

総説 東アジア祭祀芸能の比較のために一基軸の設定

Overview: Setting the Cornerstone for a Comparative Review
of East Asian Ritual Entertainment

野村 伸一

NOMURA Shinichi

要 旨

祭祀は神を迎える行為である。神には中国でいう天神地祇（天地の神がみ）、人鬼（死者の靈魂）、祖霊などを含める。また朝鮮半島の雑鬼雑神、水中孤魂、妖怪、日本でいう無縁仏や怨霊、悪霊も広い意味では神である。これらの神招きに伴う一定の身体行為を祭祀芸能とよぶ。それは狭義には神の振る舞い（神態）だが、神をよび招く特定の仕種、神歌、呪語の唱えも祭祀芸能である。東アジアではこうした祭祀芸能が多彩に展開されてきた。ところで、これを掬い取り、全体のなかに位置付けるためには基軸が必要である。筆者は先にそれを提示した（『東シナ海祭祀芸能史論序説』、2009年）。だが、批判も代案もなかった。それは何を意味するのか。祭祀芸能には庶民の精神世界が凝縮されているのだが、それを体系的にみようとしない意向がないということなのである。日本のアジア認識はまだ地域別、個別ということである。本稿ではそれを乗り越えるために新たに次のような基軸を設定した。全六章である。すなわち、「1. 暦一神と暮らし」「2. 担い手と伝承」「3. 祭祀芸能の開始と末尾— 戯神、請神、神送り」「4. 仏教、道教と祭祀芸能」「5. 祭祀芸能の様態を特徴付ける要素 1) 他界観の表現 2) 祭場の光景 3) 神・霊の表現 4) 神のことば、祝願 5) 性差 6) 諧謔と悲哀 7) 舞踊、振り、歌 8) 火 9) 祭具」「6. まとめ—総括と課題」である。

以上のうち1～4章はいわば総論、比較のための大枠提示である。一方、5章では個々の祭祀芸能の様態（芸態）を特徴付ける要素を取り上げた。これは各論に当たる。要素は仔細にみていけば限りがないが、ここにあげたものは基軸に準ずるものといえるであろう。6章では、課題として三点、記した。すなわち「1) 東方地中海周辺地域と中国内陸部の文化の差異」「2) 海、山、野の文化と祭祀芸能」「3) 東アジア祭祀芸能の変容」である。1) は伝統的な比較の視点としていうまでもなく重要である。2) は、東方地中海周辺地域の文化を総体的に捉えるための視点である。琉球の御嶽も朝鮮半島南部の堂山も山（山神）、海（海神）とかかわる。つまり、この海域では「海、山、野の文化、とりわけそれらにかかわる祭祀は密接で不可分」なのである。3) では祭祀芸能の変容にとどまらない状況を「断絶した祭祀芸能の諸相」として述べた。都市はこの百年余り、一年中、「祝祭」をつづけるために神霊や無祀孤魂を語らないできた。しかし、その価値観は今、明らかに閉塞している。さいわい今日、東アジアの祭祀芸能はまだ基層のところで生

きている。それを多くの人が想起できるようにしたい。基軸の提示はそのために必要である。これは本稿の結論でもある。同時にそれは容易ならざる課題でもある。

【キーワード】 祭祀芸能、基軸、東方地中海、海・山・野の文化、変容

はじめに一前提二点

東アジアの祭祀芸能を比較するためには基軸が必要である。本論ではそれを述べるが、その前提として、ふたつのことを述べておきたい。

第一点、祭祀芸能とは何かということ。祭祀は神を迎える行為（^{かみこと}神事または民衆にとっての法事）である。神には中国でいう天神地祇（天地の神がみ）、人鬼（死者の靈魂）、祖霊などとよばれるものを含める。朝鮮半島の雑鬼雑神、水中孤魂、トッケビ（妖怪）、日本でいう無縁仏や怨霊、悪霊も広い意味では神である。それでは祭祀芸能とは何か。これは祭祀に伴う一定の身体行為である。狭義には神の振る舞い（^{かみわざ}神態）だが、神をよび招く特定の仕種、神の歌、呪語の唱えも祭祀芸能である。祭祀芸能は、とくに観る者の目が加わったときに成立するものとしておく。とはいえ、それは本質的に曖昧さを含む。実態としては祭祀そのものにほかならないこともあるし、神や仏を忘れかけた見世物、娯楽に近いこともある。しかし、都市の劇場や記念行事などにおける民俗芸能公演との違いはある。祭祀芸能はあくまでも^{かみこと}神事であるが、後者は神なき演戯ということである。もちろん、長々とした神事よりも、緊迫感を伴った短時間の民俗芸能の公演が人を惹きつけるということもありうる。しかし、それは祭祀芸能の探究とはまた別の話である。

第二点、地域性（祭祀芸能のおこなわれる地域全体の特性）同士の比較が必要なこと。ひとつの祭祀芸能 a がその地域 A でいかなる特徴を持つのか、これは地域 A と他の地域 B との比較なしには語れない。一地域 A の枠内だけで a を論じるならば、いかに詳細を究めても a の全体像はつかめない。また、各地域には神域、神の像容、音色、香り、色、味、服飾、仕種などからなる原風景がある。こうしたなかに位置づけることなく、単に、「何々の神のまつり」「祖先祭祀」などと概括するならば、祭祀芸能を真に理解したことにはならない。祭祀芸能は分析の視点だけでは捉えきれない。

いうまでもなく地域の特性は地理と歴史に大きく左右される。しかし、地理学や歴史学は「祭祀芸能」のような分野にはあまり関心を示してこなかった。日本史学の一分野として「日本芸能史」がある。そこでは、中近世の文献資料が多いため、その考証、叙述は詳細である。そして、従来の民俗芸能が補助として活用される。ところが、日本芸能史は朝鮮半島、中国江南はおろか琉球諸島（奄美を含める）の祭祀芸能との対比についてはさほど積極的ではない。一方、演劇史や文学史の探究者は祭祀芸能、とくに巫俗の比較に興味を示すことが多い。その点は鼓舞的だが、日中、日韓の二国の比較にとどまることが多いようである。こうしてみると、最も期待できるのは民俗学、文化人類学である。しかし、それらは、既成の学となって久しいためか、手堅く地域を区分して「特定主題」を個別に追究することが多い。そのため、東アジアや東方地中海⁽¹⁾（東シナ海）を全体として叙述することが等閑視されている。

要するに研究の積み重ねがない。現状では東アジアの多彩な祭祀芸能を掘り取り、位置付ける基軸がないも同然である。そこで、わたしは先に、「東シナ海周辺」の祭祀芸能に限定して、基軸の設定を試みた⁽²⁾。はたして、批判も代案もなかった。それは何を意味するのだろうか。いうまでもなく、祭祀芸能には、当該の地に生きる庶民の精神世界が凝縮されているのだが、それを体系的

にみようという意向がないということなのである。いいかえると、日本ではまだ、東アジアの庶民の世界に分け入る準備ができていない。本稿では、この欠落を補うことを目的とし、基軸の設定を試みた。以下の分類は以前に発表したもの（『東シナ海祭祀芸能史論序説』、2009年）を踏まえつつ新たに作成した。すなわち、全体の構成は次のとおりである。

1. 暦—神と暮らし
2. 担い手と伝承
3. 祭祀芸能の開始と末尾—戯神、請神、神送り
4. 仏教、道教と祭祀芸能
5. 祭祀芸能の様態を特徴付ける要素
 - 1) 他界観の表現
 - 2) 祭場の光景
 - 3) 神・霊の表現
 - 4) 神のことば、祝願
 - 5) 性差
 - 6) 諧謔と悲哀
 - 7) 舞踊、振り、歌
 - 8) 火
 - 9) 祭具
6. まとめ—総括と課題

これらの基軸を通して、なお、東アジアの多様な祭祀芸能を位置付けるには不足しているかもしれない。それはまた後日の課題としたい。

1. 暦—神と暮らし

ある地域のひとつの祭祀芸能を取り上げ、いつ、だれが、何のために、どのようにやるのかを述べる。そして、同じことを周辺の地域の類似した祭祀芸能についておこなう。次に両者を対比、対照させる。原理的にはこれでよい。しかし、実際に作業を進めると、ことはそう簡単ではない。たとえば、祭儀目的は似ているのに、時期が違い、担い手の性が違い、やり方も異なることが往々にしてある。このばあい、「目的は同じだ」といって安易に比較するならば、抜け落ちるものが多い。比較には対照が伴うべきである。そのためにはあるていど細部の差異にこだわる必要がある。そのためには基軸が必要となる。まずは暦という基軸を取り上げる。暦は神と暮らしのかかわりを整序したものである。暦のうちから主要なものを取り上げて、そこに何が読み取れるかを考えてみよう。

1) 12月の収穫感謝祭—その祝祭化と分化

東アジアの主要な祭祀芸能は農耕と漁撈にまつわる。このうち歴史的に最も古く遡れるのは中国の収穫感謝祭「蜡」(zha, la)である。それは『礼記』郊特性によると、年末12月に天子が主宰した祭祀である。農事にかかわるあらゆる神を呼び招き、もてなした。そこでは猫や虎（それらを象った者）が鼠や野豚を退治する原初的な演戯もみられた⁽³⁾。問題は、この蜡が臘祭ろうさいと同一視され、祖先祭祀あるいは儺儀なぎ（鬼やらい）と密接に関係していたことである。それら蜡、臘、儺のかかわり、蜡と儺の開催時期の前後関係などについては別途に述べた⁽⁴⁾。そこでわかったことは、中国では12月に農耕にかかわるあらゆる神や動物をまつり、祖先をまつり、併せて悪鬼を追いやったということである。そうして正月、初春を迎えたのである。

ところが、問題はさらにつづく。12月の儺儀が歴史のなかで肥大化し「儺戯」と化していったのである。その結果、儺は正月以降にもおこなわれるようになる。同時に儺者は年末だけでなく、正月の祝願行事にも参与してさまざまな演戯をみせることになる。儺者は門付けをして回った。これには仏僧の浄行もかかわっているだろう。南北朝以来、僧もまた唱導のために演戯をした。こうした儺者、僧のなかから専門化する俳優も現れる。彼らは都市の劇場（勾欄）あるいは巷間で演戯をみせた。これは中国では遅くとも宋代には一般化していた。そして、その傾向は朝鮮半島、日本にも伝わった（後述、「俳優について」）。

12月の祭祀芸能

中国古代の12月の蜡の賑わいはたいそうなもので、「一国之人皆若狂^{くるうがごとし}」ともいわれた（『孔子家語』観郷）。これは地域によっては、かなり後代までもつづいた。たとえば宋元代の福建省古田については、「冀方^{ジフアン}（中原）に較べると、この地はひどく劣り、演劇の舞台もなく、ただ、みな年末の蜡祭^{ジャジ}に狂わんばかりだ」（『古田女』）といわれた⁽⁵⁾。古代の蜡祭の民俗化したものが江南の謝年^{ニエン}である。また紹興の「祝福」行事も同じ性格の祭祀だといえる⁽⁶⁾。ところで、朝鮮半島においても古くから蜡（臘）の祭祀があった。謝承『後漢書』東夷列伝（逸文）には「三韓の俗、臘日を以て家家祭祀す」とあり、それにつづけて、「臘鼓^{ラダク}鳴りて春草生ず」と記された。この臘鼓云々の記述は実は『荆楚歳時記』の臘日の条にもみえる（下線は筆者による）。しかも、その際、細腰鼓を撃って逐疫をした。それゆえ、朝鮮（三韓）でも臘日には太鼓をたたいて儺をしたといえるだろう。しかし、12月臘日の賑わいは多くの地方では正月に移行してしまった。とはいえ、江南では年末の祖先祭祀はつづけられた。また朝鮮半島の南部でも正月を迎える前夜、つまり12月末日、農楽隊が海辺で死者霊を供養することがあった。また全羅南道新安郡の島嶼部^{ジョッラナムド}では12月末日に祖霊をまつた。これらは明らかに臘祭・儺儀の名残とみられる。

以上を整理すると、中国、朝鮮では年末12月に一年の収穫を感謝し、祖先祭祀をし、さらに儺儀をした。ところが、これらのうち儺が肥大化し、正月行事に移行していった。その結果、年末12月にまず、諸神に年^{ニエン}（農作物の実り）を感謝し、祖先祭祀をする。そうして正月を迎え、来たる年の予祝をしたあと、改めて儺（鬼やらい）をおこなうことになったといえる。なお、この枠組みは琉球では8、9月にみられる。粟、稲の収穫が5、6月に終わるからである（後述）。沖縄のばあい、時期は大きく異なるが、「年の切り替わり時」にみられる一連の祭祀については、上述した中国、朝鮮のばあいと同様のことがいえる⁽⁷⁾（後述）。

2) 正月と2月

12月の儺儀は中国、朝鮮、日本、いずれにおいても初春に移行しておこなわれるようになる。たとえば、中国古代の王室では12月の大儺の際に土牛を出したが、これが民間では立春の迎春行事となる。その民俗は朝鮮半島にも伝わった。すなわち、慶尚南道では正月15日に木牛戯をやった。また黄海道と京畿道一帯では模造の牛を作って牛戯をした（ソメギノリ、ソノリクッ）。李杜鉉は、これについて「大陸の土牛制」にならったというような「単一系」のものではなく「固有信仰」に由来するといえる⁽⁸⁾。しかし、この種の固有信仰説は説得力がない。中国のばあいも王室だけでなく、民間の農耕とのかかわりで模造の牛を作ってあそぶ民俗（打春）がおこなわれているのである⁽⁹⁾。基層にあるのは稲作を中心とした農耕生活であり、これは東アジアに共通したものであろう。

一方、中国江西省南豊県石郵村の初春の追儺行事は初春に移行した儺のひとつの典型である。こ

れは12月末日からはじまり、1月18日までつづく。主要な行事は儺班が担う。儺戯は一般に宗教的職能者が担うことが多いが、石郵村の儺班の担い手は村民である。その儺戯の内容は仮面の神がみによる村の祝福と儺（鬼やらい）である⁽¹⁰⁾。中国の正月は儺儀（儺戯）と新年の予祝が重なり、盛大な祝祭となった。そこでは龍や獅子のあそび、さらには奉納の演劇がおこなわれた。

朝鮮半島でも正月には儺儀と予祝がみられる。すなわち農楽隊が村の神域、辻、井戸を巡り、また個々の家巡りをした。この練り歩きは民間の儺儀（郷儺）といえる。全羅道では、堂山（堂）とよばれる神域で一年の感謝をし、併せて新年の祝願をした。朝鮮半島中、南部では綱引き（各地）、また綱を担いでの行進（全羅北道蝸島）がみられた。これは龍、あるいは蛇を迎えまつるもので、中国の龍舞と系譜を同じくするものだろう。また海辺の村では龍王とその配下の水中孤魂をまつり、海の安全と豊漁を祈る。これは広範におこなわれる。ただし、中国内陸部の郷儺とは違い、朝鮮の農楽隊には仮面が伴わないことが多い。海辺の農楽隊では仮面の者がいたとしても先導役として一人いるか、あるいはごく少数の者が付き従うていどである（写真1）。もっとも、中国でも東海に近接した地域の儺儀は一般に仮面戯を伴わない。この点では同様である。

一方、日本では古く寺院の修正会（正月）、修二会（2月）が年初の総合的な祭祀芸能の場となった。これには仮面の者、とくに鬼面の者による儺儀が伴った。また日本では旧暦霜月（11月）に鎮魂祭をする。民間の鎮魂祭は山伏（修験、修験者）が司祭した。ここでは中国内陸部の儺戯に近い仮面戯もみられる。五来重は、山伏の芸能を代表する愛知県の花祭（写真2）について、これは湯立神楽に修正会の延年芸能が複合したものだという⁽¹¹⁾。年末年初の蜡（臘）・儺の複合的な祭祀を考慮すれば、11月と1月の開催時期に本質的な違いはない。どちらも、五穀の収穫感謝、儺（鬼やらい）、そして、きたる年の予祝を複合した祭祀なのである。それゆえ五来説は妥当であろう。なお日本の民間では初春の祈念をオコナイとよぶ。ここでも一年の予祝、鬼踊り、また悪魔払いの儀（儺儀）がみられる。五来重によれば、修正会、修二会は日本の正月行事が仏教化したものだという⁽¹²⁾。これによれば、オコナイは修正会、修二会の原型にあたるものとなる。

3) シツ—琉球文化圏の年の切り替わり時

奄美、沖縄など琉球文化圏の年末年始の儀礼をシツ（シチィ、節）という。これは粟、稲の収穫時期である旧暦5、6月とかかわる。しかし、現今のシツの実施時期はとりどりである。奄美のアラセツは旧暦8月、沖縄本島のウンジャミ、シヌグも8月、宮古では6月、八重



写真1 農楽隊の先頭に立つマルトウギ。村と家を鎮めて回る。韓国慶尚南道



写真2 花祭の櫛鬼。独特の足踏み「反閃」で地域の平安を約束する。花祭は儺と一年の予祝を併せ持つ。愛知県豊根村山内

山は7、8月であったが、近年は8、9月である。このうち、八重山西表島のシチィは典型的な年末年始儀礼である。初日「シチィの日」はトゥシヌユー（年の夜、大晦日）で、家を浄める。二日目はミリク（弥勒）の行列（写真3）、ユー（豊饒）招きの各種の芸能、競漕がある。三日目はトドミユイ（止留祝）で、獅子による儺戯がある⁽¹³⁾。さらに石垣島川平では、この前後にマユンガナシを迎え、ニロトウフヤンという神を迎え、送る⁽¹⁴⁾。ここでは蜡祭に前後して獅子による儺戯がより明確に表現される。これらのことから南島のシツは、上記した蜡（臘）・儺の祭祀複合と本質的に同じものといえる。

4) 5月

『荆楚歳時記』の5月5日の条には競渡し、雑菓を採るとある。林河によると南方百越民族（古代南方、越の地にいた諸族）はこの日に端午節をした。湖南省の沅湘地方では競漕をするだけでなく、船上で龍をまつた⁽¹⁵⁾。今日、福建省南部の晋江市安海鎮、また台湾鹿港鎮では5月端午に龍王の頭を象ったものを掲げて行進する。安海の行事は唼囉唵（suo luo lian）ともよばれ、現今では祝祭化している。中国の龍王の巡行は、かつて福建省泉州地区および晋江、南安の海辺では盛んにおこなわれたが、今日では安海に唯一、伝承されている⁽¹⁶⁾。一方、台湾の鹿港では龍王巡行後、龍船の競漕をする。

朝鮮半島でも5月端午には各地で祭儀がおこなわれる。江原道江陵の端午祭は大関嶺^{ガンヌン}の山神^{ダノジェ}やソフファン^{ソフファン}神が江陵に臨御する祭儀で、現在は祝祭化している。一方、西海岸の全羅南道^{デグアルリヨン}霊光^{サンシン}郡法聖浦の端午祭では古くから龍王をまつってきた。これなどは中国江南の端午節に連なるものといえるだろう。



写真3 ミリクの行列。ミリクは海彼から来訪する古層の神の近世の姿。沖縄県八重山郡竹富町西表

沖縄各地のハーリー（爬龍）は旧暦5月4日におこなわれる。琉球王府編纂の『琉球国由来記』（1713年）によると、ハーリーは南京の爬龍船を模して那覇港ではじめられたという。現在は那覇、糸満、豊見城などのハーリーがよく知られている。これらは競漕が中心だが、船を漕ぐこと自体に主眼を置いたものもある。沖縄本島のウンジャミ（海神祭）やシヌグに伴う船漕ぎの所作がそれである。八重山地方西表島のシチィに伴う船漕ぎは神の来臨と競漕のふたつを含んでいる（写真4）⁽¹⁷⁾。



写真4 西表シツィにみられる船漕ぎ

5) 7月

東アジアの祭祀芸能は仏教文化と密接な関係がある。それが最も顕著に表れるのが旧暦7月である。すなわち、盂蘭盆会（東アジア各地。道教では中元節）とそれに伴う目連戯（中国）、念仏踊り（琉球、朝鮮、日本）、盆踊り（日本）などの祭祀芸能がこの月におこなわれる。福建省では7月15日（また暑熱を避けて下元10月15日⁽¹⁸⁾）のころに目連戯がおこなわ

れる。目連戯はかつては江南から長江流域、四川にまで広くおこなわれたとみられるが、今日では全中国のうち、福建に集中して残っている。また目連戯を伴わない盂蘭盆行事は東アジアに普遍的で、各地域の寺廟で広くみられる。中元節（祭）そのものの賑わいは東アジアでは今日、台湾が最も顕著である（写真5）。なかでも、基隆「中元祭」、新竹「義民祭」、頭城「搶孤（供物を我先に奪い取ること）」などは大勢の人を集め、観光行事化している。また台湾の鹿港では泉州由来の各地区ごとの普度フドゥが今なお残されている（後述40頁）⁽¹⁹⁾。

7月の盂蘭盆のころに中国、台湾では寺廟で演劇が奉納される。一方、朝鮮半島では寺院の庭での演劇は高麗時代までは盛んにおこなわれたとみられる⁽²⁰⁾。しかし、朝鮮王朝時代には都邑から寺社が追放されたため（寺社草罷）、次第に不可能となった。とはいえ、『朝鮮王朝実録』世宗16（1434）年4月の条によると、楊州檜巖寺の僧たちが勧進のため、無尋戯^{キョウジン}⁽²¹⁾をおこなったところ、「婦女等称布施、解衣与之」という。朝鮮王朝の初期にはなおも何かの折には寺院の庭で演劇をしていたことが知られる。

日本では各地で盆踊りがおこなわれた。7月の盂蘭盆は無祀孤魂（餓鬼）をよび招くときでもあり、餓鬼を慰撫する音楽や舞踊があつてしかるべきである。その意味では朝鮮の農村で、7月中元のころに農民たちが百中戯ベクチュンノリをしたのは注目される。そこでは身体不自由なさまをした者たちが思う存分、踊る（病身舞ビョンスンチュム）（写真6）。それは一種の鎮魂であり、形を変えた盆踊り（後述）といえるだろう⁽²²⁾。

