
桜文論叢

第106巻 2022年2月

日本大学法学部

Nihon University
College of Law

目 次

論 説

- 『パンタグリユエル』における
身振りのエピソードの解釈 …………… 石橋 正孝 …… 1
- ナチス・ドイツにおける劇場閉鎖と
ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団 …………… 佐藤 英 …… 23
- 風車祭人形考
—— 沖縄における寿齢儀礼カジマヤーの現代的意義 —— …………… 前嵩西一馬 …… 63

研究ノート

- 弘正方編『勝間の若菜』歌人略歴稿
—— 近世後期周防国三田尻の歌人たち —— …………… 小野 美典 …… 120

『パンタグリユエル』における 身振りのエピソードの解釈

石橋正孝

序論

本稿では、16世紀フランソワ・ラブレーの『パンタグリユエル』（1532年）の18～20章、トマストとパニユルジュの身振りによる対話のエピソードについて考察する。イギリスから来た顕学の聖職者であるトマストが、主人公のパンタグリユエルの家来であるパニユルジュと哲学などの難問を議論するという枠組みである。肝心の議論の仕方は、ピタゴラスのやり方にならって数字での議論など様々な議論の方法が列挙された後で、身振りでの討論がトマストにより提案される。

しかし、話すことなく、身振りのみで議論をしたいのです。なぜなら議論の主題が難問ばかりで人の言葉では私の思うようにそれらを説明するには不十分だからです。どうかナヴァール学寮の大広間に朝の七時にお越しいただくよう、よろしく願いいたします¹。

しかしながら、当日、いざ身振りでの二人の討論が始まると、話者はひたすら二人の身振りの描写に終始し、その身振りが示すはずの意味は読者に一切明かされない。

そこでイギリス人は次のような身振りをした。左手を開いたまま高くあげ、それからその四本指を握りしめ、親指は突き出したまま鼻先へ当てた。それから突然右手を開いて上に伸ばしたかと思うと、再び開いたまま下へおろし、その親指を、ぎゅっと握った左手の先の小指に添えてから、左手の四本指を静かに上へ開いた。その次に、今度は、これまでとは反対に、左手でしたことを右手にやらせ、右手でしたことを左手にやらせた²。

このように、それぞれの身振りの描写がひたすら続き、読者には、最後までこの身振りによる対話の内容は明かされない。このエピソードがフィクションの散文物語として文学史上極めて特異な点である。身体の動きによる身振りという記号をさらに言語表現という記号に変換しておきながら、その肝心の最初の記号が意味を奪われている状態である。

一方で、それぞれの身振り、身振り主体である登場人物の反応などを描写する文章は言語としてももちろん意味を成している。しかし、その連続で構成される身振りによる対話の意味はまったく分からないままで終わってしまう。読者としては、登場人物の相手の身振りに対する反応の描写、観衆の反応の描写などからなんらかの意味の交換が行われていることだけが明らかとされ、また民衆文化をモチーフとする身振りなど、当時の読者にとってはより明確な「仄めかし」をちりばめながら、話者はエピソードを最後まで進めていく。

文学的視点からすると、こうした意味を与えられない身振りの連続でエピソードを最後まで完結させること、さらにそれを様々な仄めかしで最後まで読み通すことのできるものとしていることは、身体の動き、身振りによる対話、それらの言語化へと、二重、三重に記号の位相の転換が行われていることと合わせて、まさにラブレーの作品を古典たらしめている、言葉に対する極限の挑戦といえるだろう。

ラブレー作品すべてに言えることではあるが、このエピソードにもすでに多くの先行研究があり³、大きく二つの潮流に分けることができる。M. スクリー

チのようにエピソードの背景・歴史的な脈からの風刺などの推察と、F. リゴロに代表される、文学言語の意味への挑戦として、記号論的価値評価に分かれる。しかしながら、肝心の身振り描写の意味の解明なしには、それまでのすべての研究は、中心が空白の周縁を回り続けるようなものになっていたことは否めない。

こうした状況で、2010年のラ・シャリテはエピソードの手の動きの描写に限定して、キケロ以来の修辞学の伝統を用いて解明しようとした試みだが⁴、その手法が修辞学のコードのみに依拠しており、意味解読そのものには至らず、解読可能性に言及するのみにとどまってしまった。

その後続く筆者の博士論文⁵においては、三部構成の第三部においてこのエピソードの包括的アプローチを試みた。一連の身振りの意味については、まずは中世の身振り文化についての考察から、フランス・ルネサンス期、16世紀前半の身振り文化について類型化を行い、そこから中世までの修道院で「沈黙の誓い」の下で発達してきた身振り言語の辞典を中心に解読作業を進め、複数の身振りの解読の仮説を提示した。

拙論の仮説の結論だけここに紹介すると、全部で36の身振りに区切ることでできる一連の身体描写について、解読の仮説を提示できたものだけをつなげて以下のような流れになる。最初のトマストの身振り「1. ハレルヤ→2. 続唱」に対してパニユルジュが「3. 詩編→翼」で返し、トマストは「7. 信じる→8. 敵 or ハンセン氏病→9. 新人指導僧」[翼→博士]の身振りを続ける。その後、パニユルジュの「10ハンセン氏病患者」を示すと思われる身振りから議論が脱線してラブレール特有の一連のグロテスク・リアリズムやカーニヴァルのモチーフの模倣の身振りなど、猥褻・コミカルなやりとりが18～24の身振りのやりとりまで続く。トマストの「11結婚初夜」に対してパニユルジュの「12性交を想起させる猥褻な身振り」に対して13以降は、性交、呼吸「19大道芸のコミカルな身振り」、「20数字の2万」、「21楽器を用いた大道芸」、「23カーニヴァルのモチーフである肛門奉納」。次に、パニユルジュが「25. 独身聖職者」と身振りを続けるが、トマストは「26剣を用いたオカルトの悪魔払いの身振り」で

対応し、パニユルジュは「27男性器, 28バーゼルの町のカーニヴァルの紋章である舐め王」それに対してパニユルジュは「30見習い僧→31傲慢→34罪」と続けて返す⁶。最後は、「36しかめ面の愚者のカーニヴァルのマスク」の身振りで議論が終わる。

この流れだけでは、エピソード全体の整合性のある意味を解明できたとは当然言えない。このエピソードの研究でやり残されていることは、さらに残された身振り解読を続けるか、もしくはエピソードのそれ以外の手がかりとあわせてこれまでの成果の解釈を進めていくか、または両方を平行して続けていくかになる。本稿では第二の選択肢をとり、これまでの研究の現状をふまえつつ、さらなる身振りの解読に焦点を当てるのではなく、先行研究の流れを整理しつつ、これまでの解読の成果とあわせて、2点の新たな補足解釈を加えることで、改めて全体的な価値の再評価を試みる。

1点目は、『パンタグリユエル』の作品中でこのトマストのエピソードと対をなす、ベーズキュとユムヴェースの訴訟のエピソードとの関連に注目する。このエピソードのテーマとして、フランスとローマ教皇との権力闘争が背景として読み取れるので、その歴史的背景との関連性で考察する。

2点目は、パニユルジュの身振りでの対話相手のトマストがイギリスから来たということの必然性について考察する。当時の1点目の教会の権力闘争との関連で、当時のイギリスの宗教改革の事情について、トマス・モアとその役割について、エピソードとの関連で考える。

Réformatio：バーゼル公会議（1431）；プラグマティック・サンクション⁷（1438）；ボローニャ政教条約（1516）

『パンタグリユエル』の構造は、G. ドゥメルソンが指摘するように西洋文学の伝統的技法に則っており、A-B-C-D-E-F-E'-D'-C'-B'-A' という対応関係を持つ「包含」型の鏡構造になっている⁸。トマストのエピソードに鏡構造で対応するのは、同じく「意味不明な討論」のテーマで括ることのできる、10章から13

章にかけてのユームヴェーヌとベーズキュのエピソードである。

トマストのエピソードが意味を与えられない身振り描写の連続でつくられているのに対して、ユームヴェーヌのエピソードは、伝統的コミックの技法である coq-à-l'âne⁹ の作品であり、現代の文学史で扱うとすればまさにシュール・レアリスムというべき¹⁰、意味をなさない長文での討論となっている。しかしその無意味の連続を最後まで読者に読ませるように、さまざまな技巧が仕込まれている。まず「買い物に行く女性の道程」という枠組みへの言及が繰り返されることで、読者にとっては物語が進行している、何かが展開している、という予測・期待を維持しながら、「次はどうなるのだろうか」という物語の興味の断片に引きずられて読み続けることになる。

それに加えて、ラブレー特有の歴史的出来事、体制・思想への「仄めかし」がある。検閲の厳しい時代に風刺・批判を行うために、当時の読者であれば容易に気づいたであろうその時代の出来事などへの仄めかしが、「謎解き」として読者の興味を引っ張っていく。これは、トマストのエピソードと同じ技法である。読者としては本筋とは別の当時の政治・社会・宗教などに関する風刺・批判という別の筋を与えられることになり、エピソード全体としては明らかな意味を把握しないまま、物語の本筋と風刺という重層的な手がかりに牽引されて最後まで意味不明な議論を読み通すことができるのである。ここにおいても、トマストの身振りのエピソードと同様に、読者としては記号に意味を求めずにはいられないという人間の認識の本性そのものを最大限に利用するラブレーの筆致に乗せられて、さらには記号とは、言語とは何かという挑発を読むという行為を通して実体験させられながら読み続けていく。

ところで陛下、（とベーズキュは言った）この女性は、「歡び給え」や「われらを聞き入れ給え」など唱えながらも、大学特権の一撃より身を守ることはできなかった。…されば、（とベーズキュは言った、）プラグマティック・サンクションにも少しの言及も見られず、また教皇は各人に思うがままに放屁するの自由を与えたのです¹¹。

ここで、全体としての意味は不明ではあるが、大学特権に続いてプラグマティック・サンクション¹²への言及がなされている。これにより、当時の読者にとっては、国家・教会に広がっていた「réformatio」=改革の議論¹³がエピソードの背景にあると推測することが必然だったのではないか。

ここで、こうした歴史的背景を概観すると、当時、フランス王権は、ローマ教皇とのフランス国内における教会への支配権をめぐる1世紀以上続く主導権争いを行っていた。教会大分裂(1378-1417)を通じて大きく失墜したローマ教皇の権威は、百年戦争でいったん棚上げのような状態になっていたが、1431年のバーゼル宗教公会議では、教会大分裂の反省を踏まえ、カトリックの教皇が二人相並ぶということがないように、教皇権よりも公会議の権威を上置き、教皇の全面敗北となる決定が行われた。ローマ教会の重要な収入源であった各国内の教区の税の徴収権が王権に移管すること、また各教区及び各教区内の修道院の人事を含む行政管轄権の王権への移管が決定されたが、当然この決定は紛糾を重ね、1431年のバーゼル公会議は何度も場所を移しながら続けられた事実があり、ラブレの同時代の読者にとっては、バーゼル公会議はその紛糾により記憶されていたものであろう。

この教皇権力を制御するバーゼル公会議の動きは、フランスにおいては、1438年フランス中部のブルジュにおいてフランス国王シャルル7世により発令されたプラグマティック・サンクションの形で決着を見ることになる。これにより、フランスの聖職者はフランス王の支配下に置かれ、更にここでトマストのエピソードとの関連で見逃してはならないその他の決定も行われている。すなわち、大学も教会における聖職を確保する権利を獲得し、教会に対する大学の特権的優位が確立され、さらには修道院の特権的自治が維持されることになるのである¹⁴。

しかしながら、紛糾して場所を移転し続けた会議がこれで完全決着となるわけもなく、フランス王権とローマ教皇との権力闘争はその後も続くことになる。最終的には、イタリア戦争のさなか、1515年のマリニャンの戦いで教皇レオン10世とスイスの連合軍に勝利を収めたフランソワ1世が、翌年の1516年に教皇

とボローニャ政教条約¹⁵を締結して決着する。これにより、フランス教会においてはフランス王の支配権が最終的に確立されることとなる。一方、プラグマティック・サンクションで教会と大学が獲得した特権は廃棄されることになり、フランス国王とローマ教皇はお互いに権力を分かち合うことで長年の対立は妥協点を見出すのである¹⁶。

フランスに限らずに宗教改革の流れの中で見ると、このボローニャ政教条約は、中央集権国家成立の条件が整いつつあったヨーロッパ各国内からローマ教皇の支配権が消滅する不可逆的決定として見るができるだろう。宗教改革といえ、1517年のルターの95箇条の論題がその象徴的出来事として記憶されているが、1516年ボローニャ政教条約は政治的にはもっとも重要な出来事であり、文化的には同1516年のエラスムスのギリシア語新約聖書の出版もあり、これら三つの事件が政治・文化・教義の領域でほぼ同時に発生することで、すでに水面下で大きく動き出していた宗教改革が一気に大きな波として顕在化するのである。

このように、教会大分裂以来一世紀半にわたって続いた絶対的教皇権の失墜過程と近代中央集権国家の台頭の流れの中で、プラグマティック・サンクションへの言及がベーズキュのエピソードにあることは、ラブラーの同時代の読者にとっては100年前の出来事とはいってもきわめてアクチュアルな出来事として捉えられていたのだろう。

こうした歴史的な「改革」の機運がラブラーの作品の「灰めかし」の背景となっていることは確かだが、それでは果たしてベーズキュのエピソードに見られたこうした改革への灰めかしがトマストのエピソードにも同様に隠されているのかという点については、この二つのエピソードが鏡構造で対称的なペアとなっていることだけが根拠ではない。トマストのエピソードには、ベーズキュとユームヴェーヌが、実際に身振りの形で登場しているのだ。

そうするとトマストはコーヌミューズのように両頬を膨らし始め、豚の棒鋼でも膨らますように、ふうふう言った。これに対してパニユル

ジュは、左手の指を一本、知りの穴に当てがい、口では、殻付きのまままで牡蠣を食う時とか啜る時とかのような音を立てながら、息を吸い込んだ。…しかしトマスは相変わらず牡山羊のようにふうふう言っていた¹⁷。

ユームヴェーヌとベーズキュは、フランス語では「風を吸い込む」と「尻にキスをする」という意味だが、それぞれカーニヴァルのモチーフとなっており¹⁸、ここに両者の身振りによって再現されている。これにより二つのエピソードの関連性が明示的に示されたとして、さらにテーマとしての宗教改革に関しては、プラグマティック・サンクションの内容が議論され、教皇派と反対派の間で激しく会議が紛糾したことで有名となったバーゼルがトマスの身振りによって暗示されるのである。

それから、両手を櫛のように組み合わせて頭上に置き、できるだけ長く舌を出し、断末魔の牡山羊のように白眼を出したまま、眼窩のなかで眼球をぐるぐるまわした¹⁹。

この身振りが描く *roi lecheur*、「舐め王」というのは、16世紀、カーニヴァルのモチーフとして小バーゼルと大バーゼルの二つの町をつなぐ橋の一端に掲げられていた木製のマスクであり、バーゼルのシンボルとなっていたのである²⁰。また、議論の終わり、最後のパニユルジュの身振りを見てみよう。

そこでパニユルジュは、左右の人差し指と中指とを口の両端に突っ込み、あらん限りの地からで引っ張って、歯を全部むき出しにした。そして、二本の親指で両目の目蓋をぎゅっと押しつけながら、その場にいた人々がみていた通り、実に醜悪な渋面をつくったのである²¹。

この身振りがつくる、話者のコメントが解釈を補強してくれる「しかめ面」は、

ブルジュ郊外の元修道院であるシェザル・ブノワ教会にレリーフがおかれている。注目すべきは、その場所である。「尻舐め王」の身振りでプラグマティック・サンクションの出発点であるバーゼルに言及したラブレーが、身振りの議論の最後をプラグマティック・サンクションが発令されたブルジュを暗示するカーニヴァルのモチーフで表していることは偶然ではない。

このように、ベーズキュのエピソードの背景としてのみ取り上げられていたプラグマティック・サンクションがトマストのエピソードの背景にもなっていることは間違いないだろう²²。より正確に言えば、意味の与えられない議論を当時の読者に読み続けさせるための「あたかも意味のありそうな仄めかし」のひとつとしてバーゼル公会議とプラグマティック・サンクションが仕込まれているのである。読者は、意味がわからないながらも、背景に体制批判、宗教改革への揶揄などが隠されているのかもしれないと思いながら、そうした「意味」を求める欲求に牽引されて、意味の明らかでないエピソードを読み続けていくことになる。

宗教改革と修道院改革

次に、この改革議論の枠組みに沿って、もう一つの背景設定として、トマストがイギリス人である点について考察する。

顯学の聖職者であるトマストがパンタグリユエルと議論することを目的にイギリスから来るわけだが、なぜ、イギリスなのか。この素朴な疑問については、これまでの研究で取り上げられてこなかった部分である。後に言及するが、イギリスという要素はトマストという名前の解釈に集約されてしまい、トマストがイギリスから学術的議論をしにやってくることの必然性はそれ以上考察の対象となることはなかった。

そこで、プラグマティック・サンクションを背景とする宗教改革の文脈から改めてイギリスとフランスの関係について考えていくが、当時のイギリスとフランスは、近代の入り口での大きな社会的変動の中、それぞれヘンリー8世とフランソワ1世という名君が出てきて、スペイン・神聖ローマ帝国のカール5

世と三つ巴の覇権争いをしてきた時代である。

そのイギリスでは、当時何が起こっていたか²³。『パンタグリュエル』が出版された1532年以前を背景として考えると、聖職者であるトマスがフランスに来るのは、上述の1516年ボローニャ政教条約を契機としてヨーロッパ全土で宗教改革の大きな波が動き出した渦中であるが、とりわけイギリスでは1527年から29年にかけてのヘンリー8世の離婚問題から、ローマ教皇からのイギリス教会の離脱の動きが進んでいた。ヘンリー8世は1534年にイギリス国教会を設立し、1536年、39年に続けて修道院解散令を出して僧院領地を国有化する。

また、ここで軽視してはならないのが、歴史上はあまり取り上げられない修道院改革である。15世紀後半から、修道僧の腐敗・墮落が目に見えようになり、真っ先に改革 = *réformatio* の対象となっていた²⁴。

これは修道院改革そのものに関しても言えることで、現代の読者にとって、宗教改革というのは、カトリックに対するプロテスタントの運動に集約されてしまうが、15世紀から16世紀にかけての社会の変革に伴うキリスト教全体の大きな改革の波は、大きく三つの動きとして捉えなければならない。すなわち、1480年代に他の動きに先駆けて起こるのが修道院改革、1517年のルターの論題に代表されるプロテスタントの動き、加えてプロテスタントの動きに対抗する為に1545年から1563年まで三度にわたって開かれたトリエント公会議に象徴されるカトリック側の内部改革である。

J.-M. ル・ガルが主張するように、カトリック教会の改革の動き自体は12世紀の教会大分裂の時から動き始めていたのであり、百年戦争で中断していた動きが再び動き出したというにすぎない²⁵。時系列で見ると、ルネサンス期の宗教改革と呼ばれる歴史的な改革の波は、修道院の改革が発端となっているのであり、1480年代、フランスのルネサンスの動きが印刷術の普及と同時に始まる頃に、修道院の改革運動も活発となり始めた。1493年、シャルル8世の招集したトゥールでの会議が王権も加わっての正式な修道院の改革運動の幕開けとあっていいが、さらに、シャルル8世が翌1494年に開始したイタリア戦争は、イタリア・ルネサンスの文化のフランスへの伝播を一気に加速させることとな

り、réformatioの機運を社会全体に加速させる大きな契機となり、それに合わせて修道院改革も加速していく。

トマスという名前の解釈については、先行研究においても複数の仮説が提示されている。自身が聖職者でもありイギリス人でもあるM.スクリーチは、トマスに『記号を操る魔法使い』という裏の意味とイギリス人のきわめてありきたりな『トマス』の名前の掛け合わせと主張する²⁶。確かに、トマスという名前は実に多くの思想家にも見出され、トマス・アクィナス、トマス・チョバム、トマス・ウェイリーズなど、トマスの名を持つ多くの神学者・聖職者が浮かんでくる。

トマス・アクィナスに関しては、身振りのエピソードとの関連で思い浮かぶのは、偉大な思想家としてではなく、街頭での大道芸人の見世物に関してその身振りに規律を主張した人物としてのトマスである。これは、トマスとパニユルジュの身振りによる街頭での討論の背景の一つとして、当時の街頭での修道僧の説法と大道芸が道を挟んで対峙していた光景が重なっていると考えることができ、日常・民衆文化のモチーフなどを登場人物に重ねていくラブレアの技法とも一致する。

当時の街頭では、身振りを駆使して衆目を集めようとしたフランシスコ派やドミニコ会修道僧の辻説法と大道芸人の派手な動作の見世物が四つ辻で向かい合って観衆の注目を奪い合っていた²⁷。その大仰で下品な身振りはトマス・アクィナスの批判の対象となった。厳格な神学の観点から、大道芸など人間の遊びに属するものに否定的であった聖トマスは、やがて寛容な判断を下すようになるが、同時にその身振りに節度を要求し、聖なる場所での活動を避けるように求めたのである²⁸。

パリに学びに来たイギリスのトマス・チョバムもトマス・アクィナスと同様に大道芸人への批判から、良い身振りと悪い身振りの区別を設けた神学者であり、イギリスのドミニコ会修道僧のトマス・ウェイリーズも同様に、修道僧の辻説法の身振りが大道芸人の滑稽な身振りに酷似してきたことに憂慮を示し、身振りにmodestia = 節度を求めたのである²⁹。

同時に、これらの修道僧と大道芸人の身振りに関しての共通項を持つトマスとは別に、ラブレーの同時代にはさらに有名なトマスがいる。トマス・モアである。後述するように、トマストのモデルとして十分な資格を有しているように思えるが、先行研究の中では、モデルとしてトマス・モアの名前に言及されることはなかった。それは、トマス・モアがラブレーと同じ理念を共有する人文主義者であるのに対して、トマストはエピソード内では脱糞するなどのコミック・格下げの対象となっているので、トマス・モアがこうした対象になることはないだろうという考えがあったかもしれない。

トマス・モアとラブレーの関係は歴史的資料から直接の関わりを見出すことはできないが、ラブレーが「わが父、わが母」と呼びかけ³⁰絶対的畏敬の念を示していたエラスムスとトマス・モアは同じ人文主義者として理念を共有し深い親交があり、またラブレーの作品中のテレームの僧院は、ラブレーの描くユートピアであり、その発想にトマス・モアの作品からの影響があることも明白であり、少なくともラブレーにとってトマス・モアは批判や揶揄、風刺の対象でないことは確かであろう。

とはいえ、トマストが身振りでの対話中に行き詰って脱糞するなどの滑稽な場面があるからという理由で、トマス・モアをトマストのモデルの仮説から排除する理由になるだろうか。主人公であるパンタグリユエル、そして次の作品の主人公になる父のガルガンチュアも同様に、高らかな笑いと共に現実離れした大量の食事、放尿などの排泄ですら生命の根幹として肯定的に描かれていないだろうか。

ラブレーにおいては、排泄、性器、飲食などの荒唐無稽な誇張描写による、物質的・生理学的肉体の強調側面は、バフチンの言うところのグロテスク・リアリズム³¹として、ローマ教皇、パリ神学部、カルヴァン派などへの批判・攻撃とは、区別して考えるべきである。これらを区別して注意深くトマストの描写を追っていくと、トマストへの批判はエピソード中に見当たらないのだ。身振りでの討論が終わった後の宴を描いた20章においては、パニユルジュに議論を任せたパンタグリユエルとトマストがお互いへの敬意を表しあう中でのラブ

レー的な宴で終わるものであり、トマスは、ラブレーのスタイルにおいては風刺・批判の対象とは言えないであろう。

そこで、トマス・モアをトマスのモデルとして想定した場合、宗教改革の流れの中では何が関連してくるのか。一番ここで大きいのは、まさに修道院改革なのである。トマスと同じ聖職者 Clerc であるトマス・モアは、以前は修道僧であった。ヘンリー 8 世に従事するようになって Clerc となったのである。『パンタグリユエル』出版の1532年の段階では Clerc としてヘンリー 8 世に助言する立場にあり、その修道院解散の計画に強く反対する。やがて、それが原因でトマス・モアは1535年に処刑されてしまうことになるが、トマス・モアの反対むなしくイギリスにおける修道院は1536年、1539年の二回の解散令によりその荘園領地とともに消滅することになる。

トマスは、修道院が消滅の危機にあるイギリスから、積極的に修道院の改革を進める中心地となったナヴァール学寮に来て、パンタグリユエルに相談に来たのではなかったか。そう考えると、ヨーロッパ全体で起きていた宗教改革の先駆けとしての修道院の改革の過程で起こる様々な諸問題が、身振りによる議論のテーマの一つとして当時の読者に想定されていたと考えるべきであろう。

エピソード全体の解釈

最後に、冒頭で紹介したこれまでの解読成果に対して、改めて二つの宗教改革の動きとの関連を見ていこう。プラグマティック・サンクションに関しては、議論が行われた各都市のカーニヴァルのモチーフを身振りで描くことでその関連が暗示されるわけだが、プラグマティック・サンクションからポローニャ政教条約に至る過程で議論の対象となった改革の内容に関しては、大学特権についてなのか、僧院改革についてなのか、教皇権への批判なのか、それともそれらの全てを含めての改革そのものをテーマとしているのか、解読された身振りとの関連で見ながら判断していく以外にない。

最初の一連の身振り、『ハレルヤ→続唱→詩編→翼』と続く教会典礼の導入で、詩編には翼のメタファーが多用されることも含めて、当時の読者であれば

容易に理解できる範囲であり、描写される身振りには実際に意味があると思わせ、議論の開始を告げるものとして読者を引き込む。次いで、『信じる→敵→新人指導僧』と見習い修道僧の指導係、傲慢が罪であることなどの意味を持つ身振りが連続することで、我々現代の読者には馴染みはないが、当時の読者には高い時事性をもつ修道院の改革がテーマの一つとなっているのではないかと推論していく。すでにみたように、15世紀末に始まった修道院改革の結果として、フランスでは新しい改革僧院、改革派僧が増えていき、パリの修道院では半数以上が20歳未満の見習い僧で占められているところも出てきたような状況であり、その指導係との間の軋轢が問題となっていたことも、エピソードの背景となっていたであろう。

身振りの解説に沿って解釈をさらに続けていくと、いくつか未解明の身振りを残したままでも、途中、『敵』を『ハンセン病』と取り違えることから議論が脱線しカーニヴァル的なやりとりに移行していくのが理解できる。その中でも、『結婚→性交』などの明らかな身振りが行われ、『独身聖職者』などの身振りを挟むことで、当時の改革の主要な議題の一つである聖職者の結婚についての議論³²が交わされているようにも思わせ、最後は再び、『見習い僧→傲慢→罪』と続いて、ブルジュのカーニヴァルのモチーフの身振りで議論が終わることで、バーゼルで始まったプラグマティック・サンクシヨンの議論が閉じる形になるわけである。

ここまでの過程が示すとおり、トマストのエピソードのみならず、ラブレーの作品を読むには、二つの二つの知的アプローチが必要となる。一つは、純粹な謎解きの楽しみであり、思想的にエピソード中にちりばめられた実に多様なヒント・仄めかし、政治批判・風刺などを読み解き、鏡構造の他のエピソードもヒントにしつつ、ラブレーがこのエピソードに込めた意図はなんであったかを解きほぐしていくことの純粹に知的な楽しみである。しかし、ここで持ち上がる疑問は、果たしてラブレーが明確ななんらかの隠された意図をここに込めていたのかどうかである。

ラブレーのエピソードの特徴は、仄めかしに満ちてはいるものの、明確な隠

れたメッセージというものがあるようには思えない。当時の時事問題、文化・芸術の知識、法律・医学の知識に、宗教・政治の問題を練りこんで、重層的に作り上げていくが、その背後に隠し絵のように明確な意図はないのかもしれないように思える。他のエピソードと比較しても、例えばトマストと対のエピソードであるベーズキュのエピソードには、M. スクリーチが指摘するように、プラグマティック・サンクションのみならず実に多くの要素が重層的にエピソードの背景として組み合わされている³³。

ラブレーの技法は、その重層性にある。同時代の話題、事件、思想的・政治的議論など、当時の読者にとっては仄めかすだけですぐに気づいてもらえるテーマ・モチーフを幾重にも積み重ねていきながら、その奥にさらに隠された意味があるかのようにしていく。パンタグリユエルに続く『ガルガンチュア』（1534）の序文にある有名な「骨髄」の比喩は、骨にくるまれた骨髄をすするように、エピソードに秘められたエッセンスを味わって読むようにという勧めであるが³⁴、その序文を書いたアルコフリバス・ナジエ³⁵の序文を真に受けてはならないだろう。

そして、もう一つの知的アプローチは、ラブレーの記号に対する極限の挑戦をどう受け止めるか、読者としての質が問われる部分である。上述のように、ラブレーのスタイルは、同時代の読者が関心をもてる様々な領域の時事問題を重層的に織り込むことで、その背後に何か意味があるように思わせることで、物量としての言葉そのものに触れさせるのが特徴である。逆説的に言えば、様々な思わせぶり、仄めかしの背後には、明確なメッセージは隠されていないのだ。それでも、読者は思わせぶりの仕掛けにつられながら最後まで物量としての言語を読み通してしまう。

このラブレーの仕掛けが、トマストのエピソードにおいては最大に発揮されているとあっていいだろう。ラブレーはこのエピソードにおいて、言葉の意味とは何かという文学・言語学における究極の問題を、意味成立の手前のギリギリまで追求しており、記号的意味の欠落した身振り描写の連続を読む行為には、やがて動作の描写の連続にその所有者であるトマスト、パニユルジュの固有性

が失われていく。言語の線条性により、身振り動作の描写を読むという行為の中には、登場人物の固有性を線条性により洗い落とされた無記名の不気味な動く身体が浮かび上がってくる。

これは、記号の先にシンボリックの意味を求める人間の本性に依存した技法であり、読者の認識の本性に直接仕掛けてくる記号的挑発である。E.カッシーラーは、次のように指摘する。「人間の認識は、その本性上、シンボリックな認識である。そしてこの特性こそが、認識の力と限界の両方を特徴づけているのだ。シンボリックな思考にとっては、現実と可能、実際と観念の間に明確な区別をすることは、絶対に必要なことである。シンボルは、物理的世界の一部として現実に存在はしないのだ。ただ、それは「意味」をもっているだけである³⁶。」

では、「意味」を奪われたシンボルはどうなるか。ラブレーの描いた身体は、当時の時事問題に関する無数の仄めかしをちりばめることで身振りの対話に「意味」があるように錯覚させることで、意味を奪われた動く身体というシンボルを読ませ続けることに成功している。身振り描写は、その線条性の中にトマスト、パニユルジュという動作主体が消えていき、意味をすべて奪われることで、「現実的」意味としてではなく、「可能的」身体、生きた生身の、グロテスクな動く肉体として、現実よりも一層に生々しく顕れてくる³⁷。ラブレーがここで行った記号の実験の意義は、他に類を見ない。言葉の意味を奪うことによる意味の追及という、記号に対する極限の実験である。ラブレーの真価は、この記号的挑戦にあるというべきだろう。

実際、エピソードに現れるこの無記名の可能態としての身体と同様に、その他のエピソードにおいてもラブレーの作品全体を通して見られる言葉の圧倒的な羅列、列挙の技法においては、物語の意味の流れを絶えず断ち切りながら、言葉そのものが自己増殖していく。これは、身振りの描写と同様に言葉の「意味」、そして人間の記号認識についてのラブレーの極限の問いかけではないだろうか。そうした記号的な実験を、読み物として読者に体験させるからこそ、5世紀前の書物がいまだに読まれる古典として受け継がれているのだろう。

結論

ここまで、ラブレーの記号への挑戦を見てきた。それは「いかにして記号から意味を奪い、いかにして意味を奪われた記号を記号として成立させるか＝いかにして意味不明なものを読者に読ませるか」という挑戦であり、そこでは絵画における隠し絵のように、エピソード中にさまざまな仕掛けをする作家としての技巧の高さが際立っていることを示してきた。この技巧は、グロテスク・リアリズムのイメージが先行するラブレーにおいては見逃されがちな点である。

