

CREATING,
CONTINUING
AND CONNECTING

OUR PERFORMING ARTS



創る、伝える、つながる
私たちの芸能



私たちの 芸能

創る、伝える、つながる

民族共生象徴空間「ウポポイ」国立アイヌ民族博物館 2024

国立アイヌ民族博物館研究プロジェクト活動報告書
National Ainu Museum Research Project Report

「芸能の持続的な継承と発展に関する研究」
保存会の実態調査と担い手の人材育成」(2021A02)

“Research on the Sustainable Transmission and
Development of Performing Arts: Preservation Associations and
Capacity Development of Cultural Inheritors” (2021A02)

「芸能の持続的な継承と発展に関する研究 —保存会の実態調査と担い手の人材育成—」

国立アイヌ民族博物館調査研究プロジェクト(2021A02)

研究代表者 押野 朱美(チャッケ)、谷地田 未緒
研究メンバー 野本 正博(レタンレク)、山道 ヒビキ(オンネレク)
研究協力者 甲地 利恵[北海道博物館]

研究の概要 「アイヌ民族の芸能を持続的に継承するにはどうしたらよいか」という現実的かつ実務的な問いと、より理想的な「芸能の『変容』や『舞台化』が避けられない状況で、芸能の将来的な保持・発展についてどのように考えるか」という二つの問いについて、実演者や保存会会員など、継承の担い手と共に検討する。

研究の体制 本研究プロジェクトは、民族共生象徴空間ウポポイという組織の体制を活かし、国立民族共生公園において実演を担う文化継承者と、国立アイヌ民族博物館との対等なパートナーシップを組むことで、博物館機能(展示・研究・保管)と公園の伝承・公開機能(実演・継承・養成)の連携を図りながら実施する。

研究活動 **2021年度** 9月末の採択決定後から翌3月までに全5回の勉強会を実施。新型コロナウイルスの影響により保存会調査は断念し、ウポポイ主催事業として実施された保存会による舞踊公開事業で意見交換会の実施を提案
2022年度 10月上旬の継続決定後から翌3月までに、聞き取り2カ所、勉強会1回を実施。初年度の勉強会はメンバー限定だったが2年目は全職員へ公開。聞き取りは白老のアイヌ協会と保存会を対象に実施。
2023年度 5月の継続決定後、9月にアボリジナルのルーツを持つコンテンポラリー・ダンス・アーティストによる勉強会を実施。また、保存会の舞踊披露事業について、前年2年分の報告書が発行されたことから、その分析と3年分の調査結果をまとめた冊子づくりを実施。

“Research on the Sustainable Transmission and Development of Performing Arts: Preservation Associations and Capacity Development of Cultural Inheritors”

National Ainu Museum Research Project No. 2021A02

Lead Researchers Akemi Oshino (cakke), Mio Yachita
Research Members Masahiro Nomoto (retanrek), Hibiki Yamamichi (onnerek)
Research Collaborator Rie Kôchi, Hokkaido Museum

Overview This study addresses both practical and conceptual questions. The first is how the performing arts of the Ainu can be practically and sustainably inherited in a challenging environment. The second is what the future holds for the performing arts of the Ainu in a world where the transformation of the arts and the situation of the arts being staged cannot be avoided. In this research project, we collaboratively explored these questions with researchers, performers, preservation association members, and other cultural inheritors.

Framework Leveraging the structure of the UPOPOY, this research project established an equal partnership between cultural inheritors responsible for performances at the National Ainu Park and researchers at the National Ainu Museum. The collaboration aims to integrate the museum's function of research with the park's functions of presentation, transmission, and training of intangible culture, including performing arts.

Research Activities **Fiscal Year 2021** From the approval decision at the end of September until March of the following year, we conducted five study sessions. Due to the impact of the COVID-19 pandemic, the preservation association interview was canceled, and instead, we held an exchange meeting with the associations during the Dance Presentation Program by UPOPOY.
Fiscal Year 2022 Following the continuation decision in early October, we conducted two interviews and one study session before March 2023. Interviews were conducted with the Ainu Association and Preservation Associations in Shiraai.
Fiscal Year 2023 Following the continuation decision in May, we organized a study session featuring indigenous contemporary artists in September and published a report on the three years of the research project.

表紙:「伝統芸能上演 イノミ」より「イクタウ・ボボ」

目次

研究の概要	01
目次	02

芸能継承の担い手インタビュー Special Interviews of Inheritors of Traditional Performing Arts

白老アイヌ協会	03
白老民族芸能保存会	07

ウポポイに保存会がやってくる Preservation Societies are Coming to UPOPOY

「ウポポイ園内アイヌ舞踊等披露・発信事業」の概要	11
芸能を伝承する保存会の声	13
座談会:皆さんからのご質問に、舞踊チームがお答えします!	19

芸能についての視野を広げる勉強会 Widening the Perspective: Reports on the Study Group Lecture Series

第1回 アイヌの歌・踊り・楽器に関する記録史・研究史(の超高速で未完のおさらい)	21
第2回 国立劇場の公演制作と養成事業について	23
第3回 Noism Company Niigataの概要と公立劇場専属舞踊団としてのとりくみ	25
第4回 カナダ国立劇場:先住民族シアターについて	27
第5回 ジャパン・ソサエティの活動とOKIさんの米国招へいについて	29
第6回 「神話」のメロディをじっくり聴き取ってみよう	31
第7回 お話とワークショップ—踊りを学ぶ、みせる、仕事にする	33

研究プロジェクトメンバーによる寄稿 Reflections by Research Project Members

イヨマンテの芸能 野本 正博	35
私と保存会、そして伝承——研究プロジェクトで考えたこと——押野 朱美	37
ウポポイにおける伝統芸能上演 山道 ヒビキ	39
「踊りを仕事にする」ということについて——勉強会を振り返りながら考える——谷地田 未緒	41
研究プロジェクト“第一次”終了に寄せて 甲地 利恵	43

芸能という言葉について

本誌では歌や踊りを、伝統や継承の側面を重視し「芸能」と呼ぶ。これには、舞台上で行われる口承文芸のパフォーマンスや、楽器演奏も含まれる。「芸能」という言葉自体にも、様々な歴史的背景や意味付けがあるが、本誌ではウポポイで歌や踊りを担当する部署が「伝統芸能課」と称されていることも踏まえて「芸能」を最も包括的語彙として用い、さらに創造性・作品性の高いものは「舞台芸術」、文化財としての芸能には「(アイヌ)古式舞踊」という言葉も用いる。

アイヌ語の単語について

各記事には多くのアイヌ語が登場するが、これらはアイヌ文化の伝承活動の現場では頻りに使われる言葉であるためそのまま掲載している。インタビューにおいては話者が、寄稿においても筆者が、それぞれ日本語の意味を補っている場合のみ、対訳を掲載している(例:「リムセというのは踊りのこと」;イテセ(ござおり)等)。これらの言葉について知りたい方は、下記ウェブサイト等で調べてほしい。

アイヌ語の表記について

アイヌ語の表記方法については、ウポポイで使用されている方式と、各筆者の出身地の表記を採用している。アイヌ語表記の確認は主に山道ヒビキが担当した。

Japanese Name Spelling Order

In the articles, Japanese names are spelled in the order of surname followed by the first name. However, for the purpose of facilitating citation of this book, the author's name on pages 1, 45 and 46 is spelled in the order of first name followed by the surname.

国立アイヌ民族博物館
アイヌ語アーカイブ▶
<https://ainugo.nam.go.jp/>



芸能継承の担い手インタビュー

Special Interviews of Inheritors of Traditional Performing Arts

白老アイヌ協会と白老民族芸能保存会

Shiraoui Aynu Association and Shiraoui Aynu Performing Arts Preservation Society

ウポポイが立地する白老で、何十年もの間芸能を伝承してきた、白老アイヌ協会と白老民族芸能保存会。芸能の継承を考えるため、二つの団体のみなさんに、歌や踊りの伝承をめぐる現状について伺いました。

The Shiraoui Aynu Association and the Shiraoui Aynu Performing Arts Preservation Society have been passing on the performing arts for many decades in Shiraoui, where UPOPOY is located. We asked the members of the two organizations about the current situation of inheriting the songs and dances to reveal the reality of the transmission of the performing arts.



▲白老アイヌ碑慰霊祭の様子

白老アイヌ協会

山丸和幸さん

ウポポイの前進であるポロトコタン(旧アイヌ民族博物館)に20年以上勤め、現在は一般財団法人白老アイヌ協会(愛称ノッキ)理事長。白老のアイヌ文化伝承者。

高橋志保子さん

ウポポイの専門職員。舞踊公演は、国内外で数えきれないほど参加してきており、アイヌ文化の普及啓発に大きく関わっている。好きな舞踊はイヨマンテ リムセ。

2023.2.20

インタビュー
押野朱美
構成
谷地田未緒

ウポポイ以前

押野 お二人とも、ウポポイができる前、ポロトコタン(旧アイヌ民族博物館)の時代から文化伝承活動をされていらっしゃいますね。まずその頃のお話を聞かせてもらえますか？

山丸和幸さん 私が旧博物館に関わったのは昭和57年。その頃は、今とまるっきり世間の風当たりとかアイヌに対する見方が違った。アイヌの家系の者がポロトコタンのステージで観光客を前にして踊っているのは、ものすごい抵抗がある時代だった。自分も周りの人も、うちの父親(山丸武雄)だとか、浜弥一郎さんに頼まれたから仕方ないなという感じで働いていた。自分が入ったのは昭和39年にあの場所でポロトコタンがオープンしてから、17、8年たったところだけど、今と比較すると押野さんみたいな若い人たちが絶対来てくれなかった。これはどこの観光地でも同じだったと思う。自分は30いくつで入って、私より若い男は、踊りをやっている方では一緒に入った新井田幹夫さんくらいしかいなかった。

その当時は北海道観光ブームで、本州からの観光客がどんどん増えて、毎年右肩上がりの時期だった。私が入った昭和57年にはもう博物館構想があって、その時の資料館を、もっときちっとしたものの展示できる施設にしたいということで、苦労しながら支援金や補助金を探していたころ。最終的に年金福祉事業団からの借入と、北海道と白老町からの補助、自前のお金も含めて、昭和59年に自分たちで博物館を建てたんだ。

その頃は若い人を入れなきゃということ、いろいろ紹介してもらったけれど、やっぱり抵抗なく入ってくるのは単に仕事として捉え

ているアイヌではない町内の奥さんたちだった。組織が大きくなるにつれてやっと若いアイヌも入ってくるようになった。

高橋志保子さん 私は最初にポロトコタンで働いていたのは18歳のころ。一度離れて清掃の仕事をしていたところに、また踊らないかって言われて、ポロトコタンに2度目の就職をした。それ以来今でも働いている。

山丸さん 時代が変わったなと思ったのは、ある新聞記事でウポポイの若手職員が、アイヌに生まれてよかったって、文化に携わることができるのはかっこいいって言っているのをみた時。ああ時代が変わったと思った。

アイヌ文化っていつまで「守って」いかなきゃいけないのか

山丸さん 時代は変わったけれど、この頃ずっと考えているのは、いつまでアイヌ文化って「守って」いかなきゃいけないのかということ。守るために何らかの価値を見出していかなかったら、どんどん担い手は減っていく。伝統文化を維持していくためにはお金がかかるし、今後ずっと必要になっていく。これを国が支援するとすると、大多数の日本人は、なぜアイヌの文化を今の時代に守っていかなければならないのかと疑問に思うだろう。アイヌ文化に関わる日本人はもちろん、我々アイヌに生まれて、アイヌ文化に携わっている人の姿勢がものすごく問われる時代に入っていると思う。

国からの支援がなくなったときに、今のようなアイヌ文化の保存活動はなくなってしまうんじゃないだろうか。自分だって本当

は「保存活動」なんてやらなきゃ一気楽でいい。ただやはり、昭和39年になぜポロト湖畔にアイヌ文化の施設を移転して、ポロトコタンがオープンしたかっていう原点を考えると、やっぱりその当時の我々の先輩方が、文化を守らなきゃ、そして何とか自立しなきゃならないと努力してきた結果だ。その火を消さないで残していく責任も自分は負っている。先輩たちがこうやって苦労してきたおかげで、ウポポイが来て国立の施設があるということ、自分は語り部として伝えていかなきゃいけないし、それが最終的には白老アイヌ協会の役目だと思っている。

白老を特別扱いしてくれて言うつもりはない。ないけれど、なぜ国立施設が白老に来たのかということ、そこで働く人にはきちんと捉えておいてほしいと思う。ただ場所がいいから来たわけではなく、少なくともあそこで旧博物館が50年以上もの歴史を刻んで、大変な時期を乗り越えて年数を刻んできた場所だから選ばれたんだ。それを他の観光地とか娯楽施設なんかとは一緒にしないで欲しい。

それは阿寒にしても二風谷にしても同じ。各地域で頑張ってきた人たちがいるから認知されている。例えば阿寒では山本多助さんという偉大な先輩いたわけだし、旭川では川村カ子トさんが、白老では宮本イカシマトクさんとか、熊坂シタツピレさんとかが、アイヌの生活風習を見せる礎を作ってくれた。

いま満岡さんの本^{*}を読み返していて、その中で献体の話が出てくる。明治20年か30年頃、当時満岡先生の方に、北大の研究者がアイヌ民族の遺体を研究材料として入手したいので斡旋してほしいという話が来たという。ドイツ等から学んで、優性思想が日本にもやってきた時代。満岡さんは親しくしていたアイヌのエカシにその話をしたら、では自分が亡くなったときには献体しますからという人がいたそう。いざその人が亡くなったときに、直接本人から話を聞いていた家族は反対しなかったが、周りにいる親戚たちが、やっぱり昔ながらのアイヌ風習で弔わないと周りにもその影響が起きる、満岡さんに頼まれて映像撮影をした時にも、誰も亡くなっていないのに葬式のふりをしたから後で厄災にあった人がいると、大変に反対されてその話は頓挫したということが書いてあった。まだまだ明治の頃は、昔ながらのアイヌの生活をしてきた人がたくさんいて、いろんなものを信じていた時代だった。明治2年に北海道開拓史ができたあと、そういった昔ながらのアイヌの風習の多くが禁止されてしまったけれど、今の話はそれから15年後くらい。アイヌの昔ながらの生活風習は、禁止令が出されながらも、まだまだ守られていた。それが脈々として今に繋がっている。

※満岡伸一(1924)2003『アイヌの足跡』財団法人アイヌ民族博物館。

海外と比較して思うこと

山丸さん 先月ニュージーランドのマオリの方たちが白老に尋ねて来たときも、1800年ころから英国人の入植が本格化して、マオリが迫害を受け出したと言っていた。ただ日本との違いは何か、押野さんわかる？

押野 言語の復興とか？

山丸さん そう、ニュージーランドを含め色々な国で、先住民に対する迫害を経て長い時代が経った後でも、その後の補償を他の国はやっている。アイヌは150年前に言葉も使えなくなり、文化風習も禁止にされたけれど、禁止令を出した国が、国の責任としてアイヌの言葉や文化を教える学校は日本にはない。

去年スペインのバスク地方の人も尋ねてきて話をする機会があった。バスク語が話せるバスク人はいま、スペインとフランスに今は60万人くらいいるらしい。スペインの独裁者フランコが1930年代にバスク語を禁止したために、今、バスクを話せる人は、我々と同じ70歳代か、それより上の世代。ただもう一つ話せる世代があって…

押野 子供たち？

山丸さん そう、押野さんや押野さんの子供たちの年代。それはバスク語で教える学校を作ったから。

押野 じゃあその中間の世代は…

山丸さん 我々と同じで話せない。禁止された時代だから。日本も、国の責任として、国立の博物館も必要だけれども、やっぱりアイヌの言葉や文化を教える学校を作るべきだと思う。アイヌ自身が我々の大事な言語を、話せない時代になってしまっている。でもかろうじて興味を持った若い人たちが勉強をしてくれたから、アイヌ語を学んだウポポイの若者たちが私の世代になったときに、ウポポイではアイヌ語が日常会話として話せる時代が来るんだろうなという期待感を持っている。ただやっぱり30年40年という年月かかるし、それは個人の努力の賜物。だからやっぱり国としてこのところをもっと手当すべきだと思う。

そうすると、私が今抱えている、アイヌの文化っていつまで「保存」しないといけないのか、「保存活動」としてのアイヌの踊りっていつまでやるのかという疑問もなくなる。アイヌ語を自然に話せるような、アイヌ文化が自然に身近にあるような、そういう根本的な変化が起きない限り、アイヌ文化というのは特別なもの、特別な人しかできないものになってしまう。それは踊りも含めて。

自分も親父に頼まれて旧博物館に入らなかつたら、こうやってアイヌ関係に関わり持っていなかったらと思う。旧博物館に関わったのは20年以上。この20年がなかったら、「アイヌって何それ」って生きていきたらうな。「あいつら馬鹿だな、いつまでアイヌの活動やってんのよ」って。

志保さん そういう人はいっぱいいる。

山丸さん 私もそのうちの1人になってたと思う。関わりを持たなくていいならその方が気楽なもの。もちろんそうは言いながら、何とか会員のために、自分でできることはやっていきたいなと思っているし、国にもっと投げかけたい考えもある。ただまず、ウポポイというハード面ができて、あれだけ立派なものできたわけだから、あそこに良い人材を少しでも集めて、長く勤めてもらって、きちっとアイヌ文化を伝えていく役目を果たしてほしい。そしてそこで働く人に言いたいのは、あそこでみんなが働けるのは、アイヌの先人が大変な思いをして、血と汗の涙が詰まったアイヌ文化を伝承してきたからだということ。だから悲観的な顔をする必要はない。国立の博物館の学芸員も含めて、現場で働く人、学芸員であっても研究者であっても、来た人に対して、アイヌ文化を自分は明るい気持ちで紹介しているんだという姿を見せてほしい。そうなってくれば言うことないね。

学校とアイヌ政策の今後について

山丸さん 今の館長の佐々木史郎さんも、お互い30代くらいのころからよく知ってる。各地の大学やら博物館で立派な先生になっている人もたくさんいるが、そういう人はエカシやフツチからいろんな話を直接聞いている。彼らが話を聞いた人たちは、古い人では明治に文化が禁止される前から生きていた人。そういう

人に話を聞いた学者・研究者は、アイヌの根本的な精神の部分に直接触れている。そういう人が先生になって、学校で教えたら、今ならギリギリ間に合うんじゃないかと思う。若い世代は文献での勉強になってしまうから生の声って聞いてないよね。なら生の声を聞いて、そのときの雰囲気も味わっている人に教わったらいい。あと20年30年たって、そういう研究者がこの世からいなくなってしまう前に、今のうちに学校を作ってほしい。ウポポイがあり、どこかに学校ができて、あとウポポイのサテライトのような伝承の場を北海道の何ヶ所かに作って、それで初めて本格的なアイヌ文化の復興が緒につくと思う。

ウポポイの人材育成っていうことも考えると、高校がいいのか、あるいは大学がいいのか、それはみんなで議論したらいい。あともう一つは義務教育でもっとしっかりと教えてほしい。アイヌは北海道の先住民族ではなくて、日本の先住民族。そう法律で謳っている以上は、やっぱり小中高で歴史を教えてほしい。それには教える側の先生方も教育しなきゃならない。

自分は今更過去の国の政策を批判するつもりはない。ただアイヌ民族っていうものが北海道にいて、そのアイヌ民族に対してアイヌの意思に関係なく国が文化を禁止したり同化政策を強いた結果、言葉や慣習が断絶してしまったんだから、権力を持った側が間違った政策だったということに気がついて、それを取り戻すことをしてほしいだけ。

ウポポイができたことで、ハード面に関してはこれで打ち止めだという空気があるのが非常に残念。一つできたからアイヌ文化の復興が成るかといったらそうはならないと思う。アイヌ文化は地域によっていろいろ違いがあるんだから、ウポポイで各地のものまで見せるんじゃなく、道内に何ヶ所か作って、それでようやくアイヌ文化の復興政策に真剣味がでるのではないかな。

先人の記憶、先人から教わったこと

山丸さん いま踊りも含めてアイヌの文化活動には、良いのか悪いのか、行政の補助や企業から謝金が出ることも多い。でも、本当は自分たちの先人が守ってきた踊りをお金や損得抜きに、何かの機会に楽しんでやろうよっていう自然な形がいいと思っている。先祖供養祭とか、チュブ祭とかで集まる時に、心から先人に感謝する気持ちで踊って、他の地域からも手弁当で集まって、誰々が頑張っているから我々も行って応援してやろうっていうふうになってほしい。それが本当の文化伝承なんだろうと思っている。大規模な文化事業だけじゃなくて、自分たちの先祖に感謝する意味でも、年に何回かはただ自分たちで集まって楽しんで踊ろうと。昔はそうだったわけでしょ。

子供の頃、上河テルさんというお婆さんが、お袋の親戚にあたるからよく家に来てて、酔っ払ったらよく歌を歌ってた。いまでは志保さんがよく歌っている「熊狩り男」の歌を白老で初めて歌ったのは上河テルさんなんだよ。テルさんはどこで覚えたかというところ、宮本エカシのところに踊り行ったりしてたから、おそらくそこで覚えたんだと思う。

志保さん 上河テルさんから上河ハツエさんが習って、上河ハツエさんから私が習ったの。

山丸さん 酔っ払ったらアイヌ語で歌って、でもみんなさっぱりわからないから、次はわかるように日本語で歌うからなっていう感じで歌うんだ。

押野 白老の歌踊りって、本当に日常の中で受け継がれてきてる

んです。

山丸さん そうそう自分が子供の頃には「イヨマンテ リムセ」なんてよばれてなかった。「宮本のところで今日ホイヤホイヤ何回踊ったんだ」っていう話は子供の頃よく耳にしてた。うちのお袋はね、親父もそうだったけど、あんまりアイヌのこととか言わなかったんだけど、ただ兄弟が生まれてまだ小さい頃、赤ん坊揺すりながら「ハタホーハタホー」っていったのは耳に残ってる。

押野 子守唄ですね。

山丸さん それから、旧博物館に入った当初、たまたまテレビで、弟子屈のシマフクロウを送る儀礼を何十年かぶりて復興したというのをやっていた。そのテレビで男の人が喉を震わせて声を出すのを聞いたんだ。こういう声もあるのかと思って、次の日イヨマンテ リムセを踊っている時にその声を出してみたんだよ。そうしたら、野本リヨさんに怒られた。

「和幸なんでお前そんな声出すんだ」って言われたから、昨日テレビ見てかっこいいなと思ったからちょっと出してみたと言ったら、あの声は白老では絶対に出しては駄目なんだそう。何かあったときに天や地に抗議するときには声を震わすんだから、これからイヨマンテ リムセを踊るときには絶対その声は出すなよ、と言われた。白老では、その声はニウエンホリッパのときしか出さないのだから教えてもらった。自分でやってみた結果、教えてもらうことができたが、そうやって注意してくれるひとがいなかったら、白老では忌み嫌うべきものを、間違っって伝承していたかもしれない。だから怒られてよかったと思う。他の地域ではホリッパというのに、白老では言わないのも、白老でホリッパというのはニウエンホリッパのことで、ニウエンは縁起の悪いものだから呼び方も違うんだそうだ。

押野 (私の出身の) 鷗川では、踊りはだいたいホリッパというんですよね。でも白老でその言葉は使わないということは、ポロコタンで働き始めたときに志保さんに教えてもらいました。

志保さん 儀式もね、白老は白老のやり方でやってねと教えている。カムイノミの時も、白老は頭の後ろの方までパスイを回さないで、肩の守り神だけ。もちろん他の地域の出身で、すでにそういう儀礼を学んできた人たちは、自分たちの先祖がやっていたやり方でやってもらう。でも新しく白老に来た子たちには、あなた方は白老のやり方でやってねっていうふうに教えてる。

伝承とは

山丸さん 私は旧博物館で働いてきた経験上、いろんな人の苦労を目で見て耳にしてきた。そういう先人の苦労に対して感謝の気持ちっていうのを一時も忘れたことはない。自分は野本亀雄さんにイナウケやカムイノミの作法を教えてもらった。亀雄さんは誰から聞いたのかと聞いたら「私はじいさんから聞いた」という。亀雄さんは大正時代生まれだから、そのおじいさんは明治初期の生まれ。開拓史より前、アイヌの生活風習を禁止される以前。おじいさんはカムイノミするときに声なんかあんまり出さなかったと言ってた。私は亀雄さんから教えられた通り動作もして、パスイをトゥキにつけるかつかないかくらいでイヨマレしてもらうんだ。若い人たちが違うふうにやっていたから、白老はこうなんだぞと教えたら、今ではその通りやってくれている。こうやって教わったことを若い人たちに伝えていくのが私の役目だし、それが教えてくれた人に対する恩返しだと思っている。伝承に関わっている人間っていうのは、自分のものとして仕舞い

込むんじゃなくて、先輩から教えてもらった恩返しとして、次の世代に伝えていくのが役割。承って伝えていく。やっぱり先人の苦労の積み重ねがあったから、今みんなが踊りや刺繍をして、それが仕事になったりお金になる。であれば少なからずそこには、先人の苦労に対する感謝の気持ちを絶えず持ってほしいし、そうすることによって、一針一針大事にするし、いいものができる。それはもうアイヌであろうとアイヌでなからうと1人1人がそこを考えてくれればいいなと思う。

75歳になってね、もう自分は人生黄昏時に入っていると思う。守ってってもらうのが私の役目だと思ってるから、間違っていたらそれは違うぞっていう。ただ一つ私が守っているのは、他の地方に行ったら一切言わないということ。その地方ごとのやり方あるわけだから。自分が他の地域の儀礼に呼ばれて行ったらまず、白老流でやるけどいいかって必ず断っている。

カムイノミについても基本をやっぱりみんな勉強してほしいし、アイヌの精神文化が何たるかっていうものも理解しながらやってほしい。自分は織田ステノさんに若い頃、こういうふうに教わった。アイヌの物の考え方として、ありもしないことをいかにも起きたようにカムイノミすることだけは絶対にやるなど。それはカムイが一番嫌がることだから。そのカムイノミも、今の時代だから、アイヌ語でなくてもいいんだと。わからない言葉を知ったかぶりしてやるより、自分が今話してる日本語でいいからきちっとやるのが一番いい、ただ真剣な気持ちでやりなさい、絶対におちゃらけてはいけないと。だから自分は今でもカムイノミは、アイヌ語も時々入れて、あとは日本語でやってる。

谷地田 博物館の先輩たちも、たとえばお祈りの様子を展示するために撮影するときに、「すみませんこれからこういう理由でこういう撮影をしますので、混乱しないでくださいね」とカムイにお伝えしてから撮影をしていると言っていました。

押野 志保さんもチセでプログラムやるとき、神窓のところに敬意を払う動作をしますよね。

志保さん 熊祭りのとき、チセの中でホイヤホイヤを踊る時には、神窓のところまでいったら一旦、背を向けないよう向きを変えて、窓をすぎたらまた前に戻るというのを当たり前でずっとやっていた。だから私は、チセの中で演目するようになってから、神窓の前に立つこともあるので、必ず始まる前に窓の方を向いて一礼してから、子守唄歌ったりリムックリを演奏したりしている。それを見て真似してくれている後輩もいる。

私の自慢は、若いときに、織田ステノさんと、それから其浦(虎尾)ハルさんという、口を染めたお婆あさんに学んだこと。白老にはもう口染めた人もいなかったの、ポロコタンを運営していた白老観光コンサルタント株式会社の山丸武雄さんがそのお婆あさんたちに話を持ちかけて、白老に来ていただいて写真のモデルをしたり歌ったり踊ったりしてもらっていた。ハルさんは踊りのモデルで、「ちっちゃいばあちゃん」と呼ばれていたステノさんはイテセ(ござおり)の方で雇われていた。社宅に住んでもらって自炊して、仕事場まで送り迎えして働いてもらっていた。私は、口を染めた其浦ハルさんと一緒に1970年の大阪万博に一緒に行って、一緒に働けたということがいまでもすごく自慢。昔も今もとっても楽しくて、ウポポイでもお客様にいっぱいいろんなことをお話している、そうすると時間を忘れて「志保さん、演目はじまるよ」ってしょっちゅう呼ばれる(笑)。

押野 志保さんはポロコタンの時代からウポポイになった今も、若い人に踊りを指導をしてくれていて、北海道教育委員会が

主催している舞踊の講座とか、あちこちで教えていますね。

志保さん 「ホーックン」の時の手は前じゃなくて横だよとか、「ヘラアンネ」の時の左手は肩にトントンでいいんだよとか、自分が教わったようにして教えてます。楽しくね。

山丸さん 上っ面だけじゃなくてやっぱり一番大事なところは精神のところ。そういうことを聞ける人が少なくなっても、何か勉強する場っていうのをみんなで持ってほしい。例えば押野さんのお母さんだって、鷗川で昔のお年寄りからいろんな話聞いているものを知ってると思う。そういう人の知識、昔そういえばこうだったよっていうのをいろんな人から聞くとのは必要だ。

志保さん 押野さんのお婆あさん、吉村冬子さんもね、ポロコタンの時代に何度も来てもらって、ポロチセに職員集まって、アイヌ語の勉強会したのよ。

押野 お婆あちゃんから聞いた。自分のお婆あちゃんですら、精神のところはすごく口うるさく言われた記憶あるから、和幸さん言ったように、精神のところっていうのは本当大切なんだな。

山丸さん だからウポポイの将来のことなんかを考えると、今運営副本部長をしている野本正博さんは、旧博物館の時代にいろいろな先輩や研究者からも話を聞いているし、野本亀雄さんからもいろんな技術を教えてもらってる。伝承活動だけでなく、ウポポイは様々なプログラムがあるので、直接学んできたこの人の言うことならそうなんだろうと、納得ができて下の者からリスペクトされる人材でない、空中分解してしまうだろう。それぐらい学芸員の世界とは違う。学芸員の場合は肩書きや業績で立場が決まってくけれど、文化伝承の方はその人がどれだけ昔の人方から話を聞いて、それを身につけてるかっていう部分が人の上に立つ資格になる。だからこそいまウポポイで学んでいる若い世代が次の時代を率いていく時が楽しみだ。

This February 2023 interview in Shiraoi features Yamamaru Kazuyuki, President of the Shiraoi Ainu Association, and Takahashi Shihoko, a cultural inheritor and association member. Yamamaru raises a crucial question about how much longer they need to continue Ainu cultural preservation efforts before it becomes a natural part of their lives. He emphasizes his role in passing knowledge passed down from his senior to the new generation and urges Upopoy staff to recognize the institution's foundation in Porotokotan's over half-century commitment to preserving Ainu culture. Takahashi reflects on learning from elders with lip tattoos, expressing pride in passing on knowledge, especially how to give respect to *kamuy*.



