

早稲田大学審査学位論文
博士（人間科学）

近代日本と民俗芸能
Modern Japan and Folk performing arts.

2015年1月
早稲田大学大学院 人間科学研究科
伊藤 純
ITO, Jun

研究指導教員： 蔵持 不三也 教授

目次

序章 民俗芸能研究の展開と課題

第1節 先行研究の整理・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・1

第2節 先行研究の課題と本研究の目的・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・9

第1章 「三匹獅子舞」にみる芸能の伝播と民俗芸能化

第1節 「三匹獅子舞」の実際・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・13

第2節 獅子舞歌・文書の分析・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・27

第3節 共有知識としての獅子舞歌・文書と芸の不一致・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・36

第2章 近代芸能政策と実用性の発見

第1節 明治期の演劇政策・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・41

第2節 文化としての芸能・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・51

第3節 帝国主義下の民俗芸能・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・60

第3章 演劇学的芸能観と文化政策

第1節 本田安次論の再検討・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・67

第2節 本田安次の研究方法について・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・72

第3節 演劇学的芸能観・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・80

第4章 民俗芸能の資源化と伝承の実際—東京都三宅島の民俗芸能を事例として—

第1節 三宅島の民俗芸能・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・88

第2節 テンノウサマの実際・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・91

第3節 神着木遣り太鼓の成立・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・94

第4節 祭芸分離と文化資源化の課題・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・100

終章 伝承と資源化の課題・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・102

参考文献一覧・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・105

序章 民俗芸能研究の展開と課題

第1節 先行研究の整理

(1) 民俗芸能の定義

本研究は民俗芸能の実践に関する民俗学的研究である。現代の民俗芸能を歴史的所産としてみると、その実践は民俗学や歴史学・演劇学など多角的に考察されるべき問題をはらんでいると考えられる。

民俗芸能に関してもっとも言及してきたのは民俗学であろう。『日本民俗大辞典』下巻(2000)では民俗芸能を「地域社会の中で民俗として伝承されている芸能である」として[神田 2000: 647]。短文ながらここに民俗芸能研究の課題を見出すことができ、言い換えるならば、民俗芸能の研究史は民俗芸能の民俗性と伝承性と芸能性という問題を軸に展開されている。ここでは民俗芸能を「地域社会のなかで民俗として伝承され、民俗によって規制されている身体表現」と緩やかに定義とし、民俗芸能の研究史をみていく。ここで身体表現とするのは、民俗芸能が信仰や神・楽しさ・共感といった不可視なものを含意しつつも、必ずそれらは演者の体を通して発露され、見る者に受信されるという構図をもつためである。

なお、「民俗芸能」という用語は戦後になって定着した行政用語・学術用語であり、それ以前は「伎芸」「芸能」「民俗芸術」「郷土芸能」などと論者によって一定でない。より正確に言えば、その語が指す内容も民俗芸能という概念と異にするが、本章では民俗芸能研究の潮流と方法論上の課題をみることを目的とするため、戦前の研究においても「民俗芸能」を鍵概念として省みたい。

(2) 文化史としての民俗芸能研究

江戸時代後期になると旅行者の目をひく地方文化や芸能が記録される。代表的な人物の一人として菅江真澄が挙げられる。1783(天明3)年から開始された彼の旅は旅行記として纏められ、おもに陸奥地方の民俗について記録されている。例えば「つきのいてはぢ」のなかで、「花館ツチケノ土産」として秋田藩仙北郡花館の名産や名所を紹介しつつ、鹿踊について次のように説明している[菅江 1978: 487-488]。

七月田舎いなかあそび楽に、鹿躍てふ事、いではみちのくことに多し。是を此あたりにては、ささらといふ。編竹すりもて、ほうしとり囃すよりいへる也。牡獅子、牝獅子、児獅子あり。岩が崩れて落るとも心しづかにあそべ友だち、など、ししあそび唄、しなしな多し。あつさ弓ひき豊国の豊御田の秋おもしろとうたふもと末

陸奥を中心に転々と旅するなかで菅江は訪れた土地の地誌や風俗、目にした芸能を豊富なスケッチと文章で描いている。菅江の観察と記録は、鹿踊が行われる時期やその呼称・楽器・構成・唄にまで及ぶ精緻なもので、当時の社会を知る上で恰好の資料である。1830（文政13）年ごろ編まれたとされる喜多村信節の類書『嬉遊笑覧』には、和漢書を典拠として「さゝら踊り」や「とり追い」「春駒」「獅子舞」「大神楽」などが項目として纏められている。また、下総国布川の医師であった赤松宗旦の地誌『利根川図誌』（1853年）には弥勒踊の記事がある。江戸時代後期の紀行文や地誌・類書には、断片的な記事ながらも民俗芸能に対する関心がみられ、こうした旅行先や身近な社会現象を記録する態度は民俗学的思考の萌芽といえる。^{註1}

明治時代になると輸入学問としての音楽学や演劇学が日本に起こる。主に民謡の収集にその成果がみられるが、江戸時代末期以来の民俗芸能の記録や収集は部分的であった。^{註2}

民俗芸能を歌や詞章、道具・所作など細部にわたり記録するような研究は、民俗学者と演劇学者を中心に設立された「民俗藝術の会」（1927年7月発足）を嚆矢とする。その機関誌『民俗藝術』は日本で初めての民俗芸能に関する学術的な専門誌であった。^{註3} 創刊号では「創刊のこぼ」を柳田国男が執筆し、巻頭論文として折口信夫「翁の発生」が置かれた。^{註4} 柳田は民俗芸能研究の目的と方法について以下のように述べている〔民俗藝術の會 1928: 3〕。

我々は古今億萬人の共に味つた生存を學ぶために、賢い僅かな人の選んだ考へに導かれることを欲しませぬ。それ故に最初には目の前の豊富なる事實を確實に記録して、それを成るべく多くの者の共有の知識にしたいと思ひます。さうして其材料の整頓と比較から、自然に明らかになつて来る共通の現象に基いて、若しあるならば此世の中の法則といふものを、引き出して見たいと考へて居るのであります。

1930年代以降には、柳田が民俗学の体系化のなかで提唱した重出立証法が説かれるようになる。すなわち、「目の前の豊富なる事實」や生活事象を記録し、それらを資料として

【表1】柳田国男の資料分類

『民間傳承論』		『郷土生活の研究法』	
①生活外形	目の採集、旅人の採集と名づけてもよいもの、之を生活技術誌といふも可。	①有形文化	(1) 住居 (2) 衣服 (3) 食物 (4) 交通 (5) 労働 (6) 村 (7) 連合 (8) 家 (9) 親族 (10) 婚姻 (11) 誕生 (12) 厄 (13) 葬式 (14) 年中行事 (15) 神祭 (16) 占法 (17) 呪法 (18) 舞踊 (19) 競技 (20) 童戯と玩具
②生活解説	耳と目との採集、寄寓者の採集と名づけてもよいもの。言語の知識を通して学び得べきもの。	②言語芸術	(1) 新語作製 (2) 新文句 (3) 諺 (4) 謎 (5) 唱えごと (6) 童言葉 (7) 歌謡 (8) 語り物と昔話と伝説
③生活意識	心の採集又は同郷人の採集とも名づくべきもの。	③心意現象	(1) 知識 (2) 生活技術 (3) 生活目的

比較することで「世の中の法則」や歴史が描けるといえるものである。^{註5} 柳田の資料分類は『民間傳承論』(1934)や『郷土生活の研究法』(1935)によって示されている。雑誌『民俗藝術』が範囲としたものは、歌謡を除けば、①「生活外形」「有形文化」(15 神祭、16 占法、17 呪法、18 舞踊、19 競技)におおよそ含まれていた。柳田の資料論で示されているように、「目の採集」「旅人の採集」によって多くの事例が報告された。なかでも1928年「諸国盆踊号」(1巻11号)、1929年「人形芝居研究」(2巻4号)、1930年「獅子舞号」(3巻1号)などの特集がしばしば生まれ、同一分類による全国的な報告がなされている。また、柳田が主張するような比較研究には報告と資料化の蓄積が不可欠である。民俗芸能研究の基点ともいえる雑誌『民俗藝術』が重出立証法を方法論として構成され、組織的・体系的な民俗芸能研究を目指していたことは以後の研究を方向づけたという点で重要であろう。柳田が民俗芸能研究における方法論とりわけ資料論に与えた影響は大きい。

柳田の資料論でいえば、民俗学で到達すべき目標とされたのは③生活意識・心意現象である。そして「同郷人の採集」の実践者だったのが早川孝太郎である。^{註6} 早川は北設楽郡の天竜川沿いを中心に行われていた、ハナと呼ばれる祭や大神楽・田楽・地芝居といった民俗芸能を調査し、その成果は『花祭』(1930)として纏められた。『花祭』は精緻なモノグラフとして高い評価を得ている。しかし、早川の優れたフィールドワークとモノグラフの手法は民俗芸能研究においては引き継がれることはなく、早川も次第に民俗芸能研究から距離を置くことになる。

民俗芸能を通して日本の神観念や芸能・祭の発生について論じたのが折口信夫である。民俗学における芸能研究は折口が切り開いた芸能史によるところが大きい。折口は1921(大正10)年と1923(大正12)年に沖縄を訪れ、1926年(大正15)年には早川とともに花祭を調査している。こうしたフィールドワークの経験と国文学の知識を背景に、折口は芸能民に注目していく[折口1957: 3]。

日本の国家組織に先立つて、芸能者には団体があつた。その歴史をしらべると日本の奴隷階級の起源・変化・固定のさまがよく決る。日本には良民と浮浪民とがある。そのうかれ人が芸人なのである。その歴史が決るだけでも、芸能史はやりがひがある。かぶきものといふのは、このごろつきの団體の謂で、結局無頼漢の運動が日本芸能史となるのである。

『日本芸能史ノート』(1957)に所収されたこの冒頭文には、民俗芸能に対する折口の考えがよく現れている。^{註7} 折口の関心は時代区分による断続的な芸能史ではなく、芸能という現象の発生と進退の構造を描くことにあつた。そして、発生と展開に決定的な存在として社会から逸脱していた「ごろつき」のような遊行する芸能民を置き、そこに宗教的な意味を見出す。芸能史とは「発生学風に研究して行く」ことであり、「藝能はおほよそ「祭り」から起つてゐる」とする折口にとって、芸能研究と祭研究は不可分なものであつた

【表 2】 国庫補助事業

調査年度	事業名
1962～1964年度	民俗資料緊急調査
1974～1984年度	民俗文化財分布調査
1977～1985年度	各地方言収集緊急調査
1979～1989年度	民謡緊急調査
1983～1993年度	諸職関係民俗文化財調査
1989～現在	民俗芸能緊急調査
1993～現在	祭り・行事調査

*実際の調査は各都道府県の文化財担当部署によって進められる。

調査開始年度は都道府県ごとに異なるが、調査年を基本2年として実行された。

「民俗芸能緊急調査」「祭り・行政調査」は現在も行われている。

[折口 1944: 340-341]。マレビトや精霊・鎮魂（タマフリとタマシズメ）などの概念を駆使し、祭や芸能の実際を通してその発生や意味に接近した。概念を先に設定した資料操作は演繹的であり、折口の芸能史は常に芸能と神の問題が不可分なものとして展開されていく。

以上のように、民俗芸能研究の黎明期には柳田の重出立証法、早川のモノグラフ、折口の演繹的方法を用いた芸能史という方法がすでに模索されていたことが確認で

きる。

1950（昭和 25）年、文化財保護法の施行によって民俗芸能が文化財としてみる機運が高まり、民俗芸能の調査は文化財行政と強い結びつきのもと進められた。1954（昭和 29）年の改正により、「民俗資料」が新たに設けられ、国家的事業として民俗芸能を含む民俗事象が記録・収集された【表 2】。行政主導の記録・調査は現在も続けられ、これらによって蓄積された報告書の数々は民俗芸能の基礎資料として参照されている。

なかでも研究者であり、文化財保護行政に大きな影響を与えたといえる本田安次は驚異的なフィールドワークを行っている。全国の民俗芸能の多くは本田によって記録され、「民俗藝術の会」が目標の一つとして掲げた、資料の収集を一人にして実行に移したともいえる。本田は民俗芸能を「神楽」「田楽」「風流」「祝福芸」などと分類し、それらの起源について分析している。また、民俗学の教科書・概論書の芸能の項目についても多く執筆し、民俗芸能研究の紹介者でもあった。^{註 8}

現地調査によって民俗芸能のデータベース化が行われ、その実態が明らかになると並行して、絵巻物や日記に登場する芸能を通して、芸能の歴史を実証的に再構成しようとしたのが、林屋辰三郎や山路興造、植木行宣といった西日本の芸能を中心に対象化したグループである。山路は民俗芸能の芸能史的研究について次のように述べる [山路 1994: 23-24]。

諸地方に伝承された民俗芸能は、自然発生的や偶然に出現するのではなく、ある場所で、特定の人々によって工夫された芸能が、時代の、また観客の支持によって享受され、それが各地方に電波し、定着していくのだと考えている。

もちろん例外はあるが、原則的にはその一つの原型が、伝播した地域の風土や、その風土に培われた伝承する人々の美意識、演じられる目的などによって、特色あるものに発展したり、新しい要素が付与されたりして、その地方独自の民俗芸能が育つと思うのである。

その地方の独自性を知るためには、まず原型がどのようなものであったかを確かめねばならないし、その伝播の時代、経路、方法なども確認せねばならない。

山路が端的に指摘するように、導き出される芸能の歴史は、いわば地方の民俗芸能の「原型」とされたものである。民俗芸能は「原型」が地方の事情に合わせて変化したものであるため、だからこそ「原型」がどのようなものであり、歴史的背景をもって成立・伝播したかを明らかにすべきだ。そう山路は主張する。こうして彼は公家の日記や絵巻物や屏風絵などの資料を重視して、より実証的で「見える“芸能史”」を再構築している。折口も芸能史を唱えていたが、現存する資料に忠実に依拠し歴史を描こうとする点でより実証的なものを目指したと思える。ただ、必然的に資料の中心は京都や奈良といった中央になり、「中世芸能」としての猿楽や田楽・念仏踊り・風流拍子・獅子舞、その結果、これらを成立させた土壌として祇園会や鉦・山車などを用いた都市祭礼が注目されるようになる^{註9}。民俗芸能は中央に対する地方の芸能として周縁に位置づけられた。

(3) 都市祭礼研究と民俗芸能の共時的研究

高度経済成長以降は、民俗学や民俗芸能研究が対象としてきた村落社会の危機が問題として認識されるようになる。先にみてきたように、たとえ扱う資料がフィールドワークで得た生の資料や歴史的な絵画資料だとしても、研究のベクトルは現代社会ではなく、個々の芸能の起源や「祖型」に向いていた。文化史の一分野として芸能史研究が展開してく一方、研究と現代社会の実状との隔たりが大きくなっていった。地域社会が置かれているコンテキストのなかで民俗芸能を位置づける動的な研究も求められていた。結論からいえば、現在の民俗芸能研究を方向づけたのは、「現代」と「歴史」の乖離やリアリティあるいは実感が伴った記述を課題とし、方法論的見直しが行われた1980年代末～90年代の議論であったといえる。

実際の民俗芸能を思い浮かべると、文化財制度や観光・資源化政策など様々なファクターが民俗芸能の「場」で問題となっていることがわかる。それらをめぐって地域の人びとは困惑を抱いたり、新しい道を見出したりしているのが現実である。祭はその代表的な「場」である。祭研究は民俗芸能研究と歩調を合わせてきたものかといえば、必ずしもそうとはいえない。民俗芸能研究の多くは村落社会を基本モデルとして論じられてきたが、祭研究では1970年代に都市の問題を扱うことによって独自のモデルを構築している。都市祭礼について基礎的な視点を打ち立てたのは柳田国男である。柳田は「祭」と「祭礼」を明確に区別して、祭の変化について論じている [柳田 1942: 182]。

日本の祭の最も重要な變り目は何つたか。一言でいふと見物と称する群の発生、即ち祭の参加者の中に、信仰を共にせざる人々、言はばただ審美的の立場から、この行事を觀望する者の現はれたことであらう。それが都會の生活を花やかにもすれば、我々の幼い日の記念を楽しくもした共に、神社を中核とした信仰の統一はやや毀れ、しまひには村に住みながらも祭はただ眺めるものと、考えるやうな氣風をも養つたのである。

柳田は信仰をともなう「祭」のほかに、「見られる祭」としての「祭礼」を区別している。厳密いえば、これらは並列の概念として設定されたものではなく、連続するものとして考えられていたことがわかる。すなわち「祭の最も重要な變り目」と表現しているように、信仰の場としての「祭」を祭の第一の形式とし、それが變化したものとして「祭礼」の形式がある。その變化のきっかけは都市化の過程で発生した觀客や群衆である。これを主体の問題として置き換えるならば、「祭」が単一主体として捉えられているのに対し、「祭礼」は「見る（觀客）／見られる（演者）」という対になる2個の主体から成り立つものとしたといえる。

「見る／見られる」という視点は1970年代以降日本の都市をフィールドにもつ米山俊直や和崎春日といった文化人類学・社会学の都市研究によって継承され、祭礼の運営主体の基本的な分析枠組みとなった。米山は京都祇園祭と大阪の天神祭のモノグラフを描き、運営主体の違いに注目する。京都の場合は地縁的な町組によって祭礼が運営されているのに対し、大阪は同業者仲間、すなわち社縁を基盤として組織された講社がそれにあたるとしている。和崎は京都の盆行事として知られる左大文字を事例に、「見られる者」を「送り手」、「見る者」を「受け手」とメッセージの交換する関係に置き換えている。さらにそれらを二分し、「送り手」のなかに行事実施者である「ともす者」とそれを支える者「演ずる者」、「受け手」を行事の宗教性に期待する「祈る者」と観光目的の「見る者」とに分類している。各集団は他者に対して開放的あるいは閉鎖的であり、行動原理も異なる。集団間の自他の緊張や拮抗が融解してコミュニタスが生れ、または弁証法的に新たな時空が生じるといふ。和崎はこうした都市祭礼の力学を「共感のメカニズム」と呼び、都市住民はより高次の「市民」となるという。都市祭礼を通して市民としてのアイデンティティやシティズンシップを獲得できるともしている。祭礼の「場」における参加集団を細分化して位置づけ直し、記号論に依拠しつつ祭礼の「場」の力学を重層的に描いている。こうした文化人類学における都市祭礼研究は民俗学では祭礼という「場」の叙述する方法を問いただすきっかけになったといえる。なかでも比較的輕視あるいは無視されていた觀客や行政・地域経済から生じる社会関係に注目した意味は大きい〔和崎 1987〕。

都市祭礼研究が都市というフィールドで現代社会を描いていく一方で、民俗芸能研究においても「見る／見られる」という視点を導入して民俗芸能の「場」を記述する方法が検討されている。なかでも、1991（平成3）年、橋本裕之を旗手として発足した「民俗芸能

研究会／第一民俗芸能学会」は従来の民俗芸能研究を思想史的課題として振り返り、認識論的転換を迫る。すなわち、「見る者」としての研究者と「見られる者」としての民俗芸能の潜在的な思想や構造を炙り出す試みであった。同会の論集『課題としての民俗芸能研究』（1993）は、タイトル通り、現代を対象化するための課題の発見を試みている〔橋本 1993: 7〕。

今日、民俗芸能研究という領域はあたかも自明な何ものかであるかのように幻想されてしまっているのではないだろうか。こうした神話化の作用は表面的な活況の背後に隠されているせいだろうか、どうやらあまり気づかれていないらしいが、じつのところ「民俗芸能」として一括される諸事象にとりついたイデオロギー的偏向の所産にほかならないのである。

橋本は民俗芸能研究が行ってきた調査し・記述する過程で、その行為自体を民俗芸能に「始原」「古風」「伝統」「素朴」を求めるイデオロギーであるとして問題化する。さらに調査・記述の結果は報告書として纏められるが、それはいわば「宛て先のない手紙」のようなものであり、構造的な社会変動にさらされている民俗芸能の現在にとって意味を持たないのではないかと、民俗芸能が暗黙の了解とした調査・記述の方法に疑問を投げかけた。橋本に導かれるように『課題としての民俗芸能研究』では、解釈をめぐる生じるコンフリクトや民俗芸能と国家の問題、行為者である人間・個人・身体・学習を記述する方法、近現代の社会システムと民俗芸能、といった課題が提出された。こうした問題意識を受け、福島真人編『身体構築学』（1995）では、演技者の学習過程の言説に注目し、演技者個人が複合的な身体技法である民俗芸能をどう認識・学習・獲得しているか多角的視点から論じられている。

歴史に埋没し、現実社会に対峙して記述することができないとされた旧来の民俗芸能研究に対し、1990年代は思想的・認識論的な見直しが行われたといえる。こうした批判はアプリアリに認識されていた民俗芸能研究を相対化する試みであり、民俗芸能研究の共時的なアプローチの可能性を示唆するものであった。

旧来の民俗芸能研究の認識論的転換と関連し、歴史叙述の問題を取り上げたい。エリック・ホブズボウム、テレンス・レンジャー編『創られた伝統』（1992）で暴露的に検証されたように、しばしば国家や一国内の共同体・民族的帰属にもとづく共同体のそれぞれのアイデンティティを正当化するために「伝統」は創出される。遠い昔から続いていたように見える伝統は、近代になってから作られたものがじつは多い。『創られた伝統』の問題意識は次のホブズボウムの言葉によって端的に示されている〔エリック・ホブズボウム、テレンス・レンジャー編 1992: 13〕。

ここで伝統の創出と見なされているものは、単に反復を課すことによってということ

かもしれないが、過去を参照することによって特徴づけられる形式化と儀礼化の過程のことである。そうした儀礼や象徴の複合体の実際の創造の過程を歴史家は十分に研究してこなかった。

歴史はしばしば共同体によって必要な知として再構築される。それ故に、ホブズボウムは歴史家自身の歴史叙述の作法そのものに分析の目を向けるように促す。橋本らが行った民俗芸能研究の見直しがどこまでこうした議論を下地にしていたかは不明だが、記述された歴史のもつフィクション性や神話化の過程に注目したことは問題意識を共有している。

こうした理論的整備をうけて、現在の民俗芸能研究は現代の民俗芸能をどのように捉えているのだろうか。2007年に佛教大学アジア宗教文化情報研究所で「民俗芸能の現在」というシンポジウムが開かれている。そこで、テーマとして取り上げられたのが「文化財の保護」「活用」「地域振興」「法制度」「観光」「フォークロリズム」である[佛教大学アジア宗教文化情報研究所編 2008: 3]。ここで示されているように、現代の民俗芸能は文化財制度のなかに位置づけられ、さらにそれと連動するように文化資源として把握されていることがわかる。民俗芸能が資源として注目されるようになったのは、1992(平成4)年の通称「おまつり法」といわれる「地域伝統芸能等を活用した行事の実施による観光及び特定地域商工業の振興に関する法律」の制定の影響が大きい。「おまつり法」の制定は「保護されるべきもの」と暗黙のうちに了解されていた民俗芸能に対して、国の政策が保護から活用・文化資源化の方向に転換したことを表している。こうした法制度や文化財行政の動向にくわえ、先述の橋本らの議論もあり、文化財保護法や「おまつり法」、近年ではユネスコ無形文化遺産の制定・登録過程における社会的・政治的背景を検証する研究が新たなテーマとして立ちあがった。例えば、1975年度の文化財保護法の改正によって指定制度が導入されたが、その導入過程に関わった行政人・民俗芸能研究者の言説を分析した才津祐美子は、指定制度の背景にある危険性を次のように指摘している[才津 1996: 59]。

そこには「地域文化」を「民族的な文化」、「日本人の心のふるさと」、「民族の伝統行事」などという言葉で表されるような「我が国民」に共通する「基盤的な文化」として捉えることによって「国民文化」に再編する、一貫した視線の存在を指摘できる。それは一部の人々が「民俗文化財」に国民(民族)意識の高揚を促す役割をも期待していることからわかるように、極めて民族主義的なものであり、そこには戦前・戦中からの「文化財」保護行政の継続性も認められる。

「民族主義」という言葉に表れているように、才津は文化財の指定制度を国民統合の機能を民俗芸能にもたせていると警鐘をならしている。同様に、岩本通弥は「市町村の指定より、都道府県の指定を受けたものの方が価値が高く、それよりも国の指定の方がより高いといった、保護ではなく権威づけのシステムに、現在の民俗文化財は陥っているのではないか、

戦前からの国宝を頂点とした優品主義的「国定イデオロギー」に侵されているのではないか、これは本来、民俗学とは全く対極にある思想であって、逆にその中に民俗学が組み込まれてしまった事実、私たち民俗学者はあまりに無頓着すぎたのではあるまいか」と述べ、指定制度による価値の序列化を指摘し、民俗事象に「伝統」「本物」を求める本質主義的な民俗学を文化財学化と批判している [岩本 1998: 229]。こうした問題意識は民俗学の社会的実践と公共性、民俗芸能や民俗事象の「真正性」や「本質主義」を問い直すきっかけになったともいえる。

第2節 先行研究の課題と本研究の目的

(1) 先行研究の課題

以上、民俗芸能研究の潮流をみてきたが、筆者の問題意識と関連させ、課題をいくつか述べたい。

第一に民俗芸能と地域の問題である。民俗芸能は踏む・振る・切る・歌うといった技法やパフォーマンスが原理的に伴う文化現象である。資料化されてきたのはそうした芸能＝身体技法が中心であったといえる。先に述べたように、民俗芸能研究の基礎となった「民俗藝術の会」は演劇学と民俗学が両輪となってはじまり、資料操作法として重出立証法を採用している。雑誌『民俗藝術』を介した資料の収集は、戦後の文化財行政を中心とした調査事業と同様の構図といえ、それらによって多くの民俗芸能が資料化された。歴史研究においても形式学においてもその実証性を担保する原動力になった。しかし、福田アジオが指摘するように、重出立証法はその資料操作の過程で「地域」が捨象される欠点をもつ [福田 1972]。民俗性と芸能性という厄介な性質を含むからこそ、民俗芸能は多様な表現形態がつくられ、人びとの関心が集められてきた。データベース化された資料を再び地域的文脈に戻し解釈しなおしてから再び列島単位としての芸能史に位置づける作業が必要だろう。

第二に民俗芸能の文化資源化の課題である。近年、文化財・ユネスコ無形文化遺産の登録や観光イベントの問題から民俗芸能の変質・変化が課題となり、民俗芸能の社会環境論ともいえる制度およびそのイデオロギーが指摘されている。しかし、制度的課題は国指定や無形文化遺産登録といった上位ともいえる制度を中心に論じられ、都道府県・市町村指定については議論の対象になっていないように思われる。その社会的影響力を考慮すると、無形文化遺産登録や国指定を都道府県・市町村指定制度、未指定のものと同じに論じるには慎重な議論を要するであろう。指定・登録数にしても都道府県さらには市町村指定が多く、この事実を素直に受け止めれば、ユネスコ登録や国指定の問題は現代の民俗芸能の制度的・社会的環境を象徴的に表すものであが、実際の民俗芸能の様相を一面的にしか表していない。言い換えれば、多くの民俗芸能が切実に直面している現実的課題と制度的課題とにズレが生じているともいえるだろう。国指定重要無形民俗文化財や無形文化遺産

登録、観光・ショー化といった資源化を促す諸制度は外的要因として確かにインパクトをもつが、単発的で、民俗芸能とそれを支える地域社会の構造化されたものではない。先に述べた通り、文化財保護法における指定制度導入は「民族主義」的に統合の機能をもち、「国定イデオロギー」を帯びてしまう欠陥の多い制度としてみる事ができる。しかし、文化資源化を促す諸制度が一民俗芸能のコンテクストに還元されたときに、どのように受け止められ、どれほどの意味をもつ（あるいは、もたない）のだろうか。実際には、文化政策や観光事業に組み込まれることなく巧みに利用するといったこともある。さらにいえば、文化財指定されていようと、未指定であろうと、文化・文化財の主体は一様ではなく、集団間関係・集団内関係における文化をめぐる主導権争い、すなわち文化を語る権利をめぐる生々しい衝突・折衝が少なからずあるだろう。逆説的にいえば、たとえ未指定の民俗芸能であっても構造的な変化の可能性があり、それを捉える視点を用意する必要がある。資源化という課題を制度面のみならず、当事者同士の生活的・日常的感情を含んだ関係性によって裏付けられた実践レベルのなかで論じることで、民俗芸能の社会的位相が明らかになるのではないだろうか。

第二の課題と関連して、民俗芸能の資源化という問題を歴史研究のなかで理解することが求められるだろう。旧来の民俗芸能研究とされていたのは起源や成立過程の叙述を中心にした芸能史研究であったが、もともとは歴史研究と現代科学の両側面をもって展開している。「民俗藝術の会」が民俗芸能に関心を寄せたのも同時代的な芸術思潮のなかで地方の芸能を対象化する必要があったからである。民俗芸能への関心は時代時代によって異なるが、近年でも現代学としての民俗芸能研究の在り方がますます問われているといつてよいだろう。『課題としての民俗芸能研究』が指摘するように、旧来の芸能史研究では、細部にわたる観察と資料の収集が中心で、分析のレベルでは神や鎮魂といった通り一辺倒な起源論的解釈あるいは儀礼的解釈にとどまっている。それはまさに橋本が暴露的に批判した「始原」「古風」「伝統」「素朴」といったイデオロギーによるものであった。共時的でリアリティをもった社会分析を民俗芸能研究に導入することに異論はないが、ここで「現代」と「歴史」を二項対立的にみることに意味はない。今日、改めて問われるのは、歴史叙述のなかで現代をどう位置付けるかであろう。もはや、旧来の芸能史研究を徒に解体することは目的とすべきではない。なぜなら、自明性の解体が目的化してしまう限り、方法論的な深化はできないと考えるからである。歴史が現代の歴史家によって描かれる以上、現代的課題を含み再構成されるものである。また、現代社会も歴史的所産である以上、規範性をもつ歴史の拘束をうける。現在性をもった歴史を描くと同時に、歴史性をもった現在を描く。すなわち、歴史研究と現代科学としての民俗芸能研究を個別に論じるのではなく、両者を結び付ける必要がある。これが第三の課題であり、本研究でもっとも重要とする視座である。

(2) 本研究の構成

本研究では現在みられる民俗芸能を、それをめぐる「実践」の展開と衝突・葛藤の所産として捉える。「実践」の主体は様々であるが「見る／見られる」といった従来の主体設定のほかに「見させる」という主体を設定したい。「見させる」の主体とは狭義では文化財行政などの社会制度を執行する国や行政などといえるが、広義の意味で民俗芸能に対する社会的欲求といった漠然とした社会意識ともいえる。民俗芸能の資源化を促す諸制度は所与のものではなく、社会的な欲求に従い整えられ、地域社会を舞台として「見る／見られる」の反復的なやりとりのなかで歴史的に構築された身体観の現れである。つまり、ここでいう制度とは文化財保護法やユネスコ無形文化遺産のような可視化された諸制度に限ったものではなく、観光や娯楽・教育制度・芸術思潮さらには民俗芸能を研究対象として認識の枠組みを作った民俗芸能研究という営みをも含む。

具体的には、芸能を文化として発見し、さまざまな価値を見出してきた「近代」に注目する。さらに、近現代文化政策の連続性と背景となる芸術観をみていくことで、民俗芸能が資源化される過程を歴史的にみていく。そして現在の民俗芸能が歴史的・社会的規制を受けつつも、地域社会にとってどのような現象として位置づけられているかをフィールドレベルで論じていく。

本研究の構成は以下の通りである。

第1章では芸能の成立や「原型」に重点を置いた従来の芸能史研究に対して、展開とその背景に焦点をあてる動的な芸能史を描くことを目的とする。具体的には近世に芸能が成立したとされる「三匹獅子舞」を対象とする。伝播という単発的視点ではなく、その後の展開をみることで近世期において芸能が整えられた「三匹獅子舞」という芸能への期待を地域的連関のなかで読み解く。

第2章では近代国家成立期における演劇政策を通して、近代日本の芸能観の変遷をみていく。演劇政策を対象とするのは啓蒙思想のなかで取り締まりの対象であった民俗芸能が文化として利用される過程には、地方と都市の関係と芸能観の変化があるからである。具体的には明治時代前期から帝国主義下における芸能政策をみていく。

第3章では第2章と関連して、文化として利用する際の評価者を対象化する。具体的には民俗芸能研究を牽引してきた本田安次をとりあげる。本田安次が行ってきた研究を通して、民俗芸能に対して、どのような立場から論じられていたかを明らかにする。ここから、民俗芸能研究が課題としたしてきた、民俗性と芸能性の問題について新しい視点を提出する。

題4章では歴史的に構築された芸能観が現代社会においてどのように機能しているかをみていく。具体的には、三宅島の牛頭天王祭という祭で叩かれる太鼓を対象にする。芸能が地域的文脈から離れて資源化される過程をフィールドスタディとしてみていく。

=====

註1 柳田国男「我國郷土研究の沿革」では国学や近世末の風俗問状や類書まで遡って民俗学的関心の起源を求めている〔柳田 1935: 60-70〕。

註2 民謡の収集の成果として大和田建樹編『日本歌謡類聚』(1898年)をはじめ、前田林外『日本民謡全集』(1907)や文部省『俚謡集』(1914)・湯朝竹山人『諸國俚謡傑作集』(1915)がある。民謡が中心だが、祭礼や民俗芸能で唄われる踊歌や盆踊歌・流行歌も紹介されている。

註3 『民俗藝術』は全5巻6号で1928年1月から1932年9月まで月刊で発行されている。

註4 「創刊のこぼし」は「民俗藝術の會」として掲載されたが、同会世話人の永田衡吉によると柳田によって書かれたものと明らかにされている〔永田 1982〕。

註5 重出立証法という語は柳田国男『民間伝承論』で提唱される。柳田は「我々の眼前に毎日現われては消え、消えては現われる事実、すなわち自分のいう現在生活の横断面の事象は、おのおのその起源を異にしている。この点より考えて、全事象はそのまま縦の歴史の資料を横に並べたのと同じに見ることができる。自分はこの横断面の資料によっても立派に歴史は書けるものだ」と信じて居る」と述べ、生活事象の現在を資料として、その空間差によって歴史が描けるとしている〔柳田 1934: 317〕。

註6 早川は南設楽郡長篠村(現新城市)大字横山に生まれ、1906(明治39)年に画家を志し上京する。柳田国男の弟であり画家の松岡映丘に師事する。これを機に柳田国男と出会い、生まれ故郷の三信遠地方の民俗調査がはじまる。早川が行った調査とその報告の多くは『郷土研究』に報告されている。

註7 1928(昭和3)年4月に慶應義塾大学文学部の教授となり「芸能史」を開講する。『芸能史ノート』(1957)は講義内容を纏めたものである。

註8 例えば、「芸能と娯楽」をテーマにした『日本民俗学大系』9巻(1958)では「総論」を担当した。

註9 「中世芸能」に着目したものとして、林屋辰三郎『中世芸能史の研究』(1960)や守屋毅『中世芸能の幻像』(1985)、既発表の論考をまとめた山路興造『中世芸能の底流』(2010)がある。

第1章 「三匹獅子舞」にみる芸能の伝播と民俗芸能化

第1節 「三匹獅子舞」の実際

(1) はじめに

「三匹獅子舞」研究の多くは芸能史研究あるいは起源論によるものであり、そこでは大きな成果を得たといえる。¹⁾なかでも、1986年に発表された山路興造の論文「三匹獅子舞の成立」は一つの到達点であり、風流踊りの一種として「三匹獅子舞」を捉えた本田安次の説を文献資料や絵画資料を用いて歴史的に跡付けている[本田 1957, 山路 1986]。山路は「三匹獅子舞」の原型を、16世紀中頃に最盛期を迎える風流踊りの「中踊り」・「側踊り」にあるとし、「胸に鞆鼓を付けた三匹獅子舞は、風流踊における中踊りの趣向の一種が独立したものであり、その四隅を囲んでスリササラを摺る花笠の者は、側踊りが、四隅四人と最小限に縮小されたもの」と結論づけ、江戸幕府成立前後に、江戸を中心とした地域に現れ、以後徐々に各地へ伝播したものとしている。成立過程を主題として文献資料・絵画資料を中心に実証したこの説は現在においても概ね支持されているといつてよい。また、山路は「三匹獅子舞」の芸態的特徴として次の5点を挙げている[山路 1986: 51]。

①獅子頭を頭に戴き、胸に鞆鼓を付けた獅子三匹が踊りの中心で、雌獅子一匹に対し雄獅子二匹の構成を持つ②花笠などと呼ばれる頭に美しい花笠を戴き、手にササラスリを持ち、女装など華やかな着物で飾った少年が四人出て舞場の四隅に立ち、スリササラを摺る③獅子舞は四隅に立つ花笠の位置を結んだ線の内側で、主に演じられる④笛の伴奏によって、特徴ある歌謡が歌われる⑤雌獅子隠しという曲を、演目中の見せ場とする所が多い。

過不足ない表現といえるが、「三匹獅子舞」の実際はこのイメージの範疇を簡単に超えるほど多様である。埼玉県を中心に関東地方の「三匹獅子舞」の現地調査を行った飯塚好によって『三頭立つ獅子舞—歴史と伝承』(2013)が、さらに「三匹獅子舞」と連続性が認められる鹿踊を扱った菊池和博『シン踊り』(2012)が刊行され、風流系の獅子舞の豊富な芸態が調査によって明らかになっている。風流系の獅子舞の代表といえる「三匹獅子舞」と鹿踊の都県ごとの特徴は明らかになりつつあるが、いずれにしてもその連続性や歴史的な相互関係は明らかにされていない。特に、菊池は東北地方の鹿踊の呪術性や、鹿踊を歴史的に先行するものとして強調するあまり、「三匹獅子舞」と共通する歌や道具についての説明が十分とはいえない。そこで、本章では「三匹獅子舞」や「鹿踊」といった固定的な分類を一旦放棄し、風流系獅子舞の地域的展開としての各事例をみていく。それには、まず「三匹獅子舞」のイメージを解体することから始めなければならない。

