The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	神事芸能とその実践 : 伊勢大神楽講社加藤菊太夫組の事例から
Author(s)	黛, 友明
Citation	待兼山論叢. 日本学篇. 2012, 46, p. 45-64
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/27208
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

神事芸能とその実践

── 伊勢大神楽講社加藤菊太夫組の事例から ──

黛　　友　明

キーワード：民俗学，伊勢大神楽，神事芸能，観客

問題の所在

本稿は、江戸時代に起源をもつ「神事芸能」伊勢大神楽の実践を、フィールドワークに基づき、「観客」への働きかけという観点から検討することで、従来の理解を問い直すことを目的としている。

伊勢大神楽とは獅子舞と放下芸からなる芸能の総称である。[1] その担い手は、一年かけて西日本各地を旅しながら、祓いと獅子舞を各家で行う門付けと、広場で演目を見せる「総舞」[2] を行うことを仕事としている。江戸時代には、三重県桑名市太夫に出自を持つ組と、三重県四日市市阿倉川を拠点としていた組が存在し、伊勢神宮の御師と関係を持ちながら、活動していた（北川、2008）。しかし、明治以降、御師の廃止に伴い神宮との関係は途絶え、組は次第に減少していった。現在は国の重要無形民俗文化財指定を受けた、山本源太夫組を代表とする宗教法人伊勢大神楽講社（三重県桑名市太夫増田神社。以下、講社と略す）に所属する、森本忠太夫組、山本勘太夫組、加藤菊太夫組、石川源太夫組、山城社中の担い手が、活動している。[3] 阿倉川系の組は山城社中を残すのみである。担い手はすべて男性で、組は太夫名を名乗る世襲の親方を中心に、6～10人程度で構成されている。また、本稿では触れないが、講社に属していない組も存在する。

伊勢大神楽に関する先行研究は、民俗学、歴史学、音楽学と多岐にわたるが、ここでは民俗学の文脈で整理したい。伊勢大神楽は民俗芸能の分類では、各地に残る獅子舞と同系統とされる一方、「門付け芸」とも見なされてきた。門付け芸は、宗教者や芸能者が各家を訪問し、門前、庭先や屋内などで祓いや芸能を行うことで、民俗学ではまれびと論の中でとり上げられてきた。体系的な研究は少ないが、朴銓烈は、民俗行事をも含みこんだ概念として「門付け」を設定し、日韓比較を行いながら、類型化を試みている（朴、1989）。ただ、まれびと論を「外者歓待の民俗」の「社会構造化」とみなす理解の前提は、事例を整理する以上の意味を持っていない。個々の実践の様相から、再考する必要がある。一方、事例研究では、瞽女や万歳などは「消滅」への危惧から聞き取りやフィールドワークが盛んに行われた。[4] しかし、伊勢大神楽の先行研究においては、「生活をかけているプロ芸」（堀田、1987、p438）「遊行宗教者」（北川、1994）と形容されてきたものの、担い手の実践の具体的なあり方を考察することは、ほとんどなかった。

なぜなら、担い手の実践は芸能の性格に集約されて語られてきたからである。伊勢大神楽は、それを受ければ伊勢神宮へ参拝したことになるという信仰の存在や、無病息災の祓いを行うことから、現在「神事芸能」と称されることが多い。[5] さらに、獅子舞は御幣や鈴といった採り物を持ち、「優雅」に舞うことから「神事性」を持つとされ、アクロバットな曲芸を見せ、観客の笑いを誘う要素がある放下芸は余興であり、「娯楽性」を持つ演目とされてきた。[6] しかし、「神事性」「娯楽性」という分類への依拠は、そこに収まらない力が人を引き付けるという感覚を削ぎ落してしまうことにもなる。笹原亮二は、神奈川県厚木市の大神楽を検討する際に、「神事」と「芸能」、「信仰」と「娯楽」という区分を問題にしている。その理解は、前者を正とする価値判断をすでに含んでいるからである。そこ

で笹原は、厚木の大神楽が行っていた「獅子舞、曲芸、俄、万才、歌舞伎」という多様な芸能のなかに共通した「論理」を見出す試みをしている（笹原、1989）。このような視点は伊勢大神楽を考える上でも有益だろう。

芸能が、私たちの目前で繰り広げられるという意味で現在性を持つ以上、場から切り離して本質的に規定してしまうのではなく、それを取り囲む諸状況を視野に入れなければならない。ここでは、特に「観客」という問題を設定することでその状況の一端を可視化する。[7] 伊勢大神楽の観客は、ただ「鑑賞」しているのではなく、初穂料と呼ばれる金銭や物を担い手に渡す。それが担い手の生活を支えているのであり、観客と継続的な関係を築くことは彼らにとって重要事項である。先行研究やこれまでの言説は、朴の議論のようにその関係を自明視しすぎてきた。両者の関係のあやうさや流動性にも着目する必要がある。そのようにとらえれば、周辺的と見なされるような知識や行為も重要性を持って現れてくる。

