

佐賀県立博物館・美術館報

佐賀市城内1丁目15番23号 TEL 0952(24) 3947

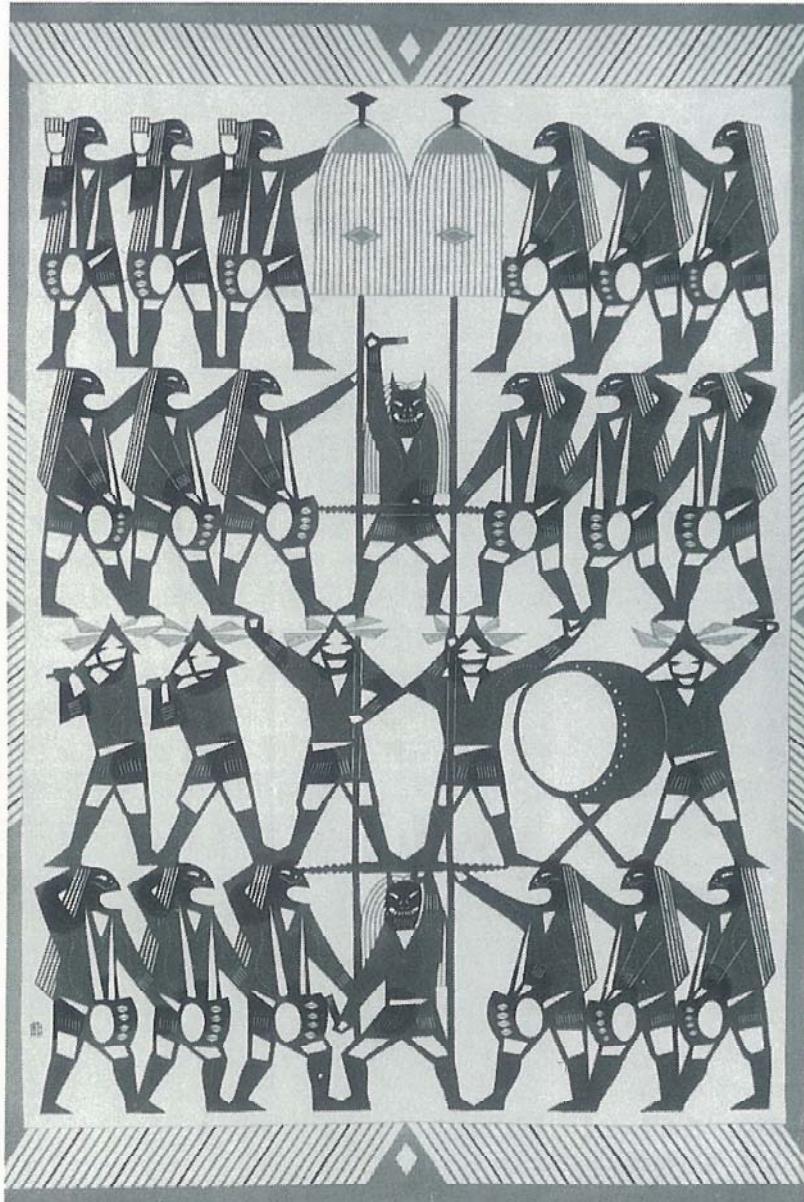
No.84

型絵染壁掛 面浮立図

鈴田照次 昭和36年(一九六一)作

木綿地 二七一・〇×一八〇・〇
佐賀県立美術館蔵

「いっせ
一声浮立の鼓うつ音は夜の闇を
わが膾臍をもつき抜くひびき」



こう自選の句集にうたい、終生のテーマの一つ
だつた郷土芸能面浮立。誇らかに躍動する舞、力
強く踏みしめる足、まるで鐘の音色まで封じこめ
られたような張りつめた空間構成は、型絵染の簡
潔な線と明快な色彩をもつて初めて表現しつくさ
れたとはいえないだろうか。

目 次

○型絵染壁掛 面浮立図	表紙
○資料紹介「型絵染と鈴田照次」	2~3 P
○資料紹介「木造薬師如来像」	4~5 P
○佐賀の仮面 —講演会より—	6~8 P

資料紹介

型絵染と鈴田照次

—新収蔵作品より—

鍋島更紗や木版摺更紗、型絵染など、なにやらむずかしい染色用語での説明はあとまわしにして、淡い空色を基調とした黍穂のような文様の包装紙を開いて佐賀土産の和菓子を味わったことはないだろうか。これが鍋島更紗ととり組んだ染色家鈴田照次(1916~1981)の作品の一つと知る人は少ないだろう。