▲アイ・オロ・オ・コタン慰霊祭の様子

白老民族芸能保存会

2023.2.27

会長

長谷川 邦彦さん

白老民族芸能保存会会長。舞踊を通じて、アイヌ文化の地域性の理解に繋げるなど、保存会の普及啓発活動に尽力を注いでいる。白老のアイヌ文化伝承者。

副会長

小崎 明日香さん

白老民族芸能保存会副会長。年間10回を超える舞踊公演や、舞踊をメインとした小学校への出前講座を行なっている。好きな舞踊はイヨマンテ リムセ!!

理事

熊野 昭子さん

白老民族芸能保存会理事。年間10回を超える舞踊公演や、小学校への出前講座(料理メイン)を行なっている。好きな舞踊は同じくイヨマンテ リムセ!

インタビュー
押野 朱美構成
谷地田 未緒

保存会活動の現状

押野 まず基本的なことを聞かせてください。練習の回数とか、頻度とか、あと踊りの動きや気持ちで気を付けていることをお聞きしたいです。

熊野さん 練習は基本的に月2回継続して集まっている。あとどこかに招聘されたらそれに合わせて前もって1、2回は練習する。場所は白老生活館で、夕方6時から1時間。

押野 指導は誰がしているんですか？

熊野さん 今は山本スナ子さんが先生。あとはポロトコタンでもともと踊っていたOBの人たちもいるから、ああしたほうがいい、こうしたほうがいいと声をかけてもらってやっている。基本として、白老は白老の踊りがあるので、かっこいいからどこかほかをまねるのではなくて、白老の踊りを忠実に守っていきたく思っている。ポロトコタンや、今のウポポイも見せることを目的にしているけれど、私たちは白老の踊りをやろうということを気を付けている。

押野 メンバーにはどうやってなるんですか？

小崎さん やりたいという気持ちがあればだれでも歓迎している。ふざけたり中途半端な気持ちで来るのはやめてほしいけれど。

熊野さん まず踊りの練習を見に来てもらって、やれそうだなと思ったら入会してもらっている。今30人近くメンバーが居るけど、踊りに出てきてくれるのは半分くらい。15人で公演に来てくれといわれたら、人を募るのが大変なくらい。

白老以外の場所での公演は、どのくらい呼んでいただけるかによるので年によって違う。感染症でしばらく止まっていたけど、去年はその前の年に実施できなかったところが再開したのも多かった。新ひだか町のシャクシャイン法要祭や、鶴川のシシャモカムイノミ、チセコロカムイノミなどに呼んでもらった。

長谷川さん これは各保存会が個別に呼ばれるものだけど、もう一つ、アイヌ文化フェスティバルのように連合保存会から声がかかるものもある。例えば昨年はこの事業で福井に行ったし、東日本大震災の数年後には福島で踊りを披露した。こういう機会は、「アイヌ古式舞踊」の保護団体である17の保存会全体に、順番に回してほしいと思っているが、出張が難しい保存会もある。

谷地田 連合会は誰が運営しているのですか？

長谷川さん 北海道アイヌ協会の中にある。国の指定を受けている「アイヌ古式舞踊」の保存会は全部で17団体。でもその他にも、苫小牧や登別のように指定には入っていないけれど活動しているところもあり、そうしたところも連合には入っている。最近踊りを教えに行っている八雲町もそう。これまで2年続けて八雲のアイヌ協会に白老の踊りを教えに行った。

小崎さん ほかの保存会さんにお教えするという事業は始めて。年配の方も多く、体力的に難しい踊りもあるけれど、最初の要

望はイヨマンテ リムセを教えてほしいということだった。八雲の方は、伝わっている踊りがなくて、カムイノミをするときに、みんなで踊ることができないから、白老の踊りを教えてほしいということだった。保存会から2名、八雲まで日帰り12回通った。保存会のイベントが入っているとその週末は行けないので、その分ほかの週末に充てたりして日程を調整した。

熊野さん こうした近くの地域は、親戚づきあいのような身近な関係だけれども、白老の踊りを初めて見るような人たちにも時々見せに行きたい。

長谷川さん 最近新しくユネスコの無形文化遺産になった本州の芸能の担い手とかにも会いに行ってみよう。輪踊を見るとイヨマンテ リムセと似ていると思うところもある。海外も大事だけど、日本にも民俗芸能を保存している団体が沢山いるので、そういうところにも白老の踊りを知ってもらいたい。

踊ることと、アイヌを理解してもらうこと

熊野さん 確かに、アイヌのことを知らない人は、海外だけではなく、日本にもたくさんいる。登別のクマ牧場にある「ユーカラの里」で踊りをみせていたころ、今どきになってもまだ、「アイヌってどこにいるの」、「アイヌって何を食べているの」と聞かれた。最近ではアイヌとして活動している若い人も含めていろいろテレビにもよく出ているのに…テレビ無いの？とこっちが聞きたくなる。お客さんによっては、「アイヌはどこにいるんだ」というから、「目の前にいるでしょ、私はアイヌだよ」というと、「何が違うんだ」という。「あなたから見て何が違うと思う？」と聞くと困った様子。アイヌと言えば、伝統衣装を着てクマを連れて歩いていると思っている人も、残念ながらまだまだ多い。ラジオを付けたら、「え、アイヌがラジオ聞くの？」という。いまなら山奥にだってテレビもあるのに。

押野 ウポポイで働いていても、一日居てそういうことを聞かれないことはない。「アイヌはどこに住んでいるのか」、「アイヌは今でも居るのか」、「今もこういう(伝統的な)暮らしをしているのか」と。

谷地田 ちゃんまげ結って刀をぶら下げて暮らしている日本人はどこにいるのかと聞き返したくなりますね。着物を着て各地に踊りに行くときも、「いつも(伝統的な)着物を着て生活しているんですか」と聞かれますか？

熊野さん 小崎さん いや、それはないね。どうしてだろう。

長谷川さん 北海道でも、地域によってはアイヌのことを全然知らないところもある。

熊野さん 「ユーカラの里」では、怪訝な顔をしているお客さんも、ほかの人と一緒に貸し出し用の着物を着てもらって輪踊に誘っていた。最初は嫌だといっていた人も、「まあまあ簡単だ

から」といって参加してもらい、いざ踊ると、すごく感激して帰っていった。マタンブシも外したくない、このまま売ってくれという人までいた。自分たちも、衣装来てマタンブシもしているときは、踊りを見てくれたお客さんと一緒に写真を撮るのも嫌じゃない。でもそれが終わったあと普段着を来ているときに写真を撮らせてくださいと言われると…なんか嫌だよね。平気だと思っても、「アイヌだから」写真を撮りたいといわれると、なんでだろうと思う。衣装を着ていると平気なだけけど。

押野 ウポポイになってからは、感染症の影響があったからあんまりお客さんと近くでやり取りができなかったけど、ポロトコタンの時代はそういうことも確かにあった。私も自分は平気だと思っても、毎日毎日聞かれると、人間だから感情の波もあるし、嫌な時は嫌だなあとも思う。伝承って、そういう葛藤を持ちながらしていかないといけない。今のことをわかってもらうことも、大事ではあるんだけど…。

ウポポイ、保存会、協会、それぞれの役割

押野 ウポポイにはアイヌもアイヌじゃない人もいて、一緒に伝承しようと取り組んでいるけれど、そもそもそういう伝承の内容自体は、皆さんのようにそれぞれの地域で伝承してきた方がいて成り立っている。だからウポポイの人だけでなく、地域の人ももっと交流したり一緒にやりたいと個人的には思う。保存会の皆さんの踊りも、いまはホールの建物の中で披露してもらうことが多いので、あまり交流ができないんですね。

長谷川さん ウポポイのホールは確かにあまり人と話せないから、天気がいい時は湖をバックに外でやったらいいのに。

熊野さん 夏には外のステージでもやっているよね？

小崎さん 確かにホールはホールで素晴らしいけど、なんていうか、違う味のものになってきているよね。

熊野さん ステージは立派だしきれいだし、素敵。でも外でやると素朴な感じが合っているね。

谷地田 来てくださった保存会さんの中には、定時のステージが終わった後に、せっかくな天気なんだからといって芝生の方に出て行って、お客さんに楽器をみせたりお話ししたりして下さったところがありました。気候が良い時だったので。

長谷川さん それは大事なことなんだよね。

熊野さん 演じている方も、きれいなステージで座ってみてもらうのと、原っぱみたいところだと気持ちが違う。お客さんとの距離感も違う。

長谷川さん 我々保存会というのは、プロではない。お客さんにとっても、我々は土臭さというか、そういうところを見てもらおうと思っている。最初にウポポイでステージに上がらせてもらった時に、ウポポイの舞踊グループの公演を見て、演者の若い人たちにも言ったのは、上手で綺麗だけれども、なんだか人間らしさが無いなあということ。

熊野さん ウポポイの踊りは、きれいだし、すごいなって本当に思うけどね。

長谷川さん でも我々保存会には、じいさんいれば子供もいて、いろいろなひとが集まっている。それでこそ本当の輪踊の姿になると思う。

押野 子供の会員さんもいるんですか？

熊野さん 踊りに参加できるような子は、今は中学生1名。まだ見習いにもならないようなちっちゃい子たちが2、3人、お母さんと

一緒に来ているので、その子たちがもう少し大きくなって興味持ってやってくれたらいいなと思っている。いま中学生のメンバーは、自分はこれが好きでやりたいとしっかり言ってくれているから楽しみ。

小崎さん 思春期になったらまた気持ちも変わるかもしれないけどね。

押野 小崎さんはいつから踊りをやっているの？

小崎さん ポロトコタンに入った10代の時に教えてもらった。その後保存会に入って、それからずっと。

押野 熊野さん、長谷川さんは？

熊野さん 私は保存会には長く所属しているけど、最初は踊りはやっていなかった。ただ倉部テル子さんの歌が素晴らしくて、いつまでも聞いていたいと思って、保存会の練習に行くとその歌がきけるから通い始めたのがきっかけ。その後なんとなく踊りも始めた。年をとっても保存会の踊りをやっていきたい。あちこち行けるのも大好きで、いつも手を挙げる。自分がこんなに踊りにハマって続けているなんて信じられない。

長谷川さん もともとは自分も踊りは知らなかった。白老では、ポロトコタンの旧アイヌ民族博物館が本元で、最初はそっちに任せていた。平成13年頃に博物館から保存会の活動が別になって、当時ミンタラと言われていた建物のところで踊った。保存会を作ったのは林イツコさん。この人が、リムセをするとき、男性はこうだと教えてくれた。

押野 私が初めてポロトコタンに来たのは小学校3年生くらいのころなんです。熊野さんのお母さんの新井田セイノフチと、私のおばあちゃんの吉村冬子フチに連れられて。私が忘れられないのは今でもウポポイにいる村木美幸さん。あこがれて、博物館の職員になりたいと思ってそれから頑張って伝承も勉強もした。自分の出身は鶴川だけど、白老に携わって11年になる。自分も小さい頃は保存会の中で歌踊りをやってきたから、地域を差し置いてはウポポイも成り立たないと強く思うんですね。

長谷川さん 保存会も白老アイヌ協会も、踊りもやっているし、刺繍も工芸もやっている。けど保存会は文化を伝承して、協会は生活とか制度に関する活動をするのが本来の姿なのかなと思う。

押野 確かにいろいろな地域で、協会と保存会と一緒に活動をしているところもあれば、分かれているところもあるけれど、役割の違いはあいまいな気がする。自分は、文化に特化した活動をもっとやっていきたいと思っていて、その意味でも文化を中心にした保存会は大切だと思っている。

長谷川さん イオル(iwor)の再生事業という生活環境全体の支援をする事業があり、これまではアイヌ文化振興・研究推進機構(現アイヌ民族文化財団)の事業だったが、最近各市町村にそれが移された。白老町としてイオル事業を進める団体もある。白老だけでもいくつもの団体に、いくつもの役目がある。



▲豊田市能楽堂「アイヌの芸能～未来に架かる伝統の祭典～」での公演の様子

踊りの際に気を付けていること

押野 踊るとき、動作や気持ちの面で、どんなことに気を付けていますか？

長谷川さん 教えてもらった基本を崩さないことかな。いま若い人たちは、新しいこともいろいろやっているけど、保存会としては文化財として伝承している中身を変えてはいけないと思っている。

熊野さん ポロトコタンでの踊りは少し違うところもあって、確かにそうやったらカッコいいという時もある。でも保存会はやっぱり泥臭さがあっていいと思う。だらしく踊っていいということでは絶対ないけれど、何かのお手本に何センチ単位で寄せるといことでは必ずしもない。

小崎さん 膝を曲げるにしても、歳を重ねるとあちこち痛くなってくる。それなのに膝を「曲げなさい曲げなさい」という必要はないと思っている。

熊野さん 学んだことを崩さないできちんと踊るといことは心掛けて、自分たちは自分たちの踊りをすればいい。昔倉部さんの歌がききたいがために練習に通っていた時、あなたもやりなさいと誘われた。そのときは、自分は歌も歌えないし踊りもできないと断ったら、「それで構わない。今に血が騒いでくるから」と言われた。これまでいろんなことに興味を持っていろんな趣味があったけれど、今は刺繍はアイヌ模様以外は興味も無くなってしまったし、踊りも機会があればどこにでも行っている。本当に足が痛くて踊れなくなるまで保存会にお邪魔しようと思っている。

伝承の環境と学校

押野 新しい人に入ってもらうにはどうしたらいいですかね。

熊野さん 興味のある人はまず見に来てもらって、練習や雰囲気を見て、続けてみようかなと思ってくれる人が増えたらいい。身内から増えたらいいとも思うけれども、自分の家族はあまりやりたがらない。まあ自分もその年齢の時には興味がなかったから仕方ないけれど。勤めても好きにならないとできないから。

長谷川さん 最近、千歳市が教育に積極的で、学校でアイヌ文化の活動をたくさんやってくれている。白老も以前は、アイヌの踊りに対する興味のある先生もいたし、運動会でやることもあったけれど、しばらくそういう事業がない時もあった。

熊野さん 何十年か前には、「アイヌの踊りを学校でさせるのか」という否定的な意見もあったから。今は、イオル事業の一環として学校に出前授業して、ムックリや踊り、伝承料理の授業もやっているし、理解は広がっていると思う。昔とは違うよね。今年も出前事業で踊りを教えに行ったメンバーが、学芸会で子供たちと一緒に踊ってとても好評だったという話も聞いている。

小崎さん 今回の学芸会の練習は2回くらいだけだったけれど、出前授業自体は何年もやっている。今回の学芸会は、先生がアイヌ文化にすごく興味が合って実現した。

熊野さん 先生が興味を持っていてと変わるよね。

小崎さん いま保存会に入ってきている子も、最初は学校で習って、カッコいい自分もやりたいなと思って入ってくれた。

押野 数年前に教育指導要領のアイヌに関する内容を充実させるように変更がされているんですね。

長谷川さん アイヌであってもなくても、一般的な教養として、皆が学んだらいい。

熊野さん 一部でしかアイヌに関する教育をやらないと、参加して

いる児童がいじめられる可能性がある。それは親も心配している。

小崎さん でも、こういう文化的な活動をするときに、すごいねという親と、ちょっと(アイヌであることを堂々と見せることに)抵抗のある親とでは子供の心境も変わるよね。周りも、カッコいいと言ってくれるか、冷たい視線で見られるかにもよる。何かやりたいと思った時に、周囲の環境次第で、心が折れてしまったら続かない。難しいよね。

押野 私の甥の学校でアイヌ文化の調べ学習の発表があった時に、母(押野千恵子)が講師として行っていたので、発表会の時、甥子(アイヌの)着物を着てみんなの前で弓の踊りを踊った。でも、何か言われないうらやうか、本人も嫌じゃないうらやうかと、実はちょっと心配していた。そうしたら終わった後周りの友達に、「なんかカッコよくない?!」と話していたのを聞いてちょっと安心した。

小崎さん そう、ちょっと怖いんだよね。どんな反応が来るかなとか。そこでいいねって言われたら嬉しいけど、本当に大丈夫?っていう気持ちには少しなるよね。

押野 その時本人は、大人よりも友達に「カッコいい」って言われたのが大きかったみたい。子供は子供のコミュニティがあるから。

小崎さん 大人が入ってきちゃいけないんだよね。

アイヌであること、言葉のこと、家族のこと

押野 差別的なことや視線って身近に感じますか？

小崎さん あるある。同じ人類なんだけどな、と思うことはある。

長谷川さん 私は白老が一番ないと思っているけどなあ。

熊野さん 私は小さいころから、アイヌだからって直接何か言われたことはないし、アイヌだからといじめられたこともない。漁師の村の出身だったけど、周りにも幼馴染にもアイヌは居なかった。自分がアイヌだということはなぜか子供のころから知っていたけど、そのせいか卑屈に感じることはなかったんだよね。だから大人になって、アイヌがアイヌの悪口を言っているのを見るとどうしてと思った。母親(新井田セイノさん)がポロトコタンの事業で呼ばれて、アイヌ文化に関わる仕事を始めたときなんか、最初はすごく嫌だった。母親は私たち子供の前でアイヌ語なんてしゃべったことなかったから、母がアイヌ語を教えていると聞いた時、「うそでしょ」と思った。本当にアイヌ語なの?本当に教えているの?と。それで(当時ポロトコタンで働いていた)北原モコツウナシさんに、「うちの母さんのアイヌ語って本当なの、嘘じゃないの」って聞いたら。どうせ相手がわからないだろうと思っていい加減にしゃべっていたらどうしようと心配だった。北原さんは、「大丈夫だよ、セイノフチは、勉強した言葉じゃなくて、自分が育った言葉でしゃべっているから、間違っていない」と教えてくれてそれでやっと安心した。保存会に入ったのもそれがあった後だったと思う。

長谷川さん 押野さんや熊野さんのお母さん・おばあちゃんたちは、家庭でアイヌ語話していなかったの？

熊野さん うちの母は子供の前では全然喋ったことなかった。

押野 うちの、母さんよりも私たち孫の方が、おばあちゃん(吉村冬子さん、新井田セイノさんとは姉妹)からアイヌ文化の話を聞くことが多かった。若い時はお母さんも遠ざかっていたんだと思う。今では母も、ほおっておけないという感じで保存会とかにも関わっているけど。

熊野さん 私は昔、白老に来る前は、アイヌ協会とかウタリ協会とかあることも知らなかったし、まして保存会なんて知らなかった。

押野 母も、おばあちゃんに連れられて保存会とかに参加し始めたんだと思う。鶴川の保存会は、おばあちゃんも大叔母さん(新井田セイノさん)も立上げメンバーだから。

熊野さん 若いころに住んでいたところも、場所によっては、お年寄りがまだいっぱいいて、アイヌ語を聞くこともできた。それも田植えの出面(日雇い仕事)なんかに行ったら、苗抜きしながらアイヌ語でおばあさんたちがしゃべってる。何言ってるかわからないけどわははってみんなで笑ってて、私は子供だったから一緒に笑って笑って、「何言っているかわかっているのか」って(日本語で)聞かれた。「知らない」と言ったら、アイヌでない私の父親のことを指して「ふん、シャモの親持ってるかとおもって」と言われた。だから笑ったらだめなんだなと思って、知らんぷりしていると、今度は「親がアイヌのくせに(わからないのか)」と。だから私は中途半端。昔から人の中に入るのは好きなんだけど、そういうおばあさんたちの中に入るのは嫌だった。親が普段話しているなら、「母さんそれ何言ってるの」って聞くこともできたけど、母さんがアイヌ語を、人に教えるほどわかっているなんて夢にも思っていなかった。家の中ではアイヌ語は一つも出てこない。だから私もわからないで育った。

長谷川さん 白老ってアイヌも多いんだけど、仙台藩の陣屋とかもあったように昔から和人も沢山いたから、アイヌ語ができる人って本当に微々たるものだった。自分も学校出た後、昭和40年頃、荻伏町の山の方で半年くらい仕事していた。あの辺は農家が多くて、そこの母さんたちが何か話していて、その時はわからなかったけどアイヌ語だった。こういう言葉はもっと大事にしていきたいな。

ウポポイとこれから一緒にやりたいこと

押野 これから伝えていきたいこととか、やりたいこととか、こうなってほしいこととか、ありますか?あとウポポイと一緒にやりたいこととか？

長谷川さん ウポポイができる前に、国の聞き取り調査があった。その時質問したのは、この17ある保存会の古式舞踊をどういう風にウポポイで伝えていくのかを考えてほしいということ。そういうこともあったから、各保存会、全部ではないにしても、ウポポイに呼んで踊れるようになったのかなと。ウポポイが続く限り、各地域の古式舞踊の披露は続けていってほしい。今年は13団体まで増えたと聞いた。

谷地田 保存会の皆さんがいらしたとき、ほんの短い時間だけど意見交換会というのがありましたね。

小崎さん お互いの踊りを見た感想を話したね。

熊野さん 自分たちでやっていると分からないから、そちらからみてどうだったかということは聞きたい。自分たちがどうだったのかという振り返りをしないと進めない。でも踊りをさんざん批判されたこともあった。すごく傷ついて、もう二度と踊らないと思ったこともあった。その時は別の人に聞いたら、白老の踊りはよかった、盛り上がっていたといわれて、少し気分が持ち直した。

小崎さん 自分たちは一生懸命やっているけどわからない。けど評判はどうだったんだろうと聞いたら、ウポポイの舞踊グループの人が「白老が一番お客さんがもりあがっていた」と言ってくれて、自分たちの踊りはこうだ、それでいいんだと思った。

長谷川さん ウポポイのお客さんはお金を払って入場しているから、いつもの観客でない外部の人の声を聞けるのは大事。

熊野さん いい加減な気持ちでは踊っていないから、専門的な

▼アイヌ刺繍の実践講座の様子



視線とか、客観的な意見はぜひ聞きたいし、お客さんからの反応も聞きたい。アンケートがあったらいいのに。

押野 最後に、一番好きな踊りは何ですか？

3人 イヨマンテ リムセ!

熊野さん 鶴の踊りも好き。

小崎さん 鶴は踊っている側だからちょっと大変。

熊野さん どこに行っても白老のイヨマンテ リムセは、力強いし、盛り上がるからやってほしいと言われる。

押野 私もあんなに迫力ある踊り、あんまりないと思う。振り代わっていくのもすごいし、カッコいいよね。

長谷川さん 一番ハードなんだよね。

小崎さん 振りがすごい(いろんな種類)あるからね。

熊野さん 去年、ウポポイに同じタイミングで来ていた別の保存会が、「白老を見習おう」というようなことを言っていたと聞いて、とても自信になった。

押野 私の母も、「白老は人数少なくても、ちゃんと練習してちゃんと踊っている。たとえ舞台上で間違っても、練習して準備してやっている」と話していた。さっき長谷川さんが、土臭さが大事だって言ってたけど、それはそういうところだと思う。練習をいっぱいしていてもぎこちない人はぎこちない。でもそれはその人の味でもあって、年取って身体が不自由になってきたらまたそれが雰囲気になっていく。

長谷川さん 各地の保存会にはそれぞれ、「これだ」というものがある。それをみんな出したらいい。

小崎さん ほかの保存会の踊りを見てても、若い人じゃない人の声も良いよね。それが保存会の良さ。

押野 世代によって、音の質も高さも違う声も混ざっているのがすごくいい。やっぱり保存会は伝承の基本ですね。

This interview features Hasegawa Kunihiko, Kumano Akiko, and Ozaki Asuka from the Shiraoui Ainu Performing Arts Preservation Society. In the interview, Kumano discusses that while performing, she experienced the challenge of dealing with visitors who believe that Ainu still lead a primitive life. Hasegawa, the president of the society, highlights the distinction between Preservation Societies and the dance team of UPOPOY, emphasizing the society's broad generational membership and longstanding history in the community. Ozaki expresses that working with schools and children also brings about anxious feelings, as participating in the dance or cultural practices may reveal their identity in a society where discrimination still exists.

