

三匹獅子舞における歌の範列分析 —箱根ヶ崎獅子舞を事例として—

A Paradigmatic Analysis of Songs in the *Sanbiki Shishimai*: A Case Study of *Hakonegasaki Shishimai*

川崎 瑞穂

KAWASAKI Mizuho

クロード・レヴィ＝ストロースのテーバイ神話群の分析に想を得た音楽分析を、本来的な意味とは異なるという指摘はあるものの「範列分析 paradigmatic analysis」と呼ぶことがある。本稿では、民俗芸能のうち、東日本を中心に各地に伝わる「三匹獅子舞」の歌を例に、範列分析の応用可能性を検討する。筆者は本誌第52集に掲載した拙稿にて、狭山丘陵南麓に伝わる二つの三匹獅子舞「横中馬獅子舞」「箱根ヶ崎獅子舞」について研究した。しかし、拙稿ではその歌について考察することができなかった。本稿ではまず、範列分析を大略紹介したのち、箱根ヶ崎獅子舞の歌の構造を提示する。その後、三匹獅子舞の「歌」の意味論を展開した石川博行の論文「おばあさんの涙」を経由しつつ、歌詞の意味論の可能性、とりわけ「相同性」に着目した分析の方向性について若干の検討を試みる。

キーワード：民俗芸能、雌獅子隠し、構造主義、相同性、音楽記号学

1. 箱根ヶ崎獅子舞とその歌について

東京都西多摩郡瑞穂町箱根ヶ崎に伝わる「箱根ヶ崎獅子舞」は、東日本を中心に各地に伝わる「三匹獅子舞⁽¹⁾」の一つである。9月中旬の狭山神社（西多摩郡瑞穂町箱根ヶ崎）の例祭と11月中旬の「産業まつり」にて行われてきたが、現在は後継者不足の影響で練習のみを行なっている。もっとも、毎週土曜日19時から箱根ヶ崎中央会館にて行われていた練習も、とりわけ2019年以降の新型コロナウイルス感染症（COVID-19）の影響により、行うことが難しくなっている。「一緒にやんべえよ」という印象的な言葉ではじまる『ギカイのひろば Vol. 214』のインタビュー記事⁽²⁾には、この獅子舞の簡潔な歴史と、箱根ヶ崎獅子舞保存会会員の思い出、保存会の活動が紹介されている。

この獅子舞の音楽的要素としては、獅子が腹部に着けた杵付き締太鼓を打つほか、笛（七孔の六本調子）と歌がある。音楽の詳細については、2018年、2019年の拙稿において考察を加えた⁽³⁾。その指摘をまとめておくと、2018年の論文は、この獅子舞における《おかざき》という楽曲の分析である。三匹獅子舞には、《おかざき》と呼ばれる旋律が用いられることが多い。江戸期の流行歌《岡崎女郎歌》に由来するとされるこの旋律⁽⁴⁾は、各地に多様なヴァリエーションを発生させている。拙稿では、狭山丘陵南麓に伝承されている二つ

の三匹獅子舞「箱根ヶ崎獅子舞」「^{よこなかば}横中馬獅子舞」の《おかざき》を分析し、それらの変容のプロセスを提示し、最後に三匹獅子舞における《おかざき》の主題と変奏の様態を、ジャック・デリダの「差延」を援用して考察した。

また、箱根ヶ崎獅子舞の構成の中には、特殊な用語がいくつか用いられている。2019年の論文では、特に「カゼガカワル」という言葉に着目し、その「言葉」と「物」（楽器）との関係、さらに実際の「音」との関係进行分析した。芸能の内部における「カゼガカワル」の意味と、他の芸能との関係、つまり「外的」な意味を析出することで、ミクロ（内部）からマクロ（外部）に至る民俗芸能の分析の可能性を提示した。

上記二つの拙稿は、実際の奉納ではなく、練習に参加して笛を一緒に吹いた経験と、DVDを基に行なった採譜に基づいていた。それは、残念ながら筆者は一度も奉納を見学することができていないからである。譜例の採譜は箱根ヶ崎獅子舞伝承者に寄贈していただいたDVD（1995年10月29日の（旧）埼玉県立民俗文化センターでの上演）に基づいている。

次に演目であるが、練習に参加する中で把握した限りでの流れを記すと次のようになる⁽⁵⁾。①《道行き》（道行笛）、②「棒使いの演舞」、③《入は》（入りは笛）、④《狂い》（くるい笛）、⑤唄・第1曲（廻れや車唄）、

文字通りの「意味」を取り出すことは比較的容易だが、「比喩的な意味」を取り出すには様々な方法があり得る。実際これまで様々な「解釈」が先学において展開されてきた。さらに、その歌詞の「旋律」をどう分析するかという問題もある。その上で、旋律から「構造」を取り出す「範列分析」は一つの方法として使用できる。それにより、歌詞の構造的な意味を考えることも可能となろう。

本稿では、箱根ヶ崎獅子舞を例に、歌の範列分析を行い、民俗芸能における範列分析の応用可能性を検討する。箱根ヶ崎獅子舞の歌を比較分析してみると、それぞれが五つのモチーフの「範列」の組み合わせからなること、またその配列（連辞）には一定の規則があることがわかる。これらを図示することで、モチーフの範列・連辞関係（後述）を図示することができる。本稿ではその後、三匹獅子舞の「歌」の意味論を展開した石川博行の論文「おばあさんの涙」を経由しつつ、歌詞の意味論の可能性、とりわけ「相同性」に着目した分析の方向性について若干の検討を試みたい。

2. 箱根ヶ崎獅子舞における歌の範列分析

クロード・レヴィ=ストロースは『構造人類学⁽⁹⁾』において、「オイディプス神話」を含む「テーバイ神話群」をとりあげ、通時的な横の行（左から右）と、共時的な縦の欄を用いた表によって見事に分析した。その分析手法を抽象化すると図1のようになる。神話を「束」にして考えるこの方法では、通時的なそれぞれの要素を共時的に並べていく。その「要素」の「束」は「神話素」と呼ばれる。テーバイ神話群の場合、分析図の縦軸には、親族の過大評価／過小評価という軸、そして怪物の退治／跛行という軸があり、後者の特徴を「人間の土からの出生の否定（第3欄）と持続（第4欄）⁽¹⁰⁾」としている。