昭和56年初秋、第28回日本伝統工芸展のために2点の作品を染めあげ、65年の生涯を駆け抜けた作家には、20年代に工芸運動の洗礼を受けた工芸家の顔、陶磁器に始まり、名尾和紙、須古花筵、鍋島綾通から佐賀錦まで身近な工芸の歴史と技法を調べあげ、現代生活にマッチする時代の工芸を生み出す意氣込みに燃えた若き理論家そして指導者の顔、鍋島更紗との運命的な出会いに始まり、独力で復元、創作した木版摺更紗を完成させて伝統工芸作家の仲間入りをした染色家の顔、と様々な時代の顔があった。

大正5年(1916)10月27日佐賀県杵島郡白石町に生まれ、鹿島中学卒業の後上京、現在は千葉大学工学部となっている東京高等工芸学校の工芸図案科へ進む。ここで染色家鹿島英二(1874~1950)の指導をうけて蠟染を学び、その絵画的で自由な線の動きに魅了されている。また当時、民芸運動の理論的な指導者柳宗悦(1889~1961)が情熱を傾けていた沖縄の工芸に憧れ、友人らと沖縄行きを決行、南国の陽光のもとで触れた未知の染色「紅型」の鮮やかでしかも格調の高い型染技法を知り、その後の創作活動の引金になったという。在学中に調査してまとめた鍋島綾通についてのレポートは、まだ佐賀市内に工房のあった昭和10年代に家内工業スタイルの組織で綾通を織っていたころの記録として興味深いが、残念なことに残っていない。

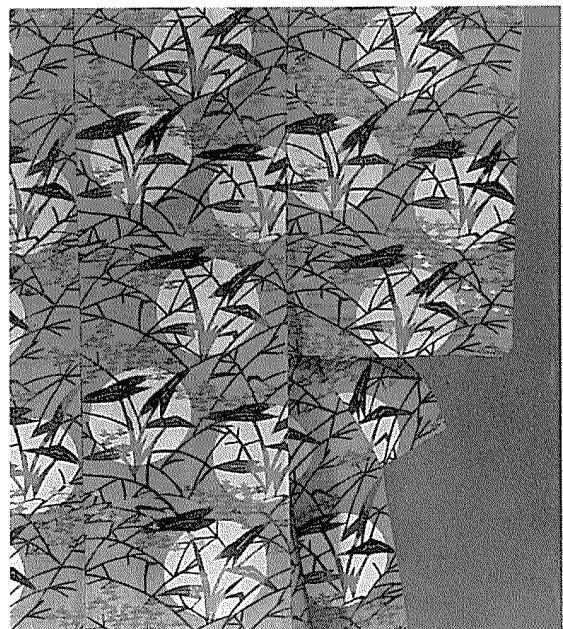
若き工芸家の第一歩は戦争に阻まれて頓挫、結婚、そして佐賀県鹿島市での生活が始まる。郷土玩具「のごみ人形」を創作、佐賀に蠟染をはやらせ、県の機関では意匠デザインの指導にあたり、雑誌『工芸』の佐賀版『工芸佐賀』に参加し、装丁に腕を原稿には筆をふるっている。

こうした飽くなき活動も、彼の創作にたいする理想と欲求を満たすことはできなかったのだろう。作品「蠟染壁掛・革染カバン」をたずさえて第4回新匠工芸会展に乗りこんだ⁽¹⁾のは、昭和25年(1950)34歳のときだった。ここで後年ともに人間国宝となる二人の大先輩、色絵磁器の富本憲吉(1886~1963)、型絵染の稻垣稔次郎(1902~1963)を知り、理想とす

る工芸のあり様を求めて京都へ東京へと通いはじめる。鈴田照次の型絵染との出会いは、たんに高度な技術を駆使した創作へのチャレンジという問題だけではなく、かって画家を志したこともある作家にとっての命題「工芸で何を表現するのか、どこまで表現できるのか」をとく鍵でもあった。

さて、ここでの型染とは型紙や木版、金属版などを用いて版単位の文様を繰りかえし染める染色法で、手描染の一点物とはちがいある程度の量産を見込んでいる。たとえば、江戸小紋や長板中形では、一枚ないし二枚の型紙を繰りかえし用いてより精緻な文様を整然と染めあげ、型友禅や更紗では、色数に応じて型紙の数が増えより多彩で複雑な文様をあみだしている⁽²⁾。こうした伝統的な型染の技法を用いて創作活動を行う美術家の仕事に対して生まれた「型絵染」のことばは、昭和31年(1956)、文化財保護法に基づき重要無形文化財の指定を受けた型染作家芹沢鉢介(1895~1984)の仕事に対して初めて使われる⁽³⁾。静岡市に生まれ、東京高等工業学校図案科をでた後、柳宗悦の民芸運動に共鳴し、沖縄の紅型に魂をゆすられての創作はエネルギーで、力強く、江戸庶民の粋につうじる工芸の美を感じる。一方、京都市に生まれた稻垣稔次郎は、京友禅の図案をとおして型絵染をきわめ、昭和37年(1962)同じく重要無形文化財となる。その作品は、古都のロマンあふれる風物や自然をモチーフに構成され、おさえた色調に繊細な感性をみなぎらせている。

