

平泉諸寺祭礼曼荼羅のサウンドスケープ

—— 哭きまつりと印地打が根ざすもの ——

はじめに — 「耳の証人」を通じたサウンドスケープ —

「サウンドスケープ Soundscape」とは、カナダの現代音楽作曲家・音楽教育家マリィ・シエーファー (一九三三〜) が一九六〇年代末に、視覚的な風景を意味するランドスケープ landscape をもじって、「音」を意味する「サウンド sound」と「景」を意味する接尾語「スケープ scape」から造語した概念であり、現代日本においても、その訳語である「音(の)風景」とともにすでに人口に膾炙しているといつてよいであろう。シエーファーによれば、サウンドスケープとは一言で言ってしまう「音の環境」であり「私たちがどこにいようと、その音の場のすべて」である。当然それは「信じられないほど多様」であり「一日の時刻によつても、季節によつても」「場所によつても、文化によつても異なる」⁽¹⁾。そして、これを基礎概念として「生活や社会との関連において音を扱う学問」を、シエーファーは「音響生態学 acoustic ecology」と呼んだ⁽²⁾。こうした発想の背景には、まさに一九六〇年代に起こったエコロジー運動や公害としての騒音問

題があり、その現状をふまえて、シエーファーは「サウンドスケープは、見られたものではなく、聴かれた事象によって構成される」⁽³⁾とし、マクルーハンの意味での西洋近代の視覚中心主義から脱却すべく聴覚文化の復権を唱えた。

しかし、看過されてはならないのは、ここでは視覚中心主義から聴覚中心主義への移行だけが声高に叫ばれているわけではないということである。音の世界とは単に聴覚的次元に留まるものではない。日本におけるサウンドスケープ研究の第一人者である鳥越けい子の言葉を借りれば、ここでは「全身感覚」⁽⁴⁾の復権が目されているのである。

わかりやすい例として、正岡子規の有名な俳句「柿食へば鐘が鳴るなり法隆寺」を見てみよう。季語は「柿」で言うまでもなく秋の句であるが、ここでは五感に訴えることによつて、その情景の奥行き感が構成されている。「柿食へば」が視覚・味覚・嗅覚を、「鐘が鳴るなり」が聴覚を、という単純なものではない。柿を齧つた時の音(聴覚) やその歯触り(触覚) も含めて、すべてが、法隆寺周辺の大きな秋の田舎の風景に融け合わされており、柿の若干渋味を伴うであろう味覚的余韻と、華麗な音の対極という意味

* 木村直弘

(二〇一三年九月三日受付、二〇一三年二月十七日受理)

でいわば「渋い」音の効果をもつ鐘の聴覚的余韻が、法隆寺という渋い視覚的情景の中で、柿と鐘という「か」音を冒頭に有する単語の配置によって、密接に連関づけられ強調される。さらに言えば、「かきく（へば）」という最初の力行音三語の連続はまさに、比較的固い柿を噛んだ時に出るコリっとした音を、そして、「（かねが）なるなり」での「な」音の反復は、音が残っている様を、それぞれ連想させる。つまり、われわれがこの句を味わう際には、五官を総動員して鑑賞しているのであり、こうした意味も含めて、シエーファーは「音環境を総合的に理解」^⑤ することの重要性を主張している。

鐘の音といえは、太郎冠者をシテとする小名狂言の有名な曲に〈鐘の音〉がある。息子の差し初めに黄金造りの太刀を履かせようと考えた主人に、鎌倉へ行つて裝飾用の「つけがねのね（付け金の値）」を訊いてこいと命じられた太郎冠者は、鎌倉で諸寺の「つきがねのね（突き鐘の音）」を聴いて廻り、帰参してその音の違いを、壽福寺はジャンモンモンモーン（大抵の音）、円覚寺はパーン（薄い音）、極楽寺はジャガジャガジャガ（破れ鐘）、建長寺はコーンモーンモーン（冴えた良い音）だったと全身の動きを伴ったオノマトペによつて主人に報告する。勘違いを咎める主人の機嫌をとるために、太郎冠者は四寺の鐘がそれぞれ、いわゆる大般涅槃経・雪山偈の四句、すなわち（平家物語冒頭の有名な句「祇園精舎の鐘の声 諸行無常の響きあり」も由来する）「諸行無常」「是生滅法」「生滅滅已」「寂滅為楽」と響き渡つたと謡い舞う^⑥。これも太郎冠者による梵鐘のサウンドスケープとして立派に成立している。

以上は、文字史料も過去の音風景について「耳の証人」^⑦ になりうることを示す例だが、絵画史料もそれになりうることは言

を俟たない。たとえば、いわゆる中尊寺供養願文以降の史料で、次に古い平泉の音風景を今に伝えるものとして^⑧、平泉諸寺祭礼曼荼羅がある。すでに筆者は、この右幅に描かれた祭礼「御一馬」をめぐるサウンドスケープについて本誌前巻にて論じた^⑨。よつて本稿では、前巻で紙幅の制限上割愛せざるをえなかった左幅に描かれた祭礼、特に「哭きまつり」をめぐるサウンドスケープを取りあげ、そこから立ち現われる「音の意味世界」を明らかにすることを目的としている。

一 平泉諸寺参詣曼荼羅と平泉諸寺祭礼曼荼羅

まずは、これまで絵画史料としての言及がきわめて少ない平泉諸寺祭礼曼荼羅および平泉諸寺参詣曼荼羅について、その概要をおさえておこう。

平泉諸寺祭礼曼荼羅は、中尊寺弁慶堂古伝で、現在では中尊寺讚衡藏に移管されており、二幅一対・紙本著色（左幅は縦一六四・六糎×横一一・一糎、右幅は縦一四五・八糎×横一一・五糎）、桃山時代（十六世紀）に成立したと考えられている^⑩。当時中尊寺と毛越寺で行われていた祭礼について、両寺のすでに当時失われていた大伽藍を再現しつつ描き込んだものであり、左幅は毛越寺関係、右幅は中尊寺関係となっている。また、この平泉諸寺祭礼曼荼羅に先立つものとして、平泉諸寺参詣曼荼羅（二幀一対・紙本著色。左幀は縦一六七・五糎×横八九・五糎、右幀は縦一六七・二糎×横八九・七糎。桃山期・十六世紀末に成立したとされる^⑪）がある。

後者、平泉諸寺参詣曼荼羅は、いわゆる社寺参詣曼荼羅というジャンルに分類される。難波田徹の定義によれば^⑫、社寺参詣

曼荼羅とは「中世末期から近世初期にかけて、礼拝を目的として制作された」信仰絵図で、「神社あるいは寺院の縁起や靈験譚に基づいて制作され」「風俗画的、説話的な要素を多分にもちこんだ特異な曼荼羅図」であり、絵画史だけでなく文化史、風俗史、芸能史、建築史などさまざまな分野で発見がある貴重な資料とされる。こうした信仰絵図はすでに平安後期から存在し、特に神社に関して、浄土変に倣ってその社景を俯瞰的に配置した画面構成をもつものは宮曼荼羅と呼ばれている。宮曼荼羅をはじめとして、中世前期までに成立した本地曼荼羅、垂迹曼荼羅、本述曼荼羅などの系譜上に社寺参詣曼荼羅はあり、室町中期以降、社寺への参詣や諸国巡礼が少しく増えはじめたことを背景とし、十六世紀から十七世紀にかけて登場する。つまり、こうした社寺参詣曼荼羅を用いた絵解きが社寺開帳の際の大きな客寄せイヴェントの一つとなっていたのである。

さて、民俗学者・福原敏男によれば^⑧、参詣曼荼羅の特徴としては、大きく二点が考えられる。すなわち、群青・黄土・胡粉といった限定され顔料が用いられ原色の効果をもつ彩色、そして、社寺の建物（南面が多い）を一図に収めるため霞や雲によって空間を仕切って距離感を意図的に曖昧にし、さらに上方に山下方に海を配し、それを川で繋ぎ、日輪・月輪を絵画上部に描くという構図である。そこには、「実景の部分とあるべき理想の景観、再建前の盛時の景観、また縁起絵的要素が混在」する。以下、それぞれに描かれた内容を詳しくみておこう。

(一) 平泉諸寺参詣曼荼羅

平泉諸寺参詣曼荼羅についても前述の特徴は当てはまる。すな

【図1】 平泉諸寺参詣曼荼羅左幀^⑨



わち、金色堂を除いては、往時をしのぶ上部（北側）に中尊寺周辺、下部（南側）に毛越寺周辺が描かれた左幀（図1）参照）は、中央部に山と雲を配すことによって南から北への俯瞰構成を区分する。また画面中央ではないが、現実の地理をふまえて、中尊寺側の背景として衣川が画面左上から右上へと流れている。画面上部、中尊寺関連で描き込まれた堂宇は十一点であり、参詣者の流れに沿って記述すれば、右から左へ、仁王門、三重の塔、二階経蔵、中央部の大池（中島に建物あり）を経て、金色堂に到り、次に右斜め上へと転じ、多宝寺、釈迦堂、二階大堂（大長寿院）を経て、白山社に到るという構図と考えられている。金で彩色された金色堂以外は、往時も現存していなかったため、すべて想像で描かれたものである。下部・毛越寺側に描かれた堂宇は六点であり、左上に達谷窟と岩面大仏が描かれ、毛越寺から少し距離があることを示すため、上部中尊寺から白山社への右肩上がりのラインと同じ角度で山並みが描かれている。それは右上の金鶏山へ

と繋がるが、その山並ラインに沿って、左下から右上へと三つの大きな堂宇が配置されており、最初の二つは同じ装飾をもつことから嘉勝寺関連、そして、金鶏山のちょうど下に配された、屋根上に鶏を配した二階建ての建物は講堂と考えられる。さらに最下部右半に大泉ヶ池と翼廊をもつ金堂円隆寺を配することによって、上半部の下部に置かれた、仁王門から三重の塔、二階経蔵、中央部の大池へ到る（左向ヴェクトルの）空間とのバランスが取られている。こうしたバランス感覚は、たとえば下部左上にある達谷窟に対応する上半部左上の位置、すなわち断崖の上に聖域を示す鳥居を配したり、岩面大仏のちょうど対称的位置、すなわち金鶏山の右下に同じく大仏を描いたりしていることにも表われている。

