

# 民俗資料としての「審美の基準」へのアプローチ

俵木 悟

鹿児島県いちき串木野市、大里七夕踊りの事例から

An Approach to Aesthetic Criteria as Material for Folklore Studies:  
A Case Study of the Osato Tanabata-Odori in Ichikikushikino City, Kagoshima Prefecture

HYOKI Satoru

はじめに

- ① 民俗資料としての「審美の基準」
  - ② 大里七夕踊りにみる踊りの評価
  - ③ 「良い踊り」の表れを探る
  - ④ 考察
- おわりに

## 【論文要旨】

柳田國男は一九三〇年代から、特定の時代・地域の人びとにおける「良い／悪い」や「好き／嫌い」といった感性的な価値判断を「趣味」という言葉でとらえ、心意現象の一部として民俗資料に含めることを提唱していた。これを展開した千葉徳爾は、芸術・娯楽に関わる民俗資料に「審美の基準」を位置づけた。本稿は、従来の民俗学が十分に論じてこなかったこの「趣味」や「審美の基準」を、民俗芸能の具体的事例にもとづいて論じる試みである。

鹿児島県いちき串木野市大里の七夕踊りは、ナラシと呼ばれる一週間の稽古の過程において、各集落から選ばれた青年による太鼓踊りの評価が行われる。その評価が地域の人びとの関心を集め、多様な「良い踊り」に関する多様な言語表現や、流派に関する知識、技法の細部へのこだわり、踊りの特徴を継承する筋の意識などを生み出し伝えている。それらを手がかりとして、この踊りに関わる人びとにとって「良い踊り」

という評価がどのように構成されているのかについて考察した。

大里七夕踊りの場合、その評価の際だった特徴は、「成長を評価する」ということである。単に知覚的（視覚的・聴覚的）に受けとられる特徴だけでなく、踊り手だけが十分に各人の個性を踊りで表現し得たかが評価の観点として重視されていた。これは近代美学における審美性の理解からは外れるかもしれないが、民俗芸能として生活に即した環境で演じられる踊りの評価に、文化に内在する様々な価値が混然として含まれるのは自然なことであろう。大里七夕踊りの場合、そのような価値を形成してきた背景には、近代以降に人格の陶冶の機関として地域の生活に根付いてきた青年団（二十才）によって踊りが担われてきたという歴史が強く作用していると考えられる。

【キーワード】趣味、審美の基準、民俗学と美学、民俗芸能、大里七夕踊り

## はじめに

本研究は、民俗学的な芸能研究に「美」の視点を導入し、従来の定型化した民俗芸能研究に代わる新しい研究のスタイルを拓こうとする試みである。

戦後の民俗芸能研究は、美の問題に関わることを避け、それとは異なる存在意義を民俗芸能に認めることによって成立してきた。しかし少しでも民俗芸能の調査研究に関わる経験をもつ者なら、その実践現場には「美しさ」や「巧みさ」や「楽しさ」の経験や、それらへの欲求が溢れていることを知っているだろう。おそらくそれが研究対象とならなかつたのは、その経験や欲求が個人的かつ感性的なものであって、定量的にも定性的にも分析の対象となり得ない、すなわち「資料化」できないものと見なされたからではないだろうか。しかし一九三〇年代に、柳田國男は、その感性的なものを民俗資料ととらえることを提唱していた。柳田自身はそれを具体的に論じ得たわけではないが、だからこそ、その視点を手がかりに、この未究の課題に取り組む意義は大きいと言えよう。

本稿において筆者は、まず従来の民俗学・民俗芸能研究の潮流に、上記のような「審美論」とでも言うべき失われた可能性があったことを明らかにする。筆者の立場は、単にこの可能性の復権を試みるのではなく、日常実践に関わる様々な判断や選択の根拠となる心意(感性)という新たな観点からこれを展開しようとするものである。次に大里七夕踊りという一つの民俗芸能を事例として、踊りの評価に見られる当事者の審美の基準の具体的な表れを資料として分析し、それが構成されてきた文化的背景を明らかにすることを試みる。

## ① 民俗資料としての「審美の基準」<sup>(1)</sup>

### ・日本民俗学／民俗芸能研究と「美」の問題

日本の民俗芸能の研究が、「民俗芸術」研究として始まったということとはよく知られている。一九二七年に結成された民俗芸術の会は、小寺融吉をはじめとする演劇研究者と、折口信夫に代表される民俗学者の糾合であり、両者を結びつけたのは柳田國男であった。橋本裕之は両者の立場をそれぞれ「美学的研究」「民俗学的研究」と名づけているが(橋本二〇〇六)、民俗学的研究はともかく、小寺らの立場とされる美学的研究については、直接の系譜が小寺の戦中の死によって途切れたため、その位置づけも含めて評価は定まっていない。<sup>(2)</sup>

例えば橋本は、三隅治雄が小寺の研究を「芸能美」の発見と性格付けたことを受けて、その可能性と限界について検討し、小寺は芸能美を普遍的なものと同提していたのではないかと論じている。しかし筆者は必ずしもそれに同意しない。「第一には舞踊それ自身の本質に就いて、第二には祖國の舞踊の本質に就いて、第三には祖國の舞踊と外國のそれとの本質的差別に就いて、世人が正しき知識と理解を必要とすること」(小寺一九二八・二)と『舞踊の美学的研究』の序文に書きつけた小寺は、国を単位とする限界はあるにせよ、芸能美の普遍相と特殊相のそれぞれに目を配っていたと考えるからである。

しかし、三隅および橋本の指摘が全般的な外れとも言えないのは、小寺の芸能美がどのような視点によって発見されたかを正しく指摘しているからである。それは、舞踊の具体的な所作(小寺は「動作」と表記する)やその技法への注目である。何よりもまず外面に表れた形象に注目すること、これが小寺の舞踊美学の特質ではなからうか。それは、もう一つの小寺の研究の特質である起源論的な演劇舞踊史研究<sup>(3)</sup>に対して、美学的

研究と呼ぶのに相応しい。形象への注目は、つまり視覚的に対象をとらえることであり、同じ視線が数多くの舞踊に同様注がれることから、それは客観的な把握である。先ほどの議論に引き戻せば、小寺の芸能美は、普遍／特殊というよりも、客観／主観の軸において前者に立つことで特徴付けられる。それは、本稿の議論を先取りして言えば、柳田國男の言う「目の採集」による、第一部門の民俗資料としての芸能美への注目と言えるのではないか。

このように小寺の美学的研究については、その内実について多くの検討の余地が残されている。しかし先述の通りこの研究視点は、小寺の死によってほぼ途絶えてしまった<sup>(4)</sup>。そして、民俗芸術の会の解散後の同会の系譜が、折口を中心に、日本民俗協会の『日本民俗』（一九三六）、芸能学会の『芸能』（一九四三）と継がれていく過程で、民俗芸能研究の主流は、芸能の原理的な発生を見定める、折口流の芸能史に収斂されていった。

民俗芸術の会は一九三二年に解散したが、その後、柳田は同会の系譜からは離れていった。そしてその頃から、自らの民間伝承の学の体系化に邁進していくことは、ここで筆者がわざわざ解説するまでもない。しかし客観的・実証的な現代科学を標榜し、その方法を模索する中で、柳田もやはり審美的な対象との関わりを徐々に閉ざしていったように見える。それが最も顕著に表れているのが、いわゆる民芸との関係だろう。双方の創始者というべき柳田國男と柳宗悦は、同じ時代を生きたにも関わらずほとんど没交渉であった。その僅かな交流の機会である対談でも、両者の態度の懸隔が目立っている。

柳 つまり民俗学は経験学として存在するのですね

（中略）

柳 僕の方は経験学といふよりも規範学に属して居ると思ひます。か

く在るあるひはかく在つたといふことを論ずるのではなくて、かくあらねばならぬといふ世界に触れて行く使命があると思ふのです。さういふ点は民芸と民俗学はちがひます。

柳田 それははっきりちがふ。われわれの方にはさうしたものは無い。

柳 だから民芸の方でゆけば、価値論が重きをなして、美学などに関係するやうになつてくる。

柳田 結局さういふことになるでせうね。（柳田・柳 一九四〇・二七）

民芸の柳は、自分たちの運動は規範学であり価値を志向し美学に近いとするのに対し、民俗学の柳田はわれわれの方にはそうしたものはないと断言している。以後、とくに柳は民俗学と民芸の相違をこの「規範学／経験学」の図式によって言及することが多くなる。

このときの柳田の態度に疑問が残ることは以前から指摘されており、有賀喜左衛門は、柳田の学問もまた幸福の追求という実践的な性格を持つていたはずだと述べている（有賀ほか 一九七三）。その意味では民俗学も価値に関わる学であったのだが、しかしながらその価値判断の基準が、すなわち美しいものを見抜く目が自らにあることを疑わない柳と、何が良いかを判断する能力そのものを生活者が養う必要を説く柳田の態度には、やはり一定の距離があったと考えて然るべきだろう（笹原二〇〇五）。

さて一方、柳田が離れていった民俗芸能研究はその後、美の問題とどう関わってきたのか。これについてはすでに文化財保護政策との関連において論じたことがあるので、ここでは簡潔に述べるに止める（俵木二〇一三）。

戦後の民俗芸能の研究は、昭和二八年の折口の死によって大きな転機を迎える、戦後に定着した民俗芸能という概念、およびその研究の目的や方法について、『藝能復興』（民俗芸能の会）誌上などにおいて活発に

議論が交わされた。その中心にいたのは池田彌三郎、本田安次、三隅治雄といった研究者だが、彼らには一つの共通点があった。国の文化財保護行政に深く関わる立場であったことである。

昭和二五年制定の文化財保護法に基づき、昭和三〇年代の前半には、地方自治体において民俗芸能を無形文化財に指定することが推進されていく。そこで問題となったのは、「歴史上または芸術上価値の高いもの」とされる無形文化財というカテゴリーの中で、民俗芸能の価値をどう認めるかであった。雅楽、能楽、歌舞伎、文楽などの舞台芸術との対比において、民俗芸能は「芸術上の価値を問わない」という道を選ぶことで、文化財として生き残る術を得た。それに理論的根拠を与えたのは、池田彌三郎の「制約論」である。

池田はしばしば、師である折口の「柳田先生が歴史を軽蔑されたように、私は美学を軽蔑せねば日本の民族芸術の話はできぬ」といっていたのである〔折口一九七二・八四〕という認識に言及し、芸能を、美や芸術という概念と引き離した。

芸能は、民俗として伝承せられているから芸能なのであって、どの芸能も、すべて民俗以外には出ない。一歩でもそれからふみ出せば、すでにそれは芸術である。だからやや大ざっぱはない方をすれば、芸能は非芸術である。〔池田 一九五五・三五〕

池田は、芸能は個性と創造性に基づくのに対し、民俗は集団性と伝承性に基づくものであり、両者は相容れない性質のものであると断定する。そして芸能を、しきたりや習わしと呼ばれる様々な民俗的な「制約」によって規定されるものとし、そうした制約から解放されることによって始めて、卓越した個の才能や技巧によって表現される芸能に昇華されると論じた。そこには、超越的な個という存在（天才）が、自由な創