ただ、本稿では担い手の実践を取り扱うため、観客を、実在する人というよりは、彼らが向き合っている対象として設定したい。そもそも、担い手の実践に影響を与える観客は「部分的なもの」に過ぎない。それは観客の意志ではなく、深い意図もなく発せられる評価や感想、あるいは笑いやまなざしなどのささいな身ぶりが引き起こす結果なのである。「見る」主体は、担い手に「見られる」観客である。このような前提のもと、以下で調査対象である加藤菊太夫組（以下、菊太夫組と略す）の概要を説明した後、本論に移りたい。

調査対象の概要

私は、2011年から、断続的に手伝いもしながら、加藤菊太夫組の調査を行ってきた。菊太夫組は、明治時代に、加藤孫太夫組（現在は存在しない）の親方の息子、菊太が独立して結成された。二代目の菊太夫の時、三

重県から鳥取県に居を移したため、現在も親方の自宅は鳥取県にある（野津、1993）。2012年現在のメンバーは6人である。組の親方（72）、その弟A（62）、Aの息子B（26）が、血縁者であり、他には、人からの紹介で組に入った、C（39）、D（39）、E（33）の3人がいる。[8] 外から参入してきた彼らも10年以上のキャリアを持っている。同じく、10年近くメンバーであったF（38）もいたが、2012年から山本源太夫組に移っている。菊太夫組は、親方が初穂料の管理、食材の買い出しをするなど子方の生活全般の世話をしており、一日の行動の決定権も持っている。

次に一年の日程を概観しておく。菊太夫組は、年末に滋賀県の借家に集合し、元旦には東近江市野々宮神社に出向いて奉納を行い、1月～4月まで東近江市、安土町、愛荘町、大津市を回り、福井県へも出向く。5月は鳥取県鳥取市、東伯郡湯梨浜町・三朝町を回るが、この時は親方の自宅を拠点とする。6月に休みが入ってから、滋賀県に戻り、高島市などを回る。7月は再び鳥取県へ行き、米子市、境港市を回り、お盆まで一カ月近く休んだあと、9月頭まで鳥取県西伯郡南部町周辺を回り、滋賀県へ移動する。10月に入るまでは滋賀県高島市、11月には京都府舞鶴市、大阪府にも赴く。その後、兵庫県神崎郡福崎町の宿へ移動し、同町や佐用郡佐用町を回る。そして、11月の終わりか12月の初めごろに福崎町の熊野神社で舞い納めを行う。[9] 12月24日には、増田神社ですべての組が参加する総舞が行われ、伊勢大神楽の一年は終了する。菊太夫組は、他にも離れた地域でのイベントの依頼も引き受けている。[10] また、これはどの組の担い手にも当てはまることだが、休みの期間は、自宅で休養するだけではなく、個人で他の組へ手伝いに行くものもいる。

調査対象についての説明は以上のとおりであるが、考察に移る前に、フィールドワークによって作成した資料を用いる際の形式について述べておきたい。まず、ICレコーダーで会話を録音したものを「インタビュー」

とし、日常的な出来事の記録は「フィールドノート」として引用する。また、伊勢大神楽には独自の符牒があり、日常会話でも頻繁に用いられているが、引用する際には、秘密保持のため、その言葉の意味を【　】内に記して示すこととする。

1. 門付けという関係性

1-1. 門付けの形式

伊勢大神楽の門付けは、伊勢信仰やまれびと信仰といった民間信仰と呼ばれる方面から説明されてきており、それが「神事芸能」という言説を支えてきた。ここでは、迎える側の信仰と関係付けられてきた門付けを、担い手側から検討することで捉え直してみたい。

まず、門付けの形式について説明する。朝早く、家から出発した一行は、目的地につくとナガモチ（長持）と呼ばれる移動式のお宮を車から降ろし、リアカーに載せる。そして、その上に置かれた獅子頭をかぶった人物が、笛と太鼓の音とともに、東の方角とナガモチに向かって鈴と御幣で祓いを行う。これをアサカグラ（朝神楽）という。そののち、ナガモチを引きながら、主に二班にわかれて門付けが開始される。

門付けは、袴姿の担い手が、次のような役割を分担しながら行う。ハツホコウリ（初穂行李）を紐で首にかけたハツホトリ（初穂取り）、獅子頭を被るマイテ（舞手）、小太鼓（締め太鼓）を持つもの、アトモチ（後持ち）である。家に着くとハツホトリが玄関を開けながら、「伊勢の神楽でございます」などと声をかけ、初穂料である米や金銭、酒を受け取る。これは、事前に玄関に用意してあることが多い。[11] マイテは、右手に鈴、左手に御幣を持って中に入り、ハツホトリの祝詞とともに、鈴を鳴らしながら、御幣を振る。[12] このキヨメ（清め）はカマドバライ（竈祓い）と、神前に向かって二度行う。カマドバライは、台所まで行く。

