

門付け芸の精神史——阿波の木偶箱廻しと出雲の大黒人の詞章・楽曲から

友常 勉

はじめに

1 祝福芸の沿革

1.1 西宮神社の人形廻し

1.2 大黒舞と大黒人

2 詞章と楽曲の考察

2.1 阿波木偶箱廻しを復活する会による「三番叟」詞章

2.2 大黒人の詞章と楽曲

終わりに

はじめに

1890年(明治23)に島根県松江市に英語教師として赴任したラフカディオ・ハーン(小泉八雲、1850~1904)は、出雲の門付け芸能民である「大黒人」(大黒舞)の集落を訪ね、地元の教育者・西田千太郎の協力を得ながらその詞章を採取した[小泉1964]。

クレオール的なものに心ひかれ、世界の周縁文化・放浪芸を訪ねてきたハーンは、日本の被差別部落に関心を抱いていた。その関心から松江の被差別部落を訪ね、そこで「大黒人」に出会ったのである。西成彦に従えば、周縁の文化に関心を抱いたハーンは、芸能民=門付けの「(音楽を売って生きる存在) (example of musical prostitution) の生々しい実像」を発見した[西1993:40]。それは芸を鬻(ひさ)ぐことが、神事芸能であると同時に、「商品」としての性格を免れえないという矛盾した様態に起因する。門付けはテリトリーとしての檀那場をあらかじめ有しており、檀那関係は地域共同体の信仰共同体でもあったから、「商品」としての芸能といっても、それは限定された、互酬性を有した交換関係であり、その報酬も現物としての米や「一把稲」、あるいは米と相対的な価値関係に換算された金銭であり、自由な市場を前提とした価値形態としての商品にただちに代位できるものではない。しかし商品経済は、近世後期から、地域社会の信仰共同体の衰退とともに、門付けの世界にも浸透していったため、多くの門付けは適正な商行為から逸脱した、物乞い・物貰いとみなされるようになった。そもそも門付け芸そ

のものが、本来、神事にとどまらず、生業の手段でもあった。その意味で門付け芸は、常に互酬的性格と商品的性格の両方を備えた過渡的な形態にある。こうした過渡的な性格は門付け芸に対する賤視の一因となったと理解される。

一方、近世において都市で興行の座を形成した浄瑠璃や歌舞伎などの芸能は、神事的・互酬的性格を失い、商品化の道を歩んだ。ところで芸能史研究において、芸能が「商品」であるという視座と研究の構想を提示したのは守屋毅である。守屋は近世芸能を芸能者による生産／興行師による供給／観客による消費、から構成される「興行制度」のシステムから考察する視点を提示した[守屋 1992:350-352]。門付けのような局所的な芸能慣行とは異なり、近世都市で興行の座を形成した芸能は、近世において商業行為として自立化していったからである。さらに、神田由築[神田 1994]はさらにこの視点を芸能集団の分析として発展させ、生産・流通・消費の過程をとる商行為としての近世芸能において、とくに芸能と芸能集団が成長する地域社会の「場」の形成と展開を考察した[神田 1994]（また同[1999]）。神田の研究は、近世都市の市場との関係、「場」の形成と展開に深くかかわる遊女・侠客などの集団の固有の論理との関係も考察することで、近世芸能研究と近世民衆文化研究の水準をひきあげた。ところで上掲の神田論文は、近世社会における「商品」としての芸能の具体的なあり方を考察する必要性を指摘していた[神田 1994:490]。これは近世芸能の社会経済的条件にとどまらず、作品としての芸能そのものの比較研究も必要だということを意味しているだろう。「商品の具体的なあり方」とは、商品の生産・流通・消費の過程にとどまらず、生産行為としての芸能のパフォーマンスにおける差異化も含むからである。なお、こうした観点からの先行研究としては、瞽女唄の聴き取りを踏まえて説経節の語りの構造を明らかにした山本吉左右[山本 1973]や、やはり瞽女唄の詳細な採譜にもとづいてその芸態を明らかにしたジェラルド・グローマー[グローマー2007]、さらに盲僧＝琵琶法師にかかわる兵藤裕己の研究[兵藤 2009]があげられる。

これに対して本稿では、16世紀前半に西宮神社の神人として諸国を徘徊した祝福芸に由来する木偶（＝人形）箱廻しの芸能と、出雲大社の神人に系譜を有すると推定される大黒人（大黒舞）の芸能をとりあげ、その詞章と楽曲の分析を通して、門付け・祝福芸について、その「商品としての芸能の具体的なあり方」の検討を目的とする。それによって、門付け芸が、神事芸能としての性格を守りながら、同時に商品制社会の原理に応じて、芸の差異化を本性として、不断の工夫と葛藤を伴う芸態であったことを示したいと考える。ここで門付けという芸態にみる、不断の工夫と葛藤について注目したいのは、それが片手間におこなわれる季節芸や素人芸・模倣芸にとどまるものではないことを示すためである。もちろん先述のように瞽女や、盲僧＝琵琶法師の芸能など、高い精神性と芸術性が確認されてきた門付け芸もあり、そのすべてが季節芸・素人芸とみなされてきたわけではない。しかし、基本的に口承の芸能であり、口伝にも

