

翁と乙女

赤羽根 龍 夫

序

柳田国男は「日本の文学には老を嘆く特殊な気持ちが生れている」とい
い、その代表的な歌として『古今集』のつぎの一首をあげている。⁽¹⁾

いまこそあれ我もむかしは男山
さかゆくときもありこしものを

(今はこのように老いて世に忘れられているが、われも又昔は、男山
の坂をゆくように、世に榮えて生きてきたこともあったものを)

こうした老いを嘆く述懐歌は、文学としての和歌ばかりでなく、俗謡民
謡にもあるという。

わしがわかいたときゃ

おかめというたがのんころ

今は庄屋どのの子守りする(子守唄)

わしが若いときゃ

そでつまひかれ

今は孫子に手をひかれ(踊歌)

わしの若い時や

あちらからも、こちらからも

嫁にとらとらと、ヤートセー

あちもいやいや、ヨーホエーナー

あとでかたわの男を持った(盆踊歌)

こうした老を嘆く歌が、どうして酒の席や踊歌として歌われて来たので
あろうか。柳田国男は、これらの歌は青年男女のための、結婚媒介の意味
で歌われたのではないかと推測する。

それと関連して彼は、かつて読んだことのあるシユクロブスキーの『北
東サイベリア』という書物の中の一節を引用する。北東サイベリアとい
うのは北緯七〇度よりもさらに北のシベリアで、春といってもほんの瞬間の
ことであり、その頃の年中行事として、若い男女が野原に集まって物を食
べたり歌をうたったり、踊りをおどったりすることがあったという。その
とき、ほとんど骨と皮になった盲目の婆さんが出て来て、これらの若い
男女の歌をききながら、やがて自分も歌いだす。

老いたる骨に

日の光りのうれしさよ。

おみ達と踊ることの

如何に楽しかるべきぞ。

さあれ、おみ達と踊るのも

私には今年が終わりであろう。

再びこうした日がめぐり来ようとは思われぬ。

やがて此骨には土が覆うであろう。

塚の上には青草が生えるばかりである。

踊れ、若者達よ。

抱かれよ、若者達。

来る年には、

私の骨の上に生えた青草を踏んで、

また踊れ。

踊れ、踊れ、若者達よ。

柳田国男によると、楽しい踊りの集まりの中へ、こんな盲目の婆さんが出て来て歌を歌うというのは、とりも直さず自分の老骨を見本にして、若者達に結婚を急がせるためであったという。

昔は男女を媒介するとき、そうした老人をつれて来てこんな歌をうたわせたのではなかっただらうか。老人を尊敬する思想の少なかった時代に、老人をそんなことに利用したのではないかと考へられるのである。⁽²⁾

柳田国男にとって、老いとは一体何だったのであるうか。明治四十三年、三十五歳で日本の民俗学の幕開けといわれる『遠野物語』を書いた時、彼はその序文で、「国内の山村にして遠野より更に物深き所には又無数の山神山人の伝説あるべし。願はくは之を語りて平地人を戦慄せしめよ⁽³⁾」と勢い込んで書いている。そして、こんな本を出版することは自分の狭い趣味を他人に押しつけることだという人がいるかもしれないが、自分が遠野で聞いたような山神山人の話を、人に語りたがらない者がいるだろ

うか、少なくとも自分の友人の中にはそのような「沈黙にして且つ慎み深き人」はいないと断言する。さらに、九百年前にすでに「今は昔……」と語り出した『今昔物語』に比べ、この書は現在の事実であると自負しながら、現代のようにすることの多い時代に、そんな小さな問題に力を用いるのは適当でないという人があったらどうしよう、また「明神の山の木鬼^{みみずく}の如くあまりに其耳を尖らしあまりに其眼を丸くし過ぎたりと責むる人あらば如何。はて是非も無し」、その責任は自分が負わなければならないと言って、奇妙ともいえる歌で序文を締めくくるのである。

おきなさび飛ばず鳴かざるをちかたの森のふくろう笑うらんかも
ここで柳田は、自分の高ぶった感情を、耳を尖らして眼を丸くしたミミズクだと戯画し、そんな自分を、遠くの森のなかでは飛びもせず鳴きもしないふくろうが、翁らしい慎しみでもって笑っているであろうというのである。やがて、三十五歳の若き柳田国男が抱いていた慎しみ深い世の尊敬をうけた老人像にその後の彼自身がなっていくのであり、その道程の中で、前述の若者の犠牲になる老人というイメージを抱いたのである。柳田国男の老人像の中には、沈黙、叡知、慎しみ、犠牲といった儒教的とも言える内容があったのである。柳田民俗学における極度の性に対する沈黙、慎しみ深さも、彼の老人像に由来していると考えてもよいであろう。

柳田が『遠野物語』を出版してから二十数年後、折口信夫は角川文庫版の同書に解説を書き、その中で序文に触れている。

「『遠野物語』前記に見えた、高雅な孤独を感じせしめる反語は、二十何年前、私どもを極度に寂しがらしたものである」⁽⁴⁾

眼を丸くしたみみずくと翁さびたふくろうとの対照を極度に寂しいと感じた折口信夫の心情がどんなものであったか、短かい解説の中にはうかが

うべくもないが、折口は師、柳田その人に対し高雅な孤独を感じていたのではない。柳田と折口との「星の友情」とも言うべき交流の中で、決して触れ得ぬ一点は「翁さび」ということの解釈の中で生じてくるのである。あえて触れてはいないが、柳田の慎み深い翁像に対し、折口の不満と反抗もそこには隠されていたのではないだろうか。

折口は柳田の『遠野物語』から四年後、すでに「翁の発生」という折口の新しい出発点となった論文を書いている。この論文のはじめに彼は二つの歌を引用する。⁽⁵⁾

翁とてわびやは居らむ。草も木も栄ゆる時に、出でて舞ひてむ

(続日本後記)

翁さび、人な咎めそ。狩衣、今日ばかりとぞ鶴も鳴くなる

(古今集・伊勢物語)

折口によるとこの歌に出てくる翁とは、単に老夫としての自覚ということではなく、舞踊を手段とする鎮魂式の中の舞人の長であるおきなが翁舞を舞っているということであり、翁さびと言う語も、おとめさぶ・神さぶと共に神事の中の鎮魂の舞であるといい、翁さびを翁舞と結びつけるのである。

こうして折口は翁の源流をたずねて行き、沖繩旅行で、海の彼方からくる先祖神のあんがまあや赤また・黒またに会い、「実感の学問」として「翁成立の暗示」を受けるのである。結論的に言えば、翁とは異郷から訪れてくる祖霊である。

日本民族の神はまればととして大昔に海の彼方の常世の国から来たのであるが、後に山の彼方の異郷から訪れると考えられるようになり、さらに山の神としての資格をもった地主神になっていった。そして地主神が村人の祖先崇拜と結びついて翁又は翁と媼という形に固定していったというの

である。

『翁の発生』で翁さびを翁舞と考えた折口は、後に「異人と文学と」⁽⁶⁾「翁舞・翁歌」で、老いを歎くわび歌についての考察を深めていった。すでに柳田が『古今集』に出てくる老いを嘆く歌について簡単に触れており、折口もそれを受けて『翁の発生』では「古今集の雑の部にうんざりする程多い老人の述懐」といい、柳田では単に若者の結婚の媒介のためであるとされていたのを、翁舞いの歌であり、神人としての翁の舞いの歌であると深めていったのであったが、今やさらに翁さびを「日本文学のあれの世界」にまでその境地を深めていくのである。

耳を尖らし眼を丸くしたみみずくの様になり新しい学問を築いて行った若き柳田国男は、前述のように二十五歳ですでに翁さびた、慎しみ深い老人像というものを抱いていたのであり、彼自身が後に自らが望んだような、世の尊敬をうけた慎しみ深い老年をむかえ、各界の人々から「柳田翁」と敬愛された。⁽⁷⁾翁については、ほとんど一言も語らなかったが、彼が翁について何を考えていたかは、彼の八十八歳の生涯が全てを語っているのである。

私はひそかに、折口は柳田のそうした翁さびた姿が、がまんならなかったのだと思う。折口は柳田のような老人にはなりたくなかったのだ。いや、なりたくてもなれなかったであろう。折口は成熟を拒否し、最後まで年はとっていても若くありつづけることを望んだのである。若者よりも、老人の方が若いのだ。この逆説を彼は生き続けようとしたのであり、それこそが、老いということの秘密であると私は考え続けている。それは如何なる意味か。

『古今集』の雑の部に、二十首あまりも老いを歎く歌が並んでいるが、折口によると古今集の年若い選者たちが、それらの「わび歌」を推せんした理由は、彼らがそれらの歌に「馴れと味い」とを持っていったからであ

り、くり返しくり返し世々の古びとの歌った翁歌は、若い人も歎かしめるまでに、その当時すでに一境地を日本文学のあはれの世界に、開いたのである。そしてそれらの「わび歌」は、

どの歌も、老いを歎くと言うよりも、わび歌をもてはやす世になってから、よい気になって、気のよい事を言って居る様に見える。其でもやはり、多くの中で、若者たちに向かって、心おくれを感じながら、洗練せられた心を、ほこりかによんでいる趣きに見えぬではない。⁽⁸⁾

折口はこれらの歌の起源は、もともとは常世からきたまればととしての翁が人々に対し誇らかに歌った饗宴の歌であるというのである。極端にいえば、これは柳田の老人の犠牲の歌という発想に対し、一八〇度の転回であらう。

もちろん神楽や催馬楽にあるまればととしての翁が、むかえてくれた家をほめ、水をほめ、酒を讃える「まればとの謡った饗宴の歌」も、民俗が分化して老人に対するまればととしての尊敬がうすれ、老若対立と言った気分が出てくると、若者中心の儀式などでは、まればとの感情はなくなってくる。そこでかえって老人の優越感が盛りあがって「わび歌」が歌われるようになったのだという。柳田のいう老人を大切にしなくなった時代に、「今の若い者はだらしがない、自分の若い頃は……」と気張ってみせたということであらうか。

