

[研究論文]

日本伝統芸能における 蛇身への変身の表現

坂場 順子

基礎・教養教育センター

Transformation into a Snake in Traditional Japanese Theatres

Junko SAKABA

Abstract

Snakes and their images have been at the base of the beliefs of the Japanese since prehistoric times. Because of their hideous appearance and eerie behaviors, however, snakes came to be shunned away. With the introduction of the Chinese Ying and Yang Cosmology, Taoism, and Buddhism, furthermore, snakes became gradually hidden behind the philosophical and ritualistic vocabulary of these new foreign beliefs. As a dynamic symbol of the energy and cycle of life, the beliefs in snake power has remained in the undercurrent in the life of the Japanese, notably in pretty much all regional festivals and rituals surrounding one's birth and death, climaxing in a theatrical expression of transformation into a snake. In this paper, we will examine how the Japanese beliefs in snake power are manifested. First we will seek images of snakes in our daily life, and rituals and ceremonies. Second, we will examine how the snake beliefs are manifested in theatrical expressions exemplified particularly by Noh *Dôjôji* (The Dôjôji Temple) and Kabuki *Musume Dôjôji* (The Maiden at the Dôjôji Temple). Through these analyses, we hope to confirm that the Japanese beliefs in snake power continue to thrive and support the life of the Japanese.

Keywords: snake power, foreign beliefs, life energy and cycle, regional festivals, transformation into a snake, Noh *Dôjôji*, Kabuki *Musume Dôjôji*

1. 序—日本人の蛇信仰

地下鉄有楽町線の江戸川橋駅から神田川を渡り、川沿いに西方向に散歩道を歩いていくと、かつて松尾芭蕉が住んでいた芭蕉庵がある。急こう配の胸突坂をはさんで反対側に、水（すい）神社という小さな祠がある。樹齢 300 年ほどの 2 本の大イチョウが鳥居の体で両側に立ち、水神、つまり竜神が祀られている。

この風景には 4 つの蛇のイメージが現れている。ひとつは川。2 つ目は水を守る蛇神（竜神）の社、3 つ目は大イチョウ、そして 4 つ目は目白台へとつながる坂である。

古来、日本人は実にさまざまな物象・事象に蛇のイメージを感じ、見立ててきた。扇のもととなった

南方のびろう（蒲葵・檳榔）・樹木・山・川・鏡・箒（ははき・ほうき）のような棒状のもの（刀剣、杖、櫛、飾りを付けた棒等も含む）などはみな自然界の蛇神の表象である。鏡餅は円い鏡、もしくは蛇がとぐろを巻いたかたちであり、鏡餅の上に載せる橙（だいたい）や盆に飾るホウゾキは蛇の赤い目を見立てている。縄った縄も蛇が交尾する形状を表すなどなど、これらの表象は日本の祭りや年中行事のなかで、さまざまに用いられている。

蛇信仰はエジプトが起源であると考えられているが、日本人の蛇信仰は、縄文時代（1 万 2000 ～ 3000 年前から 2300 ～ 2400 年前）にまでさかのぼることができるといわれている。特に縄文中期において蛇をさまざまなかたちで表象した土偶が発掘されている。縄の文様はその最たるものである。また長野県

藤内遺跡で発掘された「巳（へび）を戴く神子（みこ）」は、とぐろを巻いたまむしを頭に載せた土偶であり、蛇神に仕える蛇巫（へびふ）であると推察されている。この土偶は縄文中期中葉（4700 年前ごろ）の作と考えられる。

蛇にまつわることばは日本語の中に深く沈潜しており、また縄文からつながる日本人の蛇信仰を今に至るまで孕みつづけている。「へび」は漢字では「巳・蛇・蛟竜」などであるが、特に巳は蛇の姿を表しており、祀（き）・祀（まつ）りに通じる。言語学者の白川静によれば、「祀」は自然神を祀ること、自然神の代表的な神格が巳（蛇）であるという（『常用字解』）。上代では「み」は「水（み）」・「神（み）」・「御（み）」に通じ（『時代別 国語大辞典 上代編』）、神・信仰との深い関係を求めることができる。蛇の別名であるミツチは「水ツ霊」・「巳ツ霊」とも解釈され、水との関連も指摘されている。前述の胸突坂わきの水神社も水ツ霊、つまり蛇神を祀る場であることになる。

蛇には成長の段階があって、蛇からミツチになり、さらに竜（りゅう・たつ）になるという考え方がある。古代中国でも蛇の成長を同様にとらえている。もともと中国には古代神話上の女媧（じょか）という女神がいる。人首蛇体で、伏羲（ふぎ）と夫婦または兄妹ともされ、人類の創造主とされる伝承もある（『大辞林』）。

縄文時代に顕著に表象されてきた日本人の蛇信仰の根本にあるのは、民俗学者の吉野裕子（ひろこ）によると、生命そのものであり、また生命の輪廻であるという。つまり人間はもともとは蛇であり、蛇から赤子となって生まれ出て、また死して蛇に戻るサイクルが巡っているという。今でも生まれたばかりの赤子に古布を巻いたり、袖がない御包み（おくるみ）を巻いて抱いたりする。これは蛇に手足がないことから、まだ人間になりきっていない赤子の過渡期の衣服なのである。また人が死ぬと白麻で作った経帷子（きょうかたびら）を着せることがある。額には三角巾を巻く。日本では葬式は一般的に仏教の儀礼になっているが、死者が蛇に戻るという蛇信仰が死装束に表されていると考えられる。三角は蛇のうろこの表象化であり、死して蛇に戻り、また再生する願いが込められていると思われる。特に蛇が脱皮を繰り返すことは、古代日本人には蛇が再生を繰り返し、永遠の生命を保つ頭れと考えた。また蛇の交尾は 1 日以上もつづくことから、強烈な再生力として驚異の念で受け取られたという。縄は蛇が交尾するさまを表象したものであるから、縄には蛇パワーが籠っており、浄めの力もあるとされている。

こうして人間の生命のサイクルに深いかかわりを持っている蛇であるが、蛇を畏怖する一方、蛇の醜悪さに対する怖れと嫌悪感は表裏一体の関係にあっ

た。弥生時代（約 2300 年～ 2400 年頃から約 1700 年前まで）の到来とともに、アジア大陸から陰陽五行の思想や道教、仏教が伝来してくる。それとともに日本の祭祀は次第に異なる言語表現・儀礼方式をとるようになる。ただし、縄文時代の蛇信仰がすべて駆逐されたのではなく、外来の祭祀方式が従来の蛇信仰を包み込むかたちで進行していったといえる。ここには日本人が生来、ものごとの対立を好まず、習合・調和させていく気質が繁栄されていよう。

この論考では、日本人の蛇信仰がどのようにして日本人の生活の中に息吹つづけてきたのかを、神話・民俗行事に探り、さらに蛇信仰の芸術的発現として、能『道成寺』と歌舞伎舞踊『京鹿子娘道成寺』とその周辺の芸能を考察していく。

2. 初の俳優（わざをぎ）と芸術神シヴァ

『古事記』の「神代記」に描かれた天岩戸の神話の中で、岩戸の中に隠れてしまった天照大神をどうか外の世界に引き戻そうと神々はいろいろ工夫をこらす。天照大神を岩戸から引き出すのに成功したのはアメノウズメノミコト（天宇受売命・天鈿女命）の裸踊りであった。「神代記」には、アメノウズメノミコトは「天の眞柝（まさき）を鬘として、天の香山の小笹葉（ささば）を手草（たぐさ）に結び、天の石屋戸にうけ（桶）伏せ、踏みとどろこし神懸りして、胸乳（むなち）かき出で裳緒（もひも）をほとにおし垂れき」とある。

天岩戸の故事は、太陽神である天照大神が岩屋に隠れてしまうことによって世界が真っ暗闇になってしまい、天照大神が岩戸から姿を現すと世界に光が戻って平常を取り戻すという世界の破壊・再生神話である。

アメノウズメノミコトは巫女神であり、鎮魂祭に奉仕した猿女君（さるめのきみ）祖神である。桶を太鼓のように踏み鳴らし、世界が再生するきっかけを作ったアメノウズメノミコトは日本初の俳優（わざをぎ）ともいわれる。

