

# 限界集落の芸能と現代アーティストの参加

## —— 滋賀県・朽木古屋六齋念仏踊りの継承プロジェクト ——

武 藤 大 祐

Folk Performing Arts in Marginal Village and Contemporary Artists' Participation :  
Revival Project of Kutsuki-Furuya Rokusai Nembutsu-odori in Shiga Prefecture

Daisuke MUTO

### 序

2000年代末頃から日本各地で散見されるようになった、アーティストが民俗芸能を「習う」プロジェクトについて、筆者はこれまで継続的に調査してきた。単なる取材や研修ではなく、「習う」行為がもつパフォーマンス性に注目したこれらのプロジェクトは (Muto 2016)、時間の経過とともにその多義性が明らかになってきている。岩手県大船渡市などで展開している「習いに行くぜ！東北へ!!」では、習うアーティストたちの専門技術や能力が教える側に刺激を与える場面も見られ (武藤 2017)、同じく岩手県の住田町で長期に渡って鹿踊に参加している振付家・ダンサーのショーネッド・ヒューズは保存会との間に稀有な生産的関係を構築している (武藤 2018)。こうした中、2015年から滋賀県高島市の山村、朽木古屋で展開される六齋念仏踊りの「継承」プロジェクトは、そのユニークな形態によって注目される。

朽木古屋の六齋念仏踊りは人口減少のため2012年を最後に途絶していたが、この朽木古屋六齋念仏踊り継承プロジェクトにより2016年に復活し、その後も2017年、2018年と続いている。これは高島市教育委員会および「朽木の知恵と技発見プロジェクト」<sup>1</sup> が構成する「高島市文化遺産活用実行委員会」の事業で、上述の2例と比較すると、芸能の実施そのものがアーティストの参加によって初めて可能になっている点が大きく異なる。明らかに一般的な意味での「継承」とは異質であり、それゆえにこの実践は、民俗芸能の「継承」とは何か、あるいは「当事者」とは何か、といった根本的な問いを投げかける。本稿ではこのプロジェクトの詳細をたどりながら、こうした問いについて考えてみたい。

### 1. 古屋の六齋念仏

滋賀県北西部の山間、福井県と京都府に接する針畑地域は、古代から木材の供給地であったが、1960年代のエネルギー革命で林業は打撃を受けて人口が流出し始めた。集落の一つである古屋は、現在、移住者を含めて5世帯の「限界集落」<sup>2</sup> であり、その多くは県内や京都の居宅と行き来しながら暮らしている。とはいえ周辺地域に暮らす家族とともに農業も営まれ、近隣集落との交流もあって、必ずしも孤立しているわけではない。

古屋の六齋念仏は、毎年8月14日に行われる盆行事で、集落の各家を廻りながら縁先で仏壇に向け奉納される。太鼓 (=踊り子) 3人、笛2人、鉦2人の計7人で行われ、太鼓=踊り子の1人が「親」、残りの2人が「子」となって<sup>3</sup>、踊りの中で掛け合いの形式を取る。装束は浴衣を着て、裸足に下駄を履く。踊り子たちはほぼ終始、中腰の姿勢をとったまま、左手に持った太鼓を大きく振って動かし、右手のバチで叩きながら、陣形を変化させるダイナミックな芸能である。

各家ではまず、「発願」を行い、続いて「おひひやる」「おかさぎ」「みこのまい」「しし」「いってんがえし」「かぐら」という6つのうち一曲を演じた後、「うちあげ」および「ろくだん」を踊り、「後念仏」を唱えて終わる<sup>4</sup>。一軒あたり20分ほどを要し、かつて上流側の家から順に各戸を廻っていた時代には夜から朝までかかったが、2000年頃からは各家を廻らずに玉泉寺の堂内でのみ踊るようになったという（滋賀県民俗文化財保護ネットワーク 2017：7）。

なお六齋念仏は一連の盆行事の一部であり、前々日の8月12日には棚経、14日には墓参と施餓鬼、15日の朝には針畑川の河原で「河原仏」を行う。浅瀬に石と砂利で四角形の島を作り、小石を積んで地蔵を6体立て、島と岸を橋でつないで花を供える。15日の深夜には仏壇の火を河原仏の線香に移し、供え物をする（滋賀県民俗文化財保護ネットワーク 2017：5-6）。

「六齋念仏」とは、六齋日すなわち8・14・15・23・29・30日に潔齋して念仏を唱える宗教行事である。庶民の間に広まった時期は少なくとも南北朝後期から室町時代に溯ることができるという（山路 2009：176）。京都市やその周辺には、京都の空也堂によって組織され、芸能を多く取り入れて娯楽性を高めた「芸能六齋」が見られるが、古屋の六齋念仏もこの系統に近い。起源は不明であるが、古い太鼓に記された墨書に、文久3年（1863年）とあり、近世後半には踊られていたことがわかっている（滋賀県民俗文化財保護ネットワーク 2017：4）。

他地域のものと比較すると、古屋の六齋念仏は、踊り子が頭上高く振り上げた太鼓を軽快に回しながら下ろす動きの装飾性に明確な特徴がある。かつては「きょうげん」と呼ばれる寸劇のようなものが挟まれるなど<sup>5</sup>、娯楽要素も豊富で賑やかだった時代を微かに髣髴とさせる遊戯性である。

1971年に地元有志により保存会が結成され、1973年に「針畑六齋念仏」として朽木村無形民俗文化財に指定（文化財保護課 1998：269）、1998年には滋賀県の無形民俗文化財（「針畑の六齋念仏」）に選択されたが、人手不足となり2012年の盆をもって中断した。

## 2. 継承プロジェクトとその経緯

### (1) 2015年

朽木古屋六齋念仏踊りの継承プロジェクトは、2015年、文化庁の「文化遺産を活かした地域活性化事業」を受託して始まった。当時既に3年間の途絶状態にあった古屋の六齋念仏の「継承」の可能性を模索する中で、高島市教育委員会と「朽木の知恵と技発見プロジェクト」のメンバーたちはどのようにしてアーティストとの連携という手段に至ったのだろうか。

継承プロジェクトの中心人物の一人である西川唱子氏によれば、そもそも山村の念仏踊りに関心を持つ人を地元で見つけることは難しいと想像され、むしろ外部の人に関心を持ってもらった方が効果的なのではないかと考えつつ、方法を模索していたという<sup>6</sup>。そうした中、県内で開かれた、アーティストのアサダワタル<sup>7</sup>の主催するコミュニティ系のイベントにおいて、西川氏は大阪在住のパフォーマンス・アーティストであるタカハシ‘タカカーン’セイジ（1984-）を知る。タカハシは民俗芸能に関心を持つアーティストのグループ「民俗芸能調査クラブ」<sup>8</sup>でも活動しており、西川氏に横浜在住（当時）の武田力（1983-）を紹介する。武田は演劇の俳優として活動した後、パフォーマンスを中心とするアーティストへと移行し、踊り念仏にまつわる作品<sup>9</sup>に取り組んでいたのである。

こうして2015年9月、西川氏は、高島市教育委員会の山本晃子氏とともに、武田とタカハシが古屋で六齋念仏の継承者たちと徐々に接触する機会を設け、同年11月8日には「朽木古屋 六齋念仏を踊り継ぐ」と題して、武田とタカハシの協力のもとに、映像の上映と継承者の話を聞く会を開く。「アーティストと一緒に話を聴こう！」と書かれたチラシ（図1）には、朽木古屋の六齋念仏の紹介とともに、以下のように記されている。

朽木 古屋

# 六斎念仏を 踊り継ぐ

Let's dance!

