

□承文芸研究の課題

小澤俊夫、吉川周平
中川裕、兵藤裕己

(司会 川田順造)

□承文芸は終わったか

川田：大林太良さんは、今年の日本口承文芸学会大会での記念講演で、「客観的に考えてみると、口承文芸はその歴史的使命を終え、口承文芸の歴史は終わったか、或いは終わりつつある」というのが事実ではないかと思う」と述べている。そこには大林さんによれば二つの大きな要因がある。一つは、口承文芸を担ってきた社会集団或いは社会の層がなくなるか、変質してしまった、つまり伝えてきた人間の問題。もう一つは文字の普及で語りの重要性が少なくなつたということ。ただ、話す営みが全くなくなってしまう

というのではなくて、伝統的に培ったジャンル、例えば昔話や伝説、神話、叙事詩といった領域で、今後傑作や名作が生み出される見込みがないということ、つまり創造力の問題だと思う。

現在、文字に限らず様々なメディアの出現によって、口承というものが社会全体のコミュニケーションの中で占める位置がわりつつある。特に一九六〇年代以後の社会変化、生活様式や意識の変化は世界的なもので、しかも人類が今まで経験しなかったような質と規模のものだといえる。かつては口頭性に対して書かれたもの、文字性が対比させられていたが、現在では書かれ、あるいは印刷されて固定された文字を通して、フロッピーディスクやコンピューターの中に見えない形で記録され、ブラウン管の

上に一時映し出される文字が重要になっている。その中で肉声で語るということの意味も変質しており、口承文芸が何を意味するか、ということが、改めて問われるべきだと思う。

私の意見としては、ここで問題になるのは特に、電気機器を通していわゆる二次的口頭性ではなくて、生の声による伝達、発信者と受信者が生身で現前しているような関係にあって、発話が状況依存的な、しかしある様式をもつたパフォーマンス、つまり広義の口承文芸と呼ばれるようなものが、他の言語行為や、身体表現も含めたコミュニケーションや表現行為の中でもつてきた、あるいはこれからももつかもしれない特異性ではないか。

そういう生の声で直接伝えたものがカセットテープやラジオ、テレビの放送になると、かつて私が伝達行為を分類した中での拡散伝達、つまり受信者が誰になるか分からぬといふ形で声を出さなければならないことになる。文字に記すとともに、言語メッセージが、発信者の現前を消して、だれに受信されるかわからない拡散伝達に託されることにほかならない。

直接らくに声が届いて、しかも聞き手が潜在的な語り手でもある「座」、受信者が発信者になる可能性はないけれども、共通の目的で集まっている「会衆」に向かって声を出して伝える、そういうものではなく、不特定多数の「公衆」に対する拡散伝達になると、今度は誰が受信者になるか分からぬ。ただそこで、公衆が皆で個人が発信した話を受け継いでいくこともあります。メディアの発達によって誰が受信者になるか分からぬ状況での

発信者と受信者との関係は、ますます頻繁になり、広がってきている。元来口承文芸であったものが、いつたん文字に書かれた形でしか享受できない、ということも多くなってきた。最近の口承文芸研究を見ても、書かれた資料を使っての口承文芸の研究が多い。そういう中で口承文芸研究をこれからどうしていったら良いかを、学会の二十周年の機会に考えてみたいと思う。

小澤：口承文芸が今後も伝承されるのだろうかという疑問が世の中でよく言われるが、僕はそういう問題の立て方に疑問を感じている。まず口承文芸というまとめた言い方で、その問題が論じられるだろうかということ。口承文芸と言っても、昔話、伝説、説話、神話、説教節、いろいろある。それぞれによつて状況依存性が違うわけで、しかも今のように世の中の状況が変わってしまったら、その関わり方もそれぞれ違うのだから、口承文芸という括りは無理、だろうと思っている。

まず特に昔話に関して述べたい。伝承という言葉は、昔話に限つて言うと、「この昔話が伝承されてきた」とは言えると思う。けれども「この昔話をこれからも伝承していくこう」とは言えないと思う。昔話は結果としてある。今僕達は過去から今まで残ったものを伝承と捉えているのであって、昔話をこれからも伝承させることが可能かという設問は、間違つていいと思う。昔話が伝承されてきた現場を見ると、語り手達は皆、伝承しようと思つて語つたわけではないと僕は思う。可愛い孫にこの話を聞かせてやろうということで語つたのだと思う。これを将来に向けて伝承し

ようという目的の下に行われたのではなかった。だから、これらも伝承されるだろうかという設問の仕方はじつはあまり意味がない、と僕は思っている。そこが具体的な物と昔話のような言葉で作られるものとの違いではないかと思う。物であれば、例えば古い壺があつて、おじいちゃんが伝承してくれと言えば、子は興味があるうとなからるとお蔵にしまつておけば伝承できる。物の場合には伝承者がそれに興味があるうがないかというとそうでもない。壺に関してはそれは絶対に不可能だ。昔話は自分が小さい頃に聞いたものに興味を持つて覚えていなければ、伝承できない。壺なら、これは伝承されてきた、後世にも伝承しようと思う、と言える。けれど、昔話は親から伝承されてきたということまでは言えるけれど、私が後世にこれを伝承していくういうことはなく、子や孫に直接話して聞かせることしかないのではないか。そこを間違えると昔話の伝承の考察を間違える危険性があると思う。大事なのは語るという行為がなければ伝えられてこなかつたということだ。語るという関心の参加がそこにはあり、その結果として伝承されたということだ。クルト・ランケというドイツの昔話研究者が「人類は社会を作つて以来語ることをやめたことがない」という言葉を残している。僕はそれは正しいと思う。語る事を止めたことがない、ということはお話を聞くことを止めたことがないと言えるわけで、そこに語る事と聞く事の関係が示されている。人間にとつて語るということが、社会の中で生きていく上での基本的な衝動、欲求であることがよく示されていると思う。そ

の結果が、我々がまとめる昔話になつていてるのであって、人間にとつて大事だったのは語る、聞くではないかと思う。

現代、昔話に関しては農村に行つても日常的な語りはないけれども農村で昔話を語る人が全くいないかというとそうでもない。一方昔話は忘れられているかというと、絵本やマスメディアなどでもてはやされている。ということは、人間は昔話を今までのようない形ではないけれど、忘れ捨て去ることができないでいる。一方語るという現場での状況をみると、座での語りが全くなくなつているかというと、面白い事にとくに都市部で、お母さん達、図書館員、幼稚園保育園や学校の先生達がお話を覚えて子ども達に語ることが、非常に盛んに行われている。その時、先程川田さんのいう会衆の場での話というのもあるが、座という状況ができているところもある。そういう語り手達、僕は現代の語り手達と呼んでいいが、彼らが何からお話を覚えて語っているかというと、本から覚えている。本に収められた昔話の重要性がでてくる。テレビもきわめて重要なだ。

ところがこういう意見がある。もう昔話は語られなくてもいい。きれいな本がたくさんあるし、テレビでも、アニメでは人物が動いてもつと面白くできるし、テレビゲームもあるからいいのではないか、と。確かにそれだけ便利になつて、表現の幅も広くなつていて。けれどもそれで子ども達がなまでお話を聞くことを嫌いになつたかというと、決してそうではない。僕はそこに注目している。マスコミ的に言えば、子ども達はもうテレビで満足し、い

