

第十章：モドキと両部制

1. はじめに

折口信夫によって概念化されたのモドキ論はマレビト論とともに日本芸能の発達史を考える上で大きな影響を与えている。モドキはモドクの名詞型で「批難する」「逆に出る」「物真似する」「解釈する」など多様な意味で用いられている。モドキという言葉も時代によってその意味が異なる。平安朝における「モドク」は身分地位の尊卑上下に関係なく、ある一定限の「規範」を外れた他人の行動を、その規範を保持する者が、それをあつてはならないこととして、「貶め悔る」こと（注1）であった。そして一定の規範を保持するということは、多くの場合「世にならずらふ」ことである。従つて、世の習い・仕来りに反することが、もどくということの対象となつたのである。（注2）すなわち、モドキは本来批難、批評する意味として抵牾の字が宛てられ、江戸期になると真似する意味で比擬の字で記されるようになる。それについて新井恒易は『中世芸能の研究』の中で「モドキの概念の変化は室町期ごろからで、その事情はモドキの芸にも反映しているようである」（注3）と指摘している。『日本国語大辞典』には「もどきの手、能狂言・神楽その他の芸能で、主役のまねをしたりあざけつたりして滑稽を演じる役が登場する曲目、またはその演技」とされている。即ち、モドキの意味も時代によって変わってきたことがわかる。本田安次は『演劇百科大事典』のなかで「モドキは本来、神事のなかで、巫女による神がかりが行なわれるが、託宣による神の言葉は誰にでもわかるようなものではない。専門的にその神の言葉を解釈して民衆に伝える審神者がモドキの原義である」という。多様な意味を持つモドキが現在には主に「真似する」と意味として用いられている。では、モドキという用語が民俗芸能のなかでは如何に用いられているだろうか。ここではモドキという用語を大きく三つに分けて整理してみる。第一は本物（規範）に対して真似る、批判するものとして一つの演目としてのモドキである。第二は「ひよつとこ」のような道化役としてのモドキであり、第三は説明役のワキとしてのモドキである。民俗芸能の中では、その三つの性格が入り混じっている形で表れる。即ち、本物に対して真似ることは元を批判する意味が内包されているし、結局は元をより明らかにする機能がある。ここでは民俗芸能のなかで見られるモドキの例を整理しながら、モドキの成立にあつて、舞樂の番舞の「つがい」と関連性を追及してみたい。モドキと舞樂の番舞の関連

性については橋本裕之の論及がある。氏は王の舞は赤い鼻高面と鳥甲をかぶり柄襠装束を着用して舞うのが一般的であるが、赤い王に対して青い王をモドキとして捉え、舞樂の赤と青（緑）の対比が王の舞にも波及した（注4）という。民俗芸能の中に見られるモドキの事例を挙げる前に、まずモドキを概念化した折口信夫は如何に捉えているかを確認することから述べることにする。モドキにたいする折口の論は「民俗芸能」を観察することによって変化してきたことがわかる。（注5）折口のモドキについての最初の言及は人形（偶人）を真似る滑稽的な部分を指すことばであった。大正一三年「叙事詩の撒布」の論文でウカレ人が披露する人形の芸、特に八幡関係の「青農」という人形は宮廷の御神樂に登場する「才の男」と同じで、人形が人間に代わるようになり、

「神樂の間に偶人が動いてした動作を、翻訳風に繰り返して、神の意思を明らかに納得しようとするのかと思はれる。又、人形なるサイノオを使はぬ時代に、やはり古風に人形の物真似だけをしたのかも知れぬ。（中略）相手の一挙一動をまねて、ぢりぢりさせる道化役をもどき（悟）と言うて、神事劇の滑稽な部分とせられて居る。「才の男の態」と言ふのは、モドキ役の出発点を見せてゐるのではあるまいか。一体、宮中の御神樂は、八幡系統の影響をうけて居るものと言ふ事が、色々側から説明出来る。だから才の男を「青農」と同じく、偶人と見る考へは成り立つ」（注6）

と言うところから始まっている。モドキは人形の物まね的な要素と滑稽的な要素が強調されている。その後、日本の祭儀に登場する神靈には大神と小神が存在することを指摘し、大神は「神」に、小神は「精霊」に言い分けている。精霊は本来神に逆らう存在であつたが、神に服従することによっていく過程で、神と精霊の問答が演劇化し、日本喜劇の表現法が出来上がった（注7）という。さらにモドキ論を發展させ、精霊が神を真似すること、人を物まねして反対するのが狂言であるといい、モドキが日本の文学の源であり、芸術の始まりであると説いている。日本の芸能（演芸）に見られる様々な副演出をモドキの姿として捉えている。（注8）

芸能の多方面にわたってモドキの様子をみる事ができるが、一つ疑問視されるのがある。雅樂の曲目の中に「安摩」と「二の舞」があり、両方とも左方舞に属するが、「二の舞」は「安摩」のモドキであることがよくいわれている。しかし、折口は

雅楽のモドキについては皆無といつてもいいほど言及していない。折口はモドキについてはこれ程論じたにもかかわらず、雅楽のモドキについては全然ふれていない。(注9)モドキが物真似する、解説する、批判する意味があるとしたら、その元(規範)になる対象が存在しなければならぬ。本物に対しての真似であり、解説であり、批判なのである。本物と比擬物との対立が存在するのである。平安時代にさかえた雅楽は左方舞と右方舞が交代で演じる番舞制が編成されたが、その番舞制が成立するまでの背景には歌垣や相撲などのように競争的な構造があったことに注目する必要がある。本物に対して滑稽的で、劣等的ものとされるモドキは、左を優越、右を劣等として思惟されてきた様々な民俗事象も考慮すべきであろう。さらに中国の政治体制(左右)などの影響があったかも知れない。また、民俗芸能に大きな影響を与えた舞楽の番舞制も無視することはできない。民俗芸能で見られるモドキの諸相を概観し、韓国の巫儀に見られるモドキ的要素と比較することによってモドキの本質がより明確に浮かび上がってくると思われる。さらに本物とモドキの両立構造を舞楽の番舞体制とともに民俗芸能にみられるさまざまな両部体制と対比検討する。

2. 真似するモドキ

①新野雪祭り

モトキが登場する芸能として折口が早くから注目したのが新野雪祭りである。庭の舞として最初に登場するのがサイホウである。サイホウには「幸法」または「道祖法」の字が宛てられている。サイホウが生産を豊かにする威力を持った者で、豊かな実りをもたらしてくれる呪法を行なうところから「幸法」の字が宛てられた(注10)といわれる。また「道祖法」はサイホウの所作の中に門松を集めて燃やし餅あぶりをし、ホツチョウ(男根模型)を女人に撫でる所作などは道祖神の火祭りの芸能を象徴的に仕組んだものとも言われている。(注11)サイホウは太い皺が描かれた、笑う老人面をつけ、赤手拭を頭にまき、その上に藁製の尖った冠を被り、千早、裁着、白脚絆、足袋、草靴支度で、ホツチョウという男根形の棒を腰にし、菱形の団扇を左手に、若松の枝は右手にして庁屋から庭に登場する。異様といえる足取りで庁屋から舞庭まで九度行き来する。この間に末社や太鼓の間、火鉢の間、正面に向かって拝をなす。動きも足を前へすりあげる形や。若松枝と団扇を交叉させた

りする。五度目に出てくるときは八人の田楽衆を連れてくる。サイホウが連れてくるのは東の田楽衆である。田楽衆のササラ舞が行なわれる間、サイホウは火払い、餅あぶり、冠褒め、刀褒め、大松明の火あおりなどを行ない、ホツチョウという棒を女人に撫でまわる。

サイホウに引き続き登場するのがモドキ（茂登喜）である。モドキは眉毛がつりあがった若い面をつける。ほかの支度はサイホウと大同小異であるが、動作はサイホウと対照的である。またサイホウは東（本座）の田楽衆を連れてくるが、モドキは西（新座）の田楽衆を連れてくる。サイホウは年輩の方が務め、モドキは若い人が務めるようになっていく。（注12）小寺融吉の報告のなかでも「サイホウ役は経験者であるのに、モドキは初役、而も十八歳の少年と聞くと、あがり気味であったのも当然と思われる。」と述べ、モドキ役を若い人が務めたことの原因を戦時下の人手不足のためだ（注13）とされている。しかし、サイホウは、昔は神主しか行なえない（注14）というからサイホウとモドキは務める担い手も異なることが分かる。

後述する西浦田楽では幾つかのモドキ演目があるが、新野雪祭りにはサイホウにしかモドキが添っていない。サイホウとモドキは表2のように対照的な側面が見られる。

サイホウの仮面は目尻が下がった柔軟な老人面であるが、モドキ面は目尻がつりあがっている憤怒の若い面で、口が尖らせている。うそぶき面のように口が丸く描かれている。足の動きにおいても、サイホウは踵で歩くのに対してモドキは爪先出歩く。また、サイホウは足の甲を見せるに対して、モドキは足の裏を見せる。サイホウは後ろに蹴りあげる足の運びで、静かに舞うが、モドキは前に蹴りあげる足の運びで荒く舞う。このような対照的な側面は舞楽の左方、右方の舞の対照的な特徴と類似している。サイホウが庁屋から九度出入りするが、モドキは六回（現在は七回）になっている。笛吹きもモドキはサイホウの逆になっている。太鼓もモドキの場合は真似する動作だけであるが、サイホウは正式に奏でる。モドキはサイホウに比べて多様な側面で衰えている。その意味で舞楽の左右の概念、左は尊い、右は賤しいという観念と通じる。