世界が失われ、再生するパターンは、インドの踊るシヴァ神（シヴァナタラージャ・Dancing Shiva）と同型であるのが興味深い。踊るシバ神には四本の手があり、前の二本は踊りのポーズを取っているが、後ろ二本の左手には火をかかげ、右手には鼓を持つ。火は世界の破壊を意味し、鼓は世界の再生を意味している。興味深いのは、踊るシヴァ神は多くの場合、首にコブラを巻き付けている姿で表されていることである。このシヴァ神は両性具有であり、宇宙の律動、宇宙の営みを表現しているとされている。

日本においては、蛇神は生命のサイクル、生命の律動をつかさどると考えられており、インドの踊るシヴァ神とも共通した存在である。しかしインドに

はヒンズー教以前からナーガ（蛇）神信仰があり、ナーガ神信仰はヒンズー信仰の祖型をなすと考えられる。ナーガ神はシヴァ神とも関連があるとされ、シヴァ神はナーガ神が持つ力をヒンズー教的に表現しているともいえる。つまりシヴァ神以前のナーガ神信仰こそが日本における蛇信仰と同じ流れを持つものと考えてよいだろう。

シヴァ神は芸能の守護神であるとも考えられており、天照大神とアメノウズメノミコトによって芸能の起源を表象した天岩戸伝説も日本古来の蛇信仰の芸能的表現といえよう。

3. 蛇信仰の原初のかたちと変貌

この項では、原初の蛇信仰が天岩戸伝説に始まって、民間の祭りや年中行事にどのように展開していったかを考察する。一般に太陽神と言われる天照大神と最初のわざおぎであるアメノウズメノミコトが蛇神と蛇巫の関係にあること、皇祖神となった天照大神が古代の蛇神信仰の連続線にあること、そして芸能化していき、蛇神を祀る行為がもどき繰り返される過程で、民間の祭りや祭祀の中にも取り込まれていった様子を見ていく。

3. 1. 天照大神と伊勢の斎宮

天岩戸伝説に登場する天照大神とアメノウズメノミコトとはどのような関係があるのだろうか。

『記紀』（『古事記』・『日本書紀』）の中で、父神イザナギは亡き妻である母神イザナミを慕って黄泉国（よもつくに・よみのくに）に下る。イザナギはイザナミに見るなと云われたにも関わらず、死して腐ったイザナミの姿を見て怖れ驚愕し、この世に逃げ帰る。黄泉国の穢れを禊（みそぎ）した際、最後に生まれたのがアマテル、ツクヨミ、スサノヲの3神であった。この3神のうち、アマテルは天皇家の祖神として伊勢（現在の三重県伊勢市）に祀られることになる。

この伝説の背後には、注目すべき点が2つある。天皇の祖神としてアマテルが選ばれたこと、そして祀られる場所を伊勢と定めたことである。そこには縄文時代からつづく精霊信仰と精霊が鎮座する場所の設定にまつわる伝承が関わっている。

『記紀』によれば、第10代崇神（すじん）天皇の御代に疫病が流行った。これは天照大神と倭大國魂大神（やまとおおくにたまおおみかみ）が一緒に祀られていることが原因とされ、これら二柱を別々に祀ることになる。崇神天皇は娘の豊鍬入姫命（とよすきいりひめのみこと）に天照大神を託して、大和の笠縫邑（かさぬいのむら）に天照大神の依代となるべき神籬（ひもろぎ）を一時的に立てさせた。

豊鍬入姫命が選んだ神籬が実際どこであったかは

定かではないが、笠縫邑は現在の奈良県・桜井市近辺であったと考えられている。同じ桜井市にある三輪山（みわやま）の桧原（ひばら）神社に豊鍬入姫命の宮があり、八咫（やた）の鏡を初めて宮中から出して祀ったことから、ここが天照大神を祀った、「伊勢神宮」の始まりの場所と考えられている。能『三輪（みわ）』の詞章に「…思えば伊勢と三輪の神。一体分身（いったいふんじん）の御事（おんこと）」とあり、天照大神を初めて祀った三輪と最終的に鎮座した伊勢とは場所は異なるが祀っている神は同じであるとしている。

三輪山は標高 467 メートルの円錐形の山で、全山が大神（おおみわ）神社の神体とする、神道の古いかたちをとっている。三輪山伝説は活玉依毘売（いくたまよりひめ）のもとに夜ごと男が訪ねてきて子どもまで生まれたが、その男は実は蛇神であったというものである。このように古来、円錐形の山は蛇がとぐろを巻いた姿と見立て、神として畏怖してきた歴史がある。三輪山が代表的な蛇体の山であるとすれば、そこに初めて祀られた天照大神も蛇神と何らかの共通性があると考えざるを得ない。さらに蛇神が夜な夜な訪れた活玉依毘売は、縄文時代からつづいていた、蛇神と交わる役目を持つ蛇巫（へびふ）と考えられよう。

天照大神がついに現在の伊勢神宮に祀られるようになった過程には、最初の三輪山に始まる、数十年にわたる巡行があり、途中、仮の行宮を置いた場所はみな元伊勢（もといせ）と呼ばれている。古代最大の戦いと言われている壬申の乱（672 年）では、天智天皇の弟である大海人皇子（おおあまのおおじ）・のちの天武天皇）は天智天皇の息子である大友皇子（おおとものみこ）から逃げて吉野に隠遁する。そしてそこから伊勢を遥拝した。この大海人皇子の行為によって地方の豪族の信頼を勝ち得ることができたのである。当時、日本という国は確立されておらず、最高権力者は大君（おおきみ）と呼ばれていた。アマテルが巡行した三輪以降の土地土地ではアマテルは地方の豪族たちの畏敬する神であり、大海人皇子はアマテルに敬意を表することで豪族たちの崇拝する神をあがめることになり、結果豪族たちの軍事的支持を得たのであった。

大海人皇子は壬申の乱に勝利したあと、初めて天皇を名乗り、天武天皇となる。そしてのちの持統天皇となる妻とともに、古代史編纂・律令制度の確立など、日本という国の土台を築くことになる。彼らによって天照大神は正式に皇室の祖神と定められ、現在の伊勢神宮に祀られることとなった。また天照大神を祀る斎宮（さいくう）制度を初めて国家の仕事として定め、亡き第一皇妃である大田皇女の娘、大来皇女（おおくのひめみこ）を史実上、最初の斎宮として伊勢に送った。斎宮は蛇神に仕える蛇巫の

役割を果たす者と考えてよい。こうした天武天皇・持統天皇らの成功の背後に、蛇神（天照大神）を皇室の最高神と定め、皇室の皇女を選び、伊勢神宮で天照大神を祀る斎宮の役割（蛇巫）を課すという、古来の蛇信仰が反映されていることに注目したい。

3. 2. 蛇神と蛇巫

前項では天皇家の祖神と斎宮の関係を蛇神と蛇巫の関係であると見た。神と神を祀る役目を担った者の関係は、縄文時代からつづく日本古来の原始宗教のあり方である。蛇は前述のように、自然神の代表的な神格としてとらえられてきた。蛇は生命のサイクルを担う、生命の律動の本体としてとらえられている。蛇であった存在が人間として生まれ、人として生き、そして死んで、もとの蛇に戻るサイクルである。蛇、とくに毒蛇は信仰の対象とされた。手足がなく、うねうねと這って進む異様な姿、とぐろを巻いて力の充実を示す姿、かっと見開いた瞬きをしていない、光る目、そして脱皮し、あたかも再生して永遠の生命を持つかのような存在である。

蛇の祀りは三輪山伝説に見たように、女が蛇神と交わり、生まれた子どもを育てるサイクルを模倣することであった。蛇神と交わる役目をするのが蛇巫であり、また生まれた子どもは甕の中で育てる。こうした蛇巫の儀式はほとんどすたれてしまったが、形を変えて日本中のさまざまな儀式や祭り、そして伝統芸能の一部にその片鱗を見ることができる。

