

# 人文科学研究

—第 18 号—

## 目次

◆2020 年度修了者修士論文題目と要旨.....	1
◆2020 年度修了者修士論文	
楊廷筠の人間観について	He Shanshan.....7
サンガバドラの三世実有説	百瀬留美.....37
空手の三様態——暴力の境界——	安藤行宥.....78
ヨーゼフ・ボイス研究 —2つの極についての考察—	
	茂原 奈保子.....123
信州の木遣りの研究 御柱祭における木遣りの音楽的特徴と類型	
	田中大暉.....160
◆院生会組織 .....	312
◆2020 年度院生会活動記.....	313
◆投稿規定.....	315

### 「楊廷筠の人間観について」

He Shanshan〔地域文化専攻〕

#### 〔要旨〕

本論では、宣教師であるマテオ・リッチの人間観と比較することによって、士大夫でありかつキリスト教徒である楊廷筠の人間観をさらに一層解明しようと試みた。人間は、天主に靈性と肉身とを賦与され、生まれた後の自らの作為によって功罪を積む。後に天主はその功罪を判断根拠にして、人間の死後の行先を決める。靈性は本来善であるが、もし人間が「至尊至貴」たる靈性を重視するのではなく、靈性と対立する形骸を重視する、所謂「重形骸，不重真性（形骸を重んじて，真性を重んじず）」であるならば、悪を為すこととなる。人間が本来具有している本性たる靈性にしがたって行動すれば、「不善」を行うはずがないと楊は考えた。また、リッチが善を生まれつきの「良善」と後天的修練によって身につけた「習善」と区分し、「習善」の方が個人の功績と見なした。それに対して、楊はそういう区分をせず、本心によって為すのであれば「真の善」だとのべた。思うに、リッチが後天的修練を重視することと異なり、楊は本来善である人間の本性を発揮すること、すなわち儒家の立場を重視していただろう。楊の人間観には、神の超越性および人間の優位性というようなキリスト教的な人間観も確かに含まれている。しかし、彼の、靈魂と理との関連性に対する理解や人間が本心によって行った行動を真の善と見なすことができるという認識を見れば、楊の人間観は、一代目の中国布教長であるマテオ・リッチの伝えた教義との「ズレ」が存在する。士大夫としての楊は晩年においてキリスト教に入信したが、宣教師の説いた教義をそのまま受け入れたのではなく、長い間に身につけた儒教的な教養でキリスト教思想と格闘した結果として、人間の内実たる靈魂に関する彼の理解には、やはり儒教の「性即理」という人間観の痕跡が濃厚に存していると、私は考える。

# 「サンガバドラの三世実有説」

百瀬留美〔地域文化専攻〕

## 〔要旨〕

本論文の目的は、説一切有部(Sarvāstivāda、以下「有部」と呼ぶ)の三世実有説に焦点を当てることで、有部の思想を再評価することにある。有部は小乗仏教の一学派であるが、これまでの研究は小乗仏教よりも大乘仏教の方に比重が置かれてきた。しかし、思想的にいえば小乗仏教は大乘仏教の基礎あるいは前駆としての意義を持っており、そのうちの一つが有部の学説である。

三世実有説とは、「仏教で説かれる五蘊などの法(dharma)は、過去・現在・未来の三世にわたって恒常的に存在する」という有部に特徴的な理論である。この三世実有説を説いた有部に対し、「法は現在のみ存在する」と主張するのが経量部(経部、Sautrāntika)である。後に大乘仏教の一学派である唯識へと繋がる経量部の理論は、有部において厳しく批判された。

有部と経量部の対立は、特にサンガバドラとヴァスバンドゥの論争に見ることができる。有部の理論を定式化し『俱舎論』を作成したのがヴァスバンドゥであるが、サンガバドラは彼が『俱舎論』の散文部分において経量部的な立場を取っているとして『順正理論』で批判した。本論文の第一章では、伝記資料からサンガバドラとヴァスバンドゥの関係を確認し、ヴァスバンドゥの作成した『俱舎論』とサンガバドラの作成した『順正理論』の構成を比較した。このことにより、サンガバドラはヴァスバンドゥが経量部的な立場から『俱舎論』を著わしていると考え、有部の立場からこれを論破するために『順正理論』を作成した、ということが確認された。

第二章では、『順正理論』においてサンガバドラは「存在」を定義する箇所「認識」という側面を重視しており、これは『俱舎論』の第一理証と第二教証にも通じるということを示した。『俱舎論』においてヴァスバンドゥは、三世実有説の論拠を經典に従って証明した教証と論理的に証明した理証を経量部の立場から批判し、さらに三世実有説の解釈のうち正統とされる作用説に対する批判も行っている。サンガバドラはまず、『俱舎論』の韻文部分で述べられている理証と教証に基づき、「認識対象となって覚知を生み出すこと」を「存在」の定義とした。一方で経量部では「非存在もまた対象となって認識を生み出す」と主張された。この「存在」に関する理解の相違に基づき、「認識の対象となる過去や未来の法は存在する」と考える有部と、「過去や未来の法は認識の対象となるが非存在である」と考える経量部との対立が生じている。また、この違いは理証と教証に関する理解の相違にも大きく関与している。

第三章では、經典解釈や認識という側面から有部と経量部の対立を見た。サンガバドラはシュリーラータという経量部の論師を批判する形で三世実有説の理論を展開しており、それぞれの主張を比較して両者の長所と短所を明らかにした上で、二つの学説に対する筆者

なりの評価を与えた。

最後に、第四章ではヴァスバンドゥによる作用説批判とサンガバドラによる応答から、両者の「作用」理解の相違を探った。次に、サンガバドラは作用説で説かれる「作用」概念を「<作用>」と「機能」という二種類に分けて再定義することで、ヴァスバンドゥによる作用説批判に応答した。ヴァスバンドゥの「作用」理解に従うと法は過去から未来に向かって流れていると解釈でき、サンガバドラの「<作用>」理解に従うとヴァスバンドゥとは逆に未来から過去に向かって流れていると解釈することができる。両者の時間の捉え方の相違により、有部では経量部よりもブツダの説いた法の世界が重視されているとすることができる。よりブツダの教えを忠実に受け止めているという点で有部の思想を再評価できることを示した。

## 「空手の三様態——暴力の境界——」

安藤行宥〔言語文化専攻〕

### 〔要旨〕

本稿は空手の三つの実践様態と「暴力性」の関係について論じたものである。空手は琉球王国で生まれ、明治維新に伴う近代化の中で発展してきた武道である。そうした発展の中で、空手は古流・伝統派・フルコンタクトの三つの様態に分かれてきた。古流の空手は沖縄を中心に行われている型稽古を中心とした空手であり、基本的には組手試合を行わない。対して伝統派空手は寸止め（攻撃を相手に当てる寸前で止める）ルールによる組手試合を行う空手であり、現在ではオリンピック競技に加えらるるほどに「スポーツ」として発展してきた。伝統派の寸止めルールを批判したフルコンタクト空手は直接打撃制（実際に攻撃を当てる）の組手試合を提案し、伝統派とは異なる「格闘技」として発展してきた。

しかし、従来の空手研究でフルコンタクト空手を含むこの三様態について統一的に考察されたことはほとんどなかった。そこで、本稿ではこの三つの空手を比較しつつ、その関係についての考察を試みた。さらに「暴力性」と身体間コミュニケーションの問題を空手と接続し、領域横断的な議論の可能性を提示した。

本稿は文献や映像、そして学部時代のフィールドワークを含む実体験を横断的に分析、考察したものであり、八つの章で構成されている。序章では本稿が扱う問題を提起するとともに、使用する用語法（「型・形」や「空手・唐手」）を設定している。1章ではこれまでの格闘技に関する言説および空手に関する先行研究を検討し、問題の所在を明らかにしている。ここで明らかになる問題とは「従来の空手研究においてフルコンタクト空手を含む空手の三様態をすべて検討したものがほとんどなかったこと」と「空手の研究と空手外の問題とが接続していなかったこと」である。2章では三つ

の空手それぞれがどのような実践を行っているのかを具体的に記述したものである。伝統派空手に関しては競技規定を参考に、古流の空手とフルコンタクト空手に関してはこれまでの自身の経験を含めてその特徴を述べている。3 章ではそれぞれの空手が行っている型(形)とその意味について検討している。ここで流派・団体を基準とした「古流・伝統派・フルコンタクト」の三分類ではなく、それぞれの実践様態に根ざした「モード・コード・アンチコード」という独自の用語法を導入している。4 章では空手を内部からではなく外部から検討している。三つの空手が漫画の中でどのように表象されているかを検討し、それぞれの空手がどのようなイメージと結びついているかについて論じている。5 章では空手の近代化をめぐる言説を比較しながら検討し、それぞれの空手がどのような「暴力性」と結びつき、どのような「暴力性」と距離を取ってきたのかについて考察した。6 章ではこれまでの議論を総括しながら空手の三様態と「暴力性」の関係を整理するとともに、「暴力性」と身体間コミュニケーションの問題と空手の問題との接続を試みた。結論では本稿の内容をまとめつつ、内容に関する補足を行った。

## 「ヨーゼフ・ボイス研究 —2つの極についての考察—」

茂原 奈保子〔言語文化専攻〕

### 〔要旨〕

本論は 20 世紀を代表する芸術家、ヨーゼフ・ボイス(1921-1986)にみられる特質を、ボイスの作品に即して検討するものである。ボイスが生前から芸術家としての地位を確立し、現在に至るまで繰り返し参照されてきた要因のひとつに、「社会彫刻(塑像)」や「人はみな芸術家である」を語り、「芸術概念の拡張」を試みたことが挙げられる。そのためか、ボイスを論じる際、その姿が一種聖別化された革命的な存在として強調され、結果としてボイスによって制作された個々の造形にたいする関心や研究が後退している印象を拭うことができない。しかしボイスは 1940 年代から最晩年まで作品制作を継続しており、とくに 60 年代後半からは同時期の芸術動向と連動し、近代的な作品概念を解体していった。その一方で、物体への一貫した関心があることも明らかである。そこで本論では、ボイスの物体作品についての考察を軸に、以下 3 章構成でボイスの特質を検討することを試みた。

第 1 章では、ボイスを語る際に人物像が強調され、物体作品についての語りをみる機会が少ない要因を明らかにするため、ボイスの経歴を時系列に沿って確認し、今日的なボイス像が形成された背景を考察した。ここから、ボイスの人物像を強調する傾向は作家の生前からみることができ、ボイスの企図したことであったこともわかった。ただし今日的には、ボイス神話からの脱却の必要性が見

過ぎされているわけではなく、むしろ求められていることも確認した。しかしそのように語ろうとする際にも、ボイスの思想や概念に立脚した考察に終始し、作品に即した検討が行われにくく、作品に即して語らないことによって、より一層の人物像の強調を促していることが明らかになった。

第2章では、ボイスの多岐にわたる芸術実践に着目し、このなかでいかに作品の概念が拡張されたかを考察した。作品形式の展開を時系列に沿って確認すると、1960年代のフルクサスとの出会いが形式展開のターニングポイントになったことがわかる。これを契機とし、アクションに傾倒していったことがボイスの「ことばの人」としての側面を生み出したのだ。また、この傾向を同時期の芸術動向のひとつ、コンセプチュアル・アートにみられる「脱物質化」と重ねて検討したことにより、ボイスが物質から逸脱しようとする一方で、物体作品の制作も継続していたという一見矛盾ともとれる特徴を持っていたことが明らかになった。

第3章では、ボイスの物体作品の特徴を考察した。ボイスが複数の作品形式の実践と並行して継続的に制作していた物体作品、〈フォンド〉シリーズの作品記述と分析を行い、造形的特徴4点を挙げた。これを1960年代の芸術動向と比較し、類似点と相違点を考察することによって、外見的な特徴は極めて同時代であることがわかった。一方で多少の相違点もみられ、物体作品もまた、同時代的な側面とここからずれた側面とを持ちあわせていたことが明らかになった。

以上のことからボイスの活動に一定のずれがみられることに着目し、これが身体と物体との緊張関係によって生じたものであると考察した。このようにずれた状態は、これまで、ボイスがもつ矛盾の要素であると批判的にみられてきたが、これをずれではなく極の構造として肯定的にとらえる姿勢を提示した。さらに、身体と物体との関係を極としてとらえることによって、ボイスの人物像が強調される今日的な語りの限界を指摘できることを明らかにした。また、この二極性の背景として、作品概念の構造や、出自国ドイツの歴史との関連性についても言及した。

## 「信州の木遣りの研究 御柱祭における木遣りの音楽的特徴と類型」

田中大暉〔言語文化専攻〕

### 〔要旨〕

本論は、長野県各地の神社において斎行される御柱祭において唄われる「木遣り」という唄を採集し、音楽的観点からこれを分析して、その音楽的特徴と、類型の広がりなどを検討したものである。長野県内の御柱祭は、諏訪地域六市町村を除いても、一九八社にも上るとされ、それらの多くでは木遣りという唄が唄われる。松本市周辺に唄われる木遣りについての分類は、本論に先行する『木遣り研究報告書』（2018）と、拙論「松本市周辺の『木遣り』について 唄の音楽的特徴とその類型」（2019）において、諏訪大社の木遣りを典型例とする

「七・五単一型木遣り」と、松本市内各社の木遣りを典型例とする「七・五反復型木遣り」との二類型があることが整理されており、これを引き継いだ。また、方法論としては、善光寺（長野市）を中心に伝承される「善光寺木遣り」を音楽的観点から検討した村杉（2000）によって言及されている研究の方法論を踏まえ、大きく分けて「歌詞上の特徴」と「音楽的特徴」との二つの観点によって木遣りに対する分析を行った。

本論第二章から第四章にかけては、中信・南信・東信の三つの地域ごとに章を立て、それぞれの地域に見いだせる特徴や類型を検討した。

第二章においては、中信地域各社の木遣りを検討した。中信地域は、『木遣り研究報告書』において調査された神社八社に、本論において扱った神社五社を加え、御柱祭開催神社十八社のうち十三社の木遣りが調査されたこととなった。結果として、木曾路沿いに位置する二社において唄われる木遣りが、松本市内各社の木遣りと類似することを指摘し、松本市内各社において唄われる木遣りの類型が、木曾路方面にも広がりをもっていることを確認した。

第三章においては、南信地域各社の木遣りを検討した。本論において調査した神社十社と、『木遣り研究報告書』においてすでに調査されていた一社をあわせて、辰野町から松川町にかけて御柱祭を開催する神社二十社のうち、十一社の木遣りが調査された。その結果、辰野町においては、七・五単一型木遣りの形式によるものと、七・五反復型木遣りの形式によるものとの二類型が併存していることが明らかとなった。また、類型ごとに共通する音楽的特徴を指摘した。

第四章においては、東信地域各社の木遣りを検討した。東信地域において御柱祭を開催する神社一七社のうち一三社を調査し、特に上田盆地（一部山間地を含む）において御柱祭を開催する神社を網羅した。その結果、上田盆地（一部山間地を含む）においては、同度旋律の木遣りが唄われていることを確認した。同度の旋律という特徴は共通していたものの、形式や形態を変化させることによって、地域ごとに様々の変奏が生み出されていることを指摘した。

第五章においては、各章ごとの結論の整理と、それを踏まえた筆者の考察を述べた。松本市周辺各社の木遣りに見られた旋律上の特徴はそれぞれ薄川流域各社と、奈良井川流域各社とによって大別できることを指摘した。また、木曾郡上松町に伝承される木遣りの形式が七・五反復型木遣りにあてはまることを指摘し、この類型が木曾路方面にさらなる広がりを有する可能性を指摘した。一方、辰野町における七・五反復型木遣りの事例をもとに、七・五反復型木遣りの形成の経緯や、辰野内における唄の伝播についても考察を加えた。最後に、本論全体を通じて検討されたそれぞれの類型の広がりを地図の上に示した。

## 2020 年度修了者修士論文

---

※以下に掲載されたものは、著者より提出された修士論文ファイルより本文部分を抽出したものである。目次や付録データ等は編集の都合上、割愛した部分がある点をお断りする。(編集者)

### 楊廷筠の人間観について

He Shanshan 〔地域文化専攻〕

#### 1 明代天主教徒・楊廷筠について

##### 1.1 楊廷筠とその時代

楊廷筠 (1562-1627)<sup>1</sup> は明末における天主教 (キリスト教カトリック) 信徒である。彼は徐光啓、李之藻と並んで「中国天主教の三大柱石」<sup>2</sup> と言われる。

---

<sup>1</sup> 楊廷筠の生平については、明代に丁氏が艾儒略の口述を書きとった『楊淇園先生超性事跡』、楊 (1946) 『楊淇園先生年譜』、方 (1988) 『中國天主教人物伝』中にある「楊廷筠」という項目、鐘 (2002) 『楊廷筠—中国天主教儒者』および趙 (2007) 『耶儒柱石—李之藻 楊廷筠』などを参照した。なお、楊廷筠の生年については二つの説がある。まず、楊 (1946) p. 6 は楊廷筠の没年に関する伝記や地方誌に基づいて、楊廷筠の生年を嘉靖 36 年 (1557 年) と判断した。方 (1988) p. 126 もこの説を認めている。その一方で、鐘 (2002) p. 6 は、『萬曆二十年壬辰科進士履歷便覽』(以下『履歷便覽』と略称) を基づいて楊廷筠の生年が嘉靖 41 年 (1562 年) だと主張している。趙 (2007) p. 159 注④は、『履歷便覽』の成書時間が楊氏 (1946) の参考した伝記や地方誌よりも早く、且つ、『履歷便覽』が一次史料であるので、鐘 (2002) の主張を認めるという意見を提出した。鐘 (2002) の主張が楊廷筠の没年に関する記載に基づいた推測ではなく、一次史料の内容をそのまま反映したものであるため、私は鐘 (2002) の主張に賛成する。

<sup>2</sup> 徐光啓 (1562 - 1633) : 明の士大夫であり、礼部尚書 (儀礼・教育を司る省庁の長官) を努めた人。リッチに協力して『幾何原本』を出版した。『イエズス会と中国知識人』(2008) p. 2。李之藻 (約 1565 - 1630) : 明の士大夫であり、太僕寺少卿 (馬政を司る官庁の次官) を努めた人。天文地理に関心深く、リッチの晩年の 10 年間、科学書を口述。『イエズス会と中国知識人』(2008) p. 23 を参考した。なお、『イエズス会と中国知識人』(2008) には李之藻の生卒年に「? - 1630」

楊廷筠が生きていたのはいわゆる明の時代であり、思想的な背景について概して言えば、官学とされる朱子学が社会に浸透した時代でありながら、陽明学の誕生と流行にこそその時代の特色を見出すことができ、尚且つ、儒佛道の三教合一論の気風も流行した。岡田武彦氏<sup>3</sup>によれば、陽明没後に、陽明の心学は「良知現成派」（左派）<sup>4</sup>、「良知帰寂派」（右派）<sup>5</sup>、「良知修証派」（正統派）<sup>6</sup>の三派に分かれた。その中で、良知現成派が明末の世を風靡していた。しかし良知現成派は、岡田氏がまとめたように、「当下即現成として心の自然を尊び、工夫を無視して知解人情となり、ついに道徳を蔑視し、世の綱紀を乱すにいたった」<sup>7</sup>という弊が目立ち、いわゆる欲望を肯定する傾向があったようだ。その流弊を矯正するために、新朱子学<sup>8</sup>を立てた学派が出てくる。東林学派はすなわちその中の一つである。東林学派はより士大夫的な立場から政治の変革を主張し、魏忠賢一派の宦官政治を打破しようとするグループである。東林学派の理論は良知現成派に比べて、朱子学的な天理という儒教的理想主義である<sup>9</sup>。

---

と記されるため、ここにおける李之藻の生卒年は『李之藻集』（2018）にある「整理説明」を参考にして書いたものである。横超（1979）p. 212 はこの三人を「三傑」と呼ばれている。

<sup>3</sup> 明末における陽明の心学に関しは、岡田武彦氏（2004）の『王陽明と明末の儒学（上）』「第一章 序論」を参考した。

<sup>4</sup> 「良知現成派」（左派）の主張は、陽明のいう良知は現成であるというにあった。ここにおける「良知現成派」についての説明は岡田（2004）『王陽明と明末の儒学（上）』p. 163を引用したものである。

<sup>5</sup> 「良知帰寂派」（右派）は陽明のいう良知には虚寂の体と感発の用との別があり、陽明がわが致良知は根本を培養して生意を枝葉に達するといったように、帰寂もって体を立ててこれを用に達すること、すなわち立体達用が陽明の致良知の本旨であるとし、これによって始めて程子のいわゆる体用一源、顕微無間の主旨にも契合することができると考えた。ここにおける「良知帰寂派」についての説明は岡田（2004）『王陽明と明末の儒学（上）』p. 164を引用したものである。

<sup>6</sup> 「良知修証派」（正統派）は、陽明のいう良知が、そのまま道徳法則、すなわち天理であることをよく認識してこれを強調し、また陽明が本体即工夫とし、工夫即本体とした真精神をよく体し、陽明の致良知の本旨を伝えてあやまらなかった。ここにおける「良知修証派」についての説明は岡田（2004）『王陽明と明末の儒学（上）』p. 164を引用したものである。

<sup>7</sup> 岡田（2004）p. 25

<sup>8</sup> 「新朱子学」について、岡田（2004）は『王陽明と明末の儒学（上）』p. 26において言及された。

<sup>9</sup> 東林学派は「東林党」とも呼ばれている。ここでの「東林学派」に関しては赤塚忠ほか（1967）『思想史』大修館書店を参考した。

楊廷筠は、萬曆 7 年（1579 年）、挙人になって<sup>10</sup>、萬曆 20 年（1592 年）、進士に及第した<sup>11</sup>。その後、彼は地方官として活躍し、最後には順天府丞<sup>12</sup>に至った。科挙を受験し合格したわけなので、彼が儒学經典の四書五經について研鑽を積んだということは明らかである。それから、官僚としての楊廷筠は民が飢えないように糧食倉庫を建てることをはじめ、民のためにいろいろな有益なことをして、地方の人々に「仁侯」と称されていた<sup>13</sup>。萬曆 37 年（1609 年）、楊廷筠は上奏して減税を訴え、他の官僚の利益を侵害したために排斥され、病気を理由にして官職を辞した<sup>14</sup>。天啓 2 年（1622 年）、彼は友人である鄒元標<sup>15</sup>の推薦で「河南按察司」という官職に任命された。その後の 2 年間で、彼は「光祿少卿」「順天府丞」という職を順々に務めた。天啓 5 年（1625 年）、彼は宦官に迫害され、高齢を理由に引退した<sup>16</sup>。天啓 7 年（1627 年）、彼は会堂、墓地<sup>17</sup>を寄贈して、同年没した。

ところで、楊廷筠の故郷である杭州は、明末においても佛教の有名な中心地であった。『楊淇園先生超性事跡』<sup>18</sup>には「龔竺乾之傳者，恒以禪乘之，於是公之門，有禮僧之室」と書かれており、楊廷筠の家には僧侶がよく佛教の道理を説きに来るので、僧侶を接待する部屋が

---

<sup>10</sup> 『楊淇園先生年譜』（1946）p. 9 を参考

<sup>11</sup> 『楊淇園先生年譜』（1946）p. 12 を参考

<sup>12</sup> 『楊淇園先生年譜』（1946）p. 16 を参考

<sup>13</sup> 方（1988）p. 126 を参考

<sup>14</sup> 趙（2007）p. 182 を参考

<sup>15</sup> 鄒元標（1551 - 1624）、字尔瞻，号南皋。明代東林学派の首領の一人である。

<sup>16</sup> 趙（2007）p. 291 によると、当時、宦官の魏忠賢は東林学派と関係がある官僚を取り除こうとしたため、鄒元標の友人である楊も、もちろんその中の一人とされた、と。

<sup>17</sup> 『中國天主教人物伝』（1988）p. 138 を参考にした。また、趙氏（2007）p. 196 注③によると、現在中国杭州市中山北路 415 号の会堂は楊の出資で建てられたようだ。このほか、『中國天主教人物伝』（1988）p. 135 によると、1622 年、楊はすでに杭州老東嶽の近くにある桃源嶺麓の大方井（現在は「杭州大方井傳教士公墓」と呼ばれている）を教会の墓として寄贈し、その後、鐘鳴仁、羅如望、羅如堅、金尼閣、郭居靜などの十余名の宣教師がそこに埋葬されたようだ。

<sup>18</sup> 『楊淇園先生超性事跡』p. 1 を引用した。なお、注 1 で述べたように『楊淇園先生超性事跡』は丁氏が艾儒略の口述を書きとったものであり、楊の伝記として最初の書物である。

用意されていたと述べられている。また、『天釋明辨』<sup>19</sup>の序には「吾天會中玄扈徐相公及楊京兆初時者等、夙慧博極群書、誤入釋門久且深、因窮思、得天學而亟歸之恨晚、永歸之無貳」と張賡<sup>20</sup>が述べている。楊廷筠などは長らく佛教に誤って入信していたが、その後、天主教に出会ってかつ永遠に帰信した、という主旨である。

萬曆 39 年 4 月（1611 年 4 月）、楊廷筠は李之藻の父の葬式に出席した。かつてマテオ・リッチと交流<sup>21</sup>があった楊廷筠は、李之藻の家で再び宣教師たちと運命の出会いを果たし、キリスト教の教義についていろいろと教えてもらった<sup>22</sup>。その後、楊廷筠は天主教に関心を抱いたものの、洗礼を受けるために、まずは妾との関係を精算しなければいけないので、妾を彼女の実家へ送還した<sup>23</sup>。同年 6 月、彼は杭州でキリスト教の洗礼を受け、「彌格子」（s. Michael）という洗礼名を授かった<sup>24</sup>。その後、楊廷筠は、キリスト教の布教活動に励み、多大なる成果をあげた。彼はしばしば自費で会堂を建て、さらに南京教案<sup>25</sup>で『鵲鸞不並鳴説』などの護教書を書いた。『中国天主教人物伝』によると、当時の護教書の中では、『代疑篇』が一番広く伝えられた本である<sup>26</sup>。また、『破邪集』<sup>27</sup>には以下のようなことを述べられ

---

<sup>19</sup> 『天釋明辨』は、天主教教義と佛教教義と比較しながら佛教を批判する書物であり、楊廷筠の代表作の一つである。ここでは、『天釋明辨』の序を引用した。

<sup>20</sup> 柴田（1984）p. 48 によると、張は楊の門生であり、その感化を受けて天主教徒になった人である。

<sup>21</sup> 『楊淇園先生超性事跡』p. 1 を参考した。原文は「利瑪竇先生來賓於廷。倡明天主之道。公益習聞其說而未知悟也。」である。なお、鐘（2002）p. 67-68 は楊とリッチとの交流は 1602 年であったと推測したが、楊（2010）p. 189 は楊とリッチとの交流は約 1601 年であったと推測している。

<sup>22</sup> 『楊淇園先生超性事跡』pp. 1-2

<sup>23</sup> 趙（2007）p. 187 を参考した。

<sup>24</sup> 『中国天主教人物伝』（1988）p. 127

<sup>25</sup> 万曆 44 年（1616 年）に明朝側の官僚が天主教および宣教師を排斥するという教案を発起した。それは天主教が伝来してきた以来の初めて遭遇した教難であり、「南京教案」と呼ばれている。ここでの解釈は趙（2007）p. 187 を参考した

<sup>26</sup> 『中国天主教人物伝』（1988）p. 134

<sup>27</sup> 『聖朝破邪集』『誅夷論略』p. 283。ここで引用したのは『聖朝破邪集』に収められている「誅

ている。「其書譯入華地不能偏閱，侍奉崇禎八年利妖之遺毒，艾儒略輩入丹霞送餘有『天主實義』『聖水紀言』『辯學遺牘』『鸞鵠不與鳴說』『代疑篇』諸妖書等」と。つまり、当時、艾儒略<sup>28</sup>が江西に行った時に持っていた5冊のキリスト教関連の書籍の中では、楊廷筠の著作が三冊（『聖水紀言』『鸞鵠不與鳴說』『代疑篇』）も占めていたのである。彼の著作は布教活動に多大な影響を与えたと考えられる。

## 1.2 研究の目的

儒学の歴史において「本性」に関する議論は、極めて重要な位置づけを与えられる。ここで土田健次郎氏の『儒教入門』<sup>29</sup>を参考にして具体的に言えば、「性善説」<sup>30</sup>、「性悪説」<sup>31</sup>、「性善悪混説」<sup>32</sup>および「性三品説」<sup>33</sup>という四つのパターンがあるようだ。宋代に至って、

---

### 夷論

略」という文章の一部であり、作者が（明）林啓陸である。なお、明末において、佛教の関係者が天主教に対して激しく批判していた。『聖朝破邪集』はそれらの批判の言論を収める本であり、崇禎12年（1639年）に初刻され、明清の宗教歴史を研究する際において非常に重要な書物である。

<sup>28</sup> 艾儒略 (Julio Aleni), イタリア人の宣教師である。明末において、彼は中国福建省での宣教活動に多大な貢献を与え、「西來孔子」と呼ばれていた。(ここでは「艾儒略」『中国天主教人物伝』(1988) pp. 185-197 を参考した。)

<sup>29</sup> 土田健次郎 (2011)『儒教入門』pp. 92-96「性説」という項目を参考した。

<sup>30</sup> 「性善説」: 孟子の有名な学説である。性は善であることから道徳的教化によって感化される可能性を言い、力による霸道ではなく徳によって統治する王道の提唱の基礎になっている理論である。なお、ここでの「性善説」に関する説明は土田 (2011)『儒教入門』p. 93 を参考したものである。

<sup>31</sup> 「性悪説」: 荀子のもので有名である。人間が生まれつきのままでは禽獣のようになってしまうから、後天的努力によって自己を向上させていくことを唱える説である。なお、ここでの「性悪説」に関する説明は土田 (2011)『儒教入門』p. 93 を引用したものである。

<sup>32</sup> 「性善悪混説」: 前漢末の揚雄 (前 53-18) の『法言』に見え、性には善と悪が混ざっているとするものである。その善なる部分を伸ばし、悪なる部分を矯正するということなのである。なお、ここでの「性善悪混説」に関する説明は土田 (2011)『儒教入門』p. 94 を引用したものである。

<sup>33</sup> 「性三品説」: すでに漢代にあったが、有名なのは唐の韓愈の「原性」である。これは性には性善、性善悪混、性悪の三段階 (三品) があり、圧倒的多数は中間の性善悪混であるから、その人々を儒教の教説で善へ導くことを説くをいうものである。なお、ここでの「性三品説」に関する

朱子が『孟子』『論語』および『礼記』の一節であった「大学」「中庸」を「四書」として集成し、徹底した「性善説」を採用した。後の明代において、朱子学の「性即理」に対抗して、陽明学は「心即理」を唱え、儒教における「性説」をさらに発展させた。「心即理」は「性即理」よりもさらに「性善説」を徹底したものであるが、この二つのキーワードのどちらにも「理」という語が使用されていることから、宋明理学において本性論の根幹は「理」にあるということが分かる。

このような宋明理学の本性論に対し、キリスト教の理解では、われわれは天主に靈魂を賦与されて、人間として生まれてくるとされる。靈魂は、我々が万物より優れている所以であり、人間の本質である。また、肉身の滅びることに対して、靈魂は永遠不滅な存在であり、死後において報いを受ける主体となっている。つまり、靈魂は人間の本質として、現世に成した善悪および来世の行先にずっと関わっているものである。そのため、キリスト教の人間観を論ずれば、靈魂そのものに着眼点を置かなければならない。

ところで、中国にとって外来宗教であるキリスト教の「靈魂論」は、当時の儒教、いわゆる宋明理学における人間観にはなかなか相容れないところが多いようである。たとえば、宋明理学の場合において、人間の本性は「理」である。それに対して、キリスト教から見れば、「理」は他の者に依存して存在するもの（いわゆる依頼者）である以上、それは人間の本性ではない、靈魂こそが人間の本性である（後に詳しく論じる）。では、明末の中国人キリスト教信者である楊廷筠はそうした差違を如何に受け止めていたのであろうか。楊の「人間観」を探究するならば、彼の「靈魂観」は決して看過できないものだとなしは考えている。

本稿では、士大夫の楊廷筠の人間観、とりわけ人性に対する彼の理解のなかで、当時の宣教師の説いた教義との「ズレ」や「変容」とを考察してみたいと思う。

### 1.3 先行研究の概括

これまで、先行研究において、楊廷筠の天主教受容の在り方や天主教信仰の思想史的意味が中心的に解明されてきた。ただ、彼はそもそも宋明理学の学者であり、佛教へ傾倒した経験がありながら、晩年においてキリスト教信仰を受容した経緯があるため、楊廷筠の思想総体を、決して簡単な一言でまとめることはできない。従来の研究では、楊廷筠の代

---

る説明は土田（2011）『儒教入門』p. 94を引用したものである。

表著作である『天釋明辨』『代疑篇』『代疑續篇』をめぐって、彼が天主教を受容した経緯（歴史的な事実）や、彼の天主教受容の在り方や天主教信仰の思想史的意味が解明されてきたが、さらに、彼の思想における佛教の影響を分析した研究もある<sup>34</sup>。まず、楊廷筠に関する代表的な先行研究として、鐘鳴旦（Nicolas Standaert）<sup>35</sup>の『楊廷筠—明末天主教儒者』、趙暉<sup>36</sup>の『耶儒柱石—李之藻 楊廷筠』という二冊がある。『楊廷筠—明末天主教儒者』は楊の人生経歴、および彼の思想をめぐって論じられたものだが、そこでは、彼の人間観におけるキリスト教信仰と儒教思想との葛藤は詳しく述べられていない。『耶儒柱石—李之藻 楊廷筠』は楊の人生の経歴（歴史的な事実）に重きを置いて、楊の思想に関する叙述は不十分である。

また、楊に関する中国語の学術論文は主に、楊の天主教受容の在り方という観点から彼を思想史的に位置づけようとする傾向がある。たとえば、張曉林は「儒耶互動的詮釋」<sup>37</sup>において、楊がキリスト教信仰と儒教思想とをうまく結び付けた結果として、彼は、イエズス会士の伝えてきたキリスト教でもなく、また従来の儒教とも異なる思想を作り出したと指摘した。それに対し、賈慶軍は「論楊廷筠思想之矛盾性」<sup>38</sup>において、楊がキリスト教信者でありながら儒教思想の影響も残しているため、彼の思想には矛盾があると指摘した。賈氏の指摘に従えば、楊はキリスト教思想と儒教思想との分岐をうまく噛み合わせることができなかつたことになる。ただし、これらの先行研究においては、儒教なのかキリスト教なのかという「分類」に重きが置かれているため、楊廷筠の「人間観」そのものについて詳細な分

---

<sup>34</sup> 「四大耶？五行耶？四行耶？—楊廷筠辨儒釋耶元素論」「天堂地獄與輪回：明末天主教視野中的耶佛比較」「晚明佛耶對話的個案研究：楊廷筠」、いずれの著者も張曉林である。

<sup>35</sup> 鐘鳴旦（Nicolas Standaert）（2002）『楊廷筠—明末天主教儒者』社會科學文獻出版社。これは聖神研究中心によって中国語に翻訳されたものである。原典：『Yang Tingyun, Confucian and Christian in Late Ming China』, E. J. Brill, 1988。

<sup>36</sup> 趙暉（2007）『耶儒柱石—李之藻 楊廷筠』浙江人民出版社

<sup>37</sup> 張曉林（2008）p. 242：「楊廷筠卻素樸地進行了儒耶互補或綜合。他通過這種互補和綜合，表達出一個既不同於傳教士所傳的基督教，又不同於其傳統的儒家思想的新思路。」

<sup>38</sup> 賈慶軍（2009）p. 77。原文は「楊廷筠的思想凸顯出兩面性：一方面他對儒家思想的情感和眷戀使他通過各種方式為儒家學說辯護，並時常用儒家思維方式或內容解釋天主教思想，極力要保持儒家思想的成分；另一方面，天主教思想的魅力又使他接受了其某些完全新異的觀念。在他接受某些天主教思維方式和思想內容時，他還對某些儒家觀念進行了批判。矛盾性成為楊廷筠思想的特徵。」

析を行うことは少なかった。この点には、大きな不満が残る。

次に、楊廷筠に関する日本語の学術論文は、楊廷筠の代表作である『天釋明辨』『代疑篇』『代疑續篇』をめぐって、彼の天主教受容の在り方や天主教信仰の思想史的意味が解明されてきた。市来<sup>39</sup>（1984）は楊廷筠の天主に対する理解を分析し、楊が様々な儒教用語を用いるが、彼の主観においては、そのことはかならずしも儒教思想への共感や宣揚を意味するものではない、と指摘した。柴田（1986）は楊の人間観に対して、「晩年の廷筠は、常々修道士たちと交じえて天学の奥旨を窮明することによって、彼らの抱いていた天主教思想を忠実に受容し、これに従いながら自らの人間理解を再構築していたと言えよう」<sup>40</sup>と指摘した。さらに、葛谷<sup>41</sup>（1992）は楊の天主教信仰と士大夫としての彼の抱いている社会意識とを連結しながら、楊の奉教の生涯は中国思想におけるカトリックの受容とも、カトリシズムの中国思想の受容とも言えるものだと評価した。播本（2016）<sup>42</sup>は楊の万物一体論をめぐって分析し、楊の「理」観が明末清初期における「理」に対する捉え方・考え方・力点の置きどころが異なると指摘した。日本の研究をまとめていえば、おおむね楊廷筠のキリスト教信仰の在り方を肯定する傾向が強いが、彼の人間観に関しては十分に論述されていない嫌いがある。また、中国語の研究が楊の思想における儒家思想の痕跡を重視することと比べて、日本語の研究は楊の思想におけるキリスト教的な理解に重きを置いた傾向があると言える。そのため、日中における楊の研究は、結論づけに異なる傾向が提示されてきただろうと私は考える。このような二つの言語圏の研究状況の相違を見定め、それぞれの長所を活かし短所を改めることを、本論文は目指している。

#### 1.4 本論文の構成

本論は、まず、来華の宣教師はどのような人間観を中国の知識人に伝えてきたのかということ进行分析してみたい。次いで、諸論を参考にしながら、楊の代表作である『代疑篇』に即して、彼の人間観を概観し、とくに靈魂に対する彼の認識に着眼点を置き、それと宣教師の述べた靈魂観とを比較しながら分析していきたい。さらに、その両者においてどのような

---

<sup>39</sup> 市来（1984）p. 101

<sup>40</sup> 柴田（1986）p. 57

<sup>41</sup> 葛谷（1992）pp. 172 - 171

<sup>42</sup> 播本（2016）p. 117

「ズレ」が生じているのか、もしくはどのような変容が起きていたのか、ということについても解明していきたい。このような作業により、楊廷筠の人間観をさらに掘りさげて解明することができると考えている。

## 2 マテオ・リッチの説いた人間観

### 2.1 人間とは

楊の人間観を分析する前に、まずは当時の宣教師がどのような人間観を中国人に伝えてきたのか、ということをはっきりさせたい。また、その人間観にはもともと中国社会に根を下していた儒教の人間観とどのような類似点、もしくは齟齬が存在するのか、という事情を概観する必要がある。当時の宣教師といえば、マテオ・リッチ（利瑪竇）をはじめ、ジュリオ・アレーニ（艾儒略）、ニコロ・ロンゴバルコニディ（龍華民）<sup>43</sup>などのイエズス会士が中国の宣教活動に活躍していた。その中で、マテオ・リッチは初代の中国布教長であり、彼の書いた『天主実義』<sup>44</sup>が当時一番流布されたカテキズムである。当時の宣教師の説いた人間観を解明することから言えば、『天主実義』は格好の討論材料となるであろう。まず、人間という存在について、マテオ・リッチは以下のように述べた。

人には魂と魄とが備わっています。両者が完全に備わっていてこそ生きているのです。死ねば、その魄は変化散滅して土に帰りますが、その魂は永遠不滅です。<sup>45</sup>（人有魂魄、兩者全而生焉。死則其魄化散歸土、而魂常在不滅。）

また、

---

<sup>43</sup> ニコロ・ロンゴバルディ（龍華民、1559 - 1654）：リッチ後任の中国布教長。『イエズス会と中国知識人』（2008）p. 24 を参考した。

<sup>44</sup> 『天主実義』：中国人と西洋人の対話形式による天主教の教理問答。『イエズス会と中国知識人』（2008）p. 88 を参考した。なお、本稿における『天主実義』の引用について、日本語の方は柴田訳（2004）が訳した『天主実義』を引用したものであり、中国語原文の方は朱維錚（2001）が編集した『利瑪竇中文著譯集』にある「天主實義」という項目を引用したものである。

<sup>45</sup> 柴田訳（2004）p. 80

人には二つの面があります。一つは「外なる人」といい、これは身体と言います。もう一つは「内なる人」、これは靈魂のことです。この両者を比較すると、「内なる人」が尊いのです。<sup>46</sup>（人固有二：曰外人，所謂身體也。曰内人，所謂魂神也。比此二者，則内人為尊。）

マテオ・リッチによれば、人間というものには、内なる精神的な存在としての「魂」と外なる肉身的な存在の「魄」との二つのものが備わっている。この両者の位置づけから言えば、内なる魂は肉身より重要であるようだ。

そもそも、ここで述べられている「魂」「魄」とは、中国古来の伝統概念であり、人間を構成する二種の基本的要素として知られている。中国では、古代からすべてのものは「気」と呼ばれる一種の生命エネルギーによって成るものとされる。そこでは、人間が生きている時は精神を司る気としての「魂」と身体を司る気としての「魄」とが結合しているが、死ぬば両者は分離して魂は天に昇り魄は地上にとどまるとされている<sup>47</sup>。

次に人間の本性について、マテオ・リッチの『天主実義』における説明を引用しておこう。

そもそも本性というものはほかでもありません、それぞれの物の種類ごとの本体（本質）にほかなりません。<sup>48</sup>（夫性也者，非他，乃各物類之本體耳。）

また、

ヨーロッパの学者は人[の本性]について、「これは生[魂]と覚[魂]とを備え[た上に]、「道理を推論することができるものである」と説いています。「生[魂]」ということで鉱物と区別され、「覚[魂]」ということで植物と区別され、「道理を推論」ということで鳥獣と区別されます。（中略）人は前のことによってその後のことを推しはかつて明らかにしたり、現れていることによって隠れていることを明らかにしたり、すでに分かっ

---

<sup>46</sup> 柴田訳（2004）p. 163

<sup>47</sup> ここでの「魂魄」に関する解釈は『中国思想基本用語集』（2020）p. 170の「魂魄」という項目を参考した。

<sup>48</sup> 柴田訳（2004）p. 233

ていることによってまだわからないことに到達したりします。[これが]人をその種類として定義するものであり、人自身を他のものから区別するものです。これこそが人の本性なのです。仁義礼智 [という人の徳性] は、道理を推論する [という本性の] 後に備わるものです。道理というものは、他のものに依存して存在する類のものであり、人の本性ではありません。<sup>49</sup> (西儒説人、云是乃生覺者、能推論理也。曰生、以別於金石。曰覺、以異於草木。曰能推論理、以殊乎鳥獸。(中略) 人也者、以其前推明其後、以其顯驗其隱、以其既曉及其所未曉也。故曰能推論理者、立人於本類、而別其體於他物、乃所謂人性也。仁義禮智、在推理之後也。理也、乃依頼之品、不得為人性也。)

マテオ・リッチは、「道理を推論することができる」ことが人を他のものから区別する指標であり、それを所謂「人性」(人の本性)であるとみなした。ここで言及された「生魂」「覺魂」はアリストテレスに起源をもつ「三魂説」に関わり、明末キリスト教において儒教の万物一体論<sup>50</sup>と佛教の輪廻説を批判する時にしばしば持ち出される言説である。三魂とは、草木の生魂、禽獣の覺魂、人間の靈魂というものを指すが、人のみが有する靈魂は、生魂と覺魂とを兼ねており、この二者よりも優れた存在で、道理を推論することができるものであるとマテオ・リッチは『天主実義』で述べている<sup>51</sup>。そもそも、「靈魂」は理性的アニマの訳語として、スコラ学では、人は栄養摂取と成長の能力としてのアニマ(アニマ・ヴェジタビリス)しか持たない植物、これに加えて感覚、欲求の能力としてのアニマ(アニマ・アニマリリス、あるいはアニマ・センシビリス)しか持たない動物とは異なり、理性の能力としてのアニマ(アニマ・ラショナルリス、あるいはアニマ・インテレクティヴァ)をも賦与されているために、地上で最も貴い存在だと捉える<sup>52</sup>。思うに、マテオ・リッチの述べた人間の本性たる「能論理」とのことは靈魂の働きを指していると考えられる。

さらに、マテオ・リッチは、「理」そのものはそれ自体で存在することができるのではな

---

<sup>49</sup> 柴田訳(2004) p. 233

<sup>50</sup> 「万物一体論」とは朱子学・陽明学の中心の学説。「あらゆる存在は、一つの身体を共有し合うような関係にある」とする考えのこと。『中国思想基本用語』(2020)「万物一体」p. 193

<sup>51</sup> 柴田訳(2004) pp. 80-81。また、柴田(2004) p. 100 注(18)によると、この三魂説、古くはアリストテレスの『靈魂論』に見えるようである。

<sup>52</sup> ここでの「靈魂」に関する説明は『世界哲学史5』(2020) pp. 127 - 150 の第5章「イエズス会とキリシタン」を参考した。

く、他のものに依存してそのものとなるものであって、そのようなものは人間の本性ではないと述べた。マテオ・リッチはこのように、「理」と「靈魂」とは全く別ものであり、「能論理」は本性たる「靈魂」の働きではあるものの、「理」それ自体を本性とみなすことはできないと考えていた。ここで言及された「理也、乃依頼之品」ということについて、リッチは以下のように述べた。

そもそも、万物は二種類に分けられます。それ自体で存在するものと他の者に依存することのできるもの、例えば天地や鬼神や人間、動物や植物や鉱物、四元素（火・土・空気・水）のようなものがそうですが、これは前者に属するものです。それ自体で存在することができるのではなく、他のものに依存してそのものとなるもの、たとえば五常の徳、五つの色、五つの音、五つの味、七つの情のようなものがそうですが、これは後者も属するものです。（中略）この二種類を比べてみますと、それ自体で存在するものは先にあり、価値の高いものです。他のものに依存して存在するものは後にあり、価値の低いものです。（中略）中国の学者や文人が理を説明する際には、[理には]二つの面があると説いているだけです。人の心にある場合と事物にある場合とです。事物の在り方が人の心にある理と合致してこそ、その事物は真実であるということが出来ます。人の心が事物にある理を究明して、知識を十全なものにすることができたならば、これは「物に格る」（事物の理に窮め至る）というのです。この両面から見れば、理は言うまでもなく他のものに依存して存在するもので、どうして万物の根源でありえましょう。<sup>53</sup>（夫物之宗品有二，有自立者，有依頼者。物之不特別體以爲物，而自能成立，如天地、鬼神、人、鳥獸、草木、金石、四行等是也。斯属自立之品者。物之不能立而托他体以爲其物，如五常、五色、五音、五味、七情等，是也。斯属依頼之品者。（中略）比斯兩品，凡自立者，先也、貴也。依頼者，後也、賤也。（中略）中国文人學士，講論理者，只謂有二端，或在人心，或在事物。事物之情，合乎人心之理，則事物方謂真實焉。人心能窮彼在物之理，而盡其知，則謂之格物焉。據此兩端，則理固依頼，奚得爲物原乎？）

万物は、それ自体で存在するものと他の者に依存することのできるもの（自立者）と、それ

---

<sup>53</sup> 柴田訳（2004） pp. 53-54

自体で存在することができず、他のものに依存してそのものとなるもの（依頼者）というように二種類に分けられる。「理」は後者に属する。なおかつ、マテオ・リッチは同書の第二節<sup>54</sup>において、「理」は「無靈無覺」だと述べ、その靈妙さや知性の持つことを否定した。このように、理は依頼者であり、靈妙さや知性の持たない以上、万物の根源ではなく、人間の本性でもないと言われる。マテオ・リッチは、宋代以来の儒教における理気世界観およびそれと直結している性即理という議論を否定したことになる。また、柴田（1988）は、リッチを始めとする宣教師らが「理」に対して有していた見方を以下のように指摘した。

リッチは人間の本性は「能く理を推論する」点にあり、朱子学で性の内実とされる仁義礼智＝理は人性ではないと断言している。イエズス会士によれば、理はそれ自体で存立する「自立者」ではなく、他のものに依存する属性としての「依頼者」であり、靈覺を有するものではないということになる。当然、理を万物の根源・規範と見なす朱子学的立場には真向うから反駁を加えている。彼らによれば、理は天主が物を創造する時に賦与するところの靈覺なき法度であって、靈魂こそがその理を推論明弁する主体なのである。<sup>55</sup>

柴田（1988）の指摘に従えば、宣教師にとって、朱子学の仁義礼智＝理は他のものに依存する属性としての「依頼者」であり、靈覺を持たない法度である以上、キリスト教の言う人性ではなく、それは逆に、人性たる靈魂によって推論される対象にほかならないようだ。つまり、宣教師であるマテオ・リッチにとって、朱子学の仁義礼智＝理は、われわれの本性が内包するものではなく、本性の推論対象にほかならないことになる。

まとめていえば、人間には靈魂と肉身とが備わっており、靈魂そのものが「道理を推論することができる」以上、その能力が人を他のものから区別するものであり、「人性」（人の本性）である。「理」そのものは依頼者でありながら、靈妙さや知性の持たない以上、万物の根源ではなく、人間の本性でもないとリッチは考えていた。

## 2.2 善悪について

---

<sup>54</sup> 柴田訳（2004）p. 57

<sup>55</sup> 柴田（1988）p. 99

第一章で紹介したように、中国に於いて人の本性が議論される場合、それが「善」なのか「悪」なのかという観点から議論されることが多かった。では、人の本性は善なのか悪なのか、ということについて、マテオ・リッチはどのように考えていたのであろうか。

人の本性の本質と実態について論じるならば、どちらも天主がうみだしたもので、道理を根本としますから、共に愛すべき欲すべきものであり、元来善であって[そこに]悪はありません。その[本性の]働きについて論じるならば、[それはその本性を具有する]個人によるものです。個人には愛すべきものがあつたり、憎むべきものがあつたりします。その行為が異なれば、その働き [の結果]としての善と悪は定まることがありません。これは感情によるものです。そもそも本性が発動するところ、病気でもない限り、必ず道理に聞き従い、節度に違ふことなく、善でないものはありません。しかし、感情というものは本性の末端です。時として偏り病むことがあるものです。<sup>56</sup> (若論厥性體及情、均為天主所化生、而以理為主、則俱可愛可欲、而本善無惡矣。至論其用、機又由乎我。我或有可愛、或有可惡、所行異、則用之善惡無定焉。所為情也。夫性之所發、若無病疾、必自聽命于理、無有違節、即無不善。然情者、性之足也、時著偏疾者也。)

人の本性は天主に由来する以上、元来善であるが、本性の一部にある情欲によって行動すれば、その行動が善であるかどうか定まるところがなくなるとマテオ・リッチは述べた。ここでは本性たる「善」とその働きによる後天的な行為との関連性が示されてきた。また、

もし善なる者とは、その本来の状態を回復した者にほかならない、と言うのであれば、すべての人は生まれながらにして聖人ということになり、どうして「生まれながらにして知っている者がいる」と、「学んで知る者がいる」という区別があると言えましょうか。もし徳とは自分から新しく知[って得られ]るということではなく、自分がすでに持っているものに立ち返ることだと言うのであれば、失ったこと自体が大きな罪を犯したことであり、今、回復したところで大きな功績とするには足りないことです。ですから、善には[性と徳という]二つのレベルがあるということを当然認識しなければなり

---

<sup>56</sup> 柴田訳 (2004) pp. 234-235

ません。性の善は、良善（生まれながらに備えている善）であり、徳の善は、習善（修練によって得られる善）です。そもそも良善とは、天主がもともと与えている本性としての徳の善であって、私の努力によるものではありません。私の努力によるものとは、自分で修練して徳を積んで得られた善にほかなりません。二、三歳の幼児は親を愛しますが、鳥獸でも親を愛します。仁者であるか不仁者であるかと問わず、普通の人は赤ん坊が井戸に落ちようとするのを見た瞬間に憐れみの心を起こします。これらはいずれも良善に過ぎません。鳥獸や不仁者に何の徳がありましょう。正義と知ってただちに行うというのは、まさに徳です。[正義を]行うことができなかつたり、正義と知ることができなかつたりすると、徳を完成することができません。<sup>57</sup>（設謂善者惟復其初，則人皆生而聖人也，而何謂有生而知之，有學而知之之別乎？如謂德非自我新知，而但返其所已有，已失之，大犯罪，今復之，不足以為大功，則固須認二善之品矣。性之善，為良善。徳之善，為習善。夫良善者，天主原化性命之徳，而我無功焉。我所謂功，止在自習積徳之善也。孩提之童愛親，鳥獸亦愛之。常人不論仁與不仁，乍見孺子將入於井，即皆怵惕，此皆良善耳。鳥獸與不仁者，何徳之有乎？見義而即行之，乃為徳耳。彼或有所未能，或有所未暇視義，無以成徳也。）

リッチは「良善」と「習善」とを分け、前者は生まれつきの本性たる善であり、後者は後天の学習によって身につけた善だとしている。なおかつ、良善は天主に賦与された本性たる徳であり、われわれの個人の努力によるものではないため自らの功績でもない。後天的な修練によって身につけた徳の善こそがわれわれの功績になるものだ。リッチはここで「愛親」「怵惕」を個人の功績と見なしておらず、人間が「怵惕」をもっているとしても、それは天主に由来するものである以上、個人の徳ではない、と述べた。そもそも、「孺子將入於井，即皆怵惕，此皆良善耳」<sup>58</sup>とは『孟子』に淵源するものだとみられる。『孟子』「公孫丑上」には、

人にはすべて他人に対する同情心があるという理由は、こうである。今、ここに人がおるとする。突然、子供が井戸に陥入ろうとするのを見れば、みなびっくりしいたましく

---

<sup>57</sup> 柴田訳（2004）pp. 237-238

<sup>58</sup> ここでの「怵惕」について、柴田訳（2004）は『天主実義』p. 269 注（21）において、同じくそれが『孟子』に由来すると解釈している。

思い、かけよって助けようとするだろう。(所以謂人皆有不忍之心者、今人乍見孺子將入於井、皆有怵惕惻隱之心。) <sup>59</sup>

と述べられ、「怵惕惻隱之心」はいわゆる忍びない心であり、「仁の発端」<sup>60</sup>だとされる。『四書章句（下）』において、「怵惕惻隱之心」は「思つて得たのではなく、勉めて中つたのではない。」<sup>61</sup>とも解釈されている。つまり、子供が井戸に陥入ろうとするのをみれば、憐れみの心を起こすことは後天的学習によって身につけたものではなく、生まれつきのものだとされている。リッチからすれば、「怵惕」のような生まれつきものはすべて天主が賦与したものである以上、われわれ自身の「功績」ではないようだ。

次に、人間というものには靈魂と肉身とが備わっていると考えられていたが、その両方の関係に対して、リッチは次のように述べた。

私たちの本来の靈魂は貴重であるというだけでなく、身体の主宰であるのです。靈魂を修めれば、身体も整えられるのです。靈魂が完成すれば、身体も完成しないことはないです。<sup>62</sup>（吾儕本體之神，非徒爲精貴，又爲形之本主。故神修即形修，神成即形無不成矣。）

つまり、靈魂と肉身は主従関係にあると考えているわけである。また、

人の魂[すなわち靈魂]だけが身体の主宰となることができ、自己の意志のままに従うものです。ですから、意志がある方向に向かえば、身体の力もその方向に向かうのです。

（獨人之魂，能爲身主，而隨吾志之所縱止，故志有專向，力即從焉。）<sup>63</sup>

要するに、リッチは、靈魂は身体より重要な位置づけを与えられ、身体を左右する主宰能力

---

<sup>59</sup> 『四書章句（下）』「孟子」（1987）p. 149

<sup>60</sup> 『四書章句（下）』「孟子」（1987）p. 150。原文は：「惻隱之心。仁之端也。」

<sup>61</sup> 『四書章句（下）』「孟子」（1987）p. 149

<sup>62</sup> 柴田訳（2004）p. 241

<sup>63</sup> 柴田訳（2004）p. 84

を持つと考えているのである。身体は靈魂を支配する余地などなく、ただ靈魂に従うのみとされているところから、靈魂の持っている主宰性が確認できる。では、靈魂はどのように身体を支配しているのだろうか。

有形の身体には、耳・目・口・鼻・手足の五つの機能があつて、外部と交わり感覚します。無形の靈魂には三つの機能があつて、外界と交流します。記憶と知性と意志と言います。およそ見たり聞いたり食べたり触れたりして捉えた像は、身体の五つの器官から靈魂に到達し、靈魂は記憶によって倉庫に収めるように受け止め、忘れないようにします。その後、あることを明らかにしようと思ったら、すぐに記憶の中にある像を知性によって取り出し、その実体を明確に調節して、それが道理に適っているかどうかを判断します。それが善であれば、意志によってそれを愛し求め、悪であれば、意志によってそれを憎み恨みます。思うに、知性は是を知り非を知るもので、意志は善を喜び悪を憎むものです。この三つの機能が動いてこそ、物事をうまく成就することができるのです（中略）もし知性が真実に到達できず、意志が善を得られなければ、二つの機能は保持できず、靈魂は病み衰えてしまいます。<sup>64</sup>（有形之身，得耳、目、口、鼻、四肢五神，以交覺于物。無形之神，有三司以接通之，曰司記含，司明，司愛欲焉。凡吾視聞啖覺，即其像由身之五門竅，以進達于神，而神以司記者受之，如藏之倉庫，不令忘矣。後吾欲明通一物，即以司明者，取其物之在司記者像，而委曲折衷其體，協其性情之真于理當否。其善也，吾以司愛者愛之，欲之。其惡也，吾以司愛者惡之，恨之。蓋司明者，達是又達非。司愛者，司善善又司惡惡者也。三司已成，吾無事不成矣。（中略）若司明不得真者，司愛不得好者，則二司者俱失其養，而神乃病餒。）

身体は外界を感覚するものであり、靈魂は外界と交流するものである。また、身体の感覚で捉えた像は「記憶」によって収められ、後に「知性」によって取り出されて道理に適っているかどうかを判断され、「意志」によってそれを愛し求めたり憎み恨んだりする。「記憶」「知性」「意志」は靈魂の持つ三つの機能である。三者において、「知性」は「道理に適っているかどうかを判断」するという役割を担っており、後の「意志」による行動に直接的な影響を与えらると思われる。

---

<sup>64</sup> 柴田訳（2004） pp. 242-243

要するに、マテオ・リッチは人間の本性を論ずる際に、身体を支配するという靈魂の主宰性を強調したうえで、人が善か悪かの行為をなす責任を人自身の靈魂に帰すると考えていたのである。では、以上の問題について、楊廷筠は、どのように考えていただろうか。

### 3 楊廷筠の人間観

#### 3.1 人間という存在

楊廷筠の人間観を解明するうえで、そもそも人間はどのような存在であると彼が認識していたのか、ということをもとにまとめてみたい。楊は『代疑篇』において、以下のように述べた。

天主は人を生み、人に二つのものを賦与した。一つは肉身である。風寒・暑湿によって発症することがあるが、それは「身の病」である。もう一つは靈性である。[身外にある]世俗[的な功名や利益など]、肉身[自体の欲望]、[および内外いずれにおいても人を迷わせる]魔鬼という三仇によって発症することがあるが、それは「心の病」である。(天主生人、付有二分。一分爲肉身、風寒暑濕能中之、是爲身病。一分爲靈性、世俗、肉身、魔鬼三仇能中之、是爲心病。) <sup>65</sup>

人間が天主に賦与されたのは靈性<sup>66</sup>と肉身である。身体は風寒、暑湿などによっていわゆる

---

<sup>65</sup> 『代疑篇』pp. 622。「三仇」：カトリックの専門用語。マテオ・リッチの著作である『畸人十篇』には「吾於世有三仇焉，本身其一，世俗其二，鬼魔其三。三者同盟，以害我矣。本身者，以聲色臭味，以怠惰、放恣、蟪蛄，閻溺我於内矣。世俗者，以財勢功名，戲樂玩好，顯侵我於外矣。鬼魔者，以倨傲魅惑，誑我眩我，内外伐我，則我於其間，亟於防守，迫於抵拒，自不遑暇息矣。」と述べられている。『畸人十篇』（2001）p. 482

<sup>66</sup> 楊は『代疑篇』においてしばしば「靈魂」「靈性」という二つの語を使っている。柴田（1984）は、「靈魂（靈性）」「靈性（靈神、靈魂、性靈）」という表現を使っている。ただ、『代疑篇』を全体的に読めば、楊は肉身に言及するたびに「靈性」という表現を使い、生魂・覺魂を言及する時には「靈魂」を使っているように私には思われるのだが、「靈性」「靈魂」のいずれも、人間の持つ論理推論能力のような精神的な特性を指す。おそらく、楊にとって、人間そのものをほかの生き物と区別するときには、三魂説に関わる「靈魂」という用語がふさわしく、人間そのものの内実を説明する際には、肉体と本性たる「靈性」との組み合わせで説明することが適切に思われたのであろう。

体の病気を発症することがある。それに対し、霊性は、世俗的なもの、肉身の欲望、および魔鬼によって影響され、心の病気を発症することがある、と楊は述べた。彼は、さらに、この肉親と霊性の関係を船と船長の比喩を用いて説明している。

両者ははっきりと区別されるものであるが、知らない人は、この両者を一つのもので誤認する。天主教では、いくつかの比喩を用いて説明される。肉身は船のようなもので、霊性は船長のような存在である。船は船長を乗せるが、船長が船を棄てれば、船はぼろぼろになる。[また]肉身は家のようなもので、霊性は[その家の]主人のような存在である。家は主人をかばうものであるが、主人が亡くなると家は崩れていく。これらは二物であり、もとより合わさることもできるし、分かれることもできる。合わされば生まれ、分かれば死に至る。[しかし、]世の人はただ[その二物を]一つのものとして認識しているので、あたふたと過ごしたまま、一生をかけて肉身だけを重視し、逆に最も尊貴な霊性を放り捨ててしまうのだ。まるで船長を捨てて船を奉るようなものであり、[また]主人を遺棄して家のために命を捧げるようなものであり、何とも哀れなことである（二者截然不相混亂、不知者、誤認爲一。西教則設爲多喻、身如舟、性如長年、舟載長年、長年去而舟亦隨散矣。身如屋、性如主人、屋庇主人、主人亡而屋亦就頽矣。是二物原可合可分、合則生、分則死。世人惟認做一物、故忙忙碌碌、一生只照顧肉身、而至尊至貴之靈性、反撇却一邊、猶之舍長年以奉舟、棄主人而殉屋、豈不哀哉。）<sup>67</sup>

楊によると、人間というものは、霊性と肉身が合わされば生まれ、分かれば死に至るようだ。この両者の位置付けについては、霊性は「至尊至貴」であり、肉身より重要な位置づけを与えられた。だが、われわれ人間はいつも「至尊至貴」なる靈魂を疎かにし、肉身だけを重視してこの一生を送ってしまう。楊はここでまず人間が靈魂を軽視することを批判した。また、靈魂と肉身との区別について、楊は以下のように述べた。

人間と禽獣とが同じくするものといえば、ただ肉身その一つであり、霊性は（その同じくす

---

<sup>67</sup> 『代疑篇』 pp. 622-623。ここにおける「船と船長」との比喩について、神崎繁氏（2008）は『魂（アニマ）への態度』において、明末清初の来華宣教師らの書いた文書に見られる「船と船長」との比喩をめぐって詳しく分析した。

るものに)含まれていない。所謂靈性とは、物事を見るだけではなく、なおかつ、見ているものは何なのか、そのなかにどのような道理を具有しているのか、および私が向き合っているこの物事において、従うべきか逆らうべきか異なる判断が求められる状況を分別する。

(この点からすれば光を)照らすものと(事物の道理に)すべて透徹するものとは、その持ち前が大いに異なる。口や耳(のような感覚器官)においても同じ道理である。禽獸は覺魂を持つ(点からいえば)、人間と同じである。(禽獸は)靈魂を持たない(点からいえば)、人間と異なっているのだ。まさしく、人間は「形」(形体)と「神」(精神)とが混ざって一つになっていて、要するに「人」(的要素)と「物」(的要素)とが混ざって一つにならざるを得ないため、學術における誤りはすべてここに原因がある。さらに、以下のような学説がある。精神と形体とは、この二者の本体が判然としてそれぞれ二つのものであり、作用(主導性)からいえば、二者がお互いの君主になる(ことができる)。なぜ「判然としてそれぞれ二つのもの」だと言えるのだろうか。形体とは血と氣質[との総合体]であり、精神とは実体のない靈的なものである。形体は嗜欲であり、精神は道理に合致しよう[とする]。形体は濁ったものであり、精神は澄み切った存在である。形骸は一方向にしか向かわないが、精神は様々に変化する。(このように)この両者は同一視することができないものである。「二者がお互いの君主になる(ことができる)」とはどういうことだろうか。例えば、凡夫は、肉体が精神を使役し形体に服従させると考えるため、形体が(精神の)君主となる。その結果、[凡夫は]悪類になり、生きれば禽獸と同じようになり、死ねば地獄に帰する。君子は、靈性が形体を使役し精神に従うようにさせるため、精神は(肉体の)君主になる。その結果、君子は最終的に善類になり、生きれば聖賢であり、死ねば天国へ行く人になる。両者の違いは大きいけれども、それぞれが互いの君となり臣となるため、一見すると違いがないように見える。そのため、人は誤ってそれらを一つのものと考えてしまうのである。(人與禽獸同之、皆肉身之一分、靈性不與焉。所謂靈性、不徒見色、且別所見為何色、色中所具為何理、及我處此色者、有可否從違之不齊。此與一照而俱盡者、其分大不同也。推之口耳等皆然。禽獸有覺魂、故與人同。無靈魂、故與人異。正緣人混一形神、究竟必混一人物、學術大繆、皆原於此。然又有說、神之與形、其體判然二物、其用遞相為君。何謂判然二物。形血氣、神虛靈。形嗜欲、神義理。形滯濁、神昇清。形一往、神萬變。此不可得同者也。何謂遞相為君。如凡夫認定肉軀、役神以從形、則形為君、流為惡類、生同禽獸、死歸地獄者是也。君子認定靈性役形以隨神、則神為君、究成善類、生為聖賢、死為天人者是也。二之相去遠矣、而遞為君臣、

頗似不分、故人誤以為一耳。) <sup>68</sup>

楊によると、人間と禽獣とが同じくするものといえば、いわゆる肉身・覚魂を持つことである。ただ、禽獣が靈性・靈魂を持たない点からいけば、禽獣と人間とは異なってくる。楊によれば、靈性は事物を単に見るだけではなく、見ているものは一体どういうものなのかを分別して、その事物に即して義理を明弁する働き・能力である。彼は、以上のような理解にもとづき、靈性とは事物の道理を推論するものであり精神的な存在であり、人間性の本質として、人間がほかのものから区別される所以だと理解している。

また、ここでの「形」とは「形体」「形骸」という意味であり、すなわち肉身のことを指す。また、「神」は「精神」という意味であり、すなわち靈性のことである。肉身は血と氣<sup>69</sup>が凝り固まって形作られたものであり、しかも嗜欲という特性をもち、濁ったものである。それに対して、靈性とは実体がない靈的なものであり、澄み切ったものである。要するに、肉身とは血気の総合体であり物理的な存在であり、靈性とは事物の道理を推論するものであり精神的なものであるというのが、楊の理解である。凡夫は精神を形体に服従させようと使役し、君子は形体を精神に従うように使役する。つまり、楊廷筠の理解においては、肉身が靈性を使役する可能性もあって、二つの可能性の存在が悪と善が分かれる分岐点になる。

賈(2009) <sup>70</sup>は、このような肉身と靈魂との二者がお互いの君主になることができるということに対して楊が明らかに反対している、と指摘した。しかし、この段落の文脈を全体的に見ると、「形骸と靈性とは常に一つの物となる(形神總是一物)」という言い方に対して、楊は、この二物が明らかに異なっているが、人間が「靈性」的な判断か、「肉身」的な欲望か、のいずれかに従って行動を行い、靈性と肉身とは相互影響が存在するため(靈性に従って欲を克服する、あるいは靈性が肉身の欲によって影響される可能性がある)、

---

<sup>68</sup> 『代疑篇』 pp. 625-626

<sup>69</sup> 「血」も「氣」も、中国伝統医学で、身体の構成要素として考えられている。『岩波哲学・思想事典』(1998) pp. 298-299によると、中国的存在論において氣は宇宙に充滿する微物質であり万物を形成し、生命や活力を賦与するものだようである。さらに、中国医学において、氣は呼吸作用を通して身体を出入りし、経絡に沿って体内を周流すると述べられた。

<sup>70</sup> 賈(2009) p. 76。原文：「對於這種將肉體和靈魂同等對待、遞相為君的觀點，楊氏顯然持有反對態度。」

人にその両者を一つのもので捉えさせてしまい、両者の区別が出来かねるようになる、と  
いうように説明していると、私は考える。楊は「神之與形，其體判然二物，其用遞相為  
君。」との言い方に対して「反対している」わけではなく、靈性と肉身とがそのような関  
連性を持つことこそ、われわれがその二物を一つのもので誤認しやすい理由である、  
と彼は強調しているのではないだろう。そして、この点に楊廷筠の人間観の特色がある、  
と私は考える。

