

2018年度学位論文（博士）

祭礼と音楽教育

－「鞍馬の火祭」における音楽・音，音の風景を通して－

The rituals and musical education

－Through music, sound itself,

and soundscape of “The fire ritual of Kurama”

京都造形芸術大学大学院

芸術研究科芸術専攻

小川 豊子

## 【目次】

【序章】	1
1 祭礼と音楽教育	5
1. 1 人と音・音楽	8
1. 2 祭礼における「音の風景」	10
1. 2. 1 音と音楽	10
1. 2. 2 祭礼における「音の風景」	18
1. 3 日本の風土・文化としての人の動き	22
1. 3. 1 日本人の動き・身体性	22
1. 3. 2 日本の伝統的な武道・芸能の動き	25
2 祭礼における音楽・音, 「音の風景」	29
2. 1 祭礼観と音楽・音, 「音の風景」	29
2. 2 菅田正昭の祭礼観と音楽・音	33
2. 3 八木透の祭礼観と音楽・音	36
2. 4 梁島章子の祭礼観と音楽・音	46
2. 5 小泉文夫における伝統的な音楽・音	51
2. 6 ジョン・ケージ, マリー・シェーファー, 渡辺裕における 音楽・音, サウンドスケープ	54
3 研究対象とした祭礼	61
3. 1 音楽・音, 人々の動きがある祭礼	61
3. 1. 1 「鞍馬の火祭り」(京都市左京区)	62
3. 1. 2 「鞍馬の火祭り」と比較検証する祭礼	63
① 「だんじり祭り」における龍踊り(大阪府大東市)	63
② 愛宕神社・野々宮神社の「嵯峨祭」(京都市右京区)	64
③ 「御霊祭」における神輿(京都市北区・上京区)	66
④ 稲荷大社・岩屋神社における「お田植え祭」 (京都市伏見区・京都市山科区)	67
3. 2 祭礼における音楽・音と音の風景の調査方法	68
3. 2. 1 祭礼の調査・映像による記録	68
3. 2. 2 記録した映像・音の視覚化と比較検証	69
4 人の動きとリズム感	71
4. 1 「鞍馬の火祭」における掛け声と人の動き	72
4. 1. 1 子ども達の松明(トックリ)[子ども女子二人、大人男性一人]	73
4. 1. 2 大人の松明(甲斐性松明)	74
① 地元で育っていない人が入った甲斐性松明について	74
① - 1 前半[Y家父, 次男, 長女の夫]	74



7. 1	祭礼における時間の流れ	112
7. 2	「鞍馬の火祭り」の一年を通しての取組	113
7. 2. 1	松明づくりの工程	114
①	甲斐性松明づくり 2014年10月12日	114
②	神楽松明づくり 2014年10月18日	116
8	祭礼における人の育み	117
8. 1	祭礼を伝える姿	117
8. 1. 1	「鞍馬の火祭り」における継承の姿	117
①	M家の父(M. T氏)と若衆(M. H氏)	117
②	Y家の父(Y. Y氏)と次男(Y. A氏), 長女の夫(I. M氏)	121
③	M家とY家の「鞍馬の火祭り」の継承	116
8. 1. 2	「嵯峨祭り」の剣鉾の練習〔菊鉾〕	122
①	高校生の剣鉾の足運びと鈴(リン)の音	122
②	小学生A(今年度3年目)の足運びと鈴(リン)の音	123
③	小学生B(今年度初めて)の足運びと鈴(リン)の音	123
④	3人の「菊鉾」の足運びと鈴(リン)の音を比較して	124
8. 2	人とつながり人を育む	125
8. 2. 1	御旅所での掛け声・動きのコール&レスポンス	125
8. 2. 2	大東市「だんじり祭り」におけるお囃子の練習〔大野〕	128
	【終章】	131
	【謝辞】	148
	註	149
	参考文献	154



## 【序章】

人は、それぞれ個々の良さがあり、創造的な能力をもっている。

一人一人の人物像について社会的な地位や学歴，職種のみで語ることはできない。人は、生涯様々な場面において、個々の創造的な能力を求められる。創造的であることに人としての価値がある。創造的であるということは、その人自身が先行経験として積み上げてきた力を発揮するということである。様々ないわゆる職業としての仕事や、社会的活動や文化的活動の中で人は、人としての真価（力）を発揮し、自己の存在を認識し、「生きがい」を感じる。社会的存在としての「自己有用感」に心が満たされる。社会において自己認識の過程を経て、さらに成長の段階に進んでいくことが可能であり、常に成長していきたいと願うものである。

教育，特にすべての人が受ける公教育においては、その時々々の政治の方向と同じくして進められることは避けられない可能性がある。「新しい学習指導要領の考え方—中央教育審議会における議論から改訂そして実施へ—」において、学習指導要領の方向性として「よりよい学校教育を通じてよりよい社会を創るという目標を共有し、社会と連携・協働しながら、未来の創り手となるために必要な資質・能力を育む『社会に開かれた教育課程』の実現」を示している。この改訂においては、「知意識の理解の質を高め資質・能力を育む「主体的・対話的で深い学び」をポイントとして『『何ができるようになるか』を明確化」を挙げている。これは、目新しいことのようにあるが、教育現場においては熱意ある教師は常に子どもたちの教育にあたり、一人一人の子どもの姿を把握し、評価と適切な指導を積み重ねている。授業の創意工夫や教科書等の教材の改善などは教育にあたるものとしては当然のことである。

学習指導要領の改訂も、その時代を見据えて新たな主眼となるものを設定していかなければならないという困難さを抱えているのである。学習指導要領の変遷の言葉に惑わされることなく教育を捉えていく資質を教師に望む。

「創る・創造的に」という言葉が、たびたび使われる。創造性，クリエイティブに先を

読み創る力は何により育まれるのか。文部科学省および多くの教育機関は子どもたちの学習到達度を根拠として教育の有り方を語ることが多い。数値化したものを分析し、次への手立てや指導に生かすというのも一つの方法であろう。しかし、子どもたちの創造性や先を読む力や空間認識を支えているのは芸術教科であると考ええる。

しかしながら、公教育においては西洋音楽、いわゆるクラシック音楽に重きをおいた音楽教育が脈々と続いてきている。伝統的な我が国の音楽を文部科学省指導要領において提言されても、現場の状況としては指導する教員の側に邦楽に対する知識技能がない現状である。文部科学省が提言する以前にも、海外の音楽教育者から日本の自国の音楽をなおざりにしている指摘はあった。

今回の改訂などで、伝統的な音楽と道德教育及びに地域との連携・連動が取りざたされることもあるが、これは音楽という芸術を扱う教科に対する認識不足である。音楽科は、人が築いてきた文化としての音楽という芸術を学ぶ教科である。合わせて、人が築いてきた文化であるが故に、学習活動において人としてのあり方や互いの表現を尊重することを育むことは可能である。道德が平成 29 年の告示においては、道德科として位置づけられた。伝統と文化の尊重、国や郷土を愛する態度の内容として、我が国や郷土の伝統と文化を大切にしようという文がある。これを、音楽科とリンクさせるのは間違いである。音楽科は楽曲の解釈や背景を知るという点においては、伝統や文化の背景を知ることが大切である。しかし、音楽科は芸術教科として独自性をもち、あくまで音楽性・芸術性を追究する教科であるべきである。

日本の公教育の音楽科において、1989 年「創造的音楽学習の重視」があげられた時には、教育現場において、従来の「創作」ではない項目に戸惑い、「音」「身の回りの音」というものの目新しさに困惑した。ジョン・ケージやマリーシェーファー等の現代音楽の価値観や手法を取り入れることは、現代という時代に生きるものとして教育の中に取り入れる価値があると考ええる。

「創造的音楽学習の重視」「日本の伝統音楽の重視」とは、内なる音楽性を表現する一つ

のきっかけとなると考える。筆者は、創るということは自らの根源にある文化・風土に根ざした教材であるべきであると提案し、子どもたちの創造的な活動を引き出してきた。

「音」「身の回りの音」を西洋音楽至上主義の中で成立させてきたことを振り返り、日本の音楽の中にある、「型」と「音楽的構造の形式」に着目することにより、内在しているものの表現が可能となり、真の創造的な表現に結びつくカリキュラムとなる可能性がある。

また、音楽科・美術科などの芸術教育が教科としてある学校教育を終えた人々は、全く芸術から遠のいてしまうのか。特別な人だけが芸術活動をする事になり、その他の人々は鑑賞者という立場になるのか。個人の在り方により人の芸術への関りが決定づけられてくる。筆者は、芸術は人にとって生涯無くてはならないものであると考えている。

大田堯は『教育とは何か』の中で、次のように文化を学ぶことについて述べている。

「ヒトは孤独に向かう方向性と、連帯依存に向かう方向性という、2つの方向性を一人の人格の中に獲得しなければ人になれないのです。この能力の獲得は、ヒトにおいてはどんなあり方によって実現されているのでしょうか。結論的に言えば、ヒトが自ら創り出した文化を学ぶことによって、それは可能になるのだと考えます。」<sup>(1)</sup>

人が創り出した芸術を学ぶことは、ヒトが人となることである。この一文から、人に対する尊厳と、人が創り出す芸術表現への深い尊敬の念をもつことの大切さが読める。人への尊敬の念をもちつつ学ぶ場と時間は学校教育に無くてはならないものである。また、学校教育を終えた、社会においても人は自らの尊厳をもち生きることと人への尊敬の念を持つことが、真に真摯に人生を生きるということに繋がる。

社会における文化や芸術に対する人の姿をみる場として、地域に受け継がれてきた祭礼を研究の対象とした。多くの人々が様々な形で祭礼に関わる。積極的に参画する人から観客となる人、様々なメディアで祭礼が営まれていることを知る人など、関わり方は多様である。

また、祭礼は、時の流れと共に営まれ、「音」「音楽」「音の風景（音空間）」さらに「人々

の営み」がある。身体の動きや地域の人々の思いと共に準備されていく働きがある。それは地域に長く受け継がれてきたものであり、祭礼当日一日の事柄の流れで語るには短く、ハレの日のみを語ることとなる。祭礼は、地域の人々の1年の営みを通して俯瞰することができる。また、人々の人生の歩みと共にあり、世代ごとに継承されていくものである。祭礼は壮大な時の流れを有する交響曲(シンフォニー)や楽劇・劇音楽(オペラ)ととらえることができる。

本論文においては、地域に密着した人々が多く参画する祭礼における音楽・音、音の風景(音空間)と人々の営みから、日本の伝統的な音楽の持つ「型」(動機・モチーフ)「音楽的構造の形式」から、音楽教育への橋渡しを見い出す。また、調査研究に見られた音楽・音、音の風景(音空間)、日本の風土と人々の営みと伝承の有様から、人にとって音楽・芸術はなくてはならないものであることを見い出す。

この度の本論文の構成は、まず、第1章にて、祭礼と教育の関係性、音楽・音、音の風景(音空間)と人々の営みについての定義づけをする。第2章においては、祭礼における「音楽・音」、「音空間」、および「音の風景(音空間)」「音の捉え方」の先行研究について紹介する。第3章においては筆者が本論文において研究対象とした祭礼と調査方法や研究方法について述べる。第4章から第7章までは、音楽の要素を観点として章を展開し分析する。第4章は、人の動きとリズム、人の動きやリズム感を支える身体性について、第5章においては息を合わせる、間合いを取り祭礼を進行させていくことについて、第6章においては、祭礼における「音の風景(音空間)」と「音の風景(音空間)」の中での祭礼の進行と人々の思いについて、第7章においては、祭礼当日とハレの日のみにとどまらず1年間という時間の流れにおける人々の営みについて述べる。第8章においては、時の流れをさらに大きくとらえ伝承・継承し人とつながる人々の姿を述べる。

終章としてにおいては、調査した祭礼における音楽・音、音の空間についてまとめる。これらが、伝統的な音楽の教育に生かせる可能性について述べる。さらに、地域において行われる祭礼における音の風景(音空間)と人々の営みの姿より、芸術は人を支える大切

なものであることと共に、学校教育とは異なる姿をもちつつ人を育むものであることを述べる。

## 1 祭礼と音楽教育

筆者の修士論文『音楽をつくる学習』と子どもの音楽的成長<sup>(2)</sup>においては、学校教育における音楽科が果たせる可能性について追究した。「音楽をつくる学習（創造的音楽学習）」を中心に、音楽教育を通してでなければ得られない人の成長に関わる教育があると考えた。「音楽をつくる学習」は、音楽的風土を生かした教材を開発し、指導計画を立て、それらに取組むことが子どもたちの内にある音楽性・創造性を高めることができると仮定し、実際の授業において子ども達の学習を進めた。

「創造的音楽学習」に取組む過程で、音楽的に成長すると共に、互いを尊重し認め合う、つまり、自己を認識するとともに他者の価値観にも気づく姿が見られた。人の創り出した文化である音楽を人と関わりながら学習することは、音楽的にも人としても成長すると共に、全人的に成長することが立証できた。「価値観の選択」「選択した表現の実現」「それぞれが実現した表現への評価と認め合い」の過程が見られた。教育では、自ら価値を選択し行動化できる人を育てることを目指すことが大切である。芸術教育にとどまらず、全人的な視野に立ち人の成長を育むことが可能である音楽科の担う役割は大きい。

日本の公教育の音楽科において、1989年「創造的音楽学習の重視」があげられた時には、教育現場において、従来の「創作」ではない項目に戸惑い、「音」「身の回りの音」というものの目新しさに困惑した。ジョン・ケージやマリーシェーファー等の現代音楽の価値観や手法を取り入れることは、現代という時代に生きるものとして教育の中に取り入れる価値があると考えた。

しかし、日本の音楽教育の実態としては、西洋音楽至上主義の土壌があり、その中で養成された教師による「創造的音楽学習の重視」は実践された。安易に西洋音楽の音楽的要素と創造的音楽学習を結び付けたり、イメージや物語と「音」「身の回りの音」を結び付け

ることで授業は着地点を見い出す事例が多く見られた。教師自身の音楽に対する認識の浅さと時間的な余裕なく導入された「創造的音楽学習」に致し方ないことであった。現在も、子どもたちの創造性を導き出す研究は様々な場で追究されている。その後、日本の伝統音楽な音楽の重視が提言されるが、教育現場においては、教員養成の時点から日本の伝統音楽に対して開かれていない課程を経てきた教師たちは困惑し、実のある実践ができないのが現状である。

箏のゲストティーチャーを招き、日本古謡の「さくらさくら」を演奏できるようになるが、日本の伝統音楽を学んだという実績となる。その「さくらさくら」の後はどう発展するのかは、課題となっている。

筆者は、日本の音楽は型があるという観点から、箏の奏法と曲の構成を工夫することを課題とした「おことで音楽をつくろう」を提案し実践してきた。子どもたちは箏の音色を生かした奏法を用い、音楽の構成を工夫した楽曲を子どもたちは創造した。そこには、西洋音楽には見られない、息の流れに乗って「間(ま)」をとることや音の伸びや行方を見るような表現が存在した。また、演奏表現も子ども同士顔を見合わせ息を合わせて演奏を始めたり、表現の半ばにおいてもお互いの表現を聴きあい表現する仲間の姿を見合ったりする姿があった。

教師は音楽的観点をもち教材となる可能性のあるものを追究することが大切である。その題材を追究し、子どもたちにどのような課題として提示するのかは今後の課題であり期待するところである。

人は、歌を口ずさみ、美しいと感じたものは何かに記録したいと思い、自分の心にあることを表現したいと思うものである。自らの心を慰める時、喜びを表現したい時、自己を主張したい時、芸術は生まれる。日常生活の中においても、心にとまり美しいと感じたことが、その人の判断や心の動きを決定することがある。

さらに、日常的な状況において、様々な場で人々は「音楽・音」や「音空間」の中に居てそれらを感じている。また、無意識のうちに表現していることもある。

例えば、言葉に抑揚がついたり、動きとリズムが一致することがある。何気なく言った言葉に、日常的に発する言葉のアクセントを強調した形で抑揚がつく。身近なところでは、「最初はグー、じゃんけんぽん」というじゃんけんの掛け声がある。これには、動作も言葉に合わせてつく。掛け声とじゃんけんの動作がリズムカルに表現され、複数の人数の人が同じ間(ま)をもち繰り返される。また、大相撲の時の、行司の独特の抑揚と伸びのある呼び出しの声とゆったりとした動作に、呼び出されている力士のイメージを聞く人々は重ねる。さらに、これからの相撲の取組への期待感をもつ。また、大相撲の拍子木の音と人々のざわめく声や人の発する小さな音の重なりを聴き、相撲の会場の空気や空間を感じる。

「音の風景（音空間）」とは、「ある場」において聞こえてくる音のすべてを指す。いわゆる「音楽」や楽音の領域であることもある。その場に居合わせた人々が発する、掛け声・手拍子・物が発する音、自然の音、人工的な音などが混然と存在し、約束事も無く不規則に発生する音も含む。「ある場」は三次元の空間である。距離が存在するために、音は強弱をもつ。さらに、空間の中で音を発するものが動くことにより移動する。日常の中では、聴くということを意識的・積極的に取り組まないと存在していないものとなることが多々ある。しかし、その空間にいる人々の耳には「音の風景（音空間）」は響き、何らかの形で人々に働きかけている可能性がある。

また、「音の風景（音空間）」は止まっているものではなく、時間が流れ時間の中で進行している。時間的芸術である音楽と同様、「音の風景（音空間）」にある音は進行し、そこにいる人々も動いていく。その「時間の流れ」の動きには、特徴ある動きや独自性が存在する可能性がある。音・音楽ではないが、人々の営みは時間の先を読みながら進められるものもある。その瞬間だけを見るのではなく、少し先を読んだり、長い周期としては1年を見通して営まれるものも存在する。さらに、世代ごとに継承していくという「時の流れ」まで含む。

自ずと表現される音楽・音、日常的に存在している音の風景（音空間）には、その場の背景がある。土地の気候・地形・人々の生活や仕事、伝承されてきた事柄など、根底には

風土と歴史がある。風土と歴史が、音楽・音、音の風景（音空間）の個性を形成し伝承されていく。

## 1. 1 人と音・音楽

音楽は人の創り出した文化であり、社会的存在価値のあるものである。

「一般教育」における芸術科の音楽科において、子どもたちは、音楽を楽しく創造的に学ぶ過程において、音楽的に成長し、全人的にも成長した。ただ、音楽の授業が楽しかったという情緒的な問題ではなく、楽しみながらも自己の考えや思いをもち、他者の創造した音楽に耳を傾け分析する。そして、他者の創造性を認めつつ自己の意見を述べる。さらに、他者の表現に対する自己の考えに基づき、自分の創造した表現を演奏する。

筆者の修士論文より、その具体の一例を挙げる。《おちゃらかほい》というお手合わせを楽しむ楽曲において、Ka は、5 班の演奏を聴いた後の意見発表において「Tg 君の休んだところで、K 君が（リズムを）鳴らした方がいいと思う。」と述べている（図1）。その日には Ka はお手合わせの役割でリズム伴奏を演奏する機会が無かったが、次の音楽の時間においては、自分のグループの演奏において前回述べた意見のリズムを表現している（図2）。

授業の流れの中で、子どもの感想や意見発表は、その場限りの感想として捉えられることが多くある。しかし、その子どもの発言や表現を追跡すると、自分の意見を自己の表現で実現して主張している。音楽に対する思いを継続して持ち続ける能力がある。

それには、子どもが、楽曲の音楽の特性や本質、つまり、曲の構成・フレーズの特徴（リズム、旋律の流れ）を感受し理解していることが必要である。他のグループの演奏に耳を傾け、音楽のイメージを確立し、「自分なら、こう表現する。」という自分の音楽表現に強い思いをもつ。自己の意見を反映させた表現をするというのは、他者の表現を認めつつ、自己の意見に対する責任をもっていることにもなる。

小学校における音楽教育において、漫然と音楽を演奏するのではなく、深く他者の表現に耳を傾け、他者を尊重しつつ自己の意見を述べる場面を設定する。その場面で子ども達



は、自分の表現において自己の思いや意図を反映させた表現を強い意志をもって実現する。自己の表現に対して責任と誇りをもち、集団の中で認め合い高め合う過程を実現する時間を積み上げていく。この過程において、集団における自己有用感を子ども自身が感じる。

このようにお互いの存在を認め高め合っていくということは、お互いに尊重し合い、自己と異なる思いや文化をもつ人や物事に対して真摯な姿勢をもつことに繋がる。

芸術教育においては、その芸術の本質を捉え感受し、表現に繋げていく。また、他者の表現に思いをもち鑑賞することが自己のさらなる表現の広がりにつながる。自己の表現したことを心におき鑑賞すると、鑑賞することに新たな良さが見えてくる。

様々な芸術は人が生み出したものである。そこには人が介在する。自己の思いと他者との繋がり、響き合い、コミュニケーションに発展を生み出していく力がある。芸術自体がもつ特性、心を揺り動かされるものもある。自らが感動し、その感動を他者と共有したり自らの表現の高まりに繋げることができる。

芸術はすべての人々の内にある。柳田国男は、日本の祭りを日本の伝統を考える切り口としている。

「『日本の祭』というのは好い話題であり、重要なまた興味深い社会的事実ではあるが、それも実は一つの例示にすぎぬ。本当の目的は諸君と共にここにお互いの共通の問題たる、日本の伝統というものを考えてみたいために、それを具体化すべくこのお祭の話をするのである。」<sup>(3)</sup>

本論文においては、日本の祭礼を芸術的表現、その中でも音楽・音、音の風景（音空間）を、人々が日本の伝統文化を芸術的に表現しているもの、具現化したものとして観ていく。祭礼は大勢の人々で進行していく。しかし、一人一人の個性が表現される場面もあり、それらが広がり伝承されていく。

言葉は、言葉・合図として発声されるだけで意味は通じる。しかし、祭礼において多くの場合、より強調された抑揚・節・リズム・アクセントをつけて表現される。また、祭礼での掛け声や演奏されるお囃子と身体の動きに、独特の関連性があるのではないかと仮定

し、それらは、共に個々の人や集団により独自性があるのではないかと考えた。加えて、言葉は意味をもつ。音を言葉に置き換えたり、あえて言葉にすることにより音や音楽は確かなものになる可能性がある。口承や口伝も音楽の動きを記譜という形ではなく確かなものにしたものであると考える。

さらに、異なる祭礼でありながら、相通じるものが存在する可能性がある。神輿を昇く(かく)、松明を担ぐ、剣鉾を差すなど、共通する事柄がある。共通する事柄ではないが、動きやそのリズムなどに相似することが存在する可能性がある。反対に、例えば同じ神輿を昇くという事柄において、異なる掛け声や動きがある可能性もある。その、共通性、独自性を比較分析し、その根拠となるものを追究することにより、日本の風土に根付いた文化の有様が見えてくるのではないだろうか。

さらに、祭礼の中において、個々の個性をもった人が、多くの人々の集団の中に存在する。その中で、自己を認識し把握し、自己表現がなされている。集団的に営まれる祭りの中で、個々の人にそれぞれの思いや個性が生き生きと表現される。個が集団の中で生きることが、それぞれの人の自己有用感・自己肯定感につながると考える。また、祭礼を伝承するということで、学校教育や学校音楽教育と似通った点や、異なった要素が見られることが期待できる。共通することや異なることを分析することにより、人を育むということを俯瞰し音楽教育との共通性や類似性を追究する。

## 1. 2 祭礼における「音の風景」

### 1. 2. 1 音と音楽

ここで、「音」と「音楽」について述べておきたい。

一般的な「音」「音楽」の解釈として紹介する。

「音」は、広辞苑第六版において次のように述べられている。

「物の響きや人・鳥獣の声。物体の振動が空気の振動（音波）として伝わって起こす聴覚の内容。または、音波そのものを指す。音の強さは音波の物理的強度、

音の高さは振動数の大小による音の性質の違い、音の大きさは感覚上の音の大小を指し、三者は区別される。」<sup>(4)</sup>

「音楽」は、広辞苑第六版において次のように述べられている。

「①音による芸術。拍子・節・音色・和声などに基づき種々の形式に曲を組み立て、奏すること。器楽と声楽がある。②歌舞伎の鳴物。御殿・寺院などの奏楽を暗示するもので、笛・大太鼓・鈴を用いる。時に鞆鼓・笙・箏を使用。」<sup>(5)</sup>

音は、物体の振動であり、物理的な要素によりその性質が決定づけられる。音は、単体でその性質や印象は捉えられる。複数の音が比較されることはあるが、音同士の関わりや音相互の個性による関連性を語られることは無い。

しかし、音楽は、様々な音楽的要素が絡んでくる。複数の音の関わりや形式も関わってくる。音楽は、時間と共に進んでいく芸術である。西洋の総譜（スコア）を図で表すと、時間的進行と時間的進行は横軸に、旋律が対位的に進行し、和声が音楽の色彩をつけ、様々なリズムが変化をもたらし、低音が音楽全体を支えている。それぞれの要素の個性は関連性がある。織物（テクスチュア）のように音楽の構成要素と時間が進んでいく（図3）。

本論文の祭礼においては、音楽・音が存在している時間だけでなく、音楽・音が無い時間も重要なものとなってくる。

祭礼には、常に音楽・音が奏でられているのではなく、神主が御霊を遷（うつ）すときには声を発しているが全くの沈黙の場面がある。その場に居合わせている人々も頭を下げ沈黙のなかにいる。一見賑わっている祭礼の背景には、深い緑の山々の背景や、時には夜の闇に包まれた空間が存在する。前者は、休符のようであるが、拍のある物でもなく不定形で、一見いわゆる「間（ま）」という解釈も成立する。「間」にも音楽的意味はあるが、沈黙という解釈も成立する。後者は、音の存在の背景に存在するものであり、人が創造する事柄を超越した存在の沈黙である。

ここで、ジョン・ケージの音楽・音との解釈を見る。

「この新しい音楽においては、音以外何も起こらないからである。音には、記譜

された音とされない音とがある。記譜された音楽のなかでは沈黙となって現れるが、外界にたまたま生ずる音にたいして、門戸を開いている。」<sup>(6)</sup>

いわゆる実験音楽、偶然性の音楽と言われながら、「新しい音楽」という言葉を使っているということは、いわゆる実験的な音楽を音楽とケージは認めているのである。その音楽を構築しているのは、「音以外何も起こらない」と述べている。このことから、音は音楽の構成要素であるとケージは解釈していることが分かる。

「音には記譜された音」とは、すでに楽譜として記譜されている音と解釈できる。日常的好く目にする、西洋音楽の楽譜が想定される。「されない音とがある」からは、記譜はされていないものである。「記譜された音楽のなかでは沈黙となって現れる」とは、楽譜のなかでは記譜されていないということと、演奏者側から考えると自らが奏する音楽ではなく音楽として認識していない。つまり沈黙と同じであると受け取れる。

ケージは全く音のしない空間、沈黙があると仮定して、振動現象を極力抑える素材で作った工学的目的でつくられた「無響室」の体験をしている。

「こうした部屋は無響室と呼ばれており、6つの壁面が特別の素材でできた、反響のない部屋である。私は数年前、ハーバード大学の無響室に入って、一つは高く、もう一つは低い、二つの音を聴いた。そのことを担当のエンジニアに言うと、高い方は私の神経系統が働いている音で、低い方は血液が循環している音だと、と教えてくれた。私が死ぬまで音は鳴っている。そして、死んでからも音は鳴り続けるだろう。音楽の未来について恐れる必要はない。」<sup>(7)</sup>

ケージは、沈黙の存在を求めて「無響室」の体験をした。自分自身の神経系統や血液循環の音までも意識しなくとも、一般的に、音楽が演奏される場において、演奏者が発する音楽のみが鳴り響いている音空間の存在は、よほど特殊な空間でなければ無いであろう。演奏する場には、想定外に、様々な音が起こる。人の衣服のすれる音、プログラムなどの上がこすれる音、物が落ちる音、人のため息・くしゃみ・咳。さらに密閉性の低い演奏会場や屋外演奏会場では、外の街のざわめき、車の音、風の音、木々の葉がこすれる音、様々

な鳥の鳴き声。生じる記譜された音のみが音楽であると考えられてきた。ケージはそれらすべての音に対して門戸を開き音楽として捉え、ケージの音楽の中に取り込んでしまうという開放性である。

《4分33秒》のEDITION PETERS版の楽譜には、30"、2'23"、1'40"という時間と、楽章の区切りである横線がある。《4分33秒》は、デヴィット・チューダーにより1952年ウッドストックにて初演されている。1953年、Irwin Kremenの誕生日に a copy “in proportional notation” を渡している<sup>(8)</sup>。

佐々木敦は『《4分'33秒"》論』において、《4分'33秒"》の楽譜における「休止 (Tacet)」について記述している。

「現在、楽譜出版社から買うことができるのは初演から8年くらい経った1960年に出版されたものです。どういう楽譜になっているかという点、全三楽章になっています。三つの楽章全部に「休止 (Tacet)」という指示がかいてある。それだけです。」<sup>(9)</sup>

EDITION PETERS版の楽譜には、「Tacet」の指示はない。どのような意図で、三つの楽章全部に「休止 (Tacet)」の指示が書かれるようになったのか経緯へ疑問をもつ。「沈黙 (silence)」と「休止 (Tacet)」とでは、音楽的に意味が全く違ってくる。演奏者の解釈のばらつきが予想される。

「沈黙」とは、ケージが求めたのはサイレンスであり、意味を持つ音楽の存在であり、ある程度の時間的な長さや生命をもち音空間に存在しているものである。「休止 (Tacet)」となると、音と音の間の休み止まっている状態であるようにとれる。特に日本語の「休止」は一時的な中断・途切れや小休止と誤解を招く恐れがある。休止は再開が間もなく期待されるものであり、特に3次元的な音空間では存在について理解しがたい。

筆者は、《4分33秒》の実際の演奏を鑑賞する機会はなかったが、映像でウィルソン・マックスの演奏があった<sup>(10)</sup>。その映像を見ながら、横軸に時間の進行を示し、ピアニストがした動作や発した音と会場の音を採譜した<sup>(図4)</sup>。演奏はピアノの前に座ってはいるがピ

アノという楽器を一般的に考えられている演奏は無く沈黙（silence）であった。

しかし、ケージが

「記譜された音楽のなかでは沈黙となって現れるが、外界にたまたま生ずる音にたいして、門戸を開いている。」<sup>(11)</sup>

と述べている現象がみられた。ピアニストを見てみると、彼をめぐって次のような音が存在していた。

登場：座るまでステージを歩く自分の足音・観客の拍手・アナウンスを耳にする。

椅子に座る：座る音・衣服がすれる音

楽譜を開く：楽譜を開ける紙の音

眼鏡をつける：眼鏡の柄が自分の耳のあたりにすれる音

タイマーを構える：手がタイマーが触れる音・手に取る音

▲ピアノの蓋を閉じる：ピアノの蓋を閉じる音

★タイマーを鳴らす：ピッとタイマーを入れる音〔50秒〕

じっと楽譜を見ている：会場からの◆咳・◇何かがすれる音カサカサ・□クチャという音を聴く。

★タイマーを鳴らす：ピッとタイマーを切る音〔1分20秒〕

▲ピアノの蓋を開ける：ピアノの蓋を開ける音

以上で1楽章が終わる。ケージの楽譜の1楽章の30秒間である。タイマーが演奏者登場から50秒で入れられ、その30秒後に再びタイマーがピッと鳴り切られる。

聴衆の方は、ひたすらピアニストに注目し耳を澄ませていたであろう。その聴衆は、前記のピアニストの動作や発していた音、会場の人々の咳・何かがすれる音などを聴いていたはずである。まさに、

「外界にたまたま生ずる音にたいして、門戸を開き」<sup>(12)</sup>

会場では演奏者と聴衆が《4分33秒》を共有していた。楽器が奏でる音楽を鑑賞するのではなく、演奏会場の音空間を共有していたことになる。

次に、音空間という言葉がケージは使う。ケージはテープが音楽のハイ・ファイ録音に用いられるようになり新しい音楽がつけられるようになったことから、

「基本的に耳によって判断できる範囲の音空間の全域が利用できるようになった。」<sup>(13)</sup>

と2台のテープレコーダーと1台のレコード蓄音機を使って音空間をつくるプロセスを述べている。その、磁気テープを使って新たな音空間をについての可能性も獲得したとしている。

「磁気テープが明らかにしてくれるのは、音楽的な行為あるいは実在は、音空間全域のどの地点でも、あるいは線やカーブなど、どのようなものにそつても起こりうるということである。また、自然が芸術に及ぼす作用にかんする現代の認識を変えてしまうような技術を、我々が実際に獲得したということである」

<sup>(14)</sup>

確かに様々な音色・ピッチ・音量・音の長さなどを自由に操りつくることことができる。また、全く違う場所の音も組み合わせて新たな音空間をつくることことができる。このことは人工的な音をつくることに新しさを感じ、複雑化していくことへの可能性は無限となる。

無限の可能性に対する、実験音楽の記譜とリズム・時間の関係に、演奏を容易にするためにストップウォッチが出てくる。

「空間的な記譜がますます一般的になってくる。こうして、あるページにある音符が現れる場所が、時間的にその音が起こる地点と一致することになる。演奏を容易にするために、ストップウォッチが使われる。その結果、馬の蹄の音や他の規則的なビートからはほど遠いリズムが生まれる。」<sup>(15)</sup>

本論文においての祭礼での音楽・音は、メトロノームで速さと拍子を決定できるものではない。そういう視点から見ると、ケージの《4分33秒》に音の空間があったように、その時間に何が起こったのかを記録する方法が有効となってくる。祭礼の営みとその音空間を具現化するには、時間の流れと祭礼での音楽・音と人々の動きや営みの関連性も図形化

し、視覚化することが可能である。図形化・視覚化することで、時間の流れと共に祭礼を客観的に分析し、視点を持って比較することができる。

次に、日本の創造的音楽学習の指針となっている『音楽の語るもの—原点からの創造的音楽学習—』においてペインターの音・音楽観について述べる。ペインターは現代の作曲家のヴェーベルンやジョン・ケージについても含みながら音・音楽、加えて沈黙（sound and silence）について述べている。

「音楽の素材は音と沈黙（sound and silence）である。言葉・絵具・粘土・ワイヤー・金属・ポリスチレンなどが探求されるのと同じように、音と沈黙も探求されうるのだ。何かを表現しようとするとき、音と沈黙は表現のための言葉として使えるものである。

（中略）音楽というものは必ずしも旋律がなくてはならないというわけではない。私たちが選び出し、操作し、秩序づけける音はどんな音でもよいのだ。音楽は、人間の内に存在するもの、素材の操作・秩序づけ自体のなかに存在するものである。なぜなら、音楽とはある表現意図にしたがって音と沈黙を組織することであるからだ。」<sup>(16)</sup>

子ども達と創造的な音楽学習音楽に取り組むときの素材は音と沈黙としている。その素材は、人が選択・操作・秩序づけなどの表現意図をもちつくりだしたものでなければ音・音楽ではないとしている。

更に、沈黙については、ヴェーベルンとジョン・ケージをめぐって、次のように述べている。

「ヴェーベルンのような作曲家の音楽においては、沈黙は透明で混乱のないテクスチュアを織りあげるために使われている。沈黙はまた無調旋律においてもきわめて重要な要素となっている。それは、緊張の瞬間に劇的效果を生み出し、弛緩の時期に無上の休息感を与えてくれるからだ。」

「アメリカの作曲家ジョン・ケージは、ヴェーベルンとは全く異質な音楽のなか



で、沈黙を生音楽素材の1つとして用いている。(中略)だが、2人とも、沈黙の積極的性質を利用している点では共通している。この意味からも、沈黙は音楽以外の何物でもない。」

「画家や彫刻家が空間的特性を開発するのと同様、今日の作曲家は、時間というものの特性—それが音を含もうと含むまいが—を開発している。」<sup>(17)</sup>

本論文においても、音・音楽が発音・発声していることのみが音楽ではなく、沈黙も音楽の空間では重要な位置を占めると考えていく。

さらに、本論文においては、音は単体として存在し、発せられるものであると位置づける。しかし、音楽は、単体である音が、意味や意図をもち表現されたり発せられたりして、音・沈黙も含みテクスチャ織物を織り上げたように、聴こえてきたりするものであると位置づける。その場合、音には拍子・節(旋律)・音色・和声(音の重なりも含む)・強弱・拍の流れの個性と特徴がある。また、音楽には、その個性と特徴とを生かし表現する人とそれを聴く人が存在する。さらに、音楽のある空間には、音楽と表現する人、それを聴く人の存在があり音空間をつくっている。

また、沈黙(silence)は、西洋音楽でいう休符と異なる意味合いで捉える。いわゆるクラシック音楽においても、休符は単なる休みや音が無い部分ではない。ある休符は次に始まる音楽のエネルギーを貯めた重い物であったり、他のパートを浮き立たせるためのものであったりする。音と音の間にある音楽的意味や性格をもつ。

沈黙(silence)も意味のある音の無い時間である。つまり間(ま)と言い換えてもよい時間であり拍で数えられるリズムではなく、意思をもった音の発せられない時間である。クラシック音楽の休符のように次に始まる音へのエネルギーを蓄積した時間である。間(ま)の前にある音のエネルギーと次に起こる音へのエネルギーとを内に貯めたものである。祭礼における人の動きにも、独特の「ため」や次の動きへの準備ともとれる予備的な動きがある。

また、沈黙(silence)は、祭礼がはじまる前の静けさや、祭礼において聞こえてくる音

楽・音の背景，つまり音空間の中に存在している。さらに，祭礼の音空間の背景には，漆黒の闇や，背景の山々や民家などの風景がある。その存在が，祭礼における音楽・音，人々の動き，営みを浮き上がらせている。

祭礼のフィールドワークを通して，音楽・音，人々が営む音空間や動き，加えて見えにくい沈黙（silence）にも着目していく。沈黙の中にも，熱い人々の思いや心の底にあるものが存在している。

### 1. 2. 2 祭礼における「音の風景」

祭礼における音楽・音においては，動きや人々の営みがある。それは，二次元的なものではなく，その土地，風土のなかでの空間に存在している。

マリー・シェーファーは、『サウンド・エデュケーション』において，次の課題を提示している。

「聞こえた音をすべて紙に書き出さない。」<sup>(18)</sup>

この課題から発展して，聴いた音は「留まっている音」「動く音」「あなたといっしょに動く音」にあてはまる音に分類し，

「音が動けばその性質は変わる。」<sup>(19)</sup>

と，位置を移動して音を聴くことを試みている。空間的に音を捉える試みである。

『サウンドスケープ』の思想を挙げることができる。『サウンドスケープ』という後は『音』を意味する『サウンド』という語と，『風景』を意味する『サウンドスケープ』という語を掛け合わせて，カナダの作曲家マリーシェーファー（1932～）が作った造語である。要するに，目で見える景色としての『風景』に対応する，耳で聴く景色としての『音の風景』という意味であり，その点でも『視覚文化論』とシンメトリックなものとして構想された『聴覚文化論』の先駆と呼ぶにふさわしい存在であるといえるだろう。」<sup>(20)</sup>

と，渡辺裕はマリーシェーファーの「サウンドスケープ」の思想を挙げた。マリーシェーファーは空間的に捉えた音は，言葉や図形楽譜，地図も駆使して記録の工夫をなされてい

る。(図5)(21)

祭礼は、神社の境内、ある土地の人々の住む場所など様々な空間で行われ、祭礼の時には特別な空間となる。特別とは、音楽・音が時間的に進行するだけではなく、祭礼を進行する人々の動き、見守る人々が祭礼に対して反応する姿、混然とした空間がある。その空間は、日常の様相とは異なるハレの姿をもっていたり、日々の生活とは違う空気を醸し出したりしている。その空間に身を置くことで、人々は、日々の生活の中での自らの姿を無意識のうちに見つめているのではないだろうか。祭礼における音楽・音という時間的な流れと共に、自己の存在を再認識できる祭礼の空間にである。

音楽・音や人々の動きは意識して表現されたり聴き取られていたりすることもあるが、自己の意識していることの水面下、無意識のうちに表現されたり、その音空間に身を置いていることがある。筆者は、無意識のうちに表現されたり、存在している空間は、人々の生活を営んできた風土が大きく関わっていると考える。

さらに、祭礼において言葉に抑揚をつける、音楽・音を表現するなどは日本の伝統的な音楽・音である。それらの伝承・継承も、人々の動きとも関連付け、その関連性の根底にあるものを追究する。

学校音楽教育の題材は、それ自身が芸術性を含んでいるという価値がなければ教材としての価値はない。さらに、教師にはその価値や芸術性を自ら感じ、興味・関心をもって研究し、題材を呈示する資質や力量が問われてくる。

教師は題材もしくは教材を呈示、場の設定をすることが中心である。子どもたちに教え込むものではない。マリー・シェーファーは、『教室の犀』において、


「先生の役割が権威者や教室の焦点であるようなことは将来だんだんなくなるだろうという感じが強くする。」<sup>(22)</sup>

と述べ、教室で一番目立つ存在が教師ではなく、「はじめに問題を（こたえではなく）をだしたら、先生は教室の一員になり、いっしょに問題にとりくむ。」という姿を提言している。子ども一人一人が自然に発見させることが重要であると述べている。教師は教室の犀、一

番目立つ存在であってはならないのだ。

このことは、簡単そうであり大変難しいことである。適切な題材の提供、教師の教材への造詣の深さ、音楽科の場合は子どもたちの表現の姿を見抜き聴き取る力をもっていなければならない。そして、教師は常に人として温かく寄り添い子どもたちの表現を支える存在でなければならない。

祭礼においては、大変単純な「動機（モチーフ）」を繰り返す表現が多い。誰しもが入っていくことが可能である。単純な「動機（モチーフ）」が、時間の流れとその土地の空間の中で、反復・繰り返され、音・音楽の変化をし、大きな音楽を生み音の風景をつくり生きた芸術として存在する。音・音楽、音の風景と人々の営みは、大きな交響曲(シンフォニー)や楽劇・劇音楽(オペラ)のようである。

動機(モチーフ)とは、音楽用語で、それ自体がある表現性を備えた、最小の音楽的単位である断片・旋律断片である。クラシック音楽の楽式論においては、ひとまとまりの旋律を主題(テーマ)という。テーマは数小節から 8 小節程度のものが多い。動機(モチーフ)はテーマより小さく、主題(テーマ)を形成している断片である。1 小節程度で拍子を確定することが出来るのでこの程度の単位である。動機(モチーフ)は様々に変形、つまり、他の音程へ移動、転回(鏡に反映するように上下を転回する。部分的転回もある。)、音程の拡大および縮小、音長の分割、前後に音を付加して延長すること、総体的に縮小または拡大することをして、楽曲を構成していく。動機(モチーフ)の一例として、ベートーヴェン作曲「創作主題による 6 つの変奏曲 ニ長調(「トルコ行進曲」)」を示した。<sup>(図 6) (23)</sup> (  ) で囲まれているところが、動機(モチーフ)の 1 つである。この動機(モチーフ)が音形、リズム、和音の変化を見せて変奏曲の Thema(テーマ・主題)がつけられている。その後、Variationen(ヴァリエーション・変奏曲)が 6 曲つけられている。1 小節目が動機(モチーフ)であり、4 小節が 1 フレーズである。動機(モチーフ)だけでは何の曲か分からないが、十分にこの曲のリズムと音形の本質が含まれている。1 拍目のアクセント、後に続く和音への繋ぎ、その後はスタッカートで軽やかにしかもきちっとした性格の和音が続く。たった

4音の動機(モチーフ)であるが曲の性格が分かる。リズム、音形、和声、調などの変化で主題が6つの変奏曲に発展していく。動機(モチーフ)のもつ性格を生かしてことで、音楽は果てしない発展性をもつ。ここで、祭礼における単純であるに見える動機(モチーフ)も、創作、創造的な音楽活動に生かす可能性がある。祭礼の取材をする中で音楽教育との接点を見いだしていく。

また、祭礼が営まれる時には、人々が集まる。一人ひとりが生きてきた時の流れの中で、その役割を果たしていく。経験者や年長者は、自らが獲得してきた技や聴き取り習得してきた音楽を継承し見守る。

シェーファーは公教育システムのなかで「なぜ音楽を教えるのか？」<sup>(24)</sup>について論じている。

「なぜ音楽を教えるのか？」

「音楽に道徳的根拠をあたえようとする議論もよくある。」

「音楽はいろいろなことに役だつ。社会性もその一つだ。」

「こたえは単純だ。音楽があるのは、それが私たちを高めるからだ。(中略)、音楽のおかげで私たちをつらぬき振動する宇宙のこだまが感じられるのだ。」

と、述べている。音楽の持つ芸術性、音楽の持つ本質がすべての人が受ける公教育において重要であるということである。

つまり、公教育における音楽教育には芸術性と、教師の在り方も含めての教育環境の重要性が求められる。祭礼においても、その祭礼の持つ芸術性と祭礼が営まれる人の営む集団の在り方が問われる。公教育を終えた人々が、どのように地域社会や祭礼という場において芸術に関わるかを見ることにより、芸術と人の関りの在り方がみえてくる。

音楽本来のもつ要素である音・音楽、音の時間的な流れと空間、つまり音の風景は音楽の芸術性であり、音楽教育においてこれらを核にして音楽教育は構築されるべきである。祭礼における営みや風景から、現在の音楽教育の可能性や問題点、伝承の今後の課題を見出す。

## 1. 3 日本の風土・文化としての人の動き

### 1. 3. 1 日本人の動き・身体性

斎藤孝は、『声に出して読みたい日本語』シリーズなどの編集、教育学者として広く子どもたちから大人まで親しまれている。日本語の美しさやリズム感を声に出して読むことで、日本の古典文学から落語等、様々な文学・文芸・伝統文化を身近なものとした。楽しみながら、日本語や日本の言語芸術に触れることは、日本語の感性を育むことにもつながる。

言語能力を育むことは、豊かな感性と知性に繋がる。言語のみならず自己の存在感を支えているのが身体文化であるということに気付かされる。2000年のカラダ文化について次のように問題提示をしている。

「自己の存在感の希薄化がしばしば問題にされる。自分がしっかりここに存在していると感じられるためには、心理面だけでなく、身体感覚の助けも必要である。現在の日本で、自分のからだに1本しっかりと背骨が通っているということが出来るものはどれだけいるであろうか。あるいは、『腰が据わっている』や『肚(はら)ができています』や「地に足がついている」といった感覚を自分の身において実感できている者はどれだけいるであろうか。」<sup>(25)</sup>

確かに、正座をするとなると、足が膝の部分で曲がりにくかったり、背筋が曲がったりという姿が見られる。子どもたちの場合は、何故か「体育すわり」といった座り方を畳の間でも平気です。椅子の生活に変化してきているということを前提としても、腰を立てて椅子に座り上半身を支え安定した姿勢で座っているということができない。

「21世紀を迎える現在の日本には、身体のさまざまなタイプが混在している。その中でも多様な違いが見受けられるのは、現時点での70歳以上の人たちの持っている身体文化や身体知と、60歳前後から下の年齢の人たちとの違いである。」<sup>(26)</sup>

と、身体文化が変容していることに目を向けている。

「日本の伝統的な身体文化を一言でいうならば、〈腰肚（こしはら）文化〉というのではないかと私は考える。」<sup>(27)</sup>

として、伝統的な身体文化が使われている「腰を据える」「肚を決める」などを基本語彙であるとしている。これらの言葉は、精神的なことを述べているが、その基盤として身体感覚がある。

「腰と肚の身体感覚が、数ある身体感覚の中でもとりわけ強調されることによって、からだの〈中心感覚〉が明確にされるのである。」<sup>(28)</sup>

と述べ、現在の日本では〈中心感覚〉が失われているのではないかと懸念している。確かに、祭礼に参加している人々の立ち姿、神輿を昇く（かく）松明を担ぐ姿、剣鉾を差す姿は腰が据わっていて、重心が身体の下にきている。バランスをうまく保ち揺るぎのない姿がある。

立つ・歩く・座るなどは、日常的な行為である。このような行為が、祭礼の中では自然体で見られ、その場に応じた姿で保たれている。また、人々と調子を合わせて動き時や、音楽・音に合わせてリズムカルに動くときも身体を中心感覚は存在する。

筆者が行った鞍馬の火祭りのフィールドワークにおいて、ある若衆の担ぎ方を観て「この動きは本物である。」と感じ「どこがなぜ本物なのか」を突き詰めたとき、体の動きが非常に無駄がなく、かつリズムカルであったことである。この動きはどこから来たのか、生活経験・祭礼の経験なのか、誰かからの伝承なのか検証することが、掛け声に合った動きがなされていることへの解明にもなると考えた。

担ぐという生活経験・祭礼の経験から見ると、その若衆は、地元で育ち、小さい時から松明を担ぐということが当たり前であった。しかし、松明を担ぐのは1年に1回である。火をつけた松明を担ぐことは練習することはできない。その若衆の父親に聞くと「四股（しこ）をふむように担げ」とアドバイスしているだけだということであった。

祭礼には、日本の伝統的な身体性があるのではないかと考えた。「四股をふむ」という動きは、日本の伝統的な動きである。単純に筆者は、右足に重心が行くとき右手も共に動

き、左足に重心が動き時左手も共に動くという解釈をしていた。しかし、「ナンバ走り」や日本の伝統的な文化である能や狂言においても、よく似た身体の動きがある。能においては「半身（はんみ）」という姿勢を基本としている。これについては後に述べる。

また、「ナンバ走り」的な身体の動きは細かく仕事の内容により動きが使い分けられている。農耕生産における鍬や鋤を使う時に半身の姿勢が見られる。「半身の歩き方が最もはっきりあらわれるのは、天秤棒（てんびんぼう）を担いだ時である。」として、民俗学者の高取正男『日本的思考の原型』より天秤棒を担ぐ時についてのことを引用している。

「イワシ売りをはじめ、一般に鮮魚の行商人たちはみな威勢よく棒をしなわせてあるき、はずんだ売り声と共に、荷の中で魚が勢いよくはねているように思わせた。また、これと正反対のあるきかたをしたのは、金魚売であった。夏の風物詩として親しまれた金魚売は、天秤棒の弾力を利用して逆に振動をころし、棒の両端に下げた桶の水がはねないように、日盛りの町を特有のよび声とともに、ゆっくり身体ごと調子をとってあるいた。（中略）天秤棒で荷物を担ぐ時は、この後ろ足で地面をける歩きかたに、半身の構えを載せた形になる。」<sup>(29)</sup>

同じ天秤棒を担ぎ魚類を売る仕事であるが、その荷の特徴により天秤棒のしなわせ方に工夫が見られる。「イワシ、イワシ、イワシ。生きのいいイワシ」と威勢のよい掛け声と威勢のよい棒のしなわせ方、「キングョーイ、キングョ」とのびやかに涼し気に掛け声を掛け涼しさを演出しながらゆっくりと身体ごと調子をとってあるくことに違いがある。この対比は、威勢の良い掛け声には威勢の良いしなわせ方、のびやかで涼し気な掛け声にはゆっくりとした動きという一致点があるのは興味深い。イワシ売りには威勢の良さが感じさせることが売りであるという根拠、金魚売りには涼を感じさせなければならないという根拠がある。

祭礼においても、担ぐという動きに似た事象がある。威勢よく掛け声を掛けながら担がれていく松明や、リズムカルに差され鈴（リン）を鳴らしながら進む剣鉾の動きにこの担ぐという動きでの類似点がある。細かく担ぐという動きのリズムを見るとイワシ売りや金魚



売りの対比と同様、威勢よく燃え盛る松明を担ぎ進むことと、剣をしなせながら鈴（リン）を美しく鳴らし差す剣鋒には個別性が存在する。担ぎ進むという共通点と共に、それぞれのリズムの違いもみられる可能性がある。更に、担ぐものは異なるが、その背景にはその土地の風土が背景と存在していることも考えられる。

道具に応じた身のこなし、特に腰と膝のリズミカルな身体感覚などは日本の伝統的な武道である剣道・相撲、伝統芸能の能・狂言などの動きにもこの「身のこなし」が各々の場で個性をもって見られる。

### 1. 3. 2 日本の伝統的な武道・芸能の動き

祭礼の人々の動きを観ていると、日本人が古来から持っている身体感覚がある。日常生活は、西洋文化が隅々まで入り込み、畳の無い椅子での生活や、用を足すのも西洋式の座る習慣がついている。茶席において、初めて日本の畳の部屋に入ったカナダ人が、正座という概念が無く、脚を膝でまげて座るということが初めてで両膝を折りたたんで踵をお尻につける正座法を伝えなければならなかった。日本の文化に親しむため正座の姿勢を保とうと努力されたが 10 分もしないうちに、顔が真っ赤になり、この動作は自分にとっては拷問のようなものだと言われた。前章で述べた、茶室に入り、まず「体育すわり」や「胡坐(あぐら)」をかいてしまう日本の現在の子どもたちと通じる。『ボンジュール ジャパン』で紹介された日本を旅する一行が旅館で食事をしている写真があるが、このような光景は、今の日本人と重なるのは筆者の錯覚であろうか。「正座(せいざ)」という文化が意識的に知らせなければならぬものとなっている。昨今、伝統的な文化である茶道・華道などを幼児教育・学校教育に取り入れているのは、日本の伝統文化の良さに触れるだけでなく、それに必要不可欠な身体感覚を知らせるためでもあるのではと思う。

子どもたちの教育に関わる方々から、日々大勢の子どもたちの生活を見て気付かれていることがある。幼稚園の先生の声で、「幼稚園のおトイレが使えないというお子さんがいて、幼稚園の方が改修をしなければならないのではと考えています。」ということを知る。また、武道系の部活の担当者からは、「最近の中高生は身体の様子が変わってきている。足の裏を

使いこなせていない。」という声もある。日常の生活や親の意識の変化が影響している。

「四股をふむ」は、

「否応なく足で地をつかむ感覚が必要となり、また足の裏から腰までの力のを感じることになる。」<sup>(30)</sup>

と述べている。「四股をふむ」「蹲踞(そんきょ)」「半身」などは、特別な伝統文化の身体文化と捉えられる可能性はあるが、「正座」や「立つ」という動作も含み、

「100年もたたないうちに、立つというあまりにも基本的な身体文化の水準がこうまで急激に落ちたのは悲劇というほかない。」<sup>(31)</sup>

と述べている。

「〈中心(芯)感覚〉の喪失」には、「生きていくうえでの基本をしっかりと躰するという親の役割が軽視された。身体文化も、伝承の継承が行われなくなった。」としている。家庭教育が成立しなくなっている現象がここにまで見られる。家庭、地域社会、今の日本の社会、加えてそれらが持っている価値観を、改めて、当たり前な日常の日本の文化の継承を考えていかなければならない。

前章で述べた天秤棒を担いだ歩き方について高取正夫の引用の後、リズムカルな感覚がある身のこなしと述べている。天秤棒など、重い物を担ぐ時には、ただ力が必要であると単純に考えてしまう。しかし、高取正男の動きを「道具に適した身のこなし方」として、リズムカルな感覚としている。

