

第15回 東京文化財研究所 無形文化遺産部 公開学術講座

樹木利用の文化 ― 桜をつかう、桜を奏でる

令和4（2022）年8月発行

独立行政法人国立文化財機構
東京文化財研究所 無形文化遺産部

はじめに

東京文化財研究所無形文化遺産部の令和3（2021）年度 第15回公開学術講座（以下、本報告書では「第15回公開学術講座」と略す）「樹木利用の文化―桜をつかう、桜を奏でる―」は、新型コロナウイルス感染症予防の観点から、無観客で収録した記録映像を編集して、期間限定で当研究所のウェブサイト上より公開するとともに、本報告書の刊行（当研究所ウェブサイトにてPDF版公開予定）をもって実施することになりました。

「桜の花」は日本の春を象徴し、日本人は古くからそれを愛で、文学、演劇、舞踊や音楽にも様々な織り込んで伝えてきました。これほど日本人の暮らしに寄り添ってきた「桜」ですから、花を愛でるだけでなく、身近な「材」として木材や樹皮を利用する文化が育まれてきたこともまた、ごく自然ななりゆきと言えます。本講座では、民俗技術として利用されてきた桜と伝統楽器に使われてきた桜をつないで、改めてその「樹木利用」に着目し、愛でるだけではない桜、「つかう桜、奏でる桜」に焦点を当てようと考えました。

本講座の第一部では、最初に趣旨説明を行ったのち、基調講演「様々な樹木利用の現状と課題」（岐阜県立森林文化アカデミー 森林総合教育課長 川尻秀樹氏）として、様々な樹木利用の中で、桜材の特徴とそれを活かした利用について、また桜を含めた広葉樹の管理・利用の課題やその背景についてご講演いただきました。続いて無形文化遺産部研究員からの報告として、民俗技術研究の立場から「民俗世界における樹木利用―桜を中心に」（今石みぎわ）、古典芸能研究の立場から「無形文化財と桜―つかう桜、奏でる桜」（前原恵美）の2つの報告を行いました。

第二部ではインタビュー「小鼓という楽器の魅力」、デモンストレーション「小鼓の組み立て」を藤舎流雛子方藤舎呂英氏にお願いし、呂英氏作曲による「水」を、藤舎呂英、藤舎英心（以上小鼓）、藤舎呂近（大鼓）、藤舎雪丸（太鼓）、福原寛瑞（笛）のみなさまに演奏していただきました。

最後に第三部として、第一部の登壇者と藤舎呂英氏に加わっていただき、「樹木利用の文化と無形の文化財」と題した座談会を行いました。桜材利用の文化を民俗技術、古典芸能の視点を踏まえて改めて整理し、桜材を含めた森林環境の保全を共通の課題として捉え、その解決のためには文化や研究の垣根を超えた問題意識や取り組みが欠かせないとの見解で一致しました。

無形文化遺産部では、民俗技術や古典芸能をはじめ、様々な無形文化遺産の継承に必要な原材料の安定的確保についても調査研究を行っています。本講座が、無形文化遺産継承の一端を担う原材料として「桜」を捉え直すきっかけになれば幸いです。

東京文化財研究所 無形文化遺産部

* 本講座の開催および本報告書の刊行にあたっては、三菱財団法人人文科学研究助成事業「無形文化遺産における木材の伝統的な利用技術および民俗知に関する調査研究」の助成を受けています。記して深謝いたします。

目次

2	はじめに
	目次
4	趣旨説明 前原 恵美（東京文化財研究所）
	----- 第1部 -----
	基調講演
6	「様々な樹木利用の現状と課題」
	川尻 秀樹（岐阜県立森林文化アカデミー）
	報 告
14	1. 「民俗世界における樹木利用 一桜を中心に」
	今石 みぎわ（東京文化財研究所）
20	2. 「無形文化財と桜一つかう桜、奏でる桜」
	前原 恵美（東京文化財研究所）
	----- 第2部 -----
28	インタビュー「小鼓という楽器の魅力」
	藤舎 呂英（藤舎流囃子方）
33	デモンストレーション「小鼓の組み立て」
34	演 奏 「水」 （藤舎呂英 作曲）
	藤舎呂英（小鼓）・藤舎英心（小鼓）、藤舎呂近（大鼓）、藤舎雪丸（太鼓）、福原寛瑞（笛）
	----- 第3部 -----
36	座 談 会
	「樹木利用の文化と無形の文化財」
	川尻秀樹、藤舎 呂英、前原恵美、今石みぎわ
47	おわりに 今石 みぎわ（東京文化財研究所）

趣旨説明

令和3年度の第15回公開学術講座のテーマは「樹木利用の文化一桜をつかう、桜を奏でる」とさせていただきます。本講座のテーマの出発点は「樹木利用」にあります。どんな樹木を何のために使うのか、またその樹木の中でも目的に適した部分がどこなのか、さらに原材料としての樹木にどのような一次加工を施せば、続く工程が円滑に進められるのか。こうしたことを考えた時、樹木を利用すること自体が文化に直結している、あるいは樹木利用そのものが広い意味で文化であることを感じます。

そして、こうした樹木利用から生まれた無形の文化財として、民俗技術と呼ばれる生活や生産に関わる様々な用具・用品の製作技術があります。一方で、伝統芸能などの無形文化財が存在するためには、楽器や装束、小道具などを製作する文化財保存技術と呼ばれる技術が欠かせず、ここにも樹木利用が深く関わっています。ただし、後者の無形文化財と樹木利用については、これまであまり注目されてこなかったように思います。

そこで、樹木の中でも、古くから日本人に様々な場面でなじみ深い「桜」を取り上げて、愛でるだけでなく桜、使う桜・奏でる桜を通して、樹木利用と無形の文化財について、改めて考えてみました。この講座を通して、無形の文化財、特に伝統芸能などの無形文化財において、その関係性があまり着目されてこなかった樹木利用と文化財について、あらためてそのつながりを意識し、他の無形の文化財との垣根を横断することで見えてくる、樹木生育環境の保全にも目を向けていきたいと思っています。

東京文化財研究所 無形文化遺産部
前原 恵美



第1部 基調講演

様々な樹木利用の現状と課題

川尻 秀樹 岐阜県立森林文化アカデミー

岐阜県にある岐阜県立森林文化アカデミーで、森林総合教育課長を務めております川尻と申します。普段の活動の中で、木や森の大切さ、林業の重要性を語る森林インストラクターという活動や、木のお医者さんである樹木医といった活動もしています。今回は木材の利用という形でお話しさせていただきますので、よろしくお願いたします。

はじめに—さまざまな樹木利用

樹木が一番利用されているのは建物ですが、建物以外でも、樹木は楽器や農機具など多種多様なものに使われてきました。

例えば、戦争中であれば生糸の生産が非常に盛んだったので、生糸の糸車ならネジキという樹種がいいとか、鎌の柄に使うからカマツカと名前のついた木が利用されたりしました。このカマツカは、牛の鼻輪とって牛の鼻のところにギュッと穴を開けて使う木、これをウシゴロシと俗称しますが、そういう用途に使われたりもしています。このような木は、細くしても非常に堅かったり弾力があったりして強いということで使われました。

ほかにも例えばスキー板だったら、昔はイタヤカエデという木が、「イタヤの単板」とってスキー板によく利用されました。イタヤ系統はいろいろな楽器にも使われてきたのですが、かご編みをする時に薄くへいで（剥いで）使われることもあります。少し前まで履いていた下駄も、サワグルミという広葉樹を使うこともあれば、長野ではネズコとかクロベといわれる木を使った黒っぽい下駄も作られています。岐阜県内だとヒノキを使ったり、関西・九州地方になるとキリの木が使われていたりということで、地域によっても樹種の使い方が違うのが現状です。

このように樹種ごとにいろいろな特殊性があって、過去には本当にさまざまな樹木が利用されてきました。

1. 桜と日本人

花をめぐる

日本には木花咲耶姫このはなさくやひめという神様もあって、桜は非常に珍重されてきました。桜の花をめぐるということは江戸時代もずっとやっていて、落語の「長屋の花見」にもあるように、大根をかまぼこに見立てたり、たくあんを卵焼きに見立てたりして、そうして楽しんでいます。徳川家が堤防を造っ

て、そこに桜を植えて花見に行くことによって安定させるということもしていました。

また、桜の花というのはただ単にめでるだけではなくて、水田の農作をする時の「田打ち桜」があります。これには桜も使いますが、ほかの植物も田打ち桜と呼んで、田を打ち返す農事暦に使っていた事例もたくさんあります。

桜材の種類

日本には桜の園芸品種が何百種類もあるのですが、天然品種だと大きく分けて9種類ぐらいです。その代表が、例えば奈良の吉野山で花見をするという、ヤマザクラという桜。ヤマザクラ(図2)とかオオヤマザクラ(図3)、ケヤマザクラなどの桜があるのですが、それらはみんな葉っぱと花が同時に出るのです。私たちが花見でよく見るソメイヨシノは、非常に派手な大きな花がぼんと咲いて、花が終わるころに葉っぱが出てくるのですが、いま吉野山の桜と申し上げたようなヤマザクラ系のもは、葉っぱと花とが同時に出てくる。この葉っぱは赤い色を帯びていて、花と相まって非常に美しい。ほかにも、例えば桜餅の葉っぱに使えるオオシマザクラという種類もあります。クマリンという成分が入っていてよい香りがするのですが、あれなどは花の咲く時期がソメイヨシノよりもちょっと遅れて出てきて、花の色がピンクというよりは白っぽい色です。あとは園芸品種になると、フゲンゾウ(図4)とかカンザン(図5)といった八重桜系のもの。これは普通の桜の1ヶ月ぐらい後に咲きます。

桜材の利用

桜は花を楽しんだり農事暦で使うだけではなく、木材や樹皮、いろいろなものが使われています。材となると、一番使われるのは楽器や農機具といったものです。桜を利用するときにはボリュームがある大きな木のほうがよいので、大きな木で、なおかつ数がたくさんあるとなると、断トツに多いのがヤマザクラです。2番目に多いのがウワミズザクラといいます。ヤマザクラというのは先ほど説明したように、葉っぱと花が同時に咲く桜ですが、ウワミズザクラというのは普通の桜のイメージとは全く違う桜です。穂のような形でシューっと出る桜ですが、この2種類が木材としては一番よく使われています。

木材の特色として、桜はまず堅い。気乾比重とって、



図1 シダレザクラ(東寺)



図2 ヤマザクラ



図3 オオヤマザクラ



図4 普賢象



図5 関山(桜漬け用)

要は重さですが、例えば水の中にポロンと入れた時に沈むか浮くかと考えたとき、浮く木材があったり沈む木材があったりするわけです。その比重が、桜では0.6～0.7ぐらいの間。これは結構堅い系統の木です。木材の硬さは木によってばらばらで、例えばクリ材やキハダ材では0.48くらい。非常に硬くて木刀などにも使われるアカガシやシラカシといった材なら0.9以上ありますので、比重が高いと堅いのだと思ってもらえばよいです。

桜はわりと堅い部類の木なのですが、堅いわりには加工しやすい。要は、切りやすいか、削りやすいかといったポイントから見たときに、非常に切削加工が容易だという特色があります。堅くて切削加工が良かったら、木材としては結構いい材だと言えるのですね。加えて、粘りがあるといって、材の弾力がある程度ある。堅いだけでパキンと割れてしまうのでは駄目なので、弾力もある非常にいい材として使われてきました。材が最高級の値段で取り引きされる場合には、テーブルなどの利用が一番多いです。

桜はいろいろな和楽器にも使われていたということを古文書で見ることができますが、楽器そのものではなく、ピアノやオルガンの外見部分、装飾のところでも桜がたくさん使われています。桜の材は艶が非常に出るのですね。堅くて加工しやすいものですから、非常に滑らかに加工できる。滑らかに加工した後、非常に艶が出ていい色合いになるし、艶が出るくらいだから塗料も塗りやすいということがあって、加工材としては高級な木材の一つだといえます。現在は、そんなに大きな桜が少ないものから、あまり桜の価値が見出されていないのですが、過去にはその価値が高く評価されていました。

桜の樹皮の利用

ほかに桜といえば、桜の皮が重要です。例えば皮の外側の、皮目^{ひもく}といって目がチョンチョンとあるような部分をそのまま使った秋田の樺細工^{かほ}というものがあります(図6)。例えばこれは昔のたばこ入れです。非常に薄いものですが、桜の皮でできていてもものすごく丈夫なのですね。おじさんが胸のポケットに入れてくしゃくしゃになっても全然壊れない。なおかつ装飾ができる。他には小物入れ^{にかわ}などもありまして、膠や漆を使って分厚く張り合わせてありますが、天然素材だけでこういった非常に強度のあるものができます。ほかにも、例えば山のおじさんがご飯を食べる時に曲げわっぱ^{まげわっぱ}というものを使いますが、その曲げわっぱの木材を留めるのに使っています。また、長良川ではアユ釣りなどをする人がまだいるのですが、その人たちが頭にかぶる笠の留め具、一番てっぺんの部分に、強度を保つために桜の外側の皮を使ったりしています。

能管などの笛にも、細く裂いた桜の皮を巻きつけて使いますが、桜の皮は非常に丈夫です。例えば先ほどのたばこ入れ。いまは健康のために禁煙と言いますが、昔のおじさんはすごくヘビースモーカーだったので、毎日何回も開け閉めするのです。ものすごく開け閉めして、桜の皮同士が本当に

もう何万回、何億回かもしれないぐらい擦れるのですが、全然痛まないのです。それは何かというと、摩擦抵抗が非常に強くて、薄くても強度があるというのが桜の皮です。私が自然界の桜を樹木医として見に行っても、外から見ると生きているのではないかと思う桜でも、中を見ると木部がみんな腐ってしまっている。それにも関わらず、外側は樹皮がしっかりしているという状態が起きるくらい、非常に耐腐朽性もある。耐摩耗性もある。だか



図6 樺細工

ら先ほどいった曲げわっぱの弁当箱なんかでも、木の隙間をちょっと刃物で割っておいて、そこに桜の皮を差し込んで締めるのですが、全然切れない。笛に使われている桜の皮も、笛の表面を指が動くことによって、当然指の摩擦もあるし、置いたり収納したりするときの摩擦を考えても、本体に傷みがこないという点で、非常にこの桜の皮が役立っているのではないかと思います。

いま言ったこの外側の皮の内側には、内皮という部分があって、これは漢方薬で「桜皮」というものになります。鎮咳剤ちんがいといって、咳を止める。それで現在でも漢方薬として桜皮おうひというものが流通していて、私たちが知らないところで材以外もたくさん利用されているというのが実際です。

こうして極端なことをいえば、花もめでて、種類によっては実も食べられて、なおかつ木材も使えて樹皮も使える。全く無駄のない木が桜だということが言えるのではないかと思います。

