

「民間伝承（フォークロア）と文学」

司会 白 田 甚五郎*

講師 三 隅 治 雄**

// リチャード・N・マッキノン***

<白 田 甚五郎>

民間伝承というものの研究の対象は、かなり広くて、当シンポジウムでも「民間伝承」という題名に、フォークロアというふりがながしてあります通り、大体イギリスで19世紀の中頃に、この言葉が登場しまして、それが用いられているわけですが、これが研究対象と同時に、学問の名前のようになっております。もっとも、イギリスでは「サイエンス オブ フォークロア」というのが、私の学生時代、昭和7・8年頃に出まして、私もたまたま丸善で買い求めて、イギリスのフォークロアというのはこういうものか、と思いました。

御承知のように、日本でいうと、昔話や伝説、神話、諺、それから俗信、或いは舞踊という風な具合に入っておりますが、主として、今日でいう口承文芸が主流をなしているようです。その中には、今申しあげたような、ダンスというようなものも、名ばかりの項目の中の一つに入っておりまして、そういう点で範囲は広いのですが、たまたまマッキノン教授は、能、狂言などについて非常に詳しくいらっしゃいます。それだけではなくて、教授の

* Usuda Jingoro

** Misumi Haruo

*** Richard Mckinnon

お話によると、いわば古代から現代に至るまでの日本文学の流れを、じっとみつめておられるということです。視野は大変広くて、今度出ていらっしゃる時には、姉捨などを具体的な例として挙げて、民間伝承と文学の問題を何か提起なさろう、というようなお話でした。

そこで、これを受け止める日本側としましては、やはり民俗芸能を専攻しておられる三隅治雄氏に、講師をお願い致したわけです。ですから、民間伝承といえ、先程も申しあげたように、説話系統のものも広い分野を占めているのですが、恐らく本日のいき方としましては、個々にそういう方へはあまり行かないのではないかと思います。むしろ、それぞれのお立場からお話いただいて、ねらいとしては、民間伝承と芸術的なもの、それは文学といい、或いは芸能と言ってもよいと思いますが、その芸術的なものとの間における関係で、何か原理的なものを把めないだろうか、ということを狙って、このシンポジウムを展開してゆきたい、というように思っております。

これは、あまり話が茫漠と広くなりすぎて、かみ合わなくてもいけませんので、的をそういうようなところにしぼりましたわけです。従って、お聞きになる方も、そのように受け止めていただきたいし、御質問されたり、或いは御意見を申し出られる場合も、方面を今のようなところに定めていただきたいと思います。

＜三 隅 治 雄＞

先程、臼田先生から御紹介いただきまして、何か忸怩たるものがありました。芸能研究をやっている傍わら、遊んでいるような感じが無きにしてもあらずですが、今日は、私自身、芸能の立場から本日の課題にアプローチしているように思っております。

先程、マッキノン先生といっしょにお話しておりまして、マッキノン先生は、野村万作さんについて、和泉流の方で狂言をかなりお稽古なさったそうです。私は、大蔵流の方を学生時代からやっておりまして、奇しくも和泉と大蔵の

対決のようにもみれますが、とにかくアマチュア同士ですから、そういう点では、あまり戦いにも何もならないようです。(笑)

私自身、実は大学生時代は、歌舞伎の研究を志しておりました。特に、歌舞伎の研究というよりは、役者に興味がありました。その当時は、6代目菊五郎などが活躍しておりまして、そうしたものにあこがれたため、一つ役者の真似事でもやってみよう、というようなところもありました。

しかし、私が直接御指導を受けました教授、私の先生が、折口信夫博士として、折口信夫博士の講義を聞いている間に、実は、歌舞伎研究、或いは能の研究の根本には、どうしてもフォークロアを尋ねなければいけない、と思うようになったのです。各地域それぞれによって、昔から、半ば生活習慣として伝承されている、様々な歌や踊りがありますが、そうした歌や踊りというのは、観客を対象としたものではなくて、むしろ、その地域住民の生命への祈り、或いは土地の生産物の成就を願う祈り、或いは様々の災・悪、村にふりかかる様々な禍、そうしたものを追い払うための祈りなのです。そうした祈りの表現として、各地域社会において、昔ながらに歌や踊りが伝承されているわけです。そうした、昔ながらに、いわば民俗として、フォークロアとして伝承されている、一つの行動現象というものを観察しなければ、到底歌舞伎や能の本質的な研究は行い得ないのだ、というようなことを、講義を通して私自身感じるようになったのです。

つまるところ、私どもの研究しております各地域の歌や踊りというようなものは、いうなれば、一つの舞台芸術の、常に根本にあるものです。逆にいいますと、常に各地域社会、つまり一般民衆の生活の中における、生活慣行としての行動というものが軸になって、そうした軸が、自らその時代の舞台芸術を作り出してくる、一つの基盤になっているのだというような考え方で、私どもは芸能の研究というものを行っているわけです。

例えば、そういうことで具体的に申しますならば、1年を通じて日本の各地をずっと見てまわってまいりますと、正月、毎年1月になりますと、その

新しく迎えた年の生産への祈り、どうか今年は幸せであってほしいという、そうした生命への願望、そうしたものを表現するために、まず初春の、正月の祭りというものが各地域で行われております。そして、そうした地域で行われる正月の祭りには、当然歌があり、踊りがあるわけなのですけれども、そうした歌や踊りといったものが、歴史的にながめていった場合に、時にはそれが田楽と呼ばれる芸能に発展することがある、或いはそうした生産への祈りの様々な行動の中に、やがては能の様々な演技が誕生してくる契約を見るような気がする、そういうような諸現象が、実はあるわけです。

今日は、外国からおみえになっていらっしゃる方もありますし、私どもが、具体的に各地にそれぞれ歌があり、踊りがあると言いましても、恐らく私などのように各地域を歩きまわった方も少ないと思いますので、とりあえずここでちょっと音を御紹介しておいた方が便利だと思います。これはすべて、1月、毎年新しい年を迎えるにあたりまして行われる芸能の、その一片です。

(テープを聞かせる)

これは東京都の板橋の地方のものです。板橋の方では、毎年、今は2月ですが、昔は正月の11日に、その年の五穀、特に稲の実りの成就を祈願して、田遊び、田圃の遊びと書いて、田遊びというのを行います。これはどういう内容かと申しますと、田圃の土を掻き均して、やがてそこに種を蒔いて、そして伸びた苗をもって田植をする。そして段々稲が伸びてゆき、田の草を刈って、最後に出来上がった稲を刈り取るという、田圃の土均しから稲の出来るまでの様子を、歌と仕事と台詞によって表現するもので、いうなれば、一つの稲作りの模倣、マイムです。こうしたことが、田遊びとして、実は東京ばかりでなく、各地で行われています。こういうようなことが、現実には昔から行われてまいりました。

(テープを聞かせる)

続きまして、これが今の田遊びの中の、種蒔の歌です。これには当然仕草がついているわけです。

続きまして、今度は東北にまいります。

(テープを聞かせる)

これは^{えんぶり}杵と申しまして、青森県の八戸地方で行われているものです。これも今は2月ですが、昔は正月に行っておりました。今年どうか稲がよく実りますように、という祈りをこめて、その稲作りの様子を動作で表現するものです。その動作というのは、ここの場合は歌と踊りです。田遊びの場合は、大体歌と仕草、台詞、と極めて演劇的な表現になります。これに対して、こうした^{えんぶり}杵のようなものは、舞踊的な表現になっています。そうした舞踊的な表現で、つまり演劇的な表現で、その年における田の生産を祈願するために、稲作りの様子を模倣するというような形で行われていた祭です。

日本の民衆の生活において、まず何かをまねる、そしてまねることを繰り返すことによって、それを演劇的なもの、或いは舞踊的なものにまで高めてゆく一つの基盤には、こうした正月における田遊びのようなものがあったということがわかります。このような、年の初めにかかわる祭というものは、大体において、自分達のかくありたいと思う生活の願望を、歌で表わし、或いは踊りで表わし、或いは動作で表現するというもので、つまり、あらかじめこうあって欲しいことを動作や、或いは言葉なりで表現しておく、その通りのことが実現する、という信仰から生まれた様々の呪術的な行為といえます。これは世界的に見られる、いわゆる感応の魔術とか、或いは共感呪術とか言われる一連のものになるかと思いますが、我が国の場合においても、こうした村々における、自分達の願望を一つの動作、或いは言葉で表現するというようなことから、演劇なり舞踊なり、そしてまた、もう一ついうなれば文学の芽のようなものが誕生する、契機があったということです。

新春においてはそうですが、それから更にいよいよ耕作する時期になると、また耕作に対しての、その年の祈願をこめたいろいろな祭が行われております。更に夏場になると、これはちょうど田植の時期ですが、苗を植えるに際して、天候、つまり雨がどうしても降ってほしいわけです。しかし、実際に

