

折口信夫の芸能史思想と身体

伊藤好英

折口信夫の芸能史思想と身体

折口信夫は、一九二〇年代に「芸能」ということばを新たに見出だすことで、近代の学問が軽視してきた「演ずる身体」に関する学問を「芸能史」の名のもとに展開し始めた。この学は、「芸術学（美学）」・「民俗学（常民民俗学）」・「国文学（文学史）」という三つの学問分野に対するアンチテーゼを表明したものであり、日本文学の發生論をはじめとする折口の古代研究の基底を構成するものでもあった。本稿では、折口の言説を通して、折口芸能史が目指したものが何であったかを探り、その今日的な意義について考える。

一、芸能の語義と芸能史の始発

折口が「芸能史」という呼称を書物の中で使ったのは、昭和五年刊行の『古代研究（民俗学篇2）』に付された「追ひ書き」が最初であり、次のように使われている。

私の研究の立ち場は、常に發生に傾いてゐる。其が延長せられて、展開を見る様になつた。かうする事が、国文学史や、芸能史の考究には、最適しい方法だと考へる。¹⁾

折口がここで「芸能史」を「国文学史」と並列的に記してい

ることは、当時の学問の環境から見て、特異なことであり注目すべきことと言わなければならない。なぜなら当時、いわゆる「芸能」（当時は演芸と言われた）は学問の対象と認識されていなかったからである。「追ひ書き」のこの記述は、折口によるいわば「芸能史」という学問の始発宣言と受け取ることができ

る。実はこの「追ひ書き」は、書物の刊行の二年前の昭和三年に書かれたものであることが、その内容（同年十月に逝去した長兄の静氏の通夜の晩に書き始めた）から知られる。そして折口は、同じ年の四月に慶應義塾大学の教授就任と同時に同校に「芸能史」を私称する講義（文部省の認可は「国文学」を開講している。この講義は昭和二八年まで断続して行なわれるが、その開講は、「芸能」を対象とした学問が可能であり必要であることをこの時点で折口が確信したことを意味している。「追ひ書き」の「芸能史」の語は、この確信に基づいて記されたものである。

しかし当時、「芸能史」はもちろん、「芸能」ということばさえ今日におけるような意味を持った語ではなかった。中国で長

く使われてきた「芸能」は、紳士が身につけるべき教養の意味で、日本でも奈良時代からの文献に同義の用例が多く見える。ただし日本では平安朝の院政時代から、「芸能」にこの意義のほかに「演芸」に近い伎芸の意味が生じ、鎌倉以後に受け継がれている。日本におけるこの二つの意義の流れは近代においても受け継がれていたのであるが、昭和初期においては「演芸」ということばが広く使われたこともあり、「芸能」の意義はむしろ前者の流れの方が優勢だったのではなからうか。このことは昭和一六年に小学校から改称された国民学校に設けられた「芸能科」の内容が図画・工作・唱歌・裁縫を統括したものであることから知られる。その時期になってもなお、「芸能」の意義は大きく揺れ動いていたのである。

しかし、折口の「芸能史」はその始発の時から「芸能」の意義を明確に規定していた。折口は昭和三年四月の「芸能史」の最初の時間に次のように述べた。

芸能といふ語はおよそ平安末期より用ゐられ、大体舞踊の意である。「能」は平安朝時分には特殊な使ひ方がある。即、「能」は「態」の略字である。ほんとうは「たい」と呼ぶべきであるが「のう」といふのも古い。「態」にも「のう」といふ音はあるが、それは日本では知らなかつた。それとは別に生れたものである。

これは、自身の「芸能史」が平安末期から現われた「伎芸」ないし「舞踊」の意味をもつ日本固有の用法の「芸能」を扱うものであることの宣言である。逆に言えば、折口はここで「芸能史」から紳士の教養、学問的な技能という中国伝来の意義を

排除しているのである。さらに、「能」は「態」の略字である」とは、日本で発生したこの「芸能」の新義が、「態」の和訓である「わざ」の語義を受け継いでいるものであることを語っている。「わざ」とは、「わざおぎ」「かみわざ」などというときの「わざ」である。折口の「芸能史」は、この「わざ」を根本に据えた広い意味の伎芸、すなわち身体的表現（パフォーマンス）を対象とするものである、右の発言を敷衍すれば、そう捉えることができる。そしてそう捉えるとき、今日的視座から見てパフォーマンス研究の嚆矢とも言える折口のこの新しい学問が、「芸能」ということばを学術用語として再定義するところから始まっていることがわかる。

