

## 永池健二編『梁塵秘抄詳解 神分編』

山岸 公基

## 今様に迫体験する院政期の視覚・聴覚・心性

究分野と  
するもの  
の国文学

本書『梁塵秘抄詳解 神分編』は、編者の主催する遊女文化研究会に集う一二名のメンバーが、『梁塵秘抄』巻第二、四句神歌のうち神分編二四二～二七六歌の全三十五首を分担して担当し、天理図書館蔵本の影印を掲げ、翻刻、校訂本文、先行諸説の要点を示したうえで語釈と考察を加えたものである。

を専門とする者でないことからこれで充分という思いもあり、全貌に触れてみようと思う際は前者、アンソロジー的に主要な歌に接する際は後者を参照して、院政期の美術・美意識とそれを醸成した社会を理解しようとしてきた。

評者は従来『梁塵秘抄』を読む際は栗蔵の志田延義氏校注『梁塵秘抄』（『日本古典文学大系73 和漢朗詠集・梁塵秘抄』）と秦恒平氏『梁塵秘抄 信仰と愛欲の歌謡』によってきた。本書の評者としてあまりに貧弱な蔵書だが、日本古代・中世美術史（とりわけ彫刻史）を主要研

本書で詳解の施される神分編三十五首については、秦氏が「さほど面白いのは多くありません」と述べるくらいで、秦氏の著作の撰抄に撰ばれるのは八首に過ぎない。先行研究を網羅的に収集・紹介している本書は研究史の概観にも便利だが、それは本書にとつてあくまで副次的な事柄であり、一か月余りを要して本書を通読した第一印象は、既知観をそここ

こで打破される小気味よい驚きであった。まず校訂本文自体が従来を読み（補注等における言及を含む）と異なるのが、二六九歌「難読箇所「あつらひめぐり」を「阿律智（陰陽道の方角禁忌の神）日巡り（太白神。金星の精）」と解する」。二七五歌（為度や衆生 生々示現大明神）を「為度や衆生故 示現大明神」と解する。二七六歌（海路の海にぞ遊うたまふ）を「鹿蒜の海にぞ遊うたまふ」と解する）である。殊に二六九歌で「あつら」と読まれていた語彙を『篋篋内伝』に見のある「阿律智神（すなわち指神）」とみなすのは新鮮だが、その妥当性は今後の研究により検証されてゆくであろう。ともあれ巻第二の発見以来百年を超え、佐佐木信綱氏以来の膨大な註釈・研究の蓄積がある中であつてなお新解が可能で

あることは、『梁塵秘抄』の奥深さを物語るとともに、写本影印による検討を可能にする本書の構成（さらに遡れば本書成立の母体となった遊女文化研究会の研究態度）の周到さにも多くを負っている。

語釈・考察には分担メンバーの研究水準と遊女文化研究会における切磋琢磨のさまが窺え、全体として歌の生み出された時と場を、視覚・聴覚などの感覚にまで及んで追体験しようとする志向が看取される。たとえば二六一歌で八幡へ参ろうとする者の「淀の渡りに舟うけて 迎へたまへ大菩薩」との呼びかけ、流れが緩やかで眼前に男山を望むことのできる淀川の渡において救いの舟で迎え、浄土への誘いを願う背後に、石清水八幡宮行幸の際の、迎講や来迎図に描き出されたような阿弥陀来迎の演出の摇曳を見、二六七歌「大梵天王は 中の間にこそおはしませ 少将婆利女の御前は 西の間にこそおはしませ」を（祇園社）本殿内陣の間、西の間に祀られた神像のすぐそばに在るような臨場感がある。」と評するのは、この志向性の視覚的側面を典

型的に示す。いつぼう二六五歌では「金の御嶽にある巫女の打つ鼓 打ち上げ打ち下ろし面白や」の、「打ち上げ」は徐々に早く激しく鼓を打つこと、「打ち下ろし」はゆっくりと少しずついくことで、鼓を速く打つたりゆっくり打つたりすることを繰り返すことと、聴覚の具体に及んで理解するところに新味がある。「われらも参らばや」を「参詣したい」ではなく「鼓を打ち奉りたいものだ」と解釈することにより、聴者の積極的な関与の姿勢も顕在化している。

