

「石見神楽」—民俗芸能の現在進行形として—

諏訪 淳一郎

はじめに

1. 分析の枠組み
2. 浜田市周辺の神楽
 - (1)活動母体
 - (2)上演の形式
 - (3)演出と受容
3. いわみ福祉会における神楽関連の活動
 - (1)桑の木園芸能クラブ
 - (2)神楽ショップ
4. 「感性」と民俗芸能の現在進行形

おわりに

はじめに

島根県石見地域は、浜田市、江津市および那賀郡からなる、島根県西部の広域行政単位である¹⁾。この地方では、古来より神楽が盛んに催されており、現在も「石見神楽」の名称で地域の人々に親しまれているが、この地域で石見神楽とえば、普通、浜田市を中心に演じられているテンポの速い「八調子」の神楽を指している。神楽は神社の奉納神楽、各種イベントのアトラクション、結婚式の披露宴、学校のクラブ活動、民俗芸能大会など、様々な機会に上演されており、氏子集団をルーツとする上演者の社中は、地元の観光協会公認のものに任意のものを含めると、50近くにも上る。

本論では、神楽を一つの美的様式として捉え、それが文化のコンテクストを紡ぎ出していく局面について検討する。まず、八調子の神楽の特徴について記し、事例として浜田市の北部に隣接する金城町の知的障害者施設で行っているクラブ活動の神楽と、衣装工房を取り上げる。桑の木園では、神楽の上演は、入園者の社会化の一助を担う活動の一環として位置づけられており、神楽の地域社会との結びつきをよく表わす一側面として見る事ができる。また、衣装工房も、知的障害者が社会とのつながりを保つための一助を担い、衣装の製作販売は採算が取れる事業となっている。そこで、衣装工房の職員が衣裳製作について語った、「感性」ということばから、石見神楽が地域社会と関わりながら現在もなお移り変わりを遂げている局面を具体的に考察したい。

1. 分析の枠組み

神楽に関する研究は、現在まで主に民俗学によって扱われてきたが、高千穂、早池峰、南アルプスなどの地域が対象であった[岩田 1990、1992、久保田 1999、倉林 1992]。しかも、石見地方の神楽を扱った従来の論考は、山間部の、いわゆる「大元神楽」に記述が集中している[牛尾 1985、本田 1993、1992]。というのも、これらの民俗芸能研究の主要な関心は、現在の神楽を手がかりにした何らかの「民俗文化」の再構築に向けられてきたからである。大元神楽をめぐる論考で強調されるのは、地域の民間信仰としての正統性である[牛尾 1895]²⁾。例えば、大元神楽の章句は明治期の浜田地方で行われた演目や、台本の改変の影響を受けておらず、古い俗語表現を多く残し[石塚 1979: 21-22]、上演機会は地元地域の祭礼に限られている。舞は、古くからの「六調子」と称される囃子とともに、ゆったりとした所作で舞われ、注連縄でつくった藁蛇に触れて、トランス状態[神がかり]となった演者や参加者が農産物の作柄などの予言を行う、という[牛尾 1985、竹内 1995、1997: 56-99]。しかし、これらの研究の資料的価値は高く評価できるにしても、神楽の古風さや神秘性のみを抽出しながら、民俗のエトスを説くような記述から得るものは少ない。

地域文化を問題とした論考の中で、久保田裕道は当該社会における地域性の指標として神楽を取り上げ、「芸能を通して帰属対象としての民俗を認識する」[久保田 1999: 32]という問題意識に立ち、神楽の上演形式と地域社会との係わり合いに着目している。そこでは、著者がいう地域社会における神楽の「存在意義」がクローズアップされ、「それぞれの帰属対象たる民俗を捉え、その地域を総合的に理解する」[久保田 1999: 33]試みとして、早池峰地方の神楽と南アルプスの神楽を、「娯楽的な神楽」と「信仰色の強い原初的な神楽」[久保田 1999: 33]のコントラストとして比較検討している³⁾。この論旨でいけば、石見神楽も地域に固有の文化表現のスタイルであり、地域文化を再生産していく装置ということもできるだろう。それでも娯楽や信仰といった機能の大掴みなタイポロジーによって、どのようにして神楽は現存しているのか、という問いに十分応えるのは、やはり難しいはずである。石見神楽が現在もなおリアルタイムで上演されている事実に着目すれば、神楽は固有文化の指標や故習の残存としての「民俗事象」ではなく、社会を生きられた空間として実感づける作用をもった、ある実践(プラクティス)の形なのである。したがって、石見神楽を地元の人にとって当たり前の文化表現として取り上げることは、あくまでも生きられた空間を紡ぎ出す神楽における現在そのものについて扱うことに他ならない。

ここで、立ち上がってくる問題がある。それは、「ひとびとはなぜ神楽に引き込まれるのか」という問いである。というのも、地域社会に神楽に対する魅惑や愛着が存在し、必要性を実感できなければ、そもそも神楽は成立し得ないからである。民俗芸能研究の流れの中では、このような問題系を設けた論考は、民俗誌自体に語らせようとする記述的手法であり、またいくつかは認知人類学や現象学などにつながる理論化の試みとして結実している[福島 1995]。早川孝太郎の「地狂言雑記」[早川 1972]では、著者の個人的記憶も含めた記述によって、かつて東三河の村々に行われていた、村芝居に対する人々の熱狂振りが描かれている。早川の記述では、警察からの再三の干渉にもかかわらず芝居を続けた話、演技が下手で養父から離縁させられた婿の話、優れた演技をする者が多い村は、狂言村と

呼ばれて尊敬のまなざしで見られた話、などが語られ、芸事の才能と人一倍の熱心さを持った個人の存在が列挙されている。一方、個々人の内面に芸能が実践ないしは伝承されていくメカニズムについては、西郷由布子による早池峰の山伏神楽を論じた論考が示すように、人は神楽を繰り返し聴き、それを記憶化し、身体化した世界に浸ることによって「思考のリズム」を身に付け、「神楽人」と呼ばれるような舞い手に生まれ変わっていく、という学習過程として把握した考察がある[西郷 1993: 297-302]。

