

# 芸能の範囲と文学

——シンポジウム「芸能からみる古代」をふりかえって——

藤 原 茂 樹

## はじめに

二〇一一年一月一二日、日本女子大学成瀬記念講堂において行われた標記シンポジウムの司会を依頼された関係から以下にその報告をなす。併せてシンポジウムを終えての所感と「芸能からみる古代」という課題を論じるに際しての基本的認識について記す。本企画・人選は飯泉健司・梶川信行・瀬間正之委員。基調講演として講師三方が、芸能に関わる調査報告・考察を行った。丸山顕徳は、古代文献にみる芸能の機会と意義について見解の概容を語り、芸能が文学研究に果たし得る方法の模索を試みた。酒井正子は南島における歌掛けを自身撮影の映像を公開し村ごとに異なる多様な姿の考察をなした。鈴鹿千代乃は筑紫舞の由来と解説および舞の性質、また調査者から真実を引き出す

ための信頼のたいせつさを語った。講演の際に、酒井提供の奄美徳之島沖繩の歌掛けの映像と、鈴鹿引率の筑紫舞の舞人（女性二人）の実演が伴ったことで、際立った印象を残したシンポジウムとなった。講演後休憩をはさんで、討論に入る前に、日本舞踊の所作に比しての筑紫舞の特性を知るために、舞人の足振りの実演をしていた。鳥跳び、船跳び、大鳥、ルソン足、砂蹴りなどの足ずり跳ね足の型が披露された。

## 基調講演の示した課題——併せて所感

わが国の芸能研究は、文献と民俗芸能との調査研究に負い、海外の芸能との比較研究をも併せて行われてきた。各講師は、民俗学および民俗芸能調査を専門とするため、この度のシンポジウムは、民俗学的芸能研究の立場からの報

告となった。講演に対する質問は、古代における芸能性と神事的性格の比重（廣岡義隆。丸山へ）、沖繩奄美徳之島の歌掛けにおける神や祖霊の存在如何（松本直樹。酒井へ）、特定集団と民衆の芸能の起源の違いの有無（松本。鈴鹿へ）、集団の歌唱と個人の歌唱との歌詞の周知度と即興性について（品田悦一。酒井へ）、筑紫舞の翁が面をつけずにケガレを祓うとの根拠（服部剣仁矢。鈴鹿へ）を問う等報告内容の確認や上代文学との接点の可能性を問うことなどを主とした。

（二）丸山「芸能からみる上代文学——方法論としての有効性——」

丸山は、神話、説話にみる芸能の場、芸能人の出現機会に目をとめ分析を試みた。論点は、概ね二点。第一は、『古事記』『日本書紀』『日本靈異記』の芸能記事に、死・穢れ・祟り・苦しみ・戦などの危機的状況に際して芸能が行われる傾向をみてとり、古代においては、芸能は危機克服の意義をもっていたとした。死霊・荒魂・政治軍事上の敵に対して、芸能者の対処を、策略・騙し・殺害・性器の示威などにより、相手を屈服・懐柔し事態の好転を謀るものと捉え、それが信仰的に相手の魂を屈服させ鎮めることとなるとして、古代芸能の本質に悪霊退散などの鎮圧的性格をもつ意味での鎮魂を見出そうとした。第二は、悪霊に対する日本的な対処法は、悪を善に転換し守護靈化させる

点とみて、守護靈への転化を促すときに芸能が機能するという主旨であった。氏論は、古代の記録に残る芸能を対象に選び、芸能がどのように、古代において社会性を期待されたかを把握しようとする中で、その原理として芸能が体現する強い呪力性に焦点をあてたものである。暴力性と蠱惑性とを駆使して危機克服をはかる芸能の性質を鎮魂に求めようとする氏の報告は、古代信仰上の神霊への対処の方法を見ずえる重い課題である。また、氏は、文献の読みとりに民俗知識を用いる方法を意図する一方で、民俗調査（宮古島・沖繩での調査の事例）において、隠された真実を明らかにする障害が潜在することの報告をする。このことから、総じて文献民俗にわたる資料の信頼性とその読解に対するには、調査者は聞き相手との信頼の構築を必要とし正確で真実をともなった資料を提示すべきこと的主張と、一方で文献よみとりの研究においては、文献のみによる真理探究の限界性を見つめ直すことを説いた。しかし、発表において、芸能資料を『古事記』『日本書紀』『日本靈異記』に特定したため導かれた論理は、古代芸能の俯瞰の上に立つものではなく、材料を広げる余地が残されている。記・紀にみる歌謡類はもとよりのこと、『風土記』『万葉集』『続日本紀』他文献に芸能の材料を求めると、小墾田舞（『日本書紀』天武十二年一月）大嘗祭の国栖の

奏・国風の奏上（『儀式』）、鎮魂祭御巫・媛女の舞（『延喜式』）、雅楽寮の文武の雅曲正舞および雑楽（『令義解』）、筑紫舞・諸異舞（『続日本紀』『令集解』職員令尾張浄足説他）・五節田舞（『続日本紀』天平勝宝元年二月）・五節舞・田舞・倭舞（『令集解』職員令尾張浄足説他）など日本本の楽舞や大歌（『続日本紀』天応元年一月）、内教坊（『続日本紀』天平宝字三年一月他）や歌司（『令集解』職員令跡記）の内容、また、歌舞所の古舞・古曲（『万葉集』）などなど古代宮廷に保管された歌舞がみえる。雅楽寮や社寺から芸能を提供させ、奈良時代の主要な芸能を一堂に会した大仏開眼会（『続日本紀』天平勝宝四年四月。『東大寺要録』供養章第三。）に代表される諸外来楽舞や大御舞・久米舞・楯伏舞・踏歌・袍袴などは見るべき第一の芸能であろう。また名もなき地方人の歌垣（『万葉集』常陸国風土記）他）や、旅人の琴弾き（『播磨国風土記』、續紛みだれまがひて燕樂つげする民の芸（『出雲国風土記』）、官人たちの歌舞踏カキ（『万葉集』後引）や「野中古市歌垣」（『令集解』喪葬令遊部、古記）などその多くは内容・名称が記録されていないが、民衆や官人たちが個々に歌舞することが少なかつたことなど、他の芸能の諸相における動機を併せみる必要がある。古代芸能には、鎮魂歌舞の原理により解けるものとそうではないものとがみられる。芸能の鎮圧的性能

