The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	芸能・共同体・関係性 : 伊勢大神楽の事例を通じて
Author(s)	黛, 友明
Citation	日本学報. 2014, 33, p. 155-180
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/27048
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

芸能・共同体・関係性
――伊勢大神楽の事例を通じて――

黛　　友　明

はじめに
１．共同体と芸能
　１−１．伊勢大神楽講社
　１−２．タイコウチという地位
　１−３．放下芸の特徴と関連
２．放下芸から見える関係性
　２−１．コガイからタイコウチへ――1950年代
　２−２．必要の全面化――1960年代
　２−３．模索する現役の芸人――1990～2000年代
おわりに

はじめに

伝承とは、従来考えられていたような上から下へと型が伝えられるというような単純なものではない[1)]。それは過去と現在が激しくぶつかりあう〈場〉で生じるものである。私たちは現在において過去と対峙し、それを引き継ぎながらも全く同一ではありえない、なにかを提示していくのである。

たとえば、芸能を伝承する人による、次のような語りがある。

> やっぱ、世代で、あの世代は、そのまた、さらに前の世代はもっとすごかったていう話も聞いてるんで、やっぱりね、その質はやっぱ落ちてるんだと思いますよ。うん、ただ、やっぱ、ねえ、うん、うちらの代で落ちたって言われるのも、ね、あのー悲しいから。生で聞いてるから。そういうのは。昔の人はうまかったのにねって。大阪なんかダイレクトに言われるんで。うん。あのさ、芸とかじゃなくても、そうだけど、笛、太鼓、獅子、そういうのもうダイレクトに言ってくるから向こう（大阪の観客）は。でも、そういうふうに言われて、いま、何年間たって、よかったって感謝された

> り、ねえ。すっごい涙流して喜んでくれたりする人が、年に一度でもいたりすると、もうね、うん、やっててよかったなって、思いますよね。[2)]

「もっとすごかった」という解釈された過去を根拠に、現在（それを担う自分）に対して下される評価を受け入れながらも、「うん、ただ、やっぱね、ねえ、うん」という、いたたまれなさを聞き手である私とも共有することを促すような溜めを経て、語られるある種の決意。この語りからは、歴史性をもつ芸能を伝承することが、過去と現在がぶつかりあうなかで行われていることをうかがい知ることができる。

このような伝承のダイナミズムを支える姿勢形成を、本稿では実践共同体論の検討を踏まえながら明らかにしていきたい。実践共同体とは、ジーン・レイヴとエティエンヌ・ウェンガーによって「正統的周辺参加論」という学習論のなかで提起された概念である。この理論では、「参加」という視座のもと、学習を周辺の位置を与えられた新入りが、十全的な参加＝「熟練のアイデンティティ」を獲得していくプロセスとして理解することが説かれている。ここで用いられている共同体という言葉は、明確なグループでも、境界がはっきりとした自明のものでもない。その成員であることは次のように定義づけられている。

> それは参加者が自分たちが何をしているのか、またそれが自分たちの生活と共同体にとってどういう意味があるのかについての共通理解がある活動システムへの参加を意味している[3)]。

この概念は、従来の伝承・共同体論への批判に有効で、民俗学でも注目された。特に、民俗芸能研究においては、それまでの本質主義的な理解を相対化し、練習の場を分析することで、伝承が様々なやりとりを経て遂行的に実現されるあり様を捉えた研究も現れた[4)]。しかし、実践共同体論は、初発の試みを裏切り、結局のところ、アイデンティティの獲得過程が「直線的な道程」であり、「制度的、構造的なものに回収してしまう危険」があるとの批判も受けてきた[5)]。この指摘は、これを援用した民俗芸能研究にもそのまま当てはまる[6)]。このような事態を回避し、実践共同体という提起を、芸能と共同体の問題として批判的に議論するためには、制度的な共同体（若者組や保存会）に規定されながらも、常にズレをはらむ関係性が生起していることに着目し、そのダイナミックな推進力をもすくいあげていくという観点が必要だろう。

本稿では、実践共同体論を踏まえながら、専門集団によって担われる「神事芸能」伊勢大神楽を事例として、伝承における共同体とそこで生じる関係性について考えることとしたい。伊勢大神楽は、江戸時代に起源を持つ、獅子舞と放下芸を有する芸能のことを指す[7)]。

現在は、宗教法人伊勢大神楽講社（以下、講社と略す）に所属する組よって主に担われている。伊勢大神楽の担い手はすべて男性で、その人数は40人程度であるが、一年を通じて活動をしている者に限定すると30人ほどになる。彼らによって伊勢大神楽の実践共同体が作り出されているとひとまず、想定できる。これが伝承の〈場〉を形成している。

本稿は伊勢大神楽の中でも、娯楽性を持つとされる放下芸とそれを行う芸人に着目する。第一章では、まず、講社や組、芸能の内容といった伊勢大神楽の基本的な性格を記述することからはじめる。具体的には、戦後から現在に至るまでの伊勢大神楽の歴史を踏まえ、親方と子方との関係、タイコウチと呼ばれる熟練者について述べる。タイコウチは放下芸をすべて習得し、披露することができる人を指す伊勢大神楽の符牒である。さらに、放下芸の演目の概要を特に習得過程に留意して紹介していく。

続く、第二章では、放下芸を習得した／している各芸人の語りを分析する。本稿では、それぞれが組に入り、習得へと向かう経緯とその過程に着目している。実際に話を聞いてみると、各世代における相違が明らかになるとともに、放下芸習得は組内部で完結しているのではなく、他の組の担い手同士が相互に関係し合うことで実践されているものであることがわかってきた。さらに本稿では、そのような関係性のあり方を、親方子方のような上下関係を基準とした組のヒエラルキーとは異なる、芸能を基点とした関係性として捉える視点を提示したい。つまり、一言でいえば、タテではなく、ヨコ・ナナメといった関係性が、伝承においていかなる推進力を発揮するのかを考えることが、この論文の目的である。

1．共同体と芸能

1－1．伊勢大神楽講社

伊勢大神楽の活動は江戸時代が最も盛んな時期であり、伊勢神宮の御師と関係を持ち、各地の檀那場を回っていた。担い手は民間の宗教者でもあり、芸能者でもあった。現在は、「宗教法人伊勢大神楽講社」に属する山本源太夫組（親方は講社の代表）、森本忠太夫組、加藤菊太夫組、山本勘太夫組、石川源太夫組によって主に担われている[8)]。

江戸時代から伊勢大神楽には、伊勢国桑名郡太夫村（現、三重県桑名市太夫）と同国三重郡東阿倉川村（現、三重県四日市市阿倉川）に拠点を置いた太夫名を持つ者を中心に活動が行われてきた。これらは太夫系（北勢流）と阿倉川系（南勢流）という二つの系統として理解されている[9)]。現在、全ての組が集まる機会は、例年４月に行われる伊勢神宮内宮での奉納と、12月24日に本拠地である三重県桑名市太夫の増田神社で総舞（広場で演目を披露すること）を行うときだけで、それ以外の期間はそれぞれ決まった地域を回っている。

その活動の特徴を簡略にまとめると、①専門の集団によって、②年に一回ではなく時期によっては毎日のように、③一か所ではなく広域をめぐり、④初穂料（米、酒、金銭等）を受け取って講社の御札を渡し[10]、⑤家々の前での門付けや神社の境内などの広場で披露される、⑥獅子舞（神事性）と放下芸（娯楽性）を併せ持ったパフォーマンスであるといえる。ともすれば、民俗芸能のひとつに数えられてしまうことが多いが、①～④の特徴は、一般的な民俗芸能の定義に全く当てはまらないものである。

