沖縄の人形芝居：チョンダラー芸能と念仏歌

池宮, 正治

(出版者 / Publisher)

法政大学沖縄文化研究所

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

沖縄文化研究

(巻 / Volume)

2

(開始ページ / Start Page)

143

(終了ページ / End Page)

190

(発行年 / Year)

1975-10-20

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00013112>

沖繩の人形芝居

——チヨンダラー芸能と念仏歌——

池宮正治

一 人形芝居としてのチヨンダラー芸能

チヨンダラーという芸能は即人形芝居ではない。人形芝居の正体も明瞭ではないが、その周辺にある芸能の性質・成り立ちともに複雑で、研究としてはむしろこれから負うところが大きいものと思われる。

もう一つ断っておかなければならないことは、人形芝居としてのチヨンダラーは、すでに滅んだ芸能だということである。したがって人形芝居としてのチヨンダラーの研究は、過去の文献による以外にない。例によってそれも多くあるのではなく、非常にかぎられている。しかも、詞章は口承によったため、伝承者と採録者の理解と時間の経過によって流動し、その資料の解明もまた容易なことではない。発表されたこれまでの資料は、すでに人形芝居としてのチヨンダラーが消滅してからのものである。ただ消滅したと

言っても、採録者たちは人形芝居を過去に経験した世代である点で、彼らの採録した詞章および報告は、人形芝居を知る貴重な手がかりである。

人形芝居が巷間で演ぜられたのはいつ頃までであろうか。詳しいことはわからないが、だいたい明治三〇年代までと見てよいだろう。チョンダラー芸能の中でまずこの人形芝居の部分が脱落した。それを明治三〇年代と見るのである。人形芝居を脱落したチョンダラー芸能は、辛うじて詞章のみを残して、彼らの本貫である首里郊外安仁屋村に伝えられた。

その一部は安仁屋村からいったん首里の寒水川芝居に入って役者の芸能になり、さらにそれが、沖縄本島北部の宜野座村宜野座、中部の旧美里村泡瀬にもたらされて、現在まで伝承されている。これらは珍しく伝来年がはっきりしている。前者は一九〇〇（明治三三）年に新渡久地の爺たんめいという人が伝来したといわれ（雑誌『南島研究』第九号 当間一郎「沖縄の人形芝居―泡瀬のチョンダラー」一九六八年二月）、後者は一九〇六（明治三九）年故喜屋武盛武氏もたらしたものと云われる（琉球政府文化財保護委員会編『文化財要覧』一九五八年版）。

その他、『勝連村誌』（一九六六年）によると、勝連村平安名では、一八八三（明治一六）年に、地頭代を務めたことのある浜村親雲上が首里から習得して来て以来、毎年村踊りで演ぜられたという。いまは消滅してしまっただが、一八九七（明治三〇）年七月の村踊りで、京太郎役を演じた故盛小根武太氏から「勝連村誌」の著者が、一九四一（昭和一六）年に採録したものが載せられている。いずれも人形芝居を欠き、明治になってから中部以北にもたらされている。

ではいつ頃チョンダラー（京太郎）は沖繩へ伝来されたのだろうか。『琉球国由来記』卷四「京太郎」の項に、「当国京太郎、准_二傀儡_一者。昔日、京都ノ人渡来、教_レ之乎。又京小太郎ト云者、其業ヲ作りタルヤ、不可_レ考也。」とある。チョンダラーは傀儡（くぐつ）になぞらえたものであり、京都の人がやつて来てその業を教えたものだろうか、あるいはまた京の小太郎という者がその業を創作したのか、わからない、というものである。一七〇〇年頃までの認識を伝えていると思われるが、この二つはそれほど変化することなく伝承されたものと思われる。たとえば京都人渡来説は、宮良当壮氏が一九二四（大正一三）年安仁屋村で採録した伝來說話にも見られる。

京都の街近くに一つの岩窟があつて、そこに貧乏な夫婦と、その間に生れた子供と三人で暮してゐた。夫はその妻が餘りに美人なので、その側を離れて野良で仕事をするのを厭がつてゐた。併しいつまでもかうしてゐては食にも困るので、丹念して漸く妻の絵姿を描き、そしてそれを畑で自分の仕事をする目の前に棒を立て、掲げ、それを見ながら仕事をするようにしてゐた。かうした日が幾日か続いた。所が或日突然旋風が襲つて来てその絵像を捲き騰げてしまつた。夫の落胆は一方ではなかつた。

所で、その絵像は幸か不幸か、京のお城の庭中へ墜ちた。役人はそれを拾ひ取つて驚喜した。併しお咎を蒙つては大変だと直にお上へ差出した。お上ではこれを御覧になつて非常なる御機嫌、そして仰せられるのには、こんな絵があるからには天下何処かにかういふ美人があるに相違ないと。それで早速家来共を四方へ走らせて京の内外を探さしめられた。所が却々見付からなかつた。時に例の岩窟の中では妻と子供とが食事をしてゐた。そこへ搜索人が踏み込んで来て、子供を残して妻女を浚つて行つた。妻

の絵像を失つて落胆しながら畑から戻つて来た夫は、その由を聞いて狂はんばかりに驚き且つ悲しんだ。併しお上の仰せとあつてはどうすることも出来なかつた。今まで命と頼んでゐた妻を奪ひ去られた夫は、せめてもう一度だけでも妻の顔を見たいと思ひ、日夜苦心して遂に人形芝居と万才とを案出し、そしてこれを子供にも仕込んだ。

愈々正月元日のあした、父子は京のお城へ乗り込んで目出度くその新案の芸当を演じて、轟くばかりの拍手と賞讃とを浴びせられた。この時妻（今はお上の側女）は早くも自分の夫であることに気が付いてゐた。併し口に出す訳にも行かないので、角袋ツノフクラといふものを作り、その底の方に数多の小判を入れ、その上の方にお米を盛つて小判を隠してやつた。その時夫は美々しく着飾つた天女のやうに麗はしくなつた妻の姿を見てたゞ拜跪するばかりであつた。

その後父子は屢々お城へ行つた。その都度妻は角袋を作つて例のやうに小判を入れてやつた。幾度か重なる中に到頭発覚して、父子をこの土地に置くことはお上の御為でないと、遂に島流しに処せられることになつた。その島が即ち沖繩島である。それ以来彼等はチョート・タラー（京都太郎）といはれて、人形芝居や万才や念仏を唱へ、鉦叩きなどをして各地を廻り歩いた。

（『沖繩の人形芝居』）

同様の説話は玉代勢法雲、山内盛彬、比嘉盛昇氏らの後述の著書論文に見られる。伝承者の渡来と芸能の由来をつなげて考えるのに都合のよい説話で、「京都ノ人、渡来、教之乎」というのは、これを指すものであらう。しかし宮良氏自身、一九五九（昭和三四）年一二月に述べておられるやうに（『沖繩タイムス』）

「沖繩の人形芝居のことから―チョンダラーは大和下りの芸能」、これは「絵姿女房伝説」とよばれる説話類型で、古く「万葉集」の卷一六の三八〇七番歌などに見られるものである。つまり、渡来説話はチョンダラー特有のものではなく、ましてや史実などではないことがわかる。ただ本土において古くから伝えられていた絵姿女房説話が、チョンダラー伝承者の間に古くから保存されていたということは、消極的ながら本土とのつながり、本土から沖繩へ南下したものであることを証している。この点はむろん各詞章にも窺えるところで、詳細は後に述べるとおりである。

さて、京ノ小太郎の創作というのはどうか。これはたとえば組踊『万才敵討』へ一名、高平良に見られるのではないか。親の仇を狙う二少年が万才の姿に身をやつして仇に接近し、「此の二人や京太郎頭どやよる」へ此の二人は京太郎の頭だ」と名乗って演じたものの中に、「京の小太郎がつくたんばい、つびふげやれ手籠尾すけて、板切目貫き乗り木なる……」へ京の小太郎が作ったのか、底抜け、破れ手籠に尾をつけて、板切れに目貫きをした乗り木（馬）なる……とあって、チョンダラー芸能の一つである「馬舞者」をはやしたらしいくだりがある。つづけて「万才講者や馬舞者」とも言っており、人形芝居こそ見えてないもののチョンダラー芸能がこの当時、万才、馬舞者、京太郎と、一連になっていたことがわかる。つまり、チョンダラー万才の演ずる滑稽な馬舞者の振りの創案者を、「京の小太郎」とか問うている。やはり彼も京都渡来の小太郎でありチョンダラー集団を個人的な人格として把握したものであって、さきにあげた渡来説話が下敷きになっていることはいなめない。しかしながら、「京の小太郎」という言い方が、ここでしか使われていないことは注意してよいし、組踊の中で二少年によって演ぜられるチョンダラー芸

能らしい四曲も、組踊から独立して舞踊化し「高平良万才」として今日でも演ぜられるが、はたしてこれがチョンダラー芸能であるかどうかも問題である。文献にはたまたまこれらは含まれていないが、チョンダラー芸能だと思われたらしい形跡があり、音楽家の山内盛彬氏も含めてそのように考えている一人である。いずれにしても、人形芝居としてのチョンダラーの渡来は、肝腎の人形が把えにくいということもあって、その始期を明らかにすることは困難である。だが、島津入り（一六〇九年）以前に沖繩に渡来したとすることで諸家の見解は一致している。それがどのような経路でと言った細かい話になると全く知られていない。

