

一九七〇年の「お祭り」

——日本万国博覧会における祭りの表象——

俵 木 悟

はじめに

一九七〇（昭和四五）年三月一五日、アジアで最初の万国博である日本万国博覧会が、大阪府吹田市の千里丘陵を切り開いて作られた会場で開幕した。その開幕を祝う催し物を、『日本万国博ニュース』の開幕記念号は、次のように描いている。

阿波踊りのうずは

お祭り広場いっぱい広がる

踊るアホウに見るアホウ

おなじアホなら

踊らにゃそんそん…：

にぎやかなはやしに誘われて

広場に躍り出る人は

あとを断たない

ゆかたの輪の中に

各国のホステスの制服が

民族衣装が

またたく間にとけ込んでゆく

〔『日本万国博ニュース』四六 一九七〇^①〕

この「万国博がやってきた」と名付けられた催し物は、当初、徳島の阿波踊りとブラジルのリオのカーニバルの競演だった。実際にはリオのカーニバルは様々な事情から出演がかなわなかったが^②、メキシコのマリアッチのグループやインドネシアの舞踊団、そして日本各地の和太鼓グループ^③に総勢二〇〇名の阿波踊りが出演する壮大なページェントとして、万国博の開幕を彩った。



現在のお祭り広場
(手前は大屋根の遺構)

この催し物の会場となったのは、万博会場のメインエントランスの正面、万博のシンボルとも言うべき太陽の塔の背後に広がる空間である。「お祭り広場」と名付けられたその空間は、平坦な床面積としては約一〇m×八〇m、さらに観客席や機構の一部として使用される人工湖等を含めると、面積は一萬m²を超える。観客収容数は、広場内の立ち見を含まない状態で一万人弱。また広場全体には、地上三三〇mの立体格子とポリエステル・フィルムで作られた大屋根がかけられた。この広場は今でも万博記念公園の中心部に残され、市民の憩いの場になっており、大屋根の遺構もその片隅にひっそりと佇んでいる。

日本万国博の会期中、この広場は、世界各国から集まった様々な催し物の会場になった。そうした催し物の多くは「〇〇のまつり」と名付けられた。「世界の花まつり」「アジアのまつり」「象まつり」「子供まつり」「若人のまつり」「あなたとわたしのまつり」等々。すなわちこ

の広場は、文字通り「祭り」を行う空間なのであった。

ところで筆者は本稿において、どうして万博と祭りの関係について述べようとしているのか。かつて筆者は、岡山県西部に伝わる民俗芸能である備中神楽についての論考で、神楽の觀光化のきっかけとして、日本万国博への出演に言及する伝承者の見解について注記した〔俵木一九九七〕。そのときは「お祭り広場」のプログラムの中に備中神楽の出演を確認することができず、とりたてて関心も持たぬまま、備中神楽の現代的な展開を示す年代のメルクマール程度にしか考えていなかった。⁴ところがその後の調査経験の中で、同様に万国博への出演を、今も自分たちの来歴中の最重要の出来事として語る祭りや民俗芸能と多く出会うことになった。例を挙げると、千葉県南房総市の白間津のオオマチ、和歌山県太地町の鯨踊、岐阜県揖斐川町の谷汲踊、鹿児島県いちき串木野市の大里七夕踊等である。彼らが自分たちの実践の現在に至る来歴やその転機を語るとき、きまって万博出演の影響について言及するのを聞くに及んで、そこで行われたことの意味や、その結果がもたらしたものについて、一度自分で確かめてみたいと思ったのである。

調査を始めて早い段階で気がついたのは、東京オリンピックと並ぶこの戦後最大級の国家的イベントの主役と考えられていたのが実は「お祭り」であり、日本万国博は、「万博は世界のお祭りである」といったありふれた表現以上に、もっと具体的な意図と計画をもって「お祭り

万博」とても呼べるような構想のもとにあったのだということである。⁽⁵⁾

一九七〇年の日本万国博覧会は、祭りがナショナルかつグローバルな文脈において最大限に、あるいは過剰に価値や意味を付与された機会であり、同時に多くの祭りや民俗芸能がそこに参加し、自分たちなりの意義や価値を見いだした機会でもあった。⁽⁶⁾ もちろん多くの観客にとつて、万博で見たものといえば、太陽の塔や月の石、あるいは異国情緒あふれる各国の物産や近未来的な工業製品などであつて、「お祭り」と答える者はほとんどいないだろう。その意味で、祭りを象徴的に見せようとした意図がどれほど成功したかは計り難い。だがこのときから、国家的なイベントがあるたびに各地の祭りや民俗芸能が招喚され、日本文化を表すシンボルとして利用されるようになったのは間違いない。さらに近年の町おこしや商工観光振興のために行われるイベントにおいて、祭りや民俗芸能が演出される手法のひな形も、この万国博にあつたらしいことも見えてきた。

そこで本稿では、一九七〇年の日本万国博におけるお祭り広場の催し物、とくに「日本のまつり」という催し物を、祭りや民俗芸能を特定の文化を代表するものとして、とりわけ外の世界に対峙して表象する手法の一つの到達点として検討する。そしてその「見せ方」が、一九七〇年の時点でもつていた意義と限界、そして後の時代への影響について考察する。

見えないモノメントとしての「お祭り広場」

すでに述べたように、大阪府吹田市千里の日本万国博の会場の中心には「お祭り広場」があった。たんに地理的に会場の中心にあったというだけでなく、会場全体の空間的な意味付けのなかでも、それははっきりと中心に位置づけられていた。⁷⁾

その構想は会場計画の最初期の段階からあった。一九六六（昭和四一）年四月六日の第三回会場計画委員会に出された会場基本計画第一次案には、すでに「お祭り広場」という名称が見える。会場計画委員であり、実質的に計画の指揮をとった西山卯三は「これは未来都市の核心ともなるような人間協和の喜ばしい広場として、人々が生きる喜びを感じさせる場といったものとして計画したいというふうに考えております」（『日本万国博覧会公式記録 資料集別冊 D-2』「一九七二」…七〇）と説明している。しかしこの時点では、まだ具体的な計画の伴わない抽象的なイメージの段階であった。

翌月の会場基本計画第二次案になると、観覧空間・演技空間・ホワイエ空間の三部分構成で、観覧場及び演技床が各三万²m、観覧場の収容人数が約一〇万人、これに周辺建築群等からの観覧も視野に入れ、第一次案で無根拠に言われた「一五万人のお祭り広場」に具体的な姿が与えられていく。そしてこの空間は「様々な催しに対応できる場を提供することであり、在来行われているマス行事は勿論、新しい型の群衆の催しをこゝから生み出す」ものとして提案

されている〔『日本万国博覧会会場基本計画 第2次案説明概要』一九六六・四七〕。

そして同年九月の会場基本計画第三次案において、「お祭り広場は一言にして言えば、日本のお祭り」と西洋の広場との精神と性格をかね具えたものである。ここは人々の交歓の場所であり、また演技空間でもあり、同時にそこに参加して観賞する場所でもある」と性格付けられる〔『日本万国博覧会会場基本計画 第3次案』一九六六・一〇〕。この「日本の祭り」と西洋の広場の性格を兼ね備えたもの」というお祭り広場の説明は、これ以降頻繁に関係者の口に入るものとなり、そこで繰り上げられる様々な催し物にも一定の方向性を与えていくことになる。こうして、「お祭り広場」は単なる名称を超えて、日本の祭りと接続されていく。

さらにこの第三次案においては、西山から会場計画の指揮を引き継いだ丹下健三によって「万国博基幹施設計画」が打ち出される。お祭り広場を中心に、南北1kmにおよぶエリアは「シンボルゾーン」と呼ばれ、最終的にはここに、テーマ館・お祭り広場・水上ステージ・万国博ホール・万国博美術館などが並ぶことになる。この空間は、多くの人々の人々の人間的な交歓の場であると同時に、万国博のテーマである「人類の進歩と調和」を集約的に表現し、さらに四方に広がる装置道路沿いにサブテーマを展開する。このようなテーマに沿った空間構成を実現するネットワークが「基幹施設」である。このネットワークのハブに当たるものこそお祭り広場であり、丹下はお祭り広場における催し物が生み出す人々の交歓それ自体を、テーマ展示の中心

に組み込んだのである。⁽⁹⁾

もちろんお祭り広場は運営上の必然から生まれたという側面もある。万国博を開催する以上、開会式・閉会式をはじめとする様々な式典のための会場が求められるのは必然であった。またお祭り広場にかけられた大屋根は、開会期間中の日本の気候条件から、多くの来場者を収容できる日陰と雨除けの場所を設けるという現実的な意味もあった。しかし会場計画が進むにつれて、この空間に与えられた意味と役割は、そうした必要性の枠をはるかに超えて大きくなった。

こうした意味の拡大を支えた主体の一つに、お祭り広場の演出機構の技術設計グループがあった。「日本万国博イヴェント調査委員会」と称したその一団は、お祭り広場の構想が固まる一九六六（昭和四一）年から活動を開始し、翌一九六七年にそれまでの調査・研究の成果をまとめた報告書を提出している。その報告書の冒頭において、お祭り広場は、過去の万国博に例をみない「インヴェジブル・モニュメント」であると高らかに宣言される。やや長文になるが、その主張を引用してみる。

