『比較民俗研究』22. 2008／3

世界民俗芸能比較論序
― 先行研究をもとに ―

星野　紘※

1，世界民俗芸能比較論の必要性

芸能は、有名な絵画作品などと同様に、世界規模で各国に移動して公開されている。モスクワ芸術座のバレー、中国の京劇など世界の著名芸能の東京公演の広告がしょっちゅう新聞に掲載され、能や歌舞伎などの日本の古典芸能も時折海外公演されていることが報道される。同時に民族色の濃い歌や踊り（民俗芸能）においても、一般に気づかれることは少ないが、各国でいろいろと国際的な交流公演（舞台）が繰り広げられているようだ。最近鑑賞した催しもの（フェステバル）会場で得た情報からでもその頻繁さがうかがえる。インドの南部には、歌舞伎の隈取り風に顔をデコレートしての演劇風の伝承が種々分布しているが、そのひとつケーララ州のヤクシャガーナを糸操り人形で見せる一団が2007年11月に来日公演した。訪日は初めてのことだったそうだが、すでにヨーロッパでは多くの国々で公演済みであるとプログラムに書いてあった。また日本の江戸の太神楽の演者も良く招かれて海外へ出かけて行っているそうで、同年11月の東京新宿区主催民俗芸能フェステバルの壇上で、丸一仙翁氏が語っていた。このような状況だから、当然に諸外国の芸能に関心を寄せる観客あるいは愛好者が多くなっていることが知られる。今後このような傾向が益々強まるにつれて、世界の芸能分布地図といったような情報資料が求められるようになるのではないかとさえ思われる。日本国内で芸能史研究とか、民俗芸能研究などといって従来進められてきたことなども、これからは日本のことだけではなく、それを世界的な考察の中で相対化した研究を行なわれざるを得ないのではないかと思う。

実際に音楽の立場から、日本の芸能をも相対化して言及した所謂民族音楽研究が、すでに故小泉文夫などによって精力的に進められてきたことは周知の通りである。我々は今当該研究に大いに学ばねばならないのと思うし、さらにまた新たなつけ加えもしていかねばならないとも思う。それは、民俗芸能や民謡といった基層的な芸能について、音楽面のみならず、舞踊、演劇など視覚的な身体表現にウェイトを置いた面からの研究も積極的に展開していかねばならないということである。音階やリズムといった音楽的技法とは別に、まわる、踏み跳ねる、まねるとか、あるいはアクロバテックな技法、さらには人形を操るといったことなど、身体表現の藝態技法も解明されねばならないのである。このことはすでに民族音楽研究者サイドでも認識されていて、先行研究もなされている。たとえば国立民族学博物館教授であった藤井知昭監修の『民族音楽叢書９“身振りと音楽”』（注１）には、この方面の先駆的論文が掲載されており、

※東京文化財研究所名誉研究員

今後の研究に示唆するところが大きいものがあるように思う。こういった先行研究を見直し、それを一層発展させることが今日の我々に求められていることではないかと思う。

2006年に発効したユネスコの無形文化遺産条約に基づく保護施策がもっか始まろうとしているが、芸能を無形の文化財として保護施策を展開して来た日本の状況から判断して、おそらく世界の基層的な芸能、民俗芸能についての体系化や理論化といった学術的整理作業がその前提として必要とされるのではないかと思う。ユネスコとしては、まず世界のどこに、どういった民俗芸能が分布存在しているのかがまず把握されねばならないだろう。またそれらについての、世界の代表的なもののリスト、存続の危機にさらされているもののリストを作成して行くとされているから、当然になにを世界を代表する価値があるものとするのかとか、また危機的状態にある諸伝承の中でもなにが重要なものなのかの価値判断が必要になってくると思われる。つまり、従来の日本流の文化財の観念からすると、民俗芸能の歴史時代性、技芸の芸術性、あるいは地域性や民族性といった学術的判断基準が問題とされることが予想される。民族音楽研究などはこれまで国際的に展開されてきたので、音楽面では上記のようなことへの対応は割合すぐにでも可能のように思われる。それに比し、身体表現主体の伝承に関しての場合は、国際的専門家組織のある演劇や人形芝居などの場合はともかく、日本の民俗芸能や民謡に相当するようなもっとも基層的な芸能分野に関しては、国際的な共同研究組織は存在して来なかったと言ってよいし、また国際的に歩調を合わせたそれに関わる研究の積み重ねもほとんど無かったので、ここのところが果たしてスムースに行くものなのかどうか、大変心配なところである。

