

「民俗」と「芸能」

——いわゆる「民俗芸能」を記述する方法・序説——

橋本裕之

- | | |
|-------------|------------------------|
| 1 はじめに | 3 いわゆる「民俗芸能」を記述する方法・序説 |
| 2 「民俗」と「芸能」 | 4 おわりに |

論文要旨

本稿の目的は従来さまざまに考えられてきた「民俗」と「芸能」のかかわりをあらためて検討して、いわゆる「民俗芸能」を記述する方法にまつわる未発の可能性を模索するところにある。本稿ではこうした問題に対して一定の見解を提出するため、「民俗芸能」という術語の形式に留意しながらも、さしあたって民俗芸能研究が「民俗」と「芸能」のかかわりをどう理解してきたのか、その系譜を検討したい。

民俗芸術の会が発足した昭和2年(1927)以降、民俗芸能研究における主要な潮流は折口信夫に代表される民俗学的研究、および小寺融吉に代表される美学的研究であった。前者には「芸能」を「民俗」に規定されるものとして定位して、その信仰的制約を重視する偏向がみうけられる。また、後者に「民俗」と「芸能」のかかわりをきびしく検討する試みは僅少であり、いわゆる「民俗芸能」に美を発見するところに専心しがちであった。こうした研究史の付置連関はいわゆる「民俗芸能」が複合的な文化現象である消息をしめしているように思われるのである。

それでは、両者を統合する視座の可能性は存在するのだろうか。いわゆる「民俗芸能」の持つ本質的な性格を「民俗」と「芸能」の相互規定的な関係にもとめたばあい、とりわけ「芸能」が「民俗」から離脱する過程に注目して、「民俗」と「芸能」が接する特異な位相を主題化する試みは、いわゆる「民俗芸能」を記述するばあいにあってもきわめて有効である。

しかも、「芸能」に対する過剰な関心が「芸能」を「民俗」から離脱させる最大の契機たりうるのだとしたら、民俗芸能研究は「芸能」に対する過剰な関心を生み出す個の領域を記述する試みに着手しなければならない。こうした個の領域が「民俗」と「芸能」の相互規定的な関係を最もよく体现しているはずだからである。かくして、美的価値を過剰に突出させる、いわば「異常人物」を主題化する試みが浮かびあがってきた。

1 はじめに

本稿の目的は従来さまざまに考えられてきた「民俗」と「芸能」のかかわりをあらためて検討して、いわゆる「民俗芸能」を記述する方法にまつわる未発の可能性を模索するところにある。といっても、「民俗芸能」という術語には厄介な諸問題が含まれている。今日、この術語は一般的にもひろく流通しており、あたかも自明な領域として存在しているかのように感じられる。しかしながら、じつのところ戦後に新しく誕生した学術用語の一種であり、そこにはさまざまなイデオロギーがたたみこまれている。「始源」「古風」「伝統」「素朴」……。別稿でもくわしく述べているように、「民俗芸能」は一定のイデオロギー効果を介在させた結果として、はじめて浮かびあがる固有の領域なのであった。⁽¹⁾

したがって、いわゆる「民俗芸能」といってみても、この術語が発明されていった過程を思想史的に検証する試みをとおして、そこに含まれるイデオロギー的偏向の所在を正しく認識しておかなければならない。⁽²⁾ にもかかわらず、本稿ではきわめて雑駁ながら、「民俗芸能」に「民俗社会に伝承されている芸能」⁽³⁾ ぐらいの大意を含ませてみたい。すなわち、「民俗芸能」という術語を批判的に考えないで、むしろいわゆる「民俗芸能」として仮説的に定位しておきたいのである。その結果として、この術語を構成しているふたつの要素、つまり「民俗」と「芸能」のかかわりをどう理解したらいいのか、という問題が浮かびあがるものと思われる。「民俗芸能」という術語はその形式じたいからしても、再考しなければならない問題を残していたわけである。

かくして、本稿ではこうした問題に対して一定の見解を提出するため、「民俗芸能」という術語の形式に留意しながらも、さしあたって従来の民俗芸能研究が「民俗」と「芸能」のかかわりをどう理解してきたのか、その系譜を検討する。そして願わくば、いわゆる「民俗芸能」を記述する方法にまつわる未発の可能性を模索してみようというのである。

しかしながら、「民俗」および「芸能」という術語にしても、やはり再考しなければならない問題を残している。本来ならばこうした術語が形成されていった過程を検証する試みから着手しなければならないのだろうが、幸いにも前者は大月隆寛が批判的に検討するところであり、⁽⁴⁾ 後者は守屋毅が要領よくまとめるところであった。⁽⁵⁾ したがって、本稿では「民俗」および「芸能」という術語に含ませるべき大意をもあまり批判的に考えないで、任意の一般的な表現に就いておけばいい。たとえば、大月および守屋の所説にしたがいながら、「民俗」を民間伝承にほぼ同義なも⁽⁶⁾ の、「芸能」を広義に人々が発揮する実力、狭義に歌舞音曲とでもしておけば十分である。⁽⁷⁾

ところで、「民俗」と「芸能」のかかわりを検討するばあい、まずもって柳田國男の発言に注目して然るべきであった。何につけても柳田からはじめてしまうのは、民俗学のまさしく悪癖でしかない。しかしながら、悪癖であっても重要な視座を提供するばあいも、ある。じっさい、柳田はきわめて早い時期にいわゆる「民俗芸能」をあつかい、今日の民俗芸能研究を大きく方向づ

けているから、その好例である可能性を強調してもいいのではないだろうか。といっても、柳田が「民俗」と「芸能」のかかわりに直接ふれたのは晩年近くになってから、しかも否定的な論調に彩られていた。以下、本田安次の証言をみる。

我々が今日「芸能」と呼んでゐるものを、先生はよく「技芸」と言はれてゐた。その「技芸」は民間伝承ではないと、曾てラジオ放送で仰言られたことがあり、これが民俗芸能研究者たちの反省を促したことがある（「芸能復興」十四号）。しかし私は、先生のこのお言葉はさすがであると深い敬意を払つてゐる。芸能に伴ふ民俗は別として、芸能そのものは「民間伝承」とはたしかに区別してよいと思ふのである。⁽⁸⁾

本田のいう「民俗芸能研究者たちの反省」は措くとしても、ラジオ放送における柳田の発言はぜひとも知りたいところである。ともかく背景的知識を紹介しておきたい。問題の発言は昭和32年（1957）1月10日、NHK第一放送の番組「面影を偲ぶ——折口信夫」でなされた。この番組は折口の死後に企画されたものであり、柳田も発言をもとめられたのである。その一部始終は知る由もないかと思われたが、幸いにも当時の構成者であった寺田太郎が番組の内容を復元しており、柳田の発言を生み出した直接的かつ間接的な状況をも文字によく定着させている。⁽⁹⁾早く池田弥三郎が紹介するところであったが、⁽¹⁰⁾必ずしも周知されていないようなので、あらためて該当する部分を引用しておきたい。

<もちろん先生に教をいろいろ受けられたんでございましょうが、柳田さんのおやりになった民俗学と、それから折口さんのやられた民俗学と、その違いというものはあるんでございましょうか。>

柳田 あると思います。たいへんあるんで、じつはそれに対してわたしもある程度の悩みを抱いているんですが、ある全体を総合して民俗学というものの定義を上げると、折口君のやってるのとわたしらのやってるのとは、二つのものがやはり見えるんですね。どこかに共通点が重なり合っているという程度なんです。ただはっきりいっておきたいことは、わたしのやってることと全部が全部重なり合っていないということ。

<伝承でございますか、特に芸能ということに折口さんは重きをおかれた。>

柳田 芸能はわたしは民間伝承じゃないといったような意見を、実は持つてゐるんです。なるほど民間に伝わってることは伝わってるけど、家元があるし、間違つたものがあつたら上からすぐ差し止められたり、破門もときによるとされるんだから、あるいはもう少し証明をしようという志だけでも、もっと示したらよかったかもしれないですが、信じないくらいなら来ないでおいてくれてもいいといった考え方をして、これが一つの弱点といえれば弱点なんです。しかしよく考えてみると東洋の学問には、そういう直覚でもってじかにまず最初に見当を決めといて、それからポッポッと丹念に根気よく証明していこうというやり方、昔からあるんです。⁽¹¹⁾

こうした発言、とりわけ「芸能はわたしは民間伝承じゃないといったような意見を、実は持つ

てるんです」という発言は、そのころ民俗芸能研究に従事していた人々を震撼せしめたいらしい。たとえば、本田が「これが民俗芸能研究者たちの反省を促したことがある」としているのは、『芸能復興』第14号にのった「座談会／かぶきと民俗学——かぶきは民俗学の恩恵を受け得るか——⁽¹²⁾」をさす。三隅治雄・池田弥三郎・郡司正勝・西角井正慶・本田安次・後藤淑が出席、かぶきと民俗学のかかわりを主題化しながらも、柳田の発言をどう理解したらいいのか、その可能性を模索するものである。

といっても、座談会じたいは諸説紛々、混迷した雰囲気終始しており、柳田の発言がもたらした影響の大きさをしのばせる。しかしながら、こうした状況は今日の民俗芸能研究にあってもあまり変わっていない。主要な関心をいわゆる「民俗芸能」を記述する方法にしぼってみても、当時の出席者が提出した可能性の圏域をほぼ出していないはずである。筆者のみどころ、未発の可能性はむしろ柳田の否定的な論調にこそ隠されていたようにも思われるのだが、はたしていかなものであろうか。かくも奇妙な逆説にまつわる放恣な想像はしばらく禁欲するとしても、である。以下では柳田の発言を受けとめながら、あらためて従来の民俗芸能研究が「民俗」と「芸能」のかかわりをどう理解してきたのか、その系譜を検討していかなければならない。

2 「民俗」と「芸能」

私事にわたってしまうが、筆者はかつて民俗芸能研究に従事している親しい友人、盛岡大学の大石泰夫氏にこう問うてみた。「民俗芸能」という術語を構成している「民俗」と「芸能」のうち、どちらか一方を消去しなければならないとしたら、はたしてどう対応するだろうか。筆者の回答は正直な話、「民俗」がなくなっても困らないが「芸能」がなくなったら困る、というものであった。筆者はかねてから演劇学を標榜しているから、おそらく大方に納得していただけるはずである。ところが、大石氏の回答はいかにも古代文学と民俗学を専攻する研究者らしいものであり、「芸能」がなくなっても困らないが「民俗」がなくなったら困る、だった。⁽¹³⁾

このやりとりはきわめて粗雑かつ党派的なものでしかない。しかしながら、「民俗」と「芸能」のかかわりを理解する方法が複数あり、したがっていわゆる「民俗芸能」を記述する方法も複数あるらしい消息の一端を知らせているのではないだろうか。こうした消息は筆者が論述するまでもなく、かつて渡辺伸夫が正しく指摘したところでもある。

民俗芸能はそれ自体、一種の総合芸術ともいうべく種々の要素の混淆する複合的な民俗事象である。それゆえ研究の素材としての芸能は民俗学ばかりでなく芸能史・音楽史・国文学・宗教史・地方史・文化史などの学問の諸領域に深くかかわりをもつことはいうまでもないが、民俗学内部にあっても年中行事・民間信仰・口承文芸などの諸分野からも多角的に取り扱われることになる。⁽¹⁴⁾

渡辺の所説は芸能史研究に傾斜しているようにも感じられるが、いわゆる「民俗芸能」が複数

の位相を持っている消息をよくしめしている。しかしながら、むしろそのためなのだろうか、民俗芸能研究はしばしば特殊な領域として自閉する。あたかも人外魔境であるかのように意識されているばあいすら、⁽¹⁵⁾ けって少なくないのである。したがって、「民俗」と「芸能」のかかわりをどう理解してきたのか、その系譜を検討する試みは、おそらく民俗芸能研究という人外魔境を世俗化する契機としてもきわめて有益であるものと思われる。

ところで、民俗芸能の会が発足した昭和2年（1927）以降、民俗芸能研究における主要な潮流は小寺融吉に代表される演劇学・美学系、および折口信夫に代表される民俗学系であった。三隅治雄は前者に早稲田派、後者に慶応・国学院派という呼称を託している。⁽¹⁶⁾ こうした二大潮流に付加して、京都の林屋辰三郎に代表される芸能史研究の一派をあげておけば、民俗芸能研究を構成している領域の大半をあつかいうる。といったら、いささか乱暴な図式だろうか。じつのところ三者は複雑に絡みあっており、すっきりまとまりそうにもないのだが、ともかく（1）民俗学的研究の視座、（2）美学的研究の視座、（3）芸能史研究の視座、の三方から論述してみる。諸般の事情から疎密が生じてしまうものと思われるので、あらかじめご了承ください。幸いである。

（1）民俗学的研究の視座から

前掲した発言からもわかるように、柳田は「芸能」を即「民俗」として定位していなかったらしい。その真意を詮索する試みはしばらく措き、「なるほど民間に伝わっていることは伝わっているけど、家元があるし、間違ったものがあつたら上からすぐ差し止められたり、破門もときよるとされるんだから」という箇所からはじめなければならない。柳田が「芸能」を即「民俗」として定位しなかったのは、おそらく「芸能」に家元が統制しているばあいや特定の人間が管理しているばあいが含まれていたからである。いわゆる「民俗芸能」をも「民俗」として認めていなかったわけでは⁽¹⁷⁾ ない。じっさい、柳田も何度となくいわゆる「民俗芸能」をとりあげている。しかも、こうした領域に「民間芸能」という呼称を託して、まさしく「民間に伝承された各種の⁽¹⁸⁾ 芸能」を含意させているのである。

しかしながら、柳田の主要な関心はあくまでも神祭における神態にあつた。⁽¹⁹⁾ 「この神業が、延いては後世日本の文学となり、また芝居やその他の芸術に進化したことも、たしかに我々を魅惑した大いなる興味であつたことは、否定できない⁽²⁰⁾」ともいうのだから、「民間に伝承された各種の芸能」、つまり「民俗」に還元しうる領域にしかむけられなかったわけである。柳田はどうやら「民間伝承としての芸能（民俗芸能）と民間伝承でない芸能（伝統芸能・舞台芸能）を峻別していた」らしい。もしくは「前者が郷土意識の中核であるのに対し、後者は郷土を遊離したものであるため、民俗学の領域に後者を含めなかつた⁽²¹⁾」とも察せられるのである。こうした所説はその高弟である大藤時彦が展開するところでもあつた。

民俗学で芸能を取上げる場合、最も重要なことは信仰と結びついた面である。芸能の起原が信仰と分離しがたいのは日本ばかりのことではないが、わが国ではこの関係をいまでも容易

に立証することができる。民俗学が芸能の発生の問題に注意を向けるのはそこに芸能の信仰的起原をうかがうことができるからである。こういう点を押し進めていくと民俗学で問題とする芸能の最も大切な問題はことごとく神祭の部門に入ってしまう。池田弥三郎さんがいつか芸能即民俗ということをいつておられたがそういうこともいえるわけである。神祭、魂祭の形式面として芸能が発生したもので、神を迎え、もてなしこれを送る一連の行事の中に民俗としての芸能の基本形式が存在している⁽²²⁾のである。

