

はじまりのはなし

——青森県下北半島における能舞起源譚の構成——

小 池 淳 一

はじめに

青森県下北半島には能舞と呼ばれる山伏神樂の系統に連なる民俗芸能が継承されている。民俗芸能の多くがそうであるように、下北半島の能舞も地域社会のさまざまな集団が関わり、長い年月のなかで複雑な変遷を経てきている。本稿では、口承文芸と民俗芸能との関わりを考えいく素材として、この能舞のなかの演目のひとつである「三番叟」とその起源譚とに注目してみたい。

ここではまず、この三番叟起源譚を最も古い報告を提示し、その説話としての系譜を確認して、残された問題を抽出する。次に能舞「三番叟」にこの説話が結びつけられていった経緯について芸能の詞章との対応と説話に投影された宗教者のイメージの二点から考察を加える。そうした検討を経て、芸能とその起源譚との関係についての展望を得たいと考える。

一 能舞「三番叟」の起源譚の来歴と位相

下北半島の東通村を中心として現在、行なわれている能舞は、目名集落に定着していく修験が紀州熊野より伝えてきたとされ、実際に各集落の青年集団が担い手となり、小正月を中心新春の喜びの芸能として行なわれている。この能舞のなかの「三番叟」については、奇妙な説話が伝承されてきた。管見の範囲での最も古い報告は八戸市で昭和一六年まで刊行されていた地方紙『奥南新報』に連載されていた民俗記事「村の話」⁽¹⁾に寄せられたものである。報告者は当時、大湊に在住していた夏堀謹二郎氏で、同氏は八戸出身で八戸郷土研究会に拠りながら、小井川潤次郎氏の薰陶を受けて郷土研究に力を注ぐ俊秀であった。その報告「三番叟の誕觴」（一九三八年九月一三日）をみよう。

昔、天竺に翁といふ人がおつた。三番はそこの小者だった。

山から薪を伐出して、まゝのが毎日の仕事だつた。三年と三月辛抱してゐて三百間もの薪を積いた。そして翁に暇を頼んだ。翁は「よく辛抱して稼いでくれた。御礼にはこの扇をやう」と奥から一本の扇を持つて来てやつた。この扇は無類の宝物で、心に望む物は何でも焼き出せる扇だつた。三番は御礼を申して大喜びで家へ急いだ。家には嘆一人残してあつた。

三年振りで帰つて見たら嘆は和尚とよくなつてゐた。それで三番は何とも言なかつた。が和尚達は何とかして三番を亡いものにして、二人はいつまでも楽しく暮さうといろ／＼考へた。

和尚は宝物の扇に気がつき、三番の居ない間にこつそり神棚から下して、よつく調べて見たが別にどこにも變つた所のない扇だつた。が和尚は頭が良かつた。扇で一番大事な所は要だ。きつとこの要に仕掛けがあるだらうと推量して、要の目釘を取替へてしまつた。

それから何日か経つた或る日、和尚はざらり遊びに来た風にして三番のところに寄つた。四方山の話からつけて宝扇の話をなつた。一通り三番の話をきいた和尚は「いや、いくら翁の呉れたものか知れないが、見たところ何の変りもないこの扇に、そんな力があるものか、人のよい貴方は扇にだまされたんだらう」と云つた。おとなしい性の三番も少し肝焼いて「さう貶すのだらこの首を賭けよう」と云ひ出した。和尚は知らない振りをしてそれに応じた。いくらあせつても三番の勝てるわけはない。遂々約束だからと云つて三番の首をとつた。そして三番の

死骸は、手は手、足は足とてん／＼ばら／＼にして、吉野の滝の滝壺に投込んだ。うまくいつたので和尚と嘆は大喜びだつた。がこの儘で済む筈はなかつた。早速不思議は翁のとこに起つた。三番の積んで行つた薪が、わら／＼ッと燃え出した。「これは三番に変つたことのある報せだ」と翁は急いで出かけた。來て見たら三番は死んだといふ。「いや決して三番は死ぬ筈がない。呉れてよこした扇を見せろ」と云つて出したのを見たら、肝心な要の目釘が異つてゐた。翁は總てを察してそこを引上げた。そして山に入つて鴨を集めて、捨てられた三番の骨を拾はせた。鴨の拾つて来た骨を翁は一つ／＼組立てゝ行つたが、どうしてもあげたの骨は一つ見つからなかつた。仕方なくその骨は翁が木で刻んで紐で結び付けた。これでいゝと云つて魂を入れて、三番の家の隣に置いた。そして三番に「おゝさいや、おゝさいや」と呼ばせた。死んだ筈の三番が呼ぶので不思議に思つて、嘆が出て來た。三番は「この喜び、よそへはやらず」と踊りながら嘆の首を斬落した。そしてそのまま踊り続けた。