とづく門付け芸は、その芸態に不明な部分が多い。それが良くも悪くも周縁的文化としての位置づけにとどまってきた理由であろう。しかし、流派に守られた中心的な芸能から不断に逸脱していく、門付の周縁的な芸態はまた、芸能そのものの本質を体現してもいる。中世芸能史の立場から、山路興造はその猿楽論でこう述べている。「物真似を主要芸とするだけに、(猿楽は——引用者注)時代の欲求に本質的に対応する芸質であったのである」[山路 1990:28]。山路の定義を敷衍すれば、門付けもまた時代の欲求に応え、不断に変容していく「芸質」をもつ芸能であろう。

なお、本稿が阿波木偶箱廻しと出雲の大黒人を対象とした理由は、前者が、現在、「阿波木偶箱廻しを復活する会」によって門付けの復元が実践されており、檀那関係も回復していることから、現在進行形の調査が可能であること。後者は、ラフカディオ・ハーンをのぞけば大黒人についての唯一とっていい本格的な研究である勝部正郊「中国地方における大黒巡遊」の成果を正当に評価したいということと[勝部 1990]、島根県立図書館所蔵の写本によって、大黒人の歌本の詞章がまとめて閲覧・分析できること[「大黒舞」写本]、以上の理由による。また、徳島県において、人形廻しの大黒舞は確認できるが、出雲の大黒舞の廻国の有無については現時点では不明である。

1 祝福芸の沿革

1.1 西宮神社の人形廻し

詞章と楽曲の分析に入る前に、本稿でとりあげる二つの門付け芸の沿革を示しておきたい。

山路興造は中世芸能史の研究において、鎌倉期の寺社権門を基盤としながら展開した専門的芸能集団「道々の芸能者」と、本来的に素人の集団による室町期の芸能集団を「手の芸能」と呼んで区別した[山路 1990:17-37]。ただし、素人芸能集団といっても、町人の余技から生まれたのではなく、声聞師や下級神人、説経者、念仏者、河原者・非人など「道々の輩」が担った場合が多いとする。さらに、専門芸能集団においても、猿楽のように、「座」を維持し、時代にあわせて芸能としての自立化をはかり、ときに猿楽座が郷村の神社祭祀に進出する場合、そして時代に適応できずに終わった場合などに分化する。一方、「道々の輩」の芸能にはまた、祝福芸の芸系が存在する。山路は千秋萬歳を例にとり、この季節的祝福芸は散所民などが一時的に演じたものであり、本来の職能を有するものたちの余芸であったとしている[山路 1990:27:28]。

山路によれば、天文年間(1532~55)に西宮の夷まわしが都に姿を現す[山路 1990: 72]。実際、この時期の『言継卿記』には千秋萬歳をはじめ、多くの下級芸能者の門付けが記される。夷まわしは、西宮神社の神人として信仰を広めることを目的とし、その余興として箱廻しの人

形戯をみせた[角田一郎 1963]。ここで箱廻しの箱とは、人形の頭・面・衣装を収めた箱を指す。

「箱廻し」の名称は、これを天秤棒で担いで回檀したことに由来する。こうした門付けは、戦乱期に経済力と信仰組織を失った地方の社寺が被差別民を組織しておこなった勧進の一環であった。箱廻しの芸人をはじめ、被差別の芸能者たちもまた寺社のこの窮余の策を利用し、廻国して勧進・門付けをおこなったと考えられる。

なお、近世後期から明治にかけてのことであるが、阿波国の被差別民である掃除・猿牽き身分が、地縁・血縁関係の構築を通して、人形座を形成しつつ、同時に全国を回檀する門付け芸人をも輩出していったことについて、別稿で記しておいた[友常 2009] (また同[2010])。このことは、「道々の輩」の系譜に属する被差別民の余芸としての季節芸的祝福芸としての門付けが、座組織の強化と重なりつつ、商行為としての芸能の自立化というコースを実践したことを示している。それは高度な芸態を備えていたことも意味する。その点で、門付け芸へと至る芸の系譜を「余芸」としてしまう山路の議論は、生産的实践として、パフォーマンスとしての芸能への視点が希薄であるように思われる。本稿が、既述のように、徳島県三好郡の吉野川上流域の門付け芸人によって伝承された木偶箱廻しと、1997年からその芸人に実際に師事することでその芸能を復活した「阿波木偶箱廻しを復活する会」(以下、「復活する会」)の記録と演唱を素材とするのは、芸能史研究にみられるそうした一面性に対する問題提起が必要だと考えるからでもある[辻本 2008] [阿波木偶箱廻しを復活する会 2010]。

1.2 大黒舞と大黒人

大黒人(大黒舞)については、まず大黒信仰に触れておく必要がある[金井清光 1990]。大黒は、恵比寿・毘沙門・弁天・布袋・福祿寿・狐とならぶ七福神のひとつである。大黒は、もともとはインドの戦闘神である。喜田貞吉は、伝教大師が叡山を開くにあたり、一山修徒の糧食を守るための守護神として三面大黒天を祀ったという由来を備えるようになった経過を紹介している[喜田 1990]。ここから大黒天は寺院の台所に祀られるようになった。そして、米俵の上に乗った大黒天の神像と、米俵にはねずみがつきものであることから、大黒の使者としてのねずみという組み合わせがここから生まれた。さらに、大黒が大国主命と音通することから、頭巾をかぶり、大きな袋をかたげ、打出の小槌を手にした大黒天の神像が連想されることになる。大国主命の危難を救ったねずみの説話もこうした俗信を補完する。