ウポポイに保存会がやってくる

Preservation Societies are Coming to UPOPOY

「ウポポイ園内アイヌ舞踊等披露・発信事業」の概要

Overview of Ainu Dance Presentation Program

重要無形民俗文化財として国に指定されている「アイヌ古式舞踊」は、各地にあるアイヌ文化の保存会が保存活動を担っており北海道全土に17団体（及び連合会）があります。民族共生象徴空間ウポポイでは、こうした保存会の皆様にウポポイで舞踊を披露していただくため、2021年度から「ウポポイ園内アイヌ舞踊等披露・発信事業」（以下、「ウポポイ舞踊披露事業」）を実施しています。アイヌの芸能を伝承する各地の保存会の皆様に、ウポポイへ特別ゲストとして訪れてもらい、体験交流ホールや野外ステージで実演を行っていただきました。これまでに以下の地域の保存会にご参加いただいています。

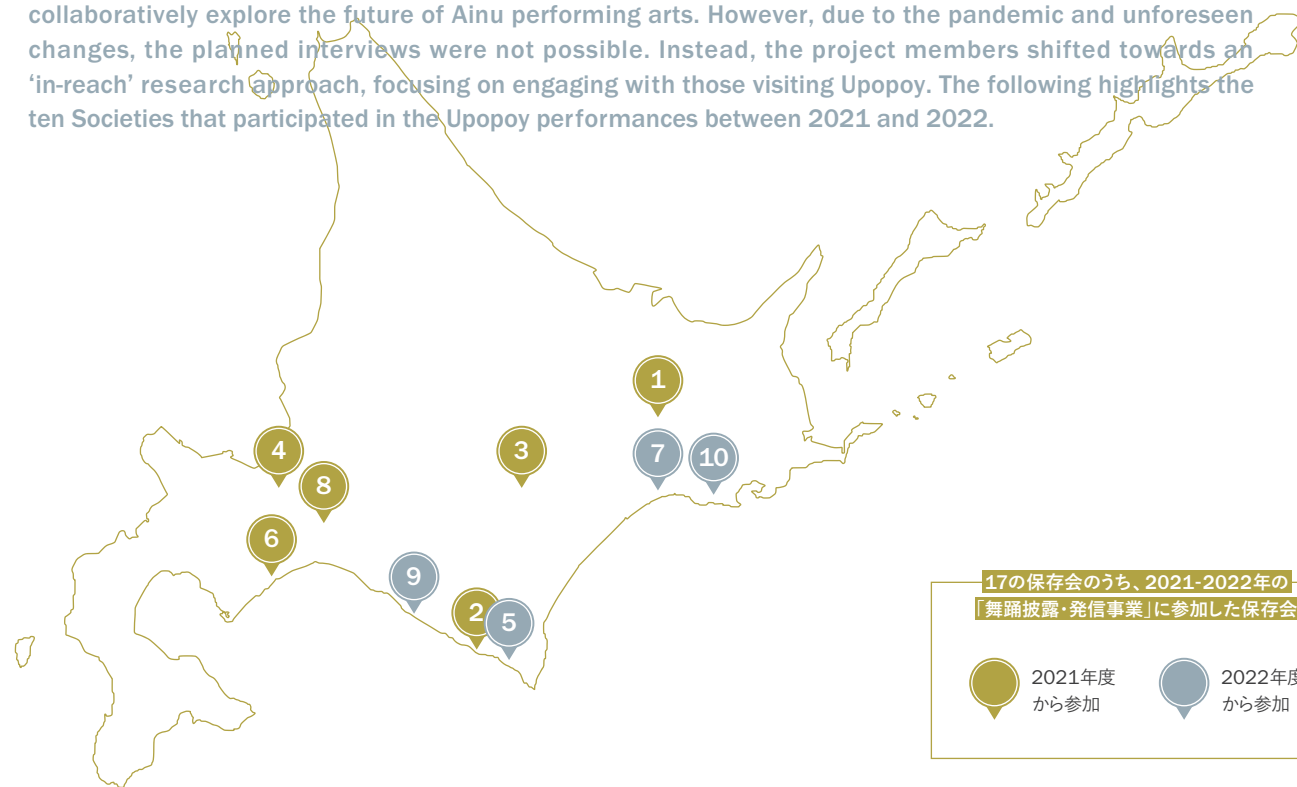
私たちの研究プロジェクトでは、アイヌの歌や踊りをどうやって未来につなげていくのか、保存会の皆さんと一緒に考えたいと思い、各地を訪問しての聞き取り調査を予定していました。しかし1年目は感染症の拡大により、2年目以降は研究代表者の異動により、予定していた訪問が難しくなりました。一方「ウポポイ舞踊披露事業」では、感染症にも気を付けながら、多くの保存会の皆さんがウポポイに来てくださいました。そこで、私たち研究プロジェクトは、外へ出向いていく「アウトリーチ型」ではなく、ウポポイにお招きして少しずつ皆さんの声を伺う「インリーチ型」調査として、同事業に注目しました。

本報告書では、現時点で事業が終了している2021年度と2022年度の2年間にウポポイで芸能を披露してくださった全10保存会の皆さんをご紹介します。また、事業終了後に皆さんへお願いしたアンケートを、各保存会の皆さんの許可を得て掲載します。

構成・編集 押野朱美・谷地田末緒

Seventeen Preservation Societies dedicated to Ainu culture safeguard the designated Important Intangible Folk Cultural Property of Japan known as the "Traditional Ainu Dance." Several members of these Societies directly contributed to the Upopoy's performing arts program. In 2021, Upopoy initiated the Ainu Dance Presentation Program, inviting Preservation Societies as special guests to perform at the Cultural Exchange Hall. In two years, more than a dozen Societies have performed at the Upopoy stage.

Originally, the research project aimed to conduct interviews with these Societies in each region, to collaboratively explore the future of Ainu performing arts. However, due to the pandemic and unforeseen changes, the planned interviews were not possible. Instead, the project members shifted towards an 'in-reach' research approach, focusing on engaging with those visiting Upopoy. The following highlights the ten Societies that participated in the Upopoy performances between 2021 and 2022.



1 阿寒アイヌ民族文化保存会

- 昭和43(1968)年 設立
- 昭和59(1984)年 重要無形民俗文化財指定
- 会員は56名。名誉会員が9名。小さい子どもを含めるとさらに多い。
- 阿寒湖温泉は観光地なので、シーズン中の定例練習は行っていないが、シーズンオフは、週1回程度練習をしている。公演依頼があった場合も同様。
- 昭和43年当時から、ポンチセに舞台を作り、入場料を設けて舞踊で収入を得ていた。アイヌ古式舞踊、アイヌ語、ユーカラ座の3部門ができて、ユーカラ座は、札幌やバリでも公演している。



6 白老民族芸能保存会

- 昭和45(1970)年 設立
- 昭和59(1984)年 重要無形民俗文化財指定
- 会員数は30名程度。踊り手は15名程度。老若男女幅広い年齢層で構成されている。
- 毎年8月と10月に、地元開催の事業に出演している。他は、都度、依頼を受けて対応している。
- 伝承・保存する舞踊は、17前後あり、現在実演している舞踊はそのうち数種類。イヨマンテ リムセが代表的である。



2 浦河アイヌ文化保存会

- 昭和35(1960)年 設立
- 昭和59(1984)年 重要無形民俗文化財指定
- 練習は、月2回必ず実施。舞踊披露の依頼を受けた場合は週1、2回実施している。
- チカブネ、コタンコルカムイ、カムイリムセなどが代表的な舞踊。
- 保存会の原点は、年寄り達が儀式のあとに一杯飲みながら歌い踊ったことなどが始まり。その文化をそのまま若い人へつないで引き継いでいきたい。



7 白糖アイヌ文化保存会

- 昭和59(1984)年4月 設立
- 平成6(1994)年 重要無形民俗文化財指定
- 会員は30名。小さな子どもから高校生も所属して踊っている。
- 練習の回数は決まっていないが、イベントごとに調整して実施している。
- 年間行事は、地元のフンベまつりとシヤモまつりでの公演。その他、学校への出前授業(アイヌ文化全体、ムックリ、料理などの内容)。町内に限らず、中標津、阿寒町からも依頼がある。



3 帯広カムイトウウポポ保存会

- 昭和39(1964)年 設立
- 昭和59(1984)年 重要無形民俗文化財指定
- 会員数は33名。そのうち子どもや若い会員は、10名。若い会員が多い。
- 練習は、毎月第2・第4日曜日の2回。1回3時間程度。
- 道内外含め、年間30~40回の公演がある。学校の出前授業なども受けている。



8 千歳アイヌ文化伝承保存会

- 平成2(1990)年4月 設立
- 平成6(1994)年 重要無形民俗文化財指定
- 会員数は60名程度。常に参加している会員は30名。
- 年間行事は、アシリパノミ、アシリチエブノミ等。他は、都度、依頼を受けて対応している。
- 演目数は、ウポポ21曲、ホリッパ7曲。地域性の高いものが多い。



4 札幌ウポポ保存会

- 昭和54(1979)年12月 設立
- 平成6(1994)年 重要無形民俗文化財指定
- 会員数は50名程度。常に参加している会員は20名。
- 練習は、毎月第2・第4金曜日の2回。
- 道内各地にルーツがある会員が集まっている。札幌地域の伝承というものはなく、道東、旭川や千歳などから移住してきた、諸先輩が残した舞踊の伝承を保持している。



9 新冠民族文化保存会

- 平成元年(1989)年7月 設立
- 平成6(1994)年 重要無形民俗文化財指定
- 活動している会員数は15名。
- 地域性の強い舞踊はイウタウポポとアランベリムセ、ジミンジリムセ。特にイウタウポポは、先代会長の代より大切にしている。
- 年間行事は、地元のイチャルパの他、シヤクシャイン法要祭での芸能交流会、各地域での招聘事業での公演。



5 様似民族文化保存会

- 昭和58(1983)年10月 設立
- 平成6(1994)年 重要無形民俗文化財指定
- 会員数は23名。若い人は3,4人、50代から80代が中心。
- 練習は、月2回が基本。ウポポイ舞踊に関しては週2回練習している。
- 年間行事は、地元の事業で5月10月に定例のものがあ、他は各地の招聘事業での公演。



10 春採アイヌ古式舞踊釧路リムセ保存会

- 昭和42(1967)年 設立
- 昭和59(1984)年 重要無形民俗文化財指定
- 会員数は21名。そのうち子どもは7名。
- 年間行事は、地元のカムイノミやまつりでの公演。他、学校への出前授業。
- ウポポイは11曲。リムセ5曲ほど。男性舞踊の踊り手がないのが現状。



※設立年月日、文化財指定年月日は、アイヌ民族文化財団ウェブサイト「アイヌ文化活動表彰事業」を参照。
※写真は2023年度の同事業のもの

芸能を伝承する 保存会の声



阿寒

“Voices of Preservation Associations” highlights feedback from 10 preservation Associations that participated in the “Dance Presentation Program” at Upopoy in 2021 and 2022. The page compiles impressions, reflections, and challenges shared by these groups from various regions on the following topics.

Voices of Preservation Associations

文中では各団体のお名前を下記のように表記しています(50音順)。

- 阿寒: 阿寒アイヌ民族文化保存会
- 浦河: 浦河アイヌ文化保存会
- 帯広: 帯広カムイトウウポゴ保存会
- 札幌: 札幌ウポゴ保存会
- 様似: 様似民族文化保存会
- 白老: 白老民族芸能保存会
- 白糠: 白糠アイヌ文化保存会
- 千歳: 千歳アイヌ文化伝承保存会
- 新冠: 新冠民族文化保存会
- 春採: 春採アイヌ古式舞踊釧路リムセ保存会

「ウポボイ舞踊披露事業」では、2021年と2022年にウポボイへ来てくださった保存会10団体に終了後のアンケートを実施しています。このページでは、各地から寄せられた感想や、振り返って考えたこと、感じた課題など「保存会の声」をまとめました。

Q.1

活動する上で大切にしていることは何ですか？
What do you value most in your activities?

A.1-1 伝統を大切に継承していくこと Valuing the tradition and passing it on

- 白老** 昔の踊り、儀式などを大事に継承していくこと。伝承していく意義を考えること
- 帯広** 形を変えずに、昔やっていたそのままを引き継ぐこと
- 札幌** 伝統を大事にする。(先祖たちに)失礼にならないようにする
- 新冠** 昔の先祖様の気持ちを大切に、忠実に守り続けていきたい
- 春採** 昔と少しずつ変化してきているウポゴ、リムセなども、出来る限り伝統の形を伝承していければと思う
- 阿寒** 各地域の踊りが文化伝承の根っこである。私たち保存会は、ウポボイの若い人たちと同じような踊りはできないけれども伝承者だ。保存会の踊りはそもそも見せることを目的とした踊りではないから、子ども、老人、体が不自由な人、それぞれが楽しく踊っている様子をお客様に見てもらいたい



阿寒



新冠

A.1-2 エカシやフチたちの心を大事にすること Treasuring the hearts of the elders



札幌

- 浦河** 昔の人の姿(心)を大事に表現する
- 千歳** 踊るとき、フチたちの思いはどんなだったのかなと思いをめぐらせている
- 白糠** 先祖が残してくれたことを大事にし、自分ができることを精一杯頑張る
- 白老** 目上の方のお話を素直に聞く
- 様似** フチたちから伝えられた歌や踊りを変えないように、お互いを尊重し合い、心をつなげて活動する。踊りの上手な人も下手な人も両方いるが、皆仲間であることを大事にしたい
- 阿寒** フチ、エカシから教えてもらったことを忘れない。正解はひとつではないと思うので、色々な方の意見をそれぞれ尊重したい
- 春採** 長者を敬い、昔の話などをきかせてもらうのが楽しい。いろいろな先人の想いが今に繋がっていると思うので、その気持ちを大切に
- 札幌** フチから教えてもらった踊り方、自分なりに大事にする。周囲にいるエカシ・フチ、年上、年下関係なく先輩の言葉を受け止める
- 札幌** 自分はシサムなので仲間のウタリが大事にしていること(所作など)を聞いて、自分も大事にしたいと考えている

A.1-3 アイヌ文化理解のために活動すること To foster understanding of Ainu culture



- 白糠** どの世代にもアイヌ文化を理解してもらい、知ってもらえるようにしっかりと歌い踊ること
- 千歳** 100年先、1000年先の未来のため、今すべき最善を考え活動している。地域に伝わる文化を、出来るだけ正確に学んで伝えられるよう心掛けている
- 春採** 地域性がはっきりあるものもあるので、特徴のある伝承を続けていければ良いと思う
- 浦河** 観光のためだけではなく、自分自身にとってのアイヌ文化を大切に。何のための文化なのか…今を生きる人として未来へ向けて考え続ける
- 様似** 単なるパフォーマンスではなく、踊りを通じて、アイヌ民族の精神や世界観が伝われば良いと思う
- 新冠** 先祖の残した教えを、私たち仲間が気持ちよく練習し披露してこそ、伝承の効果がある

春採(釧路)

Q.2

ステージに立ってみてどう感じましたか？
How did you feel standing on the stage?

A.2-1 見せる意識・見られる意識 Increased awareness of presenting and being seen

- 札幌** 以前の舞台からみると、それぞれの保存会が変わった部分はあると思うが、「ウポボイで見せる」という意識を持つことでできた
- 浦河** たくさんの人に見てもらうことで、より緊張感のある演舞が行えた。又、集中して行るので普段見えてこなかった改善点も見つけられた
- 白糠** 神々に見ていただく踊りとは、また違う緊張感を持ち、皆心一つにする気持ちを持てた
- 札幌** お客様に見られる意識がより高まった。
- 春採** たくさんの方たちの前で演奏が出来て気持ちが成長した
- 阿寒** ムックリにあまり自信がなかったが、今回たくさんの方の前でムックリを弾き、少し自信がついた



白糠

新冠

A.2-2

大きな舞台での経験 Gained experience of dancing on a big stage

- 白老** ウポボイの大きな舞台で踊りが出来て、大変いい経験が出来た
- 帯広** 今回ウポボイの方々とバッタキウポボやポロムセと一緒に踊れてとても良かった。楽しかった
- 阿寒** 普段、一緒に踊らない人々と踊れて楽しかった
- 千歳** 客席からの反応が良く、励みになる
- 新冠** 最後の踊りでお客さんが笑ってくれて嬉しかった

- 新冠** 笑いが沢山出て、ずっと拍手があったような気がする。
- 帯広** 満足の気持ち
- 新冠** 自信になった
- 新冠** まだまだ練習不足。また参加したい
- 千歳** 舞台に立つことで、より良い演出を思いついた
- 札幌** 自分たちの完成度を見直さなければならない

A.2-3

練習や活動を続ける励みに Gave motivation to continue

- 浦河** ちゃんと(ひやかしではなく)お客様が見てくれているのが感じられた、これからの活動の励みになった
- 阿寒** 楽しいので、年だからと言って諦めないで取り組んでいくこと。頑張ろうと思った
- 春採** 出演という目標があると、日々の練習も真剣になり良かった。
- 帯広** たくさん練習して、またステージに上がりたという目的ができた
- 白老** 事前練習は参加率が良く、会員が真剣に取り組めた。自然とチームワークが生まれ、それぞれの得意なこと、苦手なことをかばい合うことができるようになった
- 千歳** 保存会が活性化した、ウポボイの舞台に立つことで練習の回数が増えた
- 新冠** 皆の士気が高まった。心、気持ち一つになった
- 様似** 興味を持って沢山の人が見てくれると思うとモチベーションがあがった



浦河

A.2-4

子どもたちや若い世代の経験に Good opportunity for children and the younger members

- 帯広** 若い会員に貴重な経験をさせることができた。広くてきれいなステージ、たくさんのお客様の前で公演できることは中々ない
- 白老** 高齢化の中でも若い人の意欲が元気づけになっている
- 白老** 子どもたちが大きな舞台で踊れて嬉しい、参加後、これからの活動の糧になった
- 浦河** このような貴重な経験は会員みんなに味わってほしい



様似

A.2-5

感想やアドバイスをもらった・見つめなおした Received feedback and advice, and self-reflection from the members

- 千歳** 別の地域のウタリからアドバイスを受け有難かった。目標があるとモチベーションが変わる
- 様似** 一つの踊りが終わったときに、会員さんからの評価をもらったことで次の踊りも頑張るという気持ちになった。全体で踊れたことが本当に良かった
- 様似** 歌や踊りを間違いなく無事に終えることしか考えてい

- なかった。それではダメだと恥ずかしくなった。これからの私たちにとても勉強になった
- 浦河** 毎回参加後、良い意味での自分たちの演技を考えさせられる
- 春採** いつも踊っている踊りを再度見つめ直せた。昔はこうだったというのを再認識した

Q.3

公演の際、何を意識しましたか？

What were you conscious of during the performance?



札幌

A.3-1

時間、舞台への入退場など Paid attention to timing and entrance/exit on the stage

- 春採** 演目、時間、内容等、演技をみてもらい、楽しく終わるだけでなく、表現方法について考えた
- 白老** 時間配分が難しかったが、ぴったりでよかった
- 帯広** 決められた時間内で終わらせるよう、保存会が心がけることが大切
- 帯広** 必ずリハーサル、流れは全員が把握するためにもやるのが大切

白老

A.3-2

踊りのうごきについて Focused on the movement

- 白老** 踊りは、手や足の先まで気を付ける
- 札幌** 踊りは、流れ作業にならないように意識するようにしている
- 帯広** アイヌの踊りの基本、特に足(ひざ、かかと)の動き
- 白老** 伝えられた踊りは、間違いのないように基礎を練習して次に繋げる
- 白老** バラついているところがあったので、皆で合わせていきたい。少し不揃いだったのでテキパキ

- 浦河** 一挙手一投足の統一感(入退時、演舞時)、自分たちの歌、踊りを見直すこと
- 白老** 思ったよりも広い会場で、踊りを大きく見せる工夫が必要だと思った
- 春採** 回数を重ねる程に演目毎の出入りはスムーズに出来るようになった
- 千歳** 自分自身が出演した際の動き方を学べた

A.3-3

楽しむこと Conscious effort to enjoy the performance

- 春採** 公演としてのまとまりも大事だが、あくまでも日頃行う各種祭事の延長であるため、演者自身で楽しむことを忘れない。楽しくカムイと共に思う
- 阿寒** 子供のころから踊りが好きだったので、なるべく楽しみながら踊る
- 札幌** 笑顔、踊りを楽しく踊る、全員がいつでもどの曲目でも堂々とできなければならない
- 帯広** 視線を大事に、楽しそうに踊ることができた



帯広

A.3-4

皆で気持ちを合わせること Worked together with all participants

- 白老** 1人だけの踊りではないので、皆で気持ちを合わせていくことが大切
- 帯広** グループ行動大事。踊り手の間隔、輪がすぐ小さくなるので、なるべく外に広がって踊るようにしている
- 白老** 保存会は年齢層にばらつきがあるので、足の歩幅や声量などにおいてのバランスが整うように、声をかけあって支え合うようにする
- 札幌** 自分だけではなく、周りのフチの出捌けのフォローや使うものの場所の把握、立ち位置を揃える等を皆で意識し合えるようになった

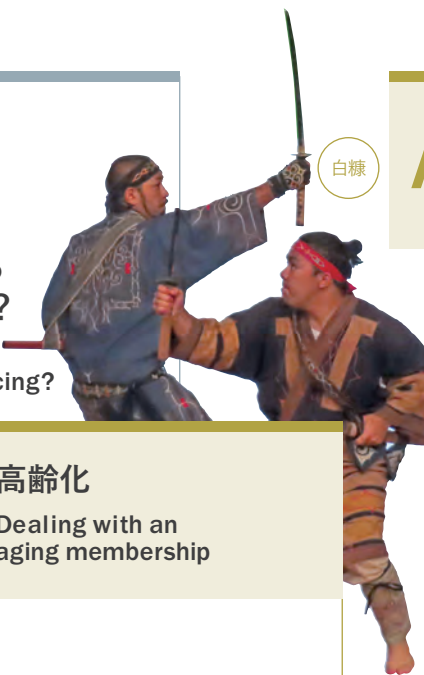


春採(釧路)

Q.4

いま直面している課題は何ですか？

What challenges are you currently facing?



白糠

A.4-2

高齢化

Dealing with an aging membership

浦河 難題は高齢化という現実にある

千歳 高齢化が進んでいて、呼んでもらっても踊れないけどいいかいというような、活動がおぼつかないところもある

阿寒 本当に高齢化である。若い人ばかりなら世界各国動いて歩きたいと思ったりもする

様似 小さな町で後継者不足は深刻。今出来ること精一杯活動しているが、今後どうなるかわからない。声をかけて(若者)いきたい

A.4-1

若手・次世代の育成

Training and nurturing the younger generation

白老 若手の育成

浦河 若い人を大事に育てること

白糠 これまで頑張ってきた先輩の教えを伝承し、子どもたちにも伝える。皆の心を一つに大人から子供たちに受け継いでいく

新冠 後世に残していきたい。後継者不足だからSNSを用いて活動を広めて北海道あるいは全国へと広めていきたい

様似 小さな町で後継者不足は深刻。今出来ること精一杯活動しているが、今後どうなるかわからない。声をかけて(若者)いきたい

阿寒 地域の先人を尊重し正しく伝承し、後継者を一人でも多く育てる

A.4-3

生活や仕事と、活動の両立

Balancing life, work, and preservation activities

阿寒 会員は色々な仕事を持っているので、週に一回会館に集まって練習するのも大変

白老 子育て世代は子供を抱っこして踊っていて大変



帯広

Q.5

これからやりたいことはありますか？

What plans or things do you want to pursue in the future?

A.5-1

ウポポイと一緒に

Want to dance together with Upopoy members

白老 1年に1回などでなく、もっと密に連絡取り、年に数回イベントをしたい。一緒に混ざって踊るのもよい

札幌 公演に出演、見るだけではなく、保存会の舞踊の継承のために1日程度合同で舞踊練習をしたい

帯広 帯広の舞踊を通じて交流したい。継承する意味でも一緒に踊って覚えてもらえたら嬉しい

千歳 各地の特徴的な演目を紹介するコーナーを作ってみてはどうか。「今月は白糠ウィーク、千歳ウィーク」など。それに合わせて各保存会が出演する

A.5-2

地域に出向いて

Want Upopoy to visit and engage with each communities

千歳 ウポポイから各地に向けて出張してくれるとウポポイへ来られない各地の保存会会員の意欲につながる

春採 ウポポイの方も各地の保存会に来てほしい。相互に交流することにより、新たな展示や、今後のアイヌ文化の在り方を探ることが出来ると思う

様似 各地の保存会がウポポイを見学して勉強したり、交流したり、また逆にウポポイの方たちが各地を訪ね、各地のアイヌ文化を学んだり、交流する機会を定期的に行えると良い



千歳

A.5-3

地元を超えた普及活動

Aspire to promote preservation activities beyond the local area

千歳 保存会活動を紹介する機会があれば良い。パンフレットにURLを記載してSNS等で保存会の活動のPRをしたい。お祭りなどにぜひ足を運んでほしい。一人一人の出演者の思いをパンフレットなどに、身近に感じていただく工夫も大事

札幌 パンフレットにURLなど掲載し、保存会の活動のPRもしたい

阿寒 より頻繁に保存会活動を紹介する機会があれば嬉しい。ウポポイはアイヌ文化発信の拠点なので保存会メンバーも喜ぶ

A.5-4

演目の幅を広げる 記録からの掘り起こし

Aim to broaden the repertoire, and revive performances from old records

白老 新しい演目、普段踊ることが出来ない演目を披露したい

札幌 踊りの幅を広げたい。公演にあたり資料に基づいて、踊りや歌を復元して見直したが、記憶があいまいになってきているので、はやくまとめるか、動画に残さなければならない

新冠 新しい踊りも追加してみたい

帯広 普段披露していない踊りも演目に入れたい

浦河 アーカイブなど借りてくることは出来るのか。昔の映像などがあれば新しい歌、踊りを掘り起こしていける

浦河 なるべく昔のテープ、ビデオを見て近づける。精神的な歌や踊りが生まれた原点を忘れないようにするようにしている

千歳 先人の記録を元として行うことを心掛けている。千歳に伝承されていて、踊っていない踊りや歌(例えば、ハラルキ、カムイユカラ)の演目を取り入れたい



千歳

A.5-5

保存会同士等の交流

Interaction and exchange between preservation groups

白老 他の保存会との交流

春採 他地域との交流も含めて活動していくこと

帯広 以前のように2つの保存会でやると、保存会同士の交流が出来て良い

浦河 人数の減った支部との合同や、ウポポイのグループと一緒に踊るなど。若い人、年配の人それぞれの良さがあると思うので刺激し合い向上できれば良い



白老

皆さんからのご質問に、舞踊チームがお答えします！

We will Answer Your Questions!

お答えします！

「ウポポイ舞踊披露事業」のアンケートでは、「ウポポイに聞いてみたいこと」がいくつも寄せられました。練習はどうやっているの？大変なことは？どんな気持ちで踊りに向かっているの？など、特に多く寄せられたご質問を、ウポポイ舞踊チーム（民族共生象徴空間ウポポイ文化振興部伝統芸能課、通称「舞踊チーム」）のメンバー4名に聞いてみました。

In the questionnaire for the 'Ainu Dance Presentation Program', we received several questions for Upopoy. How do you practice? What are the difficulties? How do you feel towards the dance? We asked four members of the Upopoy Dance Group (Traditional Performing Arts Section, Cultural Promotion Department of the UPOPOY, also known as the Dance Group) about some of the questions.



