

猿田彦の舞における拍子方の相互行為分析： 野沢温泉湯澤神社例祭の事例から Analysis of Performers' Interactions in Sarutahiko's Dance: Examples from Nozawa Onsen Yuzawajinja-Reisai

寺岡 丈博[†], 伝 康晴[‡], 榎本 美香[†]

Takehiro Teraoka, Yasuharu Den, Mika Enomoto

[†] 東京工科大学メディア学部, [‡] 千葉大学大学院人文科学研究院

[†] School of Media Science, Tokyo University of Technology

[‡] Graduate School of Humanities, Chiba University

[†]{teraokatkh, menomoto}@stf.teu.ac.jp, [‡] den@chiba-u.jp

Abstract

In this study, we investigated performers' interactions in Sarutahiko's dance, which is one of the Kagura dances performed at the Nozawa Onsen Yuzawajinja-Reisai. During a session, the actor of Sarutahiko performs four kinds of dances, the other actors assist his dance, and the instrument players play *hayashi* (festival music) on Japanese flutes and a drum. The *hayashi* contains a particular phrase called *Kaeshi*, in which the players adjust their musical performances with each other at the beginning and the actor adjusts his dance with the music at the end. We analyzed the tempo of *Kaeshi*, and the other musical parts, and the timing of dances in 19 sessions. We also analyzed dance performances and assistance between two actors. As a result, we found i) that the players' improvisational adjustment was accomplished by sharing the beats during the last long tone just before *Kaeshi*, ii) that the actor's adjustment with players was loosely achieved depending on situations, and iii) that the actors' interaction accomplished by their cognitive predictions was related to open-communication.

Keywords — interaction, kagura, dance and instrumental performance, open-communication

1. はじめに

我々人間は日常の中で、他者と行動のタイミングを合わせるような相互行為の機会が頻繁にある。一般的な会話を例として挙げると、話し手の発話のタイミングに合わせて聞き手は頷きや視線で応答し、その発話が終わるタイミングで話し始める。また、視線や仕草に加えて「話したい」「聞きたい」などの態度が

解釈されることで発話の順番交替が選択され、このような参与者間の相互行為が会話の場を成立させている [2, 6, 8]。会話のような言語を主とする活動だけでなく、身体的行為や動作を参与者間で協調させる共同活動は他にも様々ある。Clark[1] はワルツを踊ったり、カヌーを漕いだり、ピアノ二重奏を演奏したり、恋したりする二人を挙げている。伝統芸能においてもこのような共同活動は見られる。日本では、神楽・田楽・能・歌舞伎における舞と拍子の協奏が該当する。このような共有活動を成り立たせるためには、体得した舞や拍子の型を表出させるだけでなく、他の参与者が発する非言語情報を認知し、自己の身体動作を協調させる必要がある。本研究では、野沢温泉村で受け継がれてきた湯澤神社例祭の神楽を対象に、このような参与者間の相互行為に焦点を当てる。

湯澤神社例祭 [3] は、重要無形民俗文化財に指定されている道祖神祭りと同時期の江戸時代中期から後期の間が由来とされており、毎年 9 月 8 日に宵祭（燈籠祭り）が、翌 9 日に本祭が行われる。宵祭では、お練りで神楽を含む燈籠行列が行われ、本祭では神楽と神輿巡礼が行われる。これらの祭礼は、昔から村人にとって信仰の行事はもちろんのこと大きな娯楽の機会にもなっていた [5]。現在、総元締めと執行は、野沢組惣代と三夜講（42 歳厄年が中心となった 3 学年から成る男性組織）がそれぞれ担っており、野沢温泉村の共同体にとって道祖神祭りと同様に最も大切な行事の一つである。

本研究では、燈籠祭りと本祭の両方で行われる神楽、猿田彦の舞について分析を行う。猿田彦の舞は、宵祭では燈籠行列の道中で 4 回、本祭では湯澤神社で 1 回の計 5 回行われる。1 回の舞につき、猿田彦命が 4 種類の舞（手剣舞、剣舞、刀舞、松明舞）を行い、最



図1 猿田彦の舞（注連縄の手前が舞方，奥が囃子方）

後に松明で注連縄に火を点けて刀で切る（シメキリ）。舞を実施する拍子方は、村に住む二十代から三十代までの若者であり、猿田彦命を舞う舞方が4名、笛と太鼓で囃子を奏でる囃子方が7名（笛4名、太鼓3名）の計11名から構成される（図1）。拍子方を次代に引き継いだ場合は、舞楽保存会後見人として後進の指導に当たる。このような仕組みで「わざ」が世代を超えて脈絡と受け継がれてきているため、舞の型や囃子の旋律・拍子はいずれも決まっている。しかし、舞方の状況（「刀が腰に差さらない」、「松明の火が消える」など）や拍子の速さによって時間的には毎回異なっている。それにも関わらず、囃子と舞がずれて終わることが一切ないことを踏まえると、参与者間の相互行為により何かしらの調整が行われていると考えられる。

