

に参加。

(6) カナダ・トロント博物館司書のジャック・ハワード(男性)、同じカナダのプロの語り手キャシー・M(女性)。

(7) 「イギリスの語りの祭り」(「語りの世界」29号) 報告者 由美子

その他「私が見てきたイギリスのストーリーテリング」

「ハワイのストーリー・カレンさんと交流して」など。

(8) 「ドイツでの語りの新事情(ヨーロッパメルヒエン協会のこと)」(「語りの世界」16号) 高野享子

「南フランス・ピレネー山麓の語り」(同17号) 新倉朗子

「グリムに出会ったイタリアの旅」(同18号) 劍持弘子

(ふじの・ときよ／語り手たちの会)

た。

一、はじめに

京都の祇園祭宵宮の南觀音山ではへろうそく売り／＼が歌われていた。

あすはでません、今晚かぎり、つけてお帰りなされましょう、
ろうそく一本どうですか、

女の子たちが2音旋律で歌うこの歌はわらべ歌である。しかし商売をしているところからみると作業歌でもある。また『五木の子守歌』などのように子守奉公人としての子どもが歌う子守歌も日本には存在していた。

今日、作業歌が衰退・断絶したといわれる。それは作業歌が歌われた当時の作業形態・方法・手段に伴って歌われていたことからみるといたしかたない。衰退の内容も作業歌としてであって、娯楽用・芸術歌曲として変容して継承されている民謡もある。

作業歌

岩井正浩

シンポジウム・口承文芸の未来

柳田国男は、一つの分類案で日本の民謡を、田歌、庭歌、山歌、

海歌、業歌、道歌、祝歌、祭歌、遊歌そして童歌の十のジャンルに分類している。しかしこの分類案における作業歌を現代に見出だすことは困難である。

小泉文夫は、民謡の研究方法で、(1)音階および旋法、(2)楽曲の形式、(3)歌詞の内容、(4)附帯目的、という四つの分類原理をあげ、「民謡が単に民衆の純音樂的な所産や、純文芸的創造ではなく、かならず何らかの民俗的附帯目的を持つ」ことから、多くの困難性を抱えているが、(4)について分類を試みている。それは①労働、②宗教、③娯楽、の三つの分類である。しかし相互に重複する歌があり困難性を伴っているが、それを「起原をもつと規定することによつてかなり明確化される」としている。

小泉の分類法では労働が独立しているが、小泉自身も労働に伴つた歌が存在するかどうかについて、「人々の願いを仕事のリズムにかこつけて歌う、大勢の人間が共同体的な意識を持つために共通の仕事を祈りをこめて思い出す。ここに仕事歌が生れたのである」とし、「歌というものがその底辺から飛翔してもっと芸術的な地平に達するためには、どうしても発生の素地から一度切れなくてはならない」と指摘している。この後半部分は必然的に労働から切り離されざるをえない歴史的展開に負うところが大きい。音頭一同形式などにみられる作業時の作業歌は必ずしも多くはない。

二、作業歌の衰退・断絶の要因

作業歌の衰退・断絶の要因は、日本の民謡の中心であった水田稲作農耕人口の減少と機械化、豊作祈願・感謝の祈り、そして日本人の米食中心生活からの脱却、などにある。二つ目としては農村社会の崩壊である。昭和三十一年から的人口の大都市集中による過密化、農村の過疎化現象は、まさに農村社会の崩壊を促進させた。地方から都会へ若者たちが多数出ていった頃、巷では《哀愁列車》別れの一本杉《リンゴ村から》東京だよおつ母さん《南国土佐を後にしで》などが歌われた。第三は伝播形態の変容である。コミュニティーの維持・発展はタテ関係の伝承システムにあった。若者宿や娘宿制度は生活習慣のみならず、年中行事や祭なども確実に伝承してきた。しかも樂譜を用いず口伝・口唱歌が重要な役割を果たしてきた。視聴覚機器や樂譜の登場はその伝承システムを容易にしたといふより安易にしてしまい、体得という習慣を喪失させてきたともいえる。第四としては高度情報化による地域文化の均質化である。テレビのキー局がすべて東京に集中している日本は、文化の東京独占ばかりではなく、東京文化をリアルタイムで全国に発信するという状況を作り出している。ドラマにいたつてもその背景・言語・生活は、地域のとくに若者たちに多大な影響を及ぼしている。ここには対等に大都市と地方が対話をするという構図は形成されず、一方的な情報の伝達しか現出されていない。第五には著作権がある。民謡は個人の著作に帰するというより、常に改編され再創造され一つ