についてはすでに指摘があるため、それらを見渡すという考究がもたらされるかを問わなくてはならない。

さて、芸能における鎮魂の意味につき付言しておく。踏歌（『日本書紀』『続日本紀』他）、新室を踏み鎮める舞（『万葉集』）、大殿祭（『延喜式』）、鎮花祭・鎮火祭（『令義解』）のように悪疫の神霊を鎮め、送る鎮圧的性能を芸能はもつ。後代の例においても能の翁・三番叟にみる反問や、神社遷宮の折りの方堅など、地霊や建物の霊への鎮圧、また民俗事例では村境から忌むべき神を送りだす目的をもつ神送りの芸能がある。さらにこの方面からは、念仏踊り・盆踊りなどが流布してゆくなど、祭祀や民俗芸能の中に古代芸能のもつ信仰的要素が伝わる。一方で、鎮魂には別の義がある（訓としてはタマシヅメタマフリ両様ある。『延喜式』四時祭・十二月祭他）。丸山報告では、タマフリとしての鎮魂について言及がなかった。「鎮魂」の語につき『令義解』職員令神祇官は、「言招タマフリ離遊之運魂」。鎮オホムタニ身体之中府一。故曰タマフリ鎮魂。」と注し、四時祭式では「鎮魂祭」大嘗祭式に「鎮魂祭」と付訓する。天武紀十四年十一月「招魂」とを併せると、魂を招き、身体の中に鎮定させることをタマフリの内容とする。『令集解』職員令神祇官に記す鎮魂祭の祝儀として、ニギハヤヒが天神より授かつた瑞宝十種を用いて「一二三四五六七八九十云而布瑠

部。由良々々止布瑠部。如レ此為レ之者。死人反レ生矣。」(穴記)と、数を数えつつ振り、身体の痛みなどを除去することを記す。この注記は「問。称ニ布利ニ之由」という質問に答えたものであるため、鎮魂祭をオホムタマフリノマツリと称していたのは、九世紀の『穴記』以前と考えられる。この記録では身体から離脱した魂の場合を考えているが、シヅメとフリとは元来は異なる機能である。このように、鎮魂祭儀に裏付けを得ることから、鎮魂の語は、遊離した内在魂の鎮定や外来魂の付着の問題を含み、淵源の古いものと考えられる。従って鎮圧的意義とは性質が異なる。『令集解』同条の注記が、大嘗祭と鎮魂祭とのいずれが重要な祭祀かと問うていることから知るように、平安初頭古代宮廷の冬祭りにおいて鎮魂の儀はきわめて重要な意味をもっていた。袖振りが呪術ともなり芸能ともなることに象徴的なように、鎮魂は、芸能以前の神事や呪術と深くつながり、芸能の発生を準備した。すでに、芸能史研究の初期段階において折口信夫が、芸能のもつ無意識の目的が「鎮魂に出發して来てゐる」(『日本芸能史六講』)と述べたのは、神事から芸能を生じさせたことを考えているのである。

## (二) 酒井「奄美沖繩の歌掛けと歌唱形式」

酒井の提示した映像とレジユメは、短時間の中で多くの

ことを学会に提供した。酒井『奄美歌掛けのディアログ』『哭きうたの民族誌』に続く報告として、歌詞の生成の問題を主に、奄美徳之島沖繩の歌掛けの多様な様子を整理し示した。島の人々が、歌掛けの場で集まり歌を出し合う中で、歌詞の流れ(脈絡)が作られてゆくことを述べる。たとえば、徳之島下久志の《キョーダラ》は、正月に歌うが、禁じ手のような究極の歌を出すタイミングを狙う男側と、阻止しようとする女側との相克があり、歌掛けの終盤に至ると、その結末をめぐるかけひきの妙が起こる。また、その歌掛けは、琉歌調四句体(八八八六)であり、三句目を、別の歌い手が、つぎの歌の頭にして歌い起こすのが典型で、尻取りのような歌の継ぎかたを以て、歌掛けが進行することを、具体的に歌詞を資料化した。歌掛け全体では、大筋の展開が共通理解として抱かれ、その方向性で掛け合いは進んでゆくが、途中で転換の歌が準備されたり、いまみた、結末を左右する男女の攻防もあり、口頭で生成されてゆく歌謡の具体相の一端を解説した。そのことは、古代の歌垣の場における歌掛けの様相を考える研究の示唆となることを予感させた。

徳之島では、村によって歌掛けの奏演方式が異なるが、①男女の旋律は異なる。②詞型は琉歌調四句体を基本とする。③各句をa b c dとすると、歌唱形式はa b c d c d

である。④反復するc dの途中で相手の次の歌が入り、男女二声の重なりが様々に生じる。という共通形式がありこれが「集団掛け合い歌共通の枠組み」という。歌の継ぎ方には、男優位型・対称型・均等入り込み型と三方式があるが、たとえば反復の句が、次の相手の歌をまつためのつなぎとなっているなど、歌掛けをつないでゆく意識が場にいる歌者にあり、必ずしも、相手を打ち負かせるためだけにかけあいが行われるのではないとも述べ、下句の反復という歌唱形式が歌掛けの実際の場の意識と連携していることを示した。氏は発表の中で、他にも多くのことを語る。たとえば、歌うにつれて、段々テンポがあがり歌を継げる人が自然淘汰されてゆくことや、向かい合った男女が手の接触を楽しんだり、手酌をしつつ酒を飲ませるときのウキウタなどの場合に股を並べ連ねて挟んで注ぎ飲む「ナラビピキアスビ」(山田実『与論島の生活と伝承』を参照して)などの知見を用意した。

酒井の調査による徳之島各村歌掛けの多様さ(異同や変遷や影響関係等)の詳細な調査は貴重である。現在行われている歌掛けは、若者の遊びや恋の場面で実際に機能するものではなくなっているとのことだが、歌の技術と、歌を競いあわせる自在さの中で、歌い手たちが歌掛けの大きな流れを共有するという指摘は、古代の歌垣の研究に参考に

なる。歌掛けの技術については、すでに土橋寛『古代歌謡の生態と構造』が、奄美諸島の歌掛け・本土の民謡古代歌謡・万葉歌における、歌の継ぎ方、歌掛けの方法、歌詞の対立様式の検討をなしている。酒井論の調査をこれに併せて検討することで新たな実りが生まれるであろう。また、歌掛けの流れについては、たとえば、中国少数民族の歌垣との比較研究における、歌掛けの流れ(歌路)を指摘する辰巳正明『詩の起源』『詩靈論』『歌垣』の活発な考究もあり、歌垣研究の進展に意味あると考えられる。辰巳は、奄美の歌掛けにおける恋歌生成の状況を、「大陸と日本の歌唱文化の接触を考えるターニング・ポイントとして位置づけ」ていて、「日本古代を含めた恋歌の《歌路》を復元できたのは、まさにこの奄美においてのみである」(『詩の起源』)との見解を示す。土橋・辰巳の描く東アジアの歌掛け文化圏と、酒井の説く奄美・沖縄北部の北部琉球弧の歌掛け文化圏との構想の差があるが、今後の研究に目が離せない。ところで、酒井報告にあった、ナラビピキアスビについては、古代の歌垣に、股を並べることがみえている。

