

# スパイラルなクロニクル ——説話文学研究と 1950 年代の視覚文化

Spiral Chronicles:

Rethinking *Setsuwa Bungaku* (Narrative Literature) Studies and Visual Cultures in the 1950s

荒木 浩  
Araki Hiroshi

## 1951・52年～63年というエポック

1952年9月、「総天然色」(technicolor)の映画『風と共に去りぬ (Gone with the Wind)』が、日本で公開された。アメリカでは、39年に封切りされている。戦争を挟んで、13年も経た後のことであった。

映画「風と共に去りぬ」(1939年)は太平洋戦争前にアメリカで封切られ、戦後、1952年になって、ようやく日本で封切られた。戦前の日本の大新聞を見ると、主演が赤毛のスーザン・ヘイワードに決まりそうだとか、ドルがないので輸入できないとか騒いでいる。

このように回想する小林信彦は、その「(騒ぎ)はアメリカとの戦争が始まって、ひそかに持ち越され」、上海、シンガポール、マニラなどの外地で、軍人を中心とする日本人がこの映画を観ていたと述べる。その中には徳川夢声や小津安二郎もいて、アメリカの国力を見せつけられて大きな衝撃を受けたという。海軍がマニラで没収したこの映画のフィルムは、内地へ運ばれて、日本でも上映された。その一つの場合が東京帝国大学であり、観客の一人に、後のノーベル物理学賞受賞者・江崎玲於奈がいたという。そうしたいくつかの興味深いエピソードが、小林のエッセイには紹介されている<sup>1</sup>。

その中で小林は、徳川や小津が受けたインパクトには、「(総天然色映画)へのあこがれもかなりあったと思う」と付言している。作品の卓抜さはいうまでもないことだが、なにより「南北戦争の動乱を生き抜くスカーレット・オハラを、空前の壮大なスケールと華麗な色彩で描いた『風と共に去りぬ』は、いま観たって、七十何年も前にあれだけの

<sup>1</sup> 小林信彦『映画×東京とっておき雑学ノート 本音を申せば④』所収「映画をどうえらぶか?」「(劣化した国に生きる)」(初出2007年、単行本は2008年刊。引用は2011年刊の文春文庫版)。

カラー撮影を実現した科学の力と技術水準の高さに、驚嘆を禁じ得ないくらいだから<sup>2</sup>、当時の人々が驚くのも無理はない。戦後の日本人にとっても、それは依然、画期的な立体的映像世界を誇る、70ミリテクニカラーの迫力であった。

しかし日本でも、『風と共に去りぬ』のアメリカでの封切り以前から、天然色映画実現の試みと技術革新は、地道に推進されてきた<sup>3</sup>。その象徴的結実が、『風と共に去りぬ』公開前年の1951年3月に、日本初のカラー長編映画と喧伝して封切られた<sup>4</sup>『カルメン故郷に帰る』(松竹)である<sup>5</sup>。長部日出雄によれば、その技術は、テクニカラーの「三色式」に対して、「発色式」を日本独自に開発・改良した方式であるらしく、富士フィルムが1950年に、「国産カラーによる最初の長編劇映画」の制作について、「日本映画監督協会に協力を求め」、相当の苦労を重ねて、『カルメン故郷に帰る』が実現する<sup>6</sup>。当時の日本のカラー技術には多くの制約があった。もしもの時の保険として、モノクローム版の撮影も行われ、むしろそちらの方が出来が良かったという裏話も伝えられている<sup>7</sup>。

『カルメン故郷に帰る』という映画に対する評価は、カラー映画としての出来具合に集中する。参照すべきは、「勿論テクニカラーに及ぶべくもないが、今日までわが国に上映されたシネ・カラアよりはずっといい。現在の段階で、これだけ出来れば、労を多としないといけない」、「日本の映画界にもやっと長編色彩版劇映画が生まれたということ、一種の感動さえ覚える」、「ともかく私たち自身の色彩映画を持つことができるようになったのがうれしい」などと述べた、著名な映画評論家、双葉十三郎の批評である<sup>8</sup>。「やっと」「生まれた」長編カラー映画を悦び、「現在の段階」の「出来」について、「一種の感動さえ覚える」と率直に言及する様子は、よちよち歩きを始めた、本邦初という自前のカラー映画に対する慈愛に溢れている。それ故に、翌年に「ようやく」公開された『風と共に去りぬ』の観衆は、改めて、彼我のカラー映画に対する圧倒的な差異の認識を突きつけられた。描かれたアトランタの戦火の生々しさは、海軍が日本へこのフィルムを持ってくるモチベーションともなったと推測されているが<sup>9</sup>、13年の時を遡って、戦時の記憶をもまた、ありありと呼び覚ましたことだろう。

