

文部省科学研究費補助金一般研究（C）研究成果報告書
研究課題番号 06610236

口承の教育に関する実証的研究

平成8年3月

兵庫教育大学 学校教育学部 助教授
安 部 崇 慶

は　じ　め　に

本研究でいう「口承の教育」とは、文字や書物を媒介とせず口頭による伝承という教育の営みを意味する。したがって本研究では、口頭伝承についての実証的研究によりその基礎的知見を得ることを目的とする。

研究代表者は、これまでに芸道の教育思想や教育方法・内容について、また芸道の秘事・秘伝について若干の考察を行ってきた。しかし、ここで問題となるのは、いわば「口承の教育」ともいうべき教育作用（活動）の実効性の有無である。少なくとも口伝の実際や如何にということについての具体的研究は、管見による限り見受けられない。芸道のジャンルは多種多様であっても、概括的に言えばその芸道が生き延びるためには「伝承」という問題を抜きにして「芸道」は成立しえないのではないかと考える。このため研究代表者はこれまでもいくつかのフィールド・ワークを試みてきた。たとえば、市井でおこなわれている華道や茶の湯のいわゆる宅稽古の実態観察、あるいは「〇〇文化教室」「△△女性センター」と呼ばれる場所での教授形態の観察等である。結論からいえば、これらの場面における「伝承」は口伝の世界のものではもちろんなく、むしろ学校教育における一教科の教授にも対比せられるものであった。いわば家元制度の存在形態の一断面を見たに過ぎない。つまり、ある一定段階までの各芸能流派の技芸内容は、一種の初心者用カリキュラムの様相を呈していたということである。「伝承」やそれを構成する口伝の実態を探るに残された道は、家元クラスの教授場面の観察・分析かあるいは実際に口伝による芸能伝承を行なっている場面の観察・分析ということになる。本研究では、全国各地に残る神事芸能や民俗芸能を事例として口伝に関する実証的アプローチを試みた。具体的にはビデオ撮影による記録とその検討である。附言すれば、このような「芸能」は時代の趨勢とともにその原形を崩しつつあるといっても過言ではない。

本研究の主眼たる「口伝」の実効性の検証－換言すれば「口伝」という教育方法が正当性をもつならば「口伝」によって伝えられた芸能の演技は時間の経過に関わらず同一であるという仮説の検証－のため、各地に残る芸能行事のビデオ収録を平成6年度、平成7年度と2年間にわたっておこなった。しかし、そこで人間の動きを微細に検討するためには定点観測、キャリブレーションなど動作解析の専門家の参加がどうしても必要であることがわかった。このため、本学の生活・健康系で運動学を専門とされている畑野裕子講師に研究分担者として平成7年度より加わっていただいた。この結果、各地でのビデオ収録のほとんどが、動作解析をするためには粗雑であったことが判明した。研究代表者としては、大いに反省すべき点であったが、地元社町の神事舞に関してはそれ以前からも収録を行っており、動作解析に耐えうる収録があったことは幸いであった。平成6年度・平成7年度にわたって調査・記録した各地の芸能を以下に記しておく。選択の基準は、全国各地に残る芸能のうち、①特に「能」「田楽」に関わる芸能、②地域性、③「能」「田楽」に関わってそのルーツを考察可能な芸能、等を勘案して決定した。

- ・奈良豆比古神社の翁舞
- ・兵庫県社町上鴨川住吉神社の神事舞
- ・山形県櫛引神社の黒川能
- ・和歌山県那智勝浦町の田楽
- ・静岡県水窪町西浦の田楽
- ・新潟県の佐渡の春駒

この研究報告書は、平成6年度文部省科学研究費補助金一般研究(C) (2ヶ年)によるものである。研究分担者、研究経費は、以下に掲げた。

研究組織：

研究代表者：安部 崇慶 (兵庫教育大学学校教育学部助教授)

研究分担者：畑野 裕子 (兵庫教育大学学校教育学部専任講師)

研究経費：

平成6年度	800千円
平成7年度	700千円
計	1500千円

I 口承芸能の成立と内容

本章では、「はじめに」であげた六つの芸能の成立とその内容について簡単に素描しておきたい。なお、六つの芸能のうち動作解析の事例として取り上げた社町上鴨川住吉神社の神事舞については、若干詳しく述べた。

1. 奈良豆比古神社の翁舞

(1) 翁舞の歴史

奈良豆比古神社の翁舞は、現在では10月8日の夜、神社拜殿を舞台にして演じられる。つまり、10月9日の祭礼の宵宮の芸能なのである。翁舞を演じる組織は、奈良豆比古神社の祭祀組織とは別である。奈良坂集落の住人の希望者によって構成された「翁講中」によって行われているのである。この講中は現在、奈良阪町の戸主24軒で構成され、翁舞の各役はこの中から出される。しかし、24軒という数字は必ずしも一定したものではなく、講に残る文書箱の裏には「寛政三年（一七九一）九月良日 翁講中 奈良坂町」として33名の人名が記されている。当時は33軒によって構成されていたようである。講そのものは、毎年戸口廻りで3軒の当（頭）屋が決められ、その世話のもとで一切の準備が進行する⁽¹⁾。

本祭には形骸化しているとはいえ集落全体で構成される宮座があり、宮座の行事としては、頭人によって特別に定められた神饌が献じられ、相撲なども行われる⁽²⁾。

奈良豆比古神社の翁舞の由来は詳らかではないが、猿楽座の所有していた演能権を村で買い取り、村人の芸能（民俗芸能化）としたものとする見方もある⁽³⁾。その時期がいつであったかはわからないが、史料によって江戸時代中期には確実に民俗芸能化していたことがわかっているという⁽⁴⁾。

奈良豆比古神社の翁舞は、現在五流の能楽座が伝承している「翁」の演じ方と同一線上にあるとされる⁽⁵⁾。しかし、宮座組織を残す村落の祭祀に演じるという神事猿楽の基本形態を伝えていることや、詞章などに古型が認められることなど、大きな違いもあるという⁽⁶⁾。

(2) 翁舞の内容

翁舞は以下の役によって演じられる⁽⁷⁾。

翁	大夫	1人	60歳前後の者
	脇	2人	
千歳		1人	13歳位の者
三番叟		1人	青年の役
笛		1人	
小鼓		2人	20歳位の者
大鼓		1人	
地頭		1人	
地謡		数人	

後見

数人

これらの役は毎年交替するわけではないが、千歳は少年の役であるため、講中の家族に同年代の者が数人いる場合は適宜相談される。しかし近年はこの役を大人がつとめることもあるという。三番叟と小鼓は青年の役で、講中に入るとまず小鼓から始め、これを数年続ける。この役によって舞の手順を習得するのであるが、二人のうち新人が右に座し、先輩を見習う。次が三番叟で、激しい振りを演じるため若者でなければつとまらない。これも5、6年は続けるようである。ある程度の年になって翁の脇を演じ、60歳位になるとはじめて翁が演じられるようになる⁽⁸⁾。

祭礼の宵宮、10月8日の午後、当(頭)屋に当たっている者は面を預けてある奈良国立博物館に、舞に使用する翁面や三番叟面を受け出しに行く。衣装なども蔵から出し、衣装部屋にあてられている部屋に一切の道具を並べて点検する。講中は7時頃には神社に参集し、翁舞の出演者は、衣装部屋で準備にとりかかる。準備を整えた一同は、衣装部屋から拝殿に掛けられた橋掛りを渡って拝殿に出る。その順序は次の通りである⁽⁹⁾。

神主-笛-小鼓-大鼓-地頭-地謡-脇-三番叟-千歳-大夫

全員が着座すると、まず笛が吹き出され、続いて小鼓がうたれて前謡となる。次に千歳が立ち、「鳴るは滝の水」で舞が始まる。この千歳の舞が一段落すると、後見が出て大夫と二人の脇が面を付けるのを手伝う。まず大夫の舞。次に二人の脇が立ち大夫を中心にして三人が正面を向いて一列に並び、三人立ちの翁舞となる。三人立ちの舞が終わると後見の介添えによって面を脱ぎ、大夫・脇二人の順で退場する⁽¹⁰⁾。翁舞が終わると次が三番叟の舞である。全てが終了するまで約1時間である。

[註]

- (1) 山路興造「奈良豆比古神社の翁舞」(網野善彦他編、大系『日本歴史と芸能』第七卷『宮座と村』、平凡社、1990年) 202～203頁
- (2) 同上 202頁
- (3) 同上
- (4) 同上
- (5) 同上 207頁
- (6) 同上
- (7) 同上 203頁
- (8) 同上 203～204頁
- (9) 同上 205頁
- (10) 同上 205～206頁

