

第七章：尻振り舞考

1. はじめに

民俗芸能は身体表現として、他の芸能と同じように時空間的な制限という性格により、行なわれた瞬間に消え去る。しかし、民俗芸能が身体表現のもつ一回性という属性をもっているにも拘らず、長らく伝承され続けてきたのは信仰が伴っていることに深く関わっているからであろう。民俗芸能の名目で行なわれている身体的表現は時間無き空間、或いは空間の時間化とも言える特性を持っている。過去の芸能の資料が残っているとしても、細かい芸態まで記されているのは稀少である。映像記録の手段がかなり進んだ今日においても、芸能を完璧に記録するということにはある意味では最初から無理かも知れない。同時多発的に行なわれる身体表現としての芸能を、いかに記録するかの技術にも関わるが、その制限を認めざるをえない。

本稿では日本の民俗芸能の中で、尻を振るといふ芸態がいかなる位置を示しているかを考えて見たい。これまでの民俗芸能の調査報告は相当な量に及び、細かい所まで精緻に報告されているが、尻を振るといふ所作まで記録されている例はあまり見かけない。民俗芸能の中で類感呪術としての性的なものは広く見ることも可能であり、研究対象として取り扱われている(注1)が、尻(腰)を振るといふささやかな所作はそれほど多くはないようである。尻を振る芸態の意味を探りつつ、その一方で三番叟との関連性を考えてみたい。

三番叟が翁のモドキである(注2)と指摘したのは折口信夫である。折口学派の一人として知られている池田弥三郎は三番叟の読みがサンバソウではなく、サンバソウであることに注目して、民俗芸能のサンバ、カンバなどから、サンバソウもそのなごりではなからうかと疑問を持ちつつそれらとの関連性を暗示している。さらに、現在五流能の五番立て構成がモドキの原理によって成り立っているという。即ち、猿楽の根本曲といわれる式三番から脇能物が、そして脇能から修羅能に、さらに三番目物(鬘能)、四番目物(女物狂い能)、五番目物(切能)が各々モドキの原理によって派生したという。もしその原理が作用するなら、猿楽の中でも最も重要な曲とされる鬘物、女物狂物、所謂女物が生される元がなければならない。即ち根本曲とされる「式三番」に女物の元になる要素がなければなら

ない。それが「翁」の三番叟であるのではないか、三番叟には本来女性的な要素があつたのではないかと暗示している(注3)。勿論五番立と分類される全ての能が翁のモドキによって派生されたということに対しては疑問があるが、式三番に女性的な要素があつても不思議ではない。本田安次(注4)は「対面の翁」の例を民俗芸能のなかから幅広く取り上げて、その源流を舞樂の「二の舞」にあるのではないかと言う。金岡基は「白い神と黒い神」という論稿で、翁と三番叟の仮面の色に着目して、韓国の仮面戯に登場する白面の爺と黒面の姥との関連性を言及し、さらにシベリアシャーマンの白神、黒神に其の源流を探っている(注5)。本稿は三番叟に女性的な要素があるのではないかという先学の教示を念頭に置きつつ、三番叟と類似性が窺われる韓国の仮面戯の一演目であるミヤル(姥)と比較検討しながら、尻を振るといふ所作に焦点をあてて考えてみたい。乏しい資料と浅いフィールドワークを頼りにしつつ、一つの試論として提案したい次第である。ここで一つ付け加えたいのは、「尻振り舞」というのは民俗芸能の現場でそのような名称があるのではなく、尻を振る動作が見られる舞、または踊りを本稿で便宜上「尻振り舞」と命名していることを断っておく。

2. 韓国仮面戯の尻振り舞

韓国の仮面戯の最後に爺と姥が登場する場面がある。その姥の舞に尻振り舞が見られる。仮面戯は全国に広く分布しているが、大体二つの系統に大別される。一つは山台系統の仮面戯で三つの地域に分布している。現在はソウル地域で活動しているが、朝鮮戦争の時に南の方に移った人たちによって伝承されている海西仮面戯(朝鮮半島の西北部)、ソウルを中心に山台仮面戯、そして、東南地域(嶺南地域)で五広大(オゴアンデエ)、野遊(ヤリュウ、デウルノルム)がそれである。もう一つの系統は部落祭とともに行なわれる城隍祭仮面戯である。仮面戯は地域によって差はあるが、その内容は概ね大同小異である。そのなかで仮面戯の終盤に「ミヤル姥」或いは「ミヤル姥」(注6)と呼ばれる姥が登場する場面がある。

姥の場面もほかの演目と同様、内容上地域的な大きな差はない。地域によって、ある部分がなかったり、或いは特定の部分が強調されたりする程度である。尻振り舞について言及する前に姥場面の概要を述べることにする。

舞台は広場があれば十分で、特別な舞台装置はない。舞手と囃子方の仕度が整うと楽器を鳴らしながら町を練り歩く。見物人たちは行列の後尾について演者と一緒にまわる。指定された広場に到着し、集まった見物人達が公演の舞台になる広場を取り囲むと本公演が始まる。用いる仮面や、供え物を供えて神様に告げる神事(告祀)から始め、舞台を清める払いの舞(上佐舞)、破戒僧やその小僧の戯れ、両班(貴族)を諷刺する場面、庶民の生活像を描いた幾つかの演目があつて、最後に姥爺の場面になる。姥は最後に死んで、巫女により葬儀(或いは野辺送り)が行なわれる。

ここでは少し趣が異なる「駕山五広大」を紹介する。即ち、他の地域の仮面戯では必ず姥が死ぬことになっているが、「駕山五広大」の場合は姥の旦那(ヨンガム・爺)が死ぬことになっている。「駕山五広大」だけが姥ではなく爺が死ぬことになっている理由については諸説があるが、その一説に姥の巫女説がある。その他に爺が死ぬことになっているのは東海岸一帯で行なわれる巫覡たちによる別神グツの仮面戯である。別神グツの仮面戯は男巫が別神グツの最後に素朴な仮面を被って、集まった雑神を遊ばせる場面である。そこには爺が死ぬと巫女の霊験力で爺を再生させることになっている。「駕山五広大」の爺姥場面も別神グツ仮面戯の変形であるともいわれる。「駕山五広大」は慶尚南道泗川郡柵洞面駕山里に伝承されている仮面戯である。五広大(オクアングデ)の広大は俳優、仮面、巫女、巫覡、傀儡子などの意味があるが、一般的には芸人の差別的な名称として使われている。五広大は朝鮮半島南東部地域に伝承されている仮面戯の通称でもある。五広大の五は五つの仮面、五つの演目、または五人の登場人物などから由来していると思われるが、陰陽五行説の五行に因んだ名称であろう。

「駕山五広大」(注7)は毎年 小正月(旧正月一五日)に村の安全祈願として行なわれる。「駕山五広大」の関連説話が口伝されている。それによれば、川に箱が流れてくるのをある村人がそれを拾い、蓋を開けてみると、箱の中に五広大(仮面戯)の台本が入っていた。その当時、都(漢陽・ソウル)から配流されていた両班(貴族)にその台本を見せた。その人は都で仮面戯を見たことがあったので、その台本を読んで仮面戯を村人に教えた。それがこの地域の仮面戯の始まりであるという。仮面の箱が流されてきたものを拾って仮面戯が始まったという伝説は他の地域にもある。仮面と洪水伝説との関わりを思わせる。