やがて、宝物の入った福袋をかついだ大黒天は室町時代には庶民信仰の対象となる。その信仰が芸能化され、狂言風流(鎌倉時代の猿楽能の面影を伝え、狂言役者が演じた)でとりあげられるようになる。金井清光は、大黒天が幽玄能には登場せず、狂言劇のシテとしてとりあげられていることから、仏法の守護神ではなく現世利益的な福神として信仰されたのだと推定し

ている。『言継卿記』もまたほかの祝福芸とともに大黒の舞を演じる声聞師を記録している。このように大黒に扮して舞う祝言芸を大黒舞と呼んでいた。この大黒舞の詞章は、室町時代の御伽草紙である『大悦物語』に歌詞が記されている。それによると、「一に俵をふまへて、二につこと笑うて、三に酒つくりて、四つ世の中よいやうに、五ついつもの如くに、六つ無病息災に、七つ何事ないやうに、八つ屋敷をひろめて、九つ倉をたてならべ、十でとうと治る御代こそ目出度けれ」とある。大黒舞はこうした数え歌をうたいながら、正月に大黒の面をつけ、打出の小槌を手に頭巾をかぶった芸人が門付して歌い踊ったのである。さらに恵比寿やお福と連れ立って、鉦・太鼓・三味線・胡弓などでにぎやかにはやした[金井 1990:174]。

これに対して、本稿が対象とする、ラフカディオ・ハーンが訪ねた中国地方を中心に門付けた大黒人は、他の地域の大黒舞と大きく異なる。まず風体であるが、頭巾をかぶる点は同じだが、それは黒の頭巾であり、黒のコート、長着物に布脚絆、白足袋に爪ご草鞋の旅姿である[勝部 1990]。頭の黒の頭巾は 6 尺に幅一寸五尺位のもので、眼だけ出すように被った。これを「ウエミンの頭巾」と呼んだという。勝部正郊「中国地方における大黒巡遊」は、大黒人の聞き取りや歌本調査をおこなった貴重な報告であるが、それによれば、「ウエミン」の由来は、「大黒人は神人」で、「神は頭をみせない、姿をみせない」ことにもとづくのではないかと推定している。勝部が聞き取りした大黒人は、どこの家においても「天下御免」で、頭巾をとらなかつたと語っている。そして、「大黒は出雲さんのものだと思います。…私たちは出雲の神さんを奉じています。福の神さんを奉じています」と語っている[勝部 1990:232]。ただし勝部は、この門付が祝儀を受け取る同時に「ホカイの業」であることによる賤視のゆえに、「家の近所ではしません」と語った言葉も聞き取っている。勝部は時代の推移につれて神人の業から祝儀だけを目当てにする仕事に変化したと書いている。しかし、神事芸能の担い手であると同時に賤視をとまったのは門付けの特性である。先述したように、それは「神事芸能としての性格を守りながら、同時に商品制社会の原理に応じて、芸の差異化を本性として、不断の工夫と葛藤を伴う芸能」なのである。

また、勝部は、大黒人の曲の形式と巡遊の地域から、三系統を大別している。①備後系大黒(広島県高野町、比和町三次市を中心とする)、②真木系大黒(島根県赤来町、頓原町を中心とする)、③伯耆系大黒(島根県伯耆大山を中心とする、松江市、出雲市)である。門付けで演唱する本歌の中心は「小栗さん」であり、中世説経節の「小栗判官」を下敷きにしたものであった。

門付けとしての大黒人が興味深いのは、その採り物(長さ 12 センチ、幅二センチ程度の真竹)でもある。これはササラであろう。この採り物を用いて、拍子をとりながら「小栗さん」「八百屋お七」などの説経節を聞かせた。ここから、大黒人とささら説経との関連も想起されるが、

現時点で詳細は不明である[荒木 1973]。

なお、木偶箱廻し・大黒人ともに門付けである以上、詞章・楽曲は口伝であったと思われる。ただし、大黒人は、島根県立図書館が「小栗判官」「大黒舞はやし文句集」「八百屋おしち」「阿部さん次第」の歌本を所蔵している。これらはラフカディオ・ハーン¹⁾の求めに応じて、西田千太郎が記録し、それを娘婿の後藤蔵四郎が写しとったものである(1939年4月14日付)。その芸能の全体像を描くための資料は、しかし、依然として少ない。大きな課題が残っていることをお断りしておく。

さて、以上の沿革を踏まえて、二つの種類の門付けの詞章と楽曲の考察に移りたい。

2 詞章と楽曲の考察

2.1 阿波木偶箱廻しを復活する会による「三番叟」詞章

まず、「復活する会」が調査・採取した「三番叟まわし」の詞章と拍子・楽曲を掲出する。なお「復活する会」の門付けは現在、三人でおこなっており、鼓を担当するのが南和代氏、人形廻しを担当するのが中内正子氏である。もともと神事芸能であることから、女性による箱廻しは穢れると忌避される傾向があったが、「復活する会」は女性二人の芸として定着し、人気を博している。