そして、外に出て玄関の前で、ハツホトリの笛と太鼓の音とともにアクマバライ（悪魔祓い）を行う。これは、初穂料の多寡によって内容が変化する。そのため、ハツホトリが観客にわからないように符牒で初穂料を伝えたのちに舞が始まる。初穂料が一定額以上の場合は、二班が合流して獅子頭を二つ使ったアイマイ（相舞）が行われる。

アクマバライは、剣の舞と神来舞（しぐるま）という獅子舞を合せたものとなっており、[13]マイテとアトモチによって行われる。アトモチは獅子頭についたマク（幕）を持って、巻いたり、広げたりしながら、舞を補助する。菊太夫組は、手伝いがいない場合、3人で行動することになるため、ハツホトリがマクを腕に掛けることで、笛を吹きながら兼ねることもあり、玄関先の状況が悪ければマイテが自分の肩にかけて舞う。

家の住人は、門付けの間、玄関の中で座ったまま見たり、外に出て見たりする。場合によっては、初穂料は置いてあるが、家の奥から出てこないということもある。家の中で披露することも珍しくない。終わると、獅子が観客の頭などを噛み、「ありがとうございました」「また来年」「お元気で」と観客に向かって言いながら、次の家に向かう。接待される場合は、アクマバライの後、家の中に入る。

ハツホトリは、親方とAが門付けに出ている場合は、二人が常時、行うが、車の移動などでいない場合は、持ち回りで務める。[14]新参者の私が手伝う場合は、アトモチが主で、ナガモチの移動や荷物運びなどの雑務も行い、まれに太鼓を叩くこともあった。

1-2. 道順・初穂料・観客との交流

ここからは、道順、初穂料の把握、観客の情報が門付けの進行にいかに関わっているかを検討していく。まず、門付けは、決められた道順をたどりながら行われる。北川央は、近世史料をあげ、伊勢大神楽をどの家より

も先に受け入れるということが、村落内のステータスに関わることもあると述べている（北川、2006、pp23-28）。比較的最近の記録にも、そのような慣習が見されるため、地域住民との交渉を経て形成された場合もあったと考えられる。[15)]

実際に同行すると、一般道だけではなく、地図には載っていないような細道や、許可を得て住民の敷地内をも通過しながら歩いていることがわかる。門付けは、これまで受け入れてくれた家だけを回る。地区に点在する家々に、担い手は迷わず訪れていく。[16)]二班で回る場合は、重複しないためにも道順を守ることは必要とされる。また、道順の把握は、ナガモチの扱いとも深く関係している。ナガモチを引くのは、アトモチや雑務を担当する主に新参者の役割であり、私もその役を任されたことがあった。その際、Aなどハツホトリを務める担い手から、車道の脇に邪魔にならないように置いてくるように指示を受けた。そして一行は、必要な道具だけを持って、横道に入っていく。再びこの車道に戻ってくるため、ナガモチを持っていく必要はないと判断されているのである。毎回、同じ道順をたどることは、このように無駄を省くことにもなる。

だが、決められた道を歩くことは、必ずしも効率のためだけではない。Fによれば毎年同じルートをたどることは、「ニセモノ」（講社以外で活動する団体）ではないことを示す保証ともなっているという（インタビュー、2012年11月17日）。道順は、信頼を獲得し、維持するために把握しておかなければならないという側面をもっている。

道順と関わって、地域や家ごとの初穂料も記憶されている。2011年11月18日に、兵庫県神崎郡でアサカグラをすませ、回り始めようとするとき、Aが「ここは【千円】ばっか、みごとに」と言った。確かに最初の3軒は千円で、その後も正月に歓迎される滋賀県と比較すれば金額は低かった。もちろん、観客がいくら払うのかはその時々の状況によるため、変動

はするが、千円から二千円になるなどの範囲ですむことの方が多い。

なかでもアイマイとなるほどの初穂料を出す家の存在は重要である。前述したように、アイマイは二班が合流しなければならないうえ、そういった場所では接待を受けることもあり、仕事の休憩時間ともなる。そこで、観客と話しをしながら、担い手同士もどこまで回ったかを確認し、予定が遅れている場合は、早く切り上げるなどの対応を行う。つまり、道順とともに各家の初穂料が記憶されていることで、一日のペースを調整することができるのである。

また、接待の存在が示すように門付けは、そこに住む人との交流なくしてはありえない。Eは、門付け中に「親方は、あすこの人がどこに就職したとか、どこに嫁に行ったとか全部覚えてるんだもん、すごいよね」とつぶやいたことがあった（フィールドノート、2011年6月21日）。親方自身は、インタビュー（2011年6月18日）で、門付け先の人びととは、一年に一度しか会わないがそれが繰り返されることから、「親戚」のような関係だと述べていた。

