

日本伝統音楽の研究と教育—継承と発展を視点として—

日時：2005年11月11日（金曜日）14時～16時

場所：日本伝統音楽研究センター所長室

聞き手：吉川 周平

（日本伝統音楽研究センター所長）

吉川 今日はお忙しい中、東京から来てくださり、ありがとうございます。小島美子先生は歴史学の視点を持って、音楽学や民族音楽学を学ばれ、日本伝統音楽の研究を進めてこられました。私が初めてお会いしたのは、東京芸術大学の音楽学部以小泉文夫先生の授業を聴講に行った時で、先生もまだ学生でした。その後、早稲田大学文学部の音楽のご講義のほかに、学会や民族学博物館などの共同研究会を通して、先生のご研究と日本の伝統音楽の学校における教育に対する御熱意を知りました。

伝統音楽とか伝統芸能といいますが、保存や伝承ということばかり言われますが、先生は継承するだけでなく、発展させることが大事だと主張されていますね。それで、今日は日本伝統音楽の研究と教育について、継承と発展を視点にして、お話を伺いたいと思います。

◆日本音楽研究へのアプローチ

吉川 先生は東大の国史をお出になっただけですか。なぜ国史から東京芸大の楽理科へ転身されたのか、最初に教えてください。

小島 私が東大に入ったのは昭和24年なんですけどね。その頃は、日本の伝統文化というものは本当に駄目なものだと思われてい

て、例えば、俳句は第二芸術である、というような説がジャーナリズムを賑わしていた時代でしょ。そうすると、これから日本の音楽はどうなるのかな、ということがずっと頭にあって。もともと音楽に行きたかったんだけど、両親が反対したので、やむをえず、当時は専門学校だった日本女子大の国語科に入っていました。そこを出て東大の国史学科に入ったんですが、やっぱり音楽のことはずっと気になっていて。一応国史学科では近代の政治史を、ちょこっと論文をいい加減に書いて、なんとか出してもらったんです（笑）。それでやっぱり、音楽を勉強するには音楽のテクニカルなことを知らないと駄目じゃないかと。その頃の評論家は皆、テクニカルなことを知らないで勝手なことを書いているな、という感じがしていましたから。その頃、まだ日本伝統音楽というのがはっきりわかっていなかったんで、日本に洋楽が入ってきてからどうなったのかということ調べてみると、今後の音楽の発展の方向はわからないだろう、ということをおもいました。それで東大は大学院に1年だけ籍をおいて、その後、中学校の先生を3年間やったんです、下町で。それも採用試験は社会で受けたんだけど、実際には国語を教えてくださいということで、免許状も持っていましたから国語を教えて



いました。「ひ」と「し」が反対の子どもたちでした（笑）。そこでやっているうちに、やっぱり本格的に勉強し直そうと思って、それで29歳の時芸大の楽理科に入ったんです。

当時はね、そんな日本の洋楽史なんてやる人はほんとになくて、変なやつだと思われてましたね、そんなテーマをやるっていうのは。小泉文夫さんにまでバカにされていたような気がする、その意味では。ある学生が「作曲家論なんか、つまらないです」とか私を目の前にして言ったら、小泉さんが「そうだね」と二人で言ってるわけ。当時、山田耕筰とかやっていたからね。

吉川 2005年に中部高等学術研究所で、「山田耕筰とその時代の評価」について発表されて、私はとても感銘を受けました。山田耕筰という人のイメージは断片的にしか知らないでしょ。特に大事だと思ったのは、山田耕筰は、音楽的な才能がちゃんとあった人だということですね、びっくりしちゃ

小島 美子（こじま・とみこ）

1929（昭和4）年、福島県生まれ。東京大学文学部国史学科、東京芸術大学音楽学部楽理科卒業。東京芸術大学講師、国立歴史民俗博物館教授、江戸東京博物館研究員などを経て、現在、国立歴史民俗博物館名誉教授。日本民俗音楽研究所代表、伝統文化活性化国民協会常任理事。専攻は日本音楽史、民俗音楽学。

著書に『日本の音楽を考える』『歌をなくした日本人』（以上、音楽之友社）、『日本音楽の古層』（春秋社）、『音楽からみた日本人』（日本放送出版協会）、『日本童謡音楽史』（第一書房）など。論文多数。日本列島全体の全階層を視野に入れた音の聞こえる日本音楽史研究をめざす。

ったんです。洋楽をただ習っているというだけじゃなくて、センスがあって、それで洋楽に日本のことを組み入れることができる才能があったんじゃないかと思うんですね。

小島 あんなスケールの大きい人は、今はいませんね。武満なんかと全然違う。小澤征

爾と武満徹と他の才能のある人を合わせたくらいに才能がある人でしょうね。

吉川 今のお話で思うのは、洋画をやっている人の作品の中にある日本的なものことです。高橋由一じゃないですけどね、青木繁もそうですが、洋画の画材を使って日本のことを描いてますよね。音楽でもそういうことが大事なことだと思うんですよ。ただ伝統のものを、洋楽とひっつけてやるんじゃないくて、どうやっても自然に出てくるものが日本というものじゃないかと思うんですね。

私が14歳の昭和28年に、小泉文夫先生のところで個人的にバイオリンの手ほどきを受けている時、小泉先生がその頃出たイスラエルのレコードを私に見せて、「ユダヤ人は世界中のいろんな所において、その地域の音楽に影響されているけど、ユダヤ民族の音楽として共通するものがある」と仰ったことがあるんです。それはちょうど、小泉先生がインドに留学する前で、日本伝統音楽を理解するために、民族音楽学をやるかと考えている時だから、先生が私に話していたことは、自分の考えを整理していたことだと思うんですね。

小島 そうでしょうね、ええ。

吉川 だから私は小泉先生が亡くなった時、追悼論文集の『諸民族の音』にそんな話を書きたいと思ったら、編集者から「個人的なメモリーは書かないでください」と言われてしまいました。その頃私に、「周ちゃん、一番大事なことは、何が一番大事かを考えることなんだよ」と言ったのも、彼が当時、一番何が大事かを考えていたからだと思うんです。

◆山田耕筰のこと

吉川 小島先生が、山田耕筰に興味を持たれ

たことは、すごくいいことだったんじゃないかと思います。

小島 日本の洋楽史をやれば、どうしても山田耕筰はすごく偉大な人ですから。だけど最近音楽学会では日本の近代洋楽史をやる人はすごく多いでしょ。日本音楽学会の3分の1の発表がそれに関することと言ってもいいくらい。だけど私は皆に笑われながら、早くそういうことをやったおかげで、山田耕筰にも会っているし、信時潔にも会っているし、いろんな人に会っているんですよね。そこはやっぱり先駆者は得なところもある。評価されるまでに時間はかかるけど。

信時潔はね、私が卒業論文で「山田耕筰と比べると大した作曲家じゃない」と書いてしまったんだから(笑)、怒ってましたね。当時はね、山田耕筰と信時潔は二大先駆者ということで並べて評価することが多かったんですよ。だけど実際に作品を調べたり、行動を調べたりすると、信時潔は音楽学校のアカデミックな先生で、作品もそれほど多くなくて、大したことないし。それに比べて山田耕筰は全然レベルが違うということがわかったんで、はっきりそういうふうな卒業論文に書いて、しかも音楽学会の機関誌に発表したのを信時潔に送っておいから行ったものですから、すごく怒ってましたね(笑)。でも今になってみれば評価は大体そうなっていると思いますよね。

吉川 それは「その時がその現代」だったのだと思うんです。兼常清佐の随筆集の『音楽と生活』をみると、「現代」にこだわっていて、機械文明の「現代」ではベートーヴェンは刺激が弱くて駄目なんだ、と言ってらっしゃる。その時に、当時のベートーヴェンに値する人としてシュトラウスとかストラヴィンスキーとかポール・ホワイトマンであろうか、言っているんですよ。

私は古い芸能を対象にしていますが、古い時代のものが駄目だと思ってないからやっていると思うんですね。ですから、刺激とか現代の生活のテンポとかと合わないからということだけで駄目だという考え方はよくわかりません。

室町時代の足利義教という人は12年くらい将軍でした。その間に、新年を祝って行う松ばやしという芸能が大変な変化をしました。松ばやしは「風流（ふうりゅう）」という趣向を凝らした芸能の1種なので、空前絶後と評価されるものが一番いいんですけど、少なくとも空前のものをやらないと人の耳目を驚かすことはできない。芸術は常に新しいということが必要だと思います。その点で「現代」というのは歴史で言うと、氷河の押し出された先端みたいなものだと思うんですよ。そここのところで昔のものを、現在刺激をあまり感じないから、という理由だけで面白くないというのでは、センスがなかったのではないかと疑われますよね。

小島 そうでしょうね。ベートーヴェンはベートーヴェンなりの価値はあるわけで。

吉川 それが私たちの方は日本伝統音楽研究センターですから、伝統とは何かとか、伝統の中での「現代」の問題とかがあるとと思うんですね。山田耕筰はその当時の日本人としては最も素直に洋楽に至って、それを素材にして表現したんだと思うんですね。

小島 だけどやっぱりね、日本の音楽にすごく関心を持っていたし、勉強もしていましたね。

◆日本音楽研究の先学たち

吉川 田邊尚雄先生の『日本音楽講話』を読むと「内容と形式」ということを言っているらしいですね。形式の方は何拍子であることとかいうことで、内容は意味なので、

語り物の義太夫節とかは意味の方に中心があって、盆踊りとかは形式の方なんだと言っておられます。兼常さんも内容とか形式とかいう話をしています。田邊先生は、音楽はもともと意味内容じゃないもので、絵の方は自然みたいなものを写すから形式だけというのはないと思っている。だけど現代の抽象絵画はまさに意味のものだと思うんです。そういうところが、田邊先生とか兼常先生が考えていたものと今の芸術の世界とはだいぶ変わっていると思うんです。

小島 と思いますね。今仰った意味はたぶんね、音楽におけるリアリズムだから難しいのです。美術とか文学はリアリズムと盛んに言われるけれど、音楽におけるリアリズムは何なのかを考えると、抽象的で、私、いつも考えがそこで止まるんです。音楽におけるリアリズムは、わからない。そのことをたぶん、仰っているので、音楽にも意味内容は大事だと思うし、何を表現するかというのが、まず基本にあると思いますよね、どの時代でも。

吉川 私は日本伝統芸能の身体動作の基盤とみられる、神がかりの動作の分析をやりますからね。身体動作の形が伝承されてきているから民俗芸能は再現できると思うんですが、それぞれの形の意味の伝承はほとんどないので、形の意味を考えてきたんです。内容と形式というより、もうちょっと違うのかもしれませんがね。

小島 内容が形式を生むし、それによって変わってもいくしということでしょうね。そこは非常に分けて考えなきゃいけない部分がありますよね。

吉川 小島先生の学問の一つの特色は、歴史的視点を持った初めての日本音楽の研究者だと思います。田邊先生の他に岸邊成雄先生、平野健次先生、横道萬里雄先生も入ると話が難しくなるから、田邊、吉川英史、

小泉文夫の線で考えてみますと、田邊先生も吉川英史も日本の音楽史を書いているけど、それは叙史的に時代を追っただけの話なのかもしれないですね。

小島 田邊尚雄先生は今考えてみると、日本に音楽学、音響学として、日本の音楽とか、アジアの音楽などを研究する道を開いたという意味では立派な方だったと思うし、そのために東洋音楽学会もできたと思うんです。ただね、去年、三味線と胡弓の起源を調べている時、いろいろ読んでみると、田邊先生の時代は情報が非常に少ない。スケールは大きく発想も自由なんだけど、そのためにあんまり学問的には参考にならなかった。

その点は林謙三先生、岸邊先生は海外のことに關してはよく勉強しているなど改めて思いましたけどね。ただ岸邊先生は東洋史の出身だから、特にご専門の中国の唐の時代は日本に影響しているから大事だと思うし功績はあったと思います。林先生はすごい。海外のことも日本のことも事実に応じて、楽器など自分で調べておられて、とても参考になりましたけどね。

日本の中に入ると吉川先生（吉川英史のこと、以下同じ）の世界でね、胡弓、三味線もね。そういう意味では田邊先生の時代は一応、音楽学の道は開かれたけど、今ちょっと直接吸収するというものではなくなくなってきているのではないかな。私は吉川先生の『日本音楽の歴史』の本はボロボロになってますが、常にそばにあります。何かというと参考にしてますよ、ほんとに。だってそれまでの日本音楽史で『日本音楽の歴史』ほどきちんと書いてあるものはないですよ。

