

In April 2022, Osaka City University and Osaka Prefecture University merge to Osaka Metropolitan University

| | |
|--------------------|---------------------------------------|
| Title | (第 5 章)芸能伝承・二次創作・動態保存 : 阪神虎舞の理論的挑戦 |
| Author | 橋本 裕之 |
| Citation | URP「先端的都市研究」シリーズ. 29 巻, p.81-116. |
| Published | 2022-03-15 |
| ISBN | 978-4-904010-44-0 |
| Type | Book Part |
| Textversion | Publisher |
| Publisher | 大阪市立大学都市研究プラザ |
| Description | 阪神虎舞の誕生 : 被災地芸能の文化的脈 絡の拡張 |
| DOI | 10.24544/ocu.20220516-052 |

Placed on: Osaka City University

Osaka Metropolitan University

第5章

芸能伝承・二次創作・動態保存 —阪神虎舞の理論的挑戦—

橋本裕之

1. 三題噺の効用

本稿は芸能伝承・二次創作・動態保存を取り上げた三題噺を意図している。もちろん落語の三題噺よろしく即興的に演じるわけにもいかないが、この三題をつなぎあわせることによって、阪神虎舞を着想した理論的な背景を浮かび上がらせてみたい。実際はいわゆる民俗芸能の今日的な状況を念頭に置きながら芸能伝承という概念を再検討する一方、サブカルチャーの領域を想像させる二次創作という概念が民俗学におけるフォークロリズムという概念とも響き合っている経緯を提示する。そして、無形民俗文化財の動態保存に関する未発の方法を模索することによって、阪神虎舞が図らずも獲得している先端的な性格を浮かび上がらせる。したがって、この三題はいずれも阪神虎舞が今後どう展開していけるものか、その可能性を描き出ささいも依拠すべき基本的な視座として位置付けることができるはずである。

阪神虎舞は「岩手県沿岸部に伝わる芸能「虎舞」を関西在住のコンテンポラリーダンサーたちが演じる。それは2011年の東日本大震災がもたらした奇跡の邂逅だった。2018年、神戸市の新長田を拠点として結成。大槌町の大槌城山虎舞に学び、インスパイアされた阪神虎舞の演舞は、芸能の根源と未来に向かう可能性を示唆するだろう。女性の舞手を擁する唯一の虎舞団体として、オリジナリティあふれる演目を創作するべく奮闘中。」¹である。

¹ この紹介文は令和3年(2021)3月4日～5月18日に開催された国立民族学博物館特別展「復興を支える地域の文化—3.11から10年」に関連する研究公演として、3月6日にオンラインで配信された「阪神虎舞みんなく公演」のチラシに掲載された。

そもそも阪神虎舞は被災地芸能の二次創作に関するプロジェクトとして立ち上げたものであり、平成 29 年度～平成 31 年度に実施した科学研究費挑戦的研究（萌芽）「被災地芸能の二次創作に関する実践研究」（研究代表者：橋本裕之）における成果であるといえるだろう。「研究成果の概要」は以下のとおり。

本研究は壊滅的な打撃を受けた地域社会の復興に際して、芸能が持つ特筆すべき力をフィールドワークによって実証した上で、震災に関する記憶の風化に抗する芸術文化協働のモデルとして、被災地芸能の二次創作という方法を検討した。芸能は東日本大震災直後の被災者を繋ぐ媒体として大きな役割をはたしたが、被災から 10 年近く経ち、関西は遠隔地ということもあり、震災を実感する機会がなくなってきた。そこで、岩手県上閉伊郡大槌町で活動している城山虎舞に触発されて、関西に在住するコンテンポラリーダンサーを中心とする阪神虎舞を立ち上げることによって、震災の記憶の風化に立ち向かうべく、虎舞の二次創作に関する実践研究を実施した。

ところで、加藤周一は『三題噺』という自身の小説について、「この本は短篇小説集ではない。3つの話はそれぞれ独立しているように見えるけれども、実は互に相補って、一卷を成すものである。すなわち、三題噺。」²という。実際は石川丈山・一休宗純・富永仲基という3人の主人公が各々、日常的・官能的・知的人生に徹底した姿を描き出しており、「日常的・官能的・知的人生は、それ自身を目的として自立することができる立場に支えられ、1つの立場を他の立場に包みこむこと、または還元することができない。その意味で、3つの話の全体には、「非還元性」(irréductibilité) という総題を与えることもできると思う。」³というのである。

そして、加藤は「日常的・官能的・知的人生は、それぞれ絶対に孤独な人生の極限の姿であるともいえる。」と述べた上で、「私にとって、孤独な自我の世界が、3つの究極的な立場相互の緊張関係の上に成立するものだとい

² 加藤周一（2010）『三題噺』、筑摩書房、175頁。

³ 同書、176頁。

うことである。」⁴ともいう。もちろん本稿で提示する三題噺はあくまでも阪神虎舞にかかわるものであり、孤独な自我の世界を成立させる3つの究極的な立場相互の緊張関係を表象しているわけでもない。だが、本稿の隠れた主人公である阪神虎舞も、芸能伝承・二次創作・動態保存という3つの非還元的な視座が相互規定的に形成する緊張関係の上に成立していることはまちがいないだろう。それは理論的な地平における阪神虎舞の挑戦であるといえることができる。

2. 阪神虎舞の誕生

最初に阪神虎舞が前述した科学研究費挑戦的研究（萌芽）「被災地芸能の二次創作に関する実践研究」において誕生した経緯を紹介しておきたい。平成29年度は大槌城山虎舞を含めて被災地芸能が持つ歴史的側面と民俗的側面を取り上げた現地調査を各地で実施した。これは虎舞を関西に移植するための、いわば予備的な研究として位置付けられる。そして、大槌城山虎舞に協力していただき、既に試行的なプロジェクトに着手していた虎舞の二次創作に向けて具体的な計画を策定しながら、その過程に関する参与観察的な調査を実施した。また、実際に関西において虎舞に関心を持ち虎舞に参加していただける人材を確保するべく各方面に働きかけながら、その過程に関する参与観察的な調査を実施した。

平成29年度は予備的調査の段階であり、被災地芸能の二次創作に関して協力していただける大槌城山虎舞のメンバーのみならず、実践的な性格を持つ当該のプロジェクトを応援していただける関係者とも打ち合わせながら、具体的な計画を策定する過程に関する参与観察的な調査を実施した。実際に関西において虎舞に関心を持ち虎舞に参加していただける人材や団体を見つけることに苦労したが、ようやく目途がついたため、虎舞の二次創作を試行的に実施する手がかりを得ることができた。また、被災地芸能の現地調査を各地で実施することによって、被災地芸能の二次創作に関する積極的な意義と現実的な課題を確認することができた。

⁴ 同書、176-177頁。

平成 30 年度は大槌城山虎舞のメンバーを招聘してワークショップを実施する一方、数名の受講者を大槌まつりに派遣して現地の雰囲気を感じてもらった上で、関西に在住するコンテンポラリーダンサーを中心とする阪神虎舞の活動を開始した。これは既に試行的なプロジェクトに着手していた虎舞の二次創作に関する中心的な実践研究として位置付けられる。そして、大槌城山虎舞にも協力していただき、虎舞を関西に移植するための具体的な計画を策定しながら、その過程に関する参与観察的な調査を実施した。また、平成 30 年度も平成 29 年度に続いて、大槌城山虎舞を含めて被災地芸能が持つ歴史的側面と民俗的側面を取り上げた現地調査を各地で実施した。

平成 30 年度は本格的な実践研究の段階に入った。6 月に虎舞ワークショップ「Challenge 虎舞！」を開催した上で、9 月に数名の受講者を大槌まつりに派遣して大槌城山虎舞に関する参与観察的な現地調査を実施した。そして、虎舞の二次創作を試行的に実施する手がかりとして、関西在住のコンテンポラリーダンサーを中心とする阪神虎舞の活動を開始することができた。実際は 11 月に大槌城山虎舞の神戸公演「舞い虎参上、岩手大槌より」を開催したさい、その前座として阪神虎舞の初舞台が実現している。当初のメンバーは山本和馬・遠藤遼之介・いはらみく・森山真由子・村上和司・今井美帆の六名。今井が俳優である以外は、全員がコンテンポラリーダンサーである。

その反響は大きく、1 月にニューウェイヴガールズグループとしてカルト的な人気を誇るゆるめるモ！の大阪公演に参加する一方⁵、3 月に少彦名神社の「東北文化復興祈念祭—城山虎舞に導かれた阪神虎舞—」において阪神虎舞を奉納した。いずれの機会においても被災地芸能の二次創作に関して協力していただける大槌城山虎舞のメンバーのみならず、実践的な性格を持つ当該のプロジェクトを応援していただける関係者とも打ち合わせながら、具体的な活動を推進する過程に関する参与観察的な調査を実施した。

⁵ ゆるめるモ！(2019)「虎の乱」『酔拳ツアーW ファイナル 龍の乱・虎の乱』[DVD]、2019 年、YOU'LL RECORDS、参照。

また、平成 30 年度も平成 29 年度に続いて、被災地芸能の現地調査を各地で実施することによって、被災地芸能の二次創作に関する積極的な意義と現実的な課題を確認することができた。

平成 31 年度、令和元年度も大槌城山虎舞のメンバーを招聘してワークショップを実施する一方、数名の受講者を大槌まつりに派遣して大槌城山虎舞に参加させてもらうなどして現地の雰囲気を感じた上で、関西に在住するコンテンポラリーダンサーを中心とする阪神虎舞の活動を継続的に実施した。これは既に試行的なプロジェクトに着手していた虎舞の二次創作に関する中心的な実践研究として位置付けられる。そして、大槌城山虎舞にも協力していただき、虎舞を関西に移植するための具体的な計画を策定しながら、その過程に関する参与観察的な調査を実施した。また、平成 31 年度、令和元年度も平成 30 年度に続いて、大槌城山虎舞を含めて被災地芸能が持つ歴史的側面と民俗的側面を取り上げた現地調査を各地で実施した。