は日照りが続いたりして、天候が非常に不安定なわけです。天候が不安定で、そして雨が降ったり降らなかったりする、そういう状況において、村々に様々の妨げをする原因を、この世に恨みを残して死んだ怨霊の仕業だと考え、こういう考え方から、怨霊を退散させるために、或いは妨げをするものを退けるために、今度は太鼓を鳴らしたり、鉦を打ち鳴らしたりする、極めてダイナミックな、音楽的な呪術を行う傾向がでてきます。そうしたもののの中から、夏にふさわしい芸能が誕生してきます。

私どもが日本の芸能を見渡してみると、どうしても季節に芸能がかかわってきます。つまり、初春にふさわしい芸能があり、夏でなければならぬ芸能があるわけです。夏でなければならぬ芸能ということは、いいかえまして、冬になく、初春にもないということになります。そういうような芸能が、実際夏に集中しています。端的に言いますと、例えば鉦という楽器があります。太鼓という楽器があります。太鼓と鉦が組み合わさって、ダイナミックな音を出してゆくというような系統のものは、実は初春には非常に少ないのです。そういうようなことがあって、季節と芸能とのかかわりは、非常に深いものがあるわけです。そういうような、季節と芸能の係わりというのは、実は今度は能とか歌舞伎の場合にも、それぞれの芸能における季節感というようなものになって、発展してくるわけです。

その季節と芸能との関係でちょっと話を始めましたけれども、私どもが観察しますと、そういう日本の芸能の場合に、1年の間に、初春なら初春、夏なら夏、秋なら秋、盆なら盆、そういう季節季節に行われる、様々な呪術的な歌や踊りというものがあり、こうしたものが毎年毎年繰り返されてゆきます。繰り返しということは、いわば一つの行動が段々熟し、様式化してゆく一つの大きな契機になるものだと思います。人間の行動にはいろいろなものがありますが、しかし、そうしたものが芸能と呼ばれるものになるためには、どうしてもそれが繰り返されていかなくてはいけないのです。繰り返しのない行動というものは、様式化に至らないで、ある状態の時で消えてしまう、

- ということがあります。そういう繰り返しのチャンスというのが、祭というものでして、そして、そういう祭における行動の伝承というものが、いかなれば芸能の一つである、民間伝承的な一つの力になっているのです。そして、そういうものが時代時代の舞台芸術をつくり、いわば一種の原動力になっているわけです。時代時代の舞台美術というものは、むしろそういうものを拾い上げながら、それを更にクリエイティブなものに仕上げてゆく、というようなものだったのではないかと思います。

ここで、能というものの、或いは歌舞伎というものを考えてみましょう。実は私は、能でも歌舞伎でも同じだと思いますが、あの能という一つの催し、歌舞伎という催しそのものは、一つの祭としての形態をもっているように思うわけです。それはどういうことかということ、例えば、能というものの本来の一つの正式なプログラムによれば、1日の番組の初めに、翁というものを初番に演じます。これは、おじいさんの姿をした神様の舞を一番最初に演ずるという一つの形態が、実は能の発生時からあるのです。それが、プログラムの一番最初におかれるわけですが、また一番最後においては、必ず祝言というお祝いの謡で止めるという形があります。つまり、おじいさんの姿をした翁の舞に始まって、一番最後には祝言で止める、という形態になるわけです。しかし、明治以降になりますと、翁を必ず番組の最初にやるというようなしきたりは無くなってしまい、現在ではかなり自由になっています。例えば、本来は翁の舞に始まって、五番立といいまして、5つのプログラムが、二番目物、三番目物、四番目物、五番目物と決っていて、その五番目が終わった後に必ず祝言の能をやるという、そういうような形がはっきりと決っていたのです。が、それが明治以降には二番立とか三番立があつて、翁の舞をあまりやらなくなったわけです。しかし、お能の会へ皆様方がお出かけになった場合にはお気付きになると思いますが、能が終わりますと、プログラムの一番最後の所で、必ず主催者が出てきて、後見座、つまり能舞台の一番後ろのところにすわって、そこで謡を歌うわけです。たいてい高砂という謡を歌うこ

とが多いわけですが、その謡というのは、どういうのかといえば、例えば高砂ですと、「千秋楽は民を撫で、万歳楽には命を延ぶ、相老の松風颯々の声ぞ楽しむ」という謡の文句を唱えておしまいになるわけです。この「千秋楽は民を撫で」という文句は要するに、千秋も万歳もここに集まった人々が、祝われてめでたくあれ、ということ、つまりその一座、その場に集まった人の長寿繁栄を祝福するという内容の謡なのです。

これはどういうことかという、その内容、例えば能の番組の中には、女の執念、妄執を扱ったようないろいろなものがありますが、しかし、本日の催しというのは、実はここに集まった人々の祝福のために行われたのだ、ということです。そういう、いわばテーマですね、その一座、その催しのテーマを明らかに証明して、今日はこれで終りです、ということを示しているわけです。つまり能を催す目的は一体何なのだとすると、今日の催し自体は、実は大勢の人々を集めて臨時の祭を催して、どうか皆が幸せになるように、と願ったわけです。こういう芸能を演じたのも、人々の生命を祝福するための一つのお祭だったのだ、ということの、いわばこれは表現であったわけです。昔の形で言えば、一番最初に翁という舞を必ず舞うというような習慣は、いうなればお祭において神が出現して、そこに集まった人々に対して、大きな祝福を授けるということを表現しているのです。まず祭の主人公というのは神ですから、当然神というのが現われてきます。その迎えられた神が、舞台の上に立って足拍子を踏み、祝言を唱えて、ここに集まった人々の生命の繁栄を祝うという、そういう内容の唱えごとということが、まず翁というものに示されているのです。つまり、いろいろな芸能を尽した後に、祝言、お祝いの言葉で止めをさすというような形を能は持っているのです。実はこのような形態というのは歌舞伎も持つ⁴⁵いたわけです。

明治の初めまで行われていた歌舞伎の習慣では、恐らく今日の我々の演劇常識からは考えられないようなことが行われていました。それはどういうのかというと、歌舞伎の場合、1つの芝居は昔は一部制で、夕方にははねる、

終るわけです。始まるのはいつかという、午前の2時から3時で、つまり真暗な、誰もまだ起きないような時間に開場するのです。何をするのかというと、客は1人もいないのですが、そこでまずあまり偉くない、大部屋の、一番下級の俳優ですね、その下級の俳優が出て来て、この翁の舞をします。能の翁には、白い顔、白いおじいさん、白い仮面の翁が出てきて、その後に黒いおじいさん、黒い仮面の翁が出て来ます。この黒い仮面の翁は三番叟といますが、この三番叟はですね、能の場合ですと白い仮面の翁に比べて、足をトントンとタップダンスのように踏んで、非常に陽気で明るく、軽快に踊りぬくわけですが、極めて庶民的な神舞だといえます。歌舞伎というのは大体庶民的な芸能ですから、歌舞伎では壮重な翁よりも三番叟を非常に好んで、いわば翁の替りとしてこの三番叟の舞を非常に尊びました。この三番叟の舞を、毎日開場の時に舞ったのです。それも午前2時か3時です。そしてやがて1時間ばかりたってから、いよいよその次の番組が始まる、というようなしきたりがあったのです。

こういうようなしきたりを、一体どうして取ったのか。それは、歌舞伎では毎日の開場に三番叟を演ずるということによって、やはり神様の舞から始めなければいけない、という約束を守ろうとしたからです。別に本当はそうはしたくないのだけれど、約束を守ったわけです。歌舞伎というもののそのものが、言ってみれば1つの神祭なのです。そこまでの意識を、歌舞伎の俳優自身が持っていたかどうか、これは問題ですが、むしろそういう点がフォークロアでして、昔から日本の芸能においては、祭の形態を取ることが芸能なのだ、という、そういう考え方が無意識に働いていた、ということを考えてみなければいけないと思います。つまり、歌舞伎そのもの、歌舞伎を行うこと自身は、一つの祭を行うことなのだというような考え方から、一番最初にまず三番叟をやるようになったのです。そして三番叟から始まって、いろいろな芝居をやってきて、一番最後は必ず明るく陽気に止めるのです。すべてが丸くうち納まって、めでたく終るという、そういう形のものが、実

は歌舞伎の約束事としてあります。

歌舞伎では、一番最後に行く狂言のことを大喜利といいます。大喜利の「きる」というのは「おしまい」という意味なのですが、それでも、「きる」という字を「切る」とは書かないで、「喜」と書いて「大喜利」と書きます。何でそうしたのかというと、要するに、一日の催しの最後を明るく、そして人々に喜びを与えるのだという、そういうような意味合いで「大喜利」と唱えたのです。だから、三番叟、つまりは神様の舞で始まって、一番最後は、皆がどうか幸せになるように、という祈りをこめて止める、というのが歌舞伎の基本形態なのです。そのかわり、途中で切った張ったがあらうと、腹切りがあらうと、その間でいろいろと化物が出てこようと、怨霊が出てこようと、何が出てこようと、そのようなことは一切かまわないのです。どんなことがあっても、最後にはめでたく終るということが、歌舞伎の一つのテーマであった、とこのように考えていいかと思います。