2011年6月20日に滋賀県高島市を回っていたとき、男性が去年、亡くなったという家があった。喪中であれば普通門付けは断られるが、伊勢大神楽が好きな男性だったために迎えられ、親方は仏壇に線香をあげたのち、「父さんの好きな天狗さんしよ」と言い、四方の舞と神来舞が行われた。初穂料が多ければ神来舞以外を披露することも珍しくないが、この出来事は門付けの行為が、個別的な関係のなかで様々な意味を持つことを示している。

1-3. 潜在する緊張関係

担い手が知識として持っている道順、初穂料、観客の個人としての情報をここまでとり上げてきた。私は、彼らが細かな出来事まで「暗記」し

ていることに驚き、Bに「ここで去年何があったとか、おぼえているからすごいですよね」と話したことがあった。すると、そこに行くと思い出すという答えが返ってきた。特になにか失敗したことがある場所へ行くと、その記憶とともに、去年、人と話したことなども想起されるのだという（フィールドノート、2012年1月13日）。それらの知識は確固たるものとして頭の中にあるのではなく、その都度、固有の場に関わって、思い出され、自覚化されるといえる。

そのような知識に基づいて行われる観客との交流については、民俗学者である堀田吉雄も驚嘆とともに書きとめている。彼は、山本源太夫組の正月の様子を述べた後、その接待について「決して他人扱いではない」と断言し、「家によつては、源太夫氏自ら舞わねばならぬおきまりの家もある」と記している（堀田、2002、p15）。だが、そのような印象や担い手の語りを、額面通りにうけとり、「古き良き関係」とだけみなしてはならないだろう。

北川央は、近現代における講社とそれ以外の組との檀那場をめぐる争いをとり上げ、従来の研究が、決まった太夫名を持った組しか受け入れないという慣習を自明視しすぎたことを批判している。実際には、檀那場の太夫名が変動することは珍しくない。だからこそ、講社の組が活動を継続している背景に「各太夫家の檀那場を保存・継承しようとする講社側の強い意志と積極的な働きかけがあったことを読みとるべき」だという（北川、2009、p8）。そのような見方は、実際の場におけるふるまいを理解するうえでも前提としなければならない。

門付けにおいて、熱烈な接待を受ける一方で、去年まで受け入れてくれた家に拒否されるという状況にも、担い手は直面する。それは、時代の変化というだけではない、門付けという形式がはらむ問題でもある。だからこそ、毎年、観客に不信感を抱かせることなく同じルートを通り、遅れて

迷惑にならぬよう注意しながら、同じように訪問してきた。観客や家族に関わる世間話をする交流そのものも、次回また来るときに受け入れてもらえるための交渉の一環と見なせるだろう。「神事芸能」である伊勢大神楽は本質的にその機能を持っているのではなく、観客がそれを受け入れることで成立する。担い手は固有の場で様々出来事を想起しながら、観客と向き合い、門付けに臨んでいる。その中で行われる祓いや芸能も、具体的な関係性の中で様々な意味を生成していくのである。これは伊勢大神楽のみならず、門付け芸一般を考える上で見落としてはならない視点であろう。

2. 様々な「扇の舞」

2-1.「神事性」と「娯楽性」

伊勢大神楽は門付けだけではなく、「総舞（そうまい）」という広場での上演も行う。総舞は、午前中、門付けを行った地域の広場で行われるのが本来の形式であったらしい。現在では、神社や寺の境内だけではなく、イベント会場など、依頼に応じて様々な場所で行われる。門付けが伴わないため、通常は含めないが、ステージで行われるものも総舞の範疇に入ってくるといえる。

伊勢大神楽の演目には、鈴の舞・四方の舞・跳びの舞・扇の舞・綾採の曲・水の曲・吉野舞・手毬の曲・傘の曲・楽々（さささ）の舞・剣の舞・献燈の曲・神来舞（しぐるま）・玉獅子の曲・剣三番叟・魁曲（らんぎょく）という十六種がある。総舞ではこれらが披露される。「舞」と付くのが獅子舞であり、「曲」と付くものと剣三番叟が、放下芸と呼ばれる主に芸人と道化が行うパフォーマンスである。門付けと同じように初穂料や時間、得意とする演目等を考慮し、選択して行われるが、前後関係は前述の配列に基本的にそっている。

総舞は、観客に囲まれたムシロの中央で披露される。従来の伊勢大神楽の研究では、獅子舞と放下芸は明確に区分され、前者が「神事性」を持ち、後者が剣や手まりのジャグリングなどを行い、万歳のようなカケ