二、「芸術学（美学）」に対するアンチテーゼとしての芸能史

さて、こうして始まった折口の「芸能史」は、どのような性格を持った学問なのであろうか。折口の発言を手掛かりとして以下にその考察を行なつていこう。取り上げる著述は次のものである。

①『日本芸能史ノート』昭和三二年刊行、昭和三五年の慶應義塾大学における「芸能史」の講義ノートを折口没後に刊行したもの

②『日本芸能史六講』昭和一九年刊行、昭和一六年に行なつた公開講座の速記がもとになっている

③『日本文学の発生 序説』昭和二二年

④『日本文学の発生』『人間』昭和二二年一〜四月

⑤『日本芸能史序説』『本流』昭和二五年二月

前述したように、折口の「芸能史」の始発は昭和三年と考えるべきであるが、それはあくまでも教室という狭い空間の中の出来事であった。実は、折口の「芸能史」の実態を世間が広く知るようになるのは、それから一六年後の『日本芸能史六講』の刊行を待ってのことであった。講演筆記ということもあり、折口自身はこの書の内容には満足していなかったようである。だがこの書は、その後の日本の芸能研究の流れを作る大きな契機となった。ともあれ理論を含んだ折口芸能史のまとまった書物としては、ともに筆記という形ではあるが、右の①と②の書が残されたのである。そのうち①はその量も大部であり、始発の頃の「芸能史」の内容が知られるものである。本稿では、ノート篇所収ゆえにこれまであまり注目されてこなかったこの書の記述を一つの軸として以下の論を進めていこう。

最初に予告したように、折口の「芸能史」はまず「芸術学（美学）」に対するアンチテーゼという性格を持つ。

このことは第一に、この「芸能史」から「紳士の教養、学問的な技能」という中国伝来の芸能の意義が排除されている点に見えることができる。先に見たように、『日本芸能史ノート』の最初の頁では、「芸能」の語が日本において、中国風の高尚な技芸を広く表わす「能」の義から、身体動作を表わす「態」の義へと転換したことがまず述べられていた。つまり、日本における「能」が「態」の意義で使われてきたことの重視である。続いて同書は、「能」と「態」を次のように説明する。

「能」は「何々のわざを学ぶ」ので「ものまね」である。つまり身振り狂言である。身振り狂言に自ら様々な種目が

出来て、範囲がひろくなつて行つたが、もとはものまねである。

この「能」といふ字がまづ一番芸術的に使はれてゐるのは、宮廷の御神楽の中に含まれてゐる「才男態」である。「才ノ男」は「人長」と対立してゐる。人長は真面目な方で、舞である。才男はこれに反して、おどけてかゝる方で「態」である。³³

ここでは日本的な意味の「能」すなわち「態（わざ）」が、たとえば俣人が海幸彦が溺れたときの「種々の態（くさぐさのわざ）」を絶えることなく行なつたような「ものまね」を本義とするものであることが述べられている。「態（わざ）」は、身体動作の中でも高尚で優雅な「舞」を中軸とするものではなく、おどけた身ぶりを主に指すことばである。このことを「人長」と「オノ男」との対比で説明しようとしている。

ところで、この「人長」と「オノ男」との関係は、折口の芸能史にとつての重要な概念である「もどき」の理論をわかりやすく示す例である。折口の理論によれば、「もどき」とは神に対する精霊の「身ぶり」で、神の言動を真似たり茶化したりする行為を指す。折口は、精霊を威圧する神の言動よりも、この精霊の「もどき」に芸能の原点を見ようとする。

「もどき」に関連して、やはり『日本芸能史ノート』の中に次のような興味深い記述がある。

三河の鳳来寺に附属してゐる村の門屋カヤヤ——鳳来寺をとりまいてゐる田楽村が沢山ある。その中に猿楽村が一つあつて、それが門屋である。——この村では「翁」を主に行ふ。黒

い方の「翁」でつまり三番叟である。その三番叟をやる時には条件として、後に幕を垂れてゐる。三番叟が独りでふむと、うけ答へ、囃し繰り返すものが幕の後にゐる。三番叟が引つ込むと幕が上る。それが全体の舞台である。(中略)幕の下つてゐるのと下つてゐないのとで、演じてゐる演芸種目の種類を分けた習慣があつたと考へられる。幕の下りてゐるのは——私はかう簡単に考へてゐる——、そのかけにもどきの人がゐてもどきのだ。それがすむと幕が上つて、もどきが沢山出て来て、いろいろと芸をする。幕の前でやるのは神の芸で、その後でやるのはもどきの芸であると思ふ。