2. 山形県櫛引神社の黒川能

(1) 王祇祭と宮座

山形県東田川郡櫛引町黒川の春日神社で毎年2月1日から2日(以前は旧暦正月1日から2日)にかけて王祇祭が行われる。黒川能は、その王祇祭のなかで演じられる能である。この神事芸能の特徴の一は、この地方には珍しい宮座組織による伝承にある。周知の如く、

宮座は、中世期前半の近畿地方を起源とするものである。黒川の宮座組織自体の成立は、史料的には寛永元年（1624）の『新山明神日記』に上ノ大夫・下ノ大夫に対する社領配当額が記されており、その頃には上座・下座に分かれた宮座が成立していたことが確かめられているという⁽¹⁾。

王祇祭のご神体になる鉾は、頭に四垂の付いた長さ2メートル余りの王祇様と呼ばれる一種の御幣である。王祇様は上・下二軒の当屋（頭屋）に迎えられて王祇様になる。つまり、王祇様は当屋に安置された後、春日神社の宮司が三本の杉を放射状に組立て鉾に白い布を張る「御衣着せ」という神事を経て王祇様になるのである⁽²⁾。

黒川の集落には約300戸の家がある。これらの家々は神社を中心に、おおよそ南側が上座、北西部が下座に属して点在する。上座が約130数戸、下座がやや多く約140数戸である。座の構成員は家々の戸主であるが、当屋を済ませた隠居様、めぐりの大人衆、中座、末座などの区別もある⁽³⁾。当屋の本格的宮座行事は、「お栄酒」と呼ばれる祝宴である。王祇様を正面（上座は横たえて置き、下座では立てる）に、能大夫・宮大夫と、所仏則の翁役・三番叟の役・千歳の役など式三番の役者が着席すると「座狩り」が開始される。これは座員の出欠の確認で、家々の屋号によって名が呼び上げられる。出席していれば「ようござります」という返事が返ってくる。出席者の確認が済むといよいよ酒宴で盛り上がる。上座の場合は、正式の饗宴が済んだ後に若い衆の振舞いがあり、一般座の人々が振舞いを受ける。頭人には、座中の最長老が当たるが（頭人を済ますと隠居座に入る）当屋の家には百数十人の座員が一同に集まり、定められた料理で饗宴を繰り広げ、夜には座敷に設けられた舞台上で徹夜で能を演じる⁽⁴⁾。

（2）黒川能の内容

当屋の座敷に設けられた能舞台でいよいよ黒川能がはじまる。舞台の前には、大蠟燭が灯り、王祇様の下には頭人や王祇守・提灯持ちなどが袴に包頭巾の姿で威儀を正して並んでいる。最初の演目は稚児の演じる「大地踏」である。この曲は黒川能独特のもので、就学以前の立烏帽子姿の男児（上座は金烏帽子・紋服・側次の男姿、下座は黒烏帽子・鬘・女衣装の女姿）が、舞台上に立て広げられた王祇様を背に、足を踏み鳴らす呪術的な曲で、上・下別々の詞章がある⁽⁵⁾。これは、王祇様を母の胎内に見立てて、年の始めに神聖な子供が生まれたことを示しているという⁽⁶⁾。

次が式三番である。王祇祭ではこれを「所仏則の翁」と称し、特別の演出で演じる。本来この曲は、2日に春日神社拝殿で翁を上座の大夫が、三番を下座の三番大夫がつとめるのが正式で、それぞれ代々この役をつとめる家が決まっており、古くはこの兩人を綱冠者とも呼んで禄が決められていたという。式三番が済むと以下脇能一番を含めて、能五番・狂言五番が演じられる。脇能の途中に、下座の当屋から上座の当屋へ、提灯持ちを従えた袴姿の使者が赴く。使者はまず王祇様に拝礼をする。そして頭人の前に威儀を正して口上を述べる。頭人への口上が済むと、次は下座座中から上座座中への口上があり、続いて楽屋に赴いて、下座大夫より上座大夫への口上を述べる。使いの者も無事口上を終えると、振舞いを受け、提灯の明かりを替えてもらい、再び雪道を帰っていく。夜が明ける頃、演能は滞りなく納められ、座中は一度帰宅するが、頭人と能衆は冷飯に湯を通した朝餉をと

り、2日目の準備にかかる⁽⁷⁾。

2月2日午前6時半頃、下座の当屋ではご神体の王祇様が春日神社にもどる行事がはじまる。松明の明かりに先導されて、王祇守以下、頭人・提灯持ち・能大夫などがそれに続き、王祇道（旧道）を神社に向かう。下座の一行は、王祇様を神社前にある榭屋敷と呼ばれる家にいったん納め、そこで下座の「大地踏」を行う。この舞が済んだ頃、上座の一行が神社前の遊びの庭に到着するが、この時昨夜の下座の使者の返礼もかねて、上座より下座に使者が立つ。この使者は、下座の頭人へ昨夜同様の口上を述べるが、その内容は今日の神事の肝要であることを述べ、神社への出発を促すものである。下座の一行はすぐには発たず、7度半の使いを待つが、回が重なるごとに口上も短くなり、最後の7度半目には「お早よう御宮へ」とのみ言って帰っていく⁽⁸⁾。

両座の王祇様が石段を登り、これより宮登りになる。あと十段ほどで「ようござります」との声で王祇守の競争になる。王祇様をどちらが早く拝殿まで運ぶかのこの争いを「朝尋常」という。担ぎこまれた王祇様は、勝負は別にして能舞台の鏡板中央にあたる王祇柱にくくりつけられる。勝った方は、舞台をドンドンと踏みならして喜び、負けた方は、拳をふりかざして口惜しがる⁽⁹⁾。「朝尋常」の騒ぎが収まると上座の脇能が演じられる。曲目は、昨夜の当夜能と同じである。続いて「大地踏」になるが、ここでは囃子方も地謡方も両座が一緒に出て立合で演じる。舞の稚児も両座立合で、上座が男装束、下座が女装束であるが、舞台の踏み方が上・下の演者によって違う⁽¹⁰⁾。

「所仏則の翁」をはじめ両座の「三番叟」が終わると王祇様を能舞台の両側の棚の上に押し上げる「棚上り尋常」の争いが始まる。「棚上り尋常」では、水垢離をとった両座2人ずつの若者が、白の包頭巾に裾を詰めた紋付を着し、注連縄を懸けて神前に現れる。彼らは王祇様を棚の上の梁に掛渡す作業を助力する役の者で、この作業も両座が競争するために、拝殿内は騒然となるのである。この後も神前に飾られた二基の造花の下での宮司と頭人たちの酒盛り、その造花を楽屋に運んでの行事、再び舞台に置き直してのめぐりの大人衆の酒盛りと宮座衆の行事が続く。王祇祭の最後のクライマックスは、「餅切り」と「布剥ぎ」の尋常で、棚上りの若者の一人が餅を切り、一人が王祇様を梁から舞台に下ろし、両座の衆が競争で布を剥いで神前に収めるため、拝殿内は余力を振り絞った者たちの興奮で騒然となる⁽¹¹⁾。

[註]

- (1) 山路興造「黒川能」（網野善彦他編、大系『日本歴史と芸能』第七巻『宮座と村』平凡社、1990年）217頁
- (2) 同上 219頁、並びに芳賀日出男「王祇祭の黒川能」（高橋秀雄他編『祭礼行事・山形県』、桜楓社、平成5年、41頁
- (3) 山路前掲論文、219頁
- (4) 同上 220頁
- (5) 同上 221頁
- (6) 芳賀前掲論文、43頁
- (7) 山路前掲論文、220～221頁
- (8) 同上 222～223頁

- (9)芳賀前掲論文、46頁
- (10)山路前掲論文、224頁
- (11)同上 225頁

3. 和歌山県那智勝浦町の田楽

熊野三山の一つ熊野那智大社で、毎年7月14日に行われる「扇祭り」の中で田楽が演じられている。芸能としての田楽の全盛期は、古代末期から中世前期にかけてであるが、熊野信仰の全盛期もちょうどその時期と重なる。この田楽は、『熊野年代記』によると室町時代初めの応永年間(1394~1428)に、京都から田楽法師を招いて伝習したものと伝えられている⁽¹⁾。

那智勝浦町の田楽は、「扇祭り」の扇神輿が那智の大滝に向けて出発する前に大社前の特設舞台で演じられるものである。腰太鼓が4人、ビンザサラが4人、シテテンと呼ぶ少年の鼓役が2人の計10人で構成され、ほかに笛方が2人いる。腰太鼓とビンザサラの衣装は、緞子の直衣にくくり袴、頭に綾藺笠をかぶる。シテテンも同様の衣装であるが、頭は金銀の日の丸が付いた立烏帽子である。笛役の姿のみは伝承が絶えたらしく、花笠などはかぶらず神主衣装である⁽²⁾。

