

民俗舞踊の運動表現特性とコミュニケーション

— 中国山地の稲作行事「囃子田」を事例として —

本田 郁子 中野 祐子

目次

序論

- 1 中国地方における囃子田の伝承
- 2 二つの地域の囃子田の概要
 - (1) 「新庄の囃子田」の場合
 - (2) 「三隅の田ばやし」の場合
- 3 二種の囃子田の芸態分析
 - (1) 全体構成
 - (2) 一曲の構成
 - ① 歌の構成
 - ② 太鼓のフレーズの構成
 - (3) 太鼓の動作分析

結論

序論

日本を含むアジア・モンスーン地帯の水田による稲作農耕地帯では、稲作に関連した多くの儀礼や祭りが、農作業の区切りあるいは天候や季節の変わり目ごとに行われている。これらの儀礼や祭りには頻りに舞踊や芸能が演じられており、中にはプロの芸術家ではなく農民自身が演じるにもかかわらず、芸術的に洗練された魅力的な芸態をもつものも少なくない。

しかし、これらの舞踊や芸能を対象とした運動学的研究は少なく、その舞踊運動や舞踊構造についての分析的・実証的研究が求められている。たとえば、日本舞踊や能など日本の古典舞踊の動作が水田での作業動作との関わりが深いことは、これまで森下²⁾や武智³⁾らによって指摘されているが、稲作を生業としている人々が伝承する民俗舞踊や芸能についての動作分析を中心とした研究は少なく、いまだ実証には至っていない。また、日本やアジアの水田農耕地帯では集団性が重んじられムラの連帯が強いといわれており⁴⁾、舞踊や芸能はコミュニケーションの媒介として重要な機能を果たしていると考えられる。したがって、舞踊や芸能の表現システムとコミュニケーションの関係に視点をあてて、芸態分析、特に舞踊の構造からみた客観的な分析研究が必要であると考えられる。

本研究は、田植時に農民によって水田で演じられる中国地方の「囃子田」の独特な芸態に着目した。本研究は、芸態分析から「囃子田」の舞踊動作の特性と表現システムを明らかにし、その表現システムを成立させるためのコミュニケーション・

システムについて考察を加えることを目的とする。

囃子田を対象として選んだのは、①すでに文学的に高い評価が与えられている「田唄」に加えて、太鼓の舞踊的動作にも変化に富んだ洗練された表現を認めることができること、②大勢の人間を組織化して行われる芸能であるため、芸能を媒介としたコミュニケーションの知見が得やすいと考えられること、などの理由からである。さらに加えていえば、田植はかつて最も辛い農作業でありながら⁵⁾、囃子田によってむしろ人々は田植に魅かれていくという、労働の苦しさを楽しみに転換させてしまう稲作社会で行われていた伝統的な方法に筆者らが関心を持ったからでもある。

本研究では、文化人類学や民俗学の手法を参考に現地調査を行い(表・図1)、現地で得られた芸能の記録や情報をもとに芸態分析・情報整理を行う方法をとった。

表 現地調査一覧

年月日	場 所	対 象	略 記 号
1985. 6. 9	広島県広島市・縮景園	新庄の囃子田 新庄の南条踊	新庄 85(縮景園)
1986. 6. 1	広島県山県郡千代田町壬生	壬生の花田踊	壬生 86(壬生)
1986. 6. 8	広島県広島市・縮景園	新庄の囃子田 新庄の南条踊	新庄 86(縮景園)
1986. 7. 13	島根県那賀郡三隅町井野大谷・大谷八幡宮	三隅の田ばやし	三隅 86(大谷)
1986. 7. 27	島根県那賀郡三隅町井野上今明・神明宮	三隅の田ばやし	三隅 86(上今明)
1987. 6. 7	広島県山県郡千代田町壬生	壬生の花田踊	壬生 87(壬生)
1987. 5. 17	広島県山県郡大朝町大朝	新庄の囃子田	新庄 87(大朝)
1987. 6. 14	広島県広島市・縮景園	新庄の囃子田 新庄の南条踊	新庄 87(縮景園)
1987. 7. 12	島根県那賀郡三隅町井野大谷・大谷八幡宮	三隅の田ばやし	三隅 87(大谷)
1987. 7. 19	島根県那賀郡三隅町井野上今明・神明宮	三隅の田ばやし	三隅 87(上今明)

図1 調査地の位置



1 中国地方における囃子田の伝承

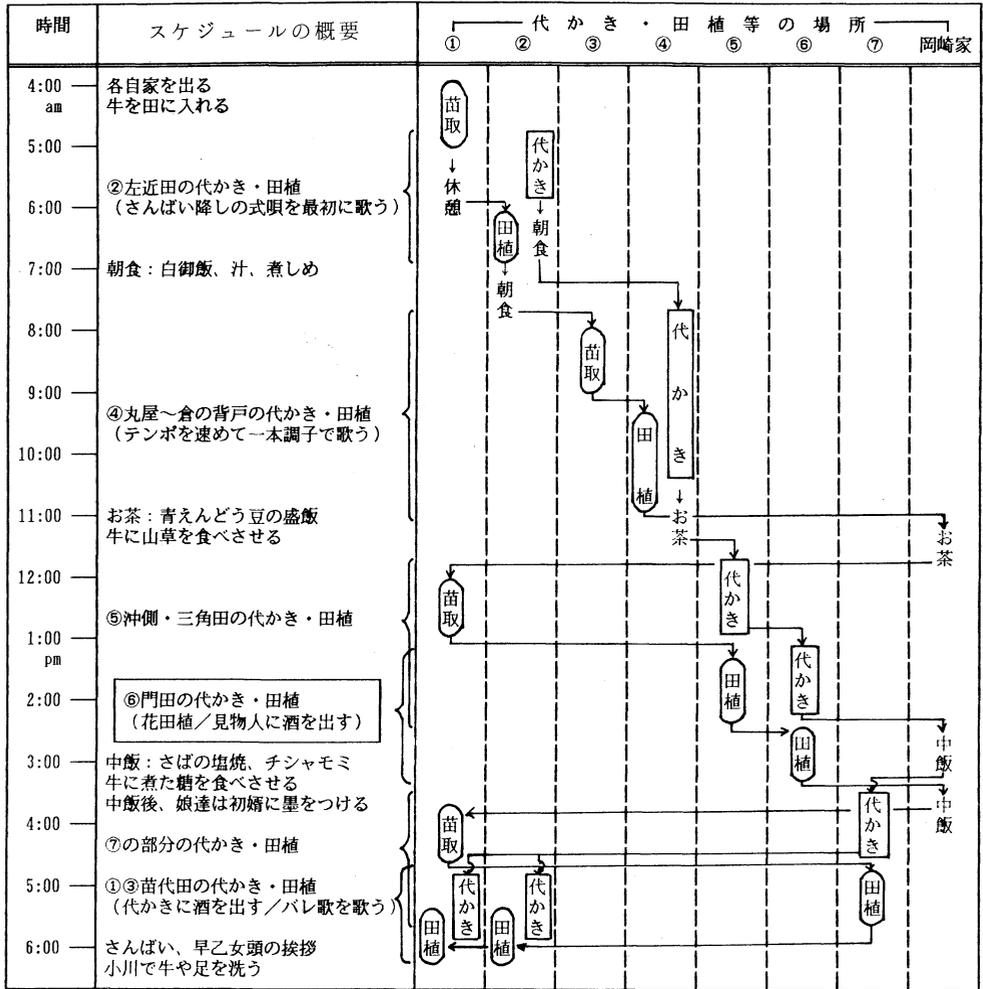
田植時に歌を歌いながら太鼓やささらなどの楽器を奏して囃す芸能「囃子田」は、日本だけでなく韓国やネパールなどにも伝承されている。⁶⁾ 日本における囃子田の歴史は古く、平安時代に文献上の記録を見ることができる。『栄花物語』には、

