

「阿波おどり」における踊りの変容
-1929年から2017年を中心に-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-07-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小林, 敦子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/20257

明治大学大学院情報コミュニケーション研究科

2018 年度

博士学位請求論文

「阿波おどり」における踊りの変容
—1929 年から 2017 年を中心に—

Changes in the Dance of Awa Odori
— A Focus on 1929 to 2017 —

学位請求者 情報コミュニケーション学専攻

小林敦子

目次

第 I 章 序章

- I-1 研究の目的 ---4
- I-2 研究の背景 ---6
 - I-2-1 近代の日本における民俗芸能に対する政策と視線の変遷 ---6
 - I-2-2 「阿波おどり」への影響 ---11
- I-3 先行研究と本研究の位置づけ ---14
 - I-3-1 民俗芸能に関する研究動向と課題 ---14
 - I-3-2 舞踊人類学の研究動向と本研究の位置づけ ---18
- I-4 研究の方法 ---20

第 II 章 「ゾメキオドリ」から「阿波おどり」へ

- II-1 「ぞめき」と「ゾメキオドリ」 ---27
 - II-1-1 「ぞめき」の多義性 ---27
 - II-1-2 「ぞめき」の由来 ---31
 - II-1-3 「ゾメキオドリ」の特徴 ---33
- II-2 観光政策による変化 ---37
 - II-2-1 観光政策の開始（昭和初期） ---37
 - II-2-2 観光政策による変化（戦後-現在） ---38
 - II-2-3 ラジオおよびテレビ放送の影響 ---43
- II-3 現代の「阿波おどり」の特徴 ---46
 - II-3-1 現代の「阿波おどり」の音楽と踊り ---46
 - II-3-2 「阿波おどり」の徳島県内の盆踊りにおける位置づけ ---54
 - II-3-3 「阿波おどり」と「郡上おどり」および「西馬音内盆踊り」の比較 ---55
 - II-3-4 「よさこい」系祭りとの比較 ---56
 - II-3-5 「阿波おどり」のリズムの特徴 ---58
 - II-3-6 「阿波おどり」における音楽の変容 ---60

第 III 章 「阿波おどり」における踊りの変容過程

- III-1 分析の方法 ---62
- III-2 「津田の盆（ぼに）踊り」との比較分析 ---63
- III-3 様式化 ---65
 - III-3-1 「女踊り」および「男踊り」の確立 ---65
 - III-3-1-1 「女踊り」という様式名が登場するまで ---66
 - III-3-1-2 足運びの変遷 ---67
 - III-3-1-3 「女踊り」が確立した要因 ---72
 - III-3-1-4 女性の踊り手における被写体としての意識 ---75
 - III-3-2 「女ハッピー踊り」の台頭 ---76
 - III-3-2-1 「女ハッピー踊り」の登場とその要因 ---76
 - III-3-2-2 「女ハッピー踊り」の前景化 ---80
 - III-3-2-3 「女ハッピー踊り」確立の経緯と要因 ---81
 - III-3-2-4 「女ハッピー踊り」が表象するもの ---82
 - III-3-2-5 「女ハッピー踊り」のバリエーション ---83
- III-4 動作の変遷と統一化 ---86
 - III-4-1 「女踊り」における動作の変遷と統一化 ---86
 - III-4-1-1 「女踊り」における動作の統一化 ---87
 - III-4-1-2 「女踊り」の上肢動作の変遷 ---88
 - III-4-1-3 1980 年代の「女踊り」の改革 ---92
 - III-4-2 「男踊り」における動作の統一化 ---95
- III-5 フォーメーションの導入 ---97
 - III-5-1 フォーメーションの萌芽と一般化（1950-1970 年代） ---97
 - III-5-2 映像に見られる「本格的フォーメーション」（1980 年代） ---98
 - III-5-3 「本格的フォーメーション」の嚆矢 ---105
- III-6 踊りの変容のまとめ ---108

第 IV 章 結論 ---109

- 謝辞 ---112
- 引用資料 ---114
- 本研究における「阿波おどり」の集団 ---131
- 表・図・写真・静止画像 ---132

第 I 章 序章

I-1 研究の目的

〔「阿波おどり」の概要〕

「阿波おどり」は藩政期に徳島城下で行われていた盆行事であり、1929（昭和 4）年より本格的に開始された観光政策により隆盛し、県外でも祭りとして行われている。発祥地の徳島市における「徳島市阿波おどり」は、1953 年（昭和 27 年）より徳島市観光協会と徳島新聞社の共催により行われている（うずき連 1998:2-3）¹。毎年 8 月 12 日から 15 日までの 4 日間（午後 6 時から 10 時半）、市内 6 カ所の屋外の演舞場（4 つの有料演舞場と 2 つの無料演舞場）と呼ばれる観覧席で、多数の「連」（「阿波おどり」の集団）ごとにスケジュールに沿って踊られる。屋外では演舞場以外に、「おどり広場」、「まちかどの阿波おどり」および「おどりロード」がある²。これらの地域では交通規制がしかれ、路上のあちこちで即興的にも行われる。また 8 月 12 日から 15 日までは「あわぎんホール」（徳島県郷土文化会館）にて「選抜阿波おどり大会」が、8 月 11 日夜には「アステイ徳島」（徳島県立産業観光交流センター）にて「選抜阿波おどり大会 前夜祭」が行われる³。「阿波おどり会館」でも特別公演が行われる⁴。

各連は男女の踊り手と、「鳴り物」と呼ばれる楽器奏者を擁する⁵。連は地縁集団が多かったが、現在はクラブチーム的な性格の連が最も多い。徳島市の連の組織としては、「阿波おどり振興協会」、「徳島県阿波踊り協会」、「徳島県阿波おどり伝承保存会」の 3 つがある（ウェブサイト資料③[1]）⁶。これら 3 つの組織に所属する連を「有名連」という。これら有名連以外にも、県内外の多数の連が参加する。

¹ ただし本研究作成時の 2018 年には「阿波おどり実行委員会」（実行委員長は遠藤彰良徳島市長）により徳島市と徳島新聞社主導で行われた。本研究では 2017 年までの「徳島市阿波おどり」について論じ、2018 年については言及しない。

² 「おどり広場」（4 カ所）は敷席は設けられていないが、簡易な舞台が設けられている所もある。「まちかどの阿波おどり」（5 カ所）は商店街等が運営する。「おどりロード」は演舞場同士をつなぐ路上で「両国橋南詰めおどりロード」がある（徳島市公式、ウェブサイト資料②）。いずれも観客が自由にまた身近に踊りをみて、踊りの指導を受けることができる場面もあり、人気となっている（表 1 A12）。これらの数は年度により変更もある。

³ 「あわぎんホール」は「公益財団法人徳島県文化振興財団」が、「アステイ徳島」は「一般財団法人 徳島県観光協会」が管理運営する大型コンベンション施設である。

⁴ 「阿波おどり会館」（1999 年設立）は阿波おどり関連の常設の展示および実演を行う徳島市営施設であり、年間を通して毎日昼夜 5 回の「阿波おどり」の公演が行われる。

⁵ 「鳴り物」は楽器、奏者、お囃子音楽の総称である。歌舞伎の音楽においては三味線以外の楽器を指すが、「阿波おどり」では三味線を含める。

⁶ 「阿波おどり振興協会」（16 連所属）は 1954 年（昭和 29 年）に設立され、「徳島県阿波踊り協会」（17 連所属）は、1969 年（昭和 44 年）に「阿波おどり振興協会」から分離する形で設立された（うずき連 1998:2-3）。「阿波おどり振興協会」は徳島市観光課に、「徳島県阿波踊り協会」は「徳島新聞社」内に事務局をおいている。「徳島市阿波おどり」祭りの主管は「阿波おどり実行委員会」（両協会と警察および消防関係者で構成）である。ただし 2018 年度は「阿波おどり振興協会」は運営に参加していない。

[本研究の目的]

本研究では、「阿波おどり」(徳島市)を事例として、近代日本社会において民俗芸能がどのように位置づけられ、観光政策やメディアの発達の影響により変容したかを論じる。特に1920年代までは自由な乱舞であった「阿波おどり」が変容し、「女踊り」、「男踊り」、「女ハッピー踊り」という様式が確立し、統一的な群舞となる過程を明らかにする。特に踊り手の性や年齢、衣装、踊りの動作、踊りの呼称の変化に着目し、これらを要素とする構造として捉え、「阿波おどり」の変容をこの構造の変化として明示する⁷。

具体的には、「阿波おどり」における踊りがどのように変容したかを通史的にたどり、変容の要因を明らかにする。要因の考察においては、社会との関わりのみならず、実践者達がどのように変容に関わったかという観点からも論じる。「阿波おどり」は基本的な踊りの動作がシンプルであるため、具体的な動作の変容がわかりやすい。また宗教性が希薄なため、信仰により踊りの動作や音楽が規制されることはない。そのため観光政策やメディアの発達による影響が実際の踊りに反映しやすく、これらの影響を把握しやすい。

「阿波おどり」は、藩政期より徳島城下において行われていた盆踊りが、1929年(昭和4年)より本格的に開始された観光政策により変容した観光名物である。本研究で論じる「阿波おどり」の変容過程は、審査場が設けられた1929年から2017年までとする。

[本研究における「阿波おどり」の範囲]

「阿波おどり」の起源に関してはいくつかの説があるが、幕末には徳島城下の盆踊りとして定着しており、昭和初期から開始された観光政策により観光名物となったのが現在の「阿波おどり」であることには、異論は見いだされない。「阿波おどり」は徳島県内では徳島市以外にも、鳴門市、三好市池田町、美馬郡つるぎ町で行われている。また戦後は東京都杉並区高円寺をはじめ県外でも祭りとして行われるようになり、現在では全国約60カ所で行われている(阿波踊り情報誌『あわだま』編集部 2015:111)(筆者注:以下本研究では「あわ編」と略記)⁸。本研究で論じるのは「徳島市阿波おどり」である。

鳴門市、三好市池田町、美馬郡つるぎ町における「阿波おどり」は、各々「鳴門市阿波おどり」(8月9日-11日)、「いけだ阿波おどり」(8月14日-16日)、「つるぎ町さだみつ阿波

⁷ 「構造分析」の表記がある舞踊に関する研究として、Kaeppler, A.L. の“Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance” (1972)がある。この研究においては、身体各部分がどのように動かされているか、またある動作と類似する別の動作が同じと認識されているかが分析されている。すなわち踊りの各動作そのものを構造として捉えており、本研究における構造分析とは異なる。

⁸ 『あわだま』は、「徳島市阿波おどり」に関するフリーペーパー情報誌(2014年創刊)。演舞場の地図や「選抜阿波おどり大会」の出演表、全国の「阿波おどり」大会のスケジュールをまとめた「阿波おどりカレンダー」等が掲載されている。編集者の南和秀氏は徳島市出身で、自身の関心から「阿波おどり」に関する情報発信をしている(猿楽社HP, ウェブサイト資料⑨)。

おどり大会」(8月15日-16日)として開催されている。これらの地域で徳島市中と同様の盆踊りがいつごろから行われていたか、また徳島市中の盆踊りとの関連性がどうであったかは明らかではないが、吉野川沿いにある旧麻植郡(吉野川市)、旧半田町・貞光町(美馬郡つるぎ町)、および旧池田町(三好市池田町)にも、徳島市中の盆踊りと同様の芸態の「狂踊」と言われる盆踊りが行われていた(三原 1976:50, 53, 65, 91, 92, 95)。これは、明治中期から本格的な鉄道整備が進むまで日本における主要な輸送経路は水路であったため、人の移動および芸能の伝播も水路(吉野川)に沿っていたためと考えられる。

I-2 研究の背景

I-2-1 近代の日本における民俗芸能に対する政策と視線の変遷

[盆踊りの排除政策]

民俗芸能に関する政策は、明治維新以前は各地方の統治機構である藩が独自に行っていた。江戸時代の諸藩の盆踊への禁止令については、1685(貞享2)年の江戸における触れ(藩から出される告示)の例があり、「諸国ではこれに習ったり、黙認したり、逆に奨励した」(小寺 1975:100)と、各藩で政策が異なっていたことが報告されている。徳島藩では『徳府世情扣』などの江戸時代後期の史料によると、当時徳島城下で行われていた3種の盆踊「組踊り」、「俄」、「ぞめき」の内、「組踊り」および「俄」⁹が奢侈であるために藩より次第に禁じられるようになり、19世紀後半には「ぞめき」が盆踊りの中心となった。この「ぞめき」が現在の「阿波おどり」の直接のルーツである(高橋啓 2007:97)。

明治期に入り1871(明治4)年に新政府により廃藩置県が実施された。各県には知事(県令)として政府の官僚が派遣されることになり、ここに近代日本の中央集権体制が成立した。明治政府は民俗的風習や民俗芸能に対し、西欧から見て下品で恥ずべきものと捉え排除する政策をとった¹⁰。

この政策の基本となったのは、軽微な犯罪を取り締まる単行の刑罰法としての「違式誹違条例」である。「違式」とは、慎むべきことに故意に違反することであり、「誹違」とは、過失で人の迷惑になることである(森田貴子 2005:34)。廃藩置県の翌年(1872年)にまず「東

⁹ 「組踊り」は「城下市中の各町内(町組)からさまざまな趣向を凝らした出し物や踊り、きらびやかな衣装などが披露されるもの」(高橋啓 2007:99)である。「俄」は「座敷や街頭で行われた即興の滑稽寸劇・一口噺」である(高橋啓 1994:71)。

¹⁰ 盆踊りは性的関係を伴う男女の交流の場でもあった(下川 2011:7-12)ため、交流の始まった西洋諸国から性風俗の乱れたものとして見られるという懸念から、明治政府は、「かゝる事は文明国として歐洲に伍する為めに、廃止すべき蛮風と見なした」(小寺 1941:101)と捉えられている。実際には明治政府自体が「盆踊り禁止令」を出したのではなく、「東京府違式誹違条例」において盆踊り等に伴って行われていた裸体や異性の化粧や扮装が「醜体」であるとして禁じられ、「地方違式誹違条例」で同様の条例が定められ、県によっては独自の条例により盆踊りそのものが禁じられた。江戸時代に普通に行われていたことが醜悪であるとされ違反者は罰則も規定されたことから、各地域により禁止としたと考えられる。

京府違式註違条例」が、さらに 1873 年には「各地方違式註違条例」（太政官布告第 256 号）が制定され施行された。この条例は後に旧刑法（1880 年公布・1882 年施行）の違警罪にはほぼ吸収されるまで有効とされた（森田貴子 2005:39）。違反者は説諭に留まらず罰金が課せられ、払えない場合は留置された。従来の社会では当たり前とされていた行為を禁じており、その意味では人民統制を図る政府の意思の表れである。幕末の開国により西欧の「文明国」の規範を取り入れるというコンセプトの 1 つとして、男女差の厳格な区分が行われ、男女の混浴、裸体、男女相撲、異性の化粧や扮装、女性の断髪などが禁止された（坂詰 2016:2）。徳島城下に限らず当時の盆踊りで問題となったのは、裸体や着物をまくって腕を外に出すこと、股脛を剥き出すことと、男性の女装や女性の男装、さらに襦袢をまとして乞食の扮装をするなどであった¹¹。しかし、男女の混浴については江戸時代、寛政の改革以降何度か町触により禁止されているが、裸体や異性の扮装をすることは江戸時代は問題となっていなかった（坂詰 2016:4）。明治期にも実際には地方では太政官布告とは異なる各地域の実情に合わせた罪目が規定されたため、県により禁止事項の相違がある（坂詰 2016:1-2）。

この政策は、明治初期の日本社会と当時の庶民の生活を大きく規制し意図的に方向づけた（春田 1994:33）。例えば 1873（明治 6）年に福島県では念仏踊りが禁じられ、青森県のねぶた祭や新潟県の盆踊りなども禁じられた（松尾 2011:252）。男性の女装や女性の男装などの「異装」¹²も、多くの地方において「各地方違式註違条例」で禁じられたと考えられる。これは、欧米人に対して恥ずかしくない形に民衆の風俗を矯正しようという意図があった（三橋 2015:129）。

しかし徳島城下においては戦争や伝染病による一時的な中止以外は、盆踊りが廃止されることはなかった（三好 1980:226 / 下川 2011:216）¹³。これは「阿波おどり」がいかに城下の人々の熱情に支えられていたかの証左とされる（下川 2011:216）。また「阿波おどり」では城下の人々が自由に集団を組んで自律的に路上を歩きながら踊っていたので、集団全体を取り仕切る組織がなかった。このため排除政策がおよびにくかったと考えられる。

¹¹ 「裸体又ハ袒裼シ或ハ股脛ヲ露ハシ裸体ヲナス者」「男ニシテ女粧シ女ニシテ男粧シ或ハ粉飾ヲ為シテ醜体ヲ露ス者」が「違式」（故意に慎むべきことに違反する）に当たるという条文による。写真 14（本論 78 頁）のような衣装がこれに抵触する。「地方違式註違条例」が司法省により出されてから全国の各府県でも地域独自の条例が運用されるようになり（坂詰 2004:2）、刑量は地方の状況に応じて斟酌減刑ができた（森田貴子 2005:38）。徳島県においては『徳島県警察史』に「地方違式註違条例」（1973 年、太政官布告 256 号）が記されている（徳島県警察本部『徳島県警察史』編纂委員会編 1965:639）が、徳島県独自の条例は見いだされない。明治期の徳島県の新聞には、身体の露出および扮装に関して警察に咎められるという記事がある（1919 年 7 月 27 日付『徳島日日新報』）が、警察は太政官布告による「地方違式註違条例」に従って取り締まっていたと考えられる。

¹² 俗人が袈裟を着て僧侶に扮したり、ぼろ布をまとして乞食に扮することも行われた。

¹³ 明治元年から昭和 20 年まで（1868-1945）までの 73 年間で「阿波おどり」が行われなかったのは約 20 年間であり、その理由は戦争が 10 年間、伝染病の流行が 2 年間、天皇陛下崩御が 1 年間、その他である（三好 1980:226）。

[民俗芸能への国策の変化]

このように各地域の民俗的風習や芸能については、明治政府により「下品である」ことにより、排除政策がとられた。しかし日露戦争（1904-05）前後あたりから徐々に、政策転換がはかられた¹⁴。その一環として、国家による社会教育機関とされた各地青年団¹⁵により猥雑な芸態を変更し、日本文化として国家の中に位置づける政策が行われた¹⁶。

日本のファシズム体制下の教育政策の基本理念となった『国体の本義』（文部省 1937）では、教導の手段として正月行事や氏神や彼岸会を積極的に活用するために「国体」という道徳的な意義を付与した。次のように盆踊りもその例として挙げられている。

「我が舞踊に多い和をどりの形式にも、中心に向かって統一せられる没我的な特色が出てみて、西洋の民族舞踊に多い男女対偶形式に相對している。」

（文部省編 1937:100-101）

日本の多くの盆踊りは中央に櫓をおき音頭取りが立ち、周囲を多くの人が輪になって一方に同じ動作で踊る形式が多い。これを男女ペアで踊る形式の多い西洋の民俗舞踊と対比させ、日本の「国体」にふさわしいものと位置付けている。

¹⁴ 明治30年代から『日本歌謡類聚』（明治31年）や『日本民謡全集』（明治40年）等の民謡集が編纂され、大正3年には文部省文芸委員会により『俚謡集』が編纂されている。特に『俚謡集』は、民俗芸能が国家により文化財として認識、対象化された特筆すべき事業であった（松尾 2011:252）。また日露戦争後の世相の中では、ドイツ・ロマン主義ナショナリズムの影響を受けた民謡概念が、国民意識の昂揚と明確に連動した民謡復興運動に用いられるようになり、民謡は、国民文化のひとつとなった（坪井 2006:264）。

¹⁵ 藩政期より盆踊りなどの地域の祭礼を管理していたのは若者組であった。若者組とは、村または部落単位に形成される成年男子の年齢集団の1種であり、祭礼への奉仕、村内警備、難破船救助などを任務とすることが多かった（大塚民俗学会 1994:806）。「近世後期には、若者組はどこの村でも発言力を強め、村役人の統制から離脱してゆく傾向があった」（安丸 2012:104）ことから、すでに藩政期に若者組は弾圧の対象であった。明治維新以降は中央政府の管理下に置くべく、若者組の制限や禁止、青年団への改組がすすめられ、特に明治30年代は全国的に地域の青年団が組織された（安丸 2012:44）。これは、日露戦争後の天皇制支配体制を再編強化する政策の一環として位置づけられる（山中・船田 1979:37）。特に大正期の訓令による内務省の青年団体政策構想は、青年団体と補習教育をセットにし、青年団体の非政治化と体制内化であると考えられる（金宗植 2002:103）。

¹⁶ 徳島県においても1906（明治39）年8月の訓令により青年団規定が定められ、国家有事に役立つ青年団の育成を重視し、国家主義的統制による市町村単位の青年団活動が母体とされた（徳島県史編纂委員会 1967:626）。この年に発行された『教育時論』（No. 756）地方報欄の「徳島県教育会の矯風調査」によると「社会に於いて矯正すべき事項」（13項）として、太陽暦の使用や迷信打破などと共に、「盆踊廃止」および「音曲歌詞取締」が記されている（倉内 1992:87）。このように徳島県においても罰則を伴うものではないが、盆踊りや猥雑な歌詞が社会教育により排除すべきものとされていた。また太平洋戦争が始まった昭和16年（1941）には、国により大日本青少年団、徳島県により徳島県青少年団が結成された（徳島県史編纂委員会 1967:626）。

『国体の本義』の政策は、明治維新の際には価値を認めず排斥した伝統的な風俗・習慣を準戦時体制下に全面的に導入し、国家体制の秩序の中に編成し皇国精神に則った国民性を内包した習俗にしようとしたものである（松尾 2011:255）。

〔盆踊りの改良と復興〕

民俗芸能に対する国策の転換により盆踊りへの弾圧は大正期に弱まり、盆踊りは昭和期に全国的な復興を迎えた（小寺 1975:101）。また「在来の唄は卑猥であるからと町村の有力者や研究会員が作り、一般に新作替唄を募集する例は非常に多い」（小寺 1975:103）と指摘されているように、多くの民俗芸能から猥雑性が取り除かれ、改良が行われた。

例えば「郡上おどり」（岐阜県郡上市八幡町）は、大正期に郡上郡全域で行われていた様々な踊り種目の中から7種（のちに10種）が選定され、「郡上おどり」と命名された。そして芸妓の協力のもと日本舞踊の影響を受けて再創造され、1923年に地元有志が「郡上おどり保存会」を結成している（足立 2010:46）。「西馬音内盆踊り」（秋田県雄勝郡羽後町西馬音内）は、1935年（昭和10年）、「第9回全国郷土舞踊民謡大会」（日本青年館主催・現在の「全国民俗芸能大会」）に秋田県の推薦で出演した（瀧澤 2005:54）。この大会への出演に際し、それまではほとんど自己流に踊られていたものをそろえて集団としても映えるようにし、基本の型というべきものを創り、太鼓と笛だけであったお囃子楽器も、新たに三味線、鼓、鉦を加えた（小坂 2002:102-105）¹⁷。また盆踊りではないが、毎年9月初頭の3日間行われる「おわら風の盆」（富山県富山市八尾町）も、現在のような洗練された路上パフォーマンスとなったのは大正期から昭和前期であり、旧富山県婦負郡八尾町の名望家らによって再創造されたものである（根岸 2014:14）。

徳島市中の盆踊りにおいても、1929年（昭和4）年に審査場が設定された際に卑猥な唄を禁じ、楽器等に関し基準が設定されている。このように大正末期から昭和期にかけて、盆踊りなどをそのまま復活させるのではなく、「猥雑性を除去し、対外的に見られても恥ずかしくないものに作り変えて復活させる」ことが日本全国で盛んに行われた。

〔娯楽としての旅行とレコード産業〕

大正後期からの盆踊の復興と観光化に寄与したのは、民俗芸能に対する国策の変化だけではない。日本の鉄道は1872（明治5）年に、新橋駅 - 横浜駅間で正式開業した。明治後期より地方にも鉄道網が整備されるようになり、「ある目的のために旅行する」から「旅行するために目的を探して旅行する」というように旅行のあり方が自己目的的に変化した。宗

¹⁷ 「郡上おどり」は7月中旬から9月上旬にかけて33夜にわたり、岐阜県郡上市八幡町内の神社の境内や広場等、町内を一巡する形で行われる。「かわさき」「春駒」等10種類の唄と踊りがある（郡上八幡観光協会，ウェブサイト資料⑥）。「西馬音内盆踊り」は、8月16日から18日に秋田県雄勝郡羽後町西馬音内字本町地内において行われる。「音頭」と「がんけ」の2種類の踊りがある（羽後町観光物産協会，ウェブサイト資料⑩）両者共に「阿波おどり」と共に「日本三大盆踊り」としてメディアに取り上げられることが多い。

教的な目的とは異なる娯楽としての旅行が初めて一般大衆に普及し（赤井 2016:6-7）¹⁸、『旅と傳説』（19283 年創刊）などの旅行雑誌が創刊され、各地の民俗芸能が掲載され一般大衆にも広く知られるようになった。さらに各地の民謡が観光関連産業やレコード産業、放送局の商品として用いられた（濱千代 2012:263-267）

レコード産業が盆踊りの隆盛に寄与した顕著な例は、昭和 8 年（1932）に大流行した「東京音頭」（盆踊り）である。これは、市郡合併による「大東京」誕生を祝う盆踊り大会のために時事新報社が委託して作られた「丸の内音頭」（作曲中山晋平，作詞西条八十）の替え歌で、専門家により創作された曲で、ビクターよりレコードが発売された。「レコード会社主催の講習会によって音楽とダンスをともども売り込むというやりかたは、日本では最初」（細川 2000，輪島 2015:36 より重引）であり、曲の創作だけではなく、盆踊り大会も人為的に行われた。レコードという複製メディアと、蓄音機を各地域に持ち込み（小寺 1975:108）、ダンスホールへも販売員や模範ダンサーが押しかける（細川 2000，輪島 2015:36 より重引）というレコード会社の販売戦略により、多数の地域で踊られた。またこの時に、櫓の上でレコードに合わせて生の太鼓が演奏され、その周りを揃いの浴衣の踊り手が決まった振付を規則正しく踊る、という現在の盆踊りの一般的な形式が全国で整えられ（輪島 2015:35）、レコード歌謡が集団的な踊りとむすびついた例（輪島 2015:38）となった。このように「東京音頭」は日本全国で踊られることにより共同体意識が形成され、『国体の本義』において「中心に向かって統一せられる没我的な特色」として称賛されたものと捉えることができるであろう。一方で「東京音頭」の大流行の要因は、ファシズムが台頭する社会の風潮に息苦しさを感じていた人々が「東京音頭」を歌い踊ることで心身の解放感を得た（小寺 1975:146）という指摘もある¹⁹。

「東京音頭」は大正末期から昭和 10 年代に起こった「新民謡運動」という運動において作られた。「新民謡」とは、第一次世界大戦後の新たな世界秩序の中で、ナショナリズムの

¹⁸ 国策としての対外的な観光政策の始まりは、鉄道省国際観光局が設置された 1930 年としてよいであろう。これは、支那事変以降の海外からの観光客の激減を背景として、外貨獲得による戦時体制下の国家の進運に寄与、国際観光事業の基礎である国内観光事業をも指導統制する観光行政の一元化、法的基礎にたつて強力な観光政策を遂行する中央機関としての観光局の必要性から設けられたものであった（中島 2014:354）。しかし、1940 年を境に国際観光局は性格を一変させ、観光の本旨に逆接する政策を展開した。すなわち大東亜共栄圏への日本の威容誇示を中心とする国情宣揚に力点を移し、宣伝対象の観光資源も自然・文化資源から、聖戦の戦果へとシフトさせ、「軍事日本」を観光のパフレットとして発行するまでに変貌した（中島 2014:366）。そして大東亜省発足の陰で 1942 年に廃止された（中島 2014:355）。この背景としては、「皇紀 2600 年」（1940 年）に予定されていた東京オリンピックと万博の返上と中止（1938）で国内の奉祝に転じたことがある（中島 2014:355）。また、日米通商航海条約の廃棄（1939 通告、40 失効）や対日経済制裁で米国からの旅客は途絶し、戦前日本の国際観光偉業は本来の趣旨を失い事実上終わっていた（中島 2014:355）ことが指摘されている。

¹⁹ すなわち、「東京音頭」では人々はファシズムを体現しながら、そのファシズムによる重圧感から解放されてもいた。他の芸能や芸術にもこのような側面があると考えられる。

高揚が求められていた大正後期から昭和初期にかけての、北原白秋や中山晋平らによる伝承民謡の特質を現代に再生させようとする運動である。レコードや放送などメディアとの関わりも密接であり、新民謡レコード化の際には芸技歌手が多数起用された（濱千代 2012:264-266）。いわゆる「ご当地ソング」が多数作られ、民俗芸能の再興にも寄与した。

「阿波おどり」においても、美声で評判であった芸技「お鯉さん」こと多田小余綾が日本コロムビアレコードにスカウトされ、1931（昭和6）年に「徳島盆踊唄（よしこの）」が「阿波おどり」の唄としてレコード化され、全国に知られることとなった。この唄の歌詞は三味線楽曲に造詣が深く検番のご意見番とも言われた林鼓浪による（橋本潤一郎 2000:98）²⁰。林は「徳島盆踊唄（よしこの）」だけではなく、新民謡運動に賛同して徳島をモチーフにした民謡などを数多く作詞している（橋本潤一郎 2000:71）。「阿波おどり」の唄のレコード化は、徳島城下の盆踊りに審査場が設けられた2年後であり、「阿波おどり」の観光化には、レコード産業の発達と新民謡運動も大きく寄与していると言えるだろう。しかし一方で、1929年からの審査場での審査基準により猥雑な唄が排除され、「徳島盆踊唄（よしこの）」が「阿波おどり」の唄としてレコード化され全国に知られたことにより、一般の人々が自由に替え歌などを作詞し歌うことはなくなっていったと考えられる（小林敦子 2014b:12）。

I-2-2 「阿波おどり」への影響

以上、藩政期から昭和期戦前までに民俗芸能、特に盆踊りにどのような国策がとられ、社会の中で位置づけられてきたかをまとめた。また盆踊りに対する国策が排除する方向から、国体を表象するものと位置付ける方向へと転換するあたりから、娯楽としての旅行文化が一般庶民にも伝播し、レコード会社が牽引する「新民謡運動」も活発になった。このような社会情勢において、「阿波おどり」はどのような影響を受けてきたのだろうか。昭和初期に行われた観光政策は、民俗芸能に対する国策の転換とどのような関わりがあったと捉えたらよいのだろうか。

藩政期において唯一許可されていた「ぞめき」が「阿波おどり」のルーツである。明治維新期には国策として盆踊りが弾圧され、新聞や雑誌における言説でも一般的には批判されている。徳島城下の盆踊りの場合は、戦争や伝染病の流行により取りやめられた年があり、不景気により振るわなかった年もあるが、廃止されることはなかった。これは徳島城下の盆踊りが、もともと他の地域の盆踊りとは異なり、盆の時期に人々が自由に集団を組んで踊りながら練り歩く形式であったことによる。すなわち、青年団や神社等は直接は関与せず、路上を踊りながら練り歩く多数の集団を取りまとめる組織もなかったことから、国策として

²⁰ 昭和初期までの「阿波おどり」の音楽は三味線主体であった。この三味線楽曲は「ぞめき」と呼ばれ、弾むような躍動的なリズムの短い旋律の繰り返しから構成されている。唄はこの三味線音楽にのせて歌われるが、三味線と唄の旋律は異なり、唄い手の自由な裁量で歌われる。多田（芸妓）は、宴席で「阿波おどり」を行う時は、「都々逸や民謡の歌詞をそのまま節だけ替えてうたうことが多かった」と語っている（橋本潤一郎 2000:88）。当時の流行り唄は歌詞と旋律が不可分のものではなく自由に組み合わせるものであった。

の排除政策の影響を受けにくかったからであると考えられる²¹。

一方で、盆踊りが日本文化として位置づけられる国策の転換はどのように影響したのであろうか。『国体の本義』では「和をどりの形式」と「中心に向かって統一せられる没我的な特色」という盆踊りの側面が評価されているが、徳島城下の盆踊りは輪踊りではなく、元来は統一的な動作でもない。しかし、戦争での成果があった時は祝いのための戦捷踊りが行われている。例えば1896（明治29）年には日清戦争（1894-1895）の踊り、1906（明治39）年には日露戦争（1904-1905）の戦捷踊り、1904（大正3）年には第一次世界大戦における青島（当時のドイツ帝国の東アジアにおける拠点）が陥落したための戦捷踊り、1942（昭和17）年には第二次世界大戦における戦果があったことによる戦捷踊りが行われている。（「戦捷踊り・祝賀踊り年表」²²）。これは、徳島城下の盆踊りが国威発揚に用いられた例と言える。また日本全体の民俗芸能に対する国策および視線の転換があったからこそ、その潮流のって観光政策が行われたと言える。民俗芸能に対する視線が下品で恥ずべきという一辺倒であったなら、やはり徳島城下の盆踊りに観光政策がとられることはなかったのではないだろうか。多くの盆踊りなどの民俗芸能が改変され上品なものに作り変えられ対外的に表象されていたからこそ、徳島城下の盆踊りにも同様の政策がとられたのであろう。

また、本格的な観光政策がとられるきっかけが昭和3年（1928）に行われた昭和天皇の「御大典祝賀踊り」の隆盛にあったことに着目したい。この頃は徳島城下の盆踊りが衰退していた時期であった²³。「御大典祝賀踊り」には「各家庭から一人は踊り手が出るように」とかなり強い働きかけがあり、町内会や団体の組編成とし、不参加の一家は国民的忠誠心のない者と見なされ、警察から罰金をとられるという風聞さえあったと伝えられてい

²¹ ただし、新聞紙上では徳島城下の盆踊りも辛らつに批判されている。例えば1883（明治16）年には『普通新聞』が7月から8月にかけて盆踊りを批判する記事を掲載している。例えば「男女老弱の分ちなく狂舞亂踏晝夜の別なく市街を徘徊して其の狂態を逞しくするは識者の常に賤む所なる」と良識に背く行為と描写し、盆踊りによって不景気が持ち直すことはなく、「必ずやその崇りは忽ち来りて、借金如山、負債如海、一時に身に逼迫し来りて、首も回らず手足も動かず唯た胡乱胡乱と悶悩するを見るへきのみ」と断罪している（1883年7月24日）としている。さらに同年7月30日からは「嗚呼困ったものじゃ」のタイトルで盆踊りに不満を持つ人々の嘆きを取材して連載している（1883年7月30日、8月1日付『普通新聞』）。さらに地元の識者とされる者が盆踊りの許可を取り消すようにと警察に申し立てたことを好意的に記している（1883年8月8日）。

²² 「戦捷踊り・祝賀踊り年表」は「阿波おどり会館」内のミニ博物館に展示されている。これは「三木ガーデン歴史資料館」所蔵の資料から徳島市市史編纂室により作成された（「阿波おどり会館」への問い合わせに対する回答）。「三木ガーデン歴史資料館」（徳島県北島町）は、徳島県北島町在住の三木安平氏（1925生）が自己の所有敷地内に1993年に開設した私立の歴史資料館であり、古文書や書画、和本をはじめ漢籍、洋書が所蔵されていたが、同氏が北島町に寄贈を申し入れ、2012年に北島町図書館に移設された（ウェブサイト資料②）。

²³ この時期の「阿波おどり」について林鼓浪は、「昭和になったころは一時すたれていて、審査会と銘うって商品でも出さぬと踊ってくれぬという時代があった。」と語っている（1952年8月16日付『徳島新聞』）。

る（松本 1982:38）。そして、こんなに盛り上がるのなら²⁴、一般の人々に働きかけをすることで近年衰退傾向の徳島城下の盆踊りを復興させ観光客を呼ぶことができるのではないかと、ということから審査場が設けられ、審査基準にあった踊り集団に賞品や賞金を授与することが行われたと考えられる。

徳島市中の盆踊りの観光化は花街の検番と商工会議所の役員の主導で行われている。これらの人々が審査場の審査員となったことは、徳島市中の盆踊りの特徴と言える。もともとこれらの人々は徳島市中の盆踊りが下火であると商売が振るわず利益があがらないという事情があった²⁵。すなわち「阿波おどり」の観光政策、特に審査場の設置は、民俗芸能に対する国策の大きな転換という潮流にのりながら、重要な名産品の取引が激減した地方都市の花街と商人が、国策の転換による盆踊りの復興を背景に、「御大典祝賀」の盛り上がりを引きかけとして、景気をよくしたいという理由により行われた観光政策であった。

現在の民俗芸能は、1975年（昭和50年）に確立した「無形民俗文化財指定制度」を骨格として、国家レベルで保護政策がとられている。「郡上踊り」と「西馬音内盆踊り」はこれに指定されているが、「阿波おどり」は指定されていない（理由については本論55-56頁を参照）。また「郡上踊り」と「西馬音内盆踊り」では唄が改変されているが、唄そのものは衰退せずに芸能の重要な構成要素となっている。しかし「阿波おどり」では掛け声は維持されているが、唄は衰退している²⁶。このように「阿波おどり」は、日本における民俗芸能に対する国策の流れに乗りながらも、独自性を保持している。

²⁴ 新聞紙上では「御大典祝賀」の様子を「奇想天外な変装行列の百態」と題して、「チ」ヤズで全市をおどり廻る、「新町青年員のコミックダンスの一隊」など「ゾメキオドリ」以外の踊り集団や、「水戸公漫遊＝助さん格さんの一隊」など歴史上の人物に扮して行進する集団が多数あったことを伝えている（1928年11月14日付『徳島毎日新聞』）。

²⁵ 例えば明治期の新聞には、若い娘は盆が近づくと学校を休んでも三味線の稽古をする例が多い事（1883年7月27日付『普通新聞』）を挙げ、娘を盆踊りに出したいが三味線があまり上達していないので学校を休ませて稽古をさせたいとか、新しく着物を買ってやりたいと夫に頼み込む母親がいると言及されている（1883年7月30日付『普通新聞』）。徳島城下の盆踊りは誰でもが気軽に乱舞できるという特徴があったが、一方で娘の衣装比べや日頃の芸の修練の成果を見せる場という側面もあった。同じ日の新聞にはある呉服屋の語りから、盆踊り時期には富田街などの花街の芸妓や娼妓が踊りのための衣装を買いにすることがわかる。さらに大正期の新聞には、昔の芸妓は盆踊りのために高額な衣装をはりこんだものだが、昨今では浴衣が大半で芸妓としての意気地に欠けると嘆く老妓の語りが紹介されている（1911年8月15日付『徳島日日新報』）。花柳界は「阿波おどり」のリーダー（三原 1976:37）であり、盆の時期が呉服商にとって書き入れ時であったこと、時代と共に芸妓が盆踊り衣装にあまりお金をかけなくなったことがわかる。これは芸妓自身の盆踊りに対する姿勢の変化と捉えられているが、藩政期に徳島藩の最重要商品であった藍の取引が、明治後期にドイツから安価な化学染料が輸入されるようになり減少したため、藍商人による花街での遊興が激減しことも影響していると考えられる。

²⁶ 屋内舞台の公演では「阿波おどり」および他の民謡の唄が歌われる場面を取り入れている連があるが、屋外の演舞場では稀有である。唄についての詳細は『津田の盆踊り』の唄一『阿波踊り』の唄との比較分析（小林敦子 2014b）を参照。

I-3 先行研究と本研究の位置づけ

I-3-1 民俗芸能に関する研究動向と課題

[民俗芸能の変容と研究のアプローチ法]

大正後期以降における民俗芸能は、国策の変化や旅行産業およびレコード産業の発達など社会情勢の影響により変容していると考えられる。俵木は近年の民俗芸能研究においては、各民俗芸能に普遍的な本質があるという前提にたつ本質主義 (essentialism) の立場では捉えられないとしている (俵木 1997:44)²⁷。本質主義的な視点が問われるようになったのは Hobsbawm ら (Hobsbawm, E ほか 1992) により、伝統とされてきたことにおいて、作為的に創られた面が指摘されたことが大きい。このような指摘に対応する研究の例としては、1930年代より「最後の楽園」とされ観光地として隆盛したインドネシアのバリ島が、原初的な世界を保存させたものではなく、近代の西洋文明との接触により再構成されたものである (山下 1999:14) という報告がある。日本の民俗芸能の研究においても、各地域には古来伝承されてきた固有の風習や芸能があるという従来的前提に対し、そのイデオロギー性が明らかにされ、民俗芸能の研究方法を問い直す研究 (橋本裕之 2006) がある。

本質主義の立場とは対極にある立場として構築主義がある。構築主義 (constructionism) もしくは constructivism) あるいは社会構築主義 (社会構成主義) と呼ばれる概念は幅広く、この立場での研究も多様であるが、この用語の概念を幅広くとった辞書的な説明は『新版 新しい世紀の社会学中辞典』に示されたものである (中河ほか 2002:4)。この辞典では、構築主義について、社会的世界の研究に関して主張されているアプローチであり、「人々が自分たちの社会的世界を能動的に構築する過程をさし示す」 (Abercrombie, N. ほか 2005:376) と記されている。すなわち、民俗芸能に関する本質主義の立場の研究では、民俗芸能そのものの普遍性や自律性を前提とするのに対し、構築主義の立場では民俗芸能も社会的世界と捉え、そこに関与する人々の能動的な関わりに焦点があてられる。

一方で構築主義の立場における研究がおちいりやすい陥穽として、芸能の実践者達を「過剰に自律的な統合体として切断し、そこに生きる人々の内部的な差異を隠蔽してしまう」ことが指摘されている (菊池 2001:252)²⁸。これは、民俗芸能に関与する人々も各々立場や考えに相違があり、民俗芸能の担い手という立場以外に様々な社会性を持っており、みなが同じように行動しているわけではないことを見逃しているという指摘であろう。これに対し民俗芸能を社会的世界と捉えながらも、民俗芸能に関わる様々な人々の語りから、語り手の社会における位置づけと突き合わせながら分析した上で、人々が社会の中で伝統の創造とどのように能動的に関わっているかを報告した研究がある (足立 2010, 金賢貞 2013)。こ

²⁷ 本質主義の立場は、モノや人や集団やできごとは内在的に特定の性質を備えているという想定に基づく視点である (木村 2004:83)

²⁸ 菊池は、石川県奥能登地方の農耕儀礼「アエノコト」が、元々は柳田国男の想像から編み出されたものであり、文化財保護政策の基にそれが様々な人々の各々の立場による関わりにより、重要無形民俗文化財に指定され観光名物となる過程を明らかにしている (菊池 2001)。

のような研究では、人々が伝統を認識と語りにより管理しており、それが社会にも位置付けられる面があること（足立 2010:89-113）や、民俗芸能に関する伝統を構築し社会に位置付けることで、地域の人々が自分たちのローカル・アイデンティティを獲得していく経過も示されている（金賢貞 2013:67-153）。いずれも伝統の創造において、社会との関わりがどのように機能しているかが分析されており、実践者達の様々な関わり合いも示されている。

このように、民俗芸能がどのように対象化され地域に位置付けられてきたか、その過程で伝統の再構成や創造がどのように行われてきたか、人々がどのように関わってきたかについては、近年かなりの研究報告がある。しかし民俗芸能がその復興機運にあった大正から昭和期にかけて、さらに戦後の高度経済成長期を経て現代に至るまで、民俗芸能における実践が具体的にどのように変容してきたかという研究は、あまり行われていない。