この田楽の曲目には、

乱声・鋸齒・八拍子・遶道・二拍子・三拍子・本座駒引・編木の役・太鼓起し・桴下げ・肩組む・たらし行道・入り組む・本座水車・新座水車・本座鹿子・面の現象・大足・皆衆会

などの21曲があり、最後にシテテンが番外曲のシテテンの舞を演じて終わる。約1時間の田楽踊りである⁽³⁾。この田楽の動きは、腰太鼓とビンザサラが二列に向かい合って並び、楽器を奏しつつ互いに入れ替わり背合わせになるのが基本的な形である。また、円を描いて廻る、互いに近づいて肩を合わせて離れるなど、田楽特有の動きをすべて一通り伝承していると考えられる⁽⁴⁾。最後にシテテンが綾藺とビンザサラを舞台中央において、一人で舞うシテテンの舞も、各役の者が個別に短い演技を試みるという古い田楽の芸態を残すものと思われ、中世の田楽をほぼ伝承していると考えてよいのではないかと指摘されている⁽⁵⁾。

[註]

- (1)山路興造「那智の田楽」(網野善彦他編、大系『日本歴史と芸能』第六巻『中世遍歴民の世界』平凡社、1990年)190頁
- (2)同上 191頁
- (3)同上
- (4)同上
- (5)同上 191~192頁

4. 静岡県水窪町西浦の田楽

静岡県磐田郡水窪町西浦の田楽は、西浦の観音堂で旧暦正月18、19日におこなわれ

る。この観音堂の行事も、現在では「田楽」の名で総称されているが、古くはたんに「観音堂のお祭り」とのみ呼ばれており、別当と呼ぶ祭主者を中心にした修正会（おこない）であった⁽¹⁾。この田楽は、観音堂司祭者の別当家である高木家と能頭の守屋家を始めとする十八家によって伝承されてきたとされる⁽²⁾。大きな松明を焚いて観音堂の境内でおこなわれる芸能には、「庭ならし」を最初に「地能」三十三番と「はね能」十二番（閏年は十三番）がある。このうち「はね能」と呼ばれる芸能はいわゆる猿楽の能で、その詞章には世阿弥の作である「高砂」など能大成後の曲が語られるが、その演じ方には能の古態が残されているという⁽³⁾。

「地能」の名で呼ばれる三十三番が直接修正会に関係する芸能で、十四番から二十六番までが生業系の予祝芸能である。生業系の予祝芸能とは、「田遊び」と一般に呼ばれるもので一年の稲作過程を神の前で演ずるものである。十四番「麦つき」、十五番「田打ち」、十六番「水口」、十七番「種まき」、十八番「よなぞう」、十九番「鳥追い」、二十番「殿舞」、二十一番「惣とめ」、二十二番「山家惣とめ」、二十三番「種をり」、二十四番「桑とり」、二十五番「糸ひき」、二十六番「餅つき」と続く。このうち、二十三番から二十五番が養蚕に関する予祝芸能である⁽⁴⁾。

最初の「庭ならし」から二番「巫女舞」、三番「地固め」、四番「もどきの手」、五番「つるぎ」、六番「もどきの手」などが呪師の芸とそのもどきにあたる。七番「高足」は田楽衆の芸であり、これにも八番「もどきの手」が付く。九番の「猿舞」も猿楽芸であると思われるが、十番の「はた引き」、十一番「舟渡し」は、大松明に火を点じる行為が芸能化したものである。十二番「鶴の舞」は男巫女による舞で、十三番が「出体童子」である⁽⁵⁾。

二十七番以降は、二十七番「君の舞」、二十八番「田楽舞」、二十九番「仏の舞」、三十番「治部の手」、三十一番「のた様」、三十二番「翁」、三十三番「三番叟」と続く。「地能」が終わると「はね能」が演じられる⁽⁶⁾。西浦の田楽の最終「しずめ」の頃は、野外に陽が昇る時間となっているのである。

[註]

(1) 山路興造「西浦の田楽」（網野善彦他編、大系『日本歴史と芸能』第四巻『中世の祭礼』平凡社、1991年）199～200頁

(2) 高橋秀雄他編『祭礼行事・静岡県』、桜楓社、平成4年、108頁

(3) 山路前掲論文、200頁

(4) 同 上 201～202頁

(5) 同 上 200～201頁

(6) 同 上 202頁

5. 新潟県の佐渡の春駒

佐渡の春駒は、白馬を見て一年の邪気を払うという、大陸渡りの宮中年中行事「白馬の神事」が根底にある祝福芸といわれる⁽¹⁾。こうした祝福芸能の例は、上杉家本『洛中洛外図屏風』の左隻第二扇に、萬歳などとともに描かれているのが早い例で、白鉢巻きをし

た男二人がそれぞれ腹の所に茶色の駒頭を付け、反対側の尻に尾を付けている。いわゆるホニホロ式と呼ばれるもので、祇園会に出た駒形稚児なども共通する方式である。一方、正徳3年(1713)の『滑稽雑談』には、土で作った駒頭を左手に持ち、右手には紅白の派手なだんだらの手綱を持って、三味線などを伴奏に門口に立った春駒の存在が描かれている。宝暦4年(1754)の『絵本艶庭訓』の挿絵は、この系統の春駒を描くが、派手な衣装を着て、頬被りをしているという⁽²⁾。

佐渡の春駒は、この流れを汲むものである。佐渡では春駒を「はりごま」と訛って呼んでいたようで、ホニホロ式のもの「男春駒」、手に駒頭を持つ方式が「女春駒」と呼ばれている。「男春駒」は、あかね染の手ぬぐいを被り、その上に房の付いた木製の平笠をのせる。顔には面を付けるが、この面は左頬の割れ目をカスガイで打ったグロテスクな黒いもので、着物は赤い模様の袖無し羽織を着て、手甲・脚絆・足袋・草鞋ばきである。「女春駒」は白く塗った木製の駒頭を右手に持ち、左手で鈴の付いた手綱を取って、それを振りながら踊るもので、演者はヒョットコ面を付けて頬被りをする。衣装は派手な襦袢の着流しに、手甲・脚絆・足袋・草履ばき姿である。「男春駒」と「女春駒」は、本来別々に行動したもので、組をなして歩いたわけではない。それぞれが踊り手(春駒)・地方・付き添えの三人で正月から2,3月まで島内をまわったのだという⁽³⁾。

演じる曲目としては、踊りに

さまよ踊(男春駒のみ)、めでた踊(女春駒のみ)、御祈禱踊、金持ち踊、だま踊などがあったという。また、芝居がかりの段ものとして、

保名狂乱、宇治川、道成寺、二上がり、花笠踊などを演じたという⁽⁴⁾。

【註】

- (1)山路興造「佐渡の春駒」(網野善彦他編、大系『日本歴史と芸能』第十二巻『祝福する人々』平凡社、1990年)207頁
- (2) 同 上 208頁
- (3) 同 上 208~209頁
- (4) 同 上 209頁

6. 兵庫県社町上鴨川住吉神社の神事舞

(1)上鴨川住吉神社の宮座制度

兵庫県加東郡社町上鴨川住吉神社は、社町の最北部、今田町(丹波立杭焼きの里)と西脇市と社町との境に位置する。その神事芸能は「神事舞」と呼ばれ、宮座制度に立脚した長子相伝の形態をとってきた。また「神事舞」は、昭和52年5月に国指定重要無形民俗文化財(神社の本殿は、昭和35年6月に国指定重要文化財)に指定されている。桐山宗吉によれば「神事舞」の歴史は、判然とはしないが丹波猿楽に遡るとされる⁽¹⁾。

兵庫県加東郡鴨川村は、昭和32年に社町に合併されて社町上鴨川となった。現在は、約80戸余の村落であり、もともと農業に従事する者の多い村落でもある。住吉神社は、上鴨川村落の中心地より南約1キロに位置し、道路より三十余段の石段をのぼったところ

に約417坪（1376平米）の境内をもつ小さな神社である⁽²⁾。境内の配置や形式等について詳しくは次章に譲るが、おおよその配置は以下の如くである。石段を登って正面奥に本殿、手前に拜殿が位置する。本殿と拜殿の間、向かって右側に「ヒツジ堂」、その手前に長床が位置する。本殿と向かいあう形で舞堂がある。いずれにしても、本殿のほかは建築も新しく、本殿ほど立派な建物とはいいがたい。なお「ヒツジ堂」とは、「執事堂」の訛った呼称であろうとされている⁽³⁾。

