

神 楽 の 方 言

町 博 光

はじめに

広島県内でとりおこなわれる神楽は、巨視的には出雲神楽の名で呼ばれている。しかし、これを厳密に検討してみれば、その演じかたに、^(注1) 県内諸地域で、かなりの異なりを観察することができるという。

安芸では、岩戸神楽系の^(注2) 神能にあたる部分、つまり劇ふうに組成された演目が主として演じられる。一方、備後では、(一)から(四)の能舞が行われている。^(注3)

- (一) 神能といわれる能舞
- (二) 古典を題材とする能舞
- (三) 狂言系の能舞

このうち、(三)の狂言系の能舞は、全国的にも類例のないものとして注目されている。特に「三吉」という茶利役が登場して、「方言を駆使し今日的道化振りで観客を沸かす」^(注4) ことで知られている。

能舞の詞章は基本的に候調であるが、その中において方言を駆使する茶利役「三吉」は特異と言え、民間芸能の中の方言のありかたとして、格別に注目しなければならないものである。

以下には、茶利役「三吉」の方言を中心にとりあげ、神楽の中での方言の役割を考えていきたい。

二 豊栄神楽の特徴

広島県賀茂郡豊栄(トヨサカ)町は、広島県の中部に位置し、方言的にも安芸と備後の両域の特徴を備えている。この豊栄町町内の安宿(アスカ)八幡などの四社の秋の祭礼(11月ごろ)で演じられるのを豊栄神楽と呼んでいる。豊栄神楽については、以下のような説明がなされている。

^(注5) 神事式(神事舞)には、「清めの舞・四神舞・中央・^{じんまい}神舞・悪魔払い」などがあり、神能には、「岩戸開き・八重垣・国譲り・三胡子」などがあり、能舞に「東夷征伐・菅公左遷・羅生門」といった伝承曲とともに、「山中鹿之助・番町皿屋敷・志賀団七・毛谷村六助……」というふうな多数の明治以後の新作がある。新作は、地芝居や口説き音頭に取材した内容で、神楽芝居ともいえる性質をもつ(「面神楽」と呼ぶこともある)。三吉というチャリが出、アドリブでおもしろおかしく時事を諷刺して哄笑をさそい、見せ場を作る。前述の岩戸神楽とも違った行き方で、劇に見合う神楽の双壁とってよからうかと思う。

こういう神楽が発達したため、県内には村芝居を演じる、いわゆる農村舞台がないということも注目すべきである。

村芝居の役割をも、神楽が果たしていたとの指摘は重要である。魂鎮めの儀式であるはずの神楽が、大衆演劇的要素のつよい芸能に変質していることが指摘されている。

大衆演劇的要素を支えるのに不可欠の役割として茶利役「三吉」がいる。三吉について(注6)の説明も引用しておこう。

この役は神の供人的存在であって、対話、動作、舞い方、すべてが滑稽にやるのであって、しかもその滑稽さは上品であって尚観客をして抱腹爆笑させる事が本体である。こうした明るいユーモアの出きる人はそう多くはなく天分の才の持ち主ではあるが、又同時に相当修練も必要で普通古参者か団長等が演出している。

神楽の演目の中での主役は舞手である。しかし、実質的には、「(注7)狂言系の能舞」では、「三吉」の出来如何によって、その演目の良し悪しは決まってしまうものである。

三 「枅屋お蓮」のあらすじ

神楽の演目のストーリーは、ほとんどが単純なものばかりである。そこに、登場人物の細かい「心の動き」や複雑なストーリーの展開は見られない。決まりきったストーリーが、笛と太鼓・鉦の単調なリズムに乗って展開されていく。それだけに、演劇の娯楽的要素としての「三吉」の役割にはことさら重要なものが課せられているのである。

今回分析の対象とした「枅屋お蓮」のストーリーを簡略に述べる。

石州津和野藩士の佐々木兵岡が、三吉を連れて、殿の参勤交代のお供で、江戸に参上することになった。途中、前回の参勤交代の途次に見染めた「枅屋お蓮」（津和野の庄屋の娘）が、ぜひに江戸に連れていってくれという。兵岡は、殿様でも奥方を連れていけないのに、ましてやお蓮を連れていけるわけがないと断ってしまう。それを恨んだお蓮は、鍛冶屋に頼んで49本の頭のない呪いの釘を作ってもらい、兵岡を呪う願をかける。そして兵岡会いたさに、兵岡を追いかけ城の堀を泳ぎ、苦勞して泳ぎ渡るうちに大蛇になってしまうというストーリーである。