造性によって生み出す傑作としての芸術という、近代美学の最も純粹にして最も単純な理解が前提されていることが明らかである。ただしここで注意しておきたいのは、そのような芸術なるものの対岸に、（民俗）芸能が置かれたということである。

いずれにせよ、この制約論の見方は今も民俗芸能を見る目を支配しており、民俗芸能の研究において対象に美的なものを見とることは長いあいだ禁欲されてきた。

そうした見方が文化財保護という国家の制度と絡んで形成されてきたこともまた興味深いところである。同じ制度の下において、芸術としての「美術工芸」に対置され、一方でその埒外にある機械産業としての「工業」にも対置されるものとして自らを定位した民芸に通じると見ることができよう〔濱田 二〇〇六〕。しかしその後、民芸の一部が美術工芸に食い込み、民俗文化財の民具とは厳然と区別されていったのに対して、一九七五年の文化財保護法改正において、舞台芸術としての古典芸能とは異なる民俗文化財のカテゴリーに移し替えられた民俗芸能という経緯からして、両者は大きく異なる道を歩んできたと言う方が正しいであろう。

#### ・心意現象としての「趣味」

近年、真鍋昌賢らによって「民俗芸術」という概念の再検討が進められ、その可能性が再評価されている。真鍋は、柳田の手になるとされる『民俗芸術』創刊のことを読み直し、「きわめて私的な好みと判断してしまうような、美しさや楽しさに関わる経験を語り始めるきっかけ」〔真鍋昌賢 二〇〇九・二四八〕として民俗芸術が取り上げられていることに注目している。なぜなら、それこそ人が最も相対化しにくい「取るに足らない」「当たり前」と思い込んでいる経験・記憶・感性を、他者のそれらとつき合わせることで見つけ直す、つまり自らを深く知るた

めに他者と対話するための格好の素材であると  
考えられていたからである。

実際、柳田はそのような日常のかつ私的な好  
みを「趣味」という言葉でとらえ、重要な民俗  
学の研究対象と考えていた。過去、あらゆる機  
会に論じられてきた柳田の民俗資料論におい  
て、この趣味という資料のとらえ方が注目を集  
めることはなかったと思われる。

一九三〇年代に柳田が『民間伝承論』や『郷  
土生活の研究法』で提唱した民俗資料の三分部  
類において、その第三部門は心意現象あるいは  
生活意識などと呼ばれている。この第三部門に  
ついて柳田は、①知識、②生活技術、③生活目  
的と、その内容を三つに分けている。さらに①  
の知識には、推理的な部分（「何故…」を伴う  
知識）と、批評的な部分（「良い／悪い」「好き  
／嫌い」などの知識）があるという【図1】。  
この心意現象の①知識の批評的な部分を、柳田  
は「趣味」という言葉で呼び、その内容を次の  
ように説明する。

実は私はこの「趣味」といふ言葉に、世間でいふよりずっと広い意  
味を持たせて、謂はゞ一般的趣味とでもいふか、兎も角その中に善  
悪も好悪もその他の所謂趣味といはれるものも全部含まれたいと思  
つてゐる。（中略）善と美とはともにこの一般的趣味の下に包括さ  
れるものとしてゐる。（柳田 一九九八（一九三五）…三六〇）

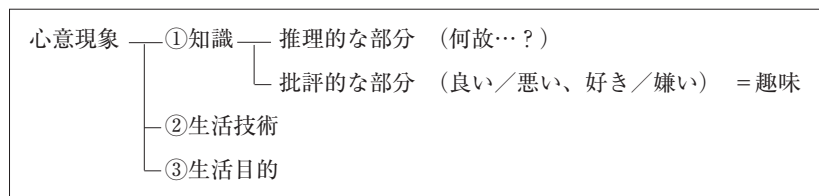


図1 民俗資料の第三部門の内訳（『郷土生活の研究法』による）

柳田はここでははっきりと価値の問題に踏み込んで、善と美という  
根源的な価値、あるいは好悪や善悪などという価値の判断を、趣味とい  
う言葉でとらえ、自らの学問の対象に収めようとしている。  
従来、この第三部門の資料は、信仰あるいは俗信と呼ばれ、民俗学の  
研究対象として重要な一つのジャンルを成してきた。しかしそれだけで  
は理解が不足であることを、柳田ははっきりと意識していた。

その第三の伝承は、今までは信仰伝承、又は俗信の名を以て呼ばれ  
て居たが、実は信仰といふ語の意味をよほど広く解しても、まだ包  
みきれないやうに思ふ色々の観念、好み楽しみ又は選択など、いふも  
のをも含んで居る。（柳田 一九九八（一九四〇）…四五七）

ここで決定的に重要なのは、柳田が善や美を含む趣味を、民俗資料と  
考えているということである。民俗資料であるということは、人びとの  
生活のなかに趣味は様々な形で存在し、それらを比較し分析することが  
可能だということである。「趣味といふ語をわざと使ふのは、資料を採  
集する方向を定める為で、今までのカテゴリー即ち概念を捨てる方がよ  
いと思ふからである」（柳田 一九九八（一九三四）…一八二）という柳田は、  
善（悪）や幸福（不幸）などが絶対的な概念として理解されていること  
に警告し、そこに無限の「中間的なもの」が存在し、時代とともに変遷  
するということに注意を促す。美について直接言及する際にもそれをと  
くに強調する。

見たところが立派で、逞しいのがよいとすることも、長い間の無  
意識的選択にかゝるのであつて、決して審美学上の普遍性を有し  
て居るのではない。従つて一つ一つの種族によつて美の概念が異  
つて居る。又同じ日本人でもそれは同じであつて、時代により地

方によつて美の標準の置きどころは違ふのである。(柳田 一九九八  
(一九三四)・一八六)

また、美を第三部門の民俗資料とすることは、一定の社会や集団内で共有され、生活の文脈に埋め込まれた状態で、その人びとに感じ取られるものとして美をとらえることである。すなわち文化に内在する美、あるいはイーミック・エム・な美こそが問題とされる。柳との対談における対立点も、この点に求められよう。柳や、前節で検討した小寺の美は、徹底して「見る」ことによつて掴み取られるものである。目の採集は柳田にとつては「旅人の学」であり、文化に外在する者の視点である。柳田の趣味は、ある時代、ある地方の人びとと可能な限り同じように「感じる」ことによつて、文化に内在する「同郷人の学」として把握されるものである。「善と美とはナショナルなものであつて、真のみがそれを超えたインタナショナルなものである」(柳田 一九九八(一九三五)・三六〇)というやや奇妙に思える文章も、以上のことで理解される。

・生活経験の中の感性

千葉徳爾はこの柳田の考えをもとに独自の民俗資料論を展開している。千葉は、柳田の民俗資料の三部分類を、一九七〇年代のアメリカ民俗学の「コンテクストとしての民俗」の考え方と交差させて検討する。そして柳田の〈目の採集／耳の採集／心の採集〉という三部分類の考え方を、単純な資料採集の手續きの違いではなく、どのようなコンテクストにおいてその感覚が最もよく働くかという生態的な把握の仕方ととらえ

なおす(千葉 一九八八)。柳田はその中でも心の採集によるものを民俗学の最終目標として第三部門に位置づけた。このような理解にもとづき、千葉は民俗学研究の諸部門における民俗資料の分類私案を提案している。そして芸能が含まれると考えられる芸術・娯楽部門の「心意表現」に該当する民俗資料の例として「審美の基準」を挙げている【表1】。これが柳田のいう「美の標準」とほぼ同じ内容を持つであろうことは言うまでもない。千葉の民俗資料の生態的な把握という所論からすれば、それは相互が対面しうるようなコミュニケーションにおいて最もよく感得しうる資料ということになる。

表1 千葉徳爾による「日本民俗学資料の内容的分類私案」〔千葉 1988:180〕

	有形文化	言語形象	心意表現
経済活動部門	衣料、装飾、食料と食事、住居、土地利用方式(狩・漁業・林産・農耕と牧畜)、特殊職業、交通・交易、上記の用具と技術	左の事象をあらわす言葉、職業用語、類別、数量の表現、マーク(木印・家印など)	左の事象にとともなう感覚、職業の貴賤、価値観
社会組織・制度部門	社交、贈答、契約、労働、組織と規定、村落制度、居住形態、政治対応、対外界交渉	左の事象をあらわす言葉、方言、命名上の約束(地名、姓名・あだ名など)、差別語	左の事象に伴う感覚とその表現(へり下り笑いなど)公共意識
集団倫理部門	家族関係、妊娠、誕生、教育、成人式、婚姻、地位と名誉、葬式追善、制裁、恋愛	左の事象にかかわる言葉、ことわざ、昔話、じょうだん	善悪の基準、恋愛の表明形態、個人と集団との葛藤、生活態度批判、恥・恐れ・怒りなどの個人的感情の発生
芸術・娯楽部門	舞踊、競技、それらの用具と技術、(遊芸人は経済活動部門の特殊職業に入る)	なぞ、民謡、語りものと物語、子供のあそび言葉(しりとり、早口など)はやし言葉	審美の基準
信仰・宗教部門	神社、寺堂、祭儀、年間諸行事(歳時暦)、伝説をもつ地物・生物・物品など、儀礼	伝説、呪言	妖怪幽霊、予兆、うらない、まじない、禁忌(いみきらうものこと)、医療衛生、たたり、夢、身体的特質

ただし柳田も千葉も、この「審美の基準」を資料としてどのように収集し操作し分析するか、必ずしも明確に述べてはいない。その後の柳田や千葉の研究の中でそれがよく実践されたとも思われない。その意味で、「此方面はまだ学問上全く未開墾の処女地といへる」(柳田 一九九八(一九三四)・二八二)のであり、その状態は今もさほど変わっていない。

私たちがここから学ぶのは、「美しさ」や「良さ」を、文化的所産を価値付ける普遍的基準の問題としてではなく、あるものを「良い(悪い)」と感じる心意の表れ、つまり生活経験の中の感性の問題として論じることの可能性である。それが表現行為である芸能にとつて重要な問題であることは言うまでもない。しかしそれ以上に、生活のあらゆる場面で私たちが日常的に行っている判断や選択の根拠となる心意と同じ次元で語るべき問題だということを、より重視したい。なぜなら、人びとの日常生活において、狭義の審美的な判断がそれだけで存在するような場面は考えにくく、むしろ様々な価値と結びつき絡み合うようなかたちで「良い」ものや「快い」ことは感取されているはずだからである。それらの具体的な様相を、個別の文脈において把握し理解することが、民俗学で美を扱う際の態度であると考ええる。

## ②大里七夕踊りにみる踊りの評価

### ・大里七夕踊りの概略

本稿の事例とする大里七夕踊りは、鹿児島県いちき串木野市大里で、毎年八月上旬に行われる踊りである。七夕踊りの概略については、すでに多くの先行研究や報告があるため、ごく簡単に述べるに止める。<sup>(9)</sup>

この踊りは、大里地区を構成する二一の集落(公民館)のうち、弘山、松原、掘、平ノ木場、中原、島内(以上川南)、宇都、門前、木場、迫、中福良、寺迫、下手中、陣ヶ迫、池ノ原(以上川北)の一四の集落