平成 31 年度、令和元年度は平成 30 年度に本格的な実践研究の段階に入った本研究を飛躍的に発展させる段階に入った。4 月に廣田神社の天皇陛下御譲位御安泰祈願併春祭において阪神虎舞を奉納した。また、5 月に真陽南さくらグラウンドで開催された第 31 回真陽フェスティバルにおいて阪神虎舞を上演した。一方、6 月に大槌城山虎舞のメンバーを招聘して虎舞ワークショップ「Challenge 虎舞！2019」を実施する一方、9 月に数名の受講者を大槌まつりに派遣して大槌城山虎舞に参加させてもらう稀有な機会を通して、大槌城山虎舞に関する参与観察的な現地調査を実施した。こうした活動の経緯は読売テレビの『かんさい情報ネット ten.』において紹介された。そして、虎舞の二次創作を試行的に実施する手がかりとして、関西在住のコンテンポラリーダンサーを中心とする阪神虎舞の活動を継続することができた。

実際は以降も 10 月に若松公園多目的広場で開催された第 16 回輝け！集まれ！ながたつ子祭！、インテックス大阪で開催されたツーリズム EXPO ジャパン 2019、令和 2 年 1 月に五位の池小学校で開催された防災とんど焼きイベントにおいて阪神虎舞を披露した。いずれの機会においても被災地芸能の二次創作に関して協力していただける大槌城山虎舞のメンバーのみ

ならず、実践的な性格を持つ本研究を応援していただける関係者とも打ち合わせを重ねながら、具体的な活動を推進する過程に関する参与観察的な調査を実施した。また、平成 31 年度令和元年度も平成 30 年度に続いて、被災地芸能の現地調査を各地で実施することによって、被災地芸能の二次創作に関する積極的な意義と現実的な課題を確認することができた。

阪神虎舞は3月以降もいくつかの神社で奉納することが予定されていたが、残念ながらコロナ禍によっていずれも中止された。阪神虎舞のメンバーもしばらく練習を自粛しているが、阪神虎舞の運営に携わり当事者とともに関わり、その過程に関する参与観察的な調査のみならず、その結果に関するインパクト評価なども実施することによって、震災に関する記憶の風化に抗する効果などを検証しているところである。メンバーについて補足しておけば、令和3年(2021)に古藪直樹・川端克則の2名が加入した。古藪はコンテンポラリーダンサーとして活動している。一方、川端はそもそも釜石虎舞の代表格として知られる尾崎町虎舞のメンバーだった。だが、現在は大阪府内で勤務しているため、阪神虎舞に参加したというわけである。

以上、科学研究費挑戦的研究(萌芽)「被災地芸能の二次創作に関する実践研究」の研究成果報告書に依拠しながら阪神虎舞が誕生した経緯を振り返ってみたが、「被災地芸能の二次創作に関する実践研究」という研究課題名にも見られるとおり、二次創作という概念が前面に押し出されていることに気付かされる。一方、芸能伝承や動態保存は有用な概念として意識していなかった。こうした概念の有用性は当該のプロジェクトを推進する過程において次第に浮かび上がってきたというべきだろう。あらためて本稿において提示していきたいと考えている。

3. 芸能伝承再考

私はかつて民俗芸能研究を脱神話化する一連の作業において、民俗芸能という概念を批判的に検討した⁶。だが、近接的な概念である芸能伝承に関

⁶ 橋本裕之(2006)「これは「民俗芸能」ではない」『民俗芸能研究という神話』、森話社。

していえば、まったく扱ってこなかった。当時の私は芸能伝承という概念に対して曖昧な印象しか持っていなかったため、重要な概念として検討する必要性を感じていなかったのである。だが、近年この概念を大きく取り上げた成果が発表されている。高久舞は『芸能伝承論』の冒頭において、「なぜ芸能を行い、伝えようとしているのか」という問いを提示した上で、芸能を研究する上で「芸能を伝承する側の視点」⁷が最も必要であるという。

そして、高久は「芸能の中には、芸能を行う上で必要な身体の所作、表現方法を伝えるだけでなく、具体的な固有名詞を上げながら誰から伝えられたのかという系譜をともに伝承している場合がある。」ことを指摘して、「系譜をもつということは芸能を伝承する上でどのような機能を果たしているのか捉え、その意義について問うことが本研究の主題である。」⁸とも述べている。その対象は「地域社会で育まれてきた民俗芸能、専門芸能者により伝承されてきた舞台芸能、特定の地域と人々により伝承され舞台化された遊芸」⁹であり、民俗芸能として分類されるいくつかの事例の家元制度のみならず、伝統芸能として分類される一中節の家元制度をも取り上げている。民俗学を標榜しながら民俗芸能と伝統芸能の家元制度を横断的に論じる視座は画期的である。というのも、家元制度こそが柳田國男が芸能を民俗学の範疇に入れることを躊躇した理由であると考えられるのである。

私はかつて「柳田が「芸能」を即「民俗」として定位しなかったのは、おそらく「芸能」に家元が統制しているばあいは特定の個人が管理しているばあいが含まれていたからである。」¹⁰と述べている。一方、折口信夫は芸能の家元制度も民俗学の対象として扱っており¹¹、柳田がいう民間伝承の一

⁷ 高久舞（2017）「本論文の主題と先行研究」『芸能伝承論—伝統芸能・民俗芸能における演者と系譜—』、岩田書院、11頁。

⁸ 同論文、12頁。

⁹ 同論文、62頁。

¹⁰ 橋本裕之（2006）「「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』、251頁。

¹¹ 折口信夫（1972）「家元発生の民俗的意義」『折口信夫全集ノート編』第6巻、中央公論社。

つとして芸能伝承をあげているのである¹²。高久は自身の横断的な研究を推進するさいの手かがりとして、窮屈な印象をもたらす民俗芸能という概念に拘泥するよりも、芸能伝承という概念の有用性を再発見したのだろう。といっても、高久はこの概念を定義していない。専ら「なぜ芸能を行い、伝えようとしているのか」という問いに沿って民俗誌的な成果を蓄積することに集中しているため、折口の所説を参照しながら芸能伝承という概念が意味するところを見ておきたい。

折口は昭和13年(1938)の講義において「わたしどもは、芸能をひっくるめて芸能伝承と名づけているが、これには本当は他の言語伝承、行動伝承などの部類にはいるものもある。」と述べた上で、「舞踊、演劇、歌謡、奇術(軽業、手品など)などが芸能伝承として誰でも考えるところである。」¹³という。また、昭和27年(1952)の講義においても、「われわれに「芸能的印象をあたえる伝承」。その印象を与えないものは、同時に芸能でない、とも言える。芸能の形態で伝承せられているものが、芸能伝承だと言っていい。つまり、芸能伝承の内容を成しているものが、芸能だと言っていい。」¹⁴というのである。

また、折口の高弟として知られる池田弥三郎は折口の所説を変奏して、芸能伝承について「芸能を、民俗としてとらえたときの、あるいは、民俗としてとらえようとしたときの名である。」¹⁵と述べている。そして、民俗芸能という概念にも触れて、「結局、「民俗芸能」という、世間流布の名称は、まだあいまいな点が多く、学問的な用語としては適切でない面がある。だから、芸能を、民俗のひとつのことがらとしてとらえようとしている態度を示すのならば、民俗芸能というよりも、芸能伝承という語のほうが適切である。」

12 三村昌義(1998)「伝承」西村亨編『折口信夫事典増補版』、大修館書店、342-344頁。

13 折口信夫(1972)「芸能伝承の話」『折口信夫全集ノート編』第六巻、143-144頁。

14 折口信夫(2016)「芸能伝承」伊藤好英・藤原茂樹・池田光編『折口信夫芸能史講義 戦後編 下—池田彌三郎ノート』、慶應義塾大学出版会、134頁。

15 池田弥三郎(1985)『芸能と民俗学』、岩崎美術社、33頁。

とも「民俗芸能とは何かというならば、民間に存続する芸能、および芸能的事象を民俗のひとつとしてとらえ、民俗学の対象としてこれを見ようとするときの名であって、それは、そういうよりも、民間芸能、もしくは芸能伝承というほうが、いっそうふさわしいであろう。」¹⁶ともいうのである。

芸能がそもそも民俗の一つであるならば、民俗芸能という概念は重複的な表現である。したがって、むしろ芸能が民俗として伝承されている動態を焦点化した芸能伝承という概念にこそ高い有用性を認めようというわけである。そう考えていけば、当該の芸能が民俗芸能なのか伝統芸能なのかという問いは無意味化するはずである。それは阪神虎舞をどう位置付けたらいいのかを再考する上でも有益だろう。阪神虎舞は前述したとおり、コンテンポラリーダンサーたちが岩手県沿岸部に伝わる虎舞に触発されて結成した集団であり、真正な民俗芸能なのかどうかを問われてしまいかねないが、阪神虎舞の「民俗との交渉面を見てゆこう」¹⁷とするならば、むしろ芸能伝承として理解することができないだろうか。

ところで、池田は「そもそも民俗芸能とは、民俗学的考察の対象になる芸能である。芸能を民俗学的研究の対象としてとらえたとき、それは民俗芸能である。そういうことが口幅ったいならば、こういいかえてもいい。民俗芸能とは、民俗学的考察、研究によることが、最も豊かな成果を期待しうる芸能である。」¹⁸と述べている。民俗芸能という概念が対象よりも方法に属する概念であるというのである¹⁹。そうだとしたら、あらゆる芸能は民俗芸能として把握されて然るべきであり、ここでも当該の芸能が民俗芸能であるか伝統芸能であるかというような問いは無意味化する。もちろんこの民俗学的研究は「折口信夫の、いわば古代学的なアプローチとほとんど同義であり、「民俗芸能の向こう側に、懸命に「古代」や「始原」のイメージを透か