アイ（掛け合い）を含んでいるため「娯楽性」が強いとされてきた。例えば、本田安次は伊勢大神楽を獅子神楽に分類し、放下芸については、ただ伊勢に放下を行うものがいたというだけだと述べている。確かに大神楽系の芸能は各地に伝わり、前述した厚木の大神楽のような例もあるが、あまりにも冷淡な言い方である（本田、1969、p3）。堀田吉雄は、放下芸の導入を「神仏混淆」の流れと見なし、「だから、大神楽は、純粋な神事芸能とはいい難い一面がある」（堀田、1987、p439）という指摘している。「放下」が仏教用語であることからの安直な理解で「神事芸能」という捉え方に嫌疑を挟む契機ははらんでいるものの、伊勢大神楽の実践のなかでそれを捉えようとする視点は見られない。一方、小沢昭一は、「信仰」が受け入れられてきた前提だとしつつも、放下芸に着目し、妥協せず芸に励む「芸人」の姿を発見している（小沢、2006）。三者三様の評価だが、獅子舞と放下芸を別々なものとしていることは共通している。

しかし、確かに両者は違いの方が目立つが、獅子舞は「神事性」、放下芸は「娯楽性」を持つという視点はあくまで演目を理解しようとするときの便宜上の分類に過ぎず、一連の流れの中で行われているということこそを問題にしなければならないのではないか。そのような観点から、担い手の実践の一端を明らかにするため、本稿は菊太夫組が得意とする「扇の舞」をとりあげ、それが総舞のどの位置にあり、「娯楽性」に含まされてきた観客の存在が上演に影響を与えているかを、インタビューをもとに分析する。この分析は、「神事性」から「娯楽性」への移行を結論とするためのものではない。そういった区分では、捉えられてこなかった担い手側の文脈と、演目が固定的なものではなく、場と不可分であることを示すための作業である。

2-2. 菊太夫組の総舞

一般的な演目解説では、扇の舞に次のような神道色の強い解説を加えている。[17] まず、「扇は末広と申しまして発展を意味し、縁起のよいものであります」とし、「天照大神の幸魂」であるとみなす。猿田彦は、天照大神を象徴する扇を欲しがる獅子に対して、「習練の結果」として与える。そして、獅子はそれによって「神格」を得るという。それでは、このように「公式」では説明される扇の舞は、どのような流れの中で行われるのだろうか。

2012年2月26日の滋賀県東近江市政所、八幡神社で総舞が行われた。境内には、住民によってムシロが敷かれ、担い手はその縁にナガモチを置いた。ナガモチには道具類が収納されているほか、大太鼓（鋲打太鼓）が備え付けてある。その下に、門付けで用いる小太鼓をくくりつけて、二つの太鼓を使って演奏が行われる。楽器としては、ほかに笛やテビョウシと呼ばれる銅拍子があり、猿田彦や道化がササラ（摺りザサラ）を用いる演目もある。菊太夫組では、親方とAが笛、DとEが太鼓、テビョウシは手のあいたものが担当している。[18] 扇や竿などは所定の場所に置かれ、ナガモチの周辺は「楽屋」となる。

この日は、剣の舞、四方の舞、扇の舞、綾採の曲、水の曲、吉野舞、剣三番叟、神来舞、魁曲が行われた。これは菊太夫組としては最も充実した内容であり、約1時間30分に及んだ。剣の舞から四方の舞への移行は途中で猿田彦が舞台上に登場するが、切れ目なく行われる。そして、一端、場にいる担い手がナガモチの周辺に戻ったのち、太鼓にテビョウシを加えた軽快なリズムの中、猿田彦がムシロの上に走り出たところで扇の舞が始まる。それに続いて獅子が登場する。現在、猿田彦はB、獅子がD、アトモチはCが務めている。

両者は追いかけっこを演じ、獅子が猿田彦を捕まえる。その後、扇を中心として互いのつま先が触れるように足をあげてとび跳ねる軽快な場面、

中央に置かれた扇をめぐって駆け引きをする場面などで構成されている。そして、猿田彦が獅子の口に扇をくわえさせ、獅子はそれをアトモチの間に広げられているマクに乗るように、投げあげて、終了となる。

この扇の舞の後、バイと呼ばれる太い棒を二〜三本用いる綾採の曲へと入っていく。放下芸は、BとDがカケアイで「太夫さん」と呼ばれる芸人を務め、Eがもっぱら「おやじ」と呼ばれるチャリ（道化役）となる。[19)]

茶碗や皿を用いる水の曲は、「半水」「長水」「皿の曲」にわかれ、長時間に及ぶので省略して行われることが多い。このときもそうで、Dが、茶碗が尖端に乗った竿を継いで空高く掲げ、バランスをとる「長水」のみを披露した。その後は、剣や扇など採り物を変えて舞われる吉野舞が獅子二つとアトモチによって行われた。次に刀を使った曲芸である剣三番叟を披露し、アイマイの神来舞へと移る。神来舞は、伊勢大神楽を代表する演目なので必ず行われる。