2. 素材の管理と確保における課題

桜材の管理と調達

鼓の胴にも桜材が使われますが、鼓は古ければ古いほど音がよいと言われるようです。木材を加工する人たちから言わせると、専門用語でシーズニングというものがあります。要は、取り置いて、いくつかのシーズンを通して加工できるいい状態にするということです。面白いことに木材には、加工する前のシーズニングもありますし、できてからのシーズニングもあります。鼓も古いほうがいいというのは、たぶんできた時の音と、ある程度シーズニングした音はとんでもなく違って、長期間、置けば置くほど音が良くなるという現象は起きえます。それは何かというと、木材の細胞の中の水分とかいろいろなものの抜け方が影響したりするのです。

例えば話はちょっと飛びますが、法隆寺を支えているヒノキなどを見ても、法隆寺が建ったり修復した時よりも、その後の方が強度が増すのです。それは1年、2年というそんな短いスパンではなくて、100年200年の単位で強度が増す。そのことから考えたときに、鼓の音が良くなるというのは、当然あり得ることだと思います。バイオリンのストラディバリウスなどに使われるシカモア材、簡単にいうとカエデ材とか、そういった材も、やはり年を経たもののほうが音がいいということがあります。

いま法隆寺の話をしました。例えば建築家の隈研吾先生がおっしゃるのは、「コンクリートの建物は建った瞬間から劣化が始まるけれど、木材は建った瞬間から強度が増すのだ」ということです。楽器の場合は強度ではないですが、それと同じように音の質というのが、そこからだんだん育っていく。要は、モノにした段階が完成なのではなくて、それからいかに育てるかということが重要で、その育て方が下手な人、例えば楽器の管理が悪い人たちが育てたものはあまりいい音がなくて、的確な湿度や温度とか何かを一生懸命考えて育てられた楽器の方が、非常にいい音がするのではないかと思います。

それともうひとつは、昔は桜自体が非常に大きかったでしょうから、大きいところから、鼓により適した良い部分を取り出して、それを利用していたということからすると、当然古い方が音がいいというのも、なるほどな、とうなずける事実ではないかと思います。

この桜の材をどう確保するかという問題ですが、桜に関して言うと、桜の林を作ろうとすること自体がたぶん無駄なのです。それはなぜかということ、過去の経緯を見ましても、皆さん自然の中にあるものを利用してこられました。ひとつ言えることは、例えばスギやヒノキだからこそスギ林

とかヒノキ林というものに簡単に誘導することができるのですが、例えば桜材があるのでヤマザクラの林といったものを作ろうとすると、自然界というのはなかなか恐ろしくて、それを食べ物にする昆虫や菌類がやってきて、絶滅させられる恐れが非常に高いです。だから多様な森の中に育ったいい桜を見つけておいて、それを利用してきたのが過去ですし、たぶんこれ以降もそうだと思います。

広葉樹の森の管理や利用における課題

ただし、いま、そういった多様な森をしっかりと管理しきれているのかといえば、多くの広葉樹の林が実は管理されていない。放置してあるのに近いところがたくさんあります。ごく一部で、スイスから広葉樹の管理をするフォレスターを呼んで一生懸命取り組まれようとしている地域もありますが、それはごくわずかであって、多くの場合、桜も含めて広葉樹をしっかりと管理しているかといったら、そういった事例が日本にはないというのがまずひとつ。

もうひとつは、広葉樹材の価値があまり見出されていない。なぜかと言ったら、林業的というと広葉樹というのは、ほとんどがパルプ材といって、紙などに加工するパルプ繊維を取るために使われてしまっているところがあります。いろいろな現場で集まった桜、トラックにいっぱい積まれている中に「あの桜だったらこれに使えるのにな」とか「あのケヤキだったらこういうふうに見えるのにな」と思うものがあるけれども、わざわざそれを抜き出して加工所に行くという例がほとんどない。みんなそれをパルプ材にするためにグツグツ煮てしまって紙にしてしまうというような状況が多くて、非常にもったいない広葉樹利用になってしまっているところがあります。うちの学校や、私がいまお話ししている施設（森林総合教育センター morinos）では、小径木で本来パルプ材になるものを、

わざわざ集成材として張り合わせて、家具に使ったりするというをやったりしていますが、一般の森林管理でいうとなかなかそんなうまいようにはいかないのが現状になっています。

材料調達の現場で考えたときにも、針葉樹に関しては、どう山を造って材料を調達するのかという手法が割合確立されています。けれども広葉樹に関しては、現場サイドからそういうニーズがあまり出てこないのです。それはどうしてかということ、あまりにも生産工程が分業化されすぎているというのが現状としてあります。

エゴノキプロジェクト

近年、森林文化アカデミーで久津輪雅先生という方が核となってやっているエゴノキプロジェクトという事業があります。これは男性用の番傘で、昔、旅館などに行くにあつたものですが、この和傘というのは、紙が美濃和紙で、竹骨がマダケです（図7）。和紙もコウゾという樹木の繊維から作られていますし、竹骨も樹木ではありませんが、日本にたくさん生育しているマダケから作られています。この傘には竹骨が入る場所が2ヶ所あるのですが、この部材をロクロ（轆轤）^{じょ}といって、これがエゴノキで作られているのです（図7下）。このロクロがなかったら傘が成立しません。これは男性用の番傘ですが、こちらが女性用の蛇の目傘です。蛇



図7 伝統的な和傘とその骨

の目傘で使うロクロはこんなに小さいもので、男性用の番傘に使うロクロはちょっと大きいものです(図8上)。

これがロクロを作るエゴノキという木ですが(図8下)、ロクロを作るにはこれくらいの太さのエゴ材を使って削り出します。エゴノキというのは、この状態でも割れてこないのです。例えばこれに桜やヒノキを持ってくると、普通はパリンと割れてしまうのですが、エゴノキは割れない。なおかつ樹皮のある方、この縁の方も非常に強い。

このエゴノキを調達する必要があるのですが、調達するおじさんがお亡くなりになってしまいました。ちなみに、このロクロを作る職人さんも、日本でたった1ヶ所にしかいません。傘の竹骨を作る職人さんも、実は日本で2人しかいない。日本中に大体20ヶ所以上の和傘の産地があるのですが、そこに材料供給している人たちがそんな危機的状態だったのです。ロクロを作るおじさんも危機的状態、なおかつ傘を作る骨も危機的状態ということがあり、うちの学校が介在して、持続可能な和傘づくりのために何かしようじゃないかということで始めたのがエゴノキプロジェクトです。私たちの学校の近くの森林を使って、何十年も持続可能に回すにはどういった管理をしたらいいかということを考えたり、日本中の和傘職人やうちの学生や先生が協力して、ロクロを作るためのエゴノキを収穫して1年分必要な材を出荷したりして、伝統的な和傘づくりを支えるというプロジェクトをこなしています。



図8 ロクロとエゴノキ

分業制の弊害

何が言いたいと言ったら、日本の伝統工芸と言われている分野の多くが、分業システムが進んでいることによって非常に危機的な状態にある。どこか1ヶ所が、もしも何かで欠落したら、それがボトルネックになって次に進まない状態になる。エゴノキプロジェクトでやった和傘づくりでもそうなのですが、最終段階で傘を作っている方や竹骨を作っている方は、当然エゴノキのエの字も知らない。それどころか、エゴノキでこのロクロを作っていた業者のおじちゃんさえ、「川尻さん、これはエゴノキっていう木じゃないよ、ロクロギって言うのだよ。なぜかと言ったら、傘に使うロクロだから」と僕らに言うぐらい。「ロクロギって見たことあるの?」と聞いたら、「わしゃ見たことがない」と、そういう状態なのですね。日本ではものづくりをするときに分業化があまりにも進みすぎているものですから、それに関わっている人たちが実際の森林の現状をお知りにならない。資源の状態を全然把握していないというのが問題じゃないかなと思います。

もうひとつは、例えば先ほどいったエゴノキですね。私たちがこの樹木を持続可能な形で育てていくために何をやっているかと言ったら、これを切ると、切り株から新しいスプラウト(芽)が出るのですが、その芽をシカが食べてしまうのです。いま日本中にシカが増えすぎている色々な問題が起きているのです。シカが食べないように切るにはどう防御するのかということを考えながらやっているのですが、材料をもらっている方たちはそういう現状を当然知らない。そのあたりは現場の人間も情報発信が少なすぎるし、逆に受け手の方たちもそういう情報をしっかり把握しようとしていないというところに問題点があるのではないかなと思います。

これが実は日本のいろいろな木材利用の上で障壁となっていて、そういったことが和傘以外

にも多々起きています。下駄の材料をどうするのかという問題もありますし、竹を利用する関係でも同じような問題が起きていて、林を管理する問題、収穫する問題、それを加工する問題、そうして最後に利用していただく問題。もういろいろな分野で、木材に関わる問題が起きているというのが現状だと思います。

3. 多様な木材を使う知恵と技

民具に代表されるように、昔の方たちは本当に多種多様な樹木のうち、適したものを選抜して使ってきました。昔の方たちが長年かかってセレクトしてきた樹木の特性自体が、現在は、例えば合成のプラスチックであったり、金属であったりに代替されることによって、利用されないからこそ価値が分からなくなってしまっていて、それが残念なところなのです。その代表的なものが竹です。ざるに代表されるように、昔は竹が生活にもものすごく使われていたのに、いまほとんどのご家庭を見ても、竹のものが何もない。生け花をする花生けにも竹がないし、民具でも生活用品でもなくなっているような状況なのですが、それと同じように木材もそうやってだんだんなくなってしまった。民具だけでなく、古いお宅をご覧いただくと、例えば私が住んでいる東海地区、岐阜とか愛知県、三重県などではヒノキで家を建てるのが常識みたいなつもりでいますが、スギやヒノキが使われていない家はいっぱいあるのです。それどころか、古い家は広葉樹を使って建てたりなんかしているのですね。私の住むうだつの町並みの美濃市内を見ても、重要文化財になっているような古いところはヒノキを全然使っていないくて、広葉樹とか、マツ類が使われていたりする。昔だからこそ、多種多様な木材を適材適所で使っていたのが、そういう知恵がなくなってしまっているのが現状ではないかと思います。

もうひとつ、私は個人的には民具に興味があるのですが、民具はお金が儲からないから、だから駄目だったんですね。お金が儲かるのだったら、たぶんいまでもやっていたと思うですよ。ではいま、広葉樹を見捨てていいのかといたらそうではなくて、やはり「環境財」としての広葉樹林というものを提案して、その環境財の中の広葉樹林をごく一部利用させていただくというような知恵が必要なのではないかと思います。

ドイツの昔の林学者のアルフレート・メーラーという人がおっしゃった言葉で、「最も美しい森林というのは、最も収穫多き森林だ」というものがあります。最も収穫が多いというのは、保健休養的に森林を利用するものひとつの収穫でしょうし、木材であったり、そこに生まれる山菜やキノコを採るのも収穫になると思います。環境財だから利用してはならないということではなく、ごく一部は人間のために利用させていただく、いろんな意味で「収穫の多い森林」をこれから目指していくという森林管理が必要かと思います。ただ、とにもかくにも、ではその得られた産物をどう利用するのかという技術伝承自体が、すごく難しいのが、またもうひとつのハードルとしてあるのではないかと思います。



民俗世界における樹木利用 — 桜を中心に

今石 みぎわ 東京文化財研究所

1. 伝統的な技を支える樹木利用の知恵と技

日本の伝統的な技に用いられる素材として、もっとも一般的なのは樹木であろう。樹木の利用にあたっては、どういった木をどういう用途に用いるのかが、地域ごと、用途ごとに明確に定まっていたケースが多い。たとえば、まな板を作るには包丁が傷まないような柔らかい材としてホオノキやキリが選ばれたり、船の櫂^{かい}には丈夫で重く、水に沈むカシノキが選ばれるといった具合に、樹木ごとの特性に基づいて樹種が選択されてきた。その特性には、重い／軽い、堅い／柔らかい、木肌が白い、木目が美しい、樹皮が剥ぎやすいなど材質が持つ特性もあれば、成長が早い、生活圏の近くに生えるので入手しやすいなど生態的な特性もあり、人々はそれを熟知した上で特定の樹木を選び、さらにはその特性を最大限に活かすための加工技術も同時に発展させてきた。

そうした加工の技術に加え、採取に関わる知恵と技術も重要である。それは例えば、どこに行けば良材を入手できるか、採取の適期はいつか、良材か否かをどうやって見分けるか、どこの部位をどのように採取すればよいか、また、日ごろからどのように管理すれば良い材に仕立てあげることができるかといったような、採取や管理に関する諸々の知恵や技である。これらは長い時間をかけて日本各地で生まれ、洗練されてきたものであり、その多くは明文化されることもなく、「経験知」として、親から子へ、師匠から弟子へと受け継がれてきた。

こうした樹木利用に関わる知恵・技は伝統的なモノづくりの現場に不可欠であり、そうして作られたモノこそが、無形文化遺産をも下支えてきた。和傘のロクロを作るエゴノキが安定的に採取できなくなるとロクロが作れなくなり、ロクロがなくなると和傘ができず、和傘ができないと和傘を用いた伝統芸能を受け継いでいくことができなくなる、といった具合に、無形文化遺産を継承していくためには、同時に樹木の採取・加工技術を守り、伝えていくことが不可欠だと言えるのである。

2. 桜はいかに利用されてきたか — 樹皮利用を中心に

さて、日本の民俗文化の中で高度に利用されてきた材のひとつが、本講座で取り上げる「桜」である。桜の利用と聞けば、一般的には春の花見のイメージが強いかもしれない。しかしその花も決して観賞に供されただけではなく、「自然暦」といって自然の移り変わりを知るための指標として重要視されてきた。例えば桜の開花を農作業の開始の合図とする「種まきザクラ」「田打ちザクラ」をはじめ、漁村において桜の開花を魚の回遊や漁期の目安とする習俗や、桜の花の咲く時期や色によってその年の豊凶や天気を予測する習俗などは、全国津々浦々でみられた（鈴木1982）。

桜の木材としての利用も多彩であった。桜の材は適度な堅さがある一方で、きめが細かく粘りがあるため加工しやすい。加えて狂いも出にくく、木目が美しく使ううちに艶も出る。このため、建材としてはもちろん、薪炭材、家具、器やお盆、農具の柄や機^{はた}などの器具にも用いられてきた。また細工物としても、機織^ひりで使われる杼や、こけし、傘のロクロ、版木や菓子^はの型、仏像などに使われたことが報告されており、桜の特性を生かす様々な利用がなされてきたことがわかる。さらには木部だけでなく、樹皮や葉、蜜、実、樹脂といった桜のあらゆる部位が、各地で多様に利用されてきた（以上、全国『諸職調査』、平井1996ほか）。しかし桜の利用のうち、最も特徴的と言えるのは樹皮の利用であろう。



図2 シナノキの皮剥き（山形県鶴岡市）

日本における多様な樹皮利用

そもそも日本では蔓性植物を含む様々な木の樹皮が利用されてきたが、一口に樹皮と言っても、最も使われてきたのは、伝承者の方々が「内皮」などと呼ぶ部分である。内皮は一番外側の堅い「外皮」の下にある、比較的柔らかい繊維質の部分で、日本ではシナノキやフジ、クズ、オヒョウ、コウゾ、ケヤキなどさまざまな木の内皮が利用されてきた。内皮から繊維を取り出し、糸にして布を織ったり、縄を編^なんだり、和紙に漉^すいたりするほか、テープ状に裂いてカゴなどを編み組んだりするのである。

