

宮崎市の神楽の音楽 (VIII)

—大塚神楽の場合—

黒木亜美子

The Music of Kagura in Miyazaki City (VIII)

—A Case of OTSUKA KAGURA—

Amiko KUROKI

1. はじめに

宮崎市の神楽の音楽シリーズの (VIII) として、大塚神社の神楽を報告するものであるが、この報告は昭和60 (1985) 年と同61年 (1986) の取材に基づくものであるので、既に古くなっている、というか現行のものとは差異が生じているであろうことは、承知しておいていただきたい。

大塚神楽は、筆者が多く取材してきた旧生目村の神楽の伝承者たち (生目神楽・小松神楽・細江神楽等々) から、“あそこの神楽は自分たちのものと違う” と言われていることが多い。

何がどう違うのか、距離的にはさほど離れてはいないのに、との興味と、前年の細江神楽を報告した時に気づいた『六調子』という用語が何を指すのか、ということを知りたいと考えたのである。

結果的には、大塚神楽だけではまだ解明するには至らなかったもので、舞い方と共に、更に多くの事例を集めていく必要があるようだ。

加えて、どうやら太鼓の音に対する好みもあるらしく、こちらの方も、宮崎市という狭い地域内での差異、これはいささか美学的な考え方で (民俗学的でもあるか?) もあるのだが、探究を深めていかねばならないだろう。

2. 大塚神社について 注1)

社蔵の棟札によれば、安永9年 (1780) 第55代文徳天皇の斉衡年間 (854~857) に土持冠者左衛門尉景綱が宇佐八幡を勧請した、とある。当時大墓別符と呼ばれたこの地は、宇佐宮領であったため、産土神として祀ったものと思われる。

祭神は、玉タマ以ヨリ姫ヒメ命ノミコト、品ホン陀ダ和ワケ氣ケ命ノミコト、息オキ長ナガ帯オビ姫ヒメ命ノミコトの三柱である。

文永元年 (1264)、飢肥藩祖藤原祐時により再興され、その後文禄2年 (1593)、慶安元年 (1648)、寛文7年 (1667)、宝暦2年 (1752)、安永9年 (1780)、文化12年 (1815)、嘉永4年 (1851) に再興が繰り返されている。

明治3年(1870)、冠嶽権現及び城ノ下天神を遷座し合祀する。
昭和59年(1983)には全面改築された。

3. 大塚地区について 注2)

大淀川下流右岸に位置する。(地図参照) 地内に古墳が点在し、大古墳もある。中世期に大墓別符と呼ばれたのは、それによるものであろう。

平安末期から室町期にかけて大墓別符と呼ばれた。日向国宮崎郡のうちで、宇佐宮領であった。成立は不明な点が多いが、武蔵国横山氏の系譜に連なる人物が宇佐宮大宮司の養子となり、日向国宇佐宮領の総収納使職に補任され、康和元年(1099)2月に日向国菰生野、大墓別符の開発が許可されたと記す。(延岡市旧内藤子爵家所蔵文書/日向国諸荘園史料集2) 宇佐宮と日向国衛の密接な関係のもとに開発されたと思われる。

「宇佐大鏡」には、その後、菰生野別符と大墓別符は宇佐公順の私領で、起請定田25町と記されている。(大分県史料24)

安元2年(1176)2月日の八幡宇佐宮符案(奈多八幡宮縁起私記/平遺3739・3747)によれば、この年の行幸会に際して、宇佐宮は浮田荘・柏原別符・大墓別符から合わせて1人の水主を出すことを命じ、さらに、綿3両・手作布1反・麻布1反・紫1斤・茜1斤などの雑物の提出を大墓別符に命じている。

建久8年(1197)の日向国図田帳写によれば、「大墓別符」は宮崎郡のうちで、20町の田数を持ち、弁済使は貞吉という人物で、「ヲウツカ」と訓じている。応永28年(1421)「五郡田代写」にも20町とみえる。

戦国期の天文2年(1533)8月3日宇佐宮領注文(到津文書/大分県史料24)は、宇佐宮の古くからの所領を書きあげたものだが、「大墓別符廿五町」と記している。

南北朝末期には「大塚別符」と記すようになる。

天正19年(1591)の「日向国五郡分帳」には「大塚三十町」とみえる。

貞和5年(1349)5月日の浮田荘小松方并大墓別符雑掌某申状案(前田侯爵家所蔵文書/日向古文書集成)は、大墓別符は鎌倉後期の清水谷禅尼以来、大般若転読御祈禱料所として興福寺東北院が相伝してきたことを記しており、京都西園寺家の支流清水谷家に嫁した宇佐大宮司の娘である清水谷禅尼から興福寺に入った息子の公寿法印へと譲られて東北院領となったものとみられる。南北朝の混乱の中で、建武3年(1336)9月20日光厳上皇院宣案(前田侯爵家所蔵文書/南北朝遺749・日向古文書集成)によって、興福寺東北院は大墓別符を安堵されている。建武政権崩壊のなかで、建武4年(1337)5月20日、北朝方の日向国国大将畠山義頭は、大墓別符地頭職に土持宣栄を補任している。(土持文書/南北朝遺949・日向古文書集成)

こうした中で、東北院は、畠山義頭や肥前松浦党の違乱によって大墓別符の下地支配を満足に行なえない状態にあったため武家に訴えた。建武4年(1337)7月23日高師直書下案(前田侯爵家所蔵文書/南北朝遺996)は、土持左衛門太郎と伊東余一に対し、在地の実態を報告して、違乱を排除して下地を東北院に安堵するよう求めている。しかしながら、在地では、土持氏が大墓別符の下地支配を行っていたようであり、暦応4年(1341)10月19日宇佐大宮司濟物催促下文(土持文書/

日向古文書集成)によれば、宇佐宮は土持氏に対して大墓別符の年貢・公事の進済を求めている。土持氏の在地支配の進捗は、南北朝末期の九州探題今川了俊の土持栄勝宛て書状に「土持大塚殿」「大塚左近将監」(垂水氏旧蔵伊東文書/同前)と「大塚」を名乗りとする点にもうかがえる。

永徳4年(1384)5月10日の九州探題今川了俊大塚別符安堵状(同前)は、「大塚別符」を本領として土持栄勝に安堵しており、大墓別符を基盤に国人領主として立ち現れた土持栄勝を、了俊は、対島津氏政策の中で重視していたことがわかる。なお、宇城ノ下の長友寺にある木造六観音像は永禄6年(1563)奈良宿院仏師の墨書があり、市文化財として昭和48年(1973)に指定された。

江戸期から明治22年までは大塚村と呼ばれた。宮崎郡のうち、延岡藩領であった。太田組に属し、宮崎代官所の管轄下にあった。村高は、元禄11年(1698)「日向国覚書」には890石余、延享4年(1747)「拝領諸村高帳」(日向国史下)には大塚村之内として、1,190石余、他に大塚村之内新田として24石余、「天保郷帳」及び「旧高旧領」では、共に1,723石余。神社は池之内原ノ前に玉依姫、応神天皇、神功皇后を合祀する大塚神社があり、明治3年(1870)古城村の今福寺が廃絶した際、同宗の故をもって長久寺を今福寺と改称した。他に地内六合に禅宗飢肥長持寺末多宝寺、大迫に真言宗古城村今福寺末大迫寺があつたが明治3年に廃絶したという。(日向地誌)

