

護らなければ消えてしまう？

——物質社会における無形文化

シユテファン・メンツェル

「無形文化遺産」という言葉は広く知られていると思う。英語では immaterial cultural heritage となる。Immaterial heritage、厳密に訳すと「非物質の遺産」となるが、実際にはどういふものなのか。

まず「遺産 heritage」と言う単語だが、「遺産」と聞けばある人が残した財産、不動産、貴重品などの「物」がまず思い浮かぶのではないだろうか。もし遺産相続で「無形の」、「非物質のもの」を相続するとなったら、何かだまされているような気になるかもしれない。また英語では「レガシー legacy」という言葉があり、これは「先祖伝来のもの」、「受け継いだもの」という意味である。一つの文化圏、国家、あるいは社会階級などにおいて、それぞれ legacy が存在する。おおまかに言えば、例えば東洋は「仏教の legacy」を、そして西洋は「キリスト教の

legacy」を抱えている。また日本とドイツでは「第二次世界大戦の負の遺産」が受け継がれていることを特に強く意識する場面が多いが、この場合の「遺産」は、heritage ではなく legacy である。そして文化芸術においても、テオドール・アドルノや谷崎潤一郎がいうところの「美意識の legacy」が存在している。「Immaterial cultural heritage」はどちらかと言うと「物質である heritage」と「非物質の legacy」の中間を指すと考えるとよくわかるだろう。

この無形文化遺産の代表的な例が、日本伝統芸能の名跡制度である。十二代目市川團十郎は『勸進帳』の弁慶、『暫（しばらく）』の五郎、『助六』の主人公など、いわゆる「歌舞伎十八番」の演目で有名だった。これらは一八三〇～四〇年代に五代目市川海老蔵（前の七代目團十郎）が編成したもので、以降市川

家のお家芸を代表する演目である。助六を例に挙げれば、使用する衣装、隈取、傘などの小道具は確かに「物質のもの」だが、これだけでは無論『助六』という演目は成り立たない。肝心なのは誰かが助六を体現することなのである。その「体現すること」というのは、立ち振る舞い、セリフの言い回し、イントネーションなどが、巧みにブレンドされた上で成立する。体現を可能にしている様々な技術は目に見え、聞こえるものなので、一種の物質性を持っていると言えなくもないが、触ることができない確かな「もの」として遺すことはできない。歌舞伎に限らず音楽、演劇、舞踏などの芸術は、高度な技術、知識、能力、つまり「非物質的 immaterial」なものにより実現される。そこに、こうした芸術が「無形文化 immaterial culture」と呼ばれる所以がある。そしてそうした無形文化を実現するものが「無形文化遺産 immaterial cultural heritage」ということになる。

「無形文化遺産を相続する」ということをわかりやすく象徴しているのが、再び歌舞伎を例に取れば「襲名披露」である。非物質だからこそ「それを受け継ぐ」ということを目に見える形にして自分や他人に意識させる必要があるのだ。実際に受け継ぐのは襲名するその時というではなく、想像を超える鍛錬や探求を通してだということとは言ってもない。

そもそも、演技や演奏など技術の伝承がなぜ「遺産」に例えられるようになったのか。cultural heritage という概念は「世界遺産 world heritage」と深く関係している。「世界遺産」は国

際連合教育科学文化機関（ユネスコ UNESCO）が一九七二年に発令した「世界遺産条約」に基づいており、公式名称は「世界の文化遺産及び自然遺産の保護に関する条約」である。この条約の目的は以下のとおりである。

「文化遺産及び自然遺産を人類全体のための世界の遺産として損傷、破壊等の脅威から保護し、保存するための国際的な協力及び援助の体制を確立することを目的とする。」
（文化庁二〇一六）

ユネスコの世界遺産委員会によって「世界遺産一覧表」が作成され、締約国の要請に基づいて、記念工作物、建造物群、遺跡、自然の地域などが表に記載される。日本では一九九二年に発効し、翌九三年には奈良県の法隆寺及び法起寺が日本で初めての世界遺産として認定された。

しかしこの「世界文化遺産」については一点、明らかな問題がある。世界各地の文化遺産を見ると、「文化」が建築と彫刻のみに限られていることがわかるからである。「文化」とはそもそも二十世紀後半に特にもはやされた言葉である。この頃、人文科学の諸分野において、「文化」という概念の幅が大きく広げられた。芸術、宗教、さらに学問まで、あらゆる日常生活は「文化」とみなされるようになった。

南半球の国々では、世界文化遺産のこうした問題点がさらに

明確に見て取れる。南半球の諸国はヨーロッパやアジア諸国と比べて歴史が浅く、世界遺産条約が定めるところのモニユメント、遺跡などがあまりない。例えば南米にはアステカ時代の遺跡がある、という意見もあろうが、それが現代の南米文化を代表するものであるとは言い切れないのだ。