(2)「三匹獅子舞」の実際

事例 1 長野県上田市保野の獅子舞

長野県上田市保野では毎年 7 月第 3 土曜に宵宮祭、日曜日に本祭として祇園祭が行われる。^{註 2}天正年間に真田昌幸が上田城を築城した際に、その地固めのために獅子舞を奉納したという伝承が残っているが、確かな史料は伝わっていない。祭の 2 週間ほど前に当番が注連縄を作り、神社拝殿や鳥居・神輿・市神・仮宮を飾る【写真 1-1】。保野集落は上（カミ）と下（シモ）に分かれ、その境にも注連縄が張られる。そのほか、田楽灯籠という提灯が飾られる。宵宮では祇園社が合祀されている鹽野神社から仮宮まで神輿が遷御し、本祭は仮宮から鹽野神社まで還御する。以下、宵宮の様子をみていく。

鹽野神社を旗・榊・挟箱・鉄砲・小弓・大弓・矢筒・長刀・大傘・小槍・大槍を持った子供が大名行列を作り、そのあとに神輿が続き、仮宮に向かう。行列が上の注連縄に入るとき「注連縄切り」を行う【写真 1-2】。京都祇園祭と同様に注連縄切りによって神輿が神域に入ることが許されるといわれている。行列が仮宮に向かうなか、行列の歩みは度々中断される。「天王くぐり」といって見物する住民が無病息災を願って神輿の下をくぐるためである。行列が仮宮に到着すると、遷座の祭典が行われる。その後、祇園囃子をならしながら山車を引きまわす。

20 時になると、公民館の駐車場でささら舞と獅子舞が奉納される。ささら舞は男子のみで行われていたが、現在は後継者不足のため女子も参加する。人数は決まっていないが例年 20 人前後になるという。花笠を被った踊子は棒ササラを持ち、円陣を組んで踊る。囃子は太太鼓と小太鼓、唄から構成され、円陣中央の莫産に座り、非常に緩やかなテンポで演奏さ



【写真 1-1】仮宮。すぐ隣は保野公民館



【写真 1-2】警護長の青年が長鎌で注連縄を切る



【写真 1-3】 ささら舞



【写真 1-4】 獅子頭



【写真 1-5】 獅子舞

れる。円陣には大団扇をもった天狗も加わる【写真 1-3】。ささら歌は以下のものが伝わっている。^{註3}

〱 御門の脇の金桜 咲いてとるはささの葉 御殿の柱は白銀で 中は黄金で周囲輝く
 〱 いざや童子達 しいなげつげよう いつまでもかつがに しいなげ下ろせよう
 廻り来て 廻り来て 廻り来て 三つの曲輪を遅く廻りて 出場に迷うな
 〱 子供衆が 冠り揃うた花笠を 見れば御庭の 育て夏菊
 〱 子供衆が 掛けたたすきの見事さよ よれつ からげつ 咲きつ開ろがる
 〱 子供衆が 穿たる脚絆に花が咲く 花も散らさで 遊べ童子達
 〱 君が代は 千代に八千代にさざれ石の 巖となりて 苔のむすまで
 〱 あの町にこの町に 馬乗り上手が御座るそうな 宵も夜中も 駒の足音
 〱 塩野殿 塩野の社に花が咲く 花も折らずに 遊べ童達
 〱 獅子の子が 産れておちると里に出て これのお庭で 頭振り候
 〱 山凌鳥が 山を離れて里に出て これのお庭で 羽を休める
 〱 あの山で 此の山で けんけんほろろと鳴く鳥は 何処の巢鳥か 籠の飼鳥
 〱 白鷺が 海の傍に巢を懸けて 浪にゆられて ばんと立ち候
 〱 燕が 土をくわえてかね付けて 彼の家かまどの かまを塗り候
 〱 天照らす 神の御国の神祭 千秋万歳 御代ぞ芽出度き

ささら舞のあとに獅子舞が登場する。獅子舞は雄獅子 2 頭・雌獅子 1 頭の計 3 頭から構成されるが、獅子頭に大きな違いはなく、太神楽風の獅子頭を用いている【写真 1-4・1-5】。腰には巾着袋を提げている。天狗は右手に大団扇、左手に幣束を持ち、三頭の獅子を先導する。演目は「しよっきり」「道ゆき」「おかざき」「すくいあげ」「すくいこみ」「トーロロ トーロロ」「舞納め」で、踊手の入れ替わりはない。獅子舞歌は以下のものがある。

〱 是の野ぎさぎ 足にからまる 是のお庭で 頭振り候 女獅子 男獅子
 かくれとうなれろ

以上、保野祇園祭宵宮の様子をみてきたが、他の上田市の獅子舞と関連させて、この保野

の獅子舞の特徴を述べてきたい。上田市には保野のほか常田・房山・別所・前山・下之郷・上室賀・下室賀に風流獅子が伝わっている。まず、ササラと獅子が別で舞われていることとササラが多数であることが注目される。山路が指摘したような「三匹獅子舞」の典型されていた形式では花笠を被ったササラスリが4人加わるのが、この地域では獅子舞とは別個に輪踊り形式のささら舞があったという事実が確認できる。しかし、ささら舞と獅子舞の間に連続性がないかといえそうではない。ささら舞と獅子舞をつなぐものとして天狗がいる。保野で確認されたように、大団扇を持った天狗は他地区の獅子舞の先導役、つまり獅子あやしとして登場している。また、ささら歌には「獅子の子」という歌詞がみられるように、歴史的経過のなかで単独のものになったという可能性も考えられる。いずれにしても、「三匹獅子舞」分布の西限といえるこの地域の獅子舞が、ササラと獅子が別ものとして舞われていることは興味深い。

事例2 青梅市澤井の獅子舞

青梅市澤井の獅子舞は毎年7月25日に近い日曜日に天王祭として奉納される。1661(寛文元)年に、名主福島源三郎が角兵衛流の祖・山崎角太夫を招いて、村の若者に習わせたのが始まりとされている。山梨県の丹波山村の名主・岡部家に福島家から婿養子になったため、丹波山村の獅子舞は澤井から伝わったという伝承がある。澤井の獅子舞は一時絶えたが、1845(宝暦8)年に丹波山村習い、再開したという。1990(平成2)年に都の民俗文化財に指定されている。

獅子は大太夫・小太夫・婦太夫の3頭で構成される。雄2頭は黒塗りで長い角があり、女獅子は朱塗りで宝珠が付けられている。それぞれ、日・月・星を表すという。獅子は腰に幣束を指す。花笠は4人で鮮やかな紙花で飾り付けられた花笠を被り、顔は垂れで隠されている。鎮守・八雲神社で祭典を終えて、お祓いを受けた一行は「宮参り」に出かける。先頭に御幣持ち・鉢・笛・花笠・大太夫・花笠・婦獅子・花笠・小太夫・役員に並び、集落を練り歩く。ちょうど村境のところでUターンして、途中青木家の前でヒトクルイする【写真1-6・1-7】。その後、福島家(屋号オヒガシ)・澤の井酒蔵の蔵元の庭でそれぞれ狂う。その後、八雲神社に戻って、演者を交代しつつ奉納が続く。



【写真1-6】「宮参り」(村境で折り返す)



【写真1-7】「宮参り」(入端)



【写真 1-8】「紅懸かり」(懸り)



【写真 1-9】「婦獅子蔵」(婦獅子隠され)



【写真 1-10】「御祈祷」(刀をくわえる)

演目は「宮参り」「幣懸り」「剣懸り」「平狂い」「紅懸り」「竿懸り」「太刀狂い」「^{めししかくし}婦獅子蔵」「御祈祷(八戸狂い)」である【写真 1-8・1-9・1-10】。各演目の構成は入端→引き廻し→懸り→膝車→上端というように展開する。入端は導入の緩やかな舞で、引き廻しで次第に激しくなる。懸りは各演目の主題で、見せ場とされている。膝車は腹ぶつけとも言われ、獅子同士で激しくぶつかり合う。上端は入端と対のような関係で緩やかな笛の音に導かれて退場する。演目によって懸りや膝車の最中に歌が入る。主な歌は次の通りである。

演目は行列を主体とする「宮参り」と神社で行われるその他 8 演目に大別できる。「宮参り」は道中で塩を撒き清める鉢持ちが加わったり、村境が意識されていることから悪疫除けとしての機能があることがわかる。舞うこと自体を目的としているより、笛や太鼓を打ち鳴らしながら練歩くこと、抽象的にいえば「踊る」ことに意味があるといつてよい。「宮参り」以外の 8 演目をさらに分類すれば、狂いと名がつく「平狂い」「太刀狂い」「御祈祷(八戸狂い)」と懸りと名がつく「幣懸り」「剣懸り」「紅懸り」「竿懸り」、「三匹獅子舞」の特徴ともいえる「婦獅子蔵」に分類できる。なかでも儀礼として重要なのが狂いと名がつく 3 演目であろう。澤井では獅子舞を行うことをクルウという。「平狂い」が基礎的な舞として初心者が最初に習得する舞であり、また「御祈祷(八戸狂い)」では刀で九字を切って悪疫を払う。「この獅子は悪魔を祓う獅子なれど あまり急くとて 角をもがれた」という歌が途中入る。以上のことから、狂いと名がつく 3 演目は祈祷舞の性格が強いことがわかる。^{註 4}

簡単ながら澤井の獅子舞の演目をみてきたが、単に獅子舞といっても、「宮参り」のように多人数で「踊る」形式と、他演目のような獅子を中心とする少数での「舞う・狂う」の形式が同居するように全体が構成されていることが確認できる。

事例 3 埼玉県飯能市阿寺のささら獅子



【写真 1-11】万灯



【写真 1-12】笠鉾



【写真 1-13】マキタテ

埼玉県飯能市阿寺は北部顔振峠の集落である。鎮座する諏訪神社は阿寺のほか風影・間野の3集落が氏子となっているが、ささら獅子は阿寺地区で行われている。諏訪神社例大祭は10月に行われ、その際にささら獅子が奉納される。太夫・女獅子・雄獅子の3頭からなり、獅子頭は竜を模したものとされている。12年に1度に演者を入れ替える「巳年の習い替え」という伝承方法をとっている。また、獅子舞を行うことを「ササラを摺る」という。

ささら獅子には様々な役が登場する。獅子役はいずれも襦袢・袴・足袋・草履姿で太鼓をつける。太夫は真っ直ぐに伸びた角があり、雄獅子は角が捻れている。女獅子には角がなく、珠が付いている。花笠4人はササラッコとも呼ばれ、男児が行う。花は造花で「お膳」と呼ばれる箱型の土台から伸びている。手にはササラをもっており、舞が始まると摺って囃す。

獅子と花笠以外にも様々な役・道具がある。万灯は竿竹に方形の提灯を固定し、そこから上方へ花が広がっている【写真 1-11】。花には短冊が付いており、祭礼終了後に花と共に氏子に配られる。提灯には「国家安泰」・「五穀豊熟」・「養蚕倍盛」・「天下泰平」と書かれている。笠鉾は万灯の下部に傘を付けたように作る【写真 1-12】。傘の部分に団子のような紅白のサルッコを吊るす。万灯・笠鉾と類似するものとしてマキタテがある【写真 1-13】。マキタテは竿竹の上部に麦藁が巻きつけられ、そこから花が広がるように伸びている。万灯・笠鉾と同様に花には短冊が吊るされている。この花は神社で祝儀の受付した者に配られる。同様の形状・形態であるこれらは同一の機能を持つものとして考えてよいであろう。笹と椿の枝には短冊が付けてられており、それぞれ「笹掛り」・「花掛り」で使われる。「笹掛り」・「花掛り」の終了後に参拝・見学者に配られる。また、諏訪神社である影響であろうか、これらを御柱という者もある。先払いとは山の神・お天狗様とも呼ばれる。天狗面を結びつけた鉾を持ち、太刀を腰に帯びる。その他に舞に欠かせない存在として大狂いという役がある。大狂

いは左手に小槌、右手に軍配をもち、太鼓を打ちならず所作や掛け声をかけるなど、獅子の先導役を勤める。そのため、獅子役を経験した古参の者が行うことになっている。「宮参り」には登場しないが、男性器をもったヒョットコや腹を膨らませたオカメが「願^{がん}笹^{ささ}楽」に登場する。

演目は「宮参り」「呼び出しの舞」「願^{がん}笹^{ささ}楽」「笹掛り」「花掛り」「屏風立て」が伝わっている。かつては「鞠けりの舞」「白刃の舞」が行われていたが、明治初期に途絶えている。「宮参り」は幕場（獅子宿、楽屋）から行列を整え、石垣の上に位置する社殿で行われる。行列の順番は万灯・笠鉦・マキタテ・笹・椿・神職・氏子役員・先払い・花笠（4人）・大狂い・獅子（太夫・女獅子・雄獅子）である。石段を上がり、社殿に着くまで、獅子は水引を上げた状態で太鼓を打ち舞いながら歩いていく。拝殿前に到着



【写真 14】「宮参り」（神社を 3 周まわる）



【写真 15】「花掛り」（中央の椿を獅子が囲む）

すると、大狂いと水引を降ろした獅子が拝殿に向かって横一列になり、舞い込みを行う。この時、神職と氏子役員は拝殿に入り座している。その他の役は脇に並んで囃している。一通り獅子の舞が終わると、再び行列を整え、社殿を三周する【写真 1-14】。太鼓と笛の音が響き渡る中、神官および氏子役員は社殿内で神事を執り行っている。三周目が終わると、大狂いと獅子は再び横一列になり舞を行い、それを終わると行列を組み石段を降りていく。

「宮参り」を終えた行列一向は境内の舞庭で「呼び出しの舞」を行う。まず、女獅子のみの舞が始まる。四隅に散らばる花笠を一つ一つ見ていく。次に太夫と雄獅子の 2 頭で、見得を切り、また、片足で跳びはねながら舞をすすめる。女獅子はしばらく太鼓を打つだけだが、女獅子も 2 頭に加わり、3 頭で舞うようになる。太鼓の縁を打つようになると、舞庭中央に花笠が集まり、女獅子を囲うように隠す。太夫・雄獅子は女獅子を探し回るように、それぞれ花笠の周りを廻る。左右に分かれた 2 頭の獅子は出会ったところで喧嘩をする。その後、雄獅子が女獅子を見つけ出し、花笠の囲いから女獅子を誘うように引き連れ、女獅子と太夫との間に立って、太夫から女獅子が見えないようにする。太夫と出会う度に雄獅子は喧嘩をするが、やがて仲直りをして 3 頭で舞収める。

「願^{がん}笹^{ささ}楽」は「宮参り」とほぼ同様の構成であるが、社殿をまわる回数が異なる。奇数回であれば何回でもよいが、かつては「33 周まったこともある」という。途中、大きな男根の作り物を持ったヒョットコとお腹を膨らませたオカメが加わり、観衆の笑いを誘っている。「笹掛り」は「願^{がん}笹^{ささ}楽」を終えた後に、境内の舞庭で行われる。笹が舞庭中央に登場すると、大狂いと 3 頭の獅子はそれを中心に周りを廻りながら舞う。しばらくすると、三頭が

激しく太鼓を打ち鳴らし、同様にササラが打ち鳴らされる。そこで笹が舞場から外され、大狂いと三頭の獅子で舞い収める。「花掛り」は幕場から行列が出発し、舞庭で行われる【写真 1-15】。舞場中央に花が椿に柱が出さ。「笹掛り」と同様に椿を中心に大狂いと三頭の獅子舞いながらその周りを廻る。大狂いが掛け声をかけると椿は外され、舞が終了する。

「呼び出しの舞」「笹掛り」「花掛り」をニワ（庭）と呼び、対して「宮参り」・「願笹楽」はニワとは呼ばれない。例えば、「今日は3庭の奉納だ。」といった具合に説明されるが、実際には3庭のほかに「宮参り」「願笹楽」は行われている。つまり、「宮参り」「願笹楽」はニワの範疇に含まれておらず、保存会の人びとは意識的あるいは無意識的に、「宮参り」・「願笹楽」とそれ以外の舞とをニワという概念でそれぞれを区別していたといえる。ニワと呼ばれる演目は大狂い・獅子・ササラッコ・笛で構成されており、芸能としての性格が強いのに対して、「宮参り」「願笹楽」は神職・氏子役員など獅子舞関係者以外の者たちを含めた神事としての性格が強い。「宮参り」「願笹楽」には万灯や笠鉦・マキタテなど鮮やかな紙花を用いた造り物を持ち練り歩くなど、獅子を中心としたニワと呼ばれる演目とは対照的である。

事例 4 栃木県宇都宮市上横倉の獅子舞

上横倉の獅子舞は毎年8月15日に多藤神社祭礼で奉納される。栃木県に広く伝わる関白流獅子舞の一つである。1838（天保7）年の関白村から横倉村に対する獅子舞免状が残っている。演目は「街道流し」「鳥居舞」「棒術」「神楽舞」「庭舞」「芝隠し」「弓くぐり」「雌獅子引き」「棒術」「あや取りの舞」が伝わっている。一番獅子・二番獅子・三



【写真 1-16】御幣（左）と紙花（右）から作られた花

番獅子の雄2頭、雌1頭で構成されている。花は御幣2人と紙花が2人の計4人の子供が行う。棒ササラなどの楽器は持たない【写真 1-16】。

上横倉町集会所で支度を終えた一行は宮司・額・弓・棒・花（御幣）・獅子（一番獅子・二番獅子・三番獅子）・花（紙花）の順に並び、太鼓と笛を打ち鳴らしながら多藤神社まで歩いていく。これが「街道流し」である。鳥居の前で「鳥居舞」を終えると、神社拝殿を3周してから「棒術」が行われる。棒術は庭を清めると言われている。その後、一番獅子が御

幣と扇をもって舞う「神楽舞」を行う。「神楽舞」が終わると、再び集会所に戻り、「棒術」「庭舞」「芝隠し」「弓くぐり」「雌獅子引き」を行う。地区内で新盆の家があれば、その家を訪れて「あや取りの舞」を行うこともあったが、現在は集会所に位牌をあつめて行われている。

関白流は旧上河内町関白（現・宇都宮市）に鎮座する関白神社の天下一関白神獅子舞（以下、関白獅子舞）を祖としており、栃木県下の多くは関白流を名乗っている〔栃木県教育委員会 1998〕。先述の通り、上横倉の獅子舞には関白村から伝えられた天保年間の免状が伝わっているが、関白獅子舞とは、演目名が一部共通するものの、笛・太鼓・所作など身体を介するパフォーマンスに共通性はあまりみられない。関白獅子舞と笛・太鼓・所作に共通性が認められるのは、宇都宮市中里西組の天下一関白流御神獅子舞と日光市小林の天下一関白流小林獅子舞のみとあってよく、極めて少数である。詳細は後段に譲るが、関白流の広がりや、獅子舞の直接的な教授や交流に基づくものではなく、巻物を介した免状の発行によって支えられていたと推測される【写真 1-17】。



【写真 1-17】巻物が収められた

事例 5 栃木県日光市日蔭

旧栗山村（現・日光市）の各集落ではそれぞれに獅子舞が伝えられている。日蔭の獅子舞は関白流で、伝承によると 1794（寛政 6）年に今市猪倉村子生勘之助より伝授されたという。獅子舞は旧 6 月 15 日に北峰神社で天王祭、8 月 14 日に「迎え獅子」、15 日に「送り獅子」、16 日に「施餓鬼獅子」、10 月第 2 土曜日に鎮守の祭を北嶺神社で行われる。演目は「棒術」「お山獅子」「鈴ホロキ」「芝さがし」「弓くぐり」が伝わっている。御太夫・脇太夫・雌太夫の 3 頭で構成される。若者組によって獅子舞が伝えられて、舞手・笛・棒術と謡いが部門として分かれて担われていたが、現在は年齢・部門・性別の規制がなくなりつつある。以下、8 月 14 日「迎え獅子」をみていく。

午前 9 時、獅子宿で支度を整えた一行は弓・棒・御太夫・雌太夫・雌太夫・笛の順に行列を組み、自在寺へ向かう。自在寺の門に到着すると謡いが次の唄を歌う。

ゝ 高とうろう みやげみおろし ながむれば 天のひかりも 中でかがやく
ゝ ごくらくの 市のおついにこしをかけ とうれろうると人とわば みだいまいるぞ
かたくこたいろ

唄の最中、獅子は太鼓を静かに叩いている。歌い終わると、寺に入る。次に地蔵堂に向かって次の唄が歌われる。



【写真 1-18】「棒術」



【写真 1-19】獅子舞の様子



【写真 1-20】墓に向かって歌う

〱 大寺の こうのけむりはおそろしや 天にあがりて むらくもとなる
 〱 地蔵菩薩がおたちある からかねさくじょう おてにもち おがみながらも たつ
 とかるもの

地蔵堂で、唄を納めていくと獅子舞が始まる。舞台のようなものではなく、本堂とつながる玄関前で「棒術」が始まる【写真 1-18】。棒術が終わると、獅子 3 頭による舞が始まる。花笠は玄関前に置かれており、いわゆる「雌獅子隠し」の場面になるまで使われない【写真 1-19】。そのため、舞台のような演者と観客を区切るような仕掛けはない。「雌獅子隠し」の場面まで舞が進むと、花笠を被った子供が入り雌を奪いあう「雌獅子隠し」になる。獅子舞が終わると、墓地に向かって唄が歌われる【写真 1-20】。

〱 いちのまき いかなるおきょう まなべして
 ういなきおきょう こすぞとうとや
 〱 はちのまき はちちゅうおよく おまべして あくまをはらう ういなきとうとや

日陰の獅子舞は唄で始まり、唄で終わる。獅子舞の一行は自在寺を離れて宿に帰っていく。以上、日陰の獅子舞の「迎え獅子」をみてきたが、ここでは唄に注目したい。「送り獅子」「施餓鬼獅子」でも舞は同様で「お山獅子」を行う。大きく異なるのは唄である。

15 日「送り獅子」

〱 高とうろう みやげみおろし ながむれば 天のひかりも 中でかがやく
 〱 さんがいの ろくどうさまのみちびきは これからさきは みだのみちびき

16 日施餓鬼

〱 高とうろう みやげみおろし ながむれば 天のひかりも 中でかがやく

〽 ごくらくの 市のおついにこしをかけ とうれろうと人とわば
 みだいまいるぞ かたくこたいろ
 〽 まいりきて どうじょうほのかにながむれば せがきくようはやすみて
 かけやおかれた あまのはごろも

上記のように、六道や弥陀・施餓鬼供養など仏教知識に沿って唄が作られていることがわかる。また、これまでみてきた他の事例と比較して、花笠や花の存在が後退している。棒ササラはなく、空間を仕切る役割もなく舞が進められていることは、花の機能よりも獅子の機能が強調されて獅子舞のパフォーマンスが組まれているといえよう。

事例6 会津の彼岸獅子

会津若松市や喜多方市・磐梯町の獅子舞は春の彼岸の時期に行われ、新仏の供養のために家々をまわることから、彼岸獅子として親しまれている。彼岸獅子の特徴として、地元集落のほかにも他地区に出向いて舞をすることである。ここでは喜多方市下柴の例をみていく。

下柴の獅子舞は弓持ち・太夫獅子・雄獅子・雌獅子と幣舞小僧と呼ばれる子供から構成されている。囃子で別で太鼓役があり、獅子が腰につける太鼓は比較する小さい音量で叩かれる。幣舞小僧は額に紅で丸、鼻筋に向かって白粉で一筋の化粧を施している。主な演目は「庭入り」「山おろし」「太夫舞」「雌獅子舞」「雄獅子舞」「弓舞」「棒舞」「幣舞」がある。「庭入り」「山おろし」は基本の舞で三頭が縦または一列に並び舞い込む。「弓舞」は弓を見つけた太夫獅子が恐る恐る近づいて大きさや弦の張りを確認し、最後に弓をくぐる。「棒舞」も同様のストーリーで、雌獅子が棒を見つけて、近づいては離れて試行錯誤を繰り返す舞である。「幣舞」は雄獅子と幣舞小僧の舞である。幣舞小僧が御幣と鈴を持って舞い、途中で雄獅子が加わり一緒に舞う。幣舞小僧が頭を下げ、雄獅子が幣束で清める所作がある【写真 1-21】。演目は祝儀によって決めていくが、「弓舞」が一番難しく祝儀が弾まれたときに舞われる【写真 1-22】。

下柴集落と喜多方市街地の家をまわっていくが、その際に札を配る【写真 1-23】。中央に



【写真 1-21】「幣舞」(御幣で清める)



【写真 1-22】「弓舞」(弓をくぐる)

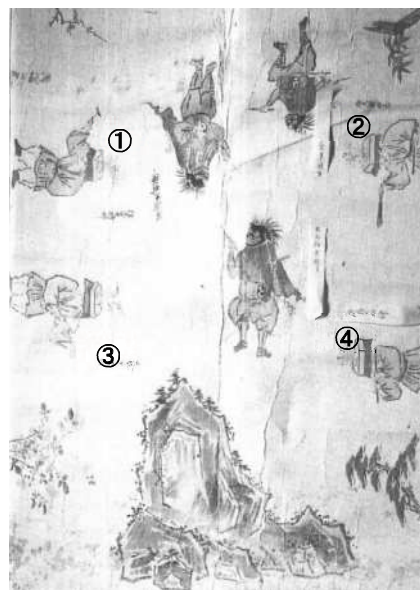


【写真 1-23】各家に配る札

「天下一鹿御祈祷之札 下柴村」、左右に「火災除防・五穀成就」、上部に朱で日輪が描かれている。

以上、下柴の彼岸獅子をみてきた。幣舞小僧はこの地域の特徴といえ、何故こうした役が登場するかは不明であるが、他の事例と比較すると、花笠やササラの役がないことは注目される。ただし、下柴に伝わる文書（年代不詳）では3頭の獅子と鉦・棒ササラ・ビンザサラ・笛をもつ花笠が天の岩戸の前で舞様子が描かれている【図 1-1】。また詳細は後述するが、会津若松市高野町木流の後藤家にも花笠を思わせる役が登場する。実際にも磐梯町赤枝の彼岸獅子の「角力」では、花笠があつてこそ成り立つ雌獅子を奪いあう舞「雌獅子隠し」のような所作は確認できる【写真 1-24】。これらをもって会津地方の獅子舞に花笠役があつたと即断することは危険であろうが、文書の実際と舞の実際の相違は、獅子舞の歴史的展開と機能の変化のなかで考察されるべき課題であろう。

また、他の彼岸獅子も同様であるが、雪深い農閑期を利用して出稼ぎ的な門付け芸の機能が顕著に表れていることは、村の祭あるいは神社祭礼を中心とする関東地方の獅子舞とは大きく異なる点である。その際、芸能の意味として供養の意味が獅子をする側と受け入れる側で共有されている。獅子を迎える家では仏間につながる縁側を開けて待っている様子がみられ、獅子は仏間に向かって舞うことから彼岸の供養が第一の意義として認められる【写真 1-25】。一方で、配る札は「火災除防・五穀成就」と明記されている。よって、獅子舞には死者供養・火防・五穀成就の機能が求められていることがわかる。



【図 1-1】下柴に伝わる図。四隅に花笠役が①鉦②棒ササラ③ビンザサラ④笛で囃している。



【写真 1-24】「角力」（赤枝）



【写真 1-25】彼岸獅子の様子（赤枝）

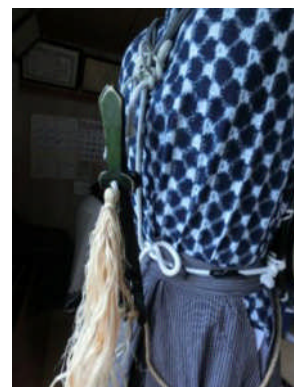
事例 7 秋田県大仙市長野のささら



【写真 1-26】獅子頭



【写真 1-27】讚歌



【写真 1-28】腰に挿した剣

大仙市長野では獅子舞のことを「ささら」と呼ぶ。毎年 8 月 13～16 日の間寺院や家々をまわる。「獅子王之事」という文書に、1602（慶長 7）年の佐竹氏の国替えで「獅子冠者途中先駆也又奏樂舞曲陣中慰安」、つまり出羽国までの道中の露払いと陣中の慰安をしたことが記されている[秋田県教育委員会 1993: 64]。その真偽は不明であるが、ささらという呼称は佐竹氏の国替えによって佐竹領内の獅子舞を担う家が出羽佐竹領に移ったこととに由来する。

8 月 13 日～16 日の 4 日間、ささらは長野地区の寺と家々をまわる。獅子は黒角が雄獅子、赤角が雌獅子、青角が仲立であり、太い角と額と鼻から計 8 本の剣のようなものが特徴的である【写真 1-26】。現在行われている演目は「庭ざさら」で、他に「雷立ち」「恋慕」「ねまり」「関東舞」が伝承されていた。獅子を迎える家では蝋燭を立て、祝儀を用意する。獅子舞の途中、保存会の一人が祝儀をもって獅子舞のなかに入っていき、^{ほめうた}讚歌を歌う【写真 1-27】。舞は 20 分ほど続き、舞が終わると見物客を噛むように獅子頭を被せる。家には「八坂神社豊作祭 霊符」と書かれた札が配られる。獅子の腰には 2 本の剣が結び付けられる【写真 1-28】。

(3) 獅子とササラ

以上事例をいくつか挙げたが、その特徴を整理していきたい。

造り物に注目していくと、事例 1・2・3 に比較して事例 4・5・6・7 がその種類も少なく、簡素なものであることがわかる。風流とは「人の目を驚かす意匠に眼目を置いた趣向の意」を意味する。風流という現象において、視聴覚的な華やかさが重要とされ、芸能についてもっぱら集団となって構成されることが特徴であるといっていよう。事例 1 に登場す

るささら舞はその典型とってよく、多人数形式で円陣を組み、棒ササラを摺り踊る多人数形式であることが確認された。また、事例3のように「三匹獅子舞」に万灯が伴うことは多く、とりわけ多摩や埼玉県に顕著にみられる。それに対し、事例4・5のように花の代わりに幣束を花笠上部に付けたり、演目中に花笠を必要としない、さらには事例6・7のように花笠という存在自体が存在しないのは対照的といえよう。また、事例3が象徴的に示すように、行列主体の演目と舞が主体の演目が一つの獅子舞に組み込まれていることも注目される。

阿寺のささら獅子では万灯や笠鉾・マキタテといった華やかな花を用いた演目と獅子を中心とした演目があることはすでに指摘したが、このことは花を中心とした悪疫除けとしての芸能と、獅子を中心とした祈祷・供養の芸能という2つの大きな流れから三匹獅子舞が歴史的に構成されていることが推測できる。

栃木県北西部から東北地方にかけて、風流としての花の機能が極めて弱いのに、対して獅子舞には死者供養の意味が見いだせる。ここに東北地方の「鹿踊」との共通性がある。菊地は「鹿踊」の死者供養について次のように述べている〔菊地 2012 :360〕^{註6}。

シシ踊りが鎮魂供養の機能を強める社会史的要因として、特に江戸時代においては飢饉による大量の餓死者・疫死者があったのではないかと考えるに立ってみたい。なぜなら、それらの怨霊を鎮めなければ凶作・飢饉、時には自然災害など幾度となく襲いかかるだろうと人々は考えていたからである。そのため、じつに丁重な弔いと五穀豊穡の祈りをシシ踊りに込めたと考えられる。為政者が率先して犠牲者の年忌の供養を怠っていない事実があり、それは怨霊がもたらす社会不安を解消し村人の労働意欲を喚起するためであったろう。シシ踊りは時の為政者にも認知されていた芸能という側面をもっていたのである。

菊地によれば「鹿踊」は東北地方の厳しい自然環境による大量の餓死者・疫死者を出したために鎮魂の機能を獲得したという。確かに、鹿踊の特徴として回向と呼ばれる読経をシシが行うなど死者鎮魂の機能は否定できない【写真1-29】。しかし、死者鎮魂の要素は鬼剣舞やいわゆる山伏神楽など東北地方の民俗芸能に少なからず認められることで、「鹿踊」に限ったことでない。むしろ東北地方の民俗芸能として花を中心とした風流系獅子舞が死者供養の舞として読み替えられたと考えたといつてよい。「鹿踊」を含む東北地方の風流系獅子舞には関東地方のそれと類似することが多い。風流系獅子舞として獅子とササラに注目して連続性・非連続性をみていくことで、「三匹獅子舞」の地域的展開とその要因がみえてくるのではないだろうか。



【写真1-29】回向。位牌を囲んで読経する。(一関市舞川)

第2節 獅子舞歌・文書の分析

(1) 獅子舞歌の構成

「三匹獅子舞」の地域的展開をみるうえで重要な要素として獅子舞歌がある。これまでの事例が示す通り、獅子やササラの構成演目もっている「三匹獅子舞」だが、共通している唄が実に多い。唄の共通性と特殊性から風流獅子舞としての歴史的展開をみていきたい。

まずは獅子舞歌の基本的な構成をみるために、その一例として真岡市中郷の大日堂獅子舞をみていく。

・街道下り

〱 太鼓の胴をきりりとしめて ササラさらりとすり初める
〱 参り来てこれの御堂を見申せば 四方四面の御堂なりけり
〱 参り来てこれのお庭を見申せば 俵つんだよさてもみごとな
〱 参り来てこれのご門を見申せば コケラ茸にてめでたかるらん

・太刀納めの歌

〱 八雲たつ出雲八重垣妻ごめに 八重垣つくるその八重垣を

・本庭の歌

〱 我が恋はみ山がくれのほととぎす 姿は見えで声ばかりする
〱 度を踏めばあつきたつ路へ浮き橋を 出合うすれとて文を見付けた
〱 ここ踏めばあつたちひく浮き橋を 出合うすれと文を落とした
〱 ひはびと木おもてかざりてその下で 出合うササラを七日すらばや
〱 われわれはつづれの獅子と思わるる 悪魔を払うお獅子なりけり

・雌獅子かくしの歌

〱 思いの外に朝霧降りて これで雌獅子がかくしめた
〱 我ア庭はりあげて竹をそらして 鳴り静めて鈴の音を聞く
〱 うれしやな風は霞を吹きあげて 今こそ雌獅子逢うぞうれしき

・歓喜の舞に口ずさむ歌

〱 奥山はりあげて雄獅子雄獅子のむすびあい
ふさぎ立つとは はぎ立ちは 白鷺立ち兼ねる
〱 白鷺は我子思えば立ちかねる 水を濁さず立てや白鷺

・終わりの舞の歌

〱 このほどは音に聞こえしこのササラ 今ほうれしや肩をならぶる
〱 太鼓の胴をきりりしめて ササラをさらりとすり納むる

大日堂獅子舞は 8 月 13 日に大前山金剛院般若寺で施餓鬼獅子を行う。獅子舞は本堂内につくられた施餓鬼棚を正面にして行われる【写真 1-30】。演目としては 1 演目であるが、「街道下り」「入羽」「雌獅子隠し」「獅子おこし」「御山かえり」の順に場面が展開する。このとき口ずさみようにして唄を歌う〔真岡市史 1986〕。唄の歌詞だけを追っていくとわかるように、獅子舞歌のみで一応のストーリーが構成されていることがわかる。初め「街道下り」では「ササラを摺る」「獅子が訪れ讃める」場面が描かれる。次に「入羽」で『古事記』においてスサノオノミコトが歌った「八雲たつ」が歌われる。「八雲たつ」は多くの民俗芸能で取り入れられている唄である。「本庭の歌」で獅子舞と関連すると思われるのは、「出会うすれと」「出会うササラを七日すらばや」といったササラを摺る場面と、獅子が悪魔祓いの獅子であることを説く場面であろう。「雌獅子かくし」と「歓喜の舞」は一組で、「雌獅子隠し」で雌獅子が隠れ、激しく雄獅子が奪いあうが、「獅子おこし」で和解が演じられる。最後に「ササラを納める」場面が終わる。



【写真 1-30】施餓鬼獅子の様子（街道下り）

さて、栃木県の獅子舞のほとんどは、花笠役があっても棒ササラは持たない。しかし、花笠役がないこの大日堂獅子舞でも、歌には棒ササラを持った花笠役が想定されて歌が構成されていることがわかる。舞の実際と唄の実際は微妙なズレを含んでいる。また、巻物の類にも唄が書かれていることがあるが、巻物のほとんどが秘見のものとしてされており、「見たら目がつぶれる」といった強いタブーを設けていることが多い。つまり、獅子舞を行う人びとによる唄へのアクセスは、師匠から弟子への芸の伝達として体得する場合と、巻物等によって文字化された唄を引き継ぐ場合の 2 通りあるのだ。だが、信仰上のタブーが存在するため、原則的に後者の場合は芸の伝承はされず、知識のみ伝達されていることは重要な点として留意しておきたい。以上を踏まえたうえで、獅子舞の歌について①ササラ②遊行③自然・生業④信仰の観点から考察していきたい。

(2) ササラと遊行

唄の共通性は「三匹獅子舞」や「鹿踊」が風流系獅子舞と分類されている根拠のひとつである。本田安次は岩手県遠野地方の「鹿踊」と三重県阿山郡島ヶ原村（現・伊賀郡）の雨乞踊歌との比較を通して、次のように歌詞の共通性を強調している〔本田 1957: 43〕。