いろいろ面白いことがあってお話を捨ててしまったと言えるかもしれない。けれども、実際に語っている人の体験談やそれを見たところでは、子ども達はテレビがあれば見るけれど、一方では語りを聞く場が与えられれば、吸い込まれるように聞いているのも確かだ。だから僕はさっきのランケの言葉や、「聞くことを止めることはない」というのは今でも生きていると思う。

形は違っているけど語る行為をしている人はいるし、求められている。そういう語り手達がお話の元にするのは何かというと本で、そこに標準語の問題が出てくる。少し方言が弱められた本から覚えている。そこで本という問題が出てくる。日本の昔話研究では、昔話が伝えられてきた社会の研究、あるいはモティーフはどこからきたかという研究はさかんに行われてきた。しかし口で語るということの研究はほとんど行われていないということを認めざるを得ない。具体的には言葉遣い、話の構成、文章のリズムがどうか、という内部の様式についての研究は行われていない。これはこの間の学会での、「柳田国男および関敬吾から引き継いだもの引き継がなかつたもの」につながつてくる。僕は日本の昔話研究史の中で残念ながら柳田以外にそれはきちんととは行われなかつたと思う。そこをきちんとする必要が今大きく出てきているのではないか。特に生きている語り手が伝承している場合には、本から覚えてそれを語りにする時には聞きやすく語りやすくしている。それをヨーロッパの研究者達は、昔話の自己修正の法則と呼んでいる。生きている人が語り伝えていた間は自己修正が働く

くが、本に入れられた時は働かない。それだけ本にする昔話の問題は重要だ。その時には様式の研究がもつと行われなくてはならない。昔話研究はいろいろ行われてきたが、昔話の中の言葉遣い、構成などは研究者はタッチせず、作家や編集者がやってきた、つまり研究なしで任せていた。

周囲の状況はどんどん変わってきた。大林さんの講演にもあつたように、周囲が、社会が変わってしまったからもある程度終わってしまった事になる。周囲だけ見ていれば可能性はないということになるけれど、僕は肝心の昔話内部の研究が行われるべきだし、今からでも手遅れではないと思っていて。消えかかろうとしている今こそ大事なんだ。本に収める昔話は大きな問題で、ドイツのグリム前後から昔話を聞き取って再話して本に収める事はよく試みられてきた。今まで伝えられたものが消えてしまうので保存しましよう、本の中に定着しましようという考え方で、日本でも資料集と称して本の中に定着させようとしてきた。けれども、本に収めるということは保存箱に入れるのではない。発信源としての本の昔話を考えねばならない。

ドイツではグリム以来昔話研究が進められてきたが、本の中の昔話をきちんとと考えていなかつたために、今、過去の整理はできても、これからどうするかという点ではお手上げ状態になっている。ドイツでは一九五〇年代にあるおじいちゃんが亡くなつて、本格的な伝承の語り手はいなくなつたと言わわれている。それで今、昔話の内部の様式をどうするかという事をしつかり考えて

おかなかつたために三つの状態が生まれている。その一つは日常の語り。それは社会学でもできる。だから口承文芸としての昔話の伝承ではなくなつて、社会現象としての短い話の伝承というところに移つてしまつた。もう一つはマスメディアの中に昔話の登場人物が残つているという現象。例えば白雪姫がCMやポスターに出でてくるという、それがどこに出でくるのか、どう使われているか、を研究する。これは民俗学の枠の中でもやつているが、ほどんど社会学・状況科学のような形で行われている。そしてもう一つの問題は、ヨーロッパでも現代の語り手のような人はいるけれど、本になつてゐる昔話なら何でもいい、それを覚えて昔話を語るということが行われている。読むと分かるかもしれないけれど、耳で聞くと分からぬような物語が語られてしまう。のために子どもには分からず大人にしか分からぬ。その意味でドイツは先進国だけど大事な事をきちんとやつてこなかつたと思う。われわれは、語りという行為为重点を置いてまだまだやることはあるし、ひとびとは語ることも聞くことも止めていないと思つてゐる。

中川：私は言語学が専門で、アイヌ語の研究からアイヌの口承文芸に入つてゐるので、その立場から発言したい。大林さんは口承文芸は終わつたという言い方をしているわけだが、アイヌ口承文芸といふものが終わろうとしているのは紛れもない事実だ。ただ、口承文芸としての存在が終わるというよりは、それを支えている言葉そのものが消えようとしているのであって、大林さんの言う

のとは違つた状況にある。アイヌ語の現況は、口承文芸によつて言葉の存続が支えられている、つまりアイヌ語を話す方々は口承文芸、物語の伝承の記憶によつて自分達の言葉を記憶しているといつて良い。日常会話をする能力も持つてゐるが、日常会話を行う場はなくなつてゐるか非常に限られてゐる。しかし昔話をアイヌ語で語る場は、研究者などによつて色々な形で設けられている。また言葉を伝えるためという目的をもつて、地元の若い人達がその場を設けて話を聞くことも行われてきている。そこで記録されたものが今度はアイヌ語の研究の資料として利用される、或いは語り手達に物語を聞きに来る人達がいるということで、レパートリーを増やすなくてはいけないと、古老同士で話を伝承し合うことも実際に行われてゐる。このように物語を聞く場は辛うじてあり、アイヌ語はそうした活動によつて生きながらえていると言つてよい。

なぜアイヌ語を話すことがなくなつてきたか、ということを考えると、口承文芸そのものが消えかかつてきているのと同じ原因だと思う。アイヌ語に限らず世界中で少数民族は消滅の危機に頻してゐるといわれるわけだが、その理由の一つにはマスコミュニケーションの発達、交通の発達、それに支えられた中央集権的な社会体制の拡大、或いは教育・文字の普及、それから先ほど川田さんが指摘した一九六〇年代の世界的な社会状況の大変化がある。その時代の日本の高度経済成長期にアイヌ語は最後の壊滅的な打撃が与えられた。それ以前は儀礼の場でもアイヌ語を話す人が結

構いたとされ、また儀礼そのものも色々な形で自然に行われていたが、昭和四〇年代を境にしてそれらが急激に姿を消していく。高度成長期に古い物に対する価値観が崩壊して、アイヌ語や踊り、儀礼も無用なものとして若い人が完全に見放したのがこの時期と考えられる。そういう事が世界的にその時期に起こっていると考へて良いと思うが、日本ではアイヌ文化だけではなく、方言とか地域文化でも大きな打撃を受けている。そういう事から見ると、アイヌ語が終わりかかっていることと、口承文芸というものが終わりかかっているということが同時に起こっているのは偶然ではなくて、世界史的な流れであった、と言えるのではないか。

こういう事実認識があるとして、ではアイヌ口承文芸の研究はどうなるのかというと、これからやっと始まると考えてもいい部分がある。今までのアイヌの口承文芸の研究は金田一京助、知里真志保、久保寺逸彦という時代に確立した枠組みの下で資料をひたすら集めてくるという状況が続いた。言葉遣い、内容についての研究はアイヌ文学に関してはほとんど行われておらず、ただテキストを発表する、対訳をつけただけがこれまでの作業の中心となつていて。地域的な構成の違い、表現法の違いなどに関してはここ数年、十年位の間にやっと手がついたという状態。例えばユーカラの内容に関する研究は、金田一京助がやったこと以後の深化は最近に至るまでなされていないなくて、皆金田一の記述を受け売りにして論じていているだけという状態が長いこと続いてきた。使われるテキストも金田一が翻訳した物を使って議論している。