サイホウは「呪術の色の濃い芸で、その技術にも特色があり、足の前へすりあげる形や、松・うちわを前に交叉する時の、目・腕の扱い等に、舞樂的なにおいが感じられる」（注15）という指摘は注目される。ここで舞樂的なにおいというのは足

表二

モドキ	ウ サイ ホ	区分
憤怒の若い面。目尻がつりあがっている。口が尖らせている。	柔軟な老人面。目尻が下がっている。	面
爪先で歩く	踵で歩く	歩き
後ろに蹴りあげる足の運び。荒く舞う	前に蹴りあげる足の運び。静かに舞う	
太鼓を蹴る。笛吹きと太鼓打ちを連れ出し、その笛を自らとって吹き、太鼓を足で蹴ることをする。	小鼓を蹴る	蹴る
西(新座)を連れて登場(六度目)	東(本座)を連れて登場(五度目)	田楽衆
六度出入り(現在は七回)	九度出入り	出入り
笛吹きは逆さに笛構え	正式な笛吹き構え	笛吹き
太鼓叩きの真似だけで音は出さない	正式な太鼓叩き	太鼓叩き
松明あおり、庭火あおりの逆順	庭火あおり、松明あおり、餅あぶり、火ぼつ献上の順	所作の順序
裏を見せる	甲を見せる。	足の踏み方

の動きや小道具の使い方などが舞楽と類似していることと思われるが、むしろ、サイホウとモドキは舞楽の左方舞と右方舞に該当するものではないだろうか。あとに述べる舞楽の番舞の特徴をみることによって明らかになるだろう。

②西浦田楽

三信遠地域の西浦田楽にもモドキが伝承されている。静岡県磐田郡水窪町に伝わる西浦田楽は旧暦一月十八日、月の出から翌日の日の出まで、観音堂の前庭で夜を徹して地能三三番、はね能一二番が行なわれる。西浦田楽は能楽研究においても能大成以前の姿が見られることで注目されてきたが、なによりも、行事の役割が家毎に決まっていた代々世襲されていることと、モドキという演目が行なわれることである。モドキは地固めとモドキの手、剣とモドキの手、高足とモドキがそれである。(注16)

・地固めとモドキの手：約二、三メートル（九尺）位の槍を持った上組の能頭が登場する。額に鉢巻をまき、赤と白の染め分けの手綱を三つ分け襷にかける。腰には鈴と扇を指す。長い槍を左肩にして幕屋から楽堂の前の舞庭に出ると、槍を担いで庭の隅々まで大きく左に踏み回る。三回行なう。四回目のときは松明の反対の位置から中央に向かって進み、槍を地面につき立てる。左手で槍を持って前後に三回跳ぶ。次に楽堂に向かって左の隅のところに槍を立て、左手で持ち、右手の開き扇を前に出して振りながら、前に出した右足で右方を三度踏む。ついで、左足と右足をかえて同じくする。同じ動作を楽堂の中央をはじめ各隅で繰り返し行なう。五方（東南西北中央）に向かつての反閏である。五方の隅々まで槍で突く動作は災いをもたらす精霊を鎮魂する意味があるといわれている。最後には槍を両手で水平に目高に捧げ持ち、一步跳んで、三步足踏み、一步跳ぶという動作を三回繰り返し、四回目には中央に出て槍を回しながら足早に幕屋にはいる。それに対してモドキは、地固めと同じ動作を繰り返し返す。しかし、同じ動作といっても完全に一致するのではなく、少しずれた動作で滑稽的に演じる。槍の長さも六尺で地固めのものより短い。襷も赤白ではなく、注連縄を使い、両肩にかけるのではなく、片方の方に襷をかける。動作も地固めよりテンポが早い。

・剣とモドキの手：剣の手は地固めの手と服装や動作が類似している。剣の手は中屋敷地の役が務める。槍の代わりに剣を使

う。左肩に剣、右手に開き扇をもって幕屋から出る。楽にあわせて右手を振りながら跳び動作を三回繰り返す。右手を前に平に出して跳ぶ動作を同じく三回行なう。舞庭の中央から横松明（南松明）に向かって進み出て、両手に剣をもって松明の左右中央と三三九度に切り、楽堂に一礼して幕屋に入る。地固めが主に地面をつく動作が多いに対して、剣は空に向かって指す動作が中心になっている。最初は剣を持って舞い、後拔身で舞う。

モドキの手は久八地の役である。動作はツルギと同じであるが、紅白の襷の代わりに藁網を使い、鉄の剣の代わりに木剣を用いる。右手に木剣を、左手には開き扇をもって登場する。跳ぶ動作や松明に向かっての三三九度切る動作は剣の手と同じである。舞の最後には大松明に向かって剣を振り回す動作がある。

地固めとツルギは舞い場を清める意味があるが、その次ぎに行なわれる高足は田楽の一種である。

・高足とモドキ：高足は竹馬ともいう。二人が高足に登りびよんびよん飛ぶ舞である。喜平地・甚八地の二人の役とされている。上衣に赤白の染め分け襷をかけ花笠を被る。右手には開き扇を持ち、左肩に高足を担いで幕屋から登場する。楽堂前に出てから四方を三周し、横松明に向かって二人が横並びになって左手で高足を前につき立て、地固めと同じく反閤を踏む。同様に右手に持ち替えて踏んだ後、高足をもって地掻きを数回行ない、恵方に向きを変え、高足の先を前に突き出して「つるつる」といながら走りである。それから楽堂側から四方に高足に乗って跳びまわる。倒れないで上手く飛ぶと見物衆から拍手がでる。終わると松明に向かって高足を押し出し、担いで退場する。モドキは別当と久八地の役である。上衣も花笠も付けない。紅白の染め分け襷の代わりに注連縄の襷をかける。また、高足も前のものよりやや短い。モドキの動作は高足と同じく反閤を踏んだり、地掻きを行ったり高足と同じ動作を行なう。しかし、二人は高足を交換したり、逆さにしてのったりして見物を笑わせる。最後に「明きの方に向かってつるつる。楽頭に向かってつるつる。幕屋に向かってつるつる」など言って高足を押し出し、そのまま幕屋に走りこむ。

高足は曲芸的な散楽の姿をとどめているといわれている。高足とそのモドキは兵庫県加東郡社町大字上鴨川の住吉神社に伝わる田楽にも見られる。

まず侍烏帽子に袴をつけた一人の青年が高足を持って舞堂の右出口から庭に出る。高足は直径八〇センチ、長さ一・五メー

トルの丸棒の、下辺役六六センチのところ、片方一二センチ、片方五・五センチになる横木をさしこんだ一足高足である。演者はこの高足の上方を持つて、下方を前に突き出して地につけ、神殿正面に向かって高足の先で地をかくようにしながら、大股に三度に往復することを繰り返す(三返)、次に逆に高足の下方を持つて同様にして、高足を垂直に立てて持つて横木の上に両足を乗せて跳び歩く。乗るのは一〇秒位だが、この間、舞堂では大太鼓の刻み打ちをする。続いて一人の青年が代わって出て、同じように高足にのる。つまり高足のモドキである。これは本物にまがうておもしろ、おもしろく演じるものであったといえよう。今日ではこの高足にのるのはむずかしく、略される場合があるという。(注17)

③小国神社・天宮神社の舞楽

小国神社・天宮神社の二の舞：物真似するモドキとして、舞楽の二の舞がある。舞楽は奈良時代に大陸から入り、貴族の式楽として定着したのである。舞楽は現在宮内庁楽部で伝承されているが、地方にも伝播され、地方の社寺の式楽として行なわれるようになったのである。次にとりあげる静岡県小国神社の近隣にある山名神社の例大祭の際行なわれる舞楽は舞楽といえないほど崩れた形になっている。地方の色を持ちつつ伝承されている。(注18)

静岡県の小国神社をはじめ、天宮神社、山名神社に十二段の舞楽が伝承されている。山名神社の舞楽はほかの二つの神社で行なわれるものとは多少趣が異なる。山名神社の舞は鶴の舞、龍の舞、螭螂(とうろう：かまきり)舞など動物の作り物をつけて舞う一種の風流というべきであろう。迦陵頻の舞などの名称が舞楽の名残としてのこっているのみである。