以上、民俗学的研究の視座をしめす典型ともされようが、本稿でぜひとも問うてみたいのは、柳田の発言にまつわる特異な脈絡であった。というのも、柳田の発言は折口信夫の構想した民俗学に対する違和感を表明する機会になされていたのである。じっさい、折口はよく知られているように、「芸能」を自己の民俗学における中心的な課題として位置づけており、柳田の民俗学から大きく逸脱していた。

かくして、折口が「民俗」と「芸能」のかかわりをどう理解していたのか、という問題が浮かびあがる。民俗芸能研究は今日にあって、大なり小なり折口の影響を受けているものと思われるから、きわめて重大な問題たりうるはずである。ところが、折口みずからはこうした問題に対して直接的な回答を用意していない。それどころか、あまりふれようともしていなかったらしいのである。折口の発言はむしろその高弟である池田弥三郎の所説に吸収されており、その結果として池田の所説に決定的な輪郭を付与している。

折口信夫の考えていた芸能とは、「演芸」もしくは「見せ物」と言われているものと、およそ重なり合うものだということになるが、今、「日本人の民俗」として、芸能を採り上げることについては、われわれには、その出発点において、反省を強いられる問題がある。それはほかでもない。芸能は、イコール民俗であるか、という問題である。／芸能は、イコール民俗であるか。このことについて、わたしは折口信夫に直接に質問したことがある。わたしの質問には、いつも気軽に即答してくれた折口信夫であったが、このときはややしばらく考えていて、やがで慎重に、芸能は多分、イコール民俗ではあるまい、と言った。そして、もし、芸能が、イコール民俗であるならば、柳田先生が、芸能研究の分野を、自分に任せるはずがない、と言った。⁽²³⁾

池田の所説にみられる折口の発言は、意外にも柳田の発言を彷彿とさせてくれる。折口が「芸能」を即「民俗」として定位しなかった、少なくとも公言しなかったのはなぜか。その真意はやはり知る由もないが、折口にしてもおそらく「芸能」が持つ特異な性格をみきわめていたはずである。たとえば、つぎの一文をみていただきたい。折口は『芸能復興』創刊号に「芸能復興のことば」を執筆、「我々の方法は、民俗学を出るものではないが、たゞ対象と、其に対する感受が、芸術的であり、帰結する所が、芸能である点において極めて僅かに分野を異にする所があるばかりである⁽²⁴⁾」ともしている。

ところが、池田はむしろ「芸能」を即「民俗」として定位する方向を強調していった。それは

折口の芸能史を芸能伝承論もしくは民俗学として読みなおしていった、そしておそらく矮小化していった過程とも対応する。⁽²⁵⁾ともかく大藤の所説にも登場した問題の箇所を紹介しておきたい。初出は昭和30年（1955）4月である。

つまり、芸能は、まず第一に「民俗」である、という考え方である。／もし、芸術という語を使って、芸能という語を説明するならば、芸能とは、いわば「民俗的芸術」である。——この場合、「民俗芸術」という語は、かつて有力に使用せられ、その概念もほぼきまっているのだから、ここではその使用を避けたい——。しかし、民俗的な芸術というのは、語自身に矛盾がある。芸術は、個性的なものであって、実は民俗的なものとは、背馳するからである。芸能は、民俗として伝承せられているから芸能なのであって、どの芸能も、すべて民俗以外には出ない。一步でもそれからふみ出せば、すでにそれは芸術である。だからやや大ざっぱ⁽²⁶⁾ではない方をすれば、芸能は非芸術である。

池田はこの箇所に続けて、「芸能は完全な芸術に純化していないものであり、しかも芸術のもつていないさまざまな信仰的制約をもっている」⁽²⁷⁾消息を強調している。すなわち、柳田が「民俗」に還元しうる領域に制限していた対象を拡張して、「芸能」全般をも「民俗」に還元しうるものとしてあつたのである。しかもほぼ同時期、池田はみずから立脚する民俗学的研究の視座から美学的研究や芸能史研究に疑問を投げかけている。

芸能を対象とする、研究なり学問なりは、今までの成果から言えば、史学・美学・民俗学の、それぞれの分野に属せしめうるであろう。そしてそのおのおのの優劣は、にわかには断じえないところだが、わたし自身の考えでは、芸能は、美学の対象たりうるほどに、その芸術的価値の高さは問題にならない存在であり、また、史学の対象たりうるほどに、史的叙述にたえうる存在ではなさそうだ。もっとも、民俗学の対象として局限するには、必ずしも芸能は、イコール民俗ではなさそうだが、芸術的価値評価の埒外にあり、しかも文献的固定以前の存在であるということは、民俗学的研究の対象として、その成果がもっとも期待される対象である、ということになりそうである。⁽²⁸⁾

しかしながら、これでは我田引水の誹りを免れないのではないだろうか。あまりにも通俗的かつ党派的な表現であったように感じられるのである。じっさい、池田は柳田の発言に影響されたとでもいうのだろうか、後日その極端な所説を徐々に修正しており、いささか困惑させられてしまった。

芸能は、すなわち民俗ではない。前にも述べたように、民俗的ことがらからはみだす部分をたくさん持っている。しかも、民俗的存在として、民俗学の対象のなかに大きい分野を占めるものであることもたしかである。とすれば、民俗の研究が、今日、日本および日本人の研究のうえに、欠くべからざるものであり、民俗学的態度による研究が、⁽²⁹⁾確然とその分野を占めている以上、それはいまさらいうまでもないだろう。

折口にとって、芸能は、必ずしもイコール民俗ではなかったが、折口信夫がその研究対象として採択してこれをその芸能史に叙述すれば、その芸能は、イコール民俗であった。芸能は、その存在が民俗の表現そのものではないのだけれども、折口信夫の芸能史を構築した芸能は、民俗として表現せられたものであったと言えるだろう。さらに言えば、折口によって、研究の対象として採択されたがゆえに、その芸能は民俗であった、とさえ言えるのであった。⁽³⁰⁾

こうした所説は「芸能伝承という形態で伝えられていることが芸能であって、逆に言えば、芸能ということがらには、芸能伝承という形態をとることによって、民俗として、われわれに把握されることになる」という、いわゆる芸能伝承論によって組織化されていたのであったが、残念ながらいかにも苦しげな答弁としか映らない。いずれにしても、池田の所説は林屋辰三郎がきびしく批判するところであり、けっして広汎に支持されているわけでもなかった。くわしく後述したい。

しかしながら、主要な関心をいわゆる「民俗芸能」に限定したらどうだろうか。⁽³²⁾池田の論調に比肩しうるぐらい極端な所説はみあたらないかもしれないが、「芸能」を「民俗」に規定されるものとして定位して、その信仰的制約を重視する所説ならば、民俗学的研究にひろくみられるはずである。たとえば、西角井正大は「日本の民俗芸能というのは、日本という自然環境のもとに生きてきた日本人の信仰的な精神生活の、文化的な表出（心意伝承）として行われてきた芸能で、それが固有の生活のなかで、生活の古典として善なるしきたり（周期伝承）であり、うけ継ぐべき生活経験（行動伝承）であるがゆえに、民俗として認識される芸能なのです」としている。かくして池田の所説を変奏しながら、やはり「芸能としての存在が民俗学を援用することでいちはんははっきりするのです」⁽³³⁾ともいうのである。

西角井の所説は入門書の形式を持った著書に含まれているせいもあって、比較的親切かつわかりやすいものである。また、向山雅重と柴崎高陽の『民俗と芸能』⁽³⁴⁾は信州の「民俗」と「芸能」をわかりやすく紹介したもので、とりわけ向山はその冒頭に「地域性豊かな民俗、古い姿残す芸能」という文章を執筆している。ずばり『民俗と芸能』という書名からしても、注意しておきたいところである。

年中行事や社寺の祭り、それに伴う芸能のかずかず。こうした宗教的なものには、人びとの深い心の底からのものがあらわれており、古い姿をよく今日に伝えてきているものが多い。信州の南端、山深く交道の便に恵まれなかった山の村の祭りに、日本の芸能史のあかしにあるような古い芸能が今に生き生きと伝えられているのもゆかしい。／こうした信州の民俗と芸能のかずかずを、柴崎高陽氏の心あたたく、しかも、すどい眼でとらえたすばらしい写真によって、わがものとするのできる幸せを思うものである。⁽³⁵⁾

「こうした宗教的なものには、人びとの深い心の底からのものがあらわれており、古い姿をよく今日に伝えてきているものが多い」という所説をみるかぎり、やはり「芸能」を「民俗」に規

定されるものとして定位して、その信仰的制約を重視しているらしい。しかしながら、写真に比重をおいた書物の性格もあってか、両者のかかわりをきびしく検討しているものとも思われぬ。ほかにみられる所説も大同小異であるため、いちいち紹介するまでもなからうが、にもかかわらず興味深い所説が皆無というわけでもなかった。

西角井や向山ともほぼ同じ時期、荒井貢次郎は「民俗芸能」のみならず、「芸能民俗」という術語をも使用して、「民俗のうちにあつて、芸能性をもつ慣行⁽³⁶⁾」として定義している。全体の文意に若干わかりにくいところがあるため、この興味深い術語じたいに深く踏みこみようがないのは残念である。しかしながら、「ここでは、そのように伝承され、民俗・慣行として育まれてきた芸能の系譜を考察する過程で、そうした芸能が、宗教と極めて深い関係をもつものが、種目のうち⁽³⁷⁾に多く数えられる」というのだから、どうやら荒井も「芸能」を「民俗」に規定されるものとして定位しているのではないだろうか。続けて紹介していきたい。下野敏見もみずから従事してきた民俗学的研究を強調しながら、こう述べている。

民俗芸能の見方、あるいは研究の仕方は、いろんな方法があるであろう。舞踊の観点から動きに注目する人もあろうし、歌謡を文学的に解明する人もあろうし、曲・楽を音楽的に理解する人もあろう。いずれも芸能を見る上でだいじなことである。しかし民俗芸能は、それを民俗学的に理解するのではなければ、ほんとうの理解には至らないと思う。／民俗学的にとは、まず第一に芸能の諸要素（服装、採り物、楽器、歌詞、曲、楽、隊形変化、振り）をあらかじめ調べておき、第二に実際に踊るのを見て、その展開を正しく記録し、第三に期日や場所などに注目しながら、祭礼と芸能の展開を構造的に解析し、その主旨と意義を把握するということである。この第三の理解が、もっともだいじなことではないか、⁽³⁸⁾と思う。

下野はそのちも「民俗芸能」と「民俗芸能」という表現を対比的に使用して、「民俗芸能」に重心が偏っている昨今の状況を指摘、「そのような方法も悪くはないが、民俗芸能研究と銘打つ場合は、もっと民俗学的に見る必要があるのではないか」という。すなわち、「何もむずかしい研究法を提案しているのではなく、もっと民俗学的に、まともに芸能と取り組むべきだといおう⁽³⁹⁾としている」のである。

下野の所説には「ほんとうの理解」や「まともに」といったいささか主観的な表現がめだっているが、にもかかわらずうなずけるところも少なくない。とりわけ「民俗芸能」と「民俗芸能」という対比的表現は、いわゆる「民俗芸能」が複数の位相を持っている消息をよくあらわしており、本稿の関心にとってもきわめて有益であった。早い話、前述しておいた大石氏と筆者の対話にしても、こうした構図にすっぽり収まってしまうのではなかったか。

しかしながら、下野は「民俗芸能」という表現を使用しているといっても、いわゆる「民俗芸能」を信仰的制約にのみ還元する試みをめざしているわけでもないらしい。下野は南九州の棒踊りを成立せしめた民俗学的背景に注目、「その芸能の原郷ともいべき成立地においては生業、歌謡、信仰、武術など多方面と深く結びついていることがわかり、それらとの関係の解明なくし

て芸能の眞の解明はないことがわかったと思う」としている。しかも、「民俗芸能はこのようにして、成立時点においては生きた民俗体であるけれども、背景の生業、信仰、その他の民俗の変る地域に伝播すると、根っこが切れた浮草みたいにプカプカ漂いながらどこへでも行ってしまい、それを構成する諸要素が変り、ついには大変貌をしてしまう⁽⁴⁰⁾」というのである。

すなわち、「民俗芸能」という表現によくしめされる下野の民俗学的研究は、あくまでも「今、眼前にある民俗芸能そのものをしっかり見定めて、構造的に理解すること、次に、同類芸能はもちろん周辺民俗の比較をなしてその芸能の本質を把握すること」、そして「社会的な機能を明らかにし伝承の意義をつかむこと⁽⁴¹⁾」なのであった。以下、「大方の研究者が今なお民俗芸能に重点をおいて述べてある⁽⁴²⁾」状況に対して放たれた辛辣な所説は、まさしくこうした文脈で読まなければならない。

芸能報告を読んでわからないのは、芸能をかんたんに記したあとすぐ、「神」がどうか、「鎮魂」の云々という記述があることである。神ならぬ身がどうしてすぐ神を見、またジャーマンならぬ普通人がなぜ鎮魂の事情をすばやくさとするのであろうか。神や鎮魂は報告の最後に述べてもよいように思う⁽⁴³⁾。

筆者もまったく同感である。しかしながら、民俗学的研究といってみても、その含意するところはさまざまである。民俗学的研究を自称するばあいならば、下野が疑問を呈している民俗芸能研究、つまり「民俗芸能」という表現によくしめされる民俗芸能研究にも少なからずたしかめうる。古いところでは、柳田や折口ともちがう場所で芸術民俗学を構想した詩人、竹内勝太郎がい⁽⁴⁴⁾る。竹内の主要な関心は「芸術」一般とでもいうべき広汎な領域にあった。しかしながら、その代表的な著書である『芸術民俗学研究』には、「所謂時間的芸術の代表として劇（及び劇的芸能⁽⁴⁵⁾）があげられており、いわゆる「民俗芸能」に対する個別的な関心も随所にうかがわれる。竹内は池田の所説とも異なり、「芸能」と「芸術」を弁別する必要をあまり感じていなかったようである。

芸術民俗学はいったい何をめざすのか。竹内はいう。民俗学は「全体的に人間の生活そのものを総合的立場に於て批判し解釈する」ものである。また、芸術は「単に創作されたる一つの作品のみを意味するのではなく、その創作の精神活動全体を指すもの」、つまり「創作するもの即ち芸術家の生活それ自身」である。したがって、芸術民俗学は、「この芸術活動の生活の能動的方面を研究主題とするもの⁽⁴⁶⁾」たりうるはずである。その基本的な構想をみておきたい。

芸術が芸術家の生活であるとすれば、一般生活が内面的生命律の如きものに依つて統制されるのと同じやうに、芸術そのものも斯やうな内面的な力に依つて統制されるのであらうことは蓋し論を俟たない。／之れを又他の一面に於て芸術を創作されたる世界と見るならばそれは自然界に対立する処の独自の芸術の世界である。そしてこの創作の世界は創作家に取つて自由の世界でなければならぬ。自律の自由と云ふ意味に於て絶対の自由である。然しながらその自律のうちに内面的或は内律的に彼の創作活動を統制する一つの力が暗黙のうちに働