ガリレイ同様のルネサンス人として、政治・医学・法律・神学・芸術などの広大な領域の深い知識に根差した重層的なモチーフの重ね合わせで、それぞれのエピソードに一元的ではない複雑な深みを与えている。それぞれのモチーフは絡まりあうことで、そこに隠されたメッセージがあるかのように読者に思わせ、意味不明・意味過剰な記号の氾濫する世界を読ませる。

加えて、知識偏重ではなく、そこに民衆文化のグロテスク・リアリズムを対置させすべてを相対化する卓越したバランス感覚を作品に与え、単なる社会・政治批判ではない文学的豊かさを生み出している。ラブレーの作品は、ユマニストとしての生の強い肯定と、記号へのギリギリの挑戦を基調として、揺るがない作品価値を生み出し続ける。トマストのエピソードのみならず、研究者としてラブレーの作品の本質を見失わないようにするためには、この技法の重層性と、ギリシア・ローマ古典を含むルネサンス知への深い造詣に支えられた明るい生の肯定、そして記号に対する天才の挑戦というそれぞれの特性の深みの中で、一つの特性のみに囚われず、常にその全体を見失わないようにする姿勢が必要である。

1 François Rabelais, *Pantagruel* (1532), dans *l'œuvre complète*, l'édition de M. Huchon, Paris, Gallimard, dans la collection « Pléiade », 1994, ch.XIX, (以下 *PG*), p. 282 : « Mais je veulx disputer par signes seulement sans parler : car les matieres sont tant ardues, que les parolles humaines ne seroyent suffisantes à les expliquer à mon plaisir. Par ce il plaira à ta magnificence de soy y trouver, ce sera en la

grande salle de Navarre à sept heures de matin. »

- 2 *PG*, p. 286-287 : « Lors feist l'Angloys tel signe. La main gausche toute ouverte il leva hault en l'air. Puys ferma on poing les quatre doigts d'ycelle, et le poulse extendu assist suz la pinne du nez. Soubdain après leva la dextre toute ouverte, et toute ouverte la baissa joignant le poulse on lieu que fermoyt le petit doigt de la gausche, et les quatre doigtz d'ycelle mouvoyt lentement en l'air. Puys au rebours feist de la dextre ce qu'il avoyt faict de la gausche et de la gausche, ce que avoyt faict de la dextre. »
- 3 (Cf.) M.-A. Screech, *Rabelais*, 1979, (trad. par M. De Kisch), Paris, Gallimard, 1992 ; F. Rigolot, *Les Langages de Rabelais Etudes Rabelaisiennes*, t. X, Genève, Droz, 1972; M.-L. Demonet, *Les Voix du signe : Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Honoré Champion, 1992 ; R. Antonioli, *Rabelais et la médecine Etudes rabelaisiennes* t. XII, Genève, Droz, 1976 ; J. Parkin, « Comic Modality in Rabelais : Baisecul, Humevesne, Thaumaste », *Etudes Rabelaisiennes*, XVIII, pp. 57-82 ; Eva Kushner, « Gesture in the Work of Rabelais », *Renaissance and Reformantion*, XXII, 1, 1986. ; Paul J. Smith, « Voix et geste chez Rabelais », *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Berlin, 1992. G. Defaux, *Pantagruel et les sophistes*, La Haye, Nijhoff, 1973.
- 4 Cl. La Charité, « La disputation par signes et la « philochirosophie » dans *Etudes rabelaisiennes* t.XLIX, Genève, Droz, 2010, p. 15-36.
- 5 Masataka ISHIBASHI, *L'image du corps dans les textes narratifs à la Renaissance (1530-1560)*, soutenue à l'Université de Paris III en mars 2013 sous la direction de M.-M. Fragonard et N. Dauvois.
- 6 *Ibid.*, pp. 272-278.
- 7 Pragmatique Sanction の訳語に関しては、国事勅書、大憲章などの訳語が存在するが、これは、国連憲章などと同様に、国家体を持たない国家規模の組織の基本法を指すものであり、カトリック教会という組織体の基本法として考えるものである。渡辺和夫はパンタグリユエルの翻訳に際して「大憲章」と訳している。本稿では、大憲章という一般的呼称を避け、日本では馴染みのない用語をあえてそのままカタカナ表記とすることで、1438年のブルジュでの決定の歴史的意義を強調している。
- 8 G. Demerson, *Rabelais*, Paris, 1986, p. 22. « Des symétries de structure suggèrent des parentés entre des épisodes. [...] un procédé de disposition bien connu de l'Antiquité et de la Bible et fréquemment utilisé à la Renaissance ».
- 9 Coq-à-l'âne については、以下参照 : H. Meylan, *Epîtres du coq à l'âne*, Genève, Droz, 1956 ; C. A. Mayer, « Coq-à-l'âne. Définition -Invention -Attribution », *French Studies*, XV, 1962.
- 10 (Cf.) J. Paris, *Rabelais au futur*, Paris, Seuil, 1970.
- 11 *PG*, ch. XI, p. 255 : « Or monsieur dist Baisecul, ladictte bonne femme disant ses

gaudez et audinos, ne peut se couvrir d'un revers fault montant par la vertuz guoy des privileges de l'université... Voyant donques, dist Baisecul, que la Pragmatique sanction n'en faisoit nulle mention, et que le pape donnoit liberté à un chascun de peter à son aise...»

- 12 M. Screech, *op. cit.*, p. 115.
- 13 J. -M. Le Gall, *Les moines au temps des réformes*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, p. 19.
- 14 Voir, E. Rosenblieh, « La Juridiction du concile de Bâle ou la tentative d'instaurer la communauté conciliaire dans l'Eglise (1431-1449) », dans *Hypothèses*, 1 (9), 2006, pp. 127-136.
- 15 Cf., B. Marceau, « Droit et politique au XVI^e siècle. Le Concordat de Bologne (1516) et la collation des bénéfices monastiques », dans *L'Année canonique* 2018/ 1 (Tome LIX), pp. 35 - 53.
- 16 M.-A. Screech, *op. cit.*, p. 115.
- 17 *PG*, pp. 288-289 : « Après cella Thaumaste commença enfler les deux joues comme un cornemuseur et souffloit, comme se il enfloit une vessie de porc. A quoy Panurge mist un doigt de la gauche ou trou du cul, et de la bouche tiroit l'air comme quand on mange des huytres en escalle : ou quand on hume sa soupe, ce fait ouvre quelque peu de la bouche et avecques le plat de la main dextre frapport dessus, faisant en ce un grand son. »
- 18 Cl. Gaignebet, *A plus hault sens*, t.I, Paris, Maisonneuve et la Rose, 1986, pp. 58-62.ここに引用している身振り描写は、Cl. Gaignebet が提示する資料の中のカーニヴァルのモチーフと完全に一致している。
- 19 *PG.*, p. 299 : « ... puis mist ses deux mains lyées en forme de peigne sur sa teste, tirant la langue tant qu'il pouvoit, et tournant les yeulx en la teste, comme une chievre qui meurt. »
- 20 Cl. Gaignebet, *op.cit.*, p. 68.
- 21 *PG.*, p. 289: « Dont Panurge mist les deux maistres doigtz à chascun cousté de la bouche le retirant tant qu'il pouvoit et monstrant toutes ses dentz : et des deux poulses rabaissoit les paulpieres des yeulx buen parfondement en faisant assez layde grimace selon que sembloit es assistans.
- 22 2001年の拙稿, « La réforme monastique et le geste de la prière autour de dialogue gestuel dans l'œuvre de F. Rabelais » dans *Cahiers d'études françaises Université Keio*, vol. 6, 2001, pp. 1-14において, 17世紀のイギリスにおける祈りの身振りの改革に言及し, その文脈の源流として, プラグマティック・サンクションと僧院改革がトマストのエピソードの背景になっているという仮説を提示したが, 本稿では実際にその仮説を裏付けるためにカーニヴァルのそれぞれの土地のモチーフが身振りで描かれていることを示してその仮説を証明している。筆者はこれまで, 典礼での祈りの身振り, 僧院での身振りコード, 軍事教練, カバル魔術, 修辞学など, フラン

ス・ルネサンス期の身振り文化・身体知に関して多くの論文を書いてきたが、それはすべてトマストのエピソードの身振り解説のための「外堀を埋める作業」であり、既出の2013年の博士論文の第三部にその成果は集約されている。したがって、それ以前のその他論文への言及は割愛する。本稿の位置づけは、エピソード解釈に関して2013年の博士論文で一段落させた後、やり残した事項を追加補足し、それらの成果すべてを含めて改めてエピソードの総括をしている。

- 23 ヘンリー 8 世の治世におけるイギリスの政治・宗教・社会事情に関しては以下参照。J.-M. Vincent Audin, *Histoire de Henri VIII Et Du Schisme d'Angleterre*, Wentworth Press 2018 ; J. Moreau, *L'anglicanisme : ses origines, ses conflits : Du schisme d'Henri VIII à la bataille de la Boyne*, Paris, Editions L'Harmattan, 2006.
- 24 修道院の腐敗状況に関しては, J.-M. Le Gall, *op.cit.*, pp. 24-25.
- 25 J.-M. Le Gall, I. Brian, *La vie religieuse en France : XVIe-XVIIIe siècle*, SEDES, 1999, p. 21 : « Longtemps, le terme de Réforme a signifié exclusivement le protestantisme. Celui-ci aurait dénoncé les abus catholiques et provoqué un sursaut catholique, la Contre-Réforme. Ce schéma historiographique forgé dès le XVIe siècle n'est plus admis aujourd'hui. En effet, depuis le XIVe siècle, la réforme de l'Eglise est réclamée, ses modalités définies. La guerre de Cent Ans l'a contrariée et retardée. Le retour de la paix et de la prospérité vers 1450-1480 lui permet de s'épanouir tandis que le climat spirituel décrit au chapitre précédent la rend urgente. La réforme de l'Eglise commence bien avant le concile de Trente et la Contre-Réforme.
- 26 M. Screech, *op.cit.*, p.124.
- 27 C. Casagrande et S. Vecchio, « Clercs et Jongleurs dans la société médiévale », *Annales E.S.C.*, n° 5, septembre-octobre 1979.
- 28 C. Casagrande et S. Vecchio, *op. cit.*, pp. 922-933 : « Saint Thomas d'Aquin pose le premier le problème au niveau théorique. Son originalité consiste justement à admettre théoriquement l'existence du jongleur. Il n'est plus possible, comme le faisait Hugues de Saint-Victor, de parler de l'activité ludique en ignorant les hommes qui en sont, d'une façon ou d'une autre, les protagonistes. [...] Le jongleur, qui en fait son métier, peut l'exercer sans être turpis, à condition de respecter quelques contraintes : exclure de son répertoire les mots et les gestes obscènes, éviter de déborder sur les espaces et sur les temps sacrés. »
- 29 J.-C. Schmitt, *La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, 1995, p. 281 : « Ainsi la prédication mendicante des XIII-XIV ème siècles fait-elle la synthèse, plus ou moins équilibrée selon les cas, de deux traditions : celle de la rhétorique antique dont l'étude a repris dans les écoles urbaines et les universités depuis le XII ème siècle, et celle du spectacle des rues et des places, des jongleurs et de leur gesticulation. Deux prédicateurs anglais du début du XIV

ème siècle, Robert de Basevorn et Thomas Waleys, insistent particulièrement sur ce point. »

30 Cf., F. Rabelais, *Lettre à Erasme* (1532), dans *l'œuvre complète*, op.cit., p. 998

31 Cf., M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. de russe par A. Robel, Paris, Gallimard, 1970, 1993,

32 Cf., M. Screech, *Rabelais et le mariage : Religion, morale et philosophie du rire*, traduit en français par Ann Bridge, *Etudes Rabelaisiennes*, t. XXVIII, Genève, Droz, 1992.

33 M. Screech, *Rabelais*, pp. 114-119.

34 F. Rabelais, *Gargantua*, dans *l'œuvre complète*, op. cit., p. 7.

35 ラブレーのアナグラム。

36 E. Cassirer, *An Essay on Man*, Yale University Press, 1956, p. 80 : « Human knowledge is by its very nature symbolic knowledge. It is this feature which characterizes both its strength and its limitations. And for symbolic thought it is indispensable to make a sharp distinction between real and possible, between actual and ideal things. A symbol has no actual existence as a part of the physical world; it has a “meaning”.

37 虚構における身体表象の在り処については、拙論参照。「小説における身体の在り処」日本大学法学部紀要桜文論叢103号，2021年，pp.205-221

ナチス・ドイツにおける劇場閉鎖と ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

佐藤 英

はじめに

1943年2月18日、ヨーゼフ・ゲッベルスはスポーツパラストにおいて演説した際に総力戦を宣言した。この宣言により、ドイツ国民は以前にも増して戦争に動員されることになったものの、戦局は悪化の一方で、国内においてもナチスに対する抵抗が強まっていた。1944年7月に起きたアドルフ・ヒトラーの暗殺未遂事件は、それまで政府から手厚い保護を受けてきた音楽文化にも大きな影響を及ぼした。この余波を受けて、この夏に予定されていたザルツブルク音楽祭が中止になったのである。ドイツ国内において、文化面での更なる総力戦強化を行う一策は、まさにこの直後に発表された。連合軍によるパリ解放の前日にあたる同年8月24日、ゲッベルスは劇場閉鎖を指示した。これは翌日の新聞各紙の1面トップで報道された。

本稿は、劇場閉鎖後、ドイツ国内のクラシック音楽文化がどのように変化したか、そしてその際に音楽家がラジオ放送のためにどのような活動を行ったかについて実証的に検証するものである¹。今回、考察の対象とするのは、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の活動である。周知のように、今日の「オーストリア」は1938年にナチス・ドイツによって併合されていた。このオーケストラは、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団とともに、ナチス・ドイツのオーケストラ文化における最高峰の一つとして位置付けられていた。ベ

ルリン・フィルと異なるウィーン・フィルの大きな特徴は、オペラとコンサートの両方において活動を行うことにある。ウィーン国立歌劇場のオーケストラは、実質的にウィーン・フィルである。また、オーケストラのメンバーは積極的に小編成の室内楽コンサートも行っている。これらの事例が示すように、ウィーン・フィルとそのメンバーの活動は、ウィーンのクラシック音楽文化の中核を成しているのだ。それゆえ、劇場閉鎖後のクラシック音楽文化を検証する際、このオーケストラを中心に据えれば、少なくともウィーンにおける事例に関しては、重要な側面がカバーできると考えられる。

本稿で扱う期間は、1944年8月末から同年10月までの事例である。後に見るように、この間にウィーン・フィルが積極的に関与することになるのはラジオ放送である。したがって、今回の考察のメインとなるのは、このオーケストラが放送局の自主制作番組のために行った、無観客での録音ということになる。これが連日どのように展開されていたかについては、時系列で示す。これに加えて、実演においてウィーン・フィルがどのように活動したかについても、本稿においては確認を行う。劇場閉鎖という措置は、こうした公開公演の開催禁止を意味するものであるが、実際には、許可された少数の団体が軍需産業従事者への慰問コンサートを行うなどしていた。このような活動が様々な例外を許すことになり、最終的にはオペラは無理としても、少数のコンサートは開催できるようになる²。本稿で対象とする期間は、まさにそのような移行措置が行われつつあった頃に相当するのである。

先に述べたように、本稿の考察の主眼は劇場閉鎖後のウィーンの楽壇の実情に迫ることである。したがって、ラジオ放送以外にコンサートに関する事例を見ることになるのだが、本稿においては企画の段階で終わってしまった事例も扱っている。特に、仮に劇場閉鎖が実施されなかったとしたら、1944/45年のシーズンはどのようなものとなったかについて、1章を割いた。実現されなかったこのシーズンの計画も併せて視野に入れることにより、当時の聴衆の視点に立ちながら状況をイメージすることが可能になると思われる。

さて、本研究のために使用した資料について、述べておきたい。

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の演奏記録と放送記録については、このオーケストラのホームページに掲載されている演奏会記録を使用した³。これに加え、2017年3月に論者がウィーン・フィルハーモニー管弦楽団歴史アーカイブを訪問した際、アーカイブ担当のシルヴィア・カーグル博士より提供していただいた放送に関するデジタルデータも参照している。このデータは、基本的に同オーケストラのホームページで公開されているものと同じだが、先述の提供データにおいては、ホームページで公開されていない注記が含まれている。この注記には、ホームページ公開データを作成するにあたっての作業メモや、収録日に関する補足情報が記されている。これまでに発表した拙稿において述べたように、ホームページで公開されている放送録音の日付は、数日にわたって行われた場合、初日のみの掲載に限られている⁴。この掲載データだけでは、当時のこのオーケストラの活動の実情を把握できないため、本稿では2017年3月に得たデータの注記を積極的に用いた。この提供データを本稿において使用する場合には、ウィーン・フィルの「放送記録」に基づくという記載を本文内で示した。なお、これもすでに発表済みの拙稿において指摘したことだが、ウィーン・フィルのホームページにおいては放送のための演奏は「放送コンサート Rundfunk Konzert」という生放送を思わせる表記が用いられている⁵。ラジオ放送黎明期においては、たしかにそのようなケースが多く認められるが、本稿で扱う事例に関しては、そのすべてがテープ録音による収録日を指していることを明記しておきたい。

このウィーン・フィルの「放送記録」は、このオーケストラが所有する資料を批判的に検討した結果ではあるものの、他のアーカイブに所蔵されている資料の情報と差異が生じているケースがある。2017年にシルヴィア・カーグル博士より直接うかがったところによると、このオーケストラの放送記録には不十分なところがあるという。それゆえ、放送録音の実施日に関しては可能な限り複数の資料を照合し、情報に食い違いがある場合には論者の判断で妥当と思われるところを記した。具体的には、クレメンス・クラウスが残した自筆の演奏記録をはじめ⁶、市販された音源、放送局から提供された音源、それらの音源

の収録日等のデータ，他のアーカイブの文書等が比較のために用いられた。この検証に本稿ではかなりの紙数を費やしたが，それをあえて行ったのは，文化事象の論証する際に使用する基本情報に不備が認められる場合，アカデミックなアプローチによって補完作業を積み重ねるべきであるという，論者のスタンスを反映したためである。その意味では本稿は，基礎研究としての側面も有していることになる。

本稿で扱うコンサートのデータは，演奏会場のホームページで公開されている情報に基にしている。今回，データとして用いられたのはウィーン楽友協会⁷とウィーン・コンツェルトハウス⁸のものである。楽友協会のホームページのデータベースにおいても，同館で行われた無観客の放送録音について情報が記載されている。「放送コンサート Rundfunk Konzert」と区分されていることから，ウィーン・フィルから提供されたデータが使用されていると思われる。また，放送のための録音開始時刻は一律で22時とされているが，実情を反映していないため，本稿においてはこの時刻は採用せず，別資料で確認できたもののみを記した。

収録された音源の放送日については，ウィーン・フィルに記録が残されていないため，ナチスの党機関紙『フェルキッシャー・ベオバハター』のベルリン版を底本に論者が調査した。同紙で特定できない場合には他の資料を参照し，可能な限り多くの放送データを得るように努めた。

1. 1944/45年のシーズンにウィーンで予定されていたコンサートとオペラ

1944/45年のシーズンに予定されていた演目については，1943/44年のシーズンが終盤に差し掛かっていた6月から発表された。最初に予定を公開したのは，ウィーン楽友協会である。同協会の主催コンサートでは，古典派とロマン派の作品をメインとし，マックス・レーガー，リヒャルト・シュトラウス，ハンス・プフィッツナー，フランツ・シュミット（生誕70年記念コンサートが企画さ

れた)、ヨーゼフ・マルクス、ユリウス・ヴァイスマン、ヴィルヘルム・イエ
ルガー、ドビュッシー、ラヴェル、ヤナーチェク、クレシミル・バラノヴィチ
の作品がプログラムを飾ることになっていた。シーズン開始はバッハの《マニ
フィカト》とブルックナーの《テ・デウム》である。1945年春にリヒャルト・
シュトラウス《ダフネのエピローグ》が、クレメンス・クラウス指揮ウィーン
国立歌劇場合唱団で初演されることも予定されていた。合唱作品としては、
マックス・レーガーの《世捨て人》とブラームスの《ドイツ・レクイエム》も
演目に入っていた。指揮者には、20回のコンサートが企画されていたヨーゼ
フ・カイルベルトに加え、ハンス・ドゥハン、ジョルジュ・ジョルジエスク、
オイゲン・ヨッフム、ゲオルク・ヨッフム、オスヴァルト・カバスタ、ハン
ス・クナッパーツブッシュ、クレメンス・クラウス、ハンス・ロスバウト、
マックス・シェーンヘルが登場するという。出演するオーケストラは、ウィー
ン・フィル、ウィーン交響楽団、プラハ・ドイツ・フィル、ミュンヘン・フィ
ル、リンツ帝国ブルックナー管弦楽団、帝国放送ウィーン局大管弦楽団である。
室内楽では、15回のソロコンサートのほか、シュナイダーハン四重奏団の数回
のコンサート、さらにシェーンブルン宮殿劇場における6回のセレナーデも計
画されていた⁹。

楽友協会と共にウィーンのクラシック・コンサートの中心地となるコンツェ
ルトハウス協会も、1944/45年のシーズンの計画を詳細に組んでいた。同協会
のコンサートにおいてメインとなるのは、ハンス・ヴァイスバッハ指揮による
ウィーン交響楽団による水曜夜の8回の定期演奏会である。古典派とロマン派
のスタンダードに加え、ヨーゼフ・マルクスの《古いウィーンのセレナーデ》、
フリードリヒ・ライディンガーの《アイヒェンドルフ組曲》、プフィッツナー
の《交響曲ト長調》、ラヴェル《ラ・ヴァルス》、マックス・トラップの《アレ
グロ・デチーソ》、フランツ・シュミットの《ピアノ協奏曲変ホ長調》(ソリス
トはフリードリヒ・ヴェーラー)といった近現代の作品、さらにブルックナーの
《交響曲第1番》、ローベルト・フックスの《セレナーデ ニ長調》、ドヴォル
ザーク《伝説から》といった演奏機会の少ない作品も含まれていた。この年が

生誕70年に当たるフランツ・シュミットの記念コンサートも4回あり、そのうちの1回では《交響曲第1番》と《交響曲第4番》がプログラムに入っていた。「暗闇のコンサート」もこのシーズンには引き続き企画され、シューベルトとブルックナーの未完成の交響曲、つまりシューベルトの《交響曲第7番》とブルックナーの《交響曲第9番》(ヴァイスバッハ指揮)、モーツァルトの《レクイエム》(カール・ベーム指揮、ウィーン国立歌劇場合唱団も出演)、バッハの《ミサ曲短調》(ハンス・シュレムス指揮)の演奏が予定されていた。合唱作品はこのコンサート・シリーズ以外にも演奏され、ヴェルディの《レクイエム》、ベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス》、ブルックナーの《ミサ曲短調》と《テ・デウム》も演目になっていた。室内楽コンサートは、ベルリンのシュトループ四重奏団の客演のほかはウィーン・フィルのメンバーによるものが中心で、コンツェルトハウス四重奏団で8回、シュナイダーハンのアンサンブルで3回、セドラックとヴィンクラーで2回、ボスコフスキー・トリオで6回、さらにウィーン・フィルとウィーン交響楽団の管楽アンサンブルによる合計3回のコンサートもあった。ヴューラーによる6回のコンサート(このうちの5回はベートーヴェン・ツィクルス)は、ピアノ・ソロ・コンサートのハイライトとされていた¹⁰。

オペラ公演に関しては、ウィーン国立歌劇場とウィーン市オペラハウス(現在のウィーン・フォルクスオーパー)がこの時代においても重要拠点である。1944年7月12日の新聞の情報によると、国立歌劇場においては9月1日の新シーズン開幕後、プレミエ公演としてスイスの作曲家による2曲が上演されることになっていた。その2曲とは、フランク・マルタンのオラトリオ《魔法の酒》の舞台付き上演(オスカー・フリッツ・シュー演出)とハインリヒ・ズーターマイスターの《ロミオとジュリエット》(音楽監督のカール・ベーム指揮)である。その他、ハンス・プフィッツナーの《あわれなハインリヒ》も、作曲者の演出で改訂上演が計画されていた。また、ベームの指揮により、ワーグナーの《ニーベルングの指環》四部作を順次改訂していくことも計画されており、このシーズン中には《ワルキューレ》と《ジークフリート》の新演出が公開さ

れることになっていた。年明けには、ヴィルヘルム・フルトヴェングラーの指揮による《タンホイザー》が予定されていた¹¹。指揮者陣には、ウィーン出身のヴィルヘルム・ロイブナーも含まれていた¹²。新シーズンが近づいた頃、国立歌劇場は8月20日にモーツァルト《後宮からの誘拐》でシーズンがオープンとなる旨が新聞に掲載された¹³。歓喜力行団による公演として、当日の18時30分から公演が開始されることになっていたものの¹⁴、予定されたこの日に上演が行われたことを示す記事は新聞各紙に認められない。

一方、ウィーン・オペラハウスは、新シーズンにはローベルト・ケルドルファーの《ヴェレーナ》初演のほか、改訂上演としてユリウス・ビットナーの《楽士》、リヒャルト・シュトラウスの《ばらの騎士》、ヴェルディの《椿姫》、ヤナーチェクの《イエヌーファ》（パリ・オペラ座の舞台と衣装を用いた公演）、ヨハン・シュトラウスⅡ世の《こうもり》（この公演のみアルフレート・ヴァルターの指揮とある）、部分的な改訂上演としてキーンツルの《アルプスの牛飼いの娘》と《宣教師》、ロルツィングの《皇帝と船大工》、スメタナの《売られた花嫁》、ダルベールの《低地》、マスカーニの《カヴァリレア・ルスティカーナ》、レオンカヴァルロの《道化師》、ノルベルト・シュルツェの《黒いペーター》、プフィッツナーの《クリスマスの妖精》、フンパーディンクの《王様の子供たち》が計画されていた。バレエではハンス・ヨアヒム・ゾバンスキの《ガラス吹き工》なども演目に含まれている¹⁵。招聘が予定されていた指揮者は、ジョルジュ・ジョルジュスク、ヨーゼフ・カイルベルト、ロヴロ・フォン・マタチッチ、イオネル・ペルレアなどである¹⁶。

2. 劇場閉鎖とその影響

前述のオペラやコンサートの計画を中止に追い込んだのは、1944年8月25日に新聞に掲載された、劇場閉鎖に関するゲッベルスの指令だった。

戦争開始後5年目であっても、ドイツの文化生活の全ては、他の戦争

中の国々が平和な時でさえ達成しなかった規模で維持されてきた。イギリスとアメリカが、自国の最も重要なオペラやオーケストラ、その他の文化活動を、すでに戦争開始後まもなく停止したのに対し、ドイツにおける文化生活は、今日まで通常通りに、むしろそれどころか一部においては規模を拡大して続行されてきた。現在のドイツ国民の総力戦への動員は、この文化生活という領域でさえも徹底的な節制を必要不可欠にしている。¹⁷

上記はこの指令の冒頭部分である。ゲッベルスは他国との比較の状況を引き合いに出し、これまでドイツが戦争遂行中でも、高い文化レベルを保ってきたことを強調する。実際のところ、アメリカとイギリスで、戦争のためにオペラやオーケストラの活動が停止したという事例はほとんどなかったと思われる。総力戦をさらに強力に推し進めるための必然性を主張するため、他国の状況についての情報には故意に手が加えられているのである。

ゲッベルスは、こうしたドイツの文化レベルを維持するため、映画とラジオを積極的に活用すると述べる。「今後、前線及び新領土における兵士たちのためには、主として映画とラジオのみによって、息抜きを与え、文化的価値を伝えることになるだろう。これらのメディアは、最小限の人員と物資の経費で、我々国民の最大多数の心を捉えるのである」¹⁸。そして、そして、「徹底的な節制」を行うため、以下の追加措置の導入を告げる。

全ての劇場、ヴァリエテ、カバレット、演劇学校は、1944年9月1日までに閉鎖される。これに相当する同業者団体ならびに私設の演劇、歌唱、ダンスの授業も中止される。[…]

全てのオーケストラ、音楽学校、音楽大学は、ラジオによる放送プログラム実施にどうしても必要な精鋭の楽団を除き、芸術に関する活動を停止する。活動を停止した団体のメンバーは、閉鎖された劇団の団員たちと同じく、国防軍に引き渡されるか、あるいは軍備に動員される¹⁹。

ここで言われたラジオ放送のための「精鋭の楽壇」として想定されていたのは、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団、シュターツカペレ・ベルリン、シュターツカペレ・ドレスデン、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団、ハンブルク国立フィル、プラハ・ドイツ・フィル、バイエルン国立歌劇場管弦楽団、リンツ帝国ブルックナー管弦楽団、そしてウィーン・フィルハーモニー管弦楽団である²⁰。このほか、放送オーケストラもこの業務を担当することになったが、例えばウィーン交響楽団のように、この待遇から外れた場合には、そのメンバーは放送オーケストラに移籍するか、あるいは軍事関係の別の仕事に就くなどした²¹。活動可能なオーケストラと共演できた指揮者やソリストは、原則として「天賦の才能を持つ芸術家リスト」に名前のある人々だった²²。

先の追加措置は、1944/45年の音楽シーズンの開催目前だったウィーンの楽壇にも大きな影響をもたらした。例えば、楽友協会の場合、8月26日の新聞の広告欄によると、発注を受けた定期会員チケットは8月28日から配布する予定であった。それができなくなったため、1週間後にあらためて情報を掲載することになった²³。この間に主催者側は、規模を縮小するなど、開催の可能性を探っていたかもしれない。しかしこの1週間後、9月2日の広告欄において、配布可能なチケットは無いと告知された²⁴。

ゲッベルスによる指令が厳密に実施されるならば、ウィーン・フィルはラジオや映画以外の活動ができなくなることを意味していた。だが、実際にはそうはならなかった。様々な交渉の後、ラジオや映画以外でもこのオーケストラの公開演奏が許可されるようになったのである。1944年9月8日にこの決定をしたのは、ウィーン大管区長バルドゥール・フォン・シーラッハだった。これによりウィーン・フィルは、ラジオや映画のための演奏に加え、負傷者のための慰問、工場コンサート、軍需産業労働者や兵士のためのコンサート、さらには定期演奏会等の従来の公開コンサートにおいても活動が認められたのである²⁵。

1944年9月と10月初旬のウィーン・フィルの活動を見ると、劇場で行われたコンサートは4回、工場における慰問演奏は2回であった。劇場でのコンサートではウィーン国立歌劇場が会場となり、カール・ベームが指揮台に立った。

9月16日と17日には「ベートーヴェンの夕べ」(《レオノーレ》序曲第3番, ヴォルフガング・シュナイダーハンをソリストとする《ヴァイオリン協奏曲》, 《交響曲第7番》), 9月30日と10月1日にはヴェルディの《レクイエム》が演奏された。工場における演奏としては, 9月22日のルドルフ・モラルト指揮, ウィーン16区の工場における「休憩コンサート」(モーツァルトの《アイネ・クライネ・ナハトムジーク》, ヴィリー・ボスコフスキーのヴァイオリンによるベートーヴェンの《ロマンス第2番》, シューベルトの《交響曲第7番「未完成」》, ヨハン・シュトラウスⅡ世のワルツ《美しく青きドナウ》), 9月28日のカール・ベーム指揮, ジーメンスの工場におけるコンサート(ニコライの《ウィンザーの陽気な女房たち》序曲, モーツァルト《ハフナー・セレナーデ》, エミー・ローゼのソプラノによるヨハン・シュトラウスⅡ世のワルツ《春の声》, 《こうもり》序曲)が開催された。

