

(一社) 東洋音楽学会 西日本支部だより

Newsletter of the West Japan Chapter, Society for Research in Asiatic Music

第100号 2023年(令和5年)10月22日発行

会報・葉書等でもお知らせしたとおり、西日本支部だよりは、前々号(第98号)から電子媒体のみでの刊行となりました。必要におうじて印刷してごらんください。次回の例会案内は、11頁または東洋音楽学会ウェブサイトの西日本支部のページをご覧ください。

目次

1、研究エッセイ(島添貴美子)	1頁
2、定例研究会の記録	
第296回定例研究会	5頁
第297回定例研究会	10頁
3、定例研究会案内(第298回)	11頁
お知らせ	11頁

1、研究エッセイ

なぜ女は獅子を舞えないの?なぜ女はヤマに乗れないの?
——富山・石川の祭り事情

島添貴美子(富山大学)

ご縁があって就職して富山県高岡市に移住し、今年で18年目になる。ここに来てから10数年間、祭りの季節になると、ある問いを頭の隅で考えている。その問いとは「なぜ女はヤマに乗れないのか?」である。最初にお断りしておくが、私はフェミニストではない。しかし富山に住んでいると、この問題について考えざるを得ない状況に陥ることが時々ある。

最初に陥ったのは、移住して2、3年経った頃のことだった。地元入善町出身で、学部2年生の森さんのツテを借りて、彼女の住む町の獅子舞の調査に行くことになった。富山県の民俗芸能といえば、越中八尾のおわら風の盆と五箇山民謡が有名だが、富山県人にとっては獅子舞と曳山の方がずっと身近である。この地域の獅子舞の多くは、獅子と向かい合って一緒に舞う「獅子取り、獅子あやし」などと総称する者たちが多数付き従う。子供たちは、まず獅子取りの役をつとめ、振りを教わりながら、自然に演目と獅子の動きも覚えていき、青年になると獅子頭をもって舞うようになる。

さて、森さんの町内の獅子取りは天狗の面を被り、アドリブを入れながら青年たちが演じる。森さんと一緒に調査をする中で、彼女は子供の時の出来事をぽつりと話してくれた。「獅

子の祭りに参加できるのは男の子だけなのですが、どうしても天狗をやりたかったので、同級生の男の子に頼んでこっそりと入れ替わったことがあるんです。面を被るからバレないと思ったのですが、でも、バレてしまって保存会長さんに怒られました。」そう話す森さんは寂しそうに笑っている。「それが文化というものだ」といったところで、森さんには何の慰めにもならない。

その点、保存会長の娘さんたちは、よくわきまえている。富山県南部の五箇山地方で出会った獅子舞保存会長の娘さんは「小さい時からお父さんから獅子の練習には来てはいけないといわれていました」といい、練習する公民館には近づきもせず、祭りの日は家で母親と一緒に来客の接待をしていた。富山県北部の港町の曳山保存会役員の娘さんは、祭りの日に町の人や観光客でごった返す公民館で、接待や片づけに奔走していた。ここでは、男がソトを仕切り、女はウチを仕切るのが「正しい」祭りの在り方なのである。とはいえ、こうした伝統的な男女の分業が今でも機能している社会でさえも、過疎化や少子化の波にさらされて、女の子を祭りに参加させるところは増えている。富山の地元新聞は「〇〇獅子舞に女の子が参加」という見出しで記事を書きたてる。

そのうち、私のゼミにこの手の問いをテーマにする学生が出現した。ちょうど10年前のことである。丸川さんの卒業論文のテーマは「なぜ女子は獅子を舞えないのか？」だった。石川県小松市出身の彼女の町には小中学生が伝承する子供獅子舞がある。彼女も子供獅子舞に参加した経験がある。卒業論文は、フィールドワークを駆使し、ジェンダー論をバリバリに使って考察した力作だったが、私は理論よりも、彼女の観察を通して見えてくる「女子」の位置づけが気になった。要点は2つある。①女子は男子の人数不足を補うために参加するようになった、②女子ができるのは囃子に限られる。つまり、子供獅子舞において女子は補助要員であり、補助要員だから役割が限定的であっても致し方ない。だから「女は獅子を舞えない」のである。

丸川さんが卒業した後、少子化で富山・石川県内の小中校は統廃合が進んだ。丸川さんの分析では、男子人口が減少するのに伴って、女子の役割が増えたことから、このまま男子人口が減少すれば、女子は「本当の担い手」になることができるかもしれないと結論づけていた。ところがここ数年、獅子舞を見に行くと、男子はおろか、女子を足しても足りないくらいの勢いで子供が減っているのを目の当たりにする。さらに2020年以降はコロナ禍もあって中断された獅子舞が再開されないことも珍しくはない。そんな中で「女は補助要員」という仮説はまだまだ健在なようにみえつつも、何かが少しずつ変わってきているようにも思う。

毎年9月になると私は笛を持って、毎晩、車を走らせる。行き先は射水市新湊地区だ。新湊地区は、かつて北前船で栄えた港町のひとつで、13町13基の曳山(ヤマ)が、毎年10月1日に曳き回される。だから、新湊では9月は祭りの季節である。毎晩、町の公民館に、祭りの準備や曳山囃子の練習で人々が集まり賑やかになる。

