

『遠野物語』のリアリティー（その二）

高橋 康雄

第一章 比較文化の視点からみた「物語」

柳田国男は『遠野物語』を書くにあたって何を思い描いていたのだろうか。遠野の伝説をただ聞いたままに取捨していたわけではあるまい。『遠野物語』そのものしかない、といわれればそれまでだが、この作品を遠野の特定の地域の伝承譚として受け止めればいいとはいえないのである。

確かに遠野という地域は古い伝承の典型的なものを失わずに残してきたところとして数少ないな場所であるが、それだけで柳田が飛びついたとはとうてい思えない。それはあまたの注釈書や研究書からは見えてこないところであるが、わたしには柳田が遠野という特殊な地域の伝承を通して日本の基層に眠る共通な民俗伝承の宝庫の可能性やこの国の無意識というものへの到達を構想していたと思うほかないのである。柳田は日本各地の伝承の一個の点の集まりとして遠野を観察していたはずである。「一個の点」はもちろん、いくつかの点の集約であり、それぞれ

が日本各地の伝承に脈絡をもっている無意識の領域である。そんなことは釈迦に説法のたぐいだろうが、たとえば「河童」伝承について取り上げると、日本各地に類話があることは常識であり、なにも目新しい話ではないのである。では、遠野という東北の一地域になにもかも揃っているという意味で柳田が『遠野物語』を仕立てたかというところは疑わしく、そうになると、伝承を通して人間の、あるいは社会の無意識の領域の存在を説明する意図がはたらいっていたと思うしかないのである。

それは『遠野物語』の序に記されたつぎの一文中の「平地人を戦慄せしめよ」の解釈の仕方にかかわってくるだろう。

「この話はすべて遠野の人佐々木鏡石君より聞きたり。昨明治四十二年の二月ごろより始めて夜分おりおり訪ね来たりこの話をせられしを筆記せしなり。鏡石君は話上手にはあらざれども誠実なる人なり。自分もまた一字一句をも加減せず感じたままを書きたり。思うに遠野郷にはこの類の物語なお数百件あるならん。我々はより多くを聞かんことを切望す。国内の山村にして遠野よりさらに物深き所にはまた無数の山神山人の伝説あるべし。願わくはこれを語りて平地人を戦慄せしめよ。この書のごときは陳勝呉広のみ」（『遠野物語』序）

これだけだと、柳田が山神山人にことのほか肩入れしていたかにみえるが、彼の遠野郷訪問の裏付けを忘れるわけにいかない。まぎれもなく、明治四十二（一九〇九）年八月二十三日から二十七日までの旅行が執筆の背景にあるからである。そんな事情をも加味して「平地人」云々を解釈すべきだろう。山神山人は平地人の侵略によって辺境の地に追いやられた人たちである。今また欧化ののろしをあげる平地人たちが我を忘れたかのごとく己の内的な山神山人の自立性を凌駕し、「流行」を求めて外国化し、「別人」になろうとしている。なにも柳田はナシヨナリ

ストになろうとしているわけではなく、一極に傾斜するだけの時間性の喪失を柳田は見過ごすことができないのである。

柳田は石塔の多い遠野の景観をしるしつつ、伝承の様子を描く。「という」という聞き語りの調子をたもって文章はつづられている。かのオウイデイウスの『転身物語』もまた序詞に「宇宙の開闢からいまの世にいたるまで、とぎれることなく語りつづけることができますよう」と語るべき神々にゆるしを乞うて物語を始めたのは当然であった。「という」には記憶の源と密着した道筋がつながっている。エリック・A・ハヴロックが「要するに、重要なコミュニケーションはすべて例外なく、女神ムネモシユネの心理学的法則に準拠して表現されたのである。」（『プラトン序説』）したがって、「である」「であります」といった直接的な言い回しではなく、ムネモシユネの記憶を解きほぐす営みとして風聞を記すように述べていった柳田の文体は断定的でない分、ふくらみがあって読者に参与させる余地を残している。またフラグメント性をもって【二一九】の事項を扱っているためそれぞれが共鳴しあっていることも確かである。起承転結をもった物語とはおのずと性質を異にしている。柳田国男という作者は物語の背後に身をひそめたまま登場してこないかみえる。

柳田はいくつかの日本語について書いたものがあるが、言葉についての意識は相当深いものがあつた。伝聞形態を選択し、現代の『今昔物語』をめざしたという点、『遠野物語』は一つの文学形式の先端を行くものであつたと認識していいはずである。たとえば、当時、言文一致の流れがあつたわけだが、つぎの引用に明らかのように言文一致の文章に不可欠の「である」といった形態についてはぶっきらぼうだという感覚でとらえていることがわかる。そうなる、「という」といった何かに包むような柔らかさをもった文体は実に耳にひびきがいことになるだろう。

雑音と音楽性との対比をもつてくらべることが可能である。「語り」の音楽性は古い時代からの一般大衆の記憶・伝承というのつびきならぬ生活の基盤とかかわって浮上してくるから自然な表現形態である。

「デアル、デアリマスが我邦の文章や演説に付きまとひ、何としても抜け切れない実状が、最も手短かにこの変遷の歴史を説明する。口語体など、人は言ふけれども、今でも言葉にデアルといふ者は無く、デアリマスといふ者も多くはない。さういふ言ひ方の有ることは知つて居ても、使ふ場合がもと至つて少なかつたのである。是も狂言記などを捜して見ると、或大名が、自分に対してデゴザルといふ人々、即ち家の者やたゞの人に物を言ふ時に限つて、デアル、デアラウを使つて居る。従つて又ひどくいばつたやうに聴え、御互ひの間では使ふわけに行かなかつたのである。実際はたゞデゴザルの敬語を用ゐぬといふだけで、別に傲慢な言葉でも無く、現に又是をチャとかダとかいふ形にかへて、親しい対等の語にして居る土地は多く、或は山口県の一部のやうに、其まゝでも平語に使ふといふ処が稀にはあるが、ともかくも一旦デゴザルの敬語が広まつてから後に、それには及ばぬといふ者だけで、軽い言ひ方を考へ出したといふことは皆同じで、此点は今流行のデスとも似て居る。別に古くから『にてある』といふやうな、妙な言葉があつたわけではないらしい」（「デアルとデス」）したがつて、柳田は「伝えられているまま」のものにも関心がいく。物の言いぶり、語りぶりを第一義に考えている。『遠野物語』の最後にそえられた一連の歌詞がそのひとつである。ここにはゆたかな時間が蓄えられており、その背景に民心の消息が脈々とみなぎっている。

「天神の山には祭ありて獅子踊あり。ここにのみは軽く塵たち紅き物いささかひらめきて一村の緑に映じたり。獅子踊という鹿の舞なり。鹿の角をつけたる面を被り童子五六人剣を抜きてこれとともに舞うなり。笛の調子