### 3.2 楊の人間観における靈性・靈魂について

われわれ人間の持つ「至尊至貴」なる靈魂について、楊は以下のように述べた。

天主は靈性を人に与えた。(靈性は)もとより極めて光明なものであり、さらに光明(な内  
実)において万理をすべて内在していた。故に、仁義礼智の性という。天主から賦与された  
ものは、我がもとより具有しているものである。聖經<sup>71</sup>には明德といい、儒者はそれを良知<sup>72</sup>  
という。不善なものは一つでも人に賦与されていないのだ。後天的な不善はみな人の自ら  
作り出したものである。肉体を重んじる(ばかりで)、真の本性を大事にせず、世間の風習  
を重んじる(ばかりで)、至尊(至高の主宰者)に賦与されたものを大事にしていないせい  
だ。(天主以靈性付人、原是極光明之物、光明中萬理皆有。故云、仁義禮智性也。天主所與  
我者、我固有之也。聖經謂之明德、儒者謂之良知。何嘗有一不善賦在人身、後來之不善皆人  
所自作。重形骸、不重真性。重世間習尚、不重至尊賦予。) <sup>73</sup>

人の「靈性」は天主から由来したものですべて善であり、そこには万理が含まれている。  
しかし、善なる靈性をもっても、われわれが常に善を行うということは保証されていな  
い。人間は生まれた後に、みずからの作為によって、不善なこと、すなわち悪というもの  
を作ってきたとされている。言い換えれば、悪というものは形骸と世俗を重んじ真性を軽  
視するところ、いわゆる「自尊」によって作られてきたものだと考えられている。この箇  
所には、天主に賦与された靈性——先天的な「善」と、人間の「自作」(自らの作為)に

---

<sup>71</sup> 「明德」との表現は、聖書を指すようにも見えるが、おそらく『大学』のことであろう。

<sup>72</sup> 「良知」との語は、孟子に淵源するが、陽明学の「良知」説を意識しているであろう。

<sup>73</sup> 『天釋明辨』p. 366

よって生じられてきた「不善」——後天的な「悪」との対立が示されている。

また、楊の言い方に従えば、「理」そのものは天主から賦与されたものであり、本来的に我々の性に内在するものであることになる。さらに、『孟子』のなかで「この仁義礼智が、外から我々に与えられるのではなく、もともと具有しているものである。(仁義禮智、非由外鑠我也、我固有之也)」<sup>74</sup>、「人が学習によらず、よくすることのできるものは良能による。思考によらず、知ることのできるものは良知による。(其人之所不學而能者、其良能也。所不慮而知者、其良知也)」と<sup>75</sup>述べられている。朱熹は、仁義礼智を「性」と捉え、天賦の理としている。<sup>76</sup>思うに、天主に賦与された、万理の内在する「靈性」を「仁義礼智」「良知」と楊が表現するのは、この二者を踏まえたのだろうと考えられる。

ところが、宣教師のマテオ・リッチは、我が本性の善を「良善」であり、後天の学習によって身につけた善を「習善」だと表現している<sup>77</sup>。ただし、楊の述べた「仁義礼智、性也」、すなわち仁義礼智が性だという言葉について、前述のように、リッチは仁義礼智に信を加えた五常の徳、および理は、他のものに依存して存在するもの、いわゆる「依頼者」というものだ<sup>78</sup>とのべた。

仁義礼智 [という人の徳性] は、道理を推論する [という本性の] 後に備わるものです。道理というものは、他のものに依存して存在する類のものであり、人の本性ではありません。<sup>79</sup> (仁義礼智、在推理之後也。理也、乃依頼之品、不得為人性也。)

マテオ・リッチの「仁義礼智 [という人の徳性] は、道理を推論する [という本性の] 後に備わるものです」という「理」観と、楊廷筠の「(靈性は) もとより極めて光明なものであり、さらに光明 (な内実) において万理をすべて内在していた。故に、仁義礼智の性という」という言い方の間には、大きなズレが存在すると考えることができる。楊の「仁

---

<sup>74</sup> 湯浅幸孫ほか訳 (1971) p. 257

<sup>75</sup> 湯浅幸孫ほか訳 (1971) p. 295

<sup>76</sup> 柴田訳 (2004) p. 268。日本語訳者の柴田 (2004) によって書かれた注解を参考した。

<sup>77</sup> 柴田訳 (2004) p. 237

<sup>78</sup> 柴田訳 (2004) p. 53

<sup>79</sup> 柴田訳 (2004) p. 233

義礼智「良知」が性であるとする表現を、キリスト教の文脈におけば、キリスト教徒の側から見て違和感を覚えざるを得ないものとなるはずである。

また、朱熹が『大学』に書いた注釈の表現にもかなり類似しているところがあると思われる。ここでは、先行研究を踏まえて簡単にまとめる。

明德とは、人が天から得た所のものであり、虚靈不昧で、しかも衆理を具へ、万事に應ずるものである。ただ氣稟に拘はれ人欲に蔽はれると、時として昏まされるのである。しかしながら、その本体の明は、未だかつて息むことはないのである。(明德者。人之所得乎天。而虚靈不昧。以具衆理而應萬事者也。但為氣稟所拘。人欲所蔽則有時而昏。然其本體之明則有未嘗息者。)<sup>80</sup>

以上は朱熹が『大学』に書いた注釈の一部である。ここでの「明德」はそもそも『大学』の冒頭にある「大学之道、在明明徳」<sup>81</sup>に見られるように、「明德」とは「全ての人が生まれながらに天から受けた、天の道理と同じ輝かしい徳」<sup>82</sup>というものである。朱熹の解釈によると、天が人に賦与したものであり、万理を具有し万事に対応するものであるが、氣稟によって制限されたり、人欲によって隠れされたりして、「明德」は時に昏迷することがあるようだ。ここでの「氣稟」は「先天的気質」と解釈されている<sup>83</sup>。朱子学において、天が人に命じたものは理であるから、もともと本性は善であって悪はないが、人にさまざまな不揃いがあるのは、ただ氣稟が同じでないからだ<sup>84</sup>。この点に関し、鐘(2003)<sup>85</sup>は、次の点を指摘した。①楊の言う「靈性」は万理が内在していて、それは朱熹の理解した「明德」とほとんど

---

<sup>80</sup> 『四書集注(上)』「大学」(1988) p. 351

<sup>81</sup> 『四書集注(上)』「大学」(1988) p. 351

<sup>82</sup> 矢羽野(2016) p. 33

<sup>83</sup> 『四書集注(上)』「大学」(1988) p. 351 において、日本語訳者栗原圭介の書いた解釈を参考した。

<sup>84</sup> 佐藤訳(1996)『朱子学の基本用語—北溪字義訳解』p. 63。『北溪字義』は、朱熹の高弟である陳淳が記した一種の「朱子学辞典」であり、朱子学を理解するうえで大変有益なものである。

<sup>85</sup> 鐘(2003) p. 183。中国語訳の原文：楊廷筠の“靈性”，包容萬理，與朱熹的“明德”，虚靈不昧，涵具眾理，幾乎一致。再者，楊氏認為罪過是人重形骸所致，也接近于朱熹的說話，後者認為是人為氣稟所拘及人欲所蔽之故。更重要的是，朱熹以為“明德”是天之賦予，而楊廷筠則認為天主賦予人靈性，二者十分相近。

ど一致するようである。②「不善」は、人が形骸を重んじるところに由来するものであると楊廷筠は考えており、それは朱熹の「氣稟所拘、人欲所蔽則有時而昏」という言い方に近似している。③楊は「天主が人に靈性を賦与する」と述べ、朱熹は「明德は天に由来するもの」と考えた。鐘（2003）の指摘に従えば、士大夫である楊は、「儒家における非人格的な天」を「キリスト教における天主」によって取替え、人は天に賦与された「靈性」を受け取ったが、氣質や人欲によって覆われてしまい、その結果、悪が生じるのである、という言い方をしていることになる。ただ、市来（1984）<sup>86</sup>は「これは儒教の用語を借りつつも、人に対する「天」の超越性を強調する所にその主意があることが見て取れる。彼にとって、「上帝」と所与の「靈性」とは同一のレベルで語ることはできないものとしてある」と指摘した。鐘と市来とでは、楊廷筠評価に大きな相違が見られることが分かる。

楊は、悪というものは形骸と世俗を重んじ真性を軽視するところによって作られてきたものだと考えるのだが、さらに、

靈神が司るのは、仁義禮智という天道であり、その大部分が形骸と相反するものである。形骸にとって都合がよいところは必ず義理の落ち着かないところである。義理にふさわしいのは、必ず形骸にとって好ましくないものである。故に、聖人はしばしば形骸を疎遠にし、（形骸に）自専できないようにさせる。血氣<sup>87</sup>を制御して、気ままにできないようにさせる。すなわち、天主が豪傑に対し、重大な任務をまかせようとするとき、必ずまずその人の精神を苦しめ、その筋骨を疲れさせ、その肉体を餓え苦しませ、行動の際にむやみに動けないようにし、その徳性を堅固にさせて、できないことを多くさせる<sup>88</sup>。（靈神所司、仁義禮智天道、大都與形軀相反。形軀之所便、必義理所不安者也。義理之所宜、必形軀所不樂者也。故聖人每外形骸、俾不得自専。制血氣、俾不得過逞。即天主於豪傑、將降大任、必先勞筋骨、餓體膚、行弗亂其所為、以堅其徳性、而增其不能。）<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> 市来（1984） p. 95

<sup>87</sup> 注 71 にも解釈したように、「血」も「気」も、中国伝統医学で、身体の構成要素として考えられている。

<sup>88</sup> 湯浅幸孫ほか訳（1971）「孟子」 p. 288。原文：「故天將降大任於是人也、必先勞其筋骨、餓其體膚、空乏其身、行拂亂其所為。所以動心忍性、增益其所不能。」

<sup>89</sup> 『代疑篇』 pp. 570-571

霊神の司るものは、仁義禮智という天道であり、その大部分が形骸と相反するものである。楊はこのように、霊性と肉身とは対立している以上、人間は形骸に自専させないように制御すれば、「至尊至貴」たる霊性の主宰性を維持でき、善をなしてよい報いが得られる、と述べた。このように、霊性そのものの本来の在りかたは「不善」がなく、形骸を重んじさえしなければ、霊性の主宰性を保つことができる。つまり、彼の理解に従えば、我々がもし本性たる霊性の主宰性を保つことができるならば、それに従って行動して「不善」を行うはずない、ということになる。また、「為善」について、楊は以下のように述べた。

天国は福善の場所である。人間は死後において天国へ昇ることを欲するのであれば、生前に善を積むことの他に、何の努力も必要ない。善（を行うこと）は区別がある。（行為を為す際に）利益がわが形骸に関わっていれば、（外面的に善であったとしても）必ずしも善とはみなさない。利益がわが心性に関わっていれば、それは真の善である。（心性にのみ従って）明察して「是」にいたれば、その善は真である。（中略）赤子が井戸に入ろうとしていけば、這いつくばってでも駆け付け救おうとすることは、善事である。この機会に（赤子の）親に取り入ろうとか、名声を得ようとか、悪評を避けようとかいう理由で（それを行うので）あろうか。（その場合、）親に取り入ろうとし名声を得ようとし悪評を避けようとするのが、「動因」に他ならない。幸福と恩恵を祈り求めて（それを行うの）であらうか。（その場合、）幸福と恩恵を祈り求めることこそが、「動因」である。他念が一切無く、ただ（他者の苦境を）痛みあわれむことだけで、本心が自然と発出して、それを押しとどめることができないから（それを行うの）であらうか。（その場合、）本心が自然と発出して押しとどめることができないことこそが、「動因」である。これは「良心」である。これ（良心）に<sup>よ</sup>因って善を行うことこそが、「真の善」と称されるべきである。（天堂福善之所、人欲死後升天堂、舍在生積善、無可置力矣。然善有辨焉、凡利益涉自己形骸、未必為善。利益自己心性、乃為真善。辨而至是、善斯真矣。（中略）見赤子入井、匍匐往救、此善事也。為納交要譽惡聲乎。納交要譽惡聲、即因也。為祈求福澤乎。祈求福澤、即因也。別無他念、止為怵惕惻隱、本心自發、不容已乎。本心自發不容已、即因

也、此良心也。因此為善、可稱真善。) <sup>90</sup>

人間は天国へ昇るため、生前において善を行うことが必要とされる。心性のみにしてがって真の善を行うことができる。赤子が井戸に入ろうとしていれば、這いつくばってでも駆け付け救おうとすることは、本心が自然と発出した「怵惕惻隱」によつての行動であり善事である。楊はここで、『孟子』に由来する「怵惕惻隱」の心を言及した。ただ、マテオ・リッチの述べたことと異なり、楊は生まれつきの「良善」と後天的修練によつて身につけた「習善」とを区別しておらず、「怵惕惻隱」のような心性に関わるものでされれば、それを真の善と見なした。思うに、楊は本来善である人間の本性を發揮することを重視していることがよく明らかにしてきただろう。

#### 4 結論

修士論文では、宣教師であるマテオ・リッチの人間観と比較することによつて、士大夫でありかつキリスト教徒である楊廷筠の人間観をさらに一層解明しようと試みた。人間は、天主に靈性と肉身とを賦与され、生まれた後の自らの作為によつて功罪を積む。後に天主はその功罪を判断根拠にして、人間の死後の行先を決める。靈性は本来善であるが、もし人間が「至尊至貴」たる靈性を重視するのではなく、靈性と対立する形骸を重視する、所謂「重形骸、不重真性（形骸を重んじて、真性を重んじず）」であるならば、悪を為すこととなる。人間が本来具有している本性たる靈性にしがって行動すれば、「不善」を行うはずがないと楊は考えた。また、リッチが善を生まれつきの「良善」と後天的修練によつて身につけた「習善」と区分し、「習善」の方が個人の功績と見なした。それに対して、楊はそういう区分をせず、本心によつて為すのであれば「真の善」だとのべた。思うに、リッチが後天的修練を重視することと異なり、楊は本来善である人間の本性を發揮すること、すなわち儒家の立場を重視していただろう。楊の人間観には、神の超越性および人間の優位性というようなキリスト教的な人間観も確かに含まれている。しかし、彼の、靈魂と理との関連性に対する理解や人間が本心によつて行った行動を真の善と見なすこと

---

<sup>90</sup> 『代疑續篇』 pp. 20-21

ができるという認識を見れば、楊の人間観は、一代目の中国の布教長であるマテオ・リッチの伝えた教義との「ズレ」が存在する。士大夫としての楊は晩年においてキリスト教に入信したが、宣教師の説いた教義をそのまま受け入れたのではなく、長い間に身についた儒教的な教養でキリスト教思想と格闘した結果として、人間の内実たる霊魂に関する彼の理解には、やはり儒教の「性即理」という人間観の痕跡が濃厚に存していると、私は考える。従来の研究は楊が儒家の道統を脱出したか否か、忠実なキリスト教信徒か否かという「分類」に重きを置いて彼の位置づけを検討していたが、このように宣教師の説いたものと比較することによって、彼の思想の内実がさらに解明できたと考える。さらに、当時の中国の知識人がキリスト教信仰を受け入れる時に、もともと自分自身に身につけていた伝統的な教養とキリスト教信仰との間で、中国知識人が「(儒教のこの点を) 守りたい」部分、もしくはキリスト教信仰のほうが儒教よりも中国人の興味関心や共感を引き起こした部分、を解明する際に、楊の思想は格好の事例となってくるだろう。これまでは、『天主実義』と比較することを通して、楊の人間観を分析してきたが、他の中国の奉教士人やヨーロッパから来た別の宣教師が霊魂についてどのように説明したのか(『性學概述』『靈言蠡勺』など)を含んでおらず、楊の人間観に関するヨーロッパ側の先行研究なども詳しく検討していなかったため、考察には不十分な点が存していることは事実である。今後はこれらの視点から研究をさらに深く掘り下げて、進めていきたいと思う。

#### 【引用原典】の一覧

楊廷筠(明)『天釋明辨』『天主教東傳文獻』(臺灣學生書局, 1965年)所収

楊廷筠(明)『代疑篇』『天主教東傳文獻』(臺灣學生書局, 1965年)所収

楊廷筠(明)著『代疑續篇』(フランス国立図書館に所蔵されている。出版年と出版社は不明である。この論文では以下のサイトで閲覧できるものを利用した。Url:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90064758/f4.item> 閲覧日:2020年12月20日)

朱維錚編(2001)「天主実義」『利瑪竇中文著譯集』pp. 1-102 復旦大学出版社

柴田篤訳(2004)『天主実義』平凡社

#### 【参考文献】の一覧

#### 【日本語】

- 赤塚忠ほか（1967）『思想史』大修館書店
- 伊藤邦武ほか（2020）『世界哲学史 5』ちくま新書
- 市来京子（1984）「中国人天主教徒・楊廷筠をめぐって」『東洋学集刊』第 51 号 pp. 90-105
- 横超慧日（1979）「明末佛教と基督教との相互批判」『中国佛教の研究（第三）』法蔵館
- 岡田武彦（2004）『王陽明と明末の儒学（上）』明德出版社
- 岡本さえ（2016）『イエズス会と中国知識人』山川出版社
- 神崎繁（2008）は『魂（アニマ）への態度』岩波書店
- 葛谷登（1992）「奉教士人楊廷筠（上）」一橋研究第 17 卷第 1 号（通巻 95 号）pp. 162 - 186
- 葛谷登（1992）「奉教士人楊廷筠（下）」一橋研究第 17 卷第 3 号（通巻 97 号）pp. 167 - 192
- 佐藤仁訳（1996）『朱子学の基本用語—北溪字義訳解』研文選書 64
- 鈴木由次郎ほか訳（1987）『四書集注（下）』明德出版社
- 鈴木由次郎ほか訳（1988）『四書集注（上）』明德出版社
- 柴田篤（1986）「楊廷筠の思想形成に関する一考察——楊廷筠の人間観について」『中国哲学論集』. pp. 48 - 65 九州大学中国哲学研究会
- 柴田篤（1988）「明末天主教の靈魂観——中国思想との対話をめぐって」『東方学』第七十六輯 pp. 94 - 107 東方学会
- 土田健次郎（2011）『儒教入門』東京大学出版会
- 播本崇史（2016）「楊廷筠の「万物一体」論：『代疑篇』第四の問答を中心として」『東洋学研究』第 51 号 pp. 99-121
- 廣松渉ほか編（1998）『岩波哲学・思想事典』岩波書店
- 矢羽野隆男（2016）『大学 中庸』角川ソフィア文庫
- 湯浅幸孫ほか訳（1971）『大学・中庸・孟子』筑摩書房 \* 「孟子」の部分を参考した。
- 湯浅邦弘編（2020）『中国思想基本用語集』ミネルヴァ書房

#### 【中国語】

艾儒略口述 丁志麟（明）著『楊淇園先生超性事跡』（早稲田大学に所蔵されている『代疑編』の後半に所収されている。出版年と出版社は不明である。この論文では以下のサイトで閲覧できるものを利用した。

Url:[http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko08/bunko08\\_d0274/bunko08\\_d0274.html](http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko08/bunko08_d0274/bunko08_d0274.html)  
 閲覧日：2020年9月8日）

- 方豪 (1988) 『中國天主教人物傳』 中華書局
- 賈慶軍 (2009) 「論楊廷筠思想之矛盾性」 『北方論叢』 (第 214 期) pp. 74-77
- 李之藻 (明) 鄭誠輯校 (2018) 『李之藻集』 中華書局
- 夏瑰琦編 (1996) 『聖朝破邪集』 建道神學院
- 楊秀 (2010) 『明末儒家基督徒楊廷筠之耶儒融合思想探析』 基督教文化學刊 ( 2010 年 02 期) pp. 187-196
- 楊振鐸 (1946) 『楊淇園先生年譜』 商務印書館
- 趙暉 (2007) 『耶儒柱石—李之藻 楊廷筠』 浙江人民出版社
- 張曉林 (2008) 「儒耶互動的詮釋」 『甘肅社會科學』 (2008 年 05 期) pp. 239-242
- 張曉林 (2016) 「天堂地獄與輪回： 明末天主教視野中的耶佛比較」 『普陀學刊』 (2016 年 00 期) pp. 241-264
- 張曉林 (2014) 「晚明佛耶對話的個案研究：楊廷筠」 『普陀學刊』 (2014 年 00 期) pp. 267-278
- 張曉林 (2009) 「四大耶？ 五行耶？ 四行耶？—楊廷筠辨儒釋耶元素論」 『蘭州大學學報(社會科學版)』 (2009 年 06 期 ) pp. 26-31
- 朱維錚編 (2001) 「畸人十篇」 『利瑪竇中文著譯集』 pp. 437-500 復旦大学出版社
- 鐘鳴旦 (Nicolas Standaert) (2002) 『楊廷筠—明末天主教儒者』 社會科學文獻出版社\*これは聖神研究中心によって中国語に翻訳されたものである。原典：『Yang Tingyun, Confucian and Christian in Late Ming China』, E. J. Brill, 1988

## 2020 年度修了者修士論文

---

※以下に掲載されたものは、著者より提出された修士論文ファイルより本文部分を抽出したものである。目次や付録データ等は編集の都合上、割愛した部分がある点をお断りする。(編集者)

### サンガバドラの三世実有説

百瀬留美〔地域文化専攻〕

#### 序論

ブッダにはじまる仏教は、彼の死後、彼の教えを伝承する弟子たちによってインドに広く伝えられた。仏弟子たちはブッダの教えを「経」(経典)にまとめ、生活上の規則を「律」(戒律)にまとめた。

やがて仏教教団はブッダが定めた戒律の解釈をめぐって分裂への兆しを見せはじめ、最初に上座部と大衆部に分裂すると、その後 18 から 20 の部派にまで分裂した。発生した諸部派はその部派ごとに「論」——アビダルマを作り、ブッダの教えを体系化していく。こうして経・律・論の三蔵から成る仏教聖典が成立した。このうち、「論」に相当するアビダルマという語については江島(1988)の解説が参考になる。

原初的には「法について」(abhidhamme)を意味する副詞的表現であった。その場合も「律について」(abhivinaye)と併置されることが多い。そしてこの観念は「法についての議論」(abhidhama-kathā)という複合語となり、さらに「法」からの独立性が意識されて「アビダルマ」という単独の名称が名詞として使用されるようになる。それと同時に経・律・論の三蔵で最後に位置する「論蔵」が成立し始めて、部派仏教の確立を見る。「論蔵」の原語は少なくともこの時点では「アビダルマ蔵」である。そしてこの場合に「アビダルマ」は「法についての研究」を意味する<sup>1</sup>。

ところが、各部派の教義が出家修行者たちにより洗練されていくなかで、仏教へ直接的な参加を渴望する一部の部派勢力は在家信者と相携えて自らを「大乘」と呼び<sup>2</sup>、新しく大乘経典を作成するようになる。それ以降、仏教には伝統的なブッダの教えに立脚する部派仏教(小乗仏教)と、新しい大乘経典の考えに立脚する大乘仏教とが併存する状況が続く。やがて、

---

<sup>1</sup> 江島(1988) p.162

<sup>2</sup> 三枝(1983) p.6

インドでは仏教が消滅するものの、その教えは南伝仏教・北伝仏教としてアジア世界に広められた。

#### 有部教義の再評価

以上のインド仏教の展開史のなかで、これまでの研究はどちらかといえば大乘仏教に比重が置かれてきた。それは、この大乘仏教の基盤を確立した思想家・ナーガールジュナ(龍樹、150-250年頃)の空の思想などに研究者の関心が向けられてきたからである。彼は、小乗は煩惱を抑えてさとりに至ることだけを目的とする声聞縁覚の道であり、対する大乘は涅槃に積極的な意義を認めて自利・利他の両面をみたす菩薩の道であるとした。つまり大乘仏教の方を小乗仏教よりも優れたものと考えていた<sup>3</sup>。

しかし思想史的に言えば、小乗仏教——これは大乘仏教の側から投げかけられた蔑称であるが——は、大乘教学の基礎あるいは前駆としての意義を持っている。とりわけ部派を代表する説一切有部(Sarvāstivāda、以下「有部」と呼ぶ)の学説は、大乘仏教からの批判対象となる側面があると同時に、その一部は大乘仏教の基本学説として継承されてもいる。例えば、大乘仏教の唯識の教義を学ぶためには俱舎学(有部の教義の学問)を長年学ぶ必要があるとも言われる。つまり、大乘仏教を研究するためにも、その基盤となる小乗仏教の研究を行うことには十分に意義があると認められてきた。

また、一色(2020)などによる近年の研究では、これまで大乘仏教の批判対象として思想的に低い評価が与えられた有部の教義は再評価すべき内容をもつことが指摘されており、研究の面でもアビダルマ思想の再評価が進んでいる<sup>4</sup>。

本論文では、アビダルマ思想全体の再評価と同様に、アビダルマ思想の一つである三世実  
有説に関しても再評価されるべきであることを論じる。三世実有説とは、「仏教で説かれる  
五蘊<sup>5</sup>などの法(存在要素、dharma)<sup>6</sup>は、過去・現在・未来の三世にわたって恒常的に存在す

<sup>3</sup> 三枝(1983) pp.45-46

<sup>4</sup> 一例として、若手のアビダルマ仏教の研究者により『対法雑誌』(2020年3月創刊)が作られ、研究がなされていることが挙げられる。インド仏教全般の研究により大乘仏教を大衆に広めた権威である木村(1968)や、特にヴァスバンドゥの生い立ちについて詳細に論述した Collet Cox(2004)、有部の思想全般を論述した櫻部(1988)などがアビダルマの研究を行っている。

<sup>5</sup> 人間の存在を構成する色(物質)・受(感覚)・想(表象)・行(意志)・識(意識)のこと

<sup>6</sup> 「法」については櫻部(1988)の説明が参考になるため、以下要約する。法(ダルマ)の語は、ここでは、寄り集まってあらゆる存在を構成するところの存在の“要素”あるいは“因子”とでも言い表すべき観念を指して用いられる。さらに、法はもの(「色」)二種と、ころ(「心」)一種と、心の作用(「心所」)四六種と、ものとも心ともいえぬ関係・属性・能力などを表わす一類(「心不相応行」)一四種に分けられる。「無為」の「法」として別類の三種を数えることで「五位七十五法」となるが、ここでは「無為」は有為ではないため「法」には加えられないとする。存在の要素たる有為の「法」七二種は共に以下三つの性質を持つ。一つ目は刹那滅性であり、因によって未来の領域から現在に現れ出て、次の刹那には必然に過去の領域へ去り、一刹那以上は持続しない性質である。二つ目は三世実有性であり、法は現在において現れては消えるように見えるが、「現在に現れ来たる前に(存在している)」という意味で三世に渡って存在

る」<sup>7</sup>という有部に特徴的な理論である<sup>8</sup>。

このような三世実有を説いた有部に対し、法が現在のみ存在することを主張したのが経量部(経部、Sautrāntika)という部派である<sup>9</sup>。この経量部という名称は、有部に対抗して経典を重視することを主張したことに由来しているが、第三章で詳述するように有部もまた経典を重視しており、その名称が有部との決定的な違いを表すわけではない。むしろ思想内容から比較すれば、有部は伝統仏教の考え方を守り抜く保守的な立場であるのに対して、経量部の方は大乘仏教につながる思想であり、経典を自由に解釈していることが分かる。つまり、経量部やそれに続く大乘仏教において有部の理論は批判されるが、ブッダの言葉を軸として展開された理論であることを見落とすべきではない。

この論文の目的は、大乘仏教に比べてあまり研究がなされてこなかったが、思想史上で重要な位置を占め、独自の理論体系を持つ有部の思想を再評価することにある。有部は代表的な理論である三世実有説を説く際に、「法が現在のみ存在する」と主張する経量部を論敵として議論を進めていることから、本論文では主として有部と経量部の思想を比較していく。経量部からの批判とそれに対する有部の応答を読み解き、両者の時間概念を比較することで、経量部では主観的な時間を捉えているのに対し、有部では主観よりも法の実在を意識していることが指摘できる。彼らはブッダの説く法の世界に生き、ブッダの言葉をより忠実に受け止めているという点で、最終的に有部の思想が評価できることを示す。

#### 資料と先行研究の状況

そのための資料として、有部を代表する論師であるサンガバドラ(衆賢、5世紀頃)が作成した『順正理論』を参照する。『順正理論』作成の意図は、有部の理論を定式化し『俱舍論』

---

し、法それ自体の特性は三世に渡って保持されているとされる。三つ目は因果性であり、すべての法は因たる諸々の法によって果として現在に生ぜしめられ、自らもまた因となって果たる諸々の法を生ぜしめるという性質である。(Cf.櫻部 1988, pp.205-206)

<sup>7</sup> この三世実有説は「一切は無常である」とするブッダの教えとは一見矛盾しているように思えるが、有部の論師たちの考えでは、そこに矛盾は無いとされる。なぜなら不変の存在要素(法)が未来から現在、現在から過去へと移行することこそが有部にとっての「無常」だからである。(Cf.岩田 2008, p.11)

<sup>8</sup> 三世実有説に関しては、「三世において法は実有である」という解釈と、「過去・現在・未来＝三世＝法は実有である」とする解釈の二種類が存在する(那須 2011, pp.37-28 註1)が、本論文では前者の立場を取る。三世は法そのものではなく、しかし法とは別に独立して存在するのでもない。常に存在している法を区別した仮の存在(あるいは名称としての存在)が「世」とであるとみなす。法なくして三世は存在せず、三世と関係の無い法もまた存在しない。(Cf.佐々木 1974, p.268)

<sup>9</sup> 経量部については御牧(1988)を参照。また「経量部」という呼称については、現在「経部」が正しいのではないかという議論がある。部派仏教における対立する二つの立場として、まず sautrāntika がある。これは、「sūtra(経典)に従う者たち」という意味である。より正確に言うならば「経を『根拠』にする者たち」という意味になり、このことから「経部」よりも「経『量』部」の方が正しいという主張がある。これに対して、経部という呼称が伝統的であって「経量部」は漢訳文献では見られないという指摘もあるが、この論文では「経量部」で統一する。

を作成したヴァスバンドゥ(世親、4世紀から5世紀頃)の主張が、有部よりもむしろ経量部的な思想であると批判することを通して、有部の正当性を立証することにある。『順正理論』は、もとはサンスクリット語で書かれた文献であるが、漢訳(玄奘訳)の文献(八十卷)のみ現存しており、この玄奘訳の文献に依拠せざるを得ないのが現状である。一色(2020)によれば、そもそも『順正理論』のサンスクリット原題さえも定かではなく、さらに玄奘訳『大唐西域記』や真谛訳『婆藪槃豆法師伝』において言及されている『随実論』、『俱舍論』が『順正理論』を指すと推測されるが、それらの伝承の真偽も、それらの別名に想定されるサンスクリット原題も確証をもって知ることはできない<sup>10</sup>、という。また、サンガバドラの伝記と『順正理論』の成立事情についても、『婆藪槃豆法師伝』や『随実論』などにおいて簡潔に言及されているのみであり、我々が知りうることは多くはない<sup>11</sup>。したがって『順正理論』には未だ不明な点が多く、先行研究においても特定箇所や特定の用語に関して解説したものが多。本論文もまた、『順正理論』全体の解釈というよりは特定箇所の研究に限定されるが、三世実有説という有部の中心教義を扱うため、サンガバドラの思想全体の理解にも間接的に寄与する。

なお、秋本(2016)『仏教実在論の研究—三世実有説論争—』ではヴァスバンドゥの『俱舍論』のうち特に三世実有説に関する記述が訳出されており、経量部の思想については『順正理論』の記述に基づいて解説している加藤(1989)や、複数の視点から概観している御牧(1988)が参考になる。また、福田(1988)は『順正理論』の三世実有説においてサンガバドラの存在論で重要な「作用」と「機能」という概念についての研究を行っており、同じくサンガバドラの存在論は一色(2020)によって全般的に研究されている。

## 本論の構成

本論の構成は以下である。第一章では、伝記資料からサンガバドラとヴァスバンドゥの関係を確認する。玄奘訳『大唐西域記』や真谛訳『婆藪槃豆法師伝』といった伝記資料、およびヴァスバンドゥの作成した『俱舍論』とサンガバドラの作成した『順正理論』の構成の比較より、サンガバドラはヴァスバンドゥが経量部的な立場から『俱舍論』を著わしていると考え、有部の立場からこれを論破するために『順正理論』を作成した、ということが分かる。

第二章では、『順正理論』の中でも存在の定義について扱う。三世において法が実有であることを主張するための一つの論拠は、サンガバドラが「認識対象となって覚知を生み出す(爲境生覺)のが本当の存在の特徴である」と「存在」を定義している点にある。このような定義から、サンガバドラの理論において「認識されることが存在することである」という形で存在と認識は密接に関わっており、「存在しないものでも認識されることができると主張する経量部の理解とは対立することを明確にした。

---

<sup>10</sup> Cf.一色(2020) p.2

<sup>11</sup> Cf.一色(2020) p.2

第三章では、前章とは異なり経典解釈や認識の観点から有部と経量部の対立を見ていく。『順正理論』において、サンガバドらはシュリーラータという経量部の論師を批判する形で三世実有説の理論を展開している。ここでは、ブッダの言葉をどのように解釈しているか、さらに過去や未来のものをどのように認識しているのかという点について、有部の論師であるサンガバドらと経量部の論師であるシュリーラータそれぞれの主張が述べられている。両者の主張を比較してそれぞれの長所と短所を明らかにした上で、二つの学説に対する筆者なりの評価を与える。

第四章では、三世実有説を解釈する四つの説の中でもヴァスミトラの説く作用説に注目する。有部の正統説とされる作用説はヴァスバンドゥによって批判されており、サンガバドらはこの作用説批判に反論するために、「作用」概念を「<作用>」と「機能」という二種類に分けて再定義した<sup>12</sup>。サンガバドらの「<作用>」と「機能」という分類を読み解き、ヴァスバンドゥとサンガバドらそれぞれの作用説理解を考察することで、両者の時間の捉え方の相違を明らかにする。

最後に結論では、第四章までの論述を踏まえて経量部と有部の思想を比較し両者の相違点を明らかにした上で、有部の思想が再評価できることを示す。

## 第一章 サンガバドらとヴァスバンドゥの関係

サンガバドらの三世実有説を解明するにあたり、まずはサンガバドらがどのような人物であったのかを伝記資料から確認したい。

サンガバドらは、紀元5世紀頃にインドで活躍した有部の論師である。有部はアビダルマ諸派の中でも特に多くの論書を残しており、有部の明快で整然とした論述の典型は『俱舍論』に見ることができる。この『俱舍論』は独特の基礎理論や力点の置き方があり、単に有部という一学派の論書の代表というだけでなく、仏教世界のほとんど全域において、その教義の基礎として位置付けられている。しかし、このような『俱舍論』の一部の議論に対し、サンガバドらは批判を加えたと伝えられる。それはどのような理由からなのか。

### 1-1. ヴァスバンドゥの『俱舍論』

初期仏教以来、仏教徒たちはブッダの教えを研究し、その教えの要素(法)を分類、教理の体系をまとめて『大毘婆沙論』<sup>13</sup>を編集した。この『大毘婆沙論』の多くの教理を採用し、

---

<sup>12</sup> ここで、作用説批判に対する反論にもかかわらず「作用」という言葉を使用することに混乱が生じる。詳しくは第四章で論じるが、そもそも作用説を説いたのはヴァスミトラという論師であり、その批判を行ったヴァスバンドゥの使う「作用」と、ヴァスバンドゥに応答したサンガバドらの使う「<作用>」(=作用の一種)は区別される。混乱を避けるため、以降サンガバドらの「<作用>」はこのように記す。

<sup>13</sup> 『毘婆沙論』『婆沙論』『婆沙』とも言う。全200巻。五百阿羅漢等造、玄奘訳、漢訳のみ現存してい

それらをさらに整理したものが『俱舎論』である。『俱舎論』の著者ヴァスバンドゥは、4世紀から5世紀にかけて活躍した論師である<sup>14</sup>。

ヴァスバンドゥははじめ有部において出家し、阿毘達磨を学んでこれに精通した。彼は生まれ故郷のガンダーラ地方からカシミールのアヨーディヤー国に移って『大毘婆沙論』を中心とする有部の教説を究め、その概要を600余りの偈頌にまとめて『俱舎論頌』を著した。この『俱舎論頌』が成立した後、有部の僧たちから請われ、その註釈である『俱舎論』を書いた。三世実有を論じる個所で、ヴァスバンドゥは偈(韻文部分)において「三世実有・法体恒有」という有部の考えをまとめたが、その自注(散文部分)では「現在有体・過未無体」という経量部からの批判を述べる形で有部に反論している。つまりヴァスバンドゥは『俱舎論』の偈においては有部の立場をとりつつも、その後の註釈では伝統よりも理論を重んじる立場(「理長為宗」)から、「経量部からの批判」という形をとることで有部の教義を批判した<sup>15</sup>。

先に述べたようにヴァスバンドゥは有部において出家し『俱舎論』を作成したが、その後兄のアサンガに誘われて大乘仏教に転向し、『唯識二十論』や『唯識三十大頌』を著わして唯識の思想体系を作り上げた人物である。また『俱舎論』にも既にヴァスバンドゥによる有部教義への不信感<sup>16</sup>と経量部への傾斜が現れている。経量部の理論は後の瑜伽行唯識学派(Yogācāra、大乘仏教の一つ)へと繋がる<sup>17</sup>ことが知られており、ヴァスバンドゥの経量部思

---

る。本書は『発智』以後の有部の数学の正統説を示している。(仏典解題事典 pp.116-117)

<sup>14</sup> ヴァスバンドゥの生涯と著作に関しては、真諦系、玄奘系の伝承などの資料があり、それぞれが異なる記述を残している。フラウヴァルナーは、兄アサンガによって大乘へと転向させられたヴァスバンドゥを、「古師ヴァスバンドゥ」、『阿毘達磨俱舎論』の作者を「新師ヴァスバンドゥ」とした。真諦の弟子たちが古師ヴァスバンドゥと新師ヴァスバンドゥとの伝記を混同し、その混同を玄奘の弟子たちが継承したことによって成立している、というのが「ヴァスバンドゥ二人説」である。このようなヴァスバンドゥ二人説に対しては、多くの学者から様々な否定的要素が指摘されている。(Cf.大竹 2013, pp.9-21)

<sup>15</sup> 『婆藪槃豆法師伝』2049, vol.50, 0190b13-18:但偈語玄深不能盡解。又以五十斤金足前五十爲百斤金餉法師。乞法師爲作長行解此偈義。法師即作長行解偈。立薩婆多義隨有僻處以經部義破之。名爲阿毘達磨俱舎論。論成後寄與闍賓諸師。彼見其所執義壞各生憂苦。

「しかしながら、詩のなかの一語一語はその意味内容がきわめて奥深く、十分にすべてを理解することは不可能であった。そこで今度は、五十斤の金を、以前に送られてきた五十斤の金に加えて百斤の金にして、それを法師に送り、法師に、散文の文章をつくってこの詩の意義を解説してもらいたいと乞うた。そこで法師はそれに散文の文章をつくって詩を解説したが、そのさい、説一切有部の教義を当てておいて、かたよっているところがあると、それらを経[量]部の教義をもって論破して付け加えて行き、こうして完成したものを『阿毘達磨俱舎論』と名づけた。この論が完成してからあと、カシュミールに寄贈したところ、その地の論師たちは、かれらの執っていた教義のこわされているのを見て、それぞれ憂い苦しみを生じた」(三枝 1983, pp.42-43)

<sup>16</sup> 加藤(1989) pp.17-18

<sup>17</sup> 経量部は小乗の一部派から出発した学派であるが、最後期には大乘とみなされていた(御牧 1988, p.231)

想への傾斜は、有部思想から唯識思想に至るまでの架け橋となっていることが分かる。ここでヴァスバンドゥが経量部的な思想に傾いていることをサンガバドラーは憂慮し、『順正理論』において繰り返し経量部批判を行った<sup>18</sup>。

## 1-2. サンガバドラーの『順正理論』

サンガバドラーの『順正理論』は、ヴァスバンドゥの『俱舎論』の誤解を訂正するために書かれた本である。『大唐西域記』（玄奘）と『婆藪槃豆法師伝』（真諦）からそのことを確認する。

論師迦濕彌羅國人也。聰敏博達幼傳雅譽。特深研究說一切有部『毘婆沙論』。時有世親菩薩。一心玄道求解言外。破毘婆沙師所執作『阿毘達磨俱舍論』。辭義善巧理致清高。衆賢循覽遂有心焉。於是沈研鑽極十有二歲。作『俱舍電論』（＝『順正理論』）。二萬五千頌。凡八十萬言矣。所謂言深致遠窮幽洞微。告門人曰。以我逸才持我正論。逐斥世親挫其鋒銳。無令老叟獨擅先名<sup>19</sup>。

論師(サンガバドラー)はカシミール国の人であった。聡明にして博学、幼にして誉れ高き評判が広まった。特に有部の『毘婆沙論』を深く研究していた。当時、世親菩薩が心を仏道一筋にし、言外の真理を理解しようとしていたが、毘婆沙師(有部の論師)の所論を論破して『阿毘達磨俱舍論』を作った。文章は精巧で、道理は高雅であった。衆賢はあまねく目を通し、かくして心に思う所のものがあつた。そこで研究に沈潜すること十有二年、『俱舍電論』（＝『順正理論』）を作った。二萬五千頌、全て八十萬言であった。言辞深遠にして幽微な点までも窮明しているものである。門人に告げて、「並外れたわが才覚でわが正論を守り抜き、世親を放逐しその鋭鋒を挫き、この老爺に第一の名誉を独占させることのないようにしよう」と言った<sup>20</sup>。

この『大唐西域記』の記述にあるように、当時、ヴァスバンドゥは有部の見解を論破する『俱舎論』を著わしたとされている。しかしサンガバドラーはこの『俱舎論』の内容に「思う所のもの」があり、『俱舎論』を論破するために『順正理論』を作った。『順正理論』では、

---

<sup>18</sup> サンガバドラーの批判の形態は、(1)ヴァスバンドゥが積極的に経量部説を採用した時 (2)ヴァスバンドゥが有部の立場を十全に語り尽くしていない場合 (3)ヴァスバンドゥが毘婆沙師説を正統に理解しない場合 (4)同様に有部を正しく認識していない場合 とされる。(Cf.田端 1981, p.289)

<sup>19</sup> 『大唐西域記』T51, 891c18-27

<sup>20</sup> Cf.水谷(1999) pp.160-161「衆賢はついで見るや心に思う所のものがあつた」(水谷訳)とされている箇所について「循覽」は「あまねく目を通すこと」、「遂」は「かくして」であると解釈したため、「衆賢はあまねく目を通し、かくして心に思う所のものがあつた」と変更した。また、より分かりやすい表現にするため「私の逸才をもって私の正論を所持し」(水谷訳)という箇所は「並外れたわが才覚でわが正論を守り抜き」とした。

ヴァスバンドゥが経量部の立場をとっているとして明確に批判されている。『俱舎論』成立から『順正理論』成立までの過程は、『大唐西域記』のこうした記述から見ることができる。

また、同じく『順正理論』成立までの『婆藪槃豆法師伝』における記述は以下である。この場面は、サーンキヤ論を最も優れたものとしている外道が、ヴァスバンドゥの師であるブッダミトラ法師を論破するという事件が起こったことを発端とする。ヴァスバンドゥはこの事件を知って憤慨し、外道がつくったサーンキヤ論を論破した。その後ヴァスバンドゥは『大毘婆沙論』を学び、その教義を一日講義すると一詩をつくった。ヴァスバンドゥは詩の意義を解説する際に有部の教義を当て、偏っているところがあれば経量部の教義をもって論破して付け加えていき、こうして完成したものを『阿毘達磨俱舎論』と名付けた<sup>21</sup>。ここから、『婆藪槃豆法師伝』は以下のような場面になる。

此外道慚忿欲伏法師。遣人往天竺請僧伽絃陀羅（サンガバドラ）法師，來阿綸闍（アヨーヂヤー）國造論破『俱舎論』。此法師至即造兩論。一、『光三摩耶論』（＝『顯宗論』）有一萬偈。止述毘婆沙義。三摩耶譯爲義類。二、『隨實論』（＝『順正理論』）有十二萬偈。救毘婆沙義，破『俱舎論』。論成後，呼天親，更共面論決之。天親知其雖破不能壞俱舎義。不復將彼面共論決<sup>22</sup>。

ところで先の外道は恥じて怒り、法師を降伏させようと欲して、人を派遣してインドに行かせ、サンガバドラ法師に、アヨーヂヤー国に来て『俱舎論』を論破することを請うた。このサンガバドラ法師が到着すると、まもなく二つの論をつくった。第一は『光三摩耶論』であり、一万の詩があつて、そこでは単に『大毘婆沙論』の教義を述べるにとどまった。第二は『隨實論』であり、十二万の詩があつて、『大毘婆沙論』の教義を擁護し『俱舎論』を論破している。この二つの論が完成したあと、[サンガバドラは]天親(ヴァスバンドゥ)を呼んで、さらに両者が互いに向かいあつて共に論じ対決しようとした。しかし天親は、仮に(言葉の上で)論破したところで、その『俱舎論』の教義を打ち壊すことなどできないということを知っていたので、もはや互いに向かいあつて共に論じ対決するようなことはしなかった<sup>23</sup>。

『婆藪槃豆法師伝』では、外道がヴァスバンドゥに論破されたことを恨み、サンガバドラにヴァスバンドゥの『俱舎論』を論破するように請うたことで、『順正理論』が作成されている。しかし『順正理論』の完成後、サンガバドラとヴァスバンドゥが直接論じ対決するこ

---

<sup>21</sup> 三枝(1983) pp.42-43

<sup>22</sup> 『婆藪槃豆法師伝』 T50, 190c2-9

<sup>23</sup> Cf.三枝(1983) p.44 「そこにはまったく『大毘婆沙論』の教義を述べている」(三枝訳)とされている箇所について、「止述」の訳として「単に述べるにとどまる」に変更した。

とはなかった<sup>24</sup>。

以上のような伝記の記述から、ヴァスバンドゥは有部の教説を究めて『俱舎論』を著わし、対するサンガバドゥラは『俱舎論』への批判のために『順正理論』を作成したことが読み取れる。またヴァスバンドゥは『俱舎論』において「経量部からの批判」という形で経量部的な考えを記述したことも分かる。したがってサンガバドゥラによる『俱舎論』への反論のポイントは、ヴァスバンドゥの経量部的な立場への批判ではないかと考えられるが、『順正理論』の詳しい記述に関しては以降の章で確認する。

### 1-3. 『俱舎論』と『順正理論』における三世実有説の構成の比較

以下では、『俱舎論』と『順正理論』の三世実有説に関する議論の構成を比較する。まず『俱舎論』は次のような構造である。

#### A. 三世実有説の論拠

#### B. 偈

B-1. 第一教証

B-2. 第二教証

B-3. 第一理証

B-4. 第二理証

#### C. 四大論師の説

C-1. ダルマトラータ説批判

C-2. ヴァスミトラ説(作用説)が有部の定説であること

#### D. 作用説批判

D-1. 過去の眼にも半分の作用があることになる

D-2. 作用は何によって妨げられるのか

D-3. 作用が因果的存在でないならば、常にあることになる

---

<sup>24</sup> また、『大唐西域記』ではサンガバドゥラ本人が『俱舎論』の内容に思う所があったために『順正理論』を著わしたと記述されているが、『婆藪槃豆法師伝』では外道がサンガバドゥラに『俱舎論』を論破して『順正理論』を作成するように頼んだという記述がされている。『俱舎論』を論破するためにサンガバドゥラが『順正理論』を作成したという結果は同様であるにしても、サンガバドゥラが論破しようとしたのか、外道が論破させようとしたのか、という部分で異なっており、さらに、テキストの大きさに関しても『大唐西域記』は「八十万言」、『婆藪槃豆法師伝』は「十二万偈」と記述されている。そもそも『大唐西域記』は玄奘の著作であり、『婆藪槃豆法師伝』は真諦の著作である。つまり『順正理論』成立に関する記述の違いは、玄奘系の資料か真諦系の資料か、という点で異なっているようである。玄奘と真諦はいずれも唯識の教義に通じた翻訳者であり、いずれも『俱舎論』の翻訳をしている。しかし、サンガバドゥラの著作を翻訳しているのは玄奘のみである。玄奘は真諦よりもサンガバドゥラの実際の著述に親しんでいたため、サンガバドゥラとの直接的な関係として描写したのではないかと考えられるが、この点に関しては未だ明確な答えを得られていない。

- D-4. 作用と法が同体であれば三世は成立しない
- D-5. 作用が生滅するならば法＝作用は存在しない
- E. 第一教証批判
  - E-1. 過去や未来の本体が「ある」のではない
  - E-2. 結果を与える能力があることは過去法の存在を保証するのではない
  - E-3. 『勝義空経』によれば未来の眼は存在しない
- F. 第二教証批判
  - F-1. 法は意識を生じさせる原因ではない
  - F-2. 意識は非存在をも認識対象とする
  - F-3. 過去法や未来法は諸原子が散乱したものではない
  - F-4. 認識の対象は存在・非存在の両方である
  - F-5. 菩薩は非存在をも認識対象とする
- G. 第一理証批判
- H. 第二理証批判

ヴァスバンドゥは『俱舍論』の構造として、まず有部の立場から教証と理証や四大論師の説を述べて三世実有説を証明した後、経量部の立場から作用説や教証・理証を批判することで、自らその証明に対する批判を加えている。

以上のような『俱舍論』の経量部的な立場を批判するために作成された『順正理論』では、サンガバドらは次のような議論を展開している。

1. 三世実有説の根拠
2. 『俱舍論』の偈の解説
  - 2-1. 第一教証に関する議論
    - 2-1-1. 第一教証批判(E-1)に対する応答
    - 2-1-2. 第一教証批判(E-2, E-3)に対する応答
  - 2-2. シュリーラータの経典解釈に対する応答
  - 2-3. 第二教証をめぐる議論
    - 2-3-1. 第二教証批判(F-1)に対する応答
    - 2-3-2. 第二教証批判(F-2)に関する議論
  - 2-4. シュリーラータ説
  - 2-5. シュリーラータ説に対する批判
  - 2-6. 第二理証に関する議論
    - 2-6-1. 第二理証批判(H)と「破我品」の相続転変差別の議論に対する応答
    - 2-6-2. 無常に関するシュリーラータ説とそれに対する批判
  - 2-7. 別の理証に関する議論

- 2-8. 「説一切有部」という名前で呼ばれる理由
- 3. 四大論師の説
  - 3-1. ダルマトラータ説批判(C-1)に対する応答
  - 3-2. ヴァスミトラ説(作用説)が有部の定説であること(C-2)
- 4. ヴァスバンドゥの作用説批判に対する応答
  - 4-1. 彼同分の眼と過去の眼に関する議論(D-1, D-2)に対する応答
  - 4-2. 作用が常にあることになるという批判(D-3)に対する応答<sup>25</sup>

『順正理論』の三世実有説は長大な議論であるため、本論文では『俱舍論』の教証・理証批判や作用説批判に対応している範囲に絞る。サンガバドゥラは第一教証から第二理証までの議論について、ヴァスバンドゥに同意する部分(偈の解釈)は残しつつも、その後の批判は当たらないとして論駁している。また、このときサンガバドゥラは、ヴァスバンドゥが経量部の立場から有部を批判していると判断している。ヴァスバンドゥを経量部の論師とみなし、その前提に立ちながら、彼からの批判に応答しているのである。

また、サンガバドゥラは教証・理証批判を論駁した後、ダルマトラータ説批判と作用説批判についても論駁している。まず四大論師説の一つであるダルマトラータ説の扱いが『俱舍論』と『順正理論』で異なっており、『俱舍論』ではサーンキヤ学派の転変説と同様であるとして批判されたのに対し、『順正理論』では同じく四大論師説の一つであるヴァスミトラ説と同様であるとして擁護されている。もう一方の作用説については後に詳細な議論を行うが、ここでは有部で正統説とされる考え方であることを押さえておく。この作用説に関しても、ヴァスバンドゥは「経量部からの批判」という形で批判を加えており、サンガバドゥラは教証・理証批判と同様に、ヴァスバンドゥを経量部の論師とみなして批判に応えた。

さらに、サンガバドゥラの批判対象はヴァスバンドゥのみではない。ヴァスバンドゥの師であったと推測され、経量部という名称を最初に用いた人物である<sup>26</sup>シュリーラータについても、同じ経量部の論師として随所で批判されていることが分かる。

#### 1-4. まとめ

本章ではヴァスバンドゥとサンガバドゥラの関係を確認した。まずヴァスバンドゥは『大毘婆沙論』を学んで『俱舍論頌』を著わし、その後註釈を加えたものとして『俱舍論』を作成した。『俱舍論』の偈においては有部の考えが述べられているが、註釈では「経量部からの批判」として経量部的な見解を取り入れている。また『大唐西域記』や『婆藪槃豆法師伝』といった伝記資料より、サンガバドゥラはヴァスバンドゥの『俱舍論』を論破するために『順正理論』を作成したことが分かっている。三世実有説に関する『俱舍論』と『順正理論』の

---

<sup>25</sup> この後にも議論は続いており、記した構成は未完であるが、ここで一つの区切りとする。

<sup>26</sup> Cf.加藤(1989) p.147

構成の比較からも、『俱舎論』における有部への批判を論駁する形で『順正理論』が作成されていることは明らかである。したがって、伝記資料の記述および両者の著作の構成より、サンガバドラはヴァスバンドゥを経量部の論師とみなし、『順正理論』で彼を批判したことが分かる。ただし、サンガバドラが批判したのは『俱舎論』のみではなく、ヴァスバンドゥ以前の経量部の論師であるシュリーラータもまた同様に批判の対象である。これは、シュリーラータの思想がヴァスバンドゥの経量部的な思想の背景となっているためである。伝記資料によるとヴァスバンドゥとサンガバドラという個人間の対立であるように見えるが、『順正理論』からは有部と経量部という学派間の対立であることが読み取れる。なおシュリーラータがどのように経量部の議論を展開したのか、そしてサンガバドラがそれをどのように論破したのか、という点については第三章で言及する。

## 第二章 サンガバドラの存在の定義

前章では伝記資料からサンガバドラの『順正理論』はヴァスバンドゥの経量部的な立場を批判する目的があったことを確認した。では、サンガバドラは『順正理論』のなかで具体的にどのような点で経量部の考えを批判したのだろうか。二つの議論の構成の比較から分かるように、その批判のポイントは多岐にわたるが、根本にあるのは、法の存在をめぐる両者の考え方の違いである。この章では、特にサンガバドラが存在の定義を論じている箇所を扱う。

### 2-1. サンガバドラが存在の定義

サンガバドラは『順正理論』において独自の存在論を展開しており、この存在に関する議論は一色(2020)や青原(1986)によって考察されている。青原(1986)により、サンガバドラが展開する三世実有論証及びヴァスバンドゥに対する批判は厳密に定義される「存在」(有)の概念に基づいている<sup>27</sup>と解釈されているように、サンガバドラの「存在」を巡る議論は三世実有説を考察するにあたって重要な立ち位置を占めている。

#### 2-1-1. 「存在」の定義

まずサンガバドラは、「法が三世に渡って存在する」という三世実有論者と「法が現在のみ存在する」とする対立論者の論争を総括することで、両者の存在に対する考え方の違いを明らかにした。

此中一類作如是言。已生未滅是爲有相。彼説不然。已生未滅即是現在差別名故。若説現世爲

---

<sup>27</sup> Cf.青原(1986) p.765

有相者。義准己説去來は無理。於此中復應徵責。何縁有相唯現非餘。故彼所辯非真有相。我於此中作如是説。爲境生覺是真有相。此總有二。一者實有。二者假有。以依世俗及勝義諦而安立故。若無所待於中生覺是實有相。如色受等。若有所待於中生覺。是假有相如瓶軍等<sup>28</sup>。

ある者たち(一類)によれば、「すでに生じていて、まだ消滅していない」ことを存在(有る)の定義(相)<sup>29</sup>とする。彼らの説は正しくない。なぜなら、「生じていて滅していないこと」は、現在のものの特殊な特徴(差別)を名付けているからであるからである。もしあなた方が、現世(現在に存在すること)を「存在」の定義とするのであれば、論理的帰結として過去と未来のものも無いという理屈を説いたことになる。この点についてさらに次の論難もなされる。一体どうして「存在」の定義は現在のものに(当てはまり)、他(過去や未来のもの)には(当てはまら)ないのか、と。ゆえに、彼らが説いているものは、本当の意味での存在の定義ではない。これに関して私(=サンガバドラ)は次(の定義)を説く。「認識対象となって覚(覚知)を生み出すのが本当の存在の定義である」<sup>30</sup>。まとめると二種である。実有(それ自体として存在するもの)、仮有(名称の資格において存在するもの)である。(なぜこの二種なのかと言えば、それらが)絶対的真理(勝義諦、究極の真実)と経験的真理(世俗諦、世俗の真実)に対応して定立されるものだからである。何も依存するものなく認識が生じる場合、それは、色(蘊)や受(蘊)等のごとき実有である。それ(認識)が、あるものに対して、[他のものに]依存して生じるとき、このものは仮有である。例えば、壺、軍隊のように<sup>31</sup>。

サンガバドラは『順正理論』において「対象となって覚知を生み出すのが本当の存在の定義である」として「存在」を定義している。佐々木(1974)によると、サンガバドラが以上のごとく定義しているように、有とはまず境(認識対象)となるものであり、それは覚(覚知)を生ずるものでなければならない<sup>32</sup>。つまり私の目の前にあるコップは、色などの法の集まりであり、それらが認識対象となって私に法の覚知を生じさせることで、(仏教的な意味で)「存在する」と定義されるのである。

上記で述べられている「境」と「覚」について、まず「境」とは感性のみでなく広く知性(意による認識)の対象となるものである。一方、「覚(覚知)」とは、一色(2020)によれば「識一般とは区別されるような、特定の認識」であり、「究極的对象(勝義)たる法を総体的あるいは類的・実体的に把握することによって生じる」ものと言われる<sup>33</sup>。ここで生じた「覚知」

<sup>28</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 621c16-25

<sup>29</sup> 那須(2017) p. 31 によれば、この個所を仏訳したプサンは、有相に sat-lakṣaṇa の原語を想定し、「存在するものの定義」とする。有相についてはこの理解に従う。

<sup>30</sup> Cf. 一色(2020) pp. 14-15

<sup>31</sup> この箇所の翻訳は、那須(2017) pp.32-33 のプサンの仏訳からの翻訳を部分的に参考にした。

<sup>32</sup> 佐々木(1974) p.156

<sup>33</sup> ただし、「覚知」は重要概念でありながら、存在認識に見られるような「覚」を直接説明する記述が

がその対象が何であるかを判断し「これはXだ」と同定したことに依拠して、対象に対してそれが何として存在するかが判断され、「Xが存在する」という存在の言明が可能となる<sup>34</sup>、という。つまりサンガバドらは、まず存在する対象から覚知が生じ、覚知が生じたことでその対象が存在すると判断するという一連の過程として理解していた<sup>35</sup>。

この「存在」に関する記述は、『俱舍論』で三世が実有である理由として挙げられる第二教証と第一理証にも通じるが、この点は後述する。

## 2-1-2. 「存在」の分類

また、サンガバドらは有(存在)を実有と仮有の二種に大別している<sup>36</sup>。実有は知性的な知覚の対象となる実体的な存在であり、仮有は感性的な知覚の対象となって実体としては把握されず、仮にあるものとして表象された存在である<sup>37</sup>。

身近な例を挙げるならば、白いマグカップは破壊することができ、破片(原子という法)になることで白いマグカップという認識対象ではなくなるため、仮有である。水はマグカップのように破壊できないが、色や匂い、冷たさなどの要素(法)に分解することができ、水という認識対象ではなくなるため、同じく仮有である。一方で、白いマグカップの「白い色」や水の「冷たさ」そのものは「白いマグカップ」や「水」が無くとも失われず、それ以上の要素に分解することもできない。このような色や触感そのものという要素(法)は実有である。

このうち、実有はさらに区別され、以下のように示される。

實有復二。其二者何。一唯有體、二有作用。此有作用復有二種。一有功能、二功能闕。由此

---

『順正理論』の中には見出されないなど、その意味を特定する上ではいくつかの問題があることが一色(2020)によって指摘される。(Cf.一色 2020, pp.47-48)

<sup>34</sup> Cf.一色(2020) p.41

<sup>35</sup> サンガバドらの「存在」の定義の意味には二通りがある。第一は、存在するもののみが「覚知」を生じる認識対象たりうることを意味する、という解釈であり、第二は、「覚知」を生じた認識対象を「存在する」と判断することを意味する、と解釈するものである。この先後関係が時間的な生起の順序を意味するか、それとも同時的な依存関係を意味するかはひとまず置くとしても、「覚知」を挟んでそれより前に第一解釈の意味での存在するものがあり、それより後に第二解釈の意味での存在するものがある。(Cf.一色 2020, p.27)

<sup>36</sup> 物体の構成要素を突き詰めることで、究極的に実在するものは原子のみであり、全体性などというものは単にノミナルな主観的に構想されたものにすぎない、とするのが経量部の基本的立場である。実在と仮象とを厳密に分ける経量部の理論は『順正理論』中のシュリーラータ説にも見ることができ、類似した理論をヴァスバンドゥは『俱舍論』第六章第四偈で説いている。この説がシュリーラータ説と似ていることから、桂紹隆氏は『俱舍論』の偈に表現されるアイデアは経量部固有のものとはばかりは言うことができず、有部のものでもあると論証した。(Cf.御牧 1988, pp.238-240) したがって、ここでサンガバドらが実有と仮有の区別を出したのは、この区別が有部と経量部に共通の認識であったためと推測できる。

<sup>37</sup> 吉元(1982) p.121

已釋唯有體者<sup>38</sup>。

実有には二種類ある。その二種類とは何か。一つ目は「ただ固有の本質だけを持っているもの」(唯有体)、二つ目は「作用を持っているもの」(有作用)である。この有作用にはまた二種類がある。一つ目は「機能(能力)を持っているもの」(有功能)、二つ目は「機能(能力)を持っていないもの」(功能闕)である。かくして、すでに「固有の本質だけを持っているもの」(唯有体)を説明した。

したがって、実有はまず唯有体と有作用に分けられ、このうち有作用はさらに有功能と功能闕に分けられていることが分かる。この〈作用〉と機能は異なるはたらきである<sup>39</sup>が、これらの定義については第四章で詳しく言及するため、ここではサンガバドラは上記のように存在を分類している点のみ押さえておきたい。

### 2-1-3. 経量部との相違点

サンガバドラの定義した存在の特徴について、経量部<sup>40</sup>は「これ(有部の考え)は真実の存在の特徴を述べていない」<sup>41</sup>と批判している。サンガバドラは「境(認識対象)となり覚(覚知)を生み出すこと」として存在を定義しているのに対し、経量部は「非存在もまた対象となって覚知を生むことができることを認めるべき」<sup>42</sup>であり、「もし全ての認識に対象があるなら、すなわち(今ここにない大地などの非存在を対象とする)特別な理解を生み出す注意作用(勝解作意)が無いことになる」<sup>43</sup>としている。つまり経量部では、認識は存在しないものをも捉えると考えられている。

このような経量部の主張に対し、サンガバドラは「認識対象となって覚知を生み出すのが

---

<sup>38</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 621c27-622a1

<sup>39</sup> 佐々木(1974)は「作用と機能とはそのはたらく具体的領域において相違がある。作用は引果の機能といわれるものであって、果を生起せしめる直接的原因ではないが、果を引く機縁となるものである。機能は具体的に一定の対象の上にはたらき出でるはたらきである。機能の存するところには必ず作用が存するけれども作用があるところに必ずしも機能があるとは言えない」(p.160)とした上で、サンガバドラは「機能を作用よりも広範囲においている」(p.227)と述べた。青原(1986)や福田(1988)もまた、機能と作用の包摂関係に言及しているが、引用箇所述べられているように作用と機能ははたらく領域が異なるため、本論文ではどちらかがもう一方の下位分類であるとみなさない。

<sup>40</sup> ここで、『順正理論』ではサンガバドラの対論者として「譬喩者」という呼称が出てくる。加藤(1989)によると、『順正理論』の記述は「譬喩者」と「経量部」を同一視している(加藤 1989, p.74)。伝記から読み取れるように、サンガバドラは有部の立場から経量部的な立場を批判しており、彼の批判の対象は経量部であることが分かる。よって、『順正理論』における「譬喩者」をここでは「経量部」と読み替えて理解していく。

<sup>41</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 622a17:此亦未爲眞實有相

<sup>42</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 622a18-19:謂必應許非有亦能爲境生覺

<sup>43</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 622a20-21:若一切覺皆有所縁是則應無勝解作意

本当の存在の特徴である」という存在の定義から、「認識対象の無い覚知は無い」<sup>44</sup>として批判を加えている。

さらに経量部はこれに関して「対象を持つ認識が部分的にあったとして、全ての認識は対象を持つと推論することは間違っている」<sup>45</sup>という批判を加える。つまり、「部分」から「全体」に拡張した推論は誤りであり、現在のものに関する認識が対象(現在において存在する対象)を持つからと言って、過去や未来のものに関する認識も対象を持つとは言えない、というのである。

これに対するサンガバドラの反論は以下のようなものである。

此但有言都無理趣。要由有境爲別所縁。覺方有殊如眼等覺。謂如現在差別境中、眼等覺生而非一切皆以一切現在爲境<sup>46</sup>。

これはただ言葉のみでまったく理にかなっていない。(認識には)対象が必要であり、(それらは)個別の認識対象となる。認識にも個別性がある。例えば眼による認識のように。どうということかという、現在の様々な認識対象のなかで、眼による認識は生じるけれども、(その一例で)全ての認識が全て現在のもののみを対象とするわけではない、という意味である<sup>47</sup>。

現在のものに関する認識は、眼が物質を認識するように現在の様々なものを対象としている。つまり、あらゆる認識の対象は現在の法だけでなく、様々であると主張している。三世に一貫して一つの法(法体恒有)でありながら、一方で認識の対象は個別であるため、現在の法に関する認識と過去や未来の法に関する認識は区別され、ここに三世の区別が成り立つ。したがって、経量部に批判されるように、現在の法の認識を基準にして、「過去や未来の法に関する認識も対象を持つ」という推論をしているのではない。

また、三世実有説に言及している部分では、「ある者たち(経量部)は、(過去や未来の法は)ただ仮の存在だと言うのだが、その説は間違っている」<sup>48</sup>として、過去や未来の法を仮有とする経量部の立場を批判し、過去・現在・未来全ての法が実有であることを主張している。経量部では現在の法のみが作用を持ち、過去と未来の法はこの現在の法を拠り所とする仮の存在とされている。つまりこの立場では、過去と未来の法には作用がなく、認識も生じな

---

<sup>44</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 622a28:無無境覺

<sup>45</sup> Cf. 『阿毘達磨順正理論』 T29, 622b6-11:有餘於此作是難言。若見少分有所縁覺、謂一切覺皆有所縁、既見少分縁去來覺、應眼等覺亦縁去來。若不許然亦不應許、以見少分有所縁覺、謂一切覺皆有所縁。是故不應立斯比量、或立便有不定過失。故無境覺實有極成。

<sup>46</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 622b11-14

<sup>47</sup> この文脈における「覚」は「識」と同様の意味を示すものとして理解した。

<sup>48</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 624c8:有説唯假彼說不然

いことになる。これに対しサンガバドらは、過去や未来の法は現在の法に依拠しない、実体的な存在である<sup>49</sup>としている。また、仮有である未来の法が実有である現在の法になること、あるいは実有である現在の法が仮有である過去の法に転じることはない<sup>50</sup>と述べている。つまり、「過去や未来の法は仮有であり、現在の法だけが実有である」という考え方は否定される。

以上より、サンガバドらは「対象となって覚知を生み出す」ことを「存在」の定義とした。この定義は、「存在」とは必ず覚知を生じるものであり、かつ覚知を生じさせることで「存在」足り得る、という二つの側面を持つ。経量部からは「非存在もまた対象となって覚知を生み出す」と批判されるが、有部では「認識対象の無い覚知は無い」とされるため、過去や未来の法であってもその覚知がある以上、認識対象となる三世の法は存在すると言える。また「存在」は実有と仮有に分けられ、経量部は過去や未来の法は仮有であると主張するが、有部は過去・現在・未来の法全てが実有であるとして、三世実有説を主張している。

## 2-2. 三世実有説の教証と理証

前節ではサンガバドらの「存在」の定義を確認したが、次にそれと三世実有説との関係を確認する。『俱舍論』では三世において法が実有である論拠として、二つの教証と二つの理証が挙げられている。その教義が真理であることをブッダの言葉に基づいて(=経典に従って)証明することを教証、論理的に証明することを理証と言う<sup>51</sup>。

### 2-2-1. 第一教証

まず第一教証は、ブッダによって「もし過去の物質的存在がないなら、教えを聞いた聖弟子が過去の物質的存在に関心を捨てることはないであろう。過去の物質的存在があるから、教えを聞いた聖弟子は過去の物質的存在に対する関心を捨てるのである」等と説かれていることを指す。