「この身のこなしを支えているのが、身体感覚である。天秤を上手に担ぐためには、その動きに必要な身体感覚、特に腰と膝のリズムカルな感覚がもとめられる。こうした身体感覚が蓄積され技かされたものがコツである。コツを掴んでしまえば、筋力の少ない子どもでも、コツを知らない大人よりも上手に担ぐことができる。」<sup>(32)</sup>

高取正男は、このリズムカルな動きを西洋の動きと比較しつつ詳しく説明している。これは後の章で述べる鞍馬の火祭りにおける、地元で育った若衆と他の地で育った若衆の比

較で明確になってくる。

「天秤棒で荷物を担ぐときは、この後足で地面を蹴る歩き方かたに、半身の構えを乗せたかたちになる。このとき、もしも西洋風に左足と右手、右足と左足を交互に前に出して歩いたら、いっぺんに腰がぬけ、荷物の重さにふりまわされ、身体の重心さえとれなくなる。右が得手なら右肩で棒を担ぎ、右足といっしょに右肩と右手を前に出す。半身にかまえ、右の腰を基軸に右足と右肩を同時に主導させ、右、左、右、左、と歩くと、棒のバネと腰のバネがはじめて一致し、重心が安定する。」<sup>(33)</sup>

天秤棒に桶をつるして運ぶ女性<sup>(写真1)</sup><sup>(34)</sup>「ハイ、こんにちは 天秤に桶をつるして『ハイ、こんにちは』。愛想いいおばあさん。(名古屋市築地・昭和35年)」と、「息杖(いきづえ)」と呼ばれてる棒を支えにして休む薪の運搬人<sup>(写真2)</sup><sup>(35)</sup>

「薪運搬人 竈(かまど)や風呂の燃料は薪だった。薪を運ぶ者が、天秤棒を肩から降ろし、息杖(いきづえ)の上に乗せて休んでいる。」

写真を斎藤孝夫は紹介している。桶をつるした天秤棒を担ぐ女性は、写真で見る限り背丈も高くなく頑丈な体つきの女性とは言い難い。しかし腰で天秤棒の重さを支え、膝を曲げバネの役割を果たしていることを思い図ることができる。写真を撮った人の方を顔を向けているが、右手・右肩・右腰・右脚が、前に出ていることが分かる。腰と膝でバネのように調子を取り重い桶を運んだことが分かる。

また、「息杖」と呼ばれる棒を支えにして休み薪の運搬人も、力仕事を生業としている人には見え難い。しかし足を見ると草鞋を履き五本の指が地面にしっかりとついており、足の裏で身体を支えていることが分かる。斎藤孝は「息杖」というところから、〈息の文化〉が感じられると記している。腰と膝でリズムカルに運ぶが、一息入れているところを見ると、息も運ぶリズムに合わせていたことがうかがわれる。

写真からも、身体の文化、身のこなしがじっくり見ると見えてくる。この「右足といっしょに右肩と右手を前に出す。半身にかまえ、右の腰を基軸に右足と右肩を同時に主導さ

せ」というのは、「四股をふむ」少年の動きにおいても見ることができる。

京都嵯峨相撲スポーツ少年団は、相撲を通したいろいろな経験を通じて心豊かな青少年を育成する団体である。2000年に嵯峨相撲クラブとして設立され、2001年にスポーツ少年団に加入し京都嵯峨相撲スポーツ少年団と改称し現在に至っている。指導は田中伸明が中心になって行われている。場所は京都府立鳥羽高校の相撲部の土俵で行われている。

田中伸明の長男の四股をふむ動きを1秒ずつのコマで28秒間追ってみた<sup>(図7)</sup>。単純そうに見えるが、重心のかけ方は非常に細かい。

①腰を下ろす。(1秒～2秒)

②バランスをとる。(7秒～13秒)

③この時に重心が立っていなければ、上げた足の膝とつま先が上に向かない。そうでない場合は、どこか力が抜けているということである。(12秒～13秒)

四股をふむ練習は、①から③が、身体の重心の移動と共に繰り返される。右に脚を上げる時は、右足・右脚・右腰・右肩が身体の左足が、バランスをとりながら支える。腰を落とした時に、次の左側を上げるための重心の移動の準備が行われる。

腰を落とし片側の足を身体のバランスをとりながら上げる。上げた足の裏や膝が上を向くことに気遣いながら、もう片方の足で支えながら身体全体の中心がずれないようにする。

左の少年は、上げた足の裏が親指が上になりほぼ静止したような状態になる。身体を支えている足の裏から上げている足の親指まで身体の中心が通っている。右の少年は、重心を落とし、頭の前から落とした身体の中心がまっすぐ重心が通っている<sup>(写真3)</sup>。この四股をふむ動作が身体をしっかりと支え、腰に力が入り、安定した身体感覚をつくっていく。

両方の足の上げ下げの四股は時により差はあるが、24秒ほどで繰り返されていた。その間、指導者は身体のどこに意識をもっていくかを助言していた。

四股をふむ身体運動についての解説を1秒ごとのコマの写真と共に解説したが、ここで更に大切な動き、ためが見られる。1コマずつで見ていくと、大変スムーズに身体運動が行われているように見える。しかし「腰を下ろす」のに3秒間ほどかかっている。頭から

身体の下方をまっすぐに保ちながら、脚を膝で曲げ、足の裏で支えながら重心を下にもっていく（①→）。足の裏の支えと共に、ふくらはぎ・太ももの筋力、身体を立てるための腰の支え、腹筋、背筋を使っている。たったの3秒間ほどではあるが、ゆっくり筋力を使いながら身体のバランスを整え重心を下にもっていく。

次に、脚を上げる運動に入る（②→）。上がりきるまで5秒間ほどかかる。その間、身体を支えているのは土俵についている片方の足の裏である。足の裏は、べったりと身体を支えているのではない。足の指も使って身体を支えている。

上りきった足を上げている間も2秒間ほどある。身体全体を支えているのは片方の足である。上がった足を下ろすのもゆっくりであり、1秒から2秒かけている。ストンと下ろすのではない。この時も前述した筋肉が使われ身体のバランスが保たれている。

腰を下ろす動き（①→）から足を上げる動き（②→）の間の3秒間と共に、足を下ろしてから腰を下ろす動き（①→）までの1, 2秒間は、前の動きを終え次の動きの準備をする。つまり重心を移動させる時間である。これらの一見何もしていないような時間は、「ため」と呼んでも良いのではないだろうか。

音楽においても、次の音・声が発せられる前に息を吸い止める。または、打楽器などの場合は予備運動をして、打点を定める。その時、発する音・声に向かってエネルギーをためている。聴く者は、その「ため」を共に感じ、発せられる音・声の速さや音色を予感する。音楽における時間の流れと共通するものがある。

## 2 祭礼研究にみる音楽・音、「音の風景」

本章においては、日本の様々な祭礼について紹介をしている菅田正昭と京都の祭礼の研究者である八木透、民俗音楽という分野の価値を日本に広げ紹介した小泉文夫とその研究室で小泉文夫の意思を引き継ぎ研究を進めている梁島章子の研究について述べていく。

### 2. 1 祭礼観と音楽・音、「音の風景」

祭礼という無形民俗文化財としての価値で捉えられたり、その祭礼のクライマックスのみを捉え語られたりすることが多い。

菅田正昭は『日本の祭り 知れば知るほど』において、

「この本が採り上げた日本の祭りのほとんどは、国の重要無形民俗文化財か、都道府県レベルの無形民俗文化財に指定されている。(中略)じつは、『文化財保護法』の概念では、指定されている祭りは『無形民俗文化財の記録の所有者』が、記録の保存と公開を行うということにあるからだ。すなわち、法は政教分離を建前としているから、祭りの精神である宗教性や信仰を問わないのである。いうならば、祭りをたんに伝統ある習俗として捉えているわけである。その伝統ある貴重な習俗が、このままでは途絶えてしまうという危機感から、それを記録し後世へ伝えていこう、というのが文化財保護法の趣旨なのだ。その意味では、本来の宗教性が隠されているわけである。(中略)もちろん、祭りの中心にいる人たちは、一定期間の籠りや禊を行うなどの宗教性や信仰を持って祭りに臨んでいる。しかし、祭りを見物しようとする人は、そうした宗教性に関係なく集まってくる。その祭りが国指定の重要無形民俗文化財であればなおさらであろう。」<sup>(36)</sup>

と、祭礼が政教分離という建前から、本来の宗教性が隠されていることと、祭礼を記録し後世に伝えていくということの微妙なずれを指摘している。さらに、祭礼に関わる人と見物する人との違いも指摘している。最近の祭礼においては、宗教性や信仰より観光性が強く、祭礼は「お祭り」であり、見物する、楽しむだけの要素が強い。表面的な、賑わいや音楽や人々の動きに関心を向けてしまう。つまり、祭礼の行われる当日ハレの場面のみに着目し見物に重きが置かれてしまう。祭礼に向けての、一年、さらに長い年月が積み重ねられて祭礼があることを忘れてはいけない。

しかし、神戸市北区大沢(おおぞ)の神社における祭礼<sup>(37)</sup>を見たとき、祭礼への自らが抱いていた概念が崩れた。狐や猿とおたふくの面をかぶった人が、鳥居から本殿に向かい

跳ねては進み、また後退し 50 メートルもない距離を 1 時間以上かかり移動する。所謂「練り込み」である。お囃子は、篠笛と太鼓によるものであった。大沢に住む人以外の見物の人は皆無であり、地元の人も数少なく、祭礼を観るというより、その場に居て祭礼の空気の中に存在しているという風であった。大勢の人が観光し、盛り上がるという「お祭り」ではなく、自分たちの住む地域の神社の自分たちで行う祭礼である。見物客のためではない。見る立場であった筆者自身も、その祭礼の場に存在する人となり、祭礼の風景の一部であることを感じた。

この祭礼は、一旦絶え、近年地元の人たちが祭礼について記憶をたどりつつ話し合いながら復活したとのことである。かつては、ほぼ自給自足や物と物の交換で生活が成立していたが、社会構造の変化により現金収入が必要となり、若者が仕事を求めて街に出て働き始め、少子化も進んだことによるものである。

大沢の人たちは、祭りを絶やすことはしてはいけないと、祭礼を復興することに取り組む。筆者が訪れたのは、再び始めて数年のことである。伝統を伝えることはたやすいことではない。様々な祭礼において、どのように祭礼自体を伝え、祭礼における伝統的な音楽や所作を次の世代に伝えているのかについても追究する。

そこで見えてくるのは、人と人との繋がりである。次世代に伝えていくとき、人は自分の持っている文化を深い思いをもって伝えていこうとするであろう。それはどのような形で行われているのであろうか。記録として記して残すのか、日本の様々な伝統芸能同様、口承・口伝で伝えられるのか、映像なども併用されるのか。伝承という事柄には、人と人のコミュニケーションがあると予想し、そのあり方もみていく。

さらに、菅田正昭が述べた「祭礼が政教分離という建前から、本来の宗教性が隠されていることと、祭礼を記録し後世に伝えていくということの微妙なずれ」は、その土地・地域の実態や構成している人々の状況を反映し、地域で受け継がれてきた生活の状況と深く結びついている。現在までの時代を経て、祭礼が人々の繋がりの中で祭礼が歩んできた経緯や営んできた人々に敬意をもち、その時々最大限の努力をし継承されてきているので

はないかと考えられる。その根底には、地域の生活と信仰が礎となっている。

人々が自分のために自ら奏でるといふ音楽が民俗音楽には多くある。民俗音楽の楽器に口琴という楽器がある。材質や形は異なるが、口にくわえて糸や金属をはじき、口の中の形を変えることで音程を変え楽しむという原理は同じで世界各地にある。日本でも、アイヌの人たちは、竹・木と糸でできたムックリがあり、北アメリカでは金属でできたジョーズハープがある。この口琴の音楽は、大きなホールで大勢の聴衆に聴かせる音楽ではなく、奏者自らが聴き、楽しみ、心を慰める音楽である。ホールで音楽を演奏するというと、演奏者と聴衆・鑑賞者が存在し、これは、クライマックスを観るといふ観光化されたお祭りに通じる。後者の大勢に聴かせる音楽も、奏者は自らの表現を楽しみ浸り、聴衆も共感するという現象はある。しかし、前者の、自分の心のよりどころに重点を置くという現象は、人が音楽を奏でるといふ行為の大きな根拠であると考えられる。更に、表現する中で自己の存在を確かめ、自らの心を慰めることもある。

祭りを営む人々は宗教性や信仰心とともに、自己の存在や心を見出しているのではないかと考えられる。祭礼においては人々の営みに無償のものを感じ、その根底にあるものは何かを、人々の営みの姿の実際を観て、記録すると共に、人々の思いの聞き取りも行い見出していきたい。祭礼を観る側の人々も、単なる観光だけではない可能性がある。祭礼を営む人々を支え、見守る姿があるのではないだろうか。

菅田も、同様に祭礼のイベント化を否定はしていない。その次に祭礼の本質へと観客の関心が向くことを期待している。

「本来なら三日間の祭りの一部が切り取られ、クライマックスとか目玉の部分が強調され、そこに焦点が当てられる。見物客はそこだけを見に行く。(中略)こうして祭りはイベント化していく。もちろん、私はそれも否定しない。(中略)祭りの中の聖性の雰囲気を感じ取ってもらいたいと願っている。」<sup>(38)</sup>

祭礼を見る人は見物や観光から始まったとしても、その祭礼の良さや伝統を感じ取り再び訪れる可能性もある。見る人が何かの反応を示すと、祭礼を行なっている人も励みとな



り充実感を感じる。また、初めは観客であっても、伝統文化ということに関心をもち伝承の大切さを感じ、実際に継承する側に立とうという気持ちをもつ人も出てくる可能性がある。「雰囲気を感じ取ってもらいたい」というのは、長い目で見た伝承への願いである。

本論文においては、祭礼にはその土地の風土を根底とした音楽や人々の動きがあり、祭礼の当日に向けてその風土に根付いた準備が営まれると考えを根底において調査を行なう。祭礼のクライマックスを観るだけでなく、1年間という時の流れの中で、人々が何を考え思い、祭礼への営みをするのかを長い時間の流れで祭礼に関わる人々やその土地の様子を見ていく。人々の体の中には、その1年間という時間の流れや祭礼の当日の流れが、無意識のうちに自己の時の流れとして認識されているのではないかと考える。

音楽も同様、時間の流れと共に、リズム、旋律、和声を重ねて進行していく。音楽を表現する人の体や心や脳は、次に起こりうる音楽や次に表現したい音楽を常に予測している。決して止まらない時間の流れの中で、予測しつつ表現している。祭礼での営みと一致する。

また、音楽は自らの心を慰め癒すために存在する面を持つと共に、人とコミュニケーションを取りながら表現する。それは、祭礼当日までの打ち合せの時もあるが、顔を見合わせたり目を合わせたり、他者の動きを感じたり、表現を聴いたりして即興的に進行していく場合もある。更に、表現したものを鑑賞者が受け取り、それに様々な反応をすることにより音楽の進みに変化が生じる。分かりやすい鑑賞者の反応として拍手などもあるが、その場の醸し出す空気を表現者は敏感に感じ取り自らの表現を意識的に、または無意識のうちに表現を進化させ時の流れに乗せていく。

祭礼での人々の営みは、音楽が時の流れと共に進み且つ音空間をつくり表現されることと共通する。

## 2. 2 菅田正昭の祭礼観と音楽・音

菅田正昭は、「マツリ」という言葉と音との関係について述べている。

筆者は取材をしていて、静かな沈黙（silence）という音の無い空間を祭礼においてみつ

ける時がある。祭礼は、活気があり、賑わうものであるという既成概念を抱くことが多いが、「着物が摺れるような」小さな音にも耳を澄ます「気配」を待つ姿が祭礼の中にある。それは、祭礼により様々な姿を現すことになる。菅田は「聖空間」「時間制」と、時間の流れと空間を祭礼の源においている。

「マツリという語には、『待つ』『奉る』『参る』などの、聖空間の再現、時間制の短縮や、あるいは引き延ばし、そして、その共通体験の意味合いなどのすべての要素が含まれているように思われる。(中略)神々の『訪れ』の語源は『音ずれ』に発している。カミ、モノ、ヒトがやって来るとき、古代人は着物が摺れるような音を感じたようで、この音摺れが『訪れ』のもとの意味である。神々のオトズレの気配を感じるまで、人々はじっと待ったのである。その『待つ』がマツリのニハ（庭）であった。」<sup>(39)</sup>

神社と祭りの関連性と祭りの式次第についても述べている。また、日本人と祭り「きよめ」「みゆき」「きそい」「わざおぎ」「おくり」という概念から、様々な祭りを例に具体的に日本の代表的な祭礼での概要と行いを述べている。

「一つの祭りが終われば、次の祭りが来るまでの期間は『待つ』ことになり、祭りの高揚は消えているが、新たな気持ちで次の祭りがはじまっているといえる。」<sup>(40)</sup>

と、祭礼当日から次の年の祭礼までのことを「待つ」と述べている。鞍馬の人々の営みを観ると、「待つ」という静的な表現では終わらせることはできない。「待つ」という姿に表面上は見えるが、四季の移り変わりの中で暮らしを営みながら1年間を通して火祭りへの思いを抱きながら着々と準備を進めていく。様々な祭礼も、その土地の暮らしを営みながら1年間という時の流れの中で祭礼は息づいているのではないかと推し量ることができる。

菅田の「マツリ」には「オトズレ」（音）があり、次の年の祭りまで「待つ」ということに関して、常に時間の流れがあり、そこには音の存在があるということである。本論文では、時間的芸術である音楽を祭礼において人々の動きと関連付けて観ていく。それが、人々

が社会において祭礼・音楽を通して自己肯定感を感じ、それが自己有用感を持つことにつながる。人として社会に存在することの価値を見出すのではないかと仮定する。

また、祭礼には、次の年の祭礼まで、「待つ」という受け身的な態勢ではなく、その土地の風土の中で人々が生きている時の流れと共に、祭りに向けて準備を進める姿がある。それは毎年の慣習・風習という消極的な取り組み方ではなく、祭礼に関わる準備の中にある伝統的な考え・技を伝えていくことである。

菅田は日本の主要な祭りを隈なく採り上げ述べている。音楽・音、言葉、人の動き・踊りについて述べられている祭り・祭礼は 80 以上ある。代表的な日本の祭りを述べている章においては、日本全国の祭礼の概要を知るとともに、祭礼での式次第や祭礼を営む人々の具体を知ることができる。

京都の「祇園祭り」については、音楽・音に関わる表記として

「古くは鴨川の水辺で行う禊祓い(みそぎばらい)の神事。(中略)中世以降、山車、鉦、祇園囃子などが加わり今日の形態になった。」<sup>(41)</sup>

と述べている。音楽・音に関しては、山鉦の

「コンコンキチンの祇園囃子を奏で」<sup>(42)</sup>

と記されているが、実際のお囃子は 1 つの山や鉦の巡行の間でも様々な曲目や場面に応じての速度の変化がある。それぞれの山鉦のお囃子の違いや、巡行の進行に応じたお囃子については述べられていない。ひとくくりに「コンコンキチン」では、それぞれの山鉦の個別性と実際の巡行においては、それぞれのお囃子が近づき、遠ざかる音が交錯したり、重なり合い聞こえる街の音の空間が見えてこない。一つの山鉦のお囃子が遠ざかるのを耳にしながら、次の山鉦の辻回しが始まり観客もどよめき拍手をし一体となる。その山鉦が通り過ぎる頃には、次の山鉦の音がかすかに聞こえてくる。

「鞍馬火祭」については、

「夕闇に包まれた鞍馬の里に、神事触れの『神事にまいらっしゃれ』の合図で、各戸のかがり火が灯され、幼少、少年、青年の松明に火が灯され『サイレイ、

サイリョウ』と叫び練り歩く。」<sup>(43)</sup>

と述べている。「『サイレイ，サイリョウ』と叫び練り歩く。」ということには間違いはないが，年齢も異なり，経験も異なり，松明の大きさも異なるという条件のもとでは，それぞれの松明と人々の個別性が見えてこない。

2つの祭礼はこれらの記述で概略は分かる。しかし，具体的に聞こえる音楽・音，言葉の調子，人々の動きの実際の姿の違いに，人が執り行う祭礼の醍醐味がある。また，大勢の人々で執り行われる祭礼の中での，個々の人々の個性ある音楽・音，言葉の調子，動き・所作も個性あるものである。祭礼は，それぞれが人生を歩み生活を営む人々がおこなうものである。音楽をはじめ様々な芸術すべて同様である。

本論文では，人々が営む祭礼の生き生きとした姿を描き，その中での人々の真の思いや願いを浮かび上がらせ，音の風景と生きた人々の姿を，音楽・音，人々の動きを楽譜や図，言葉で具現化・視覚化していく。具現化・視覚化することで，それぞれの個別性や相似しているところが見えてくる。その比較・検証の中で，人が人に伝統を伝えていくことの価値や，祭礼を営む人々の尊い姿が明らかになってくる。

### 2. 3 八木透の祭礼観と音楽・音

八木透は『京のまつりと祈り みやこの四季をめぐる民俗』においては，京のまつりや行事を民俗学の視座から読み解くことを目的として著している。

「京のハレの象徴がまつりである。まつりは人と神仏とが交換する機会でもあり，人々がふと立ち止まって過去を振り返り，自らを真摯に省みる時でもある。さらに，まつりには秋には秋の，その季節ならではの祈りや願いが込められているのである。そのような，個々のまつりや行事の裏側に秘められた意味と，そこに込められた人々の願いを，民俗学の視座から読み解くことが，本書の第一の目的である。」<sup>(44)</sup>

ハレの祭礼においては，一見賑わしく見えていても，その時間の中には人々の心に祈り

や願いなど個々の思いがある。その思いは、「人々がふと立ち止まって過去を振り返り、自らを真摯に省みる時」と述べ、動的な要素の多いハレの時にも静的な内面を見つめる時がある。その思いは、祭礼の意味と深く関連してくる。同時に、それぞれの祭礼の行われる土地の風土とも深く結び付いている。

各章において、京のまちの四季と絡めて、「祇園祭」「六道参り」「愛宕山と愛宕信仰」「松明行事と風流」「鞍馬と岩倉の火まつり」「御火焚・大根焚」「大祓え・悔過（けか）」についても歴史や祭礼の経緯についても次の趣旨で述べている。

「春から夏の祭りと言水信仰、秋から冬の祭りと言火信仰という視座から分析を試みることにより、京のまつりや諸行事の民俗的意味を、今まで以上に明確に読み解くことができるのではないかと考えている。(中略) 個々の具体的な催事を取り上げながら、その背後に見え隠れする庶民信仰の諸相と、まつりを支えてきた人々の切なる祈りの心について考えてみたい。」<sup>(45)</sup>

山紫水明の京におけるの祭礼を、水と言火の信仰という視座から観ることは、京の地理的風土に視点を置くということに繋がる。また、「庶民信仰の諸相」「人々の切なる祈り」という言葉から、筆者が考えているその土地の風土に根付いた人々の営みを観ていくということと通じる。

「祇園祭」については、次のように述べている。

「ハレの空間と言化した都大路でまつり気分言酔いしれる。(中略) このまつりはもともと、都に疫病をもたらす荒ぶる靈魂を慰撫することを目的とした、いわゆる『御霊会(ごりょうえ)』であることすら知らないのではないだろうか。祇園祭は、山鉦と言それを取り巻く華やかなイメージゆえに表の部分のみが強調され、それ以外の部分言あまりにも置き去りにされているように感じる。祇園祭はいつ頃、どのような経緯で始まったのだろうか。また祇園祭には正確には『祇園御霊会』という言、『御霊会』とはどういう意味なのか。祇園祭をより深く知るためには、その創始言変遷の歴史を紐解いてみる必要がある。」<sup>(46)</sup>

八木は多くの人々が「祇園祭」として認識しているハレの部分に止まらず、その変遷と歴史に焦点を当てて見ている。「祇園祭」というと、「山鉾巡行」と考えている人が多い。

「神輿渡御」などの神事には関心を寄せる人は少ない。しかし、神輿渡御の時に出会った年配の方は、神輿に手を合わせ、

「健康で暮らせますように。」

と拝んでいられた。神輿洗いの時に先導する松明については、

「小さい時に、親から松明の消し炭を舐らされた。それを舐ったら、病気せえへんて言われて。そやけど、嫌どしたえ。そんなん苦ごうて。」

と話してくださった<sup>(写真 4)</sup>。自分たちの健康を守ってくれるという地域の振興の姿が残っている。また、「消し炭」を持ち帰ったり舐ったりするのは、「大文字の送り火」の次の朝に、大文字に登り消し炭を持ち帰り大事に包んで置いておくということとも共通点があり、「火」に対する信仰というのも流れていることが分かる<sup>(写真 5)</sup>。

「御霊信仰」については京都の町で行われる「やすらい祭り」も「上御霊神社、下御霊神社の祭礼」も御霊信仰に基づくまつりである。

「春から夏前の時期に御霊会が行われるのは、このころが一番疫病の流行しやすい季節であったからである。現在でも 6 月から 7 月の梅雨明けするまでの時期は、最も食中毒や伝染病が流行しやすい時期である。またこのことは梅雨の手中豪雨による河川の氾濫とも関係がある。すなわち、鴨川や桂川などの京の河川は、かつてはよく氾濫した。河川の氾濫は水害であると同時に、その後には伝染病の流行という二次的な被害をもたらすことは今も知れたことである。つまり、天災による災厄と疫病の流行とは、常に一体のものであり、ゆえにこのような時期に、災厄や疫病の根源とされている御霊を祀り、京のまちの平安を祈願したのである。」<sup>(47)</sup>

これらは、京都という土地の地形や風土に関わっている。京都は京都盆地と呼ばれ三方を山に囲まれた平地に街がある。平地ではあるが南北に高低があり、特に中心を南北に流

れる鴨川は様々な支流と合流し水量を増やしていく。南北の高低差による鴨川や桂川の流  
れに目が行くが、盆地の中央に向かう山々から中心への土地の高低もある。普段は美しい  
川であっても、梅雨や台風などの雨が急に増えたときには、激しい急流へと変貌したり、  
高低差の窪んだ土地には水が溜まった状態になる。堤防など整備された現在でも水害や浸  
水が起こっている。二次的災害が昔は起こる可能性が高いのは理解できる。しかも、京都  
盆地は湿った空気が溜まる湿度の関係もあり、冬は底冷え、夏は非常に蒸し暑い。疫病の  
流行に人々が恐れたはずである。これらのことが、風土が春が過ぎ、暑くなる時期に御霊  
信仰に関わる御霊祭が行われ、梅雨明けを待たず、夕立も頻繁にある祭礼日和ではない時  
期に祭礼が行われる根拠となっていることが分かる。

前記のように「祇園祭」の信仰や祭礼が行われる時期と京都という町の風土との関連性、  
現在の山鉾の巡行と神輿渡御の歴史などはよく分かるが、実際の神輿渡御の姿が見えてこ  
ない。人々の実際の営みとしての、信仰を具現化する動きや声の具体が見えづらい。大方  
の人は、山鉾巡行は、「コンコン チキチン コンチキチン」というお囃子があまりにも有  
名で「祇園祭」での音楽・音の風景はそれですべてを理解したかのように思い込んでいる。  
しかし、実際の祭礼においては、お囃子も巡行の進行により速度の変化もある。また、神  
輿渡御における人々の掛け声や動きは全く知らない人も多い。

八木は、「山鉾巡行」と「神輿渡御」との移り変わりについて次のように述べている。

『鉾』や『山』は、もとは祇園御霊会の神輿渡御に付随した出し物であり、いう  
なれば神輿の先導役というべき存在であったはずだ。しかしやがて華やかな『山  
鉾』や『風流囃子物』は神輿以上に見物人たちの注目を集めるようになり、ま  
すます華美になっていった。(中略) これはいうならば、祇園御霊会における主  
客の逆転を意味した。その背景には、下京を中心とした町衆の成長と財力があ  
ったことはいままでのない。祇園社の神事から独立した、町衆中心の山鉾行事  
のルーツをここにかがうことができるのである。」<sup>(48)</sup>

ここで、町衆が誇りを持ち、山鉾巡行を自治的に営んできたことは価値のあることであ

る。この町衆の力が、祭礼における進行の知恵と協力、伝統文化の継承を支えてきたものである。このことが、神輿渡御に関わる人々にもプラスの刺激となり良い影響を与え、祭礼の伝承に繋がるのではないのか。本論においては、「祇園祭」という壮大な祭礼において、祇園社の神事としての祇園御霊会に焦点を当てていく。

八木は祇園御霊会の始まりにおいては、次のように述べている。

「平安時代に編まれた歴史書である『日本三代実録』には、貞観5年(863)の春以来疫病が流行して多数の死者が出たことから、5月神泉苑にて朝廷主催の御霊会が御霊会が盛大に行われたことが記されており、これが文献に登場する御霊会としては初出である。また祇園社の社伝によれば、貞観11年(869)にも都に疫病が流行して多数の死者が出たので、この時は日本六十六ヶ国の鉾をつくって、神泉苑で牛頭(ごず)天皇を祀って泉へ送ったといわれている。その後も紫野船岡、衣笠、出雲路などで不定期に御霊会が行われたようである。」<sup>(49)</sup>

ここに記されているように、かなり頻繁に水害や疫病の流行があったことが分かる。近年においても、2013年9月に桂川・京都市内などの予想だにできなかった水害は記憶に新しい。災害に縁がないと思っていた京都であるが、水害を目の当たりにすると、水の怖さだけでなく、その後に細かい砂埃が残りその掃除が大変であったとのことである。千年以上前であれば、疫病が流行することは予想することができる。

ここで、御霊会が、本論文においても取り上げる「上御霊神社の祭礼」の行われる出雲路の地名があげられ歴史的な繋がりがあるのが興味深い。祭礼の時の神輿渡御の掛け声や動きにも繋がりがあることが予想される。

本論文においては、特に、渡御における人々の掛け声と動きや奏でられる音楽、それらがつくる音空間の具現化を試みる。神輿洗いが鴨川の水を汲み上げて行われる。神輿が鴨川の四条大橋まで行くときには、松明が先導する。八木の述べている「火と水の信仰」の姿が観られる。そこで、「祇園祭」における生きた人々の願いも浮かび上がってくることと考える。



次に、「鞍馬の火祭り」について述べる前に、八木は火の民俗的性格と機能について述べている。おおむね7点にまとめることができるとしている。

「第一は、熱・光・金属を産み出す。」「人間の暮らしに、不可欠で重要な道具類を産み出す源が火の力である。」

「第二は、浄化・清めの力を持つ。」「祇園祭と同じような御霊信仰が背景にあり、火の力をもって疫神を送るという信仰的な一面があった。」

「第三は、神や仏を送る。」「五山の送り火は、火は道を明るく照らすという性格を、(中略)正月の『トンド』は、主月に迎えた歳神をトンドの日で空高く送る。」

「第四は、日本の家の象徴としての火である。」「囲炉裏や籠では、すべて火を用いる。昔は囲炉裏の火は決して絶やしてはならないものであった。」

「第五は、不浄性や神聖性を伝える。」「火はケガレや神聖性という、象徴的な状態を人から人へ伝染させる機能を有していると考えていた。」

「第六は、神や仏への喧嘩を意味する性格がある。」「松上げの本質的な意味は、愛宕の神への献火であったと思われる。(中略)神前に灯明を灯したり、また寺院や家庭の仏壇でも、仏前に蠟燭を灯す習慣があるが、これらも神仏への献花の一事例であるといえるだろう。」

「第七は、年占(としうら)つまり占いとしての性格がある。」「『粥占(かゆうら)』と称して、正月に竹筒を粥の鍋に入れて炊き、粥の入り具合で秋の豊凶を占うことが行われている。」「右京区嵯峨清凉寺で3月に行われる『お松明』も、まさに年占としての行事だといえる。」「また、炎ではなく煙による占いの例もある。(中略)特別な植物を焚いたときに発生する煙には呪術性があると信じられていた。」<sup>(50)</sup>

現在の生活において「火」というものを意識することは少なくなっている。しかし、電気、ガスなどの無かった時代は、毎日の食事をつくることでも火は無くってはならないものであり、「おくどさん」は家々にあり大切な場所となっていた。大きな家では、日常の煮炊

きに使うおくどさんと、ハレの日である正月などの餅つきの時にもち米を蒸すおくどさんとは分けられていたりした。

「松明」は様々な祭りで登場する。神輿が通る道を清めるというのは、京都だけでなく京都から伝わった北海道の「江差・姥神大神宮渡御祭」においても行われていた。京都の左京区岩倉「石座（いわくら）神社」においても大蛇に見立てた松明が焚かれる。

「鞍馬の火祭り」の起源については次のように述べている。

「松明の起源に関しては、朱雀天皇の時代、天慶3年（940）9月9日夜に、それまで御所に祀られていた由岐大明神が鞍馬に勧請された時に、村人たちが地主神である八所（はっしょ）明神を神輿に乗せ、無数の松明を持って出迎えたという故事に由来するというが、これは伝承に過ぎず、史実とは考えにくい。松明が強調されてくるのはずっと時代が下がって、近世以降のことである。」<sup>(51)</sup>

次に、村上忠喜の「鞍馬火祭」の文を引用した後で、

「18世紀の江戸時代中期頃には、すでに京の火祭りに繋がる性格のまつりがおこなわれていたと考えられる。」<sup>(52)</sup>

現在も、鞍馬の人々はこの起源に基づき、都から由岐神社が移された時に松明をもって迎えたと考えている人が多い。また、実際に祭礼の当日のはじめに行われる「神事ぶれ」はこの史実に基づいて行われている。現在の「神事ぶれ」は、「鞍馬の火祭り」当日午後6時から、一人は下大惣仲間（しものおおぞうなかま）の宿（やど）から鞍馬寺山門まで、もう一人は山門から上大脇仲間（かみのおおわきなかま）の宿の上の鞍馬温泉まで、「神事（じんじ）にまいらっしゃーれ」と手松明をかかげながらふれて歩く。「神事ぶれ」があった後、家々の「エジ」「篝（かがり）」が焚かれ、子どもの松明が練り歩き始め祭りの次第が進行していく。「神事ぶれ」が通るまで、時計が午後6時を指していても「エジ」「篝」に火がつけられることはない。昔は、一人の人が下大惣仲間の宿から上大脇仲間の宿の上の鞍馬温泉あたりまでふれて歩いていた。時代の流れと共に、祭りの時間を短縮するために、二人で分担してふれて歩くこととなった。鞍馬火祭り保存会の方々の祭りへの見直しが松明の材料

などについても、毎年省みられ変遷していく。

「鞍馬の火祭り」の次第について音楽（掛け声）や人の動きに関することについては、次のように述べている。

「まつりの当日の朝に由岐神社に村の役員が集まり、例祭としての神事が行われた後に、神輿の準備が行われる。夕刻が近づくと、手松明を持ち、『神事に参ラッシャーレイ』の掛け声とともに村中を練り歩く『神事触れ』を合図として、家々では松明の支度をはじめ、やがて幼児用のトックリ松明を持つ子どもたちが続いて、小学生から中学生の子どもたちが持つ松明へと、登場する松明も徐々に大きくなってゆく。夜になると『サイレイヤ、サイリョウ』の掛け声を響かせながら青年達によって大松明が点火され、各仲間が剣鉾と松明を持って山門下に結集し始める。そうなるまつりは一気に盛り上がり、狭い鞍馬の里全体が無数の松明の炎と煙に包まれ、異様な雰囲気呈するようになる。かつてマスコミが『火事場と戦場が一緒になったような騒ぎ』と表現したことがあったようだが、まさに想像を絶するような状況が醸し出される。」<sup>(53)</sup>

「鞍馬の火祭り」は、八木の述べた次第で進行する。実際に取材をすると、混沌とした雰囲気に吞まれてしまう。また、「『鞍馬の火祭り』を分かつたら7年はかかる」と、松明づくりをしている地元の方は言われる。また、「自分たちも他の仲間や、下の仲間が何をしているか分からない。」とも言われる。しかし、役員や仲間を中心に祭りの打ち合わせや共通理解はなされ、最後の御旅所での神事までつつがなく祭りは進行するが、実際当日祭礼が動き出すと、他の仲間のことは見えてこないのが現状である。

「鞍馬の火祭り」当日、「神事ぶれ」は、朱雀天皇の時代、天慶3年（940）9月9日夜に、それまで御所に祀られていた由岐大明神が鞍馬に勧請された時のことを受け継ぎ、下大惣仲間から山門、山門から鞍馬温泉までとしめやかに「神事に参ラッシャーレイ」と告げて歩かれる。トックリと呼ばれる小松明を子どもたちから担いで歩くが、大人たちも子どもたちの歩みを支えるために加わり温かい雰囲気のあるものである。各仲間の剣鉾や若

衆の松明が出ると、次第に盛り上がっていく。その中でも、仲間同士の挨拶が、仲間の宿の役員を先頭に整然と歩き、お互いの挨拶が行われる。

松明が鞍馬寺山門に集結し、次に神輿渡御が始まる。「チョッペンの儀」（鞍馬での成人式にあたる。）も行われ神輿は鞍馬の上（鞍馬温泉あたり）へ、その後、御旅所まで渡御する。神楽松明が大きな松の2か所の焚火の周りを担がれ、太鼓も演奏され、由岐神社の宮司が御神楽を舞う。これが「鞍馬の火祭り」のクライマックスであり、鞍馬の人々が一体となる時である。

全て「鞍馬の火祭り」は準備から当日まで、山々の澄み切った冷ややかな空気の中で、京都の町にはない深い山々の中で進行する。まさに沈黙（silence）、深い山々と緑の木々と漆黒の闇の中で行われる。背景に沈黙（silence）があるからこそ、祭礼での人々の営みや音楽・「音（sound）」や掛け声と動きが際立つ。この時に、祭礼におけるその地域で生活を営み生きていいる人の祭礼への思いや営みが見えてくる。

菅田正昭、八木透両者とも、祭礼を歴史的観点からも掘り下げ、人々の祭礼への取組も民俗的意味を踏まえて述べている。人々が伝統を受け継いできた姿が見え、願いや感覚についてもよく分かる。

筆者は、人々は日常意識はしてはいないが、あらゆる面で日本人独自の営みや意識、身体性が、人々の意識の水面下に存在していると予想する。何気なく発せられる掛け声の中にも、その土地でなければ出てこないアクセントや抑揚があるのではないか。それを、具体的な形で見なければ、祭礼における人々の姿は見えてこない。

筆者が、修士論文において小学校2年生の子どもたちに《えかきうた》を自作の歌詞で旋律をつけ絵を描く創作をおこなった時、子どもの言葉の環境によりつくった旋律の違いが見られた。

「言葉と生活環境によってつくる旋律の違いが出てくる。

・Kiの場合（図8）

『あつというまに』の言葉以外は児童が日常使っているアクセントによる旋律

でつくられた作品である。Ki は、両親ともに地元の出身で、近くに住む祖父母との接触も多い。他の児童も両親とも、または、どちらかが京都出身であることが多い。祖父母との同居も多い。この地域の特性から見ると、日常の会話はいわゆる京都弁（京ことば）で話されていることが多いと思われる。

・ Kb の場合（図 9）

『ありました』『でんでんむし』以外は、放送共通語のアクセントによるものであった。1年生の2学期より東京から転校してきた。現在の生活環境は、他の児童と同様に京都弁（京ことば）の中であるが、6年間東京で生活してきたことがうかがわれる。

自分の《えかきうた》をつくることは、自分の考えた言葉で絵を描きながら歌い、遊びの要素が多くごく自然な形で旋律がつくれる。児童の日常の言葉のアクセントが多くみられることで、自然に言葉に旋律を付け歌って作品を作り上げていったことが分かる。」<sup>(54)</sup>

祭礼という、自分が自ら参加し、高揚した気分するとき発せられる掛け声や言葉は、発した人が生活してきた環境やその土地の言葉の特徴と関わりがあることが予想できる。

この授業においては、次のような子ども達の姿がみられた。

「自分の好きなものを歌いながら描くことは児童にとって楽しい物であった。使われている言葉には児童の好きな食べ物（アイスクリーム、まめ、おせんべい、ぺろぺろキャンデー、みかん、ドーナッツ、あめ、バナナ、あんぱん、キャベツ、トマト、ハンバーガー）が出てくることが多い。また、漫画（ドラゴンボール）、スポーツ（ジェーリーグのマーク）もある。好きなことを歌いながら絵をかき、出来上がったときに、他の児童に共感して貰うことは、とても楽しいことであった。作品発表の直後のどの児童の顔にの満足そうな笑顔があった。普段歌ったり音読したりでは、口ごもったりしていた H もみんなの前で自分の作品を歌い満足していた。自分の作品に満足し、作品を好きになり、自分の作

品に自信をもつことは今後の創作活動の意欲につながると思われる。」<sup>(55)</sup>

筆者は、祭礼においても、自分が自ら祭礼に参加して、仲間と共に役割を果たしていくことや、自己の表現を仲間の中で表現していくことは、自己肯定感やその仲間の中での自己有用感に繋がると予想する。この気持ちが、祭礼のみならず、人が社会に出たときに自分の存在を肯定でき、自他ともに尊重する存在となるのではないかと考える。そのような場面のある祭礼は、信仰や伝統の継承という価値と共に人にとって重要な意味を持つてくると考える。

#### 2. 4 梁島章子の祭礼観と音楽・音

梁島は、『時代祭に新しく加えた風流踊り[室町洛中風俗列]の再現』の論文について、論文の趣旨を次のように述べている。

「近年、時代祭としての室町時代の空白を埋める要望が高まり、平成 19(2007)年 10 月 22 日の祭りから、室町時代の列として[室町幕府執政列](以下,[執政列])と[室町洛中風俗列](以下,[風俗列])がくわわることとなり、筆者は[風俗列]のために、当時洛中で流行したとされる風流踊りを再現することとなった。

本稿は『室町時代列創設関係会合』(以下、『関係会合』)での決定事項について述べながら、筆者の役割である[風俗列]のための風流踊り作成と指導についてまとめたものである。」<sup>(56)</sup>

祭礼や伝統芸能においては、一旦途絶えていたものを再現したり、再構築したりされることがある。何か手掛かりとなる記録や映像、図や絵があるとよいが、それが完全に揃っていないとは限らない。特に、音楽・音、踊りなどは、その時が過ぎれば消えていってしまう。

梁島が中心となって再現した室町時代の「列」は、時代祭が「天皇を助けてきた人々や御所をまもってきた人々」の列が中心となっていたため、参加できなかった経緯は次のとおりである。

「時代祭は、平安遷都 1100 年を記念して、明治 28(1896)年に造営された平安神宮の、創建を祝うために始められ、その後、平安遷都の行われた 10 月 22 日に、封増資の行列を行なう祭りとして続けられてきた。

時代祭列には、平安時代から明治維新までの各時代の風俗を表す装束・装具を付けた『列』が参加してきたが、明治時代に始められた祭りであったところから、『天皇を助けてきた人々や御所をまもってきた人々』の列が中心となり、特に室町時代の『列』は参加できないでいた。<sup>(57)</sup>

室町時代の『列』の空白を埋めるということは、神戸市大沢において地元の人々が話し合いしばらく途絶えていた祭礼を復興させようと努力したことと重なる。

梁島も、次の文から、風流踊りの作成の過程の苦心をうかがい知ることができる。時代の列の前後との違和感がないか、祭りの全体と合うかなど、「時代祭」全体を見渡した苦勞があったことが分かる。

「実際に時代祭列で踊ることを繰り返す中で、振りや囃子の一部を祭場面に合う形に改良しながら完成させていった」<sup>(58)</sup>

風流踊り再現のための時代考証については、「時代祭考証委員会」によって行われた。

「(実際の風流踊りの)再現で、踊りの形態や衣装などの静的及び視覚的なものに続いて必要な資料は、動的及び視覚的なものである。」<sup>(59)</sup>

と、京都周辺の地域にある、京都から広まったとされている種々の踊りの中から、滋賀県草津市下笠の追杉神社に伝わる「参弥礼踊り」（以下、下笠サンヤレ踊り）を参考とされた。「下笠サンヤレ踊り」を梁島は推薦した理由を次の 6 点としている。

「①五穀豊穡を祈って踊られる祈願の踊りである。

②伝承がしっかりしている。

③踊りの種類が多く、各踊りの構成が豊かである。

④旋律の音節がリズムカルな踊り歌で踊られる。

⑤踊る形態が、町中を『道中の囃子』で道行きを行い、神社他の各所で、中心

となる『踊り』を踊る形は、時代祭のような行列で進行する踊り列には、参考となる要素が多い。

⑥記録作成などの措置を講ずべき、無形民俗文化財にされている、など」<sup>(60)</sup>

この6点には、本論文で祭礼の音楽・音を調査・検証する基本的かつ重要な要素が語られている。

①②は、祭礼の起源や歴史、祭礼において人々が願い祈っていることを踏まえ、祭礼が起こってから現在に至るまでどのように伝承されてきたかである。祭礼の現在の姿だけではなく、祭礼の移り変わりや人々が守り大切に伝承してきた事柄は何であるかである。更に、このことから伝承・継承していく課題も見えてくる。

③⑤は、人々の動きを捉え分析していくことに繋がる。また、「構成」「踊る形」ということは、祭礼における神事や場、人々の動きの違いや比較にも関連してくる。

④は、「旋律の音節」「リズムカル」と音楽的な要素を豊かに捉える大切さを述べている。祭礼では様々な掛け声が発せられるが、その抑揚やアクセント、速さ、日本独特の「ため」のある表現、間を置いての表現がある。文章の中だけで語られるとその実際の「旋律の音節」や「リズムカル（リズム）」の音楽・音の姿が見えてこない。

音楽・音や動きの記録は映像などにはとどめることはできるが、時間と共に流れ消えていく。梁島は、音楽の記録と伝承に問題点を見出し様々な方法を試みている。

「日本の伝統的な音楽や音、動きを客観的な視覚的資料として示すことは本当に難しい。私は、今も民俗芸能の調査をお手伝いして、しばしば五線譜を使用してきましたが、研究には役立つことがあっても、芸能の伝承・保存には、問題を多く残してしまいました。芸能の伝承者や保存会の人々が、練習に五線譜を利用することがあり、『口承だから伝えることの可能な表現』が失われる心配が起こりつつあります。最近では、録音録画の技術が進み、立派な映像記録がつかれるようになりましたので、できるだけ、五線譜の利用を避け、もし使用する場合も、その限界を十分に述べながら、できるだけ少なく用いております。



そして、映像・音声と記述文を対比させながら、報告を行う新しい方法を試みております。」<sup>(61)</sup> ([梁島章子より筆者への書簡より]2016)

本論文においては、「祭礼における音楽・音、人の動き、音の風景」という研究の客観的な視覚的資料として五線譜を利用する。あくまで、視覚化することにより客観的に音を見て比較検証するためである。その場合、西洋のスコア（総譜）のような形式に一見見えるが、時間の流れを区切ったり、言葉や図などを入れ、祭礼における生きた音楽・音や音の風景（音空間）の視覚化へ繋げていく。伝承のために記譜するのではない。ある祭礼において、その時に、どんな音楽・音、音の空間があり、人々は何をしていたのかの記録である。

伝承ということについては、五線譜に限らず、様々な記録、記述があるがそれだけでは充分ではない。西洋音楽で育ってしまった我々世代の日本人は、楽譜があれば再現できる、これで伝承は充分だと考えがちである。「伝承者が正しく、音楽を伝える」ことが大切である。とりわけ、拍の流れ、拍の取り方、間の取り方、旋律の動きは記述のみでは伝えることはできない。

《室町洛中風俗列》（太鼓パート）戸田朝夫氏作譜の「譜例8<sup>(図 10)</sup>『踊りA』の太鼓打ちとスッコのリズム譜」では、五線譜に加えて様々な言葉が補われている<sup>(62)</sup>。太鼓の打つ手を「R=右手，L=左手」，担ぎ方を「左肩に担ぐ」「右肩に担ぐ」，移動の動きについては「2拍ずつ左に移動」「2拍ずつ右に移動」「走って左に移動」「走って右に移動」，回転やジャンプについては「180度回転（半回転）」「2拍右に90ジャンプで移動」「2拍左にジャンプで移動」など、速度については「だんだんゆっくり」と記されている。太鼓打ちと太鼓受けは〈風俗列の踊り〉の中で主役を務める踊り手である。

「『踊りA』の振りは、『踊りの振り付けと指導』担当者と太鼓受けの演者によって相談しながらまとめられ、太鼓打ちへの指導は両者によって行われた。」<sup>(63)</sup>

「不規則で繰り返しのないリズムは、太鼓打ちはもちろん、太鼓受けにとっても記憶しにくいものであったが、その最初の頃の[踊り振り付けと指導]担当者として太鼓受け演者の指導の過程で多く使用された指導法は、口唱歌の原形ともいえるものであった。間を示すために数を唱え、また、リズムを示すために、昔から太鼓のリズム表現に用いられていた『トトトン』『タタタン』『スットン』などの擬音語を発した。その口唱歌風の指導法は、演者の学習に自然に取り入れられ、表現の上達に大いに影響を与えた。

譜例 8 の口唱歌は、筆者が作譜者に依頼して、その後の練習過程で使用して固定された方法を記入してもらったものである。」<sup>(64)</sup>

五線譜に次世代に伝えるという記述の工夫がなされているのと、その有効性が分かる。また、実際の演奏や動きでは太鼓の専門家や太鼓保存会の中心的なメンバーや振り付け指導担当者の口唱歌が無くてはならないものである。特に「間を示すための数を唱える」「リズムを示すために『トトトン』『タタタン』『スットン』などの擬音語」などは、太鼓や踊りが「間」や「ため」のある生き生きとした表現となるためには必要なことである。口唱歌などによる伝承と記憶を失わないための記録としての採譜は伝承の両輪である。

最後に梁島は、風流踊りの再現について 2 点問題点を挙げている。

「①口承で伝えられてきた芸能や踊りなどの、音楽的要素の視覚的（客観的）資料化の問題と、②再現された芸能の指導と伝承の問題である。」<sup>(65)</sup>

この 2 点は、日本の伝統的芸能を伝承していくことの課題である。本論文においては、様々な祭礼における人々の営みを通して伝えていくことの姿と今後の課題を見い出し、そして、伝えていくことについてと音楽教育のあり方の方向性も見い出す。

今日、映像での記録を見て分かることも多い。しかし、生きている音楽や人の動きを伝承するには、人と向き合い、経験者の姿を観て口伝などを交えて伝えることが重要である。

## 2. 5 小泉文夫における伝統的な音楽・音

小泉文夫は、音楽と人間の生活との根源的に追究した。わらべうたや大衆歌曲、様々な民族の音楽を古典音楽と同じように研究したのには次のような考えが根底にある。

「すぐれた作曲家や彼らの作品に焦点をしばった従来の音楽史や美学では満足できず、私は私なりの方法を考えざるを得なかった。つまり、特定の個人の個人的創造に注目するかわりに、多数の集団による一般的表現の特徴に重点をおいたのである。」<sup>(66)</sup>

日本において、明治時代より西洋音楽を重視する教育が行われてきた。ロナルド・カヴァイエは百年あまりの日本の西洋音楽中心の教育や日本の音楽環境について『日本人の音楽教育』において次のように述べている。

「『西洋音楽』はヨーロッパの長い伝統のなかで培われてきたヨーロッパ文化の一部である。文化というものは、経済力や国力とちがって、わずか百年やそこらで、追いつき、追い越せるほど安易なもてではないであろう。」<sup>(67)</sup>

伝統という言葉を使っているが、文化つまり本論文で述べている、祭礼における音楽・音や人々の動きというものは百年あまりの学校教育においてなされた音楽教育では、根底から消滅するものではない。

小泉文夫は、仕事のリズム、あそびの音、様々な民族の音楽の音なども、視野に入れて採取・分析を行っている。小泉文夫も日本の伝統、人々の日常の生活の根底に流れる文化から発せられる音楽や音を、その民族の特徴、個別性のあるものとしている。

水田農業を営む日本人や東南アジア諸民族の舞踏と牧畜を生業とする人々とのリズム感を比較し、

「風土、そして生活の基礎から来る様式のちがい」<sup>(68)</sup>

と、音楽や人々の動きの根拠には「風土」「生活様式」があるとしている。水田農耕を営む日本人や東南アジア諸民族の舞踏は、身体の上下動が少なく身体的重心は常に安定した腰におかれる。逆に牧畜を業とする人々は、自由に飛んだり跳ねたりする躍動的リズムを

基礎としている。

日本の伝統文化は腰の文化である。能・狂言や歌舞伎における身体の移動や回転は腰に重心がおかれている。着物の着付けも腰を意識して着付けていく。武道も腰を低く安定した姿勢・動きを保ち重心を失わないことが求められる。様々な文化・動きに身体的重心が腰を安定させる要素が見られる。祭礼における音楽のリズムや人々の動きにも、腰を意識したものが見られる可能性がある。

それは、無意識に出てくるものなのか、伝承により伝えられるものなのかを検証していく。日本の人々の根底に流れ、内にあるものの表現が観られる可能性と、意識した伝承が行われている可能性もある。その姿が、今の日本の文化の姿である。また、その姿から、人々の文化の伝承への思いや、広くは日常の生活への思いも浮かび上がってくることを期待する。

小泉文夫は、音楽と生活の関連性について、言語と労働を挙げている。

「音楽の直接関係のある生活の分野はなんといっても、言語と労働であり、また芸術の分野では演劇（文芸）や舞踏である。」<sup>(69)</sup>

言語は掛け声や歌の旋律をかたちづくる源となる。言語のイントネーションは、その土地の人々の生きた姿を映し出す。放送用語のイントネーションが正しい正統派であるという価値観だけでは、その土地の人々の生活や風土は見えてこない。また、労働は共に働くという掛け声や歌、仕事を思い起こしながら歌うという歌も生み出す。作曲家または一個人が、何かをテーマに作曲したものだけが音楽ではない。

このことは、様々な芸術にも通じることである。また、一個人が社会を動かし、世の中を形成し、歴史をつくってきたのではないことも通じる。芸術の分野では、演劇（文芸）、舞踏を挙げている。祭礼においては、祭の次第に物語性・文学性のある事柄がある。掛け声などのように声として発せられるものもあるが、祭礼に関わっている人々の心の中で唱えられていたり、語られていたりする言葉もあるはずである。舞踏は、舞として明確なものもあり、人々の何かを昇く・担ぐ・差す時の動きも独特なものがある。この独特の動き

