

# 延年芸能の声と話法

## ——中世寺院の芸能表現——

松 尾 恒 一

当てるべきだとの提言と捕らえることができよう。

昨年（平成八年）は本学会創立二十周年で、学会誌ではこれを記念する討議「口承文芸研究の課題」が掲載された。本討議は川田順造氏の司会のもと、小澤俊夫・吉川周平・中川裕・兵藤裕巳の各氏によつて行われたものだが、私の関心を引いたのは、次のような発言であった。

- ・発話主体とその受信者との間の身体表現をも含めたコミュニケーション・状況内に有する特異性を問題にすべきである。

（川田）

- ・民俗芸能の歌詞や詞章は、身体動作や造型物等と同列の、芸能を構成する要素の一つとして検討されるべきである。

（吉川）

- ・日本の口承文芸研究はトラディション側面に比べると

フォーマンスの側面をおざりにして考察してきた。

（兵藤）

一、「鼻をにがむる」声

発話を取り巻く、発信者と受信者の身体までを含めた環境に照明を

一方、本学会会報『伝え』20号（平成九年三月）では、学会の重鎮臼田甚五郎氏が「学会への提言」を述べているが、文献が豊富な日本においてはさらに口承文芸における歴史性を追求すべきだと提言に深い共感を覚えた。

本シンポジウムのテーマは「口承文芸と民俗芸能」であるが、私は民俗芸能研究の立場より、現在も民俗芸能として演じられる延年芸能を具体例として検討してゆきたい。延年は現在も民俗として伝承される、主として中世に盛行した芸能であるが、文献に残された発生期（平安～鎌倉期）の姿を中心に民俗事例をも含めて検討し、芸能における音声表現が、発話者や受信者の身体表現やこれを取り巻く状況の中いかなる特異性を有するのかについて考察してみたい。

古代～中世、僧兵としての活動を行った衆徒は、その軍事的活動の前提となる集会・蜂起における衆議として「會議」を行つた。延年は、特にその生成期、平安～鎌倉期においては衆徒が開催の主体となつたが、彼らの威勢を示すため、武装蜂起の際と同様の作法を経てしばしば会を執行した。延年の開始にあたつて開会の辞として読み上げられる「會議」は、たとえば末尾を「…之旨、群議一同候」（堯覽記『延年日記』慶長十七年（一六二一））と結ぶが、本来は衆徒——僧兵——一同の會議の決定の披露として読みあげられた、初期の、武装蜂起を経て開催された延年の模様を伝える演目・次第なのである。

このことは、これまで諸所で論証してきたことなので詳しく述べる（<sup>2</sup>）が、ここで強調したいのは「源平盛衰記」「頬政歌事」に描かれた山門會議の模様によつてわかるように、そこでの発声が特殊な声によつて行われていたこと、また、その発声には各寺院に特有な作法があつたことである。

會議の際には衆徒は裏頭と呼ばれる覆面姿で集まつたが、特に注目したいのは、山門においては覆面の上から鼻を抑えて声を出したことである。本記述には、その音は王の舞がその開始において面の下で鼻をしかめる作法を思わせるようだ、と述べており、芸能的な発声であつたらしい。実は鼻を抑えて出す声は、延年においては「神降ろし」のための発声であつたものとみられるのであるが、このことについては次節で検討する。

さて、會議が近代的な會議と異なる最大の点は、神仏の御前で行

われ、決議、すなわち「會議文」が神仏に対する誓約として読みあげられたことである。現実に會議の場に神が降臨して託宣することもあつたようで、そのことを示すのが、覚一本『平家物語』卷二「一行阿闍梨の沙汰」に見える延暦寺の會議の記述である。これは十禪師權現御前における會議の模様であるが、「瑞相を見せて欲しい」との山門衆徒の要請に応えて十禪師權現が「鶴丸」なる児に乗り移り「狂ひ」「走」つたのである。「走る」という中世の典型的な神憑りの、あるいは猿楽能の源流ともなつた咒師の舞を想起させる様態を示している点でも興味深い。