つまり、過去や未来のものに対する執着を捨てることができるのは、過去や未来のものが存在するためである。

### 2-2-2. 第二教証

第二教証は、「認識は二つに依拠して生じるため」というブッダの言葉である。この「二つ」とは、眼と色形と、ないし意(manas)と法(dharma)との各々二つである。もし過去や未来のものがないのであれば、過去や未来のものを対象とする認識はこれら二つに依拠しないことになってしまい、これは誤りである。

これは、過去や未来のものに対する認識が生じているのは、対象となる過去や未来のもの

---

<sup>49</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 624c17-18:如何依現假立去來。是故去來非唯假有。

<sup>50</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 624c18-19:又未曾見前後位中、轉假爲實實爲假故。

<sup>51</sup> 以下の教証と理証の説明は、秋本(2016) pp.22-23 を参照

が存在する証拠である、という意味である。

### 2-2-3. 第一理証

第一理証は、対象が存在するとき認識は生じ、対象が存在しないとき認識は生じないことを前提とする推論である。この場合、仮に対象となる過去・未来のものが存在しないとすれば、認識は存在しないものを対象とすることになる。それは、最初の前提に反するため、過去・未来のものは存在することが結論付けられる<sup>52</sup>。

この第一理証では「対象が存在するとき認識は生じること」が述べられており、先の第二教証で「認識は二つに依拠して生じること」と述べられたことと同じ内容である。これはどちらも「認識は依拠する対象を持つ」という主張である。したがって、この第二教証と第一理証は前節で論述した「認識対象となって覚知を生み出す」というサンガバドラの「存在」の定義と共通していることが分かる。ただし、このことに関しては次節で論じるため、ここでは詳述しない。

### 2-2-4. 第二理証

第二理証は、業(行為)の結果があることから、その原因となるものが過去に存在していなければならないこと(過去の業の實在)を推理する方法である。過去の業が存在しないとすれば、それは結果を生み出すことができない。必ず過去の行為の結果は未来にある。このことから、原因となる過去のもの・結果となる未来のものは實在する<sup>53</sup>。

### 2-3. 第二教証と第一理証について

このうち二つ(第二教証と第一理証)で認識の観点から「存在」の問題を論じており、有部の三世実有説では「實在する対象に依拠して認識が生じる」と考えられていることがわかる。認識が依拠するのは「實在する対象」であるというのは有部の無形象知識論という理論であり、これは経量部の有形象知識論と相対する<sup>54</sup>。つまり、「現在有体・過未無体」という立場

---

<sup>52</sup> なお、我々は存在しない対象を認識する(意識の対象とする)場合もあるのではないのかという疑問が生じるが、サンガバドラが後に提示する議論によると、過去や未来の認識は一般人によるものではなく、ヨーガ行者(清浄覚者)による認識を指すと述べられている。(Cf. 『阿毘達磨順正理論』 T29, 628b5-8:譬喩師徒情參世俗所有、慧解俱匱淺故。非如是類爾焰稠林、可以世間淺智爲量。唯是成就清淨覺者、稱境妙覺所觀境故。)

<sup>53</sup> Cf. 秋本(2016) p.23

<sup>54</sup> 有形象知識論と無形象知識論については梶山(1983)が次のように説明している。「…知識に形象があるかないかということは、たとえば、私が認識している書物の、書物という形象は私の表象なのか、あるいは外界の書物という實在の形象なのか、という問題であるという点から出発しよう。もし書物の形象が私の表象であるとすれば、私が知覚しているのは私の表象であって、外界の存在ではない。その時には外界の存在そのものは私には知覚されず、したがって外界の存在の確実性は、唯識派の場合のように全面的に否定されるか、または経量部の場合のように、単に要請されるかのいずれかとなる。だから、書物が見ら

である経量部では、過去や未来のものは現在の心の形象として存在するのであり、外界に実在するのではないとされる。これが有形象知識論である。こうした経量部の理論に対し、有部では過去・現在・未来のものを認識できるということは、認識対象となる過去・現在・未来のものはそのまま実在するという無形象知識論が主張されている。「認識は実在する対象に依拠して生じる」という第一理証、あるいは「認識は眼と色形、ないし意と法に依拠して生じる」という第二教証は、過去・現在・未来のものが実在するという三世実有説の主張をするために挙げられた論拠である。梶山(1983)は次のように述べている。

有部が三世実有を主張したということは、彼らが無形象知識論者であったということとは別ではないのである。サンガバドラが存在を定義して、境にして覚を生ずるものが真の有である、という意味を述べているのも、知識の対象となるものは知識とは別個に存在しているということである<sup>55</sup>。

ここで指摘されているように、有部の論師であるサンガバドラもまた無形象知識論者であるため「認識できる以上その対象は必ず存在する」という形で「存在」を定義したのである。

またヴァスバンドゥは三世実有説の教証と理証に続く箇所において有部の正統説である作用説に対する厳しい批判を展開しており、最終的に三世実有説に反対する立場を取っている<sup>56</sup>。そもそも第一章で伝記資料から確認したように、ヴァスバンドゥは『大毘婆沙論』の教理を整理する形で『俱舍論』の偈(『俱舍論頌』)を著わしているが、偈の記述のみでは彼の三世実有説に対する見解は不明瞭であった。そこで有部の僧たちはヴァスバンドゥの見解を知るために註釈書の作成を請い、これにより『俱舍論』が作成されている。したがっ

---

れているという事実そのものは、有形象知識論にしたがえば、知識が知識を見ていることに他ならない。したがって、有形象知識論の本質は、知識が知識自身を見ること、知識の自己認識を主張することになる。これに反して無形象知識論では知識は自らを知ることはできず、それ以外の存在を対象にするだけである。だから、認識の形象は知識以外の存在物そのものの形象であって、知識自身の表象ではない」(梶山 1983, p.8)

<sup>55</sup> 梶山(1983) p.27

<sup>56</sup> 平川(1991)は次のように述べている。「世親はこの(引用者注:経量部の)立場から、有部が三世実有説の証拠として出した二つの教証と二つの理証とを順次に否定し、これらの証拠を過未無体の立場から解釈しなしている。そして第二の教証である「識は二縁を具して方に生ず」という説にたいしては、この経説の意味は、過去と未来とが認識を「生ぜしめる」ものであることを言っているのではなくして、過去と未来とは認識の対象となるという意味を示すにすぎないと解釈している。「認識を生ぜしめるもの」というと、それが実在であるという意味が生じうるが、認識の対象になるというだけではその意味はないという。そして「識は通じて有と非有との境を縁ず」と述べ、存在しないものも認識の対象となりうることを主張する。これにたいして有部は「無所縁の識」(対象なしに識のみがおこること)を認めない。認識があれば必ずその認識を生ずる対象が実有として存在するとなすのが、有部の立場である」(平川, p.399)

て、ヴァスバンドゥが偈の内容を補うために書き記した註釈部分にこそ、ヴァスバンドゥの有部に対する見解が明確に現れていると言える。よって、ヴァスバンドゥは教証と理証より以後の箇所では経量部の立場を重視し有部の作用説を批判しているために、サンガバドラーは教証と理証に関してもヴァスバンドゥの見解に対して批判的なコメントをしている。

以上見てきたように、サンガバドラーは「認識対象となって覚知を生み出すのが本当の存在の特徴である」と存在を定義し、過去や未来のものを対象とした認識が成立する以上、過去・現在・未来のものもまた存在すると主張した。これに対し、「非存在をも認識の対象とする」として、過去や未来のものは非存在であると主張するのが経量部である。サンガバドラーは存在と認識の繋がりを強く主張しているため、「認識は実在する対象に依拠して生じる」という第一理証、および「認識は眼と色形、ないし意と法に依拠して生じる」という第二教証の偈は支持しつつ、続くヴァスバンドゥの経量部的な批判については論駁している。以降の章では、有部と経量部でどのような考え方の違いがあるのかを確認する。

### 第三章 サンガバドラーの三世実有説とシュリーラータの経量部説

サンガバドラーによる「存在」の定義および『俱舎論』の教証と理証から、三世実有説を読み解くには「認識」の観点が重要であることを明らかにした。そこで本章では、ヴァスバンドゥに代わってシュリーラータという経量部の論師を論敵とし、サンガバドラーとシュリーラータがそれぞれどのように経典を解釈し、どのように認識についての議論を行っているかを確認する。ここから、有部と経量部による考え方の違いを明確にしていく。

#### 3-1. シュリーラータの経量部説

シュリーラータは経量部の論師であるが、彼の著作は現存しないため、彼の考えを直接伝える資料は無いに等しい。ただし『順正理論』に100回以上も言及されている「上座」(Sthavira)の主張が、他の文献でシュリーラータ説とされるものと一致することが分かっている<sup>57</sup>。よって、「上座」の名前で『順正理論』に引用されている断片から、その考えを知ることができる。

そもそもシュリーラータとは、経量部という名称を最初に用いた人物である。また「経を量(プラマーナ、真実を知るための正しい認識手段)とする」ことを主張し、積極的に有部の教義に反論する経量部の存在は、『俱舎論』までしか遡ることはできない<sup>58</sup>。伝記資料からも確認したように『俱舎論』は有部の代表的な論書であり、その作者であるヴァスバンドゥもまた有部の論師であるとされるが、加藤(1989)は『俱舎論』におけるヴァスバンドゥと有部

---

<sup>57</sup> 加藤(1989) p.53

<sup>58</sup> 加藤(1989) p.86

との論争は経量部の主張で締めくくられることが多く、これはヴァスバンドゥが経量部の主張を最終的に支持したことを示している、と考えている<sup>59</sup>。またシュリーラータはヴァスバンドゥおよびサンガバドラより老齢ではあるものの二人と同年代に生きており、ヴァスバンドゥの師でもあったと推測される。こうしたことから、シュリーラータとヴァスバンドゥは共に有部に対立する経量部の論師であるとされ、『順正理論』において有部の論師であるサンガバドラから厳しく批判されたのである。

加藤(1989)の研究によってシュリーラータの考えについては少しずつ研究が進んでいるが、まだ判明していない部分が多い。以下では、「上座」という名前でサンガバドラの批判の対象とされたシュリーラータ説(とされるもの)について、三世実有説の議論を中心として読み解いていく。

### 3-1-1. シュリーラータの経典解釈

『俱舍論』では、三世において法が存在するとブッダが認めたことを示す経典上の根拠としてブッダが弟子達に宛てた言葉が引用されている。以下は、秋本(2016)によるサンスクリット語原典からの和訳である。

過去・未来の物質(=色、引用者注)は無常である。現在の[物質]はさらに言うまでもない。教えを聞いた聖弟子は、そのように見て、過去の物質に無関心となり、未来の物質を喜ばなくなり、現在の物質を嫌悪し、[それに対する]貪欲を捨てそれを消滅するために修行する<sup>60</sup>。

ここでブッダは「現在の物質と同じように、過去や未来の物質に対して執着を捨てることができる」ということを説いているが、このブッダの言葉について、有部と経量部では解釈が異なっている。有部では「もし過去や未来の物質的対象が存在しないのであれば、弟子達はそれに対する執着を捨てることができないだろう。過去や未来の物質的対象があるから、弟子達はそれに対する執着を捨てることができるのである」と説かれている。つまり、過去や未来のものに対する執着を捨てる瞑想修行をすることは、過去や未来のものが存在することを前提としている。存在しないものに対して執着を捨てる実践はできないためである。したがって、有部は「過去や未来の物質に対する執着を捨てることができる」という点から、「その執着の対象である過去や未来のものは存在する(という前提をブッダは考えていた)」という帰結を導いている。

こうした有部の経典解釈に対し、シュリーラータは異なる形で解釈している。

若過去色非過去者、不應多聞聖弟子衆、於過去色勤修厭捨。應如現在勤厭離滅<sup>61</sup>。

<sup>59</sup> 加藤(1989) p.24

<sup>60</sup> 秋本(2016) p.53

<sup>61</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 627b11-15

[第一解釈]もし過去の物質が過去ではないとすれば(=過去の物質が存続し続けるとすれば)、教えを聞いた弟子達は(存在する)過去の物質に対して執着を捨て去ろうとする実践をするはずがない。(そうではなく、過去の物質を)現在のものであるかのように(それに対する)執着を捨て去る実践をするはずである。

或若過去色自他相續中非曾領納、不應多聞聖弟子衆勤修厭捨。要曾領納方可厭捨。未曾領納何所厭捨。以彼色是過去及過去曾領受故。應多聞聖弟子衆。於過去色勤修厭捨<sup>62</sup>。

[第二解釈]あるいはもし過去の物質が自分ないし他人の相続(連続体)の中で、かつて直接経験したものでなければ、教えを聞いた弟子達はその執着を捨てる実践をするはずがない。かつて直接経験したものであってこそ、はじめて執着を捨てることができる。未だかつて直接経験していないものに対する執着をどうして捨てることができようか。その物質は過去および過去に直接経験したものであるため、教えを聞いた弟子達は過去の物質に対する執着を捨てる実践をするはずである。

ここで、経量部は同じブッダの言葉を二種類の仕方で解釈している。

第一の解釈において、「過去の物質が過去のものではない」場合、過去のものに対する執着を捨て去ろうとする実践ができないことになってしまう。よって、「過去のものへの執着を捨てることができる」ことの理由を、「過去のものには存在するため」ではなく、「過去のものには存在しないが、現在の対象であるかのように認識できる」とするとシュリーラータは理解した。これはどういうことかと言うと、経量部は有部のように過去や未来のものといった認識対象がそのまま外界に存在するのではなく、過去や未来のものを現在の認識に映じるイメージ(形象)として思い浮かべている、と考える。よってこの時過去や未来の対象は「現在の対象であるかのように」捉えられているのである。

第二の解釈では、過去とは当人が直接経験したものであり、したがってこれは過去のその経験した時点で「現在」であったものである。経量部では時間を「(当人が)認識している現在」という極めて短い時点が連続したものであると捉えており、過去の上ものは「かつて現在であったもの」あるいは「過去における現在のもの」ということになるため、これは常に現在性を持っている。よって、過去のものに対しても現在の対象であるかのように執着を持つことも捨て去ることもできる。しかし執着を捨て去ることができるとしても、過去や未来のものが存在するというにはならない。

「過去や未来のものに対する執着を捨てることができる」というブッダの言葉について、過去や未来の上ものは存在すると主張したい有部は「認識対象として過去や未来の上ものは存在する」と解釈し、一方で現在のものだけが存在すると主張したい経量部は「過去や未来の上対象ではなく、現在の対象として認識している」と解釈した。これはどちらも過去や未来の

---

<sup>62</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 627b15-19

ものに対する認識の観点から議論していることから、次節では認識の問題を中心としてシュリーラータ説を確認していく。

### 3-1-2. 認識の観点から見たシュリーラータ説

過去や未来ものに対する認識について、シュリーラータは以下のように述べている。

智縁非有亦二決定。推尋因果展轉理故。

認識は非存在を対象としており、かつ(非存在である「過去のもの」と「未来のもの」という)二つのものを確定する。これは因と果が連続する道理を推理するためである。

過去・現在・未来にわたって因果が連続しているために過去と未来のものを確定することができるというのは、現在にある結果が生じたとき、「このような類の過去の原因から生じている」と因果の連鎖を辿って推理することで、遙か過去の事柄であっても、現在の対象を認識するのと同様に認識することができるということである。また同様に、未来も「このような類の現在の原因が未来の結果を引き起こす」と推理することで現在の対象と同じように認識することができる<sup>63</sup>。ここでは、過去や未来の対象が非存在であったとしても、それらに対する認識は確定的になる<sup>64</sup>。つまり、過去や未来のものは推理によって現在の対象として認識されており、かつこの推理による認識は非存在をも対象とすることから、過去や未来のものの存在を肯定しているのではないことが示されている。

以上より、シュリーラータは「過去のものに対する執着を捨てることができる」というブッダの言葉から「過去の対象は過去ではなく、現在の対象として認識される」という結論を導き、また、因果が連続しているために過去や未来のものを推理によって知ることができるが、過去や未来のものは非存在である<sup>65</sup>、と主張することで、現在の法のみが存在しているとする経量部の立場を明らかにした。私たちが過去や未来のものを認識するのは常に現在の瞬間であるため、その認識対象となる過去や未来の対象もまた現在の対象として認識さ

---

<sup>63</sup> Cf. 『阿毘達磨順正理論』 T29, 628c5-9: 要取現已於前後際能速推尋。謂能推尋現如是果、從如是類過去因生、此因復從如是因起。乃至久遠隨其所應。皆由推尋如現證得。或推尋現如是類因。能生未來如是類果。此果復引如是果生。(必ず現在のものを把握してから、過去と未来について素早く推理することができる。つまり、現在のこのような結果は、このような類の過去の原因から生じ、この原因はまたこのような原因から起こると推理できる。遙か彼方の事柄であっても、因果の連鎖を辿っていくことで、全て現在のこのように立証することができる。あるいは現在のこのような類の原因は、未来のこのような類の結果を生じさせると推理できる。この結果は同様にこのような結果を生じさせると推理できる)

<sup>64</sup> Cf. 『阿毘達磨順正理論』 1562, vol.29, 0628c12-13: 雖於此位境體非有。而智非無二種決定。(このような状態において、対象には本体が無いけれども、智には二種(過去と未来)の確定が無いわけではない)

<sup>65</sup> 梶山(2002)は経量部の考えについて「だから記憶や推理があるからといってその対象が実在するわけではない」と述べた。(梶山, p.89)

れるというのは理解しやすく、妥当であると思われる<sup>66</sup>。

### 3-2. サンガバドドラによるシュリーラータ批判

一方で、サンガバドドラはシュリーラータ説に対し、『順正理論』において三世実有説の立場から批判した。ここでは、それがどのように批判されているのかを考察する。

#### 3-2-1. サンガバドドラの経典解釈

まずサンガバドドラは、シュリーラータが第一解釈において「過去や未来のものに対する執着を捨てることができる」という経典の箇所を「過去や未来の対象を、過去や未来ではなく現在の対象として認識している」と解釈したことを曲解であるとして批判した。このサンガバドドラの批判とは以下のようなものである。

以若彼色非是過去、應是現在或是未來、是則不應但如現在。此言翻是擾亂契經。豈得名爲釋經意趣<sup>67</sup>。

もしその物質が過去のものではないのならば、それは現在あるいは未来のものということになるはずであり、すなわちこれは単に「現在の対象であるかのように(認識されるもの)」だけであるはずはない。この(「現在の対象であるかのように」という)言い方は、経典の意味を惑わせることになる。このような言い方では、経典の真意を明かしているとは言えない。

サンガバドドラはシュリーラータの「過去や未来の対象を『現在の対象であるかのように』認識している」という言い方や、経典を「もし過去の物質が存在しないのであれば」と解釈していることへの批判をしている。ブッダは経典において過去や未来のものに対する煩悩を捨てることを説いているが、もし過去や未来のものが存在しないのであれば、過去や未来のものに対する煩悩や執着を捨てることも否定されることになってしまう。

ここで言及されている煩悩や執着は、因果の道理において業となって相応の果を生じさせるものである。「法は現在のみが存在する」と考える経量部では現在の行為という一点において業と向き合うが、サンガバドドラは未来の結果とその原因となる過去の業がどちらも実在することで、初めて人間の業についての規範が成り立つと考えている。よって、過去や未来のものに対する煩悩や執着の否定とは、サンガバドドラにとっては業論という仏教における規範の否定に他ならない。そして、この業論を支える理論が三世実有説である。そのためサンガバドドラは三世実有説が否定されることでブッダの言葉、ひいては業論が否定されることを恐れ<sup>68</sup>、経典を論理的に解釈するというより、仏教の倫理的な思想に基づいて時間

<sup>66</sup> Cf. 梶山(2002)p.89

<sup>67</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 627b27-627c2

<sup>68</sup> 佐々木(1974) p.153

を捉えようとしたのである。サンガバドラの経典理解の背景には、仏教の倫理的規範を守るという動機があったことを忘れるべきではない。

また、シュリーラータは経典を第一に「過去の物質が存在しないのであれば、それに対する執着を捨てることもできない。過去の物質に対する執着を捨てることができるということは、現在の物質に現在のものたる本性があるように、過去の物質には過去のものたる本性があるはずだ」と解釈し、過去のものを現在のものと同じように認識して、それに対して執着を捨てることができると主張しているように解釈できるが、もしその理解が正しいのであれば、これは過去の法の存在を認める有部と同じ立場ということになる<sup>69</sup>と批判した。しかしこのサンガバドラの批判は「認識対象となって覚知を生み出すもの」が存在であるという有部の考えに基づいているのであり、「認識は非存在をも対象とする」と考えている経量部には当てはまらないだろう。

次に、シュリーラータが経典を第二に「かつて直接経験したものでなければ、それに対する執着を捨てることができない」と解釈していることについては、わずかながら認めるべき点があったとした上で、しかしこの解釈によって過去の法の存在を否定することはできない<sup>70</sup>と述べた。

以上より、シュリーラータの経典解釈について、サンガバドラは過去や未来のものが存在しないのであればそもそも経典を否定することになってしまおうとして、彼の考えた仏教的な世界を守る立場から批判している。

### 3-2-2. 認識の観点から見たサンガバドラ説

さらに、因果の連続の中で推理によって過去や未来のものが認識されるというシュリーラータの理論に対し、サンガバドラは「すでに生じたところの原因となる認識と結果となる認識とは何のことだろうか」として、二つの選択肢を出した。

而言今智縁彼所縁、爲即曾縁今智境者。爲更別有縁餘境智<sup>71</sup>。

ところで、今の認識(推理知)がその(過去や未来の)認識対象を認識すると言われたが、それは、

[第一の選択肢]今の認識(推理知)の対象をかつて認識していたということか。

[第二の選択肢]さらに別の対象(今の推理知の対象とは別の対象)があつてそれを認識して

---

<sup>69</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 627c2-8:又經次後應作是言。以過去色是過去非。以過去色是有文。既不爾彼釋定非。若謂前經有如是義。若過去色非有過去。不應於中勤修厭捨。非於無法可修厭捨。要過去色有過去性。方可於中勤修厭捨。如現在色有現在性。方可於中勤修厭離滅。則與我釋其義無差。

<sup>70</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 627c9-13:彼第二釋前所引經。少有彼經所說義趣。謂曾領納應勤厭捨。未曾領納何所厭捨。然不知彼作是釋經。欲如何遮過去實有。若非實有厭捨唐捐。

<sup>71</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 629a4-5

いたのか。

まず一つ目の選択肢として、過去のある時点においてある対象を認識し、現在の時点から推理によって過去の対象を認識するのであれば、それは因の智で既に知られたもの——過去のその時に認識したもの——を改めて現在の認識としてしまっているのではないか<sup>72</sup>、と指摘される<sup>73</sup>。また二つ目の選択肢では、因の智が別のもの——現在の時点から推理しているものとは別の対象——を認識しているならば、過去に認識しなかったものを現在の認識によって捉えていることになるのではないか<sup>74</sup>、と言われる。いずれの選択肢でもシュリーラータの考えは間違っていることになる。

こうした点についてサンガバドらは「現在の認識が対象としているのは因の智・果の智それぞれが対象としていたものであるならば、その認識対象は既に過去の認識で捉えられたものである。既に認識されているのだから、再び未知の対象と名付けることはないだろう。そうでなければ、『かつてあったものは実はかつてあったものではない』という矛盾を生むことになり、これは論理的に正しくない」<sup>75</sup>と続けた。

さらにシュリーラータは、事物は種子という潜在的な力によって原因となりまた結果となり移り変わっており、過去の対象にも種子の力が働き続けているために現在から過去のものを推理できる、と考えた<sup>76</sup>。これに対しサンガバドらは、「これから生じてくる未来には種子が無く、これを推理で知ることにはできないはずである。未来のことについては原因と結果の連続的な働きとは言えないのではないか」<sup>77</sup>と批判した。未来のものを知るとは本体の無いものを知ることであり、これはあるはずのない兎の角<sup>78</sup>を知るようである。シュリーラータは因果が展転していることを根拠として過去と未来の法を推理できると主張しているが、過去の原因を推理することはできても未来の結果を推理することはできない。

---

<sup>72</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 629a5-7:若即曾緣今智境者。此境既爲昔智所緣。如何名爲曾未取境。

<sup>73</sup> ここには、まだ知らないことを知るのが正しい知識であり、一度認識したものを再び認識することに意味は無いという、経量部を始めとしてサンガバドらも使っている考え方がある。

<sup>74</sup> Cf. 『阿毘達磨順正理論』 T29, 629a7-9:若更別有緣餘境智既執彼境爲今所緣。今智如何名以過未曾未取境爲其所緣。(もし過去にあった認識は今推理しているのとは別の対象を認識しているとするならば、過去の対象に捉われて、今の認識対象としてしまっている。どうして今はたらいっている認識が過去や未来のまだ認識されていない対象を持っていることで、それを過去や未来の認識の対象とすることができるのか)

<sup>75</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 629a9-11:謂先已生因智果智所緣因果爲今所緣。此境先時已爲智取。如何復名曾未取境。曾即未曾不應正理。

<sup>76</sup> 種子説については兵藤(1980)を参照。ヴァスバンドゥは「種子」を「果が生じることに對して能力を持った名色(五蘊)である」と理解していたという。(兵藤 1980 p.70)

<sup>77</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 629a13-15:若於未來百千劫後、當有境界今如何取。不可說言因果展轉相續力故。

<sup>78</sup> 本文は「如馬角故於相續中無隨界故」であるが、実際には無いものの例えとして使われるのは「馬の角」ではなく「兎の角」である。よってこの部分は「兎の角」が正しい表記であるとして理解する。

過去の法は推理によって認識されるとしても、未来の法を推理によって認識することはできないというのは、非常に的を射た批判である。シュリーラータは「このような類の現在の原因が未来の結果を引き起こす」と推理できると考えているが、彼の言う種子は現在にあっても未来には無い。よって、シュリーラータの議論に則るのであれば、種子の力が働いていない未来のことは認識できないはずである。「因果が連続しているために推理できる」のは過去のみであり、これは未来には適用されない。

しかし、二つ目の選択肢は「過去の時点で認識した対象」と「今の時点から認識した過去の対象」が異なるのは間違いであるという批判だが、そもそもシュリーラータは今の時点から認識する過去の法は「過去に認識した対象」ではなく「現在の認識に浮かんでいるイメージ」であると考えている。つまり、シュリーラータの理論においては、「過去の認識対象と現在の認識対象が異なる」というのは全く正しいのである。よって、このサンガバドラの批判は的外れなのではないかと考える。

### 3-3. まとめ

以上より、「過去や未来のものに対する執着を捨てることができる」という経典の内容をシュリーラータは「過去や未来のものは現在の対象として認識できる」と解釈したのに対し、サンガバドラは「認識できるものは存在する」という考えのもとで「過去や未来のものを存在しないとするのは間違っている」と批判している。これは、三世実有説を否定することでブッダの教えをも否定することになってしまうと考えたためである。

次に、シュリーラータは過去・現在・未来と因果が連続しているために、推理によって過去や未来のものを知ることができると考えたのに対し、サンガバドラは既に認識されたものを現在の認識がもう一度捉えるのは正しくないこと、また未来には潜在的な力が無いため推理できないはずであると批判した。

では、シュリーラータ説とサンガバドラ説それぞれの長所と短所はどこにあるのか。まず経典解釈に焦点を当てると、シュリーラータは経典を文章通りにそのまま解釈しているというより、経量部の立場に合わせて再解釈しているようである。一方でサンガバドラは、業論という仏教の規範となる思想が否定されることのないように、経典を言葉通りに解釈している。「どちらが経典の理解として妥当であるか」という点では、サンガバドラの方に軍配が上がると考える。

他方、認識の観点においては、サンガバドラの批判はそもそも経量部の理論を理解しておらず、批判としてあまり的を射ていない。これに対して、批判の対象とされるシュリーラータの推理説は仏教的な立場から見ると、因果が連続していると考えられている面で合理的である。

以上を踏まえると、経典解釈と認識の観点から両者を比較したとき、経典をどのように解釈しているかという点ではサンガバドラ説が、過去や未来のものをどのように認識するかという点ではシュリーラータ説が評価できると言うことができるだろう。

## 第四章 サンガバドラにおける作用と功能

前章では三世実有説の教証と理証に関して有部と経量部の考え方の違いを明らかにしたが、本章では四大論師による三世実有説の解釈を確認し、そのなかで有部の正統説とされるヴァスミトラの作用説について、ヴァスバンドゥとサンガバドラそれぞれの解釈を読み解く。ヴァスバンドゥは作用説に対する批判を行っており、サンガバドラはヴァスバンドゥの理解する「作用」概念を二種類に分けることで応答している。こうした両者の「作用」概念の相違から、有部と経量部の時間の捉え方の違いを明らかにする。

### 4-1. 四大論師説の概要

三世実有説には四大論師による四つの説が存在する。四大論師の説に関しては、初めに「これ(三世実有説)に関しては四種類がある。様態の違い、特徴の違い、位態の違い、関係性の違いである。三つ目は作用という点にまとめられ、三世を立てる最も良い説である」<sup>79</sup>という詩が引用されている。

まずダルマトラータの説く第一説は、三世の区別を様態の違いによるものとしている。

尊者法救作如是説：由類不同三世有異。彼謂「諸法行於世時、由類有殊、非體有異。如破金器作餘物時、形雖有殊而體無異。又如乳變成於酪時、捨味勢等非捨顯色。如是諸法行於世時、從未來至現在、從現在入過去、雖捨得類非捨得體」<sup>80</sup>。

ダルマトラータ論師はこのような説を提唱した。「様態(類、bhāva)の違いによって三世の区別が生じる」と。彼が言うには、「諸法が三世を移行するとき、様態のために違いがあるのであり、本体に違いがあるのではない。金の器を壊して別のものを作るとき、形に違いがあると言っても、本体に違いは無いようなものである。また、牛乳が発酵してヨーグルトに変化する時、味などを捨てるが、色を捨てる(変質させる)のではないようなものである。このように諸法が三世を移行するとき、未来から現在に至り、現在から過去に入り、様態を捨てるとしても本体を捨てる(変質させる)ことはできない」と。

ダルマトラータは、三世を通じて法の本体は変化しないが、それぞれの時制によって法の様態が変化して現れていると主張する。

次にゴーシャカの説く第二説は、三世の区別を特徴(lakṣaṇa)の違いによるものとしている。彼は「諸法が三世を移行するとき、過去は過去の特徴と強く結び付くが、現在・未来の特徴とも緩く結び付いており、離れているのではない。未来、現在もまた同様である」<sup>81</sup>

<sup>79</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 631a14-15:此中有四種 類相位待異 第三約作用 立世最爲善

<sup>80</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 631b16-21

<sup>81</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 631b21-26

ということを主張する。

ヴァスミトラの説く第三説は、三世の区別を位態 (avasthā) の違いによるものとしている。

尊者世友作如是説：由位不同三世有異。彼謂「諸法行於世時、至位位中作異異説。由位有別、非體有異。如運一籌置一名一、置百名百、置千名千」<sup>82</sup>。

ヴァスミトラ論師はこのような説を提唱した。「位態の違いによって三世に区別がある」と。彼が言うには、「諸法が三世を移り行くとき、(三世の) それぞれの位態に至るのに応じて、それぞれに別々の名前をつける。様態のために違いがあるのであり、本体に違いがあるのではない。一つの計算棒を動かして一の位に置くと一と呼ばれ、百の位に置くと百と呼ばれ、千の位に置くと千と呼ばれるように」と。

ヴァスミトラは、法は三世それぞれの位態に応じて過去・現在・未来と呼ばれると主張する。ここでは作用に関して述べられていないが、この第三説は「作用という点にまとめられる」ものであるとして作用説とも呼ばれ、有部の正統説とされている。

最後にブッダデーヴァの説く第四説は、三世の区別を関係性 (anyathānyathika) の違いによるものとしている。彼は「諸法が三世を移り行くとき、現在に相對して以前は過去、以後は未来、未来と過去の間が現在と呼ばれる」<sup>83</sup>と主張する。

四大論師による四つの説のうち、ヴァスバンドゥとサンガバドラの違いが顕著に表れるのはダルマトラータ説の解釈である。秋本(2016)によると、『俱舍論』に見られるダルマトラータ説は以下のように言われる。

しかし、これらのうちの第一の[ダルマトラータ]は、轉變 (pariṇāma) <sup>84</sup>を説くものであるから、サーンキヤ派の中に含まれるべきである<sup>85</sup>。

これに対してサンガバドラは以下のように反論し、ダルマトラータ説を擁護している。

此四種、説一切有中傳説、「最初執法轉變故、應置在數論册中」。今謂不然。非彼尊者説有爲法其體是常、歷三世時、法隱法顯。但説諸法行於世時。體相雖同而性類異。此與尊者世友分同。何容判同數論外道<sup>86</sup>。

---

<sup>82</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 631b26-29

<sup>83</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 631b1-5

<sup>84</sup> 一つの根本原因から諸々の事物が様々に変化して現れ、世界が展開されているという考え。

<sup>85</sup> 秋本(2016) p.26

<sup>86</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 631b5-10

この四種類が有部に伝えられる中で、「最初の説は法の転変を認めているため、数論(サーンキヤ派の転変説)と同類とみなされるはずである」と(ヴァスバンドゥにより)批判される。しかし、そうではない。かの論師(ダルマトラータ)は、有為法はその実体が常に存在しているが、三世を移り行くとき、法が隠れたり現れたりすると説いているのではない。ただ、諸法が三世を移り行くとき、体相は同じであっても、性類が異なることを説いている。これはヴァスミトラ論師と同じである。どうして数論などという外道と同じであると判断するのか。

このようなヴァスバンドゥとサンガバドラによる第一説の解釈の相違はなぜ起きているのか。ここで、ヴァスバンドゥは第一説、第二説、第四説を批判し第三説を正統説とした後、さらに経量部の立場から作用説(第三説)批判を行っているのに対し、サンガバドラは作用説を正統とした上で第一説もまた作用説と同様であると擁護している。よって、第一説の解釈と作用説の解釈は繋がっており、そのことが解釈の相違を生んでいる、ということが想定される。そこで、以下ではヴァスミトラの作用説に対するサンガバドラの解釈を検討することで、ヴァスバンドゥの解釈との相違の理由を探っていく。

#### 4-2. <作用>と機能に関する考察

ヴァスミトラの作用説はヴァスバンドゥにより批判された。ヴァスバンドゥの作用批判に対し、サンガバドラは諸法のはたらきを「<作用>」と「機能」という二種類に分けることで反論した。ここでは、作用説がどのような点から批判され、サンガバドラは<作用>と機能を区別することでどのように応答したのかを考察する。

##### 4-2-1. ヴァスバンドゥによる作用説批判とサンガバドラの応答

まず、サンガバドラはヴァスミトラ説に関し、以下のように述べる。

由此應知：尊者世友所立實有過去未來、符理順經無能傾動。謂、彼尊者作如是言：「佛、於經中說有三世。此三世異云何建立。約作用立三世有異。謂、一切行作用未有名爲未來、有作用時名爲現在、作用已滅名爲過去。非體有殊」<sup>87</sup>。

これによって、次のことを知るはずである。「ヴァスミトラ論師が論証した過去と未来の法が実有であるということは、論理に従い經典に準じ、動揺させることができるものはない」と。すなわち、かの論師はこのように言う。「ブッダは經典において法が三世にあると説く。この三世の違いはどのように立てられるか。作用という点にまとめることで、三世の違いが

---

<sup>87</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 631b15-19

あると立てられる。すなわち、諸行(すべての作られたもの)の作用が未だ無い状態を未来と呼び、作用がある状態を現在と呼び、作用がすでに無くなった状態を過去と呼ぶ。しかし、(法の)本体に違いがあるのではない」と。

したがって、ヴァスミトラは作用という観点から三世を区別しており、サンガバドドラはこれを四説のうち最も良い説として支持している。

サンガバドドラは作用説を有部の正統説として全面的に支持したのに対し、ヴァスバンドゥは次のように作用説を批判した。「もし作用の観点から三世の区別を立てるのであれば、彼同分に含まれる眼などの感覚器官は現在の時点でいかなる作用を持っているのか。もし彼同分の眼<sup>88</sup>が結果を取ったり与えたりするならば、過去の同類因<sup>89</sup>なども結果を与えることになってしまい、ここにも半分の作用があることになり、時制の混乱が生じる」<sup>90</sup>と。

ここでヴァスバンドゥは「作用」と「眼がものを見る能力」を同じものであると考え、さらに作用は「結果を取る(取果)」「結果を与える(与果)」<sup>91</sup>という両方のはたらきを持つとした上で、ヴァスミトラの作用説を二つの点から批判している。

第一批判：まず、ヴァスミトラの議論が正しいとすれば、現在のものであれば必ず作用を持つはずである。ところが、暗闇の中では眼がものを見るという作用を持つことはない。そうであるならば、暗闇の中の眼(彼同分の眼)は現在には存在しないことになるが、実際には存在する。この点が矛盾するため、作用によって三世を定義する考えは間違いである。

---

<sup>88</sup> 彼同分については、次の梶山の記述が参考になる。『俱舍論』には第二巻に十八界の範疇を同分と彼同分とに分類する箇所がある。ここにいう同分は有情としての共通性である衆同分とは別なものである。

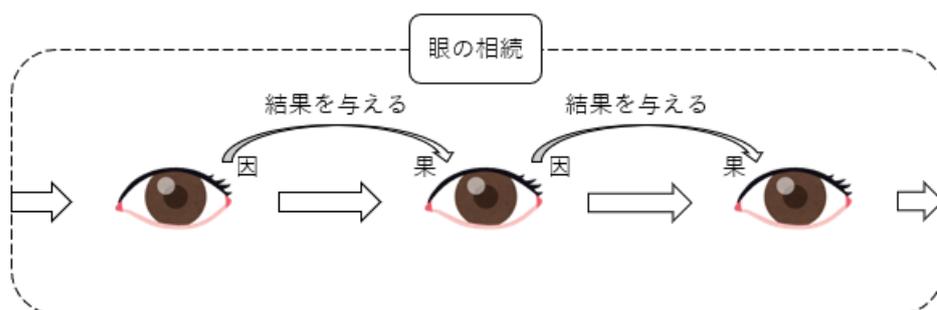
『俱舍論』およびヤショーミトラ註釈の説明によると、分とは感官と対象と心とが相互に交渉し、役立つことであり、三者おのおのがそのような作用をもって存在しているときに同分といわれる。一つの認識が生ずる際に、その実際の認識の要素となって作用している感官・対象・心の各々が同分とよばれるわけである。いわば顕勢的な感官・対象・心のことである。それに対して彼同分とは、かかる顕勢的なものと同種のもの、すなわち同分の同分という意味であるから、ある個人のある時点における認識に参加していない時の、すなわちいわば潜勢的な感官・対象・心のことである。」(梶山 1983, pp.21-22)

<sup>89</sup> 同類因について木村は次のように説明する。「因と果とがその性質を同じくする場合に前者を同類因というのである。一切は刹那滅たるにも拘らず同じ状態の継続するがごとくに思われるは、全くこの同類因とその果(これを等流果という)の相続に外ならぬのである。」(木村 1968, p.255) つまり、ある因が同類の結果を引き起こすときその因を同類因と言い、因果の連鎖によってあるものが連続しているように見えるのである。

<sup>90</sup> 『阿毘達磨順正理論』T29, 631c2-5:若約作用立三世別、彼同分攝眼等諸根、現在前時、有何作用。若謂彼能取果與果、是則過去同類因等。既能與果應有作用。有半作用、世相應雜。

<sup>91</sup> 取果と与果について櫻部は次のように説明している。「有為の法と法との間に因果の関係が成り立つとき、因が果を「取る」ことと、それが果を「与える」こととは、区別されねばならない。すべての有為の法は、未来から現在に生ずるとき、必ずその果を取る、すなわち、他の何らかの法を自らの果としてとらえる。そのとき両つの法の間には因・果の関係が成立する。しかしそれは必ずしも直ちに因がその果を現在に生ぜしめる(それを、因が果を「与える」、という)ことではない。」(櫻部 1988, p.208)

第二批判：眼は過去から連続して存在しているため、眼の相続においてある眼が因となって同じ眼という果を生じさせているはずである。ヴァスミトラの議論に則れば過去のものに作用は無いはずであるが、眼が相続している以上、過去の眼にも「結果を与える」はたらきがあることになる。つまり、過去のものにも半分の作用があることになってしまい、時制の混乱が生じる。



特に二つ目の批判について、この点におけるヴァスバンドゥの理解を図にすると上記のようになる。「ある眼が因となって同じ眼という果を生じさせる」という眼の相続を見ると、過去の眼にも「結果を取る」「結果を与える」という二つのはたらきのうち、半分の作用があることになってしまう、というのが二つ目の批判のポイントである。図からも分かるように、この「結果を与える」はたらきによって、「過去の因が現在の果を生じさせ、また現在の因となり未来の果を生じさせる」という過去から現在、現在から未来へ向かう（本体は維持されず生成・消滅する）法の流れが表わされている。ここで法が過去から未来へ向かっているとみなされるのは、ヴァスバンドゥが自己を主体<sup>92</sup>とした時間の流れを想定しているためではないか。そうであるとするならば、これはサンガバドラとは全く逆の理解である。サンガバドラによる時間の流れの捉え方については、以降でサンガバドラの応答を確認した上で考察する。

サンガバドラはこのヴァスバンドゥの批判に対し、諸法のはたらきを「〈作用〉」と「機能（能力）」の二種類に分けることで応答した。

諸法勢力總有二種。一名作用、二謂功能。引果功能名爲作用。非唯作用總攝功能<sup>93</sup>。

<sup>92</sup> 仏教は無我説を説いているが、これはいかなる意味でも我を認めないということではなく、自我を全く否定しているのでもない、と平川(1991)は述べている。仏教は解脱した自我としての主体の存在を認めており、無私の立場でも「私」は成立しうる。意識の世界において肉体を持った自己（客観化された自己）を客観的に認識している「主体としての自己」が別にあることを認めなければならない。五蘊無我説では「無我であるものは、私のものではない。私がそれではない。それは私の我ではない」と説かれており、「私の我ではない」という場合の「私」は否定されていない。無私の論証の中では明確に「我」とは別の「私」が認められている。ここで肯定されている私とは、絶えず変化する認識主観である（平川 1991, p.248）

<sup>93</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 631c5-8

諸法の勢力には総じて二種類がある。一つ目は〈作用〉と呼び、二つ目は機能(能力)と呼ぶ。結果を引く機能を名付けて〈作用〉と呼ぶ。ただ〈作用〉を持つものが全て機能を備えているのではない。

彼は果を引く能力(引果機能<sup>94</sup>)を〈作用〉と呼んでおり、機能と〈作用〉はそのはたらく領域が異なると考える<sup>95</sup>。つまり、諸法のはたらきのうち「眼がものを見る」といった感覚器官による認識能力などを機能と規定し、それとは別に「結果を引く」はたらきを〈作用〉と規定した。引果のはたらきを備えているもの——〈作用〉を持つものが全て機能を備えているのではないため、機能を備えていない〈作用〉も成り立つ。したがって、暗闇の中で色を見ることができないのは暗闇によって機能が妨げられているためであり、〈作用〉が妨げられているのではない<sup>96</sup>。眼がものを見ることができない暗闇の中でも結果を引くはたらき、つまり〈作用〉は存在している。〈作用〉が存在している以上、機能が無くとも現在と呼ぶことができる。

こうした〈作用〉と機能に関する説明の中で、サンガバドらは同類の結果を引くはたらきを〈作用〉と呼んでおり、これは例えば眼が因となり同じ眼という果を引き、連続して同類の相続が続くことを指す。つまり、〈作用〉とは、それぞれの法がそれぞれの本体を維持したまま、同類の法を引くことである。一方で機能は、それぞれの法が他の法と合わさることで、自らとは異なる種類の法を生み出す力である。例えば、眼は色や光と合わさって眼識(視覚知という法)を生み出すようである。

このようにサンガバドらは、ヴァスミトラの言う「作用」を「同類の引果のはたらき＝〈作用〉」と「眼がものを見る能力＝機能」に区別した。過去の眼と暗闇の中の眼にこの〈作用〉と機能の区別を当てはめると次のようになる。つまり、過去の眼はさらにその過去から連続する同類の引果のはたらき(〈作用〉)を持つが、他の法(色や光など)と合わさっていないため、物を見るという機能をすでに失ったものであり、暗闇の中の眼は連続する同類の引果のはたらき(〈作用〉)を持つが、他の法(光)と合わさっていないため、物を見るという機能を備えていないものだと言えるだろう。どちらも機能を備えていない〈作用〉ではあるが、「機能を失った過去の眼」としての〈作用〉と、「機能の無い現在の眼」としての〈作用〉という点

---

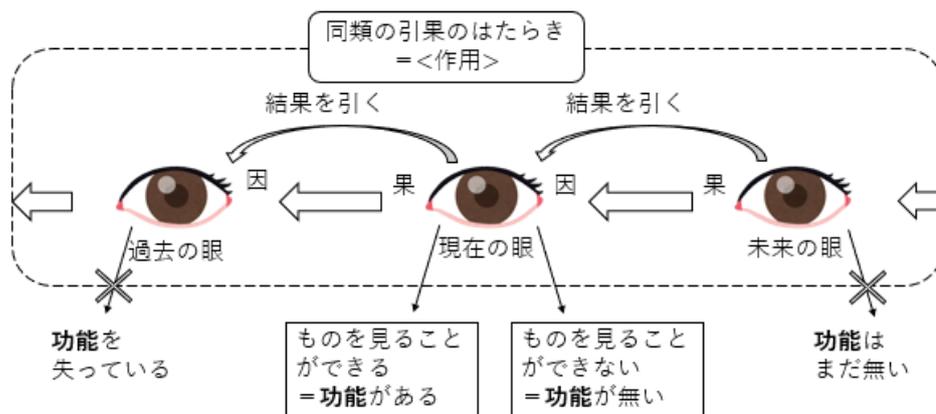
<sup>94</sup> 「引果機能」と表記すると、「〈作用〉」のうちにある種の「機能」が包摂されているように見える。しかし、「引果機能」における「機能」とは、「〈作用〉」「機能」と分類した場合のテクニカルタームとしての「機能」ではなく、「(一般的な)はたらき」として捉えた方が混乱が生じないだろう。よって本論文では、「引果機能」は「引果のはたらき」という意味で理解する。

<sup>95</sup> 従来の研究では両者を包摂関係とする理解が示されているが、それは正しくないと考える。なぜならば、直接的に自らの結果を生み出す「〈作用〉」と、間接的に他の結果を生み出すことを補助する「機能」とは、それぞれ別のはたらきであるためである。両者の関係については注 38 も参照。

<sup>96</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 631c8-9: 且闇中眼見色功能、爲闇所違。非違作用。謂有闇障、違見功能。

で区別されている<sup>97</sup>。

さらに、〈作用〉と機能を区別すると、作用説において「現在の法のみ作用がある」とされているのを機能によって説明し、三世に渡って法が存在していることを〈作用〉によって説明していると解釈することができる。サンガバドらは過去・現在・未来という時制の区別があることを証明するための機能と、三世に渡って法が存在することを証明するための〈作用〉という二種類をヴァスミトラが言う「作用」のなかに想定していたと考えられる。この〈作用〉と機能の関係は次のように図解できる。



以上のようなサンガバドらの理論に対し、ヴァスバンドゥはヴァスミトラの言う「作用」を「(サンガバドらが言うところの)〈作用〉と機能の両者を合わせたもの」として理解している。そのため、サンガバドらはヴァスバンドゥの議論を「アビダルマが教義とするところを正しく理解していない」<sup>98</sup>として批判した。

つまり、ヴァスバンドゥは二種類の「作用」を区別せず、ヴァスミトラの言う「作用」は与果・取果両方のはたらきを持つとした上で、暗闇の中の眼には機能が無いことになってしまう点、および同類のものが連続して存在しているため過去の眼にも与果のはたらき——半分の作用(=〈作用〉)があることになり、時制の混乱が生じるという点から批判している。

対するサンガバドらは機能と〈作用〉を区別することで、暗闇の中の眼を「〈作用〉はあっても機能を備えていない(したがってそれは存在する)」ことによって説明し、また過去の眼には「〈作用〉はあっても機能を失っている(したがってそれは過去の存在である)」ために時制の混乱が生じるとは言えないという応答によってヴァスバンドゥの批判を退けた。

さて、ここで注目したいのは、サンガバドらの〈作用〉の説明ではヴァスバンドゥの説明と

<sup>97</sup> ここで「機能を失った過去の眼」もまた実在すると考えられているのに対し、第二章では「覚知を生み出すのが存在の定義である」と論述しているため、一見すると「認識が生まれることで存在が定義されるにもかかわらず、認識が無くとも存在することになる」という矛盾が生じている。しかし、覚知とは「眼がものを見る」といった認識」といった一般的な認識ではなく、その上位カテゴリーに位置する特殊な認識である。したがって、機能の無い(あるいは失った)眼であっても覚知は生じていることになる。

<sup>98</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 631c14-16: 由此經主所舉釋中、「與果功能亦是作用」、良由未善對法所宗。

は時間の捉え方が逆になっている点である。「同類の果を引く」はたらきとは、「現在の因となり未来の果を引く」あるいは「過去の因となり現在の果を引く」ということであり、このとき法はその本体を維持したまま、未来から現在、現在から過去へと流れている。このことは、現代の研究者により次のように映写機に例えられる。

上の、つまり未来の、リールにまかれていたフィルムの一コマは、次の瞬間、現在、に光源に照らされ、その影像をスクリーンの上に映し出す。しかし、次の瞬間には下の、つまり過去の、リールにまき取られてしまう。フィルムの一コマは過去にも未来にも存在する。その一コマが光に照らされて影像を映す、つまり、作用をもつのは現在であり、影像は一瞬にして消滅する。しかし、そのフィルムの一コマという本体は、常に未来もしくは過去のリールの中の存在としてではあるが、現在にもある<sup>99</sup>。

この例が示すように、有部では法の流れは未来から過去へ向かうとされている。サンガバドラがヴァスバンドゥとは異なり、引果のはたらきを〈作用〉と定義した背景には、このような有部特有の時間の捉え方があるのではないか。つまり、ヴァスバンドゥとサンガバドラ—経量部と有部の作用概念の相違は、時間の捉え方の相違であるとも言えるのではないか。次節では体相と性類という側面から作用説を考察した上で、結論として時間の捉え方との比較も行う。

#### 4-2-2. 体相と性類について

ヴァスバンドゥは作用説に対し、「三世において諸法の体相が恒常であるならば、性類もまた三世に渡って唯一のものとなるはずだ」<sup>100</sup>と批判したが、サンガバドラは「体相に区別が無いことは、性類が一つであることを示す理由にはならない」<sup>101</sup>として批判を退けている。

あるいはヴァスバンドゥによる批判の意図は「(経量部において)諸行は様々な原因が集まり本体無しに生じており、結果が生じる時も生じない時もある。一方で有部における諸法には本体があり、全ての時間において常に存在しているため、これでは常に現在ということになってしまう」<sup>102</sup>という点にある。サンガバドラは、ヴァスバンドゥのこの非難は正しくないとして以下のように述べた。

---

<sup>99</sup> 梶山(1983) p.vii

<sup>100</sup> 『阿毘達磨順正理論』T29, 631c24-25:諸法體相既恒無別、以何礙力、非一切時唯一性類。

<sup>101</sup> 『阿毘達磨順正理論』T29, 631c25-27:此難非理。體相無別、於性類一非證因故。謂、不可以體相無別、於性類一、爲能證因。

<sup>102</sup> 『阿毘達磨順正理論』T29, 631c28-632a3:或難意言、「我宗、諸行衆縁和合本無而生。然彼衆縁種種差別、有時和合、有不合時。法不恒生可無過失。汝宗諸行及彼衆縁、於一切時許常有體。勿許諸法本無今有。應常現在。何能爲礙」。

謂、且前説體相雖同而性類殊義已成立。而言諸行自體衆縁、於一切時許常有體。「何礙令彼作用非恒、非一切時常現在者」、若解前義此難應無。以體雖同、而性類別、足能成立作用非恒故。彼不應作如是難<sup>103</sup>。

先に解説したように、体相は同一であるが、性類は異なるという意味は既に証明されている。しかも諸行(諸々の事物)の本体<sup>104</sup>と様々な因縁とは、全ての時において恒常的に本体があると認められている。「その(諸行や因縁の)作用が恒常にあるわけではなく、あらゆる時が現在をいつも「現在」であるとするに、いかなる妨げがあろうか」というヴァスバンドゥによる非難は、前に述べた意味を理解すれば起こるはずがない。すなわち、体相が同一であっても性類が異なるということにより、作用(=機能)が常にあるわけではないことを十分に証明することができるからである。したがって彼(ヴァスバンドゥ)は、このような批判をするはずがない。

つまり、眼等の体相は同一であっても「眼がものを見る」等の機能に違いがあるため、性類が異なるのである。サンガバドラによれば、個々の法が三世を移り行くとき、「体相」は同一であるが「性類」は異なるという。この理論に則り、機能が違うために性類が異なるという記述を当てはめると、三世を通過するとき機能の有無があるように、性類にも違いがあることが立証される<sup>105</sup>。したがって、サンガバドラが作用説において説く「〈作用〉と「機能」のうち、「機能」とは「性類」に繋がるものであると言える。

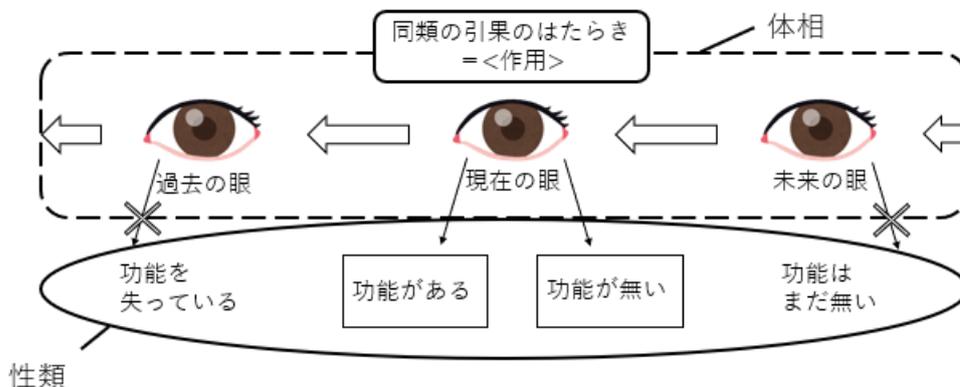
ここで、前節で確認したサンガバドラの議論より、〈作用〉を根拠として法が三世に渡って存在すると証明されていること、機能を根拠として時制の区別が立てられると証明されていることが分かっている。よって、三世に渡って恒常である体相とは、〈作用〉と機能のうち、〈作用〉と同義であると言えるだろう。さらに引用の「作用が常にあるわけではない」という部分で想定されているのは「機能」の方であると解釈できる。

---

<sup>103</sup> 『阿毘達磨順正理論』 T29, 632a4-9

<sup>104</sup> この「自體」は翻訳しにくいだが、直前に「諸行及び彼の衆縁は」とあることから、ここでは諸行それ自体と訳した。

<sup>105</sup> 福田(1988) p.60



また、ダルマトラータ説で言われる不変的な固有相をサンガバドらは「体相」と同義であると、変化する「状態の変異」を「性類の別」と同義であると解釈している<sup>106</sup>。

以上より、サンガバドらはダルマトラータ説における「体相」「性類」を作用説における「<作用>」「機能」と結び付けることによって、自らの説く作用説の論拠をより強固なものとしている。同時に、「三世にわたって法の本体は恒常的に存在しながら、その様態が変化している」というダルマトラータ説はサーンキヤ学派の転変説とは異なる説であるとして擁護した。

#### 4-3. まとめ

本章ではヴァスバンドゥとサンガバドらの理解する「作用」概念の相違について考察した。両者が四大論師説のうちダルマトラータ説について異なる見解を示していること、およびヴァスバンドゥによる作用説批判とサンガバドらの応答から、その相違点を探ることができる。

まず、ヴァスバンドゥは「暗闇の中の眼はものを見ることができないため作用が無いことになるが、作用論者によれば“作用がある”ことになるため矛盾する」という点、さらに「過去の眼が連続して存在している以上、ここには与果のはたらきがあり“半分の作用がある”ことになるため時制の混乱が生じる」という点から批判している。この批判に対しサンガバドらは「<作用>」と「機能」に分けることで議論を進めている。物を見るはたらきを「機能」、同類の眼の引果のはたらきを「<作用>」とすると、現在のみ機能があることから三世の区別を機能によって説明し、三世に渡って法が恒常的に存在していることを<作用>によって説明することができる。したがって、機能が無い状態(=暗闇の中の眼)と機能を失った状態(=過去の眼)を区別することで、同じく機能の無い状態であっても、暗闇の眼は「機能はもとより無いが、<作用>がある」ために現在と規定することができ、過去の眼は「(かつてはあった)機能を失っている」ために過去と規定することが可能となるのである。このような

<sup>106</sup> 福田(1988) p.61

区別により、ヴァスバンドゥの批判を退けた。

また、ヴァスバンドゥは「体相」と「性類」という概念を用いることで、「体相が三世に渡って恒常であるならば、性類もまた恒常となってしまう」と批判したが、対するサンガバドらは、三世に渡って「体相」は同一であるが「性類」は異なると主張した。サンガバドらの議論から、「体相」は「<作用>」と同義であり、「性類」は「機能」と同義であると推測することで、ダルマトラータ説を作用説と結び付けて擁護していると考察した<sup>107</sup>。

以上より、サンガバドらの理解に従い、ヴァスミトラの説く作用説において「作用」として想定されていたものを「<作用>」と「機能」の二種類に分けることで、「現在の法のみ作用がある」という三世における法の差異を「機能」によって説明し、三世に渡って法が同一性を持っていることを「<作用>」によって説明することができるものである、と解釈することができる。サンガバドらはこうした作用解釈により、「過去・現在・未来の三世が区別されながら、同時に三世に渡って恒常的な法が存在している」という三世実有説の理論をより強固なものとしている、と考える。

## 結論

本論文では『順正理論』の記述に基づき、ヴァスバンドゥの理解と比較しながらサンガバドらの三世実有説に対する理解を考察することで、サンガバドら独自の理論体系の一部を読み解いた。サンガバドらはヴァスバンドゥの理解が経量部的であるとみなし、ヴァスバンドゥをはじめとした経量部からの批判に反論することで、自身の理論を主張している。

まずサンガバドらは「認識対象となり覚知を生み出すこと」を「存在」の定義としているのに対し、経量部は「非存在も対象となって認識を生む」と批判する。この「存在」の定義から、有部と経量部の理解には大きな違いがあることが分かる。つまり、有部は「認識対象となる諸法は、たとえ過去や未来のものであっても存在する」と考え、経量部は「過去や未来の諸法は認識対象となるが存在しない(仮の存在である)」と考えている点に、「法は三世にわたって存在する」と主張する有部と「法は現在のみが存在する」と主張する経量部の対立が見られる。

そもそも、有部を含むアビダルマ仏教では「時間とは存在そのものである」と理解されていたが、大乘の唯識思想になると、存在の有無にかかわらず認識できるものを法として立てる(「仮立」)ようになり、時間もまた、仮に立てられたものとされた<sup>108</sup>。唯識の思想におい

---

<sup>107</sup> 体相と性類について、一色は「法のあり方たる性類は、具体的には苦楽、内外、過去現在未来という内容を持ち、法を構成するもう一つの要素である体相と区別される」と述べている。一色によれば、体相は性類の基体として変化することがない。また、ある体相に属する「Xであること」という性類は、ある法がXとして存在していることと切り離すことができず、性類は存在および機能と不可分である。(一色 2020 pp.45-46)

<sup>108</sup> 平川(1991) p.371

て、時間とは仮に立てられたものであって「法の変化」あるいは「因果相続」そのものではないが、主観の側がそれを「時間」として認識している。つまりこの「時間」とは外界の実在ではなく主観の認識の形式である<sup>109</sup>とされる。

唯識思想のこうした時間概念に繋がるのが、過去や未来の法を仮有とする経量部の思想である。経量部は「認識は非存在をも対象とする」と主張するが、それはつまり「今、直接的に認識されない過去や未来の法は非存在であるが、推理によって間接的に認識される」ということである。経量部では主体となる自己の今の経験から時間が捉えられている。「作用」概念の相違について論じた第四章で「果を与える」はたらきによって法は生成・消滅しながら過去から未来に向かうと捉えられたのは、自己の今を中心として認識される時間の流れが過去から未来に向かってるように思えるからではないか。

これに対して有部が考えた三世実有説では、ブッダが説いた諸法の本体は変わらぬまま、「法の変化」あるいは「因果相続」があるとされる。つまり彼らは、自分たちはブッダが説いた法の世界に生きていることを前提とした上で、自己からの視点ではなく法の流れという視点から世界を捉えようとしたのである。さらに第四章においても、経量部に対して有部の法の流れは未来から現在、過去へと向かっていることを確認した。この法の流れこそが「時間」であるため、サンガバドラによる時間の捉え方は、ヴァスバンドゥの解釈とは逆向きである。

経量部と有部の相違として見られるように、時間の捉え方に二種類があるというのは先行研究でも言及されることである。櫻部(1988)は以下のように論述する。

…三世に実有でありつつ刹那に生滅するもろもろの法が因果関係をなして瞬間瞬間において離合集散する。そしてその積み重なりがわれわれの現にその中に生きるところの世界を構成する。その場合、法の生滅を三世の上に眺めるときの時間と、われわれがその中に生きる体験的時間とは、はっきり区別されなければならない。前者において「法」は、横に、未来より現在へ現在より過去へと流れて止まぬ。後者においてわれわれの生存は、縦に、過去から現在へ現在から未来へと続く。直角に交差する二種の時間の交点にいつもわれわれは立っているのである<sup>110</sup>。

ここで述べられている「法の生滅を三世の上に眺めるときの時間」は有部の捉える時間に、「われわれがその中に生きる体験的時間」は経量部の捉える時間に該当する。両者の相違を比較した際、ブッダの説く法の世界を中心としている点で、有部の思想は仏教的に重要な立ち位置を占めている。シュリーラータとの対論においても、サンガバドラは経量部よりも經典の内容を言葉通りに解釈していることから、ブッダの言葉をより忠実に受け止め、伝統的

---

<sup>109</sup> 平川(1991) p.372

<sup>110</sup> 櫻部(1991) p.206

な仏教の思想(法の世界)を守ろうとしているのが有部の思想と言えるだろう。

結果として、本論文では先行研究で言及されている内容を、先行研究とは異なる道筋から考察することとなった。『順正理論』の解説を通して有部と経量部における時間概念の相違点を明らかにし、有部の思想を再評価したことには意義があると考えられる。

#### 一次資料

『阿毘達磨順正理論』 T1562, vol. 29 (衆賢造 玄奘訳)

『婆藪槃豆法師伝』 T2049, vol. 50 (真谛訳)

『大唐西域記』 T2087, vol. 51 (玄奘訳 辯機選)

#### 参考文献

Cox, Collett, 1995, *Disputed Dharmas: Early Buddhist Theories on Existence—an annotated translation of the section on factors dissociated from thought from Saṅghabhadra's Nyāyānusāra*, Tokyo: Studia Philologica Buddhica XI, The International Institute for Buddhist Studies.