11世紀初頭京都周辺では腰に付けた「でむがく」と呼ばれる太鼓やささら・笛などを奏し、歌を歌い、舞踏的動作を伴いながら早乙女達の田植を囃していた様子が記されている。

現在では、この芸能は中国地方にのみ伝承され

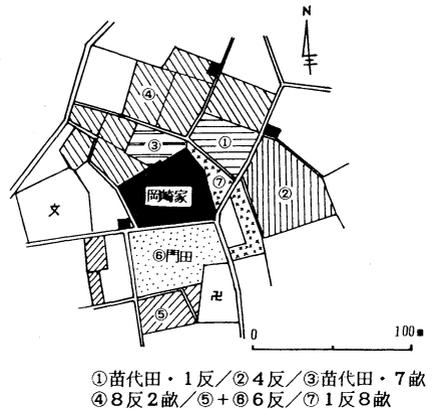
ている。中国地方では一般に「囃子田」または「田囃子」と呼ばれているが、大地主などが主催する大規模なものは「花田植」または「大田植」、1～2個の太鼓で略式に行うものは「仕事田」、代かきを中心に牛馬の供養のために行うものは「供

図2 岡崎家の花田植（広島県高田郡八千代町土師・大正7，8年頃）



人員構成（総勢186～198名）

役柄	仕事の内容	人数
棟梁	田主の代理を勤める	1
帳面書き	当日の記録を書き残す	2
代かき	牛を使って代かきをする	40
エブリ	代かきの後、エブリで田をならす	7～8
綱引き	田植の綱を持つ	3
苗持ち	苗を早乙女に渡す	5
牛飼い	牛の世話をする/代かきも行う	3
山草刈り	牛に食べさせる山草を刈る	5～6
おなり	食事の給仕をする	20
歌大工	囃子、田植の指揮者/音頭を取る	3
鼓打ち	大太鼓を奏する	20
小太鼓打ち	小太鼓を奏する	5
鉦つき	鉦を奏する	2
早乙女	苗を植える/歌を歌う	70～80



養田」と呼ばれる。本研究ではこの芸能の総称として「囃子田」を用い、固有名詞については現地での名称をそのまま用いることにした。

中国地方における囃子田の起源は、一説には中世に溯る⁷⁾といわれている。しかし、江戸時代中期に書かれた歌本(田唄の歌詞を書き留めたもの)が、現存する記録としては最古のものである。図2は、囃子田が盛んであった大正7・8年頃の広島県高田郡八千代町土師の大地主・岡崎家の花田植の記録⁸⁾を、筆者が整理したものである。これを見ると、午後の門田での田植を中心に時間的・空間的な配置を計算し、200人近くの人間を巧みに組織して2町歩余りの田植を1日で終えていることがわかる。また、岡崎家の花田植はこの地域の住民にとって労働の場であるだけでなく、豊作を祈願する場であり、娯楽や社交、男女交際の場でもあったことが当時の記録からうかがえる。

明治・大正と伝承されてきた囃子田は、田植方式の変化とともに昭和初期には次第に衰退に向かった。戦後には農地改革によって大地主が没落し、農作業の機械化・合理化に伴って、現在では保存という形以外ではほとんど行われなくなっている。

現存する囃子田は、田植歌の歌詞⁹⁾や音楽的構造、楽器の違い¹⁰⁾などによって3~11種類に分類されている。大きくは、中国山地の東側に伝承される備後備中系のもの、西側に伝承される安芸石見系のものに二分される。本研究では、文献調査や予備調査の結果から太鼓に舞踏的動作を多く含む安芸石見系のものに対象を絞り、地元根づいて伝承されており観光化されていないこと、囃子田の他にも稲作行事に関連した芸能が伝承されていることなどを基準に、地域を選定した。その結果、現在でも田植時に水田の中で行われている事例として広島県山県郡大朝町新庄に伝承される「新庄の囃子田」を、また、田植時には行われなくなり祭祀芸能として行われている事例として島根県那賀郡三隅町井野の大谷と上今明の両集落に伝承される「三隅の田ばやし」を選定した。

2 二つの地域の囃子田の概要

(1) 「新庄の囃子田」の場合

新庄の囃子田が伝承されている広島県山県郡大朝町新庄は、島根県との県境の盆地にあり稲作を中心に農林業を営む地域である。新庄の囃子田は、昭和3年頃結成された保存会によって伝承されている。

ここでは1987年5月17日に広島県山県郡大朝町大朝の水田で、大朝町春祭りの一行事として行われた新庄の囃子田の概要を述べる。囃子田は、まず田の神を迎える「さんばい降し」の儀式に始まり、次いで華やかに飾られた牛にすきを引かせて