二七一歌「宇治には神おはす 中をば菩薩お前たち 橘小島のおだぬし 七宝蓮華は鴛鴦剣」について、「神」を宇治を守護する地主神⇨宇治離宮社の神、「菩薩お前たち」を宇治の聖なる宗教空間の中心平等院鳳凰堂の雲中供養菩薩像や、諸菩薩に扮して舞う「菩薩舞」ととらえ、とりわけ「鴛鴦剣」を中国語でいう「鴛鴦剣」の訓読み、雄剣、雌剣の雌雄一对の霊剣をさすと解釈して、全体として平等院を中心とする宇治の宗教空間、より具体的には元永元年（一一一八）に、極

楽浄土の楼閣を象つた鳳凰堂を舞台に行われた十種供養を歌つた今様と解するのが、早くに崩御された後冷泉天皇への皇后藤原寛子の想いにまで及んで、目の覚めるような鮮やかさである。

また二七三歌「住吉四所のお前には顔よき女体ぞおはします 男は誰ぞと尋ぬれば 松が崎なるすぎ男」においては、「顔よき女体」を、住吉の社前に鎮座する和歌の神で、身の光が衣を通して輝くほど美しかった「衣通姫」（紀伊国弱浦、すなわち和歌浦の玉津島社に祀られる）、「すぎ男」を、衣通姫を勧請し神としてお仕えする、殊に和歌に深く執着し精通した住吉社神主津守国基（勅撰集にも入集し、白河院の仙洞歌壇のメンバーでもあった）とする新解が示されている。本歌考察の、住吉社近傍東大禅寺内に、「玉津嶋社」と刻まれた、津守国基が和歌浦からもたらした『国基集』所載の住吉堂基壇葛石の後身とみられる和歌浦産青石を見出すくぐりには、推理小説の謎が解けるような爽快さがある。ところで津守国基本人を前に歌い出されるのでなければ

ば、この今様は陰口めくのではなからうか。はじめて本歌に接した本人の表情や、一座の興するさまを思い描くことができるところにも、この新解の抗しがたい魅力がある。

二四八歌「関より東の軍神 鹿島香取 諏訪の宮 また比良の明神 安房の洲瀆の口や小 熱田に八剣 伊勢には多度の宮」・二四九歌「関より西なる軍神 一品中山 安芸なる敵島 備中なる吉備津宮 播磨に広峯惣三所 淡路の石屋には住吉西宮」は、東日本と西日本の軍神の神名を単に列挙する今様とする見解が支配的であった。本書ではこの二首を一对と捉え、その背景に、東西に分かれて対戦する神相撲の傀儡戯を想定する。軍神として必ず挙げられなければならないはずの八幡神が現れない理由として、石清水八幡宮など京周辺の八幡の神前で、傀儡戯が行われ今様がうたわれた（したがって八幡神は神相撲に出場しない）可能性を指摘する。石清水八幡宮で神相撲の傀儡戯が行われた形跡を確認できないとのこと（なお九州では福岡・八幡古表

神社及び大分・八幡古表神社に現在も伝えられており、これら諸社ならびに石清水八幡宮の本社でもある大分・宇佐八幡宮で神相撲の傀儡戯が行われたことは、傍証史料もあり確実視される）だが、単なる神名列挙から転じて、相撲の呼び出しのような肉声を感じさせるところが面白い。

ここで国文学を専門としない評者のささやかな思い付きを申し述べることをお許しいただきたい。二七〇歌「一品聖靈 吉備津宮 新宮本宮内の宮 はやとさき 北や南の神客人 良御先はおそろしや」は、中国地方を代表する古社岡山・吉備津神社を歌ったものだが、本歌で本書も含め従来「かみまらうと（神客人）」と読まれていた語は「かとまらうと（門客人）」ではないだろうか。

影印によれば「かみまらうと」の仮名「み」は漢字「三」の草仮名で片仮名の「ミ」に字形が近く、「と」の誤写である可能性を考えてよいように思われる。語彙「門客人（かどまろうど）」は小学館『日