図2はシナノキの内皮を利用するために木から樹皮を剥いているところである。内皮の場合は梅雨時に採取するのが一般的で、この時期には木が土から水を吸い上げているために樹皮が木質部から離れやすいという。シナノキの場合は、採取した内皮を灰汁と一緒に煮たり水に晒すことで繊維を取り出し、糸に績^うんで布に織ったり、縄として利用したりする（図3）。

こうして内皮を利用する技術に対し、桜は外皮をさかんに使うという点で、日本の樹皮利用の文化の中でも特



3-1



3-2



3-3



3-4

図3-1 シナノキの樹皮を剥ぐ。灰色っぽい外皮と白い木質部の間にある、茶色っぽい部分が内皮。

3-2 外皮を取り除いた内皮。

3-3 内皮を灰汁で煮て、水にさらして裂いた繊維。これを績んで糸にする。

3-4 織りあげられた布。



図4 箕に使うヤマザクラの外皮の採取
(秋田県秋田市)



図5 採取した外皮を刃物の背などで擦ると
美しい艶が出る

徴的である。

樹皮が利用されてきたのは、天然品種とされる桜のうち、ヤマザクラ、オオヤマザクラ、カスミザクラなど「山桜」と総称される桜である。

ヤマザクラの樹皮採取

図4はヤマザクラの外皮採取の様子である。採取する外皮の上下に刃物で軽く切り込みを入れ、手をさしこんで引っ張れば、比較的簡単に皮が剥げる。こうして外皮のみを採取するためには、内皮のような梅雨時期ではなく、だいたいお盆ころから9月頃までに剥ぐという地域が多いようである。たとえば後述する「箕^み」という民具にはヤマザクラの外皮を使う地域が多いが、秋田県秋田市の太平箕^{おえだら}の産地では、ヤマザクラの葉が数枚紅葉しはじめたお盆過ぎの時期に樹皮剥ぎをするという。この時期ならば内皮がタネ（木質部）に密着しているので外皮だけを簡単に剥ぐことができるが、この前後の時期には内皮が外皮側に密着するので剥ぎにくいという。また埼玉県毛呂山町葛貫^{つづらぬき}の桜箕の産地では「8月のハネッカワ」と言い、暑い盛りなら弾けるように外皮が剥けるといって、やはりこの時期に採取する（毛呂山町歴史民俗資料館 1996）。こうして同じ樹皮と言えども、内皮と外皮では採取の適期も異なっているのである。

ヤマザクラの樹皮の利用

さて、採取されたヤマザクラの外皮（図5）は、器や編み組み品、補強材、綴じ材、巻き材、染料といった様々な用途に使われてきた。地域によってはヤマザクラの皮を「カバ」と呼ぶが、カバと聞いて最初にイメージするのは秋田県角館町^{かくのたて}（仙北市）の樺細工ではないだろうか。樺細工は下地となる木地の上にヤマザクラの外皮を貼り付けるなどして作る工芸品で、茶筒などの「型もの」が特に有名である。こうした容器は、1780年代末に津軽領の習俗について描かれた『奥民図彙』にも紹介されており、ここでは「櫻ノ木皮ニテ造」という「樺ズンギリ」という器があったらしい（図6上）。

器のほかに、ヤマザクラの樹皮をテープ状に割いて編み組み細工の素材に使う方法も広く見られる。図8は鹿児島県日置市で作られる箕^みにヤマザクラが使われている例で、ここでは横材にホウライチク、縦にヤマザクラを用い、ヤマザクラとヤマザクラの間に細く燃ったフジを入れて箕を編んでいる。図7は、この箕を作るために、

ヤマザクラの皮を平らにのして保管しておいたものを、同じ幅に切って加工しているところである。箕は脱穀した穀物を振るうことで、収穫した実と、ゴミなどの不純物を選り分けるための道具で、しなやかさと弾力が不可欠となる。ヤマザクラの材は丈夫でありながらもある程度の弾力性があることから、素材として選ばれ、使われてきたと考えられる。ここに挙げたのは鹿児島県の例だが、縦材としてヤマザクラの樹皮を利用する箕は、ほかにも岩手や宮城、埼玉、静岡などでも見られる。

また、補強や装飾として部分的にヤマザクラを使った箕はさらに広く、全国各地にあった(図9)。箕の中でも箕先部分と、穀物が留まる奥の部分の二ヶ所は特に傷みやすい。そのため、ここにヤマザクラを用いることで補強すると同時に、美しい装飾としての意味合いも持たせているのである。図9の箕はいずれも、樹木の内皮と竹を編み組んで作られたものであるが、同じような素材を用いる箕の産地は東北から九州まで60ヶ所以上ある。その中で、確認できているだけで20数ヶ所の産地で、ヤマザクラの樹皮が補強として用いられたことがわかっている。これだけ広く使われたのは、ヤマザクラが補強材や装飾として優れた材であったことに加え、人々にとって入手しやすい、身近な材であったことを示している。

図10は徳島県の^{ひがしいや}東祖谷(徳島県三好市)で作られたネコダと呼ばれるカゴである。このカゴはケヤキの内皮を

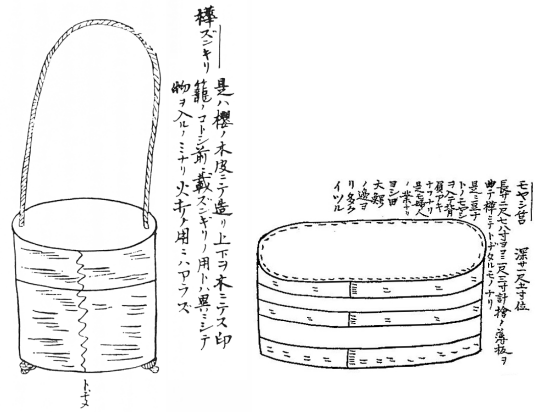


図6 樺ズンギリ(左)とモヤシ筥
(「奥民図彙」『日本農書全集』1巻より転載)



図7 桜皮を切る(鹿児島県日置市)



図8 日置の箕(鹿児島)



図9
左: 論田熊無の箕
(富山県氷見市)



右: 太平箕
(秋田県秋田市)



図10 東祖谷のネコダ
(磯本宏紀氏撮影、東祖谷歴史民俗資料館所蔵)

編み組んで作られたものと考えられ、口の部分にはやはりヤマザクラが編み込んである。籠の口部分は物を出し入れするので特に擦れやすく、その補強という意味と、装飾の意味を込めてヤマザクラが使われたものと思われる。

テープ状に加工して編み材として用いるほかに、ヤマザクラをさらに細く裂いて綴じ材や巻き材にする使用方法も広い。たとえば、近年弁当箱として復権してきた曲げわっぱや、セイロや篩^{ふるい}といった「曲げ物」を綴じる際にも、ヤマザクラは多用されてきた。先に挙げた『奥民図彙』にも、ヒノキの薄板を「樺ニテヂタル」器が紹介されている(図6)。「モヤシ筥」といい、モヤシを入れて背負い、売り歩くものだったらしい。

ヤマザクラの皮は曲げ物をギュッと締める時にも切れることがなく、かつ見た目にも美しい。こうし

てビニールテープや針金、ブリキなどの化学製品が普及する以前には、ヤマザクラは他に代替がきかない材料として様々に用いられてきたのである。

3. 里山の木としてのヤマザクラ

ところで、ヤマザクラをはじめ、樹木の採取や加工に関わる知恵や技が生み出され、受け継がれていくためには、それぞれの樹木の特徴や生態を熟知していることが大前提となる。そしてその背景には、人と山、あるいは樹木が、互いに密接な関係を結んできた、その関わりがあると言ってよい。その関係性は生業や日々の暮らし、あるいは子ども時代の遊びなどを通して日常的に結ばれてきたもので、そうした中であって始めて、こうした技術が受け継がれてきたということが言えるのである。

特に今回取り上げたヤマザクラは、二次林を構成する木である。人間の活動を基軸に捉えれば、二次林とは人の手が恒常的に入る山で、いわゆる「里山」と呼ばれる山もこれにあたる。里山とは伐採が繰り返されたり、人間の様々な活動——下草刈りや枝払い、落葉や落枝の収集など——によって常に明るく保たれた森で、そうした環境を好んでヤマザクラは生育するという。つまり人と山とが関わらなくなり、人の手が入らなくなった山が暗い原生林に戻っていくと、ヤマザクラは十分に生育できなくなってしまうのである。

その利用という意味においても、恒常的な人の関わりが必要となる。樹皮の利用には適した樹齢というものがあるからである。地域や用途によっても異なると思われるが、ヤマザクラの樹皮利用には比較的若い木、5年から35年程度、古くても50年くらいまでの木が使われるのが普通で、それ以上に年を重ねた木になると艶が失われたり脆くなってしまうため、適材が採取できないという。すなわち、森の適切な更新——ある程度の樹齢になったら伐採され、新しい芽が出てきて世代交代するといった循環——が、良質な樹皮を確保するためにも必要になってくるのである。その意味でヤマザクラの材の採取は、山と人との関わりが希薄になってきた現代においては、かなり難しい局面を迎えていると言える。

このことは決してヤマザクラだけの問題ではない。人と山が関わらなくなってきた現代におい

ては、伝統的な技を下支えする樹木利用の技術の伝承や、素材の確保が非常に難しくなりつつある。

私たちは無形文化遺産と聞くと、つい煌びやかな伝統芸能や工芸技術の世界に目が行きがちだが、そうした無形の技を支えてきた樹木利用の文化が、実はいま足元から崩れようとしているのである。樹木を利用するための技術は一見地味であるが、そうした技や、さらにはその技を支える森林環境を守っていかなければ、実は芸能や工芸技術の世界も支えていくことができない。それをどう守っていくのか、様々な立場の関係者が知恵を合わせて考えていくことが、喫緊の課題になっているのではないだろうか。

参考文献

「奥民図彙」『日本農書全集』第1巻 農山漁村文化協会 1977

鈴木棠三『日本俗信辞典』動・植物編 角川書店 1982

名久井文明『樹皮の文化史』吉川弘文館 2011

平井信二『木の百科』朝倉書店 1996

毛呂山町歴史民俗資料館『魂の器』1996



第1部 報告2

無形文化財と桜 — つかう桜、奏でる桜

前原 恵美 東京文化財研究所

はじめに

無形文化財、特に古典芸能を中心とした伝統芸能の分野では、桜を愛でる日本人の習慣を映して、しばしば桜が作品のテーマとして取り上げられてきた。この報告ではそうした一面だけでなく、桜を使って奏でるという視点から、無形文化財と樹木利用について考えてみたい。

まず「1. 愛でる桜」では、各伝統芸能で取り上げられてきた「桜」を整理し、その中から「鼓と桜」のつながりに焦点をあてる。「2. 桜をつかう」では、桜の木材利用の例として小鼓の胴を取り上げ、樹皮利用についても簡単に触れたい。最後に「3. まとめ」として、桜で奏でる、さらには奏で続けるという視点から、改めて樹木利用を捉えたい。

1. 愛でる桜

(1) 桜はどんな作品の「テーマ」になってきたか

まず様々な伝統芸能の分野において、桜をテーマとした代表的な作品のごく一部を列挙し、それぞれの作品で桜が何と結び付けられているかを、大まかに6つに分類し、作品名の後ろに記した（【資料1】）。

この列記を一見しただけでも、能・狂言といった中世芸能から、近世芸能である文楽・歌舞伎、邦楽の地歌・箏曲、琵琶、さらに演芸の落語まで、幅広い芸能分野で桜をテーマにした作品が見受けられる。

【資料1】

能	《西行桜》 ①② 《桜川》 ③ 《吉野天人》 ①④
狂言	《花盗人》 ①⑤
文楽・歌舞伎	《義経千本桜》四段目「道行初音旅」 ①⑥
歌舞伎	《隅田川花御所染》 ①③ 《積恋雪関扉》 ②
地歌・箏曲	《桜狩》(山田流箏曲) ①④ 《桜尽くし》(地歌) ①
琵琶	《桜狩》(薩摩琵琶) ①
落語	《百年目》 ①

桜と作品の関係

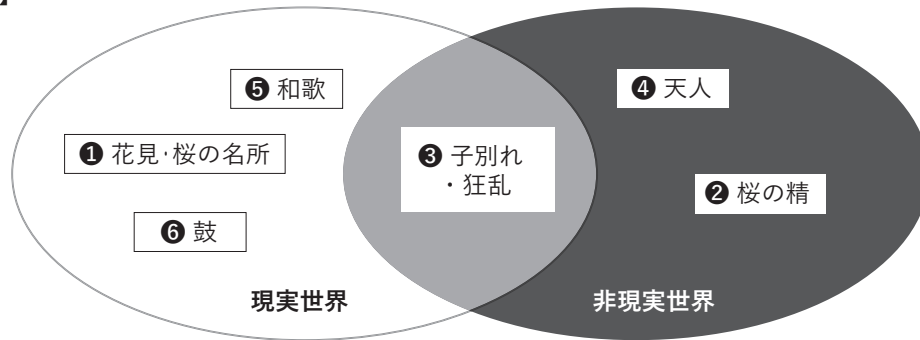
- ①** 花見・桜の名所
- ②** 桜の精
- ③** 子別れ・狂乱
- ④** 天人
- ⑤** 和歌
- ⑥** 鼓

(2) 作品と「桜」を結びつけるもの

続けて、桜と伝統芸能を結び付けている①～⑥の6つの要素を簡単な図にしてみた(【資料2】)。現実世界に直結する要素として①⑤⑥、非現実世界の要素として②④があり、その両方の世界を行き来する要素として③がある。改めて①～⑥の要素を見渡すと、①～⑤は比較的容易に桜と結びつくが、⑥の鼓については、少し桜との関係がイメージしにくいのではないだろうか。

そこで何が「鼓」と「桜」を結び付けているのか、「鼓の胴の製作」に視点を移して整理してみたい。

【資料2】



(3) 「鼓」と「桜」をつなぐもの

最初に、「鼓」という用語の使い方について確認しておく。現在では広い意味での「鼓」を、能・狂言の囃子である能楽囃子では大鼓／小鼓、歌舞伎や邦楽囃子では大鼓／鼓おおかわと呼び分け、書き分けることが多いが、古くは大鼓／小鼓、大鼓／鼓おおかわの表記上の区別が明確ではなかった。こうした状況を踏まえて、本報告では、小鼓か大鼓か明確でない場合には「鼓」、両者を区別する場合には、芸能分野に関わらず、「小鼓」「大鼓」と表記することにする。

鼓職人と胴の材

鼓に関心のある人であれば、その胴の材が桜の木材であるをご存知で、この胴の材が「桜と鼓」の接点であることも連想しやすいだろう。それでも、いつ頃から桜の木材が鼓の胴に使われるようになったのか、そのルーツまではなかなかわからない。鼓の胴、特に小鼓の胴には、蒔絵の意匠が凝らされることも多く、美術品として高く評価されるものがあるため、展覧会で展示される機会もある。しかしそこでも、胴の材料まで明記することは、同定が困難なためか、ほとんどないように思う。