明治2年(1869)の竈数石高人別調帳(明治大学蔵内藤家文書)によれば、本田高1,688石余・新田高35石余、竈数174、人数689(男355・女334)とある。明治4年(1871)延岡県・都城県を経て、同6年(1873)宮崎県、同9年(1876)鹿児島県、同16年(1883)からは宮崎県に所属した。「日向地誌」の著者平部嶺南が当村に調査に訪れたのは明治9年12月2日で、同書によれば、村の規模は東西約12町、南北約19町、東は下北方村、西は生目村、東南は太田村、北は小松村と接し、宮崎県庁からの里程は西へ約25町、地勢は「東赤江川ヲ帯ヒ、北ト西南ハ岡巒ヲ負フ、運送至便ト雖モ、薪秣は足ラス」とあり、地味は「其田七分ソミ土・二分ゴミ砂、一分真土、其質中ノ上、畑ハ七分ゴミ砂、三分黒土、其質上ノ下、水利ハ便ナラス、池水ヲ蓄テ灌溉ニ供ス、往々旱害有リ」とある。また、税地は田126町余、畑47町余・宅地18町余・山林17町余・原野7反余・開墾畑4反余・藪3町余などの計21町余、無税地は計13町余、官有地は山林10町余、飛地として恒久村に畑1畝余があり、貢租は地租金1,538円余・雑税金310円余の計1,848円余・戸数186(うち神社1・寺1)、人数771(男406・女365)、牛2・馬162・舟6。学校は人民共立小学校が地内樋ノ口にあり、生徒数は男70、女44。戸長役場も樋ノ口にあつた。民業は男女皆ほとんど農業を営み、農間に工業に24戸が従事し、商業2戸、牛馬売買5戸がいた。物産は鶏卵1万5,000顆・糶700石・麦20石・大豆20石・油菜子20石・蘿蔔2,000本・葱900束・柿子2万5,000顆・梨子6,000顆、楊梅子2石・梅子4石・柑類2万顆・櫛子85貫・楮皮170貫・蠟灰750俵・瓦7,200枚・傘400張・木履1万双・木履碁10束・杉板100坪。更に道路は小松往還が東南の那珂郡恒久村飛地楠橋村境から北の小松村境まで通り、川は赤江川、用水は無量寺溝・戦場越溝・前田溝・大迫溝・乱レ橋溝が流れ、湖沼に无量寺池・迫田池・竹下池・戦場越池・鎌ヶ迫池・越ヶ迫池・八所池・柳ヶ迫池、大迫北ノ池、大迫南ノ池、乱レ橋池、陵墓に古塚9基がある。明治17年(1884)の区町村会法改正の際の戸数180、また戸長役場は太田村、源藤村、古城村・中村町・福島町と共に中村町戸長役場の管轄であつた。(郡行政/県古公文書)明治21年(1888)の戸数185、人口759、反別は田126町余・畑47町余・宅地18町余・池沼10町余・山林30町余・原野7反余・雑種地33町余の合計268町余、諸税及び町村費の納入額は国税1,625円余、地方税593円余、町村費231円余、村有財産は池沼10町余などがあつた。(郡行政/



[地図]
「宮崎市まちず」 P. P. 20~P. P. 21

福岡人文社(2003)より
縮小転載

県古公文書) 明治22年(1889)大淀村の大字となる。

明治22年から大正5年(1916)まで、大淀村大字大塚、大正6年(1917)大淀町大字大塚、大正13年(1924)からは宮崎市大字大塚であった。明治24年(1891)の幅員は東西12町余、南北18町、戸数190、人口848(男438・女410)、厩170、寺院2、学校1、小船6(徴発物件一覧表)。

昭和2年(1927)から、宮崎市大塚町となる。一部が昭和20年代大坪町、昭和50年(1975)大塚台東1～2丁目、大塚台西1～3丁目、同53年(1978)桜ヶ丘町、同57年(1982)小松台北町、同60年(1985)生目台東1～5丁目となる。^{注3)}世帯数・人口は、昭和35年(1960)573世帯2,536人、昭和50年2,991世帯9,756人、同58年4,289世帯1万2,896人と、増加している。

4. 大塚神楽について

大塚神楽の伝承については、いつ頃からの奉納なのか、等、不詳であるという。

しかし、江戸時代中期には、確実に奉納されていたようで、同じく同神社に伝わる獅子舞も(夏祭)江戸末期に使われていた面が4頭分あるとのことである。

神楽面も古いのであるが、昭和50年前後に塗り変えているので、はっきりと年代の入った銘が読み取れるものは、明治期のものしかない、とのことであった。

他所に末社が3社あり、新嘗祭後に小祭を行い、感謝・報告をしていくが、神楽は舞われない。本殿末社の若宮祭(12月30日)が“鈴納め”という、本来は神楽の舞い納めであったようだ。同様に、2月7日が“鈴開き”として、神楽始めの日であったという。

大塚神楽は外神楽である。前日(3月16日)に、1日ばかりで祭場と飾りつけ、御幣作り等の準備をする。

祭場は、神庭と^{コツニフ}呼ばれる舞小屋を社殿横に作る。椎の木を立てて幣8本で囲う。以前は厄払い祈願等で32本ぐらい立ったこともあったという。

正面に1本親注連を立て、それを含めて8本立てる。^{注4)}(祭場を囲む、写真4、5参照)

黒不浄のタブーがあり、1年以内の喪中は神楽への参加はしない。

各家庭に厄払いの小さな御幣を配るが、赤・黄・青・緑・白の五色を重ねたもので祝詞幣と呼ばれ、昭和60年(1985)には373本作ったそうだ。これを2本組にしたものもあり、同年は53本作ったとのことだ。白い御幣は、大きいものを本殿用に、中くらいのは末社用に、小さいものは手水等に飾る為に作られる。

その他に、神楽の採り物で鬼神が持つ、鬼神棒というものがあるが、これは舞手の身長に合わせて竹を切り、竹の両端に色紙を重ねて切ったものを巻きつけて両端とまん中に止める。ただし、「白海」で使うものだけは、白い房になる。

宮崎市内外の神楽で、縁起ものとして、これら鬼神棒や、祭場飾りの御幣を奪うようにして観客が持ち帰ることがしばしばあるが、この大塚神楽では最後まで採り物も飾りも美しいまま残されている。

唯一観客が奪い合い(?)をするのは、「大年」で田の神が祭場中にまく種もみである。

「地割」「將軍」(弓舞)「杵舞」を中心に、各舞で大きく跳ぶ(スキップ様)のは、地中の害虫を出す為だ、と言われており、前述の「大年」と併せ考えると、稲作農耕がうまくいくように祈り

願う、いわゆる“作祈禱神楽”の性格が強い神楽だと言えよう。

約33番あったと言われているが、昭和30年頃から18～19番に減ってしまったという。

以下に、昭和60年（1985）に奉納予定であった番付を記す。

注5)