先行研究では、囃子間（笛と太鼓の奏者間）と舞方囃子方間（猿田彦命と太鼓の奏者間）における相互行為による調整を明らかにした[7]。一方で、分析データが限定的だったため状況に依存した緩やかなものとしていた。そこで本研究では、分析データを増やし、囃子方間と舞方囃子方間に加えて舞方間の相互行為についても分析を行い、動的に変化するテンポや状況の下でどのように対処されているのかを明らかにする。

2. 猿田彦の舞の拍子方

2.1 舞方

舞方は4人で構成されており、燈籠行列で4箇所ある要所（十王堂前、大灯籠下、大湯前、湯澤神社鳥居下）に対して、猿田彦命として舞う場所がそれぞれ1人ずつ決まっている。本祭では、猿田彦の舞は湯澤神社鳥居下の1箇所でのみ行われるため、この場所の舞方は宵祭と本祭の両方で舞うことになる。猿田彦命を演じる際、舞方は頭にニワトリが乗った兜を被り、天

狗の面を付けて、白装束の上に赤い陣羽織を着て舞を行う。最初は手剣で舞い（手剣舞）、次に剣を持ち（剣舞）、続いて刀に持ち替え（刀舞）、そして左手に火のついた松明を持ち、振り回しながら注連縄の前まで進む（松明舞）。最後に、松明で注連縄の御幣を燃やした後に刀で断ち切って（シメキリ）、舞を終える[3]。なお、猿田彦命以外の舞方3人は、団扇を持つ尻尾持、剣と刀を持つ道具持、松明を持つ松明持という異なる役割をそれぞれ担い、舞の箇所ごとに順次役割を交代する。

2.2 囃子方

囃子方は、笛が4人、太鼓が3人の計7人で構成されている。囃子を奏でる際、笛は前後二列で4人が同時に吹き、前列左に位置する奏者が指揮者の役割を兼ねており、囃子の次の旋律や伸ばした音を切る際に合図を出す。一方、太鼓は3人のうちの1人が叩き、2回の「返し」ごとに打ち手が順に入れ替わる。返しとは、同じ囃子を繰り返す際に区切りとして奏でられるフレーズを指す。ただし、返しの直後に太鼓を叩きながら打ち手が入れ替わるため、囃子が中断することはない。また、打ち手が笛の奏者とお互い視線を合わせて奏でることはなく¹、舞方の猿田彦命を見るのもシメキリの際のみである。このシメキリの際に猿田彦命を見るのは、猿田彦命が刀で注連縄を切ったと同時に囃子を止めることを目的としている。

3. 映像資料

表1は、2013年から2016年までの宵祭（9月8日）と本祭（9月9日）の収録データから、猿田彦の舞の部分の抜粋した映像資料の詳細（日付、開始・終了時間、場所）である。猿田彦の舞は、猿田彦命が静止している中で囃子が奏でられるところから始まり、シメキリで終わる。囃子はシメキリの終わりまで延々と繰り返されるが、最初に奏でられる時と繰り返される時には、その前に必ず返しが入る。この返しの旋律と拍子は囃子とは全く異なり、囃子間を区切る役割となっている。回によって、囃子が繰り返される数が異なるためシメキリの際の囃子を「囃子（終）」とすると、舞と囃子の構成は図2のように表すことができる。表1における開始時間から終了時間は、返し0が始まる時間からシメキリが終わるまでの時間を指し、この区間を舞の範囲とする。

先行研究[7]では、2013年と2014年は十王堂前のみ、2015年は全ての場所（十王堂前、大灯籠下、大湯

¹打ち手によっては笛の指揮者を見ることがあるが、笛が太鼓を見ることはない。

表 1 映像資料の詳細

日時		場所
2013/09/08	20:28:53 - 20:48:32	十王堂前
	21:11:39 - 21:31:34	大灯籠下
	23:20:16 - 23:39:44	湯澤神社鳥居下
2013/09/09	13:24:07 - 13:41:46	湯澤神社鳥居下
2014/09/08	21:13:57 - 21:33:38	十王堂前
	21:09:27 - 21:27:28	大灯籠下
	21:56:43 - 22:16:22	大湯前
	23:02:35 - 23:21:40	湯澤神社鳥居下
2014/09/09	13:23:12 - 13:42:30	湯澤神社鳥居下
2015/09/08	19:59:21 - 20:17:22	十王堂前
	20:44:05 - 21:01:40	大灯籠下
	21:28:08 - 21:46:05	大湯前
	22:20:48 - 22:39:38	湯澤神社鳥居下
2015/09/09	13:29:23 - 13:44:50	湯澤神社鳥居下
2016/09/08	19:56:24 - 20:15:26	十王堂前
	20:45:41 - 21:03:44	大灯籠下
	21:35:13 - 21:54:30	大湯前
	22:40:48 - 22:59:27	湯澤神社鳥居下
2016/09/09	13:29:52 - 13:47:20	湯澤神社鳥居下