には、祭礼の行われている土地の風土が深く関わっている。

リズムは音楽的用語として、ある音楽の楽曲の中の単なる一要素として捉えられることが多いが小泉は大きな時間の流れとして捉えている。

「リズムはもともと音楽の用語であって、その主要な一側面をとらえる観点であるが、その座標軸の一つは言うまでもなく時間である。」<sup>(70)</sup>

座標軸として時間を捉えるというのは、後に述べる、ジョン・ケージが「4分33秒」において、復元譜に分と秒を書き込み、演奏者に時間の流れを指定したことと重なる。

さらに、小泉文夫は、

「農民にとって、種を蒔き、芽を育て、除草をして、収穫するまでの1年のリズムは、生活様式をすべて制約しているといえる。」<sup>(71)</sup>

と、人々の生活を大きなリズムとして考えている。祭礼も、クライマックスのみ焦点化され語られることが多いが、1年を通して段取りを組み準備がなされていく。

京都の夏の大火の送り火は十数分がクライマックスである。観る側の人々は、手を合わせ夏の終わりと先祖の人々に思いをはせる。しかし、送り火の保存会の人々は、真冬に火床の修理や整えをし、春には下草を刈るなど、1年を通して四季折々、十数分のクライマックスに向けて準備をする。

「祭の時期も行事も日程もすべて農耕のカレンダーが決定権を持っており」<sup>(72)</sup>

と、小泉文夫は、季節感と1年の祭り与人々の生活をリズムとして考えている。

本論文においても、筆者は、クライマックスを語るだけでは、祭礼への人々の営みや思いは見えてこないと考え、祭礼に向けての人々の生活や準備も取材し祭礼の本質に迫る。

リズム、時間的变化は、1方向の進行に意識がいく。音楽が奏でられるとき、祭礼が行われ音楽・音や人々の動きがあるとき、それらは空間に広がっている。小泉文夫も、絵画や彫刻を鑑賞し体験する経過を想定し、空間についても触れている。

「各部分をここに確認しつつ、それらを相互に結び付け、比較しあい、全体構成として意識する。空間芸術においても、多少時間的経過が必要であるばかりで

なく、空間的各部分を統一する努力は、ちょうど音楽のリズムを積極的に意識する働きと同じような性質をもっている。もっとも時間的表現と空間的表現との決定的な違いも無視することはできない。」<sup>(73)</sup>

特に、様々な音楽・音や人々の営みが存在している祭礼においては、時間的経過への意識と共に、その空間に自己が存在していて、その空間を意識的・無意識的に認識している。小泉文夫が述べる空間と似通うのがマリー・シェーファーの提言する「音の風景」である。人が居る空間に響く音・音楽や人々の営みを「音の風景（音空間）」として、祭礼の「音の風景（音空間）」の有様を取材し分析する。可能であれば祭礼の空間に居る人々の「音の風景（音空間）」認識についてもみていく。

## 2. 6 ジョン・ケージ、マリー・シェーファー、渡辺裕、における

### 音楽・音、サウンドスケープ

ジョン・ケージは、音楽の制作について次のように述べている。

「音楽の制作は、この『音楽』という言葉が神聖なものであり、もっぱら 18、19 世紀の器楽に使われているというなら、我々はよりいみのある用語『音の組織化』という語をかわりに使うこともできる。」<sup>(74)</sup>

日本人が西洋音楽を思い起こすことと同じような立ち位置に立ち、音楽というものを認識するならばという前提条件で音という用語を用いている。音楽を更に要素的に分割し、音楽を構成している 1 分子として音を捉えていく。その構成要素である音を、いかに性格付け、時間的経過の中に位置を置き、他の音とも関係をもち、それぞれが組織の中での役割を果たし構築していくかが、音楽の制作であると解釈できる。

音楽を制作する立場にある作曲家については、次のように述べている。

「作曲家（音を組織する人）は、音の全領域だけでなく、時間の全域にも向かい合うことになるだろう。映画において確立された技術にしたがって、1 秒という『枠』あるいは小部分が、おそらく時間を測定する基本的な単位となるだろう

う。作曲家にとって、手の届かないリズムなどないのだ。」<sup>(75)</sup>

音楽という時間的芸術を、「時間の全域に向かい合う」こととなるのは、所謂西洋音楽においては、例えばメトロノームに支配されたような「♩=124」3／4拍子、1分間に四分音符を124回演奏する速さの3拍子という音楽や時間の流れではない。「1秒という『枠』あるいは小部分」に、何が起こったかが音楽の時間の流れの軸になる。これは、無拍の音楽や音の記録に活かすことができる。

小泉文夫の読経〈般若心経〉の採譜<sup>(76)</sup> (図 11) は、四分音符が連ねてあるが、観(かん)から空(くう)までがどのような時間の長さの間で読まれたものか、時間がどこかに記してあると楽譜を見た者はおよその速度のイメージをもつことができる。小泉文夫が漢字の歌詞の下にタイのような弧線を引いたのは2字分を1拍で唱えられていたという約束事を補足しており四分音符の中で日本語では1拍を分割して唱えていたということは分かる。

本論文においては、日本の音楽・音、特に動きを伴うものの表現の記録を視覚的な資料として示す。等拍で拍子感をもって進行する西洋音楽の記譜法では記録しきれない。音の高低や旋律の特徴的な動きは、西洋の五線譜的なものや江差追分基本譜のようなものが有効な手段である。あくまで、本論文で祭礼における音楽・音の記録は、その時の様子や表現であり、再現したり、まして伝承する手段とするものではない。

小泉文夫が様々な日本の伝統音楽や世界の民族音楽を採譜したのは五線譜に、様々な約束ごとや補足を加えて再現している。その時、楽譜は、その音楽の持つ特性を音楽的要素を明確にするために用いている。音楽を特徴づけている音階を知らせるためであったり、曲の構成を視覚化して分かりやすくするものであったり、楽曲の特徴的な旋律の動きを視覚化し分かりやすくするものであったりである。

京都の能楽師河村晴久氏の講演の中で、伝承と聴き取った五線譜について話されたことがある。能は謡(うたい)と囃子〔能笛(のうかん)・小鼓(こつづみ)・大鼓(おおつづみ)・太鼓(たいこ)〕で音楽が奏でられ、謡が止まり囃子に合わせて舞が舞われる。間(ま)を大切にしながら囃子は演奏され舞を盛り上げる。ある芸術大学の学生が能管の音を聴きとり、その時に演

奏された能管の旋律を採譜した。その楽譜は、ドゥビッシーのピアノ曲「喜びの島」のように装飾音がきらびやかに繰り返され、きめ細やかに採譜されていることが分かるものであった。河村晴久氏は、「これを見ても、能管の音楽を演奏はできない。」と語られ、また、その楽譜を使用する楽器は違うが仲代道代氏に演奏してもらったところ、大切な音、根幹となるべき音が浮かび上がってこないとのことであった。

ここで言えるのは、伝統的な音楽などを採譜すると、その音楽のおよその姿は視覚化できるが伝承することに使うことはできないということである。伝統的な音楽の伝承となると、それぞれの音楽に似合った楽譜（縦書きの歌詞、縦書きの漢数字譜、図形・記号を使う等）はあるが、拍子感や間の取り方は口伝を伴わなければ正しく伝わらないということである。

ジョン・ケージに戻るが、「サイレンス」の実験音楽において、彼が発表した音楽を実験的と呼ぶ人がいることを発端に沈黙について次のように述べている。

「この新しい音楽においては、音以外何も起こらないからである。音には、記譜された音とされない音とがある。記譜されない音は、記譜された音楽のなかでは沈黙となって現れるが、外界にたまたま生ずる音にたいして、門戸を開いている。」<sup>(77)</sup>

ここで再度「4分33秒」について述べると、記譜というのは出版された版により異なるが TACT I や第1楽章と意識される節目には、" ' , 分秒が記されているが沈黙となって現れている。しかし、実際の演奏会場においては、演奏者がストップウォッチを入れたり切ったりする音やピアノの蓋の開け閉めの音は存在する。また、会場の聴衆は舞台の上のピアニストの発する音と共に、聴衆の発する音、加えて会場外からかすかに聞こえてくる外の音も聴くことになる。

ジョン・ケージは、ハーバード大学の無音室における2つの音を聴いたことを書いている。「高い方は私の神経系統が働いている音で、低い方は血液が循環している音だ、と教えてくれた。私が死ぬまで音は鳴っている。」と述べている。これは、極限的な状態での沈黙



と音との関係性である。

ここまで極限的な状態でなくとも、沈黙や静寂とたまたま生ずる音とは同じ時間の流れのある空間に混在することは可能である。再び能のことに戻るが、能は閉ざされた音空間で上演されるとは限らない。薪能や能舞台が屋外にあることも多々ある。能の伝承に熱心な河村純子は薪能について、次のように述べている。

「屋外で行われるので、ちょっとリラックスした感じで観ていただけるとと思います。今の世の中、自然の静けさといっても虫の声だけというのはありえません。当然、車の騒音などもあります。でも、それこそが、今生きている私たちにとっての能ということなのです。過去の遺物としてではなく、今生きている自分のスタンスでお能をみる。そのなかで、能は音楽劇、ドラマですから、今も昔も変わらない心を打つ、心を揺さぶられることがあるのです。」<sup>(78)</sup>

薪能は、「4分33秒」が演奏される空間より開放的であり様々な音が飛び込んでくる。バリ島などでの、野外劇、ガムラン、ワヤンクリ等が、上演されている閉鎖的でない空間に、音楽・舞踏等と外から街の喧噪や鳥の声などの音が飛び込んできて重なる音空間がある。これらの音空間は、祭礼における音空間と共通している。祭礼自体においても、音楽・音と人の動き・営みが微妙な関係性をもちながら存在し、祭礼の行われている外周においては、人々のざわめきや街の喧噪があったりする。そのすべてを含む音空間は、騒音ではなく「祭り」として人々は認識し受け入れている。

私たちは無音室まではいかないが、かなり密閉性の高いホールで音楽を鑑賞するということは音楽を聴くということであると思いついてきた。筆者自身もそのような音楽を好み聴く機会も多い。そこでは所謂西洋音楽が演奏される。この延長線上には、それのみが音楽であると思いついて、そうでないものは音楽的価値判断にまで及び価値の低いものであるという価値観を抱くことまで至ってはいないだろうか。

音楽は人の創造した文化である。人を尊重するという人権尊重という概念があれば、人の創り出した様々な音楽に敬意をもつべきである。好みとしてのことを語るのは、次の段

階であろう。

ここで渡辺裕の「音楽」ではなく「聴覚文化」という概念と、「文化資源」という概念について述べる。

『芸術』に代わって『文化資源』という概念をという概念を立てることは、『芸術』を単独の概念として孤立させることなく『文化財』、『歴史遺産』、『記念物』、『民俗資料』、『芸能』等々、周辺にある様々な概念の布置が変容してゆくプロセスの中に位置づけて考えてゆくために有効となる。」<sup>(79)</sup>

人が芸術を創造するとき、様々な事柄から影響されていることが多い。その時代背景や社会情勢、風土が創造するものに影響を及ぼしてくる。単独の「音楽」「美術」という領域で区切られ閉鎖的な芸術は存在不可能である。筆者は、時代が芸術にインスピレーションを与え、あるいは、芸術は時代の進んでいく先を無意識のうちに読み取っていくと考える。

音楽の調性が崩壊していき次に世の中の価値観が多様化し、既成の概念が見直されていく。民俗音楽が世界に広まるとともに、様々な民族の価値観を知り、世界がグローバルなものへとようになっていく。芸術は時代の先を読む。創造的活動に取り組んでいる時、その時点だけに視点を置いてはいない。音楽の場合、この音を表現して次はどのように音楽を進めていくと効果的なのか、常に先を読みながら表現している。このことが、大きく捉えると、先を読むということに繋がる。

また、渡辺裕は音楽を「文化資源」に位置づけている。

『文化資源』のもう一つのメリットとして、『音楽』や『芸術』、『芸術作品』などの概念をこの問題系の中に置くことによって、これらが閉じられた形で単独で存在しているのではなく、『文化財』や『文化遺産』、さらには『記念物』、『民俗資料』、『骨董』、『芸能』、『演芸』等々、様々な概念との関係性のうちに存在しているということを常に念頭におきながらものを考えるようになるということがある。」<sup>(80)</sup>

様々な文化の中にも領域、分別はあり、一領域の中にも細かく領域や分別がある。特に

伝統ある文化や学問的な領域においては、流派を守っていくことで生き延びてきたことはある。しかし、領域は異なっても根幹の所では共通するものがある可能性がある。そこを認識しお互い認めながら伝統や文化を継承していかなければ、閉鎖性が負の方向に向くことも懸念する。門戸を閉ざし、敷居が高く見えることは、伝え広げることが、一般的に受け入れられないものとなり社会に対して受け入れがたいものとなる恐れがある。そういう意味で、「文化資産」というくくりで、それぞれの芸術を関連付けながら見ていくことは発展的である。

渡辺裕は、「バナナの叩き売りの口上はいかにして『音楽』になったか」の章においては、「門司バナナの叩き売り保存会」の創始から、「保存会」の創始者でもある伊川忠義（1928～83）による CD も録音されたことなどを挙げ、

「『伝統の創出』の典型的な事例といえるかもしれない。」<sup>(81)</sup>

と述べている。物売りの声などに着目したのは、小泉文夫も同様である。物売りの声や相撲の呼び出し、子どものじゃんけんの掛け声・遊びの時の数の唱え方など、言葉にイントネーションをつけ独特の言葉の伸ばし方や切り方、間の置き方は日常の中に潜む、言葉の抑揚をつけて語るという文化の一つである。それが発展すると、遊び歌やカルタの読み方、詩歌の詠み方に繋がってくる。地方地方によりその特徴があり、地方の中でも細かく土地によりイントネーションが異なってくる。これは、小泉文夫研究室のフィールドワークとして東京、沖縄などで行われた。梁島章子は京都の子どもたちの遊び歌が京都市内においても地域により少しづつ違いがみられることを見い出している。

渡辺裕は、バナナの叩き売りが門司の文化的象徴となり、「バナナの叩き売り全国大会」なるイベントへと発展し 1990 年代になると、今度は音楽に「なる」過程を紹介している。「門司バナナの叩き売り保存会」の創始者の

「伊川忠義の残した歴史的録音はラップとして『発見』され、音楽に『なった』のである」<sup>(82)</sup>

と述べている。ラップというものがポピュラー音楽の音楽となったことに、音楽の概念や

価値観自体の変化があることは否めない。

ここで、従来音楽とは考えられていなかったものが「あり(ある)」, ある経過を経て、もしくは、新たな価値を得て「なる」。本論で述べる祭礼における音楽・音は、従来は音楽として価値づけされていなかったものが多い。しかし、人の創造した文化という視点で見ると音楽・音としての価値をもったものに「なる」。

具体的には、お囃子や掛け声は音楽であるということは歴然としている。祭礼の場にいる人たちの動きはどうであろうか。音は発していないが、リズム感があったり、発せられている音楽・音と共に動くものがある。音楽と動きが一体化した時に、心地よさ、美しさ、力強さが表現される。音楽・音と共にある人々の動きである。

本論で述べるような祭礼における音楽・音が音楽と「なった」のには、2つの価値観があると考えられる。一つは、小泉文夫が様々な民族の人々の表現する音楽・音を、西洋音楽至上主義の見方ではなく、価値のある音楽、文化であると捉えたことである。二つ目は、音楽・音の価値を沈黙をも含み根底から捉えなおした、ジョン・ケージとマリー・シェーファーである。

人が営む祭礼においては、地域社会において生き生きと身体全体で音楽・音を表現する人々に出会える。そして、その祭礼に関わることを誇りと思い、次世代に引き継いでいくことを喜びとしている人たちがいる。小泉文夫が「おたまじゃくし無用論」において述べた次の一節を重く考えなければならない必要性を感じる。

「人間にとって、音楽はやっぱり喜びであり、生きがいであります。(中略)音楽がわからないと自己卑下したり、音痴だと自分で決めている日本人は、いったい、誰がこうさせてしまったのかと考えさせられます。もちろん西洋音楽一辺倒の音楽教育のなせるわざです。」<sup>(83)</sup>

音楽教育においては、人が創り出してきた文化である音楽を学ぶ。表現する技術を学ぶのではなく、文化としての音楽を学ぶのである。音楽性とよく言われるが、音楽のもつ要素・特徴・その音楽の背景を捉え、鑑賞し表現することである。その表現は、自己の表出

である。歌声はその人の人格であると言われる。ある人の歌声を否定すると、その人の人格を否定することにつながる。歌うという行為に限ったことではなく、他の芸術教科において表現されたことは同様である。学校教育は、人の歴史における文化を伝えることにとどまらず、過去の文化を学び、創造的に関わる場である。教師は教師自身も創造的に研究に取り組み、音楽科であれば音楽の本質を捉えることの研鑽を積まなければならない。そして、教育の場を設定し、子ども達の姿を観ていかなければならない。そのような教員を養成することは、文化の継承にも関わることであるということである。教師は、創造的でなければならないという自覚をもち、広い視野で音楽や芸術に関わり、伝統音楽の一端でも探るという責任をもつべきである。

### 3 研究対象とした祭礼

#### 3.1 音楽・音、人々の動きがある祭礼

研究の対象とする祭りは、音楽・音があり人々の動きがあることを条件とした。音楽・音、動きを記録・分析するため、できる限り動機(モチーフ)が明確で、パターン化されているものに取り組むこととした。単純に見える音楽・音、動きの中にも、それぞれの独自性があり、個性や個別性が見えてくるのではないかと考えた。

「鞍馬の火祭」においては、松明を持つ人々や祭りに参加している人々が「サイレイヤ、サイリョウ」という掛け声と共に松明を担いで歩いたり、声を発したりしている。動きや掛け声の動機(モチーフ)は単純ではある。「鞍馬の火祭り」の流れにおいて、幾度となくこの動機(モチーフ)は繰り返されるが、祭礼の時と場において異なる形で表現される。さらに、個々の人による個性ある個別性と、その時々、年による祭りの流れや人の動き・音の構成が変化する可能性が期待できる。

鞍馬の人々が、保存会やそれぞれの仲間と呼ばれる住民組織を中心に1年間を通して協力し、祭りの当日を迎える。経験者を核にした自治的な動きは、ゆるぎなく伝えられてきた技や祭りの運営の姿が見られる。これは、人々が祭りのみならず、その土地で生活し生

きてきた姿と重なる。

単純な動機(モチーフ)が繰り返され、変化する音楽・音であるが、分析・比較することにより個別性が浮き出てくる。単純であるほど、個性は明確になると予想する。さらに、それぞれの祭りの音空間と周りの人々の動きや音を祭礼における音空間として捉えていく。

### 3. 1. 1 「鞍馬の火祭」(京都市左京区)

本稿では、「鞍馬の火祭」を中心に、2014年度より2018年度に行った鞍馬の調査を基に、祭りにおける音楽・音について述べていく。

「鞍馬の火祭」は京都市左京区鞍馬にある由岐神社(京都市左京区鞍馬本町1073番地)<sup>(図12)</sup>において10月22日に執り行われる例祭である。

祭りの起源は、鞍馬火祭保存会は次のように捉えている。

「天慶3(940)年御所にお祀りされていた由岐大明神を、当時天慶の乱(平将門の乱)や都の大地震など騒然とした世の中の平安を願い、当時の朱雀天皇の詔により御所の北方に当たる鞍馬へ由岐大明神を御遷宮され、都の北方の鎮めとされました。御遷宮の時に手には松明を持ち、道々にかがり火を焚き、鉦を先頭に、その行列は十町(約1km)にも及び、天皇自らの国家的一大儀式でありました。この儀式と由岐大明神の霊験を後世に伝え守ってきたのが鞍馬の住民であり、由岐神社の例祭(鞍馬の火祭り)」<sup>(84)</sup>

「鞍馬の1年は13ヶ月」と鞍馬では言われている。祭りを迎えるために1ヶ月多く働いて、祭りの準備に当てると言われている。鞍馬の人々にとって、火祭りに対する思い入れは格別である。「大文字の送り火」や「祇園祭」などの祭りや伝統的行事も1年間を通して取り組み、準備をしていく。鞍馬の火祭りも例外ではなく、一年を通して祭りに向けての取り組みが鞍馬火祭保存会を中心に行われる。

鞍馬には仲間という住民組織がある。それらは、大惣・名主・宿直・僧達・大工衆・太夫・脇と分けられ、大惣と脇には、それぞれ居住区により上・中・下がある。これらの仲間は、鞍馬で行われる様々な行事において、役割は厳しく取り決められている。火祭りにおいても、

それぞれの仲間で協力し準備を行い本番を迎える。ただし、太夫仲間は 2014 年度現在 1 軒であるので、火祭りの当日の松明出発は下大惣仲間の宿としている。

本論文は、上大脇仲間、上大惣仲間を中心に、調査・取材をしたことについて述べていく。

### 3. 1. 2 「鞍馬の火祭り」と比較検証する祭礼

#### ① 「だんじり祭り」における龍踊り（大阪府大東市）<sup>(図 13)</sup>

大東市は市内各地域に合計 34 基の「だんじり」が現存し、10 月秋の祭りに曳行(えいこ)されている。江戸時代中期の文献にだんじりの起源を説く資料がある。大東市においては、大東市及び大東市立歴史民俗資料館が中心となり、資料館の市民学芸員、鹿児島県奄美市の原野農芸博物館、京都造形芸術大学など多くの人々が関わり大東市だんじり祭の調査や講義をおこなっている。

2014 年大東市立歴史民俗資料館の学習会において、溝部悠介学芸員の「だんじりについて」の講義の中で、だんじりの起源について『摂津名所図解』寛政 8 年(1796)の資料の紹介があった。

「車楽は旧河内国誉田祭よりはじまりて、いまは尾州の津島祭にもありて、船に巡りし囃し立つる也。又、熱田にもあり、其外諸州にあり、大阪の車楽は数おほし。

特に東堀十二浜の車楽は、錦繡を引きはへ、美麗を尽くして生土のまちまちを囃しつれて牽めぐるなり。これ大阪名物のその一番なるへし。」<sup>(85)</sup>

江戸時代中頃より、大阪近辺ではだんじりが華やかに曳かれていたことがわかる。本論文においては、秋祭りにおいて J R 学研都市線住道駅前の末広公園にて、南大東連合会パレードとして大野・朋来(ほうらい)・灰塚(はいづか)・北灰塚のだんじりが集結する。その中で大野(大野地車(だんじり)保存会)と朋来(朋来地車(だんじり)保存会)のだんじりのお囃子のリズムに合わせた龍踊りの動きを取材し、年齢や経験による動きの違いを比較した。

大野は大野神社のだんじりである。大野神社は、天照大神、素戔鳴尊、大己貴命を御祭神とした神社である。だんじりは大東市では珍しい岸和田型であり、大野だんじりは岸和田市畑町で製作され、鶴見区諸口を経て平成 12 年（2000 年）に大野の地にきただんじりである。

由来は氏神はない。だんじりは、平成 10 年（1998 年）に最初に作りまつり始め、平成 19 年（2007 年）には、2 代目のだんじりに作り替えた。共に保存会会長と有志で自作されたものである。

龍踊りについては、大阪府内の様々な神社の秋祭りで奉納されている。だんじりのお囃子に合わせて踊られる。大阪の商売繁盛の「昇り龍」を表現した派手な龍踊りがされるようになったという説がある。前傾姿勢で肩から指まで巧みに動かし、まるで龍や蛇が身をくねらせているように踊る。

大東市では、秋祭りに加え、平成 28 年（2016）に市制 60 周年を迎え、多くのイベントがおこなわれた。その中で「大東市だんじり集結プロジェクト」を平成 29 年（2017）4 月 2 日、大東中央公園で開催する。大東市には、全部で 34 台のだんじりがあり、現在はそのうちの 32 台が曳行されている。同じ大東市内でもだんじりの形式や太鼓・鉦のたたき方などに色々と違いがある。その中のだんじり 26 台と神輿 1 基が登場した。市制 60 周年には多くのイベントが行われたがその最後を飾り、大東市がだんじり祭を大切に保存していくべきものと考えていることがわかる。

## ② 愛宕神社・野宮神社の「嵯峨祭」（京都市右京区）

「嵯峨祭」は、京都市右京区にある京都市最高峰の愛宕山上にある愛宕神社（京都市右京区嵯峨愛宕町 1）<sup>(図 14)</sup>と野宮神社（京都市右京区嵯峨野宮町 1）<sup>(図 15)</sup>が共催する嵯峨地区一帯の祭礼である。

「愛宕山は 8 世紀初頭の大宝年間に、修験道の開祖であるとされる役行者（えんのぎょうじゃ）と加賀白山ゆかりの僧泰澄（たいちょう）によって開かれたとの伝承をもつ霊山である。今日の愛宕神社は全国各地にある愛宕社の総本宮として



主祭神は伊弉冉命（いざなぎのみこと）と火神である迦遇槌命（かぐつちのみこと）をまつり多くの人々から火伏せの神として尊崇されている」<sup>(86)</sup>

愛宕山は、比叡山と共に古くから信仰の山としても知られており、人々に「愛宕さん」として親しまれている。今でも、「千日詣（せんいちまいり）」正式には「千日通夜祭（せんいちつうやさい）」の神事が行われ、人々は7月31日日夜から8月1日早朝にかけて愛宕さんに登り「阿多古祀符 火迺要慎（あたごきふ ひのようじん）」<sup>(写真6)</sup>と書かれた札を受けてくる。それを、家々の台所など火を使うところに貼る。

野宮神社は、その昔、天皇の代理で伊勢神宮にお仕えする斎王が伊勢へ行かれる前に身を清められたところである。『源氏物語』賢木の巻に描写されている黒木鳥居と小柴垣に囲まれた聖地であった。野宮の場所は、天皇の御即位に定められ、野宮の場所が使用されたのは平安時代のはじめ嵯峨天皇皇女仁子内親王（第52代嵯峨天皇の第10皇女仁子内親王（じんしなしいしんのう））が最初とされている。

祭は、嵯峨地区一帯のお祭りで室町時代から続いているといわれている。5月の第3日曜日に神幸祭、第4日曜日に還幸祭が行われる。嵯峨祭の準備、巡行は嵯峨祭奉賛会を中心に行われる。還幸祭には愛宕神社と野宮神社の神輿の先払いとして剣鉾が巡行する。その剣鉾は祇園祭の鉾の原型といわれ京都各地に残っており、「嵯峨祭の剣鉾差し」は京都市登録無形民俗文化財になっている。

剣鉾は「龍鉾」（大門町）、「麒麟（きりん）鉾」（中院町）、「澤瀉（おもたか）鉾」（鳥居本町）、「菊鉾」（四区）、「牡丹（ぼたん）鉾」（天龍寺地区：瀬戸川町、角倉町、龍門町3町内で運営されている。）があり、嵯峨独特の鉾を大きく揺らして棹に取りつけたに鈴当てに当てて鳴らし進む。他の地域の鉾は、前後に揺らすのに対し、嵯峨は棹（さお）を回すという独特の差し方で、足の運びにも特徴がある。神輿は、愛宕神社神輿と野宮神社神輿の2基で勇壮に「ホイット ホイット」の掛け声とともに進む。<sup>(図16)</sup>「嵯峨祭り」の掛け声の「ホイット ホイット」は漢字にすると「歩途 歩一途」となり、ゆっくり歩きましょうという意味とのことである。巡行コースは、2年に1回変わる。子ども神輿は大人の神輿と比べる

と距離的には短いが巡行コースが重なるように設定されている。<sup>(図 17)</sup> 本論では 2016 (平成 28) 年度の巡行について述べる。

### ③ 「御霊祭」における神輿（京都市北区・上京区）

「御霊祭」は、京都市上京区にある御霊神社（京都市上京区上御霊前通烏丸東入神御霊堅町 495 番地）<sup>(図 18)</sup> において 5 月 18 日に執り行われる祭礼である。5 月 17 日には宵宮がおこなわれる。

御霊祭の歴史については、御霊神社氏子会は次のように述べている。

「御霊祭の最初は、平安時代のはじめの貞観 5（863）年に神泉苑で行われた御霊会（ごりょうえ）です。

この時に祀られたのは、崇道（すどう）天皇（早良（さわら）親王）など 6 名で御霊神社に御祭神としてまつられている方々です。いずれも、政治的な理由で流罪となった方で、都を襲う疫病や天変地異はその怒りによるものと考えられ、その霊を鎮めるために祭りが行われました。

かつての京都の町は二条通を境に、『上京』と『下京』の二つの町に分かれていました。『上京』の氏神が御霊神社、『下京』の氏神が祇園社（八坂神社）です。御霊祭は、上京を代表する祭りとして、平安時代以来盛大に行われてきました。戦国時代の御霊祭の様子が『洛中洛外図屏風』（国宝 狩野永徳筆）に描かれています。

『上京』は室町幕府（花の御所）を中心に大きく発展し御所や足利将軍家も御霊神社の氏子でした。

江戸時代の御霊祭では、神輿が御所を訪れ、天皇や皇太子に御覧いただくのが慣例となっていました。御所への参内は明治維新の後、途絶えていましたが平成 21 年に、約 140 年ぶりに京都御苑の巡行として復活しました。<sup>(87)</sup>

現在御霊祭の神輿には「北之御座 今出川口」「南之御座 小山郷」「中之御座 末廣会」の 3 つの座がある。各々の神輿の座にはそれぞれの歴史があり、神輿会の奉仕もそれぞれ

の座によって行われている。

「北之御座 今出川口」は、「江戸初期の元和5年（1619）に、御水尾（ごみずのお）天皇から先代の御陽成（ごようせい）天皇が使われていた御鳳輦（ごほうれん）を賜り、神輿としたものです。神輿の形は平安時代の古式の神輿に倣っています。今出川口京極神輿会（出町地区）の人々によって奉仕されています。『ホイト ホイト』の掛け声に合わせて担ぎます。」<sup>(88)</sup>

「南之御座 小山郷」は、「安土桃山時代の文禄5年（1595）に、御陽成天皇から先代の正親町（おおぎまち）天皇が使われていた御鳳輦を賜り、神輿としたものです。神輿の形は北之御座と同形で、古式の神輿の形を伝えています。小山郷神輿会の人々によって奉仕されています。『ホイト ホイト』の掛け声に合わせて担ぎます。」<sup>(89)</sup>

「中之御座 末廣会」は、「明治10年に御霊祭に加わった神輿です。神輿本体は、江戸時代中期に作られたものと言われており、入母屋造の屋根に千木を飾る、珍しい形の神輿です。豪華絢爛な彫刻が見どころです。末廣会（出雲路地区）の人々によって奉仕されています。『えらいやっちゃ、えらいやっちゃ』の掛け声が独特です。」<sup>(90)</sup>

それぞれ3基の神輿は、御霊神社の氏子の中の地域を3つに区切られた地域の人々により奉仕される。自分の地域の神輿が祭礼において無事に昇かれ運行できるように、各々の神輿会と神輿会女性会の人々が準備から後片付けまで協力して進行される。

3基とも、5月1日には御霊神社に飾られる。各々の御座の地域から、午前10時30分頃に出発する「鳴りカン」行列が、神輿の飾られている御霊神社まで行われる。12時30分には、太鼓、獅子、**剣鉾**、八乙女行列、御神宝、稚児行列、御車（牛車）、武者行列・御霊太鼓に続いて、今出川口神輿、小山郷神輿、末廣会神輿が行列を始める。それぞれ自分たちの地域や見どころとなる地点においては神輿は台車から降ろして昇いで渡御される。それぞれの見どころとなる地点はあるが、最も特徴的なこととして神幸列が、御所の中に入

るということである。それぞれ神輿は今出川御門に午後4時に着くことを目指して渡御される。今出川御門から入った3基の神輿は午後4時から5時10分までの間、御所の朔平門前で担いで渡御する。<sup>(図19)</sup> その後は、河原町今出川で神輿を昇いで回したり、枳形商店街アーケードの中を3基の神輿が通ったりして見せ場をつくり、午後7時過ぎに宮入する。

(図20)

#### ④ 稲荷大社・岩屋神社における「お田植え祭」

##### (京都市伏見区・京都市山科区)

岩屋神社(いわやじんじゃ)は、京都市山科区(京都市山科区大宅中小路長67)<sup>(図21)</sup>にある神社である。天忍穂耳命(あめのおしほみのみこと)、栲幡千々姫命(たくはたちぢひめのみこと)の夫婦二柱と、その皇子・饒速日命(にぎはやひのみこと)の親子三柱を祭神とする根源は、奥之院、また岩屋殿と称する本社後背山の山腹に座す陰陽の両巨巖である。これは今日の社殿様式のように、定まった参拝設備のなかった時代の石座信仰の名残であり、発祥は仁徳天皇31年と伝わる。後年宇多天皇の御世寛平年間に陽巖に天忍穂耳命を、陰巖に栲幡千々姫命を、また岩前小社に大宅氏の祖神として饒速日命を祀る。約1100有余年前のことである。その社殿は治承年間に園城寺僧徒の焼き討ちにあい、旧記も共に失う。弘長2年に至って社殿は再建され今日に至る。「お田植え祭」は、6月に山科区柳辻池尻町にある神饌田にて、近くの保育園の早乙女役の保母や子どもたちが参加しておこなわれる。「抜穂祭」も「お田植え祭」同様、保育園の子どもたちととりおこなわれる。

伏見稲荷大社<sup>(図22)</sup>は、京都市伏見区深草藪之内町68にあり、「おいなりさん」と呼ばれ京都の人々に親しまれている。稲荷信仰の原点が、稲荷山であり千本鳥居が連なり近年は多くの観光客で賑わっている。御祭神は稲荷大神であり、奈良時代の和銅4年(711)2月初午の日に鎮座されたと伝えられている。その日から数えて、平成23年(2011)に御鎮座1300年を迎えるという歴史を有している。五穀豊穰、商売繁昌、家内安全、諸願成就の神として、信仰されている。「田植え祭」は、6月にご神前に日々供饌さ

れるご料米の稲苗を神田へ植えられる。本殿祭の後祭場は神田に移され、王朝をしのばせる典雅な「御田舞」が奏される中を「早乙女」らによって田植がすすめられる。

### 3. 2 祭礼における音楽・音と音の風景の調査方法

#### 3. 2. 1 祭礼の調査・映像による記録

祭りは、その祭りのクライマックスのみ取材されたり映像化されたりすることが多い。しかし、一つの祭りに向けて関わる人々は祭りの当日のみ活動をするのではない。一年を通して祭りの当日に向けて様々な準備や段取りが組まれている。

本論文においてで取材した「鞍馬の火祭り」の保存会の方々は、「祭りが終わると、次(来年)はどうしようと考えている。」と言われる。7月に1ヶ月続く祇園祭の最後の神輿洗いを終えて帰る道で、神輿を担いでいた人々は「来年はどうしよう。」と思いを1年後にはせられている。1年を通してその祭りを捉えることが必要であることが分かる。

1年の祭りの取り組みの流れを知るとともに、鞍馬の人々の暮らしや思い、取り巻く自然や環境をできる限り取材をする。つまり、鞍馬という風土とそこに暮らす人々の思いに迫ることが祭りにおける音楽・音や動きの根底にあると想定し調査・取材を行なう。調査・取材においては、人々の祭りへの取組を映像と音の記録と共に、祭りに対する思いや考えの聞き取りも含める。

#### 3. 2. 2 記録した映像・音の視覚化と比較検証

音楽・音や人々の動きは、映像や録音として記録することはできる。しかし、映像や録音だけでは比較検証は難しい。そこで、音楽・音と人々の動きを明確化し、比較検証するため、音楽・音や人々の動きは五線譜・図形楽譜(記号・図・言葉を加える)として記録し、視覚化できるようにする。楽譜として表現しきれない音の長さや微妙な音の高低は、言葉や注釈をつけ約束事を明確にした記号で補う。人の動き・所作などは、音符で記したり、記号・図で示したりすることで記録することが可能である。

本研究で扱うのは日本の伝統的な音楽・音である。日本の伝統的な音楽(様々な邦楽・

声明など)は、縦書きの楽譜として記されることが多く、口承のみで伝えられるものもある。しかし、伝統を正しく伝えなければいけないという思いから日本の伝統音楽においても人々が工夫した楽譜がある。

その一例として、「江差追分基本譜(江差追分師匠会承認)」<sup>(図 23)</sup>がある。うねるような曲線と記号が六線譜に描かれている。これは、正調江差追分を伝えるために、平野源三郎が中心になり標準の曲譜を作成した。明治44年、現在の六線による独自の曲譜ができあがった。「もみ」「本すくい」「すくい」などの歌い方が六線に音程の高低と共に描かれている。七節を約2分30秒から2分40秒で歌いきるといったなどの約束事もある。

歌詞の部分は違うが、小泉文夫は五線譜で「江差追分」を採譜していた。小泉は、「Lはその記号のついている音符の本来の音価(音の長さ)から、その1.5倍の長さまでの範囲内で『少し長めの音価』を意味する。Bは逆に、その記号のついている音符の、本来の音価から、その4分の3までの範囲内で『少し短めの音価』を意味する。」と、拍の伸縮の記号の定義化を図り採譜している<sup>(図 24)</sup>。

これは、伝承に重きを置いた楽譜ではなく、「江差追分」という民謡の音の姿を記録し再現したものである。これを見て試しに歌っても、生きた唄としての「江差追分」は歌えない。しかし、音のおよその動きや高低が分かる。記号や言葉などで、音楽の動きを補うことで、音楽・音の記録として五線譜も手段として有効である。また、小泉文夫は東京都のわらべ歌を採譜し調査した時も、音の微妙な長短・音程については、五線譜に加え、定義化した記号を併せて記入し、できる限り正確に原曲を記譜し表現できるように努めている。

このらの例より、記譜(音を記録)することには、大きく二つの役割がある。一つは、正しく演奏、または、音を再現して欲しいがために記譜という手段を用いる。様々な西洋音楽の作曲家が記譜して残した音楽である。また、正調の「江差追分」を伝承していきたくがためにつくられた「江差追分基本譜」はこれに含まれる。

もう一つは、演奏されたものをその時の表現の記録として、できるだけ正確に再現するために採譜するものである。採譜し、言葉や図で補い記譜することにより、次の段階を想

定している。つまり、演奏や表現を説明する根拠とすると共に、視覚化し比較検証の資料となる。

音楽は、時間と共に進んでいく<sup>(図3)</sup>。筆者は、日本の伝統的な行事である祭りについて研究を進めるが、西洋の総譜（スコア）を基礎とする記述表現が時間的進行と音の風景・祭りの空間の記録の視覚化に有効ではないかと考えた。祭りの時間的進行を横軸に設定し、西洋音楽のオーケストラの総譜のリズム・旋律の流れや対比、和声の動きのように、音楽・音（掛け声・お囃子）と人の動きや周りの様子を組み込んで記録していく。五線譜に音程・リズムのあるものは音符で、それで表現しきれないものは、図形楽譜、図・絵、言葉、定義化した記号などで補い、「祭りの音風景」として視覚化していくこととした。

祭りの音風景や人の動きと不定形な拍の流れの音楽の時間の記述については、JOHN CAGE『4' 33"』(Original Version in Proportional Notation) (EDITION PETERS, 1993)<sup>(91)</sup>と、「ジョン・ケージ〈四分三十三秒、ピアノ独奏（デイヴィッド・チューダーによる復刻版）〉」（1989）の楽譜<sup>(図25)</sup>を参考にした。五線譜の下に1' 20"（1分20秒）と時間の流れが書かれている。時間の流れを上記すというこの手法を使うと、一定の拍の流れに乗らない音楽・音や人の動き、祭りで起こった出来事も記録することが可能である。祭礼での音楽・音、人の動き、周りの人々の様子や音を音楽のテクスチュア、すなわち音楽の構成要素及び音楽的構造と同様であると考えた。

祭礼や人々の営みも調査し、映像や写真で記録する。その採譜・記譜、記録することにより視覚化を図り、比較・分析・考察した。

#### 4 人の動きとリズム感

祭礼において、神輿を担ぐ、松明を担ぐ、剣鉾を差す、龍踊りを踊るなどは、動きや掛け声の一つの動機（モチーフ）は単純で短い時間のパターンである。それが繰り返し行われる。それぞれの祭礼における動きの動機（モチーフ）は異なるが、共通点がある可能性がある。

#### 4. 1 「鞍馬の火祭」における掛け声と人の動き

次に掛け声と人の動きを、「子ども達の松明（トックリと小松明）」、「地元で育っていない人が入った甲斐性松明（Y家）」、「地元で育った人が担いだ甲斐性松明（M家）」について、取材より得た記録を記譜した。記譜より、人の掛け声と動きと時間の流れを分析・比較する。また、「御旅所での掛け声・動きのコール&レスポンス」についても、個々の人の掛け声と動きと参加者の共鳴を分析・比較する。

クラシック音楽の演奏であるが、同じ交響曲の演奏であっても年代が古いカール・ベーム演奏の速度が遅く、ヘルベルト・フォン・カラヤン、小澤征爾と時代が進むにつれて速くなる傾向がある。例えば、ルードヴィッヒ・ファン・ベートーベンの交響曲第五番ハ短調作品 67「運命」の第一楽章を一例とすると、ベームは約 8 分 26 秒（1977 年ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団）<sup>(92)</sup>、カラヤンは約 7 分 18 秒（1983 年ベルリンフィルハーモニー）<sup>(93)</sup>、小澤征爾は約 7 分 29 秒（1990 年バイエルン放送交響楽団）<sup>(94)</sup> の時間で演奏されている。個々の指揮者の演奏の意図や個性というものもあるであろうが、ベームとカラヤン、小澤征爾とは同じ曲でありながら 1 分前後の違いがある。他の曲や、演奏者について比較しても面白い結果が見えてくる可能性が高い。ベーム指揮の演奏は、演奏された時は大変切迫感のある演奏であると人々は感じていたのではないか。演奏者であるウィーンフィルハーモニーの人たちも熱演で、脇から血がにじむような緊迫感であったということである。時代の背景が、演奏の速度をつくっていったのではないかと考える。

火祭りにおいても、同様に、時代の流れとまでは及ばないが、掛け声の掛け方や動きが年齢の高い人はゆっくり、若い人は速いのではないかと予想していた。また、鞍馬には大きく分けて七つの仲間がある。仲間により違いがあるのではないかと考えたが、この比較は今後の課題とする。速度や動きの特徴とそれぞれの人との関連性を比較分析していく。

2014 年度の火祭りにおいて、子ども達がトックリと小松明を担いで歩く様子、大人が甲斐性松明と呼ばれる大松明（約 70・80 kg から 120 kg ある大きな松明）を担いで歩く様子取材することができた。甲斐性松明は本来、その年齢や個々の人の甲斐性に応じた大きさ



の松明という意味である。甲斐性に合わせて担ぐ松明であり、主に子ども達が担ぐトックリと小松明、主に小学生以上中学生の子ども達が担ぐ中松明、主に高校生以上の大人が担ぐ大松明がある。

また、御旅所で行われる火祭りのフィナーレ「三願の礼」において、甲斐性松明を担いでいた若衆たちが、「サイレイヤ サイリョウ」「ヨーイヨイ」と掛け声をかけたり、手拍子を入れながら掛け声に合わせて動いたりする姿も取材した。


取材した場所と取材した祭礼の動きを明確にするため、地図には、由岐神社・由岐神社御旅所・仲間の宿、平成26年10月22日の神事ぶれ・甲斐性松明（地元の若者M家）の動きと音楽・音と動きの記録をとった場所を記した（図26）。

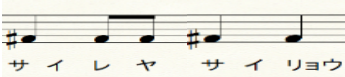
#### 4. 1. 1 子どもたちの松明（トックリと小松明）

##### 〔子ども女子二人、大人男性一人〕（図27）


鞍馬の火祭りは神事ぶれの後、まずトックリと言われる小さな松明から巡行が始まる。


子ども達の掛け声と動きは、ほぼ等速で単調な歩みである。

足運びについては、10秒間に12歩進む速さである。普段の歩くという動作と変わりの無い動きである。子どもの足の運びは規則正しいリズム（)で進んでいく。この動機（パターン）が繰り返される。日常歩いている足運びと変わりは無い。共に歩く大人の人たちも、この等速のリズムに合わせて足を運んでいる。



子どもたちの「サイレイヤ サイリョウ」という掛け声についても、リズムが足運びに合わせたリズムである（）。掛け声についても、これが1つの動機（パターン）となり繰り返される。掛け声の抑揚について見ると、「サイ」にアクセントと粘りを置き言葉を強調しているため、大人たちの掛け声のイントネーションと同じような「ため」のような表現が見られる。「レイ」で最初の「サイ」より少し音程は低くなる。再び「サイ」で音程は最初の「サイ」に戻り強調した表現となる。「リョウ」では最後音程が上がる。

大人の掛け声は子どもたちの掛け声をリードしたり、支えたりするような形になってい

る。トックリに手を添えて持っている大人の掛け声と子どもの掛け声が、交互になっている(  )。松明に手を添えている大人は、子どもたちの祖父であると思われる。自分が昔、まずトックリ、次に、甲斐性松明を担ぎ、チョッペンの儀を経験し、神楽松明で祭りのフィナーレまで祭に加わっていたことと思われる。祭を担っていたことを子どもたちに伝えようと、松明を担ぐ子どもの歩みを思い子どもの歩みに合った速さを考えて歩んでいる。子どもたちに伝えるために、掛け声は子どもたちをリードする形になり掛け合いのかたちをなしている。

しかし、横を一緒に歩いている大人たちは、子どもと一緒に声を発している。(  ) この大人たちは子どもたちの母親と祖父母であると思われる。子どもたちと歩みと掛け声を共有することにより、子どもたちへの励ましの思いが詰まっている。

やや子どもたちのほうが音程は高い。しかし、掛け声の頭の「サイ」にアクセントがあり強調することや、語尾をやや上げ気味に伸ばすことは共通した音の動きとなっている。大人と共に掛け声を発することで、掛け声のアクセントや抑揚が共通のものとなり伝承されていくことが分かる。

火のついたトックリを担ぐことは、鞍馬の子どもたちにとっては、一人前になる第一歩を歩みだした喜ばしいことである。その子どもたちに、すれ違う大人の人々は、子どもたちの速度やリズムに合わせた手拍子を送っている(  )。また、街道で見ている人は、子どもたちの歩みの速度に合わせて、掛け声をかけると共に、手を前後に動かして子どもたちを見守っている(  )。将来祭りを担う子どもたちに共感する姿が表現されている。沿道の人々からの手拍子や拍手、共に同じ動きを受けることは、子どもたちにとって自分たちが祭に参加していることへの充実感を得ることとなっている。

#### 4. 1. 2 大人の松明（甲斐性松明）

子どもたちの松明の次はいよいよ甲斐性松明が出る。この松明は甲斐性に合わせて担ぐ松明と呼ばれ、30 kgから120 kgほどの重さのものがある。2人で担がれることが多い。取材できたのは、約120 kgの甲斐性松明を担ぐ人々であった。

## ① 地元で育っていない人が入った甲斐性松明について

### ① - 1 前半〔Y家父，次男，長女の夫〕(図 28)

大人の松明であるが，Y家の当主（以下本論文中では父と表記）60歳代，次男，長女の夫共に30歳代の様子について分析する。父と次男は鞍馬の地元の人である。長女の夫は3度目の火祭りの参加で，地元出身ではない。


当日，はじめは，何とか松明に火をつけ，担いで家から街道まで出てきたが，なかなか掛け声も出さず歩くのがやつの状態である。父が「ハイ！ハイ！」という激励の言葉や，燃え盛る松明へ水を掛けるなど，掛け声を出し前進できるようにと働きかけるが，なかなか一步を踏み出すことが出来ない。歩き出したが，歩くのがやつとであり，よたよたと進み等速で進むことは無い。歩く足運びのリズムは先に紹介した子ども達の松明と同じように単調な足運びである。





足運びの速さであるが，歩き始めは10秒間に等速ではないが8歩ほど進む。担ぎ出して37秒後，子ども達の大きな掛け声の松明とすれ違うということが起こる。父は「ええ加減，サイレイヤサイリョウ言えや。お父ちゃんが言うた後に」と激励の言葉を発する。そのあたりから，少しずつ足運びの速さが速くなる。10秒間に14歩ほど進むようになる。


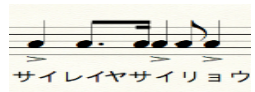

しかし，掛け声を発することは出来ない。その後担ぎ出して57秒後あたりから掛け声は出てくるが，声は小さい。

次に述べるの大人の松明の後半のように，父が先頭に立ち松明を担ぎ掛け声も大きくかける。

### ① - 2 後半〔Y家父，次男，長女の夫〕(図 29)

Y家の父は，「サイ」と掛け声をいうときに声も大きく，足運びにも重心がかかり(  ) 躍動感のある松明の担ぎ方である。

まず足運びであるが(  ) が一つの動機(モチーフ)になっている。「サイ」の箇所左足に重心を掛けて踏み出す(  )。次に右足を踏み出し(  ) 左足を右足に引き寄せる(  )。非常に複雑な足運びであるが踏み出す足に身体全体の重心

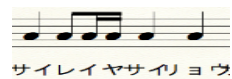

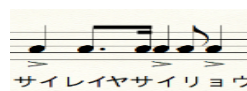
を置いて進み、後ろに残した足を軽く引き寄せる。腰を安定させて「レイヤ」と「リョウ」の掛け声は付点のリズムである。掛け声も付点が入り足運びと一致した表現(  ) になっている (  )。全ての掛け声・足運びが一定のリズムではないが、この掛け声が1つの動機(パターン)となっている。10秒間の動機(パターン)が5回繰り返される。明らかに子どもたちの掛け声・足運びや、次男・長女の夫のものとは違う付点 (  ) の入ったリズムである。父は、息子たちを横で見守り励ますだけで止まろうと考えていたには違いないが、今までの祭りの経験を伝えようという熱意から自ら先頭に立ち、傳承することを行った。すると、父と同じような足運びや掛け声になるまでは至らないが、次男・長女の夫は腰に力が入り10秒間に20歩進むようになり、掛け声の声も出てくる。「サイ」にアクセントを置き粘るような掛け声の表現が見られてくる

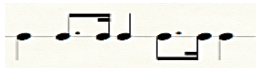



伝統文化は口承で傳承されることが多いが、正にその姿である。2015年度もY家の足運び・掛け声を取材し、この2014年度の松明の記録と比較していきたい。

## ② 地元で育った人が担いだ甲斐性松明について

### 〔M家の地元の若衆〕(図30)

同じ甲斐性松明であるが、地元で生まれ育った人が松明を担いだ様子について述べる。

掛け声の言葉が明瞭でリズムが一定である (  )。「サイ」にアクセントを置き「レイヤ」(  ) は「イ」は「レイ」でくくられて表現されるのでY家父の (  ) の付点の「レイヤ」と共通する。足運びにも共通するが、大変リズムカルで10秒の間に5回動機(モチーフ)が綺麗に繰り返される。

足の運びであるが、1動機(モチーフ)は (  ) である。第1歩目の足の踏み出しは「サイ」の掛け声と共に前に踏み出される (  )。2歩目の足が前進するが (  )、リズムカルな動きで1歩目の足に引き寄せて運び (  )、すぐに次に前進させる。足運びの1動機(モチーフ)は掛け声と同様、10秒間に5回繰り返される。このリズムカルな動きにより、松明の重さを上手く逃がしているのではないかと思われる。この動きは力の無駄を感じさせることもなく進む。松明が、浮き上がるようにリズムカル

に運ばれていく。見ている者にも、松明の重さや火のついた思い松明を長い距離担いで歩く苦しさというものを感じさせない。

また、この若衆の松明の足運びは、先ほど述べた息子たちに松明の担ぎ方を伝承としていた父の足運びの動機（モチーフ）と似ている。10秒間に5回動機（モチーフ）が繰り返されるといふ点も同じである。鞍馬の人々は、このようなリズムを持った足運びで松明を担いでいたのではないかと思われる。進行方向に向けて、肩や上半身も前方を向いている（写真7）。松明を方にのせるのではなく、首の後ろに担いでいる。

この担ぎ方やリズム感ある担ぎ方・足運びは、どこから由来してきたのか。鞍馬は山に囲まれた土地である。松明は、火が付きやすいニオイと呼ばれる松の木を入れ、ツツジの柴を束ね、杉の木を芯にして形作られる。そして、藤の根で縛り持ちやすいようにする。全て鞍馬周辺の山にある木の特性を生かした材料で松明は作られている。

今では、林業を専業とされている方は少ないが、山で収穫したものを担ぐという労働の知恵が松明の担ぎ方や足運びを生み出したのかもしれない。

松明を担いだ経験のある役員に聞くと、「松明の足の運びは、四股（しこ）をふむようにする。肩に松明を乗せるのではなく、首の後ろに担ぐ。」と若衆に伝えているとのことである。独特の、進行方向に進める足をリズムカルに動かし、腰を落とし四股をふむというのは、日本独特の様々な動きに通じるものが見えてくる。

「四股をふむ」ということや、右足・右手に重心がかかる、次は左足・左手に重心がかかるというのは、日本の武道や踊りなどの文化に通じ腰の文化である。

#### 4. 1. 3 子どもの松明，他所出身の大人，地元出身の大人の

##### 松明の掛け声と足運びの比較（図31）

子どもたち、地元で生活していない人、地元で生まれ育った人の三者の掛け声と足運びを比較する。

時間を縦に揃えて比較すると、子どもの掛け声・足運びは10秒間に12歩進む。Y家の若衆・父親やM家の若衆の約2倍の時間がかかっている。大人のほうは、足の動きの違い

はあるものの速さはほぼ同じである。子ども達は、松明を担ぐのは大人のを借りている。重い松明を上手く担いで進むというより、掛け声を掛けながら周りの人と合わせて、松明は肩に乗せて進むという姿である。普段の歩くという動作から、担いで進むという足運びへの移行は見られない。同様に、地元で育っていない人や経験の浅い人も同様、松明は肩に乗せて普段のように歩くという足運びである。

しかし、地元で育ち幼い時より火祭りに参加し、先輩たちの姿を見たり経験のある人からもアドバイスをもらったりしている人は、担ぎ方も肩ではなく首の後ろのほうに乗せている。また、足の運びも松明の重さを上手く生かし、又は、逃がすために、腰を落とし足の運びにも独特の動きとリズムがある。地元の若衆の足運びと、甲斐性松明を担ぐ担い手の熟練者である長老の父の足運びとは掛け声の「サイ」の時にアクセントを置くと同時に、足運びの方も重心を前に出した足にかけ上半身も出した足と同じ方向に向いて進んでいる。

子ども達も、新しく祭りに参加した人々も、毎年、経験のある人の動きを見て学ぶ中で、速度や足運びの違いが出てくるものと予想する。現に、子ども達の掛け声には「サイ」に力が込められており、一緒に歩く大人たちの真似をしている。子ども達や新しく祭りに参加した人々の姿は、継続して見ることに価値がある。このように、経験のある人の掛け声や動きを見聞きして、自ら松明を担いで、祭りの音楽と動きを自分のものとしていくことが祭という文化を継承していくことである。