6) 10月

中国では瑶族の盤王節がある。中国各地の瑶族は10月16日を祖先盤王の誕生日として盛大にまつ。盤王節シウウは師巫とよばれる宗教的職能者によりおこなわれる。彼らは盤王や土地神をよび招き、瘟船を用いて悪しきものを追い払う⁽²³⁾。なお朝鮮半島でも10月は上月サンダルといい、新穀を神や祖先にあげた。とくに、この月には五代以上の祖先の墓に詣でて、祭祀をした。これを時祭シジェまたは時享シヒョクという。時祭は2月、3月3日、9月9日などにやることもあるが、多くは10月におこなう。そこでは先祖に感謝すると同時に、福を祈った⁽²⁴⁾。また朝鮮後期の『東国歳時記』（19世紀）には、この月、「人家は…巫まねを邀ソクいて成造神〔家宅神〕を迎え、餅菓を設けて祈禱し安宅の兆しとする」⁽²⁵⁾とある。中国と朝鮮半島ではこの時期に先祖に感謝したことが知られる。



写真5 八家将。台湾の中元節ではこのような鬼神が練り歩いては妖怪を捕らえ追却する。台湾桃園



写真6 農民たちの百中戯ベクチュンノリのあそび。慶尚南道密陽郡密陽（撮影／金秀男）

2. 担い手と伝承

祭祀芸能の担い手は歴史的には巫、俳優、各種共同体の首長にはじまり、のち仏僧、道士類がこれに加わる。そして、最後には、村落民自身の手によりおこなわれるようになったとみられる（たとえば韓国の農楽）。もっとも村落民自身が集団で自然界の神に祈り、まつるというのは原初の形だったかも知れない。巫という専門家の出現はそののちのことであろう。ところで、韓国南部の村祭では、今日、特定の巫も祭官もなく、村民みずからが年番で祭官となって祭儀をする。そして、その一環として祭祀芸能としての農楽をする。これなどは、文化史的には本卦還りといえるだろう。以下では、まず祭祀芸能の担い手について分類し、そのあとで、再度、俳優、巫、村落民による祭祀芸能を取り上げ、最後に伝承の問題を検討する。

1) 概説

(1) 巫

東アジアにおいて原初の巫がいつ発生したのかは未詳としておく。それがやがて公的な巫、民間の巫に分化し、さらに民間では降神巫、世襲巫、歩き巫女などに分化した。中国では、隋、唐の時代、律令体制のうちに巫、覡は位を与えられ、複数存在した⁽²⁶⁾。それらは医師、卜師と同列である。唐時代、彼らは地方の社、祠、廟にも存在した。また民間にもいて卜占を生業とした。しかし、宋代に転機がくる。この時代、巫覡は弾圧され在野の存在となる。北宋一代、「民間の巫覡はたえず取締まれ弾圧された」⁽²⁷⁾。朝鮮半島では、朝鮮朝末期まで国巫がいた。朝鮮の民間の巫は一般的には巫堂とよばれたが、地域により万神（敬称、中部）、タンゴル（タンゴルムーダン、タンゴッレ。당골または단골, 당골네. 主として全羅道）、神房（심방 濟州島）などともいう。男巫をとくに博士とよぶこともあった。琉球では公的な司祭としてのノロ（尚真王時代〈1477～1526〉以後の公儀ノロ⁽²⁸⁾）、私的な巫としてのユタがいる。このほかに宮古、八重山のツカサ、さらに広く根神とよばれる神女もいた。いずれも神女である。なお、余り知られていないが、琉球にも男覡がいた。トキ（覡、時、トキユタ）といわれた。トキは神事の日取りのほか吉凶禍福の占いもしたとみられる。そのため、王府によりしばしば禁令が出された。島尻勝太郎によると、トキ、ユタは「近代まで続き、さらに現在にいたっている」とのことである⁽²⁹⁾。これは中国民間の男の神人（陰陽先生、賛神歌先生など）に通じるものであろう（57頁参照）。日本では、死霊の口寄せをするイタコ、神のこたばを伝えるイチコなどがあげられる。

一方、中国の祭祀芸能で今日、最も顕著なのは覡（男巫）の役割である。これは地域ごとにさまざまな呼称でよばれる（巫師、師巫、土老師、端公、童子、童乩など）。この歴史はおそらく古代の儺文化に遡るだろう。儺文化は鬼神の発生とともに始まったもので、儀礼としては大儺と郷儺に集約される。これは主として年末年始におこなわれた。その時期に鬼神を追いやるのが各種共同体の安定的な維持のためには欠かせなかったからであろう。ただし、歴史のなかで、儺文化は肥大した。儺戯のおこなわれる時期も年末年始に限らなくなった。寺廟の記念日、神の誕生日などにも儺戯はおこなわれた。その文化的な含意は膨大である。すなわち、儺文化は「儺舞、儺戯、儺像、儺面、儺壇（堂）、儺器、儺画」および儺音楽、儺符、さらには驅鬼、超度の法事などを含む⁽³⁰⁾。ところで、これら儺に関連する文化を担った者は総じて男である。超度儀礼などは法師、道士が担う。以上の儺文化のすべてを男巫類に由来するということはできないが、現在伝承をもとに判断する限り、巫女の参与はほとんどなかったといえるだろう。中国では儺文化の議論が近年、盛んだ

が、そこでは担い手の性差についての考察が抜け落ちている。東アジアの祭祀芸能の比較の上では巫女の文化史との対照が必要であろう。

(2) 俳優

中国古代の倡優、朝鮮半島の廣大クワンデ（仮面戯、傀儡戯の担い手。のちには芸人一般、パンソリの歌客ソリクン〈歌い手〉も含む。才人とも）、才僧ジェイン（僧と俳優を兼ねた演戯者）、儼者類（クッチュンベ、乞窮牌コルグンペ）、日本の散楽、猿楽の担い手などがこれに相当する。また儼者の系統からは中国の路岐ルチ（打夜呵）、朝鮮の社堂サダン（念仏者集団。のちには主として女性）、男寺党ナムサダン、門付けコルリブベなどが生じた。日本の山伏は僧の機能も持つが、一面では儼者（鬼を追う者）の性格も持つ。彼ら山伏は祭祀芸能の有力な担い手でもあった。さらに中国の説唱芸能者も俳優、優人の一類といえる。すなわち浙江省から福建省にかけての鼓詞、唱南遊、唱龍船、評話を語る者たちがそれである⁽³¹⁾。

(3) 仏僧、道士類

福建、台湾の法師（慶事を司る紅頭法師、葬礼を司る烏頭法師）、朝鮮朝の才僧ジェスン（前述）、日本の山伏しゅし（32）（ずし、のろんじ）、法呪師ほずし、対馬の法者ほさなどがこれに当たる。

(4) 天子、首長、祭官

古代の天子、後代の各種共同体の首長、村落の祭官、日本の頭屋とうや（当屋）などがこれに当たる。

2) 俳優、巫、村落民

以上のうち、俳優と巫、そして村落民による祭祀芸能を取り上げ、これを比較の基軸として設定することの必要性を述べてみたい。

(1) 俳優について

たとえば平安時代の祭祀芸能における呪師しゅしは、寺院の末端にあって、悪魔払いや結界などの行儀を担った。彼らはやがて芸能者への道を歩んだ。呪師の足踏みは呪的舞踊の原型で能の翁の足拍子、さらには民俗芸能「花祭」での反閨へんぱいに通じるという⁽³³⁾。朝鮮半島でも高麗時代、法会の場には才僧ジェスン、僧広スングワンデ⁽³⁴⁾などとよばれる者たちがいた。彼らが正式の僧であったか否か定かではない。要は法会の場の末端に連なる俳優だったとみられる。この者たちは、朝鮮朝においては「寺社革罷」の政策下、活躍の場がなくなり、民間の仮面戯輩、あるいは流浪の芸能者となった。彼ら俳優たちは仮面を着けて跳び廻り、また跳躍の舞をみせる。伝承された中部地方の仮面戯では次々と八人も現れるので八墨僧パルモクチュンとよばれる（写真7）。

その際、注目されるのは、あとからきた者が先に出た者を追いやる点である。つまり、その舞は儼の機能（悪魔払い）をはたす。この舞は健舞コンともいわれ、元来は西域の舞楽系統の舞に連なるものである。当然、日本の呪師の「走り」と比較する必要があるだろう。

一方、中国では南北朝時代（439～589）に、すでに寺院の戯場で演戯をみせる僧がいた（慧皎『高僧伝』唱導篇）。彼らは高麗、朝鮮朝に顕著となる才僧ジェスン（演戯する僧）⁽³⁵⁾、日本の呪師などの淵源に位置する。また、こうした僧のなかから門付けの儼者、俳優が出たとみられる。中国では宋代に路岐ルチ（打夜呵）とよばれる



写真7 倒れている長老僧を取り囲む八墨僧。韓国仮面戯の墨僧らの健舞は西域の舞楽系統の舞に連なる。韓国ソウルノリマダン

放浪芸人たちがいた。彼らは儺者ともども寺院を拠り所にした。そこから地方演劇が起こることもあった⁽³⁶⁾。つまり、東アジアにおける寺院の劇場、その末端にいた祭祀芸能の担い手たちは、いずれも社会的地位の低下を経つつも芸能、演劇の担い手となっていった。このことは中国、朝鮮、日本、いずれも同じ傾向をみせる。最終的に、日本の儺者、俳優たちは能、狂言、神楽、田楽のようなものを生んだ。朝鮮の広大^{クァンデ}は新しい仮面戯、傀儡戯を担い（おそらく高麗末）、またパンソリ（17、18世紀）を生みだした。中国のばあい、俳優は巫、仏僧、道士たちとともに活動し、清末にはおよそ300もの地方演劇が生まれた⁽³⁷⁾。同時に、また夥しい数の傀儡戯が伝承されることになった（福建の傀儡戯は祭祀芸能そのものである⁽³⁸⁾）。東アジアの俳優の比較はここからはじまる。

（2）巫覡の世界について

次に、祭祀芸能の淵源ともいえる巫覡の世界、彼らの儀礼はどのように展開したのか。祭祀芸能の上では女巫と男巫は同じではない。この点に着目してみよう。日本本土では、中世の歩き巫女を経て、イタコ、イチコなどの祭儀が残ったが、時代とともに祭儀における巫女の力は微弱なものとなった。その代わりに、男巫ともいべき山伏、修験者、神楽師などが中世以来、地域に強固に根を下ろし、さまざまな祭祀儀礼を主導し近代に至った。通常、彼らは神となるために仮面を着け、また反閤などの独特な足踏みをして悪魔払いをした⁽³⁹⁾。時には中国由来の神話伝承の一部を唱えて権威付けもした。しかし、日本の南島では男巫（トキ）の台頭はなく、ノロ、ユタ、ツカサで代表される神女が村落共同体の中核に位置しつづけた。それは琉球国がノロの祭祀を社会的に認めたことと大いにかかわるだろう。神女たちは祭祀儀礼において在来の神歌を歌い、神に変身した。神になるためには草木を頭に載せる。しかし、仮面は着けない（47頁参照）。

一方、中国の巫と覡の変遷は日本本土と似ている。中国では村落内の巫女は力を失っていったが、代わりに男巫は多種多様、その数も多い。長江流域の男巫たちは一般に仮面による儺戯をした。彼らは文字を知り、科儀書を読んだ。一方、海辺の男巫は仮面戯をあまりしない。福建、台湾では法師ともよばれる。法師の多くは道教の末端に属して道士に類似した儀礼をおこなう。庶民にとっては法師も道士も変わりはない。台湾ではそもそも道士が法師のやるべき法事を兼ねる⁽⁴⁰⁾。道士にして法師なる者が、死者の弔いから廟の神事、地域の禳災、個人祈禱まで広く担当する。彼らは広義の道教（民間信仰）の担い手である。注目すべきは彼らが剣を携え特殊な足踏みをする点である（写真8）。これは魔除けの意味がある⁽⁴¹⁾（禹歩、歩罡）。



写真8 台湾道士の魔除けの足踏み。台湾台南臨水夫人媽廟

ところで正式の道士というまでもなく法師も神懸かりはしない。神が降りるのは童乩（^{タンキョウ} 乩童）である。福建や台湾に多い童乩は神の意向を直接、人びとに伝える。彼らは主として病因の究明、厄除け、神意伝達などの法事をおこなう。しかし、体系立った功德（死者霊供養）儀礼は担当しない。彼らは廟の祭事に際して、武器をもって我から血を流し神の意思を示したりもする。そのばあいの行儀は多く様式化されていて、祭祀芸能の面もある。童乩は近年は女性もいるが、通常は男である。要するに、古くは巫女が担った機能は法師・道士、童乩により分擔されている。

中国、日本の祭祀（祭祀芸能）における女巫

から男巫への担い手の移行は長い歴史のなかで徐々におこなわれた。ところで、これがさらにまた男巫から女巫へと移行していくことが現今みられる。すなわちタイ北部、ユーミエン（ヤオ）の祭祀儀礼では、かつては一貫して「男性中心主義」であったが、近年、女性が儀礼の場において前面に出てきたという。これには焼畑による移動の禁止、定住化、廟の創設などという環境の激変がかかわっている。吉野晃は、女巫には、「経文に出てくる神ではなく、専ら口承伝承で伝えられた神」が降りるといふ。また儀礼内容は「治療儀礼と厄払い儀礼、強化儀礼」が多い。そして儀礼に際してはコン・ヅウンすなわち「文語の歌詞を軽い節をつけて即興で唱う」形を多く用いる⁽⁴²⁾。以上の特徴は韓国の現行の巫堂^{ムーダン}の儀礼などとも通じるものがある。おそらく中国のかつての巫女もそうだったのであろう。タイ北部のユーミエン（ヤオ）の間で見られる、この女性による祭祀は新奇なことではなく、元来アジアの基層文化に内在した巫儀の形に戻っていく過程とみるべきであろう。巫から現へ、そしてまた巫へということは他の地域においてもありえただろう。少なくとも朝鮮半島では高麗から朝鮮朝にかけてあったとみられる。

ところで、ユーミエン（ヤオ）の地域だけでなく、朝鮮半島においても巫女たちは経文を読むことができない。その代わり、一定の律動を伴った巫歌を自在に駆使して人びとを惹きつける。朝鮮半島や済州島で大巫堂^{クムムダン}と称される巫（一般に巫堂^{ムーダン}、済州島は神房^{シムパン}⁽⁴³⁾）の唱えることば、歌は生彩がある。今日、韓国の巫堂^{ムーダン}（主として巫女）は地域差はあるものの、東アジアでは最も顕著な巫女の世界を伝えている。それは朝鮮王朝が仏寺の儀礼を一貫して弾圧した結果ともいえる。無論、巫堂の世界も朱子学により断続的にひどく弾圧された。しかし、巫俗は、訴えるすべのない庶民のこころの拠り所となって生き延びた。朝鮮半島南部全羅道^{ジョッラド}のタンゴルなどは、社会的な地位は低かったが、職掌は日本の近世の住職に近い。村に住みついて村民の家庭の一部始終を掌握しつつ葬礼や祈禱をした。一般に巫堂^{ムーダン}の祭祀は歌も舞もあり、芸能性に富む。近現代の全羅道^{ムーダン}の巫堂は宴席によばれてパンソリや民謡を歌うことも多かったようである。

とはいえ、巫女の演戯はあくまでも祭儀が中心であり、そのままでは独立した芸能にならない。祭儀の場との関連でいえば、朝鮮王朝後期（18～19世紀）、巫系家族から歌い手が輩出したとみられる。ただし、彼らは、祭儀の場を離れ、懸命なる精進ののちに高度に洗練されたパンソリ世界を生み出したのである。歌客や男寺党^{ナムサダン}などの専門の芸能者として生きていくためには、巫祭の場や寺院の劇場からの飛躍が必要であった。それを促したのはおそらく当時（清代後期）、盛んにおこなわれた中国各地の地方劇からの刺激であろう。

なお、女性の巫は祭儀中に跳躍することがあるが、特殊な足踏み（禹歩）はしない。一方、東海岸の男巫はオグクツのなかで「地獄歌」を歌いつつ、独特の足踏みをする（パン念仏^{판염불}）（写真9）。ただし、朝鮮半島では日本と違って念仏芸能⁽⁴⁴⁾はさほど一般化しなかった。それは仏教文化が公的に抑制されたこととかわりがある。それだけに、パン念仏のようなものが男巫により伝承されたことは意味がある。それはおそらく新羅の元曉^{ジェソン}伝承（注21参照）に代表される才僧の系譜を継ぐものであろう。いずれにしても東アジアの足踏みは男巫を通して芸能化されていったといえる。

（3）村落民による祭祀芸能

中国の代表的な儺舞のひとつに江西省南豊県



写真9 パン念仏。東海岸の男巫は「地獄歌」を歌いつつ、独特の足踏みをする。慶尚北道盈徳

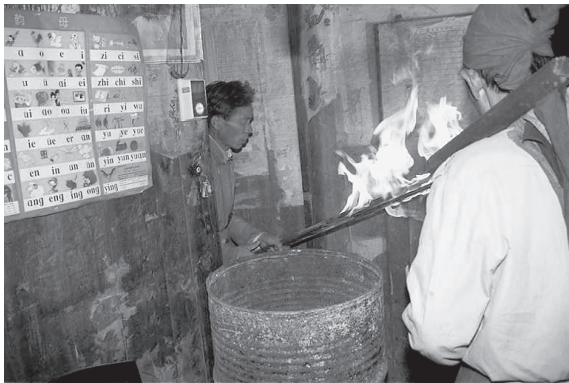


写真 10 造船清火。緊迫した雰囲気の中、土老師は火をもって部屋の隅々を調べて回る。江西省石郵村でいう搜讎に該当する。貴州省徳江

石郵村の追讎行事がある（前述 22 頁）。これは、起讎、演讎、搜讎、円讎で構成されている。そのうち起讎、搜讎、円讎は「宗教儀礼」に属するもの⁽⁴⁵⁾だが、これも現在では農民がやる。しかし、おそらく原初の讎儀では讎人あるいは男巫が担ったものだろう。それは、貴州省徳江の讎堂戯が土老師によりおこなわれるのをみれば、よくわかる。そこでは搜讎に相当する儀礼「造船清火」が厳粛な雰囲気の中、土老師によりおこなわれる（写真 10）。石郵村の搜讎では、松明を持つ者、開山、鍾馗が部屋の隅々を搜索して疫鬼を追いやる。これは「全

跳讎活動の核心部分」とされる⁽⁴⁶⁾。こうした讎儀はやはり男巫によりおこなうべきものであったが、おそらく石郵村では呉姓の宗族組織が強固なあまり、男巫の活動は抑制、除外されていったのであろう。余大喜は石郵村の跳讎の起源について、明初（1427）年に呉潮宗が赴任先の広東省潮州の海陽県から持ち帰ったという伝承に触れつつも、なお、それ以前の讎儀の存在を想定した⁽⁴⁷⁾。大いにありうる。そのばあい、明初以前の讎儀は宗教者によりおこなわれたとみられる。ちなみに南豊県の西辺に位置する甘坊村でも跳讎があるが、ここの全儀礼は「正印」がやる。正印による儀は「道教の色彩が濃厚」という。余大喜によると、その儀礼内容は、民間の道士がやる内容そのものである⁽⁴⁸⁾。

朝鮮半島南部の村祭^{マウルクツ}においても、現在では大半が農民たちの農楽隊が取り仕切る。江西省石郵村の讎班と同じように、農楽隊は個々の家巡りをして、庭踏みをし、家を祝福する。深夜には村の主神（堂山神^{ダンサンシン}）、死者霊をまつ。この間、一般には巫堂の出番はない。祭官も一年交替で農民が担当する。しかし、中国江西省の跳讎と同様、朝鮮の農楽隊の祭儀、讎儀もおそらく原初は巫が取り仕切ったのであろう。たとえば、朝鮮半島西海岸地域でみられる大同クツ（近年の呼称では多くは豊漁祭^{ブンオジエ}）はその名残である。大同クツは村落共同体のまつりである。それは黄海道海辺のものが名高いが、解放後、黄海道の巫堂たちが体制の変化を嫌って南下した。金錦花（1931～）のような万神（巫女^{マンシン}）がソウルに居住しつつ各地で活躍したこともあり、京畿道や忠清南道の海域でも大同クツ式の村祭が伝承されている⁽⁴⁹⁾。そこでは万神が神事を担い、村民が祭官などになって村落全体の安穏、豊漁祈願をする。祭儀の最後には茅船に村落の災厄を載せて海に流す（江辺水殺龍神送神クツ 강변 수살 용신 송신굿⁵⁰）。このかたちは全羅北道蝟島のいわゆる「茅船あそび」^{テイベンノリ}⁽⁵¹⁾と同じである。蝟島でもそうだが、海辺の村祭りは巫堂が核心の祭儀を取り仕切る。これが元来の形であったらう。ちなみに、村によっては、かつては巫堂がいて村祭を取り仕切ったが、巫堂がいなくなったため村民たちだけで村祭をするというところも少なくない⁽⁵²⁾。

一方、日本の典型的な讎儀である三河の大神楽（安政 3（1856）年で断絶）や花祭では宗教者山伏が核心部分を担い、ミョウドとよばれる村民たちが舞を担った。そして、ミョウドだけで不足するときは、村外の者が参与したりした。これなどは担い手の変遷を示す事例といえるであろう。

3) 祭祀芸能の伝承

祭祀芸能の担い手が誰であれ、それは伝承されてきた。そして伝承していくべきものである。それはいつの時代にもたやすいことではなく、どこでもそれなりの方式を生みだしていた。とりわけ

近代以降、祭祀芸能は、祭祀文化そのものの消滅という総体的危機状況のもと⁽⁵³⁾、いかに伝承していくかは大きな論題ともなっている⁽⁵⁴⁾。ここでは今後の伝承方法の問題はひとまずおいて、現在までの伝承を中心に考えてみたい。祭祀芸能の伝承のかたちは地域により、また性別、担い手の属性により異なる。それゆえ「伝承」という項目は比較の基軸として設定されなければならない。廣田律子は、中国の祭祀芸能の伝承に関して具体的な事例を示しつつ、ふたつの面から詳細に論じた。すなわち、第一は「身体コミュニケーション」、とくに模倣による伝承で、事例としては中国江西省石郵村の村民による追儺を取り上げた。第二は「テキストによる儀礼知識の伝承」で、この事例としては湖南省ヤオ族の宗教職能者による伝承をあげた⁽⁵⁵⁾。また謝聰輝は福建省南安の正一派道士の家でおこなわれた道士職の伝授儀礼「奏籙」を現地調査し詳細に記述した。これ自体は秘儀性の強い道教儀礼であり、全体としてみると、所謂「芸能」の要素は余りない。しかし、謝聰輝もいうように「度籙科儀」などは「頗る戯劇性を持ったもの」である⁽⁵⁶⁾。一般に濟州島の本縁譚^{ボンブリ}の歌唱もそうだが、道士が音楽のなかで諸種の詞章を唱え、神がみと交渉する過程は広義の祭祀芸能とみられる。そもそも誦経をいかに効果的にやるかは、遡れば仏教の伝来とともに工夫され、磨き上げられてきたものである⁽⁵⁷⁾。また「発表」などの儀礼における道士の身体動作はさまざまな意味を込めたものであり、祭祀芸能の論題となりうる（後述「神・霊の表現」46頁参照）。

