

(2)

民俗芸能の真正性・正統性はいかに維持されてきたか

——人・制度・時間・空間

京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター教授

藤田 隆 則

皆さん、こんにちは。藤田と申します。どうぞよろしく
願います。

・民俗芸能とは？

民俗芸能とは何かを考えると、まず「場所と時間が決ま
まっていること」、つぎに「誰が演ずるか決まっているこ
と」そしてもうひとつは「特殊な技術、歌や演技などの特
殊な動きがあること」、この3つが大事な要素だと思いま
す。そして、民俗芸能の目的ですが、芸能の研究者は大体
おおきく2つを考えています。ひとつ目は、ある場所に「神や祖先霊を降ろし、交流をする」こ
と。神楽とか盆踊りなどが、それにあたります。もうひとつは、その場所や人々を「寿ぐ、祝福
する」ということ。獅子舞や万歳などがそれにあたるでしょう。歴史家はその2つを、芸能の原
初目的と考えているのです。

目的はこのようなものですが、もっと大事なものは、民俗芸能には、副産物として「楽しみ」が
あったと思われることです。演じる側にも、臨席する側にも、パトロン（お金出してる人）に
も、それぞれの楽しみがあったと思います。

・西浦田楽の概要

三河、遠江、信州。その辺りいったいに「田遊び」という芸能がひろく分布しています。田遊
びとは、正月に今年の農作業が上手くいくように、あらかじめ農作業のまねをする。田をおこし
たり、種を蒔いたりなどの、まねをしてみせる芸能のことです。

西浦田楽は「田遊び」を中心としながら、その他に様々な要素を持ちあわせています。田遊び
のほかに、田楽、神楽、呪師（じゅし）の芸、翁猿楽、はね能などの要素から出来上がっていま
す（資料の「種類（構成要素）」欄を参照）。一晩かけてそれらを順々に演じるわけです。それ
は、旧暦の1月18日の晩から始まります。21時頃、ちょうど月が東の山の端から出て来る時刻
から、「地能」というレパートリーがはじまります。それは、33番まであります。その地能がす
むと、その後に「はね能」があり、最後は東の山の端から日がのぼるころ、「しずめ」という厳
粛なレパートリーが行われ、祭りがとじられます。この中でどこがクライマックスかと言います
と、29番目の「仏の舞」つまり、六観音の行道です。西浦田楽は、お正月に観音堂で行われる



祭り、いわゆる修正会（しゅしょうえ）です。したがって、観音が出現して、行道をするのが一番クライマックスになるわけです。そのクライマックスに向けて様々な準備が行われ、それが終わるともう少しリラックスした雰囲気ですすんでいく、という構成になっているのです。

今日は少しだけ映像を見てみましょう。11番目「舟渡し」からです。ここで大きな松明に火がつくんですね。火がつかますと、会場は火祭りの様相を呈しまして、新しく世界が変わってその火のもとで、舞を舞い始める。ちょっとだけ映像をご覧ください。12番「鶴の舞」っていうのを、今やっています。笛の演奏の旋律は、口でも唱えられます。その唱えは「チーヒャウラーウラーウラ」です。この旋律ばかりを、笛がずっと繰り返して吹くのです。3人の舞い手がつぎつぎに出てきて、松明に向かって舞を舞う。これが「鶴の舞」です。その次が13番「出体童子」。これは、「トロヒヤトロヒ」っていう口拍子を歌いながら、舞い手が、一列になって、庭（会場）をずっと回っていくわけです。10分ぐらいこれが続いています。こういった舞のレパートリーの中に、最初に言いました「田遊び」、つまり種を蒔いたりするなどの演技も、いろいろとおりまぜていくのです。