- ◎ (1) 奉社舞～直面の神官姿の一人舞。
- ◎ (2) 鬼神～鬼神面着用。本来は一人舞。
- ◎ (3) 一本剣～直面の剣舞。一人舞。
- ◎ (4) 二本剣～ 同 一人舞で剣2本。
- ◎ (5) 二人剣～ 同 二人の剣舞。
- (6) 三本剣～ 同 一人舞で剣3本。
- (7) 三人剣～ 同 三人の剣舞。
- (8) 将軍～ 同 弓矢の二人舞。
- ◎ (9) 栗下し～ 同 浄衣の四人舞。
- ◎ (10) 御酒舞^{ミキアヱ}～ 同 神官姿の一人舞。
- (11) 地割 { 地舞～直面の二人舞。
 鬼神～鬼神面着用の一人舞。
- (12) 四人剣～直面の4人での剣舞。
- ◎ (13) 白^{ビヤツカイ}海～鬼神面着用の一人舞。
- ◎ (14) 神登夜迦^{カントヤカ} 庄屋・女・鬼神 各々の面を被った舞。
- (15) 氏^{ウジマイ}舞～(14)から続いて一人残った女の舞。
- (16) 薙刀～薙刀のアクロバットを行う直面の一人舞。
- (17) 太玉～鬼神面を被った一人舞。
- ◎ (18) 杵舞～直面で女装の一人（嫁女）と男二人の舞。
- ◎ (19) 大年～「田の神」の舞。神主が大年神（着面1人）と問答する。

なお、「大年」で田の神（大年神）が退場した後、残った神主が神送りの舞を舞って神楽は終了する。

昭和27～28年頃までは、これに加えて「扇の手」・「七鬼神」・「花笠」という演目が存在していたようだ。

・舞の意味

奉社舞で祭場を清め、神を迎えると思われる。

鬼神は、特にどういう神かの意味付けはなされていないようだが、大きく反問を踏む動作が度々あることから、“悪しきもの”を踏み固め、“良きもの（＝穀霊）”を呼び起こすものであろう。なお、この舞は基本となる舞であるので、初心者（＝子ども達）が舞い、人数に応じて神楽番付の途中に何度も登場し、一人舞だけでなく二人舞の時もある。

一本剣、一人剣から始まる複数の剣舞であるが、薙刀も含めて「刀剣を似て魔を切り（なぎ）払う」意味合があるようで、舞の後半は激しいアクロバットが演じられる。

将軍（弓矢舞）・地割・杵舞では大きく跳ぶ（スキップ様）動作では、「着地でしめる」と言い、地中の害虫を出すので大きく踏み、うんと踏みしめる意味が特に強いようだ。（各々全ての舞も同様、とのこと）

四人剣は、今は行われていないが、元は蛇切りの舞であったそうで、蛇の頭だけが残されているという。昭和40年頃までは、剣舞には真剣を使っていたそうで刃が飛んだこともある、という危険な舞である。

白海は、他地区の神楽（宮崎市内）にもある。白い鬼神棒を使う鬼神で、囃子も舞も鬼神とは異なるのであるが、意味は良く分らない。ただ、“ビヤッカイ”という音から推測すると、“ビヤッケ”等とも言われる、修験道系の神楽が祭場に吊す天蓋のこと、もしくは仏像・棺に吊す、周辺に飾りのついた衣笠のこと、にも通じると考えられ、当地の神楽が修験道系でかつ神仏習合の名残がある、と考えられなくもない。

神登夜迦^{カントノヤカ}は、名称は異なるが同様のものが他地区にも見られる。しかし、なぜ大塚神楽だけがこのような不可思議なネーミングなのかは分らない。舞の意味は、天神地祇が、世の中の現実的な様子を見る、というような舞だそうだ。（天神＝鬼神、地神＝庄屋）

杵舞は、先述の「悪い虫」を押え込んだ後に、子孫繁栄を象徴するセクシーな舞で、（＝餅つきの動作）せんぐがまかれる。

この、せんぐという小餅は、宮崎では家を新築する際、上棟式で屋根の上からまかれるのが常で、従って焼いて食してはならないことになっているが、神楽、特に宮崎市の春神楽は、厄年の祈願者が厄払いの為にまくもので、“拾ってあげないといけない＝厄落し”という意味であることが多い。

大年は、その名の通り大年神のことで、須佐之男命と大山津見神の女、神大市比売神の間に生れた御子で、宇迦之御魂神（弟神で、いわゆるお稲荷様）、御子の御年神と共に、農業を司る神である。

しかしながら、この舞では、神は「霧島山から来た」と名乗り、“山の神が田の神となる”ことを示すと同時に、霧島修験道とのつながりを示唆している。また、霧島山から田の口に至る水神としての性格も帯びていると考えられる。

また、「田の神」としては、武家型で刀を差し、一升瓶をぶら下げていて、これらの物は、メゴとスリコギの間答のような、直接的な男女のことを言って子孫繁栄＝五穀豊穰を示すような持ち物とは違う意味があるようだ。

最後は「田の神」として、豊穰の予祝の為に種モミをまいて退場するが、観客を巻き込んで男根（スリコギ）に触らせたり、メシゲ（シャモジ）に塗ったヘグロ（かまどの炭）をつけて回ったりする田の神が多いのに比して、礼儀正しい（？）神様である。登場する際も、他所では卑猥な動作をすることが多いが、ここでは神主との間答に入るまでかなり長く祭場を鈴を鳴らしながら巡る。その間、打楽器だけであるが囃子が鳴り響いており、しかも市内の他所では楽譜7のような、口唱歌で言うなら“タンシコタンシコスタコタンタン”の太鼓がつく場合が多いのであるが、ここでは“鬼神型（楽譜1）”とも言えるパターンの、早いテンポでの演奏がなされる。

ところで、一つだけ、順番と意味が合わないと思われる番付がある。

「栗下し」がそれである。これは、注連倒しの舞である、とのことで、それならば、神の依代を倒す、ということで、一番最後に舞われるのが妥当ではないだろうか。実際に、西米良村の村所神楽等では、神楽の終り近くに舞って、祭場中央の白海を下して、神楽祭場の体裁を壊

していく。

ところが、一方では、2年前に報告した郷原神楽等^(註6)では、この舞は“注連縄を伝って神々が降りて来られる舞”と位置付けられている。

大塚神楽の場合、次に御酒舞^{ミキマイ}が来ること等を考えると、後者の“神が降りられる”意味の方が妥当に思える。

舞の順番については、まだ宮崎市内の神楽における確定型は考えるべきではないだろう。

その時の都合により入れ替わることはままあることであるし、また、そのように入れ替ったまま定着したものもあるかもしれない、また、他所との交流の中で変化してきたかもしれない、伝承者達自身の判断で変えたものもあるかもしれない。

大塚神楽に関しては、“直面の浄衣舞”“剣等を用いる舞”“鬼神舞”“子孫繁栄・五穀豊穡を願う舞”に大別され、それに応じて囃子もある、と考えられる。

・音楽以外の要素について

前述してきた通り、大塚神楽は外神楽（屋外で奉納される神楽）で、社殿横に神庭を作るが、そこは榊等の照葉樹で囲われた結界で、榊のすき間から神楽をのぞき見る形となる。あくまでも“神様に見せる舞”である。これは宮崎市内の他所の神楽にも共通することが多いのであるが、その一方で、剣のアクロバットや嫁女の餅つき等、見物人を面白がらせるものも多い。極めつけは「大年」で、これは、明白に見る側（＝農民）への教化・祝福の舞であり、ここで神人の垣根は取り払われていると言える。その後、神は再び御座所（？）に帰り、水田を潤し、豊穡をもたらすのである。

