

# 神社祭礼と演劇

——氏子が演じる歌舞伎——

濱千代早由美

## 一、問題の所在

現代の日本においては、能や歌舞伎は「ハイ・カルチャー」の代名詞であり、都市の劇場で演じられるそれは、敷居の高いものとしてとらえられている。しかし、商業演劇としての歌舞伎とは別に、祭礼などの奉納芸として、あるいは、村の遊び日の余興として、素人が演じる歌舞伎が存在する。

そのような歌舞伎は、近年「農村歌舞伎」のような言い方がなされるようになったが、かつては「芝居」「しはや」として、親しまれてきた。そもそも、都市で行われる歌舞伎にしても、戦前から親しんできた人々にとっては「芝居」である。平成一〇年（一九九八）から一二年（一九九九）にかけて、日本大学大学院芸術学研究科によって、全国一五〇の伝承団体（八五団体から回答）に対して行われた調査

では、農村歌舞伎という名称を使うという回答は一件も寄せられず、地芝居（関東から中部）、地狂言（中部）、地下芝居（岡山のみ）の名称が使われている。<sup>(1)</sup>しかし、保存団体の名称などには、「地芝居」を自称している団体は見られ<sup>(2)</sup>ず、古文書等に「地芝居」という記述は出てくるものの、地芝居という名称も学術用語に近い性格を持つとも考えられる。本稿では、この調査で四割近い回答が得られた「地芝居」という名称を用いる。しかし、保存団体の名称となると、「〇〇歌舞伎保存会」「〇〇歌舞伎同好会」など、「歌舞伎」という名称を使うものがほとんどである。保存団体は、近年結成されるようになったものであるから、このような「よそいき」の表現が好まれるようになった時代背景や理由があるはずである。

地芝居は神社祭礼で「奉納」として演じられることが多い。都市で上演される歌舞伎に失われてしまった宗教性が、

演じられる時と場（神社で行われる祭祀）によって残されているように見える。しかし、祭祀の一部ではあっても、演じる理由は、信仰に限られるのだろうか。芝居を行うには、経済的な問題や、それを担う人材の問題も重要である。信仰は芸能の起源であり、行う目的の一つであることに間違いはないが、芸能は娯楽の側面も持ち合わせている。とくに、民俗芸能は神事性と娯楽性の両面を持っている。<sup>(3)</sup>しかし、芸能を芸能史的もしくは民俗学的に研究しようとする場合、「神事から娯楽へ」という図式が想定されがちで、「神事のない芸能」は等閑視されてきた。<sup>(4)</sup>

このような学界での位置づけを象徴するのは、研究上の地芝居の扱われ方である。報告がなかったわけではなく、演劇学の飯塚友一郎は、昭和初期より、『農村劇場』（大鑑閣、一九二七年）で地方の歌舞伎への注目の必要性を説き、社会制度、とくに劇を演ずる場がどのように制度化されていたかについて論じたし、民俗学の早川孝太郎は、『民俗芸術』の一号から断続的に七回にわたって、愛知県奥三河地方の「地狂言」についての報告を行った。<sup>(5)</sup>しかし、当時の学界の傾向の中では、さらなる展開にはつながらず、ほとんど問題とされなかった。

この分野についての関心は、建築史・劇場史からもよせられ、竹内芳太郎による『日本劇場図史』（壬生書院、一九

三五年）、図師嘉彦による『日本の劇場回顧』（相模書房、一九四七年）等によって、現存する地芝居の舞台についての指摘がなされていた。これらの研究は、芸術的・民俗的・社会的な視点からというより、建築様式や舞台機構のメカニズムを重視したものだ。さらに、戦後、昭和三〇年代から四〇年代にかけて、多くの「農村舞台」が松崎茂、角田一郎等による全国的規模の調査によって発見された。<sup>(6)</sup>ただし、これらの中には遺構として残っているだけで、芝居の上演場所を公民館などの施設に移してしまった例もある。この総合調査には、建築史を専門とする研究者だけでなく、演劇学や文化史を専門とする研究者も参加しており、守屋毅や景山正隆らの一連の研究につながった。

素人が演じる芝居を「習芝居」と言うことがある。演じられる芸能が「歌舞伎」というカテゴリーのものである以上、「忠臣蔵」などの誰もが知っている外題が演じられることになる。つまり、どこかにお手本が存在し、その芸能が広く周知されているという前提があり、それを熟知している誰かから「習う」ものだというのである。新作が演じられたことも記録類に認められるが、形式を踏襲しているという点から、何らかのフォーマットが存在していたと考えられる。村で演じられる芝居のなかには、それを職業として役者を招いてその芝居を楽しむ「買芝居」「請

芝居」というものもあった。地芝居は、このようなプロの芸がお手本となった。また、地芝居の演目は、圧倒的に義大夫狂言が多い。<sup>(9)</sup> 義大夫の語りは筋立がしっかりしていて、語り口も明瞭で、素人にとっては、糸に乗ったりリズムカルな台詞は言い易く、<sup>(10)</sup> 高度な技術がなくとも演じられたからであろうと指摘される。このように、「指導」や「お手本の存在」が前提であり、その地域でそこに住む人々によって伝承されてきたものというわけではないため、それを「民俗」としてとらえていいのかどうかという問題もあった。誰かに習うという点を重視してみると、「芝居」ではなく「歌舞伎」という言い方を好む人たちが出てきた理由や経緯を考えるヒントが得られるかもしれない。本稿では、地芝居が成立した経緯、芸能が演じられる祭りの状況を、守屋毅、景山正隆らの研究を中心に、祭りや芸能も含んだ「娯楽」の展開と関連付けて整理することによって、素人である氏子が演じる歌舞伎について考えてみたい。