今能舞でやつてゐる三番は、これをとつたのだといふ。それで三番の面のあごは紐で吊つてある。

天竺で翁に仕えた三番は、その功によつて得た魔法の扇の目釘を、ひそかに三番の女房と通じていた和尚によつて取り替えられ、一度は殺されてしまふ。しかし、それをさとつた翁が三番を救いにやってきて再生させ、和尚と女房とを倒す、という説話である。そして

一度、殺された際に骨がばらばらになり、再生時にそのなかの顆の骨だけがどうしても見つからなかつたため、新たに作り、紐で結び付けたとする。能舞『三番叟』において用いられる三番叟の面の頸の部分が紐で吊つてあることと対応するエピソードである。

この説話は、主人公やその援助者、ライバルなどの名称を全く変えて、昔話の型としては「柳長者と松長者」として、今日、分類され位置づけられている。そして類話は決して多くはないものの、青森から沖縄に至るまで広く分布している。さらにこの説話は、安倍晴明及びその師、伯道上人と道満との陰陽道の亀鑑の書『簾蓋』をめぐる闘争譚として『簾蓋』の注釈書である『簾蓋抄』の由来の章に記されているものであった。つまり昔話「柳長者と松長者」は、こうした『簾蓋』由来の説話が、口承のレベルへと位相を変えたものであり、昔話の伝承の枠組みに流れ込んでいったものと位置づけることができるるのである。そして、口承のレベルにあつたこうした説話群を、仮に一括して陰陽道系説話と名づけた時、説話と陰陽道の歴史的展開とを並行して理解することが可能となるのであつた。⁽²⁾

表面的には他の東北地方の山伏神楽と同じく修驗が伝播に大きな力を果たしたと思われる能舞とその周辺の言説が陰陽道の要素を取り込んでいるを見通すことができるのである。

残された問題は、そうした陰陽道系の説話が、それぞれの伝承の場において、具体的にどのような意義を持ち得ていたか、ということであり、さらに変化した場合はその理由や変化を支えたものは何かといったことが挙げられよう。ここでは、陰陽道系の説話の一変奏である「三番叟の淫觴」はなぜ、下北半島では能舞「三番叟」と結びつき、その起源譚としての位置を占めているのか、という問題になる。それは、前稿で一覧した「小池一九九三・七三」ように沖縄宮古島を中心とする地域では本や書物を巡る争いとなっていたり、中部地方では呪宝が鷦の絵扇となつていていることと比べて、著しい変化である。これは、芸能——ここでは能舞——との関連において説話の変化が支えられたものと推察できる問題であり、能舞「三番叟」と説話「三番叟の淫觴」とを比較して考究することが求められよう。次にそうした観点から、三番叟の詞章に注目してみたい。

二 「吉野の滝」の意味

能舞「三番叟」は東通の村びとたちによって、村びとたちに供されるものである。一般に、身体表現としての儀礼は、身体そのものによつてのみ連続して演じられ、言語的な解釈を交えることは本来はない「福島一九九三」。ただし、儀礼や芸能の修得過程における解説や観客の間に流通する説話、あるいは近代的な観光における説明や学術研究の成果といった装いの言説が、その周辺に存在し、時には演者自身の脳裏にも浸透していることは決して珍しいことではない。とりわけ詞章を持ち、一定の筋書きを持つ芸能の場合は、こうした言説を身体表現そのものである芸能と分けて理解することが極めて困難な場合もある。特に能舞のように演者と観客との距離が極めて近い芸能の場合は、こうした解釈の言説としての説話が流通し、

一定の相互作用を形成していた可能性が大きいものと考えられる。⁽³⁾ そうした相互作用を考える手がかりとして、説話「三番叟の濫觴」と能舞の「三番叟」のなかで発せられる声——これも芸能の構成要素のひとつといえよう——である詞章との対応に注目してみたい。

