

民俗芸能のマニユアル作成における成果と課題

——青森県の『伝承マニユアル』を例に——

小野寺 節子

はじめに

一 事業の紹介

二 青森県の蓄積

三 問題の所在

(1) 作成当事者の立場から

(2) 利用者の立場から

ア 沼崎の念仏鶏舞

イ 本村の念仏鶏舞

四 事業展開と今後の課題への対応

おわりに

はじめに

青森県では平成一〇、一一年度に、伝統文化伝承総合支援事業が実施されている。この事業では県内の民俗芸能を伝承している団体の中から単年度七団体を選び、それぞれが伝承している演目の中の代表的なものや基本的なものについて、芸態のビデオ収録を実施し、これらを補完する記述資料として『伝承用マニュアルⅠ—青森県 三八・上北地方の民俗芸能—』（青森県教育委員会 平成一二年）、『伝承用マニュアルⅡ—青森県 東青・下北地方の民俗芸能—』（青森県教育委員会 平成一二年）が刊行された。

同事業では、民俗芸能伝承の周辺事情の聞き取り調査も実施され、『民俗芸能伝承の周辺—青森県 三八・上北地方の民俗芸能—』（平成一二年）、『民俗芸能伝承の周辺—青森県 東青・下北地方の民俗芸能—』（平成一二年）にまとめられた。

また、平成一二年度は残る津軽地域で実施され、一三年には収録したビデオと『伝承用マニュアルⅢ』の刊行も予定されている。

ここでは、この事業と、ここに至る青森県内の資料作成の蓄積を紹介しながら、民俗芸能のマニュアル作成に関する成果や今後の課題について検討していきたい。

一 事業の紹介

青森県の伝統文化伝承総合支援事業の主旨は、『伝承用マニュアルⅠ』『伝承用マニュアルⅡ』の序に示されている。

これによると、まず、伝承検討委員会による伝承内容の検討・確定、記録ビデオ・伝承用マニュアル（分解写真・採譜）、芸能伝承の周辺事情の聞き取り調査実施、これらを活用した伝承教室や成果発表会の開催などを二カ年で行う。次に、作成資料の活用によって、地域社会の民俗芸能への理解と認識が高まることを期待し、さらに、地元の民俗芸能を地元の市町村が保存伝承していく際に、その支援方策の参考となることを希望しているという。

事業及び作成体制は、文化庁の補助事業として、青森県教育委員会に事業主体（事務局）を置き、青森県民俗芸能伝承検討委員会を設置した。この委員会は、会長（教育長）一名、副会長（文化財保護審議会委員）二名、委員（文化財保護課長、該当市町村教育長）若干名で構成された。平成一〇年度には、青森県の三八・上北地方の民俗芸能として、法霊神楽、田子神楽、金ヶ沢鶏舞、南部駒踊り、南部手踊り（七踊り）、野辺地町の祇園ばやし、浜三沢神楽保存会の権現舞を選び、平成一一年度には、東青・下北地方の民俗芸能として、高田獅子（鹿）踊、栗山太神楽、藤沢獅子舞、東通のもちつき踊、小目名神楽、下風呂権現舞、福浦の歌舞伎を選んだ。また、それぞれの団体には、事業協力者として、専門調査員一名と調査協力員（補助員）二名が付いた。

平成一〇・一一年度の作業経緯は、次の通りである（『伝承用マニュアルⅠ』『伝承用マニュアルⅡ』による）。

平成一〇年度

平成一〇年六月三〇日

第一回伝承検討委員会

平成一〇年一〇月より

ＡＴＶビジョンによる現地でのビデオ撮り

平成一一年一月六日より

ＡＴＶビジョンスタジオで編集、有限会社ダイナミックサウンドジャガーにより

分解写真の作成、採譜輯録、編集

平成一一年三月一二日

第二回伝承検討委員会において確認

平成一一年度

平成一二年七月一二日

第一回伝承検討委員会

平成一二年一〇月より

ATVビジョンによる現地でのビデオ撮り
ATVビジョンによる現地でのビデオ撮り

平成一二年一月七日より

ATVビジョンスタジオで編集、分解写真の作成、採譜輯録、編集

平成一二年二月一〇日

第二回伝承検討委員会において確認

ビデオと刊本の内容は次のものである。

ビデオは、現地で収録し、その団体の収録分をVHS二本（一二〇分ビデオテープ使用）と、ミニDVに編集した。各団体の収録演目は次にあげておく。

平成一〇年度

法霊神楽

カセットⅠ―「屋堅め」「山の神」、カセットⅡ―「三番叟」「杵舞」

田子神楽

カセットⅠ―「権現舞」「盆舞」、カセットⅡ―「傘舞」「番楽」

金ヶ沢鷲舞

カセットⅠ―「通り」「庭入り」「一本扇子」「さんば」「高太刀」「二本扇子」「もみ入れ」
「庭引き」「さんさ踊り」、カセットⅡ―同演目を横から撮影したもの

南部駒踊り

カセットⅠ―「駒踊り（通り拍子・庭入り・直り駒・引き返し駒・進み駒・休み駒・横ばね駒・三方荒神・乗り違い・まわし駒・庭引き、全体を横から撮影したもの、馬のみ、白馬と役馬、手平鉦、カセットⅡ―太鼓のみ、長刀と棒、笛、笛の指使い

南部手踊り（七踊り）

カセットⅠ―「南部甚句」「南部追分」「南部あいや節」「南部荷方節」「南部よされ節」

「南部都々逸」「南部馬方三下り」、カセットⅡ—全曲踊りのみ

野辺地町の祇園ばやし カセットⅠ—「渡り」「夜神楽」「祇園」「剣」「楽」、三味線合奏、笛、笛独奏—1、太鼓側面より、カセットⅡ—三味線独奏、笛独奏—2、太鼓アップ