・単調と退屈

さて、一般に、芸能っていうのは、楽しくてワクワクするもの、新しいものが次々でてきて、新陳代謝のはげしいもの、というイメージがあると思います。しかし、「伝統芸能」あるいは「民俗芸能」には、そういうふうなストレートには考えられない側面があると思います。今行われていることが歴史的に時間的に深さをもっている。過去に遡ってもきつと同じだったろうとか、そういうふうなことを想像させる芸能です。例えば今の舞い手の舞は、お父さんとそっくりだったとか言われ、そんな、歴史的な深さがあるのが素晴らしいなって言われたりするような側面が、伝統芸能や民俗芸能には必ずあります。そうするとそこで、正しいとか正しくないとかが問題になってくるわけです。つまり「真正性」（あるいは「正統性」）が、見ている人たちの間でも大事なこととして話題になってきます。

さきほど、「芸能というのは楽しい」ものであると言いましたが、何かそうともいえないような側面が、伝統芸能の中には出てきます。だから、辞典の「民俗芸能」の項目には、「芸能としては見せるための変化、工夫もこらさず、また芸能の上手い下手を問題にしないため、それは多く、はじめから終わりまで同じ動作の繰り返しといった単調さをまぬがれない」（『社会科学大事典』）とあります。「単調」だとハッキリ書いてあります。たしかに、私たちも現場でそれを経験するわけです。奥三河、遠江の田楽や神楽のような芸能は、冬の夜に行われます。「眠い、煙い、寒い」っていう決まった言い方があるのを、みなさんご存知のことと思います。その「眠い、煙い、寒い」っていう悪条件の中で、今聞いていただいた感じの、単純な旋律あるいは口拍子がずっと続くわけです。踊りのパターンも少し変わっていきますけれども、それでもずっと同じように続いている。初めて見に来た人は、「何だ、ずっと同じ動作の続きじゃないか」っていうふうに思ってしまうのです。私も最初そう感じました。

・のめり込み

辞典に書いてあった「同じ動作で単調」っていうのもよくわかるのですが、しかし、実際に民

俗芸能の担い手の方々とお付き合いし、調査を深めていくと、がらりと風景が変わる。決して単調ではないわけです。舞もバリエーションだらけの複雑さです。見る角度によって、感じ方っていうのはまったく違う、ということを私は実感させられました。なんでそんなに違うんでしょうか？

私がおのち考へたのは、「私が今退屈を感じている」っていう時には、必ずその同じ場所と同じ時間に、同じものを、とっても面白いと思つて、「のめり込んでいる人」がいるんじゃないかと。そういうふうを考へてみたわけですよ。時間の感じ方が違ふ人が共存しているというような状態があると、誰かに退屈が生じる。つまり、退屈がある背後には、必ず、今ここが楽しくてしょうがないって思つてらっしゃる方がいる。私はそういう人のその状態を「中毒」って言つたりもしました。また、伝統的には「数寄」という言葉がありますね。「好き」に通じる言葉です。昔の日本の説話には、音楽が本当に大好きで財産なんかどうでもいい、その笛だけを一生懸命吹いているっていう、そういう音楽家の話が出てくる。そういう人たちの「のめり込み」は、『楽しみの社会学』という本を書いた社会学者のチクゼントミハイによる「フロー flow」という概念になぞらえることができます。フローの条件は、1) 対象が自分にとって手頃である、2) そこに意識が集中できる、3) 自分を忘れることができる、4) 環境と一体化している、5) フィードバックつまり何らかの手応えがある、などです。目的がなにか他にあるわけではなく、「自己目的的」であると、社会学者チクゼントミハイは言うわけですよ。こういふフローの状態にある人が民俗芸能の伝承者の中にいると、やはり民俗芸能っていうのは長続きしていくのかな、っていうふうを思っています。もちろん、周りで退屈を感じる人がたくさん生み出されるかもしれないけれども、中には、同じように共感して面白いと思つてくれる人が、少ないながらも見つかつていくと思ひます。

もうひとつ映像を見てください。これは古い映像ですけども、若い人たちがはじめて、あるレパトリーにとりくんだときの、練習の様子です。地能の中の21番の「早乙女」ですよ。何回もその場面を繰り返している。その横で、以前に同じものを演じたことがある人が色んなコメントをしながら練習がすすむんですね。にぎやかですよ。うらやましいぐらい楽しい空間ですよ。口拍子は「チャチチチラウラア」って言うんですが、それにあわせて動きます。この映像は練習をはじめてから3日目か4日目ぐらいだったと思ひます。最初は、どつちからステップをして身体の向きをどつちにして、っていうのが全然分からないで、混乱しておられたんですけども、だんだん、1つのかたちがからだの中におさまつてできていくと、やはり非常に楽しく感じられて来るわけですよ。練習があるっていうことが、楽しさを作つていく基盤になっているわけですよ。