上鴨川住吉神社の宮座制度は、長子（男子のみ）相伝を厳格に守っているところに特徴がある。住吉神社の氏子のうち祭祀の「神主」や「祢宜」役にあたるのは、長男だけである。次男以下は、祭祀の末端的奉仕役につく。もともとは、氏子に24軒株とよばれる「株」があり、小藪家、藤井家、西川家、東谷家などの家がそれを支えていた。各家は、左右両座にわかれ、両座が交互に「神主」や「祢宜」役をつとめてきたという。現在では、左右両座も24軒株もなく、氏子の家の長男であれば上記の役につける制度になっている⁽⁴⁾。住吉神社の宮座制度のもう一つの特徴は、女人禁制にある。女人禁制自体は、歴史的にみて仏教にも神道にも珍しいことではないが、住吉神社の戒律はきわめて厳格であり、現在にいたるも踏襲されている。たとえば、祭祀の期間中は、女性は舞堂や長床に足を踏み入れることさえ許されず、また神事に携わる子どもの身づくりも許されない。これは、氏子に対してだけでなく、見物客の女性であっても舞堂や長床に足を踏み入れられないのは同様である。

次に、宮座組織の概略について述べておきたい。氏子の長男は、8歳もしくは9歳になると宮座入りをする。これを「若衆」と呼ぶ。若衆の数は、一定していないが平均15～16名で、25～26歳までつとめる。このうち、最年長者もしくは宮座入りの早い者が「若衆の横座」と呼ばれ指導者的存在となる。25～26歳を過ぎ若衆を終えた者のうち一人は、「清座」（きよざ）入りを果たす。清座のメンバーは、8名である。毎年、清座入りの一人と入れ替えに、一人が「年老」（としより）に入る。いわば清座の卒業のようなものである。したがって、年老は清座を終えた者が生涯属する組織でもある。これが、住吉神社の宮座組織の概略であるが、この他に祭祀を司る最高責任者ともいうべき「横座」がある。横座には、正副の二名がなり、年老のなかから選ばれる。正副横座は、宮座入りの順序に従って年老から選ばれ、また任期も定められていないため、当人が引退の意志表明をするか死去しないかぎり入れ替わりはない。以上は、氏子の長男のみが属することのできる組織である。次男や三男など若衆・清座入りが許されない者は、ギオン座（祇園座の意とされる）に入り、祭祀の手伝いをする。尤も、次男や三男に子どもが生まれ、その長男が宮座入りをすると親である次男や三男も年老に入ることができる。しかし、こうした経緯の年老からは、正副横座に選ばれることはない。このような厳格な宮座制度は、現在も守られ、たとえば祭祀中に長床へ座る席順も決められ踏襲されている⁽⁵⁾。

宮座の組織を整理すれば、若衆・若衆の横座・清座・年老・横座という氏子長男の属する組織があり、氏子次男以下の属するギオン座という組織がある。これら各々の役割については、既に若干触れたが、若衆・若衆の横座・清座・年老の役割について補足しておきたい。年老は、横座に入る者以外は直接的には祭祀に関与しない。その役割は、専ら経済的側面と祭祀に関する問題が起きた時の協議機関的側面に集約される。清座の者は、若衆

の指導や世話役としての役割を担う。実際に祭祀の中心になるのは、若衆・若衆の横座である。したがって、彼らの役割は数多い。若衆の役割は、祭祀にあたって奉納する神事舞に直接関わる。以下、若衆の年令順に役割の概略を記していく。①宮座入りした若衆の中で順位の下から4人が、「下四人」と呼ばれ、盃ごとに従事する。この他、「太刀舞」の銚もち役や舞堂横の松明番の役が与えられる。②その次の若衆は、初ナラシ指導と能の「いど」の初出の役に与る。「ナラシ」とは、「習し」で練習のことである。③次の段階では、中ナラシ指導。つまり、練習の2回目を指導する。舞は、能の「万歳楽」を演じる。④上ナラシ指導。練習の仕上げを指導する。舞は、能の「冠者」を演じる。⑤当屋の控え役。当屋とは一般的には村落共同体での祭祀の神事宿もしくはその家の主人のことをいうが、上鴨川では、神事宿の意味合いが強い。⑥当屋役。能は「翁」を演じる。その他、祭祀に関わる挨拶やもてなしなど仕事は多い。とりわけ、宵祭の「斎灯」をつとめる8人（とうや8人と呼ぶ）を依頼し、祭祀の2日前からこの8人を泊込みで潔斎させる役割を担う。⑦若衆の正副横座の控え役。宵祭の「太刀舞」の太刀掌仕をつとめる。⑧若衆の副横座。祭祀の祢宜役をつとめる。宵祭の「太刀舞」を舞い、田楽のヘイザオ（弊竿）の役。また、演能の後の相撲開始の声掛け役。⑨若衆の横座。これは、翌年に清座入りをする若衆がつとめるもので祭祀の神主役。神楽の舞を舞う。また、本祭の「太刀舞」を演じる。なお、田楽の舞は、上記②～④の役の者から9人が出て演じる。これ以外にも若衆の役割には細々とした仕事があり、その各々については割愛するが、いってみれば祭祀の実際はすべて若衆によってとり行われるのである⁽⁶⁾。そこには、厳しい役割と序列が未だに息吹いている。そして、それを支える清座・年老やギオン座があり、村落あげて祭祀を守り続けてきたのだといえよう。このように上鴨川住吉神社の祭祀である神事芸能は、厳格な宮座制度の存在抜きには語れない。

（2）上鴨川住吉神社の神事舞

上鴨川住吉神社の神事芸能が「神事舞」と呼ばれることは、すでに指摘した。ここではまず、上鴨川住吉神社の祭祀全体を押さえておきたい。上鴨川住吉神社の祭祀は、毎年10月4日、5日の両日にとり行われる。かつては、旧暦9月4日、5日に行なわれていたが、現在は新暦に変わったということである。第二次大戦中も休むことなく続けられたように、この祭祀は天候不順などには左右されない。全国の祭祀と同様に、上鴨川住吉神社の祭祀も祭の両日だけでなく長い準備期間が設定されている。毎年1月元旦から準備は始まり、祭祀終了後の11月23日の反省会・慰労会にあたる催しまではほぼ一年かけて祭祀は実行される。1年を通しての祭祀計画は重要ではあるが、本稿では祭祀両日の神事芸能に焦点を当てるため、宵祭と本祭についてのみ記述を進める。

10月4日の宵祭、本殿には幔幕が張られ長床には斎灯用の生木数百本が立てかけられる。舞堂と拝殿の中間地点には、斎灯の股木が約2mの高さで聳えている。こうして宵祭の準備が整えられると神主役が本殿に昇り、祝詞を唱え祭が始まる。午後4時過ぎである。付記すれば、上鴨川住吉神社には、専属の神職はいなくて隣町である東条町秋津住吉神社の宮司が兼任している⁽⁷⁾。一方、宮座の若衆は、村落中心地から清座役の先導で神社に向かう。途中、神社近くの川で沐浴し、本殿前に到着後、ヒツジ堂に入り装束を着用する。

次いで若衆は、長床から神社内の小さな祠を順にめぐり長床に上がり盃ごとを行なう。これが、宮巡りと盃ごとで祭祀最初の行動である。若衆の盃ごとの間に、長床の中央にしつらえた炉から火をとり斎灯に点火される。各地にも斎灯の伴う祭は多くあるが、住吉神社の斎灯は境内が狭いことも相俟って凄まじい火勢を実感できる。次は神楽である。烏帽子に白麻の直衣姿の神主役と祢宜役が登場する。神楽は、斎灯の火勢が最高潮の頃、大太鼓の6強6弱の連打によって始まる。神主は両手に鈴をもち、祢宜は扇をもち舞うが、舞はきわめて単純な動作の繰り返しである。たとえば、鈴を頭上にあげたり降ろしたりあるいは腰を折ったり戻したりといった動きである。神楽が終わると太刀舞である。これは、上鴨川住吉神社の神事芸能の中心であると同時に、この祭祀の最重要の舞踊でもある。また、太刀舞は「りょんさん舞」とも呼ばれる⁽⁸⁾。太刀舞の特徴は、きわめて異例の面にある。この面は「鳥兜」と呼ばれるが、わが国の面としては珍しい鼻の形をしている⁽⁹⁾。太刀舞は、両足を開いて鉾を突き、握り、反りの形に動かし、足は前後左右方形に踏み出すのを基本とする舞である。すなわち、東西南北に「踏み固め」を行なうのだが（正しくは東南西北の順）、この一巡ごとに跳躍をする。このように約15分以上同じ所作を繰り返す。太刀舞が終わると休憩に入るが、前触れなく突然獅子舞が舞堂から飛び出し、拝殿、長床を廻り、アッという間に舞堂に早駆けする。これが、獅子の舞である。次いで田楽舞が始まる。先述のように、若衆9人（宮座入りの新しい者）による舞であるが、全部で七番の舞から成る。七種の舞自体は、二列縦隊になったり対向したり環になったりと単純な所作だが時間的には約25分と一連の舞のなかでは長丁場である。田楽の舞が終わると扇の舞が始まる。扇の舞は、基本的には田楽に登場した若衆が頭のガッソウ（かぶりものこと）をとって一人ずつ扇をかざして舞う。これは、約4,5分で終わる。次いで、竹馬の片足のような棒を使用した高足（たかあし）と呼ばれる舞が演じられる。所作は、棒を斜めにし、次いで大地を掃くように廻し、これらの動作の繰り返しの後、棒に乗ってステップする。以上が宵祭の神事芸能の概略である。高足が終わるのは、大体午後10時過ぎである。その後、上鴨川から嫁いだ女性や他の地方に居住する元村人や氏子の親戚が神社へ捧げものをする。それに対して、太刀舞・田楽舞・扇の舞をセットにして返礼をする。したがって、捧げものが多い時は、徹夜に近い状態になるという⁽¹⁰⁾。最近では、時間短縮のため「速舞」といって所作を簡略化した舞をおこなったり、テンポを早くしたりと工夫して朝までには終了するようになったという。