遠州の一宮である小国神社の十二段舞楽の連舞(れんぶ)、色香(しきこう)、蝶の舞(ちようのまい)、鳥の舞(とりのまい)、大平楽(たいへいらく)、新まく、安摩(あま)、二の舞、陵王(りゆうおう)、抜頭(ばとう)、納蘇利(なつそり)、獅子(し)で構成されている。それから天宮神社では延舞(えんぶ)、色香(しきこう)、胡蝶(こちょう)、鳥名(ちような)、太平楽(たいへいらく)、新鞆(しんまか)、安摩(あま)、二の舞(にのまい)、陵王(りゆうおう)、抜頭(ばとう)、納曾利(なそり)、獅子(し)の十二段である。特に遠州の一宮である小国神社の舞楽は赤を主とする左舞として、里宮である天宮神社の舞楽は青を主とする右舞に見立てた認識があったようである。即ち、両社の舞楽における左右の観念は密教の二大法門である金剛界と胎藏界に見なしたのである。(注19) 小国神社と天宮神社について左右の認識があったからか各々の神社の演目に

対して左方舞、右方舞の番舞体制が整っていない。むしろ江戸里神楽の源流の一つといわれる鷲宮神社の土師流十二段神楽と同じく十二段になっているところが注目される。ここでは、小国神社の案(安)摩とそのモドキといわれる二の舞についてのみに記して置く。

舞楽の安摩と二の舞は他の番舞とは異なり、両方とも左方の舞である。一般的には左方舞が終わり、舞人が楽屋に入ったあとに答舞の舞手が登場するが、二の舞は安摩の舞が終らぬうちに舞台の隅に出て、安摩の舞を見ている。安摩が退場するのを待ち構えていた爺(笑面)と婆(腫面)は安摩が持っている笏を乞う。

安摩の二臈と一臈に笏を貸せと乞うが、両安摩から断られる。舞台にあがった爺と婆は安摩のまねをして舞おうとするが、上手く舞えないので笑いを誘うことになる。

小国神社の十二段舞楽は昭和三年頃までは安摩(阿摩とも書く)と二の舞が一つの演目とされているが、(注20)現行では別曲になっている。

布に描かれた奇形的な仮面(蔵面)を被り、右手に笏を持つ安摩が自分で唱歌を唱えながら左右の足を擦りあげながら登場して舞う。安摩は二人が舞うのが一般的であるが、小国神社の十二段舞楽では一人舞になっている。貞享二年(一六八五)鈴木太郎左衛門が記録した『一宮舞楽指南書』に舞の芸態が具体的に記されている。

七番あんま 志やくを持出

一舞躰中迄出、御前老へん、楽屋へ式へん

舞、従是ひやうしなし、御前へ老へん、楽屋老へん、

又御前老へん舞、次四つきやうど而本座へ

かゝり、次くり手、辰巳へ仕、牛寅へ同、未申へ仕、戌

亥へ同、御前へむき、西中へまき手、東へまきで、

西中へくり手、東中へ同、御前へくりで、楽屋

同、楽屋を向東中へまきで、西へ同、次立足、御

神前を向、西飛西より東見、中へ飛御前向、東へ行、
東より西見、中よりがく屋をむき、東より西をみ、中出、
がく屋を向、西より東をみ、次楽屋へ壺へん、御前へ
壺へん、又楽屋へ壺へん、跡へ行、二の出を待、橋而入ル（注21）

現在のバアサ舞と称する舞台の四方を廻り舞う動作や指二本をくりだすクリ手、踵を揃えて腰を深く折るタテアシなどの動作など、変わってないことがわかる。

次に登場する二の舞は安摩の答舞である。咲面の老爺と腫面の老婆は安摩がまだ退場する前に、すでに舞台の入口（橋掛かり）で出て安摩の舞を見ている。爺は棒（撥）を、姥は笏を各々持つて安摩の舞を真似するが、上手く出来なく滑稽的な舞になっている。二の舞の中にはツルミという男女が抱擁する所作がある。

八番二之舞 父祖母出

一ぢいハさきに出、あんまをおかみ、志な／＼有、
ちいハ、左へめぐり、うばは右へめぐり、三へん廻り、
東中而つるみ合、志な／＼有、次二へん廻り、御
前を向、祖母をうぶふ、志な／＼有、次二へん廻り、
父ハさきに入、祖母跡より入、橋にて東向、腹を
なで、西へ向腹をさすり、志な／＼おふし（注22）

参考までに、天宮神社所蔵の『天宮舞楽指南書』の安摩舞と二の舞の部分を抜粋して記す。

安摩舞

唱歌チャンコクベツトウタツケラコウ

シヤクヲ持、中板迄出ル、四へ入ル三四ノ間ヲ舞フテ
御前中板納メ一へ行ニ間ヲ舞フ

穧（送）ニテ舞フ、次キニ四ツキ堂四方へ舞フ

南中板ヨリ乾へ行き、巽へ行き、良へ行、申酉へ行

繰手四方舞、指手四方舞 巽方へ行き 申酉方へ行

繰手ニテ良へ行

繰手ニテ乾へ行 次キニ申酉へ行、巽へ行

右、安摩舞終

式ノ舞

唱歌チャンコクベツトウタツケラコウ

男 手木ヲ持、中板迄出ル

左へ廻リ二、四ノ間へ行、夫ヨリ一ト廻リ半廻リ、

一ト三ノ間ニテ女ニ会ヒ、三度廻リダキ付、又三度

廻リテ御前ニテ背負、夫ヨリ尅度廻リテ男這入ナリ

女残リテ一度廻リテ這入

右 二ノ舞終（注23）

「真似る」ことの意味で「二の舞」を舞うという言葉はこの「安摩」と「二の舞」から出たのは周知の通りである。

その他に福井県丹生郡清水町大字大森（前は志津村大森）に賀茂雷神社に伝わる田楽にもモドキが登場する。（注24）報告による限り、モドキは一つの役名であつて、いかなる特徴を見せているかははっきりしていない。ササラとモドキが俵の上

に板を乗せた台の上で女装した一〇歳から一二歳の子供が舞を舞う。

西浦田楽や新野雪祭り、上鴨川の住吉神社の田楽、小国神社の十二段舞楽の二の舞などは典型的に真似するモドキといえると思われる。真似することも、そのまま真似るのではなく、飛躍したり、まげたり、強調したりするのである。真似るモドキこそ、副演出の基底であり、折口がいう芸能の発生の根底に他ならない。

3. 道化役としてのモドキ

真似するモドキについて述べたが、もう一つの特徴は道化役としてのモドキである。モドキは抵抗者、反対者の属性をもっている。神に対して抵抗したり、逆に出たりする精霊には滑稽的に物まねを繰り返す道化的や要素が内在されているといいたいだろう。道化役としてのモドキは真似するモドキの属性と重なる部分もあるが、内容には直接関与しないところに道化役の特性がある。道化役としてのモドキが見られるのが関東地方の里神楽である。江戸の里神楽では道化役をすべて「モドキ」と総称している。(注25) おごそかに振舞う神々に対しておどける役を受けもつ道化役が出る。能でいう間狂言である。この道化役が即ち「モドキ」である。面相の特色によって、いわゆるモドキの外に、カヘル、ダルマ、塩吹、ヒョットコ、大笑、などと称されるもので、女性はもっぱら「おかめ」と呼ばれる。神々の使い走りをし、酒盛の酒肴を運んだり、諸般の準備をしたりするものもこの役である。また、驚きや怖れを身振りで強調したり、何かと滑稽に立振る舞い、観客の笑いを誘おうとする。狂言の太郎冠者同様、個性らしい個性を持たない。(注26) 花祭りとして有名な古戸の田楽に国重モドキ(注27)があったという。早川孝太郎が伝承者の言によって記したものによると、国重モドキは前の「惣田楽」のモドキである。惣田楽は猿面を被った二人が餅搗きをして神前(観音)の前に供え、残りを関係者に分配する。餅搗きが終わると「みょうど」と楽笛役も参加して九人踊りになる。それに続いて、国重モドキが行なわれる。はじめ「くにしげ」と称する「ひよつとこ」に似た面を被って出て、各々小形の太鼓、笛を背後に隠して出て一巡して来る。そこへ検め役の「こてとり」が出て、問答が行なわれる。国重二人は街道を踏み分けると名乗り、街道踏み分ける所作をする。最初は上手く行かなかったが、隠しているものをだしてからは、太鼓と笛の拍子で上手く踏み分けることができるという内容である。国重と「こてとり」の問答のなかで

は笑いを誘う詞があるが、報告によるかぎり、惣田楽のモドキといいながら、何の批判であり、何の真似であるか分らない。しかし、「ひよつとこ」に似た面を被り、おどけ役になっていることから、道化役としてのモドキといっているであろう。

関東地方に広く分布している里神楽は鷺宮神社を中心に活動した土師流（鷺宮神社）の里神楽と 相模原を中心に行なわれた相模流神楽があるといわれている。江戸の里神楽は一定の神社の附属された神楽ではなく、面芝居や狂言などともに神事舞は専門にする専門家（社中）が神社に向かい行なわれたのである。（注28）ここでは相模原神楽の宗家といわれる龜山家を中心に広まった里神楽に登場するモドキについて述べることにする。相模原の神代神楽のモドキについては橋本裕之の論考（注29）が参考になるので、それにもとづいて記しておく。