こういう、つまり神様の舞に始まって、一番最後にはめでたく終るという形を、歌舞伎でもう一つ御紹介しましょう。皆様は普段お気付にならないでしょうが、歌舞伎に付帳というのがあります。歌舞伎にはお囃子などの音楽がいろいろありますが、この音楽を記した、楽譜ではありませんが、音楽の曲名と、その演奏の順序などを記した覚え書きのようなものを演奏者は全部持っているわけで、これを付帳とよびました。この付帳の中で歌舞伎の役者とか、或いは演奏者が、一つ一つの場面が終るごとに「満久」という字を書きます。ここで幕が下りる、という意味で「幕」と書くのが本来ですが、この「幕」という文字の書き方それ自身が、必ず「満つる」という字と「久しい」という字で書くのです。「満つる久しい」で「満久」。つまり、一つの場面が終っても「満つる久しい」。もう一つの場面があって、また「満つる久しい」という風な書き方で、どうしても最後には、止めは祝福でなくてはいけない、とそういう考え方が最後までつきまっております。

私どもが思いますに、日本の芸能というものは、例えば他の語り物にしま

してもそうですが、語り物の最後は。例えば幸若舞などにしても、「感ぜぬ人こそ無かりけれ」とか、何かお祝いとか、なるべくめでたく結ぶという、そういう一つの形を持つことが非常に多いようです。そのことはいうなれば、語っていること、ここでしゃべっていること。皆さんの前でいろいろなことを演じていること、こうしたことそのもの、そういう行為そのものは、皆を豊かにし、或いは五穀を豊穰にさせるという祈りをこめる行為なのだ、そういう呪術的な行為なのだというような、一つの意識が常に働いていたということを見なければいけないと思います。そのことは、ある意味においては日本の芸能を伝承させる根本の力になっていた、ということが言えると思います。

同時にこれは、私どもから言うと、一つの制約になっていることも無きにしもあらずです。つまり、どうしてもめでたく終るという結末を生みだすために、語の筋が、その途中でどのように人間関係のいろいろなものの葛藤が行われていようと、最後には円満に結ばれるというようなところに導かれるということです。そして、この制約というものが、歌舞伎や、或いは様々の日本の芸能の中には、一つの傾向として存在しているということです。

同時にこのことは、歌舞伎のお客様にはいろいろな客があると思いますが、今も歌舞伎の内容がどうだとかこうだとか言われながら、支持されている一つの理由にもなっていると思います。つまりそれは、皆が見に行って、一番最後には何となく豊かな、明るい気分がして帰れる安心感というのがあるからだと思います。例えば、新劇を見に行きますと、一番最後に人が切られて死んでしまって、何か嘆き悶える、そういうところで幕が下りてしまうことがあります。或いは、すべての人が死んでしまって、殺した人が一人呆然と立っていたりします。そしてそのまま幕が下りてしまいますが、このように悲劇でおしまいになっている芝居を見ると、お年寄のお客さんなんかは、何か食い足りない気がするのです。まだもう一幕あるのではないか、ここであと一踊りないのかしら、とか、そう思うことがあるそうです。これは実は、

古い観劇の習慣に慣れた、日本の観客には多分にありがちなことです。新劇が、一般民衆の劇になりながら、何か大衆全体、日本の全体の中心のところに占め得ない要因であると思います。歌舞伎座に大勢客が集まっても、それは歌舞伎をやっている時に集まるのであって、そういう歌舞伎座に新劇が入ってもどれほど客がくるか疑問です。これは、日本の芸能が昔から持ち続けてきた、祝福性というようなところに、多分に原因があるのではないか、と思うわけです。

実は、私はこれがいわば発端みたいなもので、これから後に沢山問題点はあったのですが、能にしても歌舞伎にしても、根本を貫いている、日本人の昔から持ち続けてきた、いわば祭の中における心意伝承というようなものが、芸能の伝承や、舞台芸術の伝承の場合に、有力に働きかけており、そしてそういう働きかけの上で、歌舞伎の、或いは能の生存が成りたっている、ということに注目してみたいということです。むしろ、歌舞伎や能の芸術的な要素よりも、その根本の民族的なところに視点を据えて、御紹介してみました。

〈白 田 甚五郎〉

只今は、民族芸能や舞台芸術を貫くところのものが何か、ということを究明していただいたわけです。その一つの要素として、そこには祝福性の持つ呪術的な、或いは祭祓的な意味がある、ということをお話いただいたわけです。まだまだ後、問題があるそうですが、これはまたあとで補足をしていただくことにします。

〈リチャード・マッキノン〉

伝承と文学というテーマですが、これは考えによっては、実に複雑怪奇な、と言ってよい程いろいろな面で含みがある問題だと思います。いわゆる伝承、民間伝承、フォークロアというものの持つ含みが一つありますし、また、文学というものをどういう風に定義づけるかという点においても、非常に含み

があります。その兼ね合いと言いますか、つながりということを考えだすと、これはほとんど無尽蔵に発想のあり方があるわけです。今日は、本当に一つのきっかけとして、その糸口として、いわゆる伝承、或いはフォークロアというものが、どのような形で、いろいろな世界、それが演劇であれ、文学であれ、また古典の世界であれ、近代、現代の世界であれ、にかかわっているか、ということをかいつまみ、またその断面を少しずつ掘ってみたいと思います。

いろいろな発想の可能性がある中で、特に近代、現代ということを考える場合には、恐らく皆さん御存知のように、例えば芥川があり、鷗外がある。芥川龍之介にはいろいろな作品がありますが、説話文学を題材にし、自分なりにその説話を作り上げる作家、という面もあるわけです。芥川の随筆に一応目を向けてみますと、例えば「今昔物語について」という随筆、或いは「澄江堂雑記」にでてくる、「昔」という随筆に、芥川特有の見方が現われています。芥川は多少ニヤニヤ笑いながら、その問題をとりあげているわけです。けれども、これは一々読んでいたら時間が足りませんので省略しますが、この「今昔物語について」というところで、彼は説話の中に現われる生々しさを、芸術的生命であると言っても差しつかえないというふうに言っています。つまり、今昔物語の作者は、事実を写すのに少しも手かげんを加えていない。これは僕等人間の心理を写すのにも同じことである。もっとも、今昔物語中の人物は、あらゆる伝説中の人物のように、複雑な心理の持ち主ではない。彼らの心理は、陰影に乏しい原色ばかりならべている。しかし今日の僕等の心理にも、如何に彼等の心理の中に響き合う色を持っているであろう。銀座はもちろん朱雀大路ではない。モダンボーイやモダンガールも彼らの魂をのぞいてみれば、退屈にも、やはり今昔物語の中の青侍や、青女房と同じことである、というわけですが、彼は、今昔物語という、いわばデッサンを持った作品から、現代の、或いは普遍的にある、人間のその歪を、また人間のささやかな喜びと偉大なる苦痛を、彼は彼なりに掘っているのです。

と、同時に、これは例の「昔」というところに出てくるのですが、非常に芥川らしい一つのポーズを保ちながら、お伽話を読むと、必ずといってよい程昔々とか、今は昔とか書いてある。どうして〈今〉ではいけないのか、それは、本文に出てくるあらゆる事件に、ある可能性を与えるための前置きに違いない、と。何故かという、とお伽話に出てくる事件は、いずれも不思議なことばかりである。だからお伽話の作者にとっては、どうも舞台を今にするのは具合が悪い。絶対に今ではならぬということは無いが、それよりも昔の方が便利である、といって昔の位置付けをしています。ところで、芥川の考えついたこのことが昔々の由来だとすれば、これも芥川の発想ですが、彼は次のようにもいっています。「僕が昔から材料を採るのは大半、この昔々と同じ必要から起こってゐる。といふ意味は、今僕があるテーマを据えてそれを小説に書くとする。さうしてそのテーマを芸術的に最も力強く表現する為には或異常な事件が必要になるとする。その場合、その異常な事件なるものは、異常なだけ、それだけ、今日この日本に起こった事としては書きこなしがたい。もし強いて書けば、多くの場合不自然の感を読者に起させて、その結果折角のテーマまでも犬死をさせる事になってしまう。僕の昔から材料を採った小説は、大抵この必要に迫られて、不自然の障害を避ける為に舞台を昔に求めたのである」。

この芥川の言葉も、多少は作家の姿勢というものをふまえて考えなければいけない点であるとは思いますが、ここにも同時に、彼も言っているように、あるその異常なるものに対する彼の興味があるわけです。と同時に、そういう必要以外に、昔そのものの美しさがかなり影響を与えるのに違いないのです。続けて彼はいっています。「しかし、主として僕の商品の中では昔が勤めている役割りは、やはりベルトが糸を紡いでいた時にである。或いはまだ動物が口を利いていた時にである」と。