青原令知(1986), 「『順正理論』における有の体系」, 『印度學佛教學研究』, pp. 765-768

秋本勝(2016), 『仏教実在論の研究—三世実有論争—(上)』, 山喜房仏書林

一色大悟(2011), 「『順正理論』における引果と取果」, 『インド哲学仏教学研究』19, pp. 73-135

一色大悟(2020), 『順正理論における法の認識—有部存在論の宗教的基盤に関する一研究—』, 山喜房仏書林

岩田孝(2008), 「諸行無常について」, 『四天王寺国際仏教大学紀要』第45号

江島恵教 他(1988), 『岩波講座 東洋思想 インド仏教2』, 岩波書店

大竹晋(2013), 『元魏漢訳ヴァスバンドゥ積経論群の研究』, 大蔵出版

梶山雄一(1983), 『仏教における存在と知識』, 紀伊国屋書店

梶山雄一(2002), 『般若経 空の世界』, 中央公論新社

加藤純章(1989), 『経量部の研究』, 春秋社

木村泰賢(1968), 『木村泰賢全集』第五卷, 大法輪閣

玄奘著, 水谷真成訳(1999), 『大唐西域記2』, 平凡社

櫻部建(1988), 「有部」, 梶山雄一他(編)『岩波講座 東洋思想 インド仏教1』, 岩波書店

佐々木現順(1974), 『仏教における時間論の研究』, 清水弘文堂

三枝充恵(1983), 『人類の知的遺産 14 ヴァスバンドゥ』, 講談社

田端哲哉(1981), 「世親と衆賢(二)」, 『印度學佛教学研究』30, pp. 286-289

那須円照(2017), 「『順正理論』における三世実有論の研究(1)」, 『インド学チベット学研究』21, pp. 29-54

- 那須円照(2011), 「『俱舍論』とその諸註釈における三世実有論批判の研究(1)―仏教の時間論―」, 『インド学チベット学研究』21, pp. 35-67
- 兵藤一夫 他(1980), 『仏教思想史 第3号 <仏教内部における対論―インド>』, 平楽寺書店
- 平川彰(1991), 『原始仏教とアビダルマ仏教』, 春秋社
- 福田琢(1988), 「『順正理論』の三世実有説」, 『仏教学セミナー』通号48
- 水野弘元, 中村元, 平川彰, 玉城康四郎(1966), 『仏典解題事典』, 春秋社
- 御牧克己(1988), 「経量部」, 梶山雄一他(編)『岩波講座 東洋思想 インド仏教1』, 岩波書店
- 吉元信行(1982), 『アビダルマ思想』, 法蔵館

## 2020 年度修了者修士論文

---

※以下に掲載されたものは、著者より提出された修士論文ファイルより本文部分を抽出したものである。目次や付録データ等は編集の都合上、割愛した部分がある点をお断りする。(編集者)

### 空手の三様態——暴力の境界——

安藤行宥〔言語文化専攻〕

#### 序章 空手の問題と身体論の諸層

空手を研究テーマとする上で最大の困難はその多様性であった。空手には現在まで無数の流派・団体が存在し、それらは統合されていない。研究もそれぞれ個別の空手に焦点を当てたものが中心で、それらを横断的に論じようとするものは少ない。本稿ではこれら多様な空手を三つのカテゴリーに分けることで、それらを比較しながら横断的に空手全体を考察しようとするものである。この大まかなカテゴリーとして利用していくのが古流、伝統派、フルコンタクトの三分類である。本稿で、「古流の空手」は沖縄を中心に行われる、組手競技を行わない空手を表し、「伝統派空手」は寸止めないし防具を用いて行われるポイント制の空手を表し、「フルコンタクト空手」は直接打撃制の組手競技を行う空手を表している。よって組手競技や空手の「スポーツ化」を批判する言説全般は「古流」に、全空連などのポイント制組手競技や形競技を肯定する言説は「伝統派」に、直接打撃制ルールによる組手競技や異種格闘技戦を肯定する言説は「フルコンタクト」に分類される。以後これらの用語は括弧をつけずに用いられるが、用語法は組手競技の有無とそのルールを基準とした上記のカテゴリに即している。

本稿は空手が歴史的に分岐してきた諸流派を大まかに古流、伝統派、フルコンタクトの三つに分け、それらを完全に異なる三つの分類とだけみるのではなく、空手という文化の三つの様態として論じようとするものである。もちろん、空手という非常に広大な領域をひとつの論文の中で論じきることは現実的に困難であり、具体例として挙げる流派、型、動作も限られた不十分なものであることは否めない。しかし、広い視野で横断的に見ていくことで、「空手」と呼ばれる身体文化の全体像を捉えることが可能になるはずだ。

そして広く空手の三様態の差異と連続性を整理することを通して考察したいのは、空手と「暴力」との関係である。近代以前の格闘技が備えていたある種の「暴力性」は、近代スポーツとしてルールが整備され安全性が向上していく過程で排除されてきた。「スポーツ化」した格闘技が排除してきた「暴力性」は反近代の象徴として「リアルな」格闘技興行に利用

されていくことになる。このような二項対立に対し、古流の武術は第三の立場を取っているようにみえる。この三つの立場は古流、伝統派、フルコンタクトという三つの様態と対応しており、「暴力性」に対するそれぞれの立場を考察することで、この三様態の関係をより明確に示していく。加えて「暴力性」そのものの多義性にも目配せをすることで、空手というひとつの身体文化を超えた暴力と身体の問題へと本稿の議論を開いていきたいと考えている。

これは空手を含む武術や武道ないし格闘技とよばれるような武道文化固有の問題というよりは、ある身体がときに暴力的であるような他者の身体とどのようにコミュニケーションできるかという身体論的な問題のひとつのケーススタディであるともいえる。ここで「空手」というテーマをひとつの身体論の問題として扱うにあたり、身体論の広大な問題群を整理しておきたい。社会学者の伊藤公雄がまとめた身体論の系譜（伊藤 1991）では身体論を大きく五つ（「生物有機体としての身体」、「心身論」、「演技する身体」、「社会/歴史と身体」、「象徴身体論」）に分類することを提案している。伊藤はあくまで社会学との関わりにおいてこの分類を提案しているが、身体をひとつの学問領域としてではなく、むしろ様々な学問領域によって分有されるひとつの対象として捉えた場合、これらはそれぞれ「医学・生物学」「心身問題」「パフォーマンス論」「社会学・歴史学」「人類学」と対応するといえるだろう。本稿はこうしたそれぞれの領域を横断する形で空手を記述することを試みる。「2章 身体運動としての空手」では三つの空手の動作的な差異について考察する。試合の有無、そして試合形式における差異を明確に示すことで、同じ「空手」と呼ばれている身体技法であるが明確に異なる三つの様態があることを示したい。「3章 型の問題」では2章の議論を引き継ぎつつ、それが型の捉え方にどのように影響しているかを示していく。特に沖縄の空手においては型が極めて重要であり、動作そのもの以上の意味を持っていることを示していきたい。「4章 空手の表象」においては実践家たちが感じている差異が空手漫画のなかでどのように表象されてきたかを論じていく。漫画作品を扱う理由は、視覚的な表象と言語的な説明を兼ねているからであるとともに、フルコンタクト空手が普及する大きな要因となったからである。『姿三四郎』以降『イガグリくん』に引き継がれる悪の空手家像から梶原一騎の『空手バカ一代』における大山倍達の英雄的表象、そして現代の漫画における空手の描かれ方までを古流、伝統派、フルコンタクトに分けてみていきたい。「5章 空手の歴史の変遷」ではこれまで論じてきた三つの空手の歴史的連続性を論じていく。ここでは琉球処分以降の沖縄における唐手の近代化、20年代～30年代における空手の競技化の議論（沖縄の古流空手と伝統派空手との分岐点）と戦後の大山倍達による極真カラテの創始（伝統派空手とフルコンタクト空手との分岐点）という三つの分岐点を社会的・歴史的な背景と重ねて示していく。その中で、暴力のどの要素を排し、どの要素を許容したのかについて整理していく。「6章 空手の三様態」ではこれまでの議論を踏まえつつ、三つの空手と暴力の関係について整理していく。その後、空手における「暴力性」の議論をどのように応用できるかについての試論を提示したい。

最後に、本稿の用語法に関して説明しておきたい。空手において「かた」には「型」と「形」の二つの表記がある。本稿では原則として古流とフルコンタクトに関しては「型」を、伝統派に関しては「形」使用し、両者を横断している場合には「型(形)」を使用する。また「からて」の表記に関しては時代によって使い分ける。おおよそ1905年の学校教育への導入によって近代化したものと考え、近代化以前のものは「唐手」、以降のものは「空手」と表記する。厳密には「唐手(とうーでいー)」と「唐手(からて)」、「空手」とでは意味するものが異なる場合があるが、本稿の焦点は近代化以降の分化にあるため、「唐手(とうーでいー)」と「唐手(からて)」の差異に関する詳述は割愛し表記上の区別もつけない。<sup>1</sup>

## 1章 格闘技の研究

### 1-1. 反近代としての格闘技

本稿は格闘技研究を網羅的に扱うことを目的としたものではないが、領域横断的な議論を展開するにあたり、複数の分野の格闘技研究を参照している。本章ではその中でなされた格闘技と近代化(スポーツ化)および「暴力性」についての言説を概観していく。

日本で格闘技を網羅的に扱った著作として知られているのは松浪健四郎(1988)『格闘技バイブル』と藤原良三(1990)『格闘技の歴史』である。まずこの両者がほぼ同時期に格闘技を包括的に扱う著書を執筆した、そのモチベーションを比較してみたい。レスラー、レスリング指導者としても知られる松浪健四郎の著書『格闘技バイブル』は次のように始まっている。

生物の世界は弱肉強食である。動物の世界は、それがもっと顕著で、人間社会もその例に漏れない。人間社会の歴史は、「戦争」の歴史であった(中略)「歴史」とは、弱肉強食の断面図でもあるわけだ。<sup>2</sup>

しかし人間社会が発展するに従い、「個人に能力やパワーがなくとも、属する集団や組織のそれらがあると、人々は、あたかもその個人にパワーがあるとする錯覚<sup>3</sup>」を引き起こしてきたと松浪は論じている。一方、80年代当時では「個人の時代」といったことが盛んに

---

<sup>1</sup> 近代化以前のものに対して「唐手(とうーでいー)」、沖縄における近代化以降、本土における普及の波が沖縄に伝わるまでのものに対して「唐手(からて)」、本土で船越義珍によって改称され、以降現代にいたるまで一般に使われている呼称として「空手」が使用されることがある。

<sup>2</sup> 松浪(1988) p.1

<sup>3</sup> 前掲書 p.1

叫ばれるようになっており、これは弱肉強食の時代への原点回帰を意味していると松浪は考える。そして松浪は、格闘技には「己れしかたよれないとする真理が宿っている<sup>4</sup>」ため、前時代の虚構的な社会に対する反発として若者たちが格闘技を求めはじめていると主張する。こうした時代認識のなかで松浪が目指すのは「格闘技がいかに文化的な意味を持つか」についての記述である。

さて本書は（中略）いわば「格闘技の文化誌」であって、格闘技そのものの技術にはほとんど触れていない。格闘家が、ただ強くなりたいと願うにとどまらず、知的武装もせねばならない時代であると認識していると察し、筆を走らせたものである。<sup>5</sup>

つまり松浪によれば格闘技は社会批判のひとつなのであり、そうした社会批判を理論面で支えるために彼は『格闘技バイブル』を書いたのである。松浪の『格闘技バイブル』はかなりの人気を博したらしく、翌年（1989）には『新・格闘技バイブル』が出版されている。『新・格闘技バイブル』の序文には当時の日本アマチュアレスリング協会理事長であった塩手満夫が「格闘技は文化である」と題する短い推薦文を寄稿している<sup>6</sup>。この中で塩手は「格闘技は文化である」という松浪の意見に同意しつつ、松浪が格闘技界の文化改革を遂行しつつあると評価している。さらに自身と松浪との共通点として「八田イズム」を挙げ、それが著書の中で扱われている点を強調している。

「八田イズム」とは日本レスリング界のパイオニアである八田一朗の教育思想である。徹底した実力主義（勝利至上主義）やマスメディアの利用などがその特徴として挙げられる。松浪は著書の中でこうした思想が宗教性を帯びていたことを指摘している。

“八田イズム”は、勝利至上主義の権化である。「勝たねばならない」、そのための哲学を八田一朗の特異なキャラクターで表現したものと断言してもよい。「善」とは勝利で、「悪」とは敗戦を意味するほど強烈なものであった（中略）この優勝劣敗思想は、ある意味では宗教的であり、八田一朗自身は教祖のおもむきをもっていた。<sup>7</sup>

ここで確認しておきたいのは松浪の言説や「八田イズム」が持つ近代への批判、個人主義、そして宗教性への反動的な回帰といった諸要素だ。<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> 前掲書 p.3

<sup>5</sup> 前掲書 p.4

<sup>6</sup> 松浪（1984） pp.1-2

<sup>7</sup> 前掲書 p.217

<sup>8</sup> 『格闘技バイブル』『新・格闘技バイブル』はともに、様々な格闘技について雑多に書かれたエッセイであり、その中では格闘技と歴史や宗教との結びつきについてしばしば触れ

松浪は1993年に『格闘技の文化史』を著している。ここではさらに格闘技と歴史や文化との結びつきが語られている。松浪は格闘技をあらゆる文化において普遍的な人間の営みであると主張している。こうした著書を通して、格闘技をそれぞれの民族文化と結びつけ、そこから一般的な原則を導き出そうとしている点は松浪の功績といえるだろう。しかし、あらゆる格闘技を十把一絡げに「普遍性」といった言葉でまとめ、「強くなりたい」という「八田イズム」的価値観をあらゆる格闘技に当てはめてしまっている点に関して危うさがある。

藤原良三(1990)による『格闘技の歴史』は「文化としての格闘技」を提唱するというよりは網羅的に格闘技の歴史を記述することを目的としたものであり、記述に関して松浪のような危うい印象は受けない。藤原は記述の対象を「東西徒手格闘技」と呼んでおり、この歴史が「ほとんど未踏の分野に属するので、おそらく粗放な概史に止ることになるだろうけれども、まず始めること自体に多少の意義を感ずるので、思い切って筆を起こした<sup>9)</sup>」と述べている。

藤原は執筆当時の状況を「徒手武術の全盛時代」とみており、(柔術・柔道・空手道・合気道・相撲道などの)稽古人口を鑑みるに徒手武術は「もはや少数の旧守派によって支えられる『格闘術』のそれではなく、国民体育の主流を形成するスポーツ競技と考えた方がよい<sup>10)</sup>と論じている。さらに「スポーツ化」した徒手武術とそれを非難する旧守派という構図を指摘し、後者による非難はもはや「埒のあく話ではない」としている。こうした武術・武道の「スポーツ化」をめぐる論争に関しては後で詳しく扱う。

本文には藤原の格闘技思想はほとんど表れていないが、導入として書かれた「闘争の起源と拳闘技」においては松浪に近い思想が垣間見えている。ここでは拳闘が有効なのは武器を持たない人間が相手である場合に限ること(動物や武器を持った人間にはほとんど無力)、そして殴り合いが日常的な人間の生活の上で不可欠であることが論じられている。

この世の中には、殴りあわなければ、どうしても決着のつかぬ事柄がいくらでもある。従って法律問題を別にすれば、男同士の殴り合いを頭から、野蛮行為として否定するわけにはいかぬし、否定すること自体に大きな疑問が残るはずである。何事も話し合いで、決着がつくのであれば、それに越したことはないのだが、臆病者同士の場合は別として、辱を知る一人前の男の社会では、そんなうまい調子にはいかぬものである。暴力はいかんと叫んでも、人並の男なら、拳骨以外の暴力の横行に年中腹を立てているわけだから、拳骨を使う必要を確信したときには、平然と使い切るに違いない。<sup>11)</sup>

---

られている。

<sup>9)</sup> 藤原(1990) p.1

<sup>10)</sup> 前掲書 pp.1-2

<sup>11)</sup> 前掲書 p.16

その後藤原は多数決や世論を「信用ならぬ」ものとして批判する。ここにもまた、松浪の言っていた「己れしかたよれないとする真理」が暗示されている。両者にとって格闘技が近代批判としての「個の力」という意味を持っていたことは示唆的である。近代に対する批判性、個人主義、暴力性への反動的な回帰、こうしたある種ロマン主義的な感性が両者に共通している。80年代から90年代にかけて、格闘技に関する網羅的な著作を発表した松浪と藤原の言説に共通性が見られる点は示唆的である。

ここで重視したいのは近代スポーツに対する「反近代としての格闘技」という思想が格闘技を特徴づける要素と考えられてきたことである。格闘技は「野蛮」で「男らしい」ものであり近代以降の洗練された安全なスポーツとは異なるものであるという言説は未だに根強く残っている。大学で英語学を教えつつMMA（総合格闘技）の実践を行ってきたジョナサン・ゴッドシャルは『人はなぜ格闘に魅せられるのか』のなかで次のように語っている。

私は格闘を単なる野蛮と見做す人々に共感する。格闘を見る時、私もしばしば同じように感じるからだ。だがある人は格闘から深い満足を得る。そして自由な社会では人は危険な娯楽が許されている——オートバイ、ロック・クライミング、安全ではないセックス——それが見物人を血塗れにするものではないかぎり。<sup>12</sup>

また文化人類学者でありボクシングの実践者でもある樫永真佐夫は『殴り合いの文化史』の中で「ボクシングの女性化」について語っている。これはボクシングにへの女性の参加のことではなく、ボクシングにおける暴力の抑制、安全基準の強化と遵守の全般を指す言葉である<sup>13</sup>。樫永自身はこうした傾向を「昔気質のボクシングファンには物足りなくなって残念かもしれないが」としつつ、「ボクサーの安全のためには、(危険な状態から大逆転するようなかたちで) 試合に勝つチャンスは先送りにしてもいい」と肯定している。<sup>14</sup>

このように格闘技の「スポーツ化」が(特に批判的な文脈で)語られるとき、往々にしてそれは「暴力性の排除」と「安全性の向上」を指している。「暴力性」が排除された格闘技を「(近代)スポーツ」と呼ぶ根拠は近代スポーツが歴史的に「暴力性」を排除してきた歴史に求められる。

ノルベルト・エリアスによれば18世紀の後半、イギリスが範を示すかたちで「肉体の行使を要求する余暇活動は、他の国々でも『スポーツ』の構造的特徴になった」<sup>15</sup>という。ここ

---

<sup>12</sup> ジョナサン・ゴッドシャル (2016)『人はなぜ格闘に魅せられるのか』松田和也訳 青土社

<sup>13</sup> 樫永真佐夫 (2019)『殴り合いの文化史』左右社 pp.383-384

<sup>14</sup> 前掲書 pp.384-385

<sup>15</sup> ノルベルト・エリアス (1995)「スポーツと暴力に関する論文」『スポーツと文明化 興奮の探求』大平章訳 法政大学出版 p.218



図 1 富名腰（船越）義珍『琉球拳法唐手』

## 1-2. 空手の研究

空手に関する初期の体系的な記述のひとつに富名腰（船越）義珍（1922）『琉球拳法唐手』がある。本書では冒頭で空手の歴史や価値に触れつつ、本文では実際の動きを図示している点が特徴的である（図 1）。1934 年には仲宗根源和によって『空手研究』という雑誌が 1 度だけ刊行されている。ここでは船越義珍（松濤館流開祖）や摩文仁賢和（糸東流開祖）、宮城長順（剛柔流開祖）など主要な流派の開祖をはじめ、本土における空手黎明期を支えた関係者たちが記事を寄稿している。摩文仁賢和の「組手の研究」（図 2）という記事では動作が写真で示されており、1930 年頃には空手家の間でも写真で動作を示すようになっていたと考えられる<sup>16</sup>。その他の記事の内容は稽古の方針（船越義珍「静観を論じ動静一致に及ぶ」、摩文仁賢和「型は正しく練習せよ」など）、過去の逸話（本部朝基「空手一夕譚」、親泊寛賢「知花氏の公相君」など）をはじめ、医学的な論考（岡医学士<sup>17</sup>「空手術の血圧及び尿に及ぼす影響」）や雑記のようなものまで多岐にわたっている。このように本土における空手黎明期には主に実践家らによって改めて空手文化を言語化・図示する試みがなされており、当

<sup>16</sup> 本部朝基（1932）『私の唐手術』でも動作が写真で示されている。

<sup>17</sup> 原文ママ 誰かは不明

でエリアスは「スポーツ」という形式の特徴に関して「激しい戦いの緊張のありうべき達成」と「肉体的傷害に対する正当な保護」を保証するルールの具体化として論じている。格闘技もルールの整備によって「肉体的傷害に対する正当な保護」が達成されてきたのであり、それは同時にある種の「暴力性の排除」でもあったのだ。

ここで「格闘技が近代スポーツとして洗練される過程で排除された暴力性とは何か」という問いが浮かび上がるが、これについては 6 章で扱っていく予定である。ここでは暴力性の排除によって生まれた「スポーツ化」された格闘技と、暴力性の排除に対する批判から生まれた「反近代としての格闘技」という二項対立があることを強調しておきたい。

時の空手の様子を現代まで伝えている。

その後も実践者らによって空手は記述され続ける。戦後から 90 年代までの資料にはほとんど触れられていないが、外間哲弘（2001）『空手道歴史年表』によると、単著だけでなく琉球新報や沖縄タイムスに寄稿した記事も多くあったようだ。

1994 年から 3 年間、沖縄県教育委員会は「空手道・古武道<sup>18</sup>基本調査」を行っている。調査の目的は沖縄県内にある空手道・古武道の会派・道場数・門弟数・技法・鍛錬法などを体系的に調査し、その特性を明らかにすることだった。調査員は沖縄空手の主要な流派から、各流派の年齢 40～50 代、段位 5 段以上、そして心身健康な者という基準で選ばれていた。この調査は実践家による調査という性格の強いものであった。

空手の研究が実践者によって担われる傾向は現在でも根強くある。2008 年に著された『沖縄空手古武道大辞典』には段位を持っていない大学教授など 4 名を除く 31 名の編集委員・執筆者それぞれのプロフィールの最後に流派・団体名・段位が示されており、ここでも空手研究において実践者の段位が強い説得力を持ってきたことがわかる。

後述するが、こうした沖縄で研究されている古流の空手は本土で一般的に行われている全空連を中心とした伝統派空手や極真会館にはじまるフルコンタクト空手とは異なるものである。沖縄の空手には組手試合を行わない流派が多く、『空手道・古武道基本調査報告書』に試合の記述はほとんどない。『沖縄空手古武道辞典』においては「競技性」は「武道性」と対置されており、いかにして「武道性」を守るかという問題提起がされている。<sup>19</sup>

古流の空手に関する記述としては空手の歴史・流派・鍛錬法・型が中心になっており、思想や理念に関する記述が多い。たとえば『空手道・古武道基本調査報告書』には次のような記述がある。



図 2 摩文仁賢和「組手の研究」

学問の世界においても、武道の世界においても究極の目的は一致することであります。文武の文は学問であり、学問の究極の目的は真理の探求です。松村宋昆は「真の学問は〔儒者の学〕である。」と述べていますが、当時の儒教は朱子学が中心であり、人間関係を重要視することに特徴があります。（中略）現代的な意味では武道における肉体の鍛錬は単に体力や武力の増強にあるのではなく、厳しい鍛錬を通して人間の社会性を自覚し、社会に貢献できる人格を育成することが大切であるということであります。<sup>20</sup>

<sup>18</sup> 沖縄古武道・琉球古武道とは武器術（棒・釵など）のことを指す。

<sup>19</sup> 高宮城繁ほか（2008）『沖縄空手古武道辞典』柏書房 p.265

<sup>20</sup> 沖縄県教育委員会（1997）『空手道・古武道基本調査報告書』守礼堂 p.19

ここでは明確に学問と空手とが並列に考えられており、その目的は社会への貢献とされている。

日本武道学会空手道専門分科会では古流の空手に加え、伝統派空手の研究も行われており、全日本空手道連盟と連帯しながら、空手の普及や発展を目指して空手史の研究や空手の教育的な意義に関する研究を行っている。しかし、フルコンタクト空手を扱った研究は確認できておらず、古流と伝統派の研究が中心になっている。

フルコンタクト空手に関する言説は現状、大山倍達をはじめとする実践家の著作や空手雑誌・格闘技雑誌の記事が中心になっており、フルコンタクト空手を主題に書かれた学術論文の類はほとんど確認できていない。この理由はフルコンタクト空手が最も新興の空手であることに加え、その多様性を把握しきることが難しいことも理由の一つであろう。フルコンタクト空手の系譜は『K-1』をはじめとするキックボクシング路線のものや空道大道塾、空手道禅道会のような MMA 路線のものまで含めるとあまりにも膨大かつ多様である。

本稿ではフルコンタクト空手を創始した極真会館、そして創始者である大山倍達に焦点を当て、大山の思想が空手の歴史においてどのような批判性を持っていたのかを論じていきたい。ただし大山倍達に関しては不明確な部分も多いため、あくまで本稿では大山自身の言葉からその思想を抽出し、空手の思想史のなかに位置づけるにとどまりたい。

空手の研究及び空手に関する言説は主に空手家自身によってなされてきた。そうした実践者兼研究者であるような空手家たちによって、膨大な数の著書や論文、新聞記事が書かれてきた。しかし古流、伝統派、フルコンタクトを横断している研究は現状確認できていない。これらは関連しつつも独自の言説を展開してきているため、まずはその関係性を整理する必要がある。加えて、本稿では空手の問題が空手外の問題とどのように接続できるかという可能性も示していきたい。

### 1-3.問題の所在

ここまで述べて来た格闘技および空手研究史の問題から、本稿では空手の持つある種の「暴力性」の問題を抽出し、空手の問題を空手外へと開いていく試みも行っていく。そもそも武術や武道、格闘技は他者の身体を負傷させようとする技術であり、「戦いに勝つ」ということは敗者に対して何らかの暴力が振るわれたことを意味する。5章では「暴力性」をその性質ごとに分類していくが、本節では武術や格闘技に関する言説の中で、その「危険性」や「野蛮さ」を含む「暴力性」とスポーツにおける「暴力性の排除」について概観したい。武道における「暴力性」に関して、志々田文明と大保木輝雄の編著による『日本武道の武術性とは何か』のまえがきには「武術性」に関して次のような記述がある。

武道あるいは武術の思想の基軸にあるものは、戦いで勝つこと、実際に有効である技術性で

はないのか。つまり〈実戦的実用性〉(簡略に〈武術性〉とも呼ぶ)ではないのか。<sup>21</sup>

ここでは「実戦的実用性」を「武術性」と読み替えている。しかし、「実戦的実用性」とは何だろうか。志々田は「武術性」の概念を「攻撃・防御をともなう戦いの場でその武芸・武技・武術が役に立つこと」と規定した上で、それらを二つに分類する。ひとつは「殺傷を伴ういわば危険な武術性 (A)」であり、もうひとつは「安全に留意するいわば安全な武術性 (B)」である。志々田は (B) は (A) が持つ危険性を「競技ルールや実践者の相手に対する思いやりの態度・マナーによって」排除したものと考えている。

ここでもう一度 1-1 における格闘技の言説に立ち戻りたい。1-1 で扱った言説において、格闘技は近代スポーツによって排除されてきた「野蛮」で「男らしい」「暴力性」の復古であり、その言説はある種の近代批判としての性格を持っていた。志々田はこうした「暴力」と「武術」が異なるものであることを主張する<sup>22</sup>。志々田の主張によると「武術・武道は暴力とイコールではない」のであり、「正しくは武術・武道は危険性を帯びていると言うべき」なのだという。志々田は武術や武道は危険性だけではなく、むしろ危険であるがゆえに社会の中でコントロールされるものとして高められてきたことを人類史的な観点と日本武道の思想を比較しながら主張する。

ここに奇妙なねじれが存在している。1-1 における格闘技の言説は自らをある種の「暴力」とみなしているにも関わらず、武道はそうした競技スポーツをむしろ「競技化によって暴力性を排除した安全なもの」と考えているのだ。武術が本来、競技スポーツ以上に危険なものだとすれば、なぜ競技スポーツである格闘技の方が「暴力的」で武術がそうでないのだろうか。この問題から次の仮説を立ててみた。「武術・武道・格闘技はそれぞれ異なるイメージで「暴力性」を捉えているのではないか。」

空手においては武術・武道・格闘技が歴史的に不可分な形で関係しあっている。5章では沖縄における唐手の近代化に伴う「暴力性」の議論に加え、空手の歴史的な二つの分岐、すなわち①1930年代における大濱信泉の議論をはじめとした古流から伝統派への分岐(競技化)と②60~70年代にかけて起こった大山倍達によるフルコンタクト空手の分岐(格闘技化)における批判的な言説を整理していく。そのなかで、それぞれの空手が「暴力性」に関して許容している部分と否定している部分が明らかになるだろう。6章では三つの空手とそれぞれが主張する暴力に関する議論をまとめるとともに、それが暴力に関してどのような論点を提示しうるかを示していきたい。

---

<sup>21</sup> 志々田・大保木編著(2020)『日本武道の武術性とは何か』青弓社 p.9

<sup>22</sup> 前掲書 p.18

## 2章 身体運動としての空手

### 2-1 沖縄空手の身体技法

空手発祥の地である沖縄では、伝統派空手やフルコンタクト空手とは異なる様態の空手実践されている。本稿ではこれらを「古流の空手」と呼ぶ。古流の空手の特徴としては①組手試合を行わない②型を通して身体技法を習得する③部位鍛錬を行う、といった点が挙げられるだろう。

古流の空手には大まかに首里手系統と那覇手系統があり、その中間に泊手が、またそれらに分類されない本部御殿手など別系統の流派もある。首里手系統の特徴としては

第一義的に瞬間的に力を集中し、武力を出すことである。剣道の打ち込みと相通ずるものがある。武道の第一義は、技の速さである。速さプラス重さが破壊力とするならば鍛錬による速さで重さを補うまで修練を積み重ねなければならない。(『空手道・古武道基本調査報告書』)

というように、剣術(剣道)との類似や技の速さなどが挙げられる傾向にある。こうした技の速さや遠い距離からの攻撃、一撃必殺を理想とするといった要素は後に松濤館流空手へと受け継がれ、全日本空手道連盟を中心とした伝統派空手を形成することになる。

首里手の祖とされる松村宋昆が示現流剣術の印可免許を得ていたという伝説があるが、剣道(剣術)は空手の言説の中でしばしば引き合いに出されている。2018年に那覇で行われた夢想会代表である新垣清氏のセミナーに参加したときには、氏によって空手と剣術との類似が語られていた。『沖縄空手古武道辞典』にも「松村は「一撃必殺」の唐手の基本思想を示現流の「一の太刀がすべて。二の太刀は負け」の技法原理と重ね合わせていたといえよう<sup>23</sup>」という記述があることから、示現流剣術と空手(唐手)の類似に関してはある程度流布している言説と見ていいだろう。

対して那覇手系統は呼吸法と部位鍛錬に特徴がある。2018年10月13日に参加した八木明達氏のセミナーでは長吞長吐の呼吸が剛柔流<sup>24</sup>の特徴だと説明していた。こうした呼吸を行いながらサンチンという型を行うことによって身体を鍛錬していく。サンチンの型を行う修行者に対し、指導者は「締め」を行うことがある。肩や背中、太ももを強く叩くようにして修行者が正しく力を込められているかを確認しつつ、修行者に一層の集中を促していく。このサンチンの型を行うとき、男は上着を脱ぐ場合がある。身体のどこに力が入っているかを目視で確かめるためだそう。この型は伝統派の剛柔流やフルコンタクト空手の極真会館にも受け継がれており「三戦」と呼称されている。

---

<sup>23</sup> 『沖縄空手古武道辞典』p521

<sup>24</sup> 剛柔流は那覇手の代表的な流派である。

部位鍛錬は身体を武器のように鍛え上げる方法であり、『空手道・古武道基本調査報告書』には巻き藁、石錠（サーシ）、石錠（チーシー）、カーミ、担、金剛圈、差し石、砂箱などの鍛錬法（鍛錬具）が挙げられている。こうした伝統的な鍛錬具を用いて手指などの末端部を鍛錬することは古流の空手の大きな特徴である。しかし、こうした鍛錬で貫手（手指で相手の目や喉を攻撃する技）を鍛えたとしても、多くのスポーツや格闘技では目つきが禁止されているため、組手競技に用いることは難しい（ただしフルコンタクト空手では競技の性質上、拳や脛を鍛えることが推奨されている）。こうした身体の武器化は本来の武術が凄惨なものであるというイメージを強化しており、4章で述べる古流の空手の「超常的な力」の根拠のひとつになっている。

首里手の流派に共通する型としてはナイハンチが挙げられる。これは横一文字の演武線（型のなかで移動する方向を示した線）を描く、横の移動が特徴的な型であり、ショウリン流系統の流派では広く行われている型である。松濤館流空手では「鉄騎」と改称されており、その系譜を継ぐ極真会館でも同じく「鉄騎」として実践されている。

第一回沖縄空手世界大会のために記録された型動画<sup>25</sup>をみると、「ナイハンチ初段」として四つの動画が上がっている。これらはおおまかな動作としては同じものの、たとえばナイハンチ初段②の動画<sup>26</sup>にあるような手先の振動は、他の三つのナイハンチ初段には見受けられない。他にも細部をよく観察すると微妙ではあるが異なる部分がかかり発見できる。こうした差異は動作的な違いというにはあまりにも細かく、動作の質感と言った方が近いものである。実際に沖縄で古流の空手のリサーチを行った際には、こうした身体の質感のようなものが重視されているような印象を受けた。

こうした身体の質感にはいくつかの呼称がある。松林流安里道場の James Pankiewicz 氏に取材した際には、そうした言葉についての説明を受けた。例えば「ムチミ」という言葉は鞭を表す（鞭身）こともあるが、沖縄では餅のことを「ムーチ」と呼ぶらしく、この餅（餅身）のことという解釈もある。鞭のようにしなる身体か、あるいは餅のように重く粘性のある身体かという違いはまさしく身体の質感に関わるものであり、古流の空手が身体の個別の動作以上にその質感を重視していることを示している。他にもチンクチという言葉があり、これは身体を強く締めることを表している。この締めるという概念は具体的な身体動作というよりはある身体状態に近いものだ。古流の空手ではこうした身体の質感や状態が重視されている。

## 2-2 試合をする空手—スポーツ

---

<sup>25</sup> 第一回沖縄空手世界大会 型動画 <https://okinawa-karate.okinawa/kata-movie/> 閲覧日 2020/11/20

<sup>26</sup> <https://youtu.be/IqoB2Q-GeHA> 閲覧日 2020/11/20

伝統派空手の記述に関して、本来であれば伝統派空手の道場でフィールドワークを行う予定だったのだが、コロナの影響で難しくなってしまった。そこで、全日本空手道連盟（以下全空連）の競技規定からその身体技法を抽出したい。空手競技には組手と形とがあるため、それぞれ分けて論じていきたい。

組手に関して、全空連以外にも様々なルールで組手競技を行う流派・団体がある。少林寺流錬心館や錬武館、硬式空手などは防具を装着して試合を行う。日本空手協会は後述する全空連のポイント制ルールとは異なり、一本勝負に基づくルールを採用している。日本空手協会会長の草原克豪は次のように語っている。

日本空手協会の組手試合では、「極め」のある突きと蹴り「一本勝負」という考え方を重視している。武道である以上、実際に相手に当ててはならないが、しかし当たれば致命的な打撃を与えるような突きや蹴りを繰り返すことで、一撃必殺の技を磨くのである。これを「極め」と称しているが、「極め」のある技が決まると、実戦ではそこで勝負あり、一卷の終わりである。そこから一本勝負という考え方が出てくる。というより、もともと武術の世界には一本勝負しかないのだ。その意味では、一本勝負は武術の伝統に沿ったルールであるといっている<sup>27</sup>。

ここで日本空手協会のルールと比較されているのが全空連のルールである。今年開催されるはずだった東京オリンピックで採用されたのも全空連ルールであり、全空連の組手競技ルールは最もスポーツ化に成功したルールのひとつと言える。

全日本空手道連盟の『空手競技規定』をみると、得点部位への技が有効と認められるためには①良い姿勢②スポーツマンらしい態度③気力④残心⑤適切なタイミング⑥正確な距離の六要素が基準となっている。これらの基準を満たした攻撃はその方法に応じて三種類のポイントが与えられる。投げられた、あるいは倒れた相手への攻撃及び上段蹴りは一本として3ポイント、中断蹴りには技ありとして2ポイント、その他中段・上段への手による攻撃は有効として1ポイントがそれぞれ与えられ、3分間の試合の中でこのポイントを多く獲得した選手が勝利となる。特に気にしたいのがスポーツマンらしい態度や気力など、精神的な要素が得点の要件としてルールに記載されている点、そして技ごとに点数を分けている点だ。明らかに難易度の高い攻撃に対して高い点数が与えられているのだが、これはより困難な攻撃を評価する態度を示しており、そうした方向へ技術を発展させてほしいというルール作成者の意図が読み取れる。また、ポイントの条件として残心を求めている点は剣道と共通している。

反則に関して、禁止行為はカテゴリー1とカテゴリー2に分類され、それぞれのカテゴリー

---

<sup>27</sup> 草原克豪（2019）『武道文化としての空手道 武術・武士道の伝統とスポーツを考える』芙蓉書房出版 pp.103-104

ごとに累積される（交差累積されることはない）。カテゴリー1には①攻撃部位への過度の接触技、喉への接触攻撃②腕、脚、股間部、関節、又は足の甲への攻撃③開手による顔面への攻撃④危険又は禁止されている投げ技が含まれる。カテゴリー2には①負傷を装うこと、又は誇張すること②原因が相手によるものではない場外③自ら負傷を受けやすいような行動を取ること、又は自己防衛ができなかった場合（無防備）④相手の得点を妨げるため、格闘を避けること⑤不活動 - 戦おうとしない⑥得点技又は倒すことを試みず、組み合い、レスリング、押し合い、又は胸をつき合わせたりすること⑦相手の蹴り技を掴み倒す場合を除き、両手で相手を掴むこと⑧相手の腕又は空手着を片手で掴み、即座に得点又は倒そうとしなかった場合。又は投げられないように相手を掴み続けること⑨相手の安全を損なう技、又は危険でコントロールされていない攻撃⑩頭部、膝、肘で攻撃しようとした場合⑪審判の命令に背き相手に話しかけること、又は相手を刺激すること、審判団に対する無作法な態度、又は道徳に反する行為が含まれる。

禁止行為は当然細かく設定されているが、注目したいのは試合において相手を負傷させるような攻撃が反則行為となっている点だ。ここは後述する極真会館が強く批判した点であり、近代スポーツにおける「暴力性の排除」の論理が強く反映されている点でもある。

### 2-3 寸止めをやめた空手—格闘技

こうした寸止めのルールに対して大山倍達は強く批判した。大山が批判した点は寸止めでは実際の打撃力が試せないこと、そして判定基準の不透明性であった。

ところが、これまでの空手試合はその制限を加えすぎたところに問題があった。相手に当てれば判定負けという規定が横行している。そして、審判の神秘的な眼力によって、0.1秒以内の技を一本かどうか判定している。選手の拳の力は問題にされないし、打撃に対する耐久力の差も問題にされない。故意にせよ、故意でないにせよ、審判がある技を見逃してしまえば、それですんでしまうのである。<sup>28</sup>

そして、大山は新たに直接打撃制の空手を提唱する。手による顔面への攻撃を禁止することで、素手素足による寸止めなしの打撃格闘技を可能にしたのだ。これが現在のフルコンタクト空手の祖型となる。

また、大山はそれまでの空手が行わなかったウエイト・トレーニングを積極的に導入した。そして巻藁打ちの弊害を主張し、代わりに組手や空突きを行うことを提唱している。大山が意識していたのは外国人空手家の増加であり、ウエイト・トレーニングの導入を含め、すべては「アメリカ人」や「ヨーロッパ人」に「日本人」の空手家が負けないようにするためのものだった。

---

<sup>28</sup> 大山倍達 (1967) 『ダイナミック空手』日貿出版社 p.195

……ウエイト・トレーニングはことに日本の空手家にとって重要である。というのは、青年にまで育ったときに、日本人とアメリカ人、ヨーロッパ人との間にはすでに体力的にかなりの差があるからである。空手には重量制がなくまた空手は武術的要素をもっともよく残したものであるがゆえに、実力は体の大きさに比例はしないが、同じ技をもつ者が戦えば、大きな方が強いのは当然である。<sup>29</sup>

大山はそれまでの空手にはほとんど存在しなかった「異種格闘技における強さ」を空手のアイデンティティとして主張した人物であり、ウエイト・トレーニングは海外の空手家だけではなく、異種格闘技での強さを主張するためにも重要だったのではないかと考えられる。大山の自伝である『大山倍達 わが空手修行』では牛や熊との闘い、そして「韓国空手（テコンドー）」や「カポエイラ」と戦ったという逸話が語られている。こうした他の格闘技や生物との力比べはそれまでの空手ではほとんど行われてこなかったものである。牛と戦ったという首里手の祖、松村宋昆の逸話においてもその勝利は策略によるものであって腕力によるものではない。大山は自伝の中で「私の空手観」として次のように語っている。

かつて空手も「君子の武道」であるといわれていた。君子は他人と勝敗を争うことを好まない。したがって、そこから柔道、剣道など他の武道との対決はもちろん、空手家同士の他流試合もいっさい行わないというのだ。（中略）しかし、私にはこうした空手がどうしても納得できなかったのである。<sup>30</sup>

大山は実践の想定されない「型」中心の空手を「空手ダンス」と呼び、そうした「ぬるま湯的な」空手を批判する。極真空手が他流派に比して組手を重視していることを強調し、その組手においても寸止めをしないことで自身の空手が「世界の空手の主流を占めるに至っている」と主張する。

大山死後のフルコンタクト空手は、顔面への手による攻撃がないというルールのため、他の打撃系格闘技では類を見ないほどの至近距離で試合が行われるようになり、下段回し蹴り（ローキック）と下突き（ボディブロー）の打ち合いが試合の大部分を占めるようになった。<sup>31</sup>打撃力と打撃に対する耐性に関して、フルコンタクト空手はかなり特化した試合形式を選んでいる。

---

<sup>29</sup> 前掲書 p.194

<sup>30</sup> 大山倍達（1975）『大山倍達 わが空手修行』徳間書店 p.208

<sup>31</sup> こうした技術の高まりを示す試合としては、2011年に行われた第10回全世界空手道選手権大会の決勝、タリエル・ニコラシヴィリ対エヴェルトン・テイシェイラなどが挙げられるだろう。

しかし、直接打撃制のルールが浸透するに従って技術もそれに特化したものになり、それに応じて極真の選手がグローブを着けた顔面攻撃のある格闘技を行う場合に不利になることが多々あった。また、至近距離で停滞しがちな試合は興行としての分かりやすさに欠けるところもあり、「実戦性」を主張して伝統派を批判したフルコンタクト自体が別種の特種な格闘技になってしまっていた。こうした停滞が打開されたのは2016年に施行された大規模なルール改訂であり、その内容はこれまで禁止されていた相手を手で押す行為や足払いなどの部分的な解禁、そしてこれまでは相手に効かせることが絶対条件だった一本の基準の緩和などであった。

これによって競技の速度自体は向上し、これまでよりも離れた間合いで戦う傾向が生まれている。一方、新たに導入されたセミコンタクトルール（防具付きのポイント制試合）はこれまで弱点とされていた顔面攻撃に対するインセンティブを高めるものだったが、同時にこれによって当初の伝統派への批判という性質は薄れることとなった。

ある種の身体感覚ないし身体状態に重きを置く古流の空手に対し、競技としてめざましく進歩した伝統派空手ではルールに従って技術を磨くことが求められてきた。ルールに特化することの弊害を主張し、オルタナティブな組手実践を行ってきたフルコンタクト空手も、結局は直接打撃制ルールに順応する形で技術が進歩していった。

大山の生前から極真会館を離れた空手家たちによっていくつかの団体が生まれてはいたが、大山の死後には極真会館そのものが分裂し、無数のフルコンタクト空手団体が乱立することになった。そうした様々な分派の中にはキックボクシングや総合格闘技へと進化した団体も多くある。たとえばフルコンタクト空手の団体のひとつである正道会館はキックボクシングの興行「K-1」などを主催し、フルコンタクト空手の弱点であった顔面へのパンチを解禁したキックボクシングルールの技術を向上させてきた。また、極真から分派した団体の一つである空道大道塾などは組み技や関節技を解禁することで総合格闘技としての技術を進化させてきている。

現代では伝統派の空手からも総合格闘技やキックボクシングの選手が多く輩出されており、格闘技興行において極真空手の存在感は以前ほど強くはない。たとえば総合格闘家の堀口恭二は伝統派空手のステップを総合格闘技の打撃やタックルに応用し、アメリカの総合格闘技団体であるUFCなどで活躍した。もちろん空手だけではなくレスリングなどの技術があつてこそその成果ではあるが、プロスポーツ選手のなかには堀口のように伝統派や古流の空手のテクニックを競技に応用しようとする選手もいる。

古流の空手の一つである沖縄拳法空手（泊手）を応用した戦術でキックボクシングや総合格闘技の試合を行っている菊野克紀は、その技術を応用し巖流島などの異種格闘技興行で活躍している。2018年に菊野氏の主催したワークショップに参加した際、泊手の打撃法で胸を打っていただいたことがあるが、交通事故にでもあつたかのような衝撃があつた。元々の筋力によるものなのか、泊手の技術によるものなのかはわからなかったが、古流の空手をスポーツ競技に応用した一例として挙げてもいいと思う。

個別の空手家たちをみれば、流派や団体によって活動内容が限定されているわけではないことがわかる。ただ、練習内容や試合のルール、成立の過程からみれば「古流」「伝統派」「フルコンタクト」がそれぞれ「身体感覚・状態」「暴力性の排除と競技化」「異種格闘技における強さ」を志向してきた傾向があり、この三つの様態を整理することで無数に分化した空手の多様性を学問として考察するためのカテゴリーとして機能するのではないかと思う。次章ではこれらを踏まえ、空手の重要なアイデンティティである「型」について、それぞれの空手がどう考えているのかを見ていきたい。

### 3章 型の問題

#### 3-1 儀礼としての型

空手発祥の地である沖縄では現在も本土とは異なる様式の空手が盛んに行われている。沖縄の流派の多くは組手競技を行わず、型の試合すら行わない団体も珍しくない。『沖縄空手古武道辞典』ではこうした様式の空手を「武道空手」と呼んでいる。

沖縄の空手道は伝統的に武道性を生成基盤としてきた。技術的には「一撃必殺」「完全防禦」を絶対視するのが武道としての空手道であり、沖縄の空手道は本来そういう思想を伝統的なものとしておびる武術であり、武道である。それは、いま流行のスポーツ空手では想像もつかないような壮絶な殺傷機能を持ち、同時に秀抜な活人性を基本的な資質とする。時には人を殺し、時には人を活かすという、文字どおり活殺自在の機能を持つ武道である。<sup>32</sup>

ここでは①沖縄の空手は本土の「スポーツ空手」とは異なるものであると自認している点と②「殺す」、「活かす」といった生死に関わる技術であると自負している点を確認しておきたい。

本土における空手の黎明期に活躍した唐手家（空手家）である本部朝基の『私の唐手術』<sup>33</sup>には次のようにある。

琉球、即ち沖縄に於ては、古来一種靈妙な武術が存在し、汎く県下に普及されて居る。これは拳闘術に非ず、柔術に非ず、それらに似て、而も全然趣きを異にし、独自の境地を行く唐手即ち空手である。それは徒手空拳、身に寸鉄を帯びずして、突く、打つ、蹴るの三方法を利用して一撃克く敵を挫き、一蹴克く凶暴を制し、以て護身の用を全うし、安寧生存を確保

---

<sup>32</sup> 『沖縄空手古武道辞典』 p.79

<sup>33</sup> 本稿では岩井虎伯による復刻版（岩井虎伯（2001）『本部朝基と琉球カラテ』愛隆堂）を参照した。

する武術である。<sup>34</sup>

ここでは拳闘（ボクシング）・柔術と空手との差異が語られ、空手文化の土着性と霊性が示されている。言い換えると古流の空手がある種の宗教的な性質を備えていたことが暗示されている。空手の宗教性に関しては『空手研究』のなかでも言及されている。

武道はすべて宗教と密接な関係にあるものである。で空手道も広い意味から言へば宗教であり、それに達する道程でなければならぬ。<sup>35</sup>

糸東流二代宗家である摩文仁賢榮は『武道空手への招待』のなかでメラネシアの《タケタク》という遊びや日本の《羽子板》と同じ、儀礼である同時に遊びでもあるような実践と例を挙げ、空手にも「同じような精神のあり方を見ることができると語っている。儀礼であると同時に遊びでもあるような型の実践は、伝統派やフルコンタクトの空手における競技としての在り方や練習の一環としての在り方とは異なるものだ。もちろん、伝統派やフルコンタクトの団体に所属しつつ、こうした型の実践を行っている個人はいるだろう。しかし、そうした実践の在り方は「古流的」なものであり、他とは区別される固有の性質であるといえる。

古流の空手において、型はアイデンティティの中核をなすものであり、ときに信仰や宗教に喩えられるものである。船越義珍は著書のなかで空手道はある種の信仰にまで高められてはじめて本物であると主張している。

また、私はよく同門の若い諸君達と話し合うのだが、空手道も最後には信仰にまでいかなくては本物ではないと思う。たとえば、大慈大悲の大願にたって祈るのでなくてはならない。かくして、自他共に相寄り相扶けて、最高の信仰として精進修行し、そして人間完成の道に邁進してこそ真の空手道の悟りが開かれるのではないか、と思う。<sup>36</sup>

船越の弟子の一人であった野口哲亮も「唾者の語る」という記事の中で型に関して次のように述べている。

型は決して軽視してはならない。型そのものは空手の精髓である。型を信仰してやるべきである。宗教と思つてさしつかへない。<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> 岩井虎伯（2001）『本部朝基と琉球カラテ』愛隆堂 p.10

<sup>35</sup> 野口哲亮（1934）「唾者の語る」『空手研究』榕樹書林 p.45

<sup>36</sup> 船越義珍（1956）『空手道一路』 p.187

<sup>37</sup> 野口哲亮（1934）「唾者の語る」『空手研究』 p.43

古流の空手では型の実践を宗教儀礼のように捉える言説がかなりみられる。型は実践者の身体によって解釈されるものであり、非言語的なメッセージとみなされている。これを裏付ける記述が『沖縄空手古武道辞典』にある。

沖縄の空手が型稽古にこだわり続けるのは、型の稽古を通して空手の先達の深いメッセージを読み取れるからであろう。メッセージ、すなわち、「空手に先手なし」の理念である。戦うためでもなく、勝つためでもなく、負けないための武術に徹してきたのである。それは歴史的に不遇な時代背景のなかで培われた”沖縄の心”を投影したものである。その意味で「手」は沖縄の精神文化を象徴する武術であるといえる。<sup>38</sup>

型の解釈は一様ではなく、流派や団体ごとに様々な解釈が存在する。『沖縄空手古武道辞典』のように型をある種のメッセージとして捉えるならば、型実践はその解読であり、型は動作の形態であると同時に解釈の方法でもあることになる。こうした型実践の在り方は沖縄を中心とした古流の空手に多く見られるものではあるが、他の空手においても可能なものである。

そこで「古流の空手における型実践」に代わる新たな用語法を導入したい。以後、本稿ではこうした実践の在り方を「モード」としての実践と呼んでいく。対して、明記されたルールの規定に従い、ひとつのスポーツ競技として勝敗を決するために行われる型（形）実践に関しては「コード」としての実践と呼ぶ。

「モード」の英語表記は形態や方法を表す「mode」であり、「コード」は法典や規約を表す「code」である。まずは他の領域において「モード」と「コード」という言葉がどのように使用されているかをみていきたい。次に挙げる手話学の二つの論文中、我妻（2014）において「モード」は言語を表す音声や文字をさしている。

一般に言語は音声と文字を使って表される。文字はさらに書き言葉としての文字のほかに、指文字、点字などがある。これら言語を表す音声や文字のことを言語モードと呼んでいる。

39

また平（2015）では手指と音声の併用か手指だけかという表し方に対しては「モード」、言語構造に対しては「コード」という用法がされている。

……手指と音声の同時併用であるシムコムモードから音声を伴わない手指のみのモード

---

<sup>38</sup> 『沖縄空手古武道辞典』 p.110

<sup>39</sup> 我妻敏博（2014）「アメリカの聴覚障害児教育における言語モード」上越教育大学特別支援教育実践研究センター紀要 第20巻

(手指モード) への切り替え (モードスイッチ) に焦点を当てる (中略) K はモードスイッチの際に言語構造の切り替え (コードスイッチ) を行っていることが示唆される。<sup>40</sup>

こうした手話学における用語法のアナロジーから次のような用語法を提示したい。まず単なる動作としての型 (形) を型の「モード」と呼ぶ。対して外部からの規定 (設定されたルール) によって構築された構造としての型 (形) を「コード」と呼ぶ。

この二つの用語によって、古流の空手における「型」と競技として実践される「形」との差異が明確になる。古流の「型」においては決められた「モード」を反復することが重要となる。型の構造 (「コード」) は不明であり、身体を通してその隠された「コード」を探っていく実践なのだ。古流の空手実践においては「モード」のみが与えられ、「モード」の実践のなかで各々の「コード」が構築されている。古流の型において共通しているのはおおまかな型の動作であり、換言すると古流の空手は「モード」を共有する「モード」の空手であるといえる。

対して伝統派を中心に行われる形競技において、共有されているのは「モード」ではなく、その評価基準がルールとして明文化され、既に決定されている「コード」なのだ<sup>41</sup>。古流が「モード」の空手であるのに対し、伝統派空手は「コード」の空手といえる。この「コード」に関しては次節で詳しく論じていく。

### 3-2 形の試合

伝統派の形競技において重視されるのは「コード」そのものである。形競技においては一連の動作が記号的に規定され、点数化される。全空連の競技規定をみると、形競技の評価基準は技術面と競技面の 2 項目に分かれており、それぞれ 10 点満点で点数がつけられる。形演武において技術面とは「立ち方、技、流れるような動き、同時性、正確な呼吸法、極め、一致性 (流派の形の基本に一貫性はあるか)」を指し、競技面とは「力強さ、スピード、バランス」を指す。

ここから、やや複雑になるが形競技の点数のつけ方についてみていきたい。形競技の審判団

---

<sup>40</sup>平英司 (2015) 「モードスイッチにおける言語構造の切り替え～バイリンガル聴児 K のケーススタディを通して～」手話学研究第 24 巻

<sup>41</sup> 「形態」と「構造」という用語法も考えられたが、スポーツのルールを「構造」とみなすことについてはノルベルト・エリアスが明確に批判している。エリアスはスポーツのルールを身体の外にある「構造」ではなく、人々がアクチュアルな関係の中で変容させうる「形態」とみなしている。しかし本稿では型に対する個人の身体内での解釈行為と明文化されたルールに基づく競技との質的な差異について表現する必要があったため、アクチュアルな「形態」としての「モード」を古流に、そして「構造」に代えて明文化された法としての意味合いも持っている「コード」を伝統派の形競技に当てはめることにした。

は7名で構成される。7名の審判は選手の演武に対し、技術面と競技面にそれぞれ10点満点で点数をつける。その7名が出した点数のうち、技術面、競技面のそれぞれで二つの最高得点と二つの最低得点を除いた3名分の点数の合計を算出する。算出された数字のうち、技術面の点数の7割と競技面の点数の3割の和が選手の得点となる。

こうした複雑な採点方法になっている意図としては大きく二つが考えられる。一つは公平性の問題だ。形競技において、その採点はすべて審判の裁量にかかっている。そうした競技特性の中で客観的な公平性を担保しようとする、審判をランダムに選び、その審判のなかで偏りのない値を用いるといった配慮が必要になる。加えて、技術面が競技面より優先していることを考慮すると、競技としての性質（力強さ、スピード、バランス）以上に形としての正確さが優先されていることがわかる。形競技において重視されるのはまず規定に従っているかどうかであり、いかに他の選手より優れているか（競技面）は二次的な要素に過ぎないのだ。

形競技の評価基準に関する説明をみると、次のようにある。

形はダンスや演劇ではない。伝統的な価値、道義を固守すべきである。格闘技の点から現実的でなければならず、技の集中力、力強さ、潜在効果を示す必要がある。優雅さ、リズム、バランス以外に力強さ、パワー、スピードも演武しなければならない。<sup>42</sup>

ここでは「形」と「ダンスや演劇」を比較し、その差異を「伝統的な価値、道義を固守する」点に求めている。ここから読み取れることは二つある。一つは「形」はわざわざ言及されねばならないほどに「ダンスや演劇」と近似しているという点。もう一つは「伝統的な価値」だけでなく「道義」という倫理的な指標が含まれている点である。

第一の点に関して補足すると、形試合には個人と団体があり、団体の試合では分解演武が行われる。これは形の動作の運用方法を選手3人で実演してみせるものである。ここではある種の「演技」が行われるため、ある種演劇に近いと言えるかもしれない。

古流の空手においても空手と舞踊が近い関係にあることはしばしば言及されている。『沖縄空手古武道辞典』には「沖縄の空手古武道」という節が設けられており、空手や古武道と琉球舞踊の関わりが語られている。嘉手川重夫による「空手舞踊」の創作に関する部分を見ると次のようにある。

戦後、琉球舞踊と空手の型を直接合成して「空手舞踊」と名付け、舞台に乗せたのは空手舞踊研究所「竹の会」主宰の嘉手川重夫である。1978年（昭和53年）に会を立ち上げ、琉球舞踊「男踊り」の美しさと空手の迫力を加えて、華やかに舞踊化した。空手の型と琉球舞踊

---

<sup>42</sup> 『空手競技規定』 p.35

の男踊りは本来同じ根のもとにあるというのが出発点であった。<sup>43</sup>

このように、空手と舞踊が同根であるという言説が存在し、船越義珍も『空手道一路』において舞踊のなかに空手の技術が隠されている可能性に言及している。琉球舞踊とここでの「ダンス」という表現の間には距離が感じられるが、元々踊りと空手とは近い関係にあったのだ。

こうした「ダンスや演劇」と形競技における「形」を分けるのは「伝統的な価値、道義」の「固守」である。「伝統的な価値」は先ほど述べた形競技における技術面の比重に、「道義」は違反行為とされる「演武開始の礼をしない」「主審の指示に従わない、品行が悪い」といった条項に表れており、形競技の規定に従うか否かといった点が重要となっている。

古流の空手が共有しているのは「モード」であるため、舞踊との関わりに関しても身体の「モード」を手がかりにして柔軟に繋がっていきける。一方で伝統派空手における形競技が共有するのは「コード」であるため、武道と舞踊との構造的な差異を曖昧にすることは競技の運営を妨げるものになる。

形競技は形を実践する上で重要なモチベーションの一つとなっており、スポーツ競技としての完成度もオリンピック競技として採用されるほどに高められた。空手の形を普及する強い推進力でもあり、現在でも空手競技の非常に重要な要素である。しかし、形が競技化されたことにより、形と組手はそれぞれ別の競技として分離してしまった。古流の型が持っていたはずの様々な意味や工夫の余地は明文化されたルールによって限定されたものになったため、古流の空手が信じていた靈性や儀礼としての意味はほとんど感じられない。

型の「モード」を共有しそこからメッセージを受け取る古流、そして形の「コード」を共有しスポーツとしての進化を進める伝統派に対し、フルコンタクトは「コード」に対する批判を行う。フルコンタクトは型を組手実践のためのものと考え、型競技を重視しなくなった。フルコンタクトの型において共有されているのは型の「モード」でも「コード」でもない。フルコンタクトの型は「実戦への応用」であり、伝統派的な「コード」としての型（形）に対する否定と型の有用性に対する執着とが入り混じった、いわば「アンチコード」としての型なのだ。

### 3-3 型から実戦へ

古流の空手が「モード」を、伝統派空手が「コード」を共有していたのに対し、フルコンタクト空手の祖である大山倍達は第三の様態を提示する。大山は型の意義を「実戦への応用と基礎の完全な習得」と考えていた。大山は身体の「モード」とも、伝統の「コード」とも異なる、「実戦」すなわち実際の戦闘において有効かどうかという視点をセンセーショナルに打ち出した。大山は 60 年代当時の空手界を次のように厳しく批判している。

---

<sup>43</sup> 『沖縄空手古武道辞典』 p.278

最近の空手界には武術のきびしさを忘れたものが多く、型を体操化し、覚えた型の数をもって実力と判断する向きが多い。空手の型から武道としての迫力とダイナミズムをとりされば、もはや奇妙な手振りの猿踊りに過ぎない。<sup>44</sup>

この言葉を体現するかのように、大山は形競技（「型の試合」）を排し、代わりに試し割り試合を行った。組手における直接打撃制ルールを導入、そして型試合の廃止と試し割り試合の導入、これらは空手の「神秘化」と「空虚な威嚇」を排するためのものだった。

……流派によって解釈がちがひ、また判定のあいまいな型の試合を排し、そのかわりに試し割り試合を行っている（中略）試し割りはある程度空手の習練を積んだものには、誰にでもできることであり、スピードと力と精神の集中力の増すほどに上達することもたしかである。しかも、その結果ははっきりと数値によって表されるから、それはまことに科学的であり、同時に精神的である。（中略）組手の迫真化も、試し割り試合も、ともに、空手の神秘化、あるいは空虚な実のない威嚇を排するためのものである。この実証的な、公正な試合方法は、オープン化とともに選手間にも公衆の間にも非常に好評である。<sup>45</sup>

大山は型そのものを否定していたわけではない。あくまで組手に従属するものではあったが「実戦と基礎を結びつけるもの」として自身の空手においても実践しており、現在も極真会館は昇級・昇段審査の要件に型を含めている。大山は型を基礎的な動作の習得するものだと考えており、そうした基本の習得が実戦に役立つと考えていた。没後（1994）に出版された『極真の精神』では組手ばかり練習する弟子と基本ばかり練習する弟子の事例をあげ、二人に組手をさせた際の逸話が語られている。

---

<sup>44</sup> 大山倍達（1967）『ダイナミック空手』日貿出版社 p.108

<sup>45</sup> 前掲書 p.195

この試合には、驚かされた。組手をやらずにこつこつと基本の練習をしていた方が、実戦カラテの練習に明け暮れていた、いかにも強そうな方を子供扱いしてしまった。(中略) 三十分間、ついに組手派の技は、一本も当たらなかった。足の捌き、受けるときの腕のひねり、重心の移動などが、スピーディーに正確に、どんな体制からでも出せれば、受けも攻めも、ただがむしゃらなものより何倍も効果的である。<sup>46</sup>

極真会館には他の流派には見られない「安三 (ヤンツー)」という型がある (図 3)。古流にも伝統派にも見られない型で、『ダイナミック空手』では中国拳法に由来すると語られているが、いずれせよ極真会館独自の型のひとつであり、大山が (古流や伝統派とは異なる意味ではあるが) 型を重視していたことがわかる。あくまで「実戦」のためのものではあったが、古流や伝統派に対して否定的な考えを持つ大山倍達にとっても、型は無視できないものであった。

大山が重視する「実戦」における有効性は、『ダイナミック空手』においては「実証性」として言い換えられている。大山が常にイメージしていた異種格闘技戦における強さとは、言い換えれば「実証的」で「科学的」な強さであった。



図 3 安三の型 (『ダイナミック空手』)

い換えれば「実証的」で「科学的」な強さであった。

大山は伝統派の寸止めルールに対する批判を行い、「異種格闘技における強さ」という新たな視点を導入した。この「異種格闘技における強さ」の背景にあったのは「実証的」や「科学的」といった大山の言葉に表れているような反証可能性の原理であり、「空手が敗れるかもしれない」状況で勝つことだった。型はそうした実戦のための有効な練習のひとつであり、優先されるのは組手における強さ、もしくは試し割り (重ねた板を割るパフォーマンス) の枚数であった大山は古流や伝統派に比べると型をあまり重視しなくなったようにみえる。しかし実際に否定していたのは伝統派によって規定された型 (形) 競技の「コード」であり、「型」そのものの「モード」は引き継いでいる。フルコンタクト空手

<sup>46</sup>大山倍達 (1994) 『極真の精神 今後の武道はどうあるべきか』市井社 pp.114-115

は組手に従属させる形で型を利用した。これは伝統派が規定した「コード」の否定と再解釈であり、「アンチコード」としての型実践であるといえるだろう。フルコンタクト空手はこの「アンチコード」という性格に貫かれており、あらゆる格闘技に対する否定と受容とが複雑に絡み合った場を形成している。

本章では古流、伝統派、フルコンタクトという三つの空手様態を「モード」「コード」「アンチコード」として分類した。以後、歴史的な文脈に関するものについては「古流・伝統派・フルコンタクト」を、現代における空手の様態に関するものについては「モード・コード・アンチコード」を用いていく。次章ではそれぞれの空手が物語として表象される際の特徴について論じていく。空手は様々なメディアで表象されているが、本稿では特に漫画を取り上げたい。漫画は空手のイメージが図示されつつ、セリフの中で空手のイメージやそれぞれの空手観が示されているという点で好例であると考えられる。1950年代から現代までの空手漫画を一部扱いつつ、映画や小説についても言及していきたい。それぞれの漫画の中で「モード」「コード」「アンチコード」がどのように表象されているかにも注目しつつ、まずは柔道漫画『イガグリくん』における二人の空手家について論じていく。

## 4章 空手の表象

### 4-1 『イガグリくん』における二人の空手家

『イガグリくん』は1952年から54年にかけて連載された柔道漫画であり、初期のスポーツ漫画、格闘漫画として知られている。主人公である伊賀谷栗助（以下イガグリくん）が様々な相手と柔道を用いて対決していくという格闘漫画の王道ともいえる物語であり、その相手も基本的には柔道家であるが、空手家とも何度か戦っている。イガグリくんが空手家と戦うエピソード群の中には、二人の異なる性格をもった空手家が登場する。最初の空手家は大学唐手部の平手である。彼は「から手」

「明星寺の試合」に登場する空手家で、騙され

やすいが根は誠実な人物として描かれている。(図4) もう一人は鬼山という空手家で「大雪の決闘」に登場した。飲んだくれの唐手家として登場しており、イガグリくんとの対決では相打ちとなっている。鬼山は平手的な大学の唐手を「あまいもんだ」といって瓦を17枚割ってみせる場面をはじめ、手刀で木を折ったり石を砕いたりするといった超常的な力を持つ人物として表象される。「大雪の決闘」の後、鬼山は「空



図4 大学唐手部の平手(『イガグリくん』)



図5 鬼山 (『イガグリくん』)

手づかい鬼山！」にて蛸山暴力団に雇われる形で再登場することになる。そして、物語の中で鬼山の出身が「大蛇が島の天狗山」であることが判明する。イガグリくんと相打ちになったあと、鬼山はこの山へこもって1年間技を練りなおしたと語り、その後イガグリくんと再び対決することになる。総じて鬼山は悪役であり、非合法的な暴力の担い手であると同時に超常的な力を持つ空手づかいである。(図5)

大学に所属するインテリである平手が善良な人物であり、島からやってきた飲んだくれの鬼山が悪役という構図は重要で、以後の格闘漫画においても伝統派空手は中学や高校の学校の部

活として、古流の空手やフルコンタクト空手は反社会勢力との接点や路上の喧嘩といった要素を強調する形で表象されていく。平手的な学生空手の表象については次節で論ずることとし、本節では古流の空手を扱った漫画『ティジクン!』に触れていきたい。

糸東流の二代目宗家である摩文仁賢榮の弟子・横山雅彦が原作を務めた漫画『ティジクン!』の主人公赤沢は歌舞伎町のある花霞高校に通う高校生だが、実は歌舞伎町最強の男という設定である。物語は路上で次々に襲ってくる相手を赤沢が一撃で倒していく形で進んでいく。ここで古流の空手は路上での非合法的な戦闘技術として表象される。『ティジクン!』においてティ(手、空手の意)は次のように表象される。

ティってのはね……薩摩藩に武器を奪われ当時最強の剣術といわれた薩摩の示現流と——素手で戦うことを余儀なくされた琉球人が血と涙で作りに上げた武術…いわば**怨念の武術**なのさ<sup>47</sup>

『ティジクン!』において赤沢の身体は「自然の一部」といった抽象的な言葉で説明される。そして技術は「アティファ」や「チンクチ」といった古流の用語で説明される。赤沢は型の反復によって力を得、「本当の敵は自分自身」という言葉に導かれるようにして自身の内面へと潜り込んでいく。

赤沢の身体は超常的な力を持ったものとして描かれる。ルールに縛られない古流の空手の真価は非合法的な暴力の場において発揮されるため、古流の使い手は反社会集団との協力的ないし闘争の関係が描かれることも多い。しかし『ティジクン!』と『イガグリくん』の鬼山との相違点として、そうした非合法的な戦闘が倫理的には善として描かれている点が挙げ

<sup>47</sup> 横山雅彦(原作) 大柴健(漫画)『ティジクン!』3巻 講談社

られる。『ティジクン!』の赤沢は社会の外部で弱者を助ける存在として描かれている。

序文で古流の空手は組手競技を行わないものとして定義した。組手競技を行わない空手の戦いを表象しようとする、ルールのない非合法的な場が選ばれることになる。このような場を「実戦」とみなすならば、志々田的「武術性」(実戦的実用性)の表現として読むこともできるかもしれない。

次章で詳述するが、琉球処分後の沖縄において、「唐手(近代化以前の空手)」は暴力的で社会を混乱させる旧習として批判されたことがあった。その後、沖縄ではそれらを否定する形での近代化がなされ、現代の古流もその影響を強く受けている。

古流の空手表象が非合法的な場でその力を示そうとするのは、1章で述べた格闘技における反近代の論理と類似した部分がある。路上での戦いは法やスポーツのルールではなく弱肉強食の原理に支配されている場であり、そうした法やルールの通用しない場において、「モード」をスポーツの「コード」で縛る意味はない。古流の空手に共通しているのは古流の身体技法であって、それはスポーツのルールとは結びついていない、単なる「モード」として描かれている。

次節では伝統派空手の表象においてどのような「コード」が表れているかを論じていく。

#### 4-2 伝統派空手の表象——『ハンザスカイ』『てのひらの熱を』を例に——

『イガグリくん』において平手は騙されやすいが誠実な人物として描かれている。平手は後輩で西中柔道部の安古の策略によりイガグリくんと戦うものの、戦いの中で「おかしききみのわざには不純なものがない おたがいにごかいしてるんじゃないかな」と語り、和解している。こうした誠実さ、潔さと学生の空手が結びつくイメージは伝統派空手の表象に引き継がれている。

本節では伝統派空手と学生とが結びついている事例を2作品扱っていく。伝統派と学生の結びつきの背景には、中学高校の空手道部が基本的に全空連の傘下にあるという現状が反映されている。1980年代には高校の空手部を舞台にしながらフルコンタクト空手の試合が行われている川端正敏『あした青空』のような作品、あるいは2000年代に入り大学を舞台に架空のフルコンタクト系流派を題材にした馬場康誌『空手小公子 小日向海流』など、



図6 『ティジクン!』では「チンクチ」のような沖縄空手の用語が使用され、主人公は超常的な力を持った人物として描写される。

学生がフルコンタクト空手を行う漫画もあるが、これらの空手漫画に比して本節で扱う伝統派空手の漫画は路上での喧嘩や他流試合、そして試合において強く当てすぎることを含むルール違反全般、これらすべてが否定的に描かれる描写があることが特徴となっている。

佐渡川準による空手漫画『ハンザスカイ』は元不良の半座龍之介が御門高校空手部で空手を学びながら成長していく物語であり、最初は不良との喧嘩に明け暮れていた半座も、物語が進むにつれて徐々にスポーツマンとして成熟していく。スポーツマンとしての成熟というのは「ルールに反した行動を取れなくなる」ということであり、「コード」が持つ拘束力を如実に示すものである。

半座が「ルールに反した行動を取れなくなる」姿は 26 話から 30 話にかけてのエピソードで描かれている。半座は同級生の佐倉を守るために町の不良を殴ってしまうが、それが学校に発覚し、空手道部が活動停止の危機に陥ってしまう。一人学校を飛びだした半座は自身が殴った相手の不良と再び遭遇し喧嘩をはじめますが、なぜか攻撃を寸止めしてしまう。一方的に殴られる半座のもとに部長の青柳がかけつけ、寸止めの蹴りで不良を威嚇し、場をおさめる (図 7)。



図 7 『ハンザスカイ』の主人公、半座龍之介は寸止めせずに打ち抜くことができない。

そもそも寸止めは空手家同士の試合において互いに怪我をしないためのルールであり、そのルールを内面化したために路上での喧嘩で不覚をとるようなことは、志々田的「武術性」に照らせば武道の本質から外れているということになる。しかし、「暴力性」を排し、共通のルールの下で公平に勝敗を決めていく近代スポーツにおいてはルールに適応したこの身体こそが合理的である。つまり、喧嘩に明け暮れていたかつての半座の身体は、伝統派空手によってある種の近代化がなされたともいえる。近代スポーツへの

適応とは「コード」を内面化し、「コード」の下で合理的な身体を構築することなのだ。

北野詠一の漫画『てのひらの熱を』には異種格闘技や喧嘩の描写は一切出てこない。主人公の木野下慎也は全日本大会 6 連覇を果たした柳屋匠に導かれて空手をはじめ、川崎浮島中学空手道部の仲間とともに成長していく。この作品において、『ハンザスカイ』にあったようなスポーツの「コード」と志々田的「武術性」との葛藤は存在しない。

また、既に述べたように『イガグリくん』の平手はイガグリくんの技を受けて「きみのわざには不純なものがない」と語っているが、『てのひらの熱を』でも試合のなかで非言語的な会話をする描写がある。(図8)



図8 『手のひらの熱を』では試合のなかで対話が行われるかのような描写がされている。これは、実際には発話されていない身体間の非言語的な対話である。

主人公が相手の技から言語的なメッセージを受け取る描写は作品全体を通して印象的な場面である。古流やフルコンタクトが表象においても明確に相手を破壊するのに対し、伝統派の表象では相手を破壊しない。伝統派の戦いにおいては「攻撃した」ということが示されれば十分なのであり、それによって負傷する身体の描写は必要ない。

伝統派空手の「コード」とは身体技法がルールと結びついて構築されたものであり、登場人物たちは訓練によりそれらを内在化させた身体として描かれる。他の格闘技や武道との闘争はあまり描かれず、路上での喧嘩やルールに反する暴力は忌避すべきものとして描かれる。

こうした「コード」において排除された「暴力性」を復活させたのがフルコンタクト空手である。空手の歴史としてはフルコンタクト空手が最も新しいが、漫画として表象されてきた歴史は最も古い。

次節では極真空手の普及に大きく関わった『空手バカー代』、そしてフルコンタクト空手を「スポーツ化」した「コード」の空手とみなし、より実戦的なオルタナティブとしての空手を示した『軍鶏』を扱っていく。フルコンタクト空手をスポーツとみなした『軍鶏』の論理もまた既存のルールに対する異議申し立て、すなわち「アンチコード」の論理に基づいており、それはフルコンタクト空手が単なるルールの否定にとどまらず、新しいルール（「コード」）を生み出したことを示すものである。

#### 4-3 フルコンタクト空手の表象——『空手バカー代』から『軍鶏』へ——

1971年から少年マガジンで連載された梶原一騎原作の漫画『空手バカー代』は極真会館の創始者、大山倍達の伝記物語である。極真会館は直接打撃制の組手を行うなどそれまでの