ただ、私が今考えている日本音楽史研究で、ちょっと違うかなと思っているのは、一つは吉川先生のご本を読んでも音が聞こ

えてこないということです。本当は音楽なんて消えちゃうものだから、どうやって昔の音を探るかというのはものすごく大変なことです。私は結局、状況証拠でやる裁判みたいなものしかできない。推理に推理を重ねていくことになるんだと思うけど、それでもできるだけ事実に近いと近づきたいというアプローチの姿勢だけは持ち続けないと、本当の音楽史にはならないだろうと思うのです。

それからもう一つはね、私が近いと思っているのは町田嘉章先生。町田先生は三味線音楽のことを、旋律的な分析をやっているうちに、どうしても民謡と深い関係があって、民謡を調べないと駄目だと思われて民謡の世界に入られた。普通は町田先生は民謡評論家とかいうじゃないですか。だけど私は違うと思って。これも失礼な話だけど、町田先生のお家の玄関で立ち話をして、最後に「先生、先生は民謡の研究に入られたのは三味線音楽を研究しておられて、どうしても民謡のことを調べないとわからないところがあると思われたからですか？」と聞いたんです。「そうだよ」と町田先生が喜ばれて、「ちょっと待ちなさい」と奥に入られて「近世の歌謡における三味線の技法」という大きなセットのLPを持ってきて、私にくださったんですよ。これもものすごく役に立っているレコードです。今、私たちが勉強している三味線音楽のことを調べてみると、町田嘉章先生はすごくちゃんと知っているというか、よく分析しておられて、それと民謡との関係を考えられたんだと思います。

今までの日本音楽史研究は、どっちかというと支配的な階層の音楽しかやっていない。だけど日本人全体からいえば支配的階層はごく一部であって、ほかに多くの人々がいるわけです。近世になれば町民社会も

経済的な力を持ちだしますから、近世邦楽は町民の力が強くなるけど、経済力を持った人たちの歴史でしかない。だけど本当は日本人全体を考えたい。全階層的に考えたい。今、「日本列島の音楽史」を書き始めて古墳時代で終わっているんです。そこまで80枚書いちゃってね（笑）。

吉川 町田先生は、本当は歌謡のことをやりたかった。

小島 近世歌謡ですね。

吉川 それが病気でできなくなって、三味線はできることだからと独習されているんですか？

小島 自分でも弾かれたし、作曲もされているでしょ。

吉川 五線譜を自分で独習したと書いてあるんです。兼常先生も中年になってからバイオリンを東京音楽学校の専科に入って習うとか、うちの父（英史）も結婚したのが30歳で、その後東京音楽学校の専科に入って箏を習っているんですね、生田流の。私が疎開先の秋田から東京に出てきたのが昭和24年の10歳の時で、田邊尚雄先生と宮城道雄先生や大磯にいらっしゃった大西克禮先生と竹内敏雄先生の家に連れていかれたんです。

小島 美学の大権威のところ。

◆吉川英史のこと

吉川 その時はね、親父と賄いのおばさんと3人で暮らしていて、小学5年生なのに東大の美学の研究室に連れていかれたり、芸大の奏楽堂に連れていかれて、クロイツァーがピアノを弾いているのを見たりしたんですよ。よく考えてみたら、その時に連れていかれたことは、今とても勉強になっていると思うんです。それは何かと言うと、父が自分の先生筋の人とお話している姿を見

てたでしょ。人からお話を聞く時の態度とかが自然に身に付いたかもしれません。

小島 それに大きい人は、それなりに違いますよね。

吉川 父の『邦楽と人生』を読んでいると、東京音楽学校で宮城先生から最初に習った曲が、「ロバさん、ロバさん、トコトットト」という曲だったそうですが、私も父から初めにその曲を教えてもらいました。

小島 今なら「さくらさくら」ですよ。さくらさくらは調弦のまま弾けるから。調弦の通りだから、順序が。子どもたちは調弦したお箏をおいておくと一人で「さくらさくら」を弾くっていいですね。

吉川 私が一緒に父と暮らすようになった頃、芸大邦楽科の問題が起こって父が辞職したものですから、父が自分で教えようと思ったのだと思います。

小島 芸大問題はちょっと解説しないと。邦楽科をなくすという。

吉川 昭和24年に新制大学ができた時に、東京音楽学校は東京美術学校と合併して、東京芸術大学が誕生しました。その時、音楽学校からは洋楽だけを入れ、邦楽科は排除する方針でした。父たちは反対する運動を起こし、邦楽科は大学に入りましたが、紛争の責任をとって、小宮豊隆校長に続き、父も辞任したわけです。

その後、父はNHKのラジオ放送を週1回やっていたんです。1時間番組で原稿を書いて家で読むんです、声に出して。私はそれをずっと見てました。その頃、父に連れていかれて東京美術倶楽部に邦楽を聞きに行きますでしょ。父が席を離れると周りにいる女の人たちが「吉川先生って何もわかってないのよ」と言うんです。それがトラウマになって。私も平井澄子さんに三味線を少し習っているから多少はできるんですけど、絶対に人前でできないようになったん

ですね。父の仕事の一つの『宮城道雄伝』に「この人なり」というのを内田百閒さんが付けたんですね。それを父はとても嫌がってたんですが、私は所長の仕事をやってみて、そうじゃないんだ、「この本に書かれているものが、宮城道雄そのものなんだ」と内田さんはきっと感じて、書き加えてくださったのではないかと思うようになりました。

◆芸能の一環としての音楽の研究

吉川 廣瀬量平前所長からセンターに来るようにお誘いを受けた時、私は日本音楽の専門の研究者じゃないと思ったんですけど、子どもの時から当時の名人の演奏をいろいろ聞いていることとか、身近に接したことを活かせることがあるかもしれないと思って、移って来たんですね。

小島 今までの音楽史が芸能全体の中での、音楽という見方が足りないですよ。その意味では芸能のことに詳しい方がいらして、その中で音楽の位置づけをちゃんと考えてくだされば、すごくプラスだと思います。

吉川 日本伝統音楽の範囲の拡大なんだろうんですね。

小島 そうですね。見方が違うから。

吉川 最初は普通には、日本伝統音楽という「邦楽」として、箏、三味線の世界に集約しちゃうけど、それは違うということは、廣瀬先生も仰っていたことだし。そういうところには、文化的な問題点が潜んでいるということだと思うんですね。

小島 そう思いますね。芸能から切り離れた音楽は本当に少ししかない、日本の場合。だから私は学校教育の中に芸能というのがないのは非常に不満でね。音楽はあるんだけど、芸能はない。戦争中は芸能科があったんですけど、それはまた違う意味だった

のでね。芸能として捉えて、その中で音楽がどういうふう到现在まで生きてきたかということをやらないと、おそらく駄目だと思いますね。民俗芸能だってそうだしね。

吉川 私は民俗芸能の場合に、民俗芸能を成り立たせている要素に、音楽とか身体動作、文学的なものとかあると思うんです。それぞれが機能を持っていて、舞踊に関しては先に音があって、それが人を刺激して踊らせると思っている。長唄などの「置」という部分はまさにそういうことじゃないかと思うんです。踊り手を立ち上がらせるためには、それがなければだめなんだろうと思います。能の「居グセ」なども、普通の人はその部分はシテが何もしないでじっと座っているところだから、つまらないと思っているけど、私はそここのところでも、いつ立つと決めてなければ、そここのところにもスリリングなものがあるんじゃないかと思うんですね。

小島 立たなければならぬような気持ちに持っていくというか、エネルギーが体に溜まっていくというのか、本当は重要なことですね。

吉川 田邊先生が形式と内容があるということは指摘されたんだけど、形式というところで父も日本音楽の美学的な研究をやるうとしたけど、できなかったと言っていますけど、父が言う美学的というのは、そんなことも含めて美学的というのかなと思います。

小島 と思いますよ。やっぱりね、吉川先生の背景、ベースは美学ですよ。だから日本の伝統音楽の美しさをともしっかりと強調されていたし、歴史の中でのそういう見方をずいぶん紹介されたりして、その意味では吉川先生は美学をベースにされた最初の日本音楽史の研究者だと私は考えてい

ますけどね。

吉川 早稲田で私の指導教授だった郡司正勝先生は『おどりの美学』とか『歌舞伎の美学』とか書いておられます。私が修士の入学試験の時、「何をやりたい」と聞かれて、「芸能の美学的な研究」と答えましたら、「美学的研究か」と言われました。「もっと実証的なことをやれ」と思われたのかもしれませんが、「美学的」というのが弱いという受け止められ方だったんですね。

◆民俗芸能の研究

民俗芸能の研究には山路興造さんが私を最初に引っ張りこんだんです。私が彼に引っ張り込まれたのは、私は修士論文まで文献資料でやっていたので、「松ばやし」「松拍」などの語があったとしても、その芸能はどうやっているかは見えてこない、聞こえてこない。ところが、民俗芸能として伝承されている熊本県菊池市の「松囃子」のところにに行けば両方あるわけです。それで「あっ、こっちの資料の方が情報量が多い」ということで民俗芸能を考察の資料とするようになったわけです。その頃にびっくりしたのは、山路さんは、ここで見ているのと同じような動作はあっちにもあるんだ、こっちもあるという比較する知識があったんです。それがいつの間にか彼と私が入れ替わったみたいになって、彼は文献資料に、私は民俗芸能の芸能研究になってしまいました。それは身体動作の比較研究をするのに必要な尺度を発見できるかどうかによりますね。小泉先生だって「核音」という尺度を発見されたと思うんです。何かを持たないとできないんだと思うんです。私も最初は身体動作を分析しようと思っていたわけではない、ただ文学的な分析だけでは芸能研究は成り立たないからと思うんですね。

小島 そうですね。山路さんは最近では文献研究をベースにしていますね。文献研究にすると地方のものは文献がないから、中央の芸能が地方に広がって行っちゃったという視点でしか見られなくなりますよね。そこが大きな問題だと思う、この頃の山路さんの。この間の民俗芸能学会のシンポジウムで、「中央からの視点からではなく、地方の視点から見るべきだ」という意見が批判的に出たらしいです。

吉川 文化庁のふるさと文化再興事業で、2005年度に香川県では、滝宮の念仏踊という雨乞いの踊りを取り上げたんです。それは香川県で何回も見っていますが、11組ある。普通の年は3組しか出ないけど、5年にいっぺん総踊りがあって11組出る。11組あることの意味がよくわからなかったんですが、今度、11組の聞き取り調査に行ってみると、その中の法螺貝を吹く貝吹の役は本来11組中でもこの組の仕事とか、この念仏踊りで大きな団扇を持って指揮するように動きまわる下知（げんち）という一番中心の役は北村組の人だとか、組織としては11組全体で、1セットになるような大きな範囲で維持してきた芸能だということがわかったんです。そういうやり方は、今は丸亀市に入った飯山町の坂本念仏踊には伝承されています。それを見に行ったら、全部が揃う稽古を「傘揃え」と言っているんですが、1回しかできない。当然、それぞれの地区で分かれて稽古をやっている。そのために、滝宮念仏踊でも11組が個別にできる組織を持っている。それがまた組が異なると鉦の打ち方とかが違うんですね。民俗芸能は地方に住まないと研究できないと思うのは、地方に居れば細かいことまで見ることができるからです。中央から見にいくと、それは大きな情報しか得られませんね。

小島 その時だけしか見られません。

◆日本音楽研究の問題点

吉川 父がラジオの解説をし始めた頃には、渥美清太郎さんとか安藤鶴夫さんとか、通人、粹人の人たちがまだ活躍しておられました。その人たちは、先ほどの美術倶楽部の女性たちが言うところの「何でもわかっている人たち」で、父のようにそれまで学者だった人には、わからないことばかりだったと思いますけど。ただ父の『邦楽鑑賞』を見ると、曲の解説と伝承者とのやりとりがありますね。それがほんとはよかったですね。

小島 今は聞こうと思っても聞けない話がいっぱい書いてあります。

吉川 法政大学の杉本圭三郎先生が、父の放送の録音を相当持っているそうです。それは聞きたいし、残っていればセンターでダビングさせてもらいたいと思うんです。夜、父は放送台本を1時間くらい読んでいます。台風が来ている時でも読んでいますよ。真面目な人だから真面目に取り組んでいた。ラジオやテレビの解説を聞いていて「あそこは間違っている」などとよく言っていました。伝承者からいろんなことを聞くことは研究上、大事なことだと思いますね。

小島 ほんとにそうだと思います。ただ古いことを知っている人がいなくなってきました。渥美さんの作った『邦楽舞踊辞典』、あれを読むと面白いですよ。他のものに書いてないことがいろいろ書いてある。私、時々使っています。

