

大学における民俗舞踊の指導について

佐藤 雅子

1. 基本の考え方

大学の授業の中で民俗舞踊を指導しているが、民俗芸能でなく民俗舞踊と称しているのは理由がある。民俗芸能は踊りもあるが、太鼓や笛のお囃しだけのものもあるし演劇的なものもあって、必ずしも踊りがあるとは限らない。踊りを強調するためにも民俗舞踊という言葉を使用している。民俗とは生活と関わっているという意味に捉えている。

今、日本における舞踊は、大きく二つに分けて捉えられる。一つは、一般に古典舞踊といわれているもので、舞楽、能楽、歌舞伎の舞踊（所謂、邦舞、日舞）等である。もう一つは、地域に伝承されているもので、神楽、田楽、獅子舞、風流踊り、念仏踊り、民謡の踊り等であり、これらを民俗舞踊と捉えている。

日本の地域社会の中で生まれた民俗舞踊は、町や村で生活する人々のものであり、多くは信仰に支えられ、儀式や祭りとして踊られてきたものである。儀式や祭りは、近年簡略化されたり省略されたりしているが、豊作祈願、家内安全祈願、精霊の迎えや送り、神への鎮魂や感謝等の想いは今も人々の心の中に確実にあると考えられる。この想いは踊りにもこめられていて、人々の生活と共にある楽しく大切なものである。また、演じる人は特別な人ではなく、踊りで糧を得ているのではなく普通に暮らしている人である。日常の体を使って、非日常を演じているのである。

民俗舞踊を授業に取り入れているのは、この生活との一体感を大切に考えるからであり授業においては、この精神を大切に指導するようにしている。

2. 指導にあたって

現地への取材を原則にしている。祭りや踊りが伝承されている場へ出かけ、実際に見たり踊ったりし、感動したもの、ぜひ教えたものを、踊りの特徴を捉えて指導するようにしている。民俗舞踊の背景について調べたり、土地の人と交流したりして、踊りの動きだけでなくその踊りのもっている背景や雰囲気をも同時に理解できることを意図している。しかし、土着の人にしか表せない世界もあり、保存会として踊っている訳でもないもので、よそ者であることの謙虚さを忘れないように

気をつけて指導している。授業に取り入れ始めても、機会をみて取材を繰り返して、独りよがりにならないように注意している。

3. 授業の目的

- ①母国語を操るように、踊りもできるようになる
上手であるかどうかは別として、誰もが踊れるということが普通になることが望ましいと考えている。自分の体をコントロールすることは難しいけど、民俗舞踊の動きに同調していくことで自分の体の動きを感じることができる。踊って自分を表現できることの楽しさを実感させたい。
- ②自分の身体を通して、身近な生活や文化を見直すようになる

日本の民俗舞踊は、日本の風土に適した生活様式や労働における体の使い方を土台としている。挨拶は握手ではなくお辞儀であり、家の中では履物を脱ぐ、箸を使つての食事、茶道に見られるような物の取り扱い方、まねく時のおいでおいでの手、足腰を使った農作業、等々。そして何よりも踊りの衣装が決定する体の使い方と身のこなし。これらが土台となって踊りはできている。そこで、踊りにおいてどう動いたほうが美しいかを判断する基準は、同じ生活様式をしていれば誰にでも理解できることであるが、近年の生活様式の変化や労働の変化によって足腰は弱くなり身のこなしは無作法になってきているので、この点に配慮して指導し、動きの洗練をさせるようにしている。そのことで身近な生活や文化を見直すようにさせたい。

③生涯学習へつなげる

教員養成の大学であるので、自らも踊りながら、子どもに教え、更に親や学校の周辺へ踊りの輪を広げられるように、いろいろな機会をつくるようにしている。

年度末には舞踊発表会を開催し、自分たちの発表だけでなく他の人たちの踊りもみることで互いに学習し合える場になっている。また子どもたちの賛助出演も出てきて良い勉強になっている。授業以外にも踊りたいと集まってきた学生や卒業生たちと単位の出ないゼミを開催し、それが『雅座』という踊りの一座を結成するに至っている。学外での出演等による広がりもできている。さらに大学で公開講座を開催し、一般市民への広がりもで