ところで、衆徒集会における決議は、もつとも厳重な場合には起請文、すなわち決議文を焼いて神聖な水に溶かして一同で呑みあうことによつて誓約を固める、といつた「神水集会」の作法が採られた。そこでの緊張感は、白山の神水集会の模様を描いた『源平盛衰記』の「身の毛豎ちてぞ覚えける」といつた記述によつてよく知られるところであるが、ここで注目したいのは園城寺の「新羅三十講縁起」（『三井続燈記』卷八）のように、起請の文を「縁起」と称して読みあげる例が見られることである。これは園城寺鎮守新羅社での三十講の始行に際して、衆徒がその決定を起請、すなわち誓約として神前で読みあげたとみられる文言で、「内則有明神・大師之照鑑」と末尾に記されるように、誓約は鎮守新羅神と祖師智証に対して行われているが、冒頭においては新羅神が祖師智証大師によって勧請され鎮座した由来が述べられている。この話は『古今著聞集』卷二にも見える説話なのであるが、神仏、あるいは祖師への誓約に

際しては、その鎮座・開創の物語——縁起——を再確認するために、語られる必要があつたのである。

## 二、神降ろしの声と所作——道化のワザ

延年に特有の芸能として次に考えたいのは「ヲコツリ」なる作法である。これは、舞台上の「山」と呼ばれる空間に控える児を舞台導いて舞を舞わせるために行われるもので、たとえば寛正六年（一四六五）、将軍義政の南都下向に際しての記録『室町殿南都下向事』に記された延年の場合は、「山」や「鳳凰」に控える児が舞台にヲコツリのワザによって導かれ、「花鳥相論」の風流を演じ、また「糸縫舞」や舞楽「抜頭」を舞つてゐる。『興福寺延年舞式』

「如意宝珠連事」には、やはり糸縫舞を導くためのヲコツリの言葉

が知られ、「玉簾・珠簾・筝ノコト・琵琶・方磬・琴ノ薬玉」、「薬玉・念珠ニ至ルマデ、糸ナクシテハ如何セン」というような、「糸」の縁語が連ねられた他愛もない呪文のごとき句であつたことが知られる。

さて、折口信夫や本田安次が祭礼の山車様のものを想定した延年舞台における「山」は、実は樂屋と同じ結構の構築物であることは、叢山文庫蔵『延年舞図』によつて明らかであるが、いざれにしてもヲコツリによる児の「山」からの出仕が、異界からの降臨を意味するものといえる。児の舞いを児の導くヲコツリは主に「舞催」と呼ばれる役によつて行われたが、児のほかに作り物の鶴・亀や（興福

寺延年）、織女・星の化身・天女・大菩薩、等々（多武峰延年小風流）などを舞台に呼び寄せており、神仏・精靈を降臨させるための神降ろしともいえるワザであったのである。

ところで、延年において舞台へ誘引して児に舞を舞わせるといった作法は、かなり早い事例にすでに見えるのであるが、注目したいのは仁治二年（一二四一）十月の東大寺での延年に「抑鼻、重動童舞」と見えるように「鼻を抑える」といった方法で行われたこと（『東大寺統要録』「拝堂篇」）、また「舞催」役が成立する以前は次のように「狂僧」によつて行われていたことである。

開口舞勝勝、次右一殿、依狂僧之勧、舞<sub>フ</sub>福壽殿

（『臨時祭記写』弘安六年（一二八三）五月二十九日、

興福寺衆徒による春日臨時祭）

狂僧が児を誘引して舞を舞わせていたことは堯寛記『延年日記』にみえる遊僧の「開口」によつても明らかであるが、さらにヲコツリ役の舞催の装束に注目したい。『大乘院新御門主隆遍維摩会御遂行（仁村延年日記）』や『管弦講并延年日記』（永享十二年（一四四〇）東大寺延年）によつて知られるように、舞催は大きな立烏帽子をかぶる点に特徴が認められる。柳田国男が早くに指摘した様に、能においては烏帽子は女性の役のシテが物狂い、すなわち神憑つて舞うために身につけるかぶり物なのであるが、元来は、たとえば平安末期の修二会の兜師芸における樂人の装束について「主于樂人者、被免烏帽子体、為狂物也、是先例也云々」と記す『玉葉』の記事（建久二年（一一九二）二月七日）などを見れば「狂い物」すなわち異形

