

「芸能と問答態」論

岡部 隆 志

二〇一一年、二〇一二年に遠藤耕太郎等と雲南省白族に伝わる大本曲、本子曲の調査をした。大本曲、本子曲は、いずれも白族の間で伝承されている語り芸であり、白族の各村にいる芸人もしくは歌手によって朗唱される。両者は地域による呼び方の違いであり、基本は同じものである。これらの語り芸は、もともと中国に広く伝播していた物語が多く、それらが少数民族である白族に伝来したと考えられている。

大本曲、本子曲の違いは、地域による呼び方の違いであって、曲調の違いはあるが、もととなる物語はほとんど同じである。実は、この調査を通して、本子曲の地域である劍川では、本子曲の物語を問答形式で歌う場合があることを知った。本子曲は、大本曲と同じように、叙事的な物語である。三人称による叙述も当然ある。それを問答形式で歌うことに注目した。

本稿では、叙事的な物語を問答形式で歌うことに着目し、表現態としての問答について最近考えていることを述べてみたい。

その前に、まず大本曲、本子曲の調査を通してわかったこと

について述べておく。この調査の目的は、実は、大本曲、本子曲そのものを調べるのではなく、それらの歌曲の表記を調べることであった。芸人や歌手は、大本曲、本子曲のテキストを所有している場合がある。それは、自ら書き記したのもあれば、伝えられたものもある。文字は漢字だが、実は、漢字を利用した白語の表記であり、これをペー文と呼んでいる。ペー文の歴史は古く、南詔国の時代にすでに成立したと言われている。

明代初期にペー文で書かれた詩の石碑が残っている。「山花碑」と呼ばれるもので、作者は白族の学者であり詩人である楊黼である。この「山花碑」の表記によって、古い時代のペー文表記をある程度確認することができる。「山花碑」は漢字を中国語の発音や語順で表したのではなく、白語の発音や意味に変換しながら表記している、いわゆる変体漢文である。変体漢文における漢字表記の構成は次のようなものである。もともと、中国語と白語は近似した言語ということもあって、その表記漢字における六七割は、漢字の意味と音をそのまま利用した借字である。それに、表意漢字を白語の発音でよむ訓字、そして、表音漢字を白語の発音に用いる音仮名、さらに白語の意味を表

すために漢字を新しく作られた造字がある。この表記漢字の種類は基本的に日本の「古事記」などの変体漢文と同じであるが、ペー文は、借字が六・七割を占めるところに特徴がある。

ペー文表記は、白族社会で広く使われている文字表記ではない。というよりは、ほとんど使われていない。だが、大本曲、本子曲の表記には用いられているのである。

大本曲、本主曲の表記において注目されることは、「山花碑」の表記に比べて、音仮名の割合が多くなっているということである。その理由は、「山花碑」の表記が詩的な表現として「読む」性格を持つことによって漢字の表意性が重視される傾向にあるのに対して、大本曲、本子曲では、芸人、歌手にとつての備忘録的性格や、伝承目的の記録といった実用的なものであるからだと思われる。つまり、声で伝承されているそれらの歌曲を音を示す記号で表記出来ればよい、ということであつて、その表記の意味性に文芸的な価値を付与するという意識はないし、また、テキストを正本として權威づけるような発想もない。声のことばを表記する芸人、歌手それぞれごとにテキストが成立するのであつて、したがつて意味や発音のレベルで表記を統一しようとすることも起こらない。音仮名の多さは、こういったことによつていられると思われる。

また、さらに興味深いことに、音仮名の割合は、地域によつても差が出るということである。大本曲は、かつて都があつた洱海周辺の人口も多く開けた地域で流通しているが、一方本子曲は地方のやや閉ざされた地域である剣川で盛んである。調査によつてわかつたことは、白族社会でも白族の文化的中心とも

言える洱海地域の音仮名の割合と地方の剣川での音仮名の割合に違いがあり、剣川地域の本子曲の音仮名の割合が圧倒的に高いのである。

調査による聞き書きでは、剣川より訓字の多い洱海周辺地域で、「何故訓字を使うのか」と聞いたところ、白族の地域では方言が多く音仮名では意味が伝わらないことが生じるから、という答えが返つてきた。つまり、剣川より訓字を多く用いる洱海周辺では、大本曲を表記する理由に、地域を越えて普及させたいという思いがあることがわかる。これは、相対的にだが、剣川から比べれば、洱海周辺では、表記における普遍性への欲求が高いということが言えるだろう。それは、文字言語として白族全体に広げたいというほどではなく、少なくとも幾つかの地域で「大本曲」を共有したいという程度のことであるとしてもだ。