¹⁶ 同書、33-34頁。

¹⁷ 折口信夫（2016）「芸能伝承」伊藤好英・藤原茂樹・池田光編『折口信夫芸能史講義 戦後編 下——池田彌三郎ノート』、慶應義塾大学出版会、133頁。

¹⁸ 池田弥三郎（1985）、前掲書、87頁。

¹⁹ 橋本裕之（2006）「これは「民俗芸能」ではない」『民俗芸能研究という神話』、森話社、36頁。

しみようとしていた」から、「いきおい「現在」に対する関心は、希薄なものにならざるを得なかったであろう。」²⁰と思われる。

また、池田は「民俗とは、いわば集団感覚・集団性格・集団表現というべきものである」²¹という。これは「ふおくろあの目的は、結局、我々の民俗性を窮める事になる。」²²と述べた折口の所説に対応している。そして、池田は「芸能を研究する目的が、民俗のそれと背馳するものではないということが、根本的のところだとすれば、芸能自身の目的の中に、その個的因由ではなく、集団的因由を見出すことが、芸能研究の目的だといっていいだろう。日本人は、何故にそうした芸能を生み出し、維持し、伝承して来なければなかったのかを、明らかにするのが、芸能研究の目的であり、それは、芸能の目的の中に、さぐることができるであろう。」²³ともいうのである。こうした所説はあくまでも集団を焦点化しており、個人に対する関心も希薄だったことを示唆している。

以上見てきた結果として、芸能伝承がマクロな地平を想定しており、古代や集団を念頭に置いた概念である消息が浮かび上がってきた。民俗学的研究も同様であるが、折口は「此学問は、それがいつ起つたかを知る為よりも、どうして起つたか、又、どうして形を変へたか、更に進んでは、どういふ点で現在及び将来に交渉するかを知る上で役立つものだと思へばいゝ。」²⁴と述べているから、現在に対する関心がなかったわけでもないだろう。また、折口が芸能の家元制度にも留意していたことは前述したが、やはり折口の弟子として知られる三隅治雄も民俗芸能の性格が「没個性的な集団性の強いものになってくる」といいながらも、「一定の旋律や振りがあるのだから、それをまとめた“個人”があってよいはず」²⁵とも述べているのである。

²⁰ 同論文、37-38頁。

²¹ 池田弥三郎（1962）『日本芸能伝承論』、中央公論社、84頁。

²² 折口信夫（1956）「民俗研究の意義」『折口信夫全集』第十六巻、中央公論社、505頁。

²³ 池田弥三郎（1962）『日本芸能伝承論』、617頁。

²⁴ 折口信夫（1956）「民俗研究の意義」、506頁。

²⁵ 三隅治雄（1972）『日本民俗芸能概論』、東京堂出版、6頁。

したがって、現在や個人に重心を置きながら、池田がいう民俗学的研究を脱中心化してみたらどうだろうか。じっさい、高久は私が世話人を務めた民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会の成果である『課題としての民俗芸能研究』²⁶が刊行された以降、「現在に至るまで発表された民俗芸能に関わる論考は、民俗芸能の伝承活動に関わる人々の意識（認識）や、民俗芸能が育まれてきた地域社会を論じるものが多い。」²⁷と述べている。近年における芸能の民俗学的研究は大きな地殻変動を経験しているのである。こうした動向に沿って「民俗との交渉面を見てゆこう」とするならば、阪神虎舞をも芸能伝承として位置付けることができるはずである。

そして、阪神虎舞は民俗学的研究が「最も豊かな成果を期待しうる」芸能であるという意味において、「それは民俗芸能である。」と試してみてもいいだろう。阪神虎舞が震災に関する記憶の風化に抗する試みとして発足したことを考えたら当然だろうが、神社で奉納したり地域社会で公演したり各種のイベントに参加したりする機会を重ねてきたことも民俗学的研究の対象である。こうした活動はいずれも関西に限られているが、将来的に関西以外にも進出していきたくと考えている。また、コンテンポラリーダンサーたちが当該のプロジェクトに賛同して阪神虎舞を結成した過程、そして大槌城山虎舞と阪神虎舞が定期的に交流してきた過程も、「民俗との交渉面を見てゆこう」とするさい重要な手がかりを提供しているはずである。いずれは大槌と新長田という二つの被災地が交流するチャンネルとしても一定の役割をはたしていけたら幸いである。

ここで芸能伝承という概念を構成する後半部、つまり伝承について検討してみたい。折口は「芸能伝承も変化するかもしれぬ。が、とにかく芸能伝承は、ある決った形において伝えられてゆく。形式によらずには伝えられぬ。その形式は一つでなくいくつもあり、変化も起ってくる。」²⁸とも「だから芸能は、人から人へ伝承されて、固定をまもってゆかれる。その固定が、芸

²⁶ 民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会編（1994）『課題としての民俗芸能研究』、ひつじ書房。

²⁷ 高久舞（2017）、前掲論文、24頁。

²⁸ 折口信夫（2016）「芸能伝承」、136頁。

術以外の方へも変化もしてゆくが、伝承され、固定してゆくことが、芸能の持っている運命だ。」²⁹ともいう。折口は伝承に関して変化することも視野に収めているが、どうやら変化しないことが基本であると考えているらしい。

それは折口に限ったことでも何でもないだろう。小林康正は「我々は、芸能をも含めたなにがしかの技能が伝承されているというとき、それを世代を超えて同じ遂行（パフォーマンス）が再度、そして何度も繰り返されているというイメージで描いていることが多い。」と述べており、「伝承とは、葡萄酒を古い革袋から新しい革袋に移しかえるとか、「瓶の水を一滴も残さず他の瓶に移しかえる」（密教の師資相承を表す言葉）といった比喻で表現されるような事態を指していると受け取られがちである。」³⁰という。

だが、小林はジーン・レイヴとエティエンヌ・ウェンガーが提唱した正統的周辺参加という概念を援用しながら、「伝承は実践共同体内での相互学習と位置付けられることになる。結果、伝承は何事かを伝え承るという狭い定義を捨て、社会を組織化する活動というより広い文脈に置かれることになる。」³¹と述べた上で、「伝承は、技能（＝知識）、社会、個人という相互に交渉する要素が結び付いた全体的な働きである。個人は社会のなかで技能を獲得することにより社会化し、かつその技能を用いて何事かを遂行することにより社会を再生産していく—そうした働きに与えられたのが、伝承という名前である。」³²という。そして、「一定不変のモノ・コトだけが伝えられていく、つまり反復（とその変形）という伝承観」³³を脱中心化する必要性を強調するのである。

かくして、本稿は伝承をミクロな地平に布置して、教育と学習の社会的過程として読みなおしてみたい。じっさい、阪神虎舞も虎舞のワークショップ

²⁹ 同論文、138頁。

³⁰ 小林康正（1995）「伝承の解剖学—その二重性をめぐって—」福島真人編『身体の構築学—社会的学習過程としての身体技法—』、ひつじ書房、240-241頁。

³¹ 同論文、209-210頁。

³² 同論文、256頁。

³³ 同論文、257頁。

を通じて教育と学習の社会的過程を経験している。そのような過程において物事を意識的に変化させることや部分的に流用することも十二分に考えられるだろう。だが、こうした活動は従来こそ伝承というよりも、むしろ創作として理解されてきたのである。

折口は「フォークロアは、どこにも、どんな階級にもあるわけだけれども、変化を掌っている階級（掌るという語はよくないが）、それを変化させることに目的をもっている人たちの手に渡ると、これはもうフォークロアではなくなる。芸術家は、変化を掌るものである。今まであった類型的な民間に伝わるものを変化させねば芸術でなく、芸術を変化させるのが芸術家の仕事だと考えている。そうするとそれは創作の領分にはいつてくる。」³⁴という。こうした所説は高久が「変化の過程で変化を意識した個人の介入は芸術家への一歩なのである。」³⁵という表現によって換言している。

また、三隅も「芸能はもともと人間がもつ才であり技能であって、これらは本能としてつねに創造を欲し、感性の刺激に応じて美の搜索を行為の上に自由に試みようとする。だから、根ざすところは村落住民の村を挙げて繰り返し行なってきた歌や踊りでも、伝承の過程で、そうした「繰り返し」に無意識に反撥し、あるいは意識的に脚色をこころみて、民俗からの脱皮をはかろうとするようになる。」³⁶と述べていた。だが、伝承と創作の境目は何だろうか。二項対立的な構図を想定するよりも、両者を連続的な現象として把握することが実情に即しているようにも感じられる。伝承を教育と学習の社会的過程として定位しておけば、当然ながら二次創作も含まれるはずである。

4. 二次創作再考

二次創作は通常サブカルチャーの諸領域において既存の作品を利用して

³⁴ 折口信夫（1972）「芸能伝承の話」、117頁。

³⁵ 高久舞（2017）「折口信夫の「芸術」観」『芸能伝承論—伝統芸能・民俗芸能における演者と系譜—』、358頁。

³⁶ 三隅治雄（1981）「概説」仲井幸二郎・西角井正大・三隅治雄編『民俗芸能辞典』、東京堂出版、26頁。

二次的に創作された事物を意味している。だが、本稿は文学理論における読者論や受容理論の成果を参照した上で、虎舞を関西に移植する活動を虎舞の二次創作として理解する革新的な視座を提示したい。虎舞の二次創作よろしく拡張的に使用する場合は、あわせてフォークロリズムの概念を参照することが有益である。フォークロリズムは伝統的な民俗文化（フォークロア）が異なる文脈で使われたり変質したりする状況を意味しており、「セカンド・ハンドによる民俗文化の継受と演出」³⁷とも「民俗事象が元の機能や意味をもちつづけるのではなく、新しい状況のなかで新しい機能と意味をになって行なわれること」³⁸とも定義されている。