いて居る。それは彼の属する民族の長い集団生活若しくは聚落生活に於て体得したもので、民族的な叡智の累積が一つの生命の規範の如きものとなつて深く内在してある結果であると考えなければならぬ。そしてこれが所謂民俗伝承(Folk-Lore)であり、芸術領域内に於けるその働きが芸術民俗学の研究対象である⁽⁴⁷⁾。

竹内の所説は「芸術」の自律的位相を評価しているようにも感じられるが、じつのところ「芸術」を「民俗伝承」に規定されるものとして定位している。民俗学が「全体的に人間の生活そのものを総合的立場に於て批判し解釈する」ものであるという独創的な所説はともかくとしても、やはり「芸術」の民俗学的研究を含意していたのである。しかも、竹内はこう結論づける。

民俗伝承の力が人間生活の創造と生成との上に働きかける強さは明かにして蔽ふことは出来ない。彼等原始民族の生み出す神話伝説あらゆる芸術の凡ては悉くこの力に依つて支配されてある。そして之れ等のものこそ彼等の生活の直接的な創造であることは何人も疑ひをいれないであらう。(中略)然もそこに大きな影を投げかけてあるのは常に個人の生活と云ふよりも寧ろ民族的な意志に統御され、民族的な感情と思想とに導かれた民族それ自体の創造力と見た方が正しい。いつの場合でもそれ等の芸術は個人の自由な感情流露に依る表現活動であつたことは殆どなく、反対に個人の生活を通して民族自体の感情が表現を求めて居る、若くは個人が民族の意志を代表して民族自体の生活感情を表現してあるものと云ふことが出来るのである⁽⁴⁸⁾。

この著書が最初に刊行されたのは昭和9年(1934)9月である⁽⁴⁹⁾。当時の社会的かつ文化的状況に少なからず影響されていた可能性をも想定しておかなければならないだろうが、みづから詩人という特異な場所にありながら、竹内が「芸術」を「民俗伝承」に規定されるものとして定位したのはなぜだろうか。むしろ個人の生活を重視して然るべきであつたようにも思われるのだが、民俗学的研究の視座を強調しているのは、いささか不審である。もしかしたら自己の芸術的営為に存在証明を付与する重要な契機として、「民俗」を対象化していたのかもしれない。いずれにしても、竹内が「芸能」をしも「民俗」に規定されるものとして定位していた可能性はきわめて大きい。

同じく芸術家でありながら竹内の所説をまったく逆転させて、「民俗」を「芸能」に規定されるものとして定位した人物もいる。漫画家として出発した宮尾しげをである。ところが、宮尾は「芸能」を重視しているにもかかわらず、みづから提唱する新しい領域に芸能民俗学という名称を冠している。語感には竹内のいう芸術民俗学に近いが、以下の所説を参照するだけでも、そのちがいは明々白々である。

民俗信仰自体は民俗学的要素のもので、これが民俗芸能を支えている。民俗学という学問は単一の学問としては存在しているものであるが、芸能と関連を持った場合は、第二次的のものとなつて芸能のために民俗の風習をあらわしていることがある。とかくこの辺が今まで、あいまいに扱われてきていた。民俗学研究者は、民俗学的の所在によって芸能があるように

言っている。これは民俗風習というものが、日本に独立して、民俗学というものが構成されたことによって、一部の人が芸能も民俗学の範囲内と決めてしまった。それが今もって、習慣的に考えられている。／民間習俗の中に芸能のあることは不思議ではない。しかし、その芸能の内にも、神事関係のものになると、その神事のために民間習俗のあることがはっきりしてきて、民俗学的内容が、その神事芸能をささえるために存在してきたものとなっている。ここにやや従来との異見がある。⁽⁵⁰⁾

宮尾の所説にも文意をよくつかめぬ箇所が少なからず含まれているので、迂闊に論述するわけにもいかないだろうが、はたして芸能民俗学という名称がふさわしいものか。じっさい、宮尾みずからも「私の研究範囲は民俗芸能であって、特に芸能によって民俗慣習の生じたものだけを一括しての謂いであり、これは従来からある民俗学態度の範疇を少しも冒瀆するものでもない」⁽⁵¹⁾として、若干の動揺をしめしている。宮尾のいう芸能民俗学の構想は、ようやく以下の箇所からしのばれるばかりであった。

芸能の調査をするときは民俗的な習俗を忘れては出来得ないものである。その習俗は芸能を離れば、独立した民俗学部門に編入されるものであるが、このところが私のいう「芸能民俗学」という問題提示の鍵といてよい。民間風習は民俗学の中にあれば独立項目であるが、芸能に付随すると、芸能傘下のものとなる。それは芸能自体が多く神事、仏事関係のときに扱われるものであるだけに、民俗学中の風習が芸能を支持している場合のみ、この呼び方に⁽⁵²⁾なる。

ここで錯誤しないことは、芸能の場合には常に民俗学的内容のものは、その周囲にあって、芸能を包含していることで、民俗学的内容のものによって芸能が生じたのではないということである。これは芸能に限らず行事にもいえることで、常に第二次的のものである。しかしこの要素は大事なもので疎雑には扱われない。その内容を究明することによって、芸能の本質が、容易に理解できるからである。⁽⁵³⁾

こうした所説は「民俗」を「芸能」によって規定されるものとして定位しており、民俗学的研究というよりもむしろ以下で紹介する美学的研究の系譜につらなりうるものかもしれない。それどころか、従来の所説に認識論的転換をもたらす可能性すら感じさせなくもないのである。じっさい、宮尾は「民俗芸能は、その土地に何らかの因縁で、この土地の人々が伝承してきた芸能で、そこには演劇学的要素と民俗学的要素が主として含まれている」⁽⁵⁴⁾ともいっていた。

ところが、宮尾は芸能民俗学の「発想には太陽、三山、繁殖といった信仰などが母胎と成っていると考えられるが、それが時代とともに、様々な形に展開していつていることを、十分に注目したいからである」という。しかも、「源を探れば、ある一つの信仰が、それが総てでもあるという可能性が強いと言っても過言ではない」とすら述べているから、民俗学背景を検証する試みをすっかり省略してしまっている。

かくして、宮尾の所説はきわめて秘儀的な響きを奏ではじめる。すなわち、下野が「民俗芸能」という表現を使用しながら批判していたとおりなのであった。関連してひとつだけ付言しておきたい。宮尾は荒井にさきだち「芸能民俗」という術語を使用して、「民俗の風俗習慣に基づく芸能性」⁽⁵⁶⁾、もしくは「芸能によって発生してきた民俗」⁽⁵⁷⁾として定義している。前掲した荒井の定義にもまして「芸能」を重視したものであり、こうした所説からも宮尾の主要な関心がどこにあったのか、その一端に接近しうるはずである。

以上、いわゆる「民俗芸能」の民俗学的研究を俯瞰してきた。その結果として、多少のちがいはみられるとしても、一定の偏向を持っている消息が浮かびあがってきたように思われる。すなわち、「芸能」を「民俗」に規定されるものとして定位して、その信仰的制約を重視するという、民俗学の認識論的前提にも深くかかわる偏向である。

じっさい、真野俊和は「日本民俗学にとって民間信仰論とは、民俗学諸分野のさまざまな理論や説明の体系が最終的に到達すべき、いわば究極の理論であった」という。しかも、「民間信仰のさまざまなあらわれかたとして民俗学上の諸領域があった」⁽⁵⁸⁾とすらいうのである。こうした認識論的前提は民俗学における支配的な領域のみならず、いわゆる「民俗芸能」を記述するばあいであっても、どうやらほぼ変わらなかつたらしい。そのせいだろうか、柳田の否定的な論調に隠されていたかもしれない可能性にしても、つまるところ未発に終わってしまったのである。

あらためていうまでもなく、民俗学的研究がいわゆる「民俗芸能」を記述する有力な方法を提供していた、その可能性じたいには異論をさしはさむ余地もない。しかしながら、いわゆる「民俗芸能」を記述するばあい、はたしてそれだけで十分なのだろうか。筆者のみたところ、柳田の発言が呼びさました民俗芸能研究者の当惑は、けっして解決されていないはずである。それはおそらく、今日の民俗芸能研究がぜひとも対峙しなければならない深刻な問題として眼前にある。

(2) 美学的研究の視座から

いわゆる「民俗芸能」の美学的研究を主導してきたのは、小寺融吉に代表される早稲田派ともいべき人々であった。しかしながら、彼らの主要な関心は「民俗」と「芸能」のかかわりをきびしく検討する試みにむけられていなかつたらしい。こうした試みを含む所説は比較的少数にかぎられている。したがって、本稿ではむしろ美学的研究を批判した所説を参照するところからはじめたい。その結果として、美学的研究の実態をいささかなりとも照射しうるものと思われる。

いわゆる「民俗芸能」の美学的研究を批判した急先鋒は、じつのところ小寺とも歩調をあわせて民俗芸術の会に参加した折口であった。折口は「柳田先生が歴史を軽蔑されたように、私は美学を軽蔑せねば日本の民族芸術の話はできぬといたいのである」⁽⁵⁹⁾と述べて、美学的研究に対して否定的な態度をしめしている。しかも、こうした論調は池田によって発展的に継承されていった。池田は「演劇史は、その対象の芸術的価値を問題とせざるを得ないが、民俗芸能は、美の価値評価とは無縁のところに置かれる」ため、「当然われわれの芸能史は、芸術的価値は論じない

⁽⁶⁰⁾のである」といってから、前掲した折口の発言を解説している。

民俗学の中に、史学を持ち込めば、民俗学は足もとから崩れてしまうだろう。それと同じように、芸能の民俗学的研究、あるいは文学の民俗学的研究でもそうだが、その中に美学を持ち込めば、民俗芸能は、少なくとも、別種異質のものになってしまうだろう。われわれにとっては、日本人は何を美しいと感じたのか、ということは問題にはならないので、どうしてそれを美しいとみたのか、ということの問題とするのである。舞い姿が美しいのではなくて、それをどうして美しいとみるのかということが、われわれの問題にすところである。どこまでも、対象の美的価値を論ずるわけではない。従って、「何々の美学」というような芸能の論考は、少なくとも民俗学とは無縁である。⁽⁶¹⁾

池田の所説は前述したように、通俗的かつ党派的な性格を持っている。むしろ三隅の所説が正鵠を射ているのではないだろうか。すなわち、「折口が、芸能研究を行うに当たって、小寺と同様、普段舞台芸術に親しみ、論の対象に能や歌舞伎を自由に取上げているにかかわらず、美意識からする評価を介入させることを殊更いましめたのは、対象がたとえ現在芸術に成り上がったものでも、われわれの考察するのは、その芸術を生む基盤となった芸能であり、その芸能を形づくる力となった民俗であるとしたからで、さらにその民俗を通して、日本人の心の働きを闡明しようとしたところに、折口のする芸能研究の根幹があった⁽⁶²⁾」というものである。

それはともかくとしても、かくもきびしく批判された美学的研究の視座は何だったのか。ともかく小寺の所説からみなければならぬ。大正11年(1922)、小寺は弱冠27歳にして『近代舞踊史論⁽⁶³⁾』を出版した。この書物は当時かなり衝撃をもって受けとめられたらしい。坪内逍遙もその序文に「小寺融吉の此著は、私に取っては、一つの驚異でもあり、一つの喜悦でもある⁽⁶⁴⁾」という最大級の賛辞を送っている。しかしながら、その思想にもふれたものとしては、長年にわたる友人であった永田衡吉の臨場感あふれる所説が最も秀逸であった。筆者は残念ながら小寺を正しく評価する能力に恵まれていないので、しばらく永田の所説を参照する。

彼は西欧の学問を以て、わが郷土芸能に立ち向かっている。近代舞踊史論の素材の分類と説明の方法は、西欧の学問に示唆されたものである。彼が最も刺戟をうけたのはハブマイアの『未開民族の演劇』と、フレイザアの『ゴールデンパウ』であることは、一読してわかるであろう。もし当代の賢者が小寺の浅学を嗤笑するならば、賢者は逆に嗤笑されるであろう。なぜならば、大正十一年、この『近代舞踊史論』公刊以前に、西光学のメスを握って、郷土芸能を解剖台の上に置いた学徒が居ただろうか。／野山の果てに、人知れず咲いて散る月見草のような郷土芸能を博搜して、学問の体系を与えようとした学者が一人でも存在したか。その意味において、小寺をこの学問の先駆者と言うにはばからぬ⁽⁶⁵⁾であろう。

それまで郷土舞踊(いまの民俗芸能)は好事家の猥奇の対象か、一部学者の文献による研究にすぎなかったが、小寺は本書によって実証的にその相貌と性格を明らかにし、初めてわ

が演劇舞踊史の重要な一環として取りあげた。殊に歌舞伎舞踊との関連性を指摘したこと、雑揉・混迷と見なされていた郷土舞踊に、一貫した学問的体系を与えようとしたことは特筆されてよい。／彼の研究態度は欧米の演劇学に則したものである。特に未開民族の芸能に関する分析法を援用して、わが田楽・神楽その他の呪術行事を、芸能発生の根元的な契機として追求したことは、彼の先駆性を物語るとともに、不変の研究態度を示唆するものと言えよう。⁽⁶⁶⁾

小寺は引き続いて『舞踊の美学的研究』⁽⁶⁷⁾や『芸術としての神楽の研究』⁽⁶⁸⁾ほかを出版、いわゆる「民俗芸能」を舞踊史に位置づける試みを多種多様なかたちで展開していった。三隅にもその基本的視座を要領よく整理した所説があるので、以下に紹介しておきたい。美学的研究の視座を過不足なく定位したものとしても重要である。

小寺の場合は、『舞踊の美学的研究』などの著作に見られるように、観察の眼をまずその芸能がもつ形や所作の技法に向け、そこから芸能美を構成する要素は何か、美の根源の力は何か……といった問題を掘り下げていくといった態度を取った。小寺が、歌舞伎の踊りに日ごろ眼をそそいでその振りを刻名に記録しながら、次いで決めて眼を地方村落の素朴な神楽、盆踊りへ移し替えていったのも、歌舞伎舞踊の形や振りの美がかならずしも歌舞伎の舞台の上で創り出されたものではなく、その美の源泉は、おそらくはこの舞台芸術の種子のひとつにもなったとみられる民間の土くれの歌舞の中に隠されていると見て取ったからで、小寺にとっては技芸の様式や技法を通しての「芸能美」の発見と掘り起こしが大きな命題であったとみられる。⁽⁶⁹⁾

小寺の基本的視座が「芸能美」の発見にあったという三隅の所説は、筆者にとっても十分うなずけるものであった。しかしながら、若干の異論もないわけではない。板谷徹は同じく小寺の軌跡をたどりながら、その意図したところを舞踊研究にもとめて、『舞踊の美学的研究』を「舞踊の動きを構成する動作から舞踊の歴史的変遷を見出そうとする」⁽⁷⁰⁾、いわば舞踊研究の根幹に相当する試みとして評価していた。板谷はこうも述べる。