翁さびを単に悲観的なぢむさいふるまいと考えず、翁舞いのことであるとし、その源を祖霊としての翁の鎮魂の舞いに尋ね、老若の対立が現われる時代になって「自身の欲望と、他人の思わくとの間に立った、寂しい物言い」になっていき、そこから日本文学のあはれの世界に一つの境地を開いて行ったという折口の指摘は洞目すべきものがある。

しかし、それで本当に老いの問題は尽くされたのであらうか、柳田の慎

しみ深い謹厳な老人像に異をとなえ、老いの気おくれと年経て洗練された心の誇りとなたゆたいとの間に、日本美の真髓であるあはれにつながる「しみじみと侘びた境地」を見い出した折口ではあるが、私は彼にもまだ柳田の慎しみ深い老人像の呪縛があったと思うのである。

私が言っているのは性の問題なのである。柳田民俗学に性の問題が抜けているということはかねてから言われていることである。柳田の慎しみ深さがそうさせたのであらう。しかし、それでは民俗を正しくあつかったことにはならない。勿論折口はそのことをよく知っており、性の問題を積極的に取り上げた。現在の民俗学者や、日本人の深層心理を問題にする人々が柳田民俗学よりも折口学に深い関心を示すのは、折口に性の問題があったからだと言っても過言ではないであらう。しかし、翁論は折口学を中心にありと言いきものであるのに、彼の翁論には性の問題がぬけているのである。ものあわれは日本人の美意識の真髓である。しかしあはれには同時に色好みの問題が含まれている。日本の文学の伝統の中には、好色な者ほどあはれを感じる事が出来るという発想がある。折口は翁の源流をたずね、まればととしての祖先神に行き着きながら、祖先神は翁と媼あるいは尉と姥という形をとって現われるというところで止まってしまった。だから翁論の到達点である「日本文学の発生序説」ではあはれと翁のわびを結びつけ、その次に万葉集の竹取翁の長歌に言及しながら「此などはちやうど、老いを尚ぶと、老いを卑しむとの中間を行くものだ」と簡単に済ませ、「翁舞・翁歌」で高砂の翁や住吉・熱田の翁を問題にしていくのである。⁽⁹⁾

しかし、高砂の翁のように翁と媼とを結びつけては柳田の慎しみと変わらないのであり、翁を正しく扱ったことにはならないというのが私の考えなのである。

翁のかげに彷彿と現われるのは、老女ではなく、若い女なのである。翁と乙女の問題こそ翁論の源流にあるのであり、又、日本人の感性の根本に潜むものなのである。老いの問題とは老いと成熟の問題であると同時に、老いと色好みの問題なのである。老人の色好み、ということとは、日本文化の底流に、その根源から流れているのであり、それは谷崎潤一郎の『痴癡狂老人日記』・川端康成の『山の音』にまで続いているのである。

一、歌垣の「翁と乙女」

『万葉集』巻十六に『竹取物語』の先行説話として次の話が挙げられている。⁽¹⁰⁾

昔老翁おきながいて、通称を竹取の翁といった。この老翁が春も季すえの三月、丘に登ってはるばると見晴らした。たまたま羹あつものを煮ている九人の女の子に出逢った。とりどりのなまめかしさは並ぶものがなく、花のように美しい顔は無類である。さて娘子おとめたちは老翁を呼び、からかい気分で言うには、「おじさんおいで、この火を吹いておこしてくださいな」と言う。そこで老翁は、はいはいと言い、のこのこ行って、その席に着いた。しばらくたって、娘子たちはみんな一緒ににこにこしながら、互いにつつき合って言うには、「誰なの、このおじいさんをおんだのは」と言った。そこで竹取の翁は恐縮して言うことには、「思ひもかけず、偶然に仙女さまがたにお目にかかりました。とまどっている私の心は、どうすることもできません。なれなれしく近づいた罪は、できませんでしたら歌で償わせていただきますしよ」と言った。

こうして歌った歌は、自分も若い頃には、沢山の女性から求愛されたものだった。しかし、今はこうやってあなた方に馬鹿にされているが、い

れあなた方若い人たちも年を取るものなのですよ、という内容である。これを聞いた九人の乙女たちは、その歌の道理に感動して次々に翁に身をまかせる歌をよむのである。

ほんとだわ おじいさんの歌に うっかりしていた 九人のわたしらは 感動しています

(はしきやし 翁の歌に おほほしき九ここのの児こらや 感かけて居まらむ)

恥を忍び 恥と知りつつ黙って なんとなく物を言うより前に まずわたしはなびき寄りましよう

(恥忍び 恥を黙もして 事もなく 物言わぬさきに 我は寄りなむ)

死ぬも生きるも 皆一緒にと 誓った 友だちに反対しようか わたしもなびき寄りましよう

(死にも生きも 同じ心と 結びこし友や違たがはむ 我も寄りなむ)

春の野の 下草までなびくように わたしもなびき 同意してなびきましよう 友だちにならって

(春の野の 下草したくさなびき 我も寄り にほひ寄りなむ 友のまにまに)

この歌の背景をなしているのは古事記・日本書紀・風土記に多くの例があげられている春山入りである。この、古代から行われていた初春の予祝行事は、草木が芽生え自然の生命力が盛んになる春に、老いも若きも山に登って、おうせいな自然の生命力に感染して人々の生命力を増加させるという鎮魂(タマフリ)の行事であった。春になると山々にいっせいに咲きみだれる花々に、古代の人々は不思議な生命力を感じたのであり、又、花

が咲くことは農作業の開始をつける合図でもあった。この春山入りの原初的な形態は土橋寛によると、

- (1)花見ないし国見 (2)青菜摘み、草刈り、柴刈り (3)共同飲食 (4)歌舞 (5)性的解放、をその内容とするという。

この春山入りはいろいろな形で最近まで各地で行われていた行事であり、たとえば竹取翁の話にみられる乙女達が青菜をにて食べていたことは現代でも七草粥として残されている。竹取翁が山に入って花見又は国見をしていたのも、長い冬の後雪の中から蘇った花を見ることによって、自然の生命力に感染しようとしていたのであり、今なおこうした国見の行事を残している土地もあるということである。(4)と(5)の歌舞と性的解放は「歌垣」「嬬歌会」と呼ばれており、現代では性的解放は良風美俗に反するとして行われなくなり、歌舞が盆踊りとして残されているだけであるが、古代歌謡以来、若い男女の心ときめく行事であったのである。とくに一年を通じて農作業と冬の間中家にとじこめられていた若い男女にとって、春山入りと、その中で歌垣はどんなにか待ちこがれた行事であったろう。歌垣では男女が二手に分かれて即興的な歌をうたい合い、負かされた方が相手のいいなりになるのであり、いろいろな恋のかけひきの場であった。たとえば『日本書紀』に次の歌垣の男の誘い歌がみられる。

天飛む 軽嬢子かるをとめ 軽の乙女たちよ

しただにも こっそり

寄り寝て通れ 我々の所に立ち寄って寝て行っておくれ

軽嬢子ども 軽の乙女たちよ

前述の土橋寛は今にうたわれている民謡の中にも歌垣の誘い歌があるという。

二十過ぐれば奥山つつじ

咲いておれども人が見ん

(二十歳すぎると奥山つつじと同じで、いくら美しく咲いても、男は見えてはくれないよ)

しかし、女の方もすぐになびいたわけではなく、男をからかったり、はねつけたりの駆け引きをした。

向つ峰に 立てる夫らが

柔手こそ 我が手を取らぬ

誰が裂手 裂手ぞもや 我が手取らすもや(紀108)

(向こうの峰の歌垣の場に立っているあのお方の、柔い手ならば私の手を取ってよいけれども、あなた方のようなひび割れた手が、私の手を取ることもなげできないわよ)

東京都の木遣歌にも次のようなうたがある。

娘それぞれ差櫛が落ちる

落ちてすたりよといらざるお世話

なけりゃこちの人に買うてもらう

しかし、歌垣はもともとは単に村の若い男女の恋愛の場であったのではなく、男は遠来の神で、女は村の巫女なのであり、その両者の性的結合によって穀物(稲)の雌雄も交って孕むはらという豊作を祈る古代からの共感呪術だったのである。一言で言えば歌垣の場での性的解放は神事であったといつてよいであろう。しかし、それもやがて奈良朝以降は、村の若い男女の見合いの場の意味も兼ねるようになっていったのである。⁽¹²⁾

それでは竹取の翁のような、歌垣の場における老人の役割は何なのであろうか。先に触れたように柳田国男は老人が「おらも若い時や」式の老を

嘆く歌をうたうのは、単なる懐旧的抒情であるのではなく、若い男女に結婚を勧誘するためであるという。また、土橋寛も「歌舞や性的解放の行事である歌垣は、何といても若者たちが中心で、壮年組とくに老年組はワキ役的な存在」であり、その中でも老女は、みんながちやほやしてくれる間に相手を選べ、私のようにってはおしまいだと媒介歌を歌う役目があるからまだよいが、「お爺さんの方は全く手持無沙汰な存在で、そこに若人たちの揶揄（からかい）の材料にされる理由がある」と言う。⁽¹³⁾

たしかに竹取の翁の例でも翁は乙女たちからかわれている。それに対して翁は、自分も若い頃はみんなからもてはやされていたが、今では白頭の老人になってしまったというこの世のさだめを教えさす。これは述懐と教訓の歌である。しかし、私は、その後、老人の当然の理屈に感動した乙女たちが、次々と翁に身をまかせるといふ箇所に注目したのである。

「このような男女の歌のやりとりにおいて機智に負けた女が男に従うのは歌垣の約束である」と考えられるが、老人がワキ役だとすると、乙女たちと性的に交わるのは不適当と言わなければならない。まして九人の乙女たちと次々と交わる翁など、考えることは不可能である。しかし、この時の乙女たちの歌は、はじらいと色気に満ちている。翁に心から慕い寄って身を任せている風情である。そこには精力絶倫の、たくましい翁がいる。この翁とは一体、誰れなのであろうか。