万国博の歴史は、巨大なモニュメントをつくることで始まったともいえる。1851年のクリスタルパレスは鉄とガラスでできた大構築物であったし、1887年のエッフェル塔

は、まさにテクノロジーの時代がはじまったことを否応なしに認めさせるだけの迫力をもっていた。(中略)

1970年の時点においては、重々しさや壮大さは既に過去のものになっている。(中略)とすれば、いま望まれるモニユメントは、必ずしも物理的実体を強調したのではなく、巨大なイヴェントを発生させる場のようなものとして構想されるべきである。

〈お祭り広場〉は、万博会場のなかにあつて、そのような仕掛けを装備した空間である。(中略)これは現代の〈祭り〉としての万国博にふさわしく、そのうえ現代技術を駆使した装置が効果を発揮するとすれば、人間と機械が時空間のなかで一体化していくのである。そのダイナミックな総体こそ、インヴィジブル・モニユメントと呼ぶにふさわしい。

われわれは、その意味で〈お祭り広場〉をこそEXPO'70を象徴するモニユメントとして構想すべきであると考える。〔『修景調査報告書』「一九六七」…一一〕

少々大きさにも感じられるが、お祭り広場は、ロンドンの水晶宮やパリのエッフェル塔に比肩する万国博のモニユメントであるという。しかもそのモニユメントは、お祭り広場という空間と、そこで行われる人々の動き(催し物)、そしてそれを演出する最先端の機構技術の三者の融合によって生み出される「見えないモニユメント」だというのである。

この「見えないモニュメント」という発案は、委員会の主要メンバーであった新進気鋭の建築家・都市計画家、磯崎新のものであるという〔美術手帖編集部 一九六七〕¹⁰。磯崎はこの宣言によって、お祭り広場の構想を、美術・音楽・建築・デザイン・写真などの諸ジャンルを横断し、光・音・色・運動などを現代技術を駆使して総合的に組み合わせ、それによって作品と観客も含めた環境の垣根を取り払う、あるいは環境そのものを作品としてしまうという「エンバイラメンタル・アート」に典型的な現代芸術の一つの方向性に一致させていく。¹¹一九六九（昭和四四）年二月、磯崎は最終的にお祭り広場の催物技術プロデューサーに就任した。人氣を博した二体のロボット「デメとデク」をはじめ、音響、照明、移動舞台などの先端技術を駆使した機構は、こうして磯崎らの主導のもとに実現されていた。

しかしこのようなお祭り広場の構想と意味付けは、後にテーマ館のプロデューサーに就任した岡本太郎によって、お祭り広場の目の前に、大屋根を突き抜けるかたちで、あまりにも「目に見える」太陽の塔が立てられたことによってほとんど忘れ去られてしまったようである。その出現は磯崎にとっても寝耳に水であった。後に磯崎は太陽の塔を「妙なこけし人形」と形容し、「日本の昔の、本当は見たくないもの」が突然現れた、とその衝撃を語ったという〔榎木二〇〇三〕。

「日本のまじり」に到る道

一九六六年のいつであったか定かではないが、宝塚歌劇団の郷土芸能研究会の資料室に、会の主宰者である渡邊武雄を訪ねて、万国博覧会協会の初代事業部長だった天野開がやってきた。渡邊と天野は旧知の間柄で、天野は一九六一（昭和三六）年に芸術祭賞をとった『火の島』をはじめとする郷土芸能研究会が制作した宝塚歌劇団の作品も見ていたという。大阪市の経済局から博覧会協会に移り、催し物を中心とした事業を統括する役割に就いた天野が、宝塚歌劇団での活動から大阪のマスコミで「お祭り男」などと紹介されていたという渡邊を思い出し、何かの参考にと訪ねてきたのではないかというのが、渡邊の回想による事の始まりである。

渡邊が率いていた宝塚歌劇団の郷土芸能研究会（当初は「日本郷土芸能研究会」）は、一九五八（昭和二三）年の春に創設され、全国各地の郷土芸能（民俗芸能）の情報・資料を収集し、舞台制作にそれらの芸能を取り入れるために積極的に現地を訪ねて取材を重ね、しばしば伝承者から役者が演技指導を受けるほどの情熱をもって民俗芸能の舞台化に取り組んでいた。¹²

渡邊がこうした活動に取り組んだ背景には、自身の演劇人としての経験と、時代の要請という二つの側面があった。一九一四（大正三）年に台湾で生まれた渡邊は、一九三八（昭和一三）年、日劇ダンシングチーム（以下、NDT）で振付助手として本格的な演劇人としての活動を

始める。

当時NDTでは、支配人であった秦豊吉の号令のもと、各地の郷土舞踊を調査し、それをもとに新しい「日本民族舞踊」を確立することを目指していた。その背景には、一九三八年に秦が宝塚歌劇団の「日独伊親善芸術使節団」を差配した際に、現地で求められたのがより「日本的なもの」を表現した作品であったという経緯と、当時の時局への配慮から洋楽作品を避け、アジア諸民族の文化・芸術の研究と発展に寄与するという方向性が求められたことがある。この活動の成果は、一九三二（昭和一七）年にNDTから改称した東宝舞踊隊から『日本民族舞踊の研究』と題して出版された〔佐谷 一九四三〕。渡邊は、この一連の活動の中で、生まれ故郷でもある台湾の調査を任せられ、その成果をもとに、一九四〇（昭和一五）年に初めての演出作品として『燃ゆる大地 台湾（山の巻）』を手がけることになった。この作品で得た手応えが、徹底した現地取材によって現地の人々の暮らしまでも描き出すような「生活詩」としての舞踊という、渡邊の演出家としての個性の確立に繋がっていく。¹⁵

NDTを出た渡邊は大阪松竹に移り、第二次大戦後には宝塚歌劇団の作品に振付師として関わるようになる。一九五一（昭和二六）年に正式に入団すると、すぐにニューヨークにダンス留学する。ここで自分よりはるかに大きな体躯の黒人ダンサーに混じって稽古をするなかで、日本人として特有の舞踊の質ということを強く意識する。帰国にあたっては主任教師から「是

非君の廻りにある日本文化に目を向け、そこから立派な舞台を創造して下さい」と励まされたという〔渡邊 二〇〇三：二一〕。

渡邊が帰国した頃、海外から宝塚歌劇の来演の申し出が届くようになっていた。海外に紹介するのにふさわしい演目を検討した結果、彼らが見出したのが日本古来の民謡や舞踊であった。それに従い、一九六六年に白井鐵造作・演出の『春の踊り 美しき日本』で振付を担当することになった渡邊は、南九州の棒踊りや白太鼓踊りの取材にかけた。この『春の踊り』は国内で評判を呼んだだけでなく、その演出が一九五九（昭和三四）年の宝塚のカナダ・アメリカ公演にも取り上げられ、喝采を浴びたという。こうして戦前の日劇からその時点までに到る足跡は、渡邊を必然的に、本格的な民俗芸能の調査とその舞台化に向かわせた。こうして一九五八年から宝塚歌劇団内の有志を集めて、郷土芸能研究会の活動がスタートするのである。

発足当初彼らを悩ませたのは、日本全国を視野に入れた郷土芸能の資料の蓄積が、当時ほとんど存在しなかったということである。そこで彼らは、全国の自治体に「郷土芸能調査票」を送付し、各地の郷土芸能の情報を収集した。また一方で、自ら東京に出向き、文化財保護委員会をはじめ、本田安次、宮尾しげを、三隅治雄、西角井正大といった斯界の先達に指導と協力を仰いだ。とくに当時東京国立文化財研究所の芸能部に所属していた三隅は、長年にわたって

郷土芸能研究会のブレーンの役割を担うことになった。¹⁶当初は歌劇団内でも肩身の狭かった活動だというのが、一九六一年の日本民俗舞踊シリーズ第四作『火の島』が芸術祭賞を受賞するに及び、その文化・芸術的意義を高く評価されるようになった。その後およそ二〇年の活動期間に「日本民俗舞踊シリーズ」全一四集（第一集からは「日本民族舞踊シリーズ」に改称）を中心に、「物語り風土記シリーズ」など数々の作品を制作し、また研究会の活動として収集した資料を、宝塚歌劇記念館の一角に設けられた資料室に整理保管していた。¹⁷

長く渡邊の足跡を紹介したのは、結局のところ「日本のまつり」という催し物の実現には、氏の個人的資質が大きく反映されていると思われるからである。天野の訪問を受けた当初、渡邊はまさか自分が催し物のプロデューサーという大役を任されるとは思っていなかったという。そもそも渡邊は演出家・振付師ではあっても、プロデューサーとして仕事をしたことはなかった。しかし同じ頃、博覧会協会は阪急電鉄本社に協力を依頼しており、阪急にもそのための窓口が設けられていた。結局、本社からの呼び出しで会議に参加したときには、歌劇団からの出席者は渡邊ただ一人で、とうてい協力を断れるような雰囲気ではなかったという。こうして一九六七（昭和四二）年八月二〇日、渡邊武雄は正式に、お祭り広場の催し物プロデューサーとして委嘱を受けた。