であることを示す、中世の芸能者に広く行われた装束の一つということができよう。このように見てくると、児の舞を誘引するためには「狂僧」によって行われた「鼻を抑え」て発声する作法、——前節で見たように寺院の金剛の場でも行われたこの作法は、「狂う」とよって神を降臨させるための「声」であったと見做されるのである。

ちなみに「オコツル」には、四国や九州の方言として「からかう」「ばかにする」「だまして誘う」などの意味があるというが（常光徹氏の教示による）、『延年舞図』の舞催の腕を大仰に広げた模様からも、相手に働きかけるようなこつけいな所作を含んだのではないかと想像される。

さらに児を舞わせる際のはやし言葉である「やっさ、やっさ、やれことんと」の句（叢山文庫蔵、正徳四年『一乘院延年舞図』）にも注目したい。「やれことんと」について興味深い見解を示しているのは徳江元正で、氏は『破來頓等絵詞』の主人公である沙門不留房が躍り狂いながら家を出てゆく様とそのときの言葉に着目して、「やれことんと」とは漂白の説経僧が狂い躍るときの「ぐるい」の詞<sup>(4)</sup>であった、と考証している。次に「やっさ、やっさ」であるが、延年においては児をはやす小鼓役のかけ声であり、この小鼓役は後に狂言芸を得意とした春日社の神人によって行われることもあつた。<sup>(5)</sup>舞催によるオコツリの芸は、おそらくこのようないくつかの所作によつて演じられた。“狂いのワザ”であると考えられるのであるが、

その様子は『古事記』に描かれる、天の岩戸に籠つた天照大神を呼び出すために神懸り、伏せた桶を踏みとどろかしたアメノウズメノミコトの舞のこときものではなかつたかとも想像される。

### 三、聞こえない口承文芸——“口伝”的方法

#### 〔摩多羅神の祭儀と芸能〕

中世後期～近世にかけて多武峰や日光輪王寺等、天台系の常行堂修正会では法楽として延年が催されたが、毛越寺の延年はこれを現在唯一伝承する事例として貴重である。

これら天台系の修正会延年では、いずれも摩多羅神に関する芸能が演じられ特色ともなっている。毛越寺の延年においては「祝詞」がこれで、桐に縷<sup>(6)</sup>の三本立つ三冬冠と呼ばれる冠をかぶり、先の尖った王の鼻の面、くすんだ紅色の袍様の上衣に袴を付け、背には桑の弓と蓬の矢一本をさし、右手に本尊の阿弥陀如来に供えられたいた幣を、右手に鳩杖と数珠を持つという異形の出立をした役により唱えられる。この唱者の脇に後番という童子が上衣の裾をとり、後見の僧が大日印を結んで蹲居して控える。「祝詞」において唱えられる「摩多羅神の本地」とは、慈覚大師が唐よりこの秘儀を伝え、さらに延年を始行したとの由来を内容とするもので、すなわち摩多羅神に対する祭祀と延年の起源を説くものである。

反問との関連を思われる足踏みを行う点でも注意されるが、ここで問題にしたいのは、この「祝詞」が聞き取れないような微音により

唱えられることや、その異形の出立、大日印を結んで控える後見役等の意味についてである。これを解明する上で注目したいのが、摩多羅神を本尊として行われる師資相承——師から弟子への伝授——の儀礼である。毛越寺においては『摩多羅神軌儀』及び『玄旨灌頂私記』なる資料が伝えられているが、現在においても秘儀とされ完全には公にはされていないので、天台宗本山延暦寺に伝えられた「玄旨帰命灌頂」関係の資料を参考として検討したい。

叡山真如藏『玄旨灌頂私記』(上杉文秀『日本天台史』別冊、所収)により、特に摩多羅神の御前において行われる次第部分を見るところと、師が弟子に対して摩多羅神に関する秘説を説き伝えることを内容とし、慈覚大師が唐より帰朝の際に護法神として影向したとの由来<sup>(7)</sup>縁起や、「摩多羅神」の語は「大日如來」を意味する梵語であることと、本地が阿弥陀如來であること等が示される。

