

地方創生と伝統行事 —土地の記憶を行動で共有する—

⑤「大鹿歌舞伎」(後編その1)

上席専門職 平沼 浩

目次

- | | |
|----------------|------------|
| 1. 大鹿歌舞伎の風景 | (以下、次号) |
| 2. 歌舞伎の本質論 | 4. 重ねた挑戦 |
| 3. 制約条件に由来する個性 | 5. 継承ということ |
| | 6. まとめ |

前号(No.165)に引き続き、長野県下伊那郡大鹿村の「大鹿歌舞伎」を紹介したい。目的は住民主体による地方創生のヒントを導くこと、主なキーワードは、「住民」、「文化の土壌」、そして「祈りにも似た反骨精神」である。

前号(前編)では、大鹿歌舞伎のイメージを身近に手繰り寄せる手掛かりとして、現代にも影響を及ぼしている歌舞伎由来の文化、大鹿村の環境や歴史の断片を紹介した。

今号(後編その1)では、あらためて大鹿歌舞伎の特徴をやや詳しく紹介していきたい。そして、次号(後編その2)では、故郷の代名詞となるまで、生きた伝統文化を育て続けている人々の取組みに目を向けてみたい。

1. 大鹿歌舞伎の風景

大鹿歌舞伎の特徴を前号では、「作る村人、演じる村人、観る村人の三位一体の営み」と表現した。この三位一体論は、大鹿歌舞伎保存会事務局長である北村尚幸さん(59)から伺った言葉を引用したものである。この三位一体の様子を、まず、風景として切り出してみることとしたい。

(1) 普段の日と公演当日の舞台建物

大鹿歌舞伎の定例公演は、春秋の年2回、

5月3日に大蹟神社境内(大河原地区)、10月第三日曜日に市場神社境内(鹿塩地区)で催される。

何事もない普段の日にその場所を訪ねてみると、舞台となる建物は神社境内の北側奥に配置され、南側は木製雨戸で覆われている。その印象は、神社に併設された木造の倉庫か集会所のように控えめで質素な佇まいをしており、事情を知らなければ、ハレの舞台が催される施設とは想像しにくい。

それが、定例公演の当日になると、舞台正面は、自然光の照明を浴びるように南向きに広く開かれる。

外観からは想像しにくいのが、2階は役者がかつらや化粧を整え、衣装の着付けを行う楽屋になっており、そのための採光窓もある。



普段の日の舞台、市場神社境内。

舞台下手側（向かって左側）に接続されていた建物は、雨戸が外されて花道になる。屋根付きの劇場構造を持たないにもかかわらず、歌舞伎らしさを象徴する舞台装置の花道が、工夫されている。

舞台上手側（向かって右側）には、半畳ほどのスペースが上下2段で空中に突き出ており、この限られた空間で舞台音楽の全てが奏でられる。上段は、演目を牽引する太夫（義太夫）が三味線を弾き語る太夫座、下段は、太鼓その他の鳴り物を受け持つ下座となっている。荒ぶる武者が舞台を踏み鳴らして歩く際や見得を切る瞬間にバシバシバシバシと響くツケの音は、この下座から発せられる。

(2) 当日朝の風景

定例公演の当日は、前日に引き続き早朝から舞台設営や会場準備が行われる。客席となる神社境内には、1,000人超を収容する栈敷席としてゴザが敷き広げられ、その下には特大の防水シートと畳大のウレタンマットが敷き詰められる。見物人への見えないおもてなしである。

開催事務局の教育委員会は、事前にインターネット等を通じて座布団持参を呼びかけているが、8時開場、正午開演にもかかわらず、8時半には、舞台前の席から順に座布団が置かれ始めていた。入場無料の大鹿歌舞伎への



定例公演当日の舞台、開幕前の市場神社境内。

座布団持参の呼びかけは、座り心地の確保ばかりでなく席の確保のためでもある。

評判を聞いて訪れる見物人は、村外、県外の割合が増しているという。臨時駐車場には県外ナンバーの車両が目立つ。その分、地元の方々は、ケーブルテレビ局による生中継を家庭でも楽しめる環境になっている。

会場に至る神社参道には、軽食や飲み物、特産品を販売する屋台が並び、鳥居の両脇には大鹿歌舞伎の幟旗が高くたなびいている。

早く着いた観光客は、大鹿村の2体のゆるキャラと記念写真を撮っている。1体は、大鹿村だけに伝承される演目で6人の千両役者の見せ場が用意された通称「六千両」（『六千両後日文章重忠館の段』）の主役の1人、悪七兵衛景清をモチーフにした「大鹿景清」。そしてもう1体は、愛らしい鹿が江戸時代の武士の礼服である袴（かみしも）装束をした「大鹿鹿丸」である。これも保存会のボランティアが務める。

9時を過ぎたころ、訪れる見物人や準備をするボランティアに紛れて、まだ普段着の役者さんが馴染みの人や久しぶりに会った人と挨拶や雑談を交わしている。その様子は余りに普通過ぎて、大抵の観光客は出演者がすぐ傍で話をしているとは気づかない。しかし、初めて訪れる観光客も、この舞台に立つ者が、自分たちと同じ側の人間であることは承知しており、その技量がどれほどかと期待を寄せつつ幕開きを待っている。