折口信夫氏はチョンダラーに関して有力な考え方を提出している。一九二一（大正一〇）年折口氏は自らも实地調査し、「京太郎と言ふ戯曲は、元、内地のお伽仮名草紙にあつたものに相違ない。しらゝ・おちくぼ・京太郎と並び称せられて居た位だから、いづれ、継母・継子の話だつたのだらう。継母・継子の話は、平安朝からあるが、男の子を苛める話は、鎌倉時代からゝしい。此話を、かなり早い時代——薩摩の琉球攻め以前——に、念仏聖ネンブツセイジの徒が、人形を舞はしながら、持つて行つた。それが人氣を集めたので、後々までも、人形舞はしの事を京太郎、と言ふ様になつたのであらう。彼等が持つて居る歌を見ると、念仏系統の歌——寧シラ、口説風クドフキの歌——が多い。外には、萬才の様なことほぎの歌、それから、萬才のくづれの様なものもある。どうしても、念仏聖の持つて行つたものと言ふことが考へられるのである」（雑誌『民俗芸術』「偶人信仰の民俗化並びに伝説化せる道」一九二九年四月 全集三卷所収）と述べておられる。しらゝ・おちくぼ・京太郎とならび称された継子いじめ譚の主人公の一人が、チョンダラーだといふのである。その

物語を人形芝居に仕組み、念仏聖たちが持ち込んで来た、とするのが、折口氏の考え方だ。私自身たしかな考えはないが、また折口氏の考えは、全体として正鵠を得ていると思うが、本書に収録された詞章から見ると、若干説明が困難なところがある。人形を使う部分の詞章は、現在、不明な箇所が多いが、どうやら継子いじめ譚ではないらしい。継子いじめ譚のはっきりしたものは「継母念仏」である。この詞章は、後に詳述するように、奄美にも、沖縄本島各地、八重山各地に伝えられているが、かならずしも人形をともなっていない。念仏系の詞章だけが南西の諸島に漂泊したらしい。

八重山には一八七二（明治四）年に筆写された『念仏集』（現琉大図書館所蔵）がある。それには「親の御恩」「まゝ親」「天神世界」「梅のだんぎ」「阿の鐘」「春咲く花」「ちやうじやの流」があるが、そのうちの三編までが、チョンダラー芸能の詞章の中にあり、念仏歌とチョンダラーの関係がぬきさしならないものであることがわかる。これら念仏系詞章を念仏聖が持ち込んだことに異論はないが、継子いじめ譚が当初から人形芝居としてのチョンダラーの主題であったとするには、若干説明を要するものと思われる。つまり当初継子いじめ譚を中心にした人形芝居が、人形を脱落して現在見られる念仏系詞章（継母念仏）におきかわったか、あるいは他所から入った「継母念仏」系の念仏詞章が、人形芝居を追い出し、人形は本書に見られる意味不明瞭な詞章のものにだけ限定されるようになった、といった、幾筋かの説明をした方がわかりやすい。しかし、宮良当壮氏が『沖縄の人形芝居』で図示したような親子の人形などを見ていると、折口氏の考えがきわめてすぐれたものであることがわかる。

本土においては、念仏系の芸能がさまざまに発展し、周辺の芸能を統合し、拡散しながら、そのうねり

は地方にまで及んだ。その一部は流浪の芸能者となって、あるいは戦乱をさけつつ、民衆の耳目に入りやすい弥陀の名号と、若干の芸能をたずさえて、はるばる南海の島々にまで、幾重にもわたって渡来したであろうことは、容易に想像できる。仏教的な内容をわかりやすく人形に仕組んで、民衆に見聞させるのに、人形は大きな力を發揮したのであろう。人形を「仏」^{フトカキ}とよぶのは、方言では古いことだが、それはやはり人形が仏だったからであらう。それが、仏教の縁のうすかった南島では、ついに念仏聖たちの芸能も風化されて、仏教的な色彩も色褪せ、継子いじめの悲しい物語の主人公京太郎（チョンダラー）が、人形芝居とその芸能者の代名詞になったとも考えられる。

ところで、チョンダラー詞章には、念仏系詞章の他に、大半は「御知行の歌」「念願の文句」「京の下り」「馬舞者」「鳥刺し舞」のように、いわば万才系の祝言を述べるものである。万才系詞章と念仏系詞章とは本来別々の系にあるものであって、それが沖繩ではチョンダラー芸能に共有されている。当初から二者携行して伝来したのか、それとも二者が沖繩社会で疎外されるようになり、肩をよせあって郊外の特殊部落に居住して合一するようになったのか、考察を深めていく必要がある。私は後者に傾いている。念仏者も門付の祝言を述べる万才講者も、もともとは後世のように賤民あつかいされたものではあるまい。都市の封建化（精神的に）が進むにつれて、芸能者が没落して底辺に組み込まれ、二者とも首里久場川の行脚村に集められ、ますます特殊な部落を形成し、民衆に多くの偏見を与えることになったと思う。山内盛彬氏はたびたび熱心に、チョンダラー芸能者が、島津入りのさい、島津のスパイであったと述べているが、これもその偏見の一つである。京太郎伝來說話とともに、現在の零落を合理化したものである。スパイが

定住したのも不思議だが、戦勝した側の彼らが、王府から弾圧されて賤民化したとするのもおかしい。彼らの芸能が多く本土渡来であったところから、気の毒な彼らの境遇に迫いうちをかけるように、このようないわれのない容疑をかけたのであろう。

二 人形芝居の構成

いまは滅んでしまった人形芝居の構成を知るには、先学の報告によって組立てるほかないのである。この点で詳しいのは、宮良氏の『沖繩の人形芝居』と、それに対する批判の形で書かれた比嘉盛昇氏の論文である。その比嘉氏の論文によると、ふだん地方廻りをする時には、一個の人形箱を持っていたが、王府時代に首里で行われた本式のチョンダラーは、三個の寺てらとよばれる人形箱を持っていたという。

三ヶ寺は三人の人形廻はしが持つて三方面に向ひて、人形を舞はしめたりしたが、中央の寺は中之寺と称し、他の二ヶ脇寺よりも一等上位に置かれ、其の構造も立派で且つ上品であつた（中略）。

寺の構造は長さ二尺五寸、幅一尺七寸、深さ五寸位の台箱の四隅に、四本の円柱を立て、破風型の屋根を構へ、中央に宝珠、両端に鯨を立てること、恰も琉球式の龕の如きものであつた。寺の総高さは二尺七寸で、三方は蓮華を書いた幕を垂れ、その下から両手を入れて人形を操つたのである。台箱の中には多くの人形を入れ、うたの進行に従ひ、順次人形を出して踊らせたものである。

〔沖繩朝日新聞〕「沖繩の人形芝居を讀みて」一九二五年四月

しかし、大正期の採録段階では、地方廻りのように、一箇の寺を持ち（と言っても人形芝居は消滅していたわけだが）、三人を一組にしたものであったことが、宮良氏の調査からも知られる。あらたまつた時三つの寺を出したと言われるが、これも基本的には三人と見てよい。『京太郎の歌』を見ると、「口上念仏」を除いて、すべて三人を一組にした芸能であることでもわかる。この三人を一組にして、屋形のある「テトラ」を、西宮のくぐつのように首にかけ、各地を巡業したものである。

寺が三つ出る正式な場合の人員は七人で、比嘉氏は「三人は人形箱持、三人は補助役者、一人は太鼓打である。」（前掲論文）といい、折口氏は「わざ三人・太鼓打三人・荷持ち一人で、寺即人形を踊らせる箱を三つ携へた相である」（沖繩採訪手帳）と、内わけの役割は相違しているがやはり七名だった。

チョンダラーのコスチュームは、中之寺が赤地の大柄の琉球形付に、同じ模様の袴を着、同じく赤地で模様だけ異なった陣羽織を着て、頭には紫色の頭巾で、風折烏帽子のような形にしたものをかぶり、扇子を持つ。扇子は「扇子舞」の時の扇子であり、「馬舞者」の時の鞭であり、「鳥刺し舞」の時の竿になる小道具である。太鼓打と他の補助役者は、白地に赤の模様で、柄は中之寺と同様で、同じく袴と陣羽織を着、頭には黒のエビス頭巾をかぶったという（以上比嘉論文）。本土の万才のコスチュームと思われるが、当時の人にとっては異形の姿にうつたであらう。そして、時には仮面をかぶって舞った。仮面については宮良氏の著書に図が示されていて参考になる。

このおかしげな一団は、毎年正月になると、祝言をのべ、チョンダラー芸能を披露して歩いたのである。王府時代の首里にあっては、一定の格式のようなものがあって、聞得大君御殿では元旦から二〇日まで毎