吉川 田邊先生が作られた辞典も面白いと思ったのは、「大皮」とか「大鼓」を「太鼓」と書かないとか、はっきりした意見を持っておられて。

小島 田邊秀雄先生もそれを仰っておられて「鼓」は「鼓」と書けと言って。

吉川 その一つの理由が中国では「太鼓」は

「大鼓」で点がないからと。「三弦」も「三絃」で絶対に糸偏だと言っておられます。

小島 私は絶対「三絃」としか書きません。編集者が直すこともあるけど。だって間違いですよ。「弦」は西洋音楽の考え方でできているので、文部省の『教育用音楽用語』が「絃」を「弦」にしたものだからみんな弓偏に直してしまうけど。雅楽の「管絃」は必ず「絃」にしていますから。だって三味線などを「糸」というのだから(笑)。

吉川 昔は生半可で「絃」としていたけど、この頃は「弦」と。

小島 駄目(笑)。それは文部科学省が改めないと困るんですよ。

吉川 センターはネルソンさんがいたから表記はうるさい。徹底的に揃えたいと思っているわけですね。揃うか揃わないか別にして、違いがある言葉は一覧表を作って、どっちがいいか検討した方がいいですよ。

小島 例えばお箏(こと)を教育関係の人は「そう」と呼ぶようにしているんですよ。文部省編『教育用音楽用語』で、「箏」の字の読みは「そう」が前に出ている。だから学校の先生はみな「そう」と言う。だけど邦楽の人は誰も「そう」なんて言わないですよ。

吉川 「こと」というと「琴」と書いちゃう。

小島 だからあれは問題ですよ。

吉川 私は民俗芸能をやっていますが、最初に音楽を聞く聴衆から始めてよかったと思うのは、シンフォニーを聞きにいったべちゃくちゃべらないでしょ。民俗芸能の研究者はやっているのにべちゃくちゃべれるんですね。あれは不思議でしょうがない。いろんな研究が戦後に行われるようになって、音楽学的な研究、民俗学的な研究が発展してきたけど、どうも美学的な研究が遅れてると吉川英史も書いているんですね。その遅れる一つの理由が、日本のも

のはつまらないとっていて、「そこに美しいものがある」という期待感がないから、そういうふうになるのじゃないかと思うんですね。

小島 そもそも美学それ自体が弱っていませんか。学術会議では美学の人が全体をとりまとめるような感じになっていますけど、美学が新しいものを押し出して来ている感じが、あまりない。それとね、音楽学自体が今おかしいというか、藤井知昭さんのところの共同研究会に行っても、音楽それ自体の分析とかはほとんどやらない。音楽を素材にして文化人類学をやっているという感じだったりしますね。最近では社会史研究が多くて、音楽を素材にした社会史研究みたいな研究も多いようです。東洋音楽学会の会長になった塚田健一さんが、ヨーロッパの国際学会に行くと分科会があって、「ベートーヴェンの第九について」という研究があって何をやっているかという、当時のドイツの民族組成がどうなっているかということから、第九シンフォニーがどういうふうに影響されたか、というようなことを言っているんだって。エーッと行ってね、ちょっと違うんじゃないの。音楽を素材にして社会史的に研究する、文化人類学的に研究するのは、その分野の人でやれるわけですね。だけど私たちは音楽分析がやれる、そこからものを言うのは、他の分野の人は誰もやれないわけで、音楽分析を無視しちゃいけない。「今、ちょっと音楽学がおかしくない？」と塚田さんと話をしたんですけどね。美的研究もない。

◆音楽と体の動き

吉川 小泉先生のところに行ったのは14歳でしたが、小泉先生にはバイオリンの構えとかボーイングとか割合長くやらされたんで

す。私は最初から鋸の目立てみたいな音は出なかったんですが。その次は三味線を平井澄子先生に習ったでしょう。すると三味線を持つ「構えを大きく」と言われました。今はバチが皮にあたる音を大きくしないように右手首をちょこちょこ小さく動かすことが多いですが、プロになるのではないのに基本的なことを教えてくれたと思います。今の演奏家の人のを聞いていると、なんかそここのところが最初にないがしろにされているのではないかと思うことがあります。この頃の人で箸をちゃんと持てないというのがあるでしょ。演奏家がバイオリンストだったら、ヤッシャ・ハイフェッツのようにほとんど直立して動かないで弾くのがいいと思っていましたが、今はどんな人も体を動かして。バイオリンならそれほどでもないけど、ピアノで口をポケットと開いたりするのは驚きます。音だけ聞かずにいいんですけど。

小島 邦楽なら姿勢をとてもうるさく言いますからね。それはそうだと思う。雅楽の伶楽舎の人で一人、笛吹きで体を動かす人がいて気になりますよね。箏の野坂恵子さんも割に体を動かすんですね。彼女の場合、現代表現を強調しているから体も自然に動いちゃうということだと思います。私はそれはそれで認めていいと思いますね。

吉川 高校生の時に、文楽の吉田文五郎の晩年のお園を見て驚きました。人形の頭と文五郎の顔が全く関係ない動きをしている。人形がどんな表情をしようと人形遣いは顔を変化させず、両者が離れているから二重奏みたいに見えて面白いと思った。最近の人形遣いは文楽の頭と同じ表情を見せちゃうから。楽器の演奏でも、旋律が激しく動いていても体が直立してあまり動かないと、その両者の動きのずれを味わうことができると思うんです。

小島 人形遣いの顔は本当は見えないはずなんですよね。見えないという前提でやっている、見えているけど見えないという前提で。あまり表情を出すのは本当は。

◆日本音楽の面白さ

吉川 ポイントになってくるのは、「どうしたら美しいのか」ではなく、「これは美しいか、美しくないかというのを判断しないんじゃないか」と思うんです。子どもの時のことです。演奏会に連れていかれて「これは好きとか嫌い」とか言ったらいいんです。すると父に「好きとか嫌いとか言ったら学者になれない」とクギを指されたんです。でも郡司正勝先生は逆なんです。「面白いと、まず思え。面白いと思ったらなぜ面白いか考えろ」という人だったんです。早稲田に入っても、最初は父の影響で音楽の純粋さがいいと思っていました。しかし音楽は純粋でいけると思うけど、演劇は血みどろの世界だと受けとめている郡司先生の方が本当じゃないかしらと思うようになって、そっちの方に行ったんです。

民俗芸能には音楽が含まれている。1968年に初めて大分県の姫島の盆踊りを見に行きました。それは最初は毎年たくさんの新作踊りがあって、仮装したりする風流性があるという興味から行ったんですよ。ところが宿屋にいて、満月が上ってくると、一人が太鼓を打つ音が聞こえてくる。その音のドドンのドーン、ドーンと打つところまでの間に、とても長い過程があるように思ったんです。邦楽の一流の人たちの演奏はたくさん聞いたと思いますけど、今までに聞いたことがないすばらしい音楽だと思ったんですよ。

極端なことを言えば、宮城道雄先生の最高のお弟子さんの宮城喜代子さんが、晩年

にテレビで「この頃の宮城作品を弾くスピードは速すぎる」と言われたことがあります。私は兼常先生ではないけど、「現代」の刺激に引きずられて音楽も変わっていくのは仕方ないとは思いますが、でもそれでは美しくなくなるという範囲はあると思うんです。

小島 そうですね。例えば筑紫箏の伝承をしている宮原千津子さんの演奏がコロムビアからCDで出るんですけど、録音されたものを聞いて、低い調子のゆったりした音楽になんとも安らぎを感じました。不思議でしたね。ひょっとしたらヒーリングミュージックとか言って売り出せちゃうかなというくらい安らぎがある。今のお箏の音は本来のあの楽器の音じゃなかったかなと思ってしまった。

吉川 子どもの時、日比谷公会堂で宮城道雄と富崎春昇とが合奏したんです。『曲鼠』だったんですが、途中で二人が合わなくなってやめたんです。二人は笑って、もういっぺん弾き直したことがあったんです。そういうことは素人の方でもあって、目白の徳川義親侯の舞台で米川正夫さんと内田百閒さんが一緒に『六段』を弾いているうちに合わなくなって弾き直したんですよ。

小島 米川さんはロシア文学者ですものね。

吉川 合わなくなるというのは、邦楽は本来的には合奏を目指して作られてないからかもしれない。郡司先生と一緒にたくさん演奏するというのは駄目だと思っていたんですよ。NHKの放送委員会で父と一緒にになった後、「あなたのお父さんは、放送で小唄を教えればいいと言っているよ」と言って笑うんです。「小唄なんて四畳半で二人で差し向かいでやるものだ」という前提があって成り立つ音楽だと思うんです。それこそが兼常さんが言うようなことかもしれません。それぞれの時代の生活の全部と結

びついた空間があって、そのところで「この音ならこれだ」というのがあるのではないかと思います。

一番大事なことは日本音楽の美の一つの静寂性で、音のない場で楽音を響かすことではないかと思います。それも無音の部屋に入るのじゃない。例えば、静岡県森町の舞楽を調べにいった時、山の上に山桜を見にいきましたら、そこはそういう世界なんです。何もみないだけで、音が全然ないわけではない。そういう静寂を経験しないで日本の伝統的な邦楽の演奏家になっては駄目なんじゃないかと思うんです。演奏される音が無ということの基準からこれだけ離れているとか。そんなことを感じたのは、藤井知昭先生が『民族音楽叢書』を出しましたね。その『身振り音楽』編で私が苦し紛れに書いたのは、岡山県の護法祭のことです。護法ざねと言われる人が何日間か山の中に御籠りしている。4時間おきに水ごりをとる。しゃべってもいけない。そして当日に祭りの場に連れ出されて、ドーン、ドンドンと太鼓が打たれ、周囲で子どもたちが大声ではやしなが走りまわると神がかかる。音のない所から騒然とした所という刺激の差があることがいいと思うんです。

小島 今、音がないということは。今この部屋だって聞こえていますものね。

吉川 前所長の廣瀬量平先生は、京都の烏丸線の地下鉄でバックグラウンドミュージックを流そうとした時、止めたんですって。それは先生の最大の仕事の一つではないかと思ひます。なんでもどこかで音が流れているというのは、ラジオなんか、あいだあいだに音楽の曲を入れたりしてひどいですね。それは日本人を目茶苦茶にしているんじゃないかと。

小島 いつか広島空港で作曲家の中田喜直

とたまたま仕事で一緒だった時、「バックグラウンドミュージックが大きすぎる」といって空港長のところに文句言いに行って、もっと音を小さくさせちゃった。それくらいのことはいけないでしょうけど。

吉川 ある所の盆踊りをとりあげてDVDにした時、バックグラウンドミュージックを入れるんですね。

小島 そうなんです。全く腹が立つんですね。あれはね。映像関係の人は皆、入れないとけないと思っているみたいところがあって全部洋楽を入れるでしょう。だから「違うでしょう」と、いちいち文句を言ってるんだけど。

吉川 洋楽も程度のいいのならいいけど、ピアノをポンポンとやるようなものが多いでしょう、民俗芸能など。素人みたいな演奏のね。ちゃんとしたのを作るならいいですけど。

小島 私は「その地域の音を使ってくれ」と必ず言うんだけどね。例えば京都のお寺の情景を写しながらバッハが流れているようなことは、ごく普通ですもんね。おかしい。

◆音楽教育の始め方と吉川英史

吉川 学校教育に日本伝統音楽を採り入れることになりますね。父から聞いていたのは、福岡の高等学校にいる時、田邊尚雄先生が来校してレコードを聞かせてくださったのを聞いて音楽に目覚めたというから、日本の音楽かと思ったらそうじゃないんですね。チャイコフスキーの『序曲 1812年』だったという。父も日本音楽を研究する前に洋楽に興味を持っていた。

小島 だって卒論はシューベルトでしょ？

吉川 今度初めて読んだ父の本の中に、「日本の音楽もいいな」と思った時があって「日

本音楽の研究をしたい」という話をしたら、大西克禮先生が「日本音楽もいいけど、最初は西洋音楽をちゃんと勉強してからの方がいいんじゃないか」と言われたという。父は素直な人だから言われたらそれを守っている。センターの人材でも洋楽プロパーできた人でもいいと思うんですよ。でもこれからは日本の音楽を真剣に研究したいと思うような、そういう人材を育成したい。何となく日本のことに触れてきたということではなく、昔も洋楽から日本の音楽に転向してきた人が多いけど、新しい世代の第二世代、第三世代の研究者が欲しいなと思うところがありますね。

小島 そう思いますね。私だってもともとクラシックだけが音楽だと思って育ってますからね。だから一枚一枚、「それは違っていった、違っていったよ、違っていったよ」と剥いてきたような感じなんだけど。ただね、吉川先生は本当に日本音楽が好きで、美しく、というのではないんじゃないかという気がするんです。

