

舞踊文化

ETC

No.30

目 次

- アマテラスは神か人か 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(下)
..... 伊藤 好英 —— 7
- 民俗芸能のいま..... 齊藤 裕嗣 —— 9

アマテラスは神か人か

諏訪 春雄 学習院大学名誉教授

アマテラスは伊勢神宮に祭られている皇室の祖先神である。アマテラスが神であることに疑問を持つ日本人はいない。しかし、アマテラスの本質は神だけであるのか。

アマテラス神話には、姉の妨害をする弟としてスサノオが重要な役割を帯びて登場する、この二神の子孫からオオクニヌシが誕生した。

歌川国貞画のアマテラス



アマテラスとスサノオは、イザナギが筑紫の阿波岐原で禊ぎして誕生させた神である。アマテラスが姉、スサノオが弟であることは確かである。しかも、父から姉が高天原、弟が海原の支配を命じられている。以上の点では、アジアに広く流布する、姉妹の霊性が兄弟を保護するオナリ神信仰・ヒメヒコ制の範疇に入る存在である。しかし、つづく、天の安河の誓約では、アマテラスはスサノオの剣を噛みくだいて三柱の女神を誕生させ、スサノオはアマテラスの玉を噛みくだいて五柱の男神を誕生させている。ここでは、両神はたがいに相手の宝器から新しい神を誕生させており、夫婦神としての性格をも示し、オナリ神信仰から大きく逸脱している。

出雲神楽大蛇退治のスサノオ



しかし、出雲の地で三種の神器の一つの剣を入手してアマテラスに献上し、最後は出雲に鎮座している。スサノオは、いわば、大和の軍事力として出雲の制圧に努めたのであり、大和の祭祀を担当した姉のアマテラスを助けた存在であった。この点に注目すれば、広義のオナリ神信仰がアマテラスとスサノオの関係にあったことは確かである。

アマテラスの本質は太陽神、稲魂、大地母神の三神を兼ねた神であった。しかし、アマテラスはそれらの神に仕える巫女でもあり、ときには人間でもあった。

『古事記』によれば、アマテラスは、水田を作り新嘗祭を主宰している。これは神のなすべきことではなく、人間の仕事である。ことに、新嘗祭の主宰は、巫女の業務であり、さらに祭司(神主)でもあった。

アマテラスが、人、神、巫女、祭司を兼ねた存在であったということは『日本書紀』からも読み取ることができる。

アマテラスは、ツクヨミに殺害されたウケモチノカミの身体から生じた五穀のうち、アワ・ヒエ・ムギ・マメを畑に、稲は水田に植えて大きな収穫をあげている。スサノオと誓約して、オシホホミミ、天上界の霊力ある稲の神の名を持つアメノホヒなどを生んでいる。天上で水田を耕作し、新嘗を主宰している。第二の一書によると、ニニギの降臨の際に高天原の田で収穫した稲穂をさずけている。

このように記述される『日本書紀』のアマテラスは、『古事記』と同様、人、神、巫女、祭司を兼ねた性質を持っている。この四者を兼ねることは、アマテラスに特有なことではなく、アジアの古代信仰の一般的現象であった。古代の信仰形態を現在に保存している沖縄の久高島^{く だかじま}にさぐってみよう。

久高島は、神女ノロを頂点とした祭祀組織によってイザイホーや数多くの年中行事を行っている。ノロ制度は第二尚氏の時代、およそ四、五百年前に確立し、久高島に入ってきた。それ以後、久高島は王府によって特別な地位が与えられていた。

久高島には、古くから「男は海人、女は神人」の諺が伝わる。男たちは成人して漁師になり、女たちは神女になる。これは琉球王国の信仰基盤となるオナリ神信仰を象徴する。すべての既婚女性は三十歳を越えるとそのイザイホー儀式を経て、神女になる。イザイホーは十二年ごとの午年の十一月十五日から四日間行なわれた。儀式は、ニルヤカナヤ(ニライカナイ)からの祖先神を迎え、その神々の霊を受けて新しい神女を認証してもらい、島から去る祖先神を送るという儀礼であった。