写真1 新庄の囃子田「代かき」



写真2 新庄の囃子田：さんばい、早乙女、太鼓

田を耕す「代かき」が行われる(写真1)。「えぶり」という道具を使って田を均し田植の準備ができると、早乙女と、太鼓・小太鼓・笛・鐘といった囃子方が道行でやって来る。実際の田植は早乙女が行い、その後ろで囃子方が楽器を演奏する(写真2)。途中に「腰」という中休みが入ってホウの葉に包んだ握飯を田の中で食べ、再び田植を行う。田植が終わると近くの小川で手足を洗い、囃子田は終了となる。

(2) 「三隅の田ばやし」の場合

三隅の田ばやし伝承されている島根県那賀郡三隅町井野の大谷と上今明は、山あいにある戸数50戸足らずの小さな集落である。主に農林業を営んでいる。この地域の田ばやしは青年団によって伝承されてきたが、第二次世界大戦後中断し、1975年頃二つの集落でそれぞれ保存会が結成された。1982年の国民体育大会を契機に二つの保存会が合併して「三隅の田ばやし保存会」になり、現在に至っている。保存会結成前は新庄のように田植時に水田で行われていたが、現在では祭祀芸能として神社で上演されている。

ここでは1987年7月12日に島根県那賀郡三隅町井野の大谷八幡宮境内で行われた三隅の田ばやしの概要を述べる。田ばやしの演者はまず集会所に集合し、神社に向かって道行を行う。神社に到着すると、始めに拜殿に向かって「神参り」という

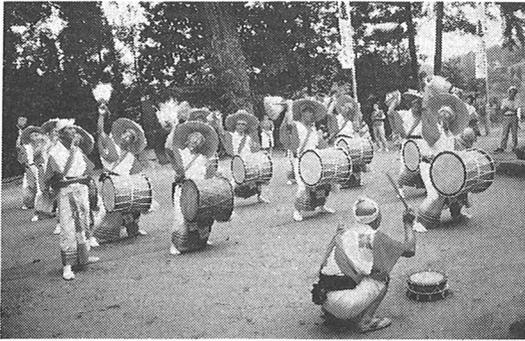


写真3 三隅の田ばやし「神参り」

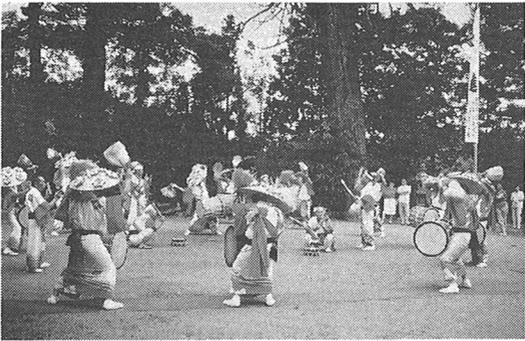


写真4 三隅の田ばやし：外側一太鼓，内側一胴頭・ささら・小太鼓・拍子木

演目を行う（写真3）。次に円形になって、円周上に太鼓，円の中に拍子木・小太鼓・ささら・胴頭が並び，途中休憩を入れながら数曲の演目を行う（写真4）。最後に「びわ送り」という演目を演じて終了となる。

3 二種の囃子田の芸能分析

囃子田の田唄の文学的¹¹⁾・音楽的研究¹²⁾あるいは囃子田の民俗学的研究¹³⁾の成果は，これまで報告されてきている。しかし，囃子田の身体表現に関する客観的・実証的研究はほとんどみられない。本研究では，囃子田の身体表現について，特に舞踊的動作を含む太鼓を中心に構造分析と運動分析を行う。

(1) 全体構成

この項では全体構成を，時間構成・空間構成・人員構成に分けて，1987年の場合の新庄と三隅との比較を行う。

まず時間構成は，道行で入場し，一曲ごとに合い間を入れながら上演するという構成上の共通点が見出せる。両地域では「代かき」の有無が異なるものの，神事，すなわち新庄の「さんばい降し」及び三隅の「神参り」という神事に続いて囃子田が行われている点も共通している。

芸能全体の所要時間は，1987年の場合，新庄が約1時間40分，三隅が約1時間10分，新庄の上演回数は道行以外に8回で4回終了後に中休み（腰）が1回とられ，三隅の上演は道行以外に6回行われて3回終了後に中休みが1回とられている。（図3-1）

このような時間配分は，新庄では「さんばい」，三隅では「胴頭」が行っている。「さんばい」は両手に「ささら」を持ち，これを打って歌いながら音頭を取る。さんばいの裁量によって曲数や一曲の時間の延長・短縮がなされる¹⁴⁾。「胴頭」は太鼓のリーダーで，歌いつつ太鼓を打ちながら太鼓のフレーズの反復回数を決め，まわりの太鼓に合図を送る役目をする。さんばいも胴頭も一人だが，胴頭の場合は曲ごとに交替する。

次に空間構成をみると，新庄の場合田の中に入って列になり，さんばいと向かいあう形になっているのに対し，三隅は神社の境内で神参り以外は円になって行われ，胴頭は円の内側に立つという大きな違いがみられる。

新庄では，図3-2Aのようにまず牛の代かきが始められ，先頭の牛役の裁量でコースが決められると他の牛はその後を列になって進む。コースは田全体がむらなく耕されるように工夫され，代かきの伝統的なコースとして「鶴の巣ごもり」など名前のついたものも伝えられている。代かきの後えぶりさしによって田の表面が整えられ，図3-2Bのようにさんばい，早乙女・太鼓・小太鼓・笛・鐘・綱持・苗取が田の中に入り，一段ずつ田植をしては後方へ移動していく。

三隅では，道行で境内に到着後，図3-2Cのように，社に向かって全員整列し，1曲目の神参りを上演する。2曲目からは図3-2Dのように円形になり，外側の円周上に太鼓が内側を向いて並び，その内側に小太鼓・拍子木・ささら・胴頭が入る。