そして、Bが鮮やかな着物で獅子をかぶり、Eが担当する台師と呼ばれる人物の肩の上に立ち、花魁道中を模したパフォーマンスを行う魁曲が披露される。最後、肩車の状態になり、マクに覆われたままBは獅子頭を台師に移す。そしてマクを退けると、Bはオカメの面をかぶって現れる。これは「アメノウズメノミコトの駒遊び」と呼ばれている。これも総舞を飾るクライマックスとして必ず行われる。

このように総舞の流れをみると、扇の舞は獅子舞から放下芸へと移る変わり目に位置していることがわかる。Eは、扇の舞の時に太鼓を担当しているが、そのときに観客を見て、道化として今日はどのようにふるまうべきかを考えているという（インタビュー、2011年11月19日）。また、それまで使われていなかったテビョウシがここから用いられるので、それまでとは異なる軽快なリズムのなかで始まり、場の雰囲気は一変する。

2-3.「扇の舞」の成立

菊太夫組の扇の舞は、他の組の担い手からみても評価が高い。組でも獅子を扱いやすいように軽量化した獅子頭が用いられていることからも、力の入れ様がうかがえる。しかし、だからといって、「古い伝承」というわけではない。獅子を務めるDが、他の組から教わり、アレンジを施して、10年ほど前から上演されはじめたものである。その経緯を、Dの語りをもとに紹介する（インタビュー、2012年3月4日）。

Dが組に入って一年目のとき、佐渡島で公演を行うことになった。それまで菊太夫組では、扇の舞は行われていなかったが、同行することになっていた現在の山城社中親方に、覚える気があるなら教えると言われ、彼の自宅がある三重県尾鷲市まで車で赴き、習得した。公演では猿田彦を務めた。しかし、その後、手伝いに行った山本源太夫組で、その舞は「南勢流」だという指摘を受けた。南勢流とは、阿倉川系の組の流派を指す。Dは扇の舞にそのような差があることをそのとき知ったという。[20)] 菊太夫組は、太夫系であるため、山本源太夫組で今度は「北勢流」の舞を教えてもらった。そして、Dは北勢流のみをBに教え、それが組で行われるようになった。

だが、Dは教えてもらったものをそのまま行っているわけではなく、舞の流れはそのままにしつつも、間を「がっつり抜いてる」という。例えばそれは、冒頭の追いかけっこで、獅子につかまりそうな猿田彦が何度も繰り返し逃げることになっているが、その繰り返しを少なくするといったことである。その理由として、昔であれば長時間楽しむのが当然だと思われていたが、今は「せわしない時代」であり、「うちの組は、もうパッパパッパやっていって、もう飽きないようにって親方が言ってることは、俺正しいと思う」と語った。これは自身の工夫が決して個人的な趣向や独断ではなく、親方とも方向性を同じくした観客のとらえ方に基づいているこ

とを物語っている。

さらに続けて、山本源太夫組のやり方を「昔ながら」と称し、それも「技術」だが、「うちはだから、コンパクトにどんどん展開して行って、飽きさせない」と言った。これは、菊太夫組の扇の舞が、ひとつの形式にすぎないことを示すとともに、そもそも演目の内実とは状況に合わせて変化する可変的なものであることを示している。

以上の説明で、Dが中心となって扇の舞は現在の上演が見られるようになったことがわかる。手伝いという形で、講社内で行き来が行われていることはすでに言及したが、それは単なる相互補助という側面を越えて、演目そのものの習得まで及ぶこともある。Dはそれを「俺はいろんなとこに師匠がいるんで」と表現した。この事例のように明確ではなくとも、放下芸の芸人であれば、他の組で親方やベテランの担い手から芸の指導を受けることは頻繁に見られる。

しかし、そのことは演目の同質性を保証するものではない。流派の差はその顕著な例だが、流派内でも差異がある。しかも、それは組の歴史性といったものに回収されるものでもない。Dが、結果的に北勢流を選択したのは、組の所属に基づく判断だが、一方で、流派の枠内ではあるがアレンジを施すことで差異も生み出している。菊太夫組の扇の舞は山本源太夫組と比べ、テンポが速く感じられるが、実際の上演時間も短い。[21)] そしてその差異は、飽きっぽく直ぐに離れてしまうと見なされる観客との関係のなかで生成されたものでもあると説明される。ここにも、門付けを論じたときに言及した、観客との潜在的な緊張関係を見出すことができる。そして、それはDの意見として語られつつも、親方と共有した理解だと考えられている。このように、扇の舞は、歴史性に規定されながらも、流動性を持ち、自らの組と、組を越えた交流の中で、観客へいかに働きかけるかという実践の中にあり、その意味で現在に依存したスタイルで上演されているので

ある。それは、「神事性」を強調される演目であっても、観客への働きかけという「娯楽性」に振り分けられていた視点を持たなければ理解できないことを示しているといえる。

おわりに

本稿は、「神事芸能」という名づけによって見えづらくなっている、伊勢大神楽の実践を焦点化するため、観客という観点を導入して、特に加藤菊太夫組に着目しながら、考察を進めてきた。そこで意図したのは、「神事性」「娯楽性」という捉え方を相対化し、観客との関係の中において担い手の実践を捉えるということであった。