翌日10月5日、本祭がとり行われる。本祭は、午前10時頃から準備にはいり、神主役が、「モウシアゲ」という祝詞を唱えて始まる。祝詞の内容は、以下の如くである。

「畏れながら天照皇大神、神功皇后さま、当村三百石五斗一合のおん高のうちより神祭（かんまつり）のごこくをもって申し上げ奉る。天下泰平五穀成就、成穆いたしますよう、悪事不時災難火難盗難など相のがれますよう、並に牛馬ども息災に暮しますよう、願いあげ奉ります」⁽¹¹⁾。内容的には、「天下泰平五穀成就」の祈願であり、殊更に特徴的なものは見受けられない。ただ、興味あるのは、宵祭の始まりにあげる祝詞と一部内容を違えている点である。宵祭の祝詞では「畏れながら国常立尊（くにとこたちのみこと）さま、当村三百石五斗一合のおん高の・・・」⁽¹²⁾と続く。国常立尊、天照皇大神、神功皇后の三者とも上鴨川住吉神社の祭神であるから、それを二回に分けたという単純な理由に拠る

のかもしれない。現在のところ、それを明らかにする資料も申し伝えもないが、興味は残る。

正午過ぎには、太刀舞が始まり宵祭と同様に神事舞が披露される。その順序を整理してみると、太刀舞、獅子舞、田楽の舞、扇の舞、高足の順である。これが終わると午後2時頃となる。続いて「演能」が行なわれる。これは「演能」とは言うものの、もちろん現代見られる「能」とは違うものである。しかも、その形態は、若衆がその役割に応じて舞堂に張られた幔幕の前の庭の上で演じるもので、演者はすべて幔幕を押し上げて登場する。謡いについても演者自身は無言であったり、演者と幕内ともに謡うものがあったり、幕内だけが謡うものがあったりする。しかし、この「演能」は「丹波猿楽」との関連を指摘する説もある。ともあれ、次の七番、「いど」「万歳楽」「六ぶん」「翁」「たからもの」「冠者」「父の尉」が演じられる。以下、その各々について簡単に説明しておこう。まず「いど」は、三人が順に演じるもので動作もかなり緩慢である。いわば七番の序曲的存在であろう。時間は、約10分くらいで笛、小鼓、大太鼓が三人の交替時に鳴らされる。「万歳楽」は、笛、小鼓、大太鼓にあわせて少しの足踏みがある程度でほとんど動きはない。「六ぶん」は、例外的に舞堂の中で演じられる。したがって、見物客からは幔幕に遮られて見る事が出来ない。謡いにあわせて円く歩く所作のみである。「翁」は、演者と幕内ともに謡うもので両肘を開きその手を低く前で合わせるといった所作をする。時間的には、約15分たらずである。「たからもの」も、演者と幕内ともに謡うもので動作は「翁」より少ない。「六ぶん」「翁」「たからもの」は、同一人が演じるものである。時間的にはこれが一番長く約15分。「冠者」は、所作はほとんどなく、幕内だけが謡うもので時間は約10分。最後の「父の尉」も所作はほとんどなく約15分たらずで終わる⁽⁴³⁾。以上が「演能」の七番であるが、その所作についてみればほとんど棒立ちに近い。「能」そのものも一般的に動きの少ないものであるが、この七番の動きは精々首を少し動かすか、手や足を微妙に動かすに過ぎない。ともあれ、「演能」の七番が終わると本祭も終わりに近づく。長床の中でその年の当屋から次年度の当屋へ「当屋渡し」の盃ごとが行なわれる頃、舞堂の前でギオン座の世話によって相撲が始まる。相撲は、幼児相撲である。これで祭祀は終了するが、最後に餅まきが行なわれる。

以上、きわめて概括的に上鴨川住吉神社の祭祀について述べてきた。ここで指摘しておきたいのは、住吉神社の祭祀の大部分を占める神事芸能の呼称についてである。本稿でも便宜上現在使用されている（上鴨川で）用語を使ったが、正しくは次の通りである。上鴨川に残る写本などからみて、「宮巡り」「神楽」「斎灯」「高足」は古くからの呼称だと窺い知れる。しかし、他の呼称は正式にはすべて「神事」と呼ばれる。上鴨川住吉神社の神事芸能が、神事舞と呼ばれる所以である。ともあれ、全国的にみれば神社に奉納する演芸がいまなお行なわれている所は、数多い。しかし、上鴨川住吉神社の神事舞は、たとえば先に指摘した現代の能のいかなる流派にも見られない「翁」の所作の如く、きわめて貴重な民俗芸能であることは確かである。

[註]

- (1) 桐山宗吉『鴨川住吉の神事』（第二版）、兵庫県加東郡教育委員会等協賛刊行、昭和56年。桐山氏は神事舞と丹波猿楽との繋がりについて「適確に断じ得る資料がな

いままに模糊として」おり、「所詮『こうでもあろうか』の想像の域を一步も出で得なかった」としている。同書「はじめに」p. 2。なお、上鴨川住吉神社の神事芸能に関する研究は、桐山氏の著作が唯一といってよい。他にも、田岡香逸氏や西谷勝也氏などの論考があるが、本稿も桐山氏の著作なしには一步も進捗しなかつただろう。

- (9) 同 上 13頁
- (3) 同 上
- (4) 同 上
- (5) 同 上 25～27頁参照。
- (6) 同 上
- (7) 同 上 29頁
- (8) 「りょんさん舞」の名称については、諸説があり定説はない。桐山氏は、リャンサンは「陵王さん」もしくは「竜王さん」が語源ではないかとし、法隆寺の猿楽神事に竜王が関連することから「竜王さん」の訛りであるとしている。詳しくは、桐山前掲書41～42頁
- (9) この異様な形の鼻について、桐山氏は「呪師というシャーマニズムを主とした者たちの創造したものでもあろうか。殊に鼻尖が上へ曲っている形など呪師らしい『鬼面人を驚かす』意図が考えられる」という。桐山前掲書41頁
- (10) 桐山前掲書32～63頁参照。
- (11) 同 上
- (12) 同 上
- (13) 同 上

(安部 崇慶)

Ⅱ 上鴨川住吉神社の神事舞における動作分析

— 「翁」を対象として —

本章では、上鴨川住吉神社の神事舞²¹⁾における「翁」の動作を対象として、身体運動学を踏まえた舞踊の分析方法により検討し、一考察を試みる。分析結果を述べる前に、その前提となる運動学や舞踊（ダンス）における動作分析についてふれてみる。

1. 運動学における動作分析

「運動研究」を行う上で、まず参考にする文献として、マイネルの「スポーツ運動学」があげられる。マイネル¹⁵⁾は、「運動研究の考察法」として具体的に、歴史的・社会的考察法、モルフォルギー的考察法、解剖学的・生理学的考察法、心理学的考察法、バイオメカニクス（金子訳）的考察法や各考察法の相互関係について述べている。本報では、この中でも特にバイオメカニクスの考察法を踏まえながら、検討を試みる。

一般に、身体運動学は、Kinesiology（キネシオロジー）または、Biomechanics（バイオメカニクス）と呼ばれている。¹⁶⁾ さらに詳細に言えば、Kinematics（キネマティクス：運動学）もあげられる。大道¹⁹⁾は、キネマティクスを、「身体の時間に対しての動作表出の記述および幾何学的解釈」とし、その動作表出の把握には、「解析的な変数の規定よりは、形・姿の原初的総合データ自体の観察が至上手段となる。その具体的方法が Cinematography（写真解析）であり、cinema の時系列再現をあるがままに眺めることによって得られる間主観性の方が、所与の注意すべきいくつかの点の変異ベクトルを解析することによって得られる客観性よりも、動作解析においては実用的にも具体的意義においても遙かに重要」と述べている。