日招じ入れられ、王子家は二〇日までに七回、按司家は五回、総地頭家は三回、脇地頭家は一回がきまりだったという。首里のチョンダラーは二〇日間、城下の貴紳への奉仕に忙殺されるのを例とした。むろん士以下の庶民も他のチョンダラーを呼び、一年の息災を願ったのである。

その他、定期のものとしては、旧七月の盆祭や、春秋の彼岸に、念仏歌をうたい歩いて、「二厘乃至一銭」の鳥目をもらい、また臨時には、家・墓の落成祝賀に、喪家の念仏・鉦叩きに、首里以外の郡部からもよばれ（佐喜真興英『シマの話』一九二五年五月）、鳥目・物品などをもらったりした。したがって彼らは、京太郎を上演するが故にチョンダラーであり、万才をするが故にヤンジャヤーであり、念仏歌をうたうが故にニンブチャーまたはニンブーとよばれ、彼岸ごとに訪問するが故にフィンガナーとよばれた。しかも、日常は乞食をして歩いたので、しばしばムヌクヤーともよばれた。すべてチョンダラー芸能者の属性から出た名称である。

これとは別に、チョンダラーということばは地方によってさまざまな意味を派生させている。沖縄本島の中部一帯では、チョンダラーと言えば肩車のことである。チョンダラー芸能者が寺を肩から吊して歩いたことから来たものである。山内氏の報告によると、首里・那覇地方であろうか、「醜いほど派手な服装をしている人という軽蔑語」（『沖縄文化論叢』四へ文学・芸能編）「沖縄の人形芝居」として使われるという。八重山では「長ばなしをする」「ばか話をする」「道化する」という意味にも使用されているという（須藤利一「八重山の穂利祭」雑誌『南方民族』一九四〇年三月『南島覚書』所収）。

人形をフトウキへ仏」ということはすでにのべたが、それを遣うことをフトウキ・マーシーへ仏舞わ

し」という。舞はしはあくまで舞はしであつて、芝居でないことも、「沖繩の人形芝居」を理解するさい、あらためて断つておかなくてはならなくなつたのではないかと思う。本土で人形の舞いが芝居になつたのは、浄瑠璃人形の出現をまたなくてはならなかつたからだ。げんみつには沖繩の人形芝居もこういう含みをもつて理解した方がよい。宮良氏の調査によれば「人形は木製、高さ凡四五寸、その数は十、そして各人形には特別の名称がある」という。折口氏は、宮良氏が図示した親子の人形を見ているが、「三四寸の人形に竹の手足で動かしたのである」（『沖繩採訪手帳』）と言っているが、宮良氏の図を見ているかぎり、とても手足を動かしたとは思えない。小さなデク人形のように思える。宮良・折口両氏とも、それはきわめてポロポロの人形だつたと述べている。久しく使われなかつたか、修理を加えられなかつた事情があつたのであろう。一〇センチないし一五センチの素朴な人形を、テイラとよばれる小宇宙で舞つたのである。人形については、看過できない報告がある。一九四〇年三月に発表された須藤氏の前掲論文によると、四五年前、石垣で十日許り遊んだ時、この郷土室にも来た事があつたが、今更めて見ると、前には余り気にもとめなかつたものの中で、非常に面白いものがある事に気付く。特に、此の前知らなかつた八重山の京太良（チヨンダラー）。八重山ではキヨンダラーと言ふ。又アツチルナーとも言つてゐる。操り人形の意味である）の人形は甚だ珍らしいものであつた。後で、この人形を保管してゐた家や、又二三の古老に就ていろいろ審べて見たが、確にこれは京太良人形に間ちがひなさうである。今残つてゐるものは、バラバラになつた首と手足の数組だけであつて、着物は亡くなつてゐる。ポロポロになつたので捨てたと云ふ話であつた。沖繩本島のものに比較するとずつと大形であつて最大の首は約四寸の長さが

ある(沖繩本島のものは一寸位であらうか)。

とある。八重山にキョンドラーということばがある以上、キョンドラー芸能があつた可能性がある。しか
らば、須藤氏の見た人形は氏の言われるように、キョンドラー人形であらうか。人形のことをアツチルナ
ー(操るもの)と言っていることも気になる。キョンドラーの人形は操りと言えるほどのものではない。

「最大の首の長さが四寸」というのもおかしい。八重山の人形は頭だけで、首里のキョンドラーの人形の
総高に匹敵し、その割合でいけば全長も一尺二寸くらいになり、とてもキョンドラーのように携帯できる
ような舞台へ寺におさまるものではない。つまりキョンドラーの寺の何倍もする、固定した舞台上演
されたと見なければならぬ。須藤氏が示した写真を見ても、キョンドラーの人形とは全く別物であるこ
とが判然する。キョンドラーの人形に比べて面が繊細で、浄瑠璃の人形のようにととのっている。そして、
人形は頭だけしか残っていないが、つまり頭・胴・手が別々になつていたと考えてよく、キョンドラーの
デク人形に比べてはるかに技術的にすぐれた人形で、人形の大きさから見て、手妻人形と見てよい。八重
山の人形がキョンドラー人形だとすれば、首里のそれとは全く別系のものと言わねばならぬ。

管見を裏づける資料がある。比嘉氏の前掲論文によると、鎌倉芳太郎氏の八重山調査のさいの見聞とし
て、比嘉氏は

石垣の宮良信知氏の宅に狂言用の人形の破片を見たとのことである。土地の人は該狂言に大和狂言と
称して居るとか、そして該片は福祿寿の頭、悪源太の頭、女頭二ツ、武士□ツ、坊主頭一ツ、チャ□人
形の頭と胴其の他に人形の手足、刀等であり、破片には「かけきよ」「大こうつ」「あくやひめ」など銘

が刻まれて居る。これが作者は同家々譜によれば、始祖石垣親雲上信保九世の孫、南風見目差信升の第二子真孝（一七四四—一八一八年 筆者注）とのことである。

と述べている。人形の寸法は記されていないが、頭がはつきり識別できること、大和狂言とよばれていること、頭、手足が分離していることなどから、これらが須藤氏の言う八重山のチョンダラー人形に酷似していることに気づかれることだろう。しかもその破片には「かけきよ」「あくやひめ」と刻まれていたといわれる。「かけきよ」は平景清で、浄瑠璃の一連の景清物語の主人公であるし、「あくやひめ」はその恋人阿古屋のことであろう。とすると、これはチョンダラーの人形などではなく、浄瑠璃の人形ではないだろうか。アツチルナー（操り人形）という語の重要性が、これでたしかめられるはずだ。浄瑠璃が行われたかどうか、記録では確定できないが、一七六二年土佐に漂着した潮平親雲上たちは浄瑠璃本をもってっており（『大島筆記』）、したがって上演された可能性もあつたのではないかと思う。浄瑠璃人形が八重山にあり、また八重山土族の間で作られたことに驚くが、これが沖縄の人形芝居に影響を与え、豊かにしえなかつたことは悔まれる。

三 本文解説

1 ウチジョーヌウタ（御知行の歌）

この歌は、チョンダラーが島流しになった時、「実際は一万石から五石までの扶持米や田地金銀宝物などを遣るから沖繩へ行けといつて遣られたのであるといふ。所が愈々沖繩へ下つて見ると、今に下る／＼と噂だけは非常に高かつたが、結局何物をも手に入れなかつた」（宮良氏前掲書）というふうな合理解されている。チョンダラー芸能者たちは、外来の詞章を馴化するのとひきかえに、その本来の意味を忘失してしまつたらしい。これは、本土では「升斗舞」「柁舞」「柁ばかり舞」などとよばれ、いわば祝言万才の一種である。「柁ばかりの舞を見さい。柁ばかりの舞を見さいな。一万升の柁には、一万一千一百斛一十斗一升一合一勺納めれば、受け取り給はりた。二万升の柁には二万二千二百斛二十斗二升二合一勺納めれば……」と、九万升の柁まで数えて、「十万升の柁には十万斛も万万斛も幾万万斛も今此の御所に納め奉る」といったもの（高野辰之『日本歌謡史』一九二六年一月）である。数が多いことも目出たいが、万升の柁にそれ以上も納め得たということは、いうまでもなく大変な豊作だということだ。琉歌にも「計て春き余す雪の真米」とある。つまり祝い謡である。

「升斗舞」は一万石から順次十万石まで歌われるが、チョンダラー詞章は五万石までしかない。かつては十万石まであったことが予想される。

最後の「ジューニンテイワ、ジュールクタンサミ……」以下は、『京太郎の歌』の、「御知行」にもあるが、11の「トイサシメー」（鳥刺し舞）の末尾にもある。意味の上での連絡がはっきりしないところから、あるいは混入ではないかと思う。あるいは、黄金も白銀も宝も積み渡す云々といった文言が、おめでたいものとして、これらの歌の末尾に付けられたとも考えられる。

2 ヤマブシ (山伏)

編笠をかぶり、杖をつき、鉦を肘に、撞木を腰に差して、流浪する山伏の辛苦をうたっている。元の大和に戻って此のたびの苦勞を語りたい、これからは山伏に生まれるな、といった最後のくだりは傷ましい。チョンダラーがこれを保持した背景には、この山伏に自らの境遇を見たこともあったであろう。チョンダラー詞章には、まま自嘲的な口吻が見られるが、乞食をし、社会に賤しめられた自らの境遇を悲しんだともとれる。