そもそも、私が新湊に通うことになったのは、地元の教育委員会からの依頼で、曳山囃子の調査に入ったことがきっかけだが、10年以上のお付き合いになったのは、ひょんなことから13町のひとつ、古新町の曳山囃子方の練習に参加させてもらえたことが大きい。習い始めの年は、たまたま古新町の囃子方が、町内に住む子供たちに笛を教えようと募集したこともあって、習い始めるのにハードルが低かったことも幸いした。

当時のフィールドノートを見ると、中学生の男の子たちは、笛の音が出ない、いつまでもフシを覚えられない、と苦戦しているのに対して、小学生の女の子たちは難なく高い音も出るし覚えも早い、とある。難なく吹いている小学生のタルちゃんに「なんでそんなに音が出るの?」と尋ねると、小学校のブラスバンドでフルートを吹いているという。そりゃ、難なく音も出るわなあと、私も頭がクラクラになりながら笛を吹く(吹き込む息に無駄多いと酸欠状態になり易い)。そのうち、囃子の練習に参加する小中学生の男の子たちが日に日に増えてくる。練習に来て鉦をたたくと、祭り本番の時にヤマに乗せてもらえるからである。祭りの日まであと数日という頃、いつものように笛をもって公民館に行くと、小中学生の男の子たちが額

を寄せ合って、誰がいつヤマに乗るか、真剣に話し合っている。その中に、女の子たちはいない。その場にいた大人も子供もそれが当然のようである。

囃子方のおじさんたちはといえば、「古新町は由緒正しい一番山だから、ちゃんとしなければならん」「(引退した囃子方の)長老が『女は絶対にヤマに乗せたらいかん』と言っていた」などと言いつつも、子供たち(と私)が、「毎日練習したから、発表会をやろう」と祭り前夜(宵山)に囃子の発表会をしてくれた。それ以降、宵山の発表会が今でも続いているのは、ひとつには「練習にきてもヤマに乗せられない女の子たちにも、演奏の場を」という配慮なのかもしれない。

練習に参加して二年目以降、新しく子供たちが入ってくることもなく、数年も経つと一緒に習い始めた男の子たちはみんないなくなり、残ったのは、タルちゃんたち女の子2人と私だけになった。今や、3人とも気分はすっかり囃子方の一員である。そんな中、高校生になったタルちゃんたち2人が紆余曲折を経て、ヤマに乗った。女の子たちをヤマに乗せたことで囃子方は意見が真っ二つに割れたが、「祭りが終わってヤマが町に帰るところだけしか乗せていないから、余興に過ぎない(正式ではない)」ということにして収まったらしい。

一方、タルちゃんといえば「県外の大学に行こうと思っていたけど、祭りの時にヤマに乗れるのなら、県外に出てはいけないと思ってる」と、地元の短大に進学した。そんなタルちゃんが「次に生まれ変わったら新湊で男に生まれ、子供の時はヤマで鉦をたたき、それから囃子にはいり、高校生になったらヤマを曳いて、年をとったらまた囃子をやりたい」と言ったのが今でも忘れられない。古新町は13町の中で曳山の創始が最も古いとされ、江戸時代より一番山として常に先頭を巡行する。一番山は別格だから、ちゃんとしなければならないという意識が強い町だけに、女がヤマに乗ったことは囃子方だけでなく古新町の人たちにとっても大きな衝撃だったことが想像に難くない。そんな町で生まれ育ったタルちゃんだからこそ、ヤマに乗りたいから努力もするし、女の自分がヤマに乗ることで町の中に波風が立っていることが分かっているからこそ、来世では男に生まれ変わりたいのである。

こうして町が揺れ動く中で、当の私は町の住民ではないことと、フィールドワーカーであることをいいことに傍観し続けていた。しかし、とうとう傍観できずに巻き込まれる時がきた。地元の短大を卒業して地元企業に就職したタルちゃんと私が正式に囃子方としてヤマに乗ることになったのだ。

事の発端は昨年(2022年)の9月のこと。タルちゃんが「曲を全部覚えるから、巡行の時のヤマに乗せて欲しい」と囃子方に頼んだらしい。タルちゃんは余興ではなく、正式に囃子方として乗りたいのだ。「もしそれが認められなかったら、囃子方をやめる」とも言ったという。これを受けて、囃子方のおじさんたちの間で合意形成がはかられた。まさに大人の男同士の話し合いである。その結果、「タルを乗せるなら、センセイ(←私)も」ということで決着し、囃子方の当番表にタルちゃんと私の名前が書きこまれた。宵山の日、囃子の発表会の準備をしていると、世話役の釣さんがやってきて「おめでとうございます」と握手を求められた。どうもどうもと握手を返しながらか、正式に女が古新町のヤマに囃子方で乗るということは歴史的な事件なのだと思います。

最後まで反対していた囃子方の榎さんが「囃子方の練習に来るようになって、山に乗るまで12年もかかるのは、さすがに長いと思う」と私をねぎらってくれたくらいなので、少なくとも囃子方は、タルちゃんと私がヤマに乗ることを受け入れたようだった。10年以上も一緒にやってきたという仲間意識やコイツならそこそこ吹けて足を引っ張らないという信頼があり、拒否する理由もない、ということで、男か女か問題はいったん引っ込んだ形となった。とはいえ、町の人たちの間で賛否両論あることには変わらない。