10月になると, ウィーン・フィルは負傷兵のためのチャリティーコンサート(10月12日, ヴィルヘルム・イェルガー指揮)や工場コンサート(10月27日はルドルフ・モラルト指揮)といった戦争関連行事に出演するだけでなく, 楽友協会大ホールにおける定期演奏会も再開させた。このオーケストラの定期演奏会は, 公開総練習——名目上は「練習」だが, 実際には通常のコンサートと同様に演奏される——と本番で2日間, 開催されていたが, 1944/45年のシーズンは3日間となった。最初の定期演奏会に出演した指揮者はヴィルヘルム・フルトヴェングラーである。10月14日から16日までの3回のコンサートでは, ベートーヴェンの《レオノーレ》序曲第2番とブルックナーの《交響曲第8番》が披露された。これに次いで定期演奏会を指揮したのは, クレメンス・クラウスである。彼は病気のハンス・クナッパーツブッシュの代役として登壇し, 10月28日から30日までの3回のコンサートでベートーヴェンの《交響曲第6番「田園」》, コダーイの《ガランタ舞曲》, ドビュッシーの〈沈める寺〉, リヒャルト・シュトラウスの《ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら》を指揮した。開催された定期演奏会は, 物資不足を反映したものとなった。1943/44年のシーズンには作成されていたプログラム冊子は作成されず, 聴衆が手にしたのは演奏者と曲目がタイプされたA4サイズの藁半紙1枚だった。

定期演奏会に加え、9月と同様に国立歌劇場においてもコンサートが続いた。10月の演目は、カール・ベームの指揮によるベートーヴェンの《交響曲第9番「合唱付き」》だった（10月21/22日）。

オーケストラの活動のほか、ウィーン・フィルのメンバーによる室内楽コンサートもたびたび行われた。例えば、コンサートマスターだったヴォルフガング・シュナイダーハンは、ウィーン出身のピアニストであるフリードリヒ・ヴェーラーとともに、10月6日にリサイタルを開いている。シュナイダーハンが中心となって結成されたシュナイダーハン四重奏団も、10月12日にコンサートを開催した。このコンサートで会場となったのは楽友協会大ホールである。楽友協会で開催される四重奏団のコンサートの場合、今日では収容客数が少ないブラームスザールが使用されることがもっぱらであるが、コンサートの回数を減らしていた時期だけに、大ホールが使用されたのであろう。コンツェルトハウスにおいても、ウィーン・フィルのメンバーは室内楽コンサートに出演している。ボスコフスキー・トリオ（10月21日と26日）、セドラック・ヴィンクラー四重奏団（10月24日）、ウィーン・フィル管楽アンサンブル（10月25日）、ウィーン・フィルハーモニア四重奏団（10月29日）、ウィーン・コンツェルトハウス四重奏団（10月31日）がそれに該当する。

このように見てくると、劇場閉鎖が行われたとはいえ、ウィーンにおいてはウィーン・フィルとそのメンバーを中心に、公開コンサートが何度も行われていたことがわかる。もちろん、それは当初予定されていた規模に比べれば、慎ましいものであったといえようが、空襲が激化するウィーンにおいて人々を慰める場になったであろう。

3. ウィーン・フィルとラジオ放送

先に述べたように、劇場閉鎖後、ウィーン・フィルの活動において重要度が増してくるのは、映画やラジオ放送のための仕事である。映画に関しては、オーストリア科学アカデミーのプロジェクトが明らかにしているように、1938

年のオーストリア併合以降、ウィーン・フィルが映画のBGMを演奏するために出演が求められていた²⁶。劇場閉鎖後もこの傾向に変わりはなく、ウィーン・フィルのメンバーであったオットー・シュトラッサーが回想しているように、映画のための録音中、空襲に見舞われたこともあったという²⁷。この話題は、彼の回想録において1944年9月からウィーンでも空襲が本格化したことを述べたところで紹介されていることから、時期的には本稿の考察の対象とする頃のものということになる²⁸。ウィーン・フィルが実際にどの映画に出演していたのか、また、出演に際してどのような勤務形態がとられていたかなど、このオーケストラと映画との関わりについては、今後の更なる調査が必要とされるところである。

ラジオ放送に関しては、様々な文書や放送に使用された音源等、活動の実情を把握するための資料が多く残されている。ここでは、その記録をもとに、1944年8月末から1944年10月までの事例を具体的に見ていきたい。また、この間にウィーン・フィルはレコード会社のための商業用録音の制作も行っているため、この件についてもあわせて言及する。

3.1 1944年8月末から9月の事例——ベーム、モラルト、クラウド、マタチッチ

1944年9月1日の劇場閉鎖の前後にラジオ放送のために収録が行われたものとして、ヴェルディの《オテロ》をあげることができる。ウィーン・フィルの「放送記録」には、同年8月31日にこのオペラのバレエ音楽が収録されたという情報が残されているにすぎないが、この前後に全曲が収録されたものと思われる。歌唱はドイツ語翻訳によるもので、出演者は次のとおりである。トルステン・ラルフ（オテロ）、パウル・シェフラー（ヤーゴ）、ヨーゼフ・ヴィット（カッシオ）、ペーター・クライン（ロドリゴ）、トミスラフ・ネラリッチ（ロドヴィーコ）、ヴィクトル・マーディン（モンターノ）、ローランド・ノイマン（伝令）、ヒルデ・コネツニ（デズデモナ）、エレナ・ニコライディ（エミーリア）、ウィーン国立歌劇場合唱団、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団、カール・

ベーム（指揮）²⁹。当初、この録音の第1幕は1944年10月19日に放送が予定されていた³⁰。実際に放送されたのは、ドレスデンで制作されたドヴォルザークの《ジャコバン党员》（エルメンドルフ指揮）だった³¹。その後、大戦中に放送されたか否かについては不明である。

この録音を制作した頃、音楽監督のベームは演奏のために人員確保すべく、ナチスの上層部と交渉をしていたようだ。この時期に問題になっていたのは、ウィーン国立歌劇場の合唱団である。この合唱団のメンバーに兵役に就くことができる男性が多数含まれていたため、どこまで人員を削減することができるかが議論の争点だった。1944年9月12日の報告書によると、ベームは合唱団の人数を97名から71名にする提案をしてきたものの、帝国放送協会のマルティン・シェーニケは48名と主張した³²。最終的にこの件は48名ということで決着したが³³、この時期にベームが置かれていた状況では、彼の主張を通すことは難しかった。歌手のエリーザベト・シュヴァルツコップの招聘を発端に、ベームはゲッベルスと対立していた。ベームの50歳の誕生日に際して検討されていた総支配人の称号を与える話が立ち消えになり、ひところはラジオ番組において彼の演奏の公開が禁じられたほどだった³⁴。ベームは50歳の誕生日を1944年8月28日に迎えたばかりで、ゲッベルスとの対立は彼の側近との交渉に際して影を落としていたはずである。いずれにしても、彼が合唱団の人員の問題に気を遣っていたことをうかがわせる録音が残されている。1944年9月18日にウィーン国立歌劇場合唱団とともに放送用に収録されたブラームスの《愛の歌》作品52がそれである。この作品では、オーケストラが出演するものではなく、H・ツイッペルとD・ロスマイヤーがピアノ伴奏を担当しており³⁵、主役となるのはまさに合唱団である。このような作品がこの時期に収録されたことに、この合唱団の存在意義を強くアピールするベームの思惑を読み取ることができる。

ベームの指揮による《オテロ》の収録後、ウィーン・フィルはコンツェルトハウス・モーツァルトザールにおいて、モーツァルトのオペラを2曲、ラジオ放送用に演奏している。これを指揮したのはルドルフ・モラルトで、演目は9

月4日と5日が《後宮からの誘拐》、9月6日と7日が《ドン・ジョヴァンニ》だった³⁶。現存する録音によると、《後宮からの誘拐》の出演歌手は次のとおりである。アントン・デルモータ（ベルモンテ）、エリーザベト・シュヴァルツコップ（コンスタンツェ）、エミー・ローゼ（ブロンデ）、ヘルベルト・アルゼン（オスミン）、ペーター・クライン（ペドリッロ）、ウィーン国立歌劇場合唱団³⁷。このオペラ全曲の放送日は不明だが、ハイライトは1944年10月26日21時から22時にドイツ各地の帝国放送局による統一番組（帝国プログラム）において放送されたことが新聞の情報によって確認できる³⁸。《ドン・ジョヴァンニ》の音源としては、アントン・デルモータの歌唱によるドン・オッターヴィオのアリア〈彼女の心の安らぎこそ〉が知られているものの³⁹、他の部分については存在が確認できない。また、放送日も不明である。

《ドン・ジョヴァンニ》収録の翌日にあたる9月8日に、ウィーン・フィルのコンサートマスターだったヴォルフガング・シュナイダーハンを中心に結成されたシュナイダーハン四重奏団が、放送のために録音を行っている。曲目は、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲第14番である⁴⁰。この四重奏団は、オーケストラの放送録音の合間に、この後も演奏を重ねてゆくことになる。

9月中旬から、ウィーン・フィルはオペラに加え、オーケストラ作品の収録にも本格的に着手している。この種のレパートリーの収録に際して最初に起用された指揮者は、クレメンス・クラウスである。1944年9月10日にウィーン局のハンス・ザックスからクラウスに宛てた電報によると、最初のプロジェクトは1時間番組のために放送用録音を制作することだった。9月13日の14時から楽友協会での最初の録音を行う、プログラムの提案を至急求む、というのである⁴¹。実際に録音が行われたのはこのスケジュールではなく、9月18日の15時から18時⁴²、9月19日の9時から12時⁴³、9月21日の9時から12時⁴⁴、会場はウィーン楽友協会⁴⁵、報酬として毎日2000ライヒスマルク（このうち1000ライヒスマルクはテープ録音の報酬）がクラウスに支払われた⁴⁶。収録された曲目はハイドンの《交響曲第83番「めんどり」》、モーツァルトの《6つのドイツ舞曲》(K.571)、ベートーヴェンの《ロマンス》（ヴァイオリンはヴォルフガング・シュナ

イダーハン)、ビゼーの《アルルの女》第1組曲、ベルリオーズの《ファウストの劫罰》からの3曲(〈鬼火のメヌエット〉、〈妖精の踊り〉、〈ハンガリー行進曲〉)である⁴⁷。このうちモーツァルトの収録日は、クラウスの『指揮記録』により9月19日と特定できる。この記録では、時系列による公演のリストアップのほか、彼がどの作品をいつ初めて指揮したかを示すリストも記されている。モーツァルトの作品は、彼にとってこの時が初めての演奏だったため、先の日付とわかるのである。この時に収録された録音は、モーツァルトの作品を除き、1944年10月8日の21時から22時にドイツ放送(Deutschlandsender)でオンエアされた⁴⁸。この番組については、次のような批評がウィーンの新聞に掲載された。「彼[クラウス]のおかげで、魅力的でかわいらしいウィーンの古典的なオーケストラ音楽の名作であるハイドンのト短調交響曲《めんどり》を知ることになった。それは、快活な主題の着想に満ち、響きとリズムにおいて躍動的で、循環的な形式のまとまりにおいて見事である。同様の感謝の気持ちで、ヴォルフガング・シュナイダーハンによってアポロ的に奏でられたベートーヴェンの《ロマンス》は受け止められた。クラウスはウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の自発的な支援を得ながら、ビゼーの《アルルの女》第1組曲から、生来の音楽的才能を持つこの楽長の、喜びが備わったリズムの独自性を引き出した。この楽長は、この種の音楽に特別な愛着を持ち、この音楽をふさわしい形で効果的に作り上げる術を心得ているのである。名人芸を発揮して演奏されたベルリオーズの《ファウストの劫罰》からの3つの作品についても、これと同様のことが言える。」⁴⁹

この放送で使用された音源の一部は、いまでもドイツに残されている。ベルリオーズの〈鬼火のメヌエット〉は収録日不詳とされるが、クラウスの演奏という表記がテープに添付された資料で確認できる⁵⁰。ハイドンについては、戦後、ソ連軍によってベルリン局から接收された1462本の録音テープの中に、指揮者不明、1944年9月7日のダビングとするものがある⁵¹。実際の演奏記録とは異なるものの、演奏頻度が低いこの作品の録音テープに1944年9月のデータがつけられていること、音源を視聴したところウィーンの演奏スタイルを想起させ

ることを踏まえると、これをクラウスのものとみなすことは可能と思われる⁵²。

劇場の閉鎖が行われたことにより、以前にも増してラジオ放送においては多様なプログラムが編成されるようになった。頻繁に放送されたものの一つに、演奏時間が概ね1時間程度のオペラがあった（番組情報等においては、ジングシュピールのシリーズとされた）。1944年9月以降、ウィーン・フィルもこの種の作品を毎月、ラジオ放送用に収録している。このオーケストラを起用したジングシュピールの録音では、演奏される機会が少ない作品が取り上げられた。同年9月19日と9月20日に収録された作品も、そうした例の一つである。この時に指揮者に迎えられたのはロヴロ・フォン・マタチッチで、演目はグルックのオペラ《だまされた回教の裁判官》だった。ユーゴスラビア出身のこの指揮者は、1965年以降、NHK交響楽団にもたびたび客演し、日本においても高い知名度を得ることになるが、このころは帝国放送ウィーン局の番組にしばしば出演していた。そうした彼の活動の一端を物語るのが、先に言及したモスクワからベルリンに返還されたテープの中に含まれているベネデット・マルチェッロの《ヴァイオリン協奏曲へ長調》作品1-4（ウィーン交響楽団、収録日不詳）⁵³、1944年10月11日に収録されたブラームスの《ラプソディ》作品79の第1番をオーケストラに編曲したもの（オーケストラは不詳）の録音である⁵⁴。件のグルックのオペラは、クラウスの録音と並行して制作が進められた。リハーサルは9月18日の9時から12時に楽友協会大ホール、録音は9月19日の16時から19時には第1部、9月20日の16時から19時には第2部が放送局の第1スタジオで行うというスケジュールだった⁵⁵。この演奏に参加した歌手はエミー・ルーゼ、ヘニー・ヘルツェ、エミー・フンク、アントン・デルモータ、エーリヒ・クンツ、アロイス・フェルナーシュトルファー、フランツ・エツメリヒである⁵⁶。演出はローター・リーディングーが担当した⁵⁷。この録音は1944年10月25日の21時から22時にドイツ放送を通じて公開され⁵⁸、マタチッチの指揮に認められた「熟練による卓越性と様式に忠実な軽やかさ」を高く評価する旨が新聞に掲載された⁵⁹。

クラウスとマタチッチとの共演の後、ふたたびカール・ベームがウィーン・

フィルと放送用の演奏を行った。ウィーン・フィルの「放送記録」によると、会場はコンツェルトハウス・モーツァルトザールで、9月22日にはシューベルトの作品（《ロザムンデ》から〈間奏曲〉と〈バレエ音楽〉、歌曲〈全能の神〉、歌曲〈君はわが憩い〉、歌曲〈セレナーデ〉、ヒルデ・コネツニのソプラノ）、翌23日にはシューベルトの《5つのドイツ舞曲》、ヨハン・シュトラウスⅡ世の《こうもり》序曲、《常動曲》、ワルツ《朝の新聞》、《皇帝円舞曲》が録音されたという。しかし、ウィーン・フィルから帝国放送ウィーン局に送付された制作経費の請求書によると、9月22日と9月25日にそれぞれ1日2回のセッションが行われたことが示唆されている。同文書においては、セッション毎の総額が具体的に示されており、9月22日の1回目のセッションは12400ライヒスマルク、2回目のセッションは4200ライヒスマルク、9月25日の1回目のセッションは6400ライヒスマルク、2回目のセッションは3350ライヒスマルクである。この文書はタイプされたもので、ドイツ語の本文中の誤植には鉛筆書きで訂正が書き込まれているものの、日付にはその書き込みが無い⁶⁰。つまり、この日付には誤りがないということになる。

この計算書は、この時のベームとの活動の実情を物語っているように思われる。考えても見れば、ラジオ番組用の収録とは、出演者に加え、放送局の番組制作者（責任者や収録の技術スタッフ）も関与するプロジェクトである。放送局側でも、この仕事が実際に執行されたか否かを証言できる人は多い。それゆえ、請求書の日付に虚偽が含まれることはあり得ず、実際の収録は9月22日と25日に行われたと考えるのが妥当である。この変更が生じた事情として、収録に係る人員の休日をいかにして確保するかという問題が想定できる。1944年9月以降、ウィーン・フィルと放送局が連日、収録を行うことが日常化した際、この問題は大きかったのではないか。この観点から先のスケジュールを考えた場合、9月23日が土曜日であったことが注目されよう。これまで見てきたように、9月18日から22日にかけては終日、録音が行われ、一日も休みがない。休日の確保という観点から事例を検討した場合、1944年11月28日から12月5日にかけて放送用に収録されたベーム指揮によるワーグナーの《ニュルンベルクの

マイスタージンガー》全曲も重要な示唆を与えてくれる。この期間中、12月2日と2日には収録が行われなかったのだが、まさにこの2日間は土曜日と日曜日だったのである。その他の録音についても、1944年9月以降のものはおおむね月曜日から金曜日になっており、この原則から外れる場合には連続勤務が週5日に収まるようにスケジュールが組まれている。今回のように、ベームとの録音の場合には、彼は音楽監督としての任地がウィーンであったため、客演指揮者とは異なり、当地の関係者の休暇に配慮が求められたためと思われる。また、それを可能にするスケジュールの余裕もあったのだろう。

9月下旬にベームとウィーン・フィルによって収録された音源のうち、シューベルトの作品は1945年1月7日の18時からの帝国プログラム「ドイツの巨匠による不滅の音楽」で放送された。番組での曲順は、最初が《ロザムンデ》で、「心のこもった表現」によって演奏された3曲の歌曲の後、《5つのドイツ舞曲》が続いた⁶¹。この演奏は、ウィーンの音楽評論家の耳には「ウィーンとその不滅の音楽に対する、唯一無二の祝祭的に喜ばしく鳴り響くデュオ・ニュソス賛歌」に聞こえたという⁶²。この番組で使用された録音テープは現在も残されており⁶³、録音の状態も良好であるため、今後、広く公開されることを期待したい。ヨハン・シュトラウスの4曲の録音については、放送日を特定することはできないものの、市販されたディスクでこのうちの2曲に接することができる。その一曲は《こうもり》序曲で、1950年代にアメリカのレコード会社によってLP化された⁶⁴。もう一曲の《常動曲》は、ウィーン・フィルが監修した創立150年記念CDコレクションの「ウィenna・ワルツ集」の一部となった⁶⁵。なお、前者の《こうもり》序曲はドイツ放送アーカイブにも収録日不詳の録音として残されている⁶⁶。1944年4月にもベームは《こうもり》抜粋を録音しており、序曲の録音はこの折のものとする見解もあるが⁶⁷、これは誤りだろう。4月の録音は楽友協会大ホールで行われたが、市販されたレコードやドイツ放送アーカイブの音源から聞き取れるのはこの大ホール特有の豊かな響きではなく、9月に会場に使用された700名程度の客席数で残響が短いコンツェルトハウス・モーツァルトザールのものだからである。

9月末になると、商業用レコードのためのセッションが行われている。この時の出演者は、指揮者がエルヴィン・バルツァー、歌手がヒルデ・コネツニ、アニー・コネツニ、エリーザベト・ヘンゲン、エミー・ローゼ、マリア・ヒットオルフ、ペーター・クライン、ヴィリアム・ヴェルニックだった。9月29日のセッションでは、リヒャルト・シュトラウスの《ばらの騎士》、ワーグナーの《ローエングリン》、ビゼーの《カルメン》からの名場面が録音された⁶⁸。

3.2 1944年10月の事例——フルトヴェングラー、ベーム、クラウス、マタチッチ、カバスタとの共演

1944年10月前半のウィーン・フィルのスケジュールは、決定までに変更が相次いだ。9月30日付のウィーン・フィルの予定表によると、10月2日、3日、4日の18時から21時、10月5日の9時から12時にワーグナーの《タンホイザー》、10月9日の18時からと11日の17時から20時にヴェルディの《レクイエム》の収録が計画されていた。さらにこの予定表を見ると、10月5日の夕方にはヴェルディの《レクイエム》の公演、10月6日から8日まで国立歌劇場におけるベートーヴェンの《交響曲第9番》のリハーサル、10月10日の19時から同曲のコンサートが予定されていたことも記されている⁶⁹。この計画は全面的に変更された。10月9日の帝国放送協会ウィーン局からウィーン・フィルに送付された文書においては、《タンホイザー》は10月13日と14日の18時から21時、15日の19時から22時、16日の9時から12時、《レクイエム》は10月17日と18日の18時から21時に、いずれも楽友協会大ホールで収録予定とある（指揮者はベーム）⁷⁰。この日程変更の後、さらに調整が行われ、結局のところ《タンホイザー》と《レクイエム》は10月の収録から外されたようだ。ウィーン・フィルの1944年10月の「放送記録」にこの2曲はなく、ヴェルディの《レクイエム》は1945年2月5日にあらためて収録する機会が設けられているからである。

10月の収録がこのような結果に落ち着いた経緯は、いささか複雑だ。まず考えられることとして、10月上旬のヴェルディの《レクイエム》の公演は行われず、ベートーヴェンの《交響曲第9番》も10月21日と22日になっていることか

ら、このプロジェクトに関係する歌手が病気になったことが挙げられる。10月9日の変更案はこの事情を受けたものと思われるが、このスケジュールには致命的な問題があった。先に見た10月9日の文書には、10月15日にフルトヴェングラーの指揮で予定されていた楽友協会における定期演奏会の演目から、ブルックナーの《交響曲第8番》がライブ収録される予定であったことも記されている⁷¹。問題は、このフルトヴェングラーのコンサートが19時開演だったことである。10月9日付のプランが実行された場合、ウィーン・フィルは10月15日の19時から楽友協会大ホールにおいて、フルトヴェングラーのコンサートとベームによる《タンホイザー》の録音を同時に行うことになってしまう。さらに言えば、フルトヴェングラーのコンサートは14日の19時からも予定されており、ここでもダブルブッキングの問題が起きていた。このように、この時期に《タンホイザー》を録音することは、もとより不可能だったのである。この問題は帝国放送協会の番組編成者会議でも「フルトヴェングラーの録音」として報告されている。番組制作担当のゲルハルト・フォン・ヴェスターマンがウィーンへ赴き、事態の收拾にあたったようだ⁷²。計画の再調整の過程でフルトヴェングラーのコンサートをライブで収録する計画が見直しとなり、10月17日に無観客でブルックナーを放送用に演奏することになった。当初、この日とこの翌日には、フルトヴェングラーがウィーン・フィルと商業レコードのために録音することが計画されていた。放送用の録音が優先されたためか、あるいは他の理由のためか定かではないが、この商業用レコードのための仕事はキャンセルになった⁷³。ヴェルディの《レクイエム》の録音は、時間の上ではフルトヴェングラーのコンサートとバッティングしていなかったものの、気難しい彼を刺激することを避けたのか、あるいは依然として歌手に問題があったためか、理由は判然としないが、時期を改めることになったのだろう。

フルトヴェングラーの指揮でブルックナーの放送用録音が予定された10月17日の正午ごろ、ウィーンは空襲に見舞われた⁷⁴。クラウス・クリスティアン・ヴェーグルの調査によると、この日の空襲でウィーン市内の5か所の映画館が被害に遇っている。楽友協会に比較的近いところでは、マリアhilfアー通り

にあった「シュヴェンダー」とプラター通りの「ネストロイ」がそれに該当し、前者は完全消失、後者も甚大な損傷を蒙った⁷⁵。楽友協会近くのカールス教会でも被害が出たものの⁷⁶、ブルックナーの収録は滞りなく行われた⁷⁷。

この演奏は1944年11月19日の18時から19時20分に帝国プログラムのラジオ番組シリーズ「ドイツの巨匠による不滅の音楽」を通じて、全ドイツに届けられた⁷⁸。放送後、この番組はナチスの機関紙『フェルキッシャー・ベオバハター』のベルリン版において、戦時中ならではの比喩を用いて絶賛された。この交響曲は、「ドイツ的な本質のイメージ」を有しているがゆえに、第1楽章における「運命との格闘」から始まり、様々な形で形を変えながら、第2楽章のスケルツォと第3楽章のアダージョを経由し、フィナーレに当たる第4楽章の「力強い建造物」へと到達する。このフィナーレは「凱旋門」に喩えられるもので、「崇高さを伴った勝利の掉尾」を飾るものとなる。この演奏でフルトヴェングラーがなしたのは、このような「主題の表現の情熱的な大きさを響きの中に移し替える」ことであり、ウィーン・フィルもこの演奏で「輝かしい音と深い感動を湛えた描写」を行っていたというのである⁷⁹。これに対し、同紙のウィーン版においては、評者（フリードリヒ・バイヤー）がベルリン版を読んでいたためと思われるが、「オーストリア」の作曲家ブルックナーを「ドイツ」的にとらえることにためらいがあったようだ。加えて、この評者は実際のコンサートを会場で耳にしており⁸⁰、ラジオではこの壮大な作品の魅力の片鱗しか伝わらないという思いを抱いていたこともあっただろう。それゆえ、音楽そのものの諸要素を盾に、読者を煙に巻くような批評が掲載された。「ラジオの聞き手には、苦渋の選択があった。壮麗な形式的構成、主題の組み立てにおける表現力、あるいは音の美しさ多彩さのいずれを良しとするかという選択である。もっとも、このような3つの構成要素は、ひとつにまとまることで比類のない効果をもたらしたのだが。」⁸¹

さて、予定の変更が相次ぐ中、カール・ベームも放送用の録音を行っている。フルトヴェングラーの録音と時期は前後するが、10月12日の19時から22時にコンツェルトハウス・モーツァルトザールにおいて、フリードリヒ・ヴェーラー

のピアノでグリークの《ピアノ協奏曲》が収録された⁸²。また、《タンホイザー》と《レクイエム》の録音が立て続けにキャンセルになったため、ベームの予定が空き、10月18日にドヴォルザークの《交響曲第9番「新世界から」》の放送用録音も行われている。ただし、この日だけでドヴォルザークの収録は完了しなかったようだ。10月25日に行われたベームによる放送用録音では、プフィツナーの《ハイルブロンンのケートヒェン》の序曲と共に、ドヴォルザークの当該の交響曲も収録されているからである。グリークの《ピアノ協奏曲》は、前年に収録されたシューベルトの《交響曲第7番「未完成」》とともに、1944年12月26日の18時から19時に帝国プログラム「ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団演奏会」において放送された⁸³。演奏評によると、ヴューラーの演奏に備わった「華麗な音色と力強いリズム」が印象的だった⁸⁴。ドヴォルザークのほうは、1945年1月26日の21時から22時にドイツ放送の番組「カール・ベーム指揮、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団演奏会」において、1943年に収録されたりヒャルト・シュトラウスの《ホルン協奏曲第2番》とともに放送された⁸⁵。

クラウスとウィーン・フィルによる放送用の仕事は、10月にも続行された。10月9日に帝国放送ウィーン局のハンス・ザックスからウィーン・フィルに発信された文書によると、クラウスが担当する録音として、10月20日の18時から21時にコンツェルトハウス・モーツァルトザールにおけるリヒャルト・シュトラウスの《ブルレスケ》(ヴァルター・ギーゼキングのピアノ)、10月21日の9時から11時に楽友協会大ホールにおけるリヒャルト・シュトラウスの《ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら》(以下、《ティル・オイレンシュピーゲル》)が予定されていた⁸⁶。このうち、《ブルレスケ》はソリストをヴィンフリート・ヴォルフに変更し、10月30日にコンツェルトハウス・モーツァルトザールにおいて収録された⁸⁷。一方、《ティル・オイレンシュピーゲル》の収録情報は資料によって異なっている。ウィーン・フィルの「放送記録」によると、この交響詩は予定通り、10月21日に楽友協会大ホールにおいて録音されたことになっているが、クラウスの『指揮記録』では10月26日である。また、現

存する録音テープのデータによると、収録日は10月20日とされている⁸⁸。

《ティル・オイレンシュピーゲル》に関しては、録音テープに添付されていた10月20日の可能性は排除できるように思われる。ウィーン・フィルの「放送記録」、クラウスの『指揮記録』のいずれに依拠しても、この日にモーツァルトの《セレナーデ第9番ニ長調「ポストホルン」》（以下、《ポストホルン・セレナーデ》）が放送用に録音されたことが確認できるからだ。ウィーン・フィルの「放送記録」によると、このモーツァルトの収録で用いられた会場はコンツェルトハウス・モーツァルトザールである。厄介なことに、モーツァルトの収録日も資料により相違がある。ウィーン・フィルの「放送記録」が示す10月20日だけで収録が終わったのか、あるいはクラウスの『指揮記録』にあるように、この日に加え10月21日にも時間を要したか、そのどちらの見解を取るかで、シュトラウスの件も捉え方が変わってくるのだ。

すこし遠回りになるが、ドイツ放送アーカイブに残されている《ポストホルン・セレナーデ》のテープについて言及し、検証の材料を得ることにしたい。現存するのは、この作品の第1～3楽章と第7楽章だけで、演奏時間は26分50秒、収録日は不詳とされている。ドイツ放送アーカイブの音源は原本ではなく、戦後、19cm/秒のオープンリールテープにコピーされたもので、この元になったものはK395/98と番号が付された4本の放送局所有のテープである。この4本のテープに4つの楽章が収録されていたことを考えると、各テープに1楽章ずつ収録されていたことになる。しかも、連続した番号を持つ4本のテープであることから、K395/9が作成された段階で、第4～6楽章はカットされていたことになる⁸⁹。

このカットされた楽章をどのようにとらえるか、その可能性は二つあるように思われる。第一の可能性は、実際には第4～6楽章は収録されず、クラウスが記録していた2日間の収録期間は誤りで、ウィーン・フィルの記録にある日付が事実を反映しているというものである。第二の可能性は、クラウスの記録が正しく、2日間で全曲が収録されたものの、現存するテープは番組の時間にあわせてダビングされたものということである。現時点では、いずれが正しい

かを判断できる更なる資料も、テープの使用目的の裏付けとなる放送に関するデータも得られないが、以下の理由から、第二の可能性が高いように思われる。

まず注目したいのは、テープの整理番号 K395/9 に含まれている K というアルファベットである。これは、番組制作を担当した部署を示すと考えられる。1942年3月に番組制作部署として設置された10のグループのうち、「重厚であるがゆえに知られていないクラシック音楽」を担当したのがグループ K で、例えば1942年のザルツブルク音楽祭で録音されたモーツァルトの管弦楽曲を番組で数多く活用したのもここである⁹⁰。ドイツで保存されていた《ポストホルン・セレナーデ》のテープは、番組の担当部署を暗示する記号によって管理されていたのであれば、グループ K 担当の番組送信用に編集されたものとみなすことが可能である。この種の録音テープがダビングされたものであることは、他の事例から状況証拠を得ることができる。例えば、ゲオルク・ルートヴィヒ・ヨッフム指揮、リンツ帝国ブルックナー管弦楽団によるブルックナーの《交響曲第7番》は、1944年4月20日のヒトラーの誕生日を祝うためにウィーン局からラジオ放送された後、コピーテープがベルリンに送付された。再放送に備えるためだった⁹¹。この事例が示すように、ウィーン局のオリジナルテープがドイツ側に来ることはなかったのである。

次いで着目したいのは、当時のウィーンにおける放送録音の慣習についてである。ウィーン・フィルのオーケストラ作品のための放送録音セッションでは、1回につき20分から30分程度、オペラ等の合唱や歌手が参加する作品の場合は40分から60分程度の録音が制作されるケースが多い。その慣例に従えば、演奏時間が45分程度の管弦楽作品である《ポストホルン・セレナーデ》の収録には2日を要したと考えるのが妥当である。

以上のように、《ポストホルン・セレナーデ》の収録日に関してはクラウスの『指揮記録』の記録に信を置いたことになるわけだが、ここでこの自筆資料の信頼性について確認しておきたい。本稿でたびたび典拠にしているクラウスの『指揮記録』とは、彼の自筆で公演の日付と演目が時系列で書き留められたものである。記載に当たっては、万年筆と思われる筆記具と、ハードカバー製