が、主として各集落の青年団組織を中心に参加して演じるものである。いくつかの神社を踊って回り、また踊りの歴史には寺院および僧が深く関与していると言われるにも関わらず、踊りにともなつて神事や法会を行うことは一切ない。<sup>(10)</sup> だから地元の人びと自身が意識的に、これは「祭り」ではなく「踊り」であると言う。

踊りの種類は大きく二つある。一つは各集落の青年団から踊り手を入らず出して演じる太鼓踊り(テコオドイ)で、もう一つはシカ・トラ・ウシ・ツルという四体の動物の造り物(ツクイモン)と行列物を集落ごとに分担して構成する垣回り(カッマワイ)である。現在、行列物は琉球王行列(ジキジン)、大名行列(バリン)、長刀行列の三種類が出ているが、かつては兜(カット、カッタガサ)など他の趣向もあった。この二種の踊りが、一日をかけて大里内のいくつかの踊り場を踊って回る。現在は、堀ノ内庭(朝)、八幡神社、門前河原、弘山(茶屋前)、堀ノ内庭(夜)、の五カ所が主な踊り場となっている。

踊りに参加する一四の集落には、かつては「二才」と呼ばれていた若者の組織があり、活発に活動していた。これが現在も各集落の青年団として、七夕踊りの参加主体となっている。七夕踊り伝承地の若者組織の性格や参加の実態はすでに論じたことがあるのでここでは繰り返さないが(俵木 二〇一〇)、<sup>(14)</sup> 青年団員にとつて太鼓踊りの踊り番を務めることはとくに重要で、それが青年団を上げる(退団する)条件にもなっている【写真1】。したがつてこの地区に生まれ育った男性の大半がこれを経験を持っている。こうしたことから、四体の動物の造り物のイメージが一般に膾炙しているのに反して、地元の人びとは太鼓踊りこそが本踊りであると口を揃える。

青年と並んで七夕踊りの伝承に欠かせないのは、庭割という存在である。庭割とは、端的には踊りの指導者であるが、それ以外にも踊りの準備と実施に様々な役割を果たしている。庭割は原則として、各集落から

踊りの技量や人柄をみて一名ずつ選ばれている。大里七夕踊保存会の主要メンバーでもあり、責任者として七夕踊りの全体を差配する<sup>(15)</sup>。踊りの実施のなかで、唯一、青年を上回る権限を認められていると言つてよいだろう。そして本稿においてとくに重要な点は、庭割のみが各集落の太鼓踊りの技量を公的に評価することができるといふことである。

七夕踊りは、昭和三十六年に鹿児島県の無形文化財第二号に指定され、昭和五六年には「市来の七夕踊」の名で国の重要無形民俗文化財に指定された。薩摩の三大踊りの一つとも言われ、昭和四五年の大阪万博の「日本のまつり」にも出演するなど、民俗芸能として一般的な知名度は相当に高い。一般に紹介される際には、とくに四体の動物の造り物の独特でユーモラスな造形が注目され、そのビジュアルイメージが強調される。あるいはもう少し民俗学的な説明になると、芸能としては大がかりな構成の風流行列が評価され、年中行事としては、七夕を盆の前祭りとみて、その背後にある御霊信仰や精霊供養などの機能を見出そうとする。しかし以前にも指摘したことだが、そのような説明は、いまこれを現実を受け継いでいる人びとがこの踊りに見出す意義をまったく等閑視している〔俵木 二〇一〇〕。では、この地域の人びとは何を踊りの最重要の指針

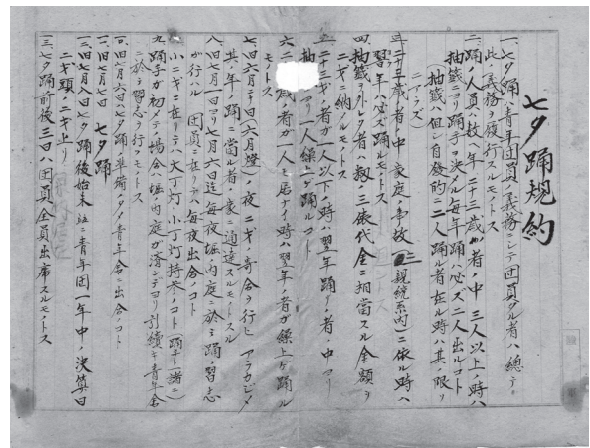


写真1 七夕踊規約の例(下手中青年団)

としてきたのか。筆者の理解については本稿の考察において述べたい。

・太鼓踊りのナラシ

七夕踊りの実践面において、本稿の関心に照らして、踊りの本番当日の内容以上に重要なのは、踊りが作り上げられ、競い合っている現場とも言うべき稽古のプロセスである。

太鼓踊りの稽古は、踊り当日一週間前の月曜日の晩から行われる。稽古は「ナラシ」と呼ばれ、踊り当日の最初と最後の踊り場であり、またこの踊りの再興に関わったとされる伝説的な人物、床次<sup>とこなみつ</sup>到住<sup>とうじゆう</sup>の墓とされる碑のある一軒の庭、通称「堀ノ内庭」で行われる。堀ノ内庭は、踊りの参加集落の一つである中福良にあつて、和田家という一軒の家によつて代々管理されている<sup>(16)</sup>。踊りに参加する各集落の青年団員は、この一週間、可能な限り踊りのナラシに参加することが求められる【写真2】。

ナラシの実際の内容を端的に説明すると、各集落の代表である踊り手の青年が、庭割らの前で、踊り当日と同様に歌を歌いながらとにかく踊ってみる、ということになる。庭割は踊りの指導者とはいえ、この場では個々の踊り手に対して具体的な指導はほとんど行わない。当然、ナラシの初めの数日は、踊り手の多くは踊り方を十分に身につけてはおらず、傍目にもか



写真2 堀ノ内庭のナラシの様子



りたどどしい姿が目につく。それを助けるのは各集落の踊り手以外の青年で、すでに踊った経験のある年長の青年は、踊り手の後ろに立って耳元で具体的なアドバイスを伝え、また踊りの経験のない若い青年は、踊り手に成り代わって大きな声で歌ったり、後ろから団扇で扇いだり汗を拭いてやったりする。

ただし稽古はこれだけでは終わらない。午後八時頃に始まる堀ノ内庭のナラシは、およそ午後一〇時頃までに終わるが、その後、各集落の青年たちは、集落の稽古場（多くは元青年舎であった公民館）に戻って、今度は自集落の踊り手一人に対して、その集落から出ている庭割と、踊りの経験のある年長の青年を中心に、すでに青年を上がつた壮年らも集まって稽古を付けていく。この集落ごとの稽古を「ウチナラシ」という。<sup>(18)</sup>

ウチナラシをどのように行うかは集落ごとに様々である。筆者は二〇〇八年にこの踊りの調査を始めて以来、毎年一集落ずつのウチナラシに参加させてもらっているが、その経験のなかでも、集まる人数の多寡、稽古場の雰囲気、指導の方法など、それぞれ集落ごとに個性がある。とくに庭割がある集落とない集落の違いは顕著で、前者の場合、庭割の指導がある種の権威と正統性を持つが、庭割がない集落の場合は、すでに踊りを済ませた青年や先輩らが個別の経験を持ち寄って、その経験的な知識をすりあわせながら共同作業のように踊りを作っていた。このようなウチナラシが、以前よりは緩やかになったとはいえ、踊り当日までの一週間、毎日深夜まで続けられており、日付をまたぐことも珍しくない。【写真3】【写真4】

太鼓踊りの踊り手を務めるといのは、実質的にこの一週間のナラシに必ず通して参加することを意味する。たとえ都会に働きに出ている青年であっても、何年も前から計画して、自分の踊り番の年には休暇をとってでも参加するのが当然と考えられている。なぜならナラシのプロ

セスそれ自体が一つの構造をもった行事と見なされるからである。

ナラシの過程の構造は、様々な要素を通してみることができる。一例を挙げると、七夕踊の踊り歌は全体が七番で構成されており、その一番から七番までを通して踊ることを「七庭」という。また本番では、一番から六番まで踊ると再び一番に戻って再度七番までを順に一連の踊りとして演じる。この一式を踊ることを「二三庭」という。そして月曜から土曜までのナラシで、各日に踊り歌何番分の稽古をするかは慣習的に決まっている。

またナラシ終盤には、単に稽古とは言いがたい、余興の行事的な次第がある。例えば金曜日には、「順の歌」が行われる。これは、踊り当日には一番ドンと二番ドンだけが続けて独唱す



写真3 ウチナラシの様子例1 (寺迫青年団)



写真4 ウチナラシの様子例2 (下手中青年団)

る踊り歌の一句「千歳まで」を、本来歌う必要のないすべての踊り手が順番に歌っていくものである。踊り手のなかにはそのための練習をしておらず、節回しを間違えたり、息が続かずに上手く歌えない者もいるが、むしろその拙さも含めて、その場に集まった人びとが楽しむための機会と受けとられている。後述するように、ナラシのプロセスは木曜日に緊張のピークを迎えるため、この次第はそれまでの試練に対する後宴といった雰囲気を生み出す。順の歌は、踊り当日が無事に終わり、翌日の片付けも済んだ後に各集落で開かれる「アガリ」と呼ばれる慰労会でもしばしば行われる<sup>(19)</sup>。

ナラシの一週間の各日の次第をまとめると、図2の通りである。このようにナラシの一週間はそれ自体が構造化され、当日の踊りを部分的に構成している。現地の青年との会話のなかで、「本番は楽しむだけ」とか「当日はお客さんのためだけ、ナラシは自分たちのため」などという言葉を聞くことがあったが、そうした言葉からは、彼らにとってこの一週間のプロセス全体が、七夕踊への参加という経験を成していることが聞き取れる。

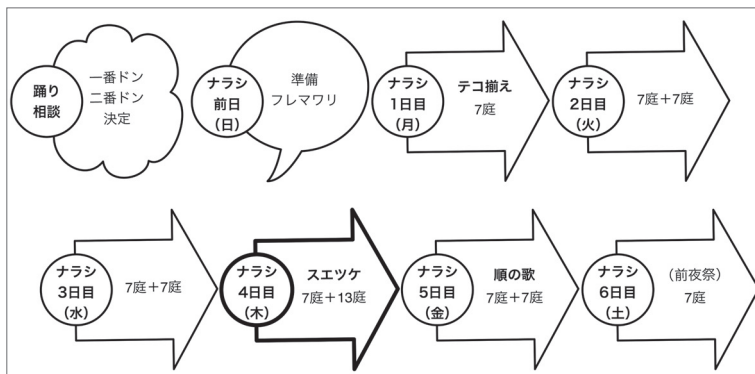


図2 ナラシの次第

#### ・スエツケと踊りの評価

そのナラシのプロセスのなかでも、とりわけ人びとの関心の焦点になっているのは、ナラシ四日目の木曜日に行われるスエツケの次第である。スエツケとは、踊り手の各人をどの位置で踊らせるか、庭割たちが協議して、文字通り踊りの輪の中に据え付けるという意味である。どこにどのような踊り手を位置取らせるかは、太鼓踊りの全体が美しく見えるかどうかにとって重要なことと考えられている。