型絵染の巨匠たち二人の活躍に刺激された鹿島の染色家は、新匠工芸会(のち新匠会)のなかで技術面でも創造の面でも成長する。ジャワ更紗風の異国



型絵染着物 茅葉文、1956

的で自由奔放な感覚にみちたロウ染のつぎには、鋭角的な線のつっぱしる画面を治めて構成し、型染から作品として完成された型絵染を生みだす、華やかさにはほど遠い職人芸の要求される時の積み重ねを……「型紙の渋のにはひに馴て來し このなりはひの幾年月か⁽⁴⁾」と自作の歌に詠んでいる。ここで型染に使われる型紙は、楮紙を長い年月をかけてねかせた柿の渋で貼りあわせ、室で燻しあげた滑らかでしなやかな茶褐色のまるで薄い板のようなもので、渋の働きで染料のしみとおることもなく、纖維の向きを縦横に重ねたおかげで鋭く精密な線を彫りあげても折れたり切れたりすることなく染めの作業を進めることができる。

型絵染時代の鈴田照次は、力強い線で動的に画面を構成した屏風、衝立、襖から表紙に紹介した壁掛け、アメリカ客船の客室壁面、ホテルの壁面などの大作を染めたばかりではなく、師稻垣の感性をくんで鹿島の自然にモチーフを採った着物を発表する。その処女作、館蔵の「型絵染着物 芋葉文」は作家自身の試行錯誤の記憶をなかに秘めて、今は穏やかな絹の輝きを見せてている。昭和34年(1959)第6回日本伝統工芸展に初出品の「訪問着 くれおめ」も同じく型絵染の作品だった。恩師のすすめもあって、次第に活動の場を工芸会に移すとともに素朴な力強さに洗練された色彩と巧みな意匠力が加わり、再度の沖縄紀行をへた昭和39年(1964)の作「型絵染着物 南の花文」に表現された線の動きは、切れ味鋭くしかも流麗な美しさを見せている。身近な自然をいつくしみ、そこに埋もれた素朴な草花への愛情が作品



型絵染着物 南の花文、1954



「佐賀ロータリークラブ20年の歩み」表紙 1973

のなかに花開き、鍋島更紗にふれて創作した木版摺更紗へと実をむすんでいく。

また、鹿島の風物のなかでも特に好んでとりあげたモチーフ「面浮立」は、蠟染め時代にはじまり型絵染の力強く躍動する線とマッチして創作の主要なテーマとなり、雑誌のカットから鹿島市役所の陶板壁画まで、布の上ばかりか和紙型絵染の額にも大小様々なかたちで残されている。展覧会のための作品は格式を重んじ着物の形で制作されるが、生活のなかで楽しむ小品のテーブルセンターや暖簾、額などは、何度も、何枚も、いつでも染められる型絵染の繰りかえしの特質をいかして今も再現されている。

学芸員 宮原香苗

- (1)『型と版染 鈴田照次作品集』守田公夫、鈴田照次、1980
- (2)『染織辞典』中江克己、1987
- (3)「伝統と現代 日本の型染」東京国立近代美術館、1980
- (4)『歌と隨想 梅下集』鈴田照次、1977

資料紹介

木造薬師如来立像 1軀 佐賀市鍋島町大字蛎久1975 東光山法常寺

薬師如来は、東方瑠璃光世界の教主で、『薬師瑠璃光如来』と訳され、東の方角に祀られる。

この薬師如来は、如来になるべく修行をつんでいた間に、除病安楽・息災離苦・莊具豊満などのきわめて現世的な十二の請願をたてたとされる。中国では、薬師如来の居住国やその功德を説いた『薬師瑠璃光七仏本願功德経 二巻』が唐時代に漢訳されているが、これ以降、現世や来世の福徳を願う大衆へと急激に信仰が広まった。日本でも、薬師寺金堂の銅造薬師三尊像など、すでに奈良時代以前に薬師信仰が広まり、造像がなされていた。

その姿は、奈良時代までは釈迦如来などと同様に、右手を胸前に挙げて施無畏の印相を示し、左手を掌を上にして前方へ差し伸べて与願印をした通仏相がほとんどであった。しかし、平安時代以降は、右手で施無畏の印相を示し、左手に薬壺を捧げるものが一般的である。ちなみに、施無畏の印相は我々の恐れを取り除き、与願印は我々の願いを叶えることを表す。薬壺は、その中の薬で我々の病を癒す功德を象徴している。