したがって、虎舞の二次創作という場合も、虎舞が新しい意味を付与されたり現代社会が虎舞を二次利用したりする状況を含意しており、昨今は虎舞の **Re:Creation** とでも表現した方がわかりやすいかもしれない。だが、観光資源として活用されたり、文化財として保存されたり、文化遺産として登録されたり……。伝統的なフォークロアが変化しないで伝承されていたとしても、変化させない力学が働いているせいだとしたら、変化していないことについても説明することが必要だろう。ノスタルジアとエキジティズムが新しい意味として登場するのはこうした局面である。

元々は日常生活の一部だったものが非日常化して、特別な価値観によって対象化される。どこか懐かしい。何だか不思議。だから文化財として保存する。だから文化遺産として登録する。だから観光資源として活用するのである。そう考えていけば、あらゆるフォークロアはフォークロリズムであり、二次創作を間断なく発現させているということができるだろう。阪神虎舞も二次創作がノスタルジアとエキジティズムを触発する好例であろうが、震災に関する記憶の風化に抗するべく被災地芸能を二次創作する試みは類例がなく、まったく新しい社会実験である。芸能の伝播に関する調査研究は従来も蓄積されており、高知で生まれて全国に波及していったよさこいの

37 河野眞（2012）「フォークロリズムの生成風景—概念の原産地への探訪から—」『フォークロリズムから見た今日の民俗文化』、創土社、88頁。

38 同（2012）「民俗文化の現在—フォークロリズムから現代社会を考える—」『フォークロリズムから見た今日の民俗文化』、107-108頁。

ような事例も見られるが、防災を視野に入れた試みはきわめて珍しい。虎舞の二次創作が示唆する可能性を考える上で、補助線として間テキスト性という概念にも言及しておきたい。土田知則はいう。

一つのテキストが他のテキスト群とは無関係に、完全なオリジナルとして書かれることはありえない。(中略)つまり、一つのテキストが誕生する時、そのテキストは既に存在している。あるいはそのテキストと共時的に存在している、そしてさらに言うなら、その後書かれることになる不特定のテキスト群によって不可避免的に横断されているとみなされなければならないのだ。ロマン主義的な審美観が想定したような「オリジナリティ」(起源＝獨創性)といった概念はもはや意味をなさない。したがって、テキストにはそのテキストに固有の絶対的中心といったようなものは存在しえないことになる。これは言うまでもなく、時間的に先行するテキストが、それより後に書かれたテキストに「影響を及ぼす」といった前提に依拠する比較研究の方法論に抜本的な見直しを迫るものであると言えるだろう³⁹。

土田は「伝統的な比較研究は先行テキストが後続テキストに及ぼす影響を一方向的に特権視することで、その逆方向のベクトルを完全に無視してきた。時間的な先行関係が、そのままテキスト間の位階関係を決するものとして理解されてきたわけである。」という。そして、「確かに、D・ロッジの小説に登場するある学者のように、自分の研究テーマは「シェイクスピアに与えたT・S・エリオットの影響」であるなどと公言すれば、狂人扱いされかねないだろう。」⁴⁰という事例を挙げているのだが、少しばかりわかりにくいかも知れない。

身近な事例を挙げておけば、「又吉直樹に与えた太宰治の影響」といったら大きくうなずけても、「太宰治に与えた又吉直樹の影響」といったら、大丈夫かと思われてしまいかねないということだろう。にもかかわらず、土田

³⁹ 土田知則・青柳悦子・伊藤直哉(1996)『現代文学理論—テキスト・読み・世界—』、新曜社、169-170頁。

⁴⁰ 同書、170-171頁。

は「しかし、「間テキスト性」の理論とは、まさにこのような発想を重要な問題意識として引き受けるものなのである。これは決して、不条理で非論理的な主張ではない。後続テキストが先行テキストの「読み」を変質させたり、そのイメージを作り変えるといったことは、ごく普通に生じていることだからである。」⁴¹というのである。

こうした現象は現代の文学理論における間テキスト性の理念が個々の作品にまつわる状況として現前しているという意味において示唆的である。もちろん後続するテキストが先行するテキストの読みを変質させたりイメージを革新したりしている事態が阪神虎舞に生じているわけでも何でもないが、虎舞は被災地芸能として震災に関する記憶を喚起する巨大な源泉として存在しており、社会的な影響力も大きいはずである。将来的に後続テキストである阪神虎舞が先行テキストである岩手県沿岸部に伝わる虎舞に影響する可能性も十二分に考えられるだろう。それは動態保存という概念の有用性にもかかわっているので、くわしく後述したい。小笠原恭子という。

一つの芸能が歴史的な目盛りを刻み込んで行くときは、専門者の手の中にある時である。彼等の手から「常民」の手の中にこぼれ落ちるとふたたび、歴史は止まり、民間伝承となるわけで、実はここに、「芸能伝承」とらえがたさがある。専門者がいる社会的権力と密接な関係を生じるとその芸能は「一般の歴史」と歩みをともにすることを止め、伝承は彼等自身の内部だけで行われて行くのだが、この内部伝承はきわめて強い排他性を持つため、むしろ民間へ流れて伝承されたものの方が、新しい変貌を遂げることが多い。芸能の「進退」のこの両面をあわせて「芸能伝承」と呼ぶのであれば、あるいは「ほんたうの意味」での芸能史に近くなるかもしれない⁴²。

小笠原の所説は岩手県沿岸部に伝わる虎舞が専門者の芸能である人形浄瑠璃に発端していた消息を思い出させる⁴³。釜石虎舞は「民間へ流れて伝承

⁴¹ 同書、171頁。

⁴² 小笠原恭子(1986)「芸能伝承論」日本民俗研究大系編集委員会編『日本民俗研究大系』第6巻(芸能伝承)、学校法人國學院大學、39頁。

⁴³ だが、釜石虎舞に限っていえば、むしろ閉伊頼基に関する由来が語られる場合

されたものの方が、新しい変貌を遂げることが多い。」好例だろう。実際は近松門左衛門によって生み出された『国性爺合戦』の二段目における和藤内の虎退治に関する場面に触発されたものであり、大槌城山虎舞のウェブサイトは「江戸時代中期、三陸の紀伊国屋文左衛門と囃された豪商、吉里吉里善兵衛こと前川善兵衛が持つ数艘の大型廻船の船方達が、当時江戸で大流行していた近松門左衛門の浄瑠璃「国性爺合戦」を見物し、劇中の一場面「千里ヶ竹」の和藤内虎退治の場면을舞踊化した。」というのである。そうした虎舞が関西に移植されたわけだから、いわば本貫地に回帰したとも考えられるだろうか。

釜石虎舞は大槌町や山田町に伝承されている虎舞とも深くかかわっており、江戸時代の豪商として知られる前川善兵衛に関する由来が釜石市のみならず大槌町や山田町に於いても広く語られている。三代目前川善兵衛助友（吉里吉里善兵衛）が江戸で近松門左衛門の人形浄瑠璃『国性爺合戦』を見て感動して、二段目の「千里が竹」における和藤内の虎退治の場면을山田町大沢の船方に習わせた。これは山田町の大沢虎舞に関する起源譚であるが、大沢虎舞が釜石市片岸に伝わって片岸虎舞を生み、次第に各地に伝わっていったらしい。／じっさい、片岸虎舞は和藤内の虎退治に関する演目が残されている。だが、片岸虎舞以外の釜石虎舞はそもそも和藤内の虎退治に関する演目を伝承していない。尾崎神社の釜石まつりに奉納する錦町虎舞・尾崎町虎舞・只越虎舞・平田虎舞は釜石虎舞の中心ともいえる存在であろうが、いずれも和藤内の虎退治に関する演目を伝承していないのである⁴⁴。

一方、大槌城山虎舞は平成8年（1996）に結成されて、尾崎町虎舞の岩間久一氏に師事してその妙技を伝授されている。伝播した経路の実際は不明であるが、大沢虎舞→片岸虎舞→尾崎町虎舞→大槌城山虎舞→阪神虎舞というような過程を想定することができるかもしれない。岩手県沿岸部に伝

が多いようである。橋本裕之（2015）「岩手県沿岸部の民俗芸能—東日本大震災以前に鶴島神楽と釜石虎舞—」『震災と芸能—地域再生の原動力—』、追手門学院大学出版会、95-96頁。

⁴⁴ 同論文、94-95頁。

わる虎舞は『国性爺合戦』に影響している痕跡こそないが、そもそも変化しながら二次創作を重ねていたのである。阪神虎舞を最後尾に位置付けてみたが、もちろん阪神虎舞は数回のワークショップを通じて大槌城山虎舞のメンバーに指導してもらっただけであり、弟子を名乗る資格を持ち合わせているわけでもない。あくまでもインスパイア系であるが、伝承が前述したとおり物事を意識的に変化させることや部分的に流用することをも含むもののだとしたら、阪神虎舞も伝承の末席を汚しているのみならず、虎舞の二次創作に関する最新の事例を提供しているとも考えられるだろう。