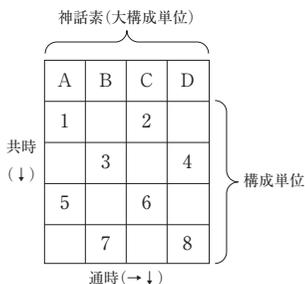


図1 レヴィ=ストロースの「範列分析」(筆者作図)

この分析自体には賛否両論あるものの、「跛行」については、その後のカルロ・ギンズブルグの研究が有

名である。著書『闇の歴史⁽¹¹⁾』では、シンデレラにも見られる「片足サンダル」のモチーフを「跛行」の残滓であると指摘しているほか、オイディプスの神話を世界各国の神話的・儀礼的跛行と比較している⁽¹²⁾。

このアイディアに想を得たニコラ・リュヴェエ(Nicolas Ruwet (リュウエ、ルウエとも表記される)、1932-2001)は、この方法をクロード・ドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》や、14世紀の「ガイスラーリート Geisslerlied」、すなわち、中世にベストが流行した際の「鞭打ち苦行者 flagellant」(贖罪のための異端的な宗教運動)の歌(Flagellant songs)の分析に応用し、その後ジャン=ジャック・ナティエ(Jean-Jacques Nattiez, 1945-)らによって応用されていった⁽¹³⁾。

最近の研究としては、ソルボンヌ大学で博士号を取得したエルヴェ・ロタン(Hervé Roten)が、博士論文を基にした著書*Les traditions musicales judéo-portugaises en France* (『フランスにおけるユダヤ・ポルトガル音楽の伝統』、2000年)において、リュヴェエにはじまる範列分析の手法を自らの音楽分析に応用している。「ニコラ・リュヴェエは、1962年から1967年にかけて、言語学的手法を用いた音楽分析の方法を開発した最初の研究者である⁽¹⁴⁾」とした上で、以下のよう

分割の最初の基準は、繰り返しの原則である。類似する部分をグループ化し、それらを次々とパラダイム軸の下の方へと配置する。この最初の分割であるレベルIでは、このように大きな単位が見えてくる。これらの単位は、同じ原則で順番に分割され、より小さな単位であるレベルIIを生じさせることができる。必要とあらば、レベルIII、レベルIVと、最小単位が特定されるまで、再度、この手順を適用する⁽¹⁵⁾。

これらの音楽分析の手法に則って前掲の楽譜のモチーフを図示すると、図2のようになる。なお、この手法はアフリカ音楽研究の泰斗たるシムハ・アロム(Simha Arom, 1930-)⁽¹⁶⁾によってより精緻化された。「1969年、シムハ・アロムは論文「Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse」[分析のための単旋律の記譜の試み]で、範列的な書写の概念に別の次元を加えて深化させている。特に、単旋律の文脈では、ルートに対する位置に応じた番号を音符に適用することを提案している⁽¹⁷⁾」。

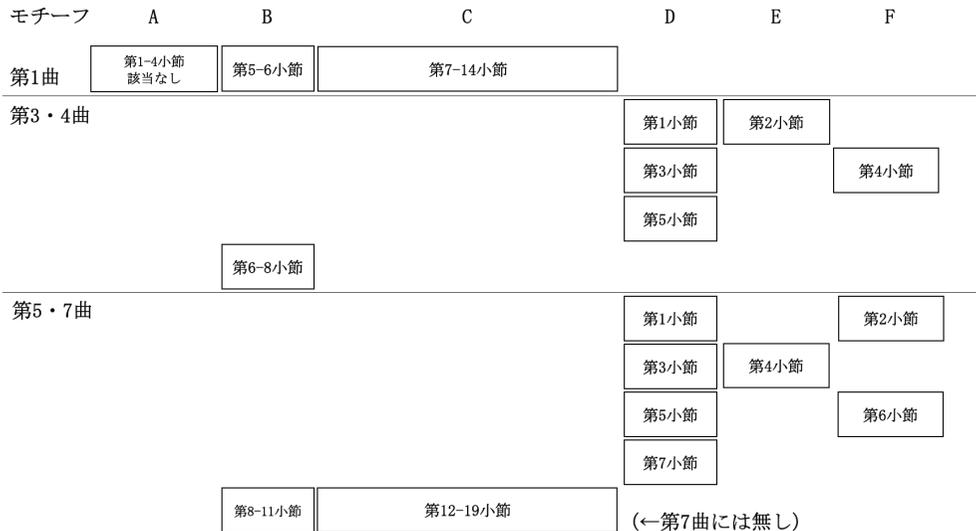


図2 箱根ヶ崎獅子舞における歌の範列関係(筆者作図)

この分析のメリットは、楽曲の個々のモチーフを、限られた「束」にして理解することができる点であろう。このような分析手法を「範列分析」と呼ぶことがある。「連辞」と「範列」は、記号論・記号学の文脈ではもはや使い古されたといえるほど古典的な概念である。「私は民俗芸能の研究をしている」という文がある場合、「範列」とは各記号と置換可能な諸記号(例: /民俗芸能/ → /アニメソング/)との関係であるのに対し、各記号の前後関係が「連辞」と呼ばれる。レヴィ=ストロースは前者が和音、後者が旋律にあたりと指摘する⁽¹⁸⁾。もっとも、音楽分析における「範列分析」は、本来的な意味とは若干異なった形で受け入れられていることしばしば指摘されている。

岩波講座の「日本の音楽・アジアの音楽」シリーズには、民族・民俗音楽学の手引きとなる秀逸な論が多数収録されているが、とりわけ第1巻『概念の形成』(1988)には、民族・民俗音楽の「構造」について考える上で示唆的な論考が多数見受けられる。中でも「範列関係」に注目する論考として、徳丸吉彦の「音楽記号学とアジア・日本音楽」と、柴田純子の「言語学と日本・アジアの音楽」(とりわけ pp. 183-184)は特筆に値する。

徳丸は「レヴィ=ストロースは、その『神話の構造』の中で、管弦楽の総譜との関連で次のように和音に言及している⁽¹⁹⁾」とした上で、『構造人類学』所収論文「神話の構造」の次の有名な文章を引用する。