2023.11.15
インタビュー及び構成：押野朱美(チャック)

上河 彩 ベチャンポ

1997年生まれ。白老町出身。ポレはベチャンポで、自分の外見からつけていただいたもの。大学時代には、札幌大学ウレシクラブに所属しアイヌ文化を学ぶ。

森 万希子 レニ

ポレはレニ。名前をもとにつけていただいたもの。ウポポイで働くようになって初めてアイヌ文化に触れ、もっと知りたいと思うようになり今に至る。

早坂 駿 ベンレク

1990年生まれ。旭川市出身。幼少時より、アイヌの芸能に親しみ、2017年には伝承者育成事業でアイヌ語や工芸などアイヌ文化を広く学ぶ。

木村 和沙 オンヌナラベ

1987年生まれ。大学在学中に触れたアイヌ文化に心打たれ、2011年より約5年間、阿寒にて勤務。その中で歌や踊りを教えて頂いた経験と感謝とを糧に、日々邁進中。

舞踊チームの皆さんは、普段どんなふうに練習をしているの？

オンヌナラベ 公演で取り扱う演目については、各地の伝承者をウポポイへお招きし直接指導していただいている。その際に許可をいただいた上で撮影し、その歌や踊りの映像を元に練習することがメイン。その他、伝承者から教えていただいた歌の特徴の共有などのため、個別練習という形で「ウポポチーム」が歌の練習を主導する時間もある。

ベンレク 伝統芸能課(舞踊チーム)の中に、「ウポポチーム」というチームがあり、歌や物語、演目まつわる一部の所作などの特徴を洗い出し、検討したうえで、伝統芸能課メンバーに個別指導をしている。

出捌け(舞台の入退場)の練習はどう？

オンヌナラベ 出勤人数が少なく、普段とは異なる出ハケになる日もあるので、そういう際は朝一で練習を行って整える。入退場が少しでもずれた回がある場合は、すぐに確認をする。1日に4回から5回本番があり、その前に毎回リハーサルをやっている。リハーサルも自分たちで記録を撮り確認をしている。アイヌ文化について学ぶのが初めてというメンバーもいるが、それ以外のメンバーも、プロとしてステージに立つのはウポポイが始まってからのことである場合がほとんどなので、間違いのないようにするだけではなく、自分たちの映像を確認することが、舞台に立つための安心材料にもなる。

個々の練習はどんな感じでしているの？

オンヌナラベ 伝統的な歌唱方法について抱えた疑問は、自分からウポポチームに尋ねて練習をしてもらうことが多い。一人でやる自己練習は、ユカラのアイヌ語を覚える他、演目の始まりに話す説明の言葉に詰まってしまうように練習している。伝統的な歌は本来音程を定めたり統一する必要はなかったと思うが、毎日の公演の中では他のメンバーが困ることが無いよう、リハーサルの時にピアノの鍵盤を使って、参考している音源と同じくらいの音の高さで歌えていることを確認している。

ベンレク 男性は、ウウエランカラブやユカラ、ク リムセなど、個人で行う演目がほとんど。これらの演目は何回出演しても緊張するので、始まる前には、ひたすら口ずさみながら、頭でもしっかり整理している。また、自分の音声を録音して、間違っていないか確認をする。みんなで踊るイヨマンテ リムセなどは、手拍子や膝の屈伸がずれていないかなど、映像を見て確認する。そして、鏡を見ながら自己練習する。

レニ 歌は、練習の中でもらったアドバイスや課題などをメモしている。メモを確認しながら、重点的に練習している。伝統芸能課で聞ける音源や、毎公演記録している映像を見ながら、自分の声や動きなどを分析して、課題やアドバイスと合わせて練習している。踊りは、伝承者の方の映像とリハーサル時などの自分たちの映像を見て、ひたすら自分の体になじむように練習している。

ベチャンポ 基本的には毎公演本番直前まで、自分が担当する演目に合わせて声出しをしたり、鏡の前で自分の動き(踊りの)を確認している。私は、ムックリの構えがうまくいかず歯にあたってしまうことがあるので、立ち姿や手の位置を鏡の前で確認することが多い。

演目の担当などは、どう決めているの？

オンヌナラベ 毎日の演目担当は、メンバーの体調や調子をみながら、舞台演出担当のリーダーが行っている。公演で取り扱っている演目については、各地の伝承者の方に教えて頂いた歌や踊りの形を崩してしまわないよう、定期的に伝承者の方にウポポイにお越しいただき、ご指導いただいている。

ベンレク ユカラやサコロベは、練習を行い、出来るようになると、リーダーにステージ出演の可否を見てもらう。ユカラなどは、まず、アイヌ語をきちんと発音しなくてはならない。それから音程やメロディが取れているかなど見なくてはならない。

舞台上立つうえで、日々気を付けていることは何？

オンヌナラベ 伝承者の方から教えていただいた歌踊りの形を、自分たちのものに変えてしまわないこと。伝統芸能課メンバー、それぞ

れ色々な境遇の中から来ており、教えていただいた歌踊りをお預かりしている身である。なので、意図的に変えることも、いつの間にか変わってしまうということについても、一番やってはいけないことだと考えている。体、心、喉などのメンテナンスも気をつけている。過去にはゲストとして劇団わらび座を招いて発声方法を学んだり、理学療法士の先生を招いて、ケガしないような動き方を学んだりしたこともある。学んだことは日々気をつけるようにしている。様々な学びの多い環境であることに感謝している。

ベンレク 僕は体の故障が多いので、踊ったあとは、必ずストレッチポールでストレッチを行うようにしている。

レニ 体が資本という業務なので、風邪をひかない、ケガをしないというのは気をつけている。自分も公演の合間で、なるべくストレッチするように心がけているが、出来ない場合は家でストレッチをするようにしている。ステージで上演している演目は、伝承者の方からご指導を受けたものなので、メンバーはみんな、教わったままの伝承を崩さないということにかなり意識して気をつけている。個人的なことという、公演中はどうしても緊張してしまい、練習していてもミスしてしまうことがある。ミスしてしまったときは、早く気持ちを切り替えることと、1秒でも早くミスしたところを取り戻すようにしている。また自分の踊りを振り返ることを気をつけてやっている。

ベチャンポ 舞台上立つ上では、姿勢や歌と踊りに自分のクセが出ないように気をつけている。自分たちが舞台上立つということ以外では、舞踊公演に来られる各地域の保存会の方々へ対しての挨拶は、メンバーみんなが大事にしていることだと思う。

オンヌナラベ 保存会の方への挨拶や心配りは、本当に大切にしていること。開業前の準備期間には気が付けなかった部分もあるが、ウポポイも開業し、その後も保存会の方々は何度も来て下さったり、保存会以外からも長くアイヌ文化に携わっている方が来られたりしている。そういった先輩たちから、いかに心が大事かを学ぶ機会が多いので、私たちはここまで来れている。

大変なこと、やりがいは何？

ベチャンポ 大変なことは、緊張のせいでいろいろ考えてしまうこと。キーを外したらどうしよう、失敗したらどうしようとか。でもそのぶん、お客さんからの拍手やアンケートに書かれている公演の感想、メンバーから「今のウポポイがよかった」と言ってもらえたりすることがやりがいにつながっている。

レニ 大変なのは、アイヌの歌と踊りが難しいこと。ウポポイは、アイヌ文化の伝承や復興を目的にしている施設で、入場料を払って来ていただくので、そうした環境に見合った見せ方をするとということと、伝統を繋ぐ役割という間にいるのがとても大変であると感じている。やりがいを感じるころは、公演中、メンバーと目が合ったり息が合ったりして、一緒に踊っているという気持ちになること。

ベンレク 毎日公演の本番に立つというのは、毎回のモチベーションをきちんと維持するのが大変。一人一人のお客様は、初めて見るお客様がほとんどなので、ちゃんと見せなきゃいけないと思うと頑張れる。自分が語る演目で、喉の調子が悪いと感じているときにお客様から拍手をいただくと、応援してくださっているように感じ、嬉しく思う。うまくいかなかった公演があっても、次の公演では良いものを見せてやるぞという気持ちにもなる。なので、見せる気持ちと気合をやりがいになっている。

オンヌナラベ 伝統芸能課のメンバーは、舞台からはお客様の顔が見えないし、拍手しかお客様の反応を感じられない部分がないので、日々行っていることが正解なのかと考えることもある。そのため伝承者の方から来られて、公演を見てくださったあと、「頑張っているね」と声をかけてもらったのが心震えた瞬間で、やりがいを感じた。やはり、プロとしてパフォーマンスするというより、伝承者の方に教えていただいた歌踊り、どう自分が扱っているのかと考えることが、モチベーションを保つ理由になっていると思う。

みなさんはそれぞれアイヌとして・和人として、どんな思いで芸能に向かい合う仕事をしていますか？

ベチャンポ 伝統芸能課は、各地域の伝承者の方々から教わった歌や踊りを披露して発信しているので、自分なりに解釈して良いものではない。おばあちゃんや、おじいちゃん、昔から伝承してきた方たちや、歌や踊りを教えていただいた伝承者の方たちの思いを忘れないでパフォーマンスをしている。

レニ 伝統芸能課に遠くから来て、歌や踊りを教えていただいた伝承者の方たちの思いは大切にしている。また、イヨマンテ リムセなど白老の演目はウポポイになる前の旧アイヌ民族博物館の時代から働いている職員に教わったものもある。色々な方たちから教わった歌や踊りだということは大事にしていきたい。入社したばかりのころは、自分が伝統芸能に携わって思っていたいなかったのが、歌踊りを教えていただいた伝承者の方たち、同じ伝統芸能課のメンバー、本当に色々な人たちのおかげで今がある。そうした人の思いを今後も大切にしていきたい。

ベンレク 今は最先端でアイヌ文化を発信しているんだと自負している。なので、僕が半端なことしてしまうと、お客様にも半端なアイヌ文化を感じさせてしまうと思っているので、全力でやるということ意識している。そして、アイヌであってもアイヌじゃなくても、アイヌ文化に関心を持ってくれる人が一人でも多く増えればという思いで向き合っている。

オンヌナラベ この小さな舞踊グループという中では、あなたはアイヌ、私は和人と線引きすることはありません。どう共生して一緒に育て合っていけるか、アイヌ文化をもっとリスペクトして、どうアイヌ文化に触れることができるのかということ、一緒に考えていく仲間たちだと思っている。例えばルーツのことで悩んでいる和人がいたとしても、プラスのエネルギーに変えていける何かがあるということを手助けしたい。私は和人だけれども、阿寒で働いていた頃の伝承者の方の顔が浮かぶので、アイヌのルーツがあるかどうかというより、「この人は歌をうたうとき、こんな思いでうたっていたな」と思い浮かべることがすごく大きいと思う。歌をうたうことに緊張するのではなく、伝承者のことを思い浮かべることなどに意識がいけば、色々なところが広がっていく気がする。伝承者の方から教わった歌に挑むにあたって、各地の伝承者の方と関わることができるようになった今、自分の心がますます変わってくると感じている。そのように直接学ばせてもらえる機会が、もっともっとあればいいのと思う。

The members of the dance team provide insights into their specialized training for Upopoy performances. Individual practices include singing and dancing under internal guidance, refining pronunciation, learning the Ainu language, and ensuring the proper execution of dances and songs. They rehearse before each stage, which happens 4 or 5 times a day, incorporating self-analysis through recorded rehearsals and performances. The team places a strong emphasis on respecting tradition and preserving the authenticity of teachings from traditional cultural practitioners in each region.

芸能についての視野を広げる

Widening the Perspective

勉強会の報告

Reports on the Study Group Lecture Series

アイヌの伝統芸能は、自分たち自身やカムイのために踊ったり歌ったりしてきたものです。でも2020年を前後して、こうした踊りや歌をお客様に向かって披露することを専門とする職業が生まれてきています。こうした変化は、日本や世界の伝統芸能の世界でも起きていることですが、「芸能を職業にする」というのは一体どんなことでしょうか？

研究プロジェクトでは、こうした状況を鑑みて、専門職としての芸能(舞台芸術)がどのように存在し、どんな人が支えているのか、国内外にはどんな事例が存在しているのかを学ぶため、ウポポイにゲストを招いて勉強会を実施しました。勉強会はまた、アイヌの芸能について基本に戻って学ぶための場所でもあり、芸能を仕事にする先住民との交流の場にもなりました。ここでは、2021年から2023年の間に実施した勉強会のまとめを報告します。

In this part, we share a summary of the talks held during our research period. We brought in experts from outside to discuss what it means to turn performing arts into a profession. As part of the session, we also looked back at the basics of Ainu music and had a workshop with a dance artist from Australia who is part of an indigenous community.

※谷地田がまとめを担当し、各講師に確認を依頼した。

※肩書等は当時のもの

第1回 アイヌの歌・踊り・楽器に関する記録史・研究史 (の超高速で未完のおさらい)

2021.11.24

北海道博物館アイヌ民族文化研究センター 甲地利恵

初回はまず、これまでどのような記録が公開されているのか、どのような研究がされているのかを知るため、「録音・研究史」の入口に着いて学んだ。講師は民族音楽学を専門とし、北海道内の各地域に伝承されるアイヌ音楽についての調査研究や、アイヌの歌謡の旋律構造と歌唱形式に関する研究などを行っており、本研究プロジェクトメンバーでもある。

アイヌ音楽の音声・映像の記録の歴史

アイヌの音楽や芸能の最も古い音声記録として、現在知られている限りでは1900年頃の**プロニスワフ・P・ピウスツキ**(1866-1918)による録音があり、日本人による録音としては、**北里蘭**(1870-1960)による竈管の録音(1931年頃/主に言語)、音楽学者による現地調査録音としては初の、**田辺尚雄**(1883-1984)による樺太の白浜での録音(1923年)などがある。録音機や撮影機は当時非常に高額で、機材も大きすぎて重く、また道路や鉄道も必ずしも整備されていなかったため、こうした機材をもって各地へ出向くのは困難を伴うことであった。樺太での録音を含め、採録された録音はのちに「南洋・台湾・樺太諸民族の音楽」というレコードになっている。田辺による写真や手帳などの記録資料は網走の北海道立北方民族博物館に寄贈されている。

久保寺逸彦(1902-1971)が1934-35年に行った、樺太と北海道での調査では、口承文芸や歌謡などの音声の録音、写真、動画などが採録された。その記録資料は北海道博物館や北海道立図書館で閲覧・試聴できる。

映像では、リュミエール社の**コンスタン・ジレル**(1873-1952)が撮影した**タブカラ**(1897年/知られる限り最も古い映像か)、**ニール・ゴードン・マンロー**(1863-1942)による記録、1925年に**八田三郎**(1865-1935)により

撮影された**白老コタン**の記録、1904年に米国から来日した**フレデリック・スター**(1858-1933)による記録などがある。

戦後もなく、**日本放送協会(NHK)**が、**知里真志保**(1909-1961)らとともに伝統音楽の網羅的な録音調査を実施した。その録音はSPレコード盤の「アイヌ歌謡集第一集/第二集」(1948・1949)、「樺太アイヌの古謡」(1952)として制作された。これらは国立国会図書館デジタルコレクション「歴史的音源」で聞くことができる。

また、NHK札幌放送局は1960-63年に「アイヌ伝統音楽収集整備計画」を計画、全道での悉皆的な録音を実施し、その成果を『アイヌ伝統音楽』(1965)(録音シート付き)として出版、またLPレコード集の『アイヌの音楽』(1967)を制作している。

この他、札幌テレビ放送(STV)・北海道放送(HBC)などが1970-78年にかけて実施した民放放送局による録音事業もあった。

あまり知られていないが、大阪市池田市にある「**池田文庫**」という資料室にもアイヌ音楽の録音資料等が残っている。現在は阪急文化財団が運営しているが、その発端は1915年に始まった、宝塚歌劇団の舞台資料としての日本各地の民俗芸能の収集事業である。アイヌ音楽の記録としては、1955年の第6回民俗芸能大会の舞踊の記録などが残っている。

近藤鏡二郎(1913-1975): 音楽家、アイヌ音楽研究者。門別町(現・日高町)による事業で、近藤が主導的に実施した採録調査の集成である『沙流アイヌの歌謡』(1966)は、複製のオープンリールテープを北海道立図書館で聞くことができる。また、アメリカの作曲家・音楽プロデューサーの**ヘンリー・カウエル**が出版に貢献したレコード「Primitive Music of the World」(1962)には近藤が提供したとされる音源が収録されている。

谷本 一之(1932-2009): 民族音楽学者。前述の『アイヌ伝統音楽』の録音事業の際に、更科源蔵らと共に中心的な役割を果たした。アイヌを含めエスキモーやイヌイト、シベリアの先住少数民族など、北方諸民族の伝統音楽の比較研究を行なった。カナダの研究者**ジャン=ジャック・ナティエ**と共に採録調査した成果は『Ainu Songs/Chants des Ainou』(1980/1993)としてLPレコード盤に制作された。著書『アイヌ絵を聴く—変容の民族音楽誌』の付録CDには、ピウスツキに始まる過去の録音資料や、自身の採録資料からの音源が収録されている。

ジャン=ジャック・ナティエ(1945-): 音楽学者。音楽記号学の観点から、カナダのイヌイトのカタジャクとアイヌのレクツカラを比較研究。

小泉 丈夫(1927-1983): 東京藝術大学で教鞭をとるかたわら、世界の様々な音楽をラジオなどで紹介。東京藝術大学小泉丈夫記念資料室にその現地調査録音や収集した楽器等が所蔵されている。1967年には前述の谷本一之、ウルゲアイのピアニスト・作曲家の**トサル**(Hector Tosar)とともに、二風谷、網走、常呂などでアイヌの伝統音楽の調査と録音をおこなっている。

伊福部 昭(1914-2006): 北海道出身の作曲家。幼少期に父の赴任地である音更村(当時)で近隣のアイヌとも親しく交わり、直に伝統音楽に接するなど大きく影響を受けた。後年アイヌ音楽のモチーフを使った楽曲も作曲している。伊福部昭が設立した東京音楽大学附属民族音楽研究所では、萱野茂や杉村満などが招かれて講演を行なっている。

録音資料のうちレコードとして一般公開されているものについては、北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要第3号に「アイヌ音楽の音声資料—公開されたアナログレコード盤—」というタイトルで一覧がまとめられており、北海道博物館のウェブサイトからダウンロードすることができる。

資料の利活用の前に

公開されていない録音・録画資料も知られているよりはるかに多いと考えられる。しかしこうした資料の活用には、簡単に公開・利用に供することのできないさまざまな制約や課題があることに、むしろ考えを巡らせたい。例えば、録音物の著作権は現在、録音がなされてから70年で失効するが、ご遺族にとっては「何十年経ったからといって親族の音声を勝手に使うのか」という気持ちもあるだろう。また、録音に参加しているということ自体

がアイヌの出自を公開することにつながってしまうため、遺族・家族として音源の公開や氏名の公表をためらう、あるいは忌避し、拒絶する方もいる。アイヌの音楽に関する資料の活用は、こうしたデリケートな配慮とともにどこまで互いに納得のいく手続きをきちんと踏めるかということの連続であり、一件一件慎重にいていねいに対応することが求められる。

報告者から 限られた紙面では網羅しきれなかったが、このほかにもアイヌ民族の芸能調査・研究・録音に関わったひとや団体など、数多くの資料が挙げられた。また音楽に特化した代表的な資料を優先的に紹介したが、言語(口承伝承)の記録にも数多くの歌や踊りの記録が残されていることも紹介された。また今回は主にアイヌコミュニティの外側からの資料をまとめたが、多くの音声記録を残した萱野茂さんをはじめ、伝承者・実践者についても紹介された。(谷地田)

To kick off the study group, we invited Kôchi Rie from the Ainu Culture Research Center at Hokkaido Museum, who delivered a lecture entitled “(A super comprehensive and unfinished review of) the History of Documents and Research of Ainu Songs, Dances, and Musical Instruments.” The initial segment delved into the early history of Ainu recordings at the onset of the 20th century. The second segment covered the researchers and research institutions pivotal to the field of Ainu music research. The session concluded with a discussion on the sensitivity surrounding the utilization of these records. Granting permission for the release or use of sound recordings poses challenges for descendants and family members, given that participation in the recording process itself exposes Ainu origins, a matter requiring careful consideration.



第2回 国立劇場の公演制作と養成事業について

2021.12.8

国立劇場制作部伝統芸能課(独立行政法人日本芸術文化振興会)石橋幹己さん

2回目は日本の伝統芸能の状況と比較するため、国立劇場制作部伝統芸能課の石橋幹己さんをお招きしました。国立劇場は、独立行政法人日本芸術文化振興会が運営する劇場の一つで、伝統芸能の公開、伝承者の育成、伝統芸能の調査研究を行っている。同会が運営する国立の劇場施設としては他に、国立能楽堂、国立演芸場、新国立劇場(以上東京)、国立文楽劇場(大阪)、国立劇場おきなわ(沖縄)などがある。

国立劇場の事業と自主企画の指針

1966年に開館した国立劇場は、無形文化財としての伝統芸能を保護する機関で、設立当初から伝統芸能の「公開」「伝承者の養成」「調査研究」の3つを軸に活動している。例えば歌舞伎など、文化財保護法上で「重要無形文化財」に指定されている伝統芸能の場合、国立劇場における公演(=公開)、伝承者の養成、歌舞伎上演に関する調査という形で、3つの事業がすべて実施されている。一方、「重要無形民俗文化財」(民俗芸能)については、養成や調査研究に係る事業は行われず、国立劇場では「公演」のみが実施されている。

国立劇場の無形文化財の保護に関わる主な事業

公演 養成 調査研究

「伝統芸能の公開」事業として、国立劇場による自主公演が企画されており、主に以下の4つの指針に基づいて企画制作が成されている。

国立劇場自主企画事業のための4つの指針

- 1 古典の尊重
- 2 復活復曲の試み
- 3 伝統技法の創作的発展
- 4 入門者向け啓蒙普及

自主事業として演目復元を試みたある芸能は、現在では格式高く演じられる場合があるが、歴史的資料を訪ねると「お酒を飲みながら宴会のようにわいわい楽しく歌っていた」という記録があったため、そうした状況を復元し現代風に演出した。また、資料として保管されていた古譜を、実演者と研究者が協力して再現した事業、また西洋音楽・ポピュラー音楽と古典の共演事業などがある。この「自主公演」として、アイヌ民族が出演した事業も以下のような例がある。

国立劇場で主催事業として実施されたアイヌ民族が出演した事業

- | | | |
|------------------|----------------------------|--|
| 1971
3.26-28 | アイヌ、オロッコ・ギリヤークの芸能 | 日高アイヌ、樺太アイヌ |
| 1992
4.24 | 文字のない伝承
—音楽の霊力— | 白沢ナベ ワオリ:アオバトが小さくなったわけ
訳 中本ムツ子 弓神楽、琵琶とともに |
| 1993
11.11-12 | 人間と自然の
あいだ | フクロウ神がうたった話—アイヌ神謡集より—
出演:真言宗豊山派・天台宗魚山派ほか
アイヌ民族の出演者は無し |
| 1998
1.17-18 | ひなのふし・
ひなの遊びII | アイヌのカムイユカラ:中本ムツ子
アイヌ古式舞踊:アイヌ民族博物館(白老)
菅江真澄の日記に基づいて構成されたプログラム |

伝承者の養成について

3つの柱の一つ、「伝承者の養成」事業は、伝統芸能の担い手を育成するため2年あるいは3年のフルタイムで研修を行う国立劇場の主催事業である。現在実施されている分野は、歌舞伎俳優、歌舞伎音楽(竹本/鳴物/長唄)、大衆芸能(寄席囃子/太神楽)、能楽(三役)、文楽、組踊の9つ。

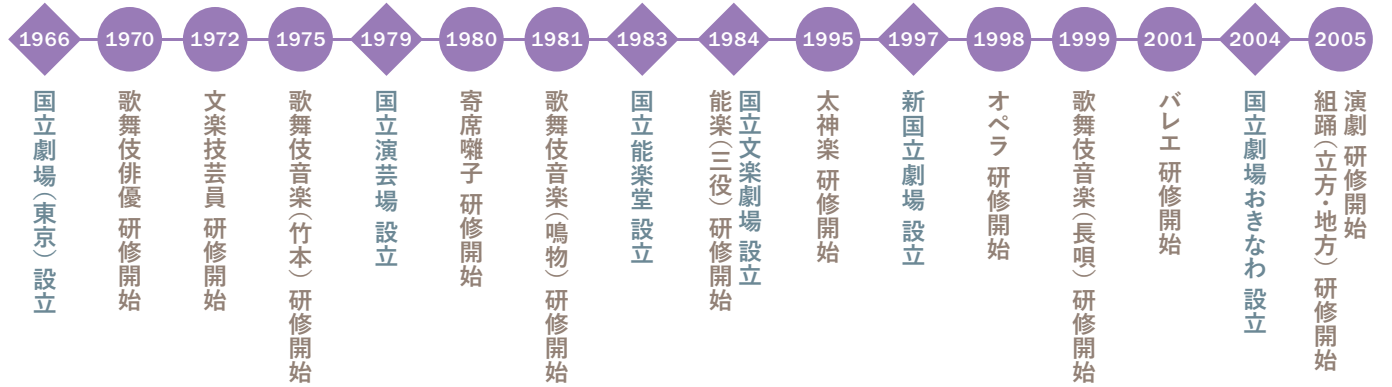
具体的な事例として文楽研修を挙げると、文楽は戦後に存続が懸念される状況にあり、国立の文楽劇場が設立される10年以上まえ、1972年から研修が開始された。2年に一度研修生の募集があり、現在までに30期以上開講されている。講師は主に現役の実演家で、当初から直接師匠に入門するのは異なり、まず太夫・三味線・人形の三役を全て学ぶ。また若い研修生たちは、舞台鑑賞の経験がほとんどないことも少なくなく、芸員になる上で必要な素養を培うため、人形浄瑠璃の歴史や演目、伝統的な作法や講義なども行われる。文楽研修の応募資格は中学校卒業以上の男子、23歳以下、経験は不問となっている。同研修事業では学位は取得できないが、修了者はあらかじめ幹部芸員に入門し、公益財団法人文楽協会と契約し、プロの演者として舞台に出演することとなる。つまり、この研修への参加はその後の人生を左右する大きな決定であり、受講希望者には応募前にそうした条件をよく理解してもらうようにしている。文楽の公演は主に大阪と東京で実施されるため、研修生も講師である実演家とともに全国各地を移動して現場の実践を重ねる。1年目は4月から10月まで、三役共通して文楽の基礎を学び、10月に適正審査で選考が決定する。以降実践的な研修を開始し、1月末に発表会を行う。講師である芸員は常に本番があるため、舞台上の配役に応じて研修のスケジュールも決定される。人形遣いは実際に舞台に上がりながら覚えることも多い。



▲文楽研修の様子(国立劇場ウェブサイトより)
www.ntj.jac.go.jp/training/group/bunraku.html

養成事業の修了後、研修修了生はそれぞれ伝統芸能の実演を担う団体(例えば文楽協会、能楽協会等)などに所属し、プロの演者としてのキャリアを築いていく。2021年のデータによると、歌舞伎俳優の約3割、能楽師の1割弱、文楽芸員の5割以上を国立劇場の研修事業修了生が占めている。歌舞伎音楽(竹本)や落語の寄席囃子など、俳優だけでなく舞台公演に必要とされる様々な実演家が育成されている。1983年に国立能楽堂が設立された翌年から能楽が、新国立劇場が設立された1997年以降はオペラ・バレエ・演劇の研修がはじまり、また2004年国立劇場おきなわ設立とともに組踊の研修も開始された。先の事例で紹介された文楽は、現在芸員の半数を国立劇場修了生が占めているが、それはつまり、研修事業が行われたことで実演が途切れてしまう状況を回避し、芸能の伝承が続けられる環境を守ることができた成果であるといえるだろう。

国立劇場等の設立年と養成事業の開始年



Question & Answer

Q. 「重要無形文化財」と「重要無形民俗文化財」の違いはなんですか?

技術的、芸術的、歴史的に価値のあるものを「技」として保護しようと、1954年に「一般の人には真似できないほどの洗練された技」を「重要無形文化財」とする制度ができ、歌舞伎、文楽、組踊などが対象となった。「重要無形民俗文化財」は、地域や集団において価値のあるものを保存していることが評価基準となっており、他の地域との歴史的・芸術的比較はない。UNESCOの無形文化遺産も同様に、国ごとの文化財の価値に優劣をつけることはない。こうした区別が同じ国内に存在する例は世界的にもほとんどない。文化財をめぐる考え方は現代では変化してきているが、国立劇場での事業は法制度に基づいているため、文化財保護法が成立した1950-60年代の価値観が反映されている。

Q. 研修後は就職先があっても、研修中はどうやって生活しているのですか?

受講料は無料で、宿舍の貸与などもある。また研修中にもらえる「伝承奨励費」という奨励金(貸与)があり、修了してから3年間、プロとして舞台活動をするまで返還義務がなくなる制度になっている。これは国立劇場の研修制度を経ずに実演家になった人も利用できる。

Q. 伝承者になるための条件は? 例えば海外の方は応募できますか?

日本語ができることが求められるが、生まれ育った場所や国籍に制限はない。ただこれまで日本国外からの応募で研修生となったという実績はない。

Q. 伝統芸能の実演家は劇場に雇用されているのですか?

雇用されていない。個人または実演家の組織(能楽協会等)に所属している方に、国立劇場から出演依頼をすることで、定期的な上演の機会を創出している。自主企画公演は、内容や条件を相談し、交渉し、理解や同意を得て初めて可能になる。

Q. 芸能の復元事業はどうやって実現したのですか?

芸能自体がなくなってしまっている場合、唯一頼りになるのは「もの」である。例えば書かれた文字、楽器の破片などが手掛かりとなる。『詩歌をうたい、奏でる』の事業では、室町時代に残されていた書簡に掲載されていた楽譜のような記号が、現代の雅楽奏者が使っているものと似ていたため、現代の読譜技術をもとに読み解いて「おおよそこのような音楽であろう」と推察し、文献なども参照しながら復元を行った。正倉院に残っている楽器の破片の木材を分析し、楽器自体を復元した事業もあった。こうした資料は頻繁に見つかるわけではなく、また作業にも大変な時間がかかる。

The second study group invited Ishibashi Mikio from the National Theatre of Japan for a lecture titled “The National Theatre’s Performance Production and Successor Training Program.” Since its establishment in 1966, the theater has focused on three core programs: public presentations, successor training, and research. The lecturer introduced some original productions of the theatre that revived lost art forms through research. The comprehensive training programs span nine traditional disciplines, including Kabuki, Noh, Bunraku, and more. Using the example of the Bunraku training initiated in the 1970s, Ishibashi elucidated how the program ensured the survival of this endangered art form. As of 2021, graduates comprise approximately 30% of Kabuki actors, nearly 10% of Noh performers, and over 50% of Bunraku performers.