大塚神楽は、春の半夜神楽であるが、そこに「岩戸開き」関連の演目は現存しない。かつてはあったのかもしれないが、それよりも、地元の民たちの安寧と田畑の豊饒を願うことを第一目的とする性質のものだと言える。

また、鬼神が毛頭に更に頭襟をかぶるのは明らかに修験の（里修験の存在があった？）影響を受けたものと考えられる。

・舞いぶりについて

先述してきたように大塚神楽は何度も反閤を踏む。それも、かなりダイナミックに大きく足を上げては踏みしめる。その動きと囃子の太鼓が連動しているのであるが、なぜここまで激しくしなければならなかったのであろうか。“見た目”を良くする＝派手にする、という意味もあるかもしれない。

しかし、大塚地区とその歴史を見ると、慰霊しなければならない“大墓”があったこと、しばしば早魃の害があったということは、舞がオーバーアクション気味となっても不思議はないかもしれない。いわゆる、上下の重心の移動の激しいものである。加えて相撲の土俵入りの中段の構とよく似た態勢で、前方下で鈴を鳴らしたり、“田植えの時の泥から足を抜くような”型の足さばきで地を固める動き、“粟ふみ足”と呼ばれる、細江神楽等にも似た、膝に弾力を持たせながら足の裏を見せて後方に蹴り上げる動きもある。修験道（相撲）や田畑での体さばきが現れたと見られる舞いぶりが目につく。これらのものは、同じ大墓別符であった古城地区^{フルジョウ}の神楽にも存在している。

・神楽面について

大塚神楽で使われる面は少ないが、鬼神面と女面、田の神（庄屋）の面がある。鬼神はいずれも植毛面で、角は一面だけ一角のものがある。総じて鬘系^{シカミ}で黒と赤のものがある。（写真1

参照)

女面は髪、眉が書き込んであり、能面の^{マンビ}方媚に似た、つややかであるがどこか滑稽味のあるものである。

大年と庄屋を兼ねる面は他の二種のもの比べるとやや大ぶりで、狂言面の^{コブアツ}小武悪をデフォルメしたような形である。(写真7参照)地割鬼神(黒い鬼神面)に宝暦13年(1763)の銘があったという。

5. 大塚神楽の舞

(1) 鬼神^{注7)}

写真1の鬼神面と毛頭を着用し、陣羽織と大口袴を着て舞う。鬼神棒(身の丈ほどの竹に両端と中央部に色紙の房を付けたもの)を採り物とする。楽譜1の①のパターンを主として祭場を歩きながら一足毎に腰を落して回り、注連正面の前方と後方に行くと②のパターンで反閤を踏む。この時、鬼神棒を小脇に抱えていたものを、地面をなぞるようにして動かす。次は鬼神棒を捧げ持って回り、同じく正面の前方と後方で、鬼神棒を頭上で回しながら舞う。その後は鬼神棒を立てて片手で支え、もう一方の手を掌を上に向けながら横に開く所作をして、^{注①}再び祭場を巡る。

次のパターンでは祭場正面の前後で、鬼神棒ですくい上げるような動作の後、鬼神棒を掲げて両足跳びしながら後ずさりし、大きく反閤を踏んだ後、掲げた鬼神棒と手を前後させながら正面に前進する。その後、片膝をついて両手に持った鬼神棒を捧げつつ振り仰ぐ所作を左右膝を変えて行く。^{注②}片手の所作をした後(注①)一回転して、再び祭場を巡り歩き始める。時計回り、反時計回りに一周し、祭場後方に来たところで腰をぐっと落とし、右に向って神歌を歌い始め、左も同様にした後、鬼神棒と手を上にして前後させつつ正面に向う。正面で片膝つきの所作(注②)を行い、膝をついたまま片手の所作をして、立ち上って大きく反閤を踏んだ後、祭場を巡る。



(写真1 : 鬼神面)



(写真2 : 鬼神)

その間、囃子は楽譜1を繰り返す。^{注8)}

〔楽譜 1〕

〔鬼神〕

♩ = 134

太鼓

鋼拍子

太鼓

〔白海後半のみ〕

笛

ad lib.

※太鼓の①の部分は *ff* と *pp* をほぼ交互にして奏する。例えば1回目が *ff* だと2回目は *pp* になる。上段のパターンの方が多いが、1拍目のパターンで ♩ とたたく場合もあり、その場合、付点部は両手で同時に奏する。

(2) 一本剣

裁着袴に毛頭を被って、右手に鈴、左手に赤い襷を持って舞い始める。鈴をシャン・シャンと規則正しく鳴らしながら祭場を巡り、正面の前後に来たら一旦しゃがむ。正面前方の左右で腕を左右に同時に引きつけながら振り、正面に持って来て腰を落とす。鈴は動作が変わる度に鳴らす。祭場を巡っている間は太鼓は流し打ちであるが、上記の所作をする場合は楽譜2の㊸のリズムを刻む。祭場中央部を両手をかざして鈴を鳴らしながら前後して後方に座る。回転しながら立ち上がり、楽譜2前半主要部のリズムの一拍ずつに合わせて鈴を鳴らしながら、右手右足（鈴有り）左手左足（鈴なし）と手を掲げながら腰を落とし、“田植えをしている時のような”“泥から一步ずつ足を抜くような”足取りで一周する。鈴をジャラジャラ鳴らしながら正面前方から後ずさりし、㊸のリズムが入ると正面後方で、腕を体側から上方に振り上げながら両足跳びをする。腰を落して、再び歩き回る。4回目で鈴を置き、両手に襷を伸ばして掲げて座し、回りながら立ち上り、太鼓及び銅拍子が流し打ちする中を歩いて回る。一周半して正面前方、後方でそれぞれ跳び回る。楽譜2の㊹のパターンで、後方から前方に向かってジグザクに跳び座って襷を下から上へ仰ぎ見るような動作を行う。片足で前方から後方へ移動後、㊹のパターンを速めながら両手で襷を回す。

舞の後半は襷をかけ、右手に鈴、抜身の剣を左手に持つ。楽譜2の（後半主要部）パターンで、舞の型は前半とほぼ同じである。

次に、鈴を置き、剣を右手に持ち替える。剣を掲げ持ち、左手で刀印を結んで祭場を回った後、㊹のパターンで剣回しのアクロバットに入る。1回目は剣の柄を順手に持って回すが、2回目以降は逆手に持ち、回し終った後、後転する。ひとしきりアクロバットが終ると、右手に鈴、左手に抜剣で鈴を規則的に鳴らしながら祭場を回る動きに戻って終る。

[楽譜 2]

[一人剣]

太鼓

♩ = 124

(前半主要部)

pf

pf *pp*

(後半主要部)

♩ = 148

f *p* *mf* *f* (つなぎ)

f (つなぎ) *pp* 3

♩ = 132

accel.

笛

ad. lib.

(3) 二人剣

舞いの型は一人剣と殆ど同じである。前半は楽譜3の㉔を繰り返し、剣は使わない。襷使いの部分から楽譜3（後半主要部）のリズムに入り、襷のアクロバットから剣使いに入っていく。しかし、一人剣と異なり、“田植えをしている時のような”片足で突っ張ってもう一方の足を上げる、というような歩き方ではなく、“粟ふみ足”と呼ばれる、後方に足を曲げて足裏を見せる歩き方である。後半の剣のアクロバット部分では、一人目が剣を順手で持って回し、二人目は逆手で持って回す。太鼓のリズムは楽譜3の㉔の部分を使う。アクロバット（剣回し）が終ると、二人一緒に右手に鈴、左手に抜刀を持って祭場を巡り、舞い終る。

[楽譜3]

〔二人 剣〕

太鼓

♩ = 108

㉔

(区切りの部分)

(つなぎの部分)

f *p*

(主要部)

♩ = 154

3 (アクロバット部分) ㉔

accel.