高く歌は低くして 側かたわらにあれども聞きがたし。日は傾きて風吹き酔いて人呼ぶ者の声も淋しく女は笑い児は走れどもなお旅愁をいかんともする能わざりき。孟蘭盆に新しき仏ある家は紅白の旗を高く揚げて魂を招く風あり。峠の馬上において東西を指点するにこの旗十数所あり。村人の永住の地を去らんとする者とかりそめに入りこみたる旅人とまたかの悠々たる霊山とを黄昏わもむろに徐おもむろに來たりて包容し尽したり。遠野郷には八ヶ所の觀音堂あり。一木をもつて作りしなり。この日報賽ほうさいの徒多く岡の上に燈火見え伏鉦ふせがねの音聞えたり。道ちがえの叢くさむらの中には雨風祭の藁人形あり」(『遠野物語』序)

と、柳田は遠野郷の印象をしるしている。これらは各章に選択されたものをおおよそまとめたものである。現代に少しも威勢をもたない事象を記録することは「少なくとも現代の流行にあらず」とし、「不易」の部分に焦点を当てることだと柳田は思っている。さらに「自己の狭隘なる趣味をもって他人に強いんとする無作法の仕業なりという人あらん」というたぐいの意見があることにも無自覚ではないのだが、このような話を聞いて人に語りたがる人は自分の友人にもいないと思うがゆえにすすんでみずから語るのだと柳田はいう。

なんといつても『今昔物語』が当時にあつてすでに「今は昔の話」であるのに対して、「これはこれ目前の出来事なり」というところに柳田の語るべき確信があつた。だめ押しするかのごとく言い切っている。

「要するにこの書は現在の事実なり。単にこれのみをもつてするも立派なる存在理由ありと信ず」(右同)

それでは「現在の事実」という文脈はどんなところに脈絡があるかということになるだろう。「事実」といつても、柳田はドキュメントを自負しているわけではないからである。柳田の手に掬いだされた事象は消滅しかかったもの、消滅したけれども伝承でかろうじて伝えられているものであつて、けっしてこれみよがしの堂々たる事象ではない。

そんな事象を若い佐々木鏡石(喜善)が語ってくれたわけだが、「問題の大小をも弁えず」当をえていないところもあると責める人もあるかもしれないと、柳田は言いながら「責任は自分が負わねばならぬなり」としている。先の引用にも明らかなように「自分もまた一字一句をも加減せず感じたままに書きたり」と刻む。すなわち、この文脈は「事実」という重さの背後に「感じたまま」という柳田の「あらまほしき事実」という予感が符合しているのである。民俗学者としての探究の線上に現れた「事実」が文人・文学者たるもう一つの顔を持つ柳田を納得せしめる「ロマン的事実」の容貌を帯びていたとなれば、採用するに足る大きな「物語」となる理由になるだろう。『遠野物語』という題名の由来の消息もまたここに兆しているはずである。遠野の伝承や民俗のみをしるそうとしたのであれば、わざわざ「物語」を名乗る必要はなかっただろう。「物語」の背後にはさまざまな伝達の要因が錯綜しており、特に『遠野物語』におけるそれは単純なものではないことを知っておくべきだろう。

そもそも「事実」ということにこだわるのであれば、今風にいうならば『ノンフィクション・遠野』あるいは『ドキュメント・遠野』とでもしたほうが明快なはずだが、柳田は明快さによってその本質に齟齬をきたしたり、想像力を阻んだりする要因がはたらくことに無関心ではおれず、あえて「物語」を付けて、むしろ事実性に反比例する意味あいの用語を題名にしたのである。そこには解釈者や読み手にたいする信頼がはたらいっている。

われわれの時代は客観を重んずるといふ観点から文献・資料という文字文化に制約を受けてきたことは柳田の指摘を待つまでもないだろう。翻訳崇拜の傾向が誤訳や文法無視の日本語を使うことに柳田はにがにがしく思っている。そんな外国崇拜の風潮を「これが恥じがましくて、我々は時代を共にして生活することが嫌なものだから、かなり強烈にそのやうな傾向とは戦ってきたが、弊風はなほやまずに根強くはびこつてゐる」(「今までの日本語」)

は語るとおりである。活字への依存は固い言葉を平気で使う癖をうながし、固苦しい言葉で応対することが上流社会の趣味のようにみられる傾向になってしまった。しかし、柳田がいう「現在の事実」はいわゆる活字文化に依存することではなく、今、目撃ないしは聞くことができる事実であり、しかも、その背景に古い時代から伝わってきた、語りつがれ、言い伝えられてきた身体文化・声の文化を前提としたうえで事実であるということである。したがって、今日言う意味でのノンフィクションに収まるたぐいとは一線を画しているものであり、言葉では「事実」といっても、柳田の使っているものは「ふくらみのある」事実であり、けっして断片の切れ端的な事実などではなく、時の経過を含むかもし出される匂いを伴った事実であることを忘れてはなるまい。しかも、それらは時の経緯の過程で消失し、忘れられつつある記録外の「事実」であり、ことさらに誇張の表現をとまなうような作者の思い込みや権威を付与するのに向いた事実ではなかった。残っているだけでも不思議な存在たち、身体に刻みこまれた記憶・意識を浮上させようとした柳田が遠野の事象を感動の面持ちで語るのは当然であった。

つまり、柳田国男がもくろもうとしていることは、遠野という空間が問題なのではなく、遠野という空間につながる文化の時間性つまり身体表現を不可欠としていることである。その時間性にこそ「物語」の文脈は密着しているのである。事実という一点に限定した場合の時間はおそらく新聞記事の5W1H（いつ・どこで・だれが・なにを・なぜ・どのように）といった直線的な流儀でまとめる手法になってしまうのであり、これはとうてい複合的な「物語」とはなりえない。確かに「事実は小説より奇なり」ということがあるにせよ、この場合の事実とて時間の背景を抜きにしては少しも奇ではなくなるだろう。そうした時間観念をゆたかに包んだ遠野の伝承の数々はまさに小説を凌駕する、奇なる興味深さをそなえていたのである。

その時間性という点では『遠野物語』を書く以前に柳田はピエル・ロチを引き合いに出して三個所の出来事を同時瞬間のごとく描きだしていることにいたく感心した様子でのべていたことがある。『遠野物語』のいくつもの違う時間の出来事がつきつきと脈絡をもつてくると似ている現象である。今日いうところの「シンクロニシティ」に通じる。そしてそのシンクロニシティは「シンクロニシティそのものよりもはるかにおおきな変化を、暗示しているもの」(F・D・ピート『シンクロニシティ』)だということを確認しなければならない。

「ピエル、ロチのアイスランド、フィツシヤーマンなどは又変つた書き方のものである。これはノルマンディーの漁夫の一生を描いたものであるが、彼れがノルマンディー附近の海に浮んで、例の北方の日光の白々とした裡に、独り漁をしながら故郷に残した妻の事などを思つてゐる。と、この時間に故郷独逸の某村では怗ういふ事実が起つて居た。と其の出来事を書いて、さて又『……』か何かを一行やつておいて、この同じ時間に、彼れの子息は支那の何処其処の戦ひに出て何う斯うしてゐたと、かやうに同時同瞬間の事を一緒に見てゐたやうな態度を書いてゐる。宛も神様といつてはいけなかも知らぬが、ともかくも作者は普通人より一段高い処に立つてゐて、同時に起つた三個処の事実を一行に見てゐるやうな態度である。そしてそれを一緒に読者の眼に映じさせるやうに試みてゐる。これも不思議な面白い書方で、そして又其の離れて見てゐる態度が面白く思はれる」(「読者より見たる自然派小説」、『文章世界』明治四十一年四月)