右幀（図2）参照は、左幀と異なり、翼廊をもつ無量光院、その庭園と中島が画面中央に配されており、左幀のように、画面中央部での明確な空間分割はなされない。しかし、画面最上部と最下部に配された流雲と同じタッチの雲が無量光院の両側に配



【図2】平泉諸寺参詣曼茶羅右幀¹⁵

されていることは看過されるべきではない。中央左部、つまり無量光院の西側にある雲は、上の弁慶堂、下の熊野三社のちょうど中間に配されている。それは、一見無理に描き込まれたと思われるくらい狭い空間に組み込まれているため、逆に、それがその画面の西から延びてくる様子に視線を誘う。実は、左幀と右幀を並べてみると、この流雲は、左幀の中間部の流雲の延長線上にあることがわかる。さらに、注目すべきは、この西から、換言すれば、左幀からやってくる雲が、無量光院と金鶏山とを結ぶ導線を形成することである。この構成は、無量光院が、観無量寿経に記された日想観に従って、孟蘭盆会と清衡の命日に、ちょうど夕日が金鶏山頂に沈むのを真正面に臨める地に建てられたとする平泉史研究者・菅野成寛の説とも符合しており、きわめて興味深い¹⁶。

さて、右幀の各堂宇は、無量光院から同心円上に配されており、左には前掲・弁慶堂と熊野三社、無量光院の上に高館、その横には柳之御所、無量光院の下に伽羅御所、さらに熊野三社の下、無量光院の左下には、観自在王院大阿弥陀堂が配されている。最下部左には、観自在王院の舞鶴が池と鉄宝塔、小阿弥陀堂、同じく右には（位置的に少し離れているため雲がかけられて）祇園社が配されている。また最上部、高館の上には北上川が左斜め上から右斜め下へと流れ、川の右上には、西行の「き、もせずたはしね山の桜花吉野の外にかゝるべしとは」（山家集）でも有名な桜の名所・東稲山（京都の東山に見立て、桜が全山に植えられ、往時桜山とも言われた）が描かれ平泉中心部から渡し舟で来た人たちが描かれている。さらに興味深いのは、高館のちょうど左側に一際大きく描写された武者がいることだが、これは前掲・弁慶堂の中に書き込まれた弁慶と全く同じポーズをしている点から、弁慶と推察される。これは、長刀はないが「弁慶の立ち往生」の

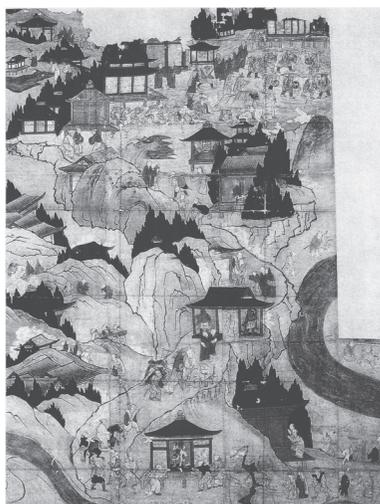
場面と考えられ、そうした点からみても、この平泉参詣曼荼羅が、多くの参詣曼荼羅と同様、絵解きを前提として作られたとも考えられよう。

この平泉参詣曼荼羅における両幀の連関は、無量光院、金鶏山間の導線だけにとどまらない。たとえば、右幀の北上川の支流・衣川は、高館の背後（北上川の下）を通り、前掲の弁慶と結ばれる。この弁慶は西側を向いているが、それは、ちょうどこの右幀の衣川が左幀の衣川と連結するように描かれていることを視線的に補強する役割が与えられている。また右幀上部の北上川は、左幀の衣川と全く同じ曲線と角度をもって描かれており、二幀一対の連関性が保たれる。さらに、参詣者の流れは、左幀最下部左から、右幀中央部左端の熊野三社の下に到り、無量光院の池が一種のロータリーとそこから再び左斜め上、すなわち北西へ流れるラインと東の御所方面へ流れるラインを形成する。熊野三社と弁慶堂の間の道は、再び左幀の中央部、すなわち上半部の右下と連結され、中尊寺仁王門への参道へと流れる。つまり、右幀・弁慶堂へ、無量光院の池に沿って右上から曲線的に流れる人の流れは、左幀の上半部での、仁王堂から左へ少し上行し金色堂で反転後右上の白山社へ流れる曲線と接続しており、構成的に極めてバランスがよくとれている。また、彩色的にも、多くの参詣曼荼羅図と同様、黄土色を中心とした色調であり、堂宇の柱や参詣者の衣装の紅色、屋根の茶色、山河の青色と、限定された色遣いによって、見易いものとなっている。

(二) 平泉諸寺祭礼曼荼羅

次に、平泉諸寺祭礼曼荼羅の概要をみておこう。平泉諸寺参詣

【図3】 平泉諸寺祭礼曼荼羅右幅①



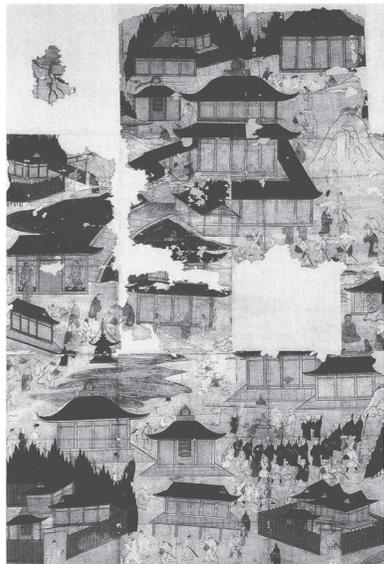
曼荼羅より成立年代は新しいものの、剥脱や褪色等、状態ははるかによくない（ちなみに、中尊寺より滋賀県大津市の坂田墨珠堂に発注されていた修復は二〇〇八年五月に完了した）。また、描かれた聖域内の堂宇や参詣者等の一つひとつのアイテムのサイズがかなり大きく、全体として大雑把な印象を受ける点は否めない。まず、構図面からみてゆこう。前述のとおり、右幅（【図3】参照）は、中尊寺関係の堂宇（三〇棟）と祭礼の描写である。最下部の中央に弁慶堂、その右横に閻伽堂（赤堂とも）を配し、弁慶堂の左横をめぐって参道（表坂11月見坂）は右上へ上行し、仁王門を過ぎてからは左上に上行、鐘楼や三重の塔、両界堂、弁天池（中島に弁財天堂）を通りつつ、金色で彩色された金色堂へ到る。そこから道は再び右上に上行し、多宝寺か釈迦堂、（一階の大きさから考えてその上の剥落部分に二階があると推察される）二階大堂を左手に見つつ、最上部左上に描かれた白山社まで延びる。つまり大きなS字カーブの参道が構図の中心に据えられる。

画面右側中央から下にかけては、北上川のカーブも描かれているが、それは仁王門のあたりを接点として参道と鏡像的に配置されている。また、最上部左、金色堂の左上には大池と中島、経蔵などの堂宇が描かれている。全体的に関山山中の岩肌が強調され、樹々の緑はそれほど目立たないものの、山中であることを印象づける。薄く彩色された、あるいは褪色した山岩があたかも雲のように描かれ、大雑把な堂宇配置空間を埋める効果がある。

さて、右幅に描かれた祭礼行事としては、「御一馬（おひとつうま）」が見られる。これは当時中尊寺で最も重要で最大の法会であった「春の御神事」、すなわち卯月初午の日に行われる鎮守・白山社の祈禱会である白山社祭礼の初日（午の日）の行事で、右幅上部、金堂を出発し、白山社へ、右斜め上へと向かう行列がそれである。右の白山社前には、行列の先頭、びんざさら（編木）や太鼓を奏する田楽衆（八人）がすでに到着し輪になって踊っている。続いて、獅子舞、稚児を載せた白馬、さらに阿波踊りのように両手を挙げつつ列をなして進む者たち（六人）が描かれている。この祭礼行事に奉仕する特別の童子のことを「一つ物」と呼ぶが、中尊寺の場合は、一山で寺院の跡継ぎとなる子弟が七歳になったとき、腰に葦の葉を差し、手に牡丹の花（獅子愛）をもたせ、白い神馬に乗って行列の中心となつて金堂から白山社まで渡御するので、「御一馬」と呼ばれている。一八六八年明治新政府による神仏分離令（神仏判然令）によって取りやめとなり、現在も復興されてはいない。

一方、毛越寺関係を描いた左幅（図4）参照）の画面構成はどのようなであろうか。前述のように、右幅が山中であることを強調して描かれているのと対照的に、剥脱・褪色部分が多いことも相俟って、右幅はきわめてフラットな印象である。俯瞰は東

【図4】平泉諸寺祭礼曼荼羅左幅¹⁸⁾



から西へとなされており、上部には毛越寺、下部には観自在王院の堂宇が描かれている。これらには実際にも隣同士であるため、画面中央部での雲を用いる必要はなく、かつて毛越寺側の土塁と観自在王院側の土塁の間に設けられた、牛車を収める車宿があった約三〇米幅の空間が左右に走り、上下の分割ラインとなっている。上半部には、左幅で最も大きい堂宇である翼廊をもつ金堂円隆寺、その右にこの画面で唯一描かれた山である金鶏山（山頂に金鶏が描かれている）その上に講堂、鐘楼（金堂の右翼とは別）などが配されている。金堂の左下には大泉が池が描かれ、金堂から池に架けられた橋は中央部左端の南大門へと延びる。南大門は、中央部の空間に面しており、この空間には、左から吉祥堂と常行堂、（その右の剥落部にはたぶん法華堂、そして右端には千手堂（千手観音が見える）が描かれている。

