Daidai-kagura* from Iiyama City, and “Tengu no Mai” in *Yabuhara Matsuri* at Yabuhara Shrine in Kiso-mura. Finally, I suggest that the four performances constitute a “closed group” of “musical forms” and “repertoire configurations.”

キーワード：駒嶽（駒ヶ岳）神社太々神楽，五束の太々神楽，藪原祭り，テケテットン，神話論理学

Keywords : *Komagatake-jinja Daidai Kagura*, *Gosoku no Daida Kagura*, *Yabuhara Matsuri*, *Teketetton*, *Mythologiques*

1. はじめに

筆者は2018年の日本音楽学会大会において、伊那谷と木曾谷の「屋台獅子」の比較分析を行った¹。この二つの谷の境界に位置するのが「木曾山脈」（中央アルプス）であり、その主峰が木曾駒ヶ岳である。いわゆる「本岳」の山頂に、駒嶽神社の奥院が鎮座しており、西麓の徳原地区に里宮が鎮座する。

木曾駒ヶ岳の開山については諸説あるが、山岳信仰の行者との関係が考えられているほか、「御嶽信仰」とも密接なかかわりがあることが知られている。

もともと、御嶽信仰が厳しい潔斎や女人禁制によって知られる厳格なものであるのに対し、木曾駒ヶ岳の信仰は現世利益的である点で好対照を成している。かつては八十八夜が祭日であり、当日は上松町全町が山遊びをして過ごしたという〔俵木2014：41-42〕。

毎年5月3日、この神社の例大祭で奉納されるのが、駒嶽神社太々神楽（駒ヶ岳神社太々神楽とも表記されるが「駒嶽神社太々神楽」で統一する）である。白い鼻高面（天狗の面）を着用した4人の演者が舞う「四神五返拜^{ししんごへんぱい}」は、この神楽の最も有名な演目である。

*工学部人間科学系非常勤講師 Part-time Lecturer, Department of Humanities, Social and Health Sciences, School of Engineering

北信に目を転じると、長野県飯山市こそくの
たけみなかたのみことひこみわけじんじや
 健御名方富命彦神別神社に傳承されている「五束の
 太々神樂」には、「偏倍へんばい」という名称を有する演目
 があり、先行研究においてその関係性が示唆されて
 いる。

本稿ではまず、「四神五返拜」と「偏倍」を比較
 し、その共通点／相違点を指摘する。まず「音楽形
 式」を分析すると、様々なレベルでの関係性を見出
 すことができる。これに対し、「偏倍」の「演目構
 成」に注目すると、駒嶽神社太々神樂の別の天狗の
 演目「大宝舞」との共通点を指摘することができる。
 次に「大宝舞」の「音楽形式」を見てみると、筆者
 が日本民俗音楽学会大会（2016）・日本音楽学会大
 会（2018）で報告した、藪原神社（長野県木曾郡
 木祖村）の「藪原祭り」の「天狗の舞」と共通する
 リズム型を析出することができる。これに対し、「天
 狗の舞」の演目構成は、4人の天狗が舞うという点
 で「四神五返拜」と共通しているのである。

このように、四つの演目は「音楽形式」と「演目
 構成」によって複雑な関係性を示している。本稿で
 は、クロード・レヴィ＝ストロースの構造論、とり
 わけ「神話論理学」（神話分析の方法論）に依拠し、
 この関係性を簡潔に表現することを目的とする。

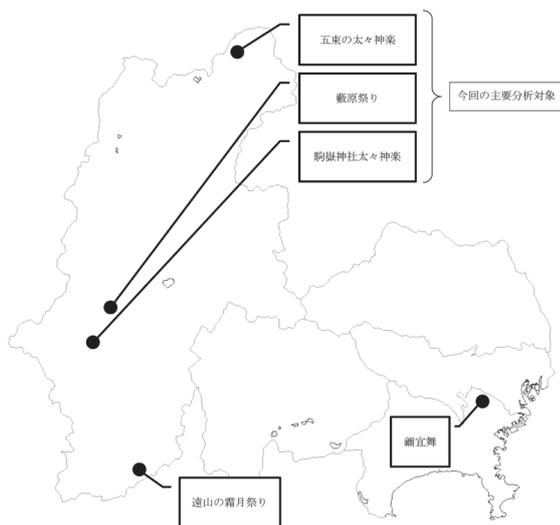


図1 本稿で扱う事例の伝承地

2. 駒嶽神社太々神樂とその先行研究

駒嶽神社太々神樂については、俵木悟のまとまっ

た論考〔俵木 2014〕がある。本節では、俵木論文
 を中心にその論を辿りつつ、本稿で行う分析の目的
 を示す。

この神樂は徳原地区の「神樂司」という特定の家
 が代々受け継いできたもので、現在は地域で傳承し
 ている。かつては長男のみであったというが、いま
 では次男以下もつとめるというのは、日本各地でみ
 られる変化でもある。