(4) 二本剣

楽譜4とほぼ同じ囃子で鈴と襷を掲げ持つて巡った後、襷の手、剣の手へと変化していくが、剣を二本持つところが異なる。はじめ剣は柄の方をまとめ持っているが、後に刃の方をまとめ持って回す。次に、1本ずつ各々の手に持ってアクロバティックに振り回す。最後に再び右手に鈴、左手に2本の剣の柄の方を握って祭場を巡る。



(写真3：二本剣)

(5) 三本剣

前半は二本剣と同じであるが、後半になると口に剣を一本くわえ、両手に1本ずつ計3本の剣によるアクロバット舞となる。

囃子は、楽譜3のものとはほぼ同じである。

終りの部分は粟ふみ足を使い、右手に鈴、左手に剣3本をたばねて持ち、祭場を巡る。

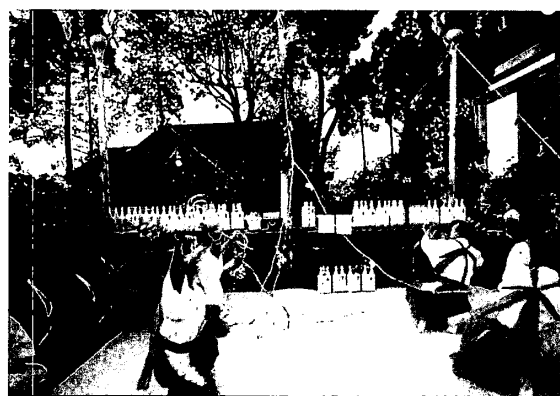
(6) 栗下し

毛頭を被り襷がけした浄衣の舞手4人が、正面注連から引いた注連縄を左手に繰り持ち、右手に鈴を持って舞い始める。鈴を刻むように鳴らしながら時計回りに一周して腰を落とすのを繰り返しながら注連縄をより合わせていく。4人が向い合って座し、交互に片足ずつ出してふり仰ぎ、座ったまま回転して再度1回ふり仰ぎ、立ち上るとその場で鈴を振って回り、前方に鈴を振り出す。次に反対に回り、束ねた注連縄を突き出す。その後、鈴も注連縄も胸元に引き寄せて体を左右に振り腰を一旦落した後、また始めと同じように時計回りに巡る。一周した後、全員が正面を向き、鈴をザクザク鳴らしながら粟ふみ足で前進し、後退する。体を左右に振って腰を落した後、再び前進するが、今度は片膝立ちで左右に仰ぎ見る所作をし、立ち上って時計回りに巡る。一周した後、今度は4人が後方を向き、注③からと同じ所作を繰り返す。その後、正面に向って右・左・右と腰を落しながら鈴を鳴らし、再び正面へ進む。ここまでの所作を楽譜5の太鼓に合わせて繰り返す。笛は楽譜2の『一人剣』のものとはほぼ同じである。注③からの所作の3回目、膝立ちした時に仰ぎ見た後、座ったままその場で一回転し、正面注連を仰ぎ見て立ち上り、胸元で鈴を手前に引いて鳴らしながら一回りし、大きく鈴を振り出しながら、右足を大きく踏み出して鈴を掲げ鳴らしつつ腰を一旦落とし、腰を伸ばして鈴を鳴らしてその場回りをする。全員正面向って右側を向いて鈴を右肩の上に、注連を巻いて束ねたものは左手で前方に掲げて立つ。足を踏み替えて腰を落しつつ右足を鈴を鳴らしながら踏み出して体の向きを変え(正面左側)る。この時、鈴は手首を巻くようにして一旦鼻の前まで持ってきてから振り出す。そして再び正面向って右側に体を入れ替えて立つ。次に前述の型(部)をもう一度行った後、正面に向って体を回しながら後退し、再び正面後方に正面を向いて立つ。左右に体を振りながら鈴を鳴らして後退する。粟ふみ足で鈴を鳴らしながら前進・後退をくり返し、節目には鈴及び注連縄の束を前方に掲げ持つ

て体を左右に振り、腰を落す。これらの所作を繰り返しながら、注連縄をより合わせていく。この間の太鼓のリズムは、楽譜5の（舞い始め）のパターンが基本である。次にこれらの所作を、舞手が対角線上に向き合って行った後、袴の裾をたくし上げ、横飛びに回る。時計回りに90°、反時計回りに180°を4回繰り返した後、元の位置で、今度は注連縄をほぐす方向に戻っていく。裾をたくし上げたまま、再び粟ふみ足で歩み回る。2周歩いて粟ふみ足で固め、相撲の仕切りのような素早い横の動作をした後、（太鼓は楽譜5の区切りの部分）次は3周回った後、その場で外側に向けて回り、4人が正面を向いて座し、鈴と注連縄を手前に引きながら振り仰ぐ所作をする。この後は、その場で立って1回転して（粟ふみ足で）右肩に鈴を担ぎ左手の注連縄の束を左手で左足を上げながら正面に突き出す。（ただし、1回目は鈴の方を前に突き出す）次いで、注連縄をたぐり寄せて張りを持たせて前述の鈴担ぎの型になった後、両手で注連縄をたぐり同じパターンを行って完全に注連縄を正面注連から繰り寄せる。この間、太鼓は流し打ちである。前方二人はたぐり落した注連縄の束、後方二人は日の丸の扇を開き持ち、いずれも右手に鈴を持った体勢で舞い納めに入る。注連縄をより合わせていくパターンとほぼ同じ型の繰り返しの後、四方に別れていた舞手が横一列になって鈴を鳴らしながら正面に行き、後退して拝礼の後退場する。注連縄の束は祭場正面に置いていく。



注9)
(写真4：四人剣)



(写真5：粟下し)

[楽譜 5]

[栗下し]

太鼓

(7) 御酒舞

神官装束の舞手一人が、鈴と御幣を持って舞う。左手に御幣を持ち、右手で鈴を胸元に引き寄せて鳴らしながら祭場を回り、左足を上げて腰を落して鈴を鳴らす動作を区切りに行く。その際、両手は一旦前方下に降してから左右に開く（相撲の仕切りのような動き）時と、そのまま前方に突き出したままの二種類ある。

その後、楽譜 7 の囃子で、一回ずつ体の向きを、丁度、表と裏という様子で180度入れ替えながら反閤を踏みつつ祭場を巡る。その囃子は、ABの繰り返しに、



(写真 6 : 御酒舞)

笛がB～Gまでの種類があり、太鼓はAのパターンの繰り返しである。また、囃子の4小節毎に舞の区切りがあり、腰を落す所作をする。他は基本的には採り物が異なるだけで、囃子や舞いは「栗下し」とほぼ同じであろう。跳び回りするのが多いのと、鈴を地面に向けてザコザコ鳴らし振る所が異なる。

(8) 三人剣

一人剣を三人で行うもので、一人ずつ剣使いのアクロバットが後半に盛り込まれている。

一人目は座して剣を回す型、二人目は立って、反り返っての剣回しの後に後方一回転をする。三人目は、立って剣を回すのであるが、刃を上半身にくまなく当てる。いわゆる“肌打ち”となる。