一方で、画家の宮本三郎が『カルメン故郷に帰る』を評して、「素朴な出来ではありませんけれども・・・絵でいえばナチュラルイズム——自然主義の時代に属する色彩効果だと思えます。主として自然の色を模倣する、自然の美しさを色彩的に生かそうとする意図が現れております。それが偶然といっちはおかしいですが、日本の自然をわりと素直

<sup>2</sup> 長部日出雄『新編天才監督木下恵介』第八章「日本最初の総天然色映画」(論創社、2013年)。同論には戦後初公開のテクニカラー映画『ステート・フェア』(アメリカ、1945年)に始まる戦後のカラー映画受容史が同時代的に語られている。

<sup>3</sup> 富田美香「総天然色映画の超克——イーストマン・カラーから『大映カラー』への力学」(ミツヨ・ワダ・マルシアノ編著『戦後』日本映画論 一九五〇年代を読む)青弓社、2012年)参照。

<sup>4</sup> 当時のポスターには、「大松竹の壮挙！日本最初の総天然色映画」と謳われる。

<sup>5</sup> 現在では、美しくデジタル加工されたバージョンを観ることができるので、印象は異なる。2013年、NHK BSプレミアムで放送された。

<sup>6</sup> 前掲長部日出雄『新編天才監督木下恵介』第八章。

<sup>7</sup> 長部日出雄前掲書、同章。

<sup>8</sup> 同上。出典は『キネマ旬報』。

<sup>9</sup> 小林信彦前掲書参照。

に出しているということです<sup>10</sup>」と、日本の自然と色彩観に触れていることは、本稿の以下の議論と関わって興味深い。もともと画家志望で、色彩感覚も鋭敏だった黒澤明が、ずっと白黒映画を撮り続け、ようやくパートカラーの作品を発表したのが、1963年の『天国と地獄』であったことも、併せ思い起こしておきたい。

というのは、いささか唐突な物言いになるが、カラー映像の映画について、いま見た年表は、日本の説話文学の研究史を述べようという本稿にとって、物理的にも象徴的にも重要な意味を持つからである。1951年、そして続く1952年～1963年あたりの時間に、説話文学は絵巻と密接に関連して考察された。そして映画もまた、絵巻のアナロジーとして、人々の心を捉えようとしていたのである。

## 映画と絵巻のアナロジー

『風と共に去りぬ』という映画は、時代絵巻、人間絵巻などと評されることもあった。一方で、50年代から60年代には、日本でも『大江戸風雲絵巻 天の眼』（松竹、1957年）や『大奥絵巻』（東映、1968年）などという、「絵巻」を題名の一部とする映画も生まれている。

たとえば映画データベース「allcinema」（<http://www.allcinema.net/prog/index2.php>）に「絵巻」のキーワードを入れて検索すると、次のような作品が列挙される。年代順に整理して引用してみよう。

- 1955 応仁絵巻 吉野の盗族
- 1957 大江戸風雲絵巻 天の眼
- 1968 大奥絵巻
- 1972 晴姿おんな絵巻
- 1976 徳川女刑罰絵巻 牛裂きの刑
- 1977 好色源平絵巻
- 1977-78 まんが日本絵巻 〈TV〉
- 1986 韓国乱熱絵巻／新・赤いさくらんぼ（韓国、劇場未公開）
- 1989 変幻退魔夜行 カルラ舞う！ 奈良怨霊絵巻
- 1993 取立屋本舗ベビィ 闇金絵巻 〈オリジナルビデオ〉
- 1994 女淫地獄絵巻（香港、劇場未公開）
- 1995 卍舞2 妖艶三女濡れ絵巻
- 1996 大江戸淫乱絵巻 色欲乱れ舞 〈オリジナルビデオ〉
- 1996 大江戸淫乱絵巻 敵討篇 〈オリジナルビデオ〉
- 1996 大江戸淫乱絵巻 復讐篇 〈オリジナルビデオ〉
- 1997 江戸城大奥綺譚 大淫乱蕩絵巻 〈オリジナルビデオ〉