全体の構成演目は五方神将舞、ヨンノ(獅子)舞、ムンデウニイ(ハンセン病患者)の場面、両班場面、破戒僧場面、姥爺場面の順

に行なわれるが、各場面は独立している。登場人物は合わせて二五名であるが、仮面は兼用する場合があるので二〇個が用いられている。ここでは姥爺場面を全体の流れに沿ってその概要を記す。

① 姥が杖をもってお尻を左右に振りつつ登場する。息子であるマダンソイが後について姥のお尻を掴むやいなやふざけたりしながら登場する。二人は広場（舞台）を一回りして適当な所に座る。

② 年寄のため息をだし、煙草を吸う。尿を出したいからお尻を持ってこいという息子は楽器である鉦を持ってくる。裳を捲つて鉦の上に跨つて尿をしようとする息子が裳の下を覗く。姥が息子を誡める。息子は姥の陰部をみて裳の下に子犬が付いているとふざける。姥は子犬ではなく、お前が出た穴だという。尿が入った鉦（実際は水が入っている）を息子に渡すと、息子はお尻（尿）の匂をかいで牛の尿の匂いがすと言い、それを見物席に振り撒く。

③ オン生員（草履商人）登場：近所に住んでいる草履商人が登場して姥に近づく。息子がどこかへ行なったかと尋ねながら姥のお尻を触ったりして戯れる。姥が拒むと草履代を支払えと口実を出す。息子が登場して姥と商人のやりとりの中に入って妨害する。この前の市の日草履を二足持ってきたがお金が足りなくて帳付して沓を買ったので、その代金を貰いにきたと姥は息子に弁明する。姥は息子に糸撚り車を持ってこいという。息子は糸撚り車を持ってきて姥に渡して退場。

④ 草履商人は再び草履代金の話を口実に姥を誘惑する。姥はお尻（売春）で草履代金を支払ったという。

⑤ 二人が戯れる間、息子が出てきて邪魔する。塾（書堂）に行つて来るといつて出かける。

⑥ 息子が出かけたのを確認した商人は露骨に姥に近づく。

⑦ 息子がまた出て来て塾（書堂）に行つてきたといい、塾で学んだことを自慢気に姥に話す、真面目な内容ではなく、面白い遊び言葉をする。見物席には笑いが飛ぶ。姥は息子に銭を渡して息子を外に出掛けさせる。息子が退場すると草履商人と姥は戯れる。

⑧ 息子はお腹が痛いと呼びながら登場。姥は医者を呼んでくれと草履商人に頼む。草履商人は姥との行為が順調に行く途中で息子に妨げられたので不満を持ちながら医者を連れてくる。飴玉を食べて喉に詰まったからといって医者（医員）は針を打って

治す。

⑨ 医者が登場すると草履商人はまた姥に近づき戯れる。

⑩ 旦那と都の遊女が登場して、息子を呼ぶ。都の遊女が姥に挨拶をする。姥は若い遊女を妬んで挨拶さえも拒むが、ようやく挨拶をうける。遊女は息子に似合う年齢である。草履商人は悔しがり、逃げるように退場する。

⑪ 旦那と姥の対面：家が騒がしいので別れようと旦那が言い出す。財産分配で争いになる。旦那は怒って家財を杖でこわす。姥がやめさせるが、旦那は持っている杖で神棚(祖先壺・神の宿る壺、中には祖先の名前を書いた紙とお米が入っている)を打って砕く。旦那は祖先壺をこわした罰で、祖先神の祟りで倒れて死んでしまう。

⑫ オン生員登場：先の草履商人と同じオン生員であるが、今度は盲目として鼓を担いで登場。オン生員が占ってみると、お経を唱えないといけないという。丘の向こうに住む盲目のお経師(法師)を呼んでくる。お経師が死んだ旦那の前でお経を唱える。

竹の枝(デエザビ)：神憑り役で笹を持ち立てて側で呪文を唱えるとその笹が震える。で旦那の死んだ原因を占う。否定るときは横に揺れ、肯定の場合は縦に揺れる。即ち神託を窺う行為である。旦那の死因が祖先の祟りと判明し、死霊祭(オググツ)：巫の葬儀)を行なうことにする。

⑬ 息子が巫女を連れてくる。巫女五人が登場して四人の助巫女が木綿の端を持って引つ張ると主巫女が神籠を木綿の上に載せ行き来しながら黄泉への道を整える。回心歌という仏歌を唱える。皆退場して終る。

最後に観衆も皆出て一緒に躍る。(＊番号は所作の区分のために便宜的につけくわえた)

以上が駕山仮面戯の大概の粗筋である。場面の設定としては姥の家になっているが、他の仮面戯には旅の途中で仮面戯の見物に來たと設定されている。また姥は好色の人物として登場する。姥が尿をだして見物人に振り撒くということは、ただ笑いを誘う意味のみではなく、愛知県の花祭りなどで道化役が杓子や男根で味噌を見物人の顔に塗り付けることと同じ発想と思われる。それに塗り付けられると健康に良いとか、風邪に引かないという考え方も同じである。即ち見物人に渡される一種の宝である。姥爺場面は庶民の悲惨な日常生活を強調して描いて、神を祭る巫女の性格が薄くなっているが、本来は神を祭る巫女としてその

役割があつたに違いない。その例は他の同一系統の仮面戯を見るとよくわかる。姥が巫女であることは爺(旦那)と囃子方(杖鼓)の問答のなかで、「姥はいつもグツ(巫の祭祀)しに出かけた」(鳳山)、「姥は占いに出かけた」などの台詞からも、鈴が付いている杖と扇を持っていることから巫女の姿であることがわかる。最後には姥と爺の夫婦喧嘩で爺は祖先霊とされる祖先壺(ゾサンダンジ)をこわしてしまふ。その祟りで死んでしまふ。他地域の仮面戯には爺が死ぬまではいたらないが、祖先壺をこわして、気絶して倒れる場面はある。祖先壺は女性の部屋に置いて家の守護神として祭る壺である。祖先壺を祭るのは主に女性の役目である。祖先壺をさわつてはいけないという禁忌を無視して罰にあたつた爺に対して、その禁忌を必死に守ろうとする姥の態度からも巫女のなごりがうかがわれる。

姥のもう一つの性格は色好で、性的に開放的で、乱れた性格の持ち主である。「駕山五広大」の場合、草履商人であるオン生員にお尻で草履代金を払つたという台詞もあるし、表面的には性的な誘いを断るが、実際は求めているのがわかる。草履商人と姥の間に息子が邪魔になるから、飴玉を買いに出掛けさせるのである。

性的に開放的で乱れた性格の持ち主であるといつても、すぐさま遊女のような一面であるとは言いきれないが、儒教的社会で性には厳しい時代であつた朝鮮時代には、一般人には考え難い一面であるに違いない。

