

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——

武 藤 大 祐

What Happens When Contemporary Artists Learn Folk Performing Arts:
A Case Study in “We’re Gonna Go Learning! To Tohoku!!” Project

Daisuke MUTO

序

近年、日本ではコンテンポラリーダンスやアートなどに関わる踊り手や組織が民俗芸能（ないし郷土芸能）の現場に赴き、全くの部外者でありながら、実践者から芸能を「習う」プロジェクトが増えている。神戸のNPO法人ダンスボックスが2009年に開始して2013年に「新長田のダンス事情」と名付けた長期的な取り組みや、2013年からNPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク（JCDN）が東日本大震災の被災地域で展開する「習いに行くぜ！東北へ!!」がその代表的な例である〔cf. 武藤 2015; Muto 2016〕。また2008年から青森で手踊り、岩手で鹿踊の修練を積んでいるイギリスのコンテンポラリーダンサー、ショーネッド・ヒューズ（Sioned Huws）の事例や、2016年に滋賀の高島市文化遺産活用実行委員会および「朽木の知恵と技^{くつき}発見・復活プロジェクト」がアーティストを招いて実施した朽木古屋六斎念仏踊の復活の試みもある。

大石奏夫も指摘するように、民俗芸能を部外者が習うということ自体は以前から見られる現象であるとともに、日本の芸能史の観点から見ても決して新しい事態ではない〔大石2007：34〕。従来より田楽や神楽などは部外者が習うことを通じて共同体の外へと伝播してきたのであり、場合によっては「盗む」ということすら恒常的に起きているからである。また近年では都市部の学校が児童に体験学習をさせる例や〔cf. 『民俗芸能で広がる子どもの世界』編集委員会 2003〕、個人的な関心で芸能の習得に励み、地域の行事に参加するようになる人々も少なくない。

他方、東日本大震災により大きな打撃を受けた三陸地方の民俗芸能への支援において先駆的な役割を果たしている民俗学者の橋本裕之は、支援プロセスの三つの段階として「資金」「空間」「雇用環境」の確保を挙げ、さらに第四の段階として「当事者が部外者を参加させて民俗芸能を協働すること」の意義を語っている〔橋本 2016：274〕。学生を引率して芸能の現場に参加させるのみならず、自身も稽古を積んで「サポートメンバー」として加わるようになってきたというのである。

きれいな太鼓、きれいな半纏、きれいな倉庫、きれいな稽古場が揃っても、人間がいなければ、民俗芸能を続けることはできない。そもそも亡くなった仲間は戻ってこない。こうした難問に向き合ったさい、どのような方法が可能だろうか。〔橋本 2016：274〕

当事者と部外者が協働して芸能を実施するような場が生まれたのは、こうした難問に対して「自分たちの身の丈で考えられる方法を模索した結果」であり〔橋本 2016：292〕、将来の見通しについては「積極的かつ戦略的な判断停止」という他ないものの〔橋本 2016：293〕、「協働という新しい段階を肯定的に理解することによって〔…〕民俗芸能の新しい可能性を再創造／再想像することにも役立つ有力な手がかりが得られるはずである」〔橋本 2016：294〕と橋本は報告している。

このように、部外者が民俗芸能を「習う」という発想は多様な文脈で見受けられる。では近年顕在化してきた、コンテンポラリーダンスや現代芸術の文脈における「習う」プロジェクトにはどのような特色があるのだろうか。本稿では、JCDNの「習いに行くぜ！東北へ!!」を例に、現代芸術と民俗芸能のコンタクトゾーンとでもいうべき現場においてどのような出来事が生じているかを検討したい。