<sup>10</sup> 長部日出雄前掲書、同章による。出典は『キネマ旬報』の対談。

- 1998 続・女淫地獄絵巻（香港、劇場未公開）
- 2001 泥蜘蛛草子絵巻〈オリジナルビデオ〉
- 2009 緋音町怪絵巻〈オリジナルビデオ〉
- 2011 フェイク 京都美術事件絵巻〈TV〉

ここには、「エロティック」と分類される映画が多く含まれる。そうした通俗性を見ても、50年代から現代に至るまで、そして香港映画や韓国映画も含めて、「絵巻」という名称で流通する映画のタイトルの定着を確認することができるだろう。

絵巻の方も、映画とは親和的だ。絵巻を「手の中の映画」というたとえで表現することがある<sup>11</sup>。それは、手の中で繰り延べて展開される絵画の動的世界が、映画によく似ていることからの譬喩である。スタジオジブリの高畑勲というアニメーターは、12世紀以前に日本で活発に展開した絵巻という形式と芸術が画期的であることを論じて、絵巻を「時間的視覚芸術」とたとえ、「現実感のある映像を時間とともに繰り展げて、物語をありありと語っていく芸術」と語り、絵巻を映画やアニメーションの原点とみる。実作者からの指摘として重要であろう<sup>12</sup>。

### カラーであること／カラーではないこと (to be colored or not to be colored)

カラーの衝撃、ということを述べた。その一方で、日本の文化、とりわけ古典文学には、抽象的な色彩表現が乏しい、といわれることがある。佐竹昭広は、この問題をめぐって、日本古代語の色名に即した、優れた言語学的考察を行っている。

佐竹に拠れば、「上代の日本語の中で、純粹に色名という名を付して挙げるができる語は」、「アカ、シロ、アヲ、クロの四色」であり、「古代日本語は、純粹な本来の色名に非常に恵まれない言語であった」。「ホメロスの言語的風景が究極的に無色であると言われるならば、古代日本語も色彩的には至って殺風景であったと言えよう。在るのは『赤』『黒』『白』『青』という色彩なのではなく、『明—暗』『<sup>アカ</sup>頭—<sup>クロ</sup>漠』という光の二系列であるに過ぎない」という。「古代日本語における色名の性格」と名付けられたこの画期的論考は、50年代前半に構想され、1955年に発表された<sup>13</sup>。このことも、これまで見た年次表に組み込んでおきたい。

<sup>11</sup> 「時間の進行とともに画面に場面の転換、展開を見せるものは、現代にあつては映画の映像がそれである。……絵巻物が一定の枠の中で画面を流動展開させているのと、映画がスクリーンという枠の中で画面を展開させていることには共通したものがある。絵巻物は鑑賞者自身が手で操作するのに対し、映画は機械が操作するという違いはあるが、どちらも絵（画面）を動かすという点では一致している。そして画面の側からすれば、どちらも画面自身が流動してストーリーを運ぶという点で両者は一致している。こうした絵巻物の性格をとらえて、「手の中の映画」とよんだひとがあるが、まことに肯ける表現だと思う」（奥平英雄『絵巻物再見』角川書店、1987年）など。

<sup>12</sup> 高畑勲「説話絵巻 スピード感あふれる展開」（『週刊朝日百科 世界の文学』083、2001年2月）。

<sup>13</sup> 『国語国文』24-6、1955年。その後、佐竹『萬葉集抜書』（岩波書店、1980年）に掲載。佐竹によれば、古代語の色名の乏しさに着目した嚆矢は、チェンパレンの英訳『古事記』（1883年）であるという（佐竹昭広『古語雑談』岩波新書、1986年）。