「三番叟の濫觴」という説話を詳細に検討すると、この説話がいわゆる昔話伝承の枠組みや伝説という表現機構とも異なった独特の、まさに起源譚というしかないものであることが理解できよう。昔話というには現実の能舞「三番叟」と密着しているし、伝説として位置づけるには荒唐無稽に過ぎるだろう。特に能舞との関連を考慮に入れずに、説話だけを見ていった場合、三番叟の死骸が投げ捨てられたとされる「吉野の滝」は奇妙な場所である。東通村や下北半島全域にわたって考えてみても、「吉野の滝」はどこかは不明であり、この説話を享受する際に、生活体験の圏内に想起できる具体的な土地の名ではない。また、説話内において、三番叟の居住地を吉野の辺とする表現も見出すことはできない。唐突に「吉野の滝」が登場し、それが当然のように説話を展開していく。なぜこの説話で骨が捨てられるのは「吉野の滝」でなくてはならないのだろうか。

こうした疑問を解くためには、説話に隣接することばとして、能

舞「三番叟」が演じられるなかで発声される詞章を見なくてはならない。能舞の伝承伝播については未解明の部分も少なくなく、近年、門屋光昭氏によって問題が整理、検討されつつあるが「東通村史編集委員会編一九九七・五一一一六二七」、ここでは従来の系譜関係に関する見解「今村編一九四七・四一五」に依拠して、古くから師

匠筋とされる集落である大利、上田屋、鹿橋の「三番叟」の詞章を取り上げて検討していくこととしたい。⁽⁴⁾

そのなかで、幕出のことばをみよう。

「吉野どの／＼鳴るはたぎの水　日は照る照るとも　常に絶え
せん　鳴る滝の水　鶴と亀はたわむれて　幸いこれまで参らす
さアよ（後略）　　（大利「三波申吾舞（三番猿楽舞）」）

イヤー

吉野の／＼なるは滝の水日は照るとも常にたいせんなる滝の水
鶴と亀とはたはむればさいわいこれまで参たりしや（後略）

（上田屋「三羽舞」）

よしのの　よしのの　なるは　たきのみづ　ひはでるとも　つ
ねに　たいせん　なるたきのみづ
つると　かめとは　たわむれる／＼
さいわい　これまで　まいらしたり（後略）（鹿橋「さんば」）

師匠筋の三集落とも「三番叟」の詞章に「吉野の滝」が登場してきていることが判明する。「三番叟」の舞はこの「吉野の滝」ということばとともに始まるのであった。ここから「吉野の滝」とは説話「三番叟の濫觴」の内部世界だけで理解できるものではなく、上演される「三番叟」そのものとの連続において解釈されるべきであろ

うことが見通せるのである。

もともと山伏神樂の系統に属する芸能のなかに、「翁」や「三番叟」があるのは猿楽や田楽からの移入であろうとされている。さらにもうした古風を伝えるものとして、「三番猿樂」などとも称されてきたこの芸能の幕出しに歌われるのは、「翁」の幕出しの「とうとうたらりや」あるいは「ちりらたらりや」の地口としての「鳴るは滝の水」という詞章であることも指摘されている。「本田一九五五・二〇一三一」。能舞における「(吉野の)滝の水」もこうした民俗芸能の系譜を示し、さらに翁と三番叟との関係を示唆してくれるものなのである。

そうした民俗芸能としての能舞の構造的な意味や形成の過程とともに、「吉野の滝」という詞章のなかの地名が、下北半島にあっては説話へと流入し、起源譚を構成していく要素となっていることが、ここでは重要である。つまり、現実の下北の地に存在せず、説話の内部でも必然性のない「吉野の滝」こそが、実は芸能と説話とを貫き、「下北の地で能舞を享受する人ひとに、その滝の音を響かせてきた」ということになる。

起源譚としての「三番叟の滝觴」に即していながら、陰陽道の龜鑑である『簾籠』の由来説話が、「吉野の滝」をひとつ媒介項として、民俗芸能が描き出す内部世界とつながり、その上演の度に起源を想起し、確認できるように変形しているのである。しかし、そうした説話の意味変換は、単純に地名を取り込むことだけで達成されるのではないことも確かである。次に、『簾籠』由来の説話と三