さらに人員構成についてみると，新庄は代かきや苗取など田植に必要な役割があるため，三隅よりも役割，人数ともに多い構成になっている。（図3-3）

図3 全体構成

図3-1 時間構成

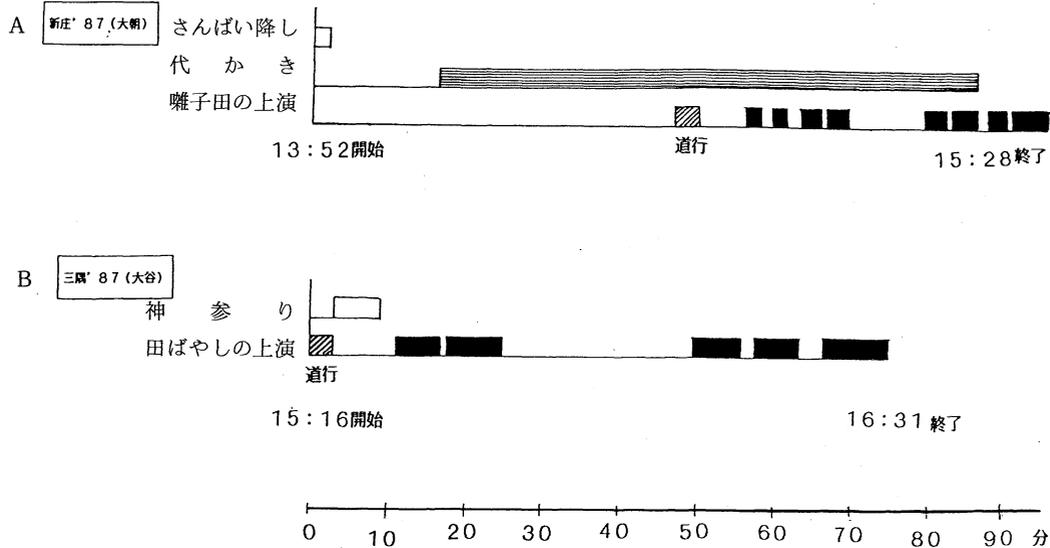


図3-2 空間構成

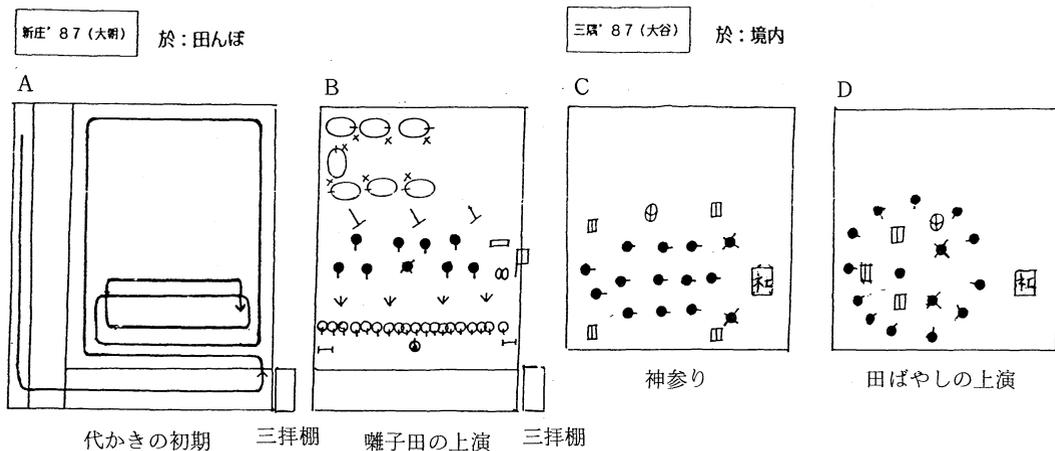


図3-3 人員構成

A 新庄'87(大朝)

役割	人数	略号
さんばい	1人	⊙
早乙女	19人	○
太鼓	8人	●
小太鼓	1人	■
笛	1人	□
鐘	1人	∞
扇持	2人	I
笛取	5人	∨
えぶりさし	3人	∧
午役	7人	×
扇持	1人	□
計	49人	
*その他	午	7頭

B 三隅'87(大谷)

役割	人数	略号
太鼓	13人	●
小太鼓	2人	■
拍子木	4人	□
ささら	1人	⊕
計	20人	

(2) 一曲の構成

本研究では、歌または太鼓の演奏の開始から終了までの一連の時間を「曲」と定義する。この「曲」の長さ、歌および太鼓の構成を示したものが図4である。

両地域の曲の上演時間を比較すると、最初の曲の上演時間が短く、最後の曲が長いという共通点をもつ。また、一曲の上演時間の平均を比較すると、新庄は3分、三隅は6分である。

① 歌の構成

新庄の歌は、「オロシ」→「親歌・小歌」→「オロシ」という構成である。歌はすべてさんばいと早乙女との掛け合いで歌われる。太鼓等の囃子方は歌わない。歌詞はオロシが62種類、親歌・小歌が52種類伝承されており¹⁵⁾、その中からその場にふさわしい歌をさんばいが任意に選んで歌い出す方法がとられている。新庄の歌はテンポが一定で、かけ声は入っていないが、三隅に比べて旋律が複雑で音の高低の変化に富んでいる。