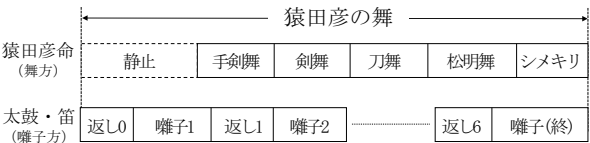


図 2 舞と囃子の構成

前，湯澤神社鳥居下）の計 7 回分を用いていた．それに対して，本研究はデータを拡充させ，4 年間の計 19 回分のデータ²を対象とした．各映像は同一場面を異なるアングルから複数のデジタルビデオカメラで撮影しており，手動で同期した映像と音声を注釈作成ソフト ELAN に取り込んで分析を行う．

4. 分析 1：囃子方間の相互行為

囃子の旋律と拍子は，全て同じにも関わらず，1 回の舞にかかる時間（開始時間～終了時間）は毎回異なる．分析 1 では，先行研究で扱った 2015 年のデータに加えて 2013 年から 2016 年までのデータに対し，囃子と返しのテンポ変化に基づいた囃子方間の相互行為について分析を行う．

4.1 方法

図 2 の区間における太鼓の打音から，打ち手が太鼓を叩いたタイミングをアノテーションし，返し 0 から返し 6 までと囃子 1 から囃子（終）までの各打数を求める．次に，返しと囃子の各区間における打間の平均時間を求め，1 分間あたりの拍数を計算することでテンポを bpm（beats per minute）で求めた．

²2013 年は大湯前のみ収録データなし．

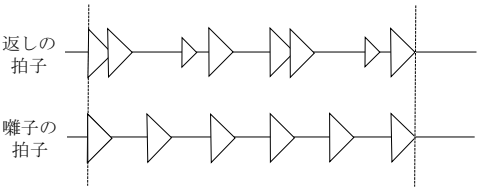


図 3 返しと囃子における拍子の関係

一定の間隔で拍子を打つ囃子に対して，返しは大小 8 つの拍子から構成されており，間隔も一定ではない．しかし，返し 6 以降で猿田彦命が松明舞を舞っている場合，囃子の旋律が終わると「返しなし」となり，囃子が繰り返される．この返しなしの区間では，笛の旋律は返しと同じ旋律なのに対して，太鼓の拍子は囃子と同様に一定の間隔で 6 つ刻まれる．すなわち，図 3 のように返しの区間は囃子の 6 拍分に相当する．なお，拍子の鳴り終わりを正確に計測することは困難なため，ここでは 8 打目が鳴る直前までの時間を 5 拍分として返しのテンポを計算した．また，囃子と返しのテンポを求める際，返しなしの区間は旋律と拍子の組み合わせが他の囃子と返しと異なるため除外した．

4.2 結果

表 2 と表 3 は，2013 年から 2016 年までの各場所で行われた猿田彦の舞の囃子と返し区間のテンポを示している．まず囃子に着目すると，2013 年の囃子 1 は順に 122.5bpm，115.0bpm，119.4bpm，120.6bpm であるのに対して，囃子（終）に該当する囃子 8 は 124.1bpm，123.2bpm，117.2bpm，115.2bpm となっており，テンポがどれも速くなっていた．2014 年と 2015 年も全て場所において同様に囃子（終）が囃子 1 よりも速くなっていたが，2016 年は総じて囃子（終）と囃子 1 ではテンポにほとんど変化が見られなかった．

一方，返しに関しては，2013 年は返し 0 に比べて返し 6 のテンポが大燈籠下以外は遅くなっていた．2014 年～2016 年も全ての場所で返し 6 のテンポが遅くなっており，特に 2016 年は他の年よりも差が顕著で返し 0 に比べて約 10bpm もテンポが遅くなっていた．

また，返しにおける笛と太鼓の出だしについて，2013 年～2016 年の 4 年分において全ての返しを調べたところ，全 132 箇所中 2015 年の鳥居下夜の返し 4 を除いて，131 箇所で一致していた．返しに入る直前は，旋律を奏でる笛が音を長く伸ばしており，笛と太鼓の出だしが一致しなかった 1 箇所以外は，伸ばし始めて 8 拍後に返しに入っていたことを確認した．

表 2 猿田彦の舞 (2013 年と 2014 年) の囃子と返し区間におけるテンポ (bpm)