Hand down the  
Rokusai Nenbutsu  
folk dances



古屋の六斎念仏踊り (2005年8月)

とき 2015年 11月 8日 日 14:00-16:00 (13:30 受付開始)

どこ 朽木 やまびこ館 研修室3 (滋賀県高島市朽木市場 792)

内容 古屋の六斎念仏踊りの映像上映、継承者のみなさんのお話

申込不要  
※観覧料、  
みだしあり

六斎念仏の継承者のみなさん  
榎本さん 梅本さん 阪本さん

アーティストと  
一緒に話を聴こう!

朽木古屋集落の六斎念仏踊りの映像を鑑賞し、  
実際に踊ってこられたみなさんにお話を聞きます。  
アーティストである武田さん、タカハシさんと  
一緒に継承者の方の想いを聴き、どのように受  
継いでいくことができるのか、考えましょう。

文化遺産を活かした  
地球活性化事業

文化庁

図1 「朽木古屋 六斎念仏を踊り継ぐ」チラシ

今回のプロジェクトでは、パフォーマンスなどの精神・身体表現を創り上げる若きアーティスト達と共に、この伝統芸能を見つめ直し、今を生きる私達にとっての娯楽・文化へと引き寄せ、六斎念仏を踊り継ぐ可能性を探ります。

民俗芸能の継承という話題において「アーティスト」という語彙は唐突だが、ポップなチラシのデザインと組み合わせられることで、全体が若者に向けて発信されたメッセージとしての印象を作り出している。信仰や伝統といった厳めしいイメージで神秘化したり、文化としての真正性を強調したりするのではなく、むしろ「今を生きる私達」の感覚に六斎念仏を「引き寄せ」、同じ地平で受け止めようとの趣旨を読みとることができる。

この「六斎念仏を踊り継ぐ」会では継承者たちによる実演も行われ、集まった100人ほどの聴衆との間で活発な意見交換や質疑があったという。「朽木の知恵と技発見プロジェクト」のフェイスブックでは当日の様子が以下のようにレポートされている(2015年12月4日付の投稿)。

アーティストのお二人からの質問や思い、会場からもさまざまなご意見をお聞きすることが出来ました。

『女の人でも習って良いの?』

「ぜひ、やってください!」

本来は男性が行う行事ですが、気になる方は Let's dance !

一方、プロジェクトメンバー（「メインアーティスト」）となったタカハシと武田はさらに仲間に声をかけ、チームを形成する。「ゲストアーティスト」として参加したのは、「民俗芸能調査クラブ」で活動していたダンサー・振付家の手塚夏子（1970-、福岡在住）、アートコーディネーターの古谷晃一郎（1975-、大阪在住）、音楽家の米子匡司（1980-、大阪在住）の3名である。タカハシによれば、この時点ではまだ「習う」メンバーとして集まったというより、あくまで継承プロジェクトの進め方を考えるメンバーという意識であり<sup>10</sup>、身体的な技術の専門家だけではなく、多様な知見を得られる幅広いメンバー構成となっているのはそうした理由によるのかも知れない<sup>11</sup>。

## (2) 2016年

翌2016年の6月、再び文化庁からの採択を受け、プロジェクトは2年目を迎える。7月に入り、タカハシや武田は継承者たちから六斎念仏を習い始める。

しかしタカハシによれば、本人は当初「習う」ことを意識しておらず、7月初旬に古屋で会合が持たれた際、継承者の一人から唐突に「DVD見て、予習ちょっとしたんやろ」と言われ、その場で指導が始まったのだという。用意のなかったタカハシは動揺しつつも、継承者たちの表情が大きくほころび、「〔雰囲気〕一気にほぐれた」ことを鮮明に記憶している<sup>12</sup>。

これを端緒に、六斎念仏の復活に向けた稽古が本格的に始まる。タカハシ、武田、手塚、米子に加えて、民俗芸能に取材したパフォーマンス作品で知られるアーティスト集団「オル太」のメンバー、Jang-Chi（1983-、東京在住）が、フェイスブックでこのプロジェクトを知って参加した<sup>13</sup>。なお男性のみで受け継がれてきた古屋の六斎念仏において手塚は初の女性の踊り子である。7月下旬からは全体稽古が始まり、さらにタカハシからの知らせを受けて、民俗芸能に強い関心を持つダンサー・振付家の斉藤成美（1989-、東京在住）も8月11日から急遽参加した（この他に、地域おこし協力隊の太田彩さんが、尺八の経験を活かし、笛を習って参加している）。こうして、六斎念仏踊りの継承プロジェクトは、いわば芋蔓式にアーティストを軸とするプロジェクトへと発展した。

参加者たちは「針畑休憩所」（針畑地域の老人会が運営する簡易宿泊所で、高島市民病院の医師が出張する診療所でもある）に滞在し、稽古は玉泉寺とこの休憩所で行われた。現場を取材していた写真家の辻村耕司氏によれば、お盆の1週間前の時点では、武田以外は足の動きなどまだ怪しかったが、他方、ダンサーの斉藤は直前の参加であったにも関わらずすぐに一通りの形を身に付け、継承者たちを驚かせたという（図2）<sup>14</sup>。

アーティストたちが加わることで古屋の六斎念仏は再び実施可能となり、2016年8月14日夜、4年ぶりに「復活」を遂げる（図3）。当日は6人のアーティストが参加し、2012年までと同じく玉泉寺で行われた。報道陣や見学者（受付集計で90人）が見守る中、保存会会長の梅本一義さん（1937年生まれ）が冒頭の挨拶の中で若い参加者たちを紹介した後、発願、そして「みこのまい」を継承者の組（3人）とアーティストの組（3人）で同時に演じ、アーティストたちが「おひひやる」「いってんがえし」「おかさぎ」を次々に演じて終了した。翌15日付の『京都新聞』は1面に記事を掲載し、梅本会長の「感慨無量。これからも若者たちとともに続けたい」というコメントを紹介している。

## (3) 2017年<sup>15</sup>

4年ぶりの復活とそれへの反響を受け、翌2017年、継承プロジェクトはさらに大きな盛り上がり





図2 玉泉寺での稽古。2016年8月7日（撮影 辻村耕司）



図3 復活した六斎念仏。2016年8月14日（撮影 辻村耕司）

を見せる。6月に文化庁の採択結果が出ると、プロジェクト事務局と継承者たちは協議を重ね、見学希望者に対応するため、昼に「発表会」を実施し、夜には各家を廻る昔ながらの形態で実施することを決めた。発表会はチラシなどで広報され、当日は最寄りのJR安曇川駅から送迎用マイクロバスを運行した。結果として、会場の玉泉寺には130名ほどの見学者が集まることになった。前年に続き、タカハシ‘タカカーン’セイジ、武田力、斉藤成美、Jang-Chiの4名が参加し、とくに武田は鉦と念仏も担っている。

さらにこの年は、継承者の孫世代にあたる2名が新たに加わった。梅本匠さん、村田陽斗さん(いずれも1995年生まれ)はそれぞれ集落に実家があるが、現在はそれぞれ近隣市街に居住、就職している。梅本匠さんは中学生くらいまでは祖父たちによる六斎念仏を見ていたが、村田陽斗さんは一度も見たことがない。梅本さんは「[2016年の]本番を見てすぐ『やる』と決め」、村田さんを誘った<sup>16</sup>。稽古においてはタカハシ、武田が1年先行しているため、継承者たちと孫世代の意思疎通を彼らが支える場面もあったという。外部者に刺激されて孫世代が手を挙げるとするのは、プロジェクト事務局も予想していなかった展開であり、継承者たちへのインパクトは大きかったようである。継承者の一人である池田守一郎さん(1940年生まれ)は「若いもんがやる気になったのはタカハシ、武田のおかげ」と喜びを隠さない<sup>17</sup>。