渡邊の就任以前に、催し物全体の総合プロデューサーとしてコマ・スタジアムの伊藤邦輔が

就任していた。一九六七年二月には「催物企画の方針」が常任理事会にかけられており、会場計画委員会では、「日本の祭り」と西洋の広場の性格を合わせ持った「お祭り広場で、観客参加型の催し物を実施する」ということが決定されていた。渡邊はこうしたお膳立てがある中に、プロデューサーとして乗り込むかたちとなった。

渡邊の記憶によると、お祭り広場の催し物を「〇〇のまつり」という形式で行うことはすでに決まっており、総合プロデューサーの伊藤から、案として箇条書きのメモを見せられた。そこには様々な「まつり」の案が書かれていたが、「日本のまつり」は当初その一つに過ぎなかつたという。しかし渡邊は、自身の一〇年に及ぶ郷土芸能研究会での経験から直感する。「日本のまつり」といっても、この国には全国各地に多様な祭りが存在する。人類交歓の場であるお祭り広場には、できるかぎり多くの、多様な祭りを登場させたいが、それにはただ一つの「日本のまつり」というプログラムでは不足である。少なくとも各都道府県から一件の参加を募るとしても、全部で四七の祭りが参加することになる。一プログラム二時間に出演できるのはせいぜい一〇件程度だと考えると、それだけで五つのプログラムが必要になる。

当初、渡邊は「日本のまつり」を、夏休みを利用した七月二五日から二〇日間の長期間で、通常の催し物の時間帯である夜だけでなく、昼（一三時から一時間）、午後（一五時から一時間）、夜（一九時から二時間）の三部構成とし、各団体を三日間ずつ出演させるという方法で

企画した。すでにこの最初の企画案で、各都道府県から少なくとも一件の出演候補の案を出している（『日本のまつり』企画（案）『一九六八』¹⁸）。これが一九六九年三月の『お祭り広場催物企画案(1)』では、それぞれ六日間の三プログラム構成になり、六日間のプログラム内容は三日ごとに完全に入れ替わることになっている。最終的に、同年八月の『お祭り広場催物企画案(2)』では、三日間全六回のシリーズ形式に落ち着いた。こうして、規模の上からも、最も来客が見込める夏休みの大部分に組み込まれたことから、¹⁹「日本のまつり」はお祭り広場の催し物のメインイベントと見なされるようになった。

「日本のまつり」の企画にあたって、渡邊には一つのこだわりがあった。それは民謡や民俗舞踊を出演させるといつても、できるだけプロの民謡歌手や町の踊りの師匠連中を出演させたくないということであった。すでに郷土芸能研究会の活動初期からそのこだわりは徹底しているが、他のお祭り広場の催し物も含めて、自分が手がけるものは可能な限り「金を払って呼んでくる」ものにしたくないと考えていた。

これに関連して渡邊は、興味深いエピソードを筆者とのインタビューで語ってくれた。プロデューサー就任早々に、渡邊は当時開催中のモントリオール万博を視察に訪れる。そこで見た日本館に大いに失望し、逆にチェコスロバキア館に大きな感銘を受けたという。日本館の展示は、それまでのジャポニズム趣味からの脱却を意図したこともあり、「現代日本」「産業日本」

を前面に出したもので、入り口に国産自動車を展示するなど、さながら巨大な商品陳列棚のごとくであった。それと対照的にチェコスロバキア館では、ガラス工芸や木工芸などのテーマごとに展示がされており、とくに一番奥の部屋には木彫りの人形で作られたパノラマで、チェコスロバキアの日常生活が再現されていたという。

実は、日本館の商業主義を批判し、チェコスロバキア館を称賛するのは、当時モントリオール博を見た多くの識者が吹聴するありふれた評価であった（『万博70 出典のために』一九六八）。渡邊もおそらく当時の風評に影響された部分はあるだろうが、日本館の商業主義はともかく、チェコスロバキア館が当時高く評価されたのは、最先端のマルチスクリーンを駆使した「シンフォニー」と呼ばれる映像展示によるところが大きかった。それに対して渡邊は、そうした先端的な展示手法には触れず、「人形を彫る人のイメージまで浮かんでくるようだった」という理由で木彫りの人形に最も感銘を受けたというのである。

このように渡邊は、その背後に人の生活が見えるような表現を好んでいた。それが舞台制作の題材として、洗練された古典芸能ではなく郷土芸能を選んだ理由であり、「お祭り広場」の出演者として「金を払って呼んでくる」ようなプロの演者ではなく、素人の生活者を求めた理由でもあった。

次に考えるべきは、各回の制作を担当するプロデューサーの選出であるが、これは比較的す

んなりと進んだ。渡邊にはそれまでの活動のなかで、同志とも言える協力者がいた。シリーズ第一回と第二回の担当プロデューサーは、当時の渡邊の最大の理解者といえる前述の三隅治雄、第三回の飛鳥亮は松竹歌劇団出身、第四回の原浩一も東京松竹歌劇団の所属で、両氏とも渡邊と同様、日本の民俗舞踊を意識した作品の演出・振付を行っていた。とくに原は渡邊がNDTを辞め、一時期大阪松竹で仕事をしていたときの同僚であった。第五回の担当は芳賀日出男。民俗写真家としてつとに著名であり、渡邊との付き合いとプロデューサー就任の経緯は、すでに民俗学者の菊地暁が紹介している〔菊地 二〇〇四〕²⁰。そして第六回の野口善春は東宝所属で、NDT時代の渡邊の同僚であり、東宝舞踊隊の『日本民族舞踊の研究』にも参加していた古くからの知己である。

一方で困難を極めたのは、出演団体や、団体内での出演者の選考であった。基本的に各都道府県から選考するという条件から、出演依頼は各自自治体の首長部局を通して行われた²¹。しかしその結果は、各回のプロデューサーがこの催し物を回顧する座談会を読むと、自治体によって協力態度に温度差があり、とりわけ地域の政治・経済的な影響力によって、しばしばプロデューサーたちの期待とは異なるものとなったようである〔野口ほか 一九七一 a～d〕。三隅はその困難を次のように語っている。

一番初めに感じましたのは、現在の日本の社会構造の持っている矛盾なり悩みというものがそのまま万博の出演団体の選考の、あるいは出演のための準備の、その一つの膿になって出たんじゃないかと思えます。(中略) どれを選びどうして行くかというときに、その芸の良し悪しとは別に、やはり芸能というものをかなり左右しているのが町の政治的な有力者であって、その有力者の思惑によって芸以外のことで選考がなされるとか、言うならば日本の社会が持っている矛盾がそのまま選考の時の矛盾につながって、われわれもそれに当面した。(野口ほか 一九七一a:二二九)

この座談会では、こうした出演団体・出演者の選考や、参加の仕方にもまつわる混乱の、後になってみれば笑うしかないエピソードがふんだんに語られていて興味は尽きない。しかしおそらく、現在同じことをやろうとしても同じ結果を招来するであろう。ある意味で、どこにでもあるローカルな社会関係のしがらみの中に民俗芸能も存在しているという当たり前の事実を表しているに過ぎない。

ただ一つ付言しておくべきは、こうした事態を招いてしまった大きな要因の一つに費用負担の問題があったことである。座談会で芳賀が語っているように「お祭りというのは自分たちの村や町をはなれて一たびよそに持ち出すと非常にお金がかかる」(野口ほか 一九七一b:二二四)

のだが、博覧会協会からは、出演料はもちろんのこと、出演者の旅費すら出さず、その多くを地元が負担しなければならなかった。⁽²⁾この経済的な負担が、見返りの要求となって出演団体や出演者の選考に大きく作用したのである。渡邊の「金を払って呼んでくる」ものにしたくないという理想と現実のギャップとも言えるだろうか。実はこれはプロデューサーたちも同じことで、地元との交渉や打合せに出かける費用すら協会からは出なかつた。後に振り返って、そうして出演者も制作者も、文字通り手弁当でやったことが、結果的に「日本のまつり」への参加に主体的な意義を見い出すことに繋がったとして、それ自体が一つの財産と受け止められた。こうした苦難の末に「日本のまつり」は、六月二十九日にあつたナショナルデー「日本の日」の後から始まり、全六回のシリーズとして実現した。公式記録はこの催し物を以下のように記している。

「日本のまつり」は、お祭り広場最大の呼び物として企画された催し物のメインイベントであつた。主催国日本のナショナル・デー「日本の日」にタイミングを合わせて開幕、6シリーズに分けて6種類に及ぶ全国の代表的な郷土芸能が上演された。民俗の心のふるさと、芸術の母体、といわれる祭りの独特のリズム感と、祭りにつきものの踊りと歌、衣装や道具を通じて、日本人の美的表現を求め、多様性を再発見し、加えて未来の「進歩と調

和」への原動力にしようというのが、この企画のねらいであった。〔『日本万国博覧会公式記録 第2巻』一九七二…一八〇〕

では「人類の進歩と調和」というテーマは、どのように「日本のまつり」という催し物を通して表現された、あるいはされなかったのか。それを探るにはやはり、無理を承知で実際の上演の場面にアプローチしなければならない。