前述の天岩戸伝説の中では、蛇神である天照大神が岩戸にお隠れになる。これは次の状態になるための、「籠る」儀式である。世界が暗闇に閉ざされた状態から光が戻る過程は、世界が死んでそして再生する過程であり、それを可能にしたのは、蛇巫であるアメノウズメノミコトが桶の上で踊り、つまりわざをぎをしたからである。

わざをぎ・芸能の行為は、人間が精霊（神）の存在を仮定し、その代理人が神の代弁者となるかたちが原型となる。蛇神と蛇巫の関係である。その代表例が民俗芸能や伝統芸能で重んじられている「翁」に見て取ることができる。翁は精霊（神）の代弁者であり、本来神そのものではない。翁役は顎が可動式になっている面（めん）を着けている。これは翁役は声を出すことを表している。精霊は声を持たない。翁を通じて代弁してもらう必要があるのである。

さらに芸能は「翁」のような原始形態の儀式を次の、別の世界に移行させ、わざをぎを継続・敷衍させていく。これは民俗学者・歌人の折口信夫（おりくちしのぶ）が指摘した「もどく（擬く・抵く・牴く）」という行為である（『日本芸能史六講』）。精霊神はもどかれて翁に代弁させ、さらにもどかれて三番叟につながり、能においてさらにもどかれて「神男女狂鬼（しんなんによきょうき）」の演目のサイ

クルに入る。芸能の源泉は、このもどきのサイクルが繰り返されることにより、蛇神がもつ、死・再生（脱皮）の永遠の生命のサイクルを模し（もどき）、蛇の生命力の恩恵を被る行為にあるといえよう。

3. 3. 祭りや年中行事に見る蛇信仰

蛇を自然神の代表とし、その姿や目、そして脱皮による永遠の生命のサイクルに畏怖をいだいた日本人は、古代では縄文土器に見られるように蛇の交尾を模した縄の文様をモチーフにし、蛇巫が蛇神と交わる模倣儀式を行い、生まれた蛇を甕などに入れて育てるという生命再生のサイクルを願いつづけた。

弥生時代に入り、アジア大陸から陰陽五行思想や道教、仏教が導入されるにつれ、蛇信仰は原始的で時代遅れであるとみなされるようになる。確かに蛇信仰の大本である蛇は姿かたちがいかにも醜悪であり、その行動形態は不気味である。渡来系の弥生文化が趨勢となるにつれ次第に縄文様は消え、社会の表舞台からはあからさまな蛇信仰はなりを潜めたかのようなであった。しかし社会がいかほど外国かぶれして、表面上は洗練された形態に変貌しようとも、人間の生死のサイクルへの畏怖と永遠の生命再生への希求心は消えるものではない。

蛇信仰が沈潜しながらも継続した背景には、日本人特有の「習合」の意識が働いていると考えられる。習合そのものは、奈良時代に神道と新来の仏教を共存させるために考え出された融合・共存方法であり、そこでは神道の神々は、それぞれ仏教世界の観音や菩薩の垂迹したものであるとした。蛇信仰が外来の思想や宗教の中で生きつづけたのも、こうした換喩・象徴化の作用によっていると考える。

蛇信仰は、神道の儀式の中でさまざまな象徴物や儀式行為の中に表象されるようになる。それは主に陰陽五行思想にもとづく、節目ごとの年中行事や宮廷や地域の祀り・祭りの中に表象されていくようになる。たとえば正月になると神棚や床の間に鏡餅が飾られる。重ねられた餅そのものは穀物神でもある蛇神そのものであり、二重に重ねられた円い形状は鏡のかたちを模すと同時に、蛇がとぐろを巻いたかたちである。とぐろは蛇が攻撃にそなえる、一番力の充実したときの姿である。ただ円いから古代の丸鏡であるという連想の外に、鏡ということばが蛇を意味する「カガミ」であるという解釈もある（吉野裕子『蛇 日本蛇信仰』、p. 88.）。「蛇目（カガメ）」が「カガミ」に転訛し、カガミが「蛇身（カガミ）」の意味もふくんで、鏡が蛇そのものを表すとする解釈である。鏡餅の上に置かれる橙（だいい）は蛇の目を表していると考えられる。蛇の目はほおずき（鬼灯）にも見立てられるが、地方によっては盆のとき、盆棚（精霊棚）にほおずきが飾られる。一般にはほおずきは鬼灯をも表記され、精霊（祖

先霊)が提灯の火を頼りにこの世に戻ってくると考えられている。民間伝承においては古代の慣習がこのような説明しやすい内容に調整されていくことは頻繁に起こるが、原初的に解釈してみると、ほおずきは蛇の世界に戻った祖先霊が一時的に現世に戻る表象として、蛇信仰のかすかな記憶を残しているとも考えられる。

地方の祭祀の中では、古代の蛇信仰がさまざまな表象物・象徴的行為の背後に沈潜している。その中でも圧巻は長野県諏訪市にある諏訪大社(上社と下社からなる)の御柱祭(おんばしらまつり)であろう。7年に一回行われるこの祭りでは、神木として16本のモミの木が伐採され、樹皮を剥いで表面をきれいにしたあと(ミソギ、脱皮)、4月に柱を山から里へ曳き出す。男綱と女綱と呼ばれる太い綱を引いて「山出し」される。重い柱を引いた道路には轍ができて、あたかも大蛇がうねり通った跡ようになる。2日目は急坂を下り落ちる有名な「木落とし」が行われる。上社の御柱には柱から角のように突き出す「めどでこ(目処挺子)」があり、男たちはここと柱本体に乗って勇壮に坂を下り落ちる。

諏訪地方には全国でも有数の古代遺跡が群集している。諏訪大社の祭神は古代、国譲りの戦いに負けた大国主命の次男である建御名方命(タケミナカタノミコト)であるが、諏訪大社はそれ以前からつづく、多分に縄文時代からの古い神道の流れを汲んでいる。諏訪大社の4つの宮のほとんどに本殿がないことも古神道の流れを表している。本宮は拝殿背後の林である。御柱祭でも示されるように大木の柱は神としてあがめられ、7年に一度再生される。山落しは、再生しようとする木、つまり蛇が勢いよく社殿に向かう様子を表しているともいえる。

諏訪大社は古くから蛇神を祀る場所でもあった。タケミナカタが諏訪に下り落ちてきたあと、地元の蛇信仰に敬意を払って共生することを選んだと伝えられている。そのおかげで、諏訪大社には御柱祭の外にも蛇神にまつわる、さまざまは祭祀が残されている。たとえば、冬になると諏訪湖が凍る。日中、氷の膨張により湖面に蛇がうねった跡のような亀裂が走る。これは上社の男神が下社の女神のもとに通うとされる「御神渡(おみわたり)」である。「神」は「み・巳」である。また上社本宮で行われる蛙狩神事では、元旦の朝に蛇の好物である蛙をとってきて諏訪大社の本来の祭神である蛇神(ソソウ神・ミシャグヂ神)にささげる。

諏訪大社ほど劇的でなくとも、蛇神を祀る祭祀は全国の地方の祭りに顕著に現れている。蛇の交尾のシンボルである縄をさらに太く纏ったしめ縄は、古神道では神域と現世の結界を表し、神域の印にしめ縄が張られる。しめ縄は同時に神の依代の意味もあり、神社の本殿前ばかりでなく、祭祀のありとあら

ゆる場所に大小のしめ縄が張られるのはよく見られる風景である。さらに、男綱と女綱を引きあう綱引きは全国各地で行われており、年占いと関連づけられることが多く、五穀豊穡を願う性格が強い。那覇大綱挽まつりはギネスブックに登録された世界一の規模を持ち、女綱100メートル・男綱100メートルを数百人の老若男女が引き合い、その年の吉凶を占うものである。しめ縄や綱引きには、その根本に生命の律動・再生のサイクルをつかさどる蛇神の力を借りる目的が潜んでいるといえる。

4. 民間祭祀と芸能に見る蛇信仰

生命の律動をつかさどる蛇神は、祭祀や芸能における表象・表現への欲望をかきたてる。祭祀・芸能の行為は蛇神の力を借りて、蛇の持つ生命の永遠のサイクルをもどいたとき、蛇パワーが効力(efficacy)を発揮してくれるのである。これは同時に商業興行が経済的に成功することにもつながってくれる。