本国語大辞典』にも項目として挙がっている（「かみまろうど」は無い）。『日本国語大辞典』の引用例は貞享二年（一六八五）刊の『本朝諸社一覽』だが、室町時代初め、応永三年（一三九六）の用例が彫刻作例の像内銘に見られる。それは吉備津神社と同様中国地方所在の古社、岡山・木山神社神門の阿形・吽形二軀一对の神像のうち阿形像の首柄内面墨書銘で、「門客人二尊／工人四〇小路／大仏（師）定祐之作／応永三年／四月 日」と記される「斉藤孝」美作二宮高野神社門客人神立像―そのイコノロジーを中心に―（『美術史』八九号、一九七五年九月）。同氏「神門に祀られるいわゆる「隨身像」について」（『柴田実先生古稀記念 日本文化史論叢』一九七六年一月）。なお、斉藤氏も「門客人」を「かどまろうど」と訓んでいる。

木山神社阿形像が左手で弓を握り右手で弦を引いて像の左に矢を放つ勢いを示し、吽形像が左腕を片肌脱ぎにしながら弓を下し右手で矢を下向きに番えて弓構えの様を示すのは、銘記中に「門客人」

の尊名が記されないといえ、応保二年(一六二) 嚴成作在銘の岡山・高野神社「隨身」像(二驅一対)と図像的に一致しており、齊藤論文での提唱のように同一尊格、ひいては同一尊名である蓋然性が大きい。「元亨二年(一一三二)・同三年宗盛

作在銘の愛媛・大山祇神社守門神像(四驅二対)のうち南方天像像内の当初の銘記に「守門神」と記され、西方天像像内納入の永祿一三年(一五七〇)・修理銘札に「門客人」、西方天像像内の無年紀の墨書に「門客人」・「かとまらう」と明記されることも、中国・瀬戸内地方の近しさも相まつて留意されよう」。応保二年は『梁塵秘抄』口伝集巻第十から編者後白河院(一一二七―一九二)が第二度の熊野詣を行うなど活発な活動を行っていた時期であり、吉備津神社の北や南の神門にも門客人(かどまろうど)神像が安置されていた、もしくはは像はなくとも神域の境界を守る門客人神が勧請されていたのではないだろうか。そして門客人神は、下に現れる良御先に準じて、吉備津神社の主神吉備津彦命にとっては「御先

神」と位置付けられていたと考えて大過ないであろう。なお畑違いの評者に上記の読みの変更を提案する勇気を与えてくれたのは、すべての歌を写本影印から始める本書の編集姿勢であったことを特記したい。

齊藤論文では高野神社「隨身」(門客人神)像の図像(像容)の背後に岡山県美作地方の固有信仰をみてとる―齊藤氏は同像の面貌や細身の身体に「蛇神」の示現を直観し、吉備氏族の勢力発展が著しいが元来は出雲系氏族の世界であった美作地方における、地元民の神のイメージの具象化とみなすが、前提として吉備津神社や大山祇神社をも射程に含めた門客人神信仰の総合的説明が不可欠であろう。そのためにも編者が着目する「神の御先(みさき)」(神の御幸を先導する前駆神)の全容の把握が急務となる。

柳田國男氏は夙に『石神問答』(一九一〇年)で「石神(シャグジ)」等とならんで「御前(ミサキ)神」にも言及し、晩年には「みさき神考」(一九五五年)を著して、神の遣わしめとしての動物や、非

業の死を遂げて祀り手もなく祟りをなす凶魂への尽きせぬ関心を示した。柳田國男研究者としても精力的な活動を展開する編者が『梁塵秘抄』の語彙「御先」に着目するのは必然であり、そこからは国文学はもとより、国文学の守備範囲のみに留まらない広範で多岐にわたる示唆を得ることができる。

四句神歌のうち「御先」が歌われるのは、二七〇歌のほか二四五歌「神の御先の現ずるは 早尾よ山長行事の高の御子 牛の御子 王城響かいたうめる鬢頬結ひの一童や いちみさり 八幡に松童善神 ここには荒夷」、及び二五二歌「貴船の内外座は 山尾よ川尾よ奥深吸葛 白石白鬚白専女 黒尾の御先は あはれ内外座や」で、三首とも秦氏の著作には取り上げられないが、一読して「さほど面白くない」と評されるこれらの歌に籠められた願意(もしくはは、畏れ)を、編者や遊女文化研究会のメンバーは丹念に読み解いてゆく。二四五歌の早尾、山長(『耀天記』によれば本地仏は勢多伽制吒迦童子)、(大)行事、高の御子、牛の御子、