やつとここ五、六年くらいから、別の地域の人によつて記録されたユーカラなどの資料が発表されるようになつてきたり、今までの議論はある一地域の資料についてのみなされてきた。今記録されているアイヌ文学の資料を全部整理してあとどのくらいかかるかというと、私が生きている間には終わらないだろう。まず今までの記録を整理し内容を分析し、検証していくという作業を一番にやらなくてはならない。

口承文芸学全体の未来ということの関連で考えると、アイヌ文學という範疇には、物語だけでなく神への祈り言葉、裁判の時の言葉、葬儀の際の引導渡しの言葉、遠方からの来客との挨拶の言葉なども研究対象として含められている。要するに、日常会話とは違う言葉遣いで、ある一定の状況、目的、形式で語られるものをアイヌ文学の研究対象としてきた。文学と呼ぶかどうかは別として、口頭伝承の研究として考えれば、アイヌの例から広げて考へると、現在日本語で話されているもので、口頭伝承の研究対象になりうるものは、非常に広い範囲にわたることになる。例えば葬式の時の挨拶、店先の売り手の呼び掛けは一定の様式をそなえて発話される訳で、特定の状況で特定の機能を持つて、不特定多数の人間によってパフォーマンスをされている発話の全てを研究対象にすると、そこで生まれてくる一定の形の原理、どの様にしてその形式が発生するかという問題は、口承文芸研究の一つの対象になるのではないかと思う。

話される言葉と、書かれる文字の間にも中間的なものがあるわ

けで、たとえば深夜放送のリスナーの投稿原稿、これは書かれるものだけれども、最終的には読まれる事を目的としている、それがある番組ではなぜか一つの型が出来上がって来る。これを口承文芸といふわけにはいかないけれども、どういうように文字文芸と口承文芸の間には中間的な形をしたものがあつて、それが口承文芸の原理、形式を考える上で何かヒントになりはしないかと考えてみたい。既に伝承形態としてはこれ以上発展しないだろうという分野を研究対象として私はやつているのだが、それでも研究はこれからも続くし、口承文芸の対象範囲を広げて考えれば、現代の日本でも研究対象はいくらでもあると思う。

パフォーマンス、そして社会・時代の状況

兵藤：私は国文学が専門で、平家物語とか太平記を研究テーマにしている。平家の語りや太平記講釈の実際を知るため、九州の座頭や東北の祭文語りのフィールドワークを行ってきたが、それらの語り物は、いっぽうで近代という時代のコンテクストにおかないと見えてこない部分が少なくない。たとえば、祭文も座頭の語りも、近代に流行した浪花節と密接に交渉している。浪花節は良くも悪くも日本の語り芸のいきついた一つのかたちだが、その浪花節は、民俗学者はもちろん音楽学者や文学研究者もほとんど扱おうとしない。浪花節を軸に展開した近代の口承文芸史は、関連する研究領域のなかでエアポケットのような位置に置かれている。

口承文芸という研究用語が一般化したのは、柳田国男の「口承文芸大意」からだ。昭和七年に発表された論文だが、おなじ年に第一回の全国ラジオ調査が行なわれている。それによると、聴取者的好んだ番組は、浪花節が第一位で五七%を占めている。浪花節は、昭和初年当時、もつとも大衆的人気を博していた語り物だが、しかし柳田の「口承文芸大意」は、浪花節についてひとことも言及していない。

ちょうど同じころ（一九三〇年代はじめ）、欧米ではホメロス研究者のミルマン・パリーが南スラブのオーラル・エピックを調査していた。その調査報告でのべられたことは、同時代の日本の浪花節を考える上でも興味深い。エピックの演者について、パリーはたとえ、「歌い手は聴衆を楽しませなければならない。」でなければ報酬を期待できないからだ。だから、トルコ人というときはムスリムの歌を歌つたり、自分の持ち歌を使ってイスラム教徒の戦勝を歌うという具合であった」と報告している。演者たちの口頭芸のしたかさは、ひと時代まえの日本の浪花節語りのあり方をおもわせる。こうした物語芸人たちのパフォーマンスから、パリーはそのオーラル・コンポジションの理論を導き出すのだが、かれが収録した録音資料は、現在、ミルマン・パリーのオーラル・リテラチュア・コレクションとしてハーバード大学に所蔵されている。

ヨーロッパの辺境ともいえる南スラブのエピックがパリーによって調査・採集された一九三〇年代は、極東の日本で浪花節が

大流行していた時代だ。恐らく世界史的に見ても、浪花節は近代を代表するオーラル・リテラチュアの一つだが、そのような浪花節が、柳田的な口承文芸研究の枠組みから排除される。

口承文芸研究を主題化した当時の柳田は、いっぽうで民間伝承の学の組織化、体系化を企てていた。柳田民俗学の概論書、『民間伝承論』『郷土生活の研究法』の講述が行なわれたのもこの頃だが、それは日本が満州事変後の十五年戦争にのめり込んだ頃だが、でもある。国家主義的な時代の風潮の中で、日本社会のアイデンティティを常民の伝承世界に「復元」するくわだては、当時の柳田によつてある危機意識をもつて進められただろう。民間伝承論（民俗学）の一領域として口承文芸研究が位置づけられたわけだが、そうした中で、浪花節に代表される同時代的な声のなまなましさは研究対象から除外される。

あるいは柳田は、メロディアスな語り口で人を酔わせるような語り物、人を情緒的に巻き込んでいくような浪花節になにかしら危険な匂いを感じていたのかも知れない。じつさい浪花節は、昭和十年代には愛国浪曲として国策に加担していくのだが、しかし問題は、そうした危うい側面もふくめて、わが国の口承文芸史をまるごと問題にすることにあるだろう。近代のオーラルな文芸は、明治以後の国民国家のメンタリティの形成にどのように関与したのか。たとえば、浪花節によって流布した忠臣蔵の実録版は、日本近代の国民叙事詩といつてよいが、それは明治から昭和、さらに現代の大衆社会に何をもたらしたか、など。近代のオーラル・

リテラチュアは、文学・芸能史は勿論社会史・思想史などの重要なテーマだと思うが、柳田的な口承文芸史の枠組みをいったんズラしてみるとことで、そうしたアクチュアルな課題も研究の射程にはいってくると思う。

吉川・私は日本の伝統芸能を対象にしており、その中にも勿論口承文芸である歌や詞草が含まれているが、私はあまりその方面は研究しておらず、その他の身体動作とか造型的なものとかと同列に並べた諸要素の一つとしか考えていない。けれども私が間違って解釈しているかも知れないが、講談社学術文庫の『口承文芸史考』の解説の中で、関敬吾が書いているように、英語でいうフォーカロアという広いものを口承文芸として考えるとすれば、身体動作や造型的な組み立てを、ある意味で口頭伝承としてやっているかも知れないで、そういう問題といつか関係してくるかもしれない。本田安次が日本の伝統芸能の中での歌詞、詞草の研究が重要だとずいぶん前に言つているが、そういう方面的の研究は私はしていない。伝統芸能の場合、初演されたものが再演されその後も続いていくので、初演から再演されて行く段階でも何らかの口頭伝承が、個人のうちでも働くのではないかと思う。つまり作る時には内容があつて形を組み立てていく、形を作る時何かの意味があるわけで、その意味が分らなくなつた時、形が伝承されても、本来的な伝承にはなつていないのでないかと思う。