このようにみてくると、久高島のノロは人、神、巫女、祭司の四者を兼ねており、アマテラスと同一であった。古代の女性がこの四者を兼ねることは、アマテラスに限られることではなかったのである。

日本の古代祭祀の中心には女神がおり、祭祀者も女性であった。男性は俗事を担当し、女性は神事を担当した。現世の秩序はこの男女の協力で維持され、俗事と神事は分かちがたく結合していた。日本国家の歴史解明には、この古代の真実を読み解くことが絶対の必要事であった。

久高島 イザイホーの聖地久高殿



アジアの舞踊、おりふしの想い ～アジアの〈袖〉～

桜美林大学特任教授 丸茂 美恵子

今回は韓国と中国の舞踊衣裳にみられる長い〈袖〉を取り上げ、その形態(写真)と所作について紹介しよう。

韓国舞踊の〈汗衫(ハンサン)・長衫(チャンサン)〉

①宮中舞踊(呈才(チョンジェ))

◆「処容舞(チョヨンム)」〈汗衫〉

宮中の宴会や大晦日の送旧迎新の儀礼の際に伝承されてきた、新羅の処容説話に起源をおく舞踊。東・西・南・北・中央の方位を象徴する青・白・紅・黒・黄色の衣裳を着た5名の舞踊手は力強く汗衫を振り出しながら踊り、災厄を追い払う。



「処容舞」国楽院公演



「鶴・蓮花台・処容舞 合設」国楽院公演

◆「春鶯囀(チュネンジョ)」〈汗衫〉

春の空に舞う真っ黄色な鶯の美しい姿態と声のイメージを表現した独舞の舞踊。限られた空間(花紋席)で優雅な洗練された踊りを繰り広げ、興が最高潮に達すると舞踊手が美しい微笑(花前態)を湛えるのが特徴。黄色い袖は鶯を象徴する。



「春鶯囀」国楽院公演



「舞鼓」国楽院公演

◆「舞鼓(ムゴ)」〈汗衫〉

真ん中に置いた舞鼓(大太鼓)の周りを数名の舞踊手が回りながら、太鼓を打ち鳴らす舞踊。伴奏楽器のチャング(杖鼓)やジャゴ(座鼓)と同時に舞鼓を叩いたり、1拍子ずつ間を空けて叩くなど、大勢で舞鼓を打ち鳴らす音と踊りが闊達である。

②民俗舞踊

◆「太平舞(テピョンム)」〈汗衫〉

クッ(巫儀)の特異な巫俗拍子を基本に国家の安寧と豊年を祈願する内容を舞台化した舞踊。華麗な宮中衣裳に複雑な拍子の巫俗音楽が異彩を放ちながらよく噛み合い、多様な足の動作の洗練された技巧が目立つ。



「太平舞」国楽院公演



「僧舞」国楽院公演

◆「僧舞(スナム)」〈長衫〉

寺院の僧侶舞踊を芸術的な独舞に発展させた、静中動の舞踊。重い業(ごう)を脱ぎ去る過程、俗世との決別、解脱の境地に至る喜悦を流麗な線で表わす。長衫(袖の長い僧衣)、その上にホンティ(袈裟の形の赤帯)、コカル(山形のかぶり物)をかぶった扮装で踊る。

③仏教舞踊

◆「作法(チャップブ)」〈長衫〉

寺院での法事に際して仏教音楽であるボムペ(梵唄)に合わせて踊る仏教儀式舞踊。コカル(山形のかぶり物)と長衫を着て踊るナビチュム(蝶の舞)、バラ(鐃鈸)を打ちながら踊るバラチュム、法鼓を打ちながら踊る法鼓チュムがあり、宗教的な神秘感を味わうことができる。