〔民俗芸能の観光化〕

民俗芸能の変容の要因となる様々な社会事象の中でも、特に観光政策は影響力が大きく、文化の変容に関する重要なテーマである。民俗芸能の観光化に関する研究においては、特に観光客と実践者との間で生じる「見る」、「見られる」関係性が生じることや、観光化により鑑賞者の存在が前提となり、担い手の側も技能を高めようとする意図が生じる点などに着目すべきであることが指摘されている（橋本裕之 2014:58/呉屋 2017:30）。

このような直接的な「見る」、「見られる」関係以外に、メディアによる人々の感覚の変容が風景の観光化にも反映されているという指摘がある。例えば観光客の視点について山下は Schivelbusch (1982:80) の研究を引用し、19 世紀の世界規模での鉄道の発達により人々の知覚が影響され、車窓の外がパノラマ的な風景として捉えられ奥行き感覚が喪失され、もはや人々と知覚される対象とが同一的空間には属していないこと、そしてこの風景が写真、絵葉書、雑誌等によりさらに客体化され、強調され、名所観光の成立につながったと述べている（山下 1999:22-24）。風景のみならず、文化のある一面が切り取られ（断片化）、別のものと一緒に再構成され（編集）、あらゆるメディアにより増幅、複写されて流布される状況は、現在では一般化していると言えるであろう²⁹。

このような社会状況に関し、例えば前に述べた「楽園バリ」として表象されているインドネシアのバリ島については、1920 年代後半から多くの欧米人により様々なメディアを通して、古代の美しい風景や風習が演出されたものであることが報告されている（山下 1999:37-65）。観光名物として多くの人々を魅了する現代バリ島舞踊についても、それが伝統的な奉納舞踊をもとに再開発されたものであり、元の舞踊に対して呪術性の希薄化、五感に訴える情報の総合的な駆使、記号化された意味性の排除などの基本的な表現戦略に加え、西洋の異文化要素や演出が、伝統的なスタイルをくずさずにむしろそれを展開するように

²⁹ このような状況について、例えば Reinelt ほかにより「カテゴリーの曖昧さ (category blur)」(Reinelt J.G., Roach J.R. 1992:1) が、McGee により「文化の断片化 (the fragmentation of contemporary culture)」(McGee M.C. 2012:234) が指摘されている。

巧みに取り入れられていると報告されている（本田ほか 2001:81-86）。

しかし、民俗芸能の観光化、とりわけ審美性が重要視されやすい民俗舞踊において、観光政策やメディアの発達がどのように影響し、踊りの具体的な変容につながったかに関する研究はあまり行われていない。例えば地域ごとに行われていた民俗芸能が、各地域の集団が一堂に会することにより見る者との関係性や集団間関係性がどのように変化し、それが民俗芸能の変容に影響を与えるか、などについての考察は僅少である。また現代では日本の民俗舞踊の実践者および観客のいずれもが日本の伝統音楽や舞踊にあまり触れる機会がなく、日常生活および学校教育のいずれにおいても西洋音楽やダンスに親しむ機会が多い。この状況において、それが民俗舞踊にどのような影響を与えるかに関する報告は稀である。

[民俗舞踊の変容に関する研究]

民俗舞踊の変容、特に音楽と踊りがどのように変容したかについては、前述の本田と河合による「現代バリ島舞踊」に関する研究がある。バリ島は観光地として人気が高く、特に「現代バリ島舞踊」は「世界中の人々を魅了する民族舞踊の頂点のひとつ」（本田ほか 2001:72）と言われる。「現代バリ島舞踊」は元来バリ島で行われていた奉納舞踊であり、当時インドネシアの宗主国であったオランダ政府により、バリ島の芸能グループが「植民地博覧会」（1931年、パリ）に派遣されたことを契機として再構成されたものである。これはウブド王宮の主導で行われ、舞踊の神聖性と現代的表現性の両立が図られ、芸能の内容を知らない人でも容易に楽しめるように工夫がされ、感性の刺激としてのバリ島スタイルを損なうことなく、外来の音楽と舞踊が取り入れられていると報告されている。

日本の民俗舞踊においてはどうかであろうか。「郡上おどり」は、「郡上おどり保存会」が櫓の上でお囃子音楽を提供し、踊り手はその周囲に大きな輪になり踊る形式であるが、大正末期（1923年）に「郡上おどり保存会」ができる以前は楽器演奏がなく、踊り手自身が音頭を取りながら踊り、他の踊り手達は音頭を中心に3-20人の輪を作って踊っていたことが報告されている（足立 2010:73-74）。「西馬音内盆踊り」においては、1935年（昭和10年）に「全国郷土舞踊民謡大会」に出演の際、音楽と踊りが替えられたことが記されている（小坂 2002:102-105）。「おわら風の盆」（富山県富山市八尾地区）³⁰は、1929年に東京の三越本店において富山県物産店が開催されたときに若柳吉三郎（日本舞踊家）により「女踊り」と「男踊り」がふりつけられている（杉山 2014:45）。日本の民俗舞踊の変容については、このような散発的な報告はあるが、新たな楽器がなぜどのように選定されて取り入れられたのか、踊りの型にはどのような変化があったのか、芸能大会への出演の際に新たに取り入れられた楽器により、音楽と踊りがどのように変容したのか、多数の観客に見られたり各地に遠征するようになってから踊りに変化はなかったのか、日本舞踊家により振付が行われる以前

³⁰ 「おわら風の盆」は、富山県富山市八尾地区で、毎年9月1日から3日にかけて行われる行事である。八尾地区内の旧町内の団体が各々練り歩きながら踊る。各団体は地方（胡弓、三味線、太鼓、唄い手）を擁し、「越中おわら節」を奏する。

にはどのような踊りであったのか、などの詳細と要因を分析した報告はない。

本研究では「阿波おどり」において、昭和初期に審査場が設けられて以来観客により「どう見られるか」という視点が生まれ、審美性が問われるようになったことで、専門家（日本舞踊家）による振り付けではなく、踊り手達により踊りの動作そのものが意図的に変えられ、新たな様式が生じる過程を示す。さらにメディアというフィルタを通して観光客に「見られる」ための芸能となったために踊り手への視線が変化したことを示し、踊り手もそのような視線の変化を意識していることを明らかにし、これらを踊りの変容と関連づけている。

ここでは民俗芸能のあり方の大きな転換の上に、メディアの発達が民俗芸能の変容に大きく影響していることが示されている。具体的には、民俗芸能に関する言説が新聞、雑誌、書籍などの文字媒体だけでなく、写真および音声と映像という媒体により、民俗芸能そのものが編集および複写されて流布することによる影響が、本研究では明示されている。このような変容過程では、踊り手がライブ公演において「見られる」だけではなく、写真および映像の被写体としての自己を意識し、例えば踊りの動作を一瞬ごとのポーズの連続体としてとらえ、各ポーズが美しく見えるようにという観点から踊りが振り付けられ、踊りの動作の変容につながったことを明らかにしている。また新聞および雑誌等において女性の踊り手にセクシュアリティを見出す言説が蓄積され、女性の踊り手に対するイメージ形成が行われ、それが女性の踊り手の年齢、身長、容姿などが限定されるようになった要因であることを論じる。さまざまなメディアというフィルタを通して観光客に「見られる」ための芸能となったために、芸能の位置づけと実践者自身の芸能に対する意識が変化したことに着目し、具体的な芸能の変容と関連づけた点に本研究の意義がある。

本研究は徳島市の「阿波おどり」を事例として、社会において民俗芸能がどのように位置づけられてきたかを国策を中心に概観し、芸能の担い手と観客の双方が新しく芸能を創り出していく過程に着目しながら、昭和初期から現在に至るまでの観光政策により、踊りの動作がどのように変容してきたかを、映像を含めた資料調査とフィールドワークにより実証的に分析し、担い手がどのように関与したかを考察した点に独自性がある。

〔「阿波おどり」に関する先行研究〕

「阿波おどり」に関しては、踊りの動作の特徴（三室 1967, 川内 2006）、連が構成するフォーメーション（中村 1990, 1991, 1994）、お囃子音楽の特徴（岡田寛斎 1996/2007, 松村美穂ほか 2003, 島田 2013）等に関する共時的な研究、観光政策がとられる以前の「阿波おどり」に関する歴史的研究（高橋啓 1994/2007, 三好昭一郎 1980）、観光政策などによる祭りの形式の変化（中村 1993, 小林勝法 2005, 関口 2007, 坂東ほか 2007, 松山ほか 2013）、「阿波おどり」の踊りの動作の生理学的な基礎研究とその応用（田中 2008/2009, 中西ほか 2010, 赤川ほか 2012）など、多数の研究報告がある。しかし、本研究がテーマとする踊りの動作に関しては、ある一時期の変化が示されている報告が散発的にあるのみである。例えば小林（勝）による研究では観光化による変容が示されているが、戦後新しくでき

た「女踊り」の様式が戦前からあったものとされ、フォーメーションの導入に関しては言及されていない（小林勝法 2005）。川内による 2006 年の報告では、「女踊り」に関する 1950 年代から 2000 年代までの動作の変容が、この期間の「阿波おどり」を知る人からの聞き取りによりイラスト図と共に示されているが、変容の経緯に関する分析や考察はされていない（川内 2006:145）。本研究では観光政策がとられる以前の 1920 年代から現在までの約 90 年間の「阿波おどり」の踊りの変容を、様式化・統一化・フォーメーションの導入という明確な指標をたて、文献上の言説および映像資料から分析し、変容の要因も考察した。中村の研究（1990/1991）では演舞場におけるフォーメーションの分析が行われているが、本研究ではこのような踊りの構成の基盤となった画期的なフォーメーションが取り入れられた経緯を、その考案者へのインタビューにより明らかにしている。

I-3-2 舞踊人類学の研究動向と本研究の位置づけ

本項では舞踊人類学の研究動向をまとめ、本研究との関連を示す。舞踊人類学は遠藤によれば、草創期（1800 年代後半から 1945 年まで）、確立期（1945 年から 1960 年代まで）、展開期（1970 年代から現在）の 3 期に分けられる。草創期における舞踊人類学では、欧米旅行者探検家等により、アジアやアフリカの舞踊がその社会を知るための一助として「未開社会におけるプリミティブな舞踊」として記述された（遠藤 2000:119）。これは欧米によるアジアおよびアフリカ諸国の植民地政策の影響下の研究と言える。代表的研究としては Curt Sachs が著した『World History of the Dance』（1937）（訳本は『世界舞踊史』）がある³¹。

戦後から 1960 年代の確立期では、Kurath, G. P. (1960)、Kaeppler, A. L. (1967)、Kealiinohomoku, J. (1976) など構造機能主義的手法による研究が行われた³²。構造機能主義的手法では、ある社会の文化的事象がどのような機能を果たしているかについて、構造という概念を取り入れて分析する。それまで奇異なものと考えられていたアジアやアフリカの舞踊を、社会構造において一定の役割を保持するものとして捉えた点が特徴である³³。中でも Kurath は「民族舞踊学の母」とされ（Kealiinohomoku 1998:77）、Kurath による「Panorama

³¹ Sachs のこの研究は、取り上げられているのは舞踊の一部のみであり系統性にも欠ける（遠藤 2000:120）こと、包括的なモデルを設定し進化論によるランク付けを行うことで世界の舞踊を理解しようとしている側面があり、植民地政策による他の人種への関心を土台とした研究である（O'shea 2010:3）ことが指摘されている。

³² Kurath の研究（1960）ではラバノーテーション（Rudolf von Laban 考案の舞踊記譜法）による舞踊の動作分析が示され、舞踊人類学研究の国際的動向が初めて概観されている（遠藤 2000:120）。Kaeppler の 1967 年の研究ではトンガ舞踊についてやはりラバノーテーションにより動作分析が行われ、映像資料がない時代についても絵画などの資料から考察が行われている。Kealiinohomoku (1976) の研究では、アフリカとアフロアメリカの舞踊がラバノーテーションを簡素化したグラフノーテーションにより比較分析されている。

³³ 構造機能主義は 1920 年代から 1950 年代に Brown R. により確立され、欧米の人類学会で主流であった進化主義や伝播主義に代わって影響力を持ったが、1950 年代以降は社会の統合や均衡状態を重視しすぎ予定調和的で静態的であるとして批判された（岸上 2018:34,）。

of Dance Ethnology」(1960)は、舞踊人類学における理論的研究の入門テキストとして位置づけられる (Kealiinohomoku 2001:91)。この時期アメリカでは中米社会や農村社会の研究が、イギリスでは舞踊研究者と社会学者との協力による研究会が盛んに行われた (遠藤 2000:121)³⁴。

1970年代から現在に至る展開期では、舞踊の動作を異文化という視点から分析する理論的研究が行われ、Geertz, C. の「厚い記述」³⁵を特徴とする解釈人類学や Turner, V. の儀礼研究³⁶などの考え方が反映され、ジェンダーやエスニシティを含め広義の文化領域としての舞踊研究が行われている (遠藤 2000:121)³⁷。日本に関連するものとして、Van Zile によるハワイにおけるボンダンスの研究がある (Van Zile 1982)³⁸。

日本においても 1970年代後半より、舞踊人類学の研究が日本に紹介されるようになり (例：上林 1979、石福 1982)、その後は宮尾や遠藤らを旗手として「舞踊人類学」の研究が進められた (例：宮尾 1987/2003/2007, 遠藤 1999/2001) (井上淳生 2013:61)。

³⁴ ノスタルジックな感情と、産業が発達していく中で本来のコミュニティでの経験や健康的なレクリエーションの機会が失われていくという不安から、民俗的なものを保存しようとする機運による研究が行われ、Kurath の研究もこれに含まれる (O' shea 2010:3)。また R. St. Denis などの舞踊家および振付家は、このような研究から各地の舞踊を西洋の視点により「他者 (others)」として解釈し、舞踊実践に用いた (O' shea 2010:4)。

³⁵ Geertz によれば「厚い記述 (thick description)」とは、人間の行動そのものだけではなくその文脈も説明することをいう (Geertz 1973:5-6, 9-10)。Geertz が行ったのは、人間の行動に関し当事者の解釈に二次的な解釈を加え、自身の解釈を文字テキストとして叙述することである (清水 2016:228)。

³⁶ Turner はアフリカのンデンプ社会の人々が儀礼を通して社会的葛藤を克服する過程を明らかにし、さらに儀礼の象徴が世界の秩序を認知する分類のセットとしての構造をもち、人々が儀礼を通して体験されることにより社会にダイナミズムを与えるとして動的な構造論を提唱し、動的象徴人類学の開拓者とされる (杉本 2018:120)。

³⁷ 文化人類学者である Kaeppler は、舞踊の研究に構造主義的なアプローチをとり、舞踊の動作を単位として抽出し、客観的で俯瞰的な記述を行った。また Kealiinohomoku は文化人類学の手法により、西洋的視点による地域の舞踊の歴史的解釈が誤っていると批判し、その後の 1980年代から 1990年代の舞踊に関する研究における白人主義への批判の先導となった (O' shea 2010:4)。特に 1980年代から 2000年代は舞踊の研究が大変活発に行われ (O' shea 2010:1)、フォーマリズムと記号論により精査的な研究が行われる一方で、ジェンダー、人種、階級、セクシュアリティなどアイデンティティと政治との関連性を分析するような研究が展開されるようになった (O' shea 2010:7)。

³⁸ ボンダンスとは、日系移民により 19世紀後半からハワイ諸島においてプランテーション広場や仏教系寺院で開始された盆踊りであり、現在では移民のみならず様々なエスニシティの人々が参加し交流する場となっている (城田 2001:63)。Van Zile によるこの研究では、ハワイにおけるボンダンスの変遷がインタビュー等により明らかにされ、踊りの動作の分析とラバノーテーションによる記譜が示されている。ただし「阿波おどり」は 1968年の「ハワイ移民百年祭」の際に有名連の踊り手ハワイに関連が遠征し、踊りの披露と現地の人々との交流行っている (本論 45 頁) が、ハワイ諸島においてボンダンスとして定期的に行われてはおらず、Van Zile の報告にも含まれていない。

また 1970 年代以降の研究では舞踊と社会との関わりに着目する上で、固定的や静態的ではなく動態的な社会観が反映されている。本研究も動的な社会観に基づき、社会情勢の変化が「阿波おどり」にどのような影響を与えたか、「阿波おどり」の変容において担い手達がどのように関わったかについて文脈を含めて論じることを試みている³⁹。

このように文化人類学から影響を受けてきた舞踊の人類学的研究には、現在 2 つの潮流が認められる。一方は歴史的研究の手法をとりながら、意図的な文化創造としての舞踊に着目する研究であり、もう一方は、実際の舞踊体験と舞踊形式の歴史的研究との統合をはかろうとする研究である (O' shea 2010:5)。本研究は前者の潮流にある研究である。

I-4 研究の方法

[研究の方法と資料]

長期間の民俗舞踊の変容を明らかにするために、資料調査（文献・映像・音源）およびフィールド調査（「阿波おどり」公演の観察・連の練習の観察・実践者へのインタビュー）を組み合わせた研究方法とする（表 1）。インフォーマントへの聞き取りは半構造化インタビューにより行った。また「津田の盆（ぼに）踊り」⁴⁰についてもフィールド調査を行った（表 2）。「津田の盆踊り」は徳島市東部にある「津田・新浜地区」に伝わる盆踊りであり、「阿波おどり」の原形をとどめているとして、徳島県指定の無形民俗文化財となっている。本研究では「阿波おどり」の変遷を探る端緒として、「津田の盆踊り」との比較分析を行う。なおこれらのフィールド調査は、「明治大学大学院生研究調査プログラム助成」（2013, 2015, 2016）を受けて行ったものの成果を含む。

映像および音源資料がない時代の研究においては、言語による記録および現在の伝承者

³⁹ 本研究では「阿波おどり」を踊りの種類や踊り手を要素とする構造として捉え、踊りの変容を構造の変化として図式化した。この分析手法は、上野が構造主義における構造の捉え方として示したモデル説と実在説の内、Gurvitch による実在説に触発されたことによる。構造主義における構造の捉え方は大別して Lévi-Strauss によるモデル説と Gurvitch による実在説の 2 つがある。モデル説における構造は抽象的な理論モデルであり、構造の法則は項の実体性を無視して成立する抽象性の高いものである。一方 Gurvitch の実在説では構造を理論的モデルとして捉えるのではなく、動的な不安定な特性を示すものとして捉え、構造内部では常に闘争があり、構造の更新や破滅への流れがあるとされる。モデル説は構造分析論、実在説は構造発生論と言い換えることができ、諸種の構造例が現象する次元は、モデル説では共時的な軸においてであり、実在説では通時的な軸である（上野 1988:219-227）。上野は Gurvitch と Levi-Strauss との文献上の論争（1953-1958）を基に分析しているが、本研究では両者の理論の根拠として、Gurvitch の 1950 年の著作を底本とした翻訳本『社会学の現代的課題』（1970）と、Levi-Strauss の 1940 年代～1970 年代の約 100 本の論文から 17 本の論文を選択し訳出した『構造人類学』（1972）の第 15 章および第 16 章を用いた。構造発生論では、「非構造的なファクターを伴いつつ、生成・発展する構造」（上野 1988:225）という視点があり、「阿波おどり」は踊りの動作とその呼称が常に変化する可能性があるため、このような構造の捉え方が適切であると考えられる。

⁴⁰ 「ぼに」は徳島の方言で「盆」のことである（橋本亀一 1930:54）

による実践と語りから共通の要素を抽出することにより、歴史の再構築を試みた。これは、文化人類学者であり、トンガやハワイ等南太平洋の舞踊、音楽、視覚芸術の研究者である Kaeppler A. L. (1935-) の手法 (Kaeppler 1993:1) を採用したものである⁴¹。

表1はフィールド調査の内容を、「阿波おどり」の観察 (A)、練習の観察 (B)、インタビュー (C)、踊りおよび音楽の指導の受講 (D)、「阿波おどり」の体験 (E) に分類し、各々のカテゴリーにおいて通し番号を付した。本研究でフィールド調査内容を引用する場合は、このカテゴリーを示すアルファベットと通し番号を括弧内に示す (例: 表1 A1)。調査方法の用語 (「観察」) については『社会調査事典』(社会調査協会編 2014 丸善出版) に従った。また表1および2内の言葉で説明の必要なものは、各言葉にイタリック体の上付き数字を付し、各々の表の後に示した。

表1 「阿波おどり」に関するフィールド調査リスト

A. 「阿波おどり」の観察		
1	2013. 8. 12- 8. 15	徳島市内 6 箇所の演舞場の内、主に紺屋町演舞場および両国橋演舞場とその付近のおどり広場やおどりロードを中心に観察
2	2013. 8. 13	「扇連」の公演を観察 (阿波おどり会館・徳島市)
3	2013. 8. 14	「阿波踊りライブ 華麗なる技の競演」 ¹ を観察 (徳島市立徳島城博物館・徳島市)
4	2015. 6. 21	「ひょっとこ連」(東京)の公演を観察 (「新宿阿波おどり」 ² ・東京)
5	2015. 7. 22	「のんき連」公演を観察 (阿波おどり会館・徳島市)
6	2015. 7. 23	「新のんき連」公演を観察 (阿波おどり会館・徳島市)
7	2015. 7. 24	「天水連」公演を観察 (阿波おどり会館・徳島市)
8	2015. 8. 22-23	「南越谷阿波踊り」 ³ における公演の観察 (埼玉県越谷市)
9	2016. 1. 10	「四国ぞめ」イベント ⁴ における「寶船」 ⁵ 公演の観察 (阿波市農業改善センター・徳島県阿波市)
10	2016. 8. 12	「阿波おどり」(屋内ホール)の観察 (アステイ徳島・徳島市)
11	2016. 8. 15	「阿波おどり」(南内町演舞場および新町広場等)の観察
12	2017. 8. 15	「阿波おどり」(元町おどり広場や空地等)の観察
13	2017. 8. 15	「選抜阿波おどり大会」(あわぎんホール・徳島市)の観察

⁴¹ Kaeppler A. L. (1935-) は、ハワイの Hula Pahu の歴史研究における資料として、言語による記録、絵画 (イラストを含む) 記録、現在の伝承者の 3 つを挙げ、これらの資料の不完全性を示した上で、これらの全ての資料から共通の要素を抽出することで Hula Pahu に関する歴史の再構築の可能性があると述べている (Kaeppler, 1993:1) としている。

B. 練習の観察		
1	2012. 5. 31	「新粋連」(東京) 練習の観察(雑司ヶ谷創造文化会館・東京)
2	2015. 7. 25	「阿波おどりグループ 虹」 ⁶ (徳島市) の練習の観察(徳島市)
3	2015. 11. 15	「東京新のんき連」(東京) の練習の観察(セシオン杉並・東京)
4	2016. 1. 12	「阿呆連」(徳島市) の練習の観察(徳島市)
5	2016. 6. 15	「飛鳥連」(東京) の練習の観察(セシオン杉並・東京)
C. インタビュー		
1	2012. 8. 4-8. 6	「阿波ぞめき渦の會」 ⁷ 代表(F氏)に、「阿波踊り」の三味線の特徴や伝承について伺った(徳島市)
2	2014. 10. 17	「阿波おどり講座」 ⁸ (「天水連」指導)の参加者へ昔の「阿波おどり」や踊りの特徴について伺った(徳島市生涯福祉センター・徳島市)
3	2015. 5. 9	「寶船」(創作舞踊集団)のY氏に東京の阿波おどりについて伺う
4	2015. 6. 21	「ひょっとこ連」(東京)副連長(S氏)に踊りと音楽の特徴等について伺った(居酒屋「新宿阿波おどり」・東京)
5	2015. 7. 21	K氏(長唄「徳島佐苗會」 ⁹ 所属)に「流し」や三味線の指導について伺った(NHKカルチャーセンター・徳島市)
6	2015. 7. 21	「娯茶平」連長(O氏)に、「女ハッピー踊り」パートを創る経緯や「間」の重要性について伺った(阿波おどり会館・徳島市)
7	2015. 7. 22	「のんき連」連長(当時)(N氏)に、のんき調の踊りなどについて伺った(阿波おどり会館)
8	2015. 7. 24	「天水連」連長(Y氏)に、「女ハッピー踊り」および音楽について伺った(阿波おどり会館)
9	2015. 7. 25	「阿波おどりグループ虹」主宰者(S氏)に1980年代のフォーメーションの導入について伺った(徳島市沖洲)
10	2015. 7. 26	田中俊夫先生(徳島大学・「阿波踊り体操」 ¹⁰ 開発者)に開発の経緯や市民への広がりについて伺った(徳島大学・徳島市)
11	2015. 9. 11	T氏(元「新のんき連」所属)に、「ぞめき」や1970年代の「阿波踊り」について伺った(自宅・徳島市)
12	2015. 11. 15	「東京新のんき連」の踊りリーダー(K氏)に「女の男踊り」について伺った(セシオン杉並・東京)
13	2016. 1. 11	「うずき連」連長(T氏)に連の踊りの特徴やフォーメーションの導入について伺った(阿波おどり会館・徳島市)
14	2016. 1. 12	E氏(元「ほんま連」所属)に鳴り物について伺った(徳島市)
15	2016. 1. 12	「阿呆連」連長(H氏)に阿呆連の踊りの特徴や「女踊り」の歴史について伺った(徳島市)

16	2016. 1. 13	徳島市観光協会に、「阿波おどり大使」等について伺った（徳島市）
17	2017. 8. 17	徳島市観光協会に、演舞場への登録要件等について伺った（徳島市）
18	2017. 8. 17	「新町橋よいよい囃子」 ¹¹ 主宰者（Y氏）に活動の経緯や「阿波おどり」のお囃子について伺った（徳島市）
19	2017. 10. 1	「ほんま連」の「女ハッピー踊り」の前リーダーおよび現リーダー、副連長に、「女ハッピー踊り」パートを作った経緯や音楽と演出の構成の作り方などについて伺った（徳島市）
20	2017. 10. 1	T氏（元「新のんき連」所属・「阿波おどり」歴約50年）に、1970-90年代と現在の「阿波おどり」の違いについて伺った（徳島市）
D. 踊りおよび音楽の指導の受講		
1	2012. 8. 4-8. 6	「阿波ぞめき渦の會」代表（F氏）に三味線の指導を受けた（徳島市）
2	2013. 8. 10	「阿波ぞめき渦の會」代表（F氏）に唄の指導を受けた（徳島市）
3	2014. 10. 17	「阿波おどり講座」を受講した（徳島市生涯福祉センター・徳島市）
4	2015. 7. 26	「阿波踊り体操リーダー養成講座」（講師：田中俊夫氏〔徳島大学〕）を受講した（徳島大学・徳島市）
5	2017. 6. 24	「鳴り物教室」 ¹² （徳島市観光協会主催）において鉦の指導を受けた（阿波おどり会館・徳島市）
E. 「阿波踊り」の体験		
1	2016. 8. 12	「日中連」 ¹³ （中国からの留学生と徳島市民との合同）と一緒に南内町演舞場にて踊った（徳島市）

1 阿波踊りライブ

尺八、三味線、篠笛の達人（徳島県在住）と「藍吹雪」（「阿波おどり」鳴り物グループ・1998年結成）による演奏と踊りの公演。

2 新宿阿波おどり

店内に舞台があり、都内の各連により「阿波おどり」が毎晩行われる居酒屋。

3 南越谷阿波踊り

埼玉県越谷市で事業を営んでいた中内俊三氏（徳島県出身）を中心として南越谷で1980年から開始されている「阿波おどり」。

4 四国ぞめ

四国で事業やいろいろな活動をする人、四国に関心がある人たちの交流会（「かえとこ四国プラットフォーム」イベント実行委員会主催）

5 寶船

芸能としての「阿波おどり」を行うプロの創作舞踊集団であり、徳島県出身の米澤曜氏主宰・1995年東京にて結成（ウェブサイト資料¹⁰，表1C3）

6 阿波おどりグループ虹

女性の踊り手3人と鳴り物から成る「阿波おどり」のグループ（1989年結成）

7 阿波ぞめき渦の會

「阿波おどり」三味線の演奏と指導を行うグループ（2001年結成）

8 阿波踊り講座

「天水連」の指導により徳島市にて一般市民を対象に開講されている「阿波おどり」の踊りの講座

9 徳島佐苗会

杵屋佐篠氏を中心とする徳島県における長唄の会派

10 阿波踊り体操

健康増進を目的として「阿波おどり」の音楽と動作を基に、徳島県の主導により、徳島大学および四国大学の協力により開発された健康体操

11 新町橋よいよい囃子

「徳島市阿波おどり」の期間に新町橋付近の空き地でお囃子を演奏し、一般の人が自由に踊る活動（1975年開始・徳島市で音楽スタジオを経営するY氏主宰）

12 鳴り物教室

「阿波おどり」の鳴り物と踊りの指導をする講座（1960年開始・徳島市観光協会主催・阿波おどり振興協会が指導）

13 日中連

徳島県日中友好協会がお世話する形で、2007年より毎年結成される徳島県内の中国からの留学生を主体とした連（現在の連長：徳島県日中友好協会の葭森健介会長）

表2 「津田の盆踊り」に関するフィールド調査

A. 「津田の盆踊り」保存会 ¹ による公演および「一丁廻り」の観察		
1	2013. 8. 15	「津田の盆踊り」公演 ² の観察（徳島市立徳島城博物館）
2	2013. 8. 15	「津田の盆踊り」一丁廻り ³ （徳島市 津田中学校～津田港）観察
3	2013. 8. 15	「津田の盆踊り」一丁廻り（徳島市 津田中学校～津田港）観察
B. 練習の観察		
1	2012. 8. 4	「津田の盆踊り」保存会の8月15日の徳島市立徳島城博物館の公演に向けた練習を観察（「津田コミュニティセンター」・徳島市津田）
C. インタビュー		
1	2012. 11. 25	3人の会員に保存会結成の経緯・踊り・唄・昔の津田の祭りや行事について伺った（会員自宅・徳島市津田）
2	2015. 9. 9	徳島県教育委員会のY氏に、「津田の盆踊り」が無形民俗文化財に指定される経緯について伺った（徳島市）

1 「津田の盆踊り」保存会

「津田の盆踊り」の伝承を目的として1986年に結成された会（初代会長は磯部庄次郎氏）。「阿波おどり」の連と同様に、男女の踊り手と音楽奏者を擁する。

2 「津田の盆踊り」公演

「津田の盆踊り」保存会が毎年8月15日に徳島市立徳島城博物館にて行う公演。

3 「津田の盆踊り」一丁廻り

「津田の盆踊り」保存会が毎年8月15日に徳島市立津田中学校から津田港まで踊りながら練り歩く活動。

[本研究における表記]

「阿波おどり」は「ゾメキオドリ」以外には、徳島市では「盆踊り」、外部からは「阿波の盆踊り」や「徳島の盆踊り」と呼ばれていた。また有名な囃子詞「踊る阿呆に見る阿呆、同じ阿呆なら踊らにや損々」により、「馬鹿踊り」（梅中軒 1965:153）あるいは「阿呆踊り」とも呼ばれていた。「阿波おどり」という名称は、昭和初期の観光政策で、牽引者の一人である林鼓浪⁴²によりつけられたものである（金沢 1970:39, 三好 1980:235）。本

⁴² 林鼓浪（1887-1965）は徳島市出身で郷土の絵画、演劇を好み、民謡、風俗を研究した（林ほか 1969: 口絵写真解説）。検番のご意見番といわれ（金沢 1970:39）、徳島の風景などを歌いこんだ俗曲の作詞もしている（橋本潤一郎 2000:71）。

研究では観光化された徳島市中の盆踊りを「阿波おどり」とし、それ以前のものを「徳島城下（市中）の盆踊り」、あるいは当時の呼称の1つである「ゾメキオドリ」とする。現在の「阿波おどり」祭りは徳島市以外でも県内外約60か所で行われているが、本論で論じるのは「徳島市阿波おどり」に限定する⁴³

本研究の対象の表記は「阿波おどり」と「阿波踊り」のいずれもが使われているが、本研究では、徳島市の公式ウェブサイトにおける標記「徳島市阿波おどり」にならい、「阿波おどり」とする。ただし、「徳島県阿波踊り協会」（ウェブサイト資料③[1]）のように「阿波踊り」の表記が付与されているものはこれに従う。「阿波おどり」のリズムや音楽の総称として用いられる「ぞめき」は平仮名表記とするが、文献における表記がカタカナ表記の「ゾメキ」の場合はこれに従う。「阿波おどり」の楽器による演奏および唄の総称として、「音楽」という用語を用いる。楽器の総称は「鳴り物」とする。

フィールド調査の内容について記す場合は表1および表2の内容と対応させ、括弧内に「表1あるいは表2・分類を示すアルファベット・分類内の通し番号」として表記する。引用文献の内、『徳府世情扣』および『阿波國風俗問状答』については、『阿波おどり歴史・文化・伝統』付録 阿波おどり関係史料集（抄）（高橋啓・小川編 2007:132-143）に記載の表記（助詞の漢字および合体字は平仮名表記に変更）のまま重引する。その他の文献においても、助詞の漢字および合体字は平仮名表記に変更して引用する。署名入りの新聞記事の引用は、括弧内に著者名、記事の年月日を示した。出典資料がCD、DVD、ビデオの場合はその旨を記し、著作権者あるいは製作者と発行年を示すか、文末の映像資料リストの番号を記す。「NHK アーカイブス学術利用トライアルプロジェクト」による映像視聴による内容は、括弧内に「映像資料・NHK 学術・文末に記載の映像資料リストの番号」を記す。また人名については、研究者と著作のある人は名前（敬称略）を記し、他の人は苗字の頭文字のアルファベット表記とする。年代の表記は西暦とし、必要に応じて和暦を併記する。

⁴³ ただし、徳島市以外で行われる「阿波おどり」においても「徳島市阿波おどり」を雛形として追随する傾向が顕著であるため、全国で行われている「阿波おどり」における芸能の差異は大きくはない。

第 II 章 「ゾメキオドリ」から「阿波おどり」へ

徳島市中の盆踊りは「ゾメキオドリ」と呼ばれていたが、観光政策により「阿波おどり」と呼ばれるようになった。観光政策が開始されて以降の徳島市中の盆踊りが変容する過程を第 III 章でたどる前に、本章では観光政策がとられる以前、すなわち「ゾメキオドリ」と呼ばれた徳島市中の盆踊りがどのようなものであったかをさぐり、観光政策の具体的内容を示し、さらに現代の「阿波おどり」の特徴を論じる。

II-1 「ぞめき」と「ゾメキオドリ」

「ぞめき」は江戸時代から使われていた言葉であり、現代の「阿波おどり」においても「阿波踊り特有の鳴り物の音や二拍子⁴⁴のリズムの総称として用いられる」（あわ編 2015:153）重要な用語である。本項では「ぞめき」という言葉の多義性を述べ、次に「ゾメキオドリ」に関する言説から、「ゾメキオドリ」の特徴を論じる。

II-1-1 「ぞめき」の多義性

本項では、「ぞめき」の「阿波おどり」における意味、一般的な意味、原意、徳島市中における意味の変遷など、「ぞめき」の多義性について論じる。

[「阿波おどり」の真髄としての「ぞめき」]

「阿波おどり」では「ぞめき」と呼ばれるリズムが重要であり、三味線演奏により生み出され⁴⁵、「弾み」があり心身を浮き立たせることから「浮き拍子」ともいう（岡田寛齋 2007:121）。「阿波おどり」の動作はこの弾むリズムを表すものであり、「リズムがおのずから人の手足を躍動させて、いつかそれが大きな群舞となって広がって行く」（三隅 1964:230）と言われるように、「阿波おどり」の特徴は何よりもリズムにある。

[「ぞめき」の一般的な意味と現代での使用]

「ぞめき」は「騒き」という漢字が使われ、その意味は、「①浮かれさわぐこと。②遊廓や夜店などをひやかしながら歩くこと。また、ひやかし客。」（松村明 1995:1575）である⁴⁶。

⁴⁴ 「阿波おどり」のリズムは本来 4 拍子であるとも言われ（表 1 C8）、観光客に踊り方を教える際の簡易な手法として「1, 2, 1, 2」の 2 拍子となったとも言われる（表 1 C11）。本研究では音楽には深く踏み込まないため、2 拍子とする。

⁴⁵ 檜は「阿波おどり」についての「ぞめき」を「徳島で盆踊りの時人々がうかれ踊る時の三味線音楽」と端的に定義し（檜瑛司 1980:267）、「三下がりの急調子の三味線の音。それが『ぞめき』である。」（檜瑛司 2004:632）と三味線音楽の特徴を示している。

⁴⁶ 発行年の新しい『三省堂国語辞典第七版』（見坊 2014:858）では、「ぞめき」の意味として、「①大ぜいがうかれさわぐこと。②阿波おどりのリズム。③遊郭を大ぜいでひやかすこと。」と 2 番目に「阿波おどり」におけるリズムが記載されている。

遊郭に関連して用いられていたためにその衰退により、使われなくなったと考えられる。

〔「ぞめき」の原意〕

「ぞめき」という言葉がいつ頃から使われたかははっきりしないが、もともとは遊廓でのひやかし客の騒々しさを示す言葉として、使われていた。1768年（明和5年）に作られた長唄「教草吉原雀」には、遊廓をひやかして歩くだけの客という意味で、「素見ぞめき」という言葉が使われている（細谷 2014:277）。「素見」（すけん）は「品物や遊女を見るだけで買わないこと。」（松村明 1995:1422）である。また1892年（明治25年）『読売新聞』に掲載された「ぞめき 桃の家」という記事では、「ぞめき」の由来を、1689年（元禄2年）出版の『新吉原つねつね草』（磯貝捨若著）を引用し、遊廓でのひやかし客を「東京にてうかれ、島原にてさわぎ、新町にてぞめきといい」（傍点は筆者による）（1892年7月20日付『読売新聞』）と、各地域の遊廓での呼称の一つであったとしている。島原は京都の、新町は大阪の遊廓であり、「ぞめき」という言葉が、一般には遊廓におけるひやかし客の騒々しさを指しており、それも主に大阪において使われていたと考えられる。

〔徳島市中における「ぞめき」の意味の変遷〕

さらに幕末の徳島城下では、この「ぞめき」が、ある特定の芸態の踊りを指す言葉として使われていた。高橋によれば、『徳府世情扣』などの江戸時代後期の史料より、当時徳島城下で行われていた盆踊りには「組踊り」、「俄」、「ぞめき」の三種があり、「組踊り」および「俄」が奢侈であるために藩より次第に禁じられるようになったため、19世紀後半以降には、城下盆踊りは『組踊り』中心から『ぞめき』へ取って代わられるようになり、この内の「ぞめき」が現在の「阿波おどり」の直接のルーツである（高橋啓 2007:97）。「組踊り」は「城下市中の各町内（町組）からさまざまな趣向を凝らした出し物や踊り、きらびやかな衣装などが披露されるもの」（高橋啓 2007:99）である。「俄」は「座敷や街頭で行われた即興の滑稽寸劇・一口噺」である（高橋啓 1994:71）。

大正期の徳島市中の「ぞめき」については、『阿波國最近文明史料第四卷』に記されている。それによれば、「ぞめき（踊り）」には昼と夜の2種があり、昼は豪商の娘による衣装比べであり、「夜間になりては大乱舞大雑踏を極め」（神河 1973:925）とある。その後衣装比べは行われなくなり、戦前の徳島市では、「昼の流し」と「夜のぞめき」といわれる二つのものが行われていた。「流し」は三味線・鼓などの楽器を演奏しながら、端唄、清元、新内、長唄などを演奏しながら町を練歩くものであり、芸者や楽器の師匠と弟子などが日頃の修練の披露として行っていた。また唄も歌われていた（中野 1985:80）。「流し」とは別に主に夜に行われていた「ぞめき」の乱舞の系譜上にあるのが、現在の「阿波おどり」である。

戦前は盆踊りに友人を誘うとき「ぞめきに行かんか」という言い方をしていた（檜瑛司 1980:266）。すなわち、盆の時期には昼に「流し」が行われていたため、それと区別するために「ぞめき」という言葉が用いられた。また1935年（昭和10年）発行の『日本民謡辞

典』には、「ゾメキ」と「ゾメキオドリ」の項目がある。「ゾメキ」は遊郭のひやかし客あるいはその騒ぎ唄とされ、「ゾメキオドリ」は「阿波の徳島で、踊りつつ往来を歩いてゆくもの」(小寺 1935:157)と記されている⁴⁷。

表3は、徳島市中における「ぞめき」の意味の変遷を示し、表4は、現代の「阿波おどり」における「ぞめき」の意味を示す。また、三味線により演奏される「ぞめき」の基本的なフレーズを図1に、笛により演奏される「ぞめき」の記譜を図2に示す。

表3 徳島市中における「ぞめき」の意味の変遷

時代	現在の「阿波おどり」に相当する芸能の要素			盆に行われる 他の芸能
	音楽	リズム	踊り	
藩政期	ぞめき (総称)			組踊り・俄
大正期	ぞめき (総称)			流し
現在	ぞめき		阿波おどり	

表4 現在の「阿波おどり」における三味線と笛により演奏される楽曲

楽器	三味線	笛
曲		
ぞめき	図1に示された曲 (30頁)	図2に示された曲 (30頁)
その他の曲	「祖谷の粉挽き唄」	「阿波の麦打ち唄」「吉野川」 ⁴⁸

「祖谷の粉挽き唄」および「阿波の麦打ち唄」は徳島県の民謡であり、「吉野川」は創作曲である。これ以外にも各連は既成の曲やオリジナル曲を取り入れている。

⁴⁷ 小寺融吉 (1895-1945) は歌舞伎舞踊および民俗舞踊の研究家。大正期から戦前の昭和期にかけて民俗芸能の美的研究を主導した1人であり(橋本裕之 1993:233)、『近代舞踊史論』(1922年)、『舞踊の美学的研究』(1928年)、『郷土舞踊と盆踊』(1941年)などの著書がある。

⁴⁸ 「吉野川」は1973年に東京日本劇場(1981年閉館)で行われた「阿波おどり大会」(阿波踊り研究会主催、徳島市、徳島新聞社、四国放送後援)で、ギタリストで作曲家の寺内タケシ(エレキギター演奏家)と「殿様連」の笛奏者であるS氏(笛)のセッションにより創作された曲である(関 2007:131)。

表3で示されているように、藩政期における「ぞめき」は、盂蘭盆会で行われていた「組踊り」および「俄」と区別する機能があった。大正期には「ぞめき」以外には「流し」と呼ばれるものが行われていた。現在は「流し」も長唄の「徳島佐苗会」により行われているが、市民により広く行われているわけではない。現在「ぞめき」という呼称は主として「阿波おどり」の音楽全体と音楽および踊りが共有するリズムを指し、踊りの呼称としては用いられない。これは昭和初期の観光政策でつけられた呼称の「阿波おどり」に「踊り」という名称が入っているため、踊りの部分に関しては「ぞめき」が用いられなくなったのであろう。

「ぞめき」は他の芸能が行われなくなった現在でも、「阿波おどり」の実践者において、三味線および笛により従来から演奏されていた曲の呼称として用いられている。それは、これらの従来曲以外に演出のため取り入れられた、「祖谷の粉挽き唄」を代表とする徳島県内の民謡や、「吉野川」などの創作曲と区別するためであろう。このように「ぞめき」という言葉は現代では一般に用いられることは稀であるが、「阿波おどり」においては、「阿波おどり」内部で「ぞめき」以外の楽曲と区別する機能が付与されている。