境内の会場後方には長机を並べた受付があり、揃いのハッピを着た保存会の方々と、観光大使「大鹿村さくらの女王」の2人が来場者を出迎える。さくらの女王は、幕間の休憩時間に舞台に上がり、春の桜祭り、夏の花火大会等、四季折々に変化する大鹿村の見どころをPRした。

その受付には、纏頭（ご祝儀）を持参する馴染みの衆が入れ替わり訪れる。舞台花道の周辺に貼りだす半紙にその志を清書する保存

会の長老たちに交じって、村立大鹿中学校の校長先生も筆をとっていた。

村内に高校がない大鹿村の中学生は、村外に進学し、遠距離通学をすることになる。大鹿中学校では、全校生徒が総合授業の時間を利用して毎年4月から郷土芸能の歌舞伎に取り組み、例年9月に同校体育館で中学生歌舞伎を上演している。5月の大鹿歌舞伎定例公演では、9月の中学生歌舞伎の案内を教諭や生徒たちが笑顔で配っている姿も清々しい。

ちなみに、定例公演当日が雨天の場合は、会場は大鹿中学校の体育館に切り替わる。一口に「体育館に切り替わる」といっても、あらかじめ舞台装置があるわけではない普通の公立中学の体育館であり、そこに、短時間で2幕分の舞台セットを建て付けてしまうのだから、数多くの出張公演を支えてきた歌舞伎愛好会（保存会の技能集団）の底力が窺える。

(3) 用意される観劇情報

上演に際しては、保存会の人々が務める影アナ（姿を見せない声だけの司会者）から演目の作品紹介がある。加えて、全ての来場者には、上演される2幕のあらすじや見どころ、配役を記した両面刷りのチラシと大鹿歌舞伎のカラーパンフレットが無料配布される。影アナと無料チラシだけでも、演目の筋書きを知るには十分なのだが、実は、もう一段充実した観劇情報が用意されている。

神社の灯籠付近で、江戸小町に扮した女子高生2人組が、黄八丈風の着物姿で、通称「豆冊子」と呼ばれる手作りの鑑賞ガイドを1部100円で販売している。彼女たちも保存会のボランティアである。制作名義は大鹿青年団とあり、1色刷りのB6判約20ページの同冊子には、演目のあらすじ、見どころ、登場人物の人間関係図、役者の横顔が紹介されている。役者の職業は、農家、公務員、会社員、主婦、OL、アルバイト、学生と様々であり、親し

みやすいニックネームも紹介されている。そのニックネームは、友達を呼ぶような気さくなものであり、大歌舞伎の役者が、たとえば、市川團十郎なら「成田屋!」、尾上菊五郎なら「音羽屋!」と屋号で呼ばれる習わしを彷彿とさせる。

さらに、同冊子には、お捻りを作るための白い紙が付き、「間を壊さない掛け声のかけ方」、「お捻りの作り方、お捻りの投げ方」といった大鹿歌舞伎を存分に楽しむためのポイントを整理した虎の巻にもなっており、開演前には完売する。

幕開きまでの時間にお弁当を開き、同伴者と談笑しながら、「豆冊子」を微笑ましく眺めて過ごす見物人は少なくない。

この「豆冊子」だけでも、大鹿歌舞伎を楽しむポイントを知るには十分なのだが、実は、さらに充実した観劇情報も用意されている。

当日は、村の教育委員会が大鹿歌舞伎の関連書籍等の即売も行っている。特に大鹿歌舞伎保存会発行の『大鹿歌舞伎の里』は写真をふんだんに使ったB5判約270ページの豪華本である。大鹿歌舞伎を支えてきた村の人々、それを応援してきた学者や文化人の一方ならない思いが詰まったこの本には、演目の詳細な紹介や台本まで掲載されている。



上から、あらすじや見どころ等が載った無料チラシ、「豆冊子」、『大鹿歌舞伎の里』。

このように来場者は、興味・関心に応じて、無料チラシ、通称「豆冊子」、書籍『大鹿歌舞伎の里』から観劇情報を得ることができ、どれもが、歌舞伎に親しみ、大鹿村への共感を促す気の利いた情報源になっている。

筆者の後席にいたのは、愛知県から中央自動車道を北上して来られたご夫婦だったが、「豆冊子」を眺めて「これは分かり易いねえ」と絶賛していた。

ちなみに、東京都千代田区にある国立劇場では年に数回、歌舞伎鑑賞教室と銘打ち、歌舞伎に接する機会の少ない高校生をはじめとする若い世代や社会人向けに格安料金の普及公演が催されている。マンガ仕立ての分かり易い小冊子が配られ、幕前の時間には若手の歌舞伎役者が趣向を凝らして歌舞伎の楽しみ方を手解きする。歌舞伎がエンターテインメントの頂点ではなくなっている現実を踏まえた鑑賞者への歩み寄り、歌舞伎ファンを多く抱えた大都市においても、疎かにできないひと手間になっている。

(4) 開演の風景

開演の冒頭は、大鹿歌舞伎保存会の会長でもある柳島貞康村長が、袴姿で舞台中央に現れ、一座を代表して口上を述べる。村制130周年の節目にあたる令和元年秋の定例公演に際しては、台風19号の豪雨災害に遭われた方々へのお見舞いの言葉に続けて、「こうして何不自由なく歌舞伎が催せることを噛み締めたい」と述べた。