番叟起源譚の装いの差異として、最も大きなものである登場人物の、安倍晴明、伯道上人、道満から三番叟、翁、和尚への転換とその背景について、考察を加えてみたい。

三 隕陽師像の変貌

説話にとって登場する人物名の変化は時にはその説話全体の意味さえも大きく振り動かすものである。それには説話自体が継承されいく場の変容が投影される場合もあり、享受層の変遷を映し出したり、解釈の方向の変更を示唆することもある。ここで、『簾籠』の由来説話が陰陽道を学ぶ安倍晴明とその師である伯道上人、そして敵役である道満という登場人物の間に展開する呪宝の争奪譚であることを思い起こしたい。三番叟起源譚においては、陰陽道の修得といふ晴明と伯道とを結ぶ糸は示されず、翁の小者として三番叟を配している。そして伯道上人を翁とし、晴明を三番叟とすることで、能舞 자체の「翁」と「三番叟」との連関を示唆することになつていたといふことができる。

ただし、こうした多くの民俗芸能に共通する翁と三番叟の論理だけが、説話においても伯道上人、安倍晴明という陰陽師のシンボルともいふべき二人を翁と三番叟とに移し変える力を持っていたとは考えにくい。翁に再生の呪力を持つ性格を付与したり、敵役も道満をそのまま配すではなく和尚とすることなど、伯道・晴明そして道満という登場人物が翁・三番叟そして和尚へと変換された背景を

探るには、陰陽道とそれに強い影響を受けた芸能や説話を広く考察の対象とする必要がある。ここではどのように伯道と晴明といった陰陽師の象徴的存在が翁たちへと変換されたか、能舞以外の民俗芸能における様相を探ることで、翁の造型の変化に込められたものを明らかにしていくことを次に試みたい。

そうした問題意識のもと、陰陽道系の芸能と説話を共通する次元で翁の造型がどのようななされたかをみていく。ここでは陰陽道の宇宙観を示し、陰陽師の関与が明らかな芸能のひとつとして、いわゆる「五郎の王子」を取り上げてみよう。「岩田一九八三・九六一六五」。「五郎の王子」は中国地方の神樂祭文をはじめ、三信遠の神樂さらには東北地方の山伏神楽にも伝承されている曲目である。そればかりではなく、この「五郎の王子」及びそこから派生する観念は年中行事「平賀一九九二、多田一九九三」や信仰「萩原一九七八・一六七一・八三」にも影響を与えている。もちろん芸能それ自体としても魅力あるものであつたに違いないが、四人の兄弟たちと五人目の王子との所領争いが、実は空間に関するものではなく、時間すなわち四季の領有をめぐるものであることに注意したい。いわば、「五郎の王子」は時間を可視的なものに置き換えた芸能なのである。具体的に、岩手県の北上市、和賀町に伝承されてきた大乘神楽における「五郎の王子」に相当する「五大竜」の詞章を見てみよう。

（抑も五天竺）に當て一つ國（一つの國）有り名付（名付て）
破提と申す、一人の王の在します、御名をば万悟大王と申也、

五方に五宮を構へて五宮悉女を妻愛（最愛）し四人（四人の）王子一人の姫宮を生し（生み）給ふ、四人の王子は一年の四つ分け（一年を四つに分け）所願にゆつり玉ふ（所領に譲り玉ふ）、末の音姫にゆづるべき所領なし是に依つて四人王子（四人の王子は）姫宮を中にとり籠り、火水なれと（なれとも）責戦（せめたか）ける、其故（其の故に）権（ごんか）川の水青赤白黒黄と五色に変し逆に流れ玉城に來り（來りて）大王不思議に思召し所に、賢宰地神より使者として門善（門前）につけ（告げ）玉ふ、大王大きに驚き玉ひて即門善にちよくし玉ふ、門善（ごんが川の水）上に参り見玉に先つ太郎の王子は甲乙を司（つかさど）り、青色の鎧に同けの甲を着し、青幡（あおはた）七十二流あげ、ごんか川の東方に十万余騎にて控（せま）り立て御わします、亦二郎の王子は丙丁を司り、赤き鎧に同けの甲を着し、赤き旗七十二流上げ、ごんか川の西方に十万騎にて控（せま）り立て御わします、亦三郎の王子は庚申を司り、白き鎧に同けの甲を着し、白き旗七十二流上げごんか川の西方に十万騎にて控（せま）り立て御わします、亦四郎の王子は壬癸（じゅういん）司り、黒き鎧に同けの甲を着し黒き旗七十二流上げごんか川の北方に十万余騎にて控（せま）り立て御わします、亦五郎の王子の姫宮は、戊己（ぼうき）を司り、黃（もろこし）においの（黄色の）腹巻（おもぶくまん）、黄金巻柄（こがねまきほ）の長刀（ながなた）をたつき（携へ）弓矢を持ち、黄色の旗七十二流上げごんが川中央部に十万騎にて控（せま）り立て御わします、門善此の由を見るよりも、四人の王子一人の姫宮もしばらく／＼しつまりたまい、抑も四人の王子も姫宮も天孫に（天拝して）下生し我子なすと（我