管弦楽の総譜は、一つの軸に従って(ページからページ、左から右へ)、通時的に読まれてのみ意味をもつが、同時にまたいま一つの、上下の軸にしたがって、共時的に読まれなければ意味をもたない。換言すれば、同一垂直線上に位置したすべての音符は一つの大構成単位、すなわち関係の束をなしているのである。⁽²⁰⁾

そして徳丸は、「ここでいう関係の束は範列とは同じではないことに気づいて欲しい。総譜の各パートは[……]範列とは異なり置換可能ではない⁽²¹⁾」という。この指摘は重要である。

では、範列とはなんだろうか。徳丸はこの「範列」(仏 *paradigme*、英 *paradigm*、パラダイム)について次のような例で説明する。「範列関係が明確に示されているのは、長調・短調による機能と声法である。ある種類の和音Aが、Xの和音にもYの和音にも進むことができるのであれば、AXという動きとAYという動きとは、両方が可能となる。もし、前者が選ばれれば、AとXとは連辞関係に置かれ、XとYとは範列関係に置かれる⁽²²⁾」。徳丸はこの「範列」と、レヴィ=ストロースの有名なテーバイ神話群の分析における「共時」が異なることについて、その後のジャン=ジャック・ナティエの著書⁽²³⁾への書評でも、「これらが言語学でいう共時的な範列関係にあるという表現は、私が以前に指摘したように(徳丸1988:注9)、もちろん正しくない。それらは、置換が可能なものではないからである⁽²⁴⁾」と念押ししている。

また、柴田は論考の中でニコラ・リュヴェによる「範列分析」を紹介し、同様にリュヴェの手法が語の厳密な意味における「範列」ではないことを指摘しつつも、次のように述べる。「また言語学的には範列は、統語構造の一定の位置にくることのできる要素の集合であるから、リュヴェが同一性によって縦にならべた諸要素を範列と呼ぶのは適切でない。しかしこの分析方法はナティエを中心に音楽記号論の構築をめざすモントリオール大学のグループに継承され、『範列化(paradigmatisation)』という用語もリュヴェの用法で定着したようである⁽²⁵⁾」。ゆえに、言語学的な意味で厳密に言えば範列関係とはなっていないものの、この手法のことを「範列分析」と表現することは可能であろう⁽²⁶⁾。

このように、「範列」という語の本来的な意味としては問題を内包するものの、同様の分析の蓄積は多い。「反復は同一性を前提にしている。しかし、同一性といっても何らかの様相を限定せざるを得ない。そこで、分析の際の手順を明確にした上で、特定の様相における同一性を基準にして範列を列挙することが行われる。別な見方をすれば、音の長い列の中から範列を捜しだして、一定の手続きで配列を行う。これが、音楽記号学でいわれる範列化(英・仏 paradigmatisation)である。これは多くの研究者によって既に行われている⁽²⁷⁾」。実際、ナティエの自伝的な著書においては、その後継者たちによる範列分析の応用例が紹介されている⁽²⁸⁾。

柴田が挙げているリュヴェの研究については、既に日本音楽理論研究会でその手法を紹介したことがあるので割愛するが⁽²⁹⁾、柴田はここでリュヴェの論文(1966・1972)を紹介し、「この論文でリュヴェは中世の単旋律世俗歌曲を例として、曲の中にくりかえし現れる同じ旋律を手がかりに曲を分割し、階層的に構造をわりあてる分析方法——同じ音高関係にある単位を縦にまとめて表示するところから範列分析と呼ばれる——を提案した⁽³⁰⁾」とまとめている。また、リュヴェが「同じ旋律のリズムの変形と同じリズム構造の旋律の変形に同一性を認めている⁽³¹⁾」という柴田の指摘は、本稿では深く掘り下げないものの、本稿以降の分析で必要となる視座である。

3. 三匹獅子舞の歌詞の意味論

構造分析においては、要素の特定、形式の素描を経た上で、その意味について考えることがはじめて可能となる。前掲した図2において、それぞれのモチーフ

同士の関係は理解することが可能となった。では、箱根ヶ崎獅子舞の歌詞の「意味」は何だろうか。これは非常に難しい問題を提示している。というのも、東日本を中心に伝わる三匹獅子舞のほとんどは、共通した歌詞を変形させて伝えており、まさにレヴィ＝ストロースが神話の意味が他の神話との関係からしか示せないと述べたのと同様に⁽³²⁾、それ自体として何らかの意味を取り出すことは困難だからである。その例として、川崎市の三匹獅子舞における歌詞の分析を行なったことがある⁽³³⁾。そこでもやはり、他地域の獅子舞(拙稿の場合は「^{みませ}三増の獅子舞」)との関係性に注目することになった。

もっとも、三匹獅子舞の歌詞の「意味論」に切り込んだ先行研究がないわけではない。三匹獅子舞の「歌」を興味深い形で分析しているのが石川博行の「おばあさんの涙⁽³⁴⁾」である。ここではムラの社会構造や歴史、教訓とのある意味での「隠喩」と「相同性」(後述)に着目して歌詞の考察を展開している⁽³⁵⁾。

ここで分析されるのが「三沢の獅子舞⁽³⁶⁾」(下三沢諏訪神社獅子舞：埼玉県秩父郡皆野町大字三沢726)である。三沢の獅子舞における「四句割り」、つまり「剣掛かり」について考察されているため、まずはこの四句割りの行程を若干長くなるが引用する。

下三沢の獅子舞は、神社に奉納されるだけである。四句割りは、三役ザサラといわれ上級者の舞で、最後の方で舞われる。

四句割りの舞の構成は、シャギリ——ヒンダシ——名称不明——シクワリ——ヒッコミである。シャギリは、獅子一行の行列が出発する前の笛の音である。ヒンダシで獅子一行(曳き手——花笠——笛吹き——仲立ち——先獅子——女獅子——後獅子)は、舞庭に入る。名称不明で舞庭に揃う。シクワリは、3頭がまず一緒に舞い、ついで女獅子が入り、先獅子と後獅子の頭に剣を加えさせ、仲立ちに曳かれるように2頭が並んで花笠の回りをまわって舞う。この間仲立ちは、歌を歌う。次に剣を外し再び3頭がそろって舞う。この間の事情を、3頭の獅子が仲良くお花畑で遊んでいると思いがけない霧で女獅子が見えなくなってしまう、この霧を切り払うために獅子が入り、剣を加えて剣の力で霧を切り払い、再び女獅子を見付け仲良く遊ぶという。ヒッコミで獅子一行が舞庭を後にし、四句割りが終わる⁽³⁷⁾。