## 二、祭りで演じられる演劇

### 二―一、地芝居の成立・隆盛・衰退

飯塚友一郎は、『演劇研究の方法』（岡倉書房、一九三六年）において、「旅役者を招くのでない地狂言が、地方農村へ

普及したのは文献の上では少なくとも化政以降かと想像され、それも旅の役者の手から伝授されたものと想像される」とし、地芝居の成立が文化・文政期を遠くさかのぼらないと想定した。しかし、戦後の演劇研究の進展につれて、地芝居発祥の時期はさらにさかのぼることが明らかになった。<sup>(11)</sup> 少なくとも元禄以前はかなり古い時期から、都市の役者の旅興行や、地方都市に生まれた歌舞伎芸団や役者村と呼ばれた村々を拠点とする芸能者たちによる地芝居の上演が始まり、宝永から享保にかけて、全国的に普及していったようである。やがて祭りで氏子自身が演じる地芝居として定着した。素人が歌舞伎を演じて楽しむようになるのは、城下町や門前町のような町場の方が農山漁村よりも先行したと考えられ、宝暦期（一七五一―一七六四）にさかのぼる滋賀県長浜市の曳山祭りなどは、その例である。一八世紀後半（宝暦―天明期）には、各地の祭礼習俗と結びつき、村落共同体によって運営される地芝居が形成された。

文化・文政期には、農村における商品生産が発展し、限りはあったものの貨幣経済が農村にも浸透した。古川貞雄は、生産力を高めた村落住民たちが、娯楽を求め快楽に酔いしれたがっていたことを示し、遊び日の増加は、「信仰心」の増加ではなく、祭礼にかこつけた（ことよせた）「快楽」の追求の結果であるとす。守屋毅は、このような農

民の意識や感覚の変化があったからこそ、地芝居が成立したと考える。貨幣経済浸透以降の地芝居は、従来の農村芸能とは異なり、同じく祭礼という場と機会を共通にしながらも、農耕生産の豊穡を祈願することを目的とし、神の来臨とその慰安を主要な内容とした、かつての祭礼芸能ではなく、村落祭礼全般の奢侈化・娯楽化の潮流にかなったものであったとしている<sup>(13)</sup>。文化一三年(二八一六)の序をもつ武陽陰士『世事見聞録』六の巻、「歌舞伎芝居の事」の条には、すでに以下のような記述がある。

その法崩れて、今に至りては村々在々まで、祭り狂言などと号して、若者ども芝居の真似を致し、親は難渋にて他国へ稼ぎに出でし程の悴どもまでも、誘ひ出され、富有の悴も同様に浮れ立ちて、余多の物を費やすなり。むかし神楽場などの祭りは失せ、兼ねてまた盆踊り、豊年踊りなどいふ古雅なる田舎めきたる土民の風も失せて、みな繁花やうの花奢放蕩、芝居狂言の風情に移り行くなり。〔青蛙選書一四〕傍線は筆者による。

しかし、このような社会の状況は、一九世紀中葉には、財政の窮乏、農村の荒廃などを招くことにもなった。幕府は秩序維持のために、厳しい統制策を断行(天保の改革)するが、その時に、芝居は統制対象となり、江戸中期以降、

地芝居は原則的に禁止された。守屋毅が紹介した元禄六年(二六九三)の『武州多摩郡乗願寺村五人組前書』<sup>(14)</sup>をはじめ、芝居・浄瑠璃・相撲などを村で行うこと、村に持ち込むことを禁止した法度は数多く残り、能・操り(人形芝居)、相撲、狂言(歌舞伎)などの一行を村に留めてはならないとされた。

実際には、いくら禁令を出しても、奉納芝居、雨乞い芝居、病氣平癒などの「願芝居」と称したり、隠れ芝居としたり、抜け道を探って、歌舞伎を行ってきた。歌舞伎という言葉の使用は禁令に結びつくため、芝居と称したのもその一例である。地芝居は神社境内に建てられた舞台や境内に設置した山車などの移動舞台で演じられることが多いが、芝居が行えるような共有地が神社境内にしかなかったという現実的な事情や、抜け道として祭礼で行わねばならない事情なども働いたようである。このことは、神社に対する信仰がないがしろにされたということではなく、神社の境内が持つ公共性や祝祭空間としての性格によるところも大きいだろう。祭礼の一部となることにより、地芝居は年中行事となり、都市の歌舞伎で失われた宗教性が、ふたたび取り戻される結果にもつながった。