## 4. 2 大阪府大東市「だんじり祭り」における龍踊り

### 4. 2. 1 3世代の龍踊り (図 32・33)

大阪大東市だんじり祭りの龍踊りの3世代の動きの比較をする。2014年10月19日に取材したものである。住道駅前末広公園に、南大東連合会パレードのだんじりの大野・朋来・灰塚・北灰塚が一同に揃い、大東市の役の方々からご挨拶があり広場での祭りはいったん終了となる。再び、大東の街をだんじりが練り歩くまでの少しの間の様子である。


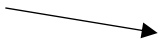


だんじりのお囃子は太鼓と鉦で演奏される。お囃子の主なリズムとして採譜した。お囃

子の演奏に合わせて龍踊りが踊られる。ここでは、朋来の若い女性と大野神社の小学生男子、大野神社の年配の男性の踊りの動きを比較する。

### ① 若い女性の龍踊り〔朋来のだんじり〕

住道駅前の末広公園に朋来、大野、灰塚のだんじりのお囃子が響きだす。

まず、若い女性がだんじりの前方に立ち踊り始める。若い女性が一人で大勢の人の中で踊るといのは、驚きである。「本当に龍踊りが好きなんや」と公園にいる人々は話していて、彼女のことはよく知っている様子である。龍が空を上るように龍になりきって踊る姿である。

身体は腰から上の上半身が前に乗り出すような形である。身体全体が龍がうねるようにして滑らかに動き、龍が玉を持っているような形の手先及び指先には注意を払い腕全体をお囃子に合わせている。右腕は身体の肩あたりの高さから少しずつ腰あたりの高さまでまで下ろしてくる。お囃子の細かいリズムの箇所では龍の爪を意識した形を作り上にすくう動きをする（）。すくう動きは、まず手のひらを上向きにしつつ手前に引き寄せ（、矢印→部分が手のひらの向き、直線が  腕の方向）次に手のひらが下になるように向うに腕全体を回転（）させるような動きである。動機（モチーフ）を左右交代に表現していく。10秒の間に動機（モチーフ）を5回繰り返すペースで踊る。

強調したい腕の動きの方の肩を前方にのめり出すように動く。右の腕の動きを強調したい時は、右の肩を前方に出し、上半身全体が右に傾く。顔も右の方向を向き、視線も右方向を向いている。上半身が腰の支えで同じ方向に向くといのは、「ナンバ走り」の形と似通っている。身体全体で龍が玉を持ちつつ雲を昇っていく様子になりきっているのが分かる。龍自体になりきって踊るといのはアイヌの人たちがの鳥になりきって踊る姿と重なる。

### ② 小学生の龍踊り〔大野のだんじり〕

朋来の女性が踊るのを見て、隣に位置していた大野神社のだんじり前方で小学生の男の

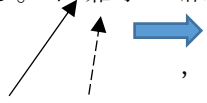
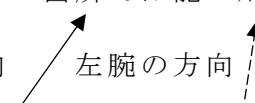
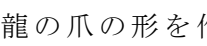


子が踊りだす。

小学生の動きは小刻みな体の動きがあり上下にリズムをとっている。上下にリズムをとるように見えるのは、膝および腰でお囃子のリズムをとっている。手および腕動きは横に動かしている。1つの動機（モチーフ）を左右交代で表現する。手は常に龍の爪を意識した形を作っている。しかし、手をお囃子の音楽に合わせてうねらせるような表情をつけたり手のひらは常に下に向けていて変えることはない。朋来の女性と比較すると、単純で1つの動機（モチーフ）の動きが朋来の女性の2分の1の時間である。1パターンを10秒の間に10回繰り返すペースで踊る。

身体全体は脚と腰で支えを作っているが、上半身は腕の動きと関連せず正面を向いている。顔も正面を向き、視線も前を見ている。表情を見ているも、龍になりきるといよりは、お囃子のリズムに合わせて踊ることを楽しんでいる様子である。龍踊りが好きで上の年齢の方たちがだんじりの屋根の上で踊ったりしているのを見て、自分が乗って踊ることを想定している。

### ③ 年配の男性の龍踊り〔大野のだんじり〕

最後に踊りだしたのは、大野神社の年配の男性である。

身体の上半身は前に乗り出したような形である。両手をほぼ同じ向きで大きくうねりを作るように動く。大きなうねりをゆったりと作り、大野の小学生の倍の時間をとって一つのモチーフを作っている。朋来の女性と同様1つの動機（モチーフ）を10秒の間に5回繰り返すペースである。しかし、朋来の女性と全く異なった動きに見えるのは、無駄のないゆったりとした、身体全体を使った粘りのある動きである。両手を交差させることなく、両手をそろえて大きな動きを作っている。お囃子の細かいリズムの箇所では龍の爪を意識した手の形を観客の方に向けて作る（, 右腕の方向  左腕の方向  龍の爪を作る動き ）。それまでは手で龍の爪の形を作っているが、軽く握り込んだような形なので、一瞬静止したような両手の指をかざす動き（）は、見ている者に強い印象を与える。



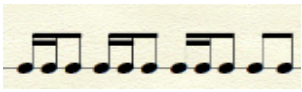

上半身は空の上を目指し登るような時は、上半身と顔を上の方に向けていく。視線も上を見ている。雲を乗り越えるように上半身を少し丸め表現する。頭を下げ視線は下を向く。動きは上半身をうねらせるが、腰で支えられている。大きな派手な動きではないが龍の力強さを感じさせる表現である。粘ったようなうねりを作り表現して貯め込んでいたエネルギーを表現する。雲をかき分け悠々と昇る龍を想像させる動きである。

#### ④ 大野の若者2人(若者A・若者B)と

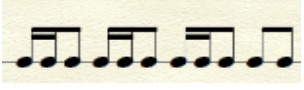

##### リーダー(若者C)の龍踊り〔大野だんじり〕(図34・35)

大野神社のだんじりのリーダーの若者は前に述べた3人(朋来の若い女性、大野の小学生、大野の年配の男性)のとは、お囃子の基本の音楽の捉え方は同じである。

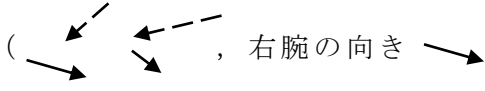


同じ大野のだんじりの屋根の上では、若者A・若者B・若者Cが龍踊りをする。

若者A・若者Bはこの時の他の2人の若者は、両腕・両手はほぼ同じ向きで動かし、お囃子の(  )のリズムに乗って表現する。この時のお囃子のフレーズの最後のリズムであるが、(  )のリズムの箇所を龍の爪の形をとり踊りの強調部分とする。大野の子どもの動きを発展させたような形である。

しかし、大野の子どもと異なるのは、身体全体でうねりを作っている。身体の向きを上の方に持っていったり、右の方に持っていったりしてダイナミックな表現をしている。だんじりの屋根の上での踊りのため、足をしっかり屋根に乗せ立っている。腕の方向を変える時には、その方向へ身体の向きを向け上半身ごと動かしていく。腰から下の足は踏ん張り、動かしていく方向の足に重心を置いていく。

リーダーの若者Cは、朋来の若い女性・大野の小学生・大野の年配の男性や大野の若者A・若者Bと全く異なる表現をする。前の3者や若者A・Bは、腕や手を身体の前方で動かす。お囃子の(  )のリズムに乗って表現する。この時のお囃子のフレーズの最後のリズムであるが、(  )のリズムの箇所を龍の爪の形をとり踊りの強調部分とする。この動きは、若者A・若者Bと同じである。

しかし、大野の若者Cは、腕を自分の身体の後方から前方に動かしの下からすくい上


げたり、自分の身体の前から大きくうねらせて前につき出したり、斜め前方につき出したりする。右腕と左腕が同時に異なる動きをしている。( , 右腕の向き  左腕の向き  ) 1つの動機(モチーフ)の最後の龍の爪を強調する動きにもっていく。1つの動機(モチーフ)の動きのもっているリズム感は共通するが、動きのパターンはそれぞれ異なっている。

若者Cの動きは、強調していきたい方向に向けて上半身全体を方向付けていく。脚はだんじりの屋根の上に踏ん張って立ち、腰から上の動きを支えている。ダイナミックな表現であるが安定感がある。



若者Cは神社の龍踊りを見に行ったり、教えてもらったりして、より龍が雲を昇るような動きとなることをめざしているとのことである。リーダーとして、龍踊りをよりよい表現に向けていきたいという責任感が見られる。

#### 4. 2. 2 3世代の龍踊り、大野のリーダーの若者の龍踊りの比較

3者の共通しているところは、お囃子のリズムを意識して踊っていることである。龍が雲を昇っていくという抱きながら動くということは一致している。お囃子の動機(モチーフ)の最後、または、最後の直前のリズムを意識して、腕や手を動かし踊り龍の爪の形を作っている。そして、自分の動機(モチーフ)を何度も繰り返していることである。お囃子の音楽の速さが遅く変化すると踊りもそれに合わせて遅くなる。お囃子の速度が遅くなると10秒間での動機(モチーフ)の数は少なくなる。速さの変化により10秒間の間での1つの動機(モチーフ)の回数が異なってくる。

3者の異なる点は、同じ速さのお囃子でありながら、その音楽の捉え方が異なることである。一番小刻みにお囃子のリズムを捉えて踊っていたのは小学生の男の子である。小刻みであるためにダイナミックさや音楽の拍にある躍動感を表現するまでには至っていない。お囃子の1パターンの(  ) 中に、踊りの動きが2パターン含まれている。朋来の女性と年配の大野の男性は、お囃子の1パターンに動きの1パターンがある。

朋来の女性は、滑らかにお囃子のリズムを捉えて龍になりきって踊っている。龍の爪の形を作りすくい一瞬止まる動きと、体全体を使いうねるように踊る腕と手の動きとの対比が明確である。年配の男性は、悠々としたお囃子の捉え方で、大きく身体ごと両腕を同じ方向にうねる動きと龍の爪を出し一瞬止まる動きとの対比が大きく味のあるものである。

さらに、小学生より年齢の低い子どももだんじりの前に立たせてもらうことがある。その子は、お囃子に合わせて、飛び跳ねるだけである。龍の手や爪の動きはしていない。しかし、お囃子(  )のリズムの流れている(  )の拍の流れに乗ることはできている。将来小学生の子どものように龍になり踊ることが期待できる。

手と腕の動きに焦点をあてて記録したが、手と腕の動きを支えているのは下半身の支えと動きである。小学生の子は、膝でリズムをとっている。膝でリズムをとり身体全体を動かすと浅い軽い上下の動きが中心になる。しかし、朋来の若い女性、大野の年配の男性、大野の若者A・若者B・若者Cの踊りは、腰を踊りの動きの中心を持ってきている。うねるような動きは腰から動いている。

例えば、腕を右前方、または右を強調した動きにもっていく時には腰が右へ出て右への重心の移動をしている。腰を動きの中心として支えていくことは、鞍馬の火祭りの松明を担ぎ進むときと同じ原理である。腰から上半身が同じ方向への動きをつくる。腰に重点がおかれるほど安定し美しい動きとなる。

#### 4. 3 「嵯峨祭」における剣鉾と人の動き

嵯峨祭りにおいては、「龍鉾」(大門町)、「麒麟(きりん)鉾」(中院町)、「澤瀉(おもたか)鉾」(鳥居本町)、「菊鉾」(四区)、「牡丹(ぼたん)鉾」(天龍寺)がある。これらの剣鉾は、長さ約6メートル重さ約40キログラムの剣鉾を一人の人が差し、次の人に交代して神輿の前を巡行する。一人の人が、長さもあり重さもある剣鉾を差しつつ、鈴(リン)を鳴らして進む。

##### 4. 3. 1 熟練者の剣鉾の動き [「澤瀉鉾」・「龍鉾」の差し手]


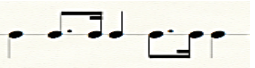

まず「澤瀉鉾」の差し手の動きについて述べる。熟練者の澤瀉鉾の差し手は、約 40 キログラムの剣鉾をバランスよく差す。足は進行方向に向けて外側 45 度に向けて運び、1 本の直線の上を交差させるように前進する。足の裏は踵から着き、次に足の指で支え膝を曲げてバネを作るようにして進む。脚はそう高く上げることなく進み、剣鉾を身体全体でバランスよく差している。(写真 8)

腰と肩がねじれていない。長さ 6 メートルほどの剣鉾であるがぐらつくことなく進む。鈴を鳴らすことが大切ではあるが、視線を鈴(リン)に向けることはなく前方を見て進む。

鈴(リン)は、剣鉾を回転させることにより鈴が回転するように動き剣鉾の棹に当たり鳴る。腰と肩が上手く回転すると剣鉾がリズムカルに回転することに繋がり鈴が鳴る。鈴はひもで剣鉾の飾りの下方にある腕木よりつるされている。差し手が自分の回転するごとに鈴(リン)が鳴るように回転させながら進むが、時として鈴(リン)が不規則なリズムを刻むこともある。(写真 10) (図 36)

次に「龍鉾」の差し手の動きと鈴(リン)の音について述べる。「龍鉾」の差し手も熟練者で安定した差し方である。足は、「澤瀉鉾」の熟練者の差し手と同様に、進行方向に向けて外側 45 度に向けて運び 1 本の直線の上を交差させるように前進する。足の裏は踵から着き、次に足の指で支え膝を曲げてバネを作るようにして進む。脚は膝から上げるが、そう高く上げるというのではなくリズムカルに身体全体を進める。(図 37)

腰と肩を少し回転させつつ足を内側にひねる。その時に鈴が回転し、身体を少し回転させた動きに次いで鳴る。足のステップのような動きと、鈴が鳴るタイミングが 1 つのモチーフを作り繰り返され美しい。鈴は 1 回鳴る時もあれば、回転の具合で細かく棹に当たり細かいリズムで鳴る時もある。1 回鳴るといのが剣鉾を差し鈴を鳴らす人の表現の思いであると思うが、時折、細かいリズムで鳴る鈴も音色が優しく美しい。

「澤瀉鉾」と「龍鉾」の熟練者の足の運びのリズム()は、「鞍馬の火祭り」の Y 家の父親や M 家の若衆の足の運びと重なる。、「鞍馬の火祭り」の Y 家の父親の足運び()や M 家の若衆の足運び()のリズムにも、付点

の入ったリズムがある。この足運びで重さを上手く生かしながら、または逃がしながら前に進むという時に、よく似たリズムの足運びがあるというのは興味深い。

#### 4. 3. 2 若者の剣鉾の動き〔「菊鉾」の差し手〕

次の差し手は中学生で、鉾を差す経験が浅い。足先は進行方向を向き直進する。足の裏は全面ほとんど同時に地面に着ける。足の指を使いクッション性のある動きは見られない。脚の膝を高く上げて前進する。(写真 9) (写真 11) (図 21)

また、腰と肩とが安定していない。前進することを優先しているため、長くて重い剣鉾を差すことのみ集中し鈴を鳴らすために腰と肩を上手く使い身体を回転させることまで至っていない。周囲には、「菊鉾」の先輩の方々から温かい声援や励ましアドバイスがなされている。中学生の横や後方には見守る年長者がついて歩いている。

「菊鉾」は、後継者を育てていくということに力を入れてられる。この中学生が、渡月橋の中間地点を差して渡るというのも、若者を育てていきたいという年長者の姿勢が見える。「菊鉾」は「嵯峨祭」のある 5 月に入ると、每晚 8 時から大覚寺門前の集会所前で鉾差しの練習が行われる。このことについては、第 8 章の祭礼における人の育みにおいて詳しく述べる。

#### 4. 4 「上御霊祭」における神輿

「上御霊祭」の渡御の儀は、毎年 5 月 18 日に行われる。午後 0 時 30 分に、太鼓、獅子、剣鉾、八乙女行列、御神宝、稚児行列、御車（牛車）、武者行列・御霊太鼓、今出川口神輿、小山郷神輿、末広会神輿の行列が上御霊神社を出発する。北之御座今出川口の神輿の長柄につける「鳴りカン行列」が午前 10 時に梶形通り寺町一筋東の一真町より出発し、上御霊神社まで鳴りカンをかかげて行く。(図 38)

この「鳴りカン行列」が、「神御霊祭」の一日の始まりである。神輿会会長や幹事長は、「鳴りカン行列」に参画する人たちに今日 1 日の無事と祭りが滞りなく進むことを述べ、「三本締め」から始まる。

#### 4. 4. 1 「三本締め」と「鳴りカン行列」の掛け声と動き

##### 〔北之御座今出川口の神輿〕

「鳴りカン行列」が始まる前に、今出川口の神輿を担ぐ人たちがお互いの顔が見られるように円になり神輿会会長の話を聞く。(写真 12)

「鳴りカン行列」が始まるまでの30秒ほどの間の「三本締め」から「鳴りカン行列」の出発までを様子について述べる。ここには、上手く「間」を置いて、息を合わせ拍の合った「三本締め」と「鳴りカン行列」の出発までの流れが見られる。(図 39)

幹事長(「鳴りカン」行列・神輿渡御のリーダー的役割を担う。)も渡御に向けて緊張気味であり、その緊張感が伝わって来る。「よろしくお願いします。三本締め」という幹事長の掛け声が続いて三本締めの手拍子が打たれる。「せーの」とかいう掛け声もなく始まる一糸乱れぬ手打ちである。手打ちの最後に「お！」と全員が言うが、その掛け声まで速さやリズムが乱れることはない。その速さは、幹事長の「よろしく」「お願いします」「三本締め」という短い言葉の拍に同じ長さの「間」を置いて、その拍の流れで打たれる。幹事長の言葉の速さが手打ちの速度を決める指揮の役割を担っている。

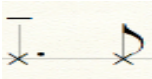
三本締めが気持ちよく揃い終えたことで、三本締めが終わったのを受けて幹事長は「おーし！」と力のこもった答えを言う。幹事長は自らに言い聞かせるかのようであり、これから「鳴りカン行列」「神輿渡御」に望む仲間たちに語り掛けているようである。

「ほな声出して」「いくぞ」「がんばろう」の幹事長の掛け声で、「鳴りカン行列」は出発する。「鳴りカン行列」の掛け声は、幹事長がマイクを持ち「よーい よーい よーい よーい」と最初にかける。「よーい」の掛け声の速さは、「ほな声出して」「いくぞ」「がんばろう」の拍の流れにのったものである。その掛け声の速さに合わせて鳴りカンをかかげた2人が両足を揃えて跳び前進する。「三本締め」から「鳴りカン行列」の拍の流れを出発までの幹事長の掛け声が決定づけている。

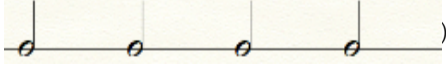
「間合い」については次の第5章にて再び詳しく述べる。

次に、「鳴りカン行列」の掛け声と動きについて述べる。




「鳴りカン」行列の流れは、神輿の長柄につける鳴りカンを2人の人がそれぞれもち、2人が横に並び同じ速さで上御霊神社を目指して町を練り進む。進み方は、練り歩くではなく「ホイット」の掛け声に乗り跳ねながら進んでいく。1組は11秒間から17秒間進み、次の2人に鳴りカンを渡す。渡すときの掛け声は「よーい よーい よーい よーい」である。

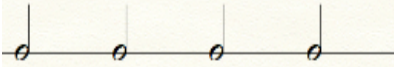
行列が始まってすぐ「よーい よーい よーい よーい」という掛け声をリーダーの役員がマイクを通してかける。「よーい」の「よー」と伸ばすところでは「よ(YO)」の母音である「オ(O)」が入ることがある。民謡の歌い手が歌詞を伸ばして歌う時や勢いをつけて歌いたい時などに、母音を入れて強調したように歌う「生み字」のようである。「よ」に力が入り「い」は次の「よ」へ繋ぐため軽く表現される()。生み字の「オ」を入れることにより「よーい」の表現が粘った力強い表現となっている。(図 40~46)

鳴りカンをかかげて行列する人は、両手を伸ばし鳴りカンを頭より上にかかげる。両足を揃えて跳び「よーい」の拍の流れに合わせて前進する。生み字の「オ」のあたりでは、両足を揃えて跳ぶ動作を腰で支えて身体全体が揺らがないようにしつつ、跳ぶ動きを膝でバネをつけている。

鳴りカンは、「よーい」に合わせて跳ぶ時に()の跳ぶりズムと同じく鳴る。

次に「ホイット」と北之御座今出川口の神輿を担ぐ時の掛け声と同じ掛け声を全員がかかる。「ホイット」は「よーい」と異なり、力強いが歯切れのよい掛け声である。重い鳴りカンを掲げて前進するエネルギーを含めた掛け声である。

鳴りカンをかかげている人は「よーい」の時と同様に両手を伸ばし鳴りカンを頭より上に掲げている。まず、右足のみの動きを述べる。足は「トントン」片足で軽く跳ぶ()。「トントン」の2回目の「トン」は次に脚を後ろにはね上げる予備運動的な弾みをつけている動きである()。次に、膝を曲げ、後ろに跳ね上げる()。前進するために前に足を着くが、その前に軽く空中でボールを蹴るような動きをとる。

鳴りカンは「よーい」の時と同様に、(  ) のリズムで鳴って前進していく。掛け声の「ホイット」の「ホ」の箇所であり、足を地面にトンと着いたときに鳴る。

「ホイット」の動機(モチーフ)は 11 秒間から 17 秒間進む間に 8~16 回繰り返される。鳴りカンはかなり重く、それを腕を伸ばし高く掲げて跳ぶというのは力のいることである。途中で腕が曲がり、頭より低くなり鳴りカンが身体あたりまで行きそうになる人がいた。周囲の人たちは「がんばれ」「もうちょっと」と励ましの声をかける。すると、腕を伸ばし行列を継続できるようになる。

「よーい」のモチーフは出発の時は 4 回繰り返されるが、受け渡しの時の「よーい」は、受け渡しのタイミングにより回数が 6 回に増えることがあるが、4 回繰り返され鳴りカンが受け渡されていく。<sup>(写真 13~18)</sup> 受け渡しのタイミングについては第 5 章の息を合わせる・間合いをとるの章で述べる。

#### 4. 4. 2 「今出川口」「小山郷」「末廣会」神輿の掛け声・動きの違い

「上御霊祭」の神輿の掛け声は、同じ祭礼でありながら異なる。「北之御座 今出川口」「南之御座 小山郷」は「ホイット (ホイト)」であるが、「中之御座 末廣会」は「えらいやっちゃ えらいやっちゃ」である。掛け声が異なるだけでなく、鳴りカンの運び方も違う。「北之御座 今出川口」「南之御座 小山郷」は腕を伸ばし上に掲げるようであるが、「中之御座 末廣会」は鳴りカンを肩に担ぐように持つ。<sup>(写真 19・20)</sup>

掛け声が異なるとともに、その神輿を昇く動きも異なってくる。

「ホイット」は肩に長柄を乗せ、乗せた側の腕は長柄を回し持ち、反対の腕は長柄に添え担ぐ。足の動きは、「北之御座 今出川口」の鳴りカンの「ホイット」の動きと基本的に同じである。

「中之御座 末廣会」は、明治 10 年に御霊祭に加わった神輿であり、他の 2 基の神輿の掛け声が異なるとともに昇き方も異なる。肩に長柄を乗せ、乗せた方の腕は長柄を回し持つことは同じである。もう片方の腕は、「えらいやっちゃ」の掛け声に合わせて、手のひら



を動かし腕を振る。足の動きは、「北之御座 今出川口」のように、「トントン」の2回目の「トン」に予備運動的な動きを挟み込むことなく、後ろに蹴り上げるような動きをする。

「中之御座 末廣会」は、「北之御座 今出川口」や「南之御座 小山郷」と比べると1つの動機(パターン)の動きが速いテンポである。明治10年に加わった時代の新しさが、速さに影響を及ぼしているのではないかと考えられる。

3基とも、年によりコースが異なることもあるが、烏丸鞍馬口や河原町今出川の交差点では、長柄を両手で持ち腕を伸ばし上げる「差し上げ」をしたり、神輿を回転して動いたりする。また御所の今出川御門から入り朔平門の前まで行列し、朔平門の前での3基それぞれの差し上げ、宮入の御霊神社南門から1基ずつ入り、拝殿前で何度も差し上げをするところや、櫛形商店街のアーケードの中を3基の神輿が通るところを見どころとしている。

宮入は午後7時10分ごろと設定されているが、年により異なる。この予定の時刻に宮入りされたことは皆無と言ってよい。日が変わらないうちに宮入できるかと、危ぶまれる年もある。御所の巡幸の時刻は守られるが、そのほかの地点での渡御はその年の人々の盛り上がり具合により変わるのが通例である。

それぞれの祭礼における動きの動機(モチーフ)は異なるが、よく見ると共通点が見えてくる。

- ① 動きの中に、付点音符を含むリズムがある。動きそのものに付点音符で表現されるようなリズムがある場合と、動きの表現には見えないが休符となっていたり、いわゆる「ため」のような性格を持つものもある。
- ② 動きを支えているのは、体幹であり、腰である。
- ③ それぞれの祭礼の集団の中で、経験度または年齢により表現のリズムや速さの違いがある。

## 5 息を合わせる・間合いをとる

### 5. 1 動きに入るまでの間合い

#### 5. 1. 1 「鞍馬の火祭」の松明

「鞍馬の火祭り」松明の場合は、午後6時の「神事ぶれ」の後、子どもの松明（トックリと小松明）が行きかう。そのあと甲斐性松明の中松明と大松明が担がれ、各仲間の宿に集まり、組頭や鉾などを先頭に鞍馬寺山門前石段下まで担いで行く。

担ぎ始めは、においと呼ばれる松明のアカマツの部分に差し込まれたアカマツのジンにエジや篝火(かがりび)の火をつける。火をつける時も、その日の風向きにより火がつきにくい時がある。家族や周りの人たちが見守り火がつきやすい向きに松明を向ける。また、近くの仲間の人も風が強いときはエジの前に立ちエジの炎が風で向きが揺らぐことを防ぐ。

松明の火がつくと松明の端(はな)(松明の前方)を持つ人、後方の松明の頭(かしら)の藤の根を持ちコアの部分を担ぐ人が息を合わせて進み始める。特に、その時に松明を担ぎ進みだす約束事はない。火のついた重い松明を長い距離担ぎ進むので出発の時は慎重である。お互い、「ええか」「ちょっと待って。」と首の後ろに松明が乗り、後方の松明の頭(かしら)の藤の根の持ち手がうまく持て担ぎやすいかを確認め合う。担ぎ具合の角度や高さを言葉で点検し、良いとなれば前方を向き阿吽の呼吸で進みだす。





松明の前で杉の木でできた端(はな)を持ち進行方向を確認めながら進む人と担ぐ人は、進み出す時も担いで進むときもお互いの速さや動きの特徴を知って担ぐ。M家の前に立ち端(はな)を持ち進む人は、M家の父、M家の若衆と2代にわたり役割を担っている。松明を担ぐ人に焦点が当たりがちであるが、間合いや息を合わせ松明をうまく担ぐことは前の松明の端(はな)を持ち進む人が重要な役割を担っていることがわかる。




#### 5. 1. 2 「上御霊祭り」における「三本締め」「鳴りカン行列」

〔北之御座 今出川口〕

「鳴りカン行列」が始まるまでの「三本締め」と「鳴りカン行列」の出発までを様子については第4章において述べたが、この章で詳しく見ていく。

北之御座今出川口の「鳴りカン行列」においては、上手く「間」を置いて、息を合わせ拍の合った「三本締め」と「鳴りカン行列」の出発までの流れが見られた。

「鳴りカン行列」の出発までに、「三本締め」が行われる。「よろしくお願いします。三本締め」という幹事長の掛け声が続いて三本締めの手拍子が打たれる。一糸乱れぬ手打ちは、この幹事長の「よろしく」「お願いします。」「三本締め」の言葉のリズムと速さで決まる。「よろしく」がこの短い拍(  )の中で発声される。「お願いします。」も同様に(  )の拍の中で発声される。「三本締め」も(  )の拍の中で発声される。一言一言が拍を持ち、はっきりと明確な拍を持ち表現される。その後、発声された言葉の1節と同じ拍の息をつぐような間(ま)といえるような無音の時(  )がある。この一呼吸の間を乱す人はいない。幹事長の様子をよく見ているとともに、幹事長の「よろしく」「お願いします。」「三本締め」の言葉のリズムと速さをよく聞いている。この一呼吸の間合いがしっかりとれるというのは、息が合っているということである。心で「よろしく」「お願いします。」「三本締め」を「心唱」のように唱えていることが分かる。手打ちの最後の全員の「お！」まで、その掛け声まで速さやリズムが乱れることはない。幹事長の言葉の速さが手打ちの速度を決める指揮者の役割を担っている。

次に、「鳴りカン行列」が始まるが、「ほな声出して」「いくぞ」「がんばろう」の幹事長の掛け声で、「鳴りカン行列」は出発する。これも幹事長の初めの「よろしく」「お願いします。」「三本締め」の時と同様、「ほな声出して」の言葉がこの短い拍(  )の中で発声される。「いくぞ」は言葉の音は少ないが力を込めて(  )発声される。「がんばろう」は言葉の音の数も多いが力のある声で(  )今出川口の人々に言われる。言葉の一言一言が拍を持ち、はっきりと明確な拍を持ち表現される。この後、間髪を入れずに「鳴りカン行列」が始まる。

「鳴りカン行列」の掛け声は、幹事長がマイクを持ち「よーい よーい よーい よーい」と最初にかける。「よーい」の掛け声の速さは、「ほな声出して」「いくぞ」「がんばろう」の拍の流れにのったものである。その掛け声の速さに合わせて鳴りカンをかかげた2

人が両足を揃えて跳び前進する。三本締めから「鳴りカン行列」の拍の流れを出発までの幹事長の掛け声が決定づけている。

幹事長は、「三本締め」の後「ほな声出していくぞ、がんばろう」までの20秒間ほどの間に「おーし！」「がんばろうな！」と独り言と思える言葉を発している。自ら心の中で「上御霊祭り」の「鳴りカン行列」から始まる神輿の渡御の速さや祭礼全体の進み具合まで思い描いているのではないか。実際、「鳴りカン行列」は、幹事長の発する言葉が刻むリズムが貫かれている。音楽表現の時に、演奏の前に指揮者が曲全体の構想を思い描くことや、音楽を表現している時、今、鳴っている音だけに神経を持っているのではなく先を読んで音楽を表現していくことと重なる。

祭礼において、音のない時、何も無いのではなく、次の表現へのエネルギーを持つ時であり「間」である。心の中でこれからの進行を思い描くことができる時である。

これからも本論文では、心の中で思い描くこと、特に音楽では声や音で発することはないが、旋律や歌詞を心に思いうかべ、音楽のイメージを持ったり、リズムや旋律を思い描いたりすることを「心唱」という。音楽教育においては、実際に音を出したり歌ったりする行為ではなく、心の中で歌ったりメロディを思い描き音楽の動きをイメージする時に用いる言葉である。

「心唱」が教育の場で使われるのは、楽譜を見てその旋律などを声を出さずに思い描く時に多く使われる。楽曲の大まかな形や特徴を捉えたり、他の人の表現をなぞるときなどに「心で歌いましょう」と投げかけられる。国語科の黙読と似ている部分がある。

教育の場においては、教師の意図的な働きかけで「心唱」が行われる場もあるが、思わぬところで子どもの「心唱」に出会い、音楽を捉えていることに気づくことがある。

障害児学級の子どもと合奏をしているとき、Sさんは打楽器を担当していた。「八木節」という小学校高学年向きの難解な楽曲に取り組んでいた。Sさんは途中でリズムを演奏することが出来なくなり何も音を発することがなくなる。しかし、曲の最後に演奏するリズムは皆と合わせて終えることが出来た。Sさんは、リズムを演奏出来ない間も、他の子ども

もたちが演奏している「八木節」を心で演奏していたことが、最後に皆と合わせることを導いたのである。

また、幼児が歌を獲得するときにも同じようなことがある。大人が歌う歌と共に幼児は歌おうとする。よく知られている「さっちゃん」という歌を例に挙げる。「さっちゃんはね。さちこていうんだ ほんとはね。」の箇所では、「・・・・・・・・ね。・・・・・・・・だ ・・・・・・・・ね。」と歌う。小さい幼児にフレーズが解っているのだと驚いたのであるが、文の最後から獲得して声に出して歌う。「・・・・・・・・」の箇所は何もしていないのでは無く、幼児は大人が歌うのを聴くと共に心で歌っているのではないか。仮に聴いているだけであるとすれば、最後の音を大人と同時に発することは出来ない。遅れて発するはずである。

「心唱」は、気づかないところで行われ、人の心が動くことを促している。祭礼においては、人に促されたり指示されたりすることのない場面で存在していると考えられる。後の章においても人の姿からみていきたい。

## 5. 2 動きを合わせる

### 5. 2. 1 「鞍馬の火祭」御旅所における若衆の掛け声と動き

火祭りもクライマックスとなり、上の仲間から下の仲間からの神輿・神楽松明や剣鉾が御旅所に集結する。

神輿巡行が終了し、神輿を御旅所に納める。その後、若衆が神輿の前で「サイレイヤ サイリョウ」の掛け声とともに手拍子をうち足踏みをする。神輿を納めた後は、場所は神輿の前であり、若衆の前には祭りを見ている人々が大勢いる。午後 11 時 30 分頃となると、観光の人々は少なくなり、鞍馬の地元の方が多い。その大勢の人々の前で掛け声と動きを表現する。

大勢の若衆の中の一人がリーダーとなり、「サイレイヤ サイリョウ」の動きと掛け声が繰り返される。若衆のいる御旅所の神輿の上だった拝殿の前方の下では、神事世話役 16 人が神事世話役総責任者を中心に扇子で拍子をとっている。あたかも若衆が動機(モチーフ)

をオリジナルの速さのリズムと音の高さやアーティキュレーションで表現しているようであるが、神事世話役総責任者が若衆の掛け声が速くなりすぎないように拍子をとる。しかし、全く神事世話役総責任者の示す通りの速さを真似るのではない。若衆と神事世話役・神事世話役の総責任者の息の合った掛け合いがある。

この流れは、「サイレイヤ サイリョウ」を若衆が繰り返した後、神事世話役総責任者が「オーー」というと、その場が一瞬静かになる。沈黙の時である。その後、神事世話役総責任者が「ヨーイ、ヨーイ」と言うと若衆が応えて「ヨーイ、ヨーイ」と言う。これを2回繰り返し、神事世話役総責任者が「もひとつせえ」と言うと若衆が「ヨーイ、ヨーイ」と応える。神事世話役総責任者が「祝うて三顧で」と言うと若衆が神輿の前から「サイレイヤ サイリョウ」と叫びながら飛び降りる。神事世話役総責任者と若衆達との呼応は、飛び降りるまで1回ではなく、年により異なるが、何回か繰り返される。

それを若衆全員が神事世話役総責任者の速さのリズムと音の高さやアーティキュレーションを真似る。神事世話役総責任者と若衆は、祭礼のハレの場であるその場において、大胆に自己を主張した掛け声のパターンと、足踏みの速さを呼応しつつ即興的に表現する。ハレの場で自分の表現を真似て表現してつないでいくというのは、若衆の間にも一体感が生まれる。見ている人々や神事世話役も神事世話役総責任者や若衆と同じ表現で手拍子や足踏みをして御旅所全体が一体となる。御旅所にいる人々からは大きな拍手が起こり1つの曲を聴き終えたような爽快感がある。(図47)

足踏みは、腰を落とし両足を広げて丁度四股を踏むような形である。身体の重心を右にもっていく時には、右の膝を曲げ右足に重心が行くように足踏みをする。腰でしっかり身体のバランスをとっている。

この即興的な表現においては、つなぎの「オーー」「もひとつなヨーイヨーイ」は常に同じ速さである。若衆の動機(モチーフ)に入った時に、急に予兆もなく速さが速くなったり声の音の高さが変わることもあるが、全員の若衆の表現は乱れることなく表現をする。聞きあい、間が抜けることなく表現し上手く流れを創っている。

第8章においては「人を育む」という観点から、御旅所祭が始まる前に、御旅所の外で集まった若衆がコール&レスポンスを行うことについて述べる。

### 5. 2. 2 「上御霊祭り」における「三本締め」「鳴りカン行列」「神輿渡御」

#### 〔北之御座 今出川口〕

「鳴りカン行列」の掛け声と動きを合わせていく表現について述べる。

「鳴りカン行列」の速さは、幹事長の「よろしく」「お願いします」「三本締め」という短い言葉の拍に同じ長さの「間」を置いて、その拍の流れで打たれ、幹事長の言葉の速さが手打ちの速度を決める指揮の役割を担っていることは第4章で述べた通りである。クラシック音楽で言うと指揮者が曲の始まりの予備運動を1拍とるのと同じである。幹事長の「間」が「上御霊祭りの 北之御座 今出川口」の速さを決定づけている。

しかし、「鳴りカン行列」においても「神輿巡行」においてもすべてこの速さを貫くというわけではない。「鳴りカン行列」が出発してから、南に進み今出川通を東に進み、次の道を北に進む。その間においても10秒間の間に「ホイット」の動機(モチーフ)が10回の時もあれば、11回の時もある。(図 40~46)

「鳴りカン行列」が出発して50秒後あたりのことである。行列は今出川通間近かに差し掛かり、東に曲がるため右側の人々が鳴りカンの受け渡しの「よーい よーい」の掛け声と動きを50秒後から始めてしまう。左側の人々はまだ「ホイット」の掛け声と動きのままである。右側の人々が先に「よーい」と掛け声を掛け鳴りカンの受け渡しを始めてしまったため、「よーい」と「ホイット」の掛け声が混在してしまう。左側の人々は慌てることなく右側の人々の「よーい よーい」を聞きつつ、鳴りカンをかざして「ホイット」を2回行う。

右側の人々も左側の人々と受け渡しの終わりが揃うように2組のタイミングが合うように「よーい」と掛け声を掛けその場で通常より2回多く跳ぶ。(図 45)

即興的に「間に合わせる」という掛け声と動きとが行われた。ずれたことに慌てることなく、拍の流れに乗って回数を揃えて動きを合わせ、鳴りカンの受け渡しに滞りなくで

きた。今出川通を曲がるということで、外側にいる右側に人が早く受け渡しに入ってしまった結果のことである。

その後、今出川通に曲がる時には、外側の人は進む距離が長くなるが慌てることなく進み、内側の人も外側の人の動きを配慮しつつそろって行列を進めていった。

道を曲がるということは、並んでいる二人に進む距離の違いが生じる。曲がる直前に、掛け声や動きのずれが生じたりする突発的なことが起こっても、基本的な拍の流れを守りつつ行列が止まることなく進んでいく。止まることなく繋いでいけたということは、行列をしていた本人も周りの人たちも達成感、成就感を味わうことができたことと想像する。

鳴りカンの受け渡しの順番は、前もって決まっていることではない。次は自分が鳴りカンを受け取ろうとするときは、鳴りカンをもって進んでいる人の前に「ホイット」の8、9回目ぐらいに立ち、手を上に挙げて構え後ろ向きに進む。次は、自分が受け取り繋いでいきたいと思い一歩踏み出し、前に立つというのは勇気のいることである。

「鳴りカン行列」は神輿が巡行しない氏子の道を通る。これも、神輿の巡行に重点をおくにとどまらず、地域の道を行列するという意義を見出していることである。

神輿も長い距離を一人の人が長柄の同じところを巡行の最初から終わりまでの全行程昇くのではない。大勢の人が神輿の周りに群がり、役割などが分かりにくいのが、昇く長柄の場所というのは北之御座今出川口は毎年ほぼ決まっている。3人から4人が1組になり昇く場所のあたりを同時に進んでいく。交代のころ合いを見計らい、後ろからとんとんと肩をたたき後ろから入り交代する。交代してもらった人は進行を妨げないように、斜め前に進み神輿の自分の分担の場所から離れる。分担から離れた人は、昇いでいる人の様子をよく見て交代の間合いを上手くとっていく。また、マイクを持って神輿巡行全体を見ている人は、交代がスムーズにいくように「代わってやれよ。」と声を掛け、交代のタイミングを逃さないように促していく。人のことをよく見て「間」をとっていくことを促している。



また、神輿を昇く時には、様々な役割がある。長柄の前の先の「鼻（鼻カン）」と呼ばれる場所で先頭に立つ役割や、神輿の後方でロープを抑えつつ進行を見守る役割がある。神輿の胴の下に入り神輿の進行を進める「ねこ」という役割もある。「ねこ」の人は、渡御の間、身をかがめた姿勢で進んでいく。神輿の「差し上げ」は河原町今出川や烏丸鞍馬口などの交差点で見せ場をつくとともに、「ねこ」の役割の人が身体を伸ばすという「間」も含まれている。神輿を昇くにも様々な役割があるが、役割は、一人一人の適正と例年のことを考えて神輿会会長が指示するということである。

「間」を捉える、人と繋がりながら「間を合わせる」、「間を合わせる」ために人のことを思いやり、途切れることなく祭礼を進行させるために自分の役割の責任を果たしていく姿がある。

### 5. 2. 3 「嵯峨祭り」における神輿渡御（図 48）

「嵯峨祭り」の神輿は初夏の嵯峨を長い距離昇いで巡行する。神輿は大勢の人々が交代しながら進行する。

神輿を昇いでいて交代で出る人は、間合いを見計らい進行方向を向いて昇きながら進む（1秒）。その1秒後、交代で出る人は進行方向に向かい大勢の人の間をぬい出る。そのまた1秒後別の人が交代に入る間合いをみながら神輿と共に進む姿がある。

「ホイット」の掛け声と神輿が揺れ鳴りカンなどが鳴る音が5秒間の間に7回繰り返される。かなり速いテンポである。その速さの中で、昇く人が間合いを見計らいながら交代するのは驚く。昇いでいる人も、間合いよく引き継げたこともあり、充実感を感じているのか、交代して出てきた人は「ええ感じや。」と仲間と言葉を交わしている。沿道の人たちも「ホイット」の掛け声や手拍子をして神輿を昇く人と一体化する。

### 5. 2. 4 「祇園祭 神輿洗」における松明〔八坂神社から四条大橋付近へ〕（図 49）

八坂神社にて火をつけられた松明は、神輿を四条大橋付近まで洗うために昇く道を清める。400メートル以上ある道のりを大勢の人が松明を受け渡ししながら担いでいく。大勢の人々が松明の周りに集まり進むので、一見誰がどのように動き進んでいるのか解りにくい。

ここでは、10秒間の間に2人の人に受け渡されながら進む様子を見る。

初め(0秒)、松明の進行方向の左手で、次に松明を担ごうとしている人は、その時の松明の担ぎ手の様子を見ながら共に進む。1秒後、担ぎ手の後ろから入り交代する間合いを見ながら進み、手は松明に掛けられている。5秒後新たな担ぎ手が入り、先ほどの担ぎ手は進行方向に進み道を譲り交代している。その4秒後、さらに新たな担ぎ手が左手より進み出て、松明に手を伸ばし間合いを見ながら進む。その1秒後、新たな担ぎ手は入る間合いを見て素早く後方より入り交代している。

ほぼ5秒ごとに交代を繰り返し進行する。「ホイット」の掛け声が約8回繰り返される間の時間である。次の担ぎ手は必ず松明の左側を進み、現在の担ぎ手の様子を見ながら交代の間合いをうかがう。交代のほぼ1秒前、「ホイット」の掛け声の1回分の時間で手を伸ばし素早く交代する。前の人を担ぐ様子をうかがう、燃えている松明を間髪入れず交代する。素早い動きであるので、一人の人が八坂神社から四条大橋付近まで担いでいるように見える。

松明の行列の人々も道で見ている人々も手拍子を打ったり、「ホイット」の掛け声を掛けている。普段の四条通りの景色が全く異なる空間となる。

「鞍馬の火祭」の甲斐性松明のように、同じ人が2人または3人で長い距離を担ぐ場合と、上御霊神社の鳴りカン行列、嵯峨祭りの神輿巡行、祇園祭神輿洗の松明のように大勢の人が受け渡し交代して進行していく場合がある。


「鞍馬の火祭」は、長い行程を進む前である。お互いの松明の身体にあたる部分や重さのかかり方などを確かめる必要がある。

「嵯峨祭り」の剣鉾や神輿、上御霊神社の「鳴りカン行列」、祇園祭の「神輿洗」の時の松明などは、大勢の人が受け渡ししながら、受け渡す間をうかがう時、他者の様子やタイミングをみる必要がある。祭全体の大勢の人々の中で他者を見て、受け取り巡行の一員として責任を担っていく。全体の中での高揚感と共に充実感を味わうことが出来る。

祭礼の流れの中で、様々な形で息を合わせ間合いをとる場面がある。息を合わせ間合い

をとることは、緊張感の伴うリズムと動きの受け渡しである。

「鞍馬の火祭」の御旅所前での若衆達だけのコール&レスポンスは、個々の若衆の創造的な掛け声の高さ・速さ、足踏みの動きの表現は個々の若衆の特徴を創り出す。これは御旅所祭での神事世話役達との掛け合いをイメージした、個々の若衆の即興的表現である。

また、「三本締め」の幹事長の掛け声と言葉の間(ま)(  )に続く「鳴りカン行列」における鳴りカンの受け渡しも、次に受け取ろうとする人が鳴りカンを掲げて進んで来る人の前に立ち、受け取る。道を曲がる時など、受け渡しの並んで進んでいる2組のタイミングがずれることがある。「よーいよーい」という受け渡しの掛け声と「ホイット」という進む掛け声とが混在するが、即興的に相手と合わせることを行い「よーい」の掛け声を通常より2回多く掛けて跳ぶ。見事な間合いを合わせる即興的な表現である。

また、「嵯峨祭り」の神輿渡御の神輿や祇園祭神輿洗いの松明の交代も、先の人の様子をうかがいながら、間髪を入れずに交代していく。共に5秒ごとに次々と交代を繰り返していく。昇き終わった人は満足感のある表情である。この即興的ともいえる交代は、間(ま)を見計らい即興的に表現していくことに通じる。

これらの即興的な掛け合いや交代を牽引し支えているのは、参加している人々、時には観ている人々の掛け声の拍の流れである。

## 6 音の風景

### 6.1 祭礼における音の風景

祭礼は、神社や地域の様々な場所で行われる。そこでは、一つの事柄をそこにいる人たちが一体となり進行することもあるが、異なる事柄が同時に存在したり進行したりすることもある。一体となっている姿というのは非常に理解しやすい。しかし、異なる事柄が同じ場所で行われ、空間を形成しているのは興味深い。

異なる事柄が存在している例としてオペラの一断面について見てみる。ある場面で、同じ舞台空間でソリストの一人がアリアを歌い、少し奥では心情を吐露する歌を別のソリス

トが歌い(複数のソリストが重唱・三重唱などしていることもある。), その場の情景や群衆の心理を合唱が歌い, 場の情景などをオーケストラボックスのオーケストラが奏でるといふことがある。祭礼においても, 様々な異なる音・音楽, 動きが存在している音空間がある。

### 6. 1. 1 「鞍馬の火祭」御旅所における音の風景

「鞍馬の火祭」のクライマックスである御旅所祭を平成 28(2016)年度の音の風景を中心に述べる。

若衆が神輿巡行後, 神輿を御旅所に納め, 「サイレイヤ サイリョウ」と手を打ち, 足踏みをしながら表現するときは御旅所にいる人たちも一体となっていた。(図 50)

22 日午後 11 時 40 分頃から「修祓の儀・宮司祝詞(ぐうじのりと)・御神楽奉納」が行われ, 日付は変わり 23 日 0 時過ぎより「神楽松明奉奠(かぐらたいまつほうてん)」が行われる。

午後 11 時 45 分頃になり, 御旅所舞台において宮司により「祝詞」があげられ, 神輿の前で宮司が巫女となり舞いはじめる。御旅所にいる人々は「祝詞」の間, 身体を御旅所舞台の方向に向けて, 頭を下げ聞き入る。篝火(かがりび)の燃える「パチッパチッ」という音と時折砂利を踏む音, 宮司の舞うときの衣擦れの音だけが聞こえる。

午後 11 時 50 分頃, 御旅所へ神楽松明が入ってくる。篝火の周りを担ぎ回る。「サイレイヤ サイリョウ」と担いでいる若衆は言葉を発する。神楽松明が御旅所に入ってくると御旅所にいる人々は神楽松明の動きに注目する。人々は, 身体を神楽松明が篝火の周りを回る方向に向ける。掛け声も発することなく静かに神楽松明が担がれ宮司が巫女となり舞っていることに注目する人はいない。舞い終わった宮司も神楽松明を見守る。午後 11 時 58 分頃, 神楽松明は 2 箇所篝火の周りを 3 周半周り御旅所の外へ鳥居をくぐり出ていく。これで神幸祭は終了する。神楽松明が篝火の周囲を回るときも聞こえるのは, 篝火や松明の「パチッ パチッ」と燃える音, 神楽松明を担ぎ歩く若衆の足音, 神楽松明を担ぐ若衆の「サイレイヤ サイリョウ」という掛け声である。宮司は静かに御旅所の舞台から降り

る。

午後 11 時 45 分頃から 12 時頃までの間行われる「神楽松明奉奠」の前半の「修祓の儀・宮司祝詞・御神楽奉納」は、篝火や松明の火の音、神楽松明を担ぐ若衆の足音、担いでいる若衆の「サイレイヤ サイリョウ」の声、時折衣擦れの音が聞こえる中でしめやかに行われる。その音空間の中で、人々ははじめは頭を下げ、次に神楽松明の動きに注目したりするだけで言葉を発することはない。宮司、若衆、人々それぞれ同じ空間に居ながら異なる事を行い、その静けさの中に居る。(図 51)

その後に行われる「神楽松明奉奠」後半は、前半の静けさの中の音の風景とはうって変わり「鞍馬の火祭」のクライマックスへの人々の思いが放たれるような音の風景である。

(図 52)

23 日午前 0 時 12 分頃より、太鼓と鉦が演奏される。最初は小さな音量であるが、神楽松明が再び御旅所の鳥居をくぐり入ってくると音量が増す。午前 0 時 35 分頃、神楽松明が燃え尽きて篝火に投げ入れられ始める。午前 0 時 50 分頃、篝火が燃え尽きる頃まで太鼓と鉦の演奏は続く。神楽松明が投げ入れられ焚火の火が小さくなる頃から、三々五々人々は御旅所を後にする。太鼓と鉦の音を聞きながら、漆黒の山とそれを照らす月のもと松明の燃えかすを踏みながら歩き帰途につく。しかし、午前 1 時を過ぎても太鼓と鉦は静かになった鞍馬の町に鳴り響く。最後の方には、祭礼で太鼓をたたいた経験の浅い若者に役員がばちを渡している。役員や他の若衆が、若者の横に立ち自信を持ってたたけるように、口伝で太鼓の音を表現し支援する。「神楽松明奉奠」の後の太鼓の演奏は、祭礼がもうすでに次の年に向かい進んでいることが分かる。(写真 21)

太鼓と鉦は、最初に演奏する人は例年決まっているが、後は演奏したい人が交代していく。演奏者は女性も出来る。年度によって演奏する人は様々である。2016 年には、若衆や女性だけでなく、紋付き袴の火祭り保存会の役員の人が途中で演奏を始める。すると続いて他の役員の人が交代して演奏し出す。年度により、演奏したい人が演奏するというのは、その年のお祭りの盛り上がりにも関わってくる。それぞれの年の祭礼は、個々の人の祭礼

への思いが深く関わってくる。

神楽松明を担ぐのも同様である。若衆が担ぐ事が多いが、途中で紋付き袴の役員が担ぐ事があった。その役員の方々は、年齢的には60歳前後の方々であったが、担ぐ時の足運びは、M家の若衆の足運びのリズムに通じ、Y家の父親のように途中でリズムが不定型になることもあるが基本は付点のリズムの入った担ぎ方である。鞍馬寺山門前に甲斐性松明が集結する時の若衆たちの足運びに通じる。

表現をしたい人が自ら進み出て、太鼓や鉦を演奏したり神楽松明を担いだりする。進み出る気持ちを押すのは、個々の人々のその年の自己の生活への思いや祭礼への思いが関わっていると考えられる。鞍馬の火祭を取材して、年度により違う様相を見せる祭礼は、祭礼は儀式的であるという固定観念を崩し、人が営み人の生活に密着したものであるということが見えてくる。それだけに、祭礼に関わる人々は、「今年の祭礼は、何がよかったのか。」「来年の祭礼は、さらにどうしていきたいのか。」という思いを強く抱くことは当然のことである。

#### 6. 1. 2 「祇園祭」神輿洗における音の風景 (図 53)

7月28日午後5時30より八坂神社本殿にて「神輿洗報告祭」が行われる。

午後6時50分頃より松明に火をつけられ、八坂神社より四条大橋付近まで役員を先頭に松明、神輿が巡行する。

八坂神社においては松明に火がつけられる時から、八坂神社の南楼門の南東にて、菊水鉦の囃子方がお囃子の演奏を始める。この演奏は途切れることなく、午後9時頃に神輿洗の全ての神事が終わるまで演奏される。

この菊水鉦のお囃子は、八坂神社で行われる神輿洗の神事での音と重なる。

まず、松明に火がつけられる時は、夏の夕方であるので蟬の音がする。神社・役員の方々や松明を持つ人たちが歩く時に、石畳や砂利を踏む音がする。神事を見ようと集まった人々もその静けさのためか、会話をする声も小さい。この静かな時には、菊水鉦のお囃子はよく聞こえる。四条大橋付近で行われる神輿洗に向けて、しめやかに出発する。

午後8時40分頃、最後の巡行を終えて神輿が帰ってくる。この頃になると蟬の声もしなくなっている。神輿が入ってくるまでは、役員の方々や松明を担いでいた人々は静かに南楼門より入ってくる。菊水鉾のお囃子はよく聞こえる。人々の歩く石畳や砂利を踏む音と神輿の帰りを待ちわびる人々の声と重なっている。神輿が南楼門より入ると、入ってくる人々の足音の合間に菊水鉾のお囃子はよく聞こえたり聞こえなくなったりする。神輿が入り「ホイット ホイット」の掛け声を掛けて舞殿の周りを回り出すと菊水鉾のお囃子はかき消されて聞こえなくなる時がある。

松明に火がつけられるまでは、八坂神社の本殿で雅楽が演奏されている。その後、菊水鉾のお囃子が演奏され、神輿洗に向かう人々の足音や掛け声、神事を見ている人々のざわめきの音が八坂神社の境内の空間に重なっていく。

見ている人々は、神事が行われていく様子を見ることに気持ちがいってしまふ。目の前で繰り広げられる「ホイット ホイット」という勇壮な神輿を昇く様子や掛け声の方に注目してしまう。

特にお囃子は南楼門の外で演奏されるので姿は境内にいる人からは見えない。少し余裕を持たなければ意識の中に入ってこない。あるいは、祇園祭が近づくと京都の街の様々なところでスピーカーから祇園囃子が聞こえてくる。祇園祭の時期は、祇園囃子が流れていて当然という意識があるのかもしれない。しかし、何年も役員としてこの祇園祭の神事に関わってきた人は、「おもしろいんですよ。雅楽があつて、神輿が『ホイット ホイット』と言いながらぐるぐる回って、祇園祭のお囃子が鳴ってきて。」と八坂神社境内の音の様子を言われる。人の音への意識は、知識を得て耳を傾ける味わうということもなければ、その場に音は無かったということになる可能性がある。