吉川 そう。そうそうそう。

小島 でしょう。

吉川 それはね、私は二人だけで一緒に暮らしていたからそう思います。最初のうちはレコードを聞く機会もなかったけど、中学校3年の時に今の信濃町の家ができた時、レコードを入れるボックスができた。そして、洋楽のレコードもいろいろ持っているんですよ。その後また芸術祭の審査員をやってワーグナーのレコードとかもらうでしょう。でも洋楽は絶対に聞かないんですよ。その点だけは偉いなというか、なんというか。

小島 真面目に「日本の伝統音楽が、邦楽がすごく重要だ、どうしてもこれをやらなきゃ」という責任感みたいな、義務感を持ってらっしゃるのじゃないかという気がする

のですが。

吉川 父の本を読んでいると、父はトラウマがあるのがわかります。大阪市内の空襲襲撃が1945年の3月にあった。その時に祖父母の病院が焼けて、もう一つ堺に家族が住んでいた家があったんですが、堺市の空襲で7月に焼けたんです。その間に何度も祖父母が父に「東京から戻ってきて疎開させてくれ」というのにしなかったんです。そして前の晩に焼けたというところに行って、焼けた刀の鐔なんかを拾ってきたんです。それについて、自分は吉川家の財産の大部分を灰塵に帰した罪があると書いています。その時養父母にとってもきついことを言われているんですが、父はそれを忘れたいということもあって、罪を消すために、日本の音楽のことをしっかり研究するしかないという意識を持っていたみたいです。

小島 義務感をきっちり持っていらっしゃるような感じがします。

吉川 田邊先生の場合でも、田邊先生はお母さんが小さい時に亡くなられている。その後、習う先生にも死なれたり、先生がドイツに帰ったりして、そこで「ここをやらなはいけない」という意識があったのではないかと思います。

小島 でもそういう先生方がいたおかげで、私たちは今大きな土壌をいただいているんですけど。

吉川 日本伝統音楽研究センターが京都にあってよい理由を考えた場合、一つには日本音楽の研究と教育をしている東京芸大があるわけだけど、そこで必ずしもうまくいっていないところがありますよね。それをこちらの方だったらできるかもしれないということを考えていかないといけないと思います。小島先生も日本音楽の教育を、ここでもやった方がいいと思われてるところもあるでしょう？

小島 いやここはね、研究専一でいいと思いますけどね。

吉川 私は京都弁はできないけど、大阪弁はできます。それで今日、大阪弁の「スカタン」という言葉を京都の人に聞いたら知らないという。意味はわかるけどと言われました。地方は隣の町とここの町や村では全然違うということがあるでしょ。その違いは伝統音楽の方にも芸術的なものだって金剛流と観世流は違うでしょ。金剛流宗家の永謹さんがここに來られてお話を聞くと、能面の裏に3点くらい顔との間をあけるために綿とかで隙間を作る。そういう工夫はもともとは観世はやらなかったとかいうように、流派によって少しずつ違いがある。

小島 違うもんですね。

吉川 その上、家元さんでも「40歳を過ぎてから見ろ」という秘伝とか口伝とかがあるでしょ。学校教育は何年間かで終わらなければならぬから、そういうものをやった場合、日本の伝統音楽みたいなものよさが全然出ないところで終わり、卒業ということになっちゃうと思うんですね。

◆学校の音楽教育と日本の音楽芸能の特徴

小島 でもね、中学、高校でも邦楽鑑賞だけの時は皆、つまんないとか、先生たちもしようがないから1曲くらい聞かせるかという感じだったけど、中学、高校で実際に自分で楽器を演奏するようになってからずいぶん変わったと思いますね。自分で楽器に触ってみれば面白いですよ。子どもって面白くて、「お箏はすぐできちゃうから面白くない。かえって三味線の方が何か難しそうで面白い」ということを言ったりしますね。福岡で邦楽の講習会をやったんですよ。子どもたちを集めてね。私がそこで提案したのは、「1日目はいろんな楽器に触らせなさ

い。それで自分の気に入った楽器を選んで翌日からやるとして見て」と言った。そしてたらお箏がすごく少なくて三味線が多かった。それで箏の先生が怒ってました（笑）。

吉川 この前、NHKのラジオ深夜便の朝4時5分過ぎからの時間で、楽器屋の鈴木さんという三味線を扱っている人が「箏の方は壊れないけど、三味線は壊れやすい上になかなか皮が手に入りにくくなっている」と言っていました。私は三味線を一応『越後獅子』まで平井澄子先生に習ったんです。私は最初だいたい日本音楽も嫌いなんだけど、やりだせば面白いと思って毎日3時間くらい弾いていたんです。平井先生が私の頭の後ろの方が出っ張っているの、声が出るはずだから富本をやれと言われてね。これは駄目だと思って、やめました（笑）。ちょうど乃木坂に稽古場があった時で、田邊秀雄先生が來られた時に習っていて、聞かれてしまいました。邦楽も面白いんですけど、私が手こずったのは掛け声のところが恥ずかしいんですね。三島由紀夫も掛け声が恥ずかしいものだと言っている。

小島 今はむしろ平気じゃない？

吉川 そうなんですか。長い掛け声で、「ヤア」とか「ハア」などの短いものではなく『越後獅子』などは結構長いのがあるでしょ。歌詞の方は平気なんですよ。だけど掛け声になると、なんか恥ずかしくなっちゃう。

小島 抵抗ありますか？

竹内有一（記録係） 若手の演奏家が抜擢されてタテ三味線をつとめるような時に、恥ずかしいというのは違いますが、掛け声が遠慮がちだったりタイミングが練れていないことがあると思います。

小島 それはやはり緊張しますよね。それで全体を動かしちゃうわけですからね。それはすごく重要だし。昔は箏の『六段』だって明治までは掛け声をかけていたし。これ

は吉川先生から教えていただきました。

吉川 「箏独奏」と言っているものでも、掛け声がついていた。

小島 今でも沖縄の箏曲ではついています。『六段』によく似た段物があるんですが、それは掛け声をかけています。

吉川 廣瀬所長がお辞めになる時、廣瀬作品をいろいろ野坂恵子さんが演奏したんです。私は聞いていて、「どこかこの辺に掛け声か歌なんかがあった方がもっとよくなるんじゃないか」と思うところがしばしばあったんです。

小島 野坂恵子さんはほんとはきれいな声なんですけど、自分は声は駄目だって信じ込んでいるんですよ、だからやらないんですけど、ほんとは歌をやらないといけませんよね。もっとも最近では歌っていますよ。

吉川 自分が公開講座をやった時、昔のSPの今井慶松の『新さらし』を聞いたんです。最初のうちは「牧野原」というような歌詞がはっきり聞こえるんです。手箏なんかの後で、だんだん聞こえなくなっているように思えるんです、ぼんやりとしか。神楽なんかでも備中神楽は西林国橋という人が改作して、長々とした神話の世界の詞章で組み立てているんですけど、太鼓打ちがハンマーとかいう囃子言葉だけで長くつなぐところがあるでしょう。古い時代のものっていうのは、そんなものじゃなかったかなと思うんですね。意味のある長い歌詞は後から入ってくるのではないかと考えてしまう。

小島 昔の能の古い形を持っているような能郷の能なんかも、結構掛け声が多いですよ。ゆったりした掛け声だったりしてね。

吉川 2005年の中四国ブロック民俗芸能大会に行き、鳥取市の江波の『三番叟』を見ましたよ。歌舞伎の『三番叟』だと言っていますが、鼓などの掛け声が昔ふうで。

小島 ハイヤットンという感じね。

吉川 だから結構、歌舞伎の方でもずっと後の時代までそういうのだったんじゃないかなど。

小島 そう思いますよね。

吉川 それでぜひ全国民俗芸能大会でやって欲しいと思いました。子どもが4人出るんです。三番叟のほかに千歳とか、あとの三番叟とか。小学生がやるんですが、うまいんですよ。反り返ったりしてね。こういうのを見ると、学校教育に取り入れても子どもでも結構やる場所はやるんだと思いますね。

小島 国立劇場で佐渡の芸能をやったんですけど、その時、驚いたのは、女の子が『三番叟』を舞ったんですね。そしたら「序破急」感覚が身につけていてね、まだ小学4年生くらいなのに、くるっと一回転するのを序破急でやるの。だからすごい迫力があるんですね。びっくりしましたね。あれはプロの舞踊家でもなかなかあんなふうには舞えないと思うんですけどね。子どもってのはすごい可能性があると思いますよね、教育によって。

◆日本の発声法と合唱

小島 昨日、大償の神楽を国立能楽堂でやって、お稽古場でやったから座って見たんです。ディレクターの茂木さんが現地の雰囲気を出したいということでわざわざ座るところを用意したんですけど。とってもよかったです、舞はね。ところが声がマイクをつけているのですごく大きく聞こえるわけ。確かにマイクがないと銅鉦子の、南部鉄の手平鉦の音だから、ものすごくガチャガチャとすごい音がするので声は聞こえなくなるんですけど、現地でもそんなに聞こえてないよね。

吉川 聞こえないですよ。

小島 マイクをつけているから加減して歌っちゃうでしょ。お腹から声を出してない。洋楽的な声になっちゃう。それがものすごく気になった。やっぱり神楽の歌みたいなのは全部歌詞が聞こえている必要はなかったんだと思いますね。だから昨日、かえっておかしかった。

吉川 今仰ったように、学校教育が洋楽教育をずっとやるでしょう。そうすると発声法のところで皆参ってしまう。

小島 発声法はほんとに問題。今はだって邦楽界もずいぶん影響を受けていると思う。

吉川 邦楽の人も、文楽の人でもひどい発声法の人がありますよね。

小島 ありますよ。この間も歌舞伎の竹本の人にエッと思ったのがあった。

吉川 私はそれが中国でもそうなりつつあると思います。

小島 中国はもっとひどい。

吉川 それを少なくとも東アジアで日本が主張してでもやらないと大変だから、ある一部分のところはそれを遮断するような教育方法をね。

小島 一応小学校も何年前までは頭の声、「頭声的発声」がちゃんと指導要領に書いてあったんだけど、峰岸創先生という方が中高の方の教科調査官だった頃おかしいと言って、「曲種に応じた自然な発声」に変えさせたんですよ。だけど先生たちはまだ頭声的発声の頭があるから、私は学校の先生方の講習には大抵わらべ歌を子どもたちが歌っている時の声を聞かせて、「これ、きれいでしょ。「かーごめ、かごめ」と言葉の通りを歌うのに洋楽的発声で「かふおーごめ、かーごめ」とやるのって気持ち悪いでしょう？」って。やればみんなわかるんだけど。ほんとにあれが最大の問題ですね。小学校で頭声的発声をやらせると。一度覚えちゃうと、歌おうとするとそういう意識になっ

ちゃう。

吉川 日本民俗音楽学会で、冬休みなどに集まって何かやろうとすると、合唱コンクール参加の問題が必ず出てくる。それに駆り出されて学会に行けないという。合唱コンクールはなぜあんなに熱心に行って、本当に嫌いな子まで入れられてやっていくでしょう。強化合宿みたいなものだから、ますます徹底的に洋楽的な発声になると思うんですね。

小島 私は合唱というのはその人たちが気持ちを合わせるためにやると思うのです。気持ちが合うような時こそ合唱は成功すると思ってるんですよ。私は日本の場合は弥生時代は合唱をやったんじゃないかという考え方なんです。どうしてかというと、弥生の遺跡は環濠遺跡ばかりでしょ。つまり周りに壕を掘って別の集団と戦っていたわけですよ。戦うような時にはね、その集落の団結が必要だったから合唱をやったんじゃないかという意見なんですけど、藤井知昭さんは、絶対日本人は合唱に向いてない、というんです。この夢のような論争を、もう20年くらいやってるんだけど結論は出ません。皆の気持ちが合うような時でない合唱はうまくいきません。その後の日本の歴史の中では、支配者にとっては民衆がどこかの村落で、合唱のようなものをやると脅威を感じるということがあったんじゃないか。合唱をさせないようにしてきたんじゃないかと思うんだけど、その史料は、まだ見つかりません。

吉川 そこら辺から飛躍すると、郡司正勝先生は芸能というものは、支配者にとっては脅威に感じるものだから、芸能は弾圧されるし、学校には採り入れられないと思ってるんですね。それが師範学校に体育が取り入れられ、舞踊教育をやっているわけですね。それは日本になかった概念の体育の

中でやっているわけですから、郡司先生は西洋からの直輸入的な身体観では、日本のタマとカラから成る身体の実分析はできないので、体育が発声法と同じように日本人が元から持っているものをぶちのめしていくと思っておられたんですね。

