

かんこ踊りの研究 (I)

—かんこ踊りの文化的背景—

中西 智子

A Study on the “KANKO ODORI”

Satoko NAKANISHI

序

三重県各地で「かんこ」「かっこ」と呼ぶ締太鼓を胸前または腰につけて打ちながら舞う「かんこ踊り」は、全国にみられる太鼓踊りに属する芸能形態でありながら、三重県では共通して「かんこ踊り」といわれている。三重県の代表的な郷土芸能として知られているかんこ踊りは、200位のかんこ踊りが伝承されていたといわれているが、現在では千年以上も続いていると伝えられる踊りがある一方で、昭和や平成の時代に復活した地域もあり、途絶えてしまった地域もある。

かんこ踊りの芸能形態としては、内実は多様でありながら共通して、

- ① 念仏踊りの風流化した太鼓踊りの要素、田楽の風流化した豊年踊りとしての太鼓踊りの要素をもつ。
 - ② 神社仏閣で演じられる。
 - ③ 三重県全域ではなく、南勢地域、中勢地域、伊賀上野地域、北勢地域に分布している。
- 以上の3点が挙げられる。

文化庁の「祭り行事調査実施要領」にもとづき、三重県教育委員会は平成6・7・8年度に実施した「三重県の祭り・行事」を平成9年に発行した。図1のかんこ踊りの分布図は、この冊子からの転写である^(註1)。図1の如くにかんこ踊りは東紀州地域にはみられない。しかし、かんこ踊りの名称の太鼓踊りが北勢地域に接した滋賀県にも多数伝承されていたことが判った。滋賀県下には200ヶ所以上も太鼓踊りが踊られていたと伝承されているが、「太鼓踊り」と内容的には同じ芸能が多賀町では「かんこ踊り」の名称で伝承されている。佐目のかんこ踊り、大君ヶ畑のかんこ(諫鼓)踊り、大杉のかんこおどり(神子躍)などである^(註2)。日本海側の福井県大野町、石川県白峰村、岐阜県不破郡でもかんこ踊りという名称の芸能が伝承されている。

かんこ踊りに関する先行研究では、三重県教育委員会、市町村教育委員会、民俗学の研究者などによって各地域の“まつり”としての地域の伝承・実態調査の報告がある。岡田久江の研究は体育の専門分野からかんこ踊りの“身体の動き”に視点をおいた研究である。岡田は昭和30年以降、県内のかんこ踊り全般を対象にして振り物と動きの関係を調査することで、運動強度の調査、リズムと動き、唄と踊りの『間』についての分析を試みた^(註3)。高橋隆二は14世紀前半に大和国吉野から神仏を迎えて奉ったという上野市伊賀町山畑 勝手神社で継承されているかんこ踊りの音楽構造への視点である。高橋は「音楽(音階・音程・リズム・歌い方な