石川論文(1991)は、三沢の獅子舞である「出来事」を扱っている。それは、なぜある「おばあさん」が「剣掛かり」をみて涙したのかを、「剣掛かり」の歌詞を考察することで明らかにしようとしたものである⁽³⁸⁾。そこでは、歌詞を「デノテーション」(文字通りの意味)／「コノテーション」(比喩的な意味)両面から分析しているといえる⁽³⁹⁾。つまり、歌詞の言葉それ自体の意味(デノテーション)から、その言葉によって類比的に示される意味(コノテーション)を読み解くのだが、特に後者については、歌詞を「結婚騒動」などの「ムラ」の問題との関係で解釈した上で、「『四句割り』の唄には、ムラに起こった問題をどのように解決していくか『結婚騒動』を題材に歌っていることがわかる⁽⁴⁰⁾」とし、「三沢の獅子舞の『四句割り』の行動(舞)は、言語システム(唄)を通じてムラの行為(教訓)が浮かび上がっている。この言語システムは、ムラで生活することによって知り得る規約(経験)に基づいて構成されているのである⁽⁴¹⁾」と結論付ける。

改めて言うまでもなく、比喩表現にも「メタファー」(隠喩)や「メトニミー」(換喩)と様々あるが⁽⁴²⁾、ここでは、三匹獅子舞の歌を「隠喩」とみて、その「意味⁽⁴³⁾」を解釈している。その解釈の妥当性はここでは措く。より重要な点は、この「隠喩」は、三匹獅子舞の様々な側面を考察する上で重要な視座となることである。ギンズブルグは前掲書の中で、「異なった経験領域、異なったコードに属する現象を同一視することで、隠喩は(それは本来、可逆的なものである)理性によって位階づけられ、整理されている世界を転覆する⁽⁴⁴⁾」と述べている。歌詞を異なるコード——石川論文の場合にはムラの社会構造との関係——によって読み解こうとする視座は、三匹獅子舞の歌を分析する上で参考になる。

特に、「『四句割り』は、見る者にとっては、この唄を気持ちのなかで変換すればイエやムラで起った自己にまつわるいろんな出来事を思い出させるのであろう⁽⁴⁵⁾」という石川の指摘は重要である。それゆえにこそ、下記の結論は、いわば当然の帰結となるだろう。

それでは、最初に問題にしたお婆さんは、いったいどのように見て涙したのだろうか。それは下三沢で生活してきた「涙したお婆さん」にしかわからないことである。「四句割り」は、涙したお婆さんだけでなく、若者も大人も年寄りも子供も、それぞれ下三沢での生活を振り返りながら見

ていたのである⁽⁴⁶⁾。

ジャン=ジャック・ナティエはその著書『音楽記号学』の多くの部分を割いて音楽の「意味」について言及しており、この問題について考える上でも示唆的である。

音楽を聴く場合、音楽が我々に与える意味や音楽が我々のうちに喚起する感情は多種多様なものであり互いに入り混じり合っている。もともと、音楽とは多義的なものである。だから、音楽の意味解釈というものはつねに危険にさらされているのである。また、音楽とそれが喚起するものとの関係も曖昧である。だから、音楽においては曲中の何が表現的・自然的・習慣的・類似的・恣意的であるかはあまりはっきりとはしていないのである⁽⁴⁷⁾。

この指摘は民俗芸能にもある程度当てはまる。その意味でいえば、①創出面(作曲)、②中立面(楽譜)、③感受面(聴取)、というナティエの有名な「音楽の三分法」における「感受面」に議論を展開した石川の読みには一定の価値があるだろう⁽⁴⁸⁾。

石川は前述のように、「おばあさんの涙」の多義性を収斂させることなく論を展開するものの、一方では、多義性に甘んじることなく、獅子舞の「四句割り」とムラの社会構造の関係について、下記のように明確な構図を提示している⁽⁴⁹⁾。

教訓の題材	結婚騒動	
プロローグ	ムラの様子(平和)	Aゾーン
問題の発生	駆け落ち	} Bゾーン
調停1	こじれる	
調停2	調停	
解決	承認	
エピローグ	ムラの様子(平和)	Cゾーン

このまとめは、箱根ヶ崎獅子舞の分析の上でも参考になる。まずこの分析は、本稿前半で詳細に検討した「範列分析」としても読むことができるかもしれない。この場合、時間経過(縦軸)が「連辞」であり、A・B・Cとしてまとめられたモチーフ同士は「範列」の関係にあるともいえる。とりわけ重要な点は、ここでは「教訓の題材」としてまとめられた獅子舞の歌の、それぞれのモチーフ同士の関係が、「結婚騒動」としてまとめられた共同体のモチーフ同士の関係に当てはめられ

ていることである。その解釈に全面的に賛同するわけではないが、その視座は活用し値する。というのも、ナティエが述べているように、「詩を構成している記号同士のあいだの内的照合は、詩的言語の現実世界への外的照合よりも、いっそう重要⁽⁵⁰⁾」であり、「言語の詩的用法の特殊性は、詩のいろいろな要素間の構造的関係のうちに在る⁽⁵¹⁾」からである。石川の歌詞の意味論は、「現実」との対応についてはにわかには賛同しかねるものの、前後の関係を、「異なるコード」との対応関係、すなわち「相同性」に基づいて読み込んだ点に価値があるといえる。

「相同性」はレヴィ＝ストロースの構造論のキーワードの一つであるが、これについて理解するためには、トーテム論を参照するべきであろう。レヴィ＝ストロースは『今日のトーテミズム』の中で、「精神は、[……] 一方には種 x と種 y との間、他方には氏族 a と氏族 b との間に存在する示差的格差の間に相同性を要求する⁽⁵²⁾」と述べている。特に『野生の思考』における「熊」と「鷲」の議論はわかりやすい。