一方、これらの論考に触発されながらも、小林康正は若干の異議を唱えている。それを要約するならば、集合記憶や「文化的仕掛け」といった何らかの暗黙知のシステムを背景として、民俗芸能の成り立ちを考えていくにしても、実際には伝承の現場とはずっと複雑なもので、個人と個人との関係性や社会化によって生じる「可変的な現実」として捉えなければならない、という主張である[小林 1995: 218-224]。つまり、民俗芸能それ自体を、上演の様式や身体技法のように実体化される構成物に置き換えて記述し分析するのは、実は転倒なのだ、というのである。

小林のいう「可変的な現実」とは、例えば、神田より子の論考に現われるようなことであろう。神田は、農閑期の農民が中心になって演じていた早池峰の山伏神楽の社会経済的側面について、彼らが受けていた謝礼を手がかりに論考しているが、その終りにインフォーマントの語りとして「神楽をやっている人たちは、昔から白い米の飯を食べられたんだよ」ということばを紹介している[神田 1990: 318]。もちろん、これは単に糧を得るために神楽をして回ったということではない。当地では昭和30年代までは一般の人の手には入りづらかったという白米を通じて神楽を語る、そのイメージの喚起力について神田は注目するのである。神楽衆を迎えるのは地元の有力者と決まっており、神楽宿を持つことや、白米の飯を食べることは、地域経済において富の象徴でもあった。神楽を通じて「神」を体験する祭礼の重みや、普段は米の飯を口にできない農民の生活までもが、この言説に凝縮されている。逆にいえば、この鮮烈なイメージの世界を可能にする山伏神楽は、多様性をもった複合的な「文化的仕掛け」として、少なくともしばらく前までは存在しており、そのなかの様々なやり取りの中に「現実」としての民俗芸能が培われていたといえる。

石見神楽は生活収入を目的として活動することはないが、地域の暮らしに根つきながら喚起力をもたらす点において、上記のような可変の多様体のはずである。むしろ、少なからぬ地方の民俗芸能が高齢化を迎え、それを演じていく村落を基盤とした「演技の共同体」[橋本 1995: 143-206]が衰退し、文化財指定を受けた「芸能をもてあます村々」[三隅 1993]が現われてくるなかで、石見神楽にはそのような傾向は見られず、むしろ、社中や同好会が増えるなどして益々盛んになりつつある。この局面において、石見神楽を「可変的な現実」として把握し、それを可能としている諸要素を検討することが課題となってくる。

2. 浜田市周辺の神楽

本来の神楽は、縁日などで神職によって演じられるものであったが、現在の浜田市周辺では、少なくとも幕末期から神職によらない神楽が演じられていた。氏子である比較的裕福な家庭の師弟が、勝手に衣装や道具を取り揃え、みようみまねで神職に無断で方々に出かけて舞っていたものであった。たびたびの処分にもかかわらず、このような神楽は続けられたが、明治政府による神職神楽の禁止によって、氏子が神楽を継承するようになると、

神楽は男子の嗜みごととして地域に定着した[竹内1997:42-47]。また、浜田の藤井宗雄、牛尾弘篤らは、「改正神楽のこゑ」という冊子を明治17年ごろ著わし、新しい神楽台本として伝えようとした[大庭1996:96-97、竹内1997:47-50]。特に藤井は国学者としての立場から、口語や意味不明の語句を古文体に変え、神社神道の色濃い台本にしたといわれている⁴⁾。

この神楽台本の改訂をきっかけとして、それまで石見地方に広く行われていたと推測される六調子神楽は、現浜田市の海岸部を中心に徐々に八調子へと変化していった。八調子神楽と六調子神楽との差異は、単に囃子のビートの変化という音楽上の相違点にとどまらず、スタイル全般から感じられる違いである。これは、奏楽の変化が上演形式全体のあり方を左右した結果である。特徴的な点を要約すると、およそ以下のようなになる⁵⁾。

(1)活動母体

明治時代に、神職神楽の氏子集団から発生した社中が主な活動集団であるが、35歳以下の年齢の若い舞い手が目立ち、笛方や姫役など限定的にしる女性が参加することもある。社中への参加は自発的なことが多く、特に若年層の場合、学校の同級生や先輩の伝手をたどって、よその社中へ移籍してしまう。極端な例では、大人になって自分の新しい社中を組織して活動を始めることもある。そこで、指導者も無碍に練習を強いたり、若い舞い手のやる気を損ねたりしないよう配慮をする。いいかえれば、「演技の共同体」への参入が八調子の社中においてはかなり自由である。子供会の神楽組織や、学校のクラブ活動として神楽を舞うこともあり、参加への敷居が高くないのである。これは、ステージの華やかさと囃子の躍動感が若い層を取り込みやすいことが一因である。

上演活動は、主に「お花」と呼ばれる謝金によってまかなわれる。謝金は、上演の主催者側からあらかじめ決められた金額を支払われるものと、観客や地元企業からの祝儀として上演時に受け取るものがあるが、年間の合計が数百万円に及ぶ場合もある。お花の殆どは衣装や面の新調と修理のための資金となる。氏子社中の場合は、それぞれの地区にある神社の奉納神楽と、観光施設のショウや民俗芸能大会が主な活躍の場だが、そのほかにも地元客が足を運ぶスーパーマーケットなどの商業施設で行う神楽や、結婚式の披露宴で催される神楽がある。奉納神楽は、夕方から深夜または終夜行い、イベント向けの神楽は大体2時間以内の上演時間である。