そして、今年も祭りの季節がやってきた。今年の祭りはいったいどうなるのだろうか。

(※登場人物は仮名である)

2、定例研究会の記録

東洋音楽学会西日本支部第296回定例研究会

(日本音楽学会西日本支部・東洋音楽学会合同例会)

日時：2023年7月15日(土) 14:00 開始

会場：オンライン (zoom)

内容：

○修士論文発表 (司会：藤田隆則)

(1) 荒野愛子(神戸女子大学博士後期課程) (日本音楽学会)

「能の謡における作曲とは何か―「野宮」をめぐって―」(タイトルは当日「能の段構成に見るさまざまな謡―「野宮」を例に」に改め)

(2) 盛口和子(大阪大学人間科学研究科) (東洋音楽学会)

「学校音楽科において「創造性」はどのように捉えられてきたか―「国民音楽」創造を目指す井上武士の音楽教育論を中心に―」

○研究発表 (司会：池上健一郎)

(3) 中原佑介(人文学研究センター音楽学研究所 バルトーク・アーカイヴ) (日本音楽学会)

「バルトーク・ベーラの1926年のピアノ作品群における自筆資料の歴史的状態の再構築」(タイトルは当日「バルトーク・ベーラ《9つのピアノ小品》の自筆資料の歴史的状態の再構築」に改め)

(企画・例会担当：池上健一郎・藤田隆則)

発表要旨「能の段構成に見るさまざまな謡」

荒野愛子

能は、謡・囃子・舞によって構成される音楽劇である。その構造は、段・小段・節・句というふうに、大きなセクションが小さなセクションの連なりを包括するような特徴を持つ。その特徴をよくあらわすのが、段を成す小段の組み合わせである。小段とは、謡を中心とする長短さまざまな音曲を一つのセクションとする音楽構成要素の一つである。横道万里雄は一段を構成する典型的な小段の配列は、「序歌」「叙唱」「本歌」という流れを持つことを示している。このことは世阿弥の伝書にも見られるように、能一曲は、序破急という大きな流れの中に段が置かれ、各段はいくつかの謡が連ねられ、拍子に合わない謡から拍子に合う謡(以下、拍子合の謡)へ帰結するという特徴を持っている。その拍子合の謡が本歌となり、「下歌・上歌」「クセ」などがこれにあたる。

拍子合の謡の作られる仕組みには一定の規則がある。それは、音数の律を持った語句(七五調)を音楽の拍(八拍子)に乗せる「地拍子」という理論である。すべての拍子合の謡はこの理論に則って構成されるが、文字数の増減や詞章の内容によって、理論はさまざまに応用される。

本発表では、能《野宮》を例に、各段に配されている本歌にあたる謡の特徴を、八割譜(8拍上にどのように文字が配置されているかを表したもの)を示しながら論じた。《野宮》の詞章には、原典作品である『源氏物語』本文からの引用が多く見られる。特に第三段の上歌(初同)では、「トリ」や「オクリ」などの変則的な拍子を用いながら、引用文を上歌の形式に組み込みつつ、源氏語を象徴的に響かせる工夫がされている。最も印象的なのは、上歌の終盤「今も火焚き屋の幽かなる、光はわが思ひ内にある、色や外に見えつらん」という部分で、上句7字・下句5字という定型からは外れ、オクリ(2拍子)という、通常、8拍に収まらない変則的な音数を処理するために用いられることの多い機能を、作曲的效果として用いていることである。同じく拍子合の謡の小段である「クセ」では音数の不規則性を特徴とするのだが、

定律句を用いることの多い上歌でこのように複雑な作曲がなされていることは、作者の創意の表れであると言える。

はじめに述べたように、能の構造は大小さまざまな単位で見ることができる。世阿弥が伝書の中で、各段にふさわしい句数や曲風を考えて音曲を配置することが望ましいと言及しているように、能一曲から眺めた段の構造、また小段となる音曲の内容を精査することで、「能の謡はどのように作曲されているのか」を知ることができると考える。そのために、詞章の成り立ちと音曲の形式との関係性を明らかにすることが今後の課題である。

傍聴記「能の段構成に見るさまざまな謡」

鎌田紗弓

本発表は、2022年度に提出された修士論文「能の謡における作曲とは何か——小段[クセ]の分析を中心に」のうち、特に第3章「《野宮》の分析——クセまでの流れ」に基づくものである。全体は1. 修士論文の概要、2. 段を構成する小段、3. 拍子合の謡の作られる仕組み、4. 能《野宮》段構成の中の謡、5. 結び という構成だった。1で修士論文の目次が示され、2では能の構成、3では地拍子(どの字に八拍子の第何拍がくるか、詞章のリズムを規制する法則)の概要が説明された。これらを前提に、4で《野宮》について、「段構成」を特徴づける小段の配列・小段内部の「さまざまな謡」の節付けという2つのレベルにわたって分析例が提示された。

気になった点として、1 発表構成、2 先行研究の用語の扱い、3 各事例を典型的/特殊とする根拠、の大きく3つを挙げたい。1については、分析の前提知識と結果の説明に終始した感が否めない。研究史にどう新しく寄与できるのか、なぜ《野宮》を具体例に選んだのかといった方針を示すと、全体像が鮮明になっただろう。

