

2009年12月中在家花祭り調査参加報告

皆川 厚一

はじめに

私は平成21年度より国際常民文化機構“アジア祭祀芸能の比較研究”のメンバーとして参加することになった。

私の専攻は民族音楽学ethnomusicologyであり、専門フィールドはインドネシア、バリ島である。1983年から1985年にかけて、文部省（現文部科学省）アジア諸国派遣留学生としてバリ島の国立舞踊芸術アカデミー Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar（現インドネシア国立芸術大学デンパサール校Institut Seni Indonesia Denpasar）に留学し、現地の伝統芸能と宗教儀礼、とりわけバリ＝ヒンドゥの祭祀芸能について調査した。その後毎年バリ島を訪れ、現地の社会情勢の変化や近代化と芸能の変化、宗教儀礼の関わりについて定点観測を続けている。

以上のような経歴から、慶應義塾大学の鈴木正崇教授より本研究プロジェクトのメンバーとしてご推挙いただき、今回の「中在家花祭り」調査に参加することになったと理解している。しかしながら日本の民俗学や祭祀芸能については全くの素人であり知識・経験ともに不足していることに不安を禁じ得ないのは否めない事実である。ただ、これまで本プロジェクトに音楽分野の専門家が参加していなかったということで、祭祀芸能の音楽的な側面、特に音律やリズム構造など、その解析に専門知識が必要とされる場面に私が何らかの貢献が出来るのではないかと考えている。

事前会合

調査に先立って行われた事前打ち合わせ（2009年10/10 於神奈川大学横浜キャンパス4-102教室）では各プロジェクト・メンバーの紹介のあと、花祭り調査の概略と渋沢敬三が撮影した花祭りの映像が上映された。また渋沢とアチック・ミュージアム・ソサエティ（A・M・S）の活動についてまとめられた資料『屋根裏の博物館』（横浜市歴史博物館2002）、渋沢と交流のあった各界著名人をリストアップした鈴木正崇氏のレポートが同時に配布された。

プロジェクトのサブリーダー神奈川大学廣田律子教授より、上記各界著名人についての情報を質問され一覧した結果、音楽関係者では有馬大五郎の名が確認された（図1『屋根裏の博物館』p.34より）。

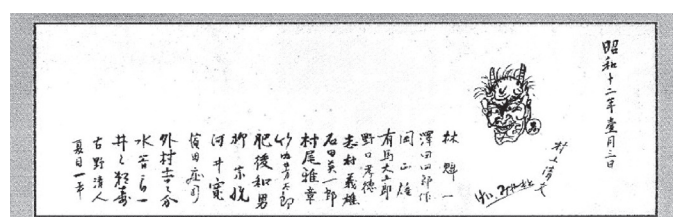


図1 右から4人目

有馬大五郎について

有馬大五郎（1900～1980）は我が国の昭和を代表する音楽教育家の一人である。ウィーン国立音楽院作曲科、ウィーン大学哲学科に留学。帰国後東京高等音楽院（現国立音楽大学）の教授、のちに学長となる。新交響楽団（現NHK交響楽団）の育成に携わり、N響創立当時の副理事長をつとめる。

図1によれば有馬は昭和12年（1937）1月3日に中在家花祭り見学に参加したことになる。

有馬が渋沢とどのような交友関係にあったのかは、現段階の資料では確認できていないが、これは今後私が取り扱えるテーマとなりうるだろう。

『屋根裏の博物館』表紙写真について

もう一つ私の気がついた点が『屋根裏の博物館』表紙写真のなかにある。

画面左側の梁と柱の境目付近にかけられている仮面はおそらくジャワの舞踊に使われるものである。またその右上にかけられているのは同じくジャワの影絵人形芝居ワヤンに使われる人形である（図2）

渋沢がインドネシアあるいはジャワを訪れたことがあるか否かは『屋根裏の博物館』を一読した限りでは不明である。ただしシンガポールとマレーシアを訪れたことは記述があり、年表にも記されている。その折にジャワにも足を伸ばした可能性、あるいはシンガポールでこの2つのアイテムを入手した可能性は考えられるだろう。