では南米文化を代表するのはどんな文化なのか。例えばブラジルの「カポエイラ」やメキシコの「死者の日」、あるいはコロンビアの「黒と白のカーニバル」などがそれに当たると言えるだろう。同様な観点から、日本の「法隆寺」、インドの「タージ・マハル」、中国の「万里の長城」などのほうが、「祇園祭」、「ラマン」、「ドウアンウージエ」以上にそれぞれの文化を代表していると言えるかどうかについては、意見が分かれるのではなかろうか。先に述べた通り、文化というものを幅広く理解する際には、遺跡やモニユメント以外にこうした祭事はもちろん、伝統料理なども、保護に値する文化としてみなすことができるのではないか、ということなのである。

二十世紀末に、「世界文化遺産」の従来のコンセプト、つまり遺跡や建築物など有形のもののみを文化遺産として認定することに對して、反発が起きた。こうした流れを受け、ユネスコは「伝統文化と民俗の保護に関する提言」と「人類の口承無形文化財の傑作宣言」を発表し、二〇〇三年に「無形文化遺産の保護に関する条約」を採択、三年後の二〇〇六年に発令された。無形文化遺産として認定され、保護の対象として登録され

るリストは二種類ある。一つは「緊急に保護する必要がある無形文化遺産の一覧表」、もう一つは「人類の無形文化遺産の代表的な一覧表」である。二〇〇八年、日本初の無形文化財として、「能楽」が後者に記載された。このことを意外と最近のことだと感じる人もいるかもしれない。確かに能楽がユネスコの無形文化遺産に認定されたのは二〇〇八年だが、「無形文化遺産」のコンセプトは、文化保護の手段としてかなり以前から日本に存在した。一九五〇年の「文化財保護法」には、すでに「無形文化財」の項目がある。そして実際に一九五五年から、日本の様々な無形文化が、「文化財保持者」の認定によって保護の対象となったのである。ちなみに日本ではこのような人物を「無形文化財保持者」ではなく、「人間国宝」と呼んでいる。

実はユネスコは、無形文化遺産保護条約を作成するにあたり、日本から多くを学んでいる。一九九三年、ユネスコに無形文化遺産保護課が設立された際、初代課長として任命されたのは、日本人の愛川・フォール・紀子さんだったのである¹⁾。また九州大学の河野俊行教授も、無形文化保護の専門家として世界的に有名である²⁾。

無形文化を実現させる能力や技術が「遺産」としてみなされるようになったのは、上述の通り「世界文化遺産」のコンセプトから派生したことである。つまり、物質的に残すことができず、建築や彫刻のようなもののみならず、非物質、無形のものも保護するというアイデアが生まれたのである。文化政策、あ

るいは法律において、物質的なものを護るためのコンセプトを非物質的なものにも適用するようになったことは、自然な流れと言えるだろう。しかし文化を中心に考える人文科学にとって、物質的文化と非物質的文化の間に大きな隔たりがあるということには、重要な意味がある。

実際、無形文化財の保護がどのように行われているかを簡単に述べたい。日本では例えば、ある歌舞伎役者や邦楽家が文化庁によって「重要無形文化財の保持者」と認定されると、国はその人が行う技術の鍛錬や伝承者養成に対して、現在、年額二百万円の助成を行っている。特に伝承者の養成は、保護としての役割を大きく担っている。無形文化財保護は、つまりその保持者を通して、文化財を存続させる能力、技術、知識などの伝承を助成するという形でなされているのである。保持者である通称「人間国宝」は、文化庁において、三十一人の有識者からなる専門調査会によって指定される。この三十一人が日本国内全土にわたって調査を行い、保持者の死亡や芸能・工芸界の現状を踏まえながら、新たな保持者の指定候補を提案する。推薦や自己申請はその選考過程を左右することができない。単純にみれば、こうした政策はどこでも好意的に受け容れられるべきものと思われる。しかし「伝統芸能と民俗を護り、その伝承を保障しなければならない」ということに、諸手を挙げ賛成する人ばかりではなかった。

一九五〇年の文化財保護法制定に伴い、伝統芸能は初めて無

形文化財として認められたが、それ以前にも芸能を保護する政策は存在していた。明治維新によって雅楽が天皇の式楽になり、楽人は今日に至るまで公務員扱いとなった。能楽もすでに明治時代から、皇室と政府の支援を受けていた。また一九三六年には、東京音楽学校に邦楽科が設置された。当時は日本で唯一だった国立の音楽大学において若い邦楽演奏家を育成していたことは、これも国家的保護の一環として理解することができる。先に述べた、後継者の育成が助成される保護政策と同様である。しかしその邦楽科の設置に対して、当時反対する動きもあつたのである。意外にも反対者の一人は、今日雅楽や民謡の研究者として知られている兼常清佐（一八八五―一九五七）であつた。なぜ日本音楽の専門家が、邦楽科設置に反対したのだろうか。一九三五年の著作『音楽と生活』において、彼は次のように言及している。