左幅下半部は、その左半分に舞鶴が池とその中島に立つ鉄塔、右半分に大阿弥陀堂と小阿弥陀堂が描かれ、さらに舞鶴が池の下

には、普賢堂と鐘楼、そして鐘楼の下に五重堂が見える。この左幅で特徴的なのは、朱色の扉で囲われた四つの神社が四方に配されていることである。朱扉で囲われた神社という描き方は社寺祭礼曼荼羅ではお馴染みの極めて典型的なものだが、これらの神社は、吾妻鏡・文治五（一一八九）年九月十六日条、いわゆる文治注文の「鎮守事」で記された平泉の鎮守に対応している。最下部右隅には、北方鎮守の熊野三社が見えるが、鳥居に繋がる朱色の板扉で囲われた内に三棟の堂宇を配するという描かれ方は、平泉諸寺参詣曼荼羅での熊野三社の描かれ方と同一であり、それを参考にしたとも考えられる。五重堂を挟んで、最下部左隅には、同じく東方鎮守の日吉・白山両社が配されている。前述のように左幅上半部右に描かれた西方鎮守の金峯山・金鶏山のちょうど反対側・上半部左に描かれるのは南方鎮守の祇園社、最上部中央にあるのは西方鎮守の北野天神となる。左幅左上角は剥落が激しいが、僅かに残された部分には堂宇が見えているので、祇園社と並ぶ南方鎮守の王子諸社が描かれていた可能性がある。

左幅に描かれた祭礼行事は、下半部・観自在王院・両阿弥陀堂の下に描かれた哭きまつりの行列である。哭きまつりとは、観自在王院を建立したとされる藤原二代基衡の正妻（安倍宗任の娘）の命日である四月二十日に行われていた法会であり、現在は、春の藤原まつり中の五月四日、毛越寺一山の僧侶たちが毛越寺から旧観自在王院跡の阿弥陀堂と拜殿に向く形、すなわち、基本的に、葬送Ⅱ野辺の送りの形をとっており、基衡の妻室の棺に見立てられた御輿が行道の中心となる。毛越寺公式ウェブサイトによれば、「哭きまつり」（春の藤原まつりを主催する平泉観光協会の記事では「哭まつり」）の名の由来は、基衡妻室の死を悼み参列した僧侶たちの「読経は悲しげで、手を合わせて数珠をすり法螺

を吹きながら哭き真似をするので」¹⁹とされるが、現代ではそうされることはない。

さてこの左幅に描かれた哭きまつりの行列は、両阿弥陀堂の堂宇を右から左へと巡るように描かれている。はっきり確認できないが旗か提灯をもった僧侶（すでに舞鶴が池に背を向け反転している）に続き、白衣の法師が前後になって担ぐ荷太鼓とその横に撥を持った墨衣の僧一人、続いて天蓋を持った白衣の僧を伴い墨衣の僧二人よって担がれた御輿、その後ろに白衣の僧侶、さらに横笛を吹く墨衣の僧二人が続き、その周り（画面下）に一四名の墨衣の僧が付き従う。この僧侶の行列のさらに外側、すなわち下部には、それを見物する武士たち（十名）や女性（二名）が描かれている。そして、この哭きまつりの行列先頭の僧侶の上部には、印地打らしき仕草をする童子たち（五名）も描かれている。²⁰ 印地打ちとは石合戦のことであり、戦国時代の合戦を模倣して端午の節句に、主として子どもたちによって行われる年中行事であった。

平泉諸寺祭礼曼荼羅両幅の概要は以上の通りだが、堂宇と人物、あるいは堂宇と堂宇とが重なっている部分についての描き方が稚拙である箇所が散見されるのが一つの特徴である。たとえば、右幅・弁慶堂の前の男たち、左幅・祇園社から出てくる女、左幅・金堂円隆寺の右翼にかかる二人の僧侶、あるいはこの右翼自体もそうなのだが、これらの箇所では、前景の人物や建物が透過的に残され背景の堂宇や壁の線と重なっており、全体として未完成の感を否めない（右翼の場合は、それが先端にある堂宇と繋がっており、建物自体が透視されているように描かれている）。つまり、堂宇や板扉の前に人物が描かれた場合、通常は、人物と重なる背景の堂宇の線は消されるのが普通だが、両方の線が残さ

れている。こうした点だけでなく、彩色についても、あたかも下絵のように単調であり、平泉諸寺参詣曼茶羅のような黄土を基調とした明確な色調はない。また、堂宇や人物のサイズや描き方も大雑把であることを考えると、平泉諸寺参詣曼茶羅と比較すれば一目瞭然だが、完成度の面できわめて低いということになる。

それでも前述のように、熊野三社の描き方を見れば、平泉諸寺参詣曼茶羅は、平泉諸寺参詣曼茶羅を念頭に描かれているとも考えられる。平泉諸寺参詣曼茶羅左幅の金鶏山の右下、画面中央部右端に描かれた阿弥陀仏は、ちょうどその反対側である左端に描かれた岩面大仏とのバランスを考えて意図的に配されたものだが、当然金鶏山の麓にそうした大きな野ざらしの仏像があったわけではない。この阿弥陀仏は、まさに、前述の、無量光院から金鶏山を望む日想観を「絵解き」する際のアイテムとして描かれている。興味深いことに、平泉諸寺参詣曼茶羅左幅の金鶏山の麓に位置した千手堂の前にも、これとそっくりの阿弥陀仏が描かれており、その画面全体における位置（下半部の右上角）という点でも一致している。これも同様に絵解き用のアイテムとして、阿弥陀堂との関連から阿弥陀仏が配されたと考えられるが、平泉諸寺参詣曼茶羅をトレースしたとあってよいくらい、ほぼ同じ位置に阿弥陀仏が描かれていることは、平泉諸寺参詣曼茶羅が平泉諸寺参詣曼茶羅を一種のお手本として考えると考える一つの根拠になるだろう。

実は、さらに描写に関して、もう一点、平泉諸寺参詣曼茶羅が平泉諸寺参詣曼茶羅との差異を意識的に出そうとしている点があり、それは平泉の音風景と密接に関連している。それは、「鐘（楼）」の描写である。両者を比較観察すると、人物も含めて堂宇についてもきわめて細かく描写されている後者には、実は、鐘が

一つも描かれていないのに対して、前者には、右幅に二箇所（弁天池右横と前述・二階大堂の右横）、左幅に四箇所（金堂円隆寺右上、観自在王院、熊野三社内、日吉・白山社内）、鐘楼が配置されていることに気づく。鐘の文様についても比較的細かく線が描き込まれており、堂宇の壁の描写がきわめてシンプルであるのと相俟って、鐘の存在感が際立つようになっていく。つまり、絵画的にははるかに完成度が高い平泉諸寺参詣曼茶羅に対して、技術的にはきわめて稚拙と言える平泉諸寺参詣曼茶羅の描き手が意図していたのは、前者に欠けていた音風景を描写することにあつたとも考えられるのである。特に、平泉諸寺参詣曼茶羅左幅で鎮守社に鐘楼が置かれている描写が示唆的なのであるが、平泉における鐘および鐘声に関する音風景の意味については、中尊寺供養願文のサウンドスケープを考察した別稿^②にて論じたので、それについては省略する。

二 「哭きまつり」の音風景の変遷

前述のように、平泉諸寺参詣曼茶羅左幅の主たる内容は、毛越寺、観自在王院、そして文治注文の「鎮守事」に記述された鎮守社などであるが、この節では、右幅の中心となっていた祭祀行事「御一馬」とバランスをとる形で音風景を汲み取らせる祭祀行事「哭きまつり」について、まず史料をふまえておこう^②。

毛越寺の年中行事に関する最古の文献は、前掲の『吾妻鑑』巻八の文治五年九月十七日の条であるが、四月については「舎利会」しか記載されていない。哭きまつりについての記述がみられるようになるのは江戸時代に入ってからである。毛越寺に残る文献記述の最初は、大乘院蔵「恒例年中行事次第」中の、「同（四）月廿

日 両弥陀堂会 御輿從小阿弥陀堂移大阿弥陀堂有執行⁽²³⁾ というものである。ここでの「御輿」とは、上の曼荼羅に描かれているのと同じもの、すなわち、前述紹介文にある「妻室の棺を輿に納めた形のもの」を指しているのは言を俟たず、基衡妻室の命日とされる旧暦四月二十日に阿弥陀堂の法会が行われていたことがわかる。

この次第が書かれた年代は不明であるが、天保十二（一八四一）年六月付で毛越寺十八坊連署で東叡山寛永寺へ差し出した書上である「奥州磐井郡平泉医王山毛越寺金剛王院書上」（宝積院蔵）よりもだいぶ古い成立と考えられている。後者、この書上の次第当該項目には「法樂畢而葬式の粧をなす。是基衡之室葬送之催今二伝古実となる。世俗是を泣祭と云もの也（天保の書上）」という小書きが付されている⁽²⁴⁾。

次に、哭きまつりについて具体的に描写した文献としては最古のものとなる、江戸後期の紀行家・菅江真澄の「かすむこまがた」の記述をみてみよう。

また花立山といふ山あり、そは基衡の妻、其年の四月二十日に身まかり、此室もろく／＼花を好とて、其日にあらゆる花を彩作りて此山（にハ脱）さして、室のなきがらをその花立山に埋てけるよし。基衡の室は阿倍ノ宗任ノ女にして、和歌にも志シふかりける人によ、木草花をになうめで給ひしといふ。今も四月廿日には僧あまた出て、かりに葬のさまして、目をすり掌を合せ数珠をすり幡を立て、宝蓋、宝螺、梵唄をうたふ。是を四月の哭祭といふ、もともあやしき祭也。むかしはこの哭祭の日は、知るしらず、僧等とともに経をうたひ金鼓を鳴らし、あるは、その声どよむまで、よゝと哭しといひつたふ。⁽²⁵⁾