子で為しと）言事なし、燃ればむつましき兄弟の中何としてか不和なり（不和となり）軍をなすこといわれなし

姫宮へ門善曰ふ如く兄王子達は一年の四つ分け（一年を四つに分け）所領（所領に）なし玉ふ、自らは一ヶ月をも領せざるゆえに、をそれながら兄達弓矢をたいじ（携へ）彼の戦をなしへ

門善へ扱四人の王子も末の音姫も意をしづめて聞き給え、

抑々一年とつむる（に積る）月の数十二ヶ月なり日（日の）數三百六十日なり日、春夏秋冬と四節に分け四人の王子の所領なれば姫にとらすべき所領なし、さりながら此門善が申す事（事を）聞き給ひ、先づ太郎の王子は春三ヶ月九百日之内七十二日領し玉ひて土用十八日此の門善に給へ、次郎の王子は夏三ヶ月九百日之内七十二日領して（領し玉いて）土用十八日此の門善に給ひ、三郎の王子は秋三ヶ月九百日之内七十二日領し玉ひて土用十八日此門善に給へ、四郎の王子は冬三ヶ月九百日之内七十二日領し玉ひて土用十八日此の門善に給ひ、（何れも「ならぬ／＼」と言ふべし）、五郎姫宮は春夏秋、冬の土用（土用合わせて）七十二日也、亦三年に一ヶ月の閏有り、是をばけしやう分（化粧分）にまひらする、兄弟の中やわらけ弓矢衣に納（納め）ぬきたる太刀を以て魔障降伏のために天長地久諸願成就千代の御神樂奏し玉ふ

ここでは、万悟大王の五人の子どものうち四人の王子は一年を四

つに分けた領したのにもかかわらず、末の五郎の姫宮だけが所領がなく、兄たちと戦いになる。そこへ、門善があらわれて、一年の配分をし直し、兄妹の争いを鎮めるという筋書きが示されている。芸能の上演にあたっては五人の色も鮮やかな戦いが興味の中心となるであろうが、実はこの筋書きで最も訴えかけてくるのは、五人の時間の支配をめぐる戦いを見事に仲裁する門善の力なのである。時間を支配する五人の兄妹たちのさらに上に立つこの門善こそが陰陽師の投影であろうことも早くから指摘されてきた。つまり、中国地方をはじめとする各地で伝えられてきたこの「五郎の王子」の芸能は時間支配し、あるいはその吉凶を司る陰陽師の力を示す芸能であるということになる。「岩田一九八三・一〇九一一」。

もちろん、このことは「五郎の王子」の筋書きに埋め込まれた本質的な要素ではあるものの、実際の「五郎の王子」の伝承や伝播はつねに陰陽師によって担われてきたわけではない。ここで掲げた大乗神楽のように修驗の関与が指摘できるものも多いのである。こうした筋書きとしては陰陽道の知識とそれを操る者の威力を誇示する芸能も、伝播の過程で変化していき、他の宗教の価値体系の影響や潤色をこなす可能性もあった、ということになる。

この「五大龍」で、そうした留保を意識しながらも注目すべきなのは、陰陽師の投影である門善は翁の面を着用していることである。「森口一九七一・四五六—四五七」。中国地方の神楽に見られる「五郎の王子」の仲裁役、門善博士も翁面で登場するが、そこには中国地方における祭司層の交代、すなわち、神楽に携わる宗教層

の知識が、中世的な陰陽道系のものから吉田神道系のそれへと変化していく」とと関わりがあると推測される「萩原一八七八・一六九」。東北地方の山伏神樂における翁面の門善の形成の背景にどのような事情が伏在しているかは、充分に明らかにすることはできない。ここでは、能舞「三番叟」との関連から、東北地方においても