第3回 Noism Company Niigataの概要と公立劇場専属舞踊団としてのとりくみ

2022.1.19

りゅーとびあ新潟市民芸術文化会館事業企画部 舞踊企画課 課長 坂内佳子さん
りゅーとびあ新潟市民芸術文化会館専属舞踊団 Noism Company Niigata 制作統括 上杉晴香さん

第3回は、日本の公立劇場で唯一、専属の舞踊集団を持つ事例を伺った。りゅーとびあ新潟市民芸術文化会館（以下りゅーとびあ）は、公益財団法人新潟市芸術文化振興財団（以下、財団）が指定管理者として運営する公立の劇場施設で、専属の舞踊団Noism Company Niigata（以下Noism）の拠点でもある。Noismは、日本で初めての公共劇場専属舞踊団として2004年に設立された、主に現代舞踊（コンテンポラリーダンス）を専門とするプロ舞踊集団。Noism（ノイズム）とは、「no-ism=無主義」という意味。

Noismの活動

Noismは、芸術監督の金森穰の提案により設立された舞踊団で、劇場には専属（レジデント）の舞踊団が必要だという信念に基づいている。現代舞踊をはじめとする舞台芸術作品は、振付家、舞踊家、演出家など様々な人が集まって長い時間をかけて制作される。こうした作品のうち、国際的に高く評価されるものは、これまでほとんど東京を中心に制作されてきた。Noismはこうした構造に挑戦し、新潟を拠点に作品を制作し、直接国内外へ向けて発信している。毎年、春から夏と秋から冬にかけて、年に2度新潟で作品を制作・初演し、全国ツアーをする。これまでに11ヵ国22都市で海外公演を行なっている（2021年時点）。欧州の劇場では、Noismのような劇場付きの舞踊団があることが一般的で、中には毎週末本番があるということもある。

Noismのもう一つの柱は「地域とともに生きる」こと。近年、新潟市内の高校ダンス部の育成、市民のためのオープンクラスや、視覚障がい者のためのワークショップ、市内の舞踊団体との関係構築のための共同事業、中高生や幼児を対象とした事業なども実施している。こうした事業は、新潟とのつながりを深め、カンパニーのメンバーや作品制作にも良い影響を与え、学生がNoism公演を楽しむのみに見に来るといった効果につながっている。

Noismの運営

Noismは2004年の設立当初、りゅーとびあの舞踊部門の事業として開始された。新潟市からの補助金で運営され、3年ごとに事業が更新されていたが、2018年に新潟市長の交代にあたり、市の財政難と相まって「Noism存続問題」が浮上した。外部の有識者会議を含め検討された結果、これまでの活動が高く評価され、劇場の事業の一つではなく市の文化政策として「りゅーとびあのレジデンシャル制度」として新たにスタートすることが2021年に発表された。新たな制度の第一弾の取組として「Noism」がもっともふさわしいとし、その芸術監督である金森穰の任期を一期5年（最長二期10年）とした。2021年にはNoism0の井関佐和子が芸術選奨文部科学大臣賞を、芸術監督の金森穰が紫綬褒章を受賞した。

Noismの踊り手たち：メンバー構成とトレーニング

Noismは、選抜3名からなる「Noism0」、10名のメンバーからなるプロカンパニー「Noism1」、無報酬の研修生が所属する

「Noism2」以下3つのグループに分かれている。Noism0とNoism1のメンバーは、財団との年間契約で報酬が支払われている（準メンバーとNoism2は無償）。舞踊を専門とするメンバーは全部で24名（18ヵシーズン）。国内外からオーディションで選ばれ、新潟に移住して年間を通して活動している。

メンバーはそれぞれ経験に応じて年間の報酬が決められている。Noism1の中でも同じではなく、経験や力量に応じて決まる。個々の舞踊家の能力の評価は、踊り手としての技術や経験、将来性など芸術監督が総合的に判断し、劇場の運営組織全体で予算配分を決定する。

オーディションは、研修生のNoism2は毎年公募があるが、Noism1はポジションが空いた時だけの公募となる。ただし個人的に連絡が来る「プライベートオーディション」は適宜受け付けている。クラシック・バレエの技術を持っている人が多いが、踊りの経験が3年以上という条件以外は、具体的に求めていることはない。研修生は16-23歳まで。事前にアルバイトをして生活費をためてから参加したり、家族が支援しているという例も多い。舞踊を仕事にするためには、お金を払って学校へ通ったり、留学したりする機会が多いが、Noism研修生は海外留学と同等の環境でありながら研修自体に費用は掛からないので、多くの希望者がいる。

メンバーは、毎朝全員で基礎トレーニングに参加する。クラシック・バレエを基礎としているが、東洋の身体に即した独自のメソッドを用いている。毎日繰り返すことによって、経験が浅い人も豊富な人も共通項が生まれてくる。トレーニングは、メンバーが交代で教え、自分が指導していない時には受講側として参加している。身体のケアについて、新潟で公演がある時には専門家を呼び、公演前や終演後に相談できる体制を作っている。

現在日本では、踊りを職業とすることのできる選択肢がごく少なく、アルバイトをしながら舞踊を仕事にする人も多い。Noismでは舞踊の専門家として、朝から晩まで踊りに集中することのできる環境があるが、現代舞踊の分野では日本で唯一。そのためメンバーの意欲はとて高く、研修生も、いずれNoism1のメンバーになりたいとか、海外のカンパニーを目指すなどプロの舞踊家になるという目標を持った人が採用されている。ただ年間契約料は必ずしも高くはなく、国内における舞踊家の社会的地位をもっと高めていかないと、良い舞踊家や良い作品を創ることは難しいとも感じる。個々の舞踊家の努力の成果を報酬に反映させていくことも、今後の課題である。



▲視覚障がい者のためのNoismからだワークショップ 撮影：遠藤 龍

Question & Answer

Q. 公的な支援があるからこそできること、できないことはありますか？

公立の劇場専属舞踊団であることの一つ大きな利点は場所と時間が十分に使えること。

大都市では、公民館などの施設を借りてリハーサルをしなければならないが、Noismはりゅーとびあを優先的に利用できる。また営利目的の事業だと「売れる」作品を作らないといけないが、公的な支援を受けているからこそ、目の前の需要にこたえるのではなく、研究活動に近い、長期的な目線で作品を創ることができると。絵画や彫刻は生きているうちに価値が伝わらなくても、死後に評価されるということもあるが、舞踊はその瞬間で消えていくので、成果を後年に残すことは容易ではない。劇場などの制度のなかで、少しずつ世代交代もしながら、作品を残すということだけでなく舞踊が社会の中に存在しているということをどう引き継いでいくかということが重要であると考えている。

▼Noism0+Noism1+Noism2『春の祭典』（2021）撮影：篠山 紀信



Our third study group session featured insights into Noism Company Niigata, the unique resident dance company of the public theater, Ryutopia Niigata City Performing Arts Center. Noism, established in 2004, specializes in contemporary dance and challenges the Tokyo-centric dance scene by producing and showcasing works directly from Niigata to a global audience. We explored Noism's commitment to regional engagement, including collaborations with local dance groups and initiatives for high school dance teams and the visually impaired groups. Additionally, the lecture covered the establishment of the Ryutopia Residency System in 2021, ensuring Noism's continued existence as a cultural policy of Niigata City. The challenges of dancer evaluation, training, and the significance of public support in providing a conducive environment for artistic exploration were also discussed. Noism's role in preserving and evolving the art of dance in society was emphasized, concluding with reflections on the importance of cultural legacy and sustainability in the field of contemporary dance.

芸術監督 ケビン・ローリング(Kevin Loring)さん
 アソシエイト・プロデューサー Sage Nokomis Wrightさん
 先住民族文化レジデント Mairi Brascoupeさん

第4回は、初めての国際ゲストとして、カナダ国立劇場先住民族シアター部門の初めての芸術監督ケビン・ローリングさんをお迎えした。カナダ国立劇場(National Arts Center Canada)は、カナダ建国100周年の祝賀ムードと共に計画され、1969年に開館した。設立当初、60名の専属オーケストラが作られ、英語演劇部門、フランス語演劇部門などが中心となった。その後、ダンス部門などに加えて2019年に、世界で初めて国立劇場として「先住民族シアター部門」が設立された。

国立劇場と先住民族シアター部門

カナダ国立劇場では、もともと先住民族の演劇は英語演劇の一部として取り扱われていたが、劇場設立50周年にあたる2019年に先住民族シアターとして独立した部門が設立された。芸術監督に選ばれた後、「うたがあるところに踊りがあり、踊りがあるところに物語がある」という古い言葉にある通り、先住民族部門は演劇だけではなく、音楽、舞踊、物語などに広げるべきだという方針を発表した。また同時に、劇場が立地する地域の先住民族コミュニティのメンバーとして、地元出身の人材が「先住民族レジデント」に任命された。地域向け事業としてこれまでに、工芸・手芸作品のアートマーケットや、地元向けのワークショップなどを実施したが、こうした事業でそれまで国立劇場に足を運んだことのない人が数多く劇場に足を運んでくれた。国立の大規模施設は地域との関わりが薄くなってしまふ場合もあるが、こうした組織が持つ壁を壊していくことも役割であると思っている。先住民族シアターを担当するチームはほぼ全員が先住民族である。劇場全体では約700人が働いているが、ほとんどが非先住民族である。

これまで、先住民族に関する芸術表現の多くは、非先住民族によって行われてきた。そのため同館では、先住民族が表現を主導する点を重視している。例えば脚本家、演出家が先住民族であること、ある

いはメンバーが先住民族を中心とした芸術団体であることなどを前提条件に、伝統的な表現だけではなく芸術的創作があるものを優先して作品を選んでいる。しかし、先住民族ルーツのある人材を舞台に登用することは容易ではない。俳優になる人は増えてきており、演出家もいなくはないが、照明などの技術スタッフや衣装・ステージデザイン、制作を担える人材は非常に少ない。国立劇場の先住民族シアター部門の設立は、こうした業界へのテコ入れという意味もあり、全国ツアーや人材育成をしていくことも役割である。

初めてのシーズン*となった2019-2020年は、Mòshkamo(ムシュカモ)と題された大規模な先住民族アートフェスティバルから始まった。ムシュカモとは、国立劇場が立地するオタワの先住民族であるAnishinabe Algonquinの言葉で「水の中から姿を現す」という意味で、劇場から最も近いコミュニティの長老たちに名付けてもらった。フェスティバルは、劇場にある全ての事業部門と提携し、オーケストラとの共演を含む12のコンサート、4つの演劇作品、2つの現代舞踊作品、ワークショップ、経験者のためのマスタークラス、トーク、家族向けイベント、食文化イベント、国際ネットワーク事業など数多くの事業が企画された。また先住民族による舞台芸術の国際ネットワークを構築することを目的として、各国から現代的な舞台表現を職業とする78人の先住民族アーティストを招いて対話を行った。



▲「ムシュカモ 先住民族アートフェスティバル」のオープニングを迎える芸術監督のケビン・ローリングと制作総責任者ロリ・マーチャンド
 Mòshkamo Indigenous Arts Festival (2019) (c) Fred Cattroll



▲ローリングが脚本・演出を手掛け、Craig Lauzonが主演した演劇。土地の権利と先住民族の関係をコミカルに描いた作品「Little Red Warrior and His Lawyer」(2023) (c) Curtis Perry

先住民族であり、アーティストであるということ

カナダ国内には多様な先住民族がいるので、異なる領土出身のアーティストと仕事をするよう心がけている。こうした先住民族アーティストたちは、非先住民族のアーティストとは異なる形で、自分の出身地域に対する大きな責任を負っており、コミュニティとの交渉もしていかなければならない。ただアーティストによる新しい作品が、現代社会における先住民族的感性や生き方を切り開いていくと考えており、新しい作品を作ること、地域の伝統や儀礼に敬意を払うことは両立すると考えている。リスクや責任を引き受けてなにか新しい表現を作品として生み出そうとするのはいつもアーティストだ。そこから会話や議論が生まれ、バックラッシュが起きることもある。劇場は舞台芸術のキュレーターとして、こうしたアーティストを支援し一緒に対話をしていきたいと思っている。

自分が若い頃は、先住民族であるということは「カッコわるい」ことだと思われていた。今では環境がずいぶんかわり、逆に、ルーツがないのに先住民族であるようなふりをしている人までいる。先住民族であるということが社会的に受け入れられてきた現在も、植民地化の影響は続いており、不当な扱いや暴力を恐れてルーツを明かさない人もいる。ただ過去25年ほどは、先住民族のルーツに揺るぎない誇りを持ち、恐れを持たずに先住民族であることを表明することができるようになってきているとも感じている。差別もまだあるが、それに対するさまざまな方策もあり、誇りを持ってルーツを表明する人が増えてきているのはとても嬉しく思っている。

カナダ及び北米における先住民族演劇は、80年代に大きく広がった。カナダで最も長く続く劇団である「Native Earth Performing Arts」の初めての芸術監督となったTomson Highway(1951-)、ニューヨークで「Spiderwoman Theatre」を設立し50年以上活動しているMuriel Miguel(1937-)など著名なアーティストがおり、彼らの作品で多くの扉が開いた。自分が師事していた「Full Circle: First Nations Performance」劇団のMargo Kaneによる独演作品「Moonlodge」はカナダを代表する作品となった。演劇だけでなく、歴史的に抑圧・禁止されていたパウワウやポトラッチの復興も行われてきた。ポトラッチの儀礼では歌や踊りのほか何日にもわたって語られる物語や細かな知識の伝承があり、こうしたものが社会を支えていた。しかし20世紀初頭にこうした活動は禁止され、礼服は燃やされ、セレモニーが行われたロングハウスは焼かれ、民具は没収されて世界中の博物館に売り渡された。このためカナダの先住民族文化は水面下に潜ってしまった。また先住民族を対象とした寄宿学校に子供が連れていかれ、家族に会うこともできず、「教育」という名の制度的虐待と民族の抹消が行われた。近年、こうした学校で虐待を受けた末に亡くなった子供たちが、学校の敷地内に葬られていた事例が全国各地で見つかっている。今から25年ほど前からようやく、多くの活動家が権利や誇りを主張するようになったが、その活動にアーティストたちも加わっている。例えば前述の作品は、現代において先住民族であるということはどういうことを語り、多くの人の考えや心を強く動かした。当時はそうした作品を見る観客の多くは白人だったが、現在は先住民族の観客へ語りかける作品も増えてきており、これも大きな変化だ。もともと数えるほどしかいなかった脚本家、演出家、俳優たちだが、今ではカナダ各地に新しい人材が育っている。国立劇場で、先住民族の視点で物語を語り、大型の公演や全国ツアー、国際展開などを考えることができるようになったことは大きな一歩である。

※欧州や北米の劇場は、9月から始まる1年間を「シーズン」と呼び、1年分の主要なプログラムをシーズン開始前に発表するのが慣習である。



▲アートセンター概観と、入口に掲げられたRichard Heikkilä-Sawanによる先住民族と性の多様性を同時に祝福する作品「Genetikos II」(2003)
 National Arts Centre, Kipnes Lantern (c) David Leclerc

The fourth session of our study group featured Kevin Loring, the inaugural Artistic Director of the Indigenous Theatre at the National Arts Centre Canada. Established in 1969, the National Arts Centre initially focused on English and French theatrical divisions. In 2019, recognizing the importance of Indigenous representation, the Indigenous Theatre Department became the world's first national theatre dedicated to Indigenous performing arts.

Loring emphasized the department's commitment to showcasing Indigenous arts beyond traditional theater, extending to music, dance, storytelling, and more. The team, predominantly Indigenous, actively engages with local communities through workshops and art markets. Loring shared details about their inaugural season, starting with the Mòshkamo Indigenous Arts Festival in 2019-20, fostering collaboration across various arts disciplines.

The lecture delved into the challenges of promoting Indigenous artists in leadership roles, emphasizing the importance of Indigenous individuals leading artistic expressions that reflect their heritage. He discussed the revitalization of Indigenous theater in Canada, tracing its roots to the 1980s and recognizing influential artists who paved the way. Loring concluded by highlighting the transformative power of contemporary Indigenous performances in engaging diverse audiences and fostering dialogue about Indigenous experiences and cultural revival.

ニューヨーク ジャパン・ソサエティ芸術監督 塩谷陽子さん

ジャパン・ソサエティは1907年に設立された米国の民間非営利団体。日露戦争の終結とともに日本が世界の列強に初めて台頭したころ、米国では嫌日感情が高まり、西海岸では日系人排斥運動が起った。そうした中、当時ニューヨークで財を成していた日本の実業家や米国の篤志家たちにより、日本と米国の相互理解を深めるための民間団体として設立された。2022年に50周年を迎えた現在の建物は、地下に250席の劇場と語学センターがあり、1階はロビーと多目的ルーム、2階は美術展のためのギャラリー・スペース、3-5階は執務スペースとなっている。事業は「展覧会」「舞台公演」「映画上映会」「政治経済」「教育事業」「日本語教室」など多岐にわたる分野で、独自のプログラムを企画して発信している。塩谷さんは、舞台芸術部門の芸術監督を務めている。

ジャパン・ソサエティの舞台公演について

ジャパン・ソサエティ(以下JS)の事業は主にニューヨークで開催され、舞台公演の事業では、音楽、ダンス、演劇、伝統芸能の分野を1シーズンですべて網羅するようにしている。音楽事業はポップ音楽、伝統音楽、現代音楽、コンピューター音楽、即興音楽など様々なジャンルを扱っているが、ニューヨークの他の文化機関と差別化するため、特別な場合をのぞいてジャズと西洋クラシック音楽はほとんど実施していない。ダンスについては、コンテンポラリーダンスを中心に招聘しており、芸術監督自身が画期的だと感じた作品、日本国内で評価されている作品、また特に米国内でまだ知られていない作品を中心に公演を企画している。音楽と同様、クラシック・バレエはほぼ扱っていない。シアター(演劇)の部門も競争が激しく、ニューヨークではブロードウェイなどで一晩に何十公演も開催されている。したがって、他所では見ることができない、JSでしか見られないものを見せることに重点をおくことが大切であり、自然、「ストレートプレイ」と呼ばれるセリフを中心としたスタンダードな演劇ではなく、非常に実験的な演劇作品をとりあげることが多くなる。伝統芸能の分野は、実演家との関係構築に長い時間が必要な分野であり、JS以外の米国の団体には企画が難しいため、ジャパン・ソサエティの本領が発揮される重要な事業である。

種をまく、育てる、みせる、広める

アーティストが実際に舞台上で実施する公演は「公開」部分であるが、JSはその前と後、「種まき(投資)」「育てる(創造)」「花を見せる(公演)」「配送(巡回公演)」のそれぞれの段階においても支援を行っている。「種まき(投資)」は、作品が生まれるきっかけを作る事業。例えば「アーティスト・イン・レジデンス」と呼ばれる芸術家による長期滞在や、アーティストが学校を訪問する事業などを行っている。こうした種は地中にある間は見えませんが、観客・支援者・日本に興味を持っているアーティストなどを長期的に育てるための投資である。次の段階の「育てる(創造)」は、先ほどの種に水をやること。日本に関係のある新しい作品を、米国のアーティストに作ってもらうための事業である。もっとも近年の例としては、芥川龍之介の随筆と書簡に基づいたオペラを米国人の作曲家に委嘱して作ってもらうプロジェクトなどがある。このように新作を「育てる」制作事業は数年をかけて準備され、アーティストを日本に派遣してリサーチをってもらうことも多い。この「育てる(創造)」事業は、作品がアーティストの主要な実績となり、日本と

の長期の関係性を作ることが期待されている。

このように長いプロセスを経て、実際に作品を見ることができなのが「花を見せる(公演)」の部分である。ただし、種まきから始める新作委嘱事業は、実際にJSの事業として見せることができるのは2~3年に1度。つまり1シーズンに企画される公演のほとんどは、既に完成した作品から選ばれており、そうした作品をタイミングや独自性を出しながら選ぶのも芸術監督の仕事である。「公開」事業の中には、ニューヨークでの上演の前後にそのプロダクションを北米に巡回させる場合がある。これが「配送(巡回公演)」である。拠点とするニューヨーク以外の場所に居る観客にもせかくの「花」を届けようという事業であり、各地の公演の間に、専門家向け・家族向けなどさまざまなワークショップや、東アジア研究の学生へ向けて講話をするという機会もある。



▲「種まき」から「配送」まで

伝統芸能・民俗芸能のプレゼンテーション

狂言や日本舞踊など、伝統芸能については、伝統そのものである芸能から、伝統と現代を掛け合わせた新しい作品、もはや伝統芸能であるか新しい作品なのか判別が難しい作品などさまざまな公演を実施してきた。例えばこれまでに、三味線と無声映画の共演や、現代の作曲家に伝統楽器の新作を委嘱するもの、斬新で新しい日本舞踊、新たな要素を取り入れたお能の新作委嘱などを行っている。民俗芸能の分野では、2012年に岩手県の黒森神楽の招へい公演を実施した。民俗芸能をJSのプログラムとして実施したのはこれが初めてで、東北の文化が東日本大

震災の津波被害にあってもしっかり生きているということを訴えるために企画したという背景がある。神楽は通常観客に見せる芸能ではないが、岩手県宮古市に実演を見に行ったところ、観客としてずっと見ていられるようなバラエティと身体性の訓練を感じた。ミュージシャンOKIの米国公演を企画した発端は、2021年の沖縄の日本返還50周年記念であった。国立劇場おきなわ芸術監督の嘉数道彦氏と相談し、30-40代の若手を中心とした琉球舞踊の米国公演を企画している中で、沖縄だけでなく、北海道のアイヌ文化も一緒に見せることで日本の民族の多用性を紹介したいと思い計画したものだ。通常は顔を合わせての打ち合わせを重ねてプランを練るが、今回は新型コロナウイルスの影響で渡航が叶わない時期であったため、以前から信頼を寄せているアーティストだということもあってOKIさんを選んだ。OKIさんの音楽表現は、商業的成功を狙うための音楽ではなく、大衆に媚びずに骨太に自分の表現や立ち位置を選択しているところが、表現をする人として信頼できるところだと感じている。

チケットを購入して伝統芸能・民俗芸能を見に来る観客は、とても熱心である。JSの公演に来場するアメリカの観客は、日本や欧州と比べてとても直接的で、面白いところは声を出して笑い、面白くないと思えば真ん中に座っていても立ち上がって帰ってしまう。ただし観客は黙っていても来るというわけではない。JSが潜在層に届くよう工夫して情報を発信し、報道陣へ働きかけ、ほかの団体との協働の公演プロモーションなどを行って集客に努めている。アイヌ音楽の公演は今回が初めてなので、実施を楽しみにしている。

Question & Answer

Q. 「JSでしか見られないもの」とはどんなものですか、またそれはどうやって決めるのですか？

答えは単純で、自分はものすごくたくさんの公演を日々見に行っているので選択に自信を持つことができる。例えば小さな実験的な会場でやっているパフォーマンスから、メトロポリタンのオペラまで頻繁に足を運んでいる。行く場所によって観客の様子や反応が違うこと、また知人や同業者と「あの公演見た?どうだった?」と

いう話題をすることなども企画の基礎をなしている。日本にも年に4、5回渡航して作品を見ているし、欧州では現代的・実験的な作品の世界的な傾向を見ることができるので、そうした中で生まれる表現を見ることも企画を作るのに役立つ。

In the last lecture of 2021-22, we discussed the Japan Society's mission and the U.S. tour of Ainu musician OKI. Established in 1907, Japan Society is a non-profit organization promoting mutual understanding between people in Japan and the U.S. In the lecture, artistic director Yoko Shioya highlighted the institution's unique approach to presenting live performances on stage, especially for contemporary dance and music and experimental theater. Traditional and folk arts, though they are challenging projects, are integral to the organization's mission.

Japan Society supports artistic activities through multiple phases, from seeding and nurturing to presenting and distributing works. The artistic director stressed the importance of her going out extensively, even abroad, to see live performances. The article also describes that OKI's U.S. tour was planned in conjunction with the 50th anniversary of Okinawa's return to Japan. Shioya expressed her excitement about introducing Ainu music to the American audience and shared insights into promotional strategies and audience dynamics at Japan Society events.