II-1-2 「ぞめき」の由来

【「ぞめき」の由来に関する説】

人々を浮き立たせる「ぞめき」囃子の由来はなんだろうか。大きなヒントとなるのは、「阿波おどり」の唄は「よしこの」であるが、「よしこの」以前には「ハイヤ節」で踊られていたとする説である（日本放送協会 1973:336-337）。また「阿波おどり」の「ぞめき」は、奄美に伝わる「六調」に由来するという説もある（檜瑛司 1980:265）。本項では「阿波おどり」における「ぞめき」と、「ハイヤ節」および「六調」との関連を論じる。「阿波おどり」における「ぞめき」、「ハイヤ節」、「六調」はいずれも三味線楽曲である。まず『日本民謡大辞典』の「ハイヤ節」および「六調」に記載されている主流の説をまとめ、檜瑛司（鳴門市出身・民謡研究・舞踊家）、および竹内勉（民謡研究・町田佳聲の弟子）による「ぞめき」の由来に関する論考と突き合わせて考察する⁴⁹。

【「ぞめき」と「六調」および「ハイヤ節】

『日本民謡大辞典』における「六調」および「ハイヤ節」の項目に記載されている内容を総合すると、「薩摩六調子」（鹿児島県）→「六調」（奄美諸島）→「鹿児島ハンヤ節」（鹿児島県・「ハイヤ節」の一種）→「阿波おどり」（「ぞめき」）という大きな潮流が導き出される（浅野 1983:129, 228, 543）。この潮流の内容は次の通りである。「薩摩六調子」は鹿児島県の座敷唄で、三味線の3本の弦の内、最も弾く手数が多い一の弦（最も低音の弦）を最高度に張りつめ六の調子（D音）で弾き唄う。「二上がり調（騒ぎ唄）」と「三下がり調（祝唄）」の二種類があり、この内「二上がり調」の騒ぎ唄が奄美に伝播し、激しいリズムの「六調」

⁴⁹ 「ぞめき」の由来に関するさらに詳細な分析、特に「阿波おどり」における「ハイヤ節」の影響については、『阿波踊り』の変容における『ぞめき』（小林 2017c）を参照。

となった⁵⁰。このリズムを、薩摩において「牛深ハイヤ節」（熊本県天草・「ハイヤ節」の一種）が取り入れて、逆輸入の形で「鹿児島ハンヤ節」（「ハイヤ節」の一種）となった。さらに「鹿児島ハンヤ節」が交易船を介して徳島に伝播し「阿波おどり」に影響した。

「阿波おどり」に影響を与えたとされる「鹿児島ハンヤ節」は、「六調」のリズムを取り入れている。すなわち『日本民謡大辞典』で記された内容から、「六調」のリズムがハイヤ節系の「鹿児島ハンヤ節」を通して「阿波おどり」に取り入れられたとみることができる。またこの一連の流れにおいては、騒ぎ唄の激しくなった「六調」のリズムが、「ハイヤ節」を介して伝播していったことに着目したい。これは次項で述べるように、檜および竹内のいずれもが「六調」を「阿波おどり」（ぞめき）の源流としていること、また「阿波おどり」はリズムが最も大切である（表1 C11）とされることとも合致する。

〔「ぞめき」と「六調」〕

では、檜および竹内は「六調」についてどう言っているだろうか。奄美で「六調」の三味線演奏を聴いた檜は、「六調」の音楽は「阿波踊り」の「ぞめき」にそっくりであるとしている（檜瑛司 1980:265/1989:26）。檜は奄美大島の路上で雑貨を売りながら三味線を弾く男性に所望して「六調」を弾いてもらい、「そのリズムが阿波踊りのぞめきそっくりであることに身も心も熱くなる思いであった。」（檜瑛司 1989:26）と語っている。

竹内は1965年（昭和40年）に、古い型の「牛深ハイヤ節」の踊り手としてI氏（熊本県牛深市魚貫在住）を紹介された。竹内はI氏の唄と踊りを見て、「六調」を思わせる野生味があり、手の振りと掛け声も「六調」と全く同じであったと記している（竹内 2011:46-59）。そして、「ハイヤ節」の三味線の弾き方は奄美・沖縄から伝えられたものであり、それが「阿波おどり」にまで及んだとしている（竹内 2011:498）⁵¹。このように檜は三味線演奏の類似性から、竹内は三味線演奏に加えて踊りの様子から、いずれもが「六調」を「阿波おどり」の源流とみている。「ぞめき」のリズムは「六調」が由来であるというのが有力である。

⁵⁰ 三味線の弦は三本であり、太い方から、一の糸、二の糸、三の糸という。この三本の弦の音の高さの関係を「調子」といい様々なものがあるが、三味線で主に使われる調子は、「本調子」、「二上がり」（二の糸を本調子より上げる）、「三下がり」（三の糸を本調子より下げる）が基本である。調子は曲目により決まっており、「阿波おどり」の「ぞめき」は「三下がり」である。『日本民謡大辞典』では「薩摩六調子」に「二上がり調」と「三下がり調」があり、この内「二上がり調」が奄美にて「六調」（「三下がり」）となり、「ハイヤ節」を通して「阿波おどり」の「ぞめき」に影響を与えたとしている。

⁵¹ なお竹内は、車座の酒宴で想う異性の首に手拭をかければ、かけられた者は立ちあがってかけた相手と向き合って踊るという「牛深ハイヤ節」の踊り方は「六調」と同じであり、「阿波おどり」において女性が「けだし」（腰巻の上に重ねて着るもの）を出して踊る事もこの系統だとしている（竹内 2011:497-498）。しかし「けだし」を見せることに扇情的な意味合いはあるとしても、「女踊り」は戦後新しくできた様式であり、「六調」や「ハイヤ節」の伝播という系譜上のものとはいえない。

II-1-3 「ゾメキオドリ」の特徴

本項では、「ゾメキオドリ」に関連する徳島藩（県）における文化的状況をまとめ、「ゾメキオドリ」に関する言説と写真資料から、それがどのようなものであったかを考察する。

[徳島藩の社会状況]

江戸時代城下町であった徳島県徳島市は四国の東端に位置し、神戸・大阪・京都・紀州との交流が盛んであり、上方文化の影響が大きく、また経済的にも徳島は大阪商業圏の中にあつた（徳島県史編纂委員会編 1967:350）。徳島藩が藍作を奨励したために、藍が重要な商品作物として徳島の経済を潤した。藍商人は商取引のために各地から来た商人を花街で接待し、そこでは当時流行の都々逸や小唄と共に、各地の唄なども演奏され伝えられたと考えられる（三好 1980:224）。徳島市内には戦後にも花街があり、例えば1953年（昭和28年）の写真雑誌『徳島グラフ』では市内富街の芸妓21人が紹介され、日本舞踊のポーズの写真や芸妓の一日などが写真と共に記されている（井上銀晴 1953:14-19）。このように徳島城下の盆踊りの繁栄には、藍商の経済力に支えられた花街の文化があつた。

その一方で身分や年齢差を超えて老若男女が楽しめるのが盆踊りであり、「阿呆踊り」や「馬鹿踊り」と呼ばれていた。それは、「踊る阿呆に見る阿呆、同じ阿呆なら踊らな損々」という囃子詞を叫びながら、通りのあちこちから数人から数十人の集団が練歩きながら踊っていたこと、また踊りの動作が、「踊人は両手を挙げ一種奇妙なる舞踏をなし」（下線は筆者による）（加藤重成 1894:14-15）と記される特徴があつたことによる。作家中野好夫（明治末期から大正期に徳島市在住）も「全市が突如として狂乱熱欄のルツボに一変する」（中野 1985:76）と記しているように、花街のみならず一般庶民の熱狂に支えられていた。このため、明治期に日本において民俗的慣習が下品とされ地域により盆踊りが禁止された時も、戦争や伝染病による一時的な中止以外は、徳島市において盆踊りが廃止されることはなかった（三好 1980:226 / 下川 2011:216）⁵²。

[「ゾメキオドリ」に関する言説]

観光政策がとられる以前の「阿波おどり」、すなわち「ゾメキオドリ」はどのようなものであつたのだろうか。明治期および大正期は、三味線演奏者や唄い手が奏する賑やかな音楽に合わせ、踊りながら練り歩くという特徴以外は、集団の構成、楽器の種類と音楽、踊りの様式などに特に規定はなかった。写真1は旦那衆と呼ばれた商店街の店主達が、芸者に三味線を弾いてもらい踊る様子である。当時はこのように盆の時期に三味線を弾きながら歩く芸者が多かった。写真2は大正期の町内会の子供連である。小さな子供も振袖を着て子供の三味線を弾いており、徳島における三味線文化の隆盛を示している。徳島市では昭和30

⁵² 戦争や伝染病の流行により行われなかった年の例としては、1894年（明治27）年が日清戦争、1904年（明治37年）が日露戦争で中止、1895年（明治28年）および1897年（明治30年）が伝染病の流行により中止されている（三好 1980:226）。

年代まで「たいていの家に三味線があった」と言われる⁵³。写真3は昭和初期のもので、女性達が揃いの浴衣を着て踊る様子である。当時は女性も頬かむりをする事があった。大正期から昭和期（戦前）にかけての写真や当時を知る人の記録では、商店の店員達、商店街の旦那衆と芸者、長唄や日本舞踊の師匠と弟子達、芸者衆、町内会、家族などの数人から十数人の小規模の集団が、思い思いの衣装で踊りながら練り歩く様子が示されている（徳島新聞社 1980:41-58）。



写真1 「西新町商店街の旦那衆 三味線を芸者に弾かせて」
（『阿波おどり』 1980:86）



写真2 「西新町の子供連（大正7-8年頃）」
（『阿波おどり』 1980:45）

子供も子供用の三味線を弾いている



写真3 「昭和初期の踊り」
（『阿波おどり』 1980:101）

女性も頬かむりをしている人がいる

写真の提供は徳島新聞社

⁵³ 杵屋佐田篠氏（徳島佐苗会所属）は幼児であった昭和30年頃に、子供用の三味線でぞめきを弾き、友達が踊っていた（表1 C5）。筆者は写真を見せて頂いたが、4-5歳の子供たちが弾き手と踊り手になって子供だけで「阿波おどり」を楽しんでいた様子がわかる。徳島におけるこの三味線の隆盛は、人形浄瑠璃の隆盛（小林 2016a）を背景としている。

現在の「阿波おどり」は、ステージダンスとして様式化された面が大きく、洗練された統一性の高い芸能であり、年間を通して練習している連が多い。「ゾメキオドリ」の時代には、芸者だけではなく、素人ではあるが芸達者な人により行われていた巧みな演奏や踊りと、上手や下手は関係なく老若男女が自由に乱舞するという2つの側面があった。「ゾメキオドリ」の自由な乱舞という側面を、二人の作家の言説からまとめる。

中野好夫(明治後期から大正期に徳島市在住)は自伝において当時の「ゾメキオドリ」を、「見るものと踊るものの境界線がない」(中野 1985:74)と述べている。中野は、自身の母親がただ見物するつもりだけであったのが、乳児であった中野を背負ったまま踊りの群衆に入り、夜半まで踊っていたエピソードを記している(中野 1985:73-74)。また瀬戸内寂聴(徳島市出身)は、町内に3-4人は必ず三味線の弾ける男女がおり、お盆に入ると各町内で踊りの連が作られていたこと、子どもたちは3-4歳になると浴衣を着せてもらい、町内の連の中にまじって踊っていたことを記し、「どの通りからも、各町内の連が踊り出てきて、いつのまにか大きな踊りの流れになって動いている。」としている(瀬戸内 2004:4-5)。このように、大正期から昭和初期にかけては、人々が自発的に組んだ集団が増えていき、大きな集団の乱舞となっていったと考えられる。ここには、「狂乱熱乱」に見いだされる「法悦性」および「無秩序性」、見るものもいつの間にか一緒に踊り出す現象が見いだされる。

研究者はどうみていたのだろうか。小寺融吉は戦前の「阿波踊り」について、次のように記している。

徳島市民の文字通りの命の洗濯だから、そこに昼夜の区別がない。踊る者は老若男女、七十の老人からやっと歩ける子供までが急調の三味線、太鼓、鼓、笛に誘い出されること。ふだん苦虫をかみつぶす大商店の旦那も、別人の如く生まれ代わったが如く浮かれ出て、へト〜になるまで踊りぬくこと。思い思いの服装、思い思いの手振り、練歩き、一か所に留まらず、市中は踊り子の洪水になり、二百五十人からの芸妓も揃いの編笠、長襦袢、黒縹子の帯、手甲、脚絆に塗下駄で三味線を弾いて練出す
(小寺 1975:128)

小寺は、身分差、性差、年齢差を越えて踊りに呆ける市民の姿を記している。すなわち「日常の役割や属性からの超越性」が認められる。このような側面は、1964年(昭和39年)の「阿波おどり」を視察した三隅治雄(民俗学・芸能学)の記述にも認められる⁵⁴。

⁵⁴ これは戦後の「阿波おどり」についての記述であるが、「ゾメキオドリ」としての特徴が伝承されていることがよくあらわれているため、本項で示した。

きびきびしたテンポ、浮きたつようなリズム。そのリズムがおのずから人の手足を躍動させて、いつかそれが大きな群舞となって拡がって行く。おそらく、何某振り付けといった種類のものではないだろう。ただ、心の躍動がリズムとなり、そのリズムが人の興奮を呼び、その興奮が手足の運動を誘い出すといった感じの、いわば人間の本能が即興的に創り上げた踊りが、・阿波踊り・である。(三隅 1964:230)

と述べている。さらに、「阿波一国の人が老いも若きも、挙げてこの踊りに熱中するのも無理はない。踊りを知らない私だって、これなら遠慮なく飛び込める」(三隅 1964:231)と、誰もが即興的にいつでも踊りの群に飛び込める様子が記されている。そして「たちまちストレスなどどこかへ吹っ飛んでしまうことだろう」と乱舞の効用を挙げ、「とことんまで無反省で、本能をむき出しにした踊り」(三隅 1964:232)とまとめている。

徳島市出身で自らも踊っていた飯田によれば、夕方から夜になると三味線のお囃子隊が簡易的に作られ、この伴奏に唄が加わり唄の切れ目にみなが囃子詞を入れていくこと、2-3人の女性が三味線を弾いていけば男性の踊り手が三々五々と後についていつのまにか集団になり、踊りたいものはぶらりと出かけて三味線奏者に出会えばついて踊り、もっと上手な三味線奏者に出会えば今度はそちらについていく、すなわち「集合離散は思いのまま、人数の増減は常のこと」であり、「もっとも自由な任意集団」としている(飯田 1964:55)。集団の編成においても、大変即興性の高い芸能であったことがわかる。

これらはいずれも、賑やかなお囃子と老若男女が入り混じっての自由な乱舞の様子が示されており、「ぞめき」による一種のトランス状態、踊りの群衆が無作為に形成されていく無秩序性、および性差、年齢差、職業や身分などを超えた日常の属性からの超越性が認められる。写真1-3と合わせ、当時の踊りの様子が感じ取れるものである。

このような大正期の「阿波おどり」は、図3に示される構造として捉えられる。希薄な宗教性および俗界の身分差や性差の超越性が根底にあり、老若男女の乱舞が行われていた。この乱舞には、身分差、年齢差、男女差による差異はなく、決まった様式も見いだされない。

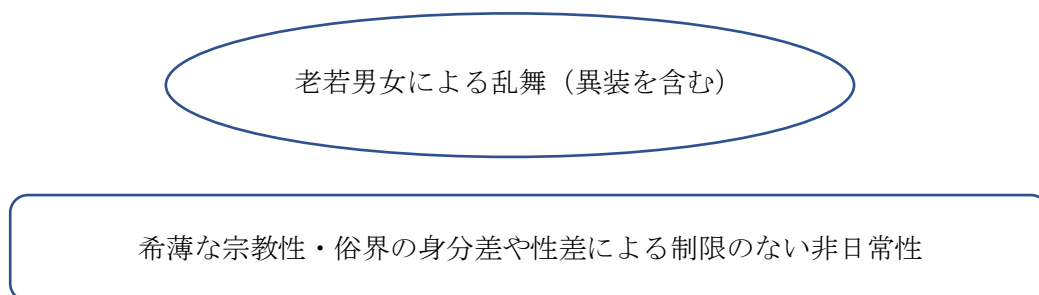


図3 「阿波おどり」(大正期・観光政策前)における構造

(小林敦子 2018:42 より転載)

II-2 観光政策による変化

本項では、昭和初期から現在に至る「阿波おどり」の観光政策についてどのような政策がとられたかを整理し、何が変わったかを考察する。

II-2-1 観光政策の開始（昭和初期）

徳島県全体の経済的基盤であった藍産業は、明治末期になるとドイツから輸入される安価な化学染料におされ衰退した（松本 1980:30）。大正末期からは慢性的な不況と1930年からの昭和恐慌により経済的に困窮し（徳島県議会事務局 1972:627）、銀行の廃止があいつぎ、阿波商業銀行のみとなった（徳島県史編纂委員会編 1967:356）。徳島市中の盆踊りを観光名物にしようという昭和初期の政策には、このような社会的背景において、活気と経済力を取り戻したいという意向があったと考えられる。

大正期にも芸妓による単発的な「阿波おどり」の県外公演は行われた（関 2007:12）が、本格的な観光政策は、1929（昭和4）年に始まった⁵⁵。前年の「昭和天皇御大典」の祝賀踊りの盛り上がりを受け、1929年（昭和4年）には遊郭事務所前に審査場が設けられ（三好 1980:235-236）、1931（昭和6）年には商工会議所により審査所が設けられ、団体および個人に米などの賞品が贈られた（坂東ほか 2007:32）。

審査場が設けられる以前の盆踊りは様々な集団により自由に行われていたため、男性の女装や女性の男装だけでなく、乞食に扮するような変装も見られ（1919年7月27日付『徳島日日新報』⁵⁶、裸になって踊ったり石油缶を叩く者もいた（小寺 1922:37）。また新聞からは低俗として非難され、警察からも規制を受けるものであった（関口 2007:6-19）。審査基準としては、「1. 服装は古典的のもので整備をしたもの 2. 三絃鳴り物の充実したもの 3. 踊り方の統一したもの 4. 踊と鳴物と服装がピッタリ調和したもの 5. 踊りの団体は十名以上として大衆的なものであること」が記されている（1936年8月29日付『徳島毎日新聞』）。これらは「盆踊りのブランド力を高める取り組み」（関口 2007:6-19）と指摘されている。この翌年には日中戦争が始まり、約10年間の中断期に入る（坂東ほか 2007:32）。すなわち昭和11年（1936）は戦前最後の盆踊りであり、観光のための「阿波おどり」の形が整えられた年でもあった。

観光政策による踊りの変容はあったのだろうか。審査基準にある「踊り方の統一したも

⁵⁵ 徳島商工会議所により、「阿波おどり」のポスター2千枚、パンフレット2万枚、宣伝ビラ3万枚が作成され県外に広く配布された。また鉄道、汽車運賃や宿代の割引を図るなど大々的な宣伝に乗り出した（高橋啓 2015:225）。

⁵⁶ 新聞記事上では、「女が男装するに猿股一つに短い法被で女として見られて耻とする胸部や大腿部まで露わし劣情を起こさしむるが如き扮装や、汚れ腐った襤褸（ぼろ）を纏いで乞食に扮し見るからに穢なき変装や、人間が獣類の真似して這い廻るなどは面白くなければ警察はこれを許さぬのであるから、見苦しき変装を為さざる様注意すべしという」（1919年7月27日付『徳島日日新報』）と、これらの変装を見苦しいとしてやらないように牽制している。

の」の具体的内容については示されておらずわからないが、特に型などは示されなかったと考えられる。しかし、決まった踊り方はなく、流派や権威的指導者などもなく、純粹な楽しみごとであった盆踊りにおいて、観光客向けに衣装などを統一した「よそゆき」の踊りが提示されたという点に着目しておきたい。また地域周辺の路上や空き地を利用して練り歩きながら踊っていた（坂東ほか 2007:31）状況から、「審査場で見せる」ことが中心となるという大きな変化があった。審査場では多くの集団が集まり、審査員や観光客の前で順に踊るため、踊る側も見る側も集団間を比較して見ることになる。現在の「阿波おどり」は観客を満足させるための踊りという側面が強く、連同士の間も激しい。昭和初期の観光政策はこのような「阿波おどり」の変容において、布石を打つ機能があったといえるだろう。

II-2-2 観光政策による変化（戦後-現在）

昭和初期からの観光政策は、さまざまな変遷を経て現在に至る。本項では、祭りの管理者、踊り集団のプロフィールと集団同士の関係性、踊る目的の変化をまとめる。

[管理者の変化]

徳島市中の盆行事の内「ゾメキオドリ」は特定の神社や氏子組織により行われていたわけではない。明治期には願い人と呼ばれる世話役のような立場の人がおり、警察署に盆踊りを行うことを願い出て許可されるとその旨が張り紙に書かれ、人々は思い思いに集団をつくり踊っていた。後に願い人はなくなり、警察署が通達を出して決定していった（松本 1980:38）。

観光政策が開始されてからは、徳島県、徳島市、徳島観光協会、商工会議所、商店街など何度か主催者の変遷がある（中村 1993:5）が、1965年に県、市、県警など各界が一体の運営委員会が結成され、運営を管理していた（関 2007:130）。現在(2017)のように徳島市観光協会と徳島新聞社との共催となり、毎年「阿波おどり実行委員会」が結成され、演舞場ごとに行っていた設置や管理も一括管理されるようになったのは1972年である（坂東ほか 2007:34）⁵⁷。「阿波おどり実行委員会」は行政、企業、阿波おどり振興協会、徳島県阿波踊り協会、警察、消防が一体となった組織である（藍谷ほか 2012:693）。

[踊りの場の変化]

審査場が設けられる以前は、人々は地域の街路や空き地で踊っており、「一丁廻り」と呼ばれていた（坂東ほか 2007:31）。審査場が1929年に設置され、競演場と呼ばれるようになったが、戦後は次第に人々が競演場のみで踊るようになったので、「市内一円を流し

⁵⁷ 祭りが一体化して管理運営されるようになった反面、それまで栈敷の運営をしていた地元商店街は栈敷の運営を徳島市観光協会に譲った形になり、踊りは他人事との姿勢を取るようになった」（原田 1995:115）と指摘される。

てゆく正統阿波踊りの姿を取り戻そう」と競演場での審査を廃止し、観覧場と名称を改めた。しかしやはり踊り手は観覧場を中心として踊るため、翌年から2年間（1953-1954）に観覧場をすべて廃止し、市内全体を踊り場とすることが試みられた。これは踊り手に不評であったため、1955年に観覧場が復活し、1966年に観覧場の規模を拡大して現在の演舞場が設置された（坂東ほか 2007:32）。演舞場の場所と数は年により変更があるが、2017年には有料演舞場4カ所（市役所前演舞場、藍場浜演舞場、南内町演舞場、紺屋町演舞場）と無料演舞場2カ所（新町橋演舞場、両国本町演舞場）があり、いずれも徳島駅から徒歩5-15分圏内にある。

審査場ができる以前の「一丁廻り」では、踊り集団は各地域を巡回するように踊っていた。踊り手が休んだり切れた三味線の糸替えをする奏者のために、商店は店の前に床几を出し、休憩所にしていた。踊り手も見るものもそのような関係性に支えられ、また楽しみにしていた。しかし「競演場が充実するとともに市内全域を流していた乱舞が、そこを中心にする傾向が強まり、「少人数では引け目を感じるようになり、近所の者どうし誘い合っただけで気軽に踊っていく人たちが激減した。」（徳島ペンクラブ 2012:67）。また「踊りを観客に見せるという意識を強めたため、連に所属しない人と所属する人の違いを際立たせ、その結果、連に所属しない人は競演場で踊りにくくなった」（坂東ほか 2007:33）。

図4は現在の有料演舞場の模式図である。長さは演舞場にもよるが、100メートル前後である。図に示されている踊り子は5人であるが、実際は数十人～百人以上の音楽隊を含めた集団が、次々と踊りながら行進する。これは大正期までのように地域の路上を小規模の集団が踊りながら行進する場合とどのような相違があるだろうか。まず挙げられるのは、「踊る人」と「見る人」の境界の設定である。見ていた人が思わず踊り集団に混じり夜半まで夢中で一緒に踊ってしまう（中野 1985:73-74）ということも起こりにくい。棧敷席の位置にもよるが、路上でまじかに見る場合と比べ「踊る人」と「見る人」の物理的距離だけでなく、心理的距離も遠いであろう。また「見る人」は移動することはできないため一定の方向からのみ踊り手を見ることになり、視点が固定化される。



図4 有料演舞場（棧敷席）の断面図（出典：坂東ほか 2007:34）

演舞場では次々と別の踊り手が行進していくので観客の視線の対象も変化していく。「選抜阿波踊り」が行われる舞台ホールでは1つの連が持ち時間の間舞台上で踊るため、「踊る人」もさらに限定された空間で踊り続ける。観客は同じような踊りを見続けることになりあきってしまう。様々な演出が取り入れられるのは、このためであろう。

また観客は同一の視点から多数の集団を連続して見るため、観客もそれらを比較しながら見ることになる⁵⁸。もともと類似の芸態のものが多数の集団により次々と実演されるので、観客は衣装、踊りの細かな動作などに着目するようになる。各踊り集団は他の集団がどのような衣装や踊りかを意識し、それらを審美的観点からみて、差異化をはかろうとするようになる。例えば1952年（昭和27年）に行われた座談会では、審査場に入場する際に、3人ずつ並んで入ったり、全員が一度にどっと飛び込んだりと、各連が工夫していると語られている（1952年9月28日付『徳島新聞』）。

戦後8年目（1953年）に審査場が一時的に廃止された時、踊り手からは、観客に見てもらえる場がほしいという要望が出されている⁵⁹。踊り手には見てもらい、評価してもらうことを目的とする意識が形成されていたのだろう。このように演舞場や屋内舞台が設置されたことにより、踊り手と観客間の関係性も変化したと言える。

[踊り集団の変化]

踊り集団の特徴も大きく変化した。大正期の写真を見ると様々な集団が見られ、商店の集団は、商品の模造品を身に着けたりし、広告宣伝の意味もあった（高橋晋一 2015:224-229）。これらは地縁集団であり、自分たちの地域の路上や空き地を練り歩きながら踊る「一丁廻り」が中心であった（坂東ほか 2007:32）。戦後は、町内という狭い地域性をこえた広範囲からの集まった人々が構成する「連」と呼ばれる集団が生まれた（坂東ほか 2007:32）。現在はこのような「連」が踊り集団の中核である。また戦後は、地域の小規模の職場の連だけではなく、規模の大きな会社や事業所の連が職場集団の中心となっている（高橋晋一 2015:230）。さらに徳島県内外の大学等の学生連も、現在の「阿波おどり」で重要な位置づけにある。

連の特徴の変化として、以前は盆の時期にだけ組まれる一過性の側面が大きかったが、現在は年間を通して練習やイベントへの出演がある連も多く、定常的な所属とされる。このような連の変化は、町単位の地域社会の共同性の低下も要因であるが、観光政策により県外客が増加し、踊る目的自体が、地域の人に見てもらいながら仲間と踊りを楽しむため

⁵⁸ これは、例えば同一の日本舞踊の演目を、いろいろな流派の異なる踊り手により、順に鑑賞することを考えるとわかりやすいであろう。

⁵⁹ 1953年は見物人から料金をとることへの批判が高まったことから、観覧場をすべて廃止した。これは見物人には「市内どこからも踊りが楽しめる」と好評だったが、踊り子たちには「ヤマがない」と不評であった。「最近集団を主とするように踊り方が変化したので“踊る場所”を必要とするのか、競演場がなくなると不便を感じなくなった」と記事には記されている（1953年8月26日付『徳島新聞』）

連が次々と分散するように増えていったのは、戦後しばらくと昭和40年代である。ある連から新しい連ができる時は、連員の1人が自分なりの特徴のある連を作りたいと思い、所属していた連を脱退し新たに結成する（表1 C11）。毎年新しい特徴の連がどんどんできるので、音楽、踊り、衣装などの面で多様なバリエーションが生まれたという。昭和40年代は「阿波おどり」が娯楽系のテレビ番組にもたびたび取り上げられるようになり⁶⁰、「阿波おどり」の連に入ることは、日常生活では得られない経験ができる魅力が大きかったことも、連が次々とできて連員を確保できた理由であろう。

このように連が分裂して増えていったことで、観光のための「阿波おどり」の担い手が増加し、踊り、衣装、音楽面で多様性が生まれたことが、観光のための「阿波おどり」に寄与していると言えるだろう。

【踊る目的および連同士の関係性の変化】

審査場が設けられる以前は、「一丁廻り」と呼ばれる町内での練り歩きながらの三味線演奏と踊りが中心であった（坂東ほか 2007:31）。しかし必ずしも町内会のような組織が管理していたわけではなく、盆の時期に組まれたさまざまな集団により行われていた。自分たちの楽しみ、町内や職場の融和、芸の披露などのために行われていたが、特に競合関係はなかったと考えられる。

しかし審査場が設けられると、審査基準を満たす踊りにより商品や優勝旗を得ること、観光客に満足してもらうこと、が主たる目的になった。1954年から現在まで行われている「阿波おどり写真コンクール」（徳島新聞社主催）、また昭和30年代に行われていた一般市民のアンケートによる連の人気投票（徳島新聞社主催）は、連同士の競争意識を高めたといえよう⁶¹。

⁶⁰ テレビ放送の影響については、「II-2-3 ラジオおよびテレビ放送の影響」（本論43頁）を参照。

⁶¹ 連の人気投票は昭和30年代に、徳島新聞社主催、歯磨き会社や製菓会社の後援により行われた。一般市民が葉書に連の名前を書いて投稿し、応募総数の大きな連とその応募者に後援会社から商品が贈られる形式であった（例：1955年8月13日、1960年9月6日、1962年8月15日、1964年8月15日付『徳島新聞』など）。津田（元「娯茶平」所属の小鼓奏者）によれば、連の人気投票で1位から3位までの連が表彰式の後の披露の踊りを行った際、2位の「娯茶平」が唄を大切にしているコンセプトにより打楽器は小規模であったことにより、前後の1位と3位の連が打楽器中心の30名以上の音楽隊であったことから「娯茶平」の音楽がかき消されてしまい、「アメリカとソ連に挟まれたトリニダード Tobago」（筆者注：大国に挟み撃ちにあった小国の例え）のような不本意な披露におわったことを猛省し、音楽隊を増強したことを記している（津田 1987:54-56）。現在の「娯茶平」は「鳴り物」100名以上、総勢300名以上を擁する。また1999年に朱色の漆塗りの笛を吹く「赤笛隊」を鳴り物の先頭に配置し、2001年には、背中の帯に赤い団扇と編笠といういで立ちの若い女性5人から成る「三味線娘」を通常の三味線奏者とは別にプロデュースし話題となっている。このようなインパクトのある外見と多人数のパートを打ち出す手法は、人気投票のお披露目での体験をふまえた戦略と考えられる。

近年の例では、「はな・はるフェスタ」で2004年から行われている「阿波おどりコンテスト」、「秋の阿波おどり」で2015年から行われている「全国阿波おどりコンテスト」があり、徳島市だけではなく徳島市以外の連の競争意識、さらには徳島市と徳島市以外の連の間の競争意識を高めていると考えられる⁶²。近年のコンテストの特徴は、徳島市民を中心とする一般人による人気投票ではなく、複数の有名連の連長が審査員となる（ウェブサイト資料⑤）ことであろう。すなわち組織のトップ層が良しとする音楽と踊りが選ばれ、また組織のトップ層自身も徳島の伝統的民俗芸能として、観光名物としてどのような音楽と踊りを希求すべきかを常に問われることになる。また「全国阿波おどりコンテスト」では、徳島市の有名連をお手本とする基準が強化される。

さらに連として「選抜阿波踊り」等の屋内外の公演に選出されることや、合同連を組む場合の各連の位置、連内でも演舞場や屋内舞台の先頭および中心位置を獲得できるかどうかなど、連同士のみならず連内でも常に競合関係が形成されている（表1 C2）。

観光名物となった「阿波おどり」は、「お客さんに、『見に来てよかった』と、感動してもらえる踊りを見せないとだめ」（天水連連長・「阿波おどり振興協会」理事長）（あわ編 2012:46）および「毎年、（筆者注：リピーターの観客のために）違ったステージをお見せしなければならない。」（阿呆連会長・「阿波おどり振興協会」会長）（あわ編 2012:199）（肩書は2012年時：筆者注）と組織のトップに認識されている。「阿波おどり」全体にもこのような目的意識の変化があると考えられる。現在の「阿波おどり」は、技量の高さとステージショーとしての完成度だけではなく、インパクトの強さや新趣向による目新しさのいずれもが問われていると言える。

II-2-3 ラジオおよびテレビ放送の影響

日本におけるラジオ放送は大正末期に、またテレビ放送は戦後10年たたずして開始された。徳島市中の盆踊りの観光化は昭和初期であり、日本における放送事業と重なり合う時期である。放送事業は観光政策の一環として開始されたわけではないが、徳島市中の盆踊りが観光化されていなければ、特にテレビ放送の影響はそれほど大きくなかったと考えられる。本項ではこれらの放送事業の「阿波おどり」への影響をまとめる。

【ラジオ放送と徳島市中の盆踊り】

日本において放送事業が開始したのは大正末期である。東京放送局（社団法人）が1924

⁶² 「はな・はるフェスタ」は1998年から徳島駅近くの藍場浜公園で行われる春の祭典であり、「徳島ラーメン博覧会」など特産品に関連したイベントや、様々な音楽やダンスの実演が行われる。「阿波おどり」関連のイベントとしては、「阿波おどり春舞台」（有名連による屋内舞台公演）および「春らんまん阿波おどり」（屋外ステージでの公演）があり、「阿波おどりコンテスト」は2004年から行われている（徳島県内外の連による参加）。「秋の阿波おどり」は2008年から11月に開催され、「全国阿波おどりコンテスト」（徳島県外の連のみによる参加）は2015年から開催されている。

年（大正 13 年）に、翌年の 1925 年に名古屋放送局（社団法人）および大阪放送局（社団法人）が設立された。これらは現在の NHK（特殊法人日本放送協会）の前身であり、放送局の設立後にラジオ局も開設されている⁶³。これら三局は 1926 年には解散し、日本放送協会（社団法人）に統合された⁶⁴。そして戦後の 1950 年に連合軍司令部の示唆によって制定された放送法に基づき社団法人としての日本放送協会は解散し、特殊法人としての日本放送協会、すなわち現在の NHK が設立された（向後 2006:50）。

日本における最初のラジオ放送は 1925（大正 14）年の東京放送局芝浦仮放送所からであった（メディア史研究会 2006：表紙）。同年の 8 月 9 日には大阪放送局により、徳島市内花街の芸妓出演による「徳島盆踊り特別番組」が放送されており、これが「阿波おどり」が公共の電波にのった嚆矢であるとされる（「阿波おどり会館」内博物館展示の年表）。その 2 年後の 1927 年（昭和 2）年 8 月 15 日には、「ラヂオの夕べ」という徳島市内芸妓の出演による盆踊りが、大阪放送局と徳島毎日新聞の共催で放送されている。これは徳島公園内に特設された拡声器で流された。当時の新聞には、拡声器周辺に群衆が集まっている写真が掲載されている（1927 年 8 月 17 日付『徳島毎日新聞』）。

【テレビ放送と「阿波おどり」】

日本におけるテレビ放送の歴史は戦後からであり、特殊法人日本放送協会（NHK）が設立された 3 年後の 1953 年に、同協会により NHK 東京テレビが開局した。すなわちテレビ放送は徳島市中の盆踊りが「阿波おどり」となって以降に開始された⁶⁵。

ここでは徳島市を本拠地とする四国放送について「阿波おどり」との関連を述べる。四国放送は戦後の 1952 年に徳島市内に設立され、同年にラジオ放送を開始した。テレビ放送が開始されたのは 1959（昭和 34）年であり⁶⁶、同年の 8 月 17 日には「阿波おどり」の初中継が行われた（四国放送株式会社 1972:222-223）。これにより徳島県内にいながら見物のできない人にも現場のどよめきや興奮が伝わるようになった。当時の放送スタッフによると、

⁶³ コールサイン（識別信号）は、JOAK（東京放送局）と JOBK（大阪放送局）である。

⁶⁴ 徳島放送局はこの日本放送協会（社団法人）の傘下として、1933（昭和 8）年に開局（コールサイン：JOXK）された。

⁶⁵ 同じ 1953 年の NHK によるテレビ本放送開始から約半年後に、「日本テレビ」放送網（NTV）が初の民放テレビの本放送を開始した。また NHK 徳島テレビが開局したのは 1959（昭和 34）年（3 月）である。同じ 1959 年（7 月）に「四国放送」テレビも開局した。

⁶⁶ 四国放送のテレビ開局に関わった森田茂氏（1972 年時の徳島新聞社社長）によれば、1959 年当時は商業放送が未知の事業であり徳島で育つなど考えていたものはおらず、徳島県内のテレビ受信機も約 3000 台とラジオ開局時のラジオ台数の 7 万五千台にも遠くおよばなかった。しかしテレビ放送は将来成長するかもしれないから乗り遅れてはいけないという競争意識もあり、始めることになった。実際に開局すると順調に成果をあげ赤字の心配も全くなかった。成功の一つの理由としては、1959 年は皇太子（現在の明仁天皇陛下）のご成婚やプロレスブームがあり、テレビ視聴が促進されたことがある（森田茂 1972:頁記載なし、1978:1-3）。

演舞場の栈敷や徳島市東新町のアーケードにゴンドラをつるし重いカメラを載せ、落ちはしないかとヒヤヒヤしながらの撮影であった。カラー放送が開始すると、「阿波おどり」の絢爛さは全国の夏の話題をさらった（岡田みゆきほか 1976:120-121）。「阿波おどり」では多数の集団が色とりどりの異なる衣装で踊るため、視聴者向けの娯楽としても有用であったと考えられる。中継放送だけではなく、1961（昭和 36）年には「名人町を流す」というタイトルの、当時では珍しいフィルム構成の放送も行った（四国放送株式会社 1972:112-113）。

「阿波おどり」そのものの中継だけではなく、他の番組に「阿波おどり」調にアレンジすることも行われた。例えば 1960 年には日本テレビのディレクターが当時人気の俳優や歌手（石原裕次郎、石原慎太郎、金井克子ら）と四国放送にきた際に「阿波おどり」をみて触発され、半年後に「踊って唄って大合戦」という番組をプロデュースする際、林家三平を使い「阿波おどり」のぞめき囃子を「チャンカチャンカ…」と口頭で表現させた（村崎 1978:36-37）。また 1967（昭和 42）年には、ドラマ「青春阿波踊り」をはじめ 4 つの中継あるいは録画が行われ、多彩な「阿波おどり」番組が放映された（四国放送株式会社 1972:頁記載なし）。ドラマ「青春阿波踊り」（25 分）は、「阿波おどり」の持つ庶民のエネルギー、踊りの渦の底にみられる哀歓をドラマで描出したいという企画により、読売テレビの協力のもと、キャスティングは上方タレントが起用された。他に「11PM」、「木島則夫モーニングショー」、「NNN ワイドニュース」、「JR ファミリーショー」で「阿波おどり」が取り上げられた（四国放送株式会社 1968:2-5）⁶⁷。

さらに、「阿波おどり」の初の海外派遣も地元メディアによるものであった。これは、徳島新聞社と四国放送の共同企画⁶⁸により、1968（昭和 43）年に訪米した「阿波民芸団」（「阿波おどり」の選抜集団と徳島県立城北高等学校の民芸クラブ（人形浄瑠璃）の合同集団）である。「ハワイ移民 100 年祭」によるホノルルでの公演を初め、サンフランシスコおよびロスアンゼルスで踊りが披露され、全国放送された⁶⁹。この企画には、当時四国放送会長であ

⁶⁷ 「11PM」は読売テレビ（YTV）の委託制作。作家の藤本儀一が司会をし、ゲストとして作家の瀬戸内晴美（現在の瀬戸内寂聴、徳島市出身）、漫画家の佃公彦（徳島県に疎開経験あり）も来徳し、30 分のフィルム構成も制作された。当時のドキュメンタリーでは台本を使わないのが普通であったが、「阿波おどり」の群衆の中の個人を通して日本の家族共同体に焦点を合わせるという制作意図から、NTV の委託ライターを起用した。「木島則夫モーニングショー」は日本で最初に社会や芸能での事件を扱ったショー形式の構成番組である。この番組では「阿波おどり」に関連して平和のありがたさが強調された。「NNN ワイドニュース」は徳島駅前から生中継された。「JR ファミリーショー」では「阿波おどり」による疲労回復策などが紹介された（四国放送株式会社 1968:2-5）。

⁶⁸ 徳島新聞社は四国放送の最大出資株主であり、また「徳島県阿波踊り協会」の設立にも大きく関与している（本論 4 頁）。放送事業を超えた影響力があると言えるであろう。

⁶⁹ 「阿波民芸団」（村上宏夫団長ら 35 人）は、「明治 100 年記念事業」（徳島新聞社・四国放送）の一環として結成された（1986 年 8 月 12 日付『徳島新聞』）。「阿波おどり」は「日本移民 100 年祭」の開幕式典で披露された。その後も合同の連により、カナダ、インドネシア、中国、スペイン、ポルトガル、フランス等に遠征している。

った前川静雄氏⁷⁰の「阿波踊りを世界のアワダンスにしたい」という考えがあった（岡田みゆきほか 1976:121-122）。

また、1972年に「阿波おどり」を撮影した動画が翌年1973年にNY総領事館に英語版として納入され、フランス、エジプト、インド、タイ、ナイジェリアの各大使館、米コロラド大学からも注文により11の英語版および2つの仏語版2が納入された。さらに中部アメリカ大学連合（ハーバード大学 Reischauer 氏代表）からも学術資料としての「阿波おどり」映像の依頼があり1976年に提供されている（岡田みゆきほか 1976:122）。

このように「阿波おどり」が日本全国に、さらに海外に知られるようになったのは、地元のテレビ放送と当事業者の企画による海外遠征の影響が大きい。テレビ放送がなければこれほど全国的にあるいは世界的にまで知られることはなかったであろう。また、単に祭りとしての盆期間の「阿波おどり」を放映するだけではなく、「阿波おどり」以外の番組に掛け声やお囃子音楽の口唱歌を取り入れて「阿波おどり」調にする、研究者を招いて「阿波おどり」に関する解説番組を制作する、「阿波おどり」をモチーフにしたドラマ制作など、様々な形で「阿波おどり」を編集・増幅させ発信することが行われた。テレビ番組制作の手法としてはあたりまえになっているが、これらがテレビ放送が開始されてから早期に行われているのは、「阿波おどり」がテレビという媒体にのせやすいものであったからであろう。見ているだけで一緒に踊りだしたくなる踊りであることに加え、色とりどりの衣装を着た多数の集団が次々と踊りながら行進すること、賑やかで誰もが口唱歌によりお囃子を再現しやすいことなどが、テレビ番組制作に適していたと言えるのではないだろうか。

そして「阿波おどり」が外から鑑賞されるようになったことは、テレビ放送の大きな影響であろう。ちょうど鉄道の発達により「車窓の外がパノラマ的な風景として捉えられ、奥行き感覚が喪失され、もはや知覚される対象と人々が同一的空間には属していない」（本論15頁）と Schivelbusch により指摘された現象が、テレビ放送により「阿波おどり」でも加速されているといえるだろう。

II-3 現代の「阿波おどり」の特徴

本章ではこれまで、「ゾメキオドリ」について論じ、また「阿波おどり」に関する観光政策および放送の内容について記した。本項では現在の「阿波おどり」の特徴について述べる。