身体運動学の分析方法としては、Photoinstrumentation（画像分析）、Electromyography（EMG：筋電図）、Computer Models and Simulation（コンピュータモデル・シュミレーション）など¹⁴⁾があり、これらを用いたバイオメカニクスの研究は数多い。

2. 舞踊（ダンス）における動作分析

スポーツに関するバイオメカニクスの研究は幾多となされているが、舞踊（ダンス）に関しては、数少ない。バイオメカニクスによる舞踊研究を概観すると、まず、日本舞踊やバレエなどの回転位におけるフォームの分析など森下¹⁷⁾による研究があげられる。畑野²⁾は、ジャズダンスにおけるアイソレーションの動作について、身体の20点をコンピュータ画像へスーパーインポーズし、ステックピクチャーを作成して、検討を試みている。また、Hirai⁴⁾らは、動作画像のトレースにより、御田植舞の分析を行っており、これは Dance Ethnology としての動作分析の特徴がみられる。このような観点の研究をみると、遠藤¹⁾はアフリカでダンスに関するフィールドワークを行い、その動きについても写真や文章によって Ethnology を行っている。フィールドワークによっては、文化人類学で有名な“Yaqui Deer Songs and Dance”¹³⁾のように一切のテープ、写真、ビデオによる収録が許可されず、科学的な動作分析を用いない研究も少なくはない。

ところで、アメリカ合衆国では舞踊を専門とする学部が存在し、その専攻コース（Dance

Ethnology や Dance Movement Therapy など) のダンスカリキュラムにおいては、ダンスの運動分析が必修である³⁾。例えば、“Nihon Buyo” に関しても、“Labanotation” を用いた運動分析⁸⁾ が行われる場合もある。Labanotation とは、Laban, R. (ラバン) によって開発された舞踊譜である。このダンスを読み書きする方法⁹⁾ は、その後 “The System of Analyzing and Recording Movement” として、Hutchinson, A.⁶⁾ によっても詳細に述べられている。近年においても、ラバンの「コレオロジー」に関して再び注目されている。^{5, 18)} 例えば、日本においても、国枝^{11, 12)} が、運動記号 (サポート・支持足や腕の動作など) として、Labanotation を用いたビデオを制作している。しかしながら、この Labanotation を読み書きする⁹⁾ には、舞踊譜についての専門的習熟が必要であり、日本における研究ではあまりみられない。

3. 上鴨川住吉神社の神事舞における「翁」の動作分析

はじめに

本報は、「口伝」によって伝えられた芸能の演技が、時間経過に関わらず同一であるという仮説を身体運動学の観点から検証するものである。前章の神事舞の概要で述べられているように、この神事芸能は、幾つかの舞や演能によって構成されている。動作分析の観点からは、定点からの定点観測やキャリブレーションの必要性から、3次元空間の移動が大きい所作は、不可能である。そこで、これらの中でも、収録画像が鮮明で分析可能な所作を含んだ「演能」における「翁」の動作を対象として、分析を試みることにする。なお、この画像は、平成6年と平成7年に収録されたものである。

方法

分析の対象は、「翁」であり、その “Space”, “Sound”, “Costume”, “Movement Analysis” について、観察や採譜、そして動作画像のトレースや Labanotation による動作分析を行う。これらは、フィールドワークとしての Dance Ethnography に基づいたものである。なお、動作分析については、コンピュータによる微細な分析や、ステックピクチャーの作成も検討したが、実際の神事芸能において、舞人の身体に定位点のマークを施すことは不可能であったため、これらの分析には至らなかった。

結果

1) Space (空間)

上鴨川住吉神社は、Fig.1に示す社町の北部に位置している。また、「翁」を含む神事舞における「演能」七番は、Fig.2に示す舞堂の正面で演じられる。そのようすは、Fig.3に示すとおりである。

2) Sound (音楽)

「翁」における謡を採譜し、それを楽譜として Appendix A に示す。なお、その際、上鴨川住吉神社神事舞調査団による資料¹⁾ を参考とした。謡は、舞人と幕内の数人が地謡のように和している。その節調は声明風で、ノリトのような平板さで、囃子のテンポは緩やかである。

3) Costume (衣装)

「翁」は、神事舞における「演能」七番の一つであり、「翁」の舞人は次の「たからも

の」の舞人と同一であり、衣装も同一である。衣装については、桐山¹⁰⁾によると「白麻の直衣」とされているが、「浄衣」とも推察されうる。服飾の詳細については、Appendix B に示す。

4) Movement Analysis (動作分析)

舞人は、舞堂の幕外に立ち右手に扇子を逆に持ち、両袖をかきあわせ面をささえる姿勢をとる。そして、「翁」が始まる前に、舞人の姿勢と衣装を正す所作が行われる。その様子は、Fig.4.に示すとおりである。「翁」の所作は能楽の「打ち合わせ」のように両肘を開いて低くその手を前で合せ「合掌結び」の姿勢をとる。演舞の終わりに近づくと、左膝から足を上げ大きく両袖を開き「達拝」の型を三度くり返す。その動作は、Fig.5-1,5-2に示すとおりである。所要時間は約十三分間である。なお、この所作については、Labanotationによる譜記を筆者が試み、その結果を、Fig.6に示す。しかしながら、筆者は、正規のトレーニングを積んだノーテターではないため、その正確性については、今後の課題としたい。(Fig.3～Fig.5-2の図については、平田由美子さんの協力を得た。)

以上のような4つの観点についての結果から、平成6年と平成7年に収録された「翁」について比較検討する。動作については、先にバイオメカニクス的手法で述べたようなコンピュータによる微細な分析を行えば、mm単位やcm単位の違いが認められることは容易に推察できる。しかしながら、芸能を収録する上でのフィールドワークとしての限界や芸能における動作の意味を考慮したこれらの分析では、いずれの観点についても平成6年と平成7年の演技は同様の結果と考えられる。したがって、「口伝」によって伝えられた芸能の演技が同一であるという仮説を、身体運動学の観点から検証することができたと言えよう。

4. 文献

- 1) 遠藤保子 (1991) 民族と舞踊 (舞踊教育研究会編 舞踊学講義) 大修館書店: 東京, pp.22-31.
- 2) 畑野裕子 (1991) ジャズダンスにおけるアイソレーションの動作特性に関する基礎的研究 (II) -中学生を対象として-, 体育学研究集録 17: 21-31.
- 3) 畑野裕子 (1995) アメリカ合衆国におけるダンスカリキュラム, 実技教育研究 9: 97-109.
- 4) Hirai T. Hatano Y. and Inoue K. (1994) A Comparison between the Rice Planting Dance of the Shrine Maidens and the Rice Planting Dance of the Shrine Maidens and Priests, 1994 Annual Conference Congress on Research in Dance
- 5) Hodgson J. & Preston-Dumlop V. (1996) Laban's ideas on movement, His concept of choreology. 大貫秀明訳 ラバンにとって「動き」とは、ラバンが考える「コレオロジー」とは. 松澤慶信監・小高慶子編Tanz in Deutschland im20. Jahrhundert: ドイツ・ダンスの100年-映像でみる身体のイメージと表現主義-. 東京ドイツ文化センター: 東京, pp.50-54.
- 6) Hutchinson A. (1977) Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement (Third Edition, Revised) Theatre Arts Books; New York, Dance Books;

London.