次に、講社の成立と戦後の歴史の概略を述べたい。明治維新後の伊勢神宮改革によって御師が廃止されたことに伴い、伊勢大神楽は宗教行為を行うことを禁止されることになった。しかし、芸能集団でもあったことから、明治期から昭和戦前期まで遊芸稼人鑑札を受けて活動自体は継続していく。1940年に宗教団体法が施行されると教派神道の神道大教に所属する「神道大教　伊勢大神楽講社」となり、「出征軍人武運長久傷病軍人平癒祈願祭」の執行や布教活動、国防協会をはじめとする団体への寄付などを行うこととなる[11]。宗教団体としての活動は、先代の山本源太夫が中心となったものと思われる[12]。戦後に宗教法人法のもと、1954年に神道大教に所属して「宗教法人伊勢大神楽講社」として再出発したときの指導者も彼であり、「神事芸能としての品位[13]」を重視して服装や舞い方などの改変も行った。対外的にも、堀田吉雄という三重県の民俗学者をはじめ研究者とも交流を持ち、伊勢大神楽の発展に尽力した。現在の親方たちは、彼がいなければ現在の伊勢大神楽はなかったと評している。これらの事実を踏まえると、1950年代とは、宗教法人という社会制度上の位置を確保することで、現在にまで続く活動内容の地盤が固められていった時期であったといえる。

1950年代後半から1970年代にかけては、民俗芸能大会をはじめ、東京オリンピックや大阪万博など大きな外部公演に出演している[14]。1961年には増田神社社務所の新築祝いに総舞を行い、本田安次や宮尾しげをといった著名な民俗芸能研究者が招かれた。1969年に、このとき見学した研究者が執筆に参加して作成されたパンフレットによれば、当時、講社に所属する組は10組だった[15]。

1974年には俳優の小沢昭一が、取材のため、伊勢大神楽の山本源太夫組と伊藤森蔵組（現在、廃業）を訪れ、驚きを込めて雑誌の連載で紹介している[16]。この時期は、高度経済成長期にあたるとともに、現在、話を聞くことのできる年配の担い手たちが活躍したころでもある。当時、門付けのため歩いていると子どもたちが大勢あとをつけてやってきたといい、特に放下芸を行う芸人は訪れる地域の女性たちのあこがれの的ともなっていたという。そのため、良い時代だったとふりかえられもしている。

1981年には講社の伊勢大神楽が、国指定重要無形民俗文化財となる。現在の伊勢大神楽講社のホームページには「「伊勢大神楽講社」以外にも、『伊勢大神楽』を名乗って活動

する集団がありますが、国から重要無形民俗文化財の指定を受けているのは「伊勢大神楽講社」だけです。ご注意ください[17]」とあり、講社外で活動する伊勢大神楽の組と差異化を図る際に、文化財指定を受けていることが効力を持つと考えられていることがわかる。

1990年代になると、担い手の高齢化と人数不足が深刻化していく。北川央は、山本源太夫が当時の状況を危機的なものであると語ったことをひき、「確かに伊勢大神楽の高齢化は甚しい。現代のように高度に発展した世の中で、一年中旅から旅という伊勢大神楽の生活に、飛び込もうとする若者は滅多にいないのかもしれない」と述べていた[18]。しかし、2000年前後から新しい担い手が参加してきた。なかでも10代後半から20代の若い担い手は放下芸を習得し、私が調査を始めるころには、総舞に出る芸人は若手のメンバーへと移り変わったあとだった。ただ、1989年には8組だった組の数は、現在、5組とさらに少なくなっている。

1-2．タイコウチという地位

以上で見てきたように講社という組織を形成していることは、対外的に各組の活動を保証する機能を持っている。だが、前述したように、講社のメンバー全員が集まる機会は限られており、伊勢大神楽は実際には組で行われることが一般的である。組は、世襲制の親方とそれ以外の子方で構成されている活動の単位である。

親方は、必ずしも太夫に居住しているとは限らないが、太夫村にルーツを持つ家によって世襲されている。太夫名は、先代の死去ののち、息子や兄弟といった血縁者が襲名することになる。親方の重要な役割は、12月23日に増田神社において、神館神社の宮司を招いて「神講」と呼ばれる神事を行うことである。これは親方しか出席しない。実際の仕事においては、初穂料の管理（宿泊、食事代、給料の支払い）や、スケジュールの調節といった事務的な部分も担う。現在では自動車での移動が多いので、万が一の場合に責任がとれるよう、ハンドルを握ることも重要な役目となっている。石川源太夫組以外は親方が高齢なため、芸能を披露するというよりも、自動車を移動させたり、笛や太鼓といった鳴り物を担当している。実質的な役目を息子に任せている組もある。

一方、子方になる人には、明確な決まりがあるわけではない。親方の血縁、親が伊勢大神楽の担い手だった人、組が訪れる土地の出身で関心を持った人、担い手の知り合いだったために入った人などさまざまである。子方には、今はあまり明確ではないが、年齢や能力によって序列があり、待遇が異なっていた。まず、放下芸をするタイコウチが、親方に継ぐ地位だった。他にも、子どものころから組に所属し、訪れる先のことに詳しく、顔も覚えられている年配の人をチョウネンシといい、これも重要な存在とされる。さらに、コズメ・ジョウトウコズメと呼ばれた獅子舞を行う人や、チャリ（道化）や鳴り物を行う人

のほか、ニモチと呼ばれる雑務を担当する人もいた。

以上が組の基本的な構成だが、本稿では特にタイコウチに着目したい。昔は、子どもの頃にコガイ（子飼）として入り、タイコウチになるというあり方が制度化されていた。澤井浩一は次のように述べている。

> 入門した者は獅子の後ろから始め、先輩の芸を盗みながら上達していく。また放下に入門する子どもはコガイとよばれ、獅子にからむ猿田彦を演じるが、身体の線が美しく柔軟であることが条件である。できる芸の数によりランク付けされ、給料も異なるという。放下にからむチャリと呼ばれる道化を演じるのは最も芸に長けた者である。こうした芸人は笛・太鼓の囃子方から獅子、放下などすべての芸を掌握しているが、基本的にはマネージメントの役廻りで、どの家でどういった獅子舞をおこなうかといった指図、回壇先での付き合いなどに徹している[19]。

コガイは職人や商人の間でも用いられる言葉だが、一人前になる前から目をかけて育てることを意味している。伊勢大神楽では、10代で組にはいった子どものことを指す。1960年代までは、農家の次三男がなる場合や、孤児や訪問先の家の子どもが、親方に養子として引き取られてなる場合があった。コガイは獅子舞に登場する猿田彦（天狗）や魁曲のウワノリ（獅子頭をかぶって上に乗る者）を務め、ソリコミという習練の成果を見せた。ソリコミとは、両足を開いて立ったまま、地面に頭がつくほど身体を後ろに反らせて、元に戻ることができるようにするための習練である。早朝や風呂上りに行い、はじめは、帯を柱と自分の腰に結びつけて反ったり、左右に身体を揺らしながら徐々に反らせたりしていくという方法をとることもあった。早くから行えば、身体が柔軟になるだけではなく、しっかりとした下半身が形成される。

放下芸の練習は、日中の仕事の合間や、それが終って宿に帰ってきてから行われる。昼食後の休みにナガモチに入った道具を持ち出してやったり、門付けでちょっと時間があると笛を額に乗せて、バランスをとる練習をしたりもする。現在では、豊富なビデオ映像が担い手間でやり取りされているため、過去の映像や自分自身の映像を繰り返し参照しながらの練習も可能になった。しかし、当然ながら、それ以前は見て覚えるしかなかった。昔は上の世代に非常に厳しく教えられたようだが、現在は同世代同士での練習や個人練習を見かけることが多い[20]。ただ、総舞の場に出るようになれば、できを親方や先輩からチェックされるという緊張感があるという。以前はタイコウチになるものは放下芸だけを集中的にやっていたらしいが、それでも獅子舞・笛・太鼓や、道具の管理といった仕事全般に関しても学ぶ必要はあっただろう。