トーテム制度が援用するのは、社会集団と自然種〔動植物の種〕の間の相同性ではなくて、一方で社会集団のレベルに現われる差異と、他方で自然種のレベルに現われる差異との間にある相同性なのである。それゆえこれらの制度は、一方は自然の中に、他方は文化の中に位置する二つの差異体系の間の相同性という公準の上のっている⁽⁵³⁾。

このように、トーテム制度においては、社会集団と自然種の間で「類似しているのは類似点ではなくて、相違点⁽⁵⁴⁾」なのであるが、これがいわゆる「神話的思考」のスタイルでもある。「神話体系とそれが用いる表現形式は、自然条件と社会条件の間に相同関係をたてるのに役立つ。より正確に言えば、地理、気象、動物、植物、技術、経済、社会、儀礼、哲学などいくつもの面に見出される有意の対照の間の対応法則を明らかにするのに役立つ⁽⁵⁵⁾」。獅子舞の形式とムラの社会構造が相同性によって共鳴することで、「感受面」での「おばあさんの涙」が流れる、というわけである。このように、石川論文は、歌詞で語られる獅子舞の物語を、ムラとの一種の「相同性」によって理解しようとした試みであると解釈することもできる。

4. 箱根ヶ崎獅子舞の歌詞の意味論

また、このように考えるならば、おばあさんが「涙」

によって語る意味論も、それを観た石川が語る意味論もまた、それぞれある意味での「神話」とはいえないだろうか。どちらも目の前の現象の相同性から意味を取り出しているからである。この二つの意味論⁽⁵⁶⁾は、三匹獅子舞の「神話論理」の道を示している。つまり、三匹獅子舞はモチーフの総体であるならば、各事例の「意味」ではなく、モチーフ間の関係性からその神話的な意味の方を見つけ出すべきではないだろうか。

そもそも、歌が何らかの問題とその解決を示しているという石川の指摘は、まさにレヴィ＝ストロースが述べていた神話の意味に呼応している。レヴィ＝ストロースによれば、「神話はある解説格子を差し出す[……] 神話が所属する文化に加わっている者にとっては、この解説格子が、神話そのものではなく、それ以外のあらゆるものにある意味を与える⁽⁵⁷⁾」。そして、そこで神話は、「集団の成員が多かれ少なかれ明瞭に意識している、世界の、社会の、社会の歴史のイメージや、また、これらさまざまな対象が成員に投げかける種々の疑問のイメージにある意味を与えるのである⁽⁵⁸⁾」。石川論文が示すように、三匹獅子舞が A → B (問題 → 調停 → 解決) → C という形式を有するのであれば、それはある意味では集団の成員にとっての「神話」となっているともしえるだろう⁽⁵⁹⁾。

さらに、石川論文が三匹獅子舞から析出した A → B (問題 → 調停 → 解決) → C という構造が、三匹獅子舞のヴァリエーション間においてもヴァリエーションを生成する「原理」として一定の普遍性をもつものであると仮定するならば、それが他の事例においても、何らかの形で他のコードに影響を及ぼし、他のコードとの間にも同様の対応関係が形成されている可能性を、演繹的に想像することは可能である。このように、「問題 → 調停 → 解決」という「空虚な形式⁽⁶⁰⁾」が、何らかの形で、他のコードと相同性によって緊密に結びついている状況を観測することができれば、ヴァリエーション間に何らかの「構造」が共有されていることを示すことができるだろう。

では、仮に箱根ヶ崎獅子舞もこの A → B → C の構造を継承しているとするのであれば、それは音楽の面にどのような影響を与えているのだろうか。つまり、歌詞や所作で語られている問題と解決が、音楽においてはどのようになされている(あるいはなされていない)のかということである。いわば、この「A → B → C」を「連辞」とみて、そこに他のヴァリエーションを範列的に当てはめていくという作業である。

そこで、ここからは箱根ヶ崎獅子舞の旋律のモチー

フと、前述の「A → B → C」との関係を考えてみたい。箱根ヶ崎獅子舞の旋律モチーフは、どれも何がしかを「意味」しているのではなく、他のモチーフとの関係から意味を表出させている点において、「示差的」な意味を探求すべきだろう。例えば、旋律モチーフDの言葉を全てひろってみても、第3曲と第4曲の間などには辛うじて品詞的なつながりがあるものの、それ以外には、具体的なつながりがあるものは少ない。ゆえに、それらが特定の「意味」のモチーフとはなっていないのは明らかである。

ここで、B（問題→調停→解決）がおきているのはちょうど第3・4曲にあたる。ここでは獅子がかくされ、獅子をたずねると歌われる。これに対し、第5・7曲は、石川の分析によれば「教訓」にあたる。すなわち、縁が解れる教訓⁽⁶¹⁾と、席をたつときに教訓的に歌う歌⁽⁶²⁾としている。第1曲で水車にたとえた「平和⁽⁶³⁾」、これもまた教訓といえ教訓であり、これに対し、第3・4曲が何某かの問題を提起し、最終的に第5・7曲で解決しているということになる。音楽のモチーフもまた、第1曲と第5・7曲の最後に定型的なメロディ（モチーフC）を用いる⁽⁶⁴⁾。これに対し、旋律モチーフBは異同はあるが全てに共通している。

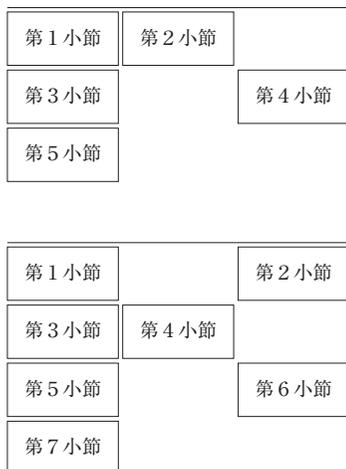


図3 第3・4曲（上段）と第5・7曲（下段）のモチーフD（左）・E（中央）・F（右）（筆者作図）

図3のモチーフは、ちょうど旋律モチーフE・Fが「入れ子」のようになっている。第3・4曲で旋律モチーフE・Fがあるところは、第5・7曲は空欄である。つまり、関係を逆転させていることになる。