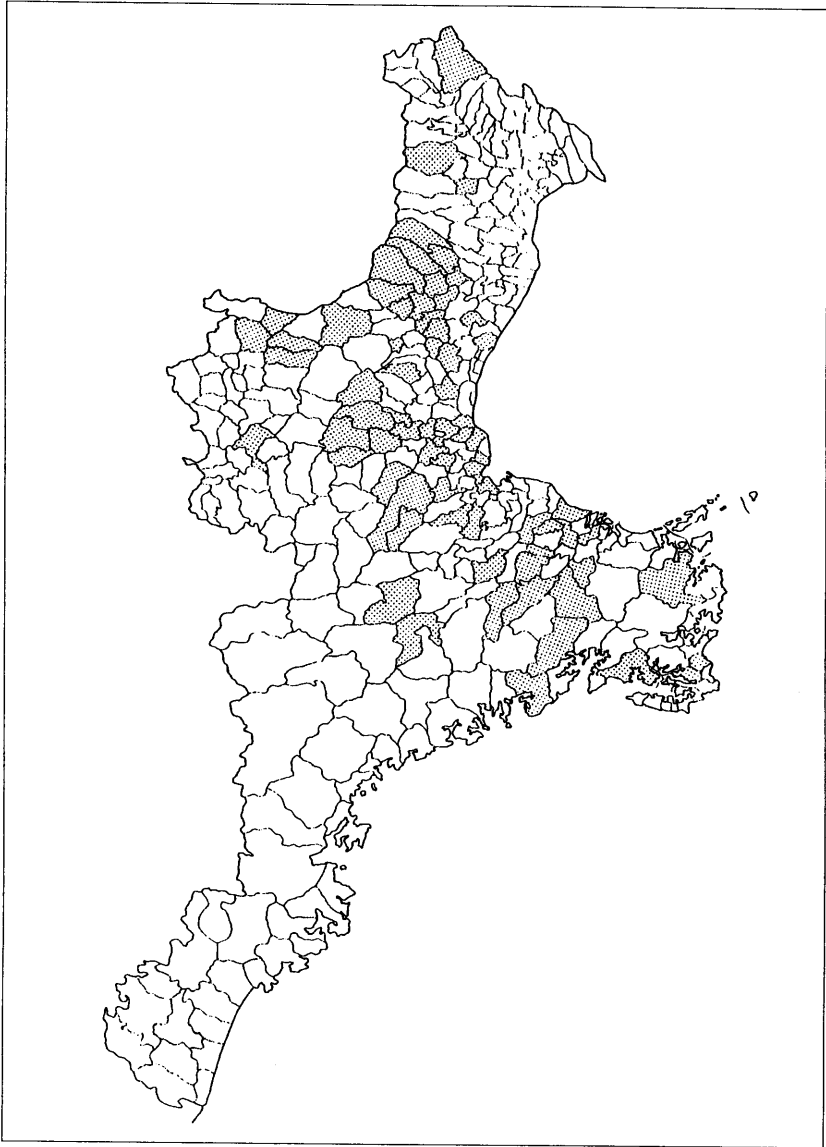


図1 三重県の「かんこ踊り」の分布

ど)の上からも、近世以前のものがかなり含まれていることが、ある程度実証できたのではないかと思う。」と“音楽学”の視点でまとめている^(註4)。小川慶子は出身地松阪市内に伝承されている松崎浦の500年程前に始まったとされるかんこ踊りに参加して、本番を迎えるまでの練習に参加した地域の子どもの様子について調査している^(註5)。

筆者は、かんこ踊りの伝統はそれぞれの地域(地区)の人々が共有する思いの表現手段として出発した、広汎な文化現象の一つとして位置付けられるのではないだろうか、と推察している。本稿では、各時代の社会情勢や各地の社会状況の中で守り育てられてきたであろうかんこ踊りの地方的特性について、『(かんこ) 羯鼓』の文化的背景から探る。

かんこ踊りと生活

かんこ踊りは地域の人々や嫁いだ人の家族などの縁者が対象であり、マスコミの話題に載ることはまれである。これとは対照的に、不特定多数の人々をまき込む伝統芸能の“まつり”がマスコミで話題になる。例えば元禄15年に町建ての祝いから始まったとされる有名な越中おわら祭り（風の盆）のように、現在では3日間に数十万人が参加するという絶大な人気を持つまつりがある^(註6)。たとえどのように観光化されたまつりでも、本質的にはかんこ踊りにも共通して、そこに住む人達の心意気が核となって展開している。記念・祝賀・宣伝などのまつりにおいてもその時代の要求であろうが、一過性のまつりとは異なる伝統芸能としてのまつりは、時代の要求や継承する人の嗜好によって変容しながら受け継がれており、伝統芸能が人々の生活と必然的に結びついている証と考える。

地域だけの人々を対象とする“まつり”や広範囲からの人々を対象とした“まつり”など、いずれの場合でも地域の伝統芸能は文化遺産として継承されてきた“まつり”である。大人が作るその現在のまつりの世界を子どもが体験することで、成長して、大人として祭りの世界を采配する時には汗を流す苦労や孤立感、不安感、共生感などの人間観を理解できるのではないだろうか。子ども時代の体験は後継者としての素地が準備されていく期間ということであろう。

例えば、滋賀県多賀町のように、大杉かんこおどりは、記録では1751年まで遡ることができるが昭和11年から途絶えている。大君ヶ畑のかんこ踊りは江戸中期に盛んに踊られていたが、途絶えることもありながら、現在は小学校の文化活動として復興し、伝承している^(註2)。さらに、岐阜県不破郡の南宮大社では記録に残る1643年以前から羯鼓踊（かっこまい）が神事芸能の一つとして行われている。三重県におけるかんこ踊りも、三雲町曾原のかんこ踊りの様に地域の人たちが途絶えていたのを復活させている。