姥の仮面が表に示された如く黒色に白、赤、褐色などの斑点がついてある。鼻や口は曲がつたりして歪んでいるのが多い。顔が歪んだのは梅毒患者、或いはアサ風患者だからという口伝(注8)がある。アサ風という病名がいかなる病気かさだかでないが、性病の一種であろう。その真否を確かめることはできないが、性病を遊女の特権(?)の一つとして考へるなら分かるような気もする。あるいは、姥の乱れた性格が歪んだ顔にさせたのかも知れない。しかし性病で姥の顔が歪んだというのは姥の卑猥な生活やその性格により、後から付け加えられた理由で、本来は異常な出生、または身体障害者として生まれた人の死霊を慰める意味の鎮魂祭であつたに違いない。身体的障害による差別された人間の死霊、または束縛された人生の恨みを晴らすことなく死んだ霊魂、いわゆる成仏できてない死霊たちが仮面戯の場で自由に遊んだりして、その鬱憤を晴らすのである。

表一

備考	仮面	舞	出で立ち	婆の名称	芸能名
査商いの場 面が別に設 定されてい る。	25.8 × 20.5 黒又は褐色 に白斑点、口 の歪み		白の上下衣、 杖、黄色髪飾 り	ミヤルハル ミ	楊州別山台 ノリ
男女三角関係、第六 場第一景、第五場： 小巫が懐妊、子供を 産むとき助け役の産 婆がお尻舞と躰舞を 舞う。他の仮面劇で 査商いの登場は別場 で独立して設定され ている。	23 × 20、褐色に斑 点、両頬と顎に瘡、 匏面、赤の口紅	お尻舞		ミヤルハルミ	松坡山台ノリ
				白(シ ン)ハ ルミ	
婆の 死、第 七場					鳳山タルチュ ム
巫女、腰裸、 背が三尺三 寸、	25 × 16.5、黒 に白と赤の斑 点、欄干額、 貝顎、凹んだ 目	お尻舞	白の上下衣右 手に扇子、左 手に鈴、額に は赤い手拭い	ミヤル	
財産分配の 喧嘩、腰裸 婆は死なな いで家出。	黒青に白斑 点	お尻舞	白の上下衣、 鈴付き杖、扇 子、草鞋の片 方、大鈴。	ハルモム	康翎タルチ ユム
	22.5 × 17、紙 面、黒に黒、 白、黄色の斑 点	お尻舞	白の上着、黒 の裳、黒の手 拭い、弁当 箱、草鞋	ハルモム	殷栗タルチ ユム
腰は裸、次獅子舞(狩獵)	24 × 18 匏面、 白、両頬に紅、 額と顎に皺、髪 を描いて、又髪 の毛がある。		扇子、髪飾り、短い裳	大母(ハルミ)	統宮五広大
	23.5 × 14、匏 面、白、 両頬に 紅、齒が 三つ			ハルミ	
機織なしに機織歌 を語る、腰が裸、 妾が生んだ子供で 喧嘩、団栗を食べ て当たって黒くな った。	紙面、赤褐色、歪 み口、左の頬が脹 らみ	お尻舞	白の上下衣	大母(クンオミ)	固城五広大

芸能名	婆の名称	出で立ち	舞	仮面	備考
駕山五広大	ハルミ	杖、白の上下衣	お尻舞	28×28 厚い紙面、白 目鼻耳口を描いてい る、顔に皺多い	機織、爺に会うとき鏡 を探す所作がない、爺 が死ぬ
水宮野遊	ハルミ	竹杖、みずぼらしい白い上下衣		25×27、匏面、濃い肌色に白と黒 の斑点、両頬に紅、歪んだ鼻と口 大きい瘤が右目の下と口の左側に 二つあり、眉毛は実毛の束で付け ている。(24.5×22、形態は上と ほぼ同じ、薄い褐色の仮面あり)	鏡を見て化粧する、腰が裸ではな い。続いて獅子舞がある。
東萊野遊	ハルミ	匏と草鞋を腰にさ す。杖、色褪せてい る短い上着と茶色の 下衣	お尻舞、腰を屈める	29×21、匏面、栗色、 顔に瘤が八箇所あ り、歪んだ口、鼻穴 は一つ、歯二個鼻水 が白で描いている。	鏡をみて化粧の場面 あり、下衣と上着の 腰の部分が裸になっ ている
河回別神グッ タルノリ	ハルミ	匏を腰に、白頬 被る	お尻舞	(高麗 11 世紀 作)、20×14 木面、赤黒に緑 斑点、髪と眉は 黒	機織しながら 身の上話(シン セタリョン)、 下衣と上着の 腰の部分が裸 になっている。
山台	ミヤルハルミ			朝鮮末期のミヤル ハルミ面：20× 17、木面、黒、赤 の口紅、目尻は下 がり、額、両頬、 頸に皺	
晋州	ハルミ			1920 年代の面、28× 23、紙面、鼻を紙で貼 って、髪、眉毛、皺を描 いている、口は開け、目 の下に覗く穴あり、	

尻を左右に激しく振りながら活発に動く韓国仮面戯の姥の姿から巫女と遊女のおもかげが浮かんでくる。そして、仮面戯の最後には必ず葬送儀礼で終るといふ構成から考えると、仮面戯は本来鎮魂祭にほかならない。

その以外、爺姥の演目から、歪んだ黒い顔の姥と白い顔の爺、祭り場に訪れる旅姿などの特徴は日本の祭り場に訪れるマレビトの姿がかさなるのである。もう一つ注目されるのは姥の出で立ちである。それについては後述するが、裳が腰の部分にかかっていて、上着が短いので臍の部分が裸になっているのを覚えて頂きたい。表で示したように姥の舞は他地域の仮面戯にも尻振り舞になっている。韓国仮面戯において姥の尻振り舞が如何なる意味を持っているかを日本の民俗芸能から穿鑿してみよう。

3. 「君の舞」の尻振り舞

長野県下伊那郡阿南町新野の正月一四日から一五日にかけて行なわれる祭がある。古くは「田楽祭り」「善寺のお祭り」「正月御神事」などと呼ばれてきたが折口信夫が「雪祭り」と命名した以来、現在は「雪祭り」の名称をもつて呼ばれるようになってきている(注9)。

新野雪祭りは折口信夫の学問的な源としてよく知られており、それ以来先学によつて細かいところまで報告され、研究されている。(注10) 詳しいことはそれに譲るが、その中で、祭りの終り頃に「翁」「松かげ」「ショウジツキリ」「海道下り」に続いて行なわれる「神婆」といふ演目に注目して考えてみたい。神婆が庁屋から登場して拝殿の正面まで出る。その際神婆は腰を左右に振りながら少しずつ前に進む。拝殿の正面に着いては腰(尻)を振るのを止めて両腕を前後に振りながら走るような形の舞を舞う。庁屋から拝殿まで数回往来してから、庁屋の前に杖によりつつ座っている爺を手招きする。すると爺は起きて姥の方に走り出る。二人は抱き合つて喜ぶ。その時右手には鈴を、左手に小鼓を抱えた若女面を被つた者が走り出て、抱き合つている爺と姥のまわりを廻りながら「伊勢国度会郡禰宜の娘神婆舞つたり舞つたり」と唱える。若女面はすぐ走つて庁屋に入る。抱き合つていた爺と姥は肩を組んで仲良く嬉しそうな足取りで庁屋に入る。