きて「幼児から大人まで、生涯、踊りを楽しみましよう！」のスローガンを掲げた生涯学習へと発展できている。

*1997年度春季第43回舞踊学会『舞踊學』20号より転載

報告

民俗芸能の演技における近代と変化

橋本 裕之

1

私が舞踊学会に関与したのは、高知女子大で舞踊学会があった時にまだ大学院生で、受付を頼まれたんですが脱走して桂浜で楽しい一時をすごしたというのが唯一の思い出でして、それ以来接点もなく仕事をしていました。今回パネリストをお引き受けした一番の理由は、わらび座に潜入できるすごいチャンスだと思ひまして、それで飛びついてしまったんです。というのも、しばらく友人たちと民俗芸能における身体技法をいかに演者が習得していくか、つまり習得過程に関するエスノグラフィーを作って比較研究するという仕事をしていました(福島真人編『身体の構築学—社会的学習過程としての身体技法—』、ひつじ書房、1995年)。伝統的な民俗芸能を伝承している集団、それを実践の共同体とか演技の共同体と呼んでみたのですが、その中で習得、いかえれば学習と教育のシステムがどのように成り立っているのかに論点を絞ったわけです。こうした議論をしていく過程で、学校のような近代的なシステムと伝統的な実践の共同体の接合面がどうなっているのか、それが重要な論点だろうというところにたどりつきました。最近、人類学をやっている身体技法に関心のある人たちの中でも、そういう論点はかなり集中的に出てきています。ただし学校と伝統的な共同体の接点について、私じしんはまだきちんと考えられていないと思っています。

私はわらび座についてほとんど知らなかったのですが、おそらくそういう実践をかなり早い時期から意識的にやっておられるという意味で、非常におもしろい場所なのかなと最近思うようになりました。ですので、今日はがんばってやろうと思っていたのですが、いろいろあって十分に準備することができず申しわけありません。最初にシンポジウムの題について、なぜ「民俗芸能・近代と変化」なのかということですが、これは近代化の過程の中で民俗芸能がどのように変容していくかとか、民俗芸能を支えている集団がどのように

変容、崩壊していき、そして新たな対策を発見していくかとか、さまざまな論点があると思います。実は先々週、私はJ R東日本が企画した世界の鬼フェスティバルというツアーに紛れこんで参加して、わらび座の『男鹿の於仁丸』というお芝居を見ました。正直いって、あまりおもしろくないのかなと思っていたのですが、見たらむしろちゃくちゃ感動しまして、すごいことをされているのだなと思いました。それが今日話したいことの発端でもあるのですが、『男鹿の於仁丸』にしても、伝統的なコンテキストで行なわれているナマハゲを新しい文脈に移しかえて、ちがう形で提示するということだろうと思います。これは民俗芸能の近代を考える上で、かなり重要な出来事ではないかと思ったわけです。ここは舞踊学会という見られることを前提とした身体技法のある領域を扱っている場所であり、そしてわらび座という場所です。その二つが重なった場所ですから、民俗芸能にもいろいろな側面があるわけですが、これは演技、身体技法における近代と変化を考えるには一番いい場所ではないかなと勝手に思ひまして、「民俗芸能の演技における近代と変化」という題をつけました。

今回、私に声をかけていただいたのは、民俗芸能研究という学問の分野が一応成立していることになっていますが、かなり執拗にそれを破壊するような言動を繰り返してきたからだと思います。私の論点の中心は、民俗芸能あるいは民俗芸能研究を考えていく上で、近代が非常に重要な主題になるだろうということでした。これは今日の話の中心ではありませんが、ちょっと紹介しておく、民俗芸能研究はさまざまなイデオロギー的なバイアスを持っている。たとえばナマハゲを見ても、すぐ古風とか素朴とかいってみたりして、私じしんもそうしている。つまり私たちは、民俗芸能を対象化する過程で古風とか素朴とかオーセンティックなものであるとか純粋なものであるとか、そういうイメージを強く持っていて、民俗芸能を記述する方法にもそれが色濃く反映されている。