◆身体動作の科学と古層

小島 ほんと。腰の重心を高く高くしているし、膝もきちっと伸ばすようにしているでしょ。だけど不自然ですよ。日本人の立った姿勢、踊りの姿勢は膝が少し曲がっている。これはすごく人間の体にとっては自然だと言われます。右手、右足が同時に動くナンバ走法が見直されるようになっていきます。それだけじゃなく、膝が少し曲がっている方がいい。どうしてかというね、「ロボットを見てごらんささい。二足歩行のロボットは皆、膝が曲がっていますよ」って私は言うのです。ロボットはできるだけ合理的な人間の体の動きを作っているわけだから。この間、わりと膝が曲がっていない二足歩行のロボットがテレビに出てきたの。見たらドイツ製。やっぱり違うんですね。

吉川 私が1975年にアメリカの大学に行った時日系二世の学生がいたんですよ。上半身はアメリカ人なんですけど、腰から下の歩き方は日本人なんです。膝が曲がっているんです。私は舞踊は習ったことはないけど、身体動作を分析してみて、足の動作こそ大事だと考えています。身体の癖はそっちに残るんだと思うんですね。それを無理やりにそこで矯正してっちゃうでしょ、学校でね。私はね、そういう悲しいことがあったら駄目だと思うんです。

小島 バレエは爪先で、立つ非人間的な動き、と私は言ってるんだけど、人類学者に聞いて

たら、あれは四足の立ち方だと。四足だから立てるので、二本足では無理がある。馬の立ち方だと。バレエは跳び上がることが中心でしょ。日本は逆ですよ。腰の重心を低くして。腰の重心は体の動きにとって決め手かなと。

吉川 テレビを見てたら人間の骨格はS字になっていて、赤ん坊の首が座った時に上の方がまず引込む。今度立ち上がる時にこっちが引込むと言っていた。これはまさに人間が二足歩行で立ち上がるための変化ですよ。本田安次先生が授業の時、舞い手が立ち上がるという時、必ず右手を上を上げられたのですが、なぜそうするのかなと思ったけど、芸能の場面だけではなく人間が立ち上がるのは生物の歴史からいっても大変なことですよ。

小島 二本足になったというのはね。

吉川 その記憶を別に強調しているとは思いませんけど、立ち上がることが芸能にとってもすごく大事だと思います。踊りというところから立った人が登場してくるというものだけではなく、歌舞伎舞踊でも古い志賀山流では、始めは座っていて、それから立ち上がるという構造を残していて、それが長唄の場合、踊り手が登場する前に歌われる「置」だと思っただけですよ。神楽や奄美のユタの神まつりで神がかりをする場合ですが、座っていていいと思う人が、太鼓や歌ではやされて、どうしても立ち上がるように動機づけられちゃう。そして、神がかりで立ち上がった時、別に決まった舞踊をしなければならないという意味ではないですが、周辺の文化に影響されて、踊りみたいな動作をするようになってきたら、それは舞踊だと見られるんだと思うんです。それがまた神がかりの人がどこかに走って行っちゃうこともあるんだけど、元の所へ戻ってこない駄目なんです。私は神がか

りは「皆の目の前で変化して、走っていったり、踊ったりしますが、最後には元に戻ることが必要なんだ」と思っているんです。能でも『翁式三番叟』で皆の前で面をつけるのは「皆の前で変化しているよ」と見せていることなんだと思うんですね。それを考えたりしていると、立ち上がることが舞踊にとってだけじゃなく、人類にとってどんなに大変なことかと考えさせられます。人類は何万年もかかって立ち上がったんだと思いますけど、思わないところで人間が持っている、小島先生の言う「古層」じゃないけど、そういう力を認識することが大事だと思います。

ドイツの先端的な舞踊家のピナ・バウシュという人は、わざと地面みたいに、舞台の上に土を敷いて『春の祭典』をその上で踊らせるんですね。『カーネーション』という作品ではカーネーションを1万本くらい敷き詰めてやっているんですよ。24歳の小泉先生が私にバイオリンを教えている時、「周ちゃん、クラシックは何もおもしろくない。それは次がどうなるか読めるからだ」と言ったことがあります。それでピナ・バウシュも、予定調和みたいな振り付けられた舞踊を見せるんじゃないくて、それぞれのダンサーに「なんで立ち上がって動くのか」ということを、問いかけている舞踊なんだと思うんです。そうすると、私が考察の対象としている、とても遅れているように見える日本の民俗宗教や芸能が周回遅れで、世界の最先端のところとちゃんと重なる。日本の伝統的な芸能を大事にしないとイケないというのは、こういうことを考えさせてくれる資料として使えるからで、人類にとっての世界遺産としての意味があるからです。

小島 なるほどね。

吉川 中国なんかみたいに、考古学の遺物で

ものすごく人をびっくりさせるものはないけど、日本は身体動作に関しては世界の中で最も豊かな資料を持っているんじゃないかと思うんです。

小島 確かにね。ナンバの動きにしても膝が曲がっている。立っている姿勢にしてもね、私たちはそれは悪いと教えられてた姿勢ですよ。歩き方だって、いきなりナンバで歩きだしたら笑われたりね。それは実は人間として自然な体の動きであるということがわかってきたので、「日本の伝統文化は、現代的、合理的、科学的だ」としきりにこの頃、私は言ってるんですよ。今までは伝統文化を見る目がヨーロッパ近代の目で見えた。だけどほんとはもっと科学が進めば、その中にちゃんとした合理性を見つけられるんじゃないかというふうに。私はだから伝統文化は合理的であると。

◆現代と、継承と発展

吉川 氷河で押し出されているようなところが、いつも「現代」だけど、私が思うに兼常先生が生きた「現代」という時代は、今までの日本の伝統文化しかないところに、いきなり西洋の優れたものが入って来て、そして「これだけが『現代』」と思ったことが間違いですよ。遅れていても、そっちも『現代』だったと思うんですよ。

小島 だからそれなりに現代化は必要だったし、今もまだその課題は残っていると思いますよね。

吉川 そこが最初私はあまり納得できなかったんだけど、先生が仰る「継承と発展」というところは、そこだと思うんですね。発展というのが、いつも発展していつているんだからということですね。

小島 そうですよ。常に時代とともに変わってきたから、今、私たちはこの豊かさを持

っているのです。ここで固定したら時代とともに離れて博物館入りするしかないと思うんです。

吉川 そう思いますよね。その辺のところが、もうそろそろわかってきたのではないかと思います。中西進先生と対談した時に「伝統論者は極めて優れた比較論者だ」と言われるんですね（『日本伝統音楽研究センター所報』第6号）。なぜこれが伝統なのか、伝統を取り出すために、そういう視点がなくて、なんか伝統論者は古い遅れた人間という意識があるでしょう。

小島 それと、いきなり国粹主義と結びついたりね。だからそれは違う。伝統文化を尊重するということは他の国の伝統文化も尊重するということだから、一番国際的なんですよ、本当は。

◆動機づけと教育

吉川 早稲田に入った1959年に、山階鳥類研究所の先生が生物学の非常勤で来られていました。高島春雄先生という方ですが、その頃にバニッシングとかレアとか絶滅危惧種とか話していたんですよ。それはずいぶん先端的な話を聞いてたんだと思いますけどね。今は民謡や民俗芸能を考える上でも役立つ。早稲田の場合、一般教育の先生でおもしろい先生がいました。体育心理の清原という先生は動機づけの話をしたんです。動機づけというとパブロフの条件反射みたいなものですが、清原先生の影響で、日本の伝統芸能の一要素である音楽の機能は、人を動機づけて立ち上がらせて舞踊をさせると考えるようになったので、その先生にはとても感謝しています。リベラルアーツ教育は日本では失敗していますが、こんなところはありがたかったと思っています。学校教育のところで子どもた

ちは可能性を持っていると仰ったでしょ。子どもの時こそ、それをやらないといけないんだと思うんですよ。

小島 そうですね。早稲田の学生に書かせたりしてもね、「子どもの時に祭り囃子に入っていたんで、大きくなって歌舞伎が見られるようになったらすごく面白い」と書いている学生がいたんです。小さい時に受けたものは大きいですよ。私はそういう点では悪い教育を受けちゃったから（笑）。

吉川 優等生だったから。

小島 うちピアノなんか習わしてくれて。でもね、最近思うんだけど、バイオリンとかピアノは結構うるさいじゃないですか。けどお箏とか三味線の音って、うるさいと思わないものね、結構、音がしても。音色の感覚も違うし、三味線だってお稽古しているからうるさいって感じがしないよね。大太鼓をドンドンやられるとうるさいと思うけど。

吉川 日本はこれまで社会教育が果たしてきたような祭りとか民俗芸能の継承が、少子高齢化でできなくなりつつあるから、どうしても学校教育のところで何とかして欲しいと思うんです。ところが、2005年の中四国ブロック民俗芸能大会に出た、鳥取市の江波の『三番叟』は小学生ばかりで演じたんですよ。司会者が「今日の出来はよくできた？」と聞いたら、「駄目だった」、「じゃあ何点くらい？」「50点。鈴を落としたから」と答えるんです。鈴を落とした以外はほとんどいいんです。「将来の目標は？」と聞かれると「100点取ること」と。

小島 おお、いいですね。

吉川ほんとにね、そんな子が今でもいるんだと思いました。昔やっていたお年寄りの人たちも「昔は体が柔らかくなると思って一生懸命酢を飲んだものだ」と言ってるんです。ほんとに海老反りの演技を子どもが

するんですよ。私は28歳になってから舞踊の研究をしようと目覚めたわけですよ。やれば何とかなるんだから、そういうことをする必要はある。まかり間違っても西洋教育を受けていても、そこで転換しないといけないという意識を持てば、私はそういう方もいいと思うんですね。

小島 そうですね。いろんな可能性があるけれども、小学校からの音楽教育体系を変えていく必要があるし、踊りは体育の時間にやるもんじゃないんですよ。芸能というジャンルが音楽の教科として必要だと思っているんです。というのはこの前、栃木の今市の小学校で獅子舞体操というのをやってたんですよ。体操じゃないよね。だけど体育の時間しかやれないから獅子舞体操という名前をつけているというけど、芸能でやるべきだし。今の体育教育もおかしいと思いますよ。例えば離島にまでプール作ってるんですよ。

吉川 外で泳げばいい。

小島 ところが海で泳ぐと叱られる。どうしてかというと、学校で教えているのは競泳なのよ。だけど本当は、泳ぎは自分の体を守るためにこそまず必要ですよ。その上で速く泳ぎたい人は速く泳げばいいので。ところが競泳、オリンピックで勝つための泳ぎ。アクロバットのですよ、今の体育教育は。体を守るためじゃない。

吉川 学校教育のある意味のモデルを、昔だったら師範学校系の付属校でやったわけですよ。だったら逆に拠点校では西洋音楽は習わせないとかね(笑)。

◆作り歌のすすめ、思いを歌うこと

小島 習ってもいいけど、伝統音楽から始めて、要するに、わらべ歌から始めて。

吉川 そのこのところが一番大事だと思います。

小島 学校教育の体系全体を変えないといけないと思いますね。出発点はわらべ歌だし、わらべ歌も作るというか、作り歌のすずめをやって欲しいんです。この間も、音楽療法の話をしてくれと言われて、最終的に何をやって欲しいかと言われてたので、「作り歌をやってくれ」と言いました。牧野英一郎という病院の院長が私の教え子でいるんです。作り歌のすずめをやっていて、彼はわらべ歌的なメロディではなく学校唱歌のメロディでやっていて、「海は広いな大きいな」というメロディで、患者さんたちに「自分が今、思っていることを歌ってごらん」とやったんですって。

吉川 セラピー。

小島 「ビールを腹一杯飲みたいな」と歌った人がいるんだって(笑)。でもね、それを歌ったら「飲みたい、飲みたい」という気持ち少し慰められたって。それはやっぱり私の言う「歌霊」でね、歌の力。自分の思っていることを大きい声で皆に言うんじゃないなくて、自分で声に出して歌えば、相当に閉じこもっている人とか、思わず親を殺しちゃった人とか、そういうのはなくなるだろうと思うんですね。やっぱりね、私たちは「自分の今の思いを歌う」ということを教わってないのです。

吉川 そうそう。

小島 それがね、私は洋楽教育の決定的に駄目なところだと思う。音楽というとしても、きれいに歌うとかそんなことばかり教えてきたけれど、実は「思いを歌う」ことが一番大切だと思います。それは奄美、沖縄はもちろんだけど、宮崎県の椎葉村でもありました。作り歌という言葉も、椎葉村の人々の日常的な言葉なんですけどね。椎葉村で最初にその言葉を聞いたのは、徹夜の神楽が終わった後で、朝8時頃、当番の家のご主人が「皆さんのお蔭で今日は神