読者として自然派の小説を論じているのだが、事実、事実というあまり「事実と競争せねばならぬ」自然派のジレンマを問いかけながら、その克服の手立てを論じているといつてよい。

この記事のその後に漱石が『坑夫』という作品の作意をしめしながら同じような観点をのべている。昔語りは文

学として価値は下がるとしながら昔のことを回顧することによって公平さや取捨選択の批評性の特色を發揮できると語っている。

「だから現実の事件は済んで、それを後から回顧し、何年か前のことを記憶して書いてる体たとなつてゐる。従てまア昔話と云つた書方だから、其時其人が書いたやうに叙述するよりも、どうしても感じが乗らぬわけだ。

それはある意味から云へば文学の価値は下る。其代り（自分を弁護するんぢやないが……）昔の事を回顧すると公平に書ける。それから昔の事を批評しながら書ける。善い所も悪い所も同じやうな眼を以て見て書ける」（『坑夫』の作意と自然派伝奇派の交渉、右同）

偶然にも同じ誌面で両者は伝奇的作品の可能性を発言したことになる。それはとりもなおさず『遠野物語』の意図を代弁していたことになる。

さて、明治時代の欧米心酔者たちによる新しいもの、新奇なものへの憧憬によって成り立っていた直線的な、物質的な文化とは雲泥の差のある精神文化の脈絡をもつ総合的な味の深みを柳田は前提にして『遠野物語』を語っている。不易流行といった視点からいうと、恒常性と変革の縦軸・横軸を織り合わせた時間軸を導入しているがゆえに『遠野物語』はたんなる空間的な事実の羅列ではなく、文学的な幻想物語としてリアリティーをもつことになるのである。今日いうところの仮想現実をみごとに提供しえたのである。

ただし、ここでいう時間性は柳田が「目前の出来事」といったからといって初稿（明治四十二年）の期日を刊本（同四十三年）において書き改めたといったことをしめすわけではない。「昨年の『遠野新聞』」を「一昨年の『遠野新聞』」と書き改める類をもつて柳田がタイムラグをなくそうとしたとの前提はここでは論外である。これは本と

しての『遠野物語』の起点を初稿に置いていと理解すべきで、それ以降、柳田が年度を改定していないことでも明らかである。

和歌を文学的出発点にもつ柳田国男は日本の文化の基本に本歌取りという血脈があることを自覚していた。したがって、新しい文化の移入に際して旧来の文脈を忘却したり、全否定することは文化の基盤を失うに等しいと見抜いていたはずである。和漢折衷あるいは和洋折衷といったふうには日本文化は和と漢、和と洋とが反発しあったり、折衷したり、さながら綱渡りよろしくやってきたのであるが、明治時代の大半の指導者やインテリゲンチヤーは洋風になびいていった。「祖国はありやなしや」と問いたくなるほど洋風に「かぶれる」連中が出てきておかしくない風潮にあった。しかも西洋文化の訳語にやたら漢語をあてて抽象化をしすぎたきらいがある。要するに活字によって訳語をコンパクトにまとめたぶん、肉声からの乖離をまねくことになったのである。そのジレンマに相当、自覚的であった一人が柳田国男といえるだろう。

和洋の格闘は小説の形式をいかにするかという領域にも観察できる。洋風という点では小説という器そのものも西洋流の仮構性や写実主義（リアリズム）といった手法をとり、おのずと自然主義という小説作法が文学史においてひとつのピークをつくっていった。実はこの写実という眼の視点による分析的な方法によって失うものも少なくなかったのである。仮構（虚構）と写実とはリアリズムを追求する以上、ある種の不自由をかかえざるをえず、矛盾のある手法である。それは日本ではおのずと極私的な方向性をたどり、全体性との均衡を失いがちになる。

たとえば、文学上での「写実」という方法を最初に唱えたのは坪内逍遙であり、「写真」という発言がそれである。「しかるをしひて写真を旨として、闘戦にも情事にも、専ら真物の情態をばただありのままに演出せば」（『小説

神髓』)と逍遙はしるす。絵画ではすでに江戸時代に司馬江漢が西洋絵画の写生の意味にとらえた発言を「西洋諸国の画法は、写真にして其法を異にす」(「西洋画談」)というかたちでしていることはよく知られた事実である。すでに拙書『風景の弁証法』*において写実の限界についてふれ、活字文化の視覚的描写からこぼれ落ちる声の文化のリアリティーを説いたので詳述は省きたいが、夏目漱石はこの「自然を写すこと」の限界を知悉していたことはつぎの一文に明らかである。

「韻致とか精細とか言ふ事は取りやうにもよるが、精細に描写が出来て居て、しかも余韻に富んで居るといふやうな文章はまだ私は見た事がない。或一つの風景について、テンからキリまで整然と写せてあつて、それがいかにも目の前に浮動するやうな文章は恐らくあるまい。それは到底出来得べからざる事だらうとおもふ。私の考では自然を写す——即ち叙事といふものは、なにもそんなに精細に緻細に写す必要はあるまいとおもふ。写せたところでそれが必ずしも価値のあるものではあるまい。例へばこの六畳の間でも、机があつて本があつて、何処に主人が居つて、何処に煙草盆があつて、その煙草盆はどうして、煙草は何でといふやうな事をいくら写しても、読者が読むのに読み苦しいばかりで何の価値もあるまいとおもふ。その六畳の特色を現はしさえすれば足りるとおもふ。ランプが薄暗かつたとか、乱雑になつて居つたとか言ふ事を、読んでいかにも心に浮べ得られるやうに書けば足りる。画でもさうだらう。西洋にもやはり画家の方でさういふ議論も沢山あるし、日本の鳥羽僧正などの画でも、別に些しも精細といふ点はないが、一寸点を打つても鴉に見え、一寸棒をくるくると引張つてもそれが袖のやうに見える。それが又見るものの眼には非常に面白い。文章でもさうだ。鏡花などの作が人に印象を与へる事が深いといふのも矢張りかういふ点だらうとおもふ。一寸一刷毛でよいからそ

の風景の中心になる部分を、すつと巧みになすつたやうなものが非常に面白い、目に浮ぶやうに見える」(「自然を写す文章」明治三十九年)

漱石のいう「韻致」というものの事の「中心点」を押さえていなければ、いくら精細な描写を心掛けても無意味である。それだけの描写ということになってしまふ。逆に精密さによつて焦点がぼけてくる。漱石の示唆するところは、おのずと新しい方向をうながしていたのである。ここに鏡花が好例として引き合いに出されているのは当然のことである。まさにそのことは自然を写す方向とは逆行する幻想的作風の出現を待つ言葉であった。ロマン主義的な幻想的作風や耽美的な世界が顧みられることになり、泉鏡花や夏目漱石らが登場し、そこから永井荷風や谷崎潤一郎などの系譜が誕生してくる。柳田国男の『遠野物語』はここに鉦脈をひとつにしている。その柳田が推奨する森鷗外の『山椒大夫』(『中央公論』大正四年一月)は伝承をもとにしながら「歴史離れ」を心掛けた作品である点、幻想的領域へ踏み込んだものであった。その鷗外は谷崎潤一郎の存在に一目おいた一人であった。それぞれわが国の伝承という無意識の世界に無関心でおられなかった人たちである。