ところで、中国の巫女の伝承はどのようになされたのか。これは現在伝承が知られていないので未詳である。そこで朝鮮半島の巫女のばあいを考えてみる。

朝鮮半島の巫女、巫堂は中部以北の降神巫と南部の世襲巫に大別される。降神巫のばあい、黄海道の巫俗には芸能的な所作が多く伴う。ただし、これは1945年の解放以後にソウルに南下した巫堂が伝承したため、地域全体の伝承方式は知りようがない。一方、南部のばあいは全羅道のタンゴル巫堂^{ムーダン}（タンゴッレ）、釜山から東海岸にかけての巫堂、さらに濟州島の神房が代を継いでいるので、そこでの祭祀と祭祀芸能の伝承方法はあるていど把握することができる。そこでは基本的に、巫歌（歌唱法、詞章の理解）、巫舞^{チュム}、音楽（伴奏音楽の理解、実技）の三点が渾然一体として伝承される。珍島シッキムクツの伝承保有者であった故金大禮^{キム デレ}（1935～2011）はかつて筆者に、「歌詞伝達^{カ サ ジョングル}は真似してできるものではない」といった。歌詞伝達とは巫歌の詞章だけではなく、抑揚、歌い方、舞との組み合わせによって、村民に意を伝えることを意味する。それは直接には珍島で近年、活躍しはじめた降神巫系のS巫堂に対する批評でもあった。ただし、S巫堂は学習熱心でみずからノートに巫歌を書き付け、録音された巫歌を聞いては学んでいた。珍島では相応に人びとの支持を得ているのも確かである。濟州島の神房を含めて、世襲巫系の巫堂はおおよそ見よう見まねで巫儀と芸能的な仕種を学んでいく。そこにはテキストは一切ない。これは琉球の神女の世界も同じである。

なお、仮面戯や傀儡戯、また専門芸人による演戯伝承はかつては一般に男によりなされた。中国の儺戯（多くは仮面戯）は宗教職能者や村民によって伝承された（前述26頁）が、いうまでもなく担い手は男である。朝鮮半島では広大とよばれる男の芸能者が仮面戯を伝えたが、のちにはこれを特定の身分集団、さらには地域の有力者である吏属たちも伝承者となった。たとえば、江原道江陵^{ガン}の「官奴仮面戯」は文字通り、官奴とよばれた官庁の下働きの者たちにより伝承された。また山台戯^{サン デノリ}とよばれたソウルを中心とした仮面戯は洋人（成均館に祭祀用の肉を納めた者）により伝承された。彼らは洋人村に住み、仮面戯などの公演もした。一方、朝鮮朝後期になると、各地の郷吏集団の後援のもと、吏属（使令、軍牢）が中心となって仮面戯を伝承した。楊州別山台戯^{ヤンジュベヨルサン デノリ}がこの典型である。また日本でもよく知られている鳳山仮面舞踊^{ボンサン タル チュム}のばあいは比較的上級の吏属がかかわった⁽⁵⁸⁾。解放以後、韓国の残存する仮面戯はそれぞれ保存会を作って、有志により伝承されている。

一方、日本の典型的な仮面戯のひとつである花祭は禰宜やミョウドとよばれる家筋が祭祀や舞を伝承した。しかも、「花祭の舞は、年齢を標準として舞子を振り当てた」⁽⁵⁹⁾。つまり、このばあいは、年齢を基準にして伝承がはかられていた。個々の演技内容の伝承は見よう見まねであった。ところで、花祭は、この140年余りの間に、伝承面でいくつかの大きな変容をみせてきた。第一は1868年の神仏判然令（神仏分離令）の結果、「呪術に基づく儀礼的行事は、次第にあっても十分なかたちで行われなくなっていった」ことである⁽⁶⁰⁾。第二は、明治初年の花祭は舞を中心にして演じられ、地域住民にとって十分に魅力的だったということである。東栄町中在家の花祭は1872年にはじまった。それは近隣でも評判の「足込の庇護を受けて始まった」。しかも、次第に賛同者が増え、新しい「みょうど衆」「さかき屋敷」「おきな屋敷」ができていった。第三は、鬼の舞の比重が増したことである。元来の神楽でも鬼は登場したが、明治以降の舞中心の伝承過程で鬼は住民の期待の象徴となっていったとみられる。花祭の鬼の舞は人びとの無病息災などの祈願を込めたものである。この鬼は「悪い鬼ではない」という。ただし、畏怖すべき鬼神が人びとの期待の拠り所となることは雛の祭儀では広くみられる。それは格別、日本の民俗に特有のものではないことも事実である⁽⁶¹⁾。第四は、花祭は個人の家でおこなわれるものであったということ（一力花）。それが経費負担の過重から地域主体のものとなっていった。ちなみに個人宅の願掛けで雛戯がおこなわれるのは、貴州省徳江の雛堂戯などにもみられる。しかも、それは村落民の集う楽しみの場でもある。いわば公開の祭祀芸能でもある。花祭は雛堂戯などと同じものとしてあった。第五に、今日の花祭は、時間短縮、夜通しの行事から一日の行事へ移行し、「近隣の地域の人々の協力」を得ておこなわれることも多い。こうした変容は花祭に限らない。それをどうみるかは意見が分かれるところであろう。ちなみに、笹原亮二は中在家の変容過程を詳しく追究し、「前回見た花祭が本来の姿に近く、今回見た花祭は本来の姿から遠いとは決していえない」と述べた。そこには柳田國男がいうようにマツリは不断に変容して継承されてきたという見方がある。もっともである。何が本質的なものであったかを遡源していくのとは異なった見方も十分ありうる。ただし、それは「今後も演じ続けられていく限り」という前提のもとで意味をなす⁽⁶²⁾。その点は柳田國男や折口信夫の時代とは全く異なる。わたしには、日本民俗学が掲げる前提そのものへの危機感がある。

いうまでもなく、特定の集団、身分による祭祀芸能の伝承は一般に、前近代での比較において意味を持つ。ところが、19世紀末から20世紀の半ばにかけて、東アジア、とくに中国、朝鮮半島の祭祀芸能は総じて伝承の危機、断絶を迎えた。こんななか、日本の祭祀芸能は、戦時中の一時中断を経つつも、多くのばあひ、すぐに復活し比較的よく伝承、保存されてきた。それはおそらく東アジアの各国における「近代」の迎え方とかかわるだろう。日本国は周辺地域を植民地として、日本の文化伝統をいち早く鮮明に掲げることになった。民俗（民族）学が近代国民国家日本国のための「日本文化」の基盤整備に貢献したのは確かである。朝鮮半島や中国ではそのあとを追いかける形になった。しかし、多少の差はあれ、総じていえば、「近代」は東アジア全域を確実に変容させてきた。現今の状況を広くみれば、つまりは五十歩百歩でしかなかったといえるだろう。すなわち今日、日本の祭祀芸能もまた総体的に伝承の危機を迎えている。これをどう考えるか。19世紀末以降の東アジア祭祀芸能の伝承の比較は今日、大きな課題として残されている（本論末尾59頁以下参照）。

3. 祭祀芸能の開始と末尾一戯神（芸能の神）、請神、神送り

巫俗儀礼や仏教法会、道教儀礼では、冒頭に神や仏菩薩の招請があり、末尾ではそれらを丁重に

送り返す。同様に福建の傀儡戯に代表される祭祀芸能では、祭儀の冒頭に儀式性の強い神招きがあり、末尾には祭場、舞台を浄める儀礼がみられる。それらは比較の重要な基軸となる。また芸能の場では 戯神がとくに重要である。以下、戯神、冒頭の儀、末尾の儀について述べることにする。

1) 戯神

中国福建省の傀儡戯では冒頭に囉哩噠ルオリエンの呪語とともに戯神がよばれ、姿を現す。そして祭儀性の強い演戯をみせる。地方演劇の一座もやはり演戯に先立って戯神をまつる。さらに戯神は地域の神として廟に奉祀されることもある。戯神の名はさまざまである。京劇の役者たちがまつるのは老郎神である。また小説・戯曲でよく知られた二郎神にも戯神の面影がある。福建省では田元帥、相公爺、台湾では田都元帥などとよばれる⁽⁶³⁾。福建省の閩山教リョシヤンジャオ（道教の一派）の奉納傀儡戯では田元帥が傀儡戯の末尾に現れ、舞台浄めの演戯をみせる（写真11）。一方、細井尚子は泉州市木偶劇団の相公爺の上演を詳細に記録した。その際、「唠哩唠哩 哩唠哩」という呪語が合唱され神を呼び出す⁽⁶⁴⁾。この傀儡戯冒頭の呪語は朝鮮半島、日本にも伝わった⁽⁶⁵⁾。戯神の淵源は祭場に寄り来る雑鬼たちを抑え、追いやる儼神にあるだろう。福建省莆田市坂尾村の傀儡戯では黒色で隈取りをした武魃ウーパ ウーチューバ（武出魃）神が現れる（写真12）。武魃は善悪をすみやかに裁くことを口上する。それは田公元帥の分身のようなもので、儼神の一種、強いていえば、古代儼儀の方相氏に相当する（後述、目連戯の節参照）。なお福建省の戯神は多面的な相貌を持つ。鈴木正崇は、これに関して、在地の神が農耕の守護神、特定地域を守護する「境主」へ、そして「戯神」へと展開していったとみて、成立の問題を取り扱った⁽⁶⁶⁾。その当否はともかく、戯神には歴史的にさまざまな表象がまつわりついていることは確実である。

ところで中国内陸部では儼公、儼母、また朝鮮半島の仮面戯では翁、姫の面が演戯に先立ってまつられる（「楊州別山台戯」ヤンジュビョルサン デノリ）。また日本の郷村では翁の面が神としてまつられた。これを猿楽者が



写真11 閩山教の傀儡戯では田元帥が末尾に現れ、舞台浄めの演戯をみせる。福建省寿寧県下房村



写真12 武魃神による舞台浄め。福建省莆田市坂尾村



写真13 火の王（左）、水の王（右）による鎮め。愛知県北設楽郡豊根村三沢地区山内

祭儀にあたって戴く。そうして神として村民の前で舞った。こうした祭祀芸能は猿楽者が各地に持ち運んだとみられている。これを述べた山路興造は、さらに翁はもともと猿楽者たちにとっての神で、それが社寺に取りこまれて神とされたという⁽⁶⁷⁾。これは上述した田都元帥のまつられ方を踏まえると首肯できる。一方、修験の芸能である三河の花祭では、「鎮めさま」がまず祭場に迎えらる（愛知県豊根村三沢地区山内）。この鎮めさま（火の王、水の王）は花祭の末尾で祭場を鎮める（写真13）。これらは戯神に相当するものであろう。また能楽の翁には呪語「とうとうたり」が伴う。こうした戯神を巡る儀礼的な表演は比較研究の重要な要素となる⁽⁶⁸⁾。

2) 冒頭の儀

祭祀芸能では冒頭の儀はおろそかにできない。済州島の巫俗儀礼の冒頭にはチョガムジェ（初監^{チョガム}祭^{ジェ}〈玄容駿〉または招神祭^{チョガムジェ}〈秦聖麒〉）という儀礼がある。一万八千の神をよぶもので、すべての儀礼のはじめに欠かさずにやる。これは神を祭場に坐らせる前段階の儀礼である。その構成は天地開闢、祭日・祭場語り、まつりの次第語り、占い、厄払い、神宮門開き、神意伝達、五里亭神請じ入れからなる⁽⁶⁹⁾。道教の醮祭でも冒頭には発表（神招き）、啓請（降臨した神がみの奉迎）の儀がある。これをみると、済州島巫俗の祭儀次第は道教祭儀の影響を受けているといえるだろう。

こうした冒頭の祭儀が芸能の場にもみられる⁽⁷⁰⁾。中国福建省の地方演劇では、本格的な演劇に先だって「八仙」（写真14）「魁星」「加冠進禄」、さらに時には「仙姫（天仙）送子」などの儀式劇が演じられる。これらは上記、巫俗や醮祭の冒頭の儀に相当する。すなわち、神がみの奉迎であり、その神がみへの諸種の祈福である。朝鮮半島の仮面戯でも冒頭に戯場の四方神に拝礼する上佐舞^{サンジャ}〔上佐は白面の小坊主〕がある（「揚州別山台戯」「鳳山仮面舞踊」など）。これは開場の儀式舞であり、そのあとの世俗性のある演劇とは別の祭祀芸能とみるべきである。



写真14 四平戯の八仙。冒頭の儀式性の強い表演は中国地方演劇が祭祀に由来することを示唆する。福建省政和県楊原村英節廟会



写真15 目連戯班の楽屋にまつられた戯神田公元帥。日本の翁に相当するだろう。福建の戯班はどこで演じるにしろ戯神をまつる。シンガポール九鯉洞

日本の神楽でもこうした祭儀性の強い演目が冒頭に置かれる。たとえば、九州宮崎県の銀鏡^{しろのみ}神楽では、第1番「星の舞」が内神屋で舞われる。これは二十八宿祭ともよばれる。そのあと氏子総代の清め祓いがある。そして、第2番以降の本格的な神楽につづく⁽⁷¹⁾。また能楽冒頭の式三番^{しきさんば}（父尉・翁^{さんば}・三番猿楽^{さんばざるがく}〈三番叟〉）や民俗芸能における三番叟は国や地域の平安と五穀豊穡を祈念するものであり、明らかに中国の八仙などの儀式劇と根を同じくする。前述したように、猿楽者たちは翁の面を神としてまつっていたとおもわれるが、これは中国の傀儡班や一座が楽屋に戯神をまつり、演戯の開始前に丁重に祈願することと通じる（写真15）。

3) 末尾の儀

中国福建の傀儡戲では末尾に掃台サオタイの名のもとに鬼神を追いやり、併せて祭場や地域の平安をはかる。一方、朝鮮半島の巫俗儀礼でも末尾に雑鬼雑神をもてなし丁重に送り返す。これはクツ全体の成否を左右する重要な祭儀で、コリクツコリクツ（道のあそび）とか庭クツマダンという。また済州島の巫俗儀礼では末尾に雑神を送り返す船流しをする。このうち、とくに芸能性に富むのは令監ヨンガム送りである。令監は雑鬼雑神を代表する神霊で、このとき令監本縁譚ヨンガムボンプリが唱えられる。そして、ポンプリにもあるように令監ヨンガムは海の彼方から



写真 16 チルモリ堂ヨンドウンクツでの令監送り。令監は海の彼方から訪れ、病をもたらす。そこで、これを歓待し船に乗せて送り返す。済州市健入洞

らきた災いの神なので、これを慰撫し船に乗せて送り返す（写真 16）。こうすると、サチがもたらされる⁽⁷²⁾。また朝鮮の仮面戲では、冒頭の神事舞（前述、34 頁）と照応するように末尾に追善の儀礼が演じられる。すなわち、全国を放浪してきた姫が邪慳な翁の仕打ちにより即死してしまうと、そのあと巫女がよばれて模擬的な死霊祭が演じられる（前述、楊州、鳳山、殷栗などの仮面戲⁽⁷³⁾）。広大クワンデによる演戲なので多分に戯画化されているが、こうした客死者の供養は観客には十分、実感できる祭祀芸能であったらう。なお、仮面戲は儺戲の性格を強く持つものであるから、末尾に獅子舞バムニョル（類）が演じられるものもある（「水宮野遊」スヨンヤリユ「統營五広大」トンヨンオウグワンデ）。これは当然であろう（「殷栗タルチュム」インニョルタルチュム「康翎タルチュム」カンニョンタルチュム）では冒頭）。

一方、中国の目連戲では末尾に普度ブドゥをする。この詳細は次節（4の3）で述べるが、要するに餓鬼の供養である。そして、それらを般若船に載せて海の彼方に送る。また道教の醮祭でも末尾には普施ブシをする。趣旨は同じである。こうした雑神、餓鬼送りの原初形態はおそらく仏教、道教の伝来以前の儺儀に由来するものであろう。ただし、仏教法会と醮祭がそれを整えて法事の末尾儀礼として位置付けた。そして、それがまた朝鮮半島の巫俗儀礼に取りこまれたものとみられる。なお、このときに船が用いられるのはやはり仏教以前の他界観に由るものであろう。すなわち海の彼方にもうひとつの神がみの世界があり、そこへいくには船が必要だという見方である。

4. 仏教、道教と祭祀芸能

仏教は在来の巫俗信仰に大きな影響を及ぼした。たとえば日本では、蛇、蛇神、龍神をめぐる基層の民間信仰に観音信仰が習合した。その一例は阿蘇山の龍神信仰にみられる。阿蘇山の龍神は女人、また十一面観音として姿を現した⁽⁷⁴⁾。また道成寺縁起、すなわち僧安珍と蛇の化身清姫の伝承は能や歌舞伎でくり返し演じられ、定着した。そこでは蛇は仏法により制御され、時にはそのおかげで成仏する。蛇や龍は明らかに仏菩薩の下位に位置付けられたのである。

以下、東アジアにおける「仏教、道教と祭祀芸能」の基軸を立てて、主要な問題を取り上げる。

1) 目連戲

仏教の祭祀芸能を代表するものは目連戲である。それは中国の北宋代におこなわれたことが『東京夢華録』（1147年）に記されている。それ以前、いつごろ戯として演じられたのかは不明である。確かなことは、目連戲が『盂蘭盆経』に淵源するということ、そこでいう目連救母伝承が中国

の孝の思想と重なりつつ民間で広くおこなわれ、やがて戯となったということである。ただし、『孟蘭盆経』は通例は3世紀に活躍した竺法護の訳したものとされるが、定かではない。小川貫式は、『孟蘭盆経』は5世紀の初頭インドから東晋に伝来したもので訳者は不詳とすべきだという⁽⁷⁵⁾。いずれにしても目連戯をはじめたのは寺院の演戯する僧たちだったであろう。こうした僧の存在は南朝(420～589)のころに遡る。それについては次のことが知られている。

慧皎『高僧伝』(519年)巻13には「経師篇」「唱導篇」があり、当代の高僧たちが何をしたか簡潔に述べられている。経師きょうしとは経文の転読(諷詠すること)、梵唄(仏徳の歌讚)に勝れた僧のことで、経師篇であげられたのは仏教音楽の達人である。一方、唱導篇では聴き手に応じて巧みに説教をした僧があげられる。5世紀後半、南京の慧重は「毎率衆齋会、常自為唱導」(いつも大衆を指導して齋会を行い、絶えず自ら唱導の役目をつとめた)という。そしてのち宋の孝武帝の勅令により新安寺の出家僧となり、「専当唱説」(もっぱら唱導説法を担当した⁽⁷⁶⁾)。また、同時代の正勝寺の法願も「善とくいとした唱導」が、彼は破天荒な僧であった。すなわち「無事宮商、言語訛雜」(形式にはおかまいなし、話す言葉にはひどい訛りがあった)。そして「其愚不可及」(その愚者ぶりは真似しようもない)という。興味深いのは、この法願は出家以前、「家本事神身習鼓舞。世間雜戯及耆父占相。皆備尽其妙」(家はもともと俗神につかえ、本人も鼓舞を習い、世俗の雜戯や耆父⁽⁷⁷⁾、人相占いなど、すべてについて妙述を極め尽くした)とされていることである(下線は筆者による)。あるいは、巫系家族の出身だったのかもしれない。これらを要するに、5、6世紀の江南では、寺院の戯場に仏教音楽、唱導に巧みな僧たちがいて敬われた。『高僧伝』にえがかれたのは氷山の一角であり、高僧のもとには無数の演戯する僧がいたことだろう。そして、彼らは「語地獄則使怖泪交零」。すなわち、地獄を語ることで、信徒らに恐怖の涙をとめどなく流させた。このなかで、目連の母の墮地獄のさまが脚色されて語られたことは容易に推測される。

中国の目連戯は今日に至るまで伝承されている。その時間はおそらく千年を超えているだろう。この間に民間信仰と深く結びついた⁽⁷⁸⁾。一例だけあげておく。すなわち湖南省辰河では孟蘭盆が7月9日から15日までおこなわれる。この時にはまた水陸道場が設けられ灯籠流しがある。そして、そののちに目連戯を演じる。また道教の死霊祭である羅天大醮(黄醮すなわち黄籙齋)もおこなわれる。これは通例、3年に1回おこなわれ、期間は七七すなわち49日間である。夏期の行事で、観音の記念日である6月19日の前に終える。醮が終わると灯籠流しがある。ただし、6月は農事がまだ終了していないため、目連戯は秋の農閑期におこなう⁽⁷⁹⁾。この事例により目連戯が民間の死霊超度の祭祀と緊密に結びついていることが知られる。

中国の目連戯は中世日本に伝来し、広島県庄原市東城町の神楽では「目連ノ能」が演じられた⁽⁸⁰⁾。ただし、朝鮮半島には伝わった形跡がない。それゆえ、東アジアの祭祀芸能の比較の基軸としては特異過ぎて適当ではないかもしれない。とはいえ、目連戯は戯娘シニヤン(演劇の母。湖南⁽⁸¹⁾)といわれるだけあって、祭祀芸能の諸要素が渾然一体となっている。それゆえ、後世のさまざまな祭祀芸能と比較すべき点がある。ここでは(1)無常鬼の位相(2)三殿超度、このふたつを取り上げ、若干の比較を試みる。

(1) 無常鬼の位相

福建省の目連戯では、戯神田公元帥とは別に、物語の開始に当たって白無常バイウーチャン(大哥、無常鬼)がまつられる(写真17)。傀儡目連のばあい、傀儡師は羅トやその父母(傅相、劉氏)に相当する傀儡を携えて大哥壇の前にいき、拝礼する。そして、演奏者たちは全員で囉哩唵ルオリエン(元帥呪)を合唱する。すると、黒い顔の武出魘ウーチューバが現れて、五方駆逐の所作をする。こののち目連救母の物語が演じられる⁽⁸²⁾。この白無常バイウーチャンは鬼神の頭領である。武出魘ウーチューバ(武魘)はその部下であろう。上位の鬼神が