ここで重要な点は、音楽は、歌詞の情報をうまく抽

象化し、圧縮していることである。第1曲、3・4曲、5・7曲に分割し、それぞれモチーフを入れ替えることで、A → B（問題→調停→解決）→ C というシークエンスを構造のみの形で示してくれる。

5. 結びにかえて

本稿で析出したのは、当該地域が「歌詞」をどう考えて組み替えたか、あるいは歌詞をどのように受容しているのか、ではなく、定番の「歌詞」を「獅子舞が音楽によってどう考えたか」である。それも、「箱根ヶ崎獅子舞が」ではなく、あくまで「獅子舞というヴァリエントの総体が」どう考えているかなのである。というのも、網羅的な調査はまだ行っていないが、おそらくこの歌の旋律もまた、完全にこの地域オリジナルともいえないだろう。ゆえに、これもまたヴァリエントの一つなのであって、ここでは「獅子舞のヴァリエントが」ヴァリエント間で間テクスト的にどのように考えているのかを、構造からみることができるのである。レヴィ＝ストロースの構造分析が無意識の構造を探求したことに倣い、ここでは、ヴァリエントがどう考えるかに注目した。さらにいえば、そこでいう「獅子舞」は「三匹獅子舞」だけとも限らない。「風流獅子舞」まで見晴らすかす広い圏域での神話的思考を解明しない限り、例えば鹿踊りにも見られる雌鹿（獅子）隠しなどの意味論的研究は徒労に終わるだろう。

その上で、範列分析は極めて有効である。上記の応用はほんの一例に過ぎない。今後範列分析を様々な事例の分析に応用することで、各個別事例を越えた分析をすることも可能となるだろう。本研究がそのきっかけとなれば幸いである。

謝辞

本稿は、筆者の研究発表『『範列分析 analyse paradigmaticque』のススメ—民俗芸能とアニメソングを事例として—』（日本音楽理論研究会第38回例会、2022年5月15日）の民俗芸能に関する部分を中心に大幅な加筆修正を施したものである。日本音楽理論研究会幹事の見上潤氏にレヴィ＝ストロースに関する発表の打診をいただいたことは、範列分析について再考する好機となった。末筆ながら、見上氏をはじめ、当日の研究会においてコメントをいただいた皆様に、心から御礼申し上げる。なお、範列分析については、パリ第8大学の講師である平井暁子氏に情報提供をいただいた。惜しみないご協力に感謝申し上げます。また、調査に協力していただいている箱根ヶ崎獅子舞保存会の皆様に感謝申し上げます。

註

- (1) 笹原亮二の調査（「三匹獅子舞の分布」『国立民族学博物館研究報告』第26巻2号、pp. 171-236、2001）によれば、「1,400カ所以上の所在を確認することができた」（p. 216）という。また、三匹獅子舞研究に多大な貢献をなした山路興造の論考「三匹獅子舞の成立」（『民俗芸能研究』第3号、pp. 50-66、1986）に述べられているように、「各地の三匹獅子舞の芸態や、歌謡の伝承状態から考えて、特色を持った一つの芸能が、短期間に伝播したことだけは確かである。若干の崩れや脱落・変化はあったとしても、その芸態や歌謡の基本構成が、ほぼ一致していることがその理由である」（p. 62）。
- (2) 瑞穂町議会 2018「特集 箱根ヶ崎獅子舞保存会&町議会」『ギカイのひろば Vol. 214』、pp. 2-3
- (3) 拙稿 2018「狭山丘陵南麓の三匹獅子舞における《おかざき》の主題と変奏」国立音楽大学『研究紀要』第52集、pp. 19-30。拙稿 2019「カゼガカワル考—箱根ヶ崎獅子舞の言葉と物、そして音—」『民具マンスリー』第52巻7号、pp. 10-24。
- (4) なお、『岡崎女郎衆』に関する最も新しい研究としては加藤いつみ「小歌「おかざき」の変遷」（『民俗音楽研究』第47号、pp. 23-34、2022）があるが、民俗芸能の「おかざき」については最小限の言及に留まっている。後考を期したい。
- (5) 《》は現行の呼称、「」は筆者による仮称、（）は『古来獅子舞再生記』（1893）（入江宣子 2012「箱根ヶ崎獅子舞」『東京都の民俗芸能—東京都民俗芸能調査報告書—』東京都教育庁地域教育支援部管理課、p. 106）に記されている名称を示す。
- (6) 《おかざき》は楽器のみで奏される。なお、繰り返し回数については不明な点があり、本稿記載の回数は練習時に聞いた限りでの回数である。
- (7) 現時点で伝承は廃絶している。
- (8) ちなみに、歌の音程や笛の装飾音、打楽器の打つ場所については、伝承者・録画資料によって若干の違いがある。なお、録画資料の中には《山雀の唄》を採録しているものもあるが、当該楽曲は他の歌にくらべて性格が異なる楽曲であり、より詳細な採譜・分析が必要と考えるため、その分析は別の機会に委ねる。
- (9) Claude Lévi-Strauss. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris: Librairie Plon.
- (10) クロード・レヴィ=ストロース、田島節夫（訳）1972「神話の構造」荒川幾男・生松敬三・川田順造・佐々木明・田島節夫（訳）『構造人類学』みすず書房（Claude Lévi-Strauss. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris: Librairie Plon.）、p. 238
- (11) カルロ・ギンズブルグ、竹山博英（訳）1992『闇の歴史—サバトの解説—』せりか書房（Carlo Ginzburg. 1989. *Storia notturna: Una decifrazione del sabba*. Turin: Giulio Einaudi.）
- (12) 詳しくは拙稿 2021「儀礼的跋行の比較文化学—構造主義的芸態研究の実践—」（『比較文化研究』第144号、pp. 59-72）を参照されたい。なお、本誌の前号の拙稿においては、コンスタンティン・ブライロイユとアクサクリズムと跋行との関係について、先行研究の若干の検討を行なった（2022「平群囃子と佐原囃子—風流系芸能の音楽的モチーフに着目して—」『国立音楽大学研究紀要』第56集、pp. 25-36）。
- (13) リュヴェの当該論文は Nicolas Ruwet. 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil. 所収。ちなみにナティエによれば、レヴィ=ストロースは、リュヴェがドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》前奏曲に関する論文（1962）ですでに成し遂げていたことを、1964年の『神話論理』第1巻で発表しはじめたのだと語ったという（ジャン=ジャック・ナティエ、添田里子（訳）2005『音楽・研究・人生—音楽と言語をめぐる仮想対話—』春秋社（Jean-Jacques Nattiez. 1999. *La Musique, la Recherche et la Vie: un dialogue et quelques derives*. Montréal: Leméac Éditeur.）、p. 56）。
- (14) Hervé Roten. 2000. *Les traditions musicales judéo-portugaises en France*. Paris: Maisonneuve et Larose. p. 105（拙訳）
- (15) 同前、p. 106。拙訳。イタリックは傍点に改めた。
- (16) アロムは2017年にナティエの後継者たちが刊行した *The dawn of music semiology: essays in honor of Jean-Jacques Nattiez* (edited by Jonathan Dunsby and Jonathan Goldman. Rochester, NY: University of Rochester Press. 2017.) の執筆者の一人でもある（“From Georgian to Medieval polyphonies: analysis and modeling”）。
- (17) Roten、p. 107。拙訳。ただ、本稿ではここまで分析を細かくする紙数がないため、アロムが提示したようなより細かな分析は今後の研究にて行いたい。
- (18) 「それでは何において旋律と和音は異なるのか？旋律は、ただひとつの配列しか容認しない連続する音と定義しうるだろう。一方、和音は、旋律が用いることのできる音の貯蔵庫であり、レパートリーであるとみなすことができる [……] この旋律と和音の区別