これはきちんと批判していかななくてはならないのではないか。現実にはこうした枠組で全部切りとることができるわけでもないですから、いいかえれば民俗芸能を脱神話化して、一気に世俗化してしまうことが必要だろうと唯物的に考えたわけです（民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会編『課題としての民俗芸能研究』、ひつじ書房、1993年）。

同時により本質的な問題として、我々が民俗芸能と認定していたり呼んでいたカテゴリーはどのような条件の下で成立してきたかを考えると、それは近代であるといつていいと思います。もちろんここには十二分なレトリックが含まれていて、別に花祭が近代に成立したと強弁するつもりはありません。田楽だって中世からあったわけです。我々が民俗芸能と呼んでいるものは以前からありました。しかし、民俗芸能としてカテゴライズした時期はいつかという、それは明らかに近代であるということです。近代におけるさまざまなメディアの諸連関の結果として、民俗芸能という対象が日本という近代国家の中で分泌されていった。そのような意味で、近代は民俗芸能あるいは民俗芸能研究の起源にかかわる何ものかであると思うのです。それは理屈の上の話ですからもう少し即物的にいうと、私は高度成長期に生まれた子供ですが、どこへ行っても、たとえば本田安次さんが見たような民俗芸能は見たことがないという感覚があります。近代化や都市化によって変化しつつあるといいますが、むしろもう十分に変化してしまっている対象が目に入ってきてしまう。さらに、本田さんや新井恒易さんのような先駆者のお仕事があって、たとえば『祭り行事事典』のようなものも編まれていますから、それを見て追認していくという作業になります。ですから、山を下っていたら突然、神楽に出くわしたという劇的な経験もまるでない。そういう自分がおかれている状況と対象じたいの変化という事態が要請しているものは何かという、やはりもう一回民俗芸能を考える上で近代をちゃんと主題化していく必要があるだろうとずっと思っていたわけです。

2

これが十年くらいずっとやってきたことです。しかし、それは一定程度には正しいだろうけれども、それだけではだめだろうというのが今日の本題です。文脈主義の功罪といたいのですが、ここで私は近代化と近代は峻別して考えたいと思っています。近代化というと時代的な区分としての近代というイメージが出てきますが、私がイメージしている近代は、私たちの日常的な実践を生産／再生産する様式であって、たとえば資本主義的

な構造といいかえてもいいようなものではないかと考えています。こうした近代は民俗芸能を考える上で、はたして第一の主題になるのだろうかと思えます。多分そうではないだろう。なぜならば近代は民俗芸能のみに訪れたものではありません。ここにあるコップや時計にも近代はあるわけです。そういう意味で、近代はあらゆる文化的、社会的な現象を全部網羅してやってくるような何ものかであろうと思います。そうすると、民俗芸能という対象に内在している固有な問いは何かをやはり考えなくてはいけない。それがしばらくやってきたことに対する私じしんの反省です。今日はおそらく私のような破壊的な言動をする人間がいてもいいだろうというので呼んでくださったのだと思うのですが、自分でも飽き飽きしているので、そうしたことはやめておきます。文脈主義といいましたが、今まで私じしんが考えてきたことは、民俗芸能を規定している外在的な諸条件をもう一回検討しなおしていこうということではなかったかと思えます。しかしその結果として、もともと芝居や踊りをするところから入っていった自分の個人史からいっても、かなり変なことになっているという感覚がある。それは何かというと、民俗芸能という対象に対する関心がどんどん後退していったのではないかと自己反省しているわけです。