さて、この像も右手で施無畏を示し、左手に薬壺を捧げる通形の薬師如来立像で、像高は182.8cm。

構造的には、頭体部を通じて楠材による前後2材矧ぎである。つまり、側面からみた場合、頭頂部やや後方からはじまって、耳の後ろからほぼ肩の中央部を通り、腰の後方をへてかかとにいたる縦の線を境にして、像は前後2つに分けて制作され、この2部材は、干割れを防ぐために2.5ないし2.8cm程度の厚さを残して体内部が割りぬかれている。そして、その各々の部材を彫成して後に、膠と四角柄で結合されている。さらに、これが結合されてできあがった根幹に細かな別の部材を寄せている。それは、たとえば両肘先や体側面にある袖口、あるいは両足先などである。これらも、先ほどと同様に膠と角柄で体部材に結合されている。

この像のあまり細分化しないで制作する木取りの方法は、平安時代前期の奈良・京都で制作された仏像や、平安時代後期以降のやや地方の造像例に多くみられる伝統的な技法である。特に、地方では江戸時代になってからもそうした木取りを行なうものが間々見られる。ちなみに、平安時代以降、奈良や京都など中央の仏所では、大量生産を貽うために、材木の細分化を積極的に進めていった。

さて、こうしてできあがった薬師像の表面は、頭髪部は群青、肉身部は金泥で彩色されている。衣の

部分は白土で下地を作り、部分的には墨で花型文様が描き出されている。こうした配色は、儀軌に必ずしも正確ではないが、一部の素地仕上げの像を除いて、平安時代後期以降にみる木造の如来像にごく一般的なものである。一方、泥絵具のような粗い顔料、あるいは下地の作り方や文様の描き方などにみる厚手で型にはまつた彩色技法は、江戸時代後半のものであると思われる。

なお、像の頭部の前後材の隙間に補った杉板に、「天保十四卯□」・「帰元刀瑞□」という銘文がある。この像の彩色技法からみて、現在残っているこの彩色は、天保14年(1843)のものと思われる。

さて、この像の表現を頭頂から簡単に触れよう。まず、如来の場合は、頭頂に肉髻と呼ばれる隆起がある。これは、平安時代初期には大きく盛り上げて強調する流行もあったが、時代とともに盛り上がりを抑え、地髪部との境界を露にしないものが多くなる。この像ではそれほど大きな隆起とはならない。

また、頭髪には1本1本が螺旋状に渦巻いた螺髪を表現する。鎌倉時代までは、1本1本を別材で制作して膠で接着した植付螺髪を行うことが多かったが、鎌倉時代後半以降はそうしたやり方は一般的でなくなる。さらに、平安時代後期以降室町時代までは、年代とともに螺髪の渦や大きさそのものが大きくなる傾向にある。この像では、粗い渦巻模様を刻んだ大きな螺髪を切りつけている。

次に、耳の表現は、鎌倉時代以前や江戸時代以降の仏像には、耳たぶに穴をあけた紐耳にしているものも多いが、この像はそうしたことはせずに板耳にしている。時代を限らず地方の作例には多い。

眼部については、鎌倉時代以降には、目の部分に水晶を嵌め込んで生き生きとした印象を与える玉眼とよばれる技法が用いられることが多い。しかし、この像では彫って成形した彫眼である。ただし、地方的な作例の場合には時代に関係なく彫眼が多い。

また、面部は、南北朝以降室町時代には面長で平板な面相表現の傾向が進んでゆく。この像では、いまださほど面長にはなっていないが、額の抑揚や頬の膨らみが抑えられ、眉や目の切れ込みなども型にはまつた感がある。それが、のっぺりとした印象を与えている。ここにも、室町時代前期という時代性と、中央の流麗さとは異なる地方性が看取される。

さらに、肩は、いわゆるなで肩で張りがない。腋をぴったりと体に密着させていることがさらにその印象を強くさせている。九州に限らず、各地の室町時代の仏像一般によくみる特徴である。

胸部は、本来は柔らかな隆起が左右に2つ人間同様に刻まれるのが理想的であるが、この像ではそれ

が連続した1つの膨らみとなっている。さらに、側面からみた場合、胸を厚めに表現し、胸と腹の膨らみが独立して上下2段に重なるのが自然だが、この像では、胸の上部から斜めに次第に腹部へと下膨れになっている。これは、地方に限らず南北朝時代以降の仏像によくみる特徴である。ただし、室町時代後半以降には、胸部と腹部の境が単なる切込みだけで表現される例が多くなる。この像ではそこまでの簡略化は進んでいない。

腹部以下についても、本来衣の下に存在すべき両大腿部の膨らみは、腹前からの流水波紋状の衣の襞の下に隠れて表現されていない。鎌倉時代の1m内外の来迎像と呼ばれる阿弥陀如来立像が制作されるようになって以降、次第に強くなる傾向である。