II-3-1 現代の「阿波おどり」の音楽と踊り

戦後の「阿波おどり」は海外遠征も盛んであり、観光庁発行の海外向けプロモーションビデオにも取り入れられている（ウェブサイト資料⑦）。

⁷⁰ 前川静雄氏（1902-1969）は昭和期のジャーナリストであり、徳島新聞社社長および四国放送会長を歴任した。

各連は踊り手と音楽奏者を擁し、三味線、笛、鉦、大太鼓⁷¹、締め太鼓を備えていることが現在の標準である（写真 4-8 参照）。音楽奏者は屋外演舞場において連の最後部に位置することが多く、演奏しながら行進する⁷²。踊りは「鳴り物」が奏する音楽のリズム（2拍子）により、同側（右足と右手、あるいは左足と左手）の手足を出しながら進む「ナンバ」と呼ばれる動作である⁷³。現在「男踊り」、「女踊り」、「女ハッピー踊り」という3つの様式が確立している。小学生以下の子供の「ちびっこ踊り」と呼ばれるパートを擁する連もある。「鳴り物」のパートは全員が集まった状態で演奏するが、踊り手は各パートに分かれ、これらのパートが1つあるいは複数でいろいろなフォーメーションを組みながら踊る。

三味線および笛を保持しない打楽器のみの連もあり、「一拍子系」と呼ばれることがある（表 1 C12）。音楽として一拍子というカテゴリーにあるかは議論の余地があるが、「音の強弱や高低差が希薄な連打」という印象からつけられた呼称であろう。鳴り物が打楽器のみの連は、「苔作」（1968年結成）が最初である。「阿波おどり」の主要楽器は三味線であったため、打楽器のみの連は「正調」ではないとしてかつては演舞場には入れなかった。しかし近年は演舞場にも入れるようになってきている（表 1 C16）⁷⁴

⁷¹ 「大太鼓」とは一般には「長胴太鼓」のことを指す（森重 2012:63）が、「阿波おどり」で用いられているのは「平胴太鼓」である。しかし「阿波おどり」では「大太鼓」の名称が定着しているため、本研究でも「大太鼓」と表記する。

⁷² 屋内の舞台においても、舞台上手エリアに音楽奏者がまとまって立位で演奏するため、立位で楽器を保持する用具が工夫されている。

⁷³ 「ナンバ」は西洋の舞踊にはなく日本に特有の動作と言われることがあるが、日本舞踊においてはナンバではない動作も見いだされる。日本舞踊家の音羽菊蔵は徳島で「阿波おどり」を見ての対談で、日本舞踊ではナンバになってはいけない場合も多く、日本舞踊家にとっては「阿波おどり」はその点で難しいと語っている（音羽流家元音羽菊蔵，1956年8月18日付『徳島新聞』）。

⁷⁴ これは、打楽器のみの連が増加し三味線を擁する連が減少したため、「打楽器のみの連を認めないと演舞場の出演連の数が不足してしまう」（表 1 C20）という理由によると言われる。これらの連のダイナミックな演奏が人気となり、また主要楽器としての三味線の位置づけが以前よりも希薄となっていることも要因であろう。



写真4 鈴



写真5 締太鼓



写真6 三味線



写真7 大太鼓



写真8 笛

写真4-8 現代の「阿波おどり」で用いられる楽器
『阿波踊り本 II』(あわ編 2015:30) より筆者が抽出

【「男踊り」，「女踊り」，および「女ハッピー踊り」】

図6および図7は「男踊り」および「女踊り」の衣装を示すイラスト図であり、写真9-11は、「男踊り」、「女踊り」、「女ハッピー踊り」を示す。「女踊り」は上肢を高い位置に、またその幅を肩幅に保持し、遊脚（身体の重みがかからない足）を支持脚（身体の重みを支える足）に添わせるように上げ、下駄の爪先立ちを保持しながら内輪で進むため、垂直方向のシルエットが強調されるような動作である。「男踊り」では腰を低く保ち、足袋を直接地面に置いて踏みながら外輪で進む。手は「女踊り」程は高く挙上せず、左右上下に比較的自由に動かすため、水平方向のシルエットが強調されるような動作である。また「男踊り」のパートと「女踊り」のパートが同一空間内で同時に踊ると、シルエットの対照性が際立ち、これが「阿波おどり」の様式美の1つとなっている。

写真10からわかるように、近年の「阿波おどり」の特に「女踊り」では踊りの動作やタイミングを揃えて集団としての様式美を見せることが重要とされる。「女踊り」（写真10）でよく用いられる「一糸乱れぬ」（2009年8月12日付『徳島新聞』）という形容句通りの統一性が体现されているといえる。



図6 「男踊り」の衣装（筆者作成）

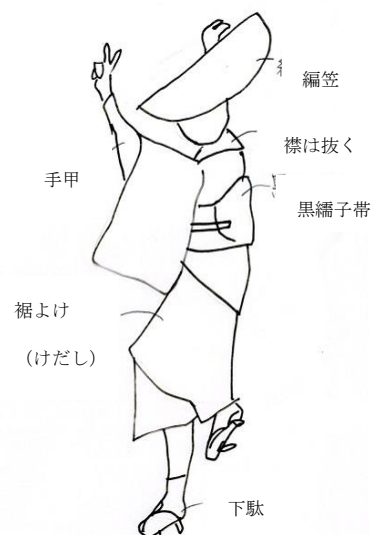


図7 「女踊り」の衣装（筆者作成）



写真9 「男踊り」
(2015. 7. 22)



写真10 「女踊り」
(2015. 7. 23)



写真11 「女ハッピー踊り」
(2015. 7. 21)

写真は「阿波おどり会館」にて筆者撮影

現在の「阿波おどり」における「女踊り」および「男踊り」の特徴を表5に示す。

表5 「阿波おどり」における「女踊り」および「男踊り」の特徴

踊りの様式		女踊り	男踊り
指標			
踊り手の性（年齢層）		女性（10代～30代中心）	男性
動作	足運び	内輪（下駄の爪先立ち）	外輪
	腰の高さ	腰は低くせずに保持	膝を曲げ腰を低く保持
	上肢の位置	肘は肩より高い位置で保持	肘は肩の高さで保持
	全身のシルエット	垂直方向が顕著	水平方向が顕著
	フォーメーション	常にフォーメーションを組む	自由性と即興性の保持
衣装	着衣	浴衣（頭部には編み笠 ⁷⁵ ）	着流し/ハッピー
	履物	足袋と下駄	足袋
	手に持つもの	素手（一部の連で団扇か提灯）	素手/団扇/提灯

フィールド調査より筆者作成

⁷⁵ 編笠は一時用いられなくなっていたが、昭和初期に「観光客に優美な踊り姿も知ってもらおうと」再登場した（石川 1998年7月30日付『徳島新聞』）。大正期の写真を見ても編笠を被る姿はほとんどなく、観光化により編笠が復活し標準化したのであろう。

徳島城下の盆踊りは、男女差や年齢差に関係なく誰でもが踊れる所に特徴があったが、現在の「阿波おどり」では、男性の踊り手は幼児から70代までと幅広いが、女性は10代から30代が中心である⁷⁶。これは1950年代後半から高齢の女性が徐々に排除されていったことによる（小林敦子 2017a:12-13）。

「女踊り」では、赤やピンクの色鮮やかな「すそよけ」（肌着の上に重ねる着用用の下着）のかなり広い面を見せるようにして着付け、黒縹子帯を締め、編笠を被る。「男踊り」では通常白の短パンツをはき、着流し（男性用浴衣）あるいはハッピーを着て角帯を締める。頬かむりをする連もある。素手で踊る連もあるが、小物を持つ場合は連内で統一されている。「扇連」および「阿波扇」では、扇を持ちながら踊ることを特徴としている。女性がハッピーを着て「男踊り」の動作で踊るスタイルは「女ハッピー踊り」と呼ばれ、独立した1つのパートとして踊られることが多い。連員の募集の際にも「男踊り」および「女踊り」と並列して「女ハッピー踊り」として明記される。一方女性が「着流し」（男性用の浴衣）を着て「男踊り」を踊る場合は、男性に混じって踊られ、独立したパートにはなっていない連が多い⁷⁷。このような現在（2017）の「阿波おどり」における踊りの様式の構造を模式的に示したのが図8である。

表5からわかるように、「女踊り」は下駄の爪先立ちを保持し内輪の足運びで進み、支持脚の膝はあまり曲げず、肘は肩より高い位置で保持することにより、垂直方向のシルエットが強調されている。動作の統一性が高く常にフォーメーションを組む。「男踊り」はこれとは対照的に外輪で進み、膝を曲げて腰を低い位置で保持し、フォーメーションを組む時もあるが、個々人の自由性と即興性が保持される面がある。

「女踊り」および「男踊り」と共に確立しているのが「女ハッピー踊り」である（写真11）。「女ハッピー踊り」は女性が「ハッピー」を着て踊るスタイルで、女性が「着流し」（男性用浴衣）を着て踊るスタイルと共に、当初は「女の男踊り」と呼ばれていた。しかし実際には連により踊りの動作にはかなり多くのバリエーションがあり、「男踊り」および「女踊り」の動作における各要素の多様な組み合わせの芸態となっている。詳細は「III-3-2-5『女ハッピー踊り』のバリエーション」（本論83頁）で論じる。

「女ハッピー踊り」は、「男踊り」の動作の取り入れ方と「女踊り」の縦のシルエットが強調された統一的な様式美のどの部分を取り入れるかでいろいろなバリエーションが生まれている。すなわち図9a-9dに示すように、対照的な「女踊り」および「男踊り」と、両者の各特徴の組み合わせによる多様な「女ハッピー踊り」が確立している。

⁷⁶ 筆者がフィールド調査した連においても、男性の踊りのリーダーは40代～50代が多いが、女性の踊りのリーダーは20代後半～30代が大半であった。

⁷⁷ 有名連の中で唯一「のんき連」のみ、2015年より着流しを着て踊る女性を「女着流し踊り」と1つのパートとして位置づけている（2018.4.5「のんき連」連長への問い合わせによる回答）。今後「女着流し踊り」を導入する連が増える可能性もあるが、本研究では例外として扱う。

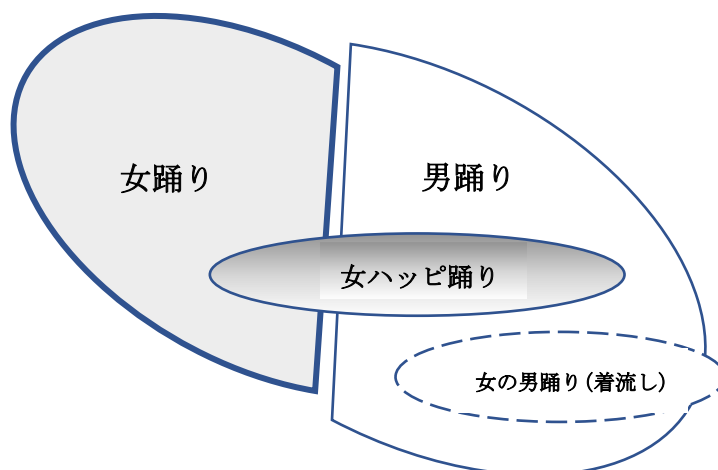


図8 現在の「阿波おどり」における踊りの様式の構造 (2017)

(小林敦子 2018:45 より転載)

図9a-9dは、各連における多様な「女ハッピー踊り」の位置づけを示す模式図である。

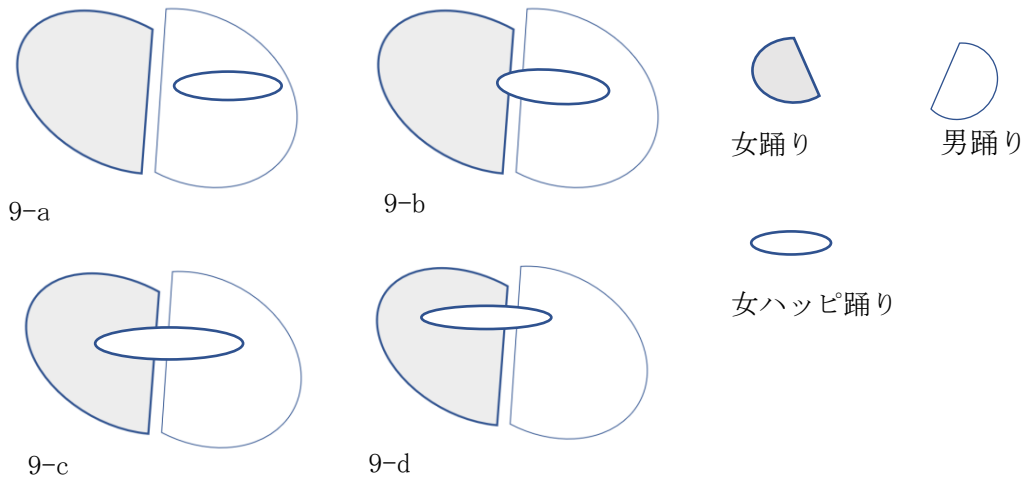


図9a-9d 「阿波おどり」の各連における「女ハッピー踊り」の位置づけ

(小林敦子 2018:46 より転載)

付記:「女ハッピー踊り」の各連での位置づけにより、踊りの動作の多様性と、「女踊り」および「男踊り」への類似性の大小を示す。「女ハッピー踊り」は「男踊り」と「女踊り」のどちらの要素を多く取り入れているかは連により異なり、「男踊り」とほぼ同一の場合から、「女踊り」の特徴を多く保持する連まで多岐にわたる。

[基本的な足運びとリズム]

「阿波おどり」は同側の手足を出しながら前を進む行進型の踊りである。片側の手足の動作は図 10 に示すように 2 拍分をとり、4 拍で両側の手足の動作、すなわち踊りの動作の 1 パターンが完結する。1 拍目に前に出す足には体重をのせず、2 拍目で体重を出した足に移動させ、1 拍目は「カラ足」と呼ばれ（津田 1987:196）、リズムは「弱強型」である

（三室 1967:71）。具体的には 1 拍目は爪先を地に接触させるか、あるいは接触させずに空間内にあり、2 拍目で「男踊り」ではしっかり地を踏み、「女踊り」では下駄の爪先立ちで接地する。足の出し方は「男踊り」では外輪、「女踊り」では内輪である（図 10）。単純なリズムと動作であるが、この 2 拍の中で、どのようなタイミングと足運びをするかは様々なバリエーションがある⁷⁸。

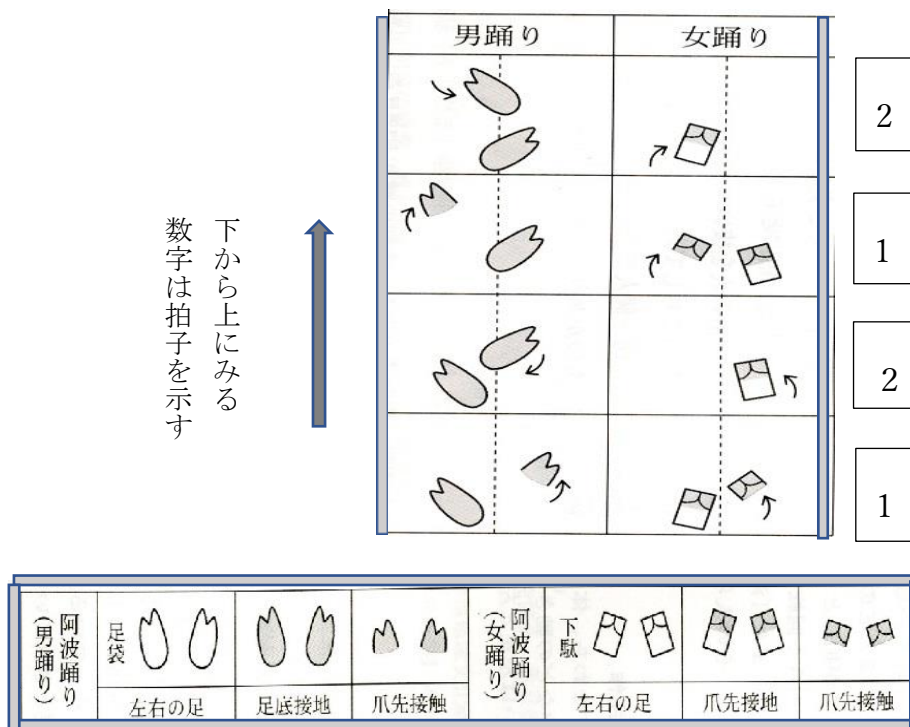


図 10 「男踊り」および「女踊り」における足の移動軌跡の基礎パターン（筆者作成）

『津田の盆踊り』における自由な乱舞とぞめきリズム」（小林 2014a:7）より抽出

「接地」は黒色部分が地面に着いた状態であり、「接触」は接触してすぐ離すことを示す。

「男踊り」は足袋、「女踊り」は下駄を履く。

⁷⁸ 「阿波おどり」は各連が自前の音楽隊を擁するため、楽器の演奏法やリズムも細かな相違があり、この音楽と踊りが合わさって各連の独自性が発揮されている。そのため踊り方は連の数だけあるともいえる。ただしその相違は見ただけではわかりにくい。

II-3-2 「阿波おどり」の徳島県内の盆踊りにおける位置づけ

「阿波おどり」は徳島県内の盆踊りにおいてどのような位置付けにあるのだろうか。表6は『徳島県民俗芸能誌』（皆川編 2004）に記載されている徳島県内の盆踊りの分類と説明をまとめたものである。盆踊りの形式として一般的に想起されるのは、神社の境内や広場などで中央にやぐらを設置し、そこで奏される太鼓などのお囃子に合わせて周囲を輪になって踊るもので、表6では「回り踊り」に相当する。徳島県においてもこの「回り踊り」が最も数が多く、「県下全体に分布」と記されているように分布範囲が広い。「回り踊り」に先じて「阿波おどり」が併記されているのは、徳島県の代名詞ともいえる（立岡 2002:1）「阿波おどり」の位置づけが表れていると言えよう。

表6 徳島県の盆踊り

分類名称	盆踊りの分布・歴史・芸態
阿波おどり	徳島城下の盆踊りから発達。伴奏・歌詞・囃子詞には「砂持ち」「ハイヤ節」「よしこの節」などの影響が見られる ⁷⁹ 。
回り踊り	県下全体に分布。音頭は多数。吉野川北岸地域では、浄瑠璃くずしが隆盛 ⁸⁰ 。県中部は「びっちゃんちゃん」、「とこせ」、「鈴木主水」などの音頭が盛んである。県南部は歌舞伎の芸題を取り入れた「芸題踊り」が盛んである。
鉦踊り	三好郡山城町を中心に分布。念仏を唱えながら踊る。
踊り念仏	美馬郡貞光町の二箇所のお堂で念仏を唱えながら踊る。

『徳島県民俗芸能誌』（皆川編 2004:623-625）より、筆者作成

⁷⁹ 「砂持ち」は神社の境内の整地のために河川から砂を運ぶ行事であり、「阿波おどり」の特徴的な囃子詞である「踊る阿呆に見る阿呆」は、この「砂運び」の作業後の酒盛りで歌われた囃子詞から影響をうけたと言われる（映像資料（3）②：徳島県民俗芸能文化保存会 2006）。「ハイヤ節」は『日本民謡大辞典』によると、「九州の西海岸の船着場を中心に、元来、船乗り相手の酌婦などによって歌われた酒盛唄」（浅野 1983:400）である。「よしこの節」は同じく『日本民謡大事典』では、「江戸時代の後期、明和（1764-72）から寛政（1789-1801）にかけて、常陸の潮来地方からはやりだした[潮来節]の変化した酒盛唄。」であり、「江戸の[都々逸]、上方の[よしこの節]と節に相違はあっても、結局異名同種のものである。」（浅野 1983:530-531）とされる。1916年（大正五年）に発行された『唄と三味線』においても、元禄後期から天保期の流行唄として三十種類の唄が挙げられている中に、「よしこの」および「都々逸」が挙げられ、いずれも「阿波おどり」の唄とされている（中川 1916:147）。

⁸⁰ 浄瑠璃くずしは、浄瑠璃の人気の外題を盆踊りの音頭としたもので、語りの内容はほぼ踏襲し、三味線（短い旋律の繰り返し）演奏に合わせてシンプルなりズムで歌う（小林 2016a:111）。

II-3-3 「阿波おどり」と「郡上おどり」および「西馬音内盆踊」の比較

「阿波おどり」と同様に藩政期より続く伝統的民俗舞踊として、「郡上おどり」および「西馬音内盆踊り」を挙げた（本論 9 頁）。これらと「阿波おどり」を主として衣装と楽器の面から比較し、日本の伝統性がどのように表象されているかを考察する。

表 7 「阿波おどり」と「郡上おどり」および「西馬音内盆踊り」の比較

	阿波おどり	郡上おどり	西馬音内盆踊り
開催地	徳島県徳島市	岐阜県郡上市八幡町	秋田県雄勝郡羽後町
衣装	浴衣・法被	浴衣	藍染浴衣・端縫衣装 ⁸¹
楽器	三味線・笛・太鼓・鉦	三味線・笛・太鼓	笛、大太鼓、小太鼓、三味線、鼓、鉦
実践団体	多数の連	郡上おどり保存会	西馬音内盆踊保存会
文化財指定の有無（指定日）	無	有・重要無形民俗文化財（国指定）	
		1996年12月20日	1981年1月21日

先行研究（足立 2010, 小坂 2002）および「文化庁 HP」（ウェブサイト資料④）より筆者作成

これら 3 つの盆踊りは、いずれも和楽器の生演奏⁸²により、和装で踊られている点が共通している。また「郡上おどり」および「西馬音内盆踊り」⁸³はいずれも国指定の重要無形民俗文化財（分類：民俗芸能・風流⁸⁴）として文化財指定されているが、「阿波おどり」は指定されていない（「文化庁：国指定文化財等」，ウェブサイト資料④）。この理由は明

⁸¹ 端縫い衣装は絹の切れ端を縫い合わせたもので、藍染の浴衣と共に特徴的である。

⁸² 「阿波おどり」が「郡上おどり」および「西馬音内盆踊り」に比較して特徴的なのは、観光化される以前から三味線が主要楽器であったことである。「郡上おどり」はもともとは楽器は使用されず、音頭取りの唄により踊られており、楽器が使用されたのは大正期に保存会ができて以降のことである（足立 2004:88）。また「西馬音内盆踊り」では笛と太鼓のみであったが、後から三味線が加えられた（小坂 2002:104）。これは、徳島市が上方に近く藩政期より三味線が広く普及していたことと、芸妓が「阿波おどり」の音楽を担う側面が大きかったからであろう。

⁸³ 「郡上おどり」および「西馬音内盆踊り」の重要無形文化財としての名称は、各々「郡上踊」および「西馬音内盆踊」であるが、本研究では通常よく使用される名称で記した。

⁸⁴ 「風流」は、「風情・みやびなどの意味で、中世に物語や和歌の心を意匠化したつくりものを指したが、後にきらびやかな造り物や衣装、それらを用いた練り物や踊りをもさすようになった」（文化庁 1976:23）。「阿波おどり」の起源についてはこの「風流」の他、「築城落成説」（徳島藩が築城の際に城内で庶民に築城祝いの踊りを許可したという説）、「精霊踊り」説などがある（中村 1996:24-34）。

らかではないが、「阿波おどり」が全国約 60 カ所で開催されており、1 地域に固有の祭りではなく、なっていること、「見せる踊り」として変容することによると考えられる⁸⁵。

また「阿波おどり」では観光化されて以降も 1 つの団体（保存会）が音楽を提供するのではなく、多数の集団（連）が踊り手と共に楽器隊を擁し、各々の音楽を奏する点が、他の盆踊りと大きく相違している。「阿波おどり」に様々な音楽や演出が取り入れられるのは、シンプルなリズムと踊りの動作が基盤にあるだけでなく、各集団が自前の音楽隊を擁するので自由に音楽を創り演奏することができることと、観光化以降は連同士が競合関係にあり、独自性が求められることが大きな要因と考えられる。

II-3-4 「よさこい」系祭りとの比較

「阿波おどり」のように踊りを主体とする祭りで、全国の多くの地域で祭りとして取り入れられ海外でも人気となっている祭りとしては、「よさこい系祭り」がある⁸⁶。表 8 は、「阿波おどり」と「よさこい系祭り」との比較を、音楽、衣装、踊りの特徴を指標として示した表である。

⁸⁵ 文部科学省による重要無形民俗文化財指定基準の民俗芸能の項では、(1) 芸能の発生又は成立を示すもの、(2) 芸能の変遷の過程を示すもの、(3) 地域的特色を示すもの、のいずれかに該当する重要なものが要件とされている（文部科学省 HP，ウェブサイト資料⑧）。

「阿波おどり」はこの 3 つの基準に該当しないと判断されていると考えられる。

⁸⁶ 1954 年から高知市で開催されている「よさこい祭り」と、1992 年から札幌市で開催されている「YOSAKOI ソーラン祭り」など日本全国で開催されている「よさこい祭り」の派生型の祭り（本研究では「よさこい系祭り」とする）がある。矢島は「よさこい系祭り」を「原則として鳴子を持ち、地元の民謡などを取り入れた曲で踊る祭り」の総称として用いている（矢島 2015:78）

表8 「阿波おどり」と「よさこい系祭り」との比較

指標		種類	阿波おどり	「よさこい系祭り」
音楽	演奏方法		音楽隊によるライブ演奏	「地方車」による再生音が標準
	楽器		和楽器 (三味線・鉦・笛・太鼓等)	和楽器と洋楽器いずれも許容
	楽曲		「ぞめき」 (徳島県の民謡等も導入)	サンバ調・ロック調・演歌調等の曲 「よさこい鳴子踊り」の一節を入れる
衣装			和装 (浴衣・着流し・法被)	特に制限はない (半纏・長半纏が多い)
踊りの特徴			統一的群舞 (個人の自由性も有)	統一的群舞

先行研究(井上昇 2003a/2003b, 矢島 2015)より筆者作成

「よさこい系祭り」では、「地方車」(じかたしゃ)と呼ばれる大型トレーラーに音響機材を積み、グループの先頭を走りながら大音量で音楽を流していく(矢島 2015:50)⁸⁷。

高知市における「よさこい祭り」で当初用いられたのは、地元で伝わる座敷芸「よさこい踊り」に日本舞踊の5流派の師匠に依頼した振付を取り入れ、さらに地元の作曲家T氏に依頼して作曲された「よさこい鳴子踊り」(鳴子を持って踊る)で踊るものであった。しかし1973年に「よさこい鳴子踊り」がニースのカーニバルに参加する時にT氏がサンバ調の曲を創作し、これを生バンドが演奏しロック調の踊りを踊ったところ大変注目されたことから、以後「よさこい祭り」においてもサンバ調やロック調の曲を用いるグループが増加した(矢島 2015:50)。このように「よさこい祭り」では各々のグループが楽器奏者を擁しているわけではなく、すでに録音機器が発達している時代に始まった祭りであることにより、容易に初期の日本の伝統的音楽と踊りに基づく「よさこい鳴子踊り」とは別のサンバ調やロック調の音楽や踊りが主流となっていったと考えられる。

「阿波おどり」においても、1950年代のマンボの流行による音楽や踊りの変容(檜健次, 1955年8月24日付『徳島新聞』)や1970年代のモンキーダンスの流行による影響が見いだされる(岡田寛斎 2007:119)⁸⁸。しかし、「和楽器の生演奏による踊り」が維持され、「洋楽器による演奏」や「再生音による踊り」に向かおうとする現象はこれまで見いだされない。

⁸⁷ 「よさこい系祭り」の舞台公演においては、録音された楽曲の再生音と共に、三味線や太鼓などのライブ演奏も併用される場合がある。

⁸⁸ マンボおよびモンキーダンスの流行による影響については、「III-4-1 「女踊り」における動作の統一化と変遷」の中の「マンボの流行による影響」(本論90頁)を参照。

「阿波おどり」では「踊り」よりも「鳴り物」が重要であり、演舞場においても、「鳴り物」がそろっているかどうか問われる（表1 C11）といわれる。日本人が和楽器に親しむ機会があまりなくなった現代において、和楽器の演奏者を揃えておくことは容易ではないが、この点を変えてしまおうとする発想がないことが、「阿波おどり」の大きな特徴であるといえよう。またこの点が、「阿波おどり」を気軽に祭りとして取り入れにくい点ともなっている（小林敦子 2016b:116）。

踊りにおいては、「阿波おどり」も「よさこい系祭り」もいずれも統一的群舞であるが、「阿波おどり」では踊りの動作の自由性も一部で見いだされる。これは、「阿波おどり」が元来が自由な動作の踊りであったことによる。

以上をまとめると、「和楽器の生演奏により踊る」伝統的盆踊りという点においては、「郡上おどり」および「西音馬内盆踊り」と共通するが、全国で祭りとして行われるようになった祭りであり、多数の集団により行われるという点では、「よさこい系祭り」と共通する。このように「阿波おどり」は伝統的民俗舞踊と、戦後に新しく創られた舞踊を主とする祭りの両方の特徴を有し、独自の位置づけにあると言える。

II-3-5 「阿波おどり」のリズムの特徴

「ぞめき」と呼ばれる「阿波おどり」の音楽と踊りのリズムは、2拍子の弱強型である。また聞いているだけで心と体が浮足立つ所に特徴があると言われる。本項では、三味線演奏により生み出される「ぞめき」リズムの特徴について述べる。

[三味線による「ぞめき」リズム]

図1（本論30頁の図1再掲）は「阿波ぞめき渦の會」代表のF氏による「ぞめき」三味線譜である⁸⁹。このフレーズの反復のみで「阿波おどり」を踊る事ができるが、熟練者は様々な装飾音を組み合わせた演奏を行う⁹⁰。

⁸⁹ 「阿波ぞめき渦の會」は、「阿波おどり」の三味線師として活動するF氏が2001年から主宰するグループで、「ぞめき三味線」を中心とした公演と指導の活動を行っている。F氏は多数の連の三味線奏者に20年以上「ぞめき」三味線の指導をしている。

⁹⁰ 筆者がF氏から指導を受けた際にも、基本フレーズ以外にいくつかのバリエーションを示して頂いた。またF氏が「徳島市阿波おどり」の期間に屋内外で行っている演奏活動（表1 A1, A3）では、多様な装飾音とバリエーションを駆使した演奏である。

楽譜/拍子		1		2	
口三味線		チャー	ン	チャー	ン
三味線譜		2	2	2	3
3の弦			○		○
2の弦		○	●	○	●
1の弦		○	●	○	●
五線譜					

図1 三味線の基本的フレーズの記譜（本論30頁に示した図1の再掲）
（「阿波ぞめき渦の會」代表のF氏による）

○～開放弦 ○₂～2分の1拍 ○₄～4分の1拍 ○₈～8分の1拍 ●～休止
（タメ）

2,3～指で弦を押さえる勘所 ス～バチで弦をすくう ハ～指で弦をはじく

「阿波ぞめき渦の會」のF氏による三味線の指導では、1拍目の口三味線の「チャー」
と「リレ」および2拍目の「チャー」と「リ」の間に、無音の状態（「間」あるいは「タ
メ」と言われる）を作ることの重要性が何度も指摘された（表1 D1）。すなわち、「間」（「タ
メ」）を作ることにより「弾み」を表現する。これにより単調な2拍子ではなく、ひっかか
りのある微妙な間合いが生まれると言われる。「阿波踊りが今に残り人を魅了するのは、は
ずみと微妙な間をもつ、動きのフレーズの力によるものである。」（大町 2002:90）とされる
のも、この独特の三味線の演奏法が基礎にあると考えられる。このように「阿波おどり」で
は、リズムに関して「弾み」、「間」、「タメ」という言葉が付随して言及されることが多い。

F氏による三味線譜は、初心者でも演奏しやすいように「ぞめき」三味線の最も基礎的な
フレーズのみを抽出したものであるが、「阿波おどり」の唄の第一人者として知られる多田
小餘綾⁹¹の「ぞめき三味線」の演奏は、これよりも複雑でやはり採譜されている（長谷
2004:18）。多田氏の演奏は、全体に装飾音の多いバリエーションに富んだものである。曲調

⁹¹ 多田小餘綾（1907-2008）は徳島市出身の芸妓であり、多田が歌う「徳島盆唄（よしこの）」
（音源資料（1）①，1931年，コロムビアレコード）は、「阿波おどり」の唄として広く知
られた。ラジオやテレビの「阿波おどり」番組にも多数出演し、「阿波ぞめき渦の會」代表
のF氏を初め、多くの「阿波おどり」関係者が唄と三味線を師事している。

もそれ程激しいものではないが、自然と体が浮いてくるような演奏である（表1 C7）。多田氏は「阿波おどり」に観光政策がとられる以前の大正期から芸妓であったが、作家との対談において、「誰かにきちんと指導してもらったというのではなく、先輩芸妓の演奏を見ながら、阿波おどりの三味線を覚えた」と語っている（映像資料，NHK 学術⑥）。このように「ぞめき」三味線は特定の専門家が作品として創作したものではなく、多数の担い手により長い年月をかけて作られ、伝承は口伝による。そのため演奏法も人により異なる。現在では伝承は口伝と共に譜面が活用されていると言えるだろう⁹²。

II-3-6 「阿波おどり」における音楽の変容

本章の最後に、観光政策がとられてからの「阿波おどり」における音楽の変容について、合奏音楽への変化、調律可能な笛の導入、踊りの構成に合わせた音楽創りという3つの点を中心にまとめる。

[三味線の単独演奏から合奏演奏への変化]

明治期から戦前の昭和期の「阿波おどり」の写真（徳島新聞社 1980:41-58）では、大半の集団における音楽隊は三味線奏者のみ、あるいは三味線と小鼓の奏者のみである。戦前の「阿波おどり」を知る飯田も、三味線を演奏しながら路上を歩く人について踊る様子を記している（飯田 1964:55）。

現在は標準的な5種の楽器（写真4-8）と、連によりさらに竹太鼓、樽太鼓、拍子木等が使われている。連の規模が大きくなるにつれ大太鼓の数が増え、1970年代から1980年代にかけては三味線奏者の数が激減したため、三味線奏者を育成する活動が行われた（岡田 2007:116）⁹³。現在でも三味線奏者の不足は指摘される（表1 C1）。三味線奏者を保持しない連も増えており、楽器の主体は三味線から打楽器に移行していると言える。「阿波おどり」の音楽が打楽器主体となることにより、「間」や「タメ」による「ぞめき」リズムの特徴が失われ、踊りにも「阿波おどり」独特の妙味が失われるという懸念は、すでに1952年（昭

⁹² 「鳴り物教室」（徳島市観光協会主催・阿波おどり振興協会指導）においては、三味線楽譜が配布されるが、実際の指導は口唱歌が主体のようである（表1 D5）。

⁹³ 岡田寛斎（1942-2011、本名：岡田勝）は和楽器店経営の傍ら、「阿波おどり」の楽器奏者の育成に尽力した。DVD「絵と証言で綴る阿波踊りの歴史」（2006）および「ぞめき囃子の基本 第二巻」（2011）（映像資料(3)②）の監修者。ブラスバンドでクラリネット奏者であった経験や、尺八（都山流）の准師範でありNHK邦楽技能者育成会（第13期・優秀賞受賞）を卒業している（夫人による岡田寛斎の経歴まとめより）。西洋音楽と日本の伝統音楽のいずれにも知見と経験があり、「阿波おどり」の音楽には音律を整える必要を早期より考えていた。

和 27 年) に示されており⁹⁴、岡田も指摘している(岡田寛斎 2007:119)⁹⁵。「阿波おどり」の今後の芸態に大きく影響する要素である。また昭和 30 年代後半には唄を歌う人があまりいないことが指摘されている(橋本潤一郎 2000:261)が、これは打楽器主体の大音量の音楽になったことが大きな要因として挙げられる(小林敦子 2014b:15)。

〔調律可能な笛の導入〕

「阿波おどり」で用いられる笛は篠笛であり、音高は各笛により異なる⁹⁶。そのため多人数による合奏は行われていなかったが、1960 年代の後半から調律可能な笛が導入され⁹⁷、次第に各連が取り入れるようになり、現在ではほとんどの連が調律可能な笛を用いている(表 1 C14)。多人数の笛奏者による合奏を行う連も多い。調律可能な笛を用いることにより、「祖谷の粉挽き唄」などの民謡や西洋音階による楽曲も可能となり演奏されるようになった。調律笛の導入は、「阿波おどり」の音楽が日本の一般的な祭り囃子から、合奏音楽となる道を開いたと言える。笛だけではなく、最近は鉦と太鼓の音高を合わせるようにしている連も多い(表 1 C19)。「阿波おどり」の音楽は音律の整った音楽になっている。

〔踊りの構成に合わせた音楽〕

「阿波おどり」の音楽は元来は楽器奏者が即興的に演奏していたが(津田 1997:88)、現代では踊りの構成に合わせて、音楽の演奏も予め決められる。踊りの各パートが単独で踊る場面、複数のパートが組み合わされて踊る場面など頻繁に場面転換が行われ、さらに様々にフォーメーションを変えながら、テンポも変えて緩急のメリハリをつけて踊られる。そのため、どのようなタイミングでどのような楽器で何を演奏するかが、細かく決められている。屋内の舞台では、三味線や笛の単独演奏の場面が演出される場合もある。

このように「阿波おどり」の音楽は、即興性の高い三味線の単独演奏から、音律の整った合奏音楽への大きく変容した。音楽の変容は、連の大規模化や連の競合により大音量を求めての大太鼓の導入などが要因と考えられ、また踊りの変容に連動する側面もある。

⁹⁴ 1952 年の徳島新聞には、本来は三味線の妙味と踊りの妙味がぴったりと合うのが「阿波おどり」であるが、大太鼓が登場してからそれが失われてしまったという記事が掲載されている(1952 年 9 月 10 日付『徳島新聞』)。

⁹⁵ 岡田は 1994 年放送の「阿波おどり」に関する四国放送番組において、「阿波おどり」の音楽における「間」の喪失傾向により、踊り手においても、いわゆるシャッターチャンス of キメのポーズが強調され、ポーズとポーズの間の動作の妙味が希薄になったことを語っている(映像資料 (2) ①)。

⁹⁶ 伝統音楽の世界でも笛の音程を正確に出すという考えがあまりなく、笛と三味線との合奏においても三味線と音程が外れていてもあたりまえとされていた(六代目福原百乃助 1994:44)。

⁹⁷ 調律可能な笛の導入は、その必要性を感じていた岡田による(1988 年 8 月 12 日付『徳島新聞』)。岡田は 1968 年に自身が経営する和楽器店の近くに本拠地のあった結成後間もない「新のんき連」に、初めて調律可能な笛を紹介した(表 1 C11)。

第 III 章 「阿波おどり」における踊りの変容過程

本章では、本研究の骨子である「阿波おどり」の踊りの変容過程（1929-2017）を示す。「阿波おどり」においては多数の連の各々が独自に音楽奏者と踊り手を擁しているため、連内で音楽と踊りが完結している。また各連で踊りのパート構成、手に持つ小物、踊りの動作の細部やリズムの取り方は異なる。そのため「阿波おどり」は、全体が単一方向に向かっていっせいに変容していくのではなく、1つあるいは幾つかの連が取り入れた踊りを他の多数の連が取り入れることにより、大きな潮流となって「阿波おどり」全体の変容へとつながる。本章ではこのような側面に留意しながら論じる。

本章で述べる踊りの変容においては、決まった様式がなく個々人で自由に踊っていた状況から、「女踊り」、「男踊り」、「女ハッピー踊り」という様式が確立し、さらに踊りの動作が連内で統一され、整然としたフォーメーションを取り入れた統一的群舞に変容していく側面に着目する。

III-1 分析の手法

「阿波おどり」の変容を考察するにあたり、まず「阿波おどり」の原形（観光政策がとられる以前の芸態）をとどめているとして無形民俗文化財（徳島県指定）に指定されている「津田の盆（ぼに）踊り」を調査し、現在の「阿波おどり」との相違点を抽出した。さらに新聞や雑誌の「阿波おどり」関連記事および「阿波おどり」関連のテレビ番組などの映像を調査し、これをフィールド調査における「阿波おどり」公演および練習の観察や実践者へのインタビュー内容と突き合わせることで、「阿波おどり」が現在（2017年）に至るまでの踊りの変容を分析した（小林敦子 2014a, 2017a, 2017b）。本研究はこれらの報告を基に、「阿波おどり」の変容を、踊りの様式を要素とする構造の変化として示す。

【踊りの変容の指標】

「阿波おどり」の踊りの変容過程をみるにあたり、「様式化」、「統一化」、「フォーメーションの導入」を指標として、これらがどのように行われてきたかに着目し資料を分析する。『美学辞典』によれば、「様式」とは、あるグループに固有のもの、あるいは類型的と見られるものであり、人間の創造的活動の結果としてのある特徴と理解され、客観的な分析の対象ともなること（佐々木 1995:128）と記されている。本研究では「阿波おどり」において、踊り手の身体の動きに一定の特徴が認められる「男踊り」、「女踊り」、「女ハッピー踊り」という3種類を「様式」とし、このようなカテゴリーが形成される過程を「様式化」とする。「統一化」とは、身体動作において身体の動作軌跡、可動範囲、および動作のタイミングを一定内に制限し、揃えることとする。「フォーメーションを組む」とは、複数の踊り手が一定の空間内である隊形を構成することとする。特に、踊り手全員が一斉にある隊形から他の隊形に塊の集団として移動するのではなく、各踊り手の移動範囲・移動方向・移動開始のタイミ

ングを異なるものに予め設定することにより、次々に複雑な隊形を整然と構成していくことを、「本格的フォーメーション」とする。

「阿波おどり」において、観光政策の一環として審査場が初めて設けられたのは1929年である。現在のような様式化された「男踊り」および「女踊り」による統一的な踊りと、フォーメーションによる演出が、最初に映像資料で明確に認められるのは1989年である。そこで本章では特に1929年から1989年までの「阿波おどり」の踊りの変容の経緯を明らかにし、さらに現代の踊りの特徴を示す。

III-2 「津田の盆（ぼに）踊り」との比較分析

「阿波おどり」はもともとは男女差が希薄であり、みな現在の「男踊り」に近い踊り方であったと言われる（朝日新聞徳島支局 1992:62）。「男踊り」の名人とされるS氏（踊り歴約70年）も、「女踊りは戦後に新しくできた」（映像資料, NHK 学術②）と語っている。実際はどのようなのであろうか。本項では「阿波おどり」と「津田の盆踊り」の芸態を比較分析することにより、観光政策が開始される以前の「阿波おどり」の芸態を探る手掛かりとする。「津田の盆踊り」を比較対象とするのは、2002年（平成14年）にその芸態が『阿波踊り』の原形性をとどめていると指摘され、『阿波踊り』の歴史的展開を示唆する民俗芸能としての価値が評価され（「津田の盆踊り」に関する筆者の質問に対する2015年9月9日付の徳島県教育委員会からの回答書、下線は筆者による）、徳島県指定の無形民俗文化財となっているからである。

〔「津田の盆踊り」について〕

「津田の盆踊り」は徳島市東部沿岸に位置する津田・新浜地区に伝わる盆踊りであり、大正期には徳島市中の盆踊りと同じ「阿波の馬鹿踊り」と言われていた（梅中軒 1965:153）。しかし昭和に入り市中の盆踊りに観光政策がとられるようになって、津田地区の盆踊りはその影響を受けなかった（津田の盆踊り保存会 1993:14-15）。