外在的な諸条件についていえば、実は今、民俗芸能をめぐる状況は大変な活況を呈しています。ご存知のように、研究者の間では評判の悪い、私は必ずしもそう思っていないですが、「おまつり法」という法律があります。「おまつり法」は民俗芸能を観光資源として使っていくという新たな文脈化を行なっています。もちろん戦後に文化財保護法ができて、昭和50年代に無形民俗文化財ができて、民俗芸能の保存という文脈も出てきた。これも民俗芸能に与えられた社会的な意味や機能だろうと思います。さらに今日、民俗芸能の文脈化として最もパワフルなのが、NHKが放送している『ふるさとの伝承』ではないかと思えます。毎週日曜日のゴールデンタイムに、全国津々浦々に民俗芸能のイメージがばらまかれる。しかも、「日本人とは」という問いとともに流される。これは民俗芸能に対する意味づけ、社会的なドミナントな意味づけとしても非常に重大な効力を発揮しているものと思われます。さらに私が勤めている博物館に関しても、教育委員会系の博物館だけではなく、観光目的のアミューズメント施設のようなものなどが多数できています。各種のイベントや従来のイメージを超えた博物館の中でも、民俗芸能は動態展示などと称してさまざまに利用されています。ここでも何らかの目的のために民俗芸能が利用されている社会的な文脈が存在します。こう考えてくると、私がイメージしている近

代についていえば、まさに民俗芸能をとりまくこのような社会的な文脈、基礎といってもいいですが、その連関をきちんと描いていくことが必要だろうと思います。けれども社会的なドミナントな意味の変化は、あくまでも表象のレベルの変化に対する関心にとどまるのではないか。結局は何らかの意味とか解釈とかいうレベルで発見される変化だろうと思います。

しかし最初にいったように、実は民俗芸能はちょっと変わった身体技法の一種であり、個別的な演技の集合体であるという事実は明らかに残るわけです。表象に関する議論はたしかに近年さかんになってきましたが、あくまでも民俗芸能にまつわる意味の分析にとどまっていて、それが身体技法という実践のレベルとどういうインターアクションをおこなっているのかという議論はほとんどされていません。それは手つかずで検討されにくいものになっているという気がします。これは個人的な印象にすぎないのですが、演技というものは基本的に、内部的な構造が非常に安定していると考えています。そもそも演技は非常に緻密に構成されていて、ある部分がなくなってしまうと演技じたいが崩壊するという特質を持っているのではないかと思うんです。今まで調査してきた王の舞や三匹獅子舞でも、決定的にそのパフォーマンスを成立させる根幹に相当する部分があったりします。それを軸にして、合目的的に演技の内部構造が構成されているわけです。そうすると、今あげてきたようないくつかの表象レベルの変化は、ほとんど影響を与えないのではないかという批判も成立するだろうと思います。それはあくまでも意味の変化に関する問題であって、身体技法という実践レベルの変化とは関係がないということもあり得る。そこで考えなくてはいけないのは、民俗芸能を形成している内在的な諸条件をもう一回検討していくことだろうと思います。私じしんは「演技の民俗誌」という概念を作って、演技を習得する／させる過程、つまり稽古を分析することをしばらく続けています。

3

我々はともすれば本番しか見ないので、民俗芸能を結果として考えてしまいますが、実はプロセスであって、どんな名人でも最初は下手なわけです。それは任意の民俗芸能に向けて自分の身体を再構成していくプロセスであると思います。ですから、もし実践レベルの変化が見えたとしたら、それを結果に求めるよりも、稽古の中に近代によって与えられる変化があるかもしれないと考えていくのが妥当であろうと思います。私は福井県の若狭地方でずっと王の舞の調査をしてきました

(橋本裕之『王の舞の民俗学的研究』、ひつじ書房、1997年)。十年以上継続して調査しているところについていえば、保存会もなくていまだに若者組がやっています。ここでは小若い衆が稽古の時に最初は末席に座らされて、接待などをします。これはある種の上下関係に従属的な主体を形成して、さらにそこで行なわれている奇妙な行為に対する肯定的な主体を構成していくことに役立っていると思われま。徐々に周辺部から参加して行って、最終的に担当者になっていく。担当者は毎年変わっていきます。一生に一回しかできない、まさに通過儀礼なんですからけれども、最終的に王の舞をやるという方向へいくために、まず小若い衆が入って周辺部から参加して徐々に集団の中で「熟練のアイデンティティー」を形成していくようになっています。ただその場所にて、見て、もちろんそれだけではなく「叩きこみ」の段階も必ずありますが、そういうプロセスの中で身体技法を構成していくということがあったわけです。