(2)上演の形式

囃子のテンポは六調子よりはるかに速いばかりでなく、最大の見せ場の一つである鬼舞などでは特に太鼓の打数が多く、緊張感を持たせるようなビートが生み出されている。囃子の編成は六調子と同じく太鼓と笛と銅拍子からなっているが、神楽笛の構造が違う。速度を増してきた八調子に対応するため、横笛として吹く形状はそのままにして、あらたに歌口を取り付けたのである。この改変によって、神楽笛は速いテンポに対応できるようになり、八調子の速度が益々速まる可能性をもつようになった。

衣装は、年々華美で、重くなる傾向にあり、金糸銀糸を織り交ぜた羽織や鎧装束などを中心に、大人用で1着100万円から500万円程度かかる。また、フィナーレの演目である「大蛇」の舞では蛇腹状の蛇胴を用いる⁶⁾。神楽面は、かつては木彫りの面が使われていたが、現在は通称「長浜面」という紙で作った面で、柿渋入りの糊を固めて作った型の上から紙を張り、十分に乾いたら型を壊してはずして作る。長浜面は、木彫面よりもはるか

に軽く、サイズ調整も自由で、製作時間は短く、起伏に富んだ表情が可能である、という⁷⁾。これらの用具は、すべて地元の業者によって製作販売されている。

演目数は、社中につきおよそ 20 から 30 程度あるが、最も頻繁に上演されている演目は、大体四つのグループに分類できる。それは、鬼神退治をモチーフとする鬼舞、間狂言としての役割もある「恵比須」、石見弁のコミカルな掛け合いをもつ「黒塚」、上演の最後を締めくくる「大蛇」、の 4 種類である。更に、新しい演目も試みられており、面や衣装を新しくデザインするケースも見られる。

(3) 演出と受容

八調子は、ビート感や壮麗な衣装だけでなく、数多くの新しい演出が絶えず試みられているところからも特徴づけられる。1960年代以降の「大蛇」の演出を例にとると、広いステージでとりどりに彩色した大蛇を 8 体以上出す⁹⁾、大蛇の被り物に電球をいれて目が光るようにする、仕掛花火を吹く、素面で舞っていたスサノオノミコトも、大ステージの後方からみても見栄えがよいように、鍾馗がかぶるのに似た面と鬘を着けて舞うなどの改変があった。また、殆ど演じられない「貴船」は、謡曲「鉄輪」に取材した演目だが[篠原 1954: 94]、最近の演出では、怨念の塊となった女が登場する冒頭場面で舞台照明を真っ暗に消し、舞い手の動きとともに激しく点滅させる趣向があった。「黒塚」でも、悪狐や強力に扮した若い舞い手が、竹や木材で組んだステージ天井の天蓋にぶら下がる、ステージ上でとんぼ返りをするなど、アクロバットを披露する見せ場が設けられている。このように、観客を意識した大小の工夫には枚挙の暇もなく、あるものは単発に終わり、またあるものは定着した演出となっていくようである。

観光向けのイベント、国際交流などの目的で神楽を舞う場合もあるが、奉納神楽と商業施設の上演が中心であるということは、神楽の観客の多くが同じ地域の人々であることを示唆している。奉納神楽は別としても、市の観光協会などが観光施設¹⁰⁾でのイベントの日時を把握し、スーパーなどでは折り込み広告で神楽の上演を知らせるが、人々は特に関係者でもない限りは、神楽を目的として足を運ぶわけではない。人々は、ドライブや買い物のために何気なく通りかかった先で、アンプから流れてくる囃子を耳にして初めて神楽の上演に足を止めて観衆となるのである。多くは野外に設置されるステージ前にはビニールシートや椅子が設けられており、そこで神楽を見ることができる。アンプの音量が大きいので、観客は多少の私語をしても咎められることはなく、喫煙や飲食も自由であり、上演最中に中座して立ち去ることもできる。「黒塚」や「頼政」では、登場人物が客席まで降りてきて観客と戯れるなどのアドリブがあり、「恵比須」では舞い手がステージ上からばら撒く飴玉に子供たちが群がるなど、客席とステージとの交渉もある。観客に与えられる行動の自由は、基本的に奉納神楽でも同じことである。

このように、八調子神楽の上演では、観衆に果たされるマナー上の制約は少ない。そのため、社中が神楽を存続させていくためには、できるだけ多くの通行人の足を止めさせ、飽きられることなく、その場に繋ぎとめる上演をしなくてはならないのである。しかも、社中同士はライバルの関係にあり、それぞれの威信にかけて、奉納神楽でも観客を集めなければならない。六調子と八調子の区別は、純粹に客観なものではないし、話者によって感じ方が違う場合もある¹¹⁾。それでも、八調子神楽が囃子のビート感として印象づけられている点や、上記のような時流に即した軽快さ、新しさ、面白さ、豪放さ、華やかさ、開

放性の指標として実感されている点は、どのような現地の語りにも共通している。こうした八調子のイメージは、神楽の囃子に惹かれつつ足を止める観客の受容行動に応じて、社中が様々な趣向を凝らしてきたことの結果として生じたのだといえる。

3. いわみ福祉会における神楽関連の活動

いわみ福祉会は、1973年(昭和48年)に知的障害者の福祉を目的として金城町に創設され、現在は老人介護なども行う社会福祉法人である¹²⁾。神楽関係の活動母体として、知的障害者更生施設の「桑の木園」は1974年に、神楽の用具類を製作販売する「神楽ショップ」は平成4年に発足し、現在に至っている。以下に、桑の木園の神楽クラブと、神楽ショップの活動内容について触れていきたい。

(1) 桑の木園芸能クラブ

桑の木園芸能クラブは1985年に結成され、現在は金城町の神楽連絡協議会に所属して、内外での公演を行っている。桑の木園芸能クラブのパンフレットには、クラブ結成のきっかけとして、次のような挿話が紹介されている。