他方三隅の歌は、「練利」→「大歌」→「引」という構成である。練利は全員で歌い、大歌と引は太鼓が「親」、小太鼓が「子」として掛け合い

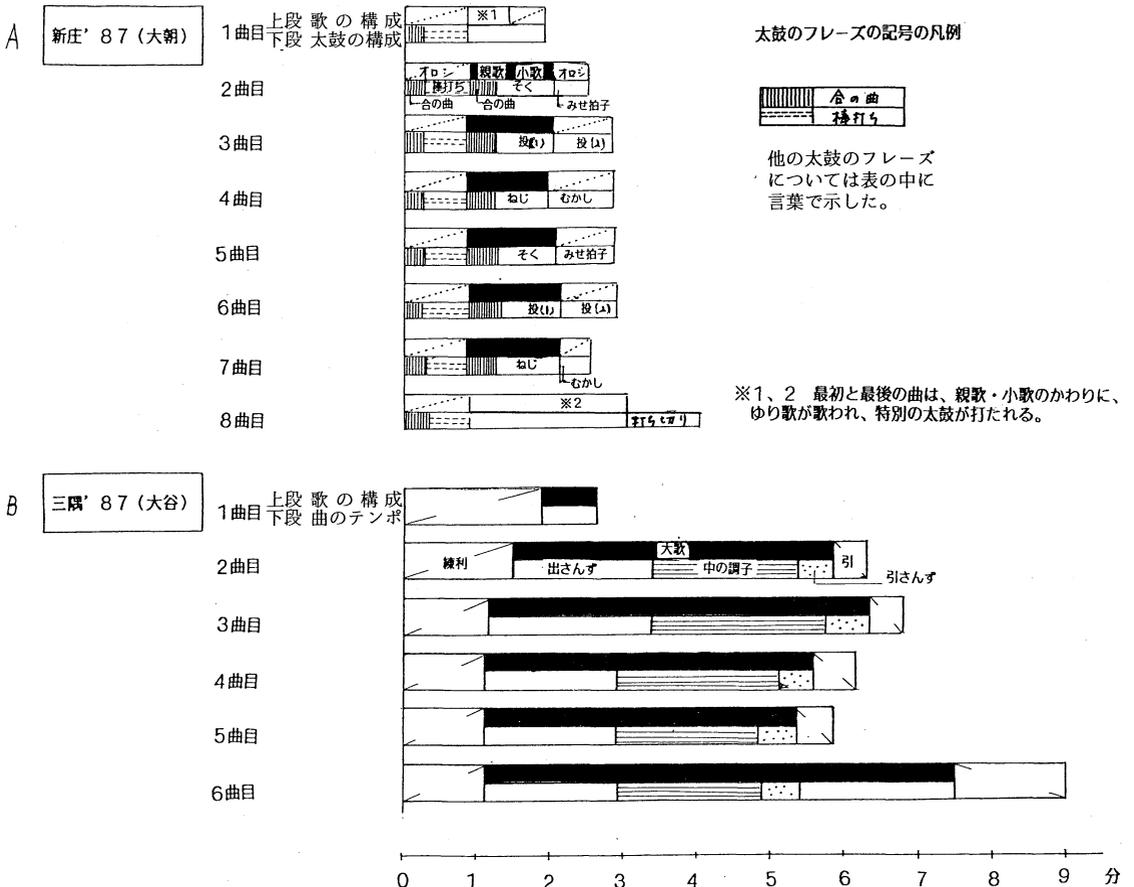
で歌う。掛け合いという点では新庄と共通しているが、三隅では全員が歌も歌い楽器も演奏する。歌詞は、三隅の田ばやし保存会として12番伝承されており¹⁶⁾、他に大谷と上今明の両地域に各々異なる歌詞がいくつか伝えられている。歌詞の選択は、始める前にあらかじめ決めておく方法がとられている。三隅の歌は、繰り返し歌われる大歌の部分の旋律は単純で音の高低の変化が乏しいが、一曲の中でテンポはゆっくりから急に速く、やや速くと変化する。急にテンポが速くなるところから「ホー、ホイ、ホイ」というダイナミックなかけ声が入り、特に大歌の中の「中の調子」と呼ばれるテンポが最も速いところは、一曲のクライマックスとみることができる。

② 太鼓のフレーズの構成

太鼓の構成は、太鼓のフレーズを単位としてとらえられる。ここでいう太鼓のフレーズとは、地元で名前を付けて伝承している太鼓のリズムパターンあるいはそれに伴う叩き方の一連の動きのことで、本研究では以後この意味で用いる。

新庄には、図4にみられるように、一つのフレーズが長く、9種類のフレーズが伝承されている。

図4 一曲の構成(1) 曲の長さと歌の区分



すなわち「合の曲」「^{あいきやく}棒打ち」「^{びよう}そく」「^{びよう}みせ拍子」「^{なげ}投(1)」「^{なげ}投(2)」「^{ねじ}ねじ」「^{むかし}むかし」「^{うち}打ち切り」であり、「そく」と「みせ拍子」,「投(1)」と「投(2)」,「ねじ」と「むかし」は各々対になって用いられる。歌と太鼓との関係は、たとえば5曲目の場合(図5), 歌の最初のオロシの時,

太鼓のフレーズは「合の曲」に続いて「棒打ち」, 次の親歌・小歌では「合の曲」と「そく」, 最後のオロシは「みせ拍子」となっている。また, 最初と最後の曲は, 「合の曲」「棒打ち」と続いてゆり歌に合わせた特別な太鼓が打たれる。最後の曲の後半には歌のない「打ち切り」が叩かれる。

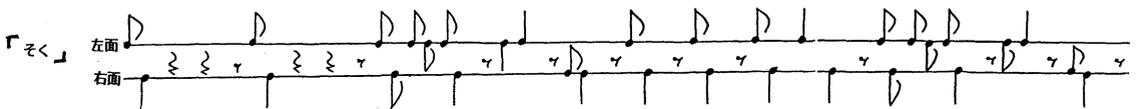
図5 一曲の構成(2)

新庄' 87(大朝)

5曲目

歌の区分	時間	拍数	太鼓のフレーズ	歌い手	歌詞	
オロシ (J=80)	0' 00"	18	合の曲	さんばい	エー竜の白ひげ楊子にけずり	
	早乙女			ヤハーハレーヤーレー楊子にけずり細めた		
	0' 17"	52	棒打ち	さんばい	エー楊子にけずり	
				早乙女	ヤハーハレーヤーレー楊子にけずり細めた	
0' 52"	32	合の曲	さんばい	イヤ馬乗りは三人だがどれが万十郎やら		
小歌(J=80)			早乙女	ハイ両の手綱ぶち馬に中が万十郎やれ		
親歌(J=80)			さんばい	イヤ馬乗りは三人だがどれが万十郎やら		
小歌(J=80)			早乙女	ハイ両の手綱ぶち馬に中が万十郎やれ		
親歌(J=80)			64	そく	さんばい	イヤ馬乗りは三人だがどれが万十郎やら
小歌(J=80)					早乙女	ハイ両の手綱ぶち馬に中が万十郎やれ
親歌(J=80)					さんばい	イヤ馬乗りは三人だがどれが万十郎やら
小歌(J=80)					早乙女	ハイ両の手綱ぶち馬に中が万十郎やれ
2' 01"	70	みせ拍子	さんばい	エー中を乗りやりた紅梅手綱に		
オロシ (J=80)			早乙女	ヤハーハレーヤーレー紅梅手綱にぶち馬		
			さんばい	エー紅梅手綱に		
			早乙女	ヤハーハレーヤーレー紅梅手綱にぶち馬		
	2' 53"					