*

西洋に目を転じると、同じような事情を観測できる。

まず自然主義の動向をながめると、フローベルの客観主義、ゾラの自然主義が潮流として存在し、日本の作家を引きつけてきた。そのゾラのもとからユイスマンスのような幻想小説を送り出す作家が生まれたのも事実である。しかし、フローベルやゾラの移入のされ方が自然主義的な傾向を強くもったかたちであったので自然主義のカテゴリ

リーに嵌め込むのはやむをえないと思うが、わたしはフローベルやゾラを狭い意味での自然主義に押し込めるのはどうかと思う立場をとる。つまり、フローベル自身からして写実主義をやりこめるために書いた『ボヴァリ夫人』が写実主義のお手本のごとくみなされているのだが、ロマン派の影響下にあったことはすでに知られた事実である。俗物にたいする拒絶に裏打ちされたその作品は写実の威力を發揮したにせよ、写実主義といった範疇に閉じ込めてしまうのはフローベルの主体的な精神作用の大きさをせばめて論じることになる。ゾラはフローベルを継承する作家であることは間違いないのだが、ゾラみずから自然主義を唱えたことは間違いないにせよ、そこからはみ出した別のスケールを認めるべきだということも確かだろう。すなわち、ゾラには表面上では下級労働者の悲惨を描いたりしたかにみえるが、評家の多くは残酷な情景の描写以外の作者の意思にまで思いをいたさずに眺めているきらいがあるのではなからうか。その写実の出来ばえが高度であることによって作家の主体が作品のなかに埋没して見えてこない場合があるという点を見逃してはなるまい。

したがって、ゾラの複合体的な繊細な能力を叙事詩的な見方にとらえたJ・ルメールを持ち出せば、ゾラが無限なディテイルにこだわった背景には物事を新たな小宇宙に還元する、喚起力のある言葉の遣い手であった事情が考えられるのである。このことは日本におけるゾラ移入が、いわゆる写実にとどまる、あるいは獣性や残酷といったディテイルに収斂する自然主義になってしまう消息に重なってくるのである。

それはともかく、ゾラの影響を逐一たどる余裕はないが、永井荷風をとおして日本の自然主義の流れをながめておきたい。荷風はゾラは実験科学的な要素を文学のうえで試たと高い評価をあたえている。「ゾラ氏の故郷」(明治三十五年五月)や「ゾラ氏の『傑作』^{ラフール}を読む」(同年六月)「ゾラ氏の作『La Bête Humaine』」(同年七月)など

で『獣人』の描写の深刻と巧妙なる点にいたく共感し、「ゾラ氏が描ける活きたる文学は永遠に崇拝すべき価値ありと信ず」（「ゾラ氏の作 La Bête Humaine」）とのべることになる。

荷風が尾崎紅葉門下の広津柳浪の文学に敬服し、明治三十一（一八九八）年、柳浪門に入って小説家修業をはじめたのは偶然の出来事とは思われない。明治三十年前後に深刻小説あるいは悲惨小説といった分野に分けられた柳浪の作風はまさに無意識のうちにゾラの傾向をしめしていたからである。もちろん、紅葉は英訳でゾラを読み、門下にその作風を吹聴し、みずからも応用していたことは知られるとおりである。この延長には紅葉門を叩きながら一門に加われなかった小杉天外や同じく紅葉門の直弟子になれずに江見水蔭を紹介された田山花袋のゾライズムがあるが、いずれも技巧的な面に特色があり、荷風の理解するゾラの自然主義とは相当ちがう。徳田秋声は天外のゾラ風のナチュラリズムに硯友社の作風にないものを感じたりするが、形式から入った写真主義というものにはなじみず終わる。秋声は正宗白鳥と論争めいたことを戦わすが、「ゾラの言ふやうな厳粛な意味での客観小説が、我々の生活環境で、果して何の程度まで許されるであらうか」（「文芸雑感——正宗氏へお願ひ」）というところにはなになに主義といった枠に収まりきらなかった秋声の態度がある。花袋のほうはモーパッサンの影響のもとゾライズムに傾斜していくのだが、『野の花』（明治三十四年）の序に「自然の面影」を掲げて写真主義的傾向を明らかにしていく。「露骨なる描写」（『太陽』明治三十七年二月）を発表するにおよぶと、技法上ではつきりと日本自然主義の主要作家としての地位を築くことになる。

その点、荷風はゾラと同じく露骨とか獣的なものにとどまることを主張していたわけではなかったので、作風に発展性があり、たんに本能の奥底や暗い意識を描くだけではなく、つねに「光明」を見出そうとしていたことにお

いて趣向としての露骨なる描写に陥らなかつた長所がある。またゾラの社会主義はマルクスやエンゲルス流儀のそれではなく、フリーエ的な理想主義的社会主義と緊密な関係をしめすところにも一点にとどまることのない可能性を秘めている。ゾラは『居酒屋』や『ジェルミナール』を描くにあたって労働者やその生活をありのままにしめし、その果てにおのずと倫理が浮かびあがってくることをねらつた。それをわたしは「光明」と呼びたい。確かにいずれの作家も醜怪な人物を描くが、その肉体的な苦しみを呈示しながら読者に浮かんでくるものを表出しようとする。逆に労働に苦しむ群像の背景にあつて所有者として肥つていく眼に見えない偶像のような怪物の存在を忘れてゐるわけではなく、最後に死ぬものであるという進化論的な見方を貫く。生態系の循環をしかと押さえてゐるのである。そこにはことさらに憐憫の情が強調されることはなく、無感動な調子のなかに宿命をすら左右する生態系の循環の法則をはずすことはないのである。荷風にそれがそなわつていたことは、おそらくゾラの流儀をつらぬこうとした『地獄の花』（明治三十五年九月）の巻末にしるされた一文を読むにかぎる。

「人類の一面は確かに動物的たるをまぬがれざるなり。此れ其の組織せらるゝ肉体の生理的誘惑によるとなさんか。将た動物より進化し来れる祖先の遺伝となさんか。それはともあれ、人類は自ら其の習慣と情実とによりて宗教と道徳を形造るに及び、久しく修養を経たる現在の生活に於いてはこの暗面を全き罪惡として名付るに至れり。斯く定められたる事情の上に此の暗黒なる動物性は猶如何なる進行をなさんとするか。若し其れ完全なる理想の人生を形造らんとせば、余は先づ此の暗面に向つて特別なる研究を為さざる可からずと信ずるなり。そは実に、正義の光を得んとする法庭に於て、必ず犯罪の證據と其の顛末とを、好んで精査するの必要あるに等しからずや。されば余は専ら、祖先の遺伝と境遇に伴ふ暗黒なる幾多の慾情、腕力、暴行等の事実を憚