つまり、そういう伝承を、或いは説話文学、もっと広く、或いは狭く限定するとすれば、そういうところに彼は一応の題材の枠を決めて、彼の作品に

色彩と、或いは場合によっては客観性を与える手段としても、彼はこれを使っているといえます。このことについては、時間が無いのでここではあまり敷衍をしません、例えば鷗外における〈歴史そのまま〉と〈歴史離れ〉ということにつき、彼が語っている「山椒太夫について」というのも、これは何かの示唆になるのではなかろうかと思います。ということは、いわゆる〈歴史離れ〉〈歴史そのまま〉という中には、実は彼の発想に多少無理な点があるわけなのですが、ここでは一体〈歴史そのまま〉とは何ぞや、という非常に基本的な問題がでてくると思います。そういう伝承というものを考える場合に、これは多少飛躍になりますけれども、我々は応々にして、伝承というのは昔のものを今に引き継ぐという、その接点だけで伝承というものを考えがちなのではないかと思うのです。つまり、それぞれの時代が、現代においても、将来においても、自分の伝承を作りあげる、ということを我々は見逃してはいけないのではないかと思うのです。

劇作家の飯沢匡や木下順二などが、民話などを取りあげて、それを一方で笑いという枠で取りあげています。そのものにも、もちろん先程三隅先生がおっしゃった祝言性というものが非常に含まれている訳ですし、狂言の非常に大きなポイントとして、笑いの祝言性ということを見逃してはいけないわけですが、そういう伝承の資料を、やはり現代の戯曲として十分に取りあげておられる。まして、能、狂言の題材を考える場合には、そういう伝承というものが非常に強く、そういう作品にうかがえるわけです。例えば重習物である「釣狐」にしても、これはその「釣狐」にまつわる、また特色のあるそういった伝承と同時に、もっと大きな枠での、いわゆる狐のあり方といえますか、狐の焦燥というものが、非常に基本的にあるものですから、これもやはり、伝承の一つの裏打ちとして考えなくてはならないと思われます。

もう一つ、狂言についてですけれども、これは非常に円熟した曲で、小品といえ小品なのですが、「雷」という作品があるわけです。これも、雷という性格、いわゆる日本の民話にでてくる総合的な雷の性格というもの

が、やはり底辺にあるのだということを、我々は忘れてはならないように思います。

ここで、能の話を持ちだしたついでに、と申しますか、大変恐縮なのですが、民間伝承の一つの形態として、いわゆる姨捨の断面について少し敷衍をしたいと思います。

皆様既に御存知のことかとも思いますけれど、この姨捨という説話は、いろいろな形で残っていて、棄老説話とも言うものです。最初に出てくるのは恐らく「古今集」の文面で、「我が心なぐさめかねつ更科や姨捨山に照る月を見て」でしょう。これは一応、題知らず、読み人知らず、となっていますが、ここの姨捨という、或いは姨捨山と月というこの和歌と、それから棄老説話として残っているもの、これは必ずしも信濃ばかりではなく、いろいろなところで残っていたものですが、それが大和物語にでてくるわけです。

この説話は、「信濃の国に更科といふところに、おとこ住みけり。」で始まります。この男は、若くして親に死に別れ、伯母を自分の親同然に思っているのですが、実はその妻君というのが「いと心憂きこと多くて、この姑の、おひかがまりてゐたるを、つねに憎みつつ」とあるように、自分の夫にいろいろと陰口をきき、そのために夫と伯母の関係が思わしくなくなってゆきます。妻はそれに飽き足らず、年老いてゆく老女が、本文には「今まで死なぬこと、と思ひて」ついには自分の夫に、「深き山に捨てたうびてよ」とせめたてる。大変な恐妻である。狂言の世界にも、恐妻は頻繁に出没といますか、はびこるわけなのですから、さすがにこれほど心のさがない、心狭く思う女性はやでこないように思うのです。とにかく、この妻は大変しぶとい女性なのです。で、夫は遂に根負けしてしまうわけです。「責められわびて」とあるように、ある晩、月の耿耿と光る中を、山へ連れて行って捨ててくるわけです。大変親切な方ですが、「高き山の嶺の、下り来べくもあらぬに置いて逃げて来ぬ」とあります。「姪どもいざ給へ。寺に尊き業する、見せたまつらん」と限りなく老女を喜ばせておいて、逃げて帰ってくるわけです。しか

し、一旦は妻の陰口に腹を立てて姫を捨ててきたものの、やはり長年自分のめんどろをみてくれた伯母を気の毒に思い、自分の情のない取り扱いを後悔して、また伯母を迎えに行って、連れて帰るということになります。本文には「この山の上より、月もいと限りなく明くて出でたるを眺めて、夜一夜寝も寝られず、かなしく覚えければ、かく詠みたりける」と例の「古今集」掲載の和歌を詠み、連れて帰るわけです。

少くとも大和物語にでてくる、いわゆる姨捨の段というのは、一応その帰着点というのは、「それより後なむ、姨捨山と言ひける。」という、つまり一応の説明、その姨捨山というのがどういう由来でこういうふうと呼ばれていたのか、という一つの典型的な＜止め＞になるわけですがけれども、同時に、「なぐさめがたしとは、これがよしになむありける」と終りになる。つまり「なぐさめがたし」という表現が、姨捨山と縁語の関係にあるというその由来も、一応説明しているわけです。

こういう姨捨の話は今昔にもでてきます。ただ、俊頼の無名抄にはちょっと内容が違って来るわけです。こういう、「我が心なぐさめかねつ更科や姨捨山に照る月を見て」という、ただ、古今集の和歌として読む場合に、たとえそれが題知らず、読み人知らずとなっていても、やはりそれは恐らくは、京から旅に出た旅人が、その姨捨に着いて、「わが心なぐさめかねつ」という実感というものが、非常に響いているのではないだろうかと思えます。倒置法はもちろんのこと、「更科や姨捨山に照る月を見て」というその対応が、この和歌を、非常に強い実感をもって訴えてくるもの、人間的なものにしており、やはり詠み手は旅人であろうと思われるのです。その、旅人であろうという表現の裏には、或いは、姨捨を考える1つの見方が可能なのかもしれない、或いは可能なのではないかと私は思います。その姨捨を、今度は謡曲の「姨捨」と比べてみましょう。

私は生憎、「姨捨」は舞台ではまだ拝見したことがありません。しかし、少くともその内容を調べ、また舞台というものを自分なりに考えてみる場合に、

謡曲、或いは能としての「姨捨」には、非常に異質なものの、いわば月の中に舞う白衣の女性、一方では永遠の女性であると同時に、何かそこにあるうら悲しさ、美と悲しみとの交錯、それが織りなされています。世何弥は、おそらく幽玄の極地とも考えられる月というものに、焦点を合わせているわけでしょうが、前シテ、というふうに、装束の上からいって、非常に対照的な工夫がなされています。前半は、もちろん里の女として、深井の面をうけています。後半、後ジテではもちろん老女であり、姨の面をつけ、すべて白一色にまとめています。白地の長絹大口です。

さて、この曲の極く一部だけを考えてみましょう。「都方に住居仕る者にて候」で始まる文章です。ワキは、もちろん僧として「われ未だ更科の月を見ず候程に、この秋思ひ立ち姨捨山へと急き候」と登場します。しかし、ワキが姨捨山の方へ行く途中に、やはり焦点になるのは「万里の空も隔てなく、千里に隈なき月の夜、さこそと思ひやられて候いかさまこの所に休らひ、今宵の月を眺めばやと思ひ候」という部分でしょう。更科の月は、まだ見ていないこの旅人。それでこそ思いたって、姨捨山へ行くといい、その行動自体がやがてシテ、つまり「姨捨」の主人公、姥を、前半においては里の女としてひきだしてくることと、非常に基本的なつながりがあります。つまり、姨捨の月を見たい、という気持ちそのものが、あるオープニングともいいますか、ある関係というものを作る機会を与えるわけです。前シテは、呼びかけで出てきます。「なうなうあれなる旅人の何事を仰せ候ぞ」というわけです。そして、一応ワキとシテが、いわゆる初同に至ります。最初の問答といえは問答の中で、シテとワキとの関係というのが、或いはその心理的、距離的、時間的観念、そういう隔りというのが少しづつせばまってくるのです。ワキの質問に対して、シテは「更科の里に住む者にて候。今日は名に負ふ秋の半ば。暮ると急ぐ月の名の。殊に照り添ふ天の原。隈なき四方の気色かな。いかに今宵の月の面白からんずらん」と答えます。シテの立場からすれば、やはりそこには思い出と悲しみ、楽しみというものが何か相応しているのだ

す。それが伏線となって、結局は後半にまた出てくる時に、シテは月を見ながら舞を舞い、月と、その月の意味する一つの悟得の世界に対する、自分の祈りなり願いなりを持つというわけです。

この姨捨の、清らかな美しさ、またそこに秘められた悲しさという、その接点というのが、或いは考え方によっては、多少の飛躍を認めたくえで言えば、私は井上靖の「姨捨」というところまで持ってゆけるような気がするのです。