これだけの筋の展開を、舞いを中心にして、登場人物の掛け合いを織り混ぜて、1時間30分から2時間近くで演じるのである。

分析の資料としたのは、豊栄町安宿の豊栄神楽保存会が、1988年4月17日に三和町板木公民館で演じたビデオ(VHS)を用いる。収録編集は郷写真スタジオ・槇橋スタジオで、1時間46分の作品である。出演者は以下の通り。

佐々木兵岡 ………小川正義
三吉 ………堀内豊昭
枅屋お蓮 ………森住守夫
鍛冶屋 ………家森寿雄
鍛冶屋の弟子 ………谷川末夫
大蛇 ………窪田尊治

三吉役の堀内氏は50歳前後の方である。

このビデオの会話部分を文字化したものを資料として用いる。(注8)

四 「枅屋お蓮」の方言分析

4.1 登場人物の位置づけ

登場人物の使用していることばによって、その人間関係を位置づけると、図1のように、大きく三段階に分けることができる。

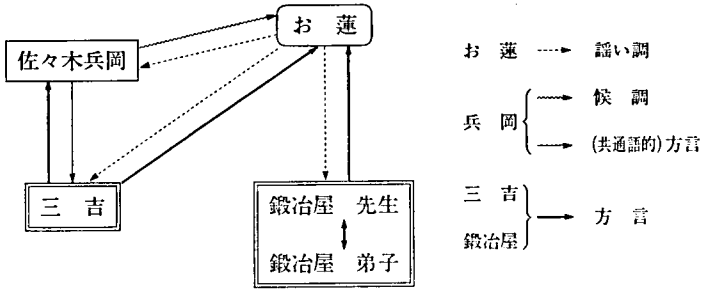


図1 話しことばによる人物関係図

最上位にお蓮がいる。お蓮は、登場人物のすべてに「話し調」で話し、相手によって変わることはない。お蓮と佐々木兵岡との会話は以下のようなになされている。(「佐」は佐々木兵岡、「三」は三吉、「鍛」は「鍛冶屋」、「弟」は、鍛冶屋の弟子の略号とする。なお、お蓮の発音や佐々木兵岡の唱え詞などは漢字平仮名混り、三吉や鍛冶屋の発音は片仮名で表記する。

佐 さても これは これは 枅屋のお蓮に申しそうろうや。さきの 花のお江戸に のぼると 申すは 公儀のことにて そうろうや。わたくしごとにあらず。このたびは おん身を 連れて おのぼりすることは あいならず。早々に 諦めて 立ち帰り 申せようの。

蓮 これは したり 兵岡さま。されば あの いつぞやの お約束 乙女心のはじらいを 今日 連れて のぼり くださるか あすは 連れて くださるか と 指折り 数えて 今日の日を 待ち受け申したる みずかれを なんと なんと おぼしめすか 兵岡さま。なにとぞ みずかれを 連れて おのぼり くださいよ。

登場人物中もっとも低い階層に属しているとみられる茶利役「三吉」に対しても、その「話し調」は変わらない。

三 ナニ オレンサン。アノ ノ。ソガンコトー ユーテモ ナニヨ ソノ アノ
 オトノサンデモ ノ。アノ クニモトエ ジブシノ ニューポー オイテ イ
 カニヤ イケングライ オトコノ シゴトジャケン ノ。キョーワ ノ。ソガ
 テ ワカラコト ユワズニ アキラメテ ノ。インダホーガ イーケン ノ。
 ソガニ キオ オトサンヨーニ ノ。セージャー サイナラ。(なにお蓮さん。
 あのね。そんなことを言っても、なによ、その、あの、殿さまでもね。あの、国
 もとに自分の女房を置いていかないといけないぐらいの男の仕事だからね。今日
 はね。そんなわからんこと言わないで締めてね。帰ったほうがいいからね。そんな

なに気を落とさないようにね。それじゃあさいなら。）

蓮 いかにも 供の方 お聞きください。兵岡さまは 武士に 二言が あるものか
必ず 連れて のぼりやるぞよと かたき 約束なされたり。武士に 二言は
ないものなら 乙女心の はじらいを なぜ 今日まで 楽しませて くださ
れた。そこのところ どうぞ 供の方より なにとぞ お願い なして くださ
りょう。