の定番は存在しなかつたともいえる。今日では著作権が大きな意味をもつてきており、定格化された歌が支配的となつた。第六は明治以降の学校教育における西洋音樂偏重である。日本音樂を軽視・否

定し続けた結果は、日本音樂の価値判断の低下であつた。今日、日本音樂が見直されてきはいるが、西洋音樂基軸は変わつてい(5)ない。第七は民謡の固定化である。发声法、衣裳（着物）、そして正調（節など）といった固定化・商業化は、民謡本来の即興性、自由な表現方法をなくし、民謡の持つダイナミズムを奪つてしまつた。

民謡はその生産手段・方法が大きく転換し、民謡を生み出した母體自体が変容してしまつたため、今日までの民謡の概念でいう作業歌はほぼコンテクストを失い、洗練され、固定化され、ステージ民謡やハウス民謡という状態で現代に伝承されている。大正・昭和初期の「新民謡運動」では創作民謡が誕生したが、これらは作業歌ではなくた。また昭和五〇年代に興つた民謡ブームは、△夜の指定席「民謡をあなたに」△で、原田直之や金沢明子らが、ジーンズ姿や頭声発声も導入して新しい民謡のイメージを創出した。しかしこれらはステージ民謡であった。生活の中に定着していた民謡も、その生活が変容すれば民謡そのものが断絶するかもしくは新しい形に捉え直されて歌われるより他に伝承される道はない。いわゆる第一次産業の現場もしくはその前後で歌われることがなくなり、ステージ民謡やハウス民謡と呼称される民謡は、素朴さより洗練さ・藝術的表现を追求することで民謡の価値を再確認してきた。

三、現代における作業歌継承の課題

(1)ステージ民謡・ハウス民謡

作業時またはその前後で歌われる作業歌が今日に存在しなくなつたが、作業歌の意味を正しく伝えていくことと、それを芸術的な領域にまで高めて歌い込むことも作業歌としての意味があるのでないか。現代では様々な形で作業歌が歌われている。その一つがステージ民謡やハウス民謡としてである。

(2)保存としての作業歌

文化庁が実施した△緊急民謡調査△は、全国で貴重な民謡を音源として蒐集した。また大分県・埼玉県・三重県・山形県などでは実際に作業を伴わせた作業歌を映像化し、作業歌の存在した形を復元している。これらは△やらせ△と映るかもしれないが、ないものを無理にやらせているのではなく、実際に存在していたものを非常な努力を重ねて△復活△させたものであり、作業歌のトータルな理解を得る上で価値ある試みだと評価できる。

大分県教育委員会作成の『大分県の民謡 ふるさとの仕事歌』⁽⁶⁾では二十九曲の仕事歌が映像として収められている。解説・歌詞集と映像の解説では、作業歌の内容が簡明に語られている。それによると作業歌が必ずしも作業のリズムやテンポと合わず、景気付けであつたり、作業の前後の役割を果たしていたりする様子も把握できる。一方、作業歌におけるリズム・テンポのあるべき姿も明らかとなつていて。これはステージ民謡を鑑賞する場合や、自己の表現法