### 6. 1. 3 岩屋神社・伏見稻荷大社「お田植え祭」「田植え祭り」における音の風景

6月1日岩屋神社の「お田植え祭」が柳辻駅近くの神田で行われた。この時の田植えが始まってからの時間の流れと宮司・神官，早乙女(さおとめ)(保母)，保育園児，早乙女役ではない保母の動きと聞こえてくる音を記録し音の風景をみる。(図54)

午前 11 時 12 分に神官が田に鋤を入れる。次に神官は早乙女(共に「田植え祭」に参加している保育園の保母 2 人)に苗を手渡す。早乙女は田植えをするべく田に入る。その後、11 時 13 分 11 秒頃より園児が畦に降り始める。そこまで、様子を見守っていた宮司が準備していた締太鼓を田植えを見渡せる位置に移動させる。そして、締太鼓を演奏し始める。最初に田植えをする園児が畦に並び終わるまで小さな音でリズムを刻む。早乙女が田植えを始めてもまだ締太鼓の音は小さい。園児全員が畦に降りて田の前にしゃがみ田植えを始めるまで 1 分 12 秒ほどかかる。その間、締太鼓の音は本当に小さく、聞こえてくる風の音や車が通る音にかき消される。しかし、園児が田植えを始めると、宮司は締太鼓をたたく音量を大きくする。

岩屋神社の神田がある場所は周りに田や畑はあるが、住宅地に囲まれた車の往来が多い場所である。よく車の通る音がする。「お田植え祭」の日は風も強く風の音もよくしている。カラスの鳴く声もよく聞こえてくる。しかし、園児たちは、宮司・神官、保母や見学に来た保護者に見守られて田植えに熱心に取り組む。

この田植えがすむと、実際の稲の世話は農家の方がされる。しかし、園児たちは自分たちが植えたお米という意識をもち、稲の成長の様子を保育園から見に足を運ぶ。お米が害虫に負けないように、スズメに食べられないようにという思いを込めて、大きなかかし作りにも取り組み神田に立てる。岩屋神社の「抜穂祭」も 10 月に行われるが、園児たちは参加する。出来たお米は皆でおにぎりにしていただくとのことである。

子どもたちは、毎年この流れで「お田植え祭」から「抜穂祭」、おにぎりをいただくまで繰り返しているのを見てきている。毎年繰り返される米作りであり、自分が参加し自分の問題として捉えている。自分たちの生活の場である保育園の近くの田で経験できる。通る車の音も単なる騒音ではなく、風の音や鳥の鳴く声と共に子どもたちの心に蓄積していくものであると考える。

「お田植え祭」を終えた子どもに感想を聞いてみた。「楽しかった。」「にゆるにゆるしていた。」という直接的・感覚的な答えと共に、「太鼓がテンテコ テンテコ鳴って、元気が



出た。」という感想があった。その子の心には、周りの様々な音の中で、締太鼓の音が自分たちと関わり響いていた。岩屋神社の宮司は、他の幼稚園で幼児教育に長年関わってきた。子どものいる空間を見渡して、子どもたちが田植えを始めると太鼓の音量を上げ、子どもたちの動きに合った音量で締太鼓を意識的に演奏していたことがわかる。そのことが子ども心に残っているというのは素晴らしいことである。

2016(平成28年)年6月10日に、伏見稲荷大社で行われた「田植え祭り」を、時間の流れと宮司・神官、巫女、早乙女の動きと雅楽の音、聞こえてくる音。伏見稲荷大社で「田植え祭り」も、田植えが始まってからの時間の流れと人の動き音を記録し音の風景をみる。

(図55)

午後2時10分田植えの前の神事が終わり巫女が立つ。早乙女たちが神田に降り始める。早乙女には男性が半数で全員で十数名が2枚の田に分かれて田植えを行う。午後2時10分57秒早乙女たちが神田の前に揃うと共に雅楽の演奏が始まる。雅楽の演奏は龍笛から始まり続いて箏・篳篥と演奏されるが音量は小さい。

午後2時11分10秒に2枚の神田の間の畦道に神官が立ち「田植えを行う。」と述べる。その言葉を聞き、早乙女たちは神田に入り稲を植え始める。田植えが始まりしばらくして午後2時12分7秒巫女が舞う位置に移動し始める。雅楽の音量が大きくなり、太鼓の音も加わる。午後2時14分6秒巫女4人が揃い舞い出す。神田では田植えは進んでいるが、それぞれの早乙女の速さはそれぞれの人の自分の速さで進められていく。午後2時22分24秒の映像を資料に載せたが、田植えの速さにかかなりの違いがあることがわかる。

早乙女の人たちは速さの違いに全く気にとめることも無く、2時24分24秒には、雅楽・巫女の舞いが終わると共に全員いったん畦道に上がる。これで一端「田植え祭り」は終了である。田植えが出来ていないところは、宮司・神官・雅楽の人たち・巫女が「田植え祭り」の場から退いてから再び植える。

伏見稲荷大社の「田植え祭り」の空間において、早乙女たちが田植えを行うという行為が重要である。早乙女が神田の前に揃う時に雅楽は始まるが、田植えの進み具合は雅楽に

合わせることはない。田植えの速さ及びリズムと雅楽とを合わせるといえるのは合わせにくいとは思いますが、田植えをする早乙女の間である程度速さを揃えるということは出来るはずである。神田より2メートル近く高い場で行われる巫女の舞いと雅楽は一体となっている。

「田植え祭り」ではあるが、高い場での巫女の舞いと雅楽、2メートルほど低い場にある神田での早乙女による田植えは、雅楽と田植えの始まりと終わりは一致するが、全く異なる時間の流れでその間は進行していく。大阪の住吉大社の「田植え祭り」は田は4枚あるなど伏見稲荷大社との場の違いはあるが同じ空間構成であった。雅楽の演奏や風流の踊りなどは高い場所で、田は数メートル低い所にある。

一つの祭礼であるにもかかわらず、異なる営みや音がそれ自体がもつ時間の流れで進行していく風景があるというのは興味深い。

## 6. 2 音の風景・祭礼に対する人々の意識

音の風景に対する人々の認識はさまざまである。

「鞍馬の火祭り」の御旅所祭で巫女となり舞う宮司は、その静けさの中で、思うことは、「祝詞と巫女となり舞うことを全うする」ことである。神楽松明が「サイレイヤ サイリョウ」と掛け声を掛けながら焚火の周りを回することは、意識の中に入ってこないということである。「舞うことに集中している」とのことである。

御旅所での「神楽松明奉奠」は「鞍馬の火祭り」最後の神事である。御旅所までの祭礼の流れが滞りなく進み、この日の最後の祭礼である場に及び、祭礼の無事や神楽松明を担ぐ若衆や御旅所にいる人々への思いが宮司の心にあるかと予想していたが、舞うことだけに集中しているというのは、「舞う」という世界に入り込んでいる状態である。神事ではあるが、「舞う」ということは芸術の世界である。

また、稲荷大社の「お田植え祭」は田より高い場所にて雅楽が演奏され巫女がそれに合わせて舞う。宮司や神社の方々が「お田植え祭り」の神事を進めていく。一番位置的には下の方にある神田において早乙女たちが田植えを行っていく。何人もいる早乙女たちは自

分のペースで田植えを進めていく。雅楽に合わせるや、他の早乙女たちと植える速さを揃えるということはない。自分の持ち場が終わったら、または、「お田植え祭」が終わると田から上がる。雅楽の演奏が自分の演奏の持ち場が終わると退場するのとよく似ている。

「お田植え祭」が終わり早乙女の方に、雅楽の音楽を意識していたかどうかを聞く。「自分が植えるのに夢中で聞こえなかった」ということであった。

この2つのこととは異なり、岩屋神社での「お田植え祭」は宮司が祝詞をあげたりすることは稲荷大社と同じであるが、田植えをするのが近くの保育園の子どもたちである。実際田植えの場面になると、音楽は宮司が演奏する太鼓だけである。「お田植え祭」について子どもたちに聞くと、「太鼓がテンテコ テンテコ鳴って、元気が出た。」とのことである。これは、宮司のねらいに見事にそった感想である。しかし、この年の園児自身が実際に田植えをしているときに、このような感想を持ったのか、例年行われている「お田植え祭」で抱いているイメージを語ったのか、あるいは保母や大人が言った言葉を覚えていて言ったのか定かではない。

つまり、子どもの「太鼓がテンテコ テンテコ鳴って、元気が出た。」という感想であるが、岩屋神社の「お田植え祭」は毎年行われる年中行事である。この子どもの感想は、2016年6月1日の「お田植え祭」について述べたのか、年中行事として毎年経験してきたことや、園や家庭で話したことなどが「お田植え祭」へのイメージが形成され、このような感想が言葉として出てきた可能性もある。

当日の感想としての言葉であったとすると、「お田植え祭」において田植えをするという行為と太鼓の音が聞こえていたという音空間の捉え方が5歳の子どもの中に存在していることである。また、今までの経験の積み上げが「太鼓がテンテコ テンテコ鳴って、元気が出た。」という言葉が発することになっているということであれば、これは、祭礼における毎年の繰り返しが継承していくことや、人の中での風土の形成に繋がる。小さいときから地域の音を聞き、地域で行われていることを見たり経験したりすることが継承に繋がる。

「上御霊祭り」には京都造形芸術大学歴史遺産学科の学生たちが取材に来ていた。「神輿

の巡行において、巡行の空間に居られた学生の皆さんが聴き取られた音や掛け声、人々の様子、祭礼の空間で感じられたことを教えて頂きたい。」という問いかけで、後日学生たちに記述してもらった。

神輿の掛け声に興味を示す記述が多かった。「ホイット」という掛け声と「エライヤッチャ」という掛け声があることに興味を示す記述があった。「ホイット」と「エライヤッチャ」の掛け声のもつ特徴の比較をしている。さらに、「エライヤッチャ」と「ヨイヨイヨイ…」が交代に発声される掛け声の構造についても聞き取っている。

「『ホイット』は短くりズムにのりやすい印象を受けた。昔から引き継がれてきたイメージ。『エライヤッチャ』はにぎやかな祭のような、前の2つの掛け声（『ホイット』）がかき消されてしまう印象。一番耳に残るのは3つめの掛け声（『エライヤッチャ』）」〔F.Y.〕

「『エライヤッチャ』という掛け声が印象に残った。掛け声の前と後に『ヨイヨイヨイ…』という声が聞こえた。『ヨイヨイヨイ…』という掛け声があることによってメリハリがついた気がする。」〔N.M.〕

また、学生自身の地元や他の祭礼の掛け声と比較し分析している記述があった。背景にある文化の違いの可能性もあるのではと述べている。

「『エライヤッチャ』という掛け声は、阿波踊りくらいでしか聞いたことが無いので、神輿の掛け声としては新鮮でした。私の地元の神輿では『ワッショイ』という掛け声しかないです。」〔T.M.〕

「『ホイット』という掛け声を激しいがどこか上品である。」学生自身の地元の祭礼と比較して「地元の伏見でも『ホイト ホイト』ですが、やっぱり北と南では文化が違うのかと改めて感じました。伏見はあっさり、活気。上御霊はゆったり、まったり、活気の中に上品さ」〔N.W.〕

「『ホイト ホイト』の掛け声は初めて聞きました。京都は『ホイト ホイト』なんです。『わっしょい わっしょい』しか知りませんでした。」〔T.M.〕

京都の神輿の掛け声には、「ホイット（ホイット・ホイットサ・ホイットコラ）」「ワッショイ」「エライヤッチャ」「チョイッサア」「アラウンヨイヨイ」「サイレイヤ サイリョウ」がある。「ホイット」「ワッショイ」の掛け声を掛けている祭礼が多い。

また、上御霊の神輿を「ゆったり」「まったり」と表現していたが、上御霊と祇園祭の掛け声「ホイット」の速さを比較してみる。上御霊は10秒間に約10回、祇園祭は10秒間に約15回「ホイット」が繰り返される。速さの点からでもゆっくり、ゆったりしていることがわかる。

掛け声に限らず、神輿巡行の神輿の音に注目した記述があった。全体の音や音の風景について興味を示した記述もあった。

「御神輿についている金具のシャランという音が印象的でした。」〔M. Y.〕

「神輿を揺すって飾り金具が鳴り、土煙が舞い上がっていた。多くの人が声を出して、金具が鳴っている様子に一体感があると思った。」〔I. A.〕

「神輿の揺らし方が町ごとに差があるように見えました。」〔Y. S.〕

神輿を担ぐ人々の迫力に圧倒されて神輿の鳴りカンや飾り金具まで着目する観客は少ないのではないか。しかし、日頃神輿や剣鉾など祭礼の文化財を研究しているだけあり注意を向けている。

全体の音や空間について興味を示した記述があった。

「今回の上御霊祭では、神輿を舁く人たちの掛け声や神輿の音も迫力があってよかったが、自分の中の印象としては神輿より前を進んでいた雅楽の楽器を弾いて(演奏して)いた人たちが一番残った。雅楽楽器の出す独特な音が個人的に好きで、当日も祭の盛り上がりの中、雅楽楽器が来ると、今までの盛り上がりさえぎって別の空間を生み出しているように感じられる。」〔K. A.〕

「バックで流れていた音楽(雅楽)は、必死になって担いでいる男性の動きを和らげているような感じがしました。ずっと激しいという感じではなくて、笛と太鼓でなだめているような感じがして見ていて楽しかったです。」〔N. I.〕

「掛け声などで全体を鼓舞しながらも、どこか落ち着いた印象を受けました。」

[M. Y.]

「一番最初に太鼓の音が聞こえてきた。太鼓の音を聞くとみんなこれから何かがあるんだということを感じ取って周りを見渡していた。」[I. S.]

「日常の延長線上のものだけれど非日常の感覚があり、普段と違うこと(もしくはしてはならないこと)をしても許されるという感覚があるのかとも思った。(軽度のトランス状態のようなもの?)しかし、ただ音を出す大きな声を出すということだけでなく、それぞれの神輿の担ぎ方の違い、掛け声の違いがあることや門の前で静かに頭を下げることなど静と動があってこそ、その祭礼に関わる人の行事での行為があるのかと思った。また、鈴や飾りの金属の高い音と男の人たちの低い声との対比が面白かった。自分たちが出している音なのに、その音が自分からはなれてやがて返ってきたときにそういう空気にあてられる音にのまれるような感覚があるのではとも思った。(見ている人も同様に)」

[I. S.]

神輿の飾りの音や鈴の音や雅楽の音、掛け声など祭礼の全体の音や音の空間、音の風景に着目している。非日常の神輿の光景に見ている人も同様に非日常を感じているのではと祭礼の音の風景を的確に捉えている。

伏見稲荷大社の「田植え祭」の見学者に、感想を聞くが、

「珍しい音楽(雅楽のことを指す。)を聞いてよかった。」

やマレーシアから来ている観光客は

「Beautiful festival」

という言葉の連続であった。雅楽と早乙女の動きの関連性や、音の空間認識については曖昧な認識であった。

様々な音が存在する祭礼の音の風景であるが、言葉で具体的に音を表現することはなかなか難しいことであるのかもしれない。自己の知識や経験を思い起こして意識して、聞か

なければ捉えられない。それであるからこそ、毎年同じように行なわれる祭礼であっても、一人一人の捉え方が異なる。同様に、一人の人が祭礼に臨んだ時々により祭礼の音の風景は異なってそれぞれに響いてくる。

上御霊神社の祭礼を見ていた学生の言葉に、「日常の延長線上のものだけれど非日常の感覚」という言葉があった。的確な表現である。芸術は日常の中に存在しているが。それに出会った時に、表現者の立場・鑑賞者の立場など立場により受け止め方が異なってくる。

「田植え祭」をしている当事者や「鞍馬の火祭」の宮司は舞いを舞う役割を担うなどは、当事者でありいわゆる無我夢中・没頭しているという状態である。これも、芸術表現をしているときによくある状態である。しかし細かく考えると、現在表現している事柄にのみ没頭しているようであるが、意識のどこかで今の自己の表現がどこに歩いて行こうとしているのか、これから表現をどのように向けていくのかの次の瞬間・時間を意識している。これは、日常の営みでも起こりうることである。「段取りをつける。」「見通しをもつ」などである。いずれも時間的な流れの中での行為に対する意識のもち方である。祭礼の場面においては、そこに存在している事柄の密度が濃く凝縮されている。

岩屋神社の「お田植え祭」における締太鼓を演奏する宮司は、祭礼の進行の中に没頭しつつ、祭礼の空間や音の風景を客観視して、祭礼の進行にふさわしい表現を工夫している。祭礼の音の空間の中では、全員がトランス状態のように見えるが、神輿の後ろで綱を引っ張り神輿の進み具合を見て調整する人、先頭で神輿の行く先を調整する人、ネコという神輿の下で神輿の方向性を調整する人は祭礼を冷静に客観的に見ながら進める役割を担っている。

祭礼を見ている人々は祭礼の動きや音と共に手拍子や掛け声を掛け、祭礼を共有しているように見える姿がある。あるいは、祭礼の音空間を冷静に受け止め、京都造形芸術大学の学生の I. S. さんのように「鈴や飾りの金属の高い音と男の人たちの低い声との対比」に関心をもつ。さらに「自分たちが出している音なのに、その音が自分からはなれてやがて返ってきたときにそういう空気にあてられる音にのまれるような感覚があるのではとも思っ

た。」と、祭礼に参加している人々の立場に立ち、その人たちの感覚や思いまで推しはかる。見ている人、沿道にいる人々も受け止める音や感じることは様々である。しかし、掛け声・音楽・音と人々の営みのある祭礼の音とそれを取り巻く自然の音や車の音などを含めた音風景・音空間の中にいることは確かである。神輿や剣鉾は移動していく。音の風景が移動していく。近づいてくる気配や遠ざかる余韻を含めて、祭礼の風景は広い範囲を祭礼の音空間に巻き込んでいく。

音空間の認識は、音のみならず、祭礼が行われている地域の風景の空間を認識することに繋がる。3次元を越えて、方向としての時間軸を取ると、3次元の連続移動の4次元と考えることができる。筆者は、空間認識としての3次元に音や人々の営みがあり、それを人々は無意識のうちに認識していると考えていた。さらに、その空間は時間軸により移動する。4次元という高次元な認識が無意識のうちに人々の心の中に入ってくる。この認識は、音楽という芸術の中に存在している。

## 7 時間の流れ

### 7.1 祭礼における時間の流れ

音楽は時間的芸術である。時間の流れと共に、音楽の構成要素であるリズム・旋律・和声が織物(テクスチュア)のように織りなされていく。さらに、ジョン・ケージ等により「沈黙・サイレンス」という概念が確立された。

祭礼は、時間の流れと共に進んでいく。ともすれば祭礼の当日や巡行のハレの日に焦点が当たる。しかし、祭礼に関わり地域に住む人たちは、長い時間の流れの中で祭礼を営んでいく。祭礼のある月や前日という短い周期のものではなく、1年の地域の生活の流れに沿ったものがある。

さらに、祭礼は伝統的な要素を多く含み、受け継がれていく文化である。世代ごとに継承されていく。その長い周期での時間の流れは、祭礼に関わる人が年を重ね、獲得してきたことを調査すると見えてくる。



この人の人生の時間の流れを追うということは、次の第8章においての「人を育む」ということにつながっていく。

## 7. 2 「鞍馬の火祭」の1年を通しての取組

ここでは、松明づくりを中心に、1年を通しての取組みを取材し表にまとめた<sup>(表1)</sup>。音楽が時間の流れと共に表現されると同様、祭りも1年間という時の流れの中で準備され、毎年脈々と受け継がれている。

まず小柴について述べる。松明の元となる柴(ツツジの柴)は5月頃に切り出される。近年、小柴の切り出しは、職人に頼まれることが多い。大人の親指ぐらいの太さのまっすぐ伸びた小枝が最も適している。以前は、ツツジの柴だけでつくられていたが、最近ツツジが少なくなり、クロモジなどの木の柴も混ぜられて小柴の束が作られる。8月盆過ぎに小柴の葉落しをして束ねられる。8月には、各家で松明をつくる予定の数を把握し「こわ(木羽)」の申し込みを集約し、業者に注文する。9月になると、各家の小柴の必要数を把握し、9月末には各家に小柴が配られる。

松明を結え、松明を担ぐ時の持ち手となる藤の根については、山中で5月に咲く藤の花を見つけ、その位置に目星をつけておき、秋にその根を掘りに行く。9月には山から藤の根を掘ってくる。ひげ根の掃除をし、綺麗に洗う。近年は鹿が増え、良い根が見つかり掘っても、途中で鹿に食われて長さが足らず使い物にならないことが増え、困っているとのことである。

松明の芯となる杉の木は5月中旬に準備される。山から切り出してきた杉の木は、乾燥させて10月の松明を作るときまで保存される。

いよいよ祭りの月である10月になると親しい間柄の人や友人または近所の人と協力して松明づくりを始める。近年は京都市内などに務めている人も多いため、10月初旬の土曜日もしくは日曜日に近所の人たちが寄り集まって作られる。松明は、小学校入学前の子ども達の持つトックリ松明、小学生が持つ小松明、中学生以上が持つ中松明・大松明が

ある。小松明(約 30 kg)は小柴を一束、中松明(約 60 kg)は小柴を 2 束、大人用の大松明(約 120 kg)は小柴を 3 束、束ねてつくる。神楽松明づくりは、10 月 18 日に火祭関係役員が御旅所で行う。

次に、甲斐性松明づくりと神楽松明づくりの様子について述べる。

## 7. 2. 1 松明づくりの工程

### ① 甲斐性松明づくり 2014 年 10 月 12 日

甲斐性松明は、個人、または、数軒の家々の男性が協力してつくる。

祭り当日までの役割と合わせて、実際松明を担ぐ人々を若衆、祭の進行などの役割を担う人々は組頭と役員、また年長の経験者は長老とよばれている。本論文においても、呼称をこれに合わせて述べる。

まずツツジの柴を束ねる。締め具合など、相談しながら行う。芝の長さの良し悪しを芝を束ねたの下の方を地面にトントンと下ろして揃えながら芝の具合を見ていく。しっかり束ねておかないと、燃えさかる松明を担いでいるときに緩むと危険である。また、枝ぶりの様子も大事である。経験の豊かな大人が締めていくのを、次の世代である若衆たちが見て実際に束ねて覚える(写真 22)。昔は人の力だけで芝を締めるのを行っていたが、今は道具を使い締め具合を見ながら束ねていく。柴が束ねられると、杉の木が柴の中心に打ち込まれる。こわ(木羽)と呼ばれる化粧板でしっかり松明の形を整えていく(写真 23)。次は、藤の根で整えられた松明を結っていく。更に、松明を担いだ時の持ち手となる部分も藤の根でつくる。役員が巧みに結っていくが、柴が燃えたときに緩みが出ないように木槌などを使い締めながら結う。経験者の締め具合を見て、若衆も実際に木槌を使い藤の根の締め具合を覚えていく。長老は、皆の動きや松明づくりの進行や松明のでき具合を見ながら次々と段取りを考え、必要な材料の良し悪しを見て準備をしたり、アドバイスをしたりする(写真 24)。

藤の根の先は、松明の上の所に差し込まれる。松明を持つ人が持ちやすいように話し合いながら進められる。首の後ろに長時間のせて運ぶため、藤の根の持ち手や柴の出っ張

りが無いかみる。火祭り当日担ぐ若衆に、実際に担いでもらい、不具合が無いか最終点検をする。出来上がった松明は、家の前に飾られる。(写真 25) (写真 28)

後日、「ニオイ」と呼ばれている松の脂分をたっぷり含んだ松のジンの束が差し込まれる。

甲斐性松明づくりは、長老・経験を積んだ大人・若衆の三世代の方々がそれぞれの役割を担いながら進められる。各々が、常に次の作業の先を読み、阿吽の呼吸で進められる。筆者が取材に行った初年度 2014 年度には、経験者が若衆に柴の締め具合や藤の根の結わえ方を丁寧に教えながら進めていて時間近くの間がかかっていた。次の年度には、若衆の動きが経験者の助言を必要とする場面が少なくなり、長老も少し覗いて、その様子を見て何も言葉を発せず退き家の中に入る。

松明づくりには、妥協してつくるという場面は見られない。10月22日の祭りの本番に向けて、真剣に取り組まれる。松明をつくるということが伝承されるだけでなく、真摯に心をこめて物事に向かう姿勢も伝えられていく。

担ぎ手のことを考えた発言を松明を人々が交わしながら作っている。

「担ぐ人の、持つ手が持ちやすいように、藤の根をもうちょっとこういう向きにしたらどうや。」

「柴がここ出てたら、当たって痛い。切っとこ。」

経験者が自分が担いできたことを思い起こし、担ぎやすいように藤の根の向きや長さを一緒に作っている若衆に助言している。また、束ねた柴が「こわ(木羽)」から出て担ぐ人の肩に当たるのではないかと心配して松明の形を整えていく。

常に、燃え盛る松明を担ぐ人の立場になり作っていく姿が見られる。これは、物を作るということに対して誠実であることが大切であるということを伝えている姿である。社会においても、人に対するときや仕事を進めていく時に、相手のことを思いやりながら真摯な姿勢であるということ、労を惜しまないということ、松明を作ることを通して伝達している。

「鞍馬の火祭」当日はもとより松明づくりも男性が中心となる。女性は「鞍馬の火祭」当日の客人をもてなす準備や家の外や中を整えていく。16日の宵宮祭までに街道に面する家の棧を磨いておくというのも祭礼に対する気持ちの表れで習慣化している。

松明づくりの時に、M家では、手作りおはぎが振舞われた。90歳のおばあちゃんが皮をむいた栗入り赤飯を手作りの餡で包む。松明づくりの進み具合を見て、ねぎらいの場を女性の方々はつくっていかれる。

女性は、松明づくりや仲間の宿（会所）に神道具を祀る準備に関わることは無い。しかし、祭り当日、トックリを女子が持ったり親族の女性が共に歩いたり、太鼓をたたいたりすることはある。また、チョッペンの儀（鞍馬での成人式の名残）の後、チョッペン酒を振舞うのは、チョッペンの儀を受けた若衆の母親が着物を着て行うという習わしがある。

また、鞍馬の1年は13カ月といわれるように、10月は火祭りの準備に追われる。宵宮祭が行われる16日までには、街道の面した家の掃除を終える。棧の間も戸も綺麗に磨く。さらに客人を迎えるための料理の準備を進める。料理は正月の料理のように華やかである。棒鱈を炊き、赤飯を蒸し、鯖ずしを作る。吸い物一つにも、

「今年は、昆布と鱧の骨でだしをとったけど、おいしいやろ。来年は、鱧の骨を焼いてだしをとってみようかと思てんねん。」

と、次の年の段取りを家族と相談している。松明を作るために春から松明の材料の柴や藤の根のことを目星をつけている男性と同様1年を通して祭りのことを考え生活している。そういう女性の姿勢に対しても、男性は「棒鱈うまいで。」とねぎらいの言葉を忘れない。

## ② 神楽松明づくり 2014年10月18日

祭りの最後において、神輿の後方に付き巡行し、御旅所の中を3回半周回する4本の神楽松明は火祭関係役員が集まり御旅所で作られる。最後に、「ニオイ」が松明の先端に打ち込まれる。しっかり束ねた柴にそれを埋め込む場所をつくるために、大きな木槌で杉の木を打ち込む<sup>(写真 26)</sup>。打ち込んだ杉の木を取り除き、「ニオイ」を木槌で打ち込む。「こわ(木羽)」と柴の間に「ケン」と呼ばれる飾りをつけそれをたこ糸でつないできれいに輪に

なるように仕上げる<sup>(写真 27)</sup>。手際よく協力しつくられる。

神楽松明づくりにおいても、気持ちの良い協力体制で松明づくりが進められる。祭本番に向けて、松明づくりも時間の流れにのり、無駄なく順序良く進められる。これは、長年にわたって次の世代への伝承がなされている賜物である。神楽松明は氏子総代の家の前に当日まで飾られる。<sup>(写真 29)</sup>

火祭りの当日に向けて、一年間の時の流れがあることが分かる。秋の松明づくりに向けて、春から小柴となるツツジや藤の根の目印となる藤の花の位置を確かめ材料の目星をつけるなどがなされている。そして、火祭りの10月になると、脈々と受け継がれてきた松明作りが始まる。10月16日には、宵宮祭、10月22日には、例祭、神幸祭、山門前祭、御旅所祭、10月23日には、還幸祭、御旅所祭、本殿祭が執り行われる。

「鞍馬の火祭り」の三日間の流れを表2に記した<sup>(表2)</sup>。

## 8 祭礼における人の育み

### 8.1 祭礼を伝える姿

#### 8.1.1 「鞍馬の火祭り」における継承の姿

「鞍馬の火祭り」において、鞍馬の松明の調査をした人たちの年表を作成した。<sup>(表3~9)</sup>

子どもたちが、幼いころより「鞍馬の火祭り」を見て育ってきている。大人の姿を見て、あこがれを抱き、祭礼に興味を持ち参加していく。

また、人の生きていく中では言葉では語れないような思いをもつときがある。火祭りになると大変悲しい思いをしたことを思い起こすので祭礼への参加は足が遠のいたり、家の中で過ごすこともある。

様々な思いの中で祭礼は継承されている。

#### ① M家の父(M. T氏)と若衆(M. H氏)<sup>(表3, 4)</sup>

1950年M家の若衆の父は、鞍馬の自宅にて生まれている。M. T氏とする。もの心つく頃より松明(トックリ)を親が持ち火祭りに参加している。小学生になると、小松明を自分

で担ぐ。衣装は、小学校(6歳から11歳)の間は袴纏(はんでん)・化粧まわし(虎柄または獅子柄)を身につけている。中学生(12歳から15歳)になると松明の中を担ぐ。衣装は、「締め込み姿」となる。「締め込み姿」は「鞍馬の火祭」の正装の姿である。「向こうはちまき」を頭に巻き、「船頭籠手(せんどうごて)」を肩につけ、「肩あて」を松明を担ぐ肩(利き方)につけ、黒の「締め込み」を締める。締め込みには「下がり」を付け、背中には「南天(なんてん)の小枝」を差し、足には黒の「脚絆(きゃはん)」を付け、「黒足袋(くろたび)」を履き、「武者草鞋(むしゃわらじ)」を履く。若い衆の正装姿である。「向こうはちまき」は武士などが物事に挑む時の心意気を示す。「船頭籠手」は船頭の強い肩と腕力を示す。「締め込み」は相撲力士の強い腰と力を示す。「脚絆」は飛脚の速く強い足を示す。「武者草鞋」は武士に次ぐ地位を示す。「南天の小枝」は魔除けを示す。締め込み衣装は、全て強いもの、縁起のよいものである。高校生(16歳から18歳)となり、甲斐性松明を担ぐ。大学時代は京都を離れていたため火祭りには参加していない。「チョッペンの儀」は26歳でしている。

「チョッペンの儀」は、「鞍馬の火祭」の当日、練り歩いていた松明が鞍馬寺山門前に集結し「山門祭」で行われる。「山門祭」の、神輿渡行の中で行われる。神輿が鞍馬寺山門前の急坂な石段を豪快に渡御する時、神輿の担ぎ棒の先(チョッペン)に足を逆さ大の字形にぶら下がる。「チョッペンを任される。つまり、一人前」ということから、鞍馬の成人式の名残とされている。

その後、結婚をし、神事世話役(以前は神輿世話役といていた。)となるが松明は担いでいた。34歳で長男、M家若衆(M. H氏とする。)が誕生する。この長男M. H氏が3歳になりトックリの松明を持つまでは、甲斐性松明を担いでいた。現在は鞍馬火祭り保存会会長となり活躍している。

松明づくりは20代半ばより始める。現在も松明づくりを共にしている家の長老に教えてもらう。約40年間以上同じ家同士が集まり松明づくりをしていることになる。長老の家にも、M. T氏と同年代の方が現在鞍馬の火祭の役員を担っている。長老の孫にあたる若衆もM. H氏と同年代であり、現在は若衆として甲斐性松明を担いでいる。

同年代の家族構成で協力がしやすいということもあるが、40年間以上共に松明をつくり協力している。当たり前のように、「杉の木、切ってきていたで。」「そろそろ、行かんならんと思てたんや。ありがとう。」と会話が交わされ年間を通しての準備も行われる。

M家の若衆(M. H氏)は現在34歳でM家の長男である。普段は京都市上京区で生活をし先端企業に勤めている。1歳3ヶ月より松明(トックリ)を親が持ち火祭りに参加している。家の敷居が自分一人で越せない頃から祭に参加している。小学生(6歳から11歳)になり小さい松明を担ぐ。この時の衣装は、裃纏(はんてん)・化粧まわし(虎柄または獅子柄)を身につけていた。中学生(12歳から15歳)になり松明の中を担ぐ。衣装も、「締め込み姿」となる。高校生(16歳から)となり甲斐性松明の大松明を担ぎ現在に至っている。17歳の時に「チョッペンの儀」をしている。

松明づくりは、小さいときより見ている。中学生になると松明づくりの手伝いから始める。藤の根を掘りに行き始める。父と同じく松明づくりは、長老のご家族と共に取り組んでいる。

M. H氏は、大変リズムカルに美しく無駄なく松明を担ぐ。話を聞くと、

「祭が好きである。父をプラスの感情で見っていた。『諸例(しよれい)』(各仲間が松明の巡行列を行う道中において、所定の場所で待つ仲間と合流する時の儀式)において、父が松明を立てているのを見ていた記憶がある。また、プラスの気持ちを持ったのは父にだけでなく、自分より年上の人たちが火祭りの正式の衣装である『締め込み』の姿をしているのを見て、自分も早く『締め込み』をしたいと思っていた。

将来、世話役などもしていかなければならないと思っている。子どもが出来るまでは松明を担ぎたい。(子どもが出来たら子どもの松明トックリを持たなければならない。)」と、年長者への思いや将来について語ってくれた。小さいときからの「見る・観る」「聞く・聴く」ということが、自ずとと伝承に繋がっていることがわかる。

絵に描いたような祭礼の伝承の流れではあるが、M. T. 氏の父は、火祭りの日に身内を亡くしていたため、火祭りの日になると悲しんでいたとのことである。しかし、その父

親も氏子総代として祭礼に参画していた。人々は、様々な思いを抱きつつ祭礼に向かい合っていることがわかる。

② Y家の父(Y. Y氏)と次男(Y. A氏), 長女の夫(I. M氏) (表5, 6, 7)

Y家の場合をみる。1946年Y家の父は、鞍馬で生まれる。Y. Y氏とする。Y. Y氏は、3歳の時より、松明(トックリ)を親が持ち、子どもの衣装を着けて火祭りに参加する。裃纏(はんてん)・化粧まわし(虎柄または獅子柄)を身につけていた。中学生(12歳)になった時から甲斐性松明を担ぐ。この時から衣装も「締め込み姿」となる。20歳の時に、「チョッペンの儀」をする。結婚をして32歳で長男が生まれる。息子たちの松明を担ぎ、剣鉾の補助・指導を続ける。途中途切れることはあったが甲斐性松明を担ぎ続ける。2016年(70歳)で亡くなる前年まで、剣鉾の補助や指導をされる。病気のため横になっていても、上大惣仲間の剣鉾の練習の時間となると身体を立てて練習の広場まで足を運び、剣鉾を差さす。

1978年Y家次男(Y. A氏)は、鞍馬に生まれる。2歳の時に松明(トックリ)を親が持ち、衣装は子どもの衣装を着けて火祭りに参加する。26歳の時に甲斐性松明を担ぐ。近くの方の宿で衣装を着けてもらい松明を担ぐ。28歳の時にチョッペンをする。2013年に結婚、2015年に長女が誕生する。2016年頃より剣鉾を差し始め現在に至っている。

1985年Y家の長女の夫(I. M氏)は静岡で生まれる。京都市伏見で育つ。火祭りは見ていない。2009年24歳の時に初めて火祭りを見る。25歳の時Y家の長女と結婚する。「鞍馬の火祭」に興味をもち、2010年26歳の時に、松明づくりにも興味をもつ。この時から甲斐性松明を担ぐ。Y. A氏同様近くの宿で衣装を着けてもらう。2014年28歳で「チョッペンの儀」をする。仕事の都合で火祭りの参加は不定期である。

Y家の松明担ぎの様子を2014年に取材し継続していく予定であったが、残念ながら事情で次年度からY. Y氏, Y. A氏, I. M氏の3人で松明を担がれることはなかった。しかし、病をおして剣鉾の練習に足を運ばれるY. Y氏の火祭りへの思いと、役割を果たす強い気持ちには敬意を表したい。

現在Y家では松明を担ぐことは途切れているが、次男のY. A氏は父の遺志を継いで剣



鉾差しに取り組んでいる。言葉では表現されていないが、継承されていることはわかる。

### ③M家とY家の「鞍馬の火祭」の継承<sup>(表8, 9)</sup>

M家とY家とその2軒を取り巻く鞍馬の人々について述べた。

祭礼においては、まず興味をもつということが大切である。Y家の長女の夫(I. M氏)は、大人になってから初めて「鞍馬の火祭」を見て参加している。松明を担ぎ進むのは、ぎこちないものがある。しかし、松明づくりに興味を示し取り組んだり、「チョッペンの儀」にも緊張しながらも挑戦する。

次男の(Y. A氏)は、共に松明を担いでいたI. M氏と常に組むことが出来ない。よって、父が取り組んでいた鉾差しに取り組んでいる。Y. A氏もI. M氏も、近年子どもが生まれた。今後は違った形で祭礼に取り組むことになる可能性がある。長い目で見ると、2人とも「鞍馬の火祭」に何らかの形で参画していくことが期待できる。<sup>(写真30)</sup>

M. T氏については、御旅所で神楽松明が奉奠される時太鼓と鉦が演奏されるのをずっと見ていた。宮司の祝詞の後には、地域の人たちは代わり合って太鼓と鉦をたたく。いつか自分もたたいてみたいと、家では火箸をもち、家の戸板に向かいたたき練習をする。戸板には今もその痕が残っている。<sup>(写真31)</sup> 両親も戸板に傷がつくことについては何もとがめることはなかった。祭の太鼓に練習に夢中になっているM. T氏を黙って見ていた。太鼓をたたくことへの興味が今も続いている。2016年度の御旅所で神楽松明が奉奠される時には、役員であるので羽織袴姿で太鼓をたたいていた。M. T氏の母も太鼓が好きで、現在は94歳であるが、90歳を超えても松明が巡行してきた時、太鼓を元気よくたたいていた。M. T氏は太鼓の好きな母と祭になると悲しい思いを思い出す父を語る時、それぞれの祭に対する思いを深く理解すると共に、自分は祭を大切に思い継承していこうと強い責任感をもって臨まれる姿がある。独立した自己を形成し祭礼に臨む姿がある。

M. H氏は松明を担ぐ父を格好よいと憧れ、年上の人たちの「締め込み姿」を早く着たいと思っていた。年長者への憧れや興味は人が伝統を受け継いで行くことへのエネルギーとなる。M. H氏は、父や火祭りの他の年長者の姿を見て「鞍馬の火祭」を継承していく

ことを思い描いている。





### 8. 1. 2 「嵯峨祭り」の剣鉾の練習〔菊鉾〕

5月第4日曜日に行われる「嵯峨祭」の「還幸祭」においては、魔物を祓って清める5本の剣鉾（龍鉾・麒麟鉾・渦鉾・菊鉾・牡丹鉾）・2基の神輿（愛宕神社・野宮神社）などが巡行する。「菊鉾」においては、その巡行に向けて練習が嵯峨大覚寺門前の四区集会所の公園において行われる。公園を「還幸祭」当日に剣鉾を差す人たちと数年前より始めた子どもたちの場をポールで区切って設定している。「還幸祭」当日に差す人たちは、当日差す剣鉾を使い練習をする。取材に行ったときは途中で部活動帰りの高校生も加わり8人ほどの人が取り組む。子どもたちの練習は、「菊鉾」の仲間の人がつくった手作りの小型の剣鉾の模型を差して練習する。大人の剣鉾は長さ6メートル重さ40キログラムほどであるが、この手作り剣鉾は長さは約4メートル重さは約6キログラムであり、大人の剣鉾と比べると軽い。子どもたちにしてみればこれだけのものを差して進むというのは大変なことである。小学1年生から3年生までの子ども4人が参加し、指導には3人の経験者があたる。

午後8時頃四区集会所に練習をする人や世話をする人が集まる。<sup>(図 56, 57)</sup> 大人は腰に帯を締め練習を始める。子どもは大人に手伝ってもらい帯を締める。午後9時頃ではあるが、部活動を終えた高校生が部活動の服装のまま加わり練習をする。大人は午後9時20分頃まで練習を交代しながら行う。子どもたちは午後9時頃には練習を終え自分たちで後片付けを行う。

#### ① 高校生の剣鉾の足運びと鈴(リン)の音 <sup>(図 58)</sup>

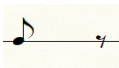




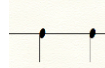

4章3節の「嵯峨祭」における剣鉾と人の動きにおいて述べた熟練者の剣鉾の差し方と足の運びは同じである。

「足を膝から上げる」(  ) 「足を内側にひねる」(  ) 「足を地面につける」(  ) 「ステップを踏むような足運びをする」(  ) が1つの動機(モチーフ)となり繰り返される。身体全体が足をひねったのと同じ方向に向く。腰が身体の向きを変える回転の支えとなっている。体幹部の捻れを極力抑えるナンバ走りの原理と



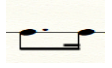
通じる。剣鉾の鈴(リン)の音は、足をひねったときに鳴る。顔を前に向け視線は前方を見ている。10秒間に1つの動機は4回ほど繰り返される。規則正しく身体がぶれることなく進む。

### ②小学生A(今年度3年目)の足運びと鈴(リン)の音 (図 59)

今年度で剣鉾の練習3年目という小学生Aについてみる。大人の剣鉾より軽く作ってあるとはいえ6キログラムほどの重さである。

最初、大人が剣鉾を支えている。Aは、支えてくれていた大人が剣鉾から手を離れたあと、剣鉾の上の方を見て止まったまま(  )である。心の準備と剣鉾のバランスをとることに集中している。大人の支えた手が離れてから約5秒後に左脚から脚を上げる(  )。右脚はステップを踏むような足運び(  )前に進む。次に右脚を膝から上に上げる(  )。左足はステップを踏むように進みたいのではあるが、調子よくいかず不規則な動きになる(  )。右脚も左脚のステップと前に進むことがうまくいかなかったため地面に足をついたまま歩くような格好になる(  )。次、右脚はステップを踏み(  )立て直しを図る。同じような動きで10秒まで進む。左脚のステップになるとうまくいかず動きが崩れる傾向がある。しかし、右脚はステップを踏み、進み出した頃から顔を前方に向け視線は前を見ることができ。鈴(リン)の音については、脚を上げて前進するが、十分に脚を内側にひねり身体を内側にひねるということまで至っていないため鈴(リン)を剣鉾の動きに合わせて鳴らすことはできない。リンの音はステップをしている箇所でも鳴る時もあるが定まっていない。

### ③小学生B(今年度初めて)の足運びと鈴(リン)の音 (図 60)

今年度剣鉾の練習に初めて参加した小学生Bについてみる。Bは、重さ6キログラムの剣鉾を真っ直ぐ差して歩くので精一杯である。とりあえず(  )と、歩くという進み方をBは目指しているのであるが、ふらついてしまっているという状態である。(  )はまさにふらついている歩き方である。しかし、後ずさりをしてはいるが、後ずさりの後にステップを(  )している。後ずさりや、止まり気味になりながら後

ずさりをするがそれもステップへの予備運動と考えることができる。終始顔は上を向いて視線も剣鉾の上の方に向いている。鈴(リン)の音は大変小さく定まっていない。

#### ④ 3人の「菊鉾」の足運びと鈴(リン)の音を比較して<sup>(図 61)</sup>

高校生や当日剣鉾を差す予定の人たちの差し方は安定している。脚の運びも鈴(リン)の音もリズムが一定である。安定しているに満足せず「嵯峨祭り」当日に向けて黙々と練習を進めていた。

小学生Bは、剣鉾を差して歩くことで精一杯である。後ずさりやふらついたりする。しかし、待ち受けている大人の人に向かいある程度真っ直ぐに進むようになっている。ステップを踏み反対の脚を内側にひねると鈴(リン)が鳴るということは理解している動きである。

小学生Aは、3年目だけあり、脚をひねって上げることとステップを踏むことを意識している。うまく進み出すと視線も前方を向くようになる。練習を積むと身体のひねりにまで発展して綺麗に鈴(リン)を鳴らせるようになる可能性がある。

Aは、自分の練習の番が終わってから、大人の人たちが練習している鈴(リン)の音に合わせて、剣鉾は実際に差していないが、剣鉾を差す格好をしながら練習する。自分が左の脚の運びがうまくいかないことを自覚しているのかもしれない。重い剣鉾を差さないと、大人の人たちの鈴(リン)のリズムに乗って動きを習得できると考え思わず身体が動いたことがわかる。実際、重い剣鉾を差さないと、Aはリズムにのって脚を運ぶことができる。しかしながら、高校生のようにひねった方の脚と同じ方向に身体全体が向くということまでは至らない。全体の場を見ていた大人の人が声をかけ励ます。<sup>(図 62)</sup> Aは大人の鈴(リン)の音を聞くと共に、心の中で鈴(リン)の音を鳴らしながら自分の動きを確かめていた。心唱、心で音をえがきながら歌う、演奏することと重なる。Aはこの時だけでなく、自分の番が回ってくるまで剣鉾を持たずに足運びの練習をしていた。そのときも、Aの中では心唱がおこなわれていたことと推し量られる。普段でも、日常の生活の中でAは心唱をして動きの練習をしていることであろう。


子どもたちの練習は、3人の大人が補助についていた。剣鉾の差し始めに剣鉾を安定するように支える出発点の人、子どもたちの進行方向の数メートル先に、進んできた剣鉾を受け止める人、横に立ち練習場所の安全を確認している人がいた。大人の人たちは、練習をする子どもたちに小さな声でよかったところなどアドバイスをして励ましている。午後9時になると、まだまだ練習したい様子であるが子どもたちを促して後片付けに取りかからせる。練習場所の場所の区切りのポールや剣鉾の後片付けをすることで、練習を終えたことの充実感や、剣鉾を大切にすることが生まれ剣鉾を継承していくことに自ら取り組んでいる意識に繋がる。

## 8. 2 人とつながり人を育む

### 8. 2. 1 「鞍馬の火祭」御旅所での掛け声・動きのコール&レスポンス (図47)


火祭りもクライマックスとなり、上(かみ)の仲間から下(しも)の仲間からの神輿・神楽松明や大工衆の剣鉾(一本鉾)が御旅所に集結する。神楽松明が御旅所で担がれ練り歩く御旅所祭が始まる前に、甲斐性松明を担いでいた若衆たちが、誰が言うことでもなく、指示されることでもなく、自然発生的に御旅所の前で輪になり「サイレイヤ サイリョウ」の掛け声と足踏みをする姿が見られた。

一人が「サイレイヤ サイリョウ」と自分で即興的にその場で決めた速さと音高と掛け声のイントネーションで表現すると輪になった全員が「サイレイヤ サイリョウ」を同じように声を出す。足をふむ動きは掛け声と同じ速さである。身体の動きは、「サイ」の部分で膝を曲げて右脚に重心をかけて腰をおとす(↓)。次に、その場で伸び上がる(▲)。また、左脚に重心をかけて腰をおとす(↓)。次に、その場で伸び上がる(▲)。この全員での掛け声と動きが10回ほど繰り返される。次の若衆が、先ほどの若衆と違った自分の速さと音高・イントネーションで「サイレイヤ サイリョウ」と掛け声を掛け、自分の掛け声に合った足の動きをする。これが、繰り返される。同じ言葉であり基本は同じ動きであるが、各々が自分の個性を主張するかのようになつた速さと音高・イントネーションで表

現する。それを皆が真似をする（  ）。

御旅所での「御旅所祭」までの間、若衆ほぼ全員が集まった者から、一人がリーダーとなり火祭りの甲斐性松明を担いできた時の掛け声「サイレイヤ サイリョウ」を発声する。ここでは、ほぼ甲斐性松明を担いできた等しい速さの掛け声のAさんと、粘ったゆっくりした速さの掛け声のBさんを例にそれぞれの個性ある表現を見る。

若衆の一人であるAさんの掛け声は、松明を運ぶ速さと同じような速さで表現している。若衆Aはこの日、「神事ぶれ」の後、甲斐性松明を担ぎ山門へ行き、各仲間の宿に集結する。再び山門へと向かった。次に、「山門前祭」を行い神輿渡行チョッペンの儀の後、山門から鞍馬温泉に向かい御旅所まで神輿巡行を行ってきた。Aさんのリードは、甲斐性松明を担ぎ進む速さに近い速さである。若衆Aの掛け声は、張り上げたような声でやや高い音程である。続いて若衆Aの表現の真似を全員がする。「サイレイヤ サイリョウ」の掛け声、手拍子の速さ、脚の動き全て若衆Aの表現と同じである。甲斐性松明を担ぎきり神輿巡行を終えた喜びを感じる。若衆Aの掛け声に、円陣を組んでいる人たち、周りにいる人たちはクライマックスを迎えようとしている祭への高揚感を抱いているようである。

若衆Aと音高や音質(声の質)は異なるが同じ速さのコール&レスポンスが何組か続いた後、若衆Bの番にきた。若衆Bも、甲斐性松明を担ぎ神輿巡行を行ってきた。若衆Bは、急に拍の長さを二倍にとる動機(モチーフ)の表現をする。掛け声の「サイ」にさらに重きをおき粘る感じで表現する。掛け声の音高も皆が表現していたものより低い。「リョウ」は最後に「ウ」ではなく「オ」に近い発音で長く引っ張って伸ばす表現をする。「リョオー」の「オー」で少し音程が高くなる。それに皆が答えて粘った力強い表現をする（  ）。

拍の長さを二倍にとることにより、間があいた表現にならないように若衆Bは、粘った感じで「サイレイヤ サイリョオー」と掛け声を掛ける。特に「リョウ」で終わらず最後の「ウ」を「オー」として、民謡を歌う時の生み字のように表現している。手拍子も動きも、それに合わせ拍を2倍の長さとなる。若衆Bが表現したのを受けて、全員が掛け声の調子を真似、即興的に手拍子や動きも合わせて変える。足の動きも膝を曲げて腰をおとした後、

力をためたような表現になる。

若衆Bの掛け声や動きは、強い自己主張を感じる表現である。速さも粘った感じであったが、音の高さも低い。音の高さが低くなると、掛け声の迫力も違ってくる。他の人たちも、直ちに若衆Bと同じ低い音高で声を出し、共に表現することを楽しんでいった。

若衆Aと若衆Bを例に挙げたが、この場で表現していた若衆の皆がそれぞれ自分の個性を出した表現をしている。この、個別性と集団性が、鞍馬の火祭りが、個々の人を生かしつつ、雄大な火祭りが行われ継続されている象徴のようである。自己の主張と各々一人一人を認め、同じ掛け声を共有する。自己の主張が認められ、「鞍馬の火祭り」の中での自分の役割を果たした喜びや自己有用感、祭りの仲間との連帯感、地域への愛情が湧いてくるように感じる。周りで見ている人々も、祭りの充実感・成就感を感じる。祭りに参加した人々全員が一体となり祭りのクライマックス「御旅所祭」へと向かう。

その変化のある表現の横で、高い音ではあるがオスティナートのように剣鉦の音がする。剣鉦の音と若衆の掛け声や動きとが一つの祭礼の音の風景をつくっている。剣鉦は10月に入ると仲間が集まり練習をする。御旅所前で取材したこの時、剣鉦は不規則なリズムで鳴っていた。止まったまま鳴らしているのだから、巡行しながら鳴らすのとは具合が違うのかもしれない。剣鉦の役割の人は「練習したんか。」「おかしいな。練習したのに。」という会話を周りの人と交わしながら鳴らしている。意図する音と異なるリズムや間(ま)で音が出てくる。これも祭礼の生の風景の醍醐味である。

人は生涯、様々な場面において、個々の創造的な能力の発揮を求められる。「生涯勉強です。」「まだまだ学ばなければなりません。」という言葉は、よく伝統職人の方々から聞く。人は創造的であり常に成長していきたいと願うものであるということが分かる。

「鞍馬の火祭り」の取材を通して、人々が鞍馬という風土の中で生活し、四季の移り変わりや時の流れと共に、人と共に祭りを伝承していく姿を見出すことができた。松明作り、松明の掛け声・足運びも人々の知恵に基づき伝えられている。経験者から次の世代へ伝えていく姿が様々な場面で見られる。伝統を伝えようとする者の姿を受け止める人々も、先

人の姿を自ら受け止め自己の中で消化し受け継ごうとしている。

松明をつくる時も、柴の束ね方、藤の根の締め方、結い方など、言葉と共に実際に経験者が技を見せる。宿の飾りつけも、同様に段取り良く仲間で進められる。祭りの進行も、役員が祭りを仕切るのではなく、神輿祭が始まるとほとんどが各仲間に委ねられ進んでいく。祭りの時間的な流れの一步先を見据えた形で進めていく。先を読んでいくというのは、時間的芸術である音楽と同じ要素がある。音楽も、時間の流れのその場に留まっていることなく、次の音の動きの予兆を感じ見据えて進んでいく。

祭りの一年間、当日を挟んだ日の流れは、約束事や慣習という言葉でくくることもできるが、実際に進めていく人が時間の流れを読みつつ進行するという事は、これも、先の音の動きを心に描きつつ表現する音楽表現と通じるものがある。先を読むこと、時間の流れを感じつつ、時間を把握し、時間の流れを認識し、自己決定を行い、行動化していくということである。祭礼は大きな交響曲・楽劇である。

また、トックリの巡行においては、子ども達自身も、共に歩いている祖父・祖母・母の歩み・掛け声や、周りの人たちの掛け声・手拍子を支えと感じ、祭りに参画している意識を持ち、祭りにおける自分の将来に繋いでいくことと思う。励まされ認められるということ、人としての自己有用感に繋がる。

更に、最後の祭りのクライマックスにおいては、祭りの喜びのすべてを自己主張に表現したコール&レスポンスがあった。これは、火祭りの式次第にはない。そこに集まった人々が祭りのクライマックスを前に自然発生的に毎年行われている。伝統的に受け継がれてきた慣習であると考えられる。人が、声を出すこと・声を交わすこと、更に鞍馬の火祭りの場合は体全体で動くことも伴う。自己を見つめ主張し表現していく姿は美しい。自己の存在を認識し、「生きがい」を感じ、祭りの中での充実感を感じる。これは、自己を肯定し、社会的存在としての自己有用感に繋がっているのではないだろうか。