太鼓のフレーズ

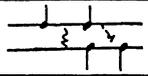
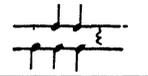
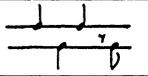
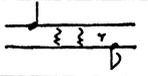
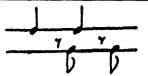
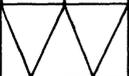
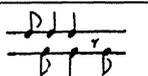
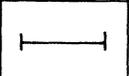
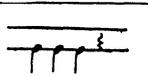
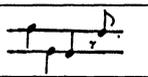
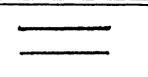


♪ 左手を示す | ♩ 右手を示す

図6 太鼓のフレーズの記号

三隅' 87 (大谷)

太鼓のフレーズの記号

	モロウチ		左面 右面
○○○	ソクブチ		
	ホーホイ		
	ミセウチ		
	キリアゲ		
	シンクロ		
	カサノホーホイ		
	カヤリウチ		
	トメル		

伝承地で実際に使用されている用語

研究者(本田・中野)が分析用に命名した用語

	左手を示す
	右手を示す

他方、三隅の太鼓のフレーズは、図6に示したように9種類ある。三隅のフレーズの長さは8拍が基本で、新庄に比べて短い。9種類のうち「モロウチ」「ホーホイ」「ミセウチ」「キリアゲ」「カサノホーホイ」「カヤリウチ」「ソクブチ」「シンクロ」の8種類は地元で実際に使用されている用語であるが、「トメル」だけは地元での名称がないため筆者が分析用に命名した用語である。このうち、「ミセウチ」「カサノホーホイ」「トメル」の3種類は胴頭だけが合図として使用するフレーズである。たとえば胴頭の「ミセウチ」は次に「キリアゲ」を打つという合図であり、他の太鼓に次のフレーズの順序が伝達されるしくみになっている。この胴頭の合図は絶対的なもので、たとえ胴頭が間違えても胴頭の指示のとおり演奏しなければならない。

三隅の太鼓のフレーズの構成の具体例として2曲目の構成を示したものが、図7である。フレーズの構成の基本パターンは、「モロウチ」→「ホーホイ」→「カヤリウチ」→「ホーホイ」の順に移行している。他のフレーズはこれらのフレーズの転換点近くに組み込まれており、次々と変化していく構造をもつことがわかる。

以上の分析から、太鼓のフレーズの種類は両地域とも9種類と同じであるが、新庄は一つのフレーズ自体が長くリズムが複雑だがフレーズの構成は単純、三隅はフレーズ自体が短くリズムが単純だがフレーズの構成は複雑である、という違いが見出せた。

図7 一曲の構成(3)

三隅' 87 (大谷)

2曲目

歌の区分	時間	拍数	太鼓の フレーズ	歌い手	歌詞	
練利 (J = 84)	0' 00"	8	[太鼓]	全員	いろ白き口なはが	
		8		全員	白毛のよねをお喰えて	
		8		全員	サア御蔵の口はどこやら	
		8		全員	みくらの口はどこやら	
		8		全員	サアそれをみるよりかぎとりが	
		8		全員	御蔵のみとを開いた	
		8		全員	サアそれをみるよりかぎとりが	
		8		全員	御蔵のみとを開いた	
		8		○ ○ ○	親	おおだいどころのやつは御前 かいわこのつな
		8		○ ○ ○	子	もりくばればや (★) 千代もへつべつな
		8		○ ○ ○	親	千代もへつべつとは かいほ九つな
		8		○ ○ ○	子	もりくばればや 千代もへつべつな
		8		○ ○ ○	親	千代もへつべつとは かいほ九つな
		8		○ ○ ○	子	もりくばればや 千代もへつべつな
出さんず (J = 84)	1' 30"	8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや (★) 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや (★) 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
大歌	3' 21"	8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや (★) 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや (★) 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
中の調子 (J = 152)	5' 20"	8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや (★) 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
		8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つな	
		8	[太鼓]	子	もりくばればや 千代もへつべつな	
引さんず (J = 132)	5' 50"	8	[太鼓]	親	千代もへつべつとは かいほ九つで 盛上	
		8	[太鼓]	子	かいわ九つで (★) 盛上	
		8	[太鼓]	親	かいわ九つで 盛上	
		8	[太鼓]	子	かいわ九つで 盛上	
引 (J = 138)	6' 17"	8	[太鼓]	親	かいわ九つで 盛上	
		8	[太鼓]	子	かいわ九つで 盛上	
		8	[太鼓]	親	かいわ九つで 盛上	
		8	[太鼓]	子	かいわ九つで 盛上	

★ かけ声「ホー ホイ ホイ」(親が歌う)が入ることを示す。

(3) 太鼓の動作分析

次に、太鼓の動作分析の結果を報告する。図8、9は、動作分析用に正面と右横から撮影したVTRを、ビデオプリンター（三菱CP-55）で3コマごと、すなわち1秒間に10コマずつプリントしたものから、人型をトレースしたものである。また図8-3と9-3は、運動域の範囲を示すと思われるポーズを簡略化して重ねたものである。

これらの図から、両者に共通してみられる動作

の特徴は、①下肢をくの字に曲げて重心を落とした姿勢が基本姿勢であること、②下肢と太鼓を動かさずに上半身を大きく動かすこと、③目線は撥の方を向くこと、があげられる。重心を落として太鼓を動かさないようにして打つことが太鼓の技術のポイントであり、練習の目標になっていることは両地域での面接調査でも確認された。

