

日本民俗音楽再考

小島 美子

はじめに

1. 民俗音楽についての従来の定義

2. わらべ歌の性格

a. わらべ歌のいない手

b. わらべ歌の伝承の母体

c. わらべ歌の形成, 伝承, 変化, 伝播の構造

d. わらべ歌の時間的持続性

e. その他の問題

3. 民謡の性格

a. 民謡のいない手と伝承の母体

b. その他の問題

はじめに

日本の民俗音楽とは何かといえ、具体的にはわらべ歌⁽¹⁾、民謡、民俗芸能の音楽を指すというのが、ごく一般的な考え方である。おそらくこれは基本的には正しく、少くとも今の段階では修正する必要はないように思う。ところが1985年のいま、全国的に文化の都会化現象が強まるなかで、わらべ歌、民謡、民俗芸能のそれぞれが急速に変化、変質しつつあって、民謡とは何か、民俗芸能とは何かを問い直さねばならない事態が起こってきた。また人口のはげしい都市集中がつづき、都市住民の数がひじょうに多くなってきた現在、都会では民謡が存在し得るかどうかということも、検討しなければならない課題になってきた。一方わらべ歌は超大都市の東京でも、1985年の現在でもまだ盛んに歌われている。もし都会では民謡は存在し得ないということになると、同じ民俗音楽の中でも、民謡とわらべ歌の成立や伝承の条件には、何か異なる部分があるかも知れない。これはまだ論じられたことがない問題だが、都市における民俗文化の問題とも関連して、検討が必要な問題である。そしてこれらの問題について考えることは、結局民俗音楽とは何か、という問題につながっていく。

また日本の場合、わらべ歌はどんな日本人でも大なり小なり歌った経験をもち、その基本的な音楽要素を明らかに受け継いでいるにもかかわらず、その土地の民謡や民俗芸能を自然な形で伝承している人は意外に少い。とくに現在50歳代以下の人々になると、伝承している人々はひじょうに少くなる。伝承者の数からいえば、わらべ歌と民謡はほとんど次元が異なるといってもいい程違うのである。これは音楽教育の問題

1. 民俗音楽についての従来の定義

と深く関わっていることだが、それが単に音楽教育や、わらべ歌と民謡の音楽的な性質の違いなどによるものなのか、あるいはわらべ歌と民謡の成立、伝承の条件などに差異があるのかということも問題である。そして実はこの問題は、今後の日本の音楽教育の基本的な方向を見定めるためにも、一度は確かめておかなければならない問題である。

以上のような問題から、日本の民俗音楽とは何か、とくにわらべ歌と民謡の成立と伝承の条件は何か、またそれらにない手や伝承の母体は何かなどについて考えてみたのが、本稿である。

1. 民俗音楽についての従来の定義

日本に限らず一般に民俗音楽は、これまでどのように定義されてきたのであろうか。たとえば日本でもっとも専門的な音楽事典である『音楽大事典』(平凡社)⁽³⁾の「民俗音楽」の項は、小泉文夫氏の執筆で次のように述べている。

民俗音楽 folk music [英], Volksmusik [独], musique populaire [仏]

階層化された社会で、その民族の基層社会の伝承的音楽を意味する。すなわち民俗学 science of folklore [英] の対象としての民間伝承の一部であり、本来民族の上層においていとなまれる芸術音楽に対するものである。常識的には、職業的音楽家によらない音楽、たとえばわらべうた、民謡、民俗芸能の音楽などを指す。しかし民俗音楽の「民」という字に当たる言葉の意味するものの多様性から、各国の間でその概念に種々の相違が生じがちであるため、誤解の余地を少なくする書き方として、musical folklore [英], musique folklorique [仏], música folklorística [スペイン] などが用いられることもある。

小泉氏はまずこのように定義した上で、民族によって「民」の解釈に多少ずれがあることを具体的に述べている。そして民俗音楽を規定する一般的な特徴として次の4点をあげている。

民俗音楽はまず、(1)その音楽が属する社会にある程度の階層化がみられ、音楽の創作・演奏・享受において、少なくともある程度の分化がみられる場合にのみ認められる。逆に自然民族や、階層化の顕著でない部族社会では音楽は未分化で、芸術音楽ないし職業人の音楽と区別する意味での民俗音楽の概念は不必要になる。このことから、(2)特定の作曲者または創始者が問題とされない。実際には特定の個人が創作した場合も、意識としては民衆の中からつくり出され、それが

民衆の中に長く伝承され、改作されてきたものが大部分で、通常はだれが作曲したかということは問題とならない。しかし東洋文化民族の芸術音楽などには、しばしば創作者が不明のものなども多く、単に創作者が不明であるという点だけで民俗音楽と決めてしまうことはできない。そのため、(3)その音楽の伝承の仕方が、楽譜などなんらかの意味での規範形式をもたず、伝承者の個性が没却され、したがって多かれ少なかれその民衆の属する共同体の性格が前面におし出され、没個性的であることが必要である。しかし、(4)都会などで一時的に広く行われる流行歌とちがって、その伝承性は相当の時間的持続性をもつ。

さらに民俗音楽研究の方法上の難しさと関連して、“民俗音楽一般に共通した特徴は、規範形式がなく伝承者の社会的環境や時代、個人的趣向などによって種々のヴァリエティを示すことである”とも述べ、その“浮動的性格”に対するさまざまな見解を紹介している。

以上の民俗音楽についての小泉氏の定義は、1980年頃までの欧米などの民族音楽学の成果も検討した上で述べられたもので、大体において世界の民族音楽学におけるほぼ共通の認識を示したものと⁽⁴⁾いってもいいと思われる。そして日本の民俗音楽の研究者にとっても、これは一応ほぼ共通に認識されている基本的なラインである。

しかしすでにこの説明の段階でも、現在の日本の民俗音楽について考える場合には、いろいろな問題を含んでいる。第1の条件にあげられたように、民俗音楽はある程度の階層分化が行なわれて、初めて成立するというわけだが、それではその場合の階層とは何を意味するのか、またその階層分化した社会のどの階層が民俗音楽のにな手になるのかが問題である。そのにな手は小泉氏の最初の定義によると、基層社会ということになるが、その基層については、とくに説明や定義はしていない。ただドイツ語の *Volksmusik* と関連して“ドイツ語の *Volk* は国家的単位である国民を意味すると同時に、その国民の中の基層 *Grundschicht* の人々も意味し、したがって *Volksmusik* は時代によってその概念を変えていた”と述べている。基層の語は日本の民族音楽学でもかなり広く用いられているが、これはおそらくハンス・ナウマンなどのドイツの民俗学の考え方がドイツの民族音楽学を通して、日本の民族音楽学にも影響を及ぼしたものであろう。ただここではその流れを追うことは、私の本意ではないので、H・ナウマンの基層についての考え方を、和歌森太郎氏が『日本民俗事典』の「伝承文化」の項で述べている要領のいい説明を引用して、一応確かめておきたいと思う。