雑多な鬼神を整序しつつ、目連救母の物語の無事進行を見守る。注目されるのは、白無常^{バイウーチャン}は物語中にも登場し、いくらか滑稽な舞をみせ、また金貸しの劉賈^{リウジヤ}を懲らしめ死に至らしめることである。これをみると、目連戯以前に、鬼の舞や演戯があったことが想定される。それは生前、悪行を働いた者を捕らえ責め苛む演戯であっただろう。実際、莆田の目連戯では、白無常^{バイウーチャン}だけでなく、さらに閻王の命を受けた鬼卒たちが舞台に現れる。そして彼らは舞台の外にいき罪人を捕縛するさまを演じる（写真18）⁽⁸³⁾。

鬼が罪人を懲らしめる演戯は、無論、冥府からの救済という結末のための伏線としてやる。ただ、一方で、懲悪そのものへの興味もあったのだろう。それは日本の地獄の芝居「鬼来迎」と較べられる。千葉県匝瑳郡^{そうさ}（現、山武郡）の「鬼来迎」は地元では鬼舞とよばれていた。それもまた元来は鬼が悪しき者を懲罰するあそびだったのかもしれない。それが目連戯の影響を受け、冥府での死者呵責となり、最後に観音の力で亡者が救済される現行の演戯になったとみられる（写真19）。演戯の力点は鬼の所作にあった。中国でもそれが長らく伝承されていたのだろう。目連戯はそれを取りこみ、目連や観音の救済を主とするものに逆転させた。しかし、元来の鬼の演戯は残った。それが白無常^{バイウーチャン}に表現されているとみられる。白無常とは仏教風の名前だが、顔は黒い。元来は讎儀の神であろう。讎神の大元は方相氏だが、この讎神が宋代に至るまでに大いに変容した。すなわち宋代の大讎においてすでに方相氏はみられなくなった。この間、方相氏に代わって鍾馗^{シュウキ}そのほかのさまざまな鬼神が現れた。白無常や武魁はその一環である。

（2）三殿超度

福建省莆田の目連戯中、「三殿超度」は独特のもので他地方の目連戯にはみられない。それは目連が母を尋ねて冥府の三殿に至ったとき、目連救母の物語を一旦、中断して、村人のために死者の超度儀礼をするものである。これは純然たる靈魂済度儀礼である。家族のうち、病氣、事故などで不幸な死を遂げた女性がいれば、その救済を依頼する。莆田では血盆地獄からの救出のために冥府の三殿が用いられた。しかし、それは三殿でなくてもさしつかえない。そこでの眼目は、家族が故人の靈の救済をわが



写真17 目連戯の開始に先立ってまつられる白無常。鬼神の頭領でもある。福建省の劇団が招請されて演じた。シンガポール九鯉洞



写真18 閻王の命を受けた鬼卒たち。シンガポール九鯉洞



写真19 鬼たちが亡者を懲らしめるところへ観音が現れ、救済する。千葉県山武郡横芝光町虫生広濟寺

目でみて確認することにある（写真 20）。それは目連戯がもともとそうした類いの法事から起こったことを示唆する。つまり「戲中超度（目連戯に祭儀が挿入されること）」が最初ではなく、超度から戯が生じたというのが文化史の実態だったのであろう。

朝鮮半島のチノギ（大規模なものはチノギセナムジノ귀 〈진오기〉, 지노귀새남）をみると、このことがよくわかる。そこでも三殿超度と基本的に類似のことがおこなわれる。チノギは死者霊救済の巫俗儀礼である。そこではバリ公主（巫祖神、実は巫堂）と遺族が死者霊を導いて祭場を巡る（道場）。そうして冥府（地獄）の門を通過したあとで、遺族と死者霊の涙の対話（ヨンシル）がなされる（写真 21）。これは真率なもので、根柢において三殿超度と通じる。ただし、中国の目連戯では



写真 20 目連戯中の三殿救済。福建省莆田市黄石鎮北極殿

2) 黄籙齋

遺族は目連による救済を目の当たりにして感涙するだけだが、朝鮮半島のチノギでは遺族が直接、死者の声を聞き、またそれに答える。この点は男巫と女巫の祭儀の最も違う点である。文化史的には中国でも女巫の儀にみられる霊との対話をはじめにあり、これを目連戯が取りこんだということであろう。

中国国内での道教儀礼の実態は、文革による中断もあり、今日、十分に知られていない⁽⁸⁴⁾。これに較べると、台湾の道教儀礼は各方面から究明されている。台湾では、神がみへの謝恩や祈願を中心にした「醮」と死者救済の「齋」とがともに盛んにおこなわれている。とくに黄籙齋は注目される。それは「亡魂をあまねく済度するのを目的とする」⁽⁸⁵⁾。その規模は元来は三朝（三旦夕・三昼夜）以上という大規模なものである。そこには、個々の家庭で催す各種の「拔度齋」の儀礼が含まれる。このうち注目されるのは、「血轆、水轆」「打血盆城、打枉死城」「沐浴」「拜三宝」「解結」「普度」「過橋」などの祭儀である⁽⁸⁶⁾。



写真 21 遺族と死者霊の涙の対話（ヨンシル）。韓国チノギセナム。右側屏風に地蔵の画像がみられる。韓国京畿道河南市コゴルクッ堂

以上の儀礼は個々の家庭の死者供養儀礼においてもみられる。要点を取り上げてみよう。まず血轆、水轆は一般に転轆とよばれるものと同じである。それらは出血による死（血轆）、水死（水轆）など、死因に応じて呼び替えたにすぎない。この祭儀は洪水などによる災害死、病死のあとの法事、また盂蘭盆会、目連戯などにおいてみられる。儀礼に先だって、模造の塔を作っておく。そして僧あるいは道士が先導して、これを回し、死霊を供養する（写真 22）。



写真 22 転轆。三一教による死者霊救済儀礼のなかでおこなわれた。福建省莆田市仙游県大濟鎮鐘峰村仙源祠

個人の家の法事のときは遺族がこれを回す。血盆城は産死した女性の陥る地獄である。また枉死城は一般に横死した人の陥る地獄で、道士はこれらの地獄を剣で打開する（写真23）。死霊を浄水で浄め（沐浴）、三宝（天宝、靈宝、神宝）を拝す。そして死者の生前の所願および罪を解き（解結）⁽⁸⁷⁾、無祀孤魂の救済をし（普度）、さらに、霊魂がこの世から望ましい他界に行くことを実際に祭場を巡りつつ表現する（過橋）（写真24）。

これら道教の儀礼は目連戯や朝鮮半島の祭儀と比較しうる。すなわち、「打枉死城」は目連戯における目連の地獄巡り、とくに三殿超度に相応する。また上述したように、地獄からの霊魂の救出は朝鮮のチノギにもみられる。一方、霊魂の沐浴や拝三宝は朝鮮半島の水陸齋、^{コンサン}靈山齋（^{シエ}靈山での釈迦の説法に死者霊を参与させる祭儀）⁽⁸⁸⁾にもみられる（灌浴、掛仏移運）（写真25）。これらは、おそらく仏教法会からの借用であろう。さらに沐浴、解結、過橋、普度は、これと同趣旨の儀礼が朝鮮の死者霊儀礼シッキムクツでもみられる。すなわち洗^{シッキム}い、^{コップリ}結び解き、^{キルトクム}道修め（^{ジョンチョンメギ}写真26）、^{シッキム}終饌施^{キルトクム}してである⁽⁸⁹⁾。

以上のように、水陸会（水陸齋）、黄籙齋、巫俗の死霊祭においては相互に共通する祭祀芸能がみられる。それはまた、参集した人びとの意向の反映でもある。僧、道士、巫覡はその意向に沿って死者霊のあの世（浄土、天堂）入りを具体化してみせた。



写真23 血盆城の打破。三一教の経師は目連に変身している。仙源祠



写真24 死者供養儀礼「十界抜度」末尾の過橋。台湾台南



写真25 靈山齋における灌浴。これは無数の死者霊を洗い浄める儀礼である。韓国ソウル市西大門区奉元洞奉元寺



写真26 シッキムクツにおける^{キルトクム}道修め。死者霊はこの布橋を経てあの世に行く。仏教、道教でも霊魂の過橋がみられる。全羅南道潭陽

3) 普度

普度 (pudu) は東方地中海 (東シナ海) 地域の基層文化を支える重要な祭祀である。普度 (普施) は元来、仏教用語で、仏が衆生を普く救済することを意味する。今日では無祀孤魂を救済する仏教、道教の法会、あるいは民間の祭儀を意味する。普度にはさまざまな心意が含まれる。それは、不幸な死、無残な死を見捨ててはならないという人びとの暗黙の了解の上に成り立つもので、おそらく仏教以前の民間の讎 (殤⁽⁹⁰⁾ yang, shang) に遡るものだろう。そこには、また、孤魂をまつれば、サチがもたらされるという心意も含まれる。さらに、『盂蘭盆経』にあるように、広く施しをすれば、「現在父母七世父母六種親属」を「三途之苦」から救うことができるとされ、人びとは一層、これを信じた⁽⁹¹⁾。これらの心意が分かちがたく結びついて、今日の普度行事がおこなわれる。



写真 27 地藏王廟での「開鬼門」。これにより地獄の門が開かれて、陰界の鬼神がこの世に現れる。台湾鹿港



写真 28 フールーシ 福鹿溪での放水燈。これにより水上、水中の孤魂を呼び寄せる。鹿港



写真 29 変食の儀をする僧。法力を用いて無数の餓鬼に食を施す。鹿港地藏王廟

台湾の鹿港鎮では日本統治期まで、旧暦7月の一ヶ月、各地区で日を変えながら普度をおこなった。それは元来、泉州の民俗であったが、現在の泉州では迷信ということで禁止されている。しかし、鹿港では今なお、規模は縮小したものの、つづいている。泉州と鹿港間のこうした文化伝承の差異は興味深いものがある。比較研究があつて然るべきである⁽⁹²⁾。

ところで今日の鹿港地藏王廟の中元祭典では次のことがみられる⁽⁹³⁾。2012年の記録から摘記してみよう。

(1) 7月13日 (以下旧暦) 地藏王廟での「開鬼門」。これにより地獄の門が開き、無数の鬼神がこの世に現れる。元来は7月1日の行事である (写真 27)。次いで豎燈篙。燈篙 (依り代) を立て、主として陸上の孤魂を呼び寄せる。午後、福鹿溪での放水燈。これにより水上、水中の孤魂を呼び寄せる (写真 28)。

(2) 7月14日 『梁皇宝懺』第四卷～第八卷。

(3) 7月15日 『梁皇宝懺』第八卷～第十卷。午後、「瑜伽焰口」。僧が焰口 (餓鬼) に食を施す (普度)。この途中で転轎と法船の焼却がある。さらに僧による「変食」一法力を用いて無数の餓鬼に食を施す (写真 29)。次に回向がおこなわれる。

鹿港地藏王廟の法船は比較的小規模であったが、これを「龍船」と称して、大きな模造船を作り焼却することもある。たとえば、シンガポールでみた、福建省莆田地区の方式による目連戯後の普度では、龍船に死者の名を記した牒

(文書) や無常鬼像などが載せられた。そして、場外の空き地で焼却され浄土入りが期待された(写真30)。この龍船による死者霊送りは朝鮮半島の法会や巫俗儀礼にも伝承されている⁽⁹⁴⁾。日本では盆の精霊船がこれに相当する。普度の文化は祭祀芸能を伴って広く流布したといえる。

4) 別神クツその他

朝鮮半島では地域の安寧のための盛大な巫俗儀礼を別神クツという。元来、多くの人を集めてやる臨時の祭儀であり、一村単位の村祭りとは異なる。成立時期は未詳だが、朝鮮王朝時代には実施されていた。今日では海岸部の祝祭となり「豊漁祭」とよばれることもある。しかし、元来は水陸の無祀孤魂を救済し、あわせて地域の安寧を祈る臨時の祭儀であった⁽⁹⁵⁾。それは水陸会や黄籙齋などの影響を受けて成立したものであろう。朝鮮の漁村では海上で遭難し、多数の死者を出したばあいなどにやった。臨時の祭場に寿福の神(帝釈)、山神、地神、家宅神(成造)、將軍神(將帥)など多数の神をよぶ。個々の神には巫歌(神話)があり、それを唱えたあとで、時には巫によるあそびなども挿入される。そのため時間がかかり、日を延べてやることが多い。こんななか、「龍王クツ」は漁民にとってはとくにたいせつな祭儀である。そこでは龍王とその配下の水中孤魂をよび、もてなし送り返す(写真31)。時には、船で海に出て「龍餅」を投じ、そのあと船上で踊る(写真32)⁽⁹⁶⁾。そして別神クツの最後には雑神供養ともいべきコリクツがおこなわれる(前述)。これは普度に相当する。

別神クツはかつては春夏の境のころ、3日から5日おこなった⁽⁹⁷⁾。その時期は疫病などの流行りやすいときでもあっただろう。東方地中海地域を広くみると、この種の祭儀は中国民間の醮、齋に相当することがわかる。すなわち、疫神を送り出すための禳災祈安醮(たとえば王爺を送る王醮)、また死者霊を救済する各種の齋のうちの黄籙齋(水轆、打城などを含む)である⁽⁹⁸⁾。

一方、日本の民俗で想起されるのは、かつて奥三河で7年に1回(近世では20年に1回)、大神楽が数カ村の協同によっておこなわれたこ



写真30 龍船。目連戯後の普度で用いられた。死者名を記した牒や無常鬼像、食べ物などが載せられ、焼却される。シンガポール九鯉洞



写真31 龍王クツ。海岸で龍王とその配下の水中孤魂をよぶ。釜山市松亭



写真32 巫堂と役員たちは船で海に出て「龍餅」(写真中央下)を投じ、そのあと船上で踊る。慶尚北道盈徳郡江口面江口洞

とである。この神楽について、武井正弘は「天災・病害をはじめ、諸々の悪霊のわざを祓い、立願にこたえて人びとを甦生させ、現世に平穩を与える約束として」定着したという⁽⁹⁹⁾。それは、水難や災害を克服するために別神クツをしたことと本質的に変わらない。ただし、担い手が片や山伏、片や巫女であったため、表現の形が異なっていたということになる。花祭では鬼面の登場が重要であるが、別神クツでは仮面のおそびは寸劇ていと、それもないこともある。一方、また日本各地で地域単位の念仏の誦経がなされたことも別神クツに近いものがある。疫病神としての御霊をまつるのにも日本の民間ではかつて念仏が用いられた（大念仏会）。そこでは踊念仏もみられた。踊念仏は、10世紀半ば、空也が民間の死者霊救済のためにはじめ、これ以降、流布したとされる。五来重によれば、踊念仏は風流踊となり、「やがて念仏踊から歌舞伎や盆踊に変質してゆく」。

また鎌倉時代には念仏に軽妙な演戯を伴う念仏狂言もおこなわれた。これはのちに能狂言へとつながっていく。今日、地獄の芝居として知られる千葉県広濟寺の鬼来迎は念仏狂言の名残といえる⁽¹⁰⁰⁾。つまり日本では修験による神楽、あるいは民間の念仏踊りなどが地域の危機克服、さらには平安、豊饒招来などのためになされたといえる。

ところで、朝鮮半島の別神クツの淵源は水陸会にあるだろう。水陸会は10世紀ごろ中国から朝鮮半島西南部（湖南地方）に伝わった。日本の御霊信仰や念仏踊りもそのころから民間に広がった。これらの根柢にあるのは水陸の死者霊を供養し、地域に安寧をもたらそうとする心意である。これはひとつの基軸をなして東アジア各地に流布したものとみられる。

5) 盆踊り

明清時代の中国では7月に目連戯が盛んにおこなわれた。これは仏説『盂蘭盆経』に基づき父母や孤魂を救済することが第一義である。同時に、また農村の虫害やその他の災害を払う意味も大きかったとみられる⁽¹⁰¹⁾。朝鮮半島でも7月には農民らが草取り後の慰労の宴を開き、そこで農楽を奏でてあそんだ。百中戯もそのひとつである。また日本の盆行事についても、根柢には仏説以前の死者霊信仰（魂祭）があったとされている。これらを見ると中国、朝鮮、日本においては仏説以前にいわゆる固有信仰が存在したということがいえる。ところで、その「固有」とは「独自」を意味しない。それらは稲作生活に伴うものとみれば、淵源を同じくするものといえる。稲作生活に伴う祖霊観、鬼神観がのちに仏説によって盂蘭盆会、目連戯、さらには虫送りのようなものにまとめられていったとみるべきであろう。ちなみに日本に限らず、一国民俗学がとみると寄り掛かる「固有」の観念はおそらく近代国民国家によって作り上げられたものにすぎず、見直すべき時期にあるだろう。それはアジアの基層文



写真 33 外からやってきた先祖のため墓場でする盆踊り。
長崎県対馬市巖原町曲



写真 34 チノギセナムの道場。巫堂（中央地獄の門の左側）と遺族に率いられて死者霊が冥府からあの世への道を歩く。
韓国京畿道河南市コゴルクッ堂

化の枠組のなかでは、かなり無理がある。

ところで、中国で目連戯が流行したのは明清時代である。同じころ、日本では風流踊りから盆踊りが形成されていく。これをよく示すのは対馬の盆踊りである⁽¹⁰²⁾。すなわち、15世紀後半、対馬府中（厳原）に御卵塔風流^{おらんとうふうりゅう}がおこなわれた。それは第十一代宗貞国の夫人の死（1486年）とその後の祟りを慰めるためのものであった。そして、これに「六十人躍」という町躍のような芸能が結びついて今日の対馬の盆踊りが成立したという⁽¹⁰³⁾。対馬の盆踊りはどの地域のものも男だけで踊る。それは各地区ごとに特色がある。曲^{まがり}では、外からこの地にやってきた先祖のため墓場で踊る（写真33）。また踊り手たちは初盆の家を訪れては、座敷にあがり、扇をかざしつつ黙々と踊る。他界からくる精霊たちはこうして由縁あるところで踊る。そして慰撫され、満足して帰っていく。日本の盆踊りは、死者霊の練り歩きと救済のための舞に意味がある。この点は朝鮮のチノグセナムの道場^{ドリヨン}（写真34）も同じである。そして、その淵源は目連戯における劉氏（目連の母）の地獄巡りとそこからの救済に求められるだろう。つまり、これらは、仏教の祭祀芸能という大枠のうちに含まれる。

5. 祭祀芸能の様態を特徴付ける要素

上記1～4までで、東方地中海地域の祭祀芸能を比較する上での主要な基軸を述べた。これらは東アジア全域の祭祀芸能にも有効だとおもわれる。ただし、この基軸が提示するものはあくまでも大枠でしかない。そこで次には、個々の祭祀芸能の様態（芸態）を特徴付ける要素に注目してみたい。要素というものは仔細にみていけば、限りがないが、ここでは基軸に準ずるとみられる主要な要素に限って取り上げることにする。とりあえず9項目ある。すなわち次のとおりである。

- 1) 他界観の表現
- 2) 祭場の光景
- 3) 神・霊の表現
- 4) 神のこぼれ、祝願
- 5) 性差
- 6) 諧謔と悲哀
- 7) 舞踊、振り、歌
- 8) 火
- 9) 祭具

1) 他界観の表現

一地域の人びとの他界観は陰に陽に芸能表現を規定する。たとえば今日の台湾の王醮で王爺は船に乗ってやってくる。しかし、帰りの船は通例、浜辺などで焼却され、王爺は天に返っていく。福建地域では王爺の船は元来は海に流したが、これが変容した。王爺はいつしか天から派遣されてきて地域を見回り天に返ることになった（代天巡狩）。つまり、そこでは海と天が他界である。一方、台湾の葬礼をみると、地獄と西方または天が大きな意味を持つ。台湾の葬礼ではまず「開魂路（引導渡し）」がおこなわれる。仏式のばあいは彌陀經^{ツワンセエフン}を読み、転西方^{とにん}させる。道式では度人^{ぎょう}と水儀^{すいぎん}をもって超度する⁽¹⁰⁴⁾。そして、その途中で、靈魂を地獄から救い出す儀礼がおこなわれる。仏教では目連が錫杖をもって破獄し、道教では救苦真人が宝革（錫杖類似のもの）をもって打城（枉死城に幽閉された靈魂の救済）をする。救われた霊は仏教では西方浄土に送られる。道教では天、玉皇上帝（天公）のいるところへ送られる。これらのばあい、地獄と極楽（西方、天）という他界が際立つ。



写真35 伊平屋島のウンジャミにおける神送り。沖縄県島尻郡伊平屋村

琉球諸島では海の彼方、あるいは海底が他界である。ウンジャミ（海神祭）では神は船に乗って到来し、また海に返っていく（写真35）。ただし、琉球では通常、帰還の船は姿がみえない。

東方地中海地域では年末や7月にみられる孤魂の迎え、送りの海を舞台とする。一般にこの海域では陸の生を終えたものは海の彼方にいく。つまり海彼を他界とする他界観が基層をなす。その上に仏教、道教を通して地獄（冥府）という他界が加わった。こうした他界観を包摂した祭祀が水陸会である。そこでは水陸に蟠る無数の孤魂の救済という形で基層の他界観を取りこんだ。水陸会とその民俗化した普度、施餓鬼はそもそもが民俗的なものであり、それゆえ、中国、台湾では途切れることなく、今なお盛んにおこなわれるのである。

朝鮮半島の巫俗でも、南部の死者霊儀礼では仏教、とくに水陸会の影響がみられる。その根柢には、龍船の使用からもわかるように、海の彼方を他界とする観念がある。ただし、一方では北方由来とみられる山上他界観念もある。たとえば、山上から降りてきた僧侶が人間のむすめと交わり、そこで生まれた子が寿福の神となる（世尊クツまたは帝釈クツ）。これは巫歌として語られ、演戯もある⁽¹⁰⁵⁾。とはいえ、東方地中海地域の祭祀芸能に限っていうと、海彼を他界とするものが顕著だといえるであろう。

2) 祭場の光景

祭祀芸能の場所（祭場）はその場にくる神、霊と深くかかわる。たとえば、海辺、あるいは海からよくみえる山の上、河や橋のほとり、家の庭、家のなかの特定空間（台所、納戸）、寺院の戯場、仮設の舞台などが祭場となる。祭場はまた、集団による芸能か否かということともかかわる。一般に、祭場は祭祀や芸能の内容、目的を規定するので、その光景を注意深くみる必要がある。たとえば、海辺で竹の竿を立てて唱えごとをするのは通例は水中に漂う死者霊をよんでいる。これはまた靈魂は水辺に寄ってくるという観念ともつながる。以下、さまざまな祭場のうち、代表例として寺廟の戯場と葬礼の場を取り上げる。