2について、段構成の説明は、横道萬里雄氏の解説(『謡曲集』上下、1960)によるところが大きかった。「小段」は現在では作者・作品研究に欠かせない指標となっているが、能楽界で古くから使われてきた用語ではない。このことは能楽研究者の間では常識だろうが、出典の書名を記すに留めず、発表中に明言する必要があったと思う。「序歌」「叙唱」「本歌」の枠組みについても、論考によって名称・用例がやや異なることを含め、配布資料の注に説明があると丁寧だった。

3は、節付けの特徴をとりあげる際、「典型的」「特殊」な用例とする根拠が気になった。各事例の位置づけは、ある程度検討範囲を広げて定量的な傾向を示すことで、より明確にできるだろう。

「型の組合せを前提としながら、どのように変化をつけるのか」という大きな問いに挑む、意欲的な研究である。八割譜を示して指摘された《野宮》の節付けの工夫、「原典作品の引用文が音曲形式に織り込まれて謡の詞章となる」という実態は非常に興味深かった。今後さらに検討を進めるといふ[クセ]は、「作者によってかなり書き方が違う」ことが指摘されている(『謡曲集』下、12頁)。荒野氏が様々な用例を網羅されることで、この実態が明らかになることを大いに期待している。

発表要旨「学校音楽科において「創造性」はどのように捉えられてきたか」

盛口和子

本論文は、現在の学校音楽科のカリキュラムの特徴である西洋音楽由来の「知識・技能」の体系的な内容を、その基盤を形成したと思われる井上武士(1894-1974)の音楽教育論にまで遡って再検討し、その習得する意義を問うことを目的としていた。

本論では、子どもが新たな文化と接するとき、その文化的要素である「知識・技能」の身体性が媒介となって子ども一人ひとりの生得的・文化的身体に有していた要素との相互作用が生じ、その結果身体変容がおこることを学習と捉えている。そしてそのような子どもの特性を「創造性」と呼んでいる。本発表では、3つの視点[①集団を対象とした唱歌(音楽)教育、②音楽的意味を生成するために、③国民音楽創造のために]からの井上の論考の検討と、そこ

から井上の音楽教育論における西洋音楽観と「創造性」について考察した内容を中心に報告した。

井上は論考の中で、大人数の学級の児童に一齐に唱歌を歌わせるという授業形態しか採り得なかった唱歌（音楽）科の教育的価値を、“集団活動の訓練”、“共同的努力による好ましい集団作り”にあると表明している。この主張は、明治期「国民形成」を目指して開始された唱歌科が大正期以降逆風にさらされており、さらなる効用を国家側にアピールする必要があったことに起因しており、多くの音楽教師たちと共有されていたものだと思われる。やがて彼らは、音楽が芸術であるという認識のもと、「音楽美」を追求することが唱歌（音楽）教育の目的だと捉え、そのために西洋音楽由来の「知識・技能」の体系的な習得をめざす音楽教育論を形成していった。「音楽美」のために自己規制できる人間の形成は、国家側の目論む「国民統制」にとっても都合のよいものだった。しかし、唱歌よりも流行歌や俗謡を好み、西洋音楽から音楽的意味を見出すことが困難な子どもたちの実態を認識していた井上の音楽教育論は、それとは袂を分かつたものであった。当時西洋音楽と伝統・伝承音楽の要素から成る「国民音楽」創造への機運が高まる中で、井上は、伝統・伝承音楽の要素を有した子どもたちの身体が、教材である西洋音楽の要素を消化し、それによって変容した身体から「国民音楽」が創造されると述べている。西洋音楽を教材としながらも、その既成の「美」を到達点とするのではなく、子どもを新たな音楽文化の担い手として育成することを学校音楽の目的とするその思想は、現在の学校音楽科における「創造性」の捉え方に示唆を与えるものなのではないだろうか。

傍聴記「学校音楽科において「創造性」はどのように捉えられてきたか」

奥中康人

「チューリップ」や「海」の作曲家としておなじみの井上武士だが、その人物像については、あまり知られていない。私も、井上武士といえば、戦時期の活動や発言などもあって、少々扱うのが難しい人物かな、くらいの印象しか持っていなかった（10歳ほど若い諸井三郎の音楽教育論がよく参照されるのとは対照的に）。しかし、盛口氏の発表によって、存外に面白い人物ではないかと思えてきた。

大阪大学大学院人間科学研究科に提出された修士論文（タイトルは今発表と同じ）は、音楽教育において「習得を目指す「知識・技能」はなぜ近代西洋由来のものなのか」、身体性を媒介しない音楽から「何らかの意味を見出すこと」ができなければ、「その音楽は単なる音の連なりや変化していく響きでしかない」のではないかと、という問題意識に基づくもので、これは長期にわたって小中学校の音楽担当の教員であった盛口氏が、常日頃から感じていたことだという。端的に言って、このような現場経験から生じた疑問に立脚した研究は、筋が通っていて説得力がある。研究対象を井上武士としたのも、やはり井上が学校教育の現場での実践者であったことと無関係ではないだろう。

発表は、修論の全体をコンパクトに紹介するスタイルで、主に井上が1930年代に雑誌『教育音楽』に寄稿した記事の分析、日本教育音楽協会と距離をおくようになった経緯、芸能科音楽の教材づくり、そして「国民音楽」創造を概観することで、井上の音楽教育観を浮かび上がらせた。