空手とは異なる在り方を提示し続け、日本の格闘技界に大きな影響を与えた団体でもある。



図 9 作中の大山は日本の空手が「実戦に弱い」ことを批判している『空手バカー代』より

『空手バカー一代』は黎明期の極真会館を世に知らしめるとともに、大山倍達の思想を広く伝えるという役割を担った。

『空手バカー一代』においても路上での非合法的な戦いは多く描かれるが、同時にリングや試合

での戦いも多く、これは大山が「ルール」や「スポーツ」の存在そのものではなくあくまで伝統派空手の「コード」を批判しようとしていたことの表れである。フルコンタクト空手が提唱した直接打撃制ルールは、ルールなしの状況における実効性ではなく、あらゆるルールに応用可能な試合形式を志向したものだ。『空手バカー一代』もまたあらゆるルールの中で大山倍達が勝っていく姿を描いたものであり、異種格闘技戦における大山の強さを強調した作品だった。

『空手バカー一代』は大山がギャングや牛を倒す場面から始まる。大山の強さが十分に描かれ、作者と大山との出会いが語られたのち、大山の過去から物語が語られる。元特攻隊だった大山は戦後の日本に絶望しかけていたが、米兵との戦いの中で空手を使ってあばれる快感を知り、ヤクザの用心棒として生きようとする。しかし心は満たされず、空虚な日々を送る中で大山は偶然出会った小説『宮本武蔵』に魅了される。そして大山はヤクザの用心棒をやめ、山ごもりの修行へ向かう。

実際の大山倍達は在日コリアンだったが、そうした出自は物語の中では描かれない。物語の中の大山は日本の敗戦を嘆くとともに敗戦後の日本を憂う愛国者であり、鹿おどしの音を聞けば「古きよき日本」を想起するという、過剰なまでに日本的な人物として描かれる。この点は古流の表象と大きく異なる点と言えるだろう。古流の空手はかつての琉球王国のものであり、日本（本土）との関係は複雑なものとして描かれていた。対して『空手バカー一代』では近代国家としての日本にアイデンティティをおいている。

『空手バカ一代』、そして大山の思想における最大の特徴は異種格闘技戦における強さを求めた点である。作中の大山も実際の大山も、それまでの空手に「実戦性」が欠けていることを強く批判している。(図 9) そして異種格闘技において空手が最も強いことを証明するため、大山は世界中を移動しながら様々な相手と戦うのである。なぜ異種格闘技でなければならないのか。それは伝統派が構築してきた「寸止め」のコードでは「一撃必殺」を証明できないからである。大山が重視するのは自分と自流派の人間がそれ以外のあらゆる格闘技に打ち勝つことであり、それはこれまでの空手の「コード」に対する強い批判を示すものだった。

このような思想で創始されたフルコンタクト空手も、やがてそれ自体が伝統派とは別の「コード」と見なされるようになる。たなか亜希夫の漫画『軍鶏』では大山と伝統派空手との関係が成嶋亮（主人公）とフルコンタクト空手に置き換えられている。少年院で極右テロリストの黒川から空手を習い、出所後はヤクザの部下として常に生きるか死ぬかの実戦の中で技を磨いてきた成嶋にとって、華やかなスポットライトを浴びる番竜会<sup>48</sup>の空手は認めたくないものだった。しかし成嶋は、路上での喧嘩でも道場での試合でも番竜会の選手に破れてしまう。再び収監中の黒川の元に訪れた成嶋に対し、黒川はこう語る。

黒川：大抵の格闘技には抵抗の歴史がある。空手もまた然り 例えある時期………圧倒的な（力）で——家族、同朋、国家、民族、信義、思想、自由を侵略され……焼かれ、奪われ、殺されかけた時……実効のある抵抗の手段として拳骨を鍛えた〈空手〉があった 殺されぬように………死なぬように………だが現在に至り〈空手〉は存在の意義を失った 〈死〉を前提としなくなった空手は武道になり得ない 競技としてスポーツ化する方法を選んだ者もいるが…一体空手家たちはどこへ行こうとしているのか？

成嶋：今度……番竜会空手の試合に出ることになった

黒川：……ふっ番竜会か それも面白い

刑務官：時間だ

黒川：簡単にはいかんぞ ヤツらにはルールという武器がある<sup>49</sup>

ここではフルコンタクト空手の番竜会がルール、すなわち「コード」の空手として、そして成嶋と黒川<sup>50</sup>の空手が「アンチコード」の空手として語られている。フルコンタクト空手が伝統派の「コード」の否定にとどまらず、新たな「コード」を生成したことは事実であり、

---

<sup>48</sup> 物語中に登場する架空のフルコンタクト空手団体。

<sup>49</sup> 橋本以蔵（原作）たなか亜希夫（画）『軍鶏』5巻より

<sup>50</sup> この黒川自身も番竜会空手の出身である。作中では元々の番竜会空手と創始者亡き後の現在の番竜会空手が質的に異なるものとして説明されている。

『軍鶏』における番竜会はそのまま 90 年代以降のフルコンタクト空手を表象しているといえる。

本章では古流、伝統派、フルコンタクトの空手がそれぞれどのように表象されているかをみてきた。『イガグリくん』における平手と鬼山という二つの空手家像を往復するように、ルールや社会の内部で戦う「コード」とその外部からルールを批判する「アンチコード」が表象されている。古流の「モード」表象とフルコンタクトの「アンチコード」表象の違いは、後者が前者にはない「ルールをめぐる葛藤」を抱えている点にある。大山は山籠もりの直後に出場した全日本空手選手権で、寸止めルールにむなしさを感じる描写がある。『軍鶏』の成嶋はルールのない路上の喧嘩とルールのある番竜会の試合とのギャップに苦しむ。

この三様態の関係に関しては 6 章で論じていく。次章では歴史を参照しつつ、空手が三つに分かれた背景をみていきたい。

## 5 章 空手の歴史的変遷

### 5-1 唐手の近代化

嘉手苺徹らによる研究（2017）によれば、琉球処分以前の琉球王国において唐手（トゥーディー）と呼ばれていた身体技法は沖縄県設置後に唐手（からて）と呼称されるようになり、1905 年には体操科の目的に合うように体系化され、学校教育に導入されることになったという。本節ではこの嘉手苺らの研究を元に沖縄の近代化に伴う唐手への批判とその学校教育への導入に伴う質的な変化を素描していく。

嘉手苺らが参照するのは『琉球教育』という教育関係雑誌で、ここでは頑固派に対する開化派の批判のなかで唐手批判が表れているようだ。開化派と頑固派（または開化党と頑固党）とは琉球処分に始まる近代化への態度として賛成派（開化派）か反対派（頑固派）かといった立場の違いを示しており、船越義珍の『空手道一路』にもその記述がある。

沖縄に限らず、文明開化の頃には随分と面白い対立があったようだが、（中略）沖縄の場合は大体開化党（革新派）と頑固党（保守派）との二つに分れて、ことごとに反目し合っていたようである。その対立した最も大きな問題が、鬣を切るか残しておくか、ということだったらしい。<sup>51</sup>

嘉手川らの論文では開化派と頑固派の対立の争点として琉球救国運動に対する是非が挙げられている。琉球救国運動とは琉球処分に際し、一部の士族が清に働きかけ、琉球王国を

---

<sup>51</sup> 船越（1956）p.16

復活させようとした運動であり、明治政府の新体制を重視する開化派と清との冊封関係に基づく旧体制を重視する頑固派との対立があったとしている。

開化派による頑固派の批判の中では唐手の「暴力性」も指摘されたようだ。批判の内容としては①学校教師に対する旧士族の暴力事件を糾弾するもの②義和団事件で用いられたという義和拳と「沖縄の鉄拳」とが同一であり、社会の秩序を維持するために改良すべき風俗であるというもの③唐手の指導で金銭を得、また指導と称して遊郭外で弟子に喧嘩をけしかけている者がいるというもの、この三つが挙げられている。嘉手苺らはこうした批判の中で「唐手」という呼称が使用されておらず、「支那流の武術」「支那手」などと置き換えられていることにも注目している。

一方で唐手は地域の年中行事や軍人の歓迎会、そして学校行事などでは依然として披露されていたということも語られている。こうした複雑な状況を、嘉手苺らは次のようにまとめている。

唐手の社会的な評価は、暴力的な武術や混乱した国情の中の中国武術と比較してさげすむ評価と、多くの観客が参加する晴れの地域行事・学校教育で演じられた尊ぶ評価が拮抗するように、唐手とは何かが模索されている様子がうかがわれる。これは、中国と日本の関係、沖縄の置かれた状況を反映して、琉球化した中国由来の文化を蔑視し、風俗改良の教育が行われたことに要因があるといえよう。<sup>52</sup>

このような時代背景の中、日清戦争から約10年後の1905年、唐手は沖縄県の学校教育の一環として正式に採用されることになる。この立役者といわれるのが糸洲安恒という人物である。開化派の糸洲は体育教育に合わせて型の創作・改変を行った。糸洲の遺稿と改変した型を手がかりにその意義を評価した石田（1987）は、糸洲によるピンアンの創作をもって「中国拳法のアナロジーから脱却した、沖縄独自の空手道体系が成立した」と論じている。

石田は糸洲以前の空手を「中国拳法のアナロジーの延長線上にありながらも、全体としては沖縄化の過程が徐々に進行していったもの」と考えており、それに対して糸洲が新たに付け加え、空手の質的变化を生み出すことになった要素として「体育的要素」を挙げている。

糸洲は空手が筋力などを鍛えるのに有効な方法であることを主張するとともに、その社会的な意義を説いた。社会的な意義とは空手の精神性によって粗暴な振舞いが抑制されるとともに、身体能力が向上することによって「軍人社会の一助」となることであった。

---

<sup>52</sup>嘉手苺徹・豊嶋建広・井下佳織（2017）「琉球処分以降における 転換期の唐手に関する一考察」麗澤学際ジャーナル Vol.25

暴力事件など社会を騒乱させる旧習として批判された唐手は、闘争的な精神を抑制しつつ、闘争的な身体を作る技法へと変わった。実際には「使われない技法」であることは、現在でも古流の空手の重要な特徴の一つである。

## 5-2 『空手研究』における試合の問題

1934年に刊行された『空手研究』に掲載されている大濱信泉の「拳と徳」というエッセイは、空手の競技化に関して重要な論点を提示している。筆者の大濱信泉は早稲田大学空手部の初代部長であるとともに全日本空手道連盟の初代会長にもなった人物で、現在の競技空手の制度を築いた中心人物の一人である。大濱の論じた組手競技の問題に関して、『空手研究』の編者である仲宗根源和は次のように語っている。

大濱教授の提出された問題——空手と試合——は今後益々論議を重ねなければならぬ真面目な研究問題である。現在では「防具の問題」として論じられ、東京帝大及び関西大学の空手部では実験的に研究されつつある。故に、「空手研究」第二集に於て、此の問題についての諸家の高見と実験談とを集め度いと思ふ。<sup>53</sup>

『空手研究』の出版は1934年なので、その頃には既に一部の大学で防具の研究がされていたことがわかる。また、競技化の是非について第二集（実際には出版されなかった）で取り上げようとしていたことから、この問題が当時の空手修行者たちにとって無視できない関心事であったことがうかがえる。

では大濱は当時の空手に関してどのように語っているのか。「拳と徳」の主張は大きく二つある。一つは、武術としての空手は法治国家においては当初の目的を失っており、体育の方法として文化的な価値を有しているに過ぎないということであり、続けて語られるのが空手の競技化に関する提言である。

まずは一つ目の主張からみていきたい。大濱のエッセイは友人の武勇伝から始まる。急な出世で同僚に妬まれた友人は闇討ちにあうが、その際に空手の型で相手を威圧し切り抜けた。このことを彼が自慢げに語っていたというエピソードが語られ、それは一見痛快な武勇伝のように聞こえるが、そもそも闇討ちにあったのはその友人に徳望が欠けていたためだということを指摘する。

挿話の主人公彼氏が戦わずして勝を制したことは、賞讃に値するが、如何なる形式に依りたるにせよ、征服せねばならぬ敵を作った点に於て、彼氏は既にその徳望に欠くる所があ

---

<sup>53</sup> 仲宗根源和（1934）「空手試合と防具」『空手研究』p.19

ったと謂へる。拳固で威圧するよりは、徳望により、畏服せしむることが尊ばるべきこととは言ふまでもない。<sup>54</sup>

その後、大濱は武術の現代的な意義について語っていく。武術は本来腕力を行使せざるを得ない社会事情のもとで生まれたものだが、「法治乃至徳治を实践規範とする現代において」武術は「最早発生当初の目的を失へるものである」という。

現代に於ては武術が武術として修練せらるる場合に於ても、必ずしも術そのものの実用的価値の故にではない。寧ろそれによって、心身を鍛錬することが目的であつて、武術と雖も現代に於ては体育の方法として、文化的価値を有するに過ぎない<sup>55</sup>

ここまでの大濱の主張は概ね前節の糸洲の主張と近似している。近代化のなかで、かつて空手が備えていた武術的な側面はほとんど不要になっており、そうした武術的な側面に代わって浮上してくるのが心身の鍛錬、すなわち体育としての文化的な価値だった。

このように空手の体育化を主張したあとで、大濱は試合に関する提言を行っている。大濱は、遊技的なものであれ武術的なものであれ、スポーツには試合がつきものだと考える。その上で、空手に試合がないことを問題視しており、そのことが普及の妨げになるのではないかと憂慮している。

私の憶測するところによれば、この点（試合が行われていない点）に於て、空手はスポーツとしての重要要素の一つを欠いてゐるのではないかとの感さへがある。（中略）元来スポーツには体育としての価値意外に、精神的の要素が伴ひ、しかもそれが相当重大な役割を演ずべきものとされてゐる。闘争欲望、征服欲、又は優越感等の満足感が即ちそれである。<sup>56</sup> ※（）内は引用者

「闘争欲望」や「征服欲」をスポーツに不可欠な「満足感」として受け入れている点に注目したい。この点はさきほどまでの「徳」の議論と矛盾するように見えるが、好意的に読むならば、闘争心そのものを肯定した上で社会的・倫理的に粗暴と見なされるような非合法的な暴力を否定するということだろう。

ここで空手の「暴力性」に関して二つの要素が生まれている。一つは「精神的の要素」すなわち闘争心や征服欲であり、もう一つは「その力を頼り我意を押し通し、無理を強ふ

---

<sup>54</sup> 大濱信泉（1934）「拳と徳」『空手研究』p.17

<sup>55</sup> 前掲書 p.18

<sup>56</sup> 前掲書 p.19

の武器として、鍛へし力を行使する<sup>57</sup>」ような、いわば「社会的な要素」である。試合を行わない古流の空手は両者を否定しているのに対し、伝統派の空手では前者の精神的な要素を肯定する論理によって試合を可能にしている。

次節では大山倍達<sup>58</sup>の思想について確認しつつ、身体レベルでの「暴力性」という新たな要素について論じていく。

### 5-3 大山倍達による新たな価値観の創出

極真会館の創始者である大山倍達はここまでみてきた近代以降の空手の在り方を強く批判した。大山は寸止めによる組手試合では打撃の威力を試すことができないことや判定が不透明であることを指摘し、伝統派の組手試合を批判した。本節では試合に限らず、従来の空手観に対する大山の批判と、そこから見えてくる大山自身の思想について論じていきたい。

大山は1967年に出版された『ダイナミック空手』の中で従来の沖縄を中心とした歴史観に異議を唱えた。大山は空手の歴史を古代エジプトの闘技や古代ギリシアのパンクラチオンから始めていく。世界規模の格闘技史を概観した後、中国から沖縄、沖縄から日本へという順序で空手史を語っている。このような書き方をした意図に関して、大山は次のように述べている。

私はこれまでパンコラチオンから柔道、現代相撲まで、空手と関係ある闘技について、その歴史と空手との関係をのべてきた。他の空手書の空手の歴史に比べれば、私の空手史はいささか間口が広すぎると思われるかもしれない。しかし、私はむしろ従来の狭い空手観や、空手家に多い我田引水の空手観に挑戦するつもりで、空手の歴史をのべて来た。<sup>58</sup>

大山は続けて空手が「いまでは世界の素手の競技のなかで、もっとも新しい、もっともダイナミックな闘技として迎えられつつある」<sup>59</sup>ことを主張する。大山にとって空手は「沖縄の」や「日本の」ものではなくもはや「世界の空手」であった。

この論理は大山の思想を如実に表している。大山が主張しようとしたのは「空手が世界最強の格闘技であり、極真空手がその中で最も強い」ということだった。そのために大山はまず世界の格闘技の歴史を闘争術の発展という進歩史観でとらえ、そのなかで「もっとも新しい、もっともダイナミックな闘技として」、世界に受け入れられつつあるのが自身の創始した極真空手である、と主張したのだ。

---

<sup>57</sup> 前掲書 p.18

<sup>58</sup> 大山倍達 (1967) 『ダイナミック空手』日貿出版社 p.37

<sup>59</sup> 前掲書 p.38

この主張は次の二つの点でこれまでの武術とは異なる考え方だった。二つの点とは①これまでの武術が持っていた先人を称える文化に対し、大山の進歩史観は先人たちをある意味で発展途上とみなすものだった点②「世界の素手の競技の中で」「もっとも」という言葉を用いて世界の他の格闘技と比較した場合の強さを主張している点の二点である。異種格闘技自体は明治・大正期に行われた柔拳試合などの例があるが、そのなかで「最強」を主張し、異種格闘技戦を続けた点が大山と極真空手の特徴である。

大山には世界中のボクサーやレスラーと戦って勝ったという話や、牛と戦って勝ったというような話がついて回る。大山の主張の真偽はともかく、少なくとも近代以降の空手においてこうした異種格闘技戦を推奨する主張をした人物は大山以外に確認できていない。ボクサーとの異種格闘技戦で勝ったとされる古流の空手家、本部朝基でさえ次のように述べている。

空手を稽古して少し攻防の術をおぼえると、拳闘との仕合を問題にしたがるものであるが、空手の方がよほど割が悪いから、それはやらぬ方が良い。

本部は手足を使えるという空手の利点が損なわれるという点を強調する。ルールの制約を拒んだ古流の空手と、異種格闘技戦を推奨したフルコンタクト空手は対照的である。

大山が実際どのようなルールで誰と異種格闘技戦をしたのかはよくわかっていない。牛との戦いに関しても、編集された映像や写真のほかには大山自身の証言しかなく、信憑性に欠けるといわざるをえない。ただし、牛と戦うというパフォーマンスは大山にとって重要だった。

『ダイナミック空手』によると大山は1953年、「ある映画会社の要請で」牛と戦うことになったという。牛と戦う理由について、大山は次のように語っている。

私は武道のために、かつまた空手のために、私の力が口だけのものでなくほんとのものであることを実証するために、どうしても戦い、どうしても勝たねばならなかった。しかもこの巨牛との闘いは、将来の猛獣との果し合いへの道につながる。<sup>60</sup>

牛との戦いは2章でも述べた大山の実証主義的な価値観を反映するものだった。戦う相手が猛獣であれば八百長という疑惑をかけられないため、猛獣と戦うことは自身の空手の力を実証する上で重要なパフォーマンスだった。

加えて「牛を倒す」というのは空手史において重要な意味を持っていた。糸洲安恒の師匠にして、首里手の祖とされる松村宋昆にも牛と戦ったという伝説があるのだ。また『空手研究』のなかにある「上地さんの話」という逸話でも動かなくなった牛の尻を掴んで立

---

<sup>60</sup> 前掲書 p.190

ちあがらせたという話がある。少なくとも沖縄においては空手の実力を示す指標として「牛」が使われてきた歴史があり、大山のパフォーマンスはある意味でこうしたいくつかの牛伝説の再演とみることもできる。

こうした言説やパフォーマンスを通して、大山は超常的な力を持つ存在として自身や極真空手を印象づけていった。この「超常的な力」は古流の空手とも共通しており、両者はいずれも空手の技を凄惨なものと考え、空手の修行を通して自身の身体を武器化することを目指している。対して寸止めルールを行う伝統派空手において、身体の武器化は必ずしも必要ではない。この身体の武器化を身体レベルでの「暴力性」と捉えた場合、古流とフルコンタクトはこれを受け入れ、伝統派はこれを否定しているとみることができる。

大山の行ったことはエリアスが「暴力性の排除」として論じたスポーツの近代化を否定するものであり、広義の近代性批判である。これは1章で述べた格闘技の反近代性とも共通する。大山倍達の提唱する反近代は、個人主義的であり、知性よりも感性を重視するものであり（空手バカとしての大山）、総じてロマン主義的な感性に基づいている。<sup>61</sup>

ここまで空手の三様態と暴力の関係について論じてきた。6章では本章で扱った暴力の三要素（身体・精神・社会）を元にこれらの空手を分析し、既存の暴力に関する言説と結びつけていく。そして最後に、私個人の経験を例示しつつ、「暴力」を介したコミュニケーションの在り方について論じていく。

## 6章 空手の三様態

### 6-1 空手の三様態

ここまでの議論で空手には「モード」「コード」「アンチコード」という三つの様態があることを主張してきた。そして5章ではそれぞれの様態において許容される「暴力性」の要素が異なることを空手史の分岐点における議論から導出してきた。

「モード」実践においては身体の武器化が推奨されている。古流の空手には貫手という指先で相手の目や喉を突く技があり、指先を鍛えておかないと怪我をする。指先の鍛錬法として、たとえば船越義珍は『琉球拳法 唐手』において「容器に米或は豆、進んでは砂小石等を入れて指尖を慣らし其他畳まきわら等にて十分練習しておく」と書いている。手指や拳を硬く

---

<sup>61</sup> 『マス大山の正拳一撃』において、大山は若いころの愛読書として「ナポレオン、ビスマルク、ムツソリーニなど」の「英雄伝」、そして「ゲーテやボードレルの詩」を挙げている。（英雄崇拜、そしてドイツロマン主義の代表的詩人であるゲーテや近代批判で知られるボードレルを挙げている点も、大山の近代に対する批判性とロマン主義的な感性を裏付けるものである。）

鍛錬することが強く求められるのは昔からそういった鍛錬を行ってきた古流の空手と素手で試合をするフルコンタクト空手であり、寸止めルール of 組手試合においてこれは必要ない。手指や拳の鍛錬は人や物を壊すことに特化した武器そのものであり、加害可能な身体の許容である。これは身体レベルでの「暴力性」の許容とみなすことができる。しかし古流に限って言えば他者に対する闘争心や征服欲を肯定する組手試合は行われず、社会的な規範に反する暴力を肯定することもない。摩文仁賢榮『武道空手への招待』では競技に対して否定的な意見が提示されている。

空手でも、「与えられたルールの中でいかに勝つか」を至上命題にしてしまうと、本筋を見失ってしまうこととなります。武道ではルールは自ら作るものなのです。そこに心を鍛える意義もあるわけで、他人が作ったルールの中でひたすら勝利を求めていると、単なる殺人者への道をひた走っていくことにもなりかねない。<sup>62</sup>

「モード」実践において暴力は精神的な要素（闘争心・征服欲）と結びついており、武器を持ちつつもそれを極力使用しないという倫理観に基づいて「暴力」の身体的要素を許容している。

「コード」実践において、他者の身体に対する加害の可能性は強く抑圧されている。『競技規定』第8条の説明Iには次のようにある。

空手競技はスポーツであり、それ故、最も危険とされる技はすべて禁止され、技はすべてコントロールされたものでなければならない。<sup>63</sup>

「危険な技の禁止」はフルコンタクト空手においてもされているが、伝統派空手の競技においては「相手を負傷させる」ことそのものがルールで禁じられており、身体レベルでの「暴力性」を徹底的に排除していることがうかがえる。一方、組手試合における闘争心や征服欲の充足は認められている。2章で述べたように、伝統派空手の制度化に寄与した大濱信泉は「闘争欲望、征服欲、又は優越感等の満足感」といった「精神的の要素」を競技化推進の根拠としている。このことから、伝統派空手は身体レベルでの「暴力性」を抑圧しつつも精神レベルでの「暴力性」は許容していると考えられる。以上のことから、「コード」実践において「暴力」とは身体的な加害と結びついているのではないかと推測できる。

「アンチコード」実践においては身体レベルでの加害可能性は抑圧されるどころか伝統派空手に比して強化されており、同時に闘争心や征服欲を肯定する組手試合を重視している。一方で社会的な暴力は他の空手と同様厳しく戒められている。大山倍達の『極真の精神』に

---

<sup>62</sup> 摩文仁賢榮著／横山雅彦編（2001）『武道空手への招待』三交社 pp.132-133

<sup>63</sup> 『競技規定』p.11

は次のようにある。

カラテを始める少年は、最初是对人関係に悩み、何か人を上回るものを求めて習い始める者が多い。それはそれでよいのである。しかし、カラテは凶器ではないかという人もいるように、それは使いようによっては凶器になりうる。これは料理包丁、自動車、灰皿、縫い針、鉛筆ですら凶器となりうることと同じである。違うところは、初めに定義したように、武は対人関係における闘争術であるから、この対人関係について、独善に陥ることは決して許されないのである。<sup>64</sup>

ここでは「独善」か否かという一点のみで空手が凶器（暴力）かそうでないかが定義されている。こうした危うさのために極真空手は創設当初「ケンカ空手」と揶揄されてきた。古流とも伝統派とも異なり、フルコンタクトは通常の稽古や試合の状況の中でも互いの身体を加害しあう。それは加害可能な「武器としての身体」を目指しながらも実際には戦わない古流や、実際に闘うものの相手の身体を負傷させない伝統派からみれば暴力そのもののように見えたのかもしれない。大山が批判したのはそのような「暴力性」を忌避する姿勢であり、空手の近代化のみならず「暴力性」を排除してきた空手界を中心とした社会全体の「コード」だった。

「アンチコード」実践において「暴力」とは相手を負傷させる行為そのものを指すのではなく、その行使の社会的な正当性を問うものである。社会的な正当性に反する「暴力」とは「独善」に陥ったものであり、私利私欲のために行使されるような「暴力」である。これらは大山が否定しているものであるが、一方で正当性さえあれば、実力行使をすることを大山は否定しない。

平和的であることは結構なことだが、何をされてもにこにこしていれば、そこへつけ込んでくるのが人間同士である。したがって、おたがいににこにこしていられる関係を持続するには、抵抗の力も必要だ。自分の欲望のために好きなようにしていたら、大変な禍いが起こるといふことを、相手にしらせておかなければならない。<sup>65</sup>

それぞれの空手における実践と理念を照らし合わせることで、これらの関係性をまとめた図を図 10 に示す。古流の「モード」実践において、身体鍛錬や身体の武器化、凄惨な技の訓練は認められている。一方で試合を含めあらゆる状況において戦わずに収めることが美德とされており、できるだけ戦わないことを推奨している。対して伝統派の「コード」実践において、闘争心や征服欲はスポーツの楽しみとして認められている。しかし、そのルール

---

<sup>64</sup> 大山倍達 (1994) 『極真の精神』市井社 pp.75-76

<sup>65</sup> 前掲書 p.88

の中では相手の身体を負傷させる行為が禁止されているため、暴力の身体的要素が排除されている。そうした伝統派のコードを批判するフルコンタクトの「アンチコード」実践は試合で勝敗を争うことも、相手の身体を負傷させることも認められている。それが認められない暴力と見なされるのは「独善に陥る」場合であり、古流や伝統派のように普段の稽古や試合の中で「暴力性」の忌避が確認されるわけではない。言い換えればフルコンタクト空手において、暴力と非暴力の境界は個々人のモラルに委ねられているのだ。

ここまで、空手の三様態と暴力の関係に関して論じてきた。次節では私自身の体験を元に、暴力の境界をめぐる実際のコミュニケーションについて論じたい。

	古流 (モード)	伝統派 (コード)	フルコンタクト (アンチコード)
身体的要素 (身体に危害を加えること、そのために身体を武器のように鍛錬すること)	肯定 (特殊な鍛錬具や巻き藁で身体を鍛錬する。鍛えた拳や指先で急所を攻撃する)	否定 (組手試合において否定される。相手を負傷させる行為は禁止される)	肯定 (ルール上認められた方法であれば、試合において相手を負傷させても構わない。拳や脛の鍛錬は推奨される)
精神的要素 (闘争心・征服欲に基づき試合を行うこと)	否定 (組手競技を否定する)	肯定 (寸止めルールによる組手競技を肯定する)	肯定 (直接打撃制ルールによる組手試合を肯定する)
社会的要素 (独善的な目的のために道場や試合場の外で武術を行使すること)	否定 (暴力の精神的な要素を否定することで達成。)	否定 (暴力の身体的な要素を否定することで達成。)	否定 (空手家はこれを自制する必要がある。独善はゆるされない)

図 10 空手の三様態と暴力の三要素の関係

## 6-2 暴力の境界

ここまで、空手の三様態がどのようにして「暴力性」と距離を取ろうとしてきたのかについて述べてきた。本節では私個人が経験した事例をいくつか挙げ、空手と「暴力性」に関する議論へとつなげていきたい。それぞれの空手が掲げている理念と現実のアクチュアルなコミュニケーションで起こっていることとの距離を確認しつつ、ミクロなレベルでのコミュニケーションの失敗からマクロなレベルでの「暴力性」の受容ないし忌避へとどのように繋がっていくのかを考察していきたい。以下の事例は 2018 年の 7 月から 8 月にかけて、私は卒業論文執筆のために沖縄の道場でリサーチを行っていたときのものである。

沖縄のある道場で、先生、ドイツから来た三人組、私の 5 人で稽古をしていたことがあった。その道場では人体の様々な急所をどのように攻めていくかを教わる事が多く、先生にかけられてみて、自分でも試して、ようやく急所の位置を理解することが多かった。その日は足の小指にある急所を攻める技を習っており、ドイツ人の T さんに道場主の先生が技を

かけてみせる場面があった。ただそのときTさんは丁度足の指を痛めていたらしく、先生が技をかけた途端Tさんは「あなたのことは尊敬しているがそれはやりすぎだ」と叫んだ。次の日、脚を引きずっていたので指が折れていたのかもしれない。

また別の日、同じ道場で私とY君とがある技の練習をしていたときには別の形でコミュニケーションが失敗したことがあった。攻撃役と防御役とに分かれて技の練習を行ったとき、攻撃役だった私は「これは練習だから」と少し加減しながら攻撃をしかけた。するとY君に「もっと強く来てくれないと練習にならない」と言われてしまった。

身体間のコミュニケーションを考えると、技を強くかけすぎて怪我をさせてしまった先生の事例と、「もっと強く来てくれないと練習にならない」と言われた私自身の事例とは対照的なディスコミュニケーションの在り方を示している。先生は相手の身体に強く接しすぎたために怪我をさせてしまっており、私は怪我を恐れるあまり相手の望むところまで踏み込めていない。

この、身体間のコミュニケーションにおける二つの失敗例は対照的である。相手の身体に対して過剰に力を加えて怪我をさせたことと相手の身体に対する力が不十分だったこととは、ともにコミュニケーションの失敗である。身体間のコミュニケーションに関して、哲学者の入不二基義はレスリングを例に論じている。

〈咬む〉行為以上に、皮膚密着行為（組み合う行為）は、メタコミュニケーションとしての遊びに適しているだろう。組み合う行為は〈咬む〉行為以上に、身体のあらゆる部位を利用してバリエーションが豊富であるし、また力の連続的な加減とその振れ幅に関して微妙な調節を行いやすい。「遊びや儀礼的攻撃」と「本気の攻撃」のあいだの「境界線」を、攻撃側に向けて越えつつも再び遊びの側のほうへとすぐに引き返すという揺動や、あるいは「境界線」自体を引き直す更新のためには、皮膚密着行為（組み合う行為）は最適であろう。

66

入不二はレスリングを「遊びや儀礼としての攻撃」と「本気の攻撃」の間の「境界線」を引き直すのに最適な行為と考えている。本稿でこれまで論じてきたように、空手の三様態と結びついた暴力の三要素もまたそれぞれの方法でこうした「境界線」を引いてきた。古流と伝統派は「武器としての身体」と「闘争心」の間に境界線を引き、一方を認める代わりにもう一方を否定した。フルコンタクトは「武器としての身体」と「闘争心」とを結びつけ、「暴力の境界線」を手段ではなく目的を基準にして引き直した。

ベンヤミンが『暴力批判論』の冒頭で措定した「自然法」と「実定法」の境界線もまた、手段と目的の間に引かれている。大山が「独善」か否かという目的を基準に暴力と武道を分けようとする論理はベンヤミンが「目的の正しさによって手段を『正当化』しようとする

---

66 入不二基義 (2019)「レスリング行為／レスリングする身体」現代思想 vol.47-1 p.148

「自然法」の論理であり、「手段の適法性によって目的の正しさを『保証』しようとする」「実定法」の論理は「暴力性」を排除することで組手試合を成立させようとしてきた伝統派の論理と重なる。<sup>67</sup>

武術、武道、格闘技を横断してきた空手は、こうした「暴力の境界」と常に向き合ってきた。空手にとって「暴力の境界」をめぐる問題は、単に「暴力性」を排除するだけではなく、関係性の中でどこまで「暴力性」に近づけるかを求めるものでもあった。こうした身体間のコミュニケーションを考える上で、フルコンタクト空手が直接打撃制ルールを求めたことは重要な意味を持っている。直接打撃制の組手が行われることで、互いに傷つけあうところまで近づいてはじめて成立するような身体間のコミュニケーションが生まれたのだ。私自身、幼少期から極真会館で稽古してきた中で、身体全体で思いきりぶつかっていくようなコミュニケーションの面白さと怖さを得難い経験だと感じている。

世界には様々な武術や格闘技があるが、伝統的な武術、オリンピック化されるほどに洗練されたスポーツ、異種格闘技戦へ開かれた格闘技、このすべての要素を併せ持ち、かつ文化として持続されているものはほとんどない。空手は歴史的な流れの中で多様な身体間コミュニケーションの在り方がときに反発しあいながらも共存している場なのである。

## 結論 空手と暴力の問題

ここまで空手の三様態と暴力の問題について扱ってきた。本稿の課題は1-2で提示したように①フルコンタクト空手を含めた三様態の関係性を整理することと②空手の問題が空手外の問題とどのように接続できるかという可能性を示すことであった。①に関しては本稿を通して行われ、②に関しては6-2において身体間コミュニケーションと「暴力の境界」として示してきた。

空手は歴史的な変遷の中でいかにして危険な「暴力性」を排除しつつ、関係性の中で可能な「暴力性」へ近づけるかという挑戦をしつづけてきた。組手試合の有無とその形式、型に対する態度、表象のされ方、そして歴史的な議論はすべてこうした「暴力の境界」をめぐる様々な営みの現れであり、暴力に境界線を引く営みはソレルやベンヤミンなどの歴史的な「暴力論」の問題へと接続可能なものである。

本稿では独自の用語法である「モード・コード・アンチコード」を設定した。こうした用語法を設定した理由は「古流・伝統派・フルコンタクト」といった団体の枠に収まらない無数の空手実践者がいるからである。沖縄で出会った空手家達の中には伝統派の空手家もフルコンタクトの空手家もいた。彼らは自派のルーツを辿って沖縄に行き、そこである

---

<sup>67</sup> ヴァルター・ベンヤミン (1994) 『暴力批判論他十篇 ベンヤミンの仕事 I』野村修編訳 岩波文庫

一定期間、古流の「モード」実践を体験していた。こうした経験から、流派・団体と実践様態を分けるべきだと考えて用語法を設定することにした。

6-2で身体間コミュニケーションにおける「暴力の境界」を論じるにあたっては、学部時代に受けたコンタクト・インプロヴィゼーションのワークショップの体験が役に立った。互いの身体を感じながら緩やかに関係性を築いていく営みの豊かさは、幼少期から格闘技を実践してきた私にとって衝撃的であり、同時に格闘技的なコミュニケーションの特異性に目を向けさせるものだった。格闘技的なコミュニケーションの特異性は「暴力の境界」に近づいていくという点であり、空手の問題はこうした「暴力性」と身体間コミュニケーションの問題へと開いていくのである。

## 関連資料・参考文献

### ・文献

- 松浪健四郎（1988）『格闘技バイブル』ベースボールマガジン社  
松浪健四郎（1989）『新・格闘技バイブル』ベースボールマガジン社  
松浪健四郎（1993）『格闘技の文化史』ベースボールマガジン社  
藤原良三（1990）『格闘技の歴史』ベースボールマガジン社  
ジョナサン・ゴッドシャル（2016）『人はなぜ格闘に魅せられるのか 大学教師がリングに上がって考える』松田和也訳 青土社  
樫永真佐夫（2019）『殴り合いの文化史』左右社  
多木浩二（1995）『スポーツを考える』ちくま新書  
ノルベルト・エリアス／エリック・ダニング（1995）『スポーツと文明化 興奮の探求』大平章訳 法政大学出版  
沖縄県教育委員会（1997）『空手道・古武道基本調査報告書』守礼堂  
高宮城繁／新里勝彦／仲本政博編著（2008）『沖縄空手古武道辞典』柏書房  
岩井虎伯（2001）『本部朝基と琉球カラテ』愛隆堂  
仲宗根源和編（1934）『空手研究』榕樹書林  
船越義珍（1956）『空手道一路』講談社  
外間哲弘（2001）『空手道歴史年表』沖縄図書センター  
小島一志／塚本佳子（2006）『大山倍達正伝』新潮社  
志々田文明／大保木輝雄編著（2020）『日本武道の武術性とは何か』青弓社  
草原克豪（2019）『武道文化としての空手道 武術・武士道の伝統とスポーツを考える』芙蓉書房出版  
全日本空手道連盟（2019）『空手競技規定』（公益財団法人）全日本空手道連盟  
日本空手協会（2018）『試合規約・審判規約』（公益社団法人）日本空手協会  
摩文仁賢榮著／横山雅彦編（2001）『武道空手への招待』三交社

大山倍達 (1967) 『ダイナミック空手』 日貿出版社  
大山倍達 (1975) 『大山倍達 わが空手修行』 徳間書店  
大山倍達 (1994) 『マス大山の正拳一撃』 市井社  
大山倍達 (1994) 『極真の精神 今後の武道はどうあるべきか』 市井社  
勝連盛豊 (2017) 『検証沖縄武術史 沖縄武技——空手』 沖縄文化社  
ヴァルター・ベンヤミン (1994) 『暴力批判論他十篇 ベンヤミンの仕事 I』 野村修編訳  
岩波文庫

#### ・論文

伊藤公雄 (1991) 「I 身体論の系譜」 ソシオロジ 36 巻 1 号  
空手道専門分科会 (2019) 「日本武道学会第 51 回報告 空手道および空手道研究の第 2 フェーズに向けて」 武道学研究 51-(3)  
平英司 (2015) 「モードスイッチにおける言語構造の切り替え～バイリンガル聴児 K のケーススタディを通して～」 手話学研究第 24 巻  
我妻敏博 (2014) 「アメリカの聴覚障害児教育における言語モード」 上越教育大学特別支援教育実践研究センター紀要 第 20 巻  
嘉手苺徹／豊嶋建広／井下佳織 (2017) 「琉球処分以降における 転換期の唐手に関する一考察」 麗澤学際ジャーナル Vol.25  
石田肇 (1987) 「沖縄空手道における糸洲安恒の役割について」 武道学研究 20-(1)  
入不二基義 (2019) 「レスリング行為／レスリングする身体」 現代思想 vol.47-1

#### ・漫画

福井栄一 (1994) 『漫画名作館 イガグリくん』 全 1 巻 アース出版局  
横山雅彦 (原作) 大柴健 (漫画) (2009～2010) 『ティジクン!』 1～3 巻 講談社  
佐渡川準 (2010～2012) 『ハンザスカイ』 1～13 巻 秋田書店  
北野詠一 (2016) 『てのひらの熱を』 1～3 巻 講談社  
梶原一騎 (原作) つのだじろう (8 巻以降は影丸譲也) (漫画) (1999～2000) 『空手バカ一代』 1～17 巻 講談社漫画文庫  
橋本以蔵 (原作) たなか亜希夫 (画) (1998～2015) 『軍鶏』 1～34 巻 双葉社、講談社 (※ 原作と作画との間で訴訟があり、26 巻以降、単行本からは原作者の名前が消えている)

#### ・web サイト

第一回沖縄空手世界大会 型動画 <https://okinawa-karate.okinawa/kata-movie/> 閲覧日 2020/11/20

## 2020 年度修了者修士論文

---

※以下に掲載されたものは、著者より提出された修士論文ファイルより本文部分を抽出したものである。目次や付録データ等は編集の都合上、割愛した部分がある点をお断りする。(編集者)

### ヨーゼフ・ボイス研究

#### —2つの極についての考察—

安藤行宥〔言語文化専攻〕

#### 序論

本論は 20 世紀を代表する芸術家、ヨーゼフ・ボイス (1921-1986) にみられる特質を、ボイスの作品に即して検討するものである。ボイスは生前から自国西ドイツのみならず世界各地において芸術家としての地位を確立し、没後 34 年が経過する現在も繰り返し参照されている。ボイスが生前より脚光を浴びることとなった要因のひとつに、「社会彫刻 (塑像)」を語り、「人はみな芸術家である」と言い「芸術概念の拡張」を試みたことが挙げられる<sup>1</sup>。そのためか、ボイスを論じる際には、その姿が一種聖別化された革命的な存在として前景化されることが多く、結果としてボイスによって制作された作品、とくに個々の造形にたいする関心や研究が後退している印象を拭うことができない。ボイスは美術家としての活動を開始した 1940~50 年代にはドローイングや彫刻といった伝統的かつ近代的なメディアを用いた作品を手掛けていたが、60 年代初めからアクションへと傾倒するようになり、後に社会運動へと積極的に介入していった。また、1960 年代後半には同時代の芸術動向との連動を示し、近代的な作品概念を解体していく。こうしたポスト近代的な展開を示す一方で、ボイスが一貫して物体への関心を制作の基調としていることも明らかであ

---

<sup>1</sup> ハイナール・シュタツヘルハウス、『評伝 ヨーゼフ・ボイス』、山本和弘訳、美術出版社、1994 年、73~74 頁。

ボイスは人間を本来創造的な生命であるとし、現実世界における諸活動・諸要素—社会、政治、教育、宗教、環境など—のすべてを、拡張された意味における芸術活動・芸術作品であるとした。本概念における芸術活動は特定の芸術家によってなされるものではなく、人間の創造性によって現実世界を未来へと造形していくプロセスであり、この芸術活動自体、また形成されていく対象を「社会彫刻 (塑像)」と呼んでいた。なお、この概念は 1973 年に初めて提示された。

る。例えば、物体作品の〈フォンド〉は、ボイスが複数の形式の作品を手がけていた 1950～80 年代に継続的に制作されたシリーズである。

そこで本論では、ボイスの物体作品についての考察を軸に、以下 3 章構成でボイスの特質を検討することを試みる。

第 1 章では、今日的なボイス解釈、すなわち人物像が強調されるに至った背景を考察する。まずボイスの生涯を概観したうえで、彼のことばや思想、そして存在自体が重視されている出来事を指摘し、さらに、そこでいかなる批評が生まれ、交わされたか確認する。

第 2 章では、ボイスの多岐にわたる芸術実践に着目し、このなかでいかに作品の概念が拡張されたかを考察する。まず、作品形式の展開を時系列に沿って具体的に確認し、その特徴と同時代の芸術動向との重なりを検討する。そこから、ボイスの作品形式にみられる特質を明らかにする。

第 3 章では、〈フォンド〉と名付けられた物体作品のシリーズを一点ずつ具体的に記述し、そこからボイスの物体作品にみられる造形的特徴を考察する。これを 1960 年代の芸術動向と重ね、類似点と相違点を指摘することによって、ボイスの物体作品にみられる特質を検討する。

以上のことから、作品に即して検討したボイスの芸術実践の諸相が明らかになる。これを踏まえ、人物像の強調によらずにボイスの特質を論じることを試みる。

## 1. ボイス像の形成について

### 1-1. ヨーゼフ・ボイスの生涯

ボイスは 1921 年にドイツのクレーフェルトに生まれた<sup>2</sup>。その後、オランダに近い国境付近の都市クレーヴェに転居し、幼少期から青年期までをすごした。この時期に、ボイスが豊かな自然に囲まれていたことは、後の彼の芸術実践に大きな影響を与えている。当時のボイスは自然科学に傾倒し医学の道を志していたが、1940 年にドイツ国防軍に徴兵され、急降下爆撃機の乗員となった。1944 年 3 月にはソ連軍の迎撃によって墜落し、大きく負傷したが、クリミア半島を移動中だったタタール人に命を助けられたという。ボイスはこのときのことを、8 日間にわたる彼らの献身的な看護—ボイスの傷口に脂肪を塗り、体温を保つために体をフェルトで包み、ミルクやチーズを与えた—であったと回顧している。

この出来事や、従軍中に会った人々との交流が大きな契機となって芸術の道へと進むことを決意し、戦後 1947 年にデュッセルドルフ芸術アカデミーに入学し、彫刻家エーヴ

---

<sup>2</sup> 本節の記述にあたって以下を参照した。ハイナー・シュタツヘルハウス、同書。

アルト・マタレー（1887-1965）のクラスで学んだ<sup>3</sup>。在学中はルドルフ・シュタイナー（1861-1925）の思想やヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ（1749-1832）の自然科学、またジェイムス・ジョイス（1882-1941）の文学作品に関心を持ち、影響を受けたという。卒業後は故郷のクレーヴェに戻り、ボイスの初期からのコレクターであるファン・デア・グリンテン兄弟の自宅（クレーヴェ）において展覧会を行ったり、1950年代の終わりには記念碑制作のためのコンペティションに参加したりと、従来の素材や手法による彫刻制作を続けていた。

その後、1960年にデュッセルドルフに拠点を移し、翌年デュッセルドルフ芸術アカデミー彫刻学科の教授に就任した。さらに翌年、ナム・ジュン・パイク（1932-2006）<sup>4</sup>に出会い、彼とともにフルクサスの中心人物であったジョージ・マチューナス（1931-1978）を訪ね、フルクサスの活動に参加するようになった<sup>5</sup>。これをきっかけに、ボイスの作品制作は従来の造形芸術の形式から離れ、身体行為であるパフォーマンス（アクション）—ボイスは自身のパフォーマンスを表す言葉として「アクション」を好んで用いていた—へと傾倒していくことになった。ボイスの初めてのアクション上演は1963年であり、画廊での本格的な彫刻作品やドローイングの個展（1965年、デュッセルドルフ、ギャラリー・シュメーラ）に先んじていた点は注目に値する。続く1964年には、国際展ドクメンタ3へ初めて参加したり、アーヘン工科大学でフルクサスが開催した「新芸術フェスティバル」

---

<sup>3</sup> ボイスは兵役中に後の動物映画監督、ハインツ・ズィールマンや、カッセル大学の美学教授、ヘルマン・ウルリヒ・アーゼミセンらと交流をもち、また友人を通してルドルフ・シュタイナーの人智学思想を知った。兵役からの帰還後は、クレーヴェの彫刻家、美術教育者のヴァルター・ブリュクスに学び、デュッセルドルフ芸術アカデミーへの入学の準備を行った。この頃、ボイスが生涯にわたって親密な友情を結ぶことになるクレーヴェの画家ハンス・ラーマースと知り合い、彼らの勧めでクレーヴェの美術家同盟「プロフィール」に参加した。のちの8年間、ボイスはそこで定期的に作品を発表した。同上、30頁。

<sup>4</sup> ナム・ジュン・パイク（1932-2006）は韓国、ソウル生まれのアメリカ合衆国の美術家である。ビデオ・アーティストの先駆者とされており、1960年代には音やテレビ・モニターを用いたパフォーマンスを行い、80年代からはモニターを空間内に構成するインスタレーションを制作した。ボイスはパイクと度々活動をともにしており、ボイスの初来日となった1984年には草月会館とギャラリー・ワタリで共同パフォーマンスを行った。

<sup>5</sup> フルクサスは、リトアニア出身の美術家ジョージ・マチューナスを筆頭に1960年代初頭に起こり、マチューナスの没年、1978年までみられた国際的な芸術運動である。アートと生活のあいだに区別を見ず日常行為がアートのイベントであるとし、「すべてはアートであり、誰にでもアートができる」と宣言した。発表の形式はコンサート、デザイン、演劇的パフォーマンス、出版物の作成など多岐にわたる。当時のどの前衛的な運動よりもオープンで国際的な広がりを持っており、参加アーティストは多国籍で女性も多かった。主な参加アーティストはナム・ジュン・パイクやジョン・ケージ（1912-92）などの前衛音楽家、エメット・ウィリアムズ（1925-2007）などの詩人、ヴォルフ・フォステル（1932-98）、ディック・ヒギンズ（1938-1998）、ジョージ・ブレヒト（1926-2008）、オノ・ヨーコなど（1933）。ハル・フォスター他、『ART SINCE 1900 1900年以降の芸術』、尾崎信一郎他編、東京書籍、2019年、526-533頁。

では観客の右翼学生に殴られイベントが中止になったりと、重要な出来事が次々と起こった<sup>6</sup>。この「新芸術フェスティバル」の中止後に右派・左派に関係なく様々な人々との対話の場が自然に発生し、長時間にわたって議論を行ったことが、その後のボイスの集会的な活動への展開の契機となったという。なお、ボイスのフルクサスへの参加は1964年まで続いた。

この頃からボイスは社会運動へと積極的に介入していった。1967年に勤務校にて学生とともに「ドイツ学生党」を結成し、その後大学の従来の受験制度に疑問を呈し希望者をすべて受け入れて授業を敢行したことなどによって、72年に一度教授職を解雇された（75年に復職）。また同時期には作品発表の機会も増え、ドイツを中心にヨーロッパ各地で展覧会をおこなうようになり、並行して国際的、学際的交流や議論の場の設立に奔走し1972年に「直接民主制のための組織」を設立した。さらに1974年には「創造性と学際的研究のための自由国際大学」(FIU)を創設した。この機関の設立は世界各地に広がり、1985年に始まった日本支部の活動は現在も続いている。なお、この立ち上げの中心になったのは、日本にボイスを広く知らしめるきっかけをつくった評論家の針生一郎である。また、1976年にヴェネツィア・ビエンナーレ<sup>7</sup>のドイツ館代表、翌77年にはドクメンタ6、ミュンスター彫刻プロジェクト<sup>8</sup>といった大型国際展に続けて参加し、芸術家としての認知度をますます高めていった。このときのドクメンタでは会場内に臨時FIUを設置し、会期100日間にわたって観衆との議論をおこなった<sup>9</sup>。この傍らで緑の党の結党にも参加し、1979年に欧州議会選挙、翌80年には連邦議会選に出馬するもいずれも落選であった。このように、当時のボイスは彫刻やドローイング、インスタレーション、アクションなどの作品の発表と社会運動とを並行しておこなっており、これらを区別せずに扱うことがボイスの

---

<sup>6</sup> ドクメンタとは、ドイツのカッセルで1955年から開催されている国際美術展である。当時の戦後ドイツという社会的背景のもと、復興再建と知的探求、ナチ独裁体制下で退廃芸術として弾圧されたモダン・アートの名誉回復を目的とし、アルノルト・ボーデ（1900-1977）の提唱により始まった。国際的に重要な現代美術展であり、現在まで5年に一度のペースで継続的に開催されている。Klaus Siebenhaar, *documenta, A BRIEF HISTORY OF AN EXHIBITION AND ITS CONTEXTS*, B&S SIEBENGAAR VERLAG, 2017, pp. 11-19.

<sup>7</sup> ヴェネツィア・ビエンナーレとは、イタリアのヴェネツィアで1895年に始まった国際芸術展である。美術展と建築展が隔年で開催されている。各国の代表作家の作品を展示するパビリオンのほか、全体統括を行うディレクターが企画するテーマ展も行われ、その歴史と規模から国際展の代表格に位置付けられている。LA BIENNALE DI VENEZIA, <<https://www.labiennale.org/en>>, accessed on December 23, 2020.

<sup>8</sup> ミュンスター彫刻プロジェクトとは、ドイツのミュンスターで1977年から10年に一度開催されている国際美術展である。アートと公共空間の両義的な関係を検証するというアプローチをとっており、公共の場に彫刻作品が設置され、作品のいくつかは会期終了後も恒久設置される。Skulptur Projekte Archiv, <<https://www.skulptur-projekte-archiv.de/>>, accessed on December 23, 2020.

<sup>9</sup> 1964年に参加したドクメンタ3では彫刻やドローイングの展示のみを行ったため、ここからもこの間ボイスがいかに自身の活動の幅を広げていたかをうかがうことができる。

芸術実践だったのである。

1970年代以降、活動の場の国際性をさらに高めていった。その代表例はアメリカ合衆国や日本での発表である。ボイスは1974年に初めて合衆国を訪問してアクションを行い、79年の二度目の訪問時には大規模な個展（ニューヨーク、グッゲンハイム美術館）を開催した。また1982年にはドクメンタ7に参加し、その後世界各地で展開することになるプロジェクト「7000本の樫の木」の実現に向けて植樹を行った<sup>10</sup>。なお、本プロジェクトはボイス没後も継続され、1987年のドクメンタ8のオープニングにボイスの長男によって最後の植樹が行われた。さらに1984年には初来日を果たして8日間滞在し、西武美術館での個展の傍ら、短期間のなかで複数の講演会、学生との対話集会、アクションなどを行った<sup>11</sup>。しかし、1986年、病のため逝去。1985年に制作した大型インスタレーション作品《パラッツォ・レガーレ》が最後の作品となった。ボイスは最晩年まで精力的に活動していたのである。

以上のように生涯を概観すると、ボイスの活動が極めて多岐にわたっていたこと、そして生前から国際的に広く認知されていたことがわかる。

なお、没後もたびたび大規模な展覧会が開催されている。代表例としては、1993～94年にかけて3館を巡回した個展「ヨーゼフ・ボイス」（クンストハウス・チューリヒ、レイナソフィア美術館（マドリード）、ポンピドゥ・センター（パリ））、2004年の「ヨーゼフ・ボイス アクション、ヴィトリヌ、環境」（メニル・コレクション（ヒューストン）、テート・モダン（ロンドン））、2008年の大型回顧展「ボイス 私たちが革命だ」（ベルリン、ハンブルガー・バーンホフ現代美術館）などがある。日本においては2019～10年の水戸芸術館での個展「Beuys in Japan：ボイスがいた8日間」に加え、2021年には、ボイスの教え子であったドイツの美術家ブリンキー・パレルモ（1943-77）との2人展の3館巡回が予定されているように、約10年に一度の頻度で大規模な回顧展が開催されている。

このようにボイスは、その死後も、世界各地で継続的に、繰り返し参照されているのである。

## 1-2. 人物像が強調される背景

---

<sup>10</sup> 「7000本の樫の木」は、エコロジーに関心を寄せていたボイスが、7000本の樫の木を植樹しようとしたプロジェクトである。このプロジェクトでは、1本の樫の木に対し、傍らに1個の岩石の配置が計画されていた。これによって、時間の経過に伴って成長する樫の木と、風化の可能性はあるが、固く、自ら変化することはない岩石とを対比的に提示しようとしていた。水戸芸術館現代美術センター編、『ヨーゼフ・ボイス よみがえる革命』、フィルムアート社、2010年、179頁。

<sup>11</sup> 当時の日本訪問の様子は複数のメディアにアーカイブされている。また、後年に水戸芸術館にてその8日間を回顧し、再考する展覧会「Beuys in Japan：ボイスがいた8日間」（2009年10月31日～2010年1月24日）が開催された。

今日語られるボイス像の多くは、ボイスが語った「芸術概念の拡張」という、社会変革の可能性に満ちた概念に基づいて形成されている。例えば評論家のアラン・アントリフは以下のように述べている。

ボイスは現在、私たちの彫刻に対する考え方を大きく変えた人物として認識されている。そして、彼のアクティビズムの源泉となった拡張された芸術概念は、多くのアーティストやアクティビストに採用され、発展してきた。気候変動と政治的激動が起り、資本主義が危機に陥る時代、そして政府が私たちの日常生活により一層介入してくる最中で、芸術は共鳴し続けることが可能であるというボイスの主張は、エコロジカルな持続可能性と、意義のある社会的自由のための触媒としての役割を果たしている<sup>12</sup>。

また「Beuys in Japan : ボイスがいた 8 日間」展 (2009-2010) のカタログにおいて、同展のキュレーター、高橋瑞木は 1984 年のボイス来日の際の状況を前置きとしたうえで、「ボイスを神格化しないこと、そして彼の中に人間存在のあらゆる矛盾を見ながらも、過去を克服し、前進する力を見ること」を目指す旨を述べている<sup>13</sup>。しかしながら、同書を通して概観されているのはボイスが提唱した拡張芸術の概念や思想であり、政治や環境問題への直接的な働きかけを試みた、社会的な性格の強い活動である。また「ヨーゼフ・ボイス よみがえる革命 21 世紀にボイスを召喚せよ！」という扇情的なコピーも掲げられており、神格化を後退させることを目指しているにもかかわらず、ボイスを革命の寵児のような位置付けに据えている印象を拭うことができない。例えば冒頭には「今こそ、ボイスの思想が必要だ」と題して音楽家の坂本龍一の寄稿文が掲載されている。このなかで坂本は、ボイスの来日時を目撃者として、当時はなぜ彼の活動が芸術とされるのかわからなかったと語っている。そのうえで、経済が支配する現代社会では人間も自然も破壊してしまう恐れがあるため資本主義をとらえなおす必要があり、この破壊を防ぐためにはボイスの思想が重要だと述べている<sup>14</sup>。短いテキストであるが、冒頭に掲載され、キュレーターの高橋の論考よりも前に位置付けられ、同書を印象付ける役割を果たしている点には注意が必要である。また「ボイスという多面体を捉えなおす」と題した項目にはいくつかの論考が並べられている。ここで社会学者の毛利嘉孝は、ボイスの芸術を考える際には思想や生涯を過度に神話化しないことが重要であり、その姿を「孤高のスタイルを貫いた、いささか時代遅れで大仰で、むしろ「古典的」とも形容すべき近代芸術家である」としている。しかし同時に、1970～80 年代前半にはボイスのラディカリズムが失われ、高度消費社会を背景に「神話の中に取り込

---

<sup>12</sup> Allan Antliff, *Joseph Beuys*, Phaidon, 2014, p. 5.

<sup>13</sup> 水戸芸術館現代美術センター編、前掲書、53 頁。

<sup>14</sup> 同書、25-30 頁。

まれて」いった経緯を記している<sup>15</sup>。以上のように、同書はボイス神話からの脱却を目指すことの重要性を繰り返し述べ、その概念や思考の手段について概観している。その一方で、展覧会に出品されていた作品についての記述がそこにほとんど見られないことには留意すべきであろう。作品ではなくボイス自身の思考や概念によった語りに終始することは、結果的に従来のボイス像の強化をもたらすことになったのではないだろうか。

ボイス作品についての語り難さは、決して現代に特化したものではない。1971年、評論家の東野芳明はボイスの人生という背景的な要素を排除し、作品のみによって分析することを試みた。しかし最終的に辿り着くことができたのは、以下のような芸術の範囲を超えた要素に対する言及であった。

ボイスのオブジェを何度も見ているうちに感ずることは、なにか暴力的な行為の痕跡のようなものが、硝煙のように匂ってくることだ。それが、ボイスの作品をおしなべて、重苦しい、とっつきようのないものにしていく一つの要素なのではないかと思う。それは、単に、美術作品の方法としての、アクションとか偶然とか、(中略) 審美上の問題ではないのであって、もっと、現代の、というよりも、人間そのものの、宿命的な悪や絶対的な死の問題と深いところでつながっている要素のような気がする。(中略) 接するほどに、ここには、いわゆる美術とか芸術の作品とってはすまされない、何か根本的に異質なものを感ずるのも事実なのだ<sup>16</sup>。

さらに、作品に着目しながらも背景や文脈をより強調した展覧会として、1979年に開催された大回顧展「ヨーゼフ・ボイス」(ニューヨーク、グッゲンハイム美術館)の構成に着目したい。当時の同館ディレクター、トーマス・M・メッサーは同展についてその社会的背景から挑戦的な試みであるということを前置きし、「ボイスはこの展覧会を、個々のオブジェを発表する機会というよりも、既存のオブジェを、新しく生き生きとした刺激的な文脈の中で検証しうる、自律的な芸術作品とする機会として構想した」と記している<sup>17</sup>。しかし、同展キュレーター、カロリーネ・ティスダルは展覧会構成について以下のように述べている。

「人はみなアーティストである」という言葉は、ヨーゼフ・ボイスの意図を最も明確に表現したものである。(中略) 彫刻家としてのボイスの試みは、意味伝達的手段としてのエネルギーよりも多くの感覚を、芸術の領域を超えて、生活の中にまで広げ、考え、

---

<sup>15</sup> 同書、116-127頁。

<sup>16</sup> 東野芳明、「ストックホルムのヨゼフ・ボイス—回顧展をみて」、『美術手帖』342号、1971年5月、201頁。

<sup>17</sup> Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, Ltd., London for The Solomon R. Guggenheim foundation, New York, 1979, pp. 5-6.

話し、演じ、教えることである。そして何よりも私たちすべての人間が行っている生き方を、造形や彫刻のプロセスとしてみるができるようにすること、つまり社会彫刻(塑像)であった。このような理由から本書の各章では、彫刻を出発点としながらも、アートの文脈の範疇では思いもよらないような領域、すなわち、旅の駅にまで踏み込んでいくのだ<sup>18</sup>。

ティスダルが述べたように、同展は 24 の駅[STATION]によって構成されており、それぞれに 1~24 の数字が順番に振られ、作品は概ね制作年順に並んでいる<sup>19</sup>。ティスダルは作品を起点としながらも、背景や文脈をより一層強調するように構成したのである。

同展の構成について考察するにあたり、まずはカタログの冒頭に掲載されている 3 点の要素に着目する。書籍を見開きにした状態で、左頁にはネガポジが反転されたボイスのポートレート写真が掲載され、右頁には、1964 年に初めて発表された《作品／経歴》が続く。ネガポジが反転したポートレートから想起されるのは、ヴェロニカの聖顔布である。これはイエス・キリストの受難の日、イエスの顔に流れる汗をヴェロニカが拭ったところ、その布にイエスの顔が転写されて現れ、聖遺物として残されたとされるものである。隣に配置された《作品／経歴》はボイスの架空の経歴や作品歴を記したものであり、現実には起こりえない内容の履歴が並べられている。例えば、「1921 年、クレーヴェ、絆創膏に描かれた傷展。1922 年、クレーヴェ近郊、牛の乳搾り展。1923 年、コップ一杯の口ひげ展 (内容はコーヒーと卵)。(後略)」といったものである。1921 年はボイスの生年にあたる年であり、まったく辻褃の合わない内容であることが容易に判定できる。針生は同作を指して、「作家直筆の「略伝」なるものがあるけれども、これがまた生活のあらゆる行為と物体が作品であるという思想から、虚実のさだかでない調子で、伝説にいつそう上塗りをほどこしている」と述べている<sup>20</sup>。同作は都度更新されており、同展のカタログに掲載されている版では最終列に「1973 年、ヨーゼフ・ボイス、ブリクストンに生まれる」と並べられている。さらに第 1 駅に頁を進めると、1960 年に制作された《バスタブ》(図 1) が現れる。同作に用いられているエナメル素材で脚付きの小ぶりの浴槽はボイスが幼少期に使用していたものであり、ところどころに絆創膏と脂肪を染み込ませたガーゼが施されている。ティスダルはこれを「1921 年 絆創膏に描かれた傷の展覧会」という経歴を直接的に言及した作品であると指摘している<sup>21</sup>。さらに同作についてボイスは、「この作品で私が意図したのは、私の出発点を思

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>19</sup> 複数の作品が扱われる駅では相互の関連性に準じて分類されていることが推測され、途中で古い年代、とくに 1950 年代の作品が紛れ込む駅も散見される。

<sup>20</sup> 針生一郎、「ヨゼフ・ボイス—不気味な、関係の形而上学」、『美術手帖』322 号、1970 年 1 月、198 頁。

<sup>21</sup> Caroline Tisdall, *op.cit.*, p. 10.

い出すことであり、幼少期の経験と感覚を思い出すことであった。それは一種の自伝的な鍵として機能している」と述べている<sup>22</sup>。つまり《バスタブ》は、ボイスの誕生を象徴する作品であり、このような作品を展覧会の冒頭に提示することによって、ボイスの生涯そのものを強調する意図をもっていただのではないかと推測することができる。また、ここでも、作品についての記述よりもボイス自身についての語りが増強されている傾向が見受けられる。

さらに、駅に関連する要素にも着目する。第2駅以降を参照すると罫線で四角く囲まれたテキストが散見されるが、ティスダルによるとこれは作家の「碑文」であるという。つまり、いくつかの作品にはボイスによる碑文が添えられているのである。例えば第2駅の《Pt Co Fe》(1948-72) (図2) には、「この鉄のケージに掛かっている留め金は、以下の順に歴史をたどってきた。すなわち、1948年から1954年までは火星の小さな頭、1954年から1958年まではナポレオンの石膏の頭、1958年から1963年までは脂肪と石膏の無定形の塊、1963年から1972年までは、現在留め金に取り付けられているコバルトとプラチナのブロックと同じ形状の銅のブロック」とある。同作は4つの扉がついた鉄のケージの内側に、コバルトとプラチナのブロックを挟んだ留め金が引っ掛けられた作品である。このテキストは、同作の一部分の歴史について記述したものであるという。このように「碑文」とされるテキストは、作品に関連する象徴的な内容を示しているようである。

以上のように、同展にはシンボリックな要素が散見され、ボイス自身をイエス・キリストに重ねんばかりの姿勢をうかがうことができる。これらはボイスの作品よりも人物そのものを強調し、さらには聖なる者としてとらえることを促すような効果を引き寄せようとしているように思える。1980年のオクトーバー誌春号に掲載された同展およびボイスについての鼎談のなかで、美術史家のベンジャミン・H・D・ブクローは、ティスダルが政治意識の高い評論家であると評したうえでボイスに関わったことによってその意識が弱まっているとし、彼女がボイスのハギオグラフィーに関与していることを指摘している<sup>23</sup>。同展は、メッサーがボイスの言葉を引いて「既存のオブジェを新たに生き生きとした刺激的な文脈の中で検証する自律的な芸術作品」として提示するという目的をもっていただことは先述の通りであるが、ここでもしきりに強調されているのは、ボイスというシンボリックな人物像なのである。

以上のことから明らかになったのは、今日ボイスを語る際には、彼をとりまく神話的な要素を強調することから脱却する必要性が見過ごされているわけではなく、むしろ求められているが、そのように語ろうとする際にもボイスの思想や概念に立脚した考察に終始してしまうということである。また、ボイスの作品についての検討は、作家の生前からすでに行われにくい状況があったことがわかる。

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>23</sup> Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss, Annette Michelson, "Joseph Beuys at the Guggenheim", in *October*, Vol. 12 (Spring, 1980), p. 12.

それではボイスはなぜ、その人物像ばかりが強調され、評価されるようになったのだろうか。その契機を考察する。

まずは1964年に起きた出来事に着目したい。同年はボイスの芸術実践における転機となった1年であった。7月20日、ボイスはフルクサスの一員としてアーヘン工科大学で行われた「新芸術フェスティバル」に参加していた。ボイスがアクション《クーカイ、アコペー—ナイン！ブラウンクロイツ、脂肪角、モデル脂肪角》(図3)を上演している最中、観客のひとりであった右翼の学生から暴力を受け流血するという事件が起こったのである<sup>24</sup>。この日はクラウド・フォン・シュタウヘンベルクによるヒトラー暗殺未遂事件からちょうど20年目にあたる日であった。ボイスが大きなキューブ状の脂肪ふたつをホットプレートで溶かすというアクションをおこなっているあいだ、1943年にベルリン・スポーツ宮殿においてナチス・ドイツの宣伝大臣、ヨーゼフ・ゲッベルスが国民に総力戦を呼びかけた演説の録音が流れていた。この事件をきっかけにして当日の夜には議論の場が設けられ、個々の参加者の政治態度によらずにおこなわれた話し合いは朝まで続いたという。この出来事はボイスが「自分の態度を政治化する必要に、いよいよ意識的になっていくプロセス」の引き金となったとしている<sup>25</sup>。じっさいに、この後からボイスの活動は社会的な性格を強めるようになり、1967年の「ドイツ学生党」の結成や、71年の「直接民主制のための組織」の設立へと続いた。これらの活動により当時のボイスはデュッセルドルフ芸術アカデミーの学生からカルト的な支持を集め、突出した存在となっていった。またブクローは、1950年代後半から60年代にかけてボイスを拒絶していた中産階級層の態度が、60年代後半から肯定的な受容へと劇的に変化し、ボイスへの支持が広がっていったことを指摘している<sup>26</sup>。さらに、「新芸術フェスティバル」は先述の《経歴／作品》が初めて発表された機会でもあった。これらの出来事が同時に起こったことは偶然の重なりによるものであるが、ボイス自身に注目が集まっていく契機となった事実として見逃すことはできない。

また、ボイスの人物像の形成について、自己演出的な側面があることがたびたび指摘される点にも留意しておきたい。ブクローはボイスが兵役中にクリミア半島で迎撃を受けた際にタタール人によって救命されたという出来事をあげ、この体験を証明するために用意されている写真等の資料やボイス自身の発言に矛盾があることを指摘し、以下のように述べている。

ボイスは、自分がドイツ人ではなく、タタール人の一人であると認識していることを話している。これこそ私が彼の「出自神話の構築」と呼んでいるものだ。そして、その神

---

<sup>24</sup> このときの様子を記録したものとして、血を流したまま十字架の像を掲げて右手を高く挙げるボイスのポートレート写真が残されており、ボイスに関連する文献にたびたび登場する。

<sup>25</sup> Caroline Tisdall, *op.cit.*, p. 90.