この昼の発表会では、会長の挨拶に続き、武田が演目等の説明を加えた後、アーティストの4人と孫の2人で「おひひゃる」、継承者の坂本保太郎さん(1935年生まれ)とタカハシおよび斉藤が「いってんがえし」(ただし後に続く「ろくだん」の途中で坂本さんが武田に交替)、タカハシ、斉藤、Jang-Chiによる「おかさぎ」、最後は継承者の梅本さん、坂本さん、池田さんによる「みこのまい」が演じられた。従来の継承者、昨年から習い始めたアーティスト、今年から習い始めた孫世代という3つの異なる立場の演じ手が協働した形である。

さらに同日の夜には、家々を廻っての六斎念仏が行われた。先述の通り2000年頃から行われなく



図4 梅本家での六斎念仏。2017年8月14日(筆者撮影)

なっていた形態である。梅本家、榎本家、坂本家の3軒の軒先でそれぞれアーティストたちによる六斎念仏が行われ、各家の家族とともに数十人の見学者が見守る中、深閑とした山村の夜闇に鉦と太鼓の音が響いた（図4）。

なお榎本家から坂本家に移動する途中には橋があり、かつてはその移動中に太鼓を載せたヤマが引かれていたが、これも復元された。軽トラック（以前は荷車だったという）の荷台に、カヤで囲いを作り、その上で太鼓を叩きながら、笛や鉦を従えた道行を行うものである。

このように2017年の盆は、単なる復活に留まらず、過去の形態を積極的に取り戻す方向へ大きく動いた。継承者たちへのインパクトはとりわけ大きく、実に何十年ぶりかの光景に、「これは懐かしいわ」と高揚した声が繰り返し聞かれた。

#### (4) 2018年<sup>18</sup>

復活後3年目となる2018年も、プロジェクトは文化庁の採択を受け、6月に始動する。前年の発表会は見学者に好評だったものの、「イベント化」を懸念する声もあり、この年は玉泉寺での発表会は行わず、夜の六斎念仏のみを行うこととなった。メンバーは昨年が続いてタカハシ、武田、斉藤、Jang-Chi、孫世代の梅本さん、村田さん、さらに8月からコンテンポラリーダンスのダンサー・振付家である、きたまり（1983-、京都在住）が稽古に加わっている。

夜8時頃、池田家（タカハシ、斉藤、Jang-Chi、きた、梅本匠さん、村田さんの「みこのまい」）、村田家（タカハシ、斉藤、Jang-Chi、きた、梅本匠さん、村田さんの「おひひやる」）、岡本家（斉藤、Jang-Chi、きたの「おかさぎ」）、岡本家（まず武田、タカハシ、村田さんの組、続いて梅本さん、坂本さん、池田さんの組による「みこのまい」）、坂本家（タカハシ、斉藤、梅本匠さんの「いってんがえし」）、ヤマを伴う道行を挟み、榎本家（榎本さん、武田、タカハシの「しし」。ただし途中で武田が鉦に回り、斉藤が入る）、梅本家（タカハシ、斉藤、Jang-Chi、きた、梅本匠さん、村田さんの「おひひやる」）。アーティストたちの踊りはもはや堂々たるものであり（武田は鉦と念仏も担当）、孫世代の2人も昨年に比べるとはるかに安定していた。

この年は、長い間演じられていなかった演目「しし」が復活した。古い演目の復曲は継承者の一人である榎本邦雄さん（1942年生まれ）がかねてから望んでいたことで、約40年前に、この曲を得意としていた故・山田七平さん（1979年没）に依頼して録音してあった鉦のテープをタカハシがデジタル化し、踊りやすいよう速度を調整した上で稽古を重ねた。振りについては記憶の定かでない部分もあったが、タカハシや武田と共同で推測し、形にしていたという<sup>19</sup>。前日の玉泉寺での稽古では、榎本さんが「100点ではないが、ちょっとやってみよう」と切り出し、3人で踊ってみせると、他の継承者からも「初めて見た」と感心する声があがった。榎本さんは「明日うちでやってくれんか。親に良いとこ見せたい」と呼びかけ、当日の復曲に至ったのである。

そもそも自分の家では六斎念仏を受ける側に回るため、榎本さん自らが踊るのは異例である。また踊りに先立っては、この曲の復元過程について榎本さんから観衆に向けた解説を加え、さらに鉦は稽古で使ったのと同じ音源をラップトップPCと小型スピーカーで流す方法が選ばれた（これもタカハシの協力により実現した）。笛の入らない渋い曲であるが、3人が威厳すら感じさせる踊りを見せると、観衆からは自然と拍手が出た。「しし」の復曲は、旧来の六斎念仏の姿を回復して行こうとする前年からの流れの中にあるが、逆説的にも、従来は考えられなかった新しい形がもたらされたともいえるだろう。

7件の家を廻り終えた後、玉泉寺での打ち上げ冒頭の挨拶で、保存会会長の梅本さんは「武田、タカハシに、今度は教える側として関わってもらいたい」と述べた。稽古の場での武田やタカハシの位置が変化しつつあることが窺われた。



### 3. 限界集落と芸能

以上詳述した通り、2015年から2018年までの約3年の間に多くの出来事が生まれた。そもそもアーティストを軸とするプロジェクトになったこと自体、当初の企図ではなかったが、それが孫世代の出現を促し、さらには数十年前に溯る古態が次々に蘇るという、ある種の熱気さえ帯びた展開を見せている。

では、筆者がこれまで調査してきた他の「習う」系プロジェクト（アーティストが民俗芸能を「習う」ことで支援するプロジェクト）と比較した場合、ここにはどのような特色が見出せるだろうか。

#### (1) 「関係人口」としてのアーティスト

まず何よりも、古屋の六斎念仏は既に地域内では継続できず、3年間途絶していたものがプロジェクトによって復活した点は他と大きく異なる。それゆえこの六斎念仏は既に「伝統的」な状態ではないともいえる。いかに古態が取り戻されているように見えても、それはこの芸能の新しい姿である。

そのことと関連して、アーティストと芸能団体の関係が独特である。「習いに行け！」では、アーティストが演じ手として参加しなければ実施できないほど疲弊した団体に参与するケースはいまだなく、また各アーティストの参加も短期的である（武藤 2017）。他方、岩手県住田町で柿内沢鹿踊に参加しているショーネッド・ヒューズは、現地に移住して芸能を習い、保存会の成員として日常的に活動している（武藤 2018）。これに対して古屋の場合は、アーティストの参加は実施に不可欠であるが、彼ら彼女らは現地に移住したわけではなく、毎年夏に集まる離散的な集団を形成している。

移住することなく、地域との関係を維持するこのような人々を、近年の地域政策論では「関係人口」と呼んでいる（田中 2017）。過疎や人口減少を解決課題とする地域において、従来、移住を促進することで「定住人口」を増やす、観光や提携姉妹都市などの仕組みによって「交流人口」を増やす、といった手段が考えられてきたのに対し、特産品の購入、情報の拡散、ボランティア活動への参加、あるいは別宅や事業所の所有などといった、特定地域への緩やかで多様な関与をしている人々を指すのが「関係人口」である。田中輝美は、「定住人口」や「交流人口」はいずれもその地域にどれだけ長く、あるいは頻繁に滞在するかに着目した概念であるのに対し、「関係人口」は滞在の長さや頻度ではなくその地域への「社会的インパクト」に着目した概念であると説明する（田中 2017：63-5）。