私がやっている伝統芸能は、形が日本では多種多様で数が多い点では諸外国に比べて恵まれてゐると思う。演劇の三要素である

演者、見物人、場に加えて、どういう機会に行うかが伝統芸能には大事だ。その事について池田弥三郎が『日本芸能伝承論』の中で、芸能と芸術の相違について、芸能には先の四つの要素と台本の制約があるとしているが、今日日本の民俗芸能の場合そういう伝統芸能が持っている制約の意味がなくなってきたのではないかと思う。また交通機関の発達で今の民俗芸能に起こっている問題は、よそのものを見に行くということで、それまでの伝承はその場で孤立、完結したものだったのが、比較してみて自分達のを変えることがある。しかしプラスの面で働くと、比較によって形と意味を理解できるようになつたというのと、運搬が楽になつたということ。集合して上演する事ができ、そこではフェスティバル性を帯びて、盛り上がることに意味があるけれど、「場」を全く破壊したものになるのではないかと思う。私の研究は風流というもので、一番の条件は人の耳目を驚かすということだから、対象は目に見えて耳に聞こえるものになる。先ほど様式の研究が大事だという話があつたが、芸能の場合は割と昔からそういう問題が考えられてきた。

身体動作が無意識で、言葉に出せない表現をすると、いうのが日本語には強くて、私はそういうところを大事に考えているので、身体の動作を含めた言葉を取り上げなくては、日本では違つてしまふところもあると思う。また芸態を概念ではなく実際の動きで分析している。盆踊りのインテンシブな調査をして舞踊の一般的な法則を探つたが、地方に住んで個別の文脈でみると

大切だ。イザイホーの夕神遊びの走る事や、お御輿をワッショイと振ることは、皆の目の前で身体動作が激変する神がかりの動作を神出現と見る日本の神の表現法によるもので、大元神樂の託宣の実態と受け止め方の相違、能の後見のように見えているものを見えないものと見ることも芸能の研究では重要だ。日常の場が非日常の空間世界を作っていく、一変できるというのが、伝統芸能にはあるが、行う場が次々と失われていく。例えば公民館で行われるようになって、回り持ちしてきた個人の場での聖なる力を保つていくものがなくなつていく。また祭りの奉仕者以外が小さい頃から触れあう事で自然に周りの文化に影響されてきていた事が失われてきていて。自分たちが主催するという意識がなくなつてきたことが、危機的にしているのではないかと思う。それでも踊りがどのように起こつてくるかを模索するような、先端的な西洋の芸術と日本で形が残っている民俗芸能などが持つている基層文化、発想、様式とが密接に関わるようなものもある。口承文芸的なものが落日を迎えていたが、民俗芸能ではまだ今なら比較研究していくべき意味、発想、内容がわかるものがある。日本では芸能の名称がいい加減なので、その呪縛を離れて要素、機能、構造、様式など一致するものを搜し出して、同一性をもつ地域の中で考えていくべきと思う。

「伝承」ということ

川田：四人の発言で出された問題を整理してみると、第一に、過去の資料を吟味する必要があるということ。昔話の中身がどのように伝えられてきたかという研究がまだなされていないと、小澤さんの指摘、中川さんのアイヌ資料はこれまで収集段階で内容の研究がまだこれからだ、ということ。兵藤さんの浪花節の問題は非常に重要な指摘だと思う。浪花節は現在ではかつてのような大衆性をもたなくなっている、ということは、資料としては過去の研究になるわけだが、幸い資料は沢山残っているから研究は可能だ。もう一つは新しい場という問題で、様式は場がないとできない。発信者と受信者が作る一種の共同体のような場の中で様式は段々熟成されていくのだと思うので、その中でも特に興味深かったのは、中川さんの深夜放送で、ナレーターと多数のリスナーとの間に型ができる、これも一種の共同体があつて段々型ができる。小澤さんがいわれたマチ場のストーリーテリングでも深夜放送のような自然発生的な場ができるかということ。また吉川さんの言うフェスティバルや公民館も新しい場であつて、そこから別の何かが生まれるかもしれない。交通が便利になつて移動するので伝統的なものに変化が起こつたこと、これに対しても吉川さんの立場からプラスマイナスの評価があつたが、これは昔も程度の差はあつても他との交流はあつたのだから、完全に孤立した状況ではなかつた。そこで新しい物を受け入れ動いてきたと思うが、そこで何をプラスと見、マイナスと見るかは評価の立場によつて違うと思う。今はそれが便利になつてフェスティバルとし

て何万人も人が集まるという場で、新しい様式が求められる。実験的な試みで柴田南雄のシアターピースなどはこの問題に関わっていると思う。都会の人工的な劇場やホールという場に、民俗芸能や社寺芸能を持ち込んで、柴田といろ作曲家を通して再現する。それが新しい状況依存性と活力をそこで獲得するかも一つの大大きな問題になると思う。伝承に関しては、研究者がいなくても伝承者の熱意で語り続けることもあるし、アイヌはじめ世界中で消滅しかけている言語が沢山ある中での、伝承の在り方を考えねばならないのではないか。またミイラ保存か生きた保存かという点では、生きた保存には、それを伝承していく人に、気持ちの上でも、生計などの報酬の面でも、やる気をもたせることが重要になつてくる。さもなければ国などのバックアップで人間国宝や無形文化財などの形でのミイラ保存になる。アイヌの口承文芸の場合もミイラ保存にならざるを得ないのか、それとも生きた形で現在以後アイヌ或いは混じりあつた日本社会の中でのアイヌの伝承として生きづけていくものがあるかどうか。また、伝承について媒体の問題は大きくて、従来の芸能では生身での直接の伝承が原則で、ビデオやテープレコーザなどを使ふことは嫌う。そういうものがこれからどうなるのか。

小澤：吉川さんが「名称の呪縛から放つ」といわれたが、それはとても重要だと思う。今までの名称の中でしか考えないと、伝承がなくなつたというのは自分達が探していたものがなくなつてしまつただけではないか、ということになつてしまふ。だから

らこの呪縛からの脱出、というのが一番大事だなと思う。

川田：なぜ我々は伝承を問題にするのか、ということで伝承の危機が叫ばれている。数年前の日本民俗学会の年会でも「伝承の認識」というテーマでシンポジウムをした。私も発言したが、今まで研究者が求めていた伝承がなくなるうとしているのであって、伝承そのものは色々な形で生きづけるわけで、そこで新しい状況の中での伝承の在り方を考えなければならないと思う。勿論過去の伝承の中にも研究すべき事柄はまだ沢山ある。