幼い時から神楽に親しみ楽しんできた園生たちは、神楽が大好きです。開園当初から、地域の神楽社中の皆さんが訪問し、神楽を演じてくださいました。神楽好きな園生たちは、余暇の時間になると毛布や着物などを衣装替わりにして、神楽のまねをして楽しめます。そんな様子を見て、昭和60年、芸能部を結成、週1回の練習を一生懸命重ねてきました。これには地元の社中の方が演技指導にきてくださいます。[桑の木園:n.d.]
クラブのメンバーは主に桑の木園に入所している園生で、常時10名から20名ほどが活躍している。練習は園内で行い、近在の社中に所属する経験者のボランティアが指導に当たり、指導法や演出の異同はあるが、すべて八調子の演目である。クラブへの参加は希望者で、興味がある園生が入所すると、「じゃ、少しやって見ようか」というかたちで、週1回の練習に参加してもらい、徐々に演目に習熟していくようにする、という。指導者は、舞のパターンを指示するため、囃子として大太鼓と締め太鼓を受け持つ。

扱う演目は、「神楽」「塩祓」「四神(笠の舞)」「恵比須」「大蛇」の5曲が中心である。「神楽」と「塩祓」は、清楚な衣にそれぞれ鈴と扇、幣と扇を手にして1人または2人で舞う曲であり、採り物を持って4人で舞う「四神」とともに、演劇的な所作のない神楽舞である¹³⁾。唯一はっきりとしたストーリーをもつ「大蛇」は、上記のパンフレットでも紹介しているように人気の演目でもあることから、力をいれて稽古している¹⁴⁾。

クラブは、園内での上演のほか、観光施設や各種イベントに出演する。金城町では週末などに美又温泉会館にて入場無料で石見神楽の上演を行っており、これに時々主演する。上演すると町から謝金ができるが、観客からひいきにされてお花を受け取ることも多い、という。また、金城町周辺では神楽の競演会が盛んに行われており、しばしばクラブがそれに出演する¹⁵⁾。これらの活動を通じて、クラブは年間10回ほど外部者に舞を披露している。

2001年7月に島根県立大学で開催された国連大学グローバル・セミナー第2回島根セッションでも、芸能クラブが「大蛇」を披露した。指導に当たっていたのは、浜田市在住の18歳のある社中のメンバーで、囃子の太鼓を受け持っていた。「大蛇」に登場したのは、剣を持った須佐男命、生贄の稲田姫、稲田姫の両親でコミカルな所作の多い翁面をつけた

足名椎と手名椎、それに蛇4頭であった。この構成は、他の社中が奉納神楽など比較的狭い会場で上演するときの舞台と変わらず、用具も通常の社中と同じであった。

通常、上演時間が1時間弱から2時間以上に及ぶ「大蛇」は、40分程度に抑えられ、老夫婦が毒酒を仕込むときの狂言回し、酒を飲むために集まってきた大蛇による組踊り、最後に須佐男命が大蛇の首を一頭ずつはねていく格闘シーンなどが手短かに演じられていた。演技には、ぎこちないところもまま見られた。例えば、大蛇の口から仕掛け花火を吹く趣向では、後ろを向いて観客に隠しながら手早く点火するはずなのに、まだ横向きのときにライターを出してしまって一部始終が丸見えになっていた。また、動作のたびに蛇胴の隙間から体が見えてしまうこともあった。しかし、観客の反応はよかった。演技が終わると、交流の時間が設けられ、蛇胴、囃子、剣などの用具類をステージ上に並べ、観客がそれらに自由に触り、蛇胴を着用したりしていた。園生たちはステージ後にいて観客と会話したり、観客の様子を興味深げに眺めたりしていた。

さて、桑の木園芸能クラブの神楽において特に興味深いのは、以下の点においてである。第一に、神楽クラブにおいて最も重要なのは、外部の観客を前にした公演である。演目の練習も、公演予定日に合わせてスケジュールを組みながら行っていく。はっきりとした目標がないと、舞い手もやる気が出ず、散漫な練習となることが多い。また、晴れ舞台に立つことによって、客席から喝采を浴び、特別にお花をもらうことは、指導者にとっても舞い手にとっても大きな励みになる。外の人に見てもらうことが、普段は隔絶した「堀の中の」存在となりがちな入所制の更生施設にとって、地域社会との接点をもつ大切なきっかけとなるのだ、という。

第二に、園生たちのクラブへの参加は強制的なものでなく、学習プログラムとして郷土芸能が取り入れられたのでもなく、むしろクラブの結成そのものが園生たちの神楽に対する興味に触発されたものだったという点である。そして、現在でもクラブのメンバーは神楽に特に興味がある園生によって組織されている。指導者自身も、自発的に神楽社中に参加しているボランティアである。演目の演出法は指導者によって違うことがあっても、自分たちの社中で実際に舞っているやり方をベースにしてクラブ生たちに教えるのであり、その点は社中が普段活動している形態と特に変わっていない。奉納神楽こそないが、活動母体としてのクラブは、あくまで社中や任意の同好会をモデルに組織運営されているのである。

第三に、クラブの活動は、知的障害に対する医療プログラムとして導入したのではなく、特に医療効果のモニタリングなども行っていない、という点である。つまり、神楽を舞うことは、音楽療法、ロールプレイ、作業療法などといった目的をもたず、社中や同好会がイベントの招きを受けて舞うのと同じことなのである。障害者の芸術祭のようなイベントにクラブが出演し、それを目標に練習をしたこともあるが、やはり治療のプロセスとして神楽が扱われているわけではなかった。ただし、神楽に関わる活動を通じて、施療と同じような効果が現われることはある、という。神楽を舞い、外部とのコミュニケーションをとることによって、クラブ生にやる気や表現力がつき、社会性が育まれるのである。

これらのことから、神楽が園生の間にも、また地域においても文化作用をもたらす重要な鍵として存在していることが分かる。神楽の習熟が舞い手を社会化するきっかけとなり、また神楽の上演が外部との相互理解を促しているのである。この意味において、八調子石