これは、菅江が天明六（一七八六）年正月二十日に毛越寺の二日夜祭を訪れた時の記述であり、哭きまつりを直接見聞して書かれた内容ではない。前述のように、これよりも時代が遡る平泉諸寺祭礼曼荼羅左幅では、御輿の前に僧羅によって担われた荷太鼓、後に笛を吹く僧侶が続いており、御輿渡御中は大きな音が鳴り響いていたことが看取されるが、すでに菅江が紀行文を書いた江戸時代後期には「僧等とともに経をうたひ金鼓を鳴らし、あるは、その声どよむまで、よゝと哭し」た音風景は失われていることがわかる。

やはり高平真藤『平泉志』巻之下（明治一九・一八八六年）にも、観自在王院・大阿弥陀堂の項の小書に以下のような記述がみられる。すなわち、

基衡の室は仁平二年四月二十日卒去す。葬儀の例を襲ひ年々其日を以て追祭をなす。一山の僧侶之を勤め、此古輿を荷ひ幡を列ねて儀式を整ふ、昔時は哭せしも近世は止たり。里俗之を称して四月二十日の哭祭と云り、当初より今に至るまで七百廿余年を経歴して闕怠なし。是至誠に出たる古風の例祭なり。⁽²⁶⁾

と、幕末に至っては、楽器類についての言及も消滅し、「哭き声」という「哭きまつり」という名称が由来すべき音風景さえもはやみられない。

さらに、第二次大戦後、日本民俗芸能史研究の泰斗・本田安次が哭きまつりについて具体的に書いた文章も引いておこう。

旧四月二十日泣祭あり。十二、三人の僧が、当日午後三時頃、

観自在王院に集り、お堂の中に安置してある葬式用の御輿をかつぎ出し、幡を立て、先づ庭に出ると、庭の讀とも言はれる四智讀を唱へる。次ぎに「泣きぶし」とて、唱名を唱へることもある。「オンバラサタタンバ」と導師が言へば、あとの大衆同音に唱へる。次ぎにお堂のまはりを、おねりとして順まはりに三度行道する。撥を鳴らす、かくて光明真言を唱へつゝ、基衡の室のお墓へと練つて行く。後身洗ひ酒が出る。近年は人不足といふので、この祭りも一時絶えてゐる。²⁷⁾

近年は一時途絶えていると伝えるこの記述からは、本田が実際にこの哭きまつりを見聞したのかどうかはわからないが、文中にある「泣きぶし」とは、俗に「山（比叡山）の泣き節、三井の怒り節」と言われるものであると考えられる。つまり、毛越寺が属する天台宗山門派の大原流声明と園城寺（三井寺）に伝わる寺門流声明を比較して、その節回しが異なることの形容で用いられる一般的な表現であり、この哭きまつり独特のものというわけではない。

では、現在の「哭きまつり」の音風景に変化はあるのだろうか。現在の哭きまつりの次第については、すでに別稿²⁸⁾にて詳しく紹介したので、詳しくはそちらを参照されたいが、たとえば、導師によって独唱される「法則」中、祭祀の趣旨を本尊に対して表明する「表白」（薬王院本「哭祭法要」より）に、

く毎年ノ忌日ニハ哭キ祭ノ妙行ヲ修シ以ツテ内証ノ威徳ヲ讚歎シ十方諸仏ノ宝号ヲ唱念シテ罪障消滅ノ願イヲ滿タシ。若シ爾ヲバ奥方ノ淑靈暫ク定域ノ華台ヲ出デテ勅願相承別格本山大衆諸共ニ修スル供養ノ礼奠ヲ饗テ給ワン事ヲ。

と書かれているように、そこに特に「哭き」についての指示や言及は見出されない。旧観自在王院拜殿内で行われるこの「哭祭法要」とは、葬儀の時にも用いられる、「唄匿」「散華」「梵音」「三条錫杖」を核とするいわゆる「四箇法要」であり、そこに哭き声的要素を指摘するのは無理があり、そもそも僧侶の方にも意図的に「哭く」ようなニュアンスづけをする意図は全くないというのが現実である。

では、平泉諸寺祭礼曼荼羅左幅に描写された葬列については現在どのような状態にあるであろうか。この法要に参加する毛越寺一山の僧たちは、当日昼十二時四十五分に毛越寺本坊前に集合し、会行事（進行役）を先頭にして、若手の僧からヴェテランの僧の順に整列して出発、毛越寺正門を出てから観自在王院正門跡を通り、舞鶴が池まで直進し、突き当たりを左に進み池の左辺をめぐって、拜殿へ向かい。午後一時から拜殿内で法要開始となる。ここで注意すべきは、御輿であるが、これはすでに法要が始まる前に阿弥陀堂と拜殿との間に安置されている。

「哭きまつり法要次第」は、入場く導師登礼盤く開式之辞く列讚（真鍮一匝）く唄匿く散華く梵音く錫杖く法則く甲念仏く阿弥陀経く後唄く四智讀く導師降礼盤く行道（十方念仏、堂外三匝）散華（四鍮）く回向（基衡公奥方墓前にて開経偈、般若心経、念仏）く閉式之辞く退場となっている。つまり、拜殿内での四箇法要が終わった後、僧侶は拜殿から退出し、外で改めて御輿を中心にした葬列を組み直し、阿弥陀堂を右回りに（左手が不浄の手のため）三周する「行道」を行なう。現在の行道の列順をみると、龍頭（阿形）く幡2（諸行無常）「是生滅法」く提灯2く洒水く鍮く大衆（下座より）く導師く輿く天蓋く龍頭（吽形）く幡2（生滅々已）「寂滅為樂」く提灯2となっている。

この行道にみられる、前竜・後竜と略称される阿形・吽形の竜頭や、涅槃経からとられた前出の雪山偈が大書された四本の幡、提灯、棺輿（鳥居を備えた御輿）といったラインナップはまさに葬列そのものである。たとえば、郷土史家・千葉一郎によれば、現代の平泉における一般人の仏式葬儀のラインナップは、松明く龍頭（阿形）く旗・提灯く四花・団子・菓子・一杯飯く位牌く棺（縁の綱には近親の女が従う）・天蓋く龍頭（吽形）く旗・提灯く一般会葬者となっており、「近親者の男は三角形の白紙を額につけ、素足に草鞋を履く。近親者の女は、白のおこそ頭巾をかぶって縁の綱に従う。出発に際して門口で青竹の仮門をくぐり、野辺送りの道中は蓮華の花びら（造花）、またはその代用として、色紙を細かく切ったものを散らしながら進む」とされる²⁹。つまり、哭きまつりの方が一般の葬列より簡素なわけだが、それには次の理由が考えられる。すなわち、明治まで毛越寺の近くには、天台宗と真言宗を兼ね葬式を請け負い千八百もの檀家を擁していた竜蔵寺があったが、この寺が明治半ばに焼失し廃寺となったため、毛越寺が天台宗の檀家を引き受けることになった。それまで、毛越寺は、一般の葬儀を取り行なっており、哭きまつりが唯一の葬送的法要であったのである。現在哭きまつりで御輿を担ぐのは、まさに御高祖頭巾に似た布で顔を被った僧侶であり、これは縁綱を引く近親女性のイメージに重ねられる。

この一般の野辺送りでも、実はかつては「哭き」が重要な儀礼として存在していた。平泉の哭きまつりに関連して、「哭き」つながりでよく言及されてきたのが、「北限の海女」で有名な岩手県北沿岸の久慈市久喜と小袖地区にかつてあった泣き女習俗である。すなわち、

葬列の棺にはエンスナ（縁綱）がつけられ、死者に最も近い縁の女たちが取り付いて行く。女達は着物を寄せて片袖を頭に被り棺に従う途中声をあげて泣く。泣く理由に「今晩から寂しい山の上で一人で寝なければならぬから」といい、又泣かないと周囲から「誰々が亡くなったのに悲しまない」といわれかねない気持もあるという。泣き女は久喜・小袖に共通しており、昔は墓所からの帰りにも声を立てて泣いたが今は往くときだけになったといわれている。³⁰

このように、久喜や小袖地区では、平泉の一般の野辺送りの形式から欠落していた「哭き」の要素が明確に残されているのである。そもそも中国では、古代から「哭き」が様式化され、タイミングが明確に定められた「哭礼」として、喪の儀礼の中に位置づけられていた。つまり、「哭」とは、儒教社会における葬儀において必須の儀礼的アイテムであり、それは単に感情的に悲しいから自然と号泣するというレベルではなく、まさに「弔意が足りない」と周囲から陰口を叩かれないように、意識的に大声を発することが必要であった。

民俗学の泰斗・柳田國男は、昭和十五年八月七日「国民学術協会公開講座」での講演をもとにその一年後上梓されたエッセイ「涕泣史談」で、日本人が少なくとも人前でおおっぴらに泣くことが悪徳であるかのように言われ始めた時期を中世以降としているが³¹、少なくとも平安時代の貴族社会の葬儀では、（薄葬のために省略される場合もあったが）哭礼は「拳哀」という形で存在していた³²。よって、墓衡妻室という高貴な身分の人間の葬儀では、当然のことながら拳哀は行われていたと考えられる。ちなみに、郷土史家・小形信夫は、泣き女習俗に関して、

久喜・小袖に曹洞宗がはいったのは明治前後のことで、それまでの葬儀は、久喜では「ホトケヤ」という家のマイリノホトケで引導を渡す簡素な弔いであった。つまり、この地域での仏教以前の古い葬儀では、近親者による号泣が死者を弔う上になによりも重要な儀礼であったことを今に示してくれているのである。³³⁾

としている。いわゆる魏志倭人伝に、仏教伝来以前の古代日本(三世紀頃)における葬儀、特に殯の際の儀礼としての「喪主哭泣」が記されているように、日本でも哭泣は古代から葬儀に欠かすことができない儀礼であった。

ともあれ、平泉諸寺祭礼曼荼羅左幅に描写された御輿渡御の列は、現代でのこの哭きまつりの行道に当たるのは言を俟たない。その間響き渡るのは僧たちの十方念仏の誦経であり、やはりそれに「哭き」の要素はなく、さらに「金鼓」はおろか、太鼓・法螺貝、笛といった楽器類は全て欠落しているのが現状である。