限られた発表時間では修士論文の細部までは分らなかったのだが、戦時中に活躍した人物に対して頭ごなしに批判するのではなく、また、やみくもに擁護・賞讃するのでもなく、井上が残した文章や当時の活動をそのまま読み解こうとする盛口氏の冷静な姿勢は特筆すべきもので、その結果として、井上は日本の伝統・伝承音楽のほうが子どもたちにとって「音楽的意味」を生成することを認識しており、「西洋音楽の美」のみを追求するような音楽教育には価値を見出さなかったが、しかし同時に、ドイツ音楽は日本の精神に親和的だと主張し、また芸能科音楽の教育方針としては西洋由来の楽曲をくりかえし歌わせることを求めた。司会者が最

後にコメントをしていたように、現在の私たちなら、「日本の伝統・伝承音楽が効果的だ」ということなら、「では授業に民謡を、三味線を」という流れになるはずだが、どうやら井上にとってはそうではなかった。一見すると矛盾しているように見えるのだが、井上の（あるいはこの時代の）常識は、現在の私たちの常識とは異なる次元にあるらしいということが、副産物的に明らかになった。このあたり、おもしろい鉾脈がありそうで、新発見の萌芽があるように思える。

発表要旨「バルトーク・ベーラ《9つのピアノ小品》の自筆資料の歴史的状态の再構築」

中原佑介

バルトーク・ベーラ BARTÓK Béla (1881-1945) は1938年に自筆資料の大半を自身で整理し、ナチスドイツの影響が強まるハンガリーから安全な場所へと避難させた。これらの自筆資料は彼の死後、彼の作品の研究を促進するためにニューヨークの旧バルトーク・アーカイヴにより整理分類され、この分類は現在においても(少なくとも)参照のために用いられている。しかし、整理の過程において自筆資料の本来の構造——バルトーク本人に由来する自筆資料の「歴史的状态」——が必ずしも保存されておらず、場合によってはフォルオの順番が入れ替えられ、1つの資料が恣意的に複数のグループに分割されてしまっているため、作品研究の障害となっている。本発表はこの「歴史的状态」の再構築およびその評価のための方法論の確立を目的とし、その一例として1926年に作曲された《9つのピアノ小品》(BB 90)の事例を取り上げた。

《9つのピアノ小品》の自筆資料には現在「スケッチ」「中間草稿」「最終稿」といった3種の資料が存在する。それぞれの資料には固有のページ番号がスタンプされているため、あたかも3つの独立した資料が存在しているように見えるが、このうち「スケッチ」と「中間草稿」という2つの資料内の各フォルオの右肩には鉛筆で1から15までの通し番号(=フォルオ番号)が資料をまたがって振られている。従って、「スケッチ」と「中間草稿」は本来1つのまとまりを構成していたが、後に何らかの基準により分割されたと考えられる。

この基準は一見(曲の骨組みのみを書き記した)「第1稿」と(完成稿とも言える)「第2稿」というような作曲段階によるものであり、自筆資料に対する理解を促進するもののように見える。しかし個々の曲の実際の完成度はまちまちであり、第6曲のように第1稿の時点でほぼ完成しているものもあれば、第9曲のように第2稿においても各種の演奏記号を欠く未完成のものも存在する。そのためこの基準は1つの作品としての《9つのピアノ小品》作曲時の2つの段階ではなく、あくまでも個々の曲における相対的な完成度を反映しており、作品の成立史——例えば9曲の作曲順——を論じる際にはむしろ障害となる。しかしこの障害は、自筆資料の「歴史的状态」を考慮し、「スケッチ」と「中間草稿」という2つの資料をまとめて取り扱うことで取り除くことができるだろう。本発表において提示した「フォルオ番号」に基づき自筆資料の「歴史的状态」を再構築する手法は、現在刊行中の『バルトーク・ベーラ批判校訂全集』の校訂編集作業に貢献することが期待されている。

傍聴記「バルトーク・ベーラ《9つのピアノ小品》の自筆資料の歴史的状态の再構築」

太田峰夫

バルトークの死後、ニューヨークのバルトーク・アーカイヴは、残された大量の自筆譜を整理する中で、14ページからなるビフォルオを2つに切り離し、2(完成した状態を基準に)曲ごとにわけて整理・保存する措置をとった。以来、ビフォルオの当初の状態を復元することが、自筆譜研究にとっての大きな課題となってきたことを、今回の発表で中原氏は自筆譜資料の歴史とともに、わかりやすく説明してくれた。

切り離されたページを再構成する手がかりとして、五線紙の商標や筆記要素(またいで引かれた線など)があることにふれた上で、氏はニューヨークでの初期の整理作業でつけられたと思いきナンバリング(「フォルオ番号」)に着目し、《9つのピアノ小品》(1926年)のケースに関してビフォルオの再構成を試みた。

その考察から明らかになったのは、この作品の場合、ニューヨーク・アーカイヴが資料を区分する際に適用した「Sketch」・「Intermediary Draft」・「Final Copy」という基準は恣意的なものにしかかっておらず、もとのピフォリオはむしろ「Sketch」と「Intermediary Draft」が資料として一体をなしていたことを示唆している、ということである。たとえば第8曲のように、「Sketch」が見当たらず、「Intermediary Draft」しか残っていないように見える曲も、むしろ第2稿を経ずに完成段階に到達したというように解釈できるのではないかと、という氏の指摘は十分に裏付けのあるもののように筆者は思われた。