相模原の神代神楽は『古事記』や『日本書紀』の神話を題材にしたもので、龜山家の故龜山時恵が昭和四十六年にまとめた粗筋の覚書資料によると三九の演目があった（注30）という。

そのなかの一つが「菩比の上使」という演目である。「菩比の上使」は天孫降臨の前段階で、使者として派遣された菩日の命に関する話である。

大己貴の命のところに天津国の使者として菩日の命が訪れ、天津国の勅書を伝える。中津国の国土は天津国の領土であるから、速やかに返還するように命ずる。大国主の命は大変怒って、使者を返さないようにする。その考案として、宴席を設け、酒を飲めない使者に酒を飲ませる。酩酊になった菩日の命にわざと舞を披露するように薦める。舞を納めた菩日の命はその場に倒れて、大国主の命によって殺される。そのなかで、大国主の命の従者二人がモドキに当てられている。二人のモドキは国土の奉還を要求するために到来した菩日の命を出迎えて、大国主の命に取り次いだり、酒宴の席を設定したりする。特に宴席の場面では使者に酒を注ぎ、余興としてモドキの芸を披露する。

モドキが宴席を準備するのは後見役であり、面白可笑しくモドキの芸を披露するのは神話の内容には直接関与しないが、厳かな雰囲気をもドキの芸によって雰囲気や和らげる役目を果たす。登場する神々とは異なるが、神楽を進行させる司会役でもある。

もう一つは「天孫降臨」である。天照大神の孫であるニギノミコト（瓊瓊杵命、邇邇芸命）の天孫降臨の際の話である。モドキ二人が登場して天孫降臨の道を掃除する所作をする。舞台の正面に猿田彦が座つておるところにきて天孫降臨の邪魔に

なるからといって追い払おうとする。モドキと猿田彦はしばらく争うが、結局モドキが負けて退散する。天津国の神々が現れると猿田彦は道案内役を務めることを誓う。喜んだニギノミコトは猿田彦にアマノウズメノミコト（天鈿女命・天宇受売命）を娶らせ、宴席が始まる。モドキは再び登場して宴席を準備したり、神々に酒を注いだりする。

「菩比の上使」と同じくモドキが宴席を準備したり、酒を注いだりするのは後見の役目であり、宴席を準備しながらモドキの芸を披露するのは神楽の中で宴会、劇中劇の役者のような役目を果たす。しかも、神楽の内容的な面では直接に関与しないが、ストーリーを進行させる司会役も務めるのである。しかも、滑稽な所作などで笑いを誘う道化になっている。神々の厳かな雰囲気から笑いが飛ぶ喜劇にさせる機能を發揮する。

4. ワキとしてのモドキ

ワキをモドキという例がある。奥三河地方の花祭りの前半は湯立の神事を中心として行ない、後半になると神の面形（仮面）が登場する。翁（三番叟）や巫女、鬼などが出て、祢宜や宮人と呼ばれるワキとの問答が行なわれる。問答するワキ役をモドキというのである。特に花祭りは鬼が登場するところが最も人気があり、大変にぎやかになる。その鬼舞の一つが榊鬼である。榊鬼が出ると、モドキ役の祢宜が問い掛ける。

もどき：（榊の枝を以って、榊鬼の肩を打ちながら）やいやい伊勢天照皇太神宮熊野権現富士浅間所は当所氏大神稚子若

子舞い遊ぶ神御宝前ともはばからず事ごおんもしなりをして踏み荒らすは汝なんたら何者にて候。

榊：（荒らしく怒りの身振りを見せ体を返し向き直り鉞を突代へて）吾等が事にて候（言ひ終ると又もや荒々しく体を返し背を向ける）

もどき：なかなかなか汝が事にて候。

榊：（前の如く一々体を返して云う）愛宕山の天狗比叡の山の小天狗山々嶽々を渡る荒霊荒天狗とは吾等が事にて候。

もどき：三郎は何萬歳を経て候。

榊：八萬歳を経たるぞや。そう言う者は何萬歳を経たるぞや。

もどき：王は九善神は十善、十二萬歳を経たる仏の住と申す。

榊：（之を聞いて驚きの身振りあり）心の中に四萬歳かけて候。

もどき：（手にせる榊の枝を「さかき」の肩に当て）さらば碌を引かん此の碌に引き勝ちたならばほう美としてとらする。

是れより当所の東にくれいざんと云う千代の御山が立っております。まことに信行の為なら引かれる信行の為でなくば引かれまい引いて帰れ。

榊：（右手に鉞を杖突き左手を伸べて榊の枝を掴み之を抜く。更に取り替え、右手で抜き尚又左手に掴みて抜かんとして何者かを感じせる。身振りありて遽かに荒々しく）此の榊と申するは、山の神は三千宮一本は千本千本は萬本、千枝百枝迄も惜みし榊「だが」（誰）許しにて之れ迄伐り迎へ取つたるぞ。（後略）（注31）

モドキと榊鬼の問答が終ると榊鬼は青、黄、赤、白、黒、盤古、大王と唱えながら反閉を踏む。モドキにとめられた鬼は出処をなおり、榊の由緒を語るのである。榊鬼がシテ役ならモドキはワキ役に相当する。「翁」でも花祭りの花屋に急ぐ翁を止め、日本六十余州の神々や、囃子方（太鼓、笛）や見物人に礼を言わせ、生まれ育ち所や容貌など翁の言われを語らせる。また、向方のお潔め祭りでは、現在面形が登場することはなくなったが、かつては面形があったという。そのなかで、街道下りという演目で爺と婆が登場する。爺は摺こ木さし、鈴、そんべいを持ち、婆は油單をもつて一回りすると、

モドキ：此街道を夫婦してありく者ハ何者だ

ねぎ：東せば東海道、南せハ南海道、西国四国北陸道をありくねぎだ

モドキ：ねぎハよいが、よぼし直衣ハ持たか持たぬか、持たねば此街道でハねぎハならぬ（注32）

モドキ役が爺と婆が登場するのをとめて、烏帽子、直衣、鈴などがなければ祢宜ではないと言いつけると、ねぎ(爺)はそれらを借りて用意し、立派な祢宜になる。モドキ(太夫)に礼を申し、干支や一二月にかけて餅つきなどが行なわれる。ここでモドキというのは、登場する鬼や、爺婆に声をかけ、その正体を明かすことになっている。花祭りに「火の祢宜」とモドキの間答には「伊勢の国度会の郡五十鈴川の川上に立ちい寓する祢宜」の名乗り、花祭りがあると聞き舞を所望してきたという。鬼や祢宜、翁などと問答をするモドキは夫々のシテ役を名乗らせ、謂れを語らせるワキ役になっている。なぜ、ワキ役をモドキと言っているか詳らかではないが、夫々の演目を仕切っている司会役でもある。しかし、道化としてのモドキのところでも述べたようにモドキはあくまでもワキ役で、内容的な側面では直接関与してない。シテを引き立てるワキとしてのモドキである。山伏神楽・番楽などには太鼓の胴取がワキ役を務める。

以上で、日本の民俗芸能で見られるモドキの諸相を見てきたが、韓国の巫俗儀礼にもモドキに該当する用語はないものの、モドキに当たる役が存在する。韓国の東海岸地域の別神グツなどがそれである。まず巫女による厳かな巫儀が行なわれ、それに続いてワキ(男巫)によって、巫女の巫儀を改めてわかりやすく、しかも笑いを伴う即興的な寸劇が行なわれるのである。

5. 韓国の巫俗儀礼におけるモドキ

韓国の別神グツについては多く述べたが、ここでは、そのなかで、巫女による厳かな巫儀が行なわれた後、ファレンイ(花郎)、即ち、男巫によって寸劇風に面白く可笑しく演じられる場合がある。その事例を取り上げる。

世尊グツは他地域では帝釈グツと称される生産神または寿福神の由来談(本プリ)を唱えることが中心になっている。世尊は釈迦世尊のことで仏教的な神名になっているから僧グツ(シジュングツ)とも言う。神話の女主人公の名前からダングムエギ打令、訛ってダンゴメギノレ(歌)ともいう。

世尊グツは巫夫(ファレンイ)の杖鼓の伴奏のみで、巫女が長い物語を唱える。巫女は長衫(袖は三色の色)を着、僧巾を被り、バラという金楽器を手に行っている。金泰坤の採録本(注33)からその概要を記す。