「太々神樂」という名前は、東北・関東・中部地
 方の神樂に広く用いられる名称である。それらの多
 くは、伊勢神宮や熱田神宮の太々神樂に由来する
 という傳承を持っている。民間において「講」（グル
 ープ）が組織され、神社に参詣し、依頼して随時奉
 納される神樂であり、その際の奉納金の額によって、
 小神樂、大神樂、そして太々神樂などといった「等
 級」（ランク）があった。「太々」神樂という名称は
 ここに由来するものであると考えられている。

神樂は拝殿の板張りの舞処で行われる。囃子は大
 太鼓を一人、笛を数人、手平鉦を一人が演奏する。
 9時頃からの「湯立」が神樂のはじまりをつけ、太々
 神樂は10時ころから奉納される。全13座で、昼
 の休憩を挟んで午後3時半頃までおこなわれる。前
 述の「四神五返拜」は、白い鼻高面を使用し、現地
 では「天狗」と呼ばれているという〔俵木 2014：
 44〕。舞手が一斉に両足を上げて跳ねる所作は、こ
 の神樂の一番の特徴とされる（図2）。



図2 駒嶽神社太々神樂「四神五返拜」²

「へんばい」、あるいは「へんばい」とは、神樂
 にはつきものの所作である。しばしば「反閤」とい
 う字で表記される。後述するように、山梨県には「遍

閑神楽」という神楽の呼称も残されている。地面を踏みしめる所作が特徴であり、それによって地中に悪いものを封じ込め、様々な災いを取り除くことをあらわしているとされる。多くの先行研究があるが、その詳細については[川崎 2021]を参照されたい。

ただ、「四神五返拜」では、むしろ跳躍する点が特徴的である[俵木 2014: 46]。俵木論文では、高山茂の説³と久保田裕道の説⁴をたどり、次のように述べる。

こうした事例に共通する特徴は、鳥甲に鼻高面を着け、鉾や剣を採り物として演じるということである。この役は高山の指摘の通り猿田彦と呼ばれる例が多いが、前述の五束の太々神楽などは、猿田彦と言いながら一般的な赤面ではなく白い鼻高面を用いている。木曾駒ヶ嶽の太々神楽では、猿田彦とは呼ばれないが、白い鼻高面(天狗面)を着け、鉾と剣をとって舞うという点では、同じ系統と考えられよう。高山の理解に沿えば、猿田彦という神話的解釈が施される以前の姿と言えるかもしれない[俵木 2014: 46]。

これらの一連の先行研究において注目されていないのが、その「音」の分析である。筆者は拙著において、秩父地方の神楽「神明社神楽」に、《へんばい》と呼ばれている囃子が存在することを指摘したが、最初に指摘したのは倉林正次である[川崎 2018: 104]。やはり天狗の演目に用いられている。同様のリズム型は、地域によっては「三つ拍子」「テケテットン」などと呼ばれている。「三つ拍子」と呼ばれる囃子は関東各地に分布している(譜例1)。この一連のリズム型を体系的に研究したのが森林憲史であった。森林の研究については既に本誌の前号にて詳細に検討しているため、そちらを参照されたい[川崎 2020b]。



譜例1 禰宜舞《三つ拍子》(拙稿[川崎 2017: 70]より再掲⁵) (詞章は唱歌^{しょうが})

俵木論文では、「ただし反閑が曲目名として残ることは多くない」[俵木 2014: 45]と述べられており、その例の一つとして、「五束の太々神楽」が挙げられている。この芸能について筆者は学部生時代から調査しており、卒業論文の当該事例の分析については、2013年に学会発表を行っている⁶。この他、筆者のフィールドである関東地方の例としては、群馬県渋川市北橋町下南室の赤城神社に伝わる下南室太々御神楽の演目「返拜」などが挙げられるだろう。

前述の「テケテットン」は非常に短いリズム型の繰り返しであり、簡単に言えば「単調」である。しかし、「四神五返拜」や五束の太々神楽の「偏倍」の天狗の囃子は単調ではない。次節では、それぞれの「音」を採譜し、分析を試みる。これにより、先行研究で提出されている知見を、音楽学の立場から再検討することができるだろう。