1950年代までは年季奉公であり、３～５年もしくは十分な仕事ができるようにならなければ給料が支払われなかったという[21]。だからこそ、コガイはタイコウチを目指した。正式にタイコウチとして認められると親方から紋付袴が送られ、他の担い手に比べ高い給料がもらえた。ほかにも、宿の大部屋で占める場所、風呂の順番など、日常生活において優遇された。つまり、タイコウチとは単に能力を指す言葉なのではなく、一つの地位を示す言葉だった。年配の担い手の話を聞いていると、昔のタイコウチは祝詞を唱えるなどの宗教的な側面も担っていたらしい。そして、芸能の上演中は最も注目される花形だった。親方の子どもも早くから出てタイコウチになることが多かった。そして、年を重ねて若い世代が成長してくると、タイコウチとしての役目を終え、チャリ（放下芸での道化役）や鳴り物に活動の中心を移していく。

このような組のあり方は、親方子方と呼ばれる徒弟制の一形態である。だが、職人や商人と違って、子方が独立して親方となり、別の集団を形成することは通常は前提とされていない。一生を通じて同じ組に所属し、仕事中に亡くなる場合も珍しくなかったようである。ただ、伊勢大神楽を辞めて別の仕事へ移る人もおり、「手伝い」と呼ばれる講社内部での人の行き来も珍しくない。1960年代には給料の支払いは月給制に近くなり、担い手の格差が減らされたこともあって、タイコウチという言葉の内実は徐々に忘れられてきている。

以上のように、親方子方を軸として、タイコウチに代表される芸能の習得レベルを基準とした地位があるというのが、組の構成だといえる。だが、一つの組を理解するためには、必然的に、講社内での他の組との差異や交流に目を配らなければならない。それは、担い手が組と組のあいだを行き来することによって、双方の組自体にも変化が生じるからである。このことを考えるためには、講社を単に対外的に正当性を示すため組の集合体として理解するだけでは十分ではなく、その実践共同体としての側面を捉えなければならない。本稿ではそれを放下芸の習得過程とそれをめぐる芸人たちの関係性に着目して考察する。

１-３．放下芸の特徴と関連

本稿では、放下芸とその芸人を中心に取り扱うことは既に触れたが、国の重要無形民俗文化財の指定理由では演目について次のように述べられていた。

> 演目には、神事舞としての「鈴の舞」「四方の舞」「扇の舞」、放下芸（曲芸）としての「手まりの曲」「剣三番叟」「水の曲」、それに固有の神楽舞としての「吉野舞」「剣の舞」、さらには放下の新曲としての「玉獅子の曲」「魁曲」などの多数のものが伝えられている。とくに放下の芸系を遺す演目は、芸能史的に貴重であり、獅子による曲

芸という芸態にも特色があると認められている。[22)]

「放下」とは、芸能史では「中世から近世にかけての遊芸人とその芸能」のことを指す[23)]。だが、「放下」と伊勢大神楽の放下芸との関係は、本田安次、北川央、山路興造らによって検討されているものの、いずれも関連史料が乏しいため推測の域を出ず、共通理解も形成されていない[24)]。そのうえ、演目ごとの検討もなされたとは言い難い。そのため、ここでは放下芸の特徴を把握することからはじめたい。

放下芸は本来、野外で行われるものである。伊勢大神楽には、門付けと総舞という大きく分けて二つの上演形式があるが、前者では獅子舞が中心で、放下芸は主に後者で披露される。総舞は神社やお寺の境内といった広場にムシロを敷いて獅子舞と放下芸を時には数時間にわたって披露することをいう【図１】。道具類はナガモチと呼ばれる、移動式のお宮に収納されている。ナガモチには大太鼓（鋲打太鼓）がついており、その横に小太鼓（締め太鼓）をフックや紐でひっかけて、叩かれる。笛・テビョウシ（銅拍子）も周辺で囃される。太鼓以外は複数人で行われる。

放下芸の演目は、内容の構成から【表１】のように大きく三つに分けることができる。芸人が芸を見せ、チャリとカケアイを行うのが、「芸人とチャリ」である。チャリとは道化役のことであり、漫才のボケに相当する。玉獅子の曲は「獅子と翁」のやりとりがメインで、魁曲は派手な衣装を着て獅子頭をかぶった者が「台師」と呼ばれる人物の肩の上で、傘などをつかったパフォーマンスをおこなう。タイコウチや放下芸の芸人は「芸人とチャリ」で活躍するので、本稿ではそれに該当する６つの放下芸をとり上げることとする。

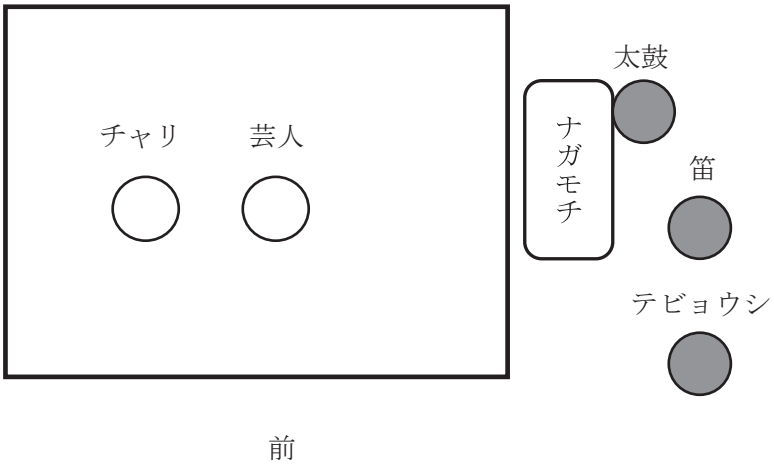

図１　上演図

	放下芸の名称
芸人とチャリ	綾採の曲、水の曲、剣三番叟、献燈の曲、手毬の曲、傘の曲
獅子と翁	玉獅子の曲
獅子の曲芸	魁曲

表１　放下芸の分類

調査のなかで、放下芸を習得する過程には、現在は強く意識されているとは限らないが、一定の決まりがあると考えられていたらしいことがわかった。詳しくは後述するが、1950年代に入った三人の話を中心にまとめると、綾採の曲・水の曲を覚えた後に剣三番叟・献燈の曲をし、手毬の曲は初期のころから特に雨の日に宿で練習をし、傘の曲は最後に習得するというように各演目に一定の位置づけが与えられていた。この過程をヒントに放下芸の特徴と演目ごとの関連を理解してみたいと思う[25]。

①手毬の曲

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

写真１　手毬の曲（2012/12/24）

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

写真２　手毬の曲（同前）

手毬は「手丸」ともいい、それを操る手毬の曲は非常にスピード感がある。まず右手で二つの手毬を交互に投げて、左手に持ったバイをその間に通すなど巧みに操る【写真１】。後半では、毬をヘディングのように額でつき、最後にはその上で静止させる【写真２】。手毬の曲自体は「歌丸」とも呼ばれるが、これは以前、傘の曲の前に手毬を用いる「扇丸」という芸があったことによる。後者は昼のお礼などで行い、チャリのしゃべりが中心となって進行するという（未見）。

昔は基礎の一つであったらしいが、難易度が高く、次第に本番ではやられなくなっていった。特に手毬を額で止める技が困難で、失敗すると毬が転がっていってしまい、みっともなくみえるという。現在は山本勘太夫組の芸人のみが現役で行う。彼によれば手毬の曲は、ひとつひとつの技の質が全く違い、それぞれが新しい演目を一から覚えるようなもの