ある民族の文化には、高度な価値追求をめざして結晶した、個性的・創造的、

2. わらべ歌の性格

また時代性を強く伴う文化があるとともに、その民族の基体をなす人びとのあいだに、集团的・類型的に一般化していて、しかもとくにどの時代に限ってということなく、数世代にわたって貫き伝承している文化がある。前者をドイツのハンス・ナウマン (Hans Nauman) の用語を借りれば、表層文化といい、後者を基層文化という。伝承文化はその意味の基層文化である。(和歌森 1972)

小泉氏は基層の対概念を上層と記しており、この和歌森氏の基層文化についての説明と、ややずれる面もあるように思われるが、それは後に具体的な問題の中でふれたい。ただ私が基層の語や民俗音楽のにない手の問題に強くこだわっているのは、この20年ほどの間に、全国的に人々の都市への集中が強まっているからである。⁽⁵⁾都市住民は、民俗音楽のにない手になり得るだろうか？ それとも職業的な音楽家などによる芸術音楽やポピュラーな音楽の単なる享受者に過ぎないのだろうか？ もし都市住民が民俗音楽のにない手になり得ないとすると、日本の民俗音楽の基盤は、今後ひじょうに狭いものにならざるを得ないし、都市の文化が村々に押し寄せつつある今、その意味でも民俗音楽の基盤は、ますます狭いものになると思わざるを得ない。小泉氏がこの定義を書かれた段階では、まだこうした問題は意識されていなかったように思われるのだが、ここではこの視点からも、基層の問題を検討してみたい。

その他小泉氏があげた民俗音楽の(2)(3)(4)の特徴や、小泉氏がふれなかった特徴についても、わらべ歌と民謡の具体的な問題の中で検討したい。

2. わらべ歌の性格

民俗音楽の具体的な検討を、まずわらべ歌から始めるのは、第1にわらべ歌がわらべ歌として成り立っている条件が、民謡や民俗芸能に比べてわかり易く単純だからである。第2には、わらべ歌は今でも誰のところで身近なところで聞くことができるだけでなく、すでにふれたように日本人のほとんどが、その伝承者であるため、わかり易いからである。

ただわらべ歌の性格は、民族によって違いがかなり大きい。たとえば欧米ではわらべ歌に相応する語をもっていない場合が多い。学校の音楽教育などで大人が子どもに与える歌が、基本的には伝統的なわらべ歌とほとんど変わらず、そのため、子どもの歌という語以外に、伝統的なわらべ歌を表わす語が熟していないからである。また子どもが子どもたちだけの社会をつくる程、生活条件がゆたかではない民族も、わらべ歌が存在しないので、もちろんそのことばも存在しない。その意味ではわらべ歌という

語が存在すること自体が、日本の子どもの歌の実状を表わしているともいうことができる。

a. わらべ歌のにない手

日本のわらべ歌のにない手は、日本人のすべての子どもである。男女に関わらず、山深い村でも離島でも、東京のような大都市でも、子どもたちが住んでいるところには、わらべ歌がある。女の子に比べると男の子は比較的わらべ歌を歌わない。しかしそういう人でも「かごめ」「花一匁」などの鬼遊び、「みみずが三匹よってきて」などの絵かき歌、「ばか、かば、ちんどんや」のような悪口歌などは、歌った経験があるはずである。少くとも、わらべ歌をまだ伝承する年齢に達していない乳幼児以外の日本人で、わらべ歌をまったく知らない人には私は出会ったことがない。

つまりわらべ歌に関する限り、日本人のすべての子どもは直接のにない手であり、小泉氏のいう基層社会に属することになる。そればかりではない。わらべ歌はかつて子ども時代を通過したすべての日本人にも多かれ少なかれ伝承されている。つまりわらべ歌に関する限りは、乳幼児以外のすべての日本人が伝承者であり、基層社会に属することになる。

もしもわらべ歌を一切伝承しない子どもを作ろうとするならば、その子どもの周辺に、一切の日本人を近づけないか、または周辺の日本人が日本語を絶対に使わない、などというような状況を作らなければならないだろう。普通の日本人は、わらべ歌は何かということや、自分がわらべ歌を伝承していることには、ほとんど無意識である。そして子どもを日本語であやす段階から、自然にわらべ歌の音階やメロディやリズムに近づき、ごく無意識のうちにわらべ歌を子どもに教えている。たとえば“○○ちゃん”とくり返し呼ぶと、もうすでにわらべ歌の基本的なメロディ、音階、リズムなどが、そこに現れる⁽⁶⁾。だから子どもは自分の名を日本語でくり返し呼ばれただけでも、わらべ歌のもっとも簡単な形を与えられていることになる。また日本語を覚えていけば、2音節がひとかたまり（音楽的にいえば1拍）になり易い日本語の基本的なリズムや、それをもとにした75調のリズム（小泉 1985：84—85）、強弱アクセントのない2拍子も自然に身につけてしまう。さらに日本語のリズムとわらべ歌のリズムは強く結びついているので、日本語を用いただけでも、わらべ歌の基本的なリズムを身につけることになる。（小泉 1985：38—83）したがって、わらべ歌の基本的なリズムさえも、子どもに与えないようにするためには、日本語は教えるはいけないということになる。しかし日本語をまったく知らない、母国語としない子どもは日本人

2. わらべ歌の性格

とかヤマト⁽⁷⁾族といえるかどうか疑問になってくる。やはり歌を歌えない乳幼児以外の日本人は、わらべ歌に関する限りは、基層社会に属すると考えるしかない。

それでは日本人の子どもたちにとって、上層または表層とは何だろうか。すでに見てきたように、わらべ歌に関する限りは、日本人はすべて基層に属するということは、基層とか表層、上層ということばが、社会階層を表わすものではないことを、明らかにしている。先に引用した和歌森氏の説明も、実は“民族の基体をなす人びと”ということばは使っているものの基層そのものについての説明はしておらず、基層文化と表層文化について説明している。そして和歌森氏は、先の文に引きつづいて、“それは身分とか階級とかの上下にかかわらず、その民族の誰にも、日常的にいだかれている常民の文化である。”と述べているが、さらに同じ『日本民俗事典』の「常民」の項では、次のように述べている。