以上のように、この像は、室町時代前期の地方仏像の宿命ともいべき時代性・地方性を如実に表している。しかも、室町時代ではそう多くない等身大の大きさと、ほぼ均整のとれたプロポーションをもつ。さらに、下から拝観するという仏像の本来的な姿を忘れずに、やや頭部を大きめに造形しているなどこの像の見るべき点は多く、極めて地方的な色彩を残す室町時代の作例として貴重である。

ところで、この像の背中側の材木と前面材の腹部の内側には、それぞれ墨で、

「東光山法淨寺薬師如來」住持聖壽比丘「佛師筑後國江上莊佐ノ渕住侶春香」勸進本願聖伊勢國六十六部宋須」干時大永七年丁亥四月八日供養了」

「佛師春香法眼（花押）」、とある。

この銘文により、聖壽比丘が法淨（常）寺の住持であった大永7年（1527）に、伊勢国（三重県）の六十六部宋須が寄付を募って資金を調達し、筑後國江上莊佐ノ渕に住む春香という法眼位を冠する仏師に依頼し、この薬師如來像を供養したということが判る。

九州歴史資料館の八尋和泉氏の御教示では、現存する例から、当時肥前南東部から筑後西部にかけて、いわゆる地方仏師の集団があったと考えられるということである。すなわち、この像は、こうした地方仏師集団の存在を確認させる貴重な仏像でもある。

なお、銘文中には、「法淨寺」とある。これは「法常寺」との音通と考えている。音通は、銘文に限らず古い時代の文章ではよく行われたことである。

また、六十六部は、寺院修築などの資金調達のために募金活動を行った身分の低い僧侶のことである。

さらに、筑後國江上莊佐ノ渕は、現在の福岡県三潴郡大木町大字笛渕付近に相当するという御教示を、久留米市郷土研究会の古賀幸雄氏よりいただいた。

また、法眼とは、元来、高位の僧侶に与えられる僧綱位で、上位より法印・法眼・法橋の三階級があ

る。もともと、仏師は寺院に所属する低位の僧侶に過ぎなかった。しかし、平安時代に権勢をふるった藤原道長などによる造像の依頼を受け、京都宇治平等院の阿弥陀如来坐像などきわめて優れた仏像を生みだした仏師定朝に、初めて法橋、続いて法眼が叙された。これ以降、僧綱補任が慣例化した。ただし、室町時代には、仏師が自らの権威づけのために用いた例が多いと考えられている。

さて、“供養”という言葉は、修理の際に“彩色供養”といった使われ方をし、新たな造立の場合には、“奉造立”などの言葉が一般的である。また、六十六部が募金によって造立資金を賄うには、等身大のこの像は大きすぎる危惧がある。さらに、この薬師如來像に通じるものを感じ取れる川副町法源寺の本尊の木造薬師如來立像が、同寺の草創時である応永年間（1394～1428）の造立と考えられ、室町時代前期の作風を示す法常寺像との間に1世紀の歳月が流れているとは理解しにくい。ただし、地方作例の場合には、以上のような中央を基準にした用例や様式論が必ずしも正解へと導かない場合も多い。

だが、以上のことを鑑みたうえで、今は、“供養”という言葉が、大永7年当時すでに傷みが進み、手を加える必要があったこの薬師如來像に対し、“修繕供養”、あるいは“彩色供養”を行ったということを意味していると考えたい。

ところで、曹洞宗東光山法常寺は、その創建年代を示唆するなんらの記録・伝承もなく、江戸時代の開山になるとされていた。しかし、この薬師如來像の存在が、同寺の開基が少なくとも大永7年に遡ることを証明している。

最後に、この像の供養された大永7年頃の蛎久一帯は、八戸氏の影響を強く受けていると思われる。この八戸氏は、佐賀市北部から大和町一帯に勢力を誇っていた高木氏及びその分派である於保氏の勢力下から分派独立し、現在の佐賀市八戸一帯を拠点として活躍していた。大永7年かあるいはややそれに遅れる時期は、八戸宗暦が中国地方の大内氏の影響を受けて曹洞宗を庇護していた頃に当たっている。このことには注意を払っておく必要があるだろう。

学芸員 大隈 博文



佐賀の仮面

去る1月28日「佐賀の仮面」と題して佐賀大学教授の米倉利昭氏に講演いただいた。これは後に開催された「神々のかたち 仮面と神像展」(2/21~3/21)に伴うもので、同展に出品された“佐賀の仮面たち”をより身近なものとして我々のもとに導いていただいた。以下その講演要旨をしるしておきたい。