中川：アイヌ文学が古老といわれる世代からその下へどうやって行くのか行かないのか、まだ純実験段階でよく分からぬけれど、今アイヌの若い人達は、昔話など言葉が分からぬからそのままの形では聞く人間がないという事で、劇化するということをしている。すると動作も加わり色々な仕掛けを使って、何をやつているのかが分かる。また歌以外は本来はとんど一人でやるものだけど劇にすると複数の人間が参加できるというのが好まれて、各地でそういう活動が行われている。それが彼等なりの摸索されている伝承形態だが、元のままの形で伝承していくのはかなり困難であって、そういう形での新しい伝承が可能かどうかは全くわからない。

川田：アイヌ語ではなく日本語で演じるのか。

中川：日本語では彼等にとってあまり意味がない。アイヌ語を復興させるためにどうしたらよいかということでやっているので、日本語でしてしまうと最早自分達の目的としているものではなくな

る。

川田：その場合、受ける側が先細りになるという心配はないか。

川田：受ける側がそもそも存在しないというところから出発しているわけで、これから関心を増やして行くのが目的である。今までのいわばミイラ化した蓄積物をいかに生かすかということであり、生かすとは、彼等にとってアイヌ語の復興に役立てるのことだ。

兵藤：伝承ということで言うと、九州の座頭琵琶の演者で、私が十数年おつきあいしてきた山鹿良之さんが、今年の六月に亡くなつた。東北のデロレン祭文なども、十年ぐらい前まで山形県に五六人の演者がいたが、いまは一人だけになつていて。オーラルな語り物の伝承は、わが国ではほぼ絶滅したといつていが、しかしプロの門付け芸人に關して、伝承という言葉はどうも実態にそぐわないところがある。たとえば、山鹿さんは、そのおびただしいレパートリーを師匠から盗んでいる。師匠に弟子入りしたといつても、師匠から親へは人身売買のような現金の受渡しがある。弟子は年期があけるまでの七、八年の間、琵琶の門付けによつて師匠に奉公する。師匠のほうは門付けに必要な最低限の技術を教えるも、弟子が勝手に独立できないように、必要以上のことは教えない。弟子は結局盜み聞きして独立後にそなえるしかないのだ

が、そのような弟子と師匠の緊張した関係を考えるなら、伝承という言葉はどうも実態にそぐわない。たとえば九州の座頭や東北の祭文語りについて、地元の調査報告などを読んでみると、変に違和感をおぼえるときがある。民間伝承や郷土芸術・民俗芸能と

いつた研究の枠組みが、独特のバイアスとして働いて対象を見えなくさせているところがあるようと思う。

吉川：日本の筆や三味線の人を調べた時、今井慶松、宮城道雄、富嶽春昇らの盲人が、命を懸ける稽古をさせられている。入門してある日の稽古から一度しかお手本を示してくれず、できないと食事もさせて貰えない。できないなら死んだ方がいいと井戸に飛び込もうという経験をして、命懸けの記憶力ができるのだが、目の見えない人が職業としてやっていくための記憶力の磨き方が伝承の力になつたんだと思う。昔話は命懸けではないにしろ、何度も繰り返して聞かされるところに伝承の力があると思う。鹿児島に天吹という笛の伝承者がいるが、一つの見本しか持たず、どこを自由に変えていいのかわからなくなっている。それで昔話の場合、聞きたいという需要があつて、話の大筋があつても細部がなくて、子どもは感動するかという疑問がある。感動できるなら何年でも引き継いでいるだろうが、なくなつてしまつたら先細りになつていくのではないかと思う。

表現の問題

小澤：細部がなくて感動があるだろうか、という事について僕の経験から言うと、良い語り手は余計な事は言わないけれど、大事な部分は語っている、だから非常に骨太である。ありがちのは、聞き手が分らないだろうと思つて語り手が場面を加えたり説明し

てしまふ、そうなるとかえつて聞いている方は分からなくなつてしまふ。作家が本にして再話する時、それが多くなつてゐる。場面を説明的に作つてしまふ。良い語り手の方は説明的に作らない。それがむしろ聞き手の頭の中に場面を作り易くする。鈴木さつというおばあちゃんは、父から聞いた時場面が全部見えた、だから今場面を見ながら語つてゐる、といつてゐる。彼女の語りは分析すると余計な説明が少ないけど、大事なことは外さない。

兵藤：学校教材で小説を教科書に入れるとき、よく国語教育者が問題にするのは、小説どの部分が教材から省かれるか、ということだ。教室というのはオーラルな場所だが、目で読む小説を教室にもちこむとき、情景や心理描写は時に削らざるをえない。つまり筋中心の物語として再構成されるのだが、それは目で読む小説と口で読む（聞く）小説の表現方法の違いだ。たとえば、文字テクストとして伝わる平家物語なども、それが実際語られたときはどう語られていたのか。省略される部分はなかつたかどうか。また語りから文字テクストが作られたとき、盲人の語りに何がつけ加えられたか、なども、私にとって大変関心のあるところだ。

川田：ただ省略には限度があつて、生活感覚があまり変わると分らなくなるのではないか。今の生活の変化はそこまでできていると思う。例えば落語で八世桂文楽が得意とした『船徳』で、「四万六千日、お暑い盛りでござります」という一言で、真夏の両国あたりの隅田川の情景が見事にうつし出される。ただ、それは聞き手にそれだけのイメージの下地があるからで、観音様の四万六千日と

いう言葉で喚起される季節感や、今のようにコンクリで殺風景に固められてしまふ前の隅田川のイメージを聞き手が持つか持たないかで違う。伝承の元になつてゐる生活そのものが変わつてゐるといふことが関わつてくる。

小澤・逆にこう考えてみるのはどうだらうか。例えば、グリム童話の「ガチョウ番の娘」は日本の子ども達が聞いても感動する、これは今の例話と逆だ。日本の子ども達はヨーロッパのガチョウ番や王様、髪の結い方も分からぬいけど、すぐ魅かれる。そこがお話の面白さだと思う。言葉だけで聞いて頭の中で自分達のガチョウ番や王様を作る。そこが、昔話が国や民族を越え、時代を越えても伝承され生きている、ことのポイントである。ヨーロッパの事を知らない子どもが感動するというのは本当に不思議だ。それはなぜかといふと、あまり細かい描写されると子どもは拘束され、理解できなくなつて場面を作れなくなつてしまふ。大事なことだけをいわると自分の好きなように想像する事ができる。もう一つ、何があつたら魅きつけられるかといふと、筋の明確な線が不可欠である。同時に筋の明確さは早いテンポで進んで行くために必要。つまりリズムという音楽性も必要不可欠になつてゐるといえる。そこまであれば背景についてのイメージがなくともお話としての魅力がある。それで感動が生まれる。

川田：その辺はオーラルリテラチャーからの文学への貢献になるところかもしれない。例えば、井原西鶴の文章なんかはすぐリズムがあつて省略が多い。僕は西鶴とトルストイの描写力のすごさ

の共通点は何かと考えたことがあるけれど、描写がメトニミックな点で共通している。全体を説明的に描くのではなく、ある点に絞つてそこを生き生きと描く。ほかは読者の想像でかえつてリアリティを帯びてイメージされる。

小澤：昔話の中の研究が必要だというのは今のことと、とても関わつてくる。ある時はとても細かいことを言うけれど、そこから離れると空間的にも時間的にもすっとぶでまた戻つて来る。