一方、民俗学者の柳田國男（1875-1962）に、日本人の色彩観をめぐる重要な分析がある。柳田は、『明治大正史世相篇』（1930年）の中で、日本の自然が、「緑の山々の四時のうつろい、空と海との宵暁よいあかつきの色の変化に至っては、水と日の光に恵まれた島国だけに、また類もなく美しく細かくかつ鮮やかであった」という。それに対して、言葉の面では、「元来はなほだしく色の種類に貧しい国であったといわれて居る」と指摘する。ただし、柳田は、そのことを否定的には捉えない。それは、「われわれの祖先の色彩に対する感覚が、つとに非常に鋭敏であった結果」ではないか。「つまりわれわれは色に貧しかったというよりも、強いて富もうとしなかった形跡がある」、「われわれは色彩の多種多様ということに、最初から決して無識であったのではなく、かえってこれを知ることがあまりに痛切なるために、忌みてその最も鮮明なるものを避けていた時代があったのである」と解釈して、独自の日本人論を展開するのである。

これは、先に引用した、『カルメン故郷に帰る』についての宮本三郎のコメント——「絵でいえばナチュラリズム——自然主義の時代に属する色彩効果」であり、「主として自然の色を模倣する、自然の美しさを色彩的に生かそうとする意図が現れて」、「日本の自然をわりと素直に出している」——を想起させて興味深い。

絵巻物も、複製本として流通するには、技術や価格上の問題があり、映画と同様に、かつては白黒写真で紹介され、鑑賞され、分析されることが通常だった。本格的なフルカラーの絵巻全集が刊行されるのは、中央公論社の『日本絵巻大成』（1977年～）を待たなければならない。

そのころ、古代・中世の絵巻の内容は、『源氏物語絵巻』に代表される、静的な物語絵巻と、『信貴山縁起絵巻』に代表される、動的な説話絵巻とに大別されて、分析されることが通例であった。人物の躍動や表情など絵巻の魅力が、モノクロームでもはっきりとかがえるのは、説話絵巻の方である。カラーではなく白黒で伝達することで、色彩ではなく、線描性が浮き彫りにされ、むしろ輪郭がくっきりと動的に表現される説話絵巻に、注目が集まった。それが戦後の50年代の状況である。

映画やアニメーションなどとの類似性が明確なものも、この説話絵巻というジャンルである。アニメーターの高畑が注目したのも、その代表である『信貴山縁起絵巻』や『伴大納言絵巻』であった<sup>14</sup>。

50年代の研究成果を展開した武者小路穰『絵巻 プレパレートにのせた中世』（美術出版社、1963年）には、線描的に描き取られた説話絵巻にうかがえる、戦後的な時代状況を投影した民族と民衆のエネルギー、そしてその躍動やリアリズムが強調されている。

説話文学という、庶民のクチガタリのエネルギーにささえられて、とりあげるぶたいのおしひろげられた、あたらしい文学を主題としたときに、絵画の構成は、当然それまでの物語絵のせまい世界をぬけだして、はげしいうごきとひろい空間性とをもちこむことができるものでなければなりません。・・・描法も、倭絵のつくりあげたゆたかな色彩感にたすけられながら、そこにひろげられた空間と、画面の

<sup>14</sup> 高畑勲『十二世紀のアニメーション——国宝絵巻物に見る映画的・アニメ的なもの』（徳間書店、1999年）参照。

うつりを反映したいきおいのある描線を表面におしだしていきます。このいわば唐繪的な墨がきの線は、倭絵をえがくばあいにも、適確な描写をするために専門絵師のあいだではまなばれていたもので、仏教図像や世俗画には部分的にみえていたものですが、ここでふたたびおおきな位置をしめるようになります。絵画の主題と構成・色彩と描線とが、こうして説話のいきいきとしたはこびにふさわしい、みごとなつりあいをとって展開してきます。(下線は引用者)