一童（『日吉山王権現知新記』によれば本地仏は弥勒羅<sub>ニ</sub>矜羯羅童子）は、いずれも日吉山王信仰の根本となる上七社の有力な神ではなく格下の神でありながら、悪神・呪詛神としての靈威を発動させたのである。また二五二歌の山尾、川尾、奥深、吸葛は、本社<sub>の</sub>貴布禰（<sub>ニ</sub>貴船）神とならんで、一二世紀後半〜一三世紀初の『覚禪鈔』六字経法に「呪咀神」と位置付けられている。これら「ミサキ神」は、院政期の京中の衆庶の心胆を寒からしめる畏怖すべき靈神だったことが輪郭づけられてくる。

真言僧慧鏡が正嘉二年（一二五八）に作ったとされる『丑日講式』には、貴船神をはじめ二五二歌にあらわれる山尾、川尾、白石、白鬚、黒尾が丑にまつわる神として列挙され、丑の日ごとに歩みをこの靈社に運び、丑の時ごとに誠をこの神宮に致すことが促されている。ここで貴船と丑とのつながりについて、牛を阿弥陀の権跡、大威徳明王の使者とするとともに、「薬師如来の眷属、招杜羅大将の応化なり。彼の大将は、即ち不動尊の等

流身なり。彼の明王は、また貴布禰の御本身なり。故に丑の日、丑の時を以て縁日縁時と為すものか」と、院政期に広範に流布した神仏習合・本地垂迹説を用いて、十二神将中の招杜羅大将が実は貴船の本地不動明王の等流身であるとみなしていることは看過できない。

十二神将は薬師如来の分身であるとともに眷属で、いわば薬師如来の「ミサキ神」であり、日吉山王社の山長、一童の本地とされる制吒迦童子、矜羯羅童子も、不動明王の分身かつ眷属で不動明王の「ミサキ神」とみてよい。日吉山王社、貴船神の御先神の本地がすべてこのような仏教の「ミサキ神」に当る尊格に限られるわけではないが、上記の等値関係を考慮に入れることにより、院政期やそれ以降の神像・仏像の図像を考察する際の新たな視座が得られる。

高野神社・木山神社門客人神像のうち阿形像が、左手で弓を握り右手で弦を引いて像の左に矢を放つ勢いを示すのは、高野神社像と同じ平安時代後期（一一〜一二世紀）の作である奈良・東大寺十二

神将立像のうち未神像と、吽形像が弓を下し右手で矢を下向きに番えて弓構えの様を示すのは、康和五年（一一〇三）円勢・長円作の京都・仁和寺薬師如来坐像台座側面十二神将像のうち右中央像や、鎌倉時代初期建久年間（一一九〇〜一一九九）の作とみられる神奈川・曹源寺十二神将立像のうち伝申神像（実は未神像か）と体勢が一致している。

また、鎌倉時代前期以降京都・浄瑠璃寺旧蔵十二神将立像「安貞二年（一二二八）頃か」のうち午神像のように、左手で地に棒を突き右肘を左手にもたせて頬杖を突く像容の十二神将像が出現するが、このポーズは制吒迦童子像図像の転用であることが指摘される「山本勉・浅見龍介」室生寺金堂十二神将像考（『MUSEUM』五七一号、二〇〇一年四月）。十二神将のような多数尊像に像容の変化を求めて行われたとみなされがちなこの種の転用の背後に、十二神将も制吒迦童子も仏教界の「ミサキ神」として同列にとらえる院政期の人々の心性を見てとることも可能かと評者が考えるようになったのも、

本書に接した余慶である。

前代までに既に造立され信仰を集めていた薬師如来像に附属して十二神将像を造立することが、院政期から鎌倉時代にかけて盛んに行われた。また平安時代前・中期には独尊作例しか遺らない不動明王像に、平安時代後期とりわけ院政期以降、制吒迦・矜羯羅の二童子を脇侍として造立する例が増加した。このような仏像造立における大局的現象の背後にも、仏教の「ミサキ神」としての十二神将、制吒迦・矜羯羅童子といった尊格への信仰と畏怖の高まりがはたらいていたとみなせないだろうか。編者の言葉をお借りすることとなるが、国文学、神道史学、宗教学史学の研究者だけでなく、院政期の美術、そして広く文化や社会、民衆の信仰世界に興味と関心を抱く多くの方々に、本書の腰を据えての閲読をお薦めしたい。

〔A5判・三八九頁・八木書店・二〇一七年八月刊〕

（本学美術教育講座教授・

日本東洋美術史）