「作法」国楽院公演

中国舞踊の〈水袖〉

中国舞踊や京劇では衣裳の袖が長い水袖をよく見かける。水袖を翻すことで、二の腕から手先の動きが一段と優雅に見える。

①京劇(閨門旦役)

◆「秋江」〈水袖〉

科挙(官僚登用)の試験を受ける青年と恋に落ちた若い尼僧の役が閨門旦である。尼僧は寺を捨て青年を追いかけて川までやって来る。老船頭(丑役)に頼んで青年の後を追う。純情な尼僧をわざとからかう船頭のやりとりが笑いを誘い、二人の所作だけで川や船を表現する。



「秋江」稽古風景 中国戯曲学院



②古典舞踊

◆漢唐代の舞踊〈水袖〉

京劇の舞踊を基に、壁画等から漢唐代の舞踊を復元した古典舞踊。



「唐舞踊」稽古風景

以上、韓国舞踊の写真は、筆者が日本大学(当時の本務校)海外派遣研究員として韓国ソウルでの研修を終え(2000年3～8月)、その成果として韓国・国立国楽院の後援を得て国楽院が所蔵する楽器・衣裳・舞台写真を日本で初めて公開した「韓の国楽・歌・舞(アッカム)の流れ展」(演劇資料展、2001年9月26日～10月18日)で展示した貴重な資料である。なお、舞踊演目の解説は国楽院公演のパフレットに拠った。また、中国舞踊の写真は、筆者が研究代表を務めた文部科学省オープン・リサーチ・センター整備事業の選定を受けた「日本舞踊の教育システムの文理融合型基盤研究並びにアジアの伝統舞踊との比較研究」(ORCNANA)で視察した中国戯曲学院と北京舞蹈学院の授業参観(2006年9月12・13日)の際の大切な資料である。ここに記して、関係諸機関に深く感謝を申し上げます。



「韓の国楽・歌・舞の流れ展」日本大学芸術学部

朝鮮王朝時代の仏画「甘露楨」の世界と芸能者(下)

伊藤 好英 藝能学会会長

前回行なった朝鮮王朝時代の甘露楨^{カム ノ テン}の考察において、そこに描かれた梵唄僧^{ぼん ばい}の集団と巷の芸能者の集団のうち、後者の位置付けの解明が残されていた。その問題を今回考えたい。

図1は、通度寺^{トンドサ}の甘露楨の中に描かれた巫女と民間芸能者のパフォーマンスである。それぞれ、「師巫神女」「鮮愁樂士(愁いを解く樂士)」という説明が附されている。前回の守国寺のものもそうだが、甘露楨の下段にはこのような巫者・演戯者の集団がほぼ例外なく描かれる。しかもそのパフォーマンスは、後期のものになるほど活発化し多様化してくる。彼らは、優婆塞^{ウバセ}・優婆夷^{ウバイ}・社党牌^{サダンペ}・男寺堂牌^{ナムサダンペ}・長竿者牌^{ソツテジギベ}・広大牌^{クアンデベ}・道化牌^{チャラニベ}・綱渡り牌^{チュルタギベ}・風角者牌^{フンカクチェギベ}・乞粒牌^{コルリッベ}・托鉢牌^{クジュンベ}など、さまざまな名で呼ばれる。「ぺ(牌)」は団体を意味する韓国語である。朝鮮王朝時代のこのような遊行芸人の実態を視覚的に伝える資料は甘露楨以外にはほとんどなく、これらの描写は韓国芸能史考察のための大きな役割を担っている。