現存する舞台は、文化・文政期から明治三〇年代にかけて建設されたものが多く、舞台が分布する範囲は、北関東

から中部地方、中国地方にかけての山間部が中心となっている。いずれも養蚕業などによって経済的余剰が生まれた地域であり、地芝居の発達<sup>(15)</sup>が、経済的発展を支えられておこったことを示唆している。明治維新をむかえても、明治新政府は、地芝居に対して取締りや干渉を行い、「役者鑑札制度」によって、役者は俳優鑑札を受けねばならなくなった。禁令はなくなったものの、役者鑑札を受けた者しか舞台上に立てなくなり、自由に舞台上上がることが難しくなったため、芝居を演じたい村人は、誰かの弟子になって、鑑札を受けるようになり、役者名を名乗って旅の一座に加わるような「セミ・プロ」もあらわれた。このことは、芝居の担い手の中心が、若者組などのムラの組織から芝居愛好集団へと変化することにつながった。このような制度の影響は、早川孝太郎が目にした大正五年（一九一六）一月の三河・北設楽山地の地狂言にもみられた。「二十幾年振」で「地狂言」を見た早川は、「幕が開いて手習鑑の源藏女房の出を見た時は、少なからず幻滅を感じたものである。」「華やかな地狂言の幻影が、あり體に言ふとひつくり返されたのである。」と述べ、規則による衣裳の制約「手拭被り內衣裳」、警察による逮捕、若い衆がそれぞれ俳優の監察を受けて踊る様子を書き記している。<sup>(16)</sup>このように、江戸幕府や明治政府による禁止・干渉をかくくって続け

られた地芝居も、衰退する時期がやってきた。

そもそも「農村歌舞伎舞台」の調査が本格的にはじめられるようになったきっかけは、前橋在住の萩原進によって、『上州 風土と人』（創元選書、一九四六年）で紹介された群馬県上三原田の舞台が、昭和二十七年（一九五二）に消防小屋に改造されそうになり、その保存の気運が高まったことである。建物の転用はそれを支える組織の変容でもあった。近世より昭和前期まで、若者組が、祭礼をはじめとする村落行事の執行、救助や消防、夜警などの村落の安全確保の活動、ムラ人足などの労働、芝居の上演などの娯楽活動などを担ってきた。しかし、近代には、国家主導のもとで「青年団」と名を変え、戦時下では大政翼賛会の末端組織に編入されるが、第二次世界大戦の終結で官製青年団は解散した。戦前の名称を引き継ぎ、青年団あるいは青年会を称した青年の組織が<sup>(17)</sup>つくれ、このような青年組織や、町村が開設する青年学級などで、芝居を行うこともあった。しかし、昭和二十年代を頂点に全国的に団数、団員数が減少し、社会における青年団のウェイトも低下をはじめた。高度経済成長期においては、消防団等の組織にスライドしていった例も多く、彼らの管理下にあった施設が、上三原田の舞台が消防小屋に改造されそうになったように、彼らに関わる公共の用途のために転用される動きは、昭和三〇

年前後の日本の各地で見られた。昭和四〇年代の高度経済成長を経て、農山村漁村から都市への人口流出の結果、担い手を失った民俗芸能は廃絶や変容を余儀なくされた。地芝居もこれにたがわず、昭和三〇年代～四〇年代にかけて、活動を終えた芝居も多かった。

## 二―二、祭礼を構成する要素としての芝居

都市において上演される歌舞伎の場合は、神社祭祀と直接結びつくことはないかもしれないが、地芝居の場合は、祭礼における奉納の形をとったり、大漁祈願、五穀豊穰、悪疫退散、雨乞いや病氣平癒などの願芝居として行われることが多かった。しかし、祭礼という日時と場所が選ばれたのは、便宜的な理由も強かったようである。次に、地芝居の宗教性について検討してみたい。

守屋毅は、地芝居の上演機会を、以下のように整理し、「農村における村芝居が、都市劇場の歌舞伎興行からは想像もつかないさまざまな形式で農村に上演の場を確保し、村の年中行事として形成されたこと」を示し、地方に歌舞伎が定着する際に村落の伝統的習俗と習合した結果であるとする。

### 一 祭礼における「奉納芸能」としての上演。

#### イ 先行芸能と併演される場合。

ロ 歌舞伎のみが単独で上演される場合。

二 雨乞いなどの民間習俗と結合して「願芝居」「願びらき芝居」としての上演。

三 死者の供養を目的とする「回向狂言」「盆俄」としての上演。

四 長寿・病氣全快などを祝賀する「祝い狂言」としての上演。

そして、このような結果は、伝統的な習俗の側からみれば、それらの近世化であり、娯楽化であり、都市化であったということを確認する<sup>(18)</sup>。

しかし、宗教性が排除されたわけではない。「娯楽として始まった」と、その起源について明言する地芝居であっても、「舞台清め」として「三番叟」が演じられ、続いて子ども芝居や大人の芝居が行われるという構成を取ることが多い。

三番叟は、父尉、翁、三番猿楽（三番叟）の三者の老体が、五穀豊穰と天下泰平を祈って舞う舞で、歌舞伎や人形浄瑠璃に取り入れられた。とくに、躍動的な三番目の「三番叟」は、娯楽性の高い華やかな舞踊に展開していった。都市の芸能では守護神の祝福芸となり、新しく劇場が開場したとき、興行の初日などに、安全や千客万来を祈って、舞うことが多かった。また、舞台の幕開け前に、下廻り役

者が略式三番叟を踊って、舞台清めを行った。

各地の民俗芸能に残る翁や三番叟には、能楽が成立する以前の翁芸の系統のものもあり、確かに、ムラの芝居で演じられる三番叟は、ムラの祭りの五穀豊穡の願意と、三番叟の本来の意味が合致する。しかし、三番叟を演じてから芝居を始めるという形が、都市における芝居の形式を踏襲しているからとも考えられるため、願意や求められている意味が異なっている。「五穀豊穡」の願意は、むしろ、地芝居で演じられるようになったからこそ獲得された宗教性である。