「日本のまつり」の理想と現実

『『日本万国博覧会公式記録』六号には、「絵でみるお祭り広場」として、イラストレーター真鍋博の手になる、実に魅力的なお祭り広場の想像イラストが多数掲載されている。そこに描かれているのは、ある一枚では三体のロボット型移動クレーン（そのうち一体は明らかに猿田彦（天狗）の面形をしている）、鯨の形をした屋台、唐人飴売り、ラーマヤーナを思わせる影絵芝居、バラライカやトーキングドラムなど異国情緒あふれる楽器を携えた多くの楽団など、また別の一枚では祇園祭の山鉾を思わせる巨大な山車、神輿、大名行列、たくさんさんの提灯や吹き流しの飾り付け、巨大な鬼の面などである。そして何よりも、そうした雑多な人やモノが、数え切れないほどの人影とともに一堂に会している様子に強く印象づけられる。お祭り広場がどのよう

な空間としてイメージされていたかが、これらのイラストに集約されているといっても良いだろう。

すでに何度も述べてきたように、お祭り広場は人類交歓の場と意味付けられていた。したがってここでは、独自の異なる様々な人やモノが出会い、相交わることが期待された。言うまでもなく「お祭り広場」というネーミングにもそうした願いが込められている。最初にお祭りの構想を提案した西山卯三は、次のようにその期待を述べていた。

ではどんな広場にするか—というと、一口でたとえと、村のお祭りの広場の再現である。村のお祭りの楽しさを、うんと大きく拡大したものをつくることである。

お祭の楽しさとは、誰もが、自ら主体的に参加できることの楽しさである。みんなと一緒に「ワァーツ」と騒いで、そこにいる人も、ここにいる人も、みんな同じ人間であるということを実感し、生けとし生けるしを感じあう—それがお祭りの楽しさだと思う。

〔西山 一九六七：一七〕

このように「誰もが参加できる楽しい祭り」という表現は、お祭り広場やそこで行われる催し物を説明する際に頻繁に用いられた。⁽²³⁾そして異質なものが交じり合い、多様なものが融合し

て一体となり、そこから新しいものを生み出すという「祭り」に込められた期待は、「日本のまつり」の演出構想にも大いに作用した。

「日本のまつり」第五回の制作も務めた芳賀日出男は、そこで行われる催し物のねらいを次のように説明している。

各県どの出演団体も、お祭り広場では郷土芸能大会をやるものだと思っている。私たちはまずこの慣例からぶち破らなければならなかった。(中略)

私たちの仕事は郷土のお祭りで、おこなっている熱気や迫力をそのまま生かし、各県各地のものを幾つも組合せて見ていただくという方法を考えている。秋田県の竿灯のおこなわれているそばを博多のどんたくの行列が通る、かと思うと客席で大分の草地踊りが勢いよくはじまる、という具合だ。しかしそれがさぐはぐでなく、一つにまとまって日本のお祭りや民俗芸能という規模にならなければ成功とはいえない。各県の郷土芸能のお国自慢から日本全体の民俗芸能といえるものをつくらうとする狙いである。「芳賀 一九七〇…
八〇」

ここでの郷土芸能大会と「日本のまつり」の対比は鮮やかである。それ以前から文化財保護

行政の枠組みで行われる郷土芸能大会（現在は民俗芸能大会）は、全国大会をはじめ各地区・ブロック別の大会、そして都道府県や市町村を単位とするものまで多く行われていた。しかしそれらがどれも、個々の出演団体の演技をそれぞれ個別のものとして一幕ごとに上演していたのとは違い、「日本のまつり」ではそれらを同時に組み合わせ、一つの「日本のまつり」を作り出すことを目指すというのである。異質なものを交じり合わせることによって新しいものを生み出すという万博流お祭りの精神に沿ったねらいと言えよう。

また「誰もが参加できる」という点から言えば、すべての回の最後の場面は、その回の総ての出演芸能が再登場し、また広場と観客席を隔てていたロープが取り払われ、アナウンスによって観客も広場に躍り出ることが呼びかけられた。この「フィナーレ」と呼ばれる演出によって、イベントの観覧者にも参加を促し、人間交歓の場としての祭りが創出される目論みであった。⁽²⁴⁾

このような「日本のまつり」のあり方を典型的に示すものとして、お祭り広場に出演した中でも特権的な位置を与えられた芸能があった。それは冒頭に紹介したように、万博の開幕を告げる催し物でもハイライトとして演じられた徳島の阿波踊りである。阿波踊りと日本万国博の結びつきは開幕以前から強く、例えば開幕三年前の一九六七年には、万国博のシンボルマークと「EXPO'70」の文字を染め抜いた揃いの浴衣を着た「万国博連」が徳島阿波踊りに参加

し、その写真が万国博ニュースの表紙を飾っている（『日本万国博ニュース』一八 一九六七）。また同じく二年前には、万国博PRの一環として阿波民芸団の一行がハワイ、サンフランシスコ、ロサンゼルスを回って阿波踊りを披露している（『日本万国博ニュース』二六 一九六八）。何より万国博の公式ガイドブックのお祭り広場の紹介頁には、万博の浴衣で阿波踊りを踊る女性の姿が一ページ大の写真で掲載されている（『日本万国博覧会公式ガイド』一九六九・三三）。まさにお祭り広場の精神を象徴するものとして、阿波踊りが取り上げられているのである。

確かに阿波踊りは、踊りの上手いか下手かも、よそ者か地元の者かにもあまりこだわらず、比較的誰もが自由に参加できる祭りとして親しまれている。「踊るアホウに見るアホウ、同じアホなら踊らにやそんそん…」というわけだが、そうした阿波踊りのあり方自体は、この有名な「阿波よしこの」の歌の一節と同様、近代以後の商工振興と結びついた祭りの観光化のなかで作り広められたものであることを私たちは知っている。

実際、真鍋の描いたイラストのようなお祭り広場は、あるいは芳賀のねらいに述べられたような「日本のまつり」という催しは実現したのだろうか。端的に言うと、それはやはり難しかったようである。万博後追いで世代の筆者には、当時の様子はわずかに残された映像と、関連する資料から推察するしかないが、「日本のまつり」の構成台本を見ても、それぞれの祭りや民俗芸能の出演は、順番に場面ごとに区切られており、一つの団体が司会の紹介アナウンスに

合わせてお祭り広場に登場し、その出番が終わると次の団体が登場するというかたちで、唯一最後のフィナーレの場面のみ、複数の団体が広場に一齐に登場するものであった。そのフィナーレの演出も、はじめのうちはアナウンスで広場へ躍り出ることを呼びかけても、実際に出てくる観客はまばらだったという。その直前まではロープを張って、広場への進入を拒んでいたのだから無理もないだろう。筆者とのインタビューの中で渡邊は、フィナーレの演出はやはり「人類交歓の場」という意図があつたのかという筆者の質問に、「それは結果論やね」とそつけなく答えて笑っていた。

思うに、「日本のまつり」に代表されるお祭り広場の催し物を、ことさら「人類交歓の場」として意味付けようとする関係者の言説は、お祭り広場が「人類の進歩と調和」という万国博のテーマを体現する空間であるという会場計画の構想段階の呪縛によるところが大きかったのではないだろうか。とりわけ各種の催し物が、その「調和」の側面を表象するものとして位置づけられていたことは、様々な関連資料の端々に述べられている⁽²⁶⁾。しかし、それ以前から長年にわたって各地の祭りや民俗芸能を訪ねて歩いてきた渡邊らプロデューサーたちは、その意味付けをやや冷めた感覚で受け取っていたのではないか。前述の座談会で、「日本のまつり」のプロデューサー諸氏が、様々な立場の出演者たちの、各々の面子や地域社会特有のしがらみ、あるいは自称玄人の尊大な態度を敏感に感じ取っていることは、前述の西山の「誰もが参加で

きる楽しい村の祭り」というような一面的な理解からは遠く隔たっている。

プロデューサーたちは、催し物の制作を円滑に進めるといふ点からは障害であった出演者や出演団体が抱える様々なしがらみを、必ずしも全面的に否定してはいない。例えば京都の祇園祭の出演をめぐる、担当した芳賀が、八坂神社と山鉾連合会との込み入った事情からくる難しさについて言及すると、渡邊は「そこが祭り」と、あたかも、祭りとはそういうものだとも言うかのようにいなししている。芳賀もまた、京都の伝統というものを改めて認識したといふ、「万国博も京都の伝統には勝てなかつたと思つてます」と認めているのである〔野口ほか一九七一b…二六―二七〕。

このような理想と現実の齟齬は、つきつめれば「誰もが参加できる楽しい祭り」という構想段階で思い描かれていたものが、地域社会のなかで時間をかけて育まれてきた現実の祭りや民俗芸能にはほとんど存在しないのだということを如実に表していたのだと言えよう。芳賀が最後に京都の伝統には万国博も勝てなかつたと思つて脱帽しているように、それが埋め込まれた歴史と社会によって規定された個々の祭りの性質は、その中で生きる人々にとつてすら容易に変えることのできない桎梏であり規範でもあつて、よそ者が安易に踏み込むことなどできるはずがない。三隅が日本の社会構造の膿のようなものという人間関係のしがらみも、ある部分は確実に祭りによって生み出され、強化されてきたもののはずである。ここでその是非について論じる