この歌は八音と五音を一句とする定形になっている。つまり八五調である。八音は沖繩語の律語の特色であり、五音は本土語のその特色である。それがどうして八・五音句になったのだろうか。平安末期から支配的になった七五調の詞形が、以後の日本の歌謡の主流になるが、それが沖繩化した時のスタイルではないかとも思われる。八五調が基本だが、なかには七五調も見られるからだ。

八五調にはこのほかに「ジョールシューガムラン」(浄土宗が文段)「ジョールシューガグブラン」(浄土宗が孝諭)「ママウヤニンブツ」(継母念仏)「チョンジョンナガリー」(長者の流れ)がある。これはすべて念仏系の歌であることに気づく。逆に言えば念仏系の歌は八五調なのである。とすると「ヤマブシ」は、たんに山伏の辛苦を道行風にうたっただけのものではなく、もっと一般的に人生の行路苦をうたったものと考えたほうがよい。つまり念仏歌である。

この詞章は他に例がなく、また類歌も見あたらない。ただ詞章の一部には、他の念仏歌に見られる類的

表現がある。他の念仏歌との関連を示すものだろう。この詞章が今日見られるのは全く宮良氏の功績である。

3 唱門の詞

『京太郎の歌』の『京太郎(のぞきからくり)』に相当し、チョンダラー詞章中もつとも難解なものである。宮良氏は「招かれた家で門を開けようとする時、彼等は次のやうな文句を唱へるさうである。それは甚だ難解であるが、その全体としての意味は、御免下さいと挨拶を述べて、それからチョンダラーの御利益を説き立てゝあるものだといふ」とのべている。残念ながら全体を感得できるやうな意味はくみとれない。語句の理解というより、その気持を込めた呪文のやうなものになっていると、見てよいだろう。ところどころ意味がわかるところから、かつては意味があったと思われる。

ところで、『京太郎の歌』ではこれは唱門の詞ではなく、「覗きからくり」つまり人形芝居の詞章であつて、但し書きの説明からも知られる。宮良氏は「招かれた家で門を開けようとする時」に唱われるので、「唱門の詞」と名付けたわけだが、これには疑問がある。比嘉盛昇氏の報告では、チョンダラーはまず扇子舞いで祝言(万才)をのべ、その次にこの歌をうたいながら人形をまわすのだという。名前も「唱門の詞」や「のぞきからくり」ではなく、「仏の謡」だという。名前にそれほど比重があるとは思わないが、仏とはやはり人形のこと、人形をまわしながらうたうので「仏の謡」だったのである。チョンダラー詞章中人形をとまなう芸能として記憶されている唯一のものである。したがってこの詞章は沖繩の人形芝居

を知る上で、もっとも重要なものである。この人形舞わしも、芝居ではなく舞わしであり、叙事ではなく祝言であったようだ。宮良氏も「彼等は人形に対して熾烈なる信仰を有し、魂が籠つてゐるといひ、これを神聖視して非常に大切にし」、「人形に対する崇敬の念は少しも衰へてゐない」とのべている。つまり、仏は人形だが、人形がまた仏であることがこれでわかる。たとえば次の「念願の文句」の冒頭に、「ウー トードウ」へおお尊とからはじまつて、

シンニンヌフトゥキガナシー 千年の仏加那志

イークトゥヌカミドゥ 吉き事の神ぞ

ウンチケーン お迎えして

アッチャビール 歩きます

とあるが、こういう「仏加那志」へ仏様」という敬称は、人形（仏）に込められたチョンダラーの気持をいふたものだろう。その人形が家々へ福神をお迎えして下さるのである。

4 念願の文句

この詞章は口語体である。歌われたのではなく、唱えられたものであろう。他には見られない独自のものである。全編敬語が使われている。そのかぎりでは、神前での願文などによく見られるものだが、対象が神でなく、チョンダラーを招いた家人であるところに、チョンダラー詞章らしい特色がある。子孫繁昌、栄達、富貴、無病息災、延命長寿を予祝している。

『京太郎の歌』の「扇子舞」に相当するもので、比嘉氏も扇子舞とよぶのがよいとする。人形芝居上演の前に、三人のチョンダラーが扇子をもつて舞う万才である。意味はよく分らないが、番匠が船を造り、それに乗って京都に上り、習い覚えた万才だから、由緒あるものだと言って、王さまから順に万才を奉るといった主旨だと思われる。同様の発想は、地方の祭祀歌謡にも見られ、まが玉（ガーラ玉）の霊力権威を言うのに、山から木を伐り出して船を造り、それに乗って大和へ行き求め来たものだというふうになつているものが多い。「屋良クエーナ」の後半を連想させるのも、そうした似かよりによるものであろう。比嘉盛昇氏が採録した扇子舞詞章を紹介しよう。宮良氏のそれ、『京太郎の歌』のそれと比較していただきたい。

一、祝言

サ一

あつばりが

やりくく

さしみかんどー

御主拜て

しゆうらい

左のまつりや

天晴れ

やれくく

騒くなよ

王様を拜して

お芽出たい

左の祭りは

(◎左は二人の誤ならん)

ハ

ちやんく

ちやんと

まちやいな

万才よ

まちとちにと

松と鶴と

まーしまーさい

在まませ

さーしさーさい

「対句」

年の始めに

年はとーいて

年を取りて

一艘お船の

(◎一艘は利生の誤りか三河万才には利生とあり)

玉のみちやぶり

玉の御冠

見んそーり

見給へよ

かんそーが

元祖か(?)

作いたてたる

作りたてた

てんちの刀や

綸子の刀は

(◎三河万才には錦の刀とあり)

くしにさしつて

腰にさして

御用にまあしは

(◎三河万才には五葉の松はとあり訛転ならん)

手にむつちやる

手に持った

(◎三河万才は手に持ちて)

なんでーは
うきたてて

南殿は(？)
打ち立つて

スリ

ふーくえーどくるに

豊加へ所に

(◎豊は幸福のこと現代語也)

ふにうきて

船を浮かべて

サーサー ソーヤ

首里の王様

しゆゆいてん

御足の下

うわしのもとの

小路ー街路也

すーぢー

走り廻はせば

はいまーしは

？

ゆーいて

(◎祝ひての誤ならん)

首里の王様

首里天

ソレ

此の誠の

このまくとの

珍らしい

みんだし

主□(男子のこと)

しゆらには

アー

しゆらよい

たからや

ふにくだーゐて

てんよいそーむく

さんじゆーしーて

はしらぬ

ぬぬうい

だーけは

ふーくーぬ

とまいか

たたぬとまいか

するわーん

サー

うくすとまいか

うくすとまいか

まちれー

まーしは

いのーぬ

まちれー

なんなーぢち

見事なよい

宝や

船下され？

？

？

？

布織り？

抱けは？

福の

泊か港か

たたの泊か

為す哩？

福寿の泊か

福寿の泊か

祭り

祭り

廻はせは

稲穂の

祭り

難なくして？

するわーん

サー

くんごー

金剛

為す哩？

(◎金剛とは役者奉公のこと)

さーしは

さすれは

ゆーしぐわんにど

？

かしらを

頭を

たてつて

立てて

ちよーぬ

京都は

ぐんごー

金剛よ

なにはぬ

波速は

ぬーちぢ

野辻よ

サー スリ

あーまが

天が

ふあーや

？

つひには

杖には

ちんぶん

？

いぬちや

命は

ながむぬ

長いもの

ちくには

竹には(尺八)

ちゆうしん

かなをの

ちよーぬ

うつちぬ

くわんそーや

サー ウネ

ふちちよーやー

八百八十や

文人ならびぬ

たいふあーんーや

ちよーぬならびの

うゆうえーぬ

まちやいなー

なんぢやハー まちやいなー

くがにもハー まちやいなー

御主加那志ヤイヤ まちやいなー

うちばらヤイヤ まちやいなー

うみん子部サー まちやいなー

うみむとヤイヤ まちやいなー

うやくさサー まちやいなー

?

膝緒かなをの

京都の

第一の

虚無僧や?

普化僧や

?

?

文人習ひの

大般若や?