祭礼を構成する要素は、神事などの祭儀だけでなく、祝祭も重要な構成要素である。<sup>(19)</sup> 神楽、囃子、獅子舞、人形芝居などの芸能は、この祝祭性を高める重要な要素である。また、しばしば「神へのもてなし」として歌舞音曲や劇が行われるという言い方がなされ、「芝居好きの神様」「芝居嫌いの神様」のような神の属性が語られる。「芝居をする」と豊作にしてくれる「豊漁にしてくれる」などと伝承されている場合もある。また、播州歌舞伎には、その年に奉納する芸能として、相撲・芝居・播州音頭の三つの中から、神占を行って神に選択させる習俗がある。<sup>(20)</sup> そして、演じた結果から、「芝居をすると雨がふる。」「うちの神様は芝居が嫌い、芝居をやると雨がよくふる。」「神様の好む芸能

を演じると晴れるが、嫌いな芸能の場合は雨がふる。」というように、さらに神意を推し量るような言い方もなされる。また、雨乞いの祈願として演じられる場合は、それにまつわる外題が選ばれ、雷神伝説、御霊信仰にまつわる『天神記』『菅原伝授手習鑑』や、水や雨と関連する『源平布引滝』『忠臣蔵五段目』などが選ばれた。このように、奉納芝居や願芝居として演じられるようになったからこそ付与された宗教性の例は多い。また、このような言説は、神に対する信仰が無ければ生まれ来ないだろう。

## 二―三、奉納としての芝居／娯楽としての芝居

地芝居の上演は、常設舞台がない場合は、仮設で臨時の舞台がしつらえられる場合や、山車などの移動舞台を用いる場合がある。<sup>(21)</sup> いずれの場合も、主会場となるのは、圧倒的に神社境内やその近くが多い。<sup>(22)</sup> これまで検討してきたように、地芝居と宗教性とは不可分の関係ではあっても、唯一の目的ではないが、広い境内には大勢の村人たちが集まりやすく、芝居を楽しむのに最も適した場所であることは確かである。

実際には、「舞台」であっても、表向きは堂、長床、直会殿、拝殿、神楽殿、籠所、舞殿等、神社に関わるような名称で呼んだり、宮座行事と密着した建物で演じた。<sup>(23)</sup> これ

らの諸施設は、もちろん、本来の神社建築としての役割を果たし続けてきたため、このような名称が残っている。地芝居は、原則として禁じられていたため、公然とは行うことができないので、演じるものや演じる場所を「歌舞伎」や「舞台」と称することはできない。<sup>(25)</sup>「祭礼にかこつけて」芝居を行ったとも言えるが、「神社境内に守られて」芝居が行えたと見ることもできる。

### 三、地芝居の主体

#### 三―一、演じる主体による分類

地芝居は、演じる主体によって、守屋毅らの分類をもとに以下のように分類できる。

- 一 都市の役者による興行（買芝居）
- 二 地方の役者や役者村など地方芸団による興行（買芝居・地芝居）
- 三 地芝居出身のセミ・プロによる興行（買芝居・地芝居）

#### 四 素人が自ら演じる芝居（地芝居）

広義の分類では村で行われる興行は全て地芝居と分類することができるが、演じる者が演じることを職業とするかどうかによって、「買芝居」か「地芝居」かが区別される。

このうち、買芝居で演じられた芝居が、素人が演じる芝居の見本となった。自らが演じる一方で、子どもなど、誰かに演じさせる、あるいは、誰かが演じられるように状況を整える人々も存在する。青年組織、氏子組織、保存会などと性格を異にしつつも、演じる場を用意する人々も、地芝居を行う主体である。だからこそ、青年組織の変容などが、地芝居の衰微に影響を及ぼした。演じる場、指導する振付、舞台をサポートする義太夫や三味線、衣装・髪などを「買う」ことも必要となってくるため、地芝居には玄人の関与が避けられない。

「地芝居のプロ」が関与する場合もある。中国、四国、九州地方のところどころに、「役者村」があったことが指摘されている。<sup>(26)</sup>また、三河・遠州・東濃地域では、幕末から昭和初期にかけて、「万人講」の活動があった。役者の鑑札制度が制定されると、専業の役者の弟子になって名をもらい、巡業にも加わるような「セミ・プロ」のアマチュアが現れた。愛知県豊田市の小原・旭・藤岡地区は、万人講の拠点だった地域で、現在は直接の経験者はいないものの、小原歌舞伎と旭町歌舞伎に万人講芝居が継承されている。このような「地芝居のプロ」が、各地に「歌舞伎」を教える存在となっていた。

### 三―二、都市との経路

守屋毅は、歌舞伎の遠い源流の一つが、中世の地方芸能にあったとすれば、それが中央で一個の劇場芸能に高められたのち、もう一度、地方の村々に逆流してきたのが村芝居であるとしている。歌舞伎が村に戻ってきたとき、ある種の先祖帰りともいふべき事態が起り、祭と歌舞伎が再結合した<sup>(2)</sup>。このときに、都市と地方の町場や農山村漁村をつないだ経路が存在した。