一方、剣川の本子曲の歌い手たちには、地域を越えて普及させたいという意識は見られなかった。あくまでも備忘録といった記録重視の実用的なものであつて、剣川という地域内での音を優先する表記である。そういった表記への意識の違いが、地域差としての音仮名の割合の差を生じさせているのである。

剣川地域では本子曲を問答形式で歌う場合があると述べたが、このことも、剣川地域が特に音仮名が多いことにかかわると考えられる。問答形式で歌うのは剣川地域だけであり、洱海地域での大本曲では問答形式では歌われない。これは、問答形式での表現方法が、地域を越えて共有されるものになつていないということである。おそらくは、剣川地域に大本曲のような

語り芸が入ってきて、歌の掛け合いが盛んな剣川の歌文化と融合し、剣川独特の問答形式での表現態が生まれたのであろうと思われる。

これは、大本曲・本子曲といった語り芸が、もともと流動的なもので地域の歌文化と融合し変化していく性格のものであることを示していよう。

剣川地域において、本来叙事的な物語である本子曲が、問答という表現態で演じられるのは、歌掛け（日本での歌垣）が盛んな地域である、ということとかわつていよう。一九九八年に洱源县のツーピー湖畔での歌掛けを取材しその歌の内容を記録し活字化したのが、そのとき、男が女に名前をきいたところ、女は「李桂香」と答えた。男はあなたのことはよく知っている、と応じた。最初はこのやりとり疑問を感じなかったが、よく考えてみると初対面であるはずの男が何故よく知っているか答えたのか不思議であった。そこで、調べたところ、この「李桂香」は大本曲・本子曲の恋愛物語として白族のあいだでよく知られている「月里桂花」という歌曲のヒロインの名前であったのである。つまり、歌の掛け合いで女性は自分の名前だけでなく歌曲の中のヒロインの名前を答え、男はそれを承知であなたの名前を知っている、と答えたのである（『中国少数民族歌垣調査全記録1998』二〇〇〇年）。

このことは、実際の即興の歌掛けの中で、歌曲の引用があることを示している。洱源县ツーピー湖畔の歌掛けは剣川地域の隣であり、人々はどちらの地域の歌垣にも出かける。いわば同

じ歌掛け文化範囲内にあると言ってよい。本子曲の歌は固定した詞章であつて、即興で歌われるものではないが、即興の歌掛けの中で自在に引用されるものとしてあることがわかる。とすれば、歌曲を歌う際にも、特に恋愛物語で、男女のやりとりが続くような詞章では、即興的な歌掛けの体裁で演じていく、ということが当然起こりえる。剣川地域で、本子曲が問答態で歌われるのは、歌掛け形式との親近性が当然あるからだが、それは、本子曲の表現態が、地域や演じ手によって可変的であり得る、ということも示していよう。

ただ、やはり叙事的な物語を問答形式で歌うにはそれなりの条件が必要である。例えば中国で広く知られている有名な悲恋物語「梁山伯と祝英台」は問答態では演じないという。それは、登場人物が多いからだといふのである。つまり、二人の男女の会話中心で進められる物語でないとなかなか問答態では演じられないということになる。また、三人称による説明的な内容が多くても問答態には向かない。むしろ、二人の男女による会話の多い物語でも、三人称の詞章はあるが、そういう場合では、やはり問答形式の中で歌い込んでいくのだという。

大本曲・本子曲も本来は一人で演じるものであるが、このように二人の歌い手による問答で演じられる例のあることは興味深い。即興で練り出されるのではなく固定した叙事的詞章を即興的な問答で歌うケースは、実は、白族、彝族の神話の表現態にも見られる。剣川地域に隣接した白族の西山地区の歌文化は、県西地域や洱海地域の歌文化とは違う独特なものである。この西山地区による歌の表現は、打歌と呼ばれる問答形式の表現態