ここに一つの不思議は、獅子にこれほどの変化がありながら、それに歌われる歌といふのが、信州から津軽まで皆同じ類のほめ歌であり、踊歌であり、一時一句殆ど同じにさへ歌はれてゐる。変つた歌と言へば、盆の供養に踊られてゐる所には、和讃や念仏が加へられてゐる程度である。

本田が指摘しているように、風流系獅子舞には太鼓踊や雨乞踊と共通した歌詞が多い。また、中村茂子は三重・滋賀・奈良・京都などに分布している羯鼓踊・雨乞踊・花踊などに共通する演目「じんやく踊」について分析し、その歌詞が「三匹獅子舞」や「鹿踊」と共通していることを指摘している〔中村 1979〕。これらは「三匹獅子舞」が風流系の踊を基盤にそれと獅子舞とが習合していったことを改めて示している。本田が指摘しているように「信州以北のしし踊は、これら羯鼓踊太鼓踊の類と系統を同じうするもので、ししをかづくのは一つの工夫」であったといえよう〔本田 1957: 20〕。

風流踊りと「三匹獅子舞」の連続性については、山路興造が「三匹獅子舞の成立」において詳しく論じている。絵画資料を用いた実証的なもので、異論は特にないが、唄を分析するうえで、中世から近世の移り変わりにかけて爆発的に流行したとされる風流踊りの具体的なイメージを、簡単ながら確認する必要があるだろう。

風流踊りが描かれたものとして「洛中洛外図屏風（上杉本）」が知られている【図 1-2】。側踊りはビンザサラ 14 人で、そのうち花をつけた花笠を被っているのが 12 人、花桶に花を挿した者が 1 人、シャグマに蝶々の造り物のせているのが 1 人である。中踊りは羯鼓や鼓や神主を含めると 7 人で構成されている。中踊りのなかには髪が長い女性と思われる人物もいる。全体として白無地の小袖に赤の腰巻をしている。輪の外に目を向けると、屋敷の庭で輪踊りをつくって踊られ、門の外から観客がのぞいているのがわかる。永禄年間（1558-1570 年）の末ごろを描いたとされ、風流踊りの典型といえよう。「十二ヶ月風俗図」7 月の景は 16 世紀末の風流踊の様子が描かれている【図 1-3】。作者は土佐光吉（1539-1613）と推定されている。若者が煌びやかな小袖で着飾り、輪を作り踊っている。側踊り 11 人が右手で扇を持って少し腰をかがめて踊っている。そのうち 2 人が花笠を被っていることがわかる。左側の花笠はしだれ梅のような赤い花が花桶に挿され、右側の花笠は鳥居と松をモチーフとして造られている。内側の中踊りは小鼓 2 人・手持ち鼓 1 人・笛 2 人で囃している。いずれにしても、二重の輪踊りで内側に鼓や笛などで囃し立てる中踊り、外側に花笠を被って意匠を凝らした格好をする側踊りという構成である。先に見た長野県上田市保野の祇園祭のささら舞は、同様の形式で演じられているといえよう。

江戸時代になると、花笠と獅子舞がセットになって描かれるようになる。江戸時代初期の江戸の町を描いたとされる「江戸図屏風」には、獅子 2 頭、花笠 4 人からなる獅子舞がみられる【図 1-4】。獅子は羯鼓を提げ、花笠は笛と棒ササラが一組ずつ四隅に配置されていることがわかる。花笠は顔を布で覆っており、獅子は 2 頭だが、関東地方の「三匹獅子舞」とほぼ同様の形式とってよいだろう。「邸内遊楽図屏風」は寛永年間（1624-1643 年）に制作されたと推測されている【図 1-5】。屋敷の庭で 3 頭の獅子が踊る獅子舞で、腹には羯鼓を提げ、腰に大きな幣束を挿していることがわかる。竜頭のような鼻が長い頭である。花笠は 4 人で笛と棒ササラが 2 人ずつ獅子の脇にまとまって囃し立てている。座敷から身を乗り出すように見たり、子供は両手を挙げて一緒に踊っているようにみえる。



【圖 1-2】「洛中洛外圖屏風（上杉本）」（米沢市上杉博物館所藏）



【圖 1-3】「十二ヶ月風俗圖」（山口蓬春記念館所藏）



【図 1-4】「江戸図屏風」(国立歴史民俗博物館所蔵)



【図 1-5】「邸内遊楽図屏風」(出光美術館所蔵):『獅子頭～東日本を中心に』より転載 [町田市立博物館 1996:23]。



【図 1-6】「遊芸人図屏風」(大場代官屋敷保存会所蔵):『獅子頭～東日本を中心に』より転載 [町田市立博物館 1996:24]

「遊芸人図屏風」は元禄年間（1688-1703年）に制作されたと推定され、ここでは「志しをどり」と書かれた、獅子3頭、花笠3人の獅子舞がみられる【図1-6】。躍動的に描かれており、背を反り返しながら舞う様子がわかる。花笠は笛1人・棒ザサラ2人から構成されている。

以上、絵画資料をみてきた。獅子役も花笠もその数は安定していないが、そこからは現在と獅子と花笠とで構成されている基本構成が、すでに江戸時代前期にあったことが確認できる。「邸内遊楽図屏風」で描かれているように、屋敷の庭で踊ることも確認できた。さて、風流踊りを引き継ぐものとして花笠が改めて注目されるだろう。楽器はビンザサラから棒ザサラになっており、笛も演奏している。現在、東京や埼玉を中心に花笠をササラッコと表現しているが、ササラという言葉が、楽器としてのササラから花笠あるいは花自体を象徴的に示す言葉にいつの間に変化している可能性もある。

さて、これらを踏まえ獅子舞歌をいくつかまとめてみていく。

- | | |
|--|------------|
| <p>〴 参り来て これのお庭を眺むれば 庭のいさごでお庭輝く
 〴 参り来て これがお寺をながむれば 黄金小草がよれてからまる
 〴 この村は いつもさかると うち見いて 花の都にすこし変らじ</p> | <p>} A</p> |
| <p>〴 この村 たて十五里 よこ七里 入りよくみて ではに迷ふな
 〴 国からは いそぎもどれと文が来た おいとまして いざもどろうか</p> | <p>} B</p> |
| <p>〴 太鼓の紐をきりりとしめて ササラさらりと引きとめた
 〴 十七がことしはぢめて ササラする おわらひやるな よそのかたかた
 〴 ささらごは 伊勢で生まれて伊勢育ち 伊勢の御祓い腰にさしける</p> | <p>} C</p> |

歌詞はところによって多少異なるが、本田が「信州から津軽まで」というように広く分布する基本的な唄である。Aグループは獅子舞の序盤で歌われることが多い。「お庭」や「お寺」が「お宮」になることも多く、その歌詞からわかるように、獅子が遊行しながらやってくる様子がわかる。そこで、「さかる（栄かる）」や「花の都」といって讚唄を歌うのである。Bグループは獅子が退場するときに歌われることが多い。「では」とは出端・出羽・出波などの漢字があてられ、退場を示す。「おいとまして」の唄も数多く歌われるが、これも遊行する人びとの姿を彷彿させる。これらは風流系獅子舞を伝え歩いた人びとが、おおよそ同じ集団であったことを示唆する。

Cグループはササラに関する唄である。風流踊りの系譜をもつ「三匹獅子舞」でササラが登場することは歴史的にみて違和感はない。しかし、先述の通りササラを持たないあるいは

花笠がないような場所でも歌われていることが問題となる。「鹿踊」ではその象徴ともいえる長い割り竹をササラと呼ぶ【写真 1-31】。つまり、花笠を指す言葉であったササラと獅子が結合したものが「鹿踊」であるといえよう。このことは秋田県の獅子舞にもいえる。先にみたように大仙市長野のささらには花笠役がない。佐竹氏の国替えによって関東地方の「三匹獅子舞」が持ち込まれたというならば、花笠がないことは不自然といえよう。唄を共有しつ



【写真 1-31】「鹿踊」(ササラ)

つ実態として花笠もしくは花がないことは、風流系獅子舞が芸として持ち込まれた以降に地域社会で独自の展開をしたことを意味する。少なくとも、風流踊りの象徴ともいえる花笠よりも獅子の機能を強めていったことが予想されよう。

(3) 自然・生業と信仰

ササラや遊行に関連する唄が風流踊りや風流系獅子舞に共通しているのに対して、地域の特徴を表しているのが自然や生業に関する唄である。その代表的なものとして栃木県の風祭を歌った唄が挙げられる。

- 〴 今日は目出たのかさふたぎ 吹きくる風も ちうでとどめる (那須町大沢)
- 〴 ありがたや風の神風吹きくれば 作のくすりとなるぞうれしき (日光市中猪倉)
- 〴 千早振る神の御威徳有難や 嵐するとも作にあたらじ (日光市中猪倉)
- 〴 秋風は沢にのぼりて吹くけれど 神の利性で作にあたらず (鹿沼市大原)

これらのように、明確に風除けを願った唄が歌われていることがわかる。栃木県のこうした唄について、古野清人は宗教人類学の立場から次のように述べている [古野 1968: 66-68]。

三つ獅子舞は部落の農耕儀礼の一環として最大の存在理由をもっている。すでに述べたように、部落全体の福祉を求め、疫病除けなどに用いられているのは再言するまでもない (中略) 下野の三匹獅子舞の独自の役割は、定期的に風祭を執行することである。しかも若干の部落では、年に数回にわたって風祭を執行するのに奉仕している。

一般に雨乞いや日乞いは、天候不順による日照りや雨が続いたときに臨時的に行われる儀礼である。それに対して、栃木県の「三匹獅子舞」では定期化した風祭に伴って行われることを古野は強調している。臨時的に行われていた祈祷としての芸能が定式化したともいえ、それは地域の要請によって芸能が再解釈され、意味付けられたとあってよいだろう。

芸能の再解釈という問題は、じつは地域的展開であり、地域の人びとはそれを娯乐的・美

的なパフォーマンスを超えて血肉化した形で行うようになったともいえる。近世においては特に民間信仰の影響下によって再解釈が促されたと考えられよう。

結論からいえば、修験者と思われる宗教者が再解釈を促す媒体となったといえる。そのメディアは文書であり歌であった。まず顕著な例として、鹿沼市上南摩町笹之越路の獅子舞の文書をみていく。難解な歌が多いが、いくつかみてみたい [鹿沼市史編さん委員会 2000]。なお、この獅子舞は断絶してしまい、文書のみが伝えられている。

まず、仏教的知識とくに五輪思想と密教的知識がみられる以下の唄であろう。

・五色之歌事

(ひかしあおし)

〱 としさかり きぬいとやきたにきたにの衾さゝ二嶺の若松

(みなミキ)

〱 木ハたきる物宇こんそめ秋之なばなに山ぶきのんはな

(北くろ)

〱 黒きくらまの黒鳥やけのゝ原に熊かふすらん

(中白)

〱 しろにしろ土しろま弓越後の菟たけゝのゆき

〱 銭千貫金万両是か屋敷のおむしなるらん

・菩提之巻

〱 父母のおうてきせたる唐衣 いやきて帰るもとの衣を

〱 はうかいのかかみをくかうす氷 とくれはもとの大海の水

〱 夢に来てうつゝに帰る道なれば ことのはもなしいふ事もなし

〱 かりおきし五ツを四ツにかへしつゝ 本来くろに身ハ成にけり

〱 ひとりきてひとり帰るハマよひなれ ゆかすかへらん道をしへよ

〱 風ハいきこくうハ心火ハマなこ 海川までもわか身なりけり

〱 水は水火はもとの火にかへしつゝ おもひし事のよそわれはこそ

〱 五体とて地水火風おあらハして 是を名付けて仏とハいふ

〱 となふれは仏も我もなかりけり 南無阿弥陀仏の声計して

・妙法蓮華経之歌

〱 めに見すハ心のうちに能さとれ 仏とハいふむねの間そ

〱 ほのゝとむねより出るありあけも よその月とや人の見るらん

〱 れんけにてさとらぬ人の哀さよ 花がさきにつゆそこほるゝ

〱 けに人のまことの道に入ならば 情もじひも有明の月

〱 きやうハ皆仏の後の物かたり まよひの人のおしへ成けり

・六字の歌

ゝ なきあとをなけく計のなみたこそ なかれの末のなかきたきつせ
ゝ むつましくむすぶちきりのむつ事も空しき空のむらさきの雲
ゝ あわれさも跡に残てあしきなや あけほのてらすありあけの月
ゝ みつ塩にみのりのふねのミなれさお ミたのちかいに身ハウかびけり
ゝ 誰も皆たのみをかけよたねんなく たりきのしんそたゝ仏とハ成
ゝ ふたつなくふしやのせいくわんふしきにて ふかいねかいそふたいとハなる

「五色の歌」は一部が欠けているが、その名のとおり青（緑）・黄・赤・白・黒の五色を歌っている。菩提之歌は「五輪砕き」を表す死者供養の歌で、これも一部欠けているが地・水・火・風・空の五大を意味している。「妙法蓮華経之歌」「六字の歌」はそれぞれ頭の音をとるとミョウホウレンゲキョウ・ナムアマダブツとして読むようになっている。日光市日蔭のように、実際に歌われているものとして「八巻の歌」がある。

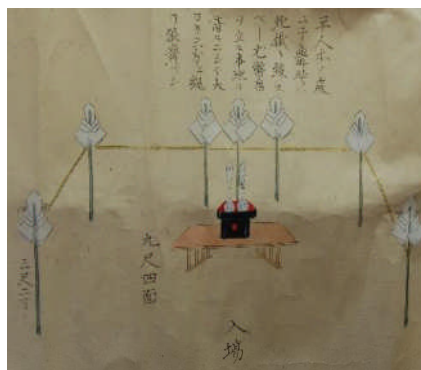
・八巻のうた

ゝ 壺巻いかなるものしまなびしてうゑなきおやらのうゑをこそすれ
ゝ 二巻はにごる心はみちやかにふたひののりになるぞうれしき
ゝ 三巻はさらゝもしはしゝねとも手にとるからにたつとがる物
ゝ 四巻はしのおんとくがあれはこそ 五百らがんをつたへきく覧
ゝ 五巻は五きやくのつみがらわれて 女人しやふつたす見かけたり
ゝ (六巻欠)
ゝ 七巻七本れんけのはなひらき ひとつはちすへ参身なれば
ゝ 八巻八十五よくのまなひして あくまをはならふことぞたつとき
ゝ 百八のしはすのたつまをくるからに むねのくりからほとけ哉
ゝ ごくらくは皆身にあるとしらすして にしゑゝといふそはかなき
ゝ 三なたのむ人はあたよのほしなれば くもはれねともにしへこそゆけ
ゝ 極楽のまへをなかるゝあみだ川 おやにおふせはひとせなる物
ゝ さいほうやミたをねんする事なれば ほとけんみ成ハしゆすのくりから
ゝ 皆人はうまるゝ折はたからなり ししてののちはなみだなりけり
ゝ なき人はなにをたよりにハかするし 見るたびことになみだなりけり

八巻は「法華経八巻二十八品」で、これも頭の音がイチ・ニ・サン・シ・ゴ・ロク・ナナ・ハチにつながる。「五百羅漢」・「五逆の罪」・「女人成仏」など法華経の教えが組み込まれていることがわかる。先に述べた通り、秘伝とされる文書のため、実見することが禁忌とされている。実際に歌われたかは検証不能だが、書くことによって意味が通ることを考慮すれば、少なくとも「妙法蓮華経之歌」「六字の歌」は歌われることよりも、文字として伝えること

が主眼とされていたと解釈できる。

鹿沼市上南摩町笹之越路の文書の一部と思われる、同型の文書が会津西街道を上った福島県会津若松市の「木流文書」のなかに見られる[会津若松市教育委員会 1995]。しかし、会津地方の彼岸獅子の芸態は彼岸に家々を訪れるが、花笠を伴わない獅子舞である。文書の一致と芸の不一致という現象から、芸能の実践者と情報の伝達者という二重の主体が民俗芸能の伝播と伝承に関わっていたと考えられる。



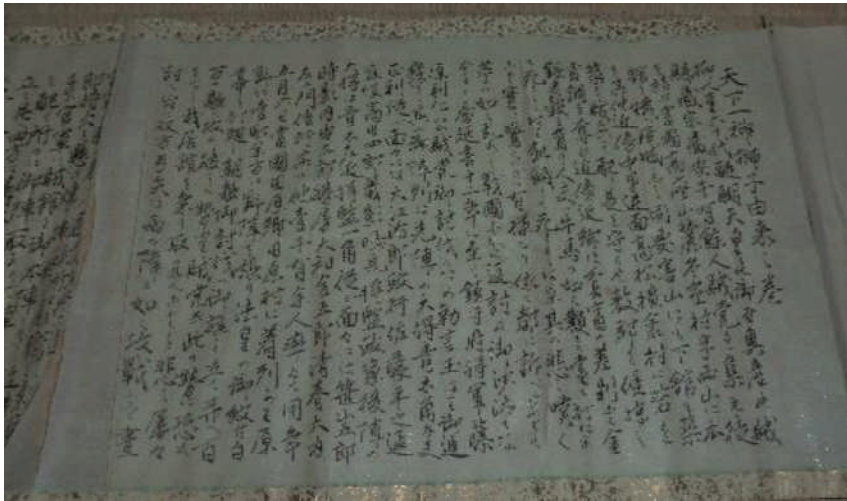
【写真 1-32】「関白流獅子舞庭之飾之儀」
(平庭之飾之図)

日光市小林の獅子舞に伝わる「関白流獅子舞庭之飾方之儀」と書かれた巻物には、「平庭之飾之図」「笹懸八丁七五三飾」「関白流道具役者雙形」とあり、獅子舞の舞台といえる「庭」の飾り方や道具について描かれている【写真 1-32】^{註7}。制作年代は不明だが、他の巻物を見ると、1865（慶應元）の「秘密許之事」には「下小林村中」とあり、1881（明治14）年「秘密許之事」には「小林村 役員村方中」と受取人が記されている。「関白流獅子舞庭之飾方之儀」は「皇都藤原氏 青木角大夫正利 下野國河内郡 獅子元 関白村」から「同國同郡 下小林村中」とあるため、「関白流獅子舞庭之飾方之儀」は慶應年の「秘密許之事」とともに伝授されたことが推測される。「平庭之飾之図」には、庭全体が「九尺」で四方に「三尺二寸」の幣束を立て、それらをつなぐように注連縄が張られている。解説にあたるものとして、「平人ホノ舞ニテ舞時ハ此掛リ致スベシ 尤幣帛ヲ立ル事地ヲ清ルニシテ夫ヨリ三方江縄ヲ張舞ベシ」とある。「笹懸八丁七五三飾」では、「此飾ハ平人タル所ノ庭ニテモヨシ又ハ神佛ノ道場ニヨシ平人ホノ庭ナラハ塩ウチキヨメベシ」と解説している。また、「関白流獅子舞庭之飾方之儀ハ右之通 尤兩部神道致シ方也然トモ其時折之 場所ニヨリテ飾ベシ且ハ仏道ヲ元トシ 唐土天竺大日本三國之儀を合是則六根清浄 兩部神道トハ申也是能々可慎可尊」と記されている。「仏道ヲ元トシ」と記されているように、本地垂迹説に基づく兩部神道の立場から獅子舞を説いることから、関白村獅子元の青木角大夫正利の出自が宗教者であったとことを表すものとして興味深い。現在の獅子舞をみると、「笹懸」はなく、花笠4人が四隅に立ちそのなかで舞われる。また、「太鼓の紐をきりりとしめて ササラさらりと引きとめた」という風流踊りの歌が伝わっている。秘伝とされる文書と実際の舞から導き出される獅子舞のイメージは異なる。

第3節 共有知識としての獅子舞歌・文書と芸の不一致

(1) 文書による役の意味づけ

「青木角大夫正利」という人物は「天下一神獅子由来之巻」という関白流の由来書に登場する。^{註8}「天下一神獅子由来之巻」は「抑人皇六十代醍醐天皇能御世奥産能賊魁蔵宗蔵安千有



【写真 1-33】「天下一神獅子由来之巻」(日光市小林)

余人…」から始まる偽書として知られており、関白流の獅子舞で度々保持されている巻物である。青木角大夫は伝説上の人物ともいえる。つまり、実在した人物というより、巻物類を伝え歩いた者が「青木角大夫」という名を使って伝授していったと推測される。ここでは巻物類を、伝説でもって獅子舞を再解釈するメディアとして注目したい。^{註9}

「鎮守府將軍藤原利仁公」による賊退治から物語は始まり、青木角太夫はその先陣を切った家臣として伝えられている。獅子舞の由来は賊退治を終えた利仁公の没後にある。「主君能御遺骸を葬らんと志玉ふ時に、魔徒の仕業か一天搔曇り昼夜の差別なく暗夜の如く両将ほとんど困り嘆」いていたために、獅子を象ったのである。

是より悪魔退散させんと宇宙の麒麟に象り 首を三つ工刻し是を天地人能三才に象り 顔は木火土金水の五行に法り 頭の羽毛を数千本の刀に法り 是を天の万曜星に表し 角は式抛の方より北斗北辰の二柱を表し 耳は矢に象り七曜九曜星の二柱に表し 額の波を宇宙の天の川に法り眉は数千の剣に象り 上齒は天の二十八宿に表し 両眼は日天月天の二柱に象り 鼻は混濁の地開闢に豊葦原に立現し 天の御中主神・国常主神二種に法り 両の頬を高産霊神・神産霊神二柱に表し 下齒は地の三十六禽に表し 牙は伊弉諾伊弉冉命二柱に象り 舌は十種の神宝に表し口に阿吽を含み数万の御尊神に法り 男女三種に分けて首を三つ作らしむ是を御神獅子と号したり

神・仏・陰陽道を織り交ぜた密教的知識をもって、3頭の獅子あるいは獅子頭の部位について次々に由来を説いていく様子がうかがえる。頭の部位について、具体的な意味は不詳だが何らかの「ありがたい意味」が込められているということは、現在も口頭伝承として確認できる。獅子の由来に続き、花笠について「花籠は東西南北の四門 東は青龍句々麵驅命 西は白虎金山彦命 南は朱雀軻遇突智命 北は玄武水連女命を表し 四色を附し是を飾りとなし」と説いている。「臣ら三人に此首を冠らせ舞はせければ 率雨一天雲の子なく晴天白

日となる 両将臣等一同殆と喜悅すること限りなし」となり、獅子舞の偉力によって悪魔退散となる。

ここで注目したいのは花笠を四門に見立てたことである。東北地方の「鹿踊」には「四門くぐり」という演目がある。森口多里によれば、発心門（東）・菩提門（西）・修行門（南）・涅槃門（北）を鹿踊の一行がくぐり抜けて舞うもので、「四門くぐり」のあとに回向を歌うという。回向には「氣極楽の前の榎に何かなる南あみだぶつと六字なるもの六字なるもの」という唄があり、阿弥



【図 1-7】「木流文書」(四門のなかで獅子を舞)

:『会津若松市史』21 巻から転載 [会津若松市 1992: 23]

陀仏の導きによって極楽へ至る浄土思想が読み取れる[森口 1970: 100-103]。また、会津若松市の「木流文書」には、天の岩戸の前で獅子舞が舞われている様子が描かれ、獅子に天照大神・鹿嶋明神・牛頭天王、花笠には勢至・薬師・観音などが当てられている。さらに、獅子舞が東西南北の四門のなかで舞われている様子が描写されている[会津若松市 1992, 会津若松市教育委員会 1995]。

以上、獅子舞歌と文書・由来書類をみてきた。遊行の芸能者が風流獅子の芸態を都市から村落へ持ちこんだ、あるいは広めたことは、「参り来て〜」・「讃歌」・「おいとまして」などの唄から推測される。また、密教や陰陽道の知識が文書・唄にみられることから、修験者の関わりが深いことが予想できる。それらは音と文字による知識の伝播であり、共有化ともいえる。

(2) 知識と芸の不一致

これら唄や文書を通して「三匹獅子舞」や「鹿踊」をみていくと、それらが風流踊りとして村落社会に持ち込まれたものの、密教や陰陽道といった知識をもった宗教者によって再解釈されつつ芸態を整えていったことがわかる。その顕著な例が、第 1 節でみたような栃木県以北のササラの減少・消滅、獅子との一体化というべき芸態の変化で、こうした変化は、行列を主とした集団的なオドリから個別的神仏の名を用いた祈祷を主とするマイへと変化したともいえる。しかし、実際に宗教者によって芸態が整えられていったかどうかは疑わしい。文書に書かれた宗教的知識と実際の芸態が著しく異なるため、知識は知識として伝播・共有され、身体的実践とは異なる次元で行われたと考えるのが自然だろう。あるいは説明体系として宗教的知識が利用されたと考えるべきだろう。例えば、日光市平ヶ崎の 1759 (宝暦 9) 年 7 月の「乍恐以書付奉願上候御事」には「平ヶ崎村之儀前々ヨリ毎年七月一四ヨリ一六日迄者百姓出銭仕獅子を舞来申候」とあり、獅子舞が宗教者によるものではなく、「百姓」によって行われていることが明確に示されている [今市市史編さん委員会 1978: 364]^{註10}。

宗教的解釈が二次的な展開とすれば、芸能を伝える者、芸能を引き継ぎ内在化する者、評価し変化の契機を作る者という伝播・伝承・展開のモデルに呼応する。風流系獅子舞の場合、文書によって身体が積極的に評価され、宗教的知識を駆使して様々な解釈を生み出した。宗教的知識と結びつけられた唄や演目が作られ、煌びやかな花笠を放棄して反風流化したり、反対に風流踊りの形式や唄が放棄されずに引き継がれたりする。特に文書に関しては禁忌がある場合が多く、見たことがないまま技術の習得が行われるため、身体と知識の乖離は大きいといえる。いずれにしてもこれまでみてきた、「三匹獅子舞」の諸要素の連続性や歴史的な相互関係をみていくと、歴史的・文化的規制のなかで身体レベルと知識レベルの 2 つの伝播・伝承・展開が行われたといえよう。そして、これまでみてきたような近世の宗教的知識それ自体もまた、評価の対象として近代的認識や制度のなかで再評価されていくのである。

=====

註 1 1930 年に刊行された『民俗藝術』第 3 卷 1 号では「獅子舞特集号」が生まれ、各地の報告と分類・起源に関する論考が集められた。また、序章で述べたように国家補助事業の民俗芸能緊急調査によって悉皆的な調査が行われた。

註 2 かつては 7 月 22 日と定められていた。

註 3 ささら歌と獅子舞歌については保野獅子舞保存会のメモを参照した。

註 4 守屋毅は『日本霊異記』や『今昔物語』で「くるひ」の字に「托ひ」が当てられている点に注目し、中世の「狂ひ」観念は「憑く」「依る」といった憑依状態を指すものであると指摘している [守屋 1985: 89-92]。

註 5 9 月 15 日→10 月 6 日（昭和初期から）→体育の日（戦後）→体育の日の前日（平成から現在）と、祭日の変遷がある。

註 6 菊地は「二人立ちの獅子舞」と「一人立ちの獅子舞」とをその芸態の違いから獅子舞とシシ踊りという名称で区別している。菊地はシシ踊りの概念のなかには「三匹獅子舞」が含まれているとしている。

註 7 巻物は額に結び付けられている。額は獅子舞のときに持ち出され、行列に加わり祭具としての機能を持っている。巻物は 1865（慶應元）年と 1881（明治 14）年の「秘密許之事」、明治 14 年「當神社々祠創設ニ付傳授シタル」、同年「歌巻」、年代不詳のものとして「獅子舞口傳書」、「関白流獅子舞庭之飾方之儀」がある。

註 8 「青木角大夫」や「青木角太夫」などと若干の表記の揺れがあるが、ここでは「青木角大夫」に統一した。

註 9 ここでは取り上げる余裕がないが、多摩・秩父・武蔵野に伝わる由来記として「大日本獅子舞之由来」があり、修験者と思われる知識によって獅子・花笠が意味づけられていることを指摘しておく [埼玉県神職会 1930]。

註 10 「乍恐以書付奉願上候御事」は、「平ヶ崎村総代儀右衛門」ほか 3 人が名を連ね、「御役

所山口忠兵衛」に対し、例年の祭礼執行を妨げた人物の取り調べを訴える史料である。

第2章 近代芸能政策と実用性の発見

第1節 明治期の演劇政策

(1) はじめに

1868（明治元）年3月14日に示された「五箇条の御誓文」には、明治政府の近代国家建設に向けて基本的な姿勢が明確に表れている。なかでも「旧来ノ陋習ヲ破リ天地ノ公道ニ基クヘシ」「智識ヲ世界ニ求メ大ニ皇基ヲ振起スヘシ」という条は、のちの因習打破と文明開化政策に通じている。倉田喜弘は明治前期の芸能思想について、「行政担当者の意図が、演技者、観客、あるいは評論家や研究者の視点よりも優先する」として、近代化を推し進める明治国家の政策が当時の芸能に大きな影響を与えたと指摘している〔倉田 1988: 367〕。

明治期の演劇政策についてまとめたものとしては、松本信子による『明治前期演劇論史』（1974）や『明治演劇論史』（1980）、倉田喜弘『芸能』（1988）などがあげられよう。松本は明治期の演劇政策を、新聞や雑誌・劇評などを通し、外交問題と関連させつつ論じている。倉田の『芸能』は日本近代思想体系のシリーズとして刊行され、公文書や新聞・雑誌の原著をまとめた資料集として、当時の主要な芸能思想を紹介している。その「解説」で、彼は明治政府の演劇統制を紹介しながら、規制・統制の対象であった演劇が当時の外交問題と改良論を経て文化としての価値が見出され、政治体制の中へ組み込まれていく過程に注目している。こうした問題意識は次著『芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ—』に引き継がれ、外圧による能の保護や反政府的演劇の統制が政治的・文化的背景のなかで論じられている。

演劇史におけるこうした演劇政策史研究によって、近代国家形成期における演劇政策の諸相はおおよそ明らかになっているとあってよいだろう。一方で資料的制約もあり、論述が東京を中心とする都市の演劇に偏っている。わずかに橋本今佑『明治国家の芸能政策と地域社会—近代芸能興行史の裾野から—』が、国家的政策から地域社会レベルへの政策移行を論じたものとしてあげられる。具体的にはおもに福島県に出された政策や興行団体の活動の規制とその実例をあげ、芸能＝「商品」という視点で、その生産＝芸能者・流通＝興行師、消費＝観客の構造を歴史的に描いている。

本章ではこうした演劇史の蓄積を参照しつつ、都市の演劇政策を支える芸能観がどのような眼差しで民俗芸能へ向けられたかを概観していきたい。都市と地方の関係のなかから、近代国家下形成期における民俗芸能の価値づけの構造をみていく。

(2) 都市の演劇政策

1869（明治2）、東京府が「東京市中寄席ニ於テ音曲物真似又ハ歌舞伎ニ同シ所作芸ヲ禁ス」（「太政類典」）として、市中の寄席を取り締まっている。寄席を「元来軍書講談昔咄等」

に限り、物真似や音曲・歌舞伎の物真似などを禁止した条例である。翌年には「市中寄せ場ニ於テ男女打交音曲物真似又ハ歌舞妓同様ノ所作不相成儀」という禁令が出されている。だが、類似の布令が重ねて出されているところからすれば、一連の布告が実際にどれほどの効力があったかは不明である。政府が本格的に演劇統制に乗り出したのは、おそらく 1872 (明治 5) 年からである。神祇省を改組し教部省を設置して、演劇の統制をする官省とした。教務省は 8 月 23 日に次のように布達し、演劇を以下のように明確に規制している [倉田 1988: 241-242]。

一、能狂言以下演劇ノ類、御歴代ノ皇上ヲ模擬シ、上ヲ褻瀆シ奉リ候体ノ儀無之様、厚注意可致事。

一、演劇ノ類、専ラ勸善懲悪ヲ主トスベシ。淫風醜態ノ甚シキニ流レ、風俗ヲ敗リ候様ニテハ不相濟候間、弊習ヲ新除シ、漸々風化ノ一助ニ相成候様。可心掛事。

一、演劇其他、右ニ類スル遊芸ヲ以て渡世致シ候ヲ制外者抔ト相唱へ候従来ノ弊風有之、不可然儀ニ候条、自今ハ身分相応行儀相慎ミ、営業可致事。

第 1 条は天皇を「褻瀆」するような脚本の禁止、第 2 条は「淫風醜態」「弊習」の改善するように命じられている。第 3 条は「制外者」とされていた遊行・渡世する者の身分解放を説いているが、それは身分相応の範囲内での営業としている。さらに同年 4 月に設置された大教院、「敬神愛国ノ旨ヲ体スベキ事」「天理人道ヲ明ニスベキ事」「皇上ヲ奉戴シ朝旨ヲ遵守セシムベキ事」の条項からなる「三條教憲」を發布しており、一方、教部省の下に民衆教化のための教導職が置かれ、僧侶・神官・役者がそれにあたった。^{註 1} 教部省の演劇政策は宗教統制・民衆教化の一環として行われていたとすべきだろう。時期は前後するが、「新聞雑誌」(明治 5 年 7 月 36 号) をみると、中村座・村山座(市村座)・森田座(新富座)ら江戸三座が東京府に呼び出され、すでに行政の介入を受けていることがわかる。

芝居御諭。二月下旬猿若町三座太夫及ヒ作者三名府廳へ呼出サレ此頃貴人及ヒ外国人モ追々見物ニ相成候ニ付テハ、淫奔ノ媒トナリ親子相對シテ見ルニ忍ヒサル等ノ事ヲ禁シ、全ク教ヘノ一端トモ成ルヘキ筋ヲ取仕組可申様トノ御諭アリタリ

また、「新聞雑誌」(明治 5 年 7 月 54 号) の記事には村山座の興行の様子が書かれている。

今般教則三条ノ御趣意ニ基ツキ猿若二丁目芝居ニ於テ大塩平八郎ノ演劇ヲ執行セル由或人ノ説ニ此度ノ演技ハ教部省ヨリ仰セ付ラレタル御用芝居ナリト果シテ如何ヲ知ラス

これらが示すように、教部省の政策方針は確実に役者・脚本家に伝えられ、その演技や脚本について大きな影響を与えたといつてよいだろう。「貴人及ヒ外国人モ」あるいは「親子相

対シテ」見物できる近代国家に相応しい演劇をつくりあげるためである。戸板康二が指摘するように、「藝人や俳優が、教部省の監督下に置かれ、各座の上演脚本に検閲が行われようとする空気」がすでにある〔戸板 1966: 404〕。このことは演劇が社会に与える影響の大きさを一方で表している。

明治政府の国内の演劇に対する視線は、「淫風醜態」「淫奔」という罵詈雑言から分かるように実に冷やかである。そこで注目されるのは、「国家に益なき遊芸」という政府の演劇観である。この言葉はフランス人曲馬師スリエ (Soulié) の日本興行をめぐる外務省と東京府のやり取りを初めとする。1872 (明治 5) 年 6 月、浅草の興行師町田仁右衛門がスリエ一座を雇い、外国人居留地外での興行について東京府に申請し、これを受けて東京都外務省に伺いを立てたが、その回答は「殊に国家に益なき遊芸稼之為、外国人規定外に立出候義は、素より不可然義と評決いたし候」として興行を認めなかった〔倉田 1988: 238-239〕。スリエは 1871 (明治 4) 年の招魂社での興行以来、政府の意向を無視し続けて居留地外での興行生活を続けたためだという。たとえ外国人による興行であろうと、風紀を乱す可能性がある芸は「国家に益なき遊芸」とされたのである。倉田によれば、1879 (明治 12) 年 7 月の米国前大統領グラント (Grant) の来日を機にこうした演劇観が転換するという。7 月 7 日にグラントは明治天皇と謁見し、翌日は岩倉具視邸に招かれ、『望月』『土蜘蛛』・狂言『釣狐』を観劇している〔梅若 2002: 272〕。ついで 16 日は新富座で歌舞伎を見物している。日本の演劇はグラントの心を打ったようで、「東京日日新聞」(8 月 13 日) には守田勘弥率いる新富座に引幕を贈呈したという記事が掲載されている。また、『岩倉公実記』の回想によると、グラントは「具視二問テ曰ク貴国ニハ固有ノ音楽アリヤ」と岩倉に尋ねており、岩倉はこの問いを受けて「家族の有志者等ト商議シ、欧州各国ニ於テ帝王貴族ガ彼ノ「オペラ」ヲ保護スルノ例ニ倣ヒ、此能楽ヲ保護シテ之ヲ永久ニ伝ヘンコトヲ図ルト云フ」として能楽保護の方針を決めている。グラントにとっては単なる異国趣味や外交上の台詞であったかもしれないが、日本の演劇が外国に高く評価されたという実感は、政府上層部に方針を転換させるのには十分であった。倉田はこれまで「国家に益なき遊芸」あるいは風俗として統制されるべき演劇が、「グラントと会談したときに「文化」という概念を与えられた」と指摘し、このとき演劇＝文化という意識が芽生えたとしている〔倉田 1988: 415〕。

政府内では「国家に益なき遊芸」という演劇観を前提にしつつも、歌舞伎や能楽をはじめとする東京の演劇を利用可能な文化として認識する機運が高まりつつあった。「淫風醜態」「淫奔」といったマイナスの評価は外国との接触を機にプラスの評価に転換され、それによって「河原者」と蔑視されていた役者の地位も向上している。政府と歩調を合わすように、歌舞伎の改革に積極的だったのが新富座であった。1872 (明治 5) 年に江戸三座が東京府に呼び出され以来、守田座の座元の守田勘弥は歌舞伎を近代的なものにするために改革に着手する。1872 年 10 月 13 日には居住が制限されていた猿若町から新富町に移転し、椅子席を設けるなど観覧設備を整備している。新富座としての初興行には「三国無双瓢軍記」と「月宴升毬栗」を上演している。それぞれ河竹黙阿弥による初の活歴物・散切物で、前年には散