2，民俗芸能の始源、生活生業との関わりの問題

都会での芸術的洗練度の高い古典芸能や伝統工芸などの場合は、地域や民族、あるいは時代といったことの個別性を超える普遍性を持つので、そこにおいては人々の生活とそれとの関わりは、余暇とか趣味とか、教養のためとか、もっぱら精神生活の豊かさなどに求められることだろう。他方、平野部や山麓、草原砂漠地帯、島嶼部などの所謂村社会に伝承の芸能などは、それぞれの地の生活ぶり、風土や歴史に規制されている面が多く、各々が個別的で、様々なバリアントが生まれている。また村社会の長年の伝統、歴史の中で、かっての隆盛地都会や他地域にはもはや存在しなくなっている古い時代の流行芸能、その残存伝承を有している場合もある。ともあれ、それぞれの地の祭や年中行事、祝いごとなどの機会に芸能は顕現するものであり、村人の生活との密着度の強さがうかがわれる。特にこの種基層的芸能と生活との関わりについての論理的構造の把握は、芸能の始源や歴史、民族性、地域性などの理解の上には欠せないものである。

この点に関し、音楽的視点からの考察ではあるが、小泉文夫は問題の核心に切り込んでいた。ひとつは生業生活形態の相違から、芸能の始源やその後の歴史的展開を素描していた。最初は音楽（芸能）についての発生時点の考察であるが、原始的生業形態を現代にまで引きずってき

た漁労や狩猟に携わる少数民族への観察調査から得た結論である（注２）。北米大陸、グリーンランドといった北極圏に住むエスキモーと、スリランカのヴェッダ族、そして東南アジア域のかって首狩り習俗が盛んであった諸民族における音楽的特性の分析に基づくものである。氷上で生活するエスキモーは、生活の資、獲物を求めて家族単位で居住し活動を展開することが伝統の姿だったそうで、大きくはカリブー（鹿類）を食料としていた系統と、それより後代に始まった鯨漁に依拠して暮らす系統との二種の生業形態がみられるという。この両者の音楽性は全く異なっており、そこに音楽（芸能）の発生を考えさせるターニングポイントが認められたという。カリブー・エスキモーの場合は、二人にドラム状のものを叩いて歌わせてみると、拍子や歌い方がそれぞれてんでんばらばらであった。彼等がなぜ歌い続ずけたかというと、隣の者がそうしているから自分の方でも演じているといったふうなのであって、両者の歌や打音は全然合っていないのである。このことは彼等が各家族ごとにカリブーを仕留めて食料として暮らしているので、他の家族と共同歩調をとる必要性が全くないことに帰因しているだろうと小泉は推定した。他方、複数の家族が共同で鯨を捕獲しているエスキモーは、同様にして演奏させてみると、拍子などがピッタリ合っていたという。春先に氷塊の割れ目から呼吸のために、一瞬の間、顔を地上に出す鯨を仕留めるために作業の協調性を必要としている。そういったことのために音楽性が彼等に生まれたのだろうと推定した。一年一度の鯨捕獲期のために、普段から彼等は太鼓打ちなどの練習を行っているのだという。

要するに、家族ごとに個別に生活の資を得ている段階から、共同体的意識を持って食料を獲得したりするより、高次の段階へと生活形態が発展する過程で音楽（芸能）が誕生したのだという見方である。このことはひとりエスキモーに限らず、東南アジア域のプリミテブな生活を営む民族においても認められるとつけ加えた。スリランカの森林の奥地に住むヴェッダ族は、石器時代人のように裸体で往来を歩き、石斧（棒に石刃を縛り付けたもの）を投げつけて獲物（動物）を得ていた。彼等の歌やリズムは丁度カリブー・エスキモーと同様に、複数の演じ手が一緒に歩調を合わせるということがなかったという。ところが、台湾のかって首狩り習俗を有していた少数民族などの場合は（ほかにも首狩りは、フイリピンのイゴロト族、ボルネオのダヤク族、中国のワ族、インド・ビルマ国境地帯のナガ族などなど広域の諸民族に行われていた）、ハーモニー合唱が発達している。きわめて音楽的なのである。自分達が他集落の者の首を狩るのか、逆に敵から自分達の首が狩られてしまうのか、そういう緊迫した状況下においては集落の成員同士の行動の統一化のために随分と神経が使われている。彼等の合唱のハーモニーの緻密さは、外部の研究者が仮にピタリと合っているように聞こえたとしても、彼等の方ではまだまだ不十分だと判断していることが間々あったという。つまりそこには、精密な音楽性が生まれていたのだととの理解である。

