

「怖がらせるもの」としての幽霊

——三遊亭圓朝作『真景累ヶ淵』をめぐって——

斎藤 喬

一、序

幽霊とは何か。私たちが抱く幽霊像が怖いとしたらそれはなぜ怖いのか。本稿では、幕末から明治にかけて活躍した噺家三遊亭圓朝の怪談噺を通して、「怖がらせるもの」としての幽霊像が寄席の現場においていかにして捏造されているかを考察している。当時の文明開化による科学偏重の世相から、お客に娯楽としての「恐怖」体験を享受させるような「怪談文化」の芸能は大いに衰退せざるを得なかった。怪異そのものが「神経病」として頭ごなしに否定される風潮の中で、圓朝は自ら口演する怪談噺(ウチ)において、話芸の利を駆使してお客を怖がらせ、維新後の聴衆にとっても幽霊が恐るべき怪異として出現することを実践していた。

本稿では「怖がらせるもの」としての幽霊を考察する前段として、まずはフランスの宗教心性史家であるジャン・ドリユモー氏の記述を手掛かりに、「恐れ」を定義している。ドリユモー氏の提案する「恐れ」(「Peur」)とは、「不安」および「不安」から名付けられ捏造された「恐怖」を包括する上位概念であり、ある特定の社会的な状況や文化的な背景に置かれた人間を媒介にした習慣的で集団的な反応行動である。このようなドリユモー氏の議論を踏まえた上で、後段では圓朝自身の幽霊談義を多く含んだ『真景累ヶ淵』の口演速記を基に、「怖がらせるもの」としての幽霊について考察している。それでは、江戸から明治という思想的な結節点を乗り切ったのち、現代の噺家によっても高座に掛けられ続けている圓朝の

怪談漸に出現する幽霊がなぜ怖いのかを、幽霊が出現する場面の語り口を参照しながら見て行くことにしよう。

二、「恐れ」の定義

「恐れ」とはいつたい何であろうか。国語辞典などには主に「①恐怖②心配③畏敬」といった意味を指示されることが多いが、本稿ではとりあえずその感情の質については触れない。試みに『社会科学大辞典』の「おそれ」の項を参照してみると、北村日出夫氏は「恐れ〔英〕fear〔独〕Furcht〔仏〕peur」と三つの訳語を列記した上で、「恐れとは危険な事態に対する不快な感情をもとにした一種の情緒的反応である。その危険は直接的な場合にも、またそれを予想したりする間接的な場合にも恐れが生じる」と定義している。北村氏はこのように、言語を越えた普遍的な概念として「恐れ」を定義している点で非常に興味深い。「恐れ」に類するような感情の複合体に関して、例えば心理学的な用法においては対象の有無などによって「恐怖」と「不安」を区別し定義しているが、社会的な文脈や文化的な背景などの相異も含め、実際の個々の日常生活場面において、「恐れ」が誰に対し何を契機としてどのように誘因されているかなど、その本質を見極めようとする研究はこれまであまり進められて来なかったと言つて良いだろう。

自己の経験的事実に基づいて宗教体験における「恐れ」の感情を観察したのは、かのルドルフ・オットーである。オットーは『聖なるもの』(Das Heilige)の中で、『戦慄すべき』(tremendum)という要素として「恐れ」について詳しく言及している。宗教体験においてみられる宗教に全く独特な性質は、日常的で自然的かつ合理的な要素とは本質的に異なるものであるとして、オットーはそのような非合理的な要素を指示するために「ヌミノーズ」なる語を使用した。「ヌミノーズ」によって示唆される内容は、超世界的、非自然的、非合理的で概念化できないため、合理的な言辞を「表意文字」(Ideogramm)として使用することによって類推し得るのみであるという。オットーの研究は、このように宗教体験にまで立

ち返ることで、宗教の本質であるとされるその非合理的側面を精緻に観察したところに、後世への影響も含め非常に大きな成果が見られる。だがしかし、「ヌミノーズ」との関係を踏まえた上で、その合理的側面に関する概念化のされ方、「表意文字」による名付けられ方の経緯については、管見の限り熱心な言及は無さそうである。言い換えれば、オットーによる宗教体験の心理的で個人的な部分についての深い洞察は、「恐れ」に対する言辭化のいわば社会的文脈に対してはほとんど向けられていない。「表意文字」による「図式化」という過程を鑑みるにつけ、「恐れ」については考察するにはこの名付けられ方そのものについても少なからぬ究明が必要であると思われる。このことについては、フランスの宗教心性史家であるジャン・ドリュモア氏の言う、「名付けられた種々の恐怖」(peurs nommées)に関する記述を参照することはたいへんに有益であるだろう。

『恐怖心の歴史』(La Peur en Occident)⁽⁶⁾において、ドリュモアは自己の経験的事実を踏まえながらも膨大な歴史資料を渉獵することで、西欧近代(十四〜十八世紀)において、「恐れ」(大文字の Peur)がどのように捏造され体験されていたのか、そこでは誰が何を恐れていたのかを丹念に追求している。本書一頁「日本語版への序文」においてまず自己の立場を解説するのに、「心性」という言葉について「主として集団的な感情と行動を指し示すもの」と定義していることを併せみるならば、ドリュモアが歴史的な記述から浮き彫りにしようとしている「恐れ」は、ある特定の個人における心理状態とその反応行動とは限定されず、西欧文明にみられる集団的な心理状態とその反応行動であることが明白になるであろう。以下このような前提に基づいて、ドリュモアの言う「恐れ」についてより詳しく見て行くことにする。

ドリュモアの言う「恐れ」(大文字の Peur)の第一の特徴としては、集団的な心理状態を個人をも群衆をも含む広義なものとして捉えている点が挙げられる。ドリュモアは前掲著の序論において、まず個人的な恐怖を「しばしば驚きに先立たれる情動―衝撃であり、自己保存を脅かすと私たちが信じるところの、その現場において差し迫った危険を認知することに