小寺はこの書を『舞踊の美学的研究』と名付けるが、そこで扱われる民俗芸能を視野に入れた日本の古代からの舞踊、特に能や歌舞伎における舞踊の動きは、いわゆる美学で解けるものではなかった。小寺自身もそのことには気付いていたようで、中央・近世の舞台舞踊を扱うにあたって、舞踊の動きを宗教的・社会的な文化の文脈のなかで解こうとしている。しかしなお、美学的研究とし、芸術としての、としなければ、舞踊における動きそのものの研究が学問的な対象にならなかった時代の状況がそこにはあったのである。⁽⁷¹⁾

正直な話、板谷の論調はかなり同情的なものである。そのためだろうか、いささか曲解めいているようにも感じられる。⁽⁷²⁾しかしながら、小寺の所説が持つ可能性と不可能性をよく暗示しており、本稿の関心にとっても興味深い話題を提供している。三隅にならって、「芸能美」を掘りおこす方法にまつわる困難、とでも要約しておけばいいだろうか。

小寺の所説が美的研究を超克する可能性を隠していたかどうか、その詮索は措くとしても、である。小寺の主要な関心がいわゆる「民俗芸能」に「芸能美」を発見する試みにむけられていたとしたら、「民俗」と「芸能」のかかわりはきびしく検討されるべくもなかった。強いて検討したところで、はじめに「芸能」ありき、「芸能」なくして「民俗」なし、といった慣用句的表現を数歩も出ないように思われる。「芸能美」は小寺の民俗芸能研究を根拠づける、まさしく認識論的前提であり究極の理論でもあったのである。

折口が美的研究に対して批判的な態度をしめしたのも、おそらく小寺らが「芸能美」を普遍的なものとして前提していたからではないだろうか。じっさい、折口はいわゆる「民俗芸能」にそくしても登場しそうな「もののあはれ」や「幽玄」を持ち出して、比喩的に述べている。美的研究に対する折口の微妙な距離感がよく出ていて興味深い。

「もののあはれ」や幽玄を論ずる人は、どの時代のものでも同じもののように考えている。そういうわけはあるはずがない。源氏物語一つをみても、「色好み」という語も時代によって意味が違出し、「すきもの」という語の使い方も違う。たとえ一部の「もののあはれ」でも、時の移りを示すほど意味が変わってきているから、固定したものとして論ずるのはまちがいである。だから文学、芸術を哲学的に考えることは、われわれにとっては、歴史を超越するいちばんの誘惑でもあるけれども、これから国文学をやる人は、まず美学から卒業せねばならぬ。これにひっかかっていると、いつまでも同じところを低徊するだろうと思う。⁽⁷³⁾

ところで、いわゆる「民俗芸能」に普遍的な「芸能美」を発見する所説は、小寺をとりまいていた人々にあってもあまり変わらなかつたらしい。その実態に接近するためにも、再び永田の所説をみていきたい。永田は「民俗芸能を民俗学の一項目と見る危険さ」を指摘、「今の存在の仕方が、全く民俗行事に依存し、かつ、民俗学を以て解釈し得る要素の多いことは事実であるが、これはまさしく芸能史、すなわち演劇舞踊史の一環⁽⁷⁴⁾たりうるものであるという。しかも後日、「民俗芸能と祭祀祭礼は民俗学の範疇に包括さるべき対象ではない」とすらしている⁽⁷⁵⁾のである。

こうした視座は民俗芸術の会にまつわる興味深い逸話にもよくしめされている。民俗芸術の会を結成するさい、名称をどうするかという問題が発生して、中村吉蔵・永田・小寺の三人で意見がわかれたらしい。三人ともいわゆる「民俗芸能」を「芸術」視していたので、「芸術」は早々に決定したのだが、その手前に冠することばがどうしてもきまらない。「土俗」を主張する中村と「民族」を主張する小寺が論戦をはじめてしまった。そこで……。

その論戦を傍できいていた劇作一方の私はシビレがきれてきた。突差に頭に浮かんだのは、さきごろ新聞の広告が何かで見た「民俗学概論」という翻訳書の名である。民族の民と、土俗の俗をくっつけた民俗でもある、さしで口を出して、民俗芸術にしようじゃないか、と言うと、小寺は直ぐ、それはいゝね、と賛成した。とど、中村も不承々に賛成した。たわいもない誕生である。⁽⁷⁶⁾

この逸話ひとつとってみても、「民俗」をあまり重視していなかった消息の一端がしのばれるは

ずである。じっさい、後藤淑も「永田氏の考えには民衆芸術的志向がうかがわれる」としながらも、「芸能は庶民の中に溺れてはならず、庶民を底辺にすえて、芸術的芸能を目ざすべき」であり、⁽⁷⁷⁾「大衆に迎合しては発展がないと考えていた」のではないかといっている。

永田はいわゆる「民俗芸能」をどう理解していたのだろうか。笹原亮二の要領を得た所説にしたがい、(1)「その原点は「呪芸 (magical art)」だということ」、(2)「呪術は未分化な状態の芸能から芸術としての芸能へ変化していく中間的な段階にあるのが民俗芸能だということ」、(3)「民俗芸能というのは、その場所に自然発生的に発生したものではなくて、ほとんどが他の土地から伝わってきて定着したものだ⁽⁷⁸⁾と見ていたこと」をあげておきたい。呪芸という術語は「今日の概念にある呪術と芸術の未可分時代の意であり、⁽⁷⁹⁾「それこそ民俗芸能の原点であって、そのまま現代にまで引継がれているものは、年中行事、民俗、習俗などと呼ばれ、風流化の波に乗って華麗・绚烂化したものをいま民俗芸能と言う」ものとされる。

ところで、永田はこうした視座に立脚しながら、いわゆる「民俗芸能」に対して劇作家らしい流麗かつ熱狂的な文体を駆使していた。⁽⁸⁰⁾いくつか紹介したい。

まず、民俗芸能は舞楽・能・歌舞伎などのように、美を志向して創られた芸能ではない、ということである。その美は副次的に派生したもので、民俗芸能の原点は原始社会における実際生活の豊かさと安全を期待する呪術に他ならない。呪術は彼らの科学でもあったが、たまたま、生活実態の摸倣呪を演じたり、感激の音声のリズミカルな歌謡の形に固定したり、手近かな竹片を打鳴らすことが楽器として認められたりして、次第に、無意識のうちに、芸能が打成されて、芸術美を触発されるに至った。民俗芸能の美を野の花の美しさに喩え素朴美原始美などと呼ぶのは、この原点の然らしむところである。⁽⁸¹⁾

民俗芸能に作者はいない。按舞者、作曲者もない。あれば、松風と川音と労働のポーズとリズムだと言いたい。まさしく野生の花である。保育ルームで人工温度と肥料を与えられ鉢で切られ、応接間に果てる売花ではない。人の手に摘まれて、その手にしぼむ、たんぽぽ・れんげ・曼珠沙華。しぼむことは華麗な花瓶への拒絶反応にはかならない。／誰れか、彼の花を貴しとし、此の花を卑しとするか。半世紀前、この烈しい気魄に燃えてわが友わが師たちは、鮮やかな民俗芸能の花びらに、能・歌舞伎・文楽などとはまったく異質の美を検出した。／健康・清浄・素朴・無作為・生きる逞しさ・太陽と月のしずく、育つ喜びなど、これまでの美学の見落とした属性であった。しかし、その美の中に日本人の誇るべき民族性のいくつかを発見したことは、一層、大きな収穫であった。⁽⁸²⁾

タンポポ、レンゲ、彼岸花。民俗芸能は野の花である。温室に育ち、応接間の花びんにしぼむ“作られた花”ではない。で、都会の、くろうとの、洗練された美学から生れた能や歌舞伎や文楽の隣に置いて鑑賞することは危険であり、冒瀆ですらある。／民俗芸能は悠遠の古

代民族か、国土の豊かさや生産の喜びにわき立つうちに、おのずと、その肉体と心が大地の上に描き出した律動美である。生産の基盤には労働のほうに素朴な呪術があった。／呪術は科学なき時代の科学であった。やがて呪術は芸能の母胎としての役割りを果たしたのち、底辺に沈んでしまったが、いまなお、雨乞い・虫送り・悪魔ばらい・みそぎ・厄病除けなどに、その残映をとどめている。／これらを除外して、民俗芸能の特異な美の属性を探ることはできない。その純朴さ、自然さ、簡素、奇古、好笑などの属性はまた、わが民族の生活感情そのものの反映であった。いま、民俗芸能を演じ、観ることは、土と山と水に生きてきた民族固有の生活史に、みずから参加することである。その誇りと喜びを欠いて、民俗芸能の保護と保存は無意味である。⁽⁸³⁾

以上、長々しく引用してきたのは、文体にもはっきり浮かびあがる永田の思想をたしかめるためであった。というのも、こうした所説は「芸能美」を最大限に評価しているのみならず、「日本精神」という表現に最もよくしめされる、昭和10年代以降の支配的な思潮に直結する可能性をも感じさせるのである。筆者は「日本精神」という表現の内部に踏みこむ十分な能力を持っていないが、その痕跡だけならば永田によって書きつけられた特異な表現にもうかがう。たとえば昭和57年(1982)、永田は前掲してきた所説を発展させながらも、「畏れ多いが、陸奥の那須野原に野草を探ぐる 陛下の御姿が偲ばれる」⁽⁸⁴⁾という。永田の美学的研究がいかなる場所にたどりついたのか、その消息はもはや他言を要するまでもなかった。

ところが、こうした所説は比較的早い時期にあっても、小寺の恩師である日高只一が精力的に展開するところであった。日高は昭和16年(1941)、大政翼賛会に代表される当時の思潮に共鳴しながら、「稚拙でありながら、利害を超越せる純真の芸術衝動から出た民間芸術」⁽⁸⁵⁾を積極的に価値づけている。日高のいう「民間芸術」は、いわゆる「民俗芸能」に含まれるところとも大差ないものと思われる。⁽⁸⁶⁾

蓋し、健全なる民間芸術は地方生活の根柢に横わる生命を地方に順応して、美しく表現したものであつて、其処には楽しみのみではなく、休養の浴み、元気の源、活動の泉が伏在し、且は愛郷の念、伝統の精神(日本精神)などを潜んでゐるからである。そしてその民間芸術は個人本位のものよりも、盆踊に見るが如く、団体本位、全体本位のものを選ばなくてはならない。なぜかといへば、今や我国は個人主義よりも全体主義を重んじて国民生活の理想も其処に置かなくてはならない時代、従つて娯楽の如きも単に娯楽、休養を提供するのみでなく、全体主義の生活理念を養ふ力強き推進力とならなければならないからである。否、娯楽其物すら、単独で楽しむよりも、多くの友と共に楽しむといふ全体意識の中に一層強く深く感ぜられるからである。⁽⁸⁷⁾

日高がこうした「民間芸術」を重視しているのは、「わが国の民間に於て芸術を求め、其処に健全なる慰藉、娯楽を得て、今日の疲れを医し、明日の力を養ふ原動力を得んとする欲求の如何に甚大であるかを知ることが出来る、更にわが日本民族が如何に芸術の創造、発展に精進す

る天賦の性能を一般的に有してあるか⁽⁸⁸⁾」からである。その当否はともかくとしても、日高の主要な関心は「芸能美」を発見する試みにむけられている。「民俗」じたいはやはり副次的な関心でしかなかった。日高のいう「民間芸術」はあくまでも「地方生活の根柢に横わる生命を地方に順応して、美しく表現したもの」であり、美学的研究における認識論的前提の所在をよくしめしていたのである。そこから柳田のいう「民間芸能」にいたる距離は遠い。

森口多里もほぼ同じ時期、美学的研究の視座からいわゆる「民俗芸能」に関心をしめしていた。森口は「芸術」よりも「民俗学」に重点をおくらしい民俗芸術派の活動⁽⁸⁹⁾に一線を画しながらも、その心情を吐露している。くわしく前述してきたように、「芸術」を重視する人々は民俗芸術派にも少なからず含まれていたのだから、森口の所感は必ずしも正しくない。森口にこう書かせたのは、おそらく以下に登場する某博士の発言ではなかったか。

私は今でも忘れることが出来ないが、昭和五年の四月、郷土舞踊・民謡大会で秋田県の飾山囃子を観てゐる間に、わけの分らぬ涙が流れ出て仕方がなかった。舞台では青年の囃子方が熾んに楽器を鳴らし、その前で揃ひの衣裳の若い町娘の一群が潑刺と踊つてゐた。それを観てゐて何故涙を催すのか、その感傷の正体は自分にも分らなかつた。それは恐らく、今まで見失つてゐたものを忽然と見出した悦びの感傷であつたのであらう。昭和十年の十月に催された民俗芸能大会に出演した秋田県の根子部落の番楽の古舞踊も亦忘れることができない。開演に先立つて講演された某博士は、これらの民俗芸能は西洋の芸術観では到底解釈し得ないものであるといふ意味のことを言はれたが、不思議なことに、文学的情調を盛つたわが国の意味ありげな新作舞踊と称するものよりもこの秋田県の山奥の番楽の方が、私がパリで観たロシア舞踊やスウェーデン舞踊の感覚に遙かに近かつたのである。⁽⁹⁰⁾

この某博士は折口信夫⁽⁹¹⁾であつた。ここにも美学的研究に対する批判的な態度がしめされている。いっぽう、森口は「郷愁的芸術感といふ言葉がこゝに許されるならば、これらの民俗芸能によつて私の心情の裡に郷愁的芸術感が喚起されたのである」と⁽⁹²⁾いうのである。こうした所説ひとつとってみても、民俗学的研究と美学的研究のちがいははっきりあらわれているように思われる。

ところで、前述しておいた日高の所説は団体本位かつ全体本位の「民間芸術」に注目して、「芸能美」を発見するものであつた。こうした所説は日高みずからも「思ふに現今残存する民間芸術の多くは全体主義の理念を根柢としたもので、かの盆踊や村芝居に見るが如く、其精神のみでなく、其表現形態に於て、共演を主とし、鑑賞を副とし、共に演じつゝ楽しみ、楽しみつゝ演じ、知らずの間に和衷協同の念、全体尊重の精神を養ふのである」と⁽⁹³⁾いうように、当時の支配的な思潮に深くかかわっていたものと思われる。

しかしながら、全体主義な事象に美を発見する所説は、おそらく特定の時代的狀況にのみ規定されているわけでもないはずである。というのも、全体主義の理念を和衷協同の念、全体尊重の精神として読みなおしていったら、「民俗」じたいに美を発見する普遍的かつ論理的な可能性をも想定しうるからであつた。そのような可能性を表出せしめるのが、いわゆる「民俗芸能」である

というわけだろうか。じっさい、臼田甚五郎はいわゆる「民俗芸能」の美を主題化して、こう述べている。

民俗芸能の美は、本質的に民俗性が充実してゐるところに存する。共同体の集団的活力がみなぎり、あふれる時に、民俗芸能の美は生き生きと盛り上るのである。生命力が喪失したならば、よしや芸能の美が存したとしても、民俗芸能の美は存しない。情熱がこもらず、気合が入らない民俗芸能は死んだも同然である。生命力の源泉は、共同体を統一する原理である。信仰であれ、労働であれ、性愛であれ、あるいは、その混沌であれ、統一原理が共同体の構成員をひしひしと結びつける世界から生まれくるものである。⁽⁹⁴⁾