	2013					2014				
	十王堂	大燈籠	大湯	鳥居夜	鳥居昼	十王堂	大燈籠	大湯	鳥居夜	鳥居昼
囃子 1	122.5	115.0	—	119.4	120.6	123.9	121.1	120.9	118.5	121.4
囃子 2	123.5	123.2	—	121.7	120.6	123.9	122.0	121.6	119.6	122.0
囃子 3	122.9	122.4	—	123.0	124.2	120.8	122.3	121.8	119.1	121.3
囃子 4	121.9	122.0	—	122.1	122.6	120.7	121.9	121.5	117.8	121.6
囃子 5	121.8	122.5	—	122.2	121.8	120.9	123.6	123.4	120.8	123.3
囃子 6	121.0	123.9	—	121.2	121.9	121.0	124.3	124.0	122.3	123.3
囃子 7	123.7	123.6	—	122.8	123.3	126.0	124.4	124.8	120.9	126.9
囃子 8	124.1	123.2	—	124.4	123.2	128.4	126.3	—	—	—
返し 0	121.3	115.8	—	123.0	120.5	121.9	120.0	117.6	118.3	119.0
返し 1	121.3	121.5	—	115.8	116.6	115.4	118.6	114.5	110.1	115.0
返し 2	119.8	122.4	—	117.6	117.6	114.5	117.6	114.9	111.5	114.1
返し 3	118.7	119.0	—	119.5	121.0	115.3	112.4	113.2	112.5	119.0
返し 4	118.0	116.7	—	117.2	117.6	114.4	111.9	112.8	110.0	114.5
返し 5	114.2	98.0	—	117.6	113.8	110.3	117.2	115.8	115.6	111.3
返し 6	114.0	118.1	—	117.2	115.2	112.4	—	112.4	115.0	113.6

表 3 猿田彦の舞 (2015 年と 2016 年) の囃子と返し区間におけるテンポ (bpm)

	2015					2016				
	十王堂	大燈籠	大湯	鳥居夜	鳥居昼	十王堂	大燈籠	大湯	鳥居夜	鳥居昼
囃子 1	118.8	120.8	119.2	118.7	114.8	113.9	117.8	118.4	114.3	115.0
囃子 2	120.0	121.3	117.6	119.1	111.5	112.6	116.7	118.4	113.3	115.2
囃子 3	122.2	123.8	121.5	121.6	114.4	116.0	115.6	118.0	117.4	118.5
囃子 4	121.4	123.4	121.4	120.4	114.6	116.2	115.1	115.2	117.1	119.2
囃子 5	121.3	124.8	120.5	123.1	120.2	115.6	119.8	115.3	116.1	118.0
囃子 6	121.9	123.4	122.7	122.1	120.0	113.0	118.7	113.5	113.2	116.4
囃子 7	123.2	123.2	124.8	121.2	121.7	112.9	117.5	118.0	113.7	115.9
囃子 8	—	125.3	—	124.0	122.6	114.0	116.9	118.5	112.9	—
返し 0	115.3	120.0	115.1	121.4	120.8	113.8	115.4	114.9	117.6	114.5
返し 1	121.8	113.5	116.5	108.7	112.4	106.5	107.7	104.2	105.9	104.2
返し 2	123.8	111.2	120.6	110.3	109.2	104.3	107.3	105.5	105.5	107.9
返し 3	112.7	119.7	114.1	115.9	110.3	107.1	101.0	104.9	107.8	110.0
返し 4	113.7	120.4	110.2	122.8	107.3	105.4	103.4	106.2	110.3	109.0
返し 5	110.5	116.7	115.7	116.3	116.3	102.2	105.5	112.7	104.3	104.3
返し 6	111.4	114.3	113.0	115.7	114.7	102.2	104.7	103.8	106.6	104.7

4.3 考察

2013 年から 2015 年までの 3 年間は、舞の序盤 (返し 0・囃子 1) と比べて終盤 (返し 6・囃子 (終)) では、囃子はテンポが速くなっていたのに対して、返しはテンポが遅くなっていた。2.2 節で説明したように、太鼓の打ち手は、最初の返し (返し 0) を叩いた後に別の打ち手と交替する。その後は 2 回の返しを叩く毎に打ち手が入れ替わるため、図 2 の返しと囃子の順番を踏まえると、3 人の打ち手は「返し 0・囃子 5～返し 6」と「囃子 1～返し 2・囃子 7～」と「囃子 3～返し 4」をそれぞれ担当していたことになる。つまり、返し 0 と返し 6、囃子 1 と囃子 (終) は、それぞれ同じ打ち手が叩いていたといえる。舞の序盤は太鼓の音は小さいが、終盤では大きな音で叩かれているため、テンポが速くなってしまいうきらいがあり、囃子のテンポが変化した主な理由として挙げられる。また、打ち手は音の強弱に関わらず、猿田彦命のペースを乱さないように拍子を一定の間隔で刻む必要がある。囃子のテンポが終盤で速いと感じた場合は、急にテンポを戻すの

ではなく異なる拍子に切り替わった際すなわち返しでテンポを調整する可能性がある。そのため、舞の終盤では速くなった囃子に対して、返しのテンポをより遅くし、結果的に序盤と比べて返しと囃子のテンポの相対的な差が大きくなったと考えられる。