三 天台寺・御輿渡御の音風景

さて、ここで一つ、平泉の哭きまつりとの比較対象として取りあげておきたいのは、哭きまつりときわめて類似した御輿渡御を含む、岩手県北・二戸市浄法寺地区にある天台寺の古刹・天台寺で毎年五月五日に春の例大祭である³⁴⁾。

天台寺は、奈良時代(神龜五・七二八年)、聖武天皇の勅命で行基上人が開山したという天台寺大鐘(南朝・元中九・一三九二年鑄造)の鐘銘での伝承を信じれば、毛越寺(伝嘉祥三・八五〇年)だけでなく東大寺(天平一五・七四三年)よりも歴史がある

東北最古の古刹ということになるが、実際に寺に残された仏像から推定しても、平安末期あるいは平泉時代は下らないことが確認される。古来「おやまさかり」と称されたこの例大祭では、現在は、以前住職を務めた作家・瀬戸内寂聴による青空法話がクローズアップされがちだが(現在の住職は中尊寺貫首が兼務)、釈迦の誕生日から日をずらして行なわれる「花まつり」行事(灌仏会)のほか、地元の芸能として、梅田川太鼓、天台寺舞楽、杉沢えんぶり、駒ヶ嶺新山神楽などが奉納される。

ここで、注目すべきは、奥州へ落ち延びて当地で没した南朝第三代の長慶天皇の葬列を模したとされる御輿渡御が祭の重要な行事と位置づけられていることである。本社(天台寺では本堂とは称さない)を右回りで三周することされる構成は、先導者ゝ錫杖2ゝ法螺貝2ゝ鉢1ゝ洒水(住職)ゝ太鼓ゝ獅子舞2ゝ龍頭2本ゝ御輿1(八人で担ぐ)ゝ天蓋1ゝ龍頭3本ゝ三方2(菓子・金一封?)ゝ大衆ゝ獅子頭2ゝ若侍2ゝ稚児行列ゝ「花まつり」用の満開の桜の木と花々を背にあしらった白象の山車、となっており、参列者はより葬列という内容を明確化するため三角の白頭巾を被っている。この「御輿渡御」||行道では、拡声器を通した誦経が流れる中、法螺貝や太鼓は鳴らされ、見物人の多さもあって、哭きまつりよりは遙かに騒がしい。

さらに注目すべきは、華やかに着飾った稚児行列と山車、太鼓・舞楽、神楽がセットとして行われていることである。稚児行列は花まつり||灌仏会の出し物とも考えられるが、基本的に、この例大祭の御輿渡御は、哭きまつりと同様「葬送」の形をとっている。しかし、灌仏会は、釈迦の「誕生」を祝う法要であり、この例大祭は、基本的に仏教行事という共通点はあるもの本来相容れないものを一つにしている。つまり、平泉の哭きまつりの方は、

僧侶の衣の色こそ平泉諸寺祭礼曼茶羅左幅に描かれた僧侶の墨衣や白衣姿に比べれば、朱・緑・青・紫と華やかにはなっているが、四箇法要として厳かに執行される。それに対して、天台寺例祭の御輿渡御は、視覚的にも聴覚的にも祭礼的なのである。日本民俗学の祖・柳田國男は昭和十六（一九四一）年に行なわれた連続講座『日本の祭』の中で次のように述べている。

それよりも更に一般的なる祭礼の特色は、神輿の渡御、之に伴なふ色々の美しい行列であつた。中古以来、京都などではこの行列を風流（フリウ）と呼んで居た。風流は即ち思ひ付きといふことで、新しい意匠を競ひ、年々目先をかへて行くのが本意であつた。我々のマツリは是があるが為に、サイレイになつたとも謂へるのである。しかも神々の降臨、即ち祭場に御降りなされるといふことは、私の信ずる所では古くからの考へ方であつた。³⁵

哭きまつりでも天台寺例大祭でも、その御輿渡御には、それぞれ基衡妻室、長慶天皇という祀られるべき対象があり、それらの霊は御輿に降臨する。また前述のように、所謂花まつりすなわち灌仏会は降誕会とも呼ばれるように、お釈迦の生命がこの世に降臨したとも解釈され、それらのイメージが一つにされていた。柳田が指摘するように、御輿渡御は本来「風流」な華美な行列であり、特に、天台寺例大祭御輿渡御の方は、祇園御霊会的な神幸祭・還幸祭的な要素が融合されていると言える。祇園御霊会の特徴の一つ、御神体である駒形を首からかけ乗馬で進む「駒形稚児」は、御輿に随行し、八坂神社境内に入っても下馬せず騎馬のまま本殿まで上がれ、「神霊の憑坐」として扱われていた³⁶。白山社祭礼の御一馬の稚児の場合、「駒形」に代わるものは、笠に付けられ

た七五三飾りやヨシの葉の造花である。平泉史研究の第一人者・大矢邦宣が指摘するように、祭礼曼茶羅右幅に描かれた中尊寺白山宮の大祭礼である御一馬に、中尊寺各坊を将来嗣ぐ七歳児が選ばれるというのは、それが「七つまでは神のうち」、すなわち「神の子」である稚児に白山神が依り憑くことを前提とし、一種の通過儀礼として機能していたということの意味していた³⁷。つまり、御一馬自体が哭きまつりや天台寺御輿渡御における「唯一の物」としての御輿と同じステイタスを有していたのであり、さらに、天台寺の稚児行列には、「風流」をイメージさせるだけでなく、「神の子」を強く連想させる役割があつたと考えられよう。

しかし、現在、御一馬はなくなり、哭きまつりも、野辺の送りのな面が前面に出され、基本的に祇園御霊会的な喧騒は敢えて避けられている。現代の日本人にとつて、華やかな葬送はイメージしにくい。しかし、平泉諸寺祭礼曼茶羅左幅に描かれた哭きまつりの行列には、荷太鼓や笛の音が鳴り響いていた。また、菅江真澄が伝えるように、さらに昔は「金鼓」、すなわち金属音も存在しかなり騒音が大きかつたはずである。では、なぜ現代では、そうした音風景が失われたのであろうか。

四 「泣きまつり」の音風景

前掲の毛越寺「書上」や本田のレポートには、「哭祭」ではなく「泣祭」という表記が使われていたが、本来これはどちらの漢字を用いてもいいというわけにはいかない。たとえば、漢字の「泣」には涙を流して〈なく〉、「哭」には大声をあげて悲しんで〈なぐ〉、そして「慟」には身もだえして〈なく〉という明確な意味

の違いがある。先述のように、哭礼的要素が強い平泉の「哭きまつり」に「泣き」という漢字表記はふさわしくない³⁸⁾。

さて、柳田國男は前出「涕泣史談」で、大人の泣き方の用途について、「大きな声を立て、第三者の注意を喚起」し味方につけようとする「デモンストレーション」と、より厳肅で由緒正しい「神又は霊を送る時の方式」としての「ラメンテーション」に大別した。そして柳田は、後者の名残りとして別の「泣きまつり」をその例に挙げている。すなわち、

たとへば三月の節供に御馳走を供へてから糺を流す。其時には悲しくなくとも泣かねばならぬ。雛人形は後世技巧の進んだ高価なものが作られた為に、川に送つてしまふといふ風は絶えたのであるが、現に馬入川の流域などでは、百年前までは子供が川原に出て、この泣き祭をしたことが記録に残つて居る。係りが子供であるからその詞が只の悲しげな叫び声となり、後には又歌詞のやうになつた。是が正月の十五日にも、又盆の十五日の魂送りにも同様に行はれ、少年少女が群れをなして「来年の、来年の」とうたひ、或は「来年ござれ」とはやしたのであるが、盆は殊に新たに死に別れた者の思ひ出を伴ふ故に、その泣く声が遠く伝はり、哀哀れにも聴えたのである。しかし心の奥の感じとは関係無く、此時は泣かねばならない約束があり、たゞ実感の人だけが心から泣いたのである。³⁹⁾

柳田が紹介するように、ここでの「泣き祭」が涙を流すのではなく「叫び声」を立ててうたい囃し立てるイヴェントであることは看過されてはならない。

さらに柳田は『山島民譚集』で別の祭を「泣祭」として紹介し

ている。すなわち、

常陸鹿島郡大同村ノ六月十五日ノ泣祭ナルモノモ、本来馬ノ霊ヲ弔フノ目的ヲ以テ営マレ、事ノ始末ハ頗ル馬引沢ノ葦毛ノ話ト相似タリ。或年此村ノ淖田ノ泥ノ中ニ陥リテ一頭ノ馬死ス。其後此田ヨリ馬ノ面ニ似タル害虫発生シテ耕作ヲ荒シ、祈禱其効ヲ奏セザリシ余ニ、或ハカノ馬ノ祟ニハ非ズヤト心附キ、馬ヲ祭ルコト、ナリテヨリ始メテ虫ノ出ルコト熄ミタリ。故ニ毎年六月望ニ一村休業シ、鉦太鼓ニテ大声ニ泣キ廻ルト云フコトナリ「日本宗教風俗志」。虫送ニ鉦鼓ヲ鳴スコトハ弘ク行ハル、風習ニテ、一般ニハ害虫ヲ戦場ニ歿シタル者ノ亡霊ノ所為ナリトス。実盛ノ祭ナルモノ即チ是ナリ。⁴⁰⁾

ここで引かれている「泣祭」とは、現・茨城県鹿島市立原に伝わる「ジャランボ祇園」（別名「泣き祇園」と呼ばれている年中行事である。旧暦六月十五日（現在は七月十五日に最も近い日曜日）に、祭の参加者は寺（現在は集会所）に集まり、棺桶を担いで葬列を組み、鉦・太鼓を叩きながら村の西側の水田のなかにある祭場まで歩く。その祭場には「供養延宝六年六月十五日 虫供養」と刻まれた如意輪観音があり、参列者はそれに線香を手向け、「○が死んじゃったよう」「おっかちゃん死んだよう」などと泣き叫ぶ⁴¹⁾。ちなみに、この馬の祟りを鎮めるための祭に「祇園」という名があるのは、この祭りが京の祇園祭と同じ御霊信仰に根ざしているからにほかならない。たとえば、岩手県内でも六月十五日を「お天王さま」すなわち京・祇園社（現・八坂神社）の祭神、行疫神・除疫神の牛頭天王の祭日としているところは多い。それらに共通するのは、藁馬（二頭つないだものを「馬コつなぎ」