全体として情報量が多い発表だったが、内容はよく整理されていた。そしてアーカイヴで行われている資料区分にかんして、研究者がときに批判的なスタンスをとる必要があることを指摘した点で、重い教訓を含んでいたとも言える。他方、これは発表に課せられた課題の範囲を一步越え出る感想になってしまうが、こうした実証的な再構築の試みが、《9つのピアノ小品》や作曲者であるバルトークに関するわれわれの知見をどのように広げてくれるのか、もう少し詳しく知りたいと感じたのもまた事実である。たとえば《弦楽四重奏曲第4番》をめぐるショムファイの先行研究では、自筆譜の考察を通じて第4楽章が後から挿入されていた事実が明らかにされ、この作曲者が創作のプロセスの中で、重要な方針転換を行っていたことを確認できた (Somfai 1996: 100-102)。発表が非常に興味深いものだっただけに、今回の議論が、最終的にどこにつながっていくのか、さらに踏み込んだ議論を聞かせてくれる機会が来ることを願わずにはいられなかった。発表者の研究のさらなる発展を祈りたい。

参考文献

Somfai, László. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1996).

東洋音楽学会西日本支部第297回定例研究会

日時：2023年9月1日（金）15:00 開始

会場：オンライン（zoom）

内容：研究発表

（1）岡田恵美（国立民族学博物館）「ベンガル地方の絵語りポトゥアに見る連続性と不連続性—1988年調査と2022年調査の比較から」

（2）岸美咲（総合研究大学院大学）「中部ジャワの影絵人形芝居ワヤン・クリにおける女性ダランの進出—クニ・アスモロワティ氏の言説から」

例会担当・司会：岡田 恵美

発表要旨「ベンガル地方の絵語りポトゥアに見る連続性と不連続性—1988年調査と2022年調査の比較から」

岡田恵美

インド・西ベンガル州西メディニプル県ノヤ村に暮らす「ポトゥア」は、絵語りの職能集団である。ポトゥアはイスラーム教徒であるにも関わらず、ヒンドゥー神話や地母神の物語を自ら描いた巻物であるポト絵を携え、近隣のヒンドゥー教徒の村々を巡った。

本発表では、文化人類学者の金基淑による調査内容（1988年調査）と、発表者による2022年調査内容を、1) 担い手、2) 内容、3) 実践・伝承、4) 目的という4つの観点から「連続性」「不連続性」をキーワードとして比較考察することにより、ノヤ村のポトゥアをめぐるその経年変化を明らかにした。

1) 絵師であり、旋律を伴って歌う絵語りである「担い手」の観点においては、ポトゥアがイスラーム教徒で世襲の職能集団であることは変わりない一方、女性ポトゥアの増加や、絵師

と絵語りの分業化、外部評価によるアーティスト化や経済格差の現象が表出していることを指摘した。

2) 「内容」の観点において、ポト絵に関しては、伝統的・啓蒙的主題の2系統を維持し、制作プロセスや神々を描く手法には変化がない一方で、失われた主題やレパトリーの減少、画風や彩色、大きさ、構図の変化は顕著で、村を巡っていた時代のコマ数の多い巻物よりも、額装用の小型作品や出品用の大型作品が増加している。絵語りの「語り歌」についても、伝統的・啓蒙的・時事的・啓蒙的主題の歌詞や上句8音節+下句6音節の定型詩は維持されているものの、歌唱形態は男性の独唱中心から女性の集団歌唱に置き換わり、旋律の固定化や即興性の喪失が明らかとなった。

3) 絵語りの「場」や聴衆との関係性を含む、「実践や伝承」の観点については、近隣の村々でヒンドゥー教徒の村人を聴衆とした時代から、現在は作品販売や出品が主となり、絵語りはノヤ村で毎年開催されるポト・マヤ祭での観光資源化した場が中心になっていることを指摘した。

4) 「なぜポトウアは絵語りを続けるのか?」という「目的」の観点においては、村を巡って個人で絵語りをしていた時代は個人レベルでの生存戦略で、娯楽だけではなくヒンドゥーの宗教観や教訓的な意味を説く伝道者の役割を担っていたが、現在は村レベルでの生存戦略も必要となり、外部評価についても州政府やNPO、国外からの招聘など多岐にわたって複雑化している。

これらの考察を通して、当初は二項対立的に捉えていた「連続性」と「不連続性」であるが、その根源に脈々と流れるのは「ポトウアの生存戦略」であり、時代や受け手の需要の変化に即した柔軟性や、困難に対するレジリエンスが浮かび上がってきた。言い換えれば、「不連続性」は、ポトウアが存続する手段であり、取捨選択を下して表出した結果である。ノヤ村のポトウアが、今なお絵師・絵語りとして継承でき、更にポトウアが増加している状況は、こうした彼らの柔軟さやレジリエンスが関係していると結論付けた。