3. 演目「四神五返拜」とその音楽——五束の太々神楽「偏倍」との比較分析

五束の太々神楽の起源は明らかになっていないが、高橋社家所蔵の『大宮太々御神楽例書』には、延宝2年(1674)3月に飯山藩主の松平忠親(忠俱)の命で奉修されたとあり、使用されている神楽面には、室町時代末期の作と鑑定されているものもあることから、戦国時代には行われていたものであると考えられている[笹本 2021: 30]。

神楽前日の宵宮では、天狗にまつわる二つの芸能が演じられる。一つめは「偏倍」、ないし「注連切」という、松明を振り回す天狗が、道に渡された注連縄を切ることで、天孫降臨の場面を表現する儀礼であり、もう一つが拝殿での天狗舞・獅子舞である。

五束の太々神楽の「偏倍」では、笛に動きがあり、太鼓にはほとんど動きがない。これとは対照的に、駒嶽神社太々神楽の「四神五返拜」では、後半までの囃子は、数種類のリズム型の繰り返し(その中には♪♪♪というテケテットンのようなリズムも用いられる)と、動きの少ない(メロディアスではない)笛の音が中心となっている。なお、表1として示した運指表は、動画に基づいて筆者が便宜的に作表したものであり、伝承に使用されているわけではない。



図3 五束の太々神楽「偏倍」

ただ、鉾を短剣に持ち替えた中盤（片手は剣印）で挿入されるメロディアスなセクション（譜例2）は、《偏倍》（譜例3）における、フリーリズム終了後の繰り返し（最下段）を変形させたようにも思える。駒嶽神社太々神楽ではその後、台詞が入り、このセクションが繰り返される。もっとも、跳ぶ段階に入るときから実際に跳ぶときにかけては、太鼓はドラムロールのようになり、太鼓は別行動となるが、笛は同じ旋律を繰り返す。いわば、演目の前半と後半で、笛と太鼓の機能が逆転している。前半では太鼓が規則的なリズム型を反復するのに対し、笛は規則的ではない⁷。これに対し後半では、笛が規則的な旋律型を繰り返すのに対し、太鼓に動きがある。

表1 駒嶽神社太々神楽の笛の運指表
（ドは#で、ミとソはbにかなり近い。）

ド	○●●	●○○
ラ	●○○	●○○
ソ↓	●●○	●○○
ミ↓	●●●	●○○
レ	●●●	●●○
ド#	●●●	●●●

譜例2 駒嶽神社太々神楽「四神五返拝」の後半のリフレイン⁸

譜例3 五束の太々神楽「偏倍行事」：猿田彦
神の舞（前半）

この囃子（譜例2）は、2小節ずつの四つのセクションからなっており、さらに四つのセクションも前半と後半で対応している。第1・2小節と第5・6小節は、二つの音が中心となっている。「ミ」と「ソ」であり、2小節目の「ラ」の音は笛の装飾音である。6小節目の最後の変形は、おそらくは上の段と下の段のどちらかを吹いているのかを明確にするために挿入された2音であろう。この2音の繰り返しという特徴は、五束の太々神楽の「偏倍」の挿入される間奏的な部分（最下段）と同一の構造である。ここでは「ファ#」と「ラ」を繰り返す。その後の第3・4小節は、「四神五返拝」では「ソ-ド-ラ-シ-ラ-ソ」となる。これに対し「偏倍」では、同じ3・4小節で「ラ-シ-ド#-シ-ド#-シ-ラ」となる。両者の第1・2小節の2音は、それぞれ「ミ・ソ」と「ファ#・ラ」であったため、長二度の関係にある。試みに「偏倍」の旋律を長二度下に、つまり「四神五返拝」と同じ音程に移調してみると、「ソ-ラ-シ-ラ-シ-ラ-ソ」となり、類似した旋律を使用していることがわかる。

比較分析からわかることは、両者の「リフレイン」は、「モチーフ」は共有しながらも大きく異なっていることである。このように「全体的にほとんど似ていない」のは、故意に変形させられているからではないだろうか。そうであれば、リフレインという、ほんの一箇所つながる部分の「差異」の大きさから、

全体の「差異」の大きさを推し量ることができるのではないだろうか。両者は、全体としてより複雑な関係性をもつか、あるいはこの一点のみで繋がっているか。これは今後の課題として残る。