という)を作ってお供え物にし、田のクロなど水神に関連した場所に供えるということである⁴²⁾。

さて、柳田は、この「泣き祭」について「虫送り(虫まつり)」や「実盛ノ祭」すなわち「実盛送り(人形まつり)」との関係性を指摘していた。「泣き祇園」では、馬の祟りが虫害となつて表われ、それを鎮めるために騒音を伴つた供養が行なわれるわけだが、「虫送り」でもこの騒音性が重要である。「実盛」とは、木曾義仲と戦つた平家方の老将・斎藤別当実盛のことで、最期は乗馬が稲の切り株に足をとられて躓いたところを討たれので、その稲への恨みが稲虫(稲の害虫。実盛虫とも)と化して害をもたらずと考えられた。「虫送り(実盛送り)」すなわち葬送の列は、松明や藁馬や実盛人形を含み、鉦・太鼓を鳴らしつつ、子供たちが「虫おくれ」「ウンカおくれ」「実盛さま送れよ」などと囃しながら、笹竹につけた御幣を村の境界に立ててまわり、害虫を村境や川原へと追い払う。前掲註(39)の引用にもあるように、鉦・太鼓に合わせて子供たちが大声で囃し、それに歌詞がつくことによつて「虫送り歌」と言われることもある⁴³⁾。たとえば、岩手県の虫送りの例を挙げれば、二戸市上斗米字中沢で七月二四日に行われる「中沢の虫追いまつり」の場合、虫追いの行列は、先頭に若者のもつ藁人形(男女二体。それぞれに男根と女陰)、続いて笛・太鼓・鉦の囃子、婦人たちの手踊り、子供たちの旗(「五穀成就家運繁栄・お厩繁昌四海安康・天下泰平悪虫退散祭」などと大書)などで構成され、蒼前神社境内を三周したあと、急な参道を下つて、田圃道を巡つて村境まで行き、そこで藁人形と旗を立てて火をつけ燃やす。この行列中、子供たちは「なにに虫まつりや、土用虫まつり、土用戸の扉に小豆でろ、まいらせよ」と唱えて、それに節をつけて、笛や太鼓に合わせて歌う。このように、子供たちが太鼓や空

き缶などを叩き、唱え言葉で囃しながら、田畑の畔を練り歩き、藁人形を村境まで送るといふ虫送りの形式は、岩手の他地域でもよく見られた⁴⁴⁾。

以上みてくると、実は柳田が「涕泣史談」で挙げていた、三月の節供離祭りでも離人形を川に流す際、子供たちによつて馬入川の川原で行われていたという「泣き祭」も、虫送りと通底するもののおのずと浮かびあがってくる。「泣き祇園」でも水田に馬が嵌ってしまったことが伝説の発端となつていたが、実は、この「泣き祭」は実盛送りと泣き祇園とをちよつどつなぐ位置にある。すなわち、「馬入川」とは現・相模川の下流を指すのだが、その名の由来は、源頼朝が橋の落成式に出席した帰途、平家の亡霊に驚いたその乗馬が暴れて川へ落ち、頼朝はそのときの怪我が原因で翌月死亡したという説に因んでおり、その後、橋の名を馬入橋、その流域を馬入川と称すようになった。子供たち、人形(棺桶)、騒音、水へ送る、葬列など、これらの祭にまつわる共通点は看過されるべきではないだろう。特に、ここで注目しておきたいのが、子供たちと騒音との関係である。

子ども文化史家・森下みさ子は、この馬入川の「泣き祭」に着目し、虫送りの場合にもみられた、「川原」という彼岸と此岸との場の境界と見做される場において子どもたちが担う「泣き声の両義性」を指摘する⁴⁵⁾。此岸から彼岸へあるいはその逆へといった双方のヴェクトルをもつ往還可能な交通回路を開示するのは、まさにシャーマン的なマジナルで両義的な存在である。社会的に泣きを憚らねばならない大人(特に男性)に対して、人生の初期(彼岸から誕生し)と末期(彼岸へと去っていく)というそれぞれマジナルな位置にある子供と老人は、すでにそうした「境界的な両義性」を帯びた存在なのであり、そのメルクマー

ルがまさに「泣き声」ということになる。「泣き祭」での泣きは、もちろん真似パフォーマンスであり、同じく形式的に発せられる言葉は、鉦・太鼓（あるいは笛）の音に合せて節付けされて、歌となる。しかし、その本質はこうした音楽的旋律ではなく、あくまでも境界の音としての泣き声や鉦・太鼓などの騒音性にあることを押えておこう。実は、これは平泉諸寺祭礼曼陀羅・左幅に描かれたもう一つの行事「印地打」を「音風景」として捉える際にきわめて必要不可欠な視点となる。

五 「印地打」の音風景

先述のように、祭礼曼陀羅・左幅には、哭きまつりの行列の先（上方）に、印地打をしている子供達が描かれている。「印地（インジ）」とは「石打」が訛ったものとされているように、「印地打」とは、「石合戦」、すなわち、二手に別れて石を投げ合い勝ち負けを競う遊びである。古くは吉凶を占う年中行事で、農民行事では、勝った方が豊作、あるいは投げた石が水田にはね込むと豊作と捉えたりした⁴⁶。哭きまつりは旧暦四月二十日の祭礼だが、印地打は、小正月、端午の節供、六月十五日の天王様の祭、あるいは、石清水八幡宮の祭礼や神木・御輿などの入洛強訴などに際しても行なわれており⁴⁷、ここでは端午の節供における印地打と考えるとよいだろう。たとえば、広島県芦品郡では牛頭天王社の祭日に御輿の担ぎ手（輿丁）が川原で印地打を行なった例があるように⁴⁸、それは邪気や穢れを払う行事でもあった。また、古来、宮廷の年中行事の一つとして五月五日節に武徳殿で天皇への「菖蒲献上」の儀式があったように、薬草あるいは邪気を払うものとしての、強い芳香をもつ菖蒲と結びつき、江戸時代に入ってから端午の

節供における「菖蒲打」という習俗も生み出した。「菖蒲打」とは、二手に分かれ手に持った菖蒲で互いに打ち合う遊びだが、いろいろなパターンがあり、その中には、印地打のように瓦や石を投げ合って相手の鉢巻の菖蒲を切るというものもある⁴⁹。

では、この印地打は、ただ単に日が近い年中行事だから哭きまつりと同じ画面に描き込まれたのであろうか。これについて考察する際、ほぼ同時期である卯月初午の日に行われていた平泉諸寺祭礼曼陀羅・右幅に描かれた御一馬について再度思い起こすことが役に立つ。すでに前稿⁵⁰で述べたように、「御一馬」の淵源と考えられるのは、祇園御霊会（祇園祭）の中心である「馬長童、巫女種女田楽各数百人」であった。実際、『年中行事絵巻』巻十二における祇園会神幸当日の馬長一行の描写をみると、大幣1〜馬長1〜口取2〜供奉の雑色4〜長刀2〜獅子舞3〜樂人たち（太鼓2、笛3）〜大幣8〜鉦1〜舞人1〜荷太鼓1〜神輿1〜大幣8〜枯木のようなもの〜神輿1（神輿は計5基）…と続く。ここで注目したいのは、馬長の被っている綾蘭笠に雉の羽根と菖蒲の花がついていることと、獅子舞の後の大幣を捧持した者たちがちょうど渡河しているその上方で、川を挟んでの石合戦（印地打）が描かれていることである⁵¹。

そもそも国歌儀礼としての五月五日節は、奈良時代の、薬草を摘む儀式である薬獵に始まるが、基本的には貢馬、騎射、走馬といった馬と弓を中心とした儀礼であった。四月二八日には儀式に出る馬を天皇の奏覧に付す駒牽、騎射、奏樂、五月五日には菖蒲献上、続命縷（薬玉）下賜、騎射、競走、奏樂、五月六日には走馬、騎射、雑芸（打球を含む）、奏樂といった儀式が中心となる⁵²。これは官人以外は五位以上しか参加できない宮中行事であるが、貢馬のための国飼馬は近畿一円の十国から集められるのであり、

祇園祭における馬長童にもその影響はある。前掲『年中行事絵巻』で馬長童が着用していたのは、雉の羽根と菖蒲の花が付いた笠であったが、邪気をはらう意味をもった菖蒲が御霊会たる祇園祭と結びつくのは至極当然である。

民俗学者・中山太郎は、御一馬を含む「一つ物」に関して、その祭儀の中心となる者が笠や身につける山鳥の羽あるいは薄・蘆の類に着目し、それらを鳥船信仰由来の神の依り代と見做した。山鳥は神鳥・霊鳥として信仰されていたわけだが、中山は学友である民俗学者・折口信夫が論考「幣束から旗さし物へ」の中で、万葉集巻十四・三四六八「山鳥の尾の秀尾に羅摩かけ、捉ふべきこそ、汝によそりけめ」を引いて、山鳥の極尾を矧いだ矢に神力があったであろうとする考えを卓見とし、古来、祭事に矢が尊重されていたことを強調する^⑤。つまり五月五日節において、菖蒲、馬とならんで弓矢が重視された理由は、箭の羽に使われた山鳥の尾への信仰もベースになっていると考えられよう^⑥。鳥とは、天地の間を自由に往還できる存在であり、その羽はまさにシャーマンのメルクマールであった。また、野籠りの生活を終えた鳥としての山鳥の尾——雉の尾羽^⑦が「物忌みごもりを経て、神に仕える清浄な者」の象徴となっているという民俗学者・石上堅の指摘^⑧もあるように、キジ科の鳥である山鳥の羽を身につけた依り代としての稚児^⑨馬長童（あるいは潔斎し蘆葉を腰に挿した稚児である御一馬）は、御霊と交通可能な、すぐれて境界的な存在であったとみなされうることを示唆している。そこに境界性のメルクマールである騒音が要請されても全く問題はない。