りなく活写せんと欲す」（『地獄の花』）

と記すのだが、作品の上ではそれまで地獄を描きながら最後の結末で「光明」の気配を示唆してしめくくっているあたりに象徴の手法を巧みに駆使している。つぎのところがそれである。

「丁度、夕暮時、限りなき健康を齎し来る清涼水の如き九月の風に、馬は肥えて高くないな、いた。昂然として車の扉に立つ園子が頭上には、水晶の様な空よりして、美々しく又愛らしく輝き初めた望みの星！」（右同）それはゾラが『ジェルミナル』で用いた絶望的な状況から可能性・光明を見出そうとした作風と重なってくる。荷風が自然主義に収まらず、ロマン的作風として尊重される脈絡がここにしめされているといえるだろう。

「しかも、彼の足の下ではコール・ピックの深い打撃が、執拗な打撃が続いていた。仲間たちがみんなそこにいるのだ。彼は一跨ぎ毎に彼等が追って来る音を聞いていた。マユの内儀さんはこの甜菜畑の下で脊骨を折り曲げているのではないか、彼女の息使いは煽風器の唸る音を伴って、こんなに喘ぎ喘ぎ聴えてくる。右にも左にも、もつと遠くにも、麦や生垣や若木の地下にその他の聞き覚えのある息使いが聴えてくるように思われた。今、中空で四月の太陽は光輝にかがやき、生産にいそしむ大地を温めていた。養いの胎内から生命は送り、芽は裂けて緑の葉を開き、野原は草の芽生えにそよいでいた。至る所で種子はふくれ上り、伸び、熱と光を切に求めて平野を罅われさせていた。溢れる樹液は囁くような音を立てて流れ、発芽の響は大きな接吻の音のように拡がっていた。また一撃、また一撃と、仲間たちの打つ音は、恰も地面に接近してきたかのように、いよいよ益々明瞭になった。天体の燃え立つ光線に浴して、この青春の朝、このざわめく音に野原は漲っていた。人々は芽生えていた、真黒な、復讐に燃えた軍団は畦あぜの中でおもむろに萌え、来るべき世紀の収穫となるために成

長していて、その発芽は間もなく大地をはじけさせようとしていた」（『ジェルミナル』（下）安土正夫訳）
厭世を徹底したいはずだが、「芽生え」（ジェルミナル）というほのかな転換の一行を書き加え、しかもそれを題名に象徴させたゾラの意図を軽視すべきではない。ここにやがて初期のゾラに反発していたアナトール・フランスが同意をしめしてきて、ドレフュス擁護には連帯していくことになる道筋がある。このアナトール・フランスこそ柳田国男を古代的な消息へと導く覚醒剤であったという不思議な縁。アナトール・フランスの『白い石の上に』はたんなる写実から大いなる主観を蓄えた伝承的領域へと牽引していく手引きとなったのである。

荷風が漱石に認められて朝日新聞に小説を書くことになるのもこの一連の文脈につながってくる。明治四十二年（一九〇九）年、荷風は漱石主宰の朝日新聞の文芸欄に『冷笑』を連載する。その連載の前日までは泉鏡花が『白鷺』（明治四十二年十月十五日～十二月十二日）を掲載していることも奇しき縁である。漱石は一時は本気で英語で小説を書こうとしていたほどの英文学のオーソリティーながらそれをなげうって朝日新聞に招聘されて一介の小説家の身分として独自の活動を展開する。

荷風の『冷笑』は非愛国者とか西洋崇拜者といわれた人物が日本文化に回帰していくやみがたい情念をえぐり出している作品であるのが興味深い。そんな心情は鏡花のすべてにも通じるが、鏡花の場合、早いうちから自覚的に伝承性に視点を置き、柳田国男を引きつけるものになった。そんな一面的な描写に陥らない鏡花の描法は漱石をも感心させることになったわけである。

さて、荷風はどんなことを述べているかという点、

「帰つて来てからもう足掛三年ばかりになるが、私は一日半時だつて彼の地中海のほとりを夢みない時はない

です。然し此の絶間のない憧憬の間にも、現在生きてゐる日本の風土と日本の気候の力を鋭く感受して見るに従つて、私は解決のできない疑問に苦しめられるのです。私が非愛国者と云はれたのは余りに自覚の乏しい模倣の現代を罵つた事から生じた誤解である事はあなたも御承知なのでせう。私は現代のさう云ふお先ツ走りの雷同連中から比較したら、寧ろ頑固な保守派に属すべき人だと云ふ事を自分ながら感じて居るのです。例へば……あなたは御殿場あたりから富士山の全景を見渡した時どう感じます。私は無論心ではバイロンのやうに歌つて見たいと思ひながら、ふいと子供の時分母親の居間の小屏風に見た業平朝臣東下りの土佐絵を思ひ浮かべて、あゝしたクラシツクな敷島の山水には、矢張間の伸びた三十一文字の感想の如何に調和するものかを感じないわけに行かなくなる。私は一度現代の反抗から無頓着になつて見た暁、自分ながら其の思想の奥底にどれだけ深く伝説の力の根ざしてゐたかを知つて呆れて了つた位です」（『冷笑』十二）

敷島の山水という視点には、地中海のほとりの夢を見ていながら忘れられない日本の風土というものへの愛着という自己矛盾がのべられている。軽はずみな西欧心酔者のほうが愛国者であり、その模倣ぶりや矛盾をつけば非愛国者のそしりを受ける。そんな事情を荷風は語りかけている。「伝説の力」はまさに伝承の延長にあり、ここで取り上げている鏡花・漱石・国男・潤一郎・鷗外へと連動する。

荷風は「谷崎潤一郎氏の作品」（『三田文学』明治四十四年十一月）において潤一郎の作品に驚倒したといわんばかりに芸術の一方面を開拓した成功者と評価する。アナトール・フランスやボードレールやポウを引き合いにだしていると同時に鏡花と対比する評家にはそれは違つと厳しく対している。荷風は江戸文化の名残を身をもって生きてきた潤一郎と「にわか仕込み」の鏡花との差異を指摘したかったのであるが、ともあれ、鏡花と潤一郎とは踵

を接していることはまちがいない。荷風は我が意をえたりとばかりに引用している上田敏の一文がある。その主人公を荷風は潤一郎に見立て、「過去の文化の承継」を作品にうちたてる様子が描かれているのでそのまま拝借したい。伝承の威力を共通の了解事項としてとらえているのである。