(1) 寺廟の戯場

中国では六朝（3～6世紀）以来、寺院の戯場で百戯雑戯が演じられた。主として境内でなされたものであろう。それが宋代には都城に勾欄（劇場）ができ、同時に寺廟にも常設の戯台（舞台）が設けられた⁽¹⁰⁶⁾。ここが祭祀芸能の場となる。その伝統は元明清代、さらに民国時代に至るまでつづいた⁽¹⁰⁷⁾。福建省や台湾、広東省などでは、今日もなお寺廟（とくに廟）の舞台で地方演劇が盛んに演じられる。演劇の内容は通俗劇で、現今では観客は多くはない。しかし、芸能を奉納する

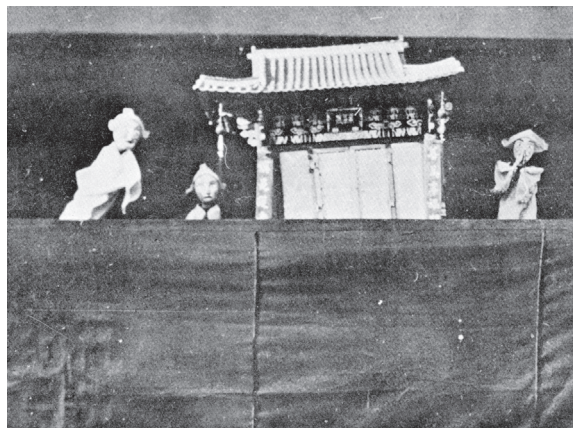


写真36 ナムサダン 男寺党のコクトゥ閣氏あそび、「造寺」。『民俗写真特別展図録（石南民俗遺稿）』

動機は地域の安寧祈願、あるいは個々の家庭の願掛けなどで、その本質的な祭儀性は色濃く残っている。これは注目に値する。朝鮮でも高麗時代までは寺院の戯場における芸能は盛んであった⁽¹⁰⁸⁾が、朝鮮朝では寺社革罷により著しく衰退した。しかし、そののちも寺院は社堂（男女混成、のちには女性の集団）や男寺党などの放浪芸人たちの拠点としての役割をはたした。男寺党によりコクトゥ閣氏あそびという傀儡戯が伝承されたことはよく知られている。そこでは末尾に造寺の段が演じられ、その演戯が勧進の一環であったことを伝えている（写真36）。彼

らは寺院の戯場がなくなったあと、市場や村落の空間で演戯を披露した。一方、日本では、明治初年に神仏分離がなされるまでは、各地の寺社の庭が祭祀芸能、とくに神楽と田楽の有力な場であった。三河の花祭も、もとは寺院芸能であったが、のちに当屋舞戸まいとの制ができたため、寺社から離れることになった⁽¹⁰⁹⁾。

(2) 葬礼の場

東アジアでは古くは葬礼は祭祀芸能の場でもあった。後漢の『風俗通義』に「魁樞喪家之楽」とあるのはよく知られている。この傀儡のあそびが死者を守るためのものか、死者を楽しませるものなのかは意見が分かれる。一方で、朝鮮、日本、琉球でも葬礼に歌舞が伴ったことはよく知られている。それらは死者の蘇りや寄り来る悪霊を追いやること、さらには靈魂が他界へ帰還することを祈念したものであろう。そのどれかひとつが原初にあったと決めつけることはむずかしい。いずれにしても東アジアの葬戯は歴史を一貫して盛んにおこなわれた。民間の葬戯に関しては、おそらく明代の中国において絶頂をなしたといえるかもしれない。その一端は『金瓶梅詞話』第六十三回にえがかれている。すなわち、葬礼の場に寺僧や道士、陰陽ハイイエンチャン先生が招かれる。さらには海塩腔ハイイエンチャン（明末にはやった曲調）の一座を招いて本格的な戯文（芝居）が演じられている⁽¹¹⁰⁾。これは明代の庶民の願望であり、また富裕層の現実でもあったのだらう。規模はやや小さいが、朝鮮半島の庶民も葬戯への執着は尋常ではなかった。『朝鮮王朝実録』には、15～16世紀の南部の庶民が破産を厭わずに娛尸をすると記されている⁽¹¹¹⁾。

しかし、時代とともに、多くの地域で葬戯は衰退した。ところが、台湾と韓国では伝来の葬礼の名残がなおみられる。台湾南部では、道士によるスオゴンダ做功德（死者供養の法事）が盛んである。また韓国本土では巫覡による死霊祭（チノギ〈大規模なものはチノギセナム〉、オグクツ、シッキムクツ）があり、済州島では十王迎えシワンマジがある。台湾の做功德では祭場に十王図が掲げられる（写真37）。また死者があので過ごす模造の家リンウ霊屋が置かれる（写真38）。通常は小さなものだが、余裕のある家では大きなものを用意する。あのでの生活がこの世と同じように、



写真 37 冥府第三殿宋帝王の図。台湾の做功德では祭場に十王図が掲げられる。台湾台南



写真 38 霊屋。死者があので過ごす家である。これは福建省泉州の寺院でもみられる。台湾台南



写真 39 做功德における打城。台湾台南



写真 40 葬地で哭をし、歌う婦人たち。泣き女。このほか歌舞団もよばれて歌い舞う。台湾屏東県小琉球



写真 41 シッキムクツで踊る老爺。大往生を遂げた老妻の死霊祭は宴の雰囲気ハラホジに包まれる。韓国珍島

あるいはそれ以上になされるようにという願望を反映したものである。そして水死者のための水轆、縊死者のための解懸放索、50歳未満の死あるいは横死の際の打城などの儀がある。このうち打城は比較的頻繁にみられる(写真39)。台南の陳榮盛道士は打城の際に獄卒とのあいだで軽妙なやりとりをする。また「過橋」では死者が道士に導かれて奈何橋ナイハチヤオを越える。このほか、台湾南部では死者を埋葬する際、葬地で哭礼のほか、賑やかに歌舞をくり広げる(写真40)。余裕があれば専門の芸人をよんで演戯させる。この部分は前述した明代の葬戯の名残といえるであろう。

朝鮮半島の葬礼とそこででの祭祀芸能は、今日では巫俗に伝承されている。巫俗の死霊祭は突然の病死、事故死などを契機としてなされることが多い。ただし、全羅道のシッキムクツでは大往生を遂げたばあいにもやる。そこでは親類、隣近所の人びとが参席し、飲食をともにする。明らかに宴の雰囲気がある(写真41)。これは原初的な葬戯を残すものといえよう。また、全羅南道の島嶼部では一般に葬礼のあそび

はパムダレ밤달애といい、盛大な宴としておこなわれた⁽¹¹²⁾。それは伊波普猷が伝えた南島の葬礼に通じる。すなわち、津堅島では死霊を慰めるため生前の仲間が毎晩のように、死者の葬地(風葬)にいき、存分に踊ったという。同様のことは久高島にもあったとのことである⁽¹¹³⁾。これらには死者の甦りへの祈念が色濃く反映されている。同時に、前述したように、死霊を慰撫することで死霊が未練なく他界に赴くことを祈念するところも込められているのであろう。

3) 神・霊の表現

祭祀芸能の面からみると、現前する神と現前しない神(天、玉皇、沖縄のニライの神、リュウグー)がある。現前しない神については次のように整理できる。すなわち、天や天妃、釈尊、海彼の至高の存在などは、通常、言及されるだけで、芸能の場には姿をみせない。目連戯の釈迦、道壇の玉皇上帝(天公)、天妃(媽祖)、三清壇、三界壇の諸神、朝鮮巫俗では玉皇上帝、天王、四海龍王、琉球ではニランタフヤン(マユンガナシの上位神)、アマミキヨなどである。たとえば道教儀礼の午朝科儀において高功(道士の長)は天廷に赴き、諸々の神に拝謁し、招請し引き下がる⁽¹¹⁴⁾。しかし、この一連の過程はいずれも象徴的な歩みと仕種でおこなうので、一般の人びとには対象の神の姿はみえない。同じことは仏教会でもいえる。水陸斎のばあい、仏、菩薩、神将などの画像が多数、祭場に掲げられるが、具体的な儀礼のなかで姿をみせるわけではない(ただし、観音は明清代に人格化して演戯された〈観音戯〉⁽¹¹⁵⁾)。

現前する神

一方、現前する神は基本的に、至高の存在のもとに位置付けられた神・霊である。これは女巫と男巫のばあいには表現の仕方が異なる。朝鮮半島の巫堂は、帝釈、山神、將軍などを祭場に招くとき、衣裳や採り物を変えて、その神になりきる。そして中部や東海岸のばあいは託宣をするので、これは姿を現していることが観ている者には容易にわかる。また済州島では龍王を祭場に迎えるとき、竹笹と白布を用いて芸能的に演じる。これは本土とは違う形でなされる。すなわち、通常は、龍王の具体的な姿はみえないものの、やはり誰の目にも龍王が到来したことはわかる⁽¹¹⁶⁾。一般に済州島の神房は「迎えクツ」の形で、龍王、仏道婆さん、十王の遣いである差使、巫祖神(初公、二公)などを現前させる⁽¹¹⁷⁾。一方、本土南部全羅道のタンゴル(巫女)は、たとえば僧を表す山型頭巾と笠を被り、帝釈になりきって家族を祝福する(写真42)。ただし巫堂は男巫とは異なり、基本的に仮面や扮装をして祭儀を進行させることはない。また琉球のばあい、宮古島の神女たちは草冠を被り、両手に手草を持つだけで諸種の神となる(写真43)。琉球では他の地域でも同様である。

一方、男巫(男の演じ手)は通常、仮面、扮装で神霊を表現する。中国の儺戯では儺公、儺母といった一对の神像のもと、仮面を着けた男巫が開山、判官、土地などの諸神を具体的に表現する。朝鮮半島のばあい、巫堂の祭儀の中間あるいは末尾に寸劇のように演戯されるクツのあそび、あるいはコリクツにおいて、男巫が活躍する。東海岸別神クツにおける「盗っ人坊主捕らえ」「郡守さまあそび」「仮面クツ」「コリクツ(後述)」などが典型である⁽¹¹⁸⁾。このうち仮面クツは巫堂も仮面を着けて参加するが、こうしたあそびは元来は男巫の担ったものであろう。これは黄海道の海辺でおこなわれる「霊山婆さん、爺さんクツ 영산할매 할아범굿」という芸能的な祭儀についてもいえる⁽¹¹⁹⁾。ときには村人のうちの男性がこの一部を担う。また仮面戯では広大が上佐(小僧)の面や鬼神の面、翁、姫の面を着ける。琉球でも仮面、異装の者は男が担う。石垣島川平のマユンガナシまた八重山地方の弥勒、アカマタ、クロマタなど



写真42 珍島シッキムクツの帝釈クツ。座して家を祝福する。全羅南道潭陽



写真43 ユークイの神女たち。草冠を被り、両手に手草を持つだけで神となる。宮古島市平良西原



写真44 庭クツのコブサ。万寿大宅クツの末尾でよばれた精霊のひとつ。ソウル

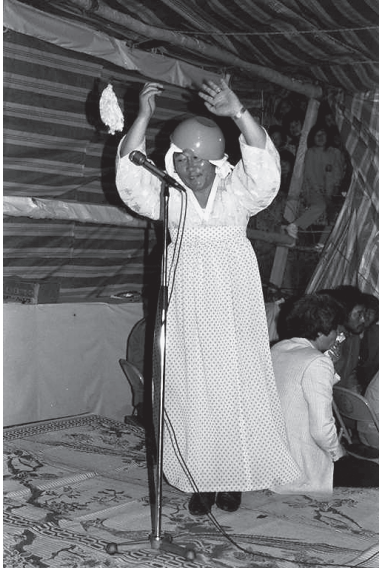


写真 45 コリクッで男巫がコルメギ婆さんを演じる。これも神霊の一種。慶尚北道盈徳郡江口面江口洞

が代表例である。これらはニライあるいはその他の他界からの使者であろう。

ところで、他界から祭場に押し寄せる一連の雑多な精霊(雑神)、鬼神のばあい、その表現方法は注意を要する。これらはあの世とこの世の境界の存在、演劇でいえば端役である。韓国の女巫は通常、祭儀の末尾にまとめて雑神類の名をよび供養する。しかし、これを具体的に演じてみせることもある。そこでは盲人、産死者、身体不自由者(病身)などが表現される(写真 44)。一方、男巫はこれを滑稽な台詞と仕種で寸劇風に演じる(コリクッ)(写真 45)。中国の男巫は儼戯や目連戯でそれらを表現する。目連戯の白無常(無常鬼)、乞食、門付けなどの類いは祭儀における精霊類を舞台上で再現したものであろう⁽¹²⁰⁾。

巫覡の祭儀の場以外でも精霊類の演戯がみられる。朝鮮半島では、7月の農民たちの百中戯において、^{ナンジエンイ チュンフン}こびと、^{チェンイ}中風病^{ベプルトッギ}み、^{コプ}出っ腹^{ラン}、^{ハルミ}腰曲がり婆さん、^{トル}ひきつり野郎^{ットリ}、^{ムンドゥンイ}かったい、

^{コプチュ}せむし、^{ホジュルテギ}骨なし、^{ボンサ}めくらなどが現れ、踊る(前掲写真 6 参照)⁽¹²¹⁾。日本の花祭でも、鬼のほかにも道化が現れて舞庭を賑わす。これらはいずれも東アジアの基層文化に共通する神霊観を反映している。彼ら雑神類はこのように祭場に現れ踊ることで慰撫される。

以上のことと同時にまた神・霊の属性は可変的であることも重要である。たとえば、恐るべき疫神がまつられることで地域、村などの守り神となる。中国・台湾の王爺、^{ヨンガム}濟州島の令監、日本の御霊、牛頭天王はその代表である。また、海辺の死体が拾い上げられ、神とされること(浙江省島嶼部の余来 tunlai 菩薩⁽¹²²⁾、日本のエビス)も同様のものといえる。なお、王爺や牛頭天王は神像としてはみられるが、祭祀芸能に直接、登場することはない。しかし^{ヨンガム}濟州島の疫神令監は巫俗の^{ヨンガムノリ}令監戯のなかで現れ、語りかつ踊る(前掲写真 16 参照)。これと較べられるのはエビスで、それは漁の神として民俗芸能のなかにも登場する。

4) 神のことは、祝願

中国では巫女の役割がいち早く男巫、法師などにとって代わられた。彼らは通常、憑霊しない。そのため神のことは直接、伝える者も限られる。ただし、台湾では男の^{タンキー}童乩が神の「よりました」として託宣する。一方、女の^{アンイ}尪姨は亡霊のよりましたとして、そのことは伝える。また、扶鸞(お筆先)という形式で神霊のことは伝える⁽¹²³⁾。中国の法師、道士は疏文、経文を通して神に祝願し、そのさまを人びとに明瞭に示す。醮祭における「発表」科儀では儀礼の挙行を文書により神がみに通知する。その際、道士は五雷令を用いて元帥神をよびだし、彼らに文書を届けさせる。それはなかなか劇的である。しかし、道士は霊媒ではない。それ故、神のことは直接、語ることはない。台湾の王醮では



写真 46 王爺の巡行の際、王爺のことは伝える頭筆。台湾屏東小琉球

王醮では

神輿の出御があり、行在所では神の託宣がある。ただし、この託宣は童乩類似の者頭筆トウビによりなされる（写真46）。

一方、朝鮮巫俗では神意伝達の場面がよくみられる。中部の死霊祭チノギではヨンシル（霊室）といい、巫堂ムンダン（死者）と遺族の対面、語りが必ずおこなわれる（前掲写真21参照）。これは依頼者側の期待にこたえる儀礼でもある。済州島の十王迎えでも霊魂泣きの場面は欠かせない（写真47）。死者のことばを如実に伝えられるか否か、それは神房シムバンの評判ともかかわる。日本では今日、東北のイタコが死に口を寄せる（写真48）。その霊との対話は、前後に特段の儀礼を含まず、ごく短い時間になされる。その点では朝鮮半島の巫俗とは異なるが、本質は同じである。

5) 性差

祭祀芸能は担い手の性差により、表現の形が異なる。巫女は、主として巫歌（歌、語り、仕種シグを含む）と舞を通して神霊に接する。そして、衣裳、振りで神霊に変身し、ときには詳細な神語カミガタリをする。朝鮮の巫俗はこれをよく示す。一方、男巫は歌と舞で神を招いたあと、仮面、異装を通して神に変身する。中国の儼儀、日本の神楽の鬼神は通例、無言のまま動作で神威を表現する。しかし、朝鮮半島の仮面戯のようにこの世の者（たとえば僧、嫗、翁、下僕）として現れるときは滑稽な台詞で語る。中国の儼戯でもそれは同じで、秦童チントンなどは滑稽、不届きなことばで観る者を笑わせる。

神威を示す方式にも担い手の性差により違いがある。巫女は、時には素足で刀の上に乗る、神威を表現することもあるが、通例は身体力を誇示することはない。一方、中国の男巫はさまざまな形で超人的な能力を披露する。素足で刀の上に乗ること、煮えたぎる油のなかから物を取り出すこと、熱した鋤に触れること、頭に小刀を刺すことなどである⁽¹²⁴⁾。台湾の童乩タンギーが背中や額から血を流すのもやはり一種の験力の誇示だろう。日本では専ら山伏、修験が激しい旋回舞その他で超人的な能力を誇示する。

なお、祭祀芸能ではないが、次のような事例もある。すなわち、15世紀のこと、中国明朝の使節のための宴において、朝鮮では宮中伝来の「女楽」を用いようとしたところ、明側が儒教の礼に悖るといって謝辞したため、「男楽」すなわち舞童に代えることにした（1476年2月）。これはとくに中国使節のばあいに大きな問題となったが、女真族や倭人の宴においては女楽が用いられることもあった（1461年）。これらのことは『朝鮮王朝実録』に記された⁽¹²⁵⁾。中国とその他の国への、この対応の違いは興味深い。いずれにしても、朝鮮朝初期においては性差はまだ混沌とした面もあったということであろう。

一般に、巫女あるいは若い女たちの司る祭祀は男に取って代わられる傾向があるが、その際に、



写真47 祖先供養の「十王迎え」で霊魂泣きをする神房。
済州島朝天面新村里



写真48 恐山のイタコの口寄せ。7月の大祭中、多くの人がイタコを訪ねて死者の声を聞く。青森県むつ市田名部宇曾利山

成人前の男児が女性の代わりに用いられた可能性もある。古越系とされる湖南省や貴州省の瑶族、苗族の間では花樹のもとでむすめたちが跳舞をする（跳花）⁽¹²⁶⁾。一方、日本の三河花祭では男児らが「花の舞」をする。双方に「花育て」類似の民俗があり、根柢においては通じるものがあるだけに、この跳花と花の舞における性差は示唆するところが大きい。おそらく、むすめの舞が男児の舞となったのであろう。

6) 諧謔と悲哀

中国の祭祀芸能は諧謔に満ちている。儼戯では秦童という道化がこれを代表する。諧謔は南戯にもみられる。南戯は通例、宋代に浙江省ではじまり、以降、中国南部各地で盛んに演じられたとされる。ただし、それは唐代以来の仏寺の戯場での歌舞雑戯を土台にして広まったともみられる⁽¹²⁷⁾。いずれにしても南戯は女性の不幸な死を出発点とする。問題は、当初の南戯の形式である。確実なことは資料がなくて未詳だが、おそらく雑劇の形で滑稽を交えて演じられたのであろう⁽¹²⁸⁾。南戯の世界から生まれた莆仙戯や泉州の高甲戯などの地方劇は基本的に物語を音楽と舞踊を中心に表現した演劇で、徹底して快調である。『白兔記』の女主人公が臼搗き小屋で苦しむ場面など、悲哀を伝える場面もあるが、母に別れた息子が白兔を追う場面などには悲劇の感じはない。

同じことは朝鮮の仮面戯、形成期（18世紀ごろ）のパンソリ、日本の能以前の猿楽についてもいえるだろう。東アジアの基層文化に元来「悲劇」はなかったといえる。それは男巫らが孤魂の慰撫と救済を歌舞、とくに舞で表現したときにそもそも決定されていたのだとおもわれる。不幸な生を遂げた者たちは鳴り物入りの祭儀の場で飛び跳ねることで慰撫されたのである。朝鮮語ではそれを「神（が）出る」という。このことばは日常生活では「ああ、おもしろい」の意味で使われる。悲惨な死を救済するためには神出るのが必要なのである。ところで、台本作成が男巫、民間芸能者の手から文人に移ることにより悲劇要素が加味されていった。南戯における『琵琶記』（元末）の登場、朝鮮の隆盛期のパンソリ（19世紀）、観阿弥、世阿弥による能楽の大成（14～15世紀）などがそれをよくものがたる。

一方、巫女の歌（巫歌）の世界は悲哀の情調を伝えた。中国では悲哀の語り物は、仏寺の俗講で語られた変文から民間の宝卷へと伝承された。そこには巫の歌も取りこまれているだろう。朝鮮半島では「バリ公主（捨姫）」「タングム童女」などの叙事巫歌がこれに当たる。日本では悲哀の情調を伝えたものとして謡曲のほか、浄瑠璃、説経節、説経祭文、節談説教、チョンガレ、浪花節の詞章などがあげられる⁽¹²⁹⁾。ただし、日本のばあいは男の担い手により悲哀がことさらに強調されて表現された。その点は朝鮮の巫歌などとは異なる。なお叙事的な巫歌は人称の自在な転換を伴い、さながら一人芝居のようなものである。それは祭祀芸能のひとつといえるだろう。



写真 49 臨水夫人が出征する際にみせる回旋舞。巫女舞。
福建省寿寧県下房村

7) 舞踊、振り、歌

東アジアの舞踊では回旋舞と跳躍のふたつの類型が際立つ⁽¹³⁰⁾。回旋舞は中国沿海部や済州島の巫神房の舞、また日本の神楽（山伏の山神舞）にみられる。中国の巫女舞は今日、祭儀のなかではみられないが、傀儡戯のなかで一部再現されている。すなわち福建省の『奶娘伝』で陳靖姑（臨水夫人）が悪鬼征討のために出征