津田地区はかつて斎津村と呼ばれ、市中との交通の便が悪く1927年に鉄筋コンクリート造の津田橋および津田小橋と中間道路が完成するまでは、事実上「陸の孤島」であった（徳島市津田コミュニティ協議会ほか 2012:18）。また住民の大半が漁師あるいは農民であったことから、市中とは異なる文化圏を形成していたと言える。津田地区の盆踊りが市中と同じような芸態のものであったにも関わらず観光化に組み込まれなかったのは、このようなことが要因の一つと考えられる。

戦後は地区内の住民が次第に市中の「阿波おどり」を見に行ったり参加するようになり、1960年代後半には衰退傾向になったが、1986年（昭和61年）に「津田の盆踊り」保存会が結成された。「津田の盆踊り」保存会は、盆の期間の「一丁廻り」だけでなく、年間を通して津田地区を中心に、地区の敬老会や小学校で公演活動をしている（表2 C1）。

〔「阿波おどり」と「津田の盆踊り」の足運びの相違点〕

「阿波おどり」の男女の踊りの動作の大きな相違点は足運びであり、男性は外輪、女性は内輪である。そこで両者の足運びを比較した。図 11 は、「津田の盆踊り」における足運びの代表的な例を示したものである。一見して「津田の盆踊り」では女性の踊り手が多いが、**足運びに男女差があまりないこと**、および個々人で異なることがわかる。女性の踊り手 (A, B, C, D) の足運びに着目してみると、D ではやや内輪の足運びであるが、A, B は足先はあまり変わらずに運ばれ、C ではやや外輪である。保存会の結成時から会員である女性 (唄い手) の話では、「踊りの動作は自由である」であり、「体も心も浮いて (浮き浮きして) 踊ることが大事」(括弧内は筆者による) と言われ、他の会員からも「弾むことが大事」とされている。さらに「個性を発揮して踊る」ことを大切と考えており、ある男性の踊り手は「ひとまねはやめとこな」(他人の踊りを模倣することをやめよう)(括弧内は筆者による)を合言葉に、各人が自由に踊れることを心がけているとのことであつた(表 2 C1)。すなわち、踊り手の意識においても実際の踊りの動作においても、男女差は希薄であり、様式化しようという意図はなく、心身の弾み、個々人の自由性や個性が尊重されていることが見いだされた。また現在の「阿波おどり」では多くの連は女性の踊り手は 10-20 代が中心であるが、「津田の盆踊り」では 60 代以上の女性が楽しそうに踊っている。ここには、「踊の振も一定せず自由奔放に踊る」(小寺 1935:157)、「老若男女」が踊り(小寺 1941:127)、「徳島市民の文字通りの命の洗濯」(小寺 1941:127)という言葉に表現されるような、観光政策がとられる以前の徳島市中の盆踊りとの共通点を見出すことができる。

一方、現在の「阿波おどり」は「男踊り」および「女踊り」という様式化された踊りである。足運びの軌跡が大きく相違するだけでなく、男性は腰を低くして踊り、上下肢の動作範囲が比較的大きく、女性は遊脚を支持脚に添わせるように後ろに蹴り上げ、爪先立ちを保持したまま接地して進み、上肢も高く挙げたまま上下させ水平方向の動作範囲は小さい。すなわち、おおそ男性は低い水平方向のシルエット、女性は高い位置の細長い垂直方向のシルエットの踊りであり、対照的である。男女差の希薄な踊りは、どのような経緯で現在のよ様な男女で明確な差異のある踊りに変容したのだろうか。

		津田の盆踊り									
		A		B		C		D		E	
2											
1											
2											
1											

草履			
	左右の足	足底接地	爪先接触

図 11 「津田の盆踊り」における足運びの例
 (保存会の練習における参与観察より筆者作成) (小林敦子 2014a: 7 より一部抽出)

A, B, C, D: 女性の踊り手 (50-80 代) E: 男性の踊り手 (60 代)

下から上にみる。矢印は足の動きを示す。

数字は拍を示し、2 拍で片側の足運びが終わる。

例 踊り手 A : 1 拍目に右足を前に出し足底接地させる

III-3 様式化

本項では男女差が希薄であった「阿波おどり」において、「女踊り」および「男踊り」という様式が確立し、さらに「女ハッピー踊り」というスタイルが台頭する過程を論じる。

III-3-1 「女踊り」および「男踊り」の確立

ここでは女性の踊り手に女性らしさを見出す視線が形成され、女性の踊り手の足運びが差異化したことにより、「女踊り」という新たな様式が生まれ、男性の踊りは「男踊り」と呼ばれるようになった過程を論じる。

III-3-1-1 「女踊り」という様式名が登場するまで

踊りの様式に特に男女差が認識されていなかった「阿波おどり」に差異が現れたのは、何時ごろからだろうか。戦後5～10年間は踊り手の男女差による違いもあまりなく、男女共に現在の「男踊り」に近い所作で踊っていたと言われる（朝日新聞徳島支局 1992:62）。「男踊り」および「女踊り」という名称もなかった。このため踊りの様式の男女差は1950年代から徐々に生じたと考えられる。1967年の研究報告（三室 1967）における「阿波おどり」の写真では、「男踊り」および「女踊り」という呼称が明記されている⁹⁸。

そこで1960年代の『徳島新聞』の「阿波おどり」に関する記事から踊りの名称を抽出し表9にまとめた。1950年代までは、「男（性）の踊り」、「女（性）の踊り」、「娘さんの踊り」など、踊り手自身の性別や年齢差を表す言葉で表現されている。興味深いのは、「男踊り」の名称が現れるのは踊り手が男性の場合ではなく、着流しあるいはハッピーを着て「男装した女性の踊り手」の踊りに関して、「女性が踊る『男踊り』」として用いられていることである。これは男装の女性が目立つことと、踊り手の性差による踊りの動作の相違が生まれ、それが男性の踊りよりも「男装の女性の踊り」において、徐々に認識されたためと考えられる⁹⁹。また1967年の記事では踊り手自身の性別を表す「男の踊り」および「女の踊り」という表現と、確立した様式を表す「男踊り」および「女踊り」という表現が混在している。踊りに付せられた形容句に着目すると、「男の踊り」には「ほとばしるような力強さ」、「女の踊り」には「こぼれるような色気をみせる」と踊り手の性差による雰囲気を示す表現がある。さらに「男踊り」には「ダイナミックな」、また「女踊り」には「静かな」という各々対比的な形容句がついている。ここでは、男性と女性の踊りが単に踊り手の性差により醸し出される踊りの雰囲気だけではなく、動作の対比的な様式化された踊りとして表現されている。

このように女性が男装して男性のような動作で踊ることで、男女の踊りの差異が意識され、「男踊り」という呼称が表れてきたのであろう。男性の踊りが「男踊り」なら女性の踊りは当然「女踊り」と呼ばれることになるが、「女踊り」の名称は1967年頃から見出せる。

女性による踊り ni

一定の様式が整えられ、男性による踊りとは明確に異なるものとされるようになったのは、1960年代後半と考えられる。

⁹⁸ ただし「男踊り」と「女踊り」の形容句は各々「おもしろおかしく踊る」と「軽やかな」となっており（三室 1967:69）、類似性が見いだされ、男性らしさと女性らしさで対比されてはいない。「男踊り」および「女踊り」の踊りのスタイルの差異化およびジェンダー性の表象は、両様式ができてからも進行し、現在のような明確な差異になったと考えられる（本論 134 頁の図 14 参照）。

⁹⁹ これは、「メジャーな概念もマイナーな概念が広まってから初めてその概念との差異に気づき、メジャーなものが意識される」という逆説的な現象と捉えることができる。

表9 『徳島新聞』における「阿波おどり」の踊りの様式に関する表現

年月日	踊りにおける男女の性差を示す表現
①1963. 9. 1	「これぞ陶酔境。よろこびを全身に爆発させてお嬢さんの 男踊り 」
②1965. 8. 21	「 男踊り はわたしの得意、ぐっといなせ？な女ぶり」
③1966. 8. 16	「東新町の通りを女性踊り子が 男踊り で目を引く」
④1967. 8. 11	「ほとばしるような力強さをみせる 男の踊り 、編笠のかげから、けだしから、こぼれるような色気をみせる 女の踊り 」
⑤1967. 8. 15	「静かな 女踊り とダイナミックな 男踊り 」
⑥1967. 8. 15	「女の足運び」「女の踊り方」

①-③はいずれも「着流しを着て踊る女性」のキャプションであり、④は「標準的な衣装の男性と女性の写真のキャプション」、⑤は「選抜阿波踊り大会」（屋内舞台）に関する記事、⑥は6枚の写真による女性の踊り方と、図による女性の足運びの表示である

III-3-1-2 足運びの変遷

踊りの様式に関する表現の推移から、1960年代後半には女性による踊りに一定の様式が整えられ、男性による踊りとは明確に異なるものとされるようになったと考えられる。実際の動作はどのようなものであったのだろうか。表10は、踊りの動作に関する文献における記述、写真および映像資料から、足運びの変遷をまとめたものである。

表 10 足運びの変遷

No.	年代	足運び (上段は「足運び」の内容・下段は資料の種類と出典)	本研究の 資料 No.
①	1926	<u>男女差の特にな</u> い「大小の足」と呼ばれた足運び	
		解説・図	
②	1957	男女共に片足を後ろに蹴り上げ前に出し、男性はそのまま平踏み、女性 <u>は</u> 下駄の爪先を軽く接触させ、前に <u>平踏み</u> する	
		映像	
③	1959	<u>男女で異なる足運び</u> の図が示される	図 12, 13
		図のみ	
④	1964	名手とされる女性の踊り手(「阿呆連」所属)が蹴り上げた遊脚を支持脚の前に交差させ <u>爪先立ち</u> で踏む。 <u>平踏みの女性も多い</u>	静止画像 1, 2
		映像	
⑤	1967	<u>男女で異なる足運び</u> が明示される。女性は蹴り上げた遊脚を支持脚の前に交差させ <u>爪先立ち</u> で踏み、男性は遊脚をを前を出して軽く接触させ、大きく前を出して踏む	図 12, 13
		図・写真・解説	
⑥	1967	女性は遊脚を蹴り上げ <u>爪先立ち</u> で前を出し踏むが、男性は遊脚を前を出して軽く接地させ、前を出して踏む	
		映像	
⑦	1970	女性はみな同じように <u>爪先立ち</u> で、男性は遊脚の出し方に個人によりいろいろな足運びが見られる。 <u>男女差が明確</u> になっている	
		映像	

左から通し番号、資料の年代、足運びの内容(上段は内容、下段は資料の種類と出典を示す)。男性は足袋、女性は足袋と下駄を履く。下線および太字は筆者による。③と⑤における図は同一のものが使用されている。

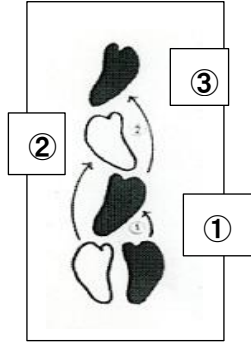


図 12 「女の足運び」

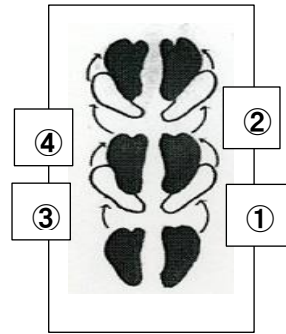


図 13 「男の足運び」

『徳島新聞』（1959. 8. 16/1967. 8. 15）、番号は筆者による。



静止画像 1 下駄の爪先立ち（女性）



静止画像 2 下駄の平踏み（女性）

いずれも「新日本紀行」より（1964年9月7日 NHK 放送番組，映像資料，NHK 学術①）

静止画像提供は日本放送協会

表 10 に示された女性の踊り方の変遷は、次の 3 期に分けることができる。

(1) 男女差が希薄な足運びの時期 (資料の年代：1926/1957)

①は檜が多田小餘綾(芸妓)から聞き取り図式化したもので、1926 年に花街であった富田街で県外観光客に芸妓が教えていた踊り方の足運びである。内容は、右足を大きく前に出したら次に左足を小さく出し、先に出した右足の踵につける。左足も同様である。男女差は示されていないので、男女共に同じように教えたのだろう。当然女性も爪先立ちではない。踊り方の教授に**男女差がない**のは、男女の足運びに大きな差異はなかったからと考えられる。

②は映画「集金旅行」の「阿波おどり」の場面を筆者が観察し記述した足運びである。この映像では女性は蹴り上げた遊脚を、着物の裾が開かないように多少は内輪に接触させるがすぐに前にそのまま出して**平踏み**で接地させるため、男女であまり差はない。

(2) 男女差が示される時期 (資料の年代：1959)

③は 1959 年の『徳島新聞』の記事であり、初めて男女で異なる足運びの図が示されている(本研究で図 13, 14 として転載)。この年は足運びや踊り方の説明は特にないが、女性は 1 直線上を前進、男性は左右に有る程度の歩隔をとった 2 直線上を前進しており、現在の男性と女性の各々の足運びに近似している。

(3) 女性の踊り手の爪先立ちが明示される時期 (資料の年代：1964/1967)

④は NHK 放送番組「新日本紀行」であり、名手とされる女性の踊り手(「阿呆連」所属)の踊りが、その日常生活と共にクローズアップされている。この踊り手は蹴り上げた遊脚を支持脚の前に交差させ、爪先立ちのまま踏む(静止画像 1)。しかし、下駄は**平踏み**のまま進んでいる女性の踊り手も多い(静止画像 2)。ここから、名手とされる踊り手が行っている爪先立ちを保持するスタイルが、女性の踊り手全体に模倣されていったことが推測される。⑤は『徳島新聞』の記事で示された足運びの図と解説である。足運びの図は③と同じである(10, 11)。女性の踊り手(「のんき連」所属)の写真では、下駄の爪先立ちが保持され、足も交差しながら進んでおり、④の映像で名手とされる女性の踊り手と同じ踊り方である。⑥は映画「団体旅行」の阿波おどりの場面であり、女性は爪先立ちである。

全体を概観すると、④の 1964 年の映像で認められるように、女性の踊り手が下駄の爪先立ちになり、遊脚を支持脚の前で接地させる時に内輪で踊るようになってから、男女の踊りの差がはっきりしてきたと考えられる。この映像では下駄の**平踏み**の女性も多く、**平踏みから爪先立ちへの過渡期**にあるとみてよいだろう¹⁰⁰。女性の踊りの足運びがつま先立ちに統一されたのはいつ頃だろうか。「選抜阿波踊り」が始まってから、各連は舞台演出を考えるようになり、「まずは女踊りは足運びを揃える」ようになった(あわ編 2012:23-24)と言わ

¹⁰⁰ 「阿呆連」の連長は「戦後あまり年数たたずして女性は爪先立ちになった」(表 1 C15)としており、「阿呆連」では他の連に先駆けて爪先立ちになった可能性もある。なお「無双連」では現在「女踊り」は下駄の**平踏み**とし、古風な表現を特徴としている(あわ編 2015:60)。

れること、および表 10 の④から、おおよそ 1964 年からと考えることができる¹⁰¹。

ところで 1967 年（昭和 42 年）に雑誌『民俗芸能』の企画として行われた「民俗芸能の再創造と舞台化」という座談会において、民俗芸能と日本舞踊ではテクニックが全く違うのでは、という山路興造（民俗学・芸能史研究）の問いかけに対し、清水和歌（日本舞踊家）が、日本舞踊の素養がある人に民俗舞踊を教えると、どうしても足を内輪にしてしまいうまくいかない、と指摘されている（民俗芸能の会 1967:55）。すなわち一般的に民俗舞踊では女性の足運びは内輪ではないと認識されていた。「阿波おどり」で女性の踊り手が内輪の動作を取り入れたことは、民俗舞踊が日本舞踊の所作を取り入れた例と捉えられる。「阿波おどり」の重要な担い手であった芸妓がもともと日本舞踊を習得しており、内輪の所作を身体に獲得していたことによるものであろう。

女性による踊りが「女踊り」として確立し女性らしさが強調されるようになったことで、男性による踊りにも「力強い」、「豪放」などの男性らしさを強調する形容句が付されるようになった。踊りの動作も、1957 年の映像資料と現在を比較すると、外輪の程度が大きくなっている。このように、女性の踊り程大きな変化ではないが、男性の踊りにも変化が見られる。これは、女性の踊りが女性らしさを表現する動作に変化したことにより、男性による踊りもそれとは対照的な男性らしさを強調する動作に変化したためと考えられる。図 14 は、「女踊り」の確立により「男踊り」の方も男性らしい動作が強調され、「女踊り」とのいっそうの差異化が行われたことを示す。

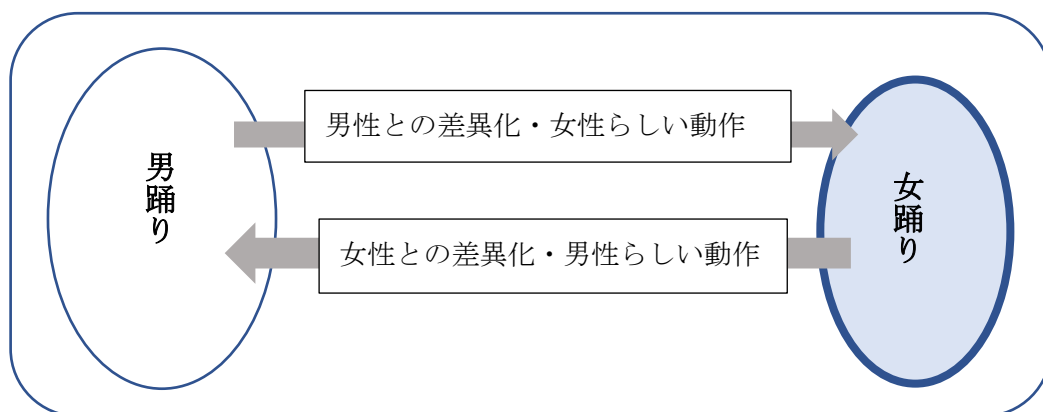


図 14 「阿波おどり」の「女踊り」および「男踊り」の確立における両者の相互作用

（小林敦子 2018:49 より転載）

¹⁰¹ 内輪で歩く動作は、歌舞伎役者である初代中村富十郎（1719-1786）が、女形として女性らしい所作として編み出したものとされる（武智 1978:252）。

III-3-1-3 「女踊り」が確立した要因

女性の踊り手による踊りが足運びを中心に男性と差異化し、新たに「女踊り」という様式が生まれたのは、どのような要因によるものだろうか。「女踊り」は観客の目が作りだしたとされる（朝日新聞徳島支局 1992:62）。すなわち、観光客が女性の踊り手による踊りを単に「阿波おどり」として見るのではなく、「女性が踊る踊り」として見る視線が「女踊り」を創りだしたと考えることができる。そこで、1946年（戦後初の「阿波おどり」）から現在までの「女性の踊り手」に対するまなざしの変化を、主に『徳島新聞』の「阿波おどり」関連の記事より考察する。

[若い女性の踊り手の位置づけ]

『徳島新聞』における「女性の踊り手」の取り上げられ方で特徴的なのは、終戦後次第に若い女性しか取り上げられなくなる傾向である。例えば1950年8月29日付の記事では、「満月に踊る！ 歓喜の大群像」という大見出しと並んで、「老婆や三つの稚児さんも」という小見出しが、高齢女性と幼児が踊る写真につけられている。また老人ばかりの集団（最年少65歳、最年長90歳）が元気よく踊る様子が写真と共に記されている（1953年8月26日）ここには老若男女誰でもが我を忘れて踊る「阿波おどり」の特徴が表現されている。しかし、高齢女性が取り上げられるのは1955年頃までで、以後はほとんど記事に取り上げられていない。そして、「踊る阿波娘」（若い女性と少女が踊る写真の見出し）（1967年8月18日）、「工場内で踊る東邦連の娘踊り子たち」（企業連の写真のキャプション）（1967年8月18日）、「阿波娘男踊りですべり出し 徳島駅前で」（若い女性達が徳島駅前で踊る写真のキャプション）（1969年8月15日）など、「阿波娘」および「娘踊り子」という名称で、10代後半から20代と思われる女性が多く取り上げられていく。

民俗学者の宮本常一は、1967年発行の著書で「阿波おどり」について、「長い間この踊りを踊ってたのしんで来た老人が踊りを奪われてたのしみがなくなったと話していた」と話し、この理由を「市は市民が勝手気ままに踊ることをとどめ、服装を一定し、また踊るグループをつくらせて、その認可したものにのみ踊らせることにした。」とし、「見せるための芸能」はもはや民俗芸能とはいえないのではないかと批判している（宮本 1967:201-202）。これは、連に入り演舞場で踊ることが中心となり、また連における女性の踊り手が若い世代中心となり、気軽に小規模の集団を作って踊る場がなくなっていた状況が背景にあると考えられる。市民の誰もが気軽に踊れるものから、観光客のための踊りへと急速に変化していった時期であろう。徳島新聞の「阿波おどり」関連記事において高齢女性が取り上げられなくなることと、踊りたい高齢女性が踊る場を失っていくことは連動しているといえるだろう¹⁰²。下記の図15はこの過程を示したものである。

¹⁰² 現在では連所属の50代以上の女性の踊り手はごく少数であり、あまり好ましいとはされない。男性の踊り手は70代もそれほど珍しくはなく、S氏（元「娯茶平」連長、「阿呆の介」主宰）のように名手と言われる80代後半の踊り手もいる。

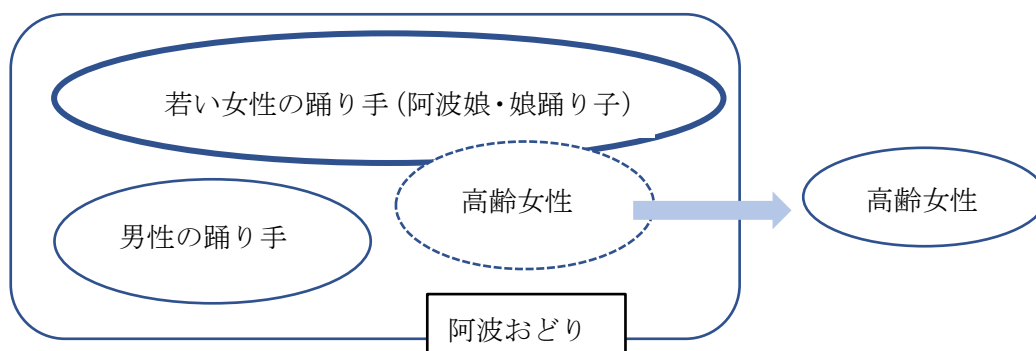


図 15 「阿波おどり」の女性の踊り手における高齢者の排除（1950年代後半～）
（小林敦子 2018:48 より転載）

女性の踊り手が10-30代の若い人が中心となり、その踊りが男性の踊りと差異化し、「女踊り」という新しい様式として確立する経緯を、新たな構造の発生として示したのが図16である。

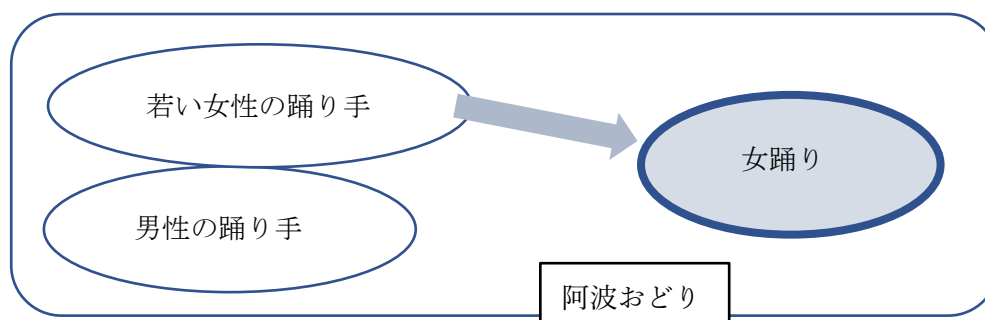


図 16 「阿波おどり」における「女踊り」の確立（小林敦子 2018:49 より転載）

では「若い女性の踊り手」において着目されたのはどのような面だろうか。それは、「ピンクのけだしのあだっぼさ」（筆者注：けだしは着物の下に着る腰巻）（1962年8月14日）や「こぼれるような色気をもせる女の踊り」（1967年8月11日）などの表現から、女性のセクシュアリティであることが見出される。

1965年から始まった「ミス阿波おどり」（年間10人）の選定は、そのような「女性の踊り手に対するまなざし」の集約といえるだろう。「ミス阿波おどり」に選定されると選抜阿波踊り大会でお披露目され、様々な対外的イベントで「阿波おどり」の宣伝隊となる。例えば1968年に「ミス阿波おどり」になった「うずき連」の連員は、「ヤング720」¹⁰³にテレビ出演、プリンスホテルのイベントに参加、さらに堂島地下センターやホテル阪神等でも踊りを披露している（うずき連 1998:52）¹⁰⁴。つまり若く美しい踊り手は「ミス阿波おどり」として県外に遠征し、全盛期であったテレビ放送等のメディアに頻出する機会を得ることができた。また「ミス阿波おどり」以外にも若い女性の選定が『徳島新聞』で何度か行われている¹⁰⁵。特に選定を打ち出していない場合でも、写真が掲載される演舞場の女性は10-20代と思われる場合が大半である¹⁰⁶。

「女性の踊り手」に女性としてのセクシュアリティが着目されるようになったのは、「（筆者注：大正期）盆踊りの主役は富田町、内町、秋田町三検番の芸妓娼妓の総出であろう。」（松本 1980:31）と記されているように、「阿波おどり」が元々花街の文化という側面を持っており（三好 1980:235）、かつ観光政策において「県外へくる宣伝隊などはたいてい芸者衆ばかり」（1954年8月15日付『徳島新聞』）とされる程に、芸妓チームが「阿波おどり」キャラバン隊として県外に派遣されたことによる影響が大きいと考えられる¹⁰⁷。また戦後の『徳島新聞』には、芸能人やいわゆる文化人（作家、画家、写真家等）による「阿波おどり」に関する対談や評論が掲載され、その中でたびたび若い女性の踊りにおける「色っぽさ」、

¹⁰³ 『ヤング720』（ヤングセブンツーオー）は、東京放送（TBS）制作の音楽とトークによる若者向け情報番組（放送期間：1966-1971）である（株式会社東京放送 2002:217）。

¹⁰⁴ 「ミス阿波おどり」の広告塔という機能は、昭和初期の芸妓キャラバン隊が担っていたものである。なお現在は「ミス阿波おどり」の選定は廃止されており、「徳島観光大使」（年間2名）が、「阿波おどり」を含め徳島県全体の宣伝の役割を担っている（表1 C17）

¹⁰⁵ 『徳島新聞』ではこれより以前においても、1962年に「踊りのなかの阿波ムスメ」というタイトルで若い女性（18-22歳）の踊り手12人の写真が掲載され、記事の冒頭で「阿波踊りは阿波美人のコンクールである。」と記されている（1962年8月16日）。1966年の記事でも、「阿波むすめ競演」というタイトルで若い女性（14~24歳）の踊り手20人の写真が掲載されている（1966年8月18日）。1971年には「娘踊り子ベスト10」として、各連から若い女性（18歳~22歳）10人の写真が身長情報（153cm~163cm）と共に掲載されている（1971年8月15日）。

¹⁰⁶ 各連は連員の募集の際、年齢制限をしている場合が多い。「男踊り」および「女踊り」共に30歳ぐらいまでとしている連が多く（A連など）、「男踊り」と「女踊り」で差をつける連もある（E連など）連もある。「女ハッピー踊り」は「女踊り」（10-20代中心）よりも長く踊り手でいられると言われている（表1 C3）が、連によっては「女ハッピー踊り」の踊り手の方が若い世代で構成されている連もある。これは「女ハッピー踊り」のコンセプトの相違によると考えられる。

¹⁰⁷ 「阿波踊り」の審査は、秋田町遊郭および南郭取締事務所に審査所を設け、地元日刊紙の記者と南廓役員が審査員となって行われ、選抜された団体には米などの商品が、また漏れなく優勝旗が贈呈された（三好 1980:235-236）。このように、観光のための「阿波おどり」は花街および遊郭の関係者により形成された面が大きい。

すなわちセクシュアリティに言及されている¹⁰⁸。このように女性の踊り手においては、若さ、美しさ、セクシュアリティが着目されるようになった。

III-3-1-4 女性の踊り手における被写体としての意識

特に1960年代後半の高度経済成長後期において「阿波おどり」が頻繁にテレビ等のメディアに登場するようになると、踊り手自身の「見られる」意識が強くなったと考えられる。それは、「踊り子みんながスターになれる舞台や演舞場で、見られる快感を覚えてしまったらもうこの空間から逃げられません。」(ゑびす連 1999:34)という言葉に端的に示されている。さらに、踊り手は観客に見られるだけでなく、撮影の対象となったことを意識するようにもなった。例えば女性の踊り手が下駄の爪先を立て、遊脚を支持脚に沿わせるようにして挙げるようになったのは、足元を頻繁に撮影されるようになり、足運びを美しく見せたいという意図からだと言われる(表1 C2)。ある18歳の女性の踊り手は、「足の上げ方、女らしい足の表情をと鏡に写して毎日研究中。」であるとしている(1983年8月13日付『徳島新聞』)。男女で踊りの所作もそれ程大きな違いはなかったとされていた「阿波おどり」が、女性の場合は足を内輪に保持し男性の踊りと対照的になったのは、芸妓を用いての観光宣伝、女性の踊り手に若さや美しさやセクシュアリティを見出す視線、写真を中心とする戦後のメディアの発達などが要因と考えられる。

このような「女踊り」の確立の過程における要因と現象を、層化して示したのが図17である。

¹⁰⁸ 例えば『徳島新聞』において、森繁久弥による「一番印象に残っているのは阿波の女性の踊り子の色っぽさ」という語りが掲載されている(1960年9月4日)。その他写真家や芸術家による女性の踊りへの女性らしさへの言及が見いだされる。このような文化人や知識人と呼ばれた人々による自己の専門を超えた領域への論評活動は、1940年代から国家統制を目的として行われたものの系譜にあると考えられる。赤澤によれば、1940年の近衛新体制の成立から敗戦に至る時期には、国家の統制の手はあらゆる文化領域に侵入し、文化のそれぞれのジャンルでは国策に対応するための統制団体の結成が進められた(赤澤 1995:283)。これにより文化と政治の密接な関わりが戦前と戦後では目的が異なるが、いずれも強化された(赤澤 1995:283)。

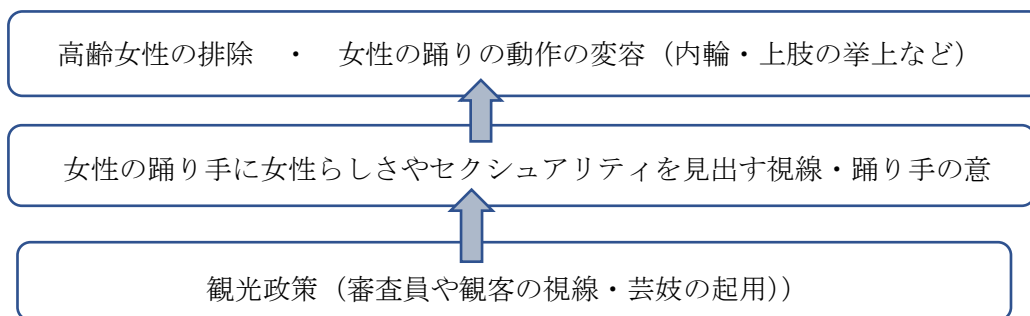


図 17 「女踊り」の確立における構造

(小林敦子 2018:50 より転載)

写真 12 はある会員誌の表紙であり、「阿波おどり」の女性の踊り手の足元が撮影されている。女性の踊り手が遊脚を挙げ、着物の裾がひるがえる瞬間は他にも頻繁に採用されており、人気であることがわかる。この女性の踊り手に対する視線を前提として、次に「女ハッピー踊り」という踊りの登場と台頭の要因を論じる。

写真 12 女性の足元が掲載された雑誌の表紙
(『てんとう虫』 2015)



III-3-2 「女ハッピー踊り」の台頭

本項では、女性がハッピーを着て「男踊り」をするスタイルが人気となった要因、さらにこのスタイルが「女踊り」および「男踊り」と同じようなパートとして確立する経緯を述べる。

III-3-2-1 「女ハッピー踊り」の登場とその要因

「女ハッピー踊り」は、女性の踊り手がハッピーを着て「男踊り」の所作で行う踊りである。女性の男装は、明治政府が打ち出した「違式誑違条例」においても、昭和初期の観光政策においても禁じられた。それにも関わらず、「ハッピー」や「着流し」を着て、すなわち「男装して踊る女性」は昭和初期の写真にも見出されている（写真 13 および写真 14）。

女性の男装は異装として観光政策では禁じられているため審査場では排除されたが、審査場以外では行われ、関心も持たれたので写真が残されているのであろう。このような異装の位置づけと、異装を成立させる「阿波おどり」の基層を図 18 に示す。

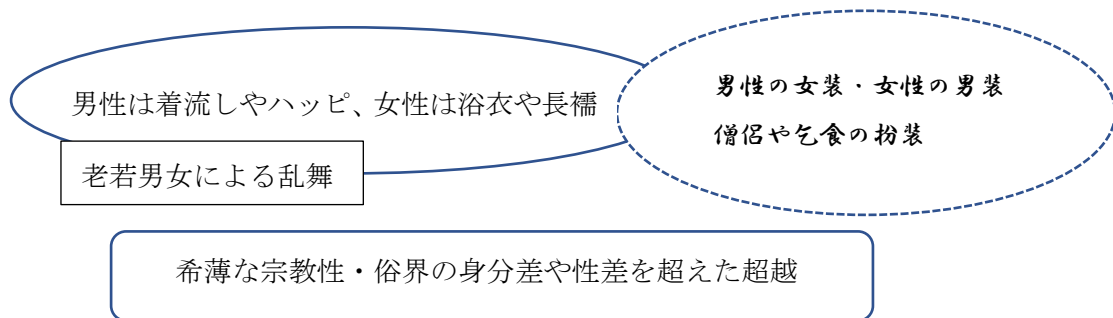


図 18 「阿波おどり」(大正期～昭和初期)における異装の位置
(小林敦子 2018:51 より転載)

戦後もたびたび『徳島新聞』紙上で好意的に取り上げられている。しかし一つの様式として確立していたわけではなく、「男踊り」の中に「男装の女性」が混在しているという形か、混在はしていなくても「男踊り」や「女踊り」と同列という位置づけではなかった。

このような「阿波おどり」の構造を図 19 に示す。この図では「女踊り」および「男踊り」という様式が確立し「女の男踊り」は様式として確立していないため、点線で示す。

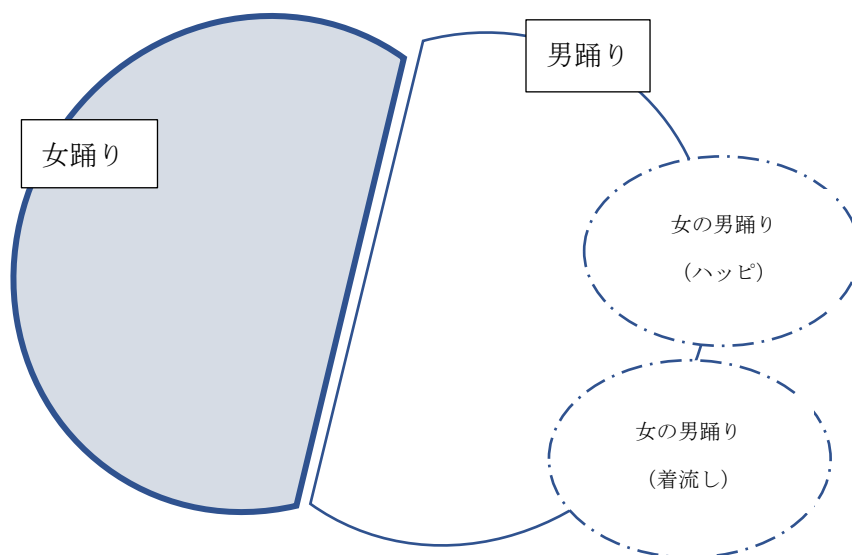


図 19 「阿波おどり」における男装の女性の位置 (1960 年代後半～1980 年代前半)
(小林敦子 2018:52 より転載)

「男装の女性」による踊りの内、ハッピーを着て踊るスタイルが「男踊り」と「女踊り」に次ぐ第3のスタイルになったのは、1980年代に「娯茶平」が1つのパートとして導入してからと考えられる。現在は連員の募集の際にも踊り手には「男踊り」、「女踊り」、「女ハッピー踊り」の3つの選択肢が並列して示されている。なおすべての連が「女ハッピー踊り」を取り入れているわけではない¹⁰⁹。

男装して踊る女性に対する視線はどのように変容してきたのだろうか。戦前から行われていた女性が男装して踊る行為は、現在の様式として確立した「女ハッピー踊り」とどう違うのだろうか¹¹⁰。女性の男装に用いられた衣装は「ハッピー」と「着流し」であるが、なぜ「ハッピー」のみが様式として確立したのだろうか。本項ではこれらに焦点を合わせ考察する。



写真13 カフェーの女給(昭和初期)
(『阿波おどり』 1980:86)



写真14 南廓・花組の踊り子(昭和初期)
(『阿波おどり』・1980:70)

¹⁰⁹ 「阿波踊り振興協会」および「徳島県阿波踊り協会」に所属する33の有名連の内、「女ハッピー踊り」を取り入れているのは16連である(あわ編 2015:32-97)。

¹¹⁰ 明治および大正期には女性の男装のみならず、男性の女装も行われていた(三原 1976:41, 45, 74)。このような「異風異形で踊り狂うこと」は「風流踊り」の特徴され(服部 1992:68)、小寺も戦前の「阿波おどり」を風流の名残りと捉えている(小寺 1922:口絵写真のキャプション)。しかし現代においては男性の女装は見いだされず、男装の女性による「男踊り」を風流の系譜と捉えられるかは検討の余地がある(小林 2017a:9-17)。

[女性の男装に向けられる視線の変化]

明治政府は、男性の女装と共に女性の男装を禁じていた。特に女性の男装は明治後期の徳島県の新聞紙上でも、「若い女の美空で印袴纏に短い半股引、肉付き豊かな太股まで露出して飛び廻る」(1901年8月31日付『徳島毎日新聞』)と批判され、大正期の新聞紙上においても、「猿股一つに短い法被で女として見られて恥とする胸部や大腿部まで露わし劣情を起こさしむるが如き扮装」(1919年7月27日付『徳島日日報』)と断罪されている。この頃の女性の男装とはどのようなものであったのだろうか。写真13および14は1920年代後半から1930年代の昭和初期において男装で踊る女性であり、踊り手はカフェの女給と遊郭の娼妓と思われる。特に写真14では女性が男装しているだけでなく太腿を露わにしており、「違式誑違条例」により刑罰の対象であったと思われる。他にも、袴を着け口ヒゲをつけて当時の男子学生に扮した芸妓が三味線を弾く写真がある。このように男装する女性は、女性のセクシュアリティを商品とする職業に従事することが多かった¹¹¹。これは、現在の「女ハッピー踊り」に女性のセクシュアリティを見出す視線の基層になっていると考えられる。

男装する女性に対する視線は、戦後大きく変わる。『徳島新聞』における「男装の女性」の写真のキャプションは、「これぞ陶醉境。よろこびを全身に爆発させてお嬢さんの男踊り」(1963年9月1日)、「男踊りはわたしの得意、ぐっといなせ?な女ぶり」(浴衣にハチマキの女性)(1965年8月21日)と好意的な視線や、女性の「男踊り」にある美意識を見出す視線に代わる。さらに、「男踊りで風を切る手足、娘さんの色っぽさ」(1968年8月15日)、「(筆者注：胸に)巻いたサラシに色気がにおう」(1976年8月13日)、「女踊りにはないお色気」(1979年8月13日)、「健康的なエロチシズム」(1988年8月15日)、「太ももがまぶしい」(1994年8月12日)など、男装して「男踊り」を踊る女性の動作や身体の露出性にセクシュアリティを見出す視線になっていく¹¹²。

象徴的な記事は、「男踊りの阿波女」という大見出しの「男踊り」の女性の特集である(1970年8月16日)。この記事では、複数の連から5名の「着流し」や「ハッピー」を着て「男踊り」をする女性を、大写真および身体のいわゆる3サイズと共に紹介している。ここには、男装の女性に身体セクシュアリティを見出す好意的な視線が明確に打ち出されている。この記事に登場する「みやび連」の初代連長のT氏は1956年に「ミス徳島博」に選ばれてから「女踊り」を習い徳島県の宣伝活動をした後、1965年に「みやび連」を結成し、着流しを着て連長として先頭でソロで「男踊り」を踊っていた(中村 2000:78)。T氏は美しいこ

¹¹¹ 最も直截的な例は、コン・ヒロシ(徳島市出身の漫画家)が「SY松竹(徳島市)」のストリップ嬢が楽団を引き連れ、男物の浴衣に男のパンツ、あらわな胸にスパンコールをつけて踊っていた。それは人気があった。(1989年8月12日付『徳島新聞』「トリオ座談会」と語っているように、男装のストリップ嬢が踊っていたことであろう。

¹¹² ただし近年は身体露出性に言及した表現は減少し「躍動感あふれる」(2009.8.12)や「さわやかな色気と粋な動き」(2009.8.15)など、所作を含めての「女ハッピー踊り」の総体的な表象性に言及する表現に変わってきている。社会においてセクシュアルハラスメントなどの倫理観が広まり、メディアにおける表現にも反映されているからと考えられる。

とと、女性の連長であり「男踊り」をソロで踊ることから注目され、『徳島新聞』紙上の地元の商店の広告にも度々登場している。T氏の行動は「男装の女性の踊り手」を芸妓や娼妓などのいわゆる「身を売る女性」としてではなく、純粹に「美しい踊り手」としての表象性を打ち出す機能があったのではないだろうか。

大腿部を露出することに対する視線の変化は、どのような要因によるものであろうか。明治維新政府による女性の男装禁止令が効力を喪失して久しいこと、また民俗に対する価値観の転換が根底にあると言えるだろう。直接のきっかけとしては、1960年代にパリおよびロンドンでミニスカートが発表されてから日本を含め世界的な流行となり（崎田 1990:1）、女性の開放感を促し（鈴木直恵ほか 2015:54）、1967年に「ミニの女王」と呼ばれたツイギー（イギリスの女優兼モデル）が来日し、人気を博したことが拍車をかけたと言えるだろう¹¹³。「女性として見られて恥とする胸部や大腿部」（1919年7月27日付『徳島日日報』）という女性の身体の露出に対する意識が変容したのである。

III-3-2-2 「女ハッピー踊り」の前景化

「女の男踊り」の中でも、ハッピーを着て踊るスタイルが1つのパートとなり「女ハッピー踊り」と呼ばれるようになるまでにはどのような経緯があるのだろうか。ハッピーを着て踊る女性は1970年代より、「葵連」、「悠久連」、「野村証券連」などの例が『徳島新聞』に見出だされ（1970年8月16日、1974年8月16日、1979年8月13日）、特に「葵連」が多く取り上げられている。当時を知る人の記憶でも、早期から目立っていたのは「葵連」の女性のハッピー姿であったという（表1 C11, 14）¹¹⁴。当時（1978～1986年）「葵連」に所属していたS氏（女性）によるとこのスタイルはとても人気があり、S氏も初めは「女踊り」であったが、2～3年後にハッピーを着た「男踊り」に替わった（2016年7月23日 聞き取り）。