以上の事例は原初的な生活形態の場合であるが、小泉は、その後今日に至るまでの歴史の変遷過程のことについても素描していた。王権による人民統治の時代、そしてその後の分業時代以後の音楽（芸能）の特徴についてである。王権時代になると、合唱ハーモニー形式が消えて

ユニゾン形式が発展したという。またその後の時代に至って所謂芸術音楽（芸能）が発展したとのだと説明した。

発生論とは別に、生活特に生業との関わりを、身体表現に視点をおいてかなり掘り下げていたと思うのが、前述の『民族音楽叢書9 “身振りと音楽”』所載の小川了の「生業・身振り・動作・ダンス」であった。つまりアフリカ、セネガルの牧畜民フルベ族への観察に基づきダンスの所作の特徴を指摘していた。杵搗きや井戸の水汲みといった労働作業動作と舞踊動作との関連性を分析して見せたのである。フルベ族の踊りぶりに、時折り尻を後方に突き出すような振りが見られるが、これは隣接地の農耕民で踊りに優れたウオロフ族において顕著に見られるものであり、踊りがそれほど得意でないフルベ族にそれが影響したものと考えられるとのこと。他方生業の杵搗きや井戸汲みといった労働作業は、常に腰を前後させながら身体を上下動させながら行っているという。さらにまたアフリカでは一般的に、母親の背に負ぶわされた赤ん坊は両脚を直角に折って尻を下方に突きだす姿勢をしており、また、アフリカ人は腰を深く曲げた姿勢を少しも苦痛に思わないところがあるのだという。こういった日常生活上の習性がが、尻を後方に突き出すような振りと何らか関係しているだろうと小川は指摘したのである。こういった日常生活上の動作特徴は、一般にアフリカ人の音楽舞踊がリズミカルであると言われていることにも関連しているとも述べている。もっとも同人は、ダンスの所作は日常の身体の動きを洗練し、様式化し、体系化したものであって、ストレートにその特徴が反映したものだとは考えていない。そこの関係性の説明には苦労していた。そこのところの説明の難しさは、比喩的表現を借りて相手を説得する方法しかないのである。結局同人は、「文化は宙に浮かぶミノムシのからのようなものだという」岩田慶治の論考（注３）に助けを求めた。つまり、“舞踊”を岩田の言う“文化”と読み替えて、それは、無意識的に日常行為を繰り返す、ミノムシが析出した中空に浮かぶからのような虚構ではあるものの、何らかの意識化を経たそれの背後では、どっかで日常行為に通底しているところがあるろうとの言い方をした。比喩の意味を説明しようとして、また元に戻っているという一種の自己撞着に陥っている地点に漂着したことを私は感ずる。

芸能の始まりとか、その時代的変遷、民族的特徴を語ろうとする時には人々の生業生活に触れざるを得ないのだが、いつもこういったやっかいなことが常につきまとう。小泉文夫もこのことにすでに悩んでいたように思う。例えば、ひとつは、民謡とは労働作業と密接不可分なものであるという一般的な説明に反論して見せた。線路工夫の歌とか土搗き歌などの一部例外を除いて、仕事中に歌など歌ったら作業が停滞するはずだから、そういった考え方は一考を要すると。それは仕事が終わってからとか、作業の合間に、喜びとか願いを籠めたりして歌ったものに違いないと説明した（注４）。また、韓国のリズムは三拍子であり、それは跳躍的な騎馬民族の身体性に由来するとよく説明されるが、自身の韓国内でのわらべ歌や民謡のフィールドワーク調査時の経験から、日常生活上には実際はそんなことはなく、音楽的表現をする段に至ってはじめて三拍子形式となるのだろうと説明した（注５）。それでは、カリブー・エスキモー

と鯨エスキモーの比較や、ヴェッダ族と首狩り習俗を持つ民族との比較から導き出された小泉の音楽性の有無の根拠説明、つまり生業生活ぶりの相違との関係説明は一体どういうふうに受けとればよいのだろうか。私はこの問題については、小泉がそれを述べていた一文の題名「人はなぜ歌をうたうか」、そういう設問的テーマを掲げたこと自体に意味があるだろうと考える。つまりこれまでの音楽や芸能の研究者は、音楽性とか芸術性あるいは藝態や技法のことばかりに注目してきたのだが、そればかりでは済まないことがある。音楽芸能に関わる生業生活のことか、人の暮らし全体のことを考慮した研究を大いに進めなければならないと、小泉は暗示して見せたのだと思う。この双方がどういう関わりにあるかの完璧な説明はもとより難しいことだとしても、人々の生活文化、社会全体のことを考慮しない学問研究には意味が見出せなかったということであろう。民族音楽研究とはそういう研究でなければならないという信念が、小泉にはあったのではないかと私は考える。我々が志向している世界の民俗芸能の比較研究においてもこのことはしかりなのではないだろうか。