である。

打歌は主に祭りや結婚式で歌われるが、歌い手は質問側と回答側に別れ、少なくとも五、六人、多ければ二十人あまりが参加する。それぞれ一人の「歌頭」を出して、歌のリーダーとし、その他の歌い手はリーダーに従って歌う。たき火を囲み、歌ったり、踊ったりする。人々は手に手に酒や茶を持ち、飲んでは歌う。二句を質問とし、二句を回答とする形式を持つが、歌形に決まった形式や押韻などの厳格な決まりはなく、簡素、無伴奏である、という（『泪源西山白族文化』二〇〇〇年）。この問答態である打歌形式で白族の創世神話が歌われている。例えばこんな風である。

太古の天はいまだあるか？

ああ！ 天は今も在る

われわれは毎日見ている

それはまったく昔のままだ

それはまったく昔のままだ

太古の大地はいまだあるか？

ああ！ いまだ在る

大地は今も在る

大地は世の中に在る

大地は世の中に在る

太古の太陽と月はいまだ在るか？

ああ！ 太陽と月は今も在る

今も在る

いまだ昔のままだ

私はそのことを知っている

その他に山河はいまだ在るか？

ああ！ 山河は皆いまだ在る

山河はいまだ在る

確かに昔のままだ

昔のままであることを知っている

（二〇〇五年雲南省大理にて取材。取材者は筆者）

雲南省楚雄地区の彝族には「梅葛」と呼ばれる神話が伝承されているが、その神話もまた問答形式で歌われる場合がある。このように、この地域の少数民族では叙事的物語を問答形式で歌うことはそれほど珍しいケースではない。これら神話を問答で歌うことについては拙著「問答論」（二〇一二年）で論じているので参照されたい。

「問答論」で論じたことは、一人の宗教者による神話叙事の朗誦は、神話的時間に属していて、聞き手はその神話の起源の世界にひきいられる。が、問答という掛け合いで演じられると、聞き手は、いわば即興の掛け合いを聴くように、その現在のな時間を共有してしまうということである。神話叙事は一人の宗教者による朗誦によるものが先行し、複数の歌い手による問答形式の表現態はそれよりは後次的なものであるとした。という

のは、問答形式による表現形態は芸能的な要素が強く、共同体もしくは国家の儀礼主に朗誦される神話叙事の朗誦より先んじることはないだろうという判断である。歌い手と聴き手が現存的な時間を共有するとは、演じ手と観客が共時的に一体化する芸能の場がそうであるし、また、即興の歌を掛け合う男女とそれを聴く観客がまた共時的な場を形成する歌垣の場もそうである。万葉集には問答の歌が交わされる宴の場が想定されるが（例えば巻一・二〇～二二）、こういつた宴による問答態が、仮に神婚という儀礼的な色合いを帯びていたとしても、神話的世界に回帰させるほどの強い神話的時間を持つとは言えない。やはり、問答が交わされるその場の現在を、歌の遊びとして共時的に楽しむことが優先されていると見るべきだ。神事のあとに宴という一般的な儀礼の順序を考えれば、問答態は神事の後の宴にあざわしい表現形式である、ということになろう。

ところで、日本文学の発生において、何故問答という表現形式をとるのか、ということについて本質的に論じようとしたのは折口信夫である。

折口は、日本の文学の始まりは神の一人称の語りによる叙事、つまり、神がシャーマンの口を通して自らの由来を語る神話の語りが文学の起源であり、その語りは韻律を伴うものだったとする。その最初の叙事を「一人称式に発想する叙事詩（第一稿）」とも「呪言」（第四稿）とも言う。この叙事の中の神意を直接現す詞の部分、あるいは抒情の強い詞の部分が、説明的な地の文から独立し「うた」になっていき、その「うた」の最初の形

式は「片歌」といい、問答で掛け合われるものと、折口は問答形式の発生を説いていく。そして、その問答は、自らの来歴を語る外来神である「まれびと」と土地の精霊との間の問答であるとす。

何故問答なのか、とは、この折口信夫の理論からすれば、叙事的な詞章の中の、抒情の強い部分、あるいは呪性の強い部分が、説明的な地の文から独立するとき、問答の形態をとるから、ということになるが、実体としては、「まれびと」と土地の精霊との間の問答をイメージしている。この問答のイメージが、実は、折口が芸能をヒントにしたものであることは、よく知られていることである。