京都習ひの

御祝の

万才よ

〔南鐘〈銀〉万才よ〕

〔黄金万才よ〕

〔王様 万才よ〕

〔内原 万才よ〕

〔思子部 万才よ〕

〔思弟ヤイヤ 万才よ〕

〔恐れ多い 万才よ〕

いちまゆヤイヤ まぢやいなー

〔いつまで 万才よ〕

あるじよにハー まぢやいなー

〔有るよに 万才よ〕

イヤ まぢやいなー

〔万才よ〕

をがまりみしよーり

〔拝まれ給え〕

噺し語

ハーライヤヨーライ

ターライターライラーハー

サーターラーイラーハー

ハーサシラヌ

明らかな誤字、脱字は訂正してある。行のわけ方、訳文、注書ともに比嘉氏のとおりである。カッコ「」は、訳が付けられていないので、試みに私が付けた。詞章は、どちらかと言うと『京太郎の歌』所収のものに近いことがわかると思う。

6 ジョールシュエーガムラン（浄土宗の文段）

チヨンドラーはつまりニンブチャー（念仏者）であったわけだが、地方では、たとえば、宜野湾の新城では死者が出ると、ニンブチャーを首里や那覇へ迎えにやったものである。ニンブチャーは「迎へられて死人の家に至るや、小屋か雨戸を立てかけて作った所に、鉦をつるして、ケンケンケンケンと鉦を打った。時折死人の枕元に来り、彼世の案内めたことを語った。島人は、此は著しく功德のあるものと信じた。

僧の読経は欠くことが出来ても、此はなくてはならぬものとされた。念仏者は、鉦をうちながら葬列の末に加はつて墓に到り、ここでも一度所謂念仏をやつた。金や米などを貰つて歸つた。僧は、普通は一人、富家は三人招いて読経して貰つた」(佐喜真興英『シマの話』一九二五年五月)のだと言う。そこには、社会的にはいやしめられながらも、葬礼におけるニンブチャーが尊重されたことがよくわかる。ニンブチャーの読経と言つても、持ち前の念仏歌をうたう以外になかったであろう。じじつ八重山では現在でも念仏歌に大きな功德があると信じられている。

このムンランは、八重山では「親の御恩」「無蔵念仏」とよばれているものである。親が子をいつくしむ心はたとえようもなく深いこと、その親の愛(恩)も親が死なないと悟らないことなどを言つて、親への孝養を説いたように理解されている。おそらくこれは仏教思想の希薄化と比例してこのように理解されたのであつて、もともとはもつと仏教的に、無常とか行路苦といったものが主題になつていたのではないだろうか。私は仏教にはくらいが、島尻勝太郎氏は、この詞章の前半のところは、父母恩重經の、とくに第五の「廻乾就湿の恩」を抛りどころにしていられる(『興南研究紀要』創刊号「沖繩仏教史の側面(漂泊の念仏者)一九七二年五月)。そこには「水の如き霜の夜、氷の如き雪の暁にも、乾ける処に子を廻はし、湿れる処に己れ臥す。子、己が懐に尿まり、或は其の衣に尿するも、手自ら洗ひ濯ぎて、自ら穢を厭ふこと無し」とあるとのことである。

沖繩本島ではもうこの詞章はほとんど採録できなくなつたが、八重山では、詞章に若干の出入りはあるものの、各島各村ごとに、いまでもうたわれ、採録できる。八重山では旧七月のソーロン(精霊・盆行事)

の三晩、グシヨ（後生・あの世）から来たという仮面のウシュマイ（翁）、ンミイ（媼）に率いられた女装のアンガマ集団によってうたわれる。アンガマ集団はまず仏前で座開きに三味線にのせてこの念仏歌をうたい、それから庭前で歌舞する。ここにはまだ仏教臭さが濃厚にただよっている。

この詞章はもつともポピュラーなもので、活字化されたものも多い。比較参考のために、最も古い資料である『念仏集』（一八七二年）から紹介しよう。

親の御恩

親の御恩は深きもの

父くが御恩は海深き

母くが御恩は山深き

昼は父くがあしの上に

扇子の風にあふかれて

夜は母くか懐に

とよひや廿や御衣の内

ぬりたるかたには母か寝て

乾くかたには子はかねせて

諸腰しぬりれば胸の上に

是程親におもわりて

とよひや廿やなよりとも

親の御恩は又しらん

親の御恩は深いもの

父御の御恩は海のように深く

母御の御恩は山のように深く

昼は父御の足の上に

扇の風にあおがれて

夜は母御の懐に

十重二十重御衣の内

濡れたる方には母が寝て

乾く方には子を寝かせて

全部濡れると胸の上に

これほど親に思われて

十や二十になよれども

親の御恩は又知らぬ

切て見てこそ哀しれ

おそみてそくれは親はなし

我が親姿を拜よて

よたつかあければきじに待き

ひもとかさかれは門に立

我待りとも待兼て

あさきの浜迄行見れば

さるしぎぬりたる墓印

あふしけ山をおしわけて

其夜墓屋宿とれて

其よの夜中夢拜て

おそみてさくれは親はなし

父呼て母呼て声すれば

声あるものは山ひびき

あさみた夢のつれなさよ

二度ものに賺て

我が親に人拜まらん

それから戻て□□□□

父くか形見はとりひびき

母くか手つかさとり並て

切れて(死んで)見てこそ哀れ知る

目覚めてさぐれば親は無し

自分の親の姿を見ようとて

明星ほしが上れば辻に待ち

日元ひだりが下れば門に立ち

待っているが待ちかねて

アサキ(地名)の浜まで行つて見ると

サルシギ(植物名)生えた墓印(墓標)

青繁山を押し分けて

其夜は墓屋に宿を取つて

その夜の夜中に夢に見て

目覚めてさぐれば親は無し

父を呼んで母を呼んで声すれば(声を出す)

声あるものは山響き(山彦)

朝見た夢のつれなさよ

再びものに賺されて(起きて見るが)

我が親に似た人は見られない

それから戻つて□□□□

父御の形見を取り拵げ

母御の手近さを取り並べて

それ見て泪のよしまらん

泪は袖にうし隠き

是程あさましことのある

見る人聞人あわりしり

それ見て親の跡は取る

それ見て涙が止まらない

涙を袖におし隠して……

これほどあさましいことがあるうか

見る人・聞く人哀れを知れ

それ見て親の後を取るのだ

(訳・筆者)

7 ジョールシュエーガグブラン (浄土宗の孝論)

この詞章も本島では採録できなくなっている。八重山では「グブダン念仏」「コウフダイ念仏」「グフグイ念仏」「コーフダイの歌」「大和念仏」と言われ、三十三年忌法事のアンガマのさい歌い踊られる。

不孝の子と孝子とを対比し、孝子は後生の仏に手を引かれて、阿弥陀の浄土に渡されるという内容である。島尻氏は浄土宗の「二阿白道」のたとえを想起せしめるといい、「大事の小道といい、先世の橋から後世の世の仏の手にとられ、阿弥陀の浄土迄渡されたという句の中に、白道を歌ったことがみられるが、次第に本来の意味が忘れられ、地域社会の習俗に合うよう変化していったのであるまいか」(前掲論文)と述べておられる。

八重山では各地(竹富、黒島、大浜、与那国など)に見られる。主旨は同じだが、詞句には若干相違があり、地域的に特色が見られる。その一つを例示して比較検討の便に供したい。

ぐふだい念仏(大浜)

一 親ぬよぐふだいとうらん子や

井戸掘りばん水や湧かぬ

はけしはなしばん離さるぬ

二

ういういよすすりわんくじみなり
活る花やていん茎どう枯り

むかゆる木草やていん茎どう枯り

三

浮世ぬ道から渡る時
行く道やていん道悪さ

渡る地ぶくに落ざりてい

四

親ぬぐふだいとうる子や
井戸掘りばん水どう湧ちゆる

ばちしはなしばんはなさりてい

ういういよすすりわん花どう咲く

五

活るよ花やていん茎どうすり
むかゆる木草やていん茎どうすり

浮世ぬ道から渡る時

行く道やていん道広さ

六

ちりぬ花ちいじいにかめ
蓮根ぬ花やよ腕にかけ

尊者ぬていじりば杖ばし

親の孝行取らぬ子は

井戸を掘っても水は湧かぬ

はけし(不明)離しても離せない

(不明)

活る花でも茎ぞ枯る

繁る木草でも茎ぞ枯る

浮世の道から渡る時

逝く道でも道悪さ

渡る地べたに落ざられて

親の孝行を取る子は

井戸を掘っても水ぞ湧く

ばちし(不明)離しても離されて

(不明)

活る花でも茎ぞ揃い

繁る木草でも茎ぞ延び

浮世の道から渡る時

行く道でも道広く

ちりぬ花(不明)を頭に頂き

蓮根の花は腕にかけ

尊者のていじり(不明)を杖として

七 くちよしぬ仏に手引かりてい

南無陀ぬ仏に腰うさりてい

黄金ぬ寺までいん渡さりてい

尊者ん流り南無陀仏

後生の仏に手を引かれて

南無陀の仏に腰押されて

黄金の寺までも渡されて

尊者の流れ南無陀仏

(上門金蔵氏採録ノート)

(訳・筆者)

8 ママウヤニブツ (継母念仏)

すでに幾度となく述べて来たように、八重山にはさまざまな念仏歌があることが報告されている。しかしどういいうわけか現在「継母念仏」は報告されていない。ところが『念仏集』にはこれが入っており、当然あったと見てよいと思う。沖縄本島ではほとんど全域にわたって伝えられており、もつともポピュラーだと思われる。『京太郎の歌』の「口上念仏」もこれである。八五調になっており、意味も比較的にわかりやすい。八音五音をそれぞれ一句とすると、八六句に及んでいる。奄美にはこれと非常によく似た「継母口説」が山本学夫氏によって報告されている(『日本庶民生活史料集成』第一九卷〈南島古謡〉)。これは一一六句にもおよぶ長大なもので、主題・展開・詞句に共通するものが多い。山本氏によると大島本島、沖永良部、徳之島にもそれぞれ同傾向の歌があるという。「口説」とよばれるので当然七五調(奄美の場合も多くは八五調)であるが、沖縄本島の継母念仏と比較すると、八重山のそれよりはるかに距離があり、奄美で独自に発達した様子がかがえる。仏教の影のうすい宮古(宮国)でも、この継母念仏系の詞章がクイチ