筆者と隣り合わせたのは、大鹿村に隣接する松川町から車で来られたご婦人2人組だったが、「この辺りは、36災害（昭和36年の豪雨災害）のときは、ホントにたいへんだったのよ」と真剣な眼差しで教えてくれた。村長の「噛み締めたい」の一言に過去の記憶を重ねた見物人は少なからず居たはずである。

それから、袴姿の村長兼保存会会長は、大

鹿歌舞伎が大事にしている伝統などに触れ、最後に、「隅から隅までズズ、ズー」と両手を広げて、「お引き立て賜りますよう、よろしくお願い申し上げます」と膝前に手をつき場を結んだ。栈敷の見物人のみならず、準備をしてきた保存会のボランティアからも自然に拍手が起こる。

続いて、幕前には、大鹿中学校の生徒が登場し観劇講座が始まる。黒子姿の3人と演目の登場人物に扮した1人が、大鹿歌舞伎の楽しみ方を微笑ましく手解きする。この時ばかりは、生徒たちは、歌舞伎を楽しむための先生になる。役者には声援が何よりの励みになりますと説明し、「待ってました!」と「よっ、日本一!」の声出しの練習を仕掛け、見物人と舞台の一体感を盛り上げる。「声がまだ小さいようですねえ」とズバリ言われた大人たちは明るい声で「待ってました!」のボルテージを上げる。

「お捻りの投げ方は、ソフトボールを投げるように下からお願いします」と、上から投げると役者は芝居どころではなくなる様子をやって見せ、和やかに危険の注意喚起もする。

大鹿中学校では、生徒たちが大勢の人前で郷土の伝統芸能について話すことも教育の機会と捉えているようだ。中学生の観劇講座により、会場の雰囲気はすっかり和らいだところで幕開けである。

幕開けを知らせるのは、鋭く冴えた「^き柝（拍子木）」の音。その響きとともに幕が開く。



歌舞伎保存会を代表して口上を述べる柳島村長

(5) 舞台の様子

幕が開くと、太^{ふと}禰^{ざお}の三味線が、物語の叙情を暗示するように静かに響き、絞り出すような独特な太夫の唸りが、徐々に浄瑠璃語りとなって状況を描写し始める。

太夫は、一種のドラマナレーションを三味線に乗せて弾き語る物語の進行者である。語るといっても、アナウンサーのような朗読とは異なり、邦楽の抑揚に従い、謡うように音楽的に語るのである。

さて、令和元年春の定例公演の演目は、幕間を挟んで『鎌倉三代記^{かまくらさんだい き} 三浦別れの段^{みうらわか}』と『本朝^{ほんちょう} 廿四孝^{にじゅうしこう} 十種香の段^{じっしゅこう}』の2幕だった。歌舞伎の代表のお姫様である三姫（『鎌倉三代記』時姫、『本朝廿四孝』八重垣姫、『祇園祭礼信仰記』雪姫）のうちの二姫が登場する華やかな舞台だった。いずれも気高く美しく、過酷な運命に晒されながらも懸命に生き抜く情熱の持ち主である。鍛えられた大鹿村の看板女優がそれを演じた。

大鹿歌舞伎では、他所の地芝居においてもだが、女性の女形は珍しくはないし、女性が麗しき若武者を演じることもある。女形は立ち居姿や所作の「形」を踏まえた芸だが、女性ならではの華奢な骨格や声のためか、雑味がなく健康的に感じられた。

令和元年秋の定例公演の演目は、仮名手本忠臣蔵の類作『忠臣講釈^{ちゅうしんこうしゃく} 幕函^{まくず} 宅兵衛上^{たくべえじょう} 使の段』と、雪の降る奥州が物語の舞台となる人気演目『奥州安達ヶ原^{おうしゅう あだち がはら} 三段目^{さんだんめ} 袖萩祭文^{そではぎさいもん}の段』（通称「袖萩祭文」）の2幕だった。こちらでも両演目のヒロイン、おかる、袖萩の切なさを女性が見事に演じた。

しかし、見どころは、女優陣ばかりではない。たとえば、「袖萩祭文」のクライマックスの安倍貞任は、妖気さえ漂う大百^{おおひゃく}日^{にち}のかつらで登場し、伸びのある声でセリフを回し、凄みのある気迫で正面を向いて見得を切った。それは吸い込まれるような迫力だった。見物

人から「日本一！」の声が掛かり、雪の降る奥州を背景にした舞台に、お捻りが降り、舞台は白く染まった。それは、何とも言えずいい景色なのである。



袖萩の父は、ある失態により窮地に立っていた。父を案じた袖萩は、10年ぶりに一人娘のお君を連れて訪ねてくる。



しかし、親子三代の初対面は、敵方と駆け落ちしたことからは許されない。盲目の身の上となった袖萩は、祭文に乗せて親子の情を交わそうとする。



八幡太郎義家（袖萩の妹の夫、源氏）に正体を見破られた安倍貞任（袖萩の夫、平氏）が名乗りを上げる。



『奥州安達ヶ原 三段目 袖萩祭文の段』より

いい景色といえば、大鹿歌舞伎の舞台衣装は、驚くほど絢爛豪華である。舞台の建屋外観が控えめで質素な佇まいであるだけに、このひと時の舞台空間は別世界のように輝いている。歌舞伎保存会では、演目に応じた華やかな衣装、本格的かつら、小道具に至るまでの全てを自前で揃えているという。この村の本気が、尋常でないことを物語っている。