さて、井上靖の「姨捨」という作品は、割合短い作品で、私が非常に好きな作品の一つです。ここにもやはり、井上氏なりの姿勢で姨捨というものを取り上げられています。井上氏は姨捨の意味するもの、含み、その広がりというものを、人間関係において非常に用意周到な舞台の構成と、人物、情景の配置で描いています。愛別離苦というと、非常に峻厳なものに聞こえるかもしれませんが、姨捨も非常に峻厳なものでありますし、彼はこういうことを自分なりに考えているわけです。そこでの人生の流転を、作品形態としては、回想の形式、思い出の形式、旅の形で彼は取りあげております。それは、あたかも周波の如く、いろいろ広がっており、それは同時に、時の流れと、またそれぞれの時点でのいきさつと、幻想とを保たせながらとらえてゆきます。自分が初めて姨捨の棄老伝説を耳にした時のことを、次のように書いています。ああ、それは五つか六つの頃ではなかったかと。そして次のように述べています。「私はその時五つか六つではなかったかと思う。その話を聞いて縁側へ出ると、私は声をあげて泣き出した。その場所がどこであったか記憶にはない。しかしうろ覚えに覚えている。私にはもちろん物語そのものは理解できなかったが、母をしょって、その母を山へ捨てに行くという事柄の悲しみだけが、抽象化されて岩の間からしたたり落ちる水滴のように、それが私の心にしみこんできたのである。自分が母と別れなければならぬという悲しみに耐えかねて、泣き叫んだのである」と。こういうところから、それぞれの時点、やはり姨捨伝説との関連において作中人物、筆者の私、と

というのは作家の私ではありません、作中の私が、自分の一番小さな、また一番好きな妹、母、弟、また母の弟という、それぞれとの対話なり、事件の錯綜した時点で、姨捨というものの考え方を、更に広げながら持ってゆきます

しかし彼は、姨捨山には仕事の関係で行く機会も随分あったわけでありましたが、結局、本当に最後はなっていくようになる。そして、その説明というのが、彼に姨捨というものの意味あいを与えます。少くとも、伝承の形で考えられている、或いは取りあげられていたデッサンよりも、より身近に、つまり普遍的に、我々の中にある姨捨に対して、彼は旅を続けると。その峻厳な姨捨山、それを目のあたりに見て、自分の妹が結婚して、子供を二人もうけたままに、それをなげだして九州の方へ行く、妹の姨捨を思うわけです。短篇の最後にでてくるプロフィールというのは、結局は妹に手紙を書いて、また東京に戻ってこい、と言わせたいというものです。そういう希望の祈りと同時に、あの峻厳な山、或いはこうこうと照る、冷い不気味な月よりは、秋に訪れた紅葉の方がはるかにいい、という一つの肯定といえますか、人生の肯定というところに、彼は作品を持ってゆく。

この作品は、本当にこれは大雑把な、断片の断面断面にしかふれる時間がなかったのですけれども、そういうところにも、いわゆる姨捨という伝説の中にある、姨捨の世界というものが、一つの螺旋状体において、この現代の作品にも新しい息吹ときらめきをもって語られている、ということだけを申しあげたいと思います。

〈白 田 甚五郎〉

司会者として、一番初めに本会のテーマがどういう方向へ行くか、行くべきか、ということをやっと申しあげたわけですが、私考えますのに、民間伝承というものの研究は、実質的にはかなり古い所まではたどれるのですけれども、サイエンスとしての成立としては、それほど古いものではありません。そしてその研究史の動向をみてみますと、ある一時期においては、一民

俗、或いは一国家の中の数民族ということになる場合もありますが、その民族や国家を形成しておる民族の特異性を追求する、という方向で最初学問が展開していったと思います。しかし、そのうちに一方で、原始社会、未開社会の方の研究が進んでみると、そうした一国の民間伝承を追求して、その民族性を明らかにするというだけではなしに、もっと人類的なものを見いだそう、と、人類性を追求するというわけで、これはいうなれば、ものの考え方として特異性と普遍性ということがでてくると思うのです。物事の真実というものは、一方だけにかたよってはいけないのであって、今日の民俗学は、フォークロアも、また逆に言うとエスノロジーも、むしろ非常に接近してまいりまして、特異性と普遍性とを、ともに見据えながら考えていかななくてはならない時代になったと思います。それで、我々が求める原理的なものは、民間伝承の場合の研究においても、やはりそういう点をしっかりとつかまえておく必要があると思います。

それで、今回この民間伝承と文学というテーマで、三隅先生からは、日本の民俗芸能とそれから舞台芸能などを関連させて、その両者の関係を、日本の、いわば特異性という形で追求されていきながら、それがことによると非常に普遍的な、社会的なものへ向かうのではないか、という含みをもってお話されたように、私は承りました。

マッキンノン先生は、外から日本の文学、今回の場合は、特に娯楽に焦点を合わされてましたので、お話の中で大和物語であるとか謡曲であるとか、そして近代の井上靖の作品にまで至って、そこに日本民族の生命力の流れというものを見つけようとしてのお話であったように思います。

対象は別のところですが、ねらいはやはり、内からの眼と外からの眼で、日本民族の心意の流れというものをとらえられようとしておられるのだ、という風に私はみたのです。私があまり先にこういうことを限定してしまうと、御自由な話ができなくなるかもしれませんが、あまりにもかけ離れたままで終ってはいけない、という心配があったもので、発表していただいたお二人

にうかがったら、「やはり一致するところがある」と言ってくださいましたので、これから約五分位づつ、またお話をうかがって、その後、皆様の御意見や御質疑を受け付けたいと思います。

〈三 隅 治 雄〉

ただ今、臼田先生から一本釘をさされたような感じでお話するわけですが、私は、祭というものが基盤となって、舞台芸術というようなものが誕生し、展開したというようなことをお話させていただいたわけですが、祭から、そもそも演劇なり、舞踊なりの発生を求めるということはヨーロッパにおいても同様です。従って、日本の場合においてもお互いに共通したことではないかと思うのです。

ただ日本の場合には、ヨーロッパにおけるルネッサンスというような一つのチャンスを、むしろ持たなかったと。むしろ神様といつまでも手をつないで、今日までやってきたというのが、私は実情ではないかと思うのです。それは、先程申しましたように、能が一番最後には祝言などで終る形、或いは大勢の、日本の現在の観客が、芸能の場合には、一番最後にはニコニコ笑いながら何かめでたい気分になって帰りたい、という感じを今だに持続していることからわかるわけです。芸能の場合、劇場を訪れるという事は、ちょうど祭の日にお重を下げて、一日を楽しみに、お祭の囃子の零囲気の中で一日を過す、というようなものが、歌舞伎座とかいろいろな劇場へお弁当を持って、一日楽しみに行く観客の心意気であったのではないかと、こういう風に考えるのです。

しかし、そういう風に祭の場として、端的に申しますと、私は歌舞伎にせよ能にせよ、祭の場を臨時に別の空間に設けて、そして臨時にその祭を演出しているのが、能なり歌舞伎なりだった、人形芝居、文楽だった、と思うわけですが、しかしそういう祭の場においても、先程マッキンノン先生がおっしゃいましたように、つまり伝承というものは、常に、その新しい時代、時

代にまた作りあげられるものだ、ということであり、祭の場における芸能においても、全く同様なのです。

例えば、一つの現象があって、その現象が毎年毎年同じ状態だけで繰り返されておりますと、これは年中行事ですが、芸能というものは、この祭の一つの根本的な形としまして、神が祭の場に、人々に迎えられて現われて、その祝福の言葉を述べ、様々の呪術的な神態を演じるという形のものだが、これは祭の一つの中心的な行事になっております。日本の祭においては、海のかなた、或いは山のかなたから神が訪れてくる様を、まず神に扮した者が演じてみせる。その一定の場所まで出てきた神が、神態を演じるという形、神が道中をしてきて、そしてどこかの場所で態を演じて、また再び山のかなた、海のかなたへ去ってゆく、こういう演出というものが基本的にあるわけです。そのやって来る神の姿は、もともとは一人の人間が草を巻き、体にいっぱい草をまといまして、いうなれば神の依り代である草、蔦葛の類を身にまとうという形で祭の場に現われるという状態ですが、それが時代とともに、おそらくは先祖を表現したかと思われる老人の姿をした神が、祭の場に現われるようになり、その形が、更に仏教の伝来と同時に、菩薩の姿をした神が訪れてやってくるようになる。獅子になり、或いは鬼になり、いろいろなスタイルをした神々が出てきて、そこで神態を演じるわけです。が、神態そのものが今度はまた、いろいろと姿を改めてゆきます。更にそれが舞台化された場合においては、かつて少年が神に扮して神態を演じていたというような形が、今度は少年、つまり 14、5 才の少年の役者が、真赤ないろいろの隈取りをして、丸くげの帯を締めて太刀を抜いて、悪人ばらを切り払う、そういう形の演技にまで展開してゆくのです。私は市川団十郎の荒事の発生だと思うのですが、その場合、市川団十郎の荒事が誕生する基盤、それを迎え入れる民衆の心というものは、祭の場に子供の扮する神が訪れてきて、悪霊を退散するという儀礼に対する、一つの宗教的感情が根本にあったと思います。