ヤーの中に伝えられているといわれる(島尻氏前掲論文)。たかだか十数句のもので、奄美、沖縄、八重山のものともまた全く様子が異っている。

とにかく、このようにして継母念仏は琉球諸島全域にわたっている。いっばんに沖縄本島の影響と言われているが、そうとばかり言えるかどうか。文献にはあらわれないが、弥陀の名号を唱えながら、芸能をたずさえて、南海の島々を渡り歩いた集団の波が、幾度も打ち寄せ、あるものはとどまり、あるものは消滅し、あるものは習合して生きのびたのではないかと思われる。そういう考え方があってもよいのではないだろうか。知られる歴史はごく一部で、庶民の中に潜入した念仏者の芸能など、歴史の表面にあらわれることこそ珍しかったのだ。

9 チョンジョンナガリ(長者の流れ)

「チョンジョン」というのは中城村仲順のことで、そこにすぐれた仲順大主という人物がいたという。口碑によると「大主は仲順村の創始者であり、大主の時代に王位を英祖に譲って野に降った義本王が、国頭の奥地から読谷山に移りそこに寄遇していたころ大主の善政を噂に聞いて王は仲順に身を寄せ大主の厚遇を受けて晩年を過ごした」(『北中城村史』一九七〇年)とのことである。つまり伝説上の人物である。奄美の八月踊歌にも「仲順主」をうたったものがかなりある。

しかし、例の八重山の『念仏歌』には「ちやうじやの流」とあり、「チョンジョンナガリー」ではない。「長者の流れ」と考えるべきである。もともと「長者の流れ」だったのではないかと思う。宮良氏もそ

のように見ている。それが「仲順流れ」になったについては、それなりに理由があるろう。音の似かよりにひかれて、この高名の仲順大主を長者とみなすようになったのだろうか。

この詞章をもとにして、一九〇七（明治四〇）年六月二十九日から一週間沖繩座ではじめて歌劇「仲順流れ」が上演されているし、翌年八月一二日から二一日まで、今度は球陽座渡嘉敷一派によっても上演されている。この頃までには「長者の流れ」が「仲順流れ」といわれるようになっていたものと思われる。歌劇「仲順流れ」のテキストが「北中城村史」にある。

「ナガリー」〈流れ〉とは何か。長者の系流の意味か、それとも奄美の歌謡に見られる「ナガレ歌」と関係があるのであろうか。しかし、奄美のナガレ歌には、詞形の上では、琉歌形式と不定形の展開する形との二種類があつて、ユタの呪術にうたわれる点で共通する。チョンジョンナガリーの詞形は念仏歌共通の八五調なので、詞形は相違しており、したがって、奄美のナカレ歌とかかわるとすれば、他に音楽的側面が考えられるが、まだこの点たしかなことと言えない。これからの研究にまつほかない。だが、蛇足かも知れないが、八重山の「七月念仏」（大浜）に「尊者流りよ南無陀仏」とあり、さきあげた「ぐふだいな念仏」にも、「尊者^{うんじや}ん流り^{なが}南無陀^{なむだ}仏」とあつて、暗示的である。本書所収のチョンジョンナガリーを見てもわかるように、財宝を掘りあてるはなしになった、いわば富貴譚の要素があつて、それが「長者」ということになったとも考えられる。それ以前、つまりこの詞章がもつと念仏歌的な内容を濃厚にもつていた頃、それは「尊者の流れ」即ち仏教的な徳の高い尊者の系流とか遺訓といった意味ではなかつたかとも考えられる。内容は、年老いた長者が、自分の後継者を選定すべく、三人の嫁を呼びよせて、長男の嫁から順次試問

するかたちになっている。長者は、自分は年老いて食事が出来ないので、子供を殺して乳を飲ましてくれという。長男と次男の嫁は、お祖父さんは気が違ったか、と言って申し出を拒絶する。三男の嫁だけは、子供はまた生めるが、親はそうはいかない、と言って承諾する。長者はその子供の埋葬の場所を指定し、そこに財宝を埋めておき、三男夫婦に掘りあてさせ、長者の後嗣にするといったものである。長者の申し出はあまりに惨酷・非道に思えてならない。しかも子を殺してまでも長者に仕える三男の嫁の方が、二人の嫁より非人間的だと思える。宮良氏は「チヌマシ」を「血を飲ませ」と訳されたが、それだとまさに吸血鬼の所業であって、二人の嫁が拒絶するのも、当然と言わなくてはならぬ。親への孝養の徳を説くのが本旨であろうが、それが肉親としての普遍的な愛情によらず、上からの過酷な要求が下を犠牲にする形で展開されたために、きわめて人間的な反応をした嫁が退けられ、非人間的な盲従タイプの嫁が選ばれることになる。孝養の徳目だけが前面に打ち出され、子は金にも玉にもかえがたいという親の愛情が、長者にも嫁にも希薄になっている。極端に強調された孝養観ではあるが、封建制下のいびつな人間性を見る思いである。

10 ノマメーサー（馬舞者）

「ノマメーサー」とは馬を舞わしめる者の意。『京太郎の歌』の「馬舞者」には、「但三人仮面ヲ被リ馬ノ木像（首ヨリ上ダケ）下腹ニ結ビツケ手綱ヲ採リテ乗馬ノ姿勢デ左ノ歌ニテ競馬ノ有様ヲ演ズ□中ナル者ヲ師ノ分、左ト右ナル兩人ヲ弟子分ト知ルベシ」とあって、そのありさまがよくわかる。「板切目貫き」

とあるように、春駒風の駒形を腰にくくりつけて、中之寺が叱り役（大夫）で、脇の二人がおどけ（才藏）をやるのである。その様子は『京太郎の歌』が詳しい。

故柳田国男氏は『沖繩の人形芝居』の序で、「馬の舞の一篇は、新なる島地の産では無いかと思ふ」と述べておられるように、本土から渡来したことを予想せしめるもの多いチョンダラー芸能の中で、この「馬舞者」は、彼らが南島で獲得したものであろう。駒形の芸能はともかくとしても、詞章はさすがにユニークで、庶民的な口語体のもつ軽快さ、面白い技法、たとえば頭韻、脚韻、繰り返しなどを駆使して、奇想天外に展開する。そのことばの醸すおかしみを狙ったものであろう。春駒と笑い、そしてチョンダラー芸能者の派手なコスチュームと、やはり万才系詞章と見てよかろう。意味は悍馬を乗り廻わしてとうとう通堂（那覇港）に来て、そこで唐から帰る使者を迎えるようにとれるが、関心はそこにあつたのではなく、ことばの掛け合い、おどけの面白さにあつたのだからと思う。

11 トウイサシメー（鳥刺し舞）

『京太郎の歌』の「鳥さし舞」と比較していただきたい。例によって『京太郎の歌』のほうが生き生きしており、卑語「……ヒヤー」がふんだんに出て来るやりとりは、口語会話の面白さである。このようにもはやこれは舞いであるより、狂言といったほうがよいほど、滑稽な物真似を中心にしたものである。会話を除いたトウイサシメーの骨子の部分は、柳田氏が「鳥刺し舞の一曲は明白に大倭から携へたものである。自分は曾て何かの書で、其詞を見たやうに思ふが、どうしても今之を見出して比較することが出来ぬ」

(前掲書「序」と指摘されたように、本土渡来の詞章であることは間違いない。たとえば一六七六(延宝四)年に成った『座敷之慰』には、「鳥刺し口説船歌」というのがあって、若干のかかわりを暗示している。例えばこうである。

一 やらめでたいの、春の梢に鴨ひよどりとまりて囀さえずるやうは、天気よかれがな、扱つかもよかれがな、こにちよかれがな、しゆくしやもくしやかさんはやさうたるちんはらはらとも囀る所を、さい鳥刺とりさしのさい鳥ぼうが刺さふばやと思て、竿は短かし、梢は高し、前なる小石で鳥をばら／＼ばつと追立て、飛所を宙うちで刺さいておつ捕とらつた。腰の縄へつくんだる、ちんなみちぎりき だんだらびうしやねち切つた。にぎりかうやく ひやしのふくたり、ひやしの孫の彦のやしやら子の、曾孫つひが小鳥を刺さいた所を、是をおごろじやたかの、か程めでたののんゑい、それ若枝わかえも栄さかゆるのんゑん／＼葉はも

また金城朝永氏は柳田氏の発言を受けて、一九二七(昭和二)年四月雑誌『沖縄教育』一六一号に「沖縄の人形芝居『京太郎』詞曲の原歌其の他」を発表し、本土の民謡を渉猟して二例を示している。一つは千葉県長生郡の「サイトリサシ」、いま一つは長崎県南高来郡の「鳥さし」である。一例をあげることにする。