「私にとって音楽は私共の生活から離れない真面目な芸術です。今の私共の生活にその基礎をもつてないようなものは、私共の音楽というに足らないものです。そしてニッポンの古い音楽が私共の生活の上に果してどれほど基礎を持つているでしょうか。私共の受けた教育はすべて西洋の学問が基礎になったものです。（中略）実際の生活をとれば、ニッポン人も西洋人も今はそんなに違っておりません。そのわれわれに徳川時代の三味線音楽が一体どれほどの感激

を与えることが出来るでしょうか。」(兼常清佐 1935)

徳川時代の三味線音楽とは長唄のことである。すでに一九二九年に、長唄は東京音楽学校に別科として置かれ、一九三六年に本科になった際、唄方の四代目吉住小三郎と三代目杵屋六四郎が、史上初の長唄教授に任命されている。

兼常は邦楽の保護に根本的に反対していたわけではない。彼は、東京音楽学校の学校教育によって邦楽を保護することに意義を唱えていたのである。

「私は将来のニッポンの音楽文化を考えます。(中略)私のためには今日のニッポンの音楽はただ明日のニッポンの音楽を作る過程として、はじめて意味があります。(中略)若い人の貴重な命をそんなものの練習に浪費させる事が、果して過去の名曲を保存する事になるでしょうか。私は保存の方法としてならば、それは甚だ下らない事だと思いません。」(兼常清佐 1935)

これは極端な意見とも言えるが、兼常が気に入らなかったのは、この言葉通りのところではなかったようである。日本初の長唄教授となった小三郎と六四郎は、一九〇二年に「長唄研究会」というものを発足している。これはお稽古も演奏会も行なう会員制の長唄組織で、当時の邦楽界ではひとつのビジネス・モデルとしてかなり成功していた。兼常の目には、この長唄研精

会が、すでに長唄を保護するに値する立派な組織と映っていたのである。一九三〇年代前半の世界恐慌の影響で、長唄研精会も決して安穩とできていたわけではなかつたが、苦しい状況の中、三味線や箏を断念しなければならなかつた町の師匠たちの数を思えば、小三郎と六四郎の教授任命が全面的に歓迎されたとは考え難いのである。

また、戦前の文化保護は、戦後のそれとは違ふところがあった。一般に三味線音楽が「色っぽい」ものが多かつたのに対して、長唄は、十九世紀に能楽の影響を強く受けた結果、日本の神話や古代史から題材を取つた曲が少なくない。このような題材は一九三〇年代に再び好んで取り上げられ、当時の思潮に強く共鳴した。一九三〇年代、例えば《鶴亀》のような長唄名曲は、天皇崇拜を色濃く反映したものと考えられていた。一九三六年に長唄本科が東京音楽学に新設されたことも、それと無関係ではなかつたのかもしれない。事実、兼常もそう思つていたようで、大正時代の音楽界を振り返りながら、「今ほど愛国という言葉がひどく使われませんでした」などと書いていたのである。

もちろん兼常の批判は「昔の話」で、現在の無形文化保護の実践にそのまま当てはめることはできない。ただし、いくつか考慮に値する問題を提起している。それらの問題を考察する前に、無形文化保護に対して問題意識を示した、もう一人の民族音楽学者を紹介したい。アメリカの民族音楽学者アンソニー・

シーガー Anthony Seeger である。二〇〇六年に無形文化遺産条約が発効された当時、シーガーは国際伝統音楽評議会 I C T M の会長を務めていた。そのとき、世界各国から無形文化遺産として提案された芸能の中には音楽を含むものが多かったため、その選考過程において音楽の有識者が必要とされ、そのため I C T M は、日本の無形文化保護における専門調査会のような役割を担うことになった。シーガーは I C T M のネットワークを通してそれぞれの芸能の専門家と接触し、彼らからの報告を取りまとめて、ユネスコの無形文化遺産委員会に提出した。このように彼は、音楽の無形文化遺産選考過程に最も密接に関わっていた人物の一人であった。それにも関わらず彼は、無形文化の保護政策に対して、アンビヴァレントなスタンスを取ったのである。

“Is it possible to safeguard intangible cultural heritage and if it is, should we? I haven't got an answer yet. The issue is that (on basis of everything musicologists know about music) it changes. And it is what it is in part because of politics and economics and people's ideas about aesthetics. Therefore the idea that you can just safeguard it is a really complicated one.” (Seeger 2012)

「無形文化遺産を保護することは可能なのか、もし可能

であるなら、保護すべきなのか。私にはまだ答えられない。問題は、音楽学が知る限りでは、音楽は変わっていくものだということだ。そして音楽のあり方は、政治や経済、そして人の美意識にも左右される。だからそれを単に保護するという考えには、実に難しいところがあるのである。」(和訳筆者)