踊り当日に各踊り場で演じられた太鼓踊りは、最後に造り物や行列物も挟み込んで、一つの大きかりな風流の行列となって踊り場から退場していく。この独特の隊形変化をとまなう退場を「庭を割る」という。庭とは踊り場のことを指し、庭を割って進む踊り手たちの姿は、七夕踊りの一つの見せ場である。踊りに関して最高の知識と権威をもつ庭割という名称は、「庭を割る(ことができる)者」という意味と考えられる。

庭の割り方は、図3のように示される。これは七夕踊りが鹿児島県の文化財指定を受けた際に庭割の代表であった人物が図示したものを、庭割衆で受け継いでいるものの例で、庭の割り方には、図に見られる「本割」「片割」などいくつかのパターンがある。いかに手際よく美しく庭を割れるかは、庭割の知識と腕の見せ所である。

そしてこのスエツケの次第でどの位置を与えられるかが、踊りの技量の評価を表すものと考えられているのである。筆者がこの事例をもとに審美の基準の問題を論じようと思ったのはこの点に理由がある。つまりこの事例では、踊りの評価は単に個人的な印象として経験されるだけでなく、踊り手の位置という結果に表れ、参加者に共有されるのである。

ではその役割はどのように決められるか。筆者が踊りのなかで良い役とは何かと尋ねたのに対し、ある庭割は「尻と頭が重要」だと答えた。庭を割る行列のなかで、各要素の先頭と末尾にあたる位置が重要だということである。次の図4を参照して欲しい。

図4aが、太鼓踊りを踊っているときの円隊である。一四の集落の踊り手と、鉦役の子どもが円形に並ぶ。この円隊が庭を割る際には、まず図4bのように二つの列に分割される。そして二つの列がそれぞれ独立した順路で庭を巡った後、図4cのように連結され、一つの列になって退場していく。ただし踊り場によっては、間に造り物や行列物が挟まることもある。「尻と頭が重要」とは、この行列の各部分の先頭と最後尾を指す。それぞれの列の先頭と最後尾、そして「鉦の尻(カネンシ)」と呼ばれる鉦の直後の位置が重要とされる。

こうして、隊形のなかで重要な役と考えられる位置に据え付けられることが、その者の踊りが評価されたことと見なされる。それぞれの役は必ずしも順位付けされているわけではなく、例えば「座引<sup>ザビキ</sup>」という役は庭を割って退場する際に、最後まで庭に残っていることから、体力があり踊りが力強く見える者、などといったように、踊りの適性によって選ばれると言われる。しかし中でも多くの者

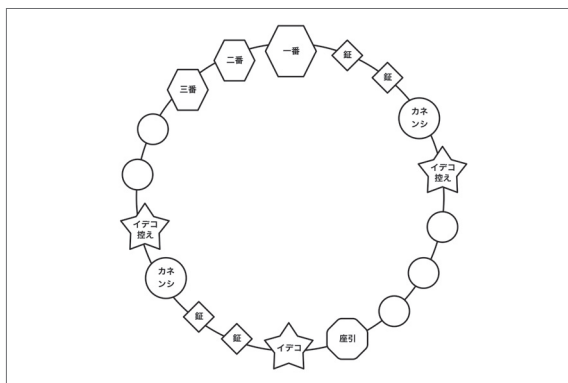


図4a 踊りの円隊と配役

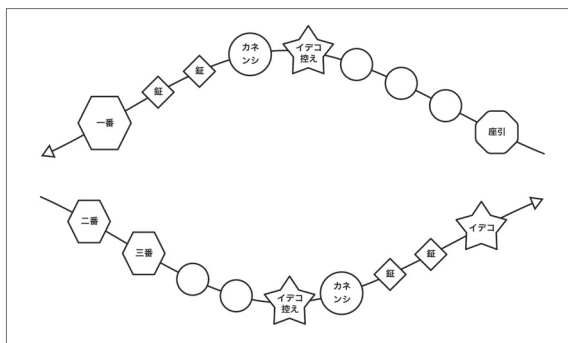


図4b 踊りの列への分割

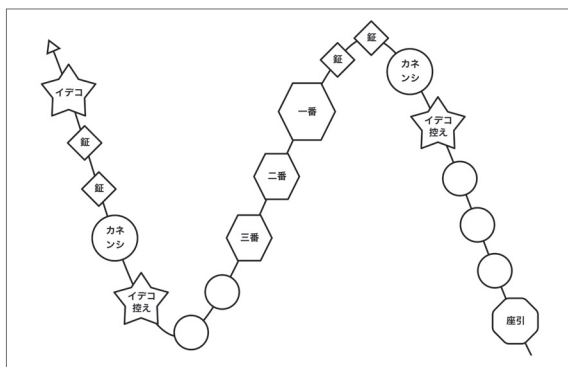


図4c 踊りの退場の列

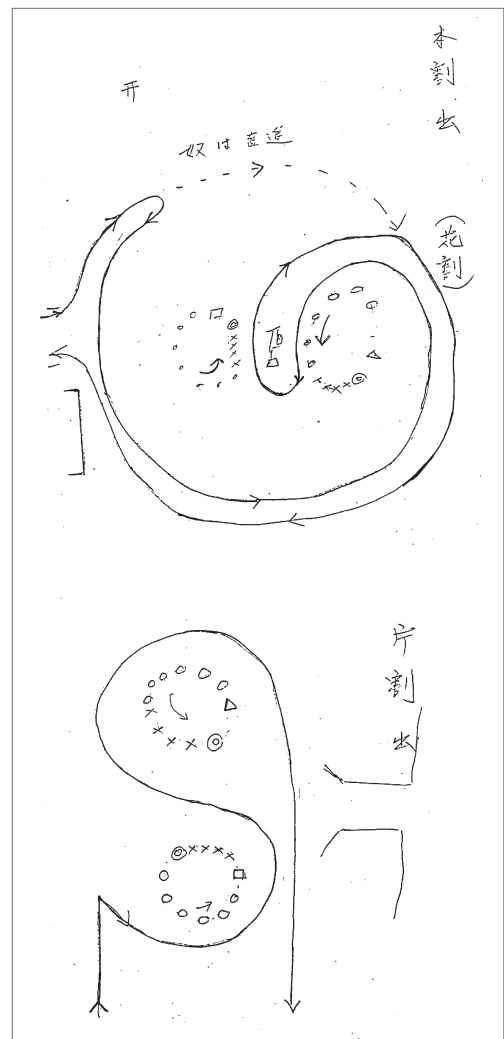


図3 庭の割り方

が狙うのが「イデコ引き<sup>(20)</sup>」という役である。この役だけが、踊りのなかで一番ドンと対面になって二人だけで演じるツノモドシ<sup>(21)</sup>と呼ばれるパートを持っていることから、とくに他の踊り手と区別される特別な存在と見なされている。イデコ引きは、本番の五つの踊り場に、その前日の前夜祭を加えた六場所を二場所ずつ務めるために、三人が選ばれる。なお踊りの中で最も名誉ある役は一番ドンであるが、これはナラシの始まる一週間前の踊り相談という会議において、各集落の青年団長と庭割らによって自薦または他薦によって選ばれており、ナラシのスエツケとは無関係である。かつて一番ドンは、二度目の踊りの者が務めることが多かったという。

スエツケでは、庭割たちがそれまでの各集落の踊り手を見て、協議の上で各人の踊りを評価し、踊る位置を決めていく。まずスエツケの日の前半の七庭の際に、庭割が集まって相談し、イデコ引きの最初の一人を決める。そして選ばれた踊り手をツノモドシ（五番の歌の最後の一節）の前に一番ドンの対面に「引っ張る」（踊り手を特定の位置に付ける）。次に後半の一三庭が始まる前に、再度庭割が集まって、残りの役（イデコ引きの二人目、三人目、座引、カネンシ）を相談して決める<sup>(22)</sup>。この相談は、堀ノ内庭を管理する和田家の座敷で行われることが多い。後半の一三庭は、二人目のイデコ引きが据え付けられた状態で始められ、歌が六番から一番に戻ったところで、残りのすべての役が踊りの輪の所定の位置に据え付けられる。踊り手の技量が拮抗している場合は、輪の中で何人かを一列に並べて直接比較することもある。

ちなみに近年は、庭割の相談は踊りの輪の内側で行うことが多くなっている。公正に相談して決めていくことをその場の人に見えるようにするためだという。実際に庭割が相談している姿は、踊り手をはじめナラシの庭にいる誰にも見えているが、相談の内容は声が聞こえないためにわからない。踊りの評価の透明性が微妙なバランスで演出されて

いると言えよう。【写真5】  
また庭割は踊り手を据え付けるときも、一人一人に對してどうしてその位置に付けられたのかといった説明は一切していない。こうしたことから、結果として与えられた踊りの輪の中の位置によって、各々の踊りがどうして、どのように評価されたのか、関心をもつ人びとのあいだで様々な洞察がめぐらされることになる。

### ③「良い踊り」の表れを探る

このように、良い踊りと評価され、良い役をもらうことは、踊りに関わる青年たちの目標であり、多くの人びとを踊りに惹きこむ力となっている。さらにそれが集落間での競い合いであることが、踊りに競技的な性格をもたせ、楽しみの源泉となり、集落の人びとの結束をうながす。かつて七夕踊りではしばしば青年たちのケンカが見られ、とりわけ四体の動物の造り物どうしのぶつけ合いは見物人にとっても見所となっていた。そうしたケンカやぶつけ合いの理由の大半は、スエツケの結果に対する各集落青年の意地の張り合いだったのだという。ではその踊りの評価、すなわち「良い踊り」とは現在の彼らにはどのように理解されているのか。



写真5 踊りの輪の中で相談する庭割

実際に踊りの良し悪しを評価することができるのは庭割だけであるが、青年たちの間で、あるいは青年に限らず踊りに関わる多くの人びとの間で、個々の踊り手の巧拙はもちろん、庭割が下した評価に対しての意見も含めて、踊りに関する評価は頻繁に話題になっている。ナラシの庭における率直な感想として、ウチナラシの場での指導の根拠として、アガリやその他の宴会での批評や愚痴として、昔の踊りを回想するエピソードのなかで等々、各々の考える「良い踊り」のあり方は語られている。

ただし正面から「良い踊りとはどのようなものですか」と尋ねても、その答えはほとんど要領を得ない。根本的には踊りの評価は感覚的なものである。筆者は何度か、青年や庭割に、評価の内容について対面で尋ねてみたが、言葉にしようとする反省的な手続きを経るほど、内容は乏しくなるように感じられた。そうして結局は、関与と観察を続けることで、特定の状況で彼らが自発的に口にする言葉や見える態度の中から、可能な限り敏感にその表れを掴み取るという方法に頼ることになった。以下、そのようにして筆者が「感じる」ことのできた、良い踊りの表れの一部を記述してみたい。