一方で、2016 年の 5 回分は序盤と終盤のテンポの関係は、囃子はほとんど変化していないのに対して返しは終盤に大幅に遅くなっていた。一見、2013 年～2015 年の傾向と異なっているように見える。2016 年は囃子の変化量がほとんどない分、返しの変化量が大きいため、囃子と返しを合わせた相対的なテンポ変化の幅は同程度と考えられる。ゆえに、舞の序盤に比べて終盤の返しと囃子のテンポ変化の差が顕著になることが、通時的かつ共時的な特徴といえる。

このように変化するテンポの中で、返しの入りが笛と太鼓の囃子方で一致するのは、相互作用が返しに入る前から働いているからである。図 4 で表すように、高い頻度で笛が音を伸ばしてから 8 拍後に返しに入っていたことを踏まえると、笛の奏者は音を伸ばしている間に太鼓の拍子を聞いてカウントしているとい

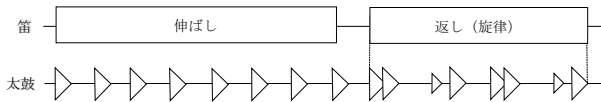


図 4 返しの入りににおける笛と太鼓の関係

える。さらに、囃子と返しのテンポが異なるため、太鼓の打ち手は返しに入った後に笛の旋律を聞いて拍子を打っている可能性が高い。以上より、返し直前から返し区間中における囃子方間の相互行為により、動的なテンポの変化に対応していると考えられる。

5. 分析 2：囃子方舞方間の相互行為

舞方の猿田彦命は、手剣舞・剣舞・刀舞の開始時に両手を合わせて拍手する所作を行うため、この所作を舞の区切りとみなすことができる。2015 年の 1 年分を中心に分析した先行研究 [7] では、手剣舞と刀舞の始まるタイミングが緩やかな調整の下で返しと一致するとしていた。ここでは 2013 年から 2016 年の 4 年分にデータを増やした上で分析を行う。

5.1 方法

猿田彦命について拍手の準備 (preparation) とストローク (stroke) をアノテーションし、太鼓の拍子との時間的関係を抽出する。準備は、猿田彦命が両手を腰 (図 5 左) から正面まで動かして合掌する (図 5 右) までの動きを指す。この準備区間に、返しを構成する太鼓の 8 打のうち、何打目から何打目までが含まれるかを調べた。

5.2 結果

表 4 と表 5 は、手剣舞と刀舞における拍手の準備区間に返しの太鼓の何打目から何打目までが含まれるかをまとめたものである。2013 年の十王堂を除いた 18 箇所では、手剣舞の拍手の準備は全て返し 1 の間に行われ、いずれも打 8 (返しの最後) で終わっていた。どれも返しが半分まで進んだ後に拍手の準備が始まり打 8 まで続く。すなわち、返しの打 5 あるいは打 6 から動き出して最後の拍子 (打 8) と合掌のタイミングが一致していた。なお、2013 年の十王堂前は返しの終わりの拍子 (打 8) と同時に拍手の準備が開始し、終了は返し後となっていた。

一方、刀舞では、拍手が返し 3 と一致しているのは 13 箇所、それ以外の 6 箇所では囃子中に刀舞が始



図 5 猿田彦命の拍手 (左が準備開始時、右が準備終了時)

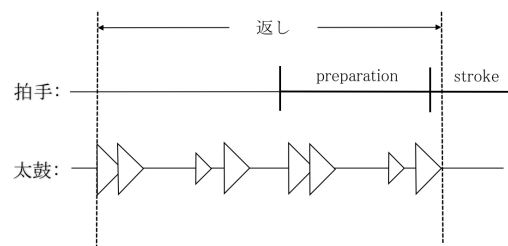


図 6 拍手と返しの拍子との関係

まっていた。また、拍手と返しが一致している 13 箇所うち、2015 年十王堂を除いた 12 箇所は、手剣舞と同様に返しの打 8 に向けて拍手の準備が完了していた。残る 1 箇所 (2015 年十王堂) は、打 4 で開始した拍手の準備を打 5 で終了しており、準備の所作が他と比べて急速なものであった。

以上より、手剣舞と刀舞の開始時に舞方の拍手は、原則として準備の開始を返しの中に、準備の終了 (合掌) を返しの末尾にそれぞれ一致させていることが分かった (図 6)。

5.3 考察

2013 年十王堂を除くと、2013 年から 2016 年のどの箇所においても手剣舞における拍手の準備終了点 (合掌) は返し 1 の末尾 (打 8) に合わせていた。この手剣舞の開始にあたる拍手は猿田彦命にとって舞を始める最初の所作 (図 2) であり、舞の進行状況や場所の影響を受けてタイミングに差が生じることは考え難い。鳥居夜と鳥居昼の猿田彦命は同じ舞方が務め、他の箇所は全て舞方が異なることを踏まえると、2013 年十王堂の猿田彦命は返し 1 の末尾に拍手の準備開始点を合わせていたと解釈するのが自然である。いずれにせよ、2013 年から 2014 年のどの猿田彦命も準備の