翻つて、毛越寺延年の「祝詞」について先の問題であるが、本尊阿弥陀仏に供えられた御幣を手にしたり、後見が大日印を結んだりするのは、その本地仏を示したものといえるし、祭儀の由来を微音で唱えるのは内容が秘説とされているからといえる。この延年に先立つて「常行三昧御本地供」が修せられ、ここでも微音で「祝詞」と同内容の文言が唱えられるというが、延年の「祝詞」は「常行三昧御本地供」を微音という発声や印を結ぶという所作、その特徴のある装束によつて摩多羅神そのものになつて複演しているものともいえよう。

ここで室町後期の多武峰の修正会延年の場合についてみると、摩

多羅神に関する秘説伝授・修正会・摩多羅神の延年が一連の行事として行われていることが確認できる。『摩多羅神伝文』によれば、五月に摩多羅神伝授を受けた受者が年が明けての修正会の正月三日の導師を勤めることとされたことが知られるが、この正月三日は摩多羅神の神輿迎えが行われる日であり、これを供養することが摩多羅神伝授を受けた僧の行うべき重要な勤めであったことがわかる。

#### 〔秘説・秘歌とその伝承〕

ところで室町期の多武峰の修正会延年においては「摩多羅神拍子」なる歌謡が歌われる。<sup>(9)</sup>「ヤマタラ神ハ仏カナ／＼」「ヤホトケナ／マイレハ願ヲミテ給フ／＼」の歌詞を基本としてこれを変形させながら掛けあうようにして歌つてゆくのであるが、実はこの歌は玄旨灌頂において師から弟子へ秘歌として示される摩多羅神に関する次の歌を典拠としている。

摩多羅神ハカミカトヨ 歩ヲハコベ 告人ノ ネガイヲミテヌ

コトゾナキ

(叡山真如藏『玄旨灌頂私記』)

多武峰の摩多羅神伝授においても玄旨灌頂と同様にこの秘歌が伝授されたことはほぼまちがいないが、すなわち、師資相承儀礼における秘説の一部がその後の宴と位置づけられる会において漏らされる仕組みとなつていたわけで、宴の前提として執行される儀礼内容まで明らかにされてはじめてその宴における芸能の意味・意義が理解され得るわけである。

叡山の玄旨灌頂ではこの摩多羅神の歌のほかに、左右に脇侍として従う二童子、丁札多童子、你子多童子の歌も秘説として伝えられ

る。同記によれば「左ナル童子、歌ニハ、シ、リシニ、シ、リシト」

「右ナル童子ノ歌ニハ、ソ、ロソニ、ソ、ロソト」といった歌であるが  
「此歌ノコトバニハ深妙ノ口決アレドモ、可期口決」と註されており、歌  
の内容についてさらなる秘説が存したことが知られる。『玄旨壇秘  
鈔』「一形対事、附摩多羅神」に次のようないくつかの口決が見える。

一摩多羅神、三道三毒ノ體也、(中略)三道三毒・生死輪廻・狂

乱振舞ヲ表シテ、歌ヲ歌ヒ、舞ヲ舞フ也、中ノ神ノ打テ、鼓ヲ  
拍、苦道、即法身ノ振舞也、二童子ノ歌ニレ歌ミ、左ノ童子ノ歌  
ハ「シ、リシニ、シ、リシ」ト歌フ、大便道ノ尻ヲ歌フ歌ニ也、

右ノ童子ノ歌ハ「ソ、ロソニ、ソ、ロソ」ト歌ハ、小便道ノ  
ソ、ヲ歌フ也、男子女子・童男童女、振舞ヲ舞ニ舞也、殊勝ノ  
本尊也、生死煩惱ノ至極ヲ行ズル跡事ヲ歌舞也、所以ニシリ・