人の知らむことを恐りて、遊あそびの場ばより避け、松の下に蔭かくりて、手携たづはり、膝をつらね、懐おもひを陳べ、憤を吐く(『常陸国風土記』)

与論島では、ナラビピキアスビの後に、歌掛けが行われた

とのことであり、歌垣の場から離脱して男女ふたりだけの秘密の交会で、手をつなぎ膝をつらねることは、状況も段取りも異なるが、古代と近代を比較する資料として考えておいてよい。もつとも、遠来の王の膝を打って歌いかける安積香山の歌の采女（『万葉集』巻一六）の例もみるため、酒宴遊宴において男女が膝を交えたり、異性の膝に触れる行為は、民俗文化の中の伝承行為として検討されるべき面をもつ。時代も土地も異なるため、文献至上主義からは、無縁とみえる歌掛けの民俗が、古代の歌垣における歌の脈絡や歌芸の錬磨を考察する際の参考となると考えられる。

加えて、氏の指摘した歌掛けの座の形式の問題も興味深い。歌掛けが、村により対座・円座の二種あることや座つての歌、立ったままの歌などの現状を映像・レジュメで紹介された（『奄美歌掛けのディアローグ』に詳細）。古代の歌垣の座の形については直接の記録がないが、歌の座の研究としては、万葉歌の配列の一部が歌人たちの対座から生まれたとの説があることはよく知られている。四人が一对三・二対二の対座をなして歌作したり、四人対座の両脇に各一が向かいあう計六名の対座と円座の組み合わせられたような座から歌が生み出されるということ（『渡瀬昌忠著作集』五・八巻 U・I字型や扇状構成の座など）が、古代

の歌掛けの方法などの末流や応用であることが想定されてくる。神楽歌採物神「榊葉の香をかぐはしみ求め来れば八十氏人ぞ円居せりける」は、神祭りの場の円居を歌うため、古代でも歌の座には、少なくとも二様あったと考えられる。このことは、歌の座から離れて、神祭りや饗宴の座でも古くから対座円座の二種があることも照合する。時代の下るものだが『年中行事絵巻』（一二世紀）によると、大饗における公卿の饗や賀茂臨時祭還立御神楽の清涼殿前庭先の東西の座は対座であるのに対して、山城国紫野の今宮神社祭礼の折の、裏手の地に座し舞う庶民の宴は円座として描き分けられている。『雲図抄』神楽図も対座である。日本文化における宴座の二様の意味合いも併せ見つつ、屋外屋内の別や歌掛けの場の二様がなにを示しているのかわりたいところである。シンポジウムでは、島の歌掛けが新築の家で行われる理由や、歌掛けにおける座の二様の理由経緯や実際の差異や効果を詳しく聞くことができなかったが、これも芸能研究において考究すべき課題である。

### （三）鈴鹿「クグツ舞から見る古代伝承」

鈴鹿自身が、筑紫舞五〇曲を伝承する舞人でもあるとの話があった。師匠の西山村光寿斎は三〇〇曲を伝承すること。当日の話は、鈴鹿『神道民俗芸能の源流』、『筑紫舞聞書—西山村光寿斎より—』、『筑紫舞聞書（オキナ）

—西山村光寿斉より—、「もう一人のヤマトタケル—傀儡子の伝えた神話」<sup>(6)</sup> 他を総合した上に述べたもので、盲目の菊邑検校から光寿斉が伝承を受けた筑紫舞の調査報告である。菊邑検校もかつてクグツ舞の伝受者で、これを少女（光寿斉）に伝えたという。菊邑検校に、この舞を伝えた庭男がクグツを自称していたという報告をされた。従って、クグツ舞の文献的研究と、長年にわたる親交から得た光寿斉から聞き受けた舞の伝授に関するあれこれの詳細の記録化として価値がある。また、両者に筋道をつけ、古代のクグツ舞から現代への伝統を日本芸能史の中に位置づけようと試みる研究といえる。同時に、クグツ舞をする者は、世の人の穢れを自身に引き受け、これを流す存在であるというクグツ舞の特殊性を説いた点も独自であり、根本原理が大祓祝詞の内容と重なることである。

クグツは、「潮干の三津の海女のくぐつ持ち玉藻刈るらむいざ行きて見む」（『万葉集』巻三・二九三）と歌われる海女の持ちものである。これをもつゆえに海女をクグツというようになった。クグツの存在は、大江匡房『遊女記』『傀儡子記』『新猿楽記』を代表として、平安時代の記録をたどると、街道の宿場や河口・港湾などに拠点をもつ民間芸能者である。『梁塵秘抄』の後白河院の歌の師が、美濃青墓の女傀儡目井の養女である乙前であったことは著名で

あり、クグツの芸能史における役割が明確になる。文献研究では、早くに、瀧川政次郎『遊女の歴史』『江口・神崎』がクグツについての古い記録を幅広く集めたが、筑紫舞のことは書きとめられていない。筑紫舞（筑紫を中心として伝えられたクグツ舞）の舞手は、鈴鹿の諸論によると、諸国の社寺祭祀に舞うため廻国をしている。その中でも比丘尼組（『神道芸能の源流』、「もう一人のヤマトタケル」）の存在は際立ち、懐中していた貝殻の皿に受け取り物を食べていたというように、これが芸をもつて食を受け身を立っていたことの伝統を象徴しているとみえる。シンポジウム会場では二女性の「神迎えの舞」と「若菜」とが演奏された。また、この日には紹介されなかつたものの、「早船」という演目は、各地の祭礼で舞うために街道を旅する比丘尼組とみられる女二人が、道に出会って見事に舞う楽しさ溢れる舞であるが、そこに廻国の女性の姿がほうふつとしてくる。女の二人旅については、早くに柳田国男『木石言語』が注目していて、古い伝統とみなすことができる。筑紫舞には、そうした古くからの女性の旅の伝統の型を踏んでいるところがみえる。ただ、氏自身が述べるように、筑紫舞についての古文獻が無いことは、よほど注意がいる。たとえば、ルソン足という称は、奈良時代以前の称ではなからう。この舞が、歴史的な存在であった記憶を、現存す