民俗学上の概念としての常民は、民間伝承保持者ともいうべきもので、folkloreの主体である folk, volk である。民間伝承が濃く保たれているのは、民衆とか大衆・庶民・人民などであるところから、それらのことばとまぎらわしくなるが、階級や身分を基準にするのでなく、文化的観点から、その創造的活動につとめる側面が比較的薄く、くりかえしの類型的文化感覚に執着している人たちをいう。創造的個性的文化活動にあたる、知性・理性の強いものといえども、日々それに時間を使っているわけではないから、若干の常民性を具えていることになる。したがって完全に常民といえるものがここにおけると指摘しがたいものがある。パターンとしてそういう性格の類型を民族の中にとらえるということである。一応の目安としては、直接生産にたずさわって来ているものが常民であるという考え方は成り立つ。

この説明はきわめて明快に、基層文化としてのわらべ歌とそれにない手との関係を説明しているということができる。つまりわらべ歌についていえば、それにない手はすべての日本人であり、わらべ歌が基層文化、基層の音楽であるのに対して、職業的な作詩家、作曲家などが作った子どもの歌やその他の音楽、学校やそれ以外の教育の場で与えられる音楽、マスコミなどによって与えられる音楽などが、表層文化、表層の音楽なのである。

これまでのところでは、小泉氏の定義にほぼしたがって基層の語を用いてきたが、このように小泉氏の民俗音楽の定義に現われる基層の語の概念や使い方には、あいまいな部分があったことが明白になった。つまり小泉氏は社会階層としての階層と、文化としての基層、上層を、異なる次元の問題として明確に区別していなかったのでは

ないだろうか。上層という語も、おそらくそのために使われたので、文化の問題として考えると、上層という語よりも、表層の語の方が、その性格を適切に表しているように思われる。

b. わらべ歌の伝承の母体

日本の子どもたちの音楽状況について考えてみると、すでに1世紀以上にわたって学校ではわらべ歌とはまったく異質のヨーロッパ近代の芸術音楽とその亜流としての教育音楽のみを教え、またピアノ教室などのような学校外の音楽教育も、やはりヨーロッパの音楽を教え込み、またマスコミは欧米のさまざまな種類の音楽とその影響を強く受けたポピュラーな音楽を聞かせている。いってみれば日本の子どもたちはひじょうに異質な表層の音楽にとり囲まれて暮らしているようなものである。

ところがそれにもかかわらず子どもたちは、学校や塾などから解放されて、子どもらしい遊びの世界に立ち返ると、依然として伝統的な性格の強いわらべ歌を歌いながら遊んでいる。このわらべ歌の強靱さには驚くべきものがある。そのわらべ歌の強さについて、小泉文夫氏は次のように述べている。

日本で何故このようにわらべうたが多く残っているかの理由は、むしろ子どもを取り巻く音楽的な環境が、あまりに子どもの自然なリズム感、平易な音感覚、日本語にマッチした旋律から遠いために、それは遊びに伴う歌の肥料にはなっても、代用品にはなりにくいため、どうしても子どもは自分たちでそれを創り出さなければならぬ状況におかれているからだと考える。

ドイツ、フランス、アメリカなどの学校唱歌は、音楽性の上から伝統的なわらべうたと異質なものではない。だから、子どもたちは特にそれらと別個の伝統を保持する必要がない。(小泉 1977: 89)

この小泉氏の説はおそらく正しい。子どもたちにとってわらべ歌は、遊びという子どもたちの仕事の道具であって、歌とか音楽としては意識されていない。学校教育が、音楽は生活とは別の物であるかのように教え込んでいるからである。

それにしても子どもたちは、このように異質な表層の音楽にとり囲まれているながら、どのようにしてわらべ歌を伝承しているのだろうか。

わらべ歌は遊びのための歌であるから、遊びの場で伝承されているのである。わらべ歌は子どもたちの音楽感覚や生活感覚にとって、もっとも自然な歌であり、音楽構造としても単純なものが多く、普通は学習のための学習は必要がない。私が実際に目撃した例では、音楽的にも遊びの構造としても現代のわらべ歌としてはもっとも

2. わらべ歌の性格

複雑な「今年のぼたん」の場合でさえ、小学校3年の女子の場合に、遊びに1回加わっただけで、大体覚えてしまった⁽⁸⁾。私たちがわらべ歌を調査している最中に、初めてその遊びに加わって、すぐ覚えてしまった子どもの例は数多くある。つまり歌うという訓練のできていない低年齢の子どもの場合は別として、普通は遊びに1回か2回加わるだけで、わらべ歌は伝承されると考えてよい。

したがってわらべ歌の伝承の母体は、遊びの集団ということになる。集団といっても、人数はいろいろで、1人で遊ぶことのできる絵かき歌や、普通は2人で遊ぶ手合わせ歌（“せっせっせ”で始まることが多い）などは、最小限2人いればいい。またまりつき歌なども2人で済むが、なわとび歌や「かごめ」などのような鬼遊びになると、最小限3人は必要だし、遊びが楽しく展開するためには、数人以上の集団があった方がいい。口ではやしたてたりするような歌も、人数が多い方がはずみがつくが、兄弟2人のけんかでも伝承の場になる。つまりわらべ歌の伝承のための遊びの集団は、かなり小さな集団でいいのである。

その遊びの集団の人間構成は、同級生、同学年の子ども、学年を越えた近所の子どもの遊び仲間、兄弟姉妹、親子、祖母と孫などである。私たちがわらべ歌を調査する際、小学校の3、4年の1クラス全体を調査対象にすることが多いが、その場合に、たとえば同じ「花一匁」でも部分的に歌詞や遊び方、メロディが異なる例がいくつも出てくる。つまり *variante* が多ということだが、それはそれらの遊びは、1クラスを単位とした集団で遊んでいるのではないことを意味する。この遊びの集団はもちろんきわめて流動的である。遠足などで1クラス全員が1集団になることもあるが、1人の子どもが同じクラスか同じ学年の遊び仲間に入ったり、学年を越えた近所の遊び仲間に入ったりする。また家の中にいる場合には、親子兄弟などの遊びの集団にも入ることになる。