- 7) 上鴨川住吉神社神事舞調査団編 (1981) 上鴨川住吉神社の神事舞. 兵庫県加東郡教育委員会:兵庫, pp. 144-145.
- 8) Kashino C. (1994) "Continuity in discontinuity" in Nihon Buyo:analysis of a Japanese classical dance, UCLA Journal of Dance Ethnology vol.18, University of California Los Angeles, p.55.
- 9) 木村はるみ (1994) ダンスを読み書きする. 体育の科学 44-3:193-198.
- 10) 桐山宗吉 (1991) (初版1971) 鴨川住吉神社の神事. ウニスガ印刷:兵庫, pp.70-93.
- 11) 国枝タカ子 (1991) 運動記号④サポート・支持足 (個人制作ビデオ).
- 12) 国枝タカ子 (1991) 運動記号⑤腕の動作 (個人制作ビデオ).
- 13) Larry E. and Felipe S.M. (1990, Second Edition) Yaqui Deer Songs Maso Bwikam: Native American Poetry, The University of Arizona Press.
- 14) Luttgens, K., Deutsch, H. and Hamilton, N. Kinesiology: Scientific Basis of Human Motion (Eighth Edition). Wm. C. Brown Communications Inc.:Madison, Wisconsin, pp.442-465.
- 15) Meinel, K. Bewegungstheorie—Versuch einer Theorie der sportlichen Bewegung unter padagogischem Aspekt 1960 .1 Auflage 金子明友訳 (1988) マイネル・スポーツ運動学 (第5版). 大修館書店:東京, pp.105-120.
- 16) 宮下充正 (1982) 身体運動学とは. 浅見俊雄他編身体運動学概論 (第7版). 大修館書店:東京, p.3.
- 17) 森下はるみ (1982) 舞う. 浅見俊雄他編身体運動学概論 (第7版). 大修館書店:東京, pp.279-284.
- 18) 大貫秀明 (1996) ラバンのことを今少々 松澤慶信監・小高慶子編 Tanz in Deutschland im20. Jahrhundert: ドイツ・ダンスの100年—映像でみる身体イメージと表現主義—. 東京ドイツ文化センター:東京, pp.54-57.
- 19) 大道等 (1993) 動作学事始め 杏林書院:東京, pp.151.
- 20) 丹野都 (1980) 総合服飾史事典. 雄山閣出版.
- 21) 山路興造 (1990) 宮座と村. 音と映像と文字による (大系) 日本歴史と芸能第七巻. 日本ビクター:東京.

Appendix A The Score of Okina については、Fig.5-2 の後に示す。

Appendix B 直衣と浄衣について

浄衣: 本来汚れのない清浄な衣の意であるが、公家服飾においては、とくに神事に用いられた襖系の衣服をさす。上衣、袴ともに白またはそれに近い色の麻や生絹で、普通、狩衣型に仕立てるが、白を正式とする。(柴田美恵²⁰⁾ p.214.)

直衣: 平安時代の貴族の日常衣。平安中期以降、束帯が礼服として代用されるようになるにつれて、衣冠に準じて参朝服として着用されるようになった。直衣姿は、平常は、単または裃の上に直衣を着、指貫をはき、烏帽子をかぶるというものであったが、ややあらたまった時には、直衣の下に袷を重ねて着た。(増田美子²⁰⁾ p.308.)