西天西域国（インド）の五十三仏が朝鮮半島に渡り、金剛山というところ寺を建立して毎日朝夕供養を行なうが供養の米が足りなくて托鉢にダンゴムエギの家を訪ねてくる。ダンゴムエギ（エギは若い娘の意味）は尊い家の一人娘である。托鉢に訪ねた僧が世尊である。ダンゴムエギの家ではちょうど両親と九人の兄たちは仕事で出かけて、ダンゴムエギが下女二人と留守番をしている。僧はダンゴムエギの美貌に初目に惚れてしまう。ダンゴムエギは父、母、兄の米甕から米をすくってあげようとしたが、僧はダンゴムエギが食べる米をほしがる。やむを得ず、ダンゴムエギの米を差し上げると、世尊は底の破れた米袋をだす。ダンゴムエギが米を袋に入れると米は全部地べたに散らかってしまふ。箒で集めようとするが、世尊は裏の山に登り、萩の枝で作った箸で一粒ずつ拾わなければいけないという。僧のいうとおりにする間、日が暮れたので世尊は一晚宿借りを願う。最初は断ったが、結局世尊の言うとおりにして、ダンゴムエギの寢室に屏風を巡らせ、寝ることになる。世尊は夜中屏風を越えてダンゴムエギが寝ているところに寄り、契りを結ぶことになる。ダンゴムエギは片肩には月が出、他方の片には日が出、玉三個が裳に落ち、星三つは口の中に入るのを夢見る。僧は息子を三人生まれる夢であるいい、忽ち消え去ってしまった。ダンゴムエギが泣いていると、僧が突然現れて、瓢（夕顔）の種を三つ残して、息子が父を求めると、瓢の種を蒔き、その延びる蔓に向かって探しくると逢えると言いつ残して去った。帰ってきた両親と九人の兄達は父のいない赤ん坊を産んだとの理由で、殺そうとする。しかし、雷が鳴り、石雨が降るなど異変が起こる。結局は家から追い出されて、山の石函に閉じ込められる。娘はすでに死んだと思つた母が山の岩函に行つて見ると鶴三匹の保護下に息子三人を産んでいる。子供を産んだのを見たダンゴムエギの母は家へ連れ帰つて育てる。しかし、子供が大きくなり、父親のない息子であると近所の人々から苛められる。ダンゴムエギは世尊がくれた瓢の種を蒔き、その筋が延びているところに向かつて子供三人を父に逢いに行かせる。子供三人は江原道の金剛山にある庵で漸く父に逢う。しかし、父である世尊は三人の子が自分の息子であるかを確かめるために難問を出す。生鯉を刺身にして食べてから、それを生きたまま吐かなければ息子ではない。死んで三年も経つた牛の骨で牛を再生させ、牛に逆さまに乗つて来られれば息子である。韓紙で足袋を作り、水の上を歩いても紙足袋に水が浸さなければ息子ではない。藁で鶏と太鼓と撥を作り、その太鼓を叩いて鶏を鳴かせることなど人間世界ではありえない問題を出す。しかし、ダンゴムエギの三人はその難問を全部成し遂げる。世尊は最後の問題として銀の盃に水を入れ、世尊自身と子供三人の血を出して、その血が盃の水の中で一つに纏まるのを確認してから漸く三人を息子として認める。父は三人の息子に名前を与える。

長男は太山、次男は平沢、三男は漢江として、太山は太白山の文殊菩薩に、平沢はゴルマギ城隍(村の守護神)、三男漢江は竜王になり、母のダングムエギは人間の命を携わる産神になったのである。この世のすべての幸福は釈迦世尊のお蔭である。以上の内容を僧打令などの民謡を交えながら長々と唱えるのである。

帝釈本プリという語り物を中心とした巫儀が終わると巫女による僧遊びがおこなわれる。僧遊びとは深い山から俗の世界に降りてきた僧が昼寝する姿、起きてから顔を洗い、歯を磨き、草鞋を作る物まねなどをする。僧帽(笠)を被り、手にバラ(シンバルズのような梵唄の楽器)をもっている。ダングムエギの物語で後に続けて行なわれることから世尊という僧を真似ることになっている。それから、巫女による世尊グツが終わると今回もフアレイン(花郎：男巫)によって僧(上佐)捕り遊びが行なわれる。別神グツの祭官(村祭りの代表者)の一人を僧に立たせ、僧帽(笠)を被せて祭場の中央に坐らせる。側には果物や、杓文字、杓子、瓢、などが入っている袋が置いてある。それらの品々は僧が盗んだものとして、男巫が一つずつ取り出して僧の罪を咎める。聖なるべき僧を泥棒に見立てるのは世尊グツのなかで登場する僧(世尊)がダングムエギ(の貞操)を盗んだ内容と繋がっている。僧捕り遊びの最後に世尊グツを行なった巫女が登場して僧が盗んだ品々は僧(神)が村人に与える宝であることを説明する。

世尊グツに引き続き行なわれるこれらの寸劇は世尊グツを解釈したり、批判したり、または、それを面白可笑しく行なうことで、世尊グツの利益を与えるという内容をもとに行なわれるのである。即ち、僧遊びや、僧捕る遊びは世尊グツのモドキにあたる。

韓国の黄海道地域の帝釈グツに引き続き行なわれる「シスン勉強遊び」というのがある。「シスン」とは世尊または師僧(サスン)の訛語で帝釈神のことである。即ち「シスン勉強遊び」というのは帝釈神が若いとき勉強する様子を真似る遊びである。帝釈グツを行なった巫女が僧(帝釈、シスン)になり、助巫(杖鼓の囃子方)が弟子(上佐)の役をする。「シスン勉強遊び」の内容は三段構成になっている。まず、僧は聖の世界で厳しい規律を守らなければならないにもかかわらず、僧が托鉢に出かけて女性に妊娠させる話である。僧は畑で女性を誘い結ばれる内容を面白く語る。そうすると弟子である上佐は僧(師僧)を咎めるが、それに適当に弁明する。次は黒牝牛が耕すと地藏菩薩が草刈をする農業の話語る。最後には西天西域から持って

きた不死薬を売るといい、主（巫儀を依頼した人）の夫人の手を握り戯れる。僧には最も禁止されている異性関係を露骨的に表現されている。上に述べた東海岸別神グツの僧捕り遊びと同じように聖の僧を俗に下ろして諷刺する内容である。

世尊グツの後に引き続き行なわれる僧遊びや僧捕り遊びのようにモドキの性格がはっきり見えるものもあるが、曖昧で、前段の巫女の巫儀とは内容上関連性が薄れているものもある。天王グツの後に行なわれる村首領遊び（ワウンニムノリ）、天然痘の神を祭るソンニムグツの後に行なわれる馬遊び（マルノリ）、沈清グツの後の盲人遊び（メンインノリ）などがある。

天王グツは巫女が歌舞で天王を迎える、遊ばせ供物で奉る。村祭り（別神グツ）の一つの演目で、世尊神は生産機能を担当するなら、天王は統治機能を担当する（注34）ことといえる。しかし、天王とかかわる由来談がないので、天王の性格がはっきりしていない。小規模の巫儀になると、単なる雑鬼に持て成して押送する程度に終わる。別神グツのように村祭りの規模になると、天王グツのあとに村首領遊び（員ノリグツ）という寸劇が行なわれる。天王コンバンコディギ遊び、官員（かんかん）遊びなども称される。新しい村首領（使道）が派遣され、地方の郷吏（地元の支配者階層で官庁に所属されている下級官吏）とのはじめての面会、妓生（官内の遊女）との対面及び妓生との性的模擬を面白く演じる。内容の上からは天王グツとは直接関係ないが、村人の立場からみると神を迎えることを新任首領を迎えることに転換させた（注35）と考えられる。同じ内容がパンソリ（注36）春香歌に見えるが、パンソリという語り物と巫儀の寸劇の前後関係については諸説があるが、まだ断定できない。村首領遊びの構造を分析した朴鎮泰は新任首領と郷吏（トリカンカン）、座首、六方の地方下級官吏の間に対立は郡県制に基づいた中央集権体制のなかで、中央から派遣された勢力と地方土着勢力の対立として捉え、それは聖俗の対立、神と人間の対立をあらわしているという。それから妓生（春香）との性的模擬は両者の和合をはかどるものとして解釈している。（注37）巫女によって行なわれる天王グツには本プリ（来歴談）がないから天王の性格がはっきりしない。天王グツの後、男巫（フアレイン）によって行なわれる村首領遊びを天王グツのモドキであるというには多少躊躇される。朴鎮泰も指摘しているように、天王グツの天王を天の神（新任首領）と地の神（地方土着下級官吏）との対立の人間世界の社会組織で解釈しているといえないでもない。即ち、首領遊びの寸劇は天王グツのモドキ的な役割を果たしていることも考えられる。

馬遊び（マルノリ）はソンニムグツ（別上グツともいう）の後に行なわれる寸劇である。ソンニムは客という意味で、天然痘の病気を流行らせる神を客とされている。馬遊びは本来別神グツ（村祭り）ではなく、天然痘神を押送する病気治療のソン