ことはできないが、少なくとも現実の祭りは「そういうもの」である。

実は万博を「世界の祭り」として、徹底的な蕩尽と昂揚の場として「べらぼうなもの」にすべしと盛んに煽っていたのは、テーマ館のプロデューサーに就任した岡本太郎であった。その言葉はややもすると無限の自由と楽しさにあふれたオルギアスティックなものへの志向と受け取られがちであり、実際マスメディアはそのように理解して、「世紀の祭り」としての万博を宣伝していった（吉見 一九九二）。しかし別のところで岡本は次のように書いている。

私の持論だが、「祭り」と「お祭り」とはちがう。「お祭り騒ぎ」という言葉があるように、とかく無責任に寄りあつてわいわいやるだけに流れがちだ。しかし「祭り」は根源の時代から、人間が絶対と合一し、己を超えると同時に己自身になる、人間の存在再獲得の儀式である。極めて神聖な、厳粛な場でなければならない。（岡本 一九七〇：二）

自らの煽りに安易に乗った者たちの足をすくうかのようなこの言葉は、対極主義を標榜する岡本の面目躍如といったところだろうか。「日本のまつり」の理想と現実のすれ違いも、この「祭り」と「お祭り」の相違という理解になぞらえて考えてみることができるかもしれない。しかし同時に、祭りには岡本の言うような神聖で厳粛な側面と、煩雑な歴史的・社会的拘束の

なかで伝えられてきたという現実的な側面との対極があるということも、「日本のまつり」を通して我々が学ぶべき一面だと付け加えておきたい。

そして、「日本のまつり」の行方

日本万国博覧会は一九七〇年九月一三日に、六四〇〇万人という万博史上最大の入場者を集めて閉幕した。今に至るまでその功罪が語られ続けてはいるが、そのこと自体が、日本万国博が戦後史にとってとれだけ大きな出来事であったかを物語っている。ハンパクや目玉男といった、当時耳目を集めたアンチ万博を標榜した事件ですら、結果的には日本万国博という未曾有の出来事を語るエピソードの一つに回収されてしまうほど、そのインパクトは大きなものだった。

では、お祭り広場と「日本のまつり」は後世に何を残したのか。もちろん冒頭に述べたように、今もそこへの出演を語り続けるたくさんの祭りや民俗芸能がある。しかしここでは、日本の祭りを集めて一つの「日本のまつり」を創出するという見せ方そのものが、どのような消息をたどったのかを、簡単にではあるが追ってみたい。

日本万国博が開催された翌年の一九七一年から、「日本の祭り」と題されたイベントが、毎年八月一五日前後に神宮外苑の絵画館前広場で開催されていた。電通やフジサンケイグループ

の後援で始まったこのイベントは、日本全国から各回一〇団体ほどの祭りや民俗芸能が参加したが、夏休みのゴールデンタイムに民放キー局で放送されるほどの人気を集め、一九八四（昭和五九）年まで一四回の開催を数えた。これは明らかに日本万国博の「日本のまつり」の方法論を踏襲したイベントであり、実際に万国博にスタッフとして参加した関係者も含まれていた。このイベントに毎回出演した民俗芸能文化連盟の舞踊団「若竹」は、「日本の郷土芸能を舞台芸術として幅広く内外に宣揚」する団体として、近年まで民謡界の支持を背景に積極的に活動していた。²⁷ そのレパートリーには、後に舞台作品の脚本・演出にも活動の場を広げていた三隅治雄の作品も多く含まれていた。

また、「日本のまつり」のプロデューサー諸氏は、そこに出演した祭りや民俗芸能の団体がお互いの交流を続けて連携を深めることが「芸能が減びる一番の止め金になる」（野口ほか一九七一d・一九）と考えていた。しかし民俗芸能の連盟のようなものが日本には無いことを憂えた彼らは、後にその実現に向けて活動を始める。それが、一九七三年六月に創立された全日本郷土芸能協会（以下「全郷芸」）である。その発足には「日本のまつり」プロデューサー諸氏が名を連ね、初代理事長には野口善春が就いた。

すでに見たように、お祭り広場に各地の祭りや郷土芸能を集めて演じることによって、一つの「日本のまつり」を創出し、それによって「調和」の精神を表現するという試みは、きわめ

て限定的なかたちでしか実現しなかった。しかしそんな高尚な理念とは異なる次元で、プロデューサー諸氏は手応えを感じていたようである。それまで祭りや民俗芸能は、「自分のところのものは、自分たちだけでやればいい」という意識であって、例えば民俗芸能大会でも、自分たちの出番が終われば楽屋に引っ込んで、他団体の演技を見ることもなかったという。ところが「日本のまつり」では、会場の都合から、自分の出演が終わった団体も広場に残っていないければならなかった。しかも同じ組み合わせで数日間にわたる公演だったため、自然と他の出演団体と打ち解け、人手が足りないところには助っ人として出演したり、他団体の演技に掛け声をかけて応援するといった関係が生まれていた。また一つの演目であっても、例えば石見神楽のように、それまで個別に活動していた複数の社中が合同で出演した例もあり、地元ではライバルであった団体が、これを契機に交流を深めていった⁽²⁸⁾という。そしてそうした結びつきは、万国博が終わった後も、文通など様々なかたちで続けられていた(「野口ほか 一九七一c」)。

つまり、「調和」というほど大層なものではないが、お祭り広場では確かに「交流」が芽生えていたのであった。そして、そのような交流を継続し、広げていくための場と機会を設けるという役割を期待して、全郷芸が結成された。全郷芸は発足以来、様々な芸能公演の企画や出演団体の紹介を手がけ、また「全国地芝居サミット」「全国獅子舞フェスティバル」「全国こども民俗芸能大会」等のイベントやシンポジウム、ワークショップを開催することで民俗芸能の

交流と連携を後押ししてきた。その中からは、「全国地芝居連絡協議会」のように民俗芸能団体の全国組織も生まれている。

また全郷芸の活動のもう一つの柱は、日本の民俗芸能の海外との文化交流の支援である。発当初から国際交流基金などによる民俗芸能団体の海外派遣に協力し、一九七七（昭和五二）年からは、文化庁主催芸術祭特別公演「日本民謡まつり」や「アジア太平洋うたと踊りの祭典」の制作を長年手がけた。近年は、文化庁主催の「国際民俗芸能フェスティバル」の制作も手がけるなど、国際的な民俗芸能イベントの企画制作において大きな実績を築いてきた。

そしてこれらのイベントにおいては、お祭り広場の「日本のまつり」における見せ方の手法もまた踏襲されてきた。その顕著な例は、いくつもの祭りや民俗芸能を同時に上演の場に登場させ、興奮と一体感を喚起させる、あのフィナーレの演出である。全郷芸の制作する民俗芸能公演の多くでこの演出は取り入れられており、また近年新たに生まれている全国規模の民俗芸能公演、例えば地域伝統芸能活用センターが制作する「地域伝統芸能全国フェスティバル」でも、最後は出演団体総出のフィナーレで大団円を迎える演出が定着している。「日本のまつり」のプロデューサーが差別化を目論んだはずの、文化財保護行政に依拠するブロック別民俗芸能大会においてすら、この演出が行われていたのを見たこともある。

正直に言えば、筆者自身はこの演出が好きではない。それを見るたびにいつも、和気あいあ

いとした輪の中にうまく溶け込めず、所在なげに隅の方に佇んでいる団体の姿ばかり気になって、いたたまれない気分になるのである。もちろんそうした雰囲気にもく馴染む祭りや芸能もあるだろうが、個別の祭りや芸能の性格を等閑視して「調和」を押し売りされているように、決して快くはない。

ただし一九七〇年の「日本のまつり」の場合、そこにはまた別の、一貫した志があった。それは、前述の芳賀日出男の言葉に端的に表れているように、多様なものを混在させて一つの「日本のまつり」を創出しようという意志である。確かにその試みは志どおりには実現できなかったかもしれないが、フィナーレの演出は、様々な制約や困難のなかでなんとか表現しえた、「日本のまつり」の断片だったかもしれないのである。

総合プロデューサーであった渡邊武雄は、各回のプロデューサーや多くの出演団体に対して、ほとんど報酬も無いなかでの献身をねぎらいながら、「お国のために」がんばろうと鼓舞し続けたという⁽²⁰⁾。思えば渡邊が宝塚歌劇団で郷土芸能研究会を始めたのも、海外からの招聘に応えるのに相応しい舞台作品はどのようなものかという、「外国」と対峙した「日本」の姿の探求のためだった。お祭り広場の「日本のまつり」も、万国博という国家単位の文化のシヨーカーズのなかで日本の文化をいかに見せるかという実践の一つであり、それが渡邊をはじめとするプロデューサーたちにとって、国家に報いることでもあった。単に調和や一体感を演出す