次に、三人一緒に抜身の剣を持ち、手をつなぐ格好で剣をつなぎ持ち、後転を、両側二人、まん中一人の順で3回繰り返す。

それが終わると、三人が右手に鈴、左手に抜身の剣を掲げて、鈴をザクザクと鳴らしながら、前半と同様に回り舞う。

一人剣と異なる点は、立ったまま跳び回っての方向転換が含まれることである。

最後に剣を鞘に収め、拍手を打ち、拝礼して退場する。

[楽譜 4]

[三 人 剣]

♩ = 114

太鼓

♩ = 138

(アクロバット部分)

笛 *ad lib.* (拍子不合) ↓…半音より狭く下がっている

②

① ①'

②'

※笛は①と①'，②と②'が重複することがある。

(9) 白海^{ビョウカイ}

身の丈以上の長い竹の棒の両端と中央に白い紙の房をつけた採り物を持つ、赤い鬼神装束の舞である。楽譜6の囃子（1拍ずつ銅拍子がつく）に合わせて舞う。採り物を頭上でゆっくりと回しながら、囃子の一区切り（8小節分）のところで、見得を切るような、瞬間的に頭を振る所作がある。祭場を前後にそれぞれじりじりと端まで歩いて行くと、大きく反対方向に足を上げて下がり、（前進し）また見得を切る。この時、採り物は体の前で大きく振って回転させた後に抱えこむ^ま。

次に、採り物を脇に抱えて先端を地面につけながら祭場を巡る。この時は見得を切った後、採り物を頭上で回し、杖のように地面について体を支える。

再び頭上にて採り物を回しながら歩むのと、地面をなぞりながら（？）回り歩くことを繰り返すが、見得を切る時、一度だけ正面で片膝をつく。

次に、正面後方で神歌を歌うが、この時太鼓は流し打ちとなる。

神歌が終ると太鼓は楽譜5の「跳ね移動」のパターンとなり、区切りでしゃがんでいた動きから、大きく跳びながら採り物も振り回しつつ前進し、正面前方に移動して、採り物で地面をたたきながら（？）両足跳びで前後に移動する。

その後は注④までの所作に戻るが、見得を切る最後に空いている（採り物を持っていない）手を頭上から横に空を切るように瞬間的に伸ばして反閤を踏む。この後半部分は、太鼓は楽譜1を参照〔白海後半のみ〕してほしいが、〔鬼神〕のパターンも、しばしば現出している。

立って祭場を回って見得を切るパターンを終えると、今度は片膝立ちで採り物を両手で持って仰ぎ見て見得を切ると（計3回）片手を伸ばす型を取った後、立ち上って祭場を一巡し、正面後方で立礼して退場する。

(10) 神登夜迦^{カントヤカ}

始めに鬼神が登場して舞うが、それまでの鬼神とは異なり、かなり大仰で激しい舞いぶりとなる。基本的には前出の鬼神と同じであるが舞い始めに片足ずつで細かく地面を探るような所作が入る。また、鬼神棒の色紙飾りの房は、竹の棒全体に施してある。

ひとしきり舞うと、囃子が「鬼神」のパターンから楽譜6のパターンに変わり、それに合わせて鬼神が舞う中、「女」が（近世風の着物で女装）大きな三角幣を肩に担ぎ、扇を持って登場する。扇は閉じたまま、採り物の根元に当てたまま、ゆっくりとした栗踏み足で体を左右に向けながら（“ナンバ”と同じ動き）祭場を巡る。女は、女面を着け毛頭を被っているが、立烏帽子もその上に着けている。

そこに、「庄屋」と呼ばれる“もどき”が乱入してくる。

着面に毛頭で赤い頬被りをして、裁着袴に、背中にコブ様のかつぎ荷をつけ、その荷には短めの鬼神棒をつけている。右手に鈴、左手に御幣を掲げ、気ままに「女」や「鬼神」の真似をしたり後をつけたり跳び回ったりする。

太鼓が流し打ちになると、「女」が御幣を大きく振りながら回転して座り仰ぎ見をする。

その後、元のポーズに戻るが、今度は小走りで祭場を巡り、再び座っての振り仰ぎを3回して小走りに戻る。この間の笛と太鼓は、宮崎県日向市に伝承されている「ひょっとこ踊り」

のものとよく似ている。(楽譜6参照)

後半は御幣は持たず扇を開いての舞となる。

扇で自らをあおぎながら小走りで一周し、座って振り仰ぎをする。

次は扇も使わず、顔の前と右肩上で刀印を結んで小走りで祭場を巡って舞い納める。



(写真7 : 庄屋と女の面)
大年



(写真8 : 神登夜迦)

[楽譜6]

[女舞(神登夜迦)後半]

♩ = 108

笛

太鼓

銅拍子

[楽譜 7]

[御酒舞前半、神登夜迦女舞]

♩ = 78

The musical score consists of seven systems. The first system is a grand staff for Flute A and Taiko. The second system is a grand staff for Flute B and Taiko. The remaining five systems (C, D, E, F, G) are single staves for individual flutes. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as ♩ = 78. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Taiko parts in the first two systems feature accents (>) and dynamic markings (> and <). The flute parts are primarily eighth-note patterns. The score concludes with double bar lines and repeat signs at the end of the first two systems.

(11) 杵舞

裁着袴に襷がけをして頬被りをして毛頭を被り、杵を持つ男の舞手二名と、女装した、こちらも直面（ただし化粧をしている）の嫁女姿で箕を持つ、計3名の舞である。

楽譜8の（杵回しの部分）に合わせて男の舞手が、まず一人ずつ、大きくスキップ様の足運びで頭上で杵を回しながら祭場を巡る。

次に二人一緒に一巡した後、向い合っ

て杵を両手で持ち、弾みをつけた後に、いわゆる“岩潜り”と言われる動作に似た、杵を持ったまま背中合せに体を回しながら移動していくアクロバットの動きを行う。その後再び二人が杵を別々に持ち、またアクロバットに移る。これを3回繰り返した後、箕を掲げ持った嫁女が入場する。

嫁女は妊婦のかっこうで、反閘を踏みながら祭場を一巡して正面に向い、箕を両手に持って杵回しの要領で大きく体の前で箕を回しつつスキップして巡る。

次に、嫁女が箕を前にして置いて座し、杵の舞人が、一巡した後箕の中の餅をつく。しかし、この動作は男女の交合を表すものとされている（杵は男性性器、箕は女性性器の象徴）ので、かなりエロチックな所作になり、杵で嫁女そのものを突いたり、嫁女が杵を握って杵の舞手をひっくり返したりする。その合間をぬって、嫁女が箕の中のせんぐ餅をまいたりする。

次に、三人でそれぞれの採り物を持ち回しながらスキップで一巡した後、三人が向い合っ

て各々の採り物を介して手をつないで背中合せに採り物の下を潜り回る“岩潜り”と呼ばれるアクロバットを行う。

以上の動作舞を2回繰り返した後、最も難しいアクロバットである、杵2本を舞手の肩に渡した上に嫁女が立ち、箕を回したり餅をまいたりして、杵から降りて喜び舞いながら退場する。

〔楽譜8〕

〔杵 舞〕

太鼓

● = 118 (杵回しの部分)