見神楽の代表的演目では最も分かりやすく、知名度が高く、かつ劇的な視覚効果をもつ「大蛇」がクラブ生たちの演目に選ばれているのは、象徴的である。

(2)神楽ショップ

神楽ショップは、衣裳と蛇胴の製作販売を担当する「くわの木」と、面の製作販売をする「桑の実工房」に分かれている。ここでは、知的障害者授産施設「くわの木」について触れたい。「くわの木」は、平成4年より神楽衣裳の製作販売を始めた。開始当時は、廃業しつつあった地元衣装店の技術協力を仰いで細々と始まったが、独自に蛇胴製作も行い、現在では全国各地から材料を仕入れ、中国地方と九州北部の顧客を抱え、年商1億円を計上するほどに発展している。桑の木園の園生と授産施設に通所する障害者が10数人、その他は職員とパート、それに衣裳製作に興味があるボランティアが製作に当たっている。工房は、金城町が出資した観光施設内に設けられ、工房をガラス張りにして用具製作の工程を見学できるようにしてある。また売店が設けられ、衣裳のはぎれ、神楽笛、その他の小物類を土産用に販売している。

工房では、就業時間を厳しく定めることはなく、30畳ほどの大座敷に11台の机をおいて、いつでもどれだけの人数が働きにきてでも何らかの作業ができるような環境を整えている。用具製作は、既存の家内制手工業の形態をとる衣装店と同じく、手作業のみで行われている。衣裳作りの初心者には、まず「ロウビキ」という作業から入る。これは、縫糸に蠟をつけて糸の滑りをよくし衣裳の防水や防腐を図る作業である。ロウビキを1週間も続けると、今度は縫い針を使って衣裳に鋏を縫い付ける工程に入る。その次には誰かが縫った輪郭に従ってその中を縫いつぶしていく作業をするようになり、最後には、石見神楽の衣裳に多用される「渦巻き」という文様を縫う。渦巻きを縫うようになるまでに、速い人でも半年はかかる、という。衣裳の背中に入れる竜や虎などの動物(「イキモノ」)の刺繍の内側には綿を詰めて半立体にするが、この作業のみは熟達した高齢者の内職に依頼する。自分で分からないことや助けを必要とすることがあれば、周りの人や職員に聞いたりして、比較的自由なスピードで作業を進めることができる。

ただし、障害者の自立支援が第一の目的であることから、常に障害者に振り向ける仕事を確保するために、職員は積極的な営業活動と製品開発に時間を割いている。一定量の仕事を確保できるだけの顧客をつなぎとめ、生産の拡大を図るため、工房は改善をいくつか行った。まず、衣裳製作ではどうしても針を置き忘れることがある。そこで、クレームに迅速に対応するために検査証を作り、責任者が確認印を押してから顧客に引き渡す安全管理を始めた。

次に、それまでの依頼者は、必要な衣裳について役柄の概略だけを説明し、技術的なことや意匠はすべて衣装店に任せるのが暗黙の了解であった。そこで、依頼者のイメージに沿った仕上がりの衣裳を作るために、社中との打ち合わせを綿密に行い、見積書に明細を記入することにした。具体的な仕上がりのイメージを、カタログのファイルとストックしてある生地などを見せ、料金を装飾ごとに見積り、依頼者の納得がいくまで打ち合わせをする。

そして、最も重要なのは、衣裳のデザインの革新である。衣裳製作では、依頼者のどのような要望にもこたえるように材料を幅広く集めておくばかりでなく、常によい素材を得る「感性」が必要である、という。日頃から、伝統工芸品、建築物、能歌舞伎の衣裳など

からヒントを探り、「他にはないもの」を意匠に取り入れていくことが、顧客のニーズに合った衣装作りに不可欠である。この鍛錬の成果は、そのままどこかの意匠を借用するのではなく、ある時よいアイデアとしてほんやりと現われて結実する、という。その一例として、職員は筆者に芸北地方の神楽衣装の背中に入れる、ムカデの紋の下絵を見せてくれた。ただ従来の紋帖のようにムカデ紋を描いたのでは、虫の動きがよく表現されず、図柄が無表情になる。そこで、新しい工夫として、輪を描くムカデの身を二、三箇所振って描き、躍動感を加えたのであった。

くわの木の工房は、このようにして成果を収めてきた。工房の重要性は、次のような点に集約できる。第一に、衣装作りを通じて、障害者の生活支援が図られていることである。それも、地域の人を自由に取り込み、人数も増やすことによって、作業場でも相互扶助の関係が生み出され、結果として障害者と外部との交流が図られている。衣装が出来上がる過程に直接関わることで、達成感を味わう就労者も多い。一つの衣装や蛇胴ができ、実際にそれを使って社中が舞う姿を見れば、次によりよいものを創ろうとする意欲も生まれてくる。こうした点から、工房は障害者にとって過度に拘束を受けることなく社会性を育む機会を与えているということになる。

第二に、後継者育成の問題の解消に、工房が一翼を担う可能性がある。現在活動中の衣装店は、規模が零細であり、経営者も高齢化の傾向にあるといわれ、様々な理由から後継者の育成を大きな課題としているところが多い。工房の場合は、広い施設を持ち人数が多いため、より多くの注文を少ない日数で納品することができ、経営も安定しやすく、自由に働く場所を与えるので、技術の継承も円滑に行える¹⁶⁾。実際に、現在働いている人の中に、衣裳製作を生涯の仕事に選んで続けていきたいという抱負を持って作業に励んでいる人もいて、という。次第に影響力を広めつつある工房とこれら既存の衣装店との間には、微妙な力関係があるものと推察できるが、工房側としては、こうしたシステムによって神楽関係者の「裾野を広げる」役割を担うべきものである、という認識に立っている。同業者にも必ずしも門戸を閉ざすことなく、必要であれば有料でも材料を提供し、作業スペースを無料で解放することもある。後継者の育成を通じて、社中や神楽団のニーズに応え、技術の保存を図っているのである。