こうした中で、『和漢三才図会』(寺島良安、1712 自序、国立国会図書館蔵)に「鼓つづみのどう胴」が立項されていることは注目される。この項には、「和州下居村多武峯東麓彌助之ヲ最モ善クシ子孫相續テ之ヲ突ク天正慶長之比ノ人ヲ今曾祖父彌助ト稱ス最名工ト為ス」とあり、和州すなわち大和国、奈良の下居おりい(桜井市)の多武峰どうのみねに、鼓の胴を作る名工・弥助がいたと書かれている。そして、この弥助を曾祖父とする子孫、すなわち曾孫が、この『和漢三才図会』刊行当時の1712年(正徳2)頃、技術を継承していたとある。弥助が天正～慶長頃、すなわち安土桃山時代から江戸時代初めまで、西暦でいうと1573年～1615年くらいの人とあるので、年代的にも特に記述の矛盾は無いようだ。ところで、この弥助が桜の名所でもある「多武峰」にいたことは見逃せない。もしこの当時から鼓

の胴材に桜を使っていたとするなら、原材料の調達に非常に便利な土地に住んでいたということになるからだ。

次に挙げたのは、国立能楽堂開場 35 周年記念企画展「囃子方と楽器」の図録に、高桑いづみ氏が執筆している「能の囃子の成立過程」という論考からの引用である。

「鼓職人の多くは大和多武峰あたりに居住していた。桜の名所でもある奈良県南部で、桜を素材とした胴が成形されるのは当然のことと言えよう。」（高桑いづみ、図録『囃子方と楽器』、国立能楽堂・編、独立行政法人日本芸術文化振興会、2019）

ここには直接の典拠や時期の特定はないが、鼓職人の多くが、弥助と同じ「多武峰」に住んでいたとしている。そして多武峰が桜の名所であることから、鼓の胴が桜材で作られたことは当然のこととしている。

これらを踏まえると、鼓職人が多武峰あたりに多く住んでいたのも、近場で容易に手に入る桜材を使うようになったのか、桜材が鼓の胴の原材料として適していたので、鼓職人が多武峰あたりに多く居住するようになったのか、いずれであったかは明確ではない。しかし、少なくとも 1500 年代終わり頃から、多武峰近辺に弥助のような鼓職人が多く住み、地元の豊かな桜材で鼓の胴を製作していたことは推測できる。したがって、桜が身近であった多武峰と鼓職人が、すくなくとも 1500 年代終わり頃から現実に結びついていたと考えられる。

鼓製作の分業化と鼓職人の拡散

次に、「鼓製作の分業化」と「鼓職人の拡散」に着目して、多武峰の鼓職人やその製作技術がどのように展開したのかを、限られた資料からではあるが整理したい。

鼓の製作にかかわる資料としては、「多くの伝書がある」と前掲論考で高桑氏も述べているが、今回の報告ではそれらの伝書の調査まではできていない。あくまで鼓職人の製作分業化と拡散を概観するために、「訓蒙図彙」のような事典やその他の地誌類から鼓職人を抜き出して並べ、刊行年の古い順に掲載資料を整理すると以下ようになる（【資料 3】）。

【資料 3】

鼓屋（調べ緒）

京	加賀や大和	『京江戸大坂名所案内』（1678）、『京雀跡追』（1678）、『都ひとり案内』（1679）、『能之訓蒙図彙 四』（1687）、『万買物調方記』（1692）
	三木長兵衛	『能之訓蒙図彙 四』（1678）、『万買物調方記』（1692）
	三木作兵衛	『万買物調方記』（1692）
	山本金五郎	『能之訓蒙図彙 四』（1678）
江戸	赤堀上総	『増補江戸惣鹿子名所大全』（1690）、『万買物調方記』（1692）
	大和屋作兵衛	
	神取若狭	
	三木長兵衛	
	理兵衛	
	大和屋治兵衛	
大坂	治兵衛	『万買物調方記』（1692）

鼓胴師

京	折居弥助	『能之訓蒙図彙 四』（1678）、『万買物調方記』（1692）
	天野金五郎	
	山本彦五郎	

※ 折居弥助は『和漢三才図絵』に掲載されている弥助との関連が推測される。

- ・『京江戸大坂名所案内』大東急記念文庫・天理大学付属図書館
- ・『京雀跡追』京都大学付属図書館・天理大学付属図書館
- ・『都ひとり案内』国立公文書館
- ・『能之訓蒙図彙 四』国立国会図書館
- ・『万買物調方記』国立国会図書館
- ・『増補江戸惣鹿子名所大全』国立国会図書館

まず、こうした鼓職人が掲載される項目として、「鼓屋」（そしてここには調べ緒も扱うとある）と「鼓胴師」が見られる。両者の工程分担について、京、江戸、大坂をひと括りにするには慎重が必要

である。しかし少なくとも京では、『能之訓蒙図彙 四』と『万買物調方記』で、「鼓屋」と「鼓胴師」が並立して立項されている。したがって京では「鼓胴師」が鼓の胴製作を行い、「調べ緒も扱う鼓屋」が革と調べ緒を製作し、販売していたと考えられる。一方、「鼓胴師」の項が見当たらず、「鼓屋」のみに鼓職人の掲載がある江戸と大坂では、鼓の胴、革、調べ緒まで一括して「鼓屋」が担当していた可能性と、京などの「鼓胴師」から鼓の胴を仕入れて、革と調べ緒の製作および鼓の販売を「鼓屋」が行っていた可能性の、2つが想定される。

まとめると次の2点に整理される。まず鼓職人は、先に触れた室町～江戸時代初めころに名工・弥助が住んでいた奈良の多武峰から、江戸時代になると京に移動（ないし拡散）し、その後、江戸と大坂にさらに活動の場を広げていったことがわかる。この背景には、能楽が江戸時代に式楽となり、また、京に源流のある歌舞伎が江戸で大いに流行し、新たに江戸歌舞伎の世界を作り上げていったことがあると思われる。

2番目に、京のみで見られる「鼓職人」と「鼓胴師」の併記から、京では鼓職人と鼓胴師の分業化が進んだと捉えることができる。一方、現在のところ、江戸と大坂には「鼓屋」の項目しか見当たらない。ほかの楽器製作についても、京では分業化が、江戸では一元化の傾向が見られることを踏まえると、京では「鼓胴師」が鼓の胴製作を行い、「調べ緒も扱う鼓屋」が革と調べ緒を製作し、鼓を販売するという分業化が進み、江戸や大坂では全工程を一貫して同じ鼓職人が行う傾向があったのかもしれない。ただし、このあたりの分業化ないし一元化については、今後、より多くの資料からの情報分析が必要だろう。

2. 桜をつかう

(1) 木材をつかう—小鼓の胴

続いて、鼓の製作について、「小鼓」を例に具体的に見ていく。【図1】は小鼓を演奏している写真である。演奏している時には胴の部分がよく見えないが、小鼓は、馬皮を原材料とする2枚の革を胴の上下に当て、調べ緒と呼ばれる麻ひもで締め上げる。小鼓は通常、革と胴に分解して運び、演奏前に組み立てる。【図2】は、小鼓を革と胴に分解したところである。胴には多くの場合、洗練された図案の蒔絵が施される。

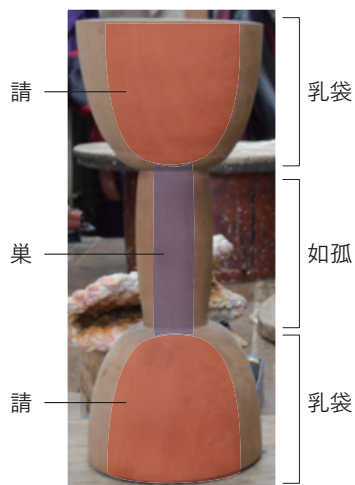


【図1】演奏中の小鼓（藤舎呂英氏）



【図2】革と胴に分解した状態の小（藤舎呂英氏）

小鼓の胴の製作工程



【図3】小鼓の各部名称

続いて、小鼓胴の製作工程について整理したい。筆者自身は小鼓製作の全工程を調査したことがない。というのも、小鼓は年月を経てよく鳴るようになっていられると言われていて、次々に新しい胴に取り換えていく消耗品ではない。50年、100年という長い年月の間、演奏し続け、継承し続けて、「よく鳴る」小鼓に育てていく楽器である。そうした性格上、頻繁に小鼓の製作が行われるというわけではなく、今のところ調査の機会を得られていない。そこで、ここでは独立行政法人日本芸術文化振興会「文化デジタルライブラリー」でウェブ公開されている小鼓胴の製作工程 (https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc6/edc_new/html/651_kotsuzumi.html) から抜粋している。小鼓の胴の各部名称は【図3】を参照いただきたい。この図ではわかりにくいですが、小鼓の胴の内側は空洞になっており、貫通している。

- ① 木取り 桜の原木から木取りして2～3年乾燥させる。
- ② 削り出し 直方体の角を落として八角形にし、さらに角を落として円筒型に削る。
- ③ ろくろ成形 ろくろで乳袋や如孤を成形する。
- ④ 鉋目付け 槍鉋で削って、請や巢の空洞を作る。内側に残る鉋の刃痕（鉋目）は、各製作者の技巧の見せどころともなっている。
- ⑤ 仕上げ 研磨機で胴の外形を整える。
- ⑥ 蒔絵
- ⑦ 革張り・化粧

小鼓製作工程のうち、①～⑤が胴製作にあたる部分で、⑥⑦を経て最終的に小鼓という楽器が完成する。ここでは小鼓の胴製作である①～⑤に着目したい。

①では桜の原木から木取りするが、芯の部分は狂いが出やすいため、なるべく芯を避ける。直径が十分にあれば芯の周りに沿うように木取りし、そうでない場合は芯をなるべく避けて木取りする。



【図4】ヤリガンナ

②で大まかな円筒形を作り、③でろくろを使ってちぶくろ じよこの形を成形する。このふくらみや各部の微妙なバランスは鼓職人の家系により異なると言われる。



【図5】鉋目

④は小鼓の胴製作の工程でも最も繊細な技術が必要で、音色に直結する。胴の内側を【図4】のようなヤリガンナを使って削るが、内側には【図5】のように、かんなめ鉋目と呼ばれる刃の痕がある。この刃痕は、元々製作過程で付いた加工痕だったものが、次第に鼓職人の腕の見せどころになり、その鉋目で鼓職人やその家系がわかるほどの特徴を示すようになったと伝えられている。また音の響きにも影響があるとも言われる。

この胴の製作工程に照らすと、原材料としての桜の木材に求められることは、以下の3点があると思われる。

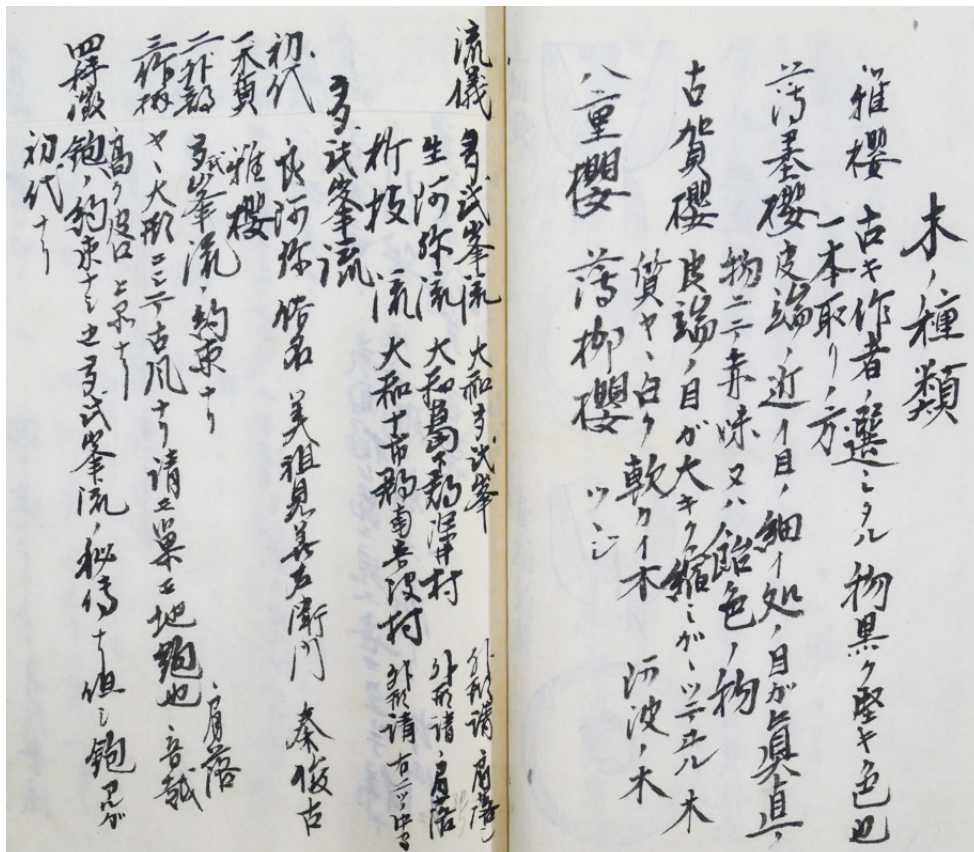
- 外形、とくに乳袋や如孤の曲線を含めたバランスや、内側を削り抜いたり繊細な鉋目付けするのに適した材であること。
- 小鼓は長く受け継がれていく楽器なので、長い年月を経ても狂いの出ない、楽器としての精密さを保てる材であること。
- 小鼓は、表の革を打ってその振動が鼓の胴内部を通り、裏側の革を抜けて鳴り響く楽器なので、手で打つという奏法と内部を抜ける音の振動に長い年月耐えうる頑丈な材であること。

このような加工のしやすさと、年月を経ても狂いなく、丈夫さを兼ね備えた原材料として、室町時代から今日まで桜の木材が選ばれ続けていると言える。

小鼓の胴は何桜か

ところで、一口に「桜」といってもその種類は何百種類もある。それでは小鼓の胴材は何桜なのだろうか。ただ、鼓の胴材が桜であることさえ、書き記したものは余り見当たらないので、さらに桜の種類まで突き詰めることはなかなか困難である。

そこで、まだ調査途上ではあるが、ひとつの話題として資料を紹介する。【図6】に挙げた資料は、無題で奥付もなく、序の最後に「安永8年(1779)春」とだけある。ただし、表紙が比較的新しいものに見受けられるので原本とは思えない上、記述についても、誤りを線で消して書き直している箇所や、小さな文字で後から挿入した箇所などが散見される。したがって現段階では、安永8年成立の原本を、後世書き写した写本ではないかと推測している。その原本についてもまだ見当がつかない状況のため、あくまでひとつの話題として触れたい。