よつて惹き起こされる」と定義した上で、臨床研究によつて得られた個人的な恐怖反応の成果を集団のレベルに使用する可能性について考察している。「個人的」(individuelle)に対する「集団的」(collectif)という形容詞が持つ二つの意味として、まず一つに「群衆」(fole)という意味を示し、「パニックに襲われた群衆、あるいは突然にその攻撃性を解放する群衆の反応は、心身医学が私たちに教えるように、かなり広い範囲において、個々の情動—衝撃の累加した結果として生じるらしい」と述べている。その上で二つには、「ある集団において、成員たちの個々の反応にみられる特殊性を超えた、匿名のサンプルとしての任意の人間」という意味をも表すとして^(七)いる。ドリユモアが重視する後者の意味において、恐怖反応は「決められた文脈において、多くの個人的な怯え(trayeur)を暗に含みかつまとめ上げ、さらに同様の場合において異種の怯えをそこから予見させるような、かなり習慣的な態度を示唆する^(八)」ものとなる。つまり言い換えれば、この場合の集団的な恐怖とは、単なる群集心理を超えた「集合的単数」(singulier collectif)として、「個人的な経験におけるよりも厳密ではないより広い意味を持ち、畏れ(crainte)や危惧(apprehension)から最も活発な極度の恐怖(terreur)に及ぶ情動の全範囲を包含する」ものである。またそれは「ある人間の集団(groupe)において、私たちが(現実の、あるいは想像上の)様々な脅威をひどく恐れる習慣」の^(九)ことでもあるという。ここまでを踏まえて、ドリユモアは述べて来たような「直面したら反応せざるを得ないような危険を伴う諸々の恐怖」を総括して、「大文字の「Peur」と呼ぶことを提案^(一〇)している。

ドリユモアの言う「恐れ」(大文字の「Peur」)の第二の特徴は、「不安」とそこから名付けられた「恐怖」を包含する包括概念として定義されている点である。ドリユモアはまず、「名付けられた種々の恐怖」について述べる前段として「恐怖」(小文字のpeur)と「不安」(angoisse)の差異について言及している。基本的には心理学的な用法の区別を踏まえているため、本項の冒頭と重複するところもあるのだが、「両者の差異について、

恐怖においては、立ち向かうことが出来る決められた対象がある。不安においてはそれが無く、判然と識別されないだ

けによりいつそう恐ろしくなる危険を前にした、苦痛を与える待ち時間として体験される。つまりそれは、安全でないということの総括的な感情である。したがって不安は、恐怖以上に耐え難い^{千七}。

と述べている。ここで指摘しておかなければならないのは、人間にとって「不安」は経験に基づいた想像力の賜物であり、何が相手かもいつまで続くかも判らないため「恐怖」よりも重症であると殊更に強調されている点であろう。だからこそ西欧近代においては、「不安」を「恐怖」へと対象化する必要があったと言う。ドリュモーは、これを常に一個人から敷衍して一文明という「集団的」(collective)なレベルにおける必要性として捉えているのだが、さらには当時の人々にとつての現実的な状況であるペストや飢饉、それに戦争といったものが断続的に人間としての脆さを露呈していたことを踏まえることで、日常的な「不安」からの解放として「名付け」を希求する切迫した心境がここではより判然とするであろう。本文はこの後「名付け」のプロセスへと続き、そこでは以下のように述べられている。

捉えどころが無く、終わりも無く、言い表すことも出来ない不安というものに、長い間立ち向かいながら内面の均衡を保つことは不可能であるため、人間は不安を、何かあるいは誰かへと明確化された恐怖に加工し細分化する必要がある。……(中略) 集団的な心的外傷が長く続いた間、西欧は「名付け」、すなわち識別するだけでなく、固有の恐怖として「捏造」しながら不安を克服して来た^{千八}。

簡略化して言えば、ドリュモーの言う「不安」の状況とは先述したようなペストや飢饉、戦争などによって彩られる、先のない絶望的な日常生活場面を指す。それに対して「名付け」を行い「恐怖」を「捏造」するのは、主として神学的な教育的意図を持った、時の権力者たり得た聖職者たちであったとされる。

西欧における良心の指導者(directeurs de conscience)たちは、シヨック教育を用いて、堆積したストレスの結果として生じている重度の集団的な不安を、種々の神学的な恐怖に代置しようと努力した。彼らは種々の危険の中から選別を行い、

自分たちの教団や社会的な権力を考慮して、最も重要な脅威、いわば彼らにとつてそのようなものとして現れる脅威を指示した。^{千十七}

本稿において用いられる「恐れ」という用語を、ここではドリユモアの言う「恐怖」と「不安」を包括する上位概念である。「大文字の *phobos*」（邦訳では「恐怖心」と同定して取り扱う。これはつまり、「恐れ」に類するような感情の複合体によつて惹き起こされた恐怖反応を、生体の反応行動様式としてよりはむしろ、心身医学の研究成果を踏まえつつも、人間を媒介にした習慣的で集団的な反応行動として捉えようとするものである。言い換えれば、感情体験の現場の時点にまで出来るだけ遡及しながら、その社会的文脈、文化的背景において「恐れ」が誰に対してどのように誘因されているかを、結果としての恐怖反応から考察して行くことになる。

ここで、対象の範囲を明確にするためにその限界を設ける必要があるだろう。日常生活場面において観察し得る全ての恐怖反応を、本稿で取り扱うことは出来ない。ドリユモアにおいては時代（十四〜十八世紀）と地域（西欧）を対象として固定していたが、筆者においては「恐れ」が誘因される現場を対象として固定することによつて、朦朧とした感情の複合体の一面を捉えようと思う。具体的には、娯楽としての「恐怖」体験が人工的に惹き起こされる現場、日本の寄席の、怪談噺の現場において「誰が何を恐れるのか」をここでは研究の対象とする^{千十八}。

怪談噺の現場を対象とする理由は二つある。一つには、現行の落語がその原初において仏教の説教芸能として誕生して来たという経緯が挙げられる。これは、ドリユモアが「恐怖」（小文字の *phobos*）の名付け親として特に聖職者を取り上げていることとは決して不可分ではあり得ない。言うなれば「恐れ」の芸能としての怪談噺には、ドリユモアが聖職者の教育的意図と言つた、名付けられたものとしての「恐怖」がふんだんに取り込まれ利用されているのである。「恐れ」を楽しませようとするなり宗教的な教化に利用しようとするなり、目的の差異はどうかあれ結果として受け手に「恐怖」体験を惹き起こすこ