しかし、そういう普遍的な感情にのりながら、隈取り、豪快にふるまうと

いう、新しい時代の江戸っ子の、時代精神を反映するようなものを新たに創造したことによって、団十郎の芸は新しい時代の伝承を作って、展開していったと思います。おそらく、この団十郎のようなことが無かったとするならば、歌舞伎は単なる年中行事になってしまったでしょう。しかしそうではなく、団十郎のような、一つの従来の民間信仰に基づきながら、更にそれに新しい美意識なり、時代の精神なりを加えてゆくようなことがなされることによって、歌舞伎は歌舞伎として展開していった、という風に考えるわけです。

そして私は、日本の民間信仰というものは、どの時代にも流れながら、しかも人々の歩みというものは、更にそれぞれに一つの創意を加えまして、あたかも螺旋階段のように一つ一つの時代のものを作りあげていったと考えます。しかし、作りあげた裏には、常に過去の民俗の働き、民俗の投影があると考え、そういう意味において、マッキンノン先生の嫉妬の伝説みたいなものが井上靖のものにまで脈々として流れているという説を、興味深くうかがったわけです。

＜リチャード・マッキンノン＞

私の発想といえますか、非常につじつまのあわないような話になったと思いますが、それをそれぞれ敷衍するとなると、また長くなりますのでさしひかえます。

けれども、いわゆる伝承と時代、僕は文学という大きな枠づけの中で考える場合、やはりそれぞれの世代の人間と、たまたま日本なら日本での、また地域的にも広がりのある伝承、つまりそれぞれの世代、時代、またそれにからんでくるいろいろな条件、社会の条件、経済の条件、いろいろな条件によって、それぞれの説話がまた新しく花咲き、また今までは思いつかなかったようなものが、そういう説話なり伝承にちゃんと静かにたたずんでいた、ということの発端を述べたつもりです。

例えば民話であるとか、或いは伝説とか、神話とか、外側から定義づける

形、少くとも現代の、今の世代の人の中には「なんだ、こんなのは古いことだ」とか、「そんなものはそれこそ神話や伝説で、全然本当ではない」というような、私からすれば大変横着な考え方というのが随分あるのじゃないかと思います。そういう伝承の中には、それぞれの時代に、ある魔可不思議なものを説明しようとする、或いは集団生活の中で、これだけは残していこうという、そういう希求と、願いと、同時に文学性、創造的精神と、いわば木花之開耶姫と磐長姫のあの神話というのは、もちろんこれは説明神話とかたづけられかたづけられないこともないわけです。しかし、それだけでおしまいにするということは、私は大変危険なことだと思うのです。ということは、これは多少飛躍して我田引水になるかもしれないが、例えば世阿弥が言う「初心忘るべからず」と、「時々の初心忘るべからず」というそれぞれの接点で、やはり我々はその時代というものを、復元というのは不可能であると知っておりながら、時代に迫ろうとするのです。それ位の、文化というものに対する思いやりがあってもいいのではないかと大上段にふりかぶってしまうのですけれども、私は根本的にはそうだと思うのです。そういうものに、ただ頭で割り切って、全然私達は関係ない、というところに私は非常に危険があるのではないかとということと、やはり素直な気持ちでそれぞれの伝承というものに、耳を傾けるという姿勢がもっとなくてはならないのではないかと思います。そして、そういうところで、いわゆる伝承と流れの問題、また姨捨にしてもそうですし、姨捨をとりたてて取りあげることもないのかもしれませんが、一つの断面として取りあげたのは、やはりそういうところに、いわゆる姨捨の含みというものが、日本だけでなく、それぞれの国、アメリカでの姨捨という、シニア・シティズン・センターという問題、これは一つの姨捨のものの考え方でもありえるという、含みを持たせたものの見方なのです。

それからもう一つ、三隅先生が先程お話されてた時に、私が考えていたのは、いわゆる芸能としての基盤、基本にある祭と、歌い、舞い、体でしぐさ

をするという、これも非常に普遍的という、いわゆる言霊の思想、たまたま言霊という思想というのが、日本の発想にあるので、いつの時代にもそういうことがあるわけですね。どこの国の文化にもあります。つまり体、歌、動きによって求めようとするものが、具体的に実際に現われてくるということです。私はそれ程いろいろな文化を知っているわけではもちろんありませんけれど、例えばアメリカの西北部の地域文化の基盤になっている原住民族で、ノースウェスト・ネイティブ・アメリカンズの行事、祭にも非常に似通ったものがあるわけです。

それと、たまたまこの春、久しぶりに金沢にまいりました時に、これはテーブルで見たのですけれども、能登のアエノコトという行事を見ました。これは非常に素朴といえは素朴ですが、素朴というのはつまらないというわけではありません、このアエノコトという、冬から春にかけて田の神様をねぎらい、また今年もよろしくという、もっと適当な発想があるでしょうが、非常に素朴としか言いようのないものです。その際、その行事をされている方は、これは決して行事としてやっているのではないのです。それはやはり、自分で、体全体で感じとっている気持ちがして、私は大変うたれました。これを、私はもっといろいろな方にお見せしたいし、特に農業関係とか農家、そういった、農業にたずさわっている方々にお見せしたいのです。どこの国、どこの文化でもその裏側にある、土というものに対する尊敬と、そういうところから出てくる、或いはそれに自分の生活が本当に密着しているという、あたりまえの事実を、そういう行事として、祭として取りあげているというのは、私は非常に意味があると思います。

＜白 田 甚五郎＞

お聞きの通り、お二方の補足で、民間伝承と文学へのつながりが非常に深い面のあることが、明るみへだされてきたように思います。ここで、座談会ならば司会がそういういい芽を伸ばしてゆくように心がけるわけですが、こ

これはシンポジウムですので、ここで参加された方々の御意見を承って、あるべきところへ至ることにした方がよいのか、と思います。

＜鷹 津 義 彦＞

今、司会の臼田先生の方から御注意がございましたので、なるべくその趣旨に添うように発言したいと思います。

マッキノン先生が、一番最初に芥川の昔論をお引きになりましたが、芥川の昔論、今と昔が同時的であるという考え方、これは芥川の場合ばかりではありません。日本の場合、作家を挙げてゆきますと、この間亡くなりました福永武彦が、やはり彼も日本文学についていくつかの論を残しておりますが、これは、信仰の時間として同時性である、信仰というのは、世界の中で今と昔は同じだと、芥川を受けてそういう言い方をしております。もう少し言葉をかえますと、これはやはり、よみがえりの時間だということです。これは三隅さんに異義を申し立てるようですが、繰り返し、とおっしゃいましたけれども、単なる繰り返しでなくて、それは一年づつよみがえっているわけですから、三隅さんの論旨からすると、よみがえりということになるのではないかと思うのです。よみがえりというのは、単なるヒストリカル プレゼント、歴史的現在ではなくて、毎年よみがえり、更新するわけです。だから、信仰の時間としては、ある意味で復活の時間だともいえる。ところが、文字の享受そのものが、文学で読むにしても、耳で聞くにしても、或いは芸能として目で見るとしても、いつでもやはりよみがえり現象を伴っているのです。ですから、「今は昔」という伝承は、信仰の対象であると同時に、文学の対象である。ある意味で、歴史的認識そのものもよみがえり現象を持っているということになります。マッキノン氏が敷衍された、いわゆる鷗外の歴史離れというもの、そういう意味での歴史認識のよみがえりを指しているのだと思うのです。そういう点で、御二人の話が、その点では完全にくい違ってはいないのではないかと思います。 以上のような認識のうえで、三隅さんの方

に御質問したいことがあるのです。三隅さんは、今、いわゆる田遊びの例を引かれて、豊穰儀礼の説明をされましたが、すべての芸能がそれで説明できるのか、という疑問をお聞きしたいわけです。例えば、豊穰儀礼そのものに、やはり非常に古い文献でいくと、例えば須佐之男命の、古事記の須佐之男命のように田のあぜを放つ、或いは大嘗きこしめすところに糞まきちらす、そうした反豊穰の所作が述叙されている。豊穰儀礼そのものの前に、いわゆる禁忌、タブーを犯した場合の、いわゆる前義的なものが存在していたのではないかと思うとです。