・なじむこと——技術の真正性

今動画でご覧になつて、動きそのものは、非常に簡単なようにみえます。この映像は、大学生ぐらいの歳の2人がやっていたんですが、最後のところで半身になつて前にジャンプしながら、右、左と前方に進んでいましたよね。そのジャンプしながらの右、左の交替が、最初はなかなかうまくできなかったんですよ。何故できないかという、彼らが前方にジャンプする時、右足を前に出して踏み込んだら、同時に右の肩と右手を前方に出すように教へられます。それはできるんですよ。その動作につづいて、左足を前方に出すときには、今度は、左の肩と左手を前方に出さなければいけない。それができないんですよ。彼らは、つい、左足をまっすぐに出してしまつて、手

がついてこないのです。これは、いわゆるナンバ歩行をしなればうまいかないわけですが、かれらにはその習慣がなく、右左と出るところの、バランスの取り方がぜんぜんちがったわけです。それをナンバ歩行に変えていくところから、徐々に、特殊な体の動きというのが出来上がっていく。練習を重ねていって、今度は、見ても見栄えがするように、工夫が加えられていくのです。どういうふうに、どれだけ前方に飛んだらきれいに見えるか。色々周りから指導を受けながら一番美しいかたちになって、2人がそれになじんでいくわけです。練習すればするほど少しずつきれいになっていくわけですね。

・技術の「密輸入」

こういうワイワイガヤガヤとしたところでのすこしずつの進歩がある一方、ぜんぜん練習しない人がいたりします。つまり、ちゃんと練習受けなくてもけっこう上手な人っていうのがいたりするんですね。芸能一般においては、上手な人の存在というものは、とっても大切ですが、民俗芸能であってもやはり、上手な人の存在っていうのは大事なものです。そういう人がいるとやはり全体を牽引していくわけですね。西浦田楽の中にもそういう方がおられました。その人を目指していかたちで、尊敬を受けておられました。私たちはそういう人に興味を持って、どうしてそんなに上手なんですかってインタビューするんですけど、大体そういうインタビューは失敗に終わるんです。どうして上手になったのかってたずねたって、分かるわけがないんですね。でも、ときどきは、面白い話もでてくる。たとえば、若いときに都会に働きに出ていたとき、ディスコでよく踊ったから、舞を舞うのに役に立っているかもしれない、などというような芸談みたいな話がでてくる。

似たような話はいろいろな芸能調査で私は聞いています。奈良県で調査をしていたときにもやっぱり節回しがとても上手な方がおられた。その方は、とにかく演歌が好きで、カラオケでいつも練習していると。そういった練習が、今の芸能に生きている、というようなことを話していただきました。最初はそんなことは言ってくれないんですけども、よくよく聞いてみるとそんな話もでてくるのです。

私が面白いと思うのは、名人の技術というのは、共同体内部の技術だけで成り立つのではなく、やはり個人の工夫というのか、個人が外部の、自分が経験した他のものから持ち込んでいる場合があると思います。そんなにあからさまには誰も言わないわけですから、ちょっと変な言い方すると「密輸入」みたいな感じなのです。そのような密輸入が、技術の高さ、あるいは真正性を支えているのだと思います。

私が研究の中心にしているのは、中世芸能の能楽ですけれども、その担い手の方たちも、けっこう歌舞伎を見て一生懸命まねをしておられたり、見に行つて何かをつかんできて、自分の芸に生かしておられるようです。

・担い手の真正性

芸能が神事として行われている場合には、世襲制で、決まった人たちが演じていることが多いわけです。「血脈」という言葉があります。元々は仏教の知識を伝授する系統をしめすために使われた言葉でしょう。自分の知識を、この弟子だつていうふうに思った相手を定めて、その人に