したがって、こうした遊び仲間の集団がいろいろな形で存続する限り、わらべ歌は伝承されていく。ただ最近では学校や塾など、大人に管理されている時間も長く、住居や遊び場などさまざまな条件から、学年を越えた近所の子どもたちの遊び仲間の集団が、ひじょうに少くなっているのは事実であろう。そのため比較的多い人数が必要な鬼遊びなどの伝承が心細くなってきた。その代り人数が少くても済む絵かき歌、手合わせ歌などは、大都市でもまだ盛んで、電車の中や新幹線の中などでもよく見かける。超大都市でもまだ確実にわらべ歌は伝承されつつあるということができる。

私が調査した限りでは、子どもの遊びの条件が変わったといわれていた1970年代の東京でも、わらべ歌はほとんどそれ以前と同じように伝承されていた。ところが、ご

く最近には上に述べたように鬼遊びなどの伝承の条件が悪くなってきた代わりに、保育園、幼稚園でわらべ歌を教えるケースが増えてきた。日本の子どもたち、とくに都市の子どもたちの大部分が保育園や幼稚園に通うようになった現在、これらの幼児教育の場でわらべ歌を教える意味は、昔と違ってひじょうに大きい。

しかしその場合には、わらべ歌の自然な伝承の形ではなくなる。つまり扱っているものは本来基層文化であっても、すでに表層文化の形で教えているのである。したがって、それを教わった子どもたちが、教わった形を規範形式と受けとめて、まったく習った通りに歌うだけであったり、実際の遊びの場では歌わなかったりすれば、それはもはや本来のわらべ歌、基層文化としてのわらべ歌ではなくなったということである。しかし幼稚園などで習った場合でも、そのわらべ歌が、子どもたちの遊びの場で自由に歌われることになれば、それはふたたびわらべ歌としての性格をとり戻したということになる。現在の東京では、鬼遊びなどについては、すでにそういう段階にあると考えられる場合が出てきた。⁽⁹⁾

このようにわらべ歌は、遊び仲間が存続すれば一応伝承されていくが、遊び仲間が小さくなれば、多人数が必要な遊びが衰えるだけでなく、少人数で済む遊びも、刺激が少なくなって創造性を失い、伝承も衰える。極端な過疎地の子どもたちのわらべ歌は、概して種類も少く、活気もないのはそのためである。

c. わらべ歌の形成、伝承、変化、伝播の構造

前項では、わらべ歌の伝承のみを問題にしてきたが、わらべ歌は新しく作られたり、改作されたり、表層の音楽から新しくとり入れられたりする。そしてその変化の早い点で、民俗音楽の中でも際だっている。

たとえばわらべ歌の調査中に、新しい歌を子どもが作ることも珍しくはない。絵かき歌のように個人で遊ぶことのできる歌の場合には、とくに多い。もちろんその多くは、既成の絵かき歌の型を適当に利用して工夫を加えたものであるが、これはわらべ歌に限らず民俗音楽において新しい歌が作られる場合の、もつとも基本的な形である。

また多勢で遊ぶ鬼遊びやなわとびなどでは、歌詞や遊びの一部を遊びながら変えてしまうことも、日常的に行なわれる。たとえばなわとび歌の「くまさん」の場合に、両手をあげるというような定まった動作以外の動作を、跳んでいる人に要求したり、「花一匁」の掛け合いの部分で、新しいことばを考えて歌ったりする例である。むしろこの種の歌では、子どもたちは新しいことばを誰かが思いついて歌うことを期待さ

2. わらべ歌の性格

えているのであって、何かおもしろいことばが飛び出すとすぐそれを受け入れて、それをくり返し歌うようになるのである。そして歌詞や遊び方の一部が変われば、それに合わせてメロディの一部が変化することもある。このようにして、わらべ歌の新しい *variante* は形づくられるのである。もちろん絵かき歌や手合わせ歌のように少数の子どもの遊びの場合には、もっと簡単に *variante* が作られる。したがってわらべ歌が盛んに歌われているときには、*variante* がきわめて自由に作られ、本来同じ歌であっても、遊び仲間ごとに変形していくことになるのである。

わらべ歌は一方では、シャマニズムと関係があるかと思われるような「かごめ」や、歌垣のイメージを留めているかと思われる「花一匁」など、部分的な変形を多様に見せながらも、古い原型をしっかりと伝えている。しかし一方では身の周りの事象を敏感に自由にとり込んで新しい歌を作ったり、古い歌を一部改作したりする。第2次大戦中には足のじゃんけん「軍艦、ハワイ、沈没」という歌が作られ、戦後のまりつき歌には進駐軍が登場し、また「人工衛星とんだ」という鬼遊びは、少なくとも1960年代の前半に登場し、全国に広がっている。

またわらべ歌はきわめて貪欲で、子どもたちの感覚に合うところがあれば、伝統的な歌も非伝統的な歌も外国の歌でもとり入れてしまう。たとえばなわとびが子どもたちの新しい遊びになってから、子どもたちはまりつき歌の一部をなわとび歌に流用した。東京下町で広く歌われていた「向う山の鳴き鳥は」という歌がその例である。また手合わせ遊びには、唱歌の「茶摘」「桃太郎」などを始め、「アルプス一万尺」など外国の歌もとり入れている。「ロンドン橋」は「通りゃんせ」と同様の遊びになり、アメリカの「共和讃歌」のメロディもゴムなわとびの歌などになっている。その場合にメロディを自分たちの感覚に合わせて少し変えたり、リズムを遊びに合わせて変えたりすることが多いが、それも明治、大正期の子どもたちがメロディをかなり変形させたの⁽⁴⁾に比べると、最近オリジナルに近い形で歌っている。

こうしたさまざまな創作、改作、編曲は、日本の民俗音楽のなかでもわらべ歌では格段に自由に行なわれているといえることができる。大人の仕事に伴う民謡の場合には、仕事自体を変えることができないが、わらべ歌の場合には遊び自体を、その遊び仲間の同意が何かの形で得られる限り、自由に変形させることができる。また民俗芸能の歌や行事の際に歌われる歌は、信仰上の理由で変形することが規制されたりするが、わらべ歌にはそういう規制がない。その意味では、前項で引用した民俗音楽の特徴のうち、(3)の規範形式をもたないという特徴は、まさにわらべ歌には典型的に見ることができる。

またその創作、改作、編曲は、1人の子どもによるにせよ、いろいろな子どもの工夫が積み重なったものにせよ、必ずそれを行なった子どもがいるはずだが、それを誰が行なったかはお互いにすぐ忘れられてしまい、誰も問題にしないのが普通である。その意味ではやはり民俗音楽の特徴のうち(2)の特徴は、わらべ歌にそのまま当てはまる。