さて、このような芸能者たちが甘露楨に描き込まれているのはなぜかという本質的な問題に移ろう。第一義的には、それは甘露楨が掛けられる薦度儀式の元となった中国の水陸齋会における水陸画の画題の中に遊行芸人が含まれており、甘露楨はその約束に従ったということが挙げられる。図2は、明代に描かれた宝寧寺水陸画の中の一帙である。「起教大師面然鬼王衆」の旁題^{ぼうだい}を持つ餓鬼の大将たるべき「面然餓鬼」とともに「地獄、孤魂」の分類に入るもので、「一切巫師神女散樂伶官族横亡魂諸鬼衆」の旁題が記されている。前列は右から巫師・女樂士・武人・猿面を付けた露払い、後列はやはり右から武人三人が並び、一番左には男女二人の人形が入った盆を持った神女が描かれている。^① 彼らは、下級の芸団を意味する「散樂」の名で呼ばれる。この水陸画の旁題を参考にすれば、甘露楨に描かれている芸能者たちもまた、薦度儀式のために地獄から呼び出された孤魂に属するものと言えよう。

では、中国の散樂衆も含めてこれらの芸能者たちは、単に無念の人生を生きて旅先で死んだが故にこの場に描かれているのであろうか。もちろんそのような無念も慰められるべきである。しかし、彼等にはそれとは別に、是非とも薦度されるべき理由があった。それは、彼等の持つ呪術的な威力に対する、この世の者の恐れと結び付くものである。宝寧寺水陸画の旁題の一つに「往古為国亡軀一切将士衆」があるが、これも戦いで死んだ將軍の魂に生前の威力が附随しており、薦度させない限り生者を地獄に引きずり込む力を彼等が持ち続けるからである。

そもそも面然餓鬼という存在は、図像的に見ても観音菩薩と一体(図3参照)で宗教者の側面を持ち、そのような者が餓鬼となって阿難の前に現れたことから、水陸齋なる施餓鬼の儀式

^① 田中一成『中国演劇史』(東京大学出版会、1998)99～100頁参照。

が始まったとするのが仏教由来の言い伝えである。呪力の強い芸能者と面然餓鬼との共通性という観点から、もう一度甘露幀に描かれた芸能者の生き生きとした演戯を見直してみる必要がある。水陸画の

散楽衆が、生前の姿を維持しながらも彼土から薦度の祭壇に向かう道行を表現している（演戯はしていない）のに対し、朝鮮の甘露幀に描かれた芸能者たちは、生前に行なっていた、死

霊ないし生者に慰めを与える「解愁」という行為に心身を傾けている。彼等にとってその行為は、悔恨の対象ではなく、この薦度の場をも活性化する生死を超えたエネルギーの再現なのであろう。ちなみに、そのエネルギーは、図3宝寧寺水陸画中の鬼魂図（面然餓鬼の図）にも強烈に表現されている。



1. 通度寺甘露幀 部分, 1786年, 絹本彩色, 通度寺所蔵。（『甘露幀』藝耕, 1995年より）



2. 宝寧寺水陸画 右第五十八(118×61cm), 1460～1464年, 山西省博物館所蔵。



3. 宝寧寺水陸画 鬼魂図(105×61cm), 1460～1464年, 山西省博物館所蔵。

（山西省博物館編『宝寧寺明代水陸画』文物出版社, 1988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

跡部あとべの踊り念仏は、寺本堂内に踊りの場を設け、中心に太鼓をすえ、その回りを輪になって鉦かねを打ち念仏を唱えながら踊るものである。この踊りが伝承される長野県佐久市は、同県東部に位置し群馬県軽井沢町に隣接する高原都市である。公開場所の同市跡部さいほう西方寺は、山梨県小淵沢駅から長野県小諸駅を結ぶ小海線の中込駅から1kmほど西へ千曲川を渡った先にある佐久市の桜の開花は平地に比べてやや遅く、毎年、4月中旬から下旬が見頃だが、踊り念仏は桜のつぼみがほころびかける頃、毎年4月第1日曜日に披露されている。