<sup>26</sup> Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss, Annette Michelson, *op.cit.*, p. 13.

話の構築と、その神話を作品に含めようとした動機を考える価値があると思う。これは20世紀の芸術における標準的な慣行であることを再確認するかもしれないが、芸術家の英雄の創造は、少なくとも部分的には、その神話に貢献しようとする芸術家の意志に依存している。多くの場合、それを裏付ける情報はある程度あるが、ボイスの場合は、意図的に計画された体系的な設定なのである<sup>27</sup>。

この指摘について、評論家のロザリンド・クラウスが呈した「タートル人の寓話は、ボイスがドイツの文脈の外に身を置くこと、つまりドイツ語ではない領域で活動するためのマージンを確立することに関係しているのか」という疑問に対し、ブクローはこれを肯定する返答を述べている<sup>28</sup>。つまり、ブクローの解釈に則ると、ボイスは意図的に自ら神話を構築し、それを自身の活動の領域を拡張するための足がかりとしていたということである。なおブクローは、ボイスをナルシスティックで全体主義的な傾向をもち、政治を審美化する存在であるとして厳しく批判している<sup>29</sup>。

以上のように、ボイスの人物像に注目が集まり、そのなかでも神話的な要素を強調するような今日的なボイスのとらえ方は彼の生前からみることができ、ボイス自身が企図したことであったこともわかった。とくに1979年のグッゲンハイム美術館の展覧会の構成において顕著のように、ボイスは仕立てた物語のなかに自分自身を巻き込んでいったのである。また生前のボイスは、その身体が重要な位置を占めていた。展覧会会場や美術館等コレクションのインストールに立ち会い、自らの手で作品を設置することも多く、《ブロック・ボイス》(1970)のような大規模な作品もボイスの指示の下ではたびたび配置換えが行われた<sup>30</sup>。しかし没後はボイスの意思に沿い、これらのインスタレーションが動かされることはないという。また、批評家の榎木野衣はボイスの作品について、「気になるのは、それらの作品はそろってみな死物に見えたことことだ。(中略)ボイスの作品とはその成り立ちからいって、原理的に作者の死後は死物でしかありえないのではないか、とあらためて感じたのだ」と評

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>29</sup> Claudia Mesch and Viola Michely (eds.), Foreword by Arthur C. Danto, *JOSEPH BEUYS THE READERS*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2007, pp. 109-124.

<sup>30</sup> 《ブロック・ボイス》(1970)はボイス最大のインスタレーション作品である。ダルムシュタットのヘッセン州立博物館に常設されており、現在は7つの部屋で構成されている。第1,2室は複数の彫刻作品を組み合わせたインスタレーション、第3,4室は彫刻作品と後述のヴィトリネ、ドローイングを組み合わせたインスタレーション、そして第5-7室はヴィトリネとドローイングを組み合わせたインスタレーションによって構成されている。これは、1967年にコレクターのカール・シュトレア(1890-1977)が、ボイスが当時制作していた作品のほとんどが出品されたメンヘン・グラードバッハ美術館での展覧会「ボイス」に出品された作品の3分の2を購入し、それらが散逸せず、恒久的に展示されることを目的として同博物館に展示されることになったものである。Hessischen Landesmuseum Darmstadt (ed.), *BLOCK BEUYS Erinnerung von Günter Schott*, Hessischen Landesmuseum Darmstadt, 2014.

している<sup>31</sup>。ボイスの生前、その身体が在ることが重視されていたことによって、作家没後の物体作品は「遺された物」という性格を強く帯びることになったのではないだろうか。

つまり、今日的なボイス像は没後、神話や伝説のように語り継がれることで形成されていたわけではなく、生前からみることができたものであり、そこにはボイスの意図も含まれていたのである。しかし物体作品に即して語らないことによって、より一層人物を強調するという結果をもたらすことになった。そして現在までこの状態が持続しているのである。

## 2. 作品概念の拡張

ボイスは制作を開始した 1940 年代から 60 年代にかけて、自身の作品を複数の形式に展開させた。本章ではこの展開を時系列に沿って確認し、ボイス作品の形式的な特徴について考察する。

### 2-1. 初期の作品形式：ドローイング、彫刻

ボイスは 1940 年半ばから制作活動を開始しており、当初はドローイングと彫刻を軸に近代的な芸術表現を実践していた。

初期の作品のひとつ、《夜のヒノキの絵》(1945) (図4) とタイトルがついたドローイングは、13.1×29.6cm の紙に青い水彩絵の具でヒノキの木立の風景を素早い筆致で描いたものである。ボイスは「これらのドローイングは、中心的な概念の探索と並行して、連続的に制作された。ここでいう概念とは、自分がこれまで生きてきて、今も生きている時代の状況を反映した中心的な概念のことである。(中略) ドローイングの制作は、達成したい目標に関連した資料やアイデアとなっている」と述べている<sup>32</sup>。このことばや後年にわたって継続的に制作されていた事実から、ボイスは自身の芸術実践において、複数の作品形式と関連付けてドローイングを制作していたことがわかる。具体的な例を挙げると、あるときは彫刻作品のアイデアとなっており、《フォンドⅡ》と同年に制作され、同作のタイトルを含んだ作品名がついたドローイングが残っている<sup>33</sup>。また、インスタレーションの一部に組み込まれていることもあり、ヘッセン州立博物館(ダルムシュタット)に常設されている《ブロック・ボイス》の第4~7室には、ヴィトリーネが並ぶ各部屋の壁面に、額装されたドローイングが複数点設置されている。

また、彫刻作品の制作は 1940 年代の終わり頃から始まっている。当時の制作に用いら

---

<sup>31</sup> 榎木野衣、「ヨーゼフ・ボイスと芸術の廃棄」、『美術手帖』932号、美術出版社、2010年1月、164頁。

<sup>32</sup> Center Georges Pompidou (ed.), *Joseph Beuys*, Editions Du Centre Pompidou, Paris, 1994, pp.89-91

<sup>33</sup> 《フォンドⅡ》については後述する。

れた素材はブロンズや木、石、鉄などの伝統的ないし近代的なものが主であった。

例えば、《頭蓋骨》(1949) (図5) は木材を彫り込んで制作した 15×7×7cm の作品である。縦長の楕円形を成しており、表面に複雑な彫り込みはなく、山の稜線のように中央線に向かって隆起している。ほぼ最初期の作品であり、現在は《ブロック・ボイス》の第7室にあるヴィトリーネのひとつに収められている。

また、《十字架》(1950) (図6) はブロンズで鑄造された 17.8×13×0.9cm の作品である。十字の形を成した彫刻作品で、上部は丸みを帯び、左右に交差する部分は羽を広げたような形状になっており、交点下部の左右両方から斜め下に向かって尾のように尖った形が装飾的に付けられている。表面や輪郭は荒々しく処理されており、出土品を想起させるような質感である。同作は後の作品にモチーフ的に度々登場しており、ここから一点のみではなく複数点制作されていたことがわかる。例えば《ヒベルニア》(1957) (図7)<sup>34</sup>の一部に組み込まれたり、《十字架》にウサギの頭蓋骨と膝頭を加えた作品《十字架と膝骸骨、そして野うさぎの頭蓋骨》(1961) (図8) を制作したりしている<sup>35</sup>。ボイスの十字架への関心は、ハイナー・シュタッヘルハウスによると、ライン河下流地域のカトリシズムに親しんでいたボイスが、1947～60年にかけて、キリスト教的象徴に強く直接的な関心をもっていただことに由来しているという<sup>36</sup>。十字架はボイスが生涯を通じて頻繁に用いたモチーフであり、作品に登場することに加え、自身のトレードマークやサインの一部にもなっている。なお、このように同じ物体が異なる作品においてモチーフ的に用いられることは、ボイス作品にしばしば確認することができる。この傾向は後述するマルチプル制作の萌芽としてとらえることができるだろう。

さらに、《S&FG—S&UG》(1953/8) (図9) は、鉄とブロンズで作られた彫刻作品である。全体で 102.5×109cm ほどの大きさであり、自立する横長の鉄枠に2つの物体が並列するように配置されている。正面から向かって左側は、上部に半円形の把手がついた正方形の中央部分に、前方に隆起するドーム状の塊がつけられ、その頂点から右側に向かって棒状の物体が伸びている。板に取り付けられた把手は、鉄枠の上辺の金具に引っ掛けられている。また右側は、縦長の長方形の板の中央部分に左側と同様にドーム状の物体が付けられている。この板は鉄枠の上辺をまたいで上方に長くなっている。左右対照の位置に配されたこれらの物体は、それぞれに日出と日没を表しているという<sup>37</sup>。同作は現在、《ブロック・ボイス》の第6室にあるヴィトリーネのひとつに収められている<sup>38</sup>。いずれの彫刻

<sup>34</sup> 《ヒルベニア》はグレーに塗装された長方形縦長の白木に、2つの正方形が鉛筆で描かれ、2つのクロスがブロンズ釘で付けられた作品である。表面には多くの欠けや磨耗が見受けられる。タイトルはラテン語でアイルランドを意味する。

<sup>35</sup> ハイナー・シュタッヘルハウス、前掲書、37頁。

<sup>36</sup> 同書、37頁。

<sup>37</sup> Caroline Tisdall, *op.cit.*, p. 45.

<sup>38</sup> ヴィトリーネについては後述する。

作品も表面が荒く、全体が粗い仕上がりになっている点で共通している。なお、この特徴は後年の作品にも見られるものである。

このような彫刻作品の制作に専念した後、後述するように作品形式の展開がみられるが、1964年に参加したドクメンタ3では1951～56年のあいだ、すなわち活動初期に制作した彫刻とドローイングを展示した点には留意すべきだろう。

一方、戦後西ドイツでは公的な委託事業が増加しており、ボイスはアカデミー在学中からプロジェクトに参加していた。ボイスの素材に対する感性や塑像、彫刻の才能を早くから見出していた師マタレーは、自身が請け負った仕事を、共同制作者として彼に分担させていたのである。例えば1947～54年にかけてマタレーが請け負ったケルン大聖堂の四つの門（司教の門、教皇の門、精霊の門、創造の門）のプロジェクトでは、ボイスに「聖霊降臨祭の扉」（1948）の仕上げを任せ、モザイク設置を行わせた。このときのボイスの仕事をマタレーは高く評価し、1948年7月27日の日記には「8月15日までにふたつの門を完成させるために、私は全力を投じた。これらのモザイクの一部は見事に出来上がった。

（中略）私の学生ボイスは懸命に働き、それら（コンクリートに挟まれていた材料となる石）を選び分ける作業においても極めて有能であり、私は大いに助けられた」と記している<sup>39</sup>。また同様に、1951年にはライン地方の表現主義者であったハインリッヒ・ナウエン（1880-1940）とマリーナ・ナウエン夫妻の墓石の制作を手伝い、一羽の鳥を伴った騎士と、その手綱が雲の中から降りてきた天使によって支えられた様子を描いたレリーフを石から削り出した。

以上のように、ボイスはアカデミー在学中から卒業後にかけて、伝統的な手法で仕事を主に行っていた。マタレーからの評価やその仕事ぶりから、高い技術をもった優れた彫刻家であったとすることができるだろう。またこの頃の作品に、後に発展していく造形論の概念の萌芽をうかがうことができる。

## 2-2. 1960年代の形式：アクション、ヴィトリネ、マルチプル

ボイスの作品形式の展開を考察するうえで、アクションに傾倒し始めた1962年は転換期に位置付けることができる。アクションとはある特定の時間・空間内で行われるパフォーマンス（上演行為）を指す作品形式のひとつであり、同年にジョージ・マチューナスに出会いフルクサスと活動を共にしたことがきっかけとなり、この実践を始めることになった。フルクサスはマチューナスを筆頭に、美的な純粋芸術を排除し、社会的に構築された目的をもって、応用的な芸術を実現することを目指して活動していた。その頃、社会的な現実の諸条件を芸術活動に反映させることが重要だと考えていたボイスは、フルクサスのなかに自身の芸術的な基盤を見出し、以後自身の意図を最もよく伝えることのできる作品

---

<sup>39</sup> ハイナー・シュタツヘルハウス、前掲書、36-37頁。

形式として多数のアクション作品を残したのである<sup>40</sup>。なお、ボイスにとってのフルクサスは、芸術と生活の境界線や様々な芸術の間の境界線を突破しようとする人々との接触をもたらしたことに於いて、非常に重要な意味を持っていた<sup>41</sup>。

ボイスの初期のアクションはコンサートのような性質をもっていた。1963年2月2、3日に行われた「フェストウム・フルクソルム」(デュッセルドルフ芸術アカデミー)はボイスが参加したフルクサス・コンサートである<sup>42</sup>。《ふたりの演奏家のためのコンポジション》と《シベリア交響曲の第一楽章》(図10)を演奏し、ここに初めて死んだウサギを登場させた<sup>43</sup>。このアクションでは一楽章分を即興で演奏し、エリック・サティ(1866-1925)の一節を挿入し、黒板にウサギを吊るし、小枝を突き刺し、ピアノから伸びた一本の導線をうさぎまで伸ばして固定し、さらにウサギの心臓を抉り出した<sup>44</sup>。翌1964年7月20日に行われた「新芸術フェスティバル」(アーヘン工科大学)ではアクション《クーカイ、アコペー、ナイン! ブラウンクロイツ、脂肪角、モデル脂肪角》が行われた。ボイスは石鹸で満たしたピアノの鍵盤を鳴らしたり、ボイス自身が記譜したスコアの音符や染みに従ってピアノの木の部分に電気ドリルで穴を開けたりした<sup>45</sup>。このときのボイスは、ナム・ジュン・パイクの影響でアクションにピアノを用いていたという。ピアノは彼にとっての重要なモチーフのひとつとなり、後のアクションや彫刻作品にもしばしば登場している。ボイスは当時の出来事について、自身の今後の活動のエッセンスが含まれた作品であったと、1979年に回顧している。また自身の作品における音という要素について、「音響的な要素と音の彫刻的な質は、私の芸術実践において常に不可欠なものである。(中略)彫刻の素材としての音の利用は、素材の利用という観点から彫刻の全体的な理解を広げるためのものなのだ。したがって、金属、粘土、石などの固体の素材だけでなく、音、言語による旋律など、すべてが彫刻の素材となり、思考によってその形を獲得し、思考もまた彫刻の手段となるのである」と述べている<sup>46</sup>。

フルクサスから離れ、ボイスが単身で行ったアクションとして、《死んだうさぎに絵を

---

<sup>40</sup> Caroline Tisdall, *op.cit.*, p. 85.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>42</sup> ボイスのアクション・アーティストとしての歩みは、実際には上演されなかったが、フルクサス運動へのボイスの接近が宣言された《大地のピアノ》のコンセプトを示すことによって、1962年にスタートしている。このアクションでは、文字通り大地に根ざしたピアノ、あるいは大地から生まれた彫刻としてのピアノが構想されており、典型的なフルクサス作品だったのである。ハイナー・シュタッヘルハウス、前掲書、134頁。

<sup>43</sup> 動物はボイスにとって重要なモチーフであり、とくにうさぎはその後のアクションにも度々登場した。

<sup>44</sup> ハイナー・シュタッヘルハウス、前掲書、136頁。

<sup>45</sup> 同書、137-138頁。

<sup>46</sup> Caroline Tisdall, *op.cit.*, p. 86.

説明する方法》(図11)は代表的な作品のひとつである。同作は、1965年に初めて大々的に行われたボイスの個展「ヨーゼフ・ボイス…古びた縄」(デュッセルドルフ、ギャラリー・シュメーラ)に際し、11月26日にギャラリー内で行われたアクションである。このアクションは、蜂蜜と金箔で頭を覆われたボイスが右足に鉄の靴底を結びつけ、死んだうさぎを抱えて右足を引きずって音を立てながら移動し、3時間かけて自身の作品を死んだうさぎに説明するというものだった。ここで用いられたいくつかの道具は別の作品から引用されたものであり、またいくつかはアクションの後、ヴィトリーネに組み込まれている。例えばボイスが座っていた木製の4本脚のスツール—1本の脚にフェルトがロール状に巻き付けられたもの—は、1960年に制作された《浮遊したプラスチックチャージ → ← 絶縁棒の前》(図12)の作品の一部を成していたものである。また、ボイスが身につけていた鉄製の靴底は、ヴィトリーネの中に収められている。このようにボイスは1964年にフルクサスの活動から離れた後もアクションを続け、生涯にわたって約70の実践を行ったとされている。

ボイスの作品形式はアクションをきっかけにさらに展開し、1960年代半ばからヴィトリーネとマルチプルの制作を開始した。両者はほぼ同時期に制作を始めているが、やや先んじているヴィトリーネから考察していく。

ヴィトリーネはガラスの陳列ケースを指す言葉である。この特性は展示の機能を携えた博物館的なものと、ショップ・ウインドウに由来するショーケースとしての性質に大別される。ボイスのヴィトリーネは前者の特性に則ったものである。この歴史は15世紀に遡り、当時の教会や封建的な王族貴族、そして医師や薬屋などのブルジョワジーたちが、収集し保存していた「珍品と芸術品のためのキャビネット」から発展した。当初は自然の有機物が主なコレクションとして収められていたが、その後すぐに手工芸品や絵画なども含まれ、人間の技術や知識の在り方を示す試みが行われるようになったという<sup>47</sup>。

ボイスがヴィトリーネの制作を盛んに行うようになるのは1964年以降であるとされているが、これ以前の作品から、すでに構想があったことをうかがうことができる。1951~63年に制作された《ヴィトリーネ(壁面のオブジェ)》(図13)は、53×53×15cmの釉薬をかけた亜鉛板の箱の中に褐色に塗装された板状のもの、コンクリートのような素材で作られた壁面とこの壁に沿うようにつけられた階段状のかたち、一部灰色に塗装された何かを記録するようなロール紙、糸を巻きつけられた木片など複数の物体が収められている。同作は壁面に掛けられる形状に仕上げられており、1964年以降に制作されたヴィトリーネとはこの点で大きく異なっている。

ヴィトリーネの最初のコンセプトは、紙の上に小さな物体を並べた「塑像の絵」に端を発しているという<sup>48</sup>。例えば《発射ピン》(1961-73)は、13.5×19cmの段ボール板のほぼ中

<sup>47</sup> Center Georges Pompidou (ed.), *op.cit.*, p. 115.

<sup>48</sup> 塑像の絵とは、ボイスのドローイング作品のなかで、紙の上に小さな物体を並べたものを指してい

中央に墨色に着色されたオレンジの皮と針が配置されており、その下にタイトル等が書かれたメモが加えられている。また、金属製の箱を用いることによって彫刻的なデザインを強化したとされており、ボイスの物体作品はたびたび金属製の額装が施されているほか、先の《ヴィトリーネ（壁面のオブジェ）》も亜鉛の箱で額装されている<sup>49</sup>。

ボイスは単数ないし複数の物体を配置したヴィトリーネを複数残している。《保管場所》（1962-66/1982）（図14）は木製の脚が付いたガラスケースのなかに複数の物体が収められたものである。中央には「ELEMENT 1」と「ELEMENT 2」と刻印された2枚の段ボールパネルが置かれており、1966年にボイスが行ったアクション《マンレサ》で着用した汚れたベストやリュックサックが吊るされている<sup>50</sup>。なお、ここに収められている「ELEMENT 1」と「ELEMENT 2」は別のヴィトリーネにも度々登場しており、これらが後述するマルチプルであることをうかがうことができる。また、同作のようにアクションに用いられた物体を収めることはヴィトリーネのひとつの役割であり、複数のアクションに用いられた物体が組み合わされて収められている場合もある。

ヴィトリーネの制作の始まりを1964年に見るのは、この年に制作されたヴィトリーネの《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》（図15）以降、同様の形式をとった作品の制作が続いたためである。ブクローはこの試みを、新しいタイプのアサンプラージュ作品、すなわちポスト・シュルレアリスム的な物体の集積（当時、フルクサスのアーティストに影響を与えたジョセフ・コーネル（1903-1972）の仕事（図16）や、アルマン（1928-2005）の「集積」（図17）に顕著だった）、そしてレディメイド美学の空間化とのハイブリッドだとしている<sup>51</sup>。《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》には、1958年に行われた「アウシュヴィッツのためのモニュメント」設計コンペティションにボイスが応募した際に用意した多種多様な物体のなかから2点が収められているが、そのほかの大部分は主題とは明確な関係を示すことのない物体や、以前のアクションに用いられた物体で占められているのである<sup>52</sup>。

---

る。本文中の作品のほかに、厚紙を褐色の油絵具で塗装しボイスのパスポート写真を重ねた《囚人》（1954-1960）や、乾燥させた発芽したじゃがいもを段ボールに糊付けした《1970年の驚異のじゃがいも》（1983）などがある。Kunstsammlung Nordrheinwestfalen (ed.), *Joseph Beuys: Parallelprozesse*, Kunstsammlung Nordrheinwestfalen, 2010, p. 154.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>50</sup> 《マンレサ》は1966年12月15日にギャラリー・シュメーラで行われた、映画監督のヘニング・クリスチャンセン（1927-2006）と美術家のビョルン・ノーガード（1947-）との共演作品である。タイトルはベレネー山脈のカタルーニャ地方の村名に由来している。「直観は理性のより高い形式である」という信念を示すことを目的とし、うさぎなどの動物、クリスチャンセンによる音響、ビョルンによる石膏や柔らかい石鹸などの道具を用いて行われた。Caroline Tisdall, *op.cit.*, pp. 110-113.

<sup>51</sup> ハル・フォスター他、前掲書、560頁。

<sup>52</sup> 「アウシュヴィッツのためのモニュメント」設計コンペティションは、アウシュヴィッツにモニュメントを設置するため、1958年に国際アウシュヴィッツ委員会によって主催されたものである。美術審査

ヴィトリーネは、ひとつひとつの物体をラベリングしないことによって、複数の物体の集積によるものではなく、ひとつの完成した作品としてとらえることが可能になっている。また、ギャラリストのルートヴィヒ・リンは「ボイスはヴィトリーネを自律的で可塑的な作品であるとみなしていた」と伝えている<sup>53</sup>。これはボイスがヴィトリーネの脚や枠となる部分の素材や色、そしてガラス面の設計について細かく指定したことにも表れている<sup>54</sup>。多くのヴィトリーネは収納ケースの底面以外はガラス張りになっており全方位から回り込んで鑑賞することができるが、側面のひとつにガラス以外の素材を用いることによって、ヴィトリーネ自体に正面性をもたせたものもある。つまり、ヴィトリーネに収められた物体は、個々の物体が元来もっていた文脈を取り払われた状態であるといえる。

続いて、マルチプルについて考察する。マルチプルは大量生産された美術作品を意味しており、1950年以降に登場したとされるが、概念自体はマルセル・デュシャン（1887-1968）の《泉》（1917）（図18）によって生まれたレディメイド、すなわち既製品を作品として提示したことに端を発している。概念上は工業製品のように量産可能であり、通常、数量は限定しない。そのため、従来の芸術作品に存在していたオリジナルという価値が排除されたといえるものである。マーヤ・ウスマーによれば、ボイスのマルチプル構想は1965年頃に始まり、70年代には彼の作品のなかで定着したカテゴリーになっている。没年の1986年までに557点のマルチプル作品を制作しており、そのほとんどを自らの手仕事によって完成させている<sup>55</sup>。それぞれに数十から数百点のエディションが制作されており、ここからマルチプルの効率的な生産性をうかがうことができる。例えば、黄色い電球をつけた黒いソケットをレモンに差し込んだ8×11×6cmの《カプリ・バッテリー》（1985）（図19）は、200点以上のエディションがあることが記録されている<sup>56</sup>。なお、同作にも見られるように、ボイスは古典的な鋳造法にとらわれずに多様な素材と技法を用いたことによって、作品全体を特徴づけた。フェルトや脂肪を用いたり、工業的に製造された物体を組み合わせたりして制作し、小さくて精巧な作品もあれば、シンプルなものも制作した<sup>57</sup>。この様相は一般的なマルチプルとは異なっており、ここからボイスのマルチプル制作における関心は、オリジナルとコピーの関係性の外にあったことをうかがうことができる。

芸術のための芸術に関心を持たなかったボイスは、様々な物体を素材として用いること

---

員には、ハンス・アルプ（1886-1966）やヘンリ・ムーア（1898-1986）などの美術家が名を連ねていた。同書、560頁。

<sup>53</sup> Center Georges Pompidou (ed.), *op.cit.*, pp.115-116.

<sup>54</sup> ボイスはガラスを囲んでつくったガラスケースの重厚さと、これを支える細い脚のコントラストに、トナカイや鹿などの四肢をもった動物の姿を重ねていたという。ボイスによって指示されたヴィトリーネの設計は、現在エディションを制作する際にも踏襲されている。 *Ibid.*, pp.115-116.

<sup>55</sup> Jörg Schellmann (ed.), *Joseph Beuys: The Multiple*, Edition Schellman, 1997.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>57</sup> Kunstsammlung Nordrheinwestfalen (ed.), *op.cit.*, p. 170.

ができる柔軟なカテゴリーとしてマルチプルの概念を用いた。それは彼の芸術実践の全体にわたって、様々な芸術的なジェスチャーを具現化したり、他のプロジェクトの素材となったり、また他の形態に分解・変化したりと、絶えずリサイクルされていたのである<sup>58</sup>。これについてボイスは、「ドローイングやインスタレーションのなかにはそれ自体がコンセプチュアルな内容をもっているものもあるが、マルチプルは非常にミニマルな要素を暗示し、これ自体がヒントであることも多いのだ」と述べている<sup>59</sup>。

さらにボイスは、複製物という形態をとった物質的媒体の伝播に関心を寄せており、これをマルチプルに重ねている。マルチプルを「コミュニケーションの道具」としてとらえていたボイスは、ベンヤミン・ドデンホフによると、この形式の強さを、複雑なアイデアの伝達者として機能するというよりも、むしろ、芸術家と鑑賞者の間、また原理の間のコミュニケーションの衝動を解放する能力にあるとみていたという<sup>60</sup>。

マルチプルのコミュニケーション的側面を凝縮した理想的な方法として、ドデンホフは1968年のドクメンタ4における出来事を上げている。エディション・タンジェント社（現在のエディション・シュテック社）から様々なアーティストのエディションを出版していた、グラフィック・デザイナーのクラウス・シュテック（1938-）は、ドクメンタへの来場者に提供する記念品として同展の参加アーティストにポストカードのデザインを依頼した。このときボイスが制作した81点のモチーフはシュテックが出版した本に収録されており、これは現在も定期的に復刻されている。また、このモチーフは様々な出版社、ギャラリー、FIU支部でも編集され、ミュージアムショップから学生寮の扉、そして一般的なポストカード—風景画や写真など、土産店で入手できるようなもの—を想定する人々の手まで、極めて広く流通している。さらにボイスも、白紙のポストカードを手紙と一緒に同封していたという<sup>61</sup>。なお、ボイスによって作成されたポストカードは、先述の557点には数えられていない。

以上のように、ボイスは1960年代以降作品形式を展開し、作品の概念を拡張していった。アクション、ヴィトリーネ、マルチプルは、それぞれが分かちがたく結びついている。ボイスは、自身の思想を最もよく表す方法として行っていたアクションにおいて、これを構成する身体行為、音、物体という要素にそれぞれ異なる役割を見出していた。ここで用いられた物体はときにマルチプルとして多数制作され広く流通した。また、これらの物体は、本来孕んでいた時間や空間から断絶された状態でヴィトリーネに収められることもあった。さらに、同一のマルチプルであっても、ヴィトリーネに収められているものもあれば、独立した

---

<sup>58</sup> Maja Wismer, “ONE OF MANY The Multiples of Joseph Beuys”, Walker Art Center, <<https://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/one-of-many-joseph-beuys/>>, accessed on December 23, 2020.

<sup>59</sup> Kunstsammlung Nordrheinwestfalen (ed.), *op.cit.*, p. 170.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 170.

状態で展示室に配置されているものもあった。ボイスは、様々な異なる形式によって物体を提示することによって、個々の物体に異なる位置付けを与えようとしていたのではないだろうか。ドデンホフは、「ボイスは、美術への理解を広げる過程で、新しい素材の使用を検討しただけでなく、作品の地位も変えていった。すなわち、主に無関心な快楽を目的とする自律的な芸術作品では不十分であると考え、その代わりに、日常的な経験と結びついたモノや素材を統合することで、観る人を活性化させようとしたのだ」と述べている<sup>62</sup>。以上のことから、ボイスは自身の意図をより適切に鑑賞者に伝えるために、自身の作品形式を展開させたと考えられることができる。

### 2-3. 脱物質化との重なり

1962年以降、ボイスが自身の作品形式を物体の制作から身体行為に軸を置いたアクションへと展開させていったことは、前節で確認したとおりである。この傾向には、同時期の主要な潮流であったコンプチュアル・アートの動向との重なりをみることができる。コンセプチュアル・アートの美学は、ブクローによると、モダニズムにみられるふたつの主要な要素が合流することによって形成されているという。

ひとつは、フルクサスやポップのアーティストの実践によって後世のアーティストたちに伝達されたレディメイドである<sup>63</sup>。1960年代の初めに制作された、フルクサスとポップ・アートが融合した作品によって、後のコンセプチュアル・アート—組織的な出発を果たしたのは1968年のことである—へと続く立場が示されていたという。例えば、ロバート・モリスの《カード・ファイル》(1962) (図20) はインデックスカードが挿入されたプラスチック製のファイルケースを木製の板にマウントし、壁掛けできる状態に仕上げた作品である。ブクローによると、同作において「モダニズムの自己反映性—つまり、自己参照の諸戦略をとおして自らの自律性を断言するアート—を、言語という観点から改訂する定義に焦点を合わせる結果」がもたらされ、「モリスがこれを美的自律性の可能性そのものを掘り崩す地点まで推し進めた」という<sup>64</sup>。ここにはデュシャンによって生み出されたレディメイドの概念が用いられている。

もうひとつは、ミニマリストの仕事を通して、戦前の抽象とコンセプチュアル・アートと

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>63</sup> ポップ・アートとは、1950年代半ばにロンドンで発生し、その後合衆国に移って60年代の政情や世相を反映した美術動向である。大衆文化における通俗的な視覚表象を現代絵画の主題として記号的に扱ったり、20世紀後半の大量生産消費社会に特有の複製技術やイメージ操作のメカニズムを美術に取り入れたりした。わかりやすい外見的特徴をもつ反面、文明批評的なアイロニーやコメディを含むものが多い。美術手帖編、『現代アート事典—モダンからコンテンポラリーまで…世界と日本の現代美術用語集』、美術出版社、2009年、48頁。

<sup>64</sup> ハル・フォスター他、前掲書、603頁。

を橋渡しすることによって具現化した幾何学・ミニマリズムの抽象である<sup>65</sup>。これは、フランク・ステラ (1936-) (図 21) やアド・ラインハート (1913-1967) (図 22) による仕事を指しており、ジョゼフ・コースス (1945-) は「哲学以後のアート」(1969) と題した試論によって、彼らをコンセプチュアルな美学の発展における先駆者であると認定した。これはモダニズムにおける視覚の経験について批判したものであり、アートにおける物体が唯一的なものだという事態への疑義、物体の空間性—すなわち、絵画の矩形や彫刻の固体性—への問いを投げかけている。コンセプチュアル・アートは、ミニマリズムが工業的複製性を利用したにもかかわらず、その作品が単独のものとしてある物体に結びついたままであることに批判的だったのだ<sup>66</sup>。

つまり、コンセプチュアル・アートはモダニズムにおける視覚性、物理的具体性、美的自律性へ疑義を向けており、物体そのものよりも概念を重視し、作品の自律性を排し、鑑賞者の存在によって作品が作品となりうる状況を求めていったのである。その作品形態は多岐にわたるが、以下の4つの形態のいずれかを取る場合が多いとゴドフリーは規定している。ひとつめが「レディメイド」、これは先述のとおりデュシャンによって発案され、外の世界からもってきた物品でありながら美術であると主張する、あるいは美術として提出されるものを指している。2つめが「介入 (インターヴェンション)」、なんらかの画像、文、あるいはモノが予想外の文脈や環境のなかに配置され、その結果、この脈絡や環境に関心が向けられる場合である。3つめが「ドキュメンテーション (記録)」、概念なり行為なりの実際の作品がノート、地図や配置図、チャート、そしてもっとも多いものとして写真といった証拠品をもってしか提示されない場合である。そして4つめが「言葉」、この場合は、概念、提言、調査といったものが言葉というかたちで提示される<sup>67</sup>。

同時期にボイスが制作していたヴィトリーネの形式は、極めてコンセプチュアル・アートに近いといえるだろう。ここにはレディメイドやドキュメンテーションの要素をみることもできるが、最も強調すべき性質は「介入」である。ヴィトリーネに収められた物体は、それぞれが保持していた文脈からは時間的、空間的に分断され、渾然一体となった状態である。さらに、ヴィトリーネ自体はガラスケース内に物体を収めた状態で、新たに独立した造形作品として成立している。ゲルハルト・ティーヴンはこのについて、「ショーケースの中で、ボイスは物体を現在に統合することに成功し、その古来の意味と表現力、またエネルギーと

---

<sup>65</sup> ミニマリズムは、1960年代の主要な芸術動向のひとつである。作品と空間との関係がはらむイリュージョンニズムを排除し、物体の単一的な形状によって作品の現前性を提示することによって、見る者の純粋な知覚認識の対象へと作品を還元しようとするものである。作品に伴うナラティブな性格を極限まで排すために、金属やガラス板など予め規格化された素材を用い、平滑な面をもった矩形や立方体や、それを反復的に配置した作品が多くみられる。代表的な作家として、この概念の理論化の契機となったドナルド・ジャッド (1928-94) やロバート・モリス (1931-2018) を挙げることができる。同書、603~604頁。

<sup>66</sup> 同書、603~604頁。

<sup>67</sup> トニー・ゴドフリー、『コンセプチュアル・アート』、小幡和枝訳、岩波書店、2001年、7頁。

緊張で満たし、磁場へと変化させた。しかし私たちは、それ自体とその文脈のなかで異なる要素をどのように解釈すればよいのかを常に理解することはできない」と述べている。そして鑑賞者はヴィトリーネの前で「あなたが見るものを記述するとき、あなたはすでに私が言いたいことに近づいている」というボイスの指示に従うのだとしている<sup>68</sup>。つまり、ヴィトリーネにおいて、この中に収められている物体そのものの意味は取り払われているため、ヴィトリーネ自体にいかなる解釈を与えることが可能かということは、目の前に立つ鑑賞者に委ねられているといえる。よって、同形式において重要なのは、鑑賞者がその物体が何であるかをつぶさに記述することではなく、鑑賞者とヴィトリーネが対峙する状況に導くことなのだろう。ボイスが1964年に制作した《アウシュビッツ・デモンストレーション》以降のヴィトリーネにタイトルをつけなかった所以も、これに関わっているのではないだろうか。

1960年代、ボイスはじっさいにコンセプチュアル・アートの作家のひとりとして数えられていた。評論家のルーシー・リパードは、同動向がその過程において「作品は「非視覚的」で「超概念的」な傾向を強めていくと主張し、「脱物質」という性質を強調した<sup>69</sup>。そして彼女の著書『6年間：1966年から1972年までの芸術的物体の脱物質化』（初版1973年）では、この間に起こった「脱物質」的な芸術動向の出来事を時系列に沿ってまとめており、ここにボイスもたびたび登場している。

同著においてまずリパードは、コンセプチュアル・アートが生まれた1960年代の社会状況、すなわち公民権運動、ベトナム戦争、女性解放運動を受けたカウンターカルチャーの興隆を考慮している。カウンターカルチャーは本当の意味ですべての人々にとっての平等を求めたものであり、「文化的閉鎖状態」から抜け出すための試みの核心に想像力を据えていた。そのためコンセプチュアル・アートの作家たちは、物体の地位に縛られずに想像力を働かせていた、と述べているのだ。そして「私にとってコンセプチュアル・アートとは、アイデアが最優先で、物質的な形は二の次であり、軽量で、儂く、安価で、飾り気のない、あるいは「脱物質化」された作品を意味している」と続け、コンセプチュアル・アートのなかには物体を伴う作品もあることを理解したうえで、独自の定義として「脱物質化」を用い、コンセプチュアル・アート作品の総覧を試みている<sup>70</sup>。このなかでリパードは、ボイスの芸術実践を広く扱っており、教育者としての側面に着目したインタビューを掲載している。さらに、同動向の代表的な作品の例として、2つのアクションについても紹介している。

---

<sup>68</sup> Center Georges Pompidou (ed.), *Ibid.*, pp. 115-116.

<sup>69</sup> Lucy R. Lippard, John Chandler, “the dematerialization of art”, in *Art International*, February 1968, pp.31-36.

<sup>70</sup> Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, University of California Press, 1997, pp. vii-xii.

まずリパードは、同著の冒頭において広範に及ぶコンセプチュアル・アートの性質を並べるなかで、合衆国には見当たらなかった教育について深く思考した作家の最も強力なモデルとしてボイスを挙げている。ここでリパードは、アムステルダム美術家ヤン・ディベッツ（1941-）らが「アーティストの再教育のための国際研究所」（1967）を立ち上げたことについても言及している<sup>71</sup>。ここから、リパードが教育における創造性の発揮をコンセプチュアル・アートのひとつであるとみなしていたことがわかる。

ボイスの教育者としての側面に焦点を当てたインタビューは、1967年にキュレーターのウィロビー・シャープによって行われ、アートフォーラム1969年11月号に掲載されたものである。シャープはボイスのデュッセルドルフ芸術アカデミーでの指導経験を軸に、ボイスにとって教育がいかなる重要性を与えているかをたずねている。これに対してボイスは以下のように答えている。

教師であることは私の最大の芸術作品である。それ以外のものは無駄なデモンストレーションだ。自分自身を説明したいのであれば、目に見えるものを提示しなければならない。しかししばらくすると、それは歴史的な記録としての機能しか持たなくなってしまう。もう物は重要ではなくなったのだ。私は、物質の起源や、その背後にある思想にたどり着きたいと思っている。（中略）

私のアートを理解することは私の思想形式に同調することでもある。同調するか、激昂するか、様々な反応があるが、いずれにしても人々は私の作品に影響を受けており、これは成功なのだ。理性によって自身をコントロールする現代は多くの人々が物質主義に傾いており、彼らは私の作品を理解することができない。だからこそ、単なる物体以上のものを提示することによって、人間が合理的な存在であるだけではないことを理解することを期待している。（中略）

人間は化学的なプロセスのみならず、形而上学的な出来事からも成り立っており、自分が創造的で、芸術的な存在であることを認識したときのみ、真に生きている。よって、芸術は芸術作品としてのドキュメントを生み出す特別な分野とされているが、人間のあらゆる領域への芸術的な関与を提唱する。（中略）

私の芸術の論理は、「知覚」の問題というアイデアに執拗に取り組んできたという事実依存している。つまり、私はマルクス主義の教義に直面して芸術と創造性の概念を再確認しようとしているのである。（中略）

人間は社会的状況に依存しているが、思考は自由であり、ここに彫刻の原点がある。私にとっては、思考の形成がすでに彫刻である。思考は彫刻である。もちろん、言語も彫刻なのである<sup>72</sup>。

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

以上のボイスの発言からは、後の「芸術概念の拡張」への萌芽を多分に見いだすことができる。留意すべきは、ボイスが物体への執着を棄てることを繰り返し提言している点である。物質主義によった社会が合理的であると批判し、目に見えない思考に依拠することによって、芸術概念を拡張していったのである。

さらに、1966、70年の章ではボイスのアクションが紹介されている。1966年にコペンハーゲンのギャラリー101で行った《ユーラシア》と、1970年にギャラリー・シュメーラ（デュッセルドルフ）で行った《死んだうさぎに絵を説明する方法》の内容、およびレビューが掲載されている。

以上のことから、ボイスの活動はリパードのテキストにおいては、脱物質化したコンセプチュアル・アートの文脈において捉えられ、1960年代美術の典型とみなされていたことがわかる。ボイス自身もインタビューのなかで、物体はもはや必要なく、思想を組み立てることが重要である旨を述べている。

しかしここで留意したいのは、ボイスはこのとき並行して物体作品の制作を行っていたことである。また、1966年の《ユーラシア》について、コペンハーゲンを拠点とする美術家、ペア・キルケビー（1938-2018）らが寄せた以下のレビューにも注意したい。

（前略）（アクションに用いられた）シンボルはわかりやすく、すべて翻訳可能である。（中略）しかし、これら記号がもつ意味の重要性は二の次である。ボイスは文化的、哲学的なスケッチをしているわけではない。それは彼の極度の集中力によって明らかである。観客の前でこれだけの時間を費やす人間は、この状況のためだけに設けられたルールのためだけにやっているわけではない。彼の行動は遠近法を必要とし、より大きな文脈の一部であるために浸透しているのである。彼は「反空間」と「反時間」という表現を用いて、物質的に与えられた空間とのこのような関係や経験を実現することを可能にする、心理的要因を示しているのだ<sup>73</sup>。

レビュー前半ではアクション中のボイスの行動が具体的に記述され、そこで用いられた物体についての読解も行われている。それらは象徴的であるにもかかわらず重要性をもたず、むしろ大きな文脈の一部とすることに重心を置いているという。しかし、これを実現させるのに必要な要素として、物質的に与えられた空間を挙げている。言い換えれば、ボイスの意図を伝えるためには物質的な要素が必要であるということではないだろうか。ここでは、ボイスが物体から逸脱しようとする態度と、物体から逃れることができない状況という一見矛盾する要素が隣り合っている。

前節で述べたように、ボイスは作品形式の展開においても、アクションへと移行する一方

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp.17-19.

で、マルチプルなどの形式において物体も扱い続けていた。つまりボイスは、時代に即した面と、そこからずれてゆく面との両面を持ち合わせていたのである。このずれそのものが、ボイス作品形式の展開にみられる特質のひとつであるといえるだろう。

### 3. 物体作品の造形的特徴

本章では、〈フォンド〉シリーズを取り上げ、ボイス作品における物体の特徴を論じる。同シリーズは、1954～84年にかけて制作された「フォンド」という同名のタイトルを冠した彫刻作品である。これを取り上げるにあたって留意したいのは、その長期にわたる制作年である。前章で確認したように、ボイスの作品形式は1960年以降多様な諸相を見せているが、この展開と並行して同シリーズは制作されていたのである。つまりボイスが物体から逸脱しようとする傍らで物体へのこだわりも保持し続けていたことを示す物体作品のひとつなのだ。

よって、〈フォンド〉シリーズにみられる造形的特徴をとらえることで、ボイスが複数の作品形式を用いるなか、なぜ物体作品を継続的に制作していたのか、またそれらをいかに扱おうとしていたのかを検討できるのではないかと考える。また、その特徴を同時期の主要な芸術動向と比較し、類似点と相違点を分析することによって、ボイスの物体作品がもつ特質をより具体的に考察したい。

#### 3-1. 〈フォンド〉シリーズの作品について

〈フォンド〉シリーズの作品数は8点に及び、なかには複数制作されエディションが付されているものもある。フォンドはボイスの制作活動において不可欠なバッテリー—エネルギーを送受信したり貯蓄したりするもの—とみなされているとしばしば指摘されており、「フォンド」ということば自体がバッテリーを意味しているとされている<sup>74</sup>。ボイス作品における造形的特徴の分析に先立ち、〈フォンド〉シリーズの個々の作品について、来歴や形状を記述する。

〈フォンド〉シリーズの最初期の作品は《ダブル・フォンド》(図23)である。1954年に制作され、現在はハンブルガー・バーンホフ現代美術館(ベルリン)のエーリヒ・マルクス・コレクションに収蔵されている。2点の鉄製の立体、四角いアルミニウム製の薄い板によって構成されている。並置された鉄製の立体2点の上辺は山の尾根のように凸凹としており、ほとんど左右対称の形をなしている。しかし一方には様々な金属性の素材が付け加えられており、立体の一端からは、高さ3mほどにもおよぶ鉄の棒がアンテナのように伸びてい

---

<sup>74</sup> Caroline Tisdall, *op.cit.*, p.134.

る。アンテナの根元からは、鉄の立方体の側面を経てさらに下方に向かって銅線が伸びており、床に配置された四角いアルミニウムの薄い板につながっている。全体で300×450×135 cmほどのサイズである。高くそびえ立つアンテナが何らかのエネルギーを受信し、アンテナから鉄製の立体を伝い、床に接地したアルミニウムの板を通して地球に向かって伝達しているように見える。本作のようにほとんど同じ形をした物体を左右対称に配置する方法や、山を想起させるかたちの現れは、この頃のボイス作品によくみられる傾向である。また本作について、1979年のグッゲンハイム美術館（ニューヨーク）における個展のカタログには「自身をこの地獄から安易に逃れられないようにするため、鉄の塊は非常に重くなっている。」というフレーズが作家による碑文として記されている<sup>75</sup>。

この後に制作されたのが《フォンド・オー+鉄板》である。1957年に制作され、70年に《ブロック・ボイス》の一室に収められた。さらにシリーズは1957年の《フォンド I》(図24)へと続く。本作について、「ボイスの母親によって保存された洋梨の瓶」という記述をいくつかの展覧会カタログで確認することができる。これは、ボイスの説明通り、皮をむき1個を4分の1ほどのサイズにカットした洋梨を、1リットルのガラス保存瓶いっぱい詰めて、その8割ほどを液体で満たしたものである。瓶の淵にはゴムを挟んでガラスの蓋が置かれており、洋梨は褐色に変色している。同作は現在、《ブロック・ボイス》の第5室にあるヴィトリネのひとつに収められている。

これに続くものが《フォンド II》(図25)である。1968年に制作された同作は、現在は《フォンド・オー+鉄板》、《フォンド I》と同様に《ブロック・ボイス》に収められ、第2室に設置されている。大きな銅製のテーブル2台と電源につながった器具一式が組み合わされた作品であり、全体のサイズは100×400×200cm程度である。銅製のテーブルは2台ともほぼ同じ形である。2枚の銅板を溶接した天板に同素材の4本の脚が付いており、それら脚同士を構造的に支えるように4辺に支柱が付けられている。正面から見て左側の天板はほぼ正方形、右側はその半分くらいのサイズで長方形である。長辺が向かい合うように配置され、右側はやや後退している。後退していることで生じた空間に器具一式が配置されている。器具は複数の素材によってなり、複雑な形状をしている。まず正面から見て左側に、木製の土台に鉄製の円柱が取り付けられた物体が配置されている。円柱の上部には円柱よりもひと回り大きい円環が取り付けられており、そこから右方向に虫眼鏡のように柄が伸びている。柄の先端には穴が空けられ、木製の土台からガラスの円柱が通している。その右隣りにガラス製の円柱の筒大小3点が配置されている。同じサイズの大2点は奥に、大の3分の2程度のサイズの小1点は手前に、一列に配置されている。すべての円柱に金属棒が挿れられており、いずれの先端にも通された針金で繋がられている。また、それぞれの金属棒から伸びる針金は左側の鉄製の円環に繋がっており、手前の円柱小に挿された金属棒からは右側にもう一本針金が伸び、円柱の右側に配置された鉄製の物体に繋がっている。3点の円柱

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 28.

のうち、一番奥のものにだけ側面に「135」と赤字で記されている。手前の2点には円柱の中腹より少し上部のあたりに、金属製の細い円環が取り付けられている。さらに、手前と奥のものはちょうど円環の高さまで透明の樹脂のようなものが流し込まれている。円柱の右側に配置された鉄製の物体は、上から見てHの形になるように組み合わされた3枚の板が鉄製の土台に置かれたものである。ここからさらにその右側に配置されたバッテリーのような物体に針金が伸びている。バッテリーのような物体は黒い立方体で、上面に黄色い丸いボタンのようなものが6つ配置されている。Hの形をした鉄製の物体の奥に、バッテリーの4分の1程度の大きさの黒い立方体の物体が配置されており、右側面からバッテリーに向かって針金が伸びている。なお、左側の木の土台に鉄製の円柱が取り付けられた物体には、上下にフェルトシートが巻き付けられたガラス製の円柱が立てかけられている。これらの器具一式と銅製のテーブルはつながっていない。

なお、本記述は現在《ブロック・ボイス》において鑑賞できる作品の状態に則ったものであるが、グッゲンハイム個展のカタログに掲載されている図版では様子が大きく異なっている。図版は一部がトリミングされているため全体像を確認することはできないが、器具の一部である3点の円柱が2点しか並置されていないことは確かである。もう1点が図版の枠外に設置されている可能性もあるが、そうであるとすれば、本作を構成する物体が状況に応じての配置可変であること、または物体自体を省略することを許可する可能性を示唆しているといえる。

また、《フォンドⅡのために》(1968) (図26) と題したドローイングも残されている。これは264×200mmの紙に油絵の具とインクで描かれたもので、《フォンドⅡ》と同年に制作されている。紙面の下半分は褐色の油絵の具で塗りつぶされ、また上辺の一部が四角形に切り取られており、この輪郭に沿うように油絵の具で細い線で縁取られている。余白にはインクでいくつかの数字とバッテリーや伝達に関する言葉が書かれており、《フォンドⅡ》の構想段階において制作されたものであることが想定できる。

ここまでの《ダブル・フォンド》から《フォンドⅡ》までは多様な素材や形状を用いてつくられた作品であるが、これ以降の4作品は最終的な形状は異なるものの、素材や構成要素、手法はほとんど共通している。

《フォンドⅢ》(1969) (図27) は、フェルトシートと銅板でシンプルに構成された作品である。100×200cm角、厚み1cmほどのフェルトシートが約100枚重ねられ、一番上に同じサイズの銅板が重ねられている。これと同じ塊が9点あるがそれぞれは厳密には同じ高さではなく、9点のうち4点はやや低くなっている。配置方法は展示によって可変である。現状確認ができる《ブロック・ボイス》においては、高さの異なる4点と5点に分けられ、それぞれの長辺同士が接するかたちで配置されている。さらに、これら2つの塊は短辺で端を揃え、長辺同士が接するように配置されている。なお、本作のオリジナル作品は1969年にシュメーラ・ギャラリー(デュッセルドルフ)で展示され、現在第2バージョン(1968年制作)が《ブロック・ボイス》の第2室に設置されており、さらに第3バージョン(1979

年制作、ローン・スター財団所蔵)までの存在が確認できている。このように《フォンドⅡ》までは一点のみ制作されてきたが、《フォンドⅢ》以降は同一作品のバージョンが用意されている点も特徴的である。

続く《フォンドⅣ/4》(図28)は、1970～79年にかけて第4バージョンまで制作されている。確認できる範囲で、第2バージョン(1970-74年制作)はカイザー・ヴィルヘルム美術館(クレーフェルト)に、第4バージョン(1979年制作)はローン・スター財団(ニューヨーク)に収蔵されている。本作の形状は《フォンドⅢ》と極めて相似している。45.5×68cm角、厚み1cmほどのフェルトシート90枚が積み重ねられ、一番上に同じサイズの鉄板が重ねられている。これと同じ塊が9点あり、うち1点の短辺が壁に直角に接するように配置され、そのまま壁と反対側に垂直に伸びるように9点が並べられている。最後尾には48.5×68cm角、厚み1cmほどの鉄板が46枚重ねられ、その上に同じサイズの銅板54枚が重ねられた塊が配置されている。立方体の形を為した10点の塊は、長辺が700cmにおよんでいる。また、先頭の塊が接する壁の上方、216cmの位置に立方体の形をしたフェルトの塊がぶら下がっている。これは同サイズのフェルト30枚を糊付けして作られたもので、サイズは67×48×35cmである。

1979年に制作された《ブラジルのフォンド》(図29)は少し形状が異なる。U字の形をした250×200cmの銅板の上にひと回り小さいフェルトシートが積み重ねられ178cmの高さとなり、最下部にはU字の曲線に沿って鉄製の板が取り付けられている。これと同じ塊が4点ある。本作の展示記録写真を確認すると、4点の塊の配置方法は状況によって変化しうることやうかがうことができる。なお、本作を所蔵しているディア・ビーコン(ニューヨーク)では塊の直線を揃えて等間隔に配置している。

シリーズの最後に制作されたのが、《フォンドⅦ/2》(図30)である。1967～84年に制作されたもので、ポンピドゥ・センター(パリ)に収蔵されている。《フォンドⅢ》以降の3作と同様に長方形のフェルトシートが積み重ねられているが、以前の作品群とは異なり高さの違う塊が複数ある。一番上にL字の取手がついた銅板が配置された塊が7点と、片隅にL字型の切り込みが入ったフェルトシートが積み重ねられた塊が1点、計8点の塊で構成されている。高さ70cmの塊には銅製のパドルのような形をした物体が2点取り付けられている。一方は銅板の上に、もう一方は塊に立てかけられており、柄に取り付けられた銅製の帯で繋がれている。帯は隣に配置された高さ150cm程度の塊の上面に設置された銅板にむかって伸びている。これとほぼ同じ高さの塊が6点並び、一番奥には高さ200cmほどの塊が1点配置されている。なお、これには銅板は設置されていない。

### 3-2. ボイス作品にみられる造形的特徴

〈フォンド〉シリーズが制作された1950～80年代はボイスが制作活動を行ってきた時代をほとんど網羅している。これを概観することによって、ボイス作品における一連の造形的

特徴を考察する。

まず「対置」という特徴をあげることができる。《ダブル・フォンド》にみられるような相似したかたちの2つの物体をシンメトリカルに配置し対や極を生み出す点は、1960年前後の彫刻作品、またボイスがしばしば用いる概念にもみることができる。例えば《角》(1960) (図31)は動物の角の形を模したブロンズの立体物に血液を注いだプラスチックのチューブを付属したものを鉄製の棒の先に取り付けた物体2点を並置させた作品である。かたちに多少の相違がみられるものの、構成要素や基本的な構造からほぼシンメトリーであるといえよう。ここにボイスは動物の頭がもつ対称性—2つの目、2つの鼻孔、2つの角など—を見出している<sup>76</sup>。さらにボイスが、二極を設定することによって異なる要素の往来が可能となる、という概念をしばしば用いたことも思い出される。電極のプラスマイナス、秩序と混沌、暖かいものと冷たいもの、柔らかいものと硬いもの、西と東など、相対する概念を柔軟に往来することによって、不定形で柔軟な在り方を重視しようとしたことはボイス作品を読み解くうえでひとつの鍵となる要素である。この態度はアクション《ユーラシア、シベリア交響曲第34節》(1966) (図32)において顕著に現れている。このアクションの冒頭で黒板に十字架の上半分のみを描き、その下に「EURASIA (ユーラシア)」と付記した。この記号は十字架の分裂、そして東から西まで途切れずに続くユーラシア大陸を示し、これによって多様性の内における統一を示唆しているという<sup>77</sup>。このように2つの「極」の在り方を視覚的に置き換えたものが、物体のシンメトリーな並置による対置であるといえるのではないだろうか。つまり2つの要素を視覚的、および概念的に設定する方法として、対置という手法を取っていると考えることができる。

また、《フォンドⅢ》以降にみられる「層化」もボイスの作品を特徴づけている。同一のかたちをなした素材を積み重ねて層を成す手法は《降雪》(1965) (図33)に始まっている。元来ボイスは、地層などの自然現象における可塑的な形成力から積層の原理の着想を得ていた<sup>78</sup>。本作は32枚の正方形のフェルトマットの層を、横たわる3本のトウヒの枝に重ねたものである。タイトルから降雪の様子を示したものであることが推測できるように、ここでの積層は気象現象を指しているという。ボイスはフェルトに保温や遮音の役割を与えているが、これを連想させる降雪のプロセスを積層の形成に重ねている。さらに、積層することによってフェルト自体が内在する性質を増強しているのである<sup>79</sup>。〈フォンド〉シリーズにおいては、フェルトのみを積層した塊、そしてこれに板状の金属製の素材を重ねたものが多くみられる。

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 105-108.

<sup>78</sup> 作品制作の着想を自然のうちに見ることもボイスの制作活動の特徴のひとつである。Kunstsammlung Nordrheinwestfalen (ed.), *op.cit.*, p. 236.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 236.

層化に用いられたフェルトなどの素材にもボイスの造形的な特徴を見出すことができる。ボイスはフェルトを保温や遮音の役割を果たすものとして用いている。《ヤーヤーヤーヤー、ニーニーニーニー》(1969) (図34) は23枚の正方形のフェルトの積層からなる小さな作品である。この中にはボイスを含む複数人が「ヤーヤーヤーヤー」「ニーニーニーニー」と発声した音声を録音したカセットテープが収められている。このように音に関係した作品には頻繁に用いられており、初めてフェルトが用いられた作品《プライト》(1958/85) (図35) は代表作の1つである。1985年の作品では、284点のフェルトロールが壁じゅうに張り詰められ部屋の中央にグランドピアノが置かれている。ボイスがフェルトを作品の素材として用いることは、第二次世界対戦中搭乗していた飛行機がソ連軍の迎撃によって墜落し重傷を負った際、一命をとりとることになったきっかけのひとつであることに起因しているという。さらに〈フォンド・シリーズ〉では鉄や銅といった金属製の素材の使用も頻繁に用いられている。金属はエネルギーのひとつである電気を通すものであるため、ボイスがエネルギーの伝達という役割を担うものとしてこれを用いていたことが推測される。このように、素材そのものもつ機能や資質を自身の作品に用いる素材においても同等に与えようとしていた点は、ボイス作品の素材にみられる特徴といえるだろう。素材をそのまま用いるという特徴については、制作に用いた素材の元素記号をそのままタイトルにあてた《Pt Co Fe》にも顕著に現れている。

4つめの造形的な特徴として、物体の配置や造形そのものの厳密さに重点を置かれていない点を挙げるができる。〈フォンド〉シリーズについて先に述べたように、同じタイトルがついた作品でも構成している物体の数自体が図版によって異なっていたり、ひとつひとつの物体の配置方法が会場によって変化したりしている。第1章で確認したように、ボイスの生前はボイス自身が展覧会の設営や作品のインストールに立ち会うことが多く、没後は生前の指示に従ってほとんど動かすことはないという。ここから、作品におけるボイス自体の介入の重要性をうかがうことができるだろう。さらに、作品の本質を造形そのものの厳密さではなく、構成する素材やそれによってなされるかたちにみていたのではないかと考えることもできる。このように、あえて厳密なかたちを求めないという特徴からは、アルテ・ポーヴェラの作家の傾向との類似点を指摘することができそうである。

以上、〈フォンド〉シリーズを軸に「対置」、「層化」、素材、造形のかたちという4点の造形的特徴について考察した。

### 3-3. 同時代性についての検討

本節では、ボイス作品にみられる造形的特徴を1960年代以降の芸術動向と比較し、これらの類似点と相違点についての考察を行う。ボイス作品における素材の用い方やかたちの不定形さ、そして「層化」といった造形的特徴は、1960年代後半から現れるポスト・ミニマリズムの傾向に類似性をみることができる。この動向は、ミニマリズムにみられる特徴を

部分的に引き継ぎつつも、カウンターとして発展的な性格をもって現れたものである<sup>80</sup>。

ポスト・ミニマリズムのなかでも、とくにアルテ・ポーヴェラの動向との重なりは顕著である。これは1967年にジェルマーノ・チェラント（1940-2020）が当時のイタリア人作家を中心とした一種の前衛的な傾向を呼称し、同年に展覧会「アルテ・ポーヴェラ／Im空間」（ジェノヴァ、ベルテスカ画廊）を開催したことに端を発する動向である。チェラントはこの動向について、「純粋な現前をもって、あらゆる概念的流派を粉碎しようとする。あらゆる修辭的韜晦や意味論的理解を、意識的に排除し、現実のあいまいさではなく、その一義性を確かめ、記録しようとする。そこから帰着することのひとつの芸術。これをグロトフスキの演劇論の用語を用いて「貧しい」と呼びたい」と述べている<sup>81</sup>。ここには制度化された芸術実践に対する疑義から発露し、絵の具やキャンバス、ブロンズ彫刻といった伝統的な素材の使用を放棄し、作品に伴う意味を排除しようとした態度をみることができる。よってアルテ・ポーヴェラの作家の多くは鉄、廃材、石、布切れなどの日常的で質素な素材を用いることが多く、石、土、植物などの自然物を未加工のまま提示することもあるのだ。

アルテ・ポーヴェラを代表する作家、アリギエロ・ボエッティ（1940-1994）の作品には、ボイス作品の造形的特徴のひとつである「層化」との類似点を指摘することができる。

例えば《積層》（1967）（図36）は187×150×150 cmの彫刻作品である。同作は、内側が空洞になった繊維セメントの四角柱2点を、間隔を空けて横たわせ、これらの両端を橋渡しするように同じ四角柱2点を互い違いに重ねたものである。これを繰り返して、全6層から成っている。素材の繊維セメントは、しばしば建物の屋根やファサードに用いられる工業製品である。同作はまだらな灰色をしており、既製品を加工せずに重ねた工程をうかがうことができる。同様の性質を《円柱》（1968）（図37）にもみることができる。同作は、円形のレースペーパーを高く積み上げた211×36×24 cmの作品である。上下にはこの立体を固定するように、鉄枠のようなものが取り付けられている。表面には上下の方向に走るうねりが一定間隔で見られ、これはレースペーパーのレースのように凸凹とした輪郭に由来している。このテクスチャーから、レースペーパーの1枚1枚を輪郭がずれないように重ねて

---

<sup>80</sup> 1960年代の主要な芸術動向のひとつである「ミニマリズム」について、この動向とボイス作品との違い敢えて指摘しているテキストが複数みられることには留意しておきたい。ボイス作品にみられる「対置」、「層化」という特徴は、一見ミニマリズムの特徴である連続性との共通点であるように思えるが、ドデンホフは相違点を指摘している。ボイス作品における「層化」の構造が自然のプロセスに由来していることを挙げ、「ミニマル・アートの比較可能なレイヤリングやシークエンスの概念との違いを示している」と分析しているのである。Kunstsammlung Nordrheinwestfalen (ed.), *op.cit.*, p. 236.

またミニマリズムの規則的な矩形の性格をみることができるボイス作品《ゴム加工された箱》（1957）について、「本作は（作品の形状の類似は指摘できるとしても）ミニマリズムとは何の関係もない」とテイスダルが評している。Caroline Tisdall, *op.cit.*, p. 70.

つまり、ミニマリズムとボイス作品とは類似点を指摘することができないにもかかわらず、その相違点を敢えて指摘するために参照するということが行われているのである。

<sup>81</sup> 金井直、北谷正雄編、『アルテ・ポーヴェラ／貧しい芸術』、豊田市美術館、2005年、10頁。

いったことがわかる。これら2点は、《フォンドⅢ》以降にみられる、同じ素材・形をした物体をずれないように上方に重ねていく手法に類似している。さらに《円柱》における鉄枠についても、《ブラジルのフォンド》の最下部にはめ込まれている鉄枠との共通点を見ることができる。

続いて「対置」についてはどうだろうか。マリオ・メルツ(1925-2003)の《ランス》(1966)(図38)は、同じ形状のものを隣同士に並べるという点で全く共通している。同作は、プレキシガラスの柄に木製の三角錐を差し込んだ物体2点を、三角錐側を下方に向けてプレキシガラスの土台に差し込んで固定したもので、全体で266×76.0×41.0cmの作品である。三角錐は白木で作られており、透明なプレキシガラスを透過し、その全容をよく観察することができる。作品名のとおり、槍のような形状をしている。

また、ボイスの造形的特徴のひとつとして無垢の素材を用いたことは先述のとおりである。とくにフェルトや金属においてこの特徴は顕著であり、この特徴自体がアルテ・ポーヴェラの素材に対する意識と共通している。先に挙げたボエッティの2点も、素材を無加工のまま用いた作品の一例としてもみることができる。さらに例をあげるとすれば、ジョヴァンニ・アンセルモ(1934-)の石を用いた作品が典型的である。《無題》(1969)(図39)として、荒々しく立方体に切り出した石を、スチール線と金具を用いて壁面に固定する作品を作している。同作はサイズ可変であり、サイズや色などが多岐にわたって展開されている。アンセルモは石を用いた作品を多数制作しており、《無題》に用いられるような仕上げの石を複数積層させたものや、平滑な表面に仕上げた立方体を複数点配置した作品もある。

アルテ・ポーヴェラの作品には、かたちの不定形さもみることができる。ヤニス・クネリス(1936-2017)の《無題》(1969)(図40)は、ベッドのような金属のネットの上に、羊毛を堆積させた40×190×80cmの作品である。羊毛は無加工のまま台の上に据えられており、少しでも風が吹けば動いてしまいそうな様子である。

また、〈フォンド〉シリーズによくみられるフェルトは、その他のポスト・ミニマリズムの作品にも用いられている。モリスの作品のなかでもこの動向に位置付けられる60年代後半以降の作品を参照したい。《無題》(1967-8)(図41)は一枚の大きなフェルトの表面に長いスリットを入れ、一枚の布の状態を保つようにカットし、その一部を金具で壁に止め、2.5mの高さから落とした作品である。展示方法は主催者に委ねられており、展示されるたびに新しい形を生み出す作品である<sup>82</sup>。同作のみならずモリスはフェルトを頻繁に用いており、同様に《無題》(図42)と題した1969年の作品は、灰色の長方形のフェルトに、下部から上部に向かってのれんのようにスリットを入れつながった状態を保ち、フェルトが壁から床を伝うように上部の角2点を壁に留めて展示するものである。ここにみられる共通項として、素材に加えかたちの不定形さを指摘することも可能だろう。

---

<sup>82</sup> TATE, Robert Morris, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t14224>>, accessed on December 23.

このように作品の完成を一定のかたちに求めない姿勢は1960年代後半の作品にしばしばみられた傾向であり、広く「アンチ・フォーム」と呼ばれていた。これは、物質の可塑的な段階を強調し、不定形な揺らぎを意識したものである。モリスによると、同傾向においては素材そのものや、素材が何らかの変化の途上において形成される「プロセス」が可視化されるのだという<sup>83</sup>。素材の可塑性の意識は、ボイスがフェルトを用いる際にも働いているように思える。《フォンドⅢ》などの長方形のフェルトを積層する作品は、一定の厚みをもったフェルトを用いているため、経年とともに次第に圧縮されているようであり、同じ枚数を重ねた塊でも、個体ごとに高さが異なっている。また、〈フォンド〉シリーズにはみられないが、大きな面をもったフェルトで立体を包み込んだ作品もある。このように、フェルトという素材は、サイズや厚みによって可塑性を高め、ボイスの物体作品のなかに様々なかたちで現れているのである。

以上のように、〈フォンド〉シリーズにみられるボイス作品の造形的特徴を検討すると、素材の使用や造形的な特徴は、1960年代後半からみられる芸術動向と極めて高い類似性をもち、ほとんど連動しているといえることができる。

上記の造形的特徴に限らず、ボイスの作品にはさらなる1960年代の動向との類似性をみることができる。アルテ・ポーヴェラにみられる有機的な要素は、ボイス作品との共通項として指摘可能である。例えばクネリスは、《無題》(1967) (図43)で複数の有機物を展示室内に持ち込んだ。土をいれたスチールのコンテナ8点にはサボテンが植えられ、壁に設置された石板と金属片にはオウムの生体がとまり、その間には、大きな綿の塊を四方から金属の板で覆った立体が設置されている。さらに、《無題》(1969) (図44)として、ギャラリーに12頭の馬を引き込んで陳列する作品を発表している。また、アンセルモはワイヤーを使って2つの石の間にレタスを挟み、レタスの腐敗が進むとワイヤーで固定されていた石が落下する《無題(食む構造)》(1968) (図45)を制作している。これらの有機的な様は、ボイスがアクションにうさぎや馬、コヨーテといった動物の生体を登場させたこととよく重なっている。

また、同時代性の指摘として、1960~70年代に開催された展覧会を参照することも有効だろう。ボイスが参加した展覧会のひとつに、ポスト・ミニマリズムの諸展開を概観した展覧会として重視されている、ハラルド・ゼーマン(1933-2005)による「態度が形になるとき 作品—概念—過程—状況—情報」展(1969年、スイス、クンストハレ・ベルンほか)がある。同展には、ブルース・ナウマン(1941-)やリチャード・セラ(1938-)などのポスト・ミニマリズムの作家が多く参加していた<sup>84</sup>。またボイスは、翌1970年にチェラントが

<sup>83</sup> Robert Morris, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, MIT Press, 1993.