祭祀・芸能は繰り返されることが一大特徴である。祭祀ではおおむね陰陽五行思想にのっとった1年のサイクルで儀礼が進行したり、神社などでは式年に儀礼が実施されたりする。民間の芸能では祭祀の性格が強いので、1年のサイクルで繰り返されることがほとんどである。商業化された芸能の場合では、1年の四季の異なる風趣に合わせたり、1年の節目節目にふさわしいもの、または何らかの出来事を記念したりして上演の番組が組まれることがある一方、ある番組を連続して上演したり、またはつぎつぎと新しい番組を編み出して集客率を高め、観客の反応を問うかたちをとる。

蛇信仰が背後にある民間芸能は実にさまざまあるが、一方にあからさまに蛇のかたちを表すものがある。八岐大蛇(やまたのおろち)伝説をもとにした島根県の石見(いわみ)神楽の「大蛇(おろち)」「蛇舞」とも)や、日本三大くんちの一つである長崎くんちで舞われる「蛇(じゃ)踊り」などである。長崎くんちの蛇踊りは中国福建省からの華僑の影響を受けている。

前述したように、民間芸能を含む日本の祭祀には、しめ縄や綱、鏡餅など蛇神にまつわるさまざまな物語が用いられるが、この他に重要なのは祭祀のプログラムの中に必ずといっていいほど、何らかの行列・お練りが入っていることである。御柱でも見たように、何かを曳く行為は祭祀のクライマックスとなる。特に有名なのは、日本三大山車(だし)祭である。京都の祇園祭、滋賀県長浜の曳山祭、そして岐阜県高山市の高山祭である。山車を「だし」と呼ぶのは山車が出し物のひとつであり、出し物の省略だからである。こうして民間の芸能は必然的に見世物(ショー)になっていくのである。忘れてならないのは、

「山」の形状をしたものには、神が降臨するという古代からの信仰があることである。これはすでに三輪山伝説に見たとおりである。山車はつまり神（蛇神）の依代になり、山車を曳くことで神（蛇神）が常世から現世（うつしよ）に来てくださるのである。

さらに祭祀の行列や祭祀のプログラムの中で必ず登場するのが何らかの「採り物」、とくに長い採り物である。それは杖状のものであったり、棒状のものであったり、ときには巨大な竿提灯も登場する。これらの採り物は蛇神を表象し、先の部分に何らかの飾りなどを着けることによって蛇神の依代となると考えられている。

日本の祭祀・芸能はこうして蛇信仰がその土台骨となってエネルギーを発し、祭祀のプログラムの中でうねうねとくねりつづけているのである。

他方、蛇信仰は芸能化されたとき、ほとんどの場合「蛇」は表面から姿を消し、象徴的に芸能を支える面が強くなる。蛇信仰は生から死、死から生への永遠のサイクルをつかさどる。常世から現世への移行はたとえば能では本舞台へとつながる橋掛かりであらわされる。歌舞伎では花道が正面舞台に直角に設けてあり、役者の登退場の見せ場に使われるが、歌舞伎の花道もその背後に常世から現世への移行、ある状態から異なる状態への移行を示すために使われており、蛇信仰におけるサイクル意識は厳然として存在している。

芸能で神の依代となる採り物の最たるものが扇・扇子である。前述のように、扇は南方のびろうから発展したものであるが、芸能では扇はさまざまな物象に見立てられたり、装飾的に用いられたり、幅広い用途を持つようになった。そして依代としての効用はそのまま保たれているのである（吉野裕子『扇性と古代信仰』、pp. 60-86）。

芸能で、登場人物がある状態から異なる状態に移行するとき、いくつか様式化された工夫がある。能の幽玄能では、前場（まえば）と後場（のちば）に分かれ、中心人物のシテはいったん「中入（なかいり）」する。中入しないときは、シテは後見座に行き、後ろ向きに片膝を立て、後見に冠や装束を替えてもらう。これをクツロギという。また本舞台でクツログ場合もある。曲によっては、庵や塚などを表す作物（つくりもの）が舞台上に置かれ、シテはそこから現れたり、曲の前半が終わったところで作物にはいり、面装束を変える。注目すべきは、『道成寺』で前シテが鐘に飛び込み、落ちた鐘の中で面装束を変え、蛇体に変身する場面である。これらは「籠る」行為であり、異なるものに変貌・変身するための、生死のサイクルの重要な中間点をなしている。

歌舞伎の場合は、登場人物が姿を変える（変身する）ために、さらにさまざまな工夫がなされている。

舞台中央後方で後ろ向きになり、能のクツロギのように後見に衣装を替えてもらったり、次の場面に必要な道具（採り物）を渡してもらい、化粧を施してもらったりする。また大きな変化が必要なときはいったん上手から退場する。さらに歌舞伎独自の「早変わり」という技法も開拓され、菰に巻かれた役者二人が菰をくると回す数秒で入れ替わったりする。歌舞伎では能のような本来の「籠る」演出は消え、能率的にすばやく変身する、変化（へんげ）する演出が強調されるようになった。状態の移行という蛇信仰の儀式は、表面上では単に観客の目を楽しませる技術になったかのように見える。しかし後述する『京鹿子娘道成寺』の考察では、「籠る」効用は場所を変えるのではなく、長唄の曲本体の中に仕掛けられている。

5. 道成寺伝説の芸能化

日本の伝統芸能の中で蛇がモチーフになる作品は数としてはそれほど多くない。前述の「翁」は別格として、能『三輪』は前述の三輪伝説で見たように蛇神がその基底にある作品は例外的である。全体的には能の中では蛇はその成長形の龍神として現れたり、法華経思想の「女人（にょにん）成仏」の説話として『海士（海人）』のなかで成仏を果たした龍女（りゅうにょ）として仏教の成仏思想と関連したかたちで登場する程度である。

一つだけ例外として蛇そのものがモチーフになる曲が道成寺物と言われる一連の作品である。道成寺を扱った現行の作品は能『道成寺』であるが、歌舞伎では能の『道成寺』を土台にさまざまな「道成寺物」が作られている。

能の『道成寺』は紀州（現在の和歌山県）の昔話として伝えられているが、もともとは平安時代中期に書かれた『大日本国法華験記』という仏教説話がもとになっている。その中で蛇や蛙といった人間以外の生き物がモチーフになっている部分がある。大宝1年（701）、文武天皇の勅願で紀道成（きのみちなり）が紀州日高に道成寺を創建し、道成寺縁起2巻が奉じられた。道成寺の説話はその中に納められている。

『大日本国法華験記』では、熊野参詣に出た老人と若者の二人の修行僧が途中、未亡人に一夜の宿を借りる。未亡人は若い僧に懸想し、嫉妬に狂って毒蛇となり、遁れる若い僧を追って道成寺に到る。毒蛇は若い僧が隠れている大鐘を焼き溶かすが、老僧の念力によって男女ともに成仏するという説話である。この説話は他の多くの書物にも取り上げられている。

道成寺の説話は二通りの方法で芸能に取り入れられた。一つは説話に忠実に、女が男を追いかけて焼

き殺す流れを取り入れたもので、もう一つは後日譚として焼かれて消失した鐘の再建にまつわる流れである。この項で取り上げる能『道成寺』は後者の流れを取っており、能『道成寺』にもとづく歌舞伎舞踊『京鹿子娘道成寺』も同じく後者の流れになっている。

能『道成寺』と歌舞伎『京鹿子娘道成寺（以下、『娘道成寺』）』は、それぞれの芸能のレパートリーで他の「道成寺物」の追従を許さない大人気曲である。道成寺の説話に忠実に、現在進行の時の流れに乗せた場合、生々しい臨場感は表現できようが、何百年のちに同じ出来事が繰り返されるといふ、広大な時空の流れにテーマを置いたとき、観客は生死（しょうじ）の壮大なサイクルの中に身を置くことになる。つまり、知らず知らずの内に蛇神の原初的な力の恩恵に預かることになるのである。