1. 「習いに行くぜ！東北へ!!」の経緯

JCDNは、2001年に発足し、日本のコンテンポラリーダンスを全国規模で牽引してきた非営利組織である¹。その活動は多岐に渡るが、とりわけ「踊りに行くぜ!!」(2000年～)というプロジェクトを通じて、「コンテンポラリーダンス」の概念を地方都市にまで普及させたことは主要な功績の一つといえる。「踊りに行くぜ!!」は巡回式の公演を主軸とするが、その制作過程において振付家・出演者・運営主体・会場・観客などを全国各地に見出し、ネットワーク化を図ることで、東京などの大都市から地方への一方通行ではなく、各地が対等な関係で作品やリソースを共有できるようにしたのである。

2013年に始まった「習いに行くぜ！東北へ!!」²は、河北新報社主催の盆踊り支援事業「やりましょう盆踊り」(2012年～)の二年目にJCDNが協力し、踊り手と浴衣の寄付の募集を行ったことに端を発している。「やりましょう盆踊り」は宮城県内の被災地で盆踊りを開催して住民間のコミュニケーションを活性化しようという企画である。

JCDN代表の佐東範一によれば、JCDNでは震災直後からダンサーを被災地に派遣して「体ほぐし」のワークショップなどによる支援活動を行っていたが、その過程で「アーティストが何かをしに行く」と、結局被災された方々は受け身になる。人のために何かをしに行ったはずなのに、結局主役はこちらなのでは」との疑念が生まれ、大きく方針を転換するに至ったのだという。

そもそも文化芸術というものは、その地にすでにあって、“文化芸術による復興”とは、そのすでにある文化芸術を、外からの人間がサポートすることなのではなかろうか、と思った。外からのアーティストが自分のできることを行うことも大事だが、もっと大切なことは、その専門性を活かして、その地で失いかけているものを絶やさないようにすること、外に伝えていくこと、文化芸術に携わっている人間しかできない形のサポートをすることなのではなかろうか。地元の方々が主役になって、こちらが受け手になることなのではなかろうか、と思った。
〔佐東 2014〕

従来JCDNが行ってきた「踊りに行くぜ!!」が、「アーティスト」の創作した作品を各地で上演し、鑑賞の機会を提供していたとすれば、ここでは当該地域に「すでにある文化芸術」をアーティストが支援するという立場に回ることが考えられているのである。

2013年8月の「やりましょう盆踊り」への協力を足掛かりとして、JCDNは「習いに行くぜ！東北へ!!」を本格的に始動する。同年10～11月には、文化庁の助成を得てイギリスからコミュニティダンス（一般参加型の創作ダンス）のアーティストであるセシリア・マクファーレン（Cecilia Macfarlane）を招聘し、一か月間に渡って岩手県大船渡市や同県大槌町、宮城県気仙沼市などで郷土芸能を習うと同時に、マクファーレンによるコミュニティダンスのワークショップを開催した。また会場ごとに一般からの参加者も公募した（図1）。この第二回「習いに行くぜ！東北へ!!」の実現に向けては、公益社団法人全日本郷土芸能協会の事務局次長である小岩秀太郎によるコーディネ



図1 右から二人目がマクファーレン、三人目が古水
〔写真提供：NPO 法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク〕

ネットや、大船渡市の浦浜念仏剣舞および金津流浦浜獅子躍の保存会会長であり、大船渡市郷土芸能協会副会長も務める古水力の協力があった。

2014年には、三陸地方の芸能とアジア各地のそれの交流を主軸にした「三陸国際芸術祭」の初開催（8月）を挟み、11月に大船渡市三陸町越喜来^{おきらい}の浦浜念仏剣舞、そして宮城県石巻市の雄勝法印^{おがっ}神楽を「習う」企画が実施された。一般公募と同時に、インドネシアでジャワ古典舞踊を土台にした創作を行っている舞踊家のマルティヌス・ミロト（Martinus Miroto）が招聘され、参加している。ミロトは長期滞在し、2015年1月の大槌町・白澤鹿子踊および虎舞における「習いに行け！」にも引き続き参加した。