歌垣の場である春山入りの主人公はもともとは翁であったというのが私の考えなのである。春山入りの行事のうち、翁が中心的役割をするのは、国見をする翁という形のみが最近にいたるまで残されていたが、歌垣の場での主人公も、もともとは翁なのであり、翁と乙女が性の交わりをするということが歌垣の原型であったのではないだろうか。これがこの論文のテーマなのであり、私は、田の神は祖霊であるという柳田国男の説を思いお

こしているのである。九人の乙女たちが嬉々として翁になびいたのは、万葉の時代にすでに久しく忘れられていた祖霊を竹取の翁にみたからだというのが私の仮説なのである。

人が年老いて死ぬと魂は山に入り、それが何十年か後に祖霊となり、春のはじめに田の神として帰ってきて子孫に豊饒をたらすというのは柳田国男の卓越した説である。⁽¹⁵⁾ 祖霊は多く翁の姿をとると考えられ、祖霊の種をうけるのが巫女としての村の乙女たちのつとめであった。その時、祖霊のよりまし襲依としての村の長老と、選ばれた村の乙女との性の交わりが営まれたであろう。そしてそれをはま嘯しつつ共感しつつ村の若い男女が交わり合ったのが農耕民族として日本人の祭りの起源であったのではないだろうか。

さて、春山入りの帰り道、乙女たちは山カズラの花を髪にかざして降りてくる。彼女らが田の神に奉仕する早乙女になったしるしである。「神の表象と考えられた山の花を摘むことによって、乙女は神に感染し媒介者である巫女となる。」⁽¹⁶⁾

場所によっては乙女たちはその日から神の巫女として田植の日まで男を避けて嚴重な物忌みの生活が始まるのである。

二、田遊びの「翁と乙女」

翁と乙女が並び立つ姿は、正月にその年の豊作を祈願する田遊び（春田打ち）にもみられる。

田遊びはもともと田の精霊を誘い出し、その年の豊作を期待して秋の稲の豊かに稔る過程をあらかじめ物まねとして演じると、田の神がそれに感應してその通りということが実現するという感染呪術（カマケワザ）の行事である。東京下赤塚の諏訪神社で二月（旧正月）十三日に行われる田遊びは

その典型であろう。

この田遊び祭りは境内の一面にシメをめぐらした祭場を設け、その中に田んぼに見たてた大太鼓を据え、田ならしから稲刈りまでの一連の作業を見ぶりおかしく模擬していくものであるが、まさに田植の模擬が始まるうとする時に、呼出役の「やアすめ、たアろじ、はかやっか出るくくく」の声と共に太郎次とよばれる翁の面をつけた男が紺のハッピを着て股引をはき、腰にスリササラ（男根）をさして踊り出ると、その後を媪面をかけ腹をふくらましたヤスメがよろめき出て、二人は抱き合っておもしろおかしく腰を動かし合って男女の交わりのさまを演じる。これも稲の種孕みがよくなるようにとの感染呪術である。土地では太郎次は作男、やすめは作女と言っているが、もともとは太郎次は田の神であり、やすめは田の神に仕える巫女であったにちがいない。やすめがかぶる面は媪面と言われているが、どうみても若い女の顔である。

翁面を被った者と媪面をつけた者が抱き合う仕草をするのは外に長野県新野の正月十四日に行われる雪祭りにもある。そこで演じられる「神婆」では媪面をつけ、赤い木綿の布で頬冠りをし、振袖を着た神婆が、軽快に跳びまわって舞っている所へ、翁面をつけた爺が足腰のたため様子で杖をついて大儀そうにいざりながら出てくる。やがて神婆が爺を見とめ手招きをして両手をひろげると、とたんに爺は杖を捨てて、とつと駈け寄って婆に抱きつく。本田安次によると、もとはそこにムシロを敷き、二人はその上に寝ころんだという⁽¹⁷⁾。写真でみる限りこの場合の媪面は明らかに老女であるが、この時、君と呼ばれる若女面のものが鼓を持って跳んで出て、二人のまわりをまわりする。振袖を着た老女はいかにも不自然であり、もとはやはり翁とこの若い女とのからみであったと想像するのも無理はないであろう。翁は祖先神であり、田の神としてかなたから来臨するもので

あるから、穂を孕ませる力を持ち、また子孫の繁栄を守る祖先神として女を孕ませる力を持つのは当然であるが、それを迎える女性の方は、神を興奮させ神の種を受けるものであるから、若い女でなければならぬ。それが各地で老婆とされているのは、いかにも不自然で、私はそこに時代の作為というものを感じる。年を取った女の若い女に対する嫉妬か、若い男が力を持つようになった時代に、乙女達を翁から取り返したためなのか、そこにも考えてみなければならぬ多くの問題があるように思われる。

現代でも茨城県新治郡にある鹿島神社の五月五日に行われるヘンサンボウには若い女が現われる。この田遊びにはオカメの面を被り腹をふくらませた女が二人、頭に飯台をのせて出てきて、野良着を着て顔に炭を塗って代かき（田面を平らにする作業）のまねをする爺さま（これをヘンサンボウという）を手まねきする。爺さまはそれをみて男根を振りまわしてオカメを追いかける。そのあと早乙女二人が出て田植の模擬をする。

このように田の神を興奮させて種孕みを促進させるためには、やはり老女より若い女のエロチックな仕草のほうがふさわしいのである。翁のかたわらに居る女性はやはり若い女でなければならぬのである。先にあげた新野の雪祭りでも田楽の「翁」の中に次のような文句がある。

「あつき堀川のはたのあたりを見てやれば、あがらば十七八、さがらば十五六の女性が白ひしゃくにて白き股をい出して水をくむ、其時翁が心かへらへらしゃくとなる」とうたい、それに対して見物人は「そりゃおぢいさま年をとつても昔の事を忘れんなあ」などとはやす⁽¹⁸⁾。

三、田植の場の早乙女

さて、正月の田遊びや早春の春山入りの後、いよいよ田植になるのである

るが、田植の場、少なくとも田植の最初の日であるサビラキの場は「神招かみまねぎのマツリの斎場いひばであって、山から神を勧誘した早乙女は衣裳を改め化粧して」⁽²⁰⁾田の神に仕えるのである。早乙女が化粧するのも神に仕える巫女だからで、神霊の憑いたことを表わしており、白手拭に田植笠などで顔をおおうのも神に仕えることを示す仮面（面縛）であった。秋田県のある地方では真っ黒な頭巾で顔を全ておおい、目のところだけあけた不気味な姿をしているが、これも稲が十分に熟すること、つまり黒むことを願う共感呪術であるという。

サビラキ当日、田の神が降りて来る場所のきまっている地方では、それをサンバイ田と呼び三角形の小さな田などが選ばれるが、三角の田の形は女性の性器を示しているといわれている。その田の中で神の一夜妻として美しく着飾った早乙女たちが田植歌をうたうのであるから、田植が祭りであったことをよく示している。田の中でどろんこになりながら苗を投げあい（泥田打）、まっ黒になった男女が田の中で交わることもあったという。

田植はユイ組織という共同作業で行い、普通、牛は十二匹以下、サゲ（田植の指揮者）一人に小太鼓一つ、早乙女も多くて三十人ぐらいであったという。田植には田植歌がつきものであるが、これは単調な労働の反復を助けるためというより、元来は収穫を祈念するためのものである。田植歌は早乙女の朝の出立ち歌からはじまる。

うらやかに門のとびらを開いて見たら
とびらわきにはウグイス鳥がな
わさ苗を植えて育てて稲鶴姫と

苗の初穂は先づさんばいに参り正

美しく着飾った早乙女たちの清らかな歌声に、田の神も大いに共感して

田の穂孕みがうながされるのである。こうして朝昼晩に十二番の田植歌がサゲの指揮のもとに謡われながら、その日のうちに田植が予定通りに終わるようになっていくのである。渡辺昭五『田植歌謡と儀礼の研究』によりそれぞれの歌題とその内容を次に記しておく。⁽²¹⁾

朝歌一番 忍びの恋 (サンバイ降りし↓忍び歌)
朝歌二番 朝日 (日の出↓霧↓露)
朝歌三番 化粧 (花折り↓化粧)
朝歌四番 狩猟 (早乙女の衣裳↓鳥↓狩猟↓ヒルマ)
昼歌一番 開花 (ウナリ送り↓花の礼讃)
昼歌二番 扇・京上り (扇↓京上り||ウナリの上り)
昼歌三番 傘(笠) (時鳥↓風流傘)
昼歌四番 収穫 (鳥↓京下り↓ウナリ迎え)
晩歌一番 京下り (京下り||ウナリの下り↓弓・鳥)
晩歌二番 ? (男女の恋?)
晩歌三番 万十郎 (三人の鞆↓男女の恋?)
晩歌四番 閨むすしのび唄 (男女の恋?)
上り歌 洗い川

朝歌一番で田の神サンバイを降ろしたあと、直ちに男女の忍び歌があり、露骨に男女の交わりを示す歌をうたう。

思う殿御と寝たる其の夜はな
思う事さんげしてさらにねられまいやれ
.....