4. 関東地方の神楽囃子「テケテットン」との関係性と、藪原祭りの「天狗の舞」

次に分析するのは藪原祭の天狗の舞である。この芸能については前述した日本民俗音楽学会大会で話した。『木祖村誌』等でも「天狗の舞」について詳しくは記されていないが、木祖村には修験者がいたことがわかっており、年中行事への参加についても記されているため、何らかの経緯で修験によって持ち込まれたものではないだろうかと思われ、これについては後考を期したい。



図4 藪原祭り「天狗の舞」

この天狗の舞については情報が非常に少ないため、筆者は木祖村において様々な人に話を聞いていった。それらを総合し、その輪郭を描き出してみたい。

2019年7月13日の祭礼では、「神狗会」の方々と何時間か行動を共にした。神狗会に入るのは「神風講じんぷうこう」（上町）や「八幡倶楽部はちまん」（下町）の獅子をやめた年長者の内の何人かで構成され、今（調査時）は20人くらいだという。この日、夕方に木祖村を離れるまでに様々な場所で聞いた話をまとめると、次のようになる。まず、「天狗の舞」は伊勢から来たといわれており、藪原神社が移ってくる時に、その行列を警護したと伝わるという。天狗の

舞は「願掛け」だったと会員以外の多くの方が述べていた。『木祖村誌』にも、天狗は「まつり事に願がんを懸けた人でないとなれない」[木祖村誌編纂委員会 1998: 398]という伝承が記されている。ある住民は、祖父が戦争に行く前に願掛けとして天狗役を務めたという伝承を持っておられた。昔は木の面であったが、いまは紙で作られたものであるという。これは宝くじの助成によるという。天狗の面を「藪原神社」と書かれた掛け軸（一時期大量に製作したらしい）の前に四つすべてならべ、その前で獅子の出発のときと同じ「大祓」を唱えていた。ここには、天狗の面に礼拝するという、拙著[川崎 2018: 91-92]で指摘した文化とのつながりを指摘できる。また、「注連切り」という儀礼を行うことも分かった。といっても実際に切るのではなく、道に渡されたいくつもの注連縄のしたで、4人の天狗が定められた所作をするのみである。ここには前述の五束の太々神楽における「偏倍」との関係想起する。



図5 藪原祭り「注連切り」

天狗の舞の太鼓は一定のテンポでないと天狗役が合わなくなってしまうようで、若いころはよく天狗役に槍で叩かれたという。それだけ真剣にやったものらしい。笛は、2人が「入れ子」のように演奏することで、音が続くように吹く。太鼓は「トントントントントントン」と打つという。これが伝承されてきた唱歌かどうかの判断は難しい。曲の名称は伝わっていないようである。

この天狗の舞は、笛と太鼓の囃子で入場し、その後は太鼓のみで舞い、退場時に笛が入る。木祖村誌を紐解くと、その意味は次のように記されている。

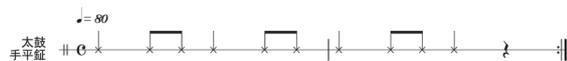
天狗舞は敬神会の人によって奉納される。楽は笛・太鼓を使用し、いずれも伶人が楽を奏する。最初の礼拝・みちひらきは悪魔除けの意味を持ち、動作は神の所作としての特色があり、昔から深い伝統を有している[木祖村誌編集委員会 1998 : 412]。

この太鼓のみのリズムを採譜すると譜例 4 のようになる。これは、入場後から退場前まで、何度も繰り返し奏するリズム型である(笛は入退場のみ)。このリズム型は、樋口昭が指摘していた風流系芸能に類出するリズム型(♩♪♪♪♪♪♪) [樋口 2010 : 99] と同じであるが、これは芸能史的に説明が難しい。つまり、共時的には同一であるが、通時的な関係性を認めるのは難しい。



譜例 4 藪原祭り「天狗の舞」の太鼓

興味深いことに、このリズム型は、駒嶽神社太々神楽の第 11 座「大宝舞」の曾儀⁹という役が出てくる時のリズムと全く同じである。登場に際し、何度も繰り返し奏するリズム型が譜例 5 である。



譜例 5 駒嶽神社太々神楽「大宝舞」：曾儀⁹のリズム型(笛は省略)