一つの手法として受け継がれたものとは異なる文脈が、そこにあったのは明らかだろう。

このように言うと、現在の私たちはどうしても眉をひそめずにはいられない。地域に固有の文化である祭りや民俗芸能を、国家的・国民的文化の表象に組み込んでしまうのは、現在の文化論の文脈では、ナシヨナリズムの片棒を担ぐものとして批判を受けるのを逃れられないだろう。

筆者自身は、「日本のまつり」の見せ方は、いわゆる国粹的なものとは異なるという印象をもっている。プロデューサーたちは様々な祭りを集めたが、それらを必ずしも素晴らしいもの、美しいもの、価値の高いものとしてのみ見せようとしたわけではない。それは例えば、自称玄人の舞踊家の出演を拒み、可能な限り地元から多くの素人の出演者を呼ぶことにこだわったことなどに表れている。あくまで、それぞれ異なる価値をもった雑多なものを混在・併置することで、多様性を内包した「日本のまつり」を見せる意図があっただろうと考える。しかしそれにしても、「日本の」という冠が付くことで、国家を単位とする文化の枠組みに個別の祭りは回収されてしまうという印象は否めない。

ここでその是非を問いたいのではない。興味深いのはこうした文化の見せ方、語り方の時代性である。音楽学者の渡辺裕が、宝塚歌劇団の郷土芸能研究会の活動を評するところを敷衍すれば、いまや国家的・国民的な文化を創出するなどという振る舞いは確実に「ダサイ」ものに

なってしまったわけだが〔渡辺 二〇〇四〕、「最後の国民的行事」としての日本万国博が開催された一九七〇年は、まさにその転換点だったのではないだろうか。

一九七〇年代は、日本民俗学が一国民俗学から地域民俗学へ、大きく舵を切った時代である。個々の民俗事象は、一定地域の自然・社会・経済等の諸要因の複合的な作用によって歴史的に形成されるものであり、少なくともその表層的な様式のみを取り出して安易に並べたり比べたりすることを重視すべきではないという理解が浸透した。また一九七五（昭和五〇）年の文化財保護法改正によって、民俗芸能は無形文化財から民俗文化財のカテゴリーに位置づけ直され、「地域的特色」が指定・選択の重要な基準の一つとなると同時に、伝統的な姿を保存することが求められるようになった。こうして祭りや民俗芸能はローカルな文脈に回帰し、そこで地域に固有の、純粹かつ真正な文化として命脈を保つように導かれていった。もちろんこれは学術的、あるいは行政的な文脈での語り方ではある。しかし同じ頃から、祭りや民俗芸能は大衆文化との接点を失っていき、その後はもっぱら地域資源として活用され消費されること以外に、社会一般での存在意義が語れなくなってしまった。そんな状況しか体験的に知らない筆者にとって、「日本のまつり」が目指した文化の見せ方と、その創造にかけた関係者や出演者の苦闘を掘り起こすことは、貴重なレッスンであった。

文化の見せ方・語り方には、時代ごとのモードがある。一九七〇年の「日本のまつり」も当

然、その時代の刻印を受けている。同様に、地域に固有の伝統文化という祭りや民俗芸能の語り方も、また別の一つの時代のモードであるし、すでに今では窮屈さを感じることもの方が多くなっている。こう書くとまるで他人事のようにだが、私たちが日ごろ様々なかたちで行なっている祭りや民俗芸能の記述は、すべてこうした語り方のモードをある程度踏襲しているのは間違いない。だからこそ一九七〇年の「日本のまつり」の見せ方も、そんなことがあったと過去に追いやるのではなく、現在の自分の文化の語り方を相対化するために、しばしば省みる里程碑として記憶しておきたいと思う。

付記

本稿は、二〇一〇年に脱稿し、ある論集に寄稿したものを部分的に改稿したものである。諸般の事情でその論集が刊行されず、結局一〇年遅れで日の目を見ることになった。本稿の続編として執筆した、各論とも言える鳥根県の石見神楽の大阪万博出演をめぐる論考が先に公刊されることになり（俵木 二〇一三）、その際に本稿が未刊だったため、内容の一部をそちらに盛り込んだ。両者の内容に一部重複がある点は、以上の経緯に鑑みて甘受願いたい。

お祭り広場の催し物総合プロデューサーであった渡邊武雄氏は、二〇〇八年三月一七日に九三歳で永眠された。筆者は二〇〇五年一〇月と二〇〇六年一二月の二度、直接インタビュー

をさせていただいたほか、何度か電話でも話しを聞かせていただいた。本稿を生前にお届けできなかったのは、全く筆者の怠惰のせいである。お詫びとともに感謝をお伝えしたい。渡邊氏との最初のインタビューの際には、当時日本万国博覧会協会事業部制作庶務課に務めていた仁田博昭氏にも同席いただき、貴重な話を聞かせていただいた。また、独立行政法人日本万国博覧会記念機構の三田皓司氏、堀正裕氏、阪急学園池田文庫の松田常志氏、鶴岡正生氏、田畑きよ子氏、写真家の芳賀日出男氏、京都大学の菊地暁氏らには、資料・情報提供などでご協力いただいた。

本稿にかかる調査の一部は、科学研究費補助金・若手研究（B）「大規模イベントにおける民俗芸能・祭礼の利用の実態とその影響の調査研究」（平成一七～一九年度）によって実施したものである。

註

（1）万博関連資料については、編著者名が記載されていない資料や定期刊行物が多いため、「資料名」刊行年」の形で出典を記載した。また刊行年が明記されていない資料については刊行年を「」を付けて記した。

（2）一九六九年の三月と八月のお祭り広場催し物企画案によると、「万国博がやってきた」のハイライト

は、阿波踊りとリオという二つのカーニバルの対抗（競演）となっている（『お祭り広場催し物企画案
（1）』一九六九、『お祭り広場催し物企画案（2）』一九六九）。

（3）参加したのは、八丈太鼓（東京）、祇園太鼓（福岡）、御諏訪太鼓（長野）、湯女追太鼓（長野）、御陣
乗太鼓（石川）、北海太鼓（北海道）で、各演技の披露の他、ジョージ川口作曲による「万博太鼓」を
披露した（『日本万国博覧会公式記録 第2巻』一九七二）。

（4）同論文の当該箇所にて「お祭り広場」を「お祭りステージ」と誤記しているのは（俵木 一九九七・
六一）、当時の筆者がこの問題にほとんど関心をもっていなかったことを如実に表している。

（5）万博関係者やマスコミ、そしてそれを享受する大衆が協同して作り上げ、消費していった「お祭り
（騒ぎ）」としての「万博」というメディアイベントについては、吉見俊哉の代表的な成果をはじめとして
様々に論じられているが（吉見 一九九二、二〇〇五）、本稿で取り上げたいのはもう少し具体的な、
実在する祭りや民俗芸能が関与するかたちでの、日本万国博というコンテキストにおける祭りの表象と
いう問題である。

（6）民俗芸能のような民間の技芸を博覧会で「展示」すること自体は、それ以前から無かったわけではな
い。早い時期の例を挙げれば、一九一〇年にロンドンで開催された日英博覧会では、各種の雑芸や職工
の実演と並んで、角兵衛獅子や太神楽なども興業として演じられていたという（伊藤 二〇〇八）。し
かしこうした興業は、博覧会をあくまで商工振興や貿易拡大のためとみる当時の見解からは、「見世物」
のごときものであるとして、高く評価されることはなかった。催し物である「お祭り」が一国の文化
を、そして万博の精神を体現する方法にまで高められた日本万国博は、当時とは隔世の感がある。

（7）本稿を最初に脱稿した後、山路勝彦による、お祭り広場の計画と実現の経緯を検討した論考が刊行さ
れた（山路 二〇一四・第三章）。計画段階での西山、丹下、岡本ら主要関係者の志向のずれ等を詳細

に検討し参考になるが、本稿の議論を修正する必要はないと判断し、ここに注記するにとどめた。

(8) この説明を最初に行ったのは、当時協会の建設部長であった山本康雄であったという(前田 一九七〇)。
(9) 建築史学の橋爪紳也は、「従来の万博ではデモンストレーション・ゾーンなどと呼ばれた祝祭典のスペースをイベントの主題、すなわち、主催者の理想を具体的に示す場所に転換した。それは19世紀にはじまる万博の歴史のなかでも画期的なアイデアであった」と、この構想を評価している(橋爪 二〇〇五・一一)。

(10) 磯崎は一九六〇年代後半から「見えない都市」という言葉を自身の活動のコンセプトワードとして頻繁に使用しており、この年には同名のエッセイを発表している。「インヴェイジブル・モニュメント」という言葉はこの「見えない都市」との関連を容易に想像させる(磯崎 一九八五)。

(11) 美術史家の榎木野衣は、日本万国博イヴェント調査委員会について、「この委員会は事実上、「環境」というキーワードを後ろ楯に「万博芸術」としての大きな資金力を得て、「お祭り広場」を舞台にその理念を一気に拡張し、先進的な科学技術者も動員して、より広く脱ジャンルのなかたちで再編成された「エンバイラメントの会」であったといっても過言ではないだろう」と指摘している(榎木 二〇〇五・七八)。