仮面とはものすごく難かしくて、とても私の手におえるものではございませんけれども、露払いの意味で今日は基礎的なことをお話ししてみようと思います。

最初に「仮面とは何だろう」ということからお話ししたいと思います。外国では仮面の研究が進んでおりますが、日本ではたくさん仮面があるのにどうもまだよくわかつていません。そこで1つの例としまして一番わかりやすい正月の芸能というでお話をしたいと思います。太陰暦の場合は言うまでもなく12月30日が年末、大晦日になります。その時に節分がございまして豆を蒔くわけですけれども、この豆にやられて鬼たちが逃げて行きます。これは古事記以来の伝統だと思いますが、このようにして1年中はびこった鬼たちを退治して清らかな世界の中で神を迎えるのが本来正月行事でございます。それでは神様はどこからどういうふうにやって来られるのでしょうか。日本の場合は山と海からといいます。山というのは神の住む世界と人間の住む世界をつなぐ接点ですね。同時に古代社会では、永遠不動の地として信じられてきました。つまり山はそういうところですから、神様が最初にこの地上に足跡をつけられた場所だとされておりました。そして正月の暗闇の中で神様は山の幸を携えて人々のところに訪れてくるというのが最も素朴な古代の信仰なのです。もう一つは、海から神様は船に乗ってみえるという説がありまして、今でも海岸に行きますと岬のいちばん突端に小さく鳥居がたっております。多く住吉の神を迎える鳥居です。海は神様がやってこられる経路ですので、その海のむこうに神様がいらっしゃる世界があると信じていたんですね。海の神様は海の幸を携えてきて下さると信じられました。でも神様がこられるといつても目に見えないわけですよね。そこで神様の姿を古代からいろんな人々がいろんな想像をしました。神様の姿を思い浮かべるということから、いろんな神の扮装、いろいろな神のお面みたいなものが想像されてきたわけです。仮面はそういう素朴な信仰から始まっていくと考えていただきたいと思います。でその神様ですが、だいたいは二面性を持ってまして、非常に恐ろしくて力が強く、悪魔を払ってくれる神と、逆に私共を祝福してくれ



る神と両方あるわけです。だから仮面も厳めしい形相のものと柔軟な形相のものと両方あるわけですが、仮面といいますのは神様そのものではなくて、人間が着装しますので、非常にややこしいんです。まず汚れを払うということが非常に大事なんですが、身を清めることによって神と一体になろうとする1つのアプローチがあります。次に神に通ずるために神様のお面をつけるわけですが、誰でもつけていいというわけにはいきません。選ばれた人でないと仮面をつけちゃいけないという厳しい掟がございます。神々が清らかであるが故に、人間も最高に清らかでなければいけないし、汚れの影を伴っていてはいけないということです。だから神の仮面をつける人の条件として第一に自分の家からこの何十年間お葬式を出していない人、それに町や村の長老、そして古い土地だったら本家の長男じゃないといけないなんていうものもあるんです。そういう意味で人間が神に扮して舞い、仮面をつけるということには厳しい条件が課せられるということは知っておいた方がよろしいかと思います。そして人間が着用いたします仮面は、前にも申しましたが、神そのものではありませんので、厳めしい中にもちょっと柔らかさが必要なのが一般的な仮面の条件だろうというふうに私は考えております。

ところで神様がやってこられる様相、つまり正月の神事芸能には2つの型があるんです。1つは神様の行列そのものをかたどっていくもの、もう1つは神様を迎えるための行列というので、いずれにしましても正月の芸能はどうしても行列の形態をとりやすいというのが一般的な特徴です。つまり、神降臨の様子を外に現わしていくためには、行列の形態をとるという可能性が非常に強いわけです。そうすると当然神様そのものだけじゃなくて、いろんな役割が生まれてまいります。1つは猿田彦・鼻高面あるいは長ザサラというふうな先導者。それから山の幸あるいは海の幸を持って歩く人たち、あるいは悪魔払いの採物を持つ人。そして榊を持っていく人たち、そういう人たちが並んでいくわけです。そのうちいろいろな趣向をだんだん凝らしはじめますので、もう平安時代の初め頃になりますと、派手に着飾って行列を組んでいくというふうな風習ができました。これを当時の人々

は「風流」といったわけです。

それから次に追っぱらわれる悪魔というのはやはり形として出さなきやいけません。これが鬼あるいは怨霊と呼ばれるものです。なにかこの世に怨みを残して亡くなつたために、成仏できなくてさまよう魂、つまり怨霊が、様々な災害をこの世にもたらすと言われておりますが、その姿を神の対極として想像するところから、鬼面、怨霊面というものが生まれてくるということになるわけです。