長期的な定住とも短期的な交流とも異なる、この「関係人口」に相当するものは、民俗芸能の領域においても、戦後の「わらび座」に代表される民族歌舞団（大石 2016a：227-8；西嶋 2010）、あるいは1970年代から民舞教育に関心を持つ学校教員などに見られた（大石 2016a：228；中森 1990）。しかしこれらは地域で芸能を習った後、外部の別の文脈で実施・上演することを目的としており<sup>20</sup>、参加による芸能の支援や、「習う」こと自体のパフォーマティヴィティに着目する昨今のプロジェクトとは状況も課題も異質である。

では、このような古屋の六斎念仏踊り継承プロジェクトには、今後どのような見通しが考えられるだろうか。

まず、理論上は、孫世代を中心として定住者が再び増加し、従来行われてきた盆行事として六斎念仏が再び慣例化することが考え得る<sup>21</sup>。2017年の盆に初めて六斎念仏を体験した梅本匠さんは、「誘えば仲間は確実に増える」感触があると言い、「究極的には朽木に戻ることがゴール」とも語っ



ている<sup>22</sup>。もちろんその場合、アーティストたちは御役御免になるのか否かという問題も付随してくる。

次に、このまま定住者がいなくなった場合はどうか。古屋に通って来る家族とアーティストなどの外部者によって盆行事である六斎念仏が続けられることは考えられる<sup>23</sup>。ただし文化庁からの受託事業のままでは継続に限界もあり、資金源や動機の維持が課題になってくるだろう。

そして最後に、現地の当事者も家族もなしに、外部者のみによる何らかの行事として継続する可能性も考えられなくはない。古屋で行われる場合（いわゆる「地域資源」化？）と、古屋とは全く無関係に行われる場合とがあり得るだろう。

このように想定を可能な限り広げていくと、民俗芸能の「継承」とは一体どのような事態をいうのか、という根本的な問いに行き当たる。あくまで信仰や習俗の当事者集団に帰属するものとして芸能を捉える立場や、芸態が保たれれば誰が担うかは問題としない立場など、様々な考え方が可能であり、それらを概観するなら、民俗芸能がいくつかの要素から成り立っていることが見えてくるだろう。まず「芸態」がある。次に、誰がそれを担うのかという「身体」の要素がある。第三に、それをいつ、どこで行うかという「場」の問題がある。そしてこれらの総体が、その芸能の社会的な「機能」の根拠となるのである。芸能が伝承されている限り、これらの要素は分かちがたく連動しているが、古屋の場合は当事者の身体が不足したために外部者を招き入れて再開され、それによって芸能のもつ意味合い（機能）は少なからず変化している。あるいはもし、先述のように、古屋では六斎念仏が途絶し、芸態を身に付けたアーティストのみが別の場所で行うようになったとすれば、やはり芸能の機能は同じものではあり得ないだろう。

いずれにせよ、「継承」の定義次第で、このプロジェクトへの評価も分かれるはずである。少なくともアーティストたちは古屋に生まれ育ったわけでもなく、そこで盆行事を営む必然性はない。その意味では、彼らの行う六斎念仏は、「民俗」としてのそれというよりも、「民俗」からなれば分離された「芸能」としてのそれである、とあって良いように思われる。

## (2) 「民俗」と「芸能」

このように「民俗芸能」を「民俗」と「芸能」の二側面に分節し、両者の関係を考える民俗学史上の議論は、柳田国男にまで溯る長い歴史を持っている（橋本 2006：248）。例えば三隅治雄は、芸能とは民俗の内部で培われつつ、そこからの「脱皮をはかろうとする」性質のものだと説明する（三隅 1981：26）。

どの芸能も、地域社会に根付いて、長い年代の伝承をその地で遂げる過程ではつねに、これは豊年祈願の行事だからとか成人になるための鍛錬行事だからといった、村人の生活知識にささえられながら生きていながら、しかしその状態を毎年反覆するうち、わざ自身におのずと磨きがかかり、演者自身にもそのわざをより美しくしたい欲望が芽生えて、昔持った目的を漸次忘れるようになるのである。（三隅 1981：26-7）

すなわち、地域社会において共有される「生活知識」としての「民俗」の中で、「芸能」がその元々の目的から離れ、「美への飛翔」（三隅 1981:26）を遂げていく過程、いいかえるなら、「芸能」がそれ自体としての自律性を帯びていく過程が観察される。そして三隅は「民俗と芸能のそれぞれの相反する性格がたがいにぶつかり会い、せめぎ合いしている状況の行動伝承が『民俗芸能』なのだ」と説明する（三隅 1981：27）。

これと似た議論は、パフォーマンス研究のリチャード・シェクナーも展開している。シェクナー

は、「あるパフォーマンスを『儀礼 (ritual)』と呼ぶか『上演 (theater)』と呼ぶかは、おもに文脈ないし機能によって変わる」として両者を比較分析し<sup>24</sup>、儀礼は効力 (efficacy) を目的として行われるのに対し、それが娯楽 (entertainment) を目的とする「上演」に変化することがある、と説明する (Schechner 2003 : 130)<sup>25</sup>。

ひとまずこの図式に引き付ければ、六斎念仏踊り継承プロジェクトに参加するアーティストたちもまた、六斎念仏をもつばら「民俗」(生活知識=効力の体系)の総体から切り出された「芸能」(美しいわざ、ないしは娯楽)として関与しているように見える<sup>26</sup>。事実、例えば六斎念仏の翌朝に世帯ごとで行う河原仏に彼ら彼女らが参加することなどはなかなか考えにくいからである。しかしはたして、このような弁別はどこまで可能であり、有効だろうか。ここでアーティストたちの関与が、継承者の孫世代を触発したという事実を見逃すことはできない。いうまでもなく彼らは盆行事すなわち「民俗」として、六斎念仏を継承することへと動き出したのである(そして六斎念仏のイベント化に対してははっきりと否定的である<sup>27</sup>)。つまり「芸能」を支援することが、結果的に「民俗」の命脈に力を与えたのであり<sup>28</sup>、ここには『民俗』と『芸能』の相互規定的な関係(橋本 2006 : 291)がよく表れているように思われる。

ところで大石泰夫は、民俗芸能が地域社会の変容とともに多様な実施形態を見せている現状をふまえて、「民俗芸能の伝承」の再定義を試みている(大石 2016b)。人口減少によって信仰上の儀礼が行えなくなり途絶した事例、反対に人口増により旧来とは違った形で行っている事例、従来の形とは異なる「イベント」へと衣替えして活性化している事例、外部の愛好者から注目されて外来者中心の実施に移行している事例などを挙げた上で、大石は、久高島の「イザイホー」と、青森県今別町の「荒馬あらま」を両極に据えた図式を描いてみせる。すなわち、久高島のイザイホーは「島に生まれて島の男性に嫁いだ女性」が12年に一度行うものだが、このような条件を満たす女性がいなくなってしまうため、1978年の実施以来途絶している。他方、今別町の荒馬は「わらび座」や民舞教育を介して全国的に有名となり、外来者を地元で受け入れて活性化している(大石 2016b : 254)。この2つの事例は、「民俗芸能」を「民俗」として捉えるか、「芸能」として捉えるかの鮮明なコントラストを示す(大石 2016b : 254)。もちろん、いずれが真正な継承かを問うことはできない。ただ、その芸能が定着している「地域の中で」、「伝承する意味をしっかりと捉え直してゆく時に、初めて何を残すかということがみえてくるのだと思う」(大石 2016b : 254)という。