この翁は黒い翁、つまり三番叟である。三番叟は元來翁の「もどき」であるが、ここでは幕の内側にそのさらなる「もどき」たちがゐる。実は彼等が幕の向こう側にいることには重要な意味がありそうである。まず彼等は幕のかけにいて「もどき」。次に彼等は幕の中から出て来て「もどき」。幕の向こう側は普段の秩序から排除された「もの」たちの世界なのだろう。その中で「もどき」でいた彼等が、幕が開くと中から大勢出て来て存分に自分たちの演技を展開する。最初の三番叟は、「もどき」たちの演技のきつかけを作って引つ込んだ形である。この「もどき」たちは、折口が考へる「わざ」「芸能」の性格を端的に表わしている。折口の「芸能史」は、このような「低い」領域から出現してくる「もの」たちの声と身ぶりをその対象とするものである。それは、紳士が身につけるべき高尚な技能を意味する中国風の「芸能」の語義を受け入れるものではなかつた。

ところで「日本芸能史序説」は、この中国風の「芸能」をも含む洗練された高尚な技能を「芸術」と呼んで、その「芸能」との関係を次のように説明している。

見せ物の対象になる芸が芸能である。当然、芸術的な高さを持つて来れば、それは芸能ではなくなつて了ふ。併し、どの様な芸術でも、うち棄て、おけば、高くなる氣づかひはなく、必、低下したり下落したりして、いつも其芸術の高さを保つてゐる訣ではない。つまり、どの様なものにも、芸能と言へる時期があつたし、又、その時期が来る訣である。

ここで使われている「芸術」は、われわれが使う芸術と同義で、アート (art) の訳語としての語と考へてよいだろう。つまり十九世紀以後の西洋の美学が「芸術」と認めるだけの洗練さをもつ技能という意味である。このような「芸術」は、日本の過去の文化の中にも探せば多く見つかることであろう。しかし、折口はそのような「フライン・アート (free art)」はもはや芸能ではないと述べる。「芸能」はそのような「芸術」を生み出す前段階のものであり、「芸術」が低下・下落したそのあとのものだと言うのである。この発言には、西洋の近代美学の基準から見た場合に見落とされてしまふ雑多な技芸(広い意味の見せ物)の中に、実は極めて大事な日本人の生活の歴史が隠されているとする彼の確信が表わされている。私は、折口芸能史が表明するこのような主張を、先に見た中国風の「芸能」との差異化という面も含めて、「芸術学(美学)」に対するアンチテーゼと呼ぼうと思う。

ところで、「芸術」とは異なる「芸能」のテーマ(目的)は何であると折口は考えていたのであるか。観阿弥・世阿弥の出現によって「芸術」の領域に入ったと現代人から見られている猿楽の能、その前身の猿楽の発生についての折口のことばからその一端を探ってみよう。

平安朝の中頃から行はれてゐたと思はれる、踏歌の節会に現れて来る「ことほぎ」といふものがある。踏歌の普通の人とは別で、踏歌の人数の他に、「ことほぎ」の群が加り、顔も姿もかくして、非常に仮装してゐる。猿楽の翁も、その發達の最初を考へると、田楽と一緒になつて、ばとろんの家々にねりこんで行つた。だから、田楽の中において、この「ことほぎ」のやうな位置にゐるものが猿楽だと見る事が出来る。(中略)

この「ことほぎ」の役は、もとは土地の精霊である。それが醇化して神のやうになり、白式尉が出てくるに到るのである。さか

能の白式尉ではすでに言い立てはなくなつてゐるが、猿楽の翁の元をたどつていくと、田楽の群れに加わりパトロンの家(ないし社・寺)を祝福するために口立てをおこなう「ことほぎ」であり、その「ことほぎ」は、かつてその家(ないし社・寺)の設置によって斥けられた土地の精霊の役だという。

「芸術」以前の「芸能」に遡ることで、折口が見ようとしてゐるものが何であるかがここに示されていよう。幕の向こう側から出現したあの門屋の「もどぎ」たちのように、翁の源たるこの「ことほぎ」たちもまた斥けられた「もの」たちである。