こうして武者小路が取り上げるのは、『信貴山縁起絵巻』『伴大納言絵巻』『鳥獸戯画』など、「12世紀もおそらく後半にうまれた日本美術の傑作」とされる絵巻である。武者小路は、作品の力の根底に、クチガタリ (oral tradition の謂だろう) の説話があるといい、その意義を認めて、これらの特徴を、「説話性」とまとめている (前掲書)。

絵巻研究において「説話性」の意義が見いだされたのはいつだろうか？ 武者小路は、中井宗太郎の「信貴山縁起絵巻の一考察——人民リアリズムのあけぼの」(『歴史評論』1951年3月)という論文に注目する。この論文は、「変革期の迫真性のある芸術が、変革のためのはげしいたたかいつける民衆のエネルギーにあしばをおくことなしには成立しない、という、きわめてただし、しかもそのくせこれまでの美術史ではみおとされがちだった大前提を、『信貴山縁起絵巻』についてズバリと指摘」したものだとして武者小路はいう (前掲『絵巻』)。刊行年時に注目したい。ふたたび1951年という前史が確認できるだろう。

## 益田勝実 (1923-2010) の画期的研究——「説話文学」と「絵巻」

武者小路絵巻論の重要な前提に、益田勝実『説話文学と絵巻』(三一書房、1960年)という歴史的な研究書がある。益田は、説話と絵巻を、文字通り方法論として結びつけ、それを「文学」研究の範疇で論じていく。

この書は、戦後の日本古典文学研究において、説話と文学の結びつきをめぐる議論の原点となった書物である。武者小路は、この書に対して、書評も行っている。そこでは、本書が説話伝承を文学の視点から捉えた画期的な論であり、「民族文化の再評価論以来、むかしの国文学界では軽視されていた説話文学が脚光をあびるようになったものの、一方では、神話・伝説・昔話などがゴツチャにされたり、説話と説話文学をわけて考えてみようともしない粗雑なあつかい方が横行している」研究動向の中で、「具体的な史実考証をふまえながら、どんなハナシが説話としての生命をもつかを、貴族社会と民衆社会とのそれぞれについてあきらかにしている」、「これだけいきいきとして、説話と文学の『出会い』をうきばりにすることで、『人間および人間性の問題を、複雑な構造においてつかもうとする』文学としての位置が、はじめてハッキリしたのではないかとおもう」(『日本読書新聞』1960年5月2日)などと、その意義を論じている<sup>15</sup>。

この時代に、益田が提示した「説話文学と絵巻」というテーマ設定と、その「文学」的

<sup>15</sup> 鈴木日出男「解説」『益田勝実の仕事1』(ちくま学芸文庫、2006年)参照。



分析は、絵巻物研究の中で、きわめて斬新なものであった。『説話文学と絵巻』という書物自体の完成・刊行は1960年初頭だが、その内容は、1953～59年までの論文を中心に書き下ろされたものである。

## 説話と文学との出会い

『説話文学と絵巻』という本が与えた研究史上の影響は多方面にわたるが、最もよく知られた重要なことは、「説話文学」についての定義である。益田は、〈口承と文字との出会い〉、ということ言う。

説話文学は説話そのものではない。説話は口承の文学の一領域である。また、説話文学は、しばしば誤解されているように、その説話を文字に定着させたものでも、説話が語る内容を素材として文字で書いた文学でもない。過渡的にはそう見える現象を含みつつも、本質的にはそれとも違う独自のものである。一口にいえば、それは、口承の文字である説話と文字の文学との出会いの文学である。それぞれに異なる点を持つ二つの文学の方法が、助けあったり、たたかいあったりしてできる、文字による文学の特別な一領域である。(中略) 説話文学の・・・もっとも大きな特色は、人間および人間性の問題を、複雑な構造においてつかもうとする点である。(『説話文学と絵巻』<sup>16</sup>、下線は引用者)

今日でも、この「説話文学」の定義は、定説的なものとしてしばしば引用される。それは、1950年代に形成されてまとめられたものだったのである。

益田の議論の前提には、第二次世界大戦中の日本文学研究(国文学)への反省と戦後の解放があり、1952年の占領体制の終了を挟んで変動する、戦後の政治と時代状況がある<sup>17</sup>。益田勝実自身が、みずからの戦争体験と帰還後の政治的・社会活動を通じて、戦後社会を真摯に受け止めた人物であった。