浜三沢神楽保存会の権現舞 カセットⅠ—「権現舞」「庭鎮」、カセットⅡ—「権現舞」「庭鎮」舞のみ

平成一一年度

高田獅子(鹿)踊

カセットⅠ—「道ぶし」「舞始め」「橋渡り」「山 一 山掛け、二 山越え」、カセットⅡ—囃子方、その他の資料

栗山太神楽

カセットⅠ—「通り獅子」「七軒丁」、カセットⅡ—拍子方と採り物等

藤沢獅子舞

カセットⅠ—「神社参拝」「一本山」「ぼこみ」「はな」「しらさぎ」「山あがり」「つばくら」「はなおがみ」「門つけ」、カセットⅡ—拍子方

東通のもちつき踊

カセットⅠ—「田植もちつき踊り」「つきあげ」「追分け」「荷方」「どどいつ」「塩釜」、カセットⅡ—拍子方、餅つき踊りの基本

小目名神楽

カセットⅠ—「獅子舞」「ササラ振りの基本」、ササラ振りの衣装、ササラ、「屋堅め」、カセットⅡ—拍子方、笛「通り(二上がり・下向)」「屋堅め」「下り藤」「ご祈祷」

下風呂権現舞

カセットⅠ—「権現舞(本舞)」「権現舞(狂い獅子)」、カセットⅡ—笛

福浦の歌舞伎

カセットⅠ—「サンバ」「忠臣蔵五段目」、カセットⅡ—拍子方

刊本の『伝承用マニュアル』は団体ごとに記述され、内容は、①文章による概説・分解写真の補足、②分解写真、

③採譜から成っている。

まず「概説」では、文化財名と指定日、団体名、住所と代表者名をあげ、伝承演目（地元での分類がある場合は、これらを用いる）、収録演目、カセットの内容、分解写真説明（者）、採譜（者）をあげる。次に「分解写真の補足」説明をあげる。この後に「音楽」として、楽曲構成の解説を述べているものや、「かけ声」「採物」「伝承・歴史」「機会・場所」をあげるものもある（例として南部駒踊り）。最後に「その他参考事項」を設け、先行文献や資料集との差異などをあげる。

『伝承用マニュアルⅠ―青森県 三八・上北地方の民俗芸能―』

法霊神楽 写真一一一枚、採譜「家固め」（初めの曲）など一五曲

田子神楽 写真一一一枚、採譜「権現舞」など三曲

金ヶ沢鶏舞 写真一四五枚、採譜「金ヶ沢鶏舞」一曲

南部駒踊り 写真九三枚、採譜「踊り拍子」など一曲

南部手踊り（七踊り） 写真一九枚、採譜「南部甚句」など二曲

野辺地町の祇園ばやし 写真九五枚、採譜「渡り」など五曲

浜三沢神楽保存会の権現舞 真一〇枚、採譜「浜三沢権現舞」など五曲

『伝承用マニュアルⅡ―青森県 東青・下北地方の民俗芸能―』

高田獅子（鹿）踊 写真四一四一枚、採譜「道ぶし」など九曲（楽器別の採譜を含む）

栗山太神楽 写真五四枚、採譜「栗山太神楽く七軒丁く」など二曲

藤沢獅子舞

写真三七枚、採譜「一本山」など三曲

東通のもちつき舞

写真六三枚、採譜「正月田植え唄」など七曲

小目名神楽

写真三四枚、採譜「小目名神楽く獅子舞く」一曲

下風呂権現舞

写真二八枚、採譜「下風呂権現舞く本舞く」一曲

福浦の歌舞伎

写真四一枚、採譜「福浦の歌舞伎く寄せ太鼓く」など二曲

聞き取り調査をまとめた『民俗芸能伝承の周辺—青森県 三八・上北地方の民俗芸能—』と『民俗芸能伝承の周辺—青森県 東青・下北地方の民俗芸能—』では、各団体の①概要（分類・沿革）、②由来（伝承・禁忌）、③上演の機会とその変化、④道具の制作と保管、⑤継承・練習方法の変化及び問題点、⑥聞き取り調査参加、⑦参考資料をあげている。

各団体への還元としては、該当市町村にはミニDVD、該当団体にはそれぞれの収録ビデオテープを提供し、刊本は県内六七市町村に配布し、該当団体には二五部の抜刷りを提供した。

収録されたビデオと刊本は、芸能を立体的に収録し、この事業が多角的な伝承活動の支援を試みていることがわかる。

二 青森県の蓄積

青森県の民俗芸能を概観し、代表的な三〇団体の活動実態から、県域の民俗芸能の特色を掌握するには、『青森県（民俗芸能緊急調査報告書）（青森県教育委員会 平成八年）』が参考となる。

これによると、県内は地域的特性から南部・津軽・下北に便宜的に分けることができる。南部の獅子神楽・駒踊り・エンブリ・念仏鶏踊、南部に続く下北の神楽・能舞・餅つき踊り・歌舞伎、津軽の獅子舞・津軽神楽など地域に密着し、それぞれに特色のある芸能が伝承されている。南部では岩手県方面との関連や共通性が指摘され、津軽では秋田県方面のそれらが指摘されている。また、津軽四代藩主信政と江戸、北前船往来と上方という文化交流がもたらした芸能的要素の享受などは、民俗芸能に特色を与えているという。

また、この時点で「悉皆調査一覧」に記載されているのは四五五団体で、「種別一覧」によると、

神楽 — 出雲系九、山伏一二四、大神楽六一

田楽 — 田植踊七〇

風流 — 獅子踊六七、念仏踊一四、採物踊三六、風流四九

その他 — 祝福芸三、舞台芸三、その他一九
となっている。

こうした民俗芸能の調査、資料作成が史料や聞き取りを基にしているのは当然だが、これらに芸能や音楽の視点が導入されてきたのは、どのような経緯によるもののだろうか。

この地域の芸能をみていくには、まず「歌」の在り方を捉えていかななくてはならない。神楽や獅子舞のように祝詞や祓いの詞章が芸能の重要な要素となっているものや、門付けに持ち歩く語り物や芸の伴奏となる口説歌などは必要不可欠のものだからである。さらに娯楽性の高いものは、振りの伴奏に伝播・流入してきた歌を用いたり、歌に振りを付けたりして芸の質を緻密なものにしている。

このような意味で、「歌」に着目することが容易な地域でもある。歌の視点は、詞章の採集、意味の解釈、歌い方の探求などと進展していく。この「歌」とは、分類の上では民謡・わらべうたの類となろう。

民謡やわらべうたの調査収集は、菅江真澄の「鄙廼一曲」（文化六年）などの記述から、『俚謡集』（大正三年）、『俚謡集拾遺』（大正四年）などに繋がる。この二冊に収録された民謡は、『俚謡集』では田搔歌、田植歌、盆踊歌、『稻刈歌、山歌、よされ節、『俚謡集拾遺』では田植歌、草刈歌、盆踊歌、をがん祭唄、雑謡、嫁の口説の歌、十三節、手毬歌である。昭和四年から十六年にかけて新聞「奥南新報」に掲載された『村の話』（青森県史叢書『奥南新報「村の話」集成』上・下として、平成一〇年復刻）には、多くのわらべうたや盆踊り歌・神楽歌などが記載されている。また、仙台中央放送局による『東北の民謡』（昭和十二年）、『東北の童謡』（昭和十二年）が刊行されたり、地域研究者の能田多代子や中市謙三などが歌に関する採集報告や著述を多数発表したりしていた。