具体的に記紀の記述を見てまいりますと、いわゆる後の祓と呼ばれるような記述は、須佐之男と、わかりやすい名前かというと、神宮皇后になぞらえている神宮皇后の大祓、という風な形ででてまいります。けれども、もっと具体的には、豊穰儀礼の本義ともいえるべき大嘗会、即位式に結びついたもの、これが次第に秘儀化されてゆくわけです。もう少し丁寧に言いますと、いわゆる豊穰儀礼で、穀物の霊と人間の霊が呼応しあう、豊かな実りを象徴する、いわゆる男神と女神の結びつき、いわば祝婚歌、これが記紀の上巻にはかなりある。これは、殊に王朝の始祖になぞらえられたような、そういう上巻の神々、天皇には、かなり祝婚歌があるのですが、それが次第になくなっていき、もう中巻以降では、中巻の初めだけで、後はもう全然なくなって、単に即位と婚姻の記事だけになってゆきます。ところが逆に増えてくるのは、いわゆる即位の前にタブーを犯したために、禁忌を犯したために帝位を追われる、或いは、帝位につけないという記事です。例えば最も代表的なのは、軽太子、軽太郎女の、同腹の兄妹相姦、これで帝位を追われるというものです。その場合に、これは非常に文学化されている。そして鏡と玉がでてきて、これは折口説によると、言う迄もなく鎮魂ですね。若くして、実りを残すことなく、子孫に関する記述が一切なくて果てていった、そういう男女に対する鎮魂という形をとっている。これは、もっと時代が下がると、芸能にも非常に関係があります。日本書紀では、武烈前記ということになっておりますが、

やはり即位前の求婚を断ったという点では、軽太子と軽大郎女と同じ、影媛と鮪臣の、武烈を交えた三角関係で、例の有名な道行歌謡がでてくる。そしてこれも鎮魂歌謡です。こういう式のものが、やはり一つあるのではないかと思うのです。

三隅先生がおっしゃるような豊穰儀礼の面は、中央では段々秘儀化されてくる。この秘儀化されてゆく過程というのは、何もいわゆる大嘗会にまつわりつく、非常に純粋な豊穰儀礼だけでなく、例えば今、賀茂祭に伝えられる、丹塗りの矢が流れてくるというのも、古事記では神武の時期の、いわゆる宮神のところででてきて、垂仁紀で変型してでてきて、それからでてこなくなる。ただしそれは、秘儀化されてもずっと現在まで持ち続けられている。そういう本義が秘儀化されてゆく時にでてくる前義、具体的には禁忌、タブーを犯したもの、これがやはり早く文学化されてゆき、芸能化されてゆく訳です。これは三隅さんがおふれになった、御霊信仰にも結びつくと思いますが、曾我物がそういう伝統を負ってはいないか、曾根崎心中に始まる心中物もやはり伝統を負ってはいないか、曾根崎心中なんかには、最後に、短くはあるけれど明らかに鎮魂儀礼を示す言葉が残ってます。そういう点は、芸能全体を見てゆく時に、豊穰儀礼だけで説明がつくのかと、私は話を聞きながら、そういう疑念を抱きました。むしろ豊穰儀礼と並行しながら、豊穰儀礼とやがて切り離されてゆく、そういう禁忌、タブーを犯した事例、こういうものは文学化され、芸能化されていていっているのではないかと思うのです。これは一般的に言えば、ギリシャ悲劇などの中にそういうものは十分指摘されているわけですが、私達の民族の中でも、いわゆる文学化、芸能化ということを考えてゆく時に、その流れというものは見逃してはならないのではないかと思うのです。

＜三 隅 治 雄＞

大変にいいお話を拝聴いたしました。確かにそういう、先生のお話の要点

というのは、私ども示唆される点が多うございました。

例えば初春の行事などの場合には、豊穰儀礼一本とはとうてい考えられないと思います。ただその前提といたしまして、斎籠りの神事、つまり年末から年初めにかけて、籠りの神事というのがあります。

籠りの中で新しい年を迎えようとする。これが仏教儀礼になると、行い、悔過の方のものにも結びついてきますが、こうした神事の一系列、こういう儀礼の一つのものが、むしろ豊穰儀礼というべきものと、つながりをもつのではないかと思います。ただ芸能という形に、民間伝承の場合には、なかなか結びついていないという事例がありまして、これが夏場の御霊信仰の面になってくると、がぜん芸能の諸例がでてくるのです。しかし、記紀などの古い文献にでてくる、そうしたくさぐさの物語が、儀礼伝承の一つの形としてながめていった場合、どのような現象の祭事、或いは芸能に結びついてゆくかというのは、むしろ先生の御示唆に基づいて、私ども研究しなければいけない面だと思います。その点、大変いいお教えを承ったと思っております。

それから先程のよみがえり、つまり繰り返しというものが、単なる繰り返しでなくむしろ蘇生であり、一つ一つが改まってゆく再生の儀礼であるといわれましたが、確かにその通りでして、お説をその通りに私ども承っております。

＜飯 島 武 久＞

三隅先生にお尋ねしたいことがあります。歌舞伎を始めとして、日本の伝承芸能のタイプには、祭というものを演出してゆく形、そこにいろいろな形で呪術的なものが入っているというお話ですが、この問題を考えますに、必ずしも先程もどなたかふれられてましたように、日本だけの特殊性でもない気がするのです。

例えば、イギリスのシェークスピアの中にも、皆様御存知のようにいくつか呪術的な要素、民間伝承のものをすくいあげています。マクベスという芝

居の中に、魔女、ウィッチがでてきて、これが予言する。すると当時の観衆というものは、かなりそういうものに対する信仰みたいなものを持っていたらしくて、これは非常に迫力をもっているわけです。従って、必ずしもそういうことは日本での特殊現象ではない気がするのです。ただ、次のような論点でながめられないかということをお尋ねしたいのです。つまり個性と普遍性といいますか、日本の歌舞伎などをみまると、個性というものにむかう意識が、非常に弱いのではないのでしょうか。これは歌舞伎ばかりでなくて、いわゆる民謡とかそういうものに登場する人物が、誰でもいい。つまり山田太郎とかいった、そういう個別化の名前ではなくて、普遍的なもののような気がするのです。その点で、もちろん歌舞伎というものは、西洋リアリズムの面から見ではいけないといわれますけれども、そういう点からいうと、リアリズムというものの発達が遅れた、という言い方は語弊がありますが、進まなかったのではないかと思うのです。文芸の上では、御存知のように明治の初年に、坪内逍遙がもっと近代的な小説を作らなくてはならないと言った根本には、やはりリアリズムというものがあって、それ以後日本の小説は、西洋と同じような次元でとらえられています。つまり、リアリズムが個別化であったと思うのです。演劇の場合、歌舞伎というのをみまると、どうもリアリズムという点から考えると、個別化ということがある意味では遅れているというか、それがあまりデベロップしなかったのではないのでしょうか。先程のお話でいうと、少しずつ時代にあわせて変化はあったといわれましたが、例えば他のものと比べると、非常によくわかると思うのです。

イギリスの文学でいいますと、十八世紀頃ドクター・ジョンソンという大変な文学理論家がいまして、これは有名な比喻ですが、詩というものは、チューリップの縞を数えるようなことをしてはいけないのだ、というわけです。詩を歌うには、チューリップならチューリップ全体像を描かなくてはいいけない。いかにしたらチューリップらしいかということ、それが文学の基本だといっています。例えば、新古今などの文学理論をみまると、本の歌をふ

まえて、それにあわせて本歌取りという考え方といえますか、これは個別化ではないと思います。ですから、リアリズムというのは、西洋の文芸理論の中でも昔もそうでなかったと思うのです。それが19世紀になりますと、個別化に向かって、御存知のようにロマン主義というものがでてくる。ロマン主義というものは、日本人の考え方に非常に近いのですね。ですから、そういう点で、私が三隅先生にお聞きしたいのは、個別化と普遍性という点なのです。歌舞伎の中のそういう集団性、呪術的なもの、或いは祭的なものというものは、日本的、独特のものでないと思います。そうすると、他の国の文芸の中にもあったということです。ただ今私が卑近な例をだしましたけれど、例えばイギリスの例でいうと、18世紀の半ば位までは、個別化へ向かう思考は非常に稀薄でして、詩というものは普遍的なものをうたわなくてはならないのだという理論があるわけです。そしてまた、例えば超自然、スーパーナチュラルなものに対する関心が、18世紀の前半以前は非常に強いのですけれども、詩の中に実際に現われるのは、それよりずっと後になっています。これはどうしてかということ、これは非常にポピュラーな、はやった詩で、日本にも紹介されましたけれど、詩人が墓場にでてきて、亡くなった霊に言及するような詩が、大変書かれる。18世紀も末頃になって書かれるわけです。どうしてそういうことが書かれるようになったかということ、今言った、神秘的な、超自然的なものに対する恐怖がなくなってきたから、そうやってきたわけです。文芸というのは、スーパーナチュラルな、超自然的なものに対する恐れとか、そういうものを克服した時点で、リアリズム的なものが起こってくると思うのです。先程の歌舞伎の例で言いますと、ルネッサンス的なものが日本にはなかったので、いつも神様と手をつないでいる要素が強かったとおっしゃったことと関連して、歌舞伎を支えている大衆の意識というものは、個別化というものに向かわなかったのではないか。その点で、ちょっと語弊を招きますけれど、日本の、小説の面で起こったようなリアリズムの展開というものが、歌舞伎では比較的乏しかったのではないか、という見方はできな