傍聴記「ベンガル地方の絵語りポトウアに見る連続性と不連続性—1988年調査と2022年調査の比較から」

片岡彰子

岡田氏が取り組まれているインドにおけるフィールドワークによる研究の中から、今回はベンガル地方の絵語り職能集団である「ポトウア」についての発表が行われた。これは金基淑氏が行った1988年の調査内容と岡田氏の2022年の調査内容を比較考察し、ポトウアがどのように時代の変化に対応しているのかを明らかにするものであった。殊に2019年から始まった新型コロナウイルス感染症のパンデミックによって出入国が難しくなっていた時期に、インド西ベンガル州のノヤ村でコロナ禍でのポトウアの動向を調査した記録は貴重である。ノヤ村のポトウアは絵語りのために村々を巡ることを20年ほど前に止めた。その結果として巻物であった絵語りのポト絵は販売に適した小型化、国内工芸展用にあわせた大型作品化が進んだという。また絵語りの際の歌唱は男性の独唱から女性の集団歌唱が中心となり、それに伴い旋律の固定化と即興性の喪失が見られたという。さらにポトウアの収入源はポト絵の販売となり、国内外の民芸市場や芸能祭への参画と評価が販売とも密接に関わっているという。岡田氏はこれらの変化を時代や受け手のニーズに即した柔軟性とレジリエンスのある「生存戦略」であると考察している。

質疑応答ではポトウアがイスラム教徒であり続けるケースとヒンドゥー教徒に改宗(再改宗)するケースがあるのは「ポトウアの生存戦略」とどう関係するのかという質問が出た。これに対しては、ノヤ村のポトウアは今もイスラム教徒であるが、絵語りの場面ではヒンドゥー名を名乗って、ヒンドゥーの神々を主題としたポト絵を描き語ることが報告された。岡田氏はこれをヒンドゥー社会の枠内に入ることなく、2つの宗教性を絶妙なバランスで生き抜く「生存戦略」であると述べられた。また観光資源化したポト絵に国外のマーケットはあるのかという質問に対しては、ポト絵を写真撮影し、携帯端末を使ってSNS上で関係者に公開し、オンライ

ンで決済を行うという市場システムの存在が報告された。さらに近年のインドの金融改革における急速なキャッシュレス化がポト絵の販売方法にも影響していることが語られた。本研究の本格的な調査と映像民族誌の作成は2023年9月から始まり、そこでは現代のポトゥアが時代変化をどう語るのかなどが明らかにされるという。調査内容がソース・コミュニティへ還元される試みもあるというので次なる発表を心待ちにしたい。

発表要旨「中部ジャワの影絵人形芝ワヤン・クリにおける女性ダランの上演上の工夫―クニ・アスモロワティ氏の事例から―」

岸美咲

本研究では、インドネシア中部ジャワの影絵人形芝居ワヤン・クリにおいて中心的な役割を果たす人形遣いダラン、特に女性のダランについて取り上げる。ダランはこれまで芸術家自身や観客、そして研究者からも男性であるということが前提とされてきた。しかし、少数ではあるものの、古くから女性のダランは存在し続けてきた。近年の状況を見てみると、新型コロナウイルスの流行が始まった2020年以降にYouTubeで人気を獲得する女性のダランが現れ、さらに、2022年には、女性のダランが初めて芸術大学のダラン専攻科の学科長に就任するなど、女性ダランの活躍が目立つようになってきている。加えて、この数年、ワヤンの上演の中で、伴奏音楽ガムランにおける女性歌手であるシンデンを目立たせる演出を取るダランも急増している。先行研究では、女性は上演において周縁的な役割を担ってきたとされてきたが、必ずしも周縁的な立場にあるとは言えなくなっている。

一方で、先行研究では女性のダランは男性のダランに比べると、身体や上演の機会に差があることなどから、障壁が多いとされてきた。しかし、発表者が2022年12月に行った現地調査で、女性ダランが上演において、障壁に対処するための様々な工夫を行なっていることが明らかになってきた。

本研究では、文献資料と、国立芸術大学スラカルタ校で学科長を務めている女性ダランのクニ・アスモロワティ氏の言説をもとに、まず、女性のダランが、男性ダランとの違いや障壁をどのようにとらえているのかについて明らかにした。その上で、特に上演を行う上での障壁に対してどのように対処しているのか、上演上の工夫について明らかにした。

調査の結果、まず、彼女は男性と異なる女性の声色を魅力の一つと捉えており、声のトレーニングや高い音を回避する演出を採用するなどの工夫をしていることが分かった。人形操作に関しては、女性でも筋力を鍛えることで大きな人形を扱えるようになることや、人形操作の質の向上に芸術大学やサンガルなどにおける教育が重要な影響を与えている可能性が明らかになった。さらに、彼女は衣装でのフェミニンさの表出、女性を主人公にした上演など、女性ならではの魅力を表出する試みを行っている。よって、女性のダランについて考察する際には、男性のダランとも共通するダランとしての経験と、女性ダラン特有の経験の両方を積んでいるということを考慮する必要があると結論づけた。

傍聴記「中部ジャワの影絵人形芝ワヤン・クリにおける女性ダランの上演上の工夫―クニ・アスモロワティ氏の事例から―」

福岡まどか

岸美咲氏の発表では、インドネシア・中部ジャワにおける女性の影絵人形遣い(「ダラン」と呼ばれる)の活躍する現状についての示唆的な考察がなされた。女性ダランが活躍するようになった背景として、YouTubeなどの動画サイトにおいて脚光を浴びるケースが増えてきた点、芸術教育機関における公的教育の発展、女性歌手(シンデン)が活躍するようになってきた点、などが挙げられた。