しかしこのように地域とそこに住まう人々の身体を不可分なものとした上で「民俗」と「芸能」の分岐を論じる大石の議論は、想定し得る「継承」の定義を考える時、いささか物足りないように思われる。例えばハワイの日系移民社会における盆踊りは、元の地域を離れてはいても(あるいは、それゆえに)、決して単なる「芸能」ではない「民俗」性とともに受け継がれている(cf. 島田 2015)。またイベントとして行われる「芸能まつり」などのように、地域で続けられてはいても「民俗」としての意味合いが二次的になっている場合もある(cf. 大石 2016b : 250-1)。

俵木悟は、今日の民俗芸能においては、「帰省者や移住者は言うまでもなく、ほぼ土地と繋がりのないよそ者によって伝承活動が維持され、活性化されている例すら珍しくない」ことを指摘し(俵木 2018 : 280-1)、土地への帰属よりも実際にその芸能の管理(マネジメント)に携わる人々の当事者性を重視する見方を提案している。「いつ、どこで、誰が、どのように演じるべきか、それ自体が一定のメンバーの合意によって判断される」のが実情であり(俵木 2018 : 281)、この当事者集団は「よそ者」をも含めた多様な人々からなる。俵木によれば、「判断や合意形成のプロセスに正統に参加する人びとの集団こそが、当該民俗芸能の当事者として構成される」のであり(俵木 2018 : 281)、そしてこの「正統に参加する」とはどういうことかを次のように説明する。

単純な身分や資格の問題ではなく、保存会費を払うといった明示的なことから、毎晩の稽古に参加するとか、祭礼当日の雑務を断らないとか、ふさわしい額の花を打つといった多分に慣習的でインフォーマルなことまで、さまざまな責務をどの程度果たしているかなどによって感覚として納得される参加のあり方である。(俵木 2018: 281)

このような仕方で構成される当事者集団の考えが、当然、先に見た「民俗」と「芸能」との「せめぎ合い」(三隅)にも反映され、様々な相貌を示すことになる。古屋の六斎念仏にアーティストが関わり、さらにそこからの見通しを能う限り柔軟に遠望してみる時、視界に現れてくるのもまずはこうした可能性の幅である。

#### 4. 相互行為の中のアーティスト

前節で検討したように、民俗芸能の「継承」には、視点に応じて幅広い可能性が考え得る。ではそこで、アーティストの関与は具体的にどのような意味合いをもたらすことになるのだろうか。

##### (1) アーティスト側の志向

そもそもなぜアーティストたちは六斎念仏を習うのか。この問いに対し、武田力は、「未知の世界」に触れられるということが彼にとって最も重要であり、「そこがスタートとして用意されていなければ、きっと参加はしなかった」と答えている<sup>29</sup>。タカハシ‘タカカーン’セイジも同様に「やったことのないことだからやってみたいという気持ち」があったと話す<sup>30</sup>。こうした「未知の世界」への漠とした関心は、現代のアーティストとしてはかなり一般的なものであろう。ボランティア活動や、特定の芸能の習得を目的として集落を訪れる愛好者などとは異なり、稀少な経験に対する抽象的な関心である。

他方、Jang-Chi や齊藤成美が語るのはいま少し具体的な動機である。民俗芸能をモチーフにしたパフォーマンス作品で知られる「オル太」のメンバーである Jang-Chi は自身の興味をこのように言語化している。

身体表現というものを考えた時に、自分たちがいる日本の中で培われてきた動きとか、土地との関係性、文化との関係性を知りたい。今との違いってどうか。<sup>31</sup>

彼がこのプロジェクトにたどり着いたのは、2016年2月に京都市立芸術大学の企画「House of Day, House of Night (昼の家、夜の家)」にオル太として参加し、パフォーマンスを行った際、たまたま京都の愛宕山麓にある「空也の滝」を訪れたことがきっかけだという。空也に興味を持ち、リサーチしていたところ、フェイスブックで古屋の六斎念仏にアーティストが関わっていると知り、参加を申し込んだ<sup>32</sup>。2016年8月の稽古にはオル太の他のメンバーも立ち会い、同年の9月から11月にかけては早くも六斎念仏に取材した作品『Walking Cascade』を韓国の釜山ビエンナーレで発表している<sup>33</sup>。

齊藤成美も、研究者やアーティストなどからなる団体「(来たるべき田楽)研究会」<sup>34</sup>の発足に関わり、フィールドワークや実践に参加しつつ、自身のダンス作品を発表している。幼い頃にバレエを経験してはいるものの、本格的にダンスに取り組み始めたのは2012年からで、一般に「コンテンポラリーダンス」と呼ばれる分野がバレエを基盤としていることに違和感を覚え、神楽など日本の芸能、とくにその「呪術的」な側面に興味を持つようになったという<sup>35</sup>。

タカハシや武田も、2人と同様、民俗芸能そのものに関心を寄せていることは前述した通りである。総じて彼ら彼女らは、特定の芸能の芸態や身体技法というより、現代の芸術や文化とは異質な民俗芸能のあり方に関心を持っているといえそうである。

### (2) プロジェクト事務局および継承者の志向

こうしたアーティスト側の志向に対し、プロジェクト事務局や継承者の側は、改めていうまでもなく、古屋の六斎念仏の「継承」の方途を探っている。とはいえ具体的なアジェンダを携えているわけではなく、先に見た通り、プロジェクトがアーティストたちを軸として展開したのもなかば偶発的な出会いからであった。古屋の六斎念仏をアーティストが習うことが、どのような意味での「継承」につながるのかは、文字通り未知数のままに留めおかれている。

継承者たちは、しばしばアーティストたちに向けて、「いずれここへ住んでもらって……」等となかば冗談交じりに話す。移住へのハードルの高さは自明である。つまり彼らの側でも、何か具体的な将来像を描いてアーティストに期待しているというよりは、むしろ理想と現実の間に立たされながら、何らか納得のいく結論への手掛かりを模索しているのである。

### (3) 界面の出来事

このように、アーティストの側も、事務局や継承者の側も、将来の見通しを具体的に計画しているわけではない。しかし裏を返せば、あらゆる可能性に開かれた柔軟な状態ともいえる。継承か途絶か結論を急ぐ前に、そもそも「継承」とはいかなることを指すのかという定義を保留しているがゆえに、このプロジェクトでは、むしろ誰の意図にも回収できない予想外の出来事が積み上がっているようにも思われる。

なかば偶発的に関わるようになったとはいえ、アーティストたちは特有の仕方プロジェクトへの貢献をもたらしている。そもそも民俗芸能に対して特殊な関心を向け、またそれに時間をかけて専心する集団が形成されたこと自体がまずは挙げられるだろう。初めて外部者に教えることになった継承者たちも当初は「絶対無理や、覚えられへん」と悲観的だったというが<sup>36</sup>、実際に習うアーティストたちが現れ、みるみるうちに曲や振りを覚えてしまったことが、彼らの姿勢を前向きなものに変えた。

また2016年8月14日に六斎念仏が「復活」を遂げると、これが直ちに孫世代の登場という次なる展開を引き寄せる。そして2017年には彼らとアーティスト、そして継承者たちが協働し、とりわけ家々を廻る古い形態が復活できたことはこのプロジェクトに関わる人々を高揚させた。昼の発表会後の挨拶でも、会長の梅本さんは「来年もこのメンバーで揃いたい」と語り、プロジェクト当初の悲観的なムードはもはや微塵もなかった。