戦争や地域の過疎化によって祭りの若い担い手不足から祭り事を継承する力が衰えて中止となった地に復活する事例が見られるのはなぜなのだろうか。復活の活力となったのは、過去から現代社会にいたるそれぞれの時代の精神をもって、伝統芸能を民間で継承する意志が続いていたということではないだろうか。

人々の意思が甦り、新しい時代に適応しながら今にあることは、時代によって人々のさまざまな思いや期待の変化が芸能の内容の変化を生じさせることにもなる。同時に、地域の人々の生活に潜む価値観を探ることができよう。

20世紀には「近代科学」の類の言葉によって疫病送り、雨乞いなどで神に祈る思いは希薄になったり、排除される傾向にあったかもしれない。しかし、さまざまな要因が影響しながらも、現在多くの芸能が国内に脈々と生きている事実がある。

かんこ踊りを歴史的背景から自立したまつりと捉えるのではなく、地域の人々がそれを産みだし継承している生活の文化的・社会的側面を考える必要がある。かんこ踊りが生きてきた時代の文化・社会・経済の影響を反映しながら変容を繰り返してきたと考える。

1 羯鼓の背景

かんこ踊りは「羯鼓踊り」の字を当てる場合が多い。羯鼓を「かっこ」と音読するが、「かっこ」が「かんこ」と訛った故であろうといわれている。岐阜県不破郡の羯鼓踊を「かっこまい」と呼称するように、「羯鼓という太鼓を用いながらの踊り」という意味をもって「羯鼓踊り」

と考えれば、羯鼓は打楽器名と結びつく。

『漢和中辞典』（角川書店 1987年）によれば、「羯」は「山西省内に住んでいた匈奴の一種族、えびす（羯兒）のことである。「羯鼓」とはえびすの鼓の一種で図（図2参照）のようなものをいう。これを台の上に置き、バチで両面を打つ兩杖鼓のこと。」とある^(註7)。また、東洋音楽学会から出版されている「唐代の楽器」には「羯鼓は匈奴の鼓であるが、日本では「鞞鼓」と書き「かっこ」と読む。鞞鼓と羯鼓は同種の楽器であろう^(註8)。」との解説がある。

蒲生美津子の雅楽の研究によれば、唐楽が明確な拍と拍節をもっているのは舞楽と結びついているからであり、舞楽でのテンポの変化（緩急長短）は、羯鼓によって決められるという^(註9)。羯鼓・鞞鼓は大陸の西域から日本へ輸入された打楽器であり、舞と共にあるという点である。さらに、雅楽で用いる台に乗せてバチで打つ兩杖鼓の羯鼓（図3）が、かんこ踊りの羯鼓（図4）として用いられるようになったのはなぜなのか、この点については不明である。