する際、激しく舞う。これは典型的な巫女舞である⁽¹³¹⁾(写真 49)。また濟州島の神房が祖先を担って舞う回旋舞⁽¹³²⁾もこの類いである。個人の回旋舞と同時に集団の回旋舞も比較対象の重要な要素である。苗族は正月に跳花^{ティアオファ}その他の行事でむすめたちが円舞をする。跳花では中心に花樹を置く。あるいは銅鼓を下げた柱を中心に置くこともある(蘆笙舞)⁽¹³³⁾。いずれにしても、これは、沖縄のウシンデーク、朝鮮半島南部のカンガンスツレやケジナチンチンナネ訓 지나칭칭나네(慶尚道の民謡)などの円舞と比較される。

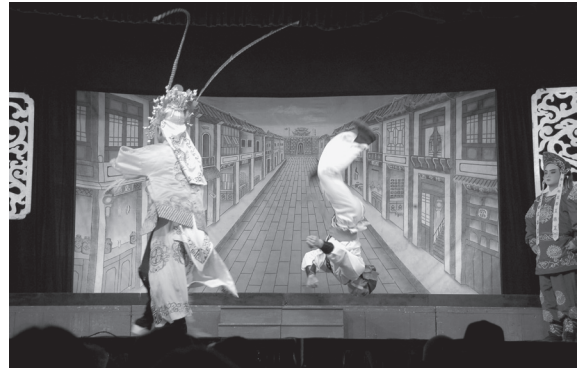


写真 50 高甲戲『斬経堂』の一場面。こうした激しい演戲はよくみられる。福建省泉州市陳埭

一方、跳躍は男巫の祭祀芸能によくみられる。中国の儺戲、また地方劇では飛び跳ねる演戲は一般的である(写真 50)。朝鮮半島では仮面戲の健舞^{コンム}がそれをよく示す。猿樂もまた能樂以前には田樂の演戲をなした。そこではとんぼ返りなども伴った(『申樂談義』)。こうした舞台上の跳躍はそれ自体には特別な意味はない。しかし、それは遡ると、宗教者の足踏み、すなわち道士、法師あるいは男巫の呪的な歩行(歩罡、禹歩)にいきつくのであろう。これは今日、台湾の道士、法師の儀礼の一部として伝承されている(前掲写真 8 参照)。日本の神樂でいう反閨^{ヘン}もその系譜に位置付けられる。



写真 51 中国地方劇の主人公たちはしなやかな指遣いをみせる。白字戲『秦香蓮』。広東省汕尾

なお、星野紘は東アジアだけでなく広くユーラシアの規模で舞踊の比較論を展開した。そこでは舞と踊りを区別して捉える日本的な見方を排すことから出発し、さらに従来の東洋的な舞踊と西洋的な舞踊との印象批評的な対比論を見直している。どの地域でも両者が混在していることを実例に基づいて指摘していて興味深い。星野によると、旋回舞はユーラシア全般にみられる。それは舞い手を憑依へと導くものである。このうち日本、濟州島、中国西南の少数民族の間では順、逆の巡り方がみられるという⁽¹³⁴⁾。

祭祀芸能を特徴付ける要素としては「振り」もあげられる。それは密教の手印による影響であろう。僧、道士の手印はいうまでもなく、また中国南部の地方劇の主人公たちがみせるしなやかな指遣い(写真 51)も同じ系譜のものであろう。日本では修験がこれを受け継いだ。それ故、その影響下にある神樂でもしばしば手印がみられる。

(1) 神の歌

巫覡が儀礼中に歌う(あるいは唱える)神歌は、音楽の伴奏、独特の韻律を伴い、それ自体が祭祀芸能といえる。中国の巫女が口唱した叙事的な物語は宣卷(宝卷語り)の形で継承された。その台本が宝巻で、宝巻語りは近、現代にまで伝承された。さらに、その系譜に位置付けられる説唱芸能も今日まで伝承されている。すなわち、浙江省から福建省北部にかけて鼓詞、唱南遊、唱龍船、評話の名で女神臨水夫人の物語を唱える人びとがいる⁽¹³⁵⁾。また朝鮮半島の巫歌は今もなお巫堂、神房^{シムバン}のクツのなかで唱えられる。朝鮮の死者霊儀礼の根本となる巫歌「バリ公主」^{ゴンジユ}はいわば、中国

の『香山宝卷』のようなものである。それらの女主人公（女神）がいなければ、靈魂救済儀礼そのものが成立しない。そして、おそらく女性の支持も得られなくなるだろう。本土の巫堂たちの歌は金泰坤が丹念に採録し、分類、整理した（『韓国巫歌集』全4巻、集文堂）。ただし、残念ながら、それらは歌だけを採録したので、多分に断片的である。何よりも祭儀の場が彷彿としない。それは済州島の巫歌の世界と較べると違いは歴然としている。済州島の巫歌は何よりも祭儀大系が整っている。そして招請される神がみのポンプリ（本縁譚）が数多く伝承されている。それぞれは個々の儀礼に先だって一定の次第に則り唱えられる。ポンプリは口頭伝承であり、元来、文書化されたものではない。しかし、その構成はさながら道教の科儀（法事）のように整然としている。おそらく道教儀礼の枠組が影響しているのであろう。

この点では、日本の祭文、神楽歌も似ている。そこでは、道教の世界で唱えられる神話の断片がみられる。広島県、愛知県のいくつかの祭文には盤古（中国の宇宙開闢の神）とその五人の王子が語られる。廣田律子によると、愛知県振草村の「大土公神祭文」のばあいは、神楽のなかで読誦されるだけでなく、鎮めの反問を伴っていた⁽¹³⁶⁾。そこでは争いとそののちの鎮定が演じられる。これは中国の民間祭祀儀礼（儺儀）中の神（盤古）が陰陽師、山伏を通して受容されたことを示すものであろう。ちなみに道教では『洞淵神呪経』などで、数々の龍王が呼び出され、それにより災厄除けがはかられた。これが日本では五龍祭文となり、さらに中国の盤古神話と結び付けられたという⁽¹³⁷⁾。日本の宗教者が外来の精神文化を換骨奪胎して権威付けしたということである。廣田説は妥当なところであろう。

一方、日本の南島の神歌は主として神女たちが伝えた。祭祀とかかわる歌の種類は数多い。クチ（フチ。聖なることば。奄美～八重山）、フサ（宮古）、ニーリ（ニライの神の歌。男も歌う。宮古）、キューナ、ウムイ（叙事的な歌謡、沖縄本島とその周辺）など⁽¹³⁸⁾。そこには外来知識による権威付けはない。

（2）歌物語

朝鮮半島には巫堂の歌う神の歌のほか、それと密接なかわりを持つ歌物語があった。ペベンイクツ（ペベンイ咄咄の物語。朝鮮半島北部の伝承芸能）やパンソリの詞章がそれである。パンソリは遡れば寺院の俗講ともかかわるとみられるが、いずれ広義の巫の世界に淵源する。それはのちには男の歌客が担ったが、元来は巫女が歌ったものかもしれない。とくにパンソリを代表する『春香歌』には、その由来として春香という冤死した女性の慰霊クツの伝承があり、巫歌起源を強く示唆する。また、『沈清歌』でも水中孤魂の供養のさまが写實的に歌われる。それは船上で船人たちが実際にやる告祀（祈禱）を反映している。パンソリは18世紀中ごろ、文献上に出現し、19世紀に男の広大により大成された。一方、19世紀後半に至ると、女性も歌い手として参与した。そして、植民地支配、解放後の激変期には、大衆芸能化した唱劇（パンソリの内容を分唱しつつ演じるもの）に押され、一時衰退したものの、朴緑珠（1906～1979）、金素姫（1917～1995）などの女性の歌い手がこれを支え今日に伝えた。こうした200年ほどの歴史を考えると、パンソリは女性が歌うことにより原初のかたち近づいたといえるのかもしれない。

人口に膾炙されたものが祭祀芸能の場で広く享受されることも注目される。たとえば中国の「梁山伯と祝英台」伝承は宋代に南戯として演じられた。それははじめは若い男女の恋愛伝承だったが、宋代に死後に蝶となる民間信仰が付け加わったようである⁽¹³⁹⁾。いずれにしても、この若い男女の恋愛譚は済州島および咸鏡南道の巫歌のなかでも語られる。済州島では「世耕本解」として、咸鏡南道のものは「門賽神」として語られる。後者のものは祝英台の袖が化して蝶となったというので、中国の伝承とよく似ている。この伝承はよほど人気があったらしく、またバリ島の

「バロン・ランドゥンを本尊とする寺院」においても好んで演じられるという⁽¹⁴⁰⁾。こうした歌物語の根柢にあるのは靈魂の姿態変容ということであろう。

8) 火

東アジアの祭祀芸能の場において火は特徴的な役割をはたす。これは、ひとつの重要な基軸をなす。中国の大儺では方相氏と十二獣が宮中から疫神を追いやると、これを五營の騎士が引き受け、最後は松明をかざしつつ疫神を洛水に棄てた。すなわち

因作方相與十二獸舞。嚙呼、周徧前後省三過、持炬火、送疫出端門…五營騎士傳火棄雒水中⁽¹⁴¹⁾。

今日、民間の儺儀の場でも、男巫は松明の火を携えて室内の厄除けをする（前述「造船清火」30頁）。一方、朝鮮半島の仮面戯と傀儡戯は元来は夜間、篝火のもとでおこなわれた。火のもとで跳舞する鬼神たちは儺のあそびをみせるので、一種の儺神といえる。また傀儡戯は「コクトウ閣氏ノルム」^{ホンドンジ}「洪同知ノルム」などよばれたが、これもまた儺戯の性格を持つ。とくに洪同知のホンは紅でもあり、実際、この人物は赤裸で男根をさらしたまま演戯する。朝鮮半島では赤色は古来、魔除けを象徴する。赤色を擬人化したような洪同知は村民の危機を救う救済者でもあり、また権力者の喪輿を担いで葬列に従う。そこには大儺の方相氏の姿が窺われる。ただし、朝鮮の傀儡戯は高麗時代以降は寺院の勧進と深く結びつたとおもわれる。それが末尾の「造寺」場面に現れる。従って、戯中の洪同知の場面は儺の機能を訴えるものではなく余興的なものとなっている。

一方、日本の年末から初春にかけては各地で松明のもと鬼が舞った。花祭の榊鬼は松明を持った者に先導されつつ、釜の周囲を巡る。この際、榊鬼は鉞でこの松明を打つ（松明割り）。これは火のもとで鬼が舞いつつ村、地域全体を平安にしていくことを示すものだろう。東アジアの祭祀芸能における火の要素は中国の儺に遡るものとみられる。雲南の彝族^イその他の少数民族のもとでおこなわれる松明を用いた祭儀「火把節（松明祭）」^{フオバシエ}や朝鮮半島忠清南道でかつて正月におこなわれた^{フエプルサウム}炬戦（횃불싸움）⁽¹⁴²⁾は稲作とかかわる害虫駆除の民俗であり、また稲の生長祈願の予祝儀礼である。これも儺に遡る。火は災厄除けの儀礼にはつきものであり、中国の地方劇では冒頭、舞台上で火を掲げて舞台浄めをすることもある。これは東大寺二月堂の修二会における「だったんの行法」、すなわち堂内で松明を振る行事と本質的に同じことをしている。五来重によると「だったん」の「だだ」は足踏みの擬音語、すなわち「鎮魂の足踏み」だという⁽¹⁴³⁾。しかし、中国の火を持つての舞台浄めをみると、鎮魂というよりは悪鬼除けの呪的な走り、足踏みであり、「だだ」もそれに由来するものとみるべきであろう。

9) 祭具

(1) 武器類

祭祀芸能では祭具も重要な要素であり、注目しなければならない。古代中国の大儺では方相氏が手に戈と盾を持って鬼神を追いやった。これを継承した各地の儺戯では当然のことながら、主要な神が武器を持つ。主として剣だが、開山^{カイシャン}は斧を持つ。目連戯の僧は錫杖、道士は七星剣などを用いる。今日、道士は象徴的に場を浄めるとき（前掲写真8参照）、あるいは「宿啓」科儀で仮面をつけた悪魔を制圧するときには剣を用いる。また中国の儺儀や演劇などでは棒の演戯が重要である。これは武術の披露という面もあるが、原初的には儺儀における戈に遡るものだろう。棒の演戯は琉球にも伝わっている。また日本の修験道でも棒術は秘伝として伝承された。宮崎県の椎葉地方に伝



写真 52 ウンジャミで神女は弓を用いてヨンコイヨンコイと唱えつつユー（豊饒）招きをする。沖縄県大宜味村塩屋



写真 53 巫女が大きな花傘を立てて馬に乗り行進する。稻荷祭の神幸。『年中行事絵巻』

る。今日のもはごく形式的に作られている。しかし、かつて秋葉隆が調査したところによると、それは大きな模造の華である。この由来については、中国の中幡、さらには神話の建木に遡ることを述べたことがある⁽¹⁴⁵⁾。ところで中幡を掲げて人びとにみせたのは、北京郊外妙峰山娘廟の法会の折である。つまり、中国のばあい、こうした花傘の演戯の場は寺廟により提供された。これを踏まえると、朝鮮の華蓋も高麗時代の法会の場ですでに用いられていた可能性がある。一方、日本でも花傘（風流傘）が祭祀の場で用いられた。『年中行事絵巻』（12世紀後半）の賀茂祭や稻荷祭の図には巫女が大きな花傘を立てて馬に乗り行進するさまがみられる。花傘の上には蓬莱島や龍宮など豊饒を象るものが載せられている（写真53）。「やすらい花」（京都）の風流傘など、民俗芸能のなかにも花傘は用いられる。五来重はこれらの花傘は百済から伝来した伎楽のなかの帽冠に由来するのではないかという⁽¹⁴⁶⁾。その可能性はある。ただし、百済の寺院あるいは中国沿海部の仏寺の戯場で花傘の類いが用いられたとしても、それは出発点ではないだろう。なぜなら、東方地中海地域には仏教以前に広く花を生命の根源とする見方があり、これが仏教に取り込まれたとみられるからである。たとえば苗族の跳花、広東汕尾市媽祖廟の採花枝（本書表紙の写真参照）、濟州島の生命の花などの事例がある。これらについては、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』第五章に述べた⁽¹⁴⁷⁾。

（3）神霊の拠り所—依り代、招ぎ代

上記した中国神話の建木、その縮小された華蓋、中幡、さらには苗族跳花行事の際の花樹、日本のやすらい花の模造の花などは神の拠り所として捉えられる。祭祀の場ではこの種の設え、祭具が

わる秘伝書「心影大事無双流」は山伏の書で近世初期から明治まで伝授された。五来重によると、これは山の神の依り代である枝や杖に由来すること⁽¹⁴⁴⁾だが、付会の嫌いがある。これはやはり儼儀の戈からきたもの、すなわち大陸の棒術に由来するものとみられる。

朝鮮の巫俗では、中部以北の降神巫たちは神霊に応じて剣、三支槍を持つ。しかし、南部の世襲巫たちは將軍を招請しても武器を持たない。全羅道のタンゴルが手に取るのは扇や紙錢（前掲写真41の巫女の採り物参照）である。また濟州島の神房は小刀を模した神刀を携える。神刀は濟州島の儀礼では一貫して用いられる重要な巫具である。琉球の祭祀芸能では、男たちが棒を用いて戦闘のさまをみせる。また沖縄本島のウンジャミにおいて、神女は弓を用いてユー（豊饒）招きをする（写真52）。しかし、琉球では剣は用いない。一方、日本の神楽では剣、弓、斧が用いられる。これは中国の儼戯と同じ系譜のものということを意味するであろう。

（2）花傘について

朝鮮半島江原道江陵の端午祭に華蓋が登場す

特徴をなすことが多い。道教の中元節では祭場の入口に燈篙（灯火を灯すことのできる長竿）を立てる（燈篙）。主として陸地の靈魂を呼び寄せるためのものである。また水を伝ってくる靈魂のために燈籠状あるいは盆状の物を作り灯火を灯して放水することもある（放水燈。前掲写真 28 参照）。朝鮮半島では別神クツあるいはシッキムクツの靈魂掬い上げの際に巫覡の携える長竿（前掲写真 31 参照）、あるいはシッキムクツのときにタンゴルが手にする白紙で作った紙銭が神靈の抛り所となる。長竿は濟州島の大巫儀の際には祭場の目印になる重要な設えでもある⁽¹⁴⁸⁾。東アジア各地の巫覡や占卜の担い手は今日でも門前に長い竿を立てて徴とすることが多い。神靈が寄り付く家ということであろう。日本では神靈の寄り付くものを依り代とよんできた。樹木、石、御幣、動物、人間などがその例である⁽¹⁴⁹⁾。依り代は神降臨の目印だが、人が神を呼び招く道具を招ぎ代とよぶこともある⁽¹⁵⁰⁾。琉球の神女の被る草冠、両手に持つ手草はそれぞれ依り代であり、招ぎ代である。これらをどう名づけるかはともかく、神を寄り付かせ、安置する神輿、神の依りつく人（ヨリマシ）、旗、幡、幟、扇などは神靈来臨の目印、あるいは来臨を促す物であり、それらは日本だけでなく、東アジアの祭祀芸能においては共通して現れる。その形、用法に注目していくこともたいせつである。

なお、依り代りに関しては、本書掲載の小川直之「「依代」の比較研究」が詳しい。そこでは冒頭に「アジア地域における祭祀芸能の比較研究を行う指標には…折口信夫によって提示された「依代」が加えられる」と述べ、その指標としての重要性が強調されている。小川はまず、折口信夫による数多い「依代」論を逐一検討した。ここで注目されるのは折口が標山（神の降りる一定の境域）、樹木、そして具体的な拵え物（柱、旗竿など）とその変遷を想定したことであろう。どこにおいてもこうした時間的な変容があったのかどうかは検討を要するが、「依り代」また招ぎ代を広く把握することはたいせつな視点であろう。もっとも小川のいう、「『髯籠の話』の第二ステージ」以降の折口説はさまざまな展開をみせる。端的にいうと髯籠から出発してあらゆるものを変容のなかで捉えようとするのは無理な点もある。それらについては今後なお東アジア規模での比較検討が必要であろう。それはともかく、小川は所論の後半で、折口説を踏まえつつ、中国貴州省黎平県のトン族における祭祀および韓国全羅北道蝸島における正月の堂祭を取り上げて「依り代」を幅広く紹介した。ただ、そこで論じようとしたのは広義の依り代であり、これは、むしろ「祭場」、「祭具」といった大きな枠組の比較研究といったほうがよいかも知れない。折口説の「依り代」がいかに大きな体系であっても、それはいわば「点から壮大な枠組へ」という独特の論理に則ったものであり、アジア規模の比較においては、逆の方向から比較対照を進めるほうがわかりやすい。ともあれ、小川のいうように、神事や儀礼に依り代が存在するのは日本だけのことではない。それゆえ、東アジアにおいて依り代を指標として「より詳細な地域事例の集積を行うこと」は比較研究上の重要な課題となる。この点については再言を要しない。

6. まとめ—総括と課題

ここまで述べてきたことを振り返りつつ、若干の補足をしておきたい。まず「前提二点」のうち第一点として、祭祀芸能とは「祭祀に伴う一定の身体行為」と述べた。祭祀と芸能の間をどこで区切るかはむずかしい。たとえば、韓国の死霊祭でみられる遺族と故人（死者霊）の涙の対話（ヨンシル）は決められた台詞があるわけではないが、舞台上の対話のような感じもする。死者は通例、遺族による供養に感謝し、満足の意を表して家族を安心させる。目連戯の三殿超度もやはり一定の形を取る。そこで救済される故人の霊はそれぞれ事情は異なる。ただし、目連による救済に遺族はこ

ころから信頼を置く。尋常ならざる死を遂げても、ある一定の過程を経ることにより、しかるべき



写真 54 水轆。台湾南部の台風により多数の水死者が出た。その直後に黄籙齋が開催され、死者を追悼した。台湾高雄旗山

2章では巫と俳優に焦点を合わせたが、その中間に位置する「仏僧、道士類」も多数いた。東アジアの芸能史においては、その役割は重要である。これは4章ともかわりがある。つとに五来重は日本人の仏教史を民間宗教者^{ひじり}聖の歴史として見直すことを主張した⁽¹⁵²⁾。そこには盲僧も含まれる。中国宋代の盲僧は南戯の故事を語った⁽¹⁵³⁾。日本では『平家物語』を語った琵琶法師が名高いが、彼らはそもそも『法華経』の功德を説いたり、寺社の本縁を語った⁽¹⁵⁴⁾。盲僧たちが語り物芸に寄与した功績は忘れてはならない。その点は日本だけのことではない。一方、中国の民間には陰陽先生、賛神歌先生などがいた。彼らは小法事もし、また傀儡戯や神歌などの祭祀芸能も担った。朝鮮半島でも古来、^{ドッサ}と称される修行者類がいて、その言動は人びとに一目置かれた。また朝鮮の盲人は読経とよばれて各種の経を読みつつ治病祭儀をおこなった。さらに朝鮮朝では、^サ社長、居士などという僧類が念仏を唱えて都邑の婦女を惹きつけた。彼らは道普請などの作善を掲げてもいた。必ずしも風紀を乱すだけの者ではなかったが、なかには利を貪る者もいて、官憲はこれを厳しく取り締まった。彼らは「黄巾、素服で錚を鳴らし太鼓を撃つ」念仏者たちであった⁽¹⁵⁵⁾。それは祭祀芸能の徒といえる。また歴史的には才僧^{ジエスン}（演戯する僧）もいた（27頁）。彼らが朝鮮の祭祀芸能史の基層に絶えず存在したことを忘れてはならない。五来重は日本の宗教文化史の埋もれた裏面を強調した。それは大いに意義ある試みであったが、それがすなわち「日本民族の精神の深層からの本質把握」⁽¹⁵⁶⁾につながると強調した点はいささか短見であった。それは「日本民族」に限らず、東アジアの基層文化に共通していえることだったのである。

3章では戯神、そして冒頭と末尾の儀について述べた。祭祀儀礼では請神と神送りが不可欠である。それは祭祀芸能にも反映されている。これらのうち、戯神は囉哩嘩のような呪語とともによばれ、舞台あるいは祭場を浄化し、以後の物語の展開を導いた。このことは東アジアに共通していえることで重要である。こうした呪語は傀儡戯に顕著だが、猿楽能など人による演戯の冒頭にもみられる。祭祀芸能における呪語の普遍性については田耕旭の論文が詳しい⁽¹⁵⁷⁾。