2015年8月には「習いに行け！東北へ、アジアへ!!」と題し、浦浜念仏剣舞と白澤鹿子踊を舞台に実施された。ミロトに加え、日本のコンテンポラリーダンサーである磯島未来、今津雅晴、ガムラン奏者の櫻田素子、篠笛奏者の阿部一成、画家の田中望が参加し、浦浜念仏剣舞については、初盆を迎える家庭を回って剣舞を奉納する実践に加わり、白澤鹿子踊については、大槌町の行事である「大槌祭り」と第二回目となる「三陸国際芸術祭」での演舞にも加わった。またミロトが実践しているジャワの仮面舞踊の仮面を制作する職人スポノ（Spana）も来日し、仮面作りのワークショップも一般向けに行われた。

2016年9月には再びミロトが招聘され、コンテンポラリーダンサーの北村成美、パフォーマーの中西レモンとともに、二日間という短い期間ながら永浜鹿踊りを習った。

このように2013年に始まった「習いに行け！」は、実施の形態や規模は不定であるものの継続され、地元のホストも徐々に多様化してきている。

2. 「習う」という介入

見てきたように、「習いに行くぜ！東北へ!!」は、もとは地域の盆踊りへの参加者および浴衣の寄付を募るといふ、いわば労働力の提供による支援から、やがて双方向的な関係が発展し始めたという経過をたどっている。その点では冒頭でふれた橋本裕之の例とも似たところがある。すなわち周辺の支援から、個人間の関係構築が進み、芸能そのものを共有する場が生まれているのである。橋本は、自らが従来から支援してきた岩手県岩泉町での鶺鴒^{うのとり}神楽の「サポートメンバー」となるに至った経緯を次のように記している。

囃子を担当するきっかけは唐突に訪れた。〔2013年〕5月23日、私は深渡さん宅において最も若い神楽衆だった笹山英幸さんが稽古をつけてもらうことを知り、稽古の様子を実見したいと考えて、その場に同席していた。ところが、先輩の神楽衆だった工藤淳泰さんが私に鉦を渡して、「ちょっとやってみたらどうですか」といつてくださったのである。私は二年以上も鶺鴒神楽に同伴してきて、人手不足に悩まされながらも見事な演技を成立させる光景に何度も立ち会ってきた。私にも何か手伝えることはないだろうか。鉦だったらできるかもしれない——。そう思っていた私はこの日、機会があったら鉦を教えてほしいというEメールを工藤さんに送っていたが、まさしく同時刻に工藤さんと笹山さんは「人手不足だから、先生に鉦やってみたらどうだ」というような話をしていたという。〔橋本 2016：291〕

さらに2014年1月12日、同じく橋本が支援を続けてきた岩手県陸前高田市の秋葉権現川原獅子舞の稽古場を訪ねた際、引率してきた学生とともに舞い手として参加することになったとのことである。

「ボランティアだとは思っていない。ここに来た以上は、誰でも川原祭組の一員として扱う」という佐々木さんの言葉は絶対的であり、私は従うしかなかった。といっても、稽古の日数は二日しかなく、獅子の尾すら満足に扱えなかったから、学生が見事に舞ってみせたことに比べたら不本意な出来だった。〔橋本 2016：290〕

この翌年、橋本は「捲土重来の機会」と考え、「研究室において、事前に舞の猛稽古を重ねた」結果、「獅子の尾のみならず頭も担当させていただいた」と記している〔橋本 2016：290〕。

部外者が芸能を「習う」ことが、「人手不足」に対する一つの支援となることは容易に理解できよう。もちろん、それが当座をしのぐだけの「サポートメンバー」であれば、「人手不足」の根本的な解決にはなるまい。しかし長期的に見るならば、こうした関係構築がどのような可能性を孕むものであるのかは確かに未知数というべきであろう。

他方、「習いに行くぜ！」は、橋本の実践のように純然たる「支援」とはやや性質を異にしているように思われる。一つには、この企画に参加して芸能を習う人々の大部分がダンサーやアーティストであること。第二に、この企画の受入先が必ずしも喫緊の「人手不足」に悩まされているわけではないということである。