#### ・不揃いの美学？

筆者が良い踊りの特徴として最初に着目したのは、太鼓踊りが集団の踊りでありながら、統一的な視点で踊りを「揃える」ということがほとんど求められていないことであった。これは多少なりともナラシを観察していれば気づくことで、それぞれの踊り手の所作や、太鼓を打つタイミングなどは、一見してバラバラである。もちろん稽古が進むにつれて自然と統一が取れてくるように見えるが、あらかじめ注意して観察していても、ナラシの庭で「踊りを揃えるように」という指示は筆者の記憶にある限り聞いたことがない。ウチナラシの際に、すでに踊った先輩などと相対して、鏡像的にその踊りに合わせて踊るよう指示されること

などはあるが、あくまで模倣による技能の習得のためであって、他者の踊りと揃えることを目的にしてはいるわけではない。

この特徴は、同じ大里地区で伝えられているもう一つの踊り、虫追い踊りと比較した場合にさらに顕著に感じられる。虫追い踊りは、七夕の太鼓踊りとは異なって、背に矢旗を着け、腰に水平に取り付けた太鼓を両側から撥で打ちながら踊る、西日本一帯に広く分布する太鼓踊りの典型的な形態である。大里では九月に虫除けの名目で地区内の実盛塚などを巡って演じられる。

その一方でこの踊りは、地域の愛好者によって、鉦と太鼓のアンサンブルの集団舞踊にアレンジされて演じられており、七夕の際にも最後の踊り場である堀ノ内庭での太鼓踊りが終わった後、余興的に演じられている。男女年齢関係なく好きな者が集まって踊るので、半ば義務的に演者となる七夕の太鼓踊りと単純には比べられないが、それでもそのメンバーには近年七夕の太鼓踊りを踊った青年が何人も参加している。ピッチの異なる鉦が掛け合いで織りなすリズムに合わせる躍動的な踊りで、テンポが速いことから少々の踊りのズレも目立つように思われるが、その美しく揃った演技は見事である。聞けば必ずしも定期的に稽古をしているわけではなく、ときどき何かの機会に集まってはぶっつけで踊っているのだという。これを見ると、七夕の太鼓踊りの不揃いの原因が、技能・技量の問題であるとは思われない。揃えようと思えば揃えることは彼らにとってそれほど難しくはないはずだ。つまり、七夕の太鼓踊りは、そもそも所作を揃えることが求められていないと見るべきである。

#### ・良い踊りの言語表現

次にどのような踊りが良い踊りか、それを表現する言葉のいくつかを拾ってみたい。

例えば「笠が踊る」あるいは「笠を踊らす」という表現がある。太鼓

踊りの踊り手は、頭部に竹の骨組みと色紙で作った大きな独特の装飾の花笠を着けて踊る。この花笠は、様々な模様を貼り付けた紙製の外周の上部を五枚の鷹の羽模様でドーム状に覆った外枠と、踊り手の頭に取り付けられる籠と色紙の短冊を取り付けた輪で作られる内枠、さらに中心に五方に伸びる房飾りを付けた横枝、鳥津の家紋である丸十の印、先端に白馬の毛をつけた芯棒から成っている。【写真6】この複雑な構造の花笠が、踊り手の所作に呼応し、各部の装飾が揺り動かされることによって、踊りが美しく見えるのだという。そのために踊り手は力を抜いて「丸く」踊るのが良いと言われる。自分の身体の動きよりも、それに連動する笠の動きを意識するのである。実際にはナラシの期間は笠を着けずに稽古するので、この言葉は、稽古のときにも頭の上に笠があることを意識するようにという意味合いも含んでいる。

この表現が興味深いのは、直近の踊りの変化によって再認識されるようになったことである。かつて笠は各集落の青年がそれぞれ作っていたが、近年はその大半を一人の人物が請け負って作っていた。ところがその人物が体調を崩して入院することになり、二〇一三年からは可能な限り各集落で笠を作るように定められた。筆者がこの話を詳しく聞いたのはその年のことで、久し振りに笠を作るようになったある集落では、踊りを美しく見せるために、中央の芯棒を可動式にしてよく回るように作るのだと、笠作りの経験のある者から教わったという。また別の集落では、芯棒につく房飾りの付いた横枝が跳ねて揺れるように作ると、踊りもよく見えると聞いたという。かつては当たり前であった自ら花笠を作るという行為が再び経験されることになって、「笠を踊らす」という審美的な感覚があらためて意識されるようになったのである。

これと似た表現として「太鼓を踊らす」という言葉もある。集落ごとのウチナラシで聞かれる言葉で、普通には、力を抜いて、太鼓が滑らかに動くように踊るべしという注意として受けとられる。「滑らかに」と

いうのは、所作に淀みがなく流れるようにというほどの意味であろう。身体の各部位の個別の動きに囚われず、全体が統一された滑らかな動きが良い踊りだと考えられている。と

ころがわずか一週間の稽古期間しかない太鼓踊りにおいて、とくに初めの数日の踊り手は、右手はこう、足の踏み方はこう、太鼓を叩くときの手の返しはこう、と踊りを分節して、その各部にそれぞれ意識を向けている。どこかに気を使うと別の部分が動かなくなる。そんな状態は「ガチガチ」の力が入った状態である。そのように意識して身体をコントロールしようと思わなくても、自然に身体が動くように力を抜いて踊れるようになると、あたかも太鼓が自ら動いているように見え、踊りが良くなったとされる。当然これにはある程度の慣れが必要である。

さらに関連して、本番の踊りを評して「最後の庭が一番」ということも頻繁に耳にする。ナラシの一週間を経て、当日も一日かけて多くの踊り場を回った踊り手は、最後の一つ前の踊り場（弘山の茶屋前）が終わると、それぞれ公民館や自宅に帰って、食事をしたり風呂に入ったりしてくつろぐ。そして日が暮れて観客の大半も帰ってしまった後、あらためて堀ノ内庭に集まって最後の踊り庭を務めるのである。多くの人が、この最後の庭で見られる踊りが一番美しいと言う。それは踊り手の緊張が解けて、それぞれの踊り手の最も自然体の踊りが見られるからだという。



写真6 太鼓踊りの踊り手が着ける花笠

ただし自然体の踊りというのを、単に力の抜けた、緊張のほぐれた踊りと理解するだけでは十分ではない。大切だとされるのは、自分自身でも自分の身体の動きを分析的にとらえる必要のないほど、踊りが自分の「身についた」状態になっているということである。ウチナラシの場面で庭割が、踊り手の状態がまだ十分でないというときに、踊りが「わがもんになっちゃらん」と言うのをしばしば耳にすることがあった。誰かに言われたことや、周囲の者の踊りに影響されているうちは未熟なのであり、それらを吸収しながらも、自分なりに内面化して自信をもって踊れるようになって、あるいは少なくとも他者の目から見ても、その人が自分の踊りを自然に演じきっていると見えるようになって、初めて踊りが「自分のものになった」と言えるのである。そのように考えると、最初に挙げた「笠を踊らす」「太鼓を踊らす」という表現も、笠や太鼓の動きに焦点を合わせた表現というよりも、むしろ踊り手の身体の動きが極めて自然で、それゆえ見る者の意識がそこ（踊り手の身体）に向かないほどに、各人の身体に踊りが染み込んだ状態をいう表現と考えられよう。

#### ・流派の存在が説明するもの

次に踊りの審美性の表れの一つとして、様式（スタイル）の問題を取り上げてみたい。というのも、従来の研究には全く触れられていないが、この七夕踊りには、踊りの流派と呼ぶべきものが存在しており、とくに踊りをよく知る者ほどそれを意識している。当然、その流派の特徴は踊りの評価にも影響する。

流派は、大きくは大里川を挟んで北と南で分かれており、川北の踊りの代表的なものとしてインキョ踊り、川南の踊りとしては川崎踊りと呼ばれるものが比較的よく知られている。いずれも流派の名称は、その踊りの元になったと言われる過去の踊り手や、その踊りを伝えた家や地名などの固有名からとられている。例えばインキョ踊りとは、川北の木場

迫集落の屋号インキョという家の人物の踊りが元になっており、川崎踊りは、川南の堀集落の川崎家によって踊り継がれてきた踊り、といった具合に説明される。他にも、シュザン踊り（木場迫集落にあった屋号から）、重信<sup>しげのぶ</sup>踊り（大里川の支流である重信川の流域に近い一帯、現在の池ノ原、陳ヶ迫、下手中、佐保井などの集落で踊られていた）、下手踊り（重信踊りと同じという人と、異なるという人がいた）、スヤ踊り（川南にあった屋号から）など、同じく固有名にまつわる踊りの様式、あるいは北条川べという独特のべ（撥）の振り方など、細かな様式的特徴を聞くことができた。

ところがこれについて聞いているうちに、各々の流派の特徴についての知識が、聞く人ごとにかなり食い違うことに気付かされた。川北の踊りが柔らかい踊りに対して、川南は力強い踊り、といった大枠のレベルでの共通理解はあるにせよ、ある人が語る〇〇踊りの特徴と、別の人が語るそれとは、細かく聞くほど齟齬がある。

これに関して筆者には一つの印象深い経験がある。二〇一二年の七夕が終わった翌日の庭割のアガリに同席した際、その場にいた庭割たちに踊りの流派について質問していたところ、一人の庭割から「そういうことを皆の前で聞くもんじゃない」と注意されたのである。皆それぞれの踊りを持っているんだから、各々の語る内容は違って当然であると言われたと記憶している。これを聞いて筆者は、それ以前に別の庭割が、踊りを評価する際に「自分の知っている型と違う踊り方をする者があっても、流派が違うのだから、その違いを認めなければいけない」と語っていたことを思い出した。

これらを考え合わせると、踊りの流派の特徴は、多くの人に共有された体系的な知識ではなく、むしろ断片的な知識として曖昧さや齟齬を含んだまま管理されていると言えるのではないか。各人はそれぞれの知識をもっているが、それらがすべて整合性をもつ必要はない。なぜならこ

れは多様な踊りのバリエーションを説明し、許容するための知識であつて、それで十分な機能を果たしていると考えられるからである。

民俗芸能においても〇〇流といった流派の名乗りが認められる例はそれなりに知られている。例えば東日本に数多ある三匹獅子舞の由来巻物とともに伝えられる流派や、東北の神楽や鹿踊りに見られる師弟関係に基づく流派の別などについては、一定の研究の蓄積がある。こうした流派の存在は、自らが伝えるものの正統性を保証し、権威付けるものとして説明されることが一般的である。しかしこの大里七夕踊りの事例において、流派の存在はそうした正統性や権威を主張していない。むしろ唯一の正しい踊り方といった正統性を相対化し、細かな踊り方の差異を認めるための知識であると言うことができる。

#### ・筋の意識

さらに流派の問題と関連して、自分の踊りを説明する際に強調される「筋」の問題にも注目したい。とくに踊りに熱心に関わる者が、自分が良い踊り手であると認められていることの要因や、自分の踊りのスタイルの特徴、あるいは単純に自分が「踊りバカ」（人並み外れて踊りに入れ込む者）である理由といったことを、しばしば出自や系譜関係を引き合いに出して語ることがある。彼らの言葉を借りれば、その人は「〇〇の筋だから」踊りが上手かったり、踊りが好きだったりするのである。実際にも、庭割になるような人は、家系の中に庭割の経験者が多い。