髪脱刀令が出されており、「月宴升菰栗」は文明開化の象徴ともいえる散切頭で演じるなど当時の世相を表した作品といえよう。^{註2} 1878（明治11）年には「舞台明治世夜劇」でガス灯を利用した夜間営業を行っている。さらに、1879年（明治12）9月には黙阿弥作「漂流奇譚西洋劇」で外国人俳優を起用している。新富座は教部省の意向を受けた国立劇場のような役割を担いながら、歌舞伎を芸術的でより高尚なものへと改良していった。

とはいえ、歌舞伎の改革が民衆の視線までも転換させたかといえそうとはいえない。「漂流奇譚西洋劇」はあまりにも急進的であったために興行的には大赤字であった。こうした新富座の改革に対して、泉童亭是正は『役者教訓妙々奇談』（1881）で、以下のように痛烈に批判をしている〔泉柳亭是正 1881:7-9〕。

頭を散髪になし身に西洋服をまとひ美髯公とでも呼ばれたき風俗にて靴などをはき歩み太政官にでも昇進せし心得以の外の事ならずや（中略）役者といへば人外のやうに思はれ河原者と称れお素人とは交りさへならぬ身が今は上官なき御方迄に御目通りを免されしを能事に思ひ虎狼の威を輝すは近頃己れを知らざる挙動（中略）不都合といへば和主達が營業を教導職と称ふる由イヤハヤ御馳走過タ名目なり何と教導職の坐に於テ姪奔を御覽ニ入れ、看客方の御心を動すは題一の不都合なりこは何なる教導ぞや姪導職とでもするがいい

役者は身なりを西洋風に整えて、政府高官から重宝されており、また、教導職として營業をしていたことがわかる。しかし、近世以来の役者に対する賤民観から、役者の振舞いに対して皮肉を交えて批判している。ここには演劇の効果を期待する政府と、演劇を近世からの引き継いだものとして見ていた民衆とで、役者に対する貴賤観念の違いが見て取れる。興行的にみれば、先進的と思われた活歴物の芝居も面白味がなく、また散切物も時代が進むにつれてその目新しさもなくなった。これらは長続きすることなく明治20年代後半には衰退し、その先進性も新派の登場によって霞むことになる。

1878（明治11）年には教部省が廃止され、内務省警保局第二課に「演劇検査掛」が設置される。明治10年代までは政府主導の演劇政策は風俗統制と政治利用の二面の性格を持っていたといえよう。

歌舞伎を近代的なものにしようとする明確な動きは、1885（明治18）年発足の第1次伊藤内閣が推し進める欧化政策と連動して行われる。いわゆる鹿鳴館時代と呼ばれるもので、のちに「脱亜論」を生み出すきっかけになるほど急進的な欧化政策をとっている。この時代を指原安三は『明治政史』（1892）で次のように振り返っている〔指原 1892: 525〕。

其一意専心只管洋風を慕ひ以て交際を求めんとする所の舞踏会は此時に於て開け、華奢風流の餘に出る婦人慈善會は是時に於て起り、其外和を脱して洋に入る羅馬字會あり、風致を捨てて見状を取る演劇改良會あり、古雅を迂として直情に馳する講談歌舞の矯風

會あり、書方改良言文一致小説改良音楽改良唱歌改良美術改良衣食住改良の如き、貴賤上下翕然として洋風是擬し西人は倣ひ、其甚きに至ては人種改良論を主張し、大和民族に換ふるに高加索人種を以てせんとするに至る

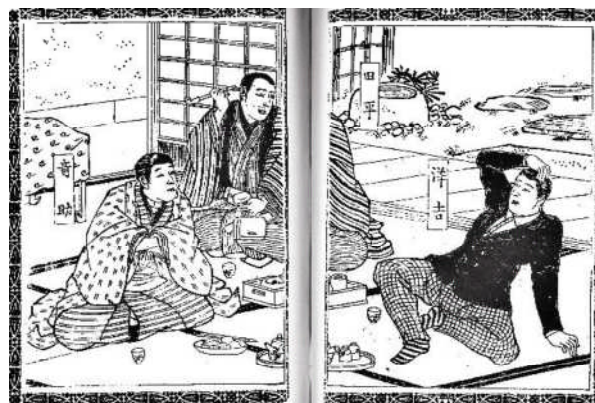
「和を脱して洋に入る」という言葉通り、社会事象のあらゆるものが改良の対象とされ、西洋を理想する風潮が蔓延していたことがわかる。1886（明治19）年の演劇改良会の発足はその象徴で、欧化政策に沿った改良思想が如実に現われている。演劇改良会はその名の通り、演劇の改良を目指した組織であるが、その構成メンバーに演劇関係者のみならず、政財界・言論界を巻き込んだことに特徴がある。発起人22人のなかには井上馨（外務大臣）・森有礼（文部大臣）・末松謙澄（内務省参事官）・依田学海（文部省書記官非職）・外山正一（文科大学長）・渋沢栄一（第一国立銀行頭取）・穂積陳重（法科大学）・福地桜痴（東京日日新聞社長）、矢野竜溪（郵便報知新聞社長）、ほかに賛成員44人として伊藤博文（内閣総理大臣兼宮内大臣）・大隈重信（前参議・改進黨党首）・田口卯吉（東京府会議員）・陸奥宗光（外務省）などそうそうたる面々が名を連ねている^{註3}。第1次伊藤内閣での条約改正を背景とした欧化政策のひとつであったことは明らかだろう。演劇改良会の目的は「演劇改良会趣意書」によって示され、次の3点に絞られているといえよう。

- ①従来演劇の陋習を改良し好演劇を実際に出さしむる事
- ②演劇脚本の著作をして荣誉ある業たらしむる事
- ③構造完全にして演劇其ほか音乐会歌唱会等の用に供すべき一演技場を構造する事

趣意書の続きをみていくと、好演劇とは「上等社会の観に供して恥る處ろなきの域に達し」たものとして、上流あるいは貴族の観劇に堪えるものとしていることが読み取れる。また、「演劇の醜美は脚本の巧拙」であるため、脚本の改良と脚本家の地位向上を求めている。①②に関しては文明開化以来の演劇観から導き出された必然的な帰結と見てよいだろう。発起人・賛成員のメンバーから、③は国営の劇場を建設することが想定されている。実際に資本金25万円のうち「二十萬圓にて劇場を新築し五萬圓を興行資本に充て」る計画が立てられていた^{註4}。さらにそこでは、芝居茶屋・花道・チョコボ（義太夫）の廃止なども企図された〔末松1886〕。

この「演劇改良会趣意書」は、8月5日の『時事新報』に続いて、『時事新報』『郵便報知新聞』『読売新聞』『朝野新聞』に掲載されている。はたしてその影響力ないし波及が実際にどれほどの大きかったかは不明とするほかないが、発足の翌年には、井上邸に天皇を招いた天覧劇を実現させるなど、歌舞伎の社会的地位の向上に大きな力を果たしたといえる。一方で、批判も多かった。演劇改良会の歌舞伎は結局のところ活歴物が中心で内容としての目新しさはなく、「演劇とは何ぞ。優人場に上りて戯曲を演ずるを謂ふ。されば戯曲ありて後に演劇あり」という森鷗外の言葉に象徴されるように、劇場の建設や女形の廃止など形式的な

問題よりも、脚本の質的向上こそが歌舞伎の本質的な課題であった〔森 1889〕。また、二本亭松風（岡本敬之助）は天覧劇に合わせて『演劇改良三人笑語』を出版し演劇改良会に異論を提出している【図 2-1】。改良反対論者・旧平、穏便な改良論者・奇助、急進的欧化論者・洋吉が当時の演劇改良に関して意見を交わす趣向の戯作である。その出で立ちをみれば、旧平は「鉄御納戸の半天、松坂縞の布子、小倉帯、烟管」、奇助は「琉球木綿の長羽織、濯晒せし砂川紬、唐縮の兵卒帯をだらしなく巻付け」、洋吉は「肌衣の上に、垢染たる紺羅紗のマンテル、茶と紺との基盤縞のツボン、紙巻煙草」というもので、それぞれの役の特徴を表している。これは、脚本論・配役論・劇場論など演劇改良会の主張する内容と呼応している。奇助の配役論・洋吉の劇場論をみてみよう。



【図 2-1】『演劇改良三人笑語』

（奇助）

日本の演劇といふものは、一人で浄も且も演るのを器用な役者とか、小手利とかいつて賞たものだが、こりやあ未開の時の沙汰で、今文明の代にしては棒腹噴飯な譯さ（中略）巷賊の役ならば本所鉄砲兼を遣ひ、盜賊ならば下谷の釋迦松、其上の賊が出る幕ならば袴垂とか鼠小僧とかいふものを出すがいいさ、其に準じて且も娼妓の役には仲の町張を遣ひ、歌妓の役には新柳二橋の撰取りさ

（洋吉）

第一條 遊覧の當朝は必ず麵麩を食し珈琲を飲むべし、但し鹽豚を喫し、半熟の鶏卵を食する等は随意たるべし

第二 遊覧の節は毛髪及手拭まで香水を注ぐべし

第三 戸籍上に明記せざる婦人は提携すべからずと雖ども実縁のものは此限にあらず

第四 場内に於ては兩便及飲食喫烟すべからず但し放屁するものは、其音の高低を問はず罰金を科す

第五 時間を徒費せざるため、幕間には洋書を読むべし

これらはとうてい実現不可能なものといつてよく、現実社会とは大きくかけ離れていた。いうまでもないが、これらは誇張された改良論といえ、フィクションを用いた演劇改良会への皮肉として書かれたものとして読むべきだろう。旧平は「西洋の劇場に比較して万事非難するを禁ず」と、改良思想の時流に取り残された民衆の言葉を代弁している。演劇改良会の「上等社会」向けで貴族主義的な改良論は浮世離れたものであり、劇場建設という目新し

さこそあるが、運動としては長続きするものではなかった。事実、政治力によって支えられていたこの運動は伊藤内閣が退くことで衰退している。

以上のように明治前期の演劇政策および演劇改良運動をみると、政府主導の演劇政策は、西洋を鏡として自らを「未開」として設定して芸を省みていたことがわかる。繰り返しになるが、明治政府による演劇政策には風俗として統制する志向と、演劇の実用性に注目して政治利用する志向の二面の性格を持っていた。結果として演劇改良会という政府肝入りの運動組織を立ち上げるまでに至ったが、地方の芸能に対してはどこまで改良思想が望まれたのだろうか。

(3) 神仏分離令と遊芸・踊りの規制

第1章でみたように、近世までの民俗芸能は遊行する芸能者や民間宗教者の影響が大きかった。明治政府が打ち出した神仏分離令や戸籍制度は、彼らが有していた特権を制限したといえる。例えば、1869（明治2）年に胆沢県東山出張所（現・岩手県一関市）は東山村々修験肝入に向けて次のように布告する。

神仏混淆不相成御趣意ハ、過日及布告候処、幣帛飾、年徳神神像賦等之儀、是迄修験ニ而取扱来候趣ニ候間以来神職之者ニ為取扱候条、此旨可相心者也 [岩手県 1962: 878]

この布告では、修験者が得意としていた新年の祈祷の権利が、神仏混淆を理由に神職へ委譲されている。修験者の収入は加持祈祷が主であり、それが没収されたのである。いわゆる山伏神楽では霞や旦那場とよばれる縄張りで廻村し、権現様と称される獅子頭を遊ばせ、神楽を演じ、また祈祷や配札を行っていた〔神田 1990〕。こうした活動は修験者の貴重な収入源であり、神職への権限移譲は修験者にとって経済的打撃であったといえる。その結果、多くは還俗したり、地域の神職につかざるをえなかった。さらに、1873（明治6）年には教部省によって巫覡の禁止が徹底される。^{註5}

従来梓巫市子並憑祈禱狐下ケ杯相唱玉占口寄セ等ノ名目ヲ以妄ニ吉凶ヲ指示シ靈魂ヲ招キ寄セ候ト称シ口問ヒ為致候杯荒誕不經ノ甚キ愚民ヲ蠱惑シ智識ヲ抑遏シ到底開化ノ進歩却退セシメ大ニ教義上ニ関係イタシ候事故今般一切ニ禁止相成候様致シ度依テ各府懸布達案取調相伺候間至急御評決有之度候

也一月九日

伺ノ通一月十四日

また、教部省は同年7月7日に「神官奉務規則」によって神官の規則が定めている。本章と関連する項目は第1・4・6条で、それぞれ以下の通りである。^{註6}

一、祭祀ノ典則ハ之ヲ遵守シテ違乱スヘカラス其一社ノ例祭民俗因襲ノ神賑等ハ地方ノ適宜ニ循ヒ行フヲ得ヘシ

一、神官ハ教導職ヲ兼務ス其責タル甚重ナリ故ニ国躰ヲ弁ヘ理義ニ通シ其言行皆師表ノ任ニ勝ユヘキヲ要スヘシ

一、卜筮方位ヲ以テ漫ニ吉凶禍福ヲ説キ無稽ノ祈禳等決テ行フヘカラス

「民俗因襲」をある程度認めながらも、人びとを惑わし、開化の妨げとされた神懸り・祈祷・口寄などの巫覡が繰り返し禁止されていることがわかる。そこには教導職、すなわち宗教関係者に国民教化の責を負わせ、また開化の模範とし、宗教関係者を組織・経済的に掌握しようとする教部省のねらいがあった。修験者や神職集団が担っていた民俗芸能、特に山伏神楽や神憑りを伴う中国地方の神楽は、これを機に芸能の担い手が宗教者から一般の人びとに代わり、世俗化が進行した。^{註7}

遊行の芸能民対策としては鑑札を発行し、税を課している。栃木県の「遊芸規則相定候ニ付達」を例にみていきたい〔栃木県 1979: 804〕。

別紙之通遊芸規則相定候条、従来營業之者ハ免許鑑札下ケ渡スノ外、右業体ニ紛敷所業決テ不相成候条、此旨屹度可相心得事

但規則相設候ニ付従来ニ興行規則第七則以來相廢候条、遊芸教授鑑札返納可致事

明治七年五月十八日 栃木県令鍋嶋 幹代理

栃木県参事 藤川為親

遊芸規則

第一則 一 従来遊芸渡世之者へハ鑑札下ケ渡候条、本人姓名年齢ハ勿論区名郡村町等詳細取調、本月三十一日限り各小区正副戸長ニ於テ三等ニ區別シ奥書調印之上本人同道可願出候事

第二則 一 能相撲輕業曲馬芝居狂言等ヲ以テ渡世トスル者ハ一等トシ、毎年賦金五円宛上納可致事

第三則 一 軍談噺家弦歌笛太鼓手踊等ヲ以テ渡世トスル者ハ二等トシ、毎年賦金二円五十銭宛上納可致事 但盲人ハ賦金上納ニ不及候得共鑑札願受所持可致事

第四則 一 手品師視越後獅子等ヲ以テ渡世トスル者ハ三等トシ、毎年賦金一円ツツ上納可致事

第五則 一 免許鑑札願受候儀事故アツテ数日ヲ不歴休業候共一ケ年分之賦金上納可致事

第六則 一 免許鑑札他人ハ勿論親子タリトモ借貸決テ不相成、其一身ニ限り候事

第七則 一 賦金ハ六月十二月兩度ニ別紙雛形之如ク正副戸長ニ於テ取束上納可致事 但右雛形紙ハ栃木町天野久次郎へ販売差許置候事右之通り相定候事

明治七年五月 栃木県

【表 2-1】 栃木県による風俗統制

年	布達名	年	布達名
1871 (明治4) 年	棄兒墮胎ヲ禁ズルノ儀	1873 (明治6) 年	婦女子ヲ外国人へ渡ス云々ノ浮説ニ付布令
1872 (明治5) 年	途上高歌酒狂ヲ禁スルノ儀	1873 (明治6) 年	芝居手踊等ノ儀ニ付達
1872 (明治5) 年	頼母子講等富興行ニ紛敷モノ処分方	1873 (明治6) 年	年若ノ輩盆踊ノ醜習相脱候様説諭
1872 (明治5) 年	盆踊取締ノ儀	1873 (明治6) 年	遊芸ヲ学習シ地芝居興行ヲ嚴禁ス
1872 (明治5) 年	巡回ノ官員等へ馳走シ及ヒ農民演劇ヲ倣フヲ禁スルノ儀	1873 (明治6) 年	人力車営業弊害ノ儀ニ付達
1873 (明治6) 年	風俗ニ關係ノ件改正スヘキ旨達	1874 (明治7) 年	勝負ニ物ヲ賭ケ紛議ヲ醸ス件
1873 (明治6) 年	裸体ニテ神社へ參拜スル悪習ヲ廢スル件	1874 (明治7) 年	私ニ講社取結ブコトヲ禁ス
1873 (明治6) 年	前髪ノ儀付告諭	1877 (明治10) 年	万歳ト稱シ帽袍ヲ着ケ歌舞致スヲ禁ス

*栃木県史編さん委員会 1979『栃木県史資料編近現代 8』より作成。風俗・芸能・噂話の規制と思われるもので栃木県または県令の名で出されたものに限った。

第 1 則はいわば芸人の身辺の検査で、区管内の風紀を乱すことがないように注意が払われたことがわかる。第 2・3・4 則では職能別に階級をわけて、賦金の額を定めている。ただし、賦金に関して瞽女と思われる盲人はその対象外としている。また、近世まで芸能の執行に実質的にかかわってきた修験者ら民間宗教者は、鑑札の授与すら認められていない。第 5・6・7 則は鑑札および賦金の仔細条項で、何らかの都合で休業になっても賦金が課せられ、親子間の鑑札の貸借は法度としている。地方よりは利益が見込める東京の俳優でさえ、収入に応じた賦金が課せられており、上中下に区分されそれぞれ 5 円・2 円 50 銭・1 円の税を納めなければならなかった。ましてや収入が劣る地方で営業する遊行者に、東京と同等の賦金はかなりの重税であったと考えられる。

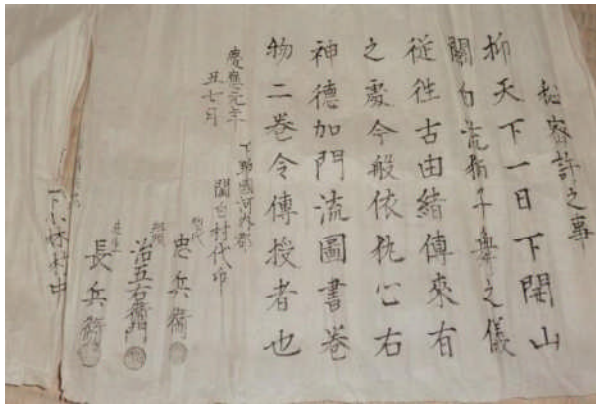
また、盆踊りや地芝居のようにもともと民衆の手によって行われていた芸能も規制されている。明治 5 年 7 月 12 日 栃木県では「盆踊取締ノ儀」を出している [栃木県史編さん委員会 1979: 808]。

旧来之風習ニテ盆踊ト唱へ裸体其他異形之体ニテ舞跳致シ候儀、甚不体裁ニ付仮令踊等相催候トモ右様不体裁之儀之様為相心得可申、右違背之者ハ申付振モ可有之間区内無遺漏相達可申事

同年 6 月 9 日は教部省が教導職を設置しており、因習廃止の方針に基づく芸能統制は地方にも展開していた。このような風俗統制は明治 10 年代まで次々に行われ【表 2-1】、そこでは教部省—道府県—市町村を通じて、全国的な因習廃止政策が明確なものとして示されている。

とはいえ、繰り返し布令が出されているように、風俗統制や規制の効果がそれまでの生活を一新するほど、浸透していたとはいええない。盆踊とは異なるが、以下ではそのことを、明治 10 年代の栃木県下の関白流獅子舞の担い手の微妙な変化に注目しながらみていきたい。1865 年（慶応元）年、関白村から下小林村に伝えられた「秘密許之事」には獅子舞の伝授

関係が書かれている【写真 2-1】。



【写真 2-1】慶應元年「秘密許之事」（日光市小林）

秘密許之事

抑天下一日下開山関白流獅子舞之儀
從往古由緒傳來有之處今般依熱心右
神德加門流圖書卷物二卷令傳授者也

慶應元年 丑七月

下野国河内郡 関白村代邸

惣代 忠兵衛 ㊦

組頭 治五右衛門 ㊦

庄屋 長兵衛 ㊦

■■■郡下小林村中

1865年（慶應元）年では差出人が関白村の役員で、同年に伝わったと思われる巻物には「獅子元 関白村」とあり、獅子舞の担い手は民間の宗教者ではなく、明らかに農民であった。1881（明治14）年にも「秘密許之事」が再伝授されている。内容はほぼ同様だが、差出人が「高座山神社神獅世話人」として9人の氏名と、巻末に「高座神社 社務所」と記されていることが大きな違いである。高座山神社は1879（明治12）年、関白村に祀られていた白山権現の呼称を神仏判然令をうけて改めたことに由来する。「今般高座神社ト願ノ上神號改呼稱及ヒ神祠創設ニ付再伝授候事」と明記されていることから、高座山神社創建にともなうて、巻物が再伝授されたといえる。また地域を広げてみると、同型の「秘密許之事」が時期をおなじくして伝授・再伝授されていることから、この年の巻物のやり取りは神社側の意向によるものと推測される。近世まで村の人びとの芸能として行われていた獅子舞は、明治時代になっても実態としてはおそらく大きな変化はなかった。しかし、神社側は神仏判然令にともなう神社整理のなかで、これまで関わりがあった獅子舞を改めて確認する必要があった。神社の積極的な巻物の発行は芸能の社会的繋がりを改めて人びとに自認させる具体的な手段であったといえるが、実態は地域レベルで行われた芸能統制とまで言い切れない緩やかなものであった。

以上、地方の芸能統制を通観してきた。そこから読み取れるように、近世まで芸能の執行に大きな役割を担っていた修験者をはじめとする民間宗教者は神仏分離令によってその活動が大幅に制限された。なかでも、巫覡の禁止は芸能という近世までの収入源を手放すことになり、彼らの社会的地位は没落したといつてよいだろう。遊行の芸能民もまた、鑑札による管理と重い税が課せられている。これらに比べて、盆踊りや芝居といった一般の手によって行われていた芸能はたびたび規制こそされるが、修験者や遊行の芸能民といった自らの身体を資本にして生計を立てていた者と比較して、実態としての政治的影響力は小さかったといえる。因習とみなされつつも盆踊りも芝居・獅子舞は村落においては重要な習俗・娯

楽として行われ続けている。こうした地方の芸能政策は都市の演劇政策と同様に、一様に因習廃止政策であったが、そのなかでも改良まで踏み込んだものと、規制レベルで留めたものがあるといえよう。都市の演劇や芸能民が行う芸能は、まさに改良レベルまで踏み込んだ制度的整備が行われ、社会に対してプラスにもマイナスにも働く芸能の実用性をコントロールしなければならないものであった。つまり、政府にとって省みる必要があった芸能といてよい。そのために、政府肝入りの改良会や統治機構として神社整理と鑑札の発行など制度整備が行われたのである。一方で、村落祭祀や踊りや芝居は規制レベルのものであり、「～を禁ス」という布令が出されるに過ぎない。実際には「神官奉務規則」の「例祭民俗因襲ノ神賑等ハ地方ノ適宜ニ循ヒ行フヲ得ヘシ」というように、村落祭祀の執行に関して地域の実態も認める融通さがあった。こうした実態として緩やかな規制は都市のそれと対照的である。もちろん、幕末の「ええじゃないか」ほどに逸脱行動に至った場合は規制の対象になるだろうが、社会の安定を目指す明治政府にとって、地方の芸能は逸脱しない限り、おそらくは問題視されるものではなかった。都市は外国からは「未開」とされたが、国内に「未開」を置くことで常に社会的優位性と安定性を得られるのである。少なくとも、地方の芸能はもとより改良／欧化の埒外であり、政府が地方の芸能の実用性に注目されるのは、農村問題が本格的に社会問題とされてからといえる。

第2節 文化としての芸能

(1) 地方問題と郷土への関心

1930（昭和5）年以降、昭和恐慌によって深刻化した農村問題を背景に、地方への関心は確実に高まっていた。柳田国男が郷土研究を本格的に展開させたのは、農村問題と無関係ではないだろう。農政官僚として出発し、「経世済民」を掲げた柳田国男は、社会経済史的立場から農村問題を捉えている〔柳田 1929: 239〕。

都市対農村の問題には、二つ以上の解答が有つてはならぬ。それが唯一つに帰著してしまう迄は、絶えず国民の判断は働かねばならぬのであるが、今までは兎角何れかの一面から、之を考察して見ようとする人ばかり多かつた。相手が容易には承認せぬやうな、一方の同士者だけは一も二も無く賛同するやうな弁証法を以て、假の断案に急がうとして居た為に、未だ結果の得失をも究めて見ぬうちに、早くも問題は政治化する傾向を示したのである。

『都市と農村』（1929）の冒頭をこのように始めた柳田は農村問題を都市との関係性のなかで捉えようとした。この立場は「日本の都市が、もと農民の従兄弟に由つて、作られた」という言葉に象徴される「都鄙連続論」として知られている。「第1章 都市成長と農民」「第2章 農民衰微の実相」「第3章 文化の中央集権」「第4章 町風田舎風」「第5章 農民

離村の歴史」「第6章 水呑百姓の増加」「第7章 小作問題の前途」「第8章 指導せられざる組合心」「第9章 自治教育の欠陥と其補填」「第10章 予言より計画」という構成で社会実践を前提とした論になっていることがわかる。全体として、寄生地主制を前提とした農本主義的小農保護政策を批判し、農業構造の改善のためには農村から都市へ労働力が流出するのを規制すべきではなく、農家戸数の減少により農業の規模拡大を図る自作農の育成を提言している。当時、朝日新聞論説委員として社会問題に向き合っていた柳田は、地方をもって日本の理解に努めようとした。「郷土研究と郷土教育」で示された郷土研究の理念的方法が「郷土を研究しようとしたので無く、郷土で或るものを研究しようとして居たのであった。その「或るもの」とは何であるかと言へば、日本人の生活、殊にこの民族一団としての過去の経歴であつた」という有名な言葉に示されているように、郷土研究は、都市／農村という個別的・実態的概念を超えて、郷土／日本というより抽象化された形で展開していく〔柳田 1933: 67〕。柳田は文化政策にも次のように言及する〔柳田 1941: 489〕。

都市人には都市文化があると同時に、地方人の地方文化、乃至は東北人の東北文化があつて、相持して降るべからざるものだつたとしたら、肝腎の日本文化はどうなつて行くか、といふことを再思しなければならぬ。(中略) 地方文化のなつかしく好ましいことを感ずる者ほど、一段と我土地に限らぬもの、全国共通のもの的重要性に、眼を開かなければならぬのではないか。(中略) 現在の地方文化団体は、国の文化を發達させる手段、一国の文化政策を攻究する能力が欠けている。それは自分だけを知つて、よそを知らうとする熱意が足りない為かと思ふ。国を一体としての雄大なる共通文化、過去を一貫した日本人の生活能力、それを明白にする学問を都市に委ねて、ただ小さく割拠して居てはだめだ。

この柳田の一文を積極的に評価すれば、地方の問題が日本の問題を集約的に含んでいるもとれるが、批判的に解釈すれば、全国的課題を解決する力として地方文化を認めつつも、それが結果として日本文化という単一的または平板なものとして認識されてしまっているといえよう。

1930年代は郷土科学というべき領域が形成されている。例えば、柳田を中心とする郷土研究のグループのほかに、歴史学・考古学・民族学・地理学・教育学など幅広い分野からなる郷土研究会が1931(昭和6)年に発足し「郷土科学講座」を開いている。また、教育学では1930(昭和5)年に小田内通敏と尾高豊作らが郷土教育連盟を発足させ、『郷土調査必携』(1932)という調査マニュアルを作成している。尾高が郷土教育について「今までの学校教育は人生そのものの身にしみた経験による理解を他所にして、単に過去と現在の断片的な事々物々を教科と云う名義で学校の児童達に当てがつて居た。これは真の教育ではない、だから今後は其の住んで居る町や村の實際生活に結びつけて学科目を教へようではないか。特に専門の学問を知らせる前に先づ日常の生活そのものを教育の目的として材料と

しよう。」と述べているように、生きた社会生活のなかで教育をみようするのが郷土教育であり、自己認識の学であった。そのため、郷土教育の文脈に従えば、郷土は必ずしも地方や農村を指す言葉ではなく、都市生活をも含む。しかし、「大都会の郷土教育としては、成るべく時間を作つては田舎の方まで遠足し、旅行して見学に赴くことをすすめたい」というように、郷土教育における地方が占める割合は大きい〔尾高 1933: 128-132〕。尾高と柳田は関係が深く、尾高が社長を務める刀江書院から民俗学の理論形成期の柳田の著作『蝸牛考』（1930）や『日本農民史』（1931）、『郷土生活の研究法』（1935）が出版されており、郷土研究と郷土教育の近さを示している。具体的にいえば、郷土研究は社会経済的分節構造のなかで地方／都市を、さらに郷土／日本として位置づけ、郷土教育では人間開発における社会認識の原初空間として郷土を位置づけている。郷土研究または郷土教育に共通している点は、郷土をノスタルジックな理想郷とせず、社会問題を解決する方法として捉えていることで、それ故にそれぞれが社会实践・社会政策としても展開していくことが可能とされたのである。

（2）民力涵養運動

次に社会問題と地方の関係を踏まえ、再び社会と芸能の関わりについて述べたい。内務省社会局が『民力涵養実行資料其 7—民衆娯楽機関の改善方法—』という報告書を 1921（大正 10）年に出している。^{註 9} 国内に民衆娯楽としてどのようなものがあり、改善点をあげるよう社会局が調査したものである。回答は各府県によって様々で、民衆娯楽としてスキーやフィルム映画・相撲・歌謡・芝居・神楽・盆踊りなど多岐にわたっている。いずれにしても地方の重要な娯楽として報告されている。例えば、福島県は「娯楽は徒に高尚なるものよりは甚しき弊害なき限り地方の旧習と趣味とに最も適切なるものを選択奨励すること。（例）正月、盂蘭盆、節句、彼岸、祭礼等の際に於ける神楽、盆踊、地芝居の行事及び或は餅、赤飯等の飲食的の楽等は家庭的に社会的に改善の余地多しと雖も慰安娯楽として地方農村等に於て価値あるを認む」としており、これまで因習・弊害としてみられていた盆踊や神楽・芝居を地方農村の楽しみとして高く評価している。『民力涵養実行資料』は 1919（大正 8）年 3 月の内務省訓令第 94 号に始まる民力涵養運動以降に、編まれている。運動の目的として掲げられた「五大要綱」は以下の通りである〔内務省地方局 1920: 1〕。

- 一、 大国ノ大義ヲ闡明シ国体ノ精華ヲ発揚シテ健全ナル国家観念ヲ養成スルコト
- 一、 立憲ノ思想ヲ明瞭ニシ自治ノ観念ヲ陶冶シテ公共心ヲ涵養シ犠牲ノ精神ヲ旺盛ナラシムルコト
- 一、 世界ノ大勢ニ順応シテ鋭意日新ノ修養ヲ積マシムルコト
- 一、 相互諧和シテ彼此共済ノ実ヲ挙ケシメ以テ軽進妄作ノ憾ミナカラシムルコト
- 一、 勤儉力行ノ美風ヲ作興シ生産ノ資金ヲ増殖シテ生活ノ安定ヲ期セシムルコト

こうした民力涵養運動の背景には、第一次世界大戦による大戦景気とその代償というべき社会経済的問題がある。好景気のもと進んだ工業化は離農者・離村者を多く生み出し、産業構造の変化と経済矛盾による物価上昇・米価高騰は深刻な社会問題となっていた。その最たる例が 1918（大正 8）年の米騒動であろう。さらには寄生地主制のもとで農業は停滞しており、地方農村の生活改善は火急の課題であった。報告書には「娯楽の善悪は活動能率を増進するや否やによりて判定せらるるものなり」「通俗的社会教化を裨補する」「民風改善、地方改良」「国民精神の緊張乃至社会改善国力充実」と謳われ、社会不安に陥った農村の問題を解決するための社会調査であったことが如実に現れている。調査は「五大要綱」に掲げられた「国体の精華」「公共心」「相互諧和」の達成に、民間娯楽がどのように機能するかを確認するためであったと考えられる。また、「勤儉」「生活ノ安定ヲ期セシムルコト」とは生活の改善を課題としている。

こうした動きと並行するように、1920 年代末から 1930 年代にかけて立て続けに民俗芸能を紹介する動きがみられる。まず、1925（大正 14）年には日本青年館主催「郷土舞踊と民謡の会」が開催され、東京という舞台で全国の「郷土舞踊」が紹介されている。これと関連して 1927（昭和 2）年 2 月には民俗芸術の会が発足し、雑誌『民俗芸術』で全国の祭や民俗芸能の報告が紹介された。また、1932 年（昭和 7）年に創刊された旅行雑誌『郷土風景』は、趣味的雑誌ながらも多くの祭や民俗芸能を取り上げている。^{註10} 民俗芸能の収集期であり、文化として民俗芸能をみる土壌がここで完成している。様々な雑誌が刊行されるこの時期について、橋本裕之は次のように指摘している [橋本 2014: 8]。

民俗学は各地に埋もれていたまつりを観光資源として利用するという、きわめて功利主義的な発想に沿って出発したのである。そして、文字というメディアを操作することに長けた、一風変わった旅人が発展させていったのである。とりわけ『郷土風景』という雑誌の名称は、初期民俗学が持っていた性格を見事に表現している。それは文字どおり「郷土」行きの列車の車窓に映る「風景」を分節／生産することを意味している。

功利主義という表現に諸手を挙げて賛成することはできないが、橋本が指摘するように、実用可能な郷土の風景が雑誌という近代的なメディアによって問題共有されていったことは確かといえよう。民力涵養運動の立場からみると、観光資源のみならず、政治化された領域として芸能・娯楽が存在し、国民統合の手段として認識されていたのである。明治から大正・昭和と移り代わるなかで、演劇改良運動と同様の発想が民俗芸能の問題として再び現れたといえよう。

(3) 青年団と民俗芸能

1925（大正 14）年 10 月 26 日から 28 日までの 3 日間かけて「日本青年館開館式」が盛大に行われている。現在も行われている全国民俗芸能大会が、この開会式を祝う祝賀イベン

ト「第一回郷土舞踊民謡大会」（以後、郷土舞踊と民謡の会）を由来としていることはよく知られている。日本青年館は、明治神宮の建設のおもな労働力となった全国の青年団が、何か記念物を残そうとしてとして計画され、建設したものである〔熊谷 1979〕。郷土舞踊大会の舞台監督となった小寺融吉は、そのいきさつについて以下のように懐述する〔小寺 1974: 375〕。

而して日本青年館の年中行事、郷土舞踊と民謡の会は此の為に全国的に機運を促す事になった。大正 14 年 10 月 26 日(1925)、明治神宮外苑に落成開館式を行つた日本青年館は、全国青年団の浄財に依てつくられた。従つて開館式の祝ひとして、それに因むものをと云ふのが始まりで、此の催が考へ出された。そして柳田国男、高野辰之に計り、両氏の推挙に依り筆者も末席を汚して、選択と上演に与つた。この催は当事者の期待以上の反響と好感を得たので、青年館は以後、その年中行事の一つに加へて、毎年少なからぬ犠牲を払つて、此の継承に努めた。此の結果、各地の郷土芸術は俄然活気を呈して、古きものの保存の必要と価値が認められ、郷土芸術の生活に於ける意義が、次第に理解されてきた。

審査顧問を柳田国男・高野辰之が務め、舞台監督として小寺融吉が実務を行っている。「活気を呈して、古きものの保存と必要と価値が認められ」というように、この会の社会的効果を認めている。27 日「東京朝日新聞」が開会式の様子を次のように報じている。

式を合図の振鈴が館内に響きわたると式場参列者のためにまたひと頻り混雑したが式場では伊達理事が起つて式のあいさつを述べ始めた。ざわめき渡つた式場は漸く静まつた頃戸山学校音楽隊の君が代奏樂があつて二条理事は大正 9 年皇太子殿下から全国の青年に賜つた令旨を奉読した「国運進展の基礎は青年の修養に須つこと多く」とお言葉が読みあげられると場内水を打つたやうに静まり帰り青年の中には感泣したものもあつた

この開会式には加藤高明（内閣総理大臣）・岡田良平（文部大臣）・片岡直温（商工大臣）・川崎卓吉（内務次官）などの内閣の要人が出席して、極めて国家的なプロジェクトのなかで、言い換えるならば「国家が芸能を見る」なかで、民俗芸能の舞台化の歴史はスタートする。

さて、熊谷辰次郎は以後定着した郷土舞踊と民謡の会の成功を「郷里を離れて、東京に生活する人々には、郷土色ゆたかな郷土舞踊と民謡に、一種の郷愁を感ずるのであろう。そして、期せずして、この催しを、年々続けて欲しいという要望が湧いて来た。顧問の柳田国男先生をはじめ、折口信夫博士なども、この行事を、「東京の年中行事」にしてはという意見を出された」と振り返る〔熊谷 1979〕。第 2 章で触れたように、農村問題が深刻し離農者が増え、都市へ人口流出しているさなかで、郷土を謳ったイベントである。熊谷の指摘の通り、一種のノスタルジーを都市生活者に与えているといえよう。第 2 回大会について「東京朝