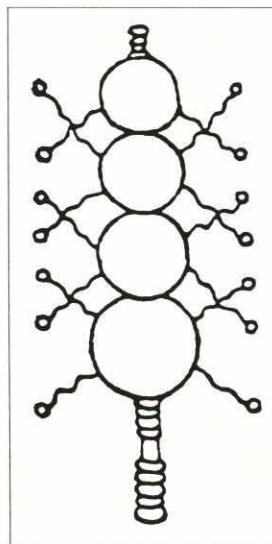


図2 「羯鼓」漢和中辞典
869頁より転写

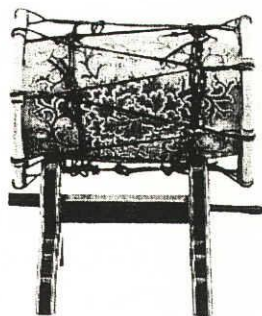


図3 雅楽の「羯鼓（鞞鼓）」雅楽
神韻より転写

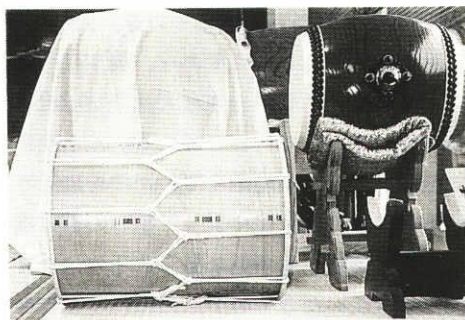


図4 かんこ踊りに用いる「羯鼓」

2 「かんこ（羯鼓）踊り」の背景

雅楽の羯鼓は削り貫き胴の樽型締太鼓であり、かんこ踊りでは曲げ物の胴の締太鼓である。伝承で1000年以上続いているといわれる伊勢市佐八町を始め、県下のかんこ踊りで用いる現在の太鼓は、松材の曲げ物（まげわっぱ）を胴にした両面牛皮の締太鼓が主流である。曲げ物を胴にした大小のサイズの締太鼓は、県内、県外の太鼓踊りにも使われる。そして、地域性の創造力を生かした装束によって踊り手は舞い、楽打ち、鉦、音頭などと奏演する。彼らを主役に諸役の仕事を受け持つ人たちが準備段階から務める。

地域の人たちによって伝承される伝統芸能の“まつり”は、地域の人たちの雨乞い、豊漁豊饒祈願、疫病除けなど神への祈りと新仏や祖先への供養の心情が共有意識となって摂会の必要性から創造された文化である。彼らが地域の中で生み出したまつりのかんこ踊りが伝承されてきた背景には、地域住民一人ひとりが生活に密接に関わる願いごとの一致と、まつりによって形成される地域が必要とする人間形成の役割を含んでいたからであろう。かんこ踊りへの誇

りは住民が認識するところの独自性が組み込まれているといえる。

3 かんこ (羯鼓) 踊りの地域性

大陸音楽輸入以前の宮廷で行われていた和楽は神楽、大和歌、久米歌、東遊などがあり、歌いながら舞っていた。楽器は和琴、鼓、鈴、笛の埴輪から判るが、神楽笛 (大和笛) の祖先のような竹製の笛も想像されている^(註10)。埴輪の持つ太鼓は図5のように抱えて打っていたようで、おそらく太鼓を打ちながら舞っていたのであろうと思われる。

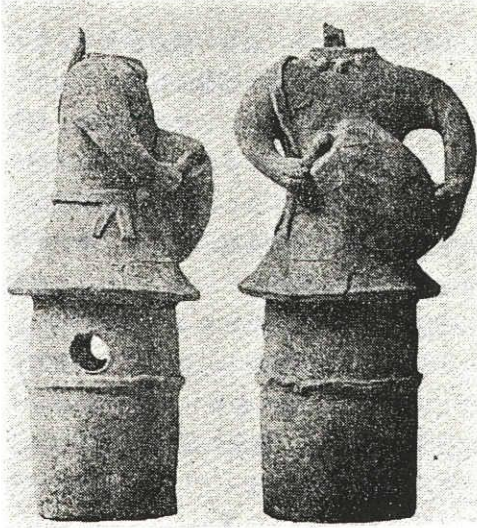


図5 埴輪 男子撃鼓図 (群馬県出土)
吉川英史「日本音楽の歴史」20頁より転写

図5の出土品から想像する太鼓の演奏スタイルは山田光洋がいうように、韓国の民族芸能の太鼓演奏スタイル、即ち、太鼓を抱える左手が皮を打ち、右手でバチを握って打つ太鼓奏法と共通する^(註11)。そして、福井県大野町、石川県白峰村のかんこ踊りの太鼓奏法がこの系列に入る。太鼓の形状は福井県や石川県、滋賀県、三重県、岐阜県の「かんこ踊り」に使用する「羯鼓太鼓」と同形であるが、ここでの太鼓は雅楽の「羯鼓太鼓」と同形の削り貫き締太鼓である。

5世紀に大陸 (中国) の文化として倭に入った雅楽 (外来音楽) は、仏教の荘厳として取り入れられた。現在の中国では継承されていないが、日本と同様に中国からの文化として伝わった韓国、ベトナムで継承されている。日本に伝来したさまざまな大陸の音楽は、「九世紀なか

ばに唐楽・林邑楽など中国系の音楽を主体とする唐楽と、三韓楽・渤海楽など朝鮮系の音楽を主体とする高麗楽に整理統合され、その二分野が今日まで踏襲される」^(註12)。但し、高麗楽に含まれる渤海楽の国、渤海 (698～926) は、唐に滅ぼされた高句麗の後にできた満州ツングース系の民族国家で、靺鞨人と高句麗人が建国の中心的な役割をはたした。彼らは儒教思想を取り入れて漢字を使用したように、唐の影響は強かったと思われる。そして、渤海の首都の東京 (とうけい) は日本海貿易の要衝として日本との間に200年間に約50回に及ぶ使節交換を行うなど、日本との関係は深かった。渤海と日本海を挟んだ現在の福井県、石川県のかんこ踊りに残る太鼓の形、奏法の共通点から渤海国の影響を考えることはできないだろうか^(註13)。