ソ、ヲ為シスル、其便道ヲ為スル姪欲・熾盛ノ処也、可秘之、不

可口外ス、秘々中、神秘ノ口決也、鏡像円融ノ口決ハ以心伝心

ノ故ニ、不載紙面ニ重也、此歌ノ言ヲ世人伝之來テ、男女ノ持物  
ノ名ヲ呼ブ也、

左右童子の歌はそれぞれ「大便道ノ尻」「小便道ノソ、」を呼んだものである、等の秘説が伝授されたことが知られるが、さらに興味深いのは「シ、リシ」「ソ、ロソ」なる歌詞が男女の性器を呼んだものである、と「世人」が伝え呼んだと述べていることである。この歌が毛越寺においても秘歌として伝授されたことは『摩多羅神軌儀』によつて知られるが、当寺の僧侶として摩多羅神の祭儀を伝承する志羅山頬玄師は、摩多羅神について「秘仏である関係から、いろいろ

の揣摩臆測が行われ、果ては、淫祠邪教ではないかと思っている人は、いまもかなりあるようだと思ふ」と述べており、こうした説が現実に、しかも現在まで行われることも知られる。しかしながら、もとより故のないことではなく、世人の言い伝えの源流に秘説伝授といった秘儀があつたわけである。

師と弟子といった閉鎖された儀礼世界において伝えられ唱えられる秘歌が、その後の祝祭においてかたちを変えて歌われることによって秘儀の一端をかいま見せる、あるいはその歌にまつわる秘説が秘儀世界の周縁での俗説を生む……。伝授が秘儀として師と弟子といった一対一の世界に完結してしまうのではなく、これをとり巻く共同体の新たな文化生成の核とも、母胎ともなることがあつたわけである。

#### 〔縁起の伝授〕

縁起が秘説として伝授の対象の一つとなることや、そうした伝授の作法を反映した芸能が形成される例を見てきたが、仏会に関する秘説——特に法会の始源の説話——が、その仏会中において所作を通して示される例として、古代における東寺や仁和寺の灌頂儀礼について見てみたい。導師役たる大阿闍梨が通儀とは逆廻りに行道したり、反対より高座に登つたりする作法があるのだが、これは、空海や、空海入滅後に弟子の檜尾僧都が導師として儀式を執行した際、それぞれ師である惠果や空海が顕現したとの説話にちなんだもので、これによつて祖師である空海や、空海の師惠果が法会の場に影向していることを示すのだという。しかも、この説話は大阿闍梨のみ

伝授される秘説とされていた（『東宝記』卷四）。法会の場においては、大阿闍梨のこうした作法により、祖師の影向のイメージとその始源の説話が大阿闍梨を経験した特定の僧侶の間に喚起されたものと思われるが、また、その他の大勢の僧侶は、通儀とは異なる大阿闍梨の作法を目にして畏怖ともいえるような念を感じたのではないのかと想像される。

ちなみに、特に「源雲僧都記云」においては、弘法大師顯現の場所を「戌亥」としていることは、民俗的な信仰を反映したものとして注意される。たとえば愛知県東栄町の花祭における「高嶺まつり」においては、花宿の乾の方角の小高い地点に幣や梵天を立て諸靈を祭る。<sup>13</sup>乾は精霊の降臨する聖なる方角とする認識があつたわけで、大師顯現の位置を戌亥とするこもこうした信仰を反映したものとみられるのである。

なお、仁和寺には弘仁十二年（八二一）註であることが記載される真雅僧正の聞き伝えを記す折紙が蔵せられているが（奈文研目録6函40号）、ここに『東宝記』に見えるのと同様の灌頂における大阿闍梨行道作法の記述が見られる。法会に関する縁起の伝授・管理の具体相を示唆する貴重な例といえるが、ここでは身体所作のみによつて縁起の内容が示され、これを目にする人にイメージを喚起させたことを強調したい。

法会に関する縁起が伝授の対象とされている例として、中世における南部三大会の一つ興福寺維摩会の場合についても見てみたい。維摩会の「縁起」とは、法会の開始において読みあげられる表白のこ