ニムグツの時に行なわれたのが村祭りの一演目としてのソンニムグツに変形結合された可能性がある。(注38) ソンニムグツは巫女によるソンニム(別上神)の由来の語りからなっている。中国の江南の大原国からソンニムが朝鮮国に渡ってくる。中国と朝鮮の国境にある河を渡してくれと船頭に頼む。船頭がそれを断ると、船頭の息子を全部殺そうとする。船頭の母の祈願によって末子だけ障害者にさせて生かしてやる。朝鮮国にはいったソンニム達(一柱の神ではなく複数になっている)は金長者という裕福な家を訪ねるが、ソンニムたちは蔑視され追い出される。ソンニム達が金長者の奉公する貧困なノゴ婆の家を訪ねる。ノゴ婆はソンニムたちを手厚く持て成しをする。ソンニム達は金長者には災いをもたらし、ノゴ婆には福を与える。朝鮮の全国を廻ったソンニムは大原国に帰るとき見ると、ソンニム達を無視した金長者は病氣(天然痘)にかかり乞食になっているが、一方貧困でありながらソンニム達を誠心誠意で持て成しをしたノゴ婆は幸福に暮らしている。日本の蘇民将来の話と類似性が見られる。いずれにしても、以上の内容を唱えた巫女は最後に馬と御者(男巫)を呼び出す。男巫によってソンニム達を本国に送る馬遊びが行なわれる。男巫(御者)は藁で作った馬の装い尽くしを語り、最後には馬を連れて送るのである。

(注39) 最近では天然痘がなくなったのでソンニムグツ自体が省略されたり、または形式的に行なわれたりする場合が多くなっている。巫女による正式な巫儀が行なわれた後、男巫(フアレイン)達を中心に行なわれるモドキ風の寸劇は滑稽的で面白く可笑しく、即興性が強い。それらの寸劇は巫女の厳かな巫儀を男巫(ワキ)による副演出といえるのではなからうか。折口は日本芸能の源流をモドキの副演出から求めているが、その現象は日本のモドキの如何なる事例より韓国の巫儀からその明確な事例を見ることができると思われる。

韓国において巫儀には多種多様な遊び(戯、または劇)が行なわれる。基本的な筋はあるものの、その場その場で演者の即興性に頼るところが多い。東海岸別神グツのコリグツのように巫儀の終わり頃にまとめて演じることもあるが、巫女による厳かな巫儀が行なわれた後に引き続き、男巫(それに準ずる巫)による滑稽的な寸劇風の遊びが行なわれるのである。即ち、巫女の巫儀に対して、わかりやすく解釈したり、批判したりして、より見物者に笑いを誘い、身近く感じさせる機能を果たしているのである。即ち、巫女の巫儀を男巫がそれをもどいて演じる副演出になっている。

雅楽は俗楽（散楽）に対して、雅正な音楽、上品で正しい音楽の意味である。舞を伴わない楽器のみによる合奏を管弦といひ、舞を伴うものを舞楽と称する。中国では宗廟などの祭祀音楽や、国家や宮廷の儀式音楽、宮廷の饗宴楽として雅楽が奏されたのである。唐の時代では古来の俗楽や、周辺諸国の音楽も取り入れ、より複雑になる。それらが日本や韓国、ベトナムなどに伝えられ、特に日本の場合には、八世紀頃（大宝元年 七〇一）に雅楽寮が設置され、日本の古来の音楽を含めた外来の音楽を扱ったが、その後、日本の古来の音楽を扱う大歌所（おおうたどころ）に移され、外来系の音楽を担当する雅楽寮と分かれる。明治以降からは平安貴族の歌曲である催馬楽や朗詠なども加わって宮内庁楽部で扱う音楽を雅楽と呼ぶようになったのである。雅楽と名に内包される音楽の範囲も時代によってかわってきたのである。日本に伝来された中国の音楽は祭祀用本来の雅楽ではなく漢代以来の俗楽と周辺地域の胡楽である（注40）といわれている。中国の音楽が朝鮮半島にも日本にも伝来され、独自に歩んできたと思われる。雅楽が日本の民俗芸能の成立に多大な影響を与えたことは注目する必要がある。例えば、東北地方に広く分布されている山伏神楽、番楽、能舞では、ほとんどの演目には鳥兜を被って登場する。鳥兜は舞楽の基本装束の一つであることはいままでもない。それから、民俗芸能の曲の構成において、田楽の本座、新座、神楽の表舞、裏舞などの対照的な構成は、雅楽の両部制と深く関わっていると思われる。ここでは、雅楽の編成、即ち、雅楽の番舞の体制についてのみ考えてみたい。番舞とは「振鉦」に続いて左方舞、右方舞を一曲ずつ交代で舞を披露することをいう。始めに左方舞を一つ演ずると、その後には左方舞の曲に応じて右方舞を演じる。左方舞に対して右方舞を答舞ともいう。

舞楽を左右の番舞の制にした理由については諸説がある。日本は早くから大陸の影響をうけ、政治制度をはじめ、音楽においてもその影響下にあったのである。飛鳥時代、奈良時代にはすでに中国や朝鮮半島から音楽が伝来され、その主要なものでも朝鮮（新羅、百濟、高句麗）、中国（唐）、南海（林邑国）、満州（渤海国）、西域（インド、ペルシア）などの楽舞があり、それを雅楽寮の中でそのまま包含されて行なっていた。平安時代に入りそれ等を宮中の儀式や饗宴に用いるようになり、楽制改革の必要が生じたのである。楽制の改革の理由についても直接、間接の理由があげられる。その一つは中国（唐）において玄宗皇帝が西域の新楽（散楽）を愛好して楽制を改革したことの影響を受けて、日本（平安時代）でも、奈良時代以来の

旧来の唐樂を新樂風に改造したのが樂制改革の動機となったという説(注41)がある。また、奈良朝において輸入された外来樂は、仏教藝術として、或いは唐の宮廷典禮として、或いは祭儀として、或いは俗樂として、種々混然たる状態において集積されたものであったため、平安朝廷の雅樂寮において統一を期して朝廷の典儀宴禮の樂として用いるようになったのでその矛盾と不便を改造するために行なったのが直接原因であったという説(注42)などがある。何れにしても、雅樂の改革によつて唐樂を中心にインド樂、林邑樂などを左方とし、高麗(高句麗)樂を中心に、百濟樂、新羅樂、後の度羅樂、渤海樂などを右方にしたのである。最初は左方を唐樂、右方を高麗樂と呼んだが、平安中期頃に左舞(さまい)、右舞(うまい)に称されるようになった。左右の名称にしても、奈良の樂人狛氏を左京に住ませて、もっぱら唐樂を司らした事から、また、高麗樂を専門に取り扱っていたのは、京都の樂人多氏(おほの)であつて、左方に対して之は京都の右京に住んでいたから、右方と呼ばれるに至つたとの説(注43)と、雅樂寮の樂人とは別に政權の親衛隊であつた近衛府の左近衛と右近衛の出現との関連説などがある。左右近衛府説は、本来令外官であつた近衛府が、儀仗的な機能(軍樂)もあり、近衛が舞樂を携わつた事実、相撲や競馬、賭弓などの勝負樂(舞)として舞樂が左右の対立的な關係において行なわれたことが左右兩部制の契機となつたという説である。(注44)もう一つ有力な説は田辺尚雄の説で朝鮮の宮中音樂が左右に編成されていることから日本でもそれに準じて左右にしたというのである。即ち、平安時代に於いて雅樂寮で外来の樂舞を扱っていた樂師は大体が古く朝鮮から渡來した人達であつたので、この雅樂の改革に際しても朝鮮(高麗)の宮中制度に擬して中国を中心としたものを左方と呼び、朝鮮を中心としたものを右方と呼んだのである。(注45)

では、韓国の雅樂の左右編成はいかなる經由で出来上がったかを先学(注46)に導かれながら概観してみる。

朝廷の音樂機關は新羅時代にすでにあつたのである。真徳女王五年(六五〇)に音声署が設置され、朝賀、宴禮、祭享などの音樂を掌つた。その後、景德王(七四二〜七六五)代に大樂監と改称し、惠恭王(七六五〜七八〇)代には再び音声署としたのである。高麗時代に入ると、音樂を教え監督する(教閱声律)曲樂署があり、もっぱら宗廟の祭享樂と歌を司る雅樂署をはじめ大樂署・管弦坊・典樂署などがあつた。特に高麗時代の音樂は護国仏教といわれるほど仏教が栄えた時代でもあり、煙燈會、八閔會などの仏教的に儀式に用いられた仏教音樂、それから新羅以来の在來の郷樂、中国から伝來の俗樂を唐樂、雅樂に分けられる。睿宗九年(一一一四)に中国の宋から新しい樂器と樂譜が入り、一一年(一一一六)には大晟雅樂が伝來され、