(つなぎの部分)

(嫁女) ● = 98

● = 86 [大年]

太鼓



(写真9：杵舞)

(12) 大年^{オオトシ}

鈴を鳴らしながら、着面、頬被りに毛頭を被った帯刀の神が、^{注10)} 藁苞とザル（メゴ）と焼酎瓶を下げ、楽譜1の囃子で祭場を巡る。

その後、中央に着座して、大麻を持った神主と問答をする。

問答になると、太鼓は合の手を打つのみになり、見物人からのひやかし声が掛かる中、「自分は高千穂から来た」と語り始める。

神主が「これは何か」と問い、刀、鈴、メシゲ（シャモジ）、メゴ、スリコギ、と答え、メゴとスリコギで男女のことを語り、「一番大事なもの」と言う。次に焼酎（瓶）、藁苞の中味について説いた後、藁苞の中の種籾をまいて回る。再び楽譜1の囃子に合わせて種籾をまきながら、最後に両手で藁苞を捧げ持って左右に振りながら正面前方から楽譜3の（つなぎの部分）のリズムで後退し、拝礼して退場する。

次に祭場に残った神主が右手に大麻、左手に鈴を持って舞い始める。こちらも楽譜3の（つなぎの部分）の太鼓と楽譜2の笛に、銅拍子がジャンジャンと刻み続ける囃子に合わせる。「御酒舞」とほぼ同じ舞い方であるが、ずっと短く、鈴をジャランジャランと鳴らしながら祭場を巡り回り、後半は楽譜1の囃子で舞う。この時は、鈴と大麻を大きく振り動かす“祓い清め”の舞であることが明白になる。

この舞が舞い納められた後は、速かに祭場のゴザが取り払われ、神楽が終了する。



(写真10：大年)

6. 大塚神楽の音楽的要素

大塚神楽の音楽的要素についてであるが、神楽に付随するものとして、神歌と囃子がある。今回は、囃子に限って考察したい。

まず楽器であるが、笛、銅拍子、大太鼓各1で囃子が構成されている。

笛は、雅楽の笛（龍笛）が使われているが、もとは手作りの（マダケ製）神楽専用笛であったのが、他社に貸し出したら折れて戻ってきたので、（仕方なく）使い始めたのが定着しているようだ。笛は雅楽の笛でも、雅楽に使われているような指の飾り（スベラシ）はない、という。

銅拍子は真ちゅう製で、広く宮崎県内の神楽で使われているものと同じである。

太鼓は鉦留めの太鼓である。締め太鼓もあるそうだが、空気がもれて音が悪いので鉦留めの方を使っているという。皮面径60cmで長さ77cm、普通に祭太鼓として県内で使われているものと同タイプと思われる。桴は40cm内外のスリコギ状のもので、軽くてたたき易い（太鼓の皮に無理がない）ということで、桐または柳で作られているが、タラの木（中が空洞）が使われることもあるそうだ。太鼓はケヤキのくりぬき胴で、皮は牛皮が使われている。馬皮の方が安価だが高い音が出るので良くないそうだ。いわく、“牛皮の方が含みのある音が出る”のだそうだ。

他に、楽器と言っていいかどうか迷うところだが、鈴が舞に取り入れてあるものが多く、ジャラジャラと鳴らすこともあるが（舞の始まりと終りなど）どちらかという、太鼓に合わせて拍節的にザクザクと手前に引きながら鳴らす。この所作は“すくう”と呼ばれていて、“振る”ではない。

さて、囃子であるが、大きく分けると“鬼神のパターン”“剣舞のパターン”“浄衣舞のパターン”“杵舞のパターン”“女舞（御酒舞前半と同じ）のパターン”になる。

譜面に表現するには限界があるが、特に太鼓の強弱の落差が激しく、しかも“いきなり”強くなったり弱くなったりと、非常に表情豊かな太鼓である。旧生目村内の、例えば生目神楽などで“太鼓がものを言う”という表現が伝わっているが、それに通じるものがあるように思われる。また、かなり採譜が困難であった、本気でたたいているのかどうか不明瞭な微弱音もあり、もし習うとしたらかなり“難しい”太鼓であると言えよう。舞の方は、大塚中学校等の郷土学習の機会等に習い伝えられており、今回の報告の年度も、鬼神と剣舞はほとんど子ども達による奉納であった。

笛は、拍子不合のものと、太鼓の拍に合わせた女舞型のものがあり、どちらも民謡の音階が使われている。

7. 大塚神楽に対する疑問点

大塚神楽を取材していて、周辺の神楽（主として宮崎市内のもの）とはよく似ているが、疑問に感じた点がいくつかあった。

まず、太鼓であるが、宮崎の神楽の太鼓は皮面径60cm前後ということは同じであるが、圧倒的に締め太鼓が多い。しかも、いわゆる“締め太鼓派”も、“こっちの方が音が良い、鉦留めは皮の調節ができない”と主張しているのである。この違いはどこから来るのであろうか。また、馬皮は音が悪いから牛皮の太鼓にしている、という点についても、やはり全く逆の主張をしている所がある。太鼓奏者の林英哲氏によると、馬皮の太鼓は山間部の、牛皮の太鼓は平野部の田園稲作地帯のものと考えられるそうである。確かに宮崎県山間部にはそのような太鼓があったし、それより前は鹿皮であったという。（村所神楽伝承者の中武雅周氏談）しかし、宮崎市のような平野部にも馬皮の太鼓はあった。また、牛皮は音が悪いから、と言っていた伝承者もいる。よって宮崎市には山間部と平野部の神楽の要素が混在すると考えられる。それから測るならば、大塚神楽は古くから田畑の多

い所であったから牛皮の太鼓であってもおかしくない。しかし、なぜこうも正反対の考えが存在しているのであろうか。

同様に、大塚神楽は激しい神楽であり、太鼓のディナーミク(#11)の差もそれに合わせてか、かなり大きい。ところが、昨年報告した細江神楽などは、それほど極端ではない。牛皮で重くたたき(#12)（激しく）のは田畑の穀霊を呼び覚ます必要がある為（或いは雷＝水を呼ぶ）かもしれないが、それならば何故、聴き取れない程弱いたたき方もするのであるだろうか。

それから、大塚神楽の面であるが、鬼神面の中に、二又に分れた一角の鬼面がある。これとほぼ同じ形態のものは郷原神楽の「霧島」という演目に使われているが、能面では“一角仙人”という面として通用している型に酷似する。他の宮崎市内の神楽にはあまり見られない型がなぜ伝わっているのであろうか。

そして、最大の疑問は、大塚神楽にも「六調子」という用語が伝えられていることである。

筆者は、前回細江神楽について報告する中で、「六調子」とはどこから植え付けられた固定観念で、実際には三十三番なくても“神楽三十三番”と呼び慣らすことに定着したケースと同様のものではないかと問題提起した。その時、細江神楽と生目神楽は、細江が六調子であるのに比べて生目は一手多いから“違う”のだ、と言われた。

大塚神楽では、“一つの区画に四つの手が入る”もので、土地の品定め、場所の安全確認の為の手で、テンポが速く荒っぽいのだという。

他所ではテンポのゆるやかな五調子（小松神楽か？）のものもあり、高千穂等はずっとゆるやかな四調子であるようだ。一説では、生目神楽も四調子であるというが、生目神楽は大塚神楽に負けず劣らず荒っぽくてテンポが速いし、小松神楽もそうである。