これに対し、天狗面の大宝(図 6)の登場に際し、何度も繰り返し奏するリズム型(笛は省略)は譜例 8 である。



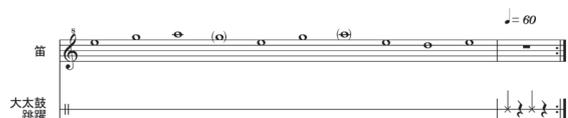
図 6 駒嶽神社太々神楽「大宝舞」

また、俵木論文には「木曾と同じ信州の遠山霜月祭りでは、『火の王』『水の王』と呼ばれる鼻高面を着けた役が反閤を踏む」[俵木 2014 : 45] と書かれているが、ここでもやはり類似するリズム型(譜例 6)が使用されている(なお、この楽譜のみは、●の符頭が太鼓の革を打つ部分、×の符頭が太鼓の縁を打つ部分を表わすが、この他の楽譜の×の符頭は太鼓の革を打つ部分を表す)。これは、遠山の霜月祭り(八重河内・八幡社)の水の王・火の王・八幡神社・遠山氏の御霊・村内の祭神・秋葉神社・ばあさ・じいさが登場する場面でのリズム型である。「秋葉神社」の途中で太鼓から囃子詞に変化する。



譜例 6 遠山の霜月祭り(八重河内・八幡社)のリズム型 [川崎 2019 : 17] より再掲

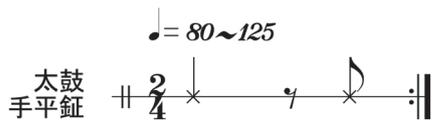
「大宝舞」では、曾儀が柱にたつと、天狗(大宝)が笏と杵をもって登場し、まわり、その後剣にもちかえる。そこでは跳ねる部分のみに太鼓があてられ、そのほかは笛になっている。笛はフリーリズムであるため、延びる音のみを全音符で記載している。実際には多くの装飾音が入る。また、括弧を付した音符は、括弧を付していない音符に比べ、その音に留まる時間が短いことを示している。



譜例 7 駒嶽神社太々神楽「大宝舞」：大宝(天狗面)の旋律・リズム型

このように見てくると、「大宝舞」の演目形式は、関東地方の天狗舞における形式とほぼ同じであることがわかる。というのも、そこでは大抵の場合、天狗の他に脇役が登場し、天狗による舞には短いリズム型の繰り返しが用いられるのである。ならば、「四神五返拜」と関東地方の天狗舞との関係よりも、この演目の方が関東地方の天狗舞と関係がありそうである。ならば、このリズム型が遠山の霜月祭りにあり、かつ形式が関東地方の天狗舞であることは納得できる。ならば、藪原祭りの天狗の舞が、複数人で舞うのに対し、リズムは「大宝舞」のそれを使用しているということは、舞としての側面を「四神五返拜」と共有し、音楽としての側面を「大宝舞」と共有しているとはいえないだろうか。

また面白いのは、天狗が剣を杵につけると、曾儀のリズムの二つ目の音が抜けたようなリズム型に変化する点である。



譜例 8 駒嶽神社太々神楽「大宝舞」：大宝（天狗面）のリズム型（笛は省略）

そのまま四方の隅に寄るが、これは関東地方の天狗舞における、天狗のワキに対する「印」の作法を思い出させる。ここで思い出すべきは、高山茂の説である。「太々神楽が現行の記紀神話を主体としたものによっていく段階で遍閉の呪法的、祈禱的な部分が切り捨てられ、あらたな太々神楽の思想と整合性の枠の中で、鉦を持って行う遍閉の主要な行法のみを『猿田彦』の舞に組み入れることによって、そこに遍閉が再構成されたのではなかったか」[高山 2001 : 99] とし、その過程で、鼻高面を着けた猿田彦の舞に変化したのではないかという指摘であったが、ここでは、遠山の霜月祭りや坂部の冬祭りで天狗に用いられているリズム型が、直面の曾儀に用いられている。それが、後半に鼻高面が登場すると、リズム型が変化する。これは、高山の描く過程を、坂部や遠山とは別の形、つまり直面の反問はそのままに、天狗のリズム型をその変形に変える、

という変更を行った結果なのではないだろうか。

さらに面白いのは、後半では曾儀が弓を構え、相対してまわり、問答へと続くが、問答は、「いかなる神ぞ」という、五束の太々神楽における「偏倍」に類似するものだということである。つまりここでは、「四神五返拜」はその音楽によって「偏倍」とつながっているのに対し、「大宝舞」はその演目構成によって「偏倍」とつながっていることになる。実際、俵木論文では、早くに西角井正慶によって指摘された「大寶双紙」という台詞劇の演目について、「木曾駒ヶ嶽の太々神楽の『大宝舞』に通じるものともかんがえられる」[俵木 2014 : 45] と述べられている。しかしそのあとで、「ただしこれら北信の神楽と木曾の駒ヶ嶽神社には、同じ信濃の国内とはいえ容易に越えがたい距離がある」[俵木 2014 : 45] と述べているのである。