であるという。

②綾採の曲

綾採の曲には、もっとも基本的な技が含まれている。バイと呼ばれる木の棒の先端を赤い布切れで覆った道具を用いて行い、ホリバイと三本バチが順に行われる。前半のホリバイは二本のバイを交互に高く放りあげたり【写真３】、体を反らせて素早く左右のバイを持ち替えたりする。また、鼻の上などにバイを立てるタテモノも行われる。献燈の曲、剣三番叟でも、はじめに少しだけホリバイ、タテモノが行われる。後半の三本バチは、やや細めのバイ二本と太めのバイ一本を使う。左右の手に細いバイを持ち、太いバイを操る【写真４】。二本で交互に落とさずはじいたり、一本だけで太いバイを空中で回転させたりする。

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

左　写真３　綾採の曲ホリバイ（2012/12/24）

上　写真４　綾採の曲三本バチ（同前）

③水の曲

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

写真５　半水（2012/10/13）　写真６　長水（2012/10/13）　写真７　ツキアゲ（2011/12/24）

水の曲は、竿と呼ばれる細い竹を主に用いて、その上に押せた茶碗、皿等を落とさずに様々な技を見せる演目である。半水、長水、ツキアゲ、皿の曲で構成されているが、長時間かかるため、たいていは二人の芸人が分担し、どれかが省略されることも多い。

半水は、竿の上につけられたキメダイ（物を乗せるための木製の台）に茶碗を乗せその上にバイと手毬を乗せる。それを落とさずに様々に扱いながら、笛を吹いたり、踊ったりする【写真５】。例えば、タテモノと同じ要領で額の上に竿を立て、笛を吹いて腰を落としたりしながらリズミカルに動く。

長水は半水の茶碗が乗った竿の下に６本程度の竿を次々と継いでバランスを取るものである【写真６】。竿は、しなり具合や長さが異なり、継ぐ順番が定まっている。大きくしなった竿を、額や顔、肩に最下部を乗せて、笛を吹く。また、茶碗にはハナ（紙吹雪）と色とりどりの紙テープが仕込んであり、タイミングを見計らってきれいに散らせる。最後に紙テープを竿で巻き取って、順々に取り外して終わりとなる。

ツキアゲは、キメダイに乗せた茶碗と徳利を高く放って、キメダイで受け止める芸である【写真７】。はじめにヨウジ（楊枝）と呼ばれる木片を口に加え、その上に竿を乗せて回転させることで、茶碗に入った水を四方に撒く。技自体は一瞬で終わるが、チャリとのカケアイを挟み、三度ほど行う。

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

上　写真８　皿の曲（2012/12/24）

右　写真９　鯛釣の曲（同前）

皿の曲は、大皿を用いて行う芸である【写真８】。まず、大皿を持って、掌にのせたまま上下左右方向に素早く動かしたり、横に回転させたり、額や顎の上に立てたりする。その後、尖端に尖らせた木片をつけた竿で皿まわしをし、長水と同じように竿を継いでいく。はじめの竿だけに戻したのち、皿のツキアゲを行う。最後は竿を顎に乗せ、右手で竿をはじき、落ちてきた皿をキャッチする。

山本勘太夫組では、これらの後に「鯛釣の曲」を行う【写真９】。先に赤い鯛の作り物をつけた小さな釣りの竿を口に加え、細い木の上で小皿を回す。そして、鯛に空けられた穴に木を指して手を離してバランスを取る。近年は行う組がなかったが、映像を元に復活させた。本来はチャリが芸人を休ませるために場をつなぐ芸だった。昔のチャリはタイコウチの経験者であったためにこのような芸を見せることができたが、今はそうではないため、芸人が行っている。

④剣三番叟

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

左　写真10　ヌッカケ（2011/11/14、一部修正）

左下　写真11　ツカイワケ（2012/12/24）

右下　写真12　サンバソウ（2011/11/14）

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

剣三番叟は、ヌッカケ、ツカイワケ、サンバソウで構成されている。ヌッカケは刀を鞘に収めたまま、もしくは刀身を鞘に斜めに固定し、くの字型にして額や顔に乗せて笛を吹く。最後には切っ先を胸にあてて立てる【写真10】。カケアイを挟んで、ツカイワケに移る。ツカイワケは短剣でジャグリングをする【写真11】。その後は、サンバソウである。短剣六本を竿の先のキメダイにマクラ（滑り止め）と共に重ねて置き、額の上に乗せて扇と鈴を持ち踊る【写真12】。チャリとの掛け合いを挟み、もう一度同様に踊って、竿をはたいて落ちてきた短剣を両手で受け取って終了となる。

⑤献燈の曲

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

左　写真13　献燈の曲（2012/10/01）

上　写真14　献燈の曲（2011/03/05）

献燈の曲は、ギオンバヤシとも呼ばれ、まず顎の上にヨコギ（横木）、ドウラクモン（ヨコギの上に立てる木製の部品）、イチロウ・ジロウ・サブロウ・シロウ（ドウラクモンの回りに立てる木製の部品）、ジュウモンジ（二枚の板を十字に重ねる）、ダイジャワン（ジュウモンジの上に乗せる茶碗状の木彫りの部品）などを乗せ、5枚の板と13の茶碗を重ねていく【写真13】。積み上がると、赤い房をつけ、ヨコギの両側に斜めにしてツンバリ（二本の棒）をつけ、両手で全体を持ち上げた後、片手で持つ。部品の下にあいた穴に竿の先についた細い鉄棒をさし、笛でたたいて茶碗のずれなどを修正する。

竿を親指に乗せ、腰を上げたり落としたりしながら、手を前後に上げ下げする。続いて、額の上、胸、肩に乗せ、笛を吹く【写真14】。そして、竿を持って茶碗を落とさずにその場で素早く何度も回転したあと、今度は笛の下部に竿を乗せて笛を吹く。その後、口にヨウジをくわえ、竿の下の溝に紐をひっかけ、それだけでバランスを取りながら前後に動かす。最後にヨウジの上に竿を乗せ、掌でくるくると全体を回す。

竿を取りはずし、積んだときのように顎に乗せ、今度は茶碗などを後ろに投げてチャリがそれを受け取る。普段は上演時間が非常に長いため、ここで終わる場合もあるが、余裕があれば続いて最後のヨコギが芸人の鼻の下に残ってしまったため、それを取るためにチャリが「お木曳きの唄」を歌うカケアイが入り、終了となる。

⑥傘の曲

被写体の肖像権に配慮して写真は電子公開いたしません。写真をご覧になりたい方は，紙媒体でご覧ください

写真15　傘の曲（2011/11/15）

傘の曲は、手毬、茶碗、盆、貨幣、枡を傘に乗せて回すものである。手毬の曲のときに述べたように、扇丸がその前に行われていたこともあった。

以上が、放下芸の説明である。どの芸人も一連の流れは共通するが、どれだけアクロバットなものを見せることができるかという技のレベルが芸全体の質を決める基準となる。

さらに、これまでの分析を踏まえると、６つの放下芸にはモノを投げるジャグリング系統の技とタテモノの系統の技があることがわかる[26)]。つまり４つの演目でタテモノが用いられ、綾採の曲をのぞけばクライマックスもその応用であるといえる。つまり、綾採の曲・水の曲を覚えて剣三番叟・献燈の曲へ移るという習得過程は、基本から応用へという段階的な過程でもあった。それが以前は慣習化されていたのである。傘の曲は、最後に覚えるもので腰がすわっていれば自然にできるとも言われていたのでこの過程と関係がないわけではないが、手毬の曲はその難易度の高さをはじめ、扇丸という練習用の芸を行う場が特別に設けられていたことを考えると、他の演目とは一線を画すものと考えられていたと言えるだろう。