#### 8. 2. 2 大東市「だんじり祭り」におけるお囃子の練習〔大野〕<sup>(図 63)</sup>

10月に行われる大東市だんじり祭りの大野では、10月に入ると夜に毎晩「龍踊り」と



「お囃子」の練習が行われる。

ここでは、今年からお囃子の練習に加わった中学生の練習をみる。初めは、メモのような紙を見ながら鉦を打っていたが、速さが一定にならず、リズムも捉えることができない。

教えていた若者が太鼓で鉦のリズムを演奏し、見本を示しつつ口でリズムも唱えながら教えていくことに切り替える。いわゆる口伝が始まる。まず、速さが一定でなかったことを修正する。そのために、だんじり祭りでの本来のリズムの2分の1の速さで太鼓をたたく。ゆっくりとたたくことにより、リズムの形を覚える。同時に、鉦の真ん中を打つのか、杵を打つのかも認識させる。

実際、鉦を打つというのは真ん中を打つのと杵を打つのが交錯して、速い速度で演奏すると混乱する。速さをおとすことで、リズムの形と打つ場所の認識がしやすくなる。この教え方は、先輩たちから引き継いできた伝承法である。学校教育においても、文字の習得において、小さく練習するより、大きく書いて形を捉えて書いていく方がわかりやすい。小さく書いて練習回数を増やすより効率がよく正確である。特に、初めて文字を書く子や形や文字の認識の力が苦手な子どもには有効な手立てである。形を捉えることが苦手でも文字の形の理解が深まる。シュタイナー教育においては、自分の身体を使って初めて習う文字(アルファベット)を表現して、文字のイメージを捉えさせる。また、その文字のイメージに合った色を選び大きく書いたり、ライヤーという小さな豎琴のような楽器を持ち演奏しその文字のイメージを心に描く。一律の大きさや回数だけの反復ではなく、「大きく」「ゆっくり」ということを教育に持ち込むと、新しいことを習得するのに楽しくより深く学べる。感覚に訴えて得たものは簡単に消滅することはない。理科においても、炎の色が美しいということに合わせて認識したことは、子どもたちの習得がスムーズとなり、忘れることもないといわれる。「学ぶ」という形について、祭礼における伝承の姿には、教育における様々な示唆がある。

この中学生は、2016年度の「だんじり祭り」ではだんじりに乗り鉦を演奏する予定はなかった。しかし、表情は明るく、練習において鉦のリズムを全て習得したわけではないが

満足感のある気持ちよい表情であった。大野の役員の方々の話では、だんじりの練習に来てから学校でも落ち着き表情がよくなったとのことである。いわゆる「9歳の壁」という成長期の節や思春期にさしかかったりしたとき、子どもたちを救うのは芸術である。芸術に触れたり表現したりすることで、心が和んだり、日常と異なる自己を発見したりする。自分だけに聞こえる、音の振動を感じる民族楽器を演奏し、何日間も密林で一人で仕事をする自らを慰める行為と通じるものがある。誰のために音楽があるのか。自分の心のためにある時がある。音楽を演奏することで、音に浸り自分のことを無意識のうちに慰めたり癒やしたり満足感を得たりできる。芸術は人が人であるために大切なものである。

「だんじり祭り」本番においても、取材に行くと筆者が別れ際に「また来年10月に来ますね。」と言うと「違う。来年は4月2日やで。来てな。」と言う。4月2日とは平成29年4月2日の大東市市制施行60周年記念「大東地車大集結」の行事のことである。自分もその行事に参加すること、少しでも多くの人にだんじりを見てもらいたいこと、半年後少し成長しているであろう参加している自分の姿を見てほしいのだと感じた。

地域の祭礼に参加し、音楽を表現することで人は成長し、変われるものでもあると確信した。

初心者の中学生がお囃子の練習の行っていた建物の横では、だんじりに実際に乗り、お囃子や龍踊りの練習をしている。自分たちで、お囃子の速さを変えたり、お囃子のパターンを変えたりして練習している。練習の準備から、練習の進行、後片付けまで中学生も高校生も若者も大人も自らの役割を自覚しながら進めている。特に練習においては、お囃子の出来具合をお互いにアドバイスしながら進めている。だんじりの巡行のイメージももちながら練習を進める。午後9時頃、皆で後片付けをして練習を終える。

自ら練習の段取りを決定しながら、仲間と共に進める協同する姿はいずれの祭礼においても見られ人の社会的な能力の高さに尊敬の念を抱く。

## 【終章】

終章においては、本研究における成果を述べる。次に今の教育現場に生かす可能性を述べる。最後に、本研究の今後の課題について述べる。

筆者は、40年間、学校教育および音楽教育に携わってきた。「人には芸術は必要なものである。」と筆者は考えている。序章で述べた課題である、「音楽教育（芸術教育）のある学校教育を終えた人は、芸術から遠のくのか。」「否、人にとって芸術はなくてはならないものである。」を学校教育を終えた人々の中に見いだすべく研究を進めてきた。そこから、学校教育において音楽教育（芸術教育）の位置と必要性を追究していきたいと考えた。本研究において、創造的な音楽教育と風土に根ざした創造的な芸術の可能性を見いだすことができた。

社会における人々が芸術にどのように捉えているのかは、漠然として調査・検証の焦点が曖昧になる恐れがある。そこで、多くの人々が関わる祭礼を取材・調査することにより人々の芸術に関わる姿を見た。

調査の対象は、音・音楽と人々の動き（所作・身体性）が明確である祭礼の場面を中心に据えた。明確であるということは、音・音楽と動きの動機（モチーフ）が明確であるということである。一見単純な動機（モチーフ）であるが、その中には各々の祭礼の特徴ある要素が含まれている。その動機（モチーフ）は、祭礼に参画している個々の人の個性により変化し、時間的な経緯の流れと共に展開していく。

調査は、映像にとり分析・比較検証した。音楽・音と人々の動きを明確化し、比較検証するため、音楽・音や人々の動きは五線譜・図形楽譜（記号・図・言葉を加える）として記録し、視覚化できるようにした。楽譜として表現しきれない音の長さや微妙な音の高低は、言葉や注釈をつけ約束事を明確にした記号で補った。人の動き・所作などは、音符で記したり、記号・図で示したりすることで記録することが視覚化を図った。

比較検証の観点は音楽的要素を意識し、人の動きとリズム感〔第4章〕、息を合わせる・間合いをとる〔第5章〕、音の風景〔第6章〕、時間の流れ〔第7章〕、祭礼における人の育

み〔第8章〕と「鞍馬の火祭」との比較検証を進めた。この検証も、最も小さい構成要素である動機(モチーフ)にあたる人の動きとリズム感から始まり、自己の中で間合いをとる・他者との息を合わせることにつなげ、人が祭礼を営む音空間としての音の風景、祭礼の当日の時間の流れや1年間の時の流れ、伝承ということも含めが人の育みへと発展させた。音楽的要素を観点として分析したが、常に筆者としては表現される音楽と人をつなげて見るといふ音楽教育における視点が根底にある。

第4章にての「人の動きとリズム感」においては、年齢・経験年数により動きの違いが見られた。また、その人の育ってきた背景により、祭礼が行われている地域の風土の特徴が見られた。

「鞍馬の火祭」においては、幼い頃より祭礼を見て年を重ねてきた若衆は、重い甲斐性松明の重さを逃がすかの様な付点を含むステップが見られた。その動きは、子どもや他の土地で育ってきた若衆には見られない。しかし、甲斐性松明を担ぐことを退いてはいるが、若いときに担いでいたY家の父には見られる。同様に、「嵯峨祭」においては、経験を積んでいる差し手は腰と肩がねじれず、腰に重心をおき視線は前方を見て安定した動きで剣鉾を差す。足が外側45度に向き前進する方向の直線に対して交差しつつバネのある動きで進む。バネのある足運びには、「鞍馬の火祭」の若衆に通じる付点のあるステップが見られる。経験年数の浅い中学生は、腰と肩とが安定していない。足運びも足先が進行方向を向き直進していた。「鞍馬の火祭」の甲斐性松明の担ぎと「嵯峨祭」の剣鉾の差しは、異なる祭礼であり担ぐ物差す物も異なる。しかし、肩と腰がねじれず同じ方向へと向くナンバ走りの動きと共通性がある。足の運びには足全体を使い、ステップを踏むような動きで重さを逃がしている共通性がある。共に、美しくリズムカルな動きである。また、甲斐性松明は「サイレイヤ サイリョウ」の掛け声のアクセント、剣鉾は鈴(リン)の音を鳴らすタイミングが連動している。掛け声の言葉のアクセント、ためる部分や鈴(リン)を鳴らすという音・音楽と動きが強く結びついている。

第5章にての「息を合わせる・間合いをとる」においては、甲斐性松明を担ぐや「鳴り

カン行列」を始めるなどの動きに入るまでの緊張の時であるが、絶妙なコミュニケーションで息が合わせられる。甲斐性松明を担ぐ人同士の互いの具合を言葉だけで無く息でも感じ担ぎ始める。「鳴りカン行列」では、リーダー（幹事長）が「鳴りカン行列」および「上御霊祭」通しての速さを決定づけるような絶妙な間の取り方、「三本締め」や掛け声を発し、言葉の間合いをとっている。「鳴りカン行列」に参加している人々も、リーダー（幹事長）に間合いを合わせて手拍子や言葉を発している。長年繰り返し積み上げられてきた、言葉を発する速さや息を合わせる・間合いをとることが、ばらつきの無い発声や手打ちとなっている。

また、動きを合わせることも、「上御霊祭」の「鳴りカン行列」、「嵯峨祭り」の神輿渡御、「祇園祭 神輿洗」の松明の交代に見られる。途絶えることなく進む鳴りカン、神輿や松明を大勢の人が交代していく。「鳴りカン行列」においては、交代のタイミングにすれが生じたときも、「ホイット」のリズムが崩れることなく動きと掛け声を調整して進行する。祭礼は異なるが、お互いの動きや様子を見つつ合わせていく。

第6章にての「音の風景」は、オペラの舞台の様である。異なることが同じ空間において進行していく。異なる動きや音・音楽を表現している人々は、他の人の動きや音楽を意識しているかということでもない。祭礼の進行している中にいる人々は、自分の動きを全うすることに意識を集中している。また、「お田植え祭り」はお田植えという作業をしている人たちも自分のペースで田植えを済ませ田から上がる。他の人と同じ速さで植えるということや、演奏されている雅楽などの音楽に合わせるということも無い。

祭礼の進行を取り巻いている人々、見物している人たちは、それぞれの経験や思いを持って見ている。見るだけでなく、掛け声を掛けたり拍手をしたりして一体となって祭礼に参加している。この観客にあたる人々の拍手などの反応が、祭礼を進行している人々の支えとなり励みとなっている。静かに見ている人の心の中にも、表現として表出されないが、音・音楽、祭礼の動きに心を動かされていることが予想できる。第8章で述べるM家の父の父親の「鞍馬の火祭」の時のことから推し量ることができる。

第7章にての「時間の流れ」においては、「鞍馬の火祭」は、祭礼の当日のみならず1年間を通して見通しを持って祭礼のことを意識して過ごす。「鞍馬の火祭」は特に鞍馬を取り巻く山々の木々で小柴や松明の芯、藤づるの根の準備が季節を迫って取り組まれる。目星を付けておくこと、見通しをもって準備することが大切である。また、松明づくりも自らの手で取り組まれる。束ねる・結わえるなど、今日の日常では行われないことも力の必要性が求められる。松明づくりの時も、材料や適切な素材選びなど見通しをもって進めることが必要である。先をよんで進行することは、音楽表現の時には必要不可欠なことである。先をよみどのように音楽が進んで行くのかを意識していなければ音楽は止まってしまう。音楽が時間的芸術であると言われる所以の一つである。

第8章にての「祭礼における人の育み」は、第4章から第7章までの事柄の総括でもある。祭礼を伝える姿を「鞍馬の火祭」のM家Y家の人々の祭礼に関わっての事柄を年表とした。第4章において述べた、甲斐性松明を担ぐことに関しても、大人の姿を見て育つことや憧れや自己の願望をもつことが松明を担ぐ動きに関わることが分かる。日本の伝統的な動き「四股をふむ」という言葉で、松明を担ぐ動きが美しくリズムカルなものになる。

「嵯峨祭り」の剣鉾の練習は後継者を育てるために夜に練習の場を設定している。その中で、参加している小学生は、大人が見てくれる練習の時以外にも、自ら大人の練習の鈴(リン)の音を聞きながら剣鉾を差す動きの練習をする。実際に練習用の剣鉾を差しての時は、難しい面が多いが、剣鉾を差しているつもりでエアで練習しているときは、大人の人たちの足の動きと同じような動きをしている。自ら、大人の真似をして練習を積むことは、上手く差せるようになりたいという願望と大人への憧れが支えである。

また大東市の「だんじり祭り」のお囃子の鉦の練習においては、中学生に年長者が速さを落として口伝を交えて教えている。根気よく進められる練習に、中学生は年長者を信頼し取り組んでいる。速さを落として、根気よく相手を見ながら進めることは学校における音楽教育で生かして行くことができる。

「鞍馬の火祭」の御旅所前のコール&レスポンスは御旅所祭が始まる前に神楽松明を運

んできた若衆が自然発生的に行ったものである。御旅所祭においては、神事世話役の速さの調整と共に行われる掛け合いであるが、御旅所前のコール&レスポンスは御旅所祭に向けての若衆の思い入れのある表現である。神事の流れには本来はないものであるが、若衆同士の信頼感が深まり、他者を認め受け止めるということに繋がり自己有用感を感じる場面であると考えられる。

祭礼においては、様々な年齢層の方々が関わる。それぞれの人々が役割を自ら認識し、担い、真摯に遂げていく姿があった。人の姿がある祭礼には心を動かされることが多い。

田丸敏高は「子どもの発達と社会認識」において、次のように子どもが社会を認識していくと述べている。

「大人といっしょに働くことによって、子どもは大人の世界を端的に知ることができる。大人と対話することによって、子どもは大人について考えることができる。この2つの、コミュニケーションを通じて、子どもは大人の世界（社会）を認識しはじめる。」<sup>(95)</sup>

座学だけが学びではない。人は社会を認識しなければならない。社会の仕組みを認識しなければならない。人と関わり、自らが動き、活動していくことで、認識できる。

祭礼においては、大人や年長者と共に祭礼を創りあげるために動かなければならない。その姿を見て、真摯に自分の役割を責任をもち果たすことはもとより伝統的な文化を継承していく。また、祭礼においては、地域の人々や全く初対面の人々とも関わることもある。姿を見て学ぶだけでなく、言葉を使い対話をするにより一層認識を深め広げることができる。手を動かし、身体を使い、音や音楽や祭礼の音空間を聴き、人の生きる知恵をも学ぶことができる。

上御霊の神輿を舁き終えた若者が、あたりの目もはばかり泣く姿があった。長い祭礼の一日を終えた安堵感と成し遂げられた自分に感動して泣くということに至ったようである。日頃、神輿のような重いものを舁く機会は日常ではないであろう。経験の浅い若者にとっては、年長者や熟練の方々と共に祭礼の場にいるということも非日常である。多くの

人々の姿に自己を見つめ直し、多くの人々に励まされ学ぶことが大きい祭礼であったのではないかと思われる。

この度の祭礼の音楽・音、音の風景を取材・分析を通して、それぞれの祭礼の音楽・音、動きには動機(モチーフ)があり、動きには日本人独特の身体性があることが分かった。また、それを次の世代に伝えていくことにはそれぞれの祭礼の保存会などにより工夫がなされている。祭礼の音楽的特徴と伝承の工夫とを、日本の伝統的音楽の教育に生かすことができる。

教育は根気のいるものである。また、教育は愚直なまでに進めていく仕事である。子どもたちと向き合い、寄り添い、子どもの姿の見えないところまで観とり、責任をもち根気よく育てていく。毎日の日々の積み上げが人を育てていく。そこに真実が隠れている。子どもの成長の姿が見えてくる。音楽科においては、時と共に消えてしまう音楽という芸術を、子どもの成長・課題を設定し見えないものを見える姿にしていかなければならない。

教師は自分の指導に責任をもち、子どもたちと向き合い、明確な音楽的観点をもった規準において評価をしつつ音楽活動を進める。子どもの課題を見だし、次なる手立てや指導を追究する。評価は教師がどう指導したかが教師自身に評価として返ってくるものであると考える。子どもたちの獲得した力を見取り、指導に活かしていく形成的評価である。

この教育的な見方を基盤に、今回は祭礼の取材を音楽的な観点で取り組み、資料をつくり分析した。音楽的観点とは、音楽に重要な要素である音とリズムの時間の流れとそれを取り巻く空間つまり音の風景である。加えて、地域の風土を見ていく時に人の営みや人の動き・所作にも重点をおいた。人の姿がある祭礼には心を動かされることが多い。

根底には、日本の音楽教育は西洋音楽至上主義で、教科書を見ても西洋音楽の取り扱いが多いこと、日本の伝統的な音楽はカリキュラムにおいて占める割合が少ないことに、疑問をもっていったことがある。日本の伝統を基盤にした音楽教育というと、「辛気くさいから分らなんでしょう。」という教師や「まずは、頭声的発声で歌い、合唱することが第一です。」



と主張する教師が多い。裏には、日本の伝統的音楽に対して知識がない、何を教えてよいのか分からない、自分も伝統的な音楽の良さが分からない、何となく敷居が高いなどが存在している。

そこで、カリキュラムを見直していくことや、日本の伝統的な音楽の解釈の見直しを図っていくことが必要である。

日本の伝統的な音楽は本当に難解で取り組みにくいのか。筆者も、西洋音楽の教育を受け続けてきた。音楽は、それでよいと考えてきた。しかし、本当にそれでよいのかと立ち止まった時がある。「創造的な音楽学習」(音楽を創る学習)が、従来作曲ではないということが日本に導入されてきたときである。創造性というのは人の内からの、内在しているものからの表現でなければ、本当の意味での創造的な表現とはいえないと考えた。改めて音楽への意識が高まり、音楽への価値観の変容も生じた。

水野修孝の「声のオートノミー (AUTONOMY OF VOICE)」に取り組んだり、一柳慧のピアノ曲の課題を演奏したりした時である。これらの演奏で学んだのは、音楽は時間的芸術であるということの再認識である。現在演奏して表現している「音」を聴きつつ、その「音」の行方を見据え、心で考えて現在を演奏している。さらに、「音」というものを、繰り返し表現し変化させ構成することで音楽的に成立していく。

いわゆるクラシック音楽・西洋音楽の表現のみに取り組んできたが、この2つの曲で大きく音楽への価値観が変容した。自ら表現しながら、自分の意識の中で「音の消えていく過程を楽しんでいる。『間(ま)』というものを自分は表現している。音のない時間を聴いている。」また、「茶道の手前をしながら、水を汲む音、湯の沸く音。茶巾で茶碗をふく時の動きの『間(ま)』のある流れ、袱紗(ふくさ)で棗(なつめ)や茶杓を清めるとき拍はないが強弱のあるリズムなど」を意識している自分と重ね合わせている自分を発見して、表現することは面白いと思った。

水野修孝も一柳慧も日本の作曲家である。「声」や「グランドピアノという楽器」を使い表現する「音」を素材とした曲を作曲し、演奏者にその表現を委ねている。自分でも意識

していなかった自己を表現する可能性のある曲である。

ここで作曲家と演奏者との媒体となっているのは、水野修孝「声のオートノミー (AUTONOMY OF VOICE)」は図形楽譜もあったが、「言葉」である。「言葉」で表現することで音楽が成立していく。

本論文において、地域に息づく音楽・音、音の風景を取材し比較・分析した。この地域に根付く音楽・音、音の風景、これらと共に、日本人独特の身体性を表現できる教材の開発の可能性があると考えた。「創造的な音楽学習」における内なるものの表現のできる教材が日本の伝統的な文化を伝承することに繋がることである。

本論文における祭礼における音楽・音、および人の動きは、動機(モチーフ)が明確で分かりやすいものがある。分かりやすく単純な動機(モチーフ)であるほど、音の高さ・長さ・強弱・音色や音楽の構成としての工夫に結びつけることが可能である。

「鞍馬の火祭」の教材化の具体について述べる。「サイレヤ サイリョウ」という掛け声と共に、松明が担がれ進む。松明を担ぎ進む足の動きはリズムカルな繰り返しである。この掛け声の音の高さ・長さ・声の調子(音色に通じる)、掛け声に似合った四股をふむような動きを自らの工夫で様々に変化させ工夫して表現する。「鞍馬の火祭」の次第には無いが、神楽松明を運んできた若者が、神輿が御旅所に到着するまで自然発生的に即興的表現を交えてコール&レスポンスがあった。ある一人が即興的に作り出した動機(モチーフ)を他の若衆が真似をして繰り返す。次々と違う若衆がリーダー的な役割を担い自分の作り出した動機(モチーフ)を表現し繰り返されていく。自らが作り出した表現を他の若衆が真似をして繰り返すというのは、動機(モチーフ)を表現した若衆を認めているということに繋がる。皆が真似をしてくれるということで、動機(モチーフ)を表現した若衆は自己有用感をもつことができる。

これは、音楽教育において教材として生かすことができる。掛け声の音の高さ・長さ・声の調子(音色に通じる)の工夫をリーダーが表現し、それを真似て何回か繰り返し、リーダーを交代しつつ1つの曲に仕上げる。掛け声に似合った四股をふむような動きも共に表

現すると、身体性を伴い表現する掛け声の音の高さ・長さ・声の調子がより意味のある表現になる。音の高さ・長さ・声の調子と身体性の工夫をして聴き合い表現し、全体の構成まで考える教材となる可能性がある。

同様に、御神輿を昇くということや、鳴りカンを担ぐことも掛け声と身体性が連動した教材とすることができる。特に、仲間の様子を見ながら共に掛け声を掛け、神輿や鳴りカン行列を息を合わせて動機(モチーフ)を何回か繰り返した後に交代するというのも、掛け声・動きのフレーズを繋ぐという表現につなげるのが可能である。グループで話し合い、一連の動きをスムーズに進める工夫は従来の音楽のアンサンブルの工夫につながる。

また、数人で担がれる松明や一人で差される剣鉾も、掛け声と動きの連動ということでは、教材となる可能性はある。回りの人々が掛け声を掛けるなど教材化の工夫の可能性は高い。

筆者も、生活科の「秋まつり」と合科的な取り扱いで「おみこしわっしょい」という音楽の教材の実践をしたことがある。この時は、神輿を昇くことの交代は一旦神輿を置いてから交代するというので進めていた。また、よくお神輿の掛け声として使われる「わっしょい わっしょい」を掛け声としていた。しかし、その地域の祭礼においては神輿の掛け声は「ホイット ホイット」や「エライヤッチャ エライヤッチャ」であった。地域に根ざした教材として深く研究し取り組むべきであったと悔やまれる。地域の研究を進めることで、より子どもたちの表現に深みが期待でき、地域や保護者の方々の協力やアドバイスもいただける可能性がある。教材の研究と地域への広く深い見方をすることが教師には求められる。

また、教材化では無いが、学習活動の過程において音の特徴・リズムを捉えることを示唆する姿があった。「大東のお囃子」の練習において、初心者の中学生に年長の若者がお囃子の鉦を伝授していた。最初は通常演奏される速さであったが、速さを2分の1おとし、お囃子のリズムの形をしっかりと明確に捉えられる様にしていった。また、横に座り太鼓をたたきながら口伝でリズムを伝えていた。速さを落として音楽の形を捉えること、日本の伝

統的な音楽を伝える口伝という伝え方をすることなど、音楽教育において子どもたちに寄り添った表現を捉えさせる有効な手立てを見ることができた。学校教育に生かせる伝え方を地域の祭礼の伝承の仕方に求める可能性がある。

筆者も、動きとお囃子のつながりをもつということを目指し、締太鼓を演奏し獅子舞に合わせたお囃子をつくる教材に取り組んだ。獅子の動きが軽やかにしたいとき、締太鼓のリズムが軽やかにならず遅れる。地域の太鼓のグループの方が、太鼓のバチの構え方や持つ角度をアドバイスしてくださる。そのアドバイスのおかげでリズムが軽やかに生き生きとした物になる。学校教育において、地域の方の助言や物の見方という力を借り、さらに地域文化を深く捉えることにつなげることができる。

地域の方々との連携やゲストティチャーに学校音楽教育には無い良さをいただくことがある。

筆者が学生の時、箏の演習が1年間あった。箏の試験は「六段の調べ」であろうと予想していたが、「平調子」に箏を調弦することであった。日本音楽の音の設定は、西洋音楽の調律よりやや音程が低めである。調律のしてあるピアノの演奏ややや高めの音の位置から発声する声楽の西洋音楽にどっぷりつかっていた。「平調子」の調弦は、至難の業で、統一性の無い調弦になってしまった。

このことより、箏は好きであるが、なんとなく苦手という意識をもってしまった。様々な演奏を聴いても、やや低めの調弦の日本音楽には苦しさを感じていた。箏ではないが、地声で歌われる発声には音程の違いにこれも聴いていて苦しさを感ずる耳になっていた。

「箏は好きだが、苦手」の意識を何とか変革しなければならない機会がきた。その時は、小学校6年生の教材で宮城道雄の「春の海」の鑑賞教材に取り組むことになった時である。小泉文夫の「箏は、オルフ楽器より優れた教育楽器である。」の一節が頭から離れていなかった。一度それを証明してみようと、自分で「春の海」と「さくらさくら」を核にカリキュラムを組んでみた。CDなどでの音楽鑑賞では、子どもたちは曲の良さを味わおうと真剣に聴くが教師として限界を感じていた。

そこで、ゲストティーチャーを招き生演奏に取り組むことにした。箏と尺八の演奏の様子を実際に見て鑑賞すると、楽器の振動や演奏者の手法・技法の素晴らしさに子どもたちはひきこまれていった。学校教育における教育楽器には弦楽器はない。弦楽器の音が振動することが身体に伝わってくる心地よさを味わう機会はない。このことと、実際に箏を子どもたちが演奏することに取り組むと、箏や日本の伝統楽器への興味を増すと考えた。ゲストティーチャーの指導のもと子どもたちが実際に「さくらさくら」を演奏し、日本の楽器に興味をもち親しむことを取り入れた。

さらに、優れた教育楽器の箏の特性と、日本の芸術は型の文化であるという考えから箏の技法を子どもたちに知らせ、「おことで音楽をつくろう」の題材を開発した。技法を知り一つの動機(モチーフ)を創ることで、それを発展させたり他の子どもと旋律を重ね合わせたりして曲を創る。一つの動機(モチーフ)を創ることで自分たちの曲を創ることができる喜びと、箏という楽器のもつ身体に響く楽器を演奏する醍醐味を味わうことができた。

さらに、「音楽を創る」ということは、知識から得た素材だけでは、本来の創作にならない。動機(モチーフ)を組み合わせることである程度の曲としての形はなす可能性はある。しかし、内なるものの表現としての創作とは本質が異なる。

この取組みを始めたきっかけは「おことは苦手」という筆者の意識であり、何とか日本の伝統音楽・伝統楽器に親しむ教材をつくらなければいけないのではという考えからである。そして、一つの動機(モチーフ)があれば、音楽は歩み出すという考えである。水野修孝の「声のオートノミー(AUTONOMY OF VOICE)」や一柳慧のピアノ曲の課題をこなしたことが根底にある。

この、「おことで音楽をつくろう」をきっかけに、日本の伝統音楽を素材とした「音楽を創る」取組みを進めた。

祭礼の中には、音楽教育に活かしていくことが有効である要素が多くあった。音楽のおもしろさは繰り返しと変化である。それと、主体的に関り創造的に表現できることにある。

まず、祭礼にある音楽・音は1つの短い動機(モチーフ)からなっていることが多い。大

勢の人々が参加するためもあるのか、その動機(モチーフ)は単純で分かりやすい。その動機(モチーフを)祭りの間に何回も繰り返す。繰り返していくうちに、変化が欲しくなる時もある。そして、速さや強弱や動きに工夫が生まれる。あるいは、異なる動機(モチーフ)が欲しくなる。よりよい表現へと高まっていきたいと願う。それを実現できる場が祭礼にある。

あるモチーフを1つ動機として取り出し、創造的な表現をする音楽教育のカリキュラムの題材とできるのではないか。1つのモチーフを、自ら編み出した形式に乗っ取って繰り返し変化させていくことで、スティーブライヒの「クラッピングミュージック」のようなミニマムな素材を繰り返し演奏し、変化させたり発展させたりしていくことにもつながるのではないか。

入り口は1つの動機(モチーフ)からである。祭礼には、地域に根ざした動機(モチーフ)がさらにある可能性がある。

変化・発展の技法も、日本の伝統的な音楽の形式である「段」を用いることができる。「段」は、西洋音楽でいうと変奏曲である。鑑賞の教材として、八橋検校作曲「六段の調」を聴き、主題(テーマ)がどのように発展し速度の変化があるかを「音楽を創る学習」の学習課程に組み込むことができる。また、「六段の調」の中で、独特の動機(モチーフ)および技法探しに取り組み、鑑賞をただ聞くだけではない学習にすることができる。例えば「『コロリン』が出てきたら手を挙げてみよう」「『コロリン』は何回出てくるか」の課題をもち聴くと面白い。また、実際の箏を「ころりん」の技法で演奏してみて、それを動機(モチーフ)として発展させることもできる。また、中学校や高等学校においては、久本玄智作曲「三段の調」を鑑賞の後、実際に演奏に挑戦するのもよい。

さらに、小学校6年生の共通教材で「越天楽今様」がある。これは、教師の方が「親しみにくい」「こんなテンポの遅いものは、子どもは嫌がるでしょう」という受け止めが多い。

しかし、これも取組み方、次第である。「聴くこと」「言葉にこだわること」がキーワー

ドになってくる。まず、題名も知らせず「越天楽今様(宮内庁雅楽部演奏)」のCDを聴かせる。「どうせ先生の聴かせるもんは、クラシックでしょう。」と置いていたら、いきなり聞き慣れない音で音楽が始まり、聞き取りにくい歌詞で低い声で今様が歌われる。「何これ」が子どもたちの率直な感想である。「歌詞を聞き取りましょう」と課題を出す。子どもたちは、普段聞き慣れない言葉で戸惑うが、「あけぼの」という言葉を見つける。一つ聞き取れれば、意見を出しながら歌詞を書くためのカードは埋まっていく。「あるの」ではなく「はるの」ではないかなど、興味深く聴く。この歌詞は「七五調」であるということまで、子どもたちから意見が出る。繰り返し3回か4回聴く頃には、歌詞も全部聴き取れている。しかも、もう歌えるようになっている。「聴く」ということと「言葉にこだわる」ことがなせる技である。

この後、「いちひめ雅楽会」の雅楽鑑賞をする。「越天楽」や「蘭陵王(らんりょうおう)」の演奏に聴き入る。感想には「『越天楽今様』を歌っていましたが、私たちが歌っていた『越天楽今様』は西洋風の『越天楽今様』であると思いました。」というものがあつた。雅楽の拍の取り方は4拍目がやや長くなり次の1拍目に繋がる。この拍流れの特徴は生演奏を聴くことで聴き取っている。「蘭陵王(らんりょうおう)」の面をつけての踊りに感動し、「自分たちの『越天楽今様』を演奏しよう」の発表会では踊りを披露する子どももいた。「聴く」ということが、大きな力になったことがわかる。

祭礼における音楽・音、身体の動きはスティーブ・ライヒのミニマル音楽と通じるものがある。スティーブ・ライヒの演奏会では、「クラッピング・ミュージック(1972)」「マレット・カルテット(2009)」などは、その曲の動機(モチーフ)をいただき子どもたちで演奏してみたい曲である。現代音楽と民族音楽、祭礼の音楽・音も含んで接点があるのではと考える。

民族音楽との出会いは、音楽の価値観を広げることができる。五線譜にこだわり音楽を演奏しているのは世界では少ないことや、即興的に音楽を動機(モチーフ)やリズム・旋

律を変化させ発展させていくことで音楽を楽しみ、曲が創れることがわかる。

また、民族音楽の取材は、海外に限らず、日本の民謡やわらべ歌がある。小泉文夫のゼミナールでは東京のわらべ歌を取材し、できる限り五線譜で再現することを試みている。民謡などの取材の時の心得は、「丁寧な言葉で、取材をお願いします。」「相手を尊敬する・敬う気持ちを持ち取材をする。」「足を何度も運ぶ。」である。何度も足を運び話を伺ううちに、民謡ではよく知られている歌詞の箇所のみではなく、その次の歌詞のところも歌ってくださるようになる。相手を尊重し、取材を丁寧なものにし、取材した結果は必ず伝える。今回の筆者の取材においても、これらのことは大切にしてきた。実際に、回を重ねるごとに、心をひらき話もしてくださる。顔を覚えてもらい、向こうの方から話しかけてくださる。普段は見せていただけないものを見せてくださる。これは、祭礼の調査にも通じるものである。

学校という場所においては、地域の方々の力を借りた教育を展開することもできる。2017年度の鞍馬小学校における「放課後まなび教室」の文化庁の伝統文化親子教室事業「大好き！鞍馬火祭」<sup>(96)</sup>である。授業が終わった時間帯で、京都市立小学校においては「放課後まなび教室」を設定し希望者の子どもたちの居場所と学習を保証している。鞍馬小学校においては地元の祭礼を知るということで、「鞍馬の火祭」保存会会長の三宅徳彦氏が中心になり、火祭りの歴史やなかみを知ることや実際に神事を体験・見学をする。火祭りにも参加して、見たことや感じたことなどを絵や文で表現している。火祭りを見学した子どもたちの文を紹介する。

「『カネをならしたら』と言われました。でも、へたくそなのでならしませんでした。

カネの音は、『カナナチ、カナナチ、チキチキカナナチ、チキチキカナナチ、チキチキカナナチ・・・』です。来年は、カネをもっとうまくなりたいです。」

鉦のリズムを聞き取り、口伝のように表現している。太鼓についてもリズムを聞き取り同様に表現している。文にすることは、子どもの心に太鼓や鉦のリズムが残り、歌うことにより実際の演奏に結びついていく。そして、来年はもっとうまくなりたいという意欲に結



びついている。

「ぼくは大人を見ていると『楽しい祭りだ楽しい祭りだ』と思いました。きゅうにかけ声がしたくなりました。そして、『サイレイヤ サイリョウ』と、声がかでてしまいました。ぼくは、かけ声をしたことをこうかいしませんでした。なぜかと言うと、まつりはみんなが楽しむもので、くら馬の人と一つになったのがよかった。」

という感想もあり、松明を見ていると思わず掛け声が出てしまい、気持ちが繋がったという祭礼の良さを感じているのが分かる。

この取組みは、日本の風土に合った芸術教育を進める、その地域の文化を見直し、地域の方々の力を借りる工夫がなされている。地元の方々の力を借りて、地域を知る学習に取り組む動きは、「総合的な学習」が始まった頃より見られる。2018年度は、太鼓に取り組み2017年度の取組みを深めていく予定であるとのことである。

音楽教育は、音楽の本質を教材とすべきである。教材にある、音楽の芸術性は、音楽の要素や構成にある。情緒的なものだけではない。教育の過程においては、教師は、子どもたちの表現を評価し、音楽的な要素をもって助言をしていくべきである。評価は裏返すと教師の指導の結果である。評価を、子どもたちに投げかけたら、教師は責任をもって、子どもたちの表現の進む道を見守り助言し、寄り添い指導していくのが責務である。音楽科は、「できる・できない」で計るのではなく、子どもたちの表現を音楽的要素の観点に立ち観ていくものである。そして、子どもたちの音楽表現がどのように歩んで行くのかを責任をもち共に音楽表現に取り組んでいく姿が望ましい。

これらのことは学校教育や音楽教育を進めるにあたって重要な、教員の養成に関わってくる。

まず、専門性を養成することである。音楽教育については、音楽の本質をまず研究することである。音楽の本質を捉えられる教師を養成することである。子どもたちが音

楽活動する時に、「大きい口を開けていたらよい。」「元気に歌っていたらよい。」「まず頭声的発声で歌わなければ、音楽を創ったりする段階まではいかない。」など教師自身の音楽への認識の浅さを露呈している。教員養成の機関においては、音楽教育のみならず、専門性を追求することが大切である。教育の技術を身につけるのではない。教師自身が考えて授業を構築し、子どもの姿を観て授業ができることが大切である。一つ専門性を修得すると、他の教科や様々な教育活動を自らが考えて創造できる教師が育つ。すぐに実践に結びつくことだけを演習とするのではなく専門性を追究できたことは、教師としての伸びしろを育てることになる。

次に、広い視野で物事を捉える教師を養成することである。子どもの姿を「観る」「聴く」ことである。演習において、つたない表現や意見を、一つ一つ頷きながら聞いてくれた教授がいた。自分の思いや意見を何とか伝えようとすることを認める姿に励まされた。いつの間にか、自分自身も子どもたちの表現や意見を聞くときには、視線を向け頷きながら聴いている教師になっていた。

祭礼における音・音楽や音の風景，人々の営みを調査して，風土にあった音楽表現をすることにより，子どもたちの内に潜む音楽表現や身体表現の可能性を見いだした。特に年齢の低い子どもたちにとっては，知識で理解したものを創造的な表現としていくには困難がある。それより，内に潜む素材を見だし，自己の表現の素材としていくことが自然な流れであると考えられる。祭礼の音・音楽，身体表現の教材化の可能性のあるカリキュラムを開発すべきである。

祭礼を伝承していくことには課題もある。人が，何かを後々に伝えていこうというときには困難が伴う。調査した祭礼においては，後継者が減っているという悩みを抱えていることがあった。また，祭礼に使う材料を整えることの難しさは環境問題や自然保護問題と関わってくる。近年は，自然災害も加わり厳しいものになってきている。

しかし，人は必ず伝えたいものの本質への責任感により困難を困難と捉えずに動いてい

く。芸術の伝承は困難を伴い途切れることがあっても再浮上していくものであろうと考える。祭礼には、その姿がある。2018年度の「鞍馬の火祭」は台風の被害のため中止となった。「居祭り」が行われたが、「居祭り」に集まった人々の中で

『火祭り』してたら、今頃、松明担いで鞍馬寺まで行ってる頃やろなあ。」

「今日みたいな日やったら、暑いで。」

と、祭礼の時間の流れを心で追っている。祭礼の時の流れを心唱していることになる。この心唱から、祭礼への深い思いを再認識しているのではないかと思われる。

「来年こそは。」

という言葉が何度も聞かれた。

この姿から、芸術は人には無くてはならないものであるということが分かる。芸術を通して、自己肯定感を感じると共に、同じ事柄に向き合い、また、支え合うことより、集団における連帯感、自己有用感を感じる。これは、祭礼におけるその場限りのものではなく、人を支え、その社会に波及していくものである。

また、江差追分を歌う方々は高齢になっても、よりよい表現を追究されている。江差追分会の方々に小学校に演奏に来ていただいた。大勢の人の前で、凜とした姿勢で歌われる姿には子どもたちは感動する。子どもたちの質問を受けて答えていただくことがあったが、「なぜ歌っているのですか。」という子どもの問いに「歌は人生です。」と返された。質問した子どもはのみ込めなかったかもしれない。しかし、歌われる姿や、伝承のために追分会をあたたく指導し育てられることに、返された言葉に理解したことと思う。人にとって、音楽に限らず芸術は生きていく中で大切なものである。

今後も、祭礼における「音楽・音、人々の動き、音空間」と人々の営みを含め他の日本の伝統文化にいて、その特徴、根底にある人々の営みや風土を追究していく。

とりわけ、本論文の取組みにおいて、音楽や言葉と動きの関連性が深いことが明確になった。祭礼のみならず、動きが伴う「わらべ歌」や「遊び歌」も調査して音楽と動きの関連性について追究していきたい。ある学校で地域の女性会の方々に、昔の遊びの伝承会の

時に、「はねつき歌」や「おじゃみの歌」を歌っていただいたが、手振りも交えて生き生きと教えていただいた。子どもたちも教えていただく機会があったが、試合をしているようだった子どもたちの羽根つきが、歌に合わせて動くものにかわっていった。「動き」と「音楽・音」「歌」が深く関連していることがわかる。

音楽・音、動きを担っているのは人である。その人の背景にあるもの、つまり、人の出身や生活歴、その土地の風土や取り巻く人々、音楽・音に関わる環境、土地の人から聞き取った事柄も含めて、音楽・音や動きの根拠としていく。調査を通して、文化を担う人々と交流を図り、人々の姿や思いに真摯な姿勢で臨むことは忘れてはいけない。人々が表現している事柄の映像・音を記録し、視覚化を図り、比較の視点を明確に設定し、分析していくという過程は大切にしていく。

自己の生活している日常の文化を尊重し誇りを持つことが、他の文化を持つ人々を尊敬し尊重することに繋がる。学校教育における芸術教育もヒトを人として育てていくことが可能である。地域における祭礼においても、人が自ら創り出した文化を学ぶことにより、生涯にわたり学び、人として成長していけるものである。

(126830 文字)

### 【謝辞】

本稿を執筆するにあたり、由岐神社様、三宅徳彦様、山本亜子様、そのご家族様、鞍馬の火祭り保存会の皆様、河村晴久様、茂山千之丞(童司)様、祇園祭神輿会の皆様、上御霊祭の皆様、嵯峨祭の皆様、岩屋神社の皆様、大東市だんじり祭の皆様、大東市立歴史民俗資料館の皆様、嵯峨スポーツ少年団の皆様および田中伸明様、京都府立鳥羽高校相撲部の皆様、いちひめ雅楽会の皆様にはご指導ご助言を賜りました。ここに謝意を表しお礼申し上げます。

## 註

- (1) 大田堯『教育とは何か』(岩波新書, 1990) pp119-120
- (2) 小川豊子『‘音楽をつくる学習’と子どもの音楽的成長—京都市立室町小学校の第2学年の実践を通して—』京都教育大学大学院教育学研究科(修士課程)教科教育専攻音楽教育専修(1995)
- (3) 柳田国男『日本の祭』(角川文庫, 1969) p12
- (4) 新村出編『広辞苑 第六版』(岩波書店, 2016)
- (5) 同上
- (6) ジョン・ケージ 柿沼敏江訳『サイエンス』(水声社, 1996) p25
- (7) 同上 pp25 - 26
- (8) JOHN CAGE 『4' 33"』(Original Version in Proportional Notation) (EDITION PETERS, 1993)
- (9) 佐々木敦 『「4分33秒」論 「音楽」とは何か』(P ヴァイン, 2014) p 23
- (10) ジョン・ケージ《4分33秒》(演奏 William Marx 2010, You Tube より)
- (11) ジョン・ケージ 柿沼敏江訳『サイエンス』(水声社, 1996) p25
- (12) 同上 p25
- (13) 同上 p27
- (14) 同上 pp27 - 28
- (15) 同上 p30
- (16) ジョン・ペインター, ピーター・アストン共著 山本文茂, 坪能由紀子, 橋都みどり共訳『音楽の語るもの 原点からの創造的音楽学習 SOUND AND SILENCE CLASSROOM PROJECTS IN CREATIVE MUSIC』(音楽之友社, 1982) p25
- (17) 同上 p63
- (18) R・マリー・シェーファー 鳥越けい子・若尾裕・今田匡彦訳『サウンド・エデュケーション』(春秋社, 1992) p11
- (19) 同上 p14
- (20) 渡辺裕『サウンドとメディアの文化資源学 境界線上の音楽』(春秋社, 2013) pp42 - 43
- (21) R・マリー・シェーファー 鳥越けい子・若尾裕・今田匡彦訳『サウンド・エデュケーション』

(春秋社, 1992) p157

(22) マリーシェーファー 高橋悠治訳『教室の犀』(音楽譜出版社, 1980)p36

(23) ベートーヴェン 『ベートーヴェン集 4 BEETHOVEN KLAVIER-WERKE』(春秋社, 1974)p37

(24) マリーシェーファー 高橋悠治訳『教室の犀』(音楽譜出版社, 1980)p26

(25) 斎藤孝 『身体感覚を取り戻す 腰・ハラ文化の再生』(NHK ブックス, 2000)p 2

(26) 同上 p 2

(27) 同上 p 4

(28) 同上 p 4

(29) 高取政男 『日本的思考の原型』(平凡社, 1995)pp154-157

(30) 斎藤孝 『身体感覚を取り戻す 腰・ハラ文化の再生』(NHK ブックス, 2000)p32

(31) 同上 p21

(32) 同上 p49

(33) 高取政男 『日本的思考の原型』(平凡社, 1995)pp154-157

(34) 臼井薫『人間を生きる 臼井薫の世界 写真集』(郷土出版社, 1998) p86

(35) 小沢健志編著『写真で見る幕末・明治』(世界文化社, 2000) p 133

(36) 菅田正昭 『日本の祭り 知れば知るほど』(実業之日本社, 2007) p 3

(37) 神戸市北区大沢各神社の祭礼 (上大沢素盞雄尊神社: 神戸市北区大沢町上大沢 5 5 2, 中大沢素盞雄鳴尊神社: 神戸市北区中大沢 606)

(38) 菅田正昭 『日本の祭り 知れば知るほど』(実業之日本社, 2007) p16

(39) 同上 p16

(40) 同上 p17

(41) 同上 p 98

(42) 同上 p207

(43) 同上 p209

(44) 八木透『京のまつりと祈り みやこの四季をめぐる民俗』(昭和堂, 2015) p 3

(45) 同上 p15

(46) 同上 pp18 - 19

(47) 同上 p21

- (48) 同上 pp30-31
- (49) 同上 pp21-22
- (50) 同上 pp162-168
- (51) 同上 pp169 - 170
- (52) 同上 p171
- (53) 同上 p173
- (54) 小川豊子『‘音楽をつくる学習’と子どもの音楽的成長—京都市立室町小学校の第2学年の実践を通して—』京都教育大学大学院教育学研究科（修士課程）教科教育専攻音楽教育専修(1995)p110
- (55) 同上 p110
- (56) 梁島章子『時代祭に新しく加えた風流踊り〔室町洛中風俗列〕の再現』（民俗芸能研究，2014） p 1
- (57) 同上 p 1
- (58) 同上 p 1
- (59) 同上 p 3
- (60) 同上 p 3
- (61) ([梁島章子氏より小川豊子への書簡より]2016)
- (62) 梁島章子『時代祭に新しく加えた風流踊り〔室町洛中風俗列〕の再現』（民俗芸能研究，2014） p 23
- (63) 同上 p22
- (64) 同上 p24
- (65) 同上 p26
- (66) 小泉文夫『音楽の根源にあるもの』（平凡社，1994） pp 9 - 10
- (67) ロナルド・カヴァイエ・西山志風『日本人の音楽教育』（新潮選書，1987） p 16
- (68) 小泉文夫『音楽の根源にあるもの』（平凡社，1994） p29
- (69) 同上 p26
- (70) 同上 p41
- (71) 同上 p 26
- (72) 同上 pp31-32

- (73) 同上 p 27
- (74) ジョン・ケージ 柿沼敏江訳『サイエンス』（水声社，1996）p18
- (75) 同上 p 20
- (76) 小泉文夫『日本の音 世界のなかの日本音楽』（平凡社，1994）pp334-335
- (77) ジョン・ケージ 柿沼敏江訳『サイエンス』（水声社，1996）p25
- (78) 河村純子『能楽おもしろ講座（京の人 河村能舞台）』（京都観光推進協議会『京ごよみ』，2009）
- (79) 渡辺裕『サウンドとメディアの文化資源学 境界線上の音楽』（春秋社，2013）pp20-21
- (80) 同上 p 23
- (81) 同上 pp31-33
- (82) 同上 p 38
- (83) 小泉文夫『おたまじゃくし無用論』（青土社，1980）p 6
- (84) 鞍馬火祭り保存会監修 田中一郎写真 『由岐神社例祭 山里の熱き思いを伝えたい 鞍馬の火祭り』  
(2010年)
- (85) 『摂津名所図会』寛政8年(1796) (2014年大東市立歴史民俗資料館の学習会資料)
- (86) 八木透『京のまつりと祈り みやこの四季をめぐる民俗』（昭和堂，2015）p 98
- (87) 『御霊神社（上御霊神社）御霊祭 平成28年5月18日（渡御の儀）』（上御霊神社氏子有志，2016）
- (88) 同上
- (89) 同上
- (90) 同上
- (91) JOHN CAGE『4' 33"』（Original Version in Proportional Notation）（EDITION PETERS，1993）
- (92) ルードヴィッヒ・ファン・ベートーベン交響曲第5番ハ短調作品67「運命」第1楽章DVD  
カール・ベーム指揮ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1977年）
- (93) ルードヴィッヒ・ファン・ベートーベン交響曲第5番ハ短調作品67「運命」第1楽章DVD  
ヘルベルト・フォン・カラヤン指揮ベルリンフィルハーモニー（1983年）
- (94) ルードヴィッヒ・ファン・ベートーベン交響曲第5番ハ短調作品67「運命」第1楽章DVD  
小澤征爾バイエルン放送交響楽団（1990年）



(95) 田丸敏高『子どもの発達と社会認識』（法政出版，1993） p 220

(96) 「大好き！鞍馬火祭」（鞍馬小学校「放課後まなび教室」，2018）

## 参考文献

- 水野修孝 『声のオートノミー (AUTONOMY OF VOICE)』 (1964年作曲) (音楽之友社)
- 小島美子監修『日本の伝統芸能講座』 (淡交社, 1945)
- 坪井正直・奥森秀藤 『鞍馬貴船観光の栞』 (京都市立鞍馬小学校, 1954)
- 伊藤義雄 『楽式論』 (全音楽譜出版社, 1959)
- 角田忠信 『日本人の脳 脳の働きと東西の文化』 (大修館書店, 1978)
- 小泉文夫 『空想音楽大学』 (青土社, 1978)
- 小泉文夫 『音の中の文化 対談集』 (青土社, 1983)
- 小泉文夫 『子どもの遊びとうた わらべうたは生きている』 (草思社, 1986)
- 小泉文夫先生追悼論文集編集委員会 『諸民族の音—小泉文夫先生追悼論文集』 (音楽之友社, 1986)
- マリー・シェーファー 鳥越けい子・小川博司・庄野泰子・田中直子・若尾裕訳  
『世界の調律—サウンドスケープとはなにか』 (平凡社, 1986)
- 館和夫 『江差追分物語』 (北海道新聞社, 1989)
- 三宅順子 『山小ん婆の歌』 (大宮書房, 1990)
- 岩田英彬 『京の大文字ものがたり』 (松籟社, 1990)
- 鳥越けい子 『サウンドスケープ その思想と実践』 (鹿島出版会, 1997)
- 一柳慧 『音楽という営み』 (NTT出版株式会社, 1998)
- 小泉文夫 『呼吸する民族音楽』 (学習研究社, 2003)
- 小泉文夫 『民族音楽紀行 エスキモーの歌』 (学習研究社, 2003)
- 小泉文夫 『(小泉文夫フィールドワーク) 人はなぜ歌をうたうか』 (学習研究社, 2003)
- 矢野龍彦・金田伸夫・織田淳太郎 『ナンバ走り 古武術の動きを実践する』 (光文社新書, 2003)
- 斎藤孝 『声に出して読みたい日本語』 (草思社, 2004)
- 中川真 『平安京 音の宇宙 サウンドスケープへの道』 (平凡社, 2004)
- 小泉文夫 『【合本】に音伝統音楽の研究』 (音楽之友社, 2009)
- 小松正史 『サウンドスケープの技法 —音の風景とまちづくり』 (昭和堂, 2008)
- 日本教材システム編集部 『ひと目でわかる2色刷り小学校楽章指導要領 新旧比較対照表』 (日本教材システム株式会社, 2008)
- 小泉文夫 『【合本】に音伝統音楽の研究』 (音楽之友社, 2009)
- 鞍馬火祭り保存会監修 田中一郎写真  
『由岐神社例祭 山里の熱き思いを伝えたい 鞍馬の火祭り』 (2010)
- 宮本常一 『山に生きる人びと』 (河出書房新社, 2011)
- 寺内直子 『雅楽を聴く 響きの庭への誘い』 (岩波新書, 2011)
- 藤田結子・北村文編 『現代エスノグラフィー 新しいフィールドワークの理論と実践』 (新曜社, 2013)
- 横浜トリエンナーレ組織委員会, 岡部謙一, 原千夏 編集  
『横浜トリエンナーレ2014「華氏451の芸術:世界の中心には忘却の海がある」』 (平凡社, 2014)
- 鞍馬火祭り保存会 『火祭り保存会打ち合せ資料』 (鞍馬火祭り保存会, 2014)

山極寿一 『「サル化」する人間社会』

(集英社, 2014)

京都の民俗文化総合活性化プロジェクト実行委員会編

『京都 剣鉾のまつり 調査報告書2 民俗調査編』

(京都の民俗文化総合活性化プロジェクト実行委員会, 2014)

日本教材システム編集部 『平成27年×平成29年小学校学習指導要領 新旧比較対照表』

(日本教材システム株式会社, 2017)

スティーヴ・ライヒ 80th ANNIVERSARY 《テヒリーム》演奏会

(東京オペラシティコンサートホール：タケミツメモリアル, 2017. 3. 1)

江差追分会 『江差追分の起源』 [esashi-oiwake.com/origin1](http://esashi-oiwake.com/origin1)

2018 年度学位論文（博士）

祭礼と音楽教育

－「鞍馬の火祭」における音楽・音，音の風景を通して－

The rituals and musical education

－Through music, sound itself,

and soundscape of “The fire ritual of Kurama”

【資料・図・表など】

京都造形芸術大学大学院

芸術研究科芸術専攻

小川 豊子

## 【目次】

図 1	《おちゃらかほい》5班の表現に対する Ka の発言	1
図 2	《おちゃらかほい》前回の自分の発言を生かしての Ka の表現	1
図 3	西洋音楽の総譜（スコア）、織物（テクスチャ）のように音楽の構成要素と時間が進んでいく	2
図 4	ジョン・ケージ『4分33秒』（第一楽章）の採譜（小川豊子）の試み（William Marx 演奏）	2
図 5	「音の宝探し」の課題での結果である。白地図に見つけた（聞こえた）音を書き込んでいく。 R・マリー・シェーフアー「サウンド・エデュケーション」	3
図 6	より 動機（モチーフ）の一例として ベートーヴェン作曲「創作主題による6つの変奏曲 ニ長調（「トルコ行進曲」）」Op.76	3
写真 1	天秤に桶をつるして運ぶ女性	4
写真 2	「息杖」と呼ばれる棒を支えにして休む薪の運搬人	4
図 7	スポーツ少年団団員田中さんの四股	5
写真 3	四股をふむときの身体の重心	6
写真 4	「祇園祭」神輿洗いの松明の消し炭	6
写真 5	「大文字送り火」の消し炭を包んだ物	6
図 8	《えかきうた》Ki 作	7
図 9	《えかきうた》Kb 作	7
図 10	譜例 8「踊り A」の太鼓打ちとストココのリズム感《室町洛中風俗列》（太鼓パート）戸田朝夫作譜	8
図 11	小泉文夫「日本の音～世界のなかの日本音楽～」より 日本音楽の基礎理論、リズムと楽式 有拍と無拍 拍節 雨だれ拍子 読経〈般若心経〉	9
図 12	京都市左京区鞍馬「由岐神社」	9
図 13	大東市だんじりが行われる住道駅前末広公園及び大野神社	10
図 14	京都市右京区「愛宕神社」	10
図 15	京都市右京区「野宮神社」	11
写真 6	愛宕神社千日詣の「阿多古祀符 火迺要慎」	11
図 16	平成 28 年度嵯峨祭巡行図（2016 年）	12
図 17	平成 28 年度嵯峨祭子ども神輿巡行図（2016 年）	13