こうして形づくられたわらべ歌は、1つの伝承母体の中で次々に伝えられるだけでなく、横にも広がっていく。わらべ歌の場合に、まれに教科書やテレビや雑誌などがその伝播の媒体になることもあるが、普通は子どもの移動によって伝播する。子ども1人が転校しても、その子どもが遊びのリーダーになるような子どもならば、古い遊び仲間⁽⁴⁾の間で覚えた歌や遊びを新しい仲間⁽⁴⁾に持ち込む。しかし性格のおとなしい子どもが転校した場合には、むしろ新しい仲間⁽⁴⁾がもっている歌や遊びになじんで伝承してしまい、わらべ歌の伝播者としての役割を果たさないことが多い。

わらべ歌の場合には、わらべ歌をめぐる諸条件が単純なので、わらべ歌の形成、伝承、変化、伝播の構造はこのようになり明確につかむことができる。

d. わらべ歌の時間的持続性

すでに述べたところで明らかなように、わらべ歌は一方では古い歌や古い伝統的な要素を持ちつづけながらも、きわめて変わり易い。つまりわらべ歌の時間的持続性は、一般的には民俗音楽のなかでは格段に短いということができる。たとえば1960年代に東京の子どもたちの間でもっとも盛んに歌われていたなわとび歌の「月火水木金土」は、なわとび遊び自体が衰退したことも関連して、1980年代に入ると、東京ではもうほとんど歌われなくなった。こうした早さは、民俗音楽の条件としては疑問に思えるほどである。

さらに注目すべきことは、わらべ歌は民俗音楽のなかではひじょうに早く外来音楽の影響を受けるということである。すでに述べたように、わらべ歌には欧米の音楽がごく一部だが、とり入れられている。それらの歌は、注意深く分析してみれば、どこかに伝統音楽と共通する部分を持ち、そのために日本の子どもたちに受け入れられたことがわかるが、しかし基本的には長音階や四七抜き長音階、四七抜き短音階など非伝統的音階によるメロディである。こうした非伝統的な音階のメロディはまだ民謡には入っていない。

また沖縄の民謡や民俗芸能は、もちろんいうまでもなく伝統的な沖縄の歌や音楽であるが、わらべ歌だけは今では本土の子どもたちと同じわらべ歌になっており、沖縄

2. わらべ歌の性格

方言のわらべ歌は歌われていない。1962年に東京芸術大学の民俗音楽セミナーが宮古島と八重山の調査を行なった際、私もその一員であったが、この時にはまだ少数ながら方言のわらべ歌が歌われていた。またただ1例であるが、本来は本土のまりつき歌である「一匁のい助さん」を歌う際に、最初のフレーズが沖縄のテトラコードになっていた例があった。しかし1970年から始まった九学会連合の沖縄総合調査の際には、沖縄、宮古島、八重山の子どもたちのわらべ歌には、沖縄方言の歌も、沖縄のテトラコードの歌も1例もなかった。沖縄本島の那覇の近くで1934年に生れた宜保栄治郎氏によると、宜保氏の幼い頃は、沖縄方言による古いわらべ歌を歌っていたが、1952年に生れた宜保氏の姪などは、ほとんど本土と同じわらべ歌を歌うようになっていたという。私たちの調査した1962年頃が、ちょうどその変化の直後、またはその変化が沖縄県全域に及んだ時期の終り頃だったのかも知れない。

沖縄で古くから歌われていた沖縄方言のわらべ歌の多くは、沖縄の伝統的な音階である沖縄音階、律音階とその変種をもとにしたメロディであるが、しかし本来沖縄の伝統的な音階ではないはずの民謡音階を含んだものも珍しくない。またとくに「通しゃんせ」などはひじょうに早く沖縄に伝えられているが、この歌は都節音階のメロディである。沖縄音階と都節音階は音階構造上はきわめて異質なのだが、沖縄の子どもたちには抵抗なく受け入れられたようで、昔を思い出してこの歌を歌った老人たちも、都節音階を正確に歌っていた。(小島 et al. 1974: 189—190)

沖縄では標準語教育が強く行なわれ、方言の使用は厳しく禁じられたので、沖縄方言のわらべ歌が早く衰滅したことも、理由があることではある。しかし大人の民謡が、現在に至るまで堂々と沖縄方言のみで歌われていることを考えれば、これはやはりひじょうな早さというべきであろう。また沖縄方言のわらべ歌に民謡音階のものがあったということは、とくに注目すべきことである。やはりわらべ歌は外来音楽の影響をまっ先に受け入れることがわかる。

このように見てくると、わらべ歌の、その時代に対応する順応性には、眼を見張るものがあるが、そのことが、1985年の現在超大都市東京でもわらべ歌が生き残っていることと、無縁であるとは思えない。

e. その他の問題

小泉氏があげた民俗音楽の特徴の中では、とくにふれていなかったが、民俗音楽の重要な特徴としては、地域社会との強い結びつきも見落すことができない。実は小泉氏も他ではそれをあげており、それを認識して⁶⁴いなかったわけではない。

わらべ歌ももちろん地域社会との結びつきは強く、わらべ歌の題材、ことば、音階などに、その地域の生活、方言、音楽的性格などが反映している。しかしわらべ歌は、やはり他地域の歌の影響を受け易く、沖縄の例に見られるように、わらべ歌は今や全国的に共通化していく傾向が著しい。そのため方言のイントネーションさえ、メロディに反映しなくなる傾向が強い。この点でもわらべ歌は基層文化の中では際立っている。

すでにふれてきたように、わらべ歌は現在も全国で強い生命力を持ちつづけているが、民俗音楽の中では、いかなる意味でも格段に変わり身が早い。それらの特徴は、民謡とはむしろ対照的でさえある。何故そうなるのか、次に民謡と比較検討してみたい。

3. 民謡の性格

a. 民謡のにない手と伝承の母体

1979年から文化庁は国庫補助事業として民謡緊急調査を行なっている。東京都の調査は1981年と82年に行なわれ、私も参加した。その結果、労作歌、祝い歌、踊り歌などが採録されたのは、江戸川、葛飾、足立、板橋、豊島、中野、渋谷、目黒、大田の各区を結ぶ線とその周辺部であって、それから内側の都心部では、ほとんど採録されなかった。辛うじて酒宴の際に歌われる座興歌として、「大津絵」「さのさ」「どんどん節」「ストトン節」などが、旧江戸市中であった中央区や台東区から採録された。(小島1985: 8-11) しかしこれらの歌はもとは俗曲や端歌、流行歌や演歌師の演歌などであって、民謡と考えるべきかどうかまだ問題もあり、民謡と考えるにしても、いずれも歴史が新しいものである。