兼常とシーガーは、保護政策が音楽文化の発展を止めてしまふのではないかと危惧したのである。兼常は、東京音楽学校の学生が邦楽保護に用いられることで、将来の日本音楽を担うべき人材が無益となるのではないかと危惧し、シーガーは音楽文化の複雑な変遷を踏まえ、保護政策がサステイナブルな効果をもたらさないのではと、慎重な姿勢を示したのだった。二人に共通するのは、音楽文化を自由に、つまり政治の介入なしに発展させるべきではないかという考えであり、保護政策に対して違和感を覚えている点にある。確かに自由、自然な発展という意味では、外部の保護を受けずに芸術を自律発展させる方が自然ではないかとも思われる。しかし芸術、そしてすべての無形文化は、生き物でも自然のものでもないのである。兼常とシーガーの違和感は、無形文化のあり方についての見方にその要因があると思われる。

「芸術の自律 the autonomy of art」とは十八世紀末のドイツで生まれた思想である。この芸術の自律思想は十八・十九世紀

護らなければ消えてしまう？

のドイツ芸術音楽の普及によって世界各地の音楽文化に根を下ろした。特に日本のような、美学や芸術鑑賞において長い伝統を持つ国では、この思想は非常になじみやすかったと言える。ただしこれはあくまで歴史的な思想現象に過ぎず、音楽、特にドイツ以外の音楽について普遍的な性質を指すものではない。また、兼常とシーガーが民族音楽学者であるということも無視できない点である。兼常は日本の民謡、シーガーはアマゾンの民族音楽の専門家である。どちらの音楽も生活の一部として伝承されているので、改めて保護する必要はないという意見は理解出来る。しかしこうした生活密着の民族音楽は音楽文化の存在形態の一つに過ぎず、音楽文化全体に共通する原始的な、あるいは理想的な存在形態というわけではないのである。

「無形文化が保護を必要とするようになったら、それはもはや衰退の兆しである」という意見もある。実際はどうなのか。

西洋の芸術音楽を例として見てみると、西洋音楽文化は今や世界中で保護されている。若手の養成は国立大学で、つまり国の助成で行われている。多くの国ではオーケストラや劇場が金銭的な助成を受けている、あるいは免税措置がほどこされていることもある。企業や個人のメセナも、クラシック音楽ではごく普通のことだ。では先に紹介した意見の通り、こうした保護を受けているクラシック音楽は衰退していくのだろうか。もし本当に衰退していくならば、西洋の芸術音楽がこの世に生まれてからすでに衰退が始まっていたという意味になる。なぜならこ

の音楽は、キリスト教会の典礼音楽としても、ヨーロッパの宮廷音楽としても、そして市民社会の機会音楽としても、常に保護されていたからである。保護されるということは、西洋においては音楽文化の存在形態として不可欠な要素だったのである。

日本の箏曲も同様である。十八世紀、十九世紀の検校たちはみな、貴族、武家、あるいは富裕な市民たちに支援されていた。世界中の芸術音楽においてこのような例は数多くある。それは保護下にあることが音楽文化にとって、決して不自然なあり方ではなかったということの意味する。

芸術は、それに見合う美的教育を受けていない限り、芸術として受容することができない。芸術とは本来非常に排他的なものである。その芸術を自由にまかせ、その形成を市場メカニズムなどに委ねるということは、芸術のあり方を根本から変えることになるのである。

つまり無形文化保護は、その「文化が衰退する兆し」ではなく、その「文化の芸術性の証」であると言える。従来、音楽などの芸術性を問う際に、作品の作られ方が第一の基準と見なされてきた。しかしここで、芸術を社会現象と捉えれば、作品の作られ方よりも、その芸術にまつわる組織、担い手の所属する社会階級、その階級における文化の役割などのほうが、芸術の基準を左右すると考えられる。例えば芸術は、大半が公的な組織と密接な関係にある。芸術は社会的な優位を主張し、維持す

べき実践として機能する。芸術は社会形態と結びついているということが、自ずとわかる。

世界の文化は多様であるとしても、世界各国の社会形態は、二十世紀を通して徐々に一元化してきたとも言える。「国民国家ないし民族国家『The nation state』」は、現在で最も一般的な国家制度である。しかし歴史を見ると、この制度は比較的最近になってできたものである。ヨーロッパでは、王制から国家制度にシフトしたのは十九世紀に入ってからであり、そして十九世紀はコロニアリズムつまり植民地主義の時代でもあった。日本も明治維新を経てこの国家制度に移行していく。そして第二次世界大戦後、多くの植民地が国民国家として独立する。こうして成立した多くの国民国家において、その後、西洋式のエデュケーション、ラジオやレコード会社、出版社などの西洋式の文化産業、そしてもちろん国立の文化組織やNGOができていく。組織的な現象のみで言えば、西洋と同様の文化社会が世界各国に定着したのである。