とを手段としている点で、その共通性は非常に暗示的であると言えよう。これはつまり、受け手に「怖い」思いをさせることとそれ自体が、結果として最も合目的な方法になり得るのみならず、心から「怖い」と思わせること無くして日常生活場面において影響を及ぼすほどの教化はし難い、というある種逆説的な関係を生み出すことにもつながる。「恐れ」の芸能としての怪談噺を取り扱う意図の一つ目はここにある。関山和夫氏の著書において多く指摘されているように、^{十五}伝承されてきた仏教的な説教の技術は、非常に高度な芸能性を以って今日の話芸に甚大な影響を及ぼしている。話される内容に関しても多分に滑稽を盛り込んでいることから、聴衆の心を掴もうとする意図が強く窺えるのである。^{十六}

更にまたもう一つの理由として、現行の落語が時代性を以ってその命脈を保ち続けていることが挙げられる。例えば、圓朝怪談として最もその名を知られている『怪談牡丹燈籠』（特に「お札はがし」）の系譜は、明治十七年に刊行された三遊亭圓朝口演の速記本から平成十年に発売された春風亭小朝口演のCDに至るまで、記述され録音され、継承されて来ているという事実がある。^{十七}「恐れ」の芸能として確立していたとされる圓朝の怪談噺は、現代の噺家によっても高座に掛けられ続けているのである。この点を特に重視して、現代の聴衆にも「恐怖」を惹き起こしているのかどうかという問題を含め、圓朝怪談を対象とすることで娯楽としての「恐怖」体験にみられる「恐れ」の動向が窺えるのではないかというのが、怪談噺を取り扱う意図の二つ目になる。この小論では、前記して来た「恐れ」の定義を踏まえた上で恐怖惹起対象としての幽霊に着目し、奇席の現場において幽霊が「怖がらせるもの」として立ち表れる可能性について圓朝の口演速記を対象に考察している。

三、『真景累ヶ淵』にみる「名付けられたもの」としての幽霊

本稿の後半では具体的な作品を通して、近世から現代まで続く怪談噺の幽霊について見て行くことにする。しかしその前に、まずは怪談噺の作者である三遊亭圓朝その人について簡単に説明しておく必要があるだろう。後世に「大圓朝」とも称

される不世出の噺家は、天保十年（一八三九）四月一日に誕生し明治三十三年（一九〇〇）八月十一日に六十二歳で病没している。しばしば言われる通り、圓朝は前半生（三十年間）を江戸に生き後半生（三十二年間）を東京で過ごしたことになる。怪談噺との関わりで言えば、この東京の後半生の高座における、開化を経た明治時代の聴衆を非常に強く意識した幽霊談義が本稿では特に重要になるのだが、これは後述する。今日の落語家や落語ファンにとつても圓朝が大きな存在感を持つ理由として、一つにはその創作活動によつて残された多くの作品群があるだろう。永井啓夫氏は、「円朝の芸風と創作力を偲ぶにふさわしい代表的な作品」〔落語は抜いてあるが、むしろ圓朝が創作、改作したと言われる一席ものの落語の方が今日においては馴染み深いかも知れない〕として三十一篇を挙げておられるが、その中でも「怪談噺」の四篇は、圓朝自身が幽霊について並々ならぬ関心を持ち、百幅を数える幽霊掛け軸を熱心に蒐集していたことも含め、圓朝ものとして今日でも特に重要な位置を占めている。

このような背景を踏まえた上で、今もつて現代の噺家によつて口演され続けている怪談噺であるということが、本稿において圓朝作を取り上げる最大の契機となつている。紙幅の都合上現行の怪談噺との連なりを詳細に見て行くことは出来ないが、長編の人情噺である圓朝怪談四篇のいずれにおいても、幽霊の出現する場面を重要な見所として含んでいることはやはり注目すべきである。もちろん噺における幽霊の出現は、当時の寄席における演出法や興行形態と不可分であることも一つの事実には違いないが、「恐れ」を惹き起こす物語および高座上の演出としても、かなり計算された趣向であることが圓朝の速記から窺えるのである。そこで本稿では、圓朝自身の幽霊談義を参照した上で、いかにして寄席において「怖がらせるもの」としての幽霊を作り上げているかを確認して行く。これは言わば、圓朝の速記（速記）から幽霊の「名付け」のプロセスを読み解くことで、怪談噺の幽霊がなぜ怖いのかを見て行く作業になるだろう。その際、幽霊出現に関する論考として、安永寿延氏の意見を大いに参照した。安永氏の言は、後述する圓朝の幽霊談義と踵を全く一にするものであるためここで詳しく紹介

している。ただし圓朝の言は、開化を経てなお恐ろしい怪談噺を弁明する噺家としての立場や技巧がふんだんに見え隠れするものではある。

安永氏によれば、幽霊は「境界的存在」である。それはまず「みずからの死を了解不能として強い拒否反応をしめしつづける」ところから、生だけでなく「死からも疎外された存在」であるし、また「現在を『喪失』しているにもかかわらず、回想のなかにひたるべき過去をもちあわせない」ところから、現在だけでなく「過去からも疎外された存在」であると言う^(二四)。その上で幽霊出現は、「生者の現在を共有できない死者の、悲しみをこめたせい一杯のコミュニケーション行為」であり、「かつて有縁であつたものが、最大のデイスコミュニケーションである殺害や、生前すでに社会的死を強要されたことにより、一方的に無縁化され、他者化されたことに対して行う、コミュニケーション回復の試み」であると述べられている^(二五)。ここで、生者にとつて幽霊が戦慄すべき存在として出現する原因となるのは、「生者の呵責の念」であり、それによつて罰せられることが「生者の自分自身に対する屈折した鎮魂」にもなっている、と安永氏は述べている^(二六)。