阪神虎舞も「民間へ流れて伝承されたものの方が、新しい変貌を遂げることが多い。」好例であるといえそうだが、浜野智史は「一つの作品が基点となって派生作品（二次創作）が生み出されるだけではなく、派生作品（二次創作）がまた別の作品（三次創作）にとっての部品（モジュール）としての役割をはたしていき、その三次作品がまた別の……という一連のプロセスを、「N次創作」と呼ぶことができます。」⁴⁵という。また、岡本健はこうした現象が観光にも見られることを指摘して、「個人個人が情報発信を行い、それによって構築される観光を「n次創作観光」としている。岡本は「元々の概念は「N次創作」とNが大文字であったが」、「個人個人の情報の編集や発信の集積によって観光が構築されていくイメージをより鮮明に示すため「n次創作観光」と、小文字のnを用いたい。」⁴⁶と述べている。

阪神虎舞においても二次創作を重ねるn次創作の過程を確認することができる。阪神虎舞は基本的な演目として伝授された「遊び虎」「跳ね虎」「笹ばみ」をできるかぎり忠実に踏襲している。これは震災に関する記憶の風化に抗する芸術文化協働のモデルを構築するという意味において、変化させない力学が働いている。また、次節においてくわしく後述するが、無形民俗文化財もしくは無形文化遺産の動態保存に関する未発の方法を模索するという意味においても、変化させない力学が働いているのである。

⁴⁵ 浜野智史（2008）『アーキテクチャの生態系—情報環境は以下に設計されてきたか—』、NTT出版、249頁。

⁴⁶ 岡本健（2013）『n次創作観光—アニメ聖地巡礼／コンテンツツーリズム／観光社会学の可能性』、NPO法人北海道冒険芸術出版、43頁。

一方、阪神虎舞は新しい試みにも挑戦している。令和3年3月に国立民族学博物館で実施された阪神虎舞はコロナ禍によってオンラインで配信することを余儀なくされたが、基本的な三つの演目のみならず、サポートメンバーとして西アフリカに位置するトーゴ出身のコンテンポラリーダンサーでありパーカッショニストでもあるアラン・シナンジャに参加してもらって、モバギガンネという民族楽器の太鼓を用いた即興的なパフォーマンスを披露した⁴⁷。国立民族学博物館で実施された阪神虎舞は特別展「復興を支える地域の文化—3.11から10年」に関連した研究公演であったが、「新型コロナウイルスの感染動向をふまえ、本公演はオンライン配信のみで開催します。」という方法に変更された。

その内容は「2018年11月に神戸で発足した阪神虎舞は、東日本大震災の被災地の芸能を他の地域に広め、災害の記憶の風化を食い止めることを一つの目的として結成されました。指導に当たったのは、岩手県大槌町の大槌城山虎舞です。本公演では、阪神虎舞による実演とともに、東日本大震災から10年の経過のなかで、東北と関西を結びつけた阪神虎舞結成の物語を紹介し、災害の記憶への向き合い方について参加者とともに考えます。」というものであり、私も参加した座談会「芸能を移植する—阪神虎舞の試み」に続いて、阪神虎舞が国立民族学博物館の各所で演じられる様子が配信されたのである。

そして令和3年4月、阪神虎舞は兵庫県西宮市に鎮座する廣田神社の春祭において奉納された。廣田神社は阪神タイガースが必勝を祈願することによって知られており、以前も大槌城山虎舞や阪神虎舞が奉納されているが、拝殿で斎行された祭典においてもシナンジャに参加してもらって、モバギガンネを用いた「遊び虎」を奉納した。そして、祭典が終了した後は拝殿前の参道で「遊び虎」「跳ね虎」「笹ばみ」を演じたのである⁴⁸。当日は参拝者や保育園の園児を含めた近隣の住民が観覧して、盛大な拍手喝采を受け

47 その様子は <https://www.youtube.com/watch?v=cEzN2HJYMAE> で公開されている。

48 その様子は <http://www.hirotahonsya.or.jp/blogpage/toramai.html> で公開されている。

た。これも岩手県沿岸部の虎舞、とりわけ大槌城山虎舞を二次創作した阪神虎舞が自身を二次創作する、いわばn次創作の一例だろう。もちろんこうした試みは阪神虎舞の中心的なメンバーがコンテンポラリーダンサーであることに由来している。

折口が「芸術家は、変化を掌るものである。今まであった類型的な民間に伝わるものを変化させねば芸術でなく、芸術を変化させるのが芸術家の仕事だと考えている。」というのは、そのとおりかもしれない。だが、「それを変化させることに目的をもっている人たちの手に渡ると、これはもうフォークロアではなくなる。」というのはどうだろうか。折口は「それは創作の領分にはいってくる。」とも述べていたが、伝承と創作は前述したとおり不可分である以上、連続的な現象として把握するべきだろう。伝承を教育と学習の社会的過程として定位しておけば、当然ながら二次創作も含まれるはずである。じっさい、阪神虎舞のメンバーも変化しない／させない演目と変化する／させる演目の双方を虎舞として認識しており、どちらも二次創作によって発現した形態であるということが出来る。その総体こそが阪神虎舞という芸能伝承の実際であるといっておきたい。

かくして、令和3年度～令和5年度に実施する科学研究費挑戦的研究(基盤研究(c))「被災地芸能の動態的保存と実践的拡張」(研究代表者:橋本裕之)が開始された。その「概要」は「東日本大震災を契機としてコンテンポラリーダンスが被災地の芸能と遭遇する機会が増えている。2018年より神戸のダンス系NPOの拠点で、岩手県大槌町に伝承される虎舞の担い手からダンサーが学ぶ機会が定期的に設けられてきた。修得した神戸のグループは半ば自立し、地域の祭礼やイベントに請われて舞う機会が増加している。本研究では、このグループの誕生と成立を、震災が引き起こした新たな文化の生成過程と捉え、東北と関西という文化的脈絡、習得のプロセス、レパトリーの拡張、上演機会などに焦点を当てて、その経緯の詳細な分析を行うことを目的とする。」というものである。

そして、「学術的背景」として複数の学術的背景を挙げた上で、二次創作論について「阪神虎舞は、伝統芸能の技法を学びながらも伝統にとらわれず、新たな作品を開拓しつつある。その現象は二次創作論の観点から考

察する必要がある。活動射程の幅は広く、観光イベントなどのフォークロリズム的文脈のみに回収されることなく、神聖な奉納芸、実験的なダンス作品など多様な表現形態の間を揺れ動く。その越境性が二次創作の概念の拡張につながる材料を提供する。」と述べている。科学研究費挑戦的研究（基盤研究(c)）「被災地芸能の動態的保存と実践的拡張」の「核心をなす学術的「問い」」は以下のとおりである。

核心的問いは2つ設定した。第1は、阪神虎舞の営為は、被災後の郷土芸能のあり方を示唆するものと捉え、「郷土芸能の実践共同体を開放系に転位させたらどうなるか、どのような理論的な可能性がもたらされるか」という問いである。従来、郷土芸能は閉鎖的でよ者の介入をよしとしないところがあるが、本来の文脈から切り離された環境で発足した阪神虎舞には伝統の軀は存在しない。開放系の郷土芸能が今後どのような道を歩んでいくのか極めて興味深い現象であり、実践共同体論や社会関係資本論の変革、拡張に貢献すると考える。この問いを意識しながら、阪神虎舞がコミュニティとの関係性の中から新たな文化的文脈を形成してゆく過程を明らかにしたい。／第2は、ダンサーは芸能とコンテンポラリーダンスという身体技法の大きく異なる舞踊のジャンルを往還しながら新たな虎舞作品の創作に挑戦しつつある、そのプロセスを観察して、新作が「どのような内容になるのか、どういった人々に向けてつくられるのか」といった素朴ではあるが創作と受容を考える場合の要の問題に取り組みたい。コロナ禍において芸能における神事性と娯楽性の分裂が露わとなった。新たな虎舞が神事と娯楽の狭間でどのような位置どりができるのかという考察にも繋げてゆけるであろう。

「郷土芸能の実践共同体を開放系に転位させたらどうなるか、どのような理論的な可能性がもたらされるか」と新作が「どのような内容になるのか、どういった人々に向けてつくられるのか」という二つの問いは、どちらも虎舞の二次創作によって連鎖的に呼び起こされるものである。といっても、当該のプロジェクトは初年度に相当する令和3年度こそ、コロナ禍によってほぼ活動することができなかった。事態が沈静化することを願って今後を期するしかないが、研究課題名に含まれる動態的保存は十分に検討してい

なかったことが悔やまれる。じっさい、研究計画調書においても動的保存にまったく言及していなかったのである。だが、動的保存つまり動的保存は高い有用性を持つ概念であると思われるので、次節でくわしく論じてみたい。

5. 動的保存再考

動的保存という視座は当初こそ考えていなかった。だが、平成31年(2019)3月10日、少彦名神社において「東北文化復興祈念祭～城山虎舞に導かれた阪神虎舞 初奉納～」が斎行されたさい、別所賢一宮司が動的保存につながる興味深い意見を提示してくださったのである。その内容は阪神虎舞を来たるべき災害に備えて虎舞を遠隔地において保存するプロジェクトとしても評価することができるだろうというものだった。別所宮司は動的保存という概念こそ用いていなかった。だが、私はこうした着想に触発されて、動的保存という概念について検討することができたのである。

動的保存は通常、建築を使いながら保存する意味で用いられている。西川幸治は「文化財をある時代に固定し、変化をまったく認めないという立場」に依拠する指定文化財の静的保存に対して、「伝統を正しくうけつぎ、新しい時代にふさわしく変化させようというのが動的保存の立場である。」と述べて、「動的保存によって地域文化財を地域に根づかせながら、変化の激しい時代に伝統を損なうことなく次の時代にうけつぐことができる。」⁴⁹という。また、李榮蘭・齋藤榮・榊田佳寛・小西敏正も重要文化財建築物を弾力的に運用する動的保存の現状と方策を扱った論文において、「この論文での「動的保存」とは建築物をそのまま展示するのではなく、建築空間として活用しながら保存することをいう。」⁵⁰と述べている。