陰陽師の威力を示す芸能に、陰陽師のイメージを担つた翁が登場するという点に注目しておきたい。⁽⁶⁾

この陰陽師像の変奏としての翁を念頭におくと『簾幕』の由來說話における伯道上人と安倍晴明が、能舞の起源譚「三番叟の濫觴」においては翁と三番叟になつていてことにも見通しがつけられるだろ。東北地方の民俗芸能の翁とその周辺の言説に、こうした陰陽

師の面影が見え隠れしているともいえよう。下北の能舞における翁と三番叟という組合せだけではなく、翁への変化には、こうした他の陰陽道に関わる芸能と重ねあわせることでより一層、意味がはつきりと浮かび上がつてくるのである。

そうした観点で再度、能舞「三番叟」の詞章を見直すと、意味が不分明であった語句も解釈の確定が可能になつてくるようと思われる。再び師匠筋の集落の「三番叟」の幕出しの詞章をみよう。前節において引用した続きにあたる部分である（傍線は引用にあたつて付した）。

一、ヤアイイーかやうに龍立つて御座候ものはほとのし天より
し天の御下りの御供申候よ三波申こうにて御座候よ：

かよーにまかり立つて御座候ものは そしてんよりとしてんの
御下りの御ともを申し候三羽さるこりにて御座候：

（上田屋「三羽舞」）

○かようにもかりたつてござそらう

○ものはごすてんよりそらしてんにおんくだりおんとももうう
そらう

○さんばさりじうみてゞぞそらう

（鹿橋「さんば」）

吉野の滝の水の言寿ぎに続いて三番叟の出自を語る部分である。

傍線部に明らかなように、ここで、三番叟は「ごし天の御下りの御供」と自ら名乗つてゐる。ただし、鹿橋では逆転しているが、これは伝承の過程で意味が忘れられ転倒が起つたものであろう。三隅治雄氏はこの「ごし天」を牛頭大王と解されている「芸能史研究会編一九七四・五一九一五二〇」。牛頭天王はいうまでもなく、陰陽道の主祭神のひとつである。その解釈に従えば、三番叟は陰陽道の神に仕える者であることをはつきりと能舞のなかで宣言していたということになる。

こうした解釈の視点から、説話「三番叟の濫觴」における翁と三番叟は幾重にも陰陽道とそれに携わる者のイメージを放つていて、それが理解できる。同系統の芸能や断片的であつたり、意味が理解で

（大利「三波申吾舞（三番猿楽舞）」）

きなくなった詞章と重ね合わせていくことで、説話と芸能とを貫く

陰陽道の定着と変容の論理とでもいべきものが浮かび上がつてき

たということができよう。

最後に、敵役として配されている和尚についても検討を加えておこう。『簾簾』の由来説においては、伯道・晴明と対決するのは道満であり、『簾簾抄』においては薩摩から晴明と知恵比べをするために現われたことになっている。この道満は古くから晴明に拮抗しうる陰陽師として考えられてきたらしく、播磨を中心に多くの伝承が残されている「田中（久）一九八五・三六一五八」。そうした点から『簾簾』由来の説話は陰陽道の正統争いとして読むことができるのであるが、「三番叟の濫觴」における和尚はどういった理解が可能であろうか。

この点についてはそれほど具体的な資料を見いだすことはできないでいるのだが、関連するであろう状況の整理と史料の指摘を文字通りの管見の範囲で行なってみよう。近世の東北地方においては、他の地域と大同小異で、複数の宗教者が庶民生活に関わりを持ち、相接する部分で種々の争論や公事が発生していた。その点から、和尚という名称も単純に仏教の、それも禅宗系の宗教者の投影と解釈することは可能のようと思われる。さらに、そうした推察を次の記録は支持してくれるであろう。

これは下北半島の大畠の名主、村林源助が書き残した年表形式の記録『原始謾筆風土年表』の寛政五年（一七九二）七月の記事である。ここでは下北の地において、春祈禱の執行という修験が担つていた領域に禅僧が進出したことが記されている。これまで能舞「三番叟」と説話「三番叟の濫觴」とに共通して陰陽道の要素を見いだしてきたが、近世期に実際に東通村をはじめとする下北半島において能舞や權現舞などの芸能に直接関わっていたのは修験であった「宮本一九八四・五三一九一、東通村史編集委員会編一九九七・五六一五三三など」から、この修験と禅僧との対立を示唆する記事は重要である。もちろん今後、関連する史資料の発掘と検討とを統けなければならないが、ここでは、説話「三番叟の濫觴」における敵役の和尚に禅僧のイメージが投影されているという見通しをたてることは許されるのではないだろうか。