習う主体がダンサーやアーティストであることは、少なくとも二つのことを意味するだろう。まず彼ら彼女らは、特定の舞踊や音楽の様式を学ぶことを通じて何らか個人的な収穫（新たな表現技術や創作上の着想など）を得ることができるのであり、その点は大きな魅力となる。したがって参加への動機付け（ひいては参加における構え）は一義的ではなく、複層的であるものと推測される。

さらに、彼ら彼女らの専門的な技能は時として教え手や芸能団体の他のメンバーに刺激を与える

ことがある。2015年の臼澤鹿子踊においては、磯島未来や今津雅晴が、その振りの理解と覚えの速さ、そして容易に腰を低く落とすことのできる身体能力が周囲を驚かせていたといい、また阿部一成の協力によって古い笛の奏法を近似的に再現することにも成功したという³。つまり「習いに行け！」においては、「人手不足」の直接的な解消が目指されているというより、教える側・習う側の間での双方向的で多様な成果が予想されるのである。

以上をふまえれば、「習いに行け！」がもはや当初の河北新報社主催の盆踊りのように単に当座の参加者数を増やす目的に留まっていないことも理解できよう。例えば浦浜念仏剣舞や臼澤鹿子踊りは必ずしも喫緊の人手不足に直面しているわけではなく、何かもっと開かれた未知の可能性を期待する企画者側の呼びかけにそれぞれ応じているのである。

では、上述した「習いに行け！」固有の成果の他に、具体的にどのような可能性が開かれているのだろうか。管見の限り、習う側・教える側を問わず、この企画に関与している人々の中で、具体的な到達目標を明確に語ろうとする人物は見当たらない。あらゆる立場の人々が、「積極的かつ戦略的な判断停止」(橋本)を行い、可能性の模索に身を投じているように思われる。のみならず、メアリー・ルイーザ・プラットがいうように、このような出来事は「受容する側と作り出す側においてそれぞれ異質であり、コンタクト・ゾーンでは立場の異なる人々が大きく異なった捉え方を行っている」であろう〔Pratt 1991: 36-37〕。したがってむしろ、「習いに行け！」の現場で起きている複層的な出来事は多様なアプローチと積極的な解釈を待っている状態にある、という他ないのである。以下では、そのささやかな試みの一つとして、筆者が直接立ち会うことのできた2016年9月の永浜鹿踊りにおける「習いに行け！」の観察を提示したい。

3. アーティストが「習う」郷土芸能

大船渡市赤崎町永浜・大立地区を拠点とする永浜鹿踊り保存会は、大船渡郷土芸能協会からの紹介を受け、今回初めて「習いに行け！」に参画した。稽古は2016年9月5日・6日の二日間、保存会が普段から使用している稽古場兼倉庫で実施され、筆者が立ち会うことのできた5日はマルティヌス・ミロト、北村成美の二名が指導を受けた。

ミロトは先述の通り2014年以来「習いに行け！」に継続的に関わっており、三陸の郷土芸能を複数経験しているが、鹿踊りは初めてである。日本語は理解できないため、日英通訳の湯浅文音がアシスタントについた。なお湯浅は自身もミュージシャンである。北村成美はコンテンポラリーダンスのアーティストで、大阪出身、現在は滋賀県に在住している。「習いに行け！」への参加は今回が初となる。

当日は、年長者数名に加えて若手が多く集まっており、通常の稽古も同時に進行した。「習いに行け！」に関わる部外者による簡単な自己紹介と挨拶を済ませた後、ただちに稽古に入った。なおミロト、北村とは別に、この日初めて稽古を受けるといふ地元の若い男性が二人おり、十畳ほどの空間を二分して二つの稽古が行われる形になった。