こうした流れの中で、それぞれの国の無形文化にも変化がもたらされた。文化社会の西洋化以前には、芸術のあり方をしていなかっただけで、西洋式の文化社会の定着によって芸術として扱われるようになる、という現象が起きた。例えばパキスタンでは、伝統音楽のムガムが西洋式の劇場で上演されるようになった。中国の胡弓奏者はオーケストラを編成し、ベルリン・フィルのように、巡回演奏会をしながら世界を回る。そしてゲ

レン・グールドがベートーヴェンのピアノ・ソナタをすべて録音したのと同じように、人間国宝の山口五郎は、古琴流尺八の本曲と外曲を、すべてレコードに吹き込むことになる。

西洋式の文化社会において、無形文化は音楽大学、文化業界、文化組織やNPOと絡み合いながら、社会的に言えば「芸術化」していった。そして保護という存在形態をももたらした。これは西洋のコロニアリズム、またはインペリアルイズムの産物でもあり、ポスト・コロニアリズムの文化論では、批判的に見られている。コロニアリズムがもたらしたものの中には、確かにあらゆる視点から見ても望ましくないものが多いし、そうしたことを見直し、批判することが今後の世界政治や、世界文化の成り行きに重要な指針を与え得ることはいうまでもない。しかし歴史的に見れば、このことも結局は文化史の一部であり、そして瑣末とは言えない一部なのである。

アンソニー・シーガーが投げかけた質問に戻ろう。「Is it possible to safeguard intangible cultural heritage and if it is, should we?」無形文化遺産を保護することは可能なのか、もし可能であるなら、保護すべきなのか。「西洋音楽の長い歴史を見ると、それは可能というより必然である。世界中で国家制度が存続する限り、無形文化を囲む社会的な組織が存続する限り、保護以外による存在形態は成立しえない」とまで言えるかもしれない。

文化保護については、納得がいけないという人は常に存在す

護らなければ消えてしまう？

る。特に不況が続くと「文化保護に使うお金を経産省の予算に入れてしまうべきだ」という意見すら出てくる。しかしながら、平成二六年の経産省の予算は一兆五四三九億円で、一方文化庁の無形文化保護の予算は九億九七〇〇万円、つまり経産省の予算の〇・一五パーセントに過ぎないのである。

無形文化財保護の必要性についての議論は以上とするが、保護のあり方、その方法について考察することは今後も有益なことである。保護するにあたって伝承者の養成が不可欠の手段であることは、すでに述べた通りである。伝承すべきものは目に見えないし、触ることもできないものである。無形文化の伝承過程については、メディア、現代社会における言論の世界においていくつかの誤解が生じたと言うこともできよう。

例えば、一九九九年の映画『マトリックス』では、主人公のネオがデータ・キャリアからさまざまな格闘技を自分の脳にダウンロードし、マスターする。女性の主役であるトリニティも、一瞬でヘリコプターを操縦できるようになったりもする。この『マトリックス』の世界では、例えば十二代目市川団十郎のように『助六』を演じることも、ダウンロード一つでできるようになるだろう。『マトリックス』はもちろんサイエンス・フィクションである。しかし、サイエンス・フィクションというものは空想ではあっても、往々にして人間の技術発展への希望、憧れを反映しているものである。

一九九〇年代後半にはITテクノロジーの発達によって、日

常生活におけるインターネットの役割が実質的に変わりつつあった。一九九四年にはアマゾン、一九九五年にはイーベイ、一九九七年には楽天が、そして二〇〇一年にはウィキペディアが登場する。買い物でも学習でも、インターネットがあらゆる場面で大きな役割を担うようになった。情報化社会が到来したのである。情報化とは、知識、能力、技術の普及を加速させる過程を言う。そのため「人から人へ」という通常の普及パターンが不充分となる。そこで情報をまず外部化させ、中央に集中化し、そこから各自に提供するというパターンが確立された。前述の『マトリックス』におけるように、一つのディスクに一つのことについての全情報を集中させる、というのはそのまま情報化社会の根本理念の一つなのである。

無形文化を実現させる能力を外部化させ、後世に残そうとする試みは、すでにずっと以前からあった。ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツJohann Joachim Quantz（一六九七—一七七三）の『フルート奏法試論』（一七五二年）や初世芳澤あやめ（一六七三—一七二九）の『あやめ草』もその一例である。しかしこうした書物を読むだけで、二人の卓越した能力が身につくなら、十八世紀後半から一流フルート奏者と女形が巷に溢れたはずであるが、情報化社会が到来して久しい現在でも、どちらもまだまだ珍しい存在である。