【図6】「及川尊雄旧蔵紙媒体資料」、当研究所所蔵、無断転載等不可

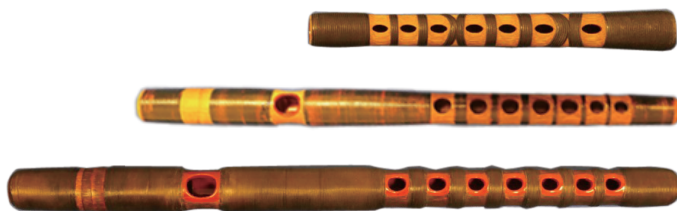
この資料の主な内容は、小鼓を鑑定する際の項目や基準、鼓職人ごとの特徴の列記である。この項目のひとつに「木ノ種類」があり、最初に各桜の特徴がごく簡単に記されている。例として挙げられている桜は、「稚桜」「薄墨桜」「古賀桜」「八重桜」で、八重桜の下に「薄柳桜」がある。桜の名称に続いて、それぞれの特徴を簡単に記している。これらの桜の名称が植物学的にどのように判断されるのかは別として、次の2点が注目される。

まず、桜の種類によって色味や木目の細かさが異なり、目が詰まっている方が良いと考えられている。資料の「木ノ種類」の左のページには、多武峰流の鼓職人について、項目ごとに特徴が列記されていて、「一、木質」に「稚桜」とあり、この鼓職人の特徴として、基本的に稚桜を用いることを挙げている。ちなみに、この資料で取り上げられている小鼓職人の「一、木質」の項に挙げられていたのは、稚桜10件、薄墨桜8件、八重桜4件、古賀桜8件で、そのほかには白子桜1件であった。この資料からみる限りではあるが、桜の種類も鼓職人を特徴づける項目として捉えられていた可能性があり、興味深い。今後、調査が進む事で、桜の種類と鼓職人の特徴が関連付けられる余地があると思われる。

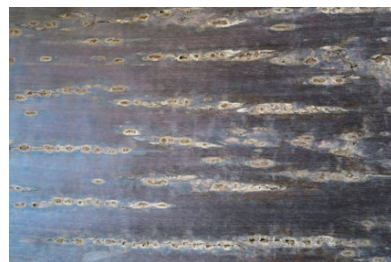
(2) 桜皮をつかう一管楽器の樺巻一

次に桜の樹皮利用の例をごく簡単に紹介する。日本の伝統的な管楽器はほぼ竹製だが、そのうち龍笛、箏、能管などには、竹管の上から樺巻が施される(【図7】)。目的は本体である竹管の割れを防止するためとされ、膠で接着し、漆を塗るのが通常である。また、指孔を指で押さえ、指を摺り動かしたり、指で叩いたりする奏法もあるので、そうした指との摩擦から竹管を護るという目的も考えられる。

樺の材は桜が本格とされているが、現在は桜の樺を引く人が激減しており、入手困難で高価になっている。そのため、より安価な籐を巻いたものもある。桜の樺を引く作業は、農閑期に農家の人が行う作業だったとのことで、後継者の確保は困難な状況が続いている。こうした状況を受けて、一部の楽器製作者には、見よう見まねで工夫を重ね、みずから樺を引く人も現れ始めている。



【図7】下から能管、龍笛、箏



【図8】桜の皮目



【図9】細く割いた桜樺

(写真協力：龍笛 瀬野拓也氏／箏 中村仁美氏／能管 松田弘之氏／そのほか 谷田直道氏)



【図8】にある桜の樹皮の皮目は特徴的だが、強度という点では、楽器の樺巻には向かない部分である。そこで皮目を避けて、かつなるべく長く、同じ幅、同じ厚さの紐状の樹皮を切り出し、それらを厚さが変わらないように接いで長くする（【図9】）。これを竹管に巻いていくことになる。

樺巻に特化した調査はまだこれからだが、少なくとも、原材料である桜の樹皮を、樺巻に適した形状にまで一次加工する技術はほぼ失われており、楽器の製作者に新たな工程、つまり原材料の一次加工の習得を強いる状況が生じていることに留意が必要であろう。

3. まとめ—桜を奏でるために—

最後に、改めて樹木利用と伝統芸能について振り返りたい。日本の伝統楽器のほとんどは竹を含む樹木（木材としてのみならず樹皮も含む）、動物の革、絹・麻でできているといっても過言ではない。特に樹木に関しては、多種の樹木を、楽器の種類や流派、楽器の部位に応じて細かく使い分けて来た。しかしその繊細さゆえに、多種の樹木を必要とする割に必要量は少なく、各樹木の需要全体に占める楽器製作のための利用量は少ないと言える。そのために、楽器の原材料としての樹木やその生育環境、適材や適した箇所の見極めと採取、その一次加工の重要性は、あまり顧みられてこなかったように思う。今後は楽器製作だけでなく、ほかの目的での樹木利用を含めて、より広い視野で原材料としての樹木の生育環境の保全を考えることが求められている。

また先に述べたように、小鼓は長い年月をかけて受け継がれ、より「鳴る」ように育つ。そのため、小鼓製作技術の継承や、製作のための原材料の確保についても、長い年月を見越した視点が必要となる。今ある小鼓があと50年、100年と育っていくとしても、その間、製作技術や原材料生育を放置しておけば、将来その小鼓が寿命を終えた時に、新たな小鼓を製作するための技術や、必要な原材料が無くなっていることもあり得るのだ。伝統芸能の未来に意識を向け、関心をつないでいくことが大切となる。

本報告では、伝統芸能のテーマとしてメジャーな桜が、花だけでなく、樹木・樹皮が芸能を支える楽器の製作に欠かせない役割を果たしているということに注目した。伝統芸能は、日常生活とは異なる作品の世界に観客を誘い、観客はその世界に没頭することでリフレッシュでき、広い意味で心が癒される、まさに憧れの世界である。しかし、その伝統芸能を支える楽器やその製作技術、さらには製作のために必要な原材料において、樹木利用が大きな割合を占めていることへの意識はまだ十分とは言えない。桜を利用している楽器を知り、そこから伝統芸能に欠かせない樹木利用とその今後に目を向けることが大切であろう。

参考文献

- 『和漢三才図会』寺島良安、1712（自序）、国立国会図書館蔵
- 『京江戸大坂名所案内』1678、大東急記念文庫・天理大学附属図書館蔵
- 『京雀跡追』1678、京都大学附属図書館・天理大学附属図書館蔵
- 『都ひとり案内』1679、国立公文書館蔵
- 『能之訓蒙図彙 四』万屋彦太郎、1678、国立国会図書館蔵
- 『万買物調方記』1692、国立国会図書館蔵
- 『増補江戸惣鹿子名所大全』1690、国立国会図書館蔵
- 「(鼓胴製作者に関する覚書)」安永8（1779（序））、東京文化財研究所蔵（及川尊雄旧蔵紙媒体資料）

参考ウェブサイト

- 楽器図鑑 小鼓（こつづみ）「文化デジタルライブラリー」独立行政法人 日本芸術文化振興会
(https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc6/edc_new/html/651_kotsuzumi.html)



第2部 インタビュー・デモンストレーション

小鼓という楽器の魅力

藤舎 呂英 藤舎流囃子方（聞き手 前原 恵美）

インタビュー「小鼓という楽器の魅力」

※ 文字起こしの際に、読み易くするために文意を変えずに文言を改めています。

小鼓と出会った経緯を教えてください。

家がそういう家系で、囃子一家と言いますか、囃子をやっているお家でしたので、小さい時から楽器は存在していました。逆に言うと、そこらへんに置いてあったので、わりと身近であったのです。だから出会ったというか、いつもあったという感覚で目にしております。

実際にお稽古したり、演奏するようになったのは何歳くらいですか。

そうですね、特に勧められたわけではなくて、小学校2年生の時に、祖父に「自転車を買ってあげるからやったらどうだ」と言われて、物につられてやってみて。発表会に出ないかということで、それに出ることによって楽器を経験したというのが最初ですね。

囃子の楽器には、ほかに大鼓や締め太鼓などありますが、それらは一通りお稽古するのですか。

だいたい、締め太鼓から稽古するものです。鼓も小鼓はこのサイズしかないのです。だから、小さい子だとなかなか難しいのですよ、小鼓を構えるにも肩に乗せられなくて。最初はだいたい締め太鼓から始めて、それからこの小鼓に行くという場合が多いですね。小学校2年生の時に締め太鼓と小鼓と両方やってみて、まずは締め太鼓からやろうかなというので始めました。それから小鼓と、そういう流れでお稽古してもらいました。大鼓は、僕は大学に入ってからですね。それまでほぼ触ることはなかったです。

今日の講座のテーマが桜ですが、小鼓のなかで桜でできている部分がありますね。

そうですね。小鼓の中心にある砂時計のような形をした部分を「胴」と申しまして、これが桜の木でできています。^{すみぞめざくら}墨染桜でできております。小さい頃は、これが桜の木でできているなどと、まったく考えもしなかったですし、そんなことは特に教えてくれないことでした。たぶん大学に入っ

からくらいですね、何でできているのかなと思って調べたら、桜だった。

演奏時の小鼓は胴の部分と革の部分が一体化して一つの楽器になっていますが、いつもはどのようにされていますか。

いつもはもっとコンパクトにすることができまして、紐を緩めると胴と革の部分がセパレートされまして、その形で持っています。この紐は麻でできていますけれども、「調べ」と申します。紐によって組まれているんですね。せっかくなのでばらしてみます。僕らはだいたいいつも、こうしてバラバラにして持ち歩



くのですが、ほとんどの方はご存知ではないですね。いつもは膝の上で組み立てているのですが、今は机の上でやってみます。調べを緩めると、すぐにバラバラになります。こういうふうに2枚の革と、調べと、胴で構成されています。

小鼓の革、調べ、胴それぞれの役割があると思うのですが、胴は鼓の音色に大きく関わりますか。

そうですね。胴は本当に心臓部分で、いいものであればいい音がする。革ももちろんそうなのですが、やっぱり重要なところは胴ですね。胴の中は空洞になっておりまして、ここを、革の振動が表から裏に抜けて、裏革が鳴るとい構造です。実はこの胴は、桜の木の一刀彫なのです。これを彫るという技術がなかなか難しく、今でも彫っている方はいらっしゃるのですけれども、やっぱりなかなか難しいようですね。ちなみにこちら（写真右）は江戸時代のもと言われていて、こちら（写真左）はもっと古くて、桃山時代のもと言われていて、この彫りにはいろいろありまして、彫りによって大体作者がわかるということもあります。安土桃山時代の作と言われていて、実際のところは定かではないのですけれども、おそらくそうじゃないかと言われています。



小鼓の胴。江戸時代製の「上手下手無」の胴(右)と安土桃山時代製とされる宝尽くしの胴(左)

古いものと新しいものだと、やはり古いものの方がよく鳴るといことがあのでしょうか。

そうですね、この彫りが再現できないみたいですね。あとは木の質も、昔の木の方がいいと。どいう部分でいいと言うのか、僕らもちょっと分からないのですけれども、木の質がいいようですね。そうすると、木自体の質と、彫りの人間の技術の違いということになりますか。

そうですね。ここにあるふたつの胴は、彫り方が違うのです。内側に鉋目がありまして、段々になっているものと、ムカデが這ったようになってるものと。

昔はお殿様も小鼓を演奏していました。高貴な方がやっていた楽器だと能とかですね、そういう良いものを作ると報酬もすごかったと言われていたのです。ひとつ作れば、本当に1年間食べていけるとか、それくらい報酬があったと言われていて、今は小鼓1挺作ったところで、ということがありますが、当時は何百個も作った中の1つの楽器が、良い楽器として今も残っているわけですね。たくさんの胴を彫る方がいて、胴をたくさん彫って、その中から選ばれたものが残っている。良いものに良い蒔絵が施されているということが多いみたいですね。でもその逆もありまして、良いものに見せるために蒔絵だけ良いものを施すという、そういうものもあります。

蒔絵も小鼓の胴の特徴ですね。

そうですね。「^{じょうず}上手下手無」と言っていて、上手でも下手でも鳴るといくらい良い楽器ですよ、という意味の蒔絵があります。それは「^{じょう}錠」と「^ず図」と「^へタ」と「^{なし}梨」が描かれているのですね。「じょう」といのは昔の錠前の鍵です。「ず」といのは源氏香図。「へた」が茄子のへた、「なし」が梨。こういう語呂を合わせて、遊び心がひとつの蒔絵になってる。「上手下手無」とい蒔絵は、本当に良い胴に結構ありまして、今日持ってきた胴（写真右）は、その図柄が線で描かれたちょっと珍しい形です。

こちら（写真左）の方は宝尽くしのようにになっておりまして、雅楽の舞楽で使われる鳥兜が描かれていますが、もう消えかかってしまっていて、こちらの方が古い胴です。

古い胴はどういうふうに入手されるのでしょうか。代々伝わってきたものなのでしょうか。

これは代々伝わってきたものです。あとは仮に、これから小鼓を始めるといふ人が今ほしいとなると、骨董品屋さんとか、そういうところを回って良いものが残っていないか、古いものを探すしかない状態です。

古い時代のものを使っていくとすると、修理が必要になりますか。

修理はほぼできないです。磨く程度しかできないです。革の方はある程度修繕ができます。ただ、本当にいい革はなかなかないですね。それにやはり、革も鳴るまでに何十年もかかるのです。これは打ち込んでいる革ですが、打っているうちに貫入という傷がついていくのです。こういう傷がついてきてやっとよく鳴ってくるような楽器です。表革は実際に打つ時に手が当たるところなので、細かく傷がついてきます。それでだんだん革が良い感じに伸びてきて、良い音がするのです。一概にどれくらいとは言えないですけど、大体50年くらいかかりますかね。新しい革を育てていても、自分の代ではほぼ使えないです。自分の息子が使ったり、弟子が使ったり、後のために育てていくような感じですね。この革はうちの祖父が使っていた革です。20代の時に打ち始めたのですけれど、その時はパンパンで音が鳴らなかったのです。それから30年以上打ち込んで、最近ちょっと良い感じになってきました。

逆に、大鼓の革は消耗品なので、10回くらい使って処分します。

小鼓の方は30年、40年、50年とだんだん鳴るようになっていくと。

そうですね。まあ、本当に良いのは、たぶん20～30年くらいではないかなと思うのですけれど。やっぱり古い革はなかなかないもので、常に僕らも探しているという感じです。これからどうなるのかなというのが心配なのですけれども。

時代や特徴の違う小鼓を2調見せていただいているのですが、作品によって使い分けたりされますか。

特にないですね。自分に合う、合わないというのはあるのですけれども、大体良い楽器ほど誰でも割と使いやすいというのがあります。あとはピッチが高いとかピッチが低いとか、調整しやすいとか、音がすごく良いけれど調整に多様性がない楽器とかもあります。

桜の胴は、同じような形状であっても重さや硬さに違いはありますか。

木の質によって違いがありますね。やっぱり良いものは重いですね。大体450gくらいです。たぶん400gくらいになってくると、あまり良い胴がないですね。450g以上で、それに良い蒔絵がついてきて470～480gくらいのものに、やはり良い楽器が多いです。選ぶ時も軽い胴はだいたい良くないですね。