4章では目連戯、黄籙齋、^{フドッ}普度、^{ビョルシン}別神クツ、盆踊りを取り上げた。これらを通観していえることは、東アジアでは死者霊の行く末に対してこの上もなく懼れ、誠心誠意、対処してきたことである。死者霊は生家、故郷を離れようとしない。中国ではこれを回煞^{フイシヤ}（魂の帰還）⁽¹⁵⁸⁾という。朝鮮半島では霊との対話がなされる。日本の高知県では、新亡の霊が49日までは喪家の棟に憑りついて離れないという⁽¹⁵⁹⁾。この類いの事例は数多いことだろう。ところが、近代の到来とともに、これらはなし崩しになった。多くの地域で祭祀伝承そのものが危ぶまれている。それは死、死者霊との断絶を意味する。都市の市民社会は目前の生活の享受を中心として営まれる。それゆえ、死をめぐる祭祀芸能もともすると「祝祭」として受容される傾向がある。現代韓国の別神クツや日本の盆踊りにはそれが顕著である。これは「舞台」である地域そのものの劇場化を意味する。こんななか、福建・台湾の普度や黄籙齋、また福建の目連戯などは貴重な伝承といえる。それは行政が関与したものではなく、人びとの自発的な参与のもとでなされている。そこにはなお、かつての共同体の心意が生きている。これを東アジアの学知は見直し、その希少さを浮かび上がらせなければならない。

以上の大枠の提示を承けて、5章ではさらに「祭祀芸能の様態を特徴付ける要素」として1)～9)の項目を設定し、逐一、検討した。この各項目の比較研究はいわば各論に該当する。各論であるだけに、これについてはいくらかでも補足ができる。ただし、ここでは紙幅の都合もあり補足説明は割愛する。

ところで、以上1～5章は東方地中海（東シナ海）地域の比較を念頭に置いて述べた。それゆえ、より広く東アジアの祭祀芸能全般に及ぼしてみたとき、本論で提示した基軸がどこまで有効か

は定かでない部分もある。それを踏まえて、最後に東アジア祭祀芸能研究のためのさらなる課題を三点、記しておきたい。

1) 東方地中海周辺地域と中国内陸部の文化の差異

東方地中海（東シナ海）周辺地域と中国内陸部の文化の差異は儺文化に顕著に現れる。東方地中海周辺地域の儺文化は、悪鬼、疫鬼の到来を前にして、慰撫し、丁重に送り返す。また、海彼からの来訪者は地域に豊饒とサチをもたらすとされる。そこにはまた翁、嫗に代表される者もいる。彼らは原初的な祖先を象徴する。時には交接の仕種をし、子を産んだりもする。それは実りへの予祝である。そこには農耕民の世界観が投影されている。一方、中国内陸部の儺文化では、方相氏、開山、鍾馗などにみられるように、悪鬼に対しては厳格に対処する。悪鬼に向かっては、退散しなければ死があるのみといいきかす。また戈や斧、剣などの武器で悪鬼を制圧する。その舞は勇壮で激しい。1980年代以降、知られるようになった中国の儺儀の多くは内陸部または北方文化を背景としている。たとえば、江西省樂安県流坑村の儺儀は、北宋時代、同村出身の董敦逸が都（汴京。開封）と契丹で流行した跳儺の儀式を持ち帰って村民に教えた。それが現在にまで伝承されたという（『樂安県志』）⁽¹⁶⁰⁾。一方、こうした内陸部の儺儀（跳儺）のなかにも、儺公、儺母のような一対の神が現れる。江西省南豊県石郵村の儺公、儺母は他地域のものと同様にも特色がある。それは夫婦として登場し、子ども（儺仔）を抱いてあやしたりする。つまり世俗の生活の様子を演じてみせる⁽¹⁶¹⁾。これは前述したように農耕民の生活、そこで胚胎された観念が反映されたものとみられる。つまり陰陽が揃ってこそ、この世の生は安定するという伝統的な思考である。これは稲作を主とする地域の儺儀に顕著な要素で、それが内陸部さらには北方にまで及んでいるのであろう。中国の儺儀の研究者余達喜は儺公、儺母は「土地公、土地母の化身であり、また生育神の象徴」であるとし、田仲一成説を援用して日本の神楽における翁と通じるという⁽¹⁶²⁾。系譜としてはつながるものとみるのが妥当であろう。少なくとも、儺公、儺母の演戯は古代の大儺の系譜とは縁遠い。ちなみに、朝鮮半島の仮面戯でも、鬼神面の僧たちが激しい跳舞をみせる一方で、翁、嫗が現れ、生活相を演戯する。しかも、このふたつの仮面は仮面戯の開始に先立ち、主神扱いでまつられる（楊州別山台戯）。この翁、嫗は中国の儺儀における儺公、儺母に相応する存在である。以上は一例である。これを踏まえていうならば次のようになる。わたしたちは、ふたつの地域文化の大枠を把握しつつ、なお、両文化の交錯の実相をみていく必要があると。

2) 海、山、野の文化と祭祀芸能

東方地中海周辺地域の文化を改めて捉え直す必要がある。一言でいうと、それは「海、山、野の文化」ということである。かつて『晋書』は東夷馬韓について「東夷馬韓、新弥諸国依山帶海」と記した（下線は筆者による）。これは朝鮮半島中南部の馬韓地域（漢江以南からのちの全羅南道まで）について、「山に依り海を持つ」地域と規定したことになる。ところで、依山帶海は馬韓に限らない。中国沿海部、琉球、日本も基本的には同じである。中国沿海部は浙江省から福建までみても、山が海に迫ったところが多い。濟州島も対馬もそうした環境にある。さらに山とは一見、無縁な奄美、沖縄についても次のことが知られている。すなわち、「奄美・沖縄における村落は、まず山や丘の斜面に立地した。…村人たちは村落の後背部にある山や丘に村落の守護神が鎮座するものとして、もっとも尊崇している」。その守護神を「御嶽の神」という⁽¹⁶³⁾。つまり、琉球の御嶽という神域は山を控えている。しかも海に近い。ここは天からあるいは海から神がみがやってくる場所でもあり、天からはアマミクが降りてきて島を作った（『中山世鑑』巻一）。一方、海底か

らはキンマモン⁽¹⁶⁴⁾が現れ、毎月神託を下すとある（『琉球神道記』⁽¹⁶⁵⁾）。御嶽の神は村落の祖先神とみなされることが多い。こうした琉球の神域は朝鮮南部の堂山^{ダンサン}に通じる。堂山には女神や男神がいる。またそこでの祭祀の際には海から龍王^{ヨンワン}や水中孤魂がやってくる。以上のことを踏まえると、東方地中海周辺地域では、海、山、野の文化、とりわけそれらにかかわる祭祀は密接で不可分とすべきである。なお、この地域のばあい、天は必ずしも北方の強制力の強い天と同一視できない。この地域の天は、海と結びついた天とでもいえるだろうか。

3) 東アジア祭祀芸能の変容

東アジア祭祀芸能は歴史のなかでどのように変容したか。この問いは、基層文化が存亡の危機に置かれている今日、避けて通れない。これを考えるとき、次の三つの基準が必要となるだろう。すなわち、(1) 地域単位の変容 (2) 個々の祭祀芸能の変容 (3) 断絶した祭祀芸能の諸相、である。以下、これについて述べておきたい。

(1) 地域単位の変容

一定地域の祭祀芸能を最も大きく変容させる要因は国、地方政府、あるいは地域有力層の意向である。中国内陸部の儺戯は実は官許、公的なもので、それに守られた面もあった。たとえば、江西省南豊県石郵村の儺儀の存続理由として、「官辺の重視と支持」「宗族の支配」、また儺班の組織性などがあげられる。官辺では、民間の儺儀は「周公の制度」によるものとしてむしろこれを奨励した。宗族もまた、儺儀に対しては、みずからの繁栄の根拠、すなわち祖先が積極的にかかわったものとして守り継承した。有力宗族が儺神廟を一族の平安とかかわるとして高く評価したことは江西省万載県池溪村も同じである⁽¹⁶⁶⁾。こうした点で儺儀は存続の基盤を得たのだが、もちろん、それにより失われたものもあるだろう。いわゆる巫術の面は淫祀として抑制されたものとおもわれる。

一方、東方地中海地域の祭祀と芸能をみると、官許の龍王祭祀と民間の娘^{ニヤンニヤン} 娘^{ニヤンニヤン} 神祭祀の変容の様相は興味深い。端的に言って、龍王祭祀は近代にはいると、官の支援が途絶え衰退していった。しかし、もともと民間祭祀として棄ておかれた女神祭祀はむしろ勢いを増している。その典型は福建、台湾の媽祖信仰であり、また普陀山の観音信仰である。これらの隆盛は東方地中海周辺地域における指導的な倫理観の不在という状況下、不可避のものである。加えて、媽祖や観音信仰は今日、行政も追認、支持することが多く、それらは日増しにより多くの人びとを惹きつけている（もっとも国家、地域行政による追認、賜額などはかつてもあった）。ただし、前近代の官許の祭祀がそうであったように、寺廟の規模の肥大化、また儺儀文化がそうであるように、国家挙げての推奨のような傾向は祭祀の質の深化を意味しない。それ故、肥大した寺廟、そこでの水増しされた祭祀は時代思潮の変化で容易に衰える可能性もある。

(2) 個々の祭祀芸能の変容

韓国や日本では、個々の祭祀芸能の変容が顕著である。韓国では、江原道江陵^{ガンソン ダノジェ}の端午祭、済州島のチルモリ堂^{ダン}クッなどがいわば官許の行事、祝祭となりつつある。また珍島^{ジンド}シッキムクッもタンゴル巫堂^{ムーダン}による伝来のクッは故金大禮^{キムデレ}（31頁参照）で終わった。今後は地元^{ムーダン}の行政などの支援のもと、巫俗文化の伝承、文化財という次元で存続していくことだろう。これらは、元来は巫堂^{ムーダン}と祈主^{キジュ}によるクッパン（クッの場）が中心であったが、今日では伝統文化の公開が主眼となっているかのようである。そこでは祭祀は観光客あるいは都市民の目を惹くコンテンツのひとつでしかない。これは、日本ですでに数十年も前からなされている民俗芸能の舞台公演と同じなのである。

(3) 断絶した祭祀芸能の諸相

奥三河各地の花祭のうち、愛知県豊根村三沢地区字山内のものが後継者不足で断絶した（2007

年)。江戸末期（1856年）に大神楽は伝承が途絶えたものの、花祭は存続した。しかし、大神楽の開祖のひとつとされる「みるめ」（しずめ）をまつる山内の花祭はその後150年を経て、断絶した。花祭そのものは今日、なお、豊根村、東栄町、設楽町で観光客を迎えつつ存続している。とはいえ、山内にみられるような花祭の断絶は村落の精神的な支えが維持できなくなったことを意味する。元来、花祭は村の儺儀（鬼やらい）、1年の豊饒の予祝、村民各人の生まれ清まり、共同体への加入などの意義を持っていたが、山内ではそれらが根こそぎ崩壊したことを意味する。生き残るために行政は、芸能紹介用の施設、駐車場、観光案内を整備して外部の人を迎えている。さらに、現在はユネスコの世界無形文化遺産への登録を目指している。同じ奥三河地域ではあるが、以上のことができる地区は存続し、できないところは断絶する。これが近代である。今日、東アジアの祭祀芸能を取り巻く環境はどこも似ている。

ところで、祭祀芸能はユネスコの世界無形文化遺産への登録のようなことを目指すべきなのかどうか。わたしには方向の取り違いのようにもおもわれる。ある地域内で、村同士の生き残りの競争に打ち勝って、保存会館を設け、観光案内に努力する。それは村落共同体が近代市民社会側の論理に合わせて、競って自らを変容させたにすぎない。その間、祭祀そのものは手抜きされ、ともすると簡潔に整序されていく。それをくり返すうちに、祭祀芸能は本来の活力を失い、様式化する。つまりはあつらえ向きの「芸能」となっていく。それもよいかもしれないが、そうしてもなお共同体の精神が四分五裂、失せてしまうのであれば、むしろ断絶し、そのことで「近代」に改めて問いかけをしたほうがよいのかもしれない。福建省では泉州の普度や王船流しが禁止させられた。ここでは官辺による選択が幅をきかせている。そのもとで公開される「伝統文化」は総じて祭祀性が希薄で形式的である。一方、台湾では民間の祭祀にはなお自主的な選択の余地が十分ある。とはいえ、それでも、葬礼における目連戯は途絶えた。これはやはり、近代の余波である。また沖縄久高島のイザイホー、宮古島のウヤガンはごく近年までつづいていたが、途絶えた。わたしたちは、こうした一連の祭祀芸能を「近代」の生き甲斐なるものと対比させよく考えなければならない。

近代の都市生活は日常的に享楽、便利さを追い求める。村落も地域も根こそぎ薙ぎ払われ、近代の建築群に換えられる。そこでは、現代演劇、プロスポーツという名のショーが手を変え品を変え演じられる。いわば、一年中、「祝祭」がつづく。それをつづけるためには、マスメディアも学校も神霊や無祀孤魂などを語ってはいけぬ。それらは胡散臭いものとして封じ込めなければならない。そうして100年を経てきた。ところが今、その近代の価値観は確実に動揺しつつある。はたして、近代の生活とは、祖霊、無祀孤魂、神・霊に対する祭祀を捨てて没頭するほどに価値あるものなのか。今が楽しくすごせればよいのか。わたしたちは今、そうした都市生活の中味を真摯に問うときを迎えた。問わなければ、近代は情け容赦もない。この楽しみに満ちた近代の生活は必ずしも安心を約束しない。それどころか、この祝祭だらけの都市は一朝にして廢墟になるかもしれない。そうした不安がよぎりはじめている。

さいわい、今はまだ東アジアの祭祀芸能は基層のところで生きている。それらが断絶しないうちに、国境を越えたつながりを多くの人が想起するようにしたい。そうしてこそ東アジアの真の連帯が始まる。そのためにはいくつかの基軸を設定し、それをもとに日本、中国、朝鮮半島などの地域間の比較をすることが必要である。本稿ではそれを試みた。同時にこれは容易ならざる課題でもある。

なお、ここに提示した基軸のもとで、本書所収の各論がどのように読めるか、それは読者の判断に委ねたい。各論ではユーラシアからアジアへ、そしてインドネシアのバリ島からタイ、中国南部、朝鮮半島とその海辺、日本を取り上げ、その祭祀芸能が論じられている。個々の論文の主題は

統一されたものではない。しかし、基軸を置いて考察するならば、互いに結びついていくはずである。あるいはまた別の基軸がみえてくるかもしれない。それはまたそれで好ましいことである。

注

- (1) 東方地中海の用語については、野村伸一『東シナ海文化圏—東の〈地中海〉の民俗世界』、講談社、2012年、5頁参照。
- (2) 野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、風響社、2009年。
- (3) 同上、「第一章 蜡祭の系譜と芸能」、35頁以下。
- (4) 同上、「第一章 蜡祭の系譜と芸能」、40頁以下。中国のばあい、蜡と儺の融合は南方の農業地帯にとくに顕著である。これについては余達喜「中国儺文化と日本の祭祀芸能」本書所収論文参照。
- (5) 前引、野村伸一『東シナ海文化圏』、139頁。
- (6) 前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、40頁以下。
- (7) 同上、42頁および58頁以下参照。
- (8) 李杜鉉『朝鮮芸能史』、東京大学出版会、1990年、126頁。
- (9) 前引、余達喜「中国儺文化と日本の祭祀芸能」本書所収論文参照。
- (10) 廣田律子「中国・江西省の追儺行事」、諏訪春雄・川村湊編『アジア稲作民の民俗と芸能』、雄山閣出版、1994年、75頁以下。中国各地の郷儺については、田仲一成『中国巫系演劇研究』、東京大学出版会、1993年に詳細な記述がある。
- (11) 五来重『宗教民俗集成5 芸能の起源』、角川書店、1995年、68頁。
- (12) 五来重「修正会・修二会と民俗」五来重・桜井徳太郎・大島建彦・宮田登編『講座日本の民俗宗教』2、弘文堂、1980年、85頁以下。
- (13) 前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、65頁以下。
- (14) 『沖縄大百科事典』中「シツィ」、沖縄タイムス社、1983年、307頁。
- (15) 林河『《九歌》与沅湘民俗』、三聯書店、1990年、154、158頁以下参照。
- (16) 泉州市文化局・泉州市新海路閩南文化保護中心編『泉州非物質文化遺産図典』、海峡文芸出版社、2007年、176頁。
- (17) 前引、『沖縄大百科事典』下「ハーリー」、186頁参照。源武雄は沖縄の船漕ぎの儀礼は中国伝来のものではないという。しかし、前述したように、越系民族の間では競漕を伴わない龍船あそびがあった。それゆえ、やはり中国との繋がりが考えられる。
- (18) 福建省莆田地区の目連戯の実際については、野村伸一編著『東アジアの祭祀伝承と女性救済』、風響社、2007年所収の第一部事例2、3、5など参照。
- (19) サイト「鹿港古風貌(図説)(2)」の「二 普度のある光景」参照。<http://www.keio-asia.org/documents/taiwan/luguan2/> (閲覧日:2014年6月25日)
- (20) 高麗時代の寺院その他の場で燃灯会がおこなわれた。大規模なものには綵棚(舞台)が作られ、歌舞百戯が披露された(『高麗史節要』巻5文宗21年春正月興王寺落成の記述および巻16高宗32年、崔怡の家の宴の記述参照)。
- (21) 『三国遺事』巻四元暁不羈によると、新羅の元暁が「優人舞弄大瓠^{おおきなひさご}」を偶々入手し、無導舞をはじめたという。すなわち元暁は瓢箪で作った道具を携えて歌い舞って庶民を教化した。人びとに南無阿弥陀仏を唱えさせたというのだから念仏を教え広めたのであろう。これは日本などでいう踊念仏に近いものだったとみられる。
- (22) 星野紘、野村伸一編著『歌・踊り・祈りのアジア』、「密陽百中ノリその他」の項、238頁参照。近年の「密陽百中ノリ」の研究によると、元来、病身舞はコムジギギム(草取り後の宴)でなされたものだが、これが、1970年代に百中戯のなかで演じられて名高くなり、そのまま定着したという(한양명「중요무형문화재 예능분야의 원형과 진승 문제에 대한 반성적 검토」『韓國民俗学』44巻、韓國民俗学、2006年、571-573頁)。この演戯は巫堂^{ムーダン}クツの末尾にあるマダンクツに由来するものだろう。そこでは雑鬼雑神の類いがよばれてなされる。
- (23) 廣田律子『中国民間祭祀芸能の研究』、風響社、2011年所収「中国湖南省新寧県ヤオ(瑶)族「盤王節」祭祀」参照。
- (24) 『韓國民俗綜合調査報告書』(全羅南道篇)、文化公報部文化財管理局、1977年、678頁。
- (25) 任東權『韓國歳時風俗』瑞文文庫、瑞文堂、1976年、215頁。原漢文。[]は野村。
- (26) 『隋書』によると、太卜署には男呪16人、女巫8人、『大唐六典』太卜署の条によると、巫師15人が置かれた(中村治兵衛『中国シャーマニズムの研究』、刀水書房、1992年、12頁)。
- (27) 同上、26頁。

- (28) 宮城栄昌によると、公儀ノロ以前に、按司のオナリ神としてのノロがいた。これは8、9世紀ごろには出現していた(前引、『沖縄大百科事典』下「ノロ」、181頁)。
- (29) 前引『沖縄大百科事典』中、922頁。なお、宮古島では、職業的な占い師を三世相という。方位の決定、屋取の吉相などをする。村人たちは三世相を「トキ」(またはトキヌシユウ、ピューイヌシユウ〈日取主〉)とよんで尊重する。ただしトキは神がかりをしない(岡本恵昭『宮古島の信仰と祭祀』、第一書房、2011年、61頁)。この点は中国南部の陰陽先生などと類似する。
- (30) 儺文化の含意については陶思炎「儺文化と江蘇省南部の儺面」(本書所収論文)の第1章、また江蘇省における儺文化の事例については第3章に詳しい。
- (31) 前引、廣田律子『中国民間祭祀芸能の研究』、411頁。
- (32) 呪師はもとは原始宗教者で、のちに寺院に隷属した。祭場の結界、鬼退治、悪魔払いなどをする。前引、五来重『宗教民俗集成5 芸能の起源』、172頁以下。
- (33) 前引、五来重『宗教民俗集成5 芸能の起源』、25頁以下。
- (34) 『朝鮮王朝実録』文宗元(1450)年6月10日の条に、「如水尺、僧広大等、笑諠之戯、則列立」(水尺、僧広大など笑諠の戯はすなわち並べ立て)とある。この「僧広大」が演戯をする僧(すなわち才僧類)なのか、単に仮面戯中の僧のことなのか、意見は分かれる。さしあたり才僧の類いとしておく。
- (35) 一般に才僧の系譜は新羅時代の元暎による無導舞に遡るとされる。元暎については前掲注21参照。また田耕旭「재승(才僧) 계통의 연희자」『민속학연구』제11호、2002年も参照のこと。
- (36) 前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、105頁。
- (37) 廖奔・劉彦君『中国戯曲発展史』第四卷、山西教育出版社、2000年、5頁。
- (38) これについては葉明生『福建傀儡戯史論』上下、中国戯劇出版社、2004年が詳しい。
- (39) ただし、島根県西部の大元神楽の託舞では、素面の神職に直接、神が降りる。ここでは、台湾などの童乩と同様の現象がみられる。
- (40) 劉枝萬『台湾の道教と民間信仰』、風響社、1994年、144頁。
- (41) 同上、309頁。
- (42) 吉野晃「タイ北部、ユーミエン(ヤオ)の儀礼における女性と歌謡」本書所収論文参照。
- (43) 済州島は男の神房が多く、その地位が高いといわれたりする。しかし、実は女性神房の方が多い(玄容駿『済州島巫俗の研究』、第一書房、1985年、38頁)。男の神房のうちには、文字を知り系統的に祭儀次第を解説できる者もいる。そこには中国南部の道士、法師に通じる面もある。
- (44) 日本の念仏芸能は中陰の死者儀礼としての念仏に遡る。これが10世紀半ば、空也の時代に庶民化した(前引、五来重『宗教民俗集成5 芸能の起源』、84頁)。朝鮮のパン念仏はそうした日本の念仏の流れと同様の軌跡を辿って伝承されたとみられる。
- (45) 廣田律子、余大喜編、王汝瀾、夏宇継訳『中国漢民族の仮面劇 江西省の仮面劇を追って』、木耳社、1997年、15頁。
- (46) 同上、17頁。
- (47) 同上、18頁。
- (48) 同上、19頁以下。
- (49) 大同クツについては李京燁「漁業に関する祭祀芸能にみられる漁撈の儀礼的再現の様相——韓国済州島と黄海道の比較——」本書所収論文参照。また今日の豊漁祭(豊漁クツ)の実際については、李徳雨「韓国西海地域におけるマウル信仰研究——京畿道と忠清南道を中心に——」本書所収論文参照。
- (50) 金仁會「서해안배연신굿 및 대동굿」(국립민속박물관 한국민속신앙사전(무속신앙 편)、2009.11.12)
<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1010137&cid=4290&categoryId=4328> (閲覧日:2014年6月25日)
- (51) これは村落共同体の願堂祭の一部でしかない。その全体の祭儀次第は本書所収の李京燁・三村宜敬・李徳雨「韓国蝸島の茅船送り」参照。
- (52) たとえば、忠清南道保寧市鰲川面孝子島の堂祭(前引、李徳雨「韓国西海地域におけるマウル信仰研究——京畿道と忠清南道を中心に——」本書所収論文参照)。
- (53) この危機的な状況は、たとえば前引、李徳雨「韓国西海地域におけるマウル信仰研究——京畿道と忠清南道を中心に——」(本書所収論文)においても言及されている。
- (54) 映像を用いた芸能の保存、伝承は今日どこでもほぼ普遍的におこなわれている。さらに90年代後半以降、「モーションキャプチャシステムという新しい機器」を用いての伝承探究なども試みられている。西郷由布子「身体技法の記録—渋沢「花祭」からモーションキャプチャへ」(本書所収論文)では、日本における民俗芸能の映像の歴史を振り返った。そこではまた19世紀末に開始された欧米における身体動作の映像記録の歴史が述べられ、さらには、「今日的課題」として、その利用法の問題についても言及されている。西郷によると、現状ではデジタル化その他の機器による保存は、十全な伝承という面ではまだかなりの限界があるとのことである。こ