２．放下芸から見える関係性

２-１．コガイからタイコウチへ――1950年代

ここからは、各芸人の習得経験について聞き取りをもとに検討していく。活動単位である組だけでなく、講社もまた伊勢大神楽の実践共同体と見なすことができることは既に述べた。だが、それを具体的にとらえていくには親方子方という組内部の序列に留まらない捉え方をしなければならない。何かの共同体に参加するという私たちのごくありふれた経

験を想起すれば、共に励み、時には対立する同期や先輩、後輩の存在を無視できないことに気付くだろう。レイヴとウェンガーも、親方の教えよりも、むしろ「学習者同士の関係」が重要であると指摘している。

> 親方－徒弟関係を脱中心的に見るということから、熟練というものが親方の中にあるわけではなく、親方がその一部になっている実践共同体の組織の中にあるということの理解が導かれる[27]。

実践にアクセスするきっかけは、様々な段階にある人びとが構成する網の目の結節点にあると考えられる。では、このようなタテに限らない、ヨコやナナメの関係性は、伊勢大神楽の放下芸習得において、どのような意義を持っているのだろうか。

現在、各組には放下芸を行う現役の芸人が１～２名おり、経験者も同じく１～２名いる。合計で、放下芸に関わる人は16名となる。本稿では2011年から行っている調査に基づき、そのなかの９人の事例に焦点を当てて、放下芸習得と担い手同士の関係性について考察を行うことにしたい。この９人は、1950年代／1960年代／1990～2000年代という各年代に伊勢大神楽に参加した人たちである[28]。

1950年代に伊勢大神楽に入り、タイコウチとなった者は３人いる。まずは森本忠太夫組の二人をとり上げたい。なお、事例紹介における（　）内は私の補足である。

事例①　森本忠太夫組　M・K（1935）[29]

組に出ていた父親が前年の２月に仕事の途中に亡くなったため、小学校を出てすぐにコガイとして入った。当時のタイコウチで番頭格だった人物が師匠だった。魁曲で上に乗る人がいなかったために一番にそれをした。当時は６人だったが、舞も芸も全部出来るような人たちだった。

芸は何からするのかと聞くと、水の曲からだと答えた。タテモノが基本なのだという。それで「腰がすわって」きたら、剣三番叟などをする。傘の曲は練習しなくても、「腰がすわって」いたらできる。綾採の曲について尋ねると、水の曲の練習中にちょっとやるという。手毬の曲は雨のときに練習したがやる機会はほとんどなかった。タイコウチには２，３年でなる。当時は三人のタイコウチがいて、自分は献燈の曲と魁曲ばかりしていた。

現在、チャリをしているので、その件について聞くと、10年前からはじめているという。自分が芸をしているときは、師匠に当たる人物がチャリをしていた。芸を失敗すると、その場で「ハリセン」（小さめの扇に赤い布を巻きつけたものでチャリの持ち物）

で叩かれた。それが恥ずかしいから、頑張ろうという気になった。

事例②　森本忠太夫組　親方（1939）[30]

15歳から組に入った。昔の芸人は放下芸だけをやっていたという話を聞いたことがあったため、芸ばかりやっていたんですかと訪ねると、10代からやっていないとだめ、K・YやS・Y（後述。二十代を過ぎてから放下芸をはじめた者）はよくやった、すごい、という。芸の習得の順番を聞くと、ホリバイ、水の曲、剣三番叟、献燈の曲、傘の曲で、手毬の曲は雨の日に宿でいじっていたと答えた。

芸は誰かに教えてもらったのかと聞くと、見て覚えたため、教えてもらったことはないという。注意されたこともないのかとさらに聞くと、一度だけあったという。太夫にある自宅でタテモノの練習をしていたとき、順手で額に乗せたら、それを見ていた近くに住む安田市太夫（現在は廃業）がとんできて、それでは上が見えなくなってしまうから逆手でやるんだと言われた。それは先人の知恵だと思うと話してくれた。

森本忠太夫組は、他の組の担い手からはしきたりなどの「古い」やり方を守っていると評価されている。現在の現役の芸人は40代半ばで本格的に入り、現在は綾採の曲、水の曲、剣三番叟などを行っているM・T（1951）と森本忠太夫の孫にあたるM・T（1987）がいる。後者のM・Tは中学校卒業後に他の仕事をしてから入っているが、ソリコミによって地面に頭をつけることができる唯一の担い手である。2012年の段階で綾採の曲と半水を総舞で見せており、長水を練習中であった。これは前章でふれた、慣習化された習得過程に基づいて習得が行われていることを示している。

次にあげる加藤菊太夫親方も、1950年代に習得を経験している。

事例③　加藤菊太夫組　親方（1938）[31]

中学卒業後に組に入った。芸は誰に教わったのかと尋ねると、「おじき」だという（父親の弟にあたる叔父は一時期、山本源太夫組におり、親方が組に入る当時は加藤菊太夫組に戻って来ていた）。その後、現役の芸人への寸評が行われ、「どこか変なところ」がある者が練習してうまくなるという。昔は、基本をやって、そこに個性だった。今は勝手に覚えて、個性ばかりになっている。昔は毎朝、ソリコミの練習をした。おじいさんは献燈の曲で口にヨウジをかみ、その上にのせてそって頭をつけてから戻した。自分は手にのせてそれをやった。手毬の曲はどうだったかと聞くと、「手丸」は8割近くできていたが、やる機会がなかった。あったら、やっていた。投げるのは簡単だが、頭でとめるのが難しい。昔は、手丸からはじめて芸を覚えた。三本バチはそのあとだった。

菊太夫親方は、綾採の曲、水の曲、献燈の曲、剣三番叟というふうに習得をおこなったという。ソリコミにふれていることから、「個性」「勝手に」という言葉には慣習化された習得過程を経ずに覚えているためだということが含意されている。ただ、放下芸に留まらず、舞・笛・太鼓など、伊勢大神楽の全般について述べている「どこか変なところ」がある者が上達するという見方は、「基本」だけでは評価されないということも意味している。

以上のように、森本忠太夫組と加藤菊太夫組という当時はあまり交流がなかったという組同士でも[32]、コガイからタイコウチへという過程が共通している。これは、習得が年季奉公を終え、一人前として認められるプロセスのなかに組み込まれていたことを示している。担い手はそのような制度にそって、基本から応用へと段階的に習得過程を組織化していたのである。

2-2．必要の全面化――1960年代

では、1960年代に組にはいった担い手は、どのような習得を行っていたのだろうか。まず、山本源太夫組で長くタイコウチとして活躍した人物の例を挙げよう。

事例④　山本源太夫組　S・T（1944）[33]

山本源太夫組に入ったのは、15歳のときだった。はじめは兄が鋳物の仕事をしていたから、そこで働いていた。伊勢湾台風のときに辞めて、これも兄がやっていたため、伊勢大神楽に入った（組は違う）。当時は専属のタイコウチがいなかったため、他の組から手伝いに来てもらっていた。芸ではなく獅子から先に覚えていた。だが、結局、三年目に来てもらったタイコウチが辞めてしまった。

「で、それがやめたので急きょ、大阪行って（山本源太夫組は10月から12月まで大阪を回る）、菊太（菊太夫のこと）が手伝いに来て、マーチャン（現在の菊太夫の名前）があれして。あのー、ギオンバヤシ（献燈の曲）やれっちゅうて。それから、晩に、お前、帰ってきたら、お前、コーチライト（サーチライト）、こう。そこ、こうおはいしとったでな（この部分はよく聞きとれなかった）。土建屋、土建屋やっとったで。コーチライトとか、ほんな、そな、晩に裏でな。いまのあれ（宿）と違って、家（宿）とちごうて（違って）、裏があいとったんや（空き地だった）。うん。そこで晩にお前……、そんなお前、こんなんできるんかいな（と思った）。」