それは音がちがうのでしょうか。

やっぱり木質が詰まっているということと、音に関しては形状だと思いますね。木の質よりも、彫った人の技術。

中の鮑目でしょうか。

はい。結局、表から打ったものが、こうポンと当たって空気の波動が動くわけで。胴の中はまっすぐに見えるのですが、実際は狭くなっている。表から打った音が入ってきて、細くなった部分で圧縮されるのです。そこから広いところに出る時に大きい音が出るという構造なのです。そこをどれくらい絞るのが難しいみたいですね。あと受^{うけ}というこの部分ですね。このへんの角度などが本当に繊細で、再現できないと言われてます。音が鳴る構造というのは、手で打つと胴の中を空気が抜けて、その振動が裏の革に伝わって裏の革が鳴っている。上手い人ほどクリアに後ろに抜けるのです。そうじゃない方ほど、表のノイズが多い。実際一番良いのは表のノイズがあまりなくて、裏だけがきれいにポンと鳴るといふのが理想的ですね。だから、楽器の構造で、裏が鳴っているの

で、結局その音が後ろの屏風に当たって、その間接音をお客様が聴いている。音の流れとしてはそういう形になっています。

表の革から聴こえてくるのではなくて、反射した音を聴いている。

表からもある程度出るのですけれども、それとうまくミックスされた綺麗な音が出る。

鼓の胴にも上下と言いますか、革のように表裏みたいなものがあるのですか。

ちょっとありますね。クセがあるんですけども、それはまあ、好みでもあったり、実際打ってみないとわからないですね。こうやって胴の中をみて、こっちがどうのこうのと仰る方もいらっしゃるんですけども、それはちょっと僕にはわからない。

小鼓の音色というのは、胴の形と、彫りの形状と…

あとは革ですよ。革も2枚あれば鳴るというわけではなくて。うちに百枚くらい革があるのですけれども、夫婦みたいなもので、その中から似合いそうなカップルを探してくるわけなのです。今日持ってきたものも、その中から選りすぐりのもので、とってもいい感じだと思って組んでずっとやってきたのですけれども、カップルと同じで、これも破局を迎える可能性があるわけですね。そうなった場合にどっちを変えようかと考えます。これは表が音が低くて、裏が少し高いのですけれども、裏が少しへたってきたと思えば、裏にもう少し若い子を連れてくるわけですね。で、そのカップルが合うかどうか、というのを試す。最初は合わないんですけど、二人がだんだん仲睦まじくなっていくと、良い音がする。常にそういうことを繰り返しているのです。結婚相談所のおじさんみたいな感じで。カップルをいくつか仲人しているわけですね。

この組み合わせをいくつか持っていて、湿度に合った革を使う。今日はある程度湿度があるなと思ったので、中ぐらいの湿度に対応しているような革と、もう少しピッチの低い革とを持ってきているのですけれども。それも想像して持っていくということです。

呂英さんにとっての、小鼓という楽器の魅力を教えてくださいませんか。

音ですかね、やっぱり。この独特の、表革を打った音って、耳の横のあたりを通っていくのですが、鳴った時は音が通った感じがものすごく心地良いのです。鳴らなかつたら本当に不快なのですけれども。打楽器でこういう音が調整できて、わりと心も表現できるというのはなかなかないと思うのです。喋るように打てるのですね。

小鼓の場合は調べに少し緩みをもたせていて、それを手で握って、張力を増したり緩めたりして音高を変えます。

そうですね。締めるとピッチは高くなる。開けば低くなります。そのあたりをうまく調整しながら打ちます。演奏している時も、邦楽の方は、洋楽みたいに拍が決まっていなくて、縦の線でとらえないので、それに対してわざと早めに打ったりします。三味線音楽を弾いてる時に、三味線に対して合わせるのが良いわけではなくて、それに対してどう打っていくかというのが、毎回ゲームみたいな感じで、今日はこうやって遅れ目に打ってみようかなとか、そういうのが楽しいですかね。小鼓というか、お囃子の魅力になってしまいますけれど。打つ時はわりとそういう感じで打っていきますね。

呂英さんは創作も数多くされていますが、このあと演奏して頂く《水》という曲を作ったきっかけや聴かせどころを教えてくださいませんか。

《水》はGINZA SIXの観世能楽堂のオープニング公演の時に、何か能楽ではない、お囃子だけの魅力を感じられるようなものがないかということで作った曲です。何にしようかなと思ったのですけれども、シンプルに「水」をやってみようかなと。お風呂に入っている時に、雫がポタポタ

と落ちる音を昔から聞いていたことがあって、この音から何か音楽が作れないかなとずっと思っていて。そうだ、その「ポタッ」という音から始めてみようということが始まりなんです。

小鼓は、「ポン」とか「タ」という単音で打つ慣習があまりなくて、今までないフレーズなのです。歌舞伎の音楽には絶対ないのです。狸がお腹をポンッと叩くみたいな、そんな感じになってしまうので、今まで存在しなかったのですね。「そんなふうに打ちちゃって」と言われるようなものだったのですけれど、言葉のごとく「ポタッ」と落ちる表現を小鼓でやってみようと思ってやったのが始めなんです。やってみたら、わりとベタなのですけれど、雫というには、小鼓ほど分かりやすい楽器はないかなと思うくらい、合うかなと思って。雫から始まり、雫が増えていくことにより、河の流れとなり、河が下流に行って海に注がれ、海の波となり、その海水が蒸発して雲になり、雲から雨が降り、雨がやがて雫となり、という、水の一生のサイクルを曲にしたのです。それは人の一生に置き換えることもできて、水の一生と人の一生とを絡めて、イメージした曲です。

小鼓だけでなく、大鼓や締め太鼓もありますが、全体としてここは聴いてほしいというところはありますか。

全部ですね。

デモンストレーション「小鼓の組み立て」

① 胴を挟む

表革と裏革をつないでいる調べを多少緩め、その間に胴を載せ、革で胴の上下を挟む。



② 調べを締めて弛みを取る

調べの弛みを徐々に送って結び目を締め直し、この工程を何度か繰り返す。



③ 微調整

調べの強さが一か所だけ強いと革が斜めになり、「片調べ」といって鼓が鳴らない状態になる。このため、調べの緊張率を均等化する。手で触った感覚で、緩いところの弛みを送り、調べ全体が均等な緩みを持つようにする。



《水》



囃子 小 鼓 藤舎呂英、藤舎英心
大 鼓 藤舎呂近
太 鼓 藤舎雪丸
笛 福原寛瑞

【演奏者プロフィール】



藤舎 呂英 (とうしゃ ろえい)

六世家元 藤舎呂船に師事。東京藝術大学音楽学部を卒業後「藤舎呂英」の芸名を許される。

現在、国立劇場「明日をになう新進の邦楽と舞踊」「花形・名作舞踊鑑賞会」の囃子を担当。

放送・舞台（舞踊公演・長唄演奏会、等）・各種海外公演のほか、鼓のソロ演奏や各邦楽器および、チェロ、ピアノ、ジャンソンのセッションなどジャンルを越えた様々な音楽活動を行う。新曲の作調も多数。その他、CD製作や小学校などの学校巡回演奏、学校教材DVDにも多数携わる。



藤舎 呂近 (とうしゃ ろこん)

1998年東京都生まれ。幼少より祖父・藤舎呂浩、父・藤舎呂英のもとで囃子の指導を受ける。

現在、囃子を六世家元藤舎呂船師、大鼓を藤舎呂秀師に師事。東京藝術大学音楽学部邦楽科卒業。

市川市文化復興財団第31回新人演奏家コンクール（邦楽器部門）最優秀賞受賞。現在、邦楽演奏のほか洋楽とのコラボ、海外公演など幅広く音楽活動を行う。

藤舎 雪丸 (とうしゃ ゆきまる)

1997年栃木県生まれ。二世・藤舎呂雪師に師事。高校は音楽高校に通い、ピアノを専攻。高校三年の頃より邦楽囃子を始め、翌年東京藝術大学に入学。令和2年(2020)、同大学を卒業。

現在、邦楽演奏や海外公演などの活動のほか、栃木県での邦楽普及活動を行なっている。



福原 寛瑞 (ふくはら かんすい)

1998年愛知県生まれ。笛を福原寛師に師事。令和2年(2020)、東京藝術大学音楽学部邦楽科を卒業後、現在同大学大学院修士課程に在籍。大学在学中に「安宅賞」受賞。

市川市文化振興財団第31回 新人演奏家コンクール(邦楽器部門)最優秀賞受賞。現在、国内学の演奏会、舞踊会などで活動中。



藤舎 英心 (とうしゃ えいしん)

1998年愛知県生まれ。笛を福原寛師、三味線を杵屋三澄那師、長唄を東音山田卓師に師事。

令和2年(2020)東京藝術大学音楽学部邦楽科を卒業。令和4年(2022)同大学大学院修士課程修了。大学在学中に「安宅賞」「大学院アカンサス賞」受賞。

市川市文化振興財団第31回 新人演奏家コンクール(邦楽器部門)最優秀賞受賞。令和元年度 音楽大学卒業生演奏会(皇居東御苑内桃華楽堂)に出演。





第3部 座談会

樹木利用の文化と無形の文化財

川尻 秀樹・藤舎呂英・前原恵美・今石みぎわ

小鼓と桜

前原 ここからは座談会ということで、登壇者4人でまとめのお話をしていきたいと思います。最初の取っ掛かりとして、このたびの報告(pp.20-27)で小鼓の胴の材質に関する文献を見ていたら、「薄墨桜」という記述が出てきました。この文献によると、何の桜を使っているかということが小鼓の胴を評価する際の基準になっていて、「薄墨桜」はどれも評価が高いようです。この「薄墨桜」は樹木学的にどのようなものなのか、その辺りのことを川尻先生からお話いただけますでしょうか。

川尻 はい。いま前原さんが仰った「薄墨桜」は、日本語の読みだけで言いますと2種類、「薄い」という字を書くものと、「淡い」と書いて「うすい」と読むものがあります。それぞれ各地域で天然記念物になっているものがあるのですが、それは桜の品種かというところではなくて、地域名のようなものなのです。スミズメザクラという場合もあるのですが、調べてみると大概多くのものがエドヒガンという系統の桜です。エドヒガンというのは花はちょっと小さいのですが、非常に綺麗です。ソメイヨシノの片親がエドヒガンなのですが、花が終わる時期になると花びらがピンクから白っぽくなりまして、そこに墨を流したような色合いが出るということで、ウスズミザクラの「スミ」というのはそういう意味合いで使われているものが多いです。

前原 「薄墨桜」と一緒に「墨染桜」が出ましたが、藤舎呂英さんがお使いになっている小鼓の胴も、材について「墨染桜の樹木を使った」というようなお話をお聞きになっているとか。

藤舎 そういうふうに聞いているだけで、実際のところ僕らは分からないのですけれども、桜であることは間違いのないと思います。

前原 そういえば、歌舞伎に常磐津節の《関の扉》という演目があって、そこに出てくる桜の精の名前は「墨染」です。「墨染桜」にせよ「薄墨桜」にせよ、非常に樹齢が長いということなのですね。

川尻 そうですね。樹木学のお話だけさせていただくと、先ほど申し上げたエドヒガンという品種はもともと長寿で、よく桜の病気でてんぐ巣病というものがあるのですが、そういう病気にも強いんです。100年、200年ではなく、1000年単位で生きている桜の多くがエドヒガンです。長寿だということからすると、長寿だからこそのいい材が取れる可能性がある。年齢が増すことによって、木と

いうのは材の成分が変わるんですよ。年齢を増した方が腐りにくかったり、強度が増したりすることがあるので、そういったことからするとエドヒガンの中の花の色合いで区別していたという可能性はあるかなと思います。

広葉樹と針葉樹の現状

前原 やはり長い間かけて育ってきた良い材から作られた小鼓が、現在まで残っていること自体に価値があるんですね。桜以外にもいろいろな樹木があり、山林にも広葉樹と針葉樹がありますが、それらの現在の管理状態ないし、自然界と人間との関係のなかでの健全な更新の概況はどのようになっているのか、川尻先生からお聞きできればと思います。

川尻 わかりました。多くの場合、広葉樹についてはごく一部は人間が植えたり、種をまいたり、途中で間伐といった作業をして林を育てることはやってはいるのですが、それは本当にごくわずかなんですね。実際、林業的な意味合いで森林を整備すると言ったときには、ほとんどの場合が針葉樹です。例えばスギとかヒノキとか、そういったものを人間が植えたり、枝打ちといって枝を切ったり、間伐といって密度を落とすというような活動がなされています。けれども広葉樹に関しては、山にあるものを人間が一方的に収奪するような感じが大半なのです。それも残念なことに、例えば日本で使われている家具材なども、広葉樹の多くは圧倒的に海外から輸入しているものなわけですね。国産の広葉樹をたくさん使っているかといったら、例えば最近そういった活動をし始めた北海道とか、岐阜県の飛騨市とか、そういうところにはあるのですが、全般的に見るといまだに輸入の方が多いのが現状です。だから森林整備として広葉樹をきちんと造成しているかといったら、きちんとやっている方も全国にはある程度いらっしゃるけれども、圧倒的にスギ、ヒノキやカラマツといった針葉樹の林を整備する方をやっているだけというのが現状なのですね。

今石 川尻先生からはじめにそのお話を聞いたときに、すごく意外な感じがしました。というのも、民俗的な、伝統的な暮らしの中だと、圧倒的に広葉樹の方がたくさん話題として出てくる。というのも、川尻先生の方がお詳しいと思うのですが、針葉樹と広葉樹が日本でどれくらい生育しているのかを調べたら、針葉樹が40種ぐらいなのに対して、広葉樹は300種ぐらいある。そしてそもそもの森林比率も、本来ならば広葉樹の方が8割ぐらいで、針葉樹は2割にすぎないと。つまり人々の生活の中で圧倒的に身近であって、かつ多様性に富んでいたのが広葉樹なのですよ。伝統的な暮らしの中では、広葉樹を、もうすごく多様に利用していたわけです。ただそれが「暮らし」でなく、産業としての「林業」という視点に置き換わったときに、広葉樹は産業的に決して大きなマーケットにならない。売ってもあまりお金にならないということで、その価値が過小評価されているところがあるのだなということ、初めて認識したのです。逆に言えば、広葉樹を多様に利用してきたような暮らしの知恵、例えば農具の柄にするとか漁具に使うとか、そうした小さい知恵みたいなものが今失われようとしていて、それをどういうふうに伝えていけるのかということが課題なのだということも、あらためて認識したところです。ですから、いま日本の森林を守っていらっしゃる林業者の方たちの中に、広葉樹の利用といったことを新たに考えようという動きが出てきたのはすごく歓迎すべきことだし、そこにどうにか民俗的な知恵の世界をリンクさせて、こうした小さい伝承みたいなものも伝えていけたらなと感じています。