5. 天狗舞の構造分析

では、このような演目の関係性をどのように表現すればよいだろうか。本稿では方法論として、クロード・レヴィ＝ストロースの構造論、とりわけ「変換」の理論を用いる。このような複雑に交差する関係を明確に図示する上で、レヴィ＝ストロースの神話分析の方法を応用することは理にかなっている。なぜならば、このような要素の複合の関係性に変換の関係を見出したものこそ、レヴィ＝ストロースの『神話論理』にほかならないのであり、その方法は、当然神楽のような要素間の複合関係をもつ事例群にも適用可能であると考えられるからである。

レヴィ＝ストロースは a がある軸で b に、ある軸で c に変形でき、かつ d が a を指し示すならば、閉じているという考え方を原則としている[レヴィ＝ストロース 2007 (1966) : 12-13]。つまり、二つの軸上で他の二つの演目を指し示すという構造が浮かび上がる。この関係こそ、レヴィ＝ストロースが述べている「変換」の形である。

表2 「閉じたグループ」
[レヴィ=ストロース 2007: 12-13]

	a	b	c	d
a		○	○	
b	○			○
c		○		○
d	○		○	

この考えに基づいて、「音楽形式」と「演目構成」という二つのコードから、それぞれの演目の関係性を記述してみる¹⁰。まず、a「四神五返拝」は音楽形式においてb「偏倍」と、演目構成においてc「天狗の舞」とつながっている。b「偏倍」は音楽形式においてa「四神五返拝」と、演目構成においてd「大宝舞」とつながっている。c「天狗の舞」は音楽形式においてd「大宝舞」と、演目構成においてa「四神五返拝」とつながっている。d「大宝舞」は音楽形式においてc「天狗の舞」と、演目構成においてb「偏倍」とつながっている。

表3 四つの演目の変換関係

	音楽形式	演目構成
a「四神五返拝」	「偏倍」	「天狗の舞」
b「偏倍」	「四神五返拝」	「大宝舞」
c「天狗の舞」	「大宝舞」	「四神五返拝」
d「大宝舞」	「天狗の舞」	「偏倍」

天狗舞を考える上で重要な点は、それぞれが別の演目を指し示しているだけである点である。たとえば「四神五返拝」は、音楽では「偏倍」を指し示し、演目では「天狗の舞」を指し示しているのに対し、「偏倍」は逆に音楽で「四神五返拝」を指し示し、「天狗の舞」は演目で「四神五返拝」を指し示しているのである。それぞれが、音楽と演目で他の二つの演目を指し示している。それが、これら四つの演目が表現していることである。それをさらに還元すれば、「xは音楽形式のコードでyを、演目構成のコードでzを指し示す」という「構造」を析出することができる。

神話論理学において、「指し示す」というのは、ただ単に「引用」の関係(テキストとプレテキスト)だけをいうのではない。多くは論理的な操作によっ

て逆転させたり置き換えたりして、指し示すのである¹¹。先ほどの分析で明らかにした、「偏倍」と「四神五返拝」の音楽の内的な関係は、その好例である。

ここでありうる反論は、これら四つの演目がそれぞれ他の二つを指し示しているとしても、それらの「選択」が、この構造ありきの恣意的な選択ではないか、ということである。たしかに、藪原神社と駒嶽神社は地理的に近く、これに対し健御名方富命彦神別神社は大きく離れている。しかし、よくこの図式を見てもわかるように、組み合わせの数はこれが最大ではない。ほかにも多くの組み合わせが可能であり、今回析出した可能性はそのうちの四つにすぎないのである。

ならば、ほかにもありうる可能性は何個あるだろうか。例えば関東地方の天狗は、音楽形式においてはcとdで、演目構成ではdであるため、かけた可能性を補っている。無論、天狗の芸能は各地で無数に伝承されているうえに、長野県の天狗舞については、窪田文明の好著『信州の天狗』(2007)を紐解いてもわかるように、多数のヴァリエントがある。本稿で示した作業仮説を基に、これらのヴァリエント間の「構造」に着目した研究が推進されることを期待している。