滋賀県と三重県のかんこ踊りの太鼓奏法は、鎌倉時代初期の絵巻物・梶尾高山寺蔵「鳥獣人物戯画」の田楽者に描かれている太鼓打ちが胸前につけた平太鼓を両手に握ったバチで打つ奏法と同じであり、福井県と石川県の左手で太鼓を抱えて右手でバチを握る奏法とは違う。田楽を紹介する絵巻物などに描かれている田楽法師が持つ太鼓は、「田植田楽『法然上人絵伝』」では羯鼓に似た太鼓を踊りながら打っている。「田植田楽『大山寺縁起』東京大学史料編纂所蔵」には桶胴の大きな太鼓であり、太鼓は一樣でないが共通して締太鼓を腰鼓として打ち鳴らしている。

田楽の舞台になったのは御霊会であるとするのは飯田道夫である。平安初期に始まった厄神祭の御霊会では863年の神泉苑の御霊会について「僧が金剛明光経、般若心経を誦読、雅楽寮の伶人が奏する音楽に合わせて、天皇の近侍の童、両家の稚児が舞い、さらに唐人、高麗人が

舞い、『雑技散楽等競いて其の能を盡』した」この行事を担当したのが近衛府であることを指摘して、宮中行事であったと述べている^(註14)。

4 羯鼓の伝播

太鼓踊りでありながらかんこ（羯鼓）踊りとして呼称されていること、雅楽楽器としての羯鼓名の羯鼓が“曲げ物”の太鼓として三重県に集中して伝わっていること、雅楽の「羯鼓」が日本海側とは異なり胸または腰にかけて踊ること、集団で踊ることなどを調べるには雅楽の存在を無視することはできないであろう。

雅楽は律令国家の荘厳具としてあり、楽人により宮廷音楽、大寺・大社の儀式音楽として演奏された。儀式に参列する和楽に馴染んだ人々には、外来音楽は新鮮な感動を与えたことであろう。伊勢神宮では四天王寺を中心とした四天王寺楽所、興福寺を中心とした南都楽所、京都の大内楽所のように、世襲制に限った楽人ではなかった。推測の域であるが、神宮では京都の大内楽所から指導を受けた師職が雅楽を担当していたのではないだろうか。現在の神宮楽師は神宮に勤めてから雅楽を学び、神宮楽師として研鑽を踏む。儀式音楽演奏以外には「神宮雅楽講習会」の講師として全国の神社で雅楽演奏に務める人を対象に指導している。このような教習伝習機関としての役割は、神宮の御師の存在とも関係して、伝統的な在りようと考えられる。

御師が檀家を求め、毎年縄張りを持って旦那廻りがなされ、地方豪族から民衆にまで御師によって「伊勢神宮の学芸は全国へ情報発信がなされていた^(註15)」。地方豪族・士豪の氏神はその地方の民衆の信仰神でもあり、神を祭る儀式音楽が必要であった。御師の到来は、地方の人々が待つ神宮からのお祓や伊勢暦と併せて、伊勢の文化的土産も期待に添っていた。神宮から雅楽の広まりを意味して民間芸能との関わりを深める役目を果たしたであろう。

5 伊勢神宮

かつて伊勢の地は神宮の領地であった。伊勢市史には、「伊勢市は伊勢神宮の存在によって開発され、発展してきた神宮門前町の集落都市である^(註16)。」と記述するように、人々は伊勢神宮と深い関わりをもっていた^(註17)。

伊勢神宮は持統天皇の時、690年から20年ごとの式年遷宮が行われ、神宮が「現在の正倉院」といわれるように、神宝調進が継続している。遷宮のたびに厳しい考証のうえで御料の撰定と製作技術が伝承され、奈良時代を知る貴重な文化遺産となる所以である。しかし、神宮は神宝奉獻のたびにそれまでの神宝は撤下され、辺鄙な場所に埋納されたり焼却される繰り返しであった。村瀬美樹は神宝の「革鞆」を事例にして、嘉元太政官符では「桧を以て彫り布を着せて黒漆を塗る」として獣の皮であったと思われる芯の部分が桧に代わったことを指摘するように、神宮における文化の伝承は時代とともに変遷があり、式年遷宮には「行為」伝承の美学がある、という^(註18)。