を考慮する場合の重要な基礎資料となりうる。

(3) 学校教育における作業歌

明治以降の日本の学校教育における音楽は、西洋音楽が主軸であり排外（西洋音楽をへ音楽▽）として位置付けし、わらべ歌や伝統音楽はことごとく鄙猥・近代国家に不適合だということで軽視・排斥されてきた。太平洋戦争までの方針はこの排外であったが、国粹主義が台頭すると今度は排外という構図が出現し、わらべ歌や日本古謡などが政治的に取り入れられる。しかし半音を含まない五音音階（ペントナミック）のヨナ抜き長音階を用い、歌詞で日本主義唱えても、旋律法・伴奏は西洋音楽そのものであつた。⁽⁵⁾

学校教育で作業歌をはじめ民謡を教えることの意義はきわめて大きく、新しい国民音楽創造につながる可能性を内包している。日本人の音楽感性とともに、リズム感、音律、テンポ、旋律法、ゆれ、イントネーション、などの音楽的諸要素の獲得がある。ハンガリーの音楽教育では、子どものわらべ歌から民謡・民俗音樂（舞踊）をシステムティックに導入し、多大な成果をあげている。それは新たな国民音楽の創造に寄与するものである。作業歌をはじめとする民謡や民俗音樂を教育の俎上にのせることは、国粹主義の復活でもなければ、排外や非近代的なことでもない。⁽⁷⁾

(4) ステージ民謡・ハウスマヌ

本條秀太郎は民謡の衰退の一要因としてへおけいこ民謡▽をあげ、素人が歌いやすい、弾きやすい、ユニゾンで歌える民謡を専門家が安易に用いることで質の低下と興味を失わせてきていたと指摘している。細野晴臣は作品『E S A S H I』の作曲の反省として安易な

コード付けを語っている。⁽⁸⁾これらは民謡衰退の要因が、民謡のエンセンスを spoilした形で進行するとき生じることを物語っている。

日本の内で、民謡が生活のなかに生きている地域がある。沖縄と奄美を結ぶ琉球弧である。最南端の八重山群島から宮古諸島そして沖縄群島、奄美諸島となる琉球弧には神事から遊びに至るまで、数多くの民謡・民俗音樂が息づいている。生活の中で、またあらゆる機会に歌われ踊られている。喜びや遊び、そして宴の終わりとしての踊りは、琉球弧の人々の生の証しでもある。津軽もまた日本の他地域とは異なるった音樂文化を有している。《ホーハイ節》、恐山のへいたこの口寄せ▽、ねぶた（ねぶた）のリズム感、そして津軽三昧線のメリハリのきいた表現法、これらは現代に生きる諸要素を持つており、現代の音樂文化に生きる可能性を有している。

四、新しい民謡の概念と創造・発展

(1) 現代ボップと沖縄・津軽

喜納昌吉&チャンブルーズの歌う《花》は、日本国内ばかりではなく、シンガポール・ジャカルタ・上海・マニラ・バンコクなど東アジア・東南アジアで人気を博している。この歌の音階は実は琉球音階ではない。しかも三線を用いることが多いが、伴奏はロックススタイルであり、その歌がなぜか沖縄的である。一方、本土のグループである THE BOOM が歌つた《島唄》は琉球音階で作られており、これは沖縄でもヒットした。この二つの歌の意味しているものは、発声法・表現法そして歌詞が醸し出す雰囲気が民俗性（地域性）を

確定させることもあるということである。また、照屋林賢ひきいるりんけんバンド、ネーネーズ、新良幸人、大工哲弘なども現代のオキナワン・ポップをリードしている。彼らの音楽は沖縄の古典民謡・音楽を習得した上に創造されており、日本全国、そして東アジア・東南アジアの民族へ発信している。沖縄は日本の中でもユニークな音楽を有している。日本本土、中国をはじめとするアジア諸国、戦後のアメリカなど様々な音楽文化の影響を受け、取り込み、チャンブルーし、新しい音楽を創造し、ダイナミックな音楽を誕生させてきた。沖縄民謡は現代に伝承され、常に創造され歌われてきているが、それは自由・即興性が生きているからでもある。前述の『島唄』が沖縄で歌われたり、奄美的歌遊び（掛け歌）で本土の流行歌を巧みに替え歌にして取り込んだり（籠の鳥）することは、伝統に縛られないで自由に受容し、創りそして表現する感覚が彼らの民謡を支えているからでもある。それは津軽も同様である。木下伸市は津軽三味線を、音楽のあらゆるジャンルに対応できるとし、さまざまなチャレンジ（手段・方法）⁽⁸⁾をし、形を変えてでも若い世代に継承していくことを語っている。吉田兄弟の津軽三味線もまた現代人に大きくアピールしている。