以上、能舞「三番叟」の起源譚に登場する人物の造型を投影されている宗教者に注目して考察を加えてきた。その結果、東北地方の山伏神楽においても翁に陰陽師のイメージを付与されることがあつたことから、能舞においても同様のイメージが翁と三番叟に込められているのであろうことが見通せた。さらに実際の芸能の伝承や伝播に力があった修験と対抗する禅宗系の宗教者のイメージも敵役として取り込まれている可能性があることが判明した。これらは、位相がやや異なるものの、民俗芸能に関わる言説が説話「三番叟の濫

も有也⁽⁸⁾

觴」として構成されていく過程を考える際には一定の意義を持つものと考えられるのである。

まとめと今後の課題

本稿では民俗芸能とその起源譚との関係について、起源譚の内部だけではなく、芸能の詞章や上演の場、さらに関連する芸能や宗教に着目しながら検討を試みた。やや煩雑なものとなつたが、得られた結論としては以下のように整理することができよう。

説話「三番叟の濫觴」が起源譚としての意味を持つことについては、第一に能舞「三番叟」の詞章の地名と説話のなかの地名とが一致することが重要である。共通する地名によって芸能と説話とは結び付けられているのである。第二に能舞に登場する翁と三番叟は東北地方の民俗芸能のなかに見られる陰陽道の要素と連なるものであつた。その結果『簾幕』由来の説話が能舞に偶然に結び付けられたのではなく、陰陽道をめぐる知識として相互に響き合い、必然的な結合であったことが見通せた。さらに実際に近世期以降、能舞を担つた修験に対抗する禅僧が負のイメージを説話で与えられていることも指摘した。

芸能の起源譚である、はじまりのはなしは、実はこうした芸能をめぐる宗教的、社会的、歴史的な諸状況を内部に抱え込み、刻み込みながら構成されていることが多いのであろう。そうした意味で、起源譚は種々の位相で解説されるべきメッセージが込められた説話

であるということができる。はじまりのはなしはもつとも最後に形成されたのであった。

もっとも本稿では論じ残した課題も多い。地域史的研究としては、下北半島における中世に遡るであろう能舞とここで検討した起源譚との結びつきの時期も大まかに近世期と予測することはできるものの、より詳細な状況と時期の検討が求められよう。

また陰陽道系の芸能の問題としては、『簾幕』由来の説話と同じ筋書きを持つ新潟県柏崎市の綾子舞「龍沙河」などを視野に入れ、そうした芸能の地域における定着と影響の問題として考察を進める必要があると考えている。さらに第三節で論及した芸能や説話における陰陽師をはじめとする宗教者のイメージの問題は、説話や芸能に限らず、より多様な民俗資料を検討することで一層、明確なものとなると思われる。

以上のような新たに見いだした課題についての検討は残念ながら、全て他の機会に譲ることとする。ここでははじまりのはなし—起源譚の構成要素をひとつつの説話と芸能との関係性を意識しつつ整理し、意味を探つたことで稿を閉じることとした。

〔注記〕

- (1) 本資料の引用に関しては青森県史編さん室の古川実氏の御高配を賜わった。明記して謝意を表したい。なお、この「村の話」の全容と関連する諸問題については青森県史編さん民俗部会による調査研究『奥南新報「村の話」集成』(青森県史叢書、一九九八

刊行予定、青森県)を参照されたい。

(2) 以上の具体的な論証は既に「小池一九九三」で行なっている。

(3) ただし、そうした相互作用が行なわれる場が、時空を超えて、均質に維持されたと考えることには留保が必要である。芸能それ自身の変容や説話の受容、さらにそれらを包括し、時には規定するような社会史的変動を顧慮する必要がある。

(4) 引用は「東通村教育委員会一九八四」に拠った。以下、能舞の詞章に関しては同様である。

(5) 引用は「森口一九七一・四五六一四五七」に拠った。

(6) なお、福島県棚倉町の馬場都々古別神社にも「五人神樂」と呼ばれたらしい「五郎の王子」系の神楽が存在していたことを菊池健策氏が指摘「菊池一九九二」している。東北地方における