5. 1. 能『道成寺』に見る蛇身への変身

紀州道成寺に伝えられた道成寺縁起の一つが芸能の道成寺物の元になっているが、芸能化された初めての道成寺説話は、能の『鐘巻（かねまき）』である。

能の『鐘巻』は失われていたが、1992 年 4 月に野上豊一郎記念法政大学能楽研究所 40 周年記念能として能『鐘巻』が演じられた。シテは観世流の浅見真州（まさくに）であった。この公演をさかのぼること、1975 年には日本芸能公演家団体協議会主催のく道成寺のさまざま>で、黒川能『鐘巻』が下座の上野左京太夫『鐘巻』によって東京で演じられた。このときシテの面（おもて）には特別なときにのみ用いられる真蛇面（しんじゃめん）が選ばれた。真蛇面を着けるときは通常の黒頭（くろがしら）ではなく、必ず赤頭（あかがしら）が用いられる。能では用いられる頭（かしら）は黒から赤、白の順に位が重くなる。黒川能の『鐘巻』の場合は位が重いだけではなく、真蛇であることから蛇の象徴色として赤が選ばれたのではないだろうか。このあと 1985 年 11 月にも国立能楽堂で黒川能『鐘巻』が演じられている。これら 2 回の東京公演はいずれも法政大学能楽資料研究室主催の能『鐘巻』復曲に先立っている。

能『道成寺』の作者は不明であるが、『道成寺』の元になった能『鐘巻』の作者は観世小次郎信光（信光）（1435 または 1450 ～ 1516）と考えられている。信光は能楽の完成者と云われる世阿弥（観世元清）（1363 ? ～ 1443 ?）の甥である観世音阿弥（おんあみ）の第 7 子である。音阿弥が足利義教から絶大な支援を受ける一方、世阿弥は佐渡に遠流（おんる）になるなど、観世家の運命は劇的に分かれた。またこの時代、応仁の乱（1467 ～ 1477）が勃発し、応仁の乱を体験した観世信光の能作として、『鐘巻』は注目してよい。

能『鐘巻』では、700 年前に紀州道成寺の鐘が落ちた事件があって、鐘を再建する供養の場面として設定されている。道成寺物の中で、後日譚を扱う部類である。『鐘巻』では鐘供養であることが強調され、道成寺の僧侶が多くの人々が集っている様子を語る場がある。この場面は現行の能『道成寺』にはない。女人禁制の寺にシテの白拍子（しらびょうし）が現れる。白拍子は平安時代の末から鎌倉時代にわたって活動していた女旅芸人で、『鐘巻』では黒塗りの笠を被り、緋袴に壺折りにした縫箔の衣を着けた前シテとして登場する。前シテは法楽の舞（白拍子の舞）を舞う約束で境内に入ることを許される。前シテはまず道成寺の縁起を曲舞（くせまい）で謡い舞う。法会の場にふさわしい演技である。この曲舞も能『道成寺』では削除されている。

こののち場面は法楽の舞、鐘入りとつづく。ここで僧侶（ワキ）は 700 年前になぜ寺の鐘が失われたのか語って聞かせる。語りのあと、蛇体に変身した蛇が現れ、道成寺の僧たち（行者）の祈りによる法力で屈服させられる。道成寺は天台宗であり、密教・修験道の呪術の祈りである。

観世座の運命が家によって幸不幸に分かれ、世の中を変えてしまうほどの応仁の乱を経験した観世信光が作った『鐘巻』は、この能が鐘供養の法会の場であることを強調している。シテの白拍子舞は復曲の際に新たに作られたもので、能『道成寺』ではこの部分が「乱拍子（らんびょうし）」になる。

能『鐘巻』は能『道成寺』ほか、すべての道成寺物の原作と考えられているが、のちに作られた能『道成寺』だけがレパートリーに残り、現在も圧倒的な人気を博している。それにはいくつか理由が挙げられよう。まずシテの扱いである。『鐘巻』のシテは、白拍子らしく法会の場で法楽の舞をささげる。また僧たちに祈り伏せられる姿には『道成寺』のような猛々しさはなく、法力に屈服させられて「…またこの鐘をつくづくとかへり見、執心（しゅうしん）な消えてぞ失せにける」と謡い、最後に左手でシオリ泣く。その姿には女の弱さや哀れさが感じられる。

一方、能『道成寺』では、シテは登場から「作りし罪も消えぬべし」と、数百年前の過去の罪業をおわせる。許されて境内に入ったシテは「宮人（みやびと）の烏帽子」を着ける。『鐘巻』では烏帽子に白の水干（すいかん）を着け、太刀を佩く。白拍子の本来の装束である。水干の紐の先には赤いほうずき状の飾りが付けられている。『道成寺』では白拍子であることを示すのは烏帽子だけであり、ここが法会の場であることも前面から退行している。

能『道成寺』では、このあと「すでに拍子を進めけり」と謡がつづき、シテが心騒ぐ様子を表す。直後に有名な謡がつづく。「花の外（ほか）には松ばかり。花の外には松ばかり。暮れ初めて鐘や響くら

ん」の箇所である。移ろうものと変わらぬものの対比があざやかに表現されており、宇宙の輪廻の真理を凝縮して表している。

能『鐘巻』のやさしげなシテに比べて、能『道成寺』のシテは挑戦的である。『道成寺』の大成功はテーマに女の執心・恨みのおそろしさを全面に持ってきたことにあろう。

次に能『道成寺』の成功の理由として挙げられるのは、演出である。つまり、シテの蛇体への変身をどのように表現したかだ。

能『道成寺』は、古能『鐘巻』を土台にし、「乱拍子」を中心に置いて、新たに能作した。拙著「日本芸能における「足拍子」考」（神奈川工科大学研究報告 A-40 (2015)）に述べたように、「乱拍子」は一般に、「中世芸能の舞の形式で、特殊な足踏みで踏み回る部分があるもの」（三省堂『大辞泉』）で、多分に呪術的な効果をもたらすものとして行われてきた。能『道成寺』では「乱拍子」は小鼓方とシテ方のみで演じられる場面で、シテ方および小鼓方の秘事とされる。

能『鐘巻』には乱拍子はなく、その代りにクリ、サシという自由律の謡がある。つづくクセでは道成寺の縁起が語られる。そして白拍子の舞へとつづき、鐘への執着が謡われる。クリ・サシ・クセの流れは現行の能のレパートリーで極めて多くの曲で用いられている常套構成である。クリ・サシは物語を担当するクセへの導入部分になり、物語、つまり過去の時制へ逆行させる機能がある。背景の説明や情緒の流れが中心で、この流れではシテが本当は何者かが明確になってこない憾みがある。

能『道成寺』ではクリ、サシ、クセはなく、橋掛かりにいたシテは参詣を許されると、大鼓につれて本舞台に急ぎ入ってくる。「花の外（ほか）には松ばかり」と謡い、乱拍子に入る。乱拍子はシテと小鼓の一騎打ちの体を奏する。以下「日本芸能における「足拍子」考」から引用する。

「小鼓は、「ヤ・（チの音）ハーッ」と打ち、しばし間があり、○（ポンの音）でシテは同時に左足のつま先を上げる。やや間があって次の小鼓の・（チ）で左足つま先を下す。この後、小鼓は「ヤッ○、ハッ○、イヤア△（タの音）」などを長い間を置きながら打ち、シテは小鼓の掛け声と打音につれて、左右のつま先を上げたり、足をねじり同時に身体をひねり向きをかえたり、左足の足拍子、右足の足拍子を踏んだりする。

（途中省略）

そして小鼓の「エーイヤア△」の△（タ）の打音に合わせて右足を強く踏む。この間、能管は「葡萄（ノタレ）」という拍子に合わないアシライ笛を吹く。「葡萄」は『高砂』の「夜の鼓の拍子を揃えて…」の所

や、『猩々乱（しょうじょうみだれ）』の「蘆の葉の笛を吹き…」の所でも吹かれる笛で、詞章が神遊びに言及したり、異界の存在がその正体を現すときなど、異次元に移行する際に用いられる。『道成寺』でも、ここから時空のワープが起こる。道成寺の鐘の再建で始まった話が、過去に鐘が落ちた事件と繋がっていく。