日新聞」(1926年1月9日)では「また東京人を喜ばせやうと郷土芸術えらび」と伝えており、演じる側にどこまでその気持ちがあったかはわからないが、「東京人」すなわち都市生活者にとってはやはり心を打つイベントであったことがうかがえる。

一方、大阪においても1931年(昭和6)、「第一回民謡舞踊郷土藝術大會」が行われている。その「趣意書」をみてみよう [大阪府連合青年団 1931]。

娯楽は人生旅行の緑地であります善良なる娯楽は人心を潤ほし社会を醇化するに偉大の効果あると共に俗悪なる娯楽が世風を毒することは申すまでもありません現下青年処女教育に於て一面積極的に智徳の修養体力の鍛錬に力を致すと共に他面に健全醇良なる娯楽を提供して情操を涵養することは物質文明に急して精神文明を閑却し功利虚栄に走りて無味燥勝にならんとする時弊に所し喫緊の良因でありますまいか。

是に於いて全国各地に就て郷土の色彩濃厚にして藝術美豊かなる民謡舞踊中より尤も適切なるものを選択し之を上演して其の純真古雅の風を賞し醇朴清新味を掬するは稍もすれば荒み行かんとする人心を和むると共に地方娯楽研究の好参考資料となり社会教育上に裨益する所大なるを信じ大阪府、市連合青年団、同連合処女会共同主催の下に本会を開催せんとするのであります。

民力涵養運動による民俗芸能の実用性が認められているなかでの開催である。ここで注目したいのは、「尤も適切なるものを選択し」という一文である。前述したように、東京での大会では柳田・高野を顧問とし、実際には小寺が運営に関わっている。民俗芸能研究の営みと政治とが「舞台」という具体的な場において結び付けられてもいた。

さて、「民俗芸術の会」の特色としては、『民俗芸術』誌上で郷土舞踊と民謡の会が連動していたことが挙げられる。顕著な例は第3回大会で、八重山諸島石垣島の芸能を招いたときだろう。大会直前の『民俗芸術』1巻4号は八重山特集で、山内盛彬「琉球の音楽」、宮良当壮「八重山の鷺の歌」、喜舎場永珣「八重山の音楽と舞踊」、宮良当壮「八重山の民謡」、山内盛彬「沖縄の民謡楽譜(仲順節・鷺の鳥節)」の琉球芸能に関する論考が5本も集められている。いわば、研究者間における事前学習あるいは予習である。喜舎場永珣「東京紀行と八重山の芸術」によると、東京の大会に先立つ3月28日に那覇市県事堂の試演会を行っている [喜舎場 1977: 231-232]。

里見学務部長は職責上一行に向い試演を命ぜられたので、一同は県議事堂の狭苦しい演壇を一時的な弥縫策として舞台に当て、長いベンチや板東等を以て継合せ不満足ながらやっと間に合せ、午後七時から全部型通りやり抜けたところ、琉球本島の古典劇の師匠を始め国会議員並に有志等は脱線、誤解、暴評、嫉妬、感情、不徹底、等々こんがらがって井戸端会議のそれのようで、まるで喜劇を演じた訳であつた。私は彼らの心中を了解するに苦しんだ。先ずその暴評の三、四点を挙げてみると

- 一、誰が八重山を選抜したか
 - 二、八重山が琉球芸術を代表するのか
 - 三、技術が余りにも未熟ではないか
 - 四、服装が貧しいから中央で物笑いになる
 - 五、お化粧がまずい厚化粧をせよ
 - 六、容貌がまずいから県人は軽蔑を受ける
 - 七、舞踊は全部止めて民謡だけ出演せよ
 - 八、古典劇の会員から二、三名参加したらどうか
- 等々とんでもない悪評を私共一行に浴びせかけてきた。

これは全く郷土芸能の意義と青年館主催の郷土芸能の趣旨、及び内容の無知から来た悪評で、自己の愚を暴露したに過ぎなかった。

喜舎場が振り返るように、沖縄当局によって試演が命じられ、沖縄の古典劇および国会議員から八重山芸能団にとって不本意と思われる誹謗中傷が寄せられている。特に 2 つ目の指摘「八重山が琉球芸能を代表するのか」というのは、琉球弧における八重山の立場を現しているだろう。いわば難癖と嫉妬からくるものであったが、逆説的にいえば、これこそ東京という舞台がもつ地方に対する評価力を表わしているといえよう。喜舎場は皮肉を交えながら、郷土舞踊と民謡の会の趣旨を次のように説明している [喜舎場 1977: 232-233]。

それは琉球本島の迷土等に民俗芸能が何たるかを知らしむ為めである。

それは忘れられんとする民俗芸術を辺陬に広く天下に紹介し、其の素朴高雅なる芸術的価値を高調し、「俺らが故郷」の誇りを芸人でない全くの素人から伝えようというにある。即ち言い替えると、土の香の高い、線の太い素人の純なるローカルカラーに富んだ古代的民衆芸術を紹介する所である。尚おそれ以外に赤裸々な素朴的芸術に接して技巧に過ぎた現代芸術に眩惑した眼を洗浄しようとの念もあろうし、純芸術家の要求も日本物、西洋物共に行き詰まって互いに接近を求めていられない時に原始的芸術に遡って進むべき道に一条の光明を認めんが為めである。(中略) 尚お琉球に於ける古典劇のようなものは永年舞台で洗練された技巧に富んだ純芸術である。即ち名人芸である。このような玄人芸を中央で紹介するならば歌舞伎座のような劇場で出演すべきである。要するに民衆芸と名人芸は、日本青年館と歌舞伎座などに分けて出演するものを判然と了解されたいものである。

喜舎場の理解によれば、民俗芸能は純芸術・名人芸に対する古代的民衆芸術・素人芸である。沖縄古典劇と並べられて批評されるものではなく、試演会という場はそもそも不要なものという認識がある。試演会という困難があったものの、4 月には日本青年館の舞台を踏むことになった。

沖縄での酷評とは異なり、東京の評価は高かった。予習に対する復習にあたる号が『民俗芸術』1巻6号である。すなわち、柳田国男「島の歴史と芸術」、伊波普猷「琉球作戯の鼻祖玉城朝薫年譜」、小寺融吉「八重山の舞台の印象」、そして折口信夫・小寺融吉・伊波普猷・永田衡吉・柳田国男・日高只一)などによる「八重山島歌舞合評」である。合評会では舞台で行われた口説きを巡って以下のように議論が始まっている〔諸家 1928: 86-87〕。

(小寺)伊波さんは、あれは純粹の八重山のものではないといふ御意見のやうですが…。

(伊波)実は先日見ました時、どなたかに申した事ですが、あれは端踊を取つたものだと思ひます。但し朝日講堂でやつた鳩間節は、たしかに八重山のものです。黒島くどきもさうのやうに見られたやうですが、あれはくどきといふ名が既に示すやうに、内地から行つたものが、琉球で発達したので、皆さんもご承知の上り口説などといふものがあります。(中略)八重山舞踊の特徴は鳩間ぶしにあるので、その他のものは、沖縄本島の国劇の中の端踊を真似たもの、八重山化したものといふ事が出来るかと思ひます。

(永田)すると今度やつたのには、八重山プロパアはなかつたいふことになるのですか。どうしてやらなかつたのせう。

(伊波)私の考へでは、その方が体裁が好いと思つたからではないでせうか。

以上のように、郷土舞踊と民謡の会では、舞台上の演技を通して芸能が評価されていることがわかるだろう。こうした批評の構図は「理想」とされるものが異なるだけで八重山芸能団に対する沖縄本島の人びとの評価の構図とほとんど変わらないといえよう。中央の評価者であり、研究者である民俗芸術の会のメンバーによってより醇化された価値観によって地方の民俗芸能は舞台を通して再解釈・再評価されていく。

(4) 文化施設としての国立劇場

1936年(昭和11)には早稲田演劇協会で国立劇場設置委員会が置かれる。中村吉蔵(劇作家)、五世中村歌右衛門(歌舞伎役者)、池田大伍(劇作家)、岡本綺堂(劇作家・小説家)、河竹繁俊(演劇学者)らが参加し、国立劇場設置に関する議案を国会に提出している〔白石 1936〕。

一国々運の隆替はその文化施設の如何に依て最もよく象徴される。而も文化史の中核を形造る演劇に対して国家は当然その関心を示し、演劇芸術の保護と助長とに至誠を以て努力するのは一の義務である。欧羅巴が既に数百年以前より巨費を投じて演劇の保護に努め、一国文化の精髓を広く民衆に味到せしめつつあるは周知の事実である。(中略)然るに総合芸術の王者たり国民文化の精髓たる演劇が、未だ嘗て国家の保護を受けたる事無きは、我々の最も遺憾とする所である。乃ち我々は国立劇場の建設を要望して、一は世界的古典芸術たる歌舞伎の保存に資し、一は新時代を反映する新しき国劇の打成向上

に寄与し、併せて国賓の接待・国家的祝典等に使して国際的使命を果さん事を願ふ所以である。時將に皇紀二千六百年を迎へ我が国の新文化的紀元を確立せんとするに際して、我等志を同じうする者相寄り相扶けて、並に国立劇場建設を提議し、その現実の一日も早からんことを衷心より希望するものである。

1889（明治 22）年には歌舞伎座、1911（明治 44）年には帝国劇場がすでに民間の大型施設として建設されていたが、この「趣意書」からわかるように、文化施設は国家の文化力を表わすものとしており、ヨーロッパ同様に国民演劇としての国の保護を訴えている。さらに、中村吉蔵は「国立劇場建設の趣意に就いて」を發表し、「我国の国立劇場は、劇場統制政策からなるものでなく、飽くまで文化的、芸術的指導の立場を取る事が賢明で且必然的なもの」として、国民教化の施設としての機能を認めている〔白石編 1936〕。これに対して、委員会の一員ながら、岡本綺堂は「国立劇場建設問題に特に希望すること」と題して、1937 年 1 月 1 日の「芸術新聞」に国家による関わりを弱めるよう提言している。岡本は「国立劇場」といふ名前の与へる連想とは正反対の事—即ち如何にその支出が政府からなされるといつても、国立劇場に上演する狂言に就いては決して干渉を加へられない」として国立劇場の民主的な経営を主張している。

今日はあらゆる方面に於いて統制といふことが行われている。又ある方面ではその統制によつて前より以上の効果があげられている現状でもある。芸術方面で既にこれまで屢々この統制といふことが考へられているやうである。確かにある人々は芸術の如きもこれを統制してそこに国家的な効果を期待しよう、といふ風に兎角考へ勝ちであり、演劇もこれを統制する国立劇場のやうな場合だと特にそれと関連して考へたがるものであるが、これは実に考への至らぬものである。体に芸術の正解は必ずしも二が二で割り切れるものでないのであるが、演劇の場合、殊に他国と違ひ日本のやうな国情であると、国立劇場と統制とを関連させることは有害であつても無益なのである。

国立劇場による演劇統制は、演劇の芸術性を担保しえないとして、国家的統制を否定している。いわば芸術のために芸術であり、演劇の効用は自然になされるべきだ。岡本はそう主張しているのである。「趣意書」の立場を守る中村と、国立劇場の建設に賛成はしながらもそのあり方に対して注目をつけた岡本だが、国立劇場のあり方が、教化や統制といった演劇の実用性が議論されていることがわかる。結局、国立劇場建設計画は戦争が激化して、頓挫するが、昭和初期に芸能や演劇の実用性を問う議論があつたことは注目されよう。

第3節 帝国主義下の民俗芸能

(1) 民衆娯楽と精神涵養

まず、帝国主義下における政府の芸能観の象徴として1937（昭和13）年5月に刊行された文部省編『国体の本義』の一文をみてみよう〔文部省編：100-101〕。

鎮守はもとより、氏神様といふのは、大体に於て産土の神と考へてよいが、地方的な団体生活の中心をなして今日に及んでゐる。今日の彼岸会や盂蘭盆会の行事は、仏教のそれと民俗信仰と合したものだと思はれ、鎮守の社や寺の境内で行はれる盆踊について見ても、農村娯楽の間にこの両系統の信仰の融合統一が見られる。農事に関しては、豊年を祝ふ心、和合共栄の精神、祖先崇拜の現れ等をうかがふことが出来、同時に我が舞踊に多い輪をどりの形式にも、中心に向つて統一せられる没我的な特色が出てゐて、西洋の民族舞踊に多い男女対偶の形式に相對してゐる。子供が生まれた時、お宮参りをさせる風習が広く行はれてゐるが、これには氏神に対する古からの心持が現れてゐる。

明治政府が西洋との対比のなかで因習視してきた風俗・慣習の精神性が、西洋に勝るものとして高く評価されている。もちろん西洋に対する優位性は実質的なものではなく、文化概念を操作しただけの読み替えに過ぎないが、国民統合のために、全体主義のなかに盆踊が位置づけられていることがわかる。

栃木県の例をあげると、大政翼賛会栃木県支部および栃木県翼賛壮年団という組織が盆踊の指導を行っていた。この壮年団は1942（昭和17）年、県下の市町村支部に対して「盆踊ノ指導奨励ニ関スル件」という通達を出している〔今市市史編さん委員会 2000：237-238〕。

大東亜戦争を完全に勝ちぬくためには単に眼前の困苦欠乏に耐ゆる一所謂「我慢強い」といふだけではならぬ。更に進んでこの困難を踏み越えて突進して行くたくましい力を生産と生活の中に培ねばならぬ。そのためには緊張の中にも潤のある生活、勤労の中にも適度の慰安を採り、明日の生産への励みとすることが必要である。以上の趣旨から大政翼賛会栃木支部は本年も昨年同様盆踊に相応しい指導を加へ全面的に之を奨励せんとす。

指導方法

盆踊は単なる大衆娯楽ではなく、祖先を崇ふ祭祀として、また五穀豊穡を祈念する神事として崇高な精神を含んでゐる。また一面大衆和合のうちにも体位の向上と協同精神を養ふ団体訓練でもあるから、飽くまでもこの高い精神を生かし、和楽のうちにも規律を失はぬ様指導することが必要であり、特に大東亜戦争下の今年は「必勝の国民士気昂揚」に重点を置き、時局下に相応しい健全明朗なる指導を必要とする。

ここで示されるように、翼賛体制下において国体維持のために盆踊が奨励されている。具体

的な指導方法としては「(一) 主催者は成るべく大政翼賛会市町村支部及翼賛壮年団の共同主催とすること。(二) 名称は「大東亜戦争必勝国民士気昂揚盆踊大会」等適宜に附すること。(三) 会場は国民学校の庭、神社、寺院の境内等成るべく清浄な場所を選ぶこと。(四) 開会前に必ず国民儀礼を行ひ、終了の際は一同万歳を奉唱すること。尚神社、寺院の境内を会場は一同揃って神仏に礼拝すること。(五) 歌謡は成るべく別紙大政翼賛会選定歌詞を使用すること。(六) 時間、服装、鳴物等は警察当局の取締方針によること。(七) 会場の整理その他の指導は大政翼賛会役員、翼賛壮年団員、学校教員が之に当たること」が挙げられており、規律的な踊りの指導が目指されていた。

国民統合に有益とされる民衆娯楽の実際化は、具体的には地方ごとに設立された翼賛文化協会によって行われている。例えば、1941（昭和16）年5月2日に福島県翼賛文化協会が発足し、わずか5カ月あまりで、その下に会津・郡山・磐城・白河・須賀川・三春・石川・二本松・川俣・富岡・安積・藤田・小高・梁川・福島の16の翼賛文化協会がつくられ、支部ごとに活動が行われている。県翼賛文化協会では「大政翼賛の歌発表音楽会」「移動演劇運動」を企画しており、移動演劇では半月ほどでおよそ10,000人が来場したという。会津翼賛文化協会では旧7月15日・16日に「旧盆慰安の夕」を開き、素人による物まね・軽音楽・歌謡舞・おはやし・手品・寸劇が行われ、のべ3,500人が来場したとされる〔福島県翼賛文化協会1941〕。移動演劇運動とは情報局の働きかけによって設立された、「日本移動演劇連盟」を指すだろう。大政翼賛的国民演劇を推奨したもので、全国の工場や炭鉱・農漁村の慰安にあつたてる。東宝移動文化隊・松竹国民移動劇団・吉本移動演劇隊が連盟のメンバーで終戦までに1000万人を超える動員に成功している。^{註11}

また、1941（昭和16）年3月には国民学校令によって芸能科が新しい教科として設けられた。^{註12}「国民ニ須要ナル芸術技能ヲ修練セシメ情操ヲ醇化シ国民生活ノ充実ニ資セメルヲ以テ要旨トス」という教育目標が掲げられている。文部省「教則要項」によれば芸能科の教授方針として「技巧ニ流レズ精神ヲ訓練スルコトヲ重ンジ真摯ナル態度ヲ養フコト」としており、芸能を通じて国が掲げる全体性や敬神精神を獲得させることを重視していることがわかる〔教育国防新聞社国民学校研究部編1940〕。一例として芸能科音楽の教科書『ウタノホン』（教師用）で掲げられた個別科目としての方針を確認しておきたい〔文部省1941:1〕。

芸能科教育の要旨は、先ず第一に皇国の道に則って初等普通教育を施し国民の基礎的錬成をなすにある。これは言ふまでもなく国民学校教育の一般の原則であるが、特に芸能科の教育に当たるものの銘記しておく必要ある。

吾々は、悠久の昔から吾々の祖先が修練し創造してきた歴史的国民的な芸能文化の中に養われ育てられている。そこには、祖先が吾々に遺した伝統的な物の見方、感じ方、考へ方があり、道がある。そうして、それ等のものの帰結するところは、芸能文化の面を通しての皇道扶翼といふことにある。それが皇国の道である。吾々は、この皇国の道

に於て現に生かされていると共に、将来、益々之を發揚して行かねばならぬのである。即ち芸術技能を修練することを通してこの皇国の道に参じ、自分に於て皇国の道を自證し、皇国の道に於て自分を自覺し、皇国の道の使徒として之を紹遙し、之を顕彰し、以て国道の發展に貢献して行かねばならぬのである。

芸能科においては技術を通じた皇国敬神精神の涵養と情操が重視されているが、具体的教材として「教材ハ成ルベク土地ノ状況ニ應ジ生活ノ實際に即し且国民的情操の陶冶に資スルモノタルベシ」とされ、郷土の重要性を説いている〔丸山 1942: 214〕。

徒らに中央都市の標準を模倣することなく、なるべく郷土の材料を用ひ、郷土の生活の充実に資するやうな制作に導かねばならぬ。しかし程度の低い地方でその土地の状況に応じては進歩は望まれない。（中略）生活の實際に即することは当然現代の国家生活の要求に応ずることを含んでいる。この意味に於て、教材は時代の進運に伴ひ、国策に順応して選択し、また皇国民鍊成のための藝能科であるから、情操をして国民的ならしめるような教材を選択せねばならぬ。

郷土の文化を教材として、それによって理想的国民を養成する。この一文はそう勧告している。逆説的にいえば、柳田が考えた社会経済的な郷土概念でも、郷土教育の人間開発に基づく郷土概念でもない。皇国国民を育成するために理想郷として郷土が設定されているのである。

(2) 芸能ブームに対する二つの評価

さて、政府は繰り返し、地方娯楽・慰安、あるいは皇国敬神精神を涵養する方法として、民俗芸能の実用性を推奨している。実際に地方では芸能ブームともいふべき事態が起こったようで、新聞でも盆踊や芝居の復活を報じている【表 2-2】。もちろん、これにはプロパガンダとして報じられたもの、あるいは再評価によって再注目されたものと考えてよく、必ず

【表 2-2】 民衆娯楽を報じる新聞

年月日	見出し
1938 (昭和13) 年9月22日	農村にも郷土芝居 国民演劇を樹立 当局の支持で新運動
1940 (昭和15) 年7月13日	新しき国民生活 創建せよ、国民娯楽 “明るい慰安”を村に、工場に盆踊、鎮守祭も復活へ
1940 (昭和15) 年7月22日	秋田で盆踊りを復活
1940 (昭和15) 年9月4日	文化下達 の道を拓く 部落集会所毎に新聞ラジオ 農村劇や盆踊も奨励
1941 (昭和16) 年1月17日	移りゆく慰安・娯楽の鳥瞰図
1941 (昭和16) 年1月18日	新体制下の慰安と娯楽 本社中央調査会 「野宴」にも近代色 人気のある村芝居
1943 (昭和18) 年2月2日	戦う郷土／勇士のお蔭で獅子舞復活
1943 (昭和18) 年6月26日	この際、帰省はやめ、盆踊りも工場で 暑熱ふっとばし増産だ

*1930年から1945年までの「朝日新聞」に掲載された民衆娯楽に関する記事と思われるものをまとめた。

しも一般の人びとが考える芸能観とは一致しない。とはいえ、新しい形の盆踊が生まれていたことも否定できない。例えば、小寺融吉『郷土舞踊と盆踊』（1941）で盆踊について、工場で行われる慰安としての盆踊を取り上げている。その一例として、栃木県日光の和楽踊りが挙げられる。1913（大正2）年に大正天皇が古川電工日光事業所を訪問し、その対応を終えた夜に、所員同士の祝賀会で即興的に踊られたものが「精銅所の盆踊り」として定着したのだという【写真2-2】。このような民衆娯楽と



【写真2-2】精銅所の盆踊。「銅箔事業部」と書かれたプラカードが掲げられている。

としての盆踊を、小寺は「一時禁止された盆踊が、その光業に浴するのもし世であり、盆踊向上の刺激になるものだ」として好意的に評価している〔小寺 1941: 160〕。また、英米文学者の日高只一は全体主義の立場から各地の芸能や演劇を民衆娯楽として捉え、『娯楽と民間芸術』（1941）を纏めている。日高の主張は以下の言葉に集約されている〔日高 1941: 4-5〕。

蓋し、健全なる民間芸術は地方民生活の根底に横はる生命を地方に順応して、美しく表現したものであって、其処には楽しみのみでなく、休養の浴み、元気の源、活動の泉が伏在し、且は愛郷の念、伝統の精神（日本精神）なども潜んでいるからである。そしてその民間芸術は個人本位のものよりも、盆踊に見るが如く、団体本位、全体本位のものを選ばなくてはならない。なぜかといえば、今や我国は個人主義よりも全体主義を重んじて国民生活の理想も其処に置かなくてはならない時代、従って娯楽の如きも単に娯楽、休養を提供するのみでなく、全体主義の生活理念を養う力強き推進力とならなければならないからである。否、娯楽其物すら、単独で楽しむよりも、多くの友と共に楽しむといふ全体意識の中に一層強く深く感ぜられるからである。

こうした日高の論は、政府が主張する全体主義や娯楽を通じた精神涵養論と同様のものとみてよいだろう。さらに「わが国の民間に於て芸術を求める心、其処に健全なる慰藉、娯楽を得て、今日の疲れを医し、明日の力を養ふ言動力を得んとする欲求の如何に甚大であるかを知ることが出来る、更に又わが日本民族が如何に藝術の創造、発展に精進する天賦の性能を一般的に有しているかが分るのである。」と述べ、芸能に内在する美に注目している。日高がどこまで政府の意向を受けてこの本を書いたのかは検討を要するが、少なくとも小寺にしろ日高にしろ、芸能の娯楽性や実用性、さらに審美性に着目した芸術論として展開されているのは確認されよう。

民俗芸術の会や郷土舞踊と民謡の会に深いかかわりをもっていた小寺であったが、帝国

主義的芸術思潮の流れのなかにいた。むしろ、芸術という分野に深くかかわっていたからこそ、社会の変化や時代の流れを捉える視点が欠如していたともいえる。その最たる批判者は赤松啓介(栗山一夫)である。赤松の論は自らの体験からこう語り始める[栗山 1932: 13-14]。

私は小学生時代に学校から「盆踊り」の見物や参加を禁止された記憶を持つ。それは盆踊りが極めて野卑であり猥雑であるといふ考へ方からであつた。(中略)だから、四、五年前まではかうした有形無形の当局からの圧迫で漸次衰滅しつつあつたのだ。それが二、三年から今まで圧迫の張本人であつた当局から奨励され始めたといふのだから、少し健康な頭持主ならこれは変だと気付くはずである。それも以前に禁止の理由であつた喧噪、野卑、猥雑といふ許すべからざる行為が消失したのか、或は改善されているなら合点も行くかも知れぬ、やはり太鼓はたたきし笛は入るし天声人語—大朝紙の寸許—のいふ如く「臍より下の鄙歌を山彦にひびかせて」いるのだから大した変化もないのだ。地方の新聞で見ると盆踊り唄を公募した自治団体等は珍らしくない様だし、文部省ないに本拠を置く、仏教音楽協会も変な盆踊り唄を発表している。

かうした如く何故以前には圧迫した当局が、現在は奨励しているか！それは現代社会経済情勢の変化といふことを考へずには、正確に理解されるものでない。

言葉こそ悪いが、実際には「大した変化」もない盆踊りに対する価値転換の過程を、自らの経験と目で実にフラットに捉えている。変化を捉えられない民俗学に対して、赤松はさらに次のような苛立ちを表明している。

民俗学を研究する人達の殆んどといつてよい程の考へ方によると、民俗学とは何処か遙かなる大空から天降りましましたるものであるらしい。従つて民俗学の研究者達は世の諸々の罪業からは超越した浮身であり、一切の穢汚には手もふれぬ神聖な存在らしい。それが嘘だと思はれるなら月々刊行される多くの雑誌を読んで見ればよく解るだらう。ここにあるものは下界のごたごたには一切関わりのない「伝説」「民謡」「童戯」「歌謡」「行事」「方言」「信仰」「芸術」等々の報告が、それを基礎とした史的闡明に過ぎないか

赤松は移りゆく社会現象に対して、趣味的研究・客観性を装った没主体的研究態度を徹底的に批判している。そのなかには民俗芸術の会も含まれているのは指摘するまでもないだろう。事実、民俗芸術の会では芸能別に特集は組まれたものの、社会と芸能との関係性を問うような特集はいつさい組まれていない。赤松は「残存する古い神事芸能を通じて前代日本の研究を遂げんとする—民俗芸術—の現代に於ける役割はフアショ団体明治会一派の提唱する国粹芸術と近き将来に野合するにあるといつても否定し得まい。そして郷土科学運動の一方をかつぐか。それこそ前の文句ではないが「郷土愛を発芽させる」に持つて来いだろう」と予言する。1932年という比較的早い段階でのこの予言は、おそらく結果として当たって

いた。政府が描いた虚構性に、そのかぎりにおいて民俗芸術の会グループが批判することはなかった。むしろ、評価さえしていた向きもあったからだ。赤松は民俗芸術の会とは対照的な芸能観をもっていたといえる。赤松の批判は戦後展開する民俗芸能研究においても通用するが、それについては次章以降に譲りたい。

(3) おわりに

帝国主義下においては、国民性を象徴するものとして民俗芸能が扱われている。その実践を通して、全体主義的精神や民力涵養が繰り返し強調された。また、日本を媒介項として民俗芸能が語られている。このように近代の民俗芸能は、自らの芸能を内破して作り上げていったというより、いわば「超歴史的な民俗美」が他者によって見出され、その機能が評価されたのだった。こうした価値を見出したのは、民俗芸能の収集とその民俗美を評価した演劇学や民俗学という具体的な営みであり、その効用に着目した近代国家である。それらは、すでに赤松によって没主体的研究と批判されているが、この声はほとんど無視されていた。

「活用」を徒に求めたこの時代の民俗芸能研究は、戦後になって文化財制度と深く結びついて展開する。その土壌は戦前から用意されており、現代にまで通じる芸能観とあってよい。

以上、本章では明治期から帝国主義下までの演劇・芸能政策をみてきた。明治期では都市の芸能として演劇改良がなされたが、一方で地方の芸能は風俗として規制されていた。因習廃止論と改良思想は西洋を進歩的なものとして規定し、国内の演劇や芸能を後進的「未開」なものとしていた。一連の布達の類には社会進化論的眼差しが根差している。それは、都市対地方という対置のなか、内なる「未開」を生み出していた。農村問題が深刻化すると、問題解決のために地方の芸能が注目され、演劇や芸能の効用や社会教化の機能など政府はそれらの実用性をコントロールすることによって理想的な国民像を作り上げていった。近代国家における民俗芸能への価値づけは、実用性の発見とその活用を焦点にして展開されていったのである。

=====

註 1 「今般教導職設置候ニ付テハ兼テ被 仰出候三ヶ條ノ大旨ヲ體認シ各管轄内社寺ニ於テ追々説教可執行候條其管内老幼男女共稼業ノ余暇ヲ以テ信仰ノ社寺ニ詣リ聴聞可致旨一般末々迄無遺漏布達可有之候」(明治5年6月9日教部省達3号)

註 2 史実本位による作品。仮名垣魯文によって「活きたる歴史」と揶揄されたことに由来する。

註 3 発起人・賛成員氏名は「読売新聞」(1886年8月7日)に掲載された「演劇改良会趣意書」を参照した。

註 4 「読売新聞」(1887年1月20日)を参照。

註 5 『太政類典』第2編第266巻(教法17・神官)より抜粋。なお、教部省によって同様の布令が出ている。

註 6 『太政類典』第2編第266巻(教法17・神官)より抜粋。

註 7 民俗芸能研究では明治政府による宗教者統制と芸能の関わりを「神職演舞禁止令」として捉えてきた [山路 2014]。個別の布令を指すものではなく、宗教者統制とその職能規制に関する一連の布令をまとめたものと思われる。

註 8 例えば、鹿沼市久草鹿ノ入、鹿沼市板荷大原、宇都宮市上横倉が挙げられる。

註 9 先立って芸能に関して国が行った調査として文部省『俚謡集』（1914）がある。

註 10 翌年に『郷土芸術』に改称している。

註 11 日本移動演劇連盟については伊藤熹朔編『移動演劇の研究』（1943）に詳しい。

註 12 芸能科には音楽・習字・図画・工作（初等科 3 年以上）・家事（高等科女子のみ）・裁縫（初等科 4 年以上女子のみ）があり、芸能という言葉が技術・技能といった広い意味で使われていたことがわかる。

第3章 演劇学的芸能観と文化政策

第1節 本田安次論の再検討

(1) はじめに

本田安次の民俗芸能研究イコール日本の民俗芸能研究というわけではない。しかし、誰であれ日本の芸能に言及するときには、本田の論考を参照することが多いだろう。20巻に及ぶ彼の著作集『日本の伝統藝能』には全国の民俗芸能の調査記録や論考がまとめられ、民俗芸能研究の体系化を果たしたことは周知の事実だからである。^{註1}それ故に、現在の民俗芸能研究という領域は本田の規定を免れない。だからこそ、日本民俗学における柳田国男のように、後継の研究者としてはいかに彼の研究を継承ないし乗り越えるかということが今後の大きな課題となる。そして、本田安次を日本の民俗芸能研究史において位置づけること無しに、今後の研究の展開は望めないといっても決して過言ではない。

本田安次の研究に関して本格的に論じているものとして、松尾恒一「本田安次の方法と思想」が挙げられる。^{註2}また、近年では平成20年度民俗芸能学会大会シンポジウム「本田安次一人と学問一」においても議論されている。その方法論・思想・芸能観を検証する本田安次論ともいべき研究は未だ十分とはいえないが、先に挙げたシンポジウムで今後検討すべき論点もある程度浮き彫りにされたといつてよいであろう。第一に本田名彙および分類について再検討を行うこと、第二に本田安次の美学・演劇学の展開について整理すること、第三に文化財行政における本田の役割・影響について整理し、位置づけることである。

以上の課題が示すように、本田の学問体系は分類・演劇学・文化財におけるそれぞれの要素が関連しあって構築されているといえよう。例えば、本田が構想した文化財行政の枠組みは、彼の民俗芸能分類に基礎を置いているのが一目了然であり、また舞台化の試みも彼に演劇学的素養が備わっていたことによる。^{註3}なかでも、本田がたびたび提示した分類は、彼の民俗芸能観を形づくる基礎となっていると考えられる。分類という営みは、眼前の事象・現象を観察者が一定の基準に従い、カテゴリー化させることである。それは分析の第一の作業であり、その基準は観察者がどのように対象を認識してきたかを規定する。逆説的に言えば、提示された分類を通して対象がどのように認識されたかが自ずと現れると考えられる。本田の民俗芸能観について、それが理論的に創出されたものではなく、感覚的・経験的に作り上げられたものであるとするならば、本田の分析において彼の感性がいかんして文化財制度や研究レベルに反映されているかを検証する必要があるだろう。

本稿では以上のような問題提起を引き受ける形で、本田安次がどのような民俗芸能観をもち、そして民俗芸能研究という領域をいかんして開拓したかを見ていき、その理論形成期における特徴を検討したい。具体的には本田がどのように対象を観察/記述/分析/解釈したか、その思考枠組を明らかにする。また、本田安次以前の研究者と本田安次の間の連続性と非連

続性を見ていくことで、現在の民俗芸能研究の課題も同時に探っていきたい。

(2) 本田安次の民俗芸能分類について

本田の民俗芸能観を探る前段階として、ここでは試みとして本田安次が提示した民俗芸能の分類（以下、本田分類と表記する）について言及していきたい。分類を主題とするのには二つ理由がある。先に述べたように、分類という営みは民俗芸能そのものの認識をめぐる根本的な問題となるからである。第二に本田分類は少なからず批判されてきており、その批判の言説を追うことで、在の民俗芸能研究の問題点と今後の可能性を示すことができると考えるからである。

さて、本田が行った分類では、『図録日本の民俗芸能』で紹介されたものが最も知られているであろう。具体的には以下のようなものである〔本田 1960: 7-8〕。

民俗芸能も大体概観できる程度に資料が集まった。もうこの辺で、ともかく一応整理し、その性格を明らかにしておくことが望ましい。—そこで私は、この趣意のもとにこれらの民俗芸能を、藝能史的立場からくりくって、五つの種類に分け、さらにそれぞれを必要に応じて小分けにしてみた。つぎにその一覧表をかかげてみよう。

- 1・神楽-巫女神楽、出雲流神楽、伊勢流神楽、獅子神楽（山伏神楽・番楽、大神楽）
- 2・田楽-予祝の田遊び（田植踊）、御田植神事（田舞、田楽）
- 3・風流-念仏踊、盆踊、太鼓踊、鞆鼓獅子舞、小歌踊、綾踊、つくりもの風流、仮装風流、練り風流
- 4・祝福芸-来訪神、千秋萬歳、語りもの（幸若舞、題目立）
- 5・外来脈-伎楽・獅子舞、舞楽、延年、二十五菩薩来迎會、鬼舞・仏舞、散楽・（猿楽）、能・狂言、人形芝居、歌舞伎

これで、ほぼ日本の民俗芸能の種類は尽くせたかと思う。

この分類は民俗芸能研究においてあまりにも有名な分類である。それ故に、形式的にも、認識論的にも影響は大きい。

そこで、本田分類が現在どのように使われているかをみていく。また、本田分類に対する民俗学・民俗芸能研究における言説を追い、本田分類に内包される課題を確認していく。さらに、本田分類をめぐる言説そのものの問題点を明らかにしていきたい。なお、民俗芸能の分類に関していえば、本田以外にもたびたび案が提出されている。しかし、本稿は本田の研究方法を検討することが主題であり、また、本田以後の分類案は本田分類を基礎としていることが橋本裕之によって既に指摘されているため、本田以外の分類案については分析の対象としないことを前もって断っておく〔橋本 2006: 32〕。

まず、学界の最大公約数ともいえる辞典での扱いをみていきたい。『日本民俗大辞典』の「民俗芸能」の[種類と内容]という項目では、「本田安次は民俗芸能を（一）神楽、（二）田

楽、(三) 風流、(四)、祝福芸、(五) 渡来芸の五種類に分類している。そして多少の異同はあるが、多くの研究者はこの分類をもとにそれぞれ独自の分類案をだしている。」とある〔神田 2000: 647〕。また、民俗学の古典的入門書『日本民俗学大系第9巻芸能と娯楽』(1958)や『日本民俗学概論』(1983)などでも、本田分類が採択されている〔本田 1958a, 渡辺 1983〕。これだけでもわかるように、日本の民俗芸能のアカデミックな分類案の歴史は、そのまま本田分類に依っているととっても過言ではない。

一方で、本田分類は行政的、とくに文化財行政上の分類にも使われている。例えば、文化庁「国指定文化財等データベース」は、ウェブで国指定の文化財が検索できるコンテンツであるが、その分類は本田分類に従っているのが明白である。^{il.4}重要無形民俗文化財の民俗芸能の項目には、神楽、田楽、風流、語り物・祝福芸、延年・おこない、渡来芸・舞台芸、その他という小分類がある。このような行政的な分類に本田分類が採用されていることは、その妥当性を裏付けていると指摘することができる。もちろん、形式的あるいは便宜的な分類であるならば、さしあたり問題とするほどのものではない。ただこの分類観は研究対象の認識を規定してしまう恐れをはらんでいる。ありていにいえば、事象を目の当たりにしたとき、観察者と事象との間に神楽や風流など固定化された芸能が、フィルターとしてア・プリオリに介入してしまうといえるだろう。

では、これまで本田分類はどのように評価されてきたのか。すでに、山路興造や橋本裕之らの詳細な検討があるので、以下ではそれらを踏まえつつ、問題点をさらに考えていきたい。山路興造は本田分類について早い時期にその特徴と問題点を指摘している。彼は本田分類を紹介したうえで、その特徴を次のように述べている〔山路 1984: 177〕。