踊りは同寺本堂に設けられた道場と呼ばれる二間四方ほどの中で演じられる。道場は四方吹き抜けほうきよう方形で四隅に柱を立て、屋根に白布をかけた構造で、四方の各辺に鳥居型の門を設け、出入口を設けた一辺以外の三辺は板塔婆を立てた板垣を巡らし緋毛氈を敷いている。四隅の柱には光明遍照や念仏衆生などと記された紙と青・朱・白・黒の旗を飾る。板塔婆に梵字などが記され、鳥居には発心門、修業門、菩提門、涅槃門と記された板がとめられている。道場の形状は土葬の際に棺を覆った天蓋の形と言われている。

道場の中央に数珠をかけた2基の杵無し締太鼓が胴を水平にして置かれ、それぞれに打ち手が左右の手にバチを持って立つ。踊り手は1組8人で、前の2人は讃式さんしきと呼ばれる音頭とりで、袱紗ふくしゃに包んだ和讃本をささげている。後の6人は胸前に木製架台に縦に叩き鉦をつり下げ、撞木を手になっている。踊り手はまず道場に向かって正坐し、1人ずつ立ち上がり合掌しつつ鳥居をくぐって道場に入り、太鼓の合図で讃式が唱える念仏に合わせ、各人が念仏を唱えながら左回りに廻る。やがて鉦を打ち鳴らし、太鼓と鉦に合わせて跳ねるようにして踊り出す。太鼓が激しくなり、踊り手は身体を前後に屈曲しながら左右、前後に飛び跳ね踊る。ややあって踊りは、ゆるやかになり、踊り手達は入場時と同様に合掌しながら鳥居から出て元の座に戻って一連の踊り念仏が終わる。



西方寺



道場の準備

踊り念仏は「念仏を口の中に唱えながら、鉦・太鼓のけたたましいリズムに合わせて、飛んだり跳ねたり」して「無我恍惚の境地を得」「安心・解脱を得る方便と称し、跳躍することで成仏できると説明した」(三隅治雄『日本舞踊史の研究』)ものである。平安時代に念仏を唱えて諸国を遊行し「阿弥陀聖」と呼ばれた空也(903-972)に始まるとも言うが、鎌倉時代の弘安2年(1279)に一遍〔智真〕(1239-1289)が信濃国で始めた記録が確かなようである。

一遍は伊予(愛媛県)の豪族の家に生まれ、幼少期に出家して浄土宗を学び、いちど還俗するが再び出家し、35歳から遊行を始め、文永11年(1274)に熊野で他力本願の深意を感じ、さらに九州から東北へと遊行を続ける。『遊行上人縁起絵』(1303~07年か)によると、一遍と同行の時衆が、弘安2年歳末に信濃国佐久郡供野(長野県佐久市伴野)を訪れたときに「同行共にととのえて念仏し、堤をたたいてをどり給ひける」とあり、『一遍聖絵』(1299年)に同年信濃國小田切(長野県南佐久郡臼田町)で「聖おどりはじめ給いける」とある。

当時、文永の役(1274)、弘安の役(1281)と世界最大規模の艦隊による蒙古襲来が続くなど、人々の不安は大きく、そのような世情を背景に踊り念仏は人々の絶大な支持を受けた。一遍は、その後も神奈川県片瀬や滋賀県大津、京都府四条京極などで踊り念仏を行い、一遍の後継者達も室町時代から戦国時代にかけて各地で踊り念仏を行った。

跡部の踊り念仏は、太鼓の「正徳3年(1713)跡部村」刻書や寛政3年(1791)近隣32村の念仏講参加それが天保11年(1840)57村参加に広がった記録が残る。現在の踊り念仏は、昭和27年(1952)に跡部区民総意で復活公演され、同55年県指定、同61年国選択、平成12年に国重要無形民俗文化財に指定されている。



踊り念仏



踊り念仏(太鼓)



「太平舞」ORCNANA日韓シンポジウム(2009年1月)



「秋江」ORCNANA京劇ワークショップ(2008年3月)

写真提供: 丸茂 美恵子氏

舞踊文化 E T C No.30 2021年5月13日発行
 発行人 三隅 治雄 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