表 4 猿田彦の舞（2013 年と 2014 年）における拍手の準備区間と太鼓の関係

	2013					2014				
	十王堂	大灯籠	大湯	鳥居夜	鳥居昼	十王堂	大灯籠	大湯	鳥居夜	鳥居昼
手剣舞	打 8- (返し 1)	打 5-打 8 (返し 1)	—	打 5-打 8 (返し 1)	打 5-打 8 (返し 1)	打 5-打 8 (返し 1)	打 5-打 8 (返し 1)	打 4-打 8 (返し 1)	打 5-打 8 (返し 1)	打 4-打 8 (返し 1)
刀舞	囃子 4	囃子 4	—	打 5-打 8 (返し 3)	打 5-打 8 (返し 3)	打 5-打 8 (返し 3)	打 5-打 8 (返し 3)	打 5-打 8 (返し 3)	打 5-打 8 (返し 3)	打 4-打 8 (返し 3)

表 5 猿田彦の舞（2015 年と 2016 年）における拍手の準備区間と太鼓の関係

	2015					2016				
	十王堂	大灯籠	大湯	鳥居夜	鳥居昼	十王堂	大灯籠	大湯	鳥居夜	鳥居昼
手剣舞	打 6-打 8 (返し 1)	打 5-打 8 (返し 1)	打 5-打 8 (返し 1)	打 5-打 8 (返し 1)	打 5-打 8 (返し 1)	打 5-打 8 (返し 1)	打 5-打 8 (返し 1)	打 4-打 8 (返し 1)	打 5-打 8 (返し 1)	打 4-打 8 (返し 1)
刀舞	打 4-打 5 (返し 3)	囃子 4	打 5-打 8 (返し 3)	囃子 4	打 5-打 8 (返し 3)	打 4-打 8 (返し 3)	打 2-打 8 (返し 3)	打 5-打 8 (返し 3)	囃子 4	囃子 4

開始点もしくは終了点を返し 1 の末尾に合わせていることから、囃子方によって返し 1 の末尾の拍子が奏でられる点に拍手の所作を舞方が合わせる相互行為が通時的かつ共時的な特徴といえる。

刀舞の拍手に関しては、2014 年以外はどの年も返し 3 後の囃子 4 で開始していたのが 2 箇所ずつ計 6 箇所あった。これらは、どれも刀舞を始める準備が、本来の一致点である返し 3 までに終わっていなかった。先行研究 [7] でも事例として挙げた「刀を腰に差す」動作の他に、「猿田彦命の兜の位置を他の舞方が直す」動作に時間がかかったことが、返し 3 に間に合わなかった要因になっていた。猿田彦命は面とともに側面の長い兜を被っており、舞の動作で兜の位置がずれることで視認性がより悪くなる。6 箇所のうち 3 箇所の場所は階段の上り下りを必要とする鳥居下だったことから、場所という物理的な側面が影響したと考えられる。一方で、拍手の準備が返し 3 に間に合った 13 箇所では、手剣舞の時と同様に返し 1 の末尾に準備終了点を合わせていた。このことから刀舞の拍手に関しては舞の進行状況に依存しており、返し 3 に間に合えば末尾に拍手の所作を合わせるくらいの緩やかなものといえる。

6. 分析 3：舞方間の相互行為

猿田彦命を舞う以外の舞方 3 人（尻尾持・道具持・松明持）のうち、尻尾持には手剣舞からシメキリまでの間に何度か猿田彦命に近づいてサポートする役割がある。例えば、松明舞の時は猿田彦命の後方に尻尾持が待機し、猿田彦命が振り回した松明から火の粉が飛散した際に団扇で扇いで火の粉を払う。ここでは、このような猿田彦命と尻尾持の間の相互行為について分析を行う。

6.1 方法

尻尾持は、手剣舞・剣舞・刀舞の間、他の舞方（道具持・松明持）と一緒に猿田彦命の後方（注連縄を前方とした場合）で団扇を持ちながらしゃがんで待機し、舞と舞の区切りの際には猿田彦命を団扇で扇ぐ。また、松明舞の時は猿田彦命の後方について移動し、松明の火の粉を団扇で扇ぐ。このような団扇を持つあるいは使う役割の他に、猿田彦命に剣や刀、松明を手渡す役割がある。そのため、舞の各区切りの部分と松明舞における尻尾持の動作をアノテーションし、猿田彦命が行う舞の所作との時間的関係を抽出し、両者の相互行為について微視的な分析を行う。