兵藤：場面描写などに慣用的文句が使われることはないか。

小澤：使われる事はあまりない。グリムは初めのうちはあまり慣用句を使っていないが段々入れてゐる。それによってちょっと冷たくなつてゐる。日本の昔話でもあまり慣用句は使つていない。しかし一つの話の中で同じ場面が時間的系列の中ではまた出てきた時、前と同じ言葉を使う、その点音楽とともに似てゐる。同じ音系の中で同じ気分を出す、また良い語り手ほど良く知つてゐる。

中川：アイヌの散文説話も同じ場面を同じ表現で話し、同じテーマの時はどの話でも同じ慣用的表現が使えるようになつてゐる。でも今小澤さんがいつてゐる昔話と、アイヌ散文説話とは本質的には機能として違うだらうけど。

川田：つまりアイヌ散文説話は、楽しみのための昔話ではなく、宗教性をもつてゐるということか。

中川：いや、むしろ本来的にはニュースを伝達しあうといふことが散文説話の機能である。どの話にも出てくるような場面は同じ表現で語るけど、ポイントになる事件の所は独自の表現をする。そ

これがヨーロッパの昔話とは違う。

川田：吉川さん、酒井正子さんが奄美で研究しているような掛け合いや歌で、あるパターンの中に即興的な文句を入れるものは、日本でまだかなり生きているのか。全部固定された伝承ではない形態で。

吉川：よく分からぬが、例えば奄美では事件が歌になつてゐる例はあるが、事件をそのまますぐ文句として歌に入れるという例はあまりない。

川田：アフリカではそのような言葉の即興性の大きい歌は沢山ある。そこでは伝承されるのは歌や踊りの形式であつて、形式が一定している方がそこにに入る言葉を即興しやすい。そこにどんどん言葉を放りこめるし、はやし言葉なども入れていく。僕が採録した

アフリカの例で、新しい家の地面、つまり「たたき」を、おかみさんや娘が共同労働で床打棒で叩きながら歌う即興歌がある。「××が喜んで走り回る。何がそんなに嬉しいんでしょうね」というくだりがあつて、走り回る以下は共通だけど、××に初め「犬」という言葉を入れ、あといろいろ実在の人の名を入れて歌う。村で問題になつてゐる人など。皆で笑いながら歌う。これも歌という一定の形式があるから表現できるのではないか。

吉川：日本でも、昔は盆踊りなどで替え歌をよく歌つたけど、歌詞を見ながら歌つたりもするので、即興で歌える伝承者は少なくなつてゐる。

中川：生きた芸能の即興性でいうと、河内音頭はどうなのかな。土地

ではどういう機能を持っているのか。

兵藤：夏の盆踊りの時期になると、河内ではプロの音頭取りがいて盛んだ。それこそ新聞ネタを使ってどんどんやつていて。

中川：そういう形で出来上がつたものはどれくらい遡れるのか？
兵藤：河内音頭自体はそんなに古くないんじやないか。大正くらい。それまでの江州音頭が河内音頭の母体になった。その江州音頭もその時点の話題を取り込む力を持つていた。

吉川：岡山の備中神楽では、本当は神懸かりをして深刻なものだけど段々神懸かるようない部分をやめてしまつて、滑稽なことを言うのが即興的で、観客を揶揄して興味をそそつたり、互いの私的部分を暴露したりしている。

川田：今リバイバルが盛んになつてゐる元来盆踊りのはずの阿波踊りなどは、都会的な場でのカーニバルに似せた形で行う。

吉川：もともと盆踊りは魂の葬式だと思う。肉体の葬式は個別でやつてゐる。『魏志倭人伝』を信じれば人が死んだ時「歌舞飲食す」とあるが、飲食は通夜でするのに、その歌舞という部分が盆踊りの場に移つて、この世からあの世へジャルパックのように集団的に完全に送る。だから夜明けまでやらなければ意味がない。ただその時騒音というように扱われて、夜十時位まで終わらせたり、風俗を乱すという事で追い散らすように早く帰らせる。よその地域の人達は盆踊りが持つ本来的な意味、切なさが分からぬ。ただ狂狂的できるからといって取り入れている。前に小島美子さんが「徳島でも観光客を呼ぶためにお盆以外にも阿波踊り

をやろうとする」と言つておられた。

浪花節の位置

川田：兵藤さん、浪花節が、最近はかなり下火になつたという印象をもつけれど、浪花節の流れはもうなくなつてしまつたのか？

兵藤：今でも浪花節を常設して舞台にかけているのは唯一浅草の木馬亭だ。かなり有名な人が出演しているけれど、来ている人は少ない。ほとんど無報酬みたいな形だろうし、主人も儲けが少ないけれど浪花節が好きだから場を提供しているようなもので、かなり悲惨な状態だ。

小澤：民謡と浪花節の違いは、浪花節はほとんどプロだけがやるという点なのか？

吉川：地方では、昔淨瑠璃でやる芝居を浪花節でやっていたという所もある。香川でよし芝居と言い、対馬などでも語っていた。プロの人もいるけれど地方では好きな人は半玄人のような形でしたいた。

小澤：民謡の場合には素人が歌えるから今でも色々な機会に歌える。

浪花節をあまり聞かなくなつたのは、素人とプロの区別があるからかと思つたのだが、素人も関わっていたのか。

兵藤：浪花節がもっと早くから起つていれば、伝統芸能化して、

素人が参加できる家元制度のようなシステムができるかもしない。ただ、曲師の伴奏がなくて勝手にうなつているような人

は、僕たちの子供時分にはまだいた。

小澤：曲師というのはかなり大事。あのようないくつか重要な位置を占めるようになったのは元々そらなのかな？

兵藤：弦楽器で語り物を語るというのが、例えば琵琶法師が平家を語るという形が古いとしたら、分化していくなくて一人で弾き語るというものが古いのではないか。

川田：素人の場合、もう一人曲師がないとできないというのばかり億劫だと思う。でも柳田が浪花節を取り上げなかつたというのは興味深い。「こうしよう」文芸で「高尚」なものしか取り上げない、という一種の貴族趣味みたいなものとは関係ないのか？

兵藤：浪花節を嫌いなのは柳田ばかりではなく、日本人の近代の知識人はすべてそういうところがある。音楽研究者でも、祭文やチヨンガレは音が浪花節に近いということで研究対象にしなかつたりする。

川田：それだけインテリに嫌われた理由も研究すると面白いだろう。それに反比例してボビュラリティがある。

兵藤：近代の浪花節流行の立て役者といえば桃中軒雲右衛門だ。

右衛門が活躍した時期は、ちょうど夏目漱石が作家活動した時期と重なつてゐる。その雲右衛門の十八番が赤穂義士伝だが、今日われわれの知つてゐる忠臣蔵は、かつて『仮名手本忠臣蔵』などに直結するものではない。忠臣蔵は現在でも映画、テレビで年末恒例の出し物になつてゐるが、浪花節によつて形成された大衆社会のメンタリティは、近代現代史を考える上で無視できない問