前半では、「古き良き関係」と見なされがちな門付けでの観客との交流を、拒否されるという潜在的な緊張関係のなかで様々な知識を利用しながら営まれているものであることを指摘した。さらに、祓いや芸能も、固有の関係性のなかで意味が生成される場合があることも明らかにした。

後半では、「神事性」に分類される扇の舞が、いかに成立しているかに着目した。菊太夫組のDが他の組から舞を学び、菊太夫組独自の見せ方を作り出していることを語りからたどり、そこに観客を引き付けておくアレンジがあることを明らかにした。演目は流派の違いとともに組ごとにも差があり、非常に流動性を持っていた。担い手は現在という場のなかで、ある形式を採用し、上演しているのである。

従来、観客への働きかけという視点は「娯楽性」のなかに包含されていた。しかし、その要素を「神事性」が持っていても不思議ではない。場自体が様々な関係性の中で実現しているのであり、「神事性」が強いとされる行為でもそれと無縁ではありえない。そうであれば、その二つの要素は再考を迫られ、伊勢大神楽を総体としてどのように理解するかという問いが求められてくるだろう。そのような立場で、今回は、人間同士の関係を

主に取り上げることで、従来の「神事芸能」の内実が、どのような担い手の実践によって実現しているかということを明らかにしてきた。

しかし、本稿では、歴史・社会的な諸関係の作用を十分に考慮できていないという欠落がある。伊勢神宮との関係の断絶した後、遊芸稼人となり、さらに宗教団体化していく過程がいかに現在へと連続しているのか、あるいはしていないのかという問いは、史料や聞き取りを踏まえながら明らかにしていく必要がある。それは、伊勢大神楽講社のなかの組ごと、さらにいえば担い手ごとにも異なった捉え方があるはずであり、その点にも注意を払うべきだろう。さらに、そういった作業のなかで、本稿では取りあげなかった、伊勢大神楽における「神事性」をどのようにとらえ返して考えることができるかという問題を検討していくことも求められる。それらは今後の課題としたいが、私自身は、既成の概念を当てはめるのではなく、伊勢大神楽の担い手や、それを迎える人びとが出会う「場」に即してそれを言語化していくべきだと考えている。

謝辞

本稿の執筆には、伊勢大神楽講社、特に加藤菊太夫親方をはじめとする菊太夫組の協力を得た。末尾となったが、記して感謝したい。

注

1）太神楽や代神楽といった表記もあるが、引用などを除き、ここでは大神楽で統一する。

2）総舞は厳密に言えば、すべての演目を披露することあるが、現在ではそのような機会はない。符牒では上演時間（演目数）に関わってさらに、下位区分が存在するが、ここでは煩雑さを避けるため、広場で行うものを指す場合はこの語を用いている。

3）2012年現在。ただし、地域によっては過去に存在した太夫名を用いる場合もある。

4）ほんの一例だが、大阪人権博物館編（2007）や鈴木（2009）など。

5）一般的な演目解説も、神道的な内容となっている。それらの解説は、『国指定重要無形民俗文化財／伊勢大神楽行事解説／伊勢大神楽／文教部』と表に書かれた小さなパンフレットに基づくものと思われる。本田安次が1961年に言及していることから、それ以前の成立と考えられる（本田、1993）。

6）宮尾しげをは、伊勢大神楽は伊勢神宮への「代参」の意味が本来の役割で、「娯楽」は第二の目的であるという（宮尾、1969、p5）。

7）「観客」は、民俗芸能研究において重視される傾向にある。橋本裕之は、芸能史に関する論考において「演劇的な想像力」を動員する必要を説き、「見る／見られる」関係の過剰・変形の諸相を中世芸能に見出している（橋本、2003）。これは、福島真人が「儀礼」と「芸能」を区別する際、「第三者的視点」の登場を強調したことに重ねられて理解されている（福島、1995）。

8）年齢は2011年11月時点。敬称は省略している。

9）すべての地域を、「加藤菊太夫」の名前で回っているわけではない。木村七良太夫などの名称も用いている。渡す御札にもその太夫名が書かれている。石川宗太夫から菊太夫組名を改めた地域もある。それらは廃絶した木村、石川組が回っていた場所なのである。

10）日本国内に限らず、これまで韓国公演を二回行っている。2011年は東京や東日本大震災の被災地に赴いた。

11）現在では事前に訪問日を知らせる葉書を送っている。

12）手が空いていれば、太鼓が「清めの笛」を吹く。人数が多ければ、笛のみを担当するものも出てくる。

13）吉野舞から神来舞を中心とした現在の形式に変えたのだという。親方の世代は吉野舞の門付けを経験している。その時期は不確定だが、1950～60年代だと推測される。しかし、組ごとに変えた時期には差がある。