一方、小川晃と小林直明は「本来の用途にあわせることで、「使いながら

49 西川幸治(1991)「地域文化財の保存と活用」『技術と文明』6巻2号、日本産業技術史学会、56頁。

50 李榮蘭・齋藤榮・榊田佳寛・小西敏正(2012)「重要文化財建築物の動的保存における維持管理の現状と運営方策に関する研究」『日本建築学会計画系論文集』第77巻第682号、日本建築学会、2910頁。

保存する：動態保存」とも「歴史的な価値を守りながら有効に使い続ける動態保存」とも「文化と機能の発展継承を実現する動態保存」とも述べており、「元来は機械分野の用語。その後建築界においても「動態保存」の用語が使用されるようになった。」⁵¹という。本来の目的で活用しながら保存するのが動態保存だとしたら、民俗芸能が包含される無形民俗文化財はそもそも動態であるため、動態保存という概念も違う意味を帯びるはずである。

文化財保護法は現在、各種の文化財を指定する形式を取っており、無形民俗文化財も同様である。だが、それは昭和 50 年（1975）に文化財保護法が改正されて民俗資料が民俗文化財に改称された以降に限られていることに注意したい。1975 年 9 月 30 日付で文化庁次長が各都道府県教育委員会に宛てた通達「文化財保護法の一部を改正する法律等の施行について」は、「旧法上は民俗芸能がどの文化財の種別に属するかについては明文の規定がなく、運用上は無形文化財と民俗資料のいずれにも属するものとして取り扱われてきたが、これを改め民俗文化財に属するものとして明記したものである。」という。民俗芸能は昭和 29 年（1954）に文化財保護法が改正された以降、無形文化財もしくは無形の民俗資料として扱われていた。そして、どちらも「記録作成等の措置を講ずべき」ものとして選択することが定められたが、指定制度は適用されなかったのである。

大島暁雄は「現在でも無形の民俗文化財の保護は、「記録保存」による手法が行政的施策の中心にあると考えるべきである」ことを強調しており、「無形の民俗文化財の指定という行為は、民俗文化財の保護行政の理念上の意味からは、決してその中心をなすものではない」⁵²という。また、植木行宣は「民俗文化は〈国民の生活の推移を理解するかけがえのない資料〉である。その評価は文化財保護法制定当初から一貫している。それに対応する

51 小川晃・小林直明（2018）「文化財の動態保存—市有形文化財による動態保存のモデル—」『平成 30 年度日本大学理工学部学術講演会予稿集』、日本大学理工学部、711-712 頁。

52 大島暁雄（2007）「民俗文化財保護の基本理念について—特に、昭和 50 年文化財保護法改正を巡って—」鹿谷勲・長谷川嘉和・樋口昭編『民俗文化財—保護行政の現場から—』、岩田書院、10 頁。

措置が「記録保存」であり、それが民俗の保護の基本であることは言を俟たない。いま、文化財保護施策として何よりも急がれるのがその本質を見据えての、〈調査し記録を作成〉すること、そしてそれを公開し活用に資することであろう。⁵³という。無形民俗文化財が指定制度に馴染まないと考えられてきた消息がしのばれるが、こうした立場の妥当性はどうか保証されているのだろうか。

昭和 29 年（1954）6 月 22 日付で文化財保護委員会事務局長が各都道府県教育委員会教育長に宛てた通達「文化財保護法の一部改正について」は、無形の民俗資料について、「国民の生活様式や慣習そのものであって、社会一般の人々が伝承しているものということができる。」⁵⁴であり、「そのものをそのままの形で保存するということは、自然的に発生し、消滅して行く民俗資料の性質に反し、意味のないことである。例えば、「小正月行事」をそのままの形で残存させようとしてもそれは不可能であり、意味のないことであって、これらは記録保存の措置をもって足りるわけである。」という。無形民俗文化財の先駆的な形態である無形の民俗資料も、指定して保存することに馴染まないと考えられていたわけである。大島はこうした考え方が今日でも変わっていないことを主張している。

1975 年の法改正によって、この考え方の扱いはどうなったのであろうか。周知のように、この記録保存の制度は同年の文化財保護法改正による無形民俗文化財指定制度新設後も、継続して残されていることは明らかなことである。／巷間、1975 年の文化財保護法改正にあたって無形民俗文化財の指定制度が新設されたことによって、民俗文化財の保護の理念が変化したと捉える向きもあるが、この時の法改正に当たっては、これらの基本的考え方については何も語られていない。これは、当初の考え方はそのままにして、従来の方の範囲内で無形民俗文化財の指定制度が導入されたことを如実に示していると考えられるべきなのである⁵⁴。

⁵³ 植木行宣（2017）「はしがき」植木行宣・樋口昭編『民俗文化の伝播と変容』、岩田書院、1 頁。

⁵⁴ 大島暁雄（2007）、前掲論文、9-10 頁。

また、俵木悟も「無形の民俗文化財の保護のための施策のなかでも、記録の作成は意義深い事業の一つである。文字通り形として残ることがなく、人々の生活の中で受け継がれる無形の民俗文化財は、社会の変化とともに変化するのが必然であって、それ以外の文化財のように「そのものをそのままの形で保存する」という考え方に馴染まないということは、民俗資料保護の初期の頃から言われ続けてきたことである。」⁵⁵という。そして、大島の所説を踏襲した上で、こう続けている。

実際にも、重要無形民俗文化財の指定は、まず記録作成等の措置を講ずべき無形の民俗文化財の選択を受け、記録作成事業を行った上で、その記録を重要な判断材料としてなされるのが望ましいとされている。こうしたことから筆者も、現在に至るまで、無形の民俗文化財については記録作成が保護手法の主流であると認識してきた⁵⁶。

記録作成が保存に役立つことは否定しない。だが、それはどちらかといえば迂遠な印象をもたらす方法であり、必ずしも保存に資する直接的な効果を持っていないようにも思われる。数多くの無形民俗文化財が消滅の危機に瀕している今日、記録作成だけが有効な方法であるというわけでもないだろう。過激な比喩であることは承知しているが、虫籠に入れて放置していた昆虫が弱っていたら、餌や水を与えてみるはずである。共食いを始めそうだったら、引き離さなければならない。昆虫の行動を観察して記録を作成するよりも、環境を改善して昆虫が生命を維持することができるような諸条件を整備することが先決である。観察して記録を作成することは、喫緊の問題を解決するためにも必須な作業であるが、昆虫が死んでしまったら元も子もない。記録を作成することが目的化してしまうことはやはりまちがっている。

私だって記録作成が基本であることはよくわかっています。ですが、今の状況において、記録作成だけに集中していると視野狭窄に陥ってしまう

⁵⁵ 俵木悟（2018）「無形の民俗文化財の映像記録作成への提言」『文化財／文化遺産としての民俗芸能—無形文化遺産時代の研究と保護—』、勉誠社、130頁。

⁵⁶ 同論文、131頁。

と思います。というか、どこか夏休みの宿題で死んでゆく虫の観察日記をつけているようで、不快なものを感じるということです。(中略) 目の前で死にかけている生き物(無形民俗文化財)がいて、その様子を記録したところで助けられない。食べものがないのであれば食べ物をあげないといけないし、足がちぎれて痛そうにしているのであれば、手当しないといけない。その生き物が生き延びるために何ができるのかを考えて、あらゆる手立てを取る。そのほうが先決だと確信しています。もちろんそのためにも記録は必要です。ですが、記録のための記録は死臭がする。そういう風に今は考えています。

これは私が平成 27 年(2015) 11 月 14 日に植木に送った私信の一部である。そもそも記録を作成することは緊急の措置だったとしても、最終的な目的でも何でもないはずである。たとえば、天然記念物に指定された白鳥の飛来地を記録することはいうまでもなく必要な作業であるが、文化財を保存するという意味において白鳥が飛来するような諸条件を維持するべく適切な環境を整備することが要請されているはずである。天然記念物は文化財保護法において記念物として扱われるが、史跡と名勝も同じく記念物に含まれており、事情はまったく変わらない。また、有形文化財や有形の民俗文化財に指定することも当該の文化財を保存することが目的であり、記録作成はこうした目的に資する作業であっても最終的な目的というわけでもないだろう。

だが、民俗芸能の調査報告書は大半が歴史と民俗を記述する試みに注力しており、演技に関していえば独自に考案した舞踊譜を掲載したり動画を収録した DVD を貼付したりする程度であり、演技を習得する／させる過程に見られる演技の内部的な構造を記述する試みを放棄している場合が少なくない。民俗芸能を規定する外在的な諸条件をくわしく報告している一方、民俗芸能を形成する内在的な諸条件に到達していないといわざるを得ないのである。私はかつて「こうした偏向はおそらく演技という身体的な知識を言語化する、いわば逆説的な試みの困難に由来している。したがって、「代々、口伝で伝承している」とか「身体から身体へ伝承している」とかいう、紋切型の表現しか生み出せなかったとしてもやむを得なかったかもしれない

い。」⁵⁷と書いた。

私は民俗芸能の調査報告書が教則本の役割をはたすべきであると考えている。教則本は「楽器演奏などの基本的技巧を、初歩から順序正しく練習するための本」であり、声楽のソルフェージュやピアノのバイエルなどを思い浮かべたらいいだろう。もちろん民俗芸能は民俗芸能を規定する外在的な諸条件と民俗芸能を形成する内在的な諸条件が合流した場所に成立するものであり、教則本といってもその内容が基本的技巧を含めて多岐にわたることはいうまでもない。そうした調査報告書は私自身が手がけた事例を除けば、ほぼ皆無である⁵⁸。だが、当該の民俗芸能が廃絶しても調査報告書に記載された内容に沿って復活させることができるとしたら、そのような記録を作成することは民俗芸能を習得する／させる過程に貢献するという意味において、保存に直結するだろう。