題だ。たとえば、江戸の身分制社会から近代の国民国家があれば

ど速やかに形成されたことなど。日本近代の国民叙事詩といったものがもしあるとしたら、それは雲右衛門以後の浪花節によつて大流行した忠臣蔵ではないか。

小澤・忠臣蔵は今でもすごく人気があるのに、一方で、浪花節はある時期とても人気があったのに、今ではあまりないのはなぜか？

兵藤・浪花節もうかうかしている間に映画やテレビにネタを盗まれてしまつたのではないか。

川田：戦後には逆に弾圧されたということは？

兵藤：数年間仇討ちものの禁止がGHQから出たことはある。

川田：敗戦直後の、それ以前の道徳に対し否定的な見方が一般のムードの中にもあつたかもしない。逆に面白いのは、落語は官憲に弾圧されたりしてもいるけど、夏目漱石、吉井勇、久保田万太郎はじめインテリ文人が支持するが、浪花節はインテリは嫌いだ。落語には下卑たのも沢山あるが、明治末以後、一部は古典芸能化して高尚になっていく。浪花節は逆。

兵藤・散文的な話と音楽的な語りとの違いがあるのではないか。

川田：発声も、何か人をファシズム的に酔わせて引き込むものがある。

ストーリー・テリングの将来

川田・小澤さんにストーリー・テリングの現在の問題や将来をお尋ね

したい。

小澤：日本中で沢山の人が本から覚えて語つてゐるが、二つ大きな問題がある。一つは文章自体が余計な説明や装飾がない方が分かりやすい。もう一つは言葉の問題で、昔話は各地で方言で伝えられてきた、それで語れる方が素晴らしいし保存せねばならない。

一方で本に再話する時、方言みたいな言葉を使うことがよくあるけど、それは良くないのでないかと思う。雰囲気を出そうとしてもなんだろうけど、自分にはとても語れないという語り手がいる。むしろ外国の翻訳で標準語で書かれたものを語るということが起きていて。それはおかしいと思う。方言という言葉は中央集権的な言い方で嫌だから、土地の言葉というべきで、それで語られたのは素晴らしいけど、土地言葉で語らないのなら共通語できんとした構成が必要。そういうものがそのまま読めるし、覚えてもいいし。例えば酒田出身の人が酒田の言葉で語りたいというならそのように直した方が、生きた語り物として子ども達の耳に届くのではないか。

川田：広島の恒松多美子さんは幼稚園で越後の言葉を使って語つてゐる。ある土地の話はその土地の言葉でやるのが良いわけだが、子どもは分かりにくいだろうと思っても、越後弁でやつてしまふ。語りと言葉遣いの間に一種の整合性があるから、子どもにもすっと入るのかもしれない。

小澤：恒松さんは新潟の言葉が好きだから、一人で真似したり勉強して直す。それは一人でやるのは一向に構わないと思う。ただ本

にする時は中央集権的な力が加わるからまざいと思う。本には非常に強い強制力があるから。

川田：学校教育で声としての言葉の活力がいかにそがれてしまつているかを感じる。サハラ以南のアフリカは無文字社会であり、ある意味でそれゆえに言葉に個性と活力があつて生き生きとした言葉を皆一人一人がもつている。それを学校の文字教育でローラーをかけるようにならしてしまつ。文字を使って言語を教えた方が、言語が標準化されて広い範囲によく通じるようになる。これは日本語についてもいえる。では通じるとはどういうことか。行政にとっては伝達に便利だけれど、他方、人間の生きたコミュニケーションなど、失われるものは多くある。だからいわゆる近代的な国民国家の形成と学校教育、義務教育がセットになって進行したのは偶然ではないと思う。一言語一国家を徹底するために。

小澤：言葉に関して、アクセントが違うと笑うこと自体おかしいと思う。言葉は違うのだから。それでいながらい加減な日本語を許している。日本は单一民族だという信仰。日本語も一つだと考えるのがおかしいのであって、むしろ大切なのは日本語は沢山なんだという教育。一方で共通語もあってよい。二重構造はよい。

日本語の中でのバイリンガルをやらねば昔話の根本的な問題は解決できない。

川田：木下順二が民話劇で人工的なお国言葉を作つたが…。

小澤：僕はあれには批判的だ。彼はその時点では普遍的方言といつて雰囲気を作ろうとしたんだと言つてはいるが、方言というのは普

遍的でないものだから、それは成り立たない。ただ、劇作家として良心的だと思うのは、本の中に昔話を定着させるときの言葉についてはこれをきっかけにもつと研究してくれ、と何度も言つてゐる。それを我々研究者は受け止めてきちんとやつてこなかつた責任がある。

中川：ラ抜き言葉は北関東から東北にかけての活用形だから、そこの出身作家ではよく見受けられ、正しい日本語ではないと教えるのはおかしいと思う。正しい日本語とはいつからい今までの、どこの言葉なのかという問題になる。東京の言葉だって標準語とは違う言葉が話されている。変化するのは当たり前だから。一切教えていけないというのは難しくて、標準語、共通語教育はどこまでやつたらよいのかという問題になるが、通じれば良いと思う。小澤：今、ラ抜きが問題にされているけれど、イ抜きもある。「僕は絵を見ています」を「見てます」というように、すでに行われている。

川田：ストーリーテリングでの場の設定について。

小澤：二種類あつて、「公衆」に相当するもの。子ども館、児童館、図書館で不特定多数の子ども達が自由に来るというものが多いため、一方では、それは不十分だと考えて、メンバー制にする、決まつた子ども達に語るもののが日本でも増えてきた。語りによって子どもを教育し、子ども達も喜んで聞いていく。途中で止めていく子もいるけど、上の年齢になって戻つてくるケースもある。その子の場合お話を強く根付いていたということになる。

川田：聞いている子どもが語り手になることはあるか？

小澤：有り得るだろう。

川田：年齢の違う子ども達が集まるのも大切だ。今の学校教

育は皆同年齢で切つてしまっている。昔あった、年の違う子ども

同士のコミュニケーションがなくなつて、今の子どもの中に精神

的な欠陥を作つてゐる。

小澤：お話の場合は難しいけれど、少し慣れている子ども達は、自

分なりの面白さを見つけて小さい子向きの話も聞く。

川田：アフリカの村では、小さい子も大人の話を面白がつて聞くし、

自分でも語つてゐる。あけひろげなセックスの話など、子ども自身の体験も実感もないのに。年齢や世代の区切りをなくしてやつていく方が面白いと思う。これは小学校低学年向きなどと区切るのは、大人の勝手な教育的配慮だ。

小澤：今ストーリーテリングという言い方をしているけど、絵も道具も何も使わないで語るという人がすごく多い。私は昔ばなし大

学というのをやつてゐる。読み聞かせは何度もやつてゐるけれど、

そのうち語つてみたいという人が沢山いる。語る喜びは人間に相

当強いのではないか。

川田：僕もアフリカに行つてそう思つた。聞く喜びにもまして語る

喜びが強いのではないか。櫻井美紀さんの語り手達の会で實際

やつてゐる中で、子どもにも語らせてゐるか？

小澤：ある。子ども達も喜んで語つてゐる。ただそれが将来伝承と

いうことになるか、ということとそれは分からぬ。伝承しましょう、

というのはまずないと思う。それより語る喜び、子どもに聞かせる喜びが先だ。

「口承文芸」という考え方

川田：終りに、口承文芸という枠付け、考え方について。兵藤さんは批判的？

兵藤：口承文芸というのは、柳田国男の造語だ。

小澤：初めは誦という字だったけれど。

兵藤：漢語として古くからある口誦や口唱ではなく、柳田はあえて口承とした。口承は口頭で伝承されるを約した言い方だが、かりに口承文芸を英語におきかえると、オーラル・トライシヨナル