鳥さし

鳥さしや見さいな。

とーりをさしてみーさいな。

三日の日は又三笠山に、

とーりをさしにいつたら、

目白が一羽、

鳩が一羽、

ばさ／＼いふのが、貂てんか馳いたちか土龍もぐらか、

ちもちか、けつきよーかまつさいちゆう。

一のき二の木、ア三でさーくら、

やーなき、柳の下、

ごんごもつたえーだに、

鳩が一羽、雀がとーまつた／＼、

あのとーりをさして見ろ。

さううと思たら、

ほつとゆつて、ひつ飛んだ。

つけもつけた、

あら信濃の国の善光寺山の、

御堂のうーへーに、とーまつた。

瀬多の唐橋や、くるけーたをるが、

竿三間竿、御堂の高さが三十三間堂。

とづつくか、とづかんか、

投げ竿なげさでさして見ろ。

ねばるかねばらんか、

今年の鳥もも、去年の鳥もも、

それでねばらんなら鼻糞までこぢつける。

一つさして見ろ。

寺のこつけら小僧坊主がゆふ事にや、

此の鳥をさしたなら、

罰ばちがーあたらう／＼。

ばあたれ一つさして見ろ。

其の鳥さしたなら、

一貫しゆ二くわんしゆ、

五六貫にうち売つた。

頃はない時か七つ半ごろ、

鳥さしやこれまで。

はさ／＼。

(長野県 南高来郡)

『俚謡集』(一九一四年)には島根大原郡の田植歌・大山歌にも「さい鳥さしのさいとりぼうでさす鳥はさ
ゝいで……」とあり、この種の歌が、いわば全国的に流布し、その土地土地で発展したことがわかる。そ
の一分枝は沖繩にももたらされ、それなりの発展をしたのであろう。

鳥刺しがなぜ祝言になったのかは、つまびらかではないが、『京太郎の歌』に見えるような「おかしみ」
も加わり、いっそう祝い歌的になったものであろう。宮良氏は「全然人形芝居から絶ち離れて仮面さへ被
らず素顔で、そして二人でやる」(前掲書)とあるが、『京太郎の歌』には、「二弟子大鼓を打つ音に和して
師匠扇子で鳥をさす真似しながらこの歌に合して舞ふ」とあって、仮面を被ることはないが、やはり三人

の芸能である。

『京太郎の歌』について

すでに述べたように、『京太郎の歌』に収録されている六編は、いずれも宮良氏採録の詞章にある。二者ともに資料的制約があり、相い補う関係にあると思われる。二者をつき合わせた詞章の研究はこれから俟つとして、一般的なことは各詞章のところでのべて来たので省略する。

「京太郎(のぞきからくり)」は宮良氏の「唱門の詞」に、「扇子舞」は「京の下り」に、「馬舞者」は「ンマメーサー」に、「御知行」は「ウチジョーヌウタ」に、「鳥さし舞」は「トウイサシメー」に、「口上念仏」は「ママウヤニンブツ」にそれぞれ宮良氏のそれらに相当する。なお『京太郎の歌』についての若干詳しい解説は、比嘉論文の反批判として書かれた伊波論文や『日本庶民文化史料集成』第一一巻(南島芸能)の拙稿解説を参考されたい。

四 影 響

チョンダラーの影響関係という多義にわたってしまう。すでに各詞章の解説のところでもその都度書いたように、詞章の面から、方向性は別として、奄美と沖縄、沖縄と先島との間に影響関係が認められ、そ

これらの琉球諸島における詞章が、本土との間に、また影響関係が認められるのである。ここではチョンダラー詞章ないし芸能が、周辺の歌謡や芸能にどのような影響を残したのかを見たいと思う。あるいはどのような取扱われたか、その概略を述べようと思う。

平敷屋朝敏の擬古物語四編の中に「万才」というのがある。主人公は具志頭の太守の弟で、安里按司の子、白太郎金で、彼は書・作文にすぐれ、さながら「狭衣」の大將のように琴・笛にも卓越し、姿形も源氏の君のように光かがやいており、言い寄る女性も多かつたが、いっこうに女性に関心がなく、周りを心配させていた。そこに「万才」という物乞いが来て、あなたにふさわしい女君は、勝連浜崎の浜川殿の女真鍋樽金だとつげられる。はじめて女性に心ひかれた白太郎金は、はるばる勝連に行き、苦心のすえ、神の加護もあって、首尾よく女を手に入れるというものである。この物語ではじめて「ものもらひにさとくめぐり」歩く万才が登場して来る。万才は冒頭のこの一回しか出て来ないが、首里アンニヤ村のチョンダラーが、ニンブチャーでもあり、万才者でもあり、同時に乞食者でもあり、都市部から遠く具志頭や勝連にまで巡遊したのであろう。すでに「万才」の書かれた一七〇〇年代の初頭には、社会の底辺に沈淪して、万才者イコール乞食の公式がなりたつていたことがわかる。しかし社会の下積みと言っても、唯一つ、往來の自由が認められていた。彼らの本拠地が行脚村とも言われるゆえんである。

この彼らの条件を組踊に持ち込んだのが、田里朝直の「万才敵討」である。馬の遺恨から高平良御鎖に

父親を殺された謝名子と僧慶雲の兄弟は、万才の姿に身をやつして、村々里々を仇を求めて巡り歩いた。仇持ちの高平良は、仏壇に鳥が飛び込む不浄があったというので、首里方の歴々だという触れ込みで、浦添の小湾の浜に浜下りする。そこで宴を張った高平良主従の前で、二人は「京太郎頭どやゆる」と自己紹介して、「万才こうす」「おほんしゃりぶし」「さいんするぶし」の詞曲で踊り、敵を油断させ、スキに乗じて仇討に成功する。ここでは万才者の姿である者が、自らを紹介する時に、チョンダラーの頭というふうに言っていることが注目される。むろん万才者とチョンダラーが同一のものと見られていたからである。わずかばかりの芸能を携えて乞食して歩く下級芸能者の遊行を、敵討のそれに結びつけたのは、まさに自由往来と芸能にあると思われるが、もう一つは、この種の敵討物によく見られるヤツシでもあろう。敵討物には身分や服装を変えて、多くはヤツシで、辛苦のすえ仇を討つことになる。チョンダラーおよびその芸能は、そうしたセオリから言うところの格好の素材であったはずだが、組踊では「万才敵討」にしかあらわれず、他は単なるヤツシに終わっている。

この組踊の仇を求めて歩く道行のところは、口説形式（万才口説）になっており、これと仇の前で演じた三曲の歌舞と合わせて、これだけで独立して「高平良万才」と称して踊られる。道行の万才説は、物語叙述に密着しており、作者の創作と思わねばならぬが、あとの三曲は創作か、それともチョンダラー芸能だったのかという問題が残る。組踊および舞踊に見られる三曲の振り付けは、チョンダラー芸能ではないように思われるが、詞章の方には関係があるのではないだろうか。祝言らしきもの、チョンダラー自らをヤヌしたものの、滑稽などが見られるし、意味が正確に把握できないことも、あるいは伝承によった

からで、チョンダラー詞章のうちの万才系詞章の共通の特徴と言えるかも知れない。

チョンダラー芸能およびチョンダラーに取材した最大のもは一九一四（大正三）年に作られた歌劇「奥山の牡丹」である。「奥山の牡丹」の主人公は首里アンニヤ村の勢頭（乞食）の女チラーである。その非人同然の女と奥間殿内の嫡子三郎サンヤウは一夜で結ばれて子まで出来るが、お互に身分が明らかになると、女は自分の身分を恥じ、男は家の名誉をおそれて、別れることになる。ところで奥間殿内では、三郎の父親が妾を入れて三郎母子を追出し、あまつさえ妾は人をやって三郎母子を殺害しようとする。これを知った勢頭の女チラーは、チョンダラー一行を率きつれて屋敷に入り、センスル節や馬舞の曲節にのせて、妾の悪心を暴露し、いまでも毒殺されようとする三郎の父親の命をも救い、三郎母子もゆるされる。チラーはそつと二人の間に出来た男の子を残して、いずかたともなく去る。歳月は流れて、子供は奥間殿内で成育し、一番科（科擧）にも合格し、祝宴を張ることになる。母親を思う子の山戸ヤマドは、その夜父親から一部始終をきき、母親が残した「糸目から針目」の歌をたよりに旅に出る。苦しい旅の果てに、山戸はとある一軒家に、牡丹を丹精に育てて、吾が子の立身を神仏に祈っている老婆に会う。彼女が、求める母親だったわけだが、社会から隠れて住む彼女も、母親を思う子の情にほだされていったん首里に帰り一緒に暮すことを承諾するが、スキを見て断崖に身を投げて、命を断ってしまう。沖繩の歌劇の中でも最も悲劇的な物語の一つである。この物語では、身分制のきびしさの前に、女はひたすら犠牲を強いられている。チラーは、夫や子のために身を社会の枠外に置き、そこに踏み込めば、なおこの世の外に生きるしかない。徹