神婆とは如何なるものなのか。言葉通りいうなら神の婆、もしくは婆の神、即ち婆の姿で踊れる神のことであろう。なぜ婆なのか。「神婆」をほかに「君の舞」とも呼ばれる。神婆、或いは君の舞の主体は誰なのか。「神婆」という演目に登場人物は三人であるが、舞らしい舞は姥面の者しかいない。爺は姥が舞う間序屋の入口の前で座っている。姥の手招きによつてようやく走り出て、姥と抱き合つて喜ぶ所作をする。舞らしい舞という動作はない。若女面を被つた者の舞は爺姥が抱き合つてるところを走り出て廻る所作のみで、婆面の者に比べれば、君の舞の主体とは言えないと思われる。君の舞というのは登場する三人のなかで誰の舞であろうか。地元の人に聞いてみても「君の舞」が誰の舞か具体的な答えは出てこない。ただ演目としての「神婆」を「君の舞」ともいうのみである。

「君の舞」については後藤淑の論及(注11)がある。それによると、「君の舞」が現在伝承されているのは西浦田楽しかないが、かつては、愛知県北設楽郡東栄町古戸の「君はやし」があり、吉備津神社の「君田楽」の記事、そして、『三会定一記』にみえる「君達田楽」などの「君」も「君の舞」と関係があるという。そのなかで柳田國男の『巫女考』と滝川政次郎の『遊女の歴史』を引用して「君は遊女化された巫女」であるといっている。柳田國男は「キミは遊女の雅名にして、兼ねて又巫女の総称の一つであった」(注12)といる。滝川政次郎は「琉球の聞徳大王、熊野の巫女である熊野比丘尼あまのみの尼君などは遊君とは区別すべきである」といつつ、君が遊女或いは巫女をさす用語として用いられたことはみとめている。(注13)もし、君が遊女化された巫女であるというなら、「神婆」に登場する「君」は誰であろうか。即ち、媼面の姥であるか、若女面の者であるかの問題が出てくる。後藤淑は前稿で神婆の演目に出る若い女面をつけた娘を君といっている(注14)。しかし、「神婆」の全体の文脈からは若い女面の娘を「君」であると言いつけるのは多少躊躇される部分がある。尻を激しく振る所作が女性の舞で、更に性的な意味合いが含まれていることから考えると、尻振り舞を舞う姥からも遊女の特性がうかがわれるのである。「神婆」で君が誰かは保留しておいて、西浦田楽の「君の舞」の様子を見ることにする。

静岡県磐田郡水窪町の所能にある観音堂に旧暦正月一八日から一九日(平成二一年は三月五日から六日)にかけて行なわれる。西浦田楽は地能三三番、はね能一二番(閏年一三番)で構成されているが、「君の舞」は夜中三時頃から約二五分程度かかる。

「君の舞」が始まる前に、細長い腰掛けを出す。花笠を被り、扇を手にし、白上衣を着けた二人(君の舞の子)が出て腰掛けを中心に両側で左回りの舞を舞つて、位置を入れ変えて左回りの舞いを舞う。二度繰り返してから二人は背中を合わせ腰掛けに腰を掛け坐る。

そこへ「君の舞の親」という者が上衣を頭まですっぽり被って、手には鼓形の物に白紙を包んだもの（シツテリ：鼓）を持って登場する。腰掛けに坐っている「君の舞の子」のまわりを舞回る。二〇回くらい両側を行き来してから、持っているシツテリと腰掛けに坐っている者の一人の持つ扇を取り替えて、扇を持って一回り舞う。ここで君の親と囃子方である別当の間答（注15）が行なわれる。問答が終ると、再びシツテリを取り替えて、両側を一〇数回行き来して舞う。腰掛けを取り去り、「君の舞の親」を中心にして三人が立ち舞う。庭を何回か回り舞ってから「君の舞の子」二人は退場する、烏帽子姿の二人がスリササラを持って出て舞う。スリササラを持った二人は「君の舞の親」を中心にして三人が立ち舞う。舞が暫く続いた後、スリササラの二人が退場すると、親一人残って腰を屈伸しながら大振りの舞を舞う。舞が終ると楽堂（楽屋）に向かって礼をしてから退場する。

ここで登場する五人の中で、中心は「君の舞の親」であろう。親は上布を頭まですっぽり被った姿で鼓（シツテリ）を持って派手な振りの舞である。尻を振るといふ所作はないが、腰を屈伸させたり、腰を屈めたりする動作はある。仮面は被らないので顔からの性別は分からないが、上布を頭にすっぽり被っていることから女性の姿であることは違いないだろう。西浦田楽の「君の舞」の君は「君の舞の親」のことであろう。君の舞の親とは、即ち、白上布を頭からすっぽり被って鼓を持って舞う者である。鼓を持って舞うことから「神婆」の若女面の者に該当すると思われる。後藤淑が新野雪祭りでの君の舞の君が若い娘であるというのも、西浦田楽の「君の舞」で鼓（シツテリ）を採って舞う君の親と同じように、鼓を採って舞うところからの指摘であろう。

新野雪祭りと西浦田楽は同じ系統のものであるといわれている。後藤淑は前稿で古戸の「君はやし」をふくめて、曲名が同じであること、田楽と関係をもっていること、三信遠の国境地帯という同一芸能圏の中で行なわれていること、芸能的内容的に共通したところが多いことなどから相互に関係がある（注16）という。

雪祭りの「神婆」では、姥面の者が中心になっているのに対して、西浦田楽の「君の舞」は「神婆」の若女面の者（娘）に該当する「君の舞の親」が中心になっている違いがある。本来は同系統のものが伝承の過程で変化したと考えられる。いずれにしても、両方も「君の舞」の主体は年老いた女性であることは変わらない。

姥面の者と若女面の者との二人の関係から考えても、姥には遊女化された巫女の姿をうかがわれるからである。若い女面の者を娘と

いうが、誰の娘なのか。「神婆」の文脈からは何とも言えない。若女面の者の「伊勢国度会郡禰宜の娘神婆舞ったり舞ったり」という「神婆」の中での唯一の台詞から、神婆が姥面の者にしろ、若女面の者にしろ、度会郡の出身の巫女であることは考えられる。敢えて神婆が実際度会郡の出身ではなくても、伊勢信仰が流行なった時代の背景から伊勢の度会という地名を借りて度会郡の禰宜の娘であるといつたかも知れない。「神婆」で姥と爺が抱き合って跳ね回るところで若女面のものが出て、そのまわりを廻る行為が若女の嫉妬の気持ちを抑わすという見方もある。いずれにしても、神に使われる意味での娘、神娘であることだけは間違いないと思われる。