伝えていくということですね。それが今では家を継ぐことに重なってしまっている。ひとつの家がある役目を継ぐということで世襲制ということになっています。

西浦田楽の場合には、祭りを支えるのは、学術的には「宮座」って呼ばれている組織です。村の観音堂をお守りするのための家々が、宮座ということになると思います。西浦では「能衆」と呼ばれています。その家々の人たちがそれぞれ世襲制になっているわけですね。西浦田楽のお祭りのときには、先ほど言いましたように、地能が33番ありました。その33番のどの役をどの家の人がやるかというのが全部決まっているわけです。他の役、例えば、最初の1番「庭ならし」は、宮座の全員ですが、2番目「御子舞」っていうお浄めの舞はAの家、Bの家、Cの家っていうふうに決まっているわけです。そうすると宮座の中の、Dの家、Fの家っていう、他の家の人たちは、その「御子舞」をどういう舞い方をするかとか、どういうふうなことをするか、見てはいるけれども、その構造については、全然知らないわけです。舞う責任もまったく無いわけですね。次の地能3番目「地固め」。地面を踏み固めていくのですが、今度はDの家の子どもがやるわけですね。そうすると、Dの家はそれをよく分かっているけれども、さっきのBの家の人はよく分かってないとか、そういうふうなことが起こっていきます。それぞれが家の芸として、それぞれの舞い方の決まりを継承していくわけです。そういうふうになりますから、とにかく継承してきたことを正しくやりましょうというのが一番大事なことになっていきます。正しくやろうと思ったら結構時間がかかったりしてくる、というわけです。

また、書道なんかもそうだと思いますけれど、正しく写そうっていっても、完全にコピーはできないわけで、どうしてもズレが出てくるわけです。別に自分で意図したわけじゃないのです。意図して「変えてやろう」っていうふうに思うんじゃないけれど、やはりズレていったり、あるいはそれが何かガラっとしてきたりとか、ずれの中にクズレ（ちょっと洒落みたいですけども）が生まれる。崩れるっていうのは、ズレの一種だと思います。

人にもよりますけれども、ズレというのは、先ほどにふれた強い「のめり込み」を起こす人たちが、発展的に生み出していくものでもあります。やっている本人はけっこう楽しくてたまらないんですけども、見ているほうはときに苦痛でたまらない。文字がどんどんくずれていって、草書ようになって読めない、っていう感じになっていきます。そうすると、何も知らずに舞を見ていたら、あれ何かリズムがズレているんじゃないのっていう感じで、ただの下手に見えたりもするんですね。背景を知らない観客は、好きなことを、感想としてもってしまうわけです。また、「あの下手さ、よくいえば「素朴さ」が民俗芸能のいいところなんだよな」っていうふうな感想をもったりします。ところが練習とかをずっと観察していると、やっぱり正確に、集中的に、忠実に、ずらしている。正確さに基づいたズレ。そこが面白いなと思います。

一般的には下手に、あるいは素朴に見えるっていうところに価値が生まれてくるっていうのが伝統芸能の中にはよくあると思います。江戸時代の能楽の批評の言葉をひとつ紹介しておきましょう。「習い」、つまり親から色々きちっと伝授を受けているということですが、そういう「習い」がある役者は、どんなに下手でも「香しい」というような一節があるのです。それはぱっと出てきたスターのような役者を批判する文脈ででてくる言葉です。人気があるスター役者は香しくない。習いがあると香しい。

とは言っても、最近過疎化が進んで、日本のさまざまところで、宮座システムが崩れていっています。多くの所が「保存会」型、つまり、村の住人ならどなたが参加してもいい、という全員参加型に変わって、担い手の人数確保をしています。「保存会」型はもちろん人数を増やすため

に有効ですけれども、芸に対する責任と義務の所在が、いい加減になったりすることもあります。このことにはまた後で触れたいと思います。

・時空間の真正性

特定の時間と空間。これは、神様や仏様と交流したりとか、そういう芸能の場合には大切な要素です。西浦田楽は、現在も旧暦の1月18日に行く。その日は、21時頃に、かならず東の山の端から月が出てくるのです。多くの民俗芸能が、現在、実施の日をちを変えていますね。土日じゃないと参加者の確保ができないという理由で変えているわけです。場所によってはそれを元に戻したという所もあります。変えた時に何か良くないことが起ったとか、そういう理由もあってもとに戻された。どちらにしても時間が決まっているということが真正性を保証していると思います。

