

舞踊文化

ETC

No.29

目 次

- 縄文は蛇文・・・・・・・・・・諏訪 春雄—— 1
- アジアの舞踊、おりふしの想い・・・丸茂 美恵子—— 4
- 朝鮮王朝時代の仏画「甘露幀」の世界と芸能者(上)
・・・・・・・・伊藤 好英—— 7
- 民俗芸能のいま・・・・・・・・・・齊藤 裕嗣—— 9

縄文は蛇文

諏訪 春雄 学習院大学名誉教授

縄文という用語は、明治十年(1877)に、アメリカ人E・S・モースが東京大森貝塚を調査して出土した土器の模様をCORD marked pottery と表現したことに始まった。「陶器類に印されたひも、なわ」という意味である。これを承けて、蓆、網、籠、布などの織物類の圧痕とする侃々諤々の議論が長く重ねられ、索紋、縄紋、蓆紋、布紋、網紋などの名称が次から次へと生まれた。ようやく縄文に統一されたのは昭和六年であった。提唱者は考古学者山内清男やまのうち すがお(『縄文時代研究事典』)。

縄文という名称は昭和の始めまで定着していなかった。この縄文命名の経過からあきらかになることは、どこまでも模様としての網目を作りだすための技術論であって、土器や土偶の本質論・信仰論ではなかったということである。

次の左の図版は草創期の青森県出土の土器である。縄文命名のきっかけになった最初期の土器である。胴体を見ると縄文説も納得されるが口縁部の周辺は蛇の鱗に由来する鋸歯紋である。右は、埼玉県出土の前期の土器である。やはり、口縁部は鋸歯紋である。しかし、もっと注意されるのは口縁部すぐ下のうねり模様である。これを縄文とよぶことは不可能である。



青森県出土の土器



埼玉県出土の土器

次の二枚の図の左は群馬県出土の中期の土器である。右は長野県出土のやはり中期の土器である。このような模様と造形をすべて縄模様とよぶことは絶対にできない。蛇文からの変化・発展と考えるのが自然である。



群馬県出土の土器



長野県出土の土器

縄文土器に対する常識を根本から変える必要がある。話は四半世紀遡る。1995年11月29日(水曜日)。朝早く、私は、台湾屏東県の霧台郷への調査の車の中にいた。車は途中、三地門という村を通った。ここに私設の陳俄安博物館がある。この博物館は台湾原住民のパイワン族のご主人とルカイ族の奥さんで経営する、この地方では有名な原住民民俗の博物館である。ここで、私は多くのことを学んだ。右は博物館門前の飾りである。



博物館前の飾り

毒蛇ヒヤップラを彫刻した標識を家の前に立てるのが頭目の家の印である。大頭目が太陽の子孫であるのに対し、蛇はそれに続く高位の貴族の象徴で、平民が模倣することは許されない。ヒヤップラは日本語の百歩蛇からの変化。ルカイ族とパイワン族は近縁関係にあり、むかし、人間がヒヤップラと結婚したという伝承があり、共に祖先は蛇だと信じている。民芸の壺にきまって蛇の模様がきざまれているのは、その壺から民族の先祖が生まれたという神話があるからである。ここから、日本の縄文時代の甕も、ただの容器ではなく、大地母神の母胎と信じられていたことが確認できる。

次の左は陳俄安博物館の仕事場。館長夫妻は壺の制作もする技術者であった。右の日本の縄文時代の土器の写真と比較すると、縄文は蛇文であるという私の主張が納得いただけるはずである。



陳俄安博物館の仕事場



縄文時代の土器（日本）

台湾原住民神話に壺から祖先の誕生した神話を伝える種族がある。それらの神話によって、太陽、蛇、壺の三者の本質がよく分かる。三者のなかでもっとも力のある高貴の存在、万物の生成者は太陽である。蛇と壺は天なる太陽の創作物であった。蛇は太陽の産物で、あらゆる動物のなかでもっとも高位を占めている。

そして、壺ももとは人間の制作物ではなく、超越的な天の太陽の産物であり、太陽と結合して民族の祖先を産む力を秘めていた。大地母神の母胎であり、卵でもあった。

以下は、このような視点で理解すべき縄文土器の代表例である。土器に刻まれた幼児の意味が分かる。左は山梨県、右は神奈川県の出土した土器である。



山梨県出土の土器



神奈川県出土の土器

次の左はサイシャット族の男性である。額、両耳に太陽を飾っている(『FORMOSA』)。右は両耳に円形の飾りをつけたサオ族の女性を描いた絵画である(『台湾先住民脚印』)。