鹿踊りは鹿の面を頭に付け、体の前に付けた太鼓を両手の撥で叩くとともに歌いながら踊り、しかも集団フォーメーションを変化させていく芸能である。同時に複数のことを行うため、稽古は段階的に積み上げられていくという。すなわち太鼓、歌、踊りの順にそれぞれ独立して稽古を行い、最終的にそれら全体を統合するのである。

稽古は、太鼓のリズムと歌の一節を取り出して細かくさらうことから始まった。教え手は床に座った姿勢で片膝を立て、左右の手で膝の側面を叩きながら、自ら歌ってみせる。このように最初は太鼓を使わずに膝を叩くのだという。習い手には原稿用紙に歌詞が記されたものが提供され、そ

れを見ながら、教え手に導かれて歌とリズムを身に付ける作業に入った。

作業そのものは単純であるが、独特のリズムの細部をつかむのに長い時間がかかり、ミロトと北村はこの日の稽古の最後まで、歌詞にして三行ほどの分量に二時間以上も格闘する結果になったのだが、両者が「習う」過程には興味深い対照が見られた。すなわち日本語を理解しないミロトと、近畿方言話者である北村がそれぞれ異なった距離から当地の言語感覚にアプローチしようとする中で現れてきた対照であり、かつ、それは両者が同時に稽古を受けているという状況によって強化されているようにも思われた。

まず日本語で記された歌詞をミロトは読むことができないため、どのようにして歌を記憶するかが模索された。「ザンエグ／ザンエグ／ザッザコザッ」^{しらべ}「太鼓の調を／きりりと絞て／騒がば騒げ／騒げとんめされ〔＝騒げと召され〕」等の歌詞を、通訳の湯浅がローマ字で転写した(図2)。そもそも歌詞の音節と太鼓を打つ数が一対一対応ではなく、そこへさらに日本語の音節とローマ字表記の音節のズレが加わることになるが、湯浅とミロトは耳と手を使いながら、可能な限り正確な転写を試み、これによって初めて北村と同じスタートラインに立つことができると考えられたのである。とはいえ北村も、教え手の歌と動作をなぞっては印刷された歌詞を確認するという作業に取り掛かることはできたものの、すぐにリズムそのものが土地の方言の言語感覚と密接に結び付いていることに気付き、関西で育った自分のそれとのズレを乗り越えることの難しさを口にした。



図2 左から永浜鹿踊り保存会の金野彰氏、ミロト、湯浅、北村〔写真：筆者撮影〕

この間、隣で別の稽古を受けていた地元の若者二人は、一ページあたり四十行ほどの歌詞を数ページも進むことができていた。本人たちの話によれば、鹿踊りは「保育園で勝手にやっていた」「やったことあるらしいけど記憶にはない」とのことである。言語環境のみならず、鹿踊りにも、それと意識することなく幼い頃から馴染んでいるこうした地元の若者に比べると、ミロトや北村はあたかも新しい言語を一から習得しようとしているのに等しいといえよう。

ミロトと湯浅が歌詞をローマ字に転写する作業は、一見ごく普通の実践ではあるが、その後の稽

古を大幅に方向づけたように思われる⁴。第一に、ノートと筆記用具を取り出した瞬間から、ミロトと湯浅の側にメディア使用に対する指針が定まったように見受けられた。歌詞のローマ字による転写に続いては、ミロト自身が太鼓のリズムパターンやアクセントを記号化して転写する方法を考案し（図3）、さらにはスマートフォンによる録画・録音も随時行われた。筆記用具すらほとんど用いなかった北村とは対照的である。第二に、転写において通訳の介在が非常に重要になったことを端緒として、稽古の場が空間的に分節化されていった。以下、この点をやや詳しく検討してみたい。