「三番叟まわし」詞章 阿波木偶箱廻しを復活する会²⁾

とうどう たらりあがりは たらりうーや
ちりーや たらりあがりは たらりうーやよ
ところ千代までおわしましょうや

あげまきや とうどうや およそ千年の池の亀は
こうにさん玉の玉をば頂いたり

千秋万歳は 喜びの舞なればよ これがひと舞 舞おうや
いーやおおさいや 喜びや今晚今日の式三番叟 悪魔払いの
式三番叟はほかへはやらじ 御申す あはあはああーよ
あーら めでたいや あと太夫にげんぞ申そうや
めでたや ちょうどまいって候 おおせのとおり
色の黒きこの尉は 天下泰平は富貴繁盛と 舞におさめること
何よりもって いとやすう候 それにては御祝儀の鈴をまいらそう

あーらゆうがまーしやなあ そう
えいえ えいえ ああ式三番叟

(ここからそのまま恵比寿廻しに移行——引用者注)

まずはめでたい まずまずめでたや もひとつめでたい ...A
西宮からえびすさんが 生まれ誕生はいつぞと問うなら
まずは生まれは福德元年正月三日 虎がいつてんまだ卯の刻に
なるよならずよ 信濃の国の竹井が森で 金の木陰で
や一すこんがらしよと おいべっさんが御誕生なされた

なされてういた 昔馴染みか お松さんがお酌 ...B
あっ布袋さんがうたいで ひきうけどぶどふ さしうけガブガブ
こんが重なる 海がきらめきや おなかうてしよで
足下ひよろひよろ おいべっさんがたらふく酔うてきた
酔うた酔うた酔うてきた

よんべ生まれたエビの子をさしてびらり投げ込みや ...C
何がまた食いついた 何がまたひっぱった 大鯛小鯛
これから先ざきや 稲作良ければ 麦作良うて商売繁盛
福が満々この家のうちへ 治まる御代ぞ
おいべっさん よっ めでたいよ

次に、資料として、上記「復活する会」の演唱歌から、資料①「三番叟」の鼓の拍節、同じく「復活する会」の資料②「えびすまわし」のスコアを掲出する²⁾。そして、「復活する会」が採取した詞章・楽曲を比定するために、1969年に小沢昭一『ドキュメント 日本の放浪芸 小沢昭一が訪ねた道の芸・街の芸』に収録されている箱廻しの音源 CD から、資料③として、徳島県阿南市の K 氏夫妻による「三番叟まわし」(1969年5月17日付)、資料④として三好町の S 氏、Y 氏の「えびすまわし」のそれぞれの拍節を参照する(1969年10月30日付)。これらの採譜したスコアと拍節は本稿の最後に資料として添付する【小沢 1999】³⁾。なお、この楽曲の構成にみられるように、阿波の木偶箱廻しでは、「三番叟」と「えびすまわし」をセットで演じるのが一般的だったようである。そして「えびすまわし」の詞章には豊漁と豊作、家誉めの文句が歌いこまれ、農村・漁村・都市部のそれぞれのニーズにこたえることが可能になっている。

さて、この比較から次のことが指摘できる。資料③は同 CD に収録されている小沢昭一自身の言葉によれば、熟練の夫と箱廻しの門付けをはじめたばかりの連れ合いの夫婦によるものとのことである。女性は鼓を担当しており、その練習のようすが録音されている点でこの音源は貴重である。ただし、二人の呼吸がまだ合っていないためか、③の拍節は①の「復活する会」の拍節よりもピッチがやや遅い。詞章は一部聞き取り不能であるが、「ああらめでたや太夫さま...ああらめでたや参って候」と続く。これを「復活する会」の①の詞章と比較する。①の詞章において③に該当する箇所は「あーら めでたいや あと太夫にげんぞ申そうや めでたやちよどまいって候 おおせのとおり」である。実際の門付けの全体が収録されているとはいえないので断定はできないし、不明な部分が多いが、「復活する会」が三好郡で採取した三番叟の詞章と比べると、本歌に入る前の口上が単純である。なお、三番叟の詞章を二人の芸人が掛け合いながら囃す点では両者とも同じである。

偶然にも、ここでは三好郡と阿南市の二つが比較できた。さらに箱廻しの方法や詞章は師系によって異なっていたと推定される。

詞章と歌い回しの差異がはっきり出るのは資料④の拍節と比較した場合である。こちらは「復活する会」が採取した③と同じ三好郡出身の芸人のものである。ただし資料④は男性二人の唄と鼓によるものである。こちらの場合も聞き取り不能の部分が多いが、詞章は明らかに異なる。さらに興味深い相違がある。資料③では「えびすまわし」の部分を便宜的に三部にわけてあるが (A、B、C)、資料③では中内氏が通して一人で歌う。これに対して資料④では、二人の男性が掛け合いながら歌っている。資料④ではスコアは採譜できなかった。しかし、この演唱は小泉文夫が紹介している和讃のように、2度か3度の単調な音階の移動に限定されている【小泉文夫 2009: 346】。しかし、演唱が単調であるのに対して、④に採譜した鼓の拍節は、二つの鼓を叩きながら、最大5度までの音階を移動している。すなわち、④では唄の代わりに、鼓の拍節が唄の幅を表現しているのである。その点で構成が立体的である。なお、資料③も資料④も小節の反復から構成されている。資料③では3小節(1-2-3)から構成され、資料④では2つの小節を組み合わせて3小節(1-1-2)を構成して反復する。単純化していえば、若い芸人たちによって再現されている資料③の「復活する会」の方は歌い回しの妙に特質があり、これに対して資料④の二人の男性の芸人によるものは、鼓の拍節の変化によって妙味をつくりだしている。なお、資料④の音源には、聞き取り不能であるが、歌われた言葉の数々に反応した観衆たちの笑い声も入っており、さらに掛け合いの呼吸、さまざまな慣用句やめでたい文物の名前が即興的に歌いこまれている。そして二人の掛け合いと、唄と鼓が交互に螺旋状に展開していく。そこには声の質に関係のない華やかな魅力がある。