幕末ごろには、街道の整備も整ったこともあり、旅の芝居に出る役者があり、各地で買芝居、請芝居として演じた。病を得るなどの理由などから、そのまま巡業先に留まる者もいた。そのような都市から流入してきた役者の指導により、素人が演じる芝居の形が整っていった。地芝居で演じられる「歌舞伎」は、このような「旅の役者」と呼ばれる人々によってもたらされた。この「旅の役者」には、都市の大歌舞伎の役者や「小芝居」「中芝居」と呼ばれるジャンルの芸を見せる人々も含まれていた。彼らは大歌舞伎にない独特な芸を身に付けており、広いネットワークを持っていた。「小芝居役者」「中芝居役者」の実態把握や体系化は不十分であるのが現状で、今後の検討を要し、「旅の役者」と一括りにすることには問題がある。「小芝居役者」

「中芝居役者」と呼ばれた人たちは、明治四〇年―大正五年ごろから全国に建設されるようになった本格的な劇場などでも活躍し、庶民の娯楽として愛された。一座の座組みは流動的なもので、系譜を重んじる大歌舞伎で力を発揮できない門閥外の役者が参加して大役を演じたり、逆に名をなした役者が大歌舞伎に迎えられ、脇役の名手として人間国宝にまで登り詰めるということもあった。東西の演目を融合すること、客に受ける演出をすることも比較的自由であったとともに、大歌舞伎で失われた古い演出が残っていることもあった。また、現在、男性のみに限られる大歌舞伎と異なり、女性の役者も活躍した。現在の、各地の地芝居の振り付け等で活躍する人々の中には、このような女性役者も含まれる。

「旅の役者」は、「振付師」として、歌舞伎のみならず、中央の芸能の地域への伝播者としての役割をはたした。大衆は農山漁村の中には存在しない、育たないという言い方がされるが、役者もメディアと見るならば、彼らは農山漁村の中にも大衆を誕生させた。

芝居だけでなく、近世には伊勢参りに代表される社寺参詣も盛んとなり、庶民の娯楽となった。これもまた都市と地芝居をつなぐ経路となった。伊勢参宮の途中、三都に立ち寄って芝居を見たり、衣装を購入したり、衣裳の寄進者

の名とともに、芝居の一場面を書いた絵馬を奉納した。参宮で聞き覚えた伊勢音頭も「かたちない伊勢土産」として全国に伝播し、芝居とともに祭礼でも歌われた。<sup>(29)</sup>宮本常一『庶民の発見』（未来社、一九六一年）には、対馬からの伊勢参宮についての記述がある。伊勢参宮の帰りに大阪に立ち寄り、船を待つ間、道頓堀で芝居の所作を覚え、台本を買って帰った。また、対馬では民謡といえは伊勢音頭で、盆踊りは歌舞伎風で、盆踊りの間には地芝居が演じられるという。このように、いくつかの都市との経路が機能していた。

#### 四、時代の変化と大衆娯楽

##### 四―一、都市化の進展・メディアの変化

都市化の進展は、すでに江戸時代から起こっていた。商品経済の浸透によって力をつけた町人層は、義太夫、端唄、三味線、尺八などの音曲をはじめとした多方面の趣味にたし、江戸後期、農村にも貨幣経済が行き渡ると、農民も農業だけでない様々な「稼ぎ」によって現金収入を得るようになり、芝居、音曲、俳諧などの幅広い趣味を持つようになった。

そして、地芝居も村人たちによって演じられ、楽しまれ

るようになった。娯楽を楽しむことは、特定の日に限定されておき、近世に入って娯楽化が顕在化しつつあった祭礼や村の遊び日を利用して芝居を楽しんだ。地芝居の演目や形式が都市の歌舞伎のそれを踏襲しており、派手な衣装や大道具で演じる院本物が人気だったことは、農山漁村でも都市的な娯楽への志向が生まれていたことを示す。江戸人は誰もが遊芸を生活の一方の課題とし、その技を披露する場を求めるようになったのである。

やがて、明治維新をむかえ、音楽などの西欧文化が、学校で歌う唱歌や軍隊で歌う軍歌を通じて民衆の中に根を下ろし、明治末から大正期には、レコードとともに流行歌が広がった。明治二〇年代（一八八七―一九六六）ごろから、より多くの一般市民が気軽に音楽を聴ける場所が求められ、大正期に入ると、娯楽だけでなく、政治集会の場を求める声も各地で高まった。このことを受けて、大正から昭和初期には、日本各地で集会・娯楽のための施設として公会堂が建設されるようになる。「旅の役者」と呼ばれた人々の中には、このような場所で公演を行う人々もあらわれ、農山漁村から、足を延ばしてそれを見に行く「目の肥えた素人」もあらわれた。

宮入恭平らは、「日頃の練習成果を披露するために、おにもアマチュアの出演者自らが出資して出演する、興行と

して成立しない公演」を発表会としてとらえ、時代、経済、制度、文化といった発表会を取り巻く背景を踏まえながら、多角的な検討を加えている。<sup>(30)</sup> 地芝居を素人が演じる歌舞伎の発表会ととらえれば、それを見るのも演じるのも、また演じる場を用意するのも、ともに娯楽なのである。地芝居が流行した時代は、近代日本人が「発表会」という西欧風の生活をわがものにしたことを確かめ、互いに確認しあう場<sup>(31)</sup>を手に入れた時代でもあるのは偶然ではないだろう。また、「歌舞伎」という都市の文化を演じているという誇り<sup>(32)</sup>が、芝居ではなく「歌舞伎」を自称させることにつながったと見ることもできよう。