第三に、工房は、芸能の存続と地域経済への貢献という二つの側面を融合させている。この点は、神楽ショップの構想に盛り込まれていたもので、ホームページには、自らも舞の経験をもつ、金城町長による次のような文章が見える。

神楽ショップでは、伝統芸能をつづけていくことに不可欠な衣装や蛇胴、お面などを産業化することで、様々な相乗効果を地域にもたらしています。産業の少ない当地域で、健常者だけでなく、障害者にも取り組みやすい作業で、雇用の場を提供していて、地域の方が働くことによって、わたし達のすばらしい伝統がそれぞれの家庭に自然に伝わって行くという好循環をさせているのです [安藤 2001: 2]。

特に神楽の道具に興味のある人、身障者、出産や育児のためパート労働しかできない人などにとって、工房は魅力的な働き場所なのは言うまでもないが、それと同時に人口5,400人程度といわれる町の雇用状況に大きな貢献をしている事実は見逃せない。工房の活動について、安藤が神楽の「産業化」と表現している点に注目するならば、この点は一層明確になる。桑の木園の職員は「地域への恩返し」という言葉を使って、経済的な自立

と拡大を図る神楽ショップの活動の特徴づけていたが、工房が単に観光施設の一部として機能するのではなく、神楽団体を対象とした用具類の製作販売を通じて地域の雇用吸収としてもたらす経済効果を考えると、その目的は達成されつつあると言うべきだろう。

このように、神楽ショップの活動は、「お花」を主な資金源とする神楽団体のニーズをくみ上げる経営努力を通じて、障害者の社会化と経済的自立への補助ならびに地域経済への貢献、という二つのファクターを融合させながら成立している。いわみ福祉会の活動は、その内容と規模、また地域の神楽文化とその経済循環において、もはや無視することのできない存在になりつつある。

4. 「感性」と民俗芸能の現在進行形

八調子神楽は、従来の研究が自明視してきたような既成概念としての「民俗事象」には当てはまらない。実際、著者がこれまで接してきた神楽関係者は、八調子石見神楽を「郷土芸能」と呼ぶことはあっても、「民俗芸能」と呼ぶことはなかった。つまり、自分たちの「郷土の」芸能という意識はあっても、故習の博物館的標本としての「民俗」ではない、という感覚が存在するのである。いわみ福祉会の活動が暗に示すのも、石見地域の八調子神楽が狭義の「民俗芸能」のカテゴリーをもはや脱していた。桑の木園の神楽クラブと衣装工房は、地域社会のあり方に大きく貢献していた。こうした側面に触れてみると、石見神楽には単純な「民俗」の部分として捉えることのできない局面が存在することが明らかとなる。それは、現在の生活空間に根をおろしており、神楽を舞う瞬間やその場に居合わせて受ける実感によって彩りをもって生まれる、多様で多元な生活空間である。神楽と不可分になっているこの生活空間の現在は、小林のタームを再び使うなら、「可変的現実」と言い換えることができる。

ところで、八調子神楽が地域社会における様々な要素の結節点となっている根底には、神楽ショップの職員が社中と交渉しながらの衣装作りについて語ったように、暗黙知に裏打ちされた、ある「感性」が存在する。この「感性」は、実は信用を生み出す装置として作用している。例えば、独創的な衣装を作って依頼者の要望に応えようとするときに鍵として働く美的な「感性」は、すでに工房の経営に関わる経済的な領野に介入している。依頼者の納得がいくような出来栄と値段の見合った衣装が作れなければ、工房の本来の目的である障害者の生活支援を果たせなくなってしまうからである。

同様のことが、社中や同好会の強い目的意識についてもいえる。それは、桑の木園のクラブ生たちが、公演に向けたスケジュールなしでは練習に身が入らないことや、社中の舞い手が仕事でどんなに疲れていても、ひとたび衣装に身を包み、「お客さんの前で恥をかいては社中の名折れになる」と思うとき自然に背筋が伸びる、という体験が示すように、舞を立派に舞いきるための暗黙知として働く「感性」も、ステージを前に神楽を期待する観客との間の信用において成立しており、同時に神楽を舞う「感性」は、未来の上演に向けた信用を生み出しているのである。この、美的「感性」が信用を生み出していく過程は、神楽における個人の想像力が社会的な出来事へと成熟していく過程でもある。

このようにして、石見神楽が「感性」を呼び覚ましながら移り変わりを遂げていく局面を、「現在進行形」と呼ぶこともできるだろう。この時間的相からみると、神楽を信仰や娯楽といった単一の機能として特定することはできない。神楽は包摂的な色彩の濃い文化

実践である。神楽を舞い、神楽の響きに誘われて足を止める、その行為のうちに、経済、年中行事、娯楽、また時には精神医療といった、近代社会において制度化され、分化してきた「部分」が不可分に凝縮されているのである。しかも、この未分化な状態は、そもそも神楽が、保存の対象としての「民俗」や「伝統」のなかに収まることなく、文化財行政の制度から比較的自由的な存在となっているために生じている。石見神楽が包摂的性格をもつ文化実践であるということは、外部者の目からみて「人々の暮らしに根づいている」という印象を与え、現地の人にも「いつでも、どこでも神楽」という生活感を生み出している。神楽は生活世界から切り離して把握することができないのであり、さらに直截な表現をとるならば、神楽は生活世界そのものである。それゆえに、石見神楽は現在進行の民俗芸能として常に新しく生まれていくのである。