この論にもまた、1951年の前史がある。西郷信綱の研究である。

1951年10月、益田の7歳年上に当たる西郷信綱(1916–2008)は、文学研究を「戦争によってもっともひどく破壊された学問」と称し、新しい『日本古代文学史』を構想して刊行した(岩波全書)。これは、時代を刻印するできごとであったが、それは、この本の発生にとどまらない。西郷は60年代に入って、1963年4月に、この書を全面的に書き

<sup>16</sup> この問題については、荒木浩「メディアとしての文字と説話文学史——矜持する和語」(説話文学会編『説話から世界をどう解き明かすのか 説話文学会設立50周年記念シンポジウム [日本・韓国]の記録』笠間書院、2013年7月)で別の視点から詳述した。なおこの「改稿」に類比的な改版として、西郷信綱・永積安明・広末保著『日本文学の古典』(岩波新書、1954年)と同二版(1966年)が挙げられる。

<sup>17</sup> 関連する時代の状況については、村井紀「国文学者の十五年戦争」①②(『批評空間』II 16、1998年1月、同II 18、1998年7月)他、多くの論考があるが、近時の論考では、『平家物語』をめぐる近代的受容を論じ、益田勝実とも関わりの深い国文学者永積安明の戦中と戦後の活動についても批判的追跡のある、大津雄一『『平家物語』の再誕——創られた国民叙事詩』(NHKブックス No. 1206、2013年)とその参考文献が有用である。

直し、『改稿版』を刊行しているからである<sup>18</sup>。かくして、1951・52年～63年というタイムスパンは、らせん状に絡まって、文学史研究史上にも、エポックメイキングな展開を見せるのだ。

さて、文字と口承の出会いや葛藤を経て、説話文学が生まれる、という益田の定義は、一見、W・J・オング『声の文化と文字の文化 (*Orality and Literacy*)』(1982年)が捉えるような、一般的な問題であるようにみえるが、そればかりではない。益田の前提には、平安貴族社会に「文学の『永遠性』」と「階級的モメント」(西郷前掲書)を見る、戦後の問題が配置される。

古代文学という概念は、人類史の発展における古代・中世・近代という諸段階を前提とし、それに裏づけられた史的概念であって、そこにはすでに一定の意味、すなわち文学の生産と享受が支配的には古代貴族階級によってなされ、その階級性を荷なったところの文学という一定の意味が予想されているのである。それを文学の階級性とよんでいい。・・・平安期中期以後の物語文学、並びに院政期の『今昔物語』が非古代的要素を多分に有しながらも、なお古代文学という範疇でとらえることが可能でもあり正当でもあるゆえんも、文学のこの根本的階級性の見地からでなければならぬ。・・・いわゆる文学の「永遠性」とこの階級的モメントとを、全き対立物であると見なし、後者を廃棄して「永遠性」にのみ固執しようとするのは、水の性質を蒸留水に求めるのと同じく、これほど真実から遠ざかったものはない。文学史のあらゆる真実は、文学のいわゆる「永遠性」が、他の歴史的諸現象と同じように、常にこの階級的モメントにおいて、このモメントを不可避の媒介として現象するのであることを、疑う余地なく証示している。(西郷『日本古代文学史』、下線は引用者)

上記は『改稿版』では削除された部分である。益田論には、こうした議論を相対化して、平安文学の発生を総合的、もしくは普遍的に捉えようとする方法論的操作がある。文字と口承の出会いは、歴史的な階級闘争の次元を前置しつつ止揚して、抽象的論述へと昇華される。

## 前提としての柳田國男と〈笑い〉

当時、伝承説話を考察する立場としては当然のことだが、益田勝実が繰り返し引用し、より直接かつ批判的に受け止めた先行研究は、柳田國男の口承文芸論である。柳田が焦点化する、文字を持たない民衆の口承文芸という視点ではなく、対極的に、益田は、浮遊する口承世界が、貴族社会の文字に書き留められて昇華する、一回的な出会いの場を想定して、口承的〈文学〉としての説話文学を構想する。益田には、『今昔物語集』の集成など、