～調子という言い回しは、舞いの方からの用語のようでもあるが、筆者は、基本舞の太鼓パターンではないかと考え、大塚神楽と似ていると言われる一ツ葉神楽も含めて、鬼神舞を中心とする太鼓の基本パターンを並べてみた。（楽譜9参照）

確かに各々微妙に異なっているが、テンポは殆ど同じであるし、同系統のパターンだと言っても良いぐらいである。

しかしながら、伝承者達は、例えば前述の生目と細江では、「自分たちの神楽はあそこのとは違う」と断言する。

舞はどうかというと、鬼神舞のみで比べると、足を1歩踏み出すのに太鼓のパターンが何回鳴っているか、で違いはある。

しかし、大変失礼であるが、これも、パターン化すれば同じ舞と言えるようなのだが、やはり“違う”といわれる。

太鼓の響きへの好み（「乾いた」「含みのある」「軽い」「重い」etc.）も含めて、これら細かいことへの“違いの認識”はどこから生じるのだろうか。

『六調子』は、音楽学的には、どう定義すればよいのだろうか。


[楽譜 9]

[御酒舞、白海前半、神登夜迦]

太鼓  *ad lib.*

$\bullet = 68$ (前半部) 

(後半部) $\bullet = 114$ 

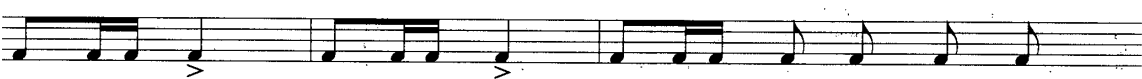
①  1回目は *f*、2回目は *p*、3回目は *mf*

② 

③ 

④  *accel.* 3 *riten.* *f* *p*

①' 



※①→③→④→①や①→③→①, ①→①'のくり返しもある。

(前半部の笛) 



[各地の神楽の太鼓の基本パターン]

(大塚)

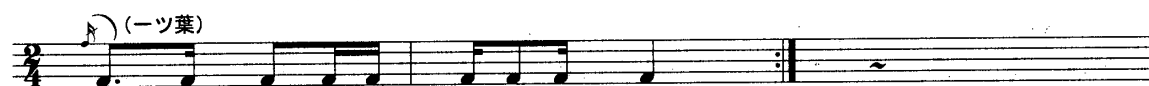


(小松)

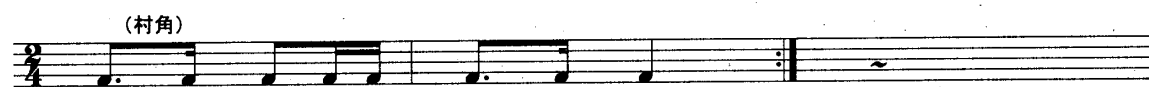
ほぼ同時打ち



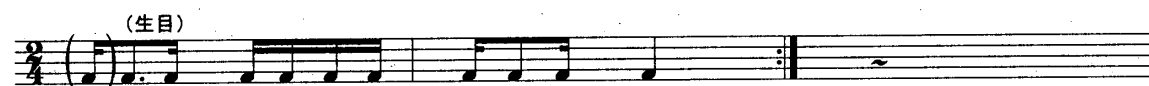
(一ツ葉)



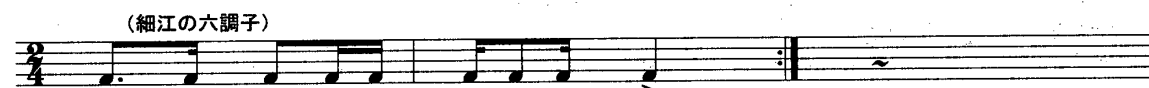
(村角)



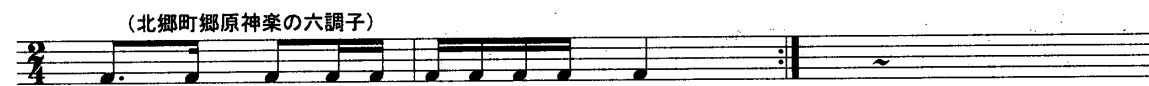
(生目)



(細江の六調子)



(北郷町郷原神楽の六調子)



8. おわりに

先述してきたように、大塚神楽からは様々な問題提起が生じてきた。『六調子』のことや、太鼓の音への好み等々、もっと多くの比較対照を行っていく必要がある。未報告の宮崎市の神楽について、またその周辺のものについて更に広く調査する必要がある。

また、今回の報告もそれに該当するが、現在（平成15年度）奉納されているものと筆者が取材してきたものとは年数が経っているので変化してきているものもあり、再取材も必要である。

これらのこと等をふまえながら、今後も調査を続けていきたい。

最後に、今回の報告にご協力いただいた、当時の中村俊文宮司はじめ大塚神楽保存会の方々へ心よりお礼を申し上げる。

注

- 1) 宮崎県神社庁編集・発行、1988、「宮崎県神社誌」P.93、昭和63年
- 2) 野口逸三郎、柳宏吉編、1986、「宮崎県地名大辞典」P.P.177～178、東京、角川書店、昭和61年
- 3) 現在、これら生目台、大塚台などの地区は、新興住宅地域として拡大しており、大塚神社の祭礼には関らない所も多く、逆に、「祭がないから」と、“団地まつり”のようなものを創始して、手作りみこしや屋台等を出して楽しんでいる地域もあるほどである。
- 4) 最も盛んであった頃は、厄払いを願う人々が参道にまで多くの注連を立てていた、という。市内は通常2～3本である。
- 5) ◎印の番付が、今回の報告の基となった昭和60年に実際に奉納された演目である。
- 6) 黒木亜美子、2002、「宮崎県北郷町郷原神社の神楽とその音楽①」宮崎女子短期大学紀要P.P.11～P.34
- 7) 本来は一番最初の演目は奉社舞で、祭場を清める。
- 8) 鬼神舞は、神楽奉納の際の都合に合わせて始めの方で適宜挿入される。子供が舞うことも多く、二人以上で舞われることもある。(写真2参照)
- 9) 剣舞は一人剣から四人剣までと、一本剣から三本剣までの七種類あり、いずれも剣を使ったアクロバットがある。
- 10) 藁苞といってもかなり大きく、ゴザを合わせて中に物が入られるようにしたもの。(写真10参照)
- 11) 黒木亜美子、2003、「宮崎市の神楽の音楽（Ⅶ）－細江神楽の場合－」宮崎女子短期大学紀要P.P.17～P.32
- 12) 宮崎市北部の粹打ちをする太鼓の広原神楽等は、むしろ軽いたたき方をする。

参考文献

- 味岡伸太郎・写真；山本宏務「神々の里の形」グラフィック社、2000
 石上堅「日本民俗語大辞典」桜楓社、1983
 金子良運編「能狂言面」『日本の美術5』至文堂、1975
 小島美子、藤井知昭編「日本の音の文化」第一書房、1994
 小室明「大相撲おもしろ百科」『ファーストステップシリーズ7』毎日コミュニケーションズ、1996
 寒川恒夫編著「相撲の宇宙論」平凡社、1993
 神社新報社「神道辞典」1968
 三上敏視・原章「日本列島の闇夜を揺るがすお神楽」『別冊太陽 日本のこころ115』平凡社、2001