またすでに民謡緊急調査の済んだ京都府や愛知県の調査報告書を見ても、京都や名古屋の旧市内の中心部からは、わらべ歌は採録されているが、民謡は採録されていない。つまりこれらの調査結果は、大都市では民謡は育っていないことをはっきりと示している。

それでは地方の中小都市はどうだろうか。その点今回の民謡緊急調査は、現在の市町村の行政単位によって行なっているために、実態がきわめてつかみにくい。とくにこの問題について記述されている場合以外は、確実にはわからないが、典型的な2つの例をあげてみよう。1つは石川県の城下町である金沢市であるが、『石川県の民謡』

3. 民謡の性格

は、金沢市について次のように述べている。(石川県教委 1981:109)

今次調査の民謡は労作歌17, 祭歌・祝い歌8, 踊り歌13, 子守歌3, わらべ歌7で合計48曲。わらべ歌・祝い歌の1曲を除いては、すべて農漁村部旧石川・河北両郡に伝承のものである。改めて、わらべ歌を除き民謡が誰のものであったかを考えざるをえない。

第2の例は宮城県の仙台市の例であるが、採録された曲に「さんさしぐれ」「仙台大津絵」「仙台弁さのさ」があり、いずれも同一の演唱者によるものである。しかしたとえば「仙台大津絵」は、“奥州仙台 芭蕉の辻 見上げて高い南町 姿やさしき柳町”というように、仙台市内の町名や地名を次々に詠みこんでいて、これが明らかに仙台市内の歌であることを表わしている。(宮城県教委 1985:144) ただこの「大津絵」も「さのさ」も歴史は新しく、「さんさしぐれ」は伊達藩全域で広く歌われた祝儀歌であるから、独自のものではない。この仙台市の場合も、民謡の育つゆたかな土壌があったとは考えにくい。金沢市の場合よりは、民謡の土壌がありそうである。

第1の例の金沢市の民俗については、幸い小林忠雄氏の綿密な調査研究があって、金沢市という都市における独自の民俗の展開を具体的に知ることができる。その中でとくに民謡に関わって直接的に問題になるのは、金沢は古くから宝生流の能がきわめて盛んだったことである。小林氏はそれについて次のように述べている。

たとえば金沢では加賀宝生といわれるほどに能楽の宝生流が庶民まで浸透しているが、かつて同業者の寄合の宴会の席やあるいは婚礼の宴席で、謡を請われたときに「出来ない」と断わることは恥とされた。そして今日人口約四十数万の都市にて能楽愛好者が約一万人を数えるほどに盛んな土地柄には、それが趣味とか遊芸の範囲を超えた作用があることを知るのである。つまりここには都市民たり得る資格が文化集団を通して得られ、それ自体が都市の同化作用として働いている現象を垣間見ることができるのである。(小林 1985:180)

これはきわめて重要な指摘である。小林氏はこの「文化集団」を、金沢の民俗の伝承母体として位置づけている。それを「文化集団」と呼ぶべきかどうかについては、多少疑問の余地があるとしても、金沢の都市民としての資格が、謡という音楽を基準にして問われているということは注目に値しよう。謡はもちろん表層文化の一部、芸術音楽である。したがって民謡を歌うことは、金沢の都市民としては田舎者としてのダメージにつながり、決してプラスにはならないだろうということが、すぐ想像できるのである。

こうした構図は、大都市江戸ではより鮮明である。それは西山松之助氏の江戸庶民

の音楽芸能に関する多くの研究によって、すでに知られていることだが、ここでは落合清彦氏の次の文章を引用しよう。

昭和八年（一九三三年）八月『東京音頭』の大ヒットで、次々と「何々音頭」が作られ、流行した。ついに歌舞伎でもこの風潮に便乗した新作をかけた。その批評で、鬼太郎は次のようにいっている。「東京の真中で盆踊り……ああ厭だ厭だ」これは彼の江戸っ子ぶりを示すよりも以上に、それまで——佃島をのぞいて——近世の東京（江戸）において、盆踊りというものが行われなかったことを、雄弁に語った言葉なのである。そこには盆踊りは在郷のもの、という旧江戸人の常識が働いている。（中略）ともかく、江戸に民謡も盆踊りもほとんどなかったのは、この時までであった。（落合 1985：547—548）

このように江戸の住民には、民謡や盆踊りを軽べつする意識があり、その代りさまざまな三味線音楽が、今では想像できないほど普及していたらしい。その三味線音楽にもこまかい階層別があり、常磐津、清元などはごく庶民の音楽であった。

江戸における三味線音楽にせよ、金沢における宝生流の能にせよ、本来職業的な音楽家によって洗練された芸術音楽であり、表層の文化である。それらを自分たちの音楽とすることに、都市民としての資格を問ひ、また誇りにもしているとするれば、そこに民謡が育つ土壌はない。これに対して、そのような芸術音楽を持たない地方の中小都市民には、村々の住民に近い音楽状況があったのではないだろうか。そしてやはり典型的な民謡のにない手、伝承の母体は村々の住民にあったと考えるべきであろう。

ただその村々の住民たちの場合も、社会的な階級や階層によって区別なく、同じように民謡のにない手、伝承の母体であり得たかどうかについては疑問がある。しかしそれについてはこれまで調査例がなく、私自身も未調査なので、まだ何もいえない。また一定の階層の人々にのみ伝えられる民謡もあり得るが、この視点からの調査もまだ行なわれていない。

しかしここで確認しておきたい重要な問題は、わらべ歌の場合には、大都市の子どもたちも含めて、すべての日本人がわらべ歌のにない手であり得るのに、民謡の場合には、都市民の多くはにない手になり得ないということである。もしも基層文化のにない手を常民ということばで表わすとすれば、同じ都市住民でも、わらべ歌の場合は常民であり、民謡の場合には常民ではないということになる。つまり常民ということばは、やはり和歌森氏がいうように、文化的観点を基準にして考えるべきであり、基層文化の1つ1つについて常民と考えるべき人々の範囲は、動くことがあり得ると考えるべきだろう。あらゆる基層文化に共通の固定したにない手、常民がいるわけでは