分類という作業が、どうしても巨視的観点から考えねばならず、自然科学などと違って明解な法則や基準のない人為的な所産の分類である場合、若干の矛盾や視点の違いは目をつむることとしなければならないのかもしれない(中略)かならずしも芸態において共通性があるのではなく、その芸能の上演目的に共通基盤のあるもの(神楽)、その発生基盤に共通性のあるもの(田楽)、表現手段に共通性のあるもの(風流)と、分類の基盤を一つにしてはいない。本来分類はその基盤を共通させた上で選別するのであろうが、その点でまずこの分類が現実には則した便宜的なものであることを前提とせねばならないであろう。

先にみた通り、本田は「藝能史的立場」から民俗芸能の分類を行ったと言明しているが、山路は分類の基準として、「上演目的」・「発生基盤」・「表現手段」を挙げて解説している。山路の指摘の通り、本田分類の分類基準は必ずしも一定ではないといえよう。一方で、本田が示した「藝能史的立場」がどういったものかは明確ではない。

また、本田分類に最も批判的であったのは橋本裕之である。橋本は「民俗芸能」の領域を規定するものとして、その分類を検討している。そのなかで、本田分類に触れつつ次のよう

に述べている [橋本 2006: 32]。

民俗芸能研究における思考の枠組みを規定している支配的な言説としては、やはり本田案をおいてほかにない。本田以後も、いくつかの試案が出されているが、ほとんどは本田案を踏襲して作成されたものである。

ここで明らかなように、本田分類が「支配的な言説」であり、それにより「民俗芸能」という領域が画定される要因となっている。そこで、橋本は具体的な問題として、本田分類における領域外のことを指摘している [橋本 2006: 34-35]。

本田案にしても三隅案にしても、それらは決して芸能別でも目的別でもない。双方をうまく勘案しつつ、あくまで現実に即応したかたちでなされた分類であったのである。しかし、にもかかわらず、分類項目に含まれる「民俗芸能」が一定の範囲を共有していることも確かではある。別の言い方をすれば、分類においてもやはり、解釈する立場によっては「民俗芸能」の定義に抵触しないと思われるのに、なぜか排除されている領域のあることに気づかされるのである。こうして、ストリップ、サーカス、見世物、大衆演劇、浪曲、河内音頭、女相撲…の姿が、再び見え隠れしはじめる

橋本は本田を代表とする従来の「民俗芸能」観とその研究が、古風、伝統、素朴さへと遡及するイデオロギーを含んでいると批判し、そのために研究の対象とならない「排除されている領域」があると指摘している。ここでは、本田分類を「民俗芸能」の研究における対象規定に関わる象徴的な言説として取り上げていることが確認できよう。さらに、松尾恒一は「しかしながら、＜研究＞対象としての民俗芸能の領域画定のうえで本田の力が極めて大きかったことを考えれば、現在の我々が程度の多少はあれ、本田の「現実」によって、いいかえれば本田の「眼」をとおして民俗芸能にむきあっていることも否定できないところで、「納得のいく」、というより「納得させられている」かもしれない我々を省みる必要があるのではないだろうか」と述べ、現在の民俗芸能研究に対して認識論的課題に本田の研究の影響力の大きさを指摘しており、反省を迫っている [松尾 1993: 60]。

さらに、最近では三隅治雄の言葉が新しい [三隅 2009: 29-30]

本田先生も、先生独自の考えを込めて言い出した山伏神楽とか出雲流神楽とか風流とかいろいろの語があります。それがいま、学界一般にも使われ、文化庁の無形文化財行政の中の、民俗芸能の分類用語としても用いられています。となると、その語を口に出された本田先生のお考えはどうだったのかをよくつかまなければならぬ。その理解の上で、初めてみんなの共通用語になると思うのです。そのためにも、本田名彙をまとめる必要

があるのではないか。

さて、ここまでやや煩雑ともいえるほどに過去の言説をそのまま取り上げているが、これらを踏まえて本田分類の問題点を整理すると、分類の基盤・基準が統一されていない点と、分類がそのまま研究領域とされており、それが民俗芸能の認識を支配してしまっている点の2点に集約できよう。確かに、これらの指摘は正鵠を射ており、民俗芸能の分類および概念をめぐる研究における一つの到達点といえよう。だが、本質的な課題に答えているとは言い難い。橋本、松尾らは本田分類の問題点を「民俗芸能」の認識論上の問題として捉えている。その特徴は、本田分類を従来芸能史一辺倒であった民俗芸能研究の研究領域を横へ広げるための手段、つまり「未発の主題を主題化する試み」として、取り上げていることであろう〔橋本 1993〕。それは観光化や文化財行政といった同時代的な課題とコミットしやすい新しい民俗芸能観の提示が求められていたため、古いタイプの本田分類は格好の批判の的であったことが考えられる。別の言い方をすれば、本田分類を取り上げることで、従来の民俗芸能の認識論的転換を迫ったもので、本田分類に象徴される従来の「民俗芸能」観と「民俗芸能」という概念の機能的な部分を広げる作業、これが橋本らのねらいであったといえる。たしかに、それは、ねらい通り、研究史上における画期的出来事であったと評価できる一方、こうした問題意識であるために、一見本田分類を批判しているようにみえるが、じつは本質的な部分での批判となっていない。本田が何故このように分類したか、という本田の民俗芸能観に関わる問題については不問だからである。そうあるかあらぬか、近年のシンポジウムにおいても本田に関する課題が繰り返されてしまい、堂々巡りの感は否めない。本田の民俗芸能観が明らかにならない限り、橋本や松尾が指摘する、ような「支配的言説」や「納得させられている」といった状況を克服することはできないだろう。

冒頭で述べた通り、本章のねらいは本田安次を乗り越えるために、本田の観察/記述/分析/解釈のフレームを明らかにすることにある。また、本田が観察した情報からどのように理論化したか、その過程を見直すことである。それは、民俗芸能研究を牽引してきた本田安次という人物が、近代社会をどう見てきたかを検討する試みでもある。具体的には本田分類の設定が民俗芸能の分析にどのように影響を与えたかを検証するほかないが、松尾の言葉を借りれば、それは本田の「眼」がどのような性格と特徴をもっていたかを明らかにすることである。

とはいえ、これまでみてきたように、分類の設定過程について本田自身は説明しておらず、やや唐突に提示されるのみである。そのため、現在まで本田の本意をつかみ損ねてしまっているのが現状といえよう。そこで、具体的な研究をみていくことで本田が行った分析にどのように分類が活用されていたかを次節で検証し、問題点を指摘していく。

第2節 本田安次の研究方法について

(1) 早川孝太郎の花祭研究

ここでは日本民俗学の黎明期において注目され、数多くの舞が奉納される奥三河の花祭を例に、民俗芸能研究者としての本田の観察/記述/分析/解釈のフレームを読み取っていく。議論の相対化を図るため、花祭研究において本田の先学にあたる早川孝太郎・折口信夫らの花祭研究と比較していく。早川・折口・本田らは日本の民俗芸能研究史を語る上で欠かせない人物であることは言うまでもない。だが、三者の観察者・分析者としての事象への接近の仕方は著しく異なる。三者の花祭論をみていくことで、花祭という現象から本田安次が何を読み取ったかを明らかにしたいと思う。なお、本稿では本田をはじめとする研究者の分析の枠組みとその背景を確認することを目的とするため、花祭の多様な形態や次第の詳細は割愛し、必要に応じて記述することにする。

花祭を一躍世に知らしめたのは言うまでもなく早川孝太郎『花祭』である。1930年に岡書院から発刊された前後篇からなる大著である。^{註5}7年近い調査は合せて「二百二十余日」に及んだという。この研究が花祭に関する国内で最初の専門的な記録調査であり、「局地的精密調査（モノグラフ）」であることは周知の事実であろう。『前篇』には花祭の、『後篇』には花祭のもとと考えられる大神楽とそれらに関連して御神楽や田楽や地狂言の記録が載せられている。

さて、『花祭』の特徴について上野誠は次の三点を挙げている [上野 1993: 23]。

- ①一つの民俗芸能だけを集中的に調査したこと
- ②民俗芸能・祭りを全体で一つの構成をもったものとして考え、理解しようとする視点の存在
- ③地域の中で民俗芸能・祭りの機能を考え、地域社会とその関わりを明らかにしようとする視点の存在

である。この上野の指摘は概ね正鵠を射ているといえるが、一点目には少々疑問が残る。はたして早川の調査と記述の対象は「一つの民俗芸能」であったといえるだろうか。第二・第三の特徴で挙げられているように、祭祀と地域という視点が極めて強く、花祭という事象の記述という点では芸能的要素は祭祀を構成する一要素に限られている。例えば『前篇』の構成は「行事」「祭具」「祭場」「舞踊」「音楽と歌謡」「祭りに与かる者」と広範囲にわたり詳細な記述をしている。さらに重要といえるのは、大神楽や御神楽などの周辺芸能を『後篇』に記していることであろう。このことは、花祭のみならず、他の祭祀を含めた花祭伝承地域の祭祀体系を記すことが早川の目的であったことを裏付けている。『前篇』すなわち花祭における「舞踊」の記述は祭祀形態を解明する手段の一つに過ぎず、「民俗芸能誌」の範疇に収まるものではないと評価すべきだろう。

また、以下に示す通り、それが単なる記録に止まるものではないことも明白である。特に注目されるのは、『後篇』の「次第説明の後に」という項である。次第説明とは安政2年を最後に途絶えた大神楽を5人の実見者と4人の伝聞者、それに口伝書を用いてその全体像を復元したことである。「白山」・「うまれきよまり」・「浄土入り」など、大神楽の概要が整理されなければ、一層複雑な要素が絡み合う花祭の解釈は到底不可能であったともいえる。早川はこの断絶した芸能の復元工程において次のように述べている [早川 1972b: 92]。

もともと神楽とは本末の関係にあった花祭りの事実を根拠として、伝承者の言と口伝書の記載から事実過ぎなかったことと、一つは実相の究められるものは、どこまでも明らかにしようとする意図と執着があったために、この結果に至ったのである。しかもなお多くの疑問を残さねばならなかったことは、不本意に思うが致し方ない。

第一の資料を眼前の花祭に求め、聞きと文書類で相互補完的に大神楽の次第を確定していく。結果に関しては不本意としながらも、そこには花祭を大神楽においては相対的祭祀として捉え、その歴史的祭祀形態の復元に力を注ぐ早川の意味が感じ取れる。さらに、『花祭』では分析的な記述に禁欲的であった早川だが、『後篇』の「次第説明の後に」では一転して積極的な分析を試み、花祭と大神楽の対応関係を考察している。『前篇』の文章構成における舞踊の位置づけ、さらに『後篇』における大神楽などの歴史的祭祀形態への分析は、早川が花祭の芸能そのみを対象としたのではなく、両者を通して花祭伝承地域の祭祀体系を記述することが目的であったことを明確に示している。また、『前篇』で記した花祭の記録を参照点にして、『後篇』において安政期に途絶えた大神楽の復元する方法には、伝承地域の民俗事象を有機的に捉え、それを読者に視覚的に示す早川民俗学の真髓が既に見受けられる。端的に言えば、個別事例への徹底した観察であり、極めて質を重視したフィールドワークに力を置いていることが確認できる。

さらに、早川は理念的な花祭像と個別事例の関係を経験的・具体的に読みとり、理念型としての花祭に個別の花祭が拘束されてしまうことを危惧している [早川 1972a: 36-37]。

同一の祭祀とは言うものの、現在は甚しい衰運に陥って、その次第においても一部分を行なっているに過ぎぬから (中略) 信仰においても形式内容の点にも、いずれも甲乙なき状態にあった。そういつてこれを観察すると、一を以て他の全部を推すことができるかと言うと、そう簡単には片づけられぬ。土地ごとに歴史があり、伝統があったように、その根本となり基調となったものは元一つとしても、久しい歳月を経る間には、おのおのに特色もでき、変化も生じたのである。(中略) どこそこの「はな」という言葉には、その村なり人なりの、特徴なり気風をいう意識が陰にあったので、村々の趣味や感情が、この「はな」によって表現される意があったのである。^{註6}

ここで述べているように、一つに纏める以上、早川が記した花祭は彼が作り出す理念型の「同一の祭祀」であり、実態的なものではなく、「全部を推す」ものではない。だが、個別の「はな」への観察から得た理念型の花祭像は決して実態とかけ離れるものでもない。早川は理念型としての花祭像を個別の「はな」を基に修正を重ねることで、視覚的・立体的なより実態に沿った理念型の花祭像を記すことを可能としたのである。これが後世にも高く評価される所以である。また、こうした精度の高い理念型を示すことで、はじめて『後篇』の大神楽の復元や全体を通した祭祀体系を示すことができたともいえよう。

以上みてきたように、早川にとって、花祭はその伝承地域から切り離せるものではなかった。事実、分析のレベルにおいて利用した資料は同地域から得たものであった。このことは、早川がのちに『愛知県北設楽郡下津具村村松家作物覚帳』(1936)においてみせた聞き書きと、文書を使った歴史的景観の復元作業や早川自身が農業更正運動家として草の根的な活動をしていくことと決して無関係ではない。早川と柳田がのちに距離を置いたこと背景には、分析のレベルにおいて祭や芸能・生業といった民俗事象を地域社会から切り離し資料化する柳田民俗学あるいは一国民俗学と、その地の事象を地域内に留めて資料とする早川民俗学との方法論的対立があったといえる。こうした方法は『花祭』でも決して例外ではなかったのである。

(2) 折口信夫と花祭

早川孝太郎『花祭』には折口信夫による跋文「跋——一つの解説」が寄せられている。『花祭』が名著と称される所以は、早川の精緻な調査記録・分析とともに、ここで展開される折口論が収められているところが大きいだろう。随所に折口独自の解説がされており、全部を取りあげることにはできないが、この跋文と他の折口の論考と合わせていくつか特徴を見ていきたい。

まず、折口は花祭の主な中心行事として反閤と花の行事の 2 つに大別している。反閤については折口芸能論のキーワードとして繰り返し登場するが、ここでは「国文学の発生(第三稿)」を例にみていく [折口 1929: 45]。

三河北設楽郡一般に行ふ、正月の「花祭り」と称する、まれびとと来臨の状を演ずる神楽類似の扮装行列には、さかきさまと称する鬼形の者が家々を訪れて、家人をうつ俯しに臥させて、其上を躍り越え、家の中で「へんべをふむ」と言ふ。へんべは言ふ迄もなく反閤である。此も春のまれびとの屋敷を踏み鎮める行儀である。陰陽師配下の千秋万歳は固より、其流なる万歳舞も反閤から胚胎せられてゐるのである。千秋万歳と通じた点のある幸若舞の太夫も反閤を行ふ。三番叟にも「舞ふ」と言ふよりは、寧「ふむ」と言うて居るのは、其原意を明らかに見せて居るのである。

折口は春にマレビトが訪れ、反閤をし、「土地の精霊」を鎮める姿を花祭から読みとって

る。しばしば指摘されているように、演繹法的な論理展開をする折口学では、折口名彙が連鎖するように設定されているため、個々の事例はその概念群を証明するための資料にすぎない。言うまでもなく、そのことは花祭も例外ではない。また、反閨とともに中心行事とした花の行事について「花祭りの花は、花の行事から出てゐると思います。はなと言ふのは、なりもの前兆を示す、一種のさきぶれの事です。木の草・草の花は其一部分で、なりもの前ぶれになるものは、すべてははなと言うていいのです。だから、はなが顕れないのは、穀物の成熟不成熟を示す重大な前兆になるのです」と述べ、民俗事象における「花」が吉兆を占うものであるとして論を展開し、それらをいかに管理するかが民俗社会にとって重要であることかを指摘している。その管理の主体的な行動が花祭のような年に一度の祭祀であるとしている。折口が描く花祭の風景は人と神々が交流する世界として描かている〔折口1928：371-372〕。

花祭りは、鎮花祭の踊りから出た念仏踊りが、田楽と習合した元の信仰を残してゐるので、花祭りといふのは、稲の花がよく咲いて、みいる様子を祝福する処から言ふのであります。(中略)春祭りの鬼は、節分の追儺・修正会と一つ形式に見られてゐますが、明らかに、祝福に来る山の神です。だから、鬼は退散させられないで、反閨を踏む事になつてゐて、此辺の演出は正しいものなのです。即、春祭りに、山人の祝福に来る形です。

ここでは、マレビト・山人・祝福・反閨という折口名彙をして花祭の解説が展開されていく。三隅治雄の表現を借りれば、「まるで奥三河の寒村の雰囲気にはそぐわない」光景が折口の目にしっかりと映っていたのである〔三隅1979〕。折口の抽象的な概念を眼前の事象と照らし合わせる演繹法を用いた論理展開は、裏を返せば、折口名彙の説明ツールとして花祭はもっとも適した祭祀であったことを示す。折口の花祭における関心は個別の祭祀そのものではなく、祭祀全体の意味や構造であったことが伺える。そのため、折口の論考には至るところで折口名彙の説明として花祭が取り上げられる。

以上、かなり急ぎ足ではあるが、早川の花祭研究と折口学における花祭の意味をみてきた。もちろん、これだけでそれらの全貌に迫れたとは思わないが、これだけでも両者の中での花祭の扱われ方、つまり観察者と対象との距離が対照的であることは明らかになっただろう。ともに祭祀全体の構造に注目しつつも、早川は花祭と諸祭祀を伝承地域の民俗事象から分析を試みたのに対し、折口は予め設定した概念の説明ツールとして花祭を扱っている。言い換えれば、早川が過去と現在から現実の祭祀構造を描いたのに対し、折口は現実から「古代」の祭祀構造を読みとり、同時に現実の祭祀構造を解釈・説明しているともいえよう。両者の共通点としては、まだ芸能という語彙が一般化していなかった時期であるゆえ、祭祀構造の中で芸能的要素が捉えられており、芸能的要素そのものへの関心は少ない点が挙げられる。

(3) 本田安次の霜月神楽研究

本田安次が花祭について述べている主な論考としては『霜月神楽之研究』（1954）や「花祭とその周辺」（1972）や「霜月神楽」（1982）がある。『霜月神楽之研究』では大入・御園・三澤の花祭と本御神楽が、そのほかに保呂羽山波宇志別神社・信州坂部の冬祭・伊勢流神楽を中心に記録されている。「花祭とその周辺」は『早川孝太郎全集』の解説にあたる都合上、花祭を軸に論が展開している。また、「霜月神楽」ではこれらの論を再び霜月神楽として体系的にまとめ、複雑な花祭の形態の祖型を紐解いている。記述の特徴として、『霜月神楽之研究』では「舞乃式次第覚」や翁の詞章などの文書をそのまま掲載したり、舞庭のスケッチなど、全体を通して記録的記述が多い。それに対し、「花祭とその周辺」・「霜月神楽」は、『霜月神楽之研究』を基礎とした本田の論理展開を垣間見ることができる分析的記述が多い。以下では、これらの論考から本田が花祭に対しどのように論を展開させていったかを見ていき、観察/記述/分析/解釈のフレームを読み取っていく。

予め述べておくと、花祭研究における本田の果たした役割は次のようになる。第一に花祭を霜月神楽として位置付け、全国規模の比較により湯立神事にその意義を置いたこと、第二に花祭の面形の舞は田楽・おこないの影響であることを明確に示したことである。

では、どのようにして祖型ともいえる湯立の姿を示したのか。先に述べた通り、本田は花祭を全国に点在する霜月祭りの異型として捉え、全国の事例と照らし合わせつつ論を始めしていく。具体的には以下のような記述から始めている [本田 1972: 540]。

花祭は霜月の湯立の神楽であった。この花祭と同系統の神事は、信州坂部の冬祭、三河大谷の霜月神楽、信州向方の御潔祭、同遠山地方の遠山祭等である。このうち坂部の冬祭がもっとも古風な形式を伝え、花祭はそのもっとも展開した姿を示しているといつてよい。

この他、秋田県保呂羽山麓・大井川流域・伊豆三宅の神楽などの神楽を挙げ、それらは湯立を中心にするものとしている。続く文章には本田分類が登場する [本田 1972: 540-541]。

日本の芸能は、大きく分けて、神楽、田楽、風流、祝福芸・語りもの系、外来系等にすることができるが、このうち「神楽」にも実は色々の種類がある。すなわち、鎮魂の祭であり、歌謡をうたうことを主としている宮中の御神楽を別として、大体、神懸りもする巫女の神楽、採り物舞と能とを合せ演じている出雲流の神楽、潔めの湯立を主とする伊勢流の神楽、獅子を権現とし、悪魔払いや竈払いに祈禱してまわる獅子神楽（山伏神楽・太神楽）等に分けることができよう。花祭をはじめ、以上挙げた湯立の神楽は、これらのうちのいわゆる伊勢流の神楽に属する（ただし、獅子神楽である伊勢太神楽の流とは別である）。

こうして本田は自らが設定した分類に花祭および湯立の神楽を、伊勢流の神楽として位置付けている。先に述べたとおり、湯立を花祭の祖型として、鬼などの面形の舞については他の影響のもとに成立して、のちに湯立と習合して現在の複雑な形態をとるといった歴史があったとしている。ここには個別の芸能の単なる比較ではなく、伊勢流神楽という本田にとって自明の類型設定を駆使した比較がなされている。

おそらくこれは、本田の神楽研究が東北から始まったことと無関係ではないだろう。本田は1929年（昭和4）年に宮城県石巻中学校に赴任して以来、東北の法印神楽・山伏神楽・番楽等々を見て回っている。1926（大正15）年の秩父神社の神楽との出会いが研究のきっかけだったとしても、本田における神楽の分類の礎は東北の諸芸能にあったと考えてよいだろう。例えば、霜月神楽・湯立神楽あるいは山伏神楽・番楽といった類型は、それぞれ保呂羽山宇志別神社の神楽や早池峰山麓の神楽を基調として設定されているからだ〔本田1993〕。

このように、本田は東北の経験を経てから花祭と向き合う。事実、花祭を含む三信遠地方の神楽の調査研究は、奥羽の芸能との「比較研究」という名目で斎藤報恩会から助成を受け、花祭の実見に至っている。花祭を現地ではじめてみたのが1939（昭和14年）である。花祭のもっとも印象的かつ特徴ともいえる面形の舞を湯立と相対的にみることができたのは、こうした東北で得た神楽調査の経験に依るところが大きいといえよう。とはいえ、先に述べたとおり、『霜月神楽之研究』においては分析的記述というのは少なく、事象の観察や現地記録を主とした記述となっている。類型を設定して分析する志向は全国規模で芸能を俯瞰できるだけの資料が蓄積されてからといえる。

ところで、こうした類型設定を基礎とした分析方法は、同地域の田楽に対する記述に顕著に現れている〔本田1972: 549〕。

早川氏が、「田楽」として一括されているのは、霜月の祭に対する初春の祭で、土地では、もと単に神事、もしくはおこないなどと呼んでいたものである。行事次第に必ずのように、田楽躍、あるいは田遊び風のものを含んでいるので、「田楽」と総称しても差支えはないのであるが、実は祭全体が「田楽」であるわけでは必ずしもない。すなわちこれらは、一口で言えば、初春のことほぎの行事で、千秋万歳を祈り、五穀豊穰、悪疫退散を願う、言わば「春神事」であった。

この一文からは、早川が「田楽」として挙げているものは、本田が想定するところの「春神事」であって田楽ではない、と主張していたことが読み取れる。ここで注意しなければならないのは、早川は「いずれかと言うと、以前は「田あすび」の称を一般に用いた」と紹介しているように実態に即して、同地域の田楽を理解しようと努めたことである。つまり、早川は「田楽」を実態概念として設定していたのであった。それは、本田の想定している理念的な田楽とは明らかに内容が異なる〔早川1972b: 147〕。一方で、本田は自らの田楽観に合

ったものを紹介している [本田 1972: 540]。

「田楽」の名にそのまま価するものも実はただ一ヶ所だけあった。それは田峯田楽である。これは行事が、昼田楽、夜田楽、朝田楽（庭田楽）に分れているが、昼田楽は伽藍様にささげる一、二の舞をいい、夜田楽が完全ないいわゆる田遊びである。田遊びをこのように、一貫して演じている所は、この山間には他にはない。

この文章から、「田あすび」の称が用いられたという先の事実が後退しているのがわかるであろう。ありていにいえば、本田が設定した理念的な田楽が先行しており、それを通して現象をみている典型といわざるを得ない。こうした問題点があることを念頭に置きつつ本田の観察/記述/分析のフレームをあらためて確認していくと、次のようにまとめられるだろう。『霜月神楽之研究』で示されているように、観察/記述の段階では、舞の所作・祭文をそのまま記録し、また、舞手と釜との空間的構図をスケッチで記録しており、客観的な報告に徹している。分析の特徴としては本田分類による理念型を先に設定して、個別対象に接近している。実態と実態ではなく、理念と実態とで比較されている。

(4) 早川孝太郎・折口信夫との比較

これまで、早川・折口・本田の花祭研究をみてきたが、それらの相違点から本田の研究方法を相対化していきたい。

早川の研究が奥三河という地域を中心に考えられていたのに対し、本田は日本全国規模における神楽の比較、位置づけを試みている。本田の分析の材料はまさに芸能における所作や衣装や唄であり、担い手や観客など社会構造や祭具・祭場をも記録・分析した早川とは、研究の方向性が大きく異なることがわかる。前述したように早川は『花祭』以後に芸能研究から距離を置いてしまったが、仮に芸能史というものを展開していったとするならば、おそらくは列島規模ではなく、地域史的な展開をとったかもしれない。想像の域を超えないが、それは芸能史における個別芸能の歴史の重視である。これに対し、本田はより広範の芸能の歴史的展開に力点を置いていたと考えられる。換言すれば、前者が民俗芸能の民俗・歴史性に、後者が民俗芸能の芸能性に、それぞれ焦点を置いていたと解釈することができる。本田に関していえば、全国規模でのフィールドワークを行ったからこそ可能であったのであり、それ故に列島規模で比較する志向性をもったともいえる。こうした早川と本田の非連続性は民俗芸能研究における地域設定をめぐる画期とすることができる。

本田はまた、民俗芸能研究の大家として「河北新報」（1993年5月23日）のインタビューに答え、花祭研究が霜月神楽としての異伝探しであったことを次のように振り返っている。

岩手県の早池峰山麓、岳の山伏神楽の異伝を調べるため、春、夏、冬の休みごとに、東

北各地を訪ね歩きました。遠野、三陸、九戸、三戸、上北、下北、太平山、鳥海山の周辺などをめぐりました。いずれも、テキストや言葉にいくつかの違いはあるものの、同流であることを感じさせるものでした。夏も冬もちょうど農閑期で、各所に祭りがあり、それにも行き当たりました。けんばい、鹿踊り、盆踊りなどを数多く見ることができました。異伝は十三年ぐらいかけ、納得がいくまで調べました。その終わりのころ、仙台の斎藤報恩会の阿刀田令造さんから「報恩会の補助を受けたらどうか」とお話しをいただき、ありがたくお受けしました。それで、三河・信濃の花祭りという、湯立ての神楽を見に行きました。これは、秋田県の保呂羽山のふもとで行われている霜月神楽の異伝を調べるためです。

ここで明らかなように、本田のフィールドワークは類似した芸能を探し集める旅とも言え、「神楽」ならば本田が設定した理念型の「神楽」へと収斂されてしまう危険性を常にはらんでいたと指摘できる。極論すれば、花祭に関わる人々にとって、自分たちの祭祀・芸能が異伝かどうかは関係ない。その地における芸能の発生、成立、展開という動的な分析が求められるのである。早川と比較すれば、こうした芸能を担う人々への視線は後退してしまったといえよう。さらに、本田の民俗芸能観がもっとも現れている一文がある〔本田 1960: 121〕。

民俗藝能には、郷土的な特色がそれぞれあるといっても、言語を同じゅうする同じ民族内にあっては（中略）、同じ種類のものを同様に行っていることが決して珍しくはないからである。

この文章が示すように、本田の民俗芸能観は地域における特色の個別具体的な特色を同一民族の均質的共通性としてみることに力点を置いている。もちろん、これには本田の文化財行政人として、全国規模で俯瞰的・平等的にみていくという職責があったことが想像できる。一方で、本田は全国規模で比較することの苦悩を吐露している〔本田 1993: 14-15〕。

花祭の庭の不思議な雰囲気、バラバラに解剖することは、実は私の本意ではない。あした祭は *as a whole* としてながめるに如くはない。（中略）しかし、これではいつまでたっても学問にならない。時には花びらも無情にむしりつつ、他のものと比べてもみるのである。

「*as a whole*」と例えられているように、複雑系を複雑系として提示することにも意味を感じている。だが、早川のような一地方採集者的研究は、中央の研究者であり、国の文化財行政にも関わる本田には許されることではなかった。あるいは全国規模の比較は時代の要請が強く働いた必然的な方法であったともいえる。また、こうした資料操作は、郷土で得られた資料から民族的構造を探る研究を志向した柳田民俗学の影響が強かったことも考えられ

る。このように、早川との比較をしていくと、本田の地域性への関心の希薄さが如実にみてとれる。

一方、本田と折口はその方法と関心が著しく異なり、比較が困難である。とはいえ、少なくとも本田は折口が展開した芸能の宗教発生説を概ね継承しているといえよう。花祭については鬼・翁等の面形の舞についての解釈こそ異なるものの、神楽の原義を魂鎮に求めたことなど、折口の方法を基礎としている。例えば、「風流考」では折口の依代論をそのまま風流踊りや笠にも援用し、本田なりの解釈を展開しているが、折口学の域を超えるものではない。

周知の通り、折口は芸能の発生から芸能化の過程を芸能史として展開し、それをマレビト・依代・魂振などの概念を駆使して説明しようとした。結論から述べると、本田はこうした折口が寄せた起源論的思考をあまり持たず、また強い関心も少なかったと考えられる。芸能の儀礼論的方法は、本田においては折口学がそのまま適用されているとみてよいだろう。

このようにみていくと、本田の民俗芸能研究の特徴が少し明らかになったかと思う。それは本田分類がそのまま分析のための理念的な類型になったことである。繰り返し指摘している通り、このような方法は地域間の比較分析を可能とし、複雑な芸態の腑分けに有効である一方、伝承地域の地域的文脈や社会構造を分析に反映しにくく、また類型外の事象そのものへの接近がしにくいという陥穽がある。また、地域的文脈とともに、祭祀の中で芸能を解釈するという志向性も弱い。地域と祭祀を捨象する志向性。これは民俗芸能研究という領域が民俗学などから独立する時期において必要な思考枠組であったのかもしれない。もちろん、地域主義的な早川の後に、本田のような全国規模の資料の収集および分類学的研究が登場するというのは、実証科学的な方法ないし、学問にとって必要過程であり、通過儀礼のようなものといえよう。だが、それは要素還元主義への第一歩でもある。そこからこぼれ落ちた事象を捨棄すること、また類型化された事象を事象そのものへ視線を戻すことも忘れてはならないだろう。

第3節 演劇学的芸能観

(1) 民俗芸能＝「技」論

民俗芸能を地域的・祭祀構造的な文脈から捨象する。先に述べたとおり、そこには可能性とともに限界性を含んでいる。こうした方法論上の問題点を含みながらも、本田がこのような手法をとったことにはいくつかの理由が考えられる。既に指摘した通り、一採集的研究方法をとることが許されない文化財行政に関わる立場であったことがまず考えられる。^{註7}それと関連して、俯瞰的な資料の収集が急がれた当時の社会的要請があったこともあるだろう。さらに、こうした社会的事情の他に重要な問題が挙げられる。それは本田をはじめとする民俗芸能研究者の間で広く共有されていた一つの芸能観が存在していたことである。以下で

は、当時の民俗芸能研究における芸能観を検討し、さらにこれらが戦後の文化財行政にどのような影響を与えたかを概観していきたい。

たびたび指摘されているように、民俗芸能という語は比較的新しい学術用語である〔本田 1958b〕。民俗芸能という用語が広く流通する以前は「郷土芸能」・「民俗芸術」、さらに柳田国男は「技芸」という語を、折口信夫「芸能」という語を好んで使用するなど、用語が使用者に任されることが多く、それゆえ決定的な用語はなかった。いままであまり言及されてこなかったが、ここでは「技芸」という用語について着目してみたい。主に柳田国男が使用してきた言葉で、本田の民俗芸能観はこの「技芸」という言葉で表わされる印象と近いと考えられるためである。本田は技芸という用語について次のように述べている〔本田 1960: 41〕。

柳田国男氏は、いまも藝能の文字は用いられず、技藝とおっしゃっておられる。藝能についている語感が、言葉に対して非常に敏感であられる先生には多分、少々広すぎるためであろう。

と述べ、芸能という用語が普及し始めた時期においても、柳田が「芸能」という語が示す意味範囲が「少々広すぎる」と、その使用を好まなかったと解説している。さらに、こうした柳田の態度を高く評価している〔1958c: 539〕

我々が今日「芸能」とよんでみるものを、先生はよく「技藝」と言われてみた。その「技藝」は民間傳承ではないと、曾てラジオ放送で仰言られたことがあり、これが民俗藝能研究者たちの反省を促したことがある（「芸能復興」14号）。しかし私は、先生のお言葉はさすがであると深い敬意を拂っている。藝能に伴う民俗は別として、藝能そのものは「民間傳承」とはたしかに區別してよいと思うのである。

以上のように、本田は柳田の「技芸」観に手放しで称賛を贈り、それをほぼ抵抗なく受け入れている。

それでは、本田の民俗芸能観に影響を与えたと考えられる柳田の「技芸」はどのような身体観だったのだろうか。柳田の「技芸」観をよく示すものとして「民俗藝術の會」の創刊の言葉が挙げられる〔民俗藝術の會 1928: 2〕。

關東平野の村里は、固より高名なる多くのわぎをぎの生れ在所であつて、そこに年久しい系圖をさまざまの神事舞の型に留めて居るのは不思議でもありませぬが、嶺谿川の百重八十隅を隔てた、遠い奥山にも、海の果の小島にも、到底偶然とばかりは考へられない重要な一致が隠れて居るらしいのであります。

「技芸」という表現に示されている通り、「技」に重きを置く。それは型として遠く離れた

場所でも見出すことができる。このような「技」中心の芸能観は、民俗芸能を作品のように捉える演劇学中心の早稲田派に引き継がれることになる。¹⁸ 言うまでもなく、本田安次はその中心的人物であった。例えば、次の本田の言葉は柳田と同様の「技」中心の身体観をよく表している [本田 1960: 121]。

民俗芸能には、郷土的な特色がそれぞれあるといっても、言語を同じゅうする同じ民族内にあっては、例えば、奥羽においても九州においても、山においても里においても、同じ種類のもを同様に行っていることが決して珍しくはないからである。誤解のおこらぬよう、ついでに明らかにしておきたいのは、一つの芸能は、山村において演ぜられようと、海浜において演ぜられようと、あるいは日本青年館の舞台の上で演ぜられようと、芸能そのものにはほとんど変りはないということである。

ここで明らかなように、前半部分ではほとんど柳田の考えを踏襲しており、さらに後半では民俗芸能は「技」であり芸であるのだから、演じる環境あるいは「民俗」なるものは特に問題にならない。まさにこれこそが本田の民俗芸能観にほかならない。こうした本田の民俗芸能観を、松尾恒一は「身体表現や音楽が地域から切り離してモノとして保存対象となりうるものであったわけもここらへんに求められよう」と、民俗芸能がモノとして扱われるような身体観として批判を加えている [松尾 1993: 68]。モノとして操作可能な身体。あるいは民俗芸能＝技とする身体観。ここでは、こういった身体観に基づく芸能観を「演劇学的芸能観」と名付けてみたい。前項の花祭の例でみたように、演劇学的芸能観の特徴ないし問題点は類型を用いた対象への接近方法、つまり、地域的文脈と社会構造の捨象という問題点と一致する。これらは表裏一体の関係で展開されたと考えてよいであろう。

(2) 演劇学的芸能観と文化財行政

いうところの演劇学的身体観は、民俗芸能をめぐる戦後の文化財行政にも多大な影響を与えているといつてよい。例えば、1957年に文化財保護委員会事務局無形文化財課が作成した『都道府県における民俗芸能指定等の参考草案』では、演劇学的身体観が全面的に現れている [文化財保護委員会事務局無形文化財課 1957: 27]。

芸能の面では、その「技」を国の費用で、文書・写真・音盤・映画等により記録に留めたり、国の費用等で公開したり（中略）保持者に対し、その「技」をいよいよ磨きあげてもらうために研究費を出したりする。（中略）日本芸能に関する資料の収集・保存・展観施設の整備、伝承者養成施設の整備、優秀な「技」の低料金公開施設の整備、芸能人の福利厚生施設の整備等の諸方策を講ずる必要があるが、これらの諸方策を計画的に総合的に推進するための中心機関として、国立劇場を建築すべく目下着々と準備を進めていることは既に御承知の通りである。

この文章を書いたのは演劇学者河竹繁俊である。河竹は本田を早稲田大学に招いた人物でもあり、文化財保護委員会文化財専門審議会第四分科会芸能部会の中心的人物であった。ちなみに、芸能部会の民俗芸能小委員会には河竹の他に、音楽学者である加藤成之や田辺尚雄、音楽評論家町田嘉章、そして民俗芸能研究者として本田安次や西角井正慶など、演劇・芸術分野に関わる人物が多く参加していた。前頁で紹介した引用箇所は、「重要無形文化財国家指定制度の狙い」における指定無形文化財としての「技」の保存と、その保持者の保護に関する部分である。ここでは無形文化財の具体的なものとして、雅楽や能楽・歌舞伎・民俗芸能などが挙げられている。このように、文化財行政確立期において、「技」を重視する無形文化財として雅楽や歌舞伎と同列に民俗芸能が扱われたことは無視できない事実といえよう。少なくとも、1954（昭和29）年の文化財保護法の改正による「民俗資料」が新たに導入されてもなお、無形文化財に民俗芸能が分類されていたのには、当時の本田や河竹といった有識者のもっとも共通する民俗芸能観が民俗芸能の「民俗性」よりも「技」や芸術性を高く評価する演劇学的身体観にあったことを裏付けている。