ある庭割は、自分の踊りのスタイルについて、自分の集落は本来なら下手踊りであるが、やはり庭割であった自分の祖父が川南の崎野から養子に來たので、川崎流の手が入っている、などと筆者に説明してくれた。またある人は、若い頃から「イデコを引かなければ家の恥」だと聞かされて育ち、そのプレッシャーを乗り越えて実際にイデコ引きを勝ち取ったという経験を語ってくれた。またあるとき筆者は、比較的若い知人の

一人に、自分は「アラケの筋」の者であると親から聞かされたが、アラケとは何だろうかと尋ねられた。筆者にも見当がなかったもので、その後の調査の中で聞き取りを進めたところ、もとは島内集落にあった医者者の家で、「荒木ドンの屋敷」と呼ばれる敷地があった。そこに門前集落から出たある一族の分家が居を構えた。それ以来、その筋からは庭割や踊りの名人と呼ばれる者を何人も輩出しており、その筋の者をアラケ（荒木家の転訛であろう）というのだということが分かった。彼の母もまた、その家の出身であった。

このような筋は、踊りの技量の評価を事後的に追認する場合にもしばしば言及される。例えばナラシの庭で、特定の目立つ踊り手を見て「あれはこの子かい」と尋ね、「〇〇さんの長男です」などと聞くと、「そうか、あそこは親父も上手かった」などと答えるという会話を聞くことは珍しくない。踊りの技量が筋によって追認されており、また個別の踊りに対する印象が、筋を知ることによって確固たる評価に変わるのである。「踊り手の血が流れている」などという大げさな表現と聞かえるかもしれないが、少なくともこの地域の人びとにとっては、それが当然のことと受けとられているのである。

#### ・成長を評価する

最後に踊りの評価に関して、多くの人がびとが共通に認める特徴について述べよう。それは、良い踊りとは「成長が見える」踊りだということである。

前に踊りの評価は木曜日のスエツケの際になされると述べたが、実際にはスエツケ時点の踊りのみが評価の対象となるわけではない。評価の対象となるのは、一週間のナラシの過程における個々の踊り手の「成長」である。そのため、例えばスエツケの日以前の早い段階から、技量的には問題なく仕上がっている踊り手があったとしても、そこにナラシの過



程で上積みが見られないと判断されると、あまり良い評価を得られない。

逆に最初は未熟であった踊り手が、ナラシの期間中に日に日に伸びたと見なされると、非常に高く評価される。筆者の調査の経験のなかでも、例えばある集落のその年の踊り手が、初日から比較的上手く踊れる場合など、庭割はあえて初めのうちは直接的な指導をせず、自分自身でここが改善できるかを考えさせたりすることがあった。また庭割は、未熟な踊りであってもそれを「下手な」踊りと言うことは避けるよう心がけているという。彼らが未熟な踊り手に声をかけるときには「あそこがもちつとなあ」などといって、常に成長の余地があることを示唆し、次のナラシまでに改善されるかを見るのだという。

スエツケが一週間のナラシの四日目に行われるというのは、ナラシの過程における一つの妙味である。どれだけ伸びたかを見るのであれば、当然、踊り当日の直前に評価が行われて然るべきだと考えられる。しかしそれがまだ過程全体の半分強の段階で行われることはどう理解すべきだろうか。多くの者が、成長した踊りが評価されるということを知っている。スエツケの時には「八分咲きが良い」などと言われるのを頻繁に耳にする。スエツケの状態で満開の花は、踊り当日には枯れてしまふという比喩的な表現で、そこから更なる成長を感じさせる踊りが良い踊りだというわけである。昭和七年生まれの元庭割の男性は、同じことをかつては「八合踊り」と表現していたとも語っており、こうした審美的な観点が少なくとも昭和二〇年代頃には存在していたことがうかがわれる。

しかし厳密に言えば、「伸びしろ」という将来の不確実性を含むものは、直接知覚できるものではない。いわば目に見えないものが判断材料として、踊りの評価に組み込まれているのである。その意味で、伸びしろを見てとり、それを評価するというのは、庭割という特別な役割に求められる特殊な判断力であり、それ以外の者は基本的にその評価を尊重しな

ければならない。

実を言えば、庭割の評価に対する意見や批評は、非公式の場ではそれなりに耳にするものである。庭割もまた、そうした意見があることは十分に承知している。興味深いのは、誰かが庭割の評価に疑問をもった場合に、この伸びしろという独特の判断材料が、その不満を解消するある種のバッファーになっていることである。つまり、良いと思った踊り手が相応の評価を得られなかった場合に、「上手いけれど、伸びが足りなかったのだ」とか「あそこを直しておけば、もっと高く評価されたはずだ」などといって、原因を踊り手自身に求めて納得させることがある。同じような説明を庭割自身が行うこともある。

いずれにせよ、踊りの評価における最たる特徴は、その良し悪しが他の誰かとの比較ではなく、踊り手の一人一人の以前の状態との比較に求められているということである。これまでに挙げてきた様々な「良い踊り」を構成する要件も、全てこのことに関わっていると言えよう。

#### ④ 考察—良い踊りの文化的構成

これまで述べてきた、大里七夕踊りにおける「良い踊り」という評価に関わる審美の基準を、もう一度まとめてみよう。この踊りを評価する基準として最も重視されていたのは、一人一人の踊り手の成長であった。だからこそ、他の踊り手と所作を揃えるということとはほとんど求められず、むしろ踊りをどれだけ自分のものにできているか、それをどれだけ自然体で表現できているかが高く評価されるポイントであった。踊りには様々な流派が存在すると言われるが、それも特定のスタイルの権威付けに働くわけではなく、むしろ個々の踊りが異なるということを許容するための知識として機能していると考えることができた。

つまりここでの踊りの審美的な評価は、踊る姿や技巧という、直接知

覚できる形式的な観点だけでなく、その踊り手がどんな人物で、「その人なり」の踊りをしているかという、言わば踊り手の人格と強く結びついたものだと考えられた。踊りの型の違いは個性の表現されたものであり、それは最大限に尊重される。ただし個性が尊重されるといっても、その個性は、様々な関係性に根ざした「社会的な個人」としてのその人らしさ、というものと理解するべきである。ある一人の踊りは、彼のみで作り上げるものではなく、集落の青年たちの協力によって作られ、集落青年の個性を代表する踊りであって、どの集落で、誰に教わるかによって流派的な特徴をもつと考えられている。筋の意識なども個性の社会的側面の表れであり、ある筋の者であれば、良い踊り手であるはずだという社会的な承認を受け、また実際に良い踊りをしなければならぬのである。

ただし、それぞれの踊りが個性的であることを認めるだけでは評価にはならない。そこで、どれだけ十分に個性を表現し得たかの程度という観点が導入される。個性の表現としての踊りは稽古によって磨くことができると考えられており、それが評価の対象となっていた。

このような踊りの評価は、イマヌエル・カントに代表される近代美学が、美を内容や機能に対する形式の優越として、また道徳と厳格に区別できる価値として論じたのとは大きく異なる美の有様である。<sup>24)</sup>

もちろんこの事例においても、形式に対する評価が全く行われていないと言ふことは適切でない。なぜなら、それが踊りという身体表現に対する評価である以上、ここで述べたような要件が「見てとれる」踊りでなければ評価の対象にならないからである。ここで指摘したいのは、踊りの形式と、それが表現している内容とを分離して、専ら形式のみの知覚によって美が感得されるという、ある意味で不自然な認識の仕方を、この例の人びとはしていないということである。

ピエール・ブルデューは、形式主義的な美学の脱文脈性（＝普遍性）が、

美的経験の脱文脈化、すなわち評価の対象と評価する者の存在をともに歴史性や社会性から引き剥がして位置づけるといふ操作によって得られたものであることを指摘する（ブルデュー 一九九六）。それに対して、「大衆美学」においては、何かを「よいもの」と判断する際に、それが表象している内容である道徳や楽しみといったものへの参照がしばしば行われるのであり、そのような経験を美から排除することは、日常的な生活経験と距離をとることで自らの特権的立場を確保する「ブルジョア的経験の原理」であると厳しく批判する（ブルデュー 一九九〇）。ブルデュー特有の階級論を受け入れるかどうかはともかく、生活経験に立脚したとき、形式と機能や内容を峻別して審美的な判断を行うと考えることが不自然であることは理解されよう。そして、民俗学や文化人類学のように文化を全体論的に研究するような立場において、人びとの日常生活の文脈に埋め込まれた状態で美を論じようとする場合、その関心が、様々な価値と混然として認識される「良さ」に注がれるのは必然である。<sup>25)</sup>

しかし、両者の参照関係を指摘するだけでは、本稿の目的にとつて十分ではない。ここでの関心は、審美の基準がバリエーションをもって文化的に構成されている具体的様相を把握することであり、そのためには、特定の文化の中で、ある表現の形式とそれが表す内容が、どうして、どのように結びついているのかを考えなければならない。とくにそのような審美の基準は、地域によって、時代によって異なる相貌をもって現れるということにあらためて注意したい。七夕踊りに見られる審美の基準も、どのような社会的・歴史的文脈のなかで生きているのかを見なければならぬのである。その点からここでは、太鼓踊りの評価と、この踊りが青年団（二才）という組織によって担われてきたという、主として近代以後の歴史的経緯とが深く結びついていることを検討したい。

旧薩摩国の若者組織は、鹿児島城下の士族青年の組織である二才が、外城制度によって農村部にまで広められ、各郷（一七八四年に外城から

改称)にも城下のそれに準じた二才の組織が設けられたことで特徴付けられる。その二才において郷中教育と呼ばれる独特の修養教育が行われてきた。その眼目は、青年の自治的・自律的活動と、何事も徹底した話し合い(穿儀)によって解決を図るという点にあったと、北川鐵三は論じている(北川 一九八一)。穿儀の精神は、他者の思想や言論の自由を認めた上で議論を尽くすことである。二才が「咄相中」<sup>〔はなあいづま〕</sup>などと呼ばれたことから、これが二才に求められた最重要の精神であったことがわかるという。

ただし近世の二才は、士道鍛錬こそが主目的で、精神修養機関の性格は薄いといった指摘もあり(安藤 一九九〇)、より実践的な性格が強いものだったとも考えられる。ここではむしろ、明治末から大正期にかけて、若者組織のいわゆる官製青年団への全国的な再編の中で、薩摩の二才も徐々に「青年中」「青年会」などを経て「青年団」に再編されていく過程において、各郷の青年団が、一般的な意味での精神鍛錬や修養の機関であるという性格が強化されてきたという経緯に注目したい。青年の自律性や、個の尊重の上での共同といった郷中教育の精神が理想化されたのは、おそらくこの近代化の過程においてであろう。とくに薩摩の郷中教育は、昭和初期に日本青年館の『若者制度の研究』や、青年団運動の指導的立場にあった田澤義輔によって注目され、「娯楽と修養の機関」として青年団の理想的モデルと目された(神田 二〇〇九)。田澤は、鹿児島県の青年団活動における修養娯楽の例として、武士階級の義士祭、傘焼き、妙円寺詣りなどと並んで、村落の民俗的な年中行事である十五夜綱引きの例にも言及し、「鹿児島島の武士階級の青年団は、その充分に考えられた、しかも自然に行われて少しも無理のない年中行事を中心として、修養娯楽にその成績をあげた(中略)今日から考えても、羨ましいほど立派な青年団といわねばならぬ」と述べている(田澤 一九八九:二九〇)。七夕踊りもまたそれらと同様の修養娯楽の典型的な実践例と