しかも、臼田は「自然の中に包まれた生活民俗に還つてこそ、民俗芸能の民俗美の根が見出される」⁽⁹⁵⁾ともいっていたから、どうやら「民俗」と「芸能」の幸福な結婚に美を発見していったらしい。いずれにしても、臼田の主要な関心はいわゆる「民俗芸能」に「芸能美」でなくして、「民俗美」を発見する試みにむけられていたのであった。

臼田の所説はかなり主観的かつ秘儀的な性格を持っているため、きびしく検証する対象たりうるものかどうか、いささか疑わしく感じられる。しかしながら、美学的研究を軽蔑していた折口や池田はともかくとしても、この「民俗美」という特異な表現に共感する人々は少なくないはずである。じっさい、臼田の所説をあらしめている視座は、民俗学的研究に従事する人々もひっそり共有するところであった。たとえば、以下に引用しておいたのは、西角井正大がいわゆる「民俗芸能」の芸質を説明した箇所である。

技術の巧拙によって役どころがきめられるということは少ないのです。芸能に対する個人としての資質があまり問題でない場合が多いわけで、その意味で没個性的な芸能であるわけです。しかしそれは舞台芸能でいう意味の巧拙や個性と意味のちがうところがないではありません。／そのときの芸のでき不できによって豊凶の卜占を行うところもあり、かなり真剣、深刻に対処させられることもあります。能を演ずる神楽などでは、けっこう専門家や専門者が多くて巧拙が問題ですが、これも神事の一環にたずさわることで、観客が対象ではありませんから、やはり今いったような舞台芸能における演技の質とちがった固有の芸質というものが⁽⁹⁶⁾あるのです。

たしかに、というべきだろうか。いわゆる「民俗芸能」にあっても、巧拙にかかわる価値は存在している。しかしながら、それは「民俗」に一体化したところに成立するものなのだろうか。同じような論調は意外な印象にとらわれてしまうが、芸能史研究に従事してきた植木行宣もかつて強調したところであった。植木は「民俗芸能」を定義した箇所で、以下の所説を展開している。

芸能としては、見せるための変化工夫もこらさずまた芸の巧拙を問題としないため、それは多く、はじめから終わりまで同じ動作の繰返しといった単調さをまぬかれない。民俗芸能を舞台にあげれば、いきいきとした生命力を失ってしまうのはこの単調さが一因である。しかし、舞台ばえがしないからといってその価値が低いとはいえない。民俗芸能には、芸能の場につ

どう人々がすべてそれに参加し没入する姿があり、そこに一種の力がある。その力は、長時間にわたる同一の動作をあきもせずくりかえさせ参加者を陶醉に導くなものかであり、信仰といってよいものである。そこには、ややもすると目先の変化に心を奪われた都市的な舞台芸能が失った芸能の本質が示される。⁽⁹⁷⁾

植木の想定する「民俗芸能」は一種の理想的形態であり、必ずしも現実的形態に対応していないように感じられる。信仰に規定された「民俗美」とでもいうべき価値を前提したばあい、いわゆる「民俗芸能」はやはり秘儀めいた性格を持たされてしまうものらしい。しかしながら、かくも折衷的な所説が登場してきた消息は、いわゆる「民俗芸能」が複合的な文化現象としてあらしめられていた、その可能性を逆説的にしめしていないだろうか。いわゆる「民俗芸能」は「民俗」と「芸能」の中間に着地する何ものか、だったのかもしれない。⁽⁹⁸⁾

以上、いわゆる「民俗芸能」の美学的研究を俯瞰してきた。その結果として、「民俗」と「芸能」のかかわりをきびしく検討する試みは僅少であり、いわゆる「民俗芸能」に美を発見するところに専心していた消息が浮かびあがってきたはずである。「民俗」よりも「芸能」じたいに多大な関心を集中させていたのも、まさしくそのためであった。しかしながら、美の性格は単一であるとも思われない。すなわち、いわゆる「民俗芸能」に普遍的な「芸能美」を発見するばあいのみならず、「民俗」と「芸能」が一体化したところに「民俗美」を発見するばあいも存在していたのである。両者のちがいは必ずしもはっきりしないが、折衷的な性格を持つ後者に民俗学的研究と美学的研究を統合する一縷の可能性を感じないでもなかった。くわしく後述したいが、その手前であって「民俗」と「芸能」のかかわりを理解するための、いわば第三の視座をみておかなければならない。

(3) 芸能史研究の視座から

あらためて強調するまでもなからうが、芸能史には二種類ある。すなわち、折口の構想したいわば発生論的な芸能史と林屋辰三郎に代表される歴史学的な芸能史である。両者を対比したら、きわめて興味深い問題が多々あらわれるはずである。しかしながら、本稿は両者のちがいを紹介する目的を持っていないので、当面の話題である後者が「民俗」と「芸能」のかかわりをどう理解しているのか、その消息に主要な関心を集中させていきたい。といっても、こうした問題は編年体の歴史叙述を前提する芸能史研究にとって、あくまでも副次的なものである。そのためだろうか、参照されるべき論考も比較的少数であった。

まずもって明言しておかなければならない。「民俗芸能」という術語は「現在」に規定されている。たとえば、山路興造は「民俗芸能という用語が今日の用法であり」、「古くそのような範疇の芸能があったわけではなく、専門芸能者による舞台芸能の範疇が先にあり、その後それ以外の芸能という意味を含んで使用されはじめたものである」という。⁽⁹⁹⁾したがって、「芸能」を「民俗」に規定されるものとして定位して、その信仰的制約を重視しがちであった民俗学的研究は、

必ずしも歴史の実態にそぐわないものとして退けられて然るべきであった。林屋はこうした視座に立脚しながら、早く池田の所説を批判している。

芸能には、それに本来含められた語義があるのであり、芸能＝民俗と考えるのは、むしろ芸能の現在の在り方をそのまま、芸能の意義に移した考え方といえる。これから日本の古代芸能の特質を考察して行く上には、民俗学的研究の援助にまつところがきわめて多いが、わたくしは芸能一般が信仰的制約をもっているという考え方には従いがたい。それが現実の姿であるにしても、信仰的制約にとらわれない芸能が歴史的には明らかに存在しているし、将来においてもそれをそだてあげることがむしろたいせつであらう。⁽¹⁰⁰⁾

林屋の所説は膨大な文字的知識に裏づけられており、十分な説得力を持っている。林屋の所説がしめすところ、「民俗」は「芸能」に託される特定の機能である、とても定位されるだろうか。筆者にしてもこうした所説を支持するものであるが、将来にあっても信仰的制約にとらわれない芸能を育成するべきであるという主張には、林屋が「民俗」よりも「芸能」じたいを重視しているらしい消息がしのばれて興味深い。こうした入射角がおそらく前掲した植木の、心情あふるる所説をも生み出していったものと思われる。

しかしながら、林屋みずからはいわゆる「民俗芸能」を主題化する試みに従事していない。一般的にいっても、多くのばあい芸能史を立体的に再構成する試みに貢献しうる補助資料の範囲にとどめていたのである。⁽¹⁰¹⁾したがって、「芸能」が「民俗」という特定の機能を持つのはいかなる文脈においてなのか、という問題に対して、歴史の実態にそくしながら回答をしめしているわけでもなかった。⁽¹⁰²⁾

こうした問題に対峙するところから芸能史研究と民俗芸能研究を統合する視座を提出したのは、むしろ後続する植木行宣と山路である。とりわけ山路は民俗学的研究から出発しながら、芸能史研究に参画してきた経緯を持っており、実証的かつ魅力的な成果をつぎつぎ発表している。しかも、山路は「芸能」と「民俗」のかかわりをどう理解したらいいのか、という原理的な問題にも一定の指針を提供していた。

本来、民俗芸能研究の一つの目的は、なぜその地方に特異な民俗芸能が育ったかという民俗的背景を解明することにあるはずであるが、当面の私の興味は、その芸能の成立と伝播にある。民俗芸能の本質を、その土地の民衆が産んだ芸能として捕らえるのではなく、中央の芸能が、地方に伝播して変容したものと考えるからである。その変容のありかたに、民衆の心の在り様や、美の意識を探らうと思うのである。⁽¹⁰³⁾

民俗の行事や芸能の大部分は、それぞれの土地で工夫されたわけではない。中央で花開いた文化が、地方に伝播し、定着したものにほかならない。しかしその定着の過程で、その土地で生まれた心意伝承や文化が反映され、中央からの文化をそれぞれに変容させるのである。原形をしっかりと知ったうえで、変容の独自性を探るのが民俗学の一つの方法ではないだろ

⁽¹⁰⁴⁾
うか。

ひとまず「芸能」の祖型を抽出しておき、その祖型を指標として用いながら民俗社会における変容の諸相を測定、そこに「民俗」の論理を解説する、というわけである。しかしながら、山路の主要な関心は目下のところ「芸能」の祖型を抽出する試みにむけられており、残念ながら民俗社会における変容の諸相を描き出す段階に到達していないらしい。そのためなのだろうか、山路はみずからいう「民俗学の一つの方法」をどう実践するつもりなのか、その構想をしめていない。たとえば、山路は「民俗」の論理を形容するさいに「民衆の心の在り様」と「美の意識」を併記しているが、両者のかかわりをどう説明するつもりなのだろうか。やはり「民俗美」という秘儀めいた表現にいきついでしまうのだろうか。⁽¹⁰⁵⁾

もうひとりだけ、高取正男の所説を紹介しておきたい。高取は後戸・床下・乱声・納戸・護法といった魅力的な話題をつなぎあわせながら、「民俗を通して芸能未発の部分をとらえることは、歴史的にもその初心を省みる作業になる」という。⁽¹⁰⁶⁾ こうした所説はむしろ、折口の芸能史における中心的な関心にも響きあう。すなわち、「芸能」が「民俗」に根ざしている消息をたどっていったら、いわゆる歴史叙述を相対化する可能性を持つ「芸能」の特異な位相があらわれるのではないだろうか、というのである。⁽¹⁰⁷⁾ 本稿でくわしく論述するわけにはいかないが、芸能史研究じたいを批判的に検証するための、きわめて重要な契機を提供しているようにも思われる。

以上、芸能史研究はいわゆる「民俗芸能」を主要な対象として設定しているわけではないので、「民俗」と「芸能」のかかわりを検討する試みも、当然ながら比較的少数にかぎられていた。といっても、「民俗」を「芸能」に託される特定の機能として定位する視座は十分うなずけるものであり、「芸能」が「民俗」という特定の機能を持つのはいかなる文脈においてなのか、という問題をも呼びよせる。その結果として、美をしも「民俗」の論理に包含する可能性がしめされたのである。しかしながら、かくも複合的な文化現象として現前するいわゆる「民俗芸能」を記述する方法は、残念ながらやはりみつかっていない。

3 いわゆる「民俗芸能」を記述する方法・序説

民俗芸能研究が「民俗」と「芸能」のかかわりをどう理解してきたのか、その系譜を検討するために、(1)民俗学的研究の視座、(2)美学的研究の視座、(3)芸能史研究の視座、の三方から縷々論述してきた。異常に長くなってしまったかもしれないが、本稿の関心にとって研究史を俯瞰する試みは必須の課題であった。どうかご容赦いただきたい。

ところで、筆者は以上の試みにあって、ひとりの巨大な存在を意図的に回避してきた。いうまでもなく本田安次である。本田は今日でも民俗芸能研究の第一人者として屹立しており、あまりにもよく知られている。にもかかわらず、できるだけ言及しないように努めてきたのは、本田が小寺や永田らとも同じく早稲田派につらなりながらも、民俗芸能研究の二大潮流である民俗学的

研究と美学的研究を統合したものとされているからである。ともかく三隅の所説をみておきたい。

本田は、やはり早稲田派にふさわしく、芸能の形は技法をつねに精査して、その美の根源に迫っていこうとする態度を崩さなかったが、折口信夫はかれの実直かつ精密な研究態度を非常に買って、その真摯な研究に注目していた。折口は、年来、現地調査は丹念にしても、その採集記録を詳しくまとめて世に出すことはなく、むしろそれは地元の篤学者にゆだねる傾向があったが、本田は、芸態の観察ばかりか、地元にある芸能の台本、古記録の類まで精密に筆写し、それらの翻刻までも行って、民俗学徒にありがちな文献無視の採訪の粗雑さを補った。しかも、折口との交流や柳田国男への敬慕の思いもあったのだろう、民俗学への心やりも深く、ある点では、小寺系の美学的研究と折口系の研究を合わせ、文献学的な研究を重ねて、それらを総合した民俗芸能学の樹立を後輩のわれわれに促す研究活動を今日まで展開してきた。⁽¹⁰⁸⁾

本田の思想は最近になって松尾恒一が批判的に検討するところであった。⁽¹⁰⁹⁾松尾は本田の所説に含まれる諸問題を過不足なく指摘しており、あらためて付加するべき話題もみつからない。したがって、本稿の関心にそくしながら、本田の所説をみていけばいいはずである。本田は「民俗」と「芸能」のかかわりをどう理解していたのだろうか。

美学的研究に従事していた人々にならってか、両者のかかわりをきびしく検討する試みに着手したらしい形跡はほぼみあたらないが、ともかく「芸能」を定義した箇所からはじめたい。「芸能」は「(一)ある時、(二)ある場所において、(三)それを鑑賞しようとする人々の前において、(四)身をもってなそうとする芸術的表現」である。また、「芸術」は「われわれの生活や経験の中につかんだ美を、適切な表現媒体を通して再現しようとするもの」⁽¹¹⁰⁾であるというから、「芸能」にしても当然ながらこうした性格を持つ。かくして、本田はいわゆる「民俗芸能」の性格をこう説明している。

民俗芸能には、芸術的意図がないと思はれてゐるとすれば、それは大いなる誤解である。その芸術としての価値の高下はあれ、芸術的意図のない芸能はない。仮にあるとすれば、それは芸能とは呼ばれず、行事と呼ぶべきである。即ち、芸能と行事との区別は、この芸術的意図の有無によつて決められるとも云へる。／とりものの舞は、美を表現せんとして舞はれるのではない。即ち芸術的表現を第一義としてはゐない。舞ふことによつてとりものを清めんとするものの如くである。しかし清めの効果を大にしようとするためには、出来るだけ美しく舞わねばならぬ。美的表現は第二義的であつても、これは大切なことであつた。行事と芸能が結びついてゐるのである。⁽¹¹¹⁾

民俗芸能は專業のものが踊るのではない。そして素朴なものが多い。しかし今日まで残つた民俗芸能には、素朴であるなしにかゝらず、人々を動かし得る魅力を充分持つてゐる筈である。たま／＼その本来の魅力が発揮されると、「あれは民俗芸能ではない」といふ人も居