思う殿御と口を吸いようての

恋に恋ひと思はれて口を吸いようての

……………
忍ぶ殿のなりあうて寝たるその夜はな
恋の道語りて夜から寝られまいやれ
……………

もちろんこれは男女が交わることによって田の神がそれに共感して穂の雌雄も交わって孕むとする共感呪術であり、村の男女が性の交わりをするのも、もともとは田の神とそれに仕える巫女としての資格においてであった。しかし、やがて神事としての田植の場は次第に若い男女の見合い恋愛の場の意味もあわせ持つようになっていったのである。渡辺昭五によると、広島県佐伯町では昔は正月の初めての会合で、若い娘を持つ親は、「今年から田植に出す」ということを村の若い衆をはじめ多くの人に紹介したという。また、秋田県山本郡山本町では、サビラキの時に始めて田植に出る早乙女があると、田に真赤な漆の木を立てたという。

さらに牛尾三千夫の報告によると、夕暮れが近づいて来ると若者たちはそれぞれ自分の好きな早乙女の前に近よって、太鼓を打ちながら今晩行くからとさそい、田植が終わると娘を田の中にある小屋に連れ込み、日が暮れると小屋はみな共寝する若い男女で満員になり、若い者が誘ってくれないような娘の親は肩身がせまかったという。こうして一種の性の開放が田植の晩に行われたのであり、早乙女は表面的には神の巫女というより村の男と結ばれることを期待する村の娘といった様子になっていったのである。しかし、その底流にはやはり田植が神事として受けとめられていたのであり、そこにウナリの問題があるのである。

田植歌の特徴の一つに、最初と最後に男女の忍び歌が謡われていることと共に、朝・昼・晩の大休止をはさんでウナリの上り・下りが讃えられていることがある。

ウナリⅡおなりとは田植の場に昼食をはこんでくる女性であって、これが稲を植える早乙女よりも重要な役とされ、極めて美しく美飾って田植の中心とみなされたのである。私見によれば田植の場が若い男女の見合いや恋愛の場となり早乙女が巫女としての資格を失っていく過程で、新たに巫女としての要素を保つものとしてクローズアップされたのだと思われる。

大田植におけるおなりの問題は、もはやかれこれ論ずる必要ないまでになっている。こうした日の大がかりな農耕饗礼の中に、人間の想像をもってゆるす限りの美しき女臍を、夢まぼろしに描いたことは、この日の饗宴に來り臨む田の神を接待する巫女としては当然である。⁽²³⁾

沖繩のオナリ神に顕著なように、おなりは本来は田植に限らず祭りに参列する特定の女性の名であったが、田植では特に飯炊きをしたり、昼飯を田植に運んでくるひるまもち(昼飯持ち)の役であることから分かるように、おなりは田の神に奉仕する巫女とされたのであり、その為に特に「美装粉飾」⁽²⁴⁾したのである。

ひるまもちのござるやら赤いかたびらでな
ひらりしゃらりと赤いかたびらでな

各地におなりの役に当たる女性はよその地から迎えてこなければならぬという伝承があるのも、特におなりを神聖視したためであったと思われる。

先づ今日のおなり様はどちらからござる

峠の先の米子の町のまん中程なるよい姫様を

おなりと頼む、十二の単衣を

上から下へひらりと見せて

先にあげた茨城県新治郡鹿島神社のひるまもちの例や、徳丸のやすめももとはおなりであったと考えられること、そしてそれらの田遊び（田植神事）でやすめが翁と性の交わりをすることで分かるように、早乙女が村の若い男を期待するただの女になっていく過程で、やすめが祖先神としての翁に奉仕する巫女としてクローズアップされて来たというのが私の考えなのである。この翁とやすめは平安時代の文献の中にもその姿をとどめているのである。

平安中期の漢学者・藤原明衡の『雲州消息』に次のような記事がある。当時京の都で特ににぎわった稲荷祭りで人気を集めた猿楽芸人の芸の中に、一人のよぼよぼの翁が美人の女と仮に夫婦となり、艶言のやりとりをするうちに、ついに交接に及ぶという物真似があり見物人をよるこぼせたというものである。

また散楽の態有り。仮に夫婦の体を成し、衰翁は夫と為るを学び、姪女は婦と為るを摸す。始めに艶言を発し、後に交接に及ぶ。

同じく平安中期の、藤原道長の栄華を描いた『栄花物語』にも道長が太皇太后の藤原彰子をなぐさめようとして田植を行わせたという記事がある。⁽²⁵⁾

さて御覧ずれば、若うきたなげもなき女ども五六十人ばかりに、裳袴という物いと白く著せて、白き笠ども著せて、齒ぐるめ黒らかに、赤う蔽粧せさせて続けてたてたり。田主という翁、いと怪しききは衣着せて、破れたる大傘ささせて、紐解きて、足駄穿かせたり。あやしの女に黒搔練著せて、はうた（おしろい）という物むらはけ蔽粧して（むらに塗って化粧し）、それも傘ささせて足駄穿かせたり。又、田楽といいて、怪しきようなる鼓腰に結いつけ笛吹き、ささら（楽器の

一種）という物突き、さまざまの舞して、あやしの男ども歌うたい、心地よげに誇りて十人ばかりゆく。

美しく着かざった早乙女が五六十人ほど田植をするかたわらに、破れ傘をさしたへんてこりんなかつこうをした田主と呼ばれる翁と、むらな化粧をした「あやしの女」がならんで立っているという『栄華物語』の描写は、祖先神としての翁のかたわらにほうふつと現われるのは、うら若い乙女であるという私の仮説によく当てはまる情景である。しかし、それではなぜ、神としての翁や、巫女としての乙女がいかにも品のないあやしい風態をしているのであろうか。そのことを意味を問う前に、日本美の頂点ともいえる能楽の「翁」——しかも能の中で最も神聖視されている「翁」の源流をたずねなければならぬ。

能の中でも「翁」は特別なものとされ、この曲を演じる能役者は家族とは別のかまどで煮炊きした食物をとり（別火）、長い期間、禁忌生活（潔斎）を送らなければならない。いよいよ「翁」が演ぜられる時は、はじめに翁飾りということがあり、鏡の間に翁の面を神として安置し、餅や神酒を供えて舞台に出る全員がこの神酒をいただくのである。翁飾りがすむと揚幕のしたで切火が行われ舞台が清められる。そして面箱持を先頭に翁役のシテ、千歳役のツレ、三番叟、囃子方、地謡の順で舞台に登場する「翁渡り」が行われるのである。一体なぜ「翁」をこうまで神聖視するのであろうか。能の翁とは一体誰なのであろうか。（能についてあまり関心のない読者は、次の章はとばして読んでいただいても差しつかえない）

四、猿楽能の翁

能の翁の源流についてはこれまでにいろいろな説があった。

・高野辰之は『日本歌謡史』の中で猿楽能の翁は、舞楽より発生したと考えている。もともとは神祭の余興に正規な舞楽を離れて老楽師が滑稽な舞いをしたものであったが、舞楽の中に神の化現たる翁が万歳楽を舞うというのがあり、猿楽の翁がその株を奪ってしまったのだという。⁽²⁶⁾

・折口信夫は『翁の発生』で、翁の源流をたずねると春ごとに到来する祖先神に行きつくとし、猿楽能の翁は鎮魂の為の山人の来臨であるという。⁽²⁷⁾

・野上豊一郎は『「翁」と喜劇精神』で神聖で謹厳な翁のべールを剥いで、のどかで素朴な道化者を見出し、翁は長命を祝福する地主、三番叟は豊饒を祝福する耕作者であり、もともとは庶民の代表者であったとする。はじめは神に祈る者であったものが祈られる神とされたのは、祈る者が祈られる者の形に扮して現われ舞踊するという一種ののりうつりに似た原始的な方法であったという。⁽²⁸⁾

・能勢朝次は大著『能楽源流考』で翁猿楽の発生を、寺院の修正会で鎮魔・除魔の呪法を行う呪師しゅしに関係づけ、その仏教的意義を強調する。⁽²⁹⁾

・本田安次は『翁そのほか』で、能にある翁と三番叟の対面の場は、田遊びの尉と嬪の交接の様子を象徴的に表わしたものだとし、能の翁に田遊びの翁の反映をみる。⁽³⁰⁾

・西郷信綱は『詩の発生』で、黒川能や三河の花祭りや信州の雪祭り、その他多くの民間芸能に翁の来臨がみられることから、能の翁は春の豊饒ゆたかとして来臨する往古の祖先神の牧歌的な面影を深くとどめているという。⁽³¹⁾

・最近では後藤淑が『能楽の起源』でそれ以前の諸説をまとめる形で、翁の起源をたずねると寺院の修正会（寺院における正月行事で五穀豊饒と吉祥悔過を祈る行事で田行事と関係が深い）と関係をもっているが、そ

の根底には、神事的な要素が流れているという。⁽³²⁾

こうしてみると能の翁のイメージの原型はたしかに田遊びの翁に遡るであろう。しかし、勿論田遊びの翁がそのまま能の翁になったわけではなく、そこには幾多の問題が含まれているのである。田遊びと同じ田に関する芸能に平安時代の中頃に社会の表面に突如として現われた田楽がある。田楽はおそらく田遊びから出たものと思われ、舞楽一辺倒の貴族からは農民の低俗な芸能として、無視されて来た。当時同じように低俗な芸能とされていたものに中国伝来の曲芸・幻術・滑稽物真似を中心芸とする散楽（後の猿楽＝能）があったが、散楽は地方中心の田楽とちがって舞楽の従的存在として余興の意味をもっていた。しかし、平安時代から鎌倉時代にかけて地方から武士が台頭してくると、武士は戦乱が続く社会不安を背景に平安時代のように難解でない極めて庶民的な宗教を求めると同時に、自分達の芸能として気楽でもおもしろい田楽を重んじ、地方の寺院の法会や神社の祭礼で田楽が盛んに行なわれるようになった。田楽は時代の求めに応じて中国伝来のタイコ・笛・ドラ・ビンザサラなどの派手はでで賑やかな部分を演じ、恐らく田遊びから受け継いだ余興的な翁のもどきを、今度は田楽に従属するようになった散楽者たちに演じさせたのである。舶来はくのものが高級で、土着のものが低俗であるという発想はいつの世も変わらない。散楽者は滑稽・物真似を表芸としたのであるから翁のもどきをやるにはふさわしかったに違いないが、はじめは舞楽に従属し、今度は田楽に従属し、賤民せん芸能者と軽蔑された散楽者（猿楽者）のコンプレックスはいかばかりであった事であろう。後に猿楽者達はこのコンプレックスを克服するため、に幾多の犠牲を強いられるのである。しかし、実はこの時——貴族から離れて農耕と関係を持つ田楽と結びついた時、単なる滑稽・物真似だけでなく宗教性を色濃く持ったことになり、しかも田楽の中で既に野卑なものと

みなされた翁のもどぎを受け持った時、実は日本の芸能の本流を受けついでことになるのである。低いものとされた翁のもどぎが実は最も位の高いもの、神聖なものだったのであり、猿楽は翁をバネにして日本の芸能の表面におどり出ていくのである。翁はやがて猿楽の中心芸として翁猿楽といわれるようになり、鎌倉後期以降は田楽も翁を演じるようになり、翁芸は猿楽や田楽の影響を受けて地方に拡まって行く。しかし、猿楽は翁をバネにして中央の檜舞台におどり出し、やがて形だけ神聖なものとあがめながら、本当は翁芸を捨ててしまおうのである。