底した自己犠牲の美しさと、明治大正の女性の悲しさが投映されている。家庭における明治大正の女性の立場と、社会から疎外されたアンニヤ村の勢頭の女チラーは二重写しになっている。明治大正の女性は、近代の足音を遠く聞きながら、旧態依然とした自らの運命をチラーに見て慟哭したのである。

この歌劇では、チョンダラーの社会的存在が、いわば当時の女性の悲劇を語るための重要な素材になっているが、チョンダラー芸能のはたした役割もまた大きく、前半の山場になっている、妾の悪事暴露の場は、チョンダラー芸能にのせてなされるし、曲節にも「万才敵討」にも出て来たセンスル節を多用し、他にも「馬舞者」「仲順節」「親のウグアン」（親の御恩）など、振り曲節まで取り入れている。この歌劇への影響の大きさが知られよう。

「仲順流れ」が歌劇になったことについては、すでに述べたので省く。ただ注目したいことは、上にあげた擬古文物語、組踊、歌劇には、全く見えなかった念仏系詞章がとりあげられていることである。しかも歌劇「仲順流れ」は、本書の「チョンジョンナガリー」よりも、はるかに仏教的であり、人間的になっている。

八重山で旧七月のお盆に無蔵念仏や七月念仏が出ることはすでに述べて来たとおりである。念仏歌が死者の霊を慰める力をもっていると言われていると信仰されていて、土着してそれなりの発展をしながらも、一応のまとまった詞形を今なお残している。さて、沖繩でこれに近いものを求めるとすればエイサーであろう。チョンダラーがやはり念仏歌を持って七月や彼岸に各戸を廻ったことものをべた。こうした念仏歌を祖先の霊に奉

って供養としたのである。エイサーは共同体的なつながりの中での集団的な祖先祭に起源しているのであろう。したがってエイサーの中に念仏歌があってもおかしくないはずだ。たとえば中城のエイサー歌には、

七月たなばた 中の十日

後生世の七門 開くときに

くたくし七節 切りちやめて

右の袖さに おしかくち

左の袖さに 拝まりゆん

七月七夕中の十日

後生世の七門の開く時に

管節七節 切りためて

右の袖で押しかくし

左の袖で拜まれる

(『北中城村史』)

(訳・筆者)

『佐敷村誌』には、

南無阿弥陀仏 阿弥陀又仏

アーマーリーヌ 親又恩ヤ

変ワランサー

南無阿弥陀仏 阿弥陀の仏

あまりの親の恩は

変らないよ

二人又親ヌ ユミヌクニヤ

ソヌヤトーティ起キテウタユミワ

年ワ寄テ ンジン 忘リラン

南無阿弥陀仏ヤ 阿弥陀又仏

精舎ナリー 親ヌタミドナル

二人の親の黄泉の国は

その屋で起て歌をよむと

年は寄っていても忘れぬ

南無阿弥陀仏よ 阿弥陀の仏

精舎なり 親の為にぞなる

(訳・筆者)

とあり、前者は「ママウヤニンブツ」（継母念仏）の一部だが、後者はどの念仏歌にもない詞句である。雑誌『沖繩民俗』第一五号（一九五八年）の報告では、上本部村の具志堅のエイサー歌にも、

ミナヨーニンブチヨ

弥陀の念仏よ

ミナブトウキ

弥陀仏

エイサーエイサー

エイサーエイサー

ヒヤルガエイサー

ヒヤルガエイサー

アースリサーサー

アースリサーサー

アースリ

アースリ

（訳・筆者）

とあって、もはや残骸だけだが、念仏歌の面影を残してはいる。

現在本島中部を中心にもはやされているエイサー芸能からは想像もできないが、かつては全き念仏歌も多く保存されていたに違いない。『国頭村の今昔』（一九七〇年）には「エイサーのもとのうた」として、若干風化しているが、比較的長い「継母念仏」が紹介されているし、『島尻郡誌』（一九三七年）にも、「やいさー歌」として、真和志村（現那覇市）上間では「親の御恩」がうたわれていたし、南風原村の或字では「継母念仏」、真壁村（現糸満市）では「親の御恩」など、比較的完全な念仏歌がうたわれていた。古くはこうした念仏歌を霊前で歌って供養するシリーズなものであったものが、「打ち晴れ」の部分だけが肥大化するにつれて、信仰もうすれ、念仏歌も漸次忘れられるようになったものと思われる。ただエイサ

一の念仏歌がチョンダラー（ニンブチャー）の影響と直に言えるかどうかは疑問で、チョンダラーたちも含めた形で本土の影響を受けたのかも知れない。しかし、また全く無縁であったとも思えない。エイサーの時に出るおどけはどうであろうか。万才系の芸能の名残りかも知れないのだ。またエイサーの時、瓶を棒でかついで各戸から酒をもらい歩くが、これも乞食と言われたニンブチャー（チョンダラー）の影響と見ることもできる。だがこれも古くさかのぼれば、単なる乞食ではなく、もともと念仏者である自分に喜捨させることにより、罪多き衆生を仏縁につなげ、善根をつませる積極的な意味があったと思われる。後にはいよいよ生活の手段として全くの乞食になったであろうが……。

チョンダラー（ニンブチャー）たちの祖先の念仏僧たちは、信仰の普及という熱意にもえて、幾代幾度にもわたって、海上の危険をおかし、南海の島々に渡来した。彼らは民衆の心をとらえようと、周辺の芸能を布教の手段として再編・再生した。そして、彼らの芸能はさまざまな形で地方に伝播し、民衆の精神生活を支え、芸能を豊かにしてきた。王府が保護した、いわば官製の仏教に比べて、未公認の浄土教の、沖繩へ与えた影響はきわめて大きいと言わねばならぬ。

五 主要参考文献

宮良当壮『沖繩の人形芝居』一九二五年

浜川仁屋写『念仏集』一八七二（同治一二）年

比嘉盛昇「沖繩の人形芝居を讀みて」『沖繩朝日新聞』一九二五(大正一四)年四月

伊波普猷「京太良詞曲集につきて」『沖繩朝日新聞』一九二五(大正一四)年五月 『琉球古今記』所収 一九二

六年

金城朝永「京太郎詞曲の原歌其の他」雑誌『沖繩教育』一六〇・一六一号 一九二七(昭和二)年 全集上卷

所収 一九七四年

金城朝永「琉球の人形芝居『京太良』の『鳥刺し舞』の詞曲に就いて」雑誌『旅と伝説』一〇〇号 一九三六

(昭和一一)年四月 全集上卷所収 一九七四年

折口信夫「組踊以前」『琉球戯曲集』一九二九(昭和四)年八月 全集三卷所収

折口信夫「沖繩採訪手帳」一九二一(大正一〇)年七・八月 全集一六卷所収

折口信夫「偶人信仰の民俗化並びに伝説化せる道」雑誌『民俗芸術』一九二九(昭和四)年四月 全集三卷所

収

山内盛彬「琉球に於ける傀儡の末路と念仏及び万歳の劇化」雑誌『国語と国文学』一九二九(昭和四)年九月

号、一二月号

山内盛彬「沖繩の人形芝居」『沖繩の音楽芸能史』所収 一九五九(昭和三四)年

山内盛彬「沖繩の人形芝居」『沖繩文化論叢』4(文学・芸能編)一九七一(昭和四六)年

宮良当壮「沖繩の人形芝居のことから」『チャンドンダラーは大和下りの芸能』『沖繩タイムズ』一九五八(昭和三

三)年二月四日―七日

池宮喜輝「チャンドンダラーの伝説」『琉球新報』一九六〇(昭和三五)年六月一五、一六日

当間一郎「沖繩の念仏踊―チャンドンダラー」雑誌『まつり』一一号 一九六六(昭和四一)年

当間一郎「沖繩の人形芝居」雑誌『南島研究』九号 一九六八(昭和四三)年

玉代勢法雲『遠慶宿縁』一九五二（昭和二七）年三月

新城敏男「沖繩仏教史における念仏者の位置（上）」雑誌『日本仏教』第三三号 一九七一（昭和四六）年八月

加治工真市「八重山地方に流布せる念仏歌について」雑誌『沖繩文化』三六・三七号 一九七一（昭和四六）年

八月

島尻勝太郎「沖繩仏教史の側面（漂泊の念仏者）」雑誌『興南研究紀要』一九七二（昭和四七）年五月

小川学夫「徳之島キョーダラについて」雑誌『民俗芸能』三三三号 一九六八（昭和四三）年七月

〔追記〕

本稿は一九七三年二月、宮良当壮氏の『沖繩の人形芝居』所収のチョンダラー芸能の詞章を根底に据え、比較考証のための文献として、同書の付録として収められている『京太良詞曲集』を念頭において書いたものである。ただし『京太良詞曲集』は、琉球大学付属図書館伊波文庫の原本にならって『京太郎の歌』とし、本文についてもこれにならっている。なお本稿は『日本庶民文化史料集成』第一一巻（南島芸能）によせた小生の解説・本文および訳文と一対をなすもので、合わせて参照していただければ幸いである。

この小稿を草するにあたっては、島尻勝太郎、外間守善、当間一郎、宮良安彦の諸氏より、多くのご教示とご援助を蒙った。末筆ながら感謝申し上げます。