3，民俗芸能の伝統と創作の問題

これはよく耳にするテーマであるが、日本などで行っている無形の文化財保護行政においてもよくこのことが議論となってきた。生きて存在している伝承に対して保存措置など果たして意味があるのだろうかと、疑問を呈する向きが結構多いのである。現代の流行芸能などは放っておいても自立できるのだが、伝統芸能の場合は一人歩きできないケースが多く、日本では文化財保護行政サイドなどからの経済的支援が行われて来たわけである。これに対してなぜそうまでするのかと疑問が呈されることが多かったひとつには、この場合の遺産（文化財）の性格に帰因しているのではないかと思われる。絵画や彫刻、建造物などの有形の遺産が目に見える物質文化財であるのに対して、この場合は、目に見えはする（耳に聞こえはする）ものの、それは時間の推移とともに瞬間瞬間に消え去ってしまう非物質存在であるため、それらが蒙っているはずのダメージなんかは明確にならないのである。それは現に生きている人間に体現されている。様式化された技芸や心遣いとして対象化されているが。しかも遠い祖先から時代を超えて身体から身体へとバトンタッチされてきたものと理解されている。ところがその様式や伝統は体現者の生死をもってしか確認できないのである。途中のプロセスは、いかなる変容変化がなされていようとも体現者以外には確認のしようがないのである。体現者はいくらでも伝統的様式を捨て去り、創作改変した技芸を弄することが可能なのである。また現代に生きる彼等の意志は、他者の誰も妨ぎようがないのである。そこは体現者に任せるしかないのである。そういった生ある者の変容変化に一体誰が棹さすことができるだろうかというのが、芸能の様式の保護を図っている行政施策への一般的な疑問であり、逆に、体現者の創造性を積極的に助長せよという提言すらも生まれるのである。ところがこの論理に見落とされていることがひとつある。パターン化された様式というのは、その体現者たろうとするその個体によって獲得され

るものであって、けっして先天的な所与のものではないということである。これに取り組む個体の資質や努力、鍛錬、創意工夫なくしては存在し得ないものである。ここでは、いわば個体の創造性によって成し遂げられているのである。そこには誰でもが至れるものではない境地(芸の世界というか、高みというか）があるのである。こういった様式の体現者たろうとする者を発掘し、育成するといった奨励施策（後継者の養成事業）はけっして無意味なことではないだろう。保護施策と聞いただけで全てが無駄なことだと解する人がよくいるが、こういったことの有効性までは否定出来ないであろう。

かって創作舞踊で評判をとっていた日本舞踊の吾妻徳穂が、小泉文夫との対談の中で、古典をしっかりと身につけておかないと新しいものなんか踊れないものだと、自らの創作舞台「三井の晩鐘」の体験に基づき次のように語っていた（注6）。

> この踊りのために胆のうも患いましたし、痩せる思いを味わい続けました。本当に苦しいものです。また、それくらい命がけにならなきゃ、あたらしいものはつくり出せないんです。

つまり、日本舞踊の古典の様式を踏み出して新しいものを創り出すことの難しさを訴えた話であるが、古典の様式の域に相当するような創作の高みに至ることの至難さを物語っているのである。すなわち裏返せば、古典の様式の高みとは、たゆまざる稽古を重ね、いわば創造的な飛躍に匹敵することをもなさねば達し得ないものだということであろう。伝統芸能の型や様式というと、一般には不変の様に思われることにおいても、実は世代ごとに個体を異にして、それぞれの創造的な生が紡がれて来ているものだと見なすべきではないかと思うのである。

上記の例は、プロフェッショナルな専門家達の舞台芸術芸能の場合である。他方その多くが非専業者の手になる民俗芸能とか民謡といった村社会に存在する基層的な伝統芸能においても、その文化財保護施策については上記同様に一般から誤解されているが、それらが見落としがちな点もまた上記同様にあるのである。この分野ではさらにまた次のようなこともある。このような基層的な芸能、村社会の伝統芸能における伝統と創造の関わりについて小泉は、わらべ歌への先駆的かつ精力的な調査分析を通じて、その生態を見事に描き出していた（注7)。縄跳び、鬼ごっこ、まりつきなどなどの遊びの中で子供たちは、生き生きと創作振りを発揮していたという。