「神婆」の所作は大きく二つ部分で構成されている。庁屋から出て拝殿の正面までの部分と拝殿正面向きになってからの部分である。庁屋から拝殿正面までは添い人が腰を抱えているし、尻振りが激しい舞であるが、拝殿の正面向きになってからは、添い人も手を離し、また握合っていた両手も解いて腰振りというよりは走る動作に変わる。所作からは如何なる意味かは分からないが、画然と動きが異なる。もし、前者を尻振り舞であるとしたら、後者は走り舞とも言える。前者が尻振り舞で庁屋の前で坐っている爺に向けての舞で、姥の本来の日常的な性格を抑わす「俗の舞」というなら、それに対して、後者は拝殿向きの「聖の舞」とも言えるのではなからうか。「君」が遊女化された巫女であるという説から考えると、前者は遊女の舞で、後者は巫女の舞とも言えるだろう。「君」という者が持つ両義性を抑わす舞であろう。

4. 尻振り舞の系譜

姥面の者が尻振りの舞があつた後、爺と抱き合う場面になる。確かに性的行為を抑わす所作である。仲藤増造の記録（注17）はもつと露骨で、爺が姥の手招きに走りでて、取り付き、その後変な腰付きをして抱き合つたまま重なつてころぶという。腰を捻る、或いは尻を振るといふ動作は性的行為と関連があることは違いない。腰を振るのが性的な行為をあらわす例としては佐渡で伝えられている「つぶろさし」をあげることができる。「つぶろさし」は大神楽の獅子につく一つの風流である。（注18）

「つぶろさし」は新潟県佐渡郡羽茂町寺田の菅原神社と同町村山の草刈神社で行なわれる。そのなかでささやかな動きであるが女面の

者が尻を振る動作がうかがわれる。両神社の「つぶろさし」は似ているが、菅原神社のほうは先ず烏帽子に直衣姿で幣を持った男が眠っている獅子の頭に向かって、呪文を唱える。すると、獅子は目を覚まして欠伸をして退く。そこへ笛、太鼓、チャビラ鉦、拍子木の合奏にのって「つぶろ」という木製の男根を模したものをもって男神と「シャギリ」という觶を持った女神と「ゼニ太鼓」という女神が登場して、男根をさすりながら踊る男神にエロチックな腰つきの女神が絡まる(注19)。草刈神社の方は先ず赤鬼、青鬼がでて鉞と棒を持って踊る。鬼の踊りが済むと、長さ二尺五寸位の「つぶろ」を肩にして男が出てくる。白い脚絆と白足袋、赤い腰巻をした女が觶をすりながら登場する。觶は入った姥面を被り、やや腰を曲げている。男は股から「つぶろ」を出してさする。女面の者が折々觶をすりながらお尻を軽く振る。男面の者は眉間に太い皺が四、五本ある尉面である。女面はかすかな笑いの中に、喜びを持ち、齒のない姥の顔である。(注20)

男根を振りまわす男面と尻を振る女面はたしかに性的な踊りである。「つぶろ」は木製でてっぺんに穴が一つあり、根元に毛が付けられている。「つぶろさし」は一種のマラ振り舞であるが、女性の尻振り舞とセットとなっている。

桑山太市によると、羽茂町の隣村である柏崎ではふくら円いものを「饅頭」といい、壺をツブと発音している。その壺と饅頭は隠語として陰門を頭わす(注21)という。この「つぶろさし」は伎楽の系統のものと言われている。(注22)

『教訓抄』伎楽条の崑崙、力士の場面によると、二人の女が舞を舞っているところに崑崙が扇を持って出て卑猥なマラフリ舞を舞うと、力士が登場して、崑崙のマラ(マラタカ)に縄を付けて引き、そのマラを打ち折り舞う。もし「つぶろさし」が伎楽と同じ系統と認めらるなら、『教訓抄』には記されていないが、二人女が舞う舞に尻を振る動作があったかも知れない。尻を振るといのは一種の性的な行為と関連があり、性的な行為は稲作文化のなかで豊穣祈願の類感呪術として、田遊び、田植踊などの中で見られる性的な振りの芸能と脈を一つにしていると思われる。例えば、岩手県紫波郡見前村の田植踊の中にヒョットコ面を被った一八いっぱちという道化が一人出て、苗代打の真似をしながら、太鼓打ち方と問答する。そして最後に尻振踊式(注23)の踊りを踊って入る。尻振踊式が如何なる動作かは確認していないからさだかではないが、性的行為、又は性的行為を誘う動作であると思われる。

その意味で、東京板橋区の諏訪神社、北野神社の「田遊び」で行なわれるヤスメと太郎爺の抱き合い場面、奈良明日香の「御田祭」の

種付け式、茨城県新治郡島村中度の鹿島神社で行なわれる「ヘイサンボウ」なども豊穰を願わずカマケワザの一種であるといわれる。今日は尻を振り所作は見られないが、かつてはあったかもしれない。

5. 三番叟の尻振り舞

尻振り舞が翁三番叟に見られるのは岩手県宮古の黒森神楽の三番叟である。黒森神楽の三番叟は他の地域の三番叟とは異なり、独立した演目としてではなく、「三番御神楽」と呼ばれる演目の中で出てくる。黒森神楽については、本田安次と神田より子の報告がある。(注24)

「黒森神楽の三番叟は、一般に尻振しりふりの三番、根ぶり三番、或はイドオミ三番などと呼ばれている。これは足拍子を踏み、お尻を振りつつ舞う故である。大抵が劔鳥帽子に黒尉面、千早、袴の仕度で出る」(注25)

尻振りの三番は三番叟の所作に尻振り動作があるからつけられた名称であろう。根ぶり三番の根も女性の陰部のこと、あるいは男根のことであろう。疑問になるのはイドオミ三番のイドオミである。イドオミが如何なる意味なのかは定かでないが、イドあるいはオイドのことではなからうか。方言俗語語源辞典によると、イドがお尻、又は穴(陰門)であることがわかる。

イド↓オイド。①尻。しり。岡山、広島、島根、香川、徳島、愛媛、大分、

②肛門。香川県伊吹島、山口県豊浦郡、対馬、〔著〕高知、大分県西国東

郡で穴を、大分、四国、兵庫県飾磨郡家島、東北地方で洞穴をウドと

いうのと、このイトとは同源の語で、イドの原義は穴、それから肛門、

尻の穴、尻と転義したのである。(注26)

なぜ三番叟が尻振り舞を舞うようになったのだろうか。黒森神楽の三番叟が岩戸開きの役をするということは記紀の天鈿女命の役を

果たすことになる。三番叟が岩戸開きの天鈿女命の役を担うようになったのは、三番叟に巫女としての面影があるからではなからうか。

そして、三番叟の面は醜い顔をしている。三番叟に関わる説話(注27)にも醜い存在として登場する。現在五流能の三番叟面は左右対称で、形としては翁面とあまり変わらないように整っているが、古面とされる三番叟面には顔の形が歪んだり、口許が片方に吊り上がったたり、鼻が曲がったりするものが多い。例えば昭和五五年京都国立博物館における展覧会の図録(注28)によると、岐阜県久瀬村小津白山神社の三番叟面、福井県今庄町宇津尾八幡神社の三番叟、京都の個人蔵の三番叟面は歪んだ顔になっている。三番叟とは名づけてないが岩手県中尊寺の姥面も鼻が右方に曲がり、口も歪んでいる。この面も歪んだ三番叟面と類似性が指摘されている。