3. 民謡の性格

ないということである。

しかしそれでは、何故わらべ歌は都市の民俗文化、基層文化になり得たのに、民謡はなり得なかったのであろうか。それは民謡に対する江戸の三味線音楽や金沢の能のように、わらべ歌に対応するような子どものための芸術的な歌、表層文化がなかったということである。明治の学校教育が始まる前には、職業的な音楽家たちが子どもたちのために歌を作ることもほとんどなかったし、また作ったとしても、それを子どもたちに教える手段がなかった。つまり子どもの社会は、大都市でも表層文化の外に置かれたままになっていたのだから、子どもたちは自分たちで遊びの中でわらべ歌を作り育て、伝えていくより他はなかったのである。そして明治以後、洋楽中心の音楽教育が徹底して行なわれると、それらの音楽は、子どもたちの伝統的な基層文化と余りに異質だったために、2のbで引用した小泉文夫氏の説明のように、子どもたちは遊びのための歌を、やはり自らの手で確保しなければならなかったのである。そしてその事情は基本的には現在も変わっていない。

また一方都市の音楽情況にも大きな変化が起こっている。先に引用した落合氏の文が、その間の事情を端的に語っているが、明治期には庶民まで習っていた三味線音楽も、その後次第に衰え、また一時は流行した琵琶も衰えてきた頃に、レコードが普及し始めたのである。レコードによる歌謡曲は、1928年の「波浮の港」の空前のヒットから始まるが、落合氏の文に現れた「東京音頭」もその歌謡曲の流れの中で登場したものであった。つまり、あの文の中の「民謡」はすでに基層文化としての民謡ではなく、表層文化なのである。それが基層文化の盆踊りの要素や民謡の歌詞やメロディの要素を巧みに生かし、当時の都市住民の感覚にあった、多少近代的な要素も併せもった歌だったので、東京における盆踊りの形で定着したのである。そしてその頃から東京など都市の庶民は、ラジオやレコードなど初期のマスコミが送り込むさまざまな表層の音楽を受け入れていくことになるのである。

b. その他の問題

すでに予定の紙数を超過しているので、以下の項については簡単にとりまとめて述べたい。

わらべ歌の項で考察したわらべ歌の形成・伝承・変化・伝播の構造は、基本的には民謡においても変わらない。ただわらべ歌における遊びの場を、仕事や祝いや踊りや酒宴などの場におきかえれば、ほとんどそのまま民謡に適用されるといってもよい。ただ民謡とわらべ歌がひじょうに異なるのは、わらべ歌の変化の早さ、つまり時間的持

続性の短さである。その点民謡の変化は、最近こそはげしいが、一般的には緩慢なものである。それはまさに和歌森氏がいうように、“くりかえしの類型的文化感覚に執着”したものであった。

それでは何故わらべ歌は早く変化するのだろうか？ それはわらべ歌が、すでに述べたような理由で、つねに子どもたちの生活の現実の要求についていかなければならなかったからである。わらべ歌は子どもたちの生活の中心をなす遊びにとって、不可欠の道具である。したがって遊びが変われば、歌も変えざるを得ない。また歌詞もメロディも自分たちの生活感覚に合わせて新しく変えていかないと、自分たち自身がおもしろくない。そしてその変える作業は、他に誰もやる人がいないから、子どもたちはかえって自分たちで楽しみながら自然な形でやってきたのである。だからわらべ歌はいつでも新しくなるわけで、生き生きとした強い生命力を持ちつづけるし、またわらべ歌で遊ぶ子どもたちは、いつも創造性に富んでいるのである。

このようなわらべ歌の形成、変化、伝承の構造をみていると、民謡が本来の生命力を失いつつあるのは、あまりにも古い形に執着してきたからではないかということに気が付く。古い形に固定化しようという保存会の組織などが、民謡を生かす道なのかどうか、再検討が必要なのではないだろうか。