みることは全く不自然ではない。こうした歴史によって形成されてきた青年団という組織の性格が、自己実現や人格の陶冶の表れという面を重視する踊りの審美の基準にも反映されていることは明白である。

以上のような理解に立つと、七夕踊りの意義を御霊信仰や精霊供養によって説明してきた従来の民俗学的研究が、重要なものを掴み損ねていたことが明らかとなる。この踊りは、青年が主体的に演じなければ意味のないものだったのであり、少なくとも昭和の時代以後の歴史においては、青年の修養こそが第一義であった。そのような理解が現在にも生きていることは、青年の絶対数が著しく減少している近年、青年から踊り手が出せないことを理由に踊りから離脱する集落が始めていることによって、逆説的に証明されている<sup>〔27〕</sup>。

以上のように、踊りの評価とそこに働く審美の基準に注目することで、七夕踊りの実践に関わる人びとが、何を最も重要な指針としてこれを伝えてきたかを明らかにすることができた。

### おわりに——「審美の基準」の動態的理解という課題

本稿は、筆者がこの数年継続的に調査をしてきた一つの民俗芸能の伝承例をもとに、美の問題を論じる方法を具体的に実践したものである。その意味でまだ一つの試論であり、今後同じような研究が進められ、時代ごと、事例ごとの比較によって審美の基準の多様なあり方と、そこに働く何かしらの論理が明らかにされることを期待している。

最後に、現時点で筆者が考えている今後の展望と課題を示しておきたい。筆者は、民俗学で審美の問題を考えることは、歴史をダイナミックな過程として理解するのに有効なのではないかと考えている。従来の民俗学は、人びとの生活のなかに結果として残された過去の痕跡から歴史を再構成してきた。それに対して、審美の基準(あるいはより広く、柳

田のいう「趣味」やそれに基づく判断に注目することによって、ある生活のスタイルを好ましいものとして選択するという主体のはたらしきによって、歴史が動かされる様態をとらえるという可能性が開けるのではないか。

日本語で「好む」という意味を表す英語の *prefer* という単語は、同時に「選択する」という意味ももっている。あるものを良いものと判断し、選び取ってきた結果が現在の生活のあり方であり、その過程が歴史である。さらに現在に見られる人びとの審美的な判断は、次に来るべきものとして何を選ぶかという、歴史の生成という方向にも働きかける。もちろん、こうした過程を考えるためには、かなりのタイムスパンをとって継続的な調査を行うとか、過去の人びとの選択が何によってなされたかをどのように資料から読み解くかなど、解決すべき難題を多く抱えている。しかしながら、まさにいま目の前で行われている数々の判断と選択が、それぞれ何かしら歴史を作っているということもまた事実であろう。

実は筆者にとって、そのような状況は差し迫って目の前にある。今回論じた大里七夕踊りの「良い踊り」を巡る競い合いは、すでに数年前から大きな曲がり角にさしかかっている。というのも、青年の絶対数が減少し、解散する青年団や、踊りから撤退する集落もあらわれ、参加している集落でも人手不足から何度も踊る青年が出てくるなど、かつてと同じようには集落ごとの踊りの競争が成立しなくなっているのである。いづれ青年による踊りが形骸化するかもしれないことは地域の人びとにも十分自覚されており、女性の踊り手や、集落の出身ではない踊り手を認めるような状況になっている。彼らはまさに今、少しづつ規範を緩めながら、何が「あり」で何が「なし」かを、その都度判断しているのである。そこには、これまで伝えてきた踊りの美意識に適用ものと外れるものを選別するという側面もあれば、状況に合わせて新しい審美の基準を生み出すという側面もある。そこで彼らは、何を選び、何を捨てるのか。

今後も関わりを続けながら、新しい審美の基準がどのように生成されるかを、近い将来にあらためて論じてみたいと考えている。

註

- (1) この①章の内容の骨子については、すでに発表しているが〔俵木 二〇一四〕、事典の項目ということもあって紙数が限られ、論拠を十分に示すことができなかつた。もともと本稿の構想があつたところを略解したものであり、筆者の意図は本稿において全面的に展開されている。この点についてご寛容いただきたい。
- (2) 小寺融吉の三歳年長の兄は、山村調査にも参加し、北陸を拠点に、アエノコトの発見や問引き慣行の研究などの成果を残した地理学者・民俗学者の小寺廉吉であり、融吉自身の柳田との接点も含めて、新興学問である民俗学（民間伝承の学）に相当な造詣を持っていたと考えるのが自然だろう。民俗芸能研究史において、小寺は折口ら民俗学的研究者の対蹠点に立つかのように言及されることがあるが、再考の余地があると思われる。
- (3) 小寺の友人であつた永田衡吉は、演劇舞踊史としての小寺の研究を高く評価する立場であつた〔永田 一九八二〕。
- (4) 民俗芸能の所作と技法に関する注目は、その後も板谷徹や吉川周平などに引き継がれたが、民俗学との接点はきわめて少ない。
- (5) ここでの「美の標準」という言葉の使用は興味深い。この三年前の一九三一年、柳宗悦は自ら創刊した雑誌『工藝』において、具体的な作品を挙げながら、何が美しいか（美しくないか）を世に示す「美の標準」の連載を始める〔柳 一九八〇〕。その後も柳はたびたびこの言葉を使用して「何が正しい美なのか」を世に示そうと試みている〔柳 二〇〇六（一九四一）：八六〕。これは明らかに柳田の美への態度とは対照的である。筆者としては、柳田のこの言葉の使用は、柳のそれを意識したものではないかと考える。
- (6) 具体的なコンテクストとして、千葉は、②の耳の採集がよく働くのは「郷土として意識される地域社会の中」であり、また③の心の採集がよく働くのは「相互が対面し得るような、名を口にすればその人の性格が理解できるほどの小集団（Community）」つまり柳田の言う「郷党社会」であるという〔千葉 一九八八：一七八〕。①の目の採集がよく働くコンテクストについては明示していないが、「人類にあつて最もよく発達した視覚によって把握しうるコンテクスト」と言っているので、人類なら誰でも、というほぼ無限定のコンテクストが想定されているかもしれない。ただし千葉が参照しているベン・アモスの「準拠集団（reference group）」は、必ずしも地域的な限定性をもった集団を指しているわけではない〔Ben-Amos 1971〕

- (7) 千葉の「審美の基準」という資料のとらえ方については、小松和彦の論考に教えられた（小松 一九九九）。
- (8) 「よい」という言葉には、他にも「善い」「好い」「佳い」などの表記があり、また部分的には「快い」などの意味合いも含んでいる。これらは例えば、「善い」は道徳的な含意をもち、「好い」は感覚的な好みとして受けとられやすいなど、「適用される対象により、また時と場合に応じてそれらのいずれかが相対的に強まるような性質をもつ」（佐々木重洋 二〇〇八・二一六）言葉であり、厳密に使い分けることは困難である。ただし佐々木にならってこれを全て「よい」と表記すると、文章として読みにくく、また「よし悪し」などという一般的でない表現が頻出してしまったため、本稿では最も一般的で意味の偏りが少ないと筆者が判断した「良い」という表記を便宜的に採用した。
- (9) 厳密には、八月五日〜一日の間の日曜日となっている。かつては旧暦七月七日に行われ、昭和四二年から一時的に新暦八月七日に変更になり、昭和四七年から現在の日程になった。
- (10) この踊りの概略を知るのに最適なのは、地元在住で踊りの経験者でもある木崎三平氏とその弟の木崎正森氏の著作「木崎三平・木崎正森 二〇〇五」であるが、私家版で入手が困難である。小野重朗の著作集には、この踊りが昭和三六一年に鹿児島県の文化財指定を受けるための調査報告が再録されている（小野 一九九三）。他に下野（一九八〇）、市来町郷土誌編集委員会（一九八二）など。
- (11) 踊りの再興に関わった伝説的人物として、後述する床次到住と並んで語られるのが、当地の金鐘寺（現在は廃寺）住職とされる捨範叟である。これらの人物の関わりを、その实在の可能性まで含めて検討したものととして、新町正の論考がある（新町 二〇〇四）。
- また近年、松原武実が七夕踊の起源を大胆に考察して、一四世紀の再興当時、大利であった金鐘寺には延年風流が行われていたはずであり、一七世紀の大里田圃開田にあたって御霊を供養するために、金鐘寺僧が延年風流の伝統の上に、シカ・トラ・ウシ・ツルの造り物に五行相生の意味を込めて祭礼を作り上げたことと論じている（松原 二〇一二）。魅力的な説ではあるが、金鐘寺に延年風流が行われていたという記録があるわけではないし、延年風流の実態も芸能史的に不明な部分が多い。またこの踊りの意味するところを四種の動物の造り物によって説くのは、従来の先行研究と同じく目につく特徴につられた解釈という印象を拭えない。例えば現在ツルを出す唯一の集落である門前は、大正時代にはウシを出すこともしばしばであったことが青年団所有の文書から確認できる。このことから、四種の動物の造り物が揃ったのはそう古いこととは考えにくく、これを本質的要素とするのは誤りと言えよう。こうしたことから筆者はこの起源説を支持しない。
- (12) ただし太鼓踊りの最重要の役である一番ドンは、踊り当日の夜明け時と全ての踊りが終わった後に、近くの小高い開けた場所（決まった場所ではなく、その時ごとに決める）で、降神の儀、昇神の儀と呼ばれる太鼓を打つ。
- (13) かつては複数の踊り手を出す集落も珍しくなく、また必ず一名でなければならぬという規則もないが、青年の数が限られるようになった昭和四〇年代の半ばからは、一名ずつ出すというのが当たり前となっていたようである。
- (14) 拙稿の他に、昭和四〇年代に大きく再編された地域社会と、そのなかでの青年団の位置づけについては、真鍋隆彦の論考が参考になる（真鍋隆彦 一九七二）。
- (15) 文化財指定にともなう伝承組織としての保存団体（保存会）と、庭割の役割との関係については、俵木（二〇一一）を参照。
- (16) 和田家はこの庭を管理すると同時に、大里田圃に「到住免」と呼ばれる田を与えられており、かつてはこの田で取れたイネで白酒を造り、これを御神酒として踊り当日の朝の堀ノ内庭での踊りに踊り手、庭割らにふるまっていた。昭和一五年に酒税法に触れるとして白酒造りは禁止されたという。また庭に立てる幟や、「開けてはならない」と言われる書類箱を代々受け継いでいるという。
- (17) 青年を二才と呼ぶのに対して、壮年男性一般を「大才」と呼ぶ。また、とくに二才を上がった三〇代くらいまでの年代を「三才」と呼ぶこともある。青年たちはナラシの始まる前日に、翌日からのウチナラシに加勢（カセ）に力をつけるよう、集落中を頼んで回っていた。これをフレマワリというが、現在は実施している集落は少ない。
- (18) かつては「ヒルナラシ」と言って、ナラシ期間中の昼間にも、集落ごとのナラシが行われていたというが、青年の大半が進学もしくは就職するようになって行われなくなった。
- (19) 地元の男性が集まる宴会の際に、突発的にこの「順の歌」が始められることもある。
- (20) かつては鉦と並んで子どもが演じる「入太鼓」の役があり、その前に立って引張る役という意味であるはずだが、近年、子どもが入太鼓役がめつたに出なくなり、青年の中にはイデコ引きそのものを「イデコ」と略す言い方が一般的になっている。
- (21) ツノモドシは、かつては「ツルの舞戻し」と言われていたという話しを、昭和四〇年代に庭割を務めていた男性から聞いた。その踊る姿は親子のツルを表し、とくにイデコ引きがツルの子として、親である一番ドンの舞姿を真似ているのだという。
- (22) かつては最下位の踊り手も選んでいたという話も聞いた。その役はトウジュウドンのクツ（口）と呼ばれ、現在の踊りの隊形では座引の右隣あたりになる。堀ノ内の庭で踊る際に、床次到住の碑の前あたりの位置になることからそのように呼ばれたという。いつからかネガティブな評価は憚られることになり、この役は