昭和三〇年代に入ると、映画のカラー化やテレビの普及が進み、映画やテレビの時代をむかえた。人々は、メディアを通して様々な芸能に親しむようになり、大衆の趣味や嗜好が多様化した。自分たちで演じる娯楽より、見る娯楽の占める比重が増えたとも言える。各地の地芝居が終焉を迎えたのもこのころである。

また、都市の再開発による常打ち劇場の取り壊しや映画館への改築などによって、「旅の役者」たちは活躍の場を失い、地方と都市を繋ぐ経路のあり方が変化<sup>(32)</sup>した。役者との直接的な関係から、レコードや映画など、様々なメディアを経由したり、あるいは直接劇場に足を運んで客席から

「鑑賞する」関係へと変化する。

#### 四―二、「神なき祭り」「神なき芸能」の出現

都市化が進展すると、かつて祭りの場でしか現れなかった混沌とした非日常空間が日常的にあらわれるようになった。こうした流れをうけて、儀礼としての意味を最初から持たない「イベント」が現れてくる。阿南透は、祭りを広くとらえ、その特徴として、周期性、集団性、規則性、シンボルの存在とシンボルによる非日常的意識の創出をあげている。その上で、戦後五〇年の祭りの変化を次のように整理している。①昭和二〇年（一九四五）から昭和三〇年（一九五五）あたりまでの戦争で中断した祭りの復興期を経て、②昭和四五年（一九七〇）の大阪万博<sup>(33)</sup>でお祭り広場に全国の祭りが集い、昭和四八年（一九七三）の第一次石油ショックがやってくると、地域の伝統にこだわらない祭りが台頭した。そして、③昭和六二年（一九八七）の「四全総」から平成元年（一九八九）にかけて祭り・イベントのラッシュアワーが始まったという。<sup>(34)</sup>そして、一九九〇年代以降の「地方の時代」や芸能や祭りの文化資源化を受けて、「神なき祭り」「神なき芸能」が当たり前のものとなっていく。さらに、情報化がすすんだ現在、年に一度の娯楽を楽しむにしろ、娯楽は日常的に提供されている。この

ような祝祭の日常化と娯楽機会の拡散・娯楽の多様化の中で、地芝居の復興が起こった。

本稿では、紙面の都合から、個別事例を紹介することはできなかったが、地芝居は、農山漁村の閉じた空間で行われたものではなく、成立当初から現在に至るまで、都市との経路があることを前提として成立している。その場合、「旅の役者」も含んだメディアが重要な役割を果たした。だからこそ、メディア状況の変化が、地芝居のあり方にも大きな影響を与えた。また、経済的状况の変化などを踏まえた娯楽の問題を無視することはできない。地芝居の発生は、信仰が第一義ではないが、祭礼で行われることによつて、都市の歌舞伎が失つた宗教性を再獲得した。

### 結、地芝居復興と宗教性

地芝居復興の気運は、昭和四〇年代後半、石油ショックのころから五〇年代後半にかけて、連鎖的に起こり、平成一〇年（一九九八）頃まで続き、現在、約二〇〇団体ほどの保存団体を数える。昭和六一年（一九八六）から始められた国民文化祭、平成一〇年（一九九八）から始められた地域活性化事業として始められた「全国子供歌舞伎フェスティバル」小松（石川県小松市）等、地芝居が、伝承されている地域の外で演じられる機会も増えた。また、平成一一年（一

九九九）には、長野県大鹿村にて「全国地芝居サミット」の第一回が開催され、毎年、各地で開催されるようになり、平成九年（一九九七）には全国地芝居連絡協議会が設立された。

このような地芝居復興の動きがおこった昭和四〇年代には、昭和四五年（一九七〇）の大阪万博の直後、日本国有鉄道による日本の国内、それも地方に目を向けるキャンペーンが打ち出された。この「Discover Japan 美しい日本と私」キャンペーンは、日本にまだまだ残る古い町や文化を「発見」することを促した。また、昭和五三年（一九七八）からはじまった「いい日、旅だち」キャンペーン等、日本の地方への視点がメディアを通して提案された。

さらに、一九九〇年代には、「地方の時代」がキーワードの一つとなった。バブル経済の崩壊後の景気対策としての地方への公共投資が主体だったことは否めないが、各地で町おこし・村おこしの運動が起こるきっかけとなった。また、平成四年（一九九二）には、「地域伝統芸能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」（通称「おまつり法」）が成立し、地域の伝統芸能が、経済活動につながる文化資源として位置づけられた。小中学校では「ふるさと教育」が導入され、学校教育の中に、地域の民俗芸能を取り込むかたちで、芸能の継承が行われ