の表紙を持つ罫線付きのノートが使用されている。1944年10月の記録に関しては、20日と21日の《ポストホルン・セレナーデ》の放送録音、10月23～25日のテレフンケン・レーベルのための録音（この録音については後述する）、26日の《ティル・オイレンシュピーゲル》の放送録音、28日から30日にかけての定期演奏会出演が同一ページ内に順に記されている。途中から割込みで記入された形跡はない。インクの濃淡は、20日と21日はほぼ同一、23日から25日は書き始めと思われる日付が20日と21日よりかなり濃い。26日の分についてはインクが25日よりわずかに薄い、20/21日より濃い。一方、28日の分は日付の書き始めにインクが強く出ていることが認められる。このようなインクの濃淡に着目すると、まず20日と21日が『指揮記録』に書き込まれ、時間的間隔を置いた後、23～25日と26日の放送録音がおそらく一度で執筆された可能性が高い。28～30日の分は、26日を記入した後、時間を経てから書き込まれたと思われる。データの記載が時系列であること、時間を空けて個々の項目が記された痕跡があること、途中から割りこみで書き加えられた形跡がないことから、少なくとも1944年10月の分に関しては、クラウスは実際に行った仕事を完了後に『指揮記録』に日記のように書き留めていったと考えてよいだろう。特に20日と21日に関しては、直前まで収録曲目が決まらず、事前に曲目を記入することが難しかったという事情がある。もし計画段階で書き込みがなされたとすれば、21日は《ティル・オイレンシュピーゲル》となるはずだが、実際にはそうっていない。この点を考慮しても、クラウスの『指揮記録』は、計画段階の情報が記されたものではないと言えるのである。また、もし作品の抜粋収録となったならば、その旨が『指揮記録』に記されるはずだ。特に、現存するテープに収録されていなかった第6楽章は、この作品が《ポストホルン・セレナーデ》と呼ばれる理由となった、まさにそのポストホルンが楽器として用いられている唯一の楽章なのである。この作品を特徴付ける楽章を欠いた状態で録音を終えるということは、まずあり得ないのではないだろうか。

以上の点を踏まえると、クラウスの記録にあるように、《ポストホルン・セレナーデ》は10月20日と21日、《ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないた

ずら》は10月26日に収録されたと考えられる。念のために述べると、これらの3日間にウィーン・フィルは他の指揮者と演奏しておらず、この時に収録のための時間を設けることは可能だった。そもそも、10月28日から30日にクラウスがハンス・クナッパーツブッシュの代役として出演したウィーン・フィルの定期演奏会においては、《ティル・オイレンシュピーゲル》がプログラムの最後で演奏されており、リハーサル中にこの曲を録音することが可能な状況でもあった。

こうして完成された《ティル・オイレンシュピーゲル》の録音は、先に言及した《ブルスケ》とともに、1945年1月28日の18時から19時の帝国放送のシリーズ番組「ドイツの巨匠による不滅の音楽」で公開された。この回はこのシリーズの第50回目で、リヒャルト・シュトラウスの特集が組まれた。ちなみに、この第1曲目を飾ったのは、作曲者の指揮、ウィーン・フィルの演奏による《ドン・ファン》だった⁹²。《ポストホルン・セレナーデ》に関しては、放送日は不明だが、現存するテープの演奏時間から推測するに、30分程度の番組であったことが想定できる。

さて、10月下旬にクラウスは放送用の仕事に加え、テレフンケン・レーベルへの市販用レコードのための録音も行っている。テレフンケンが提案したのは、9月26日の手紙ではヨハン・シュトラウス二世の《騎士パスマン》のバレエ音楽、ワルツ《春の声》、ベルリオーズ《ファウストの劫罰》から〈鬼火のメヌエット〉と〈妖精の踊り〉、J.S. バッハのブランデンブルク協奏曲（ただし第4番以外のいずれか）、リヒャルト・シュトラウス《ばらの騎士》のワルツ、ランナーのワルツ《宮廷舞踏会》、エネスコの《ルーマニア狂詩曲第1番》とドビュッシーの〈沈める寺〉だった⁹³。10月2日の手紙では、先の作品に加え、シューベルトの3曲の交響曲（第5、7、8番）、あるいはモーツァルトの4曲の交響曲（第32、33、39、41番）も候補になった⁹⁴。最終的に選ばれたのは次の3曲である。クラウスの『指揮記録』によると、10月23日から25日までの3日間でエネスコの《ルーマニア狂詩曲第1番》とドビュッシーの〈沈める寺〉（ビュセール編曲）、11月1日にヨハン・シュトラウス二世のワルツ《春の声》

が録音された。ドビュッシーとヨハン・シュトラウスの録音は未発売のままに終わっているが、後者の音源はドイツ放送アーカイブに保存されている⁹⁵。

ベーム、フルトヴェングラー、クラウスの録音のほかにも、この時期に実施された放送用の録音がある。ロヴロ・フォン・マタチッチの指揮によるシューベルトのオペラ《謀反人たち》のラジオ放送用の録音はそうしたものの一つだった。これも前節でも扱ったジングシュピールのシリーズの一環で、今回の出演歌手はイルムガルト・ゼーフリート、エミー・ローゼ、オリガ・レフコ＝アントツシュ、アントン・デルモータ、エーリヒ・クンツ、番組制作を担当したのはロータル・リーディングーである⁹⁶。録音には10月19日の15時30分から18時30分、20日の14時30分から17時30分までの2日を要したが、これに先んじて10月18日の15時から17時にはピアノによるリハーサル、17時から19時には朗読や台詞のリハーサルも、本番と同じ放送局の第2スタジオで行われた⁹⁷。この録音は、1944年11月22日の21時から22時に、ドイツ放送と帝国放送ウィーン局の同時放送で公開された⁹⁸。この放送でもマタチッチの手堅い指揮ぶりが評価された⁹⁹。このほか、オスヴァルト・カバスタの指揮で、10月23日にはレスピーギの《グレゴリオ聖歌風協奏曲》（パウル・リヒャルツのヴァイオリン独奏）、10月24日にはフランツ・シュミットの《軽騎兵の歌による変奏曲》が放送用に録音されている。これは、1944年12月22日の21時から22時に、ドイツ放送の番組「オスヴァルト・カバスタ指揮、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団演奏会」において放送された¹⁰⁰。

オーケストラのメンバーによる録音も、10月中に行われている。シュナイダーハン四重奏団は、少なくとも2曲を放送スタジオで演奏したことが確認できる。10月4日にはブラームスの《弦楽四重奏曲第1番》、10月31日にはシューマンの《弦楽四重奏曲第3番》が演目となった¹⁰¹。

3.3 1944年8月以前に収録された音源に基づくラジオ番組

これまで見てきた1944年9月と10月にウィーン・フィルが放送用に収録された録音の場合、最短では1か月ほどで、ドイツ国内のラジオ番組で公開されて

いた。実際のところ、ラジオ番組においてこのオーケストラが登場する機会は、こうした「新録音」以外にもあった。ウィーン・フィルは劇場閉鎖以前にも放送のために数多くの収録に携わっており、そのコンテンツは9月以降のラジオ番組においても使用されていたのである。ここでは、1944年9月と10月の番組においてそのような録音が活用された例を、これまでの調査で明らかにできた限りで見たい。

1944年9月以降の最初の事例と思われるのは、クレメンス・クラウス指揮によるベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス》である。放送は9月3日の18時からの帝国放送の番組「ドイツの巨匠による不滅の音楽」において行われた¹⁰²。この録音は1940年11月に無観客で収録され、同年11月24日に放送されたことのあるものだった¹⁰³。この「不滅の音楽」のシリーズの1944年10月22日の番組においてメインとなったのは、ハイドンの《四季》から〈秋〉である¹⁰⁴。これは、クラウスが担当していた「フィルハーモニッシェ・アカデミー」の一環として1942年6月にウィーン楽友協会大ホールで観客を入れずに収録されたコンテンツで¹⁰⁵、1943年9月26日に放送されていたものである¹⁰⁶。クラウスの指揮によるものとしては、1944年9月5日20時15分からのドイツ放送におけるシリーズ「大コンサート——永遠のヨーロッパ」で取り上げられたヴェルディの《スターバト・マーテル》も挙げられる¹⁰⁷。1943年11月に「フィルハーモニッシェ・アカデミー」に際して放送用に収録されていた録音である。また、1944年10月13日の21時から22時のドイツ放送の番組においては、ケルビーニやハイドンの作品とともに、同年4月収録のヴァルター・バリリをヴァイオリン独奏に迎えたモーツァルトの《ヴァイオリン協奏曲第4番》がオンエアされることになっていた¹⁰⁸。

ウィーン国立歌劇場音楽監督の任にあったカール・ベームの録音についても、これまで放送されたことのあるものがラジオの電波に乗っている。オペラ座の音楽監督としての存在を示したのは、ベートーヴェンの《フィデリオ》全曲である。これは、9月24日の15時30分から18時までのドイツ放送の番組でオンエアされた¹⁰⁹。10月15日に帝国プログラムで放送された「ドイツの巨匠による不

滅の音楽」のブラームス特集においても、ベームの指揮による演奏が番組の一部をなした。ヴォルフガング・シュナイダーハンとリヒャルト・クロチャクをソリストに迎えて1943年に収録された、ブラームスの《ヴァイオリンとチェロのための二重協奏曲》がそれである¹¹⁰。

このほかの指揮者による番組としては、10月8日の11時40分から12時30分にドイツ放送でオンエアされたヴィルヘルム・イェルガー指揮による室内楽コンサート（1944年収録）¹¹¹、1944年10月12日の21時から21時40分に帝国プログラムでモラルト指揮によるペルゴレージの《奥様女中》（1942年収録）があった¹¹²。ウィーン・フィルの「放送記録」によると、イェルガー指揮による番組で取り上げられたのは、主に17世紀と18世紀に活躍したオーストリアにゆかりのある作曲家の作品だった。1944年5月22日と23日にコンツェルトハウス・モーツァルトザールで収録されたもので、以下に示すように、演奏される機会が少ない曲が集められていた。5月22日：モーツァルトの《行進曲》（3曲）、ディッターズドルフの《序曲》、ヴァーゲンザイルの《交響曲ニ長調》、ハイドンの《ピアノ協奏曲》。5月23日：フックスの《パルティータ》、シュタルツァーの《ディヴェルティメントイ短調》。ペルゴレージの《奥様女中》も演奏頻度が高い作品ではなく、演奏時間約60分のこの作品のためにウィーン・フィルは5時間半を費やしてリハーサルと録音を行っていた¹¹³。

ウィーン・フィルのメンバーによる演奏も、少なくとも2回、放送が確認できる。1944年9月10日の帝国プログラム「ドイツの巨匠による不滅の音楽」においては、シュトロス四重奏団にウィーン・フィル管楽アンサンブルのメンバーが加わって演奏されたシューベルト《八重奏曲ヘ長調》が放送されている¹¹⁴。同年4月2日にウィーン楽友協会大ホールにおいて放送と同一メンバーによるコンサートが開催されていることから、これと相前後して収録された音源が使用されたのであろう。この放送の3日後にあたる9月13日の20時15分から21時にはドイツ放送において、ベートーヴェンが弦楽器のために作曲したソナタを特集するプログラムが組まれた。この出演者に、ヴォルフガング・シュナイダーハンとフリードリヒ・ヴェーラーの名前も挙げられている。演奏され

た演目はラジオの番組欄から知ることはできないが、現存する音源から推測するならば、1942年にこの二人によって放送用に収録されたベートーヴェンの《ヴァイオリン・ソナタ第7番》の録音が放送された可能性はあるだろう¹¹⁵。

4. 総括

これまでの議論を整理し、本稿の結びとしたい。

1944/45年のウィーンにおける音楽シーズンは、シーズン開幕前に準備が行われていた。シーズン開幕直前にこの状況を一変させたのが、ゲッベルスが発した劇場閉鎖の指令である。多くの演奏家が演奏の機会を失う中、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団は演奏が許可された数少ない団体の一つとなる。劇場閉鎖後、このオーケストラが多くの時間を費やしたのは、ラジオ放送用に録音をすることであった。本稿で明らかにした数字で示すと、このオーケストラが放送の仕事を行った日数は1944年9月に10日、10月に11日である。前年の同時期と比較すると、1943年9月が3日、10月が0日であるため、劇場閉鎖後に放送の仕事が激増したことがわかる。これに加えて、シュナイダーハン四重奏団の例に見られたような、オーケストラ以外の録音も随時行われていた。つまり、オーケストラのメンバーの中では、多い場合には1か月の半分程度、放送関係の仕事に従事するケースもあり得たのである。

個々の録音を制作するにあたっては、十分に時間がかけられた。例えば、クラウスが9月に打診された1時間番組の場合、収録には3日間が費やされた。このような入念な作業が行われた理由として、ラジオ放送において録音が繰り返し使用されることがあった。今回、詳細に検討した1944年8月末から10月に収録された録音に関しては、再放送された事例は発見できなかったが、1944年8月以前の録音ではそれが確認できるのだ。そして、放送録音に従事した演奏者に対しては、十分な報酬が支払われていた。これもクラウスの例となるが、9月の放送録音に際し、彼は1回のセッションで1000ライヒスマルクに加え、長時間録音のための追加報酬として1000ライヒスマルクを受け取った（この追

加報酬は、再放送を念頭に入れたものである)。9月のベームの事例で見たように、オーケストラにもセッション毎に多額の金額が支払われていた。この事実は、それだけ多くの金額を投入できる環境が政府主導で整えられていたことを暗に物語っている。

1944年8月末から10月に収録された作品のレパートリーに着目すると、ヴァラエティーに富んだものであったことに気づかされる。ドイツ・オーストリアの作曲家では、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、ヨハン・シュトラウス、ブルックナーといった古典派やロマン派の作品にとどまらず、フランツ・シュミット、プフィッツナー、リヒャルト・シュトラウスといったこの時代に生きていた作曲家の作品が演目になっていた。このほか、フランスの作曲家ではベルリオーズとビゼー、ノルウェーではグリーグ、さらにチェコのドヴォルザーク、イタリアのヴェルディとレスピーギの作品も収録する演目に含まれていた。演奏された曲目も、有名な作品と演奏頻度の低い作品の双方をカバーしていた。ウィーン・フィルはオペラの演奏にも長けたオーケストラであったため、モーツァルトの《後宮からの誘拐》やヴェルディの《オテロ》のような有名な作品に加え、演奏時間が1時間程度の秘曲も取り上げられていた。同じオーケストラでもこの当時のベルリン・フィルはオペラの演奏はしていなかったことを思うと、放送で求められた多彩なコンテンツの提供にウィーン・フィルが大いに貢献していたことがわかる。こうして、放送局にはウィーン・フィルの演奏による多数の録音がストックされることになり、新旧の録音を巧みに織り交ぜながら、ラジオのプログラムが編成されたのである。

放送されたラジオ番組は、新聞におけるアピールを通じて、ドイツの音楽文化のメインであることを聞き手に印象付けた。『フェルキッシャー・ベオバハター』の場合、重要な番組については予告が出され、放送終了後にはその批評が新聞に掲載された。ラジオの番組は、コンサートと同様に、積極的に論じられるものとなったのである。新聞の論説におけるラジオ番組扱い方の変化は、ラジオが「最小限の人員と物資の経費で、我々国民の最大多数の心を捉える」ツールとなったことを意味していた。しかし、このようなアピールを続けたと

しても、聴衆を十分に満足させられないことは明らかだった。『フェルキッシャー・ベオバハター』のウィーン版においてフルトヴェングラーの指揮によるブルックナーの演奏を論じた評者は、ラジオ放送の音響上の限界をそれとなく示していた。結局のところ、ラジオ放送が実演に完全にとってかわることはなく、ウィーンにおいて例外的に公開で演奏することを認められていたウィーン・フィルは、コンサートホールにおける公演の開催回数を増やしてゆくことになるのである。

*本研究は JSPS 科研費 JP26770071, JP17K02378, JP21K00218の助成を受けたものである。

注

- 1 本研究にあたっては、以下の図書館およびアーカイブから資料（文書・データ・録音）を提供していただいた。ここに記して、感謝したい。ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団歴史アーカイブ、オーストリア国立図書館、ドイツ放送アーカイブ、ドイツ連邦公文書館、バイエルン州中央公文書館、ベルリン・ブランデンブルク放送協会。
- 2 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 20. 10. 1944, S. 2.
- 3 Wiener Philharmoniker. Konzertarchiv. <https://www.wienerphilharmoniker.at/de/konzert-archiv>（アクセス日：2021年8月31日）
- 4 拙稿「総力戦下のウィーン・フィルハーモニー管弦楽団——1943/44年のシーズンにおけるクレメンス・クラウスとカール・ベームの指揮によるラジオ放送番組に関する研究——」（『桜文論叢』第96巻，2018年），492頁。
- 5 拙稿，前掲論文，492-493頁。
- 6 Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB). Musiksammlung. F59 Clemens Krauss Archiv 158/ 1 -3. Clemens Krauss: Dirigir-Daten (Manuskript). 論証の過程でこの資料に言及する場合には、本文中に『指揮記録』と示す。
- 7 Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Konzertarchiv. <https://www.musikverein.at/konzertarchiv>（アクセス日：2021年8月31日）
- 8 Wiener Konzerthaus. Datenbanksuche. <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>（アクセス日：2021年8月31日）
- 9 Neues Wiener Tagblatt, 24. 6. 1944, S. 3.
- 10 Neues Wiener Tagblatt, 23. 7. 1944, S. 3.

- 11 Das Kleine Blatt, 12. 7. 1944, S. 4.
- 12 Das Kleine Blatt, 20. 7. 1944, S. 4.
- 13 Neues Wiener Tagblatt, 10. 8. 1944, S. 3.
- 14 Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 12. 8. 1944, S. 7.
- 15 Neues Wiener Tagblatt, 20. 7. 1944, S. 3.
- 16 Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 16. 7. 1944, S. 4. この記事では招聘が予定されていた歌手も記されているが、本稿では、紙数の都合で指揮者のみを挙げた。
- 17 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 25. 8. 1944, S. 1.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd.
- 20 Bundesarchiv (BA). R 55/558. Martin Schönicke an Heinz Drewes, 24. 8. 1944.
- 21 Manfred Permoser: Die Wiener Symphoniker im NS-Staat, Frankfurt a. M. (Peter Lang) 2000, S. 81f.
- 22 Maximilian Haas: Die „Gottbegnadeten-Liste“ (BArch R 55/20252a). In: Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht. Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus, hrsg. von Juri Giannini, Maximilian Haas und Erwin Strouhal, Wien (Mille Tre Verlag) 2014, S. 239-276.
- 23 Neues Wiener Tagblatt, 26. 8. 1944, S. 6.
- 24 Neues Wiener Tagblatt, 2. 9. 1944, S. 4.
- 25 Clemens Hellsberg: Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker, Zürich (Schweizer Verlaghaus) 1992, S. 497.
- 26 Österreichische Akademie der Wissenschaften. Wien-Film: Der Krieg macht die Musik. <https://www.oeaw.ac.at/detail/news/wien-film-der-krieg-macht-die-musik> (アクセス日：2021年10月12日)
- 27 Otto Strasser: Und dafür wird man noch bezahlt. Mein Leben mit den Wiener Philharmonikern, Wien (Paul Neff Verlag) 1974, S. 215.
- 28 ウィーン・フィルと映画のかかわりに関しては、以下の文献も参照。Fritz Trümpi: Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonisches Orchester im Nationalsozialismus. Wien/Köln/Weimar (Böhlau Verlag) 2011, S. 225-227. この研究において述べられているのは、構想にとどまったこのオーケストラの出演映画の件である。
- 29 Deutsches Rundfunkarchiv (DRA). K000498322 (Archivnummer: 1941617). Giuseppe Verdi: Otello, Wiener Philharmoniker, Karl Böhm (Dirigent), 1944 (Aufnahmedatum). 今回の調査では、このテープをもとにしたと思われる1994年発売の Preiser の CD (CD 番号90230) を参照した。この CD のデータによると、収録は1944年8月である。
- 30 以下の新聞の「ラジオにおける夕べの時間」という記事で、ベームの指揮による

- 《オテロ》がこの日の夜に放送されると予告されている。Kleine Wiener Kriegszeitung, 19. 10. 1944, S. 7.
- 31 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 19. 10. 1944, S. 4. この日に《オテロ》が放送されると予告した同紙の当日の番組欄でも、曲目は《ジャコバン党员》とされている (Kleine Wiener Kriegszeitung, 19. 10. 1944, S. 5)。このことから、紹介記事の執筆後に番組が変更されたことがわかる。《ジャコバン党员》が放送されたことは、以下の演奏批評によっても確認できる。Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 22. 10. 1944, S. 6.
- 32 BA. R 55/558. Martin Schönicke an Hans Fritzsche, 12. 9. 1944.
- 33 BA. R 55/20616. Betr.: Konzertvereinigung Wiener Staatsopern-Chor, 21. 12. 1944. この文書においては、兵役等の職務から免除され、放送に出演している合唱団の人員は48名とされている。
- 34 拙稿「総力戦下のウィーン・フィルハーモニー管弦楽団」, 506-507頁。
- 35 DRA. K000662790 (Archivnummer: 1590128). Johannes Brahms: Liebeslieder, op. 52, Chor der Wiener Staatsoper, Karl Böhm (Dirigent), 18. 9. 1944 (Aufnahmedatum).
- 36 ウィーン・フィルの「放送記録」によると、《後宮からの誘拐》の収録日は9月4日、《ドン・ジョヴァンニ》は9月6日だが、本稿では同曲からの抜粋を収録した以下のCDの収録日を採用した。Mozart in tempore belli. Preiser 90249 (CD), ©1995. その理由を記しておきたい。この当時、ウィーン・フィルによる他の放送用のオペラ・スタジオ録音では、演奏時間が長いものに関しては、数日かけて収録が行われている事例が多数認められる。例えば、以前の考察でも記したように、1943年に収録されたヴェルディの《マクベス》でも、収録に2日を要している (拙稿「1942/43年のシーズンにおけるウィーン・フィルハーモニー管弦楽団のラジオ放送番組」, 『桜文論叢』第97巻, 2017年, 16-17頁)。なお、このベームによる《マクベス》の演奏時間は1時間53分ほどである。こうした事例を踏まえると、1944年9月上旬に収録されたモーツァルトの2曲は、いずれも演奏時間が2時間を超えるものであり、1曲につき最低でも2日は要したと推察される。オーストリアのPreiserから刊行されたCDに記された日付は、ウィーン・フィルが所有する、「放送記録」作成で参照されたのとは別の資料、あるいはテープを所有する放送局の資料に基づいていると考えられるが、このCDデータで考えたほうが他の事例との整合性が取れる。
- 37 Wolfgang Amadeus Mozart: Die Entführung aus dem Serail (The Abduction from the Seraglio), Vienna Philharmonic Orchestra, Rudolf Moralt (Conductor), Allegro Corporation OPD-1295 (CD), ©2001. このCDでは合唱団が表記されていないため、以下の資料によって補足した。John Hunt: Vienna Philharmonic and Vienna State Opera Orchestras. Discography 1905-1989. Vol. 1, London (John Hunt) 2000, S. 137. 録音日は本CDでは1944年9月6日だが、本文で述べたように、この日に録音されたのは《ドン・ジョヴァンニ》である。本CDと同一音源は、Galaより刊行された

- CD (CD 番号 GL100.501) などからも刊行されたが、ウィーン放送交響楽団による1945年録音と誤って表記されている。今回は調査できなかったが、ドイツ放送アーカイブに保存されているテープも1945年頃、ウィーン放送交響楽団と表記されているという。Deutsches Rundfunkarchiv (hrsg.): Sonderhinweisdienst. Wolfgang Amadeus Mozart 1756 - 1791 (PDF), Deutsches Rundfunkarchiv 2005, S. 12.
- 38 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 26. 10. 1944, S. 4.
- 39 Mozart in tempore belli. Preiser 90249 (CD), ©1995. 同音源は以下のCDにも収録されている。Wiener Opernliebhaber von seinerzeit. Preiser 90345 (CD), ©1998.
- 40 Bärbel Böhme und Wolfgang Adler: Musikschätze der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft. Die Rückkehr von ca. 1.500 Tonbändern aus Moskau ins Berliner "Haus des Rundfunks", Berlin (Sender Freies Berlin Schallarchiv) 1992, S. 26. この音源は、ドイツのOrfeoから1993年にCD化されている (CD 番号 C315931B)。
- 41 Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA). Intendanz Bayer. Staatsoper 1802. Hans Sachs an Clemens Krauss, 10. 9. 1944.
- 42 BayHStA. Intendanz Bayer. Staatsoper 1802. Reichssender Wien an Clemens Krauss, 14. 9. 1944.
- 43 BayHStA. Intendanz Bayer. Staatsoper 1802. Reichssender Wien an Clemens Krauss, 14. 9. 1944.
- 44 BayHStA. Intendanz Bayer. Staatsoper 1802. Reichssender Wien an Clemens Krauss, 22. 9. 1944 und Reichssender Wien an Clemens Krauss, 27. 9. 1944.
- 45 会場はウィーン・フィルの「放送記録」による。なお、9月21日の収録場所が楽友協会の大ホールであることは、以下の資料でも確認できる。BayHStA. Intendanz Bayer. Staatsoper 1802. Reichssender Wien an Clemens Krauss, 22. 9. 1944.
- 46 ウィーン・フィルの「放送記録」の注記においては、9月23日にもクラウスとの録音が行われたと記されている。本稿では、クラウスの『指揮記録』とバイエルン中央公文書館に残されているクラウスと帝国放送ウィーン局との報酬に関する文書を基に、9月18日、19日、21日の3日とした。
- 47 この曲順は、クラウスの『指揮記録』による。ベートーヴェンの《ロマンス》は、クラウスの『指揮記録』では複数形になっていることから、2曲とも収録されたと思われる。なお、《ファウストの劫罰》からの3曲の内訳は、クラウスの『指揮記録』には記されていないため、ウィーン・フィルの「放送記録」によって補完した。
- 48 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 8. 10. 1944, S. 4 u. 6. 厳密に言うと、番組表と番組紹介記事では、バルリオーズとハイドンの内訳は示されていない。ベートーヴェンとビゼーに関しては、作品名が記されている。
- 49 Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 12. 10. 1944, S. 2.
- 50 DRA. K000614378 (Archivnummer: 1941757). Hector Berlioz: Tanz der Irrlichter aus „Faust's Verdammnis“ (La Damnation de Faust), Wiener Philharmoniker, Clemens Krauss (Dirigent), o. D. [RRG 1939-45].

- 51 Bärbel Böhme und Wolfgang Adler, a. a. O., S. 101.
- 52 この音源は、ベルリン・ブランデンブルク放送協会のご厚意により、ダビングを提供していただいた。
- 53 Bärbel Böhme und Wolfgang Adler, a. a. O., S. 122.
- 54 Ebd., S. 47. 同資料によると、このテープの管理番号はABW1525である。ABWと表記のあるテープにおいてウィーンで制作された例が多数認められることから、収録場所はウィーンであったと思われる。
- 55 Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker (HAWPh). Depot Staatsoper. Mappe Rundfunk. Reichssender Wien an die Wiener Philharmoniker, 7. 9. 1944.
- 56 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 24. 10. 1944, S. 2.
- 57 Bruno Aulich: Was wir bringen! Eine Vorschau auf die künstlerischen Sendungen im Monat Oktober 1944. In: Reichsrundfunk, Jahrgang 1944/45, Heft 13/14 (Oktober 1944), S. 148.
- 58 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 25. 10. 1944, S. 4.
- 59 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 29. 10. 1944, S. 6.
- 60 HAWPh. Depot Staatsoper. Mappe Rundfunk. Wiener Philharmoniker an den Reichssender Wien, 30. 9. 1944.
- 61 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 7. 1. 1944, S. 4.
- 62 Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 13. 1. 1945, S. 2.
- 63 DRA. K000610572 (Archivnummer: 1941741) Franz Schubert: Entre-Act Nr. 3 B-dur aus „Rosamunde“, D 797, Wiener Philharmoniker, Karl Böhm (Dirigent), 22. 09. 1944 (Aufnahmedatum) ; DRA. K000613789 (Archivnummer: 1941743). Franz Schubert: Die Allmacht, D 852, Hilde Konetzni (Sopran), Wiener Philharmoniker, Karl Böhm (Dirigent), 23. 9. 1944 (Aufnahmedatum) ; DRA. K000613790 (Archivnummer: 1941743). Franz Schubert: Du bist die Ruh, D 776, Hilde Konetzni (Sopran), Wiener Philharmoniker, Karl Böhm (Dirigent), 23. 9. 1944 (Aufnahmedatum) ; DRA. K000613791 (Archivnummer: 1941743). Franz Schubert: Ständchen aus „Schwanengesang“, D 957, Hilde Konetzni (Sopran), Wiener Philharmoniker, Karl Böhm (Dirigent), 23. 09. 1944 (Aufnahmedatum). この注において示したそれぞれの録音の収録日はテープに添付されている情報であり、論者の見解を反映したものではない。
- 64 カール・ベーム指揮によるヨハン・シュトラウス二世の《こうもり》序曲は、1950年代に Urania から発売されたLPレコード（レコード番号UR-RS 7-21）に収録されている。
- 65 Wiener Philharmoniker spielen Johann & Josef Strauss 1929-1990. Deutsche Grammophon 435 335-2 (CD), ©1991. このCDでは、件の作品は1943年10月28日にウィーン楽友協会大ホールにおける収録とされている。
- 66 DRA. K000614164 (Archivnummer: 1941753). Johann Strauß [Sohn] : Die

Fledermaus, Ouvertüre, Wiener Philharmoniker, Karl Böhm (Dirigent), o. D. [RRG 1939-45].

67 John Hunt, a. a. O., S. 134.

68 前注の John Hunt のディスコグラフィの138-139頁においては、9月24日から29日の間に9曲のレコーディングが行われたとされているが、そこには以下のCDにおいて7月収録とされているものも含まれている。本稿では9月の収録であることが確認できたもののみを挙げた。参照したのは以下のCDである。Wiener Opern-Raritäten von 1944, Preiser 90246 (CD), ©1999.

69 HAWPh. Depot Staatsoper. Mappe Rundfunk. Rundschreiben der Wiener Philharmoniker, 30. 9. 1944.

70 HAWPh. Depot Staatsoper. Mappe Rundfunk. Reichssender Wien an die Wiener Philharmoniker, 9. 10. 1944.

71 Ebd.

72 BA. R 55/556. Protokoll zur Programmsitzung am Mittwoch, 18. Oktober 1944, 15.00 Uhr unter Leitung von Herrn Ministerialdirektor Fritzsche.

73 John Hunt, a. a. O., S. 140. 予定されていた演目は、シューベルトの《未完成》とベートーヴェンの《レオノーレ》序曲第2番である。

74 Neues Wiener Tagblatt, 18. 10. 1944, S. 3.

75 Klaus Christian Vögl: Angeschlossen und gleichschaltet. Kino in Österreich 1938-1935, Wien (Böhlau Verlag) 2018, S. 400-408, 422-424.

76 Wiener Stadt- und Landesarchiv / Wienbibliothek im Rathaus. Wien Geschichte Wiki. Luftkrieg. <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Luftkrieg> (アクセス日: 2021年10月12日)

77 1944年10月17日に収録されたフルトヴェングラーの指揮によるブルックナーの交響曲第8番の録音は、LPやCDで数多く発売されている。ここでは、フルトヴェングラーが1944年から1954年にかけてウィーンで行ったコンサートのライブ録音を集成したCDセットを挙げておきたい。Wilhelm Furtwängler. Wiener Philharmoniker. Die Wiener Konzerte, Orfeo C 834 118 Y (CD), © & ©2012.

78 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 19. 11. 1944, S. 4.

79 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 21. 11. 1944, S. 2.

80 Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 17. 10. 1944, S. 2.

81 Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 23. 11. 1944, S. 2.