この「もの」たちの声と所作(ふるまい)に、折口の「芸能史」は多大の関心を寄せていくのである。彼等は「もの」であるがゆえに、家・社・寺などの主人である「我等」を祝福することを余儀なくされている。だがそれでも彼等の声と所作は、最も内奥の世界からの発信であるがゆえにわれわれの心を揺さぶり続ける。「芸術」ではなく「芸能」の名を冠することで、折口はその発信を受け止めようとしたものと言へる。

三、民俗学(常民俗学)に対するアンチテーゼとしての芸能史

右に引いた折口のことばは、彼が「芸能」の重要なテーマが「ことほぎ」にあると考へてゐることを示すものであつた。「ことほぎ」とは、基本的には口立てによつて神や精霊の意志を表現することであるが、この「ことほぎ」にその副演なる身ぶりが加わつたものが「ほかひ」である。折口の「芸能史」は、この二つのことばを巡つて展開してゐる。ま

神や精霊の意志をことばや身ぶりによつて表現する人々を、折口は万葉集卷一六の乞食者詠の訓読みなどに倣つて「ほかひびと」と呼んだ。この語は、漂泊芸能者を広く指すことばとして、現在「まれびと」の語とともに人々によく知られるところとなつてゐる。実は、右に述べた「芸能」のテーマから見るとき、この「ほかひびと」すなわち漂泊芸能者の歴史が折口芸能史の最も中心となる課題であると言わなければならない。

先に折口芸能史の始発を昭和三年と述べたが、それはあくまでも「芸能」の語を使用しての学の始発を意味するものである。

実際には、折口はその学のごく初期の頃から漂泊芸能者に多大の関心を示し、多くの論考をものしているのみならず、「まれば」とその零落した存在としての「ほかひびと」を中軸に据えた芸能と文学の発生に関する独自の論をこの昭和三年の時点ですでに完成させていた。そしてその直後に刊行された『古代研究』（昭和四―五年）に、折口芸能史の概要はほぼ示されているのである。

さて、折口芸能史の中心テーマが漂泊芸能者の歴史にあるとすれば、そのこと自体、柳田国男がある時期から目指したいいわゆる常民俗学に対するアンチテーゼであろう。初期の柳田には、「イタカ」及び「サンカ」^①「巫女考」^②「毛坊主考」^③「山椒太夫考」^④などの非定住民への関心から書かれた多くの論考がある。しかし彼の民俗学はやがて農耕民を中心とする普通の人々^⑤常民の生活を記述する方向に舵を切ることとなる。他書でも述べたように、実は折口の漂泊民に対する興味を最初に促したものは柳田の初期の論考であった。折口芸能史は、柳田が常民の民俗学を構築する段階である意味で切り捨てた分野を受け継ぐという側面を持っている^⑥。

もちろん「民俗学」も「芸能」を対象とすることがある。しかしそれは、『民俗学事典』（民俗学研究所編、柳田国男監修）が「民間芸能」の名で呼ぶような現在民間に伝承されている（あるいは近年まで伝承されていた）芸能であり、そこには芸能全体の歴史を扱おうとする姿勢は見えない。それは「民俗学」が常民の生活との関わりにおける芸能を対象を限定しているからにほかならない。そこに折口芸能史との隔離が見られる。

折口は芸能の原義を「わざ」におき、芸能者を「わざおぎ（俳優）」の者、すなわち「わざ」（パフォーマンス）によって神意を招き寄せる者と捉えた。この「わざおぎ」という「おこない」が、いわゆる常民の存在形態から逸脱したものであることは明らかであろう。なぜなら、常民とはすでに作り上げられた「世界」（共同体）の中に住んでいる人々であり秩序がその前提になっている（つまり「神」は村の神としてすでに存在している）。これに対し「わざおぎ」の者は、「わざ」によって新たに「世界」を造り上げる者だからである。彼等にとつて秩序は最初からあるものではない。彼等は、混沌の中に積極的に入り込むことによって、アメノウズメがアマテラスを誘い出したように、神を新たに引き出し世界を更新するのである。