世阿弥は『申楽談義』の冒頭で次のように言う。

遊楽の道は一切物まねなりといえども、申楽とは神楽なれば、舞歌二曲をもって本風（基本）と申すべし。さて（そのうち）申楽の舞とは、いづれを取り立てて申すべきならば（何を代表的なものとするかという）と、この道の根本的なるがゆえに、翁の舞と申すべきか。また謡の根本を申さば、翁の神楽歌と申すべきか。

猿楽はもと散楽として滑稽物真似が中心であり、そこに能のコンプレックスがあった。そこで世阿弥は、はじめに「遊楽の道は一切物まねなり」と言い切ることによって、もともと賤しい猿楽の本流である物真似の位を高める必要があったのである。そして一切の遊学は物真似であるならば、猿楽は物真似であるという必要はないのであり、世阿弥はそこで猿楽は神楽であるという新しい定義を提出するのである。悪く言えばこれはすり変えであり欺瞞である。猿楽は神楽であるということこそ世阿弥が言いたかったことだからである。そして今度はその証明のために猿楽の根本は翁であるということを持ち出すのである。猿楽の品位をたかめる為には翁は神聖であるという大前提がどうしても必要だったのである。しかし、本当は世阿弥の少年の時に既に猿楽は翁の神聖性を自ら捨ててしまっ

ているのである。

『申楽談義』の記事によると応安七年（一三七四年）、十七歳の足利義満がはじめて観阿弥・世阿弥親子の能をみるがあった。この時將軍の目にとまるようにという義満の側近のすすめで、それ以前は一座の最長老が舞う慣習であった翁を、観阿弥が舞うことになったとある。前の年に醍醐寺で七日間の勧進興行を催し、ようやく京の都にその名が聞こえるようになっていた観阿弥親子にとって將軍の目にとまるかどうかは一座の浮沈を賭けた勝負事であった。この日の成功でそれまで興福寺の支配を受けていた大和猿楽は足利將軍へとパトロンを変えたのである。その年、十二歳の美少年であった世阿弥は五歳年上の義満をパトロンとし、その名童ぶりを賞賛した当代随一の教養人、前の関白二条良基らによって、連歌・和歌・管絃・蹴鞠などの貴族的教養の限りを身につけて、能の幽玄美の完成に生涯をかけたのである。

しかし、その時、翁猿楽はどうなったのであろうか。同じ『申楽談義』の記事によると、観阿弥の成功以来、翁は最長老ではなく一座の大夫が勤めることになったとある。

もともと滑稽物真似を表芸とする散楽が田楽と結びついた時、宗教性を身につけたのである。たとえ身振りおかしくであっても神の世界を表現しなければならなくなった時、おそらく神の化身としての仮面―翁面が生まれたにちがいない。そして神としての翁をバネとして賤しい芸能であった猿楽が自らを神聖なものとした。彼ら猿楽集団の演能の場は神社や寺院の境内であり、春日神社には観阿弥・世阿弥のひきいる観世座をはじめとして四座の申楽集団が保護されていたのである。翁を演ずる猿楽の興隆ぶりを見て田楽も翁を演じ出したことでも分かるように、目の前で神がおもしろく舞うのを見て、戦乱にあけくれる末法の世に生きる武士や庶民たちは

どんなにか歓喜したことであろう。しかし、春日神社の支配を離れて足利将軍という政治権力と結びついた時、猿楽は再び宗教性を捨てたのである。勿論かつての滑稽物真似から、今度は幽玄美という日本の美の最高の境地を獲得したのではあったが。しかし、もはや猿楽者がいかに翁を神聖視しようとも、それは形だけのことであり、自らの権威づけ以外の何ものでもなくなったのである。事実『申楽談義』ではその後につづけて、義満の前ではじめて演能した後二十年もすると、京の都、あるいは將軍などの前での演能の場合には、翁・三番叟・父尉の式三番はいつもやるとは限らなくなっていたが、現在では神社の祭礼に奉仕する申楽以外は、翁はまったく行なわれなくなっていると記している。『申楽談義』が世阿弥からの聞き書きとして次男元能によってまとめられた時、世阿弥父子はすでに前年、將軍義教によって仙洞御所での演能を禁止され、義満なき後、次第に加えられはじめた世阿弥への弾圧が、ますます厳しさを加えていたのである。その年、一座の前途を悲観した元能は芸道を捨てて遁世、二年後、「子ながらも類なき達人⁽³³⁾」と世阿弥をして言わせた長男元雅が客死、さらに二年後、自身も佐渡へ流されるという逆境の中で、世阿弥はひたすら「冷えさびた」幽玄の能を完成していくのである。

しかし、世阿弥のこの悲運はなにかしら世阿弥自身がまねいたもののように私には思えてならない。

五、翁と三番叟^{さんぱんそう}

『申楽談義』で翁の舞の作法について簡単にふれた後、世阿弥は、「三番申楽、をかしにはすまじきことなり、近年人を笑はする、あるまじきことなり」という。「翁」には白色の面をつける主役(シテ)の翁と、翁の

もどきの、黒色の面をつけ狂言方が演ずる三番叟が含まれている。世阿弥はこの三番叟を滑稽に演じてはならない、近年、滑稽に演じて人を笑わせる傾向があるが、もつてのほかであると言っているのである。それ以来現代にいたるまで翁はずっと厳粛に演じられて来たのである。

『「翁」と喜劇精神』で野上豊一郎は、この翁の神聖・謹厳に対して疑問をなげかけた。もしそのように厳肅なものであるならば、翁の面はなぜあんなに屈托のない平和な微笑をたたえているのであろう。また、あのように愉快な、のんきな、わだかまりのない、むしろでたらめな民謡を口ずさんでいるのだらう。そして結局、「翁」はもともとは神聖なものではなく、翁は長命を祝福する地主、三番叟は五穀豊饒を祝福する耕作者であり翁の後継者であり、共に庶民の代表者であると結論づけるのである。もともと「翁」を見て実際にたのしんだのは多くの庶民である。世阿弥も演能の目的を「諸人快樂」のためであるといっている。それが貴族のために演じられるようになって庶民の娯楽ではなく、天下太平、国土安穩を祝福するようになり、翁も庶民の代表者ではなくなり、より高貴な何者かであることが必要になり、遂には翁は神の変形だとされたのである。こうして翁は宗教化され儀式化されたというわけである。

たしかに翁の厳肅さを取除き、翁の中から生を肯定し生を楽しむ喜割精神を取出した野上豊一郎の指摘は鋭かったと言わなければならない。しかし、彼は厳肅さと同時に神聖さも取除いてしまった。かくして翁は単なる農夫とされてしまったのである。彼の頭の中にも神聖なものは厳肅であって滑稽であってはならないという固定観念があったのである。

しかし、今まで見て来たように、翁はやはり神事として演じられたのであり、神聖であると同時に滑稽でもある。

世阿弥が「をかしにはすまじきなり」といった時、彼は滑稽・物真似を表

芸とした猿楽のコンプレックスを否定しようとしたのである。彼の築きあげた幽玄の世界は冷え寂びた氷のような厳肅さの中に花を見ようという世界であり、滑稽なものなど一切拒否しているのである。厳肅なものこそ神聖である——これが世阿弥が作りあげた定義であり、彼はそれを宗教にまで当てはめようとした。しかし、世阿弥とその後継者たちが、いかに「翁」が神聖なものであると主張しても、滑稽さのない翁などに人々は関心を示さなくなり、世阿弥の時代からすでに「翁」は形骸化してしまっていたのである。「衆人愛敬」——民衆のだから愛されることを芸の基本としながら、世阿弥は民衆を捨てたのであり、民衆も又、世阿弥の生きた宗教なき世界には関心を示さなくなったのであり、「翁」は日本の各地の神社や祭礼の中で、厳肅かつ滑稽に、神事として生き生きと継承されていったのである。

今日にいたるまで神聖なものは厳肅であり滑稽であってはならないという定義は、日本人の考え方を呪縛しつづけて来た。野上豊一郎のような自由な鑑識眼をもった人ですらそうだった。彼は「翁」がもし宗教的であるなら「『あげまきやとんどや』の如き猥雑な歌詞を何故に交へねばならなかったか、説明がつかなくなる」と⁽³⁴⁾いう。次にそのことについて述べてみよう。

『翁』では演者全員が舞台上に登場すると、主役の翁（シテ）と地謡が坐ったままで次のように謡いはしめる。

シテ とうとうたらりたらりら。たらりあがりらりらとう。

地 ちりやたらりら。たらりあがりらりらとう。

シテ 所千代までおはしませ。

地 われらも千秋さむらはう。

シテ 鶴と亀との齡にて。

地 幸ひ心にまかせたり。

シテ とうとうたらりたらりら。

地 ちりやたらりたらりら、たらりあがりらりらとう。

この不思議な「とうとうたらり」という言葉はいったい何を意味しているであろう。現在では後藤淑や表章⁽³⁵⁾などによって、笛や鼓などの囃子の擬声が謡にとり入れられたとされている。私もその説に賛成であり、なぜ翁のはじめにそのような笛や太鼓の擬声が入るかについては、私は古代シャーマンの、笛や太鼓や梓弓による神おろしと同じで、舞台の上に神を下して翁が神憑りになるためであると思っている。