拍手の中、柝の音とともに幕が引かれると、スーツ姿の柳島村長兼保存会会長と竹本登尚^{としょう}太夫こと北村事務局長を中央に、役者、黒子、裏方の面々が舞台に勢揃いする。

締め挨拶を行うのは、袴姿の太夫である。来場者への感謝と末永く大鹿歌舞伎を皆様と育てて参りたいという抱負が述べられ、最後に、「皆様、どうぞお手を拝借」の音頭に合わせ、その場に会した全員によるお手打ちで公演は締め括られる。

この時のシャシャシャン、シャシャシャン、のお手打ちは、「作る村人、演じる村人、観る村人の三位一体の営み」を象徴する心地良いフィナーレである。個人が「個」でありながら、「部分」でもあり、溶け合って「全体」でもあるような温かい時間を過ごせたことへの感謝の手拍子のようなものである。

こうして見物人は、飲食や談笑をしながら、普段は自分たちと何も変わらない人たちの素人離れた芸からエナジーのギフトを貰い、大鹿歌舞伎保存会の方々は、故郷の伝統文化に対する手応えを今後の糧にするのだろう。



会場に参集した全員による「お手打ち」

2. 歌舞伎の本質論

ここで、そもそも歌舞伎とは、どのような演劇なのか、研究者の考察を抜粋してみたい。そのことを通して、改めて見えてくる大鹿歌舞伎の魅力もあるはずである。

(1) 郡司正勝の「饗宴性本質論」

演劇学者の郡司正勝は、『かぶき入門』（初版は1954年）の中で、歌舞伎の特性を諸々あげている。同書は、その入門書的なタイトルとは裏腹に、歌舞伎文化の現状を憂いながら、民族の芸能としての歌舞伎を問い直している。まず、その中から、歌舞伎の特性についての記述をいくつか抜粋する。

○かぶきの花道

「花道は、承応期（1652頃）には、見物から役者に纏頭^{はな}を贈る通路として生じ、これがおおい演出にもちいられるようになり、享保の初年には、演出にたえられるような程度のものに完備したといわれる。（略）真中にあったものが、のちに下手に移ったのである。」

「舞楽にも能にも、また近代劇にもみられぬ演劇としての特性、見物と舞台の交流が、この劇場と舞台と見物との展開によって、かぶき独特の様式をもつにいたったことはとくに注意されてよい。（略）これらはつねに見物のなかに舞台を持ちこもうとし、見物はつねに舞台へあがろうとする交流の様相をみせていることもほかにはみられぬ現象である。」

「花道は、見物が舞台の役者と交流する道である。」

○かぶきの見物（見物人）

「能楽堂で拍手をきくという現象は、つい戦後のことに属する。これにたいして、かぶきはつねに見物の直接的喜怒哀楽の対象として最大多数の見物へ働きかけ、その反響によってかぶきの方針が定められた。（略）こういう見物をもったのは、日本演劇史の上では人形芝居とかぶきがはじめてである。」

「手打式や、讀^よめ詞や掛け声による見物の意思表示は、すでに民俗芸能に伝承をもつ風習であるとしても、その舞台化の見事さにおいてほかの演劇にみられぬところだといっている。」

○かぶきの芸

「かぶきの技芸は、西洋の戯曲から密着して生まれてくる俳優術とは違って、技芸そのものがはじめから戯曲から独立しているということである。

かぶきの発生には、すでに歌謡や舞踊、または軽業^{かるわざ}や物真似^{ひとりげい}や独^{ひとり}芸の伝統があって、戯曲はこれを十分に仕生かすために、あるいはこれらのつなぎとして発生した事実は、ついに最後までその性格を規定したといっている。」

「かぶきの劇術は、むしろセリフの絶したところに真価を発することが多い。いわば、セリフが終わったところから、かぶきの技芸が始まるのである。」

「顔を見あってじっと万感にたえるとか、髪を梳^すきながらそれとなく別れを惜しむとか、(略)表現方法はすべてパントマイムの部分で演ぜられる。ここにもっとも高度な様式美が見出されるのである。」

○かぶきの演出

「かぶきのドラマツルギーは、絵になるように書けと教える。俳優は絵心がなくてはならぬという。舞台はつねに絵画的構成をとるように腐心する。『絵面^{えめん}の見得^{みえ}』とは、その一齣^{こく}が一幅の絵の構成をなすような配置をとって瞬間停止するのである。もちろん、背景や衣装の色彩の美も考えに入れなければならない。二人が向き合うときは、必ず上段下段の天地の構えとなり、三人が向き合うときは、三角形をなし、つねに見物にたいして扇形に、八の字に開くという構図をとるのはその一例である。また、その美学は、シンメトリーをできるだけ避けるのである。