従つて、彼等の身体は常民の身体とは異質なものとならざるを得ない。彼等の身体は混沌の世界との親和性がより強い身体である。兵藤裕己が詳しく考察したように、「見えない存在の物音」を聴きそれを表現する琵琶法師は、そのことの故に盲目であった^⑦。韓国映画「西便制（風の丘を越えて）」では、作品上のフィクションではあるが、父親はあの世の「もの」たちのハン（恨）をパンソリの声の中に盛り込むためにあえて主人公の娘の眼をつぶす。さらに折口芸能史の原点とも言える小説「毒丸」（大正六年）において、田楽師たちは空中でおこなう笠飛びという常人のなし得ぬ危険な「わざ」に我が身体をゆだねている。この小説の主人公身毒丸とその父がハンセン病であることは、芸能者の身体が常民の身体と異なるものであることの一つの象徴と言える。以上の事柄は芸能者の身体の特異性に関

するほんのわずかな例に過ぎない。実際には彼等の身体表現、すなわちパフォーマンス（演技）の全体が芸能者の身体の異質性の表出と考えられる。

柳田国男は、「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」と述べている。それは以上に考察したような、芸能者の常民とは異なる存在のあり方を彼自身十分に認識しているがゆえに発せられたことばであるに違いない。

四、国文学（文学史）に対するアンチテーゼとしての芸能史

折口信夫の「芸能史」は、テキストの歴史を記述することを目的とする文学史、テキスト史としての「文学史」に対するアンチテーゼでもある。

「日本芸能史序説」の中で折口は、「芸能其自身の性質から言つて、芸能史と言ふものを、所謂歴史の形に、時代々々に変つて行く姿を組織して記述することは、出来さうにない。つまり、芸能史と言ふ名称自身に問題がある」と述べている。芸能は瞬時に消え去るものであるから、年代順に記録するテキスト史のような歴史は不可能だというわけだ。しかしこの矛盾にもかかわらず彼が「芸能史」の名を棄てなかつたのは、書き残されたものの歴史だけが歴史ではないとする確固とした考えからであろう。これは彼が民俗学から得た信念である。

折口は、研究生活の長期にわたり「日本文学の発生」を名の論考を書き続けた。それは大正一三年に『日光』に発表した

「日本文学の発生」にはじまり、昭和二二年に『人間』に発表した「日本文学の発生」におわる。まとめたものとしては昭和四年刊行の『古代研究（国文学篇）前半の「国文学の発生（第一—四稿）」と昭和二二年刊行の『日本文学の発生 序説』がある。これらの論考は、日本文学がいかなる機制によつて発生したものであるかを執拗に論じたものである。そして彼がここで見出していった日本文学発生の機制とは「芸能史的機制」と呼ぶことができるものであった。

確かに芸能は瞬時の「わざ」であるから直ちに消え去るものである。しかしその「わざ」は神を招き寄せ、「世界」を構成する「わざ」であるから必ず伝承されていくものである。折口の日本文学発生論は、この「わざ」の伝承がどのような過程を経て文学、すなわち文字テキストとなっていくかを論じたものである。彼がこの過程を執拗に記さなければならなかつたのは、対象が顕在化していないために直接の歴史的叙述ができず、テキストや後続の事象を解体して再構成するという、いわば民俗学的方法に頼らざるを得なかつたためである。

ここで話を古代文学に限定して、宮廷伝承と地方伝承との関係を折口がどう捉えていたかを見てみよう。

古代には、宮廷詩を大歌（おほうた）と称へた。これは、民間の歌謡を小歌（こうた）と謂つたのと相對に出来た名である。（中略）さうして其が、きはめて年を経て、大歌と共に宮廷音楽として用ゐられて久しくなると、いつか此

すら、大歌の中に這入つて行つたのである。今日、古事記・日本紀の上に残つた歌は、凡すべて、宮廷

詩であつたと言へる。(中略)

勿論、宮廷固有のものもあつたのだが、外から奏奏せられたものが、久しい年月の間に、宮廷根生ひの歌の姿をとるやうになつたのである。なぜ、地方民間のふりといはれる歌群が献られることになつたか。さう言ふところから、此日本文学発生史は、書きはじめの。「(日本文学の発生序説)「詞章の伝承」冒頭」