そして、戦後になると、昭和二十七年の『日本民謡大観東北篇』（日本放送協会篇）の譜例添付本が刊行になったが、戦中・戦後にかけて武田忠一郎が精力的に譜例作成を押し進めていた。『東北の民謡第一編 岩手県の巻』（仙台中央放送局 昭和十七年）、『東北のわらべ唄』（仙台中央放送局 昭和二九年）、昭和三十一年からは『東北民謡集 青森県』（仙台中央放送局）に続く秋田県、宮城県、山形県、福島県、岩手県編においても武田忠一郎が譜例作成をしている。『東北のわらべ唄』は、戦時中の十七年頃からの収集資料を含んでいる。

この背景には、昭和十五年に仙台中央放送局に転任してきた国米藤吉が民謡調査の内閣情報局の協賛を得て、翌年の十六年、二一名からなる試聴団（团长 柳田国男）を結成して、東北各地の民謡大会を巡った。このときの音源を楽譜保存する作業に携わったのが、武田忠一郎である。すでに関東地方でも民謡の採訪が行われていて、町田嘉章や藤井清水などが譜例作成を手掛けていた。こちらには昭和十九年の『日本民謡大観 関東篇』（日本放送協会篇）となり、柳田国男が序を著している。これによると「西洋で考案せられた五線譜の採譜法が、果してこの民間音楽の真実を描写し得るかどうか、〈略〉たとへこの譜によってもう一度、農民漁民の通りに歌ひ出すことは出来なくとも、一つの法則に依つて表示したものならば、少なくとも全体の傾向は見られるであらう」というように、音楽性の差異を

示唆しているが、採譜という方法への期待が込められていた。

こうした意向や方法は、青森県内在住の木村弦三、工藤健一、阿部達などの研究者に引き継がれ、津軽地方で採集したわらべうたは譜例添付の『津軽のわらべ唄 第一〜六集』（昭和三五〜四〇年）という膨大な資料集となり、南部地方を含むものは昭和五年頃からの採集資料が含まれ、同じく譜例が添付された木村弦三著作集成刊行会の『奥々民俗旋律集成』（昭和五十一年）、『続奥々民俗旋律集成』（昭和五十二年）などに大成されている。

一方、楽曲の音楽的な分析という点では、昭和四十二年に刊行された『下北―自然・文化・社会』（九学連合下北調査委員会 平凡社）の「第六章 下北の民俗音楽」では、わらべうたやイタコの口寄せについて丁寧な譜例記述と楽曲分析が示されており、その後の調査研究を導くものとなっていったことが窺われる。

この傾向は、青森県無形文化財報告書第二集の『盆踊りと盆踊り歌』（昭和五十四年）などにも及び、『巫女の習俗Ⅱ』（無形の民俗文化財記録第三〇集 文化庁 昭和六十一年）、阿部達の『南部藩山伏神楽権現舞の研究』（昭和六十一年）などには楽曲の譜例が添付されているだけでなく、楽曲の音楽的な分析も行われている。

そして、全国の県別民謡緊急調査報告である『青森県の民謡』（青森県 昭和六十三年）の刊行に至り、歌の視点を捉える方法はひとつの頂点を迎えた。

この『青森県の民謡』の編集をみると、第一章調査概要、第二章総論、第三章地区別調査民謡、第四章全調査民謡一覽とし、総論では地誌、民謡の歴史（文献史）、現況に分けている。現況の中で①曲種、②分布は分析的内容、③音楽的特質は分析と記述方法、④身体動作、⑤衣装・採り物等、⑥歴史・逸話、⑦歌詞・詞章などは取り上げ方を示している。内容をみると、民謡はA労作歌、B祭り歌・祝い歌・呪い歌、C踊り歌・舞謡、D座興歌、E語り歌・祝福芸の歌、F子守歌、Gわらべ歌に大別し、個々の歌を示している。

また、八戸市では、この調査で収集された市内のわらべうたを中心に、独自に『八戸のわらべ唄』（文化財シリー

ズ第三〇号（平成元年）を刊行している。

今回の事業は、こうした青森県の蓄積に裏打ちされて企画進行している内容である。

三 問題の所在

(1) 作成当事者の立場から

マニュアル作成の現場では、保存会では自分たちの現状を記録してもらうことが芸能の伝承に必要と位置付け、記録作成に当たる側では、保存会が保持している内容をできる限り正確に記述しようと努力したことが刊本や映像から窺える。そこで、この事業に携わった人々の思いを通して、マニュアル作成の問題や今後の課題などについて整理してみよう。

初めに、芸能保存団体の感想としては、「（現状で）マニュアルを作成してよかった」という声があるという。これは現状記録を残すという意味がであろう。今後継承が途絶えたとき、今回の記録をもとに伝承母胎の体内に眠る記憶を呼び覚ましたいという希望がうかがえる。また、伝承者の高齢化に向かい、その指導を助けるものになる期待が込められている。

それでは記録作成に当たった方々はどうか。『民俗芸能伝承の周辺—青森県 三八・上北地方の民俗芸能—』（『周辺Ⅰ』と仮称する）と『民俗芸能伝承の周辺—青森県 東青・下北地方の民俗芸能—』（『周辺Ⅱ』と仮称する）を編集した小池淳一氏は、それぞれの「まえがき」と「あとがき」の中で、主旨や立脚点、感想や課題などについて、次のような見解を述べられている。

『周辺Ⅰ』の「まえがき」で触れているように、「各地の民俗芸能の保存・継承をめぐる問題を主として民俗研究の

立場から聞き取り調査を行い、整理したものである。「現代社会における民俗芸能の継承の様相を個々の芸能ごとになるべく具体的にとらえようとした」といい、「保存・継承に尽力されてきた方々の生の声」「その努力の過程を記録」「民俗芸能が現代において置かれている状況と課題を考えていく糸口を探ろうとした」という。また、取り上げたものは、三八・上北地方の著名な芸能だが、「民俗芸能研究あるいは芸能史研究の成果によって選択されたものではなく、地元の自治体からの推薦や保存会の活動状況によって選択されたもの」であり、「重視すべき条件や記録しておくべき経緯に違いが見られる」という。そして、報告書作成にあたっては「実際に保存に携わっている方々の想いや苦心、努力を具体的に捉えることに重点を置いた」という。さらに、「各保存会及び支援団体においては本書の記述を叩き台とし、これからの継承・保存のために訂正を加えつつ利用」して欲しいという旨を付け加えている。