もうひとつが場所です。空間ですが、西浦田楽は屋外の観音堂の庭で行われる、そこが決まった場所です。それから宮座の芸能は多くは当番制というか、今年はおあなたのお宅が当番です、というような制度を作っています。そうするとそこでやるためには家を普請したりなど、大変な労力があるので、この制度はもう辞めて公民館のような場所、あるいは伝承館というものを作って、そこでやることにしましょうっていうのが神楽とかでよく起っていることです。これも人々が宮座から保存会になったのと同じように、場所が当番の家（頭屋）からそうじゃない伝承館っていう所に移ったわけなのです。

・真正性が変化していくとき

伝承が変わるときにいつも問題になるのが真正性（正統性）です。正しさを何処に求めるかっていったときに、いつも世代間で議論があるんですね。単純にいうと、その「かたち」を貫くか、あるいは「こころ」を貫くかっていうかたちで、定式化できると思います。皆さんも日々、経験されることじゃないかと思います。当たり前のことですけど、だいたい旧世代は「かたち」にこだわるわけですね。たとえば、儀礼には、紋付袴を着なきゃいけないっていう習慣に対して、若い世代は、背広でいいんじゃないですか、と変化していく。旧世代が、そんなのは断じてならんとか言っていったら、若い世代が、だって札を尽くすのであれば、紋付袴でなくてもいいのではないか。「こころ」が正しければそのほうがむしろいいんじゃないか、という感じで、最近は大抵若い世代が勝っていくわけです。

そういうふうにはすぐには決着がつかなくても、ある時知らない間に、変わったりすることもあります。私は能楽の楽器を習っていたのですが、稽古を始めた頃には、稽古場にテープレコーダーを持ち込むというのは、もつてのほかのことでした。研究者としては何とか録音したいと思って一生懸命覚えたりとか、こっそりテープレコーダーを持ち込んだりとか、苦労していたんですけども、ある時若い女の子のお弟子が稽古場に入ってきて、「よろしくお願いします」と言って、横にテープレコーダーをおいて、あっけらかんと、録音を始めたんですね。その世代にとってはもう録音するのは当たり前だっていうふうになっているわけで、私ひとりがグジグジと悩んでいたわけです。そういうふうな突然の変化を受け入れてしまうようなところも、伝統芸能の練習の風景にはよくあると思います。しかしそれはあくまでも「練習」の風景。本番においては結

構、テープレコーダーの存在そのものを隠してきたと思うのです。

・参加者の真正性——不参加と参加のバランス

神事芸能、あるいは西浦田楽のような場合、また、神楽、花祭りの場合でも、もともとは宮座のメンバーのような、特定の人たちが、特殊な任務を持って、神と交流しているというのが、祭りの基本的な建前です。しかし、過疎化などで、その人たちの数がどんどん減っていく、それが現状なわけですね。その現状をまねにして、最近、学校でも学習するとか、いろいろな普及の試み、ひろく参加をつるの試みも、行われています。

しかし、参加には限度と節度をもとめられます。私はときどき反省するのですが、自分の調査について、身体ごと、のめり込んでしまいます。練習の風景とかを見させていただくと、自分でもその動きが分かっているほうが、あとのインタビューとかもしやすくなるので、つい担い手の方々の前で、まねをしてみることがありますが、そのとき、あまりいい顔をされない、という経験は何度かしたことがあります。それはつまり、それは私が舞をする正統性をもった人間ではないからです。私のような外部者に許されていることは、お客さんとして黙って見ているということです。

では今度は一生懸命、目をこらして見ることにする。しかし、これも、あまりよくは思われていないことがあります。「見る人がいなくても私たちの芸能は成立する」あるいは「お客さんのためにやっているわけじゃないんだ」といった表現は、あんまり見てほしくないということを暗に示しているようにも思われます。