サイシャット族の男性



サオ族の女性の絵画

これらの台湾原住民の現在の習俗と比較したいのは次の縄文の壺に刻まれた人間像である。北海道と山梨県出土の土器の模様である。顔の周辺の円形の飾りが共に太陽を表現していることがあきらかになる。



北海道出土の土器



山梨県出土の土器

アジアの舞踊、おりふしの想い

～アジアの〈扇〉～

桜美林大学特任教授 丸茂 美恵子

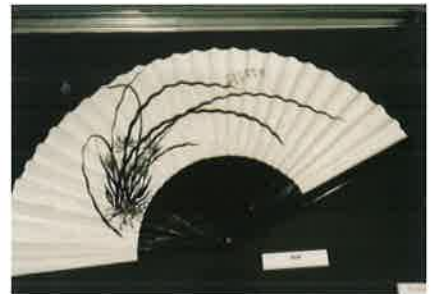
今回は、私が出会ったアジア各国の舞踊の〈扇〉に着目した。日本の〈扇〉との違いは〈扇〉の神秘性だけではない。「何かになぞらえる(見立てる)」用法が多いのも日本の〈扇〉の特色だ。それでは、アジア各国の〈扇〉の形態(写真)、用法について紹介しよう。

韓国舞踊の〈扇〉(ブッチェ)

◆「閑良舞(ハルリャンム)」

文人の姿の閑良が片手に〈扇〉を持って踊る動作が余裕たっぷりに感じられ、その中で即興的にリードする興が目立つ民俗舞踊。

用法:〈扇〉は手の延長として要を握ったまま、〈扇〉をサッと開いたり閉じたりして動きにメリハリを付けている。



「閑良舞」の扇 演劇資料展 2001年9-10月
日本大学芸術学部(本人所蔵)

◆「扇の舞(ブチェチュム)」 金白峰振付(本誌No.22参照)

巫俗舞踊の中で〈扇〉を持って踊る舞を応用した、現代の創作舞踊。舞踊手たちは、女性の曲線美を活かした華麗な衣裳と羽で装飾した〈扇〉を持ち、京畿民俗音楽風の軽快な伴奏に合わせて踊る。

用法:両手に握った2枚の〈扇〉を利用して煽いだり、群舞で波打つ様子、花びらの震える様子等の多様な動作に高低を付けて極まったりする。跳んだり跳ねたりする際に見せる〈扇〉の開閉がリズムカルである。



「扇の舞」の扇 演劇資料展 2001年9-10月
日本大学芸術学部(本人所蔵)



「扇の舞」 ORCNANA 日韓シンポジウム 2009年1月 日本大学芸術学部

◆「テガムノリ (Daegam-nori)」李梅芳振付(本誌No.26参照)

京幾道の巫女舞の要素を取り入れた創作舞踊。韓国のシャーマニズムでは古くから巫女自らが神を迎え入れ(請神)、神と戯れ(娛神)、神を送り出す(送神)神事である“クッ”を行ってきた。この創作舞踊にも、巫女が神懸り状態に入り、歌や踊りに興じる姿がよく表されている。

用法: 日本の巫女舞の〈扇〉と似た扱いだが、日本では〈扇〉は左手、鈴は右手に持つのと異なり、韓国の巫女舞は〈扇〉は右手、鈴は左手に持つ。跳んだり跳ねたり、回ったりの神懸り状態に合わせて〈扇〉も躍動する。



「巫舞」の扇 演劇資料展 2001年9-10月
日本大学芸術学部(本人所蔵)



「テガムノリ」 ORCNANA国際シンポジウム 2006年8月 日本大学芸術学部

カンボジア舞踊の〈扇〉(セインshàn)

◆「モコー (Makor)」

リアム・エイソー(鬼の王)とモニ・メッカラー(水の女神)の戦いが水の女神の勝利に終わり、天男天女が天界を神話の大蛇のように飲みながら練り歩き、〈扇〉の舞で繁栄と平和を祈願するというもの。(カンボジア古典舞踊家の山中ひとみ氏からご教示をいただいた。)

用法: メロディーに合わせ、手首を使って2枚の〈扇〉をくねり回したり、煽いだりするものが特徴的である。〈扇〉を握り持ちや逆持ちにしたり、抱え持ったり、胸や顔脇に当てたりする装飾的な動きが多い。終盤は隊列になって〈扇〉を腰に当てて大蛇の様子を表している。