他方、2018年の「しし」の復曲は、長年このアイデアを温めていた継承者の榎本さんと、タカハシとの協働作業によるもので、榎本さんが所有していたカセットテープをデジタル加工し、さらにその音源を小型スピーカーで流すことで念仏踊りを行うという、非伝統な形態で実現した。劇場などではごく普通に用いられる素朴な技術であるが、数軒の家が残るばかりの山間の集落で長い伝統をもつ芸能と結合されたデジタル・テクノロジーは、それ自体もまた新鮮さを取り戻しているように感じられた。

この他にも、アーティスト独特の人脈の広がりや<sup>37</sup>、文化財行政あるいは地域政策の文脈とは異なる芸術系の資金源の活用など<sup>38</sup>、アーティストであるからこそ可能な関与は大小、多面に渡っている<sup>39</sup>。

とはいえ彼ら彼女らは何も慈善活動に従事しているわけではない。またこの古屋の六斎念仏とい



う特定の芸能を選好しているともいえないだろう。あくまでアーティストとして、それぞれに芸術的探究を行っているのである。他方、プロジェクトの事務局は、いかにして古屋の六斎念仏を「継承」していくかという具体的な課題を抱えている。この意味で、プロジェクト全体の趣旨と、参加するアーティストたちの志向の間にはある種のズレが内在しており、それゆえ両者の関係にも曖昧さが付きまとっていることは否めない。

しかしむしろ、このズレや曖昧さゆえに、異質な当事者たちが接する界面において活発な相互行為が生まれているのではないか。すなわち、孫世代が名乗りを上げたのは外部からアーティストが参入して来たことへの反応であり、アーティストたちの協力が求められたのは地元からの参加が見込みにくいのがゆえの模索の結果であった。あるいは、榎本さんが40年前から所有していた録音テープの話が出たことで、タカハシはそれに強い興味を抱き、ダビングを申し出ている。この経緯についてはタカハシの詳しい説明がある。

去年〔2017年〕の8月15日にダビングさせてもらいました。何度も頼んだ上で。ダビングするとき、榎本さんから「これはこの世に1本しかない。消えたら取り戻せないことをよく考えてダビングしてほしい」というようなことを言われて脂汗かきましたね……。

その時の本番近くの稽古でも、榎本さんがひとりで鐘を叩いて断片的に思い出したり、説明してくれていたりました。〔中略〕

ぼくから榎本さんに、今年は「しし」「ふるばい」「かぐら」<sup>40</sup>をお願いしますと、ことあるごとに頼みました。だんだん榎本さんが乗ってきてくれた感じでしたね。<sup>41</sup>

榎本さんの年来の宿願と、タカハシの好奇心とが絡み合い、相乗効果を生んでいる様子が窺える。さらに、録音を使って踊ることについては武田力からの提案があったという。

休憩所で「しし」を教わり出したときにいたのが、ぼくとりっきー〔=武田力〕だけだったから必然的に、榎本さん、りっきー、ぼくという組み合わせで稽古していったのです。で、仕上がってきたときに「鉦どうします？」ときくと、榎本さんも「テープで」等と言われてたところ、りっきーが、この曲を知るのは榎本さんと新田さん〔継承者の一人、新田傳兵衛さん(1928年生まれ)〕くらいなもので、ほかの方々への説得力としても古いテープ音源で舞うことに意味を持たせられる、みたいなことを言って、榎本さんも「そうやそうや」となった感じでしたね。ぼくは、そういうもんかなあ？と思いつつ、奉納前くらいになるほどと理解できたところですよ。<sup>42</sup>

「しし」の復曲は榎本さんが漠然と考えていたことであるが、それをタカハシが引き継ぎ、現実化へ近づけて行くと、その様子がまた榎本さんを刺激している。そこに武田の提案が加わると、同意する榎本さんの横で、タカハシは「そういうもんかなあ」と戸惑いつつも徐々に方針を受け入れて行く。録音を使用した「しし」の奉納(図5)は、伝統を墨守するとか革新するとかいった明確な決断というより、複数の身体の繊細かつ稠密な相互行為の結果としてもたらされた出来事なのである。<sup>43</sup>

こうした相互行為の連鎖は、「判断や合意形成のプロセス」(俵木 2018: 281)と呼ぶにはあまりにも不定形な時間の積み重ねであるといわねばならないだろう。しかし共通の目的や手段についての合意が留保されているがゆえに、その都度その都度の、予期せぬ出来事や偶発的なアイデアが湧き出しているともいえるのである。



図5 榎本家での「しし」。軒先の台の上にスピーカーが見える。2018年8月14日（筆者撮影）

## 結

見てきたように、古屋の六斎念仏は、継承者、プロジェクト事務局、アーティスト、継承者の孫などといった異なる立場の人々の協働によって、新たな歴史を紡ぎ始めている。そのプロセスは、民俗芸能の「継承」とは何か、という問いの周りを巡っている。

アーティストたちは、移住することなく関与を続ける「関係人口」として、地域とのつながりを深めている。継承者たちからの信頼は厚く、梅本匠さんも「3年後4年後でもいつでも『来てくれ』と言える人」だと話す<sup>44</sup>。他方、アーティストたちの側での、この「継承」の捉え方は様々である。

タカハシは、大工である梅本匠さんとともに、古屋に合宿所のような「小屋」を作って一緒に運営することを検討している<sup>45</sup>。六斎念仏の継承のみに留まらず、古屋での生活の可能性を模索し始めているのである。

武田は、「責任・義務とまでは言わないにしても、義理というものはあるから続けて行きたい」、しかし「お金をもらってやっているので芸能としては不思議な状態」になっており、「芸能として循環して行けるような形になるのがいい」と語る<sup>46</sup>。「循環」とは、孫世代を起点として土地の人々に再び六斎念仏を引き渡すことを意味している。つまり継承者とその血縁者たちとの間の橋渡しをするのが、さしあたっての、自身の役割だとの認識である。

ここで武田が指摘する、アーティストとプロジェクト事務局との契約関係は重要な論点である。タカハシと武田はプロジェクトから一定の収入を得ており、斉藤とJang-Chiは一般応募者の扱いではあるものの旅費の支給を受けている。軽重はあるにせよ、もし予算が途切れれば当然こうした財源は失われる。また2節で見たように、このプロジェクトは文化庁の単年度予算で支えられており、毎年6月に採択結果が出た時点で8月中旬までのスケジュールを組まねばならない。Jang-Chiは「たまたまこの3年間は〔8月の〕予定が空いていた」が「展覧会など他のスケジュールが入っていたら古屋には行けない」と話す<sup>47</sup>。

その反面、アーティストたちの中には心理的な紐帯（すなわち武田のいう「義理」）の感覚もある。斉藤は「もう関係性ができている以上、助成金がなくなっても毎年行くだろう」というが<sup>48</sup>、Jang-Chi はアーティストとしての自らの志向と、民俗芸能の「継承」という問題とのギャップを感じているように思われる。

あそこで他者〔＝外部者〕がああ踊りをやるというのは、あえて言えば、ぼくらは亡くなった人と共有するものが今の段階では一切ないわけで、これからもそんなに簡単じゃないし、昔はあそこに住んでいれば色んなことを共有して、この人のためにやるんだとか、全然違う感情とか感覚があると思うんですよ。<sup>49</sup>