図3 湯浅が歌詞をローマ字に転写している。その上の円は太鼓を叩く手の左右を示した記号（写真：筆者撮影）

そもそも日本語で書かれた歌詞を機械的にローマ字に置き換えることは不可能である。例えば「エグ」は“egu”なのか、“eg”なのかを確定しなくてはならないし、音の長短を太鼓のビートとの関係から聴覚的に判断する必要も出てくる。これらを教え手に口頭で確認するのは通訳であり、したがって教え手と湯浅のやり取りは自然と多くなった。ミュージシャンでもある湯浅は、可能な限り正確な解釈を施す必要から教え手に繰り返し確認している様子が見受けられた。おそらくこの稽古を通じて教え手と最も多く言葉を交わしたのは彼女であった。するとその分、湯浅とミロトの間のやり取りも増えることになり、結果として、興味深いことにミロトは教え手よりもむしろ湯浅から習っているという方が相応しいような状況が生まれた。さらに、湯浅と教え手の口頭でのやり取りの密度が高まるのとは反比例するかのようになり、北村はひたすら耳と手による反復練習に没頭していった。ミロトと湯浅によるメディア使用のアプローチが、場の空間的な分節を暗黙裡に規定したことが、自らの感官へと集中する北村のアプローチを極大化させる結果にもなったのである。

稽古開始から一時間ほどが経過すると、ミロトよりもリズムの細部にまで焦点を絞り込めていた北村は床に置いた太鼓を実際に叩き始め、さらに稽古場の前庭に出て太鼓を腰に付け、踊りの所作を習い始めた（図4）。



図4 中央が北村〔写真：筆者撮影〕

太鼓と歌が仕上がってから踊りを習い、最後に総合するという通常の進み方であれば、習得した個々の身体秩序（手の動き、声、所作）の組み合わせ方を感覚的に探り当てながら、改めて全体としての有機的な統合を計っていくことになるだろうが、北村は独自のアプローチを示した。例えば、脚を上げ下ろしする所作を理解する際に、その動きと太鼓を打つ手の動きがどのように連動するのか、ということその都度確かめるのである。つまり重心移動、脚の上げ下げ、首の動きに、それらとほぼ同じレベルで、太鼓を叩く腕の動きを加え、諸部位の動きの総体を一つの「振付」として一挙に捉えていったわけである。二日間しかない稽古時間を有効に使うための選択であろう。稽古の様子を見ていた若者たちの間からは「信じられないクオリティ」「俺たち一年かかったんだぜ!？」という驚きの声が上がっていた。ただしその内の一人は「これだと途中でわからなくなった時に止まってしまうと思う」とも筆者に語った。つまり太鼓と踊りを別個に記憶していれば、いずれかが覚束なくなってしまう時に他方を手がかりとして復帰できるが、北村のやり方ではそれができないだろうというのである。

以上、筆者が実見できた「習いに行くぜ！東北へ!!」の現場の様子を記述してみた。わずか数時間間に、実に多くの興味深い出来事が観察された。その多くは、ともすれば些末な、非本質的な出来事とも思われかねない細部であるが、それでもなお、「習いに行くぜ！」のようなアート・プロジェクトの特質の一端を表しているように思われる。最後にこのことをまとめておきたい。

結

第二節で述べたように、「習いに行くぜ！東北へ!!」の目標は決して明確ではない。JCDN 代表の佐東は企画の趣旨を「東北内にある文化芸術をみんなで大事にして、活発にすること」と語るが（「習いに行くぜ！東北へ!!」ウェブサイト）、その具体的なプロセスが提示されているわけではな

い。しかし筆者が実見した限りでも、言語的・文化的な距離の多様性、通訳の介在、記号化の作業、非因習的な学習法の考案など、興味深い出来事が多く見受けられ、少なくともこうしたことの一部は、「習いに行け！」のようなアート・プロジェクトだからこそ起こった展開ではないかと思われる。