「箱廻し」の芸では、この演唱に人形廻しの妙技が付け加わった。すなわち、三番叟による

張り詰めた神事の瞬間の創造と、軽妙な話芸・演唱、そして人形廻しの妙技によって箱廻しは構成されている。これによって、熟練の芸人たちはそれぞれ个性的に、芸を差異化して表現することが可能であったと推定される。ここに商品としての発展を遂げていった芸の一端を垣間見ることができるといえよう。

なお、「復活する会」が継承した師匠は、晩年、一人で箱廻しを演じていた。資料③と資料④の構成の相違はこのことに起因する相違かもしれない。ただし、資料②の場合でも夫婦による門付けであったことや、門付けの多くが二人一組であったことなどの伝聞と考え合わせれば、箱廻しは基本的に二人の芸人の掛け合いの妙に面白みの一つがあり、そこに芸の工夫や技量の見せ所があったと考えていいだろう。その意味では、木偶箱廻しは、人形廻しの技術はもとより、萬歳のような口説きの要素が重要だったと考えていいだろう。

資料の制約は大きいですが、今後はそれぞれのスコア、拍節の相違がどのような条件に由来するのを知ることにも必要である。それによって師系・芸系を大別できるようになるだろう。そのためには、さらに多くの詞章と楽曲の採譜が必要となる。現在、徳島県下で古老たちの聞き取り調査をすすめているが、えびすまわしの節回しを記憶している人も数は少ないが存在した。こうした調査を継続する必要がある。

2.2 大黒人の詞章と楽曲

大黒人についても、芸の差異化という観点から検討してみたい。

ここで掲出するのは、ラフカディオ・ハーンの求めに応じて、松江の教育者・郷土史家の西田千太郎が書きとめた大黒人の大黒舞の詞章である[島根県立図書館]。西田千太郎の娘婿で、これも教育者・郷土史家であった後藤蔵四郎はその研究を引き継ぎ、資料を整理し解説を施し、文章も発表している。後藤の一文「松江の大黒舞の一段」にはこうある（ここで「大黒舞」は本稿でいう「大黒・大黒人」を指す）。「(大黒舞)で最も多く謳う曲は「小栗判官」と「俊徳丸」とであった。明暦、万治の頃と思われる古浄瑠璃に「をぐりの判官」があつて大黒舞の小栗判官は古浄瑠璃にあるものと構想と文句とを取り、之を七五調にしたものである」[後藤 1939]。

ではその詞章をみてみよう。

「小栗判官」は七五調に直され、囃し文句を挿入しながらさまざまに変化をつけて謡われた。ここでは、妻を各地に求めて、相模の横山の娘である照手姫の噂を聞いた常陸の小栗が、横山の屋敷に商人・後藤佐右衛門を遣わす「ふみの段」を参照しよう。

これは島根県立図書館に所蔵されている大黒人の「小栗判官」に存在する3つのヴァージョンのひとつである。

小栗判官 ふみの段

かくて其後あきびとハ
 ひだちの國からさがみまで
 なぬか道中と申せども
 てんをくり地をはしり
 三日ひなかにつきにけり
 さがみの國ではそばごおり
 いぬゐの御所となりぬれば
 をとこきんぜのふだをたて
 をうもんならんと関所あり
 いちの御もんとなりぬれば
 ごめんをこうていらんとす
 もんばんきびしくとかめける
 こころをなんとおもふぞや
 もつたいなくもこのごしよは
 (以下略)

この詞章は、囃し言葉を交えて、実際には次のように謡われた。

小栗判官 ふみの段

文句

あ

イヤ かくてその後あきびとが イヤ

せんだん荷物をかたにかけー

ハヤシブシ

あ

イヤ そうれハ、おのたか、イヤさのこんぼう、す牛蒡で、のんだら、おまへがた、ど
 おげな、おらどま、のおどの、まめハ、さんばそで、へそまあで、よひまし、まだ、あ
 イながおいと そおらい

文句

あ

イヤ 小栗の、やかたを、たち、のおいて、イヤ 天をくぐりす、ぢにくけず—
ハヤシブシ

あ

イヤ なるかみ、どろどろ、いなづま、ぴかぴか、かかよ、せんこたて へそども、と
られら さほぼにないが、まへのものとりられら、ばんから、たのしみがないぞないぞ ま
だあ いなが、おいと そおらい—

(「大黒舞」写本 (三)、後藤蔵四郎／写、島根県立図書館所蔵)

この門付け芸も二人の掛け合いを芸の核心にしている。そこで二人で掛け合うこの詞章のうち、「文句」は説経節の地の文、「ハヤシブシ」はそこに挿入される囃し言葉である。「ハヤシブシ」だけを取り出せば次のようになる。

「イヤ うれハ、おのたか、イヤさのこんぼう、す牛蒡で、のんだら、おまへがた、どおげ
な、おらどま、のおどの、まめハ、さんばそで、へそまあで、よひまし、まだ、あ イながお
いと そおらい」