楽のお祭りがちゃんとできてとてもうれしい」と歌ったんですよ。

吉川 歌で歌うんですか。

小島 そう。それはね、「正月の歌」のメロディだったの。誰かが歌えば私たちはすぐマイクを出すじゃないですか。彼は歌い終わってからマイクに気がついたわけね。「ああ、作り歌じゃ、まずかったかな」と言ったのよ。

吉川 ほおう。

小島 ということは録音されるんだったら「正月の歌」の歌詞で歌うべきだったのに、作り歌でやっちゃった。「作り歌じゃ、まずかったかな？」ということなのですね。「えっ、作り歌って何だろう」と、その時思いました。それ以来、作り歌が気になっています。

吉川 椎葉のどこの話ですか？

小島 それはね、どこだったかな。向山だったかな。そういうふうになつてから、日常として「作り歌」という言葉があって、それは正式の歌よりは一段低いと思われているわけよね、その時に思いついて歌っている歌だから。椎葉の人たちはカラオケ大会でも作り歌をするんですよ。

◆民俗芸能研究の重要性

吉川 私は向山日当に行ったんですが、「作り歌」には出会わなかったんですよ。「ボンアシ」という盆踊り特有の足の動かし方をいう言葉を、大分県の姫島という所で聞き出したんですが、そういうものが尺度になっていくでしょう。その地域で特別な言葉まで作って意識しているもの、そういうものを拾い出す作業が、あまり民俗芸能の研究にはないと思っているんですよ。

小島 ないですね。

吉川 あたりまえの「神迎え」だの「神送り」

だのということばかりやっていて、そこで臨時にやられたものとかに注意を払わない。沖縄県のイザイホーの最後に、カチャーシーをやるでしょ。あそこまでがイザイホーなんですよ。

小島 そうですね。

吉川 それが普通の人の報告書や写真集をみると、即興舞踊のカチャーシーが取り上げてないですね。私はそれはとてもおかしいと思います。

小島 あれはね、終わった瞬間の解放でカチャーシーを踊るわけですよ。だからその瞬間はすごく大事で。

吉川 私の記憶の中では久高島の1978年のイザイホーの時には、最後にノロさんたちから踊りだすでしょ。最初、ノロさんたちの顔はまだ神がかり的にひきついていて固い表情だったと思うんです。それが踊っているうちに溶けてくる。その次の人はもっと緩んでくる。だんだん緊張が解けてくる状態があって、奄美では山下欣一先生のような研究者も、ユタの祭りの最後に「六調」という即興的な踊りを踊られるんですよ。皆、笑いながら、日常に戻っていく。それまでは神がかりの世界でひきつっている世界だと思うんですよ。日常の世界に戻っていくために笑いとか即興的な踊りの動作が、絶対に必要なんだと思うんですね。

小島 そうですね。白太鼓だってそうですよ、沖縄の。終わった瞬間にカチャーシーになっていく。その解放感とかね。

吉川 能でも一番いいところは舞い終わって、扇をパタパタと閉じて橋がかりに行くところですね。美しいと思う。舞っているところも美しいけど、どこに一番美しさがあるかということ、私は終わったところとかに結構あるものだと思うんですね。

小島 なるほどね。

吉川 「民俗芸能の美的研究」とは言いま

せんけどね。そういうものを考えていかなければと思います。少なくとも池田弥三郎さんが芸能という「芸術でないから」と言われたのには疑問を持っています。言葉の上からは芸術の世界に入れられてないんだけど、「民俗芸能」はたまたまそういう名前を付けられているだけであって、別に芸術として差別してはいけないものだと思います。

小島 そう思いますね。

吉川 民俗芸能は中央から来たものだけじゃなく、そこで磨かれて一番いい形を作り上げてきた。そこには何か美しさがあるはずだと思うんです。

小島 私は、民俗芸能のあのエネルギーは、どこから出るんだろうと。日常接している時にはあんまり冴えないオッサンがすばらしくなるじゃないですか。ね。だから、あの民俗芸能のエネルギーは日本人の何なんだろうな、というのがずっとこのところ、気になってしょうがない。

吉川 この間見た中四国ブロック大会でも、80歳くらいの方が現役で踊っているんですね。単に人間が高齢化社会的に生きているからということで、できるということだけじゃない。そういうものがあって、その人を引っ張っていつている。

小島 生き甲斐になっている。

吉川 熊本県の阿蘇の虎舞を調べた時、「二段継ぎ」といって舞い手の上にもう一人ずつ乗って、何メートルも歩くんです。相当な力自慢の者しかできない。今はこんなやり方ができるような力を生み出す農作業はしていないので、私はこういう芸能を伝承することによって、いっぺん開発した人間の能力を保つという作用があるから、芸能はすばらしいと言っているんです。

小島 なるほどね。

吉川 教育のお先棒を担ぐわけではないです

が、私は、民俗芸能には文部科学省が使えるものもいっぱい潜んでいると思うんです。

小島 美的センスもすごいし、色彩感覚もすごいですね。地域によっていろいろと。しかし何と言っても、あのエネルギーはすごいと思いますね。

吉川 私は一番大事なことは、日常の生活に近いところで、人間の生きている姿の自然な表現が見られるということだと思うんです。だから私は芸能という場合、人が日常からどう変わるか、みんなが見守っているところで確認しあうものだと考えています。そして終わるとまた日常へ戻っていくことが必要なんです。

小島 それがあるから、ずっと蓄えられてくる生命力みたいなものになるんですかね。絶対に民俗芸能は見た方がいい。やっぱり違う、ものすごいエネルギーがある。

吉川 民俗芸能の民俗楽器は野外でやるのがほとんどでしょう。日本の音楽はお座敷で演奏するものはもちろん、劇場音楽でも音はどうしても小さくなっちゃっている。外でも活動するかもしれないけど、民俗芸能に触れ合っておくことはいいことだと思います。

小島 大償神楽を何回も見ているんだけど、若い人たちが相当練習してきたらしく結構うまくてね。歯切れがいいしね。太鼓とピタッと合うリズム感で、跳び上がった時、瞬間止まったかと思うくらい力がある。あれはね、相当な踊りの名手でも、なかなかそうはならない。この間、野村萬斎がやった時、ちょっとそういう感じがしましたけどね。だけど能狂言は基本的に重心が低いから、そういう瞬間があってもそんな感じはしないけど、大償の場合には浮き上がるというのがあるんですよ。日本の芸能でもそういうのがあるんだなということを、改めて感じました。

◆ルーツと生活の視点

吉川 田邊尚雄先生が「日本の里神楽は宋代の散楽だ」と書いておられます。私たち二人はいつもここで揉めるんですが、私は前に南九州の神楽の特徴について書いた時、ただ「鮮やかに陣形を変える」としか書いてないんですよ。その部分がだんだん発展していったって幾何学模様を描く。それが朝鮮半島から来たものではないかと言って皆に反対されて、韓国でも違うと言われました。それがもし宋代の散楽の影響によったりするようなことがあるとすればおもしろいですよね。田邊先生は広い範囲をやってらっしゃるから、ある意味で実態の伴わないことも仰っているかもしれないけど、昔の人が言ったことはいっぺん確かめてみた方がいいですね。

小島 いいですね。宋代ではなく、古代の中国の散楽なら、神楽と関係があるかもしれないと私は思います。この間、東北芸工大で「三匹獅子舞」についてのシンポジウムをやった時、私はロシアに行っていて参加できないのでペーパーで出しました。三匹獅子舞は日本固有だと思うんです。というのは、縄文時代は「しし」というのは人が食べる肉の四つ足のものを指す。だから猪、鹿（かのしし）が中心です。縄文時代は猪が信仰の対象になっていたらしくて土器にも猪が多く描かれています。ところが弥生になると今度は鹿になるんです。弥生時代には鹿はとっちゃいけないというお触れが出た可能性もあるらしい。柳田国男はそれを犠牲だと考えているけど、私は犠牲じゃないと思う。

要するにアイヌの人たちが熊祭りをするでしょ。熊を殺さないと自分たちは生きていけない。それに対する感謝とお詫びというかね。だから神に返すんだという口実を

つけてお祭りをしている。それと同じように宮崎県の椎葉とか銀鏡の神楽で猪の生首を供えたり、場合によっては私が行った時に、椎葉村の大河内では猪と鹿の両方の首があつて両方の肉を食べたんだけど、秋から冬にかけてはあの人たちは狩猟をやっているわけですよ。狩猟をやって蛋白質をいただいて生きていくわけだから、それに対する感謝の気持ちとかお詫びの気持ち。私たちが「いただきます」という時はそういう気持ちがありますね。すべてのものをいただいて、先祖のおかげかもしれない、親のおかげかもしれないけど、自然のものをいただいている気持ちがあるわけですよ。『山城国風土記』の逸文の中に、賀茂社の祭りに猪の頭を被って人は走る、という記事があります。

三匹獅子舞をそういう生活の視点から見てもいかないと本当はわからないんじゃないか。山路興造さんは獅子舞の起源を報告しているけど、伎楽の獅子から始まっているわけよね。伎楽の獅子は確かに大神楽圏の獅子や舞楽の獅子にも影響しているけど、三匹獅子舞は縄文以来の日本人の暮らしの中から出てきたものと考えた方がいいと私は思う。それを、上方から来た旅芸人のお蔭で始まった、というのは間違いだと思う。

吉川 林屋辰三郎先生は小島先生の考えに近いことを言っているでしょう、『中世芸能史の研究』で。その頃は知られてなかったけど、三内丸山遺跡とかの東北のすごい文化を考えていくと、東北はまた別の考えでやっていたかもしれないと思うわけですね。食べ物については穀物だけでなく栗とかと同じように、「しし」はそこにいるんですから、食べられるものとして、それは絶対食べるはずですね。神事の時に食べるとするでしょ。その続きで、日常食っている、ということになるかもしれないから。

九州では熊本の人吉の青井阿蘇神社の神楽で最後に獅子が出てくるのですが、巨大な仮面をつけている。鹿児島県の南の島の巨大な仮面は「神」という概念がありますが、それはその時々獅子のような顔をうつしたりするのであって、デカイものであればいいんだと私は考えますが、あまりにもバカみたいと思われるかもしれない。証拠はありませんが、神楽の囃子だって、歌詞はなくてもよかろうとか、いろいろなものを削ぎ取っていったら、そうなるのではないかと思うんです。そういうことだから、すばらしい文化が来た時に、すぐそれに乗り換えていけるのだと思います。

◆論理で整理できないもの

小島 採り入れてはいくわけですけどね。この間、朝日ホールでやったシンポジウム「日本文化の地域性」の中で、鳥根県の大原神職神楽で託宣神事をやっていただいたんですよ。ところが、ほんとに神ががったんですよ、舞台上で。しかもNHKが録画していたので、かなり明るかった。全国民俗芸能大会の日本青年館でやった時は神がからなかったでしょう。

吉川 でもちょっと神ががったふうでおかしかったんですよ。私の見ているところではね。あの人たちは神職でプロでしょ。山下欣一さんが言っているように、ユタの神がかりにも、こんなのが神がかりかと思われるようなものがあるけれども、何がしかのエネルギーを使っているんだということがありますね。

小島 あの人はちゃんと潔斎してきますからね。私は「神がかりして体を壊すと大変だから適当にやってください」とお願いしたんだけど。祈祷師が神がかりを後で解くでしょ。その時、手が硬直して、動

かなくなっていました。

吉川 中国山地の神楽は、広島県の比婆荒神神楽でも神がかりだと言ってるんですけど、2004年12月に行って期待して見ていたんだけど、荒神をあらわす藁綱をさし渡しているところで、ちょちょことやって見せただけなんです。「写真は撮らないでください」と言われましたが、写真を撮ろうとしても、そのシーンの時間がとても短いんです。何秒という単位なんです。1分もないんです。もし本当に神がかったら戻らないですから、そんな簡単には。

小島 いや大原神職神楽は結構長い託宣でした。「この世のものは自然のものも、人も動物も、すべて八百万の神がいるんだ。だから大切にしないといけない」みたいな。現代ふうには「自然との共生」となるんでしょうが、「環境を大事にしないといけない」みたいな託宣なんですよ。すごくよかったですよ。

吉川 そうというのが日本の神の表現のそれこそ「古層」なんだと思うんです。神のシンボルを鏡にして神輿に入れても、どうしても揺すらすにはいられない。神ががった人が激しく動くのを見て、神が出現したと思うのですから、そういうことで「神は常に動くもの」ということが大命題だと思っているんです。