「憧憬あこがれの情は、春雄（渦巻主人公の名称*）をして斯の如く異邦の美、自然の変化を慕はしめたと共に、都会の複雑な興味にも触れしめて、郷土の精神をしみぐくと感ぜしめた。敢てここに郷土の精神といふ。何となればこれは決して地方や田舎の独占物では無く、文明の匂が行渡つてゐる都会にも、深く染込んでゐるものだからである。洗練され陶冶され彫琢された都会人の生活には、節制がある、訓練がある。而して其静平の裏面には、意外の情熱も執着もあるものである。それが言語ものいひに身振に交際に風俗に自から顕はれて、所謂都雅の風を為してゐる。鋭敏の直覺を持つて居ると同時に、物の両面を公平に観察する能力は、人生に対して大様の態度おほやうを執らしめ、糠喜ぬかよろこびや、落胆おちぢんや、狼狽ろうたい等の醜い挙動しやうちをさせぬ。移住民の一代や二代では、とても模倣し難い此の精神の後景となるものは、鋭い神経の活動に耐へ得る心にして、始めて発見する事の出来る都会美の光景と人情とである。都会人は芸術家が雛形モデルを観る時のやうな眼を以て、人生を観察する。同情と透徹と、冷静と情熱との一見相矛盾した両極を、巧に調和して行けるのは、一国の文明を集沖した地に生れた庇蔭おかげである。これは如何に智識を積まうと、観察を鋭くしようと、過去の文明の承継うけつぎがない、無伝統の地方人には、ちよつくら模倣まね出来ない芸である。春雄は幸にして徳川の文明と絶縁しない家庭に生れ、今日の乾燥無味な画一教育にも害されなかつたので、生れの都会を解し且つ愛する事が出来た」（上田敏「うずまき」）

谷崎潤一郎の場合は美の追求が深まるにつれ耽美的な領域を開拓することにもなる。世間一般では私小説的な自

然主義にかたよるなかで生活臭の濃い作風を浄化する芸術的作品が一方にあったことを認めるべきだろう。しかもそれらは「過去の文化」という基盤を見据えていたところに特色があった点、けっして時流に乗った傾向とは異なるものといえる。リアリティーとは事実をつきつけることではなく、やはり「文化」「伝統」「不易なるもの」を意識しなければ進むところも見えてこないはずであり、リアリティーの根拠は眼で事実をしたためただけではない、存在の律動をさまざまに、むしろ発露をしめしていくものに求めるべきだろう。それは常に一定を保つホメオスタンスであり、免疫力とでもいうべき潜在的活力源と名付けるべきものである。そうなると、当然、共通基盤に脈々と流れる恒常的な文化を据えるのでなければ成り立たないだろう。「物語」の根拠も同じ観点に立ってはいじめて成立するものだ。

*

「物語」というと、普通一般は長大な構想を裏付けにするだろうが、『遠野物語』はフラグメントの「寄せ集め」という特徴をもっている点、この幻想的作風のなかでは異色である。だが、漱石や正岡子規などによって整えられていった写生文に近接する方法でもあり、同時に彼らの俳諧趣味の同心円に収まる営みであると指摘できる。すなわち柳田は俳諧に通じていたわけだが、俳諧の連句の趣をこの『遠野物語』にもたせているといった見方もできる。フラグメント的表出や俳句の解説は読者に自由をあたえ、鑑賞の幅をゆるす。一つの表現が他の表現と共鳴しあつて、いわゆる小説のストーリー性に引きずられないですむ。なかんづく『遠野物語』のフラグメント群は時間性があるため作品全体をえもいわれない伝奇的雰囲気につつんでいることに気がつく。現代的作家ではボルヘスの試み

などこの手法を取り込んであるものといえる。

俳諧を引き合いに出すことで断っておかなければならないのは、柳田が『遠野物語』を執筆した段階での俳諧理解の程度は問題にしないということである。柳田の場合、日本文化の理解においてだんだん高めていったとは思えないのであり、一貫した文化理解があったと推測するからである。特に和歌の実作、詩の実作は文学史上に記録されるだけに柳田が和歌の歴史をふまえていたはずであり、日本人の情緒性や滑稽のあり様には詳しいはずという前提は少しも不自然ではないだろう。

柳田を論じるにあたって俳諧の理解の程度は問わないなどというのは不謹慎のそしりをまぬがれないだろうから、断っておくと、和歌を本格的に修業した柳田が和歌の贈答、歌合わせという形式を見出していたはずであり、そこに一種の俳諧の発生を認めていただろうことは後の「俳諧とFolk-Lore」（大正十四年）あたりに観察できるのであるから理解の程度などというのは言わずもがなといってよい。

論より証拠、『遠野物語』のしめくくり【一一九】にすえられた獅子踊にまつわる歌の数々は伝承の年数に耐えてきた調子を保っている。他の佐々木喜善が語った挿話は柳田が潤色した体裁になっているが、こちらの歌は伝承そのままである。「百年あまり以前の筆写」【一一九】としているように古い時代の名残をとどめている。

この歌には贈答の意味や掛け合いの趣が如実にかんじられる。連作あるいは連歌といった言葉を言霊の位置に保っている華やかさが忠実に表されている。題名を見てもわかるのだが、「橋ほめ」「門ほめ」「馬屋ほめ」「枡形ほめ」「町ほめ」「上ほめ」「家ほめ」といったぐあいに「ほめことば」が主体をなしている。

ここには大向こうをねらうことがないから仲間だけで楽しむ雰囲気に満ちている。言葉の遊戯の風習を柳田はお

さえて発言している。和歌に通じていた柳田は連歌・俳諧へと転換していく過程にも無関心ではおれなかつたはずであり、言葉における音律への関心を導いていったのは当然至極であつた。すなわち伝承中の言葉遊びへの理解の深さということにつながってくる。柳田の「物語」には聞き語りの音律性と深くかかわっていたことは巻末を「ほめことば」で飾っているところに配慮されているように思える。祝ぎ・くどきへと発展してきた「ほめ」たり、「祝」つたりすることは「くどく」つまり「反復性」という音律効果をつねにもなっていたのである。

「語り」の調子に尋常ならざる関心を寄せている模様はつぎのところに明らかである。

「但し俳諧といふ名称は、後には連歌だけの専用する所となつたのは事実で、その原因にはやはり古今集がある。連歌其のもの、歴史はもう大凡わかつてあるが、これにも今一つ以前の根柢があつて、まだ十分に考へられて居らぬ。即ち百韻とか千句とかいふ類の連鎖作法は、今日僅に小児の間に存する火まはし、尻取文句や、へんつぎとか、文字ぐさりなど、同種の興味を以て保存せられた古くからの遊戯であるが、之が三十一字の歌に応用せられる以前に、稍々久しい間、歌を半分づゝ作る習慣があり、俊頼朝臣の頃になると、もう大分もてはやされてゐる。宮廷文学の中心ともいつてよいほどの和歌の贈答、又歌合せが即ち是で今一段だけ新しくなれば、所謂、

天文博士いかに見るらむ

衣のたてはほころびにけり

の如き半分づゝの連作となる。これが既に一種の俳諧であつて、必ずしも二人が共同して一つの完全なる歌を仕立てようといふ為でなく、寧ろ思ひ儲けぬ下の句をよろこび、又所謂難題を以て相手の才を試むべきもので