「イヤ なるかみ、どろどろ、いなづま、ぴかぴか、かかよ、せんこたて へそども、とられ
ら さほぼにないが、まへのものとりられら、ばんから、たのしみがないぞないぞ まだあ い
なが、おいと そおらい—」

「すごぼう (酢牛蒡) で、のんだら、おまへがた...へそまあで、よひまし」などの言葉は、そのまま猥歌となっている。最後の「いなが、おいと そおらい」は決まり文句で、写本では「未だ否^マ 御答候^{オイトソレ}」と漢字にルビが振られた箇所もある。こうした囃し言葉を元の曲に適宜挿入することで、演唱の長短は自在に調節されていたことが推察される。

次に、数え唄の詞章を検討する。数え唄は大黒舞に共通してみられる特質である。そこで、比較のためにまず小沢昭一の音源から徳島県小松島で採取された大黒舞の詞章を紹介しておく。

「だいこくさんというひとは このかいのひとでない てんじくてんまのひとじゃげ
な このかいにわたるとき しおかぜにもまれて かわかぜにかさとられ おいろもし
っくりおしろいな おせいもしっくりおひくいな だいこくさんというひとは いちに
たわらをふんまえて ににっこりわろうて さんにさけをつくって よんによのなか
よいように (以下略)」 [小沢昭一 1999] 「忒枚目 祝う芸=その他の祝福芸」

口上のあとの数え唄の文句は、先に引用した「大悦物語」、また、金井清光が引用する、鳥取県八頭郡船岡町隼地方に伝わる盆踊り唄のそれとほぼ重なる[金井 1990:178]。これに対して、出雲の大黒人の数え唄はどうであろうか。

一ツ ひとびとわするるな とにもかくにも御國恩

いかさまそれよな ほんまにさようじや

田地二三割 御年貢なされや 道橋通るはどなたの御かげか わすれてなるまい

二ツ 不作はよもあらじ 手入仕入をおこたるな

ごみでも 塵でも ごもくは なほなほ めつたに取込 そこ土しぐれや

三ツ みちみち いふことは あくじは 天命で あらはるる

毎日よから 如々様 見てだよ 夜ニ入りや 月星大事之上でも 天明の神々か
み詰て、おいでる、うたがひなさるな

四ツ 夜なべすごいでも 朝ねするのハあともどり

父親様母様 よく聞なされや おまへが世話やきや むすめも世話やく よめや
下女や、たすきをしめかけ こづまを切上げ てんてんばたばた かせぎに追つくびん
ぼはないぞい

五ツ いかにも、しまつして身の上相続おもふべし

一まつがしたくば しんぼうなされや しんぼは加徳じや たんきはそんきじや
くひたい事おものみたい事うも みがらの廻りも、ゆばとしかえて とり引なされや

六ツ むかしニ 立のし(?)て おごる心をあらためて

いまの世間はないもの あるふり めつたにしたがる うきよでごんすぞ それ
よりおのれがせけんをうやまい きくばりなされや

七ツ なにより御はつとの ばくえき しゃうぶをやめなれ

御はつと まもれや そうろんするなや 大酒のむなよ ばくちを打つなよ あく
じは枚々さあハと やめられ

八ツ 役人うたがふな みよくしよくでぎんみしやれ

九ツ 公儀はおそろしとおもふころをわすれな

公儀の掟にそむかぬ人なら 遠島ついほう揚屋牢屋のせめくなんにも あはざる
御きとう うたがひなさるな

十 ととうは おそろしと おもふ心は身のごきとう

十さまのこ歌を うたうたばかりで やくにはたたぬぞ しんじつまことに心に聞
込めまことがなくては人面獣心 うそではないぞや

これミな わしらが みそではないぞい ほんまの事だよ
八ツ目のはやし方

役分する人とくりききかされや まいないとるまい いちびはかへまい 神通が佛通
にかなうはせまいぞ おまよい なさるな

(大黒舞はやし文句、島根県立図書館所蔵)

数え唄の形式だけが同じで、詞章はまったく異なる。何よりもここには「大黒」の誉め言葉がいつさいない。そのかわりに「国恩」から「公儀」、「神通」「仏通」まで、現世の教訓が並べられている。ここから、この数え唄が、もとの詞章に対して、近代にかけて変更が加えられたものではないかと推定できる。いずれにせよ、出雲の大黒人の大黒舞は、大黒信仰にもとづく系譜とは異なることがこれによっても明白となるだろう。その意味からも出雲信仰との深い関わりで形成されたと考えていいのである。出雲という信仰と芸能のトポスの自立性が浮かび上がる。