(2) 都市の祭としての「よさこい祭」、「YOSAKOIソーラン祭」

戦後の一九五四年、高知市に誕生した「よさこい祭」は、いくつか注目すべき内容を有している。一つは民謡『よさこい節』である。毎年創造される踊りの音楽は、地球上のあらゆる音楽様式を使用しているが、その中に民謡『よさこい節』を内包することが必要条件となっている。それはデフォルメされた旋律でもよく、創造

する側は新しさ感覚を常に求め音楽を作曲している。しかし一方では武政英作作曲の『よさこい鳴子踊り』のオリジナルをそのまま用いて踊りを続いているチーム（県庁チーム、市役所チーム）もあり、この祭は様式やオリジナリティーにおいて自由で地球規模の音楽創造を行っている。そしてそのコアにはあくまでも民謡『よさこい節』がある。武政の作曲した『よさこい鳴子踊り』もまた、『よさこい節』を後半部に置き、前半部を作曲して構成した新民謡である。囃子言葉も『地形唄』、『鯨唄』、『手結盆踊唄』から武政が作詞したものである。⁽⁹⁾「よさこい祭」はこのように発足時から、民謡の持つ意味と意義が認識されていた。

札幌市で一九九二年に開催された「YOSAKOIソーラン祭」は、高知市の「よさこい祭」を模倣した新しい都市の祭である。民謡の伝播は元来道路や海路が一般的であった。というよりそれしか考えられなかつた。しかし「YOSAKOIソーラン祭」の伝播は高知市から空路であつた。現代の情報化社会における音楽文化の伝播とともに、空路が高知市の「よさこい祭」を北の札幌市に伝播させたのである。「よさこい祭」は元来、琉球弧の乱舞・群舞の系統であると考えている。「よさこい祭」が隣県徳島の「阿波踊」に触発されたことは高知県商工会議所の発足時の方針に見ることができる。⁽¹⁰⁾

「YOSAKOIソーラン祭」が北の札幌市に花咲いた。その音楽に『ソーラン節』を入れ、鳴子という民俗樂器を使用する主旨は「よさこい祭」と同じであった。「よさこい祭」と「YOSAKOIソーラン祭」は、全国に伝播し、各地でその土地の民謡を取り込んで新しい祭を創造している。民謡は作業歌としての役割ではなく、都市に

住む住民にとって新たな意味付けをされ、現代に再創造してきている。

(3) 民謡の現代的展開

現代においてへ作業歌がどのように継承されるべきか／という命題は、作業歌が作業時に歌われるということに直結できるわけではない。とすると、作業歌の継承の可能性はどうあるべきか。その一つの可能性は音源として収集された作業歌を文化遺産として歌い継ぐことである。△正調▽や△保存会▽という形の民謡ではなく、文化庁の△全国緊急民謡調査▽やNHKのCD付『日本民謡大観』シリーズのデータに基づく民謡を対象することが、作業を伴つた時点での音楽的諸要素を内包した作業歌により近い形を継承することに繋がると考えられる。△俚奏樂▽を標榜し、流行民謡やお稽古民謡ではなく、原点としての民謡の復活を目指した本條秀太郎は、民謡本来の土地のリズム感、メロディー感、言葉のアクセントなどを大切にしながら表現する活動をしている。俚は俗を意味し、作業時の民謡を指しており、これは民謡継承の重要な視点である。