・リテラチュアとなる。原語のオーラル・リテラチュアからは少しずれているわけで、そこに柳田の方法が問題化している。オーラルな文芸は、トライシヨンとパフォーマンスの双方に重点を

おいて考察されるはずだが、日本の口承文芸研究は、パフォーマンスの側面をなおざりにしてきた。小澤さんの最初の指摘にも

あつたように、口で語るということの研究がほとんど行なわれてきていません。たとえば昔話研究が、タイプの認定や分類作業に重点がおかれてきたことも、口承文芸という用語に一つの原因があつたようだ。

川田：「承」という言葉に歴史的継承の意味を持たせないで、個人から個人への共時的な伝達ということも含めて考えてはどうか。

兵藤・そういう考え方もあるだろう。ただ国文学では、口承文芸にかえて伝承文学といった用語が一般化しつつある。柳田的な枠付の延長上で、すでにオーラルというキーワードが抜けおちてしまっている。

川田・外国の場合はあまり例がないので、学会名を英訳するのに色々案が出たけどまだよい訳は出ていない。兵藤さん自身は歌、踊りが入ることに賛成か。排除するのは難しいと思うが。

兵藤・もちろん賛成だが、ただ研究対象として歌を扱う扱わないと言るのは分かりづらい所がある。たとえば盆踊りのクドキは歌なのか語りなのか。語り物も歌と語りが交互に来るわけで、歌といふ日本語は、ジャンルの問題であるより、発話行為のスタイルの問題ではないか。歌と語りとしないで、平野健二氏のように、詠唱、朗誦、吟誦の三区分とする考え方もある。

中川・最近活発に行われている祭りの場では、神への祈りが行われる。年寄りがいなくなってきたので若い人を育てようということ儀礼の研究会なども各地で開かれるようになってきたほどであり、アイヌに関して言うと言葉の伝承の上であつとうに機能しているのは歌と語りよりもむしろ祈りと唱え言である。

川田・謙にしても当然この中に入っている。

兵藤・近代の国文学では、歌と語りの問題をつねに二元論的に考える。折口信夫も、芸能ジャンルを語り物と歌い物とで二大別しようとすると。町田嘉章の邦楽研究でもそうだ。歌と語りは、韻文と散文というヨーロッパ語の区別を日本語に準用したものだらう。

しかし唱える・宣る・読むなどに対して、歌うと語るだけを日本語で特別扱いできるのか。

吉川・舞踊に関して言えば、舞と踊りはかなり接近する。踊りは上下動だが盆踊りのポン足のような水平の運動にして記号化すると、沢山なくても踊りと認められ、水平運動の舞の動作と融合して所作事が成立したと思う。だから文芸でも語ると歌うは元々違うというが、それを両方接近させて様式性の幅を広げているのが近世のやり方ではないか。韻律を持っている方が覚えやすいし、様式を持つているほうが訴えやすい。唱えごと、祈りでも日常と違い、何らかの様式化されているものは口承文芸の立派な対象と思う。もう一つ、今日は小澤さんに昔話の今の実態をずいぶん伺ったが、小泉文夫さんは、芸術音楽の基盤に民謡があつて、その基礎にわらべ歌があると言っているが、昔話の聞き手が子どもを主としているとすれば、兄弟間の上から下へのような子供の語りの実態調査が昔話・語りの様式の研究に根底になるような要素とかを発見できないかと思う。

小澤・とても興味深い話だ。僕の尊敬するスイスの文芸学者、マックス・リュティが、最後の著作でその事を述べている。「兄弟の年上の方が、間によく『分かった?』を入れてリズムを作る、それが文芸的要素になる」と。日本ではまだそれをやっている人はいない。唱えごとだが、国際口承文芸学会での発表でも沢山出てくる。

会言語学とはどこに境があるのか？ どういう状況、様式で言葉を使うかというのが社会言語学の研究対象だとするなら、口承文芸の中心部は物語性のあるものや、日常から離れた特別な場で唱えるものとすべきではないか。

川田：ただ、そこで中心を設けるのはやや差別的だ。

中川：そういう限定を設けなければ、デパートの売り子のお客に対する言葉の使い分けまで口承文芸学の研究対象に入ってしまう。小澤：口承文芸として人がそこから何を受けとるか、その側面から見る必要があるので。子どもが語りに引き込まれて行くのはなぜかというと、ある種の人生的な感銘を受けている要素が強いからで、物語性は大事だと思う。

中川：それでは音声だけしか問題にしなくていいのかということになると、例えはRPGなどのゲームも昔話と同じ機能を持つたものだと考へるなら、口頭からは離れるが原理的なものは繋がつていると考へられる。

兵藤：デパートの店内放送は独特的のリズムにのせて語られる。その独特の文章語調が、言述それ自体の物語的まとまりを構成する。

私たちが日常的に経験するそのような物語的言述のレベルに、口承文芸の問題も接している。たとえば、政治的演説の名調子や宗教家の名説法など。宗教家の場合、口調のよさがリズムを顕在化して、ついにはメロディアスになる場合もある。いわゆる節談説教だが、節談説教はわが国の語り物芸能の一母胎だ。まさに日常の物語的言述の延長上に、オーラル・リテラチュアの問題が地つ

づきに捉えられる。

中川：ただ、日常的な言述の研究までも射程に入れるのなら、それは口承文芸という言葉でくるべきものではない。バーバル・パフォーマンスという言葉を使うしかないのでは。

川田：世間話とか噂でも野村純一さんや山本節さんは、伝承昔話の既成のパターンや神話のモチーフと結び付けて解釈しようとした。その方向が正しいかは別として、そういうものである限りは文芸に結び付くのではないかと思う。いわゆる世間話でも重信幸彦さんの「美談の形成」は実際あった話、噂から美談が出来上がつて行く、いわば口承文芸の発生段階を見るものといえる。ただ松山巖さんや佐藤健二さんの「戦争中の流言飛語」などになると、口承文芸より社会学の領域だという印象をつよく受けれる。

小澤：接点としては色々ある。ただ口承文芸の研究に入つてみるとは思えない。

中川：レビューストロースのように中の構造だけを取り出して表現をほとんど問題にしないもの、口承文芸学ではないと考えたい。それは文化人類学だ。

川田：では、常光徹さんなどが採録・研究している学校の怪談は芸？

兵藤：あれは今昔物語に似ている。

川田：現代の…。

小澤：短形の文芸なんだろうな、口承文芸のひとつ形。

川田：しかも自然発生というのも変だけど、ストーリーテリングの

ようには人の教育的意図を媒介とするのではなく、自生的に生まれてきたという点で、非常に面白い。

今日の討論でも、結局「口承文芸」という用語や、それによつてくられるもの、研究対象とされるものについても、まだ考へるべき問題が多いことがわかつた。その意味でも、「口承文芸」研究はまだこれからだといえる。今日出された問題を、二十周年以後の私たちの学会の課題としたい。