折口は、大正十二年 夏、沖繩から宮古・八重山を経て台湾に渡る探訪旅行をするが、沖繩で「あながまあ」を見る。そのときのことを次のように書いている。

此の行事は「あながまあ」と言う。語源は知れぬが、やはり世界の国土の名かと考えられる。私はある夜此の行列について歩いて、人いきれに蒸されながら考えた。有名な「千葉笑い」京都五条天神の「朮祭り」の悪口、河内野崎祭りの水陸の口論。各地にあつたあくたい祭りは、皆こうしたところに本源があるのではなからうか。（中略）其れが其の他の要素を含んで、あくたいの掛け合いが生まれてきたのであろう。

〔古代生活の研究〕大正十四年四月 全集第二巻

この文章が「かけあひ」の初出である（鈴木宏昌『折口信夫事典』）。折口は大正十五年一月に三河の花祭り・新野の雪祭りを初めて見学し、以後毎年のように訪れるようになるのだが、この年の五月に「万葉集の解題」（全集第一巻）を書く。この論が「まれば」と土地の精霊との間の問答という折口問答論の始発になるといふ（鈴木宏昌『折口信夫事典』）。このように見ていけば、折口が祭の中の芸能的場面をヒントに問答の基本的イメージをつかみ、そのイメージを文学の発生の問題（『国文学の発生』）へと遡及させたのが、折口の問答論だと言えるだろう。

問答という表現形態は日本のみならずアジア的な範囲で考えなければならぬと思うのだが、その意味で問答の発生を本質的に論じている折口信夫の問答論は、今改めてアジア的な規模において見直されるべきであろう。ただ、そうした場合、折口の問答論は果たしてアジア的な範囲での問答論としてそのまま適用出来るのかどうか、ということが問われることになる。

中国少数民族の歌掛けの事例を見ていくと、折口の問答論が必ずしも適用できるわけではない。歌垣の歌掛けでも、神婚儀礼的な意味合いの強い折口論のようにには理解出来ないとい異論を唱えてきたが、具体的に、問答論のどこに違和感があるのか、明らかにすべきではある。例えば、例にあげた白族の西山地区での打歌による創世神話の掛け合いは、折口の問答論ではうまく説明出来ない。神話叙事のエッセンスを片歌のように問答するわけではないからだ。広西省壮族の歌掛けを研究している手塚恵子は、壮族の歌掛けにも人と霊との掛け合いがある

が、その掛け合いは対等なやりとりであって水平的であるとする。折口の言うマレピトと土地の精霊の問答は支配・被支配としての垂直的関係であり、その点が少数民族の歌掛け理解とは違って来る、と述べている（手塚恵子「中国少数民族の掛け歌」二〇一一年）。

問答を水平的にとらえるか垂直的にとらえるか、という観点には、問答という表現態の発生や機能を考える上で重要である。歌の掛け合いが水平的であるのは、掛け合いという形式を取ることによって、神の立場に立つというような超越性をいったん解除する（もしくは後景に退かせる）からだと考ええる。折口がヒントとした芸能におけるもどき芸にしても、本当は超越性をいったん解除することであつたはずだ。折口は「もどき」は、「精霊が神に逆らいながら、遂に服従する過程」（『国文学の発生』第三稿）とするのだが、その過程に抵抗もしくは抗争というニュアンスを排除していない。つまり十分に水平的な掛け合いのレベルでとらえていたと思われるのだが、この関係を、天皇による支配と服従の関係にまで敷衍し、王権秩序の構造にまで貫かれる論理として設定する。

天皇の仰っしゃるのりとごとに対する御返事は、即返し祝詞・返り申しを古い言葉で、壽詞という。毎年、初春に奏する壽詞は、約束をきりかへるものであつた。服従を誓うことは、実は、一度でもよかつたのであるが、其を確実にする為に、いつとなく毎年繰り返すようになって、後の朝賀式にまで発達した（『民俗学』全集第三巻）