<sup>18</sup> 岩波全書。その後、同時代ライブラリー277(岩波書店、1996年)、岩波現代文庫(岩波書店、2005年)、『文学史と文学理論Ⅱ 日本古代文学史』(西郷信綱著作集7、平凡社、2011年)に収録。



平安時代に大きな潮流を迎える説話文学の発生について、文字に書き記された伝承世界が、歴史性の中で、文学として飛翔する契機をどう考えるかという、文学史としての問題意識が強くあった。益田は、口承の語りと文字による文学的筆記性が出会い、闘争し、葛藤して生み出される文学として〈説話文学〉を捉え、そこに、貴族性と常民と、階級をトランスして、「複雑な構造においてつかもうとする」、文学としての真摯な可能性を見出す。

益田の説話文学論には、口承文芸の把握において、柳田をアンチテーゼとしてジャンプした、戦後的な文学史が抽出されている。たとえば、先引の文字との出会いを論じる部分に続けて、益田は、「説話文学」とは「作家が直接に自己の内面的事実や社会の現実と直面して描き出す文学ではなく、かれが、口承のはなしという一つの、すでにある文学の方法で貫かれている伝承としての現実的存在に、自己を対置させて行う文字による文学創造である。いわば、現実との一見非直接的な関係の下で、現実と深くかかわりあう文学が成立しているところに、説話文学の特質がある」と説いている（『説話文学と絵巻』「説話文学の方法(-)」）。この「口承のはなし」の定義として、批判的に対置されるのが柳田國男の日本民俗学である<sup>19</sup>。

益田勝実は、『説話文学と絵巻』の前提に、「今昔物語の問題点」（『日本文学』1954年7月）という旧稿があると記している<sup>20</sup>。『今昔物語集』の中で、笑話ばかりを集めた巻二十八の説話群の分析を中核に据えた論文である。

それと符合するように、戦後のこの時期、柳田の多くの研究の中で注目されるのが、〈笑い〉をめぐる研究である。柳田は、敗戦直後の1945年暮れに『笑の本願』を刊行した。時局をにらんだ意識的な出版である。また、占領期終了後、テレビ放送開始の年にあたる1953年には、『不幸なる芸術』を出版している。笑いをめぐるこの両書は、のちに岩波文庫では一冊にまとめられている<sup>21</sup>。彼が、戦後の世相の中で、改めて伝承世界の笑いに対する愛惜と復権を説いていることは重要である。1945～53年という、この二冊が区切るタイムスパンにも注意したい。

『不幸なる芸術』は、柳田が愛惜する『今昔物語集』巻二十八の笑いを「ヲコの文学」として細かく分析している。戦後の説話文学研究において、『今昔物語集』という作品の果たした役割はとても大きいのだが、いま注目したいのは、柳田と益田の関係である。益田の「今昔物語の問題点」という論文は、柳田の笑いの研究『不幸なる芸術』刊行の翌年に発表されているからである。益田勝実の「今昔物語の問題点」という論文の意図するところは、あきらかに、柳田の〈笑い〉論を射程に射ている。

<sup>19</sup> 益田は、柳田自身に対する研究も多く残している。「民俗の思想」（『現代日本思想大系 30 民俗の思想』筑摩書房、1964年）、「柳田国男の思想」（『現代日本思想大系 29 柳田国男』筑摩書房、1965年）など参照（ちくま学芸文庫『益田勝実の仕事 1』2006年所収）。

<sup>20</sup> 「あとがき」に、「この書の中に解体・吸収した自己の論文」として掲出される。同書巻頭「説話の世界」章の「三 話にならない話」が対応する。

<sup>21</sup> 岩波文庫『不幸なる芸術 笑いの本願』（1979年）。解説は井上ひさし。

## 映像メディアと説話文学

オング『声の文化と文字の文化』は、マスコミや映像の問題にまで踏み込んで議論を進めようとする。しかし柳田や益田の場合には、マスメディアとしての大衆文化の影響を見ることができない。時代の必然ではあるが、柳田も益田も、世間話や説話に注目し、その民衆や民族のエネルギーに注目した、ということからすれば、既存のラジオやレコードとともに、この時期、勃興しつつあった、映像メディアや放送などへの鈍感さが気になるところである。