<sup>84</sup> 「態度がかたちになるとき 作品—概念—過程—状況—情報」は、1960年代末に異なる様々な芸術生産の中心地(ニューヨーク、パリ、ロンドン、デュッセルドルフ)で生じた、ポスト・ミニマリズムの変化する方向性を—何を当初取り上げ損ねたかという点でも、また何が結局含まれることになったかという点でも—画定した展覧会である。本展と、1972年に開催されたドクメンタ5によって、ヨーロッパにお

企画した「コンセプチュアル・アート、アルテ・ポーヴェラ、ランド・アート」(トリノ市立近現代美術館)にも加わっていた。ここには、ピエロ・マンゾーニ(1933-1963)のような初期のコンセプチュアル・アートの作家、ボエッティなどのアルテ・ポーヴェラ作家、リチャード・ロング(1945-)を始めとするランド・アート作家が参加していた。なお、同展では各作家を動向別に振り分けずに並置していた。ここから、当時の複数の芸術動向、つまりポスト・ミニマリズムとして発現した複数の動向が、重なる特徴を持ちながら発生したことをうかがうことができる。

以上のように1960年代以降の芸術動向とボイス作品にみられる造形的特徴を比較すると、ボイスの作品がいかに同時期の芸術動向と重なっていたのかがわかる。ボイスもまた、この時代に活動していた多くの作家のうちの一人だったのである。

一方で、相違点にも留意する必要があるだろう。作品のタイトルに着目すると明らかに異なる性質をもっていることがわかる。ボイスと比較した作家の作品のほとんどが《無題》となっており、具体的なタイトルを冠しているボエッティの《積層》や《円柱》、メルツの《ランス》も、作品の状態やかたちを直接的に表す単語である。しかし、ボイスの作品はすべて「フォンド」とタイトルを冠した作品であり、単語の意味以上の解釈が必要となるものである。さらに、メルツを除いた作家はすべて、ボイスよりも若い世代であることも念頭に置いておきたい。つまり、前章で検討した作品形式と同様に、物体作品にもまた、時代に即した面とそうではない面があるのだ。ボイスの物体作品は形式や形相をみれば同時期の芸術動向と重なるものの、相違を生み出す要素も持ちあわせている。これらの要素を検討することによって、ボイスの特質を明らかにすることができるように思う。

---

けるコンセプチュアル・アートの制度的受容をしるしづけることになった。ただし、「態度がかたちになるとき」には、ベアント&ヒラ・ベッヒャー(ベアント:1931-2007、ヒラ:1934-2015)、マルセル・ブロータース(1924-1976)、ダニエル・ビュレンヌ(1938-)、ブリンキー・バレルモなどの、ポスト・ミニマリズムの文脈で活動した作家たちはまだ含まれていなかった。ハル・フォスター他、前掲書、630頁。

## 結論 —身体行為と物体作品がなす二極構造について—

本論では、ボイスの芸術実践を3章立てで考察し、ボイスの特質を明らかにすることを試みた。とくに、今日主に語られるボイスという人物の特徴的な面を強調するのではなく、作家が制作した作品に即した議論を展開することを目指した。これまでの考察を整理し、結論をまとめる。

まず第1章では、今日ボイスを語る際に人物像が強調され、物体作品についての語りをみる機会が少ない要因を明らかにするため、ボイスの経歴を時系列に沿って確認し、今日的なボイス像が形成された背景を考察した。ここから、今日的にもボイス神話からの脱却を試みているが、この際にもボイスの思想や概念に立脚した考察に終始し、作品に即した検討が行われにくいことが明らかになった。そしてこの傾向はボイスの生前からみられるものであり、作品を語らないことによって、より一層人物像が際立つ構造をなしていることがわかった。

続く第2章では、ボイスの芸術実践においていかなる形式の作品が制作され、この傾向が同時代の芸術動向といかに重なるかを検討した。まず作品形式の展開を時系列に沿って記述し、1960年代に転換期がみられることを確認した。さらにこの特徴を考察するため、作品制作から身体行為へと移行した経緯を、コンセプチュアル・アートにみられる脱物質化の傾向に重ねて検討した。ここで明らかになったのは、ボイスが物質から逸脱しようとする一方で、物体への関心も保持し続けていたという、一見矛盾ともとれるような事実である。そして、ボイスは時代に即した面と、そこからずれてゆく面との両面を持ちあわせていたことを論じた。

そして第3章では、ボイスの物体作品を分析し、その特質を明らかにすることを試みた。ボイスが複数の形式をとって芸術実践をおこなっていたなかで、物体作品の制作を継続していたことを明快に論じるため、1950～80年代にかけて継続的に制作された〈フォンド〉シリーズに着目して作品記述と分析を行った。ここからボイスの物体作品にみられる造形的特徴を4点とりあげ、1960年代の芸術動向との類似点と相違点を考察した。これにより、ボイスの物体作品の外見的な特徴が極めて同時代であることがわかった。一方で、わずかな相違点がみられることも明らかになった。

以上のことから、ボイスの芸術実践には、重なりながらもずれていく要素が複数あることがみえてくる。まず第2章で論じたように、作品形式の展開にみられる特徴を考察すると、作品制作から身体行為へと展開した傾向は、同時代の芸術動向である脱物質と重なっている。しかし同時に、ボイスは物体へのこだわりも保持し続けており、1960年代以降も身体行為と物体の制作を並行して行っていた。また第3章では、物体作品がもつ造形的特徴は、同時期に興隆していた芸術動向であるポスト・ミニマリズムの作品と外見的な特徴においては極めて類似していると指摘することができた。しかし、作品のタイトルに現れているよ

うに、作品解釈の可能性においては重ならない部分が見受けられた。さらにその後の芸術動向においては、1960年代に脱物質化の傾向をもっていた作家の多くが、物体へと回帰していく潮流が起こっていた<sup>85</sup>。この潮流には、ボイスは重ならなかった。これは、ボイスが物体に回帰する以前に、物体から完全に脱することがなかったためである。脱物質化によってもたらされた身体行為によるアクションと、以前から継続していた作品制作との両者を、常に並行して実践していたのである。つまりボイスは、時代の経過に伴って新たに獲得した作品形式をその都度手放さなかったのだ。

ここに、身体と物体との緊張関係をみることができる。つまり、ボイスが常にこれらの二極性を携えていたことが同時期の芸術動向との決定的な相違点であり、ボイスの特質のひとつといえるのである。

この二極性は、いかにしてとらえることができるだろうか。すでに確認してきたように、ボイスの身体行為としてのアクションは、ときにボイスの神話化を担うものであった。また、物体作品自体は元来意味を持たないため、アクション、つまりボイスの身体によって意味が付されていったという事実もある。しかし、このように物体を身体に付随したものととらえることによって、ボイスの神話化を促し、作家の不在により物体作品が「死物」とさえみなされてしまう状況を生み出してきた背景がある。ここにあるのは身体→物体という一方向的な因果関係である。従来のボイス像は、身体と物体との関係を因果的にとらえることで現れたのだ。よってこの関係を解体し、それぞれを極としてとらえることで、この状況から脱することができると思う。つまり、身体と物体とが同居することによって現れるずれは、矛盾としてではなく、極をなす要素としてとらえるべきなのである。

また、ボイスが自身の物体作品を「乗り物」と呼称していた点に留意しておきたい。身体と物体との関係を因果的にとらえた場合、物体は身体によって付される意味を乗せる手段として位置付けられるのではないだろうか。しかし、この関係を極ととらえると、二極のあいだを循環し、身体と物体とを相互に作用させるために働くものだと考えることができる。このような循環の性質は、ボイス作品の構造においてもみることができる。ボイスは秩序とカオスのあいだ、または柔らかいものと硬いものあいだといった、対極にある要素のあいだを行き来することが良い芸術実践をもたらすとしていた<sup>86</sup>。このような柔軟さや循環はエネルギーの流れによってもたらされると考えていたため、〈フォンド〉シリーズには電波を受信するアンテナのような造形がみられたり、物体作品やドローイングに、電極を示す「+ / -」という印がみられたりするるのである。さらにこの二極性は、ボイスがしばしば作品の主題として用いたユーラシアへのまなざしにも現れていた。

なお、身体と物体とのあいだに二極構造をみる際の背景的な要素のひとつとして、ボイス

---

<sup>85</sup> ハル・フォスター他、前掲書、610頁。

<sup>86</sup> フォルカー・ハーラン、ライナー・ラップマン、ペーター・シャータ、『ヨーゼフ・ボイスの社会彫刻』、伊藤勉、中村康二、深澤英隆、長谷川淳基、吉田宣二訳、人智学出版社、1986年、22～26頁。

がドイツ出身の作家であることも念頭に置いておく必要があるだろう。ポスト・ミニマリズムの作家たちと比べると、ボイスは10年ほど早い、1920年代に生まれている。この世代ゆえに、モダニズムにおける表現や意味に向き合うという特質を携えていたという側面は否定できない。しかしボイスは、フルクサスとの出会いによってこの特質を段階的に更新し、後世の造形的特徴を獲得していったのである。ただし、更新されながらも、かつての「古さ」を背負い続けていたことで、ボイスの芸術実践にはずれが維持されることになったのではないだろうか。このような世代による相違は、ドイツの歴史にも少なからず関係があることを指摘できるだろう。ボイスは青年期にドイツ国防軍に従軍しており、ここで背負った経験を抜きに、芸術実践を行っていたと考えることは困難である。さらに、ドイツの社会的な背景—すなわち、戦後の東西に分断された社会—に身をおいていたことも、影響を与えていたのではないだろうか。

ここでもう一度、ボイスが今日的にいかんか語られているかを確認したい。作家自身のことばや身体行為によってもたらされた要因のみによってボイスをとらえることには、限界があると指摘することができないだろうか。ボイスは社会的、政治的活動を行うと同時に、作品制作を行う主体でもあった。物体作品に即してボイスの芸術実践を考察することによって、「ボイスが疑義を向けたのは美術の制度や形式ではなく、人間社会のあり方である」という一面的で典型的なボイス評価を批判的にとらえることが可能となる。ボイスが行ってきた芸術実践にみられる身体行為と物体作品という形式は、それらのあいだに因果的な関係をみるのではなく、それぞれが極として存在していたことを認識することが重要なのである。

## おわりに

本論では、ボイスの芸術実践において、身体行為と物体作品とが極をなす関係であることを認めることが重要であると論じ、ボイスの今日的な解釈に新たな可能性を開こうとした。しかし、物体作品について、それ自体の考察や、複雑な背景についての検討が不十分であることから、目的を十分に果たすことができたとは言いがたいだろう。ただし、矛盾として否定的に指摘され続けてきたボイスの特質を、肯定的に認める可能性を提示したことはひとつの成果であると思える。今後は、引き続き個別の作品についての研究を進め、ボイスの身体との緊張関係において、個々の作品にいかなる価値を与え得るかを具体的に検討していきたい。最後に、本論の執筆にあたって的確に指導して下さった金井直先生、助言をくださった北村明子先生、濱崎友絵先生に心からの御礼を申し上げたい。また、ドイツ語読解のサポートをしてくださった葛西敬之先生、ボイスに関する貴重な資料をご提供くださった自由国際大学日本支部の守谷訓光氏に感謝を述べさせていただきます、本論の結びとする。

(編集者注：参考図番とその出典は割愛させていただいた。)

## 2020 年度修了者修士論文

---

※以下に掲載されたものは、著者より提出された修士論文ファイルより本文部分を抽出したものである。目次や付録データ等は編集の都合上、割愛した部分がある点をお断りする。(編集者)

### 信州の木遣りの研究

#### 御柱祭における木遣りの音楽的特徴と類型

田中大暉〔言語文化専攻〕

はじめに

本論は、信州各地に斎行される御柱祭においてうたわれる「木遣り」<sup>きや</sup>について、音楽学的観点から検討を加え、その特徴や、類型の地理的広がりを明らかにしようとするものである。

本論が扱う木遣りが唄われる主な背景であるところの御柱祭は、北信・中信・東信・南信あらゆる地域の神社で行われ、その数は諏訪地域六市町村を除いても一九八社にのぼると指摘される<sup>1</sup>。無形民俗文化財に指定されているものも数多い、信州に伝わる歴史の深い祭りである。それらの御柱祭の多くでは、目にも鮮やかな衣装に身をつつみ、采配を掲げた木遣り師(音頭)が、勇ましく、あるいは優美に木遣りを唄う姿が見られることだろう。信濃国一之宮 諏訪大社(諏訪市・茅野市、下諏訪町)の木遣りは、「その歌声の如何では曳子は御柱の綱を持つともしない」<sup>2</sup>と指摘され、御柱曳き出しの合図として祭りに欠かすことができない。信濃国二之宮 小野神社(塩尻市北小野)・矢彦神社(辰野町小野)においても、信濃国三之宮 沙田神社(松本市大字島五字式内)<sup>いさごだ</sup>においても、また氏子数数十戸の小さな社においても、御柱祭を開催する地域の多くは、それぞれに伝承された木遣りを有している。

---

<sup>1</sup> 小林龍太郎 編 (2016)『長野 第 303 号 2016 の 1 (春)』長野郷土史研究会 2-5 頁。

<sup>2</sup> 長野県教育委員会 (1972)『諏訪信仰習俗 長野県民俗資料調査報告 12』正文社、200 頁。

これらの木遣りは保存会ごとに、あるいは御柱担当地区の自治会ごとに伝承され、年長の唄い手から次世代の唄い手へと口頭にて受け継がれるのが基本である。そのため、御柱や木遣りの関係者は、他地域の木遣りについての情報をほとんど持っていないことが多い。諏訪大社の木遣りのみは、例外的に全県的に認知されているが、その他の地域の木遣りは、たとえ隣接する地域が御柱祭を開催する地域であったとしても、お互いがどのような木遣りを唄っているのか、共有されていない場合が多々ある。

それでは、木遣りは神社や自治会ごとに全くランダムに、お互いに無関係なものが伝承されているのだろうか。松本から諏訪にかけての木遣りを検討した『「木遣り」研究報告書』(2018)において、そうではないことが明らかとなった。松本市内各社の木遣りには、明らかにそれと認められる類型が、地域の垣根を超えて広がっていることが判明した。それらは、音楽的特徴の上にそれとわかる形式を共有しており、その地理的な分布は地図の上に明確に描けることが明らかとなった。その一方、同報告書において提示された類型がどこまでの広がりをもつものであるのか、調査対象とされなかった地域の木遣りはどのようなものなのか、さらなる関心を呼ぶこともなった。

そこで、本論においては、これまでの調査結果を基盤とし、『「木遣り」研究報告書』が調査の中心としていた松本市から可能な限り地続きに調査対象地域を拡大し、計二十八社の木遣りを調査した。これらは便宜上、中信地方、南信地方、東信地方の三つに章を分けて分析した。

調査および分析方法としては、二つの段階的な手順をとった。まず、「七年一度の御柱祭」と言われる通り、次回の御柱祭まで日数が空いているため、地元の木遣り保存会、神社関係者、行政やケーブルテレビ局に依頼して、フィールドワークとインタビュー、記録映像や音源の収集を組み合わせる調査をおこない、総計数百曲分の木遣りの一次資料を収集した。次いで、これらの資料や音源から歌詞を記録するとともに、各神社の木遣り約百十曲を採譜し、そのうち五十五曲の譜面を本論中に掲載して、それぞれの音楽的特徴を分析した。分析に際しては、『「木遣り」研究報告書』においてすでに示された類型と、村杉(2000)によって示された方法論が特に有力な手段となった。

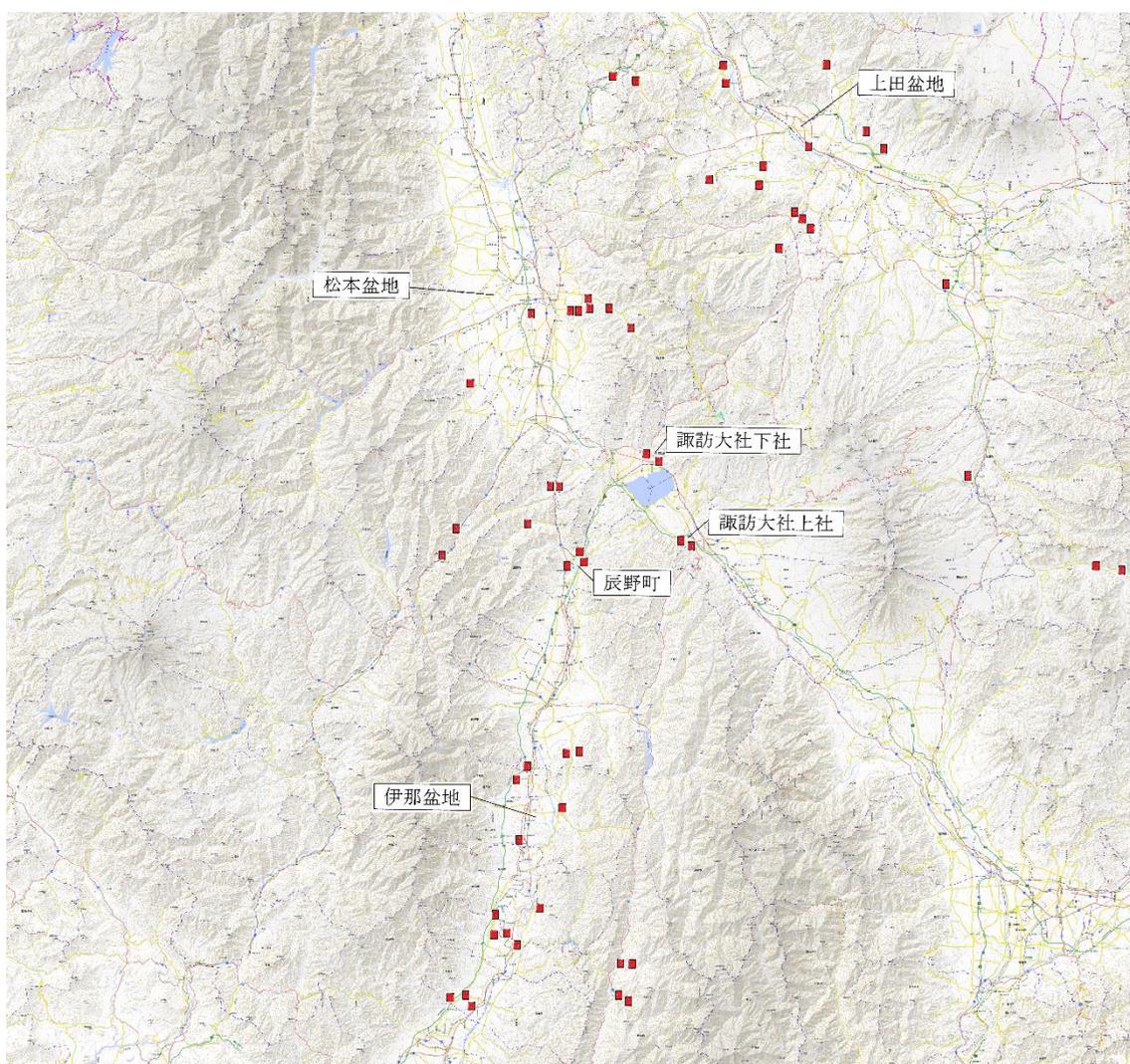
なお、御柱祭を開催する神社の一覧は、小林(2016)によって整理されている。小林によって作成された「平成に入ってから(1992年～2011年)御柱祭を開催した記録のある長野県内の神社」の一覧をもとに、松本市周辺の御柱祭開催神社を表1として次に掲載する。また、『「木遣り」研究報告書』において調査された神社九社には○印を、本論において調査された神社二十八社には●印を付してある。また、小林(2016)の一覧をもとにしたそれぞれの神社の位置を地図1に示す。それぞれの地域において唄われる木遣りの音楽的特徴を明らかにするとともに、地図1の上にかなる種類の分布図が示せるかの二点が本論の主眼である。

表 1 御柱祭を開催する松本市周辺の神社

北信	(略)	
	坂城町	●村上神社(上五明)、●村上大国魂社(網掛)
東信	上田市	●生島足島神社(下之郷字中池西)、●堀川神社(国分字明神前)、●子檀嶺神社(武石小沢根字小沢根)、●一本木諏訪神社(腰越字一本木)、●岡森諏訪神社(腰越字岡森)、●深山諏訪神社(腰越字火打沢)、●諏訪神社(真田町傍陽堤)、●安曾神社(古安曾)、●大谷諏訪神社(別所温泉)
	東御市	●美都穂神社(中井)、●祢津建事神社(祢津西町字立町)
	佐久市	諏訪社[今岡諏訪神社](大字伴野字門口)
	小海町	松原諏訪神社[諏訪社上下二座](松原豊里字居村)
	川上村	諏訪社(居倉)、諏訪社(秋山)
中信	麻績村	●矢倉諏訪神社※(字麻)
	筑北村	●安坂神社(坂井)
	松本市	○千鹿頭神社(神田)、○沙田神社(大字島五字式内)、○須須岐水神社(大字里山辺)、○千鹿頭社(大字里山辺)、○橋倉神社(大字入山辺)、○宮原社(大字入山辺字宮原)、○大和合神社(大字入山辺)、天狗神社(大字里山辺上金井)
	山形村	●諏訪神社※(上大池)
	塩尻市	中狭諏訪社(片丘)、南熊井諏訪社(片丘)、北熊井諏訪社(片丘)、南内田八幡社(片丘)、●諏訪社(木曾平沢)、● <sup>あさぎぬの</sup> 麻衣廻神社(贅川)、○小野神社(北小野)
南信	辰野町	○矢彦神社(小野)、●宮木諏訪神社(大字伊那富)、●三輪神社(辰野字北畑)、● <sup>ひらいで</sup> 法性神社(平出字宮ノ脇)、●諏訪神社(横川字飯沼沢)、上野古宮神社(上野)
	伊那市	●諏訪神社(大字西春近字諏訪形)、諏訪神社(大字富県字北福地)、●諏訪神社(大字富県字南福地)、諏訪神社(長谷杉島字岩入)、諏訪神社(長谷浦字宮沢)
	宮田村	●元宮神社(字宮林)
	駒ヶ根市	辻沢明神(福岡辻沢)、●伊那森神社※(大字東伊那字宮下)
	中川村	● <sup>かみのみやとがた</sup> 上宮外縣神社(大字大草字上宮)
	松川町	●御射山神社(上片桐字御射山)、諏訪形神社(上片桐字諏訪方)、鶴部神社(上片桐鶴部)、関宮神社(上片桐大沢北部)、神護原神社(大字元大島)

高森町	萩山神社(大字下市田)、牛牧神社(大字牛牧)
喬木村	北明神社(阿島)
大鹿村	野々宮神社(大字大河原字上蔵)、大磧神社(大字大河原字森下)、市場神社(大字鹿塩字万塩)、葦原神社(大字鹿塩字宮林)
(略)	

小林 (2016) 2-5 頁をもとにして作成。山形村の諏訪神社 (上大池)、上田市の安曾神社 (古安曾)、大谷諏訪神社 (別所温泉) は筆者追加。うち、社名後に※印を付した神社では、木遣りが唄われない。



地図 1 松本周辺の御柱祭開催神社。国土地理院 GSI Maps、小林 (2016) 2-5 頁をもとに筆者作成。■は御柱祭を開催する神社の位置を表している (一部所在地不明の神社除く)。

## 第一章 先行研究と方法論の整理

本章では、木遣りについての先行研究と、研究の方法論を整理する。第一節においては、まず木遣りの字義から改めて、木遣りとはどのような唄であるかを確認する。第二節においては、長野県内の御柱祭において唄われる木遣りについて、どのような研究がなされてきたのかを確認する。第三節においては、主に村杉(2000)によって提示された研究の方法論を踏まえ、木遣りに対しどのような観点から考察が加えられるのかを整理する。

### 第一節 木遣りとは何であるか

木遣りという言葉の字義は、次のように説明される。

**木遣り**【木(遣り)】一 重い材木や石材を多人数が音頭を取りながら運ぶこと。

二 「木遣り歌」の略。「花を粧り一を歌はせ」〔重編応仁記二〇〕

**木遣り歌**【一歌】木遣り・地突き・また祭礼の山車を引く時などにうたう一種の俗謡。木遣り節。木遣り。<sup>1</sup>

これによれば、木遣りとは本来その字にある通り「木を遣る」の意で、木材や石材を運搬する作業を指す。重い材木・石材に引綱をつけ、人力によって運搬するには、曳子が力を入れる瞬間を揃えなければ、各々がどれほど力を入れて引いても動かない。一団の頭が音頭を取り、声をかけたタイミングで綱を引くようになったのは、作業上の必要からであった。集団に声掛けて統率するための音頭の誕生であり、この掛け声が「木遣り歌」<sup>2</sup>の起こりとされる。この意味において宮内(1994)は、我々が日頃からよく使う「セーノ」という掛け声も立派な木遣りであるとして、次のように述べている。

一回の木曳きで5歩動いたとすれば、十回曳けば50歩動かせるのです。百回曳けば500歩動き、千回で500歩、一万回では実に5000歩もの距離を運べることになるのです。本当に気の遠くなるような根気の要る作業ですが、重量物を釣り揚げたり運んだりする機械がなかった時代の人々は、人海戦術で根気強く曳き続けたのです。この僅かの動きを捉えて、根気強く何度でも繰り返して運ぶと言う作業が、木遣り作業の本質であると考えられます。<sup>3</sup>

重量物の曳行作業において、音頭の掛け声が必要であることは上記のとおりである。浅野(1983)は「つまり元来、木遣とか木遣唄と称するものは、大木や岩石を多勢で運搬する時にどうしても歌わなけれ

---

<sup>1</sup> 山田俊雄ら(1995)『新潮国語辞典 一現代語・古語— 第二版』新潮社、537頁。

<sup>2</sup> この唄を指す言葉が、「木遣り」、「木遣り歌」、「木遣り節」、「木遣り音頭」と様々ある。以下、本論においては、これらを指して単に「木遣り」と称することとしたい。

<sup>3</sup> 宮内仁(1994)『日本の木遣唄 I』近代文藝社、50頁。

ばならない、必要欠くべからざる一種の労働歌なのであって、今日の多くの民謡のように、単に娯楽を目的として酒席で歌われるものとは異っている<sup>4</sup>と述べており、したがってその内容も「歌というよりも掛け声本位の単純素朴な言葉」や、「無造作な即興歌」<sup>5</sup>が多かったと指摘している。

作業時の掛け声にはやがて節がつき、次第に長大化したものと考えられている。福田アジオら(1999)によれば、「社寺建立に際し、木材を曳く氏子や檀家に対して、社寺の縁起を唄にして一同が掛け声をかけるところで綱を引いて木材を動かす方法が取られて木遣り口説きが生まれた」<sup>6</sup>とされており、木遣りは労働の現場において変遷をたどったことがうかがえる。

さらに歳月を経ると、労働を伴わない儀式的な唄や、座敷唄にも木遣りと名のつくものが現れる。浅野(1983)は、「だんだん美声を以て酒の席でも口ずさむようになると、木遣口説<sup>くどき</sup>などと称して、恋や花紅葉までも歌う長編の語り物さえ現れた」<sup>7</sup>と指摘している。さらには「歌詞のめでたさや、声を張り上げることで邪鬼を払い、清浄感を満たすといったことから祭礼行列の先頭や山車の綱曳き、祝儀の席への入場などにも用いられ、祭礼唄や祝い唄にも分類される」<sup>8</sup>という様子となつて、もはや労働とは無関係となる。特に江戸では鳶職によって唄われる「江戸木遣り」を生み、これは宮内(1994)が「仕事唄が祝い唄に造り直され練り上げられて、仕事唄とも思えない技巧的な唄に変貌してしまった唄」<sup>9</sup>と指摘するところである。

また、宮内(1994)は、仕事唄としての木遣りが祝い唄としての「江戸木遣り」に変化する過程における伊勢音頭<sup>10</sup>の影響を挙げつつ、労働の唄である「第一段階」から祭礼の唄である「第五段階」まで、木遣りの変遷を五つの段階に分けて考察し、それぞれの性格を表 2 のように区分している。

---

4 浅野健二(1983)『日本歌謡・藝能の周辺』勉誠社、141頁。

5 同前、142頁。

6 福田アジオら(1999)『日本民俗大辞典 上』吉川弘文館、478-479頁。

7 浅野健二、前掲書、142頁。

8 福田アジオら、前掲書 478-479頁。

9 宮内仁、前掲書、12頁。

10 なお、「伊勢音頭」については、山路(1974)が次の歌詞を記録している。

「伊勢はナー 津で持オつ 津はア 伊勢エーで持オつ アヨイヨーイ 尾張りイ 名古屋屋はア 城一で持オ

ヤートコセーノ ヨーイヤナー ア ラ ラ コレハイセーエエ ヨイトコイセー  
つ 弥長久 世怡弥成 安楽楽 是者伊勢 コノ善所伊勢」 山路 澄子(1974)「伊勢音頭について」、『名古屋女子大学紀要』20、165頁。

特に「弥長久……」以下の囃子については、「この伊勢音頭の囃子が全国民謡の囃子の起源となっていることに、伊勢音頭の存在意義が認められる」(同前、169頁)と指摘されるほど、各地の囃子言葉に似た文句を見るものであり、この特徴的な囃子言葉によって伊勢音頭との関連が推測できる。

表 2 宮内（1994）による木遣りの五段階

段階	唄の特徴
第一段階	音頭取りの囃し言葉を受けて、人足全員が一斉に掛声を掛けながら曳き綱を曳く
第二段階	音頭取りの祝い言葉による囃し言葉を受けて、人足全員が一斉に掛声を掛けながら曳き綱を曳く。
第三段階	作業の始めと終わりにだけ伊勢音頭を唄って普請を祝い、作業は従来の木遣り唄で音頭を取る。
第四段階	木遣り唄に伊勢音頭の囃し言葉を取り入れて、伊勢音頭の節回しで唄う様になるが、唄うのは作業の後の祝儀の宴会の席である。
第五段階	木遣り唄が祭礼や儀式の為の祝儀唄として唄われる様になって、高度な芸能唄になってしまったもの。

宮内(1994) 18 頁をもとに表として作成。

それによれば、「余分な部分のまったく無い、木遣り作業の為にだけ唄われていたことが歴然と判る唄の形」<sup>11</sup>であった木遣りは、特に江戸時代、伊勢信仰の隆盛にあわせて伊勢音頭を取り込み、やがてそれと混合されて、ついには祭礼や儀式の場に唄われる祝儀唄へと変化したとされる。

上述の内容を整理すると、木遣りと名のつく唄には、木遣り作業の現場から生じ、運材の掛け声として欠かすことのできない作業唄として唄われるものから、伊勢音頭の影響を受けてこれと混合され、やがて祭礼の場において唄われるようになったものまでが含まれている。一方で、長野県内各地の御柱祭において唄われる木遣り（「善光寺木遣り」を除く）には、伊勢音頭から取り入れられたと見られる囃子言葉も見えず、その特異性が際立つことともなる。御柱祭において唄われる木遣りについては、どのような研究がなされてきたのか、次節以下、先行研究を整理する。

## 第二節 御柱祭における木遣りについての先行研究

御柱祭において唄われる木遣りについては、先行研究が皆無に等しい地域が多く、その全貌が明らかになされたとは到底言えない状況にある。長野県教育委員会(1972)は、諏訪大社の木遣りを記録し、その様子を次のように述べている。

御柱の曳行になくってはならないものに木遣歌がある。ノド自慢の若者が法被姿に鉢巻も凛々しく金銀のオンベを振りながら歌う木遣声の一声に千余の曳子がこの声を受けて掛声よろしく御柱を曳行するのであり、その歌声の如何では曳子は御柱の綱を持とうともしないのである。<sup>12</sup>

<sup>11</sup> 宮内仁、前掲書、15 頁。

<sup>12</sup> 長野県教育委員会（1972）『諏訪信仰習俗 長野県民俗資料調査報告 12』正文社、200

つまり、諏訪大社の御柱祭における木遣りは、主に御柱の曳行の合図として唄われるものであり、綱の曳子たちが力を合わせるために欠かすことができないものである。その歌詞は、「御小屋の山の樅の木は 里へ下りて神となる」「本から末までお願いだー」「ここは木落としお願いだー」<sup>13</sup>等があり、上社の木遣りとして三十二曲、下社の木遣りとして六曲の歌詞を記録する。その旋律については、「近年は地方新聞社等の主催による全郡市的な木遣歌コンクール等が行われその結果、従来の上社下社夫々の独特な歌詞や調子がくずれてしまい、殊に下社側では特別な地区(下諏訪町)を除いて殆んど上社側のそれと同一になってしまった」<sup>14</sup>と指摘するが、譜面は掲載しておらず、唄の形式や旋律についての言及は乏しい。

このような諏訪大社の木遣りの形式については、石川(2015)によって整理されている。石川によれば、諏訪大社の木遣りは、「今日は吉日」「山の神様」「力を合わせて」などの上の句と、「山始め」「お願いだ」などの下の句から構成される形式上の特徴がある。御柱祭において唄われる際には、上の句によって曳き子に曳行開始を周知し、下の句のあとに一斉に力を込めて「ヨイサ」の掛け声で綱を引く。このような特徴を指して、「諏訪地方で唄われる木遣り唄の特徴は、仕事歌・労働歌としての性格が顕著に見られることである」<sup>15</sup>と述べている。また、諏訪大社の木遣りの歌詞に頻繁に現れる「山の神」について、次のように考察している。

ここまで論じてきたように木遣り唄は、御柱の「聖性」を喚起するものとして非常に重要である。木遣り唄によって示されるのは、御柱祭中、御柱自体に「山の神」が乗っている(宿っている)ことである。それ故、御柱は「ご神木」であり、神そのものともみなされるのである。このような意味付けは諏訪大社が行っている神事によって示されるのではない。御柱の曳行開始から建て御柱までの間、諏訪大社神職によって作業の安全祈願祭は行われるが、御柱に「神」を降ろすような神事は行われない。「山の神」は木遣り唄—「山の神」に関する歌詞—によって御柱に乗り、終了後は山に帰るのである。<sup>16</sup>

上の句・下の句という構成要素や、その労働唄的性格、そして「山の神」に関する機能的側面についての指摘は、諏訪大社の木遣りが有する形式上・機能上の特徴にまで及ぶものであったが、旋律につ

---

頁。

<sup>13</sup> 同前、200 頁。

<sup>14</sup> 同前、200 頁。

<sup>15</sup> 石川俊介(2015)「諏訪大社御柱祭の文化人類学的研究：祭礼の存続と民間信仰」名古屋大学博士論文、180 頁。

<sup>16</sup> 同前、201 頁。

いての言及は乏しく、信州・市民新聞グループによる採譜を一例引用することとどめており、議論の余地が残される。

太田(2018)は、諏訪大社から松本にかけての神社の木遣りを、主にその詞章上の特徴から分析し、三つの類型によって大別する。先述したような諏訪大社において唄われている木遣りを「諏訪型」とし、小野神社(塩尻市北小野)と矢彦神社(辰野町小野)において見られる「サクリと長い詞章の木遣りを併せ持つ形態」を「小野型」、松本市内各社(沙田神社、神田・林千鹿頭神社、薄川流域四社)にかけて見られる「うた語り型の木遣り」を「山辺型」と分類した<sup>17</sup>。また、これらの木遣りの三類型は、それぞれの地域の祭具や唄う際の身振り、とりわけ御柱を伐り出す際の「木作り」と関連するとし、その広がりを図4のように示している。これらは、木遣りを含む御柱祭の随所に神社を横断した共通性が見いだせることを指摘したものであり、分類には説得力があるが、それらが諏訪・小野・山辺にとどまらない可能性を考えると、名称の妥当性にやや疑問が残る。

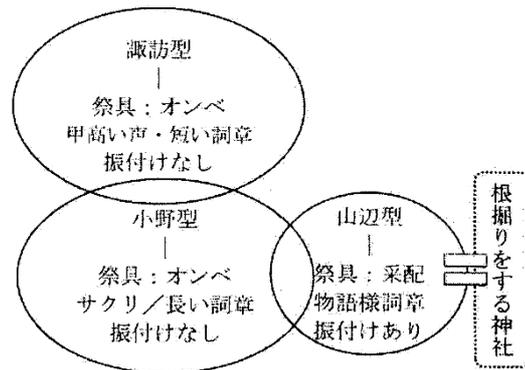


図4 太田(2018)が示す「木遣りの地域性」  
出典：太田(2018)7頁。

一方で、町田(1965)は音楽学的観点から松本市内の神社の木遣りを採譜している。町田は、1958年に「<sup>しまだち</sup>島立木遣 その1 (永願寺)」と題した木遣りを採録して譜例1のように採譜している。これは旋律や歌詞から見て沙田神社(大字島五字式内)の御柱祭において唄われる木遣りと思われる。譜例1と併せて、「<sup>えいがんじ</sup>島立木遣その2」として現在沙田神社にて御柱建立後に「土搗き」をする際にうたわれる唄を採録している。松本市内の木遣りの旋律を書き記した数少ない先行研究の一つであるが、この二例を載せるのみであり、その旋律上の特徴や類型について言及がみられない。

<sup>17</sup> 太田真理(2018)『ことばと文化 第9号』長野・言語文化研究会、5-6頁。

# 41 島立木遣 その1 (永願寺)

松本市  
町田等採譜

♩ = 60 ~ 63

サア - - - - - やる - ぞ - エ - - (オ-)ここは - - - - - しま - だ ち - - えいがん - じ - (オ-)  
えいがんじ - - の マ - - ほうさん - は (オ-)ねんぶつ - きら - いで - - かねきら - い - (オ-)かねも - しゆも - くも - -  
すておい - て - (オ-) おじゆしち - は ち な ら - - - - - こちらへまかせろエンヤラサア さア - の - エンヤラサア

譜例 1 町田 (1965) による「島立木遣」の採譜 出典：町田 (1965) 15 頁。

また、村杉(1989)は諏訪大社上社の木遣りを譜例 2 のように採譜し、以下の歌詞もあわせて記録する。歌詞は七五ないし八五の即興詩であるとし、譜例(譜例 2)を示して「一オクターブを基本としながら高い音から下に向かって急降下する前節に対して、後節はそれとのバランスを保つ意味で下から登っている」<sup>18</sup>と評している。石川の指摘と交差する点もあると思われるが、その特徴についてこれ以上の分析がなされていない。

- |              |                              |
|--------------|------------------------------|
| ○力を合わせて お願いだ | ○心を合わせて お願いだ                 |
| ○声をそろえて お願いだ | ○この調子で お願いだ                  |
| ○花の都へ お願いだ   | ○老いも若きも お願いだ 等 <sup>19</sup> |

<sup>18</sup> 村杉弘 (1989) 『信濃の民俗音楽』音楽之友社、58 頁。

<sup>19</sup> 同前、58 頁。

## 諏訪大社（上社）木遣唄

唄 河西保郎  
採譜 村杉弘

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a tempo marking of ♩=76 and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes, with some triplets. The lyrics 'や - - - - - やまの - - - - - かみさ - - - - - ま - - - - -' are placed below the notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and lyrics 'おね が - - - - -'. The third staff shows a triplet of eighth notes with the lyric 'い - - - - -'. A note in the third staff is marked with a circled '3' and a note below it. To the right of the third staff, there is a note: (注) 実際は1オクターブ高く歌われる。

譜例 2 村杉（1989）による諏訪大社（上社）の木遣りの採譜 出典：村杉（1989）58 頁。

町田（1965）や村杉（1989）が特定の神社の木遣りの記述にとどまっている一方、特定の地域の木遣りを大規模に収集し、その音楽的特徴や類型を検討した先行研究には村杉（2000）が挙げられる。村杉は、北信地域（善光寺平周辺）において唄われる木遣りについて、「善光寺木遣り」の類型が「善光寺を中心に南北約六十キロメートルの善光寺平（一部山間部含む）」<sup>20</sup>にかけて分布することを明らかにしている。村杉の研究においては、江戸時代の資料にさかのぼって唄の歴史を整理し、善光寺平に流入したとされる江戸木遣りに対する検討も加え、またその伝承に携わる人々が果たした役割についても言及しており、多角的な観点から木遣りに対する考察を加えたものであったが、特にその音楽的特徴の検討に際しては、異なった地域の旋律を採譜して、お互いを対照させてその類似性を示すことを基本とするものであった。また、その結果として、「善光寺木遣り」のタイプの分布範囲や、善光寺信仰と諏訪信仰の二重性といった、民俗学的内容についても考察が及ぶ。村杉の研究は、音楽学的観点から長野県内の木遣りの特徴や類型を明らかにした数少ない先行研究の一つである。

また、信州大学芸術コミュニケーション分野のゼミ生が作成した『「木遣り」研究報告書』（2018）において、諏訪大社、矢彦神社・小野神社、そして松本市内各社の木遣りが音楽学的観点から分析された。その結果、諏訪から松本にかけての木遣りは二つの類型に大別されることが提示されている。以下、『「木遣り」研究報告書』において提示された二類型について、拙稿「松本市周辺の木遣りについて 唄の音楽的特徴とその類型」（2019）に基づいてその用語を修正しつつ、以下に整理する。

<sup>20</sup> 村杉弘（2000）『善光寺木遣り考』株式会社オフセット、202 頁。

『「木遣り」研究報告書』において示されたのは、諏訪大社の木遣り(下社の一部木遣りを除く<sup>21</sup>)を典型とする類型「七・五単一型木遣り」<sup>22</sup>と、松本市内各社の木遣りを典型とする類型「七・五反復型木遣り」<sup>23</sup>との二つの類型が、それぞれに地理的な広がりをもっているという点である。この二つの類型は、それぞれ以下の表 3 に示すような特徴が共通する。

表 3 『「木遣り」研究報告書』において示された二つの類型

形式	七・五単一型木遣り	七・五反復型木遣り
唄の主な構成要素	上の句、下の句	前楽節・後楽節の反復、終楽節 <sup>24</sup>
歌詞上の特徴	「山の神様 お願いだ」など、七音の上の句と、五音の下の句。	「さて皆様よ どなたにも」など、七・五音一組で一楽節。
長さ	三〇秒程度	三〇秒～五分以上まで様々
音域	比較的高い	比較的低い
機能上の特徴	作業唄	式唄
地理的な広がり(『「木遣り」研究報告書』時点)	諏訪大社を中心とするものと想定された。	松本を中心とするものと想定された。

諏訪大社の木遣りは、七音の上の句、五音の下の句から構成され、その唄の長さは三〇秒程度である。御柱の曳き出しの号令ともなり、綱の曳子は木遣りを合図に力をあわせる。その音域は、概して松本市内に唄われる木遣りと比べると高いものが多いが、これは人の多い御柱祭において、遠くまで曳行開始の合図を届かせるため、高い音域が選択されているものと考えられる。その地理的な広がりには諏訪を中心とするものと想定された。この特徴を共通する木遣りを「七・五単一型木遣り」と仮称している。

<sup>21</sup> 下社において唄われる「神事の木遣り」に類する木遣りは、近年になって諏訪大社下社から木遣りの指導を受けた地域を除き、他地域に見出だせていないので、ここでは触れない。「神事の木遣り」の旋律は、123 頁に示した譜例 65 とほとんど同様である。

<sup>22</sup> 「七・五単一型木遣り」は、『「木遣り」研究報告書』においては「さくり型」と仮称されていた。「甚句型」を「七・五反復型木遣り」と改めたのにあわせて、「さくり型」はその形式上反復部を有さないという点に着目し、「七・五単一型」とした。

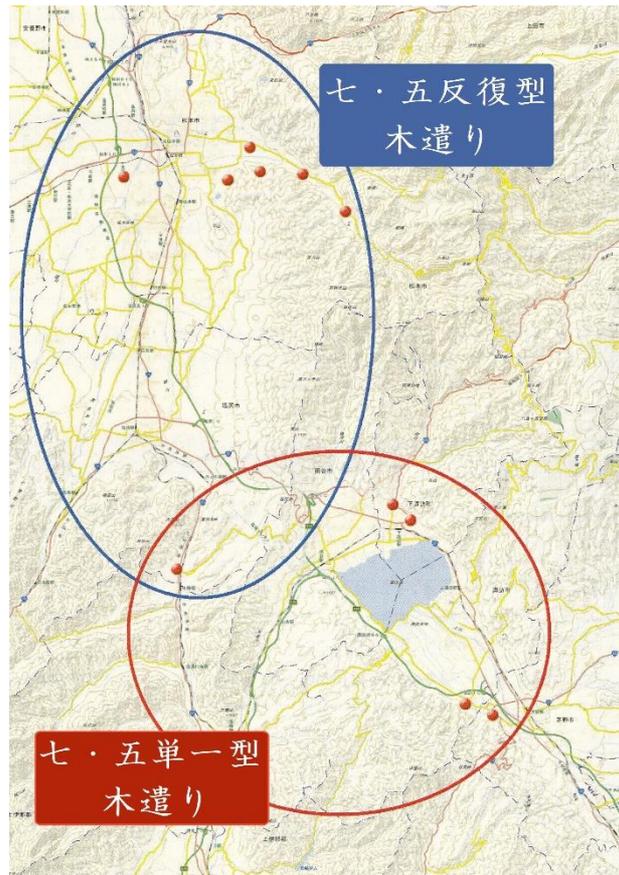
<sup>23</sup> 「七・五反復型木遣り」は、『「木遣り」研究報告書』においては「甚句型」と仮称されていたが、長野言語文化研究会より、詩型を意味する「甚句」と混同する恐れがあるとの指摘を受け、拙稿「松本市周辺の木遣りについて 唄の音楽的特徴とその類型」において呼称を改めた。

<sup>24</sup> 『「木遣り」研究報告書』中では、それぞれ「旋律 B」・「旋律 C」・「旋律 D」と仮称していたが、拙稿「松本市周辺の木遣りについて 唄の音楽的特徴とその類型」において、「前楽節」・「後楽節」・「終楽節」と改めた。

いま一方の松本市内の木遣りは、主に三つの部分から構成される。そのうち二つを交互に反復することによって、長大な歌詞を唄い連ねる。拙稿「松本市周辺の木遣りについて 唄の音楽的特徴とその類型」において、反復される二つの部分のうち、先に唄われる方を「前楽節」、後に唄われる方を「後楽節」と称した。また、唄い終わる際には、前楽節・後楽節の反復をやめ、三つ目の部分に移行する。拙稿において、この部分を「終楽節」と称した。これら三つの部分は、いずれも七音と五音を一組とした歌詞によって構成されるのが基本である。

また、七・五反復型木遣りの音域は、概して諏訪大社の木遣りよりも低いものが多い。これは曳行の合間の休憩時に唄われることと無関係ではないだろう。周囲の歓談を邪魔しないために、あるいは数分間の演唱において喉を傷めないように、程よい音域が選択されるものと考えられる。その歌詞内容は地域によって様々あり、神社の由緒を唄うものもあれば、お世話になった方への「お礼の木遣り」もあり、酒に絡めた冗談やものづくり、西行法師にかけた歌詞もある。このタイプの地理的な広がりには松本を中心とするものと想定された。これらの特徴を共通する木遣りを「七・五反復型木遣り」と仮称している。

そして、奇しくも小野神社・矢彦神社においては、七・五単一型木遣りに分類される木遣り(「さくり」と、七・五反復型木遣りに分類される木遣り(「甚句」との二種類が唄われている。このことは、これらの二種類の類型が、地図 2 に示すような広がりを持っていることを示唆する結果であった<sup>25</sup>。



地図 2 『「木遣り」研究報告書』時点で想定された二種類の広がり。地図上の印は御柱祭開催神社の位置を示す。『「木遣り」研究報告書』(2018) 135 頁より、一部改変。

<sup>25</sup> 『「木遣り」研究報告書』当時においては、矢彦神社の二種類の木遣りの名称からそのまま採って「さくり型」、「甚句型」としていたのであるが、長野言語文化研究会より、詩型を意味する「甚句」と混同する恐れがあるとの指摘を受け、拙稿「松本市周辺の木遣りについて 唄の音楽的特徴とその類型」の時点より前者を「七・五単一型木遣り」、後者を「七・五反復型木遣り」と名称を変更した。

諏訪を中心とする七・五単一型木遣りと、松本を中心とする七・五反復型木遣りととの両者の広がり重なるところに小野神社・矢彦神社が位置しており、同社が七・五単一型木遣りの「さくり」と、七・五反復型木遣りの「甚句」という二種類を有しているのはそのためではないかと推測された。特に松本や諏訪に隣接する中信地方や南信地方においては、これらの二つの類型が更に見いだせる可能性が残されており、この二類型は有力な分類基準となるため、以下でそれぞれの特徴について整理する。

### 七・五単一型木遣り

次に掲載する木遣りは、2016年4月3日に執り行われた諏訪大社上社本宮一之御柱<sup>きおと</sup>の木落しの際に唄われた木遣りである。音頭が唄い終わると、曳子が「サーサー、サア」と受けて曳き綱がひかれ、木落しの開始となる。その旋律は譜例3に採譜した。

#### 諏訪大社上社 木遣り (一) 本宮一之御柱

イヤー 木落しご無事で お願いだ

#### 譜例 3

諏訪大社上社 木遣り (一)

本宮一之御柱

音源提供 矢崎弥枝  
採譜 田中大暉

♩ = 60  
実音は半音低い

導入部 上の句

イヤー きおとし ごぶじ で (受け: ヨー)

下の句

おねが いだ (受け: サア、サア、サア)

この木遣りは、石川(2015)の分類にあるように、「上の句」と「下の句」から構成されるものである。ただしこの唄の冒頭において唄われる「イヤー」という部分は上の句とは別のものと考え、筆者はこれを「導入部」と仮称している。この歌詞では、「イヤー」に相当する部分が導入部、「木落しご無事で」にあたる部分が上の句、「お願いだ」にあたる部分が下の句である。

唄い手ははじめに「イヤー」と導入部を唄う。上の句は導入部末尾の音程を引き継いで歌詞を唄い、歌詞の合間をメスマ的に装飾する。諏訪大社の木遣りが旋律的にこれほど装飾的であるにもかかわらず歌詞が遠くまで響くのは、歌詞を同度音程で唄い、その合間に装飾を挟んでいるためであろう。上の句末尾では、装飾をはさみつつ下行していくが、下の句において再び上行に転じ、一オクターブの音

域を力強く駆け上がる。下の句のあとには周囲一同あわせて「サーサー」と声をかけて御柱を曳き出す。譜例 3 に見るような下の句の一オクターブの勇ましい跳躍は綱の曳子を鼓舞するのに十分である。

上述のような木遣りを「七・五単一型木遣り」として分類した。『「木遣り」研究報告書』においては、小野神社・矢彦神社において同じ類型の木遣りが唄われることが明らかになっている。以下は、2017 年 5 月 3 日に執り行われた矢彦神社(辰野町小野)御柱祭にて採録したものである。その旋律は譜例 4 に採譜した。

矢彦神社(小野) 木遣り(一) 一之御柱

エー 段取りついたで 力をあわせて お願いだ

譜例 4

矢彦神社(小野) 木遣り(一)

♩ = 43  
実音は増四度低い

採録 二〇一七年五月三日  
採譜 田中大暉

導入部 上の句(一段)

エ だん どり つい た で

ちからを あわせて おね がいだ (受け: ヨイテコシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ)

この木遣りは、諏訪大社の木遣り同様に「導入部」と「上の句」「下の句」から構成されているものと考えられる。この歌詞では、「エー」に相当する部分が導入部、「段取りついたで」にあたる部分が上の句(一段)、「力をあわせて」にあたる部分が上の句(二段)、「お願いだ」にあたる部分が下の句である。一段・二段という呼称については、このような「さくり」を唄うことを「二段にさくる」と称するため、それぞれを上の句一段、上の句二段として分析している。

譜例 4 においては、導入部は陽音階にて唄われるが、上の句一段にて陰音階(譜面上  $b$  の出現)へと転じ、それまで見なかった短二度音程を生じる。上の句二段においても陰音階のまま唄われる。唄い手が下の句において完全五度の跳躍によって「お願いだ」と声かけると、曳子は「ヨイテコシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ」の掛け声をあわせて御柱を曳き出す。このような特徴は、諏訪大社の木遣りと共通点が多く、両者は七・五単一型木遣りの類型に属するものと考えられる。

一方で、『「木遣り」研究報告書』において、松本市内においては七・五反復型木遣りの類型が分布していることが明らかとなった。以下では、七・五単一型木遣りとはいわば対照的な性格を有する七・五反復型木遣りについて、その典型例を示しながら詳述する。

## 七・五反復型木遣り

次の譜例 5 は、2017 年 9 月 24 日、沙田神社(大字島五字式内)御柱祭里曳きにおいて唄われたものである。歌詞は七音・五音を一組とした詩型の連続である。

---

### 沙田神社(大字島五字式内) 木遣り (一) 三之御柱

さあやるぞよ  
白雲棚引く鷺沢より  
借りて祭りし沙田は  
氏子護って千余年  
格式高き式内で  
その名聞こえて世に高く  
一が諏訪なら二が小野と  
三は島立三之宮  
今年は酉年巡りきて  
七歳一度の御柱  
花の四月に山を出で<sup>い</sup>  
実りの秋に里を曳く  
今日はめでたい里曳きで  
力あわせて威勢よく  
無事に宮へと曳きつけて  
めでたく建立祈りまするぞ エンヤラサ  
サーノ エンヤラサ

---

譜例 5

沙田神社（大字島五字式内）木遣り（一）

三之御柱

採録 二〇一七年九月二十四日  
採譜 田中大暉

♩ = 42  
実音は長二度高い

導入部

さあ やるぞよ (受け: オイ)

前楽節 (To ♯) 後楽節

はくうん たなび く さぎさわより (オイ) かりて まつり し いさごだは (オイ)

(反復部の歌詞略)

終楽節 掛け声

めでたく こんりゅう いのり まするぞ エンヤラサ (全員で) サ ノ エンヤラサ

この木遣りは、導入部、前楽節、後楽節、終楽節、掛け声の五つの部分から構成される。譜例 5 上の歌詞では、「さあやるぞよ」に相当する部分が導入部、「白雲たなびく鷺沢より」に相当する部分が前楽節、「借りて祭りし沙田は」に相当する部分が後楽節、「めでたく建立祈りまするぞ エンヤラサ」に相当する部分が終楽節、「サーノ エンヤラサ」に相当する部分が掛け声となっている。これらの五つの部分から構成されるが、軸となるのは前楽節・後楽節・終楽節の三つである<sup>26</sup>。

譜面上、反復記号<sup>27</sup>で示されているように、前楽節と後楽節を交互に反復し、長大な歌詞を唄うものである。歌詞上、「白雲たなびく鷺沢より」から「無事に宮へと曳きつけて」までの歌詞は、前楽節と後楽節との交互の反復によって唄われる。また、その旋律は、音域を高く唄い出す前楽節と、低く唄い出す後楽節との対比が形作られており、長い歌詞においてもメリハリを付けて唄われることがわかる。

唄い終わる際には前楽節・後楽節の反復から抜け出して終楽節へと移行する。必ず後楽節を唄ったあとでなければ終楽節に移行できないということはない。前楽節から終楽節に移行することもあるため、

<sup>26</sup> 平野部の神社においては前楽節・後楽節・終楽節の三つを備えるが、山間部の神社においては後楽節を有さず、もっぱら前楽節のみを反復する木遣りが出現するという興味深い現象がある。

<sup>27</sup> 筆者は従来、七・五反復型木遣りを反復記号を用いずに採譜していたのであるが、本論においては反復部はすべて反復記号を用いて表すことにした。

譜面上(To  $\oplus$ )としてこれを表した。反復部の途中で歌詞の都合上終える必要がある際には、(To  $\oplus$ )と示された箇所から  $\oplus$  記号のある終楽節へと移行する。なお沙田神社の木遣りは、終楽節のみ例外的に七・七・五音の歌詞によって唄い、そのうち最後の五音は「エンヤラサ」にて固定されている。

沙田神社の木遣りにおいては、音頭が唄い終わったあとに全員で唱和する掛け声にも旋律があるため、これについては単に「掛け声」として採譜している。歌詞は「サーノ エンヤラサ」にて固定されている。この穏やかな掛け声からも推測されるが、沙田神社の木遣りは御柱の曳き出しの合図とはならず、もっぱら曳行の合間の休憩時に唄われる。

余談であるが、2017年9月24日の沙田神社御柱祭において筆者が耳にした最も短い木遣りは次のような歌詞のものであった。

---

さあやるぞよ  
煮ても焼いても食えぬのは  
姑<sup>しゅうと</sup> ババサと栗のイガだぞ エンヤラサ  
サーノ エンヤラサ

---

この歌詞を譜例 5 と対照させると、「さあやるぞよ」を導入部の旋律で、「煮ても焼いても食えぬのは」を前楽節の旋律で、「姑ババサと栗のイガだぞ エンヤラサ」を終楽節の旋律で、「サーノ エンヤラサ」を掛け声の旋律で唄う。後楽節に相当する歌詞がないので、前楽節を唄ったあとに終楽節へ移行する。七・五反復型木遣りの長さは、このように歌詞の長さに応じて変動する。

同様の形式を有する木遣りは、小野神社・矢彦神社においても確認されている。下には、矢彦神社一之御柱において唄われた木遣りを示す。次の木遣りは、2017年5月3日、矢彦神社御柱祭 一之御柱にて唄われたものであり、その旋律を採譜して譜例 6 に記載する。

---

矢彦神社（小野）木遣り（二）一之御柱

さて皆様よどなたにも  
不調法なる私<sup>わたくし</sup>が  
一つお話いたします  
青垣巡らす小野矢彦  
信濃の国は二之宮で  
幾千万年神さみし  
蘇芳<sup>そほうさかき</sup> 榊の御神木

東に真向かう大鳥居  
 千古の池には鶴が舞い  
 万古の池には亀潜む  
 七年毎に巡りきた  
 式年祭の祭礼は  
 国の鎮めの基なり  
 白鳳二年の天武朝  
 数えて今年の酉年は  
 二百と二十と五回目で  
 四本の御柱曳き立てて  
 エー 護らせ給えや エンヤラサ

譜例 6

矢彦神社（小野）木遣り（二）

一之御柱

採録 二〇一七年五月三日  
 採譜 田中大暉

♩ = 47  
 実音は半音低い

前楽節 (To ⊕)

さて み な さま よ どな た に も (受け：オイ)  
 (反復部の歌詞略)

後楽節

ぶちよう ほ う な る わた く し が (オイ)  
 (反復部の歌詞略)

終楽節

エ まもらせ たまえや (全員で) エ ンヤ ンサ

この木遣りは、前楽節・後楽節・終楽節の三つの部分から構成される。譜例 6 上の歌詞では、「さて様よどなたにも」に相当する部分が前楽節、「不調法なる私が」に相当する部分が後楽節、「エー 護らせ給えや エンヤラサ」に相当する部分が終楽節である。

その形式は、前楽節と後楽節を交互に反復し、長大な歌詞を唄うものである。歌詞上、「さて皆様よどなたにも」から「四本の御柱<sup>みはしら</sup>曳き立てて」までは、前楽節と後楽節との交互の反復によって唄われる。音域が高く、一部を除いてほぼ長三度の狭い音域で推移する前楽節と、音域が低く、完全五度ないし長六度の広い音域で推移する後楽節との対比があつて、長い歌詞においても飽きさせない。唄い終わる際には、前楽節・後楽節の反復から抜け出して終楽節へと移行する。必ずしも後楽節を唄ったあとでなければ終楽節を唄えないというものではない。前楽節のあとに終楽節へと移行することもあるので、そのことは譜面上(To  $\oplus$ )として表現している。なお、この木遣りを唄い終えると、一同で「ヨイテーコシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ」の掛け声をかけるが、御柱の曳き出しの合図とはならず、もっぱら休憩時に唄われて、曳行合間の曳子の歓談に華を添える。上述のような特徴は、沙田神社を含む松本市内各社の木遣りと共通点が多く、これらの木遣りは七・五反復型木遣りの類型に属するものと考えられる。

上述のように、北信地域(善光寺平周辺)においては善光寺木遣りの類型が、中信地方から南信地方(一部)にかけては七・五単一型木遣りと七・五反復型木遣りとの二類型が、それぞれ分布していることが先行研究において示されている。このうち、『「木遣り」研究報告書』において示された二つの類型は、松本市周辺の木遣りを調査する上で、引き続き有力な分類基準となるものと推測されるが、一方でこれらに当てはまらない木遣りはどのような観点から検討されるべきであろうか。「善光寺木遣り」の類型を明らかにした村杉(2000)を参照しながら、次節において木遣りを分析するための方法を確認する。

### 第三節 研究の方法

村杉(2000)は、「民謡の分類方法としては、大きく歌詞と旋律の二つの分野から見ていく必要があると思う」<sup>28</sup>と述べている。村杉がここで述べている「旋律」には、音階、速度、拍子、形式、伴奏楽器の五つの音楽的特徴が挙げられている。なお村杉は、唄が有する「機能的特徴」についても言及しているため、歌詞上の特徴や旋律上の特徴とあわせて考慮に入れたい。以下では、歌詞、音楽的特徴、機能の三つの観点ごとに分析方法を整理する。

#### 歌詞上の分類

村杉(2000)が整理している「民謡の分類法」においては、木遣りはその歌詞上「信仰」に分類されている。まず歌詞上から見た分類法では、「(1)信仰、(2)労働、(3)娯楽の三つの分野から見ることができると思う」と整理しており、善光寺木遣りの一つである「小手古」と天満大自在天神信仰との関連を挙げつつ、「日本民謡には信仰なり宗教を歌ったものが確かに存在する」<sup>29</sup>と指摘する。なおこれらの三つの

---

<sup>28</sup> 村杉弘 前掲書、262頁。

<sup>29</sup> 同前、264頁。

分類は、歌詞上の分類とはしつつも概ね「宗教、仕事、娯楽」<sup>30</sup>というそれぞれの唄われる場をも含めて分類しようとしているものとも見える。

ただ、この分類法は、「歌詞を共用するものの場合、分けること事態意味がなくなってしまう」<sup>31</sup>と村杉自身が述べているように、同じ歌詞の木遣りがあるときは信仰を支え、あるときは労働の合図となり、あるときは娯楽となる場合、この場合は歌詞のみをもってこのいずれかに分類することができない。例えば、真田町傍陽の諏訪神社においては、

---

(音頭) イヤー 建て御柱だで お願いだ  
イヤー 心をそろえて お願いだ  
(全員) お願いだ ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ

---

という、歌詞のみ見れば諏訪大社の木遣りではないかと思われるものが唄われており、「ヨイサ」の掛け声まで備えていることを見れば明らかに「労働」の唄のようでもあるが、実際には、これはどうやら御柱の曳行開始の合図としては唄われず、祭りの要所で「信仰」を支えるために、あるいは御柱曳行という重労働の合間の「娯楽」のために唄われているものと見える。その一方で、諏訪大社においては、

---

イヤー 建て御柱だで お願いだ  
ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ

---

イヤー 心をそろえて お願いだ  
ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ

---

という、同じ歌詞の木遣りが唄われているが、諏訪大社の木遣りが「労働」にかかわる性格が強いことは前に触れたとおりである。このような多義性からして、木遣りの歌詞上の分類に加え、別の側面からの分類が併せて必要である。

#### 音楽的特徴による分類

先述したとおり、村杉は歌詞とあわせて「旋律」からの分類を提示しており、それによれば、「旋律は(1)音階、(2)速度、(3)拍子、(4)形式、(5)伴奏楽器の五つの要素に分けて見ることができるだろう」

---

<sup>30</sup> 同前、266頁。

<sup>31</sup> 同前、266頁。

と、五つの要素を挙げている。なお、これらを「旋律」と称すると、唄の旋律進行自体の特徴を指摘する際に紛らわしいので、本論ではこれらの五つの要素を含んだ「旋律」を「音楽的特徴」と称することにした。

これらの五つの要素のうち、本論で扱う木遣りは「伴奏楽器」を伴わないので、その他の要素に焦点が当てられる。「拍子」については、村杉(2000)は「善光寺木遣り等は殆どこうした拍子からなっていた」<sup>32</sup>として、4/4拍子、3/8拍子、3/4拍子、2/4拍子が次々に現れる不規則拍子によって採譜を行っている。しかしながら、筆者が従来採譜したところの木遣りには明確な拍子が見いだせないものがほとんどであり、本論においても基本的には譜面上拍子記号を表示せずに採譜し、楽譜の左上におおよその速度を表示するのが妥当であると考えられる。(4)の形式については、「民謡は、歌詞が違ってても旋律が常に一定して繰り返す所謂有節歌曲形式からなるものが多い」<sup>33</sup>としており、反復部の有無が形式の上では特に分類基準となるように思われる。これらを踏まえると、本論においては特に音階と形式の二点から木遣りを検討するのが妥当であると考えられる。

また、木遣りの形態についてはこれも村杉(2000)によって次のように指摘されている。

木遣りは、元来音頭と受けによる二重唱的形態をとって発展してきた唄である。

(中略)

但しこの場合、同じ二重唱的形態をとっていても音頭よりも受けが活躍するというのが今回の木遣りの特徴だといえるだろう。酒造り唄や踊り唄はやはりなんといっても音頭が主体となっている。その点、木遣りは日本民謡の中でも特異な存在といえるだろう。<sup>34</sup>

村杉は、木遣りの形態上の特徴を「音頭と受けによる二重唱的形態」としており、これは、村杉の採譜においても、その唄い手を「音頭」と「受け」の二部分に分けることにも現れている。

なお、これらの音楽的特徴を検討する上では、『「木遣り」研究報告書』や村杉(2000)と同じく、採譜によって唄の特徴を五線譜の上に記録し検討することになる。採譜という方法は、唄の旋律のすべてを記録することはできないが、唄を客観的に検討する上で有力な手段となる。採譜について村杉は「楽理的研究」として次のように述べている。

## (二) 楽理的研究

次いで、民謡の研究には楽理的研究を欠くことはできない。それには、まず唄を録音し、それをできるだけ忠実に採譜することから始めることになるだろう。

---

<sup>32</sup> 同前、268頁。

<sup>33</sup> 同前、269頁。

<sup>34</sup> 同前、47頁。

採譜するということは、唄を客観的に捉えるということである。いうまでもなく音符はその音の高さといい、リズムといいすべて振動数や比例値によってデジタル化（デジタル化）できるものである。このようにしてはじめて一定の客観的データが揃ったということになるだろう。

さて、採譜するには、西洋音楽の知識は勿論のこと、日本音楽に関する知識も必要になるだろう。特にその中でも音階論が基礎になると思う。（以下略）<sup>35</sup>

ここで指摘されている通り、唄を「できるだけ忠実に採譜」するために、本論においては旋律上の細かな動きまで、可能な限り正確に記録する。ただし、譜面上あまりにも煩雑となる場合には、主に歌詞にあてられた音符は通常の大ききさで表示し、それ以外の装飾的と思われる音符は小さく表示する。なお、一方で村杉が採譜の基礎と指摘する音階論は、同じく村杉が「細かな点で諸説に分かれ、未だに統一されていないのが現状である」<sup>36</sup>と指摘するような状態にあり、様々な音階論が提唱されている。本論が採用すべき音階論については、後項「音階論について」において検討する。

#### 機能的特徴からの分類

また、村杉は木遣りの属性に「機能的特徴と形態的特徴の二つがあると思う」<sup>37</sup>と述べており、その中で木遣りの機能についても触れている。

木遣りは、木を曳く、石を曳く、或いは地面を突く等といった極めて単純な作業の安全と能率を高めるための機能を持つ唄として歌われてきた。

（中略）

しかし、木遣りもこうした何らかの作業と結びついていた頃は、それはそれなりにはっきりした機能を持つ唄として存在したが、次第に踊りの唄や祝いの唄、はたまたイベント用の唄等と変身すると最早当初の機能を失い、木遣りといっても単なる名だけのものになったと見る事ができる。<sup>38</sup>

これは、第一節において踏まえた木遣りの変遷とほぼ合致するところである。御柱祭において木遣りが有する機能的特徴は、御柱の曳行開始の号令となるものであるか、あるいは号令とはならないものであるかによって概ね決定づけられるといつてよい。前者は石川(2000)や宮内(1994)にならって作業唄と呼んで差し支えないと思われる。後者については、祭りの開催式において儀式的に唄われるものもあれば、休憩中に唄われて「娯楽」的性格の強いものもあるので、これについては今ひとつ適切な呼称が求

---

<sup>35</sup> 同前、274 頁。

<sup>36</sup> 同前、119 頁。

<sup>37</sup> 同前、47 頁。

<sup>38</sup> 同前、47 頁。

められるように思われるが、ひとまず本論においては、作業唄ではないという意味において「式唄」としておきたい。

ただし、木遣りはその多義的な性格上、機能についても一言に区分することができない。曳行の号令として用いられる木遣りが、そのまま御柱建立後の祝いの唄にも転用されることがある。このことは、石川が「労働歌としての側面が強い」<sup>39</sup>と指摘される諏訪大社の木遣りにしても同様で、木遣りが聞こえれば必ず綱を曳かなければならないというものではなく、曳行の合間にその喉を競うようにして披露されることもあるし、建て御柱完了を祝うための「建御柱ご無事で おめでたい」という歌詞もあり、更に御柱祭終了後の宴会の席でも唄われることがある。これらを踏まえるならば、本論においては、作業唄と分類された木遣りが式唄として唄われることはあるが、式唄として分類された木遣りが作業唄として唄われることはないということを付け加えておく必要があるだろう。

これまで確認した内容を整理すると、木遣りには表 4 に示すような特徴がある。木遣りには、ここに示した複数の特徴が重なっているのであり、どれか一つによって一概に類別できない状況があるといえる。ただし木遣りに対して音楽学的観点から考察を加えようとする本論においては、その音楽的特徴である形式上の特徴と、旋律上の特徴に特に着目して分類することにしたい。なお今ひとつ踏まえなければならぬのは唄の録音年である。同じ唄として伝承されていた唄であっても、歳月とともにその歌詞、音階、形式、機能あらゆる面において変化が見られるものと思われる。したがって、これらを検討する上では、その唄が録音された年代も考慮に入れる必要があるだろう。