また、詞章の構成からいえば、ここでも数え唄の部分とはやし言葉の部分とに分かれ、掛けあいの妙で歌われていたことが推定される。

ところで大黒人の主なレパートリーが説経「小栗」「俊徳丸」であることから、説経語りの芸能民との類似を検討しておく必要がある。これにかかわって、説経語りの芸能が、物語を語る神事であり、怨霊の鎮魂の芸であるという観点から芸能民研究を掘り下げたのは、兵藤裕己の琵琶法師＝盲僧研究であった[兵藤 2009]。平家物語研究と、最後の琵琶法師＝盲僧についてのフィールドワークを同時に仕上げた兵藤の研究は、芸能民論と同時に説経語りの物語論の二つの領域で注目される。しかし、本稿の関心からいえば、兵藤の芸能民研究は、盲僧の芸態を、「非ロゴスのな力」、始原的な力へとやや単純に還元してしまっているようにみえる。すなわち、芸能民における近世という段階が存在しておらず、それゆえ商品としての芸能という観点が欠落している[薦田 2010]。しかし、大黒人の場合には、同じ中世説経節をレパートリーにしつつも、本歌としての「小栗判官」を、その熊野権現譚としての本地物語を自在に破壊し、猥歌の囃し歌に変えてしまう。もちろん、男女和合の内容を謳いこむのは瞽女唄などにもみられ、農耕や産土に不可分の信仰に由来する。とはいえ、そうした基層文化に根差しつつ、猥雑な民衆の世界の要求にこたえながら、その芸態の自己実現をはかっていく主体的な実践がここに確認できる。しかし大黒人の場合はその破壊と実践は出雲信仰という中心を離れることがないのである。

なお、大黒人の歌のスコアについては、現在までのところ、確定的な音源がみつかっていない（ただし、前掲の勝部論文は「大黒」の一部のスコアを掲出している）。実際に大黒人として門付けに携わった人々の聞き取り調査は不可能だと考えられることから、そうした資料の発見は今後の調査課題である。

終わりに

門付けの芸能が単なる季節芸や模倣芸にとどまらないこと、さらに、そこに商品としての差異化をはかる工夫があったことを示すのが本稿の課題であった。資料上の制約はまだ大きい、門付け芸が有する融通無碍で確かな芸態の構造の一端は示せたのではないかと考える。もちろん、人形そのものの調査、そして人形廻しの芸態の比較研究も必要である（これらの調査は、現在、阿波木偶箱廻しを復活する会を中心にして進められている）。こうした専門性によって、門付けの芸人たちは、三番叟や仏教説話をレパートリーにしつつ、浄瑠璃や本歌の猥歌への解体を同時に遂行しながら、神の代理人としての意識を持続しえたのではないだろうか。すなわち、門付け芸人は、失われた中世からやってきた、過去の伝承の世界に憧憬を抱く神人ではなく、むしろ不断に民衆世界の要求にこたえていくことに、神の代理人としてのアイデンティティを確認する存在である。そうしたパフォーマンスにアイデンティティを有するということは、門付け芸を「余芸」や過渡的な芸能とするのは問題があるということである。その芸態の構造についての考察がさらに求められよう。さらに、門付けという観点を踏まえて、〈神事〉についての理解を拡大する必要をも意味するのではないだろうか——それは〈神〉の観念を再考することでもある。民衆世界に常に対応する融通無碍な芸態の成立には、三番叟や説経節にもみられる、記紀神話を地神経や牛頭天王信仰によって大幅に改変していく縁起的世界や中世神話思想の影響が介在している[山本 1998]。加えて、近現代の芸能史において、大衆芸能のなかに神の顕現を幻視し、その記録と復活に深くかかわった人々——小沢昭一はその最たるものだろう——の実践もまた正当に位置づけられなければならない。

これらの論点は、見方を変えれば、門付け芸人たちが賤視をどう内面的に慰藉していたのかについて考えることでもあろう。人びとの救済というだけでなく、西宮社や出雲大社の由来譚や由緒、三番叟や本地物語の語りは、賤視に抗し、それに携わる芸能民自身の救済の機能も有していたと思われるからである。こうした内的に相互連関的な構造によって、門付けはそれ固有の職能の論理を有していたと考えるものである。

資料

資料① 「三番叟」鼓・拍節 (演奏者: 阿波木偶箱廻しを復活する会)
[阿波木偶箱廻しを復活する会 2010]



資料② 「えびすまわし」スコア (演奏者: 阿波木偶箱廻しを復活する会)
[阿波木偶箱廻しを復活する会 2010]

mf
ま ず は め で た い ま ず ま ず め で た や ...

... に し の み や か ら え び す さ ん が ... う ま れ た ん じ が い つ

ぞ と と う な ら ... ま ず は う ま れ は ふ く と く が ん ね ん し ゃ う が つ み っ か

資料③ 「三番叟まわし」鼓・拍節
(1969年5月17日付、演奏者: 徳島県阿南市K氏夫妻)
[小沢昭一 1999]

mf
あ あ ら め で た や た ゆ う さ ま

4

(以下聞き取り不能)

7

資料④ 「えびすまわし」鼓・拍節

(1969年10月30日付、演奏者：三好町S氏、Y氏)

[小沢昭一 1999]

1 *mf* て め で た い に し の み や の

5 え び す さ ん の (以下聞き取り不能)

9

1 *mf* (以下、聞き取り不能)

5

9

注

- 1) この詞章は「復活する会」が調査の過程で記録したものをご提供いただいた。
- 2) このスコアは[[阿波木偶箱廻しを復活する会・芝原生活文化研究所 2011]添付の DVD より採譜した。
- 3) [小沢昭一 1999]より「式杖目 祝う芸=その他の祝福芸」。
- 4) 薦田は平家琵琶と盲僧琵琶の楽器の系譜についての実証的研究から兵藤の議論の「前ロゴス性」へのロマンチズムと没実証性を批判した。なお薦田の議論については香取千春氏の教示にもとづく。