先に論じたように、戦前から戦後にかけて、カラー映画への集中的関心があり、また53年にはテレビ放送も始まる<sup>22</sup>。しかし、たとえば柳田の映画への言及は、民俗資料を記録するメディアとしての注目として残されてはいるものの、いささかネガティブな評価だったようで、言及自体もきわめて少ない<sup>23</sup>。益田の文学論にも、当時のポピュラーカルチャーの影響をうかがうのはむずかしい。大衆や常民を研究のポイントにした彼らが、ハイカルチャーと対置するポップカルチャーを同時代的にどう受け止めて、伝承文芸を論じようとしていたのか、という問題は、現代的視点として興味深いことだと思う。逆アナクロニズムだという批判を覚悟しつつ、作業仮説として関心を継続したい。

益田勝実の『説話文学と絵巻』から2年後の1962年、文字通り「説話文学会」を名乗る学会が結成され、2012年に50周年を迎えた<sup>24</sup>。現在につながる研究基盤の完成をこの時期に見て、論を進めてきた所以である<sup>25</sup>。

柳田がイメージした芸能と笑いの問題は、実はほぼ同時代的に拡大して、いずれ、大衆社会において、テレビの時代を経て、彼のイメージとは恐らく大きく異なる展開を遂げていく。先鋭的に、大衆や常民の文化に主眼をおいた彼らの目が、むしろその時点で大きくズレ始めていた、ということは、今日のポップカルチャー研究の方向性を考える上でも、重要なテーマだと思っている。

最後に、一連の略年表を以下に掲げて、本稿を閉じたい。

1951	サンフランシスコ平和条約調印 『カルメン故郷に帰る』(日本初といわれる長編カラー映画)公開 西郷信綱『日本古代文學史』刊行
------	---

<sup>22</sup> テレビ創生期の同時代的回想としては、小林信彦『テレビの黄金時代』(文春文庫、2005年)など参照。

<sup>23</sup> 野田真吉・未発表遺作論文「柳田国男の『民族芸術と文化映画』と宮田登の『映像民俗学の調査方法』をめぐって——民俗事象の映像記録についての諸問題(一記録映画作家の立場から)の覚え書」(『映像民俗学7』web版)。

<sup>24</sup> 体系的な歴史叙述ではないが、説話文学会編『説話から世界をどう解き明かすのか 説話文学会設立50周年記念シンポジウム [日本・韓国]の記録』(笠間書院、2013年7月)に関連のコメントが寄せられている。

<sup>25</sup> 説話文学会での今日のテーマは、資料の発掘と紹介評価、漢字(漢文)文化圏の広がりとはアジア文学としての説話、また絵画と文学の相関など、際限のない拡散を続けて活況を呈しているが、(文学)や作品についての議論は、むしろきわめて少なくなっている。領導的立場にある小峯和明は、早くより、研究展望として、「そもそも単一の作品を単一に論じてことたれりとする時代ではなくなった」(『宇治拾遺物語の表現時空』あとがき、若草書房、1999年)などと発言して、説話文学研究の方法論的反省を迫る。

- 1952 中井宗太郎「信貴山縁起絵巻の一考察——人民リアリズムのあけぼの」  
占領期終了  
『風と共に去りぬ』日本公開（テクニカラー、1939年アメリカ公開）
- 1953 柳田國男『不幸なる芸術』  
テレビ本放送開始
- 1953–59 益田勝実『説話文学と絵巻』の基礎稿執筆（1953「今昔物語の問題点」）
- 1955 日本共産党第六回全国協議会（六全協）  
佐竹昭広「古代日本語における色名の性格」
- 1960 益田勝実『説話文学と絵巻』刊行
- 1962 柳田國男没  
説話文学会設立
- 1963 西郷信綱『日本古代文学史 改稿版』刊行  
黒澤明『天国と地獄』にパートカラー採用  
武者小路穰『絵巻 プレパラートにのせた中世』刊行