ここには地方伝承(小歌)が固有の宮廷伝承(大歌)の中に取り込まれて、大文字の宮廷伝承(大歌)となつていく構図が描かれている。この見方からすれば、古事記・日本紀の歌のみならず、風土記も含んで日本の古代文学全体が宮廷の伝承であるということにもなる。ここで肝心なのは、なぜ「ふり」と呼ばれる地方伝承が宮廷に奉られることになつたかである。この問に対する折口の答えは、同書が「悠紀・主基の風俗歌によつて、考へられた神祕は、同時に、その両国の代表する国々の国魂の悉くが、聖躬に入ること、古代人には信じられたのである」と述べるような「たまふり」「わざ」によつて魂を人の身体に付着させること)の信仰の中にある。折口の日本文学発生論の基層に「芸能史的機制」があるとはこのような事柄を指す。言うまでもなく、それらの国魂はもとほ地方の首長に付着されたものであり、地方レベルの「わざ」に関わるものであつた。さて最後に、折口が日本文学史(芸能史)の起点に据えたこの「態(わざ)」が神格化したものが「産霊(むすび)の神」であるとする彼の思想に触れなければならない。

折口が日本文学(芸能)の発生に「むすびの神」が深く関与

していることを主張し始めたのは戦後になってからである。日本文学の発生」(昭和二年)で次のように述べている。

吾々の先祖は、何も神に報謝する為に、神の詞を伝へようとしたのではない。神の威力の永続を希うて、其呪力ある詞章を伝へ遺すまい、と努力して来たのであつた。

この詞章を伝承する事業は、容易なこと、は、昔の人程考へては居なかつた。こゝに、日本の古代宗教の形態の拠り処があつたらしく思はれる。神が神としての霊威を發揮するには、神の形骸に、威霊を操置する授霊者が居るものと考えた。神々の系譜の上に、高皇産霊尊・神皇産霊尊——天御中主神の意義だけは、私にはまだ諛らぬ——を据えて居るのは、此為であつた。

「神の形骸に、威霊を操置する授霊者」、すなわち「たまふり」の「わざ」を行ない神を誕生させ、その霊威を發揮させる神が「むすびの神」だと言うのである。この考えに立てば、「むすびの神」こそ神々の世界と人間の世界を生み出す根本の神だということになる。そして実際、「神道の新しい方向」(昭和二年放送)「神道宗教化の意義」(昭和二年講演)「神道概論」(昭和二年)「二二年度講義」「神道の靈魂信仰」(昭和二年講演)「産霊の信仰」(昭和二十七年講義)などにおいて、折口は「むすびの神」を日本の神道の根本に関わる神として重要視していくのである。

折口が考える「むすびの神」とは、言つてみれば目に見えない靈魂を發動させて神に形を与えるパフォーマンス(performance 完全に形づくること)の神である。折口の「芸

能史」は、この神の「わざ」を起点とした多くの時代の「わざおぎ（俳優）」の徒の歴史を記そうとしたものである。一九八〇年代降、アメリカをはじめとして世界でパフォーマンス研究が盛んになってきているが、折口の「芸能史」は、実践と理論において、そのような研究のすぐれた先駆けであったと言える。

注(1) 『折口信夫全集』（中央公論社、一九九五年）第三巻四八〇頁。

(2) 『日本芸能史ノート』（中央公論社、一九五七年）三頁。本書は『折口信夫全集ノート編』第五〜六巻（中央公論社、一九七二〜一九七二年）に収録された。本稿の引用は原本による。

(3) 同書四頁。

(4) 同書一六六〜一六七頁。

(5) 『折口信夫全集』第二巻二〇五頁。

(6) 『日本芸能史ノート』一六八〜一六九頁。

(7) 『国文学の発生（第四稿）』中の「呪言から寿詞へ四」（『折口信夫全集』第一巻一三九〜一四三頁）など参照。

(8) 拙著『折口学が読み解く韓国芸能』（慶應義塾大学出版会、二〇〇六年）二〇〜二二頁参照。

(9) 兵藤裕己「琵琶法師のものがたりと儀礼」『古代文学』第五〇号、二〇一一年参照。

(10) 寺田太郎構成「面影を偲ぶ―折口信夫」『短歌』一九七三年一月臨時増刊号。

(11) 『折口信夫全集』第二二巻二〇三頁。

(12) 『折口信夫全集』第四巻一一四〜一一五頁。

(13) 折口の地方伝承と宮廷伝承の捉え方については、拙稿「折

口信夫『日本文学発生序説』（『国文学 解釈と鑑賞』二〇一一年八月）を参照願いたい。

(14) 『折口信夫全集』第四巻二三八頁。

(15) 同書三六六〜三六七頁。

(16) このうち「神道概論」「神道の靈魂信仰」は『折口信夫全集ノート編追補』第一巻（中央公論社、一九八七年）所収。