国家の祭祀や宴饗などの国家的な儀式音楽として行なわれた。雅楽は宗廟、社稷（地の神を社、五穀の神を稷という）などの国家祭祀に使われた中国古代の儀式音楽である。

雅楽は金、石、絲、竹、匏、土、革、木の八音楽器（楽器の製作材料による分類）のを堂上楽（登歌）と堂下楽（軒架）に配置して律呂にあわせて交代に奏する音楽である。雅楽には楽章と舞が伴われ、楽、歌、舞の総合的な音楽として理想的な音楽とされてきたのである。雅楽にはすでに交代で奏する体制になっていたのである。また、中国伝来の音楽に伴われた舞（呈才）は左右に分けられ、左坊楽と右坊楽に称されたのである。左坊楽は中国伝来の音楽及び舞を西に配置され、右坊楽は高麗在来の音楽を東に配置したのである。田辺尚雄が指摘しているように高麗朝廷は中国を上座に据えて左とし、自国をその一段下において右とした。宮中の音楽も同じことで、中国伝来の楽を左部とし、自国の音楽を右部と称した（注47）のである。高麗末期の混乱から朝鮮時代に入ると政治制度の改革とともに音楽の国家機関も体制を整えることになる。朝鮮の建国初期（太祖元年七月）には祭享音楽を楽器演奏するための雅楽署、賓客を接待する宴享のために設けられた典楽署、祭享音楽の歌と舞を担う奉常寺、ほかに楽学都監（注48）、慣習都監（注49）などがあつた。特に奉常寺の楽工たちは斎郎と武工に区分され、斎郎はさらに左房と右房に分けられる。斎郎の左房に属する楽工は登歌の歌を受けもち、斎郎の右房は文舞、武工は武舞をそれぞれ担当した。所属された楽工の員数は斎郎が三〇〇名であり、武工は一五〇名であつたが、これは固定的な員数ではなく、随時若干の変動があつた。この斎郎は吏曹から、武工は兵曹からそれぞれ幼い少年を選んで用いたのである。その後、世祖三年（一四一九）には五つの音楽機関は掌楽署と習慣都監に、世祖一二（一四二九）年には掌楽署へ、さらに成宗の時（一四六九〜九四）は掌楽院へ統合されるのである。掌楽院は左坊と右坊に分けられ、高麗以来唐楽は左坊、郷楽は右坊といたつたのを、中国系雅楽を左坊とし、唐楽は元来郷楽を指していた右坊に併合されたのである。左坊の楽人は楽生と称し、中国系雅楽を担当し、出身も良人であつたが、右坊の楽人は楽工と称し区分した。楽工は唐楽（中国系俗楽）と郷楽を専攻する楽人で、賤人身分であつたのである。朝鮮時代の「世宗実録」によると、「宮廷の年礼の時、正殿を中心にして西側である左側に唐楽器を、東側である右に郷楽器を配置したから左坊楽、右坊楽と呼ばれるようになったのである。

以上韓国の雅楽の歴史において左右制について紹介したが、日本の左右形式は類似しているものの、番舞制とは異なる。番舞制は左右近衛府の勝負楽、または、歌垣などでみられる両組が交代で奏する体制などの背景から生まれたのである。二組の

表三

右方舞	左方舞	区分
<p>緑色系統のもの、基調とする</p>	<p>赤色系統のもの、着用</p>	装束
<p>舞台に向かつて左側より進出して舞台の右側の前を一臈(首席者)とする</p>	<p>舞台に向かつて右側より進出して舞台の左側の前を一臈(首席者)とする</p>	配置
<p>拍節(リズム)で舞う。</p>	<p>楽曲の旋律(メロディ)に従って舞う。</p>	舞
<p>右足を基として進退する</p>	<p>左足を基として進退する</p>	足の動き
<p>爪先を上げ踵を立てて前に出してから、爪先を地につけて横に抜く</p>	<p>爪先を上げて踵を地より離して前に出し、爪先で地を打つようにしてから横に抜く</p>	足の動き
<p>抜いた手、伏せた手の高さ、左舞に比べて低い。</p>	<p>抜いた手先は片より少し高い。</p>	手の動き
<p>楽曲が始まることから登台するところが多いので、楽曲のどこから始まるかは決まっていない</p>	<p>楽曲の始終と舞の始終は同じである。即ち、登台して立ち定まってから楽曲を奏する。楽曲の終了と同時に舞い納める</p>	楽曲
<p>高麗笛、箏、大太鼓、大鈺鼓、三ノ鼓</p>	<p>笙、竜笛、箏、大太鼓、大鈺鼓、鞆鼓</p>	楽器

競争の形態で行なわれた両部体制と民俗芸能に見られる両部制と比較してみる。

舞樂の左方舞は赤系統の装束をつけ、舞台に向かって右側より進出して舞台の左側の前を一臈（首席者）とする。右方舞は緑系統の装束に舞台に向かって左側より進出して舞台の右側の前を一臈（首席者）とする。左方の舞は樂曲の旋律に従うが、右方は拍節（リズム）によって舞う。足の動きも左方は左足を基準として進退するの対して、右方は右足を基準にして進退する。また、左方は爪先を上げて踵を地より離して前に出し、爪先で地を打つようにしてから横に抜くに対して、右方は爪先を上げて踵を立てて前に出してから、爪先を地につけて横に抜くのである。手の位置においても、抜いた手が左方は手先が肩より少し高いが、右方は抜いた手や伏せた手の高さは左舞に比べて低い。樂曲においても、左方は樂曲の始終と舞の始終は同じである。即ち、登台して立ち定まってから樂曲を奏するのに対して、右方は樂曲が始まってから登台することが多いので、樂曲のどこから始まるとは決まっていない。

左右の舞において如何に対照的であることがわかる。それを表にしてみると、新野雪祭りのサイホウとモドキの特徴を表で示したものとよく類似しているのがわかる。

サイホウが踵での歩きとモドキの爪先での歩きの対照は舞樂の左右の歩き形と類似している。また、サイホウの足の踏み方では甲を見せるのに対して、モドキは裏を見せるなどの特徴に対比される。

サイホウにはモドキに比べて尊貴なものとされる傾向が見られるが、舞樂の左右舞においては尊賤の觀念はないにしても、左舞を主舞（樂）、右舞を答舞とすることなどからもうかがわれるように左を上座とし、右は一段下におく令律制をはじめ、東洋の左右觀念と一致している。

7. 結び

「モドキ」は「マレビト」とともに折口芸能史において欠かせないキーワードの一つである。民俗芸能には様々なモドキの姿を見ることができ、モドキといっても一様ではない。真似するモドキ、ワキとしてのモドキ、道化役としてのモドキに分類してみることができる。もちろん、それらの特徴が入り混じった形で現れるのはいうまでもない。新野雪祭りのサイホウ

とモドキ、それから西浦田楽のモドキの手、舞楽のモドキとして小国神社の二の舞などは、前に登場した規範(本)を真似るのが中心になっている。もちろん、単なる真似ではなく、まげたり、強調したり、飛躍したりした真似である。真似ようとす
るが、上手く真似できないところに笑いの要素が含まれているといえる。主に、関東地方の里神楽に登場する道化役をモドキ
と称される、厳かな神事に対して、おもしろおかしく突っ込む形で、真似たり、再解釈をしたりすることによって喜劇の一面
を見せてくれる。道化役としてのモドキはワキとしてのモドキの代わった形と言えるのではなからうか。それから三信遠地方
の花祭りなどに見られる禰宜や宮人のワキ役としてのモドキなどがある。東北地方の山伏神楽・番楽・能舞などの胴取がそれ
に属する。ヒョットコのように真似する道化役がもつともモドキの代名詞のように見られるが、ワキとしてのモドキこそ、神
事の場合においてもつとも芸能への接近に働いているといえるのではなからうか。すなわち、審神者として、厳格な神事を解り
やすく解説したり、それをもつとも人間的に表現するところに芸能が芽生える余地が生じたのである。そのようなモドキの姿
を韓国の巫俗儀礼にも見ることができるといえる。すなわち、巫者(主に女性)による厳かな神事が行なわれた後、男巫(フアレイン)
によって、巫者が行なった神事を滑稽的な寸劇が即興的に行なわれる。巫者による巫儀が行なわれる間は、男巫は胴取によ
うに楽器を奏したり、巫者に声をかけたりするワキ役なのである。祭儀の場所において、巫女による神事と、それをわかりやす
く、しかもおもしろおかしく演じるのはワキ役の男巫である。前章でのべたように、ワキとしてのモドキは舞う者に対して、
舞わせる者であり、舞う者のシテを引き出すワキなのである。

モドキの特徴の一つとして真似するモドキを取り上げたが、新野雪祭りのサイハウとモドキに見られるように両者は対立的
である。まるで、舞楽の番舞の体制とよく似ている。そのような両者対立的な側面は民俗芸能のなかで様々な形でみることが
できる。たとえば、早池峰神楽には最初に演じられる式六番がある。また、それに準じる裏式六番がある。すなわち、鳥舞、
翁、三番叟、八幡、山の神、岩戸開きを式六番といい、それに対して裏式六番は四人鳥舞、松迎、裏三番、裏八幡、小山の神、
岩戸開(稲田姫)である。昼神楽と夜神楽にそれぞれ演じるようになってくるが、表裏の対照的になっている。春日若宮御祭
りの田楽衆や、新野雪祭りの田楽衆に見られるように本座と新座(または東座と西座)のように両座が存在することは歌垣や
勝負楽(舞)などとともに舞楽の番舞体制とも無関係とはいえないと思われる。番楽体制は中国の雅楽にその原型を求めると
ができるが、その姿が韓国の雅楽に見られる。左坊舞と右坊舞に見られるように左は尊いものとして扱われ、右は左に比べ