引用文献

小林忠雄

1985 「都市民の生活文化」『日本民俗文化大系11 都市と田舎』小学館 東京

小泉文夫

1958 『日本伝統音楽の研究』音楽之友社 東京

1972 「民俗音楽」の項 『日本民俗事典』弘文堂 東京

1977 『音楽の根源にあるもの』青土社 東京

1983 「民俗音楽」の項 『音楽大事典』第5巻 平凡社 東京

1984 『日本伝統音楽の研究2』音楽之友社 東京

小島美子

1985 「東京にも民謡があった——民謡緊急調査(東京都)——」『月刊文化財』1985 2月号
文化庁文化財保護部 東京

小島美子, 草野妙子, 小柴はるみ, 半谷宣子

1968 「江差松前のわらべ歌」(その三)『東洋音楽研究』第24・25号 東洋音楽学会 東京

小島美子, 大貫紀子, 樋口昭

1974 「沖縄音楽の諸要素——とくに音階とリズムについて」『人類科学』26号 1973年報
九学会連合 東京

落合清彦

1985 「都市の遊楽」『日本民俗文化大系11 都市と田舎』小学館 東京

和歌森太郎

1972 「伝承文化」「常民」の項 『日本民俗事典』弘文堂 東京

財団法人矢野恒太記念会編

民謡緊急調査報告書

愛知県教育委員会

1981 『愛知の民謡』 名古屋

石川県教育委員会

1981 『石川県の民謡』 金沢

京都府教育委員会

1983 『京都府の民謡』 京都

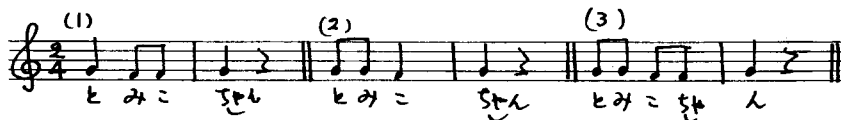
宮城県教育委員会

1985 『宮城県の民謡』 仙台

注

- (1) この民謡の中に子守歌を含む。日本では子守歌は主として10歳前後の子どもの仕事歌である。
- (2) 音楽についていえば、まず音楽教育の驚くべき普及がある。学校教育だけでなく〇〇ピアノ教室の類が、奥深い山村から離島まで広がっている。またカラオケは現段階ではむしろ地方に広がり、老人クラブの会合でも民謡よりもカラオケが歌われる。この種の動きを都会化現象とってよいかどうか。あるいは「表層文化」化現象といった方がいいかも知れない。
- (3) 民俗音楽の項は第5巻。この『音楽大事典』は1950年代に発行された同社の『音楽事典』の改訂版として作られたため、一部旧版より再録しているが、この項は全面的な書き下ろしである。ただし小泉文夫氏が民謡または民俗音楽の概念（ヨーロッパの音楽学の影響を初期において強く受けた小泉文夫氏の場合、民謡の語で民俗音楽全体を表わす傾向が強かった）について、強くこだわって検討したのは『日本伝統音楽の研究』（1958、音楽之友社）においてであって、この項の定義の基本的な骨子は、この書で述べられているものと変わっていない。
- (4) ただし民俗音楽の概念について多くの論文が書かれたり、国際的に多くの討議が行なわれたりしたのは、1940年代から50年代にかけてである。この頃それ以前の比較音楽学 comparative musicology という語に代って、民族音楽学 ethnomusicology が広く用いられるようになったが、民族音楽学の名が確立する以前に民族音楽学と民俗音楽学のちがいが、いろいろな形で論じられたことも、おそらく関係したものと思われる。
- (5) 市区町村の境界内で人口密度(1km²あたり)が約4,000人以上の調査区が隣接し、人口5,000人以上の地域を構成する地区を人口集中地区というが、全国の人口における集中地区の占める割合は、1960年の国勢調査では43.7%、その面積は全国の1.05%であった。ところが1975年の国勢調査によると、人口は57.0%、面積は2.22%になり、この段階で人口のすでに半数以上に達している。(財団法人矢野恒太郎記念会編『数字でみる日本の100年』1981、国勢社、P27、P28)
- (6) たとえば私の名のトミコを例にすれば、くり返し呼ぶ場合の呼び方は、大体譜1の3型のどれかになる。また名まえが4音節の場合には、リズムは1型しかなく、メロディは譜2のどちらかの形になるだろう。(この場合の音高は相対的なものである)そしてこれらの形は、メロディや音階からいえば、わらべ歌の“おせんべ、やけたかな”や“どれにしようかな、

譜例1



譜例 2

(1) (2)

ひろぶみ くん ひろぶみ くん
けんごう せん けんごう せん

神様のいうとおり”などと同じで、隣りあった2音でできており、その場合に上の音で終るといふ原則にしたがっている。またリズムは3+1音節、4+1音節のフレーズのわらべ歌の基本的なリズムと同じである。(小泉 1985: 84など)

- (7) 日本人ということばは、民族的にはかなりあいまいに使われているように思われる。実はアイヌ人など少数民族がいるわけで、それらと区別していわゆる日本語を伝統的に使ってきた人々を、ここではヤマト族と仮りに呼んでおく。
- (8) 1963, 千葉市小仲台町における例。
- (9) 1985年3月1日, 東京都板橋区教育委員会の主催で、「いたばしの民謡とわらべ唄のゆうべ」が板橋区立文化会館小ホールで行なわれた。その際板橋区立第七小学校の3年の男女の子ども、約20名が「通りゃんせ」「花一匁」「あぶくたつた」の3曲を舞台上で遊びながら歌った。この子どもたちの多くは、これらの歌は幼稚園で習ったといった。しかしいつも遊んでいる時のように自由に遊ぶように指示すると、子どもたちは舞台狭しと眼を輝やかせて遊び廻り、遊び方や対話のやりとりに、即興的な工夫も見せて、担任の教師を驚かせた。この小学校は板橋区の中では、もっとも繁華街にある小学校である。
- (10) たとえば、A B 2つのグループの掛けあいで、Aの“鬼が恐くていかれない”に対してBが“お釜かぶってちょっときておくれ”などというが、東京下町のある小学校では、Aが、お釜もバケツもないと答えたのに対してBは“なんて貧乏なうちでしょ”と歌った。また東京新宿のある小学校では、Bが“布とんかぶってちょっときておくれ”と歌ってのに対して、Aは“布とん新品もったいない”と歌って、子どもたち自身が大笑いした。このように誰かがその時思いついて歌い、それが喜ばれば、そのことばをみんなが歌うようになって、その仲間のわらべ歌の *variante* になるわけだ。
- (11) たとえば西郷隆盛をテーマにした手合わせ歌の「一かけ二かけ」という歌は、演歌師の演歌をとり入れたものだが、かなり変形している。
- (12) まりつき歌の「あんた方どこさ」は教科書に、絵かき歌の「棒が一本あったとき」はテレビに、かえ歌の「瀬戸の花嫁」は雑誌にとりあげられて、全国的に広がった。
- (13) 1961年に東京芸術大学民俗音楽セミナーは、小泉文夫氏の指導のもとに東京のわらべ歌の大々的な調査を行なった。その時に「かぼちゃの種をまきました」という歌は1例もなく、その2、3年後から東京で歌われ始めた。そのためこの歌の広がりを私たちは注意して見ていたが、やがて子どもの転校やその子どもの性格によって伝播することが、はっきりとわかってきた。
- (14) たとえば前掲『日本民俗事典』の民俗音楽の項は、やはり小泉氏の執筆で、それをあげている。
- (15) たとえば奈良など関西のわらべ歌には、奈良の大仏を歌った歌がある。また各地で方言が使われ、そのイントネーションはメロディに反映している。また青森県の下北地方や北海道のわらべ歌では、民謡のテトラコードの上に、また民謡のテトラコードがコンジャンクトされる形が、いくつかあった。東京などのわらべ歌では、民謡のテトラコードの上には、律のテトラコードがコンジャンクトされるのが普通である。これはこれらの地方の音楽の音階上の特徴を反映したものである。(小島 et al. 1968: 49—57)
- (16) この東京都の調査報告は、島嶼篇のみ刊行されていて、本土側の調査報告はまだ刊行されていない。しかし東京国立文化財研究所の中村茂子氏が、採録された全曲を地域別の一覧表にされたので、東京都の島嶼部を除いた全域の民謡の分布状況がよくわかる。(小島 1985: 10—11に収録)

(17) たとえばごく最近次のような話を、宮崎県東諸県郡綾町の杵道という集落で聞いた。昔「でくわん」と呼ばれた奉公人たちが、夜遅く山に行き野宿し、朝夜明けとともに草刈りをして帰ってくるという「とまりぐさ」という仕事の形があった。そして夜、馬の背に乗って行きながら歌う「とまりぐさの歌」があったという。これは「でくわん」の人々のみが歌った歌である。今後の調査によっては、この種の民謡がまだいろいろありそうに思える。

(本館民俗研究部)