6.2 結果

分析の結果、両者の相互行為は猿田彦命が道具を受け取る時と松明を持って移動する時の 2 種類の場面で確認できた。図 7 と図 8 は、それぞれ前者と後者を表す事例である。以下では、これらの図とともにトランスクリプト³を用いて説明する。

```
【事例 1】（2014 年大湯）
01 T:  #+(1.1)                                *(0.3)##+(0.4)
    s:  P の前方に立っている---->*左手を差し出す---->
    p:  ->S の方向を向く----->+立ち上がる-->
    図  #a                                     #b
02 T:      #          ##(0.4)  +                  #
    s:  ----->*左手を出したまま待機する----->
    p:  ----->+S の元へ移動する----->
    図      #c          #d                                  #e
```

事例 1 は、猿田彦命が尻尾持から松明を受け取る場面である。猿田彦命は 01 行目で、右手で刀を持ち左

³大文字の T の行には猿田彦命と尻尾持の動作開始における間隔時間が記述され、「(数字)」は秒数を示す。小文字の s, p の行にはそれぞれ猿田彦命 (S) と尻尾持 (P) の動作が記述され、「*」は猿田彦命の、「+」は尻尾持の動作の変化点、「->」は同一動作の継続を示す。なお、「#」は対応する図の位置を示す。



図7 猿田彦命（左）が尻尾持（右）から松明を受け取る場面の動作（事例1）



図8 猿田彦命（中央）の反転に伴い尻尾持（手前）が移動する場面の動作（事例2）

手を腰に当てた状態で、正面（注連縄の方向）を向いて待機し、その後方で尻尾持が火のついた松明を受け取っている（図7(a)）。そして、猿田彦命が左手を差し出そうと動き始めた0.3秒後に、尻尾持が身体を正面に向けながら立ち上がり始めている（図7(b), (c)）。02行目で左手を差し出し終わった時には、既に尻尾持はほとんど立ち上がっている（図7(d)）。この立ち上がりの動作に続いて猿田彦命の元へ移動し、差し出された左手に松明を渡している（図7(e)）。

【事例2】（2016年大湯）

```

01 T: #          +(1.1) #          *(0.1)
   s: 松明を掲げる----->*左に反転する->
   p: しゃがんでいる->+腰を浮かせる----->
   図 #a                      #b

02 T: +(2.3) #          *(0.3) +          #
   s: ----->*前方の右足を上げる----->
   p: ->+右に移動する----->+S 後方で中腰になる->
   図 #c                      #d

```

事例2は、猿田彦命が右向きから左向きに身体を反転させ、前方（注連縄方向）に進む場面である。猿田彦命は01行目で、注連縄に向かって右側に身体を向けた状態で松明を左手で上に掲げて静止し、尻尾持はその右後方でしゃがんで松明の燃え具合と猿田彦命の所作を見ている（図8(a)）。その後すぐに尻尾持は腰を浮かせ（図8(b)）、猿田彦命が松明を下に振り回すとともに身体を反転させる動作を追って、尻尾持は右

方向（つまり猿田彦命の後方）に移動する（図8(c)）。そして、身体を左側に向けた猿田彦命は松明を後方に掲げるとともに前方に位置する右足を高く上げ、尻尾持は中腰の姿勢で次の所作に備えている（図8(d)）。

6.3 考察

事例1と事例2の分析を通して、2種類に大別した舞方間の相互行為で共通している点は、猿田彦命の所作の遷移を他方の尻尾持が把握した上で動いていることである。事例1では、猿田彦命が左手を差し出す動作の開始0.3秒後に尻尾持が立ち上がる動作を始めている。猿田彦命は前方を向いて一切後方を見ておらず、尻尾持が松明を受け取ったことも確認していないことから、猿田彦命は周りの環境に依存せずに自分のペースで左手を差し出したといえる。一方、尻尾持は松明を受け取った後に前方に向くとともに静止することなく立ち上がろうとし、猿田彦命が左手を差し出す動作の終了時にはほとんど立ち上がっていた。このことから猿田彦命と尻尾持の動作がほぼ同時に始まっていたと捉えることができる。すなわち、尻尾持は猿田彦命の次の動作（左手を差し出す）のタイミングを把握した上で立ち上がっており、認知的予測に基づいた行為といえる。事例2においても、猿田彦命が左に反転し始める1.1秒前には、尻尾持がしゃがんでいた状態か