さて、怪談噺においては誰が幽霊を恐れるのであろうか。関山氏の表現を借りれば、圓朝怪談は「圓朝まんだら」とでも称すべき仏教的な因果連関で結ばれた有縁同士の人情噺であるため、幽霊を恐れるのは基本的に「呵責の念」を持つその死者の知己である。このことを念頭において、圓朝自身の言による幽霊談義を多く含んだ『真景累ヶ淵』を見て行くことにしよう。『累ヶ淵』は安政六年、圓朝二十一歳の時の作と言われる。しかし『三遊亭圓朝全集』の「解題」によると、出版が明治二十一年五月とされていることから、速記本は前提としてその当時まで練り上げられ洗練されて来たものであることに注意したい。ところで、見所の多いこの作品の中において、特にはつきりとした形で幽霊が出現する場面は実のところ非常に少ない。題名に「神經」を利かせて「真景」と冠したのは、漢学者である信夫恕軒の助言によるとされているが、噺の

内容としてもまさしくそのような怪異としてしか幽霊はあまり出て来ないのである。

例えば『累ヶ淵』の眼目とされる「豊志賀の死」(梗概は注)においては、鮎屋の二階と勘蔵宅、駆け落ちの道中の土手で怪異が起こっており、鮎屋の二階と土手での豊志賀の怪異が、ほぼ同様に新吉の「神経」に作用した「怖がらせるもの」として出現しているのに対し、勘蔵宅における豊志賀の幽霊は「怖がらせるもの」としては出現していない。圓朝怪談の他の三作品においては、どれもそれなりにはつきりと「怖がらせるもの」として幽霊が出現する箇所があるのに比べ、『累ヶ淵』では非常に特徴的に、全編を通して先のような「神経」にこだわった怪異として出現することが多い。以下は、恐怖を惹き起こす「神経」の趣向として好例なので挙げる、道でばったりお久と会った新吉が、鮎屋の二階で駆け落ちの算段をする場面である。

久「ほんとうに豊志賀さんのたれ死になってもおまえさんわたしをつれていきますか」

新「ほんとうにつれていきます」

久「ええ、おまえさんというかたは不実なかたですわえ」

と胸ぐらを取られたから、ふと見つめていると、きれいなこの娘の目の下にぼつりと一つできものができたかと思うと、見る間に紫だつてはれあがり、こう新吉の胸ぐらを取ったときには、新吉が怖いとも怖くないともグツと息がとまるように、ただむちゃくちゃに三尺の開き戸を打ちこわして駆け出したが、はしご段をおりたのところがり落ちたのかちつともわかりません。

もちろん、しばらく後に出会ってお久に「できもの」など無く、新吉にはその時そう見えたというだけの話である。この後新吉は豊志賀のことを相談しに伯父の勘蔵の元へ行くのだが、そこには先だつて寝たきりのはずの豊志賀が来ていると言う。つい先刻鮎屋で起きた怪異を受けて驚いている新吉に、豊志賀は殊勝なことを言うのだが、新吉も勘蔵もこの時点でこれが

幽霊であることを知らない。豊志賀の死を知らせに来る長屋の連中が、勘蔵宅にいた新吉を「ようやく捜してきた」と言っていることから、時間的には死んだ後に出現したものと考えるのが妥当であろうが、しかしながら死者であることを知らずに対面している新吉や勘蔵にとつて、豊志賀は「怖がらせるもの」としては映らない。例え生前から、死後に「恐れ」を誘発するような「呵責の念」を幾分かは胸の内に含んでいても、生者として眼前に居る豊志賀にそのような感情を抱くはずも無いのである。

この豊志賀のように、幽霊が死んでからの実存在として出現するというよりは、もっぱら「神経病」として特定の個人の眼に映る怪異という演出が施されている点において、『累ヶ淵』は怪談噺としてある種のリアリテイを獲得していると言えなくも無いが、そのことについて圓朝は、この噺の冒頭で有名な幽霊談義をしている。

わたくしどもはどちらでも知恵のあるかたがおつしやるほうへついてまいりますが、つまり悪いことをせぬかたには幽霊というものはけつしてございせんが、人を殺して物を取るといふような悪事をする者には必ず幽霊があります。これがすなわち神経病といつて、自分の幽霊をしょつていふようなことをいたします。たとえばあいつを殺したときにかういふ顔つきをしてにらんだが、もしやおれを恨んでいやあしないか、ということがひとつ胸にあつて胸に幽霊をこしらえたら、なにを見ても絶えず怪しい姿に見えます。

圓朝の言う「神経病」において、安永氏の言う「生者の呵責の念」とほぼ同定し得る要素がここから如実に読み取れるのはなからうか。しかし本稿において重要なのは、圓朝自身が「近来大きに廃りまして、あまり寄席せきでいたす者もございません」と言っている怪談噺を開化後に演ることの意味付けを含め、幽霊を「神経病」として公に定義していることである。引用箇所の前部になるが、圓朝は『累ヶ淵』を「気味の悪いお話」と紹介した上で、開化前と開化後の幽霊について以下のように比較している。

なれどもこれはその昔、幽霊というものがあるとわたくしどもも存じておりましたから、なにか不意に怪しいものを見ると、おお怖い、変なもの、ありやあ幽霊じゃあないかと驚きましたが、たゞいまでは幽霊がないものとあきらめましてから、とんと怖いことはございませぬ。狐にばかされるということはあるわけのものではないから、神経病、また天狗にさらわれるということもないからやつぱり神経病と申して、なんでも怖いものはみな神経病におつつけてしまひます。が、鼻の先へ怪しいものが出ればアツと言つてしりもちをつくのは、やつぱり神経がちと怪しいのでございませう。