る。民俗芸能は下手々々と踊るものときめつけてゐる人の嘆息である。しかし神様は下手な芸能では、お目こぼしはされても、決して満足はされない。民俗芸能が退屈なことが多いのは、十分な時間がとれなくて練習が足りないからであることが多い。五十年一筋に舞つてきた備中神楽の古老たちの舞が美しくない筈はないのである。人を心から感動させるこれらの舞や踊が「芸術」でないとは言へないと思ふ。その感動の仕方が、文芸や美術の場合とやゝ性格を異にするかも知れないが。文芸、美術、芸能、映像の悉くではなく、それらの価値高いものを我々は「芸術」(Art)の名でも呼ぶ。芸能も、專業の人の演ずるもの悉くが芸術では決してなく、また、非專業の人たちの演ずるもの悉くが芸術でないとは決して言へないと思ふのだが。⁽¹¹²⁾

本田の所説にはもしかしたら興味深い問題が含まれている、かもしれない。じっさい、小笠原恭子は前掲した二箇所を積極的に読みなおす試みを展開しており、きわめて重要な視座を提出している。小笠原は池田の所説、つまり「芸能は、美学の対象たりうるほどに、その芸術的価値の高さは問題にならない存在である」という通俗的な所説をとりあげながら、むしろ本田の所説に⁽¹¹³⁾一步前進した視座を発見していた。小笠原は続けていう。

この見解は、本田安次の長年にわたる民俗芸能との触れ合いから生れた愛情が基盤となっているのであろうが、芸能の祭祀からの独立という問題に、一つの暗示を与えるものである。すなわち、芸能の本義を、美意識という観点からとらえてみるという試みである。しかし、それでは祭祀には——その原初形態をかりに呪術と名付けるとして、その呪術においてさえも——美意識はなかったか、となると問題はいっそう困難になる。従つてこの観点と並行して、芸能の中に神の意を迎える方式がいかに色濃く残されているかを指摘するのではなく、まったく反対の、いかにして神を振り捨ててきたかを押さえることがなされなければならない。それはもはや「民俗研究」の範疇に入らないというのであれば、芸能の民俗学的研究はその本義を明示することなく、既に完了してしまったのだということになるだろう。⁽¹¹⁴⁾

「長年にわたる民俗芸能の触れ合いから生れた愛情が基盤になっている」かどうかは知らないが、「芸能の本義を、美意識という観点からとらえてみるという試み」には全面的な賛意を表したい。こうした試みは筆者のもくろむところでもあったが、⁽¹¹⁵⁾ここでは小笠原の所説に導かれながら、以下に変奏してみる。すなわち、「芸能」が「民俗」に規定されているばあいであっても、「芸能」に「民俗」を追認するだけで満足してしまうよりも、むしろ「芸能」が「民俗」から離脱する過程にこそ注目しなければならない——。そうでなければ、いわゆる「民俗芸能」という複合的な文化現象を記述する方法として、けっして十分であるとも思われないからである。

といっても、本田がはたして小笠原の視座を共有しているかどうか、じつのところかなり疑わしい。そもそも本田の所説が一步前進しているように映るのは、小笠原の主要な関心に響きあっているからにはかならない。ひとたび本稿でみてきた美学的研究の系譜を視野におさめたら、いかにも凡庸な紋切型にしか映らないはずである。けっして独創的なものではない。しかも、本田

の所説には若干の動揺がうかがわれる。すなわち、前者は比較的「民俗」を重視しており、後者は比較的「芸能」を重視しているように感じられるのである。前者は昭和33年(1958)4月の初出、後者は昭和56年(1981)4月の初出であった。

こうした動揺は一般的にいても、多くみられるものであったから、きびしく検討するまでもないのかもしれない。しかしながら、本田は民俗学的研究と美的研究の合流する場所にあつて、長らく両者を統合する視座を模索するという、きわめて困難な試みに従事してきたはずである。ひとまずそう考えておけば、本田の所説にあらわれた動揺にしても、その試みが流動的な性格を託されていた消息をよくしめしていたものともみなしうる。それでは、民俗学的研究と美的研究を統合したとされる本田の民俗芸能研究は、はたしていかなる場所に到達したのだろうか。昭和51年(1976)1月、本田は早稲田大学教育学部を定年退職するさいにおこなった最終講義で、印象的な結語を残していた。

祭は、芸能の言はゞ母胎である。しかし、芸能研究には、民俗学的な立場の外に、舞踊学・演劇学・芸能学の立場があることも決して忘れてはいけない。古い芸能が今日まで久しい伝統を保つて行はれてきてゐるのは、信仰のお蔭にもよるが、一に、芸能そのものゝ魅力にもよつてゐると思ふのである。⁽¹¹⁶⁾

前掲した昭和33年の所説に対比したらどうだろうか。かつてならば「民俗」を重視していたのかもしれないが、もはや「芸能」を重視している消息は疑うべくもない。「芸能」を「民俗」に規定されるものとして定位していた当初の所説は20年余の年月を経て、ひたすらいわゆる「民俗芸能」に美を発見する所説に変化していったらしい。それはおそらく、早稲田派として出発した本田の偽らざる心情でもあつたはずである。じっさい、本田はいかなるばあいにあつても、いわゆる「民俗芸能」の持つ美を強調していたのであつた。それはあたかも本田のゆるぎない確信であつたかのようにすら感じられる。極上かつ典型的な表現をひとつだけあげる。

私はよく人に語るのだが、かつて、島根県美保関町の美保神社で、夕神楽といふのを見たことがある。比較的単純な巫女舞であるが、神職方の笛と太鼓と銅鉦子の囃子で、巫女が神と鈴をとつて舞ふ。五、六分のものである。このお宮では、朝神楽、夕神楽といつて、朝夕に、参拝者があつてもなくても毎日、拜殿で同じ神楽を奏してゐる。無心に舞ふその美しさは、類稀なるものであつた。考へてみれば、美しくない筈はないのである。(中略) 芸能の美しさは、充分に修得した技巧を、互に、無心に、演技の中に表現するところにある。振の単純さなどは問題ではない。昨年の山形県新庄市の仁田山鹿子舞などは、申分のない出来であつた。今もその舞姿が目前にちらつく。⁽¹¹⁷⁾

その秘儀的な表現たるや、もはや何をかいわんやである。十二分の確信に満ちているだけに対処しようもない。折口が「例に引いては何だが、本田安次さんのやうな純粹な芸能採集家でも、だんべほろつとさせるやうな文章を書くやうになつて来てゐる」として、「此は注意すべきだと思ふ」⁽¹¹⁸⁾といつていたのもむべなるかな、である。

以上みてきたところから判断しても、本田が「民俗」と「芸能」のかかわりをどう理解したらいいのかという、きわめて困難な問題に対峙していた可能性は皆無に近い。本田の所説はいかにも融通無碍なものであり、つまるところいわゆる「民俗芸能」に不可侵的な美を発見するばかりなのであった。したがって、三隅や小笠原の好意的な評価にもかかわらず、本田は民俗芸能研究の二大潮流を統合する可能性に到達しなかったものと思われる。縫合した、とでもいっておけば、本田の所説をほぼ十全に表現しうるのではないだろうか。

関連してひとつだけ付言しておきたい。前節の最後に紹介した一連の所説、つまり「民俗」と「芸能」が一体化したところに「民俗美」を発見する秘儀めいた所説にしても、やはり本田の融通無碍な所説をしのばせるのであった。おそらくどこかで通底しているはずである。

小笠原の所説はむしろ本田とも同世代であったもうひとりの巨大な存在、新井恒易に捧げられるべきものであったかもしれない。新井も「芸能」を「芸術的表現」の一種として定位していたのである。ともかく新井が社会経済史的な視座に立脚しながら田遊びを主題化した大著、『農と田遊びの研究』⁽¹¹⁹⁾を参照しておきたい。新井はその後半部で、いわゆる「民俗芸能」の性格にかかわる興味深い所説を展開していた。

田遊びの芸能として行われてきたことは、耕作過程を模倣的に演じるといっても、ただの模写ではありえない。ただの模写であるならば、それは芸能とはいえない。芸能としての田遊びは一種の表現であって、そこには当然、粉飾もあれば誇張もあり、現実を超える面がある。そのことが、芸術と現実社会についての、基本的な関係であることはいうまでもない。⁽¹²⁰⁾

新井は伝統主義や神秘主義に短絡する危険を注意深く回避しながら、農村を規定する社会関係や生産関係が農民に仮構せしめた世界観を指摘、そのような世界観が田遊びをどう受けとめていったのかを探ろうとしていた。したがって当然ながら、いわゆる「民俗芸能」を複合的な文化現象として定位する視座の可能性を感じさせるのである。じっさい、新井の視座は田遊びをあつかうさいにも、まったく動揺していない。⁽¹²¹⁾

いったい田遊びから、何を得心することができるであろうか。いうまでもなく、芸能の根底をなすものは人間の情緒であるが、田遊びの情緒を一言で言うならば、それは現在から未来への情緒であり、現在から過去への情緒ではなかった。生活にとって必須の生産活動の開始にあたって、その結果に対する熾烈な願望、欲求に根ざした情緒である。(中略)田遊びが人びとの未来への情緒を根底にしていたということは、芸能——もっと広くいって芸術の本質を示唆しているように思われる。芸術の芸術たるゆえんは、未来への情緒に基づく表現にあって、それでこそ人生に光明と活力を与えることになる、と見ることができようからである。⁽¹²²⁾

新井の所説はかなり観念的なものであったが、小笠原や筆者の関心とも響きあう。すなわち、新井は「芸能」が「民俗」に規定されている状況をくわしく調査しながらも、そのような状況を追認するだけで終わっていない。むしろ「芸能」が「民俗」から離脱する過程に注目、そこに美の介在する可能性を発見していたのであった。⁽¹²³⁾ 筆者としても新井の所説にいわゆる「民俗芸能」

を記述する方法の可能性を発見していきたいのだが、はたしていかなものだろうか。ところで、こうした視座はじつのところ、三隅治雄によって要領よくまとめられており、本稿の関心にとってもきわめて有益であった。以下、しばらく三隅の所説に沿って論述する。

三隅は同門であった池田の所説を婉曲に批判して、「かなり依然、芸能は民俗である、という説を唱導したのは、私どもの敬慕している池田弥三郎だが、この卓説になお苦悩のこのる点は、「芸術」という概念に対立する場合の“芸能”は、明らかに“民俗”であるが、“民俗”という概念に対する場合の“芸能”は、必ずしも“民俗”そのものではない⁽¹²⁴⁾”という。とりわけ以下にあげる所説は「民俗」と「芸能」のかかわりを検証するための、きわめて重要な里程標たりうるはずである。

民俗という語は、ひらたく言って、これを民間の常識、あるいは生活知識と訳してよいと思うが、芸能は、そういう民間の知識によって整頓され、維持せられているところの“感性”の伝承と、私は仮に考えている。つまり、根ざすところは人間の感受性であり、指向するところが芸術である、という点において、芸能は民俗の外に出て、ただ、その利他的な感性の、肉体への反射作用を、生活の上に定着させ週期伝承化させてきたのが民俗である、という点において、芸能は民俗と接している⁽¹²⁵⁾のである。

三隅は新井とも同じく、「芸能」を「民俗」に規定されるものとしてのみ定位していない。むしろ「芸能」が「民俗」から離脱する過程に注目、しかも「民俗」と「芸能」が接する特異な位相を主題化しているように思われる。こうした所説は「民俗」と「芸能」のかかわりを検討するばあい、やはりぜひとも前提されなければならないものであった。というのも、民俗学的研究と美学的研究を統合する——縫合するわけではない——可能性を強く感じさせるのである。その結果として、いわゆる「民俗芸能」を記述する方法にまつわる可能性も浮かびあがるのではないだろうか——。もう少しだけ三隅の所説を参照しておかなければならないかもしれない。三隅は「民俗芸能」という術語を批判的に検討した箇所でも、こう述べている。

ただ、こうして広く世間に定着するようになった「民俗芸能」の語であるが、さて、従来郷土芸能、民間芸能などと呼ばれていたものが、「民俗」の名で総括されてみると、今度はその概念の規制の中で急に窮屈さを感じる芸能もあらわれてきた。というのは、芸能はもともと人間のもつ才であり技能であって、これらは本能としてつねに創造を欲し、感性の刺激に応じて美の創作を行為の上に自由に試みようとする。だから、根ざすところは村落住民の村を挙げて繰り返し行なってきた歌や踊りでも、伝承の過程で、そうした「繰り返し」に無意識に反撥し、あるいは意識的に脚色をこころみて、民俗からの脱皮をはかろうとするようになる。とすれば、「民俗」と名のる以上、こうした行為は、はみ出しとも逸脱ともとられて、識者の非難をあびないとも限らないのである。(中略)端的にいえば、民俗と芸能のそれぞれの相反する性格がたがいにぶつかり会い、せめぎ合いしている状況の行動伝承が「民俗芸能」であり、またせめぎ合いから脱しかけようとする芸能もまた、広義の「民俗芸能」であ

(126)
る。

いわゆる「民俗芸能」を「民俗と芸能のそれぞれの相反する性格がたがいにぶつかり会い、せめぎ合いしている状況の行動伝承」として定位する所説は、この複合的な文化現象における實際を正しく表現しており、小笠原の所説とも響きあう。かくして、いわゆる「民俗芸能」の持つ本質的な性格をしも「民俗」と「芸能」が相互規定的な関係におかれている特異な位相にもとめる、いわば複合的な視座の可能性が浮かびあがってきた。

民俗芸能の研究には、民俗行事としての面を重んずる場合と、その中から芸能をとり出しての研究と両面あつてよいと思ふ。前者を徹底させようと思へば、芸能にかゝるはる信仰、祭祀の研究をひろくする必要あり、後者では芸能史的立場に力をそぐことにならう。但し両者を全く切り離しては、大切な部分を両者とも缺くことになる。⁽¹²⁷⁾

これは本田の所説であり、きわめて妥当なものである。しかしながら、そういつてみたところで、両者がどうかかわるのか、その付置連関がわかったわけでもない。三隅の所説はこうした問題に対する指針として有効であるばかりか、いわゆる「民俗芸能」を記述する方法にそくしても、大いに貢献する可能性を持っているはずである。すなわち、ひとまず「芸能」が「民俗」によって規定されている状況を記述してから、その「芸能」が「民俗」から離脱する状況をも記述する、というわけである。民俗学的研究と美学的研究を統合する試みをめざして、三隅はいう。

芸能は本質的に、感覚が支配する現象であって、生存維持の条件としては民俗に依存しながらも、潜在的に民俗との離反を心掛けている。だから、われわれは芸能研究を標榜する以上は、芸能の伝承条件たる民俗をたずねるとともに、民俗から飛躍していこうとする感覚の欲望を、最終的に捉えていかなければならぬ。⁽¹²⁸⁾

ところが、三隅はこうした刺激的な所説——じつのところ当然の話だったのだが——を提出しながらも、「感覚の欲望」を記述する方法の實際に到達していない。なぜか。三隅はいきなり「神」に回帰してしまい、問題を「民俗」に逆流させてしまったのである。したがって、その過程をくわしく参照しておけば、本稿のめざすべき方向が逆説的に浮かびあがるものと思われる。