▲ミュージシャンOKIのニューヨーク公演 (c)Ayumi Sakamoto



第6回 「神謡」のメロディをじっくり聴き取ってみよう

2023.3.2

北海道博物館アイヌ民族文化研究センター 甲地 利恵

2年目となる2022年度は、より実践的な研修をというリクエストに応え、既存の音声資料をもとに「神謡」の復元をするときに必要な「旋律を分析的に聴く」ことについて、具体例とともに解説していただいた。

おさらい：神謡とは

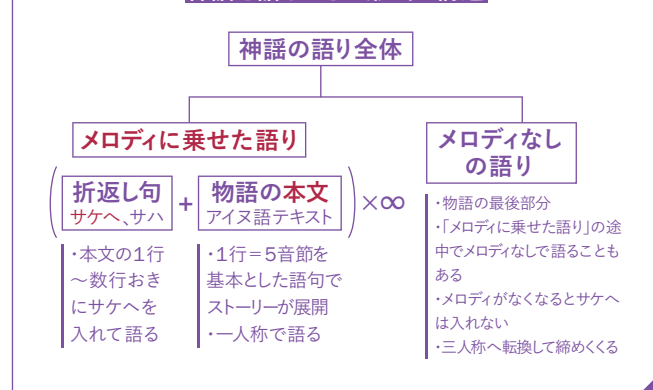
アイヌ語で語る物語は、大きく3つのジャンル（「英雄叙事詩」「神謡」「散文説話」）に分けて説明されることが多い。これらのうち「英雄叙事詩」と「神謡」はメロディに乗せて語る。本日はこのうち「神謡」を取り上げる。

「神謡」のアイヌ語での名称は地域によって異なる（カムイユカラ、オйна、ほか）。さまざまなカムイによる一人称の語りで物語が進む。ひとつひとつの神謡には、語り手であるカムイを示すとされる特定の言葉（サケへ、サハ）が、一行あるいは数行おきに入る（以下「サケへ」）。サケへの詞は、言葉として意味がとれるものもあれば、今では意味が分からないものまでさまざま。

サケへは、物語の内容本文（以下「本文」）の詞句1行を語るたびに場合もある。数行おきに入る場合もある。本文の言葉は、1行分の詞句がだいたい4～6音節（4音節や5音節が多い）になるように構成され、それによって本文の言葉じたいが一定のリズム感（韻律）をもつ。

メロディに乗せた語りでは、サケへを挟みながら本文が進むが、物語が最後に近づくとメロディがなくなり、普通に語るような口調になって「…と〇〇のカムイが語った」と三人称の語りへ転換して締めくくる。物語の最後でメロディがなくなると、サケへも入らなくなる。つまり、サケへを入れた語り＝メロディに乗せた語りということになり、サケへのメロディと語りのメロディとが相互に関係している可能性が高い。サケへとは、単に何のカムイの語りであるかを示す言葉というだけでなく、その神謡の音楽全体をつくるうえでの重要な要素の一つ、と考えてよいのではないか。

神謡を語るときの形式と構造



アイヌの伝統音楽らしいメロディとは

アイヌの伝統音楽には楽器の音楽もあるが、声を使って行う音楽つまり歌うものがほとんどである。アイヌ語をどのようにメロディに乗せると、よりアイヌの伝統音楽らしく聞こえるのか。このことが解明できれば、たとえば曲の復元といったことを行うときにも応用でき

るかもしれない。

言葉をメロディにのせるとき、「歌（音楽）としての性格」と「語り（言葉）としての性格」のどちらがより強いかが、分ける考え方がある。「歌」のメロディは、音楽的であることを優先すると、時として歌詞が聞き取りにくくなるくらい複雑なメロディになることもあったりする。

一方、物語をメロディに乗せて語る場合は、まずストーリーが聴き手に伝わらなければ物語として共有できない。そのため、言葉がすぐに聞き取れないような複雑なメロディになることはない。つまり、言葉の抑揚の基本を守ったかたちで「語り」のメロディは成立している。

このことから、アイヌ音楽の「語り」のメロディも、言葉としての抑揚を守ってアイヌ語をメロディに乗せる、基本的なルールのようなものが（無意識に）働いて作られているのでは、と予測できる。さらに「神謡」の場合、「サケへ」という、メロディの区切りの目印になるものがあるので、メロディの区切りに沿って言葉（音節）との関係をとらえることが、ある程度までできそうだ（と私は考えている）。

そこで、神謡のメロディを分析的に聴く手がかりを探るため、実際の演奏の一部の聞き取り練習をしてみよう。

神謡のメロディは一つだけではない

一つの神謡を語るメロディは神謡ごとに決まっている、と説明されることがよくある。そのためか、神謡のメロディも1種類と捉えられがちだ。もちろん基本的な形というのはあって、本文1行の長さ合った短いメロディである。漠然と聞いていると同じメロディの繰り返しのように聞こえなくもない。しかし、意識的に細部を聴こうとすると、そこに細かな違いのある何種類ものメロディがあることに気づくだろう。

では神謡のメロディはどのように多彩なのか？

一人ひとりの聞こえ方や感じ方は違うのが当然だが、お互いにどのように聞こえたかを持ち寄りながら検討してみたい。以下2つの神謡について、メロディをじっくり聞きとってみよう。

当日は次の2つの音声資料が例としてとりあげられた。紙幅の関係で、以下、①を中心に当日の講義内容をとりまとめる。

①「オキクルミトゥレシヒ」
萱野茂『萱野茂のアイヌ神謡集成1 神謡編1』
（1998年、ビクターエンタテインメント／平凡社）
採録年：1961年 語り手：木村うしもんか さん
サケへ：「アンナ ホレホレ ホレ」

②「カムイ・ユカラ」
日本放送協会編・知里真志保監修『アイヌ歌謡集 第2集』
（1948年、日本放送協会放送文化研究所／日本コロムビア）
採録年：1948年 語り手：司馬ヘンレック さん サケへ：イワカホレ

まず①の神謡から、サケへ「アンナ ホレ ホレanna hore hore hore」を歌っている箇所を繰り返し聞き、言葉がどのようにリズムをとっているか、どんなメロディか、参加者が自由に書き取る作業にとりくんでみた。

●サケへの前半の「アンナ ホレ」と後半の「ホレ ホレ」は、基本的に同じリズム配分で、計6拍分の時間の中に置かれている（「アンナホレーホレホレー」のように聞こえる）。

●サケへのメロディは大まかに「低い音／中間の音／高い音」（下からおおよそ「ド・ミ・ソ」に読み替え可能）の三つの音でできている。



●これら3つの音の並び方は、1種類だけではない。上の譜例のメロディは「ミドソードー ミドソード」と読めるが、ほかの箇所では「ミミソードー」「ソソソミドー」「ミドミーミ」…など、さまざまな組み合わせの多彩なメロディが聴きとれる。

●ここではサケへのメロディだけをとりあげたが、本文のメロディも同じように、3つの音をさまざまに組み合わせた、何種類かのメロディできている。

「分析的に聴く」意識

このような細かな違いはどうして生じるのか。

おそらくそれは、本文を繰り返しているアイヌ語のアクセントの位置（とくに1行の最初の詞句のアクセント）が、リズムやメロディの生成に大きく関わっているらしいことが、これまでの研究で論じられてきている（奥田 1991・2012・2017・2019、甲地 2000・2002など）。

もちろん、語り手である木村うしもんかさんはそのようなリクツを意識しているわけではなく、アイヌ語の抑揚や韻律と自然に合うようなメロディをその場で自然に選択して演じているのだろう。アイヌ語が母語である人や、アイヌ語を母語とする人が語る口承文芸をじかに耳にしてきた人は、そのような語りの“わざ”を、成長の過程で自然に身につけてきたと考えられる。

アイヌ語を学習して、残された音声資料を手本として口承文芸を習得していかざるをえない現代の人は、むしろある程度こうしたリクツを知っていたほうが学習の効率が上がるかもしれない（語学の習得で、大人の場合は文法を心得ているほうが学習ははかどる、というのと同じように）。

少なくとも、「口承文芸のメロディは短い、いろいろ種類がある（1種類だけではない）」という意識をもって、お手本をじっくり分析的に聴くことが、やがてはその学習者自身の豊かな語りの素地となっていくのではないだろうか。

続いて②の資料についても上記のようなメロディの細かな違いを確かめるとともに、一般的に神謡では本文1行の最後の2つの音節が一定のリズムになることなどについて、説明があった。

参考文献

- 奥田統己 1991 「カムイユカラの詩句のアクセントとメロディーの関係」『アイヌ文化』16号：22-33、財団法人アイヌ無形文化伝承保存会
- 2012 「アイヌ語の韻文における音節数志向とアクセント志向」『千葉大学ユーラシア言語文化論集』14号：1-19、千葉大学ユーラシア言語文化論講座
- 2017 「神謡と叙情歌の韻律的志向性—沙流地方の語り手の録音から」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要』2号：33-40、北海道博物館アイヌ民族文化研究センター
- 2019 「千歳地方の神謡の韻律的志向性」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要』4号：73-78、北海道博物館アイヌ民族文化研究センター
- 甲地利恵 2000 「クモの神の自序」の音楽について—旋律構造とリズム配分を中心に」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』6号：151-186、北海道立アイヌ民族文化研究センター
- 2002 「クモの神の自序」の音楽について（続）—神謡の演唱にみる音節数・アクセント・音型・リズムの相互関係—」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』8号：41-59、北海道立アイヌ民族文化研究センター

※文中で述べた資料①及び資料②の詳細な分析内容を知りたいかたは下記をご覧ください。

資料①について

- 甲地利恵 2022 「神謡の旋律型とその分類方法に関するノート—折返し句の旋律と物語本文の旋律との関係性について—」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要』7号：9-40、北海道博物館アイヌ民族文化研究センター

資料②について

- 甲地利恵 2020 「再考・アイヌの神謡の旋律構造について—iwakahore」の旋律分析を中心に」（研究発表要旨）『北海道民族学』16：104-105、北海道民族学会

In this lecture, Kôchi Rie discussed about the analytical listening techniques for reconstructing the melody of *kamuy yukar*, a traditional Ainu epic song. Emphasizing the unique melodic qualities of Ainu traditional music, the lecture delves into the intricacies of oral literature, highlighting the importance of melodic patterns, variations, and the role of specific elements like *sakehe* in shaping the overall musicality. The analysis involves a detailed examination of two *kamuy yukar* melodies, providing insights into the diverse and nuanced nature of Ainu musical storytelling. The lecture suggests that such meticulous analyses could serve as valuable references for reconstructing partially recorded or text-only Ainu epic songs and contribute to a deeper understanding of what constitutes a distinctive Ainu musical melody.

振付家、ダンサー、教育者 ナヨカ・ブンダ・ヒースさん
アーティスト、音楽家 マユンキキさん
アートトランスレーター 田村かのこさん

最終回となった2023年度の勉強会は、オーストラリアから来日中のナヨカ・ブンダ・ヒースさんをお招きしてのワークショップ形式となった。きっかけは、2021年からウポポイとも交流を続けているオーストラリアの芸術文化施設「フツクレイ・コミュニティ・アーツ」。ナヨカさんの来日をアテンドされたマユンキキさんと田村かのこさんも、フツクレイと日本のセゾン文化財団の支援で、2023年にオーストラリアに3週間滞在した。ナヨカさんの来日に合わせ、お二人の案内のもとウポポイにも来訪していただき、特別にワークショップとトークをお願いした。

ナヨカ・ブンダ・ヒース

アボリジナル舞台芸術センター(ACPA)を修了後、メルボルン大学芸術学部でアボリジナル女性として初めてダンスで学位を取得。卒業後、先住民のプロフェッショナル・ダンスカンパニー(Bangarra Dance Theatre, Chunky Move)で教育者・コーディネーターを務めると共に、アボリジニの若者の強制移住や、家族の歴史、血の含有率により先住民を認定する制度などをテーマとしたダンス作品を制作している。

マユンキキ

アイヌの伝統歌を歌う「マレウレウ」「アペトウンペ」のメンバー。2021年よりソロ活動開始し、さまざまなユニットでも活動している。国内外のアートフェスティバルに参加。現代におけるアイヌの存在を、あくまで個人としての観点から探求し、表現している。主な展覧会に、2020年第22回シドニー・ビエンナーレ「NIRIN」、2022年「Siknure-Let me live」(イギリス・パーミンガム、Ikona gallery)等。

田村かのこ

Art Translators Collective代表。アートトランスレーターとして、日英の通訳・翻訳、コミュニケーションデザインなど幅広く活動。非常勤講師を務める東京藝術大学では、アーティストのための英語とコミュニケーションの授業を担当。札幌国際芸術祭(SIAF)2020コミュニケーションデザインディレクター。NPO法人芸術公社所属。

参加者は、ウポポイの舞踊チーム、コタンチーム、博物館職員など約40名。まずアイスブレイクとして、マユンキキさんに旭川の舟漕ぎ遊びを教してもらった。体がほぐれて温まったところで、ナヨカさんのワークショップ開始。まずこの土地と、身体と、同じ時間を共有する仲間へ感謝しながら大きく3回深呼吸。その後アップテンポの音楽をかけながらウォームアップをしたあと、オーストラリアの動物の動きを真似して踊る。へび、鷲、イミュー、カンガルーの動きを真似て部屋中を動いたあと、息も絶え絶えに「怠け者のカンガルー」を真似してごろんと床に寝転がったところで一旦終了。そこからマユンキキさんの進行、田村さんの通訳により、トークが始まった。

マユンキキさん 私は海外に出るときに、自分では英語を話さないと決めている。英語も植民者側の言語なので、友人と話すときは別として、自分が表に出てアイヌとして何か発言するときには信頼のできる通訳者と一緒に活動する権利を下さいと主張して活動している。田村さんはとても信頼している方で、今年の2月から3月にかけて、一緒にオーストラリアにも行ってきた。今回はその交換事業としてナヨカさんを日本に受け入れている。

田村かのこさん 私は東京出身の和人で、アートトランスレーターという職業名を自分でつくって、日本語と英語の通訳・翻訳をアートの分野を専門に行っている。マユンキキさんとは札幌国際芸術祭で知り合い、これまで一緒に仕事をしてきた。自分は英語を武器として持っているので、マユンキキさんとはお互いがそれぞれできることをシェアして、二人で最大限の力を発揮するような関係になれたらと良いと思って一緒に活動している。

マユンキキさん 海外のレジデンスや参加者を募集するような事業では、英語が話せることが条件であることも多い。けれどその条件だと参加できる人が限定的になってしまうので、アイヌとして何か活動をしたと思う人が、制約無く海外に行けるような前例を作ろうと自分は思っている。もちろん英語を話したい人は話したらいいけれども、公式な場で話すような時にはしっかり信頼のできるパートナーとしての通訳者と一緒に行きたい。海外に出たとき、向こうで通訳を用意してくれることも多いけれど、個人的なやり取りをたくさんしていないと、私が何を言いたいのか理解してもらえない場合も多い。本当はアイヌ語で話してそれを通訳してもらえたらいいけど、ただでさえアイヌ語を話せなくなってしまっている私たちの世代が、さらに英語も話さなければならぬのにカチンときている。自分が学ぶことも大切だけど、学ばなくても自分で選択した言語を話す権利がある。ナヨカさんとの交換プログラムのためにオーストラリアに私たちが行った時も、スポンサーであるセゾン文化財団さんがこのことを理解してくださって、田村さんも一緒に行かせてもらった。



Question & Answer

Q. ナヨカさんの学校のことを伺いたい。アボリジナルの舞台芸術の学校では、誰が何を教えてくれて、どんな人が学んでいるのか。

ナヨカさん オーストラリアには、先住民のための舞台芸術の学校が二つある。専門学校のような位置づけで、コースや年齢によって年数も異なる。シドニーにある学校(NAISDA Dance College)はダンスに特化していて、伝統的なアボリジナルのダンスのほか、コンテンポラリーダンスやヒップホップなども学べる。私が通ったプリズベンのアボリジナル舞台芸術センター(ACPA)は、歌、音楽、演技、踊りなどの専攻があり、伝統的なアボリジナルの芸能も学べるし、現代的な音楽や演劇も学ぶことができる。学生はアボリジナルだが、先生・講師はいろいろな民族出身の人たちがいて、先住民の先生は伝統的なダンスを教える担当をしていることが多かった。いずれも政府の支援を受けて運営されている。

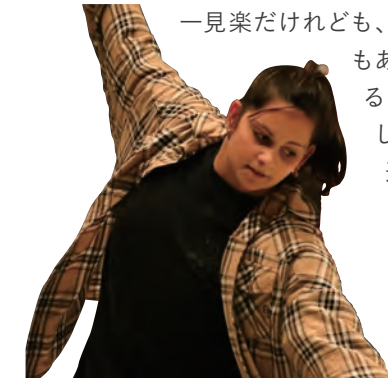
Q. ダンス以外に、学校や家族から自分のルーツに関わる言語や歴史、歌などを学ぶことはありましたか？そういう知識や環境は、自分の作品に活かされていますか？

ナヨカさん オーストラリアは全土に何百もアボリジナルのグループがあり、トレス海峡諸島民もいて、学校ではそういう方たちの様々なダンスや歌を学んだ。こうした学びは、今の活動に影響を与えてはいるが、同時に伝統的な踊りをやるときは、誰がどの踊りをやっていいかというルール(プロトコル)があり、自分の出身でない民族の踊りをやっていいということでもない。自分は自分のルーツのあるものを演じている。ダンス以外について学ぶ機会があったかという質問については、答えはNO。私は父方も母方も、祖父母の世代がオーストラリアで「盗まれた世代」と言われる世代で、植民者からの迫害にあい、アボリジナルの家族から連れ去られ、隔離させられて育てられた世代である。そこで文化伝承は一度途切れているので、家庭内で伝わってきたことはあまりない。また自分は女性なので、文化的に女性に伝える内容は学べるけれども、父親側の文化はあまり学べない。だから自分が持っている自分のルーツについての文化的知識の多くは、家族の中ではなく外から得た知識である。

Q. 表現をすることや伝えることは、評価されたりバイアスを持った目で見られたりもするので、痛みを伴うことだと思っている。ナヨカさんやマユンキキさんもいろいろな目で作品が見られると思うが、どのように心のバランスをとって制作活動をしていますか？

マユンキキさん バランスが取れない状況であるからこそ作品を作っている。音楽はすごく多幸感があって楽しいけれど、美術の作品を作ることは本当に苦しい。評価がどうというよりも、バイアスや外から見られることに抵抗するあまり、本当は自分が望んでいるのではない方向に行ってしまうのではないかと、内省し続けながら作っていて、自分とこんなにも向き合わなければ作品が作れないことが辛い。日々苦しいことがあって、その苦しいことをなくすために作品を作っているの、自分が作品を作らなくていい世界のために作品を作り続けるしかないと思っている。そして音楽で少し上向いている。

ナヨカさん 自分はとても恵まれていた。自分のことを理解してくれる良い家族が居て、良い先生やメンターが沢山いて、応援してくれ、一緒に戦ってくれたので、すごく幸運だったと思っている。だけれども辛いところはマユンキキさんと同じで、アートが簡単だったらもっとみんながやっていると思う。良い変化を起こすには時間がかかる。それでいいんだと思えないと辛いと思う。いろいろなことが調子よく運んでいくというのは、その時は



一見楽だけれども、最終的にはよくない場合もある。変化には時間がかかると思えることが大切だし、そのプロセスと一緒に過ごしてくれる仲間が周りにいることが大切。仲間が自分を守る鎧になり、強さになる。

The final session featured a talk and workshop by Indigenous choreographer Ngioka Bunda-Heath, accompanied by Mayunkiki and art translator Tamura Kanoko. The program is part of an ongoing exchange between Footscray Community Arts (Australia) and The Saison Foundation (Japan), involving several Indigenous artists over the past three years, including visits to Upopoy. In the workshop, Ngioka led Upopoy members in dancing with the movements of Australian animals. In the subsequent talk session, Mayunkiki emphasized the importance of working with a trusted interpreter like Kanoko. During the Q&A session, both Mayunkiki and Ngioka shared the struggles and introspection inherent in their art-making, highlighting the significance of having allies and supporters around them.

研究プロジェクトメンバーによる寄稿

Reflections by Research Project Members

3年間のプロジェクトを経て考えたことを、メンバーがそれぞれ振り返ります。

Each member of this research project shares their insights and reflections gathered over the three-year journey.

イヨマンテの芸能

Inheriting Iyomante and its Performing Arts

野本 正博

Nomoto Masahiro

アイヌの歌の記憶

1963年に白老で生まれた私がはじめてアイヌの歌を意識したのは、親戚が集まった余興で聴いた「熊狩りの歌」である。この歌を十八番にしている芸達者なおばさんが「よし、来たっ」と、手拍子に合わせアイヌ語で聴かせ、次に日本語でも歌うので、宴会は大いに盛り上がる。また、かつてポロト湖畔で開催されていた白老町の夏の風物詩『どさんこ祭り』の関連イベント、「北方民族火の祭典—イヨマンテ」を鮮明に記憶している。通称「おにぎり山」の特設広場のかがり火が勢いよく夜空に舞上がり、手拍子を交えながら「ホイヤーホイヤー」と女性たちがくり返し歌い、かがり火を中心に踊りの輪がどんどん大きくなっていく。炎の向こう側に、目が不自由なこともあり普段家にいる祖母が、生き生きとした表情でリズムカルに歌っている。この時の祖母の姿は子供ながらも感心したものであった。この祭りの踊りが、「イヨマンテ リムセ」とよばれる熊祭りの踊りだと知ったのは後のことだ。また、近所で親族の祝事や葬式などがある度に、「ヘッサホー ホイ、ホイヤー ホー」と聞こえてくる。3人、または2人で杵を使って穀物を搗く作業をする時のかけ声であり、これもウポボ(歌)だと後で知った。イウタ(杵つき)を手伝うと、御供えのシト(お団子)がもらえるので、喜んでやってみるが、熟練のおばさんたちの気合にいつも負かされる。今にして思えば、私の身近には生活に根差した伝統文化が力強く生きていたのだ。

イヨマンテの伝承と組織化

明治14年に明治天皇が北海道巡幸の際に白老村に宿泊し、「熊祭」の儀式及びアイヌ踊りを天覧した様子が白老町史に記されている。実際は「熊祭りまでの経過を真似て御覧に入れた」(アイヌ談話)との記載もあり、アイヌは、明治という新しい時代の変化に取捨選択を迫られたのである。それでも、大正から昭和初期にかけては、折に触れ伝統のイヨマンテ(熊の霊送り)が行われている。大正13年刊行の白老アイヌの風俗を記録した『アイヌの足跡』(満岡伸一)の「熊祭」の章には、コタンを訪れた与謝野晶子の歌「白老の熊の祭りの話聞くシタツピリレの焔のもとにわれ」が紹介されている。「シタツピリレ」と詠まれた熊坂シタツピレは、白老の有名なエカシで、満岡の「熊祭」に関する聞き取りは彼から得

たものだ。また同時代のコタンのもう一人の有名人、宮本イカシマトクの「熊祭」も知られており、両氏は「酋長」の名の下に観光客向けの「熊祭」も行なうようになる。

白老はこうした風土の中、アイヌ自身による伝承と観光が表裏一体となって、アイヌの舞踊が組織化され、「芸能」へと繋がっていくのである。そうして、大阪万博(1970)の祭り広場で開催された「日本の祭り」への出演を機に、観光施設「ポロトコタン」(1965~2018)で働くアイヌの古老や女性たちを中心に、コタン入口でスズランやクロユリを販売した花売り組合の女性たちも加わり、「白老民族芸能保存会」が組織された。大阪万博の公演には、同会長の山丸武雄(1914~1994)一行30名が出演し、鶴の舞、剣の舞、弓の舞、ハンチカプ、イヨマンテ リムセが世界の人々に披露された。本公演がNHKで全国放送されたことも手伝って、北海道アイヌの芸能は一躍注目されることになった。70年代のポロトコタンは、北海道観光ブームの追い風を受け、国内外の観光客で賑わっていた。そして団体客が来る度にイヨマンテ リムセがコタン広場で公開され、観光客を大いに喜ばせた。国の重要無形民俗文化財「アイヌ古式舞踊」(1984)の指定を受けた北海道各地のアイヌ文化保存会のうち、白老が唯一、その名前に「芸能」を冠している理由は、こうした土地柄にある。

私がポロトコタンで働き始めたのは、こうした熱も冷めやらぬ1983年、私が二十歳の頃だ。当初は主にチセ建築や施設整備のアルバイトとして関わっていた。そのうちに、施設内にアイヌ民族博物館(1984~2018)が誕生し、同年職員として雇用された。配属されたのは歌や踊り、工芸を公開する伝承課で、毎日がチセの囲炉裏の火起こしに始まり、観光客を待ってコタン広場で繰り返し踊りを披露することが主な仕事であった。「イヨマンテリムセ」だけを踊る日々が続き、「ホイヤーホイヤー」と聞こえると、自然に手を叩いてしまうほど、身体にしみ込んでしまった。

ポロトコタンは観光客相手の仕事であっても、常に伝承を伴いながら緩やかに、人材育成が行われていた。私は、他地域の儀礼に参加させてもらったり、また、気が向くと博物館で調べものをして、少しずつ「アイヌ文化」というものを知っていった。仕事として踊りを続けられたのは、ポロトコタンで働きながら保存会員として、国内外の公演に出演させていただいたからだと思っている。特に1987年の国立劇場の公演では、静内や地元白老のエカシやフッチたちと緊張の大舞台に立ち、体力の限界まで跳ね踊った。最後の「イヨマンテ リムセ」を終えた時の達成感と、鳴りやまない万雷の拍手は今も忘れられない思い出となっている。

「イヨマンテ リムセ」は、時代が変わり、文化や生活、価値観などが変化していく中でも、イヨマンテの精神に主軸を置き、この土地のアイヌの誇りとして重要な役割を果たしてきた。現在、白老民族芸能保存会と白老アイヌ協会がそれぞれの「形」を継承し、ウポボイでもポロトコタンの伝統芸能として、この「リムセ」を大切に受け継いでいる。

イヨマンテの芸能

さて、観光ではなく、実際のイヨマンテで私がはじめてこのリムセを踊ったのは、1989年に復活したイヨマンテの時である。ポロトコタンに博物館が誕生して以来、先祖からの伝統を絶やすことなく受け継ぎ、若い世代の者たちが身をもって学ぶことを目的にさまざまな伝承活動がされる中、イヨマンテの儀礼も復興されたのだ。祭主は屈斜路湖畔に在住するエカシ、日川善次郎氏(1911~1990)が執り行ってくれた。この儀礼は酒造りにはじまる。臼と杵を使い、米などの穀物を、家の近所で聞いたあの節にのせて3人が交互に搗く。このウポボを聞きながら、男性たちは手分けしてイノウなどの祭具を作り始める。イヨマンテの前夜祭に向けた酒造りのカムイノミを終えると、女性たちが「フッサー フッサー」と唱えながらザルで酒を濾していく。最後にザルを持ったフッチ(お婆さん)が踊るような仕草で呪文を唱えながら、戸口のカムイにザルの粕を捧げる。

イヨマンテ本祭、檻から出した子熊を遊ばせる場面では、タクサを持った男性が先導に立ち、その場を清めながら子熊を誘導していく。チセの前に並んだ女性たちが、手拍子をとりながら「ホイヤー ホッ、ホイヤー ホッ」というウポボで子熊を励ます。祭壇の前に陣取ったエカシたちは各々弓を持ち、儀礼用の花矢を次々と子熊に向かって射はじめる頃になると「カムイ ホープニナー ホクトウンケー ヘーチョイ」(神が旅立ちますよ、さあ頑張つて、ヘーチョイ)の節に変わり、だんだん声が大きくなっていく。この時のウポボは、道東に伝承されている熊祭りの歌を日川キヨ(1917~2012)さんが披露してくれたものだ。

そして、一人の若者(私)が東の空に向かって花矢を射ると、熊のカムイは神窓からチセの上座に迎え入れられる。火のカムイと対面した形となり、囲炉裏から上座まで文様入りの綺麗な莫座が敷かれる。熊のカムイはイノウで飾られ、沢山のお土産物の中にある。幾度も丁寧なカムイノミで酒杯が交わされ、儀式が終了すると、饗宴が始まり、ご馳走とお酒が振舞われる。