無形文化遺産の情報化、あるいは外部化には限界がある。そして、その限界は著しい。尺八の伝承を例に見ていくことにす

る。人間国宝の山口五郎は父の山口四郎に師事し、受け継いだ無形文化遺産をさらに自分の弟子に伝承した。「受け継いだ」「伝承した」と言えば、物質的に何かの受け渡しがあるような印象を受けるが、具体的には先生と弟子がただ一緒に尺八を吹くだけである。伝統的な授業法だと、挨拶以外言葉を交わすことも少ない。弟子は先生と合奏しながら、その音色、装飾、ダイナミクスなどを真似しようと奮闘する。何か間違えた際には、先生は「んー」と唸ることでそれを指摘ぐらいである。このような伝承形態をどう外部化させ、情報化させられるのだろうか。情報化はあるものを言葉と数字へ変換することを必要とする。先ほど触れた映画『マトリックス』はサイエンス・フィクションではあるが、ネオが格闘技という無形文化を教科書やアプリのような媒介を通して取得するのではなく、ダイレクトに身につける。日本では「体で覚える」という言い方をするが、芸能や工芸では体で覚えなければならぬ能力が大半である。そして大部分を数字や言葉に頼る学問でさえ、体で覚えなければならぬこともある。

例えば、マルティン・ルター Martin Luther (一七八三—一五四六)の『詩篇についての講義』(一五一三—十六年)の自筆原稿や十世紀のネウマ譜のような資料を読もうとするなら、情報化時代で便利なツールがたくさんあっても、しかるべき能力を身につけていないと読むことができない。こうした資料を読解する能力もまた、年月をかけて身につけていくものなので

ある。

情報化社会において人はまずまず、知識、能力、技術のすべての情報化を期待していくことだろう。しかし『マトリックス』でのような技術が生み出されないうちは、私たちはまず、外部化させられる「情報」と、体で覚えなければならない「能力」を正確に見分ける必要がある。

能力がそう簡単に身につかないからこそ、無形文化遺産の伝承を保護する意味がある。何もかも加速させよ、という時代において、加速させられない学習過程を護らなければならない、ということである。日本では無形文化の伝承者養成については特に充実していると言えるだろう。指定された無形文化保持者以外にも、邦楽家や邦楽組織が伝承者養成に尽力しているからである。つい最近まであったNHKの「邦楽技能者育成会」はその一つの例であった。また「日本音楽集団」も一九七二年に「研究団員制度」を設け、現在に至るまで若手育成を行っている。日本音楽集団の成果だけを見てみると、一九六四年の創立以来、二千人もの演奏家がこの組織に関係している。おそらく日本は、しばらく邦楽演奏家に困らないのではないだろうか。これで安心できると言いたいところだが、一つだけ気になる点がある。

アメリカ、エール大学の音楽部は、教養学部の学生のために Listening to Music というコースを提供している。担当教授のクレイグ・ライト Craig M. Wright (一九四四年生)は、第一回目の講義でコース内容についてこう言った。"Its aim is to

護らなければ消えてしまう？

teach you how to listen to music.”「本コースの目的は、音楽を聴くことを教えることです。」これを聞いた学生たちは、「それは教えるものなのか。音楽を聴くぐらいできるよ」と心の中で反発したかもしれない。しかし音楽を物理的に聴くことは確かに簡単であるが、しかし音楽を美的体験として聴くことは、それとは別のことなのだ。

芸術の美とは普遍的ではなく、さまざまな条件によって成立するものである。例えば、尺八の場合、長い音におけるさまざまな音色のニュアンスが美的ポイントとされている。奏者が吹くメロディーのみに集中して聞いていると、美的ポイントを聴き落としてしまうかもしれない。もちろんこのようなほんの小さなアドヴァイスだけでは、尺八音楽の美のすべては到底伝えきれない。しかし、聴くという段階にですら、体で覚えなければならぬものがあるのだ。これは演奏家や役者の高度な技術のようなものではないとしても、何もせずして身につくものではない。

なぜこのことが無形文化財の保護に関係するのかを説明するために、また少し社会学的な考察が必要となる。音楽や演劇は、技術の保持者が自分のためではなく、鑑賞する人々のために上演する。昔、メセナは同時に芸術の主な受容者だった。近代化によって、文化庁やNGOのような組織がメセナの役割を受け継いだ。受容者の役割は切り離されたと言える。では「芸術の受容者」の役目を受け継いだのは誰なのか。この問い