娯楽と地芝居をめぐる出来事

年代	社会	娯楽	地芝居
宝暦・天明期 (1751～1789)			地芝居の成立
文化・文政期 (1804～1830)	貨幣経済の浸透	娯楽や趣味を楽しむ農民たち	地芝居の流行 舞台の建設
19世紀半ば	財政の窮乏、農村の荒廃		
天保期 (1830～1843)	天保の改革		地芝居の禁止 → 抜け道 を作った地芝居（神社祭 礼での芝居、地芝居を守っ た神社空間）
1868（明治元）	明治維新	演劇に対する国家統制	
明治20年代		劇場を求める声	
1894(明治27)～ 1895(明治28)	日清戦争		
1904(明治37)～ 1905(明治38)	日露戦争		
		戦勝祝賀や凱旋記念の芝居が流行	
明治40年代		本格的な劇場の建設	
明治末から昭和 初期	農村の近代化	新興演劇の進出	地芝居の全盛期、農村舞台 の建設
1941(昭和16)	太平洋戦争		
昭和20年代	敗戦の虚脱感からの脱出	戦争で中断した祭りの復興 演劇統制廃止 青年会、青年学級による演 芸ブーム（このころを頂点 として衰退）	
昭和30年代		映画やテレビのカラー化 → 映画やテレビの時代 剣劇の流行 旅芝居の消滅	
昭和40年代	高度経済成長		
1970(昭和45)	大阪万博 ディスカバー・ジャパン	地域にこだわらない祭りの 台頭	地芝居復興
1973(昭和48)	第一次オイル・ショック		
1966(昭和41)	国立劇場開場		
1978(昭和53)	いい日旅立ち		
1987(昭和62)	四全総	祭りやイベントのラッシュ アワー	
平成(1989)～	「地方の時代」	芸能や祭りの文化資源化 神無き祭りの台頭	
1992(平成4)	「おまつり法」		
1998(平成10)			

るようになった。地芝居に関する活動の例をあげると、兵庫県の高室歌舞伎（播州歌舞伎）は、兵庫県立播磨農業高等学校において「郷土伝統文化継承クラブ」<sup>(36)</sup>が昭和五九年度から結成された例などがある。

このような復興は、宗教性を失う復興の方向とも言える。従来、男性しか関われないとされてきた役割も、女子児童・生徒にも門戸を広げることも必要になるし、子弟を神社の奉納歌舞伎に参加させることに対する抵抗感を持つ家庭にも配慮する必要がある。芸能の伝承と言う面から見れば、宗教性を失うことによって、継承者が増やせるという見方もできる。一方で、「奉納」ということを重視したり、神社でのふるまいや神迎え等について留意したり、女性の関わり方について厳しい決まり事をもうけたり、喪中の者の参加を拒むなどの「信仰回帰」も認められる。これらは、「立派な歌舞伎」を演じるといふ意義とともに、祭礼で行うということにも意義を見出しているからとも言える。

また、これらの復興への動きは、地芝居も含む民俗芸能等の文化を文化資源としてとらえ、経済活動に結び付けた結果でもある。祭礼を行うには費用がかかり、祭礼が存続できなくなった理由に、しばしば経済状況があげられる以上、経済の側面から目を背けることは出来ない。もちろん、

それだけではなく、信仰の重みがあることは言うまでもない。また、娯楽だから価値が低いというのも誤りで、信仰と娯楽・経済のいずれかに偏重する視点は、避けなければならない。

平成二三年（二〇一一）三月一日、東日本大震災が起こった。次々と報じられる被害の大きさに、おりからの春祭には、それどころではないという自粛ムードが流れた。筆者が調査を行っていた長浜曳山祭りも、祭りの開催の是非が議論され、行事次第が一部変更・縮小された。しかし、震災から数年が経過し、<sup>(37)</sup>芸能が震災復興の原動力となったという報告もあらわれた。また、かつての地芝居でも、台風や地滑りの被害のあった年だからこそ、祭礼や芝居を行ったという記録もある。<sup>(38)</sup>氏子の演じる芝居が宗教性を持つならば、そのようなときこそ、「願芝居」の意味を持つ。

#### 註

- (1) 原一平「地芝居の風景」〔国文学 解釈と教材の研究〕五二（一）、二〇〇七年。
- (2) 山口清文『日本地芝居写真紀行』（河出書房新社、二〇〇六年）。
- (3) 芸能研究の視点を娯楽に向ける発想は、小松和彦（『総説 芸術と娯楽の民俗』小松和彦・野本寛二編『芸術と娯楽の民俗』雄山閣、一九九九年）等によって、すでに

なされている。

- (4) 大石泰夫「芸能の二面性（神事性と娯楽性）」（小松和彦・野本寛一編『芸術と娯楽の民俗』雄山閣、一九九九年）。
- (5) 昭和三年（一九二八）以降、断続的に掲載され、のちに『花祭』（岡書院、一九三〇）に収められた。
- (6) 松崎茂『日本農村舞台の研究』（松崎茂工学博士論文刊行会、一九六六年）、角田一郎『農村舞台の総合的研究』（核楓社、一九七一年）に、その成果がまとめられている。なお、「農村舞台」という名称を用いたのは松崎茂が最初だが、竹内芳太郎は、『野の舞台』（ドメス出版、一九八一年）等において、いわゆる「農村」だけでなく、山村、漁村、都市化した旧農村舞台にも分布するのに「農村」と冠するのは適当でないとして、これに異を唱え「野舞台」と呼ぶ。
- (7) 守屋毅『村芝居 近世文化史の裾野から』（平凡社、一九八八年）等。
- (8) 景山正隆「愛すべき小屋 村芝居と舞台の民俗誌」（冬樹社、一九九〇年）等。
- (9) 安田徳子「地芝居における義太夫の重み」（『日本歌謡研究』五〇、二〇一〇年）。
- (10) 守屋毅（前掲書）、郡司正勝『地芝居と民俗』（岩崎美術社、一九七一年）等。
- (11) 現存する古い地芝居の記録には、岐阜県下呂市上呂の宝永三年（一七〇六）から正徳五年（一七一五）の『久津八幡宮祭礼日記』、宝暦七年と正徳元年の『久津八幡宮祭礼式次第』（いずれも『日本庶民文化史料集成 第六