6. 結びにかえて

本稿で示した方法によるならば、同じリズム型を有する風流系の芸能や、さらにはそのほかの芸能とのつながりを考察することも可能となる。例えば、静岡県「西浦田楽」では、演目「殿舞」に「テケテットン」の対話的なモチーフに類似した短いリズム型(口拍子は[^]チャチチチ・チラララーラ [山路 1964: 39] であり、「ラララーラ」のみ太鼓の縁を打つ)を見出すことができる。次の「早乙女」は「花ささら」と「ほんこいつき」(「のたさまの面」着用)に二分されるが、前者では「殿舞」と同じ囃子であり、さらに「花ささら」の後半では、譜例6(火の王や水の王の囃子)とほぼ同じ(テンポのみ異なる)囃子になるのである。三上敏視もその著書の中で、明らかな遠隔地の神楽同士の音楽上の類縁性を指摘しているが[三上 2017]、同様の試みはより積極的に行われてよいと考える。

参考文献

- 川崎瑞穂 2017 「禰宜舞の系統に関する音楽学的考察—リズム型《テコマンテン》に着目して—」『川崎研究』第 55 号、pp.67-72
- 2018 『徳丸流神楽の成立と展開—民族音楽学的芸能史研究』第一書房
- 2019 「構造主義的芸能研究序説—囃子のモチーフに着目して—」『民俗芸能研究』第 67 号、pp.7-30
- 2020a 「異界を現す—駒嶽神社太々神楽—」『伝統と文化』第 43 号、p.14
- 2020b 「民俗芸能の音楽にとってモチーフとは何か—神楽囃子「テケットン」を事例として—」『東京電機大学総合文化研究』第 18 号、pp.63-72
- 2021 「儀礼的跋行の比較文化学—構造主義的芸能研究の実践—」『比較文化研究』第 144 号、pp.59-72
- 木祖村誌編纂委員会 1998 『木祖村誌—源流の村の民俗—民俗編』木祖村誌編纂委員会
- 2001 『木祖村誌—源流の村の歴史—古代・中世・近世編』木祖村誌編纂委員会
- 久保田裕道 1999 『神楽の芸能民俗的研究』おうふう
- 窪田文明 2007 『信州の天狗—その祭りと伝説—』一草舎
- 笹本正治 2021 『歴史のなかの音—音がたぐ日本人の感性—』三弥井書店
- 菅原壽清 2002 『木曾御嶽信仰—宗教人類学的研究—』岩田書院
- 高山茂 2001 「甲斐・国中地方における太々神楽の系譜—初期神楽の様相と反閤—」『民俗芸能研究』第 32 号、pp.85-101
- 2015 「太々神楽の変容—採物舞から面神楽へ—（民俗芸能学会）創立 30 周年記念 平成二六年度大会シンポジウム 神楽の本質と変容」『民俗芸能研究』第 58 号、pp.26-31
- 樋口昭 2010 「羯鼓稚児舞・獅子舞・しゃぎりにみる旋律および拍節構造」植木行宣・田井竜一（編）『祇園囃子の源流—風流拍子物・羯鼓稚児舞・シャギリ—』岩田書院
- 俵木悟 2014 「木曾駒ヶ嶽神社の太々神楽（第 63 回全国民俗芸能大会特集）—（今年の民俗芸能）—」『民俗芸能』第 94 号、pp.40-49（図巻頭 p.1）
- 本田安次 1994 「木曾駒ヶ嶽神社の太々神楽」『本田安次著作集 日本の伝統芸能 第三巻—神楽Ⅲ—』
- 三上敏視 2017 『新・神楽と出会う本—歌・楽器・お囃子—』アルテスパブリッシング
- 三田村佳子 2005 『里神楽ハンドブック—福島・関東・甲信越—』おうふう
- 村杉弘 1970 「信濃の民俗芸能の民族音楽学的研究—太々神楽について—」『信州大学教育学部紀要』第 24 号、pp.101-119
- 山路興造 1964 「遠州西浦の田楽」『紀要（民俗文化研究所）』第 1 集、pp.5-101
- レヴィ=ストロース、クロード、早水洋太郎（訳） 2007 『神話論 II 蜜から灰へ』みすず書房（Claude Lévi-Strauss. 1966. *Mythologiques 2 : Du miel aux cendres*. Paris: Librairie Plon.）