3節でふれた大石や俵木も論じる通り、地域で行われる祭礼や行事ならば「芸能」として外部者が参加することも比較的考えやすい。しかし古屋の六斎念仏は家族単位での祖霊供養という「民俗」としての性質が非常に濃く、「当事者」の定義を拡張することは必ずしも容易ではない。しかし斉藤が「もう関係性ができている」と言うように、アーティストたちの参加はもはや古屋における「民俗」の水準に深く関わっていることも確かなのである。継承者の一人である坂本さんは、アーティストたちに「古屋を『第二の故郷』にしてもらって……」<sup>50</sup>とも話すが、もしこれをあえて字義通りに突き詰めていけば、アーティストたちは「芸能」への参加を入口としつつ、「民俗」の根拠となる古屋の社会構造そのものに変容をもたらすことになる可能性もないわけではない。すなわち「家族」の概念そのものの拡張の可能性である。

以上、検証してきた通り、2015年に始まった朽木古屋六斎念仏踊りの継承プロジェクトにおいては、アーティストたちは単に「習う」ことに留まらず、実に多様な働きをしている。民俗芸能を「習う」プロジェクトにおいては、通常は受動的と見なされがちな「習う」行為が実際には能動的な働きかけとなる場面を様々に観察することができるが（武藤 2017：214-5, 218；武藤 2018：168）、古屋のプロジェクトではそれがさらに顕著であるように思われる。限界集落であること、六斎念仏が「民俗」としての性質を色濃く残していることが主な要因であろう。またダンスの専門家というよりもパフォーマンスのアーティストが軸となったことにも注目すべきかも知れない。彼女らが、単なる芸態や身体技法としての「芸能」ではなく、伝統的な「生活知識」としての「民俗」の総体に関心をもつがゆえに、深い関わりにつながった可能性はある。このような、アーティストが古屋とその六斎念仏にもたらす様々な働きの全般を「パフォーマンス」と呼ぶとすれば、一般的にアーティストに帰される「作品の制作」や「発表」「上演」などとは全く異なる、新しいパフォーマンスの形が生まれているともいえるだろう。

#### 【注】

- 1 高島市の有志が中心となり、地域の伝統的な生活文化や技術を見直す体験イベントなどを多数実施している。
- 2 大野晃は現代山村の分析にあたって「存続集落、準限界集落、限界集落、消滅集落」という4つの状態に区分した。限界集落とは「65歳以上の高齢者が集落人口の50%を超え、独居老人世帯が増加し、このため集落の共同活動の機能が低下し、社会的共同生活の維持が困難な状態にある集落」をいう（大野 2005：22）。
- 3 「これは獅子の親子であるといわれ」という（文化財保護課 1998：267）。
- 4 ただしこの内「しし」「かぐら」は長らく行われていない。本稿2節（4）および註40を参照。
- 5 「踊の合い間にほろ襦袢をまとった若い者・子どもたちが飛入りして、きさら鯿を手にして拍子をとりながら大げさな身振りで踊子の真似をする。時には踊子の太鼓を借りて踊ったりすることもある。地元で

- は、これをキョウゲン（狂言）と知っているが、一種の<sup>もどき</sup>抵牾である」（橋本 1974：396）。
- 6 2018年12月27日の聞き取り。
  - 7 個人宅を一時的に開放して新しいコミュニケーションの場を作り出す「住み開き」など、ユニークな実践で知られる。
  - 8 コンテンポラリーダンスの振付家・ダンサーである手塚夏子（後出）と、横浜の小劇場「ST スポット」が協同して2011年に設立された。「主にアーティストの手法への可能性を主軸とした民俗芸能の研究を行うことによって、現代作家にとっての新たな可能性を模索」することを趣旨とし、研究会や民俗芸能の見学に加えて、「身体を用いた実験」の発表会を毎年開いていた（民俗芸能調査クラブ 2017）。2017年にクラブは活動を停止したが、その後、タカハシが「民俗芸能みつめるクラブ」を立ち上げている。
  - 9 武田力『踊り念仏』は2015年2月に横浜で初演された参加型のパフォーマンスである。警察署員への聞き取りで得られた「治安」の条件に基づき、参加者は各々が思う「異物」となって、楽器や金物など音の出る物を鳴らしながら住宅街の中や駅前の通りを歩く。武田は「都市との相互関係性を取り戻す作品」と説明する（武田力ウェブサイトより）。
  - 10 2018年9月22日の聞き取り。
  - 11 なお手塚、古谷、米子の3人はそれぞれが専門家としての知見をプロジェクトに提供した。手塚は自身がこれまで経験してきた民俗芸能のリサーチについてのレクチャー、古谷はアーティストを受け入れて事業を運営する上での実践的なアドバイスや提言、米子は六齋念仏の音楽的観点からの考察を行い、年度末にはそれぞれが古屋の六齋念仏についてレポートを提出した。
  - 12 2018年9月22日の聞き取り。
  - 13 稽古の場には「オル太」の他のメンバーも訪れ、見学している。
  - 14 2017年9月21日の聞き取り。
  - 15 筆者は8月14日の様子を実見した。
  - 16 2017年9月21日、梅本匠さんへの聞き取り。なおこのプロジェクトを継続的に見ておられるジャーナリストの三宅貴江氏は「孫たちは初回〔＝前年の発表会〕は『イベント』だと言って反発した。〔しかし〕タカハシさんたちが踊らなければ、匠くんたちも踊らなかった。関心呼び起こした」と観察している（2017年9月21日の聞き取り）。
  - 17 2017年9月21日の聞き取り。
  - 18 筆者は8月13日の稽古、および14日の様子を実見した。
  - 19 2018年8月14日、榎本さんへの聞き取り。
  - 20 とはいえ外部に持ち出された芸能は時間の経過とともに変化するため、当該地域の保存会がメンテナンスにあたり、「本物」を見たいと希望する人々が現地を訪れるなど、地域との交流は持続する。
  - 21 高島市や針畑には一定数の移住者がいる。
  - 22 2017年9月21日の聞き取り。ただし2018年の盆では新たな参加者は増えていない。梅本匠さんは「こういう状況〔多数の外部者が入って来ている状況〕だと入って来れないでしょ」と話す（2018年8月13日の聞き取り）。註27も参照。
  - 23 坂本保太郎さんの息子である坂本恭二さん（1964年生まれ、県内在住）は笛を継承しており、さらにその娘である坂本奈津実さん（1994年生まれ）も2011年から笛で参加している。
  - 24 「どこでそれが演じられるか、誰によって演じられるか、どのような環境において演じられるかによって、『上演』ないし『儀礼』と呼ばれるのである」（Schechner 2003：130）。
  - 25 「民俗」が、三隅のいうように「生活知識」であるとしても、必ずしもその実際的な「効力」への信頼によって支えられているとは限らず、単に社会秩序の維持のために人々が伝統的慣習を守る場合も多い。しかしそのような場合でも、「効力」への信頼を人々が共有しているという社会的通念が前提とされている限り、儀礼としての機能に変わりはないだろう。
  - 26 もっともこれは行論上の単純化に過ぎない。本稿4節（1）を参照。
  - 27 梅本匠さんによれば「カメラがなかったら〔他にも〕やる人、やれる人はいる。父も弟もカメラが障害になっている」という。『「民芸」だから、ちょっとレベルを下げたとしても小ぢんまりやったらどうか。公になるよりも……そうじゃないと続かないんじゃないか』（2017年9月21日の聞き取り）。
  - 28 とりわけ東日本大震災の復興過程ではこうした事例が多く論じられた。