お蓮と鍛冶屋の弟子との会話も同様である。

お蓮の「謡い調」と三吉の「方言」とのアンバランスは、観客が意識しようといま
いとかかわらず、一途なお蓮の心情とお蓮の願いをはぐらかす茶利役の三吉とのずれを
みごとに表現し分けるものとなっている。お蓮の鬼人性を印象づける表現効果が、謡い調
にはこめられていると考えられる。

中位に佐々木兵岡がいる。お蓮とは候調で話し、後者の三吉とは方言を中心に会話し、
あらたまり意識の強い時（話題を転換させる時や命令調の時）には、共通語的な漢語まじ
りの口調となる。

三 ダンサン ナンボチンデモ フ。ソリャ エテカッテナ コト ユーチャ ソリ
ャ ダンサンガ ワリー ヨ。ツレテッタゲンサー ヤ。（旦那さん、いくらな
んでもね。そりゃあ得手勝手なことを言ったら、そりゃあ旦那さんが悪いよ。連
れていってあげなさいよ。）

佐 ナニー ヨール カ。カコニワ フ。ソリャー ノ。ハー ハルカムカシノコト
デ ソーユー ヤクソクオ シタヨーナ オボエモ アル ガノ。（なにを言う
か。過去にはな。そりゃあな。はあ、はるか昔のことで、そういう約束をしたよ
うな覚えもあるがな。）

カコニワ（過去には）、ハルカムカシ（はるか昔）といった漢語的な言い回しが、佐々木
兵岡の置かれた立場をよく示している。

三階層のもっとも下位に、三吉と鍛冶屋それに鍛冶屋の弟子がいる。常に方言を使うこ
とによって、庶民の側（庶民と同じ位置）に立っていることを明示している。方言を使用
することによって、観客との一体感を産み出していると言える。それゆえに、神楽の中
の三吉は常に観客の味方であり、注目の的であり、実質的な演目の主役となっているので
ある。

言いかえるなら、方言を使用している三吉、つまり方言の使用階層者が実質的な主役を
になっていると言うことができよう。

4.2 観客との一体感

方言の使用によって、三吉は観客の味方となり、観客は三吉に自己を移し変える。そこ
に三吉と観客との一体感がうまれる。

三吉は、登場して、観客の興味を一気に自分に引きよせ、しかも場を和ませるために、
いったいどんな手段をとっているのだろうか。

三 ヤレ ヤレ マー エー トジュー カラゲテ キノ カワー カオエ ヒッツ
ケテモローデ。ワシモ イヌリャー ナニ ショーガッコーノ ゴネント ロク
ネンノ コドモガ オルンジャガ。（やれやれまあ、いい歳をして木の皮く神楽

面>を顔にくっつけてもらって。私も家に帰れば、なあに、小学校の5年と6年の子供がおるんだが。)

三 マー デンキナ モンジャー デル ヨアー。マー ワシダケジャ チー。アソ
コエ スワットルナー ミンナ アンキナンバツカリジャケン。(まあのおんきな
ものじゃあるよなえ。まあ私だけではない。あそこ<観客席>に座っているの
は皆のおんきなやつばかりだから。)

このように、自己をさらけ出し、逆に観客のことをも話題にすることで、その場の共有意識をみごとに作り出している。観客との一体感の醸成もまた、三吉の言語行動としての重要な側面であると言えよう。このような言語手法がとられること自体、大衆演劇的要素のつよい狂言系の豊楽神楽の本領と見ることができよう。

4.3 話題作り

三吉は、観客との一体感を作り出した後、間髪を入れずに、観客を楽しませる言語行動をとらねばならない。三吉の話題作りの手法は、大きく以下の四つに分類できる。

主客転倒

三 ソリヤー アッチコッチデ カンテモ ダンサンガ モドシトランモンジャケ
ー。

(そりゃあ、あっちこっちで貸しても旦那さんが返してないものだから。)

「餅米」を借りに行っても、主人の不義理でなかなか借してもらえないことを申し立てている。使われる身でありながら、使う側を笑いの対象としている。

三 ダエーター エレジャケン ノ。ワシガ コントーデ コレガ コントージャ
ケン。(だいたいあれだからな。私がこんなふうで、これ<佐々木兵岡>がこん
なふうだから。)