次に露払い役の千歳⁽³⁶⁾（ツレ）が立ち上がりながら謡い継ぎ、千歳の舞となる。

ツレ 鳴るは滝の水。鳴るは滝の水。日は照るとも。

地 絶えずとうたりありうとうとう。絶えずとうたり。常にと

うたり。

ツレ 君の千歳を経んことも。天つ乙女の羽衣よ。

鳴るは滝の水。日は照るとも。

地 絶えずとうたりありうとうとう。

千歳が最後に滝の水にあてた足拍子をドンドンドンと力強く踏み、舞い収めてもとの座にもどる間に、シテの翁は白色の翁面をつけ、立ちあがって謡いながら舞う。

シテ 総角やとんどや。

地 尋ばかりやとんどや。

シテ 坐して居たれども。

地 参らうれんげりやとんどや。

ここが野上豊一郎が猥雑な歌詞といっているところであり、もともとは

催馬楽（奈良時代の民謡を平安時代に雅楽の歌曲としたもの）の「総角やとうとう、尋ばかりやとうとう、さかりて寝たれども、まるびあひにけり、かよりあひにけり」から採ったもので、その意味は、髪の手を総角に結うほどの幼ない男女が、両手をひろげたほどに離れて寝たけれども、いつのまにか重なって寝ているよ、という性の交わりを暗示するものである。ここでシテの翁が扇をひろげて立つと、三番叟も立ちあがって扇をひろげて二人がむかいあう対面の形をとる。

本田安次が『翁そのほか』で各地の祭りの翁と比べて言っているように「翁にこの対面があるのは、無論深い意味があつてのことである。即ちこれは、五穀成就、千秋万歳の感染呪術を先づ行うもので、今はさりげなく演じてはいるものの、もともと重要な部分であつた。」⁽³⁷⁾野上豊一郎は猥雑だから宗教的でないと考えたが、本当は、「翁」がいかに謹敵に演じられようと、この性交を暗示する部分が翁の翁たるゆえんであつたが為に取る除くことが出来なかつた「翁」のポイントなのであり、まさにそれ故に翁が神事であつたことを示しているからである。

対面のあとシテの扇は正面を向き、「天下泰平国土安穩」とうたいつつ万歳楽を舞う。翁の舞を舞い終えたシテがおごそかに退場すると、舞台の調子は一変し、三番叟が「あゝ」という掛け声とともに走り出る。

おおさいや、おおさいや、喜びありや、喜びありや、この所より外へはやらじとぞ思ふ。

この揉三段と呼ばれるスピードのある舞を舞った後、三番叟は舞台のうしろで黒い翁面（黒色尉）をつけ、面箱持と向かい合つて狂言問答をわざと大げさにおかしくした後、面箱持より鈴を渡される。一人残つた三番叟は、鈴と扇を持って種播きの仕草ともとれる鈴の段をにぎにぎしく舞つて「翁」の全曲が終わるのである。

この三番叟は翁のもどきであるといわれている。もどきというのは、同様な演じ方をやくだいて、或はや滑稽に演ずるものことである。

しかし、私は翁はもともとは三番叟が演じたものだと思つている。大治四年（一一二九年）五月十日に八条殿で行われた田楽に、散楽者が「大烏帽を着、田敵に立つて事を行い、破唐笠を持てる者一人相従う」（『長秋記』）とあることによつても分かるように、猿楽者は田楽のなかで滑稽な翁の役をうけていた。前述したように田遊びの中から田楽が生まれた時、中国伝来のさまざまな芸能が加わつた。田楽は舶来の目新しい芸をうけもち、田遊びの翁のもどきは土臭いものとして一段と低い芸能集団であつた猿楽者たちに受け持たせたのである。しかし、田楽におけるもどきを受けついでた時、本当は芸能の本流を受け継いだことになるのである。世阿弥が「遊楽の道は一切物まねなり」と言つた時、勿論彼はそう言うことで滑稽物真似を表芸とする猿楽のいやしい過去をふりすてようとしたのであるが、彼は芸能の本質を正しく言い当てていたのである。

神のものまねということが神事としての芸能の本質だつたからである。田遊びの神事の翁を猿楽者がおもしろおかしく演じた。猿楽の翁はだかもどき役であつたのである。だから本当はもどき役であることにコンプレックスを感じる必要はなかつたのである。しかし、猿楽は田楽と結びつく前は中国伝来の曲芸・幻術・滑稽物真似を表芸として、他の芸能よりは一段と低い賤民芸とみなされていた。だから翁のもどき役を受けもつた時、翁の神聖性は積極的に受け入れたが、翁の滑稽性やもどき（物真似）を受け入れるのは前からのコンプレックスを助長するようなものであつた。しかし、又それが猿楽が民衆に受け入れられた芸でもあつた。そこに猿楽の自己矛盾があつた。そこで猿楽は、徐々に翁の神聖性を前面に押し出し、神聖な翁を創造し、もともとの、もどき役としてのこっけいな翁は三番叟

として狂言方に受けもたせたのである。だから翁のもどきとしての三番叟が元であったと私は思うのである。

翁面についても、私は黒色の三番叟の面の方が元だと思っている。黒と白のは稽が豊かに稔った状態、黒づんだ様を表わしているのである。はじめに猿楽者が翁面をつけたとき、黒色の滑稽なものだったと思う。

一般には翁面は雅楽の採桑老の面から生まれたと考えられている。あごが切っており、ヒモで結んであり上品な笑いをたたえている点をその根拠としている。しかし、現在各地に残されている民間の古面の中の黒色尉は切りあごでないものがあるし、それらの古面は能楽大成前と思われる相貌を伝えているものがある。後藤淑によると、愛媛県重信町の浮島神社の黒色尉は切りあご、つりあごで翁系仮面であるが、その表情は、目が左右不均衡であり、口がひょっとこ型、鼻がカギ鼻であり、まことに滑稽な表情をしている。この面は江戸時代の記録によると、雨請いの面であるところがある。このように左右不均衡でウソフキ型の口をした仮面は日本各地の神社に多く残されている。

私の考えでは、もともと翁面は黒色のものであった。翁が神聖視され、仏像の莊嚴な姿に刺激をうけ、今までの黒い面では品がないとされ、舞楽の採桑老を手本に白色の翁面がつくられた。それが反対に三番叟や民間の翁面にも影響を与えた。こうして翁面は現在見られるようなものになったが、民間の古面には目や口がまがっている滑稽な表情が残された。能では白色尉に影響を受け、黒色尉もいささか農村の老人の表情を残しているものの、端正な表情に作られるようになったのだと思っている。しかし、世界各国に伝わる神事に使われる仮面は、ほとんどグロテスクな表情をしている。民族の生命力・エネルギーを表現するものとしてのグロテスクのもつ意味を、日本の芸術は考え直さなければならぬ時が来ていると思う。

「日本の演芸の大きな要素をなすものとして、もどき役の意義を重く見たいと思います。」と折口信夫はいう。私は神をもどき、というところが神事としての芸能のはじまりであったと思う。巫女が神がかりするのも、もどきであった。それは厳肅ではあっても、天の岩戸の前で神がかりした天鈿女命の舞踊に神々が大笑いしたように、滑稽でもあったのである。そして天鈿女命が性器をあらわにして踊ったように、それはエロチックでもあった。厳肅と滑稽とエロチック——このどれか一つでも忘れた芸能は、どんなに幽玄であろうと生き生きとしたエネルギー——始原の力が失われているのである。能の様式美は滑稽を忘れたところに成立している。そこには何か人を窒息させてしまうものがある。能はその窒息感の中に、特に女性を封じこめてしまっているのに、女性がそこに美を見出し出しているところに、日本の女の不幸があるような気がしてならない。狂言という形で能は滑稽を含んでいるというが、卑近な題材のみを求めて滑稽を卑しめている。神の笑いを失った滑稽は、矮小な笑いにしかすぎない。私は日本の芸能が、神々の笑いを取り戻す日が来ることを願ってやまない。

六、翁舞と巫女舞

しばらく翁の問題にのみかかずらいすぎたが、この論文のテーマは翁と乙女であった。能の翁と乙女とはどういう関係があるのだろうか。翁のうち古い型を伝えているのは金春流である。後藤淑によると金春流の翁舞は巫女舞の型をとり入れているという。翁舞の源流をたづねていくと神楽の巫女舞にたどりつくのである。そのように翁舞の中に巫女舞がとり入れられているのは、能のほかの民俗芸能の中にもみられる。「翁」の中でシテが翁面をつける前にうたう「とうとうたらりたらりら」以下の今様四句神

歌は、ほかの民俗芸能の中では「翁」とは別にうたわれている。今様四句神歌は、神舞や神事の序歌であり、もともと神下しのうたであったと思える。神楽という語はもとは神座（カムクラ）であり、神の依代（よりしろ）を意味していた。古代巫女が櫛や篋などをもってした神招ぎ・神がかりのわざを次第に神楽と呼ぶようになったのであり、折口信夫によれば、神楽は「かくら」でなく「かみあそび」と訓んだ時代もあった。神遊びとは鎮魂の行事であり、神楽のものは古代の鎮魂祭であるということになる。病氣や老衰したり死んだりするのは魂が人間の体から遊離することだと考えた古代の人々は、神座をもうけて神を下ろし、神の力で離れ去ろうとする魂を呼び戻して強力な魂によみがえらせようとした。この、人の身に魂を鎮める行事が鎮魂であり、その起源は恐らく縄文時代のシャーマニズムにまでさかのぼるのであろう。古代のシャーマンは女性であったことは、縄文遺跡から発掘される土偶のほとんどが女性であったことから明らかである。さらに、太陽がおとろえ、食糧となる鳥獣や草木の少なくなる冬に対しても古代の人々は恐怖を感じ、鎮魂祭は自然の生命力を呼び戻すために冬至の頃に行われた。さらに縄文時代の終わり頃農耕がはじめられると穀物が稔るのも神の力によると考え、春山入りの行事が行われるようになったのは前に述べたとおりである。このように主に縄文時代にはじまる死者の再生の期待と弥生時代にはじまる農耕の豊饒の予祝のために行われたのが鎮魂祭であり、この神遊びが神事芸能として神楽になったのである。神楽を舞ったのは古代巫女の伝統をつぐ猿女氏であった。彼女たちは天の岩戸の前で太陽の神天照大神を呼び出す為に神がかりして舞った天鈿女命の子孫といわれる。