第二には、新しい解釈で伝承民謡を表現することである。樂器・

歌詞・発声や様式などに工夫をこらし、現代的解釈を加える方法で

ある。これは民謡が作業歌として継承されなくて創造的展開として新しい伝統を作業歌から引き継ぐということである。伊藤多喜雄は民謡の固定化を批判し、「世間の人方が耳を傾けてくれるような音作りだよ。世間に近付けていかなくてはいけない。音楽って人間の活性化だよ。僕にとって音楽は、自分が生きるために必要なもの。(中略) 自分を語れなきやいけない。(中略) 僕の語っていることに

節付けたらこれで民謡」と述べている。伝統は日々創られる、民謡は自由で即興的であるという精神を満たすことになるのではないか。奄美出身の歌手R-I-K-K-I(中野律紀)が、奄美の発声で歌うこと、独自のスタイルで民謡を捉え発表していくことでも作業歌を含む民謡を継承する上で一つの有効な方法である。

第三は、新しい民謡を創造していくことである。オキナワンボップの旗手達による歌は新しい民謡である。彼らは沖縄の伝統音樂をマスターした後に新しい音樂創造を興してきている。そこには沖縄の方言・リズム感・音階・音色など沖縄のバックグラウンドをあますところなく盛り込み、歌唱において発声を含めさらに沖縄的要素を表現している。その歌は、沖縄的であるばかりではなく、諸民族音樂をチャンブルーしたダイナミックな音樂となっている。新しい民謡は地域色が豊かであるばかりではなくきわめてインタナショナル的でもある。細野も△民謡ルネッサンス▽として、「民謡が様式化される以前に帰る。日本のスピリット・エッセンスを掘んで世界的視野で違和感なく響かせる音樂△新しいワールドミュージックを創りたい」と新しい民謡創造を語っている。⁽⁸⁾

△作業歌がどのように継承されていくべきか▽の命題は、この三點に集約されるが、作業時における作業歌ではない。しかし作業時の前後、さらによつたく場所を代えステージ民謡やハウス民謡としてその精神を伝承していくことは可能であろう。今後の作業形態がどのような展開を見せるかは予測できないが、柳田の分類に見られるような作業歌を歌いながら作業を行うという形態は見出せなくなるであろう。それにより近い形態で歌われていくのがこの三点の

形態だと考えられる。そしてへ琉球フェスティバル・イン沖縄、98)で沖縄の若者が語った「島唄は沖縄の心・心の故郷、聞き慣れた音楽、生活の一部、三線を習いたい」という感想は、民謡の継承から発展への重要なポイントでもある。⁽⁸⁾

△註△

- (1) 柳田国男『民間傳承七・八号』一九三六年三・四月(『柳田国男全集—17』筑摩書房一九七二年、pp.185-191)
- (2) 小泉文夫『日本伝統音楽の研究』音楽之友社、一九六〇年、pp.85-89
- (3) 小泉文夫『小泉文夫 民族音楽の世界』日本放送出版協会、一九八五年 pp.29-33
- (4) 岩井正浩・他「高度情報化に伴う民俗音楽・民俗芸能の均質化と変容」[研究報告] 放送文化基金、一九九三年、pp.321-326
- (5) 岩井正浩『子どもの歌の文化史』第一書房、一九九八年
- (6) 大分県教育委員会『大分県の民謡 ゆふわらの仕事歌』一九九七年
- (7) 岩井正浩『ハンガリーの音楽教育と日本』音楽之友社、一九九一年
- (8) へ民謡ルネッサンス・新しい日本の音と心を求めて、NHK・TV『未来潮流』、一九九八年、十一月七日放映
- (9) 日本放送協会編『日本民謡大観四国編』一九七三年、p.391/413/437
- (10) 『よさこい祭り40年』よさこい祭り振興会、一九九四年、

pp.8-12

(11)『別冊太陽・日本の音楽』平凡社、一九九一年十月、pp.114-115

(いわい・まえひろ／神戸大学)