とで、内容は『三宝絵詞』や『今昔物語集』に伝えられるのと同様の法会の創始の説話を含み、まさに「縁起」であったことがわかるが、伝受は導師役である講師に限って許されたものであった。また伝授を行うのは門跡大乘院の特権であり、すなわち門流内の師弟関係や、僧官・僧位の枠内において縁起が管理されていたものといえる。講師は伝授を受けた後、当日までの修行（＝加行）の期間、毎日、春日曼陀羅・大職冠像・文殊の御前でこれを読むこととされているが、本尊や鎮守神、あるいは祖師に対して縁起を読み捧げることが供養となり、講師役遂行の祈願のための不可欠の作法であったことが知られるのである。

#### 四、あくまで台本としてのテクスト

寺院における読經や釈教、論義等の作法や声明が、芸能に強い影響を与えたであろうことは常識ともなっているが、書かれた文言が、現実に行われたであろう釈教や論義等の文言そのままでではないことに注意したい。記載されたテクストは、手控えであつたり、要約であつたりすると考えられるのであり、現実には即興により逸話を持入したり、唱導によるさわしい表現に改められたり、といったことが考えられるのであるが、その一例として南部の論義問答より、唯識の堅義問答を紹介したい（以下、平成八年度の薬師寺慈恩会堅義問答「大悲闍提」に基づく）。

問答は「根末熟故」と「大悲闍提」との一問並列で行われるが、

形式的な特徴として、問を發

する問者、答をする堅者、いざ  
れも相手の言葉を一度復唱す  
ることが指摘できる。たとえ  
ば「根末熟故」をA、「大悲闡

提」をBとして、第一問一重  
目の問答について見ると、問

〔テクストの記述〕		現実の問答	
〔問者〕問	B	〔問者〕問	B
A		A	
〔堅者〕答		〔堅者〕復唱	
B	A	A	B
		答	
		A	B

〔問者〕問	B	〔問者〕問	B
A		A	
ヨウ打トテ、生ノ松原シテ候、		メシニ引ケバ、物ノ敷ナラズ、雲ノ上ニサク菊ハ、	
		空ナル星ナレヤ／＼	

松ト申候、  
何ニ岩代ノ松ハ勝ト申候、サテ春日山ノ松ハ畠墓  
相手の言葉の末句を復唱した上で自身の答を述べている点が注意さ  
れるのであるが、これは僧侶の論義問答の形式を反映したものでは  
ないだろうか。すると、その発声も論義声明の影響を多分に受け  
たものであったものと想像される。

当弁が論義の芸能化したかたちであることの傍証としてさらに指  
摘したいのは、この演目が、初期（鎌倉期）の延年においては、特  
に論義法会の後宴として催された延年において演じられる傾向が  
あつたこと、また延年中においては「開口」に統けて演じられるこ  
とが多かつたことである。文治二年（一二六五）東大寺世親講にお  
ける「開口猿楽親尊法師、先達中賢清・定春等答弁在之」（『東大寺  
統要錄』「仏法篇」）や、延慶三年（一一三〇）興福寺三十講におけ  
る「論匠開口須賀延禪殿、講衆等答弁」（『一乘院延慶三年記』）と  
いった例がこれであるが、また、現在に七編ものまとまつた詞章を  
伝える室町後期の多武峰の開口はそのいづれもが当弁を付隨するこ  
とも、開口と当弁の結びつきの強さを示していよう。

論義においては、講師表白につづき、問者が講師へ發問するのに  
先立ち、自身の浅才を謙譲し、講師の学徳を讃える章句、作法を  
「開口」というが、以上のことより考えれば、延年における開会の  
〔一人云〕何ハタリ手ヲ打テ候、サテ勝ハト申セバ、岩代ノ  
〔一人云〕松ドモガ、畠暮ヲ打タト、サテ箱崎ノ松ハ、根ハハ  
する。〔興福寺延年舞式〕より一例を見て見よう。

〔一人云〕松ドモガ、畠暮ヲ打タト、サテ箱崎ノ松ハ、根ハハ  
たり手ヲ打テ候、サテ勝ハト申セバ、岩代ノ  
〔一人云〕何ハタリ手ヲ打テ候、サテ勝ハト申セバ、岩代ノ