ここで、中学生や高校生までが進んで重い衣装を着、週に1回以上の練習を組み、用具類の手入れを怠らず、演出の案を練り、春から初冬にかけてのシーズン中の週末や連休ともなれば舞いに出かけていくエネルギーの方向を考えていくと、そこには必ずある革新性が介在していることに気づく。八調子は、もともと古い六調子とは違ったビート感を生み出す形式として起こった。したがって、そのビート感を維持するために常に新しいスタイルを求めることが、神楽の形式そのものになってきた。そこに見ることができるのは、一つの機能ではなく、「感性」を通じて社会経済的枠組みと密接につながった、神楽の一つの方向性である。この方向性によって、八調子神楽は新しい展開を許容する様式としての広がりを見せながら、人々のさらなる参入を招くのである。蛇腹の発案、面や衣装の新調、笛の改変、演目の追加、演出の変革、スーパーマーケットでの上演など、すべてが観客との関係をつなぎとめるために更新されつづけている。しかも、それは単に観客を意識したものではなく、舞い手自身がやる気を持続させるために必要なことでもある。次はどのような舞を舞うか、と感性を働かせることが、神楽が存続する原動力となっているのである。八調子は、ビートの躍動感と豪華さによって地元観客の要請に応えると同時に、また舞い手自身もカタルシスが得られるような時間の相を生み出すことに成功したのであった。

ただし、八調子の革新性は、同好会などの新たな組織が現われ、メンバーシップが開放的になったとはいえ、依然として氏子社中を構成原理として保たれていることに注目すべきである。神職の手を離れた神楽は、祭祀を維持するために有志を募りながら継承されてきた。この社中の枠組みを維持することによって、神楽は世代交代を進めつつ存続してきたのであった。社中の常に現在の目的を求めて上演を続けることが、八調子神楽の美的感覚を培い、さらに若い層を引き込んでいくのである¹⁷⁾。

むすび

人々をしてそれを「郷土芸能」と呼ばざるを得ないように、石見神楽は地域性を失うことはなく、現在もなお新しい試みと世代交代を重ねながら存続している。神楽が依然として人々の間に親しみやすい存在として培われているのは、その革新性にあった。これは、一種の倫理のようにして関係者を常に新しいスタイルの希求へと駆り立てる一方で、氏子社中と奉納神楽の関係性を雛型として保つことによって、地域に密着した「郷土芸能」として脈づくようになったのである。八調子とは、六調子と比較して形式が新しいということではなく、その形式が常に変容の契機を持ちながら実践されているということなのであ

る。八調子は常に変動しており、様式の新旧という二項対立とは違う場所にあるのである。

この流れの中で、桑の木園芸能クラブは、幼い頃から神楽の舞台に触れてきた園生たちの遊びから生まれ、神楽ショップは神楽が産業として地域振興に寄与する可能性に着目して開設され、どちらも活発な活動をしながら現在に至っている。経済的側面だけでなく、医療福祉の現場において神楽の上演が地域と施設の結節点の一つとして扱われている事実は、神楽が持っている可能性を広げた試みとして興味深い。それ故に、八調子をもって、常に流動的であり多様な変化の軸をもった「現在進行形」の民俗芸能と呼んでみた。石見神楽は、多様性と革新性を「感性」とすることによって、地域の民俗芸能として人々の間に培われているといえる。

注

- 1) この行政区分は、おおむね神楽の様式にも反映されており、益田市や津和野町を中心とする石西地域、邑智郡を中心とする県央地域は、それぞれ独自の神楽として考えられている[石塚 1979: 15-21、牛尾 1985、大庭 1996、竹内 1995; 1997、渡辺 1996]。したがって、同じ石央地域の中でも石西との境をなす三隅町では、浜田のとは多少違った神楽を舞うともいわれる。石塚 尊俊は、戦後期の広島県山縣郡および高田郡に起こり現在に至る「芸北神楽」を、その起源と様式から石見神楽の一類型としている[石塚 1979: 15-21]。
- 2) 牛尾三千夫は次のようにいう。「石見神楽の海岸部のものは、今は殆ど新風の八調子となり、儀式舞は殆ど無視して、能舞のそれも激しい舞のみを主として、衣装に金をかけ、その重たい衣装を着て、八咫の大蛇を一疋から二疋とし、最近では八頭十頭と出して得意としている。全くショウ化した。こんなものはもう神楽とは私達も思っていない[中略]。舞衣装に巨額の金をかけるのは、石見海岸部と芸州地方の神楽であるが、このようなことが真の神楽でないことを文化評論家は声を大にして注意を促してもらいたいと思う[牛尾 1985: 11-12]」。ただ、ここで注意すべきは、邑智郡で神職を務め自らも舞を舞った牛尾が、大元神楽を石見地方の中でも、むしろ周縁的存在として感じていることである。それは、八調子を主とする浜田や江津といった都市部において、むしろ神楽が盛んに上演され、大阪万博などの全国的イベントにも積極的に参加しているために、八調子神楽をもって石見神楽とするステレオタイプ化への危機感であったといえよう。
- 3) 久保田は、こうした試みを「芸能地域論」[久保田 1999: 23]と呼んでいる。
- 4) 例えば、『日本書紀』などから影響を受けた古文体を多く取り入れ、「鍾馗」では、それまでスサノオノミコトが鍾馗と同一視されていたのを削除するといった大胆なものであった[篠原 1954: 233-234]。
- 5) 本文中の神楽社中は、特に断りが無い限り、浜田市内に本拠を置く団体である。
- 6) この蛇腹状の紙製の蛇胴は浜田で考案された。八咫の大蛇とはいえ、神話のように頭が八つの蛇を作るのは難しく、8頭の大蛇という設定になっている。この設定は、1頭しか蛇がいなかった時代から変わっていない。
- 7) この工房では飾り用の面を多数製作しており、浜田市内では厄除けや魔よけのために般若などの面を贈答し、これを飾る家が多い。これは、高度経済成長以降に現われた新しい傾向であり、飾り用の面の受注によって工房の経済基盤も安定しているという。
- 8) 浜田市内にある日蓮宗の龍泉寺に護教の聖者として祭られている加藤清正にちなんで、長沢神楽社中が演じるためにだけ作られた「加藤清正」や、佐野社中による鍋島騒動に取材した新曲「有明」などがこれに当たる。これらの演目では、清正が退治する虎の着ぐるみや、鍋島家に取り付く怪猫の面などの用具類を新調している。
- 9) 大阪万博以前と以降という時代区分は、八調子神楽を語る地元の言説において、記憶の大きな