三番叟の詞章のなかでも、翁に比べて三番叟は背も小さく、色も黒であることを語っている。岩手県の早池峰神楽(岳・大償)の場合、三番叟と胴前(太鼓方)の問答の形式で行なわれる。(三番叟の分は幕内(楽屋)の別の人が語る。)

楽屋：イヨウヨ、以前に参らせる翁と申すは(岳)「参りたる翁と申すは」色も白く

脊も大きく(岳)「脊も大きくおんににまします」この代を百王百代、千代五

万歳はその間(岳)「五万歳がその間」めいすすとりと踏み鎮めんがための翁なり。

(岳)「礼しと踏み鎮めんが其ためなり」(舞出で、幕の根に立つ)

楽屋：イヨウヨ、ただ今参つたる三番太郎と申すは(岳)「参つた三番猿王と申すは、」

色も黒く脊も小さく、おん身にまします。(岳)「おんににまします。」とくさ色

のかるめんとつて(岳)「十種色の狩衣に」あいるめんうつたる(岳)「あい打

つたる、」きの面とつて顔にあて。(岳)「木の面取て顔にあて給ふ。」(舞ひ、幕

の根に立つ)(注29)

他にも、「我等と申すは色黒々、目わるく、脊はちんと低くけれども」(秋田県仙北郡角館町大字西長野の番楽の三番叟)(注30)などの詞章がある。背が低く色が黒であることは醜いイメージを示しているといえるだろう。背が低いことから女性的であると断定する

のは危うい側面もあるが、背の高い翁とは対になるとは言えるだろう。しかし、なぜ三番叟は背も小さく、鼻や口が歪んだ顔をしなければならぬのかという疑問は残る。

黒森神楽の「三番叟」がほかに「イドオミ三番」とも呼ばれるというが、そのイドオミとは異なるが「イド」という演目が翁系統のものがある。住吉神社の「翁舞」がそれである。

兵庫県加東郡社町上鴨川住吉神社の翁舞は一〇月四日・五日の宮座行事にともなう芸能のひとつとして演じられる。宮座行事の中の芸能は王の舞（リヨンサン）・獅子・田楽躍・高足・翁舞・相撲などがある。翁舞はその中の一つで、イド、萬歳楽、六ぶん、翁、宝物、冠者、父尉の演目で構成されている。イドは一種の露払いといわれている。（注31）しかし、露払い役をなぜ「イド」というかについては説明されていない。住吉神社のイドが祭りの前後で文脈から考えて露払いの役であるとしても、なぜイドというのだろうか。このイドが黒森神楽の三番叟が別称であるイドオミと何らかの関係があるのではなからうか。しかし、住吉神社の翁舞のイドでは尻を振るという所作は見当たらない。

翁三番叟に尻振り舞が窺われるのは、上に述べた黒森神楽の三番叟の外には管見にはない。資料として信憑性が薄いのが、敢えて挙げるなら、戸板康二が『能』の「松と老人」という記事で腰振り舞に触れているところである。三番叟ではなく翁が尻振りの舞を舞ったという。

「前に折口信夫先生のお伴をして、埼玉県浦和の在でみた「翁」には、腰を異様に振る奇妙で卑猥な印象が残っている。翁が「白尉」、三番叟が「黒尉」であり、三番叟こそ卑猥な動作を演じさうなものであるが、ごく素朴な考え方からいふと、本体の神が恰も「生殖」といふ行為を身を以って示すことの方により多く「力」を感じたのであらう」（注32）

しかし、埼玉県浦和の在で見たという「翁」が何処の何を見たのか確認できない。埼玉県浦和には現在「翁三番叟」が行なわれるところがないからである。もしかすると、昭和二五年頃にあったものがその後、滅びたか、或いは、ある芸能集団が訪れて浦和のところまで「翁三番叟」を披露したのをみたかのどちらかであろう。いずれにせよ、翁三番叟に尻振り（腰振り）舞があったことは違いない。

乏しい資料で結論というものを出せないが、尻振り舞は遊女化された巫女の舞であり、性的な意味が含まれていること、そして、そ

の主体が女性であることは言えると思う。

6. 尻振り舞の出で立ち

韓国仮面戯の姥の出立ちについては前述したが、姥はスカートと短い上着を着て腰と臍がまる出した姿である。現在は姥の役を女性が担う場合が多いが、本来は男性が務めたのである。

衣裳をわざとのように短い物にしたかはよく分からない。女性の役を男性がつとめるから、女性の衣服が男性の体に合わなくて、腰の部分が裸になったとも言えるかも知れない。しかし、衣裳の大きさの問題ではないことは確かである。腰をまる出して

いるのは姥の他に陽州別山台仮面劇（イリ）と松坂山台仮面劇（イリ）の倭将女（オサダン）である。倭将女は「遊女（エサダン）の法鼓遊（イリ）び」で登場する老

妓（モクジン）で、遊女と墨僧の間の仲介（遣り手婆、香車）役をする。墨僧からお金を貰って遊女を墨僧に紹介するのである。倭将女も姥の如くまるまる腰の部分を露出している。倭将女は当て字で体が大きく、恥を知らない女性で、朝鮮後期に商業の発達と共に市場が盛んになり、市場に遊郭が出来、その遊郭の売春の仲介役として朝鮮時代後期に仮面戯に加えた人物であるという説もあるが、その出立ちから考えるとその歴史は更に遡れるのではないかと思われる。それに該当するものが日本の祭りに見られるからである。愛知県北設楽郡東栄町古戸の花祭り（正月二日・三日）の終り頃「おちりはり」というのがある。ヒノネギと神子、翁に続いて「おちりはり」が行なわれる。「おちりはり」は飯粒が付いた杓子（しゃもじ）と味噌を塗った摺古木（すりごき）を各々手にした鼻垂らしと潮吹が登場して見物人に飯粒と味噌を塗り付ける。それからオカメ面をつけた親子が登場する。姥の役は太って腹が出た人が務めるのが慣わしであるようである。姥は孕み女で一肩を脱いで裸になっている。背中には草履をぶら下げ、



図① ハルミ (水宮)
韓国文化財管理局より



図② ハルミ (統営五広大)
韓国文化財管理局より



図③ ハルモム (殷栗タルチュム)
韓国文化財管理局より



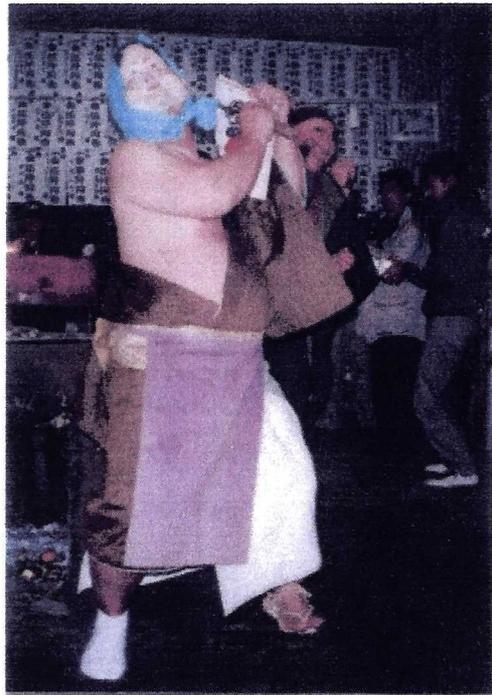
図④ ミヤル (鳳山)
韓国文化財管理局より



図⑤ ハルミ広大 (康ヨソ)
韓国文化財管理局より



図⑦ ミヤル (楊州)