それにしても、無形民俗文化財の保存は記録作成に終始するしかないのだろうか。大島は無形民俗文化財が「心の伝承」と「型の伝承」という二つの側面を持っていることを指摘して、「現行の文化財保護法においては、「型の伝承」には保存・継承が期待できるとして文化財の指定制度が導入されていること、一方「心の伝承」は保存・継承には不向きであるとして、記録作成等の措置を講ずべき文化財として選択し保護している」⁵⁹という。「心の伝承」と「型の伝承」の内実は各々こう説明されている。

要約すれば無形民俗文化財の指定とは、それまでの伝承者の信仰心や祈願の意識などの「心の伝承」を対象に保護を図ってきた民俗の世界に、芸能やしきたりなどの「型の伝承」の保護の意識を加えたものということが出来るだろう。現行の無形民俗文化財の指定とは、これが拡大して風俗慣習としての祭りや行事などの中で、当該地域共同体による規制と継承の意識の存在が認められる一部のものについても、対象化がなされたもの

⁵⁷ 橋本裕之（2015）「演技の民俗誌—松戸市大橋の三匹獅子舞—」『儀礼と芸能の民俗誌』、岩田書院、303頁。

⁵⁸ 松戸市立博物館編（1994）『千葉県松戸市の三匹獅子舞』、松戸市立博物館。

⁵⁹ 大島暁雄（2008）「無形民俗文化財の「変化」に考える—特に文化財指定との関連で—」『無形文化遺産研究報告』第2号、東京文化財研究所部、60頁。

なのである。／すなわち、無形民俗文化財の指定とは、特定の伝承者集団による永続的保存を期待出来ると考えられる、民俗芸能及び風俗慣習のうちの一部のものについて限って行われる行為なのである⁶⁰。

文化財保護法の目的が「文化財を保存し、且つ、その活用を図」ることである以上、大島も述べるとおり「指定をするということは永続的保存を図ることを目的に行われることになる。」⁶¹はずである。また、大島は「文化財保護の世界においては、一般に変化するということは価値の喪失に通じる危険性を意味しているといえよう。」と述べた上で、「無形民俗文化財には現状保存に関する規定は用意されてはいないものの、文化財保護法の基本的な理念は現状保存にあることは明らかであって、その手段として指定行為が用意され各種の保護がなされている」⁶²ことを強調している。そうだとしたら、永続的保存が期待されるとして民俗芸能を無形民俗文化財に指定することが定められた以降も、具体的な施策の中心が記録作成することであり、他の可能性が考えられていないことは奇妙である。一方、植木は無形民俗文化財の指定について、こう述べている。

何故、無形の民俗を指定しなければならないのか。1954年段階では「民俗資料」と言い、指定制度を有形の民俗資料に限ったのは、当然ながらそこに一定の考え方があったはずです。それを一言でいえば、無形の民俗資料はそもそも指定制度になじまない、そういう文化財であるということでしょう。指定はしないが記録作成等の措置を講じる、すなわち調査し記録の形で保存をはかる制度を設けたのはその現れであります。いうまでもなく民俗は生きています。時代とともに推移していくものですから、それは固定するわけにはいきません。仮に固定可能としても、固定された民俗、心意をともなわぬ形ばかりのそれを民俗といえるか、それも問題であります。無形の民俗に対する指定制度の導入は、そうした理念の検討抜き

60 同「「民俗文化財保護の基本理念について—特に、昭和50年文化財保護法改正を巡って—」、12頁。

61 同論文、9頁。

62 同「無形民俗文化財の「変化」に考える—特に文化財指定との関連で—」、62頁。

に行われたといわざるを得ないのです⁶³。

無形民俗文化財が現状を保存するという発想に馴染まないのはそのとおりかもしれない。だが、指定という術語は「人、場所、時間、事物などを特にそれと定めること。また、行政官庁が事実を調査した上で特定の資格を与えること。」を意味しているだけであり、固定を意味しているわけでもない。にもかかわらず、植木は指定が固定を含意していると考えているらしい。そして、一般的にもそう考えられてきたのは、文化財という概念が有形文化財に依拠して構築されてきたせいだろう。有形文化財の指定は即、固定を意味していたといえいいだろうか。植木は「何を守るのかということは、有形文化財の場合は自明であります。守るものは物そのものだからです。物は所与の形がありますが、無形の民俗の何を守り伝承するかは自明ではありません。伝承は固定困難であり、固定すれば心を失い、心をもたぬ民俗は単なる形式にすぎないのです。」⁶⁴という。

ここでも大島がいう「心の伝承」と「型の伝承」という二つの側面が指摘されており興味深い。芸能が民俗として伝承されている動態を焦点化した芸能伝承という概念の有用性とも響き合う。無形民俗文化財はそもそも動態であることが大きな特徴である。動態を保存するということは何を意味するのだろうか。動態は固定することができない。だからこそ本来は指定することもできないはずであり、原点に戻って記録作成を推進するしかないという論理が展開されるわけである。「無形の民俗に対する指定制度の導入は、そうした理念の検討抜きに行われた」のだとしたら、やむを得ないのかもしれないが、他の可能性は考えられないのだろうか。

たとえば、俵木は無形民俗文化財の保存に関して比較的柔軟な姿勢を提示しており、「ある特定の状態における物の価値が認められれば、その保護の手段とは、可能な限り適切な環境を用意することでその物の状態(現状)を維持することであるだろう。」⁶⁵とも「少なくとも実際に行われている無形

⁶³ 植木行宣(2007)「文化財と民俗芸能」鹿谷勲・長谷川嘉和・樋口昭編『民俗文化財—保護行政の現場から—』、38-39頁。

⁶⁴ 同論文、40頁。

⁶⁵ 俵木悟「民俗芸能の変化についての考察」『文化財／文化遺産としての民俗芸能

の民俗文化財の保護のための施策は、伝承者に対する継承の意識の確認・涵養や、伝承の継続に対する側面的支援といえるもので、必ずしも特定の伝承（＝型）の永続的保存を義務づけるものではないと理解している。」とも述べている。あらためて大島の所説を見ておきたい。

無形の民俗文化財のように、人に伴い、形の見えない、対象が特定しにくい文化財の保護は、対象そのものに直接アプローチすることは不可能であり、結果的にはそれを伝承する人々に対する働き掛けが中心となることを、十分承知しておくことが大切である。即ち無形の民俗文化財の保護は伝承者の意識次第ともいえよう。／上記のことから、当面の保護すべき施策の対象とは文化財そのものではなく、伝承する地域の人々の意識であり、その根底は継続させようとする意欲の保護にあると考えるべきであろう。

こうした所説は伝承する人々の意識こそが重要であったことを示唆している。したがって、俵木も「文化財の保護という観点から我々ができることは、伝承活動の中心を担う者たちの連続性の意識を認め、その意識が十分に発揮できるような環境作りなどの側面的支援を行い、結果として様式が良く保たれることを「期待する」ことになるのではないかと考える。」というとおり、無形民俗文化財を維持することに資する環境を整備することが最も穏当な対策だろうと思われる。

だが、事態は切迫している。無形民俗文化財を存続させるさまざまな基盤じたいが損なわれている今日、指定して保存を図るといような従来の措置だけで対応することは不可能だろう。以前の植木ならば原点に戻って記録作成を推進するべきであるといったのだろうが、近年は植木自身も滋賀県において新しい試みに着手している。植木は映像による記録作成による事業の一環であることを強調しているが、必ずしも記録作成に関連させなくてもいいだろう。むしろ民俗芸能の動態保存に関する試みとして理解することができるようにも思われる。植木は「通勤ギリギリ地域とでも言いますか、まだ担い手の中心になる若手がいくらか残っている地域の取り組み」、

—無形文化遺産時代の研究と保護—』、69頁。

「過疎化地域」における取り組み、そして「常住2戸という限界集落」という3つの取り組みを紹介している。第三の事例は阪神虎舞の存在形態を考える上でも重要である。

古くは京都と若狭を繋ぐ主街道に沿った旧朽木村古家の事例です。この六歳念仏は盆行事として行われてきたものですが、時々戻る旧住民も皆さん70~80歳でどうにもやれなくなっています。そこで映像記録を残すことになり、高島市もせっかくだからこの機会に芸能を復活できないかと、市民に色々声をかけた。が、結果は市民ではなく、東京や大阪、九州あたりから芸能に関心がある数人の若者が集まって来ました。古屋の古老は最初難色を示したものの、若者たちは地域に寝泊まりして熱心に踊りをおぼえはじめ、教える側もその熱意にひかれて、夏には寺の本堂で踊りを披露するところまでこぎ着けました。外人部隊と言うと語弊がありますが、所縁のない若者の参加で芸能が復活したのです。復活披露の公演には旧住民のほかにも多くの人が集まり、にぎわいました。ところが古老たちは喜びとともに物足りなさ侘しさのようなものを感じるようになりました。お精霊さんを送るために行ってきた盆の六斎念仏と公演とに違和感が生じてきたのです。違和感がどう働くか分かりませんが、他所に出た若者が二人参加する動きも出ており、今後の展開を見守っていくべき取り組みです⁶⁶。

これは平成30年(2018)の状況であるが、武藤大祐が「外人部隊」であるアーティストの視座に立脚しながら報告している⁶⁷。描かれている心象風景が異なっていることは興味深いが、阪神虎舞のメンバーもコンテンポラリーダンサーが中心であり、重なる部分が少なくない。今後こうした動向は各地で確認することができるだろうと思われるが、阪神虎舞は関西と