小島 なるほどね。日本の神様は形がないんですよ。御神体を神輿に移す時、一生懸命見てたんだけど、何もないですよ（笑）。

吉川 「御正体」と称しているものがあっても、それは仮託されているものであって、概念なんです。

小島 そうですよ。そこはキリスト教とかイスラム教と違うんですね。一つ偶像とか唯一絶対神があるところは排他的になります。

吉川 自分が理論的にできないせいもあるんですが、日本人は理論的な人であってもかえって、わけのわからないものは、わけのわからないまま、伝承するというのを許してきたんだと思う。それが日本の民俗芸能にある力だと思うんです。全部整理していったら、わけがわかんないものは、切り捨てられる。頭ではこう考えていて、こっちはこうだとそのまましておく。西角井正大さんに電話して確かめましたけど、父上の正慶先生が国学院大学の儀礼文化研究会で「神様はお祀りしてみないと何が祀られているかわからない」と仰った。たとえば大元神楽の伝承者の牛尾三千夫先生のところは八幡様と言っているけど、あれは明らかに明治以後、八幡様とつけたんです。名前なんかなかったそうです。

小島 大元様なんですよ、あれは。

吉川 日本では大事なものは、一番地元の自分の身近で自分の願いを聞いてくれたり、自分の運命を支配する神様だと思います。だから『平家物語』で那須与一が「南無八幡大菩薩」から始めて、最後に「湯前大明神」というのは、一番頼みとすることができる地元の那須の湯前大明神に祈ってから射るんですよ。だからそこのところだけを言えればいいんだけど、神名帳を読みあげるように、言葉の調子で前の部分をつけている。ですから一番最後のところに置かれている神様は、地元の人たちはみんなわかっている神で、無名の神様でいいと思っているんです。

この日本伝統音楽研究センターというのは、伝統音楽と芸能を通して日本文化の特質を考えることを目標としていますが、このセンターが扱うべき一つの大切なものは、論理で整理しきれなかった、整理しないまま伝承されているものではないかと考えます。それは絶えず新しい文化が突然来ちゃ

うから、それに合わせていくと自分たちのアイデンティティーがなくなるといったのではないかと考えています。日本人が「これは変えちゃいけない」と了解して残しているのが、お祭りの中で行われているものではないかと思うんです。

小島 なるほど、それは大事なことです。

吉川 それが、先ほどの大きな仮面の話になると、いきなりそれが出てきたら駄目なので、人々が踊っている場所に出てくるとか、いろんな仕組みで行っている。それが本田先生式に言うと、与論島の十五夜踊りは、風流踊りと狂言の組み合わせとされてしまう。与論の十五夜踊りは別の考え方をしないと理解できないものがあるんだと思うんです。

小島 与論の場合は沖縄的なものと本土的なものが作っていると私は思いますけどね。

吉川 私は一番組と二番組という組織が先にあって、後で芸能の内容を変えたのではないかと思います。前者は仮面、後者は踊りというように、狂言と踊りを分担して離れた場所にいたのが、この頃は遠く離れたものが一緒に並んでいるんだと思うんです。

小島 エッ。

吉川 一番組は狂言というのに巨大な仮面をつけて、二番組が踊った所に出てくる。私が行った頃は踊り組は神社に近い方にいて、一番組は外れた遠い所にいる。大きな仮面をつけた、人間ではない大きな力を持ったものが見えない世界から登場するという論理だと思ったんです。ところが今は並立してるんだそうです。

小島 だって二つの組のテントが全然遠いでしょう。

吉川 今は隣り合っているんですけど。国立劇場でそういう形でやった時、とんでもないと思ったけど、それはもしかすると、現

地もそうになっていたのかもしれない。民俗芸能の場合、研究者は何をすべきかという
と、「ここは離れていることが大事」と見抜くことだと思うんですね。

小島 昨日大償神楽で良かったのは、前に国立劇場でやった時は獅子頭を供えた神棚を舞台の表に出していた。その前で笛吹いているから「違う」と私は思いました。

吉川 奥ですよ。

小島 幕の後ろに獅子頭があって、その前で笛を吹いている。だからこそこういう見るところが必要なので「違うんじゃない？」ってずいぶん言ったのね。昨日はちゃんとやってた。獅子頭は権現舞の時しか出てこない。

吉川 民俗芸能はそれぞれの芸能の一つ一つのところにある文脈が、一つずつ違うでしょ。

小島 そう。でもね、民俗芸能大会の時に、獅子頭を表に出すという習慣になっちゃったんだって。地元でやる時は後ろでやるんだけどね。笛は神様の声。だから神棚の方で獅子頭の方で吹くことになっているの。

吉川 ですけどそこはあまり皆、言ってないでしょう。

小島 そうですね。

吉川 山伏神楽の笛はなんだということは言っていないんですね。

小島 本当は神様の声なんですよ。だからこそ後ろで吹くので。それに以前はずいぶんピリピリした音を出していたけど、この頃はしてないんですよ。

吉川 ピリピリ感がなくなっている。単なる音になっちゃうでしょ、それだと。

小島 もう音楽になっちゃうって。

◆つけ足していく文化

吉川 この間、三曲合奏のCDを畦地啓司さ

んから送ってもらったら、箏・三味線と胡弓でやっているわけです。私の子どもの頃は、三曲合奏は尺八ではなく、胡弓が多かったんです。

小島 あなたが子どもの頃でもそうだったんですか？

吉川 それがね、尺八になると、他のものが伴奏扱いになって尺八の音が突出してしまう。三曲合奏じゃなくなる。

小島 本当は「合奏」という言葉もなかった。「三曲」だったのね。この頃は平野健次あたりも「三曲合奏」と書いているものだから、みんな「三曲合奏」というんだけど。あれは本当は「三曲」と言うべきなんだけどね。それでも尺八の人は「三曲」の場合は相当遠慮して、三味線の人を中心に。

吉川 今は「三曲」と言われるように、三味線・箏・胡弓または尺八の三つが揃っているようになっているけど、最初は三味線なりの曲ができて、次に別の人が箏の曲をつけたりするわけで、三曲とも同時に作ることはあまりない。一つの楽器の曲を完成してから、別の楽器の曲を重ね合わせていくのが、日本の場合はとっても大事なことで。

小島 そうですね。

吉川 昔、浮世絵の話をつアメリカの大学の講義でした時に、「一見単純に見えるでしょう。しかし絵を描く人と彫る人と刷る人は違うんだから」って。そういう三段階の作業があるから複雑な工程をとっているんだけど、「一見単純に見える形を作るのに日本人は長けているんだ」と言ったんです。

小島 私は「お箏は何に恋をする」というコンサートをやったことがあるんですよ。要するにお箏は神様に恋をしたり、自然に恋をしたり、いろいろするんだけど、近世は「三味線に恋をした」というふうな言い方をして、萩岡松韻がお箏を弾いているところに、今の富山清琴が三味線を持ってきて

「こんな曲できたよ」と、ちゃんと芝居をさせたんです。二人ともテレたけど、本番はちゃんとやってくれたのね。「こんな曲ができたんだけど」と富山清琴が弾くと「そうか、それに合わせてみよう」と萩岡松韻が弾く。こういうふうにしておそらく地歌にお箏がつき、さらに今度は尺八か胡弓の人が来て、おそらく検校さんたちの半分遊びがあって付け加えていった。八重崎検校などはそういうアレンジがすごくよかった人であって、そういうのを実際に舞台上でやったら皆、すごくわかってくれた。そういうのを実際に絵にしてみるとわかりますね。

吉川 だから例えば連句みたいなもので、前の句につけていくわけですね。

小島 そういうことですよ。地歌と生田流箏曲がどうして一緒になったのかと疑問に思われるけど、そういうことなんだと思う。三味線歌の得意な検校さんが、お箏の得意な人のところに行って「こんなのできちゃったよ」「じゃ、つけてみるか」みたいな。八重崎検校も非常に躊躇った曲もあるらしいけど。自分でつけたら自分で弾けなかったとか（笑）。そういうこともあるらしいけど。こういうことを実際に目の前で見てわかるでしょ。

吉川 成立していく過程を、今、まるっきり知らないで、伝承はもともとこんな形だったというのではね。神楽だって最初から今言われているような33番じゃなかったと思うわけです。付け加わってきた。そういうものを現代見られる形で分析しようとするから間違っちゃう。

小島 萩岡松韻はお祖父さん、富山清琴はお父さんが目が不自由だったから、その雰囲気を知っているわけね。だから彼らは本番はちゃんとやってくれた。皆でびっくりするくらい、お芝居をしてくれました（笑）。

◆生きた伝承

吉川 この頃、小島先生がラジオの放送やテレビに出られて感動したのは、ラジオの高校講座で口唱歌をなさったことです。とても大事なポイントではないかと思ってね。五線譜でやるのではなくてね。トルコの宮廷の音楽だって譜に書かないで教えるのでしょ。今の伝統音楽教育の一番の欠点は譜に頼ることで、専門家も古典の演奏会の時ですら譜面を見てやっているのはおかしいと思うんですね。譜はあくまで覚えのためのものだと思うんです。

小島 音階の説明をする時、一応、五線譜は出すんですが、「五線譜は西洋音楽のために作られたもので、絶対に読めなくてもいいものだ。耳だけではわからない人のためにあるので。目で見てわからなくてもいい」と必ず言いますね。

吉川 五線譜で譜面にするという事は、半分死んでしまうことだと思うんです。

小島 伝承を固定化するという事ですよね。だから沖縄で三線の楽譜を作ってやったために、古典音楽が形骸化したというので、奄美では島歌を採譜しないということを識者はやっていましたよね。

吉川 それは意識して？

小島 意識して作らないのです。

吉川 それはいいことですよね。

小島 沖縄の音楽では野村流が非常に広がっているけど、声楽譜をつけた。ところが、安富祖流は声楽譜をつけていない。どうしてかというと、「工工四」(中国の影響を受けて作った沖縄式の楽譜)の声楽譜をつけちゃうと、例えばウツと喉を詰めるのはどうしてなのか、そういう意味がわからないで、ただ喉を詰めるだけになる。だから楽譜には声楽譜はつけないと。

吉川 結局私たちは伝統音楽を捉える時に、

生きているものを捉えないといけないんですが、なかなか生きている状態で発信されてないと思うんですね。それでも伝承者は、まだ生きた状態に戻せるでしょうから、なるべく生きた状態を保ってもらいたいと思いつつ研究をさせていただければと思うんですね。

◆作り歌

小島 日本人はもともと作り歌は誰でも作れたと思うんですよ。だから小学生の時からわらべ歌でもどんどん作り歌を奨励すればいいのです。『花いちもんめ』だって、子どもたちはいろんなことを言っているわけですよ。「布団をかぶってちょっと来ておくれ。布団ビリビリ行かれない。バケツ被ってちょっと来ておくれ。バケツないから行かれない。なーんて貧乏なおうちでしょ」(笑)。

吉川 『ダルマさんが転んだ』のバリエーションも面白い。

小島 そういうふうにくらでも作り歌はできるわけで、そういう能力を学校では全然認めなかった。五七調のリズム感は私たちの中にありますよね。今略称が流行ってるけど全部4音ですよ。「デバチカ」とか。「デバチカは」という5音を作るために4音になる。

吉川 「デジカメ」とか。

小島 そう。皆、4音なんですよ。7でも3+4というのは小泉さんの『日本伝統音楽の研究2 リズム』の中にあるんだけど、3+4の形はフレーズの頭。

| ターン | タンタン | タンタン | タンタン |
というね。終わりは5だと4+1で

| タンタン | タンタン | ターン |
で終わるとかね。

| タンタン | タンタン | ターン | タ |

は4+3の形です。7とか5のリズム感は私

たちの中には厳然とある。短歌や俳句もそうだけど。そういうリズム感をもう一回取り戻す。そうすると即興的にもっと自分たちの気持ちを歌えるようになるのではないか。それで皆もそうなってくると邦楽ももっと生き生きしてくるだろうと思っているんだけどね。今、教育によって作り歌を皆で歌えるようになるのを理想にしているんだけど。

◆立ち合いの精神

吉川 NHKの邦楽技能者育成会が果たしてきた役割は大きいのだと思います。いろんな分野の人を一堂に集めて教育して、異分野交流はあたりまえになったでしょ。でもそれは畏れとか恥じらいを失ってしまうと、聞いていて耐えられない気持ちになることもあります。

小島 例えば能管の一噌幸弘が、あらゆる笛を自由自在に吹く。それはすばらしいですが、そこに何か能管を吹く時とは違う抵抗があってやってくれないとね、という気がしますよね。