辞たる開口と問答体の当弁は、論義における開口と論義問答を芸能化したものと見なされるわけである。すなわち延年の「開口一当弁」は、これに先立つて行われた論義の「開口一問答」のモドキとして形成されたものといえるわけである。ちなみに論義は児論義のようにそれ 자체が芸能として展開する方向性も有していたし、また能における謡事小段の一つとしてのロンギ（論義）も論義法会の論義問答を模倣したものと考えられている。特に南都の堅義問答における「差声」「切声」「泣き節」などの发声法は、謡の節回しの源流になつたとの説も存する。

延年は寺院において僧侶や児が主体となつた芸能の催しであるが、そこでの芸能——歌舞、あるいは解頤の猿楽芸——は当時の専業の猿樂者の芸を模倣したに過ぎないもの、との見解が示されることが多い。しかしながら古代以来、寺院では数世紀を越える仏教行事の営みがあったのであり、声明や所作によつて構成される豊かな儀礼世界が培われてきてゐるのである。延年が法会の後宴といつた時・場において開催されることが多かつたことはよく知られるが、開催の契機となつた仏教儀礼はつづいて開催される延年に強く働きかけ、寺院という宗教世界ならではの芸能を育んだものといえる。

本稿においては通常民俗芸能に分類される延年を事例として、口承的側面についてその特質を追求した。その成否は読者に委ねるしかないが、いわゆる口承文芸の研究においても芸能としての側面、すなわち口承における声の様態やその意味、また発話者を取り巻く環境やその身体所作、装束等を総合的に考えることにより、新たに

見いだされてくる口承の民俗世界があるのでないだろうか。

#### 註

(1) 「口承文芸研究の課題」『口承文芸研究』二十号、平成九年三月。

(2)拙著『延年の芸能史的研究』特に第一章三節「南都寺院の延年結構」、岩田書院、平成九年、参照。

(3)拙論「楽屋の源流小考」『儀礼文化』二十三号、平成八年十一月。

(4)徳江元正『芸能・能芸』第二章、風狂の芸能、「破來頓等繪詞」、三弥井書店、昭和五十一年。

(5)中世における春日社神人の芸能については拙論「中世・春日社神人の芸能」（『神主と神人の社会史』思文閣出版、平成十年刊行予定、所収）参照。

(6)以上毛越寺延年における摩多羅神については、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、昭和五十九年、所収）参照。

(7)志羅山頼玄「平泉毛越寺延年と仏教」（『講座日本の民俗宗教』第六卷、所収）。

(8)多武峰『摩多羅神伝受』は、福原敏男『祭礼文化史の研究』法政大学出版局、平成七年、所収の翻刻資料による。

(9)『常行三昧万覚書』、本田安次『多武峰延年—その台本—』錦正社、昭和六十二年、参照。

- (10) 中世には古今伝授や真言密教、両部神道の諸書に男女の性器にまつわる言説が秘説として伝えられるが（伊藤聰「伊勢二字を巡つて」（菅原信海編『神仏習合思想の展開』汲古書院、平成八年、所収）等、参照）、摩多羅神伝授におけるこのような秘説もこうした時代趨勢の中に位置づけできよう。
- (11) 志羅山前掲註7論文「付記」参照。
- (12) 以下、東寺・仁和寺の灌頂儀礼、及び興福寺維摩会における縁起伝授については拙論「仏会と縁起の管理、小考」（阿部泰郎編『仁和寺文化圏と守覚法親王に関する文献学的研究』平成九年、所収）参照。
- (13) ほかに、説経節『小栗』において照手姫の局を乾の方角とすることや、『信徳丸』で藤山長者の乙姫が天王寺聖靈会の舞楽を乾の座敷において見物することなどが類例として挙げられる。なお乾の方角については三谷栄一『日本文学の民俗学的研究』第一編第一章「日本文学に於ける戌亥の隅の信仰」、第二章「神話と亥亥信仰」、有精堂出版、昭和三十五年、参照。
- (14) 本田安次校註『多武峰延年—その台本』錦正社、昭和六十二年、参照。
- (15) 前掲註2拙著、資料編「維摩会開口并送表白」解題、参照。  
(まつお・こういち／國學院大学)