一番前の踊り手がクサットラー(王)とクサットライ(王妃)。
一番前の踊り手(=クサットライ)はモニ・メッカラーで、扇を持っていない方の手に、聡明さ、英知、智恵、理性、等を表す如意宝を持つ。
(稽古では何も持っていない)





「モコー」稽古風景 クメール芸術アカデミー プノンペン 2008年12月

インドネシア・バリ舞踊の〈扇〉(キパスkipas)

◆ジョゲ・ピンギタン(Joged Pingitan)「プパクシアン(Pepaksian)」(本誌No.25参照)

「プパクシアン」の語幹は「パクシ」で「鳥」という意味で、「プパクシアン」は「鳥の踊り」。ラッサム王の物語からガルーダの場面を取り出した踊りだと推測されている。

用法: 小さな〈扇〉を握り持った右手は肘を曲げて固定したかのように、胸脇で手首を使って回す。小刻みに刻むリズムとは対照的に腕はゆったりと煽いだりして動かすが、時たまリズムに合わせて極まる。



「プパクシアン」 APPAN国際フェスティバル
インド・リシュケシュ 2003年1月

中国舞踊の〈扇〉(扇子 シャンズ)

◆北方の漢民族の民間舞踊

解説: 中国山東省地方の踊りで、〈扇〉と手巾を持って踊るのが特徴。美しく華麗な娘の踊りを表わす。扇面の布は伸びていて、布の部分は進化してだんだん長くなった〈扇〉もある。

用法: 〈扇〉を肩に当てたり、頭上に上げたりして、扇面の布をヒラヒラさせながら、リズムカルに踊る。



稽古風景 北京舞蹈学院 2006年9月



稽古風景 上海戯曲学 2006年9月

以上、アジアの〈扇〉は華奢で、用法も開く・閉じる・煽ぐ・回すなどの動きが特徴的である。それに対し、日本の〈扇〉は狂言や日本舞踊で「何かになぞらえる(見立てる)」用法が多い。それは、中国で考案された2枚の扇紙を張った製作法が日本へ逆輸入され、その構造を発展させた、極めて堅固な造りであるのも一因するのだろう。

朝鮮王朝時代の仏画「甘露幀」の世界と芸能者(上)

伊藤 好英 藝能学会会長

朝鮮王朝時代の中期から後期にかけて、甘露幀^{カンノテン}と呼ばれる仏画が多く描かれた。これは、横死したりして餓鬼道に落ちている亡者たちの靈魂を、盛饌^{せいせん}供養^{くよう}によって極楽に導くための仏教儀式——水陸齋^{スイリョクサイ}・靈山齋^{リョウサンサイ}・孟蘭盆齋^{ウラバンサイ}など——において、金堂内の靈壇(下壇)や野外の祭場に懸けられて使用される大きな画幅である。王朝時代のものに限っても60点近くが確認されており、韓国では現在でも少数の寺院で制作が続いている。

次頁に掲載した甘露幀は、1832年に描かれ、もと満月山^{マンウォルサン}守国寺^{グクサ}に奉安されていたが、現在はフランスのキメ美術館の所蔵となっているものである。以下、この作品を例にとり、甘露幀の世界の一部を覗いて見ることにしよう。

空間は三段に分けることができる。上段は、天界から来迎^{らいごう}した仏たちの世界である。中央に七如来が並び、向って右には観音菩薩・勢至菩薩^{せいし}を脇侍とした阿弥陀仏、左には引路王菩薩が描かれている。下段は、この薦度儀式の、まさに救済の対象である餓鬼たちの住む世界で、そこには、餓鬼たちの生前の生活や、横死する瞬間の様子、また地獄で救済を求める姿などが描かれている。そして中段が、この下段の餓鬼たちが上段の仏たちの慈悲によって救済されるために行われる儀式中枢の表現である。真ん中に大きな施食台^{せじき}が描かれ、向って右側に雲に乗って集って来た天衆^{てんしゅ}が描かれ、左側には儀式を行う梵唄僧^{ぼんはい}たちが描かれている。さらに台の手前には、二体の巨大な餓鬼姿のものがいる。