現在鑑賞できる口演速記が、明治二十一年の出版に際して整理されたものであり最初に創作したものと異同があること、この速記自体も口演したものを文章として直されていることを考慮するにしても、寄席の現場においてなされるこの「名付け」は、怖がる聴衆に対して重大な意味を有している。「幽霊」と称することに慣れ親しんでいた「怪しいもの」に含まれる恐怖は、新しく「神経病」と名前を付け理屈付けることで払拭出来るはずだったにも関わらず、依然として「怪しいもの」には恐怖していると言うことでの揶揄は、舌先三寸で怖がらせることを本領として実現して来た圓朝ならではの発言であるだろう。つまり圓朝は、元來訳の判らぬ「怪しいもの」であった「幽霊」に、開化以後「神経病」と名付けられてもなおお拭出来なかつた「恐怖」を付加するため、わざわざ「悪事をする者」という条件を付けることで、「怖がらせるもの」としての「幽霊」を新たに捏造したのである。前項でみた、「不安」に名前を付け「恐怖」として作り出すプロセスがここにある。開化となつた当ご時世では、「怪しいもの」は何から何まで恐るべきものではないかも知れないが、悪事を働いて「神経病」に駆られ何から何まで怪しく見えるこの時に出現する「幽霊」は未だ実に恐ろしい、と。悪事を働くことこそまさに「怖がらせるもの」として「幽霊」が出現する契機であり、いわば当事者の「生者の呵責の念」、死者に対する後ろめたさ（三）が、悪事に端を発した「恐れ」を誘因しているのだと言えるだろう。つまり、先の幽霊談義で述べられた圓朝の「幽霊」とは、「神経病」の発症を通して「怖がらせるもの」として名付けられたものであり、「悪事をする者」と限定付けられること

によつて出現する怪異なのである。

しかしながら、怪談文化の変遷の中で幽霊に「神経病」を取り込んだのは、何も圓朝だけの目新しさではない。横山泰子氏によれば、明治十三年に河竹黙阿弥が書いた『木間星箱根鹿笛』において「神経病」(この作中では「心経病」)としての幽霊が出現しているという。この『木間星』の幽霊を受けて横山氏は、

幽霊が神経病の産物と認識された時、幽霊は患者以外の人間には全く現実感のない存在として否定される。見物が舞台の上の悪人⇨神経病患者と同様に神経病でない限り、舞台の上の幽霊に単純に脅かされることはなくなるだろう。(三四)

と述べられている。さらに横山氏は、怪談狂言が「神経病」としての幽霊を取り込むことで新しい芝居を創作しても、「幽霊の怖さ、怪異の超自然的な凄みを排除してしまう」と言っておられる。これらの指摘は、開化以後の怪談作家たちがどれほど打撃を受けた上で表現活動をしていたかを端的に物語っているが、ここでの横山氏の指摘があくまで「怪談狂言」を対象にしたものであること、言い換えれば「見物」の芝居についてであることに最大限留意しなければならぬ。幽霊が「神経病」患者にのみ「怖がらせるもの」として出現し、同じ舞台の上で「居るはずの無いもの」として否定されるのでは、もちろん演出の仕方いかんにもよるとは思うが、開化直後の観衆にとつてはさすがに興が醒め怖くないのも頷ける。『木間星』の幽霊が、特定の相手にとつて「神経病」として出現する限りにおいてのみ「怖がらせるもの」であり得たということまでは、先の圓朝の名付けと同様に「居るはずの無いもの」として帰結している。

このことに關して、圓朝の話芸によつて名付けられた幽霊はただ「神経病」には収まらない。怪談についての論考を多く著している高田衛氏は、

近世怪談を通じて、幽霊の単純存在が素朴に信じられていた時代などはあつたためしがないのである。因果応報の教養を信じなくては生きてゆけない人々はいたが、それでも幽霊は、本来夢の中にいたのであつて、黙阿弥にかぎらず、怪

談の構想に被害・加害という人間関係の中の、病的な妄想という判断力を示したものは、けつして少なくなかつたのである。^(三三)

とした上で、「円朝の神経病談義を、過大に近代的に解釈することは禁物であろう」と述べられているが、これは非常に興味深い指摘である。高田氏の言う通り開化前でも幽霊を「病的な妄想」とする認識はあつたに違いないが、「神経病」と名付け否定する強い風潮によつて人々は、建前上それ以前まで潜在して来た「恐れ」をも丸ごと「ないものとあきらめた」のである。

圓朝の捏造した「怖がらせるもの」としての幽霊を考察する上でまず重要なことは、悪事を働いたことで「自分の幽霊をしょつてゐる」、つまり「神経病」として当事者の胸の内に拵えるところによつて、幽霊を個人所有化し、いわば心理的還元とも言える要素を取り込もうとする意図であつた。これまでもにも触れたが、絶対的な区別ではあり得ないとしても、^(三四)ここで「幽霊」が二種に分化してゐるのが読み取れる。一つには、怪異の実存在としての幽霊。つまり、複数の人間によつてその存在が確認される「居るもの」としての具体的な幽霊。二つには、「神経病」による怪異としての幽霊。つまり、特定の個人によつてしかその存在が確認されない「居るはずの無いもの」としての心理的な幽霊。「豊志賀の死」において再度確認するなら、鮫屋の二階での怪異は新吉を通してのみ出現する「神経」を利かせたものであり、勘蔵宅に訪れた豊志賀の怪異は、実存在として新吉と勘蔵および駕籠屋の前にも出現する「居るもの」としての幽霊であると言えそうである。前者が「怖がらせるもの」としての怪異であるのに対し、後者の豊志賀は幽霊であると気付かれない分には「恐怖」を惹き起こすことにはならない。圓朝はこのように、常に「恐れ」を誘引する「神経病」としての幽霊と必ずしもそうではない実存在としての幽霊を巧みに使いこなしながら、開化を経てなお恐るべき怪談を聴衆に聞かせていたのである。