かけは、世界各国の無形文化保護において、今後も大きな意味を持つだろう。

すでに述べた通り、日本では無形文化財保護法によって、一九五五年から「技術の錬磨や伝承者養成」が助成された。しかしその際、無形文化に対する鑑賞能力は十分に伝承されたいとは言えない実情だ。これは文化庁に落ち度があったわけではなく、強いて言えば日本の教育制度に一因があるだろう。戦後、学校・大学教育では、「日本的なるもの」ができるだけ排除された背景がある。今でもそうだが、学校や大学という教育環境において例えば「課外活動」がない場合には難しいだろう。つまりカリキュラムの中でじっくり取り上げられることがないのである。日本史は科目としてあっても、日本の学校・大学教育は、日本従来の美意識を次世代に伝える役目を負ってこなかったのである。これがどれほど大変なことなのかは、クレイグ・ライトが、自分の学生に向けて言ったことから推して知ることができるだろう。

“You will become the purveyors of classical music thereafter. You, the intelligentia of the next generation, will be those that preserve this great treasure of Western culture.” (Wright 2008)

「あなたたちは今後、クラシック音楽の保持者になる。」

あなたたち、次世代の知識階級は、西洋文化のこの大きな宝物を保護する人になる。」(和訳筆者)

無形文化を保護するには、この「もう一方の担い手たち」を養成する必要があるのではないだろうか。日本はユネスコの無形文化遺産条約より半世紀も先立って、無形文化保護に着手していたが、この指摘はすでに認識されている。一九九八年に文部省の指示によって、中学校三年から音楽の授業で邦楽が取り上げられるようになった。人間国宝プログラムが開始されてから実に四三年後である。多くの、西洋音楽の教育だけを受けた教師たちは、文部省の方針に困惑したかもしれない。そしてこうした教育が継続的に提供されるか、また音楽教師を養成する、大学の音楽教育科でも邦楽が取り入れられたかどうかは、まだ調査を進める必要がある。

今の段階では、この受容の問題に関して最も期待できるのは人間国宝たちである。彼らのさまざまな活躍から、一つの例を挙げたいと思う。最近ではYouTubeが重要な「音楽の場」になった。「音楽を簡単にストリームする」というコンセプトは、同じインターネット事業でも、iTunesなどの間接的な提供者に比べて格段に利用しやすいものである。パソコンで音楽を、と思っただけでYouTubeで検索するという人も多いのではないだろうか。多くの日本無形文化もYouTubeで鑑賞することができる。ただ人間国宝の動画はかなり少なく、そしてその大

半はクオリティーが乏しいとか、著作権に関して曖昧だったりするものだが、その中で先日、一中節の家元、十二代目都一中が提供した動画を見つけた。筆者の知る限り、都一中は現在YouTubeに意図的に進出した、おそらく唯一の人間国宝である。邦楽の古典曲は、おさらい会のような演奏形態が普通である。演奏家は小さな舞台の上に座り、礼儀正しく演奏する、というのが一般的だ。一中節のような浄瑠璃は、演劇との縁が深く、曲はよく舞台でも取り上げられた題材から成っている。おさらい会自体には、劇的な要素はなく、聴き手がすべてを自分でイメージしなければならぬ。しかし江戸文化の知識があまりなく、当時の歌詞が聞き慣れていない人にとってはイメージするのも容易ではない。これに比べて、都一中の動画は、それを見る人にいろいろヒントを与えてくれる³⁾。

『石橋(しゃつきょう)』は、能楽でも歌舞伎でも取り上げられる題材だ。平安時代の寂昭法師、つまり大江定基の話である。古代史を描く多くの舞台作品と同様、これは寂昭法師の冒険そのものではなく、彼の旅路で起きた一つの出来事に焦点が当てられる。

寂昭法師は旅の途中、差し掛かった石の橋を渡ろうとして、ある少年に止められる。少年は、橋の向こうは文殊菩薩の浄土があり、渡るのは危ないと警告する。法師が橋の側で座って待機していると、頭を牡丹で飾った獅子が橋の向こうからやってきて、舞いを舞う。獅子は文殊菩薩の使いなので、これは非常

護らなければ消えてしまう？

にめでたいことである。動画の中では、寂昭法師は姿を現さないが、牡丹と獅子を模したダンサーが曲の題材を暗示している。『石橋』のあらすじをよく知らなくても、動画は十分鑑賞できる。演奏家のパーフォーマンスは絶妙なカメラ・ワークと相まって、見るものを惹き込む。この『石橋』は邦楽の、動画を意識した最初のミュージック・ビデオと言ってもいいかもしれない。

今後邦楽の新しい受容者を養成するには、こうした『石橋』のような、メディアやソーシャル・ネットワークを利用するフォーマットが非常に有効だと思う。ちなみに十二代目都一中は二〇一五年、特に海外における邦楽の紹介と普及の活躍に対し、日本芸術院賞を受賞している。

さて、本論のまとめに進みたいと思う。世界の「無形文化遺産」とは、非物質のものであるが、元は「物質の世界遺産」から誘導された概念であり、文化論のコンセプトというより、文化政策の実践として今まで存在してきた。近代化とグローバル化によって世界中に定着した国民国家制度において、無形文化の提唱と保護は最も一般的な文化的実践である。そして日本のように文化保護にかなり注力している国ですら、その実践は経済予算の〇・一五パーセントほどで維持が可能である。こうした事実を踏まえ、保護が文化にとって普通の、つまり「自然の」存在形態として、今後より広く受け入れられることを期待したい。