やがて稲作農耕の進展と共に村ごとに農作が行われるようになり、血のつながりが重視され祖先神という観念が生まれ、神楽の中に翁の舞が登場

したと思われる。そしてそれを舞ったのが長老だったのである。

この長老の神舞舞いの型だけではなく、翁と乙女（巫女）の関係を思わせるものが神楽にある。岩手県中尊寺の延年に、若女舞があり、その中で禰宜が若女に何のためにここに来たのかと問うと、自分は坂東から来た神子で、摩多羅神の前で舞うために来たという問答がある。また、愛知県北設楽郡の村々に伝わる神楽にも、「ねぎ・みこ」と呼ばれる神楽に出てくる道化は、男はすりこぎ・しゃもじを持ち、女は孕女の場合が多い。仮面の上からも中尊寺に鎌倉時代の延年に使用された若い女面があり、それと一緒に翁面と老女の面がある。また、東京の浅草神社も尉面と女面が一緒に保存されており、このように「老人と若い女性の面が一緒になっている例が、民俗面の中によく見つかるし、そうした内容の曲が民俗芸能の中にはままある。」⁽⁴²⁾

巫女舞からはじまった神楽の中にも、祖先神としての翁のイメージが生まれると共に、翁と巫女との感染呪術としての性交の「もどき」が行われるようになったにちがいない。

こうして神楽の中に古代からの巫女舞と翁舞の伝統をひくものが多くみられるように、もともと神に仕え、神の近くに居ることが出来たのは、翁と乙女であったというのが私のこの小著の出発点であった。

七、成熟と色好み

翁と乙女の間関係をつきつめてきて、まだ本当にその関係が分かったわけではない。ただ厳肅な翁像に対して翁の色気ということを考え続けてきたのである。人は生まれた時からすでに死に向かって歩きはじめている。生まれた瞬間から老いがはじまるのである。果物が次第に熟していった

て死ぬように、老いるということは成熟なのである。そして成熟ということの中で大切なことは、慎しみということだけではなく、色気ということだというのが私の主張なのである。色気のない成熟など欺瞞きまにしかすぎない。果物は熟して落ちる時に一番おいしいように、私は老年の味わいというものを理論づけたいのである。色気ということを経年のみの関心事と考えた時、その時代の文化は深みを失ない、色気が一時の花火のようにきらめいて、それ以外の長い人生が味気ないものとなるのである。その時代の文化が成熟ということの意味を失なった時、老年は単なる「救済されるべきもの」となってしまふ。老いということを経年の厄介物と考えるということは、全ての人生が無意味になるということである。

一方で成熟を慎しみ深さということだけで捉えた時、老いは不完全燃焼し窒息してしまふのである。しかし、老いを慎しみ深さと考える呪縛にどんなにか人間は捕われていることだろう。柳田国男が抱いたような世の尊敬を受けた慎しみ深い翁像は、日本人の全てが持っている理想的な老人像なのであり、そのことの象徴のように全国津々浦々の結婚式では、共白髪までの愛をちかかって高砂が謡われているのである。

『神から翁へ』という興味深い書物で翁を論じている山折哲雄もその例外ではない。彼は翁と媼ではなく、翁と童子とを対比させる。彼は柳田国男の青年達の犠牲になる慎しみ深い翁像の奥に、折口信夫の、はるか彼方から訪れてくる祖先神としての翁を、メシア（救世主）としての翁として捉えて、この二人の翁論を深めようとした。しかし、仏教に強い関心を示す山折哲雄のイメージの根底にあるのは、仏教やキリスト教の修行僧が、断食を中心とする禁欲的な苦行を通して「性的人間としての身体性から離陸することができたとき、しだいに無性化した人間の理想型（翁）へと近づき、同時に性的な開花期以前の胎生的始元（童子）へと退行するのであ

る」⁽⁴³⁾と説明するように、性を失なった翁像なのである。彼はその書物の最後で、次のようにいう。

柳田の方が成熟の人生を悠然と歩いていったのにたいして、折口は本質的にはそのような成熟の人生を拒否するような心構えと諦念をいっていて、その重い足を運んでいった……そのような意味において、折口にとって人生の成熟という課題はついに謎のままにのこされてしまったのではないであらうか。⁽⁴⁴⁾

山折哲雄がこういう時、彼はなぜ折口が成熟を拒否したのか問題にしないが、それこそ肝腎な点なのであり、折口は好色いっさくのない成熟などしたくはなかったのである。それが又、私がこの小論において道教・儒教・仏教の翁論をあえて無視したゆえんなのである。山折哲雄は折口に対して、みずからの身心を成熟した翁像に固定できない人間、白髪の翁イメージのなかで憩うことのできない人間が最後に求めようとしていたのが、彼方から訪れてくるメシアとしての翁おきなだったのでないだろうか、というが、私はその考えにはまったく反対なのである。

人間の学としての民俗学を創始した柳田が、慎しみ深さから性の問題を避けたのに対し、性を離れた人間はありえないとして、性ということから人間をみたのが折口だったのであるが、折口学の一つの頂点である、まれびととしての翁論において、彼もやはり慎しみ深い翁像という固定観念に縛られて、翁と乙女という関係では翁論を展開できなかったのである。折口の卓越した見解であるまれびと論と、民俗を性の問題を通してとらえた考察が、翁論で一つに結びつくことが出来なかったのである。そうした意味で私は、折口にとって翁論は、つまぎの石であったと主張したいのである。

八、『伊勢物語』の翁

この問題でも『伊勢物語』は私に多くの示唆を与えてくれる。第六十三段に次のような話がある。

むかし年をとった色好みの女が、何とかして情ある男に逢いたいものだと思っていた。子供が母の望みをかなえてやろうと思ひ、「他の男は情はない。何とか在原業平に逢わせてやりたいものだ」と業平に事情を話すと、業平はあはれに思つて一緒に寝た……男と女の中の例としては、いとしいと思う相手をしてほしいと思ひ、そう思わぬに相手など見むきもしないのであるが、業平は思う人にも思わぬ人にも差別をみせない心があったということだ。

九十九歳の老女と業平が本当に寝たか寝なかつたかは別として、老女の中に「あはれ」をみた業平の心は深かつたといわなければならぬ。渡辺実はこの段を「最も不出来な段」だといひ、老女の想いを「男を待つ必死の形相の如く」といひ、最後の注を下品だと酷評するが、私はこの段は『伊勢物語』の美が凝集された形で出ている、まことに情趣のある話だと思つている。この話は老いてなお男女の情を求める人間のあはれさを語つてゐるのであり、老女の願いをききくれた業平は人間の運命といふことを知つてゐたのだといふことを注は示してゐるのである。『伊勢物語』はほとんどの研究者が現実と比べていろいろと評してゐるが、『伊勢物語』は「体つきや顔だちが品よく美麗で、性格は放縱不羈、小事に拘泥しない」と評された一風変わった色好みだが骨のある貴公子に、当時、藤原一族に圧えつけられて窒息しそつた人々が観念の中で藤原氏に対抗するため、こつちあつてほしい、こつちあるにちがいないといふ、さまざまな空想や

期待を付け加えて創りあげた理想像だったのである。この物語は、藤原氏に一矢報いんと、藤原氏の大切な持駒であつた高子に、「本気ではなかつたけれど、想ひ深く」恋をした業平と二条后との物語と、業平と伊勢斎宮との物語との二つの系統の話によつて成り立っている。業平と二条后との物語については以前私は『鬼と女』というテーマで論じたことがあるが、それは『伊勢物語』の政治的・現実的側面といえるかもしれない。私が今「翁と乙女」というテーマで論じようとしているのは『伊勢物語』の神話的側面なのである。

伊勢神宮に古代巫女の系譜をひくものとして未婚の皇女をつかわす習慣があつた。この女性を斎宮といひ、当時すでに形骸化してしまつてはいたが、もともとは神に仕える巫女であるから嚴重な禁忌生活を宮から遠く離れた伊勢の山奥で送つていたのであつた。この事件が表ざたになれば死罪をまぬがれぬ乙女に業平は恋をしたのである。

六十九段では「是非お逢ひしたい」といふ業平に、斎宮の方から人々の寝しづまつたのを待つて忍んで来ている。そして次の朝、

君や来し我や行きけむおもほえず

夢かうつつか寝てかさめてか

(あなたがいらつしやつたのか、それとも私のほうから行つたのか、よくわかりません。あれは夢だったのでしょうか、それとも現実のことだったのでしょうか)

という歌をよこした。伊勢斎宮と業平との話はその後、六段ほど続くが、斎宮は二度と業平になびかなかつたようである。つまり斎宮は業平の一夜妻だったのである。祭りの斎場で巫女が祖先神の一夜妻となつたように、古代巫女の末裔につながる身として斎宮は、業平のところへ人目をしるんでやつて来たのである。「君や来し我や行きけむおもほえず……」

とよんだのも、古代巫女の幻影の中で斉宮はその時、神に奉仕する巫女として神としての業平に身を任せたからなのである。業平はすでに生きていた時から、人々の間で伝説の人だった。だから斉宮の親も伊勢の国に狩の使にきた業平を、斉宮に「普通の使の人よりはこの人はよくねぎらいなさい」とほめかけたのであり、斉宮自身も都の噂にたかい色好みの業平に神の幻影を見たのであり、この物語を語った世間の人々も、斉宮を犯すという大罪を犯した業平を、彼にはその資格があると考えたのである。業平は、ほとんど神だったのである。いや、斉宮と交わるということを通じて業平は神となったといつてよい。事実、斉宮との物語のすぐ次の段から、業平は「翁」という名で登場するのである。彼が本気ではなかったけれども切なく愛した藤原高子は、すでに皇太子の后となってしまっていた。二条の后が藤原氏の氏神である春日神社に参詣なさった時、人々が供奉の褒美をいただく折に、警備にあたる「近衛府にさぶらひける翁」すなわち業平は、後の御車から直接に禄をいただいて、次のようによんだ。

大原やをしほの山も今日こそは

神代のことも思ひいづらめ（七十六段）

この大原の小塩山も、今日こそは藤原氏の始祖の神代のことを思い出しているでしょう、という意味のうらに、あなたと二人のことが思い出されます、という意味がこめられているという。しかし、私はそのもう一つ奥に、この世では政治の力に邪魔されて仲を引き裂かれた二人でしたが、若い頃の二人の思い出は、この世のことではなく、本当は神代の幻影の中でのことだったので、二人の仲は永遠なのですよ、という意味がこめられていると思いたいのである。