シテが小鼓に合わせて、長い間を置きながら、つま先を上げたり、身体をひねって向きを変えたり、強く足拍子を踏んだりする所作をつづける一方、シテの謡が入る。ただし、この謡は詞章をつづけて謡うのではなく、ひとまとまりの詞章を分割し、あいだに長い間を置いて謡いつがれる。その詞章は、「道成（みちなり）の卿」、「うけたまわり」とまず二回、間を置いて謡われ、その後きわめて長い間があり、「始めて伽藍」、「たちばなの」、「道成興行の寺なればとて」、「道成寺とはなづけたり」と分割して謡われる。道成寺の縁起譚である。最後の「道成寺とは」の「と」に当てて能管の甲高い「日吉（ヒシギ）」が吹かれ、「急之舞」に移行する。

一つの流れを持つ詞章を分断して謡うこと、その間も小鼓とシテの所作の、リズムを殺したような間延びした掛け合いがつづくこと、これは人間の通常の意識の流れや、人間が通常感じる時の流れから逸脱した異次元の時空間に、見る者を誘い込む。

「乱拍子」で、シテの足の向きがどのようなパターンを形成するかを見てみる。中国における追儼で「手印や時計と逆に回る旋回動作や、星型に足を運ぶ反関や片足跳びの動作の他、積極的に目に見えない悪霊と戦う武術的な動き」（下線筆者）に注目した。能「道成寺」の「乱拍子」では、シテが小鼓に合わせて足のつま先を上げる所作の他に、左斜め・右斜めに足を置く所作がある。またシテは、本舞台でまっすぐ立っている時と、後ろ斜め向きになる時（橋掛かりの方角）、後ろ斜め向き（囃子方の方角）になる時がある。それぞれの向きに立って足のつま先を上げ、両斜めに置く所作を繰り返す。これは正に中国の追儼における「星型に足を運ぶ反関」である。これら足の所作は全体では星型を形成するが、シテの身体の向きによって右斜め・左斜めに置かれる足は、身体のそれぞれの向きで三角形になっている。三角形は蛇のうろこを象徴する。能『道成寺』の反関の所作は、蛇へ変身する過程をも表している。

能『道成寺』では、人間の女が一方的な恋慕の果てに蛇に変化する。元になった話では、女は日高川を泳ぎ渡ろうとし、水中で徐々に蛇体になっていく。能『道成寺』では川を渡る場面もないし、詞章で言及されてもいない。人から蛇への変身は、能『道成寺』ではまさに、「乱拍子」で達成されるのである。」

能『道成寺』における乱拍子はこの曲の骨子であり、蛇体への変身の強烈な序奏である。一般には、

女の執心のおそろしさを前に出し、体力・精神力・技量を試される場面として能役者の力が試される見せ場であるが、芸能としての成功の背後に実は、蛇信仰が脈々とうねっているのである。

最後に能『道成寺』の成功の理由のまとめとして言えることは、シテの扱い・乱拍子の効果にも当てはまることだが、曲全体のテーマが蛇体への変身へと明確に収斂していることであろう。「鐘入り」と称される場面では、前シテが鐘の中で面装束を変え、蛇身に変身した姿で再び現れる。しかし鐘入りは単に後（のち）シテの面装束に替える時間かせぎだけではなく、変身するための「籠り」の時間・空間としてとらえるべきである。また蛇を象徴する三角文様をあしらった鱗箔鬘帶、鱗箔の著附（きつけ）、鱗箔腰帶など視覚的にも蛇から離れない。蛇体に変身してから、僧たちに祈られ、いったん橋掛かりに退却した後（のち）シテが舞台に戻る途中、シテ柱に身を蛇のようにからませたり、著附を後見座まえに蛇の脱皮のように脱ぎ捨てる。蛇体となったシテは能『鐘巻』とは異なり、一旦法力に屈したかのように見えるが、「日高の川波深淵に飛んでぞ入りにけり」とあって決して折伏されたのではなく、後日また恨みを晴らしに、生死の輪廻を継続するために戻ってくるかもしれないのである。

能『道成寺』においては「蛇」は顕在化されており、蛇の持つパワーは忘れられていない。

5. 2. 歌舞伎舞踊『京鹿子娘道成寺』に見る蛇身への変身

歌舞伎は太閤豊臣秀吉が天下人（てんかびと）となり、この世を謳歌していた16世紀おわりごろに誕生した庶民のための芸能である。当時、出雲の巫女と称して、出雲の阿国（おくに）と呼ばれる才能のある女性が仲間と僧侶の墨衣（すみごろも）を着て鉦（かね）を打ち、京都で念仏踊りをしたことに始まる。阿国の天才は、こののち念仏踊りの墨衣から太刀を佩いた男装に変えて、歌い踊ったことにある。男装の女芸人だった白拍子とも似通った部分がある。秀吉は公の遊郭を京・大阪に作ったが、阿国はこの庶民に大人気の遊郭を舞台に、遊女を買う男に扮したことが爆発的な人気を呼び、これがのちの歌舞伎へとつながっていくのである。

こうして生まれた歌舞伎であるが、その母体には遊郭での遊びがあった。祭祀の効用はその呪術にあるとすれば、歌舞伎における傾城買いの男女和合は、和合呪術と言ってよい。芸能は祭祀と同じように、呪術の力に支えられて初めて効用が顕れるのであり、しいては興行の成功につながるのである。

能『道成寺』はのちに浄瑠璃や歌舞伎の材料として数多くの作品として取り上げられるようになった。歌舞伎においては道成寺は、歌舞伎役者である初世

（しよせい）瀬川菊之丞（1691または1693～1749）の長唄「無間（むけん）の鐘」（1731）に始まる。メリヤスという、廓（くるわ）で奏される短い音曲である。「無間の鐘」は、江戸・中村座の『傾城福引名護屋』で用いられた。長唄三味線演奏家の杵屋五平氏によると、「菊之丞はこの曲が民衆にこれほど受け入れられるとは思っていなかっただろう。冬の陣、夏の陣のあと、しばらく経ってやっと世情が落ち着き、「無間の鐘」に表された深い思いに心を寄せる余裕ができたことを示していると思われる」と言う。

今につながる歌舞伎の道成寺物として初めて成功したのは、上方の歌舞伎役者、初世中村富十郎（1719～1789）の『娘道成寺』（1753年初演）である。富十郎にとって江戸下りの初のお目見え芝居だったことから、京土産の意味を込めて『京鹿子娘道成寺』と銘うったといわれている。

『娘道成寺』は能『道成寺』と同じく、後日譚である。しかし能『道成寺』とはほど遠い構成になっている。能の影響を感じさせるのは、始まりの部分と終わりの部分のみである。

歌舞伎『娘道成寺』は大体において、「聞いたか坊主」という、多数の小坊主が鐘供養のうわさをする場面があり、義太夫につれて主人公の白拍子が花道を使って道行をするところである。舞を奉納することになり、しばらくたったところで能と同じ「花の外には松ばかり」という詞章が歌われる。能と似ている箇所といっても、能がかりの詞章が使われているだけである。

歌舞伎『娘道成寺』はほかにもさまざまな始まり方がある。一つには極めて短い乱拍子と、それにつづく急之舞がある場合がある。肝心の最後の場面は能の祈りの形式で終わることもあるが、大概是、突如「花の姿のみだれ髪。思えば思えば恨めしやとて」という歌につれ鐘が降りてきて、主人公はその鐘の背後から登り、大見得（みえ）を切って幕切れとなるか、もしくは「押し戻し」という演出が採られる。押し戻しは「荒れ狂う怨霊や妖怪を、花道から舞台へ押し戻す演出」（『大辞林』）である。

能『道成寺』が「蛇」を顕在化して、テーマと表現が表裏一体となり、一貫した表現をとっているのに対して、歌舞伎『京鹿子娘道成寺』では「蛇」は隠された、沈潜した存在である。それにもかかわらず、歌舞伎『娘道成寺』には蛇パワーが確実にうねり、くねっている。隠された蛇パワーの根源的な表現の秘密はどこにあるのであろうか。