なぜ献燈の曲だったかというと、その演目を正月３日にやらなければならないからだった。その後も、「ぶっつけ本番の方が多いやろ」というように、水の曲は本番で覚えて行ったが、剣三番叟は練習したという。いきなり献燈の曲だったとはいうものの、一年目からソリコミ、雨の日は手毬をいじっていた。また、ホリバイとタテモノ

もたまに練習はしていた。

タイコウチは組内部に留まらず、伊勢大神楽の担い手たち全体でも重んじられる地位を持っていた。さらに、単なる手伝いに留まらず、加藤菊太夫のように行き先の組の放下芸習得にまで関与することもあった。ここから、組は単独で活動している普段の仕事中であっても、他の組との間で人の行き来が行われることで、支えられていたことがわかる。

S・Tは山本源太夫組のタイコウチとして長く活躍したが、習得過程は前章で考察したものとは異なっている。最初に献燈の曲を習得しなければならなかったのは、特定の場所で決まった演目をするという慣習によっていた。コガイからタイコウチへという過程そのものはあるとしても、その内実は、必要の全面化ともいうべき事態に直面して、変化している。では、そのような状況に陥り、制度自体も変化していくと、担い手はどのように習得過程を組織化していくことになるのだろうか。

加藤菊太夫組のK・Oは、ホリバイ、剣三番叟、献燈の曲、三本バチ、半水、長水、傘の曲という過程で覚えたというが[34]、これは正月に回る八日市（現、東近江市）で披露することに決まっている演目が先になったからだという。菊太夫親方も、以前はよく昼食を御馳走になったお礼に剣三番叟をしたためやる機会が多く、上達するのは早かったと語っていた[35]。しかし、彼の習得に至る経緯は葛藤もはらんでいた。

事例⑤　加藤菊太夫組　K・O（1948）[36]

中学校卒業後、15歳の時に入った。当時は人が少なく、5人くらいだった。「おやじ、おじき、あにき」と2、3年でやめた二人目の兄がいた。兄（現在の菊太夫親方）は教えてもらっていたが、「わしはちょっと教えてもらって、あとはみてだいたい覚えてきたのよ」と答えた。人によって違いはあるが、S・KやK・Yもそうで、基本だけをちょっと教えてもらい、「自分の努力」で上の人がやっているのを見てやるのだという。

自分で組に入るといったのかと聞くと、「いやいやいや、わしは上（高等学校）行きたかったし」といい、二人の兄が出ていたために出ざるを得なかったという。いやだったので一年間はついて回っているだけだったが、二年目から「これじゃあかんわ」と思い、練習を始めた。ただ、20歳ごろまでに芸がだいたいできるようになると、遊びに出かけていたという。

入った当初は「だから、わしらが出たころは、若いもんてほんとにおらんかったからね。一人で練習。うちでも、おらんし、ひとりやし」という状況だった。滋賀県で、二月に雨で仕事が休みになると、同世代のいる山本勘太夫の宿に遊びに行き、一緒に魁曲の練習をしたという。

家業と進学との間での葛藤を克服し、放下芸をある程度、習得したあとは遊びに行く。それが伊勢大神楽の中で同世代が少ないという状況と結び付けられている。組での人間関係は固定的で閉じたものになりかねない。そこに家族関係も絡むとなれば、やや複雑な感情を抱いたであろうことは察せられる。そのような立場に置かれれば、芸の習得をはじめ仕事上の楽しみや苦労を共有し合える仲間はなくてはならない存在となるだろう。

K・Oの話に登場していた山本勘太夫親方はもともと家が山本勘太夫を名乗っていたが、諸事情からすでに廃業していた[37]。その後、今の親方が伊勢大神楽の存在を知って魅せられ、24歳の時に佐々木金太夫を中心に活動をやめた組の檀那場を引き継ぐ形で、組を再興させた。

事例⑥　山本勘太夫組　親方（1949）[38]

定時制高校卒業後に佐々木金太夫組（現在は廃業）に入った。現在、70代の担い手が習得していたときとは「時代」が違うという。親方も手取り足取り教えてくれるというのではない。「まあ、人の見て、自分でよそに手伝いに行って。自分で教えてもろうたりして、わからんところは。で、覚えたわけで。」という。そのときは「年季奉公」ではなく「大なり小なり月給制度」になっていた。

当時入った佐々木金太夫組は芸が出来る人がおらず、一年目から剣三番叟をやった。ホリバイやタテモノもうまくはなかったがやっていた。ソリコミについて訪ねると、「うーん、やれって、みんな源太夫さんとこ行くとやれやれ言われたけど。もうそんなやかましくいわれへんし。うん、まあ、ちょっと自分で自発的にやってみたけども。まあ、Y・S（息子）もそうやけど、私はもともと体が硬いもんで。もう、そんな、なあ、うん。ということで、あまりやらなかったな。」という。

習得の順番は、好きで始めた三本バチから、剣三番叟、献燈の曲、半水、長水、傘の曲だった。それを聞いて、人によって違いますねと言うと、「わたしらは、もう、全然、その自分であれしたやつやから。自分のかみつきやすいところから。だから、もう全然関係ないんや、それ（習得の順番）は。自分のもう、おもしろいからやった、ていうだけのことで。」「順番うんぬん」は関係なかったという。

これまで紹介してきたコガイからタイコウチへという制度的なあり方そのものが、変わってきていたことがわかる。直接のきっかけは、S・Tの例もそうだったが、タイコウチの不在であった。勘太夫親方の場合、「かみつきやすいところ」「おもしろいから」というように、独自のやり方で習得過程を組織化していったことがうかがえる。ただ、それは組が習得に関与しないということを意味するものでもなく、むしろ組の穴埋めを若い担い手

が一身に背負うことになったからだともいえる。佐々木金太夫組はやや停滞していたため、山本源太夫組へ手伝いに行くことは楽しかったという。これまでの事例でも登場していたが、現役の芸人においても、このような他の組の担い手との関係は、習得において不可欠なものである。

2-3．模索する現役の担い手――1990～2000年代

現役の担い手たちは、タイコウチと正式に認められているわけではない。というよりも、タイコウチになるというのが明確な目標となるほど制度的な背景がなくなっているという事情がある。まず、1990年代後半に加藤菊太夫組に入り、2012年から山本源太夫組に移った芸人の例を見てみよう。

事例⑦　加藤菊太夫組から山本源太夫組　S・Y（1973）[39]

東京でテント芝居をやりながら、参加している。23、4歳の時に人の紹介で初めて東京から手伝いとして参加し、その後、本格的に加わった（紹介者は、加藤菊太夫親方が東京公演などで知りあった大道芸人やパフォーマーと交流があった人物で、担い手不足を補うために忙しい時期には手伝いに来ていた）。放下芸を習い始めたのはいつからですかと尋ねると20代後半だという。「三本バチを勝手にやりはじめたんだけど、あれおもしろいなと思って（笑）」。バイはヒノキだが、当時は知らなかったので、ホームセンターで外材を買ってきてやりはじめた。すると、K・Oなどが教えてくれた。その後、ホリバイ、献燈の曲も「それもまあ勝手に（笑）」やりはじめた。いまはなにができるのか尋ねると、手毬の曲以外は「一通りかじってるな」という。皿の曲のツキアゲが一回しか成功したことがないため、「完成」させたいと語った。手毬の曲は時間がかかりすぎるのでやらないという。

太鼓でも笛でも死ぬまでやるなら、追求しないといけないところがあるが、芸に関しては「体力」の維持にかかっているという話がでた。私が、加藤菊太夫親方は20代がピークだったとつぶやいていたことに言及すると、「うちらだって、もうやりはじめたのが遅いからさ。やっぱ、10代、10代ともう20代すぎてでも全然違う。うん。俺なんか特に体がかたいからさ」といい、「筋肉質」で「神楽向きじゃないんだよ、どちらかというと」と話し、昔はソリコミという基本的な体づくりをしていたことに触れた。