14）Cは、ハツホトリを務めないが、マイテと太鼓は全員が交替で行っている。

15）滋賀県坂田郡山東町長岡（現、米原市）では、必ず「古池宅」からはじめ決まりで、その由来伝承や、守らないと災いが起きるという禁忌に関わる伝承も存在していた（山東昔ばなし編集委員会編、1977）。

16）もっとも、記憶に頼っているばかりではない。Fは正確さを期すためこまめに手帳に道順と家を記録し、それをコピーして持ち歩いていた。

17）『国指定重要無形民俗文化財／伊勢大神楽行事解説／伊勢大神楽／文教部』に基づく。

18）このときは、手伝いに来ていた山城社中親方が太鼓として入った。

19）Bは水の曲の一部と魁曲を行うが、それ以外はDが芸をする。

20）両者の違いについての検討はまだ十分に行っていないが、南勢流の方が笛

や太鼓のテンポが速く、舞も激しいと言われている。

21）演目は上演の状況によって長さが変化するため一概には言えないが、演奏が扇の舞の曲に変ってから獅子が退場するまでの時間は、菊太夫組が約9分（2012年2月26日、滋賀県東近江市政所の総舞）であったのに対し、山本源太夫組は約11分（2011年12月24日、増田神社の総舞）であった。

参考文献

大阪人権博物館編（2007）『万歳』大阪人権博物館。

小沢昭一（2006［初出1974］）「〈伊勢太神楽は大繁昌〉の巻」『日本の放浪芸　オリジナル版』岩波現代文庫。

北川央（2006）「伊勢大神楽の回檀と地域社会」園田学園女子大学歴史民俗学会編『そのだ歴史民俗ブックレット3　漂白の芸能者』岩田書院。

北川央（2008）「太夫家の変遷」佛教大学アジア宗教文化情報研究所変『佛教大学アジア宗教文化情報研究所写真集　国指定重要無形民俗文化財　伊勢大神楽』佛教大学アジア宗教文化情報研究所。

北川央（2009）「伊勢大神楽における檀那場の継承」亀岡市文化資料館『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。

山東昔ばなし編集委員会編（1977）『山東昔ばなし』山東町史談会。

笹原亮二（1989）「大神楽と歌舞伎」相模原教育委員会社会教育部編『神楽と芝居 ── 相模原及び周辺の神楽と芸能 ── 』相模原教育委員会。

鈴木昭英（2009）『越後瞽女ものがたり』岩田書院。

野津龍（1993）『因幡の獅子舞研究』第一法規。

朴銓烈（1989）『「門付け」の構造』吉川弘文館。

橋本裕之（2003）『演技の精神史』岩波書店。

福島真人（1995）「儀礼から芸能へ」同編『身体の構築学』ひつじ書房。

本田安次（1993［初出1961］）「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。

本田安次（1969）「伊勢の太神楽」堀田吉雄編『伊勢大神楽』伊勢大神楽講社。

堀田吉雄（2002［初出1953］）「伊勢太神楽　太夫村の獅子舞」『伊勢民俗　復刻合冊』第3号、伊勢民俗学会。

堀田吉雄編（1987）『桑名の民俗』桑名市教育委員会。

宮尾しげを（1969）「太神楽の放下芸」堀田吉雄編『伊勢大神楽』伊勢大神楽講社。

（大学院博士後期課程学生・日本学術振興会特別研究員）

SUMMARY

The Practice of a Ritual Performing Art: Focusing on Kato Kikudayu Group of Ise-daikagura

Tomoaki MAYUZUMI

The purpose of this paper is to consider what kind of aspect Ise-daikagura performer attempt to attract audiences through conducting fieldwork. Generally, their performance consists of "ritual" and "entertainment". But I reconsider this stereotypical image by approaching performer's means to interact with audience.

Ise-daikagura is a traditional performing art from the Edo period. Performers show the lion dance (shishi-mai) and acrobatics (houka-gei) among many areas of the Western Japan, as itinerant performence. I have examined the Kato Kikudayuu group that belongs to a religious body, Ise-daikagura Kousha.

The first point to be discussed is "Kadoduke" style. Performers ask for living necessities such as money and rice, and perform the lion dance as audiences for household safety and a good harvest in front of the gate. But it actually depends on the audience decision whether they perform or not. Therefore, they put use various kinds of information to negotiate with audience.

The Second section of this review, I focus on "Soumai" style. This style consists of shishi-mai and houka-gei in open spaces for a long time, if performers are asked to do. At that time, performers are surrounded by audience. Back on the case, Kikudayuu group is remarkable for "Ougi-no-mai", a performance included Soumai. This dance was acquired from the other group by a young performer, and he arranges into a faster way in attending to make the performance more attractive audience.

In this important point we notice that Ise-daikagura performers can't continue the activity without confronting audiences.