図 18	京都市上京区上御霊堅町「御霊神社」	14
図 19	御所の案内図（御霊祭巡行の御所巡行）	14
図 20	平成 28 年度「御霊祭り」経路（2016 年）	15
図 21	お田植え祭の行われる岩屋神社	16
図 22	お田植え祭が行われる伏見稻荷大社	16
図 23	江差追分基本譜 江差追分師匠会承認	17
図 24	《江差追分》小泉文夫採譜『日本の音』（1994）	17
図 25	「ジョン・ケージ《4分33秒》ピアノ独奏デイヴィット・チューダーによる復元版」（1989）の楽譜	18
図 26	鞍馬の火祭り神事ぶれ、甲斐性松明（上大脇仲間若衆M家）の動き	19
図 27	子ども松明（トックリ）〔子ども女子二人、大人男性一人〕の掛け声と動き、周囲の人々の様子	20
図 28	Y家大人（地元で育っていない人を含む。）の甲斐性松明（大）の掛け声と動き①-1	21
図 29	Y家大人（地元で育っていない人を含む。）の甲斐性松明（大）の掛け声と動き①-2	22
図 30	大人（地元の若衆）の甲斐性松明（大）の掛け声と動き	23
写真 7	地元で育ったM家の若衆の甲斐性松明を担ぐ姿	23
図 31	子供の松明・大人の松明の掛け声と足運びの比較	24
図 32	大阪大東市だんじりの「龍踊り」のお囃子のリズムと年齢の異なる3人の「龍おどり」手と腕の主な動き(2014.10.19)	25
図 33	大阪大東市だんじりの「龍踊り」年齢の異なる3人の龍の動きの映像(2014.10.19)	26
図 34	大阪大東市だんじりの「龍踊り」のお囃子のリズムと若者3人の「龍おどり」手と腕の主な動き①(2014.10.19)	27
図 35	大阪大東市だんじりの「龍踊り」のお囃子のリズムと若者3人の「龍おどり」手と腕の主な動き②(2014.10.19)	28
写真 8	「澤潟鉦」の差し手	29
写真 9	「菊鉦」の差し手	29
写真 10	「澤潟鉦」の差し手の足運び	29
写真 11	「菊鉦」の差し手の足運び	29
図 36	「澤潟鉦」「菊鉦」の差し手の足運びの比較	29
図 37	「剣鉦」（龍鉦）を差す動きと鈴（リン）の音	30

図 38	「北之御座今出川口」鳴りカン行列行程の一部（出発から杣形商店街上がるまで）	31
写真 12	「北之御座今出川口」鳴りカン行列出発の手打ち	31
図 39	「北之御座 今出川口」鳴りカン行列の音・音楽と人の動き【三本締めから出発まで】 2016, 5, 18	32
図 40	「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】①2016, 5, 18	33
図 41	「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】②2016, 5, 18	34
図 42	「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】③2016, 5, 18	35
図 43	「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】④2016, 5, 18	36
図 44	「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】⑤2016, 5, 18	37
図 45	「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】⑥2016, 5, 18	38
図 46	「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】⑦2016, 5, 18	39
写真 13	「鳴りカン行列①」「北之御座今出川口」	40
写真 14	「鳴りカン行列②」足は跳ね上げ、次に前方を蹴るようにして下ろす。	40
写真 15	「鳴りカン行列③」鳴りカンを次に鳴らす人が前に立ちタイミングを図る。	40
写真 16	「鳴りカン行列④」次と人が鳴りカンを持ち「よーい、よーい、よーい、よーい」の掛け声と共に2人で180度回る。	40
写真 17	「鳴りカン行列⑤」掛け声に合わせて時計回りに180度回り受け渡す。	40
写真 18	「鳴りカン行列⑥」先の方は横に動き、次の方は「ホイト、ホイト。」の掛け声と共に前に進む。	40
写真 19	鳴りカン行列「中之御座 末廣会」（御霊通り）	41
写真 20	鳴りカン行列「中之御座 末廣会」鳴りカンの担ぎ方	41
図 47	御旅所前での掛け声と動き、剣鉾の鈴の音の様子Aさん・Bさんがリードするコール&レスポンス	42
図 48	「嗟峨祭り」神輿巡行【渡月橋上】2016. 5. 22 15:50	43
図 49	「祇園祭」神輿洗いで松明【八坂神社から四条大橋付近へ】2014. 7. 28 19:00	44
図 50	「鞍馬の火祭」御旅所の音の風景①神輿を御旅所に安置後の若衆の掛け声と動き 2016. 10. 22	45
図 51	「鞍馬の火祭」御旅所の音の風景②「神楽松明奉奠（ほうてん）」の前半の「修祓の儀・官司祝詞・御神楽奉納」2016.10. 22	45
図 52	「鞍馬の火祭」御旅所の音の風景③「神楽松明奉奠」後半 2016. 10. 22	46

写真 21	「鞍馬の火祭」御旅所の音の風景④「神楽松明奉奠」の後の太鼓の練習 2016. 10. 22	46
図 53	八坂神社境内における祇園祭神輿渡御の音の風景 2014, 7, 28	47
図 54	岩屋神社の田植え祭り【神官・早乙女(保母)・園児】 2016. 6. 1	48
図 55	伏見稲荷大社の田植え祭り【神官・雅楽・巫女の踊り手・早乙女】 2016. 6. 10	49
表 1	鞍馬の火祭りの 1 年の流れ	50
写真 22	甲斐性松明づくり (2014, 10, 12), 柴をしっかりと束ねる。	51
写真 23	甲斐性松明づくり, 「こわ(木羽)」で松明の形を整える。	51
写真 24	甲斐性松明づくり, 役員が飾えるのを見て若衆が飾え方を覚える。後方では, 長老が次の作業に必要な藁の束の良し悪しを選んでいる。	51
写真 25	出来上がった甲斐性松明は家の前に飾られる。	51
写真 26	神楽松明づくり (2014, 10, 18) 神楽松明の「ニオイ(松)」を入れる場所をつくる。	51
写真 27	神楽松明づくり (2014, 10, 18) 「ニオイ」を入れ, 飾りもつける。	51
写真 28	火祭り当日のトックリが飾られた家と「エジ」	52
写真 29	火祭りの当日の鎧飾りと神楽松明	52
表 2	鞍馬の火祭りの 3 日間の流れ	53
表 3	【 M 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】(名前 M家若衆の父)	54
表 4	【 M 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】(名前 M家若衆 )	55
表 5	【 Y 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】(名前 Y家父)	56
表 6	【 Y 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】(名前 Y家次男 )	57
表 7	【 Y 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】(名前 Y家長女の夫 )	58
表 8	【 M 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わる継承】	59
表 9	【 Y 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わる継承】	60
写真 30	火祭りの装束の家族	61
写真 31	M. T 氏が子どもの頃太鼓の練習をしていた戸板の傷	61
図 56	剣鉾の練習の風景① 2018. 5. 22	62



図 57	剣鉾の練習の風景②	2018. 5. 22	63
図 58	剣鉾(菊鉾)の練習 高校生の足運びと鈴(リン)の音	2018. 5. 22	64
図 59	剣鉾(菊鉾)の練習 小学生(今年度3年目)の足運びと鈴(リン)の音	2018. 5. 22	65
図 60	剣鉾(菊鉾)の練習 小学生(今年度初めて)の足運びと鈴(リン)の音	2018. 5. 22	66
図 61	剣鉾の練習 写真での比較【高校生・小学生(今年度3年目)・小学生(今年度初めて)】	2018. 5. 22	67
図 62	嵯峨祭り 菊鉾練習をエアーでする子ども(A)とその練習を見守る大人		68
図 63	大東市だんじりの練習【大野のお囃子・龍踊り】	2016. 10. 12	69

♩ = 126

せ、せ、せ の よいよ いよい

お ち ら か お ち ら か お ち ら か ほ い

ずと横にぶっている。  
(刀の音)

K: 手作りテラカス  
フィルムケース  
アラ板 (アラスチックの板)の切れはし

Tg: 手作りだんボールギター  
わゴム  
だんボール

4回くりかえす

お ち ら か {か っ た よ} お ち ら か ほ い  
{ま じ け っ た よ} {ま じ け っ た よ}

1回目  
2回目  
3回目  
4回目

指先ではじく  
はじく (小さき音)  
はじく (大きき音)

5班-2回目の作品についての意見発表

- S: Tgくんの楽器 (の奏法) がおちやらかと合っている。
- Ka: Tgくんの休んだところで、Kくんが鳴らした方がいいと思う。**
- T: 1度試してみましょう。Kaさんの言っていたのは、こういうことですか。

図1: 《おちやらかほい》5班の表現に対するKaの発言 [小川豊子『音楽をつくる学習』と子どもの音楽的成長—京都市立室町小学校の第2学年の実践を通して— 京都教育大学大学院教育学研究科 (修士課程) 教科教育専攻音楽教育専修(1995)]

♩ = 126

せ、せ、せ の よいよ いよい

お ち ら か お ち ら か お ち ら か ほ い

箱で鳴らせばじく

Ka: 手作りゴムティッシュ箱  
「ハチバチ」  
わゴム  
ティッシュの箱

Ok: 手作り糸の箱  
「ホーンちゃん」  
糸をはる  
はこ(紙)

お ち ら か {か っ た よ} お ち ら か ほ い  
{ま じ け っ た よ} {ま じ け っ た よ}

1班の1, 2回目の作品についての自己評価と意見発表

- Ok: 楽しかった。
- Ka: もうちょっとやりたかった。
- Ma: おもしろかった。
- S: いろいろやって、つかれた。
- H: もうちょっと、手作り楽器の音を出したらよかった。
- A: OkさんとKaさんの歌うのが聞こえへんかった。
- Tn: 1回目も2回目もきれいに合っていた。
- Tg: Sくんが色々な楽器をやっているのがおもしろかった。
- N: Sくんのギターが、もうちょっと大きい音でよかった。
- T: Oさんの手作り楽器はゴムやったけど、大きい音が出ていたね。やってみて。次に、Aくんのものならしてみて。Tgくんのもやってみて。Mkさんのもやってみて。パチンとやった方がいいかもしれないね。

図2: 《おちやらかほい》前回の自分の発言を生かしてのKaの表現

[小川豊子『音楽をつくる学習』と子どもの音楽的成長—京都市立室町小学校の第2学年の実践を通して— 京都教育大学大学院教育学研究科 (修士課程) 教科教育専攻音楽教育専修(1995)]

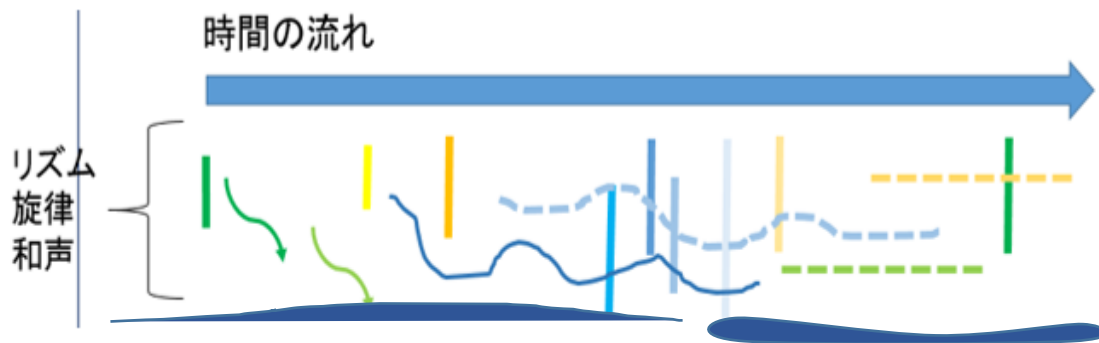


図3：西洋音楽の総譜（スコア），織物（テクスチャ）のように音楽の構成要素と時間が進んでいく。

### ジョン・ケージ『4分33秒』 I TACT（第一楽章）部分の採譜の試み

〈 I TACT(休止・第一楽章) II TACT(休止・第二楽章) III TACT(休止・第三楽章) 〉

[William Marx 演奏, You Tube より]

	0 秒	30 秒	1 分	1 分 30 秒
			50 秒	1 分 20 秒
ピアニスト	登場 椅子に座る 楽譜開く	眼鏡つける タイマー構える ★ピッ ▲ピアノの蓋閉じる	じっと楽譜を見ている ★ピッ ▲ピアノの蓋開ける	
会場の音等	アナウンス 拍手	◆咳	◇カサカサ □クチャ	
	1 分 30 秒	2 分		
	1 分 43 秒			
ピアニスト	服を触る タイマー構える★ピッ ▲ピアノの蓋閉じる			
会場の音等	◆咳 ◇何かがする音 ■カチャ			

図4：ジョン・ケージ『4分33秒』（第一楽章）の採譜（小川豊子）の試み（William Marx 演奏）



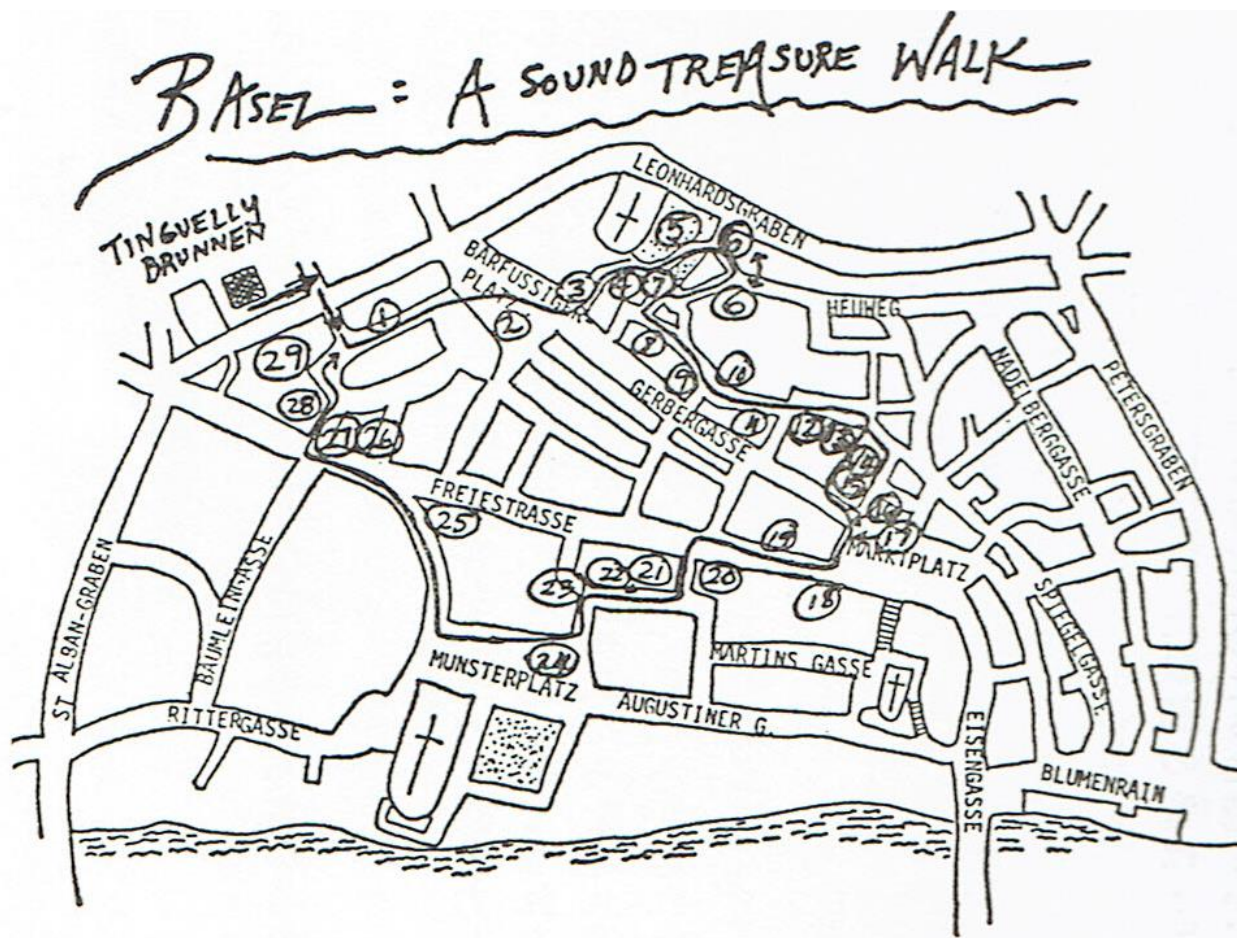


図5：「音の宝探し」の課題での結果である。白地図に見つけた（聞こえた）音を書き込んでいく。

〔R・マリー・シェーファー 鳥越けい子・若尾裕・今田匡彦訳『サウンド・エデュケーション』〕

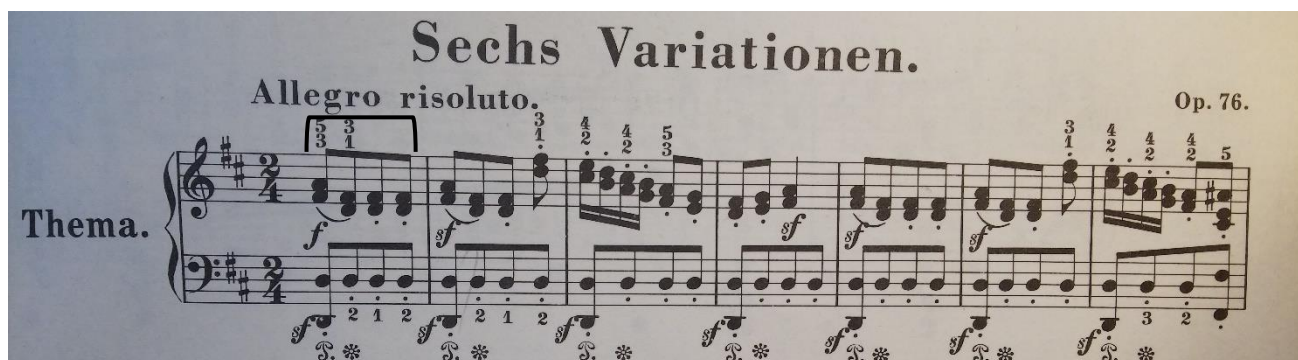


図6：動機(モチーフ)の一例として

ベートーヴェン作曲「創作主題による6つの変奏曲 ニ長調(「トルコ行進曲」)」Op. 76

〔井口基成編 ベートーヴェン集4 (春秋社, 1955)〕





写真1：天秤に桶をつるして運ぶ女性

〔白井薫『人間を生きる 白井薫の世界 写真集』(郷土出版社, 1998)〕



写真2：「息杖」と呼ばれる棒を支えにして休む薪の運搬人

〔小沢健志編著『写真で見る幕末・明治』(世界文化社, 2000)〕

0秒

5秒



つま先と膝を斜め 45°外側に向ける。

左手をつっかい棒とする。軸足となるつま先の延長上に膝を押し出す。

自然と右足が上がる。

①

②

自分でバランスを取りながらゆっくり足を上げる。

5秒

10秒



身体の重心の軸。

膝を伸ばしきる。

つま先からゆっくり下ろす。

踵をしっかり踏み込む。最後に軸足の膝を伸ばす。

視線を前にする。

足を下ろした反動で次の軸足に重心を移動させる。

③

①

②

図7：スポーツ少年団団員田中さんの四股

2016, 4, 17





写真3：四股をふむときの身体の重心



写真4：「祇園祭」神輿洗いの松明の消し炭



写真5：「大文字送り火」の消し炭を包んだ物



図8：《えかきうた》Ki 作

〔小川豊子『‘音楽をつくる学習’と子どもの音楽的成長—京都市立室町小学校の第2学年の実践を通して—』京都教育大学大学院教育学研究科（修士課程）教科教育専攻音楽教育専修(1995)〕



図9：《えかきうた》Kb 作

〔小川豊子『‘音楽をつくる学習’と子どもの音楽的成長—京都市立室町小学校の第2学年の実践を通して—』京都教育大学大学院教育学研究科（修士課程）教科教育専攻音楽教育専修(1995)〕



譜例8 「踊りA」の太鼓打ちとスッコのリズム譜

**室町洛中風俗列**  
(太鼓パート) 戸田朝夫 作譜

R = 右手  
L = 左手

左肩に担ぐ 右肩に担ぐ

太鼓

箆鼓

2拍ずつ左に移動 右肩に担ぐ 2拍ずつ右に移動 左肩に担ぐ

走って左に移動 走って右に移動

180度回転(半回転) 2拍ずつ右に移動

2拍右に90度ジャンプで移動  
2拍左に90度ジャンプで移動 2拍ずつ左に移動

パチは両肩に担ぐ 1拍ずつ2回前にジャンプ

2拍左に90度ジャンプで移動  
2拍右に90度ジャンプで移動

1. 2. だんだんゆっくり

最後の1拍でジャンプ180度回転

図10：譜例8「踊りA」の太鼓打ちとスッコのリズム感《室町洛中風俗列》(太鼓パート) 戸田朝夫作譜  
〔梁島章子『時代祭に新しく加えた風流踊り「室町洛中風俗列」の再現』(民俗芸能研究, 2014)〕

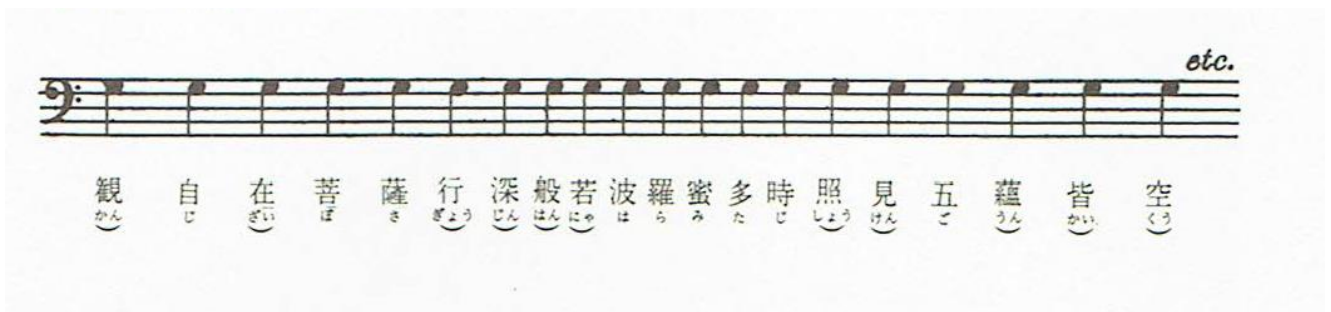


図 11：小泉文夫「日本の音～世界のなかの日本音楽～」より

日本音楽の基礎理論，リズムと楽式 有拍と無拍 拍節 雨だれ拍子 読経〈般若心経〉

〔小泉文夫『日本の音 世界のなかの日本音楽』（平凡社，1994）〕



図 12：京都市左京区鞍馬「由岐神社」

〔map.yahoo.co.jp〕



図 13 : 大東市だんじりが行われる住道駅前末広公園及び大野神社  
〔2018, Google, ZENRIN〕



図 14 : 京都市右京区「愛宕神社」 〔(C) Yahoo Japan, (C) ZENRIN〕





図 15 : 京都市右京区「野宮神社」  
 [(C)Yahoo Japan.(C)ZENRIN]



写真 6 : 愛宕神社千日詣の「阿多古祀符 火過要慎」

# 平成28年度 嵯峨祭 巡行 図

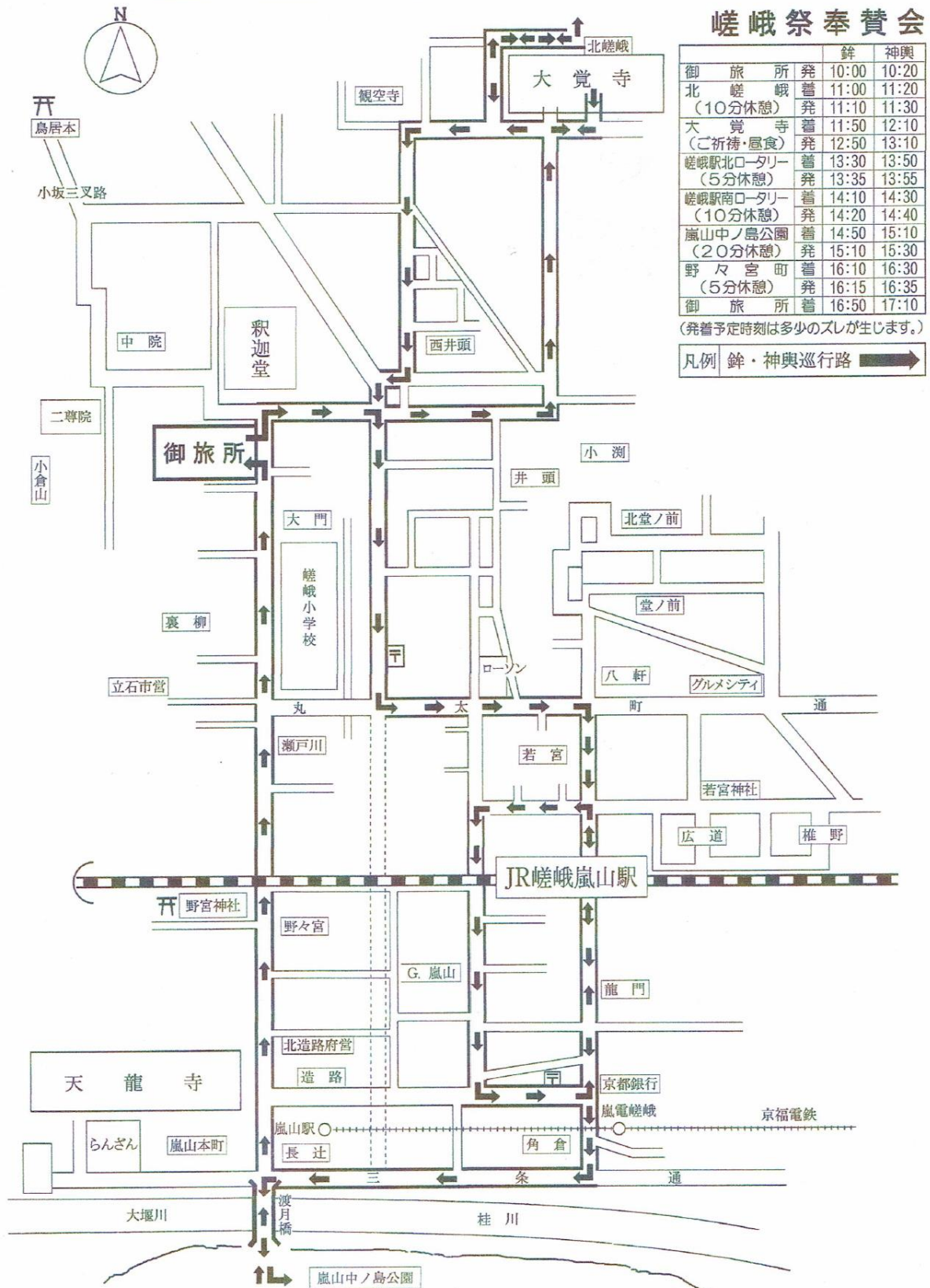


図 16 : 平成 28 年度嵯峨祭巡行図 (2016 年)  
[2016, 嵯峨祭奉賛会]

# 平成28年度 嵯峨祭 子供神輿巡行図

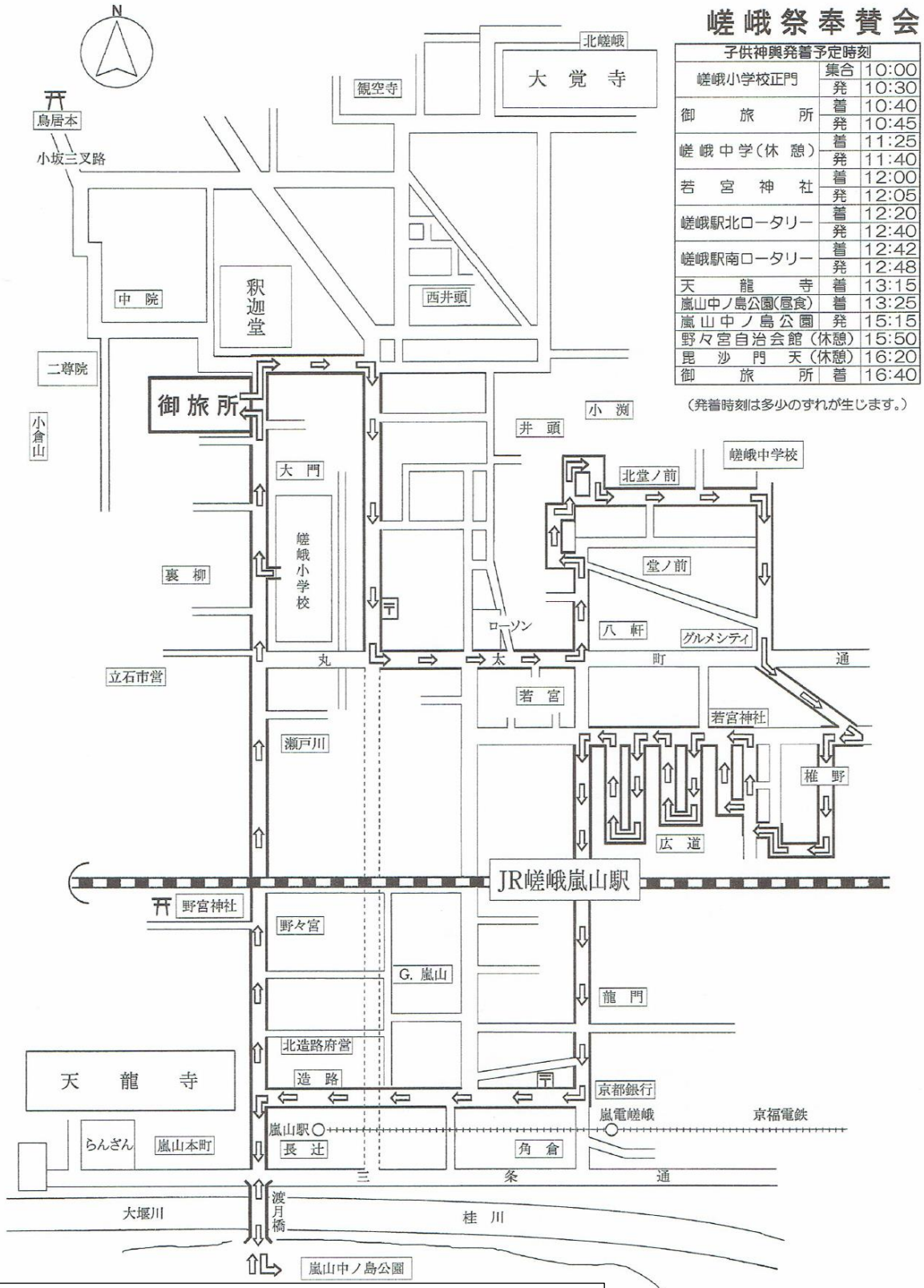


図 17：平成 28 年度嵯峨祭子ども神輿巡行図（2016 年）  
〔2016, 嵯峨祭奉賛会〕





図 18 : 京都市上京区上御霊豎町「御霊神社」 [(C)Yahoo Japan.(C)ZENRIN]



図 19 : 御所の案内図 (御霊祭巡行の御所巡行) [国民公園協会「京都御苑案内図」より]

## 平成 28 年御靈祭経路

①～⑫は今出川口神輿が、台車から降ろして担いで渡御する地点です。  
(多少の時間の前後はご容赦下さい)

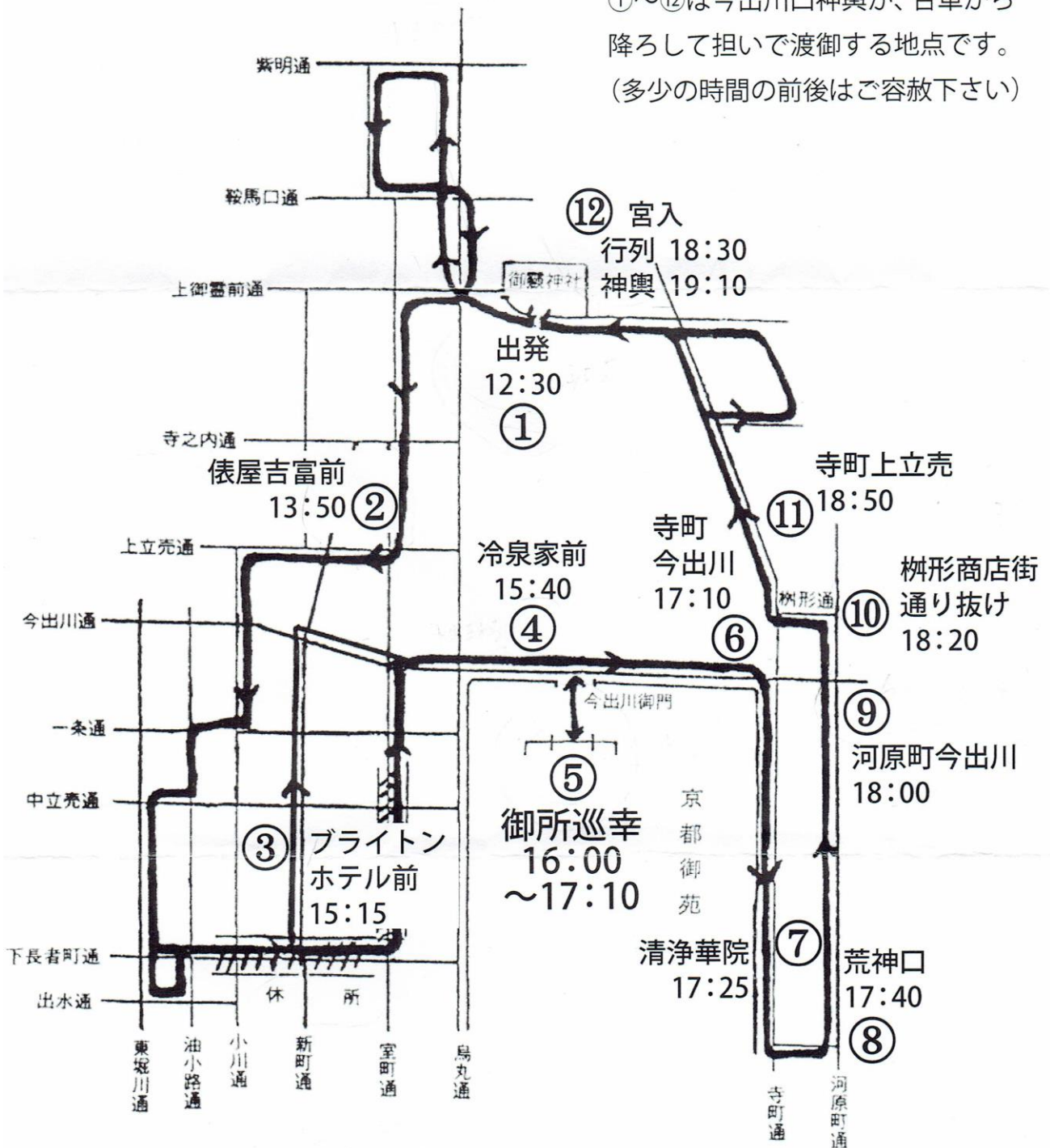


図 20 : 平成 28 年度「御霊祭り」経路 (2016 年) [2016, 上御霊 今出川口神輿会]





図 21 : お田植え祭の行われる岩屋神社 [2018 Google、ZENRIN]



図 22 : お田植え祭が行われる伏見稲荷大社 [2018Google、ZENRIN]

# 江差追分基本譜

江差追分 師匠  
江差追分 師匠

(かもめの) 一節

(なくねに) 二節

(ふとめと) (えぞらの) 三節

(さまし) (やまかいな) 四節

(あれが) 五節

Legend symbols: 1. 上. 下. 2. 上. 下. 3. 二. 三. 四. 五. 6. 上. 下. 7. 上. 下. 8. 上. 下.

図 23：江差追分基本譜 江差追分師匠会承認 [江差追分会]

図 25 (江差追分)

♩ = ca. 100

ない—たと—

て

図 26 松の伸縮(L.B)の範囲

図 24：『江差追分』小泉文夫採譜『日本の音』（1994）  
[小泉文夫『日本の音 世界のなかの日本音楽』（平凡社，1994）]

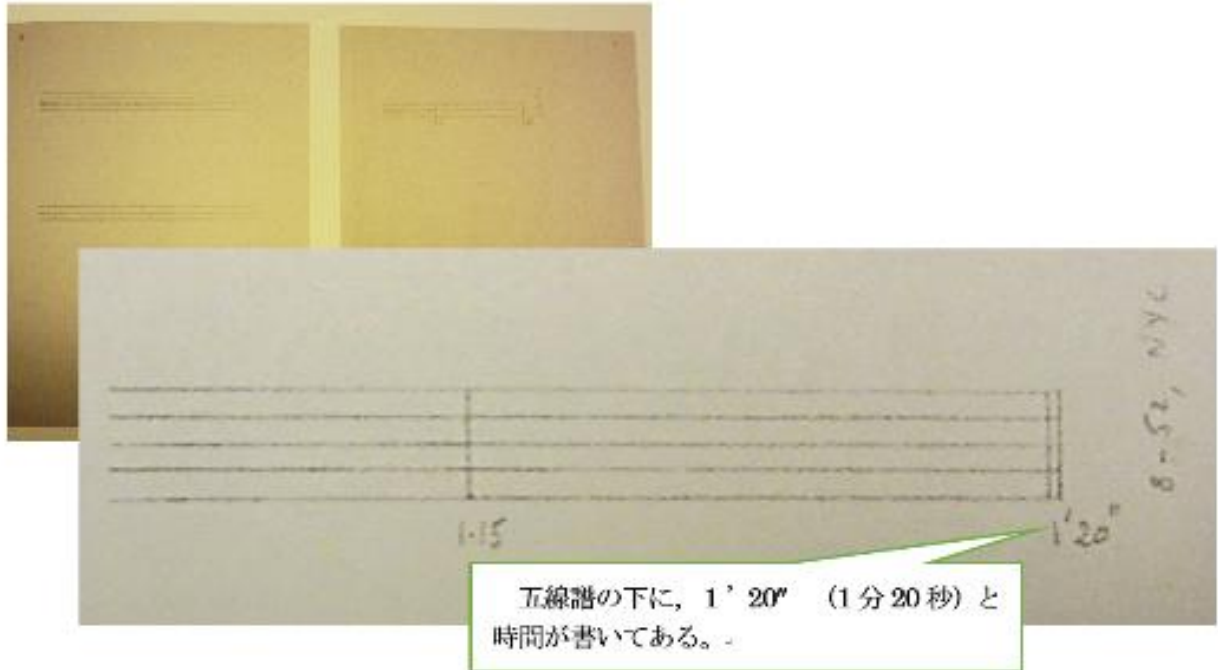


図 25 : 「ジョン・ケージ《4分33秒》ピアノ独奏デイヴィット・チューダーによる復元版」(1989) の楽譜  
〔横浜トリエンナーレ組織委員会, 岡部謙一, 原千夏 編集  
『横浜トリエンナーレ2014「華氏451の芸術:世界の中心には忘却の海がある」』〕



# 鞍馬の火祭配置図

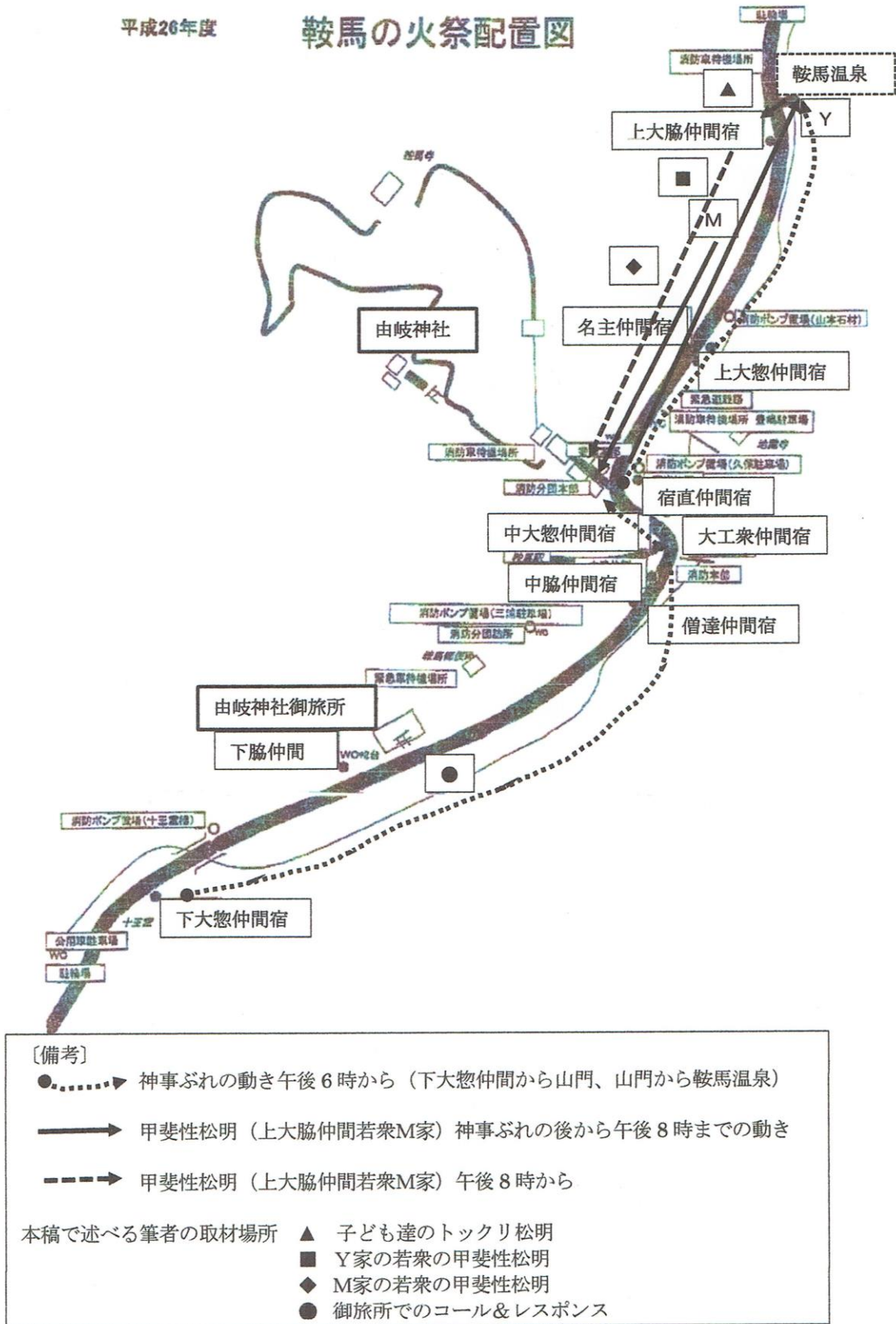


図 26：鞍馬の火祭り神事ぶれ，甲斐性松明（上大脇仲間若衆M家）の動き  
 〔「鞍馬火祭」役員資料より〕

[秒] 0

10

The musical score consists of several tracks:

- 子ども掛け声** (Children's shout): Treble clef, melody with lyrics "サイ レ ヤ サイ リョウ".
- 子ども足運び** (Children's foot steps): Treble clef, rhythmic accompaniment.
- 松明に手を添える大人 (祖父)の掛け声** (Adult's shout): Bass clef, melody with lyrics "サイ レ ヤ サイ リョウ".
- 松明に手を添える大人 (祖父)の足運び** (Adult's foot steps): Treble clef, rhythmic accompaniment with the note "(松明に手を添え横歩き。)".
- 松明と共に歩いている人(母・祖母)の掛け声** (Adults' shout): Treble clef, melody with lyrics "サイ レ ヤ サイ リョウ".
- 松明と共に歩いている人(母・祖母)の足運び** (Adults' foot steps): Treble clef, rhythmic accompaniment.
- 通行人手拍子** (Passerby's hand clapping): Treble clef, rhythmic accompaniment with the note "(子どもの松明とすれ違ったときに叩く。)".
- 見ている人の動き** (Observer's movement): Treble clef, rhythmic accompaniment with the note "(体の前方・後方と、子どもの松明を見ながら手を振る。)".

Annotations include arrows indicating pitch changes (downward for low, upward for high) and a box stating "等速である。" (Constant speed).

備考 ↓ : 音程が低い  
 ↗ : 音程が上がっていく。

図 27 : 子ども松明 (トックリ) [子ども女子二人、大人男性一人] の掛け声と動き, 周囲の人々の様子

[秒] 0

10

Y家次男, 長女の夫掛け声

掛け声は出ない。歩くのがやっとである。

左

よたよたする。

右 等速に進まない。

Y家父の動き, 言葉掛け

松明に水をぶっかける。「ハイ、ハイ！」と励ます。

[秒] 37

47

Y家次男, 長女の夫掛け声

掛け声は出ない。

左

右

Y家父の動き, 言葉掛け

「ええ加減、『サイリョウヤ サイリョウ』言えや。お父ちゃんが言うた後に。」

子どもが大きな声で松明を担いでいるのにすれ違う。

図 28 : Y家大人 (地元で育っていない人を含む。) の甲斐性松明 (大) の掛け声と動き①-1

Y家次男, 長女の夫掛け声

声は出てくるが, 小さい。 サイレイヤ サイリョウ サイレイヤサイリョウ

Y家次男, 長女の夫足運び

左

右 腰は入ってくる。

ついに父が先頭に立ち, 担ぎながら指導する。

Y家父の掛け声

サイレイヤサイリョウサイネサイリョウサイレイヤサイリョウサイレイヤサイリョウサイレイヤサイリョウ

Y家父の足運び

左

右

重心がかかる。左足を少し動かす。 止まったままの時もある。

不定型ではあるが1モチーフ(動機)の繰り返しが見られる。掛け声「サイ」のアクセントのあるところで重心を移動させて足を前に運ぶ。

図 29 : Y家大人 (地元で育っていない人を含む。) の甲斐性松明 (大) の掛け声と動き①-2

M家若衆掛け声

M家若衆足運び

左

右

右足を左足に引き寄せる。

左足を右足に引き寄せる。

美しく定型で1モチーフ（動機）が繰り返される。  
掛け声「サイ」のアクセントのあるところで重心を移動して足を前に運ぶ。

図 30 : 大人(地元の若衆)の甲斐性松明(大)の掛け声と動き



写真 7 : 地元で育ったM家の若衆の甲斐性松明を担ぐ姿



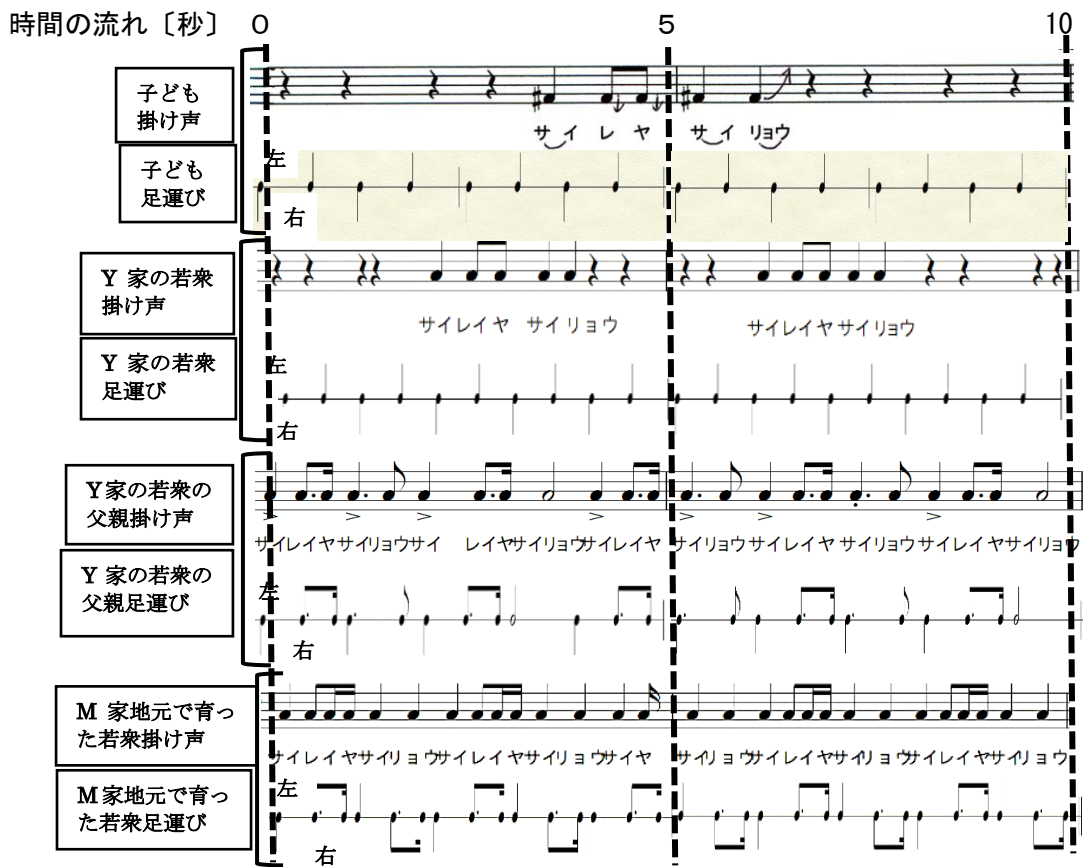
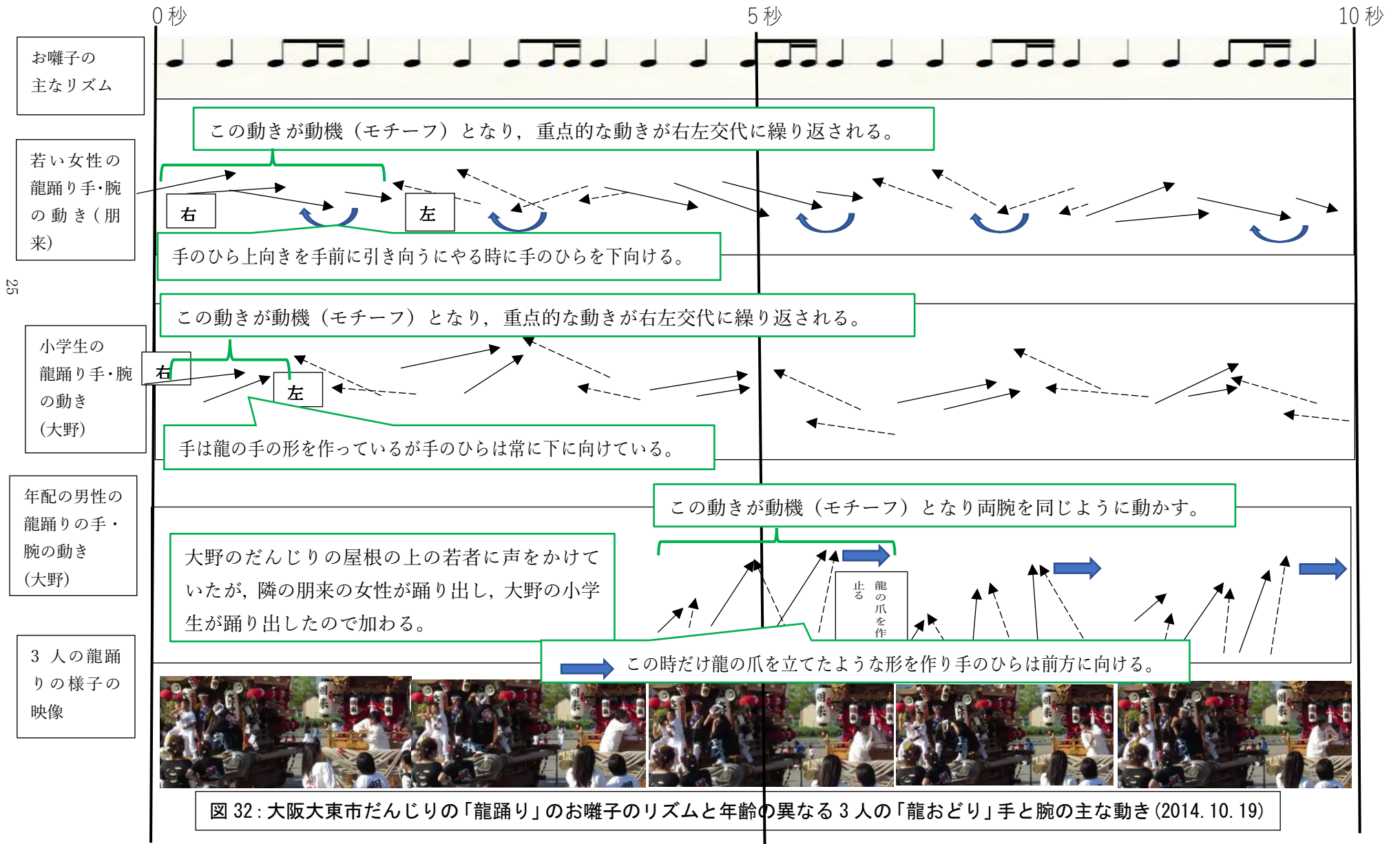


図 31： 子供の松明・大人の松明の掛け声と足運びの比較



0 秒

5 秒

10 秒

若い女性  
の龍踊り  
(朋来)



小学生の  
龍踊り  
(大野)