第三節で見た北村や湯浅のような専門的技術の活用はいうまでもないが、日本語のわからない外国人が通訳を介してまで芸能を習ったり、独自の記譜法を考案して効率的かつ精確に写し取ろうと試みること（その成否は別にして）自体、例えば小学校の体験学習や、「支援としての協働」の文脈では考えにくい。これらはまさしくアーティストとしての特殊な関心と熱意に支えられた取り組みといってもいいのではないだろうか。そしてそれが直接的・間接的に三陸の芸能への支援ないし刺激につながることは想像できる。とりわけアーティストやダンサーの積極的な学習が、教え手の側に刺激を与えるようなサイクルが生まれるなら、竹内一真がレイヴ&ウェンガーの正統的周辺参加論を批判しながら指摘するように「十全的参加者は自らの実践を変化させることを通じて、実践共同体を革新させる」〔竹内 2011：414〕だろう。佐東範一が、このプロジェクトを通して三陸の郷土芸能を単に「支援」するのではなく「一緒に何かを創って行くこと」を目指すという時〔「習いに行け！東北へ!!」ウェブサイト〕、予想される展開の一つはこうしたものであるが、それにとどまらず、企画者、アーティスト、芸能の実践者といった複数の主体が異なる観点で参画している以上、それぞれに多様な成果を見出すことが自然なのではないだろうか⁵。先にこのプロジェクトが「多様なアプローチと積極的な解釈を待っている」と述べたのは、そのような意味においてである。

【註】

- 1 <http://www.jcdn.org/>
- 2 <http://narainiikuze.com/>
- 3 2015年9月23日に陸前高田市コミュニティホールで開かれたシンポジウム「三陸とアジアの未来に向けて集う」での、白澤鹿子踊保存会会長・東梅英夫の発言。
- 4 この局面において湯浅がミュージシャンとしての能力を発揮したことは、菅原・藤田・細馬のいう「偶有的な変数」が関わる「予測を越えた『やりとり』の力動 (dynamics)」の好例といえよう（菅原・藤田・細馬 2005：201）。
- 5 このような場の生成を、筆者はティム・インゴルドの論に拠りながら「メッシュワーク」と呼びたい〔武藤 2015; Muto 2016〕。

【文献】

- NPO 法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク編 『三陸国際芸術祭2015・Sanriku-Asian Network Project 報告書』、京都：NPO 法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク。
- 大石奏夫（2007）『芸能の〈伝承現場〉論——若者たちの民俗的学びの共同体』、東京：ひつじ書房。
- 菅原和孝・藤田隆則・細馬宏通（2005）「民俗芸能の継承における身体資源の再配分——西浦田楽からの試論——」、『文化人類学』第70巻第2号。
- 竹内一真（2011）「専門家の技能に関する先行研究と現在の動向——ポスト正統的周辺参加論における『教え手』の位相——」、『京都大学大学院教育学研究科紀要』第57号。
- 橋本裕之（2016）「支援から協働へ——民俗芸能を復興する／させる方法」、橋本裕之・林勲男編 『災害文化の継承と創造』、京都：臨川書店。
- 『民俗芸能で広がる子どもの世界』編集委員会編（2003）『民俗芸能で広がる子どもの世界——学校における体験学習の学習素材として取り入れるために』、東京：社団法人全日本郷土芸能協会。

武藤大祐 (2015) 「メッシュワークとしての振付」、『群馬県立女子大学紀要』第36号。

レイヴ、ジーン&エティエンヌ・ウエンガー (1993) 『状況に埋め込まれた学習—正統的周辺参加』 (佐伯胖訳)、東京：産業図書。

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.

Pratt, Mary Louise (1991) “Arts of the Contact Zone.” *Profession*, 91.

【ウェブ資料】

佐東範一 (2014) 『『からだをほぐせば、こころもほぐれてくる』から『習いに行け！東北へ!!』、そして『ヒューマン・セレブレーション 三陸国際芸術祭2014』開催に向けて』、『ネット TAM』
<http://www.nettam.jp/fukkou/13/> (2016年10月5日最終閲覧)。

「習いに行け！東北へ!!」ウェブサイト <http://narainikuze.com/> (2016年10月5日最終閲覧)。