る舞の中にどう見つけたらよいのであろうか。研究にのせるために肝要な点である。また舞ぶりの古新の要素の分析が要る。歌曲・歌詞も同様で、当日の演目「若菜」（松浦檢校作曲）は、松浦檢校の生きていた一九世紀前半の曲であり、「…謡ひ連れ立ち乙女子が摘むや千歳の初若菜…」と七五調になっていたので知るように、多数ある筑紫舞の曲中に、古代と性質を通わすものがあるか否かの析出が待たれる。また、筑紫舞伝承の由縁として、菊邑檢校が訪問先にいた、クグツと称する庭男から舞の伝承をうけたという伝えが、偶然の事実としてよいか難しい。松浦檢校作曲の舞を取り込むのは、檢校とクグツとの接点を残している可能性があるのではないだろうか。琵琶法師から起こった浄瑠璃が、西宮の傀儡子の操り人形と提携して人形浄瑠璃がはじまることは文学史・芸能史において知られている。すると、菊邑檢校の背後に影のように控えるクグツ集団について歴史的な面を含めて解明が望まれる。そのことは、筑紫舞で重視する国々の翁舞が、能の翁以前に遡る要素を維持しているのか、以後の影響・変容なのかの検討を要することとも関わる。

\* \* \* \* \*

以上、荒魂を鎮める芸能とは、わが国の先祖の靈魂観と広くかかわる課題として派生する問題が大きい（丸山）。

また、朝廷の支配地域を五畿七道（最南端は大隅半島）とするならば、それより南の直接配下でない島にいつの頃からか根を下ろした歌掛けの文化は、古代日本の基層文化を考えるよい資料となる。したがって、文献以前に遡る芸能の考察に、酒井報告は有効となり得る。クグツを代表とするわたらいの民は、支配層やなりわいの民の暮らす社会の周縁に存在するため調査には困難を伴うものであるが、鈴鹿の長年の努力の積み重ねによりその糸口をつかんだ感がある。丸山は鎮魂を、鈴鹿は祓いの舞としての意義を主張する点で信仰と芸能とのつながりを示そうとしたが、酒井の調べは、信仰面に向けるものではない点、議論に接点をもちにくい面が多かった。一方で、島の歌掛けの現状報告と考究は、上述したように、古代歌謡や基層文化としての歌掛けという古代文学研究に有効な視座を提供した。したがって、このシンポジウムは、民俗学研究者による三様の芸能論としての共通をもつものの、議論を絞り込む性質のものではなく、芸能研究には様々な相貌と可能性があることをみせたことに意味を見出す。古代の人々の失われた営為を解明するには、多様な道筋が必要であることをあらためて考えさせるものとなった。



## 芸能の概念と質

芸能と古代文学との関係をみるときの基礎的な認識の一端につき述べておく。シンポジウムではここに話題を向ける時間をもてなかつたことと、本学会において芸能を論じるとき、共通基盤となる知見が用意されてよいと考えるためである。わが国芸能の質や範囲をみておくことはその方法となるう。

およそどのような民族においても、有史以前から音楽・歌・舞踊・演劇などが行われ、神・精霊・人などを喜ばせ和ませてきていた。わが国も例外ではあり得ない。時々に変化し創造される芸能の調査は、人の世の文化そのものの研究となり、古代文化、古代人の心意の研究に役割をもつことも疑いが無い。主たる芸能である音楽・舞踊・演劇的な所作などは、肉体から生み出される無形の所為ゆえに、痕跡を残さない。芸能は、季節・舞台・台本・俳優・観客の要素から把握すると説かれ、中でも台本が主として文学との接点をもつが、奈良時代以前のわが国には、たとえば楽譜の形式を以てする記録はみられない。また、歌謡が舞曲から切り離されて記録に残されたとしても、歌詞だけが芸能の全体像を復元するには困難が伴う。その中では『古事記』の天田振や志良宜歌などの歌曲名をもつ歌謡が、

文学と芸能との接触を記念している比較的見やすい資料となる。歌われたと想定される歌謡・歌の機会は、芸能資料として価値付けられなくてはならない。平安に記録される琴歌・神楽・催馬楽は譜本として残されていて、宮中や社寺の儀礼や貴族生活と結びつく芸能そのものといえるが、文学の範疇で解釈されることが多い。『琴歌譜』の琴歌は当然のこと、神楽催馬楽風俗の一部は、奈良以前のことばや心を残している。国史・令などの記事・条文に残される芸能にも、朱雀門や由義宮の歌垣の歌詞・曲名が記録され（『続日本紀』）、宮廷芸能の一部を知ることができるが、歴史資料における歌舞音楽に関する記事は、断片的に過ぎるものが多い。他方、劇的な台詞は、痕跡を見出しにくく、また民間資料は残りにくい。したがって、古代においてこれを求めるには、文献に残された諸要素を探す間接的な方法となる。風土記の歌垣の歌や、『万葉集』の乞食者詠、弥彦山の鹿舞の歌などは、古い民俗芸能の一端を髣髴とさせ資料価値が高い。芸能研究においては、民間芸能の知識無くして、全貌の概観は難しいが、古代研究におけるその方面の直接の手がかりは多いとは言えない。以上は、芸能の範囲を、狭くとらえたときの理解である。

つぎに引用するのは、歴史学と民俗学と各々立場を異にする先駆的芸能史研究者（林屋辰三郎と池田弥三郎と）に

よる、芸能の学問的特質についての発言の一部である。

われわれが直接にその研究対象としようとするのは、あくまでも現代的概念でいう芸能であり、その歴史的考察である。そしてその語義は、これから説明するよう、歴史的にはきわめて広く、現代的にはそれに比して狭い概念となっているが、われわれが歴史的考察の対象とする場合には、広い概念のなかで狭い概念のものを特にとりあげて行くことになる。この芸能はさいわいに歴史的概念と現代的なそれとの間に、単なる広狭の差異があるだけで、両者にまったく断絶もなければ異質なものにもなっていないのである。むしろあまりにも連続的であり同質的でありすぎるくらいである。そればかりでなく、その狭義の概念のなかにさえも、広義の概念を把握しなければ理解しがたいような要素をふくんでいる。(林屋辰三郎「序説芸能史研究の諸前提」『中世芸能史の研究』)

わが国芸能の概念の広狭、連続性、同質性についての見渡しを概説している。ここにいう芸能の狭い概念が歴史学における芸能史研究の始発となる。同書では、芸能の民俗学的研究につき「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」と一言述べるが、民俗学的研究においては、時代の特定をと