66 植木行宣(2018)「民俗芸能の保護と活用—その意義をどう活かすか—」奈良県教育委員会事務局文化財保存課編『奈良県無形民俗文化財ガイドブック2018』、奈良県教育委員会事務局文化財保存課、80頁。

67 武藤大祐(2019)「限界集落の芸能と現代アーティストの参加—滋賀県・朽木古屋六斎念仏踊りの継承プロジェクト—」『群馬県立女子大学紀要』第40号、群馬県立女子大学。

いう遠隔地において東日本大震災に関する記憶の風化に抵抗するプロジェクトとして発足したため、凶らずも遠隔地における動態保存の可能性を胚胎していた。

しかも、阪神虎舞は前述してきたとおり実装実験を意図した調査研究の一環であるため、阪神虎舞のメンバーも虎舞が民俗として伝承されている動態を十二分に理解した上で、大槌城山虎舞のメンバーとも親しく交流する機会を積み重ねている。もちろん大槌まつりにおいて大槌城山虎舞に参加したといっても一時的なものであり、真正な伝承者として転生したわけでもない。だが、ある程度ならば虎舞を伝承する心意をも共有することができたと考えている。とりわけ阪神虎舞は新長田に拠点を置いているため、被災地の現在を生きる経験は少なからず共有していると思われる。また、尾崎町虎舞のメンバーだった川端が参加したことも手伝って、虎舞という被災地芸能を介して大槌と新長田、東北と関西を架橋する試みは強化されているはずである。

したがって、遠隔地における動態保存についていえば、阪神虎舞は凶らずも関西という遠隔地において虎舞を動的に保存することによって、岩手県沿岸部に数多く分布する虎舞が将来において危機に瀕したさいも、虎舞という地域文化が失われる危機を分散させたり回避したりする効果を獲得していたと考えられるだろう⁶⁸。また、民俗芸能の調査報告書に関して教則本を作成する必要性は前述したとおりであるが、阪神虎舞のメンバーが教則本を作成するまでもなく、数回のワークショップや以降の継続的な稽古などを通して、演技を習得する／させる過程に見られる演技の内部的な構造を自分の身体に転写していることも強調しておきたい。これは現役のコンテンポラリーダンサーだとしても、大槌城山虎舞のメンバーに協力してもらわなければ、けっして実現しなかった事態であり深く感謝したい。

68 遠隔地における動態保存に関する事例というわけでもないが、民俗芸能の伝播に関しても伝播元の演目が消滅した後、伝播先の演目を逆輸入する場合も各地で見受けられる。

6. 阪神虎舞の効用

以上、芸能伝承・二次創作・動態保存という三つの非還元的な視座を提示することによって、阪神虎舞を着想した理論的な背景を描き出してみた。阪神虎舞に関するプロジェクトは東日本大震災に関する記憶の風化に抵抗する試みとして発足したが、個別的な出来事に規定されるのみならず、一般的な展開可能性をも帯びていると考えている。芸能伝承は阪神虎舞を形成する内在的な諸条件にかかわる視座、二次創作と動態保存は阪神虎舞を規定する外在的な諸条件にかかわる視座だったが、いずれも理論的な地平における阪神虎舞の挑戦であるということができよう。とりわけ二次創作と動態保存は阪神虎舞の今後を占う意味においても重要である。2021年度笹川科学研究助成実践研究部門「岩手県沿岸における被災地芸能の動態保存と転位生成—虎舞のn次創作にむけて—」(研究代表者：橋本裕之)は「研究の目的」として、こう述べている。

本研究は海上安全を祈る芸能として岩手県沿岸部に伝わる虎舞を虎舞の発祥に深くかかわる関西に移植することによって、被災地芸能を遠隔地において動態的に保存した上で、従来とも異なる環境において転位生成させる実践研究を意図している。実際は申請者が数年前に構想したプロジェクトの計画を受けて、関西に在住するコンテンポラリーダンサー等が東日本大震災によって被災した岩手県大槌町で活動している大槌城山虎舞に触発されて結成した阪神虎舞をとりあげる。／阪神虎舞は現在、大槌城山虎舞の指導や助言を断続的に受けながら、阪神大震災によって被災した神戸市長田区のダンスボックスを拠点として活動しており、近隣の地域社会において古くて新しい無形文化遺産として動態保存する可能性を模索しているのみならず、各地の神社に奉納したり各種のイベントに出演したりする機会にも恵まれている。また、コンテンポラリーダンスとして文脈化することによって、まったく新しい舞台芸術として転位生成する可能性をも予感させる。現在、いわゆるコロナ禍によって上演する機会は減少しているが、むしろこうした苦境において被災地芸能が動態保存と転位生成を通じて、どのような社会的役割をはたせるかどうかを検証することが求められている。すなわち、本研究は阪神虎舞をn次創

作することによって被災地芸能を新しい地平に向けて大きく展開させる実装実験とでもいうべき性格を持っているのである。

当該のプロジェクトは動態保存と転位生成という二つの概念を提示している。動態保存は前節においてくわしく論述した。一方、転位生成は阪神虎舞の中心的なメンバーがコンテンポラリーダンサーであることを念頭に置いて、二次創作においても変化する／させる演目を想定しており、やはり阪神虎舞の今後を占う上でも重要な概念であると考えている。だが、本節は「被災地芸能を遠隔地において動的に保存した上で、従来とも異なる環境において転位生成させる実践研究」という「研究の目的」に沿って、動態保存という概念を提示した経緯を説明しておきたい。既述した内容とも重複する部分が含まれているが、当該のプロジェクトにおける「研究項目と内容」を紹介しておきたい。それは①記憶の風化に抵抗する、②動態保存の可能性を追求する、③転位生成の可能性を模索するという三つの項目に大別される。

①記憶の風化に抵抗する 東日本大震災が発生して10年が経過した今日、遠隔地における記憶の風化に抵抗する方法を構築することは喫緊の課題である。こうした課題に対して被災地芸能が大きな役割をはたしたことは周知のとおりであるが、被災地芸能を遠隔地に継続的に招聘して公演を開催することは経済的な限界を迎えており、持続性という意味において困難に直面している。そこで、被災地芸能を関西に移植して常置することによって、上演する機会を増大させるのみならず、東北と関西の恒常的な関係を強化する活動にも取り組んできた。阪神虎舞を関西に移植するプロジェクトは記憶の風化に抵抗するという意味において、着実に成果を上げてきたと考えている。だが、コロナ禍はようやく軌道に乗ってきた阪神虎舞にも甚大な影響をもたらした。上演する機会は大幅に減少しており、阪神虎舞をn次創作する方向性にも少なからず影響しているのである。したがって、あらためて記憶の風化に抵抗する方法を再検討することが求められている。

②動態保存の可能性を追求する だが、阪神虎舞はこうした苦境においても、動態保存の可能性を手放していない。神戸市長田区におけるいくつかの地域社会が阪神虎舞を古くて新しい無形文化遺産として招聘している。

また、阪神地方に位置するいくつかの神社で奉納する機会も考えられるだろう。じっさい、阪神虎舞は以前も廣田神社や少彦名神社で奉納しており、直近の動向に関していえば 2022 年 4 月 16 日に廣田神社の春祭りにおいて演じられることが決定している。こうした機会を通して、関西という遠隔地において虎舞を動的に保存することによって、岩手県沿岸部に数多く分布する虎舞が将来において危機に瀕したさいも、虎舞という地域文化が失われる危機を回避する方法を提示することができるだろう。また、2021 年 3 月 6 日に国立民族学博物館の特別展「復興を支える地域の文化—3.11 から 10 年」に関連するイベントとして、阪神虎舞みんぱく公演のオンライン配信が実施された。こうした機会を通して、阪神虎舞がどのような社会的な役割をはたせるかを検討することができるはずである。

③ 転位生成の可能性を模索する 一方、阪神虎舞は岩手県の伝統芸能として、2019 年 10 月 26～27 日にインテックス大阪で開催されたツーリズム EXPO ジャパン 2019 に出演した。また、コロナ禍に見舞われた以降も、コンテンポラリーダンスとして京都のライブハウスで公演する機会に恵まれている。こうした機会を主体的に増やすことを通して、阪神虎舞を n 次創作してさまざまな場所に転位生成させる実装実験を継続したい。こうした実装実験はいうまでもなくコンテンポラリーダンサーやスタッフが取り組む練習と本番を継続的に実施することを意味しているが、同時に申請者や研究協力者が一部始終を民俗誌的に記述することを同伴している。また、実装実験は大槌城山虎舞の指導や助言を断続的に受けながら進めているため、大槌町に出向いて打ち合わせる過程も民族誌的に記述する。阪神甲子園球場で阪神と楽天の交流戦で阪神虎舞を披露することを将来的な目標の一つとして掲げながら、ポストコロナ社会における被災地芸能の役割を探りたい。

かくして、2021 年度笹川科学研究助成実践研究部門「岩手県沿岸における被災地芸能の動態保存と転位生成—虎舞の n 次創作にむけて—」は「期待される成果」として、「本研究は将来的な可能性として、被災地芸能の動態保存と転位生成に関するモデルを構築することをすることをめざしているため、その知恵を広く社会に還元することが必須である。記憶の風化に抵抗

する効果的な装置として出発した阪神虎舞をさまざまな方向に向けて n 次創作することができたら、東北と関西の間を架橋するチャンネルとしての被災地芸能という視座は、社会的意義に関して大きな可能性を獲得すると思われるのである。」という。コロナ禍によって十分に活動することができない日々が続いており、まとまった成果を提示する段階に到達していないのが残念だが、阪神虎舞の効用を検証する試みは本稿で展開した阪神虎舞の理論的挑戦を経た上で、あらためて今後を期したいと思っている。