図⑧おちりはり（古戸花祭り）



図⑥神婆（新野雪祭り）



図⑨倭将女（楊州）

布に包んだ荷物をかけた旅姿である。手には娘と同じく扇と鈴を持って頭には手拭を被っている。四人は二人ずつペアになって舞を舞う。同所の古戸田楽に「宮ならし」という次第に潮吹面と女郎面を被った二人が背中合わせで尻の辺で結び中腰で五方を舞うのがある。韓国仮面戯の爺姥の場面と古戸の「おちりはり」は舞や形は変わってもその内面に流れている思想はまったく一致しているのである。

倭将女のいでたちが姥のそれとよく似ている。頭に大きな髪飾り（纏り束ねた髪を丸めたもの）を頭につける。倭将女が仮面戯のなかでは遣り手姥の役として登場するが、倭将女が若かった頃は遊女であって、歳をとって遊女を引退してから遣り手姥、即ち遊女を取り締まる人物、紹介役になったのではないかと想定できる。倭将女の仮面は姥場面（下キヌイ：斧姉）にも用いられる。倭将女の面が兼用されるのである。姥場面での娘は好色な人物で、何回も結婚したが、夫が逃げてしまい、独身の身になっている。姥が死んでから呼ばれて登場する。娘は姥の葬儀（巫の祭祀）を担う巫女の役をはたすのである（「揚州別山台ノリ」）。

爺姥の娘が倭将女の面を兼用することからも、そしてその面を被った娘が巫女の役割をすることからも、倭将女は巫女、又は遊女の面影が見られるのである。ともかく、臍或いは腰の部分に裸を出して登場することは卑猥な性的行為と関連性がうかがわれる。姥はその出で立ちからみて確かに巫女の姿である。そして性的行為を好んでいる人物として登場する。前述した神婆の二重的な性格に似ている。姥の出で立ち、即ち、上衣が短くて、裳を尻にかけているような姿は、彼女の激しい尻振り舞によって胸が見える程である。かつては仮面戯のすべての役を男性が務めたが、現行では女性が多く加わっている。姥の役も女性が務める場合が多くなっていると前述したが、姥の役を女性が担っている現行では、腰の裸代わりに肌色の下着をなかに着るようになってきている。鈴と杖、又は扇を手にして、頭には大きな髪飾りを被っている姥の姿は、まるで『古事記』、日本書紀に登場するアミノウズメノミコトの姿を彷彿させるのである。天照大神が速須佐之男の横暴に天の岩屋に籠ったとき天鈿女命（天宇受売命）

が神懸り為て、胸乳を掛き出で裳緒を番登に忍し垂れき。爾に高天の原動みて、八百萬の神が大笑いしたということである。

日本書紀では天鈿女命の採り物には古事記と変わりがないが、胸乳を出して、裳紐をホトまで垂らしたという表現はない。しかし、古事記の天鈿女命の姿と同じ描写が日本書紀には天孫降臨のところで、天の八衢にいた猿田彦を和らげて道案内させたところの天鈿女命の姿が見える。

天鈿女、乃ち其の胸乳を露にかきいでて、裳帯を臍の下に抑れて、咲嚙ひて向きて立つ。

西郷信綱（注33）は天鈿女命の胸を出して、裳紐を垂らして陰部をあらわすのは神がかりして、激しい動きにより自然に垂れたのではないという。即ち、陰部を顕わしたのは単に自然発生のふるまいではないこともほぼ確実であると言う。天鈿女命の出した女陰、そしてそれによって生された笑いには邪魔除去する呪力（注34）があると信じたのだろう。『古語拾遺』にはアメノウズメノミコトの事跡が猿女君の奉仕する鎮魂祭の起源であるとする。上記したように韓国仮面戯に登場する姥が巫女の性格や、笑いを誘う動作、など、それから仮面戯の最後として鎮魂祭であることからアメノウズメノミコトと姥（ミヤル姥）との類似性を見出すことができると思われる。天の岩戸の前で俳優（わざおぎ）したアメノウズメノミコトの動作に尻振り舞があつても不思議ではなからう。

7. 結び

今まで、尻振り舞というささやかな所作に焦点をあてて、漠然としながら述べてきた。「尻振り舞」は尻を振る卑猥な動作と考え、精緻な報告の中でも、省いたり漏れたりする場合が多かったと思われる。むしろこのようなささやかな所作こそ、薄れつつも途絶えることなく続けられてきたのではなからうか。民俗芸能に登場する様々な翁三番叟は猿楽能の式三番との同一の系統ものもあり、または現行の五流能とは別の系統のものが入り混じっているものも想定できるので、一律的にはいえない。しかし翁三番叟の様々な要素のなかで「対面の翁」の系統の一つとして韓国仮面戯の姥（ミヤル姥）の場面を取り上げることは可能であ

ろう。

民俗芸能においては翁よりは三番叟が受け入れられる傾向がある。三番叟が持っている軽快性、道化的な、笑いを誘う庶民的な要素があったからではなからうか。

三番叟は能の式三番の一つ演目として、そして、民俗芸能の式舞として、相当な研究がなされているが、未だに解決されていない謎が多いのも事実である。冒頭に述べたように民俗芸能は時間の空間化、時間の重なりによって成立していることから考えると、韓国の仮面戯の一演目であるミヤル姥場面との関連性も想定できないことでもない。勿論、そのミヤル姥場面から一つの手がかりは成りうるとしても、裏付ける根拠になる資料が見当たらない現時点で、直接結び付けるのは問題点が多い。徹底的に分析しなければならぬ課題である。

両国の異なる歴史的、文化的背景で育てられた芸能からそれほど類似性が見られるのは偶然とは思えない。両国の文化を共時的、通時的に見ることによって、今まで謎にされてきた各々要素を比較することによって新たな事実が現れるのではなからうか。

韓国の仮面戯のミヤル(姥)の場面が単純に零落れた人間とその社会を描いた社会劇として研究されてきたものが、日本の芸能と比較することによって、鎮魂という信仰と深く結びついているのがわかる。それから韓国仮面戯の起源と歴史についても考え直さなければならぬ。両国の尻振り舞がどのような過程を辿って今日に至ったのか。類似している両国民の性向が各地で別々に生まれてきたか疑問は益々増える。直接的関連があったとはいえないものの、比較することによって両国の芸能研究に新たな側面が見えてくるのは言えるだろう。本稿では芸能の現場から芸能の比較という視点で述べたが、憶測である面が多いと思いつながら、諸賢の「指導を賜りたく、一つの試論として提示したのである。