図2 表紙部分

いずれにしても渋沢が日本の芸能だけでなく、東南アジアの芸能に対する興味・造詣も深かったことがうかがえる。

中在家花祭り調査

2009年奥三河東栄町中在家の花祭りは12月13日の午前8時からその日の夜11時頃にかけて催された。伝統的には、この花祭りは夜から明け方にかけて行われるものであるらしい。また時期についても諸記録によれば年明けの1月に行われていたことが確認できる。この変化の理由については、参加者・演者への配慮、外来の調査者、観光客への便宜、伝承者の減少による人員調達のための計算などが挙げられるということであった。これらの事態の原因はいうまでもなく我が国の少子高齢化、都市への人口集中による地域の過疎・不活性化、祭祀芸能の伝承者不足などが考えられる。

実際に花祭り当日の演者の中にも中在家以外の地域からの賛助出演者が数名入っていたが、例えば平日の夜から明け方までの儀礼催行ではこのような応援は頼みづらいと想像できる。

また祭祀場の設営・安全管理などに消防団の青年たちが従事していたが、彼らの多くは同時に演者（舞い手、囃子方）でもあったことが興味深かった。若い世代の儀礼の伝承者が同時に消防団員でもあるというシステムは共同体の維持と儀礼の伝承という当該地域に課せられた2つの課題を同時に解決する極めて妥当な方法だと思われる。

中在家花祭りの音楽

中在家の花祭り音楽は、鉦打ちの両面太鼓1個と横笛（6孔）複数で伴奏される。演奏者は釜の設置された舞の場よりも一段高い座敷のような部屋（神棚がある）で演奏する。太鼓も笛も途中で頻繁に交代していた。

太鼓は片側の皮だけが打たれる。演奏者は1人で、かなり太い桴を2本両手に持って演奏する（写真1、2）。太鼓の演奏者は音楽上のリーダーを務める。したがって太鼓奏者はすべての音楽的な構成・展開と舞との関係を理解し把握していると考えられる。また太鼓奏者のみが演奏時に烏帽子をつけていたのもその様なステータスのシンボルであるのかもしれない。

笛は竹製で閉口部（節のある方）に楕円形の歌口（吹き口）があり反対側の開口部に等間隔に並んだ同じ直径の指孔が6個空けられている（写真3）。

現場で楽器についての若干の聞き取りを行った結果、笛は演奏者が手製で作ることが多いという。一方太鼓は地元ではないが同地域の太鼓職人が製造したものだという回答を受けた。太鼓の皮は牛皮であるらしいが確認はできなかった。

楽の舞（桴の舞）

花祭りの音楽と楽器に関して最も興味深かったのは、すべての献上舞の最初に太鼓の桴⁽¹⁾を清め祝福する舞が舞われることであった。

これは「楽の舞」または「桴の舞」とよばれ、桴を両手に持った花太夫によって笛の伴奏のみで舞われる象徴的なものである。振り付けとしては決して舞踊的なものではなく、むしろ儀礼の所作に近い印象を受ける。笛の旋律と花太夫の動作の間にリズム的な連携があるようにはみえない（写真4）。

私の専門地域のバリ島でも特定のガムラン・アンサンブルで極めて秘技性の強い曲が演奏される機会がある。これらの曲は部外者が演奏することは許されず録音も出来ない。また舞踊も、そのものが儀礼であるようなカテゴリーが存在する。これらもやはり秘儀性が強く踊り手



写真1



写真2



写真3



写真4

の年齢・性別・出自などが厳しく限定される。撮影なども許可されない。

拍子の問題

花祭りの儀礼と舞の流れの中で興味をひかれたのは、それぞれの舞の伴奏音楽に「何々の拍子」という形式があることである。これらは二、三、四の数字で区別されている。即ち二の拍子、三の拍子、四の拍子があり、その連結も行われる（三から二の拍子、二から四の拍子など）。

これらの拍子はもちろん西洋音楽の、四分の四拍子や四分の三拍子のような単純な拍節周期を示しているのではなく、より形式的なまとまりをあらわしているようである。これと笛の旋律が組み合わさり全体の舞の伴奏を構成しているようだ。