吉川 日本の伝統音楽の場合、小さいと思われるような違いを大切にひとつの流儀をこしらえたという歴史を再考すると、やっちゃいけないことを、やっているという意識を持つことも大事だと思うんですけど。

小島 もともとやっちゃいけなかったことで。

吉川 それは様式のところが少しずつ違ってあるんだから、無理やり当てはめるということは、やっぱりどこかで妥協しているわけでしょ。そこのところの刺が取れちゃったものばかりになってしまうと、邦楽の多様性がわからなくなってしまう。せっかくいろんな分野の人が集まっても、「また取り合わせか」ということだけになってしまうと思うんです。

小島 私ね、能管は絶対、怨霊を呼ぶ音だと思っているので、怨霊を呼んでおいて今度は慰める。その役割を能管は持っていると思うので、そういう精神を持っていたら、いい加減に能管は使えないと思うので、一噌幸弘がどこまで考えているかなと思って。この間、「竹は折り、語り、歌う」という企画をやったんだけど、その時、藤田次郎さんに「そういう気持ちを汲んで一人で20分くらい吹いてくれ」と言ったら、彼がいろいろ考えて「一切有情」という言葉を謡本の中から選びました。それが全部、流によって読み方が違う。それを彼は「こういうタイトルにすれば何を吹いても大丈夫だと思う」と言って、このタイトルで20分間、一人で吹き続けたんです。すごくよかったですね。私はそういう考えを電話で話したただけだけど、藤田次郎は私の授業を学生時代に聞いたこともあって、こっちの気持ちやがすぐ通じて、いい演奏をしてくれたんです。

吉川 今仰ったような、その場で即興的にやらせるようなことがないよね。だから世阿弥が言っていることで一番好きなのは「立ち合い」で、何でもいつでも立ち合い勝負だと思うんです。何人か揃ってやった場合は立ち合いなんだから、妥協せずに立ち合い勝負をして相手を斬り伏せるような。

小島 能の囃子はそうでしょうね。大鼓は巫女の鼓から来ていると思うのでね。その激しさはありますよね。あれもね、大鼓の音は人を脅かす音だと思うんですよね。小鼓はちょっとお祝いの音だと思うんですよ。だからこそ『三番叟』でも万歳でも小鼓を使うので。役割が全部違うと思うんです。役割が違うのを組み合わせて、一緒にやるのが面白いと思っているんですけどね。

吉川 そこがね、一人が二つの楽器を奏する兼業をしない理由だと思うんですね。大鼓

と小鼓は一緒に習えばできるわけでしょう。だけど絶対にしない。

小島 能はね。やっぱり精神要素が違うと思うの、それぞれの楽器の。

吉川 能の囃子ですから、大小の鼓に能管を加えると「三拍子揃って」とかいいますけど、実は三拍子といわれる三つの楽器は一つ一つがそれぞれがとんがっているわけだから、それが刺激的であり、霊を引っ張り出せるようなことになるのかもしれない。

小島 だって能管の音って幽霊を呼ぶような音じゃないですか。気持ち悪いもんね。夜中に聞いてごらんさない。怖いでしょ。あれは怨霊を呼ぶ音ですよ。

◆田楽の囃子の意味

吉川 話はいろんな方面に飛びますが、いろいろ具体的な事例で教えていただいたような気がします。私は何でもきれいにまとめることがいいとは思わないので、伝統音楽はこういうふうに、一つひとつがばらばらな状態にあると考えてみるべきで、伝統音楽として一つにまとめて考えてはいけないのではないかと思うんです。

小島 確かに。いろんな時代にできてきたものを持ってますよね。全部ね。

吉川 地域とかね。

小島 私はやっぱり民俗芸能から、音楽とか芸能がどういうふうにしてできてきたかということやずいぶん教わっていますよね。私は、小鼓は田楽から始まった、^{いと}壱鼓、一の鼓が田楽の中で小鼓の形になった、という考えなんですけどね。ところが田楽の最初なんて記録はないですよ。藤原道長のところまでこない、ちゃんとした記録としてはないんだけど、田楽は本当は民間で奈良時代から始まっていると思うので。

吉川 香川県の雨乞いの念仏踊りの太鼓は、

田楽の太鼓のような湿った感じの音なんです。雨乞いだからその方が正しい太鼓かもしれないと思うんです。この間補充の備品で太鼓を買いたいと言ったら、能の締太鼓が来たんです。重たいし、子どもがつけるには駄目なんじゃないかと思ったんですよ。

小島 だって田楽の太鼓はちゃんと叩きませんもの。擦り音でないと駄目なんですよね。2004年の企画で「太鼓はどンドン鳴らすもの？」という演奏会をやったんですけどね。今度も佐渡の鼓童が、来てくれと言うから、「フォルテッシモばかりの音楽なんておもしろくない」と（笑）。「フォルテッシモの連続の中で私は寝ちゃったよ」って。

吉川 香川県の雨乞い踊りの太鼓は、田楽みたいなものだと思いますが、打ちながら前に出る時、ある時には全然音を立てないでいく時があるんですよ。そういうふうにするのはとても洒落ていると思うんです。

小島 洒落ているというよりね、胸につける太鼓だから、お腹につける囃子田の太鼓とは違うんですよ。

吉川 音を立てないで、ただぶらぶらしながら行くんですよ。本田安次先生に毛越寺の延年の稚児舞の『花折』を習った時、正面から右に向くのに、4歩で行って帰りは3歩なんです。そういう振り付けのは、やってみないとわからないことで、昔のもちゃんと計算されて作られていると思ったんです。

小島 たぶんね、太鼓をドンドン鳴らすと稲の芽が出ない。脅かしちゃいけない。八重山の種取りなんかにはそういう発想があるんですよ。

吉川 すごいですね。

小島 だから、種を蒔いたらしばらくは太鼓を鳴らすな、という発想があるんですよ、奄美には。そうすると田楽では、なぜストンと落とすだけだったのかということがわ

かります。それからもう一つは、あれはもともと擦り太鼓から来ている。だから桴をこするような形で打つし、胸につけるのです。だから田楽でそうやって能などのように置くようになったのは、風流踊り以後だと思うんだけど。それで初めて能のように打つようになった。だから田楽躍ではあまり音を鳴らさない。

吉川 膜も紙だったりして鳴らないようにぼそぼそと。そうすると、私は否定的に考えていましたが、田楽躍は田んぼと関係があるかもしれませんね。

小島 ありますよ、擦り鼓から来たことと。庶民の豊作への祈りを庶民がやっていたものに、雅楽とか散楽戸の人たちがリストラされて、生きる道として採り入れてきたと私は考えています。

吉川 それは合理的ですね。職業的に、できるような人が野に放たれた。

◆日本音楽史研究の方法

小島 吉川先生のご本でも、雅楽寮で唐楽が何人で高麗楽が何人、いつの時代になるところ減らされた、と書いてある。「減らされた」で止まっているわけですよ。だけど私は減らされた芸能人はどうなったか考えると、芸能人は芸能でしか食えない。百姓にはなれない。貴族にはもちろんなれない。そうすると大きな寺院、神社に雇われた人はまだいいけど、そうじゃない大部分の人は旅芸人とか民間の芸人になるしかない。だから尺八も楽器自体が雅楽の中から早くリストラされちゃうわけでしょう。そうすると民間の旅芸人として尺八を吹いていた。それが古代尺八から今の尺八へのつながりだと思う。で、民間では指穴は6個必要なかったわけで5個にした。指穴を減らすことはなんでもないことだから、と思ってい

るんですよね。民俗芸能では楽器改造はよくあります。

吉川 そういうのこそ歴史的な視点ですよ。

小島 歴史的な視点だけど、民俗芸能を知ってないと、発想として生まれません。文献だけ見てたら絶対に出てこない。

吉川 そうですね。

小島 そういうふうに考えると、音楽芸能史に、生きた人間が出てくるじゃないですか。だから「民俗芸能を見なさい」と。

吉川 民俗芸能はただ古いものというだけじゃなくて、希少な化石だと思う。生きたままの化石なんかありえないのに化石状態になってる。

小島 化石というか、それを伝えているので動いているわけだし、生きているし、だからこれからますます活かしていかないとけない。

吉川 そこに音楽の本質的なものが、日本の音があると思うんですよね。民俗芸能の中では音楽の要素が機能として身体を動かしていて、動作の方の現れた部分は私も多少分析していると思うんです。民俗芸能の音楽にそういう力があると信じたのは、古典音楽を聞いていたからだと思うんですよ。民俗芸能を研究していても古典音楽を聞いてないと、何となく一段低いものとしか認識できない。私は古典音楽の名人と言われる人たち、越野栄松とかの演奏を聞いているけど、一つ一つの音が粒が立っていて、ころころとした音だったんですよね。ただ速く弾くという音楽ではない。一つの音を聞いただけで満足できた。能の舞で言うと、野口兼資を見ていて、その時は感じだけしかわからなかったけど、後で映画を見ると、ものすごく吸引力のある回り方をしているんですよね。子どもの時に「面白い」とか「面白くない」と言うと、父に「好き嫌いを言っていると学者になれない」と言われた

んですけど、郡司正勝先生はまず面白いと思っ

てから、それはなぜかを追求するんですよね。小島 そうですよ。そこに面白さがなかったら絶対に成功しない。面白いからこそやっているんで。

吉川 今日は私の責任で話があちこちに飛びましたが、生きた太鼓の事例と、太鼓の人の行く末がどうなっていくのかというような話もあったと思います。今までの音楽史は田楽史になるけど、散楽戸が廃止されてどうなるのかとかを、具体的に取り上げて話をさせていただきました。小島先生がなさってる「日本音楽史」はそういうふうに組み立てられると思うので、楽しみです。

小島 生きた人間がどういう姿でということ、できるだけ具体的に考えるということが大切だと思います。

吉川 三匹獅子は日本の独創だと。日本の中にあるものを、周辺のアチから来た、こっちから来たと言うけど、日本人も結構、独創的なことをやっていると思います。

小島 それは独創的でありたいとかということではなくて、生活の必要から出てきたというふうですね。

吉川 私は香川に移住してよかったと思っているのは、2005年も相当雨が降らなかったんで、雨乞いをしようかどうしようかくらいまで考えているのを見てきた。そこに行くと初めて、雨乞いに使われる念仏の意義が感じられる。念仏でなきゃいけないんだと。本田先生は、念仏に当時の神がかりの動作がついたものが空也の念仏踊りだ、と言われたけど、私は、念仏はその当時の人には最高のものだったと思うんですよね。本田先生は、その当時の人が喜んだものと言うけど、私は、その当時の人がこれは最高だということまで突き詰めた形が、香川の雨乞いの念仏踊りにはあると思うんですよね。

小島 その時代その時代の生活を、できるだけ具体的に考えるということで、イメージができてくると思うんですね。

吉川 あまり人が言わないことを言ってくさったと思って。

小島 日本音楽史の方法としては他の人とは違っていると思っています、ずいぶんね。そういうことを考えることはあるんだけど、皆あんまり読んでくれないですよ(笑)。私もそうだけど。でも系統的に話すことはあまりないのでね。

吉川 センターの田井竜一助教授が、私の「松拍(まつばやし)考」(『演劇学』8・10)を読んでくれました。山車、囃子の研究会をやっていて、私のに「はやし」とついてあるから史料を見てくれて、「八つ撥と羯鼓が並記されているから違う楽器ではないか」といって、それが書かれてるのがうれしいと。だから、いろんな資料を集めることは大事です。日本の場合、足りないのは、仮説を立ててみて、それが駄目だったら引っこ繰り返してもいいのに、筋道を考えないで、ただそこにあるものを採り上げるのが学問だというのは間違っていると思うんですね。

小島 私もそう思いますね。それはもう文献史学が突き当たる限界ですよ。

吉川 私は日本の伝統舞踊の身体動作の意味を考えるために、民俗芸能のフィールドワークをしてきました。その一つの姫島の盆踊りについて昔書いたものを読んでみると、最近盆踊りは初盆の人の霊を送る儀礼だと考えていますが、姫島でも「初盆の人のために踊っている」という一文が出てきたんです。私のを、後世の文献学者が読んだ時、「ちゃんと書いてあるじゃないか」ということになるのでしょうか。そういう問題に無意識で聞き書きをしていたのに、そういうのが入っていることに自分でちょっと満足しました。

小島 昔書いたことで忘れていたこと、いっぱいありますよね。

吉川 しょっちゅうお会いするんですが、まとまってお話を聞くことがなかったので、今日はありがたかったです。本当にありがとうございました。

(編集補助：竹内有一)