らないことが多いため噛みあわない面がある。一方、池田弥三郎は、日本の芸能の論理と学問的質について、つぎのように述べる。

芸能の論理をたててゆくと、歴史と逆なことがおこってくることさえある。歴史的事実は、つねに時の流れにそって、原因結果が生起して行くが、芸能史の事実では、かならずしもそうはいかない。平安朝の現象を、現在の郷土芸能の上にある事実の「結果」とみるべきこともあり、室町時代の芸能の事実の「原因」が、今日の芸能の現象の中に見出されることもある。これは、芸能が民俗であり、芸能伝承が、民間伝承の一分野である以上、当然のことである。

古代の生活において、芸能を生みだした原因は——、というより、芸能的事実を維持し、芸能を誕生せしめた社会的な力は、ほとんど変らぬ様態をもつて、今日まで伝承されてきた。それが、日本人の民俗生活の中に流れ続けているのだから、中世においても、近世においても、芸能を生み出してくる。ただその芸能は、外的因子の働きかけによつて、見た目の様相が異なるだけであることが多い。(『日本の舞踊』「芸能」)

文献学的芸能研究と民俗学的芸能研究との研究態度の異なりが知られる。以下、芸能の範囲について時代の幅を少

し広げて紹介する。林屋の説く広狭や池田の説く芸能研究のもつ可能性が、古代の諸相とどう関わるか、その糸口を掴んでおけたらと思う。

### 芸能の範囲

芸能の語は、古代中国に用例がある（「博開<sup>二</sup>芸能之路<sup>一</sup>。悉延<sup>三</sup>百端之学<sup>二</sup>」『史記』亀策伝。『後漢書』、『旧唐書』などにも例がある）。わが国では『古事記』『日本書紀』にみえず、『令義解』にはじめてみる。もと、わが国にあった語ではない。

凡国医生業術優長、情願<sup>三</sup>入仕<sup>二</sup>者、本国具述<sup>二</sup>芸能<sup>一</sup>。  
申<sup>三</sup>送太政官<sup>一</sup>。（『令義解』医疾令）

この条の「芸能」は、「学問的技能」（林屋同書）、「学問、芸術、技能などについてのすぐれた能力」（『日本国語大辞典』）のことといわれている。ここでは医生として習得した医療の専門的技能をさすとみてよく、古く中国で貴族などが学修すべき六芸（礼・楽・射・御・書・教）の六種の技芸）などの教養としての学問・芸術・技能などの側にある内容をもつといえる。たとえば、大伴家持がいう「遊芸の庭に涉らず、横翰の藻、自づからに彫虫に乏し」（巻一七・三九六九）とある「芸」は、中国的な素養の知識で述べていて、特に「横翰の藻・彫虫」とは文章とその技巧を

指している。こうした個別の専門的技術に通達していることを「芸能」「芸」といつている。折口信夫（『日本芸能史六講』）は、芸能・態芸（『下学集』後述）の「態が略字になつて能となつたと見られる」「芸能といふ語を芸態といつた時代も、能といふことを態といつた時代もあつたと考へられ」とし、態とは「しぐさ」「ものまね」とする。

『類聚名義抄』は「藝」に「シツカナリ ナスラフ ツネニ ヲサム ナリハヒ ユタカナリ ワサ」、「能」に「ヨク ヨウス タヘタリ」、「態」に「ワサ サマ スカタ イコフ ツカウマツル」などの訓をあてていて、「芸能」ならば、わざをよくす・わざにたへたりの意味をもち得、「態芸」は態も芸もワザの意とも、また、すがた・かたちをなすらうとでもして、ものまねの意をもつとみえる。芸能は、古代日本でも貴頭の修得すべき教養としての意味で用いたようであるが、外来の芸能の語に、多才の意味合いが含まれていることから、これがわが国の「わざにたへたり」などという語とむすびついたように考えられる。しかも、日本の「わざ」は、貴頭への修養教導的な意味合いを含んでいないようにみえる。日本の「わざ」は、『類聚名義抄』にみる「行・事・態」にあたる内容をもつ。この「わざ」の用例は、『万葉集』にもみえ、『古事記』『日本書紀』『延喜式』祝詞に、わざをぎ、わざうた、わざはひ、

ことわざなどの語が、古くからみえ、深く重大な行為や出来事などを指す。また「口鼓を撃ちわざをなし」(『古事記』)などの芸能的所作もいう。特に、俳優をわざをきというとき、わざは、神意、神のなせることで(『古事記』)、折口信夫『日本芸能史』<sup>(13)</sup>)、「をぎ」とは神意を招くこと。神代紀の、俳人・俳優者の場合では、火酢芹命の海に溺れる姿を模す隼人による伝統のものまね芸が「わざ」の実態であり、それは名義抄の「態 ナスラフ」と通じる。さらに、天武紀朱鳥元年正月条の「倡優」<sup>(14)</sup>は、具体的な芸態や目的は不明だが、「御窟殿の前に御して、倡優等に禄賜ふ」とみえ、宮廷の御窟殿の前にて行われた芸能への賜与であろう。これを、神代紀の「天石窟戸の前に立たして、巧みに俳優す」の例に合わせると、わざひとが神霊に對自する呪的な性格をもつ存在であることが推測され、そのわざひと・わざをぎ(芸能者)の所為は、靈的な性格に発することの理解がゆく。しかし、他方で、わが国の文献にみる、「芸能」の所作は、天若日子の「日八日、夜八夜を以ちて遊びき」(神代記)の「あそび」の語でもあらわされ、殯宮での遊部の呪的所為(『令集解』喪葬令古記)、また、神前で歌舞を奏する神遊び(『古今和歌集』)にもみえ、芸能上演の古代的姿はあそびの語ともかかわる。しかも「あそび」は、「釣魚するを以て樂とす。或いは曰はく、遊<sup>(15)</sup>

鳥<sup>(16)</sup>するを樂とす」(神代紀<sup>(14)</sup>)などとも用例を接するので、海辺での樂に通じる漁業や狩猟などの行為や技術にも手が延びる。従つて、渡来した素養としての「芸能」の語の示す範囲は、当初はわが国在来の芸能とは異なる限定的な、新しいが狭い概念であつたと考えられる。これが、時代を経過するにつれて、素養としての芸能種目の日本化と多様化が起こるとともに、身に帯びた他に秀でた所為や技能を特定する一方で、その概念の拡散が起こり、貴顕と離れて民間の雑多な種目を放埒に取り込み、耳目を驚かし興味をひく、人の世に生じる無形の特種な所為や事柄まで含みこんで、その結果概容の臙化がもたらされあいまいな存在に肥大化したとみられる。このようにみてくると、折口が「芸能といふものは、学問ではありません。(略)六芸に近いやうなものではないことはたしかです。もつと雑然とした、内容の豊富なものであつた」(『日本芸能史六講』)というように、在来の演芸の多様化したものが芸能であると考えられていた。それが素養としての芸能を呑み込んで雑多な広さをもつてきたことが伺われる。