ら腰を浮かし始めていたことから、同様に認知的な予測に基づいていることを示している。

認知的予測に基づいている点で2種類の相互行為は共通しているが、その一方で両者の指向性は異なっている。事例1のタイプでは、猿田彦命は尻尾持から道具（松明）を受け取り、尻尾持は猿田彦に道具（松明）を手渡すことをそれぞれ目的としている。つまり、各々の行為（左手を差し出す・道具を持って立ち上がる）がもう一方の参与者に指向されている。しかし、事例2のタイプでは、行為の指向先が必ずしも互いではない。猿田彦命は身体の向きを注連縄方向に対して右側から左側（もしくは左側から右側）に反転させながら前方（注連縄の方向）に歩を進める。進行方向に向かって、左右の側面に身体の正面を向けることから、この行為は左右を取り囲む観客に指向されている。他方、尻尾持は猿田彦命が身体を反転するタイミングを予測して事前に腰を浮かせ、この反転動作直後に猿田彦命の後方に移動することから、もう一方の参与者に指向されている。さらに、尻尾持は猿田彦命が反転する方向と同じ向きで猿田彦命の後方に移動し、移動した直後は猿田彦命が向いている正面に対して真後ろ近くで中腰になる。これは、左右の観客に配慮していると捉えることができる。つまり尻尾持は行為によって指向先を他方の参与者あるいは観客に切り替えている。

以上から、舞方間の相互行為は認知的予測に基づいている点で共通している一方で、指向先が参与者間同士と観客で異なる面がある。このような身体的相互行為の指向性は、岡本ら[4]が提唱する漫才やラジオ番組におけるオープンコミュニケーションの性質に似ているともいえる。ゆえに、今後は猿田彦の舞の前後で行われる道中や舞方同士の練習など他の場面を対象に、オープンコミュニケーションとしての違いについて比較していきたい。

7. まとめ

分析1より、舞の序盤と終盤におけるテンポが、囃子と返しでは相対的に変化することが通時的かつ共時的な特徴であることを確認した。このようにテンポが変化する状況にも関わらず、返しの入りについて時間的關係を抽出した結果、全132箇所中131箇所で笛と太鼓の入りが合っていた。これは返し直前の音の伸ばしに対して、囃子方間で拍数を共有しているためである。さらに返し末尾についても笛と太鼓が一致していたことから、返しの入りの他に区間内でも囃子方間で相互調整が行われていることが分かった。

また、分析2より囃子方舞方間（太鼓と猿田彦命）においては序盤の手剣舞開始時の返し1と刀舞開始時の返し3で相互調整が行われていることを確認した。前者の返し1では、末尾の拍子に猿田彦命の拍手の準備（開始点もしくは終了点）が全19回分で一致していた。それに対して、返し3では2014年を除いた3年分で一致していなかったのが計6回分あった。刀舞は舞の中盤にあたるため進行状況に依存するため、後者は前者の相互行為に比べて緩やかなものといえる。

そして、分析3より舞方間（猿田彦命と尻尾持）では、刀や松明などの道具を猿田彦命が受け取る場面と、松明を持って移動する場面で2種類の相互行為を確認した。両者とも認知的予測に基づいている点で共通していた一方で、指向先が前者はお互いの参与者に対して、後者は参与者と観客が切り替えられていた。このことから、舞方間の相互行為はオープンコミュニケーションの性質に近いことが示唆された。

このように、本研究では拍子方の全組み合わせで相互行為の特徴を明らかにした。今後は、舞以外の道中や舞方の練習などに対して舞方間の相互行為を分析し、舞中と比較していきたい。

謝辞 野沢組惣代・舞楽保存会・猿田彦拍子方・三夜講の皆様へ感謝します。アノテーションには国立国語研究所の石本祐一氏の協力を得ました。記して感謝します。本研究は、科研費基盤(B)「祭りの支度を通じた共同体〈心体知〉の集団学習メカニズムの解明」(2015~2017年度、代表：榎本美香、研究課題番号：15H02715)の補助を受けています。

参考文献

- [1] Herbert H. Clark (1996). *Using Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [2] 伝康晴 (2007). 多人数会話におけるしぐさの語用論. 月刊言語, Vol.36, No.12, pp.48-55.
- [3] 野沢温泉村教育委員会 (2014). 野沢温泉村の氏神様. 社会福祉法人ながのコロニー.
- [4] 岡本雅史, 大庭真人, 榎本美香, 飯田仁 (2008). “対話型教示エージェントモデル構築に向けた漫才対話のマルチモーダル分析”, 知能と情報, Vol.20, No.4, pp.526-539.
- [5] 斉藤武雄 (1982). 奥信濃の祭り考. 信毎日新聞社.
- [6] T. Stivers, N.J. Enfield, P. Brown, C. Englert, M. Hayashi, T. Heinemann, G. Hoymann, F. Rossano, J.P. de Ruiter, K.-E. Yoon, and S.C. Levinson (2009). “Universals and cultural variation in turn-taking in conversation,” *Proceedings of the National Academy of Science*, vol.106, pp.10587-10592.
- [7] 寺岡丈博, 伝康晴, 榎本美香 (2016). “猿田彦の舞における舞方と奏方の即興的調整：野沢温泉燈籠祭りの事例から”, 日本認知科学会第33回大会発表論文集, pp.207-212.
- [8] 徳永弘子, 武川直樹, 寺井仁, 湯浅将英, 大和淳司 (2013). “会話における参与役割志向態度に基づく順番交替分析”, 知能と情報, Vol.25, No.5, pp.889-900.