(12) 宝塚歌劇団郷土芸能研究会の活動については、渡邊自身の回顧(渡邊 二〇〇三、二〇〇六)をはじめ、渡辺裕(二〇〇四)、津金澤聰廣(二〇〇六)、筆者(二〇〇七)などの論考がある。また、当時の資料や晩年の渡邊への聞き書きを収めた書籍が二〇一一年に刊行され、この活動の全体像をうかがうことができる貴重な記録となっている(阪急学園池田文庫 二〇一一)。

(13) この時の経験を、秦は『宝塚欧州公演日記抄』という私家版の記録に残している(秦 一九五三)。なお、秦の言う「日本のもの」とは、西洋の求める日本的のものであり、「所謂純日本のものである

と同時に、西洋に分る日本的でなくてはならぬ。西洋に分る日本のもので、日本の美しい香気を失わぬものは、やはり歴史的日本のものではなくして、之等を材料として、新に作り出したものでなければならぬ」という〔秦 一九四八・三四〕。単純に古典的・伝統的なものではないことに注意が必要である。

(14) ただし出版以前に秦と「ケンカ別れした」という渡邊の名は、同書では触れられていない。台湾の章の執筆は、一緒に取材を行った振付の中村重子による。渡邊自身は後に、この台湾取材旅行の経験を「民俗芸能舞台の旅」の原点として振り返っている〔渡邊 二〇〇六〕。

(15) 渡邊作品も含め、こうして生まれた「日本民族舞踊」レビューの作品は日劇の内外で絶賛され、再演を重ねたという〔鴛谷 二〇〇一〕。

(16) 三隅の渡邊との出会いや、その後の郷土芸能研究会への協力については、後に三隅自身が回想している。三隅・松田・萩田〔二〇〇八〕や三隅〔二〇一一〕を参照のこと。

(17) この資料群の全貌は、一九七九年に『日本民俗芸能資料目録』として刊行され〔宝塚歌劇団郷土芸能研究会 一九七九〕、現在はその改訂版も出されている〔阪急学園池田文庫 二〇〇六〕。現在、その大部分は財団法人阪急学園池田文庫に移管され、そこで管理と公開が行われている。二〇〇六年一〇月には池田文庫の企画展示「宝塚歌劇と民俗芸能」でその一部が広く一般にも公開された。いまでも第一級の民俗芸能の資料コレクションとして評価されるものである。

(18) 同案には、出演候補案として八七件の祭り・民俗芸能の名称が挙げられているが、実際に出演したものは大きく異なっており、あくまで渡邊の個人的な構想をまとめた草案というべきものだろう。

(19) 「日本のまつり」が夏休みの期間に組み込まれたのは、一般の人々が多数参加することに配慮した結果でもある〔『日本万国博覧会の催物 第1集 催物総括編』一九七〇〕。

(20) この回のみ、舞台演出の経験の全くない芳賀に配慮したのである、それ以前から三隅らと昵懇であった吉永淳一が別に演出を担当している。

(21) 出演依頼の手続きは、「全国知事会、各府県在阪事務所長会議、及び万国博担当者会議を通じて協力依頼、再度各都道府県知事あてに公式依頼状を発送、更に昭和四四年八月、協会職員が直接各都道府県に出向き、関係者と打ち合わせを行い、その結果をもとに企画内容や日程を調整し、最終決定をすることとした」(『日本万国博覧会の催物 第1集』一九七〇・一七)というものであった。

(22) 会場での滞在期間中の宿泊費と食費は支給されたというが、一名一泊につき一五〇〇円程度だったという。ちなみに「日本のまつり」各回の実施にかかる直接経費は、第一回が一三二七万六〇〇〇円、第二回が一四六三万五〇〇〇円、第三回が一三七〇万六〇〇〇円、第四回が一五三六万円、第五回が一〇五八万六〇〇〇円、第六回が一五八九万一〇〇〇円となっている(『日本万国博覧会の催物 第2集』一九七〇)。

(23) たとえば『日本万国博覧会会報』四(娯楽・催し物特集)(一九六七)には、各界の著名人や関係者によるそうした表現が頻出している。

(24) フィナーレ自体は、宝塚をはじめとする歌劇においては常套的な演出であり、芝居の後にその物語りとは無関係に、歌と踊りで構成された小さなショーを行なうことである。宝塚歌劇の場合、有名な大階段を用いて出演者の大半を登場させるのが一般的で、「日本のまつり」のフィナーレもこの様式がもたっていることは言うまでもない。

(25) 二〇〇六年にリリースされた『公式記録映画 日本万国博 DVD-BOX』には、それまであまり一般公開される機会が無かった「お祭り広場催物編」の一・二〇分の映像が収められており、「日本のまつり」を含めたお祭り広場の催し物の様子の一端をうかがうことができる。

(26) 一方お祭り広場の催し物の中で、「進歩」の側面を表象するものとして挙げられるのは、催物技術プロデューサーの磯崎らが創造した各種の先端的機構であったはずである。こちらに関して言えば、その評価は散々であった。前述の座談会でも、プロデューサー諸氏がこれらの機構がいかに使い物にならなかったを恨み節で語っているが、博覧会協会の報告においても、「当初は広場諸装置の動きを主にした極めて先端的、実験的な内容のものも企画されたが、諸装置の機能が当初計画されたよりかなり低下していたため殆ど行なわれず」「前衛的な立場からは広場で行なわれた大部分の催物は広場諸装置を完全に使いこなせなかったとの批判も頻りに行なわれたが、実際の運営に当った側からは、むしろこれら諸装置は十分に動かなかったとの実感が強い」「音響効果の極度の悪さ、照明が計算よりかなり暗かったこと、ロボットが機動力に欠けたこと、また舞台の移動結合に時間がかかりすぎたことなどは、終始制作者を苦しめ、出演者や観客にも不評であった」(『日本万国博覧会の催物 第2集』一九七〇…一)と、公式記録とは思えないほど、その惨憺たる出来栄えが手厳しく指摘されている。磯崎らが求めた未来や進歩のイメージは、少なくとも一九七〇年のお祭り広場では実現しなかったと言えるだろう。

(27) 二〇二〇年現在、民俗芸能文化連盟は活動を休止しており、舞踊団「若竹」は、民謡界を中心に二〇一四年に新たに結成された日本芸能協会の活動の一環として継続されている。

(28) 石見神楽の大阪万博への出演の影響と、その後の活動の展開については、別稿にて詳細に論じた(俵木 二〇一三)。

(29) 筆者とのインタビュウのなかで渡邊は、「お国のために」という言葉の背景を次のように語ってくれた。渡邊は第二次大戦の徴兵において、手指の怪我の後遺症によって丙種と判定され、応召したものの実際に戦地に赴くことがなかったという。そのため、万国博という国家的イベントにおいて催し物の総合プロデューサーという大役を任されたことを、その名誉を挽回する機会が与えられたと思ったという

のである。こうした問題を安易に世代論にするのは危険であるが、戦中派としての渡邊の国家に対する意識がここに働いているのを否定できない。加えて、台湾生まれであるということ、職業演劇人としてのキャリアの最初に、秦豊吉に導かれた「日本民族舞踊」の創造に立ち合ったこと、講和条約が発効したばかりの一九五二年の希有なアメリカ留学体験など、新しい「日本のまつり」の創造というモチベーションを支えた一端が、氏の来歴にあったのは確かだろうと思われる。

参考文献

- 磯崎新 一九八五 『いま、見えない都市』 大和書房
- 伊藤真実子 二〇〇八 『明治日本と万国博覧会』 吉川弘文館
- 岡本太郎 一九七〇 「祭り」 岡本太郎・泉靖一・梅棹忠夫共編 『世界の仮面と神像』 朝日新聞社
- 菊地暁 二〇〇四 「距離感・民俗写真家・芳賀日出男の軌跡と方法」 『人文学報』 九一 京都大学人文科学研究所
- 佐谷功編 一九四三 『日本民族舞踊の研究』 東宝書店
- 榎木野衣 二〇〇三 『黒い太陽と赤いカニ』 岡本太郎の日本』 中央公論社
- 榎木野衣 二〇〇五 『戦争と万博』 美術出版社
- 宝塚歌劇団郷土芸能研究会編 一九七九 『日本民俗芸能資料目録』 宝塚歌劇団
- 津金澤聰廣 二〇〇六 「演出家・渡邊武雄の民俗芸能研究とその歌劇作品」 津金澤聰廣・近藤久美編 『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』 世界思想社
- 西山卯三 一九六七 「お祭広場で実現したいテーマの精神」 『日本万国博覧会会報』 三
- 野口善春・原浩一・三隅治雄・吉永淳一・渡辺武雄・芳賀日出男・飛鳥亮 一九七一 a 「郷土芸能は日本