発表は、中部ジャワの芸術大学影絵人形遣い養成科の学科長を務めるクニ・アスモロワティ氏へのインタビュー調査や上演の観察などの成果を、先行研究の検討をもとにしつつ、考察した興味深い内容であった。今回の発表では主に上演上の工夫に焦点を置き、先行研究で指摘されてきた女性ダランの上演における障壁について丁寧な検討がなされた。発声、人形操作、ジ

ヤワ人女性の特性を重視する身体表象、上演機会の獲得、演出の工夫などの諸点について、参与観察とインタビューの成果が提示された。演出の工夫については、実際の上演における演目内容の特質も含めて、女性芸術家ならではの演目の改変についても報告がなされた。

結論として、女性ダランは、先行研究で挙げられてきたさまざまな上演上の障壁を、努力や工夫によって乗り越えている現状が示され、それには芸術大学などの公的芸術教育機関や「サンガール」と呼ばれる私的な芸術教室などでの教育の影響も重要であることが指摘された。

質疑応答では、芸術大学の影絵人形遣い養成科における女性教員の割合と女子生徒の割合についての質問があり、それに対する応答としては、事例に挙げられたクニ氏が学科においては唯一の女性教員であり、また学生については約40人中2-3人の女子生徒が在籍している状況が示された。学位取得が重視される大学という場における女性教員の活躍の現状も報告された。シンデンと呼ばれる女性歌手の活躍が実際に女性ダランの活躍を促したかどうかという事実確認があり、それに対する応答としては、現在ダランとシンデンを兼ねる人材が増えている、という点が提示された。さらにそれに関連して、元来は影絵の上演ではスクリーンに映し出された影を観る観客が多かったが、女性歌手の活躍が高まったことも相まって影ではなく人形の側から上演を観る観客が増えている現状についても報告された。

今後は上演上の工夫に加えて、社会的役割や儀礼上の位置づけなどにも着目することによって女性ダランに関するユニークな研究成果へと発展していくことが期待される。

3、定例研究会案内 (298回)

日時：2024年3月2日(土) 13:30 開場 14:00 開演(予定)

(開始時間は多少の変更の可能性があります)

会場：大阪大学豊中キャンパス 21世紀懐徳堂スタジオ

対面開催のみ 要申し込み 定員60名

内容：ラーマヤナ演劇の多様性を考える

インドネシアの影絵芝居に基づくインスタレーションとパフォーマンス (予定)

「シーター姫：大地への帰還」

出演：ナナン・アナント・ウィチャクソノ、西田有里、ガムラングループダルマブダヤ

内容詳細：東南アジアの広い地域に普及し、さまざまな芸術表現の題材とされてきた古代インドの叙事詩ラーマヤナ。今回の上演会は、ラーマヤナに登場するシーター姫の物語を、ジャワ島の影絵芝居、ガムラン音楽、詩の朗読、インスタレーションなどで構成し、上演する予定です。科学研究費基盤B「東南アジアの現代芸術におけるラーマヤナの多面的意味に関する研究」(代表者：福岡まどか)成果発表会を兼ねていますが、作品が成果の一つという位置づけのため、上演のみで研究発表はありません。終演後に出演者による上演後トーク(質疑応答など)を予定しております。

例会担当・司会・解説：福岡まどか

お知らせ

◇定例研究会の案内の遅れについて

東洋音楽学会の2023年度は、9月に始まります。本年度の第1回目にあたる研究会は、9月2日に行われました(今号に発表要旨と傍聴記を掲載してあります)。支部だよりの刊行は当初2023年9月を予定していましたが、編集の都合上、10月になってしまいました。こういった事情によって、9月2日の定例研究会の案内が、支部だよりの上ではおこなわれておりません。連絡がウェブでの告知だけになってしまったことについて、会員の皆様そして例会担当委員や発表されたみなさんに、支部長(支部だより編集責任者)より、お詫び申し上げます。

定例研究会の案内は、基本的にウェブサイト上でおこなうことになっていますので、随時、ウェブサイトをご確認ください。

◇研究発表の募集

西日本支部の定例研究会で研究発表を希望される方は、発表種別（研究発表、修士論文・博士論文発表、報告等）、発表題目、要旨（800-1000字程度）、氏名、所属支部、所属機関、連絡先（E-mail等）を明記の上、下記の西日本支部事務局まで、電子メールでお申し込みください。

修論・博論の発表は、修了認定大学の所在する支部が受け付けます。修了認定大学に勤務される会員は、修論・博論発表の候補に関する情報を当該支部へお寄せくださいますようお願いいたします。

◇オンラインによる例会開催について

好評の声が多いため、オンライン開催を継続しますが、会場校の都合などで、オンライン併用での開催が不可能な場合もあります。ご注意ください。

◇メールアドレスを変更されたとき

東京の本部事務所（LEN03210@nifty.ne.jp）まで、必ずお知らせください。今後、学会全体としてwebを利用した会員専用サービスを充実させる計画があり、その際には電子メールの登録が必須になります。ご協力をお願いいたします。

（編集担当：藤田隆則、吉岡倫裕、細野桜子）

編集・発行：（一社）東洋音楽学会 西日本支部

〒600-8601 京都市下京区下之町 57-1
京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター 藤田隆則研究室気付
東洋音楽学会 西日本支部事務局
E-mail tfujita@kcua.ac.jp
<http://tog.a.la9.jp/nishi/index.html>