近代劇では、舞台の人物が真正面を向くということは、拙劣以外のなにものでもないが、かぶきでは重要なみせどころは、必ず正面を切って行われる。」

郡司正勝は、こうした歌舞伎の特性をあげつつ、「饗宴性というべきものが、かぶきの本質であろうと思う。」と述べている。

(2) 河竹登志夫の「バロック芸術論」

演劇学者の河竹登志夫は、翻訳本も出版されている『新版歌舞伎』(2013年)の中で、西洋美術史になぞらえ、歌舞伎は古典主義に対して現れたバロック芸術であるという。バロックの語源は「歪んだ真珠」を意味するポルトガル語のバロッコbarrocoであり、それは歌舞伎の過剰なまでの派手な演出や「かぶく」精神とも一致すると説明する。また、西洋の演劇が額縁舞台から役者が出ることなく完結してきたのに対して、歌舞伎が生み出した花道や回り舞台といった舞台装置の発明を画期的であると強調する。そして、「庶民の歓楽境」のタイトルで次のように述べている。

「近松門左衛門は役者の芸につき『慰み』になるべしといいましたが、この『慰み』の一字こそ、歌舞伎の社会的あり方を示すキーワードといえるでしょう。

歌舞伎は近代劇のように、人生とは何かといった“問題”を観客に投げかけたり、思想を鼓舞したりする芝居ではありません。日ごろ幕府の圧政に苦しむ庶民の誰もがフィクションの世界に遊び、泣いたり笑ったりして『慰み』を得て人生を豊かにし、ひいては、明日を生きるエネルギーを高める、歓楽の場だったのです。」

(3) 2つの本質論と地芝居

歌舞伎の本質が、郡司正勝のいう「饗宴性」にあるとすれば、現代の大劇場で催される大

歌舞伎以上に、その点は、大鹿歌舞伎に色濃く受け継がれているように思われる。飲食をしながら舞台を楽しみ、役者への讃め詞や掛け声による舞台と見物人の交流を大切にしている。舞台に降り注ぐお捻りは、単に纏頭の小銭版というだけでなく、拍手や掛け声といった音声とは別の手段で見物人側が舞台に参加する視覚効果を織り込んでいる。

一方、河竹登志夫の「バロック芸術論」は、世界演劇史の中に歌舞伎を相対化して分かり易く位置づけようとするもので、2005（平成17）年に歌舞伎がユネスコ世界無形文化遺産に登録された状況からして、グローバルな視点を踏まえた見識といえるだろう。また、「庶民の歓楽境論」も非常に平易に書かれ、一見「饗宴性本質論」と大差がないかのようにもある。しかし、舞台を「見せる側」と「見る側」の二項構造で説明しているため、舞台と見物人の交流という観点は薄くなっている。

仮に、鉄筋コンクリートの大劇場の椅子席で、シェークスピアや歌劇も観れば歌舞伎も観るのであれば、河竹登志夫の歌舞伎論は教養として最適かもしれない。ただし、露天の栈敷席で地芝居を楽しみ、鉄筋コンクリートの大劇場の椅子席でも歌舞伎を観るのであれば、郡司正勝の「饗宴性本質論」の方が相性の良さを感じる。

(4) 下伊那出身のある演劇学者

興味深いことに、郡司正勝と河竹登志夫は、2人とも下伊那出身の1人の演劇学者につながる。その人は、郡司正勝の師であり、河竹登志夫の父である。

河竹登志夫（本名俊雄）の『作者の家』によれば、父、河竹繁俊（旧姓市村）は、長野県下伊那郡山本村（現飯田市）に、農家の三男として生まれた。繁俊の両親も母方の祖父も大の歌舞伎好きだった。旧制飯田中学に学び外交官を志すも挫折、大学時代に師である

坪内逍遙に見込まれ、その薦めで、歌舞伎狂言作家の河竹黙阿弥の娘の養子となった。早大教授として歌舞伎史を中心に日本演劇史の研究を続け、初代日本演劇学会会長を務めた。

郡司正勝は日本人に向けて歌舞伎を問い直すとし、河竹登志夫は世界を意識して歌舞伎文化を発信した。2人の方向は少し違うが、薫陶を受けた人物が下伊那の歌舞伎好きの家庭に育ったことに一筋の純度の高い歌舞伎愛を想像したくなる。

さて、河竹黙阿弥といえば、幕末から明治期に活躍し生涯で300を超す作品を残した大家である。通称「白波五人男」（『青砥稿 花紅彩画 稲瀬川勢揃いの場』）の七五調のリズムに乗せた名乗り口上などで知られる。

3. 制約条件に由来する個性

大鹿歌舞伎のような地芝居は、現在全国に200余りあるが、それらが皆一様でない理由は、関わってきた人々や歩んだ道のりが異なるからだろう。

大鹿歌舞伎らしさを形作っている個性を考えてみると、時代や環境の制約条件や困難と折り合いを付けてきた歩みが、そのまま個性の骨格になっているように思われる。その代表例として、舞台建屋の構造、太棹の浄瑠璃三味線による「太夫弾語り」、煌びやかな衣装、そして「慰み」に収まらなかった公演目的、この4点に注目したい。