実は、この絵において最も重要な存在は、右上に小さく描かれた阿弥陀仏と、施食台の下に大きく描かれた二体の餓鬼である。

密教で阿弥陀仏を甘露王と称する。甘露(Amṛta)は、甘い蜜のようなもので、天人の食べ物である。阿弥陀仏が、これを天上から下界にもたらし衆生を救済するという思想を基礎として描かれていることから、韓国では当図のような仏画を、以前から甘露幀または甘露王図^{カンノワンド}と呼び習わしているのである。この思想に沿う形で、甘露幀の中で最も初期のものとされる、神戸市葉仙寺所蔵(1589年)、ならびに大津市西教寺所蔵(1590年)の画幅(いずれも在日本)では、阿弥陀三尊が上段の中央に大きく描かれている。

もう一つの重要な存在である中段に描かれた餓鬼にも、明確な思想的裏付けがある。この餓鬼の典拠は、「仏説救拔焰口餓鬼阿羅尼經」とその異訳本の「仏説救拔面然餓鬼阿羅尼神呪經」で、それらによればこの餓鬼は「焰口餓鬼」ないし「面然餓鬼」と呼ばれる菩薩である。そして、この解に従えば、画中の二体の菩薩は、餓鬼救済のために自ら餓鬼の姿となって下界に下り、上段の仏たちの下す甘露を、餓鬼の代表として自らが受けて、それを下界の餓鬼たちに分配する媒介者の役割を果たしていることになる。この餓鬼は初期の甘露幀から出現しており、時代が下っても決して矮小化することがないのである。

さて、この絵には芸能を演じる二つの集団が描き込まれている。一つは、中段の施食台の左の八幅の大幅風に囲まれた空間で、^{クム ガン リョウ}金剛鈴・合唱・^{クエン スウエ}光 鉦・^{バラ ム}哮囉舞(シンバル舞)・^{ボブ ヨム}法鼓舞(太鼓舞)などによる宗教パフォーマンスを展開している梵唄僧の集団であり、もう一つは、大きな餓鬼の向って左手前の空間に描かれた、^{ソツテ}長竿に登ろうとする猿面の^{チヨラニ}道化・長竿からの二本の綱を握る芸人・^{チュク バグル バッキ}竹玉受け(けん玉)の芸人・^{クフ}巫儀をする^{ムー ダン}巫女、およびそれらの芸を囃す楽器演奏者たちの、巷の芸能者の集団である。後者は、救済を求める下段の餓鬼たちの群の只中に描かれている。

ここで問題になるのは、中段の梵唄僧の集団が実際の儀礼を担う芸能僧であることは理解できるとして、下段の芸能者たちは、この空間でいったい何を目的に演戯をしているのかということである。彼らは、下段に描かれているのだから、すでに死んで餓鬼となった者であるに違いない。研究者の間では、彼らは生前漂泊芸能者として苦労を重ねた末に客死した憐れな存在で、甘露儀礼で救われるべき餓鬼であるからここに描かれているのだとする解釈が一般的であるが、ただそれだけの解釈で、彼らが生き生きと演じる絵画の中の躍動性が果して理解できるであろうか。

次回において、この問題をあらためて考えてみることにしよう。



守国寺甘露幀 Sgug-sa Nectar Ritual Painting, Musée Guimet, 1832年(純祖32), 絹本彩色, 192×194.2cm, キメ美術館所蔵(姜友邦・金承熙著『甘露幀』藝耕, 1995年より)

民俗芸能のいま

齊藤 裕嗣 東京文化財研究所
(無形文化遺産部)客員研究員

滋賀県南部、琵琶湖東南岸の守山市や甲賀市、東近江市、竜王町に鎮座する六つの神社でケンケト祭りや長刀振りと呼ばれる春祭りが行われている。これらの祭りでは太鼓を打ち、鞆鼓や小鼓、鉦、ササラなどで囃し、長刀を振り回したり跳び越したりする。

ケンケトとは「献鶏頭」と表現したり、片足跳びのケンケンからというが、近年、鉦や太鼓の口唱歌「ケンケトケン」などに由来するという。

甲賀市の瀧樹神社で五月三日に、山鳥などの長い尾羽の冠の子供達が、棒振り、鉦、太鼓、スリササラなどと囃す。成人の大鉦と太鼓が加わって社殿を三周して子供達が本殿に奉納する。祭りに三メートルほどの竹棹に四角い枠を付け、手拭いや二〇本余りの赤い造花で飾った花笠が出て、奉納後に参詣者が火難除けに花や手拭いを奪い合う。