### 万葉の世界と芸能の雑多

こうした見通しを、時代の下る資料で追うことにより、問題は具体的になる。

「吉備大臣入唐して道を習ふ間、諸道、芸能に博く達り、聡恵なり。唐土の人すこぶる恥づる氣有り。」

「唐人議りて云はく、『才は有りとも、芸は必ずしもあらじ。囲碁をもつて試みると欲ふ』」（『江談抄』吉備入唐の間の事 一一〇四—一一〇八年）

『江談抄』の同話では、「諸道」「才」の具体的内容には「文選」の知識が挙げられ、「芸能」の内容には囲碁を試みている。諸道と芸能とを並べて、前者に学問をあてておいて、「芸能」で、両国人に通用する囲碁の能力を試されている。したがって、これは中国的な素養をさす。

諸芸能事 第一御学問也。不<sub>レ</sub>学則不<sub>レ</sub>明<sub>三</sub>古道<sub>一</sub>。而能<sub>レ</sub>政致<sub>三</sub>大平<sub>二</sub>者未<sub>レ</sub>有<sub>レ</sub>之也。貞觀政要<sub>ノ</sub>明文也。寛平<sub>ノ</sub>遺誡<sub>ニ</sub>、雖<sub>レ</sub>不<sub>レ</sub>究<sub>三</sub>經史<sub>一</sub>。可<sub>レ</sub>誦<sub>三</sub>習群書治要<sub>一</sub>云々。(略)第二管絃(略)円融一条ノ吉例ニテ今ニ笛ハ代々ノ御<sub>レ</sub>能也。和琴又延喜天曆吉例。箏同<sub>レ</sub>之。琵琶雖<sub>レ</sub>無<sub>三</sub>殊例<sub>一</sub>(略)（『禁秘抄』上諸芸能事 一一二—二一年）

『禁秘抄』では、天子の学ぶべき素養に学問と管絃とをあげているが、管絃の内容につき、右引の笛、和琴、琵琶、の他に、音曲・神楽・催馬楽・今様、和歌、綺語、好色之道、幽玄之儀、雑芸などをとりあげている。管絃の内容が日本的なものとなっている。

「芸能」の語が、現代と近い用い方、すなわち演芸のよ  
うな意味で使われている初期の例は、

出<sub>三</sub>白拍子咒曲<sub>一</sub>、又乱舞、次巡事施<sub>三</sub>芸能<sub>一</sub>、頭中将  
今様、下官朗詠、以下人々又朗詠、今様、読経俱舎、  
様々施<sub>レ</sub>才、次並舞（『兵範記』仁安二年十一月五日  
日条 一一六七年）

この例で、諸臣が巡事施した芸能の種別が朗詠、今様、読経俱舎であることなど民間の芸をとりこんでいる。そして、  
每番堪<sub>三</sub>諸事芸能<sub>一</sub>之者一人。必被<sub>レ</sub>加<sub>レ</sub>之。手跡。弓馬。蹴鞠。管絃。郢曲以下事云々。諸人隨<sub>三</sub>其志<sub>一</sub>。可<sub>レ</sub>始<sub>三</sub>如<sub>レ</sub>此一芸<sub>一</sub>之由被<sub>三</sub>仰下<sub>一</sub>。（『吾妻鑑』仁治二年  
一二月八日条 一二四一年）

など、芸能の中味は、謡いも武芸も取り込み多彩なすがたをみせる。素養としての芸能の意識の中に、芸能の種目の多様化が起こり、同時に学問的技術の枠とは別個に演芸としての芸能の語が併用されてゆく。芸能の示す内容は、はやくに娯楽性や大衆性を引きこんで膨張する傾向をもつたということになる。芸能それ自体が時流に変化しやすい性質を抱えているため、芸能という語のもつ内容と範囲は変化を続けてゆくのである。

『和名抄』巻四目次の術芸部第九の注記に「文字集略術芸部云術法也芸能也」と記す、術芸部の内容を術法・芸能

とし、内容を四分類（射芸類第四十二、射芸具第四十三、雜芸類第四十四、雜芸具第四十五）してゐる。<sup>(15)</sup> 梁代（六世紀）の佚書『文字集略』を参考としていて、以下の項目選択がどれほど和風か判断しがたい面がある資料である。左に引く芸能の内容につき、射芸が士の必須の技能をさすのみられる一方、囲碁を含むとはいへ、雜芸には教養として誇れるほどのものではない種も含まれている。

射芸類 騎射 步射 細射 遠射 六射 弋射  
うまゆみ かちゆみ さいゆみ とうほく射 いろ射 おひものいる ともし さいだて  
 馳射 照射 戲射  
おひものいる ともし さいだて  
 雜芸類 投壺 藏鉤 打毬 蹴毬 競渡 競馬 鞦韆  
つぼうち ぼくご うちまわし まりこぶ ぶなくらべ くらべ  
 圍碁 彈碁 樗蒲 八道行成 双六 牽  
はり ごとり たまとり やさすがり すまひ ぐさしうち ゆき  
 意錢 弄槍 弄丸 相撲 相撲 相擲 相擲  
せにうろ ぼくごり たまとり すまひ ぐさしうち ゆき  
 道 擲倒 鬪鷄 鬪草 拍浮  
くらはへ かひりうつ とうあはせ ぐさしうち おみやす  
 雜芸具 碁子 碁局 樗蒲采 双六采 鞦 毬杖  
いご 碁ばら たまとり のさい まり  
 紙老鴟 酒胡子 傀儡子 独楽 輪鼓  
かざし ちゅうし ちゅうし ぐまこ ちゅうし ちゅうし  
 挿頭花 （『和名抄』より抄出。）

ここにあげた雑芸の多くは、和名をもつことから、九世紀以前の日本に存在していた芸とみなせる。たとえば、『万葉集』に打毬、競渡、樗蒲、双六采、相撲、挿頭花に関する歌や記事がみえ、『山城国風土記』逸文に賀茂社の祭に馬を駈馳せる起源がみえるなどでその裏付けを得る。こうした長年にわたる芸能の伝統と拡張は、後の『普通唱導