(1) 舞台建屋の構造

本号の冒頭、「1. 大鹿歌舞伎の風景（1）普段の日と公演当日の舞台建物」のところで紹介したように、定例公演が催される神社舞台の建屋は、普段は控えめで質素な佇まいをしているが、定例公演の当日になると一変し、前述のような個性的な姿を見せる。

村史『大鹿村誌』が引用する19世紀前半の古文書によれば、幕府の規制を回避するため

に寄進の名目で神社や寺堂境内に仮設あるいは建立の形で舞台を設けていたようだ。興味深いのは、役者は近在の村々や神社氏子の枠を越えて自由に交流していたことである。

そうした規制下で、最も厳しかったのは、天保の改革にともなう1841（天保12）年10月の幕令であり、名目・理由の如何に関わらず一切の上演が禁じられた。

既に遊芸、歌舞伎、浄瑠璃の類、総べて芝居候様の人集め堅く禁制たるべき旨も、寛政の度（寛政の改革）御触もこれ有り候処、近頃猥りに成り、神事、祭礼、虫送り等に事寄せ、右等の義催し候村々もこれ有るやに相い聞きいかんの事に候。

右は風俗を乱し耕作を怠り候基に付き、向後何事によらず人集めがましき儀催し候ものこれ有るにおいては、その者は勿論村役人迄吟味の上、咎申し付く可き条、右の趣き急度村々へ申し渡す可く候。

（『大鹿村誌 下巻』より）

ところが、1843（天保14）年に老中水野忠邦の失脚にともない天保の改革が終わると、翌年には、大河原の薬師堂に前宮と称して舞台が建立されている。大鹿村が、大河原村と鹿塩村の2村に分かれていた幕末から明治時代の前半にかけて、各集落には氏子の直会殿や神社の前宮と称して13もの舞台が設けられた。それだけ歌舞伎が盛んだったことの証だが、同時に明治維新後も当局の規制は、あまり変わらなかったことの表れでもある。

1873（明治6）年2月、筑摩県参事の令達は、舞台は無駄であり以後は説教所として用いよと命じた。

これまで村々の社内等に舞台と称するものがあり、遊民が歌舞伎、あるいは狂言を企てたが、これは怠惰の風習を醸し、当時むだなものである。以後は説教所に用いること。追々教導職を巡回さ

せ説教を致すから、この趣旨を心得て以来説教所と称せ。（『大鹿村誌 下巻』より）

これに従い、舞台は教導所や小学校の代替としても利用されたようだ。その頃に歌舞伎を催すには、当局の許可、上演に伴う納税、警察官の立会いが義務付けられていた。

かつて13あった舞台のうち、大半が明治以降の神社合併や維持困難等により廃され、現在も残る舞台は、回り舞台をもつ次の4か所になった。付した年次は各創建年である。

- ・大蹟神社舞台 1818（文政元）年
- ・市場神社舞台 1851（嘉永4）年
- ・葦原神社舞台 1887（明治20）年
- ・野々宮神社舞台 1889（明治22）年

こうしてみると、舞台建屋が、普段は一見して歌舞伎舞台とは想像しにくい外観を呈しているのは、過去の禁令や規制と無関係ではないだろう。舞台建立にあたり、資金や労力を持ち寄った先人たちに思いを馳せれば、規制と折り合いをつけながら、自分たちの歌舞伎を催した逞しい自立精神の賜物といえるのではないだろうか。

（2）太棹の浄瑠璃三味線による「太夫弾語り」

大歌舞伎の舞台音楽には、三味線、琴、太鼓、鼓、笛と、大がかりな囃子方（演奏者集団）が動員される。これに対して大鹿歌舞伎では、太夫が太棹の浄瑠璃三味線に乗せて義太夫節を語る「太夫弾語り」である。

もともと、歌舞伎の演目は、人形浄瑠璃の台本に由来するものが多く、下伊那地域では歌舞伎と演目を共通にする人形浄瑠璃が盛んに行われた。現在でも今田人形（飯田市龍江）、黒田人形（飯田市上郷黒田）、早稲田人形（下伊那郡阿南町西条）、古田人形（上伊那郡箕輪町）の4座が活動しており、うち3座が国から選択的無形民俗文化財の指定を受けている。上演体制がコンパクトな人形浄瑠璃でさ

え、義太夫節と三味線は分業である。

津軽三味線にも用いられる太棹の三味線の音色は、お座敷向きの三味線と異なり琵琶のような野性味とパンチがあり、風や木々に囲まれた神社境内の野外会場に良く馴染む。

三味線といえば、その直接のルーツは琉球由来の三線^{さんしん}である。邦楽演奏家である西川浩平の『和楽器の世界』によれば、三線を三味線に改造したのは、弾語り芸の先駆者である琵琶法師たちであり、蛇皮を猫や犬の皮で代用しただけでなく、三味線を琵琶と同様に撥で弾く奏法に発展させた。琵琶特有の長く「ビーン」と響く音をサワリというが、三味線には竿の頭の糸巻き部分に糸が微妙に触れる「サワリの山」が取り付けられ、倍音の響きを向上させている。つまり、和楽器として改造された三味線には、琵琶の要素が取り入れられているのである。また、三味線は琵琶と異なり、分解して三味線箱に収納して持ち運びできるポータブル性を備えた。