お互いの容姿についても遠慮はない。主人をコレと呼ぶなど、徹底的な庶民の揶揄感覚が息づいていよう。

三 [名乗り]は— そもそも 神前に 進みいでたる それがしを いかなる者と
おぼしめし。われこそは その 佐々木兵岡さまの もとに ながらく 使われ
もうしてそうろう。されども 給料は ほとんど くれた ことは なし。たま
に くれても すぐ ちょっと 貸してくれえ と言う。それで わしは 常に
貧乏いたしよる。我が名は 三吉。

候調の時代があった名乗りの中で、最後には現実的な「給料」の話に持っていく。その落差に観客はかさいをおくるのである。

三 ナニュー ヨール ユーテ ダンサン。ソレガシト モースルワ インキンノタ
メ ハナノ オエドエ シュッパツ イタサネバ アイナラズ…… (何を言っ
てるのかと言って旦那さん。我輩と申する者はインキンのため花のお江戸に出発い
たさねばあいならず……)

参勤交代という厳粛なものを、徹底的に落としめ笑いのネタとしている。このあとさらに、「サンキンだからインキンよりニキン多い」と笑いを二段階に増幅させているのも興味深い。

ぼけぶり

主客転倒で、既成の枠組み及び常識を覆すことにより、笑いを誘っていた。ぼけぶりにおいても、既成の枠組みをはみ出ることを試みる。

三 ダンサンカタノ パーサン、ウチノ オトサン トーニ デダ。(旦那さんの家のばあさん、家のお父さんはとっくに出た。)

旦那さんが、奥さんをパーサン、パーサンと呼んでいるから、三吉もパーサンと呼ぶという。社会秩序を乱しながら、三吉なりの論理を通そうとするぼけぶりに笑いが集まる。

三 ハーハー ワジャー ミチワ ミチデ ハジャー ハジガ オモエヨッタ。(はあはあ私は道は道で橋は橋かと思っていた。)

あくまで橋は橋であって、道のみが道だという常識のくつがえしにも笑いが集まる。

三 ネムターノオ コラエテ ヨルモ ネズニ……(眠いのをこらえて夜も寝ないで……)

佐 ヨルモ ネズニ。(夜も寝ないで。)

三 ヒルネバツカリ シテ。(昼寝ばかりして。)

「夜も寝ないで」という前提には、「昼は起きて働く」という暗黙の了解がある。この了解をなんなく打ち破る痛快さが観客にうける。

ことば遊び

会話の随所に、ふんだんにことば遊び・語呂合わせ・駄じゃれが織りこまれている。

三 オトコト ユーモワ イッパンジャカイノ アラナミニ デテ タビダツト ヒチニンノ カダキンガ オルケー ソレニ キーツケニャー。(男というものは一般社会の荒波に出て旅出つと7人の敵(片金)がいるからそれに気をつけなければ。)

三 ウシジャ ナー。ムシ ヨーノー。ナーニ ヨールン。(牛と言ってるんじゃない。虫だよ。何を言ってる。)

三 ホネー オッタソワ カサノ ホネー サンボン。(骨を折ったのは傘の骨を三本。)

佐 コオウミカンジャ ナー。コーミンカン ユーン。(子を産み館ではない。公民館と言う。)

弟 テツデ ガンス。ケツジャ ガンス マー。(鉄でございます。ケツではございませんまい。)

特筆すべきは、方言の語呂合わせも見られるということである。「女人禁制」を「女人来んさい」と逆の意味に解釈している。ここには、方言の連母音同化事象がうまく利用されている。

佐 ニョニンキンサエトユー コトオ ノ。パット カイテ タテッテカラ。(女人禁制ということをね。ぱっと書いて立てて。)

三 ヘージャガ ツマルマー ガ。(ただどうまくいかないだろうよ。)

佐 ドシタ ソナ。(どうした。)

三 ニョニンキンサエジャロ。(女人来なさいだろう。)

艶 話

観客をよろこばせるために、てっとりばやい方法として艶話をとりこむことも効果的である。ことば遊びでとり上げた「敵」を「片金」とするようなもの、ここに含めることができよう。