現在は神苑となっている宇治橋のあたりは明治20年頃まで土産物屋や民家が並び、都会の喧騒のような居住地であり、現在のように宇治橋を渡って神宮に入ったときの清らかなすがすがしさを感じるのは、明治になってからである^(註19)。

伊勢の人たちは神宮を「お伊勢さん」と言うように、伊勢神宮は明治2年まで天皇参拝はなかったこともあり、神宮と伊勢に住む人たちの関係は伸びやかな関係であったと思われる。林屋辰三郎のいう「中世の民衆の団結が、郷土の中核にある神社と密接な関係をもったことは、動かしがたい事実である^(註17)」という関係であった。そして、17世紀中頃までは神宮を中心

に神都宇治と山田には400位以上の寺があったことから、神仏習合の信仰であった。人々は八百万(やおよろず)の神々と祖先の霊への信仰を持ちながら神宮に参拝していたが、明治元年の神仏分離令からの廃寺政策で残ったのは15寺となった。

6 御師ミシの存在

神宮と民衆を繋ぐ存在の御師(平人師職)の存在も重要である。神宮領民としての文化的感化は御師によって得られたのである。「大部分の住民の生業は神宮に依存する御師によって支えられていた^(註20)。」であり、御師によって神宮の学芸は雅楽を含め、伊勢の人たちにいち早く情報が伝わり、民衆の感覚に消化された文化が全国から神宮へ参拝に訪れる人々へ、伊勢の文化として流布したことも考えられる。

天神地神の主宰神としての伊勢神宮の存在は、御師によって全国に広められた。

関山和夫は、「(念仏踊りは)芸能史学の立場から見ると、これは仏教伝来後に全く新しく成立したものではなく、古くから行われていた神道系の“まつり”の行動に、念仏の信仰が強力に参加していったものと見るのが妥当であろう^(註21)。」と述べている。関山が考えるように、現在神道系の“まつり”から変容した盆踊り(念仏踊り)は、地域(地区)の人々の願いを込めた“まつり”からの発想であった。神道の祭事が仏事儀式的なかで使われるようになり、時代の流れのなかで俗化して芸能化して盂蘭盆会を中心に念仏踊りが仏教芸能から大衆化したとすれば、亡魂を供養する様式として盂蘭盆会に踊られるかんこ踊りと雅楽の楽器との繋がりは十分に考えられるであろう。

千年以上の歴史を持ち続けている伊勢市佐八町のかんこ踊りは、現在8月15日が神事、16日が盂蘭盆会として、愛宕神社と長泉寺が兼ねる前庭が演場となる(図6、図7参照)。



図6 伊勢市佐八町「かんこ踊り」
10歳から“花笠”を被って参加する



図7 伊勢市佐八町「かんこ踊り」
15歳から25歳までは“しゃぐま”を被る

7 太鼓の素材

室町時代から木製容器は杉材の曲げ物（まげわっぱ）が主流となるが、すでに三世紀頃から生活用具として使われて保存や運搬に利用されていた^(註22)。15世紀頃からは桧物師（ひものし）によって桧材の曲げ物容器は日用品から酒樽などに用いられ、流通経済の繁栄を支えた。現在では神饌具やひしゃくなどが神社で使われている。太鼓に曲げ物胴を使うことは、身近な音の出る容器に着眼して曲げ物に皮を張り利用することを考え付いたのではないだろうか。太鼓は神を降ろすための呪具として使われるが、胸前や腰に掛けて踊る太鼓踊りには桧の曲げ物は軽く、大きな太鼓の場合にも曲げ物の軽い容器は理想的である。

天武朝に定められた伊勢神宮の遷宮は685年に始まり、持統朝から恒例化し、桧を用材とする建築物は20年ごとに立て替える。飛鳥・奈良朝の巨大建築は主材が桧であったように、数百年を経てもなお強度を増すといわれる用材で、狂いにくく、耐久性が高く、加工しやすい特性をもつ。岐阜県不破郡の南宮大社では江戸時代の桧材の羯鼓太鼓が保存されている。