ここで私は、「不参加のパトロン」っていう存在を考えてみたいと思います。パトロンっていうのは分かりやすく言っただけですが、伝統的には「願主」という言葉が宗教芸能とかの文脈では出てくると思います。願主さんというのは神仏に願いをたてて願掛けをしている人ですから、ある一定のお金を出しますのでパトロンと呼んでもいいでしょう。

こういう人たちは、目の前でられる芸能には参加せず、ふつうは、ただ遠くで見ただけの存在なのです。あるいは後でふれるように、まったく見ていなかったりもしますが、儀礼の全体の中の一部だけは、参加が要請されたりする、あるいは参加する権利があるところがあったりします。西浦田楽の次第の中で、クライマックスは29番の観音の行道「仏の舞」であると言いました。その前の28番に「田楽舞」というのがあります。田楽舞というのは皆でぐるぐる回りながら単純な足踏みの舞を舞う部分です。これが西浦田楽においては三部構成になっています。パート1は先ほど言ったAさんとか、Bさんつまり、この家とこの家っていうふうに決まった家の4人が出てきてまず舞うのです。それがパート1です。その4名が、決まった家の任務を果たしているわけです。パート2は、宮座のメンバー（能衆）が全員で演じるのです。パート3には、「願主の田楽」という名前がついています。つまり、ここは「願主の人たちも参加して舞ってください」という部分なのです。映像をご覧ください。「デンガクチャーチ」という口拍子を歌いながら、一歩ずつゆっくりと、全員が、輪をつくりながら、右に旋回していきます。

さて、最近、仏教儀礼の声明とかが静かなブームですけれども、声明の楽譜は、ほとんど一般の信者の目にふれることはありません。声明の楽譜は形態も面白いし、それを見ながら聞いていると、とても楽しいはずなのです。一緒に歌うとますます楽しい。しかし、お坊さんは、「声明というのは、素人は歌うものではない、聞いている」と言います。「歌うのは自分たちである」

と。そして「仏教儀礼の最後のところには、皆で歌うようなところがあるので、そこでは皆さん声を張り上げて歌って下さい」と言います。つまり、参加の部分が限定されているわけです。それはやはり参加する人にとっても非常に楽しい部分です。

以前、西浦田楽を京都に呼んで公演してもらいました。その時にも、この28番の「田楽舞」をやってもらったのですが、最後の「願主の田楽」のところだけは「皆さん出てきて舞ってください」と言われ、100人ぐらいでゆっくり、会場を巡回しました。やはりそういうふうには、見る立場から参加する立場に気分がずっと変わるっていい感じだなと思いました。つまり参加していない部分があればこそ、参加部分が生きるということでもあります。

・「不参加のパトロン」

もうひとつ印象深かった私の体験をお話します。数年まえ、奈良県で神事芸能の調査していました。宮座のメンバーが集まって、御幣をふりながら、神々を四方に向かって呼び出す、というような儀礼をやっているときでした。何人かが森の神々を呼び出す唱え事をいつているそのとき、その真正面にある作業小屋に、農作業のおばちゃんが現れました。そして、唱え事の最中であることも気にとめないかのように、小屋のシャッターを、ガラガラガラと大きな音をたてて、しめたのでした。民俗芸能の取材に来ていたカメラマンや研究者など、一同がっかりだったんですけれども。私も、ビデオを撮っていたので、いったいなんてこった！と思いました。村の人が民俗芸能に気をとめないからいけないんだ、などと怒っていました。しかし、しばらくして、逆に考えるようにもなりました。普通に作業をしていることが、村の人たちの、儀礼に対する正しい参加の仕方なのではないか、と。つまり、近所の人が一生懸命写真を撮るっていうのはちょっと違うだろうなっていうふうに思ったわけです。村の人はもちろん、儀礼のパトロンです。そういった人たちが、遠くから、儀礼を担当する宮座の人たちに、儀礼を委託している。神々とのコミュニケーションという特殊任務を委託している、というふうに考えることもできるのではないかと、思いました。