川尻 そうですね。少しだけ余分にお話させていただくと、広葉樹は全世界に20万種以上もあるのです。でも針葉樹は世界でもたぶん500種ぐらいしかないのです。それで、日本に来れば同じような比率でぐんと減ってしまうのですが、今石さんがおっしゃったように、昔の人たちは広葉樹を適材適所に使っていた。例えば生糸の糸車だったら、ネジキという木が生糸の滑りがすごくいいから使おうとか、そういうことができていたのですが、現代社会として、代替品があまりにも出過ぎたこともあり、いまはやはり建築用材とか一般的なものを利用のメインにしてしまうという点がひとつあります。

それと進化の過程で言いますと、広葉樹の大半は恐竜が絶滅してから出てくるのですよね。針葉樹というのは、要は恐竜が全盛のときによくシダ植物が出てきますが、恐竜の時代にはもう完全に針葉樹の時代なのです。例えば、長良川の鶺鴒舟の材に使ったりするコウヤマキだったら、8000万年ぐらいのものが出ているのです。恐竜が絶滅したのが6650万年ぐらいだから、もう絶滅する前にコウヤマキが出ているのです。逆に恐竜が絶滅する頃に出てきたのがホオノキ。広葉樹の中でも一番古いのがホオノキ（マグノリア）の仲間です。彼らは雄蕊の数も雌蕊の数も決まっていない集合体で、花によって数が違ってしまいくらいのレベルで、まだ蜜を出す能力もないような状態なのです。それが後半戦になると、最終的に例えば雄蕊5本に雌蕊が1本となって蜜を出して、もとは風媒^{ふうばい}といって風に頼っていた交配を、虫媒^{ちゅうばい}という虫を使った戦略に変わっていく。その進化の過程だけでも、多分針葉樹と広葉樹で1億年も差があるのです。それではそれが何にきくかといったら、1億年ぐらい古い樹種の方がどんな環境でも育つから、その遺伝子を継いでいるスギやヒノキの方が、山にいっぱい植えても、どこでも育つ可能性がある。一方で広葉樹というのは、進化の過程でより良い土地で自分たちが優占できるような能力を身につけてきている。だからよく、マツは乾燥したところが好きだと思われがちだけれど、マツは実は川の中だろうが肥えた土地だろうがやせた土地だろうが、どこでも育つ。けれども土地が肥えたところだと広葉樹に負けてしまって、追われて尾根筋にいつてしまうということがある。そういった取り扱いのしやすさから、多分いまの私たちがスギやヒノキという取り扱いやすい木を扱っているということがひとつ。もうひとつは、針葉樹は病気とか虫害にも強いのです。例えば一山全部サクラにしてしまうと、多分アメリカシロヒトリとか、いろんな蛾の幼虫とかがいっぱい来て、もうボロボロになってしまう可能性がある。けれども全山スギや全山ヒノキであったら、虫害や病気が発生しにくいのです。進化の過程が非常に古いからだと思うのですが、そういう取り扱いのしやすさ、しにくさの問題から、だんだん広葉樹から人間の目が離れていってしまったのではないかという気はします。

今石 では広葉樹を守っていこうとすると、やはり森全体を守っていかななくてはいけないということになるのでしょうか。ヤマザクラならヤマザクラだけでなく、多様な環境を守っていかなければ、なかなか維持していくことが難しいということでしょうか。

川尻 山全体なり、地域全体で多様な森づくりをしていかないと、たぶん樹種が特定の病害虫にやられてしまう可能性が非常に高い。それが広葉樹なのです。そのかわり条件が良かったら、どんなものよりも優占して生きていける。広葉樹によっては肥料分がない場所でも育つので、例えばニセアカシアやハンノキ、彼らは空中にある窒素を固定して成長したりする能力があったりするのです。やはりそういったいろいろな働き方があるので、多種多様な樹種で、多様だからこそ、みんなが一緒に生き残れるということはあると思います。

樹木利用と「時間」の経過

前原 面白いですね。本日テーマにしているサクラ、あるいはサクラを使った技術や、そこから生まれた楽曲や音楽を継承していくためには、その多様性を備えた山、サクラを含めてバランスよく生きていけるような山を、作らなければならないのですね。さらに、小鼓という楽器は、できてすぐ良い音が鳴るといよりも、使い続けて、あるいは一代二代と楽器そのものを継承して行って、だんだん音が良くなるような楽器と思ってよいのでしょうか。呂英さん、いかがでしょうか。

藤舎 そうですね。木材ではなくて革についてよく言われることなのですが、木材の胴にしても、これは本当かどうかわからないのですが、僕らが使っていくうちに音が鳴ってくるとも言われています。定かではないのですが、やはり新しい胴も何十年かすると鳴ってくるような気がしますね。木が詰まってくるのか、昭和時代に作られた胴であっても、時間が経つと音が重くなってくるといいますか。うまく乾燥して詰まってくるのか、乾燥すると木が開いてくるような気がします。日本だとある程度の湿気もありつつうまく馴染んでいくのか、外国へ行ってしまうと、やっぱり胴が割れてしまったりもするのです。竹製の笛などは特に、外国に行ったら間違いなくすぐに乾燥してしまいます。日本で一番よく響く楽器なのかもしれないですね。

前原 小鼓の胴自体に関しても、呂英さんがお使いになっているものは古いものですよ。

藤舎 桃山時代のものとされています。400年ぐらいですかね。僕が持っている中でそれが一番古くて、胴は大体江戸時代のものが多いと思います。いい胴というのは重くて木が詰まっていて、漆がかかっているせいもあるんですけど木の色も比較的黒っぽい感じがしますね。昔、胴を作るときに、1つの木から4つか3つ胴をとっていたと言います。それを考えると、芯を避けて作るにしても、そんなに太い木ではないかなと思うのです。こんな感じで木からとっていましたという図を見ると、胴の直径が10～11cmくらいなので、芯を外してもそこまで太い木ではないだろうと。サクラの木が直径60cmくらいとすれば、何年くらい経っているものなのかわからないですけど、その程度の太さの木を使っていたのではないかなと思います。

前原 確かに小鼓の胴を製作している方は、芯を外してその周りから胴をとっていくのですが、そうするとやっぱり直径が50cm以上くらいの木が理想的だということをおっしゃっています。そうすると川尻先生、サクラで直径50～60cmというと、若いサクラでは無理ということになりますか。

川尻 そうですね。大体50cmぐらいというと、エドヒガンだったら、ものすごく土地条件が良ければ大体50～60年でできる可能性はありますが、普通天然林と言って天然の状態で生えているものが使われることから考えると、大体150年とか200年あっても不思議ではないですね。なおかつ先ほどおっしゃったように、1個の丸の中を4つに、ミカン割りといってぽんぽんと割って使うというのは、例えばお寺の梵鐘を撞く撞木しゅうもくと称するものもそうですが、芯があると割れてしまうので、芯去材しんさりざいといって、芯を取り去った状態にする。そうしないと狂いが出たり割れが発生するので、たぶん音としても良くないからではないかと思えます。

前原 そうすると、だんだん狭き門になりますね。まず育つのにかなりの年数が必要で、さらに小

鼓の胴を作る方によると、粗く形を作ってから一回寝かせて、さらに細かく彫っていくということなので、その「寝かせる」シーズニングの年月が必要で、そのあと楽器として音が開いてくるのにも時間がかかり、楽器を伝承していく期間も100年、200年、300年となってくる。こうなると非常に長いスパンでものを見ていかななくてはなりません。そういうことを考えたときに、伝統芸能の大きな課題としては、残念ながら必要な絶対数、需要が非常に大きいとは言えない。むしろ少なく、そのわりに条件が多いので、伝統芸能の楽器だけのために年月をかけて良いサクラを育ててくださいということをやっていると、どうしても楽器の材としては先細りになる感は否めません。したがって、例えば伝統芸能ではなくて、民俗芸能で使われている材で、似たような用途で似たようなものを必要としているのであれば、情報共有して課題を一緒に解決できないだろうかと考えます。民俗技術でも、非常に長いスパンで見なければならぬ森林の材を使うことが多いと思いますが、やはり同様の課題を感じられたりしますか。

技術の伝承と森林をとりまく環境

今石 そうですね。民俗技術に関しては、まず前段階として、現代社会において技術自体の需要がきわめて少なくなっている。そもそも民俗技術というのは暮らしの中で培われてきた技術で、自然素材を材料にしてモノを作る技術や、製塩・製茶、あるいはもっと広く狩猟・採集・焼畑といったような生業の技術も含まれます。これらは現代において生活が激変してしまった中で、とにかくもう作っても売れない、生業として成り立たないというように、ほとんど需要がないものが多くあります。その中でも、非日常に使うもの、例えば祭りに使う笛や笠、そういったものはまだ生き残る可能性がある。あとは日常の中でも、例えば布や籠みたいなある程度応用できそうなものや、観光化できそうなもの、食に関わるようなものはどうにか生き延びていけるかもしれません。でも、例えば農具や漁具、船といったような、目的が特化されていて、それしかできないというようなものは、本当に作っても出口がなくて、どうしたらいいのかという状況です。

また、素材を採取してくる山でいうと、民俗技術には生業の技術も含まれるのですが、かつてはその生業で当たり前に山に人が入っていたので、山も非常に明るい里山として保たれていて、木も適度に更新されて、そこから最適な材料を採取してることができたんです。けれども、今はひどいところだと山が原生林化していたり、あるいは竹だらけになっていたりします。私の故郷は中国地方なのですが、あのあたりは全国でも竹林化がすごく進んでいて、見渡すと全部竹、みたいな山の状況です。そういうところでは、本当に素材の採取も難しくなっていると思います。民俗技術の衰退とともに、山の環境も非常に良くない状況になってきたのかなと感じるところです。ですから、民俗技術という分野だけでどうにかできるというような時代はもうとうに過ぎていて、ぜひともいろんな分野と連携しながらやっていく必要がある。それは文化財の諸分野だけに限らず、社会全体として、人と自然がどう付き合っていくかみたいな、そういう大きい話から考えていかないと本当はだめなのだろうと感じています。

前原 山林の環境を何とか維持なり改善なりしていきたいと思ったときに、林業に関わる方自体も今や専業というわけにはいなくなっているようです。川尻先生、生業としての林業や林業従事者の実態はどういう状況なのでしょう。

川尻 例えば日本全体を見てもそうなのですが、林業就業者という方たちがいらっしやるんですね。

森林組合みたいところで事務作業をする人もいるし、当然山で実際にチェーンソーなんかを使って木を伐採したり、間伐したりする人たちもいるのですが、そのうちの伐採したりなんかする森林技術者を見ても、実は年々減少傾向にあります。これは林業という方面で仕事があるという噂が出て、実際にはなかなか難しい点があるので、そういうことからしても就業者も少なくなっている。少なくなると結局山に入る人が少なくなるので、その分、山の管理に手が行き届かないという現状があります。先ほど今石さんがおっしゃった民俗技術の話にしても、岐阜県だったら、合掌造りの雪を落とすためのバンバとか、木鋤と書いて「こすき」とか「きすき」とか言うのですが、そういう民具を作る人たちは、春に薪にする木を採りに行ったついでに、そういう道具にする材料を見つける技術を伝承していたのですが、そういったものが伝承できるような状況にいまはないものだから、民俗技術がそこでも絶えてしまうということが起きている。では森林技術者としてしょっちゅう山に入っている人たちがそういうことができるかといったら、林業の対象が広葉樹林でなく針葉樹林になってしまっているから、林業の人たちもなかなかそういうことは伝承できない。だから広葉樹を扱う知恵自体が、林業者の間でもいまはもう減ってしまっている。製材所がこういうのが欲しいとか、加工所がこういう樹種が欲しいとおっしゃっても、申し訳ないけれどその樹種が何なのかわからなかったりする、といった問題もあります。

今石 少し脱線してしまうかもしれないのですが、コロナ以降、ウッドショックがすごく言われていると思うのですが、そのあたりの林業に対する影響というのはどういうふうになっているのですか。

川尻 ウッドショックといっても、結局建築材なのですね。大手のビルダーと称する、いわば木造建築などをしているところに、アメリカとか海外から入ってくるはずだった材木がよそに流れて、日本に入っていないから、日本の国産材のスギやヒノキやカラマツの価格が少し上がって活気が出ている、そんな程度かなと思います。やはり日本の林業自体が、全く広葉樹にシフトしていないということがあります。例えば製材工場だけを見ると、岐阜県が日本で一番製材工場が多いのです。でも全体で100～110工場ぐらいある製材所のうちの、広葉樹を扱っている製材工場はたった2工場しかありません。それが他県に行ったら、広葉樹を扱う製材工場は全くないわけなのです。なおかつ市場を見ても、日本中の広葉樹が一番集まっているのは実は岐阜県で、大きな市場が銘木もあわせると3ヶ所ある。それでも、もう圧倒的に広葉樹の流通がないというのが現状なのです。だから、そのようなことからしても、やはり民俗技術に繋がるような材料調達ができるのかというところできない。なおかつ、たぶん鼓を削られる方なども、去年や一昨年切られたような木を使うわけではなくて、非常に長い年月、例えば人によっては20年、30年置いてから作らないとダメだからとおっしゃる方も多いくらいです。生の段階で長スパンかかって、なおかつ加工にまた長スパンかかって、なおかつ呂英さんみたいにお使いになる方が代々引き継がれる中でも長スパンかかるという、考えようによっては非常に厄介かもしれないですね。

今石 あらゆる生業の中で、おそらく林業が一番長い目で見なくてははいけませんよね。農業や漁業だと、もう少し短いスパン、1～2年とか、長くても5年ぐらいのスパンで見なければいいのですが、林業は木を植えると言っても、自分のために植えるのではなくて、孫やもっと後の世代のために植えるというスパンですよ。やはりそういうスパンそのものが、このスピーディーで効率を

求めるような現代社会の中で、なかなか馴染めないでいるというところがあるのかなというのはいすごく感じています。呂英さんが使っている小鼓なども、やはり同じように自分だけが使うのではなくて、親からずっと代々伝わってきたものを、またその子どもの世代に伝えるという、同じような長いスパンの中で考えていらっしゃる。そうした物の見方を、現代社会にどうやってもう一度復権させるか、そういうことはすごく大きな課題なのかなという気がします。

森林から使い手までをつなぐこと

前原 最近「SDGs」（持続可能な開発目標）が話題になっていますが、そもそも無形の文化遺産、それは民俗技術も伝統芸能も民俗芸能もですが、実施しない限りは存在すらしないので、むしろSDGs そのものというか、継承し続けることがすなわち存在することであり、そのために何をしたらいいか常に考え続けているのが、無形の文化遺産ではないかと思います。

そこで再度、継承し続けるために何ができるか考えなくてはならないのですが、需要がそれぞれ縮小してきてしまって、さらに今おっしゃったように木を管理・伐採する人、それを一次加工する技術を持つ人、さらにそれを農具や楽器や小道具などの製品に製作する人、そしてそれらの製品を使う演奏者、役者、農具を使う農家の人が、みなそれぞれ技術を持っています。そしてそれぞれの人たちが、自分の前の工程で誰が何をを使ってどのようなことをしているのか、知らないまま現在に至っているという局面が多いように感じます。伝統芸能でいえば、原材料が枯渇していることとか、そこから楽器や小道具を作る人がいないということ、それを作る道具もないとかいうことが、最近大きな課題になっているのですが、やはり自分が使うものの辿ってきた道筋や、受け渡す先とのつながりを結びなおしたり、意識しなおすということが大切だと思います。民俗技術とも、そういう「意識化」という課題でもつながっていければと思うのですが、いかがでしょうか。