大鹿歌舞伎保存会発行の『大鹿歌舞伎の里』を見ると、幕末以来の浄瑠璃語りの名人が紹介され、特に大正期から昭和期にかけて活躍した明治生まれの浄瑠璃語りの名人5人が写真付きで紹介されている。村史『大鹿村誌』によれば、彼らは農閑期になると、三味線箱、浄瑠璃本、浄瑠璃本を乗せる見台、衣装の袴を担いで、村内を語り歩いた。そして、数多くの作品を語り得るばかりでなく、依頼があれば芝居の振り付け（演出）や指導も行う師匠でもあったという。大鹿歌舞伎の太夫は、こうした師匠方の技芸の継承者なのである。

現役の太夫である竹本登尚太夫こと北村尚幸さんに、その役割を伺うと、「太夫は、舞台では影の1プレーヤーでありながら舞台の全てを掌握しなければならないので、オーケストラの指揮者の立場に近いかもしれません」と少し控えめな回答が返ってきた。しかし、『大鹿歌舞伎の里』は、歴代太夫を、演目を

熟知し、役者として舞台に立てば押しも押されぬ名優でもあったと紹介している。

大鹿村の歌舞伎の伝承において、演目に精通した太夫の研鑽が、技芸の蓄積や継承において、重要な要の役割を担ったことは見過ごせない。前述した過去の禁令や規制を思えば、逆らわずして命脈を保つそれ以上解体不能な最小の劇団という側面もあっただろう。

さて、上述の明治生まれの師匠方が、昭和の時代に相次いで現役を退きこの世を去ると、その師匠方から直接指導を受けた後継者は、ただ1人になった。北村さんの師匠にあたる竹本登太夫こと片桐登さん（91）である。役場の職員だった片桐さんが、初めて太夫座に上ったのは1963（昭和38）年、歴代の師匠に倣い竹本の芸名を襲名したのは、1986（昭和61）年だった。北村さんが竹本登尚太夫を襲名したのは、2008（平成20）年である。



大鹿歌舞伎のカラーパンフレットの表紙。
上半分は見物人の賑わい、下半分が舞台の様子。
演目は『六千両後日文章重忠館の段』の名場面。
左下に北村さん。右下には師匠の片桐さん。

(3) 煌びやかな衣装

大鹿歌舞伎の30余りのレパートリーを支える豪華な衣装やかつらには、借り物は一切なく、全て歌舞伎保存会の自前である。そして、着付けもかつらも化粧も、自分たちの手で行う。

しかし、村史『大鹿村誌』によれば、初めから豪華な衣装やかつらを揃えていたわけではなかった。明治の末ころまでは、歌舞伎上演にともなう衣装、かつら、諸道具は、飯田方面等から借用料を支払って借りていた。それは、運搬、着付け、化粧まで依頼しなければならぬもので経済的に大きな負担だった。

出発点となったのは、「中峰の綺羅」と呼ばれる衣装・かつらである。中峰とは、歌舞伎が盛んだった鹿塩地区の山間集落である。綺羅とは、分解すれば、綺は綾織りの絹、羅は薄い絹、総じて美しい衣装の意味である。現代では馴染みのない言葉だが、『平家物語』には、栄華を極めた平家の邸宅を形容した次の表現がある。『綺羅充滿し、堂上花の如し』。

さて、歌舞伎が盛んだった鹿塩地区の葦原神社の氏子（中峰を含む4集落）有志は、1912（明治45）年に資金を出し合い、最初にかつらを購入した。次いで、1913（大正2）年に保管・修理・貸与等の規約を設け、1914（大正3）年には寄付を集めて、衣装製作に着手した。さらに1915（大正4）年には、大正天皇御即位大典にあわせて、大典記念として氏子中から寄付を集め、衣装を製作した。

『大鹿歌舞伎の里』には、当時、飯田町（現飯田市）の「綺羅屋」（衣装屋）に作り方の教えを請いに行き、図面を持ち帰った人の証言が載っている。また、厚紙をパーツにして、黒い布を貼り付け、紐で結び繋いで作り上げた甲冑の写真も掲載されている。

打掛や鎧装束までを含む衣装一式は、中峰のご婦人たちによって仕立てられた。これが、大鹿歌舞伎の衣装・かつらの出発点となった

「中峰の綺羅」である。それから、随時、衣装やかつらを増やし、村内の他集落に貸し出し、その収入を補修や新たな用品購入の費用に充てた。衣装は50種類を数えたという。

戦後は、道路事情の改善につれ、衣装を飯田方面から借り入れることが容易となり、「中峰の綺羅」は次第に使われなくなった。

しかし、資金を出し合い苦労して衣装を手作りし、修理しながら大切にしてきたことを知る人々は、衣装の値打ちを知っていた。戦後、飯田市で廃業した劇場に使われない衣装があると聞けば、篤志家が買い付けて補充した。1989（平成元）年の竹下内閣で実施された「ふるさと創生事業」の交付金1億円は、その過半が歌舞伎衣装の充実に投じられた。ちょうどその年は、大河原村と鹿塩村の合併100周年にあたり、村制100周年記念事業の一環だった。