例えば、

> 太田ドカン（道灌）が破裂して
> 山から財布がコロンブス
> 財布の中はナイチンゲール
> ………………

などという歌を見ると、まったく新しい歌かと思う。ところが最初の行は、

一裂ランパン（談判）破裂して

という明治時代の歌詞から来ているし、第二行目は、

山から小僧が飛んで来た

というのと関係があるだろう。歌詞を見てもそうだが、旋律の基づく音階やリズム、それに旋律法や楽式など、まったく伝統的で、音楽的には新しい要素がない。

歌詞を奔放に改変創作している子供達であるが、音階やリズムなどは日本の伝統的パターンを踏襲しているというのである。一見旧態依然として見える基層的な伝統芸能であるが、実際はその枠組み自体を壊すわけではないが、結構時代を反映した活発な創作がなされているということである。もっとも、民俗芸能の場合は祭や年中行事の折りのものであり、また民謡は種々の作業の折りのものであって、子供の遊びの折りのわらべ歌の場合と、活発さにおいて全て同一視することが出来ないところもあるが。

しかしながら民俗芸能などの場合は、またもうひとつ現地伝承の舞台化（ステージ化）という考慮すべき創作改変の問題もある。すなわち劇場や文化会館などの額縁舞台上での上演にともない、これら芸能の現地伝承性の保持如何が問題視され、このことにどう対処するべきかは国際的な課題ともなっているようだ。例えば、無形文化遺産条約のもとで無形文化伝承の保存施策を展開しようとしている、ユネスコ当局においてこのことがもっか検討事項となっているようだ。例えばイランのユネスコ国内委員会の文化部長氏は、2004年に大阪で開催された専門家による国際会議の折りのプレゼンテーション資料の中で次のように書いていた。

従来は、西欧的近代化潮流の中で伝統的無形文化遺産を無視し、軽視し、他方、ありしよき過去の日への郷愁感を強調して、観光客におもねたステージ化したものを創り出し、コマーシャリズムを追求して来た。今やイスラエルではそのような施策を回避し………

日本でも、例えば今日影をひそめてしまったが、わらび座や宝塚歌劇団などは、各地の民俗芸能を舞台用に改変アレンジし、国内の文化会館や劇場などを巡回公演したり、海外公演にも出かけていた。それらのスタイルは、極端に言うと、今日もテレビ報道で時折散見される北朝鮮の歌舞団形式のものに近く、踊り振りが概して西洋バレー風に整えられている。それは、これまで来日公演もいくつかあった、中国民族歌舞団のものやソ連の民族舞踊アンサンブルなどのものにも共通していて、〇〇民族の舞踊と称しつつも、踊り振りはどの民族の場合も全く一色で、わずかに衣裳や楽器などだけが違っているという風なものであった。これも民族舞踊におけるひとつの世界的な画一化現象だと言えよう。こういった傾向はホテルのステージ上での観光客のためのショウもしかりである。この現象はひとつは、世界各地の文化的インフラ設備が、

いずれもプロセニアームアーチ・ステージを有した西欧近代建造物の劇場や音楽堂、文化会館に席巻されたことに支えられていたのではないかと私は推察する。したがって、ステージ民族舞踊スタイルから今や決別しなければならないと記していた、イラン・ユネスコ国内委員会の主張は確かに当を得ているとは私も思うのだが、今後その方針をどう貫いて行くのかは考えどころなのだと思う。交響楽、オペラ、バレーなど西洋風舞台芸術のための構造機能を有した施設舞台を借りて、村社会空間伝承のパフォーマンスの味わいをいかにして醸し出して行くのか、そこの工夫如何がポイントになるのだろう。故本田安次（文化功労者）が堅持していた民俗芸能の額縁舞台での上演方法は、照明はベタ明かりでなければならないというように、既存の舞台設備機構機能をできるだけ使用しないようにすることであった。しかしテレビ放送番組制作会社などの企業サイドでは、観客大衆のことを思いやってそういった無方法を避ける。近年は、会場としてこの種ホール会館やステージを飛び出して、野外の特設ステージを構えるなど新たな空間環境を追求してもいる。ともあれ如何なる場所や機会での上演であろうとも、それは村社会伝承芸能の本来のデメンションとは異なる場所でのパフォーマンスに変わりはないなのである。それらイベントに出演することは、伝承者達にとって市場（稼ぎ場）が広がったことであり歓迎すべきことではあるが、現地での祭、年中行事などでの伝統的な執り行いは、今後とも忘れずに続けて行くことが出来るのかどうかが問題なのだと思う。そこのところが、今日人口の過疎化などにより大変難しくなっている。だから経済的支援など、彼等をサポートして行く文化財保護行政施策などは有意義と言うべきであろう。