集』（一三〇二年以降成立）掲出された芸能に携わる人々の様子をみれば理解できる。<sup>(16)</sup>

『普通唱導集』世間出世芸能二種 世間部 \*世間部の  
 み引用

文士 全経博士 紀典博士 武士 隨身 歌人 管絃  
同舞人 音曲 能書 医師 宿曜師 天文博士 竿博士  
 陰陽師 巫女 鈴巫 口寄巫 絵所 絵師  
 薄打 刀礪 松皮葺 松物師 壁塗 瓦器造 瓦造  
 鏡礪 玉磨 硯造 筆人 塗師 晷指 遊女 海人  
 商人 釣人 好色 仲人 白拍子  
 鼓打 田楽 猿楽 品玉 琵琶法師  
 商人 町人 馬勞 博打 囲碁打 将棋指 双六打  
 ここには、芸能の範囲が、官人の職能や宗教・呪術的な職能、物作りの職能、遊芸の職能、漁業商業の職能などなどを含むに至るすがたがみえる。たとえば、一一世紀の『新猿楽記』にみる猿楽一家の面々や娘たちの恋人の職業を要約して摘記すると、〈高名の博打。天下第一の武者。出羽権介として耕農を業とする者。卜占、神遊、寄絃、歌声和雅にして琴・鼓をよくする口寄の上手な靉女。鍛冶、鑄物、金銀細工をする右馬寮の史生。紀伝、明法、明経、箏道の学生。伯耆権介である高名の相撲人。飛驒の大工、位は大

夫。右近衛医師。反閉術、呪術、厭法まじないを得意とする陰陽師。東宮務めの管絃・和歌の上手。遊女夜発の長者、江口河尻の好色。能書。大験者。細工・木道者きのみち。五畿七道らぬところのない受領の郎等。天台宗の学生。絵師。大仏師。商人の主領。雅楽寮人の養子やうしなど『普通唱導集』の芸能の徒と同職の者が少なからず描かれることで知るように、民間に多数のさまざまな芸能の輩が生きていたことを察することができるとして、この中には、宮勤めの身でありつつ民間芸能者とさして変わりない姿をみせる者がいる。学问が民間の雑芸とともに生きていることと呼応する。『新猿楽記』の内容は、はなはだ創作性の濃いものとみなせるが、描かれた官吏と民間人とが猿楽一家の血縁で強く結びつく状況に、芸能者の生きる融通無碍な環境の一端が映し出されているともいえる。

そのことは、さらには平安後期の内容を映す『二中歴』第十三が「一能歴」の中で、能書および「管絃人、武者、勢人、徳人、良吏、明経、明法、箏道、陰陽師、医師、宿耀師、祿命師、易筮、相人、夢解、絵師、細工、仏師、木工、相撲、近衛舍人、楽人、舞人、鷹飼、鞠足、囲碁、双六、志癡、窃盜、呪師、散楽、遊女、傀儡子、巫覡、私曲」の能力者を一括していることによっても裏付けを得られる。

上述の資料は、芸能の範囲を示すその一角に過ぎないが、『令義解』が医術についての個人の能力を「芸能」としたことを、芸能の語の初出として、文献に現れた芸能の内容をみるにつけて、ここに指示されているところは、古代から一四世紀初頭に至るまでのわが国では、学問や歌作という文学の中心としてあるものは、芸能の範囲内に含まれると把握されていたことである。それは、池田弥三郎が、文学発生論の立場から「日本文学史の全き叙述のためには、芸能研究が先行せねばならない」（『日本芸能伝承論』）としたことと呼応する。

さらに『二中歴』第十三「芸能歴」は、

○四科 德行 原語 政事 文学

○六順世 禮記 君仁 臣忠 父慈 子孝 兄友 弟敬

○六芸 礼 楽 射 御 書 数

他「六礼、四好、六書、三宥、三赦、四徳、女七出、三不去、四窮、女三従」など「芸能」の範囲に素養・社会的な規範・倫理などの内容が含まれるようになる。折口信夫が『日本芸能史六講』で真っ先にとりあげた『下学集』（一四四四年）芸能門は、雑然とした分類の不正確なものであるが、五百六十余の「態芸」（折口は芸能と同語とする）を列挙する。中に、「返閉」「碩学、稽古」「風流、早歌、久世舞、猿楽、田楽、松拍子、傀儡、蹴鞠、箏懸」「狩かり、蒐かり、

歌、獵」「聯句、詩、連歌、世話、諺」「博奕、相撲、囲碁、象碁、双六、把盞、餞別」「拔頭、還城樂、納蘇利、採桑老、管絃、延年、「放題、落題」「細工」「狂言、綺語、俳諧、滑稽」「師範、師匠、博聞、博學、博覽、宏才、声明、悉曇、芸能、褒貶」「療治」「鵜飼」「八道」「能競」など、狹義の芸能また如上の諸書の例と通じるようなものがとりあげられているので、芸能の範囲とみなしてよいのである。他にも「大嘗会、即位」「綸言、宣旨、院宣」「除目、懸召、行幸、御幸」「奉公・供奉・留守」「羈旅」「名譽・名望」「容儀・光儀」「左遷（流人）」「遊宴」「射手、討手、大手、搦手、生捕、夜討」「謀叛、野心、隱謀」「横死」「婚姻」「佞人」「崩御」「嫉妬」「火葬、水葬、野葬、土葬」「餓死」などなど、行事や出来事や人格、社会的評価、容姿、心意、天皇の死、不慮の死までを含んでゆく。歴史的にみると、芸能は文学を含む広い領域をもち、同時に貴族層から下層の職能までを収める、具体的な内容をもつ概念であったが、その反面、芸能の領域は、周縁部分では拡散傾向にありほやけている印象がある。奈良以前に広範囲をさす用例を見ないため定まらない面が残るが、おおよそ、技術や技術者、日常と異なる行事や出来事、意図ある行為、種々の演芸、学問、工芸など、社会生活上多くの人の耳目をひきつけ得る行為・行動・技・見識・人の特殊な様態な

どが採られてゆく傾向から類推すると、奈良時代に芸能がこうした広範な概念をすべてとり揃えていることは考えにくい。『万葉集』を例にとると、芸能の範囲に採られる質と通う素材が少なくないことに気づく。行幸や遊宴や狩獵は供奉するものによる歌作や歌を披露するのによい場であり、万葉にはその折の歌が多い。崩御は挽歌の場、横死は行路死人歌の契機となることがある。謀叛で捉われた皇子や流され人、都で留守をした折や、餞別の折りの歌、羈旅歌、船競い、鷹飼、鵜飼、双六、打毬をした人たちが歌われ、相撲部領使の従者や富人（勢人）や佞人が歌の題材にもなっている。挿頭花をして遊宴や野山で遊ぶことが歌われる。遊行女婦の歌、海人・船人・釣りする海人を読む歌は少なくない。七出、三不去も序には扱われている。