いものでしょうか。

といいますのは、現在若い人たちが、歌舞伎と新劇のどちらがピッタリくるかという、何といても私は新劇の方が現代の若い人達にはぴったりくると思います。最近はちょっと違って、歌舞伎とか能に対する興味がでてきたといいますが、これはむしろ、いわば外来のもの、異質なものに対する興味という点でとらえているのではないかと思います。つまり、リアリズムとの関連で、個別化現象という、そういう視点から歌舞伎をどういう風にがんになるか、お伺いしたいのです。

<白 田 甚五郎>

三隅先生のお名前が出ましたので、三隅先生にまずお話していただきますが、イギリスのドラマや小説のお話がありましたので、マッキノン先生にもやはり一言、コメントをつけていただきたいと思います。

<三 隅 治 雄>

歌舞伎における、個別性と普遍性の問題で、確かにお話の通りに、歌舞伎の場合の登場人物というものは、その世界を、例えば赤穂浪士の事件が起こったにしても、それを太平記の世界に持ち込む。つまり、太平記というものが一般大衆のよく熟知している世界のものであり、それからその他には、曾我兄弟の物語というのがあって、源平の物語、世界が一般に知っている話に、それぞれの題材をすべて結びつけてしまいます。だから、登場人物が花川戸助六というような現代の人物でも、それを五郎とかいうようなものにもってゆくわけです。従って、そこには一般大衆の人々にとっては、ある類型的な人物を想起するような仕組に、まずドラマというのは構成されている。これは、小説の場合にも多分共通する問題ですけれども、歌舞伎作者、浄瑠璃作者の場合には、一般の知識、従来から持っている知識に、ある点依存しながら、なるべくは昔からの類型を踏襲するということを、創作態度にして

います。そして、その上に乗っていくわけです。だから、昔の曾我兄弟というのは、臥薪嘗胆のうえ敵討をすると、もう話はできあがっているわけです。そういう話の中で、作者それぞれの、つまり、いろいろな自分独自の創作性を、その中に盛りこんでゆくのです。

一般の人々は、曾我兄弟を連想しながら、その中でどんな新しいものを、この作者は書いているのだろうかというような、そういう態度でみてる。本歌取りの場合でも、本歌があつてそれを取りながら、新しい要素を盛りこむというような形で、作品を作っていることは事実です。だから、極めて典型的で、今そちらのお話でいえば、普遍的なところでものを書いていて、従って個別なところは非常に少ないというようなことについては、確かにそうなんです。しかし、その作者が、類型に基づいているがゆえに、遂に作者は思う存分自分の新しいところを書いているというような要素もあるのです。例えば、近松門左衛門の作品を見ると、昔の一つの形を踏襲していることは踏襲している。踏襲しながら、それ以外に、踏襲しているが故に今までのものとは違うのだという、思いきった新しさをいれている。それは鶴屋南北などもそうです。優れた作者の場合は、類型をふまえながら、類型をのりこえた、いい作品を書いているところが、歌舞伎作者の真骨頂、値打だと思う。だから、私どもの方の作品の良し悪し、鑑賞の態度というのは、どれだけ類型に基づいて、類型を超えているかというところが、鑑賞の一つの態度になっている。それから役者もそうです。曾我の五郎であることは、どの作品をみても、曾我の五郎がでてくることはできますが、そうすると、その中で思う存分、新しい自分なりの肉付けをしているというような形をとっている。つまり典型的でありながら、類型を超えるというところに、歌舞伎や浄瑠璃などの作品のおもしろさがあるのではないかと考えます。従って、極めて普遍的な、或いは典型的な立場を取りながら、その中で極めて個別的な創作活動を作者自身はやっていた、という風にうけとっていいのではないかと思います。

<リチャード・マッキノン>

私、別に先生の御発言に対し、つけ加えたり、いろいろ話す必要もないように思います。

私は、個別とか普遍とかいう、レッテルというものに大変恐怖を抱いています。ですから、私はなるべくそれをはずすようにしています。というのは、どうもこのレッテルというのは大変難しいもので、それに負けてしまうのですね。負ける可能性があるのではないかと思うのです。ですから、どうしてもそういう形でレッテルにされると、私は逃げる方です。

それに先程御発言のあったことは、特に歌舞伎との関係ですので、他の事をつけ加える必要もないと思います。

<張 良 澤>

日本という国は日の本、或いは月の国であると、昔から言われてきましたので、きっと太陽に関する神話なり伝説なりがたくさんあると思います。その中に、太陽征伐という物語がありますかどうか。もしあるとすれば、日本の民間芸能は、どういう風にこれを取り扱っていますか。

次に、太陽に関する日本の民話、伝説は、中国の太陽神話とか南方民族の太陽神話と、どういうつながりがあるのでしょうか。

<臼 田 甚五郎>

それはもう本当に、それだけで一つシンポジウムを開いていいような御質問であるのですが、ひとくちに言って、御期待になるほど太陽征伐の民間説話というようなもの、私も今ずっと考えていましたが、ちょっと思い出せません。太陽に関する神話、伝説でいけば、また申しあげられるものもありますけれど、これは、後でお話し合いをするということにいたします。

< サンプター・ジャスミン・ノベル >

翻訳についてですが、古典はやはり、その古典の生れた時代の雰囲気をもった、古い言葉をそのまま使って翻訳するのが、一番よいことだと思います。そうでないと、古典のルーツが失なわれてしまう、ということです。だから、できるだけ学者の方に、その古典のもつ気分に見合った言葉で翻訳してほしいと思います。

そのその場合、普通の人のために、難しい言葉になるかもしれませんが、それは仕方のないことだと思います。日本語はだんだん変ります。たくさん外国語を使います。五千年後では、現在の言葉で訳されたものはほとんど意味がなくなっていると思います。

< 臼 田 甚五郎 >

どうもありがとうございました。それではこのシンポジウムのまとめをいたしますが、民間伝承と文学というテーマで、私が度々申しましたが、内なる目と外なる目とが、次第に焦点が1つに合ってゆくことを期待して、このシンポジウムをつとめさせていただいた次第です。といいますのは、先程もお話がありましたように、いろいろとその国々や民族の中での、特異な現象もありますが、またそれはよくみると、違った民族や違った国においても、ありうることであるということで、次第に私どもが、国際交流ということが、学問の上でも実を結んでくるということが、予想されてくると思います。私自身の感想でいうと、先程マッキンノン先生が、言霊の思想ということをおっしゃいましたが、これは大変私どもにとっては、重要な言葉であると思います。

柳田国男先生が、終戦間もない頃に『口承文芸史考』という本をおまとめになりましたが、その中に結局、口承文芸の研究をしなければならない大きな意味といたしまして、日本における言霊の思想というものを明らかにしなければいけないということを、はっきり書いておられるのです。近頃の国文

学をやっておられる方達は、どちらかというとあまり言霊というようなことを、口にしなくなったのですが、やはりこれは、もう1度私などは考え直さなくてはならないことだと思っております。私どもの考え方の中に、人間というものを見直し、聞き直し、宣り直ししなければいけないと、場合によっては、間違っただけを言うかもしれないし、或いは聞きまちがいをということもあるかもしれないし、言いまちがいをということもあるかもしれないが、それをもう1回見直し、聞き直し、宣り直しするような気持ちでいかななくてはならないということを申しております。が、言霊の思想ということ、これが実は民間伝承の中の1つの大きな分野であり、口承文芸の研究について、我々の先覚者が言霊という言葉を出された次第であります。

実は私自身は、14年前にフィンランドへ行ったことがありますが、御承知のように、フィンランドは非常に民間伝承の調査研究が進んだところで、特に説話や歌謡の方の研究が進歩していて、一つの本山のようになっていると思うのです。フィンランド文学協会という名前で、収集や整理、分類、研究をし、或いは出版をしております。そこで私が強烈に感じたことがあります。カレワラという叙事詩などを見ますと、日本の古典で言霊ということがでてきて、日本の国を言霊の幸う国というけれど、カレワラなどを読むと、まさにもっと言霊ということがよくわかるように思われました。そのようなことを考えると、今まで、言霊の幸う国だなどといって、いい気になっていたことを非常に恥しく思ったわけです。それは恥しいというだけでなく、眼を広く開いて、言霊というようなことでさえも、やはり1つの普遍的なものとして受けとめて、深く考えてゆかなくてはならない。それは人類全体にとっての問題にもなるのだと、そういうふうなことを痛感して、14年前もどってまいりました。それからの私の学問なども、随分変わってまいりました、と自分では思っているわけです。たまたまマッキノン教授が、言霊の思想ということを、この中でおっしゃってくださいました。何も私が強制したわけではございません。民間伝承と文学というテーマで、そういうことがでてまいり

ましたことは、私、司会者として大変喜ばしく思っている次第でございます。

以上で、今日のシンポジウムを終ることにさせていただきます。