永長元（一〇九六）年六月十四日の祇園御霊会に際して始まった、いわゆる「永長の大田楽」について、大江匡房がその『洛陽田楽記』で「高足・一足・腰鼓・振鼓・銅鉞子・編木・殖女・

春女類、日夜絶ゆること無し、喧嘩の甚だしき、よく人耳を驚かす^⑩と報告しているように、ここには、笛の音を伴ったであろう^⑪高足・一足といった飛び跳ねる芸、腰鼓・振鼓・銅鉞子・編木といった打楽器、殖女・春女など農事に携わる女性たちの囁し声といった騒々しさに加え、さらに激しい喧嘩があり、騒音が日夜絶えることなく続き、人々の耳を驚かせている。つまり、こうした音風景も祇園御霊会の一部であった。となると、邪気を払う行事としての、いわば石による喧嘩である印地打も、当然のことながら騒音性を帯びており、その担い手も「泣きまつり」や「虫送り」と同様、大人ではなく子供の金属的ともいえる甲高い声のほうにより効果的であることは言うまでもない。

話を祭礼曼陀羅・左幅の印地打に戻せば、子供達が位置しているのは、観自在王院の舞鶴が池のほとりであり、川原に類する場である。御霊信仰的には、疫病神・穢れ・怨霊は、水陸の大動脈、すなわち川や道などから遡ってくる。印地打は必ずしも水辺でやる必要はないのだが、前掲『年中行事絵巻』巻十二にも見られたように、川を挟んでそれが行われるのは、その場がまさに彼岸と此岸を意識させる境界だからであり、泣きまつりや虫送りと同様、「流れ」に霊を送ることができるところでもあるからであった。つまり、以上みてきたように、葬送である哭きまつりだけでなく、印地打についても、それが御霊信仰・祇園信仰と結びついて霊を送る祭であったことは自明である。すでに前稿^⑫で、平泉諸寺祭礼曼荼羅・右幅の御一馬の音風景に関して、文化人類学者ロドニー・ニーダムによる、騒音と一種の移行状態との間に普遍的関係性があるという指摘^⑬があてはまることを指摘したが、この左幅に描かれた音風景にもその指摘を同様に援用することは可能であり、ここでは騒音が他界との交通可能な「境界」のメルク

マールとして明確に刻印されている。そして、すでに別稿^⑥で論じたように、この祭礼曼陀羅に描き込まれた鐘が意味しているのも、その鐘声によって都市平泉を穢れから守るための四角四堺祭的な結界を張ることであったとも考えられるのである。

六 結び

前掲のように、柳田国男は「一般的なる祭礼の特色」を「神輿の渡御、之に伴なふ色々の美しい行列」としていたが、さらに「神霊の是に乗移らせたまふ後、歩ませて又は馬に乗せて、祭場に進む例は今でも稀でない。ヒトツモノといふのが多くは是であつた」^⑦と述べている。祭礼曼陀羅・右幅に描かれた「御一馬」の渡御がそれに当たるのは勿論だが、左幅に描かれた「哭きまつり」も基衝妻室の棺輿渡御という形式をとっている。さらに、印地打も、それが泣きまつりや虫送りとの共通性をふまえれば、そこに依り代としての稚児や人形や御輿がないとしても、すぐれて渡御的性格を有していると考えられよう。

そもそも、こうした祭礼曼茶羅を含む社寺参詣曼茶羅は、日本近世美術史家・武田恒夫によれば、「最も末端的な布教手段として制作されたもの」であり、「布教の対象も低次の衆俗」とみなされ、そこでは「画中の世界を素朴な観衆に結びつける」ことが重要であった^⑧。よって、前述のように、平泉諸寺参詣曼茶羅と比較すれば、平泉諸寺祭礼曼茶羅の描画技術が高くないの是一目瞭然だが、後者もあくまでも「唱導勸進」のための絵画、すなわち絵の説明^⑨「絵解き」を伴うことを前提として描かれたものであることを忘れてはならない。中世史家・徳田和夫が指摘するように、「人々は絵を説明することばを聞いて、初めて参詣曼

茶羅の仕組を理解する」のであり、それは、「目で絵相を追いつつ、語り手（絵解き）が再生する境内の喧騒やざわめきを耳で捉えること」^⑩であった。きっと、その絵解きの場では、たとえば〈鐘の音〉でのようなオノマトベも含めて、その多様な音風景が語られていたことは想像に難くない。つまり、以上みてきたように、視覚的に精妙に描かれた平泉諸寺参詣曼茶羅と比べて、いわば聴覚的に描かれたこの平泉諸寺祭礼曼茶羅両幅の音風景には、祭礼における「音楽 music」ではなく、騒音も含めた「音 sound」それ自体への興味が色濃く底流しており、それゆえ、この両幅は、まさに「耳の証人」としての確かなレゾン・デートルを有していると言えるのである。

註

- (1) R・マリイ・シェーファー『サウンド・エデュケーション』（鳥越けいこ・若尾裕・今田匡彦訳、春秋社、一九九二年）二一〇三頁。
- (2) R・マリイ・シェーファー『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』（鳥越けいこ他訳、平凡社、一九八六年）二九一頁。
- (3) 同上、二八頁。
- (4) 鳥越けい子『サウンドスケープ その思想と実践』（鹿島出版会、一九九七年）二二頁。
- (5) シェーファー、『世界の調律』、二二頁。
- (6) これは狂言方泉流で、狂言方大藏流ではシテ（太郎冠者）とアド（主）の他にもう一名アド（済人^⑪仲裁人）が加わり、諸寺と鐘の音のオノマトベが異なる。すなわち、太郎冠者の実地見聞中に、五大堂（明王院）の鐘は「グワン」（破れ鐘）、壽福寺は「チーン」（小さい音）極楽寺は「コーン。コーン。」（響きのないかいたい音）、

- 建長寺は「ジャン モン モン モン」(最上の音)と形容される。小山弘志校注『日本古典文学大系42 狂言集・上』(岩波書店、一九六〇年)三六三〜三七〇頁参照。
- (7) シェーファー、『世界の調律』、二八〜三〇頁。
- (8) 中尊寺供養願文も平泉のサウンドスケープにとって極めて重要な「耳の証人」であることを、すでに以下で論じた。木村直弘「平泉 音の古層——中尊寺供養願文のサウンドスケープ——」(蔵敏裕編『平泉文化の国際性と地域性』、東アジア海域叢書第十六巻、汲古書院、二〇一三年)六五〜九四頁。
- (9) 木村直弘「平泉(音風景)のアルケオロジ——御一馬をめくつて——」(『岩手大学教育学部研究年報』第七二巻、二〇一三年)三九〜五七頁。この論考および前掲註(8)の論考は、本稿とあわせて、いわば「平泉のサウンドスケープ」三部作を形成する姉妹編である。併せて参照されたい。
- (10) NHK仙台放送局編『特別展 平泉 ～みちのくの浄土～』(NHKプラネット東北、二〇〇八年)一三二頁。ちなみに、岩手県立博物館編『岩手の仏画Ⅰ 中尊寺・毛越寺の仏画』(財団法人岩手県文化振興事業団、一九九八年)では、両幅とも縦一四九糎×横一一・二糎で、江戸時代初期(十七世紀初頭)の作とし(六四〜六五頁)、中尊寺編『中尊寺』(中尊寺、二〇一〇年)には十六〜十七世紀とある(二〇七頁)。
- (11) 前掲『特別展 平泉』二二八頁、および『岩手の仏画Ⅰ』六四頁。同じく『中尊寺』一〇一頁には、十六世紀とある。
- (12) 難波田徹「社寺参詣曼茶羅図について」(『芸能史研究』第二七号、一九六九年)二八頁。
- (13) 福原敏男「解説」(大阪市立博物館編『社寺参詣曼茶羅』平凡社、一九八七年)二二四〜二二五頁。
- (14) 前掲『岩手の仏画Ⅰ 中尊寺・毛越寺の仏画』二〇頁。
- (15) 同前、二二頁。
- (16) 菅野成寛「平泉無量光院考——思想と方位に関する試論——」(『岩手史学研究』第七四号、一九九一年)一〜二九頁を参照。ちなみに、左幀に描かれた金鶏山は、前述のバランス感覚から考えると、この円錐形の山として、上半部・三重の塔との対応から塔山とも考えられる。しかし、ちょうど中尊寺と毛越寺の中間地点にあるという現実の地理、そして金鶏山は藤原氏が山頂に経塚を作ったという信仰の山であり、さらにここでの、導線としての雲の配置、すなわち日想観に依拠した無量光院の立地の点から考えても金鶏山と解す方が自然だろう。敷衍すれば、この参詣曼茶羅に日輪・月輪が描かれていないのも、この日想観に関係するとも考えられよう。
- (17) 同前、二三頁。
- (18) 同前、二二頁。
- (19) 「哭(な)き祭り」毛越寺公式ウェブサイトを(<http://www.motsuji.or.jp/rekishi/data04.html#02>)二〇一三年九月末日現在)より。
- (20) 前掲『岩手の仏画Ⅰ』六五頁には、「池をはさんでの子供たちの「石合戦」が描かれている」と書かれているが、童子たちは全員池に背を向けており、舞鶴が池の対岸にも対戦相手となる童子たちは描かれていない(石合戦に注目しているかのように指を差している武士は一名いるが)。
- (21) 前掲註(9)参照。
- (22) 哭きまつりに関する史料については、すでに以下の拙稿で紹介済みであるが、論の展開上再度言及しておく。木村直弘「奇祭としての哭きまつり——平泉・旧観自在王院における基衡妻室の法会