「あとがき」では、民俗芸能は変化し、変容するものだが、変化が恣意的であってはならない、変化する以前の様相を完全に忘却していいというものではない、という編集者の意ののって、「民俗芸能が変化する理由や条件、保存団体が直面している悩みや課題といったものを取り上げ、記録しておくこと、つまり変化をもたらす基盤を見据えることが、伝承を支援していくときには重要な留意事項となる」という支援をする立場の意向が示されている。

『周辺Ⅱ』の「あとがき」では、自らの感想を交えて、次のような発言をあげられている。「民俗芸能は変わっていくことを前提として聞き取りを行ってきたが、そこにも先人たちの工夫や努力をかいま見ることができた。ただ、それらがどのような過程を経てきたのか、変容の原因の類型化や伝承上の困難の打開策、それらをふまえた提言などはまだまだ今後の課題として残っている」というのである。

そして、「民俗芸能のさまざまな伝承の記録化」から「無形文化財としての価値を後世に伝える」ことを願い、既存の報告書や今回の報告書の補訂を経て「青森県全体の民俗芸能誌」が編まれることを期待するという。

この部分には、支援事業の記録を作成するという立場から、伝承をよりよい方向へ導くための課題と、民俗芸能を

通して地域社会を捉えるまなざしを見て取ることが出来る。だが、変化する民俗芸能故、そのプロセスとしての今を記録するのか、民俗芸能伝承者の思いを捉えることがこの記録作成の中心なのか、今回の事業が次回の記録作成や民俗芸能誌編さんの呼び水となることを期待しているのか、現時点では具体的な成果を得ることは難しい。

次に、青森県の民俗芸能について、長年にわたり楽曲の面から分析を重ねてこられた笹森建英氏は、『伝承用マニュアルⅠ』、および『伝承用マニュアルⅡ』の「後記」に、次のように述べられている。

『マニュアルⅠ』の「後記」では、芸能の種類が多様であったということから、全体を舞踊と音楽の面から総括している。「舞踊」では、写真の分解図の説明として、①おこなわれる意味を示したものと、②所作そのものを示したものがあるといふ。「空間を分節するのは、個々の踊り手がとるポーズや動作による身体的な空間構成であり、複数の踊り手が占める位置としてのフォーメーション、隊伍である。流動的な運動の推移過程を図形や舞踊譜によって静止画像として提示するのは可能である。このマニュアルでは分解写真をあげ、時間の経過とのシンクロナイズする場面を音楽の拍節構造との関連で、一部であるが示した。舞踊では単に、ポーズや身体運動の方向性、時間（スピード）のみならず、エネルギー、緊張弛緩の身体現象も重要な要素となる。これについては、今回に採用された手段では記録が不可能であり、今後の課題とした」といふ。

「音楽」では、「音楽は舞踊を区切り、表現の意味を補助などしていくもの」とし、「芸能を理解するには音楽と身体運動の関係を明らかにしなくてはならない」といふ。こうした視点で見ると、「音楽と踊りの全体の長さは規定されるが、音楽の個々の拍節が踊りの拍となっていないものや、伴奏楽器と声楽の拍節が合っていないものもあった」といふのである。また、採譜では、笛の旋律を五線譜化することをあげた。「三味線は調弦、音高線に問題があり、既存の文字譜と実際の演奏との齟齬が大きかった」といふ。

このほか、「ビデオ撮り・分解写真・採譜について」の部分では、ビデオ撮りについては、ビデオは全体の現象を

カメラレンズで切り取ったもので、人間の目とカメラアイの機能上の差異があることを指摘されている。モーションキャプチャの導入には技術的にも経済的にも限界があり、採用できなかったことにも触れられている。

また、芸能研究と芸能記述についても言及されている。「芸能は身体を媒体とし、身体表現と音による表現である」とし、「言語により説明し、文字でしか論じられなかったことが、継承法の限界、学問の限界であった」と指摘する。そして、「芸能の実質を記録するには運動は運動によって視覚的に、また、音の鳴り響く物理的現使用を、聴覚によって掌握させなくてはならないのは当然である。」「言語を交えた概念の操作では、運動の分解図、舞踏譜、音の記譜、楽譜によらなくてはならない。しかるに、日常の行為のすべてが言語化されてはいない。舞踏の所作がすべて図形化、記号化、言語化されていない。」「民俗芸能の所作が言語化されていない」というのである。さらに「異なった動作へ導くかけ声のレベルにとどまっているのである。こうしたノンセンス・シラブルを伝承者達は「口拍子」と呼んでいる。」「芸能の伝習は人と人が対面し手取り足取りしつつ、口頭により行う。記号や図形、言語が補助手段となる。」「補助手段ではあるが、それによって芸の技や意味が確実なものとなる。特に、学ぶべき先輩が存在しなくなった時はその手段に依拠せざるを得ない」というのである。その方策として、「ジャンルごとに、語彙を選定し、語が師事する運動の内容を規定し、身体の部分に分けて説明するのが第一歩であろう」といい、例として、松下清子氏の「津軽の獅子舞・獅子踊に関する研究」（『比較舞踏研究』三巻一号 比較舞踏学会 一九九七）をあげている。

『マニュアルⅡ』の「後記」においても、民俗芸能の伝承に関する問題解決を支援するために、まず記録にとどめることとして、ビデオ収録を企画した旨に触れ、芸能の再現について述べられている。民俗芸能などが「再現による確認作業によってのみ存続する」が、再現によって変化も生じ、「その可変性と変化してはならない規範、その両者の均衡のなかで民俗芸能は成立しているが、可変性の許容範囲が広いのも民俗芸能の特質である」としている。

(2) 利用者の立場から

マニユアルの存在は、伝承活動の支援によるものだが、前述のように『マニユアル』と『周辺』の編集者の意図は、事業目的を超えた民俗芸能論や芸能記述の方法論、民俗芸能誌の作成におよび、事業の内部で完結していない問題を提起している。これらの発言は非常に刺激的で示唆に富み、提起された方向への努力や試みには敬服する。そうした上で、議論を展開することになるが、事業内部の当事者、つまり伝承のために記録作成に挙手した団体とこれを作成した記録者から離れ、作成されたマニユアルは、外部にその内容や利用までも提供することになる。伝承実態の一次資料として放出されることになる。

民俗芸能に関心を持つ人々にとって、このような一次資料はまことに歓迎すべきものである。これを享受する人々には、研究者、一般の愛好者、教材化の素材を求める教育関係者などがあげられよう。たとえば、歌の場合であれば、村林平二著『伝承青森のわらべ歌―遊び方と伴奏曲― 第一―三集』（音楽之友社 平成八―十一年）のように収集資料は、伴奏をつけた楽曲集として刊行されていたり、また、青森県教育委員会では県内で伝承されてきたわらべうたと民謡を取り上げ、指導資料として『郷土の音楽』（昭和五十九年）を作成し、具体的な教材化を提示したりしている。