S・Kの場合は、組の必要から距離をおいたところで習得をはじめており、結果的にそれが、「勝手に」楽しんで行うことにつながっていた。しかし、一方で自らの限界が体質と同時に、若いころからの習練を経ることができなかったこととして語られている。これ

は、過去と対峙するという冒頭で引用した語りに通じている。次に、それを語った芸人の事例に移ろう。

事例⑧　加藤菊太夫組　K・Y（1973）[40]

27歳のとき、東京で同じアルバイトをしていたS・Kの紹介で三日間だけ参加し、その笛に魅せられた。放下芸をやり始めたのは30歳を過ぎてからで、親方に「お前には絶対無理」と言われたため「それだったら、やってやろうかな」と思ったという。すぐに「冗談です」と笑って言いつつ、「うんでも、まあ、おもしろそうだなとおもって、できるならとおもって、やってたら、おもしろくなっちゃって」と述べた。親方の許可がなければ本番の機会はない。親方からの評価が変わるきっかけは、手伝っていった森本忠太夫組で場に出させてもらったことである。綾採の曲、水の曲、剣三番叟すべて忠太夫組ではじめて披露した。その後、親方が許可して菊太夫組でも場に出ることができた。

「俺はね、基本的にはね、あれだね、芸とか褒められることはほとんどないんで（笑）、そういうものではないんで、まあまあ失敗しないようには少しでも、あの、あの、上手に、失敗しないようにとは、思ってますけどね。そうはいいながらも、ねえ、うん、チャレンジはしていきますけどね。」

前述のS・Kは菊太夫組で披露していたが、K・Yは認められなかったようだ。だが、S・Kが組を移ってからは、中心的な芸人となっている。習得過程は同世代の芸人に比べると1950年代に見られた、慣習化された過程に沿っているが、これは森本忠太夫親方に話を聞き、そうするようにしたのだという。つまり、そうすることを課せられたというよりは、自覚的に選択をしたのであり、その意味で独自な習得過程の組織化の一つだと言える。

ここまでの事例は、自分とだれか特定の人物との師弟関係の延長か、見よう見まねで努力して習得したという個人に還元するような内容が多かったが、芸人同士で放下芸を競い合うということも、技の質も問われる専門集団においては無視できない。

事例⑨　山本勘太夫組　Y・S（1986）[41]

大学３年生のときに伊勢大神楽のドキュメンタリーをテレビで見て参加を決意し、練習を始めた。その年の12月に、数名が組を辞めたため、急きょ、大学４年の正月から本格的に参加した。いきなり魁曲の台師をしたが、柔道の蓄積があったためすぐにできた。はじめ傘の曲を練習したが、新しく入って来た芸人が上手くこなしたため、まかせた。

「俺そうや、いきなり三番叟。いきなり三番叟。一番初めやったの三番叟。一年目

から、三番叟。俺、順番おかしいぜ、完全に。難しいやつからやってる。俺聞いても参考にならない。」

その習得は、K・Yと競って行い、増田神社ではじめて披露したときは二人で前半と後半を折半した。もう一人の芸人が綾採の曲もできるようになったため、あせって水の曲のツキアゲを習得した。休みの期間に入ると、家にこもって扇丸を練習した。続いて献燈の曲を覚え、半水をもう一人の芸人と一緒に練習した。そして、歌丸を完成させた。そのあとは、一年目から練習はしていたが、技ができるだけで流れまではできていなかった綾採の曲を習得し、傘の曲、長水、皿の曲と覚えていった。今は鯛釣の曲と、出来はするが納得するまでできていない三本バチを本格的に練習している。

彼が剣三番叟から本格的に始めたのは、父親（山本勘太夫親方）から言われたためだった。競合することは習得にゲーム性を導入することであるが、習得の目的は、組全体で出来ることの幅を広げることである。手毬の曲は当初、上の世代から行うのは無理だと言われ続けていた。それを休みの期間を利用した特訓、ビデオや親方らの話を参考にしつつ、完成させていった。Y・Sは現在、組を引き継いでいくため実質的に親方としての役割を果たしており、手毬の曲や鯛釣の曲の「復活」も、ある意味で、組の必要を考えたうえでの「新しい」試みであるといえる。

以上のように、9人の芸人の習得について見てきた。もちろん、彼らは放下芸だけをやって来たわけではなく、今回紹介したものはあくまで伊勢大神楽の仕事の一部でしかない。本稿の紹介も恣意的にその一部を切りだしたものに留まっている。

だが、だとしても放下芸習得の具体相は提示できたと考えている。以前は、コガイとしてタイコウチになることが制度によって規定され、また支えられもしていた。慣習化された習得過程を経ることで一人前とみなされる制度が機能していたからである。もちろん、それには個人差があり、慣習は不変的なものでもないから、聞き取りで明らかにできない経験や昔のことは不明と言わざるを得ない。少なくとも年季奉公のあるなしが、習得過程の慣習化と関わっていたことは、1950年代と1960年代の相違から明らかにできた。それ以降の芸人は、組の必要や、楽しい、おもしろいといった感性を原動力として他の芸人がもつ知識や技術を自身の習得過程の組織化に利用していた。つまり、頼まれて、他の組に行くことは、教えたり、教えられたりといったやりとりがなされる契機となる。そこで生み出される関係性は、一つの組だけでは、固定的になりかねない芸能の内容や人間関係が変わるきっかけともなる。私が着目したいのは、その関係性とは年齢や出自といった要素ではなく、放下芸という芸能を基点とした関係性なのではないかということである。

おわりに

伊勢大神楽の実践を理解するためには最小単位である組に着目する必要がある。組は、親方子方という徒弟制で構成された芸能の伝承に特化した専門集団である。その組が集まって、1950年代に成立した講社は、一義的には、自らの活動の意義と正当性を対外的に示す社会制度上の組織であった。しかし、それを実践共同体という、「参加」によって形成される伝承の〈場〉という側面から見れば、組織内の同質化に寄与しているというよりも、各組が相互交流をはかることによって、多様な実践が生起する可能性を担保しているとみなすことができる。コガイからタイコウチへという制度が衰退してからは、個々人が独自の習得過程を組織化していくために、「手伝い」という行き来によって生まれる関係性が利用されてもいた。ここでは、放下芸に着目したが、そういった芸能に基づく関係性が、伝承のダイナミズムを支えているといえる。それは、親方子方といった制度的な関係とはズレたつながりである。

かつてのように、タイコウチになることは、もはやできないだろう。しかし、どのような経緯であれ、目を見張るパフォーマンスを見せることができるのならば、その人は「すごい」のである。歴史性を持つ芸能においてもそれは変わらない。過去と現在がぶつかりあう伝承の実践は、現在における人間関係の固定化を絶えず揺さぶるものである。それは、事例②③における、親方が若手に対して述べた評価にも現れている。

以上のように、本稿では、実践共同体論を参照しつつ、伊勢大神楽の実践と共同体の関係について述べてきた。しかし、冒頭の語りを思い起こすと、まだ不十分な点が多々あることに気づかされる。自身の経験を越えた過去は、その人にとって定めるべき方向や現在とは異なるやり方をする際の参照になる。本稿では若手の芸人について述べる際に、その側面を強調した。しかし、その一方で、そういった過去は、常に「昔のようにはできない」という、ある種の重圧感を喚起するものでもある。これは、歴史性と芸能をめぐる本質的な問題であるが、本稿では十分に議論できていない。今後は、近現代社会における芸能――特に伊勢大神楽のような門付け芸・祝福芸に分類される芸能群――の位置を踏まえた上で、現在の担い手と芸能の歴史性を考えていきたい。