巻」所収）等がある。

- (12) 古川貞雄『村の遊び日』（平凡社、一九八六年）。
- (13) 守屋毅（前掲書）。
- (14) 守屋毅（前掲書）。
- (15) 守屋毅（前掲書）。
- (16) 早川孝太郎「地狂言雑記 — 地狂言全盛地 —」（『花祭』岡書房、一九三〇年）。なお、引用文中の「踊る」とは芝居を演じることを指す。
- (17) ただし、青年団の行う芝居は、歌舞伎とは限らなかったようである。
- (18) 守屋毅（前掲書、二三三—三四頁）。
- (19) 藪田稔は、柳川の聖俗不均等二分法をさらに展開し、祭りや、祭儀 (ritual) と祝祭 (festivity) という互いに相反する行動志向を持つ対極的様相の複合体 (complex) と見、祭りの本質を祝祭に求めた。（藪田稔『祭の現象学』弘文堂、一九九〇年）
- (20) それぞれの芸能を記した紙をこよりにして並べ、半ば開いた扇子で軽く何度もなぞり、静電気が発生して扇子にくっつくのをもって、神意とする。
- (21) 滋賀県長浜市の曳山祭り、滋賀県米原市の曳山祭り等。山車の上という狭い場所で行われるため、大人が演じるのは難しく、子ども歌舞伎の形をとる。子どもを「神聖な存在」として奉納芸である理由と見ることもできるが、山車の上で演じるような場所による制約や、社会構造の変化による演じられる年齢層の変化による制約も考慮しなければならない。
- (22) 松崎茂、角田一郎らの研究による。

- (23) 舞台の床下に白を敷く民俗に注目して、その呪術性を指摘した宮本瑞夫の報告のように、宗教性の側面についての目配りが重要なのは言うまでもない。(宮本瑞夫「農村歌舞伎舞台仮設の位置形式―舞台下に白を敷く民俗について―」東京国立文化財研究所芸能部編『芸能の科学 三 芸能論考Ⅰ』平凡社、一九七二年)
- (24) 肥後和夫「宮座の研究」(弘文堂、一九四一年)、七六―七七頁。
- (25) 景山正隆「村芝居の舞台」(『芸能』三五(七)、一九九三年)。
- (26) 飯塚友一郎「歌舞伎の新課題としての『若鳴座一卷』」(演劇学会誌「歌舞伎の新研究」Ⅲ、一九五二年)等。
- (27) 守屋毅(前掲書、一四〇頁)。
- (28) 長浜曳山祭りにおける振付の系譜等については、浅野久枝氏よりご教示を受けたが、その来歴は様々で、一概に「旅の役者」とは言い切れない。また、筆者の確認する範囲では、長浜曳山祭りに関わる太夫が、三重県答志島の神祭でも演じるなどの例があり、芸の系統の分布状況は、近畿の芸はこうで、東海地方の芸はこうだというふうに、単に地域の問題だけでは論じられない。幅広いネットワークの展開と、各所の芸能と芸能が関係し合う範囲の拡大は、インフラ整備が整い、人の移動が容易になった現在、より顕著なものとなっている。
- (29) 濱千代早由美「民謡とメディア ―新民謡運動を経た伊勢音頭をめぐる―」『哲學』一二八号、慶應義塾大学三田哲学会、二〇一二年。
- (30) 宮入恭平編『発表会文化論 ―アマチュアの表現活動を問う―』青弓社、二〇一五年、一一―二二頁。
- (31) 藪田碩哉／歌川光一「発表会の歴史」宮入恭平編『発表会文化論 ―アマチュアの表現活動を問う―』青弓社、二〇一五年、二三頁。
- (32) 黎明期には、レコードや映画にも大歌舞伎の役者が活躍した。芝居に対する嗜好の変化だけではなく、聴取方法の変化を考慮すべきである。
- (33) それぞれの地方でのみ有名だった祭りを、お互いがあるという現象を通して、万博を境にして、祭りのあり方が変化することもあった。
- (34) 阿南徹「伝統的祭りの変貌と新たな祭りの創造」(小松和彦編『祭りとイベント』小学館、一九九七年)。
- (35) 山口清文『日本地芝居写真紀行』(河出書房新社、二〇〇六年)には、二一六団体の保存団体がある。そのうち、人形芝居団体や活動休止団体があることを考慮すると、ほぼ二〇〇団体前後と推測される。
- (36) 星野紘「民俗芸能復活再生への方策」(東京国立文化財研究所芸能部『芸能の科学』二七、東京国立文化財研究所、一九九九年)。
- (37) 橋本裕之「震災と芸能 地域再生の原動力」追手門学院大学出版会、二〇一五年等。
- (38) 長野県大鹿村では、昭和三十六年(一九六一)六月の台風六号による豪雨による被害があった年にも、秋には芝居が上演されている。
- (帝塚山大学非常勤講師)