- 29 2017年8月に筆者が行ったアンケートへの回答。
- 30 2018年9月24日の聞き取り。
- 31 2018年9月26日の聞き取り。
- 32 2018年9月26日の聞き取り。
- 33 6人の演者が念仏踊りを模した行列を行いながら、同時にそれぞれがカメラで映像を撮影し、それがスクリーンに映し出されるというパフォーマンスで、「映像を生み出す身体、それを受容する身体、そしてその記録を伝える媒介にかかる蓄積と変化を視覚化する試み」と説明されている（オル太ウェブサイトより）。
- 34 2012年に宗教学の井関大介が中心となって設立された団体。神奈川県小田原市を拠点に、農業と芸能の関係をめぐるフィールドワークや実践、研究会などを行っている。
- 35 2018年9月25日の聞き取り。
- 36 高島市教育委員会の山本晃子氏、2016年11月14日の電話での聞き取り。
- 37 参加しているアーティストの伝手で、さらに別のアーティストやダンサーなどが国内外から見学のために古屋を訪れている。2017年7月には、手塚夏子とともにヴェヌーリ・ペレラ（スリランカ）とソ・ヨンラン（韓国）、2018年8月には黒田杏菜とデヴィッド・カークパトリック（いずれもオーストラリア）など。
- 38 文化庁のみであった資金源の安定化を図るため、武田力はいくつかの芸術系助成プログラムにも申請し、2018年には京都芸術センターから採択も受けている。
- 39 武田はこれを「芸術家と民俗芸能を掛け合わせる」と表現する（武田 2018）。
- 40 いずれも現在行われていない。「かぐら」はヤマを伴った道行の際にも演奏される曲で、坂本さんが笛を吹くことができるため、2017年と18年にはヤマともに行われた。「ふるばい」は踊りを伴わない念仏で、新仏があると墓の前で奉納された（宮畑 1988：240）。なお榎本さんのテープには「ふるばい」も収録されている。
- 41 2018年10月1日、フェイスブック・メッセージでの回答。
- 42 2018年10月1日、フェイスブック・メッセージでの回答。
- 43 こうした出来事を、ティム・インゴルドは「動きや成長の線が織り成すメッシュワーク（meshwork、網細工）」と表現する（Ingold 2013：132；Muto 2016：37-8）。その場に関わるいずれの行為主体も固定された「点」ではなく、動いており、あるいは変化を生きており、そうした運動の「線」が交差するところに新たな出来事が生じるのである。
- 44 2017年9月21日の聞き取り。
- 45 2018年9月24日の聞き取り。
- 46 2018年9月25日の聞き取り。
- 47 2018年9月26日の聞き取り。
- 48 2018年9月25日の聞き取り。
- 49 2018年9月26日の聞き取り。
- 50 2017年9月21日の聞き取り。

#### 【参考文献】

- 大石泰夫（2016a）「祭りを支える外来の人々——津軽半島上磯の祭りと民俗芸能」、『祭りの年輪』、東京：ひつじ書房。
- （2016b）「〈地域〉と民俗芸能——伝承のあり方を考える」、『祭りの年輪』、東京：ひつじ書房。
- 大野 晃（2005）『山村環境社会学序説——現代山村の限界集落化と流域共同管理』、東京：農山漁村文化協会。
- 滋賀県民俗文化財保護ネットワーク編（2017）『針畑の六斎念仏調査報告書』、大津：滋賀県民俗文化財保護ネットワーク。
- 島田法子（2015）「ハワイ盆踊りにみられる伝統文化の継承——岩国音頭のケースを中心に——」、『JICA 横浜海外移住資料館研究紀要』第9号。
- 田中輝美（2017）『関係人口をつくる——定住でも交流でもないローカルイノベーション』、東京：木楽舎。

- 中森孜郎 (1990) 『日本の子供に日本の踊りを』、東京：大修館書店。
- 西嶋一泰 (2010) 「一九五〇年代における文化運動のなかの民俗芸能——原太郎と「わらび座」の活動をめぐって——」、『Core Ethics』第6号。
- 橋本鉄男編 (1974) 『朽木村志』、高島：朽木村教育委員会。
- 橋本裕之 (2006) 『『民俗』と『芸能』——いわゆる『民俗芸能』を記述する方法・序説』、『民俗芸能研究という神話』、東京：森話社。
- 俵木 悟 (2018) [2015] 「民俗芸能研究のフロンティアとしての無形文化遺産」、『文化財／文化遺産としての民俗芸能——無形文化遺産時代の研究と保護』、東京：勉誠出版。
- 文化財保護課編 (1998) 『滋賀県の民俗芸能——滋賀県民俗芸能緊急調査報告書（平成七年度～九年度）』、大津：滋賀県教育委員会。
- 三隅治雄 (1981) 「概説」、仲井幸二郎・西角井正大・三隅治雄編 『民俗芸能辞典』、東京：東京堂。
- 宮畑巳年生 (1988) 『近江の祭と民俗』、京都：ナカニシヤ出版。
- 民俗芸能調査クラブ (2017) 『民俗芸能調査クラブ2015-2016 活動報告書』、横浜：ST スポット横浜。
- 武藤大祐 (2017) 「アーティストが民俗芸能を習うということ——「習いに行くぜ！東北へ!!」の事例から」、『群馬県立女子大学紀要』第38号。
- (2018) 「舞踊の生態系に分け入る——ショーネット・ヒューズと柿内沢鹿踊』、『群馬県立女子大学紀要』第39号。
- 山路興造 (2009) [1984] 「六斎念仏考——京都の六斎念仏を中心に——」、『京都 芸能と民俗の文化史』、京都：思文閣。
- Ingold, Tim (2013) *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Oxon and New York: Routledge.
- Muto, Daisuke (2016) “Choreography as Meshwork: The Production of Motion and the Vernacular.” Thomas DeFrantz and Philipa Rothfield (Eds.), *Choreography and Corporeality: Relay in Motion*. London: Palgrave Macmillan.
- Schechner, Richard (2003) [1974] “From Ritual to Theater and Back: The Efficacy-Entertainment Braid,” *Performance Theory*. Oxon and New York: Routledge.

#### 【ウェブ資料】

- オルタ ウェブサイトより 『Walking Cascade』 [http://www.olta.jp/past-exhibition/2016\\_03.html](http://www.olta.jp/past-exhibition/2016_03.html) (2018年10月2日最終閲覧)。
- フェイスブック 「朽木の知恵と技発見・復活プロジェクト」 (2015年12月4日付の投稿) <https://www.facebook.com/kutsukichiewaza/posts/911455188937741> (2018年10月2日最終閲覧)。
- 武田力 (2018) 「死者から生まれる民俗芸能—過疎集落での民俗芸能の継承事業から①」、『アパートメント』当番ノート第40期 <http://apartment-home.net/column/201808-201809/folkart2/> (2018年10月2日最終閲覧)。
- 武田力 ウェブサイト <http://riki-takeda.com/> (2018年10月2日最終閲覧)。

※調査に快くご協力くださった古屋六斎念仏踊保存会の皆さん、高島市教育委員会の山本晃子氏、西川唱子氏、タカハシ‘タカカーン’セイジ氏、武田力氏、斉藤成美氏、Jang-Chi 氏、辻村耕司氏、三宅貴江氏に心よりお礼申し上げます。

※本稿の執筆にあたり、群馬県立女子大学「平成30年度特定教育・研究費」の助成（研究課題：限界集落における芸能と現代芸術）を受けた。