さて次に仮面の必要条件ですが、行列を組んで、たとえば神あるいは鬼に扮する人がいると、それを見る人というのは絶対でてくるわけです。その両者の気持ちが一緒になりませんと仮面は成立いたしません。つまり仮面というのは、つける人だけの問題じゃなくて、それを見る人との共通の意識の上に立たなければ生まれてこないわけです。それが絶対条件です。そして行動、演技を伴なう行列や芸能も同じことで、やる人と見る人との相應関係の中で芸術的・演劇的な進歩や向上があるわけで、同時に仮面の製作技術も進んでいくということになつてきます。もう一つ限定条件を申しましょう。それは仮面に主体性があるということです。それぞれの時代性をもって仮面というものは存在する反面、逆に意外と人間の想像範囲には限界があるし共通点がありますから想像によっていろんな仮面が生まれると言いながら早い時期に固定してしまう。つまり仮面というものは時代による変貌があると同時にある一種の永遠性と普遍性をもって伝わってくるということが言えるんじゃないかと思つております。

ここまでが私の序論といたしますて、さて佐賀の仮面ということにお話しを進めていきたいと思います。まず祝福の仮面ですが、祝福といいましてもいろんなものがあります。佐賀の場合大黒舞などは多久から北の方、玄界地方に非常に多くて、以前正月にはほとんどやっていたとお聞きしました。したがつてあらゆる集落でそれの大黒面ないし恵比須面を持っていたわけです。恵比須、大黒といいますのは、南北朝の芸能でも恵比須舞、大黒舞としてでてまいりますが、日本の場合恵比須さんは必ず西の宮の恵比須神社が中心でしたので、恵比須三郎あるいはえべす三郎という名前でいかにも人格をもつたものとして登場してきます。ただ七福神の信仰は意外と新しいと私は思っております。次に翁面につきましてその成立の背景など内容的なことをお話したいと思います。中村保雄氏は、すでに70歳を迎え、彼のお父さんが著名な面師として、彼自身も仮面の研究をやっているんですが、彼は翁という祝福の面の発生について次のように述べております。「天皇家の先祖が全国を統一した時、薩摩隼人系の人たちは宮中の前で大きな声を出して太鼓や笛を奏し、朝廷への従順を表わした。その時各部族の

代表として長老たちがまつて、にこやかな微笑をうかべながら今から私も従属いたしますということを言ったんで、その時の長老の顔が翁面の発生につながっているんだ」と。つまりお祝いの言葉を述べていく時の長老の顔が翁面の発生じゃないだろうかと彼は言っております。しかし私はむしろ翁の発する言葉の方に問題があると思っているんです。言葉というのは私たちはふだんなんとなしに使ってますが、古代の人たちの言葉に対する信仰というのは私どもの想像を絶するものがありました。言葉によって自分の意志を相手に伝えるでしょう、相手の気持ちがわかりますね。実に不思議なものだと。これは人間が作り出したものではなくて、神様が私どもに与えたもうたものだという認識が非常に強かったわけです。したがつて言葉には魂があり神通力があると思っていましたから、いい言葉を使えば必ずいい運命を招くという1つの信仰が生れてきました。これが賀詞あるいは寿詞と呼ばれるものです。その反対がいわゆる忌み言葉ということになってまいります。言葉の信仰から賀詞・寿詞と忌み言葉の両方が生まれてきましたが、祝福面の場合は必ず寿詞・賀詞を伴つてしか存在しないんですね。だから翁面の場合も、あの翁の顔と一緒に翁の発する言葉が一対にならなければ翁面の発生は言えないと思います。次に悪鬼と怨霊面ですが、いわゆる鬼面と呼ばれますものは非常に全国に多いということです。その鬼とは何かということになれば、怨霊の化身であると考えるのが一番よいと思います。これに仏教でいう地獄の鬼の姿が一緒になって、現在の鬼の姿がでてきたと考えていいでしょう。ところで佐賀の民俗芸能の場合は、神社が中心になっています。そしてその多くは神社へ行くまでの「道行き」という演目をもっています。ところで神社へ行くまでの道行きの鬼と、帰るときの鬼と一緒に考えてもらいますと、面浮立の場合困るんです。行く時の鬼は絶対に家々に寄らないんです。なぜかといいますと、この鬼は先程言いました怨霊ですから。その鬼が「神の前」という曲で神と格闘するという場面になり、鬼は神に負けまして神に対して誓いをするんです。「絶対に従います」と。すると神様は「お前の持つている強大な力で人々の上に災いをおこす他の怨霊を退治しろ」と命じまして、この鬼は家々をまわって悪魔を払っていく。これが帰りの踊りであり、鬼なんです。だから行く時の鬼と帰る時の鬼はまるつきり違うんだということ、これは鬼の基本でございます。この事は獅子の場合も同じです。鬼の面は行きも帰りも同じ鬼の面ですが、以上のようななかたちで鬼が区別されてまいります。

次に猿田彦・鼻高面のことに関連して、行列浮立における長ザサラの役割とその変貌について、ちょっとお話をしたいと思います。本来長ザサラの役は道清めでしたし、神の行列の場合に時には先導役と同時に神様の御輿

のすぐ側にいた警護役という形をもっていたんです。ところが行列が派手になっていくうちに本来の役目は鼻高面などにゆずって今みたいな道化役に変わっていったと私は思います。