だが、これらの人々の資料に対する要求は異なる。一つの芸能の映像・分解写真・採譜・文字資料のいずれか、あるいは組み合わせたものであったり、同種の芸能を比較するために一部分だけが必要としたりする。

とくに採譜についてはどうであろうか。笹森氏の発言に、「音楽については、たとえば笛の指譜は具体的だが、演奏時の実音を示されていない、録音の音のみでは演奏技術が再現しにくいことなどから、①音自体、②演奏譜、③五線譜による実音譜が必要であり」「五線譜は客観的事実を示すが、再現には限界があり、それを了承した上で利用す

べきである」という部分があるが、このような採譜の必要性だけでなく、その採譜技術も必要なのである。難解であったり解読不能であったりすれば、多くの意図を盛り込んだ資料でも役に立たないものとなってしまふ。実際の演奏者は採譜者が苦勞して作成した譜例を解読し、自分の演奏に結び付けることができるのだろうか。またその譜例を仲介して後継者に演奏を伝承することができるのだろうか。実際の演奏を厳密に記述することはできないとすることと、伝承の補助に用いるというスタンスの合間に互いの暗黙の妥協や曖昧さが潜んではいないだろうか。

ここで、具体的な事例をあげてみよう。

筆者は南部地域に分布する「念仏鶏舞」の中で、上北町沼崎と下田町本村の念仏鶏舞について調査する機会を得た。その伝承実態を記録するとともに、沼崎の「通り」(譜例1)、「三国」(譜例2)、「南無仏」(譜例3) 本村の「七月」から「ヒキハ」(譜例4)の現行楽曲の採譜を行った。

念仏鶏舞は、鶏型の烏帽子を被り、歌や念仏に合わせて勇壮な舞を舞うことで、盆の霊を迎え饗応する念仏踊りの一つである。念仏が舞に組み込まれたり、舞が念仏に合わせられたりする。念仏は舞の振りを引き立たせるだけでなく、その動作を鎮める作用も含有している。地区内で仕立てられる踊りの一団は、家々の霊を慰めるために、新仏が出た家の盆棚の前や墓前で舞ったり、地区の旦那寺の本堂の中や境内で舞ったりする。近年では、地区の盆踊り会場で舞を披露し、地域コミュニケーションの一翼を担っていることもある。

昭和五十二年の青森県無形文化財調査報告第一集『鶏舞』によると、鶏舞の所在調査とともに、伝播や系統、伝承演目(曲目)の比較検討が行われている。系統については、県内の鶏舞は三系統に分けられ、A系統は階上町平内、南郷村江花沢など新井田川の両岸域、B系統は五戸川から奥入瀬川沿い、C系統は小田原湖畔域ものをさすという。調査報告書では、十和田湖町沢田(水尻)の鶏舞、今回の『伝承用マニュアルI』では、新郷村金ヶ沢の鶏舞が取

り上げられている。これらは先の系統によれば、それぞれの鶏舞の実態は各市町村誌史などにみられるが、『青森県民俗芸能緊急B系統』に入る。

また、譜例としては、『日本民謡大観 東北篇』に、A系統である階上村平内の堀切久五郎、引敷林由松などが昭和十六年に演唱した「庭打」「三番」「一本扇子」(譜例5)「朶人」があり、『東北民謡集 青森県』には、演唱時期は不明だが同じく同地の二氏による「庭打ち」「三番叟」「たが立」「一本扇子」(譜例6)「朶入」「二本扇子」「太刀使」「綾棒」「薙刀」が収録されている。二編の採譜には若干の違いがあるが、楽曲的な構造はほぼ同様のものである。『奥々民俗旋律集成』には同じく平内の「墓念仏」が収録され、『伝承用マニュアル』の金ヶ沢鶏舞では、「一本扇子」(譜例7)の譜例が掲載されている。そして、筆者が関わったものは『青森県史 民俗編 資料南部』(青森県平成一三年)に収録されている。

筆者は、この念仏鶏舞が南部地域のエンブリ・獅子神楽・駒踊り・盆踊りなどの要素を複合、融合した上に独自の用途をもち、自らの芸能の存在を主張していることに関心を抱いている。これらの演目や芸能との比較によって、その特質をより明らかにすべく、芸能が行われる場所や状況、芸能の構造などを捉える作業を進めている。とくに音楽(音)を基にした芸能の把握や比較を考慮しており、既存の採譜資料の活用を考えてきた。

次の記述は、前記の念仏鶏舞について、『青森県史 民俗編 資料南部』収録部分を引用させていただき、これに一部割愛・加筆したものである。

ア 沼崎の念仏鶏舞

〈沼崎地区との念仏鶏舞〉

上北町沼崎の念仏鶏舞は、沼崎本村地区の集会所脇、共同墓地の敷地内で、八月十三日に地区の行事として行われている。この地区は、戸数約六〇戸で、多くは上北町の心月寺（曹洞宗）を旦那寺としているが、この寺の焼失により、近年は新仏が出るから三年忌まで同じ宗派の僧侶が供養に来ていたという。

沼崎の鶏舞は、昭和四十六年に青森県無形民俗文化財に指定され、保存会を中心に保存伝承が行われている。鶏舞は大人たちによって沼崎観音堂に奉舞されたり、上北町の祭りなどに出演しているが、現在、盆の「念仏鶏舞」は、小学三年生から中学三年生までのおよそ男女児四〇人の子供たちが舞っている。

〈当日の様子〉

当日の午後、集会所で支度を整えた一行は、それぞれの家が盆迎えにきている墓所に入って行く。墓所内は入口近くに墓を立て、奥を広場にしている。一行は墓のまわりを進み、広場で舞の円を描く。

このとき、広場までは笛の「通り」の曲目で入場し、舞の位置を決めるときには、念仏講の年配の女性たちによって「長念仏」が唱えられる。舞の位置が決まると、初めに「一拍子」「二拍子」「四拍子」などの鶏舞を舞う。このときの採り物は太刀、杵、棒など七つ道具といわれるものである。次に、念仏講の講員によって「三国一」「南無仏」が唱えられ、これらを舞う。舞い手の採り物は扇子に持ち替えられる。舞が終わると一行が列を整えると、講員もこれを見送るような位置に移り、「長念仏」を唱える。これに合わせて、一行は墓所の西側に一列に並ぶ。舞い手は墓の方に向き、「墓念仏」に合わせて舞う。そして、すべてが終わると一行は「通り」の曲目で退場していく。この間およそ四〇分くらいである。