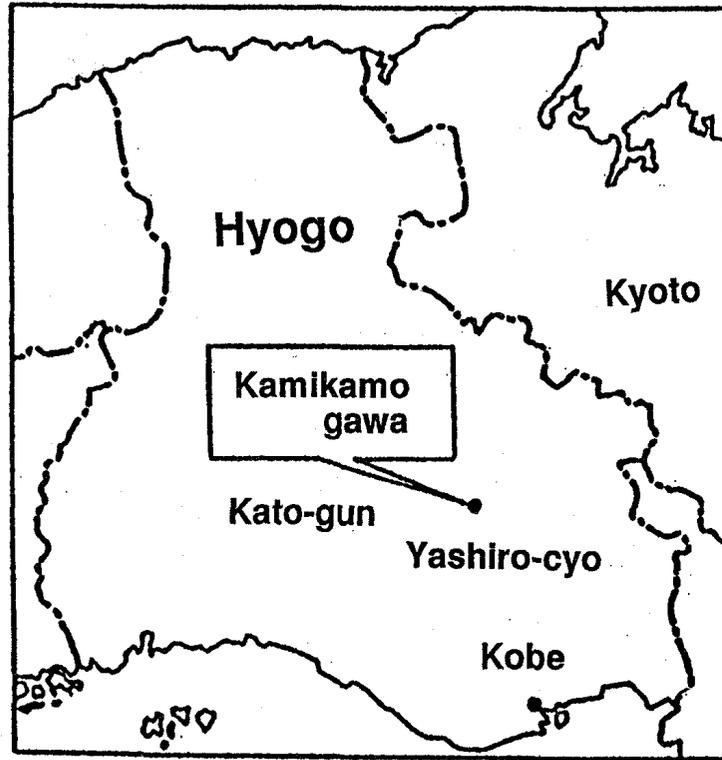


Fig. 1. The Location of Kamikamogawa Sumiyoshi Shrine

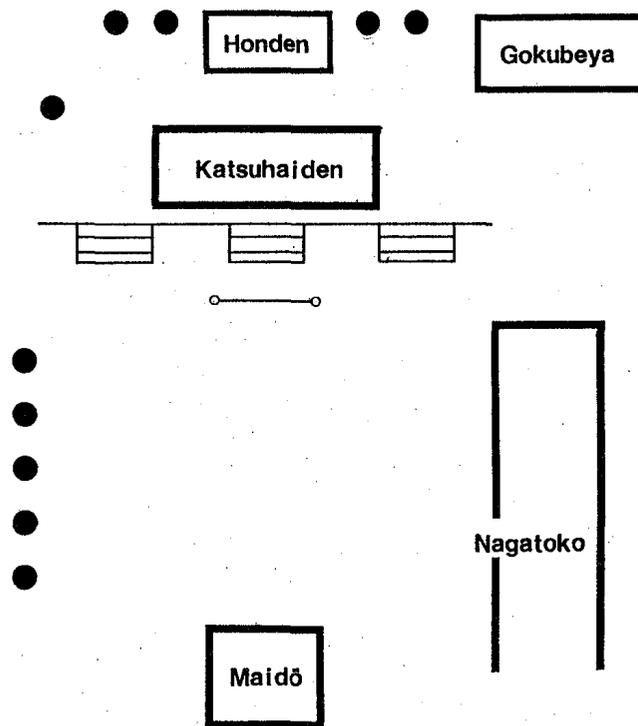


Fig. 2. The arrangement of the Kamikamogawa Sumiyoshi Shrine

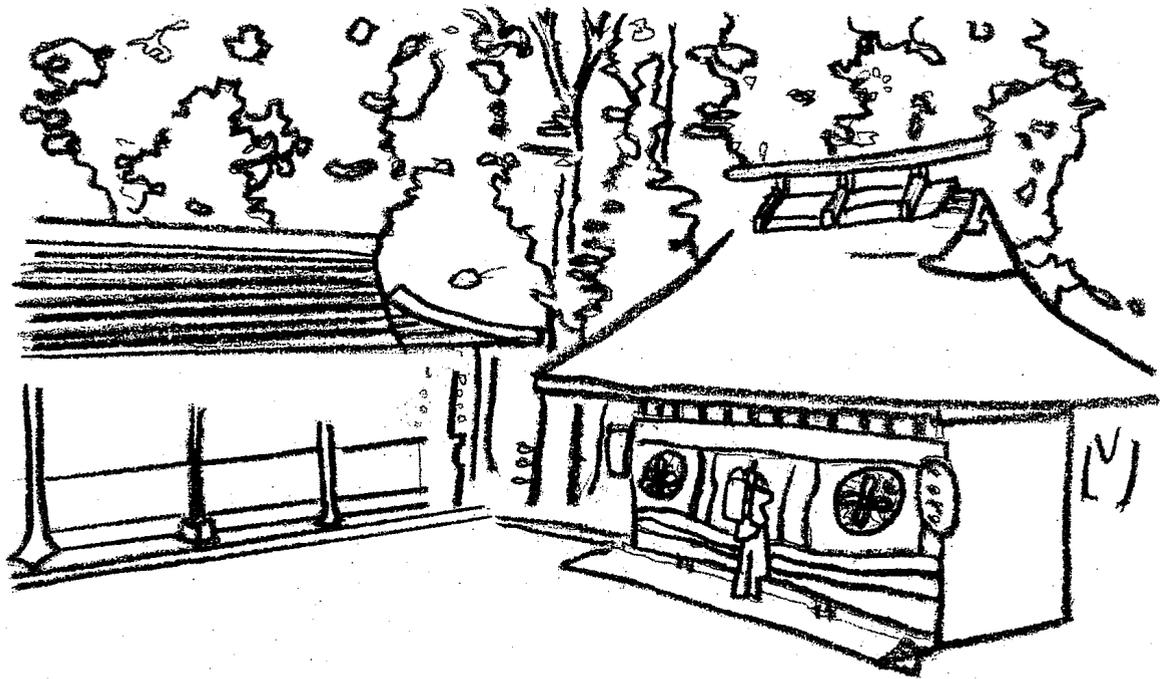


Fig. 3. The dancer in front of the Maido



Fig. 4. Help is recieved to insure correct posture and costume

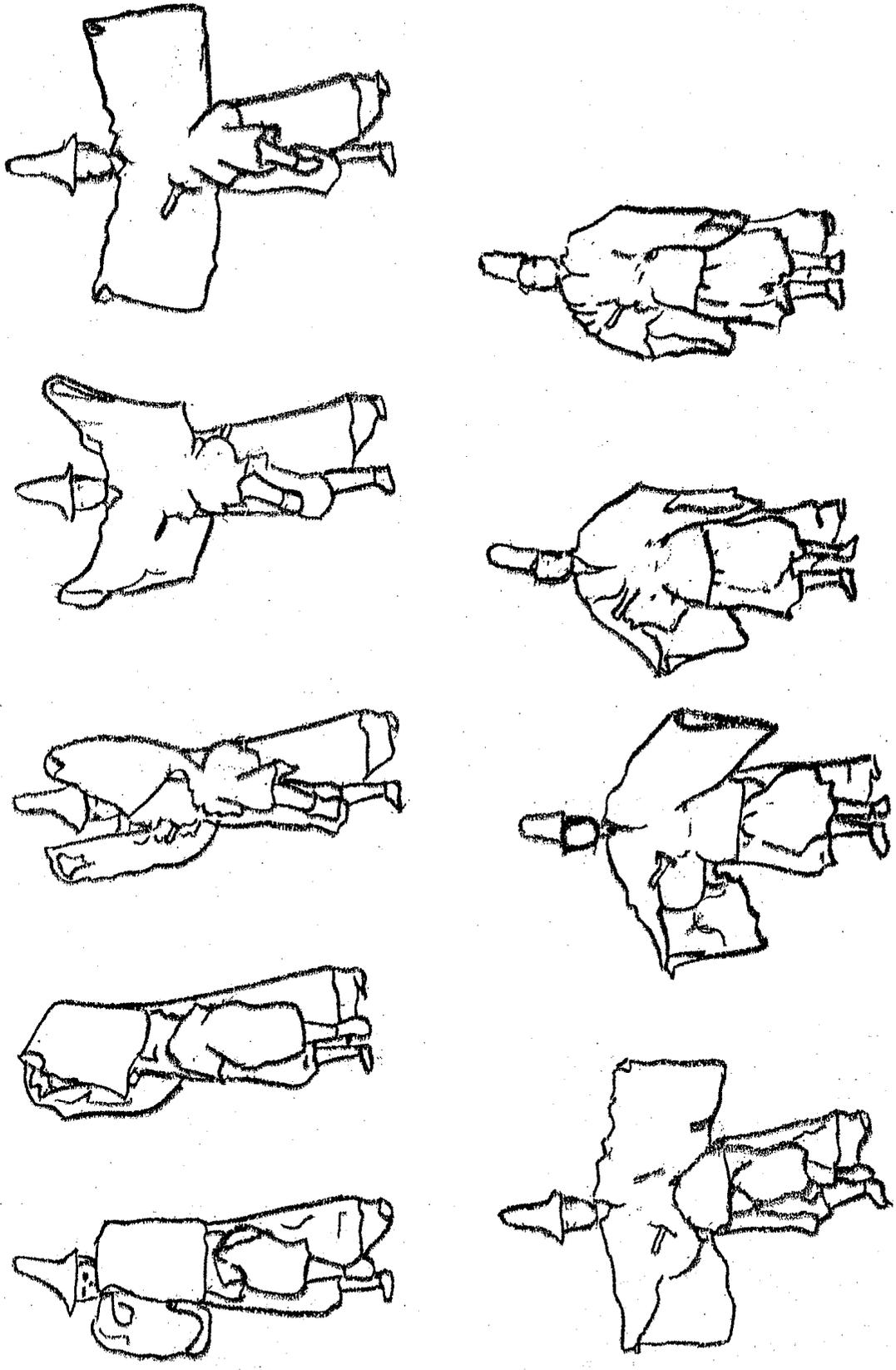


Fig. 5 - 1. The movement of the left version of "Tappai" in Okina

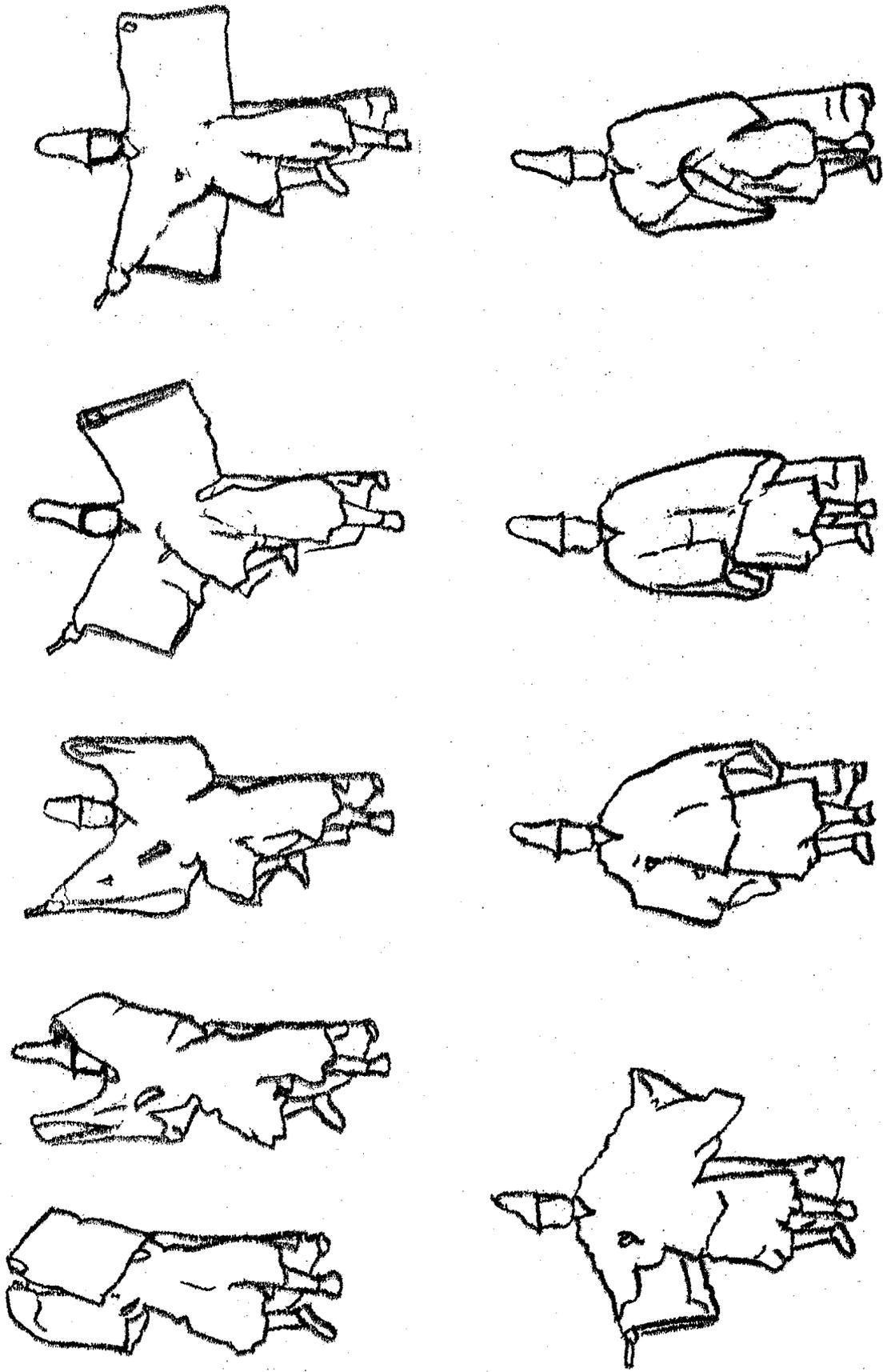


Fig. 5 - 2. The movement of the right version of "Tappai" in Okina

Appendix A The Score of Okina

OKINA

♩ 79

1

yo yo o hi sa shi ki mi ne ni wa ha ta

7

na ka sa no ni tu ru u mi ni su mi

13

so ro ka me no i wa i ni na o ya hi sa

19

si ku o bo e so o ra e te chi yo mo

25

ma n da i no to mi ta ka ra mo no to

32

so o ga mi so o ra e te

39

ryu no ko ma wa u ma re te i chi ni chi

46

to mo shi shi mo tu ne o i ko no

52



ka ta ro ku te n ji ku wo hi — bi ka

58



su u se n ne n no — tu ru wa i ma da —

64



ka i go ni se n ri wo ta da hi to

70



ha ni ka — ke ra n to a o e ko

76



no e to ra e te n nya ko re sa ru ga ku

83



to moshi. shi shi. shi mo o mo shi ro ki ko to

89



ni te mo so o ra wa su tu du mi to hyo

96



o shi to ri ko shi ra e te ha ya shi te

103



ta be ya o ki na do mo so yo ya i zu ku no o ki na

110



do mo wa re wa na ni syo no o ki na do mo —