なかでも草案において注目される具体的内容として、①保存対象が「技」であること②「技」の美学的発展を望むこと③伝承者養成の整備を進めること④文化財指定制度と公開（展覧施設・劇場）がセットで想定されていたことが挙げられる。①については既に指摘済みなので割愛するが、②については民俗芸能に内在する民俗美の発見に基づいている。^{註9}

新しい時代に合うようにと考えるのが芸能の本来の姿じゃないかと思いますね。でも東北の山伏神楽・番楽のように洗練の極にあるような舞は一点一画も変える余地がないんです。また変えたのでは美しくなくなってしまう。崩れるということになる。もちろん、より美しい変化なら一つの進歩で、望ましいことです。

上記のように、本田は民俗芸能の「技」に対し、芸術的要素の美学的・芸術的な発展を不変の美として望んでいる。これらは③・④と関連していく。③で示される「伝承者」とは民俗芸能を担う一般の人々ではない。「民俗芸能の伝承」という記事で、「民俗芸能の蒐集は急を要する。せめて當分、志ある専門の舞踏家たちによる採集だけでも舞踏家の事業として、計画的にやれたらと希はざるを得ない。」と述べているからである〔本田 1997: 803〕。草案に見られる「伝承者」とは、本田の言葉を借りれば「専門の舞踏家」である。こうした「専門の舞踏家」が洗練された「技」を公開していくための施設が国立劇場といった文化施設なのである。このように民俗芸能を含む無形文化財の保護制度は、演劇学的芸能観に基づき、「技」・「伝承者」・「公開」を中心として整備されたのであった。

上に披瀝された演劇学的芸能観は、1975年の文化財保護法の法改正においても引き継がれている。例えば同年3月、無形民俗文化財の指定制度の導入を巡り、本田は第75回国会の衆議院文教委員会文化財保護に関する小委員会に参考人として招かれ、無形文化財およ

び民俗資料（1975年の法改正により「民俗文化財」）の保護について意見を述べている。ここでは、神楽・田楽・風流や民間の舞楽・延年・能を挙げ、いずれも「芸術的にも価値の高いもの」で、それらを「中央の舞踏家」によって体得させ、「新しい時代のすぐれた芸能の誕生」を実行したいと述べている[衆議院事務局 1975]。国会でのこうした発言が示す通り、民俗芸能が無形文化財から無形の民俗文化財に組み込まれるという制度上の改正が行われたとしても、おそらく民俗芸能に対する演劇学的芸能観は改正前後において質的な変化はなかった。むしろ、③においては、インドのサンギート・ナタック・アカデミーや韓国の国立国楽院など例に挙げ、中央集権的な民俗芸能の「技」の管理を強く主張しているのだ。

そこで注目されるのは、1960（昭和35）年に設立され、1962（昭和37）年には当時の文部省の補助金を受けた国際芸術家センターであろう。「中央の舞踏家」による民俗芸能の調査・体得・創作・公開といった実践である。この事業は先に示した本田の構想を民間で行ったものといってよく、本田は「海外向民族舞踊制作」の制作委員として多くの民俗芸能の調査・採集に同行している。国際芸術家センターの掲げた基本方針は次の通りである[国際芸術家センター1965: 57-59]。

- 1、現代化に際して、生活に密着している民俗芸能の伝統と庶民性を生かし、その生活の息吹き、土の香を生き生きと舞台に展開させることを研究課題の中心とする。
- 2、海外向けであるからといって外人観客に追従するような制作態度にならぬよう、世界の中の日本としての意識のもとにその芸術性を発展させる。
- 3、作品の舞台化の段階に於ては単調さを避けるために舞台芸術として、十分に演出構成は考慮する。

以上の方針に沿って26種類の民俗芸能の取材をし、昭和37・38年度だけで60以上の「海外向民族舞踊」の公演を行っている。さらに1977（昭和52）年には国際交流基金を獲得して、6月5日から9月2日にわたってヨーロッパ7か国33都市で海外公演をしている。飾山囃子（秋田）、鹿踊（宮城）、綾子舞（新潟県）、鬼剣舞（岩手県）などの民俗芸能が舞台化され、海外に向けて発信されたのである。その制作委員は、本田に加え、演劇・音楽評論家、松竹歌劇団や宝塚歌劇団、日本舞踊家、バレエダンサー、振付師、照明家、舞台装置家など一見すると民俗芸能とは無縁に思われる人々が名を連ねている。彼らが実際に綾子舞や高千穂神楽など著名な民俗芸能を取材し舞台化を行ったのである【表3-1】。ここでは「技」の保存、「技」の深化、「技」の公開という草案に書かれている内容が実践されている。その目的は、民俗芸能をより芸能化し、審美観をもって芸術化し、作品化することにあつた。三隅治雄はこうした専門の舞踏家たちの動きを受けて、民俗芸能を「過去の残存」としてではなく、「芸術の芽」として、各地の芸能は、地についた歩みをはじめていこうと想像する。民俗芸能が、民俗の名をとりのぞく時期が迫ってきたようである。」と予言している[三隅 1969: 212]。「地についた歩み」がなされているかは検討が必要であるが、そこには

【表3-1】昭和37年・38年度の海外向民族舞踊制作・制作委員(国際芸術家センター『International artists center Tokyo』1965より作成)

名前	専門	備考	名前	専門	備考
青山 圭男	演出家・振付師	松竹歌劇団	高木 史郎	劇作家・演出家	宝塚歌劇団
芦原 英了	音楽・舞踊評論家		高田 せい子	舞踏家	
飛鳥 亮	演出家	松竹歌劇団	高橋 彪	バレエ	
安東 英男	作詞家	松竹歌劇団	竹部 玲子	バレエ・振付	
有賀 二郎	舞台美術		橋 秋子	バレエ・振付	
渥見 利奈	現代舞踊・バレエ		橋 左鳳美	?	
有馬 五郎	振付・バレエ	東京シティ・バレエ団	谷 桃子	バレエ	
吾妻 徳穂	日本舞踊	吾妻流	田中 佐十次郎	囃子方	
芥川 也寸志	作曲家・指揮者		田辺 尚雄	音楽学者	
石川 健次郎	日本舞踊評論家		田辺 秀雄	音楽評論家	
石川 洋之	?		坪内 士行	演劇評論家	
池谷 作太郎	舞踊評論家		塚谷 晃弘	作曲家・経済学者	
石井 カンナ	舞踏家・バレエ		遠山 静雄	舞台照明家	
石井 みどり	現代舞踊・バレエ		富井 照三	映画監督	
石田 種生	バレエ		友井 唯起子	バレエ・振付師	
泉 徳右衛門	日本舞踊	泉流	常盤津文字兵衛	三味線	
石井 歆	作曲家		陶野 重雄	作曲家	
伊福部 昭	作曲家		仁村 美津夫	舞踊評論家	
内海 重典	劇作家・演出家	宝塚歌劇団	西角井 正慶	民俗芸能研究者	
内村 直也	劇作家		西崎 緑	日本舞踊	西崎流
内田 道生	バレエ	東京シティ・バレエ団	西崎 元江	日本舞踊	西崎流
薄井 憲二	バレエ		服部 智恵子	バレエ	
榎茂都 陸平	上方舞	榎茂都流	花柳 啓之	日本舞踏家	花柳
江口 博	舞踊評論家	国立劇場評議委員	花柳 宗岳	日本舞踏家	花柳
遠藤 隆智	作詞・バレエ		花柳 寿楽	日本舞踏家	花柳
江口 隆哉	モダンダンス		花柳 寿南海	日本舞踏家	花柳
江崎 司	現代舞踊		花柳 寿二郎	日本舞踏家	花柳
尾崎 宏次	演劇評論家		花柳 照奈	日本舞踏家	花柳
大沼 清	演出家		花柳 徳泉	日本舞踏家	花柳
大野 弘史	洋舞踊		花柳 徳兵衛	日本舞踏家	花柳
大田黒 元雄	音楽評論家		坂東 三津五郎	歌舞伎役者	
小倉 朗	作曲家		檜 健次	舞踏家・評論家	
河竹 繁俊	演劇学者	文化財保護委員会ほか	平岡 斗南夫	舞踏家	
景安 正夫	舞踊評論家		平井 澄子	邦楽演奏家	
金森 馨	舞台美術家		藤田 俊一	邦楽評論家	
貝谷 八百子	バレエ・振付師		古沢 武夫	音楽評論家	
粕谷 辰雄	バレエ		福田 一平	舞踊評論家	
河上 鈴子	スペイン舞踊		美二 三枝子	現代舞踊	
川口 秀子	日本舞踊	川口流	藤蔭 静枝	日本舞踊	
木下 順二	劇作家・評論家		藤間 友章	日本舞踊・振付師	
北井 一郎	バレエ		藤間 秀斉	日本舞踊	
岸辺 成雄	民族音楽学		藤間 喜与恵	日本舞踊	
吉川 英史	音楽学者		藤間 勘紫乃	日本舞踊	
清瀬 保二	作曲家		法村 康之	バレエ	
清元 梅吉	三味線・作曲家		本田 安次	民俗芸能研究者	
杵屋 佐之助	長唄・三味線・作曲		松永 良男太	演出家・舞台監督	
杵屋 正邦	長唄・三味線・作曲		松崎 国雄	舞台照明家	
貴島 清彦	作曲家		益田 隆	演出・振付師	日劇
郡司 正勝	演劇学者		松山 樹子	バレエ	日劇
小林 恭	バレエ		松賀 藤寿	日本舞踊家	松賀流
小牧 正英	バレエ・振付師		松見弥 翠穂	日本舞踊家	
小森 安雄	バレエ・振付師		黛 節子	日本舞踊	
近藤 玲子	バレエ・ジャズダンス		町田 佳声	音楽評論家・民謡研究	
五条 珠実	日本舞踊家		牧野 由多可	作曲家	
五条 雅巳	日本舞踊家		宮尾 しげを	民俗学者	
小山 清茂	作曲家		宮地 抗一	映像技術者?	
小泉 文夫	音楽学者		三隅 治雄	民俗芸能研究者	
桜井 勤	バレエ		三林 亮太郎	舞台装置家	
三枝 孝栄	演出・作詞		三橋 蓮子	バレエ	
笹本 公江	バレエ		水木 紅仙	日本舞踊家	
佐多 達枝	バレエ		光吉 夏弥	絵本作家・舞踊	
佐藤 寅雄	舞踊評論家		宮城 衛	邦楽家	
猿若 清方	日本舞踊家・振付		宗像 和	作曲家	
志賀 美也子	バレエ		村越 潤三	演出家	
執行 正俊	バレエ		村松 道弥	音楽評論	
島田 広	バレエ	新国立劇場舞踊部門芸術監督	山脇 亀雄	演劇評論	
清水 脩	作曲家		矢田 茂	ダンス	日劇
菅野 浩和	作曲家・音楽評論		山田 五郎	日本舞踊	
妹尾 河童	舞台美術・小説家		唯是 震一	邦楽家	
関 直人	バレエ		横井 茂	バレエ	
関口 長世	バレエ		吉川 義雄	演出家	NHK放送局
関矢 幸雄	創作舞踊		吉永 淳一	演出家・劇作家	
瀬川 仙女	日本舞踊	瀬川流	吉村 雄輝	日本舞踊	吉村流
扇崎 秀園	地唄舞	扇崎流	和井内 恭子	洋舞家	
武内 正夫	現代舞踊・バレエ		若柳 東宏	日本舞踊	若柳流
田中 良	舞台美術家・画家		渡辺 武雄	演出家	宝塚歌劇団
武智 鉄二	演劇評論家・演出家				

民俗芸能の構造的に組み込まれた美を高く評価し、より高次のレベルの芸術の域に発展させようとする姿勢が読みとれよう。民俗芸能をめぐる文化財行政の思想的基盤は演劇学的思考にあったといつてよい。法改正が繰り返されても、根底に流れる思想的基盤は変わらなかったと結論付けられよう。演劇学的身体観によれば民俗芸能はあくまで「技」にすぎず、一步踏み込んでも、演劇に神観念が介在しているにすぎないのである。それゆえ、神観念に目を向けなければ、あるいは神観念が近代化によって見えにくくなれば、民俗芸能をも演劇学同様、民俗芸能作品として分析可能になるのである。そして、実際に信仰的文脈が考えにくい民俗芸能の現在においては演劇学的身体観がより受け入れられることとなる。その可能性を指摘すれば、演劇学的視点の導入は観光利用やパフォーマンス論の可能性を萌芽している。だが、繰り返し述べているように、演劇学的身体観は伝承地域の地域的文脈や社会構造を分析の際に反映しにくく、また類型の外にある芸能や劇的な展開を見せない一見する美学的価値が低いとみなされた芸能への接近がしにくい芸能観でもあるといえよう。

最後にこうした演劇学的身体観がもつ現在の問題を指摘したい。前述の通り、演劇学的身体観は柳田の「技芸」観を本田ら演劇学者が補完・展開する形で登場した身体観であり、決して新しいものではない。先に挙げた、橋本裕之を中心とする「正しい民俗芸能研究」らの刺激的論考は新しい民俗芸能概念を展開しているように見えるが、それ自身も演劇学的身体観に基づいていることに気づくだろう。先に述べたように、確かに同時代的な課題とコミットしやすい民俗芸能観提示であったが、それに立脚する民俗芸能観それ自体はあくまで「技」として見る傾向が強い。必ずしも、本田安次ら従来の民俗芸能観それ自体を再検討したとはいえないのではないか。大石泰夫の「民俗芸能は民俗がついていようがいまいが芸能であり、個人としての身体技法であり、人に見せる演技という性格をもっている。」という言葉に象徴されるように、現在の民俗芸能に対する芸能・身体領域重視の潮流は民俗芸能研究の伝統的なイデオロギーでもあったことも指摘できる[大石 2010]。「見る／見られる」関係のなかで民俗芸能研究は「見させる」という位相をより強化する機能をもっていたことは言うまでもないだろう。

(3) おわりに

本章では本田分類を手掛かりに本田安次の分析方法と民俗芸能観を検証し、その思想的基盤が演劇学的芸能観であり、「技」重視の芸能観であることを検討してきた。そしてそれは、地理的・地域的・社会的文脈を軽視する芸能観であることも指摘してきた。民俗芸能が、宗教・信仰・儀礼・生業など主として民俗学・文化人類学が扱う領域と、人類の表現形式・美意識など演劇学や音楽学といった芸術学が扱う領域の両方の課題を含んだ、多義性に富んだ現象であることは言うまでもない。本田が開拓した民俗芸能研究という領域は後者の眼差しで日本の民俗芸能を分析したものといえる。多かれ少なかれ、民俗芸能が本田の研究に依るところが多いならば、今後の民俗芸能研究はより本田の思想的基盤をより自覚しなければならぬだろう。ましてや、民俗芸能が置かれている環境が地理的・地域的・社会的

文脈と結び付きがないように見える現在だからこそ、ますます本田安次論の意味が大きくなる。ありていにいえば、民俗と芸能との二元論ではなく、そのバランスが求められているといえよう。つまり、芸能なしの民俗研究も、民俗なしの芸能研究も、現在性のない芸能史研究も、民俗芸能の表層・深層・変容構造を解き明かすことはできないのである。

演劇学的芸能観によって導き出された民俗美はさらに解釈されて民俗芸能作品ともいうべき新たな芸術としてより芸術化する。それは一種の資源化ともいえるが、芸能が評価され、さらに作品化という営みを地域側の視線で読み解くと、どのように理解できるだろうか。視点を地域に戻して考察する必要があるだろう。

=====

註1 1993年から2000年にかけて錦正社から全22巻（内別巻2巻）発刊された。

註2 松尾1993。

註3 本田安次と演劇学とを関連させ論じているものとして後藤淑・山路興造・渡辺伸夫・内山美樹子らによる座談会がある〔後藤淑・山路興造・渡辺伸夫・内山美樹子2002〕。

註4 HP <http://www.bunka.go.jp/bsys/>

註5 『前篇』・『後篇』はそれぞれ『早川孝太郎全集』の第1巻と第2巻に所収されている。本研究では『全集』を参照した。

註6 現在でこそ花祭という名称が一般化しているが、花祭の民俗呼称はハナであった。早川をはじめ多くの民俗芸能研究者がハナを観察し、花祭として発信していった影響であろう。この問題については改めて検討したい。

註7 本田は1950年から文化財保護委員会・文化財専門審議会専門委員を務め、民俗資料を扱う第三分科会と無形文化財を扱う第四分科会の専門委員を兼務した。

註8 早稲田派という呼称は三隅治雄によるもの。対して折口信夫の古代研究の流れを引き継ぐものとして國學院派がある〔三隅1989〕。

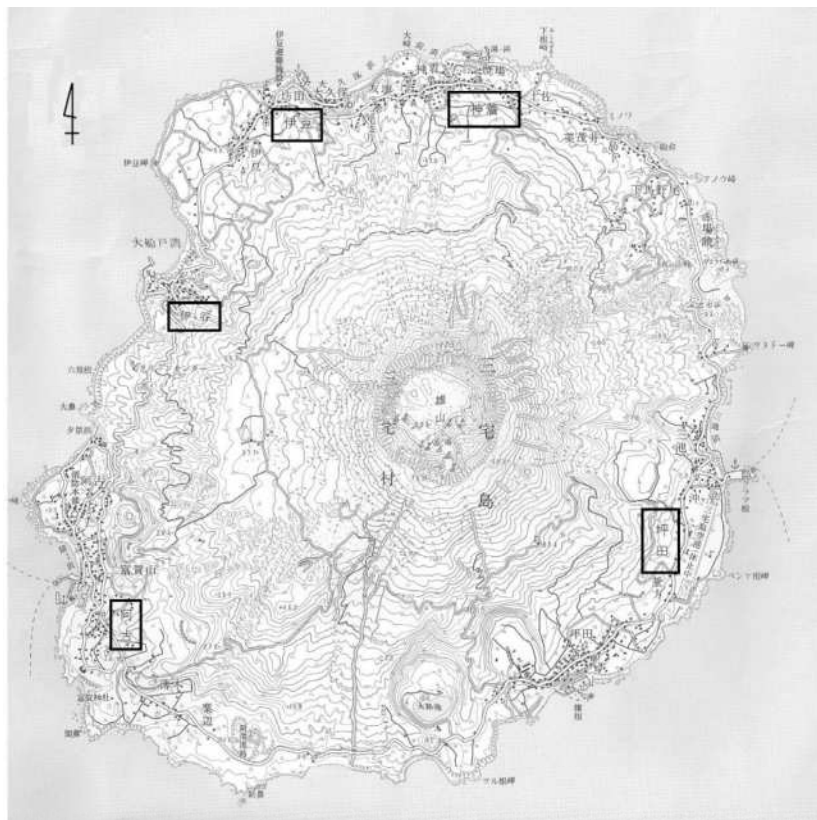
註9 「毎日新聞」（1995年3月8日）に掲載された「本田安次氏〈民俗芸能研究者〉／3 “洗練の極”の舞は変える余地ない」から抜粋。

第4章 民俗芸能の資源化と伝承の実際

—東京都三宅島の民俗芸能を事例として—

第1節 三宅島の民俗芸能

(1) はじめに



【図 4-1】三宅島（国土地理院発行 1:50,000 地形図「三宅島」）に加筆して作成

三宅島は周囲約 35km のほぼ円形の島で、阿古・坪田・神着・伊豆・伊ヶ谷を都道 212 号線が結んでいる【図 4-1】。1923（大正 12）年に島嶼町村制施行によって阿古村・坪田村・神着村・伊豆村・伊ヶ谷村が置かれ、1946（昭和 21）年には神着村・伊豆村・伊ヶ谷村が合併して三宅村が誕生し、一島三村になった。1956 年（昭和 31）には阿古村と坪田村が三宅村と合併して一島一村となり、現在に至っている。旧五ヶ村は部落または地区と呼称を変えながらも、それぞれで自治会や青年団・消防団を組織し、現在でも社会生活や付き合いの基本単位となっている。中央にそびえる雄山は過去 100 年間で、1940（昭和 15）年 7 月、1962（昭和 37）年 8 月、1983（昭和 58）年 10 月、2000（平成 12）年 6 月の 4 回もの噴火を起こしており、なかでも 2000 年の大規模噴火は島民におよそ 5 年間の全島避難を余儀なくさせたことで、記憶に新しい。

【表 4-1】東京都指定無形民俗文化財一覧

指定年月	指定名称	地区	内訳
1957.2	三宅島の歌と踊	神着	初の歌（ききり節）、走り舟、ばんば踊、恋し踊、奴、伊勢音頭、江島、姉ヶ湯、お万がかみ、殿さ踊、神着木遣歌、島節
1958.10	御笏神社の神事	神着	神鍋舞、剣舞、相撲舞、ささら舞、神楽舞
	御祭神社の神事	伊豆	奥の印の儀、御四楽、庭の舞（王の舞・剣の舞）、鬼火の舞
1970.8	三宅島の歌と踊	伊豆	くどき、胴搦歌、子守歌、島節
		伊ヶ谷	獅子舞、くどき、ロットン節、島節
		阿古	祝儀、絵島、神輿木遣歌、祭の数え歌、島節
		坪田	盆踊（入踊・本踊・引踊）、走り舟、祝儀、絵島、島節
1978.3	三宅島の歌と踊	坪田	観音上下節・観音丸木節
	ヨミンチャラ	坪田	ヨミンチャラ
2012.3	富賀神社の巡り神輿	全地区	富賀神社の巡り神輿

伊豆諸島の開闢神話『三島大明神縁起』は一般には『三宅記』の名称で知られる。その名の通り、その中心的舞台となった三宅島では神話に由来する神々や神社が多く祀られている。伊豆七島の総鎮守である富賀神社（阿古）や后神社・二宮神社・御笏神社・御祭神社などがそれで、これら神話に倣った場面が描かれる芸能は注目されてきた。例えば、1956（昭和31）年7月および翌年1月に、三宅御蔵文化財総合調査団・郷土芸能部門の担当者として調査を行った本田安次と宮尾重男（宮尾しげを）は、三宅島の芸能について次のように評している [本田・宮尾 1958:258]。

こんど三宅島に渡つてはじめて知ったことは、ここに思いもかけない古い神楽歌が行われていたことである。（中略）獅子舞や田植神事が洩れなくこの島にも伝えられているのは、やはり一つの驚きである。中世日本の祭の盛大さを思わせられる。

本田と宮尾の目に止まり、心を打った芸能は古い形式を保った神楽歌であり、田植え神事であった。調査団の来島を機に、三宅島の芸能の多くは1958（昭和33）年を最初として、5回に分けて東京都の無形民俗文化財として指定される【表 4-1】。本田・宮尾が見た三宅島からおよそ60年経つ現在、島内の芸能をめぐる環境は一変している。初午に門付けを行う三宅島の獅子舞は各集落において後継者不足に悩みながらも、青年団が主体となって続けられているが、神楽歌や田植え神事に伴う王の舞など多くの芸能は途絶えてしまっており、再開の目処が立ってない。こうした現状のなか、本田・宮尾が「中世日本の祭の盛大さ」と評した神事芸能に対し、「現代日本の祭の盛大さ」を象徴しているといってもよい祭・民俗芸能として神着地区のテンノウサマ（牛頭天王祭）があげられる。御輿が神社を出発して、地区内を巡幸し、再び神社に戻る。一見すると、御輿を主体とした典型ともいえる祭であるが、祭でたたかれる太鼓に参加することを目的に、島外から多くの人びとが来島する。テンノウ

サマは再開の目途がたたない島内の多くの祭・芸能のなかで、例外といえるほどに賑わいを見せている。

三宅島のように環海性・隔絶性・狭小性をもつ離島の場合、本土に比べて生活条件が不利な地であり、人口流出・高齢化に歯止めがきかないところが多い。民俗芸能の後継者不足もますます深刻な状況である。本章でとりあげるのはテンノウサマに関わる主体とその構造の変化である。先に述べたように、この祭は「中世日本」という言わば歴史的世界を現在に伝える芸能と、「現代日本」を象徴的に示す事例として対照的といえる。2・3章で明らかにしたように、祭や民俗芸能が「見る／見られる」の構図が強調されるようになったのは、近代国家の成立にともなう「見させる」という位相の成立によるものと考え、地域社会にとって「見る／見られる／見させる」という関係がどのように映ったのかを実際の事例に即して明らかにしていく。

(2) 壬生家・社人・神子

江戸時代における三宅島の祭祀組織については、千葉栄による文書調査とその翻刻によって知ることができる〔千葉 1970: 11-37〕。また、三宅島の民俗芸能については先に挙げた本田・宮尾らの調査報告のほかに、三宅村教育委員会のものがある〔三宅村教育委員会 1980〕。さらに、明治から昭和初期の三宅島の生活を伝えるものとして、宮本馨太郎の報告がある〔宮本 1963, 1964, 1965, 1978a, 1978b〕。これら基礎資料を参考にしつつ、三宅島の祭祀形式と祭祀組織を特色付けるものとして、壬生家・社人・禰宜・神子の相互関係について整理してみたい。

神着地区は三宅島の北部から北東部にかけて広がる集落で、御笏神社が鎮座している。神社参道脇に旧地役人であった壬生氏の屋敷がある。神官として島内すべての神社の神事を務めるのが壬生氏である。壬生家は島内の草分けの家とされ、壬生姓は『三宅記』のなかでは三嶋大明神（事代主命）の従者「壬生のミたち」あるいは「壬生の御館」と記述されている。また、近世には幕府から島方取締役に任命され、地役人として島内支配している。もちろん現在では政治的支配は行われていないが、今なお島内の神社祭祀は壬生家嫡子によって進められている。また、明確な屋号というものではないが、壬生家を指してカミサマと地域の人びとから言われていることから、現在でも地域の草分けの家として認識されることがうかがえる。なお、壬生家の主屋は「三宅島旧役所」として昭和 57 年に東京都の史跡として指定されている。

三宅島の神社は歴史的・社会的にも三宅島の草分けとして、壬生家によって管理されていた。1813（文化 10）年「三宅島様子書上控」では次のように記される〔千葉 1970: 22〕。

一 神主 神着村住居壬生肥後

右神主肥後当島鎮守之神職ニ而其外島内之神社引請神役相勤、且又地役人兼帯仕、御用向相勤申候。外ニ社人八人有之、神主差添神役相勤、平生者百姓役相勤申候

ここからわかるように、壬生家は島内だけでなく島外における神役を務めており、その下には、平時では百姓を勤める社人が補佐役として置かれていた。社人は地付神役といえるもので、平時では百姓で、祭祀の際には神役として壬生家が行う祭祀や神事に関わるものである。1782（天明2）年伊豆村「書付」によると、伊ヶ谷村の後大明神の祭礼は次のように執り行われている〔千葉 1970:23〕。

祭礼之義は、毎月卅日祓と申、神着村の社人壺人、神子壺人、伊豆村より神子壺人禰宜
与助罷越、神前において神楽を上、中臣祓、般若心経読誦神相祭申候 右御供米并祭入
用社人神子支度候義は、伊ヶ谷村百姓月番にて差出申候

この一文からは、社人と・神子が神楽を奏したことがわかるが、具体的にそれがどのようなものであったかは不明である。神楽歌の奏上を中心としたものであると考えられるが、推測の域を越えない。また、祭礼に必要な経費は村の百姓が月番として負担していた。現在では社人も神子も継承されていない。禰宜は宮守とも呼ばれ、神社の管理や供物を用意する役割を負っている。ただ、文書が示したような神役は担っておらず、神職としての機能、pない。禰宜は親から子へ引き継がれる世襲制であり、「祭は禰宜がひらく」といった表現がされるように、今なお祭祀執行に関わる禰宜の影響力は大きい。

第2節 テンノウサマの実際

(1) 禰宜の役割

神着地区の牛頭天王祭は、伝承によると神着地区で伝染病が流行し、祇園祭が悪疫除けを目的としていたことを知り、名主と高利貸しと相談して、京都に赴き勧請したのがはじまりだという。『三宅島歴史年表』の1820（文政3）年の記述によると「神着村百姓藤助、同八三郎、同又八等伊勢参宮の歸途京都祇園祭を見て、歸島後牛頭天王祭を初む」とあり、19世紀初頭・江戸時代後期に牛頭天王社が神着地区に勧請されたと推定される。現在、三宅島で神輿が登場するのは、神着のテンノウサマと三宅島最大の祭であるトガサマである。富賀神社の明治28年の棟札によると「正殿屋根損壊せし、処あるを以て更に比波駄葺になし竣工するを以て明治十三年八月四日正遷宮式を奉行す、本社神輿備えあれども氏子各村巡回せられたることなきを本日より創めて各村を巡回し給うことを議決したり、仍て年々此の祭りを為せり」あり、富賀神社の神輿巡行は明治13年から行われたということがわかる。しかし、テンノウサマが現在のように神輿が神幸するようになったのがいつごろかは不明である。牛頭天王社は御笏神社の境内社として鎮座している。

牛頭天王社の禰宜は藤助・八三郎・又八がつとめ、現在でもその子孫にあたる家が禰宜である。1990年代に家督が続かなくなり、実質的には井口藤助の子孫にあたる1軒のみにな

っている。本祭では禰宜の屋敷の座敷に神輿を鎮座し、神事が行われ、その後、直会が行われる。また、禰宜は餅（1升）・うるち米（1升）・芋焼酎（2升）を献饌する。この神饌や直会の御馳走は禰宜が負担するため、1軒になってからは大きな負担になっている。

4月になると、禰宜・宮司・御笏神社の氏子総代が集まり、祭の執行を協議する。御笏神社の氏子総代が関わるようになったのは御笏神社の場所を使ってテンノウサマが行われるためである。ここでその年の祭の開催が決まると、神着自治会に祭の執行のための協力を依頼する。自治会長が執行委員長になり、それぞれの実施に関わる係長を任命する。

祭の執行を決定するまでのこうした経緯で明らかなように、執行を決定するのは禰宜と宮司が主導であり、自治会や青年団といった地域の人びとはそれに協力するという形式をとっている。厳格に言えば、牛頭天王社にはいわゆる氏子といった概念がなく、実態として氏子組織がないので、神社の意思イコール禰宜・宮司の意思となっているといえよう。2011年度は東日本大震災祭の全国的な祭の自粛ムードの影響で、早々に祭の中止を決定している。地域の人びともこうした決定に対して制度的に意見する立場はないので、2011年のテンノウサマはあっさり中止となったという。祭について話をきくと「祭は禰宜がひらく」という言葉が登場することからも、神事としてのテンノウサマには禰宜と宮司が大きな権限をもっていることがわかる。

(2) 祭当日

祭の準備は輿係・榊係・太鼓係・宵宮係・子供神輿係とわかれ、分担して行われる。輿係長は地区内から選ばれ、自治会が任命する。宵宮係は神着青年団（ワカイシュ）が一切の責任を負い、係長は団長が務める。榊・太鼓係長は神着郷土芸能保存会（以下、保存会）と相談のうえで、地区内から選出され、自治会で任命される。

宵宮は午後の御霊移しからはじまる。輿堂を完全に閉め切って、神輿に御霊を移す。これは宮司以外立ち入ることはできない。御霊移しが終わると、各地区の青年団が売店を開きにやってくる。盆踊も始まり、祭は縁日のような賑わいをみせる。

本祭の朝6時、輿係は神輿にタスキを締める。タスキは青・黄色・赤・白・黒の5本だが、この順番は絶対に間違っはいけないとされている。2年に1度だが、富賀神社祭礼（トガサマ）があり、トガサマでは5地区を5日間かけて神輿を渡していく「廻り神輿」がある。地区から地区へと神輿が受け渡され、受け渡された地区はまずタスキを組み代えるのである。つまり、各地区にとってタスキの順番は地区のアイデンティティに関わる問題として認識されている。一方、境内周辺では消防団によって飾り付け、斎竹の準備が進んでいる。鳥居のほか、村境に四方に竹を立て、注連縄を張り、中央には浜から持ってきた盛砂を置く。

午後9時、集合を知らせる寄せ太鼓が太鼓係によってたたかれる。10時近くなると、宮司・禰宜・御酌神社氏子総代・青年団らが拝殿に上がり、祭典が行われる。祭典が終り、拝殿ではそのまま直会が始まる。境内では打ち込み太鼓がたたかれ、拝殿では木遣り唄が歌われる。



【写真 4-1】壬生家での盃事



【写真 4-2】島外からの参加者



【写真 4-3】榊で神輿を叩く

榊持ち：エエー 《今日のうれしさ》

受け声：コーリャー イセエーヨー ヤーレエー

神幸するときや神社に納めるときなど文句が決まっていない場合を除き上記の《》内は即興で決める。受け声は青年団が一斉に応える。拜殿から一気に輿係が神輿を担ぎに飛び出し、神輿に肩をかけ担ぐ準備をする。《めでたく出かけます》という唄が入ると一斉に起き上り、集団スクワットというべきほどに、激しく神輿を揉む。以降、神輿のバランスを崩し、倒れてしまうことがあるが、宮出し・神社境内では神輿を地面につけてはいけないため、ここでは激しく揉みながらも、倒れないように努めるそうだ。神輿が神社を出ると太鼓は神楽太鼓に代わる。唄は神輿が動いている間ずっと唄われている。大人の神輿のあとに、小学生の子供神輿が続く。

宮司・執行委員長・祭典委員長ら役員に続き、太鼓・榊・神輿の順に行列を組んで、地区内神幸が始まる。壬生家に到着すると、神輿が縁側から座敷にあがる。続いて宮司・禰宜・執行委員長・青年団・保存会会長・氏子総代と青年団員による盃事が行われる【写真 4-1】。青年団の若者が神輿に供物を上げ、その後に宮司や禰宜、各役員に対して杯をついでまわる。

杯事が終わると、神輿が地区内を神幸する。2000年の噴火前までは大久保浜で浜下りをしてきたが、噴火後は寄付で神輿を買ったこともあり、塩水につけると痛むという理由で浜下りは子供神輿だけ行っている。禰宜の家では壬生家同様、盃事が行われる。これが終わると、昼食になる。3軒で禰宜を交代していたときは青年団の食事を禰宜の家で賄っていたが、1軒になり負担が大きくなったために、役員以外の昼食は各自でするようになっている。

禰宜家での杯事を終わると、「裸願い」が出される。午前中までは地区の者、実質的には揃いの浴衣を着た者以外神輿を担ぐことができないが、「裸願い」が出されると恰好に関係なく神輿を担いでよいとされ、以降、地区以外の者の参加が午後から多くなる。いわゆる無礼講の時間になる。

17時ごろから20時ごろまでは、一の鳥居の道路を中心に神輿が揉まれる。一の鳥居は階段があり、太鼓は一段目で打ち込み太鼓がたたかれ、時間が経つにつれて上段にあがっていく。日が暮れる前までは、神輿と榊は地区内と鳥居前を自由に移動し練歩いている。神輿が

鳥居前から離れると、島外からやってきた太鼓関係者でもたたくことができる【写真 4-2】。島外から来た人々にとっては、いわば体験タイムというべき時間である。神輿がまた戻ってくるのを伺いながら、「あと2人までいいよ」などと太鼓係が声をかけて、島外参加者と神輿とが重ならないように注意している。日が暮れると、ひたすらに神輿は揉まれる。しばしば神輿が崩れてしまうが、神輿の崩れた原因をつくった人めがけて榊が振り降ろされる。榊は2メートルを超える太い真榊なので、大変痛いというが、故意に神輿を崩したりして遊ぶことが神輿の面白さだという【写真 4-3】。



【写真 4-4】盆踊

20時が事前に定めた「宮入り」の時間である。宮入りが近づくと神輿は太鼓がたたかれる鳥居前の階段に向かって一の鳥居をくぐろうとする。太鼓係は「まだ早い」として神輿を止め、神輿と太鼓の押し問答が始まる。実際には太鼓係長・輿係長・榊係長らは相互連絡を取り合って宮入りの機会をうかがっている。《めでたく納めます》という榊持ちの唄によって、太鼓を押しのをけるようにして一気に鳥居のなかをくぐる。唄が合図になるが、年によっては神輿が崩れてうまくいかないときもある。神輿が鳥居をくぐると、太鼓は打ち込み太鼓から神楽太鼓にかわり、神社境内に入っていく。神輿が輿堂に収められると宮司が御霊抜きを行う。御霊抜きが終わると、青年団が主催する盆踊が始まる【写真 4-4】。

以上がテンノウサマの概要である。盛大に行われるテンノウサマだが、神事的側面は裸願い前にあり、宮司や禰宜家での杯事がその中心である。「禰の順番を守る」「境内では神輿を落としてはいけない」「神着地区の揃いの浴衣を着る」などの不文律も多い。裸願い以後は娯乐的側面が強く、観客も増えて、神輿が綺麗に揉まれると拍手が起こる。神輿の担ぎ手の規制も緩くなり、上半身裸も許される。また、神輿の担ぎ手も美しく神輿を揉んだり、故意に神輿を崩したりするなど、裸願い前と比べると比較的自由に神輿を担いでいる。

運営は役割分担がなされており、神事の運営は宮司・禰宜を中心に行われる。実質的な準備、執行は、地縁関係のもと、自治会に任命された各係長・青年団によって営まれている。