この時は、ポロトコタン職員をはじめ地元の住人、近郊に住むアイヌの人達や遠く旭川や阿寒、静内からもこのイヨマンテに集り、会場のポロチセ(大きな家)の中は身動きが取れないほどだった。饗宴の楽しみとして、職員によるウポボやリムセが始まり、白老のエカシによる歓迎の舞いタツカラ(踏舞)が行われた。それに応えて、祭主の日川エカシがク リムセ(弓の踊り)を踊り終えると、「ウタラ ホブンパレ リムセレー ヤン」(みんな、立ち上がって踊りなさい!)という日川キヨさんの音頭で、阿寒から来た女性たちがリムセを踊る。次々と各地の芸能が披露され、若輩の私もエムシリムセ(刀の踊り)を踊った。そして、静内の伝承者の織田ステノさん(1901~1993)と葛野辰次郎エカシ(1910~2002)が、ユカラ(神謡)を語り聞かせてくれた。こうして歌や踊り、口承文芸が演じられる素敵な夜の饗宴は過ぎてゆき、いよいよカムイの旅立ちの際に踊られるのが、「イヨマンテ リムセ」なのだ。カムイを送ることをテーマとしたこの踊りは、とにかく大勢で踊ることに意義がある。ゆったりと「ホイヤー ホイヤー」と始まり、歌をリードする人がその場の雰囲気、一つのパートの長短を決めていく。そのパート毎に歌と振付が変わるのがこの踊りの特徴で、それが10種類もある。踊ってみると意外と難しいが、そこに即興性が加わることで、アイヌ舞踊の楽しさを味わえるのである。この踊りの終盤になると、会場全体が高揚感に包まれ、掛け声と歓声が混然一体となって、熱狂を生み出していく。本来のイヨマンテ リムセは、大勢で踊ることでカムイを共感することにある。

イヨマンテの饗宴はかつて深夜まで続けられ、人間が楽しむほどに旅立つカムイも喜んで見ているものと考えられていた。踊りの原点ともいえる祈りと願いを、直に体験することができる「舞台」が、イヨマンテなのだ。

継承と創造の試み

イヨマンテの儀礼から約20年後、私は最後の館長としてポロトコタンの博物館を閉め、2020年のウポボイオープンに向けた準備に入った。白老が看板としてきた芸能は、ウポボイでは主要事業の一つとなり、専用の劇場が建てられるようになっていた。劇場での上演プログラムの検討・準備のため、舞踊チーム(現伝統芸能課)が発足し、様々な土地や地域から同世代の若者が集まった。開業に合わせて、チーム26人が一丸となり『シノツ』、そして『イノミ』という二つの上演プログラムを誕生させてくれた。メンバーは幼少時から文化伝承や保存会に関わる数人を除いて、そのほとんどが未経験者で占められていたので、大勢で「歌いながら踊る」という特徴を持つイヨマンテリムセが、不慣れな練習演目には選ばれた。この踊りは若い世代にもある種、特別な位置にある伝統芸能として受け入れられているようだった。『シノツ』は、このイヨマンテ リムセを定番曲に、伝承者の指導を受けながら各地の伝承演目を一つ一つ丁寧に受け継いだ舞台で、地域性を発揮できるよういくつかのバージョンで構成され、都度、演目が変わるようにプログラムされている。そして『イノミ』は、若い世代が、自分たちが経験したことのない儀礼としての「イヨマンテ」の復興を目指すというストーリー性のある構成となっている。もともとアイヌの歌や踊りは儀式との関わりの中で生まれ、変化しながら発展してきた。しかし、かつて私が体験したように儀式に参加したり、伝承者から直接指導を受ける機会は、現在ではなかなか望めない状況に置かれている。このことに危機感を抱いた私たちは、イヨマンテの思想を表現した舞台『イノミ』を誕生させた。イヨマンテを経験した世代と、未経験の世代とが共に制作したプロセスは、次世代が伝統芸能を継承・創造していくための新たなモデルとなるのではないかと期待している。

とはいえ、ウポボイにおける伝統芸能の公開・継承及び人材育成を行う機能「ウエカリ チセ」(体験交流ホール)は、わずか三年余りを歩み始めたばかりである。この間、伝承基盤となっている阿寒や帯広をはじめ、白老や鶴川など各地の伝承者や保存会の指導を受け、実践と調査研究を重ねながらその成果を示してきた。そうして、2023年に新たな上演プログラム『イメル』を誕生させた。アイヌの口承文芸に着着想を得たこの舞台は、歴史に埋もれて来た歌や踊りを再生し、伝統芸能の新たな可能性に挑戦する次代の若者たちを、イメル(稲光)が照らし出す演出となっている。アイヌの口承文芸は今なお私たちの生き方、文化の在り方に対して示唆を与えてくれる。若い世代が伝統芸能を未来に継承していくためには、いま何が求められているのかを真摯に考えた結果、不慣れな先祖が創造した口承文芸に行き着いたのである。

伝統芸能を結ぶ

昨年、開業3周年を迎えたウポボイの舞踊チームは、常にウポボイという舞台の最前線に立ち、日々伝統芸能上演プログラムを上演している。そしてその間ずっと、伝統芸能の継承の在り方には強い危機感を抱き続けてきた。そうした中、舞踊チーム内に発足した「ウポボチーム」は、指導者的役割として、舞踊を職業(プロ)とするチームメンバーが目指す方向性を定め、歌唱方法や所作などの技術面だけでなく、伝承地の想いを尊重しながら、演目曲の練習をリードしている。経験者と未経験者との練習リストなどを作成し、相互に指導法を検討しながら、中長期的な展望に立った伝統芸能の継承と人材育成を行なっている。

また、開業の翌年に始まった「アイヌ古式舞踊披露・発信事業」では、本書でも取り上げているとおり、各地で伝承されている「アイヌ古式舞踊」保存会を招聘し、その土地の多彩で豊かな舞踊を披露していただいている。伝統芸能は苦難の歴史の中で受け継がれてきた共有の財産であるとともに、アイヌ文化を世界に発信していく上で貴重な文化資源でもある。初年度に6地域が参加した同事業は、令和5年度には13地域の保存会に広がり、各2日間の舞踊公演を通して、保存会の特色でもあ

る子供と大人とが寄り添い、表情豊かな舞踊を披露してくれる。その土地の舞踊がそこで生きる人々やコミュニティにとっていかに大切であるかが伝わってくる。その姿の中には、素朴ながら活力があり、時に、ハッとさせられるような新鮮な踊りを見つけることができる。この事業は来園者に向けた発信なのだが、むしろ、私たちが原点に帰って伝統芸能の保存・継承、そして発展について考えるきっかけともなっている。

本研究プロジェクトは、アイヌの伝統芸能の持続的な継承に主眼を置き、ウポポイの伝統芸能と各地域の保存会活動を結ぶ実態調査を行ってきたが、まだ緒についたばかりである。今後も伝統芸能の持つ可能性を共有し、相互補完的な在り方について考察を進めていくことに、本研究の果たすべき責任があると言える。

This article explores Nomoto's reflection of the preservation and transmission of Ainu performing arts in Shiraoi, focusing particularly on the *iyomante* ceremony's impact. Nomoto discusses the practical significance of these cultural elements, emphasizing their role as foundational pillars for the performing arts programs at Upopoy today.

私と保存会、そして伝承

——研究プロジェクトで考えたこと——

Reflections on the Research Project:
The Preservation Society, Cultural Transmission and Myself

押野 朱美

Oshino Akemi



▲2014年10月 故冬子フチ宅でアイヌ文化を教わる筆者

めていきました。大学卒業以降は、接客業や事務職などのアルバイトをしながら、「アイヌ民族文化祭」、「アイヌ文化フェスティバル」、事業で行われる「カムイノミ」などに20代後半くらいまで積極的に参加して、アイヌ文化の普及啓発活動に力を注ぎました。2013年から一般財団法人アイヌ民族博物館（現ウポポイ）に勤めています。

私にとって、鶴川の保存会は、私自身アイヌであることを知れた場所です。アイヌの舞踊と、冬子フチが教えてくれたアイヌ文化を、たくさんの人に知ってもらいつつ、どんな普及啓発活動があるのか、活動をするためには、どんな働きかけがあるのか、将来の自分を確立させてくれた場所になります。

なぜ歌踊りが大事なのか

アイヌ文化の中で、舞踊が、私にとって大事な理由は3つあります。

1つめは、幼いころから活動してきたから。どの国でも、どの民族でも、昔から生活の中で育んできた舞踊は、老若男女、世代問わず、今の時代も親しむ人が多いです。そんな誰もが親しむ舞踊が、私の基盤であるアイヌ文化のものなら、おのずと特別な思いが生まれます。

2つめは、冬子フチの意思を引き継いでいきたいから。私たち双子は、婆ちゃんっ子で、冬子フチと過ごす時間はたくさんありました。冬子フチは、アイヌ語を教えてくれ、冬子フチが体験した思い出話をよくしてくれました。また、冬子フチが覚えていた、イオンルイカやメノコユカラなど、歌えるように私たちに特訓してくれた日々もありました。アペフチカムイのメノコユカラで、平

私にとっての保存会

私は鶴川出身のアイヌで、幼いころ、祖母（吉村冬子フチ）と母に連れられ、いつの間にか鶴川の保存会に入っていました。ちなみに私は双子で、昔も今も、いつも双子の妹と一緒にです。近所の生活館では、保存会の集まりが定期的であり、私たち家族と、近所のエカシヤフチたちもたくさんいました。私たち双子は、冬子フチたちと一緒に踊ることが大好きで、いつも夢中になっていました。私たち双子の踊りが上手いくと、冬子フチたちは褒めてくれ、さらに「こう踊れ、こう踊れ」とよく教えてくれました。家族はもちろんですが、近所のエカシヤフチたちはみんな優しく、集まりは、いつも笑い声で溢れていたのです。幼かった当時は、この生活館での集まりは、エカシヤフチたちと遊ぶ場所だと思っていましたが、アイヌの舞踊を保存・継承していくために、定期的集まって舞踊の練習を行っていたことに、中学生のころに気が付きました。

中学校以降は、アイヌ文化の中でも、とくにアイヌの舞踊と、冬子フチが教えてくれたアイヌ関連のことに、関心を持ち始



▲1999年7月 国際交流事業にて、カナダへ訪問し、交流している様子

成10年度のアイヌ語弁論大会で最優秀賞を受賞することが出来たのは、冬子フチの熱心な気持ちと、私たちが導いてくれた結果です。

3つめは、アイヌの舞踊と同じく、江差追分も幼いころから習っているから。江差追分は、漁場、商港として賑わった道南江差に伝わる、独特の情緒をもつ唄といわれています。信州や越後など、他地域の特徴を含む歌といわれており、その他地域には、アイヌのメノコが歌う調子も含むという説もあります。江差追分を習い、いろいろな師匠から江差追分の生まれた背景を聞いた時、アイヌの舞踊と似ていると感じることが多くあります。アイヌの舞踊と江差追分からは、時代背景が想像でき、その面白さに夢中になっています。そして、今日にまで伝わっている舞踊に心が揺さぶられます。

芸能の実践と継承の試み

研究プロジェクトの目的は、この冊子の1ページ目に書かれています。書かれている目的の中で、私自身が重要だと考えていることは、芸能の「変容」と「舞台化」についてです。

アイヌの舞踊は元々、作業形態のもの、動植物を表現したもの、カムイノミなどのお祭りの特徴が色濃いものなど、いろいろあります。これら舞踊は、生活の中から生まれ育まれてきたものですが、私たちアイヌは、今、昔ながらの生活をしているわけではありません。テレビやiPhone、ゲームなど、昔ながらの生活をしていない面と、差別や、アイヌ語の消滅危機に直面するなど、昔ながらの生活が出来なくなった面とがあり、生活の姿は大きく変わってきています。その中で、アイヌの舞踊を、生活の中で行うことは、今日ではほとんどなく、「アイヌ民族文化祭」や「アイヌ文化フェスティバル」など、ステージでの上演や、事業の一環としての上演がほとんどです。

芸能が「変容」し「舞台化」していくことを、決して批判しているのではなく、生活の姿がどんどん変わり、ステージ上での舞踊公演が多くなっていく一方で、今後、アイヌの芸能をどのような形で保持し、発展させていくのかを考えることが、重要なことだと考えています。

また、この研究プロジェクトは、各地域の保存会の存在が必要不可欠です。それは、全道各地で伝承される芸能の根源は、各保存会にあるからです。各保存会の基本情報や抱えている課題など、調査し、そして公開することで、今後の継承に役立てること、私に出来ることを探せるのではないかと考えています。

保存会の声をきいて

13ページからの舞踊披露事業のアンケートには、各保存会のみなさまが、活動するうえで大切にしていること、舞踊の際に気をつけていることなど、たくさんの思いが詰まっており、いくつかの項目に分けて読み取ることができました。抱えている課題について、後継者不足、若手の育成などの声も多く、その中でも、SNSを用いた活動PRなど、働きかけの方法についても、尽力を注いでいることが伝わります。

また私自身、この研究プロジェクトの目的とも共鳴した部分が、阿寒の方からの「保存会の踊りはそもそも見せることを目的

とした踊りではない」、札幌の方の「10年前か、それ以上前の舞台からみると、それぞれの保存会が変わった部分はあると思うが、ウポポイで見せるという意識を持つことができている」という声です。これは私が重要だと考えている、芸能の「変容」と「舞台化」に直結する声です。



▲2024年1月 本紙のためにアンケートをいくつかの項目に割り振りしている様子

私ができること

研究プロジェクトは、新型コロナウイルスの影響で、当初予定していた、各保存会へのヒアリングがほとんど行えませんでした。今後は、予定していた各保存会、他、アイヌ民族の芸能に関する団体も同じくヒアリングを続けていき、現在の状況を整理したいです。また、舞踊披露公演や「保存会の声」にも要望があったように、「ウポポイが出来ることは何か」、より詳細に保存会や関係団体の方への調査を実施し、実践前提の企画を考えていきたいです。

そして私が重要視している、芸能の「変容」と「舞台化」、今後のどのようにアイヌの舞踊を保持、継承していくのかについても、引き続き調査したいです。

ウポポイは、調査と研究を行う博物館、伝統芸能を上演するホール、アイヌ文化の様々なことを体験するエリアがひとつになった国立の施設です。ウポポイで働いている私、アイヌである私、こうした研究や日々の活動を糧に、アイヌ文化の伝承に貢献していきたいと思えます。

In this essay, Oshino recalls why performing arts practice became crucial in her effort to pass down Ainu cultural traditions. She also reflects on the changes and adaptations occurring in traditional performing arts, emphasizing the importance of not dismissing them. Oshino advocates for collaborative thinking with the inheritors in each region to navigate these changes in the future.

ウポポイにおける伝統芸能上演

Performing Arts Programs at
UPOPOY National Ainu Museum & Park

山道 ヒビキ
Yamamichi Hibiki

アイヌの伝統芸能のこれまでとこれから

アイヌの伝統芸能は、日々の暮らしや儀礼のなかで、今に受け継がれてきた。現代では、伝統芸能の継承団体によって上演される舞台のほか、舞台芸術として演劇やコンサート等にアイヌの歌や踊り、口承文芸、楽器が取り入れられることも増え、多くの人々が新たな視点で親しんでいる。

こうして現代の人々の眼にふれる演目の多くは、これまで北海道をはじめとした各地域の人々が保存・継承の役割を担い、儀礼や各地のイベントの中で演じることによって今に伝えられてきたものである。しかし、こうしたアイヌの伝統芸能をどのくらい見聞きしたことがあるかという経験値は、アイヌの中でもさまざま、個人や地域によっても異なっている。ルーツはあるけれどアイヌの伝統芸能を見たり聞いたりしたことがほとんどないという人も多い。明治以降、日本風の生活習慣・日本語での教育が強制された歴史や、戦後西洋の音楽が教育やマスメディアで好まれるようになった影響で、そもそも伝統芸能を演じる機会が減少したのだ。特に明治以降に日本人に同化する政策がとられたことで、アイヌはその後何世代にも渡って、自らの言語や文化だけでなく、伝統芸能にも価値がないのではないかという考えが支配的になったことも、芸能が伝わらなくなってしまった要因として考えられる。

脈々と先祖から受け継がれてきている場合も、何世代かの断絶を経て取り戻す活動として芸能を演じる場合も、いずれの場合も伝統芸能というものは、時代の流れとともに何らかの変化を伴うものである。無意識にかたちが変わっていくものもあれば、舞台や演出に合わせて意図的にかたちを変えたものもある。近年では、家族や地域の集まり、個人の活動、観光施設で伝承されてきた伝統芸能を大切に伝承しながら、各地域で古い資料から芸能を掘り起こして復元する取り組みが活発化している。研究機関や大学等に保管されている芸能に関する映像や音声資料等は唯一無二の魅力に溢れており、先人が暮らしの中で演じていた時代の音楽性や感性が自らのアイデンティティを保持する手段のひとつになっているのである。



▲「タマカラ(踏舞)」2023年

アイヌ文化との関わりの中で

私は物心がつく頃に家族の輪踊りの中で踊る姿が記憶に残っている。幼少期は楽しみながらアイヌ文化に触れて育ったが、海外の先住民族との出会いによって、アイヌ文化への関わり方が変わっていった。5歳頃のこと、オーストラリアから来日した先住民族のファミリーが数ヶ月程実家にホームステイし、お互いの伝統芸能を披露して交流した。その後、家族の中でアイヌ文化を後世に伝えていこうという機運が高まったことで、より真剣に伝統芸能を学ぶ機会が多くなり、踊りの前のストレッチや踊りの練習が毎日の日課となった。

私は自らの生き方を考えていく中でアイヌ文化と現代の文化とのギャップに苦しみ、三年間ほどアイヌに関係することから離れた時期がある。しかし、アイヌ先住民族サミット(2008年)の舞台上で同世代の若者が踊っている姿が幼い頃から踊ってきた自分と重なったことでアイヌ文化を学び、伝える人として生きていくことに決めた。

その後、札幌で木彫や建築、アイヌ語を学び、2011年には、旧アイヌ民族博物館(ポロトコタン)で実施されていた伝承者育成事業を受講した。3年間の伝承者育成事業のカリキュラム修了後に旧アイヌ民族博物館に就職し、アイヌ文化全般をアイヌ子弟に伝える業務や教育旅行のアイヌ文化体験、伝統芸能上演を業務として取り行ってきた。そして、ウポポイ開業に向けた準備に携わり、開業後は伝統芸能の専門部署の業務を担当している。

さまざまなことを教えてくれた家族や先輩のように、アイヌ文化を後世に伝えていくことができる仕事に就けることはありがたいことであると考えながら日々の業務に当たっている。

ウエカリ チセにおける舞台制作の始まり

2020年に北海道白老町にウアイヌコロ コタン(民族共生象徴空間 愛称:ウポポイ)が開業し、アイヌ文化の復興、発展、創造という目標が掲げられた。このウポポイの開業準備が本格的に始まったのは2018年4月で、まずアイヌの伝統芸能等を専門とする「舞踊チーム」として立ち上がり、2019年には「伝統芸能課」となった。舞踊チーム発足にあたって、ウポポイの設立主体のひとつであり、舞踊が行われるウエカリ チセ(体験交流ホール)を管轄する国土交通省から、以下のように伝統芸能上演プログラム準備のための仕様書が示された。

伝統芸能上演プログラムの検討・準備

舞踊等技法の確立

- ・舞踊・歌(発声方法)・演奏技法(ムックリ・トンコリ)・口承文芸について、年間を通じて基礎的な動作・技法の確認を行い舞踊担当者の技能の向上を図る。
- ・演目・演出の検討後は決定された演目・演出を習得する。

演目・演出の検討

- ・旧アイヌ民族博物館において上演されてきた演目に加え、各地域と相談し、今後舞踊担当者が習得し上演する演目を選定する。なお、選定に当たっては、地域バランスに留意する。
- ・体験交流ホールの規模を考慮して舞踊動線や集団フォーメーション等の検討を行う。
- ・全体的に魅力的な舞踊等の披露となるよう、最新の映像・音響の技術を活用し舞踊等と融合した上演方法を検討する。
- ・舞踊等と融合させる映像等は、アイヌの世界観を強く印象付ける題材(例えば、「動物」や「かがり火」など)にて構成されるものとする。映像等は四季の風景をイメージさせる4つのパターン程度を作成するものとする。
- ・伝統芸能上演プログラムの年間計画及びシナリオ台本を作成する。
- ・体験交流ホールと同程度の規模の劇場を確保し、作成した映像等を活用した伝統芸能上演プログラムのリハーサルを実施する。

この内容が示されたあと、開業に向けて私たちのチームは、ウポポイの設立理念であるアイヌ文化の「復興、発展、創造」という三つの目標を大枠のコンセプトとし、示されたミッション達成に向けて足場を固める必要があった。そのため伝統芸能に関する舞台制作を始めるにあたってまず、各地域の演目調査や音声・映像資料の調査、現地調査等、さまざまな視点から探るということに重点を置いた。しかし、伝統芸能やその資料について、専門的な知識を有する人材不足、演者の不足等など、さまざまな課題が立ちはだかっていた。

私たちはそうした課題に向き合い、まず演者の不足を解消するため

に体制をつくり、2019年5月には26名体制となった。日々の基礎トレーニングや、公開リハーサル等を執り行うことができる、開業時のメンバーが揃ったのだ。また専門知識の不足を補うため、外部の専門家を講師として招く体制を作った。

その後、示されているミッションを内部でさらに検討し、上記で示されている二つの項目について、以下のように実施した。まず「舞踊等技法の確立」の項目については、舞踊、歌(発声法)、楽器(演奏技法)、口承文芸習得についての研修を計画し、2019年には自らで執り行う基礎トレーニングを旧社台小学校の体育館で年間50回、公開リハーサルの役割を兼ねた出張公演は道外や道内だけでなく、ニュージーランド、フィンランド、タイ、中国、台湾等を含めて年間35回、外部講師による研修は旧社台小学校の研修室にて年間35回を実施した。

「演目・演出の検討」の項目については、重要無形民俗文化財「アイヌ古式舞踊」の伝承者と協議して演目を選定し、これまで旧アイヌ民族博物館にはなかった大きな舞台を考慮した舞踊の動線やフォーメーションの検討、舞台シナリオの作成、東京公演(公開リハーサル)を行った。

これらの項目は、外部専門家にもご協力いただきながら、音源や芸能に関する資料の研究、検証を伝統芸能課で進め、舞台を作り上げた。その中で日々模索したことは、舞台の中いかに伝統的な要素と現代の人々の感性を組み込むのかということだ。これらの取り組みの中で生まれたものが、現在ウポポイで上演している以下3つの舞台である。



▲旧社台小学校での基礎トレーニング 2019年

3つの舞台『シノツ』『イノミ』『イメル』

ウポポイ内には、ウエカリ チセ(体験交流ホール)という伝統芸能上演を目的のひとつとした多目的ホールがある。開業から伝統芸能上演プログラムを定時公演として、1日に4回から6回上演してきた。

これまでに制作した舞台は、ウポポイのオープンに向けて制作した『シノツ』『イノミ』の二種類、2023年4月に上演をスタートした『イメル』がある。舞台演目は、伝承者からの直接指導によって受け継いだもの、旧アイヌ民族博物館(ポロトコタン)や各地域で伝承されてきたものを貴重な音声・映像資料と照らし合わせて、復元したものがある。様々な理由で上演に至っていない演目も含めて20演目程度を取り扱っているが、そのうちの8演目は阿寒、帯広、十勝本別、むかわの伝承者から受け継いだものである。

(1) 伝統芸能上演 シノツ

『シノツ』のコンセプトは「伝承のかたち」=「受け継ぐこころ」である。

準備中から何度も来ていただいた各地の伝承者からの直接指導によって、その土地の演目を受け継いで紹介している。北海道の自然を中心とした映像を背景とした演出で、アイヌの正式な挨拶や各地域の歌と踊りを紹介し、「アイヌ文化の入口」を提供するとともに、各地域の演目に合わせた着物を身につけることで、アイヌ文化の多様性を感じていただくこともできる。舞台構成は、旧アイヌ民族博物館(ポロトコタン)にて上演していた舞台を参考にして制作した。現在、6種類の演目構成があり、毎回主要な演目が変わる。現在最もスタンダードな演目として、ウポポイで毎日数回上演されている。

(2) 伝統芸能上演 イノミ

特別公演として上演している『イノミ』のコンセプトは「創造のかたち」=「かつての想像」である。アイヌの精神文化を象徴するイヨマンテ(熊の霊送り)の儀礼や饗宴を再現している。キムンカムイ(熊)の視点と、文化を復興している人々の視点を織り交ぜた舞台は、次のようなキムンカムイの言葉からはじまる。「キムンカムイの世界に最近は何かが届かない。人間の世界を見てみたところ、昔ながらの風習が少なくなった近代化された時代に文化を復興しようとしている人々がいた」。オムニバス形式ではありながら、ストーリーに沿ってアイヌ語のみで進行する。

儀礼に伴って演じられてきた伝統芸能の多くは、カムイと人間が互いに楽しみ、カムイをもてなすために歌い踊られてきた。私も含め、儀礼としてのイヨマンテに実際に参加したことがない若い世代が、ただ過去を再現するだけでなく、先人の感情や行動を知り、後世に繋いでいきたいという思いを込めて制作した舞台だ。伝統的な歌と踊りを上演する中に、今を生きる人々の視点や感性を盛り込んだ。「未来のイヨマンテ」と呼ぶこともできるかもしれない。

(3) 伝統芸能上演 イメル

2023年に新たに公開した『イメル』のコンセプトは「再生のかたち」=「古きよき時代の演目の再生」である。このプログラムは、伝承者に直接教わるができなくなってしまった、時代の流れとともに見聞きする機会が少なくなった芸能を記録から掘り起こし、現代に再生した、復興演目を中心とする舞台である。その演出として、ハルニレのカムイと雷のカムイの子が人間に文化を伝えたという口承文芸から着想を得て、イメル(稲光)の光線からこの世にさまざまな芸能が復活する様子を描いている。演目は、大正時代から残されている歌と踊り、口承文芸、楽器演奏を、音声・映像資料や文献記録などを基に復元したものを中心に構成している。アイヌの伝統芸能の新たな息吹を感じることができる舞台であると考えている。

伝統芸能課の取り組み

伝統芸能課は、アイヌだけでなく、その他民族のルーツを持つ職員も働いており、多様な視点からアイヌ文化の復興・発展に取り組んでいる。こうした取り組みは、定時公演や特別公演の中で演じることだけではない。各地の伝承者からの聞き取り調査や文献との照らし合わせは私たちの大切な業務のひとつである。

各地の伝承者は手取り足取り指導をしてくれる私たちの先生であり、理解者でもある。同様に各地に大切に保管されている音声や映像資料も私たちの先生であると考えている。

伝統芸能課は、主体的に研究・検証しながら後世に繋げるために、アイヌの主体性を重視しながら業務を進めてきた。そこにさまざまな意見やアドバイスを肉付けすることで、独自の新たな文化伝承のモデルが形作られてきたのだ。それらを各地域の方々と交流し、共有することも今後の目標にしたい。

The article discusses the production and development of performing arts programs at UPOPOY National Ainu Museum & Park. It explores the challenges faced in preserving and transmitting Ainu traditional arts, especially after long years of assimilation to Japan. The author explains the preparation process and challenges in launching the traditional arts program at UPOPOY. Three key performances, “SINOT,” “INOMI,” and “IMERU,” are highlighted, each representing different aspects of Ainu cultural preservation, creation, and revival.