ここまで来ると折口の言う問答は垂直的と言わざるを得ない。この垂直的な論理で例えば歌垣における掛け合いでも「日本の結婚は戦争である。詞で戦争をする。女の精霊を屈服してしまえば、自分の恋人とすることができるのである」（『日本文学史1「歌垣」全集ノート編第二巻』）と述べることになる。中国少数民族の実際の歌掛けを調査していると、折口のこのような論理に手塚恵子と同じように違和感を覚えるのである。歌掛けの背後の理念として仮に支配・被支配（垂直的）の神婚があつたとして、実際の男女の掛け合いでは、そういう垂直的關係をいったん解除して水平的な関係になるのだという理解の方がしっくりするのである。折口の論理は逆になっている。折口は、水平的なところから出発しながら、王権の構造そして文学の発生までを説明する基幹構造として問答を普遍化させようとした。その結果として問答にかかわる全ての表現態を垂直的な論理で説明せざるを得なくなったのだ。

問答という表現態はたとえ垂直的な構造の中に置かれていたとしても、その垂直性をいったん解除して水平的にあらわれ得るものだと考える。白族や彝族の神話叙事の問答態における掛け合いでも、垂直性をいったん解除するからこそ、儀礼的な場の厳肅さから解き放たれ人々に広く共有されるものになるのである。折口が、水平的な関係によって歌を掛け合う中国少数民族の歌垣を実見したなら、水平性をもっと前面に出す問答論を展開したのではなかったらうか。ただ、折口の問答論がアジア的な範囲での問答論として有効ではないとは思わない。問答と

いう表現態を芸能から文学の発生論にまで遡及させた論理には、問答を考える上で汲み取るべき点多いのである。

ところで、日本において、叙事的な物語がその表現態において問答形式をとる例というのはあまり見られないのだが、実は、「平家物語」が掛け合いの形式で演じられる例のあることを兵頭裕己が述べている。「平家物語」は白族の大本曲・本子曲のように、声で主に伝承されるものでありながら文字テキストとして書物化されている例であるが、兵藤裕己は平家物語の文字テキストが、琵琶法師によって朗唱される過程で流動的に変わり得るものであるとし、その平家物語が掛け合い形式で語られる場合として「ツレ平家」をあげている。中世の琵琶法師はふつう二人づれで遊行していて、この二人の琵琶法師が交互にシテとワキのように掛け合いで語ることがあるという。「おおまかにいえば、一句（平家）語りの一章节）の語りだし部分は、導師がうけもち、脇（助音）は歌謡的部分のかけあいに参加し、また内容的、曲節的に高揚した部分は導師と脇とツレ語りで語られる」（『平家物語の読み方』二〇一一）。

文字化された平家物語のテキストはそれぞれその物語の正統性の保証として作られたものであろうが、芸能者によって実際に演じられている時は、そのような正統性は解除されている、ということであろうか。特に二人による掛け合いの表現態で演じられる例があることは興味深い。白族において、一人の芸能者によって演じられる大本曲・本子曲の物語が、剣川地域では掛け合いで演じられることと重ねて理解すれば、物語の表現態とし

ての掛け合いの懐の深さと、そのアジア的な広がりを確認出来るよう。

以上、問答態について述べてきたが、掛け合いとしての問答の特徴は、「現在のであること」「超越性をいったん解除すること」と言えるだろう。さらに付け加えるならば、問答態はその表現態のなかに叙事的詞章すら飲み込む許容量を持っている、と言えないだろうか。折口は、叙事の中から問答の表現形式が分離独立するプロセスを描いたが、その問答が神話叙事そのものを掛け合いで歌ってしまう様を想定しなかった。つくづく、折口が神話叙事を問答で歌う様子を実見していたら、どういう論理を展開したろうかと考えてしまうのである。

参考文献

- 岡部隆志『問答論―彝族の神話「梅葛」と折口信夫の問答論―』
共立女子短期大学文科紀要第五十五号二〇一一年一月
- 工藤隆・岡部隆志共著『中国少数民族歌垣調査全記録
1998』大修館書店 二〇〇〇年
- 西村享編『折口信夫事典』大修館書店 一九八八年
- 『涇源西山白族文化』中共涇源県委員宣传部・涇源県文体局主
編 二〇〇〇年
- 手塚恵子『中国少数民族の掛け歌』『歌垣の起源を探る』三弥
井書店 二〇一一年
- 兵頭裕己『平家物語の読み方』ちくま学芸文庫 二〇一一年