マーカーとなっている。それは、「大蛇」における演出上の改変ばかりではなく、衣装などの用具が華美になったこと、囃子のテンポが益々速くなったことなど、上演の様々な要素に及んでいる。

- 10) 観光魚市場の「島根お魚センター」と国道9号線バイパスのパーキングエリア「ゆうひパーク浜田」では定期的に神楽が催されている。
- 11) 例えば、邑智郡出身で自らも神職として神楽舞を勤めた牛尾三千夫は、浜田市の有福神楽保持者会の神楽について「[県指定無形文化財に]指定の際は六調子であったが、今[1985年]は八調子になって」云々[牛尾 1985: 11]というが、浜田市内では有福の神楽は六調子である、との認識は広く共有されている。
- 12) 詳細については、神楽ショップのサイト<http://www.iwamifukushikai.or.jp/>を参照。また、いわみ福祉会では、知的障害者によるパンの製造販売、養鶏などの事業も手がけている。
- 13) 「神楽」の章句は、玉葉和歌集神祇部の「ちはやふる、玉の御すだれ巻き上げて神楽の声をきくぞうれしき」のみであるが、「四神」と同じく六調子神楽には存在しない。これらの舞は八調子とはいえ、動作は激しくなく、ゆったりと舞えるため、子供神楽で披露することが多い。
- 14) また、「黒塚」と源頼政による鶴退治の「頼政」を試みた時期があったという。当時の指導者によれば、「黒塚」では冒頭部の法印と強力との掛け合いに苦心し、「頼政」も定着せず、園内の上演会で披露するにとどまったという。「頼政」は、頼政、猪の早太、鶴の3役のほか、鶴登場の前に現われて頼政らに殺される猿をいくつも出すことができ、登場人物が際立って多いため、舞い手の参加を第一に考えて試みられた、と思われる。
- 15) 広島県北部の芸北神楽では、コンテスト形式の競演会が盛んであり、那賀郡でも行う地域がある。浜田市では行われていない。
- 16) 工房側によれば、作業の早さも収入も小さな衣装店の10倍以上にのぼるといふ。
- 17) 八調子神楽関係者のなかでも、すべての人々が近年の傾向について肯定的というわけではない。特に古い時代を知る関係者は、神楽が派手で舞や囃子が粗雑になりつつあると危惧し、衣装店や面工房でも、装飾を強調した用具の注文に対して自らの経験に立って過度な変更に対して意見を述べる場合もある。更に、神楽笛の改変に対する否定的意見もある。上演形式の改変と同時進行の形で、ノスタルジアに浸り、昔流の上演様式を尊重する言説が存在するのであり、このような多様な反応が存在すること自体、八調子神楽の柔軟性と活発さを物語るものであるといえる。

謝辞

本稿の執筆に当たっては、桑の木園指導課課長大石寿、「くわの木」所長佐々木善昭の両氏からお話を伺い、職員の方から神楽ショップのサイトをご紹介いただきました。浜田市の神楽については、「石見神楽市民大学講座」講師ならびに聴講生の皆様に特にお世話になりました。この場を借りて深く御礼申し上げます。

参考文献・資料

安藤美文 2001「神楽の広場：神楽コラム—石見神楽への思い」いわみ福祉会『石見神楽通販システム』<http://www.iwamifukushikai.or.jp/>.

石塚尊俊 1979『西日本諸神楽の研究』慶友社。

岩田勝編 1990『神楽—歴史民俗学論集1』名著出版。

岩田勝 1992『神楽新考』名著出版。

牛尾三千夫 1985『神楽と神がかり』名著出版。

大庭良美 1996「石見神楽雑記」山陰民俗学会『神楽と風流』山陰民俗叢書9 島根日日新聞社 95-106頁。

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1990『神楽—歴史民

俗学論集1』名著出版 269-322 頁。

久保田裕道 1999『神楽の芸能民俗的研究』おうふう。

倉林正次 1992『冬から春へ：祭祀文化の基層を探る』桜楓社。

桑の木園芸能クラブn.d.「桑の木園芸能クラブ：八岐の大蛇」桑の木園。

小林康正 1995「伝承の解剖学—その二重性をめぐって」福島真人編『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 207-239 頁。

西郷由布子 1993「人はどうして「踊りおどり」になるのか—早池峰神楽を題材として—」民俗芸能研究の会／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 281-304 頁。

西郷由布子 1995「芸能をく身に付ける—山伏神楽の習得過程」福島真人編『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 101-142 頁。

篠原實 1954『校定石見神楽台本』細川神楽衣装店。

竹内幸夫 1995『大元神楽：私の神楽談義（Ⅰ）』柏村印刷株式会社出版部。

竹内幸夫 1997『石見神楽：私の神楽談義（Ⅱ）』柏村印刷株式会社出版部。

橋本裕之 1995「「民俗芸能」における言説と身体」福島真人編『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 143-206 頁。

早川孝太郎「地狂言雑記」『早川孝太郎全集Ⅱ』未来社。

福島真人編『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。

本田安次 1993『神楽』全3巻 本田安次著作集『日本の伝統芸能』第1巻～3巻 錦正社。

三隅治雄 1993「芸能をもてあます村々」民俗芸能研究の会／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 423-450 頁。

渡辺友千代 1996「石西地方の神楽について」山陰民俗学会『神楽と風流』山陰民俗叢書9 島根日日新聞社 107-112頁。

キーワード：石見神楽 民俗芸能研究 いわみ福祉会

(Jun'ichiro SUWA)