甲賀市、瀧樹神社：社殿への奉納

蒲生郡竜王町の杉之本神社では、着飾った大勢の長刀が進むワタリ、境内で長刀と大鉦、小鼓によるアトブリ、祭礼の最後に長刀一人一人が個人技を発揮するシマイブリがある。踊り手は氏子全戸の十一歳から二十一歳の男児による。



杉之本神社：長刀、大鉦、小鼓

同地に隣接する東近江市宮川町の八坂神社は、農業用水を共有することから杉之本神社と合同で祭礼を実施する。この祭礼には両地区から、それぞれ鷺鉦が出る。六メートルほどの竹棹の先に和紙で鷺を作り墨線で頭部や羽を描き、下方の台から五色の長い紙垂を数多く垂らす。倒れないように三方向に縄を引いて進み、警固役が割竹を持って守るなか、突然、見物が群がって鷺を倒し、紙垂を奪い合う。紙垂は虫除けや火難除けという。



竜王町、杉之本神社：鷺鉦

守山市幸津川町の下新川神社では五月五日に、鞆鼓、スリササラ、鉦、太鼓受けと太鼓打ちなどによる「カンコの舞」が奉納される。赤熊をつけ仮面を頭に斜めにかけたり、花笠に赤布を垂らして顔を覆ったりする。長刀役に警固役が付く。この祭は「すし切りまつり」と呼ばれる。包丁と金属製の真魚箸で鮎鮓をさばいて奉納する。包丁式に準じた奉納は三重県志摩市の宇気比神社などにあるが、なれ寿司はここだけであろう。近江の名産品の鮎鮓は湖国にふさわしい。



守山市、下新川神社:カンコの舞



守山市、下新川神社:鮎鮓奉納

このほか東近江市の高木神社は四月二十二日近くの日曜日に、鞆鼓とスリササラ、鉦と太鼓受けの太鼓を打つ役が赤熊に紙垂で飾った筒型の帽子をかぶって囃す。また派手な着物の大勢の少年による長刀振りがある。守山市杉江町の小津神社では五月五日に大勢の長刀振りと花笠と晴着によるスリ鉦、鼓、鞆鼓、スリササラ、太鼓受けの太鼓を打つ。

これらの神社は、滋賀県と三重県が境を接する鈴鹿山系から流れ出す河川が作り出した田園地帯にある。県内最長で近江太郎とも呼ばれる野洲川の上流に瀧樹神社、河口付近に下新川神社と小津神社が、野洲川の北方で、ほぼ平行に流れる日野川の上流平野部に他の三社がある。江州米で知られる滋賀県は、実は年間降水量が全国平均を下回り、都道府県順は第三〇位で、野洲川も表面流量は少なく、農業用水確保は重要な問題であり、地域は常に強い結束を求められていた。

「近江のケンケト祭り」と長刀振りは、平成二年三月中にユネスコに提案する無形文化遺産「風流踊り」三十七件の一つに選ばれた。「風流踊り」とは「華やかな、人目を惹く、という「風流」の精神を体現し、衣裳や持ちものに趣向をこらして、歌や笛、太鼓、鉦などに合わせて踊る民俗芸能」である。京都で盛んに行われた初めは疫神送りであった。隣接する近江にも早く伝わったが、この地は農業地帯なので豊作祈願が重視され、さらに他地域とは異なる独自の工夫を加えつつ、さらに、それを地域全員一致で実施することによって、地域意識を強化することが強く期待されて、現在の姿になったと思われる。

その後、地域の状況は変化し、今では必ずしも全戸が農業専従とは言えないが、地域に生きる人々の心のよりどころ、結束強化としての役割は、今後も常に変わず、表面的な奉納目的を変えつつも未来に継承されていくであろう。



「扇の舞」(韓国舞踊)

写真提供: 丸茂美恵子氏



「モコー」(カンボジア舞踊)

写真提供: 丸茂美恵子氏

お知らせ

これまで、寄稿下さいました四宅 豊二郎「自然人アイヌ/こころと歌と踊り」は、筆者の健康上の理由により連載を中止することとなりましたことをお知らせ致します。

舞踊文化 E T C No.29 2020年6月12日発行

発行人 田中 英機 編集人 黛民族舞踊文化財団事務局

〒107-0052東京都港区赤坂3-10-3 黛ビル4F

TEL 03-3583-3633 / FAX 03-3583-3639

ホームページ <http://www.mayuzumi.or.jp>

一般財団法人 黛民族舞踊文化財団