あつた。これは何れの民族にも古くからあつた技芸の一つであるが、殊に日本は言霊の幸ふ国で、いふ言葉の花やかに美しいものを珍重したのである。例へば、江戸の若者の喧嘩口論に所謂たんかを切つたのは、形容詞たつぷりな言葉を用ゐるほど、いなせな男といはれたので、いはゞ喧嘩の形式を保つたのである。だから中代にはかやうな言葉の贈答は青年男女の間に盛に行はれて、其がすぐれたものは永く記憶せられた。歌垣、かがひの古風習は、この方面から見て意味がよくわかる。即ち、弓矢刀剣相撲などの勝負と文武の差を除けば全く同趣旨のもので、殊に此方では異性の競技も可能であつた故に一層興奮を与へ易く、従つて男女の所謂言問ひには、尤も便宜なる好機会であり、後次第に此機会を設けて交際の便宜を供給したこと、恰も今日の『てにす』など、同じ性質のものであつたことは、今でも盆踊の即興歌の双方掛合になるものが多いのを見てもよくわかる。一言を以て言へば連歌は、言葉仕合ひ、歌勝負の段々発達した一種で、卑近な例を引けば、

一羽の鳥をにはとりとは此如何に

一枚あつてもせんべいといふが如し

或は沙石集の中の蟻とだにとの論議の如きものと系統を同じくしてゐる。又、あいぬのちやらんけ、八重山みやらべのはなくなどと同じ趣のものである」（「俳諧とFolk-Lore」）

しかし、「ほめ」言葉をつらねているからといって手放しで「ほめ」ているかというところではなく、権威あるものを揶揄しているものもある。俳諧の「おかしみ」を感じる。一般大衆の権威への憂さ晴らしがこもっているのである。【一一九】から「けんだんほめ」を取り上げてみよう。「けんだん」は（検断）は藩政時代の遠野六町の自治・収税・檢察の役割をはたしており、この「けんだんほめ」は「ほめ」ながら「ほめ殺し」。税金を取る側と

収める側とは当然、ごくしゃくする事情をうがっている。

「一 まり来てこのけんだん様を見申せや、御町間中おんまちまなかにはたを立前

一 まいは立町油町

一 けんだん殿は二かい座敷に昼寝すて、錢を枕に金の手遊

一 参り来てこの御札見申せば、おすがいろぢきあるまじき札

一 高き処は城と申し、ひくき処は城下と申す也」(『遠野物語』一一九)

「まゐり来て……見申せや」という口調は他の「ほめうた」にも共通な言い回しであるが、へりくだりながら權威の相手を高みにあげて梯子をはずすことをたくらんでいる。下々の人間のふてくされた様を払拭した堂堂たる知性を感じさせる。この一連の「ほめことば」はいずれも道化ぶりによって第三者が歌っているかのごとき印象をあたえ、しかも權威をおちよくっているのが特色である。それが古い時代の權威への対処法であったとすると、ふてぶてしさを感じる。おそらく民衆には戦うべき權威が想定されたうえでこうした反骨の歌をうたったにちがいないのだが、遠野という周縁の地になぜ残っていたかという点、折口信夫が指摘するように徳川氏とかの時の勢力に手を貸した勢力があつて「初春には恒例として、其等の家々、即、檀那の家へ出て来ては、祝福をして行つた」(「ごろつきの話」といった「ほかひ人」の一群がおつたということと無縁ではない。徳川家につかえたものであれば反徳川側を「ほめ殺し」して笑いのめしたにちがいない。「ほかひ人」とは即ち異人であり、なにものにも属さない立場から秩序をゆるがす道化の振る舞いを可能にする道理がある。

ほめ言葉で權威をからかう文脈はシェークスピア劇のフォールスタッフと王との関係に比することもできる。祝

祭空間を描いた『十二夜』の最後に道化が歌う。「……この世のはじめは大昔、／へイ、ホウ、風吹き、雨が降る、／それでも芝居はおしまいだ、／おいらは毎日笑わせる」と歌ってジ・エンドとなる。座持ちの役目は「こっち」と「あっち」のぎくしゃくを取り持つことであつたり、王などの意識に第三者の見方や考え方を注入することにある。柳田がこれらの言葉の数々を採集したのは一般大衆たちがそのような屈託ない言葉を通して、支配しようとするものたちを歌いのめして抵抗している健康な姿を認めたからだろう。この洗練された歌詞は権力への抵抗の作品に十分なっており、この物語をまとめた当の柳田にとつてはもとより今日のわれわれにも示唆的である。この伝承の水脈は民衆のふてぶてしさが十分にみなぎっている。

*

再び『遠野物語』の冒頭にもどつてみよう。権力への明るい抵抗を眺めたわけだが、差別の掟は厳しかったはずである。言葉にもならず、神経が参り妄想を生み出す背景があつても不思議はない。時には「共同幻想」といった領域にまたがってくる民衆の無意識の作用がはたらいたときもあつただろう。そんな消息を『遠野物語』は語っているのかもしれない。それこそ幻想の領域へ入つていく道程である。「目前の出来事」は幻想の樹海をかきわけて消息不明な物や出来事を探索することであるだろう。

そうすると、冒頭の地勢を描いた箇所は軽々しくすすむわけにいかない。

そこで、消息不明な領域ということになると、なんとといっても「遠野」に始まる地名の由来である。つまり柳田が「二」に「遠野郷のトーはもとアイヌ語の湖という語より出でたるなるべし、ナイもアイヌ語なり」しるすよう

に遠野の一带はアイヌに起源をもっている。湖であったころの記憶に消息を持つ地名である遠野は「言葉の化石」としては上等なひびきを持つ。大きな湖は特に名を呼ばず、トーとだけ呼んでいたらしい（山田秀三『アイヌ語地名の研究2』）。北海道の支笏湖や洞爺湖などもただトーといていたようだ。ちなみに湿原で有名な釧路には釧路川があり、その源は屈斜路湖はクスリ・トー（温泉・湖）による。そして釧路川左方に同じくトーつまり「遠野」があるのである。

「七内八崎」の「内」（ナイ）は柳田が書くように「沢」「谷」のほかに「川」を意味するアイヌ語である。湖があれば当然、ナイがいたるところにできる。それが「七内」である。ベツ（Pet）も同じように「川」を意味するが、北海道の地名にはナイ・ベツのつく地名がつくのはアイヌの生活が川や沢ときつても切れなかったからにちがいないからである。「七内」は西内・水内・小水内・上栃内・下栃内・来内・佐比内であるが、遠野は上閉伊郡に属する。金田一京助の『アイヌ語研究』にナイの例としてあがっている閉伊郡にも浅内・大津久内・谷内・貝内・鬼米内・大巢内が列挙されている。閉伊郡をわける閉伊川は「閉伊川の流れには淵多く恐ろしき伝説少なからず」〔五四〕とあるように川は伝説の時空ともなる。

トーノが遠野の地名に変化しながら湖から川が派生し、そのつど生まれる伝説・伝承が土地に染み込んできたことは間違いない。現今、水神を清水の近くに見かける道理はここに由来する。物語の不思議は、消えるものから表象されるものへと刻みこまれ、やがて再び消えるものとなって川に流れ、土地に染み込んでいくことだろう。古い伝承や事物はそこに源を持つ。それは「足跡」というやつである。「足跡」はアイヌ語で「ルー」、その足跡が越えていく（「シー」ところが「クシ・ルー」すなわち「峠」であった。〔二〕に出てくる「六角牛山」は「ルー・