82 HAWPh. Depot Staatsoper. Mappe Rundfunk. Reichssender Wien an die Wiener Philharmoniker, 9. 10. 1944. 余談だが、同年、ヘルベルト・フォン・カラヤンがベルリンにおいてブルックナーの《交響曲第8番》をラジオ放送用に録音した際、録音の技術に不満を述べたため、放送が中止された（拙稿「ナチス・ドイツ時代のクレメンス・クラウスとベルリン・フィルハーモニー管弦楽団」, 428頁）。当時、このスケールの作品をラジオで放送する際には、音質の点であまりに問題が多かったと思

われる。

- 83 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 24. 12. 1944, S. 4. 放送で使用されたグリーグの録音は、1950年代にアメリカの Urania から LP レコードとして発売された（レコード番号 UR-RS 7-15）。
- 84 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 28. 12. 1944, S. 2.
- 85 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 26. 1. 1945, S. 2. この記事においてドヴォルザークの作品は「交響曲第4番ト長調 作品88」, 現在の番号で言えば《交響曲第8番》とされている。ベームとウィーン・フィルがこの作品を収録したことは確認できないため、放送された演目は1944年10月収録の《交響曲第9番「新世界から」》と判断した。
- 86 HAWPh. Depot Staatsoper. Mappe Rundfunk. Reichssender Wien an die Wiener Philharmoniker, 9. 10. 1944.
- 87 クレメンス・クラウスの指揮によるリヒャルト・シュトラウスの《ブルレスケ》は、エリー・ナイをソリストに迎えて録音することも検討されていた。拙稿「ナチス・ドイツ時代のクレメンス・クラウスとベルリン・フィルハーモニー管弦楽団」(『桜文論叢』第91巻, 2016年), 423頁。ナイとともに《ブルレスケ》が録音されることは関係者の間で確実視されていたようで、1944年10月の番組予告によると、この曲は同月29日の帝国プログラム「ドイツの巨匠による不滅の音楽」において、リヒャルト・シュトラウス自作自演の《ドン・ファン》と《ティル・オイレンシュペーゲルの愉快ないたずら》(いずれもウィーン・フィル) とともに放送されることになっていた。Bruno Aulich: Was wir bringen! Eine Vorschau auf die künstlerischen Sendungen im Monat Oktober 1944. In: Reichsrundfunk, Jahrgang 1944/45, Heft 13/14 (Oktober 1944), S. 146. 本文で述べたように、同曲の収録はソリストを変更して10月30日に行われることになったため、10月29日の番組ではヴィルヘルム・フルトヴェングラー指揮、ベルリン・フィルによるベートーヴェンの《交響曲第5番「運命」》が放送された。Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 29. 10. 1944, S. 4.
- 88 DRA. K000613820 (Archivnummer: 1941744). Richard Strauss: Till Eulenspiegels lustige Streiche, Wiener Philharmoniker, Clemens Krauss (Dirigent), 20. 10. 1944 (Aufnahmedatum).
- 89 DRA. K000498275 (Archivnummer: 1941616). Wolfgang Amadeus Mozart: 4 Sätze aus „Serenade D-dur (Posthorn-Serenade) für Orchester“, Wiener Philharmoniker, Clemens Krauss (Dirigent), o. D. [RRG 1939-45].
- 90 拙稿「1942年ザルツブルク音楽祭とラジオ放送」(『桜文論叢』第92巻, 2016年), 3-9頁。グループ名とテープのアルファベットの因果関係について、端的な例を記したい。1942年ザルツブルク音楽祭におけるウィーン・フィルのヨハン・シュトラウス・コンサートの録音を番組で使用したのはグループF(「軽く人気のあるクラシック音楽」の担当)である。この録音は失われてしまったが、1943年元旦の放送で使用されたウィーン・フィルによる別のヨハン・シュトラウスの録音テープにおいて

は、F という記号が認められる。1943年の元旦の番組については、以下を参照。拙稿「1942/43年のシーズンにおけるウィーン・フィルハーモニー管弦楽団のラジオ放送番組」(『桜文論叢』第95巻, 2017年), 10-11頁。

- 91 BA. R 55/559. Betrifft: Wiederholung der Führergeburtstag-Sendung: 7. Sinfonie von Anton Bruckner, 17. 6. 1944. ヨッフムのテープに関するものではないが、モスクワからベルリンに返還されたテープからも事例を挙げておきたい。返還されたテープにおいては、コピーである場合、白いリーダーテープに Ko. とタイプされているという (Bärbel Böhme und Wolfgang Adler, a. a. O., S. XVII)。この目録では、リーダーテープのこの情報は記されていないものの、テープの日付は収録日とダビング実施日で明確に区分されている。この点に着目しながらこの目録を読むと、テープ番号に K のアルファベットが含まれるものの大部分は、ダビングが行われた日であることがわかる。
- 92 Völkischer Beobachter. Süddeutsche und Münchener Ausgabe, 27. 1. 1945, S. 6; Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 6. 2. 1945, S. 4.
- 93 ÖNB Musiksammlung. F59 Clemens Krauss Archiv 88. Telefunkenplatte GmbH Aufnahme-Leitung an Clemens Krauss, 26. 9. 1944.
- 94 ÖNB Musiksammlung. F59 Clemens Krauss Archiv 88. Telefunkenplatte GmbH Aufnahme-Leitung an Clemens Krauss, 2. 10. 1944.
- 95 DRA. K000032978. Johann Strauß [Sohn] : Frühlingsstimmen, op. 410, Wiener Philharmoniker, Clemens Krauss (Dirigent), 23. 11. 1944 (Aufnahmedatum)。この録音では、第3ワルツの冒頭3小節(186~188小節)が欠落している。
- 96 Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 6. 12. 1944, S. 2.
- 97 HAWPh. Depot Staatsoper. Mappe Rundfunk. Reichssender Wien an die Wiener Philharmoniker, 12. 10. 1944. この作品の録音の段取りは10月9日に通知されていたが、リハーサルの時間が変更となったため、10月12日にあらためて予定が伝えられた。なお、10月9日の段階では、リハーサルは10月17日の14時から17時まで、楽友協会大ホールで行われることになっていた。HAWPh. Depot Staatsoper. Mappe Rundfunk. Reichssender Wien an die Wiener Philharmoniker, 9. 10. 1944.
- 98 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 22. 11. 1944, S. 4.
- 99 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 25. 11. 1944, S. 2.
- 100 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 22. 12. 1944, S. 4.
- 101 この2曲は、2013年にタイの Melo Classic より CD 化された (CD 番号 MC4001)。
- 102 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 3. 9. 1944, S. 5. この演奏評は以下を参照。
Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 10. 9. 1944, S. 4.
- 103 Rundfunkwoche Wien. 3. Jahr (1940), Folge 48, S. 8. 演奏評は以下を参照。
Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 8. 9. 1944, S. 3.
- 104 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 22. 10. 1944, S. 4.
- 105 演奏評は以下に掲載されている。Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 25. 10.

- 1944, S. 2; Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 4. 11. 1944, S. 2.
- 106 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 26. 9. 1943, S. 5.
- 107 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 5. 9. 1944, S. 4.
- 108 Bruno Aulich: Was wir bringen! Eine Vorschau auf die künstlerischen Sendungen im Monat Oktober 1944. In: Reichsrundfunk, Jahrgang 1944/45, Heft 13/14 (Oktober 1944), S. 149; Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 13. 10. 1944, S. 4. モーツァルト以外の2曲については、クラウスの『指揮記録』(特にウィーン・フィルと帝国放送協会の共催でコンサートと放送用収録が実施された「フィルハーモニッシェ・アカデミー」)やウィーン・フィルの「放送記録」から曲目を絞り込むことができる。ケルビーニは《アリ・ババ》序曲(1943年1月)であったと思われる。ハイドンについては、番組予告にソリストが紹介されていないことから、演目として交響曲が想定される。この前提で候補になる作品は、《交響曲第31番「ホルン信号」》(1941年3月)、《交響曲第83番「めんどり」》(1944年9月)、《交響曲第100番「軍隊」》(1944年4月)である。
- 109 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 24. 9. 1944, S. 4. 演奏評は以下を参照。Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 26. 9. 1944 S. 6.
- 110 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 15. 10. 1944, S. 4; Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 14. 10. 1944, S. 4. 演奏評は以下を参照。Wiener Ausgabe, 24. 10. 1944, S. 2.
- 111 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 8. 10. 1944, S. 4.
- 112 Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe, 12. 10. 1944, S. 2 u. 4.
- 113 拙稿「1942/43年のシーズンにおけるウィーン・フィルハーモニー管弦楽団のラジオ放送番組」(『桜文論叢』第97巻, 2017年), 17頁。
- 114 Kleine Wiener Kriegszeitung, 10. 9. 1944, S. 7.
- 115 ヴォルフガング・シュナイダーハンとフリードリヒ・ヴェーラーによるベートーヴェンの《ヴァイオリン・ソナタ第7番》の放送用録音は、1985年に旧ソ連の Melodiya から LP レコードで発売された(レコード番号 M10 46983 006)。旧ソ連でレコード化されたナチス・ドイツ時代の音源の多くにおいては、戦後、ソ連軍に接収された音源が使用されているが、奇妙なことにこの演奏は、モスクワからベルリンに返還された1462本の録音テープの中に含まれていない。

風車祭人形考

—— 沖縄における寿齢儀礼カジマヤーの現代的意義 ——

前 嵩 西 一 馬

We count days and days count.¹ —ハンス・ヨナス

はじめに

人々の顔にマスクが張り付く光景が珍しくなくなった。それは本来匿名性を帯びる一種の仮面の役割を果たすことになるのだが、あまりにもコロナ禍の日常に溶け込む意匠と成り果てたため、その人類学的側面に気づく場面は少ない。マスクをとった保育者の顔をまじまじと見つめた3歳児がつぶやく。「先生、歯がいっぱい」。保育者がマスクを直しながら「何のことかしら」と尋ねるともう一度はっきりと目を丸くしてその幼子が発話する。「先生、歯がいっぱい」。「胸突く園児の声」とタイトルがつけられたこの投稿記事²に、一瞬身が竦む。幼子のことばが、見ることの本当の意味を教えてくれる。あたかもトカゲの肌を見るように、植物の発芽を見つめるように、そして何かの死すらも同じような感覚で見つめるだろうと思わせるようなどこか厳しい視線で、こどもは世界を見ている。人はマスクをしていて、そのなかにはどうやら口というものがあってというところまでは知っていて、だけどその口と呼ばれるもののなかに歯というものがこんなにいっぱい生えているということは知らなくて、そのことを今初めて知ったという経験がたった8文字に折り畳まれ、その幼子の口から伝えられる。あたかも歯だらけの奇妙な生き物をここに発見したかのような

幼子の驚きに、驚かされる。つまりそこで私達はこの世界が現在どうなっているのかということであらためて知るのだ。見るということは、その観察者が見ている中味を伝えるのみならず、その観察者がどのような環境に身を置いているのかというより根本的で重要な情報をも示してくれる。これがフィールドワークの知見に繋がる。なにかを見る、なにかを聴く、そして何か語られる。この一連のプロセスをていねいに積み重ねていくことが、世界と社会とのかかわりのなかで人間が文化を縁に歩いていく姿を記述することの意味を知ることにつながる。

民族誌の世界において、儀礼のなかでこどもが仮面をかぶることはない。なぜならこどもはすでに神と同等の存在だからだ。ウィルスという「自然」に向き合うべくマスクを纏う人々に、人間には歯がたくさんあるのだという紛うことなき真実を小さな神の目がこうして教えてくれる。

人類学者グレゴリー・ベイトソンの叙述のなかに、次のような一節がある。「海に飛び込んで集団自殺をやるレミングの中に、一匹くらい自分たちの行動をノートにとって「それみろ、言った通りじゃないか」と言いながら死んでいくやつもあった方がいい」³。ここには、自分たちの行動の理路を把握しつつ、その行為を遂行する主体の視点が希求されている。重要なことは、その認識を得るやいなや、その認識を可能にした存在が消えてしまうところにある。つまりここで問われるべきことは、メタ・コミュニケーションの表現方法の解明であると同時に、その存在をかけた語りが誰によってどのように聞き届けられたか、という実に具体的な叙述の在り処なのである。

本稿は、「寿命」という必然、超越的視点を呼び込む人間的な問いを扱う。運命を可視化したものあるいは目の前にある決然たる結果としての齢をひとは認めざるを得ないのだが、その結果長く生きることを寿ぐとは何を意味するのか。

この実存と超越が対峙する豊かな問いを我々に最も長く与えてきたひとつに、「ヨブは長寿を保ち、老いて死んだ。」という旧約聖書「ヨブ記」最後の有名な一文（ヨブ42章16, 17節）がある。ヨブは災難の後に財産を二倍にされ境遇も以前より良いものとなる。ヨブの一生の物語という形で表現される信仰の価値は、

重い。ノアの時代に人の一生は120年とされた。ヨセフ110歳，モーセ120歳，ヨシュア110歳と比べ，ヨブは140歳まで生きた。つまりここでの寿命とは能動的な主体の行為ではなく，「主」という超越的存在によって加えられる受動的なできごとなのだ。

では現代社会における加齢を共同体から見た場合どのような視点を取りうるかと考えてみたとき，とりいそぎ次のように言えるだろう。加齢とは，個人的事実としての「過去」や個人的投機の対象としての「未来」によって「現在」が構成されていくことに他ならない。しかしひとはひとりではなく，他者との関係性のなかで社会集団の一員として年齢を重ねていく。その結果節目節目で遂行される加齢儀礼は，加齢というできごとが共同体の構成権を担う人々によって個人的なものから集合的なものに組織され共同化されていくためのひとつの装置となる。本稿で扱われるカジマヤー（風車祭）という沖縄の儀礼もここを出発点とする。但し，自然（生物学的加齢）と文化（一定の時間生存した少数者を共同体の構成員たちが寿ぐ）が折り合いをつける場として「寿齢儀礼」という筆者の造語をここでは用いる。集合的なものとしての加齢を寿ぐという行為を理解する一助として，フロイトやニーチェ，バタイユ，デリダ，アガンベンといった（通俗的な歴史主義における不可逆的かつ均一的で定量化可能な「時間」を批判するひとつの重要な契機としてたとえば「死」を形而上学的に捉えようとした）複数の見立てを重ね，寿齢という「加齢を寿ぐ」行為の意味をもって共同体の相貌の一角を照らしてみたい⁴。

1. 寿齢儀礼カジマヤーについて

沖縄には，アジアに息吹く多くの文化と同様に高齢者を敬う習慣があり，61歳，73歳，85歳，88歳，97歳といった特定の年齢⁵に達した人に特別なお祝いが供される。沖縄の「伝統的な」祝い事のひとつに，97歳になった人を子孫や親戚，地域の人たちが祝福するというものがある。この華やかな通過儀礼は「カジマヤー」⁶と呼ばれ，沖縄の言葉で文字通り「風車」を意味する。長寿祝

いは多くの自治体で行われており、おもちゃの風車を手にした老人たちが山車（オープンカーの場合が多い）に乗って地域を練り進むこともある。近所の住民たちはその山車を見守ったり追いかけたりしつつ、長寿者の幸運を分かち合う。老人が再びこどものようになり、こどもらしい遊びをするようになるかもしれないから、おもちゃの風車を象徴的に贈るのだと一般的に説明される。筆者が調査を行ったとある共同体の道ジュネー⁷（パレード）では、体調不良で参加できなかった97歳の女性の代わりに、等身大の人形を山車に載せている家族を見かけた。一見、信じられないような光景がそこにあった。

この典型的な民族誌的風景をもう少し詳しく見てみよう⁸。その人形を見たときの形容しがたい何か、それをよしとする人々の、つまりなんとかしてカメラを寿ぎたいという沖縄文化の担い手としての主体性の発露とその影に潜むどこか観る者をぎょっとさせる感覚をもたらすような「何か」の正体をここでは考えてみたい。「山車（オープンカー）」に乗った／載せられた等身大の人形は寿齢儀礼の主人公である97歳の老人がかならずしもそこにいなくてもこの儀礼が成立することと、そこに「何か」がいなくては成立しないことの両方を示している。つまりここで提出されるべき問いは、儀礼の主体とは何を意味するのだろうか、ということになるだろう。たとえば伝統的な通過儀礼が形骸化した典型的なイベントであり、現代生活におけるささやかな祝い事である誕生日を考えてみよう。（ここでは独りで祝う誕生日というケースを除外しておく。）誕生日の主人公は当然歳を重ねる本人である。しかしそのとき祝うひとの存在もまた大きなものとなる。最近評判のお店に出向いてケーキを用意したり、本人が欲しがっているものをそれとなく聞き出したり、あるいは直接尋ねたりしつつプレゼントを用意したり、バースデー・カードに節目にふさわしいメッセージをしたためたり、そのイベントを行事たらしめる主体は、歳を重ねる本人ではなく、その周囲にいるひとなのである。つまり結論をやや先取りして言えば、寿齢儀礼における「主体」とは、歳を取る本人ではなく、またそれを祝う周囲の人々でも無論なく、その関係性そのものなのである。ではその関係性はどのような形で具体的に把握されうるのだろうか。

この問いへの鍵として、身代わりの人形についてここから考察していく。人ならざるアクター。なぜ人形が身代わりなのか。この人形こそ、文化の中に留まることを余儀なくされている人間の姿であり、動けなくてもなお、共同体の中を自由に闊歩する文化のラディカルな側面を表してもいる。この人形が共同体の外に出たとき、あらためて文化は鍛えられ、試されるだろう。

本稿はまさに終わりに向かうことについての考察である。終わりに向かうつまり死にもっとも向かうある地点を精一杯寿ぐ。人が等しく持つ誕生日と同じことのように見えるが決定的に違う点は、ひとは誕生日を人形で祝わないのである。

2. 身代わりを寿ぐ 年齢の余剰と犠牲（供犠）

暦化という近代的文脈においてではあれ、97歳という均等な時間の設定によって各自の労働力の総体を平均化するというラディカルなもくろみが、人形の出現によってどのような意味の変容をもたらすのか。その人形は近代性の象徴なのかそれとも近代への反逆なのか。Sacrifice がもし「供犠（犠牲）」という概念以外の意味を持つとしたら、それは何か。人類学的知見を梃子にして、数字によって代理表象される「経済」を解体し再構成する大胆な試みを展開した思想家バタイユにしばし寄り添ってここから見ていこう。発展のための犠牲、多数のための犠牲、平和のための犠牲、つまり有用性の概念にぴったりとはりついているのが、供犠・犠牲 (sacrifice) という概念だ。それを人間の側が奪い返すという倫理的行為をバタイユは消蕩と呼んだ。

かつてより「資本主義は人間への共感を欠く」という考え方があった。資本主義社会では生産性重視、すべてが商品である。価値は価格に類似している。人間の感情が入り込む余地はほぼない。資本主義社会において真に神聖なものはなく、資本主義的な計算の外にあるものもない。主に『呪われた部分』に見られるバタイユの「一般経済」に関する研究では、バタイユは古典的経済学の記述を、経済運動の本質に対する限定的な理解とみなした。バタイユはおおよそ次のように書いている。

全体として社会は常にその生存に必要な量よりも多く生産しており、自由に使える余剰を持っている。社会を決定するのはまさにこの余剰をどのように利用するかにかかっている。余剰とは集団的動揺の、つまり構造的変化の原因であり社会の歴史全体の原因である。しかしこの余剰は複数の捌け口を持っており、その中で最も一般的なものは成長である。成長には様々な形態があり得るがそのどれもがやがて限界を迎える。阻止された人口動態の成長は軍事的になり、征服に従事せざるを得なくなる。そして軍事的な限界に達すると余剰を抱えた者は宗教という贅沢な形態を捌け口とし、そこから派生する遊戯や見世物、あるいは個人的な贅沢を手に入れることになる⁹。

そこには伝統的な経済学に対するバタイユの最大の挑戦がある。バタイユは、欠乏が経済活動を動かすという古典的な考え方に対して、このように余剰（過剰）の法則を提唱した。ある社会が生み出した余剰エネルギーをどのように消費するかということは最も重要なことであり、実はこの支出こそが文化を定義する。ある社会が攻撃的であるか帝国主義的であるかあるいは非暴力的であるかは、余剰エネルギーつまり社会が生存のための最も基本的なニーズを満たした後に残るエネルギーをどのように使うかによって決まるのだとされる。それぞれの社会は自身の余剰資源をどのように消費するかを明確に選択し、余剰エネルギーに基づいた価値観を持っている。宗教や芸術はこの必要不可欠なエネルギーの消費を体現している。資本主義の生産は商品の生産だけでなく、余剰価値の生産でもあるとされる。したがって資本主義社会では、余剰エネルギーは消費せずに余剰エネルギーを生産する労働や隷属に対して、余剰エネルギーを消費することによって、特定の「宗教的」な形態を作り出すのである。効用を超えた消費が、「聖なるもの」を生み出すのだ¹⁰。沖縄文化においては寿命がそれに当たることになる。

しかしその神聖なものは、そのタブーなしには現れない。97年間進行してきた個人の生と死の弁証法的運動を乗り越えて年齢の余剰を共有することで、97歳の人間としての成果は儀式の中で「聖なるもの」に変えられるのだろうか。バタイユにとって供犠の原理は「物」の破壊である。供犠は対象物の現実の従

属関係を破壊し、犠牲者を効用（有用性）の世界から引きずり出す。有用性とは、「主体とか世界などが、あるいは主体や世界と同じ意味のある諸要素がそうであるように、それ自体のうちに価値を持つことはなく、もっぱらある見積もられ、当てにされた結果との関係においてのみ価値を持つ」道具の本質なのである¹¹。

一般的に死が持つ力は、犠牲（供犠）の意味を照らし出す。供犠は、価値を放棄することで失われた価値を回復するという点で、死と同様の機能を果たす。しかし死は必ずしも供犠と結びついているわけではなく、最も厳粛な供犠は流血の行為を伴わないかもしれない。犠牲になることは放棄することあるいは与えることであり、殺すことではない¹²。カジマヤーにおいては、（97歳を迎えることで）こどもになることは機械的な作業からの労働の解放において、老人から効用を剥奪するのと同じ試みであると解釈できる。こどもが非労働の象徴であるとすれば、カジマヤーはバタイユの意味において供犠の一形態であると言えよう¹³。

もしも供犠がバタイユのいうようにスペクトル、見せかけ、「瞞着」(deception)だとするならば、カジマヤーとは一体どのような見せかけの仕組みを併せ持つのだろうか。人が死というものを認識するためにある種のごまかしを必要とするなら、長寿を祝うことはそういった死の認識とどう関係するのだろうか。先述したあまりにも例外的に見えるシーンに普遍的な文化に纏わる回路が隠されているという見立てのもと、「こどもになる」というカジマヤーの中心的命題に向けて次節に筆を進めていこう。

3.（永劫回帰するこどもから）「聖なる肯定」としてのこども（へ）

人生の午後¹⁴、ある時刻を迎えたとたん時計の針が（進むのではなく）戻って再び朝を迎える。カジマヤーはそのような愉快的文化の仕掛けだと言える。97歳になるとひとはこどもになるとされる儀礼。まるで童たちのかざす風車がくるくる回り続けている様子が、あたかも能の舞台上で翁が童子を伴い時の刻みを

割って出現する、そのような「生き返し」という文化の時間性を指し示している。カジマヤーの「こども」とは、全ての人間がなれるわけではない、すなわち選ばれた受動的なこどもであり、(どの)父親に(も)帰属しない「散種」的なこどもでもある¹⁵。

もしこの文化時計の針が休むことなく沖縄中の共同体で回り続けたとき、永劫回帰するこどもたちが指し示す特異な時間性を現代社会の見取り図にどう落とし込むべきなのだろうか。なんでもかんでも無差別に永遠回帰するのではなくある強度を持ったものだけが選別的に回帰する、つまり低い強度のものは反復のなかで平均化されてゼロに近づき、他を圧倒する強度、そのような平均化の後にさらに選択されて残るような突出した強度だけが永遠に回帰するという、たとえばクロソウスキー的なニーチェ解釈が呼び込まれる。これこそが永遠回帰というものをニヒリズムから肯定への転轍機として見るときの鍵だとかつて批評家浅田彰は指摘した¹⁶が、たしかにここでは主体的に共同体の物語として堂々語り継ぐ手助けをするという戦略もあれば、一方で反モラリスト的にすら見えてしまうように徹底的に冷静な近代批判¹⁷として分析叙述する役割もまた誰かが担わなければならないとする声に首肯する向きもあるだろう。こどもの持つ風車がくるくると回り続けるその(力の)様ではなくこの遊戯の小道具がどこに持ち込まれるかという動線に焦点を当てるが如く、本稿では問いの切っ先をそもそも「こどもになる」とは何を意味するかという一点に禁欲的に絞り込んで、ここから考察していきたい。

さて、「こどもになる」ことの意味を探るためにここでニーチェの「精神の3つの変容(三段の変化)」という言葉を縁に考えてみたい。ニーチェは『ツァラトウストラはこう言った』の中で、「精神はラクダになり、ラクダは獅子になり、獅子は最後には幼子になる」¹⁸という人間の変容過程を比喩的に表現している。ニーチェにとって、かつて神という存在が倫理から政治まであらゆる永遠の基準を保証していた。しかし「神が死んだ」後に、それらはすべて消滅してしまう。ツァラトウストラは、神の死後混沌とした状況の中で新たな現実を発見し、また新たな意味を生み出そうとする。この比喩は、人間の変容にお

ける様々な段階を表しているとされる。ラクダは重荷を背負った動物であり、命じられたものを背負う義務感を持っているようだ¹⁹。もしもラクダが獅子（ライオン）に変身したら、自由を手に入れ自分の運命を支配する者になるだろう。「精神はここで、かれを最後まで支配した者を探す。精神はかれの最後の支配者、かれの神を相手取り、この巨大な竜と勝利を賭けてたたかおうとする。」²⁰ライオンの敵であるドラゴン（竜）は、戒律の精神とされる。ライオンが自分の自由を守るために戦う偉大なドラゴンは、自分が普遍的な真理を持っていると信じているので、自分を最高の存在と見做す。ライオンは絶対的な思想の超越的な領域を信じている。ライオンはドラゴンに対して聖なる「否」を口にして勝利を収める。しかしライオンは自分自身で新しい価値を創造することはできない。創造のためには実はもう一つの変態が必要である。そこでライオンはこどもにならなければならないのである。

「しかし、わが兄弟たちよ、答えてごらん。獅子でさえできないことが、どうして幼な子にできるのだろうか？ どうして奪取する獅子が、さらに幼な子にならなければならないのだろうか？ 幼な子は無垢である。忘却である。そしてひとつの新しい始まりである。ひとつの遊戯である。ひとつの自力で回転する車輪。ひとつの第一運動。ひとつの聖なる肯定である。そうだ、創造の遊戯のためには、わが兄弟たちよ、聖なる肯定が必要なのだ。ここに精神は自分の意志を意志する。世界を失っていた者は自分の世界を獲得する。」²¹

ここには新しい価値観の創造をもたらすこどもの精神という新しい始まりがある。こどもは永遠や超越的なものを知らない。ここで言う「こども」とは、成長、未来、そして新しい現実を表している。ニーチェの頭の中には、「千年の価値観」しかなかった。ラクダはその価値観に疑問を持ち、ライオンはその価値観を破壊した。そしてこどもがダイナミックな創造者として登場した。

こどもという存在様式を、カジマヤーという儀式の中で新しい価値を生み出すことができる聖なる「肯定」だと捉えてみよう。（カジマヤーにおけるこどもは

実在のこどもではなく、高齢者の中の想像上のこどもであるという一点でここに繋がる。)

聖なる「肯定」は以下のように形成される。

1. ラクダの段階：精霊と神々
2. ライオンの段階（ラクダの否定）：彼らの欺瞞
3. こどもの段階：神聖な「肯定」

長寿というのは、名状しがたい何かを超えたところにある、ある種の神聖な肯定感を生み出しているのだろうか。かろうじて指摘しうることは、そこにはただ命というものがあるという事実だけかもしれない²²。寿齢儀礼においてこどもになるということは、長寿の喜びだけでなく、善悪や生死といった二元的なものを超えて、日常を超える展望を描けるような価値観を自ら作ろうとすることを意味しているのだろうか。そのような崇高な目標に到達することはないかもしれないが、儀礼に参加する人々は「老いたこども」という奇妙な存在を想像することでリスクを冒し、挑戦し、不確実性と格闘することが、流動的な人生の中で不変の感覚を得るための方法を模索しているのかもしれない。

街頭を埋め尽くす人々が手にする風車は回り、山車（オープンカー）に乗って誉れ高き齢を迎えた人々が共同体の目抜き通りを「道ジュネー」する。佳き日を愛でる琉歌が歌われ、榮譽を持ち帰ったそれぞれのリネージの宴は続く。カジマヤーのなかに人は未来へのノスタルジアを見る。幸運にも年老いて至るやもしれぬ自らの姿を老人に肯定するこどもと重ね祝うことによってかろうじて生じる奇妙なノスタルジア、この場所に纏わる記憶の正体を次に見ていこう。

4. 長寿を跨ぐ死生観

社会学者ジグムント・バウマンは不死を扱う論文²³において、「橋」というメタファーを用いつつ、死という生物学的断絶を超えるものが、魂から名声へと移る瞬間を「近代」と呼び、それが刹那的に消費される有名性に到達した「現代（現在）」を見る。（歴史の教科書に掲載される人物たちから YOUTUBE で世間

を賑わせる人物たちへと移り進む様を想像せよ。) その「橋」の通行人は例外的な人物しか通行できないようになっている。もうひとつはふつうの人々の渡る「橋」で、その通行は不死なる集合体（ネーションと家族が代表格）の実現のための手段が必須とされる²⁴。

バウマンは死すべき人間が不死性なしでやっていこうとしている現代を叙述しようとする。しかし人類学のフィールドには、すでにいずれでもない橋の通行手形が見つけられているのではないだろうか。たとえば風車の円環。共同体の輪郭をなぞる道ジュネーの移動の動線。そして人形という主体化しない主体が呼び込む不在と存在の脱構築。沖縄では齢90を越えた方が年齢を訊かれると、下駄を履かせて97に少しでも近づこうとする話を時折耳にする。文化においてひとは97歳を迎えたいのであって、死に近づきたいのではない。カジマヤーという文化的榮譽は、バウマンが述べている一般的な社会的名声と何が異なるのだろうか。

ここで、カジマヤーを「迎える」という言い回しについてすこし考えてみたい。カジマヤーにおいて、「なる」のではなく「迎える」という。(そして周囲の人々はそれに対して「あやかると表現する。)[死を迎える」という表現もある。死(体)に「なる」とは当然言わない。カジマヤーになるともいわない。では「こどもになる」ということで何を言おうとしているのか。「こどもになる」という文言と必ず対で持ち出されるのが風車である。こどもにもう一度なる、だから風車、カジマヤーなのだ。その表層的な単なる小道具にしか見えない風車は、構造をできごとにかえる遊戯性の象徴と捉えることができる。それが寿齢儀礼カジマヤーの遊戯性を示している。風車が待つ風のように、自然に向こうからやってくるのは「年・歳・齢」という(不可逆的な)時間であり、その構造的な共時性(つまりどの文化でも同じ)を、風車という固有のプロットで「迎える」ことによって、共同体の「できごと」として寿ぎ、遊ぶことが可能となるのだ。

その一方で話を戻すと「迎える」という言葉には、(確実にやってくる)ある時期や段階を目前にする、またその時期や段階が訪れる、という含意がある。

そこに迎える「主体」の姿が薄まっていることが確認できる。暦、正月、そして死といった確実に訪れる出来事によって構成されている構造のほうに主体の側が座を明け渡す儀礼としての機能が、その「迎える」ということばにはすでに示されている²⁵。

ここまで儀礼カジマヤーを幾つかの角度から見てきたが、そこにはバウマンの言うような「橋」を渡るという能動的な行為ではなく、「迎える」というどこか受動的なかたちで「死」と密かに向き合っている儀礼の特性がみえてきた。フィールドワークで実際にカジマヤーに参加した際に感じたことは、この人生の晴れの舞台が共同体の地理的風景と有機的に繋がっているということだった。青年団が棒術を披露する、オープンカー（山車）が練り歩く、地域の小中学生たちが編成する鼓笛隊がドラムを打ち鳴らす、こどもたちが沿道で風車を持って遊んでいる。共同体の感覚は（時間的なもののみならず）地理的なものからも来る。その地理的な確かさが時代とともに少しずつ薄らいでいくことへの不安が（祝いの主体として共同体におけるリネージュはかろうじて残ってはいるものの）死という個人の不安に読み替えられる瞬間に「カジマヤーを迎える」という謂いが呼び込まれているのかもしれない。