- をめぐって——」(『アジア遊学』一〇二号、二〇〇七年) 一四二～一五一頁。
- (23) 本田安次『延年』(木耳社、一九六九年) 二六五頁。
- (24) 同前、二六九頁。
- (25) 『菅江真澄全集』第一卷(未來社、一九七六年)三四一～三四二頁。
- (26) 高平眞藤編『平泉志』巻之下(再版、鶴揚社、一八九一年) 二九頁。
- (27) 本田、前掲書、五六三頁。
- (28) 現行の哭きまつりの音風景については、併せて以下の拙稿も参照のこと。木村直弘「哭き祭の音風景——平泉に残る「哭喪」の静かなる余韻」(静永健編『海がはくくむ日本文化』シリーズ「東アジア海域に漕ぎだす」第六巻、東京大学出版会、二〇一四年四月発行予定) 校正中。
- (29) 千葉一郎「人生儀礼」(平泉町史編纂委員会編『平泉町史 自然・民俗編(一)、平泉町、一九九七年) 七七三頁。
- (30) 岩手県教育委員会編『久慈市の民俗』(岩手県教育委員会、一九七四年) 一〇九頁。現在、両地区でもこうした明確な「泣き女習俗」は殆どみられなくなってきたが、特に久喜地区の住民には今でも、(他地域での葬儀と比べて) 自分たちは葬儀でよく泣(哭)くとか、長男の嫁は哭かねばならないといった意識がはつきりとあり、実際、若くして亡くなったあるいは理不尽な死に方をされた方の葬儀では特に大きく泣(哭)かれる。ちなみに、現在、久喜地区の葬儀は、主として野田村の無量山海蔵院(曹洞宗)が執り行なうことが多いが、その古伝や寺籍財産明細帳、宇部氏系図等によれば、文治元(一一八五)年、平重盛の落胤である上総太郎(海辺右馬頭平助盛)と讚岐次郎の兄弟が中国禪宗十大古刹の一つで杭州にある育王山靈隠寺より珊光國師を伴って帰国する際難破、野田村の長根浜沖に漂着し、同師を開山、靈隠寺伝来の釈迦如来像を御本尊としてその地に無量山小松寺(海蔵院)が建立され、長根浜は御唐の倉と称されるようになったとされている。また、野田村から久慈市の三陸沿岸一帯は平家落人伝説の北限とされ、義経北行伝説も残る。平泉の哭き祭と中国・浙江省寧波市における哭泣儀礼との関連については、註(24)の拙稿を参照のこと。
- (31) 柳田國男「涕泣史談」(『柳田國男全集』第十九巻、筑摩書房、一九九九年) 六九九頁。
- (32) 詳しくは以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「騒音としての哭声——その儀礼的機能の変遷をめぐって——」(『季刊日本思想史』第七三号、二〇〇八年) 七五～一〇〇頁。
- (33) 小形信夫「哭(な)き祭」(毎日新聞社盛岡支局編『岩手の年中行事——ふるさとの民俗歳時記』(岩手県文化財愛護協会、一九八四年) 六七頁。民俗学者・森口多里は、久慈市宇部町久喜を泣き女習俗の北限としている。森口多里『日本の民俗 岩手』、第一法規出版、一九七一年) 二二九頁参照。
- (34) 岩手県立博物館編『岩手民間信仰事典』(財団法人岩手県文化振興事業団、一九九一年) 一七七～一七八頁。小形、前掲「哭(な)き祭」、六六～六七頁。ほかに、門屋光昭『岩手の祭礼行事・解説』(高橋秀雄・門屋光昭共編『祭礼行事・岩手県』(桜楓社、一九九二年) 七〇頁、同『菅江真澄と平泉の祭礼・芸能——芭蕉の『奥の細道』「平泉」にふれながら——』(盛岡大学『日本文学会誌』第一一号、一九九九年) 五一頁などを参照のこと。
- (35) 柳田國男『日本の祭』(『柳田國男全集』第十三巻、筑摩書房、一九九八年) 三八一～三八二頁。
- (36) 詳しくは、脇田晴子『中世京都と祇園祭 疫神と都市の生活』(中央公論社、一九九九年) 一五～六五頁参照。

- (37) 大矢邦宣『奥州藤原氏五代 みちのくが一つになった時代』(河出書房新社、二〇〇一年) 二〇七〜二一一頁。
- (38) ちなみに、落涙にちなむ「泣祭」もある。たとえば、静岡県磐田郡浅羽町に「芝の泣祭」と呼ばれる祭があり、その名の由来は、九月十五日の八幡祭礼に必ず雨が降るからとのことである。西角井正慶編『年中行事辞典』(東京堂出版、一九五八年) 五六六頁参照。
- (39) 柳田「涕泣史談」、六九六頁。
- (40) 柳田國男「山島民譚集(一)」(『柳田國男全集』第二卷、筑摩書房、一九九七年) 四七九頁。ちなみに、柳田がここで引用したのは、加藤熊一郎『日本宗教風俗志』(森江書店、一九〇二年)で、その二五四頁に以下の記述がみられる。「又鹿島郡大向村には泣き祭といふあり、こは往年此村の深田にて一頭の馬、泥中に陥り死せしが、其後馬面に似たる虫、此田に生じて耕作を害すること少からざれば種々の祈禱なぞなしたれども、其功なし、こゝに於て此馬の祟ならんとて馬を祭ること、せしに其後は虫出でずなりしと云ひ伝へ、毎歳旧六月十五日、一村休業し皆々鉦太鼓にて大声に泣き廻るなりと、奇習もあればあるものかな。」
- (41) 立石尚之「ジャランボギおん」(加藤友康他編『年中行事大辞典』、吉川弘文館、二〇〇九年) 三四八頁。
- (42) 小形信夫「馬コツなぎ」(毎日新聞社盛岡支局編『岩手の年中行事』—ふるさとの民俗歳時記)(岩手県文化財愛護協会、一九八四年) 八六〜八七頁。
- (43) 小島美子他編『祭・芸能・行事大辞典(下)』(朝倉書店、二〇〇九年) 一七三〇〜一七三一頁参照。中国・寧波市郊外の喪葬において、備われ哭き女がどのように哭泣から哭き歌へと移行していくかについて考察した以下の拙稿も併せて参照されたい。
木村直弘「『哭き女』考——中国・寧波市鄞州区農村部の喪葬に
- おける『孟姜女』の調べをめぐる——」(国際シンポジウム成果報告論文集『女性・ヒロイン・社会・社会と時代の表象における女性像』、二〇一一年) 一六九〜一八五頁。
- (44) 門屋「岩手の祭礼行事・解説」七一頁。小形信夫「虫送り」(前掲『岩手の年中行事』所収) 一三三頁。
- (45) 森下みさ子「境界にたたずむ子ども・老人——泣き声に聴く」(赤坂憲雄編『方法としての境界』へ叢書・史層を掘る 第一巻、新曜社、一九九一年) 一三二〜一三三頁。併せて以下の拙稿も参照のこと。
木村直弘「ツツまれる哭声——能における境(鏡)界のセミオシスをめぐる——」(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第八号、二〇〇九年) 三七〜六六頁。
- (46) 倉林正次編『日本まつりと年中行事事典』(桜楓社、一九八三年) 四九頁。
- (47) 平野寿則「印地打」(小島美子他編『祭・芸能・行事大辞典(上)』(朝倉書店、二〇〇九年) 一六六頁。
- (48) 前掲『日本まつりと年中行事事典』四九頁。
- (49) 神谷正昌「菖蒲打」(加藤友康他編『年中行事大辞典』、吉川弘文館、二〇〇九年) 三六二頁。
- (50) 木村「平泉(音風景)のアルケオロジ」四八〜四九頁参照。
- (51) 小松茂美編『日本絵巻大成 8 年中行事絵巻』(中央公論社、一九七七年) 六二頁参照。
- (52) 宮中・五月五日節について詳しくは、以下の文献を参照のこと。
大日方克己『古代国家と年中行事』(講談社、二〇〇八年) 五八〜一二三頁。
- (53) 中山太郎「一つ物の研究」(『日本民俗學 歴史篇』一九三〇年) 一九九〜二二五頁。
- (54) 前出・中山太郎によれば、『和漢三才図絵』に、山鳥は箭の羽

として邪魅を射るとある。中山太郎「二つ物」(『土俗と伝説』第一卷第三号、一九一八年)二五頁参照。

一部です。

*岩手大学教育学部音楽学研究室

- (55) 石上堅『日本民俗語大辞典』(桜楓社、一九八三年)一一一九頁。
- (56) 大江匡房『洛陽田楽記』(守屋毅校注、『日本思想大系23 古代中世藝術論』、岩波書店、一九七三年)二二八頁。
- (57) 民俗学者・橋本裕之(『笛と高足駄——田楽法師の原像をめぐって——』『古美術』第九九号、一九九一年、九〇〜九九頁)は、春日若宮おん祭で奉納される田楽諸役の中で笛役だけが花笠を被り高足駄を履くことに着目し、これがかつては一般的な傾向であったことを指摘している。そこには音風景に関連した記述はみられないが、『洛陽田楽記』では「高足一足」に続き「腰鼓・振鼓・銅鉦子・編木」という打楽器の記述が続いており、高足・一足が笛役でもあった可能性は十分考えられる。
- (58) 木村「平泉〈音風景〉のアルケオロジー」、五三頁参照。
- (59) ロドニー・ニードム「パークッションと移行」(長嶋佳子訳、『ユリイカ』第二二巻第五号、一九九〇年)一一四頁。
- (60) 木村「平泉 音の古層」、八二〜八三頁参照。
- (61) 柳田「日本の祭」、三八三頁。
- (62) 武田恒夫「社寺参詣曼荼羅図とその背景」(『京都国立博物館編』『古絵図』特別展覧会図録、京都国立博物館、一九六九年)七七頁。
- (63) 徳田和夫「中世の目、中世の耳——社寺参詣曼荼羅の芸能素序章——」(『国文学解釈と教材の研究』第三二巻第七号、一九八七年)八二頁。

〔付記〕

本稿は、平成二四〜二六年度日本学術振興会科学研究費基金・基盤研究(C)(課題番号:二四五三一〇五二)による研究成果の