まず初世中村富十郎の工夫がある。歌舞伎『娘道成寺』はもともと組歌形式になっている。つまり、当時流行った小唄のような短い曲が組み合わされた構成である。富十郎は上方から江戸に下り、初見えの記念として、上方からの土産の代わりにこの組歌

に新しく2つ曲を加えた。「鞠唄（まりうた）」と「山尽し（やまづくし）」である。

次に長唄曲としての『娘道成寺』の流れを挙げる。長唄三味線の調子（調律）の種類を左に記した。調子には、本調子、二上り（真ん中の糸を上げる）、三下り（一番細い三の糸を下げる）などがあり、二上りは全体的に明るく華やかで、三下りにはわびしい感じがある。

謡ガカリ 「花の外には松ばかり。花の外には松ばかり。暮れそめて鐘や響くらん」。
大鼓と小鼓。

（「急之舞」が入ることあり。）

三下り 鐘の由来。鳴物なし。

二上り 鳴物なし。「言わず語らぬ我が心～どうでも男は悪性（あくしょ）者。」つづいて返し唄（江戸長唄の特徴）「さくらさくらと～都育ちははすはな、ものじゃえ」。恋する娘が男を恨む心を唄う。

鞠唄（おそづけ）富十郎が追加した部分。
小鼓2丁で三味線のアドリブに付き合う。
吉原・島原などの廓を巡り、男女の縁を唄う。

三下り 「煩惱菩提の～思い染めたが、縁じゃえ」。
小鼓のみ。

「楽（がく）」の合手（あいのて）。太鼓地。この間、立ち方は物著（次の場面への準備）。

三下り（通称「梅さん」） 笠踊り。返し唄あり。

追回しの合方（あいかた）通称「チンチリレン」。
歌舞伎のとき、立方はいったん上手袖に引っ込む。

クドキ 鳴物なし。「恋の、手習い～女には何かなる」。つづいて返し「殿御～うらみうらみてかこち泣き。梅雨を含みし櫻花。

さわらば落ちん風情なり。」

少女から女になるさまざまな段階での女心を唄う。手ぬぐいを持って踊り、次に手踊りになり、最後再び手ぬぐいを持って踊る。

鞆鼓の合方 鞆鼓を腰にゆわき、2本の撥で打ちながら踊る。大鼓・小鼓と太鼓・笛の四

拍子が勢ぞろいする。

三味線は能囃子「鞆鼓」に似せたメロディを弾く。次第に蛇体に移行する準備。

「鞆鼓」は能『道成寺』にはないが、能楽の囃子に力を借りて、主テーマ（蛇身への変化）を一時表面化させる効果があるといえる。

山尽し

富十郎が追加した部分。

「おもしろの、四季の眺めや～三笠山」まで。四季の巡りに乗せて、20数か所の山々を巡る。大鼓・小鼓。この間、変身への準備あり、そして変身が示現する。変身は「稲荷…」のところで、歌舞伎の変化（へんげ）を代表する狐の型をつかう。手を獣手にして構え、「…山」とつなぐ。歌舞伎を知る観客にこれから変化（へんげ）であることを知らせる、ある種の符牒である。このあと、長唄の演奏によっては別の唄が入ることがある。最後は「東叡山の月の顔ばせ三笠山」で終わる。多くの場合、ここで立方は上側の着物を脱ぎ、鱗文様の著附を現す。

チラシ

大鼓・小鼓・太鼓。「散らし」は本来地歌・箏曲で手事（てごと）の最終部分のことを言い。テンポが速く、旋律が不安定で、次の歌にはいる過渡的な役割を持つが、『娘道成寺』では最終部に用いられ、これで曲が終了する。ここの「月落ち鶏（とり）鳴いて」は唐の張継の詩。能では「鳥啼いて」と当てられ、鐘入りの直前に歌われる。歌舞伎では鐘入り（籠り）がないので、能と同じ漢詩を持ってくことで能がかりの気分に戻し、完了感を出しているかと思われる。ただし歌舞伎では最後の場面は折りや押し戻しになるのが一般的である。

長唄の構成は基本的に歌舞伎『娘道成寺』と同様である。歌舞伎の場合は始めを終わりにかなり大きな演出の違いがあることが多い。

一見して、それぞれの小唄には連関性がないかのごとくに思えるが、主人公は一貫して女である。しかもいろいろ身分の女、年齢もさまざまな女である。白拍子に始まって、鞠唄では廓の女になる。さらにクドキでは恋の手習いをする少女から成人の女になる過程を歌いあげる。『娘道成寺』で特筆すべきことは、前述の杵屋五平氏によれば中村富十郎の功績のひとつは、白拍子や廓の遊女といった玄人の女が一般的だった歌舞伎に、「娘」も加えたことにあるという。一番最初の二上りの部分で「…育ちははす

はな、ものじゃえ」とあるが、これは元は「…廓育ちは」だったところを富十郎が「…都育ちは」に変えたという。もともと廓世界が中心素材だった歌舞伎に、ここで初めて普通の女が付け加えられ、歌舞伎が人間世界そのものを扱う芸能として普遍化する可能性を得た画期的な出来事だったと言える。

モザイク的に展開する小唄構成は、『娘道成寺』のテーマをばかしているように見えるかもしれない。能『道成寺』は、一人の女の情念のすさまじさに焦点を絞り、見事にテーマを顕在化し、貫徹させた。歌舞伎『娘道成寺』では、「普遍的な女」が時の流れとともに変貌して行く点では一貫性がある。女の性の性（さが）が多くの人に託され、その「普遍の女」の命がまさに蛇のようにうねり、くねり、見え隠れしているのである。

前半では、恋するすべて女の様相が綴れ織りのように、縦糸は一貫し、横糸が数色の色になって、生の時間が織り込まれていく。では富十郎が加えた「山尽し」は『娘道成寺』にどのような効果を付加しているのだろうか。曲の後半にある「山尽し」こそが、私見では『娘道成寺』の「普遍の女」が蛇に変身することを可能にしていると考えられる。言い換えれば、鐘入りのない歌舞伎『娘道成寺』においては音曲が空間ではなく、時間の流れで、見えない「籠り」の役割を果たしていると考えられる。

そもそも「山」は、特に円錐形の山は蛇がとぐろを巻いた姿であることは前述した。さらに山々の峰が連なっているさまは、蛇がくねくねとうねり進むさまを表す。歌舞伎『娘道成寺』の「山尽し」は一見、単調に一つの山から次の山へと巡る風趣を唄いつづけているようだが、実は山々はまさに大蛇がくねくねと進む姿を提示しているのである。山を巡る単調な時間が経過するほどに、蛇の生命力が蓄積されていく。『娘道成寺』の「普遍の女」が蛇神に変身するため必要な「籠り」のパワーが臨界に近づいていく。

「あすか、木曾山、待乳山」まで淡々と進んだ「山尽し」は、「わが身上山（かみやま、神山？）、祈りきた（北・来た）山、稻荷…」でテンポが緩み、能管のヒーッという甲高い日吉（ヒシギ）と下座の大太鼓のドロドロで立ち方は狐の獣手をし、変化の合図を送る。このあとアップテンポになり、「山尽し」の内容も男女の縁、入相の鐘など、本来のテーマへと収束していく。

特に後半の「山尽し」のことばは、呪文のように蛇神を示唆する内容で溢れる。次にその後半部分を挙げる。

「（稻荷）山、縁を結びし妹背山、
二人が中のか金（がね）山、
花咲くえいこのこのこの姨捨山、
峰の松風、音羽山、

入相の鐘を、つく波（筑波）山、
東叡山の（合いの手）
月の顔ばせ、三笠山」

穀物神（蛇神）を表す稻荷、男女の縁、こがね山では鐘を想起させ、月（撞き）で有名な三笠（御蓋）山、へとイメージが重なっていくのである。

能『道成寺』が「乱拍子」で蛇身への変身へのエネルギーを蓄えたとすると、歌舞伎『娘道成寺』は初世中村富十郎が導入した「山尽し」で同様の効果を果たしているのである。能『道成寺』では鐘の中に籠り、蛇体を現す。歌舞伎『娘道成寺』では、鱗文様の著附や段切（だんぎれ）で髪を左右こめかみに垂らし（蛇の表象）た髪の毛などには蛇が表象されているが、視覚的にそれほど蛇体に変身した感じではない。ただ中村芝翫家や尾上梅幸家に伝わる六世尾上菊五郎の蛇の「脱皮」の型は継承されている。それは「山尽し」のあと、引抜した上側の衣装を脱ぎ、後見が持ち、立方はそのまま舞台下手に歩き去る型で、あたかも蛇が脱皮したように見えるのである。