太鼓を手にすることは神との交渉を司る階層者としての存在を示すものとされるのは、貴重な動物の皮を張った太鼓に動物の呪力を感じ、打ち手を通して神と交信する姿勢を持てる人、ということであろうか^(註23)。現在では撥で打つ場合は牛の皮、手で打つ場合は馬か鹿の皮を用いる。

まとめ

本稿では、i) かんこ踊りが属する太鼓踊りは田楽にみられる ii) 雅楽の羯鼓が広まったのは伊勢神宮を始め、各地の神社などを通して民衆に伝わり知れた iii) 日本海側のかんこ踊りは削り貫き胴の締太鼓である iv) 伊勢では生活用品であった曲げ物が削り貫き胴に代わった v) 発話されることばは文字に書かれることばとは異なる場合があり、口承で伝えられるなかで「かんこ」と呼称されるようになった 以上のように、かんこ踊りの背景が考えられる。

何よりも、“まつり”を伝えている人々の気持ちの在り様として、継承の目的に＜地域の独自性＞という肯定的な価値意識が強いと思われる。加えて現在の継承では意識的に＜青少年の心の育成＞＜後継者育成＞が内在していると窺われる。

地域（或いはもっと狭い意味の地区）で芸能文化が継承され、そのための運営的な組織作りが容認されるには、そこに住む住民の総意として“各家庭の役割”“個人の働き”が基盤である。

例えば、かんこ踊りを継承する人たちの地域や家庭のあり方が時代とともに変化すれば、その芸能が誕生した当初に人々が求めていた実際のところとは違いが出てくるであろう。そうではあろうが大きな社会環境の変化のなかで現在も継承され、地域共同体の文化財産として住民が守り続けることで“生きた伝統芸能”が現存する。その一つであるかんこ踊りがどのように伝えられているのか、本稿では、かんこ踊りに用いる「羯鼓」に関連して、地域芸能の成り立ちを芸能と人々の文化環境からまとめた。今後は、かんこ踊りの装束（被り物の神籬など）の考察などを続けたい。

引用・参考文献

1. 三重県教育委員会「三重県の祭り」1999年 34頁
2. 大君ヶ畑のかんこ踊り保存会「多賀町大君ヶ畑のかんこ踊り」1992年

かんこ踊りの研究（I）

3. 岡田久江「三重県下のかんこ踊」研究紀要第41集 芸能・体育特集号 三重大学教育学部教育研究所 1969年
4. 高橋隆二「カンコ踊りの音楽構造～伊賀町山畑の神事踊りを中心に～」民族音楽第4巻第1号 民族音楽学会 1989年 178頁 下段21～23行
5. 小川慶子「郷土芸能の子どもへの伝承—松阪に伝承されているかんこ踊り—」三重大学教育学部卒業論文 1998年
6. 成瀬昌示編「風の盆おわら案内記」言叢社 1991
7. 貝塚茂樹他著「漢和中辞典」角川書店 1987年 869頁
8. 東洋音楽学会「唐代の楽器」1983年 36頁 5行
9. 蒲生美津子「唐楽のテンポ」『日本音楽とその周辺』音楽之友社 1973年
10. 星旭「日本音楽の歴史と鑑賞」音楽之友社 1976年 6頁 10行
11. 山田光洋「楽器の考古学」同友社 1998年 97頁-99頁
12. 橋本曜子 日本大百科事典5 小学館 1985年
13. 吉川英史「日本音楽の歴史」創元社 1975年
14. 飯田道夫「田楽考—田楽舞の源流—」臨川書店 1999年 41頁 9行
15. 伊勢市「伊勢市史」1968年 856頁 14行
16. 伊勢市「伊勢市史」1968年 853頁 7行
17. 林屋辰三郎「中世文化の基調」東京大学出版会 1987年 17頁 11-12行
18. 「式年遷宮と御神宝」1987年
19. 西垣晴次「お伊勢まいり」岩波新書 1983年 6頁
20. 引用伊勢市「伊勢市史」1968年 858頁 6行
21. 関山和夫「仏教と民間芸能」白水社 1986 61頁
22. 司馬遼太郎「この国のかたち」文芸春秋 1990年
23. 土取利行「縄文の音」青土社 1999年