- は、現代の言語学者が連辞と範列とのあいだに見いだす区別に似ている」(クロード・レヴィ=ストロース、竹内信夫(訳)2005『みる きく よむ』みすず書房(Claude Lévi-Strauss. 1993. *Regarder écouter lire*. Paris: Librairie Plon.)、p. 110)。
- (19) 徳丸吉彦 1988「音楽記号学とアジア・日本音楽」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 第1巻 概念の形成』岩波書店、p. 113
- (20) クロード・レヴィ=ストロース、田島節夫(訳)1972、p. 235
- (21) 徳丸、1988、pp. 113-114
- (22) 徳丸、1988、p. 100
- (23) ジャン=ジャック・ナティエ、添田里子(訳)2013『レヴィ=ストロースと音楽』アルテスパブリッシング(Jean-Jacques Nattiez. 2008. *Lévi-Strauss musicien: essai sur la tentation homologique*. Arles: Actes Sud.)
- (24) 徳丸吉彦 2015「ジャン=ジャック・ナティエ著、添田里子訳『レヴィ=ストロースと音楽』〈叢書ビブリオムジカ〉『音楽学』第60巻2号、pp. 190-192 (p. 191)
- (25) 柴田純子 1988「言語学と日本・アジアの音楽」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 第1巻 概念の形成』岩波書店、p. 184
- (26) 筆者の留学中の指導教員であったフランソワ・ピカール(ソルボンヌ大学)は、2010年から2011年にかけて、博士課程のコースで「analyse paradigmatic et séquençage」を扱っている。Séquençageは英語のsequencingにあたり、「並べかえ」等を意味する。
- (27) 徳丸、1988、pp. 102-103
- (28) ジャン=ジャック・ナティエ、2005、pp. 98-100
- (29) 川崎瑞穂「ロシア構造言語学と音楽分析—奥秩父山地の民俗音楽に関する音韻論的研究—」日本音楽理論研究会第24回例会、2014年5月18日
- (30) 柴田、1988、pp. 183-184
- (31) 同前、p. 184
- (32) 「厳密に言えば、原テキストなどけっして存在しない。いかなる神話も本来ひとつの翻訳なのであり、ある神話の起源は、隣人だからよそ者である集団に由来するべつ神話や、かつて自集団で知られていた神話、あるいは自集団に現存はするがべつの社会的下位区分——クラン(氏族)、サブクラン、系族、家族、胞族——に属する神話の内に見いだせたりする。そして聴き手は、神話があるときは流用し、またあるときは裏切るために、自分だけの言葉や自集団の言語で我流の翻訳をおこない、つまりはつねに神話を変形させつつその剽窃を試みる」(クロード・レヴィ=ストロース、吉田禎吾・渡辺公三・福田素子・鈴木裕之・真島一郎(共訳)2010『神話論理Ⅳ-2 裸の人2』みすず書房(Claude Lévi-Strauss. 1971. *Mythologiques 4: L'Homme Nu*. Paris: Librairie Plon.) pp. 809-810)。
- (33) 拙稿 2016「川崎市の三匹獅子舞の詞章における「鷲」『川崎研究』第54号、pp. 69-74
- (34) 石川博行 1991「おばあさんの涙—『剣掛かり』の唄について—」『調査研究報告』第4号、pp. 43-54
- (35) 秩父地方の三匹獅子舞を題材としており、秩父地方をフィールドとして研究してきた筆者としては実に親しみやすい研究でもある。なお、石川の諸研究については飯塚好 2013『三頭立て獅子舞—歴史と伝承—』(おうふう)のp. 447にも紹介されている。
- (36) なお、この獅子舞については内藤ふみ・石川博行 1988「三沢の獅子舞における曲目の構成と伴奏旋律」『埼玉県立民俗文化センター研究紀要』第5号 pp. 1-24、川崎実 2004『三沢の獅子舞—獅子舞の風土シリーズ—』(川崎実、かわせみ通信84)があるほか、録音資料としては、(旧)埼玉県立民俗文化センターのLPレコード盤『三沢の獅子舞』(三沢諏訪神社獅子舞団・解説: 石川博行、東芝EMI、KHS-014、1988年)がある。
- (37) 石川博行 1990「埼玉の獅子舞『剣掛かり』について」『調査研究報告』第3号、pp. 73-102 (p. 87)
- (38) 石川、1991、p. 43
- (39) なお、民俗芸能における文字通りの意味/比喩的な意味の表現については、拙稿 2019「川崎市宮前区「平囃子」における演目「狐の種まき」の構造分析—神話としての里神楽から儀礼としての田遊びへ—」(『川崎研究』第57号、pp. 60-65)を参照されたい。
- (40) 石川、1991、p. 45
- (41) 同前、p. 46
- (42) メタファー(隠喩)の例としては白雪姫(「雪」のように「白」い「姫」という「類似性」)、メトニミー(換喩)の例としては赤ずきんちゃん(「赤いずきん」の擬人化ではなく、「赤いずきん」を被っているという「隣接関係」)を想起されたい(瀬戸賢一 1995『メタファー思考』講談社、pp. 203-204)。
- (43) ここでいう「意味」とは語の厳密な意味における「意味」である。レヴィ=ストロースは『遠近の回想』(クロード・レヴィ=ストロース、ディディエ・エリボン、竹内信夫(訳)2008『遠近の回想 増補新版』みすず書房(Claude Lévi-Strauss, Didier Eribon. 1988. *De Près et de loin*. Paris: Éditions Odile Jacob. 1990. *entretien inédit Deux ans après.*))の中で、「意味する(signifier)」という動詞が何を意味するかを一般的に考えてみると、