それにしても、「恐れ」にみられる「名付け」のダイナミズムが、文明開化という時代のダイナミズムとまさに直接的に

呼応しているのは非常に示唆的である。今日まで続く圓朝怪談の時代性を、ある面において表出しているとは過言であろうか。少なくとも圓朝が怪談で、開化の空気の蔓延する明治期の聴衆を見事に取り込んでいたのは確かであるようだ。圓朝の怪談の高座は夢想する他無いのだが、敢えて寄席の現場にまで遡及して考えてみるならば、名人の話芸によって名付けられた幽霊は、実存在としての幽霊と「神経病」としての幽霊を曖昧に包み込んだ「怖がらせるもの」として巧みに立ち表れ、開化を経た世相としては恐るべきものではないとされている怪異によつて聴衆の心を揺さぶり、安心して怖がらせていたのではないかと筆者には思われるのである。言い換えれば、開化以後でも怖がって良いとされる「神経病」としての幽霊を前面に押し出すとともに、開化を以つて科学的には否定されたとされる実存在としての幽霊をも恐怖惹起対象として混交して出現させることで、改めて「恐れ」を誘引するものとして名付けられた「幽霊」を、寄席において捏造していたということになる。受け手を怖がらせることが娯楽の本質となる「怪談文化」の幽霊は、ここにおいてやつと、生者として誤認されない限りはそれ自体で「怖がらせるもの」としての要素を常に具備しつつ立ち表れて来ることになる。圓朝の名付けにおける最大の功績は、寄席の現場においてその話芸によつて、幽霊を怖がるべきことをまさに怖がらせることで聴衆に実体験させたことにあるだろう。岡本綺堂の言に依らずとも、やはり圓朝の幽霊は「怖かった」のである。娯楽としての「恐怖」体験を考察するにあたり、このように受け手が安心して怖がれる状況を作り出すのは表現する側の腕の見せ所かもしれない。往時の話芸が、どれほどの説得力を以つて聴衆を怖がらせていたか残された速記本からは知る由も無いが、「大圓朝」の凄まじい語り口は、江戸の終焉とともに衰退していた怪談文化を現代にまで引き繋いだ少なからぬ功績があると言えるのではないだろうか。

ちなみに『累ヶ淵』以外では、圓朝が幽霊の出現を「神経病」と明言している場面は『鏡ヶ池操松影』において老婆お松の幽霊が出現する一箇所しかない^{三四}。しかもこの後に別の場面で出現したお松は、実存在として娘の敵を川へ落として殺害し

ている。この作品以外では、『怪談牡丹燈籠』のお露お米の幽霊にしる、『怪談乳房榎』の菱川重信の幽霊にしる、複数の人間に目撃され、具体的な能力を備えた実存在として出現している。このように圓朝怪談四篇を総覧してみると、圓朝が江戸の怪談噺におけるような旧来然とした幽霊像に固執しつつも、その実に巧妙な語り口で、開けた後の建前では「居るはずの無い」幽霊を「怖がらせるもの」として出現させていることが判るのである。それにしても、四篇の中でも最も若いころに創作されたとされる『累ヶ淵』において、このような卓抜した幽霊像を捏造し聴衆を怖がらせていたというのは、作家圓朝の志向性を見る上でも非常に興味深いことである。

四、今後の課題

一昨年、筆者は高座の怪談噺を聞くために林家正雀師匠を追い掛けたことがある。『累ヶ淵』の「怪談芝居噺」と「怪談噺」を別々に拝聴させて頂いた。前者は所沢の広いホールの二階席からだったので臨場感に欠けていたが、明治からほぼそのままとされる「正本芝居噺」の芸は見事だった。後者は横浜の寄席だったが、これは高座から近く非常に良い席で拝聴出来た。『累ヶ淵』で豊志賀が恨み言を言う場面、正雀師が醜く腫れ上がった片眼を庇うように瞑りながら話していることに気付いて思わずぞつとしたことを覚えている。クライマックスのお久を殺す段になって、幽霊の人影が出た時の会場の安堵感は現場に居なければ判らない。寄席に居るという現実に戻って肩の力が抜け、みな一様に何となくにやにやす。怪談噺は寄席の話芸だから怖いのだ、とつくづく思い知らされ感じ入った貴重な体験であった。

言うまでも無く、本稿には遺り残したことが山積している。数多くの問題点をここで全て列挙するわけには行かないため、先の見えない航海の見取り図として末尾にひっそりと貼り付けて置くのみである。まず現代の「恐れ」を考察するにあたり、現代の怪談噺と圓朝速記とを早急に引き合わせる必要があるし、さらに寄席の現場における話芸が「恐れ」の感情を誘因す

る際、どれほど甚大な力を持っているかをつぶさに見て行く必要がある。本稿では圓朝の口演速記という限られた範囲内で「恐れ」の名付けを見たが、登場人物と実際の聴衆との間の感情の連関という問題は、稿を改めてきちんと考察しなければならない。

(キーワード) 「恐れ」、怪談噺、幽霊

注

- (一) 横山泰子『江戸東京の怪談文化の成立と変遷——十九世紀を中心に——』風間書房、一九九七年、八頁、において横山氏は「怪談文化」を、「江戸を中心に流行した怪奇趣味的な文化の諸現象」と定義されている。
- (二) 「怪談落語」と「怪談噺」は厳密には趣向を異にする。前者が一席ものでオチのある滑稽噺であるのに対し、後者は長編の抜き読みとしての人情噺を指示している。広義において後者には、扇子と手拭いのみで演られる素噺の他に、クライマックスで人形や前座の扮装した幽霊の出て来るもの（狭義においては、この幽霊の出現する演出の噺のみを指示して「怪談噺」と称する）や、更にはクライマックスで芝居調になり噺家による早替わりなどが盛り込まれた「怪談芝居噺」などが含まれる。
- (三) 「おそれ」「恐・畏・懼」『日本国語大辞典 第二版 第二卷』日本国語大辞典第二版編集委員会ほか編、小学館、二〇〇一年。
- (四) 北村日出夫「おそれ」『社会科学大辞典—2』社会科学大辞典編集委員会編、鹿島研究所出版会、一九六八年、三一—四頁。
- (五) 高橋徹「不安と恐怖」『異常心理学講座4 神経症と精神病1』土井健郎ほか編、みすず書房、一九八七年、を特に参考にした。本書三三三頁において高橋氏は、「不安は、同じ危機の感情である恐怖と共通した点をそなえており、しばしば重なり合って生ずる」とした上で、「恐怖が外界に生ずる危険をはらんだ具体的な対象の出現によってひき起こされ、そしてその危機感恐い感じとしてその対象に集中するのに対し、不安の危機感内界から湧き起こり、びまん性、無定形にとどまっている」と述べられている。
- (六) オットー、R. (山谷省吾訳)『聖なるもの』岩波文庫、一九六八年、および原著Otto, R. *Das Heilige*, 31-35 auf München, c1963'を使用した。ちなみに、山谷省吾氏はその「訳者注」三二五—三二六頁において、