ところが近年、子供がいない。最近まではお嫁さんは近くの村から来たのですが、最近では四国とか北海道とか、外国から来たりすることもありうる。近くの村から来た人であれば、あの村はしょうがないと諦めてくれるんでしょうが、四国から来たお嫁さんは許せないですね。息子が受験で大事な時なのにどうしてくれるんだ。試験に落ちたら責任を取ってくれるのか。本当にそういわれている。そうした変化の総体が近代というべきものであって、稽古する過程にも影響を与えていくだろうと思います。稽古の場所はさまざまな身体技法を習得する／させる過程に貢献して、それを促していくようなさまざまな資源によって構成されている。それは物理的な資源であったり景観であったりして、私は稽古場にあるあらゆるものが身体技法を習得していくために貢献する資源であろうと考えています。その配置は伝統的な集団の中では非常に合理的に構成されていたわけですが、何らかの力が外部から入ってきた時に変化することがありうるだろう。稽古の過程において近代は、ミもフタもなく学校であるとか、ビデオとか、遠くから来るお母さんとか、そういう形で物象化してくる。そうすると、今まで伝えられていたリハーサルプロセスのシステムに近代にまつわる新たな資源が加えられる。そのことによって稽古の方法は変化していくということが、広くいえるのではないかと思います。これは実はあらゆる領域でおこっていますが、それが意味で一番原色で出ているのが、民俗芸能と民舞教育の問題だと思うのです。

私は民舞教育についてもよく知りませんが、非常に分析的な教授システムを取っているという印象を受けています。一方、民俗芸能はやや模倣的、

状況的な学習という教授システムを取っています。もっといえば、教授システムと呼べないような潜在的なシステムを持っている。しかし、民舞教育では教授システムは明確に顕在化している。さらに民俗芸能には動機が存在しません。なぜならば多くのばあい強制ですから。しかし学校のばあい、強制は今日、自由な世の中で許されませんから、動機を作らなければならない。そうすると、日本民族の精神を知るといような意味づけも与えられていく。私はけっして誹謗中傷しているわけではありません。要はそこにある種の質的な連続性と不連続性がある。これは民俗芸能と民舞教育を対比的に考える時に、身体技法における近代、あるいは演技レベルにおける近代という問題を考える上でも非常におもしろい事態を呈していると思うわけです。話をちょっと単純にしたかっただけですから、民俗芸能 VS 民舞教育と考えているように聞こえたかもしれません。けれども現実にはそうではありません。たとえば綾子舞の伝承の現在の報告を見ても、学校での教育がもともとやっていた民俗芸能の伝承に逆に貢献するということがあるわけです（柏崎市綾子舞後援会編『出羽・本歌・入羽一綾子舞、21世紀への伝承』、柏崎市綾子舞後援会、1996年）。

学校の授業は小学校だったら五十分しかなくて、カリキュラムを作らなくてははいけません。ある学校の先生が学校教育は曖昧さをはっきりさせないといけない、カリキュラムがもやもやとしていては学校の中で使えないといっておられたということを読みました（中森孜郎『日本の子どもに日本の踊りを』、大修館書店、1990年）。学校の中で綾子舞をやれば、もちろん目的や文化財的な意義とかを教え、五十分の中でシステムティックに顕示的な教授システムの中で教えていく。それが再び現地に入っていくことになります。民俗芸能のばあいも曖昧な、ただそこにいるだけで学習していくような環境になっているのかということそんなことはなくて、必ず学校とのインターフェイスがあると思います。だから私は「民俗芸能・近代と変化」という問題を考えた時に、学校における民俗芸能、学校と民俗芸能は多分一番重要な論点の一つではないかと思っています。学校教育、あるいはわらび座における民俗芸能は、こうした意味でほとんどよだれの出るような非常に興味深い場所であって、明日のシンポジウム「民俗芸能、その変容と伝承」でもいろいろ議論していただけるのではないかと思います。

〔付記〕本稿は橋本が長期の海外出張に出かける直前であり原稿を作成する時間がなかったため、宇野幸氏にシンポジウムのテーブルを起こしていただき、橋本が適宜修正

したものである。労を取ってくださった同氏に深く謝意を表したい。

*1997年度春季第43回舞踊学会
『舞踊學』20号より転載