芸能の発端は、“燃える”ことであつた。日常平坦な生活を繰り返しているあいだは、いっこうに表情を示さない無味な人間が、ある時、ある一瞬の強烈な刺激に燃えてその魂をわななかせ、眼を、頬を、口を、手を、足を、かつて見ないような輝かしいものにする。／その表情は、感嘆であれ、畏怖であれ、憧憬であれ、憤怒であれ、慟哭であれ、苦悩であれ、哄笑であれ——いずれも、美の対象にあたいするものであつた。／ただ、人々は、その、みずから生んだ“燃える美”に気付かなかつた。“偶発性”が、その美の成長を、原質の段階で、とどめたのである。⁽¹²⁹⁾

「燃える」という表現をみただけでは、正直いって強烈な違和感にとらわれてしまうかもしれない。少なくとも筆者はそうだつた。しかしながら、この特異な表現を「芸能」に対する関心、とでもいいなおしたらどうだろうか。若干の誤解を恐れず表現したら、美的価値の範疇をひろく

含意させてもいい。「芸能」に対する関心、とりわけ過剰な関心こそが「芸能」を「民俗」から離脱させる、おそらくは最大の契機たりうるはずであった。三隅の所説はこうした状況をも正しく指摘していたのである。ところが、三隅は残念ながらこう続けてしまった。

芸能は“燃える”表情の定期的にあられることから、その美の世界をつくる。／わが国の場合、その燃えることの定期的な繰り返しは、まずは祭りの場から生じた。／自然の猛威、鳥獣の跳梁、疫病の跋扈に悩まされ続ける村人たちが、年の折り目折り目に神の前に群集して、生命の安泰、五穀の豊穰を神々に祈る。その神の来臨を待ちのぞむ心の緊張、そして神のイメージを捉え得た歓喜、そして神人一体となって踊り騒ぐ興奮、そうした心の燃焼が、美的な行動をおのずから生んで、そして、それが毎年繰り返されることで、芸能の様式を生むに至るのである。／これらの宗教の場にあられた燃える表情は、しかし、その後も、いろいろな芸能の場にあられて、その芸能の美と迫力を生む原質となっていく。⁽¹³⁰⁾

こうなってしまったら、もはや「民俗美」とやらを強調する秘儀めいた所説にも何ら変わるところはない。三隅はいきなり「神」に回帰してしまい、問題を「民俗」に逆流させてしまっている。「芸能」に対する過剰な関心が「芸能」を「民俗」から離脱させる可能性を鋭く指摘しながらも、その過剰な関心じたいを「民俗」に返却してしまったのでは、文字どおり元も子もないというものではないだろうか。⁽¹³¹⁾

こうした循環の悪夢に陥ってしまったのは、三隅がおそらく「民俗」という共同性の地平に固執しているからである。じっさい、三隅は「芸能」に対する過剰な関心の出自を「祭りの場」や「宗教の場」という聖なる共同性にもとめている。こうした所説に三隅みずからの出自、つまり民俗学的研究を主導してきた慶応・国学院派の呪縛を感じてしまうのは、はたしてうがちすぎているだろうか。やはり折口に近い場所で民俗芸能研究を開始した新井にしても、「芸能を生み出すもが情緒にあることは自明であるが、その情緒は何よりも集団的なものであり、したがって社会的なものであることも明らかである」といっている。⁽¹³²⁾ 出自の話題はともかくとしても、民俗芸能研究が「民俗」という共同性に強迫されていたのだとしたら、そのわけはきびしく問われなければならない。

三隅の所説をもう一步だけ前進させてみたい。じっさい、それだけで十分なのだから。「芸能」に対する過剰な関心はそもそも個の領域にもとめられる。いわゆる「民俗芸能」にかぎっても、事情はまったく変わらない。過剰な関心が共同性を獲得したら、それはもはや過剰でも何でもない。過剰な関心はけっして共同性の地平に収まりきらない何ものかなのである。かくして、本稿はようやく新しい問題の手前に到達しつつあるように思われる。民俗芸能研究が「民俗」と「芸能」のかかわりをどう理解してきたのか、その系譜を検討する試みは、おのずから過剰な関心を生み出す個の領域を記述するという、まったく新しい試みを呼びさます。こうした個の領域が、いわゆる「民俗芸能」の持つ本質的な性格、つまり「民俗」と「芸能」の相互規定的な関係を最もよく体現しているはずだからである。美的価値を過剰に突出させる、いわば「異常人物」を主

題化しなければならぬ所以である。

4 おわりに

本稿の目的は「民俗」と「芸能」のかかわりを検討して、いわゆる「民俗芸能」を記述する方法にまつわる未発の可能性を模索するところにあった。こうした目的に少しでも接近するため、さしあたって従来の民俗芸能研究が「民俗」と「芸能」のかかわりをどう理解してきたのか、その系譜を検討してきたわけである。

その結果として、二大潮流である民俗学的研究と美的研究を統合する可能性にも決定的にかかわる、まったく新しい問題が浮かびあがってきた。すなわち、「民俗」と「芸能」の相互規定的な関係におかれながら、「芸能」に対する過剰な関心を生み出してきたものと思われる、「異常人物」を主題化する試みの手前にたどりついたわけである。わかりやすくいったら、「とかく眼立ちたがり、個別化を求め、美しいものへの変貌を志向し、究極、一人の抜群のわざが他を淘汰する」といった、非凡人の非凡的行為⁽¹³³⁾を主題化する試み、とでもされようか。

本稿は民俗芸能研究の成果を俯瞰するだけで終わってしまったきらいがないでもない。残された問題もけって少なくないので、「異常人物」という新しい問題にそくしながら続けて論述していきたいところである。ところが、そのような、かなり奇矯な試みであるにもかかわらず、直接的もしくは間接的に関連する所説がいくつか存在しているのだから驚かされる。やはり一連の所説⁽¹³⁵⁾にみられる系譜を検討しておかなければ、「異常人物」にまつわる興味深い問題にとりくむわけにもいかないらしい。したがって、筆者としては少しだけたちどまり、本稿を今後の展望にもかかわる中間的な報告として、ひとまず着地させておきたい。

それにしても、と思う。本稿がようやくたどりついた場所は、早く柳田が予言していたところだったのでないだろうか。あらためて考えてもみたい。柳田は「芸能」を即「民俗」として定位しない直接的な理由として家元の存在や破門の可能性をあげ、いわゆる「民俗芸能」をあつかうさいにも、その関心を「民俗」に還元しうる領域に制限していたのである。なぜか。柳田はおそらく「芸能」が個の領域に深くかかわっており、共同性を逸脱してしまう可能性を隠している、その可能性をかぎわけていたものと思われる。

しかしながら、じつのところいわゆる「民俗芸能」にかぎっても、事情はあまり変わらなかった。三隅がいうように「民俗と芸能のぶつかり会い、せめぎ合いしている状況の行動伝承が「民俗芸能」であり、またせめぎ合いから脱しかけようとする芸能もまた、広義の「民俗芸能」である」としたら、いわゆる「民俗芸能」を記述する方法にまつわる未発の可能性にしても、「民俗」と「芸能」の相互規定的な関係じたいに隠されているはずである。とりわけ「芸能」を「民俗」から離脱させる契機は、そのような関係をあらしめるものとして最も重要であった。かくして、本稿は「民俗」と「芸能」のかかわりを検討する試みの最後列に、美的価値を過剰に突出させる

個の領域、つまり「異常人物」を登場させなければならなかったのである。

もはや本稿の目的を逸脱しているようにも感じられるが、もう少しだけ論述しておきたい。いわゆる「民俗芸能」を記述するために、美的価値を過剰に突出させる「異常人物」を主題化するといっても、当然ながら初期の美的研究よろしく、いわゆる「民俗芸能」に美を発見する秘儀めいた試みに回帰するわけにもいかなかった。

たとえば、折口は「我々の方法は、民俗学を出るものではないが、たゞ対象と、其に対する感受が、芸術的であり、帰結する所が、芸能である点において極めて僅かに分野を異にする所があるばかりである」として、いわゆる「民俗芸能」の特異な位相を強調しながらも、別の箇所でもこう述べている。すなわち、「吾々の為事は、芸能の価値を判断することではない」、「価値を判断するのは、謂はばこの芸が何うなつて行くかと、将来を考へると似てゐる⁽¹³⁶⁾」といい、いわゆる「民俗芸能」に価値を発見する試みをきびしく退けていたのである。

筆者にしてもやはり予言者でも鑑定家でもない。したがって、今日の民俗芸能研究に最も強くもとめられているのは、いわゆる「民俗芸能」に普遍的な美を発見するよりも、むしろ当事者の持つ美的価値の付置関連をこまかく記述する試みなのであった。くわしい行論は省略しなければならないが、「異常人物」はその典型をしめす存在として、きわめて有効な視座を提供しているのではないだろうか。筆者にいわゆる「民俗芸能」という複合的な文化現象の亀裂から躍り出た「異常人物」をうまく使いまわす技量がそなわっているかどうか、正直いって心もとない。どうやら役者がちがうようにも感じられるのだが、いわゆる「民俗芸能」を記述する方法にまつわる未発の可能性を模索するためにも、しばらくつきあっていかなければならないようである。原論および各論の形式をとりながら、いずれも本稿に続けて論述していきたいと思っている。

註

- (1) 橋本裕之「これは「民俗芸能」ではない」『これは「民俗学」ではない』福武書店、1989年、参照。
- (2) 同「文化としての民俗芸能研究」『民俗芸能研究』第10号、民俗芸能学会、1989年、参照。
- (3) 同「差異と反復—民俗社会における芸能—」『体育の科学』第41巻第10号、杏林書院・体育の科学社、1991年、763頁、参照。
- (4) 大月隆寛「イデオロギーとしての「民俗」——開かれた民俗学へ向けての理論的考察・①——」『昭和59年度共同研究報告書／東アジアにおける folklore 研究の現状と課題——現代社会における伝統文化の変容の問題を中心として——』(未刊)、東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所、1985年、ならびに同「常民・民俗・伝承」『民俗学という不幸』、青弓社、1992年、参照。
- (5) 守屋毅「芸能とは何か」『近世芸能文化史の研究』、弘文堂、1992年、参照。
- (6) 大月隆寛「常民・民俗・伝承」、141—143頁、参照。
- (7) 守屋毅、前掲論文、12—15頁、参照。
- (8) 本田安次「柳田先生のこと」『日本の祭と芸能』、錦正社、1974年、539頁。
- (9) 寺田太郎「面影をしのぶ—折口信夫」構成者として」『短歌』臨時増刊号(逋空・折口信夫特集)、角川書店、1973年、324—327頁、参照。
- (10) 池田弥三郎『芸能の流転と変容』、実業之日本社、1976年、185—186頁、参照。
- (11) 「面影を偲ぶ—折口信夫」『短歌』臨時増刊号(逋空・折口信夫特集)、14—15頁。
- (12) 三隅治雄・池田弥三郎・郡司正勝・西角井正慶・本田安次・後藤淑「座談会／かぶきと民俗学——かぶきは民俗学の恩恵を受け得るか——」『芸能復興』第14号、民俗芸能の会、1957年、参照。

- (13) こうした会話が交わされたのは、平成2年(1990)1月から平成4年(1992)12月にわたって活動していた民俗芸能研究会の会/第一民俗芸能学会(世話人/橋本裕之)の席上であったかと記憶している。
- (14) 渡辺伸夫「民俗芸能」『民俗研究ハンドブック』(上野和男・高桑守史・野村純一・福田アジオ・宮田登編),吉川弘文館,1978年,194頁。
- (15) じっさい,筆者は数年前にも関西に在住する某民俗学者から,こうした消息の一端を知らせる書信を受けとっている。彼はすぐれた研究成果を次々に発表している,きわめて誠実な研究者である。
- (16) 三隅治雄「民俗芸能と芸能研究」『芸能』第31巻第4号,芸能発行所,1989年,17頁,参照。あわせて,同「民俗芸能研究の歴史と現状と課題」『民俗芸能研究』創刊号,民俗芸能学会,1985年,をも参照されたい。
- (17) たとえば,柴田実「芸能史の研究と柳田國男」『芸能史研究』第12号,芸能史研究会,1976年,牧田茂「柳田國男と芸能」『芸能』第31巻第10号,芸能発行所,1989年,同「民俗学と芸能学——柳田國男と折口信夫の“芸能論”——」『芸能』第35巻第1号,芸能発行所,1993年,12—13頁,ほかを参照されたい。
- (18) 民俗学研究所編『民俗学辞典』,東京堂出版,1951年,570頁。この辞典は柳田國男が監修したものである。
- (19) 柳田國男『郷土生活の研究法』,刀江書院,1935年,250頁,参照。
- (20) 同書,252頁。
- (21) 渡辺伸夫,前掲論文,196頁。
- (22) 大藤時彦「芸能と民俗学」『芸能復興』,第18号,民俗芸能の会,1958年,4頁。
- (23) 池田弥三郎,前掲書,184—185頁。
- (24) 折口信夫「芸能復興のこぼれ」『芸能復興』創刊号,民俗芸能の会,1952年,1頁。あわせて三隅治雄「民俗芸能と芸能研究」,12—14頁,をも参照されたい。
- (25) 桜井好朗「芸能と歴史叙述」『中世日本の王権・宗教・芸能』,人文書院,1988年,272—275頁,参照。あわせて小笠原恭子「芸能伝承論」『日本民俗研究大系』第6巻(芸能伝承),日本民俗研究大系編集委員会,1986年,橋本裕之「芸能の条件——「招かれざる客」再考——」『芸能』第35巻第2号,芸能発行所,1993年,をも参照されたい。
- (26) 池田弥三郎『芸能』,岩崎美術社,1966年,34—35頁。
- (27) 林屋辰三郎『中世芸能史の研究』,岩波書店,1960年,22頁。
- (28) 池田弥三郎『日本芸能伝承論』,中央公論社,1962年,3—4頁。
- (29) 同『芸能と民俗学』,岩崎美術社,1972年,87—88頁。
- (30) 同『芸能の流転と変容』,189頁。
- (31) 同書,190頁。
- (32) といっても,「民俗芸能」という術語にまつわる池田の所説はきわめて興味深いものである。すなわち,「民俗芸能」という術語が民俗学的研究の十全な対象たりうる「芸能」を含意しており,対象よりもむしろ方法に深くかかわっている,というのである。疑問に感じられるところも少なくないが,民俗芸能研究の視野狭窄を是正する可能性を持った所説として銘記されて然るべきであった。同『芸能』87頁,ならびに橋本裕之「これは「民俗芸能」ではない」,96—100頁,参照。
- (33) 西角井正大『民俗芸能入門』,文研出版,1979年,62頁。
- (34) 向山雅重・柴崎高陽『民俗と芸能』,信濃毎日新聞社,1981年。向山は長野県のよく知られた民俗学者,柴崎はやはり長野県に在住する写真家であった。
- (35) 向山雅重「地域性豊かな民俗,古い姿残す芸能」『民俗と芸能』,2頁。
- (36) 荒井真次郎「翁信仰と大和賤民系芸能民俗——奈良市奈良坂の場合——」『仏教と民俗』,大正大学仏教民俗学会,1978年,21頁。といっても後述するように,「芸能民俗」という術語を最初に使用したのは宮尾しげをである。両者のかかわりは目下のところよくわからない。
- (37) 同論文,22頁。
- (38) 下野敏見『南九州の民俗芸能』,未来社,1980年,229頁。
- (39) 同「民俗芸能研究で思うこと」『民俗芸能研究』第4号,民俗芸能学会,1986年,29頁。
- (40) 同論文,33頁。
- (41) 同論文,34頁。茂木栄「民俗としての芸能——その研究視点を考える——」『民俗芸能研究』第8