この後、それぞれの家族は家から運んできたごちそうを墓前でいただき、人々の交流が繰り広げられる。この賑やかな光景は夕方まで続く。

〈二行の構成〉

墓所への一行の行列は、保存会の旗二基一人ずつ、提灯一人、三番叟エボシ四人、太鼓五人、手平鉦五人、ササラ六人、トリエボシ一〇人、カナボウ六人、子供たちの母親や世話人などである。トリエボシが棒、杵、小刀などを持つ。笛二人は行列の脇に付く。

〈演目の種類〉

『上北町史下巻』（昭和六二年）によると、舞の種類として「鶏舞一〇種類、念仏一〇種類」としている。その内容については、『鶏舞』の「IV演目及び所作」の沼崎をみると、道中をするときの「通り」（譜例1）から門付けが終わった後の酒宴に歌う「お神酒唄」まで二二の内容を上げているが、この中で「通り三」は「最初は「通り二」と同じ所作を繰返す」、「腹合わせ」は習ってはいるが実際には演じていない」、あるいは「背中合わせ」もなかなかやらない」といい、これらを抜いて数えることもあるという。

〈念仏と歌〉

『上北町史下巻』に載る念仏は、「長念仏」「門祝唄」「庭祝唄」「三国一」「ナゴミ」「南無仏」「腹合せ（題名のみ）」「背中合せ（題名のみ）」「墓念仏」「幼子花取り」「おみき唄」であるが、盆の念仏鶏舞では「長念仏」「三国一」「南無仏」が用いられている。ここでは譜例作成した「三国一」（譜例作成部分）と「南無仏」の詞章を上げておく。

「三国一」

・ナハヤイ 三国ナヤ一のヤイ 富士の山

- ・ナハヤイ 乱らすヤイ 川とて 川一つ
- ・ナハヤイ 川のナヤイ 広さは 八万四丈ヤイ ↓

注―詞章は譜例作成部分のみ記す。平成十年八月十三日の収録音源より採譜。譜例2。

〔南無仏〕

- ・ハイ 南無阿弥陀 南無阿仏
- ・ハイ 南無阿弥陀仏 ハイ 南無阿弥陀仏 南阿無阿
 サッサー ヨイサノサー ソレ

注―平成十年八月十三日の収録音源より採譜。譜例3。

〈動作と楽曲〉

「通り」は、行列が道中したり歩みを進めるときの楽曲で、舞い手が三步前進し、右を向いて屈むという一連の動きに、八拍の楽曲フレーズが付く状態を示している。動作と楽曲が合っていることや、楽曲フレーズの八拍目に一呼吸入ることで、動作の伴奏としても覚えやすい。

「三国一」は、「ナハヤイ 三国ナヤ一のヤイ 富士の山」と唱えることから、この名が付いている。念仏が始まると動作と伴奏がこれに合わせて始める。念仏部分にも伴奏は付いているが、念仏は太鼓、手平鉦、笛などの楽曲部分と交互に奏でられ、舞い手には片足飛びの動作がある。「三国一」の詞章は長いものであるが、現在は三詞章ほどで、「ハイ」と動作を止める合図を入れ、譜例の*印の部分に移る。

「南無仏」は、舞い手が輪の中を向き、開いた扇子の両端を持って、左右の片足で二回ずつ跳ねる動作をするが、六拍の楽曲フレーズを基本としている。念仏は詞句の間に「ハイ」を入れ、リズムを整えている。また、「(サッサー)

ヨイサノサー ソレ」という掛け声を入れることで、四拍のリズムを作り六拍という楽曲フレーズに変化をもたらしている。さらに六度の音高差をもつ旋律は、念仏というものの明るく歯切れよい。舞を止めるときは「三國一」の*印と同様のものを用いている。

イ 本村の念仏鶏舞

〈本村地区と念仏鶏舞〉

下田町本村の念仏鶏舞は、『下田町誌』によると、およそ一五〇年前に切谷内（五戸町）から習い覚えたといい、明治二十年代の頃、沢田の水尻（十和田湖町）に伝えたという。また、百石町日ヶ久保にも伝えたという。

一時下火になった時期もあったが、昭和四十六年復活し、獅子舞とともに「本村郷土芸能保存会」が結成され、五十九年には町指定の無形民俗文化財となっている。それまでは青年が舞っていたが、このときから小学生にも教えるようになり、現在は小学一年から中学三年までの子どもたちが参加している。

〈現行と当日の様子〉

この鶏舞は、八月十三・十四日に行われている。

十三日の夜、柘斗権現社と並ぶ本村コミュニティセンター（伝承館）で支度を整える。一行は「通り」の曲目で道中し、鳥居をくぐって柘斗権現社境内にある神明宮の前まで進み、そのまま「庭入り」となる。「庭入り」は右回りに一巡しながら、中央にヤナギ（シダレヤナギ）を立て、舞い手は円を作る。伴奏の締め太鼓、手平鉦、笛は社の脇に立つ。ここで一舞奉納する。

この後、聖福寺へ移動し、下田将監の墓前で「墓念仏」を舞う。本堂に上がり「仏壇念仏」が行われるが、その前に本堂前で舞を舞う。

そして、盆に合せた地区祭りが行われている地区の祭り広場へ移動し、子供たちは二、三の演目を舞う。ここは盆期間の賑わいで、露店が立ち並び、人々の喚声や出入りでこった返えている。

翌十四日は、大人たちが一行を組み、新仏のある家からの依頼を受けて、これらの家々を巡る。念仏鶏舞を頼んだ家では、家族や親戚が集まって待つ。一行は家の前まで「通り」で道中し、庭先にヤナギを立て、家の中に入る。施主に迎えられて仏壇の前に着座する。ここでの作法は、本村郷土芸能保存会会長と舞い手の太子冠が焼香し、「仏壇念仏」舞う。終わると他の舞い手が焼香し、家人の茶ふるまいがある。この間およそ一〇分ほどで、次の家に向かう。かつては一軒ごとに門付けをした。この地区は天保年間には約二〇戸だったというが、現在は約一七〇戸ほどになっている。舞の演目は「七拍子」「一本扇子」など得意とするものを一舞ずつ順に舞っていったという。

この日の夕方には再び子供たちが集まり、祭り広場で舞が披露される。

〈二行の構成〉

幟旗一人、ヤナギ一人、太鼓三人、手平鉦三人、笛一人、歌一人、タイシカ（太子冠）一人、シケンバイ（四剣舞）四人、ヒヨッコ（トリッコともいう）九人、これに世話役などが加わる。太鼓は太夫、手平鉦、笛、歌などは拍子方、タイシカ、シケンバイ、ヒヨッコは舞い手などといったている。