繰り返しになるが、文化保護は施しても延命策でもなく、

近・現代における無形文化のあり方である。しかしだからと言って、文化保護の責任を政府やNPOなどにすべて負わせるのは、正しい方ではない。すでに述べたとおり、国や文化組織は昔のメセナの役割を半分しか受け継いでいない。すなわち、演技、演奏能力、工芸技術など「伝承の保護者としての役割」は受け継がれてきた。それに対して、受け継がれなかったもう半分は、「美意識そして鑑賞能力の育成者」という受容の面での役割である。これは教育機関が担うべきではないだろうか。中学校の邦楽教育はその意味で期待できるし、大学においても、無形文化受容を促す教育がもっと取り入れられるべきだろう。初年度から専門教育一直線のドイツと違い、日本とアメリカでは大学二年まで、一般教養というプログラムになっていることがほとんどだ。無形文化の美意識や鑑賞能力は、まさに知識階級の一般教養ではないだろうか。

“We are living in a material world” “私たちは物質社会に生きている”と、マドンナが一九八四年のヒット曲《Material Girl》で歌ったように、この社会では物質的なもの、あるいは物質化可能なものが重んじられている。例えば「物質化の燃料」とも言える貨幣がそうだ。情報社会においても我々は、楽天やアマゾンの登場によって物質社会にどっぷり浸っている。しかし充実した人生のためには、折に触れ美を体験することも不可欠ではないだろうか。美はいろいろな形で体験することができる。

物質社会において、美の体験も外部化されていく傾向がある。

美しい、おいしい、便利なものを買うことを通しても、人は一種の美を体験しているとも言えるだろう。しかしだからと言って「消費」を「美体験」として習慣化させたことを、物質社会の「業績」として賛美すべきではないだろう。家が物にあふれても「物足りなさ」や「空しさ」を感じる人は驚くほど多い。「美」と「消費」の交換性は、物質社会による幻想なのである。本当の美を体験し得る人、その受容力を持つ人はいまや減少する道をたどっている。その能力を護らなければ無形文化のみならず、長きにわたり育まれてきた人間性の根幹を成す部分が、危機に瀕するのではないだろうか。

注

- 1 Atkawa-Faure, Noriko. 2009. "From the Proclamation of Masterpieces to the Convention for the safeguarding of intangible cultural heritage." Laurajane Smith and Natsuko Akagawa (eds.), *Intangible Heritage*. London: Routledge. pp.13-44. 愛川・フォール・紀子(著) 古田真美(監修) 二〇〇六年 『世界無形文化遺産データ・ブック』 広島：シンクタンクせとうち総合研究機構。古田陽久、古田真美(著) 愛川・フォール・紀子(監修) 二〇〇七年 『世界遺産入門——ユネスコから世界を学ぶ』 広島：シンクタンクせとうち

総合研究機構。

- 2 Kōno, Toshiyuki. 2009. *Intangible Cultural Heritage and Intellectual Property: Communities, Cultural Diversity and Sustainable Development*. Cambridge and Antwerp: Intersentia. Kōno, Toshiyuki and Van Uysel, Steven (eds.). 2012. *The UNESCO Convention on the Diversity of Cultural Expressions. A tale of Fragmentation in International Law*. Cambridge and Antwerp: Intersentia. 河野俊行(編) 二〇一〇年 『知的財産権と涉外民事訴訟』 東京：弘文堂。
- 3 都一中、都了中 二〇一三『石橋』<<https://www.youtube.com/watch?v=pR2r4Molhgk>> 二〇一六年一月九日参照。

引用文献

- 文化庁 二〇一六 『世界の文化遺産及び自然遺産の保護に関する条約の主な内容』 <http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/bunkazai/sekaitokubetsu/01/sanko_2_1.html> 二〇一六年一月九日参照。
- 兼常清佐 一九三五 『ヒッポーン音楽——音楽学校の邦楽』 <http://www.aozora-gr.jp/cards/001294/files/47167_29124.html> 二〇一六年一月九日参照。
- Seeger, Anthony. 2012. *What is it all for? Applying Scholarship Outside the Classroom: Indigenous Rights, Archiving, Folkways Records, and Professional Organizations*. Podcast Lecture, 22. Februar 2012. <<http://>

護らなければ消えてしまう？

ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/582> accessed December 10th 2015.
Wright, Craig. 2008. *Listening to Music. Lecture 1*. Podcast
Lecture, 4. September 2008. <<http://oyc.yale.edu/music/musi-112/lecture-1#transcript>> accessed December 15th
2015.