さらに、本稿では、語りに基づく分析に重点を置いたために、習得や実際の上演がどういったやりとりによって実現され、具体的にそれぞれの担い手の関係性が芸能の実践にどう介在しているのかを示すことはできていない。今後は、自分自身が調査の過程で芸能に直接関わって行く経験を記述しながら、この課題に取り組んで見たいと思う。

注

1）小池淳一「伝承」小松和彦、関一敏編『新しい民俗学へ』せりか書房、2002年

2）インタビュー、2011年11月14日、加藤菊太夫組、K・Y。

3）ジーン・レイヴ、エティエンヌ・ウェンガー、佐伯胖訳『状況に埋め込まれた学習』産業図書、1993年、80頁。

4）橋本裕之「「民俗芸能」における言説と身体」福島真人編『身体の構築学』ひつじ書房、1995年など。ただ、本書に付されたディスカッションの記録には重要な指摘が散見される。

5）田辺繁治「序章　日常的実践のエスノグラフィ」田辺繁治、松田素二編『日常的実践のエスノグラフィ』世界思想社、2002年、18頁。

6）橋本裕之は、民俗芸能の通過儀礼としての側面を言い換えたものとなっており、実践共同体論の可能性を狭めてしまっている（橋本前掲）。

7）「代神楽」「太神楽」という表記もあるが、ここでは引用の場合をのぞいて、「伊勢大神楽」という表記に統一している。

8）山本源太夫組以外は、地域によって廃業した組の檀那場をひき継いでいる部分があり、太夫名が変わる。また、尾鷲市に拠点を置く山城社中が土日を中心に別個で活動している。

9）両者は獅子舞や演目内容に差異があったようである。石川源太夫組は阿倉川にルーツを持つ太夫名であるが、現在の担い手と活動は太夫系である。

10）門付けや総舞という仕事の全体像については、拙稿「神事芸能とその実践――伊勢大神楽講社加藤菊太夫組を事例として――」『待兼山論叢』第46号、2012年12月を参照のこと。

11）『昭和十六年一月起／公益事業明細報告書／神道大教　伊勢大神楽講社』（山本源太夫所蔵）による。なお、この時の講社が戦後のもののように太夫系と阿倉川系すべての組が加入するようなものだったかどうかは不明である。

12）先々代は1939年に亡くなっているため、当時の親方は先代である。先代は現在の親方の父親だが、1968年に65歳で没している。

13）堀田吉雄「伊勢太神楽　太夫村の獅子舞」『伊勢民俗　復刻合冊』第3号、2002（1953）年、15頁。

14）第1回近畿東海北陸地区・民俗芸能大会出演（京都・祇園歌舞練場、1959年）、第11回全国民俗芸能大会（日本青年館、1960年）、第5回日本郷土芸能大会（大阪毎日ホール、1962年）、オリンピック東京大会芸術展示・第15回全国民俗芸能大会（東京上野・文化会館、1964年）、日本万国博覧会（大阪、1970年）。1970年には「記録作成等の措置を講ずべき無形文化財」の指定も受けている。

15）堀田吉雄編『伊勢大神楽』伊勢大神楽講社、1969年。加藤菊太夫組は活動していたがカウントされていない。

16）小沢昭一『日本の放浪芸　オリジナル版』岩波現代文庫、2006（1974）年、299頁。

17）「国指定重要無形民俗文化財　伊勢大神楽講社」 http://www.ise-daikagura.or.jp/ 2013年11月14日閲覧。

18）北川央「旅する舞人・伊勢大神楽／現代に生きる「奇跡」の遊行宗教者たち」『宗教と現代』第15巻第5号、1994年4月、49頁。

19）澤井浩一「伊勢大神楽と大阪の獅子舞―大神楽研究の課題整理―」『大阪市立博物館研究紀

要』28冊、1996年、３頁。

20）これは、現在、覚え始めという段階の芸人が少ないという事情にもよるだろう。

21）1951年に加藤孫太夫（現在は廃業）へ入り、その後、山本源太夫組に移ったW・M（1938）はタイコウチではなかったが、獅子舞の主に魁曲をやっていた。彼によれば「３年なら３年、あの、働くやろ。親方に（給料は）預けとんのや。」「昔は、あのほれ、年開けてから。３年なら３年、年開けたら銭が入る。それんなるのも、一人前にならなかわらへん」という（インタビュー、2012年12月25日）。

22）文化庁文化財保護部監修『月刊文化財』No.209、1981年、46-47頁。

23）伊東久之「放下」神田より子・俵木悟編『民俗小事典　神事と芸能』吉川弘文館、2010年、258頁。

24）伊勢地方にいた放下の影響説（本田安次「桑名太夫町の伊勢太神楽」『本田安次著作集　日本の傳統藝能　第二巻　神楽Ⅱ』錦正社、1961年、266頁）、担い手はもともと「近江の陰陽師」が持ち伝えていた万歳・放下芸が獅子舞と合体したという説（北川央「伊勢大神楽」横田冬彦編『シリーズ身分的周縁　2　芸能・文化の世界』吉川弘文館、2000年、150頁。）、江戸時代初頭に東海地方で成立した可能性が高いとする説（山路興造「大神楽考――江戸の大神楽を中心に――」『民俗芸能研究』第31号、2000年、24頁）がある。

25）今回は囃子については紙幅の都合上、触れなかった。伊勢大神楽の演目の全体像を笛に着目して分析したものに、森田玲「伊勢大神楽の音曲構成」①～④という連載（『たいころじい』第32～35号、浅野太鼓文化研究所、2008～2010年。）と、「伊勢大神楽の神楽囃子研究」『民俗音楽研究』第36号、2011年があるので参照していただきたい。

26）この二つの分類は、江戸大神楽の「投げもの」と「立てもの」に対応している（翁家和楽の発言、「大神楽の魅力」『年刊藝能』第５号、1999年、66頁）。

27）レイヴ、ウェンガー前掲書、75頁。

28）2011年に加藤菊太夫組を中心に行い、2012年は森本忠太夫組、2013年は山本源太夫組、山本勘太夫組と調査を行ったが、石川源太夫組は未調査である。1950年代に関しては、現在も組で仕事を続けている人に限ってだが、すべての経験者をとり上げた。聞き取りに基づく文章は再構成されたものだが、話の流れや話題の区切りはなるべく重んじ、調査者の問いかけなどがわかるように心がけた。なお、人名に続く括弧内は生年を表し、インタビュー内に登場する人名は、直接の引用であってもアルファベットに置き換えている。

29）フィールドノーツ、2012年８月30日をもとに構成。

30）フィールドノーツ、2012年８月29日をもとに構成。

31）フィールドノーツ、2011年11月18日をもとに構成。

32）神講や総舞の場では顔を合わせているものの、加藤菊太夫組の若い担い手が森本忠太夫組へ手伝いに行くようになったのは最近ことであるという。

33）インタビュー、2013年６月15日をもとに構成。

34）フィールドノーツ、2013年８月23日。

35）インタビュー、2012年３月３日。

36）インタビュー、2012年３月３日をもとに構成。

37）詳しい経緯については、北川央「伊勢大神楽における檀那場の継承」亀岡市文化資料館編『第

25回春季特別展　春の丹波に獅子が舞う　諸国をめぐる伊勢大神楽』亀岡市文化資料館、2009年を参照のこと。

38）インタビュー、2013年6月1日をもとに構成。

39）インタビュー、2011年11月17日をもとに構成。

40）インタビュー、2011年11月14日をもとに構成。

41）インタビュー、2013年6月1日をもとに構成。

（まゆずみ　ともあき　大阪大学大学院文学研究科博士後期課程）