ともあれ、今日の村の踊りの伝承者達は、昔の人達に比べていろいろとマルチに機会をこなして行かなければならないのである。第一次産業への従事とサラリーマンとの兼業者が増えているのであり、まさに多忙な彼等である。彼等はタフでなければならない。伝統的な村社会の場での執り行いも何とか継続して欲しいものである。

4，世界の民俗芸能のの民族性や地域性、伝播変容の問題

世界の芸能の藝態の民族性や、地域性あるいは伝播変容などを明らかにすることが村の踊りなどの世界民俗芸能比較論のメーンテーマであるが、漸くそのことに言及する時点に至った。

最初に民族性や地域性についてである。これについては、例の『民族音楽叢書９“身振りと音楽”』所載の田村史の「インドネシアの舞踊━身体から宇宙へ」が参考となる。大小一万数千の島々に、二百以上の民族集団を抱えたインドネシア域域に分布する舞踊の、複雑多岐にわたる多数の伝承を丹念に整理して見せてくれた優れた論考だと思う。まずインドネシア域の民族構成を、最古層に位置するオーストラロイド、第二層のプロト・マレー，最も開けた地域に大多数を占めている新マレーの三つに分かち、それぞれの藝態の特徴を次のように記した。オーストラロイドとプロト・マレーにおいては、男の踊りの場合であるが、「かなりの高さまで垂直に飛び上がる、という動きが顕著にある」とのこと。次にプロト・マレーの場合は、「背面の緊

張をゆるめて、体重を股の内側から足の内側にかけての筋肉によって支える構えが多く見られる。膝は接近し、足は、爪先が中を向く、いわゆる内股になる。腰は低く体は屈め加減で、体の内側に向かって求心的に回転が行われる。また足を内股に交互に踏み込むことによって、体全体が八の字の進行をする場合も多い」とのこと。さらに新マレーの場合は、「かかとに重心を置いて足をいわゆる外股に開いた構えに最大の特徴がある」としている。一般に藝態はなかなか相手に具体的イメージを伝え難いものであるが、この場合も、田村が説明に添付してくれた写真資料と併せてなんとかその特徴説明が理解できるというものである。もっとも言葉による藝態説明の限界を嘆いてもしようがない。話を先に進めたい。芸能、藝態の民族性は一般論として、普遍的価値を有する域に達した芸術的舞台芸能よりも、小泉が指摘していたのだが、わらべ歌、民謡、郷土芸能（民俗芸能）といった基層的芸能にその基調となるものが顕現することがひとつ。ふたつには現代流行の芸能よりも当然のことながら伝統芸能にそれは蓄積していると言えるだろう。またそれが顕現するのは、小泉によれば、外国のものが輸入された時期、新しい芸術様式が生まれる時期、社会的環境の変化によって、一つの持続する様式内部で変容が起こった時期などにおいてである（注８）。

郡司正勝は、土方巽の暗黒舞踏公演に接して「伸びる・屈む」という文章を書いていたが、まさに舞踊の新しいスタイルのものが出現した時点で、日本的・東洋的藝態の民族性、地域性が露呈したのを捉えていたのである。それは西洋的な“伸びる”姿態とは対照的な“屈む”姿態に現れていたのである（注９）。

> ギリシャ以来の西洋の人体の優美の美学は、その神に迫った完成美に理想があったというべきであろうが、その理念には肉体の「伸び」が見られる。「憧れ」の表現がそれである。これに対して、日本では、美の理念としての肉体は顕現されていない。肉体を否定することによる精神美が強調されてきたために、肉体を叩きのめすことによる美的感動があるといえばある。「瘦躯鶴のごとし」が、東洋的な一種の美的肉体の表現であるのは、そこに、心身ともに脱落しつくした、肉体の聖なる美をみようとしているからであろう。

喩えではあるが、「瘦躯鶴のごとし」藝態にこめられた日本的（東洋的）心の働きを描写しているのである。またこの藝態に連動している舞台空間や扮装スタイルの特徴にも次のように言及していた。

> 民俗舞踊では、神楽を中心として、畳一畳で舞うのをよしとする上方舞に至るまで、舞台は狭いほどよいという理念がある。したがって、身体も「縮め」「かがむ」のをよしとするのはいうまでもなかろう。すべて魂を「籠める」ための条件である。
>
> 　また、日本舞踊の美の表現が、肉体そのものではなく、肉体をできるだけ覆い隠す

衣裳美に焦点を移しているのは、できるだけ肉体を誇示しようとするタイツ姿の洋舞とはまた対蹠的である。

このような藝態の民族性、地域性の把握説明が、日本（東洋）と西洋の比較のみならず、インドや西アジア、アフリカ、オセアニアその他、世界各地地域間の民俗的芸能についても全体的に展開されなければならないのだろう。そのようにして世界の民俗芸能の比較論は確立されて行くのだろうと思う。