それが常に、何か別の領域に、我々が探している意味の形式的対応物を見つけ出す、ということの意味していることに気付く」(p. 255) と述べる。そして、「ある語なり、ある観念に、他の意味空間に属する数多くの対応語なり観念を見つけ出すことに成功すれば、我々はその語や観念の意味を見つけたと思う」(同前) とする。「意味とはこの対応関係の発見」(同前) というわけである。

(44) ギンズブルグ、前掲書、pp. 430-431

(45) 石川、1991、p. 46

(46) 同前、p. 46

(47) ジャン=ジャック・ナティエ、足立美比古(訳) 2005『音楽記号学』(新装版) 春秋社 (Jean-Jacques Nattiez. 1987. *Musicologie Générale et Sémiologie*. Paris: Christian Bourgois.) p. 46

(48) ただ石川論文は、獅子舞(中立面)を見て涙する(感受面)状況の分析であるものの、創出面も含めて、これらが一緒くたに分析されているきらいがあるため、論旨をいささか曇らせているともいえる。

(49) 同前、p. 52 (なお、実際の石川のまとめには各要素に数字が付されているが、本稿では石川の通し番号を取り上げていないため、ここには記していない。)

(50) ナティエ、2005、p. 42

(51) 同前

(52) クロード・レヴィ=ストロース、仲沢紀雄(訳) 1970『今日のトーテミズム』みすず書房 (Claude Lévi-Strauss. 1965. *Le Totémisme aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires de France.)、p. 25

(53) クロード・レヴィ=ストロース、大橋保夫(訳) 1976『野生の思考』みすず書房 (Claude Lévi-Strauss. 1962. *La Pensée sauvage*. Paris: Librairie Plon.)、p. 136

(54) レヴィ=ストロース、1970 (1965)、p. 126

(55) レヴィ=ストロース、1976 (1962)、p. 109

(56) ナティエは前掲書(2005)において、「『意味論』という語には、はっきり二つの区別をしなければなりません。一つには音楽における意味的事実、つまり音楽的なものにおける意味作用の存在。それから、これらの意味作用を分析するための方法や技術として、学問としての意味論です」(p. 78) と述べている。これは音楽のみならず、芸能の意味論においても言いうることであろう。

(57) クロード・レヴィ=ストロース(序)、ロマン・ヤコブソン、花輪光(訳) 2008『音と意味についての六章 新装版』みすず書房 (Roman Jakobson. 1976. *Six leçons sur le son et le sens*. Préface de Claude Lévi-Strauss. Paris: Éditions de Minuit.) p. 16

(58) 同前。そしてそれは音楽でも同様であることを、レヴィ=ストロースは『神話論理』第4巻(1971)において、モリス・ラヴェルの《ボレロ》の分析(前掲書、pp. 830-835)の結論において述べている。「上述のことが認められるとすると、この曲全体が、たがいに絡みあったさまざまな対立の複雑な集合体を克服しようとする試みであることが分かる」(p. 835)とした上で、「このようにして、最初見たところではその構成が何の説明も必要としないように明らかに思える作品でも、神話と同じように、いくつもの同時に起こる次元で、実際にはきわめて複雑な、解決しなければならないひとつの物語を述べているのである」(p. 837)としている。

(59) さらにいえば、「結婚騒動」という指摘は、「雌獅子隠し」という大きなテーマを「神話」との関係から解釈する道も示している。そもそも、雌獅子隠しに類出する雌獅子をめぐる雄獅子二頭の争いは、イヴ・セジウィックの「ホモソーシャルリティ」の議論を想起させるが、この議論もまた、レヴィ=ストロースの提示した「女性の交換」に想を得て提示されたものである。東園子が的確にまとめているように、「[イヴ・セジウィックの]『男同士の絆』[1985]は、19世紀のイギリス文学を中心的な素材とし、女性を媒介にして二人の男性の間に生まれる男同士の絆が、男性が社会的権力を得る上で重要な働きをすることを論じている。この議論の元になっているのは、三角関係におけるライバル同士の絆はそれぞれが愛の対象と結ぶ絆よりも深いという、ルネ・ジラルルの『性愛の三角形』論と、男女の結婚を親族間で女性を交換しあって男たちの間に絆を生みだすものにとらえた、クロード・レヴィ=ストロースの『女性の交換』論である」(東園子 2015『宝塚・やおい、愛の読み替え—女性とポピュラーカルチャーの社会学— 新曜社、p. 26、[]内は引用者による)。婚姻における「コミュニケーションの問題」を、儀礼ないし神話によって解決しようとする試みとして「雌獅子隠し」を解釈することも可能かもしれないが、本稿の射程を大幅に越えているため、別の機会に改めて考察したい。

(60) 渡辺公三 2018『身体・歴史・人類学Ⅲ 批判的人類学のために』言叢社、p. 362

(61) 石川、1991、p. 45

(62) 同前、p. 48

(63) 同前、p. 43

(64) 現在筆者が確認している伝承や資料では、モチーフCは第3・4曲で歌われないが、かつても歌われていなかったのかについては、さらに調査する必要がある。