- 万国博『お祭り広場』で何をまんだか(1) 『芸能』一三(五)
- 野口善春・原浩一・三隅治雄・吉永淳一・渡辺武雄・芳賀日出男・飛鳥亮 一九七一b 「郷土芸能は日本万国博『お祭り広場』で何をまんだか(2)」 『芸能』一三(六)
- 野口善春・原浩一・三隅治雄・吉永淳一・渡辺武雄・芳賀日出男・飛鳥亮 一九七一c 「郷土芸能は日本万国博『お祭り広場』で何をまんだか(3)」 『芸能』一三(七)
- 野口善春・原浩一・三隅治雄・吉永淳一・渡辺武雄・芳賀日出男・飛鳥亮 一九七一d 「郷土芸能は日本万国博『お祭り広場』で何をまんだか(4)」 『芸能』一三(八)
- 芳賀日出男 一九七〇 「日本のお祭りは万国博で何を学ぶか」 『民俗芸能』四〇
- 橋爪紳也 二〇〇五 「仕掛けとしての万国博覧会―イベント論的考察」 『AD STUDIES』一三三
- 秦豊吉 一九四八 『宝塚と日劇・私のレビュー十年』 とう書房
- 秦豊吉 一九五三 『宝塚歌州公演日記抄』(私の演劇資料 第四冊) 私家版
- 原浩一・三隅治雄・芳賀日出男・吉永淳一・鈴木昭良・奥村侑三 一九八九 「全郷芸創世記を語る」…協
会小史編さん座談会より』 『全日本郷土芸能協会・小史』全日本郷土芸能協会
- 阪急学園池田文庫編／宝塚歌劇団郷土芸能研究会取材 二〇〇六 『日本民俗芸能資料目録(改訂版)』 阪
急学園池田文庫
- 阪急学園池田文庫編 二〇一〇 『宝塚歌劇における民俗芸能と渡辺武雄』 池田文庫
- 美術手帖編集部 一九六七 「ルポルタージュ」日本万国博覧会 現代芸術はどのようにに参加する?』 『美
術手帖』二八三
- 俵木悟 一九九七 「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』二二五
- 俵木悟 二〇〇七 「民俗芸能にまつわる演劇的創造性のゆくえ…宝塚歌劇団郷土芸能研究会の収集資料の

公開によせて」『館報池田文庫』三〇

俵木悟 二〇一三 「八頭の大蛇が辿ってきた道…石見神楽「大蛇」の大阪万博出演とその影響」 島根県

古代文化センター編 『石見神楽の創造性に関する研究』 島根県古代文化センター

前田昭夫 一九七〇 『千里への道…日本万国博7年の歩み』 万国博クラブ社

三隅治雄・松田常志・萩田清 二〇〇八 「渡辺武雄先生と宝塚郷土芸能研究会」 『館報池田文庫』二二三

三隅治雄 二〇一〇 「渡辺武雄先生と民俗芸能」 阪急学園池田文庫編 『宝塚歌劇における民俗芸能と渡

辺武雄』 池田文庫

山路勝彦 二〇一四 『大阪、賑わいの日々…二つの万国博覧会の解剖学』 関西学院大学出版会

吉見俊哉 一九九二 『博覧会の政治学…まなざしの近代』 中公新書

吉見俊哉 二〇〇五 『万博幻想…戦後政治の呪縛』 ちくま新書

鷺谷花 二〇〇一 「宝塚を遠く離れて…白井鐵造と〈東宝国民劇〉」 『ユリイカ』三三三(五)

渡邊武雄 二〇〇三 「民俗芸能と宝塚歌劇」 『館報池田文庫』二二三

渡邊武雄 二〇〇六 「民俗芸能舞台化の旅」 『館報池田文庫』二一九

渡辺裕 二〇〇一 「宝塚アイデンティティ」の形成とオリエンタリズム…一九三八年・宝塚のベルリン

公演」『ユリイカ』三三三(五)

渡辺裕 二〇〇四 「日本民俗舞踊シリーズ」の時代と民俗芸能の「洋風化」をめぐる文化史」 『夢見る

タカラヅカ展』(企画展図録) サントリーミュージアム天保山

万国博覧会関連資料

『日本万国博覧会会場基本計画 第2次案説明概要』 一九六六 『日本万国博覧会協会』

- 『日本万国博覧会会場基本計画 第3次案』 一九六六 「日本万国博覧会協会」
- 『修景調査報告書 お祭り広場を中心とした外部空間における、水、音、光などを利用した総合的演出機構の研究』 「一九六七」 日本万国博イヴェント調査委員会
- 『日本万国博覧会会報』 四 一九六七 日本万国博覧会協会
- 『日本万国博覧会会報』 六 一九六七 日本万国博覧会協会
- 『万博70出典のために…モントリオール万博資料と日本万博への提言』 一九六八 国際技術協力協会
- 『日本のまつり』 企画(案) 「一九六八」 「日本万国博覧会協会」
- 『お祭り広場催し物企画案(1)』 一九六九 「日本万国博覧会協会」
- 『お祭り広場催し物企画案(2)』 一九六九 日本万国博覧会協会
- 『日本万国博覧会公式ガイド』 一九六九 日本万国博覧会協会
- 『日本万国博覧会ニュース』 一八 一九六七 日本万国博覧会協会
- 『日本万国博覧会ニュース』 二六 一九六八 日本万国博覧会協会
- 『日本万国博覧会ニュース』 四六 一九七〇 日本万国博覧会協会
- 『日本万国博覧会の催物 第1集 催物総括編』 一九七〇 日本万国博覧会協会事業第1部
- 『日本万国博覧会の催物 第2集 お祭り広場催物篇』 一九七〇 日本万国博覧会協会事業第1部
- 『日本万国博覧会公式記録 資料集別冊D-2 専門委員会議事録2 会場計画委員会会議録』 「一九七二」 日本万国博覧会協会
- 『日本万国博覧会公式記録 第1巻』 一九七二 日本万国博覧会記念協会
- 『日本万国博覧会公式記録 第2巻』 一九七二 日本万国博覧会記念協会

一九七〇年の「お祭り」

付録
「日本のまつり」プログラム一覧

日本のまつり(1)	日本のまつり(2)	日本のまつり(3)
7月1～3日 19:00	7月6日・7日 19:00	7月24日～26日 19:00
制作：三隅治雄	制作：三隅治雄	制作：飛鳥亮
第1部「花笠踊り」(山形) 第2部「白太鼓踊り」(宮城) 第3部「麦屋節」「越中おわら節」(富山) 第4部「面浮立」(佐賀) 第5部「アイヌ民俗舞踊」(北海道) 第6部「鬼剣舞」(岩手) 第7部「山鹿灯籠踊り」(熊本) 第8部「石崎奉灯祭」(石川) 第9部「フィナーレ」	第1部「日光和楽踊」(栃木) 第2部「箱根大名行列」(神奈川) 第3部「日立風流物」(茨城) 第4部「傘踊り、しゃんしゃん傘踊り」(鳥取) 第5部「御諏訪太鼓」(長野) 第6部「竿灯」(秋田) 第7部「阿波踊り」(徳島) 第8部「フィナーレ」	第1部「七夕まつり」(宮城) 第2部「大漁唄い込み」「塩釜甚句」(宮城) 第3部「ねぶた祭」(青森) 第4部「八木節」(群馬) 第5部「相川音頭」「佐渡おけさ」(新潟) 第6部「武田二十四将武者行列」(山梨) 第7部「讃岐ばやし」(香川) 第8部「谷汲踊」(岐阜) 第9部「戸畑祇園祭提灯大山笠」(北九州) 第10部「山北棒踊」「よさこい鳴子踊」「秋葉山鳥毛投げ」(高知) 第11部「河内音頭」(大阪) 第12部「フィナーレ」
日本のまつり(4)	日本のまつり(5)	日本のまつり(6)
7月28日～30日 19:00	8月8日～10日 19:00	8月20日～22日
制作：原浩一	制作：芳賀日出男	制作：野口善春
第1景「プロローグ」 第2景「天神祭」(大阪) 第3景「松江のどう行列」(鳥根) 第4景「大海のほうか」(愛知) 第5景「十津川の太踊」(奈良) 第6景「石見神楽・大蛇退治」(鳥根) 第7景「太地の鯨踊り」(和歌山) 第8景「淡路島の船だんじり」「つかいだんじり」(兵庫) 第9景「白石踊」(岡山) 第10景「那智の火祭」(和歌山) 第11景「勝山の左義長」(福井) 第12景「二本松の提灯祭」(福島) 第13景「フィナーレ」	第1場「祇園祭」(京都) 第2場「湯本南条踊」(山口) 第3場「近江八幡左義長」(滋賀) 第4場「黒丸踊」(長崎) 第5場「熊谷うちわ祭」(埼玉) 第6場「掛川の三頭子獅子舞」(静岡) 第7場「草地踊」(大分) 第8場「御名渡し」(千葉) 第9場「かっこ踊」(三重) 第10場「鶴崎踊」(大分) 第11場「樽万灯と白間津ささら踊」(千葉) 第12場「掛川の大獅子」(静岡) 第13場「フィナーレ」	第1部「天王寺舞楽」(大阪) 第2部「博多どんたく」(福岡) 第3部「百舌鳥八幡ふとん太鼓」(大阪) 第4部「青梅ひよっとこ踊」(東京) 第5部「住吉踊」(大阪) 第6部「新居浜秋祭太鼓台」(愛媛) 第7部「三原やっさ踊」(広島) 第8部「市来七夕踊」(鹿児島) 第9部「エイサー」(沖縄) 第10部「フィナーレ」