次に伝播変容の問題について言及したい。ここで二つの藝態について考察する。まずはじめは、『民族音楽叢書９“身ぶりと音楽”』所載の護雅夫の「イスラムにおける音楽と舞踊―メヴレヴィー教団の旋舞をめぐって」が提示している旋舞の発祥と伝播に関する見解が興味深いので取り上げる。護は、トルコのイスラム神秘主義教団の旋回舞踊は、江上波夫の指摘を根拠に、匈奴や鮮卑といった内陸アジア域の騎馬遊牧民族の林や木の周囲をめぐって神を招き降す信仰習俗に起源するものだと記している。トルコ民族が11世紀に内陸アジアから現在の中東の地トルコに移住してきたものであること、旋回舞踊が神秘主義教徒がそれによって神人合一の境地に至るものであるたことが、内陸アジアの“神招き”シャーマニズムに通ずることからの推論である。騎馬遊牧民の突厥の可汗（カガン）の即位儀礼において君主をフェルトに乗せ臣下達が太陽の進行の順に九回まわっていたということを、内陸アジア域の旋回動作の具体例として挙げているが、それが舞踊行動にどうつながったものであるかを深める作業が必要であろう。また今日の神秘主義教団の旋回舞踊においては、踊り手の中心に柱状のものが存在しているものではない。こういった点からも護の推論はなお補強されるべき問題を有しているが、一考に値する提案だと私は思う。例えば日本の盆踊りの輪踊り形式には、すでにこの論に共通することが指摘されていたのである。折口信夫は、盆の念仏踊りや盆踊りにおいて、輪の中心にある柱状のものなどをまわり踊ることについて次のように記していたが、護の言う内陸アジア騎馬遊牧民の旋回行動につながるものではないかと思わせるのである（注10)。

この道行き藝が、實は盆の踊りの根本である。道歩きながら、鉦を敲いて、新盆の家の庭で輪を作つて踊る式は神祭りと同一で、月夜の晩に、雨傘を指したり、踊りの中心に柱をたてたりする。神を招く時には、中央に柱を樹てゝ其のまはりを踊って廻るのが型である。此神降しの様式を、念佛踊りは採り入れて居るのだ。

またこの中心の柱状のものとしては、盆踊りにおける音頭取りのような人間の場合もあるし、また、燈籠のような場合もあったことを次のように記していた。

盆踊りの音頭とりは、神々のよりましであったものであらう。我々の推測は、更に百

萬遍や、幼遊びのなかのなかの小房主にも、叉御柱廻りの遺風を見るのである。盆踊りの輪形に廻るのは、中央に柱のあった事を暗示するのは勿論であるが、時代によっては、高燈籠なり切籠燈籠なりを立てた事もあつたらしい。

日本の神祭や盆踊りなどの、中心になるものを輪になって廻る所為が内陸アジア域の騎馬牧畜民の祭形式の伝播によるものなのかどうかは、日本人騎馬民族起源説とあいまって興味深い課題であるが、今日のところは私は明瞭にし得ない。筆者はかねてより、日本の盆踊りを含めて、中国の西南域の多くの少数民族からロシア、ヨーロッパ域に居住する人々の間に広く分布している輪踊りに注目しているのであるが、その発祥地については皆目心当たりがなかったので護の見解には心引かれるものがある。その精査は後日に委ねることとして、輪踊りの藝態の変容形態について一、二語っておきたいことがある。ひとつは、今日の日本の盆踊りでは、子供の遊びのカゴメカゴメのように手をつなぎあって踊るということがほとんどなくて、佐渡おけさ風の手踊り形式が一般化していることである。奈良平安朝の頃宮廷貴族達によって盛んに踊られた踏歌が盆踊りの脈にも入り込だのではないかと推されてもいるが、それの元となった中国の踏歌は、旧唐書の記載などによると手をつなぎあって踊っていたようだ。管見によれば日本列島本島域では岐阜県の奥美濃地方の盆踊りに、あるいは静岡県相良の田遊びの中の輪の形の踊りに、また列島の南端や北端でも、沖縄与那国島や北海道アイヌの踊りにもそれらしい手は見られるのであって、当藝態が皆無というわけではない。しかしながら、何時の頃からかはともく、今日日本全体の中で、これが稀少な存在となったのには何か事情が隠されているはずである。あるいは近世の伊勢音頭の踊りの流行が関係していたものであるかどうか。同様に事情を知りたくなるのだから、この種集団舞踊の藝態のバリエーションとしてはもうひとつある。映像記録を追って行くと、砂漠の民ヴェドウインはイラクでこの種手をつなぎあっての踊りを行なっているが、輪踊りではなくラインダンスの形で行っている。またモロッコのベルベル族のそれも列踊りである。これは一体どう説明したらよいのであろうか？藝態は千変万化を繰り返して来たもであり、それが一瞬一瞬消え去って行くものだから、ことを論ずるに当たっての証拠探しが大変困難なのだ。だから従来研究者の手を出し難かった領域なのである。これらの伝播変容論とはその迷路をたどる作業の上に成り立つということだろう。