神の巫女である斉宮と交わった業平は、今や祖先神の翁となって人々の伝説と神話の中に消えて行ったのである。藤原一族に抑圧されて窒息しそ

うだった当時の人々にとって、色好みも武器として戦った業平は自分たちの願いを観念の中でかなえてくれるヒーローだったのである。現実の恋に破れた業平を、人々の遠い記憶の中にある祖先神としての翁に変身させることによって、世の人々は業平像を永遠にはぐくみ続けているのであった。彼は決して悲劇の人ではなく、プレイボーイをもどき、悲恋の主人公をもどき、無用の人をもどいて東下りをし、ついには縁の下にはいつくばう乞食の翁をもどいたりする滑稽で悲しい神の使いだったのである。この現実と神話の交差する業平像に、『翁と乙女』の原像があるのではないかと私は思い続けているのである。

九、結び

翁の色好みを主張する時、私は老年の尊厳を冒瀆するという誤ちをおかしているであろうか。ヨーロッパ近代の自我中心の思想に対して異を説き、自我の底に暗く深い無意識の世界があり、我々の行動は無意識的な衝動によって決定されることを主張したフロイトが、その理論の根拠としたのは幼児の性欲ということであった。しかし、彼が無意識をやはり自我の支配下におこうとした時、彼もやはり、王を殺すことによって次の王になれるという古くからのヨーロッパの英雄像の中で自我をとらえていたのであった。そこでは腕の力が衰え白髪になるといふことは、その者の死を意味している。⁽⁴⁸⁾ 老いたリア王は荒野の中をさまよい、晩年のフロイトは無意識の根底にエロスを否定する死への本能(タナトス)を見出し、厭世主義に陥っていった。日本の近代化をも支えているヨーロッパ的自我像の中では「老い」は余計物・厄介物なのであり、老年というものの積極的な意味を見出すことは不可能なのである。大著『老い』で老年の問題を

詳細に分析したボーボワールも、老年の悲惨さを「体制の所産」と捉え、人間が自分の人生に意義をあたえるような目的を一生のあいだ追求しつづけることのできる理想社会では、「老いはいわば存在しないだろう⁽⁴⁹⁾」とした。また、フロイト学派の自我心理学者エリクソンは人生を八つの発達段階に分け、老年を「自我の統合」の時期と定義づけた⁽⁵⁰⁾。そしてエリクソンは最近の論文集『熟年⁽⁵¹⁾』で、ベルイマン監督の映画『野いちご』を題材として、かたくなに孤独にとじこもる老年の危機をのり超えるのは、自らの少年時代に退行する内省的な巡礼の旅によって自己と自然との汎神論的な再統一へ導かれることによってであるという。その時、老年は幼児のような単純さと、叡知の深みに到達することが出来るというのである。

私は思う。人は決していかなる方法によっても幼児には戻りえないのである。現代にいたるまで「老い」というものを思想的に理論づけることが出来ないのも、ヨーロッパの思想も東洋の知恵も、老年の成熟や叡知を幼児と結びつけてしまうのである。それは結局、老年の色好みの問題を強いて外そうとしたためなのである。好色とは仏教でいう最大の煩惱なのであって乗り越えられねばならぬものなのであろうか。

折口信夫が翁うたについて「心おくれを感じながら、洗練せられた心を、ほこり(誇り)かによんでいる」といい、そうした老人の心の中に「あはれの世界」が開けているといった時、彼は老いの色好みの問題の一手手前に立ったのだと私は思う。その一步を超えようとしたのが川端康成と谷崎潤一郎であった。川端康成の『山の音』は折口信夫のアニミズム(靈魂信仰)の世界に近づいている。老いの深い疲れや、さし迫った死への恐怖の中で、六十二歳の主人公は若い嫁にかすかな恋心を抱いている。そして自分の身体の中に入り込んでくる欲望にとまどいながらも、若い娘を抱いた夢をみたり、少女のような能面にあやうく接吻しかかったりするの

である。彼の心の中には若い頃に片想いに終わった充たされなかった恋の不満がいつまでもくすぶり続けており、嫁への恋心も、死を前にして若き日の想いへの回帰なのである。川端康成はかつて「敗戦後の私は日本古来の悲しみのなかに帰ってゆくばかりである。私は戦後の世相なるもの、風俗なるものを信じない⁽⁵²⁾」と言ったことがある。彼は戦後の価値崩壊の時期と自らの老いの自覚を重ね合わせ、若き日への回帰のように「日本古来の悲しみ」へ帰っていきこうとした。それは小説という虚構の世界では一応成功した。しかし、現実の彼は老いの気おくれと老年の洗練された心の誇りととの矛盾に生きることが出来ず、結局、若い女への欲望を昇華しきれずに自殺してしまったのである。現実の彼にとって老いとはみにくい老残以外の何ものでもなかったのである。彼は老いた(＝洗練された)自己意識のまま若い肉体を持つことを望み、老いた自分が愛してくれることを願ったのである。彼は自らの老いの意識を「日本古来の悲しみ」と捉えたが、そこにも彼の誤解があった。彼のいう日本古来とは、創成期の若き日本がようやく影りをみせはじめ、その終末の予感の中で貴族たちの感性が、かげろうの様にもえた平安王朝でしかなかったのである。日本の古来の文化とは王朝的のものあはれの世界だけではなく、もっと若いエネルギーを含んだものなのであり、まして貴族だけのとりすましたものでもなく、民衆の祭りの場の、滑稽な歌や踊りもあったのである。

同じ老いの好色を扱った谷崎潤一郎は、同じ若い女にむかうにも川端康成のようにひたすら気まじめにはなく、『瘋癲狂老人日記』にみられるように、自らの老いの好色を客観視し、それを楽しむといった一種の余裕があった。しかし、彼の老年の好色は、若い頃からその傾向があったサダメイズムが露骨に表面化したようなところがあり、滑稽さはあっても老年の成熟の問題が抜け落ちているのである。結局、川端は「老いの気おくれ」

の中に沈みこみ、谷崎は「年経て洗練された心の誇り」に生きることが出来なかつたのである。折口のいう「あはれの世界」はこの二人にも閉じられていたのである。前述したように、私にはやはり『伊勢物語』の現実と神話の交差した、神のもどきとしての業平像に、この問題の鍵があるように思うのである。

注

- (1) 柳田国男『民謡雑記』（定本柳田国男集、第十七卷）301ページ以下
- (2) 同、305ページ
- (3) 柳田国男『遠野物語』（定本、第四卷）4ページ
- (4) 角川文庫版『遠野物語』194ページ
- (5) 折口信夫『翁の発生』（折口信夫全集、第二巻）372ページ以下
- (6) 折口信夫『日本文学の発生序説』（全集、第七巻）303ページ以下
- (7) 山折哲雄『神から翁へ』青土社、212ページ
- (8) 折口信夫、前掲書、313、314ページ
- (9) 同、318ページ
- (10) 現代語訳は『日本古典文学全集』（小学館）による。
- (11) 土橋寛『古代歌謡の世界』塙書房59ページ以下
- (12) 渡辺昭五『田植歌謡と儀礼の研究』三弥井書店、177ページ以下
- (13) 土橋寛、前掲書、102ページ
- (14) 黒沢幸三『歌垣の世界』（講座『日本の古代信仰』5）学生社、101ページ
- (15) 柳田国男『先祖の話』（定本、第十巻）参照
- (16) 渡辺昭三、前掲出、312ページ
- (17) 本田安次『翁そのほか』明善堂書店、15ページ
- (18) 三隅治雄『祭りと神々の世界』NHKブックス、102ページ
- (19) 白田甚五郎『神道と文学』白帝社、210ページ
- (20) 渡辺昭五、前掲書、320ページ
- (21) 同、88、92ページ
- (22) 牛尾三千夫『大田植と田植歌』岩崎美術社、148～150ページ
- (23) 同、54、55ページ

- (24) 柳田国男「日を招く話」（定本、第九巻）98ページ
- (25) 『栄花物語』（岩注日本古典文学大系）下、111ページ
- (26) 高野辰之『日本歌謡史』（初版大正十五年）五月書房、455ページ以下
- (27) 折口信夫『翁の発生』（初版昭和三年）
- (28) 野上豊一郎『翁の喜劇精神』（初出大正十三年）『能 研究と発見』岩波書店、181ページ
- (29) 能勢朝次『能楽源流考』（初版昭和十三年）岩波書店、164ページ以下
- (30) 本田安次『翁そのほか』（昭和三十三年、明善堂書店
- (31) 西郷信綱『詩の発生』昭和三十九年、未来社、280ページ以下
- (32) 後藤淑『能楽の起源』昭和五十年、木耳社、144ページ以下
- (33) 世阿弥「夢跡一紙」（岩波日本思想大系）242ページ
- (34) 野上豊一郎、前掲出、214ページ
- (35) 後藤淑、前掲書、155ページ以下
- (36) 表章『能楽史新考（一）』わんや書店、355ページ以下
- (37) 本田安次、前掲書、203ページ
- (38) 後藤淑、前掲書、173以下
- (39) 折口信夫、前掲書、409ページ
- (40) 後藤淑『統能楽の起源』100ページ
- (41) 折口信夫「和歌の発生と諸芸術との関係」（全集十七巻）89ページ
- (42) 後藤淑『能と日本文化』木耳社、209ページ
- (43) 山折哲雄『神から翁へ』青土社、29ページ
- (44) 同、228ページ
- (45) 渡辺実（新潮日本古典集成『伊勢物語』頭注）77ページ
- (46) 『三代実録』元慶四年五月
- (47) 神奈川歯科大学「基礎科学論集」第二号
- (48) フレイザー『金枝篇』（岩波文庫）I、38ページ
- (49) ポーボワール『老い』下（人文書院）638、640ページ
- (50) エリクソン『幼児期と社会』（みみず書房）I、345ページ
- (51) E. H. Erikson: Adulthood, New York, 1978. 山折哲雄、前掲書
- (52) 川端康成『哀愁』

（本学助教授）