白と杵で餅を搗くことや鍛冶屋でのふいご作業の場面などで、この手の話になっている。この手の話題は、非言語的な表現、つまり思わせぶりな行動をとることも容易であり、観客の興味をそそののに効果的な話題となるものであろう。

艶話が多いこともまた、狂言系の神楽が大人の享受をまつものであり、いわゆる大衆演劇的な要素のつよいものであることもつながっていくものと思われる。

以上、三吉の話題作りの特色を4つの観点から分類した。これらは相互に関連し合っていることは言うまでもない。ここでは特に目立たいものに着目して分類したものである。

4.4 方言上の特色

豊栄町は安芸と備後の接境域にあり、両域の方言の特色を見せている。以下には、豊栄町方言の特徴的な要素を資料の中から抜き出し整理しておく。^(注9)

連母音同化

三 クーロエ ススケタヨーナ シワクチャモグレノヨーナ…… (黒い煤けたようなしわくちゃになったような……)

弟 ワカエー オナゴ。(若い女子。)

鍛 ダエータエー ナニ ユーテ キタ。(だいたい何とやってきた?)

[ai] 連母音の相互同化 [æ:] が、芸備の接境に位置する豊栄方言の音声上の特色をよく示している。

助詞の融合

格助詞「を」は前接の母音と融合している。

三 マー セージャー キューツケテ イッテマイリマスケン。(まあそれじゃあ気をつけて行ってまいりますから。)

三 ローブー モツテカラニ……。 (ローブを持って……)

弟 ソノ アリョー ウツテモ ヒトーツ コツチャイ。(そのあれを打っても同じことだ。)

鍛 ホイカラ ズドーット ヒトー ウツ ドーグ ヨノ。(それからズドーッと人を撃つ道具だよ。)

格助詞「に」も同様に融合している。

三 ヘーカラ ナニ ヨーブー。オクサンガ ソノ ウスー トリツク。(それから何だよねえ。奥さんがその白に取りつく。)

三 ニカイ^一ー アル。(二階にある。)

係助詞「は」の融合もよくおこなわれる。

三 ミチャー^一 ミテテシモートラ。(道はなくなってしまってるよ。)

三 セーカラ^一 コンダー ナニ^一ー ウサー^一 サンダンデ^一キタケ キネオ サンダンシ
テ ツカーサイ^一 ユーテ^一 ノ。(それから今度は何だよ白は算段できたから杵を
算段してくださいと言ってね。)

ガンス・ゴワンス・ヤンス

述部の敬態表現には、ナサル系のほかに、古形としてのガンスがよく用いられている。

三 ヘーカラ^一 コンダ^一 ソノウチニ^一 ナンデガンス ヨ。(それから今度はそのうち
に何ですよ。)

弟 オンナジ コッテ^一 ガンヒョー。(同じことでしょう。)

弟 アガーナ モンジャ^一 ガンヘン^一 ド。(あんなものではありませんぞ。)

鍛冶屋の先生と弟子との会話には、ゴワンスが用いられている。本来の豊栄方言には観察されていない。狂言系の神楽に特有の敬語要素とされるものだろうか。

弟 ダュータエ^一 ナンデ^一 ゴワス ヨ。(だいたい何でございますよ。)

弟 ソーデ^一 ゴワンス ノ。(そうでございますね。)

弟 タコー^一 ゴワン ド。(高うございますよ。)

安芸のガンスに対して備後のヤンスも聞かれる。

三 モチャー^一 ツカニャ イケン オモートリヤンスケー^一 ー。(餅を搗かないと
いけないと思っていますからねえ。)

三 モチャー^一 ツク ユーテモ^一 ノ。ワリアイ^一 イタシー^一デヤンス ガノ。(餅を搗
くと言ってもね。割合にむずかしいんですがね。)

安芸の接境域にある方言の実態をよく示していると言えよう。

ダ ッ タ

否定辞にはダッタが使われている。ザッタは使われていない。

三 ワジャ^一 マダ オキチャー^一 オラダッタ。(私はまだ起きてはいなかった。)

佐 コッチノ^一 ホーワ^一 フラダッタ^一 デ。(こっちの方は降らなかったぞ。)

ケン・ドモ

佐 ーカラ^一 ツカンケン^一 ノ。(ずいぶん前から搗かないからね。)