「五郎の王子」の詳細な検討は今後の課題としたい。

(7) こうした点については直接、本稿で扱った下北半島に関する研究はまだ行なわれていない。ただし、下北半島の事例を含む宮

本袈裟雄氏の里修験の研究「宮本一九八四」は重要である。東北

地方の近世社会と宗教者の問題を考える際には、幾つかの重要な研究がある。管見の及んだものを挙げると「森一九八九」は南部

藩領を中心と論じたもの、「藤田一九九二、一九九六」は東北南部城を対象とし、「田中(秀)一九九七」は弘前藩、秋田藩を中心とする分析対象としている。筆者もこうした論著に導かれて下北の修

驗の総合的な検討を予定しているが、今は他日を期すしかない。

(8) 引用は「村林一九六〇・一八一」に拠った。

(9) この記事の重要性については船岡誠氏に御教示を賜わった。明記して謝意を表する次第である。

【参考・引用文献】

新井 恒易 一九六六 『能の研究—古猿樂の翁と能の伝承』 新読書社

石塚 尊俊 一九七九 『西日本諸神樂の研究』 慶友社

今村 貞蔵編 一九四七 『能舞』 自刊

岩田 勝 一九八三 『神樂源流考』 名著出版

岩田 勝編 一九九〇 『中国地方神樂祭文集』 三弥井書店

大森 恵子 一九九七 『狐変化型芸能にみられる宗教者の教化活動—能樂・歌舞伎・人形淨瑠璃のなかの陰陽師を中心として—』『宗教民俗研究』七

折口 信夫 一九二八 『日本宗教民俗学研究会』 七九一一〇頁

折口 信夫 一九二八 『翁の発生』『折口信夫全集(第二卷)』

中央公論社(一九九五) 三四八一三八八頁

—— 一九二九 『翁の発生に於ける「わき」の意義—「翁の発生」の終篇—』『折口信夫全集(第三卷)』

中央公論社(一九九五) 一二〇一—一二八頁

菊池 健策 一九九二 『バンゴ大王の資料』『じねんじょ』一 奥

久慈文化研究会 四三一四八頁

- 一九七四 『日本庶民文化史料集成（第一卷）』 三一 書房 福島 真人 一九九三 二五一一六頁
 一九七五 『日本庶民文化史料集成（第四卷）』 三一 書房 「儀礼とその祭祀——形式的行動と解釈の生
 成—— 民俗芸能研究の会／第一民俗芸能
 学会編 『課題としての民俗芸能研究』 ひ
 つじ書房 九九一一五四頁
- 小池 淳一 一九九三 「陰陽道系説話の展開と位相」『口承文芸
 研究』一六 日本口承文芸学会 六七一八
 四頁
- 多田 房明 一九九三 「石見温泉津の年中行事」『山陰民俗叢書
 7／年中行事』 山陰民俗学会（一九九
 五） 一九一二五頁
- 成田 守 一九八五 「盲僧の伝承——九州地方の琵琶法師」
 三弥井書店
- 田中 久夫 一九八五 「年中行事と民間信仰」 弘文堂 藤田 定興 一九九二 『寺社組織の統制と展開』 名著出版
 一九九六 『近世修驗道の地域的展開』 岩田書院
- 田中 秀和 一九九七 「幕末維新期における宗教と地域社会」 本田 安次 一九五五 『翁そのほか——能及狂言考之貳——』 明善
 六二頁
- 萩原 龍夫 一九七八 「神々と村落——歴史学と民俗学との接点」 堂書店
 一九八〇 『新修 能及狂言考』 能楽書林
- 東通村教育委員会編 『清文堂』 弘文堂 一九八四 『里修驗の研究』 吉川弘文館
 村林 源助 一九六〇 『みちのく双書 第九集 原始漫筆風土年
 表（上）』 青森県文化財保護協会
- 森 毅 一九八九 『修驗道霞職の史的研究』 名著出版
 森口 多里 一九七一 『岩手県民俗芸能誌』 錦正社
 山路 興造 一九九〇 『翁の座——芸能民たちの中世——』 平凡社
 山本ひろ子 一九九三 『五郎の姫宮』『大荒神頌』 岩波書店 一
 七三一一六頁
 平賀英一郎 一九九二 『ネエタラオコセ考』『山陰民俗叢書7／
 年中行事』 山陰民俗学会（一九九五）（こいけ・じゅんいち／弘前大学）