また、歌子・彈琴の折りの歌や、琴はもとより、琴を作る匠、墨繩を打つ飛驒人、盗人、亀を焼く占部、力士舞も歌に詠まれている。「一伏三向」などの檮蒲の用語が表記に使われてもいる。歌舞所の諸王臣が古舞古歌を意識していることなど、歌舞は在来芸能の支柱である。また、即興の歌作りの冴えも「歌作の芸」として、芸能の範囲に入るのであろう。

右兵衛なるものあり「姓名未だ詳らかならず、」歌作の芸に多能なり。ここに府家に酒食を備へ設けて、府の官



人等に饗宴す。ここに饌食は盛るに、皆蓮葉を用ちてす。諸人酒酣にして、歌舞駱駝す。すなはち兵衛に誘めて云はく、その蓮葉に関りて歌を作れといへれば、登時声に応へてこの歌を作る（万葉卷一六・三八三七）

下級官人たちの饗宴の場と思われる。各自の持ち芸の披露の途切れない様子を、「歌舞駱駝」とし、即興の作歌を得意とする人物を「歌作の芸に多能」という。即興歌をもって人を楽しませる芸能である。また、「志癡」（『一能歴』）に至つては、愚かを装うことであるが、その芸に伴う笑いは、無心所著歌また椎野長年の歌などの心に通じる面がある。また、大伴池主の戯笑歌は「をこ」の芸風が奈良時代に存在していたことを裏付ける。さらには、方術とされる燃える火を袋にいれる技術も芸能の範囲として捉えられるのではないであろうか。このように、『万葉集』には芸能として芽を出す種が多数潜在するわけである。芸能という語は、時代を経過するに従つて類出する。見るごとく、芸能の範囲に収まる種目は、在来舶来混じり合い、現在演芸と認められるものにとどまらず、多くの種目が秩序なく混在し、芸能の裾野の広さをみせている。芸能の抱く雑然は、むしろ芸能本来の真髓を窺わせるものとみなせる。したがって、貴賤上下を貫く芸能の本質の示すことは、これを

対象とする研究が、過去から現在を貫く日本人全般の心理を理解するための有効な道筋であることを指向する。古代人の心理もまたその中に伝わる。かくして、拡張する芸能の範囲に含まれる諸要素の一部は、万葉歌が育つ環境に少なからず胚胎していたことを知る。万葉の世界では、それをまだ飾にかけて捨て去つてはいない。

『万葉集』に対する芸能研究は従来手薄であつたため、小論の終盤では『万葉集』に焦点を絞り込んでおいた。芸能は常に人の暮らしや人生に寄り添つているため、その領域は広大である。その把握には文献と民間伝承の知識の総合が必要となる。芸能を捉える場合その探究は、文学を生み出す母体の分析とつながる。かかる問題を念頭におきながら、今回は俯瞰的に芸能の範囲と質とを検討し、そこから見えてくる芸能と文学との関係につき問題の一端に触れた。

## 注

(1) 折口信夫『日本芸能史六講』折口信夫全集21 中央公論社

(2) 酒井正子『奄美歌掛けのディアローグ』一九九六年  
第一書房、『哭きうたの民族誌』二〇〇五年 小学館

(3) 土橋寛『古代歌謡の生態と構造』一九八八年 塙書房

- また小川学夫『奄美民謡誌』一九七九年法政大学出版局、森朝男『古代和歌と祝祭』一九八八年 有精堂出版 他
- (4) 辰巳正明『詩の起源』二〇〇〇年 笠間書院、『詩靈論』二〇〇四年 笠間書院、『歌垣』二〇〇九年 新典社
- (5) 『渡瀬昌忠著作集』五巻・八巻 二〇〇三年 おうふう
- (6) 鈴鹿千代乃『神道民俗芸能の源流』一九八八年 国書刊行会、「筑紫舞聞書—西山村光寿斎より—」「神々の祭祀と伝承」一九九三年 同朋社所収、「筑紫舞聞書(オキナ)—西山村光寿斎より—」「記紀万葉の新研究」一九九二年 桜楓社所収、「もう一人のヤマトタケル—傀儡子の伝えた神話—」古事記研究大系11『古事記の世界 上』一九九六年 高科書店所収他
- (7) 瀧川政次郎『遊女の歴史』一九六五年 至文堂、『江口・神崎』一九六五年 至文堂
- (8) 柳田国男『木思石語』(『定本柳田国男集』五巻、『柳田国男全集』一三巻所収)。なお、細川涼一「二人づれの女性芸能者」『大系日本歴史と芸能』六巻一九九〇年 平凡社にも指摘がなされている。
- (9) たとえば、辰巳正明『万葉集の成立』二〇一一年 笠間書院は、古代の歌垣をなんらかの宗教的行事に根ざすものとするなど宗教行事と関らせる理解は少なくない。
- (10) 林屋辰三郎『中世芸能史の研究』一九六〇年 岩波書店
- (11) 池田弥三郎『芸能』一九五五年 岩崎美術社
- (12) 「能」に「さま・かたち」(『大漢和辞典』)の意味があり、『説文解字』が「態」を「从能」、「説文通訓定聲」が「能、段借為レ態」とする。才芸がすぐれている意の「能」では、『周礼注』天官大宰の「使レ能」に「能、多ニ才藝ニ者」とみえるが、『論語集解』に「藝、謂レ多ニ才能ニ也」とみえ、芸・能とも多才を指示する。
- (13) 『折口信夫全集ノート篇 第五巻』に「わざ」を「神の意志が人間の身体の出であらわされること」とする。
- (14) 楽は、日本古典文学大系『日本書紀』は「わざ」、新編日本古典文学全集『日本書紀』は「たのしび」と訓じる。
- (15) 『日本国見在書目録』小学家に「文字集略六巻 阮孝緒撰」とみえ、『隋志』に「梁阮孝緒撰」とある。
- (16) 『普通唱導集』村山修一翻刻・解説 二〇〇六年 法蔵館。なお、『禁秘抄』『普通唱導集』『二中歴』などの芸能の内容については、網野善彦「中世遍歴民と「芸能」」『大系日本 歴史と芸能』六巻 一九九〇年 平凡社を参考とした。
- (17) 池田弥三郎『日本芸能伝承論』一九六二年 中央公論社
- (18) 拙稿「奴と翁さび」『青木周平先生追悼古代文芸論叢』二〇〇九年 おうふう
- 「旅の翁考」『叙説』(奈良女子大学) 三七号 二〇一〇年三月
- (19) 新編日本古典文学全集『万葉集』、伊藤博『萬葉集釋注』など