〈演目の種類〉

ここでは、「通り」「庭入り」「七拍子」「一本扇子」「二本扇子」「高太刀」「さんば」「あや踊り」「もみ入れ」「うな

ぎなた」「墓念仏」「仏壇念仏」「さんさ踊り」の二三演目を伝承している。「通り」と「庭入り」は道中から舞いの場への入場を表すもので、続いて演じられる。「七拍子」から「うなぎなた」までは華やかな演目として、「墓念仏」と「仏壇念仏」は仏の供養として舞われる。また、「さんさ踊り」は全員が輪状になって踊り、これには地区の人々も加わることができる。舞い手はそれぞれの演目に合せた採り物を持ち、「墓念仏」と「仏壇念仏」では扇子を持つ。「さんさ踊り」は何も持たずに踊る。

〈演目の構成と舞い方〉

一 演目の構成は、①場所入り、②ハイナ、③三国一、④ヒキハ（引場）に分けられる。①場所入りは初めの部分であり、「七拍子」の場所入りを基本としている。②ハイナは「ヤーハイナムアーアミターエ ヤーハイナムアーミターエ ヤーハイド」という念仏が入ることからハイナといわれている。舞は、タイシカがまず踊り出て、その後シケンバイ、ヒヨッコが加わり、タイシカと交替して踊る。また、タイシカとシケンバイが踊る間、ヒヨッコは足先などを動かしながら待っていたりする。③三国一は「三国ヤーハイ 一の宝よりヤーイ 我が子にましたる 宝ない」などの歌が入ることから三国一といわれている。ここでは前の二句はタイシカが舞い、後の二句はシケンバイとヒヨッコが舞う。④引場は演目の締括りで、「七拍子」のヒキハを基本としている。「七拍子」では「シケンバイが退き、タイシカだけがひとり踊る。囃子が速くなり、最後は大きく跳ね、右膝を突いて屈み、左手を伸ばし、掌を地上に垂直に差し出し、刀を両手で頭上にかざして、一礼して終わる」とあり、「この終わりの形は、他の演目もすべて同じである」というように、他の演目にも用いられている（『下田町誌』九五九ページ）。

一方、「墓念仏」と「仏壇念仏」は墓前や仏壇の前で舞われ、構成が異なる。「仏壇念仏」の場合、家の上がり仏壇の前に座ると、①「心経」を唱え、②「ハイナ」ではタイシカとシケンバイ二人の三人が仏壇に向かい舞う。次に③

「七月」となり、最後はタイシカが舞って終わる。

〈念仏と歌〉

本村の鶏舞に用いられる念仏と歌は、念仏では「ハイナ」「心経」「七月」、歌では「三国一」「さんさ踊り」である。「七月」は二三番までの詞章があり、現在、用いられているものは昭和五七、八年頃、当時の保存会長であった谷川義元氏が順番や詞句を整えたといい、覚えとして記された「鶏舞仏壇念仏」や『下田町誌』に載る「七月」の詞句とは若干違いがある。この覚えが書かれた時期は明らかではないが、昭和四十六年の復活の時期ではないかともいわれている。

また、「三国一」の歌詞のうち「我が子にましたる 宝ない」の歌詞は、階上町平内の「初入」に挿入されているものである。「さんさ踊り」の歌詞は、「ナニヤドラヤ」の歌詞を用いているといい、詞章の最後に「サンサヨ」の掛け声が入る。

ここでは現行の「七月」の譜例を作成し、その詞章を上げておく。詞章については比較のために、「鶏舞仏壇念仏」の詞句を（ ）で、『下田町誌』の「七月」の詞句を〔 〕で示しておく。

〔七月〕

- ・ 七月や物のあわれな月にれば 野にも山にも油火たくもの 南無阿弥陀仏〔南無阿弥陀〕
- ・ 七月七日の善き〔善う〕日なり 親のお墓〔み墓〕に立ち向い
- ・ お墓参りのその戻り 雨の降らぬに絞り袖〔絞る袖〕
- ・ 七月野に咲く百合の花 仏に手向けて 南無阿弥陀仏〔南無阿弥陀〕

- ・お香の（この）〔香〕煙は細けれど 天に昇れば雲となる 南無阿弥陀仏〔南無阿弥陀〕
- ・前のおせがき位牌の文字を読んでみよ（みる） 読むに読まれぬ涙が流れる 南無阿弥陀仏〔南無阿弥陀〕
- ・前の榎木に何がなる 南無阿弥陀仏の六字なる
- ・父は天摩〔天間〕の生まれ人 母ははり摩の生まれ人
- ・父に別れて 大〔第〕三年 母に別れて今日で七日
- ・七日になれども人寄らぬ 人が寄らぬもげに道理
- ・一つ申せば父のため 二つ申せば母のため
- ・後へ申せば兄のため（後へ申せば今日より兄弟のため）〔後に申せば今日より兄弟のため〕 も一つ申せば吾がために
- ・長き草をば鎌で刈る 短き草をば手でむしる
- ・去年まで幼少と似たれや（幼少（他処）みたれや）みそはぎや 今年の水をば（みつよば）手にとり仏に手向けて 南無阿弥陀仏
- ・前は極楽浄土せい〔施〕 仏の道にも（に）〔地獄の道に〕三條あり
- ・右の道を行くものは 剣の山へと出かけるぞ
- ・左の道を行くものは 八万（八幡）〔まん〕地獄に陥いるぞ
- ・中なる道を行くものは 極楽浄土（こしょう道）を（へ）行くとかや
- ・死出の山 如何なる人が住みそめた
- ・行くと必ず（行くとかにんじん）二度と帰らぬ死出の山
- ・太刀や刀できり払い 念仏功德（功力）〔功力〕で浮かばせる

・西にさいほう極楽や あみだ(みだ)〔弥陀〕の浄土に今なおる

・願人寂徳(願にしゅくとく) 浄土せい(願以施功德平等施) 一切経坊竺太子往生あらん国(一切ドウ ホウ

チクダイシ往生安楽国) 南無阿弥陀仏

注「七月野に咲く百合の花」は、「鶏舞仏壇念仏」と『下田町誌』の「七月」は「前の榎木に何がなる」の後に入れられている。平成十年八月十三日の収録音源より採譜。譜例4。