第3節 神着木遣り太鼓の成立

(1) 保存会発足以前の太鼓組織（～1970年）

次にテンノウサマでたたかれる太鼓について注目したい。テンノウサマでは太鼓は神輿を先導する役割といわれる。宮出し・休憩後など人を呼び集めるためにたたかれる「寄せ太鼓」、神幸のするときたたかれる「神楽太鼓」、要所でたたかれる「打ち込み太鼓」の3つのフレーズから構成されている。現在、東京・埼玉、遠くは愛媛や大阪からこの太鼓を目的として来島している。テンノウサマでの太鼓の担当は太鼓係であるが、現在は島外の参加者

も多く、単純な地縁関係のもとで太鼓係が運営されているわけではない。おそらく島外にこの祭の太鼓が知られるようになったのは、保存会の発足によるものと思われる。以下、太鼓の名手として知られる A 氏（60 代後半・男性）の語りをもとに詳述していきたい。

A 氏はテンノウサマに関わった経緯について次のように語っている。

小学校低学年から輿を担いでいた。中学生ぐらいになると大人神輿にも参加するようになる。昭和 45 年に高校卒業して東京の中央郵便局に働いていた。半年ほどそこにいたら、島の郵便局の人員が空いたのですぐに帰ってきた。青年団はそのときはなかったけれど、昭和 45 年ごろは若者が結構いたので復活しようという話になって復活させた。

当時は離島ブームっていうのか観光客がたくさんいた。三宅観光ホテルの社長は観光客にみせるために「何か地元の面白い出し物がないか」と考えていた。初めはホテルの近所に住む S さんが島節なんかを歌っていた。S さんは島節を歌う前に自作の語り口上なんか作って観光客を楽しませていた。「神着の太鼓でもやるか」ということで S さんの相棒の M さんと一緒に神社の太鼓を借りてホテルで神着の太鼓をやってみたそう。結構ウケたようで、M さんは郵便局の先輩だから俺を「見にこいよ」と誘ってくれて、それじゃあ見にいこうってことで見にいって。いままで、祭のときに聞いてはいたけど、太鼓のことなんて気にしたことがなかった。太鼓はなっていればよかった。舞台の太鼓を見て身震いして、涙がでるような思いをした。舞台をみて「これは覚えないと」と初めて良さをした。それから、太鼓をやりだした。「ところは東径 139 度 30 分 20 秒アメリカ本土にほど近きいでしそうろうは常夏の国三宅島三宅島のうしろに雄山をいただき、雄山ともうせよ世界に名が高き太平洋をいただき冬は富士の冷風をながめ...」。郵便配達しながらぶつぶついいながら口上を覚えた。だから今でも覚えている。太鼓は大黒柱に座布団巻き付けて鏡をみながら練習した。

A 氏が太鼓をたたきはじめるきっかけは驚くほど偶然であった。A 氏は子供のころからテンノウサマには参加していたが、「太鼓はなっていればよかった」というように、太鼓への認識はほとんどなく、神輿を担ぐのに熱心であった。実際に当時テンノウサマで太鼓をたたいていた人は数えるほどで、A 氏含めて 4、5 人ほどしかいなかったという。それに対して、神輿を担ぎたい者は多かった。神社の太鼓は 1 尺ほどの太鼓で軽い桐や檜のバチを使っていたという。観光ホテルを介した他者の視線によって無自覚な自文化であった太鼓を初めて認識した。A 氏の語りは興味深い。

保存会発足前を知る者は少なくなってきたが、比較的緩やかなテンポでたたかれていたらしい。神輿を担いで歩くテンポ、上下に揉むテンポに合わせて太鼓をたたいたという。

もともとはたたき方は一人ずつ違って、結構自由だった。たたく格好が違って面白かった。胡坐をかいてたたいたり、踊りながらたたく人もいた。左手で三回たたいたり、本

当に自由だった。先輩のたたき方はよかったよ。もっと先輩のたたき方は見たことないけれど、俺はいいときに生まれたと思う。踊りながらたたいたみたい。「打ち込めー打ちこめー」って言うのだけれど、どっか行ってしまって打ち込んでこない。先輩をみて、踊りながらたたこうと思ったけれど、俺は出来なかったな。よっぽど、焼酎のんでへべれけになればできるんだろうけど、勇気がいるからできなかったな。リズムなんて関係なかったんだな、祭を盛り上げればいって考えじゃなかったのかな。

A 氏の話をもとにすると、テンノウサマでは、輿・榊に比べて太鼓に対する地区住民の意識・熱意が、現在ほど高いものでもなかったことがわかる。そのため神輿の盛り上げ役として、打ち方においては一定の基準がありながらも比較的自由的な打ち方が許されていたのである。

(2) 保存会発足から噴火による全島避難時期まで (1970 年～2000 年)

テンノウサマで木遣り歌と、そこでたたかれる太鼓は 1957 (昭和 32) 年に「三宅島の歌と踊り」の「神着木遣歌」として都の文化財に指定されていたが、保存会の発足は観光ホテルでの舞台体験が背景にあった。A 氏は保存会結成については地元の反対があったことを振り返っている。

昭和 45 年に保存会ができた。結構反対もあった。複数の太鼓でたたくから、メロディーが固定されるため。自分の体が小柄だったので、腰を低くして、横移動をすることで見栄えがよく、力が入るような形を考えた。それが今の保存会の基本的なたたき方になってしまった。保存会ができてから、小さな子供や女ができるようになった。反発はあったけども、少しずつ認められるようになっていた。

保存会が結成されることについて、地域の人びとは型ができてしまうという理由で反対している【写真 4-5】。保存会結成という具体的な行動によって、地域住民も太鼓に関して何かしら関心が生まれたともいえる。また、それまでテンノウサマでは女性が太鼓をたたくことや神輿を担ぐことはなかったが、ジェンダーの規制が保存会結成とともに次第に緩んでおり、テンノウサマの場でも女性が太鼓をたたく姿がみられるようになったという。



【写真 4-5】保存会結成を機に腰を低くし力強くたたき型が完成した。

(上：結成前、下：結成後)

保存会は公演を中心に活動していた。ここで注意しなければならないのは、保存会の舞台を中心にした活動であって、テンノウサマは当時別のものであったということである。一般に、保存会の結成過程は祭の一部の機能を担っていた芸能の人たちが結成するもので、形式上は連続しているものである。テンノウサマの場合、太鼓係という係がすでにあったが、太鼓係とは別な組織として保存会が結成されている。おそらく、文化財指定に伴う保存会の結成というより、舞台体験で評価された型の保存が暗黙裡に了解されていたのである。そのため、舞台を意識した様々なたたき方が試行されている。テンノウサマでは地面に太鼓を置いてたたかれるが、保存会では腰を低くすることなくたたけるように高めの台を作ったり、複数の太鼓を用いた演奏したりするなどしている。結果的には低めの台を用いることで定着したが、現在の保存会の公演では複数の太鼓と低めの台を用いて公演することが多い。これにより、テンノウサマにおいては「太鼓係としての私」と「保存会としての私」という一人にして二重のコードを使い分ける言説が生まれていく。

この時期もう一つ注目すべき団体がある。保存会とは別に三宅島芸能同志会（以下、同志会）という太鼓の団体ができている。A氏は保存会・同志会の両方に関わった人物として同志会について次のように振り返っている。

同志会ができた経緯はよくわからなくて、いつの間にかできていた。俺は保存会も同志会もいったけれど、どっちかとれってなっちゃって、保存会で太鼓教わったから、保存会になったけれども。同志会もけっこう活躍した。民宿だけでなく、アメリカンスクールの子供たちに毎年太鼓をみせたりした。

当時は同志会も神着地区の団体であったためにA氏は両方の団体に所属していた。同志会はより徹底した舞台主義といってよく、最終的には三宅島を飛びだして、現在は島外で祭の太鼓をモチーフにした「三宅島神着神輿太鼓」を舞台で披露したり、外部で教える教室を開いて活動している。

テンノウサマの太鼓が島外に知られる画期的出来事は、同志会を通じて起きている。日本代表する和太鼓のグループとして国内外で著名な鼓童のメンバーが1982年に三宅島を訪れ、その指導に同志会があたったのである〔鼓童文化財団2011:73-74〕。

若者の打つ太鼓に乗せて「いえ～」と木遣りを歌い始めた。メンバー達は、ここで初めて三宅島の木遣り唄に太鼓があることを知った。

続いて驚くべき光景が繰り広げられた。地面すれすれに組んだ木の台に据えた太鼓を、脚を大きく開いて腰を低く下ろし、内側へ、外側へと大利く重心を移動させながら、空手のような見事な手さばきで打つ。見たことのないたたき方に圧倒され、感動したメンバー達は、ぜひ太鼓を習わせてほしいと頼み込んだ。

翌日は島を去らなければならない。夜の間には繰り返し稽古をつけてもらった。（中略）

佐渡に持ち帰った三宅島の太鼓はメンバーから喝采を浴びた。

鼓童のメンバーは試行錯誤しながら鼓童を代表する演目として「木遣り」と「三宅」という演目を作り上げていった。また、鼓童の「木遣り」と「三宅」を通して、加速度的にテンノウサマの太鼓が姿形を変えながら全国の和太鼓グループに広まっている。

1983（昭和58）年9月には鼓童が「三宅」を国立劇場第42回民俗芸能公演「日本の太鼓」で披露している。1989（昭和元）年9月には保存会が「神着木遣太鼓」を第58回民俗芸能公演で舞台上に立っている。国立劇場という大舞台において、鼓童という専門家によって作品化されたものが、三宅島の保存会に先立って「民俗芸能」として公開されているのは、前章による民俗芸能の舞台化・芸術化と深く関連していると思われる。国立劇場の公演に出演したメンバーは、保存会にとっては初の大舞台となったこの公演について次のように述べている。

この舞台はかなり力を入れて練習した。神楽（太鼓）と木遣りのタイミングとか、神楽から（打ち込み）太鼓の入り方を研究した。徐々に腰を低くするように始める演出した。木遣りで太鼓のテンポを落としたり、最後に早打ちしたりして、この舞台が結構今の演出の基本になっている。

保存会にとっては舞台を通して、舞台上の演出イコール保存会の太鼓を確立していったことがわかる。また先に述べたように、テンノウサマの太鼓が同志会を通して、鼓童に、鼓童を通して全国のグループに広まって、舞台を通して広く知られるようになる。

こうした動きに対し、保存会は当初黙殺していたが、島外で「三宅」や「神着」という保存会の太鼓と似て非なる太鼓をたたいていた団体が保存会に指導を仰ぐため来島し、「神着」という名前でもたかれたことを知る。「神着」という名前は地区の名称であり、それは地区の人が用いるべきだとして、「神着」という名称を用いないよう呼びかけるようになり、保存会の太鼓と他のグループの差別化を図っており、これによって神着木遣り太鼓が確立したといったとよいであろう。

(3) 三宅島復興期（2000年～現在）

2000年から2005年にかけて三宅島は全島避難を経験している。2000年6月26日に地震活動が始まり、7月8日に山頂で噴火が起こる。その後、断続的に噴火を繰り返し、約2500年ぶりとなるカルデラを形成する噴火活動になった。9月2日から全島避難が行われているが、すでに75%の住民は自主避難していた。結果的に2005年2月1日避難指示の解除までおよそ5年近く島外生活を強いられている。

避難は既存の社会関係を問わずに避難所への入居がバラバラに進んだために、地区住民同士の交流がこのとき極端に減ったという。それでも保存会の交流はかろうじてとれたようである。避難生活を前出の A 氏は以下のように述べている。

太鼓の練習は荒馬座ってというのがあってその練習場を借りてやった。太鼓も預かってくれた。今でも感謝している。練習は月に 1 回ぐらいやっていた。ほかに、宮本卯之助の練習やいろんなサークルとかでたいたりした。ほかに吾空という団体があって、今は解散してしまったけれど、その人たちが解散するときに、お金を三宅のために使おうってことになって、吾空ってことで 59 本の真榊を寄付してくれた。それを植えて育ったのを今使っている。

ここで述べられているように、全島避難という結果は芸能ネットワークともいべきものを構築している。このネットワークが速やかに築かれた背景には、「三宅」・「木遣」という非保存会系の太鼓がすでに流通しており、数多くの団体が三宅島との関係性を抵抗なく受け入れられる状況があるだろう。

全島避難の間で構築された芸能ネットワークを通して、そこで関わった太鼓関係者はテンノウサマへ足を向ける。

避難生活中に太鼓のネットワークができて、避難後の祭で来はじめた。避難のあいだにサークルとかで顔だしたときに、「太鼓のことは祭りにくればわかるから」って言ったのもある。今は結構な人数になって保存会が対応しているけど。せっかく来たからには祭りに参加させたいという気持ちがあり、よろこんでくれればいいと思う一方、祭の太鼓との兼ね合いはやはり難しい。

「祭の太鼓との兼ね合いは難しい」という言葉は先に挙げた太鼓係と保存会の微妙な距離感に起因する。A 氏はその理由を自覚的に語っている。

いまでも祭りは祭りの太鼓で、舞台用は舞台用だ。いまは舞台用が祭りのほうにきちやっている。だから、「おまえら違うんだって。祭りは祭りのたたき方があるんだからもっと自由にたたけ」って言っている。舞台用はある程度決めてやっているから、単調になってしまう。単調になると、最初はいいのだけれど、だんだん聞いている人が飽きてくる。たたくと奥が深いのだけれど、フレーズが短いから飽きてくる。

舞台用の太鼓に慣れてくると、祭りの太鼓に戻すというのは難しい。それ（舞台用の太鼓）しか知らなくなってくるから。テンポも昔は奥の「わっしょい、わっしょい」に合せるようにゆっくりたたいていたが、だんだんテンポが速くなってしまった。奥のなかの太鼓で太鼓がメインではないから、奥に合わせて、盛り上げられるようにやらない

といけない。それをやれって言ってるのだけれど、それはしょうがないな。だんだんと、現代風になるし、夢中になってしまうから。だけど、そうやって（輿に合わせるように）先輩から言われてきたから、言うだけ言わないと、先輩に顔向けできない。太鼓たたいていた先輩みんな死んじゃったもん。

A氏が自ら所属する保存会の問題点を明確に指摘しているように、ここでは祭と保存会の二重のコードの使い分けの難しさが現れている。A氏は過去の姿になりつつあるテンノウサマを美化したり、理想化したりしていないが、保存会の太鼓が舞台経験を通じて作りあげられ、テンノウサマと距離が離れてしまっていることを懸念している。それは、舞台の太鼓が祭の太鼓として逆に成立してしまっていることの懸念であるといえる。

このことは芸能という技術的なことに留まらない。保存会が避難中に築きあげられた芸能ネットワークによって、現在は太鼓係として島外から複数人が祭に参加している。太鼓係は係長の許可があれば制度上は何ら問題ない。保存会ではテンノウサマにおける神輿・榊・太鼓の関係を「三位一体」というように表現している。「輿と榊と太鼓が三位一体でテンノウサマではどれ一つ欠けてはいけない」という。こうして、外部の団体に対して、太鼓は神輿の先導役を担っていることを強調しているのだ。そうした保存会の思いとは裏腹に、テンノウサマという場は島外の太鼓関係者にとって、一種の聖地となりつつある。テンノウサマでは太鼓を中心に外部との繋がりが新しく構築されている。

一方、保存会の苦悩からみえてくるのは、太鼓係と保存会という狭間での振舞い・実践のあり方である。前述したように、未だにテンノウサマは神事としては壬生家・禰宜家の血縁関係のもとで行われており、太鼓以外はおおよそ地縁関係のなかで担われている。しかし、太鼓のみが「太鼓をたたく」という役縁関係によって展開している。そこには民俗芸能を実践する論理で社会的結合に基づく民俗的論理と、技能的結合に基づく芸能的論理の二重性がみえてくる。つまり、地域のガバナンスを超えた芸能的論理と民俗的論理の間で、神着地区のテンノウサマの太鼓が構成されている。

第4節 祭芸分離と文化資源化の課題

保存会が島内外で公演をし、その実績を重ねるにつれ木遣り太鼓の名とその型は次第に神着地区内にも浸透し、祭では多くの保存会員によって太鼓がたたかれている。一見、地元住民からはその正統性を保証されているようである。一方で、祭で行う時は木遣り太鼓を区別すべきという反省的な声は保存会内外に依然としてある。それは、祭でたたかれる太鼓の正統性とその主体とが、太鼓係と保存会という二重の構造をもってしまっているためであろう。

地域的・年齢的・ジェンダー的・嗜好的制約のほか、楽器の演奏や舞をおこなう特別な技能が要求される民俗芸能の実践者は地域内でも限られた存在である。保存会のような組織的形態をもたない場合であっても、民俗芸能の主体は舞や踊り、楽器の演奏など身体的実践

をともなった人びとであることは疑いない。芸能に関わる人びとは地域のなかでもごく一部であるといえる。このような性格をもつため、文化の資源化の問題においても、民俗芸能の主体は地域内外で個別名称をもった人物・集団として認識されやすい。これまでみてきたように、テンノウサマの太鼓の場合は技術集団としての保存会であり、同志会であった。さらには、地域社会とは無関係な太鼓グループもその一役を担っていた。

しかしながら、地域資源のひとつとして民俗芸能を位置付けた場合、こうした対象設定には必ずしも適当でないだろう。民俗芸能を外部に発信する主体と、地域文化を発信する主体は重なり合いながらもズレがある。言い換えるならば、非保存会・非伝承者といった身体的実践を伴わない人びとと実践者の間にも、芸の資源化に対する認識のズレがあるといってもよい。芸という特別な技能と機能を要求される実践者は、少なからず地域の身体文化の執行権を占有し、潜在的に地域の人びととは差異化された存在である。保存会や伝承者という言葉およびそれ自体に、特権的な意味を含んでいることに注意しなければならないだろう。

こうした問題意識をもって改めてテンノウサマを振り返ると、太鼓の舞台化・作品化および商品化がテンノウサマという祭に及ぼした影響は大きいだろう。テンノウサマの太鼓が保存会の結成や同志会と鼓童による活動を機に際限なく広がっていく。それは伝言ゲームのように、何通りにも解釈可能なモノとして広まっていくのである。良くも悪くも拡大解釈され続けているテンノウサマの太鼓に対して、地域社会は必ずしも対応できているとはいえない。祭祀においては宮司や禰宜が粛々と執り行い、祭は係長制度のもと進められる。また、暗黙のルールが存在するのである。「祭りは禰宜が開く」「境内では神輿は落としてはいけない」「タスキの順番」「神輿で遊ぶ」といった言葉はなおも語られているものの、地域アイデンティティと深く結びつく作法は、芸能を入口にして今後どう獲得されていくのだろうか。もとより新しいネットワークが確実に築かれているのは間違いない。ただ、新たなネットワークが祭芸分離ともいべき現象を引き起こしつつも、伝承という課題に対してどのように立ち向かっていくかは、時間をかけてみていく必要があるだろう。それは文化資源化という同時代的な要求が、伝承という通時的要求との関係性を問い直すこと無関係ではない。横へ横へと広がり続けているテンノウサマの太鼓であるが、地域住民のなかでの後継者不足は否めない。人口の3割以上が65歳以上という高齢化が進む三宅島のなかで、横への広がりを地域内での後継者育成に繋げるかが今後の課題であろう。

終章 伝承と資源化の課題

(1) 本研究の総括

本研究では現代の民俗芸能を歴史的所産とする立場から、社会と身体との関連性を民俗芸能の歴史的展開を通して論じた。

第1章では東日本に広く分布する「三匹獅子舞」について、フィールドワークと絵画・文書資料を用いて、その展開の構造について論じた。フィールドワークでは栃木県以北において花・ササラの減少と獅子の機能の強化ともいうべき現象を観察した。風流踊として共通する唄と形態が民俗化する際どのような要因が介在していたかを、唄と文書を分析することで明らかにした。宗教者の介在は認められるものの、文書に書かれた宗教的知識と実際の芸能が著しく異なるため、知識は知識として伝播・共有され、身体的実践とは異なる次元で行われたと考えた。

そこには芸能を伝える者、芸能を引き継ぎ内在化する者、評価し変化の契機を作る者という伝播・伝承・展開のモデルが浮かび上がった。文書に関しては禁忌がある場合が多く、見たことがないまま技術の習得が行われるため、身体と知識の乖離は大きいといえる。歴史的・文化的規制のなかで、身体レベルと知識レベルの2つの伝播・伝承・展開が行われ、近世の宗教的知識それ自体もまた、評価の対象として近代的認識や制度でもって評価されると結論付けた。

第2章は近代の文化政策を通して、民俗芸能の評価の構造を分析した。明治初期の演劇政策と地方芸能政策にみえる改良と統制が、西洋を理想する一種の社会進化論に基づいて行われていたことを確認し、盆踊りや芝居といった一般の手によって行われていた芸能は旅芸人や修験者といった、自らの身体を資本にして生計を立てていた者と比較して、実態としての政治的影響力は小さかったことを明らかにした。地方の芸能は逸脱しない限り問題視されるものではなかったが、外国と都市の「未開」という問題が、じつは都市と地方の「未開」の問題という読み替えであるとした。

昭和恐慌以降、農村問題が深刻化する過程で郷土に関心が集まった。郷土と都市の関係のなかで、民俗芸能が舞台化されるきっかけとなった郷土舞踊と民謡の会を取りあげ、舞台化と政治性を論じ、民俗芸能の評価者として民俗芸能研究者らの存在が大きかったことを指摘した。さらに、文化政策の思想的支柱となった民力涵養と、それが具体的展開として国立劇場の建設について論じ、国民教化として機能を民俗芸能が求められていたことを明らかにした。

帝国主義下の民俗芸能は、おもに大衆娯楽の問題として民俗芸能がその精神性と実用性が認められていたことを論じた。こうした近代の演劇政策においては、社会・国民教化とし

での身体的実践が一定程度実践されていたことを明らかにした。

第3章では民俗芸能を利用可能な文化として利用する際の評価者の芸能観について言及した。具体的には、我が国の民俗芸能研究を調査・研究のレベルで牽引してきた本田安次をとりあげた。本田安次論ともいうべき先行研究の再検討を通じて、本田が設定した民俗芸能分類と研究方法との連関について課題設定した。ただ、視点を相対化するため、民俗学から民俗芸能研究が独自の分野として独立する1930年代に注目された花祭研究について、早川孝太郎・折口信夫の花祭論を参照点とした。早川は民俗芸能のみならず、その背景となる祭祀・社会構造に着目して、モノグラフという方法を用いて花祭を歴史に位置づけた。一方、折口は演繹法的に概念・資料操作し、現実社会のなかに歴史を求めた。彼らに対し、本田は全国的なフィールドワークによって列島規模で資料操作をおこなっており、そこには均質的な文化観に基づき、地域性や民俗を捨象してしまうという方法論的課題があることを明らかにした。

こうした問題は、柳田国男以来、民俗芸能を技としてみる芸能観と関連している。また、この芸能観は戦後の文化財行政、とりわけ無形の文化財に関する思想的基盤であったことを文化財保護委員会の資料から明らかにした。文化財保護法における無形の文化財が保護と舞台化と伝承がセットをとって策定されている。このような、民俗芸能を地域的文脈を超えて、芸術化・芸能化・作品化できるとする芸能観を筆者は演劇学的芸能観として、疑問を呈した。そして、「見る／見られる」関係が考えられてきた民俗芸能研究が、実は権威的な「見させる」という機能をも担っていたと結論づけた。

第4章では歴史的に構築された芸能観が現代社会においてどのように機能しているかを検討した。具体的には、三宅島の牛頭天王祭という祭で叩かれる太鼓を対象とし、芸能の実践者の語りのなかで、それが民俗の論理と芸能の論理で揺れ動いていく過程をみていった。社会的なつながりが後退し、芸能を介したネットワークが構築されるなかで民俗芸能が作品化され、際限なく拡散し、それが再び民俗の問題として戻っていく様をフィールドスタディとして提出した。そして祭のなかの一部として担われていた芸能が、地域社会と切り離され、資源化される問題を祭芸分離としてとらえた。

冒頭で述べた通り、本研究では現在みられる民俗芸能を、それをめぐる「実践」の展開と衝突・葛藤の所産として捉えてきた。そこからみえてきたのは、具体的には「見る／見られる／見させる」という位相における絶えることのない身体評価の歴史である。いわばそれは、資源とされる身体が操作可能なモノとして他者へと発信される歴史でもあった。もちろん、民俗芸能が社会的つながりもなしに存在しているなどということを主張したいわけではない。民俗芸能があまりにも社会的存在であるからこそ、文化資源化することにより一層の慎重さを要する。そう言いたいのである。

歴史的にみれば、近代国家が成立する以前は、宗団勢力が民衆にとって近い権力であった。これまでの芸能史研究においては、修験者や吉田神道などの宗教勢力の影響が文字資料から読み取れるため、彼らが芸能の実践者であったかのようにされている。しかしながら、文字資料と歌や実践などの資料間にズレが少なからずあり、それらは実践者と評価者のズレを表したものであった。この構図は民俗芸能の歴史に埋め込まれた構造ともいえる。近代においては、日本に相応しい芸能として、あるいは戦争に活用できる民族の芸能として評価され、また多少なりともそれが実践に移されていた。その評価者に民俗芸能研究という作業がある。これによって、文化財化、さらには舞台化という形で価値付けられ、「見る／見られる／見させる」という関係が強調されたのである。言い換えるならば、民俗芸能は結果として近代社会がつくりだした文化財・学校・観光といった実践によって伝承を可能にしているといえ、それは伝承の多極化という現象を呼び起こしたといえる。近代社会のシステム側に立てば保存・発展に手を貸す形で選択しているのだが、それは逆に大掛かりな民俗芸能の選別のシステムにもなっている。

もちろん、伝承の多極化という現象は、芸能による新たなネットワーク構築の可能性を秘めている。技術や芸能に内在する娯楽性で繋がるネットワークである。三宅島はその最たる例であり、芸能のネットワークを中心にしばらくは展開していくと予想される事例である。文化資源化を機に、自文化であったテンノウサマの太鼓が次第に他律的なものへと変化していく。芸能が人から人へ拡大されていき、芸能のそのものは絶え間なく解釈・拡張されている。しかし、こうした文化資源化はテンノウサマとそこでたたかれている太鼓の継承にどれほどまで機能しているだろうか。芸能伝承のドーナツ化現象ともいえるべきほど、発信する地域に還元されているとはいえない。

一方で、調査経験をもとにしていけば、個別的な話はまた別だろうが、「三匹獅子舞」においては資源化という文脈ではほとんど語られるはない。文化財としてみても、その数に対して都道府県レベルの指定がわずか数例あるだけで、ほとんど有名無実な市町村での指定にすぎない。わずか20軒にも満たない集落で「来年はもうやらない」といったとしても、また次の年には同じ言葉を繰り返しながら人知れず人材刷新を図っていく。もちろん、自然淘汰されるものも少なくない。しかし、文化資源化とは無縁に思われるなかで、現代においても地域社会の論理のなかで実践されている事例こそ、民俗学が取り組むべき現代的課題があるように思える。

民俗芸能の伝承と文化資源化の問題は歴史的に考察されるべきであり、現代的な問題として考察されつづけるべきであろう。そして、本研究が一貫してこだわった民俗・社会的論理と芸能・技術的論理のズレに注目していくべきだろう。本研究においては民俗芸能の歴史および実践について、評価・資源化という視点から概観したつもりである。今後は文化資源化にあまり関わらなかった民俗芸能の歴史について考えていきたいと思う。

参考文献一覧

- 会津若松市 1992『会津若松市史』21、会津若松市
- 会津若松市教育委員会 1995『会津若松市三匹獅子舞調査報告書』会津若松市教育委員会
- 秋田県教育委員会 1993『秋田県の民俗芸能』秋田県教育委員会
- 飯塚好 2013『三頭立て獅子舞 歴史と伝承』おうふう
- 今市市史編さん委員会 1978『いまいち市史史料編・近近世IV』今市市
- 今市市史編さん委員会 2000『いまいち市史史料編・近現代VI』今市市
- 伊藤熹朔編 1943『移動演劇の研究』日本電報通信社出版部
- 岩手県 1962『岩手県史』6、岩手県
- 岩本通弥 1998「民俗学と「民俗文化財」のあいだ—文化財保護法における「民俗」をめぐる問題点」『國學院雑誌』99（11）
- 上野誠 1993「早川孝太郎の『花祭』の方法—「民俗芸能誌」の記述をめぐる—」（民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会『課題としての民俗芸能研究』ひつじ書房）
- 梅若実 2002『梅若実日記』3、八木書店
- 大石泰夫 2010「芸能 民俗芸能における「実践」の研究とは何か」『日本民俗学』262
- 大和田建樹編 1898『日本歌謡類聚』上下巻、博文館
- 尾高豊作 1933『学校教育と郷土教育』刀江書院
- 折口信夫 1928「翁の発生」（『折口信夫全集』2、中央公論社、1995 所収）
- 折口信夫 1929「国文学の発生（第三稿）」（『折口信夫全集』1、中央公論社、1995 所収）
- 折口信夫 1957『芸能史ノート』中央公論社
- 折口信夫 1995『折口信夫全集』第二巻 中央公論社 一九九五 三七一—三七二頁
- 鹿沼市史編さん委員会編『鹿沼市史資料編近世1』鹿沼市教育委員会
- 神田より子 1990「神楽の“経済学”—陸中沿岸地方の神楽資料から—」（岩田勝編『神楽』名著出版）
- 神田より子 2000「民俗芸能」『日本民俗大辞典』上巻、吉川弘文館
- 菊地和博 2012『シン踊り—鎮魂供養の民俗—』岩田書院
- 教育国防新聞社国民学校研究部編 1940『文部省国民学校講習プリント』明治図書（下村哲夫編『国民学校関係資料集成』11、エムティ出版 所収）
- 熊谷辰治郎 1979「日本青年館と民俗芸能運動」『民俗芸能』59
- 倉田喜弘 1988『芸能』岩波書店
- 倉田喜弘 2006『芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ』岩波書店
- 栗山一夫 1932「民俗学の、ある吟味」『郷土風景』11
- 小寺融吉 1941『郷土舞踊と盆踊』桃蹊書房
- 国際芸術家センター1965『International artists center Tokyo』国際芸術家センター
- 後藤淑・山路興造・渡辺伸夫・内山美樹子 2002「本田安次先生追悼座談会」『演劇学』43
- 埼玉県神職会 1930『埼玉の獅子舞一名籠獅子』埼玉県神職会

- 才津裕美子 1996 「民俗文化財」創出のディスクール』『待兼山論叢』30
- 白石靖編 1936 『国立劇場建設趣意書』早稲田演劇協会
- 衆議院事務局 1975 「第75回国会衆議院文教委員会議事録、文教委員会文化財保護に関する小委員会議録第3号」『第75回国会衆議院委員会議録』大蔵省印刷局
- 末松謙澄 1886 『演劇改良意見』(『演劇改良論集』クレス出版、1996 所収)
- 菅江真澄 1978 (内田武志、宮本常一編『菅江真澄全集』7、未来社)
- 泉柳亭是正 1881 『役者教訓妙々奇談』初編
- 栃木県教育委員会 1998 『栃木県の民俗芸能』栃木県教育委員会
- 栃木県史編さん委員会 1979 『栃木県史資料編近現代8』栃木県
- 千葉栄 1970 「三宅島の神社と年中行事」『アジア・アフリカ文化研究所年報—1969年度—』
- 内務省社会局 1921 『民力涵養実行資料其7—民衆娯楽機関の改善方法—』内務省社会局
- 内務省地方局 1920 『民力涵養宣伝経過』内務省地方局
- 永田衡吉 1982 『民俗芸能・明治大正昭和』錦正社
- 中村茂子 1979 「じんやく踊考」『芸能の科学』10、東京文化財研究所
- 橋本裕之 1993 「民俗芸能研究という神話」(民俗芸能研究会／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)
- 橋本裕之 2006 『民俗芸能研究という神話』森話社
- 橋本裕之 2014 「旅人はまつりをめざす」『舞台の上の文化—まつり・民俗芸能・博物館』追手門学院大学出版会 (初出 小口孝司編『観光の社会心理学—ひと、こと、もの—3つの視点から』北大路書房、2006)
- 早川孝太郎 1936 『愛知県北設楽郡下津具村村松家作物覚帳』アチックミュージアム
- 早川孝太郎 1972a 『早川孝太郎全集』1、未来社
- 早川孝太郎 1972b 『早川孝太郎全集』2、未来社
- 林屋辰三郎 1960 『中世芸能史の研究』岩波書店
- 日高只一 1941 『娯楽と民間芸術』理想社
- 福島県翼賛文化協会 1941 『福島県における文化活動報告書』福島県翼賛文化協会
- 福島真人編 1995 『身体の構築学—社会的学習過程としての身体技法—』ひつじ書房
- 佛教大学アジア宗教文化情報研究所編 2008 『民俗芸能の現在—保存と活用をめぐる—』
- 古野清人 1968 『獅子の民俗』岩崎美術社
- 文化財保護委員会事務局無形文化財課 1957 『都道府県における民俗芸能指定等の参考草案』文化財保護委員会
- E.ホブズボウム,T.レンジャー(前川啓治,梶原景昭他訳) 1992 『創られた伝統』紀伊国屋書店 (*The Invention of Tradition, edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger, the Press of the University of Cambridge, England, 1983*)
- 本田安次 1957 「獅子舞考」『日本民俗学』5 (11)
- 本田安次 1958a 「総論」『日本民俗学大系』9、平凡社

- 本田安次 1958b 「民俗芸能の研究について」『藝能復興』18
- 本田安次 1958c 『日本の祭と藝能』錦正社
- 本田安次 1960 『図録日本の民俗藝能』朝日新聞社
- 本田安次 1972 「花祭とその周辺」（早川孝太郎『早川孝太郎全集』2、未来社
- 本田安次 1982 「霜月神楽」（田中義広編『まつりと芸能の研究』1、まつり同好会 20 周年記念刊行会、のち『日本の伝統藝能』2、錦正社、1993 所収）
- 本田安次 1987 「鹿踊考」『口承文藝研究』10
- 本田安次 1993 「私の神楽研究」『日本の伝統藝能』2、錦正社
- 本田安次 1996 「風流考」『日本の伝統藝能』10、錦正社
- 本田安次 1997 「民俗芸能の伝承」『日本の伝統藝能』14、錦正社
- 松尾恒一 1993 「本田安次の方法と思想」（民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会『課題としての民俗芸能研究』ひつじ書房）
- 町田市立博物館 1996 『獅子頭～東日本を中心に』町田市立博物館
- 松本伸子 1974 『明治前期演劇論史』演劇出版社
- 松本伸子 1980 『明治演劇論史』演劇出版社
- 丸山良二 1942 『新令準拠教育大要』大日本印刷株式会社
- 三隅治雄 1969 「民俗芸能の生き方—交流、伝播そして変容—」（伝統芸術の会編『伝統と現代』7、學藝書林）
- 三隅治雄 1979 「折口信夫の芸能史研究の方法—早川孝太郎との対照—」『日本民俗学』123
- 三隅治雄 1989 「民俗芸能と芸能研究」『芸能』31（4）
- 三隅治雄 2009 「本田安次一人と学問—」『民俗芸能研究』47
- 三宅島村教育委員会 1980 『三宅島の神事芸能』
- 宮本馨太郎 1963 「三宅島坪田の生活（聞書）」『史苑』24（1）、立教大学史学会
- 宮本馨太郎 1964 「三宅島伊ヶ谷の生活」『民間傳承』28（5）
- 宮本馨太郎 1965 「三宅島伊豆の生活（1）」『民間傳承』29（2）
- 宮本馨太郎 1978a 「三宅島神着の生活」『民間傳承』42（1）
- 宮本馨太郎 1978b 「三宅島阿古の生活」『民間傳承』42（2）
- 民俗藝術の會 1928 「創刊のことば」『民俗藝術』1（1）
- 民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会編 1993 『課題としての民俗芸能研究』ひつじ書房
- 真岡市史編さん委員会 1986 『真岡市史』5
- 森鷗外 1889 「演劇改良論者の偏見に驚く」『しがらみ草紙』1
- 森口多里 1970 『岩手の民俗芸能 獅子（鹿）踊篇』下巻、岩手県教育委員会
- 守屋毅 1985 『中世芸能の幻像』淡交社
- 文部省編 1937 『国体の本義』内閣印刷局
- 文部省編 1941 『ウタノホン』文部省
- 柳田国男 1929 『都市と農村』朝日新聞社（『定本柳田国男集』16、筑摩書房、1962 所収）

- 柳田国男 1933「郷土研究と郷土教育」(『定本柳田国男集』24、筑摩書房、1963 所収)
- 柳田国男 1934『民間伝承論』共立社書店(『柳田国男全集』28、筑摩書房 1990 所収)
- 柳田国男 1935『郷土生活の研究法』刀江書院(『柳田国男全集』28、筑摩書房 1990 所収)
- 柳田国男 1941「文化政策といふこと」(『定本柳田国男集』24、筑摩書房、1963 所収)
- 柳田国男 1942『日本の祭』弘文堂書房(『定本柳田国男集』10、筑摩書房 1962 所収)
- 山路興造 1984「芸能伝承」『日本民俗学』弘文堂
- 山路興造 1986「三匹獅子舞の成立」『民俗芸能研究』3
- 山路興造 1994「民俗芸能研究の諸動向」『民俗芸能研究』20
- 山路興造 2014「石見神楽の誕生」『民俗芸能研究』56
- 山路興造・三隅治雄・須藤武子・石井一躬・神田より子・宮田繁幸 2009「平成 20 年度民俗芸能学会大会基調講演・シンポジウム(本田安次一人と学問一)」『民俗芸能研究』47
- 和崎春日 1987『左大文字の都市人類学』弘文堂
- 渡辺伸夫 1983「神の示現と芸能」(福田アジオ、宮田登編『日本民俗学概論』吉川弘文館)