鍛 ワカー^一 ムスメノ^一 コトナラ^一 ハサミドモ^一 ユーテ^一 キタ カ。(若い娘のこと
だから袂でも頼んできたのか。)

これらの接統助詞も、広島県方言に特徴的なものとして指摘される。

語 彙

以下に特徴的な語彙を若干抜き出しておく。

三 アガナ オモター モナー サゲラレンケー。(あんな重い物は持ち上げられな
いから。)

三 ナンジャ ユーテモ フーリン ツケニャー イケマセンケー フ。(なんと
言っても勢いをつけなといけませんからね。)

三 ソリャ ダイショー ウゾー ユー コトモ アルカンランガ フ。(それは多
少嘘を言うこともあるかも知れないがね。)

三 タバコー セー ユー コト ヨノ。(休憩しろということだよ。)

三 セドギワノホーエ ツクアートルケン ワキヤー ワカラン ワイ。(背戸の方
に座りこんでいるから、どこに居るのか見当がつかないよ。)

三 コーミンカンデ アーシテ ウター キキヨッタラ サンノゾー ヒッバル。

(公民館でああして歌を聞いていたら首の後ろを引っ張る。)

三 佐 コラコラ ソガン コトオ ユーモン カイ。ヨイヨ。(こらこらそんなことを
言うものか。ほんとにもう。)

三 佐 ツレテ アルクンガ ホンマ フーガ ワリー デヨ。(連れて歩くのがほんと
に体裁が悪いんだから。)

「サゲル」は「掲げる」を宛てることができ、「かかえ持つ」意である。「フーリン」は「助走などで勢いをつける」ことである。「ダイショー」も共通語の「大小」を連想することが多く、意味のとり違えを起こすことが多い。「タバコニ スル」は「休憩すること」、「サンノズ」は「首の後ろの辺り」のことである。『日本方言大辞典』には、「◎肩。《さんのーず》広島県比婆郡」とある。「ヨイヨ」は、よく使われる強調の副詞であり、「フーガ ワリー」は「体裁が悪い」ことである。

いずれも、広島県方言の代表的な方言語彙として、よくとり立てられるものである。

おわりに

狂言系の能舞神楽の一つである「榎屋お蓮」を対象として、神楽の方言について分析を試みた。豊楽神楽には、観客を楽しませるという目的のために、ふんだんに方言がとり入れられている。と言うよりもむしろ、方言を基本として演目が仕組まれているのである。

神楽が、とくに方言のとり入れられる狂言系の能舞が、神への魂鎮めという機能から、すでに娯楽としての神楽に変質していることが明らかにされた。その変質を支えるものはとりもなおさず神楽の方言である。

方言が衰退しているといわれる今日、豊楽神楽の中の方言は、生き生きとしかも重要な要素としてその場を与えられている。このような方言使用の状況は、民間芸能の中の方言の役割について、ひいては方言の将来についても重要な示唆を与えるものであろう。

(注) 1 友久武文「四 祭りと伝統芸能」(『広島(歴史と文化)』所収) P. 304 昭和55年9月

2 新藤久人『広島文化叢書4 広島神楽』P. 5 昭和48年9月

3 田中重雄「備後神楽の能舞」(『広島民俗論集』) P. 152 昭和59年4月

4 同上

- 5 友久武文 同上書 P.306
- 6 広島県農政部農業振興課『広島県の祭りと神楽』（神田三亀男氏担当 昭和47年11月）にも同様の指摘がなされている。
- 7 新藤久人 同上書 P.5
- 8 文字化資料はB5判サイズ（33行×33字）で56ページとなった。機会を得て公表したい。
- 9 町 博光『芸備接境域方言の方言地理学的研究』昭和62年3月
神鳥武彦「広島県地域方言の方言地理学的研究」（『広島女子大学文学部紀要』7）昭和47年3月
同上 「言語地域一発音の特色一」（『広島県史地誌編』）昭和52年3月

<付記> 本稿の趣旨については、1990年度方言研究ゼミナールで発表した。席上、多くのかたから貴重なご意見をいただいた。あつく御礼を申し上げる。

また、神楽の方言について、ご示唆を賜わったのは広島県世羅郡甲山町御出身の今井万三氏である。氏には、これまで5・6度の神楽観劇に同行させていただいた。記してあつく御礼申し述べる。