「怖がらせるもの」としての幽霊

remor. 「おそれ」に漢字を当てるとき、「恐れ」「怖れ」「畏れ」の三語が、さし当り出てくる。漢語の辞書によると、それらははっきりした区別なしに用いられるが、私達の感じでは、「恐」はむしろ自然的のものからくる「おそれ」に適應し、「怖」もまた大体同様であるが、多少「畏」に近くあり、そして「畏」は人格的尊敬を表出している。宗教的感情としては「畏」または「畏怖」が適しているように思われる。以下は大体このような心持ちをもって、「恐」「怖」「畏」を用いた。しかし「仮名」にした場合が少くない。

と述べている。残念ながら本稿では、オットーが言及しているような「おそれ」の質的差異（宗教的であるか自然的であるかなど）について、またこれらの訳語がその差異に関してどれほどの妥当性を持つのかについてを詳述するだけの紙幅を用意できないが、本稿が「おそれ」について考察している以上、山谷氏の使用している *tremor* に関わる訳語六種（「おそれ」「恐れ」「怖れ」「畏れ」「および」「恐怖」「畏怖」）の当て方が、原語（例えば *Furcht* (*Schen*) (*Schrecken*) (*Grauen*) (*Shaver*) など）に對し統一性を欠いているのではないかと指摘しておく必要は当然あるだろう。「訳者注」を見る限りでは、例えば仮名の「おそれ」にした場合、あるいは「恐怖」などとした場合について何の説明もなされていないのは歴然であるし、「恐」「怖」「畏」の三語にしても漢語辞典において区別が無いとは首肯出来ない。しかしこの右記「訳者注」には、「おそれ」の概念そのものに関わる本質的な問題、漢語を含めた訳語としての日本語の問題、その他多くの考察すべき重要な問題が含まれていると言えらるう。

(七) オットーの『聖なるもの』については、

華園聰麿「聖の経験とその根柢——ルドルフ・オットーの所論をめぐって——」『宗教研究』195、一九六八年。
同「ヌミノーズ」『宗教学辞典』堀一郎ほか編、東京大学出版、一九六八年。

澤井義次「宗教研究における現代的課題——宗教的多元状況における宗教の理解——」『宗教研究』329、二〇〇一年。
などを特に参考した。

(八) ドリュモ、J. (永見文雄、西澤文昭訳)『恐怖心の歴史』新評論、一九九七年、および原著 *Delumeau, J. La Puer en Occident (XIVe—XVIII siècles), Collection Pluriel, Paris, c.1978* を使用した。以下、本稿で使用される引用には改めたところがある。

- (九) ドリュモ、前掲著三六頁。および原著、27。
(十) ドリュモ、前掲著三七頁。および原著、28。
(十一) ドリュモ、同。
(十二) ドリュモ、前掲著三八頁。および原著、29。

(十三) ドリュモー、同。

(十四) ドリュモー、同。

(十五) ドリュモー、前掲著三九頁。および原著p.30。

(十六) ドリュモー、前掲著四一頁。および原著p.31。

(十七) ドリュモー、前掲著五五頁。および原著p.40。

(十八) また、余談に及ぶが、自然的な恐怖と「娯楽としての恐怖」の本質的な結節点を探るにあたり、冒頭でも参照した高橋徹氏の「前掲著五頁における「恐怖の反応行動」に関する以下の文章は、非常に示唆に富んでいるので附記しておく。

その恐いものごととの心理的距離が遠い場合には回避的防衛的な心理的動向のみならず、むしろそのものごとをすすんで求めようとする動向を生じて、接近―回避の相反する両方向の動向が葛藤する状態が生じ、それが行為に現われる。「恐いもの見たさ」、「スリルを味わう」などはその端的な例で、恐いものは、よく、遊びのなかにとりいれられている。

恐怖は、危険を避けるという意味のみならず、危険や新奇な状況に順応するという意味をもになっているといわれている。高橋氏の指摘を、生体において可能な限り安全に「恐れ」を享受しようとする一つの必然性として解釈するのは早計に過ぎるかも知れないが、娯楽としての「恐怖」体験が例えばその安全性において日常の生活場面における自然的な「恐怖」体験と区別されるとするならば、この指摘の持つ深遠な含みをここに留めておくことも無駄ではないだろう。とりあえず本稿では、「恐れ」の質については今後の課題としてこれ以上は触れないことにする。

(十九) 関山和夫「落語の歴史」『国文学 解釈と鑑賞』至文堂、二〇〇三年。

同『説教の歴史 仏教と話芸』白水社、一九九二年。

同『落語風俗帳』白水社、一九九一年。

などを特に参考にした。

(二〇) 本稿における形容詞「怖い」は、「恐ろしい」の口語的表現として使用している。日常の生活場面において膾炙される感情表現としての含みを持った語として解釈されたい。このことについては、『新明解国語辞典 第三版』「怖い」の項を参照した。

(二一) いま現在手近に聞ける「お札はがし」の録音(CD)としては、六代目三遊亭圓生、林家彦六(八代目正蔵)、五代目古今亭志ん生、春風亭小朝のものがある。

(二二) 永井啓夫「新版 三遊亭円朝」青蛙房、一九九八年、二二六頁。

(二三) 『三遊亭円朝全集 第一巻 怪談噺』角川書店、一九七五年。

(二四) 安永寿延「幽霊、出現の意味と構造」『国文学 解釈と教材の研究』学灯社、一九七四年、四五頁。

「怖がらせるもの」としての幽霊

(二五) 安永、前掲著、四七頁。

(二六) 安永、前掲著、五一頁。

(二七) 関山、前掲著一九九二年、一二四〜一三六頁。

(二八) 『累ヶ淵』の中でも特に大きな見所である「豊志賀の死」(または「豊志賀」)は、現在一席ものとして演られる抜き読みの呼称で、『三遊亭円朝全集』の三六二〜三八四頁に当たる。作品の創作年代に関しては永井氏の前掲著を参照した。以下は、「豊志賀の死」の梗概である。