て賤しいものとして扱われたことなどからも、規範（本物）とモドキの関係と類似している。

民俗芸能におけるモドキは一律的ではなく、多様な要素が加えられることによってその機能は多岐に渡っている。モドキは時代によってその用度も変わってきたと思われる。本物の対立的な概念としてのモドキも存在する。新野雪祭りの「サイホウとモドキ」のように二つが両立する体制も見られる。本物とモドキが両立的に位置付けられる場合、その背景には雅楽の両部制の影響があったと思われる。特に雅楽の両部制は民俗芸能の多方面に渡って影響を与えたと推察できる。宮廷の御神楽の囃子方を二組に分け、正面にむかつて左を本方、右を末方という。神がかりとして有名になっている大元神楽などには神殿に向かって左前の柱を元山（もとやま）、右後の柱を端山（はやま）と称し、元山に藁蛇の頭を、端山に尻尾を位置させることになっている。田楽組織の本座と新座、早池峰神楽をはじめ山伏神楽の表式番と裏式番、翁と三番叟の白と黒、昼田楽と夜田楽、宵祭りと本祭りなど一对の体制はあらゆるところに見られる。それらが必ずしも舞楽の両部制との関連付けがあったとは考えられないが、いわゆる「競合的な文化現象」（注50）の一部として捉えることができる。本稿は民俗芸能のなかで見られるモドキの現象を整理してみただけであるが、そのなかで「関係性のなかの創造」（注51）の力を発揮するモドキを見ることができると。一对から副演へというプロセスを辿ってきたモドキこそ芸能の本質に迫ってくるはずである。再考されるべき課題であろう。

注

注1) 石井一躬「もどきの理念—源氏物語を中心として—」『儀礼文化』第二一号 一九八八年四月 頁四四

注2) 石井一躬「儀礼的性格を獲得—西浦田楽にみるもどき—」『儀礼文化ニュース』（特集 もどきについて考える）第六六号 一九九二年七月一日

注3) 新井恒易『中世芸能の研究』新読書社 一九七〇年 頁二二六

注4) 橋本裕之「赤と青—「もどき」をともなう王の舞—」『国立歴史民俗博物館研究報告』第六二集 一九九五年一月

注5) 西村亨編『折口信夫事典』大修館書店 一九八八年 モドキは阪井房貴氏が担当、「折口芸能学の全容」『芸能』一九九三年九月 モド

キは高梨一美が担当、有山大五・石内徹・馬渡憲三郎編『遙空・折口信夫事典』勉誠出版二〇〇〇年

注6) 『折口信夫全集』第一巻 中央公論社 一九五四年 頁一一四 所収 「叙事詩の撒布」『日光』一九二四年一〇月

注7) 『折口信夫全集』第一八巻 中央公論社 一九五五年 頁四三八

注8) 「鬼の話」『折口信夫全集』第一〇巻 頁一〇、「能楽における「わき」の意義」『折口信夫全集』第三巻 頁二四一、「翁の発生」『折口信夫全集』第二巻

注9) 舞楽(雅楽)は渡来系の芸能であることから、日本の芸能の源流を日本の自国内で求めようとするナショナルリズム的な発想であろうか。村井紀の『反折口信夫論』(作品社 二〇〇四年)にもそれについては言及が見られない。

注10) 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 一九七九年十一月

注11) 新井恒易「新野 伊豆神社の芸能」『中世芸能の研究』新読書社 一九七〇年、桜井弘人「新野の雪祭りについて―サイホウを中心として―」

『飯田市美術館研究紀要』第五号 一九九五年三月

注12) 「お滝入り」から諏訪神社に帰るとき、モドキ役の青年が、サイホウ役の年輩の方に色々なアドバイスを求めていることがあった。

注13) 小寺融吉「新野の雪祭」『柳田国男古希祝賀記念論集』刊行年度不明 頁四二

注14) 阿南町町誌編纂委員会『阿南町誌』下巻 一九八七年 頁一一八三

注15) 阿南町町誌編纂委員会 前掲書 頁一一八三

注16) 一九九八年三月二日に行なった筆者の参観を基礎にして、新井恒易『中世芸能の研究』新読書社 一九七〇年、山路興造「遠州西浦の田楽」『文化財研究所紀要』第一集 一九六四年七月を参考にして整理したものである。

注17) 新井恒易『続中世芸能の研究―田楽を中心として』新読書社 一九七四年 頁二〇二

注18) 山路興造「伎楽・舞楽の地方伝播」『民俗芸能研究』創刊号 一九八五年

注19) 森町史編さん委員会編『森町史』資料編五 一九九六年 頁四六〇～四六一

注20) 永田衡吉「十二座神楽の源流について―小国神社の舞楽と鷲宮の神楽―」『民俗芸術』第一巻第一号、第二号 一九二八年一月、二月 頁

六八

注21) 前掲書『森町史』資料編五 頁四七九～四八〇

- 注22) 前掲書『森町史』資料編五 頁四八〇～四八一
- 注23) 前掲書『森町史』資料編五 頁四九〇～四九一
- 注24) 新井恒易『統中世芸能の研究―田楽を中心として』新説書社 一九七四年 頁二〇二
- 注25) 本田安次『民俗芸能の研究』明治書院 一九八三年 頁六五四
- 注26) 本田安次 前掲書 頁六五六
- 注27) 早川孝太郎『早川孝太郎全集』第二卷 未来社 一九七二年 頁二七〇
- 注28) 本田安次『東京都民俗芸能誌』上巻 錦正社 一九八四年 頁八六
- 注29) 橋本裕之「「もどき」の視線―道化から見た神代神楽―」相模原市教育委員会編『神楽と芝居―相模原及び周辺の神楽師と芸能―』相模原市教育委員会、一九八九年 頁六〇～六一
- 注30) 斎藤修平「里神楽研究序説―芸能研究をめざして1―」『埼玉県立民俗文化センター研究紀要』第二号 埼玉県立民俗文化センター 一九八五年一〇月
- 注31) 古戸の花祭りの榊鬼とモドキの問答。伊藤重吉、伊藤貞造 共述 『花祭―解説並に舞子―』一九五二年
- 注32) 本田安次『霜月神楽の研究』明善堂書店 一九五四年 頁四八二
- 注33) 金泰坤『韓国巫歌集 四』集文堂 一九八〇年
- 注34) 李杜鉉「韓国巫俗演戯研究」『学院院論文集(人文・社会科学篇)』第四〇集 二〇〇一年
- 注35) 朴鎮泰『河回別神グツ仮面戯の形成と構造研究』高麗大学校大学院 博士学位論文 一九八八年 頁一三
- 注36) 唱者が一人で、歌・せりふ・振りを交えながら、太鼓のみの伴奏で長編の物語を演唱する語り物。
- 注37) 朴鎮泰 前掲書 頁一三
- 注38) 李均玉『東海岸地域の巫劇研究』図書出版バクイゾン 一九九八年 頁一一七
- 注39) 金泰坤 前掲書 一九八〇年 頁二〇
- 注40) 田辺尚雄「雅楽の源流」『日本の古典芸能 第二巻 雅楽』平凡社 一九七〇年 頁九
- 注41) 東儀季治「日本音楽史考」田辺尚雄 岩波講座日本文学「雅楽と伎楽」岩波書店 一九三二年 再引用。

注42) 田辺尚雄『日本音楽史』東京電機大学出版部 一九六三年 頁八七

注43) 大槻如電『新訂舞楽図説』左 六合館 一九二七年 頁三、東儀信太郎「番舞について」国立劇場第十七回雅楽公演パンフレット 国立劇場事業部 一九七四年

劇場事業部 一九七四年

注44) 林屋辰三郎『中世芸能の研究』岩波書店 一九六〇年 頁二二四

注45) 田辺尚雄「番舞のこと」国立劇場第十七回雅楽公演パンフレット 国立劇場事業部 一九七四年

注46) 張師助(金忠鉉訳)『韓国の伝統音楽』韓国文化選書九 成甲書房 一九八四年

注47) 田辺尚雄 前掲書

注48) 楽学は十学(儒・武・吏・訳・陰陽風水・医・字・律・箏・楽)の一つで、各部分には提調・提字・別座など若干の官員を置いて取才のことを主に受けもった。主な任務は奉常寺と雅楽署の楽工の取才、典楽署工の取才、奉常寺の齋郎と武工の習楽、雅楽署工人の習楽であつた。

注49) 宴享で使われる俗楽、即ち郷楽と唐楽を専攻する楽工の教育をはじめ、内宴のときに演奏する管弦盲人。歌と舞を主とする女楽を訓練し教育することを任務とする機関である。したがって、雅楽署に所属する楽工を除いて楽工と管弦盲人及び教坊の妓女はみな慣習都監で音楽を学び習うことになる。

注50) 橋本裕之 前掲書 一九九五年一月

注51) 山折哲雄「方法としての「もどき」―折口信夫の場合―」『日本研究』第一集 国際日本文化研究センター紀要 一九八九年五月