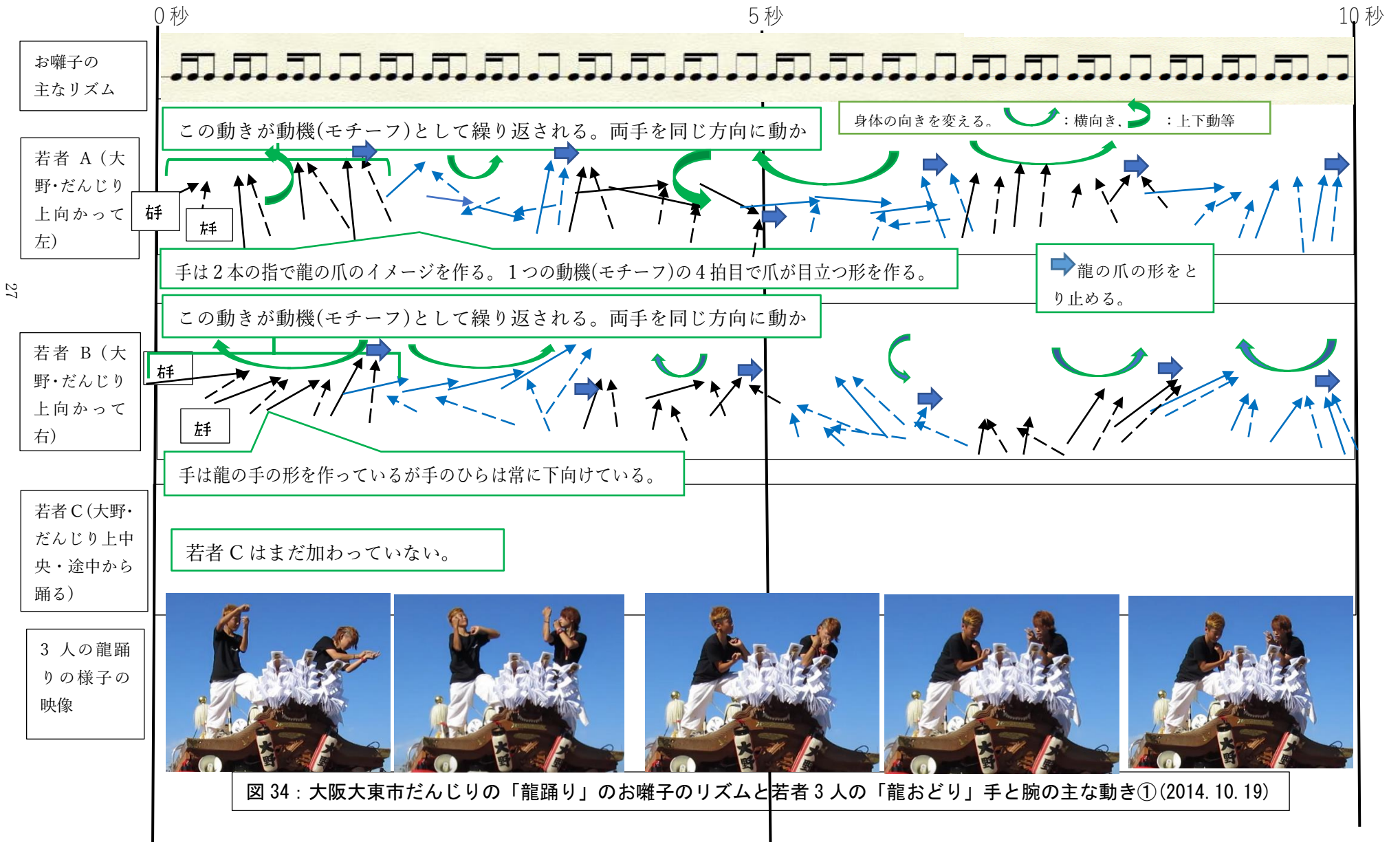


年配の男性  
の龍踊り  
(大野)



図 33 : 大阪大東市だんじりの「龍踊り」年齢の異なる 3 人の龍の動きの映像 (2014. 10. 19)





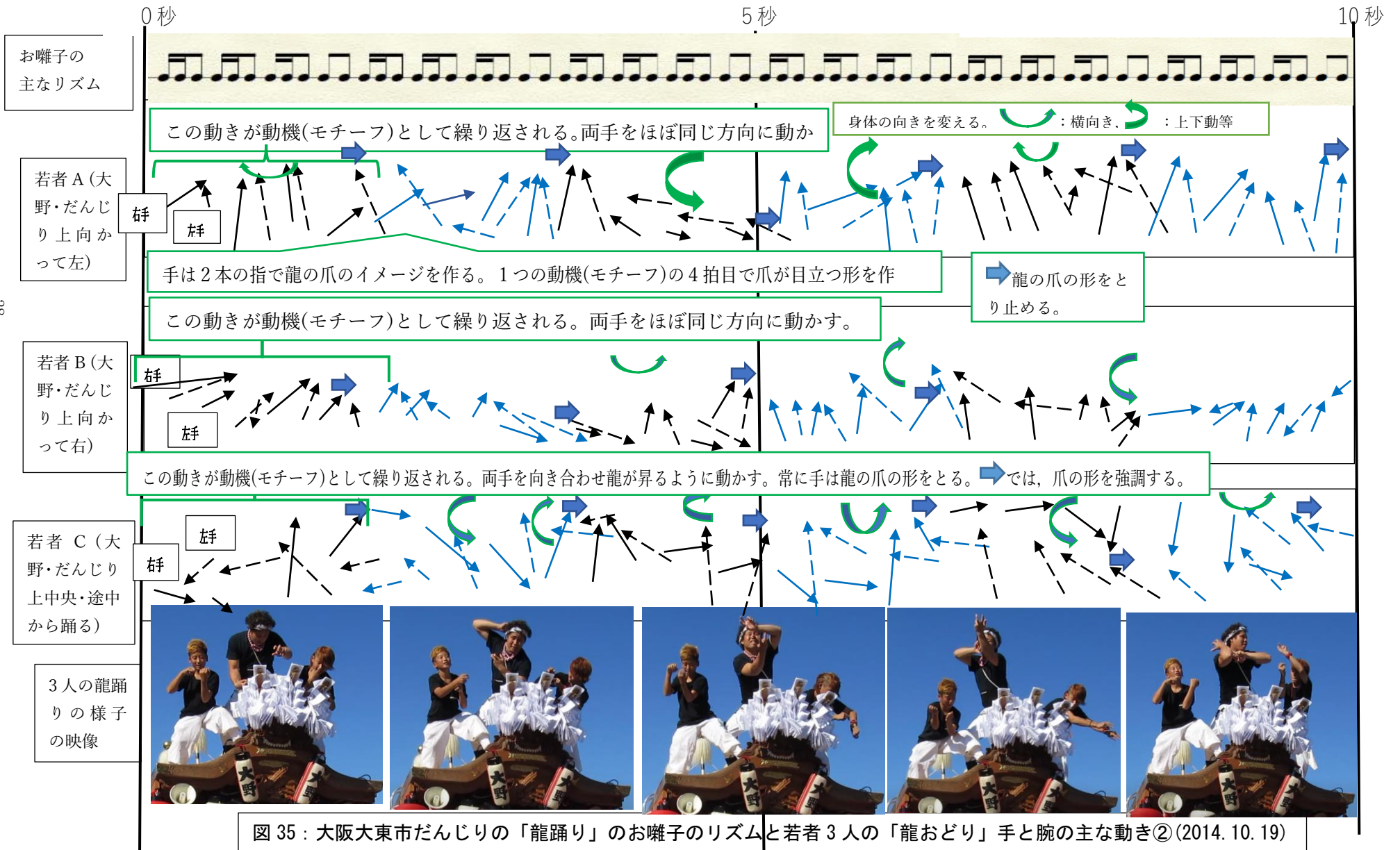




写真8：「澤潟鉾」の差し手

長年経験を積んでいるため40kgの剣鉾をバランスよく差す。腰と肩がねじれていない。膝が曲がり、足が外側45度に向き前進する方向の直線に対して交差しつつバネのある動きで進む。



写真9：「菊鉾」の差し手

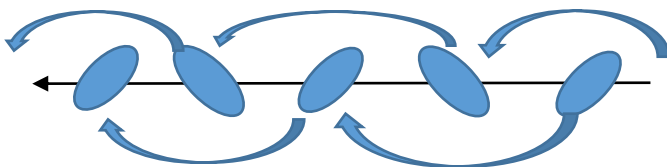
中学生で経験が浅い。腰と肩が安定していない。前に進むことを優先にしているため、動きにリズムが無い。後継者として温かい声援が周囲の先輩からある。横や後方には見守る年長者がついている。



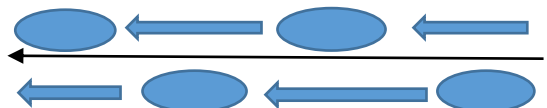
写真10：「澤潟鉾」の差し手の足運び



写真11：「菊鉾」の差し手の足運び



足を進行方向45度に運び、1本の直線の上を交差させるように前進する。足は踵から着き足指で支えバネをつくるようにする。



足先が進行方向を向き直進する。足の裏も全面を地面につける。足指を使った動きは見られない。

図36：「澤潟鉾」「菊鉾」の差し手の足運びの比較

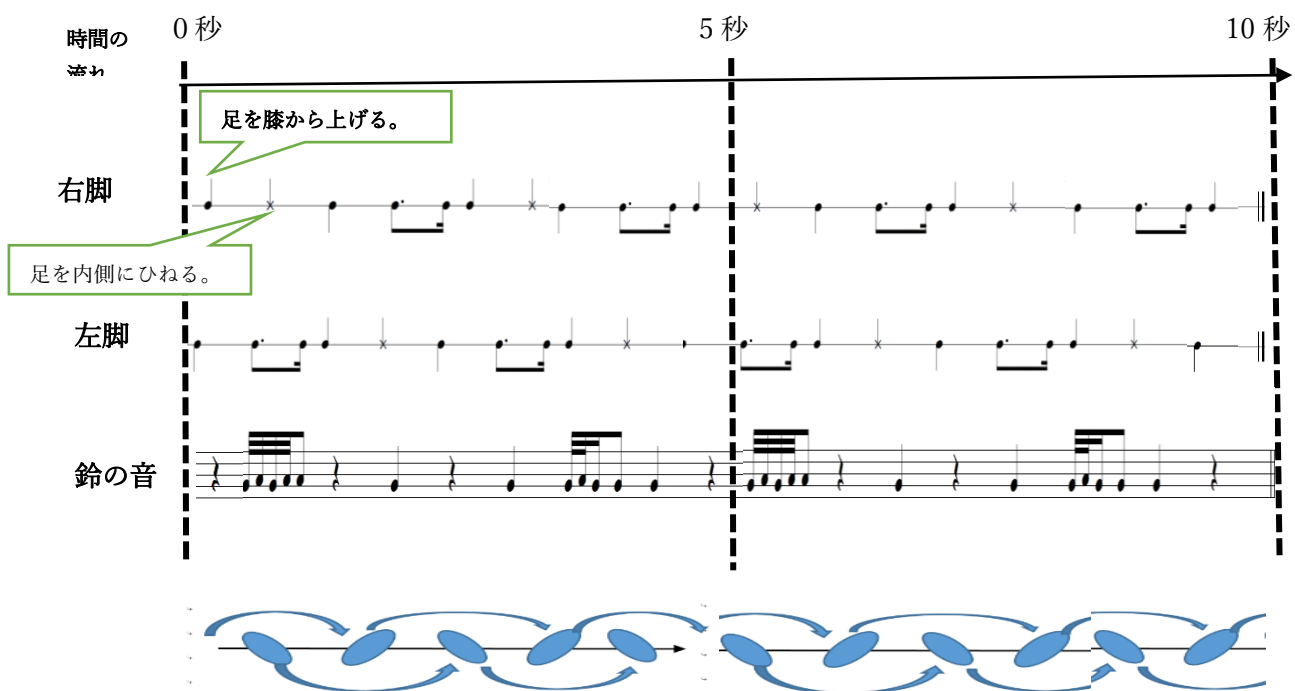


図 37 : 「剣鉦」(龍鉦) を差す動きと鈴(リン)の音





地図 38 : 「北之御座今出川口」鳴りカン行列行程の一部（出発から枳形商店街上がるまで）  
 鳴りカン行列は、神輿が通らない道を選んで行われる。  
 矢印 → 部分は3分39秒かけて進行。  
 [2016 Google, ZENRIN ]



写真 12 : 「北之御座今出川口」鳴りカン行列出発の手打ち



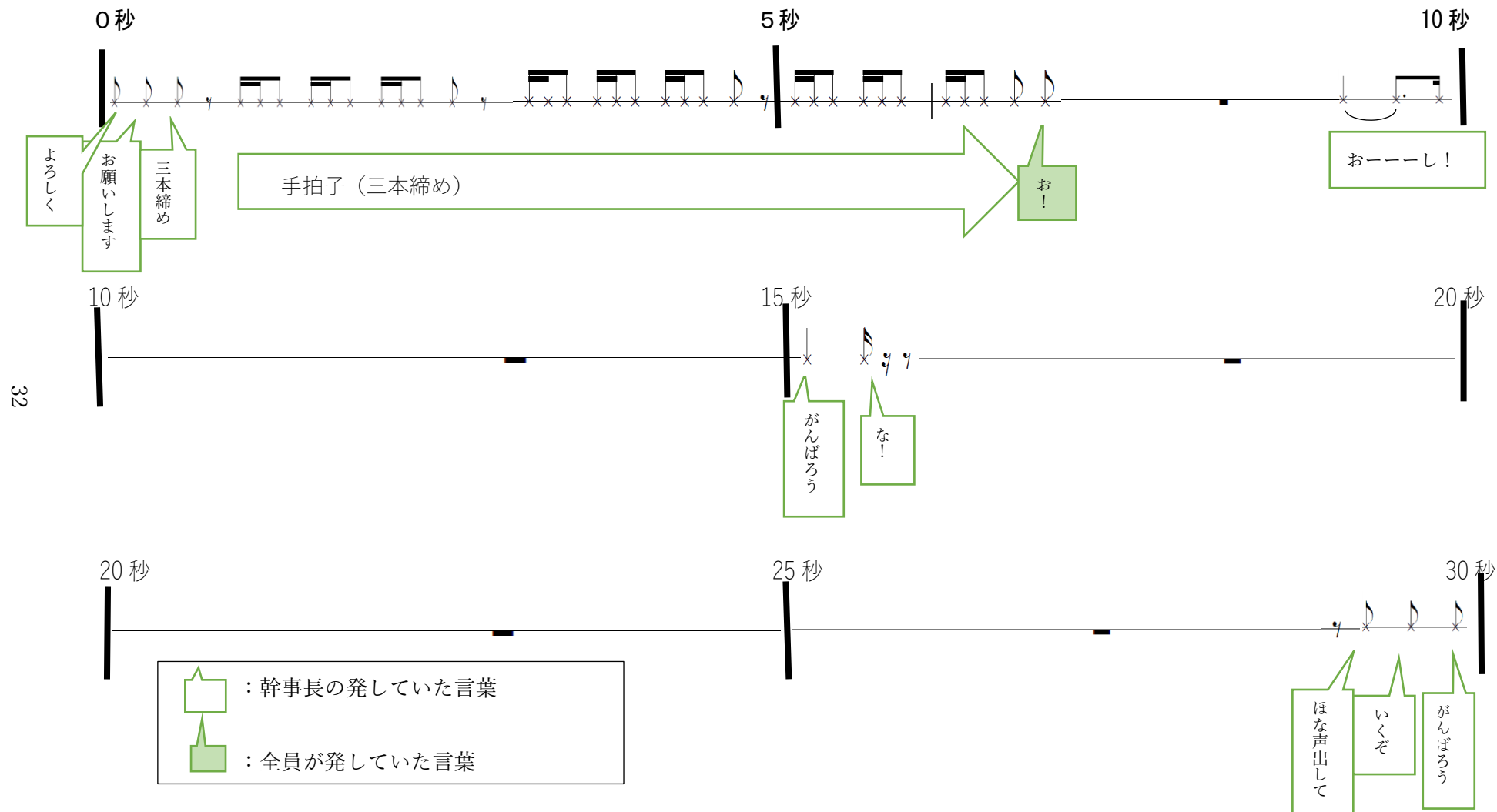


図 39 : 「北之御座 今出川口」鳴りカン行列の音・音楽と人の動き【三本締めから出発まで】 2016, 5, 18

0秒

5秒

10秒

右側の人の足の動き

右足

左足

両足を揃えて跳ぶ。

トントンと跳ぶ。

次に脚を後ろにはね上げる予備運動

膝を曲げ、後ろに跳ね上げる。

前に軽くキックする。

鳴りカンを両手で支え上げると跳ぶ動作を腰で支えバネをつけている。

左側の人の足の動き

右足

左足

両足を揃えて跳ぶ。

手拍子

粘った表現。「よーおい」と「オ」が入り気味。

歯切れのよい表現。

掛け声

よーいよーいよーいよーい

ホイット

マイクを持った幹事長だけ掛け声

全員で掛け声

「ホイット」のモチーフが8~16回繰り返される。「よーい」のモチーフは約4回繰り返され鳴りカンが受け渡される。

図 40 : 「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】①

2016, 5, 18



20 秒 25 秒 30 秒

右側の人の足の動き

右足

左足

左側の人の足の動き

右足

左足

手拍子

掛け声

ホイット よーいよーいよーいよーい

ホイット

銀で掛け声

マイクを持った幹事長だけ掛け声

全員で掛け声

図 42 : 「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】③

2016, 5, 18

30 秒 35 秒 40 秒

右側の人の足の動き  
右足  
左足

左側の人の足の動き  
右足  
左足

手拍子

掛け声

ホイット

よーいよーいよーいよーい

ホイット

全員で掛け声

マイクを持った幹事長だけ掛け声

鎮座

図 43 : 「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】④ 2016, 5, 18

40 秒 45 秒 50 秒

右側の人の足の動き

右足

左足

左側の人の足の動き

右足

左足

手拍子

掛け声

ホイット

全員で掛け声

図 44 : 「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】⑤ 2016, 5, 18



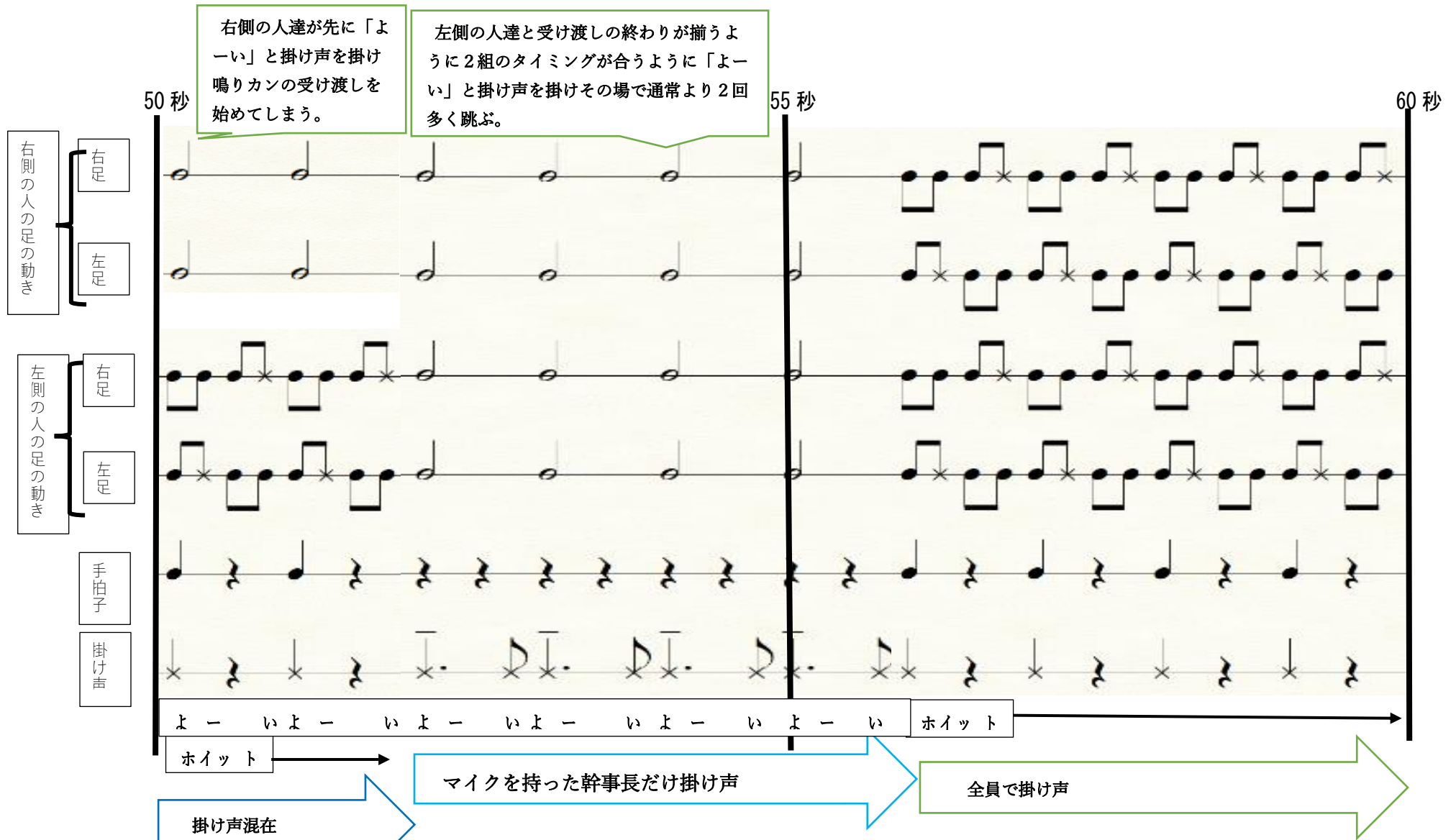


図 45 : 「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】⑥ 2016, 5, 18

The diagram shows a musical score for a 70-second performance. It is divided into three sections: 0-60 seconds (shaded light green), 60-65 seconds (shaded light yellow), and 65-70 seconds (shaded light blue). The score includes five staves: '右側の人の足の動き' (Right side person's foot movement), '左側の人の足の動き' (Left side person's foot movement), '手拍子' (Hand clapping), and '掛け声' (Shouting). The '掛け声' staff shows 'ホイット' (Hoiitto) from 0 to 65 seconds and 'よーいよーいよーい' (Yo-i yo-i yo-i) from 65 to 70 seconds. A green arrow labeled '全員で掛け声' (Everyone shouts) points to the 'ホイット' section. A blue arrow labeled 'マイクを持った幹事長だけ掛け声' (Only the chairman with a microphone shouts) points to the 'よーいよーいよーい' section.

図 46 : 「北之御座 今出川口 鳴りカン行列」の音・音楽と人の動き【鳴りカン行列出発から 70 秒間】⑦ 2016, 5, 18





写真 13:「鳴りカン行列①」「北之御座今出川口」  
鳴りカン行列。鳴りカンを高く掲げて  
鳴らす。



写真 14:「鳴りカン行列②」足は跳ね上げ、次  
に前方を蹴るようにして下ろす。



写真 15:「鳴りカン行列③」鳴りカンを次に鳴  
らす人が前に立ちタイミングを図る。



写真 16:「鳴りカン行列④」次と人が鳴りカンを  
持ち「よーい、よーい、よーい、よーい」  
の掛け声と共に2人で180度回る。



写真 17:「鳴りカン行列⑤」掛け声に合わせて  
時計回りに180度回り受け渡す。



写真 18:「鳴りカン行列⑥」先の方は横に動き、  
次の方は「ホイト、ホイト。」の掛け声と  
共に前に進む。



写真 19 : 鳴りカン行列「中之御座 末廣会」(御霊通り)



写真 20 : 鳴りカン行列「中之御座 末廣会」鳴りカンの担ぎ方

掛け声は「えらいやっちゃ、えらいやっちゃ」で、鳴りカンは、肩に担ぐ。前に進行方向後ろ向きの方が次に鳴りカンを受け取る態勢をとっている。

受け取る人は横に並び、共に進行し受け取る。



[秒] 0

10

やや全体的に高い音程

Aさんの掛け声

Aさん以外の  
全員の掛け声

Aさんの動機(モチーフ)

全員の手拍子

全員足の動き

剣鉾の鈴の音

その場で伸び上がる。

右  
左  
膝を曲げて、腰をおとす。

[秒] 0

10

テヌート気味で粘る感じ

少し音程が高くなる。

Bさんの掛け声

Bさん以外の  
全員の掛け声

Bさんの動機(モチーフ)

全員の手拍子

全員足の動き

剣鉾の鈴の音

その場で伸び上がる。

右  
左  
膝を曲げて、腰をおとす。 全体に粘った感じの動き。

「オー」と伸ばす。

↓ : 膝を曲げて、腰を落とす。      ▲ : その場で伸び上がる。

図 47 : 御旅所前での掛け声と動き、剣鉾の鈴の音の様子  
Aさん・Bさんがリードするコール&レスポンス  
(御旅所祭の前に甲斐性松明を担いでいた若衆が円陣になって)

時間の  
流れ

0秒

5秒



**1秒**  
交代で出る人は  
間合いを見計ら  
い進行方向に向  
く。

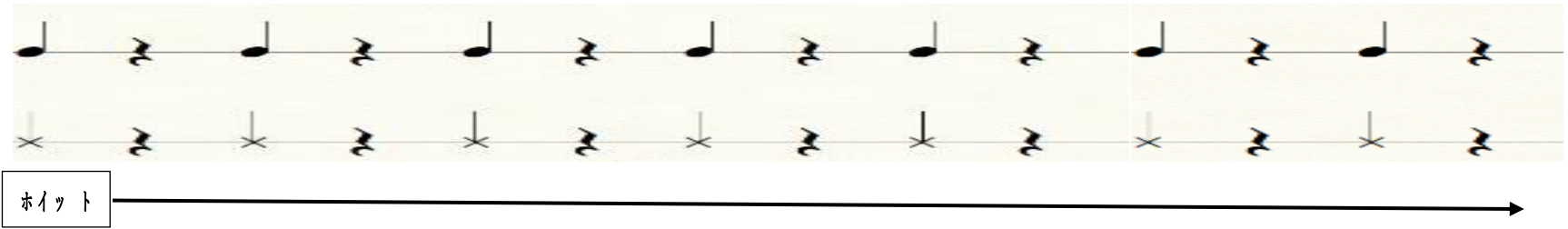
**2秒**  
交代で出る人は  
進行方向に向か  
い出る。

**3秒**  
交代に入る人は  
間合いを見計ら  
い後方から入る。

43

神輿が揺  
れる音

掛け  
声



全員で掛け声。見ている人も「ホイット」と掛け声を掛けたり、手拍子をする。

図 48 : 「嵯峨祭り」神輿巡行 【渡月橋上】 2016. 5. 22 15 : 50

時間の  
流れ

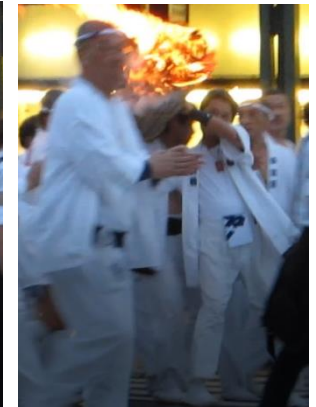
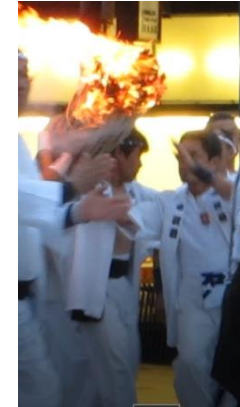
0秒



5秒



10秒



44

**0秒**  
松明の担ぎ手の左側で、様子を見ながら次の担ぎ手がついて歩く。

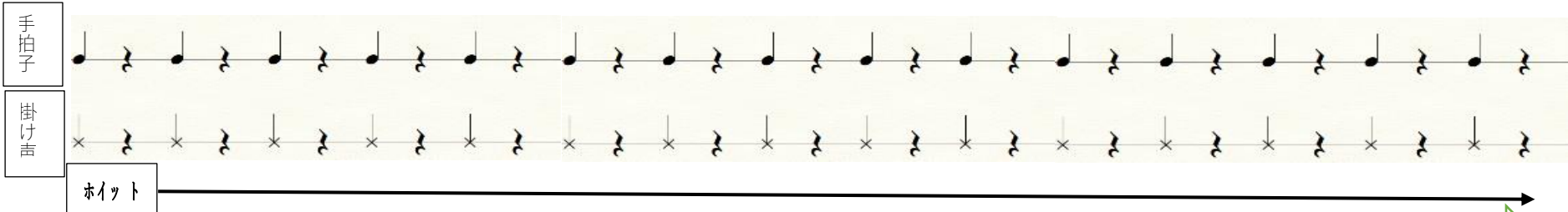
**1秒**  
松明の担ぎ手の左側から担ぎ手の後ろに入る間合いを見る。

**5秒**  
新たな担ぎ手が入り、前の担ぎ手は前に進み交代する。

**9秒**  
松明の担ぎ手の左側で、様子を見ながら次の担ぎ手がついて歩く。

**10秒**  
松明の担ぎ手の左側から担ぎ手の後ろに入る間合いを見て入る。

次の担ぎ手は松明の左側を現在の担ぎ手の様子を見ながら歩く。→松明の左手後方から入り交代する。ほぼ5秒ごとに交代を繰り返し進行する。



全員で掛け声。時折マイクでの「ホイット」が際立つ。

図 49 : 「祇園祭」神輿洗いでの松明 【八坂神社から四条大橋付近へ】

2014. 7. 28 19:00

時刻	23 : 24	23 : 39
若衆 (お旅所の上)	神輿を御旅所に若衆が納め	運んできた若衆が掛け声と共に手拍子をうち動く。 「サイレイヤ サイリョウ」を繰り返し 「オー」「もひとつせ ヨーイヨーイ」も挟み込まれる。
周りの人々	若衆と同じ速さで掛け声と手拍子。足踏みしている人もいる。	



神輿を安置



若衆の手拍子と動き



若衆が一斉に降りる

扇子を持ち若衆の掛け声の調子を取る神事世話役総責任者と神事世話役。



図 50 : 「鞍馬の火祭」御旅所の音の風景①神輿を御旅所に安置後の若衆の掛け声と動き 2016. 10. 22

時刻	23 : 47	23 : 50	23 : 52	23 : 56	23 : 57	2358
官司の動き・音	「祝詞」	衣擦れの音	巫女となり舞う。	神楽松明を見守る。	官司御旅所舞台から降りる。	
神楽松明の動き 担ぐ人の掛け声			神楽松明下し御旅所へ入り火の周りを担ぎ回る。	神楽松明御旅所の外へ。	神楽松明御旅所の外へ	
人々の動き 音	人々頭を下げる。		神楽松明の動きに注目		時折火の音, 足音, 衣擦れが聞こえしめやかに進行する。	
	火の燃える音。砂利を踏む足音。					



図 51 : 「鞍馬の火祭」御旅所の音の風景②

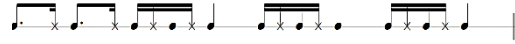
「神楽松明奉奠 (ほうてん)」の前半の「修祓の儀・官司祝詞・御神楽奉納」

2016. 10.



時刻	0 : 12	0 : 13	0 : 35	0 : 38	0 : 20	0 : 50…
神楽松明の動き 担ぐ人の掛け声	神楽松明が再び御旅所に入り火の周りを担ぎ回る。燃え尽きた神楽松明は篝火に。 「サイレイヤ サイリョウ」			拍手・労う人の姿		
人々の動き 音	太鼓・鉦（最初音は小さい。神楽松明が入ってくると音量が増す。）			太鼓・鉦中断 太鼓を演奏したい人が演奏 火の燃える音 伝承の光景がある。		

太鼓のリズム 右 ●  
左 ×



鉦のリズム 鉦の内側中心×  
鉦の内側上●



\*人により速度が変わるが、太鼓と鉦のリズムは合うように聴きあって息を合わせる。



神楽松明を担いで回る。



図 52 : 「鞍馬の火祭」御旅所の音の風景③「神楽松明奉奠」後半 2016. 10. 22



写真 21 : 「鞍馬の火祭」御旅所の音の風景④「神楽松明奉奠」の後の太鼓を打つ様子 2016. 10. 22



18:59 松明に火がつけられる。菊水鉦のお囃子が聞こえている。



20:40 最後の神輿洗を終えて神輿が戻ってくる。菊水鉦のお囃子と神輿の掛け声「ホイットホイット」が交錯して聞こえる。

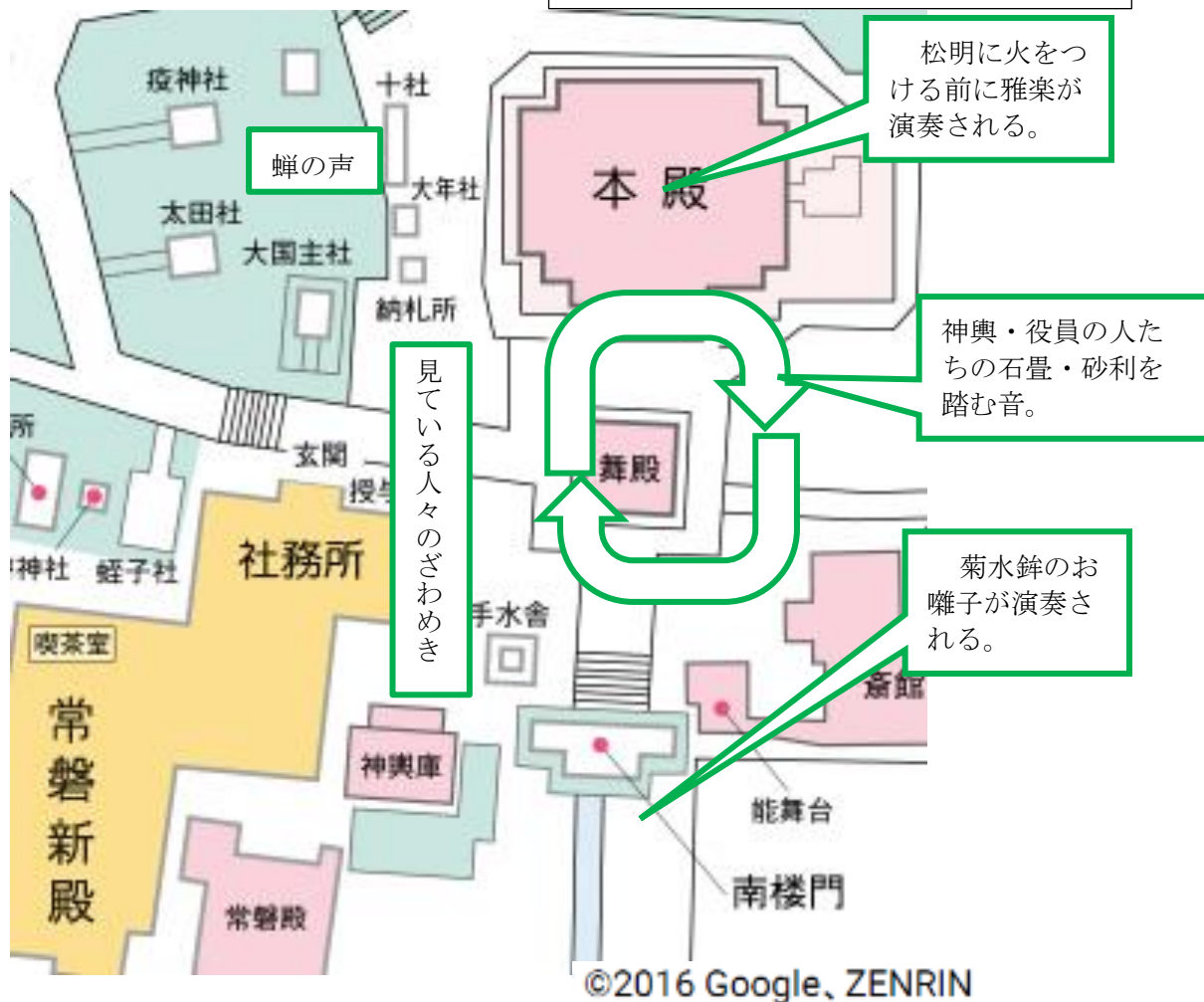


図 53: 八坂神社境内における祇園祭神輿渡御の音の風景 2014, 7, 28  
〔2016Google、ZENRIN〕



時刻

11 : 12

11 : 12 : 27

11 : 12 : 56

11 : 13 : 11

11 : 14 : 07

11 : 14 : 23

宮司・神官

神官が田に鋤を入れる。

早乙女(保母)に苗を渡す。



宮司が締太鼓をたたき始める。園児が並び終わるまでは小さな音。



園児が田植えを始めると大きな音。

48

保育園児  
保母

保母が神官より苗を受け取る。



保母が田に入る。



園児が畦に降り始める。

保母田植えを始める。



園児田植えを始める。



聞こえて  
くる音

△△△カラスの鳴き声△△△

△△△

△△△

△△△

△

△△△△

~~~~風音

~~~~

~~~~

~~~~

~~~~

~~~~

~~~~

~~~~

→ 車が通る音

→

→ バイク

→

→

→

→

→



図 54 : 岩屋神社の田植え祭り【神官・早乙女(保母)・園児】

2016. 6. 1

時刻 14:10 14:10:16 14:10:27 14:10:57 14:11:10 14:12:07 14:14:06

宮司・神官  
雅楽・巫女

田植え前の神事が終わる。踊り手の巫女が立つ。



雅楽の演奏が始まる。

雅楽音量大きくなる

神官「田植えを行う」 巫女が舞う位置に移動する。巫女4人が舞い始める。



49

早乙女

早乙女が神田に降り始める。



神田の前に揃う。



神田に入り田植え始まる。



田植えの速さにばらつきが出てくる。



聞こえてくる音

お田植え祭を見に来た人の話し声。

△△△カラスの鳴き声

△△ △△

▽▽ ▽▽小鳥の声

▽▽ ▽▽▽▽ ▽▽



14:22:24 田植えの人々の速さの違いがわかる。

図 55：伏見稻荷大社の田植え祭り【神官・雅楽・巫女の踊り手・早乙女】

2016. 6. 10

表 1 : 鞍馬の火祭りの 1 年の流れ

	1月	2月	3月	4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月	11月	12月	その他
保存会の方々の一年間の動き										16日 20:00~ 宵宮祭 いみさし			
										22日 神幸祭 神事ぶれ 18:00			
										23日朝 還幸祭			

山に咲く藤の花を見つけ、秋に掘る藤の根の位置の目星をつけておく。

大松明の芯となる杉の木を伐り出し乾燥させる。

小柴の葉落しをして束ねる。

小柴の申し込配給

19日までに掃除。

松明づくり

柴出し  
こわ（木羽）の注文をする。  
山で藤の根を掘ってくる。  
ひげ根掃除、洗う

松明づくり  
(初旬)  
神楽松明 18日

19日~  
火(日)改め  
おくどさんの古い灰を掃除したり、家の内外の火の用心をする。  
精進潔斎（生ものを口にしない。）

小柴の切り出し。  
(職人さんに頼む。)

栗の皮むき。

松明づくりの差し入れ。

客人を迎える準備、もてなし。

〔備考〕 □ は、男性が取組む準備 ○ は、女性が取組む準備。



甲斐性松明づくり (2014, 10, 12)



写真 22 : 柴をしっかりと束ねる。



写真 23 : 「こわ(木羽)」で松明の形を整える。



写真 24 : 先輩が結えるのを見て若衆が結び方を覚える。  
後方では、長老が次の作業に必要な藤の根の  
良し悪しを選んでいる。



写真 25 : 出来上がった甲斐性松明は家の前に  
飾られる。

神楽松明づくり (2014, 10, 18)



写真 26 : 神楽松明の「ニオイ(松)」を入れる  
場所をつくる。



写真 27 : 「ニオイ」を入れ、飾りもつける。





写真 28 : 火祭り当日の小松明が飾られた家と「エジ」(家の前のエジには神事ぶれの後, 火がともされる。)



写真 29 : 火祭りの当日の鎧飾りと神楽松明

表 2 : 鞍馬の火祭りの3日間の流れ

日時	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24													
十月十六日													① 手水の儀	② 修祓(しゅうぼ)の儀	③ 宮司一拝	④ 献饌(けんせん)の儀	⑤ 宮司祝詞	⑥ 宮司玉串を奉り拝礼	⑦ 参列者玉串を奉り順次拝礼	⑧ 撤饌(てっせん)の儀	⑨ 直会	宵宮祭(由岐神社)															
十月二十二日	① 宮司以下諸員参進	② 手水の儀	③ 宮司以下諸員所定の座に着く	④ 修祓の儀	⑤ 宮司一拝	⑥ 宮司御扉を開く	⑦ 献饌の儀	⑧ 宮司祝詞	⑨ 宮司玉串を奉り(たまご)拝礼	⑩ 参列者玉串を奉り拝礼	⑪ 撤饌の儀	⑫ 宮司一拝	⑬ 御車にて神輿を山門下広場に安置	⑭ 鞍馬区長挨拶	⑮ 宮司挨拶	⑯ 鞍馬区長玉串を奉り拝礼	⑰ 宮司祝詞	⑱ 奉還の儀	⑲ 名主仲間本殿より神輿蔵へ幕をはる	例祭・神幸祭(由岐神社)	各仲間(宿)を出発、諸礼を行い(山門前石段下)	神輿安置前に向かう 注連縄伐りの儀式	各仲間は山門前に集合し諸礼を行う	七時過ぎより中・大松明を出す。 子ども松明出発 神事触れ(一人は下大齋所より山門まで、一人は山門より鞍馬温泉まで)	エシ各戸一斉点火	① 大惣仲間の神饌を献饌	② 修祓の儀	③ 宮司祝詞	④ 神輿渡行チョッペンの儀を行いつつ階段を下り神輿台車へ向かう	⑤ 神輿御車にて氏子中巡行(鞍馬温泉にて隊形を整え引続き氏子巡行)	⑥ 神楽松明は山門前石段下にて神輿の後方にて巡行	⑦ 御神楽奉納(この間神楽松明奉奠ほうてん)	⑧ 宮司祝詞	⑨ 修祓の儀	⑩ 各仲間より御供(ごく)を献饌	⑪ 巡行終了後神輿を御旅所に安置	御旅所祭
十月二十三日			① 修祓の儀	② 鞍馬区長拝礼	③ 神輿御車にて御本社へ								① 手水の儀	② 修祓の儀	③ 宮司一拝	④ 献饌の儀	⑤ 奉還の儀	⑥ 名主仲間本殿より神輿蔵へ幕を張る	⑦ 宮司祝詞	⑧ 宮司玉串を奉り拝礼	⑨ 参列者玉串を奉り順次拝礼する	⑩ 撤饌の儀	⑪ 宮司御扉を閉じる	⑫ 宮司一拝	⑬ 宮司挨拶	⑭ 鞍馬区長挨拶	⑮ 直会	本殿祭	還幸祭・御旅所祭(御旅所)								

表3：【 M 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】(名前 M家若衆の父)

年	1950										1984										2018																		
年齢	0			3			6(小学校)			12(中学校)			16(高校)			(大学)			26			30			34			37			68								
事柄	鞍馬自宅にて生まれる(8月25日)			松明(トックリ)を親が持ち参加。			松明小を担ぐ。 身に着ける。 絆纏・化粧まわし(虎柄または獅子柄)を			松明中を担ぐ。 しめこみ姿・船頭ごて・脚絆・武者わらじ・ 向う鉢巻・南天をさすで担ぐ。			甲斐性松明を担ぐ。			京都を離れる。			松明づくりを始める。 M氏(現長老)に教えてもらう。現在も町 内を中心に松明づくりをしている。			チョッペンをする。			松明は担いでいた。			神事世話役となる。(昔は神輿世話役といっ た。)			長男誕生			長男トックリを持つまで松明を担いでいた。			鞍馬火祭り保存会長となる。		
備考(個人の記憶・現在想起すること)	(身内を祭りの日に亡くしているため。 父親は祭りになると悲しむ。)			父親は氏子総代をしていた。																											長男チョッペンをする。								

表4：【 M 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】（名前 M家若衆 ）

年	1984	2001				2018
年齢	0	1 3ヵ月	6 (小学校)	12(中学校)	16(高校) 17	34
事柄	生まれる。(7月18日)	<div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">松明(トックリ)を親が持ち参加。</div> <div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px; margin-left: 5px;">松明づくりを見ている。</div> <div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px; margin-left: 5px;">松明小を担ぐ。</div>	<div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">松明中を担ぐ。</div>	<div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">松明づくりを始める。(手伝う。)</div>	<div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">甲斐性松明を担ぐ。</div>	<div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">チョッペンをする。</div>
備考(個人の記憶・現在想起すること)						



表5：【 Y 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】(名前 Y家父)

年	1946						1973			2016	
年齢	0	3	12(中学校)	20	27	30				70	
事柄	生まれる (12月10日) 屋号 元とく 父：鞍馬、母：八瀬 (18才で結婚)	松明 (トックリ) を親が持ち参加。 子どもの衣装を着けて	甲斐性松明を担ぐ。 しめこみ姿(船頭ごて・脚絆・武者わらじ・向う鉢巻・南天をさす)で担ぐ。	チヨッペンをする。	結婚する。	途中やめることもあったが甲斐性松明を担ぎ続ける。	息子達の松明担ぎ、剣鉾の補助・指導。				亡くなられる前年まで松明剣鉾補助・指導 お亡くなりになる。
備考 (個人の記憶・現在想起すること)	Y氏の母は、八瀬出身。18才で結婚して鞍馬に。									104で亡くなられる。	

表6：【 Y 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】（名前 Y家次男 ）

年	1978	2006	2013	2015	2018		
年齢	0	2	26	28	40		
事柄	生まれる。	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">松明（トックリ）</div> 子どもの衣装を着ける。 を親が持ち参加。	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">甲斐性松明</div> を担ぐ。 林幸次郎氏（屋号ぶんよ）の宿で衣装を着 け松明を担ぐ。	チョツペンをする。	結婚をする。	長女が誕生する。	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">剣鉾を差し始める。</div>
備考（個人の記憶・現在想起すること）							

表7：【 Y 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】（名前 Y家長女の夫 ）

年	1985	2009	2010	2011	2013	2018
年齢	0	24	25	26	28	33
事柄	<p>京都市伏見で育つ。火祭りは見ていない。静岡で生まれる。</p>	<p>火祭りを見る。</p>	<p>Y家の長女と結婚をする。</p>	<p><b>甲斐性松明</b>を担ぐ。 林幸次郎氏（屋号ぶんよ）の宿で衣装を着け松明を担ぐ。</p>	<p>チョコッペンをする。</p>	<p>仕事の都合で火祭りへの参加は不定期。</p>
備考（個人の記憶・現在想起すること）				<p>Y家長女夫の父 京都府の林務庁に勤務していた。 鞍馬の火祭りに興味をもち、藤の根や柴などの松明の材料を集める。</p>		

表 8 : 【 M 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わる継承】

(名前 M家若衆の父)

年	1950											1984											2018						
年齢	0	3	6 (小学校)	12 (中学校)	16 (高校)	(大学)	26	30	34	37											68								
事柄	鞍馬自宅にて生まれる (8月25日)	松明 (トックリ) を親が持ち参加	松明小を担ぐ	身に着ける	神懸・化粧まわし (虎柄または獅子柄) を	松明中を担ぐ	しめこみ姿 (船頭・船頭・脚絆・武者わらじ・向う鉢巻・南天をさす) で担ぐ	甲斐性松明を担ぐ	京都を離れる	松明づくりを始める	M氏 (現長老) に教えてもらう。現在も町内を中心に松明づくりをしている	松明づくりを始める	チヨツベンをする	松明は担いでいた	神事世話役となる。昔は神輿世話役といっ	た	長男誕生	長男トックリを持つまで松明を担いでいた	鞍馬火祭り保存会会長となる										

【 M 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】 (名前 M家若衆)

年	1984											2001											2018
年齢	0	13 カ月	6 (小学校)	12 (中学校)	16 (高校)	17											34						
事柄	生まれる (7月18日)	松明 (トックリ) を親が持ち参加	松明づくりを見ている	松明小を担ぐ	松明中を担ぐ	松明づくりを始める (手伝う)	藤の根を掘りだす始める	甲斐性松明を担ぐ	チヨツベンをする														

表9：【Y家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わる継承】

【 Y 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】(名前 Y家父)

年 齢	1946	1973	2016
0	3	12(中校)	20
27	30		70
事柄	生まれる。 父、鞍馬、母、八潮、より結婚し、 「松明(トウワリ)」を病持が参加。 子どもの誕生を喜ぶ。	「松明(トウワリ)」を病持が参加。 子どもの誕生を喜ぶ。 甲斐性松明を拒む。 しめしめ(松明)として、御神、武者わらひ、 面、鏡、曲天(かみ)を担ぐ。 甲斐性松明を拒む。	「松明(トウワリ)」を病持が参加。 子どもの誕生を喜ぶ。 甲斐性松明を拒む。 しめしめ(松明)として、御神、武者わらひ、 面、鏡、曲天(かみ)を担ぐ。 甲斐性松明を拒む。
備考(個人の記憶・現在想起すること)	Y氏の母は八潮出身。より結婚し鞍馬に嫁ぐ。		104止りながら、 お亡くなりになる。

【 Y 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】(名前 Y家次男)

年 齢	1978	2006	2013	2015	2018
0	2	26	28		40
事柄	生まれる。	「松明(トウワリ)」を病持が参加。 子どもの誕生を喜ぶ。	甲斐性松明を拒む。 林幸次郎氏(屋号ふんごの宿)で衣裳を着 せ松明を担ぐ。 甲斐性松明を拒む。	結婚する。	長女が誕生する。 「御神」を担ぐ。
備考(個人の記憶・現在想起すること)					

【 Y 家の人々の年表・鞍馬の火祭りに関わって】(名前 Y家長女の夫)

年 齢	1985	2009	2010	2011	2013	2018
0	24	25	26	28		33
事柄	正節市(正)で育つ。火祭りは見ていない。 静岡で生まれる。	公祭りに参加。	Y家の長女と結婚する。	「松明(トウワリ)」を病持が参加。 甲斐性松明を拒む。 甲斐性松明を拒む。 林幸次郎氏(屋号ふんごの宿)で衣裳を着 せ松明を担ぐ。 甲斐性松明を拒む。	結婚する。	正節の妻とて火祭りへの参加は不参加。
備考(個人の記憶・現在想起すること)				Y家長女の父、 正節市(正)に嫁ぎ、 鞍馬の火祭りに参加する。後の供養な どの活動の糧を稼ぐ。		



写真 30 : 火祭りの装束の家族



写真 31 : M.T 氏が子どもの頃太鼓の練習をしていた戸板の傷



20:10頃 練習の準備を行う。

20:20頃 練習が始まる。



図 56 : 剣鉾の練習の風景①

2018. 5. 22

時間の  
流れ

21:00頃 部活動を終えた高校生が加わる。

21:20頃まで大人の人たちは練習する。

21:00頃 子どもたちは練習を終え、後片付けをする。



図 57 : 剣鉾の練習の風景②

2018. 5. 22



時間の  
流れ

0 秒

5 秒

10 秒



脚を膝から上げる。

64

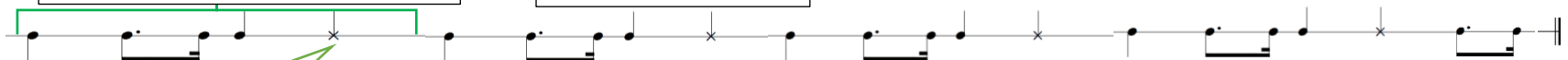
右脚



動機(モチーフ)となり繰り返される。

前方を見て進行する。

左脚



脚を内側にひねる。

ひねった方の脚と同じ方向に体全体が向く。

鈴(リン)の音



図 58 : 剣鉾(菊鉾)の練習 高校生の足運びと鈴(リン)の音

2018. 5. 22

時間の流れ

0秒

5秒

10秒



脚を膝から上げる。

65

右脚



左脚



視線は剣鋒の上の方を見ている。体が安定していない。

視線は前方を見られる。脚を上げて前進するが十分に内側に体をひねれない。



大人の剣鋒に比べると音程は低く音に透明感はない。手作りの剣鋒である。

図 59 : 剣鋒(菊鋒)の練習 小学生(今年度3年目)の足運びと鈴(リン)の音 2018. 5. 22





時間の  
流れ

0秒

5秒

10秒

高校生:大  
人の 剣 鉾  
で練習



小学生 (3  
年目):子  
ども用 手  
作り 剣 鉾  
で練習



小学生(今  
年より練  
習):子ど  
も用 手  
作り 剣 鉾  
で練習

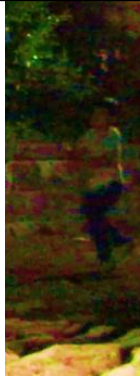


図 61 : 剣鉾の練習 写真での比較【高校生・小学生(今年度3年目)・小学生(今年度初めて)】

2018. 5. 22

時間の  
流れ

0 秒



5 秒



10 秒

68



図 62 : 嵯峨祭り菊鉾練習をエアーでする子ども(A)とその練習を見守る大人  
大人の鈴(リン)の音を聞き心唱をしながら練習する。2018. 5. 22



今年から始めた中学生(左)



だんじりで練習する中・高学生



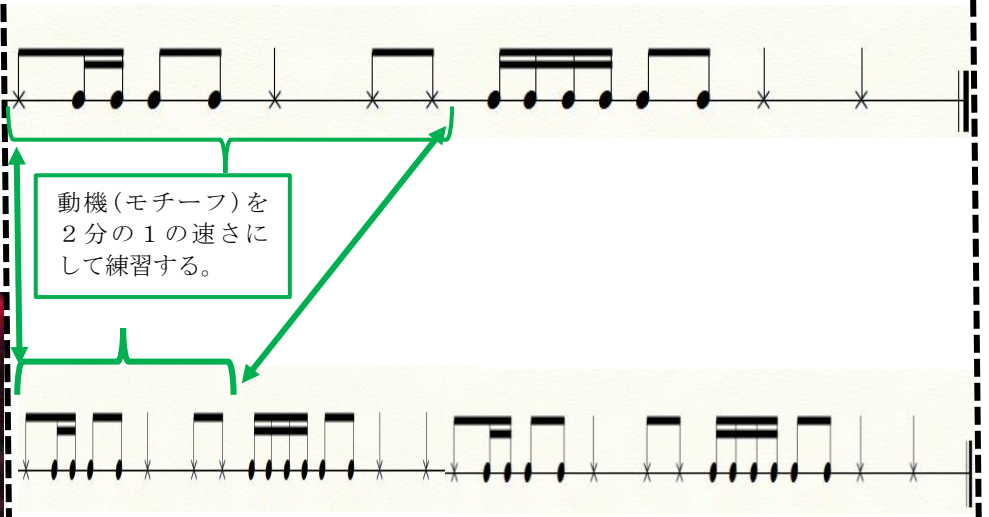
お囃子に合わせて龍踊りの練習

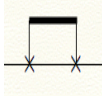



時間の流れ

0秒

4秒



 : 鉦の真ん中を打つ
  : 鉦の杵を打つ

21:00頃  
皆で後片付けをして練習を終える。



図 63 : 大東市だんじりの練習【大野のお囃子・龍踊り】 2016. 10. 12