太夫や役者の研鑽とあわせて、衣装の値打ちを知る人々が蓄積した衣装やかつらも大鹿歌舞伎の礎となっている。

(4) 「慰み」に収まらない公演目的

大鹿村には1冊の心温まる写真集がある。村の診療所に医師として勤務する傍ら、歌舞伎の名場面を撮り続けた池田精孝の『写真集大鹿歌舞伎』（1992）である。そこに、あるキーワードを拾った1文を見つけた。寄稿者は、折口信夫に師事し藝能学会会長等を歴任した三隅治雄である。その一部を引用する。

「大鹿村をおとずれていつも思うのは、あれだけのきびしい生活環境の中で、よくぞ、あれだけぜいたくな歌舞伎芝居を生み育ててきたなということである。（略）

『だからこそ歌舞伎があるんですよ』というのは村の教育長で、かつ大鹿歌舞伎の唯一のチョボの太夫である、竹本登太夫こと片桐登氏である。『わたしは6歳から芝居になじんだが、記憶する限り、村内で芝居をやらな

かった年は昭和20年の日本が戦争に負けたときだけ。昭和36年の、死者を55人も出した大災害の年だって、みんな歯をくいしばって芝居をやった。だって、わしらにとって歌舞伎はただの手なぐさみじゃない。お祈りなんですよ。いまはつらくても明日は災害がないように、幸せが来るようにとみんなして祈る。その祈りの表れが芝居だったんですよ。』

チョボというのは義太夫節の語り手の俗称であり、おそらく親しみをもって紹介の枕詞に用いたのだろう。引用された言葉は、現在90歳代の片桐登さんが、郷土の歌舞伎を育てる先頭に立っていた60歳代頃の言葉である。

注目したいのは、歌舞伎は自分たちにとって「ただの手慰みではない」、「祈りの表れ」と言い切っていることである。

「祈りの表れ」とは、どんな意味だろうか。少なくとも宗教的祈りとは直接結びつきそうにない。神社境内は歌舞伎上演の拠り所だったが、その経緯は消極的な理由からであり、役者や太夫は近在の村や氏子の枠を越えて自由に交流していた。見物人然りである。

むしろ、この「祈りの表れ」は、歌舞伎に集い合う人々（作る人、演じる人、観る人）同士が舞台を通して交し合う「互いの幸福への祈願」と言い換えられるかもしれない。

『大鹿歌舞伎の里』と村史『大鹿村誌』から、その端的な例を3つあげてみたい。

○戦時中のお名残狂言

1942（昭和17）年12月1日、大蹟神社舞台。召集令状の届いた10人とその先輩は、『奥州安達ヶ原 三段目 袖萩祭文の段』を含む2幕による「お名残狂言」を催した。衣装は「中峰の綺羅」を借りてリヤカーで運んだ。栈敷席からは「生きて帰れよ、死んじゃアだめだぞ」という声があちこちからあがった。しかし、10人のうち3人は帰らぬ人となった。

憲兵の監視を遠ざけ、あるいは潜り抜けて催されたであろうことはいうまでもない。

○36災害の復興歌舞伎

1961（昭和36）年6月の集中豪雨で、大鹿村は県下最大の被災地となった。大西山の崩落により、平野部が壊滅、当時の村民の約半数以上が罹災した。陸路が寸断され、空からの救援活動には自衛隊ヘリコプターのみならず米軍の大型ヘリコプターも動員された。

現在、大西山の崩落地域は、鎮魂と憩いの場所に生まれ変わり、桜の名所「大西公園」として親しまれている。「大鹿村さくらの女王」がPRした桜祭りの会場である。

片桐さんが「大災害の年だって、みんな歯をくいしばって芝居をやった」という歌舞伎は、物心両面で傷つき沈むムードを跳ね返すような歌舞伎だったのだろう。

○涌谷集落お別れ歌舞伎

1964（昭和39）年7月15日、市場神社舞台。小渋ダム建設にともない立退きを余儀なくされた涌谷集落のために「お別れ歌舞伎」が催された。涌谷集落の白沢神社境内にも舞台があり、涌谷も歌舞伎の盛んな集落だった。当日は、市場神社に合併合祀された白沢神社の旗も掲げられた。

演目は、大鹿村だけに伝わる『六千両後日文章重忠館の段』をはじめ長時間の演目ばかりの4幕で組まれた。午後、折からの雨で会場は急遽体育館に移された後、上演は深夜まで続いた。

（参考資料）

- ・『大鹿村誌 中下巻』（1984年・大鹿村誌刊行委員会）
- ・『大鹿歌舞伎の里』（2010年・大鹿歌舞伎保存会）
- ・郡司正勝『かぶき入門』（2006年・岩波現代文庫にて復刻、初版1954年）
- ・河竹登志夫『新版歌舞伎』（2013年・東京大学出版会）
- ・同『作者の家 黙阿弥以後の人びと』（2001年・岩波現代文庫にて復刻、初版1980年）
- ・西川浩平『和楽器の世界』（2008年・河出書房新社）
- ・小島美子『音楽からみた日本人』（1997年・日本放送出版協会）
- ・読売新聞地方版夕刊「明日へ 村芝居6」（2008年5月14日）
- ・新編日本古典文学全集45 古市貞次『平家物語①』（1994年・小学館）
- ・池田精孝『写真集大鹿歌舞伎』（1992年・信濃毎日新聞社）