なくなつた。

(23) 筆者の哲学的美学の理解は、佐々木健一の『美学辞典』に多くを負っている。同書からは、カントの同時代および後の時代において、美学にも様々な展開があり、必ずしもカント的形式主義の特徴とされる「一切の関心抜き」の満足の対象」という美の理解が絶対的なものでないことを知る事ができる(佐々木健一 一九九五)。

(24) カントは「あるものを善いと認めるためには、私はつねにその対象がどのような物であるべきかを知らなければならない。その対象についての概念をもたなければならぬ。対象について美を見出すためには、私はこうしたことを必要としない」(カント 一九九九・六二)と述べている。その意味では、本稿の踊りの評価は、人の成長が価値あることだということを確認した上で、各々の踊りをその表れとして評価しているのだから、ここでカントの言う(純粋な)美としては認められないということになる。

(25) 文化人類学者の佐々木重洋は、アフリカのエジヤガム社会における仮面パフォーマンスの美醜の分析から、「人びとは何か審美的な要素のみを独立させたかたちで注目することはなく、またそのように語ることはない」と述べる(佐々木重洋 二〇〇八・二二二)。本稿の事例の考察からも、その結論にはおおむね賛同できる。

(26) 大里の各青年団が現在保管する記録、資料類の大半がこの時代以後のものであり、当地の青年団においても大きな性格の変化があったことがうかがわれる。ちなみに門前青年団の明治三十七年の記録では「門前二才中」、中原青年団の明治四〇年の記録では「中原二才・三才中」とあり、明治時代にはまだ「二才」の呼称が通っている。大正時代になって、中原青年団の大正四年の記録では「中原青年中」、門前青年団の大正五年の記録では「門前青年会」、木場迫青年団では大正一五年でも「三郷青年」と、「青年」の呼称が一般的になっている。

(27) これがあくまで近代以後の歴史的過程において形成されてきた性格であることは承知しており、言わば「それ以前」に御霊信仰や精霊供養の意味合いがあった可能性を否定するわけではない。ただ、そのような説明に行き着いたところで、それを本質として無歴史化することは批判されて然るべきである。

参考文献

有賀喜左衛門・戴国輝・宮本馨太郎・谷川健一 一九七三 「座談会・柳田国男と柳宗悦」『季刊柳田国男研究』三 白鯨社  
安藤 保 一九九〇 「郷中教育の再検討試論」九州大学国史学研究室編『近世近代史論集』吉川弘文館

池田弥三郎 一九五五 『芸能』岩崎美術社

市来町教育会編 一九四一 『市来町郷土史』市来町教育会

市来町郷土誌編集委員会編 一九八二 『市来町郷土誌』市来町役場

小野 重朗 一九九三 『七夕踊り』『小野重朗著作集 南日本の民俗文化Ⅳ 祭り』と芸能』第一書房

折口 信夫 一九七二 『芸能伝承の話』『折口信夫全集ノート編 第6巻』中央公論社

神田 嘉延 二〇〇九 『薩摩の郷中教育研究の基本視点』『鹿児島大学稲盛アカデミー研究紀要』1

カント、イマヌエル 一九九九 『カント全集8 (判断力批判・上)』牧野英二訳 岩波書店

木崎 三平・木崎 正森 二〇〇五 『ふるさとの伝承—鹿児島市来町(私家版)』北川 鐵三 一九八一 『薩摩の郷中教育』鹿児島県立図書館編 大和学芸図書

小寺 融吉 一九二八 『舞踊の美学的研究』春陽堂

小松 和彦 一九九九 『総説 芸術と娯楽の民俗』小松和彦・野本寛一編『講座日本民俗学』8 芸術と娯楽の民俗』雄山閣

佐々木健一 一九九五 『美学辞典』東京大学出版会

佐々木重洋 二〇〇八 『感性という領域への接近—ドイッ美学の問題提起から感性を扱う民族誌へ—』『文化人類学研究』七三(二)

笹原 亮二 二〇〇五 『用と美—柳田国男の民俗学と柳宗悦の民藝を巡って—』熊倉功夫・吉田憲司編『柳宗悦と民藝運動』思文閣出版

新町 正 一九八〇 『南九州の民俗芸能』未来社

田澤 義鋪 一九八九 『青年団の使命』『田澤義鋪選集』田澤義鋪記念会

千葉 徳爾 一九八八 『民俗学の基礎概念とその資料操作』『千葉徳爾著作選集1 民俗学方法論の諸問題』東京堂出版

永田 衡吉 一九八二 『小寺融吉小伝』『民俗芸能・明治大正昭和』錦正社

橋本 裕之 二〇〇六 『民俗』と『芸能』—いわゆる「民俗芸能」を記述する方法・序説—『民俗芸能研究という神話』森話社

濱田 琢司 二〇〇六 『民芸運動と地域文化—民陶産地の文化地理学』思文閣出版

俵木 悟 二〇一〇 『大里七夕踊りにみる民俗芸能の伝承組織の動態—『無形文化遺産研究報告』四

俵木 悟 二〇一〇 『民俗芸能の伝承組織についての一試論—「保存会」という組織のあり方について—』東京文化財研究所無形文化遺産部編『無形民俗文化財の保存・活用に関する調査研究報告書』東京文化財研究所

無形文化遺産部

- 俵木 悟 二〇一三 「あるとき君は（無形文化財）だった―文化財としての民俗芸能の昭和三〇〜四〇年代」 岩本通弥編『世界遺産時代の民俗学―グローバルスタンダードの受容をめぐる日韓比較』 風響社
- 俵木 悟 二〇一四 「民俗／芸能／芸術」 民俗学事典編集委員会編『民俗学事典』丸善出版
- ブルデュー、ピエール 一九九〇 『ディスタンクシオン（社会的判断力批判）Ⅰ』石井洋二郎訳 藤原書店
- ブルデュー、ピエール 一九九六 「純粹美学の歴史的生成」 『芸術の規則Ⅱ』 石井洋二郎訳 藤原書店
- 松原 武実 二〇一二 「大里七夕踊（いちき申木野市）の起源伝承をめぐる」 『鹿児島国際大学』 国際文化学部論集 一三（二）
- 真鍋 隆彦 一九七二 「地域社会における民俗芸能の伝承組織（二）―市来町大里七夕踊りの事例―」 『鹿児島大学経済学論集』 八
- 真鍋 昌賢 二〇〇九 「民俗芸術をめぐる想像力」 小池淳一編『民俗学的想像力』せりか書房
- 柳 宗悦 一九八〇 「美の標準」 『柳宗悦全集著作篇 第八卷』 筑摩書房
- 柳 宗悦 二〇〇六（一九四一） 「美の国と民藝」 『民藝とは何か』 講談社学術文庫
- 柳田 國男 一九九八（一九三三） 「民間伝承論」 『柳田國男全集 第8巻』 筑摩書房
- 柳田 國男 一九九八（一九三五） 「郷土生活の研究法」 『柳田國男全集 第8巻』 筑摩書房
- 柳田 國男 一九九八（一九四〇） 「伝説」 『柳田國男全集 第11巻』 筑摩書房
- 柳田 國男・柳宗悦 一九四〇 「対談・民芸と民俗学の問題」 『月刊民芸』 二（四）
- Ben-Amos, Dan. 1972. "Toward a Definition of Folklore in Context." In *Toward New Perspectives in Folklore*, edited by Americo Paredes and Richard Bauman, 3-15. Austin: University of Texas Press.

（成城大学文芸学部、国立歴史民俗博物館共同研究員）

（二〇一六年三月一八日受付、二〇一六年一〇月一七日審査終了）

## **An Approach to Aesthetic Criteria as Material for Folklore Studies : A Case Study of the Ōsato Tanabata-Odori in Ichikikushikino City, Kagoshima Prefecture**

HYOKI Satoru

During the 1930s, Kunio Yanagita started to use the word “tastes” to mean the sensitivity possessed by people in specific regions and times to judge good and bad or likes and dislikes, and proposed treating them as subject of study in regard to mental phenomena. Following this idea, Tokuji Chiba treated aesthetic criteria as material for folklore studies related to art and entertainment. Since then, however, other folklorists have not paid adequate attention to tastes or aesthetic criteria. This paper examines such tastes and aesthetic criteria through a study of an example of folk performing art.

This paper deals with the Tanabata-odori performed in the Ōsato district of Ichikikushikino City in Kagoshima Prefecture. The Tanabata-odori includes a competition for young male taiko (drum) dancers, who have been selected as representatives from each community involved, in the week-long practice called *narashi*. The results of competition are the focus of great interest among the local population, which has resulted in the creation of various expressions to describe a “good performance,” the accumulation of knowledge about various styles, the paying of close attention to technical details, and a consciousness of a dance legacy by which the features of their dance are passed down. By examining these factors, this paper considers how the people involved evaluate what a “good performance” is.

In the case of the Ōsato Tanabata-odori, the evaluation is characterized by its focus on how dancers have grown. People value not only the perceptual (visual or auditory) characteristics of dancing but also dancers’ ability to express their own personality through their performance. This may be substantially different from the common view of modern aesthetics, but in evaluating a dance performance that, as a folk art, takes place in an environment that conforms to people’s lifestyles, it is quite natural to include in their entirety the various values that are inherent in the culture. In the case of the Ōsato Tanabata-odori, a strong historical influence can be seen to have shaped this set of values via the role of the local youth groups (*nise/seinendan*). These groups, with their roots in the life of the locality, have been the educators and cultivators of local young men in modern times, and have become the custodians of the dance performance.

Key words: tastes, aesthetic criteria, folklore studies and aesthetics, folk performing arts, Ōsato Tanabata-odori

---