参考文献

一次資料

「大黒舞」写本
後藤蔵四郎／写、島根県立図書館

文献資料

- 荒木繁 1973
「解題・解説」平凡社東洋文庫『説経節』平凡社
- 阿波木偶箱廻しを復活する会・芝原生活文化研究所 2010
『生きている三番叟まわし 阿波木偶箱廻しを復活する会 15 年の歩み』、芝原生活文化研究所 付属 DVD
- グローマー、ジェラルド 2007
『瞽女と瞽女唄の研究』名古屋大学出版会
- 後藤蔵四郎 1939
「松江の大黒舞の一段」「島根民俗」第 1 巻第 5 号 1939 年 6 月、島根民俗学会
- 兵藤裕己 2009
『琵琶法師—(異界)を語る人びと』岩波新書
- 角田一郎 1963
『人形劇の成立に関する研究』、旭屋書店
- 喜田貞吉 1990
「大黒・夷二福神並祀の由来」「大黒神像の変遷」、大島健彦編『大黒信仰』、雄山閣
- 金井清光 1990
「福神狂言の形成」、大島健彦編『大黒信仰』、雄山閣
- 小泉文夫 2009
『合本 日本伝統音楽の研究』音楽之友社
- 薦田治子 2010
「書評 兵藤裕己『琵琶法師—異界を語る人びと』」『演劇学』17
- 勝部正郊 1990
「中国地方における大黒巡遊」、『大黒信仰』雄山閣
- 小泉八雲 1964
『全訳小泉八雲作品集』平井呈一訳、第 7 巻、恒文社
- 神田由築 1994
「近世芸能興行の『場』の形成と展開」、塚田孝・吉田伸之・脇田修編『身分的周縁』、部落問題研究所
- 神田由築 1999
『近世芸能興行と地域社会』東京大学出版会
- 守屋毅 1992
『近世芸能文化史の研究』弘文堂
- 西成彦 1993
『ラフカディオ・ハーンの耳』岩波書店
- 小沢昭一 1999

『ドキュメント日本の放浪芸 小沢昭一が訪ねた道の芸・街の芸』ピクチャーエンターテインメント株式会社
VICG - 60231~37

辻本一英 2008

『阿波のでこまわし』解放出版社

友常勉 2009

「門付のフォークロア——阿波木偶箱廻しを中心に——」東京外国語大学日本課程『日本研究教育年報』第
14号

友常勉 2010

「上州にやってきた阿波木偶箱廻し——赤城人形大一座」東日本部落解放研究所『明日を拓く』84号

山本吉左右 1973

「説経節の語りと構造」、『説経節』東洋文庫、平凡社

山本ひろ子 1998

『中世神話』岩波新書

山路興造 1990

『翁の座——芸能民たちの中世』平凡社

*本稿作成にあたって、資料をご提供いただいた阿波木偶箱廻しを復活する会、また、出雲の大黒人の研究と資料についてご教示いただいた岡部康幸氏に感謝したい。なお、本稿は平成二二年度科学研究費補助金（基盤研究（C））「伝統文化の現代化と地域文化の創造に関する研究」（研究代表・友常勉）の成果の一部である。

Rethinking the Tradition of *Kadotsuke* by Examining the verses and music of *Awa deko hakomawashi* and *Izumo Daikokujin*

TOMOTSUNE Tsutomu

Kadotsuke is a folk religious performance, such as singing folk songs with playing *shamisen* and small drums, or playing puppet plays by two of three artists from door to door as pilgrims. ‘*Kado*’ means a door or gate and the name *Kado-tsuke* is coming from the way in which they showed their arts there. Although the *Kadotsuke* performances were derived from medieval religious customs, however, they were sometimes discriminated against since asking money or some reward as a compensation for their performances, especially in a modern period.

In this paper, by picking up two kinds of *Kadotsuke*; *Awa-deko-hako-mawashi* and *Izumo-Daikokujin*, I examined a polemical gap between its religious roots and the characteristics of popular entertainment, in other words, a gap between sacred and secular aspect, with analyzing its verses and music structure of *Kadotsuke* songs. Some *Kadotsuke* customs, including *Awa-deko-hako-mawashi*, puppets plays in Awa region (present Tokushima prefecture), are replicated. On the contrary, *Daikokujin of Izumo* (present Shmane prefecture) disappeared during 1960s. Documents or sound sources of both *Kadotsuke* are available even these are very few, however.

In my research, first, I argue that *Kadotsuke* artists stressed their religious roots through their performances and their costumes. For *Awa-deko-hako-mawashi*, puppets of *Ebisu*, a god of wealth and for fishermen, and *Sanbanso* puppets, three gods, are regarded as agents of gods. Village audience also has admired these puppets as well. *Ebisu* god is also their principal image. In the case of *Daikokujin*, they were singing medieval folklore tales with wearing a black hood and black coat. Black clothing was important for them because the principal image of *Izumo* shrine is *Dai-koku*, which means ‘great black.’ Their efforts for identification to the agent of gods mean to protect themselves from discrimination against them as beggars.

Next, in their verses and musical structure, both *Kadotsuke* arranged original verses and songs with accommodating them to popular interests, such as by maneuvering a way of singing songs stereophonically and inserting obscene words into them.

In conclusion, through these devices, *Kadotsuke* artists have tried to make up themselves as ambiguous existence of sacred and a secular, popular entertainer.