参加者の不参加状態の中に、真正性をみるという態度も忘れてはならないと思います。

・辺境化と「覚悟」

希少化する世界の文化財をどのように保存していくか？は、大きな問題ですが、それに対して、ユネスコなどは、とにかく、みんなに知ってもらおうということを押し進めていこう、としています。そういうことを、現在の、ユネスコの事務局長さんが訴えているのを、聞いたことがあるのですが、そのときに私は、はたしてそれだけが唯一の道なのだろうか、と思ったことがありました。

日本の様々な神事芸能とか見ていると、逆に、非公開的であったりします。辺境化ともいうべき、あんまりお客さんが来ないように、情報もあんまり出さないっていうような維持のしかた、そういった保存の道筋っていうのはあり得ないのかな、とったりもしました。ユネスコの事務局長の逆をいく、ひろめない方式もあるのではないかと。そのひろめない方式でいくためには、いろいろな条件が必要だと思います。

この講演の最初に、「のめり込む」人の存在を紹介しましたが、担い手には「覚悟」が

必要だと思います。とにかくこれを続けるっていうような強い覚悟ですね。その覚悟のもとで、何らかのかたちで個人から個人への伝承っていうのがおこる。それは集団ではないんです。個人から個人へというふうな伝承。世代的には、例えば、20歳、30歳離れてもいいから、やはり個人に対して全部を伝えていくというようなあり方。そういうふうなあり方がいいと思います。

ある能楽師の方がインタビューで次のように言っています。「狂言大蔵流の先々代山本東次郎師が、守って亡びよという言葉を書き述べていらっしゃいますが、時として耳に心地良く響く言葉です。実際に亡びてしまっただけでは困りますが、あえて自分の味付けはせず、家としての伝統を正しく守り、踏襲し、次の代に伝えていくことが、能楽師としての私の役割であると考えます」(金春安明氏)と。多くの方、能楽師も、西浦田楽の担い手もそうですけど、今、ここで、たくさんのお客に伝わるということよりも、ほそぼそであっても、次世代に伝わるっていうことを、非常に大切に考えてられるわけですね。

西浦田楽の練習現場に付き合っていて印象的だった言葉があります。家がどんどん減っていくものですから、若手のひとりひとりの負担がかなり大きくなりつつあるのです。つまり、自分の家の舞だけではなくて、いなくなってしまった他の家の舞も、責任をもって覚えなきゃいけなくなったのです。とりあえず、即席でなんとか覚えられた。そのときその若手が、一息つきながら、「よしできたぞ」「これであと30年大丈夫」って言ったのです。とても頼もしく思いました。あと30年、自分はこれをやり続けるっていうような、強い覚悟を感じる言葉でした。

・自然へのおそれ——真正性の基盤

民俗芸能の真正性にとって大切なこととして、最後にふれておきたいのは、自然環境、あるいは神々へのおそれということです。これがやっぱり「好き」ということとつながっていくと思うんですけども、好きな人は見えないところでも、いつまでも練習をしているわけです。つまり、見えない部分を丁寧にやっているというわけです。西浦田楽の場合、宮座にたくさん業務が分散配置されているため、それらの業務がきちんとこなされているかどうか、チェック機能があまり働いていないんですね。ズボラをしようとしたら、いくらでもできる。でもそうはならないのは、やはり、自然や神々へのおそれがあるからだと思います。自然をおそれるということが、民俗芸能にとって、とても大事なことだと思います。