一見すると非日常的な祝祭に包まれた典型的な通過儀礼の風景にすぎないその寿ぎの雰囲気の中に佇む一体の人形が纏うなんとも不気味な感覚の正体は、供犠という概念と関わっていることを第2節で確認した。またニーチェの鰻に倣い、こどもになることは人間の精神が最後に変容することを意味すると、第3節で確認した。ここで改めて（ヘーゲルの）生と死という二元論を考えてみよう。儀礼カジマヤーの文脈では、こどもになることはすなわち生の肯定を表現することでもある。では人形を代用することでなぜ「生の肯定感」が得られるのか。その説明はフロイトがこどもの糸車の遊びについて考察したように、主体と対象の関係に関連しているのかもしれない。あるいは沖縄文化におけるフェティシズムについて考えさせてくれるのかもしれない。あるいはこどもになりたいという願望と権力への意志との関係を考察することもできるだろう。ここではそれらのいずれの理路でもなく、死の表現であると同時に生の表現でも

ある人形のパラドックスとでも呼ぶべきものについて考察を進めてみたい。

フロイトのエッセイ「小箱選びのモチーフ」²⁶を取り上げてみよう。この小論は彼の「死の本能」という論争的な仮説に基づいており、世界中の物語や神話に見られる単純で劇的な状況の説明から始められる。一人の男が三人の女性のどちらか、あるいは女性を象徴する三つの物（タイトルにある「小箱」）のどちらかを選ばなければならない。その女性たちは、リア王やシンデレラのようにしばしば姉妹として描かれる。フロイトはまたギリシャ神話やドイツ神話でおなじみの姉妹、生命の糸を紡ぐ運命などを引き合いに出す。これらの物語における特異なモチーフの存在を説明しようと試みつつ、3つの小物や女性の中から選択を迫られるという状況の背後にあるものを理解しようとする。選ばれた女性たちは、美しさの他に何か共通点があるのかとフロイトは問う。コーデリアやシンデレラといった「選ばれし」人物たちに共通する資質はすべて、話すことができない、あるいは拒否することに関係している。このことはこれらの人物が体現している「静かな愛」を指し示しているのかもしれない。フロイトは、自分が辿り着いた結果の矛盾、無意味とも思える点を指摘している。誰も自由に死を選ぶことはできない。むしろ人は等しく死の犠牲者である。無意識の中では、相反するものや対照的なものが同じ内容を表すことが多い。従ってシェークスピアや幾つものおとぎ話や神話では、人間の精神は運命の物語や命の糸の切断に反発し、死の女神がその反対の愛の女神に置き換えられることになる。これらの物語は、死という現実を愛という選択に置き換えることで補完している。ここでフロイトは彼自身の精神分析的な洞察、すなわち象徴的な置き換えがしばしば意味的な対立に至るという枠組みを援用している。よってこのモチーフの深層心理的なメッセージは、死の必然性である。しかしフロイトが調べ上げた物語群は、このメッセージを愛の選択という反対のものとして提示することでこのメッセージ自体を歪めている。「このようにして人間は、思想上はすでに承認している死を克服する。これ以上強烈な願望充足の勝利は考えられまい」²⁷。これは願望実現のためのファンタジーであり、想像の中での死の克服である。

本稿では、このフロイトの死の置き換えという考えを応用して、人形という身代わりの意味を解釈してみたいと思う。人形は犠牲が死の模造品でありまた欺瞞であるという意味において、カジマヤーもまた自らの死を認識するために必要な欺瞞を得るための別の種類の模造品であることを明らかにしている。長寿を祝うこともまた、死の認識と確実に接続している。

確かにカジマヤーという儀礼に付けられた名前自体が、死の表現に関係しているかもしれない。カジマヤーの由来についての解釈には、ある劇的な変化があったとされる。明治時代の民俗学的知見によれば²⁸、97歳の人が埋葬布を纏い、道ジュネー（パレード）が7つの辻（交差点）を渡ることがこの儀式の重要な要素の一つであったという²⁹。これは模擬葬儀と考えられていた。一方先述したとおり、現在地元の人々に話を訊くと誰もが「カジマヤー」という名前は子供の玩具である風車「カジマヤー」に由来すると口を揃えて応答する。（現地のメディアでの説明も註6にて紹介したようにこちらが一般的である。）玩具はこども時代の象徴なので、カジマヤーでは97歳を迎える主人公はこどものふりをするができる。実際に風車を見せることは、現在のカジマヤーに必須の小道具のひとつである。（もう一つの重要な小道具は、97歳の主人公が乗り、道行く人々に手を振るために必要な山車、オープンカーである）。儀式の構成が時代とともに変化し、特に死の表現における宗教的要素が減少し「遊び」の精神が徐々に染み出してきたのは、沖縄社会における宗教的なものあるいは信仰世界の影響力が低下していることの反映かもしれない³⁰。そこでここからは、生と死を両端に見据えたこの現象を具体的に理解するための枠組みを緻密に提供してきたヘーゲルを（そしてその枠組みを換骨奪胎していくバタイユ、その手つきを襲うデリダを介して）見ていこう。

「ヘーゲルが構築したのは労働の哲学だった。ヘーゲル的人間...は企てとの等価値として完成され、完了する。自己は全一者にならねばならず、挫折することがない。...労働の道に組み込まれた奴隷となり、幾多の曲折を経て普遍的なものに到達する。...こうした認識方法の唯一の失敗の基は、...推論的でない現存在、笑い、恍惚、...人間がいずれにせよそれにほかならぬあの企ての否定

へと人間をつなげるもの、である。人間は最後には、みずからがそれであるところのものの全面的抹消のなかに崩れ落ちる。』³¹

『精神現象学』の中でヘーゲルは、意識、合理性、精神などあらゆる人間の力の起源としてその「否定性」を見出している。

この死こそは最も恐ろしいものである。そこで、死んだものにしっかり目をすえるには、最大の力が必要である。…死を避け、荒廃からきれいに身を守る生ではなく、死に耐えて死のなかに自己を支える生こそは、精神の生である。精神は、甘んじて、自ら絶対的分裂のなかにいるときだけ、自らの真理をえている。精神がこの威力であるのは、否定的なものから目をそらすような、肯定的なものであるからではない。…精神は、否定的なものに目をすえて、それに足を止めるからこそ、こういう威力なのである。³²

周知のとおりヘーゲルは主人と奴隷の弁証法を考察する。否定性は即ち死であり、「それを直視しそれに寄り添う」ことが精神の力である。ヘーゲルは、人間の基本的な欲求は欲望であると規定する。欲望は憧れるものを破壊し、消費は消滅に繋がる。つまり人間は放っておくと自分が渴望するものを破壊してしまうのである。人間が最も欲するものは他の人間の欲、つまり愛されたい認められたいという欲である。しかし欲望は欲するものを消滅させ、二人の人間の出会いは生死をかけた戦いへと発展していく。この悲劇的な状況を回避するためにヘーゲルは主人と奴隷の弁証法を考案し、それがバタイユにおけるヘーゲルの中心的なテーマとなった。（尤もバタイユはヘーゲルの言葉を使いながら、ヘーゲルの限界³³を突破しようとしているわけだが）。主人と奴隷の弁証法では、闘う者の一方が生きることを選び、そのために他方に自己を明け渡して奴隷となる。強制労働と死の恐怖によって、奴隷の欲望は労働によって変化し、労働は歴史的進歩をもたらすような人間の経験を生み出すのである。（そして先述したように、儀礼カジマヤーは97歳という均等な時間の設定によってその各自の労働力の総体を平均化するというラディカルなもくろみとなりうる。）

哲学者デリダは「制限経済学から一般経済学へ」の中で、思想家バタイユを引用してヘーゲル哲学の批判を始める。デリダとバタイユ両者にとって、先述したヘーゲルの否定の概念は根本的に経済的なものであるため、十分にラディカルではないという点で一致している。ヘーゲルの『精神現象学』に登場する主人はバタイユらが望むような主権者ではない。なぜなら命を賭けるという行為そのものにおいても、そうする理由は経済的なものにとどまるからだ。主人の意識は奴隷制にあるその根源から自由になることはできない。バタイユは、ヘーゲルの意識が投資と報酬の「制限された」経済から自由になろうとすることはないと考えている。バタイユ自身の比喩的な言葉をここで借りれば、ヘーゲルの主人は主権者の残酷な笑い声を聞くことはないのである。バタイユもデリダも、ヘーゲルの現象学というものが「現在」を支配する規範を確立するために過去のある時点で語られた物語であることをよく理解している。ヘーゲルの中心的な要素である「意識」は、その経済的な枠組みを超えることはない。物語の連続性や論理的一貫性といった現在の基準は、ヘーゲルのプロジェクトの疑う余地のない前提条件である。デリダによれば、ヘーゲルは自分の分析を言説、感覚、歴史に置いているのではなく、いわば「劇」そのものに置いている。そしてこの分析の単なる事実によって、ヘーゲルはこの分析自体が「劇」の一部であることを見出すことができなかった。自分のテキストの支配的な規範として物語の連続性と論理的一貫性を選ぶことは、ヘーゲル自身がそれを決定として認識することを妨げた決定だったのである。

カジマヤーにおける人形の代用品は、このヘーゲルのモデルを思い起こさせる。人間の現実の最初の瞬間、人間の意識の構造は単なる観照、対象物に対する単純な認識、自己意識を伴わない、対象物への、外部への意識の突き出しである。この意識構造には、感覚、知覚、そして原始的な直観が含まれる。人間の主体はまだ完成していない。ヘーゲルにとって、受動的な観照は自己意識を構成するには不十分であった。主体の中にある欠乏の意識である欲望だけが、人間を自らの現実の認識へと駆り立て、歴史のドラマへと突き動かすのである。人形の代用品を見ていると、対象への欲求ではなく、欲求そのものへの憧れが、

具体的な人間の現実への憧れであることがわかる。つまり人間の欲望が発生するためには、自分の欲望を認識し、それを人間の現実、すなわち生と死の間の時間の流れとして敬意を表する別の個人が必要なのだ。

バタイユは、ヘーゲルの論理に対する緊急の異議申し立てとでも言うべき論考「ヘーゲル、死と犠牲」³⁴の中で、「生きているところでも死んでいるところでも、人間はただちに死を知ることにはできない」と述べている。だからこそ「死の知識は、スペクタクルという裏技なしには成り立たない」のである。ここで言うスペクタクルや表象の必要性は、人形の代用品の意味を理解する場合にも当てはまる。非日常の道ジュネーの一角に居合わせた人形は、この儀礼が併せ持つ共同体における儀礼と遊戯の関係性に潜むスペクタクルを必然的に知らせていたのだ。

ここで人形に漂う「不気味さ」ではなくより人間的な感覚である人形の代わりになるものへの視線も合わせて考えてみたい。フロイトのユーモアについての知見を頼りにみていこう³⁵。筆者がフィールドワークの最中に目撃したその人形は、そもそも97歳を迎える高齢の女性が病気のために一世一代の舞台であるカジマヤーに参加できないという、実際の彼女のこどもたちの苦しみを呼び起こしている。そこに本人が参加できないからこそ人形が持ち込まれたわけだが、その無念さとでもいうべき共同体におけるある種の文化的抑圧を人々は共有している。その状況下において観客は人形の中に2つのビジョンを見ることができ。まず1つは、97歳になる自分が持つかもしれない未来＝老人である。（それは死に向かう自分であり、そこまで生きながらえる自分でもある。）もう1つはフロイトが示しているように、自分にとっては偉大に見える苦しみのつまらなさを認識させ、微笑ませる³⁶こども＝過去である。このユーモアは、大人が子供に対して持つことができるメタレベルと、そのようなメタレベルを持つことができないことのパラドックスに起因することを物語っている。フロイトはこうも書いている。「自分にふりかかってくるかもしれぬ苦悩を防ごうとする場合、... 一体自分自身を子供のように取り扱い、それと同時に、自分自身であるところのその子供にたいして大人としての優越した役割を演ずるなどというこ

とになんらかの意味があるのであろうか。³⁷」

儀礼カジマヤーでは、人形の代用品が、人は不思議と懐かしい方法で死に微笑むことができると教えてくれる。その微笑みはどうやらバタイユの笑いではない。むしろフロイトの矛盾を理解した上での微笑みではないかと考える。ただし人間（人生）にはメタレベルが存在しないと切り切れるメタレベルを、人はどうやって所有することができるのだろうか。ここに、沖縄文化に息づく寿齢儀礼の現代的意義が呼び込まれることになる。もう少し詳しく見ていこう。

「なぜ97歳になるとひとはこどもになるか」という問いを指し示す記号として、あらためて身代わりの人形を考えてみよう。人間は生まれたときにそもそも言葉を話さない動物であると、思想家アガンベンは言う³⁸。（ほかの動物は生まれながらにして固有の声を持つ。）なので、まずは幼少期を通して話し方を学ぶ必要がある。そしてそのことによって実はそれ以前の「純粹の、いわばなお物言わぬ経験」というものを剥奪されることにもなる。この本源的な言語から最も遠い純粹経験は、人間において主体以前のもの、言語活動以前のものとなる。言語活動以前の風景については、幼少期に身体化された言語をかつて持っていたという記憶を抑圧していることの意味について、ベンヤミンが幾つかのエッセイで印象的に触れている³⁹が、アガンベンはさらにそこから思考の歩みを進め、そのことによって持ちうる可能性を示している。その可能性とは、すなわち主体の不在によって初めて出来る主体的なものへの開かれである⁴⁰。人はその人形のように、ひとつの言語活動のなかに（文化のなかに）連れ去られ置かれる、つまり恣意的に産み落とされるのである。（ひとは文化を選ぶことができない。）寿がれるはずの主体の代わりに置かれたその人形は、奇しくもその主体の不在によって、またその不在を埋め合わせる形で召喚された人形という人間（存在）の遊戯的代補として、皮肉にも儀礼が持つ根源的な意味を露呈させる指標として機能してしまったことになる。

単に認知されることだけを必要としていて理解されることは必要としていない⁴¹、ひとつの生。それが死を迎える瞬間は理解されないといけませんが、老いという呪われた宿命と生の一定の成就として寿ぎのもつ機能が重なった瞬間に

のみ、死に向かうまさにその手前における生の「一時停止」の風景がたち現れる。（「風景」の「地」と「囟」でいえば、「囟」に当たる）その象徴が、身代わりの人形なのだ。この場合「地」となるのは共同体のすべての人々の生の総体を指す。共同体の言語活動が記号論的に機能するためには、理解されてはならないのだ。あるいは身代わりの死、つまり「代替された死（death by proxy⁴²）」としての人形のあり方が、不気味さの正体であったのだろうか。人形が参加した儀礼は、長寿を寿ぐ舞台の主人公がいずれ亡くなってしまうという未来のリハーサルなのか。いずれにせよ肝要な部分はこどもとしての人形であり、人形としてのこどもであるということだ。そこに生身のこどもを置くわけにはいかないのだ。なぜならその人形は儀礼のプロットだから。そして儀礼とは生の世界を死の世界へと変換させる装置だからである⁴³。

寿齢儀礼カジマヤーにおいて、ひとが人形を祝うのでもなく、人形によってひとを祝うのでもない。人形という手段であり目的でもあるもの、しかしそれこそが人間の歴史的な存在を示すものとなる。人形こそインファンティア、すなわち言語活動を開始する以前の人間の姿である。すなわちそれは人間ではないのだが、そうであることによって人間とは何かということを示すもっとも人間的なものとなっている。

おわりに

小さな躰にはきつかりと孫のランドセルをいつも持って歩いている祖父母に対してその子の母親がそれはやめてくれまいかと頼んだら、祖父母が中身だけ持って孫の後ろをついて歩くようになったという話を、つい先日耳にした。しばらく経って、周りの子たちのランドセルには当然ぎっしりと勉強道具が詰まっているので走っても音がしないのだが、その子だけは走ると空のランドセルからかたかたと音がする。だからその子は「じじばば」にかたかた音がするのがいやだから中身を入れてと祖父母に頼み、その日をもって「じじばば」二人は孫の荷物を持つことを止めたという。

こどもの主張がまず興味深い。かたかたと音が聞こえるのが嫌だから。自分のだけ音がするから。そこには大人の目線が構成したがる、こどもの自律性とか成長によくないとかそのようなロジックはみじんもない。でもなにかしらそこに倫理と呼びうるものがある気がする。これを命題1とする。それから、それは「じじばば」も納得するロジックなのだということ。祖父母二人も心からそうだねと納得して次の日から孫のランドセルの中身を持って歩くことをきっぱりやめた。これを命題2としよう。さて、命題1は命題2から導き出されるのだろうか、それとも両者は別々のものなのだろうか。

命題1について。こどもの社会が、つまりこどもたちのみによって構成されている社会があるということが想定されること、そしてそのこどもがその小さな社会の一員である、もしくは一員になれたということが確認できること、この2点が、なにかしら清々しいというか、この子の成長した姿のようなものを伝えるところに、何か倫理のようなものが発生している気がするのだろうか。もちろんそこには周囲の子と違うことを嫌がる心性が心もとないとか同調圧力といった社会化に伴う陰もちらつくのだが、それはここでは前景化しない。なぜならそれまでランドセルあるいはその中身を持ってもらって平気だったこどもがいつしか平気ではなくなったというところに明快に成長がみてとれるからだろう。こどもが成長するという健全な明るさに、社会化の弱点が霞んでしまうといったところか。

さて命題2である。大人のロジック、正確にいうと親のロジックではなく、こどものロジックに祖父母が説得されるということに意味がある。親に説得されるのではなく、その子自身に、もう少し正確に言うならばその子が構成する社会のロジックに要請されて、祖父母はその任務を心地良く放棄する（完了する）ことができた。それはすなわちこどもの社会と同じように、「じじばば」たちの社会もある、（親のロジックではない）祖父母のロジックもありうるという可能性がそこにあるからだろう。社会のロジックはひとつではない。そこには大人、こども、若者、そして老いた者というゆるやかな複数の共同体があるという人類学的な眼差しの確かさがある⁴⁴。

からからというその音は、こどもが活発に走っているから、しかも仲間と一緒に走っているがゆえに聞こえてくる。そこで見落としていけないものはそこに中身がないからこそ却ってそこに人間としての中味が伝わるという逆説であり、そのことが祖父母にそして我々にある種の気づきを与えてくれる。本稿で取り上げた儀礼カジマヤーに登場する人形もまた、死に向き合う（死者としての）不気味さを携えつつも（ただの人形であるという）人間としては中身がないことが、逆説的に生きることの中味を伝えているのであろう。かくしてひとは、こどもの王国としておもちゃの世界を見つめることができるように、年老いた者たちの王国として寿齢儀礼を見つめることができる。

そして恐るべきことに、その王国の地（知）にはれっきとした領土化の欲望が耕されていて、彫りの深さや肌の色や毛深さといった身体的特徴にまつわる些末な日常の記憶、辺野古や高江といった固有名の強張り、また訛りによる連帯や疎外といった体温と強度の混じり合う挿話とは一切無縁の人形が、月齢が照らし出す空間に一年に一度だけ身代わりとして登場し寿がれ、ただ私達の語りだす歴史を見つめている。その未来に生まれた過去を持つ一切のリネージから解き放たれたこどもが、山車（オープンカー）に揺られ耳を澄ましている。

写真1 オープンカーに載せられた
身代わりの人形



写真2 カジマヤーに参加して
風車を回す子ら



いずれも1999年10月17日、沖縄県与那城町屋慶名（現うるま市）にて著者撮影。

- 1 われわれは日々を数え、日々は価値あるものとなる。自らの死を自覚するがゆえに、生は価値を持ち、日々の重さが味わわれる。しかし問題は、その自覚がいつ始まるかではないだろうか。加齢を寿ぐ諸々の約束事は、その感覚を促す文化的装置となる。カウントが始まらないかぎり、日々を乗せた秤の針は止まったままなのだ。
- 2 朝日新聞首都圏版2021年10月14日付投書欄「「歯がいっぱい」胸突く園児の声」。
- 3 『精神と自然』第8章「それで？」における「父」の発言より。
- 4 本稿は、儀礼の象徴的意味や現地における解釈の吟味に集約されるような従来通りの儀礼研究に連なるといよりは、むしろ現代社会における「老い」に纏わる根源的な問いへと向かう民族誌的叙述の意義を示すことに重点を置くものである。

本論の流れを先取りして記しておくとして、まず寿齢儀礼カジマヤーにおける「身代わりの人形」がバタイユ的な意味における「供儀」であることとニーチェを経由して本儀礼における「こどもになること」の聖なる肯定性をそれぞれ確認する。「死」に連なる人形の意味に考察を加えたうえで、ヘーゲル的な理解をすり抜ける儀礼の特性を明らかにする。そこには祝賀者の2つの憧れによって喚起される特異なノスタルジアがある。1つ目は自分が97歳になり豊かな自身の歴史を眺めるメタレベルを獲得したいという願いであり、2つ目は、無条件の愛の喜び（ちなみに本稿に登場するすべてのこどもはこの無条件の愛の喜びを前提としている）と目の前に広がる未来とともに再びこどもになりたいという願望である。儀礼カジマヤーは、そのノスタルジアによって死に纏わる不安を置換するための文化的装置となるが、儀式的な動物の生け贄が死のシミュレートであることと同様に、カジマヤーもまたそのようなシミュレートでもあり、かつ言語活動以前の人間の姿、インファンティアであることを確認する。

- 5 これらの特定の年齢は数え（旧暦）に基づく。
- 6 毎年旧暦の9月7日または9日に行われる。沖縄は（かつて）長寿の県として知られており、毎年200人以上の方が97歳になった。Nakachi, Kiyoshi. Ryukyu Islands and Okinawans, Okinawa Times Sha, 1996, p176.

たとえば沖縄で報道されたニュースの一コマは、今秋（2021年10月）開催されたうるま市（筆者が本稿で扱う人形に出会った調査地）における儀礼の様子を以下のように伝えている。2021年10月13日琉球放送配信ニュース <https://news.yahoo.co.jp/articles/af7ffb2c7fd39d12a50c102125d38b50883beba9>

「数え九十七歳の長寿を祝う「カジマヤー」が12日、沖縄県内各地で行われました。うるま市でもカジマヤーを迎えた女性が集落をパレードして地域の人から祝福を受けました。数え九十七歳の長寿を祝う「カジマヤー」は旧暦の9月7日に行う習わしとなっていて、カジマヤーを迎えると人は生まれ変わり子どもに戻ると言い伝えられています。12日、うるま市では徳原ヨシさんがカジマヤーを迎えました。1925年生まれのヨシさんは今年3月まで畑仕事をこなすなど元気なおばあーとして地域でも知られています。子ども7人、孫9人、ひ孫6人に恵まれたヨシさんは集落をパレードしながら祝福を受けていました。「よかった。今はコロナのためにみんな親

せきも呼んでいなくて、子どもや孫だけだけど、次（のお祝い）からは親せきをいっぱい呼ぶ。（Q：次は何歳のとき？）100歳」（徳原ヨシさん）長寿の秘訣はよく食べることで、中でも豚肉の塩漬け「スーチカー」が好物だというヨシさんは地域をあげた祝福に大喜びの様子でした。」

- 7 沖縄の言葉で「練り歩く」の意。先祖供養を中心とした諸儀礼や祭りのなかに見られる練り行列。
- 8 ここで論を先取りしておくとして、以下のようになる。供犠が死のシミュレートであるとすれば、例えば儀式的に殺した動物を通して自分の死を（象徴的に）体験することと、寿がれる当事者のレプリカを通して長寿者としての幸運を分かち合うことで自分の長寿を祝うことの違いは何なのか。この問いに答えるべく、本稿では主にニーチェとバタイユの読解を通してヘーゲルの仕事を批判的に考察し、表象と代理の論理（とその識別）の問いを通して考察に繋げていく。
- 9 ジョルジュ・バタイユ（生田耕作訳）1973年、『呪われた部分』、144頁を参照せよ。
- 10 『宗教の理論』は、第1部「基本的資料」、第2部「理性の限界内における宗教（軍事的秩序から産業発展へ）」の2つの部分によって構成されている。第1部の主題は、「聖なるもの」と呼べるような宗教の誕生過程の究明である。社会学者デュルケムや人類学者モースの考えを踏襲し、バタイユはここであらゆる宗教的状况にこの「聖なるもの」を求め、つまり宗教が原始的なものであれ複雑なものであれ、余剰エネルギーの生産における本質的な共通項を抽出することができると考えている。筆者はここで、加齢という行為ならざる行為—かつ出来事ならざる出来事でもある—をこの余剰エネルギーの生産に重ねてみた。ジョルジュ・バタイユ（湯浅博雄訳）、1985年、『宗教の理論』、人文書院。
- 11 バタイユは、人間の重要な能力のひとつである「対象化」が、道具の使用によって形成されると主張している。前掲書32-40頁を参照。
- 12 前掲書62頁を参照。
- 13 犠牲とは将来を見据えて行う生産に対するアンチテーゼであり、瞬間にのみ関心を持つ消費である。これは贈与と放棄の意味であるが、贈与されたものは受け手にとって保存の対象とはなりえない。前掲書63頁を参照。

死に近づく近親者（健康上の理由でカジマヤーに参加できない高齢者）を人形として寿ぐ行為は、贈与であり放棄である。カジマヤーの人形に、資本主義が共同体の人間を自由にする寓話を見ることができると一見思える。誰でもいい。代わりになる。人々はそこに安易な交換可能性を見る。病気だろうが怪我だろうが（その年齢でありさえすれば）参加できるという、記号化された長寿。そもそもかつては全員が正月に加齢を共有した。計算可能なものがもたらす集合的利益。そうではないのだ。この人形は、態度がもたらすもの、利益の軸とは異なるものに関わる。ここではそれを（バタイユのいう意味において）供犠と名付ける。
- 14 老賢者フィレモンが登場するユングの書物「無意識の真理」に最初につけられた日本語タイトルは「人生の午後3時」であった。C.G.ユング（高橋義孝訳）、2017年、

『無意識の心理』, 人文書院。

- 15 ジャック・デリダ (高橋允昭訳) 『ポジション』, 2000年, 128頁。散種とは確かめようのない多義性を表す。本来の用法であれば, あらゆる共同体に (も) 還元できないものであるが, ここではカジマヤーという儀礼世界がもたらす過去と未来の差延運動を示す適切なメタファーとして限定的に用いることとする。
- 16 浅田彰, 2000年, 「ピエール・クロソウスキー 終わりなき倒錯 (豊崎光一との対談)」 『20世紀文化の臨界』, 62頁。ちなみに浅田自身がこの解釈の妥当性に一定の留保を与えつつも, 「いたずらっ子のいかがわしさ」という表現を用いてそれこそがクロソウスキーの思想的魅力だと肯定もしている。
- 17 死を必然から偶然に読み替える死の脱構築が「近代の精神」だとするならば, 齢97を迎える行為を共同体のできごととして寿ぐことで加齢を寿齢として, つまり死へ向かう行為ならざる行為—できごとならざるできごと—を偶然から必然に読み替える生の脱構築もまた等しく「近代の精神」と呼び習わすことができるのだろうか。もしそうだとすれば, 伝統的な通過儀礼としてのカジマヤーにおいて, 死という自然の行為 (できごと) が, 文化として擬態されるとき, 長寿は生物学的な個性を寿ぐのか, それとも無名戦士の墓に連なるバイオ・ポリテクスの近代システムに体よく収まってしまうのか。この問いは註29にて述べるように次稿への課題としたい。ここでの「近代の精神」については以下を参照せよ。ジグムント・バウマン (澤井敦訳), 2012年, 「死への恐れ」 『液状不安』, 62-66頁。
- 18 ニーチェ (氷上英廣訳), 1967年, 『ツァラトゥストラはこう言った (上)』, 岩波書店, 37頁。
- 19 つまりここでのもともとのラクダは, 常に全てを論理的に理解しうるスキームへシステム化しようとするヘーゲルの態度を具現化しているものだと思われる。
- 20 前掲書, 39頁。
- 21 前掲書, 40頁。
- 22 本文冒頭に登場する実在の幼子を思い起こしてほしい。ただ事実を述べるだけの存在であるこどもが担うある種の神聖な役割とともに。
- 23 ジグムント・バウマン (澤井敦ほか訳), 2008年, 「不死の後に生は存在するか」 『個人化する社会』, 青弓社, 329頁。
- 24 口承史を一個人として十全に構成するようないわゆる伝記的なものではなく, 刹那的な名声を消費する現代的なものでもない, 橋にたどり着くどころか向こう岸に死人として流れ着いてしまうような人々の声なき肉体を相手にすることの意義について, 以下を参照せよ。ミシェル・フーコー (丹生谷貴志訳), 2000年, 「汚辱に塗れた人々の生」, 『ミシェル・フーコー 思考集成VI セクシュアリテ / 真理』, 筑摩書房, 314-37頁。
- 25 もちろん本稿が扱うその人形は語らないわけで, このような言語活動の解釈が意味を持たないこと (の意味) を後に示すべく, このような些末な事柄がここに書き立てられていると読むこともできよう。

- 26 フロイト（池田紘一ほか訳）、1969年、『フロイト著作集3 文化・芸術論』、282-291頁。
- 27 前掲書、290頁。
- 28 『沖縄大百科事典 第1巻』、沖縄タイムス社、703頁。また、人類学者平敷令治によると、カジマヤーの前夜に模擬葬式を行う事例は1968年に源武雄によって初めて報告された。源武雄、「秘密枕飯御願は模擬葬式」、『沖縄タイムス』朝刊、1968年3月29日～4月13日。（平敷令治、1990年、『沖縄の祭祀と信仰』、第一書房、189頁。）
- 29 一定の年齢になったことを祝う儀礼は賀寿あるいは年祝などとも言われ、全国的に行われている。個体発生の時間軸の両端に誕生日と命日を置くことで、ひとは古来より文化の楔を打ち付けてきた。そして通過儀礼（時間）は原義的には境界儀礼（空間）でもある。寿齢儀礼カジマヤーのエミックス的言説（共同体の内部からの視点による説明）が、なぜ空間的認識から時間的認識に変わっていったのかをめぐる議論は、近代性を扱う民族誌的文脈において興味深い視点を提供する。たとえば一般的に日常生活に根付いた儀礼世界においては、共同体の全体性というものがまず想定される。その文脈において空間的構造が先行し、時間軸が次元に付加される形である種の「変化」を説明する言説が形成されていく。空間から出発するこの枠組みではアナロジーが幅をきかせ、たとえば共同体内におけるリネージュや神話の多様性が保証される。空間先にありきの枠組みの場合、共同体における数えられる個や集団の多様性というものを説明できる都合のよい構造を持っていると言えよう。その反面時間軸に焦点を当てた変化の過程は重視されず、調査者にとってその変化はブラックボックスとして浮上するという問題も生じる。その一方で、現代社会における資本主義的な個人の嗜好や選択に適合した変化を説明する言説もあり、その場合社会の構造や行動がすべて時間に還元されていく傾向が強い。空間に時間が付加されていくのではなくむしろ空間が時間に還元される固有の関係性を内包する言説となる。空間を時間に、特に資本化された個人の時間に還元する説明のあり方は、共同体の劇的な変化を考察するうえで、有効性を持ちうる。文化の語りにおける時間性と空間性の関係について的人类学的考察は、具体的な儀礼を含む民族誌的事象の叙述を基に別稿にて論じる予定である。そこでは本稿にて扱っている単線の時間という「歴史」を批判しようとした形而上学的考察を交えつつ、「生成」という特異な時間概念を基軸に据えて論じることになるだろう。たとえばカジマヤーは人生の「生き返し」であると同時に共同体の生き返しでもあるが、正反対のアプローチで共同体を（空間的に）活性化させる回路を内包するシマクサラーと呼ばれる供犠儀礼もまた筆者の調査地で見ることのできる重要な儀礼のひとつである。
- 30 西洋におけるハロウィーンはかつて厳粛な信仰に関わる行事であり、現在では子供たちが仮装してお菓子を貰う娯楽的イベントとなっている。これも同様の事象と考えることができる。
- 31 ジョルジュ・バタイユ（出口裕弘訳）、1998年、『内的体験』、平凡社、191-192頁。つまりヘーゲルが言うところの人間はプロジェクトの妥当性において完成する。そ