注

注1) 『民俗芸能』通巻三六号 春季号 一九六九年四月

注2) 折口信夫「翁の発生」『折口信夫全集』第二卷 中央公論社 一九六五年 頁四〇三

注3) 池田弥三郎「さんばの語源を遡る」『季刊邦楽』七号 一九七四年四月

注4) 本田安次『翁そのほか』明善堂書店 一九五八年 対面という詞は秋田県鹿角郡小豆沢村大日堂の祭に「五大尊舞」の中のものを借用したもので、対面の場面を民俗芸能から豊富に取り上げ、舞台化された対面の爺姥の一つの粉本は、舞楽の「二の舞」にあったと言つた。

注5) 金岡基「白い神と黒い神の道―翁源流考―」『祭りは神々のパフォーマンス』梅棹忠夫監修、守屋毅編 力富書房 一九八七年

注6) 姥の名称は地域によってミヤル姥、ミヤルハルミ、ハルミ、シン(白)ハルミ、ハルモム、クンオミ(大母)など多少相違が見られるが何れも老女の意味である。ミヤルの意味は定かではないが、ミアリという出身の地名から由来するという説がある。

注7) 李杜鉉『韓国仮面劇選』に収録されているのを筆者が要約翻訳したものである。李杜鉉『韓国仮面劇選』教文社 一九九七年

注8) 千在東「東萊野遊研究」『ソナンダン(城障堂)』韓国民俗劇研究所 一九八二年

注9) 池田弥三郎「雪祭り」と芸能史」『池田弥三郎著作集』第三巻 角川書店 一九七九年 阿南町町誌編纂委員会『阿南町誌』下巻 一九八七年

注10) 小寺融吉「新野の雪祭」『柳田國男古稀祝賀記念論集』抜刷 一九四八年(出版社不明)、本田安次「新野の雪祭」『延年』木耳社 一九六九年、中村浩・

三隅治雄編『雪祭り』東京堂出版 一九六九年、後藤淑「信州新野雪祭管見」『続能楽の起源』木耳社 一九八一年、向山雅重「雪祭り」『日本民俗研究

大系』第六巻 日本民俗研究大系編集委員会 一九八七年、桜井弘人「新野雪祭について―サイホウを中心として―」『飯田市美術博物館 研究紀要』第

五号 一九九五年三月

注11) 後藤淑「君田楽ほか」『演劇研究』演劇博物館紀要 第八号 一九六七年、のち『続能楽の起源』木耳社 一九八一年に所収

注12) 柳田國男「巫女考」『定本柳田國男』第九巻 筑摩書房 一九六九年 頁二八九

注13) 滝川政次郎『遊女の歴史』至文堂 一九六五年 頁一〇二―一〇三

注14) 後藤淑 前掲書 頁四八

注15) 松本の燃えている音と見物人の声で、実際問答の内容は全然聞こえなかった。山路興造『西浦田楽』『民俗文化研究所紀要』第一集 一九六四年 頁四三

注16) 後藤淑 前掲書 頁四七

注17) 仲藤増蔵「雪祭りの型」中村浩・三隅治雄編『雪祭り』東京堂出版 一九六九年

以上同様ノ舞ヲ三度繰返シテ四度目ニ「オヤジ」ヲ連レテ出テ来ル。「オヤジ」ハ赤イ手拭テ頭ヲ丸ケ普通ノ衣服デ松明ヲ杖ニ斜ニ突イテ腰ヲカガメテ、如何ニモ年寄ノ如キ様子ヲシテ「ババア」ノ後に従ツテ来ル。御拝ノ角ヨリ少シ進ンダ処ニコモヲ敷シテ座ツテ居ルト、「ババア」ハ其処ヲ座卜定メテ前ノ通り行き戻シテ舞終ルト「オヤジ」ノ方ヘ向ヒテ「オイデ、オイデ」ト手招ヲスル。其瞬間ニ係員ハ用意ノコモヲ其処ヘ敷ク。「オヤジ」ハ走ツテ行ッテ「ババア」ニ抱付キ、二人取付合ツタ儘踊リ廻ツテ後変テ腰付ヲシテ抱キ合フタ儘重ナツテコケル。サテ、之ヲ三回行ツテ二人ハ互ニ肩ニ手ヲ掛ケ合ツテ庁屋ノ方向ヲ見詰ルト其時床屋カラ娘ガ矢張り赤イ衣物ヲ着テ手ニ鈴ト扇ヲ持ツテ、ソレヲ握ツテ飛ビ出シテ来ル。二人ハ「何者ダ」ト問フト伊勢ノ国度云郡禰宜ノ娘カンバ舞ツタリ舞ツタリ」ト呼ツテ二人ノ周圍ヲ走り廻ル。其レカラ走ツテ庁屋ニ入ル。二人ハコレニ続イテ踊リ乍ガラ手ヲ組ンダ儘走ツテ庁屋ニ入ル。

注18) 文化庁監修『日本民俗芸能事典』一九七六年

注19) 山本修之助『佐渡の島』池田屋書店 一九五三年 頁七一

注20) 桑山太市『新潟県民俗芸能誌』錦正社 一九七二年一〇月 頁一五七〜一六〇

注21) 桑山太市 前掲書 頁一六一

注22) 庵原健「つぶろさし」『佐渡史学』第二集 佐渡史学会 一九六〇年、本田安次『民俗芸能の研究』明治書院 一九八三年 頁六三五

注23) 本田安次『田楽・風流一』木耳社 一九六七年 頁六三四

注24) 本田安次『山伏神楽・番楽』財団法人斎藤法報恩会 一九三九年、神田より子「芸能伝承」『宮古市史』民俗編下巻 宮古市教育委員会 一九九四年 頁六一

六一

注25) 本田安次『山伏神楽・番楽』財団法人斎藤法報恩会 一九三九年 頁一一五

注26) 山中襄太『方言俗語語源辞典』校倉書房 一九七〇年

注27) 本田安次『山伏神楽・番楽』財団法人斎藤法報恩会 一九三九年 頁一一五、神田より子「芸能伝承」『宮古市史』民俗編下巻 宮古市教育委員会 一九九四年、「陸中沿岸の廻り神楽」『民俗芸能研究』第二八号 民俗芸能学会 一九九九年三月、「下北の能舞にみられる三番叟」『三田国文』創刊号 一九

八三年一月

注28) 『古面』京都国立博物館 岩波書店 一九八二年

注29) 新井恒易『能の研究—古猿楽の翁と能の伝承』新読書社 一九六六年 頁二八〇

注30) 新井恒易 前掲書 頁二七六

注31) 山路興造「播州上鴨川の翁舞」『日本庶民文化史資料集成』第二卷田楽・猿楽 芸能史研究会 一九七四年 頁七八二、北岸佑吉は「イドは舞人の意か、

これが現行の翁でいえば千歳に当たるだろう」という。北岸佑吉「鴨川住吉の芸能」『芸能』第二卷二二号 一九六〇年一月 頁二七

注32) 戸板康二「松と老人と」『能』第四卷第一二号、能楽協会 一九五〇年十二月 頁三三

注33) 西郷信綱『古事記研究』未来社 一九七三年 頁二二

注34) 松本信弘は天鈿女命のしぐさは単なる悪魔駆逐の行為のみではなく、笑わせることと解くべきで、その笑いに呪力があるという。松本信弘『日本神話の

研究』東洋文庫 平凡社 一九七一年