これに対し女性が着流しを着て「男踊り」をする例も『徳島新聞』紙上に散見されるが、ハッピーの例の方が頻出している。すなわち1970年代は男装の女性が着目され、中でも「ハッピー」を着た女性による「女の男踊り」が台頭した時期であったと考えられる。しかし「男踊り」および「女踊り」のような統一的な名称は見いだされず、「娘っ子の男踊り」（1974年8月16日）、「ハッピー姿の男踊り」（1979年8月13日）、「粋な男踊り」（1980年8月14日）などと表されている。写真ではハッピー着用男性に混在して踊っている例が多い。1980年代前半には「忍びす連」および「天保連」がハッピー着用の数名の女性による「女の男踊り」

¹¹³ 現在70代の徳島市内在住の男性からの聞き取りでも、「ミニスカートが流行ってから女性が太腿を出すことを恥ずかしくなくなり、女性のハッピー踊りが増えた。」（表1 C2）とされている。『徳島新聞』でも1960年代に「女性の男装による踊り」が取り上げられるようになり、「最近女子が男装して踊るようになり、観客の注目をひいている」（三室 1967:78）と報告されている。1970年8月31日放送の「阿波おどり」に関するNHK番組でも「最近増えてきた女性の男踊り」というナレーションがある（映像資料、NHK学術②）。

¹¹⁴ 「阿波おどり」歴50年のT氏（元「新のんき連」所属）によれば、法被そのものを観光化された「阿波おどり」に取り入れた初めての連も「葵連」である（表1 C11）。

を隊形の前面に取り入れ人気となり、女性による「男踊り」が増加した（朝日新聞徳島支局 1992:21-23）。しかし、少人数のハッピー姿の女性を先頭に出すことによるアトラクション的な意味合いが強かったと考えられる。

現在の「女ハッピー踊り」では「娯茶平」がその規模の大きさに際立っている。「娯茶平」では1980年代に、数名ではなく数十名規模（2015年：46名）のハッピーを着た女性を一つのパートとして打ち出した。「娯茶平」には次世代育成のための「ちびっこ踊り」（小学生以下の男女がハッピーを着て「男踊り」をする）という人気のパートがあったが、女子が卒業時にこのまま「男踊り」を続けたいという希望が多く、連長が着想してピンク色（のちに50色）の艶やかなハッピーを着て「男踊り」をするグループを前面に打ち出した（表1 C5）。すなわち、多人数の女子に鮮やかな揃いの衣装を着せ、「男踊り」および「女踊り」に並列するパートとしてプロデュースしたことが、従来の「女の男踊り」とは異なる新たな展開となった。これは大規模で人目を引く衣装による「前景化」が行われたとみることができる。ハッピーを着た女性による「男踊り」が「女ハッピー踊り」として1つのパートとして認識されるようになったのは、この「前景化」によるものと考えられる。

III-3-2-3 「女ハッピー踊り」確立の経緯と要因

男装の女性による踊りは人目を惹き人気ではあったが、「男踊り」および「女踊り」に匹敵するものではなく、それらの範疇外という位置づけであった。しかし「娯茶平」の前景化により「男踊り」および「女踊り」に並列するパートとして位置づけられるようになり、他連にも取り入れられていったと考えられる¹¹⁵。

「女ハッピー踊り」のように新たなパートの形成は、フォーメーションの構成において新趣向が打ち出せるという利点がある。これは、「女ハッピー踊り」が様式化した一要因といえるであろう。ハッピーを着て踊っていた小学生が、そのまま色彩やデザインの鮮やかなハッピーで「男踊り」を続けるのはスムーズな移行であると同時に、踊り手にとっても晴れがましいことでもあろう。また観客にとっても、若い女性が鮮やかで露出性の高いハッピーを着て踊ることは、きっちりとした着付けの「女踊り」にはない魅力があるものとして、人気となった。踊り手にとっても「男踊り」の動作で踊ること以外に、観客およびメディアからの注目も魅力となった。また『女踊り』に比べて衣装の着脱が楽で軽い（表1 C7）、『女踊り』よりも長く踊り手でいられる（表1 C3）など「女踊り」とは異なる魅力がある様式として台頭したと考えられる。

¹¹⁵ 女性による「男踊り」は作らないというポリシーを持っていた「蜂須賀連」も、女性の入連希望者が「女ハッピー踊り」を望むことが多くなり、「女ハッピー踊り」を取り入れている（あわ編 2012:179）。

III-3-2-4 「女ハッピー踊り」が表象するもの

「女ハッピー踊り」は、女性がハッピーを着て「男踊り」をするスタイルである。しかし、「女ハッピー踊り」には「男踊り」によく使われる「自由奔放」「力強い」「個人芸」という表現は使われず、『女踊り』にはない色気」という表現が使われる。これは、衣装に起因する身体の露出性から言われる表現であるが、「女ハッピー踊り」の所作が、実際には「男踊り」とは異なっていることが基底にあると考えられる。

「女ハッピー踊り」は「男踊り」と同様に足を外輪に出す所作ではあるが、「男踊り」ほど大きくは外に出さず、「男踊り」ほどのダイナミックさはない。『女ハッピー踊り』は手のしなやかさなど、『男踊り』とは違う。」(2016年7月23日「あびす連」連長への電話による聞き取り)や、『女ハッピー踊り』は『男踊り』とも『女踊り』とも言えない。」(表1 C13 / 筆者注:うずき連は「女ハッピー踊り」は取り入れていない)という言葉からもわかるように、「女ハッピー踊り」は「女性が踊る『男踊り』」とは異なるものと認識されている。「みやび連」の初代連長(「着流し」を着て踊る女性)は、ハッピーを着て「男踊り」をする女子中学生(13歳)の連員に、「ただ男の子のマネをするのではなく、女性の領域を抜けていない男踊りを工夫してもらいたい。色気らしい色気を出すのは無理でしょうが。表情がはっきり見えるので常に笑顔を。」(1982年8月12日付『徳島新聞』)とアドバイスしている。ここからも、「女ハッピー踊り」はあくまでも女性が、主として女性のセクシュアリティを表現するものと認識されていることがわかる。

「女ハッピー踊り」を踊る女性は、どのような点に魅力を感じているのだろうか。「自由奔放な表現力」(徳島グラフ編集室 2007:81)や「自分らしさを出せる」(徳島グラフ編集室 2007:31)という踊り手側の言葉には、「一糸乱れぬ」と形容される程に統一性が重視される「女踊り」とは別の、個人芸とされる「男踊り」本来の魅力を感じていることがわかる¹¹⁶。

ある中学生は「男踊り」を選んだ理由を、「この方が目立って写真にも撮られやすい」(1982年8月12日)としている。「女ハッピー踊り」が大変目立つこと、そこに魅力を感じている踊り手が多いことは、次のようなエピソードからもわかる。「天水連」では、以前「女ハッピー踊り」を取り入れていたが、現在は取り入れていない。その理由は、「あまりにも『女ハッピー踊り』が目立ってしまい、『女踊り』の踊り手とのバランスがとれないので、現在はやめている。しかしどうしても『男踊り』を踊りたいという熱意の高い女性がおおり、ハッピーではなく着流しを着て男性に交じって踊ってもらっている。『女ハッピー』は大変目立つので広告塔として連にとってもよいのだが、組織を円滑に運営していくにあたり、問題もある」という(表1 C8)。このことから、女性が「ハッピー」ではなく「着流し」を着て男性と一緒に「男踊り」をすることは、「男踊り」の中にたまたま女性が混じっているという位置づけであり、「女ハッピー踊り」とは全く異なることがわかる。

¹¹⁶ しかし、『男踊り』そのものが現在はかなり統一的になっており、個人芸とは言い難い」(表1 C7, C11, C14)と言われる。それでも、終始手先から足先まで揃えることが重視される現在の「女踊り」よりは、個性が発揮できる場面があるということだろう。

III-3-2-5 「女ハッピー踊り」のバリエーション

「女ハッピー踊り」は女性がハッピーを着て「男踊り」の動作で踊るもので、以前は「女の男踊り」と呼ばれていた。しかしどの連の「女ハッピー踊り」も一般的な「男踊り」に比較すると、「女踊り」の特徴である群舞としての統一性が大きく、その点で「男踊り」と同一ではない。また「男踊り」の動作の取り入れ方や、個性の発揮という「男踊り」の特徴において程度の差があり、連ごとに様々なバリエーションがある。

表 11 (本論 84 頁) に示される各連の「女ハッピー踊り」の特徴をみると、「娯茶平」は腰をかなり低く保ち足を大きく外輪に出しながら進むという「男踊り」の特徴をかなり備えている。「ゑびす連」では通常は男性が持つ提灯を「女ハッピー踊り」が持ち、腰をある程度低く保っているが足運びにおける外輪の程度は小さく、手先のしなやかな動作等に女性らしさが表現されている。

「ほんま連」の「女ハッピー踊り」は提灯を持って踊るが「男踊り」の動作を踏襲しているわけではなく、足運びはやや内輪であり、何よりも群舞としての統一性を重視している。提灯を動かす動作の軌跡、可動範囲、タイミングはぴったりと揃われ、この点が同じ提灯を持つ「女ハッピー踊り」でも「ゑびす連」とは異なる。また提灯を動かす軌跡は垂直方向が主となっているため、全体のシルエットのイメージは両手を高く挙上したままの「女踊り」に近い。このシルエットのイメージは、団扇を主に水平方向に動かす「男踊り」とは対照的であり、「ほんま連」の「女ハッピー踊り」が「男踊り」を模したのではなく、むしろ「女踊り」の美学が反映されていると言える。

「葉月連」の「女ハッピー踊り」は、「足は、くの字に曲げ、太ももの線が地面と平行になるぐらい腰を下ろすのが理想」と、「男踊り」の腰を低く保つ動作をよりいっそう誇張し、ある種デフォルメとも言える動作であり、団扇を持って踊る。しかし、「うちわの向きはそろい、視線さえも同じ。四人の動きは、分身かと思わせるほどぴったりと合っている」(2001年8月7日付『徳島新聞』)と言われる程統一性が大きく、「男踊り」の特徴とされる自由奔放とは対極にある。すなわち腰の低さと外輪の足運びという動作は「男踊り」以上、踊りの動作とタイミングをぴったり揃える統一的動作は「女踊り」以上に大きく取り入れている。

「葉月連」や「ほんま連」と対照的なのは「娯座留」であり、初代連長 S 氏の「型にはまった踊りでなく、自由な踊りこそ心の底の喜びを表現できる」というポリシーのもと、演舞場では一定の統一性を保持するが、一般路上での自由な踊りを大切にし、腰を低く保ち外輪で進むという「男踊り」の動作を保持しながら、男女で踊りの差異が大きくなかった時代の自由な踊りという側面を重視している(2001年8月9日付『徳島新聞』)。

このように「女ハッピー踊り」は、女性がハッピーを着て踊る点では共通しているが、「腰を低く保ち外輪で進みながら、個性を發揮して踊る」という「男踊り」の特徴のどの部分をどの程度取り入れるかで、連により様々なバリエーションがある。また「女踊り」の特徴である統一的な集団としての様式美を強く打ち出している「女ハッピー踊り」もある。「男踊り」の動作の取り入れ方と「女踊り」の縦のシルエットが強調された統一的な様式美のどの部分を

取り入れるかでいろいろなバリエーションが生まれていると言える。すなわち7に示すように、対照的な「女踊り」および「男踊り」と、両者の各特徴の組み合わせによる多様な「女ハッピー踊り」が確立している

表 11 各連における「女ハッピー踊り」の特徴

踊りの要素 連	外輪	腰の低さ	フォーメーション	個性の発揮	手に持つ物
娯茶平	◎	○	○	○	団扇
ゑびす連	○	○	○	○	提灯
娯座留	◎	○	△	◎	団扇
葉月連	◎	◎	○	△	団扇
ほんま連	△	△	◎	△	提灯

筆者の観察により踊りの各要素の相対的な程度の大きなものから、◎・○・△で示す
フィールド調査・『徳島新聞』（2001. 8. 7, 2001. 8. 9 付）等より（小林敦子 2018:44）

「女ハッピー踊り」は「女性による男踊り」という範疇ではおさまりきれないスタイルと言える。それは、現代の「阿波おどり」に求められている女性らしさ、女性の踊りの統一美、連の独自性を追及した結果である。また逆に、自由奔放であった本来の踊りを希求した結果が、このようなバリエーションを生み出している。女性がハッピーを着て踊るスタイルが「女の男踊り」という呼称から、「女ハッピー踊り」に変わったのは、まさに「女がハッピーを着て踊る」点が特徴であり、必ずしも「男踊り」の動作や特徴をすべて取り入れるわけではない、今までにないスタイルになってきた経緯と呼応している。

「女ハッピー踊り」の登場は、「男踊り」をやってみたいという女性の潜在的なニーズを満たす。また、きっちりと着物を着付けて踊る「女踊り」には「上品なお色気」（1962年8月16日）があるとする『徳島新聞』紙上の表現などは、抑制的なセクシュアリティを見出す視線である。一方で、「女踊り」より身体の出が大きい「女ハッピー踊り」に、「女踊りにはないお色気」（1979年8月13日）や「健康的なエロチシズム」（1988年8月15日）を見出す表現は、非抑制的なセクシュアリティを見出す視線である。いずれも「男性の観客」が「女性の踊り手」に持っている視点であり、「女ハッピー踊り」は「女踊り」と相互補完的セクシュアリティを表現するものと捉えられている。「女ハッピー踊り」はこのような踊り手および観客双方のニーズを満たしている。また、現在の群舞としての「阿波踊り」が必要とするパー

トのバリエーションを提供している。このように「女ハッピー踊り」は、「阿波踊り」における女性の踊り手にセクシュアリティを見出す視線の形成、女性の男装や身体の露出をタブーとする意識の低下、パートごとにフォーメーションを組む群舞化という複合的要因において確立した様式である。「女ハッピー踊り」は、「男踊り」および「女踊り」とは別の新しいタイプの踊りとして隆盛していると考えられる。

ところで、着流しを着て踊る女性はどうな位置づけにあるのだろうか。このような踊り手を「女着流し」として位置づけている連もあるが、「有名連」においては、「女ハッピー踊り」と同等の位置づけにはなく、「のんき連」以外はごく少数の着流しを着た女性が、男性の「男踊り」に混じって踊っている。このような「阿波おどり」の構造を示したのが図 20 である。

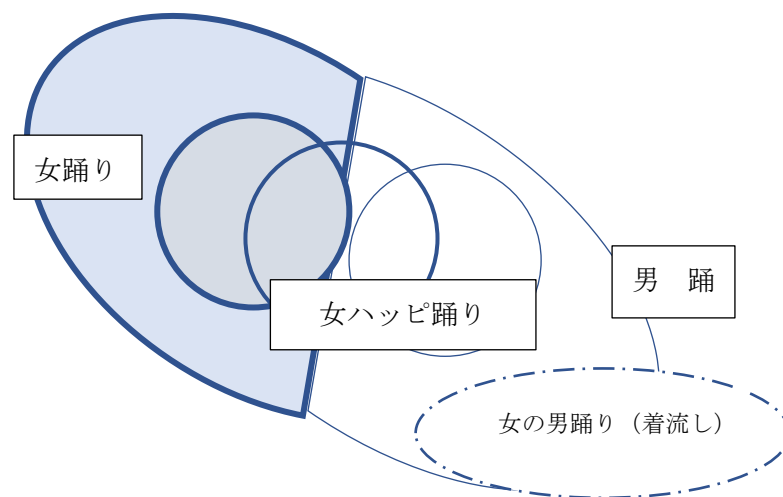


図 20 「阿波おどり」(2017)における「女踊り」・「男踊り」・「女ハッピー踊り」の位置
(小林敦子 2018:54 より転載)

〔「踊りの様式化」のまとめ〕

ジェンダー性の希薄であった「阿波おどり」は、昭和初期の観光政策により芸妓が起用され、女性の踊り手には女性としてのセクシュアリティが見出されるようになった。戦後は観光名物としてメディアにも頻繁に取り上げられるようになった。踊り手も「見られる踊り」としての意識が働き、女性性を表すような所作を目指すようになり、「女踊り」が一つのスタイルとして「男踊り」から分化した。一方、男装の女性に対する視線は、明治政府が女性の男装を禁じたことや、芸妓や娼妓による男装が多かったため、新聞には批判的に取り上げられ、観光政策の初期にも禁じられた。しかし戦後はこれらが形骸化し、ミニスカートの流行により女性が太腿を出すことへのタブーも希薄となり、新聞にも好意的に取り上げられるようになった。そして、鮮やかな揃いのハッピーを着た女性の集団を「女性による男踊り」としてプロデュースした連が登場し、人気を博した。これが群舞としての「阿波おどり」において一つのパートとして位置づけられ、「女ハッピー踊り」が「阿波おどり」における1つのカテゴリーとして確立した。しかしその様態は、「男踊り」の枠組みにありながらも女性らしさも求められる面があり、各連により相違がある。

III-4 動作の変遷と統一化

本項では、「男踊り」および「女踊り」において連内で動作が統一化される過程を述べる。動作の統一化は「女踊り」の方が時期が早く、統一化の程度も大きい¹¹⁷。これは、「阿波おどり」は元来自由奔放な踊りであり、この自由奔放さが、戦後新しくできた「女踊り」ではなく、「男踊り」に残されていると捉えることができる。「女踊り」の場合は、下駄の平踏みから爪先立ちに移行していったように、過渡期はあるものの全体が同じような動作に変容していく所に特徴がある。特に上肢動作においては、いくつかの段階を経て現在の動作に至っている。「男踊り」の場合は連ごとに動作が相違している。

そこでまず「女踊り」の動作の統一化と上肢動作の変遷について示し、次に「男踊り」の動作の統一化について論じる。

III-4-1 「女踊り」における動作の統一化と変遷

本項では、「女踊り」においては早期から動作が統一化され、統一化された「女踊り」の上肢動作が流行のダンスによる影響で変遷する過程を述べる。

¹¹⁷ 「女踊り」においては、踊りの名手とされる踊り手が着目されることはあるが、一人一人の個性に着目されることはほとんどない。また男女の踊り手の動作の差異があまり大きくなかった1957年公開の映画「集金旅行」において、すでに女性は列を揃えて同じように踊り、男性は特に列を揃えず、女性の列の間を自由に縫うように踊っている。

III-4-1-1 「女踊り」における動作の統一化

女性による踊りには限定されていないが、戦後「阿波おどり」が復活してからわずか4年後には次のように動作の統一化に関する言説が見られる。

阿波踊りの本当の妙味は、踊る一人一人がそれぞれ個性をあらわして自由きままに踊りまくるところにある、いわゆる乱舞の姿でいて、団体の場合には全体的な調和をもつところにあるが、競演場で見ただけではおどるてぶりがそろって来たことが、近頃の傾向である

(下線は筆者による/1949年8月10日付『徳島新聞』)

揃える程度はわからないが、動作の統一化が始まったとみることができる。この記事が掲載された1949年は男女差も希薄な頃であり、「おどるてぶりがそろってきた」ことに**男女差があるとは記されていない**。また、「阿波おどり」の良さが「個性の発揮」や「自由きままな踊り」にあると明言されていることにも着目しておきたい。

しかし、1956年に来徳して「阿波おどり」を見た日本舞踊の音羽流の家元が、「男の踊りは千変万化だが、女の方は手首だけを振っているようで、型は大体きまっていますね」と語っている(1956年8月18日付『徳島新聞』)。女性の踊りの足運びがまだ男性とあまり差異がない時期であるが、全体の印象として女性の踊りには型があると認識されていた。

さらに女性の踊りと男性の踊りとの差異化がはっきりと表れてきた1960年代には、郡司正勝¹¹⁸監修の民俗芸能に関する新聞記事において、「阿波おどり」の特徴が「男性は個人プレー、女性はチーム・プレーに徹して踊るのが定石」(下線は筆者による、1964年8月15日付『読売新聞』)と記されている。女性の踊りは男性の踊りとの差異化が進んでいる経過において、すでに統一的群舞の方向に確立されていったと考えられる。

このように「男踊り」に先駆けて踊りの振りを揃えるようになった「女踊り」に関し、苦言も呈されている。徳島県出身の言語学者の金沢は次のように記している。

そもそも阿波踊りというものは気狂踊りともいわれてめいめい勝手なポーズで踊っていいわけだからこそ個性がいきいきとしておもしろく、踊る方もみる方もウキウキするものだが近ごろ観光物—みせものになってしまっただけのかけいこをやり出した。男の方はそれでも別に画一的なポーズはないが女性にいたっては手も足も腰もくびも顔もまったく自由形は一向ない。

(金沢 1970:36)

¹¹⁸ 郡司正勝(1913-1998)は歌舞伎研究家、演劇評論家。『おどりの美学』(1957)および『日本舞踊辞典』(1977)等の著書があり、小寺と共に舞踊の美学的研究に寄与した。

「女踊り」には「自由形は一向ない」と断言されているが、この時代には現代と比べ、まだ踊りの動作に自由性があったと思われる。それは、金沢が苦言を呈してから10年後の『徳島新聞』に次のような写真が掲載されているからである（写真15）。この写真のキャプションには、「統一された踊りの中で、ひろげた手、握った手、指を立てた手、… 手だけが自己主張 をしている。」と書かれている。現在は手先の振りも統一されている連が多い。



写真15 「女踊り」における手の振りの自由性
(1980年8月14日付『徳島新聞』)

III-4-1-2 「女踊り」の上肢動作の変遷

〔「女踊り」の上肢動作の変遷の概要〕

「女踊り」は、女性の踊り手の足運びが男性と差異化されることにより新たな様式として確立したことを述べた。その過程においては、下駄の爪先立ちと平踏みが混在していた時期があったように、全体がいっせいに爪先立ちに移行したのではない。しかし、ある程度の期間を経ると「下駄の爪先立ち」が「女踊り」の様式となっている。

では上肢動作はどうであろうか。上肢動作においても、「女踊り」の場合は、過渡期はあるものの全体が同じような動作に変容していく所に特徴がある。「男踊り」においては、1970年代まで上肢動作は連内でもかなり個々人により相違があった。しかし「女踊り」ではすでに1950年代に、両手を胸の前でゆらゆらさせる「泳ぐような手」と呼ばれる動作が広まり、一律に変化している¹¹⁹。檜健次（舞踊家）は、これを当時流行していた海外のダンスであるマンボやルンバの影響としている。その後1960年代からは、肘を肩の高さまで上げ、振り回すような「取って放って」と呼ばれる動作が流行し主流となっている。、両手を高く挙上し、手先を上を立ててしなやかに指先をゆらす現在の上肢動作の基礎は、1960-70年代と1980年代に「女踊り」の名手とされた踊り手の影響により築かれたと考えられる。

¹¹⁹ ただし、「泳ぐような手」において、動作の軌跡や動作範囲がみな同じなわけではない。この点が、動作の軌跡や動作範囲が揃えられている現在とは異なる。

下記は、1955年から1999年までの女性の踊りの上肢動作の変遷を示す写真16-18とイラスト図21-23である。



写真16 「泳ぐような手」
1955年頃
(『阿波踊り』2007:84)
写真撮影は津田幸好



写真17 「取って放って」
「阿波おどり」ポスター
1972年



写真18 「両手を高く」
「阿波おどり」ポスター
1999年

写真16, 17のキャプションは女性の踊りの上肢動作を表す当時の呼称であり、
写真18は特定の呼称がないため、筆者が暫定的に記す

ポスター写真は徳島市観光協会より提供



図21 「泳ぐような手」



図22 「取って放って」

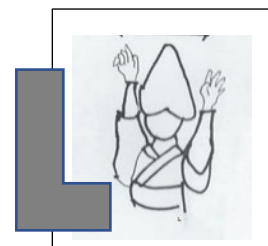


図23 「両手を高く」

上肢位置と編笠の被り方を模式的に示したイラスト(写真16-18に対応)
杭型は上肢動作の垂直方向と平行方向の可動範囲を示す(筆者作成)

「女踊り」の上肢動作の変遷は、1950年代、1960年代後半から1970年代、1980年代から現在までの、おおまかに3期に分けることができる。女性の踊り手の上肢動作の変遷においては、上肢の位置が挙がり、左右の上肢の動作が水平方向から垂直方向に変わっている。また下肢動作を振り返ると、下駄の平踏みから爪先立ちとなり、遊脚も支持脚に添わせるようになったことで、全体のシルエットが垂直方向に強調されスリムな印象になっている。写真16および写真17に見られる動作は次に述べるように、流行のダンスの影響によると考えられる。しかし写真18に見られる動作は、「III-4-1-3 1980年代の『女踊り』の改革」（本論92頁）で述べるように、「女踊り」の名手と言われるS氏が全体のシルエットも考慮して意図的に編み出した動作の影響と考えられる。これは、スリムな印象のシルエットを美しいとする近年の美学の反映であろう¹²⁰。

[マンボの流行による影響]

写真16は、両手を胸の前でお囃子のリズムに合わせてゆらゆらとゆらせる動作であり、「泳ぐような手」と呼ばれた。泳ぐような手の例（写真16）は、1960年8月17日、1960年9月6日、1964年8月21日付の『徳島新聞』にも見られる。映画「集金旅行」の「阿波おどり」の場面で見られる動作である。檜健次（舞踊家・徳島県出身）は、1955年に初めて戦後の「阿波おどり」をみて、「手を頭上にあげて掌と手の甲を表裏交互に替えつつ足の動きをリードして行くあの古風な格調を失って」おり、「両腕を曲げ手を肩の高さに自然に垂れたまま上体を小刻みに揺する動作は、私の眼には新しい表現でルンバ、ジルバ、マンボなどの明かな影響が見られる」と明言している（1955年8月24日付『徳島新聞』¹²¹）。

翌年にも「阿波おどりの見どころ」という記事で、泳ぐ手、くねる腰、ける足と急テンポの音楽という特徴の「阿波おどり」が「阿波マンボ」と言われていることが記されている（1956年8月18日付『徳島新聞』）。マンボ王と言われたペレス・ブラードが来日したのはこの年である。「阿波マンボ」という呼称はかなり長く使われたようで、1965年にも「引く手流す手あざやかに急調阿波マンボ」と記されている（1965年8月21日付『徳島新聞』）。上肢動作が「泳ぐような手」と呼ばれた動作から「取って放って」と呼ばれる動作に変わった1960年代後半から1970年代にも、「心の奥に秘めた県民の巨大なエネルギーが、このときとばかり一斉に噴火して街も村も“よしこの”マンボで埋め尽くす」（1971年8月15日付『徳島新聞』）と、踊りの動作ではなく、踊りから醸し出されるエネルギーがマンボに例

¹²⁰ 昭和30年代は女性が入連の際「顔がべっぴんでないと入れない」とか「身長は1メートル55センチ以上ないと入れない」と「蜂須賀連」の元連長が語っている（あわ編2012: 162）。現在でも身長制限を設定している連がある（入連希望者からの聞き取り）。

¹²¹ 檜は踊りの変化の要因として、マンボ等の音楽やダンスの流行の影響とともに、「観光事業の方法として見せるための踊りとしての要素が強くなったこと」を挙げている（檜健次1955年8月24日付『徳島新聞』）。上肢動作が変わったのは、単に流行のマンボ等に影響されただけではなく、観光政策により観客に見せるため、流行のダンスの動作が取り入れられたと捉えている点が着目される。

えられている（下線は筆者による）¹²²。

当時日本におけるマンボは、陽気で官能的な「ラテン」のイメージを体現するダンス音楽として受け入れられ（輪島 2015:70）、「マンボとその後に来るもの」（『ミュージック・ライフ』, 1955年10月号特集記事）という音楽雑誌の記事からもわかるように、日本で唯一のラテンバンドだった東京キューバン・ボーイズはもとより、多くのマンボ・オーケストラが誕生していった。当時の『週刊読売』（1955年6月12日号）には、「歌おうよ、踊ろうよ！」という特集記事が生まれ、若い人のマンボダンスへの過熱ぶりを「ニッポン狂騒曲」という言葉で例えている（読売新聞社 1955:4-5）。マンボ・ダンスの腕を競い合う「マンボ大会」も盛んに開かれた（輪島 2015:81）。マンボの音楽とダンスにおける当時の熱狂的な人気がわかる¹²³。

マンボはラテンのイメージが付与されているが、日本に流入した時はアメリカのメインストリーム音楽界で成功したマンボであり、「アフリカ」や「南米」よりも「アメリカ」という意味合いが強いものであった（輪島 2015:59）。当時の日本人にとってアメリカは自由と豊かさの象徴であった。そして多くの日本人にとって「アメリカらしさ」と極めて強く結びつくメディアである民放ラジオの洋楽番組を通じて広まっていった（輪島 2015:76）。外来文化である「マンボ・ダンス」の踊りの動作への影響が好意的に受け止められたのは、このような当時の日本全体におけるアメリカ文化への憧憬が背景にあると考えられる。また、ステップへのこだわりのなさ、男女のペアで踊ることが多いが相手と組まない踊りであることが特徴とされた（輪島 2015:83）。この特徴が、「阿波おどり」の踊りの動作に容易に影響を与えた要因であろう。しかし、男性の踊りには女性の踊り程は、マンボの流行による影響がみられない。女性の踊りの方が流行のダンスの影響を受けやすいと言える。

[モンキーダンスの影響]

次の1972年のポスターに示された女性の踊り手の上肢動作は、「取って放って」あるいは「グーパー」と呼ばれた動作である。両上肢を肩幅よりやや大きくとり、肘を肩より上に挙げ、肘を軸として回転しながら両手を握って上に挙げると同時にパッと開く。「取って放って」の動作は川内が1970年代の「女踊り」の上肢動作としてイラスト図を示しており（川

¹²² 眉山製菓本舗（菓子製菓販売業、徳島市）は観光名物として隆盛の一途をたどっていた「阿波おどり」が「阿波まんぼ」と呼ばれたことにちなみ、1960年代に和洋菓子の「阿波まんぼ」を開発し（眉山製菓本舗への聞き取り）、現在でも販売されている（徳島県物産協会、ウェブサイト資料①）。

¹²³ マンボ関連の歌謡曲としては、すでに1952年に「お祭りマンボ」（歌：美空ひばり・日本コロムビアレコード、音源資料（1）②）が発売されている。歌のタイトルの頭にマンボがつく歌謡曲は、1952年から1965年にかけて26曲あり、「マンボ草津」（歌と岩田喜代造と東京キューバン・ボーイズ・1952年・日本コロムビアレコード）、音源資料（1）③）や「マンボ相馬盆唄」（林伊佐諸・1955年・キングレコード、音源資料（1）④）など日本の民謡をマンボ風にアレンジした曲もある（村越 2007:65, 262）。

内 2006:145)、これは 1967 年に公開された映画「団体列車」の「阿波おどり」の場面にも見られる。

檜がマンボ・ダンスの影響によると指摘した「泳ぐような手」(写真 16) から、「取って放って」に変化したのはなぜだろうか。岡田は 1960 年代後半から「阿波おどり」の音楽と踊りにモンキーダンスの影響があったことを記している(岡田 1996:25-29)。しかし、音楽と踊りのリズムが単調になったと記されてはいるが、モンキーダンスの影響により、踊りの動作がどのように影響されたかについては記されていない。そのため岡田が指摘する「モンキーダンスの影響」は、この写真 17 に示される「女踊り」の上肢動作を指しているとは断定はできない。

図 24 はモンキーダンスを踊る人のシルエットを示すイラストである。腕を上下させてコミカルな雰囲気でも踊る様子を示す。

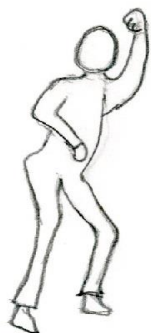


図 24 モンキーダンス

レコードジャケット写真(「フリフリモンキー・ダンス」, 田辺昭知とザ・スパイダース, 1965 年, Nippon Crown Co. Ltd., 音源資料(1)⑤)を参考に筆者作成

モンキーダンスでは上肢を交互に上下させるが、「阿波おどり」では、肩より上の位置で左右の上肢を同時に振り回すように動かしている。しかし岡田が「躍動感のないロボットモンキーの踊り(岡田寛斎 1996:29)」と批判していることから、この時期の女性の上肢動作に、モンキーダンスの影響があったことは確かであろう。

III-4-1-3 1980 年代の「女踊り」の改革

「女踊り」が現在のような動作になったのは、1980 年代に「女踊り」の名手であった S 氏による「女踊り」の改革の影響が大きいと考えられる。S 氏は 1984 年放送の NHK 番組で「阿呆連」の「女踊り」の代表的踊り手として紹介され、同氏自身が従来と異なる踊りのコツとして、「肘は肩より上に挙げ上に伸びるようにし、指は上に向け、目線はまっすぐにする」を示す場面がある(映像資料, NHK 学術④)。ここに示された動作は現在の「女踊り」の標準となっており、当時の S 氏による「女踊り」の改革により確立したと考えられる。当時の「阿呆連」の「男踊り」のリーダーによっても、この動作の改革により「女踊り」の位置づけが重要となり、2 大組織からも高く評価されたことが言及されている(四国放送 1994 年 8 月 14 日放映)。S 氏が変革したのは上肢動作だけではなく、下肢の動作においても遊脚を

高くすばやく蹴り上げることでキレのある動作とした。さらに観客席から見て、身体が常に斜めの方向において見えるようにした（表1 C9）。この改革により、「女踊り」は全体的に垂直方向のシルエットが強調され、細長い印象となり、「男踊り」との差異性が大きくなった¹²⁴。これは「女踊り」と「男踊り」の特異化と、両様式の対照性による「阿波おどり」全体の様式美に寄与している。S氏はさらに「阿波おどり」に「本格的フォーメーション」を導入し、現在のような群舞の基礎を創ったと考えられる。これについては「III-5-3 『本格的フォーメーション』の嚆矢」（本論 105 頁）で論じる。

〔「女踊り」における動作の变革〕

「女踊り」は早期に動作を揃えることが行われたため、ある個人の踊りが着目されると、そのスタイルが連内だけでなく「女踊り」全体への影響が見いだされる。

1950年から60年代に「女踊り」の名手とされたN氏（当時「阿呆連」所属）は、それまでの「泳ぐような手」（手先を下にたらず）と呼ばれた上肢動作を変え、手先を上立て、上肢全体の位置も高めにして踊った（表1 C15）。N氏は1970年のNHK番組でも主要なテーマとして取り上げられており、当時の影響力がわかる（映像資料，NHK 学術②）。

「女踊り」の様式の確立に大きな影響を与えた踊り手としては、1970年代から1980年代にかけて「女踊り」の改革に寄与したS氏（当時「阿呆連」所属）が挙げられる。S氏はN氏が確立したスタイルから、さらに上肢の位置を高くした（表1 C15）。S氏は1984年放送のNHK番組で「阿呆連」の「女踊り」の代表的踊り手として紹介され、同氏自身が従来と異なる踊りのコツとして、「肘は肩より上に挙げ上に伸びるようにし、指は上に向け、視線はまっすぐにする」を示す場面がある（映像資料，NHK 学術③）。S氏が変革したのは上肢動作だけではなく、下肢の動作においても遊脚を高くすばやく蹴り上げることでキレのある動作とし、さらに観客席から見て、身体が常に斜めの方向において見えるようにした（表1 C9/DVD(3)①）。ここに示された動作は現在の「女踊り」の標準となっており、当時のS氏による「女踊り」の改革により確立したと考えられる¹²⁵。この動作の改革により「女踊り」の位置づけが重要となり、「阿波おどり振興協会」および「徳島県阿波踊り協会」からも高く評価されたことが、当時言及されている（映像資料，四国放送①）。

¹²⁴ 編笠の被り方も変化している。1967年の『徳島新聞』の「阿波踊り心得張」という女性踊り手の着付けや化粧に関する記事にあるモデルは、笠を水平に被っており（1967年8月15日付『徳島新聞』）、約20年後の写真雑誌『徳島グラフ』の広告記事においても、表紙の女性（タレントの榊原郁恵）は編笠を水平に被っている（1988年8月12日付『徳島新聞』）。「阿波おどり」のポスターを見ると、1991年（平成3年）のポスターでは水平であるが、写真18のように1999年（平成11年）では後方が高くなるように被っている。編笠の被り方が大きく変化したのはこの時期であろう。

¹²⁵ 1970年に「うずき連」でも「女踊り」の動作の改革が行われた（うずき連 1998:61）。現在の「女踊り」の確立には、いくつかの連における試みが影響していると考えられるが、N氏およびS氏の影響力が特に大きかったと考えられる。

[身体技法の伝播と伝承]

「女踊り」の名手とされた N 氏および S 氏のこのような影響は、社会における身体技法の伝播および伝承と捉えることができる。これについてモースは「威光模倣 (imitation prestigieuse)」という概念を提唱している。「威光模倣」とは、「子供も大人も、その信頼し、また自分に対して権威をもつ人が成功した行為、また、成功するのを目のあたりにした行為を模倣する」(Mauss 1982:128) である。N 氏および S 氏が「阿波おどり」で示した身体技法はいずれも観客から高い評価を受けた「成功した行為」であり、多くの踊り手にとっても成功を目のあたりにした行為である。しかし N 氏および S 氏は所属する連を超えて踊りの名手とされてはいたが、両者の踊りが他連の踊り手に自然に模倣されていったというわけではない。

N 氏による「下駄のつま先立ち」についてはよくわからない¹²⁶が、S 氏による「女踊り」の動作の改革は、男女の踊り手ともに連内の統一化が進んだ 1980 年代であったため、連ごとに取り入れられた。たとえば「まんじ連」は S 氏が「阿呆連」を退いた後に連長が S 氏に「女踊り」の指導を請い、連内の「女踊り」を変革させている (表 1 C9/ 徳島グラフ編集室 2009:71)。「女踊り」の踊り方を S 氏が考案した踊り方に変えると決断するまで、連長はかなり逡巡し (徳島グラフ編集室 2009:71)、「女踊り」の変革を受け入れられない踊り手には退連も示唆された (表 1C9)。おそらく踊り手の側に抵抗があったのであろう。S 氏による踊りは一定の身体能力が必要であり、統一性が要求される「女踊り」においては同じレベルの身体技法を習得しなければならず、踊り手には抵抗もあったのであろう¹²⁷。しかし連同士の競合が激しくなっていた中で、「女踊り」を変革する必要性を連長は感じ、導入を決断したと考えられる。「まんじ連」の「女踊り」が変革されたのは S 氏による踊りの変革の成功と、権威を持つ連長の決断の両者がそろって行われたことであった。このように新しい身体技法に変革され標準となるまでには、個人および集団のレベルにおいて軋轢や葛藤の過程があると考えられる。S 氏による踊りは現在では「女踊り」の標準であり、「女踊り」を志望して入連する人は、このような踊りが踊れる身体性を獲得し技法を習得することが前提とされている。

¹²⁶ 女性の踊り手の足運びの変化について、なぜ「平踏み」から「つま先立ち」になったかに関する直接の言説はみいだされない。しかし戦後に栈敷ができてから、同側側の足を二度ずつ踏みながら進む足運びでは長い栈敷演舞場 (約 100M) を進み続けるのは疲れるため、現在のような遊脚を蹴り上げるようになった (檜瑛司 1980:255-256) とする説がある。ここにおける「同側側の足を 2 度ずつ踏みながら進む足運び」は「平踏み」、「遊脚を蹴り上げる」足運びは「つま先立ち」を指していると考えられる。しかしこれ以上の論は展開されておらず、後付けの域を出ていない。

¹²⁷ 「まんじ連」では「女踊り」の変革に伴い、「男踊り」も力強い動作へと他連から指導者を迎え変革している (徳島グラフ編集室 2009:71)。1980 年代後半以降の「阿波おどり」は集団としての統一性が標準的となり、踊りの一部の変革は全体に影響を及ぼす。

[「写真」というメディアの影響]

S氏は「女踊り」の動作を改良する際、「どこを切ってもきれいな型の連続として踊れば、写真に撮っても絵になる」ということを、念頭においたと語っている（表1 C9）。すなわち、まず踊り手を写真の被写体としてとらえ、写真を撮影する際のポーズの連続として踊りの動作を考案したのである。

肉眼でみるのと、写真でみるのとでは、どのような違いがあるのだろうか、肉眼では、連続した踊りの動作を見るが、写真では一瞬の動作を静止させ、固定化した画像を見ることになる。拡大やトリミングにより一部分のみを印象づけることもできる。このため、肉眼だけでは見られない静止画像が脳裏にやきつくことになる。McLuhan（メディア研究）は、「写真は固定した目の機械化である。」（McLuhan ほか 1981:63）と言っているが、これは写真の機能を端的に表現している。「女踊り」の動作は、この写真の機能が最大限に引き出されるように創りだされたと言ってよいであろう¹²⁸。

III-4-2 「男踊り」における動作の統一化

「男踊り」は、「阿波おどり」において女性の踊りが男性の踊りと差異化されていくことにより浮き彫りになった様式であり、元来の「阿波おどり」、すなわち「自由奔放」と言われた踊りである。「男踊り」はどのような変遷を経て現在のように、ある程度自由性を残しながらも連内で統一されたのであろうか。

表12は、「男踊り」の動作に関する言説および映像から分析した踊りの動作を時系列でまとめたものである。

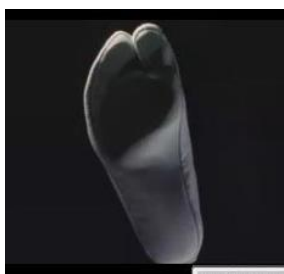
表12 「男踊り」の動作の統一性の変遷

	年代	「男踊り」の動作の統一性の変遷	資料
①	1970年	同一連内で個人により異なる足運び	映像
②	1973年頃	頬かむりをする人、提灯を持つ人など様々（のんき連）	文献
③	1975年頃	各人に個性があった動作を連内で統一化（娯茶平）	文献

①は1970年に放送されたNHKテレビ番組「新日本紀行 阿波踊り」である。この冒頭部分は男性の踊り手4人の足運びを透明な板の下方からのアングルによりとらえており、インパクトのある映像（静止画像3）である。一見してどの踊り手も熟練者であり、繊細な間を

¹²⁸ T氏（「阿波おどり」歴約50年）は、S氏の踊りの人気の理由を「シャッターチャンスが多いため、カメラマンに人気である。」としている（表1 C11）。

表現しながら踊られていることがわかる。このような設定で撮影された映像を番組の冒頭においたのは、制作者に、「男踊り」の足運びのいろいろなパターンとその妙味を表現したいという意図があったのではないだろうか。この4つの足運びは各々、片足を少しずつ前に出す、片足を出して引いてはまた出す、片足ずつその場で回しながら出す、片足ずつ出して少し引く、という軌跡である。出す足を体の前で交差させる度合いはさまざまである。また現在の標準的な足運びに比較すると、外輪に出す程度が4つともあまり大きくない。どの連かはっきりしないが、上体の映像（静止画像4）から4人の衣装が同じようなので同一連であろう。