してその人間は自身がそうであるにもかかわらず、結局プロジェクトの否定へと結びつけられる。

- 32 G.W.F. ヘーゲル（檜山鉄四郎訳），1997年、『精神現象学（上）』，平凡社，49頁。
- 33 自己意識は自らを奴隷にすることで自らを解放するというヘーゲルの弁証法がある。デリダはバタイユの笑いとともにヘーゲルの限界を指摘する。「生の、つまり理性の詭計によって、結局のところ、生が生きながらえてしまっている。…これが生というものの真理なのだ。いわば賭金だけはがっちり維持し、胴元であり続け、賭け高を制限し、賭そのものに意味と形式をあらしめるように働くあの Aufhebung（止揚・揚棄）を頼みの綱として、＜生の経済＞は、意味についても、自己についても、これを保存し、循環せしめ、再生産するにとどまる。」ジャック・デリダ（梶谷温子ほか訳）、「限定経済学から一般経済学へ—留保なきヘーゲル主義—」『エクリチュールと差異（下）』，法政大学出版局，166頁。バタイユとデリダにとって、止揚への頼みを通して利害関係を維持し、遊びを制御し続け、それを制限し、それに形と意味を与えることによってそれを精巧にするというこの＜生命の経済＞を寿ぐヘーゲルの慎重さ（制限）は、要するにヘーゲルが「ケチ」であるがゆえに「笑える」のである。
- 34 ジョルジュ・バタイユ（酒井健訳），2009年，「ヘーゲル、死と供犠」，『純然たる幸福』，筑摩書房，194-231頁。
- 35 ジグムント・フロイト（懸田克躬ほか訳），「ユーモア」『フロイト著作集3 文化・芸術論』，1969年，406-411頁。
- 36 前掲書，408頁。
- 37 前掲書，409頁。
- 38 ジョルジョ・アガンベン（上村忠男訳），2007年，「インファンティアと歴史」『幼児期と歴史』，82頁。
- 39 ヴァルター・ベンヤミン（浅井健二郎ほか訳），『ベンヤミン・コレクション3 記憶への旅』，筑摩書房，「引き伸ばし写真」所収の「本を読む子供」（72-73頁）や，「1900年頃のベルリンの幼年時代」所収の「字習い積み木箱（612-614頁）など。
- 40 筆者は文化の語りにおける主体ならざるものの可能性を，「脱主体化の主体」として民族誌的叙述のなかで考察してきた。たとえば以下を参照のこと。前嶋西一馬，2021，「証人の笑い—沖縄移民をめぐる民族誌的考察—」，桜文論叢105巻，53-84頁。
- 41 前掲書，111頁。
- 42 ジグムント・バウマン（澤井敦訳），2012年，「死への恐れ」『液状不安』，70頁。
- 43 アガンベン前掲書，132頁。「ラング（言語）・セミオティック＝共時態（語彙，文法，構造）・記号論的・死の世界」と「パロール（言葉）・セマンティック＝通時態（個人的言語運用，出来事）・意味論的・生の世界」を対比させたうえで，アガンベンは両者の狭間に歴史つまり人間存在が生じると考える。また遊戯は前者を後者に変形するための機械で，儀礼は後者を前者に変形するための機械であるとする。ここで風車が遊戯の道具であり，人形が儀礼のプロットであることが確認される。

本節にてバウマンが示した「橋」を渡る二つの方法のいずれでもないやり方で生物学的断絶を超えるものが実は風車によっても密かに提示されていた。なぜなら風車は遊戯のプロットであり、遊戯とは構造を出来事に、つまり死の世界を生の世界へと変換する装置だから。つまりカジマヤーは死へ向かう橋の先に新たな生の世界が用意されているというひとつの遊戯でもある。そしてその遊戯は風車のように毎年繰り返される。それは（ヨブのように「主」によってではなく、あくまでも）加齢によって選ばれた人々のみ享受できる個人的な遊戯なのだが、実際には共同体の儀礼すなわち年中行事として共同体に回収されることになる。

- 44 老人の共同体とでも呼ぶべきものが存在しえるのかどうか。しかしそれは分類的なものではなく、老いが生活のあちこちに美しいしみの如く散りばめられているような生活の襞としての老いのあり方は、個人の生活のみならずコミュニカルな文脈にあるだろう。大人のロジックを社会のロジックとして捉えたとき、それを相対化しうるこどものロジックがありうるように、社会のロジックを眼差し返すものとしての老人のロジックがあるのだろうか。現代的な意義としての老人の視線とでも呼びうるものを探る議論は今後の課題としたい。

弘正方編『勝間の若菜』歌人略歴稿

——近世後期周防国三田尻の歌人たち——

小野美典

キーワード：鈴木高輅、五十君夷守、荒瀬真纒、荒瀬安船、小倉種信

一 はじめに

長州藩士の弘正方（ひろ・まさかた）は、歌人・文人としても活躍した人物である。『国書人名辞典』⁽¹⁾にも立項され、著作物も複数知られている。その閲歴・著作の概要は旧稿⁽²⁾で紹介したが、簡潔に纏めると以下のような⁽³⁾る。

弘正方は文化七年（二八一〇）に生まれ、在郷藩士として三田尻^{みたじり}宰判^{むこうしま}の向島に居を構えていた。藩の江戸葛飾抱屋敷や京都での勤番が長く、万延元年（一八六〇）七月に京都で没している。その著作には、版本『周防府 松崎天神鎮座考』（嘉永二年刊、十月頃に上梓か）ほか、家集『板屋集』（天保十四年八月自序）、『楽水

鈔』（嘉永三年八月自序）、『江氏水原』（現存本は上巻のみの零本、嘉永四年八月自序）などの存在が判明している。また、正方が類題集（類題和歌集）の編集を企図していたことは諸資料から窺われ、従来の研究では『水門集』『勝間の若菜』といった書名が知られていたが、該本の存在がはっきりしないため、その詳細は不明とされていた。

稿者は、『勝間の若菜』の写本が山口県文書館に現存することを知り、その概要を旧稿で紹介した。旧稿では、専ら該本の書誌・内容の紹介と弘正方の閲歴を中心に扱ったため、入集歌人とその詠歌の詳細には紙幅を割くことができなかった。『勝間の若菜』歌人の中には、その後、全国規模の類題集である『類題玉石集』や、更には近世後期を代表する類題集『類題和歌鴨川集』（次郎集から五郎集、詠史歌集）に名を連ねる歌人も複数存在する。しかも、それらの歌人の収載歌の中には、『勝間の若菜』歌と同じ歌も見られる。時系列から言えば、『勝間の若菜』が最も古い時期に完成しており、『勝間の若菜』が『類題玉石集』『類題和歌鴨川集』の撰集資料になった可能性も存する。

『勝間の若菜』の歌人とその和歌、そして他の類題集への採歌状況（推敲・校訂を経ての採録の实情）は、近世後期の周防国三田尻の歌人相互の関係を紐解く手掛かりとなるばかりでなく、同時期の類題集の撰集資料の利用の実態を探る興味深い資料となり得る。

これらの問題を全て扱うには紙幅の都合もあるので、本稿では『勝間の若菜』所収歌人の素性・閲歴を諸資料から一人ずつ炙り出し、纏めることを第一の目的としたい。そして、それらをもとに、近世後期の長州藩三田尻という地の歌人の動向を概観することを第二の目的とする。他の歌集（特に『類題玉石集』『類題和歌鴨川集』）への

入集状況と歌の推敲・校訂の問題、ひいては撰集資料としての『勝間の若菜』の位置づけに関しては、別稿に譲る。⁽³⁾

以下、『勝間の若菜』本文は、旧稿で紹介した山口県文書館所蔵吉田樟堂文庫本（請求記号…吉田樟堂一二七六）を用いる。本文左傍の振り漢字を活字化の都合で右傍に置き換えた以外は、漢字・仮名・句点・濁点も底本のままで翻字した。なお、山口県文書館のデータベースでは該本の標題は「かつまの若葉（写）」とされるが、題簽に「勝間廼若菜」と筆写され、弘正方自序にも「かつまのわか菜とせり」と命名の由来が記されており、書名が『勝間の若菜』であることに間違いはない。なお、引用に際しては、歌の末尾に「勝」として他の歌集入集歌と峻別できるようにし、歌番号を通し番号で付した。

二 『勝間の若菜』入集歌人の全容と扱う資料について

二章・三章では、『勝間の若菜』（以下『勝間』と略）収載歌人の素性・閲歴に関して諸資料を博搜して纏める。『勝間』には、全三十五名（「詠み人知らず」一名を含む）の詠歌（全二〇二首）が収載される。それらを、入集歌数の多い者順に配列し、略歴を付したものが次掲の【表1】である。頭欄の数字は稿者が歌人番号として便宜的に付けたもので、本稿内では統一的にこの番号を用いる。空欄は不明・未詳の意。？も年号・数字の不明を示す。備考欄は、本稿の個々の検討・考察で得られた結果を略記したものである。⁽⁴⁾

表の1番から順にその略歴を纏める。3鈴木高輶のように全国レベルで活躍した歌人もいるが、ほとんどは周防国三田尻（現在の防府市の中心部）の各地域に住む在郷歌人であり、素性未詳の者も多い。全く手掛かりがない歌人、すなわち、【表1】の各欄が全て空白の人物は取り上げない。参照した史資料の多くは山口県の郷土史関

係であるが、以下の六つの資料⁽⁵⁾については、当該歌人に触れられている場合は、氏名の後の（ ）内に丸囲み番号を表示した。また、考察中にも丸囲み数字とともに資料名として略記する。それ以外の参考文献はその都度明記した。⁽⁶⁾

- ① 『梅鶯集』〔明治39年頃〕
- ② 御菌生翁甫編『続防府市史』〔昭和35年〕
- ③ 兼清正徳作成「玉石集氏名録」〔昭和48年〕
- ④ 『山口県近世史研究要覧』〔昭和51年〕所収の「在郷諸士一覽」
- ⑤ 吉田祥朔『増補 近世防長人名辞典』〔昭和51年〕
- ⑥ 森繁夫編『名家伝記資料集成 一〜五』〔昭和59年〕

なお、①と③について付言する。

① 『梅鶯集』は、鈴木高輅の子である静雄（瑞穂廼舎）⁽⁷⁾編、荒瀬信泰校訂の歌集で、明治三十九年秋の静雄跋を持つ。その凡例（信泰筆）には「防府に住まる、雅士たち」の歌を集めるとともに、「この近きあたりにて今の現の人ならぬがよかめりし歌ども」も収めた旨を記す。本歌集の作者名には防府内の居住地表示があり、これが参考資料となり得るので、今回参酌した。

③は、注5の③『芸林』に「類題玉石集作者氏名録」として発表されるとともに、「防府史料」二十一集⁽⁸⁾の巻末に付録として収録された。歌人の「出生地・居所、通称・雅号、没年月日、没齡」を可能な限り調査して纏め

【表1】『勝間の若菜』入集歌人と入集歌数

注：備考欄の㊦は通称・号などの別名、㊧は居住地

	氏名	歌数	生没年	享年	備考
1	弘正方	24	文化7(1810)～万延1(1860)	51	『勝間の若菜』編者、藩士、㊦平五郎、㊧向島
2	今津維亮	18			藩士、㊦国華・太郎、㊧三田尻村
3	鈴木高靱	15	文化9(1812)～万延1(1860)	49	『類題玉石集』編者、天満宮神職、㊧宮市
4	五十君夷守	14	?～明治6(1873)		製蠟業、㊦又一郎、㊧三田尻
5	井上直道	13			藩士、㊦重兵衛
6	尾古重伴	11	文化11(1814)～明治18(1885)	72	天満宮神職、㊦主計、㊧宮市(東佐波令?)
7	荒瀬真纏	7	文化1(1804)～安政2(1855)	52	商家綿屋本家、㊦虎吉・善六・善七、㊧三田尻
8	荒瀬安船	7	?～安政2(1855)		商家綿屋分家、㊦鳴海・仁吉・二吉、㊧三田尻
9	岩田直言	7			藩士、㊦辰五郎
10	村田景周	7	文政7(1824)～明治43(1910)	87	神官、㊦琢之輔、㊧周防国上ノ関
11	吉武春峯	7			
12	柏木和枝	6			
13	小泉時子	6			
14	粟屋正直	5			
15	小倉種信	5			町人、三田尻の大年寄、㊦幾太郎、㊧宮市
16	木村延年	5			
17	熊野之光	5			
18	鈴木直道	5	文明8(1788)～嘉永4(1851)	64	天満宮神職、㊦主膳・和泉・賢木園、㊧宮市
19	安春駒雄	5			
20	上田豊足	4			
21	杉山澄澗	4	安永5(1776)～安政5年(1858)	83	医師、㊦宗立・子卓・橙園、㊧三田尻
22	河村勝敬	3			
23	宗内知道	3			
24	伊藤忠善	2			
25	権代貞武	2	寛政4(1792)～嘉永2(1849)	58	絵師、㊦春鷗・永日斎・南陽・錦川、㊧宮市
26	僧凌空	2			周防国戸田村真宗寺院光西寺ゆかりの僧か
27	吉武信知	2			
28	石川西山	1			
29	井上直道本生母	1			
30	権代直道	1			25権代貞武の兄
31	僧仁諦母	1			
32	僧公壽母	1			
33	高井任鳳	1	弘化三年(1846)以前に没か		弘正方の剣術・槍術の師、蘭学などにも精通
34	弘東太郎母	1			
35	(詠み人知らず)	1			

た労作である。

さらに、歌人の居住地表示に関しても付言しておく。

『勝間』は、名に記される通り「勝間の里」（現在の防府市三田尻港一帯の古称）を中心とする歌人詠の類題集である。それら歌人の居住地の確定にはなかなか困難な問題が存している。

近世の長州藩では郷村支配の中間組織として「宰判^{さいばん}」が置かれ、「勝間の里」は三田尻宰判に属している。注5の④石川卓美編修『山口県近世史研究要覧』所収の「村別諸統計」には、三田尻宰判内の「村」として、以下の三十一地域が挙げられる。

三田尻村、三田尻町、東佐波令、西佐波令、宮市町、仁井令、植松村、伊佐江村、新田村、向島、浜方、田島、西ノ浦、西ノ浦前ヶ浜、切畑村、江泊村、西ノ浦新御開作、上右田村、下右田村、高井村、大崎村、佐野村、西ノ浦鹿角村、牟礼村、真尾村、和字村、久兼村、奥畑村、鈴屋村、奈美村、中山村

このうち、「三田尻」と表示された資料に関しては、「三田尻宰判」の意なのか、「三田尻村」あるいは「三田尻町」なのかの区別のつきかねるものが多い。以下の考察では、「三田尻村・三田尻町」の区別がつく場合は、村・町を付けて表示し、不明の場合は原資料のままの表示とした。「三田尻」と表示した場合は、「三田尻宰判」「三田尻村」「三田尻町」の三つの可能性がある旨、断っておく。

三 『勝間の若菜』 歌人の略歴

1 弘正方 (①③④⑤⑥)

旧稿で纏めたので省略 (本稿冒頭の略歴も参照)。

2 今津維亮 (①②③④⑥)

生没年未詳。太郎、国華。三田尻宰判の三田尻村在住の長州藩士。

『鴨川集』③作者姓名録に「維亮 長門萩藩 今津太郎」と掲出。①『梅鶯集』に「三田尻」と居住地表記。『防長風土注進案』(以下『注進案』と略)^⑨三田尻宰判「三田尻村」の「在宅諸士足軽^{〔ママ〕}下并陪臣人数事」の条に御諸士様式拾人として「今津太郎様」と書かれるので、「三田尻村」在住と判る。②で御蘭生は、「三田尻の人、国華と号し、和歌をよくし、和歌鴨川集作者に列した」と簡潔に紹介している。④「在郷諸士一覽」に依ると、「今津太郎」の名で三田尻宰判の「三田尻」に無給^{むきゆうとわり}通として記載がある。

無給通とは、長州藩で藩士中核とされた大組(馬廻組・八組とも)に準じた階級で、下地給与の代わりに扶持米銀などを施された武士階級のことである。^⑩弘正方も同じ無給通で、両者は親しかったのであろう。正方の『周防府 松崎天神鎮座考』(版本)に、次のように実名入りで登場する。「吾ガ殿人今津維亮ハ、此ノ今川貞世の紀行の時代^{コロロ}より次ギ々漸々に開作したる年間^{トシゴロ}をも考ガへて、図をも五様にあらはして、惣て此ノ地の事最くはしく正したる書有りと云へり。防府沿革図説と云ふめり^⑪」。正方のこの言説は、『防府沿革図説』(詳細未詳)なる著作を今津が書いたとも今津が論評したとも、両用に解せるが、今津が歴史・地誌に相当通曉していたことを窺わせる

記述である。

なお、亀井森が台湾大学所蔵の『鴨川三郎集料歌』を紹介・報告している⁽¹²⁾。それに依ると、本資料は『鴨川集』③への撰集資料として次掲の3鈴木高輅が長澤伴雄に送ったもので、原表紙に墨書打付書で「鴨川三郎集料歌 玉石二編えり残」とあるという。また、「作者」ごとに歌をまとめて列記し、その後に鈴木高輅による作者紹介および歌人評を付している。収録する作者のほとんどは周防・長門・出雲・肥前・肥後・筑前・筑後在住で、その数は五十五名に及ぶ」と報告されている。亀井がこの五十五名を列記した中に、周防・長門の歌人名が見られるが、『勝問』歌人としては、唯一、今津維亮の名が見られ、実際、三郎集に二首、四郎集に一首採られている。同じ無給通の藩士としての正方との親しさとともに、右の事実も押さえておきたい。

3 鈴木高輅 (①②③⑤⑥)

文化九年（一八二二）生まれ、万延元年（一八六〇）四月四日没、享年四十九歳。後出の18鈴木直道の長男。通称武雄、号は賢木園。鈴木家は松崎神社（松崎天満宮、現在の防府天満宮）の社家。宮市在住。

高輅は、国典・語学・和歌に通暁していた父直道の誘掖を受け、長じて国学を足代弘訓らに学んだ。弘訓からは大いに将来を囑望されている。和歌関係の業績では、『類題玉石集』（以下、『玉石集』と略）〔上下二冊、嘉永四年（一八五二）十月の刊記〕を編集し、周防国三田尻の在る佐波郡を中心とする歌人による三十六歌仙歌集『防府現存 佐波のあら玉 三十六歌仙』（以下『佐波のあら玉』と略⁽¹³⁾）を選んでいる〔安政四年（一八五七）八月刊〕。また、『鴨川集』への入集を始め、当時の多くの歌集に詠歌が載り、全国規模で活躍した歌人である。

吉田松陰とも昵懇で、松陰の『涙松集』⁽¹⁴⁾の版行に尽力。鈴木重胤とも親交が深かった。松崎神社の神徳の宣揚

に努め、『防府天満宮靈驗記』〔弘化四年（一八四七）五月序あり〕を上板している。

4 五十君夷守 (①②③⑤⑥)

生年未詳、明治六年（一八七三）七月十九日没。又一郎。商家。三田尻在住。

「いぎみ・ひなもり」と読む。周防国三田尻の製蠟業の家に生まれた。もともと五十君家は、越後国北蒲原郡五十公野いじみのの出で、毛利輝元の時代に三田尻に移住。本家筋は三田尻の本陣を務め、分家筋が製蠟を業として板場五十君と称し、この家に夷守が生まれた。『鴨川集』^(※)作者姓名録に「夷守 周防三田尻 五十君又一郎」とある。3鈴木高輅編『佐波のあら玉』にも三十六歌仙の一人として選ばれ、かつ、跋文中に同書の上梓を夷守が強く勧めた旨が記される。家は二男悦三が継ぎ、友太郎を養子とした。⁽¹⁵⁾

なお、西田惟恒編『安政年々歌集』として知られる『安政二年百首』『安政三年二百首』『安政四年三百首』『安政五年四百首』『安政六年五百首』、更にはそれらの続編と目される『万延元年六百首』『文久元年七百首』『文久二年八百首』のうち、後半の四つ『安政六年五百首』『万延元年六百首』『文久元年七百首』『文久二年八百首』は、全て夷守が校正を行っている。⁽¹⁶⁾これらの歌集では、『安政四年三百首』が3鈴木高輅序、『文久元年七百首』が6尾古重伴序であり、高輅を中心とした三田尻歌人と西田惟恒との関係には注目すべきものがある。

夷守が『安政二年百首』を、三田尻宰判新田村の医師秋本里美（厚狭毛利家の臣）に送った際の秋本の歌が、注15の『五十君夷守和歌集』の「付録（雅友歌俳）」に載る。

五十君ぬし安政二年百首としるせる歌集を送られけるを見て

秋本里美

あつめたるものことのはとりどりに君が心の錦いろどる

5 井上直道 (⑥)

生没年未詳。長州藩士。

『鴨川集』④に一首入集。同作者姓名録に「直道 長門藩 井上重兵衛」と記載される。『勝間』47番歌（井上直道詠）詞書に、「江戸に物しける時。花の盛に人々と、もに。谷中の里大野□□^{〔判読不明〕}がもとにゆきて」とあり、直道が江戸勤番の経験者（その役職に就く家柄）であることが推測される。④「在郷諸士一覽」には、三田尻宰判の西佐波令に無給通の「井上十兵衛」なる藩士が見られるが関係は不明である（恐らく当人と思われるが、「重兵衛」「十兵衛」の異同もあり、軽々な判断は控えたい）。

なお、井上直道は、右のように『鴨川集』④に一首入集するだけで、他に和歌活動の見られない歌人だが、『勝間』には十三首も入集し、採歌順位としては上位から五番目に入る、異例の扱いである。また、29井上直道本生母の名で一首の入集がある。恐らくは、編者弘正方と何らかの深い繋がりがあったと思われる。

6 尾古重伴 (①②③⑤⑥)

文化十一年（一八一四）生まれ、明治十八年（一八八五）三月二日没、享年七十二歳。主計と称し、竹垣内と号す。松崎神社や玉祖神社（田島）などの神職。宮市の歌人、東佐波令在住か。

本来は鈴木家。松崎神社（松崎天満宮・現在の防府天満宮）の社家であった尾古家に入った。後出の18鈴木直道に就いて和歌・国学を学び、諸国を歴遊。維新後も天満宮に務めるとともに田島の玉祖神社（大崎にある周防国一

宮玉祖神社とは別)ほかの神職を兼ねた。①『梅鶯集』に住まいを宮市とし、鴨川集(三郎集)姓名録に「重伴周防宮市社官 尾古主計」と記す。ただし、注9の『注進案』の東佐波令の条に、「寺社陪臣社人等前断口数外書之分」として「天満宮社人 尾古主計殿」とあり、住まいは東佐波令だったのかもしれない。②『続防府市史』、⑤『増補 近世防長人名辞典』には、家集『竹垣内集』十三卷、厳島参詣の紀行文『許廼多備期呂母』、『藻草』などの著作があつた旨を記すが詳細は不明。『鴨川集』や『佐波のあら玉』などにも入集。4五十君夷守の項で述べたように、西田惟恒編『文久元年七百首』の序を書いている。

7 荒瀬真纒 (②③⑤⑥)

文化元年(一八〇四)生まれ、安政二年(一八五五)七月十三日没、享年五十二歳。通称虎吉、後に善六・善七と改称。商家。三田尻町在住。

佐山村の鈴木春信(三郎右衛門)の二男。春信も歌人で、近藤芳樹・木村豊平らと昵懇。『鴨川集』③の作者姓名録に「春信 周防厚狭郡佐山 鈴木三郎右衛門」「厚狭郡」は「吉敷郡」が正しいとする。真纒は鈴木家を出て三田尻町の中塚町(町内小名)の荒瀬家(商家、屋号「綿屋」)を嗣いだ。近藤芳樹の日記⁽¹⁷⁾に依ると、芳樹は三田尻に寄るたびに綿屋を訪問して真纒や分家筋の安船と語りあっている。また、上方からの荷物類を綿屋に送ることもあつた。真纒は芳樹を介して村田春門に古学に因んだ佳名を付けることを願い、春門から「真纒^{まさで}」という名と共に「山川に左提^{さで}さす瀬の音たかくこそいなりどよもせ天地のむた」の和歌が寄せられたという(②『続防府市史』四七八頁)。よって、「真纒」は「まさで」と訓むのが正しい。

なお、真纒の妻の百合子(文化六年(一八〇九)〜明治二十六年(一八九三)三月二十九日、享年八十五歳)も

歌人として知られる（芳樹門）。野村望東尼が最晩年の慶応三年（一八六七）に、山口から三田尻に移った際、望東尼を百合子が世話している。病臥した望東尼は百合子の鄭重な介抱を受け、同年十一月六日に三田尻の地で没した。

8 荒瀬安船 (②③⑤⑥)

生年未詳、安政二年（一八五五）七月十日没。初名鳴海、通称仁吉・二吉。

三田尻の中浜で製塩業を営んだ荒瀬善作の二男。屋号「綿屋」荒瀬家の分家筋。兄が家業を継がなかったため安船が継いだ。本居大平門で近藤芳樹・木村豊平らとは親しく、豊平の語学書『五十連音麻曾鏡』（版本。文政十一年春本居大平序、同十二年秋高橋勝房序、同十三年頃刊か）の文政十年春の跋文を安船が執筆している。

なお、7 荒瀬真纏で触れた妻の百合子は、安船の実妹であり、真纏と安船とは、本家・分家の関係であるとともに義弟・義兄の関係になる。両者は安政二年（一八五五）七月に三日違いで没している（時疫かもしれないが未詳）。同年九月の毛利敬親の参勤に従駕した近藤芳樹は八月に暇乞いを兼ねて両家を弔問し、注17の日記に「両家トモ亭主ヲ死セシメテ大二愁傷ナリ」（八月二十一日の条）と記している。

9 岩田直言 (③⑥)

生没年未詳。長州藩士。

『鴨川集』④に一首入集。同作者人名録で、「直言 長門藩 岩田辰五郎」と載る。長州藩士のようにだが詳細は不明。

10 村田景周 (③⑤⑥)

文政七年（一八二四）十一月八日生まれ、明治四十三年（一九一〇）五月四日没、享年八十七歳。上関宰判の上関村長島の竈八幡宮神職。かまど

『鴨川集』④に一首入集。同作者姓名録に、「景周 周防上ノ関 村田琢之輔」とある。『上関町史』⁽¹⁸⁾に「村田景秋」の名で掲出。それに依ると、「幼名を熊太、その後、多門・琢之介と改め、さらに景秋と名づけ秋耕と号し、その居を坂^(マヤ)齊と呼ぶ」という⑤では「坂齋」と表記。竈八幡宮の神職で、明治二年に教部省に出仕して大教正となった。竈八幡宮は大島郡八ヶ島の総鎮守。藩主の参勤途上には武運長久・海上安全の祈禱を申しつけられ、火難に遭った際には藩主から再建用の良材の寄進を受けたという。⁽¹⁹⁾

『勝間』入集歌人の中では、三田尻宰判から離れた上関宰判の歌人になる。しかし、注18に依ると、景周が師事した医師・文人の小泉杏陰（玄讓）は三田尻の藩医能美友庵（玄順）の弟子であり、また、景周は杏陰の娘である袖琴（トキ）を妻に迎えている。さらには、三田尻の歌人たちを牽引した鈴木高軒とは神職としてのつながりもある。

『勝間』には次のような歌が見られる。

（鈴屋翁の忌日に。野月といふことをだいにて） 鈴木直道

つゆむすぶ千草の花にかけおちて月もいろある秋の、塾べかな「勝93」

（村田） 景周

おくつゆに草葉のこらずもみぢして月をみかける秋の、べかな「勝94」

鈴屋忌に松崎神社神職の鈴木直道と竈八幡宮神職の村田景周が同一題を詠んでいる。年齢的には直道の方が三十七歳年長で、後述の18鈴木直道の経歴から考えて、景周が直道門であった可能性もある。また、両者が鈴屋門の流れに属することも窺わせる。②『続防府市史』では、18鈴木直道の項で「その師承明らかでないが、恐らくは本居宣長に学んだのであろう」（四七六頁）と述べるにとどまるが、その推測を93番歌は補強している。

このように見てくると、景周は様々な点で三田尻の地と深い繋がりが見られる。いずれにせよ、「勝間の里」からは離れた地の歌人の入集例として貴重である。

15 小倉種信（記載なし）

生没年未詳。三田尻の有力町人。幾太郎とも。宮市在住。

『佐波のあら玉』に入集。同書巻末の姓名録には幾太郎の名が併記される。

小倉幾太郎（種信）は、注17の近藤芳樹の日記に頻出。芳樹の士分取り立て以前の広島滞在中（天保七年（二八三六）十一月八日）には小倉幾太郎・荒瀬善六（7荒瀬真纒）ほかからの書状到来が記され、同九年正月十五日には芳樹の周防国岩淵の住いを小倉種信らが来訪し、芳樹が種信の茶杓の賛を詠んでいる。同十年二月の芳樹上京の際には、「二吉（8荒瀬安船）・善六兩人ヨリ百疋アテ餞別」が渡されるとともに「小倉種信ヨリ春琴ノ画ヲタノム」（廿日の条）とあり、種信が浦上春琴の画の購入を望んだことがわかる。同十二年五月二日の条には「宮市の小倉幾太郎、三田尻の五十君又一郎（4五十君夷守）など訪ふ」とあり、種信の住いが判明するとともに、芳樹を扇の要として、小倉種信・荒瀬真纒・荒瀬安船・五十君夷守ら『勝間』歌人たちの交流の様子が窺える。

なお、宮市脇本陣の市川五郎左衛門が御上使を迎えるにあたって、脇本陣新築用材の払い下げを願い出た「市川家文書」⁽²⁰⁾に、大年寄二名に続く御上使方大年寄二名の中に小倉幾太郎の名が見える。注5の④『山口県近世史研究要覧』「用語解説」によると、長州藩の「大年寄」は、町奉行管下の三町（萩・山口・三田尻）に置かれた大庄屋に当たる役で、町内の格式ある有力町人から町奉行が任命したという（三田尻では町奉行廃止後も町支配の機構は存続）。この「市川家文書」は、天保九年（一八三八）四月付けであり、小倉幾太郎（商家の名跡かもしれない）が当時の三田尻の重鎮であったことを示している。

また、嘉永五年（一八五二）三月十三日付古川松根宛鈴木高輶書簡に、伏見からの来簡で松根が高輶に海路での帰国を報じたのに対し、高輶が「小倉義太郎も御帰路には御宿可申候、相楽居候所、此度之御様子、甚口をしがり申候」（傍線は小野。以下同断）と返信している。この「義太郎」は「幾太郎」とも判読し得る旨、教示を得た。⁽²¹⁾当該箇所は、恐らく小倉種信（幾太郎）のことで、小倉家が三田尻を訪れる歌人・文人の交流の場となっていたことを推測させる。

種信の歌は『勝間』に五首、『玉石集』に三首入集するが、この『玉石集』入集歌三首のうち二首までは『勝間』と共通する歌である。その二首のうちの一首は鈴木高輶編『佐波のあら玉』にも掲載される。種信の「面歌」とされた歌であろう。

後朝恋といふことを

（小倉）種信

おもひやれちぎりし暮をまちかねてけさよりぬる、そではいかにと「勝151」

後朝恋

（小倉）種信

思ひやれ契りしくれを待かねてけさよりぬる、袖はいかにと「玉石集・下・恋139」

後朝恋

小倉種信

思ひやれ契りしくれをまちかねてけさよりぬにし袖はいかにと「佐波のあら玉・27」

『勝間』と『玉石集』は漢字・仮名の異同を除いて完全に一致している。『佐波のあら玉』の四句「けさよりぬにし（今朝より居にし）」がやや不自然である。『勝間』の約五年後に『玉石集』が版行され、さらにそれから約六年後に『佐波のあら玉』上梓である。時系列的には最後に位置する『佐波のあら玉』歌が改悪の可能性もあるが、注13の『防府市史 史料Ⅱ下』では傍線部を「ゐるゝ」と翻字している（この形では文意不明）。大和文華館の鈴鹿文庫所蔵本が国文学研究資料館の新日本古典籍総合データベース上で公開されており、それをウェブ閲覧した範囲では、字形に癖があるとはいうものの「ぬるゝ」と判読可能である。つまり、『勝間』『玉石集』『佐波のあら玉』の三者ともに種信の代表歌として前掲歌を挙げていることになる。『勝間』『玉石集』と照合させることで、『佐波のあら玉』の非常に癖のある文字を判読しうることを述べておきたい。