図8と9を比較してみると、新庄の方が上半身の左右の振りが大きく、体幹部をひねって撥を大

図8 太鼓の動作分析 — 「そく」の始めの部分 —

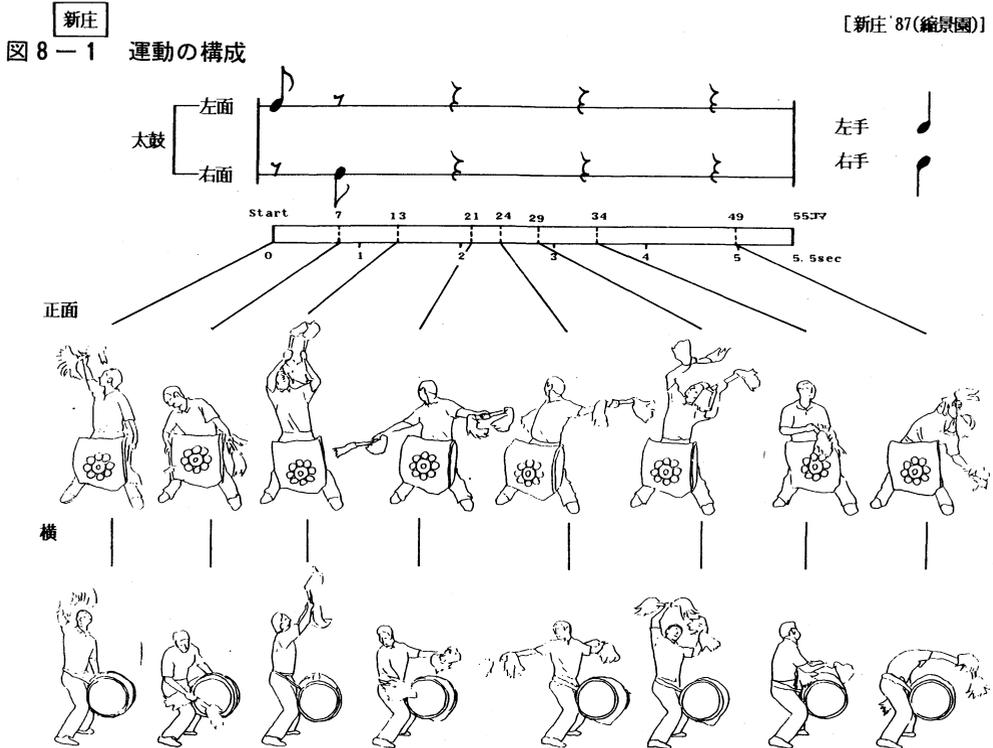


図8-2 手先の軌跡と太鼓の位置

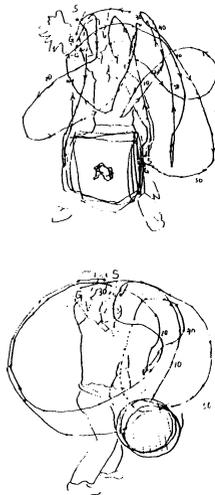
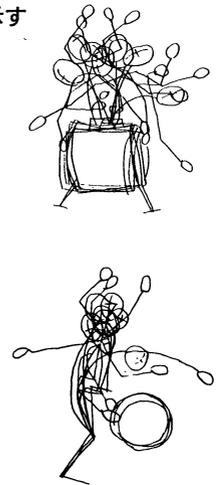


図8-3 運動域の範囲を示すポーズの重ね図



きく後方に回しており、運動域が大きい。これらの図は、両者の中で太鼓を叩かない時間が長く上半身を比較的大きく動かす「そく」と「モロウチ」を示したものであるが、それ以外のフレーズの分析からも、新庄の方が三隅よりも上半身の動作が大きく、体幹部のひねりや後方への反りも大きいことが確認された。

また、新庄の太鼓には、「ねじ」や「むかし」では撥をくるくると指先で回す、「投」では撥を投げあげる、という高度な技術を要するアクロバ

ティックな動作が入る。これは三隅にはみられない新庄特有の動作である。一方三隅の太鼓の動作の特徴としては、上半身を大きく動かさず、首と肘を曲げ、体の様々な部位でくの字をつくるという点があげられる。

以上をまとめると、両者の太鼓は基本姿勢は共通しているが、新庄の方が上半身の運動が大きく高度な技術を要する難易度の高い運動であるといえる。

図9 太鼓の動作分析 — 「モロウチ」 —

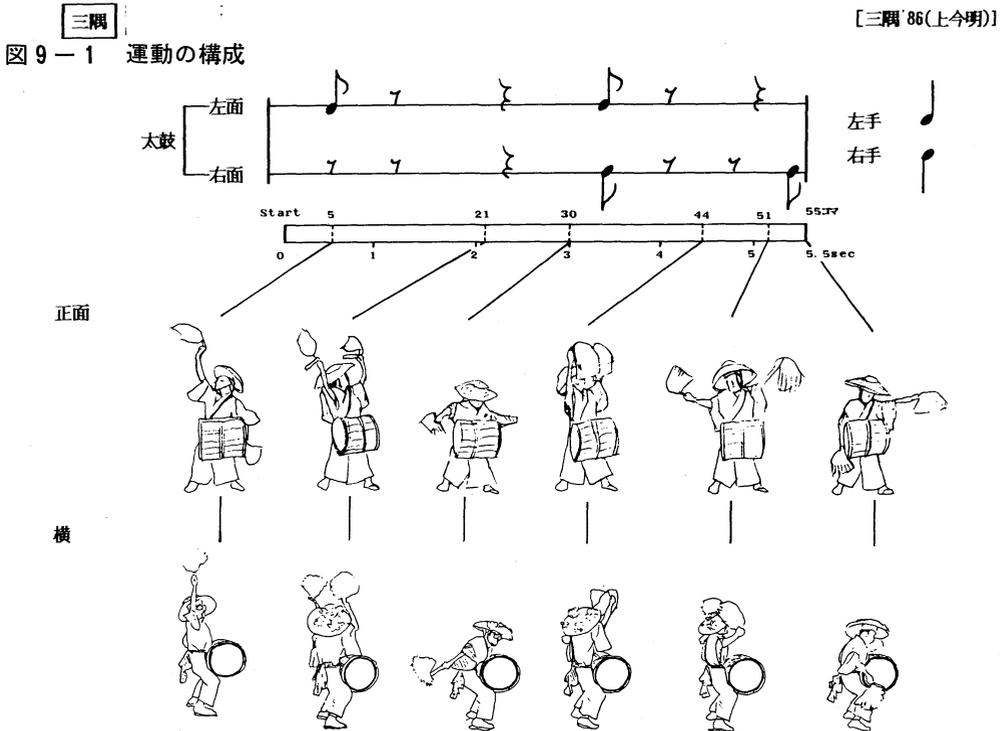
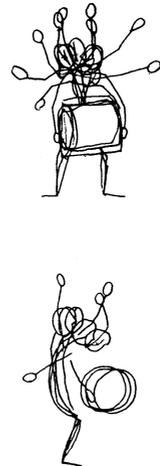