根津の七軒町に豊志賀という富本の師匠が住んでいる。住み込みで豊志賀の世話をしている弟子の新吉に思いを寄せ、親の仇同士とは知らず十八も年下の新吉と深い仲になる。息子とも亭主とも情夫とも弟ともつかない新吉を豊志賀はめちやくちやに可愛がり、ついには弟子のお久との仲を邪推して嫉妬に狂い、患いついた挙句に腫物が醜い顔となって寝込んでしまった。その上看病疲れの新吉が休もうと思う度に、揺り起こしては愚痴や恨み言を繰り返すばかり。

もともと臆病な質の新吉は、豊志賀の元を逃れたくて伯父の勘蔵のところへ相談しに行く道すがら、お久に会う。船屋の二階に上がり、話の弾みで駆落ちの算段にまで及ぶところで、胸倉を掴んだお久の顔にふと腫物が出来たかと思うと、見る間に紫色に腫れ上がり豊志賀の顔に。すぐに突き飛ばし勘蔵の元へ行くと、さつきから奥に豊志賀が来て待つていると言う。驚いている新吉に豊志賀は、これまでの料簡違いを詫び、縁を切つて姉弟のようにやり直したいと言う。勘蔵はとにかく病気を治すことを先決にするよう促し、新吉を看病にやることを約束すると、駕籠屋を呼んで豊志賀を送ろうとする。駕籠に病人を乗せ引き戸を閉めたちようどその時、長屋の連中が表に来て、新吉の留守中に豊志賀が亡くなったので探していたと言う。訝しがって駕籠を開けると豊志賀の姿は無く、驚いた新吉と勘蔵は同道で七軒町へと向かう。新吉はふとんの間に書置きを見付け、読むとそこには病人の震える字で「この恨みは新吉のからだにまつわつて、この後女房を持てば七人まではきつと取り殺すからそう思え」と書かれていた。

三七日の墓参りでお久に会つた新吉は、そのまま下総の羽生村に居るお久の伯父を頼りに二人で駆け落ちをする。道中、大降りを感じさせる雷の中、土手で滑つたお久は置いてあつた草刈鎌で膝に怪我をしてしまう。新吉が介抱していると、恨みごとを言っていたお久の顔にたちまち腫物が出来て豊志賀の通りの顔になり、真の闇にありありと浮かんだ。あまりに慄いた新吉は鎌でめちやくちやに打つた弾みで、逃げに掛かるお久の喉笛を掻つ切つて殺してしまつた。

(二九) 『三遊亭円朝全集 第一巻 怪談噺』三七三頁。

(三〇) 同、三三〇頁。

(三一) 同、三三九頁。

(三二) 死者に対する「後ろめたさ」については、小松和彦『「たましい」という名の記憶装置』『神なき時代の民俗学』せりか書房、二〇〇二年、を特に参考にした。

(三三) 「神経病」の言葉そのものについては、延広真治『三遊亭円朝『真景累ヶ淵』』『国文学 解釈と鑑賞』学灯社、一九九二年八月号、に詳しい。

(三四) 横山、前掲著、三五三頁。

(三五) 高田衛「因果の逆転——円朝怪談ノート(一)」『江戸文学の虚構と形象』森話社、二〇〇一年、三五四〜三五五頁。

(三六) 「豊志賀の死」よりも前段になる「宗悦殺し」において、豊志賀の父皆川宗悦は新吉の父深見新左衛門に斬り殺され、その後幽霊として表れるのだが、その際実存在とも「神経病」ともつかない出現の仕方をしている。

(三七) 岡本綺堂「寄席と芝居と」『明治の演劇』大東出版社、一九四二年。

(三八) 参考までに、お松が「神経病」として出現した場面を引用しておく。ここでは江島屋の番頭金兵衛が死んだ老婆に対して「呵責の念」を抱いている「神経病」患者であり、当の老婆の敵であるはずの江島屋の主人治右衛門には幽霊が見えていない。雨はますます大降りとなり、雨だれが葺の鉢前のわきヘドードツと落ちてきますと、雨戸が二ヶ所ばかり少しづつ開けてあるから、金兵衛はよせばよいのに起き上がって、戸の隙間から庭を見ますと、小松の植え込みの中から出てきて、なにか雨だれのところから縁側へ手を突いて、上がってくる者があるようだから、怖々ながらのぞいてみると、やせ枯れ果てた婆が、さも恨めしそうに、こつちをにらんで、縁側へ這い上がろうとするから、金兵衛はキャツと言つてしりもちをつきました。たゞいまではこういうことは神経病だと申しますが、こういうときはなにを見ても化け物に見えるもので、つまり神経もあり、一つは念の残る所もあるなどと、ものしりのお方々にはいろいろと御議論がありますけれども、円朝などにはどういふものか少しもわかりません。番頭金兵衛は震えて、その晩は夢中になつて、若い者の中へ飛び込んで寝てしまい、治右衛門も笑止なことだとそのまま休みました。

The Ghost as «The Fear» in Rakugo

Takashi Saito

What is the ghost? It is evident that the character of the ghost varies from culture to culture, but at least in Japanese history the ghost has been treated as something fearful until today, and the image has been used in various forms of entertainment.

In the first half of this article, a description of fear is given. Jean Delumeau, the French historian of religious mentality, defines «The Fear» as the overriding concept including <anguish>, and <fear> that is extracted from <anguish>, and furthermore as the habitual and collective reaction characterized by the cultural background and social circumstance. In the second half based on Delumeau's definition, it is revealed how the Japanese ghost is forged as something fearful. This article picks up Rakugo, the popular oral narrative art of Japan, and examines the process of reproduce a ghostly fear on the Rakugo stage.