能『道成寺』では、僧侶（行者）の法力を見せつけることが重要視されている。これは先行した能『鐘巻』や、黒川能『鐘巻』でも同様であり、岩手県の大償（おおつぐない）山伏神楽の『金（かね）巻』でも修験者の法力を見せることが目的である。そのため、鐘の中から蛇体が現れてのち、長々と僧侶が数珠を揉んで密教の呪文を唱えながら祈り、赤打杖（赤は蛇神の色でもある）を振りかざす蛇体と対決するのである。歌舞伎『娘道成寺』は密教や修験道の法力に頼らず、ひたすら観客を楽しませる興行を打つことに集中した結果、人間本来の生命力・再生力への希求を、女の持つ生命力の不思議を、道成寺伝説に事寄せて観客の心に印象づけることに成功しているのである。歌舞伎では、蛇体そのものよりも蛇体への変身のプロセスが重要であり、そこに歌舞伎という芸能の骨子が存在するといえる。

最後に能『道成寺』と歌舞伎『娘道成寺』における小鼓の役割に言及しておきたい。能の囃子は四拍子（しびょうし）と言って、能管・小鼓・大鼓・太鼓がフルアンサンブルを構成する。能では各楽器は一人ずつ担当する。歌舞伎では能の四拍子を踏襲しながらも、四つの楽器の持つ重要性の度合いに変化が起こり、能楽でリード楽器である大鼓は小鼓にその座を譲るようになった。音楽の中心が能では謡にある一方、歌舞伎では三味線と唄が中心になっていった経過があるからである。

歌舞伎で重要になった小鼓は2丁以上で演奏することが多い。また小鼓だけであしろう音曲の箇所も多い。大鼓が陽であるとする、小鼓は陰で、小鼓が持つ女性的で、湿った、太く柔らかな音色は触感的である。廓世界を素材としてきた歌舞伎では男女の和合は一貫して必要なテーマであり、女性の役は

女形（おやま、おんながた）の男性が演じてきた。極限すれば、小鼓は女そのものを表す楽器と言える。歌舞伎『道成寺』において小鼓の音色は女と、女が蛇に変身していく過程を小鼓がひっそりと寄り添って奏でていく。小鼓は、あくまで触感的であり、大鼓が「見える」音色を奏でるのに対して小鼓には見えない、盲目的な音色がある。歌舞伎『娘道成寺』では、表向きには三味線・唄がリードし、組歌の部分部分では大鼓や太鼓がリズムをリードするが、小鼓は一貫して『娘道成寺』のテーマに寄り添いつづけるのである。

前述のように、能では大鼓が拍（はく）をリードする。太鼓が入る場合は太鼓がリードする。ただ能『道成寺』に限り、「乱拍子」の部分は小鼓1丁で演奏する。蛇体への移行のプロセスは、小鼓でこそ実現可能だからである。このほか能の中で小鼓が特殊な役割を持つ唯一の例外は、『翁』の最後の「三番叟」の揉ノ段・鈴ノ段における特殊なリズムである。能囃子とはまったく異なる拍（はく）を持ち、単純な手の繰り返しになる。小鼓のこの呪術性が唯一能『道成寺』の中で生かされたと言える。

6. 結語

一見、忘れ去られたしまったかのように思える日本人の蛇神信仰は、実は私たちの生活と文化の中に脈々と息吹きつづけている。縄文時代からその片鱗をうかがうことのできる蛇神信仰は、日常生活や地域の祭祀の中でさまざまな物証として、行列やお練りなどの祭祀の行為として現れる。

古代エジプトを発祥地とする蛇信仰は世界中に広がり、さまざまな文化、信仰形態を生んできた。蛇信仰に共通することは、脱皮によって、あたかも死、再生を繰り返し、永遠の生命のサイクルを繰り返すかのような蛇のパワーである。それは破壊、復活のサイクルとして世界各地のさまざまな文化・宗教とも馴染んで展開していった。

古代人が本能的に感じたであろう、蛇の不思議に対する畏怖は、蛇を蛇神へと高め、蛇パワーの恩恵に預かるための祭祀として展開していった。しかし蛇のおどろおどろしい姿と奇怪な行動の様子は、外来の宗教や宇宙理念が導入されるにつれ、表舞台から立ち消えていく運命にあったと言えよう。

しかし蛇パワーに対する畏怖の念は、理性が考え出したものではなく、考える前に感じてしまったことである。日本人は外来の文化宗教をよく取り込み、それらがもともと自分たちのものであったかのように振る舞ってきた。だが従来のものを駆逐することもしなかった。神道と仏教を習合させた日本人の知恵は、蛇信仰においてもまた融通無碍な力を発揮したと言えよう。日本人は蛇の表象である山に祈り、

川に祈り、水を称え、龍神に雨乞いをし、年々歳々の自然の恵みを穀物神（蛇神）に感謝しつづけてきた。

蛇パワーは自然界のすべての生き物の生、死、復活のサイクルを司るものであるから、繰り返すこと・もどくことが大前提となっている芸能において蛇パワーは、まさに成功の鍵を握っている。物語することは芸能に欠かせない。「蛇」を物語することは蛇が全面に出てくることである。数多くの芸能の作品で繰り返し蛇が前面に出でくる演出はかえって効果が薄れてしまうだろう。こうして代表的な伝統芸能である能と歌舞伎においては、「蛇」をテーマにした作品は道成寺物に収束することとなった。蛇の物語を現在進行形で物語る演出方法と、過去にあった出来事の後日譚として演出する方法のうち、より大きい成功を勝ち取ったのは、より悠久の時空間の中で物語を運ぶ、後日譚として扱う演出であった。能『道成寺』では蛇パワーを顕在させ、歌舞伎『京鹿子娘道成寺』では蛇パワーを沈潜させた。結果としてこれら2大芸能は見事な対比を見せつつ、今日にいたるまで絶大な人気を誇ることとなったのである。

参考文献

- [1] 折口信夫『日本芸能史六講』講談社学術文庫, pp. 164-172, (1995)
- [2] 『古事記』講談社, pp. 26-27, pp. 36-38, pp. 100-102, pp. 164-172, (2007)
- [3] 坂場順子「日本芸能における「足拍子」考」(神奈川工科大学研究報告 A-40), pp. 1-10, (2015)
- [4] 上代語辞典編修委員会編『時代別 国語大辞典 上代編』三省堂, 第6版, (2005)
- [5] 白川静『常用字解』平凡社, (2004)
- [6] 『大辞泉』三省堂, (1989)
- [7] 『日本書紀』岩波文庫, pp. 42-50, 276-282 (2006)
- [8] 吉川英史, 監修『邦楽百科辞典』音楽之友社, (1984)
- [9] 吉野裕子『扇 性と古代信仰』人文書院, pp. 60-86, (1984)
- [10] — — 『日本人の死生観 蛇 転生する祖先神』人文書院, pp. 1-2, 22, pp. 27-29, 43-44, p. 85, pp. 162-164, (1995)
- [11] — — 『ものと人間の文化史 32 蛇 日本の蛇信仰』法政大学出版部, p. 3, p. 21, p. 29, p. 75, pp. 169-171, p. 213, p. 226, (1979)
- [12] — — 『山の神 易・五行と日本の原始蛇信仰』講談社学術文庫 1887. 講談社, p. 24, 88 (2008)
- [13] 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編『演劇大事典』平凡社, (1971)
- [14] 早稲田大学演劇博物館編『日本演劇史年表』八木書店, (1998)