クシ・ウシ」であり、「越える・所の・ある所」となるが、「ウシ」は『萱野茂のアイヌ語辞典』によればつぎのような事例を例示している。

①水を汲む所。②薪を取る所。③下る所。④上る所。⑤鹿が泥をすり擦りつける所。⑥休む所。
③④は「クシ」と「ウシ」とが同意であることを意味するのだろう。「下がる所」「上る所」いずれにしても「峠」を意味することにちがいないからである。①⑤は水に起源を持つ説明であり、生活に不可欠の安息の場である。

トーノの湖は流れたすえに猿ヶ石川にそそぎ、多くの谷川もまたここに落ち合う。伊能嘉矩の「閉伊郡地名考」によれば「猿」は北海道日高のサルと同じ語源に由来し、原名はサロツペあるいはサラオペツだとし、「茅多き浪音高き処」と定義している。遠野郷をさかのぼっていけば、北海道のアイヌと同じく湖・川・水を淵源とする人たちの原郷であったのだ。

『遠野物語』でよく知られる「河童」伝説もまた水の精であり、「物語」の淵源となつていくことで第一章の最後にしるしておきたい。大友幸男は「カッパ」がアイヌ語で「平らにする」という意味があることから「平べったい頭」に結びつけてアイヌ語説を立てているわけだが、なるほどと納得させられる。

「アイヌ語の『鷺』は『カパチリ』で、語源は『カパ・チリ』（平べったい・鳥）のようです。『コウモリ』も『カパ・プ』（平べったい・者）です。『平べったい』とは『頭』を指したもので、『イヌワシ』などはいかにも『平べったい頭』をしています。

『河童』は頭がひらべったいうえに、嘴をつけていますが、或いは『カワウソ』と『鷺』のあいのこと考えられたこともありそうです。対馬方言で『カワウソ』は『ガツパ』ですが、古朝鮮語の『ガツパ』（川）から

きたようです。

アイヌ語の『カパ・チリ』（平べったい・鳥）の『カパ』は、古朝鮮語の『ガツパ』（カツパ）に音が通じます。こちらは『川』ですから、あれやこれやが混成されて『河童^{かっぱ}』の呼び名が生まれ、中世ごろに亀の甲羅をつけた鳥のような姿が創造されたこともありそうです。

そもそも『河童』の『河』の『カ』は分かるとして、『童』を『パ』と読むのは無理があります。全くのあて字になりますから、音の『カツパ』の意味の方を考えるほかなくなります。

たとえばアイヌ語で『カパ・パ』は『平べったい・頭』になります。子音が二つ続けば『カツパ』のようにつまりがちです」（『日本のアイヌ語地名』）

このほか「二」には附馬牛（つきもうし）が出てくるが、「チクニ・パ・ウシ」で、「樹木の満ちる場所」の意だという。猿ヶ石川の支流の小鳥瀬川の流れる全流域にわたる土淵にも「ト」の音が感じられる。「閉伊地名考」では「tonch」（穴）と「Pet」（河）の組み合わせで解釈しているが、「穴」の説はくみしがたい。

青笹という地名については「閉伊地名考」では「アン・チャシ」（唯一の・砦）と「アオ・チャシ」（中に在る・砦）の二つの解釈を出しているが、青の部分がよくみえてこない。

小友は小友川の流域であるが、「オ・ト・モ」と勝手に分解すると、トは湖・沼、モは「静かな」ということになるのだろうか。「閉伊地名考」では「オト・モ」（甚だ・平安）としてあるが、「オト」を「甚だ」とする辞典がない。

「二」に出てくる「達會部^{たっせいぶ}」は『閉伊地名考』では「土淵」とまったく同じだが、タ行とバ行の音が共通なのは

わかるものの、音の転換がありうることなので、同列に扱うことができるのか判明しない。課題としておきたい。ここでは地名をアイヌ語で解釈することではなく、物語の淵源が水脈にあることを示唆することが目的である。柳田と近い立場にある泉鏡花の多くの作品が水のイメージに彩られていることも無縁ではありえない。「トー」(湖)は母なる胎内をもつて「遠野」を抱きかかえていたからである。水辺にきざす「伝奇」や「奇異譚」や「ローマンス」の幻想の物語をつむぎ出す故郷として遠野(トロー)は今ここに現前しているのである。オンデイナーヌやメルジーネなどの物語が水に淵源を持ち、今なおタルコフスキーのような人が「水」を物語に据えて人間の原郷を追求するのも水辺が人と不可分だという消息があるからだろう。

注

- * 高橋康雄『風景の弁証法』北栄社、一九九八年。
- ** (渦巻主人公の名称)は荷風による補注。

参考文献

- 柳田国男『遠野物語 山の人生』岩波文庫、一九七六年
- オウイデイウス『転身物語』田中秀央・前田敬作訳、人文書院、一九六六年
- エリック・A・ハヴロック『プラトン序説』新書館、一九九七年
- 柳田国男「デアルとデス」(『定本柳田国男集 第三十一巻』筑摩書房、一九七〇年)
- 柳田国男「今までの日本語」(右同)
- 『柳田国男全集 2』筑摩書房、一九九七年

- 坪内逍遙「小説神髓」(『逍遙選集 別冊第三』第一書房、一九七七年)
 F・D・ピート『シンクロニシティ』管啓次郎訳、朝日出版社、一九八九年
 司馬江漢「西洋画談」(『洋学 上 日本思想家大系』岩波書店、一九七六年)
 夏目漱石「自然を写す文章」(『漱石全集 第十六卷別冊』岩波書店、一九七七年)
 永井荷風「ゾラ氏の故郷」他(『永井荷風全集 第七卷』岩波書店、一九九二年)
 徳田秋声「光を追うて」(『秋聲全集 第十八卷』臨川書店、一九七五年)
 徳田秋声「文芸雑感——正宗氏へお願ひ」(『秋聲全集 第十五卷』臨川書店、一九七四年)
 永井荷風「地獄の花」(『永井荷風全集 第二卷』岩波書店、一九九三年)
 ゾラ『ジェルミナル』上・中・下、岩波文庫、一九五四年
 永井荷風『冷笑』(『永井荷風全集 第七卷』岩波書店、一九九二年)
 永井荷風「谷崎潤一郎氏の作品」(『永井荷風全集 第七卷』岩波書店、一九九二年)
 上田敏「うずまき」(『定本 上田敏全集 第二卷』教育出版センター、一九七九年)
 柳田国男「俳諧とFolk Lore」(『定本柳田国男集 第三十卷』筑摩書房、一九七〇年)
 折口信夫「ごろつきの話」(『折口信夫全集 第三卷』中公文庫、一九七五年)
 大友幸男『日本の地名考』三一書房、一九九七年
 萱野茂『萱野茂のアイヌ語辞典』三省堂、一九九六年
 伊能嘉矩「閉伊地名考」(『遠野方言誌』、『日本民俗文化資料集成 第十五卷』三一書房、一九九四年)
 田村すず子『アイヌ語辞典』草風館、一九九六年
 山田秀三『アイヌ語地名の研究 2』草風館、一九八三年
 後藤総一郎監修『注釈 遠野物語』筑摩書房、一九九七年
 金田一京助『アイヌ語研究』三省堂、一九六〇年