18 鈴木直道（①②③⑤⑥）

天明八年（一七八八）生まれ、嘉永四年（一八五二）一月五日夜、享年六十四歳。主膳・和泉と称し、号は賢木園（男高柄も同号。『佐波のあら玉』巻末に「賢木園ハ鈴木大人ノ家ノ号ナリ」とある。「直道」は「直通」とも表記。鈴木家は松崎神社の世家。3鈴木高柄は直道の長男。

国典を研究して語学に詳しく、6尾古重伴を始め、近藤芳樹・木村豊平・徳永秀之・佐伯稜威雄ら同郷の歌

人・文人・志士たちの多くが就いている。②『続防府市史』、⑤『増補近世防長人名辞典』には、著書に『万葉集類語』『八代集類語』のある旨を記すが詳細は不明。その学統、詠歌は10村田景周の項で触れた。

21 杉山澄澗 (②⑤)

安永五年(一七七六)生まれ、安政五年(一八五八)二月二十九日没〔同四年五月没、同六年六月八日没説あり〕、享年八十三歳。字は子卓、通称は宗立、号を橙園。杉山宗立の名で蘭方医として著名。⁽²²⁾

生家は三田尻の塩田業。兄の良哉は儒学者。三男の宗立(澄澗)は医学を志し、二十代半ばで蘭方を学ぶ。長崎・上方に遊学し、文政八年(一八二五)二月から五月にかけて長崎のシーボルトに就く。翌年シーボルト江戸参府の途次、下関で対面して蘭訳論文『海塩の製造法』を提出(シーボルトの『日本』執筆資料となる)。天保十年(一八三九)から四年間右田毛利家の侍医を勤め、嘉永三年(一八五〇)からの藩をあげての種痘の広域実施では、三田尻の種痘医(同年二月十五日沙汰)となって尽力した。

『勝間』に次の歌が載る。

はやう毛利元統主の家に。三河の国八橋の杜若をうつされたるを。わかち給はりて

(杉山) 澄澗

いにしへのみかはにさきしかきつばたながれてこゝにきつゝなれけり〔勝56〕

毛利元統(もとむね) (元亮(もとすけ))〔文政元年(一八一八)〜明治二十年(一八八七)〕は、長州藩の一門家老である右田毛利家の

十代当主⁽²³⁾で、天保六年（一八三五）に家督を相続。この右田毛利家に、かつて三河国八橋の杜若を移植していたのを、澄淵が下賜された際の詠歌である。元統が家督を継いで四年目に澄淵が侍医となっており、恐らくはそれらに関連して杜若を下賜されたのであろうか。56番歌は『伊勢物語』東下りを踏まえ、やや諧謔的な詠みぶりである。

25 権代貞武 (2)(3)(5)

寛政四年（一七九二）生まれ、嘉永二年（一八四九）閏四月二〇日没、享年五十八。字は君卿、通稱為之進。その号に春鷗・永日齋・南陽・錦川などを持つ絵師。宮市に住む。

没後、宝成禅庵⁽²⁴⁾に葬られ、その墓碑は安積良齋の撰で、碑文の写しが山口県文書館に蔵される⁽²⁵⁾。それに依ると、貞武は幼少から画を好み、諸国を歴遊。江戸では金地院に寓し、その嘱を受けて京都東福寺の吉山明兆（兆殿主）筆「三十三観音図」を模写して激賞されたという。江戸には十七年ほど住し、帰郷後ほどなくして病没。宝成禅庵に葬られた。妻子を持たず、後出の30権代直道（貞武の実兄）の子が家を継いだ。『海内偉帖人名録⁽²⁶⁾』の周防国の画の部に「盛貞 永日齋春鷗^又錦川 権代為之進 酒垂山下ノ人 時在于江戸」と記載がある。酒垂山（天神山）は天満宮の後方の山で、山麓の鳥居前町が宮市である。

26 僧凌空 (3)(6)

生没年等、詳細未詳。

『勝間』に二首入集。そのうち65番歌「雲間よりくもまをわたる月のかげそれもみはてぬ夏のよはかな」が、

二句・五句を若干改変して『玉石集』に「光西寺凌空」の名で採歌されていることは旧稿で指摘した。兼清の③「玉石集氏名録」では、この光西寺凌空を周防国歌人に分類する。恐らく、周防国戸田村へたの真宗寺院光西寺ゆかりの僧と考えてのことであろう。三田尻近辺には、他に光西寺と称する寺院は見当たらず、且つ、『防長寺社由来』⁽²⁷⁾にも、寛保元年（一七四一）酉九月廿三日付けの都濃郡戸田村真宗遍照山光西寺からの上申書が記載され、同寺の覚書も見られる。当時の山陽道は三田尻村から戸田村まで、途中の浮野峠うけのだおを越えて富海を通過し椿峠つばきだおを越えれば戸田村であった。ただし、戸田村は三田尻宰判ではなく都濃宰判に属している。

なお、現在の光西寺（旧戸田村、現周南市）に書簡にて問い合わせたところ、「過去帳を閲し、親戚筋の寺院にも問い合わせたが「凌空」なる僧名は見出だし得なかった」旨の教示が得られた。とすれば、凌空はこの光西寺で一時滞在もしくは修行していたのだろうか。そうすると、『玉石集』が光西寺の名を頭に付けた点が不審ではある（その寺に属す所化・役僧でない僧に寺号を付けて呼ぶか否か）。天保十一年（一八四〇）七月上梓の『延齡松詩歌集』⁽²⁸⁾（前集）に「石見 釈凌空」の名が見られ、一首が掲載される（『勝間』・『玉石集』の凌空歌とは別の歌）。同歌集は、山陽道の半宿であった台道（小郡と宮市の中間）の大庄屋上田家ゆかりの歌集である。薩摩藩世子虎壽丸（後の島津斉興）が近くの長沢池のほとりの小松を休憩所であった上田家の後庭に手ずから植えたところ、上田家当主堂山は無上の光栄として皆川淇園に由来記を依頼し、以後、当家を訪れた文人墨客が詩歌を残していったものが歌集となったものである。編者で版行に尽力したのは、上田家から勉学費用の支援を受けていた近藤芳樹である。また、同書上梓から十八年後の安政四年（一八五七）七月に、弘正方の尽力で『延齡松詩歌後集』も上板されている。近藤芳樹・弘正方・鈴木高鞆ともに旧知の歌人仲間であり互いに研鑽した関係である。もしかしたら、『勝間』歌人「僧凌空」||『類題玉石集』歌人「光西寺凌空」が、『延齡松詩歌集』（前集）歌人「石見 釈凌空」

と同一人物かもしれないが、凌空を周防国歌人とした兼清の説とは齟齬することになる。

凌空と光西寺との関係、この光西寺なる寺院の同定、『延齡松詩歌集』（前集）の「石見 釈凌空」との関係、これらの問題は、もう少し慎重な判断に俟ちたい。

30 権代直道 (②)

生没年未詳。

② 『統防府市史』四九六頁に記載がある。25権代貞武の兄にあたり、この直道の子梅六郎が、妻子を持たなかった貞武の跡を嗣いだという。

33 高井任鳳 (記載なし)

当該歌人名の外部資料での記載は見当たらなかった。しかし、『勝間』193番弘正方詠の詞書が参考になる。

高井任鳳は。文武の芸にいみしくて。闌〔イマ〕学〔イマ〕など数多の流の奥義を伝へたるのみならず。身の行の正しかりしことなど人みなしれり。をさなきほどより剣術槍術の門人にて有しを。わが身拙くして。そのしるしなきは悔しけれど。いとくねんごろにをしへ語られつることのわすれがたくて。そのかみとひかはせるものひとつふたつ残れるを。掛物調にてうじて (弘正方)

いくなげきしづのをだまきくりかへしむかしをいまにみるこゝちして「勝193」

これに依ると、高井任鳳は、文武両道に秀でて蘭学など多くの流派の奥義を極めていたという。正方自身が幼少のころから入門して剣術・槍術を学んでいた。恐らくは、正方の住いである三田尻宰判の向島近隣の人物であろうか。注5の④「在郷諸士一覽」に依ると、高井姓は三田尻宰判内に二家見られ、大組の高井藤左衛門（三田尻）、正方と同じく無給通の高井権次郎（田島）である。このどちらかの家の関係者が任鳳の可能性もあるが、これ以上の調査には至らなかった。193番の詞書と歌から考えると、『勝間』が完成したと目される弘化三年（二八四六）頃には既に物故者となっていたようである。

なお、高井任鳳唯一の『勝間』収載歌である189番歌は以下である。

仰徳神祖尊の。御二百五十年の忌によみて奉れる 高井任鳳

よ、ふりしつゆのめぐみのあさからぬむかしをしのぶもりの下草「勝189」

詞書中に見られる「仰徳神祖尊」とは毛利元就（洞春公）のことで、その二百五十回忌が文政三年（二八二〇）六月八日から七日間、当時はまだ萩城内に在った洞春寺（現在は山口市に引寺）で修せられて⁽²⁹⁾いる。高井任鳳は、この時は存命中で弘化三年までの間に鬼録に登ったのであろう。

四 『勝間の若菜』の歌人グループ

前章では、『勝間』歌人のうち、何らかの手掛かりのある歌人について考察を加えた。11吉武春峯、12柏木和枝、17熊野之光は、『玉石集』歌人でもあるので、③の兼清正徳作成「玉石集氏名録」に氏名の掲出はある。し

かし、「出生地・居所、通称・雅号、没年月日、没齡」の全てが空白となっており、現段階では素性未詳である。さて、素性の判明した歌人全体を整理・検討する。

『勝間』の弘化三年（一八四六）正月自序で重要な発言がなされている。歌人選定基準に関するものである。

この集はしも。①たゞこの勝間の里遠からず住る人々のことの葉どもなるを。さりとてもまた②ひとかたにうるはしくしもあらで。かりそめにとほき境に遊びて。年月をわたり。③国はくれ竹の一夜二夜のたびねなりとも。この里にしてよみ出たるなどはかたみにもらすことなし。又は④必しもいまの現の人ならねど。こと葉の花の千世かけてにほひえならぬは。おなじくみなつみいれて。ひとつかつまのわか菜とせり。〔後略〕

歌人の居住地域は、勝間の里に遠からず住む人（傍線①）としたが、この基準を厳密に適用したわけではなく（傍線②）、当地に來訪して一・二泊の旅寝であつてもこの里で詠出した歌は入集させた（傍線③）。また、歌人の時代に関しては、現存歌人でなくとも後世に残る秀歌は入集させた（傍線④）、というのである。

二章冒頭の【表1】と三章の歌人の略歴を比較しながら概観すると、素性の判明している歌人の居住地は、三田尻宰判の中の天満宮の鳥居前町である宮市を中心に、三田尻（宰判・町・村は不明もある）や向島（編者の正方の居住地）であり、傍線①が歌人の中心であることが具体的な素性からもわかる。そして、上関宰判の神職である10村田景周などが、「勝間の里」以外の人物であり（26僧凌空が戸田村光西寺ゆかりの僧ならば、都濃宰判なのでこれも含めて）、傍線②③に該当する歌人なのであろう。さらには、【表1】の中で全てが空欄となっている歌人の中には、三田尻、あるいは周防国以外の歌人が含まれている可能性もある。

次に、歌人の生きた時代をみる。傍線④に「必ずしも当代歌人ではないが、和歌の優れているものは、同じように採録した」とあるが、『勝間』の正方自序の日付、弘化三年（一八四六）存命中の者がほとんどである。唯一鬼籍に入ると思われるのは、33高井任鳳だけである。高井は編者正方の武道の師であるうえに、その歌（前章末掲出の189番）は毛利元就（洞春公）二百五十回忌を詠んだ歌である。「森の下草である我々家臣が、露の恩恵、すなわち毛利家の祖尊の御恵みに浴している」という内容の当該歌は、歌の良し悪しは別として、編者正方を含む長州藩士の共感を得る歌であっただろう。前掲序の④「こと葉の花の千世かけてにほひえならぬ」歌である。そうした点から、所謂「秀歌」として故人詠にもかかわらず収載されたのであろう。

そして、各歌人の素性・閲歴を一瞥してわかることは、歌人同士の横の繋がりの重要性である。それらは、大きく三つに分けられるが、それぞれが互いに深くかかわりあいながら結果的には三田尻の歌人グループを形成している。

第一のグループは、『勝間』編者弘正方と同じ長州藩の藩士グループである。2今津維亮、5井上直道、9岩田直言などが該当する。33高井任鳳も正方の武道の師という点でここに属するかもしれない。また、21杉山澄澗も右田毛利家の侍医であり、このグループに入れることも可能であろう。

第二グループは社家の歌人たちである。中心となるのは、『玉石集』の編者で全国の歌人たちとも交流のあった鈴木高輅（松崎神社神職）である。当時の三田尻の歌人たちを牽引した高輅と深い関係にある歌人グループということになる。高輅の父である11鈴木直道、同じ天満宮神職の6尾古重伴、遠方の地であっても同じ神職である10村田景周が該当する。

第三グループは、三田尻の町人・商人たちのグループである。宮市の大年寄15小倉種信、同じく商家の4五十

君夷守・7 荒瀬真纒・8 荒瀬安船らである。彼らは天満宮の鳥居前に広がる町で町人・商人として活躍した点で鈴木高輶らとも親しかっただろうし、和歌修業という点では近藤芳樹とも深い関係にある。有力町人であり、町の顔役として政治的に働くとともに、文化人としてのグループも形成している。そうした点では画業を事として、江戸・上方などに滞在の長かった25権代貞武などもここに加えられよう。

なお、旧稿で触れたように弘正方と近藤芳樹は昵懇の関係にあった。芳樹が高輶を中心とする社家歌人グループや三田尻の町人・商人グループと親しいことに鑑みて、芳樹の歌が『勝間』に一首も見られないのは奇異な感を与えるかもしれない。『玉石集』には芳樹歌は三十五首も入集し、正方の二十一首よりも多い。しかし、芳樹は三田尻宰判の西隣の小郡宰判の岩淵の出身である。さらに、地域的問題以上に、芳樹は正方より十歳年上で、『勝間』序成立の弘化三年（二八四六）には既に藩士として取り立てられ、御手廻組てまわりぐみとなっていた。同職は、藩主に近侍して諸々の職務を果たす重要な職である。この時期、芳樹は萩城下を生活の拠点とし、藩主や奥向きから和歌・文学・歴史等に関する多くの下問を受けている。正方よりも目上で且つ藩の和学家（芳樹が近藤家を嗣いだことで近藤家は「和学家」に改められた）の芳樹の歌を入れるわけにはいかなかったのである。つまり、『勝間』はどこまでも地縁的繋がりの強い歌人たちの歌を集めた、個人的な類題集と考えられるのである。

五 おわりに

以上、諸資料を援用して、『勝間』歌人の素性・閲歴を纏めた。

3 鈴木高輶のような全国的な知名度を誇る歌人に関しては、新しい知見が得られたわけではないが、例えば、

15小倉種信などは、従来の研究でも全く素性の分からなかった人物である。小倉家が三田尻の名家筋の大年寄であり、そこから歌人が出ていることなどは、新たな知見である。山陽道の宿駅が置かれ、萩往還の出発点であるとともに瀬戸内航路の良港であった三田尻は、長州藩の交通の要衝であった。その地の神職・町人たちが、藩士とともに近世後期の地域文化の担い手として活躍した実態が浮かび上がったことは重要であろう。

また、従来個々別々に和歌業績が知られていたものの、今回、『勝間』という一類題集、また三田尻歌人という視点から俯瞰したとき、互いに関係の深いことが見えてきた歌人も多い。2今津維亮が三田尻村在住で、正方向と同じ無給通であり、和歌の修業では高軻とも親しかったこと。西田惟恒編『安政年々歌集』の序文執筆、校正などで、三田尻の歌人（3鈴木高軻、6尾古重伴、4五十君夷守）たちが関与していること。上関宰判長島の神職10村田景周（景秋）が歌人である旨は郷土史関係書にも記されていたが、『勝間』中の詠歌を具体的に見ることで、鈴屋忌に鈴木直道と同題で詠作していること、景周・直道の歌人としての共通点、また鈴屋の学統に連なる可能性など、示唆的な内容も得られた。さらには、21杉山澄淵（宗立）は、医師としての業績は著名だが、右田毛利家からの杜若の下賜とその詠歌などは今回、初めて紹介されるものである。

『勝間』歌人全三十四名のうち、何らかの情報の得られた歌人は、十六名である。しかし、上梓されたわけでもない近世後期の、しかも狭い地域に限定しての同時代歌人詠を集めた類題集としては、半数近くの歌人がある程度把握できるといっては刮目に値しよう。そして、それらのグループが、大きく三つ、すなわち、藩士歌人グループ、社家歌人グループ、町人・商人歌人グループと分け得ることは、近世後期の所謂三田尻（現在の防府市の中心的地域）の和歌活動を考える上でも重要と思われる。それら三グループが様々な形で交流し、その中心と

なるべき神職の鈴木高柄、『勝間』歌人ではないが全国区で和歌活動を行った近藤芳樹の存在が浮かび上がった。両名を中心とする所謂三田尻の歌人たちのありようは、今後さらに追求されるべきことであろう。また、もう一つの問題として、『勝間』入集歌の他の歌集との関係があるが、それらに関しては、注3の別稿に譲りたい。

(注)

- 1 市古貞次ほか編『国書人名辞典』第四卷〔岩波書店、平成10年11月〕
- 2 左記の拙稿（なお、本稿中で「旧稿」と呼ぶ場合は全てこれを指す。本稿末の〈付記二〉参照）。
小野美典「弘正方編『勝間の若菜』について——近世後期周防国三田尻の歌人詠の類題和歌集」〔日本大学法学部『桜文論叢』一〇三巻、令和3年2月〕
- 3 『山口国文』四五号〔山口大学人文学部国語国文学会、令和4年3月刊行〕に「撰集資料としての『勝間の若菜』——『類題玉石集』『類題和歌鴨川集』との関係」と題して掲載予定。
- 4 33「高井任鳳」を旧稿では「高井任風」と翻字したが、その後、誤読に気づいた。「任鳳」に訂正する。
- 5 出典の詳細は以下の通り。
 - ①鈴木静雄編『梅鶯集』〔明治39年跋、荒瀬信泰校訂・出版〕
 - ②御菌生翁甫編『統防府市史』〔統防府市史刊行会、昭和35年11月〕
 - ③兼清正徳「『類題玉石集』編輯の意図と成果（上／中／下）」〔『芸林』二十四卷二／三／四号、昭和48年4／6／8月〕
所収の「玉石集氏名録」
 - ④石川卓美編修『山口県近世史研究要覧』〔マツノ書店、昭和51年3月〕所収の「在郷諸士一覽」
 - ⑤吉田祥朔『増補 近世防長人名辞典』〔マツノ書店、昭和51年6月〕
 - ⑥森繁夫編・中野莊次補訂『名家伝記資料集成 一／五』〔思文閣出版、昭和59年2月〕
- 6 『類題和歌鴨川集』（『鴨川集』と略）は左記のクレス出版の影印に依った。なお、太郎集から五郎集までを、それぞれ

れ②・③・④・⑤の略号で表した。

朝倉治彦監修『類題和歌鯨玉・鴨川集 四〇五』(クレス出版、平成18年4月)

7 左記の中西の著作によると、荒瀬信泰は、明治元年(一八六八)四月生まれ、昭和二十四年(一九四九)四月十二日没、享年八十一歳。防府三田尻の老松神社の神職で、松原の巖島神社、中関の磯崎神社、向島の巖島神社、車塚の妙見神社の宮司を務め、本居豊頼の門に学んで旧派歌人として知られた、という。稿者は『長州孝子伝』の調査過程で、近世後期の神道講釈師玉田永教の孫・幸雄が三田尻老松神社の養子となり、その幸雄の養子として信泰が荒瀬家に迎えられた旨、左記の拙稿で検討している。なお、荒瀬幸雄・信泰父子と『勝間』歌人の荒瀬真纒・安船とは同姓で住まいも近いが、血縁関係の有無などの調査には至っていない。

中西輝磨『昭和山口県人物誌』(マツノ書店、平成2年4月、五三頁)

小野美典「長州孝子伝」について——神道講釈師玉田永教の手になる孝子伝か」(日本大学法学部『桜文論叢』九八巻、平成30年10月)

8 防府市教育委員会『防府史料 第二十一集 類題玉石集 下』(防府市立防府図書館発行、昭和48年8月、兼清正徳編集担当)

9 『防長風土注進案』は、天保の改革に関連して長州藩が各宰判から注進させた明細書による地誌。記載事項の統計的数値は天保十三年(一八四二)ごろとされる。本文は左記に依る。

山口県文書館編修『防長風土注進案』一〇二二(山口県立山口図書館発行、昭和35〜41年)

10 前掲注5の④『山口県近世史研究要覧』(用語解説)に依る。

11 引用は左記所収の『周防府松崎天神鎮座考』に依る。

『防府史料 第二十六集 防府天満宮縁起集』(防府市立防府図書館発行、昭和52年3月、兼清正徳担当)

12 亀井森「近世後期類題和歌集編纂の一齣」(近世文学会『近世文藝』九十号、平成21年7月)

13 『出雲国三十六歌仙』(安政三年(一八五六)刊)に倣った旨、高輦序にある。書林は三田尻の宮市にあった藤屋文右エ門。上梓に尽力したのは佐伯輦彦・渡邊敬満である旨、兩名による跋にある。左記の菅宗次ほかによる解題・翻刻・歌人伝記があり、本稿での引用はこれに依った。『防府市史 史料Ⅱ下』にも翻刻掲載。また、『防府市史 通史Ⅱ 近世』に考察がある。

菅宗次ほか『防府現存 佐波のあら玉 三十六歌仙』(武庫川女子大学文学部管研究室発行、平成15年12月)

- 防府市史編纂委員会編集「防府市史 資料Ⅱ下」〔防府市、平成8年3月、一二〇〇～一二〇三頁〕
- 防府市史編纂委員会編集『防府市史 通史Ⅱ近世』〔防府市、平成11年3月、七八八～七九〇頁、児玉識執筆担当〕
- 14 小野美典『幕末維新期の近藤芳樹——和歌活動とその周辺』〔新典社、令和3年5月、二四九～二九八頁〕参照。
- 15 この項は、御菌生翁甫編『防府史料 第六輯』〔防府史料保存会、昭和37年10月、二頁〕の『五十君夷守和歌集』の解題に負う点が多い。なお、同解題によると、御菌生は昭和七年八月に同家を訪問して夷守の短冊類を筆記したものに諸資料の夷守詠を加えて、『五十君夷守和歌集』として刊行したが、その後同家の諸資料がどうなったのかは不明と記されている。
- 16 左記を参照。
- 中澤伸弘「本居内遠門西田惟恒の一考察」〔國學院大學『國學院雑誌』一〇二巻四号、平成13年4月〕
- 田中則雄「芦田耕一名誉教授寄贈・近世後期和歌関係資料目録稿」〔島根大学法文学部山陰研究センター『山陰研究』十一巻、平成30年12月〕
- 17 久保田啓一ほか「山口県文書館蔵「近藤芳樹日記」翻刻（一）」〔広島大学大学院文学研究科内海文化研究施設『内海文化研究紀要』三三三号、平成17年3月（継続中）〕に依る。
- 18 上関町史編纂委員会編『上関町史』〔上関町、昭和63年3月、八三七～八三八頁〕
- 19 竈八幡宮については、前掲注18『上関町史』六三九～六四〇頁のほか、『山口県神社誌』〔山口県神社庁、平成10年3月、二七六～二七七頁〕参照。
- 20 防府市史編纂委員会編集『防府市史 史料Ⅱ上』〔防府市、平成8年3月、五七一頁〕
- 21 書簡は左記の翻刻に依る。なお、報告者の三ツ松誠から「幾太郎」と読む可能性もある旨の教示を受けた（付記三）参照。
- 三ツ松誠「資料紹介 古川松根宛鈴木高鞆書簡等」〔国文学研究資料館『共同研究（特定研究（若手））研究成果報告 幕末地方歌壇の研究——佐賀藩の場合』、令和3年3月〕
- 22 杉山宗立（澄測）については、左記を参照。
- 田中助一『防長医学史 下巻』〔防長医学史刊行後援会、昭和28年7月、二二四～二五一頁〕
- 防府市史編纂委員会『防府市史 通史Ⅱ 近世』〔防府市、平成11年3月、八〇四～八〇五頁〕
- 石川敦彦「萩藩の天然痘予防接種について」〔山口県地方史学会『山口県地方史研究』一二二号、令和元年11月〕

- 23 毛利元就の孫の元俱もとぐみ（元政の子）が一斉知行替えて三田尻右田に入ったとして、元俱を初代と数える。右田毛利家
 に関しては、前掲注13の『防府市史通史Ⅱ 近世』五八四～六一三頁を参照。
- 24 前掲注5の②『続防府市史』（三二五頁）に依ると、信徳山宝成庵（宝成禅庵）は、伊藤博文が「滴水成海」の四字
 を下賜したことを機に、明治三十年に滴水山成海寺と山号寺号を改めたという。
- 25 山口県文書館蔵「権代春鷗墓誌 防府市宮市成海寺」（田村哲夫文庫三二一）
- 26 小野基罔編、天保十二年（一八四一）序・刊（西尾市岩瀬文庫本をウェブ閲覧）
- 27 『防長寺社由来 第二巻』（山口県文書館編集発行、昭和57年10月、四三七頁）
- 28 『防府史料 第四十九集 延齡松詩歌集』（防府市立防府図書館発行、重枝慎三校訂、平成12年3月）
- 29 時山弥八『もりのしげり』（私家版、昭和5年11月）の「毛利氏史要年表」に依る。

〈付記一〉

本稿を成すにあたり、資料の閲覧・写真撮影に際して山口県文書館・山口県立山口図書館に便宜を賜わった。
 また、「僧凌空」に関しては、山口県周南市戸田の遍照山光西寺ご住職菅野晴敏氏に過去帳等の調査結果をご教
 示いただいた。衷心よりお礼申し上げます。

〈付記二〉

注2の旧稿の注3で『萩原広道消息』（井上通泰編、私家版、刊行年不明）の第四書簡を引用した。その際、
 「この書簡は、該本の十九丁オに「嘉永三年（マユイ）？正月廿三日」として翻字。山崎勝昭は、当該書簡を嘉永四年正月
 のものとして注4（小野注・山崎勝昭『萩原広道 上・下』（ユニウス、平成28年3月、下巻の五八七頁）の立論で使用。
 山崎は「広道書簡の年次」（『葎』十七号、平成20年4月）で、先行研究における萩原書簡の年次の誤りを訂正す
 るが、当該書簡に関しては嘉永三年から四年への変更理由に触れていない」と注記した。

稿者は、井上通泰の嘉永三年？説の当否の判断がつきかねて、このような記述をしたが、拙稿をお読み下さった山崎勝昭氏より懇切丁寧なご芳書を頂戴した。その中で、左記の二氏のご研究をご紹介いただいた。当該書簡が嘉永四年のものであることは森川氏・梅溪氏のご研究で定説となったと考えてよいようである。山崎氏には、稿者の調査不足をお詫び申し上げるとともにご学恩に深謝申し上げます。なお、これにあわせて、旧稿の【弘正方略年譜】も当該部分の年次を変更したい。

森川彰氏「『萩原広道消息』について」〔混沌会『混沌』十二号、昭和63年10月〕

梅溪昇氏『洪庵・適塾の研究』（思文閣出版、平成5年3月、三三〇～三四八頁）

〈付記三〉

三ツ松誠氏には、注21掲載のご高著をご恵投いただいた。拝読後、翻字「義太郎」に関して、「幾太郎」と読む可能性はないだろうかという、稿者の不躱なご質問に対して、懇切丁寧なご教示を賜わった。その結果を踏まえて、注21、並びに本文は書かせていただいた。三ツ松氏に厚くお礼申し上げます。

『桜文論叢』 執筆要領

平成16年2月10日大宮校舎委員会決定

平成17年9月29日桜文論叢編集委員会改正

平成17年9月29日施行

平成19年7月 5日改正

平成19年7月 5日施行

平成22年7月 1日改正

平成22年7月 1日施行

平成25年5月30日改正

平成25年5月30日施行

- 1 原稿は未発表の完全原稿とし，提出締切日を厳守する。他誌に投稿中でないものに限る。また，審査の迅速化のため，原稿の要旨を添付する。翻訳原稿については，必ず原著者又は原出版社の許可を得てから提出することとし，許可の確認ができる文書等も添付する。
- 2 文章は原則として常用漢字，現代仮名遣いを用いる。学術上必要な場合は，その限りではない。
- 3 原稿は，原則として，Microsoft Wordで作成し，フォントは和文では「MS明朝」，欧文では「Times New Roman」を使用し，いずれも下部にページ番号を付すこととする。注は，原則として，「挿入」メニューの文末脚注機能を使用せず，すべて尾注とする。
- 4 原稿の提出は原則として，電子メールの添付ファイルで研究事務課（kenjimu.law@nihon-u.ac.jp宛）へ送付するとともに，印刷した原稿2部を同課へ提出する。

5 原稿の長さは、表題、氏名、本文、注、引用文献を含めた上で、和文の場合 20,000 字以内、欧文の場合 10,000 語以内とする（和文は「ツール」メニューの「文字カウント」で「スペースを含めない文字数」、欧文は「単語数」でカウントする）。なお、多少の超過はやむを得ないものとする。表題と氏名は、和文表記及び欧文表記を併記する。

6 要旨は和文 600～1,000 字程度、欧文 300～500 語程度とし、A4 版 1 枚に収めるものとする。

7 校正については、初校の際の加筆、訂正はやむを得ない場合に限るものとし、再校以後の加筆、訂正は避ける。

執筆者による校正は再校までとし、初校、再校ともに入手後 1 週間程度で返却する。再校返却の際は、タイトル頁に「校了（または責了）」と明記する。

8 文献の引用について

① 横書きの場合、本文の当該箇所の右上（行間）に括弧つきの算用数字で注記番号を付し、各章等の後に引用文献等を表示する。縦書きも同様とする。

② 表示については、著書の場合、著者名、書名『 』、発行年、頁等を示し、論文の場合は、執筆者名、論文名「 」、掲載誌名、巻・号、発行年、頁等を示すことを原則とする。

以 上

執筆者紹介（掲載順）

石橋正孝 日本大学准教授 前嵩西一馬 日本大学専任講師
佐藤英 日本大学准教授 小野美典 日本大学教授

機関誌編集委員会

委員長	大岡	聡	委員	石川	徳幸
副委員長	賀来	健輔	委員	石橋	正義
副委員長	南	健悟	委員	岩井	圭
委員	大久保	拓也	委員	大杉	圭竜
委員	小野	美典	委員	杉加	本藤
委員	加藤	雅之	委員	中野	静村
委員	黒滝	真理子	委員	野松	島雪
委員	高畑	英一郎	委員	米前	嶋田
委員	友岡	史仁	委員		
委員	横溝	えりか	委員		
委員	渡辺	徳夫	委員		

桜文論叢 第106巻（非売品）

令和4年2月25日発行

発行者 小田 司

発行所 日本大学法学部
機関誌編集委員会
東京都千代田区神田三崎町2-3-1
電話 03(5275)8510番

印刷所 株式会社メディアオ
東京都千代田区神田猿楽町2-1-14 A&Xビル

ŌMON RONSŌ

Vol. 106, February 2022

CONTENTS

— ARTICLES —

- ISHIBASHI Masataka*, IL'interprétation de l'épisode gestuel dans *Pantagruel* 1
- SATO Suguru*, The Closure of the Theatres in Nazi Germany and its Influence on
the Activities of the Vienna Philharmonic Orchestra 23
- MAETAKENISHI Kazuma*, Spinning a Windmill and Becoming a Child: On the
Modern Context of an Okinawan Ritual of Longevity, Kajimayaa 63

— NOTE —

- ONO Yoshinori*, Brief Histories of the Poets in *Katsuma-no-Wakana*, Compiled
by Hiro Masakata 120