図9-2 手先の軌跡と太鼓の位置



図9-3 運動域の範囲を示すポーズの重ね図



結論

本研究は、中国山地の囃子田を事例に、芸態分析から舞踊動作の特性と表現システムを明らかにし、その表現システムを成立させるためのコミュニケーション・システムを探ることを目的に、論を進めてきた。

まず舞踊動作の特性については、新庄・三隅ともに、太鼓の動作は下肢をくの字に曲げ重心を落とした姿勢が基本姿勢であることが確認された。この姿勢は水田で長時間安定した作業をするのに適した姿勢とみられ、田植の作業動作の下肢の姿勢と類似している。また、両地域の太鼓の動作の共通点として、下半身を動かさずにこの姿勢を保持し、大きく上半身を振動させることが特徴として確認された。さらに相違点として、三隅より新庄の方が上半身の振動動作が大きく、体幹部のひねりや後方への反りも大きいことや、新庄には高度な技術を要するアクロバティックな動作が入ること、三隅には首と肘を曲げ、体の様々な部位でくの字をつくる屈曲動作がみられること、という両地域の特徴を認めることができた。

次に、本研究では構造分析の結果から安芸石見系囃子田における異なった二つの表現システムを見出すことができた。新庄は、全体を制御する役（さんばい）・歌う役（早乙女）・楽器を演奏する役（囃子方）とに分業が進み、それぞれ専門に担当する歌や太鼓の技法が高度化しており「高度な技で見せる芸能」、一方の三隅は前述の三役が分離されておらず、歌や太鼓の技法そのものは高度ではないが単純な要素が組み合わせられた構造は複雑で変化に富み「構造のダイナミクスで見せる芸能」、と総括することができる。

このような表現システムの違いは、芸能の中のコミュニケーションの違いにも現われている。本研究では、特に「さんばい」と「胴頭」というリーダーの機能やコミュニケーションと表現システムとの関係が明らかにされた。

新庄のリーダーであるさんばいの役割は、数多く伝承されている歌を選択すること、全体のテンポを決めること、田植の作業能率を考慮して一曲の長さを定めることである。数十種類の歌詞を覚え、田植の作業にも通じていなければならず、力量を要する役目である。しかし三隅に比べて新庄の囃子田の魅力は各個人の歌や太鼓の技術の高さにあるため、さんばい自身は演奏も行うが、むしろ各個人を繋ぐコンダクターとしての機能が重要である。さんばいがオーケストラの指揮者のように早乙女・囃子方と向かいあわせになる空間構成がとられているのは、そのためであると考えられる。新庄の囃子田には、個人とさんばいと間の強いコミュニケーションがみられる点の特徴であるといえよう。

一方の三隅のリーダーである胴頭は、全体のテンポを決めること、フレーズの変わり目の合図を出すことを主な役割としている。三隅の太鼓のフレーズの構成はたいへん複雑でテンポの変化にも富んでいるため、合図を送る胴頭の果たす役割は重要である。胴頭は他の太鼓と衣装も動作もほとんど変わらず、外からは誰がリーダーなのかかわからないほど目立たない存在である点が、さんばいと大きく異なっている。また、この芸能を成立させるには全員が一体となってリズムに同調できるよう胴頭だけでなく全員の顔が見える必要があり、空間構成が円形になっている。三隅の田ばやしでは、胴頭を中心に置きながら一人一人が常に全体とコミュニケーションしている点に特徴があるといえよう。以上のように本研究では、芸能上演時におけるコミュニケーションとして二つのタイプを見出すことができた。

今後、本研究で得られた結果をもとに、水田での作業動作と舞踊動作との比較研究や、同地域に伝承されている他の芸能との比較研究、芸能や舞踊を媒介としたコミュニケーションの日常のコミュニケーションに及ぼす影響などについて、研究を進めていきたいと考える。

本研究を進めるにあたり、多大な御協力をいただいた新庄郷土芸術保存会の皆様、三隅の田ばやし保存会の皆様、御助言・御教示をいただいた田唄研究家の久枝秀夫先生に、この場をかりて厚く御礼を申し上げます。

なお、本研究の一部は、昭和62年度文部省科学研究費奨励研究（A）『稲作社会における舞踊表現』によるものである。

註

- 1) 宮尾慈良「アジアの祭り」『日本民俗文化大系 9 曆と祭事』小学館 1984年
- 2) 森下はるみ「舞う一東と西の舞踊」『身体運動学概論』大修館書店 1983年
- 3) 武智鉄二『舞踊の芸』東京書籍 1985年
- 4) 玉城 哲『稲作文化と日本人』現代評論社 1983年 p. 70～71
- 5) 和田一雄『田植の技術史』ミネルヴァ書房 1988年 p. 2
- 6) 内田るり子「田園シンフォニー アジアの田植歌」『日本人の現風景 3・田園祝祭・さと』旺文社 1986年 p. 71～74
- 7) 渡辺昭五「田植草子系田植歌謡の解説」『田植歌本集（二）』三弥井書店 1971年 p. 157～164
- 8) 牛尾三千夫『大田植の習俗と田植歌』名著出版 1986年 p. 206～225
- 9) 前掲書 7) p. 164～187
- 10) 内田るり子『田植ばやし研究』雄山閣 1978年 p. 74～76
- 11) 前掲書 7) など
- 12) 前掲書 10)

- 13) 前掲書 8)
- 14) たとえば1988年の新庄の場合、天候が雨のためさんばいの裁量によって、一曲の時間の延長と曲数の減少と中休みの短縮がなされた。
- 15) 新庄郷土芸術保存会「新庄はやし田歌詞」保存会刊行物 1975年
- 16) 三隅の田ばやし保存会「小笠原流三隅の田ばやし保存会」保存会刊行物