次に曲芸的というか、武芸的というか、芸能の次第のどこかで“きわどさ”を発揮するアクロバテイックな技法の伝播変容について触れておきたい。日本ではこれらの技を散楽とか放下と称し大陸から伝来したものと説かれてきた。今日の民俗芸能においてもそれが色々に行われている。桑名の伊勢太神楽の、人の肩の上に乗った花魁が傘を片足挙げてみせる演技や、伊予の獅子舞ほかにみる三段の継ぎ獅子など獅子舞の余興藝がひとつである。ほかにも、両手の手のひらに載せた盆や膳を落とすことなく，前転、後転を見せる神楽の盆の舞（膳の舞）、利根川流域のツク舞の柱のぼりや加賀の鳶職による柱上の放れ技など、あちこちに散見されるのである。日本の継ぎ獅子風の手は韓国の農楽にも見られ、この種の放れ技は中国では今日雑伎の名

称でくくれるのかと思う。中国で盛んな高蹺（日本の竹馬風の技）は、アフリカなどでも見受けられ、この種曲芸技の世界伝播の広がりというか、その普及のすばやさといったことを感じる。日本の継ぎ獅子みたいに人の肩の上に別の者がすくっと立って見せる場面は、ウズベキスタンのパフォーマンスにも見られ、またトルコのナイフの踊りが、コーカサスの方では、観客の肝を冷やす手となっている。

例の『民族音楽叢書９“身ぶりと音楽”』には、松浦恒雄の「中国の伝統音楽演劇におけるアクロバテイック性―身体表現の表徴性をめぐって」がこの曲芸技を取り上げている。もっともここで論じているアクロバテイックな技は、上記の事例のようなサーカスとか雑伎といった分野のものではなくて、川劇とか京劇といった中国の伝統演劇の一場面に取り込まれている技について述べたものである。登場人物の感情の機微がアクロバテイックな技によってヴィヴィッドに強調されている。ほんとうに諸種のジャンルの芸能に曲芸技はもぐり込んでいるのである。日本の伝統演劇の場合でも、歌舞伎の立ち回りなどのケレン味のある技はそれであり、能でも、世阿弥の花伝書が記す「珍しきが花」の“珍しさ”なども考えようによっては、この技に連なるもと言えるのかもしれない。さらにまた、シャーマニズムにおいても同様のことが確認できる。真っ赤に焼けた農具の鉄の刃を舌でペロリと舐めてみせるとか、針のムシロの上に寝転がるとかといった生命の危険を感じさせるような技や、昏倒神懸かりして、ナイフを腹に刺されても何ともないインドネシア、バリ島の青年達の技などである。こういったシャーマニステックな技は、北東アジア域に限らず、中央アジアにも西アジアにも、それ以外の地にても色々と伝承されているのである。サーカスの綱渡りの演じ手が綱の途中で地面に落下しそうになる、そういう危うい一瞬をよくやってみせるが、こういう“きわどさ”を各種芸能が取り込んでいるのは、一体どういうことなのであろうか？ひょっとしたら、演じ手が生身の人間だからそうなのではなかろうかとも思う。

ともかく、洋の東西を問わずに分布している、アクロバテイックな技の発祥地は一体どの辺にあったと考えるべきなのであろうか？杉山二郎が『遊民の系譜　ユーラシアの漂泊者たち』で、このことをユーラシアの広がりの中で考察し、ジプシーに話が及んでいた（注11）。そのあたりの是非を含めてこれを突き詰めて行くこともまた、ひとつの世界民俗芸能比較論の課題なのだと思う。

＜注＞

注１　1990年、東京書籍

注２　『小泉文夫著作集１“人はなぜ歌をうたうか”』2003年、学習研究社

注３　「伝統文化におけるコスモスの構造」『思想』NO612、1975年、岩波書店

注４　　注２に同じ

注５　『音楽の根源にあるもの』1997年、平凡社

注６　『小泉文夫著作集５“音の中の文化”』2003年、学習研究社

注７　注５に同じ