静止画像3 「男踊り」の足運び
（下から見た場合）



静止画像4 「男踊り」の側面画像

NHK「新日本紀行 阿波踊り考」（1970年8月31日放送）より

静止画像の提供は日本放送協会（映像資料，NHK 学術②）

②は「のんき連」の前連長による語りであり、前連長自身が入連した1973年当時は、「どの連も踊り子それぞれが個性的な踊りを見せて」おり、「のんき連の中にも、頬被りで踊る人もいれば提灯を手に踊る人もいた」（南 2015:61）という。③は「娯茶平」の連長（1960年「娯茶平」に入連）による語りである。「娯茶平」の「男踊り」は、足はややすり足で出しては引き、手は漁師が網を前方に放り、投げたぐり寄せるような「網打ち」と呼ばれる所作が特徴的である。これは、ある連員の踊りの上肢動作が特徴的で評判になっていたので、その動作を基に連内で創り上げ「網打ち」とネーミングしたもので、1975年頃に連内の男性全員で踊るようになった（あわ編 2012:19）。しかし、かつては背を高く伸ばして踊る、腰を低くかがめて地面すれすれに踊る、横飛びに跳ねるように踊るなど各々個性があった（あわ編 2012:21-24）。1970年放映のNHK番組でも、同一連の男性4人の足運びがみな異なっている（映像資料，NHK 学術②）。これら①から③のことから、「男踊り」で連内において動作が統一されたのは、連により違いはあるが1970年中頃からであり、それまでは上下肢動作だけでなく、手に持つ小道具も様々であったと考えられる。

III-5 フォーメーションの導入

III-5-1 フォーメーションの萌芽と一般化（1950年代～1970年代）

現在の「阿波おどり」では、演舞場（屋外）においても、舞台ホール（屋内）においても、連内の踊り手をいくつかのパートに分け、パートごとあるいは複数のパートを組み合わせて様々なフォーメーションを組んで踊ることが標準となっている。特に屋内の舞台では、次々と複雑なフォーメーションを組み替えていき、照明や大道具を駆使しての演出も行われる。屋内の舞台では、屋外の演舞場とは全く異なるコンセプトで踊りと音楽の構成が創られる（あわ編 2012:52）と言われる。踊りのフォーメーションはいつ頃からどのように取り入れられたのであろうか。

文献上で踊りのフォーメーションが初めて見いだされるのは、戦後7年目に発行された雑誌『観光』（1953年）である。この雑誌記事「阿波踊見聞録」には、演舞場における踊りが「指揮者の合図で、老若男女が一体となって、縦列、横列、円陣などの隊形を作る」と記されている（鈴木壽 1953:49）。「阿波踊り」の音楽隊には「指揮者」はいないが、特別に踊りの指揮を執る者が配置されていたのであろう。まだ男女における踊りの動作に明確な差異はなかった時代である。また「指揮者」が配置されていることからわかるように、掛け声の合図なしで整然と移動する現在のような「本格的フォーメーション」（本論 63頁）とは相違する。しかし、踊りの様式化や統一化が行われる以前に、すでにフォーメーションを組むことが行われていたことが着目される。観客に見せる舞台では、それだけ演出が必要とされたと考えられる¹²⁹。

このような雑誌の取材や審査場で県外客に披露する場合以外では、どうであろうか。『徳島新聞』においては、「選抜阿波踊り」における円形（1976年8月12日付, 1981年8月12日付）および一列（1976年年8月12日付）などのフォーメーションが1970年代から記されている。このようなフォーメーションは現在ではあたりまえになっており記事に記されるほどのことではなくなっているが、この当時は特徴的であったのだろう。

演舞場を撮影した写真では、「女踊り」において縦の一列（1979年）や対面（1974年, 写真19）のフォーメーションが見出せる¹³⁰。ただし対面においては現在（2017）ほどは統一性が低いため、遊脚の蹴り上げの位置はそろっていない（写真19）。

¹²⁹ 1952-53年は有料棧敷席に対する批判を受け、一時的に踊る場を設けなかった。記事に記された公演は、雑誌の取材用に踊りの場が設けられたものであろう。なお1956年に審査場の踊りを見た県外観光客も、「まず女が一列に出てきて、あとから男が二列になって現れ、ゆっくりした調子から急に早くなったとたん隊列がぱっと乱れて男と女がいきりまじり、急にもとの調子に帰るとじっくりしたからだのこなしで踊りの変化をつける」と語っている（1956年8月20日付『徳島新聞』）。

¹³⁰ 「阿呆連」では、「男踊り」および「女踊り」において、踊り手が一か所に密に集まる「団子」と呼ばれるフォーメーションを早期より取り入れており、1979年の演舞場の写真に見いだされる（1979年8月13日付『徳島新聞』）。



写真 19 対面踊り

(1974年8月16日付『徳島新聞』)

III-5-2 映像に見られる「本格的フォーメーション」(1980年代)

円形、一列、対面などの隊形を単に構成するという簡素なフォーメーションの時期を経て1980年代になると、ある隊形から次の隊形に移動する際も整然とした統一的動作により行われる「本格的フォーメーション」(本論62-63頁)が、映像資料(1984年~1989年)より「選抜阿波踊り」において見いだされる¹³¹。

例えば1984年の映像(映像資料, NHK 学術③)では、「阿呆連」の女性の踊り手が縦一列になり、ぴったりと足をそろえた状態で、さらにその場で向きを90度ずつ四方向に替えていく場面、順次に列を解いて縦4列に分れる場面、向きを90度ずつ四方向に替えながら横一列に並び直すという一連の場面が見出される(図25a-25c)。向きを替える際に特に掛け声の合図はない。翌年の1985年の映像(映像資料, NHK 学術④)では、「まんじ連」の女性の踊り手が舞台上手と下手から二人ずつ登場し舞台中央に近づいていき、横一列になり、そこから二人ずつ時間差をとりながら90度ずつ四方向に回転しながら踊る場面がある。さらに1989年の映像(映像資料, NHK 学術⑤)では、「阿呆連」の女性の踊り手が、初めはランダムな位置で踊り、次第に両横方向と後ろから集まり縦3列となり、その場で90度ずつ四方向に向きを替えながら踊り、さらに3列から列をくずして舞台全体に均等な距離間隔をとってばらばらになるという、複雑で整然とした「本格的フォーメーション」で踊る場面がある。この年は「女踊り」のみならず、女の「男踊り」や「ちびっこ踊り」(小学生以下の踊り)においても、「女踊り」よりは簡素であるが、フォーメーションを組み整然と替えていく場面が見出される。

これらの結果から、単に列や円形を組むことは1950年代から行われ、1970年代には屋内外いずれにおいても各パートごとにフォーメーションを組むことが行われるようになり、さらに1980年代にはまず「女踊り」において、掛け声の合図がない状態で整然と隊形を次々と替えていくことが行われ、他のパートにも波及したと考えられる。

¹³¹ 1970年代については、屋内舞台における公演に関する映像資料は見いだされていない。屋外の演舞場におけるフォーメーションについては中村の研究(1990/1991)があり、1990年と1991年の演舞場において11の有名連の踊りのフォーメーションが調査されている。「選抜阿波踊り」(屋内舞台)ほど複雑ではないが、屋外の演舞場においてもフォーメーションを替えながら踊っていることがわかる。

下図 25a-c は、1984 年の「選抜阿波おどり」（屋内舞台）における「阿呆連」の女性の踊り手によるフォーメーションの変化の一部を示したものである。

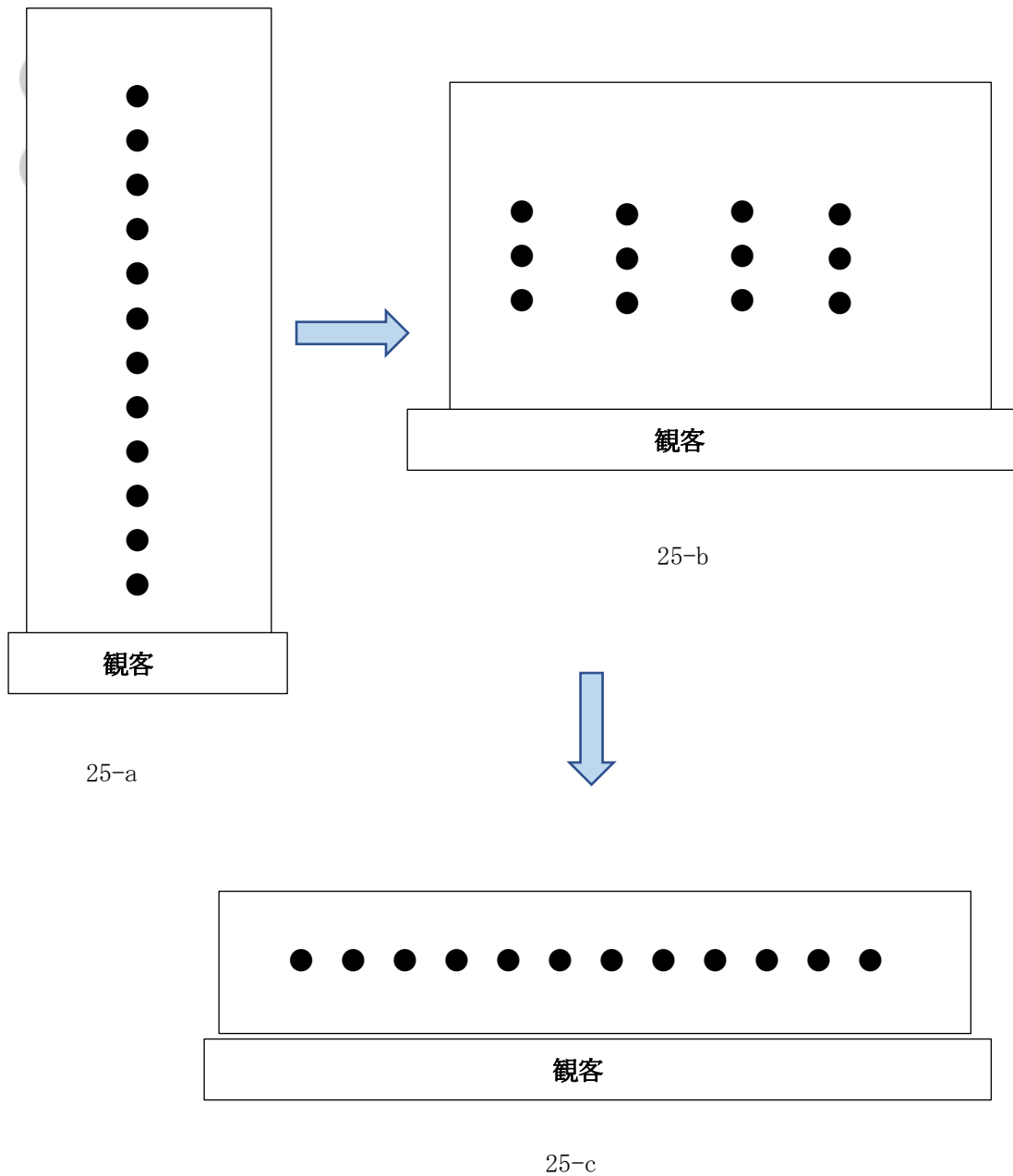


図 25a-c 「女踊り」におけるフォーメーションの変化例 1
 (1984 年「阿呆連」の女性の踊り手による屋内舞台公演の一部) (筆者作成)

●は踊り手の位置を示す。

図 25a-c に示された過程（縦 1 列→縦 4 列→横 1 列）では、踊り手がフォーメーション 25a の状態でその場で向きを 90 度ずつ 4 方向に替えて行く。またフォーメーション 25b の縦 4 列（25b）から横 1 列（25c）に並びなおす場面において、踊り手は舞台上の自分の位置を変えると同時に、自分の体軀を 90 度ずつ 4 方向に替えていく。

このフォーメーションの構成を可能にしているのが、図 26b と図 26c に示した足運びである。図 26a は「女踊り」における標準的な足運び、図 26b はその場で身体を右に 90 度方向を変える時の足運び、図 26c は舞台上の身体の位置を移動しながら 90 度向きを変える時の足運びを示す。図 26a の標準的な足運びでは、左足（下駄の爪先立ち）が支持脚の場合、右足のつま先を内股に一瞬だけ接触させた後、進行方向につま先立ちさせ、同時に左足を蹴り上げる。次は同じ足運びを左右を変えて行う。図 26b のように右方向に 90 度回転する場合は、右足の爪先を右に回転させて大きく外股に接触させ、次に初期位置から右方向に 90 度回転させてた位置で右足を爪先立ちさせると同時に、左足を蹴り上げて身体を右に回転させる。この後の 2 拍では右足を支持脚として標準的な足運びを、その場で身体の方角を維持したまま行う。この足運びを左右反対に行えば、左に 90 度回転しながら進むことになる。図 26c では身体の方角は標準的な足運びと同じであるが、進行距離を大きくとる足運びである。1 拍目に遊脚の右足を接触させる位置を左足から離れた位置にすることで、移動距離を大きくとることができる。このような足運びを組み合わせることにより、図 25a-25c に示されたフォーメーションが整然と行われる。

↑				2
				1
				2
				1
				拍子 移動 種類
	前方に大きく移動	標準的足運び	右に90度回転移動	
	c	a	b	

下から上にみる

下駄の爪先接地 (支持脚の下駄の ハマを立てる)	下駄の爪先接触 (下駄のハマを 地面に接触させ すぐ離す)	踊り手の身体の向 き (●は目を表す)

図 26a-c 「女踊り」における移動の足運び (筆者作成)

26a は前に進行する時の標準的な足運びを、26b は右方向に90度進行方向を変える時の足運びを、26c は前に長い距離をとって進行する時の足運びを示す。各々の移動の方向と身体の向きは、模式的顔イラストにより (三角形の先が移動の方向) 示す

このような進行方向と進行距離を変える足運びを組み合わせることで、「女踊り」の標準的な足運びを途切れることなく継続させながら、整然とフォーメーションを変えていくことができる¹³²。

静止画像 5-14 は、1989 年の「選抜阿波踊り」（屋内舞台）における「阿呆連」の「奴踊り」と呼ばれる演出の映像から抽出したものである。女性が手先をすっぽりと袖に入れ両袖を閉じたり広げたりすることで奴タコを表現し、男性はそのタコの糸を引く動作をする。約 1 分 20 秒の間に多数のフォーメーションが生まれ、あるフォーメーションから次のフォーメーションに移る際にも、ばらばらではなく、整然と移動が行われている¹³³。



静止画像 5
「女踊り」踊り手が下手から登場



静止画像 6
「女踊り」踊り手は前に向く
「男踊り」の踊り手が下手から登場



静止画像 7
「女踊り」は両袂を挙げ「奴踊り」を開始



静止画像 8
「女踊り」は袂を広げ奴凧を模しながら横に飛び回転

¹³² ただし幼稚園や病院など親睦目的で結成されている連は、「本格的フォーメーション」を組んで踊ることはあまりないと考えられる。観光客のために当日のみ構成される「にわか連」でもフォーメーションを構成することはない。また、屋内舞台では綿密なフォーメーションを取り入れている連も「おどり広場」ではシンプルな輪踊りを披露することが多い（表 1 A1, 11, 12）。

¹³³ 「阿呆連」が「奴踊り」の演出を取り入れたのは「阿呆連」結成後の比較的早期であり、芸者が行っていたものをヒントにした（表 1C15）。1970 年代までは、現在のような整然とした「本格的フォーメーション」を組んでの演出ではなかったと考えられる。なお「奴踊り」の演出はこの他にも「天水連」などが行っている別系統のものがある。



静止画像 9

「女踊り」は奴凧を模した動作を維持し、後ろに下がり横並び



静止画像 10

「男踊り」による奴凧の糸を引く動作



静止画像 11

「女踊り」が袂を動かすことによる奴凧の表現



NHK 放送番組「パーフェクトライブ・阿波踊り」

(1989年8月14日) (映像資料, NHK 学術⑤) より

静止画像は日本放送協会より提供

静止画像 12, 13 14

「女踊り」が縦一列になり、前方の踊り手から時間差をとりながら袂を開き、斜めにする

これらの静止画像ではわかりにくいですが、静止画像 5 から 6 の場面では、女性の踊り手は舞台に登場する際、横向きの状態で下手から横 1 列に進行しながら進み、舞台中央で観客に向かって前向きとなり縦 1 列で進行し、舞台前方に来ると踊りながら各踊り手が身体の位置を変え、全体で三角形のフォーメーションを組む。

図 27a はこの踊り手の進行方向を示し、図 27b は、静止画像 6 のフォーメーションを示す。この過程の間、踊り手は足運びの動作をぴったりと揃え、進行方向を 90 度替える際には図 26b に示されるような足運びを行う。

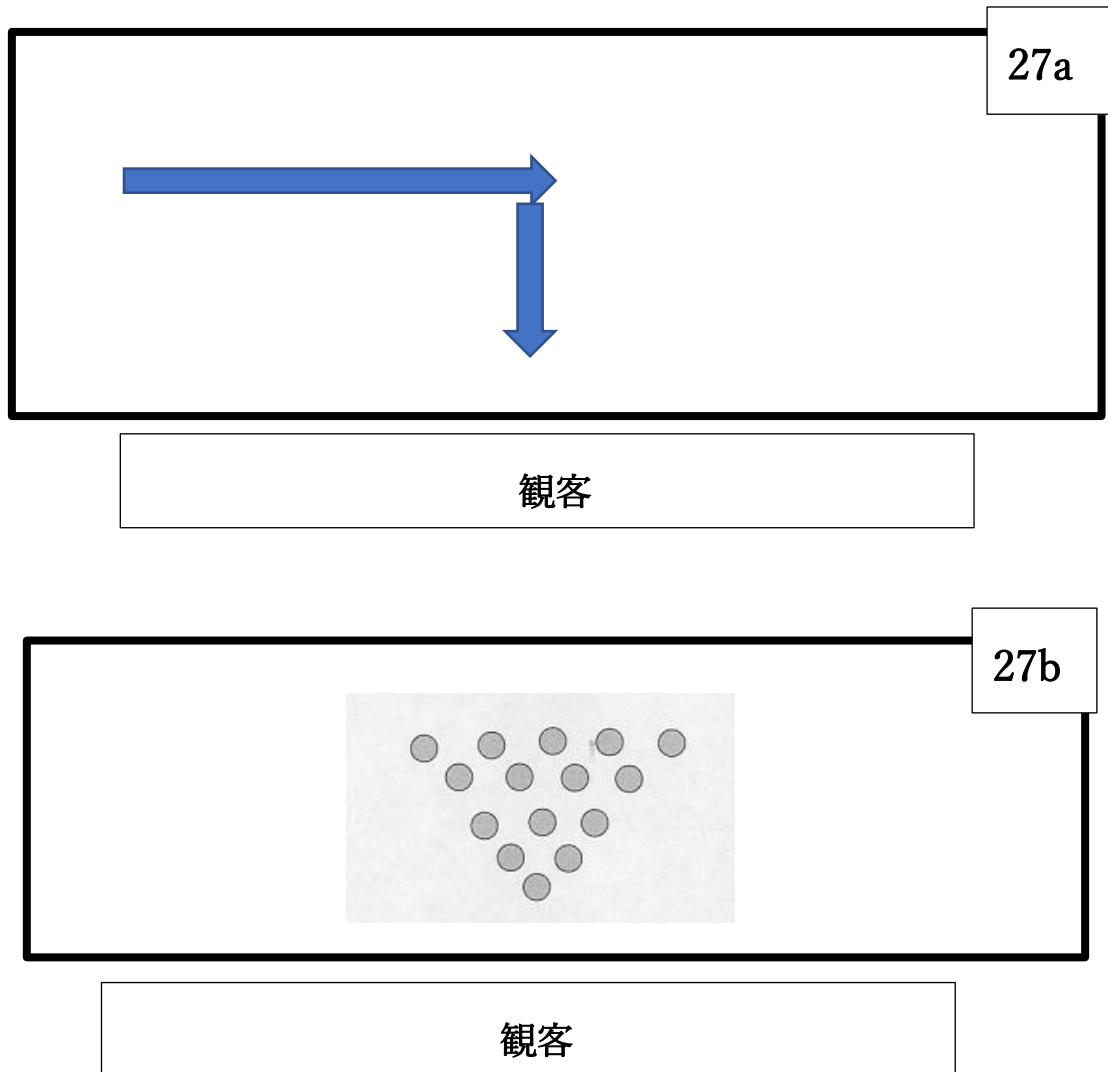


図 27a-b 「女踊り」におけるフォーメーションの変化例 2

NHK 放送番組「パーフェクトライブ・阿波踊り」, 1989年8月14日放送
 (映像資料, NHK 学術⑤) より (筆者作成)

III-5-3 「本格的フォーメーション」の嚆矢

「III-5-2」で示したように、現在の「阿波おどり」の大きな特徴である「本格的フォーメーション」は、1980年代からの「選抜阿波踊り」における「阿波おどり」の映像で見いだされる。これは、「女踊り」の屋内舞台用の演出として取り入れられた「カクカクシカジカ」¹³⁴と呼ばれるフォーメーションの影響が大きいと考えられる。これは「女踊り」の改革に寄与した前述のS氏（当時「阿呆連」所属）により導入された。本項ではメディアに取り上げられたS氏の活動を概観し、S氏へのインタビューから明らかとなった「カクカクシカジカ」（図28）の詳細について記す。

S氏は「阿波おどり」の笛の名手であった父の影響で幼少期から「阿波おどり」を踊り、1980年代には「阿呆連」の「女踊り」のリーダーとして活動した。また「どこを切ってもきれいな型の連続として踊れば、写真に撮っても絵になる」踊りを目指した（表1C9）とのことで、本業である写真家として「見せる踊り」への高い意識があった。

当時のS氏による「女踊り」の変革を扱った新聞記事（1991年1月18日付『朝日新聞』）では、「カクカクシカジカ」についても言及されている。これは「掛け声を合図に全員が一斉に移動するのではなく、全体の動きをいくつかに分解し、各自が動く位置を歩数で決めておく」（同記事より要点を筆者抜粋）という構成であった。S氏は1990年から2000年代前半にかけて、テレビ番組、新聞、雑誌等のメディアにさかんに取り上げられている¹³⁵。これらの番組および記事では、S氏が主宰する「阿波おどりグループ虹」（本論24頁）の活動と共に、同氏が「阿呆連」所属時の1980年代に行った「女踊り」の変革と「本格的フォーメーション」の導入に言及されている。このような「本格的フォーメーション」の導入がメディアにさかんに取り上げられているのは、当時それが画期的であったからであろう。

¹³⁴ 「カクカクシカジカ」と名付けたのは考案者のS氏であり、このフォーメーションが角ばっていることからつけられた。またフォーメーションの内容の詳細は他の連には秘密にしておきたかったことと、秘密ではない場合にも詳細を示すのが大変な場合に洒落で「カクカクシカジカ」と言うにとどめていたことによる（表1C9）。

¹³⁵ 例①1991年1月18日、朝日新聞徳島版、「阿波おどりの世界」、②1993年5月31日、朝日新聞徳島版、「人物アタック 四宮賀代さん—阿波踊りの名手」、③2001年、『徳島グラフィック』、「AWAODORI Group NIJI 虹」、④2005年、雑誌『relax』5月号（春夏ファッション特別号）、「四宮賀代 阿波おどり」、マガジンハウス社。S氏が「女踊り」の指導をする内容のビデオ「阿波踊り みんな楽しく踊らにゃソソソ！」（2006、コロムビアミュージックエンターテインメント、映像資料（3）①）が発行されていることも、同氏の影響力を示すものである。

「カクカクシカジカ」というフォーメーションの導入はどのように行われたのだろうか。S氏が「阿波踊り」にフォーメーションを導入した際に参考としたのは、テレビで視聴したマーチングバンドである¹³⁶。それまでは、踊り手がフォーメーションを構成する時は、リーダーの掛け声により全員が一斉に動き出していた。この場合、あるフォーメーションから次のフォーメーションに移るまでが、雑然とした動きになる。「マーチングバンドでは、なぜ合図もなく次々といろいろなフォーメーションを整然と構成できるのだろうか。これは、予め音楽の小節の数で決められているにちがいない。『阿波おどり』でこのようにフォーメーションを変えていくには、予め歩数を決めてやればいいのか。」こう考えたS氏は、図26に示すようなフォーメーションを考案し、「阿呆連」の屋内舞台の公演に取り入れた(表1 C9)。この演出は当時他の連からも大変注目された(朝日新聞徳島支局 1992:154)。

S氏は「阿呆連」を退いた後に「まんじ連」に請われ、「阿波おどりグループ虹」(本論24頁)の主宰と並行して一時「まんじ連」の「女踊り」の指導に入っていた(表1 C9/ 徳島グラフ編集室 2009:71)¹³⁷。現在大半の連が取り入れている「女踊り」の動作と「本格的フォーメーション」を直接取り入れた連が、1980年代当時どの程度あったか、1980年代から1990年代にかけてどのように広がっていったかについての詳細はわからない。しかし、例えば「うずき連」の連長(女性)は、「うずき連に入った1970年には整然としたフォーメーションを組むようなことはなかった。結婚で一時引退し1980年代に復帰した際に、それまでなかった複雑なフォーメーションが取り入れられていた。」と語っている(表1 C13)。このことから、S氏が「阿呆連」の「女踊り」のリーダーであった時代に他の連でも「本格的フォーメーション」の導入があったことが示唆される。「阿波踊り」が統一的群舞として隆盛する過程においては、この「カクカクシカジカ」の導入が大きな影響を与えたといえるであろう。現在ではこのような「本格的フォーメーション」を組む構成の演出が、「阿波おどり」の標準となっている。

ところで「選抜阿波踊り」の公演では、選抜された踊り手達が合同で、多人数の踊り手が緻密なフォーメーションを組んで踊る。このフォーメーションは踊り手が各連で日頃行っ

¹³⁶ 戦後7年目の1952年、京都市洛南中学校にマーチングバンドとバトンチームが誕生し、聴くだけの音楽から見ても楽しい音楽への展開があった。これは同中学校の体育館が駐留米軍のダンスホールになったためにフルバンドが編成され、生徒にも演奏させていたことが縁で、大津市に駐留していた米軍軍楽隊と共演する機会を得たこと、バトン操法も伝授されたことによる(都賀 2013:157-158)。

¹³⁷ 「まんじ連」は1989年に「女踊り」の主力であった高校生から20歳前後の踊り手が大学受験などで多数引退し、連発足以来の危機としてタウン誌に有料の連員募集広告を出している(朝日新聞社徳島支局 1992:212)。S氏が指導に入ったのは翌年であり、それまでの「のどかな風情の踊り」から「キレのあるダイナミックな踊り」へと変革が行われた(徳島グラフ編集室 2009:71)。「まんじ連」がS氏への指導を乞うたのは、踊りのスタイルを変えることで連の生き残りを図ったとみることができる。S氏のスタイルが「阿波おどり」全体で「女踊り」の標準となった現在でも「まんじ連」は「女踊り」のダイナミックさが特徴的であり人気となっている。

ているものではなく、全員がそろって練習する機会もあまり多くはない。フォーメーションの構成および練習にあたっては、例えば「徳島県阿波踊り協会」の公演では、各踊り手が「○」「△」「□」などの無数の記号で示され、タイムラインに沿って動きが細かく書き込まれた演出表が作成される（南 2013:50）。現代の「阿波おどり」は、このように舞台用の群舞として完成されたものと考えてよいであろう¹³⁸。

S氏による「女踊り」の変革と「本格的フォーメーション」の導入は、同氏自身が「阿波踊り」に求める美意識から生まれたものである。これが一時的な流行ではなく標準的となったのは、屋内舞台での公演が観光客に対して重要な位置を占めるようになり、ステージダンスとしての「阿波おどり」に潜在的に求められていたからと考えられる。

III-6 踊りの変容のまとめ

観光政策がとられる以前の「阿波おどり」では市民が自由に集団を形成し、通りを練り歩きながら踊っていた。昭和初期の観光政策では審査場が設けられ、後にはこれが演舞場となり予め決められた場で観客が鑑賞する中で踊る祭りとなった。これが契機となり、「見られる踊り」という側面が踊り手にも意識されるようになった。元来は踊り手の性差や年齢に制限のない踊りであったが、観光政策に芸妓が起用されたこともあり、女性の踊り手に女性らしさやセクシュアリティを見出す視線がマスメディア主導で形成され、女性の踊り手の踊りが男性の踊りと差異化していき、「男踊り」および「女踊り」の2種の様式が確立した。「女踊り」および「男踊り」において動作の統一化が行われ、「女踊り」においては統一性が徹底されるようになったが、「男踊り」においては自由性や即興性が一部で保持された。また屋内の舞台での公演が開始され、各連は演出として円陣や縦横の1列や対面などのフォーメーションを組むようになった。現在のように整然と移動しながら次々とフォーメーションを組むようになったのは、1980年代にS氏により行われた「本格的フォーメーション」の導入の影響が大きいと考えられる。「本格的フォーメーション」の導入のヒントとなったマーチングバンドは、日本では戦後アメリカの軍楽隊に影響を受け発達した。本研究における「阿波おどり」の統一的群舞への変容は、日本の民俗芸能における海外の文化の影響の事例とみることもできる。

本研究では「阿波おどり」の踊りの動作の変容を「様式化」、「統一化」、「フォーメーションの導入」という指標により分析したが、いずれも踊り手が観客の視線や被写体としての自分を認識していたことが影響している。またこれらは順序だてて行われたのではなく、相互に影響しあいながら現在のような統一的群舞となったことが見出される。

¹³⁸ 基本的な踊りの習熟よりもフォーメーションを組む練習が優先されがちな面があるとして、一部のベテランの踊り手からは、「三角四角の踊りばかり」（三角四角はフォーメーションの象徴：筆者注）という表現で批判されている（表1 C17）。

第 IV 章 結論

本研究では、動的な社会観に基づき民俗芸能も社会の変化の影響を受けるという視点を取り入れ、「阿波おどり」そのものを1つの構造として捉え、フィールド調査を含め複数の資料を突き合わせて分析し、観光化された民俗芸能の約90年間の変容を具体的に明らかにすることを試みた。

「阿波おどり」は様式化されていない自由な踊りから、「様式化」、「統一化」、「フォーメーションの導入」という3つの側面が相互に影響しあいながら進行し、現在の統一的群舞となった。変容の主たる要因は観光政策とメディアの発達であり、「阿波おどり」における個々の実践者達はこのような影響を受けて活動し、その中から影響力の大きなものが潮流となり、「阿波おどり」全体への変容へとつながった。

「阿波おどり」はもともと盆の時期に人々が自由に集団を組み、「ぞめき」という賑やかな音楽を三味線により演奏する人と、その音楽に合わせて自由に踊る人が共に行進しながら地域を練り歩く行事であった。またその集団にはいつでも飛び入りで入り、音楽と踊りを共有できるものであった。観光政策により1929年（昭和4年）に徳島市内に審査場が設けられ、多数の集団が審査員の前で踊るようになった時、「阿波おどり」は単なる自分たちの楽しみごとではなく、対外的に表象するものとなった。コンクールや「選抜阿波踊り大会」の開催により、集団（連）間に優劣の意識や競合関係が生まれた。「阿波おどり」は行進型であり、ある連に続いて後続の連が行進するため、前後の連の「鳴り物」や踊りのパフォーマンスに大きな影響を受け、音楽、踊り、衣装などの面で比較しながら鑑賞する観客を魅了する面がないと埋没しかねない。これがインパクトの強い音楽や踊りにつながったと考えられる。

戦前の「阿波おどり」の観光政策では、芸妓が県外客の接待や県外遠征の役割を担った。戦後は新聞紙上では女性の踊り手に、女性らしさやセクシュアリティを見出す表現が掲載されるようになり、若く容姿の美しい女性が頻繁に取り上げられるようになった。同時期に大衆にカメラが普及し、女性の踊り手には被写体としての意識が生まれた。特に足元を頻回に撮影されるようになると、足運びを美しく上品に見せたいという考えにより、下駄の爪先立ちにより内輪に足を運ぶ様式になっていき、1960年代後半には「女踊り」という呼称が定着した。「女踊り」の様式化に従って男性の踊りは「男踊り」という様式になった。こうして「女踊り」および「男踊り」という様式が確立した。「西馬音内盆踊り」のような盆踊りが日本舞踊の専門家により振りつけられたのとは異なり、踊り手自身の発案により年数をかけて様式化が進んだことは「阿波おどり」の大きな特徴である。

さらに1960年代後半から男装の女性による「女の男踊り」が登場し、中でも女性がハッピーを着て踊る「女ハッピー踊り」が人気となり、多人数の踊り手を1つのパートとしてプロデュースすることにより、「女ハッピー踊り」は「女踊り」および「男踊り」と並ぶスタイルとなった。「女ハッピー踊り」は、「男踊り」における、腰を低く落とす、外輪の足運びで進む、という動作の各要素と、自由性や即興性という美学的特徴の内、どれをどの程度取

り入れるか、さらには「女踊り」の垂直方向のシルエットや群舞としての統一性をどの程度取り入れるかにより、様々なバリエーションが登場している。

「女踊り」は早期から統一的な群舞としての側面が強く、またマンボなどの流行のダンスの影響により動作が一律に変容する特徴があった。「男踊り」は「阿波おどり」の本来の特徴である自由性や即興性が残されていたが、1970年代からは次第に連内で基礎的な動作と手に持つ小物が統一されていった。個々人の自由な踊りとしての側面は「男踊り」に残されているが、現在では統一的群舞としての「阿波おどり」に組み込まれている。

「阿波おどり」は行進型の踊りであるが、観客が飽きないようにいろいろなフォーメーションを組んだり照明効果などの演出が取り入れられるようになった。現在のような整然としたフォーメーションによる統一的群舞となったのは、1980年代に、ある「女踊り」の名手により考案されたフォーメーションの影響が大きい。これは、マーチングバンドによる隊形構成にヒントを得たもので、踊り手の足運びを、いつどの方向に何歩進めるかを予め決めておくという画期的な手法であった。現在では、音楽も踊りの演出やフォーメーションに従って予め詳細に決めておき、洗練された演出を行うことが標準となっている。

このような「様式化」、「動作の統一化」、「フォーメーションの導入」という現象は、初めは別々に生じているが、後にはお互いに相互作用しながら進展したと考えられる。また「阿波おどり」における踊りの変容過程では、外部者に見られるために対外的な表象性が生み出されたこと、集団間に競合関係が生じたこと、女性の踊り手に女性らしさやセクシュアリティを見出す視線の形成や、写真撮影されることによる踊り手側の被写体としての意識形成により、「女踊り」という新たな様式が確立したこと、整然とフォーメーションを組むという群舞としての統一性が重視されるようになったこと、などいくつかの潮流が見いだされる。さらに、観客も実践者も日本の伝統的舞踊よりも群舞構成による西洋のダンスに親近感を持っていることが、反映されるようになっていくと捉えられる。

ここまでの変容を遂げ多くのバリエーションが生み出されたのは、宗教性が希薄なためその規制がないこと、基本的な動作がシンプルで自由性が高い踊りと音楽であったこと、各連が踊り手と音楽隊を擁するため、連内で自由に踊りと音楽を創造することができること、連同士が競合関係になり連の独自性が必要とされたことによる。観光名物として隆盛した「阿波おどり」には、東京などの他地域の「阿波おどり」にどのように優位性を保ち観光客を惹きつけていくかという課題や、連に所属しない一般市民の関心が薄れているという大きな問題もある。

本研究では、「阿波おどり」を1つの文化として、また構造体としてとらえ、その変容過程を丹念にたどる作業を中心とした。変容の要因と、変容したことによる影響や機能の考察も試みているが、哲学と文学の豊富な素養を背景に Geertz が行った「厚い記述」と呼ばれるような解釈ではなく、むしろ Geertz の研究に欠けていると指摘される「解釈の対象となるテキストの集体自体がいかにか紡ぎだされるのか」という過程と、そこで働く力学（清水 2016:228）の解明に重点をおいた報告といえるであろう。

現代の「阿波おどり」は観客を飽きさせないため、また他の連との差異化をはかるために、新しい趣向を取り入れることが盛んに行われている。特に屋内舞台の公演においては、照明機器を駆使しドライアイスを用いて舞台効果をねらうのみならず、女性の踊り手が横一列になりラインダンス風に足を上げたり、あるストーリー性を表すような男女ペアによるパフォーマンスが行われるなど、一部の観客からは疑問が呈されるような場面も見受けられる。昨今の「阿波おどり」は、観客に見せるための統一的群舞としてやりつくされたように感じられる。しかし一部では、日本の伝統音楽や踊りの特徴であるカウントだけでは表せない「間」が、統一的群舞の中でも発揮され、それ以上の演出を必要とせず高く評価され人気となっている連や踊り手もいる。そしてこのような踊りの土台となっているのは三味線を中心とする和楽器の生演奏である。音響機器がこれだけ発達している現代においても、「阿波おどり」は和楽器の生演奏という形態を死守してきた。「ここをくずしたら『よさこい』と同じになってしまう。」という言葉が聞かれるのは、「阿波おどり」を「阿波おどり」たらしめているのは、和楽器の生演奏であると認識されているからであろう。そして「阿波おどり」に取り入れられてきたいろいろな演出が、「阿波おどり」を『よさこい』などの他の群舞とあまり変わらない踊りに変えてしまっていることも、認識されているからではないだろうか。この点をどう守り生かしていくかが、今後の「阿波おどり」にとって鍵となると筆者は考える。

最後に、徳島市民にとっての「阿波おどり」について考えてみたい。町内や通りで連に属さない人々により自由に踊られていた「阿波おどり」は現在では見られない。このような「阿波おどり」は、1970年代から1990年代前半まではいくつかの地域で行われていたが、観光客向けの「にわか連」（本論102頁脚注）はあっても、一般の徳島市民が踊る場はほとんどないと言ってよい。以前は徳島市民の中に「一般の人も気軽に踊れる場がほしい」という要望があったが、現在では「阿波おどり」への関心そのものが低下している。お盆の時期になると町内会ごとに子供の連が結成され演舞場で踊る機会もあった時には、それが「阿波おどり」の伝承の場になっていた。しかし統一的な群舞となる以前の「阿波おどり」の醍醐味を直接知る世代がいなくなり、現在の「阿波おどり」は自分たちのものとは感じられないのであろう。この地元市民との乖離を生み出しながらも「阿波おどり」が隆盛してきたのは、徳島市民以外の受容者である観光客の増大であり、日本全国約60カ所で祭りとして取り入れられているグローバル化による。これは、観光化に成功した多くの民俗芸能には類似する現象であり、今後の民俗芸能に関する研究の大きな課題であると考えられる。

謝辞

本研究の作成にあたっては、大学院（明治大学情報コミュニケーション研究科博士前期課程）に入学した2012年からこれまでの7年間、多くの方のご指導と支えを頂きました。深く感謝する次第です。

博士前期課程からご指導頂いた波照間先生は、学部卒業後32年のブランクを経ての学びに暖かく門戸を開き、ゼロからのスタートの私を、なにを探したらよいか、どのように分析したらよいか、どのようにまとめるか、常に少しずつ引き上げるような指導をくださいました。波照間先生との出会いがなければ大学院に行っていなかったかもしれません。副査の須田努先生には、学際研究の授業や博士論文中間報告会にて、歴史的な視点でのアドバイスや研究手法について教えて頂き、研究生活全般に励ましを頂きました。同じく副査の小林直弥先生には、「阿波おどり」の基本的所作である「ナンバ」が日本舞踊でどのような位置づけにあるかなどの具体的な所作を含め、踊りの様式化について、貴重なアドバイスを頂きました。

研究科の先生方には、研究科長の石川幹人先生と学部長の大黒岳彦先生初め、多くの先生方にも多様な視点からアドバイスを頂き、研究への遅いスタートに対してもいつも励ましを頂いたことに感謝申し上げます。芸能の変容において国策の変遷やメディアの発達による影響という視点を持てたのは、学際的な研究科で刺激を受けたことによります。自分の子供達よりも若い研究科の同窓生には、年齢差を超えて機器操作などを助けてもらい、私の不足を補って頂きました。

学外においても、学会等で多くの先生からアドバイスや励ましを頂いたことをふりかえり、その1つ1つがこの論文の作成につながっているとありがたく思います。「阿波おどり」の踊りの研究の第一人者である徳島大学の中村久子先生には明治大学の研究会において頂き、研究を始めて間もない時にアドバイスを頂きました。徳島大学の高橋晋一先生と徳島県立博物館の磯本宏紀先生には「ぞめき」に関する論文の掲載についてご助力頂きました。四国大学の関口寛先生には観光政策について教えて頂くとともに、「徳島地域文化研究会」での研究発表の機会を頂きました。同じく四国大学短期大学部の川内由子先生には、音楽と踊りの面から多くのことを教えて頂き、また大切なインフォーマントにもご紹介頂きました。NHK放送文化研究所の宮田章先生には「NHK番組アーカイブス学術利用トライアル」での視聴についてお世話になり、東京大学の丹羽美之先生には、このプロジェクトに関する研究発表会での発表の機会を頂きました。このような多くの先生方のご指導と助けがなければ、研究はかないませんでした。

そして、ほんとに多くの「阿波おどり」の実践者の方々に貴重な時間をさいて「阿波おどり」について直接教えて頂き、語って頂き、質問に答えて頂きました。特に徳島市観光協会、阿波おどり振興協会、徳島県阿波踊り協会の方々には、ポスターや楽譜のことで大

変お世話になりました。各連の連長はじめ、連員の方々には、こまかな質問にも実践を交えながら丁寧に教えて頂きました。「阿波おどり」に関わる方は、本業と「阿波おどり」の練習と様々な連の活動の雑務とに日々多忙な方ばかりですが、インタビューにも快く応じてくださいました。徳島に特にご縁のなかった私が一筋縄ではいかない「阿波おどり」に取り組めたのも、これらの方々のおかげです。徳島で「阿波踊り」情報を発信されている猿楽社の南氏にはインフォーマントのご紹介や楽器写真の提供をして頂きました。徳島市立徳島城博物館の小川裕久先生にもその御研究から学び、写真の掲載でもお世話になりました。「阿波おどり」の発展に寄与された岡田寛齋先生や檜瑛司先生は、残念ながら私が研究を始めた時はお二人ともすでに他界されていましたが、御著書より多くのことを学びました。お二人にお話を伺えたらとかなわぬ思いを持ちながら、映像に残されたお二人の語りを聞かせて頂いています。

研究には幅広い教養と、バイアスを排除しながらの緻密な分析が求められますが、自分の力不足には呆然と立ちすくむばかりです。それでもここまで続けてこられたのは、研究が与えてくれる高揚感によります。私にとって研究は、謎解きの楽しみを味わい、先達の方々と本の中で語り、今を生きる人々の語りを聞く喜びを与えてくれるものです。ここに至るまでにいくつもの壁をよじ登る覚悟を与え続けてくれる子供たちに、学者になる夢を果たさず他界した父に、三味線音楽を聴く耳を育ててくれた母に、研究の1つの形ができたことを感謝と共に報告します。

引用資料

文献

Abercrombie, N., Hill, S., Turner, B. S.