今石 つながっていかないといけませんよね。森林環境にしても、昔の暮らしのなかだったら、結局は自分が着るものや住む場所も、全部周りの環境から目に見える形で、自分たちで取り出してきてやっていた。だから否が応でも、環境を守っていかないと自分の首を絞めるということが直感的にわかっていたと思うのです。今の時代は、自分の着る服がどこからきているかもわからない状況で、全体を見回すことが非常にむづかしい中であって、じゃあ森林環境を守りましようと言われても、なかなかピンと来ない方も多いのではないかという気がします。そういうなかで、自分の関心のある、例えば古典芸能というところから始めて、じゃあその楽器の材がどこからきているのだろう、その材がいま手に入りにくいらしい…という形でどんどん広げていって、森林環境というところまで視野を広げていけたらいいのかなと思います。

前原 一方で、認めなければならないのは、私たちの生活は完全に100年200年前とは変わっていて、何が何でも古い材料で昔ながらの技術で製作したものが唯一無二であるという考え方では時代に取り残されて陳腐化してしまいます。また、伝統芸能の愛好家を増やすという意味では、初心者に入手し易い、ある程度扱いやすい楽器等のニーズを無視することもできません。

例えば、桜から少し話が逸れますが、小鼓の革は馬革ですが、これも最近では合成皮革を張った小鼓が売られています。比較的安価で初心者向けには扱いやすいようですが、呂英さん、いかがでしょうか。

藤舎 合成皮革は、僕自身はあまり好きではありません。やはり鳴ることは鳴るのですけれども、単純な表現しかできないですね。小鼓はいろいろな微調整をし、日によって湿度がちがうので音色そのものが変わるのですけれども、合成皮革はプラスチックのようなフィルムで形成されているので、温度や湿度に関係なく扱うことができます。だからいつでも音が鳴る。ところが一方では、それが非常につまらない、同じ音に感じられるのですね。そういう楽器を初めての子たちが使うと、みんな同じ音がする。それがやっぱり一番おもしろくないと感じるところです。そうすると、初めて触れた小鼓がつまらない楽器、魅力を感じない楽器になってしまうので、個人的にはあまり好きではないのです。

今石 「水」の演奏を聞かせていただきましたが、本当にあのシンプルな楽器からあれだけの音が出るということ、高い音低い音、大きい音小さい音、鋭い音柔らかい音が出てくるというのはすごいなと思いました。さっき「育てていく」とおっしゃいましたが、やはりその音の幅みたいなものが、その材の幅、樹木や革という自然素材が持つ幅や、素材が持つ懐の深さみたいなものと直結しているのかなと思いました。

藤舎 昔の小鼓はやはり需要と供給のバランスがとれていたもので、小鼓の製作者も多く、例えば殿様に認められるような鼓を作るために多くの製作者が最高の技術を駆使してしのぎを削り、小鼓もたくさん作って、その中から質の良い小鼓が献上されました。そうして選ばれると何年も食べていけるような褒美がもらえました。当時は小鼓の需要があり、多くの小鼓が作られたので、今でも本当に素晴らしい楽器も残っていますし、逆に良くない楽器もたくさんあるのです。

実際、今では楽器がほしくなっても購入できないのですが、機会があれば骨董品屋さんなどに足を運びます。それでも、良い小鼓は100挺に1挺もありません。つまり、今でも古い小鼓がたくさん残っているということは、当時、ものすごい数の小鼓を作っていたと思うのです。その中で切磋琢磨し、厳選されて残っていったのが、良い小鼓ということなのです。

今石 民俗技術もそうですが、需要がないということは単に売れないというだけではなくて、技を修練する場がないということでもありますものね。

藤舎 彫る道具も昔は、良いものがあったのだと思います。大学生の時に、自分で削ったらどうなるかなと思って、削ってみたことがあるんです。でも、安物の彫刻刀では削れませんでした。

今石 ヤリガンナを使っていましたよね (p.24)。すごく古い道具を使っているなと思って見ていました。

藤舎 そうですね。

前原 小鼓という楽器が、それほど頻繁に消耗する楽器ではなく、胴は何百年にもわたって受け継がれていくということは、そんなにしょっちゅう楽器を新調しないわけです。このことは、小鼓を彫ったりするような技術も、技を磨いたり試したりする機会が少ないことを意味します。小鼓を演奏する人が多くて需要が非常に多ければ、そこで技を修練できるけれども、その受容も小さくなっ

ているということになると、小鼓を製作する技術も、継承の危機にあるように思いました。

それと合成皮革の小鼓について、小鼓の豊かな響きや、微調整する難しさや面白さを知ることが難しいとはいえ、それでも伝統芸能の世界ではどうしても愛好者を増やして、そこからプロになる人を増やして、需要を広げようという動きがあります。近くに手にとりやすい、音の鳴りやすい、安価なものがあれば、入口を拓けるという意味では良い点もあると言えますか。

藤舎 入口としてはいいですね。

前原 その一方で、やはり呂英先生がおっしゃったように、「本物の音」から入らない導入というものが、その後、本当に深く楽器や音楽に関心をもち続けてもらうことに資するかどうかということには、課題や工夫の余地があるとも思います。私は前職の短期大学勤務時に、呂英さんに講師としてお世話になっていましたが、今まで小鼓を持ったことのない学生に対しても、先生が舞台上で使われている楽器を貸して下さって、とにかく触らせてくださるということがありました。そういう感触や経験というのは、やはり学生たちが非常に良く覚えているのです。そういうことも、とても重要なのではないかと思いました。

藤舎 それは本当に僕らが教えるのではなくて、楽器が教えてくれるのです。やはり、技術というのは人間ではなくて、素材が教えてくれるものがすごくあると思いますね。

前原 ご謙遜もあると思いますけれども、そういうこともあるので、やはり本物の楽器なり、それを作る技術なりを守っていきたいと思うと、例外なく森林を守るところにつながっていくように思いました。

とにかく本物を残していきたいけれども需要が減っているというのであれば、少なくとも蝸壺化するのではなくて、一次加工、さらに材料、それが育つ環境というように、自分達の関わる楽器や道具の根底の方に意識を向けてルーツを遡っていくと、伝統芸能も民俗芸能も、民俗技術も重なりあう部分が出てくると思います。その根源のところでの連携を取り合っていかなければ、個別の分野での需要開拓というだけでは課題は解決しないでしょう。伝統芸能で言えば、楽器等を作るという技術や、その前の一次加工、材を見立てる経験と知識、材を育む森林の管理・保全を、ひとつの淀みない流れとして受け止める共通認識を持てると良いと思います。最後にお一人ずつ感想をいただけますか。

川尻 さきほど前原さんがおっしゃったことで重要だなと思うことは、森林から材料調達して下さる方、それを加工して下さる方、最終的に使って下さる方、それをずっとつなぐコーディネーター的な人が必要だと思います。公的なところがお金を出して、「つなぐ」ということをしてくれないと、やはりどこか1ヶ所がなくなると全てなくなってしまうということになる。私が先ほど和傘の話をしたのもそうなんです（pp.10-11）。和傘の原材料を調達していたおじいさんがお亡くなりになって、そうしたらもうロクロができないよという話になり、よくよく調べたらロクロを作るのが全国でたった1軒、長屋木工所さんしかいない。和傘の竹骨はマダケでできていますが、マダケの竹骨屋も全国でたった2軒しかない。今後どうやってやるのだ、という話をしたときに、ロクロをやっている人に、これはエゴノキかといって私が持っていったら、いやこれはロクロギだよって

言う。何しろそれぞれの分業があまりにも進んでいる関係で、その前段階がどうかという現場をご存じないというのは問題なんですね。今もうちではちょうど学校で鶺鴒舟を造っていますが、鶺鴒舟の原材料調達の問題でも何でも、やはりみんながその前の段階のところを全然知らないというところが問題です。エゴノキプロジェクトをやっているなかでは、和傘職人さんもわざわざ一緒に山に来て、「あぁこれか」と言って、エゴノキを切るのです。自分たちが使う材料をこの人に作ってもらうために、自分たちも木を切りだす。奉仕活動で来てくれているのですが、やはりそこをつなぐきちんとした機関が必要で、材料を出している側も、呂英さんみたいな人が使ってくれているのかと思ったり、途中で削る人も、現場でそんな大変な思いをしているのだったら、もっと大切に削らんとね、とかいうことがあったり。いろいろな人たちに、ひとつの材料なり何なりを通して、いろんな立場で考えてもらえるような、つないでくださるコーディネータがいてくれると一番ありがたいなと思いましたね。

先ほどヤリガンナと今石さんがおっしゃっていましたが、ヤリガンナ自体も残念なことに昔ほどいいものを作れる人がいないのです。これも見よう見まねでやったところで、結局砥石も全然違うのですね。余分な話をすると、飛騨高山などでは旦那衆が床の間に砥石を置いて、それでお酒を飲んだりする習慣があったりする。砥石の価値というのは、昔の人と今の人では見方が全然違う。だから、今回は作るための道具の関係の人が入っていないけれど、道具から何から何まで実際につなげていかないとダメです。先ほど言った和傘のロクロを作っている長屋木工所も、自分でピアノ線からドリルを作るとか、もうそんなことまでしなくてはダメな状態なのです。だからやはり、前原さんみたいな方が核となるのか、それとも国のどこかのプロジェクトでもいいですが、コーディネータのような人がついて、それぞれのものに対してつなげて、皆さん全員で現況を把握して、じゃあ自分たちも川下から川上を見るとか、川上の人も川下を見るとかという形のつながりをやっていただかないと伝統芸能自体、守りにくい状態かなという気はします。

前原 漆とかヤスリとか、楽器を作るためだけでなく、民俗技術や工芸技術にも関係ある原材料や道具がないということはよく耳にします。砥石のお話もとても腑に落ちます。手ヤスリも、オーダーメイドで特定の目的に適ったヤスリを作ったり、目立てをするような方が辞められて困っているという話もあり、問題は尽きません。しかし逆に、例えば同じサクラの木材を使っている、こういう一次加工をして、こういうふうに作っていったら、一方では民俗技術によってこんなものができて、同じサクラ材だったのに伝統芸能の楽器製作技術によって小鼓になる、というようなことを知ることは楽しいと思いますし、そういう企画を考えたいということ、今石さんと話していました。

藤舎 あまりにも知識がないもので入り込めなかったのですが、本当にいろいろな発見と言いますか、そうなのだなということがいっぱいありました。さっきおっしゃったように、その過程をいろいろ知りたいのと、僕は小鼓を演奏している立場としては、素材から一回ちょっと勉強してみたいなと思いましたね。こういう固さであったり彫りやすさであったりを、自分で彫ってみて知りたいなと、道具についても知りたいなと思いました。

今石 森林に関わって材料を採取したり一次加工する技術は、一番地味というか、ひとつひとつは

すごく小さい知恵や技なのだけれども、それが集積したときにすごい力を持つし、縁の下の力持ち的に、それがないと上の世界が成り立たないというものだと思っています。素晴らしい知恵や技術が、本当にこの数十年で失われようとしていることに対して、私はすごく残念ですし危機感を持っていて、そこをぜひ一般の方々にも知っていただきたいと思います。それをどうにか伝えていくために、いろいろな人が知恵を絞って、連携していけたらいいなと思っています。

前原 サクラの材を出発点としたいろんなお話をうかがえて、演奏もうかがえて、とても貴重な機会になりました。皆様、本日はありがとうございました。

おわりに

2015年9月に国連サミットで採択されたアジェンダに基づく「持続可能な開発目標 (SDG's)」が、ここ数年、日本でもお茶の間の話題にのぼることが多くなりました。これに伴い、伝統的な暮らしの在り方や、技、知恵といったものにも、これまでと違った形で光が当てられることが増えてきたように思います。「伝統的な暮らし」というもののなかに、持続可能な形で自然と「共生」するための様々なヒントがあるのではないかと考えられているからです。

しかしながら、その「伝統的」と言われる暮らしも、決していつの時代も自然と上手に付き合ってきたわけではありません。自然を開発し、その恵みを受けなければ人は生きていくことができなわけですが、自然への干渉が過ぎると持続的に暮らしを営むことは難しくなります。歴史上、生態系が壊れてしまうほどの乱開発によって、資源の枯渇や災害の頻発が問題になる事態が何度も繰り返されたことは、すでに様々な歴史資料や遺物によって明らかにされているところです。

しかし逆に、現代ほど自然が人間から遠ざけられ、人々が自然に対して無関心になった時代はないかもしれません。人が自然に関与しなくなると、里山に代表されるような人為的生態系が失われ、その環境に依存していた動植物が絶滅の危機に陥ってしまいます。また、放置されて荒々しい原生林に戻りつつある山と人間の生活圏とが隣り合うことにより、人間にとって深刻な災害が身近に引き起こされたり、野生動物が奥山から直接都市に出てきたりといった事態が、いま現実起こりつつあります。人と自然との関わりにおいては、干渉と不干渉のバランスが大切であり、これをいかに持続的にコントロールしていくのが大きなカギになると思われるのです。

先に触れたように、伝統的な暮らしが常に自然との共存をうまくこなしてきたわけではありません。しかし少なくともそこでは、自然との日常的な駆け引きのなかで、その資源を持続的に享受していくためのたくさんの知恵や技が生み出され、培われてきました。

今回の講座で取り上げた「桜」も、自然と人との関わりの中にあって利用されてきた樹木です。古典芸能の世界と自然環境には、一見、直接的な関わりはないように思われますが、美しい小鼓の響きを後世に伝えていくためには、その楽器の素材を提供してくれる、「人間にとっての豊かな森」が不可欠です。今回の講座が、人と自然との関わりについていま一度目を向け、自然と持続的に関係性を結んでいくために私たちがどのように振る舞えばよいのか、みなで考えていくためのひとつのきっかけになれば幸いです。

東京文化財研究所 無形文化遺産部
今石 みぎわ

第 15 回 東京文化財研究所 無形文化遺産部 公開学術講座 報告書

樹木利用の文化 一桜をつかう、桜を奏でる

The 15th Public Lecture of the Department of Intangible Cultural Heritage,
Tokyo National Research Institute for Cultural Properties

Culture of Using Woods – Using Cherry Woods, Playing with Cherry Woods

令和 4 (2020) 年 8 月 Issued in August, 2022

編集・発行 独立行政法人国立文化財機構
東京文化財研究所 無形文化遺産部
〒 110-8713 東京都台東区上野公園 13-43

Edited and Published by the Department of Intangible Cultural Heritage,
Tokyo National Research Institute for Cultural Properties
13-43 Ueno Park, Taito-ku, Tokyo, 110-8713, Japan

Printed in Japan ©2022 Tokyo National Research Institute for Cultural Properties