注釈

- ¹「伊那谷と木曾谷の芸能と音楽—屋台獅子で辿る地域間交流—」日本音楽学会第 69 回全国大会、2018 年 11 月 4 日
- ²本稿掲載の写真は全て筆者撮影。
- ³高山の説については後述するが、高山は山梨県の神楽における「遍閤」に注目し、太々神楽が記紀神話に題材をとった着面の舞を取り込んで再構成される過程で、鼻高面を着けた猿田彦の舞に変化したのではないかと指摘していた [高山 2001 ほか]。
- ⁴久保田はその著書の中で、静岡県の大井川・安倍川流域の神楽における重要な儀式として「反閤」を挙げ、『安倍郡清沢村誌』の記載から「長さ二丈八尺五寸の白木綿を舞殿の床に清明判の星型（五芒星）に敷き、その上を鳥兜をつけた天狗面の者が歩く。足の踏み方は、7・5・3 などと細かい規定がある。一度目は印を結び、二度目は刀、三度目は矛のような幣を持って回る。一度回り終わる毎に中央に座して印行を結ぶ。歩く際に決して白布から踏み出してはいけない」[久保田 1999 : 213] とまとめている。なお、民俗芸能における反閤や禹歩のステップと「星」との関係については [川崎 2021] も併せて参照されたい。
- ⁵本稿掲載の譜例は、全て筆者が採譜したものである。
- ⁶「トリックスターとしての天狗と、その音楽的表現：長野県飯山市「五束の太々神楽」における天狗舞の楽曲分析」*Anthropology of Japan in Japan (AJJ)* 2013 年秋季大会「人・場所・実践の再考：文化人類学と日本研究の『境界』を超える・疑う」、2013 年 11 月 10 日。なお、五束の太々神楽については、別に太神楽系の天狗舞・獅子舞を伝えており、夜に拝殿にて奉納される。これについても当該発表にて分析したが、まだ文章化していない。この事例についても稿を改めて発表していきたい。
- ⁷もっとも、笛が全く規則的でないかについては再度精査する必要がある。

⁸手平金の2拍目は2音にも4音にもきこえる。これについても精査が必要である。

⁹「ぞうぎ」という演目は各地に広く分布する演目であり、三田村佳子は著書の中で「ぞうきたいほう（雑木大宝・雑木大方・造杵大宝・造杵大砲・雑木大砲・造木大宝・雑木大豊）」という項目を設け、『ぞうきたいほう』にはさまざまな漢字があてられているが、この宛字の多さは漢字そのものにはそれほど意味はなく、音に重点を置かれているとも考えられる。この聞き慣れない演目名は、その登場神を『ぞうぎ』と『たいほう』という二柱の神としているところからきている[三田村 2005:162]と指摘している。例えば「仁科神明宮太々神楽」（長野県）の演目「道祖神」にも「ぞうぎ」と「大宝」という役が登場する。ちなみにこの神楽では「龍神神楽」という演目にタコやエビ、タイまで登場し、そこで「狂言」が行われるのが特徴的であるが、これも拙著で示したような江戸期の浮世絵や黄表紙などの影響を考慮すべき事例かもしれない[川崎 2018:134-140]。なお、後述する採物の「杵」もこの「ぞうきたいほう」の演目群ではしばしば用いられている。

¹⁰ 無論、コードはさらに多く設定することが可能であり、その作業が今後の課題となる。面や採り物など、いわば「服飾のコード」といえるコードなどがありうるかもしれない。

¹¹ 例えば、筆者は日本に伝承されている「鷺舞」について総合的に調査を行い、それらの間に「置き換え可能な三項構造」が

共有されていることを明らかにしている。その結果については神戸人類学研究会でも発表した（「鶴舞と鷺舞—構造人類学的スケッチ—」第77回神戸人類学研究会、2018年5月22日）。

謝辞

本稿は、日本音楽学会第70回全国大会における研究発表「駒ヶ岳神社太々神楽における天狗の舞の構造分析—音楽形式と演目構成に着目して—」（2019年10月19日）に基づいており、研究課題「民俗芸能の音楽における「主題と変奏」—囃子のモチーフの通時的・共時的研究—」（JSPS 科研費 JP18J00237）の研究成果の一つである。藪原祭りの調査では、伝承者をはじめ、藪原神社の社家である奥谷家、藪原神社禰宜・フランス国立高等研究院東アジア文明研究センター（CRCAO）客員研究員の奥谷公胤氏、神狗会、そして地域住民の皆様に変えていただき、有意義な調査をすることができた。また、藪原祭りの調査だけでなく、駒ヶ岳神社太々神楽の調査では、奥谷家の皆様に何から何までバックアップをしていただいた。なお「藪原祭り」と「西浦田楽」の調査では、公益財団法人ポーラ伝統文化振興財団の職員の方々にもご協力していただいた。五束の太々神楽については、学部生時代以来、上村力氏にご協力をいただいている。末筆ながら、日本学術振興会、そして芸能伝承者、関係者の皆様に、衷心より感謝申し上げます。