2005, 『新版 新しい世紀の社会学中辞典』, 丸山哲央監訳, 京都: ミネルヴァ書房
足立重和

2004, 「地域づくりに働く盆踊りのリアリティー-岐阜県郡上市八幡町の郡上おどりの事例から」, 『フォーラム現代社会学』No. 3, 2004, 関西社会学会編, 京都: 関西社会学会; 京都: 世界思想社(発売), 83-95

2010, 『郡上八幡伝統を生きる: 地域社会の語りとリアリティー』, 東京: 新曜社
藍谷鋼一郎, 有馬隆文, 高山達也, 松山加菜古

2012, 「四都市における阿波踊りの比較から見た空間利用と運営方法の特徴と課題: 徳島、高円寺、南越谷、大和をケーススタディとして」, 『都市計画論文集』
Vol. 47, 日本都市計画学会, 589-594

赤川典子, 井上 美那子

2012, 「活動意欲の低い高齢者や認知症患者に対して阿波踊り体操を導入した効果」,
『日本看護学会論文集. 2』No. 42, 日本看護協会出版, 31-33

赤井正二

2016, 『旅行のモダニズム: 大正昭和前期の社会文化変動』, 京都: ナカニシヤ出版
赤澤史朗

1995, 「戦中・戦後文化論」, 『岩波講座 日本通史第19巻 近代4』, 東京: 岩波書店
283-328

アラク編集部

2015, 『てんとう虫』, 東京: (株) アラク

朝日新聞徳島支局

1992, 『阿波おどりの世界』, 東京: 朝日新聞社

浅野健二

1983, 『日本民謡大辞典』, 東京: 雄山閣出版

阿波おどりシンポジウム企画委員会編集

2007, 『阿波踊り-歴史・文化・伝統』, 徳島: 第22回国民文化祭徳島市実行委員会事務局

阿波踊り情報誌「あわだま」編集部

2012, 『流儀伝承』, 徳島: 猿楽社

2015, 『阿波踊り本 II』, 徳島: 猿楽社

梅中軒鶯童

1965, 『浪曲旅芸人』, 東京: 青蛙房
坂東生

- 1952, 「昔の阿波踊と鳴物」, 『徳島新聞』(1952.9.10 朝刊3面), 徳島新聞社
- 坂東 裕介, 木下 光, 丸茂 弘幸
- 2007, 「阿波おどりにおけるパフォーマンス空間の変容に関する研究」, 『都市計画 別冊都市計画論文集』, 日本都市計画学会, 31-36
- 文化庁
- 1976, 『日本民俗芸能事典』, 東京: 第一法規出版
- ゑびす連
- 1999, 『ゑびす連 50周年記念』, ゑびす連
- 遠藤保子
- 1999 「舞踊人類学研究の国際動向」『体育学研究』第44巻, 日本体育学会, 325-333.
- 2000, 「海外舞踊文献紹介 舞踊人類学に関する研究動向と文献紹介」, 『舞踊学』No. 23, 舞踊学会, 119~124
- 福原百乃助 (六代目)
- 1994, 『横笛と私』, 東京: 出版芸術社
- Geertz C.
- 1973, 'Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture', *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, 3-30
- 郡司正勝 (編)
- 1957, 『おどりの美学』, 東京: 演劇出版社
- 1977, 『日本舞踊辞典』, 東京: 東京堂出版
- Gurvitch G.
- 1970, 『社会学の現代的課題』, 寿里茂訳, 東京: 青木書店
- 呉屋淳子
- 2017, 『「学校芸能」の民族誌—創造される八重山芸能』, 東京: 森話社
- 濱千代沙由美
- 2012, 「民謡とメディア: 新民謡運動を経た伊勢音頭をめぐって」, 『哲学』No. 128, 哲学學會, 259-284
- 原田佳子
- 1995, 「伝統的都市祝祭と観光—徳島・阿波踊りを事例として」(卒業論文要旨), 『お茶の水地理』第36号, お茶の水地理学会, 115-115
- 春田国男
- 1994, 「違式註違条例の研究」, 『別府大学短期大学部紀要』No. 13, 大分: 別府大学短期大学部, 33-48
- 服部幸雄
- 1992, 「変身憧憬」, 『変身する 仮面と異装の精神史』, 国立歴史民俗博物館編, 東京: 平凡社, 61-110

橋本裕之

- 1993, 『民俗』と『芸能』：いわゆる「民俗芸能」を記述する方法・序説（Ⅱ．記述をめぐる諸問題）, 『国立歴史民俗博物館研究報告』通巻 51 号, 国立歴史民俗博物館, 221-257
- 2006, 『民俗芸能研究という神話』, 東京：森話社
- 2014, 『舞台の上の文化：まつり・民俗芸能・博物館』, 大阪：追手門学院大学出版会

橋本亀一

- 1930, 『阿波の言葉：郷土研究』, 出版社・発行人の記載なし

橋本潤一郎

- 2000, 『お鯉よしこの人生』, 徳島：徳島新聞社

長谷敏子

- 2004, 『よしこのお鯉さんの阿波おどり三味線』, 徳島：お鯉の会
- 林鼓浪, 坂口あさ, 小西英夫, 飯田義資
- 1969, 『阿波の年中行事と習俗の研究』, 徳島：五読会

檜瑛司

- 1980, 「阿波おどりノート」, 『阿波おどり』, 徳島：徳島新聞社, 243-294
- 1989, 「阿波おどり」, 『しまうた』, 仲宗根幸市編, 沖縄：しまうた文化研究会, 16-36
- 2004, 『徳島県民俗芸能誌』, 皆川学編, 錦正社

檜健次

- 1955, 「阿波踊り雑記」, 『徳島新聞』(1955年8月24日), 徳島：徳島新聞社

Hobsbawm, E., Ranger, T.

- 1992, 『創られた伝統』, 前川啓治他訳, 東京：紀伊国屋書店

本田郁子, 河合徳枝

- 2001, 「現代バリ島舞踊の戦略—ブリアタン・スタイルについて」, 『民族芸術』 No. 17, 民族芸術学会, 72-87

細川周平

- 2000, 「踊るナショナリズム—〈東京音頭〉の輪と櫓」, 『季刊エクスムジカ』プレ創刊号, ミュージックスケイプエクスムジカ編集, ミュージックスケイプ
ただし『踊る昭和歌謡』(輪島 2015) より重引 1

細谷朋子

- 2014, 『長唄の世界へようこそ』, 神奈川県：春風社

俵木 悟

- 1997, 「民俗芸能の実践と文化財保護政策—備中神楽の事例から」『民俗芸能研究』民俗芸能学会編集委員会編, 民俗芸能学会, 42-63

飯田義資

1964, 『阿波踊り』, 徳島: 徳島県教育会出版部

井上淳生

2013, 「ダンスの人類学の概観と展望」, 『北海道民族学』(9), 57-67

井上銀晴

1953, 『徳島グラフ』, 徳島: 徳島新聞出版部

井上昇

2003a, 「広がる高知の『よさこい祭り』(前編) —地域を超えたよさこい」, 『地理』48(7), 40-47, 東京: 古今書院

2003b, 「広がる高知の『よさこい祭り』(後編) —地域を超えたよさこい」, 『地理』48(9), 104-109, 東京: 古今書院

石福恒雄

1982, 「舞踊の人類学 —展望と試論—」, 『舞踊学』第5号, 舞踊学会, 40-41.

石川文彦

1998, 「新聞にみる阿波おどり 昭和編[4]」, 『徳島新聞』(1998年7月30日付), 徳島: 徳島新聞社

磯貝捨若

1689, 『新吉原つねつね草』, 大阪: 深江屋太郎兵衛, 『読売新聞』(1892年7月20日付, 「ぞめき 桃の家」) より重引

金沢治

1970, 「阿波おどり考現学」, 『徳島案内』, 福家健二編, 徳島: 徳島県教育会出版部, 32-40

株式会社東京放送

2002, 『TBS50年史 資料編』, 株式会社東京放送

加藤重成

1894, 「阿波徳島市の盆踊」, 『風俗画報 第七十七弾』, 東京: 東陽堂, 14-15

川内由子

2006, 「『阿波おどり』と『三原やっさ踊り』の相関性・相違性: 踊る側からのアプローチ」, 『表現文化研究』6(2), 神戸大学表現文化研究会, 141-153

菊池暁

2001, 『柳田国男と民俗学の近代 - 奥能登のアエノコトの二十世紀』, 東京: 吉川弘文館

木村純子

2004(=2001), 『構築主義の消費論』, 東京: 千倉書房

岸上伸啓

2018, 「アルフレッド・R・ラドクリフ=ブラウン」, 『はじめて学ぶ文化人類学』,

京都：ミネルヴァ書房，34-39

金賢貞

2013, 『創られた伝統』と生きる- 地方社会のアイデンティティ-, 東京：青弓社

金宗植

2002, 「日露戦後における内務省の青年団体政策-大正四年の訓令・通牒の成立過程をめぐって-」, 『史学雑誌』111(2), 188-207, 290-28, 史学会, 103

倉内史郎

1992, 『明治末期社会教育観の研究』(野間教育研究所紀要第二〇輯), 東京：大空社

Kurath, G. P.

1960, “Panorama of Dance Ethnology”, *Current Anthropology* 1, The University of Chicago Press, 233-254

Kaepler A. L.

1967, “The structure of Tongan dance (doctoral dissertation)”. Honolulu: Anthropology Department, University of Hawaii,

1972, ‘Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance’, *Ethnomusicology* Vol. 16, 173-217

1993, *Hula Pahu: Hawaiian Drum Dances*, Honolulu: Bishop Museum Press

Kealiinohomoku, J.

1976, ‘A comparative study of dance as a constellation of motor behaviors among African and United States Negroes’, *Reflections and Perspectives in Two Anthropological Studies of Dance* CORD Res. Ann. 7, 1-179

ただし、遠藤保子, 2000, 「海外舞踊文献紹介 舞踊人類学に関する研究動向と文献紹介」, 『舞踊学』No. 23, 舞踊学会, 119~124, 123 頁より重引

1998, ‘Kurath, Gertrude Prokosch’, In *International Encyclopedia of Dance*, Cohen, S. J. (eds.), Vol. 4., Oxford University Press, New York, 77,

ただし、遠藤保子, 2000, 「海外舞踊文献紹介 舞踊人類学に関する研究動向と文献紹介」, 『舞踊学』No. 23, 舞踊学会, 119~124, 123 頁より重引

2001 ‘The Study of Dance in Culture: A retrospective for a New Perspective’, *Dance Research Journal*, Vol. 33, No. 1, Congress on Research in Dance, 90-91

見坊豪紀

2014, 『三省堂国語辞典第七版』, 東京：三省堂

向後英紀

2006, 「ラジオ放送の夜明け—JOAK 東京放送局誕生まで—」, 『メディア史研究』No. 20, メディア史研究会編, 東京：ゆまに書房, 50-69

小林敦子

- 2014a, 「『津田の盆踊り』における自由な乱舞とぞめきリズム」, 『比較舞踊研究』, 比較舞踊学会, No. 20, 1-9
- 2014b, 「『津田の盆踊り』の唄—『阿波踊り』の唄との比較分析」, 『スポーツ人類学研究』, 日本スポーツ人類学会, No. 16, 1-22
- 2016a, 「徳島県の盆踊りに関する『人形浄瑠璃』の反映」, 『韓日合同研究発表会 2016』, 明治大学情報コミュニケーション研究科波照間研究室編, 明治大学情報コミュニケーション研究科発行, 109-113
- 2016b, 「現代における『阿波踊り』の位置づけ—『エイサー』および『よさこい』との比較研究」, 『第四屆亞洲運動人類學國際研討會論文集』, 寒川恒夫・徐元民編集 臺灣身體文化學會, 111-117
- 2017a, 「『阿波踊り』における『女踊り』の確立と『女の男踊り』の台頭」, 『舞踊學』No. 39, 舞踊学会, 9-17
- 2017b, 「『阿波踊りの統一的群舞への変容』」査読有『比較舞踊研究』No. 23, 比較舞踊学会, 1-11
- 2017c, 「『阿波踊り』の変容における『ぞめき』」, 『徳島地域文化研究』No. 15, 徳島地域文化研究会, 1-20
- 2018, 「民俗芸能における踊りの動作と呼称の変容 — 『阿波おどり』の構造分析 —」, 『情報コミュニケーション研究論集』第 15 号, 明治大学情報コミュニケーション研究科

小林勝法

- 2005, 「観光資源としての阿波踊りの成立過程とその要因」, 『文教大学国際学部紀要』Vol. 16(1), 文教大学国際学部紀要委員会, 91-101

小寺融吉

- 1922, 『近代舞踊史論』, 東京: 日本評論社出版部
- 1928, 『舞踊の美学的研究』, 東京: 春陽堂
- 1935, 『日本民謡辞典』, 東京: 壬生書院
- 1941, 『郷土舞踊と盆踊り』, 東京: 桃蹊書房
- 1975 (=1941), 『民俗舞踊と研究』, 東京: 図書刊行会, (『郷土舞踊と盆踊り』1941年出版の復刻)

神河庚蔵

- 1973 (=1915), 『阿波國最近文明史料』第四卷, 京都: 臨川書店

小坂太郎

- 2002, 『西馬音内盆踊り: わがこころの原風景』, 東京: 影書房

Levi-Strauss C

- 1984, 『構造人類学』, 荒川幾男ほか訳, 東京: みすず書房

McGee M. C.

- 2012, “Text, Context, and the Fragmentation of Contemporary Culture”,
Rhetorical Criticism, Brian L. Ott and Greg Dickinson (eds.), Oxford:
 Routledge 227-238

マガジンハウス社編集部

- 2005, 「四宮賀代 阿波おどり」, 『relax』(2005 春夏ファッション特別号), マガジンハウス社:東京, 148-149

McLuhan H. M., Carpenter, E.

- 1981, 『マクルーハン理論:メディアの理解』, 大前正臣, 後藤和彦訳, 東京:サイマル出版会

松村明監修

- 1995, 『大辞泉』, 小学館 『大辞泉』編集部, 東京:(株)小学館

松村美穂, 岩井正浩

- 2003, 「阿波踊りの囃子における笛の役割に関する研究」, 『神戸大学発達科学部研究紀要』Vol. 11, 神戸大学発達科学部, 109-127

松本進

- 1980, 『阿波踊り』, 徳島:徳島市観光協会
 1982, 「阿波踊りの歴史」, 『徳島の研究7 民俗篇』, 大阪:清文堂出版株式会社, 2-45

松尾恒一

- 2011, 「柳田国男と芸能研究、柳田國男の芸能研究」『国立歴史民俗博物館研究報告』165, 国立歴史民俗博物館編, 251~264

松山加菜古, 有馬隆文, 藍谷鋼一郎, 箕浦 永子

- 2013, 「祭礼時に表出する潜在的都市骨格に関する研究:徳島市阿波踊りを事例として」, 『日本建築学会研究報告.九州支部.3,計画系』(52), 一般社団法人日本建築学会, 481-484

三原宏

- 1976, 『阿波おどり実記』, 三原武雄(発行者)

三室清子

- 1967, 「観光化された盆踊りの研究-徳島県の阿波踊りを中心として-」, 『研究集録』第23号, 岡山大学教育学部, 67-80

南和秀

- 2013, 『阿波楽』徳島:猿楽社
 2015, 『阿波楽』徳島:猿楽社

三隅治雄

- 1964, 「民族の芸能」, 『日本の民俗 第八巻』, 東京:河出書房新社, 230-232

三橋順子

2015, 『女装と日本人』, 東京: 講談社

宮本常一

1967, 『宮本常一著作集 第2巻 日本の中央と地方』, 東京: 未来社

宮尾慈良

1987, 『アジア舞踊の人類学: ダンス・フィールド・ノート』, 東京: パルコ出版.

2003, 「舞踊人類学の研究方法論」, 『スポーツ人類学研究』第5巻, スポーツ人類学会, 1-18

2007, 『舞踊の民族誌: アジア・ダンスノート』, 東京: 彩流社

宮田章, 鳥谷部寛巳

2018, 「アーカイブ研究の現在~『トライアル』発表会2018から」, 『放送研究と調査』, NHK放送文化研究所編集, 東京: NHK出版, 86-102

三好昭一郎

1980, 「徳島藩と阿波おどり」, 『阿波おどり』, 徳島: 徳島新聞社編集兼発行, 167-242

民俗芸能の会

1967, 『民俗芸能』(復刊10号通巻29号), 東京: (株) 邦楽と舞踊

村越光男

2007, 『昭和歌謡全曲名(戦後編)』, 東京: 柘植書房新社

村崎孝彦

1978, 「阿波踊りは、絵になるか」, 『やみくもに十五年』 四国放送株式会社編集、徳島: 徳島出版株式会社発行 34-37

メディア史研究会編

2006, 『メディア史研究』No. 20, 東京: ゆまに書房

Mauss, M.

1982, 『社会学と人類学 II』, 有路亨、山口俊夫訳, 東京: 弘文堂

森田茂

1972, 「序に代えて一目算狂い」, 『はたちの四国放送』, 四国放送編集, 徳島: 株式会社出版

1978, 「徳島と四国放送」, 『やみくも二十五年』, 四国放送株式会社編集, 徳島: 徳島出版株式会社発行, 1-3

森田貴子

2005, 「違式誑違条例」, 『歴史と地理 世界史の研究』, 東京: 山川出版社, 34-39

森重行敏

2012, 『和楽器事典』, 東京: 汐文社

文部省文芸委員会編

- 1914, 『俚謡集』, 国定教科書共同販売所
 中島敬介
 2014, 「もう一つの観光資源論：観光とナショナリズムの考察に向けた部分的試論」,
 『日本観光研究学会全国大会学術論文集』, 日本観光研究学会, 353-356
- 中川愛水
 1916, 『唄と三味線』, 東京：いろは書房
- 中河伸俊, 平英美編
 2002, 『構築主義の社会学：論争と議論のエスノグラフィー』, 京都：世界思想社
- 中野好夫
 1985, 『主人公のいない自伝 ある城下市での回想』, 東京：筑摩書房
- なかはらひろと
 1955, 「マンボとその後に来るもの」, 『ミュージック・ライフ』(1955年10月号特集
 記事), 東京：新興音楽出版社, 東京：シンコー・ミュージック
- 日本放送協会編
 1973, 『日本民謡大観(四国篇)』, 浅沼博(発行者)
- 根岸秀行
 2014, 「近代おわら風の盆」形成の前提：越中八尾における大正期の社会変動」
 『北陸都市史学会誌』(20), 北陸都市史学会事務局, 14-18
- 岡田寛斎
 1996, 「“阿波おどり”のリズム」, 『阿波おどり研究 第四号』, 阿波おどり研
 究会編集発行, 25-29
 2007, 「阿波おどり音楽について」, 『阿波おどり歴史・文化・伝統』, 阿波おど
 りシンポジウム企画委員会編集, 第二十二回国民文化祭徳島市実行委員会事
 務局発行, 115-121
- 大町倫子
 2002, 「舞踊のリズムと動き」, 『舞踊学講義』, 舞踊教育研究会編集, 東京：大修
 館, 82-91
- O' shea J.
 2010, 'Roots/routes of dance studies', *The Routledge Dance Studies Reader*,
 second edition, Alexandra Carter and Janet O' shea (eds.),
 London:Routledge, 1-17.
- 大塚民俗学会編
 1994, 『日本民俗事典』, 東京：弘文堂
- 大和田建樹編
 1898, 『日本歌謡類聚』 上, 下巻(続帝国文庫；第3,4編), 博文館
- 中村久子

- 1990, 「阿波おどりにおける多様性について(1)」, 『徳島大学総合科学部健康科学紀要』 Vol. 3, 徳島大学総合科学部, 1-18
- 1991, 「阿波おどりにおける多様性について(2)」, 『徳島大学総合科学部健康科学紀要』 Vol. 4, 徳島大学総合科学部, 1-16
- 1993, 「新聞記事に見る戦後の阿波踊り : 戦後の阿波踊りを支えたもの」, 『徳島大学総合科学部人間科学研究』 No. 1, 徳島大学総合科学部, 1-11
- 1996, 「阿波踊り起源説について」, 『徳島大学総合科学部人間科学研究』 No. 4, 徳島大学総合科学部, 23-36
- 2000, “Gender and Awa Dance Movements”, 『徳島大学総合科学部人間科学研究』 Vol. 8, 徳島大学総合科学部, 75-81
- 中西智子, 尾田 美佐子, 福井 亜希子
- 2010, 「「まちづくり」の現場 阿波踊り体操で温かい長寿社会を!—阿南市保健センターの介護予防事業 一般高齢者施策と保健師の役割」, 『保健師ジャーナル』 66(6), 東京: 医学書院 542-547
- 岡田みゆきほか
- 1976, 『ある地方民間放送』, 徳島: 株式会社出版
- 太田好信
- 2010, 『トランスポジションの思想 : 文化人類学の再想像』 増補版. 京都: 世界思想社
- 太田好信, 浜本満編
- 2016, 『メイキング文化人類学』, 京都: 世界思想社
- Reinelt J.G., Roach J.R.
- 1992 “General Introduction”, *Critical Theory and Performance*, Reinelt J.G. and Roach J.R. (eds.), Michigan: The University of Michigan Press, 1-6
- Sachs C.
- 1937, *World History of the Dance*. translated by Bessie Schönberg, New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- 1972, 『世界舞踊史』, 小倉重夫訳, 東京: 音楽之友社
- 坂詰智美
- 2004, 「東京違式誣違条例の施行状況に関する一考察」, 『専修 総合科学研究』, 専修大学緑鳳学会, 1-29
- 2016, 「「違式誣違条例」のなかのジェンダー」, 『専修 法学論集』, 専修大学出版局, 1-24
- 崎田喜美枝
- 1990, 「世界のファッション情報」, 『宝塚造形芸術大学紀要』 No. 4, 宝塚造形芸術大学, 25-46

佐々木健一

1995, 『美学辞典』, 東京: 東京大学出版会

Schivelbusch, W.

1982, 『鉄道旅行の歴史— 一九世紀における空間と時間の工業化』, 加藤二郎訳, 東京: 法政大学出版局

四国放送株式会社

1968, 『四国放送』第七号, 四国放送株式会社

1972, 『はたちの四国放送』, 徳島: 株式会社出版

1978, 『やみくも二十五年』, 徳島: 徳島出版株式会社

島田郁子

2013, 「郷土の音楽を教材とした音楽学習の展開: 阿波踊りプロジェクトを成功させよう」, 『学校音楽教育研究』Vol. 17, 日本学校音楽教育実践学会, 266-267

清水展

2016, 「第9章 文化への焦点化—ギアツの解釈人類学」, 『メイキング文化人類学』, 京都: 世界思想社, 215-236

下川耿史

2011, 『盆踊り: 乱交の民俗学』, 東京: 作品社

社会調査協会編

2014, 『社会調査事典』, 東京: 丸善出版

城田愛

2001, 「盆踊りからボンダンスへ」『季刊民族学』No. 97, 国立民族学博物館, 60-63

杉本星子

2018, 「ヴィクター・W・ターナー」, 『はじめて学ぶ文化人類学』, 京都: ミネルヴァ書房, 120-125

杉山未那美, 田邊元, 杉山千鶴

2014, 「『おわら風の盆演舞場』における舞台踊りの特徴: 富山県『おわら風の盆行事』調査報告」, 『比較舞踊研究』No. 20, 比較舞踊学会, 43-51

鈴木壽

1953, 「阿波踊見聞録」, 『観光』, 東京: 全日本観光連盟, 48-50

鈴木直恵, 香川幸子

2015, 「若年層女子の脚部のファッションスタイルと靴下の関係」, 『繊維製品消費科学』(56)2, 繊維製品消費科学学会, 155-162

関口寛

2007, 「昭和初期・徳島における観光産業振興と阿波おどり」, 『凌霄』(14), 四国大学附属図書館編・発行, 1-23

関宏

2007, 「阿波おどりの“ひろがり”」, 『阿波おどり歴史・文化・伝統』, 阿波おどりシンポジウム企画委員会編集, 徳島: 第二十二回国民文化祭徳島市実行委員会事務局, 123-131

瀬戸内寂聴

2004, 「身も心も浮かれる『よしこの節』の陽気なりズム」, 『日本の祭り』, 菊池聡編, 東京: 朝日新聞社, 4-5

高橋啓

1994, 「近世徳島城下の『盆踊』考」, 『史窓』二十四号, 徳島地方史研究会, 7-82

2007, 「徳島城下の盆踊り—『組踊り』と『ぞめき踊り』—」, 『阿波おどり歴史・文化・伝統』, 阿波おどりシンポジウム企画委員会編集, 第二十二回国民文化祭徳島市実行委員会事務局発行, 97-101

高橋啓・小川裕久編

2007, 「阿波おどり関係史料集(抄)」, 『阿波踊り—歴史・文化・伝統』(阿波おどりシンポジウム企画委員会編集, 第二十二回国民文化祭徳島市実行委員会事務局発行) 付録, 132-143

高橋晋一

2015, 「阿波踊りの観光化と『企業連』の誕生」, 『国立歴史民俗博物館研究報告』193, 国立歴史民俗博物館, 221-237

瀧澤庸之輔

2005, 「音楽文化とまちおこし(9)西馬音内盆踊り(国指定重要無形民俗文化財): ふるさとの比類なき宝」, 『音楽文化の創造』, 東京: 音楽文化創造

武智鉄二

1978, 『武智鉄二全集第一巻 歌舞伎 I』, 東京: 三一書房

竹内勉

2011, 『はいや・おけさと千石船』, 東京: 本阿弥書店

立岡裕士

2002, 「徳島の阿波踊り/阿波踊りの徳島」, 『金沢大学文学部地理学報告』, 金沢大学文学部地理学教室, 87-100

田中俊夫

2008, 「阿波踊りを取り入れた「阿波踊り体操」によるヘルスプロモーションの展開」(第63回日本体力医学会大会), 『体力科学』57(6), 858, 日本体力医学会

2009, 「阿波踊り体操と阿波踊りのエネルギー消費量に関する研究」, 『徳島大学大学開放実践センター紀要』No. 19, 徳島大学大学開放実践センター, 45-56

坪井秀人

2006, 『感覚の近代—声・身体・表象—』, 名古屋大学出版会
徳島グラフ編集室

- 2001, 「AWAODORI Group NIJI 虹」, 『徳島グラフ』, 徳島: 徳島出版株式会社, 41-46
- 2007, 『徳島グラフ 2007』, 徳島: 徳島出版株式会社
- 2009, 『徳島グラフ 2009』, 徳島: 徳島出版株式会社
- 徳島県警察本部 (徳島県警察史編さん委員会) 編
- 1965, 『徳島県警察史』, 徳島県警察本部
- 徳島県議会事務局
- 1972, 『徳島県議会史 第一巻』, 徳島県議会事務局
- 徳島県史編纂委員会編
- 1967, 『徳島県史 第六巻』, 徳島県
- 徳島新聞社編
- 1980, 『阿波おどり』, 徳島: 徳島新聞社
- 徳島市津田コミュニティ協議会・津田文化保勝会・津田公民館編集
- 2012, 『津田の歴史・史跡めぐり』, 徳島市津田コミュニティ協議会発行
- 津田の盆踊り保存会
- 1993, 『魂よび』, 津田の盆踊り保存会
- 津田幸好
- 1987, 『阿波おどり 撮った踊った 40年』, 徳島: 第一出版
- 都賀城太郎
- 2013, 「コラム 戦後の吹奏楽とポピュラー音楽」, 『日本の吹奏楽史』, 戸ノ下達也編, 東京: 青弓社, 157-161
- 上林澄雄
- 1979, 「舞踊学の動向-理論体系と科学的客観性との総合 —コード重要文献の紹介と解説」, 『舞踊学』 第2号, 29-31
- 上野千鶴子編
- 2002, 『構築主義とは何か』, 東京: 勁草書房
- うずき連編
- 1998, 『40年のあゆみ』, 徳島: 娯茶平
- 山中克佳・船田元
- 1979, 「戦前日本の青年団史研究」, 『社会学研究科紀要』 第19号, 35-41
- 山下晋司
- 1999, 『バリ 観光人類学のレッスン』, 東京: 東京大学出版会
- 矢島妙子
- 2015, 『「よさこい」祭りの都市民俗学』, 東京: 岩田書院
- 安丸良夫
- 2012, 『日本の近代化と民衆思想 (平凡社ライブラリー)』, 東京: 平凡社
- 読売新聞社

- 1955, 『週刊読売』(6月12日号), 東京: 読売新聞社
 輪島裕介
- 2015, 『踊る昭和歌謡 リズムからみる大衆音楽』, 東京: NHK 出版
 著者不明
- 江戸時代後期, 『徳府世情扣』(徳島市史編纂室保管), 「阿波おどり関係史料集
 (抄)」(高橋啓・小川裕久編, 2007, 『阿波踊一歴史・文化・伝統』付録, 第二十二回国民文化祭徳島市実行委員会事務局発行, 132-142) から重引
 著者不明
- 1817-1818, 『阿波國風俗問状答』, 「阿波おどり関係史料集 (抄)」(高橋啓・小川裕久編, 2007, 『阿波踊一歴史・文化・伝統』付録, 第二十二回国民文化祭徳島市実行委員会事務局発行, 132-142) から重引

新聞資料

- (1) 『朝日新聞』 東京: 朝日新聞社
 1991年1月18日 朝刊19面「阿波おどりの世界」
 1993年5月31日 朝刊21面「人物アタック 四宮賀代さん—阿波おどりの名手」
- (2) 『普通新聞』 徳島: 普通社
 1883年7月24日 3-4面「雑録 胡亂悶の胡亂悶踊」
 1883年7月27日 2-3面「雑報 是れでも弊害なきか」
 1883年7月30日 3-4面「雑録 嗚呼困ったものじや」
 1883年8月1日 3-4面「告踊者」
 1883年8月8日 2面「雑報 盆踊許可取消具申」
- (3) 『徳島毎日新聞』 徳島: 徳島毎日新聞
 1901年8月31日 朝刊3面「徳島の真夜中」
 1927年8月17日 朝刊3面「『ラヂオの夕べ』の大盛況」
 1928年11月14日 朝刊3面「華麗な灯の海の巷に潮の如き人の波立つ
 奇想天外な変装行列の百態」
 1936年8月29日 朝刊3面「踊れ!踊れ!!」
- (4) 『徳島日日新報』 徳島: 徳島日日新報社
 1911年8月15日 「新聞にみる阿波踊り大正編5 衣装の変化 長襦袢から浴衣へ」
 (1998年7月21日付『徳島新聞』, 朝刊28面) より重引
 1919年7月27日 朝刊3面「下劣な事は廃めて貰う 盆の仮装について」
- (5) 『徳島新聞』 徳島: 徳島新聞社
 1949年8月10日 朝刊1面 「正しく伸びよ阿波踊り」

- 1950年8月29日 朝刊2面 「満月に踊る！歓喜の大群像」
- 1952年8月16日 朝刊3面 「阿波おどり 今と昔」
- 1952年9月10日 朝刊3面 「昔の阿波踊りと鳴物」
- 1952年9月28日 朝刊3面 「阿波踊り 阿呆座談会（中）」
- 1953年8月26日 朝刊3面 「阿波踊り 総まくり座談会（上）」
- 1953年8月26日 朝刊3面 「全市、人に埋まる 九十歳組も浮かれ出す」
- 1954年8月15日 朝刊3面 「エライヤッチャエライヤッチャ」
- 1955年8月13日 朝刊2面 「阿波踊り人気投票」
- 1955年8月24日 朝刊4面 「阿波踊り雑記」（檜健次）
- 1956年8月18日 夕刊1面 「どっと繰り出す初踊り」
- 1956年8月18日 夕刊5面 「音羽流の家元がみた阿波踊りあれこれ」
- 1956年8月20日 夕刊2面 「県外人は語る 初めてみる阿波おどり」
- 1960年8月17日 朝刊1面 「阿波おどり人気投票 歯磨なら…ライオン」
- 1960年9月4日 朝刊5面 「ぐっとくるイキのよさ 森繁 阿波踊り放談」
- 1960年9月6日 朝刊6面 「阿波の味 かねこ味噌」
- 1960年9月6日 朝刊6面 「阿波踊り人気投票」
- 1962年8月14日 朝刊1面 「おとこ踊り」
- 1962年8月15日 朝刊7面 「阿波踊り人気投票懸賞発表」
- 1962年8月16日 朝刊4面 「踊りのなかの阿波ムスメ」
- 1963年9月1日 朝刊5面 「初日から踊り一色」
- 1964年8月15日 朝刊6面 「阿波踊り人気投票」
- 1964年8月21日 朝刊6面 「はや最高潮のすべり出し」
- 1965年8月21日 朝刊5面 「せき切って初日の興奮」
- 1966年8月18日 朝刊5面 「阿波むすめ競演」
- 1967年8月11日 朝刊11面 「阿波踊り テレビロケは本番」
- 1967年8月15日 朝刊5面 「阿波踊り心得張」
- 1967年8月15日 朝刊7面 「阿波踊りテレビ中継 11PM 四国テレビから放送」
- 1967年8月18日 朝刊1面 「踊る阿波娘」
- 1967年8月18日 朝刊16面 「工場内で踊る東邦連の娘踊り子たち」
- 1968年8月15日 夕刊1面 「初踊り 繰り出す」
- 1969年8月15日 夕刊1面 「阿波娘男踊りですべり出し 徳島駅前」
- 1970年8月16日 朝刊22面 「男踊りの阿波女」
- 1970年8月16日 朝刊23面 「男踊りの阿波女」
- 1970年8月16日 朝刊12面 「熱気ぶつかる初踊り」
- 1971年8月15日 朝刊3面 「社説 さあ踊ろう」
- 1974年8月16日 朝刊14面 「どっと見る人踊る人」

- 1976年8月12日 朝刊19面 「そーら浮いた 前夜祭 選抜踊り新趣向」
 1976年8月13日 朝刊13面 「待ってたハッスル」
 1979年8月13日 朝刊5面 「跳んで！跳んで！踊って！」
 1980年8月14日 朝刊7面 「あでやか さわやか 快テンポ」
 1981年8月12日 朝刊19面 「先発乱舞 心も弾む」
 1982年8月12日 朝刊13面 「ちびっこギャル 男踊りが最高よ」
 1983年8月13日 朝刊16面 「踊り子自慢」
 1986年8月12日 朝刊31面 「阿波踊り海外遠征の足跡」
 1988年8月12日 朝刊32面 「阿波踊り裏方さん探訪」
 1988年8月12日 夕刊9面 「徳島グラフ」 広告
 1988年8月15日 朝刊10面 「乱舞あでやか阿波女」
 1989年8月12日 朝刊2,3面 「阿波踊りはバクハツだ」
 1994年8月12日 朝刊8面 「軽快拍子大うけ」
 1998年7月30日 朝刊24面 「新聞に見る阿波おどり[4]」
 2001年8月7日 朝刊28面 「守り変える1男ができない男踊り 黒法被」
 2001年8月9日 朝刊28面 「守り変える3街角で自由奔放な踊り 喜びの表現」
 2009年8月12日 朝刊31面 「'09阿波踊り 夏輝く 待ち望んだ」

(6) 『読売新聞』, 東京：読売新聞社

- 1892年7月20日 朝刊5面 「ぞめき 桃の家」
 1964年8月15日 夕刊10面 「民俗芸能めぐり えらいやっちゃ徳島の阿波おどり」

ウェブサイト資料

- ① 「徳島県物産協会：あるねっと徳島」（参照日：2017年9月3日）
<http://www.arunet-awa.com/?pid=56676804>
- ② 「徳島市公式：阿波おどり」（参照日：2016年1月12日）
<http://www.city.tokushima.tokushima.jp/kankou/awaodori/index.html>
- ③ 「徳島県観光協会：阿波ナビ」（参照日：2017年8月10日）
 [1] 徳島市阿波おどり <https://www.awanavi.jp/reference/awaodori.html>
 [2] 秋の阿波おどり <http://www.awanavi.jp/docs/2017050900028/>
- ④ 「文化庁：国指定文化財等」（参照日：2017年9月28日）
<http://kunishitei.bunka.go.jp/bsys/searchlist.asp>
- ⑤ 「デジタル毎日：2016.11.28」（参照日：2017年10月9日）
<https://mainichi.jp/articles/20161128/ddl/k36/040/324000c>
- ⑥ 「郡上八幡観光協会」（参照日：2017年9月28日）
<http://www.gujohachiman.com/kanko/odori.html>

- ⑦「観光庁」(参照日:2017年9月11日)
http://www.mlit.go.jp/kankocho/news08_000163.html
- ⑧「文部科学省:重要無形文化財指定基準」(参照日:2017年9月9日)
http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/nc/k19751120001/k19751120001.html
- ⑨「猿楽社」(参照日:2016.8.5)
<http://www.sarugakusha.jp/awadama/>
- ⑩「寶船」(参照日:2017年9月19日)
<http://takarabune.org/about/>
- ⑪「羽後町観光物産協会」(参照日:2017年9月28日)
<http://ugo.main.jp/bonodori/guide.html>
- ⑫「徳島県北島町 文化ジャーナル(平成25年11月号)」(参照日:2018年9月24日)
<https://www.town.kitajima.lg.jp/docs/609.html>

映像資料

(1)「NHK アーカイブス学術利用トライアル」プロジェクト(2016年度第3回公募採用)

(参照文献:『放送研究と調査』通巻810号, NHK 放送文化研究所)

- ①1964.9.7 放送,「新日本紀行」
- ②1970.8.31 放送,「新日本紀行 阿波踊り」
- ③1984.8.12 放送,「日本列島ふるさと発スペシャル パーフェクトライブ阿波おどり」
- ④1985.8.12 放送,「日本列島ふるさと発スペシャル パーフェクトライブ阿波おどり」
- ⑤1989.8.12 放送,「日本列島ふるさと発スペシャル パーフェクトライブ阿波おどり」
- ⑥1997.1.6 放送,「にんげんマップ『阿波よしこの』ひとすじを歌い続けて」

(2)四国放送番組

- ①1994.8.14 放送,「賀代の夏 もう一つの阿波おどり」の録画DVD(映像はS氏から録画をお借りして視聴し、四国放送に放映日を確認した(2016年5月2日聞き取り))

(3)DVD映像

- ①コロムビアミュージックエンターテインメント
 「阿波おどりみんな楽しく踊らにゃソソソ！」2006
- ②徳島民俗芸能文化保存会
 「絵と証言で綴る阿波踊りの歴史」2006
 「ぞめき囃子の基本 第二巻」2011

(4)映画のVHSビデオ

- ①「集金旅行」(1957年公開, 中村登監督)のVHSビデオ4, 1984年, 松竹株式会社
- ②「喜劇団体列車」(1967年公開, 瀬川昌治監督)のVHSビデオ, 発行年不明, 東映

音源資料

- (1) レコード
 - ① 「徳島盆唄（よしこの）」, 1931年, コロムビアレコード
 - ② 「お祭りマンボ」, 1952年, 日本コロムビアレコード
 - ③ 「マンボ草津」, 1952年, 日本コロムビアレコード
 - ④ 「マンボ相馬盆唄」, 1955年, キングレコード
 - ⑤ 「フリフリモンキー・ダンス」, 1965年, Nippon Crown Co.Ltd.

本研究における「阿波おどり」の集団（2017年）

- (1) 「阿波おどり振興協会」所属連（2017年）
阿呆連 ゑびす連 うずき連 扇連 のんき連 葉月連 無双連
- (2) 「徳島県阿波踊り協会」所属連（2017年）
葵連 阿波扇 娯茶平 新のんき連 殿様連 蜂須賀連 ほんま連 まんじ連
みやび連 悠久連
- (3) 「高円寺阿波おどり連協会」所属連
飛鳥連 江戸っ子連 ひよつとこ連 東京新のんき連
- (4) 無所属の集団
野村証券連（徳島市） 阿波おどりグループ虹（徳島市）
新粋連（東京都豊島区）
- (5) プロフェッショナル集団
寶船

「阿波扇」および「娯茶平」は、「連」をつけずに呼称される

「ゑびす連」および「うずき連」は、2018年5月に「阿波おどり振興協会」を退会

表・図・写真・静止画像

表

番号	表のタイトル	頁
表 1	「阿波おどり」に関するフィールド調査リスト	21-23
表 2	「津田の盆（ぼに）踊り」に関するフィールド調査リスト	25
表 3	徳島市中における「ぞめき」の意味の変遷	29
表 4	現在の「阿波おどり」における三味線と笛により演奏される楽曲	29
表 5	「阿波おどり」における「男踊り」および「女踊り」の特徴	50
表 6	徳島県の盆踊り	54
表 7	「阿波おどり」と「郡上おどり」および「西馬音内盆踊り」の比較	55
表 8	「阿波おどり」と「よさこい系祭り」との比較	57
表 9	『徳島新聞』における「阿波おどり」の踊りの様式に関する表現	67
表 10	足運びの変遷	68
表 11	各連における「女ハッピー踊り」の特徴	84
表 12	「男踊り」の動作の統一性の変遷	95

図

番号	図のタイトル	頁
図 1	三味線の基本的フレーズの記譜	30
図 2	笛の記譜	30
図 3	「阿波おどり」(大正期・観光政策前)における構造	36
図 4	有料演舞場(栈敷席)の断面図	39
図 5	徳島市内の「阿波おどり」の連の系統図	41
図 6	「男踊り」の衣装	49
図 7	「女踊り」の衣装	49
図 8	現在の「阿波おどり」における踊りの様式の構造(2017)	52
図 9a-d	「阿波おどり」の各連における「女ハッピー踊り」の位置づけ(筆者作成)	52
図 10	「男踊り」および「女踊り」における足の移動軌跡の基礎パターン	53
図 11	「津田の盆踊り」における足運びの例	65
図 12	「女の足運び」	69
図 13	「男の足運び」	69
図 14	「阿波おどり」の「女踊り」および「男踊り」の確立における両者の相互作用	71
図 15	「阿波おどり」の女性の踊り手における高齢者の排除(1950年代後半～)	73
図 16	「阿波おどり」における「女踊り」の確立	73
図 17	「女踊り」の確立における構造	76
図 18	「阿波おどり」(大正期～昭和初期)における異装の位置	77
図 19	「阿波おどり」における男装の女性の位置	77
図 20	「阿波おどり」(2017)における「女踊り」・「男踊り」・「女ハッピー踊り」の位置	85
図 21	「泳ぐような手」	89
図 22	「取って放って」	89
図 23	「両手を高く」	89
図 24	モンキーダンス	92
図 25a-c	「女踊り」におけるフォーメーションの変化例 1	99
図 26	「女踊り」における移動の足運び	101
図 27a-b	「女踊り」におけるフォーメーションの変化例 2	105
図 28	フォーメーション「カクカクシカジカ」	106

写真

番号	写真のタイトル	頁
写真 1	「西新町商店街の旦那衆 三味線を芸者に弾かせて」	34
写真 2	「西新町の子供連 (大正 7-8 年頃)」	34
写真 3	「昭和初期の踊り」	34
写真 4	鉦	48
写真 5	締太鼓	48
写真 6	三味線	48
写真 7	大太鼓	48
写真 8	笛	48
写真 9	「男踊り」	50
写真 10	「女踊り」	50
写真 11	「女ハッピー踊り」	50
写真 12	女性の足元が掲載された雑誌の表紙	76
写真 13	カフェーの女給 (昭和初期)	78
写真 14	南廓・花組の踊り子 (昭和初期)	78
写真 15	「女踊り」における手の振りの自由性	88
写真 16	「泳ぐような手」	89
写真 17	「取って放って」	89
写真 18	「両手を高く」	89
写真 19	「対面踊り」	98

静止画像

静止画像 1	下駄の爪先立ち（女性）	69
静止画像 2	下駄の平踏み（女性）	69
静止画像 3	「男踊り」の足運び（下から見た場合）	96
静止画像 4	「男踊り」の側面画像	96
静止画像 5	「女踊り」踊り手が下手から登場	103
静止画像 6	「女踊り」踊り手は前に向く 「男踊り」の踊り手が下手から登場	103
静止画像 7	「女踊り」は両袂を挙げ「奴踊り」を開始	103
静止画像 8	「女踊り」は袂を広げ奴凧を模しながら横に飛び回転	103
静止画像 9	「女踊り」は奴凧を模した動作を維持し、後ろに下がり横並び	104
静止画像 10	「男踊り」による奴凧の糸を引く動作	104
静止画像 11	「女踊り」が袂を動かすことによる奴凧の表現	104
静止画像 12	「女踊り」が縦一列になる	104
静止画像 13	前方の踊り手から時間差をとりながら袂を開く	104
静止画像 14	袂を斜めにする	104