「踊りを仕事にする」ということについて

—— 勉強会を振り返りながら考える ——

Thoughts On Making Performing Arts a Profession:
Reflecting on the Study Group

谷地田 未緒
Yachita Mio

プロジェクトのはじまり

この研究プロジェクトは、2020年に設立された「民族共生象徴空間(通称ウポポイ)」の基幹施設の一つ、国立アイヌ民族博物館の開館直後に構想が始まった。開館準備中の職員を対象とした研修会で、文化政策や芸術支援を専門としてきた新人職員の私は、舞踊をはじめとする無形文化財やその人材育成に関する博物館の役割について質問した。それを聞いて声をかけてくれたのが、当時学芸員として勤務していた押野さんだった。押野さんは実演家でもあり、自分の伝承や研究の中心に歌や踊りがあって、似たようなことを考えていたようだ。こうして私たちは共に勉強を始めた。押野さんはアイヌ文化や継承環境について、私は全般的な文化政策や舞台芸術の仕組みについて、それぞれ情報を提供し合った。基本をおさらいする論文と一緒に執筆した後^{*1}、2021年に博物館による調査研究活動に採択され、本プロジェクトが始動した。プロジェクト全体の監修を、ポロトコタン(旧アイヌ民族博物館)の時代から現在までアイヌの文化伝承を率いている野本正博さんをお願い、アイヌの芸能の専門家として、ウポポイの舞踊チームを率いる山道ヒビキさんと、アイヌの音楽を長年研究してこられた北海道博物館の甲地利恵さんにもご参画いただいた^{*2}。

研究プロジェクト全体の目的は、ウポポイで起きていることと、芸能継承の本拠地ともいえる各地の文化保存会の活動を深く知ることで、アイヌの芸能のこれからについて一緒に考えていくことだ。その方法として、保存会の活動調査と、芸能の継承全般について考える勉強会を実施することにした。勉強会は、アイヌ文化の伝承活動の外側では芸能がどのように伝承され支援されているのかを知ることを目的として、私が企画を担当することになった。提案したいくつかのトピックの中から、野本さん、押野さん、山道さんに「これがききたい!」というものを選んでいただき、3年間で合計7回実施した。特に1年目は、感染症の影響であり外に出ることができなかったため、外部ゲストをオンラインでお招きする形で5回実施した。1年目は研究プロジェクトメンバーとウポポイの舞踊チームを対象に、2年目以降はウポポイの職員なら希望者はだれでも参加できるようにして実施した。各回の詳しい内容については、勉強会報告のページにまとめてあるが、ここでは全体を振り返ってみることにしたい。

勉強会のふりかえり:第1~4回

初回は、まずこれまでどんな研究がなされてきているのかを知ろうということで、甲地さんにお話を伺った。これまでアイヌの音楽や踊り、口承文芸について、数多くの研究者や団体が調査・記録・研究を行ってきた。19世紀に蝋管に録音された音源や、戦後にテレビ局や文化団体が録音・録画した記録、伝承者自身の記録や音声などなど…過去150年の間になされた膨大な研究誌・記録史を1時間で概観するという無茶な要望にお応えいただいた。参加

者の半分にとってはこれまで学んできたことの包括的なおさらいであり、私を含むもう半分にとっては、壮大な導入編となった。甲地さんには翌年の第6回にもご登壇いただき、芸能を実演だけでなく「研究」の視点から客観的に見てみようという本プロジェクトの足場固めの場を作っていただいた。

第2回目は国立劇場のお話。国立劇場は、多くの人にとっては伝統芸能の公演を見る場所だれど、実は伝統芸能の「公開・養成・調査研究」を主な柱として活動している機関である。今回お話しいただいた自主事業の一例に、今では演奏されていない演目を、昔の資料と現代の演奏技術を駆使して復興させた舞台の話があった。まるで、ウポポイで上演されている、復興演目が中心のプログラム「イメル」のようだ。また、国立劇場では、能、歌舞伎、文楽などの実演家を数年かけて育成する「養成事業」を実施している。この事業は、アイヌ文化の「伝承者育成事業」とも似ているけれど、異なるところは芸能に特化していること、また修了後にプロの実演家として生計を立てていくことが期待されていることだ。1950年代、文化財保護法が初めて制定されたころには、文楽も、アイヌ文化と同様に、存続の危機にある無形文化財だと考えられていた^{*3}。しかし1972年に国立劇場で文楽研修が始まり、50年が経過した現在、文楽公演を担うプロの実演家の約半分をこの事業の修了生が占めている。日本の伝統芸能も、自然に受け継がれてきたわけではない。演目を復元したり、長期研修を設けて人材育成をしたり、様々な取り組みが長年続けられたことによって存続しているのだ。

第3回目は、新潟が誇るプロの舞踊集団Noism。伝統芸能とは全く逆の現代舞踊の集団と、ウポポイ舞踊チームとの共通点は、公的な文化機関に専属のプロ舞踊団であるところ。踊ることをフルタイムの仕事としているメンバーはどんなスケジュールで日々を過ごしているのか、踊りの技術について誰がどうやって評価するのか、本番と練習のバランスはどうか、身体のケアをどのようにしているか、踊り手同士の質問が飛び交った。ジャンルは違えど、専門職業として舞踊家になるということを考えさせられた回だった。

第4回目は初めての国際ゲスト。カナダの国立劇場(アートセンター)に世界で初めて設立された「先住民シアター部門」の芸術監督をお招きした。2021年に日本では宇梶剛士さんが作・演出の演劇作品「永遠の矢 トワノアイ」を発表して話題になったが、カナダやアメリカで先住民をルーツに持つ作家たちは、1980年代頃から、演劇や映画を通じて自分たちの声を伝える活動を活発化させていったようだ。この劇場は、国立機関として、多数派の文化だけでなく先住民アーティストたちによる舞台作品(演劇、音楽、舞踊など)を発信しようと、先住民の芸術監督を任命し、2019年にこの部門を立ち上げた。勉強会の第7回に登場したナヨカさんやマユンキキさんも、先住民のルーツを持ち、現代的な作品を通じて表現活動をしているプロのアーティストだ。こうしたアーティストとの国際的なネットワーク作りや人材育成も、役割の一つであるようだ。

芸術監督と野球監督

ところで、「劇場専属舞踊団」や「芸術監督」等の言葉がピンとこない人は、野球のチームと野球場を思い浮かべてほしい。プロの野球チームは、日本全国に試合に出向いて行くけれど、どこか

の地域の野球場をホームグラウンドにしている、試合がない時はそこで練習したり、地域貢献事業をしたりしている。この野球場とチームの関係が、まさに劇場と専属アーティストの関係で、芸術監督は野球チームの監督のようなポジションだ(ただしカナダ国立劇場は、専属チームは居ないので、監督は外で活躍する人と呼んでくる役割)。劇場に専属の舞踊団や劇団も、自分たちの館で公演したり、他の劇場に公演に行ったり、本番がないときはホールで新しい作品を創ったり練習をしたりしている。こうした劇場と専属舞踊団の関係性や、舞踊や芸能をプロとして仕事にするという事例を、現在のアイヌの芸能をめぐる状況と比較してみようというのが、これらのゲストをお呼びした理由だ。

勉強会のふりかえり:第5~7回

日本やカナダの国立劇場での公演は、自国のアーティストが優先されるけれど、国境を越えて国際的に舞台芸術を紹介することを使命にしている団体もある。OKIさんのアメリカツアーを企画した、第5回目に登場した米国の非営利団体「ジャパン・ソサエティ」もその一つだ。「ジャパン」を掲げる同団体は、和ん文化だけでなく、アイヌや沖縄の芸能も紹介している。このように、「日本文化」を多様な文化の集合として魅せるありかたは、これから少しずつ主流になってくるだろう。芸術監督としてどうやって紹介したい作品を選ぶのか、という質問に、「とにかくたくさん舞台作品を見ること」で客観的指標ができ、選択に自信が生まれるという回答も印象深かった。古今東西の様々な舞台芸術を見てきた専門家に、アイヌの芸能やOKIさんの音楽はどのように映ったのだろうか。

忙しい初年度が終わり2年目となったころ、ようやく感染症も下火となり、プロジェクトの企画を担う押野さんと私は、そろそろ理論から一旦離れて実践や現場に戻りたい気持ちでうずうずしていた。そのため第6回の勉強会として再び甲地さんをお招きし、今度は芸能の実演者を対象としたより実践的な講座をお願いした。また最終年となった3年目に開催した第7回の勉強会では、来日中であったアポリジナル・ルーツのアーティスト、ナヨカ・ブンダヒースさんと、マユンキキさんを招いてのワークショップ形式で実施した。ナヨカさんは現代舞踊の振付家であり、踊り手であり、教育プログラムにも携わるアーティストである。先住民アーティストとして、伝統や慣習、歴史、先住民をとりまく社会的課題をテーマとして組み込みながら、現代的な表現を選択しているという点で、アテンドを務めていたマユンキキさんの表現活動と共通するところも多い。プロのアーティストとして、オリジナル作品を作るナヨカさんやマユンキキさんの姿は、芸能の「継承と発展」を考える本プロジェクト勉強会の最終回にふさわしく、表現の可能性やアーティストとしての葛藤を話す場となった。

勉強会とプロジェクトを終えて

このようにして、アイヌ文化の「外側」から芸能の継承と発展を考える勉強会は3年間で合計7回を数えた。現代舞踊、無形文化財、先住民シアター、表現としての在り方等、様々なトピックについて、ウポポイを含めたアイヌの芸能をめぐる状況と比較しながら学んできた。国内だけでなく、国際的にも先住民の権利や文化に注目が集まる現在、アイヌの芸能が世界の舞台に上がることも、舞台上がることを専属の職業とする人も、どちらもますます増えるだろう。この勉強会は、避けがたい変化が押し寄せる現在、自分たち

で将来を形作っていくために、広く周りを見渡してみようという機会だった。読者の皆さんの中で、いつしか舞台上がることが仕事になったことに気がついて、「踊ってばかりいる自分のこの職業は一体何なのだろうか」と改めて疑問に思ったら、この勉強会に登場したような舞台の専門家たちの話をぜひ思い出してほしい。

^{*1} 谷地田未緒、押野朱美(2021)「芸能の継承——「アイヌ古式舞踊」の保存継承をめぐる文化政策研究」『文化政策研究』日本文化政策学会編(14), 138-154. この時は私が所属している学会の研究誌に投稿したため、便宜上私が筆頭著者となった。このほか2年目にもそれぞれ、博物館の紀要の論文を投稿した。

^{*2} プロジェクトの2年目に、押野さんがより実演に近い部門へ異動することになってしまい、博物館の所属が私だけとなってしまったことで、体制を立て直すのに時間がかかったが、押野さんが筆頭代表のままで3年間のプロジェクトを終えられてほっとしている。

^{*3} 谷地田未緒(2022)「『アイヌ古式舞踊』の文化財指定の経緯に関する考察——知里真志保と本田安次原稿から——」『国立アイヌ民族博物館研究紀要』(1)で詳しく述べている。

The author reflects on the study groups held over three years. Guest speakers included experts from Japan's National Theatre, professional dance group Noism in Niigata, the artistic director of Canada's National Arts Centre's Indigenous Theatre and so on. The discussions touched on the role of theaters, dance companies, and artistic directors, drawing parallels with professional sports teams and their relationship with stadiums. The article emphasizes the importance of considering the evolving landscape of Ainu performing arts in the face of inevitable changes, with the study group serving as an opportunity for participants to broaden their perspectives and contemplate the future of their respective professions.



▲国際ゲストはオンラインでお話を伺った



▲第4回カナダ国立劇場の回の様子

研究プロジェクト“第一次”

終了に寄せて

At the End of the “Primary Phase” of This Research Project

甲地 利恵

Kôchi Rie

北海道博物館アイヌ民族文化研究センター 研究職員

押野朱美さん・谷地田未緒さんが研究代表者を務める、国立アイヌ民族博物館の研究プロジェクト「芸能の持続的な継承と発展に関する研究」(令和3～5年度)について、最初に協力を求められた時の資料をあらためて読み返してみた。アイヌの伝統的な舞踊の伝承の場、またそれを上演するプロ集団を、いかに相互的な関係の中でマネジメントしていくか、実演を担う人たちとともに考えていこうとする画期的なプロジェクトの始動であった。

もっとも、開始直後からCOVID19感染症の拡大期に重なって計画の変更を余儀なくされたり、プロジェクト代表者に係る(青天の霹靂ともいべき)人事異動でプロジェクトの継続そのものが危ぶまれたり、ということもあった。予定どおりにいかなかったことは多々あっただろうが、「研究」と「実演」の場とを繋げる試みがこの先も継続・展開していくための試練ないし布石として、今後につながっていくことを期待しているところだ。

「民族アンサンブル」

私の大学時代からの恩師であった故・谷本一之先生(1932～2009)は、アイヌ音楽や北方諸民族の音楽研究の泰斗であったが、その晩年、折に触れて「民族アンサンブル」の充実について、口にされていた。ここでいう「アンサンブル」とは、簡単にいうと音楽・芸能の演奏集団のことである。

谷本先生は、旧ソ連の崩壊直前から21世紀の初頭まで、極東シベリア各地の先住民族の芸能調査を何度も実施され、古老を訪ねての調査とともに、その地域の「民族アンサンブル」の状況もつぶさに見ていらした。当時は、国外公演に派遣されるようなプロのアンサンブルもあったが、多くは生活する地域を基盤とする、コミュニティ活動や青少年の課外活動としての、アマチュアのアンサンブルであった。もっとも、少数・先住民族の文化を尊重を謳う建前とはうらはらに、ロシア語の使用をはじめとする同化政策的な体制下の「民族アンサンブル」は、その民族の伝統に即したものであるというよりは、たとえば動きはロシア舞踊風、音楽はロシア民謡風、指導するのは中央のバレエ学校で教育を受けた振付師だったりするケースも少なくなかったという。

私も1990年代に、カムチャツカの先住民族の一つであるコリヤークの芸能調査の折に、各コミュニティの民族アンサンブルの日常的な活動を見る機会がいくつかあった。伝統的なスタイルを記憶する地元の古老が多く参加しているところもある一方、依然としてロシア風の音楽でアクセント程度に伝統的な動きを取り入れた「民族風の」踊りをするところもあった。同じコミュニティ内で、子ども・若者・年配者にグループ分けして練習しているところもあった。若い人の中には、古老たちのスタイルとの大きな差異を自覚しつつも、「いかにしてロシアナイズを克服し、民族のアイデンティティの確立に役立つものにしようか」と(谷本

2006:147)模索する人もいた。「伝統に即しながら新しい創造をめざす「歌と踊りのアンサンブル」」(同:131)を試行錯誤する姿がとても印象的だった。

「民族のアイデンティティの確保と少数民族どうしの連帯の絆」(谷本 1996:420)として、「民族伝承を自らの手で調査し、自らの発想で継承・発展させて」(同前)いくことは、その芸能をも未来に向けて継承する重要な鍵となる。

アイヌ民族の芸能も、さまざまな困難を経て、現在に至っている。それぞれの地域や保存会やその他のアンサンブル的活動では、それぞれ課題も多く抱えている。ただ、そんな中でも、民族共生象徴空間の舞踊グループをはじめ、各地域の比較的若い世代の人びとが、その先輩たちに学び、古い録音資料を聴き取り、より伝統に即した演奏スタイルを身につけたいと、地道に真面目に熱心に取り組んでいる。頑なな保守主義としての伝統尊重ではなく、現在まで連綿と受け継がれてきたものを自らの軸に据えて未来につなげ、それぞれに異なる立場や背景のパフォーマーどうしが「よりよいパフォーマンスを」という共通の目標に向けて、新しい時代の新しい伝統音楽として継承していこうとしている。

若い人たちの活動を見るにつけ、私も老いに逆らいつつ、アイヌ音楽研究という側面からできるだけ役に立てるよう、もう少しがんばってみようと思っているところだ。

「研究」の役割

アイヌ音楽の「実演」ではなく「(音楽学的)研究」は何のために行うのか。実演されなければ音楽ではないではないか、という問いも予測される。もちろん、実演することに勝る音楽のリクツなどはない。研究者としての私の根本にあるのは「アイヌ音楽は面白い!だからもっと深く知りたい!なんでこんなに魅力的なのか解明したい!」という欲でしかない。ただ、単なる欲で終わらせないためにも、演奏・伝承・学習…の実践の場としてのアンサンブル活動に、「研究」はどう関わっていけるのだろうか、自省自戒とともに、考え続けている。

前述の谷本先生は、学生時代に言語学者の故・知里真志保(1909～1961)の講義がきっかけで知里に私淑し、アイヌ音楽の研究に進まれた(谷本 2000:349)。図らずも、生涯最後のご講演は「知里先生に学んで」という演題だった(2009年7月4日、登別市)。その中で次のように知里から受けた言葉について述べている。

知里先生から言われたのは、「研究というのは外側から内側を見ることだ」と。アイヌだからといって(必ずしも)アイヌ文化が分かるわけではない、というようなことをおっしゃっていました。(小坂(編) 2010:156)

[筆者補注:知里自身は「学問は外側から見て記述し、内側にある真理をつかむのが本当じゃないか」と述べているようだ(毎日新聞1953年11月17日付朝刊)。私は谷本先生から「知里先生がよくこのようにおっしゃっていた」という伝文型で聞いていたせい、どうも「谷本先生が語るところの知里真志保の言葉」の方が何となくしっくりくるので、あえて上記を引用した]

音楽が、演奏されてこそ音楽なのであれば、その「研究」も最終的には実演に役立つものでなくてはならない。アイヌ音楽の場合(音楽に限らないが)、和人による植民地化の歴史を経るうちに否応なしに伝承が途絶えてしまったことがら、あまりにも多すぎる。また明治以降の日本国内ではアイヌも和人も西洋音

楽の影響を受け、聴感覚も音楽への考え方も、100年前とは大きく変わってしまっている。そうした中で、断片的にでも伝えられた情報や残された録音を手がかりに、古老たちの旋律と声の技術とをできるだけ正確にとらえ、現代のアイヌが「伝統的だ」と感じるアイヌ音楽「らしさ」を再現・継続していくためには、何が「アイヌ音楽らしい」と感じさせる要素なのか、きちんと合理的に説明できるようにしなければならない。その責務を音楽学ないし民族音楽学の研究は果たさなければならない。歌と踊りを伝えてくれた先人たち(フチたち、エカシたち)に少しでも報いるためにも。

とはいえ、アンサンブル活動に従事している人たちであれば、自分のパフォーマンスを「外側から内側を見る」ように分析的に聴き、自分の声の響きを客観視しつつ実演に反映させていくことは、研究(者)の助けなどなくても無意識裡に既にできている。研究者の役割など全く微々たるものだが、実演から少し離れたところにいる研究者だからこそ気が付けることもあるかもしれない。それを、研究者だけの議論に閉じ込めず、実演の現場の人びとと共有し意見を交わすことが、いっそう求められている(私にそれがちゃんとできているだろうか?)。

また、たとえばアイヌの伝統音楽を演奏するための教科書のようなものを作るとして、初心者にもその音楽的エッセンスをきちんと学習・体得できるよう筋道を立て、技術的な難易度や、学習者の年齢や習熟度や身体能力に応じて取り組めるカリキュラムが必要になる。そういう「学習の枠組み」を探り、分析したり思索したり実際に試したりした過程を書き残しておくことも必要だ。そうすれば次世代の音楽伝承者や音楽研究者がそれを批判し更新していくてくれるだろう。

さいごに:三つの願い

それにしても、アイヌ音楽を専門とする研究者は今のところ少なすぎる。実演に取り組む若い人たちの中から、その経験を踏まえ、次の実演に活かせる、新しい形の「研究」に取り組む人がたくさん、たくさん、現れないだろうか。私の目下の切なる願いである。

民族共生象徴空間～国立アイヌ民族博物館の担う使命の一つに、アイヌ文化を担う人材育成がある。芸能についても、たとえば人事を含む職場組織的なこと、効果的に研修できるシステム、舞台上演の創意工夫に費やせる時間の確保、培われた経験と技術とを各地域の保存会などにつないでいけるような計画の推進といった課題については、パフォーマー一人ひとりではどうにもできない側面が大きい。そこは組織的な人材育成と地域還元の見点から、一つひとつ少しずつ、解決され運営されていくことを願っている。

本プロジェクトはそれを芸能の継承という点から方向づける試みの最初の一步になりうる。私自身、このプロジェクトを通じて新しく教わるが多かった。こうした試みが単発で終わることなく“第二次”、“第三次”…と展開していくことを、強く願っている。

引用文献(五十音・年代順)

- 小坂博宣(編) 2010 『知里真志保～アイヌの言葉に導かれて』クルーズ
谷本一之 1996 「北方諸民族音楽調査の昔と今—Bogoras, JochelsonそしてJenessを追跡する」藤井知昭(監修)・民博「音楽」共同研究(編)『音』のフィールドワーク』東京書籍
2000 『アイヌ絵を聴く—変容の民族音楽誌—』北海道大学図書刊行会
2006 『北方民族 歌の旅』北海道新聞社

「語り手28 アイヌ語について 知里真志保氏」『毎日新聞』1953年11月17日付朝刊 6面(北海道特集版)

Kôchi reflects on the three years of the research project, which faced unexpected changes due to the COVID-19 pandemic and personnel reshuffling. In the article, Kôchi cites her mentor, Prof. Tanimoto Kazuyuki, regarding the concept of “ethnic ensembles” in Siberia, emphasizing the importance of connecting research and performance to ensure the continuity of traditional Ainu dance and music. It discusses the challenges of preserving ethnic identity, especially in the face of assimilation policies, and highlights the efforts of younger generations to balance tradition with creativity. As an Ainu music researcher, the author contemplates the role of research in practical performance, aiming to contribute to the continued legacy of Ainu music. The article concludes with a plea for increased research and engagement in Ainu music, particularly among the younger generation, expressing hope for the project’s success in fostering cultural preservation and development.

創る、伝える、つながる 私たちの芸能

国立アイヌ民族博物館研究プロジェクト
「芸能の持続的な継承と発展に関する研究」
活動報告書

2024年3月31日発行

編集 押野 朱美、谷地田 未緒

監修 野本 正博
執筆 野本 正博、押野朱美、山道 ヒビキ、谷地田 未緒、甲地 利恵

発行 国立アイヌ民族博物館 芸能研究プロジェクト
北海道白老郡白老町若草町2丁目3番1号
https://nam.go.jp

本冊子は国立アイヌ民族博物館ウェブサイトで電子版を公開しています。
本誌に掲載されているすべての内容は、著者・編者・発言者の責によるものです。

Creating, Continuing and Connecting Our Performing Arts

National Ainu Museum Research Project Report
Research on the Sustainable Transmission and Development of Performing Arts

31st March 2024

Edited by: Akemi Oshino and Mio Yachita

Editorial and Cultural Supervisor: Masahiro Nomoto
Written by: Masahiro Nomoto, Akemi Oshino, Hibiki Yamamichi, Mio Yachita and Rie Kôchi

Published by: National Ainu Museum Performing Arts Research Project
2-3-1, Wakakusacho, Shiraoi, Hokkaido, JAPAN.
https://nam.go.jp

All the articles published in this book are available online at the museum website.
The opinions and comments published in this book belong to the corresponding author(s), interviewer(s), or editor(s).

押野朱美・谷地田未緒 編(2024)『創る、伝える、つながる 私たちの芸能』(国立アイヌ民族博物館研究プロジェクト「芸能の持続的な継承と発展に関する研究」活動報告書)国立アイヌ民族博物館芸能研究プロジェクト。

Oshino, A., & Yachita, M. (Eds.). (2024). *Creating, Continuing and Connecting Our Performing Arts* (National Ainu Museum Research Project Report of “Research on the Sustainable Transmission and Development of Performing Arts”). Shiraoi, Japan: National Ainu Museum Performing Arts Research Project.

野本 正博(レタンレク)

民族共生象徴空間ウポポイ
運営副本部長

押野 朱美(チャッケ)

民族共生象徴空間ウポポイ
文化振興部体験教育課主査・
チームリーダー

谷地田 未緒

民族共生象徴空間ウポポイ
国立アイヌ民族博物館
研究学芸部アソシエイトフェロー

山道 ヒビキ(オンネレク)

民族共生象徴空間ウポポイ
文化振興部伝統芸能課主任・
チームリーダー

甲地 利恵

北海道博物館アイヌ民族
文化研究センター 研究職員

Masahiro NOMOTO (retanrek)

Deputy Executive Director,
UPOPOY National Ainu
Museum & Park
(cum Director of Culture
Promotion Department)

Akemi OSHINO (cakke)

Educational Program
Division, Cultural Promotion
Department,
UPOPOY National Ainu
Museum & Park

Mio YACHITA

Associate Fellow, Research
and Curatorial Department,
National Ainu Museum,
UPOPOY National Ainu
Museum & Park

Hibiki YAMAMICHI (onnerek)

Traditional Performing Arts
Division, Cultural Promotion
Department,
UPOPOY National Ainu
Museum & Park

Rie KÔCHI

Researcher of Ainu Culture
Group, Ainu Culture
Research Center,
Hokkaido Museum

1963年北海道白老町生まれ。一般財団法人アイヌ民族博物館(ポロコタン)でチセ建築及び舞踊、儀礼等の伝承事業に従事。2012年～2018年アイヌ民族博物館館長。現在、ウポポイ(民族共生象徴空間)運営本部、副本部長兼文化振興部長

鷗川のアイヌ文化伝承者。江差追分の講師をしながら、毎年江差町で行われる江差追分全国大会に上位入賞を狙って出場している。趣味は、6歳になる息子とペイブレードX(現代のケンカ駒・競技駒)をすること。

札幌出身の和人。2009年から国際交流基金で東京勤務の後マレーシアに4年半赴任。2016年より東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科助教。文化と多様性を北海道で真剣に考えたいと思い、2020年から現職。

平取町二風谷出身。幼少期から舞踊や儀礼に触れながら育つ。伝承者育成事業(2011年～2014年)にてアイヌ文化を全般的に学び、その後2014年から2018年、一般財団法人アイヌ民族博物館(ポロコタン)に就職。新人の育成や舞踊、儀礼等の伝承公開業務に従事。現在はウポポイ内で伝統芸能上演プログラムの舞台制作、上演を担当している。

1962年室蘭市生まれ。1994年から北海道立アイヌ民族研究センター、2015年から北海道博物館に勤務。専門は民族音楽学。

Born in 1963 in Shiraoi, Hokkaido, Nomoto has been actively involved in the cultural knowledge transmission of architectural techniques of cise, traditional dances, and rituals at the Ainu Museum (Porotokotan). From 2012 to 2018, he served as the Director of the Ainu Museum. In 2020, with the museum’s transformation into Upopoy, he assumed the role of Director of the Cultural Promotion Department. Additionally, in 2023, he was appointed as the Deputy Executive Director.

As a Mukawa Ainu cultural inheritor herself, Oshino now works as an Ainu cultural specialist at UPOPOY. She also teaches Esasi Oiwake and competes for the National Competition held every year in Esasi Town. Her hobby is playing Beyblade X (modern spinning-top toys) with her six-year-old son.

Born in Sapporo, Mio began her career at the Japan Foundation in 2009, including posting to Malaysia for about 5 years. In 2016, she became a Research Associate at the Graduate School of Global Arts, Tokyo University of the Arts. She came back to Hokkaido to resume current position in 2020 as a non-indigenous fellow.

Born in Nibutani, Biratori, Yamamichi grew up in contact with dance and rituals from a young age. He participated in the Traditional Cultural Inheritor Training Programme from 2011 to 2014 and learned Ainu culture comprehensively. After the program, he joined the Ainu Museum (Porotokotan) from 2014 to 2018, where he was involved in the training of new staff and in the transmission and presentation of dances and rituals. Currently, he is in charge of stage production and performance of the traditional performing arts programme within Upopoy.

Born in 1962 in Muroran, Hokkaido. She has been a researcher at Hokkaido Ainu Culture Research Center since 1994, and Hokkaido Museum since 2015. Her major is ethnomusicology and Ainu music study.