以上、西浦田楽を中心にして、日本の伝統芸能の真正性がどのように維持され、また維持されていくべきか、私の考えをお話しました。どうもありがとうございました。

・西浦田楽 (旧暦 1月18日～19日) 次第

時刻	種類(構成要素)	地能	名称	演奏(楽器、口拍子等)
21時頃 (月の出)	呪法・神楽	1番	庭ならし	謡、太鼓
		2番	御子舞	笛、太鼓、鈴
		3番	地固め	笛、太鼓 (チーヒャウラーウラーウラ)
		4番	地固めもどき	笛、太鼓 (チーヒャウラーウラーウラ)
23時頃	田楽(散楽)	5番	つるぎ	笛、太鼓 (チーヒャウラーウラーウラ)
		6番	つるぎもどき	笛、太鼓 (チーヒャウラーウラーウラ)
0時頃	田遊び(焼畑等)	7番	高足	笛、太鼓 (チーヒャウラーウラーウラ)
		8番	高足もどき	笛、太鼓 (チーヒャウラーウラーウラ)
	呪法・神楽	9番	猿舞	笛、太鼓 (トロヒヤトロヒの変形)
		10番	ほだ引き	
	田遊び(稲作等)	11番	舟渡し	掛け声(ヨイサ)・唱え
		12番	鶴の舞	笛、太鼓、鈴 (チーヒャウラーウラーウラ)
		13番	出体童子	笛、太鼓、鈴、唱え (トロヒヤトロヒ)
		14番	麦つき	謡、太鼓、唱え (チャチチチチラウラ)
		15番	田打ち	謡、掛け声(アイト)
		16番	水口	太鼓
		17番	種播き	
		18番	よなぞう	
		19番	鳥追い	謡、すりざさら
		20番	殿舞	笛、太鼓、唱え (チャチチチチラウラ)
月の入り	21番	早乙女	笛、太鼓、唱え (同上) / ねぎねぎなんだらよ	
	22番	山家早乙女		
3時頃	(休憩)		くらいれ	
	田遊び(養蚕等)	23番	種おり	
		24番	桑取り	
		25番	糸引き	
		26番	餅つき	太鼓
	田楽	27番	君の舞	笛、太鼓、唱え (チャチチチチラウラ) / 十六拍子
		28番	田楽舞	太鼓、笛、びんざさら、唱え (でんがくちゃち)
	六観音の行道	29番	仏の舞	太鼓、唱え (トロヒヤトロヒ)、鯛口
翁猿楽	30番	治部の手	笛、太鼓 (十六拍子)	
	31番	のたさま	笛、太鼓 (十六拍子)	
	32番	翁	笛、太鼓 (十六拍子)	
	33番	三番叟	笛、太鼓 (十六拍子)	
5時頃	猿楽の能	はね能	高砂	謡、笛、太鼓 (十六拍子)
			しんたい	謡、笛、太鼓 (十六拍子)
			梅花	謡、笛、太鼓 (十六拍子)
			観音の御法楽	謡、笛、太鼓 (十六拍子)
			山姥	謡、笛、太鼓 (十六拍子)
			さおやま	謡、笛、太鼓 (十六拍子)
			鞍馬	謡、笛、太鼓 (十六拍子)
			狸々	謡、笛、太鼓 (十六拍子)
			野々宮	謡、笛、太鼓 (十六拍子)
			八鳥	謡、笛、太鼓 (十六拍子)
			(閨舞)	謡、笛、太鼓 (十六拍子)
弁慶	謡、笛、太鼓 (十六拍子)			
8時頃 日の出	呪法・神楽	しずめ	獅子舞	太鼓、鈴
			しずめ	
			火の王	
			水の王	
終了				

参考文献

芸能史研究会（編）『日本芸能史 1』法政大学出版局、1981年

チクゼントミハイ・M『楽しみの社会学』今村浩明訳、新思索社、2000年

寺田透『道の思想』創文社、1978年

橋本裕之『儀礼と芸能の民俗誌』岩田書院、2015年

Takanori Fujita “Continuity and Authenticity in Japanese Traditional Music,” In Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben (eds.) *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 7: East Asia*. (New York; London: Routledge, 2002), translated by Hugh de Ferranti, pp. 767–772.

藤田隆則「歌舞が儀式的なものとなる機構—西浦田楽にみられる「離脱」と「放置」」菅原和孝（編）『身体資源の共有 資源人類学 9』弘文堂、2007年、157–188頁

———「古典芸能／民俗芸能における退屈」川田順造編『響き合う異次元—音・図像・身体』平凡社、2010年、251–252頁

———「民俗芸能保存の仕組み—奈良県の民俗芸能から」奈良県教育委員会（編集・発行）『奈良県の民俗芸能 1』2014年