号, 民俗芸能学会, 1988年, は下野の視座を共有しながら, いわゆる「民俗芸能」の民俗学的研究における具体的な指標を提出している。

- (42) 下野敏見, 前掲論文, 29頁。
- (43) 同論文, 29頁。民俗学者が民俗芸能研究を人外魔境として敬遠してしまいがちなのも, おそらくこうした事情に由来するところが少なくないと思われる。
- (44) 富士正晴「芸術民俗学研究後書」『芸術民俗学研究』(竹内勝太郎著), 福村書店, 1959年, 521頁, ならびに田中日佐夫「芸術民俗学の構想」『民俗学研究所紀要』第9集, 成城大学民俗学研究所, 1985年, 46—47頁, 参照。
- (45) 竹内勝太郎「芸術民俗学方法序論」『芸術民俗学研究』, 福村書店, 1959年, 8頁。
- (46) 同論文, 2—3頁。
- (47) 同論文, 4—5頁。
- (48) 同論文, 13頁。
- (49) 竹内勝太郎『芸術民俗学研究』, 立命館出版部, 1934年。
- (50) 宮尾しげを『芸能民俗学』, 伝統と現代社, 1975年, 247頁。
- (51) 同書, 258頁。
- (52) 同書, 248頁。
- (53) 同書, 249頁。
- (54) 同書, 247頁。
- (55) 同書, 261頁。
- (56) 同書, 258頁。
- (57) 同「バリとアジアで見た芸能民俗」『文学』第45巻第3号, 岩波書店, 1977年, 300頁。
- (58) 真野俊和「民間信仰論から民俗宗教論へ——仏教民俗論の前提として——」『日本遊行宗教論』, 吉川弘文館, 1991年, 270—271頁。
- (59) 折口信夫「芸能伝承の話」『折口信夫全集』ノート編第6巻, 中央公論社, 1972年, 84頁。
- (60) 池田弥三郎『芸能の流転と変容』, 11頁。
- (61) 同書, 12頁。あわせて池田弥三郎・井口樹生「対談／芸能史の制約と組織」『池田弥三郎著作集』第2巻(芸能伝承論), 角川書店, 1980年, 504頁, をも参照されたい。池田は「民俗学は美学という学問を軽蔑したところから出発しなければ, 成り立たないんだからね」としているのみならず, 「民俗芸能なんていうものは, 美の評価のところを持ち出したら最低のものだろ」というあまりにも通俗的な発言を残している。
- (62) 三隅治雄「民俗芸能と芸能研究」, 19頁。
- (63) 小寺融吉『近代舞踊史論』, 日本評論社出版部, 1922年。
- (64) 坪内逍遙「序」『近代舞踊史論』(小寺融吉著), 1頁。
- (65) 永田衡吉「回想の「民俗芸術」」『民俗芸能・明治大正昭和』, 錦正社, 1982年, 168—169頁。
- (66) 同「小寺融吉小伝」『民俗芸能・明治大正昭和』, 181頁。
- (67) 小寺融吉『舞踊の美学的研究』, 春陽堂, 1928年。
- (68) 同『芸術としての神楽の研究』, 地平社書房, 1929年。
- (69) 三隅治雄, 前掲論文, 17—18頁。
- (70) 板谷徹「小寺融吉の舞踊研究」『芸能』第31巻第10号, 18頁。
- (71) 同論文, 18頁。
- (72) 板谷の所説がしめすところ, 小寺はやむを得ず「美学的研究」や「芸術としての」という表現を使用したかのように感じられる。小寺の意図したものが美学的研究にとどまらないひろがりを持っている可能性をも否定するわけでもないが, 小寺融吉『芸術としての神楽の研究』, 3頁, には, 「芸術としての神楽」として特記した所以が「私は古来の神道に関しては, 全くの門外漢であるから, 神楽の内容に就て記すことは避け, ただ単に形式の上からのみ, これを研究した」からであったともされている。ここでは顔面どおり理解しておいてもかまわないのではないだろうか。
- (73) 折口信夫, 前掲論文, 83—84頁。
- (74) 永田衡吉「回想の「民俗芸術」」, 173頁。
- (75) 同「民俗芸能の保護と問題点」『民俗芸能・明治大正昭和』, 193頁。この箇所は追記として付されている。いわゆる「民俗芸能」を民俗学の範疇に包括する文化財行政を痛烈に批判したものであり,

- 続けて「演劇学・美学・宗教学を無視し、民俗学オンリーの選択である」として、「その真側に依然して、例の信仰条項へのハレモノ扱いが歴然であり、「社寺の祭礼を民俗文化とは笑止ですらある」というのである。
- (76) 同「回想の「民俗芸術」」, 165頁。
- (77) 後藤淑「永田衡吉の足跡」『民俗芸能研究』第12号, 民俗芸能学会, 1990年, 39頁。
- (78) 笹原亮二「ある民俗芸能家の肖像——永田衡吉の仕事を巡って——」『藤沢市史研究』第25号, 藤沢市文書館, 86頁。
- (79) 永田衡吉「民俗芸能における動物と人間生活」『民俗芸能・明治大正昭和』, 18頁。
- (80) 志村有弘「永田衡吉研究——古典と近代作家——」『研究紀要』第1集, 立教高等学校, 1970年, 民史研究資料館編『永田衡吉文献目録』, 民史研究資料館, 1988年, はかを参照されたい。
- (81) 永田衡吉「古代民俗芸能と相模の芸能——無形文化財の語意・奈良朝の土風歌舞・民俗歌舞・戦場伎楽・倭舞・歌垣・踊る埴輪・正倉院伎楽面・射戯——」『民俗芸能・明治大正昭和』, 90頁。
- (82) 同「民俗芸能の保護と問題点」, 189—190頁。
- (83) 同「野の花」『民俗芸能・明治大正昭和』, 208頁。
- (84) 同「序」『民俗芸能・明治大正昭和』, 1頁。
- (85) 日高只一「緒言」『娯楽と民間芸術』, 理想社, 1941年, 1頁。
- (86) 日高は同書の随所で、「郷土芸術」「民衆芸術」「民間演劇」という表現をも用いている。含意させているところは若干異なっているようにも思われるが、やはりいわゆる「民俗芸能」にはほぼ同義である。
- (87) 同「娯楽と民間芸術」『娯楽と民間芸術』, 4—5頁。
- (88) 同論文, 13頁。
- (89) 森口多里『民俗と芸術』, 二見書房, 1942年, 2頁。
- (90) 同書, 3頁。
- (91) 北野博美「蛇足」『日本民俗』第5号, 日本民俗協会, 1935年, 16頁, 参照。
- (92) 森口多里, 前掲書, 3頁。
- (93) 日高只一, 前掲論文, 5頁。
- (94) 臼田甚五郎「民俗芸能の性格とその美」『日本芸能序説』, 新人物往来社, 1971年, 288頁。
- (95) 同論文, 290頁。
- (96) 西角井正大, 前掲書, 63頁。
- (97) 植木行宣「民俗芸能」『社会科学大事典』, 鹿島研究所出版会, 1970年, 374頁。
- (98) 榎尾直樹「民俗と芸能のあいだ, あるいは「五穀豊穡」の根底にあるもの」『人間科学研究』第5巻第1号, 早稲田大学人間科学部, 1992年, 32頁, 参照。
- (99) 山路興造「芸能伝承」『日本民俗学』, 弘文堂, 1984年, 171頁。
- (100) 林屋辰三郎, 前掲書, 22頁。
- (101) たとえば, 後藤淑「民俗芸能と芸能史の問題」『芸能復興』第18号, 郡司正勝「演劇史における民俗芸能の役割」『芸能復興』第18号, 五来重「芸能史と民俗芸能」『芸能史研究』第2号, 芸能史研究会, 1963年, はかを参照されたい。
- (102) 筆者はこうした関心に沿って, いくつかの論考を発表している。たとえば, 橋本裕之「離脱のパフォーマンス——一足・二足・高足——」『月刊百科』第306号, 平凡社, 1988年, 同「王の舞の解釈学」『国立歴史民俗博物館研究報告』第31集, 国立歴史民俗博物館, 1991年, はかを参照されたい。
- (103) 山路興造「三匹獅子舞の成立」『民俗芸能研究』第3号, 民俗芸能学会, 1986年, 65頁。
- (104) 同「修正会の変容と地方伝播」『大系/仏教と日本人』7(芸能と鎮魂), 春秋社, 1988年, 91—92頁。
- (105) 同「私にとっての民俗芸能研究」『正しい民俗芸能研究』第0号, ひつじ書房, 1991年, 26—27頁, には, いわゆる「民俗芸能」における「民衆の心の在り様」と「美の意識」を記述する試みの困難が, 臨場感をもって書きつけられている。
- (106) 高取正男「民俗と芸能——芸能未発の部分」『日本芸能史』第1巻(原始・古代), 法政大学出版局, 1981年, 170頁。
- (107) 桜井好朗「芸能未発へのまなざし——『日本芸能史』の刊行に寄せて」『空より参らむ—中世論のために』, 人文書院, 1983年, 参照。

- (108) 三隅治雄, 前掲論文, 20頁。
- (109) 松尾恒一「本田安次の方法と思想」『課題としての民俗芸能研究』(民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会編), ひつじ書房, 1993年, 参照。
- (110) 本田安次「附説」『図録日本の民俗芸能』, 朝日新聞社, 1960年, 39頁。
- (111) 同「民俗芸能研究について」『芸能復興』第18号, 10頁。
- (112) 同「民俗芸能と「芸術」」『民俗芸能の研究』, 明治書院, 1983年, 837頁。
- (113) 小笠原恭子, 前掲論文, 42—43頁, 参照。
- (114) 同論文, 43頁。
- (115) 橋本裕之「差異と反復—民俗社会における芸能—」, ならびに同「芸能の条件——「招かれざる客」再考——」, 参照。
- (116) 本田安次「民俗芸能研究の課題」『民俗芸能の研究』, 671頁。
- (117) 同「全国青年大会の郷土芸能」『日本の祭と芸能』, 502頁。
- (118) 折口信夫「談話会記事」『日本民俗』第2巻第4号, 日本民俗協会, 1936年, 106頁。しかしながら本田の知的出自を視野におさめたばあい, 「純粋な芸能採集家」という折口の評価は, 一面的かつ不十分なものである。
- (119) 新井恒易『農と田遊びの研究』上・下, 明治書院, 1981年。
- (120) 同『農と田遊びの研究』下, 672頁。
- (121) 橋本裕之「民俗芸能の知的可能性」『国立歴史民俗博物館研究報告』第34集, 国立歴史民俗博物館, 1981年, 57—59頁, 参照。
- (122) 新井恒易, 前掲書, 787—789頁。
- (123) 新井が「民俗」と「芸能」のかかわりを検討した論考としては, 同「芸術としての芸能への道程」『日本の祭と芸能』, 吉川弘文館, 1956年, ならびに「芸術と芸能と呪術と」『課題としての民俗芸能研究』, をあげておきたい。
- (124) 三隅治雄『日本民俗芸能概論』, 東京堂出版, 1972年, 20—21頁。
- (125) 同書, 21頁。
- (126) 同「概説」『民俗芸能辞典』(仲井幸二郎・西角井正夫・三隅治雄編), 東京堂出版, 1981年, 26—27頁。
- (127) 本田安次「民俗芸能概説」『民俗芸能の研究』, 838頁。
- (128) 三隅治雄, 前掲書, 31頁。
- (129) 同「燃える——芸能の原質」『伝統と現代』第7巻(民俗芸能), 学芸書林, 1969年, 10頁。
- (130) 同論文, 11—12頁。
- (131) 橋本裕之「差異と反復—民俗社会における芸能—」, 767頁, 参照。
- (132) 新井恒易『日本の祭と芸能』, 327頁。
- (133) 三隅治雄「民俗芸能と芸能研究」, 14頁。
- (134) 筆者は本稿に後続する試みとして, 「異常人物論」という表題を持った論考を発表する予定である。
- (135) 「異常人物」を直接的に主題化した論考としては, 倉田一郎「山村社会における異常人物の考察——第一次調査資料に基づく予報としての——」『山村海村民俗の研究』(比嘉春潮・大間知 篤三・柳田 国男・守随一編), 名著出版, 1984年, 三隅治雄「芸能の生き方——交流・伝播そして変容——」『芸能史の民俗的研究』, 東京堂出版, 1976年, ほかがある。
- (136) 折口信夫「談話会記事」『日本民俗』第2巻第4号, 106頁。また, 梅棹忠夫も民族芸術学の基本的視座を没価値性にもとめており, 折口の所説を思わせる。梅棹忠夫・木村重信「対談／全人類の巨大なる芸術的遺産子プールをめざして」『民族芸術学・その方法序説』(木村重信編), 日本放送協会出版, 1986年, 236—240頁, 参照。

付記

本稿は平成4年(1992)6月14日, 第723回日本民俗学会談話会で上演した研究発表「民俗」と「芸能」の, おもに前半部に立脚しながら作成された。席上, 有益な意見をたまわった諸氏に謝意を表したい。

(国立歴史民俗博物館民俗研究部)

“Folk” and “Performing Arts”

HASHIMOTO Hiroyuki

I aim to re-examine the relationship between “folk” and “performing arts”, which have been discussed in various ways, and to seek undiscovered possibilities regarding the ways to describe so-called “folk performing arts”. In order to present a fixed interpretation of this question, I wish to examine how studies on folk performing arts have understood the relationship between “folk” and “performing arts”, while also being mindful of the form of the term, “folk performing arts”.

Since the Folk Art Society was established in Shōwa 2 (1927), ethnological studies, represented by ORIKUCHI Shinobu, and esthetic studies, represented by KODERA Yūkichi, have been the main trends in studies on folk performing arts. The former ranked view regarding “performing arts” as something ordained by “folk”, and tended to place importance on its religious constraints. The latter, making very little attempt at a strict examination of the relationship between “folk” and “performing arts”, was apt to concentrate on the discovery of beauty in the so-called “folk performing arts”. Such connections in the history of the studies would seem to indicate circumstances in which the so-called “folk performing arts” is a compound cultural phenomenon.

Is there, then, any possibility to view the two as one? When the essential character of the so-called “folk performing arts” is sought in the mutually-ordained relationship between “folk” and “performing arts”, paying particular attention to the process by which “performing arts” is separated from “folk”, the attempt to make the unique phase where “folk” and “performing arts” are in contact the subject, is very effective, even in the description of the so-called “folk performing arts”.

Furthermore, if an excessive interest in “performing arts” can be the greatest opportunity to separate “performing arts” from “folk”, studies on folk performing arts must start the attempt to describe the individual areas that generate the excessive interest in “performing arts”, because it is such individual areas which must represent the mutually-ordained relationship between “folk” and “performing arts”. In this way, the attempt to bring esthetic values excessively to the fore, that is, an attempt to make “uncommon people” the subject, has become clear.