〈動作と楽曲〉

譜例4は、仏壇念仏の中の「七月」と「ヒキハ」を示す。「仏壇念仏」の初めの「心経」部分は全員が座っているが、「ハイナ」になると、タイシカ一人とシケンバイ二人が立ち上がって踊り始める。念仏が入る部分では開いた扇子を持ち、前屈みになり左右の足を一歩ずつ出し、扇子を振る。太鼓の部分になると扇子で地面をなでるような動作を入れる。「七月」の念仏も同様の動作が付く。「ヒキハ」になると、タイシカ一人が舞って終わる。また、楽曲の構造をみると、旋律構成のパターンはみうけられるが、一詞章を歌うための拍取りは詞章に即している。その長短により一二、一六、二〇、二四、二六拍の構成となっている。二三詞章の中で、一二拍のものが二、二〇拍は一、二四拍は三、二六拍のものが一詞章あり、他は一六拍である。拍が多くなるは詞章の最後に「南無阿弥陀仏」が付くもので、中には「七月野に咲く百合の花」のように「南無阿弥陀仏」が付くが、一六拍で歌われているものもある。二六拍のものは二四拍を基にしているが、詞章に合わせるために二拍加えられており、「二四拍十二拍」の構成となっている。

そして、これら二三詞章の間に、四拍の太鼓フレーズが入ることで、拍の長短にその都度しめくくりがつけられている。この楽曲構造が拍による旋律の長短にかかわらず、動作の繰返しを容易にしている。

以上のように、ここでは演目の構成を把握するために、採譜を用いてきた。ところが、譜例5、6、7からは音自体の報告は伝わってくるが、こちらで必要とする、譜例が演目のどの部位なのか、楽曲と動作の対応はどのようなのかなどの情報が読みとれないのである。採譜の志ではなく、作成された譜面に譜例に対する意図、たとえば記譜の法則や凡例、あるいは補足などが見えてこないのである。そのために、五線譜という客観的な資料に置き換えられていても使えないのである。ここにも問題が露見している。

採譜技術は音楽的な専門性を基とするが、その採譜者のレベルや作成された譜例の精度は一樣ではない。現在の大卒などの音楽教育現場では、日本の民俗芸能の音楽（民俗音楽）を採譜する技術の訓練はとくに行われていない。現場に立ち、実際の音を前にして習得していくことの方が多くに違いない。そして、この現場こそ多様であり、現場の音楽との関わり方やその必要によって、その例数だけ譜例が作成されるといっても過言ではないのである。

このようにして作成された採譜は、再現されてこそ意味が生じる。しかし、その譜例が非常に再現しにくい場合がある。音楽学的に厳密に記述されているものが解読を困難にし、再現しにくいものになっていることがある。これは音楽的に厳密かどうかというより、その音楽の記述がその記譜に合っているかどうかという問題になってくる。日本音楽の五線譜による記譜の限界がある。これには言葉による凡例を用いることで不足を補い、その凡例を許容することでより多くの共通認識ができる。

しかし、現実には次々と本質以外の状況が生じている。五線譜の記譜に用いるパソコンソフトの開発は、簡便な使い方ができ、きれいに仕上がることで利用が進んでいるが、基本的な記譜法をクリアしていない部分があり、厳密な記譜を提唱するときには注意が要る。

また、採譜を作成し、譜例を収録する意味はどこにあるのか。これらは五線譜の機能や採譜者の意図によって作成

される一方、これらを読む側の理解や利用にとって、何が要求されているのかを捉えておく必要がある。音楽の楽曲分析の素材、楽曲構成の視覚的な記号及び図式、伝承者が絶えたときに音楽学を理解する人の解釈を借りて再現するファイル、つまり伝承テキストとして必要なのかといった事々である。

マニュアル化には譜例作成の技術や実際の演奏・歌唱方法と記譜法との対応などに新たな課題も生じてくるが、今日では多くの映像資料の拡充とともに、譜例作成は引き続き重要な役割を担っているのである。

四 事業展開と今後の課題への対応

最後に、事業事務局を担当した青森県教育委員会の今泉武寿氏によると、具体的な収録現場や冊子の編集作業では、①収録した演技が舞台上演のような状況となってしまったこと、②行為を言葉にするのに苦労したこと（たとえば、「跳ねる」「舞い上がる」などを一つの言葉にした）、③表現する言葉に迷ったこと（そのときは、地元で教えるときの言葉を用いた）などがあり、④笛の指譜は、結果的に五線譜でまとめたという。そして、県の担当者としては、事業の内部に即応することとして、地元での保存・振興に役立つこと、次世代への伝承に繋がること、これに加えて他市町村や他団体への事業展開の刺激となることなどを希望しているという。

また、各団体については、芸能の伝承か、発展的な継承かという点で、現在を記録してもらっただけでよいのか、記録の活用はどのように行われているのか、あるいはどのように行おうとしているのか、サポートすべき課題は多い。加えて、採譜に関する技術、レベル、要請に応じた加工や工夫、記述された資料の解読や再現など、独りよがりではないコンセンサスが必要である。これには、技術の提供や教授、譜例の意味と価値に関する認識の普及も含まれ、

専門的な教育や研究の立場からの発信が求められることでもある。具体的な動きとして、かつて東京芸術大学で民族音楽を担当されていた小泉文夫氏のゼミおよび出身関係者の間で、採譜のマニユアルが作成され、採集者や採譜者の拠としていたことや、日本民俗音楽学会の会員間で譜例作成および記述方法の議論が行われることがあった。こうしたものがより広範なマニユアルとして流通することや議論として展開していくことも効果がある。

おわりに

伝統文化伝承総合支援事業として企画された今回のビデオ、『伝承用マニユアル』『民俗芸能伝承の周辺』の作成が、当事者の役に立っていくことを願い、これらがより多くの人々の目に触れるよう配置することを望む。そして、さらに新たな伝承支援事業に進展したり、公開された資料として多くの人々の要望に応えられたりするものであって欲しい。

この稿を書くに当たり、青森県教育委員会の今泉武寿氏、青森県史編さん室の大村達郎氏のご教示とご高配をいただいた。ここにお礼申し上げます。

[Summary]

Results and Issues related to the Making of a Manual on Folk Performing Arts: Aomori Prefecture's "Manual for Transmission" as an Example

ONODERA Setsuko

There were not many opportunities until now for transmitters of folk performing arts to review objectively artistry and skills that they have been transmitting or to consider most desirable ways of transmitting them. Project for the Support of Transmission of Traditional Culture of Aomori Prefecture is an example of a system that aims to support these transmitters and their activities.

The prefecture is divided into three districts and a transmission committee of each district deliberates and determines what should be transmitted, produces documentary videotapes and manuals for transmission (with photographs analyzing movements and recorded music scores), conducts interviews to record information about transmission of performing arts, and holds classes and other events to transmit these performing arts as ways of utilizing the surveyed materials.

However, problems have arisen in the process of advancing the project and in utilizing materials related with the transmission of performing arts. A more desirable way of transmitting folk performing arts will become clearer by studying these problems. By introducing a concrete case of a particular performing art, this paper also presents one method for documenting folk performing arts.