また幾つかの舞には拍子の概念が適用されない。

儀礼の中盤まで太鼓を演奏していた小林秀雄氏（中在家の人ではなく応援で参加した近隣集落の住民）に休憩中にこの拍子と舞の組み合わせについてインタビューすることが出来た。その結果を次の表にまとめてみた。

次第	舞の名称	拍子の種類
一	楽の舞（桴の舞）	無し
二	順の舞	無し
三	市の舞	無し
四	市の舞	無し
五	地固めの舞（扇）	三の拍子から二の拍子
六	地固めの舞（野刀）	三の拍子から二の拍子
七	地固めの舞（剣）	三の拍子から二の拍子
八	花の舞（扇）	二の拍子
九	花の舞（盆）	二の拍子
十	願主の舞	四の拍子
十一	花の舞（湯桶）	二の拍子
十二	願主の舞	四の拍子
十三	三ツ舞（扇）	三の拍子から二の拍子
十四	山割鬼	無し
十五	三ツ舞（野刀）	三の拍子から二の拍子
十六	榊鬼	無し
十七	三ツ舞（剣）	三の拍子から二の拍子
十八	願主の舞	四の拍子
十九	岩戸開き	無し
二十	四ツ舞（扇）	四の拍子から二の拍子再び四の拍子
二十一	四ツ舞（剣）	二の拍子から四の拍子
二十二	朝鬼	無し
二十三	湯ばやしの舞	四の拍子
二十四	獅子の舞	無し

この集計から以下のようなまとめと推測が可能であろう。

- 1) 拍子分類の無い舞は、一から四までの儀礼性のより強い舞と、鬼や獅子などの超自然的存在、岩戸開きのような事件の場面で用いられる。
- 2) 二の拍子は花の舞で用いられるが、他の舞の中間部、後半部にもみられる。このことから二の拍子は規模的には小さく、汎用的ないしは一般的な拍子ではないかと推測される。
- 3) 三の拍子は地固めの舞と三ツ舞で用いられる。三ツ舞が三の拍子をあらわしていることは間違いのないと思われる。
- 4) 四の拍子は願主の舞、湯ばやしの舞、四つ舞で用いられる。三ツ舞同様、四ツ舞が四の拍子を代表していることは確実と思われる。

以上のような推測を証明するためには、まず記録映像により各舞と音楽の対応を確認整理することが必要である。

次に笛の旋律と太鼓のリズムパターンの関係を解析し、特定のパターンが別の舞でも使われているかいないかを確認整理する。

また拍子の変わり目は必ず舞との関係があるので、舞い手の動きと太鼓の変化を確認する。

これらの作業を行った後、再度現地中在家を訪れ、花祭りの演奏者にインタビューし細部の確認を取る。可能ならば調査者が実際に演奏を習い、体験として各拍子の区別が出来るようになることが望ましい。

また奥三河で伝承されている花祭りの全体的な音の記録収集も必要になってくることが想定される。

最後に

私が今回この中在家花祭りの音楽と舞踊を見て感じた事で、少し気になったことを述べてみたい。それは太鼓のリズムが時として複合的なリズムパターンを演奏していたことである。複合的とは具体的には二拍子と三拍子（西洋音楽でいうところの）が同時に進行することである。つまり数え方によっては二拍子にも三拍子にも聞こえるリズム周期のことである。これは東南アジアやアフリカの音楽によく見られる現象であるが、東アジアでは韓国音楽にそれが顕著にみられる。韓国ではこれが舞踊の動き（足の運びや多重移動）にも呼応一致している。

中在家の花祭りを見ただけで、韓国音楽との関連を論じるのははなはだ乱暴であると思われるが、十二月十二日に神奈川大学で行われた研究会で野村伸一教授が発表された原稿のなかで、「楽の舞」の部分の脚注に濟州島の儀礼との類似が言及されていることが気になった。⁽²⁾ 今後の調査の留意点として記憶しておくべき事かもしれない。

注

- (1) 楽器学では、演奏用バチに二種類の漢字があてられる。「撥」は三味線などの撥弦楽器のバチ、「桴」は太鼓などの膜鳴打楽器に使用されるバチに区別される。
- (2) 野村伸一「東アジアの花祭り-1995年豊根村山内の事例から」p.6, 2009