- れは珍島シッキムクツの技能保有者であった故金大禮^{キムデレ}のことばにも通じる（後述）。
- (55) 廣田律子「儀礼知識の伝承に関する研究——身体コミュニケーションによる伝承とテキストによる伝承から——」（本書所収論文）。
- (56) 謝聰輝「泉州南安奏鑼儀礼初探——洪瀨唐家を中心に——」（本書所収論文）第2章参照。
- (57) ちなみに慧皎『高僧伝』（519年）巻13の「経師篇」「唱導篇」には、梵唄（声明）と唱導に秀でた20名余りの僧があげられている。その記述は興味深く東アジアの祭祀芸能の歴史のなかに位置付けるべき内容を多々含んでいる。
- (58) 前引、李杜鉉『朝鮮芸能史』の第四章参照。
- (59) 宮本常一・宮田登編集『早川孝太郎全集 第一巻』、未來社、164頁。
- (60) 以下の記述については、笹原亮二「民俗芸能と祭祀——中在家の花祭の現場を巡って——」本書所収論文参照。なお、祭儀次第は本書所収の内藤久義「2009年度 中在家花祭次第表」参照。
- (61) たとえば、貴州省徳江の儺戯に現れる開山がそれである。「開山猛将はもと冀州（ジージュウ）崔家荘に住んでいた武将で、崔洪といった。鋭利な斧を携えてその地区に現れる妖怪を退治した。そのため、今でも人びとは病気になると、土老師に頼んでこの開山猛将の演戯をしてもらおうという」（サイト、野村伸一「貴州省徳江の儺堂戯（第二稿、附映像）」参照。<http://www.flet.keio.ac.jp/~shnomura/tokkou2/tokkou2.html>（閲覧日：2014年6月25日）
- (62) 前引、笹原亮二「民俗芸能と祭祀——中在家の花祭の現場を巡って——」の「9. おわりに」参照。
- (63) 諸種の戯神の名称、祭日など、基本的な説明は鄭正浩「音楽・戯曲の神と漢人社会の祭祀儀礼」参照（鄭正浩『漢人社会の礼楽文化と宗教—神々の足音』、風響社、2009年、115頁以下）。
- (64) 細井尚子「実見録『請神』・『辞神』」細井尚子・山本宏子編集『泉州目連傀儡にもとづく日中文化の諸相』、日本「目連傀儡」研究会、1997年、39頁以下参照。なお、この呪語に関する詳細な論は田耕旭「東アジア伝統人形劇における口唱歌の普遍性」（本書所収論文）参照。また福建省の戯神全般にかかわる諸問題は、鈴木正崇「中国福建省の祭祀芸能の古層——「戯神」を中心として——」（本書所収論文）参照。そこでは諸種の儀礼伝承、文献の紹介と実見に基づいた多角的な解説、考察が展開されている。
- (65) 前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、292頁以下。
- (66) 前引、鈴木正崇「中国福建省の祭祀芸能の古層——「戯神」を中心として——」（本書所収論文）。
- (67) 山路興造『翁の座 芸能民たちの中世』、平凡社、1990年、171頁以下。
- (68) 東アジアの祭祀芸能に用いられる呪語「囉哩唵」については、田耕旭「東アジア伝統人形劇における口唱歌の普遍性」（本書所収論文）参照。
- (69) 玄容駿『済州島巫俗の研究』、第一書房、1985年、274頁以下参照。
- (70) 冒頭の儀式的な演戯はバリ島のバロン・ランドゥン劇冒頭のスサンダランにもみられる（皆川厚一「インドネシア、バリ社会において中国由来とされるいくつかの文化的事例について」本書所収論文参照）。
- (71) <http://www.flet.keio.ac.jp/~shnomura/siromi/siromi5.htm#kd54>（閲覧日：2014年6月25日）
- (72) たとえば神クツのような大規模なクツでも全体の末尾にはこの船流しをやる。鈴木正崇・野村伸一編『仮面と巫俗の研究』、第一書房、1999年、336頁参照。
- (73) 仮面戯の構成については、前引、李杜鉉『朝鮮芸能史』第四章参照。また劇中のチノギについては、サイト、野村伸一「朝鮮の仮面戯——儺と死者供養の戯として 承前」、25頁の図版19（金秀男撮影）参照。<http://www.flet.keio.ac.jp/~shnomura/chosennokamengi02.pdf>（閲覧日：2014年6月25日）
- (74) 網野房子「龍と観音」速水侑編『観音信仰事典』、戎光祥出版、2000年、412頁以下。
- (75) 小川貫式「目連救母変文の源流」坂本要編『地獄の世界』、溪水堂、1990年、289頁。
また野村伸一編著『東アジアの祭祀伝承と女性救済』、風響社、2007年、67頁。
- (76) 訳文は慧皎著、吉川忠夫、船山徹訳『高僧伝』（四）（岩波文庫）、2010年、382頁参照。なお、原文はサイト「高僧伝」参照。<http://www.lianhua33.com/gsz/gsz15.htm>（閲覧日：2014年6月25日）
- (77) 訳文では著父だが、その注（5）では、『神僧伝』四に「著父^{キムコウ}とあるとし、「それならば易占い」とする（慧皎著、吉川忠夫、船山徹訳『高僧伝』（四）、384頁）。こちらの方がよいか。それは琉球のトキの淵源に位置する（注（29）参照）。
- (78) 前引、野村伸一編著『東アジアの祭祀伝承と女性救済』、93頁以下参照。
- (79) 同上、95頁。
- (80) 同上、62頁。
- (81) 同上、95頁。
- (82) 葉明生『福建傀儡戯史論』下、中国戯劇出版社、2004年、845頁。
- (83) 前引、野村伸一編著『東アジアの祭祀伝承と女性救済』、300頁以下の図版31～36参照。
- (84) ちなみに福建省では閩山派の道教が葉明生により積極的に究明されている。葉明生、勞格文編著『福建省建

- 陽市閩山派科儀本彙編』、新文豊出版公司、2007年。
- (85) 浅野春二『台湾における道教儀礼の研究』、笠間書院、2005年、389頁。同書には、台湾で実施された黄籙齋の実例が記述されている(383-397頁)。
- (86) 同上、390-391頁参照。
- (87) 同上、208頁。
- (88) サイト「1888年ソウル奉元寺霊山齋(映像)」参照。<http://www.flet.keio.ac.jp/~shnomura/yongsanje/yongsanje.htm> (閲覧日:2014年6月25日)
- (89) 野村伸一「シッキムクツの芸能性」『民俗芸能研究』第二十五号、民俗芸能学会、1997年、29頁の付図表参照。
- (90) 前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、90頁参照。
- (91) 前引、野村伸一編著『東アジアの祭祀伝承と女性救済』、66頁以下。
- (92) これについては、慶應義塾大学東アジア研究所のプロジェクト報告書、野村伸一編著『東シナ海文化圏の生成と展開—〈東方地中海〉としての理解』(2014年度、風響社より刊行予定)において「鹿港の地域文化調査報告—寺廟を中心に」として述べた。なお、公開中のサイト「プロジェクト:東方地中海基層文化研究」も参照されたい。<http://www.keio-asia.org/e-med/> (閲覧日:2014年6月25日)
- (93) 以下の事例とその図版はサイト「鹿港古風貌(図説)(2)」参照。<http://www.keio-asia.org/documents/taiwan/luguan2/> (閲覧日:2014年6月25日)
- (94) サイト「シッキムクツと仏教」の図版参照。<http://www.flet.keio.ac.jp/~shnomura/sikkim3/sikkim3.html> (閲覧日:2014年6月25日)
- (95) 野村伸一『韓国の民俗戯』、平凡社、1987年、106頁以下、「江口洞の別神クツ」参照。
- (96) 同上、144頁。
- (97) 同上、164頁。
- (98) 前引、浅野春二『台湾における道教儀礼の研究』第二章、235頁、291頁以下参照。
- (99) 武井正弘「花祭の世界」『日本祭祀研究集成』第四巻、名著出版、1977年、199頁。
- (100) 前引、五来重『宗教民俗集成5 芸能の起源』、86頁以下。
- (101) 前引、野村伸一『東シナ海文化圏』、247頁以下。
- (102) 以下についてはサイト「対馬の盆踊(2009年の概況と映像)、付小考」参照。<http://www.flet.keio.ac.jp/~shnomura/tushima/tushima.html> (閲覧日:2014年6月25日)
- (103) 厳原町教育委員会編『国選択無形文化財調査報告書 対馬 厳原の盆踊』、厳原町教育委員会、1999年、40頁以下。
- (104) 前引、劉枝萬『台湾の道教と民間信仰』、278頁。
- (105) 前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、150頁図版参照。
- (106) 廖奔・劉彦君『中国戯曲発展史』第一巻、山西教育出版社、2000年、385頁。
- (107) 前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、270頁。
- (108) たとえば、『高麗史』睿宗11(1116)年、「癸卯王如天寿寺 設齋以落之 綵棚伎樂 互道路者三日」。すなわち天寿寺の落成記念に伎樂が盛大におこなわれている。前引注(35)、田耕旭「재승(才僧) 계통의 연희자」、241頁参照。
- (109) 花祭の原型といわれる大神樂しらやまでは白山行事があった。1855年にこの行事を催した豊根村下黒川では、氏神社の境内にあった阿弥陀堂が神部屋かんべや(神の鎮座する部屋)となった。五来重によると、花祭は霜月の湯立神楽と寺院の延年(法会後の諸種の芸能)が複合したものである(前引、五来重『宗教民俗集成5 芸能の起源』、68頁)。
- (110) 前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、271頁。
- (111) 前引、野村伸一『東シナ海文化圏』、192頁。
- (112) 前引、野村伸一『東シナ海文化圏』、102頁。
- (113) 伊波普猷「南島古代の葬制」『をなり神の島1』東洋文庫、平凡社、1973年、25頁。
- (114) 山田明広「台湾正一道紅頭道士の午朝科儀」田中文雄、テリー・クリーマン編『道教と共生思想』、大河書房、2009年、256頁以下。
- (115) 観音戯は今日なお論じられることが少ない。しかし、目連戯だけでなく、観音戯も文化史上では重要であった。これについては前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、178頁以下参照。
- (116) なお、済州島シニョウ新陽里のチャムスクツではヨンオルリム(龍の引上げ)という儀礼がある。そこでは、神房が青龍に扮装して、潜女たちの前に現れる(金良淑「済州島の龍王信仰—一堂信仰とチャムスクツ(海女祭)を通して」前引、野村伸一編著『東シナ海文化圏の生成と展開—〈東方地中海〉としての理解』所収論文)。これは著者金良淑もいうように、言及されることが少ないが、龍王(龍)を具体的に演戯するもので、注目される。
- (117) 野村伸一「神クツの基本語彙」鈴木正崇、野村伸一編『仮面と巫俗の研究—日本と韓国』、第一書房、1999

- 年参照。
- (118) 別神クツ中の演戯については、前引、野村伸一『韓国の民俗戯』の「巫覡の世界—別神クツ」（122頁以下、129頁以下、140頁以下、151頁以下）参照。
- (119) この祭儀については前引、李京燁「漁業に関する祭祀芸能にみられる漁撈の儀礼的再現の様相」本書所収論文参照。
- (120) サイト「物乞い、女吊、無常鬼—目連戯にみる雑劇の名残（映像）」参照。<http://www.flet.keio.ac.jp/~shnomura/zatugeki/zatugeki.html>（閲覧日：2014年6月25日）
- (121) 前引、野村伸一『東シナ海文化圏』、76頁。なお、ここに記した朝鮮語とその訳語は民俗語彙である。
- (122) 嫁ぎ先で投身自殺したのち、死体が故郷浙東部三門湾漁村に戻り、神としてまつられたという。これは一般に漁師娘娘とよばれる豊漁招来神のひとつである（姜彬主編、金涛副主編『東海島嶼 文化与民俗』、上海文芸出版社、2005年、485頁）。
- (123) 前引、劉枝萬『台湾の道教と民間信仰』、146頁以下。
- (124) サイト「貴州省徳江の儺堂戯（1995年の記録）」参照。<http://www.flet.keio.ac.jp/~shnomura/tokkou/index.html>（閲覧日：2014年6月25日）
- (125) この問題については金容儀「韓国の舞童と日本の稚児舞楽の比較研究序論」本書所収論文参照。
- (126) 前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、217頁。
- (127) 前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、269頁。
- (128) 南戯については、田仲一成『中国地方戯曲研究』、汲古書院、2006年が現在、最も詳細である。これによると、南戯研究から目連戯研究が派生したとし、この流れの上で、改めて、南戯を多角的に考察している。「女性孤魂の救済」が作品形成の動因となっていることも述べられている（同書、33頁以下参照）。
- (129) 前引、五来重『宗教民俗集成5 芸能の起源』、59頁以下参照。
- (130) ただし、これは併存することもある。たとえば済州島の神房は祖先を肩に担って激しい回旋舞をする（この際、順、逆の舞がみられる）。一方で、上下動もある。とくに村の本郷神を招き入れるときには飛び跳ねる。それは一種の憑依を示すものである。ところで、朝鮮語のチュム畚は踊りとも舞とも訳せる。東アジアの舞踊は原初的には両者を含むものとするべきであろう。この点については星野絃も日本の舞踊について同様のことをいっている。すなわち、「旋回動作の舞と跳躍運動の踊の二種の舞踊が存在する」と固定的にみるのは実態にそぐわない、本田安次が指摘したように古代日本では「儺」の語で舞踊を包括していたとのことである（星野絃「ユーラシア域の祭祀舞踊——神懸かりと動物模擬——」本書所収論文）。儺はつまり朝鮮語のチュムであろう。
- (131) サイト「中国の踊る巫女—陳靖姑の跳舞（2001年。含映像）」参照。<http://www.flet.keio.ac.jp/~shnomura/furenxi/furenxi.html>（閲覧日：2014年6月25日）
- (132) 神房の激しい回旋舞の実例はサイト「済州島の踊る巫（映像。1986年。「神クツ」中のソクサッリム）」参照。<http://www.flet.keio.ac.jp/~shnomura/toranchum/toranchum.wmv>（閲覧日：2014年6月25日）
- (133) 野村伸一「跳花—おどる花—」『慶應義塾大学日吉紀要 言語・文化・コミュニケーション』10、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、1992年、21頁の図版参照。
- (134) 前引、星野絃「ユーラシア域の祭祀舞踊——神懸かりと動物模擬——」本書所収論文。
- (135) この実際については前引、廣田律子『中国民間祭祀芸能の研究』、409頁以下参照。
- (136) 同上、388頁以下。
- (137) 同上、402頁。
- (138) 外間守善『沖縄の歴史と文化』、中央公論社、1986年、114頁以下、および『沖縄大百科事典』参照。
- (139) 前引、野村伸一『東シナ海文化圏』、200頁。
- (140) 皆川厚一「インドネシア、バリ社会において中国由来とされるいくつかの文化的事例について」本書所収論文参照。
- (141) サイト「漢籍電子文献資料庫」中央研究院・歴史語言研究所、『後漢書』、3128頁。下線は筆者による。
<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihpc/hanjiquery?@7^1038849673^22^^1@1210877995>（閲覧日：2014年6月25日）
- (142) 炬戦は朝鮮半島のなかでも湖西地方（忠清南・北道）の風俗として知られていた（『東国歳時記』正月上元）。この地方は稲作地帯でもある。
- (143) 前引、五来重『宗教民俗集成5 芸能の起源』、27頁。
- (144) 根井浄「法華岳と日向の山岳伝承」五来重編『修験道の伝承文化 山岳宗教史研究叢書16』、名著出版、1981年、609頁。
- (145) 野村伸一「華蓋その他」『自然と文化』61、日本ナショナルトラスト、1999年、13頁。
- (146) 前引、五来重『宗教民俗集成5 芸能の起源』、73頁以下。
- (147) 花の山、花山の女神などについては前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、第五章、215頁以下、

- また花をめぐる祭祀については、同書、248頁以下参照。
- (148) 濟州島では通例、5日以上の規模でおこなうクツを大クツという。そのときに庭に長竿を立てる。サイト「神クツの図録」中の長竿の図版と解説参照。<http://www.flet.keio.ac.jp/~shnomura/shinku/shinku7.html> (閲覧日：2014年6月25日)
- (149) 柳田國男監修『民俗学辞典』、東京堂出版、1951年、666頁。より詳しくは、小川直之「依代」の比較研究」(本書所収論文)参照。
- (150) 西村亨編『折口信夫事典』、大修館書店、1988年、45頁。
- (151) 水死者救済儀礼の実際については、山田明広「台湾道教の水死者救済儀礼とその文書」『関西大学東西学術研究所紀要』45、関西大学東西学術研究所、2012年が詳しい。
- (152) 五来重『日本人の仏教史』、角川書店、1989年。
- (153) 陸游(1125～1210)「小舟遊近村捨舟歩帰」の詩中に「負鼓盲翁正作場…満村聴説蔡中郎」とある。蔡中郎は南戯の代表作「趙貞女蔡二郎」のことである。
- (154) 前引、根井浄「法華岳と日向の山岳伝承」、601頁。
- (155) 朝鮮朝の社長、居士は僧尼と一体となっていた。彼らは「社」を結成し、そこを念仏所とした。このなかから社堂という歌舞を売る者たちが現れる。これは広義の念仏芸能とみることができる。朝鮮朝の念仏者たちによる芸能伝承は日本の念仏踊り、また歌比丘尼などとも比較されるべきものである。野村伸一「朝鮮文化史における死者霊の供養」『日吉紀要 言語・文化・コミュニケーション』No.28、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2002年、140頁以下参照。
- (156) 前引、五来重編『修験道の伝承文化 山岳宗教史研究叢書 16』、5頁以下。
- (157) 田耕旭「東アジア伝統人形劇における口唱歌の普遍性」(本書所収論文)。
- (158) 前引、野村伸一『東シナ海文化圏』、249頁。
- (159) 神尾健一「土佐の山岳伝承」五来重編『修験道の伝承文化 山岳宗教史研究叢書 16』、529頁。
- (160) これにより実年代はともかく、儺儀が北方のものであることは裏づけられるだろう。さらに朱熹の故郷婺源県の儺儀についても、「陝西の地或いは都から」はいつてきたことが伝承されている。また近隣の羅山村では正月ではなく、旧暦の4月15日から端午節までの間に跳儺をおこなう。こうしたことを踏まえると、北方の儺儀、儺班は南方の南戯にはじまる地方劇、戯班に対応するものだといえよう。どちらも次第に娯楽の要素を強めていくが、はじめと終わりに祭儀がある点では祭祀芸能の枠内にあるといえる。前引、廣田律子、余大喜編、王汝瀾、夏宇継訳『中国漢民族の仮面劇 江西省の仮面劇を追って』、181頁以下および188頁以下参照。
- (161) 同上、128頁。
- (162) 前引、余達喜「中国儺文化と日本の祭祀芸能」(本書所収論文)第4章参照。ちなみにチベットの仏教文化を反映するインドラダックのチャムにおいてもアビ(嫗)、メメ(翁)という一対の俗人が登場する(前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、268頁写真2参照)。これは朝鮮や琉球八重山、日本の仮面戯などにみられる一対の嫗、翁と同じ性格の者である。要するに嫗と翁は中国の儺戯をはじめとし、東アジアの祭祀芸能には広くみられる。この淵源はどこにあるのか。中国の土地公、土地母はひとつの回答である。ただし、さらに遡るかもしれない。すなわちアビ(嫗)・メメ(翁)つまり「婆さん・爺さん」と言い習わすことが示唆するように、あるいは農耕民の抱く偉大なる女神に淵源するものかもしれない。そのばあい、翁はあとから付け足されたことになる。ちなみに『淮南子』説山訓によると南方の社(土地神)は母ともよばれた(前引、野村伸一『東シナ海祭祀芸能史論序説』、53頁)。
- (163) 山下欣一「奄美・沖縄の山岳伝承」五来重編『修験道の伝承文化 山岳宗教史研究叢書 16』、644頁。
- (164) キンマモンは『中山世鑑』ではカナイノキンマモンとよばれる。海神で、国や国王を祝福する。久米島の君真物の祭祀では君真物に扮する神人が人びとに祝福されて神託を語った。それは古琉球時代(1609年、島津に支配される以前)の盛大な民俗で今日は見られない。ただし、現代まで伝承された沖縄本島の海神祭はその名残だろうという(伊波普猷、「君真物の来訪」伊波普猷『をなり神の島2』東洋文庫、平凡社、1973年、33頁以下)。
- (165) 前引、山下欣一「奄美・沖縄の山岳伝承」、646頁。
- (166) 前引、廣田律子、余大喜編、王汝瀾、夏宇継訳『中国漢民族の仮面劇 江西省の仮面劇を追って』、173頁。