次に動物の面にいきたいと思います。これは面の種類でいえば想像面じゃなくて写実の面と言えるでしょう。県内の舞浮立はほとんど動物面をもっておりまして、舞浮立の基本型は神に始まり鬼で終わるというのが本来です。こうした演舞構成の中でまん中よりちょっとあとに、たいてい動物がらみのメロディーがはいってくるというのが普通でして、一番多いのは猿というふうに考えてよろしいかと思います。この他、県内では太良町の白孤踊りがございますし、隣の福岡県に行きますと鹿を型どった芸能が非常に多いんです。いずれにしましてもできるだけ写実的なものを心がけたのがこういう動物の仮面ということになります。

次に能面系について少しお話したいと思います。佐賀に能面がどのくらいあるかと申しますとまだ正確には掴んでおりません。まとまって一番多いのは武雄の鍋島家にありますもので、あとは個人で持たれているものなど点々とあるようでございます。たとえば展示予定の神埼町の櫛田宮に収蔵されている能面もこれが実際使用されていたかどうか自信がないのです。といいますのも、能の家元の多くは鍋島家からお借りして上演した事が多いとお聞きます。だから鍋島家所有の最高の面をお借りしてやる、これもまた能を守ったり狂言をやる人のむしろ光栄でもあったわけです。ではここで櫛田宮の能面を例にとりまして、これらを個々に見てまいりたいと思います。まず小面ですが、代表的な女面を一般に小面と呼んでいます。ただここで注意しておきたいのは「小」とは何かということです。たとえば浮立の場合、20年か30年に1度ものすごく大がかりな行列を組みますのを「大浮立」といいますが、これに対し簡単なものを「小浮立」と言うのではなく、行列のいちばん美しいところだけをやっていきますのが小浮立です。したがって小面というのは大、中、小は関係してないとは申しませんが、本来小面というのは美しい柔軟な女面ということになります。面相はいちばん単純なようで最も難しいのが小面だと思います。次に景清ですね。なぜこれをあげたかと申しますと、景清の面ほど流派によってまるつきり対称的な面はないものですからあげたわけです。景清は自ら眼をつ

ぶして盲目になり、源氏をねらった侍ですが、その盲目の執念、強さみたいなものが表面にでてくるのが観世流の景清。それに対し盲目のあわれを感じさせる弱さを持っているのが金剛流の景清でございます。つまり能の解釈、演出によってこんなにまで景清は違うんだということです。次に邯郸ですね。邯郸の面はいちばん彫りにくい面の1つと私は聞いているんです。ちょっと下を見ますと憂愁の影が漂よわなければいけないし、ちょっと上を向きますと非常に明るさを表現しなきゃいけない。いわゆる全く相反する2つの要素を持たなければならぬんです。したがって眉の辺りがいちばん難しいわけですね。その次に山姥の面です。山姥は怨霊系の人面ですが、恐い側面と優しい側面の両方をださないと山姥の演技ができないんです。山姥というのはある意味では心やさしい人で、でもどこか人間離れをした凄さがないといけないこと。このように山姥の面も非常に難しいと聞いています。それともう1つ般若ですね。私は初めこの般若面を見た時、牛の面か馬の面かと思っていたんです。ところが能の専門家に言わせますと能面の形と土俗性の両方を持った非常におもしろい面だそうです。般若面は女性の怒りと恨みが限界状態になった時、これをかろうじてく止めた時の表情であると言われておりますが、額の線にかすかな女性らしさ、やさしさと悲しみが残っているのが特徴的と言えるでしょう。とにかく能面といいますのは、ある意味で仮面の極限と言えましょう

ところで佐賀に残っています能面、あるいは他の面もそうですが、伝統的な技法を受け継いだいわゆる「作」の面が少ないと、逆に言えば自分たち演者自ら製作した仮面をつけて舞う、そういう仮面が割に多いということが、私は佐賀の民俗芸能を考えた場合非常にいいことだと思っております。なにか血が通ってる気がするんです。しかし佐賀の芸能には残念ながら神楽がないという不思議な現象があるんですね。もし神楽がありますと、神楽系の面を出してくることによってもっと多角的に仮面を比較できるんですが、非常に残念です。しかしその反面いわゆる浮立といわれますものが200近くあります、非常に恵まれているといえます。

今こうした浮立に登場します仮面たちを中心にお話をしてまいりましたが、果たして十分に露払いができましたでしょうか。今日は自分たちの身近にあるほんの一例だけを紹介いたしまして終わりにしたいと思います。

博物館・美術館報 第84号
発行年月日 平成元年3月31日
編集出人

発行 佐賀市城内1丁目15番23号
佐賀県立博物館
佐賀県立美術館
印刷 (有)大同印刷