表 4 木遣りの分類法 主に村杉（2000）の分類を参考にして作成。

歌詞上の特徴	ヤトコセノ ヨーイヤナー 伊勢音頭における「弥長久 世怡弥成」といった、ある類型に特徴的な歌詞。	
音楽的特徴	旋律	旋律進行上の特徴。
	音階	陽音階や陰音階。次節において整理する。
	形式	反復部の有無など。
機能上の特徴	作業唄	御柱の曳き出しの号令となるもの。曳行の現場から転用されて式唄的に唄われることもある。
	式唄	曳行開始の号令とならないもの。
録音年		

#### 音階論について

村杉が採譜の基礎として挙げる音階論については、拙稿「松本市周辺の木遣りについて 唄の音楽的特徴とその類型」においてすでに触れているが、本論において必要となる部分を改めて確認する。以下では、村杉（2000）が上原（1895）の音階論を基礎として提示する音階と、坊田（1966）の提示する音

<sup>39</sup> 石川俊介 前掲書、180 頁。



第五音の問題に対する結論として特異なのは坊田(1966)が提示する音階であり、「俚謡」においては陽旋・陰旋両者とも上行形・下行形の区別を認めず、もっぱら譜例 8 の音階によって唄われるものとした。これを見ると、陽旋は上原・村杉が提示した上行形と同一であるが、陰旋は陽旋の音階そのままにハ短調の調号が付されたものとして記譜されることがわかる。坊田の提示した音階は、ハ長調の調号をニ調陽旋に、ハ短調の調号をニ調陰旋に関連付けているのであって、長音階・短音階と陽旋・陰旋との関連を指摘するものとも見える。

陽旋 (上行) (下行)  
宮 商 角 徵 嬰羽 宮 宮 嬰羽 徵 角 商 宮

陰旋 (上行) (下行)  
宮 変商 角 変徵 嬰羽 宮 宮 嬰羽 変徵 角 変商 宮

譜例 8 坊田 (1966) による陽旋・陰旋 出典：坊田 (1966) 25 頁。

上述のように様々な説に分かれている通りであるが、筆者はこれまでに木遣りを採録した結果から見て坊田の音階論を採用する。なぜなら、坊田の説を採用しなければ正確な採譜が出来なかったためである。例として、矢彦神社にて唄われた木遣りの一部を譜例 9 に示す。

譜例 9 矢彦神社木遣り（「甚句」）の一部（坊田説による採譜）

♩ = 47  
実音は半音低い

ぶちよう ほ う な る わ た く し が

これは坊田の説によって上行形・下行形の区別なく採譜したもので、現場で唄われた旋律をよく再現する。一方、上原の説や村杉の「上行・下行混合型」の説に従って、陽音階の下行形は第五音の変化するものであるとして採譜するとしたら譜例 10 のようになる。

譜例 10 矢彦神社の木遣り（「甚句」）の一部（上原説による採譜）

♩ = 47  
実音は半音低い

ぶちょう ほ う な る わ た く し が

上原説や村杉の「上行・下行混合型」説によって採譜をすると、矢印で示した箇所が半音低くなってしまい、現場で唄われた旋律と乖離してしまう。

陰音階についても同様であって、これも例として譜例 11 に矢彦神社にて唄われた木遣りの一部を挙げる。

譜例 11 矢彦神社木遣り（「さくり」）の一部（坊田説による採譜）

♩ = 43  
実音は増四度低い

ちか ら を あ わ せ て

これも坊田の説によって上行形と下行形の区別なく採譜したものであり、現場で唄われた旋律をよく再現する。これを仮に上原や村杉の説に従って、陰音階の下行形は第五音の変化するものであるとして採譜するとしたら

譜例 12 のようになる。

譜例 12 矢彦神社木遣り（「さくり」）の一部（上原・村杉説による採譜）

♩ = 43  
実音は増四度低い

ちか ら を あ わ せ て

上原・村杉説によって採譜をすると、譜面上矢印で示した箇所が、現場で唄われた旋律と大きく乖離してしまうばかりか、本来矢印の箇所から半音下って終止することにより生じていた綱を曳く直前のあの緊張感が、全音下って終止することとなって、まるで消え失せてしまうかのようである。

以上のようにしてみると、本論においては坊田による音階論によって採譜を行うのが妥当であると考えられる。もっとも、辰野町含む南信地方の木遣りにおいて特に第五音が不安定である事例も見られ、し

たがって町田が主張する第五音不定説もまたある程度の説得力を有しているように考えられた。譜例 13 に示すのは、御射山神社(上片桐字御射山)の木遣りにおいて見いだせる事例である。同神社・同地区で年代のみが異なっている両者が同一の旋律であるのは一目瞭然であるが、譜面上破線でつないだように、第五音のみ異なっている。このような場合には、無理に坊田の音階にあてはめることをせず、町田の述べている通り不定の第五音が出現したものと捉えて採譜をするのが妥当であろう。

譜例 13 御射山神社(上片桐字御射山)の木遣りに見る第五音の変動

御射山神社(上片桐字御射山)  
葛島(一九八〇年頃)

ハア ことはめでたい おんぼら どしだよ

御射山神社(上片桐字御射山)  
葛島(二〇一〇年)

ハア きょうはめでた い ぼっさい さぎょう だよ

なお、今ひとつ混乱を招く用語について補足する必要がある。まず、音階名からして、上原(1895)は「陽旋」「陰旋」と旋法として称しているが、村杉(2000)は「陽音階」「陰音階」と音階として称している。これは陽旋・陰旋の名称を考案した上原自身、「田舎節ノ音階ヲ陽旋ト名ケ都節ノ音階ニ陰旋ノ名ヲ命セリ」<sup>42</sup>と述べている通り、両者はここにおいてほとんど同一視されているので、本論においては「陽音階」「陰音階」の名称で統一する。

また、音階中の音名も一定していない。あるものでは「第一音、第二音、第三音、第四音、第五音」と数字と呼ばれたり、またあるものでは<sup>ごいん</sup>五音を引用して「<sup>きゅう</sup>宮、<sup>しやう</sup>商、<sup>かく</sup>角、<sup>ち</sup>徴、<sup>う</sup>(嬰)羽」と称されたり、あるいは洋楽の長音階・短音階と関連付けて「主音、上主音、下属音、属音、導音」と西洋音楽的に称するものもあつたりと様々である。これらはほとんどお互いに対応しあうものであるが、音名を示すのに逐一「第一音」、「第二音」と称するのは冗長であり、「<sup>きゅう</sup>宮」や「<sup>しやう</sup>商」の音名も一般的でない。「主音」や「属音」といった表現は機能和声と関連するものであって、そのまま用いるのは妥当性に疑問が残る。結局、適切な呼称が定まっていないので、本論においては単に譜面上の「ドレミファソラシ」で指し示すこととするが、これは必ずしも絶対音高ではなく、あくまでも譜面上に記された音を示すものとして用いたい。

本論では、ここまで述べた方法論に基づいて、各地の木遣りを分析するものである。木遣りの調査は、まず各地の木遣りの音源を収集することから始めた。『「木遣り」研究報告書』において調査の中心となっていた松本市に隣接する地域よりはじめ、可能な限り同心円状に調査地を拡大した。御柱祭において唄われる木遣りは、本来ならば御柱祭を実地に調査するのがふさわしいが、「七年一度の御柱大祭」

<sup>42</sup> 上原六四郎(1895)『俗楽旋律考』金港堂書籍株式会社、102頁。

と称される通りの状況であるため、地元の方や神社関係者、行政、ケーブルテレビ局の協力の協力によって音源・映像資料を収集し、そこから採録した。

第二章から第四章にかけては、小林(2016)の分類に基づき中信・東信・南信の四つの地域ごとに神社を分類し、それぞれの木遣りの特徴と類型を分析した。各章の構成は、第一節において地域の地理的な位置を確認した。第二節はいわばミクロの視点として、当該地域の木遣りを神社ごとに分類して採録した。第三節においては、いわばマクロの視点から、その地域において見いだせる類型の特徴や、その地理的な広がりを検討した。

また、本論は唄の音楽的側面からの分析を基本とするものであるが、それのみにとどまらず、唄い手の様子や唄われた場の状況、周囲の人々の反応などもできる限り採録したい。また、可能な場合は木遣りや祭りに関わっている方を訪問し、そのお話からも木遣りを検討するようにした。

## 第二章 中信地方の木遣り

### 第一節 中信の位置づけ

中信地方は、『「木遣り」研究報告書』において検討した地域であり、松本市内の神社については、天狗神社を除きすべて検討されている。また、松本は七・五反復型木遣りの中心と想定されている地域である。未だに調査されていない神社は、松本を中心として見ると、北には麻績村の矢倉諏訪神社(字麻)、筑北村の安坂神社(坂井)の二社があった。また、南は塩尻市内片丘の四社に加え、中山道沿道の麻衣廻神社(贄川)、諏訪社(木曾平沢)<sup>43</sup>の二社があり、それぞれどのような木遣りを有しているのか調査することが課題として残されていた。

小林(2016)が整理した、中信地方において御柱祭を開催する神社を表 5 に示す。『「木遣り」研究報告書』において検討した神社七社には○印を、本章において検討する神社五社には●印が付してある。また、木遣りが唄われない神社には※印を付してある。

表 5 御柱祭を開催する中信地方の神社

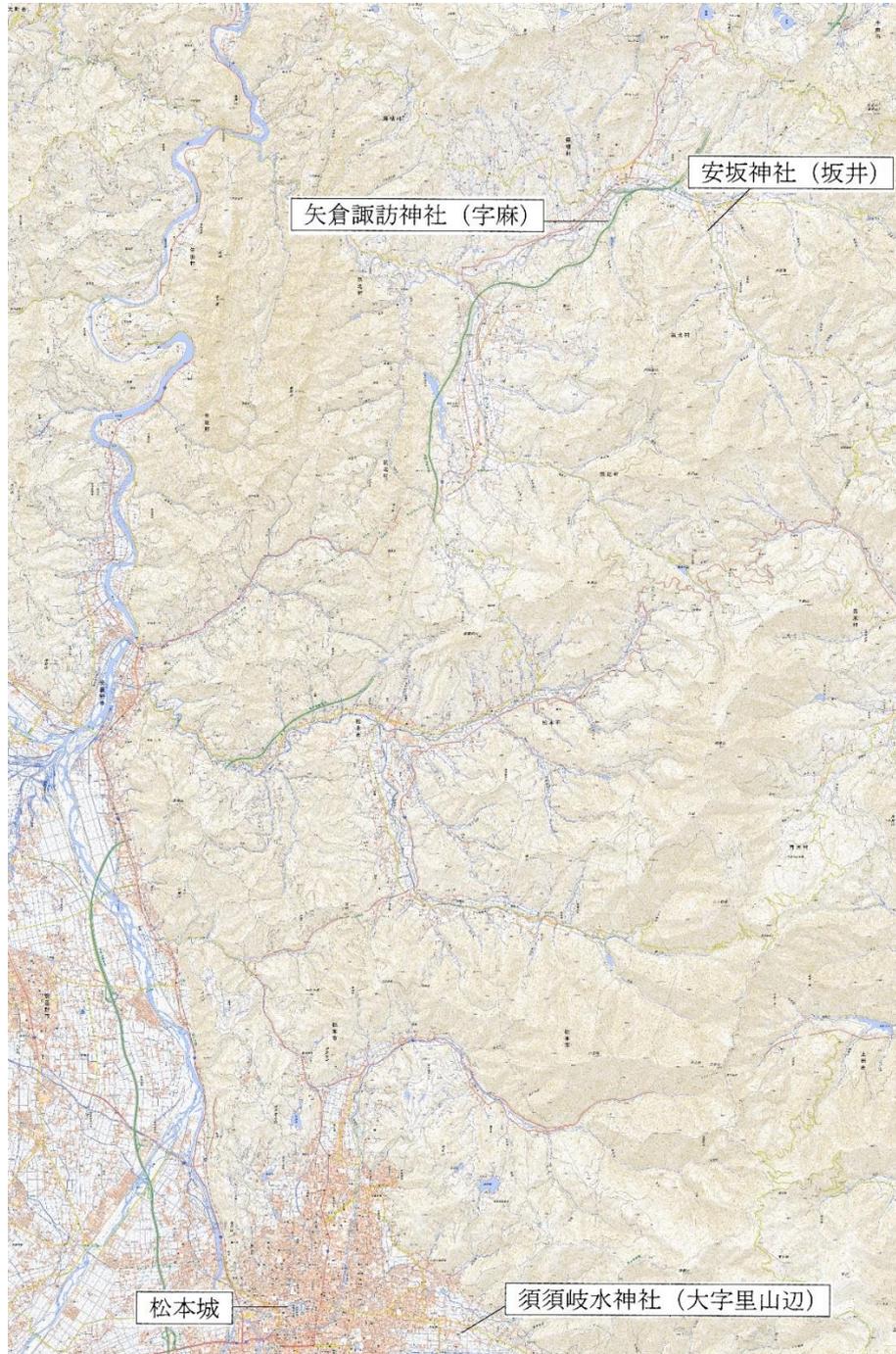
中信	麻績村	●矢倉諏訪神社(字麻)
	筑北村	●安坂神社(坂井)
	松本市	○千鹿頭神社(神田)、○沙田神社(大字島五字式内)、○須須岐水神社(大字里山辺)、○千鹿頭社(大字里山辺)、○橋倉神社(大字入山辺)、○宮原社(大字入山辺字宮原)、○大和合神社(大字入山辺)、天狗神社(大字里山辺上金井)
	山形村	●諏訪神社※(上大池)
	塩尻市	中狭諏訪社(片丘)、南熊井諏訪社(片丘)、北熊井諏訪社(片丘)、南内田八幡社(片丘)、●諏訪社(木曾平沢)、●麻衣廻神社(贄川)、○小野神社(北小野)

小林(2016) 2-5 頁をもとにして作成。

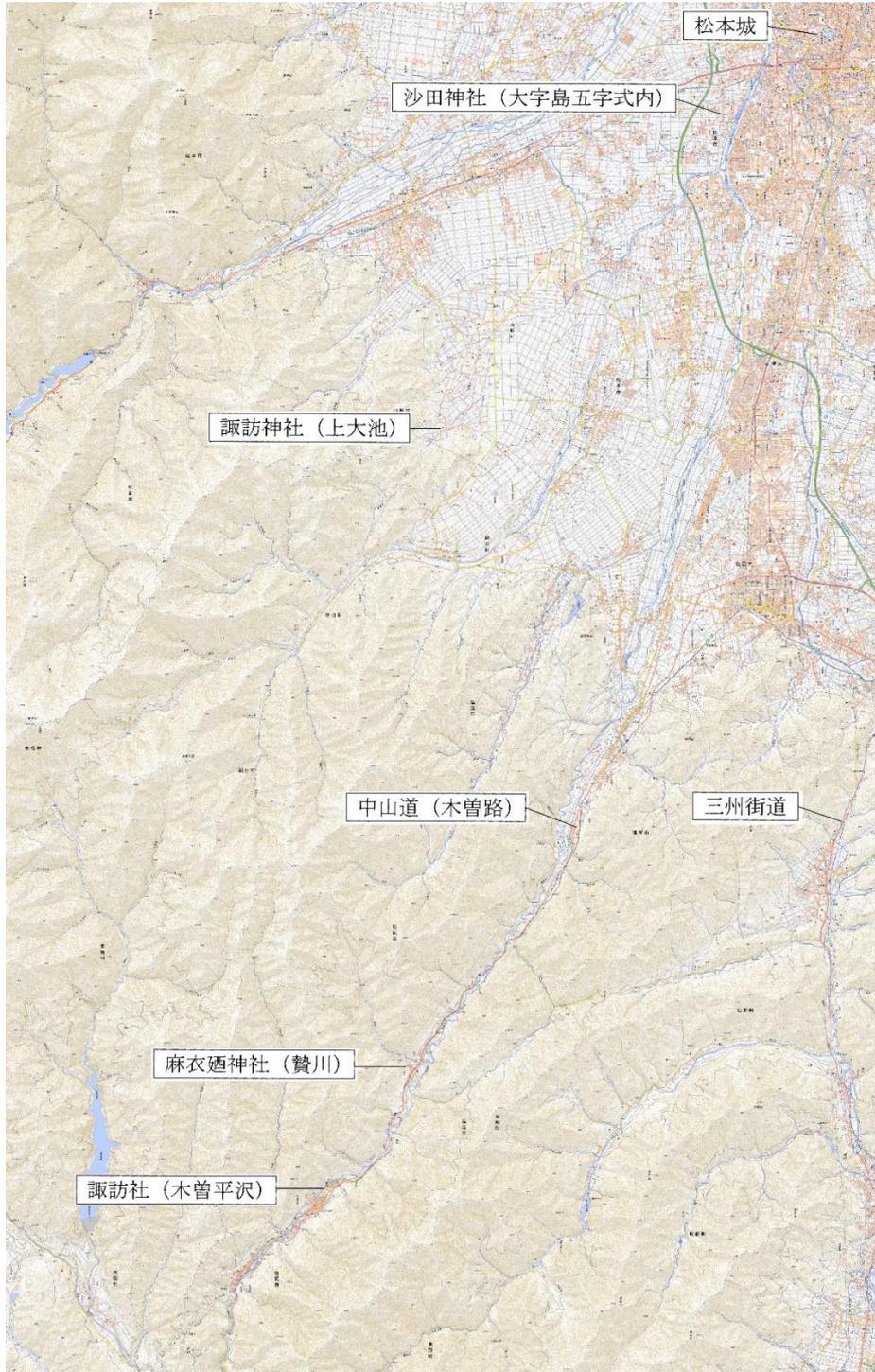
上掲のうち、筑北村の矢倉諏訪神社(字麻)と山形村の諏訪神社(上大池)の御柱祭においては、木遣りが唄われないことが判明し、中信北部は安坂神社(坂井)のみ調査対象となった。また、塩尻市片丘四社は『「木遣り」研究報告書』の際と同様に調査できなかったため、中信地方南部には、中山道沿

<sup>43</sup> 当地では「漆郷諏訪神社」と呼ばれている。

道の諏訪社(木曾平沢)、<sup>あさぎぬの</sup>麻衣廻神社(贄川)の二社が調査対象となった。それぞれの位置は地  
図 3・地図 4 に示した。



地図 3 中信各社 (北部) の位置。国土地理院 GSI Maps、小林 (2016) 2-5 頁をもとに作成。



地図 4 中信各社（南部）の位置。国土地理院 GSI Maps、小林（2016）2-5 頁をもとに作成。

## 第二節 中信各社の木遣りの採録

本節では、筑北村 安坂神社(坂井)、塩尻市 麻衣廼神社(贄川)・諏訪社(木曾平沢)の計三社の木遣りを神社ごとに採録する。同じ中信地方に属するものの、中信地方北部に位置する安坂神社(坂井)と、中信地方南部に位置する麻衣廼神社(贄川)・諏訪社(木曾平沢)の間には南北に約七〇キロメートルの隔たりがある。以下では、まず安坂神社(坂井)の木遣りを検討し、その後に、麻衣廼神社(贄川)・諏訪社(木曾平沢)の二社の木遣りを検討する。

### 筑北村

#### 安坂神社(坂井)

安坂神社において唄われている木遣りは次のようなものである。長年、同社の御柱祭を記録してきた法安寺の住職 小池浩京氏の撮影した、1986年から2016年にかけての映像より採録した。次に掲載するのは1986年御柱祭にて唄われた木遣りである。



写真 1 安坂神社社殿と御柱。  
2020年10月25日撮影。

#### 安坂神社(坂井) 木遣り (一)

どうか皆様 力あわせて お願いだ (受け：ヨイショー、  
ヨイショー)

#### 譜例 14

♩ = 70  
実音は減五度低い

安坂神社(坂井) 木遣り (一)

音源提供 小池浩京  
採譜 田中大暉

どうか みなさま ちから あわせて おねが いた

男性五人ほどの唄い手は、御柱の近くに取り巻き、御幣を威勢よく振りながら声掛け、唄い終わって「ヨイショー、ヨイショー」とかけると曳子が綱を引き、御柱の曳行開始となるものである。その旋律は、譜例 14 に示したように、完全五度の跳躍を繰り返しつつ、合間に短二度音程が装飾的に差し挟まれたものである。したがって、譜例 14 の旋律は陰音階によって唄われていると考えられるが、2016年御柱祭の木遣りには陰音階の名残が見られる程度で、ほとんど陽音階によって唄われている。

2016年の御柱祭において唄われた木遣りは次のとおりである。「祭」の字の青法被に御柱祭と字のある鉢巻、「安坂神社御柱祭」の御幣を掲げた音頭が声かけると、曳子が「ヨイショ」と受けて御柱の曳き出しとなる。

安坂神社（坂井） 木遣り（二）

どうか皆様 <sup>みはしらすい</sup> 御柱祭だで 心をあわせて <sup>あざか</sup> 安坂の社まで お願いだ

譜例 15

♩ = 60

実音は減五度低い

安坂神社（坂井）木遣り（二）

音源提供 小池浩京

採譜 田中大暉

どうか \_\_\_\_\_ みなさま \_\_\_\_\_ みはしらすいだで \_\_\_\_\_ ころを \_\_\_\_\_ あわせて

あざかの \_\_\_\_\_ やしろまで \_\_\_\_\_ おねが \_\_\_\_\_ いだ

歌詞上は1986年の木遣りと比較してもあまり変化が見られず、「どうか皆様」と唄い始め、「お願いだ」と唄い終える。その旋律においては、譜例15に採録したように、完全五度跳躍を繰り返す点は変化していないが、2016年に唄われた木遣りには陽音階と陰音階が混在する。

同様の旋律が式唄的にも唄われている。次の木遣りは音頭一人が声かけると受け十人ほどが同じ旋律・同じ歌詞を全員で反復する二重唱的形態によって唄われる。2016年の御柱祭開催式にて唄われた。譜例16においてその旋律を採譜したように、譜例15の旋律がそのまま音頭と受けの二パートにわかれて二重唱的形態となったものと考えられる。

安坂神社（坂井） 木遣り（三）

（音頭）どうか皆様 御射山様で

心をあわせて <sup>にれくぼ</sup> 楡窪の里までお願いだ

（以下、受けが同じ文句を繰り返す）

譜例 16

安坂神社（坂井）木遣り（三）

音源提供 小池浩京

採譜 田中大暉

♩ = 60  
実音は減五度低い

音頭

どうか\_\_ みなさま みさやまさまで ころを あわせて\_\_

受け

音頭

にれく ぼの さとまで\_\_ おねが\_\_ いだ

受け (以下、繰り返す)

その旋律を見ると、ほとんど陽音階に転じている。唯一「心をあわせて 榎窪の里まで」の旋律においてのみ陰音階が現れるが、末尾の「お願いだ」に至るとやはり陽音階に戻る。安坂神社の木遣りの旋律は、1986年の段階では陰音階によって唄われていたのが、歳月とともに半音音程がなくなり、陽音階化する過程にあると考えられる。

## 塩尻市

### 麻衣廼神社(贅川)

贅川に鎮座する。贅川は木曾路の贅川宿として賑わった街道筋の集落であり、平沢と同じく旧檜川村の一部であった。檜川村教育委員会(1972)は麻衣廼神社の御柱祭を次のように記録している。

御柱が建てられる。

選木は麻衣廼神社所有林で二年前の秋、氏子総代と地元区長が行なう。前年の五月、地元の伐木従事者によって伐採。その日のうちに地区民総出で搬出する。<sup>44</sup>

また、木遣りについても同じく檜川村教育委員会(1972)によって次のような記録が残る。

贅川麻衣廼神社の御柱祭には、桃岡の奥の御柱沢から四本の御柱を曳きだすが、特に一の柱は、雄神社と襟字、背に、丸く三重に、贅の白抜きの黒の印袴天に、赤い三尺を嫁さんの帯上げの型で横結びして、絞りの手拭に経木帽の花笠を被り、足うらを履いた若い衆によって、威勢よく曳かれる。その里曳きするとき、音頭とりの桧の宰配にあわせて唄われた。

今日は日がよい 天気も良いし

御柱山の生娘が 麻衣廼神社へお嫁入り

世話人衆の仲人で 若い衆さまのつき添で

麻衣廼神社へお嫁入り 明神様も喜んで

今やおそしと 待っておられるぞよ

エンヤラー<sup>45</sup>

御柱を神社への嫁入りに見立てる歌詞内容や、七音と五音からなる詩型は、木曾平沢の木遣りにも同様のものがある。また、末尾の「エンヤラー」は、沙田神社の木遣りの末尾「エンヤラサ」とほぼ同様に、関連性が推測される。

---

<sup>44</sup> 檜川村教育委員会(1972)『木曾檜川村の民俗(一) 奈良井・平沢・贅川』電算印刷株式会社 105頁.

<sup>45</sup> 同前、130頁.

## 諏訪神社(木曾平沢)

平沢(木曾平沢)は贅川と同じく旧檜川村の一集落である。贅川と同じく木曾路沿いに広がる集落であり、奈良井宿と贅川宿の間に位置する合<sup>あいのしゆく</sup>宿として栄えた。慶長3年(1598)に奈良井川沿いの道が左岸から右岸に移転された際、山林付近に生活する人々が道沿いに居住することで集落が形成されたものと見られている<sup>46</sup>。もと檜川村奈良井の一部であった<sup>47</sup>。檜物細工や漆器の産地であり、当社も「漆<sup>うるしの</sup>郷諏訪神社」と呼ばれている。

神社は奈良井川の沿川、国道19号沿道近くに鎮座する。檜川村教育委員会(1972)には、当社の社名・社格・祭神・祭日について、「諏訪神社 村社 建御名方命 八月十二日」<sup>48</sup>と記録されている。長野県教育委員会(1972)によれば、神社の創立は文武天皇の御宇大宝2年(702年)4月と伝えられ、御柱祭は奈良井・平沢の共同により執り行われた記録があるものの、現在ではすべて平沢のみで執り行う<sup>49</sup>。

また、長野県教育委員会は、「山出し第一声」として次の木遣りを採録している。御柱曳行を諏訪明神への嫁入りに見立てるものであり、贅川の木遣りと類似する内容である。

やるぞよー 朝日輝く夕日照る

駒ヶ岳神社の木娘が、諏訪明神様に見初められ、宮総代衆の肝入りで、今日のおき日の吉日に、  
数多氏子連中の附添いでー、いよいよお嫁入りのはこびとなりましたぞえヨーイトシヨ<sup>50</sup>

また、同書には他に「里曳きに用いるもの」として一つ、「どこでも用いられるもの」として三つ、「御柱が泊った所に名の知れた家でもあると、目出度い木遣歌を祝う」として一つ記録されているが、最後のものは後述の小坂氏の話にある「金銀財宝山盛りで……」の歌詞に関連するものと思われるため、次に引用する。

□□□(屋号)さんとこはこちらかね

ちょいと一服御願いだ

---

<sup>46</sup> 「塩尻市木曾平沢重要伝統的建造物群保存地区／塩尻市公式ホームページ」  
(<https://www.city.shiojiri.lg.jp/tanoshimu/bunkazai/kisohirasawa.html>) 2020年11月29日閲覧。

<sup>47</sup> 「角川日本地名大辞典」編纂委員会 竹内理三(1990)『角川日本地名大辞典 20 長野県』角川書店 950頁。

<sup>48</sup> 檜川村教育委員会、前掲書、105頁。

<sup>49</sup> 長野県教育委員会(1972)『諏訪信仰習俗 長野県民俗資料調査報告12』正文社、282-284頁。

<sup>50</sup> 同前、289頁。

家の様子を眺むれば、□□□（商売の名）問屋をいたします。中の様子を眺むれば、えびす大黒の酒盛りよ、座敷の様子を眺むれば、金銀尽しの店飾り、庭の様子を眺むれば、米倉、金倉立並べ、美事なお庭の泉水に亀が浮くやら鶴が舞い遊ぶ  
末の末まで繁昌しますぞえ<sup>51</sup>

諏訪神社(木曾平沢)の木遣りについて、小坂氏の話

次に記したことは、2020年3月17日、漆郷諏訪神社 御柱木遣り唄保存会の会長を務める小坂尚一氏の自宅にうかがい、お話の内容をまとめたものである。

木遣りは従来、山師<sup>やまし</sup>(林業に携わる人々)が御柱を山から切り出し、町中を曳行する際に唄われるものであった。他にも山師の間で唄われる唄はあったものと思われるが、今では木遣りの他に伝わっていない。一般の人々は曳行の際には綱を曳くのみで、木遣りは山師が担当する習わしであったが、いつしか山師もいなくなってしまった。危機感を覚えたイワイ氏という人物が、人々を集めて木遣りを保存する活動を始めた。イワイ氏は、二十代から木遣りに携わり、長い間木遣りを唄ってきたベテランで、いわば木遣り保存会の創設者といえる。

そのイワイ氏が保存会会長を小坂氏に引き継ぐにあたり、自らの唄を録音して小坂氏に渡した。この唄は、昔から当地域に伝承されるものであり、今となっては出自も判然としない。



写真 2 漆郷諏訪神社のおんべ  
2020年3月17日撮影。

なお、歌詞については即興で唄うこともあり、昔の唄い手はその場で「この家は蔵があり……」「金銀財宝山積みで……」といった文句を作って唄うものであった。木遣りは御柱の上に立ち、おんべを持って唄う。おんべは写真 2 のものであり、「漆郷諏訪神社」と墨書きされた札に、金色の房が付けられたものである。現在、当神社の木遣り保存会は十人ほどの参加者で活動している。

歌詞と旋律

次の木遣りは、先代の唄い手であるイワイ氏が小坂氏に渡した録音より採録したものである。その旋律は譜例 17 に掲載する。唄われた年代は不明であるが、同じく小坂氏の提供による 2010 年の木遣り練習の録音テープでは、同様の旋律が伝承されていることが確認できた。また、音頭が七音・五音一組の一節を唄い終わると、受けが「オー」や「オイ」と合いの手を入れる。唄い終わりに際しては、音頭が「エー 益々栄えますぞえ ヨーイトショー」などと唄うと、その後から受けも加わって全員で「コリヤ ヨーイト

<sup>51</sup> 同前、289 頁。

ショー」と声をあわせる。ただし譜例 17 に採譜したイワイ氏の演唱では、音頭の唄のみが録音されており、受けは現れない。

漆郷諏訪神社（木曾平沢） 木遣り（一）

エー やるぞよー 又やるぞー  
 今日<sup>おんばしら</sup>は目出度い御柱  
 老いも若きもみんな出て  
 よいしょよいしょと曳いたなら  
 諏訪明神様もお喜び  
 うるしの里の平沢も  
 エー 益々栄えますぞえ  
 ヨーイトショー こりゃ ヨーイトショー

譜例 17

諏訪神社（木曾平沢） 木遣り（一）

音源提供 小坂尚一  
採譜 田中大暉

♩ = 48  
実音のまま

エー やるぞよー また やるぞー  
 きょうはめでたい おんばしら  
 (反復部の歌詞省略)  
 エー ますます さかえ ますぞえ ヨー イト ショー こりゃ ヨー イト ショー

この木遣りは、後楽節を有さない七・五反復型木遣りである。「エー やるぞよ またやるぞ」の導入部、「今日はめでたい御柱」など前楽節、「エーますます栄えますぞえ ヨイトショー こりゃ ヨイトショー」の終楽節から構成される。その旋律を見ると、導入部と前楽節の旋律はほとんど差がないようである。なお、この旋律は、沙田神社（大字島五字式内）の木遣りとほとんど同様の旋律進行をたどっており、歌詞上の「エーやるぞよ またやるぞ」もまた、沙田神社の木遣りの唄い出し「さあやるぞよ」に対応するものと考えられる。このことは、第三節において詳述する。また、贅川にも同様の歌詞内容の木遣りが伝承され（195 頁）これは元来平沢・贅川と共同で御柱を開催してきたということと関係するものと思われる。

### 第三節 中信地方の木遣りについて

ここでは、第二節において採録した歌詞や譜面をもとに、中信地方にどのような類型が見いだせるのか検討する。

#### 一、音楽的特徴

**(1)形式** 諏訪神社(木曾平沢)の木遣りは後楽節を欠いた七・五反復型木遣りである。松本から中山道(木曾路)を南下した先にある諏訪社(木曾平沢)に七・五反復型木遣りを見出すことができた。これによって、中山道方面に七・五反復型木遣りが更に広がる可能性が考えられるようになった。なお、上述の諏訪神社(木曾平沢)において唄われる木遣りは、その旋律進行が沙田神社(大字島五字式内)の木遣りとほとんど同一で、両者は同一の唄と考えるほかないことが明らかとなった。このことを以下に詳述する。

#### **(2)旋律**

諏訪神社(木曾平沢)の木遣りは、沙田神社(大字島五字式内)の木遣りとほとんど同一の旋律進行をたどる。以下に、両者の前楽節の旋律を比較した譜例 18 を掲載する。

譜例 18

沙田神社(大字島五字式内)・諏訪神社(木曾平沢)  
木遣り比較譜(前楽節)

作成 田中大暉

沙田神社三之御柱  
はくろん たな び く さぎさわよ り

諏訪神社(木曾平沢)  
きょう は めで たい おん ばし ら

諏訪神社(木曾平沢)の木遣りは、ミから唄い出し、主に長三度の音域において唄いつつ、「めでたい」と引き伸ばしつつソまでくだり、そこから「おんばしら」と唄いつつ完全五度跳躍してレに至り、長二度下ってドにてひとまず終止するものである。沙田神社の旋律と対照させると、諏訪神社(木曾平沢)の旋律は「めでたい」の末尾の音程のみ、沙田神社よりも全音低いが、それ以外にはほとんど差がない。次に両者の終楽節を比較した譜面を譜例 19 として示す。

沙田神社（大字島五字式内）・諏訪神社（木曽平沢）  
木遣り比較譜（終楽節）

作成 田中大暉

沙田神社三之御柱  
諏訪神社（木曽平沢）

めでたく こんりゆ う いのり まするぞ エンヤラサ  
エ ますます さかえ ますぞえ ヨ イト ショ コリヤヨ イトショ

諏訪神社(木曽平沢)の終楽節の旋律は、沙田神社の終楽節の旋律の省略形に、導入部と同じ「エー」の旋律を付したものと見ることができる。ここに挙げた沙田神社の木遣りの歌詞は、「めでたく建立祈りまするぞ エンヤラサ」というものだが、ここから「りゅういのりま」に相当する部分の旋律が省かれている。沙田神社の木遣りは終楽節のみ例外的に七・七・五音の歌詞を有するため、その間を補うための旋律が差し挟まれて長くなっているとも考えられる。長さが異なるとはいえ旋律上対応する音が多く、同一の唄の変奏とみるのが妥当と思われる。

上述の通り、両者は極めて類似する旋律を有しており、両神社の関係を強く示唆する結果となった。しかしながら、両社はそれぞれ独自に木遣りを継承していて、近年いずれかから指導を受けたという話も聞かない。どのような経緯で同じ旋律が唄われるに至ったのだろうか。中山道を通り、塩尻を經由して善光寺街道によって伝播したものと考えられるが、興味深いのは両者を奈良井川の流域として捉えた場合であり、沙田神社と諏訪神社(木曽平沢)は、木曽山脈茶臼山に発する奈良井川によって、南北 30 キロメートルほどの距離をほとんど一直線に接続されている点である。トラックも重機もない時代、木材を川に流して運搬したことを考えれば、林業従事者の唄であった木遣りが川沿いに伝播したとしても不自然ではないが、ここではひとつの可能性として提示するにとどめたい。

## 二、歌詞上の特徴

諏訪神社(木曽平沢)と同じく木曽路沿道に位置する麻衣廼神社(塩尻市贅川)の木遣りについて、樽川村教育委員会(1972)が次のような歌詞を採録している。

今日は日がよい 天気も良いし  
御柱山の生娘が 麻衣廼神社へお嫁入り  
世話人衆の仲人で 若い衆さまのつき添で  
麻衣廼神社へお嫁入り 明神様も喜んで

今やおそしと 待っておられるぞよ

エンヤラー<sup>52</sup>

ここにおいて唄われているのは、七音と五音の反復による歌詞であり、末尾に「エンヤラー」という囃子詞を備えている。明らかに沙田神社(大字島五字式内)の末尾の「エンヤラサ」と類似する。また、その御柱の曳きつけを嫁入りに見立てた歌詞は、木曾平沢の諏訪神社にも次のような歌詞が伝承されている。なお、同社の木遣り歌詞集は付録**エラー! ブックマークが定義されていません**。頁に掲載する。

③ エー やるぞよー 又やるぞー 今日は日が良い吉日で

総代衆なこうどの仲人で 若い衆みはしらやまのつきそいで 御柱山きむすめの生娘が

諏訪明神様よめいへお嫁入り 明神様もお喜び

エー 今やおそしと待っておられますぞえ

ヨーイトショー コリヤ ヨーイトショー

(小坂尚一氏 提供)

御柱曳行を嫁入りに見立てた内容の歌詞は、松本市内薄川流域の各社をはじめ、広範囲に見ることができる。以下に掲載するのは、橋倉神社(大字入山辺)の木遣りの一例である。橋倉神社は、木曾平沢より北へ40キロメートルほど離れた場所に位置しているが、その内容はかなり類似性が見られる。

---

木遣り皆様御免なよ

〇〇様の御山で

蝶よ花よと育てられ

見事美しい杉子さん

お諏訪様に見初められ

今日はめでたいお嫁入り

〇〇家の皆さんおめでとう

〇〇家の皆さんありがとう

花見の清水で化粧して

氏子みんなで曳きまする

お家の繁盛を祈りますぞイヨ<sup>53</sup>

---

---

<sup>52</sup> 檜川村教育委員会(1972)『木曾檜川村の民俗(一) 奈良井・平沢・贅川』電算印刷株式会社 130頁。

<sup>53</sup> 田中大暉、宮田紀英、丸山恵利奈 他(2018)『「木遣り」研究報告書』信州大学人文学

また、隣接する辰野町横川字飯沼沢の諏訪神社においては、「さて皆様よどなたにも……」に始まる定型句を付された形で、次のような歌詞が伝承されている。

---

(定型句略)

御柱様の 出処は  
伊良沢の 大木よ (で)  
名前はお桂かつと申します  
枝ぶり素性の 良きものを  
あまたの人に みたてられ  
良き日定めて 伐り落とし  
四角おひら 御平に 面をとり  
大袖おそまこそま小袖で 化粧をなし  
小野の小町じゃ やられぬと  
かんじん処に 穴をあけ  
男綱女綱を つけそえて  
ハァー 明神様へと 嫁にやるぞォアヨー  
エンヤーノサー  
(飯澤誠氏 提供)

---

この嫁入りに見立てた歌詞は、何が元唄であるか判然としないが、これまで確認されたところでは、入山辺、辰野町飯沼沢、塩尻市木曾平沢にかけて、七・五反復型木遣りとあわせて分布している。これらの地域が何らかの同一のものの影響下にあることを示唆するものである。

なお、宮内(1994)が採録した、木曾地域に隣接する岐阜県付知に伝わる「付知木遣り唄」にある次の歌詞は、嫁入りという言葉こそ現れないが、雰囲気としてはよく似るものである。嫁入りに関する歌詞を解明する糸口となる可能性があるものとして、ここに触れておく。

ヤローイー ヨーイ ヨーイ  
香る石楠花 裏木曾の ヨーイ ヨーイー  
いでな香木の 銘木じゃ ヨーイ ヨーイー  
御神木さまに 見立てられ ヨーイ ヨーイー  
お伊勢さまの 神官が ヨーイ ヨーイー

---

部芸術 コミュニケーション分野 (音楽系 濱崎ゼミ)、92 頁。

お祓い受けて 伐採し ヨーイ ヨーイー  
護山神社に 送られて ヨーイ ヨーイー  
町民揃って お祭りし ヨーイ ヨーイー  
木遣り音頭で お伊勢まで ヨーイ ヨーイー  
みんなの力で 送ります エーンヤラー  
ヨイサーヤレー ソラーヨイー ソリャーヨイー<sup>54</sup>

### 三、機能上の特徴

『「木遣り」研究報告書』においては、七・五反復型木遣りは曳行開始の合図とならないという機能が共通することが指摘されている。贅川や木曾平沢においても、七・五反復型木遣りであれば機能は松本市内各社同様ではないかと推測されるが、機能については音源のみでは判然としない。次回の御柱祭における収集の課題としたい。

## 第三章 南信地方の木遣り

### 第一節 南信地方の位置づけ

『「木遣り」研究報告書』(2018)において、南信地方北端の矢彦神社(辰野町小野)の木遣りが調査されている。結果として、矢彦神社においては、七・五単一型木遣りと、七・五反復型木遣りと二種類の木遣りが併存していることが明らかになっている。矢彦神社が鎮座する辰野町は、諏訪盆地へ至る天竜川沿いの伊那道と、松本盆地へ至る三州街道とを備えて古来より交通の要所であり、木遣りにおいても、諏訪方面から七・五単一型木遣りが、松本方面から七・五反復型木遣りが流入したのではないかと推測されていた。この推測を裏付けるために、辰野町内各社の木遣りを検討する必要があると残されていた。また、伊那市以南の伊那盆地各社においては、木遣りについての記録や先行研究が皆無に等しく、南信地方で御柱祭を開催する神社は数多くあるにもかかわらず、その木遣りはほとんど明らかにされていないといえる。

南信地方(諏訪地域六市町村を除く)において御柱祭を開催している神社の一覧(大鹿村まで)を表6に示す。本論において扱った神社十社には●印を付してあり、『「木遣り」研究報告書』において扱われた神社には○印を付してある。それぞれの位置は地図5・地図6に示したとおりである。ただし、このうち上野古宮神社(上野)、諏訪神社(長谷杉島字岩入)、諏訪神社(長谷浦字宮沢)の位置を特定する

---

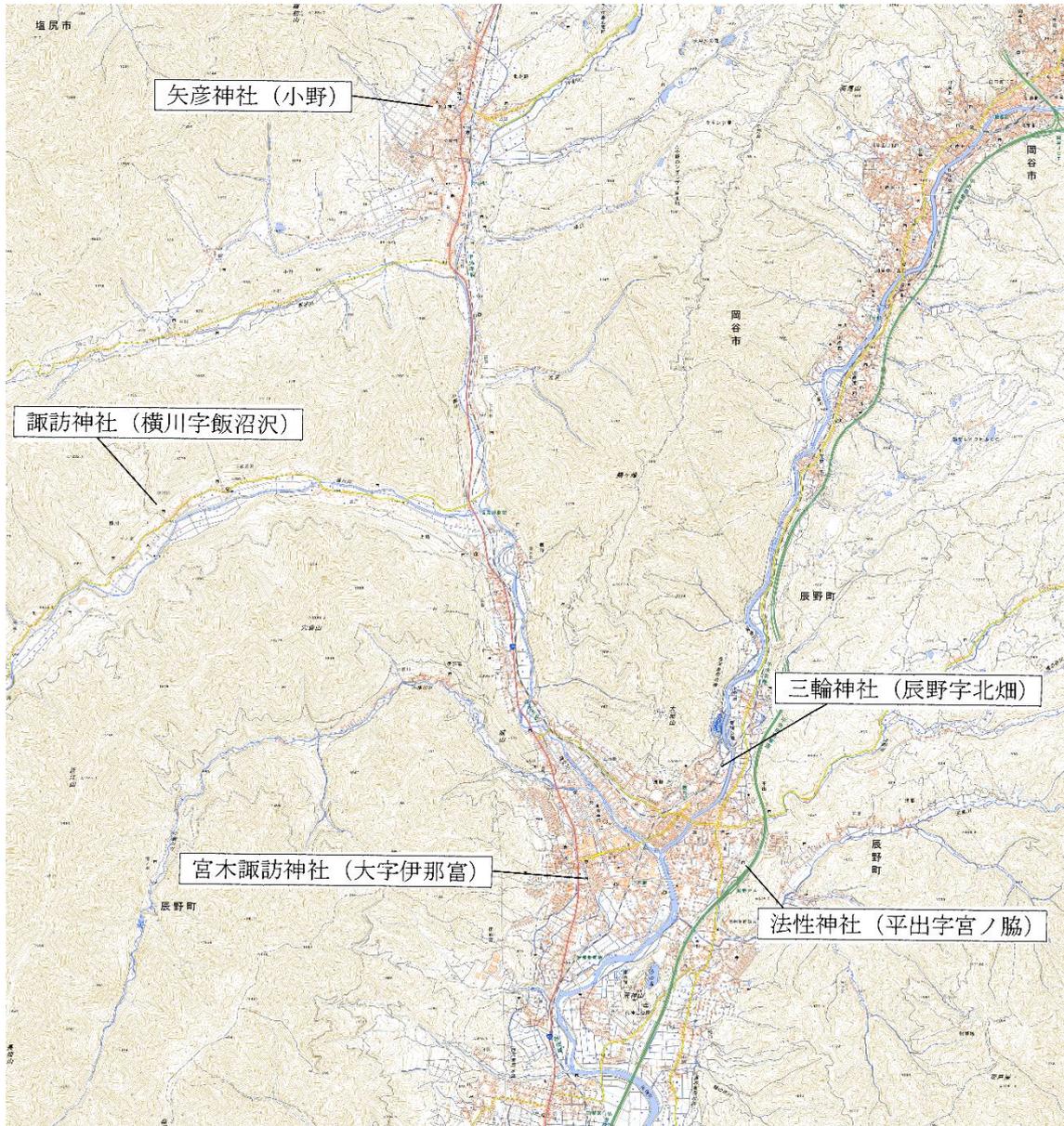
<sup>54</sup> 宮内仁(1994)『日本の木遣唄 I』近代文藝社 32頁。

ことができなかった。また、伊那森神社は、地元公民館の方の話によれば、御柱の里曳きを役員のみで催行してきた期間が長く、木遣りが伝承されていない。

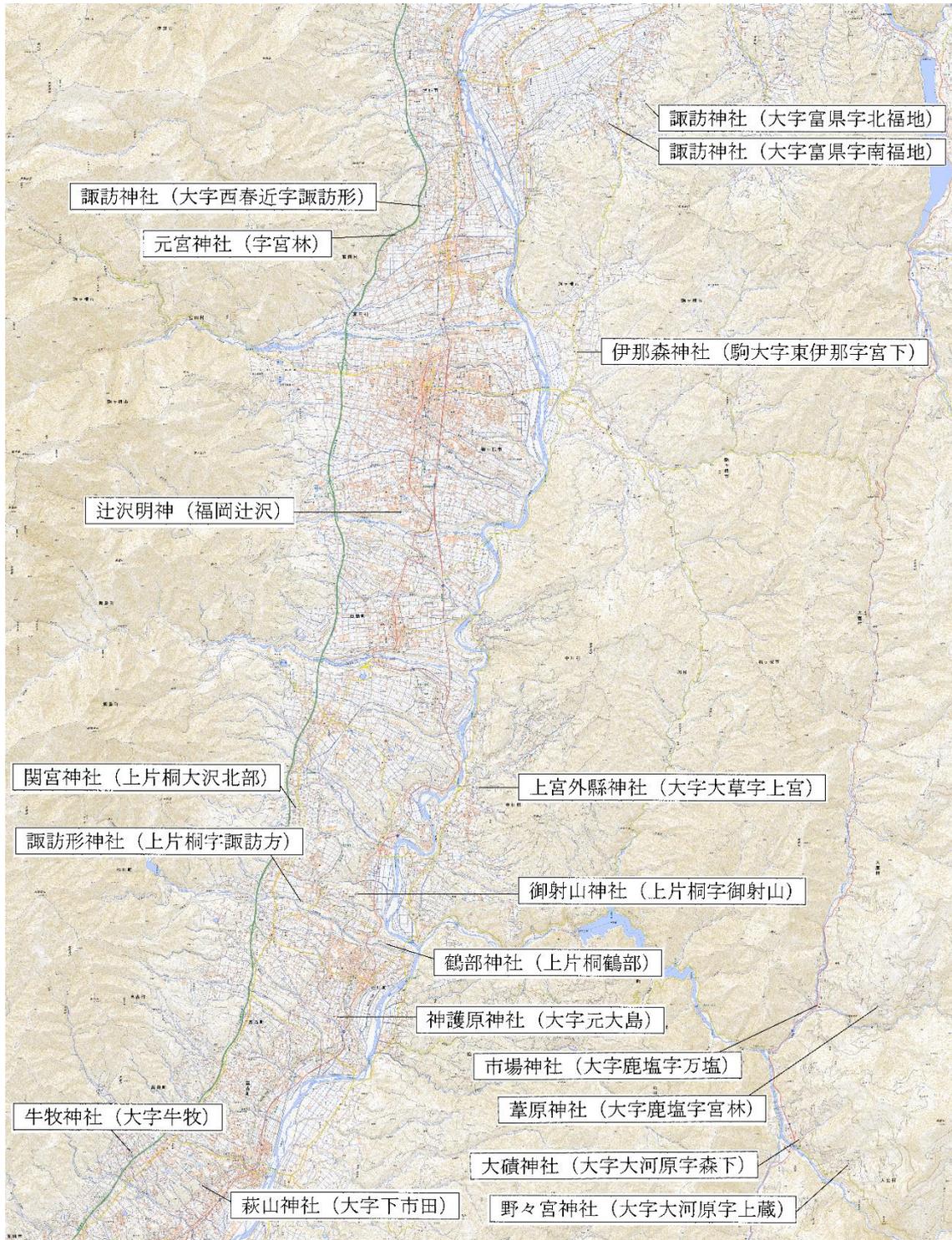
表 6 御柱祭を開催する南信地方の神社（一部）

南信	辰野町	○矢彦神社(小野)、●宮木諏訪神社(大字伊那富)、●三輪神社(辰野字北畑)、 ●法性神社(平出字宮ノ脇) <sup>ひらいで</sup> 、●諏訪神社(横川字飯沼沢)、上野古宮神社(上野)
	伊那市	●諏訪神社(大字西春近字諏訪形)、諏訪神社(大字富県字北福地)、●諏訪神社(大字富県字南福地)、諏訪神社(長谷杉島字岩入)、諏訪神社(長谷浦字宮沢)
	宮田村	●元宮神社(字宮林)
	駒ヶ根市	辻沢明神(福岡辻沢)、●伊那森神社※(大字東伊那字宮下)
	中川村	●上宮外縣神社(大字大草字上宮) <sup>かみのみやとがた</sup>
	松川町	●御射山神社(上片桐字御射山)、諏訪形神社(上片桐字諏訪方)、鶴部神社(上片桐鶴部)、関宮神社(上片桐大沢北部)、神護原神社(大字元大島)
	高森町	萩山神社(大字下市田)、牛牧神社(大字牛牧)
	喬木村	北明神社(阿島)
	大鹿村	野々宮神社(大字大河原字上蔵)、大磧神社(大字大河原字森下)、市場神社(大字鹿塩字万塩)、葦原神社(大字鹿塩字宮林)
(略)		

小林 (2016) 2-5 頁をもとにして作成。



地図 5 南信（辰野町）各社の位置 国土地理院 GSI Maps、小林（2016）2-5 頁をもとに作成。



地図 6 南信各社（中部）の位置 国土地理院 GSI Maps、小林（2016）2-5 頁をもとに作成。

## 第二節 南信各社の木遣りの採録

本節では、南信地方の北端に位置する辰野町内各社からはじめ、順次近接する地域の神社の木遣りを検討する。

### 辰野町

#### 諏訪神社(横川字飯沼沢)

矢彦神社(小野)と宮木諏訪神社(大字伊那富)とを繋ぐ三州街道のちょうど中間ほど、横川川が流れる谷間の集落に鎮座する。この谷はかつての川島村の一角である。旧川島村は 1889 年、横川村と上島村の合併により、一字ずつ取って川島村と称し成立したものであるが、当社の御柱祭は、そのうちの横川村に相当する地域によって執り行われる。

旧横川村中、御柱祭に参加するのは六地区であり、下飯沼沢・飯沼沢が一之御柱を、一ノ瀬が二之御柱を、門前が三之御柱を、川上・源上<sup>みなかみ</sup>が四之御柱を担う。かつて、柱は桂<sup>かつら</sup>の木を伊良沢<sup>いらざわ</sup>から伐り出す習いであったが、近年は地区ごとに異なっている。御柱は四角四面に削って写真 4 のように整える。

諏訪神社(横川字飯沼沢)の木遣りについて、飯澤氏の話

以下は、2020 年 9 月 19 日、神社委員の飯澤誠氏よりうかがったお話を整理したものである。

木遣りは「里曳き第一声」として次のような木遣りを唄う。



写真 3 諏訪神社(横川字飯沼沢)  
2020 年 9 月 19 日撮影。

さて皆様よ どなたにも、  
不調法なる 私が、  
一つお話 いたします。  
ここは（伊良沢）横川 名所なり、  
春はうららの （四月）五月より、  
もみじもえたつ この日まで、  
長らくここにて お休みを、  
今日は幸い 吉日で、  
あまたの氏子が 集まりて、  
しめかけ縄をば 取りはずし、  
雄綱雌綱を 取り付けて、  
エンヤの声と もろともに、  
ハア一諏訪の社の 神となりますぞよ。

エンヤ一ノサー

（飯澤誠氏 提供）

このような長い木遣りは「木遣り唄」と称し、もう一方の短い木遣り「呼び」と区別している。この木遣りは、「さて皆様よどなたにも 不調法なる <sup>わたくし</sup>私 が 一つお話いたします」という、「前句」と称される定型句を備える。歌詞内容は、かつて伊良沢から御柱を伐りだす習いであったことや、御柱催行の日程がかつて四月だったことを詠み込むものだったが、現在変化しているため木遣りもそれに応じて歌詞を変更している。

今一つは「呼び」と称される短い木遣りが唄われており、次のような木遣りによって御柱の曳行が開始される。

「ハア一アア一」

- ・一の一 柱だで一
- ・力をオー 合わせてエー
- ・うらからア一 もとまでエー

「おねが一アアあいだ一」

（飯澤誠氏 提供）



写真 4 四角四面に整えられた御柱

2020年9月19日撮影。

長い木遣りを唄ったあと、「力を合わせてお願いだ」などの「呼び」を唄うものである。「呼び」は、「ハア  
ーアアー」という唄い出しからはじめて、歌詞内容を唄った後、「おねがーアアあいだー」と締める。

#### 歌詞と旋律

上述の通り、当社の木遣りは長い木遣り(「木遣り唄」と短い木遣り(「呼び」との二種類があり、それぞれ七・五反復型木遣りと七・五単一型木遣りに相当するものである。まず、前者の木遣りから検討する。次に掲載するのは、神社委員の飯澤誠氏の記録による 1998 年御柱祭の映像より採録した「木遣り唄」である。唄い手は「飯沼沢青年会」と襟字のある赤法被に白鉢巻、御幣を掲げて唄う。その旋律は譜例 20 に採譜した。

---

#### 諏訪神社(横川字飯沼沢) 木遣り(一)

(音頭) さて皆様よ皆様よ	(受け: オイ)
不調法なる <sup>わたくし</sup> 私 が	(オイ)
一つお話いたします	(オイ)
横川峡で申すなら	(オイ)
産休大滝七滝よ	(オイ)
雲にそびゆる経ヶ岳	(オイ)
それに連なる坊主岳	(オイ)
鷺の巢山に蛇石 <sup>じかいし</sup> あり	(オイ)
松茸しめじが特産で	(オイ)
この度ビレッジオープンし	(オイ)
ますます栄える横川だ	(オイ)
ハァー この里の発展を	
(全員) お願いだ	
(受け: エートヨイテーコショ、ヨイショ、ヨイショ、ヨイショ)	

---

譜例 20

諏訪神社（横川字飯沼沢） 木遣り（一）

音源提供 飯澤誠  
採譜 田中大暉

♩ = 54  
実音は長六度低い

さて\_\_ みな\_\_ さま\_\_ よ\_\_ みな\_\_ さ\_\_ まよ (受け: オイ)

(反復部の歌詞略)

これより実音は半音低い

ハ\_\_ この\_\_ さとの\_\_ はってんを\_\_ (全員で) おね が\_\_ いだ

譜例 20 上明らかなように、この木遣りは後楽節を有さない七・五反復型木遣りである。また終楽節は前楽節よりも半音ほど高く唄われる。機能上特異なのは、七・五反復型木遣りであるにもかかわらず、曳行開始の号令として機能している点である。終楽節において、音頭が「この里の発展を」と力強く声かければ、曳子も併せて「お願いだ」と唱和し、「ヨイテーコショー、ヨイショ、ヨイショ、ヨイショ」と声をあわせて曳行が開始される。この機能は、終楽節において譜例 21 と同様の七・五単一型木遣りを引用しているために生じるものと考えられる。

次に掲載するのは、同じく 1998 年御柱祭の映像より採録した「呼び」である。御柱が境内石段を曳き上げられる際、御柱の上に乗った唄い手が御幣を掲げて声かけると、曳子一同「ヨイテーコショー」と応じて綱をひく。譜例 21 に見るように導入部・上の句・下の句から構成される七・五単一型木遣りである。この旋律が諏訪大社の木遣りと同様の特徴を有することは、第三節において詳述する。

諏訪神社（横川字飯沼沢） 木遣り（二）

(音頭) ハアー ここは難所だで  
(全員) お願いだ (受け: エート ヨイテコショー、ヨイショ、ヨイショ、ヨイショ)

譜例 21

諏訪神社（横川字飯沼沢） 木遣り（二）

音源提供 飯澤誠  
採譜 田中大暉

♩ = 50  
実音は半音低い

ハア\_\_ ここは\_\_ 3\_\_ なんしよだで\_\_ (全員で) おね が\_\_ いだ

## 宮木諏訪神社(大字伊那富)

宮木諏訪神社においては、矢彦神社(小野)や諏訪神社(横川字飯沼沢)と同様に、七・五単一型木遣りと七・五反復型木遣りとの二種類の木遣りが併存している。

宮木諏訪神社の七・五単一型木遣りは、従来「伊那御柱の木遣り」と称される旋律が唄われていたが、1997年より、諏訪大社の木遣りに近い旋律が導入され、これをもって「宮木諏訪神社の木遣り」と決定されている。また、七・五反復型木遣りは「甚句」と称されている。以下、順次詳述する。

七・五単一型木遣り 現在「宮木諏訪神社の木遣り」とされているもの

宮木木遣り保存会会長 武井善夫氏によれば、1997年の宮木木遣り保存会結成後にあわせて、「氏子の皆さんがもっと御柱を引く気になるようにと、少し諏訪御柱の木遣りに近い木遣りに変更し、これをもって宮木諏訪神社の木遣りとするということに決定」(武井氏の手紙より引用)し、現在のような木遣りに至っている。次の木遣りは、現在宮木諏訪神社の木遣りとして唄われているもので、武井氏の演唱より採録したものである。その旋律は、当然ながら諏訪大社の木遣りと同じく七・五単一型木遣りの形式を有し、旋律上の特徴もほとんど同一である。



写真 5 宮木諏訪神社(大字伊那富)  
2020年9月19日撮影。

### 宮木諏訪神社(大字伊那富) 木遣り (一)

ハー 力をあわせて お願いだ

#### 譜例 22

♩ = 54  
実音は短三度低い

宮木諏訪神社(大字伊那富) 木遣り (一)

演唱 武井善夫  
採譜 田中大暉

ハー 力をあわせて お願いだ

七・五単一型木遣り「伊那御柱の木遣り」

一方、1997年以前に唄われていた「伊那御柱の木遣り」の旋律は、譜例23のようなものである。同じく武井氏の演唱より採録したもので、「私も青年会で御柱に参加していましたので、思い出しながら歌ってみました」(同手紙より引用)とあるように、保存会結成後、公式的には長らく唄われていなかったようである。

宮木諏訪神社(大字伊那富) 木遣り(二) 「伊那御柱の木遣り」

ハー 力をあわせて お願いだ

譜例 23

宮木諏訪神社(大字伊那富) 木遣り(二)

♩ = 58  
実音のまま

「伊那御柱の木遣り」

演唱 武井善夫  
採譜 田中大暉

ハ ちからを あわせ て おね が いだ

「伊那御柱の木遣り」は、導入部・上の句・下の句から構成される七・五単一型木遣りである。ド・レ・ミ・ソの完全五度の音域による、比較的装飾の少ない旋律である。公式的には宮木木遣り保存会の木遣りとはされなくなったものだが、矢崎弥枝氏が記録した2016年4月23日の宮木諏訪神社御柱祭を記録した映像をみると、三之御柱の曳行はもっぱら「伊那御柱の木遣り」を合図としていることがわかる。

宮木諏訪神社(大字伊那富) 木遣り(三) 三之御柱

ハー 山の神様 お願いだ

譜例 24

宮木諏訪神社(大字伊那富) 木遣り(三)

♩ = 45  
実音は長三度高い

三之御柱

音源提供 矢崎弥枝  
採譜 田中大暉

ハ やまの かみさ ま おね が いだ



宮木諏訪神社（大字伊那富） 木遣り（五）

さて皆様よ どなたにも  
 不調法なる <sup>わたくし</sup>私 が  
 一つお話 申します  
 この御柱の <sup>でどころ</sup>出処は  
 小横川の 大木で  
 枝ぶり素性の 良きものを  
 あまたの人に 見立てられ  
 日にち定めて 伐り落とし  
 小野小町じゃ ないけれど  
 かんじんどころに 穴をあけ  
 雄綱雌綱を 取り付けて  
 ハアー 明神様へと お願いだ

譜例 26

♩ = 58  
 実音は完全四度低い

宮木諏訪神社（大字伊那富）木遣り（五）

演唱 武井善夫  
 採譜 田中大暉

(To ♯)

※ 反復二回目以降はカッコ内。

さて みな さま よ どなた にも ぶちよう ほう なる わたく し が

これより実音は短三度低い (反復部の歌詞略)

ハア— みようじん— さまへと— おね が— いだ

この木遣りは、前楽節・後楽節・終楽節から構成される七・五反復型木遣りである。この木遣りにおいて特徴的であるのは、前楽節・後楽節における音域と、後楽節における音域とが異なっていることである。譜面上に書き添えたように、前楽節・後楽節よりも高く唄われる。終楽節において唄われる旋律は、七・五単一型木遣り(譜例 22)と同一である。これは終楽節に七・五単一型木遣りを引用しているためである。武井氏によれば、この木遣りの終楽節においては以前「伊那御柱の木遣り」が唄われていたが、諏訪大社の木遣りの旋律を取り入れるにあたって、この終楽節もあわせて変更されたという経緯である。なお、終楽節以外は「昔から伝承されてきた甚句です」(同手紙)と補足されている。

## 法性神社(平出字宮ノ脇)

旭町 新村氏の話

以下、法性神社二之御柱を担当する平出旭町 木遣り・お囃子保存会の新村篤氏より、自身が御柱祭に関わり始めた 1986 年頃以降のお話をうかがった。以下、お話の内容を整理してまとめる。

旭町には当時木遣りの師匠 小松正照氏がおおり、小野の系統の木遣りと伝えられるものを唄い、指導にあたっていた。開始時期は不明ながら 1980 年頃にはすでに木遣り師匠を務めていた。



写真 6 法性神社 2020 年 9 月 13 日撮影。

小松氏は、辰野町北大出の出身でありながら、諏訪と茅野にそれぞれいた親族の付き合いの中で木遣りを覚えた。下社の木遣り保存会から習ったというわけではないが、趣味的に習得した。したがって、その木遣りは「正式な下社の系統と言うよりは、下社の木遣りの流れをくむ木遣り、くらの理解になるかと思います」(新村氏のメールより引用)と述べている。しかし、師匠に教わる青年会のメンバーは、「木遣りと言えば諏訪御柱」という思いが強く<sup>55</sup>、保存会もない状態で六年に一度しか練習が行われない中、正確な伝承は難しかった。現在は小松氏も亡くなり、正しく伝承のできる人物がおらず、現在の旭町の木遣りは諏訪大社の木遣りと、小松氏の木遣りとの折衷のようになっているという。

また、新村氏が地元の関係者数人に話を聞いたところ、御柱祭の折に披露される「平出囃子」の練習には重きが置かれている一方、「法性神社の御柱祭においてはどの地区も、木遣りは比較的優先順位が高くないと言いますか、それほど力を入れていない感じかなと思います」(同メール)とその感触を述べている。

旭町の木遣り(2004 年頃)

次の木遣りは、小松氏の演唱による 2004 年頃の録音を、新村氏より提供いただき、採録したものである。その旋律は、譜例 27 に採譜する。

---

<sup>55</sup> 小松氏の木遣りも下社の流れを汲むはずなのだが、上社の木遣りのことだろうか。

法性神社（平出字宮ノ脇） 木遣り（一） 旭町

イヤー 山の神様 お願いだ

譜例 27

法性神社（平出字宮ノ脇） 木遣り（一）

演唱 小松正照

音源提供 新村篤

採譜 田中大暉

旭町

♩ = 55

実音は半音低い

イヤー やまの かみさま

(全員で) おね が いだ

導入部、上の句、下の句から構成される七・五単一型木遣りである。小松氏が「イヤー 山の神様」と唄うと、受けの複数の唄い手も参加して「お願いだ」と声をあわせる。録音のための演唱と思われる、当時の曳行の様子もわからないのでその機能については不明であるが、おそらく今と変わらず作業唄として唄われていたものとは推測される。この木遣りの旋律が諏訪大社の木遣りと同じ特徴を有するものであることについては、第三節において分析する。

旭町の木遣り(2016年)

次には、矢崎弥枝氏が記録した2016年4月24日法性神社御柱祭の映像より、旭町の担当する二之御柱において唄われている木遣りを採録した。なお御柱の上に立てたメドデコのような枠の上に二人の音頭が乗り、声をあわせて「お願いだ」と声かけると、曳子が「ヨイテコシヨ」と受けて御柱が曳き出される。唄い手は赤法被に金色の采配を持つ。

法性神社（平出字宮ノ脇） 木遣り（二） 二之御柱（旭町）

イヤー もうすぐお昼だで お願いだ

(受け：ヨイテコシヨ ヨイシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ)

譜例 28

法性神社（平出字宮ノ脇）木遣り（二）

♩ = 52  
実音は減五度高い

旭町

音源提供 矢崎弥枝  
採譜 田中大暉

イヤ、もうすぐ、おひるだ、おねが、いだ。

この木遣りが、導入部・上の句・下の句からなる七・五単一型木遣りであることは明らかであるが、この旋律が何であるのか判然としない。上の句の歌詞を同度音程によって唄う点は、諏訪大社の木遣りに共通する特徴であるが、ほぼ長三度の音域で推移する点は、譜例 27 に見る小松氏の唄の特徴を引き継いでいるようにも考えられる。

かんまち  
上町 氏橋氏の話

法性神社三之御柱を担当する平出上町の木遣りについて、同地域にあって長らく木遣りの指導にあたってきた氏橋憲心氏より話をうかがった。以下、氏橋氏のお話の内容を整理する。

平出は宿場町であったために芸者置屋が三軒ほどあり、氏橋氏の父は芸者置屋から聞こえてくる演奏を子守唄に育ち、三味線を始めとしてあらゆる楽器に通暁していた。氏橋氏自身も幼少期から父に唄や楽器を指導された。木遣りについても、昔は大変時間をかけて稽古をした。かつては農家が多く、雨が降れば空き家を借りて集まり、酒を飲みながら練習するのが常だった。また、祭りで披露するお囃子の練習が終わったあとに天竜川沿いの崖に登り、木遣りの練習をすることもあった。今では若い衆の多くが会社に勤めているため、あまり練習する時間が取れず、木遣りを習う暇がない。この頃は、練習をする様子もあまり見えなくなってしまった。

木遣り一声で皆が綱を曳く。近年は曳行のスケジュールが決まっているが、昔は下手な木遣りではいくら唄っても曳いてくれず、曳子も「曳くな、曳くな」と示し合わせて音頭の様子を面白がっていた時代もあった。また、木遣りの歌詞は自ら即興して作ったこともあった。今ではそのような木遣りは中々聞かれない。

上町の木遣り(1960年)

次には、氏橋氏自身の演唱による録音より木遣りを採録し、その旋律は譜例 29 に採譜する。録音年は 1960 年であり、当時は皆このような旋律によって唄っていたと氏橋氏は述べている。

法性神社（平出字宮ノ脇） 木遣り（三） 上町

イヤー 氏子の皆様 力をあわせて お願いだ

譜例 29

法性神社（平出字宮ノ脇） 木遣り（三）

♩ = 46  
実音は短三度低い

上町

演唱・音源提供 氏橋憲心  
採譜 田中大暉

イヤ うじこの みなさま

ちからを あわせて おね が いだ

導入部、上の句(一段)、上の句(二段)、下の句から構成される七・五単一型木遣りである。音階は陰音階によっているが、この旋律は、諏訪大社の木遣りの旋律が陰音階に転じたものと見ることができる。このことは本章第三節において分析する。氏橋氏によれば、当時はみなこのような旋律で木遣りを唄っていたという。また、氏橋氏の演唱による当時の録音には、同様の旋律により次の木遣りがあわせて記録されている。

イヤー この坂登れば もうひと頑張りだで お願いだ

イヤー <sup>もと</sup>本から<sup>うら</sup>末まで お願いだー

### 三輪神社(辰野字北畑)

御柱の上に組まれたメドデコのような枠組みの上に唄い手が二人乗り、声をあわせて木遣りを唄うという特色がある。元御柱委員長の吉江広光氏の話によれば、三輪神社の木遣りはかつて諏訪大社の木遣りに似たものであったと記憶されるが、当社の木遣りは御柱の上に組んだ枠の上に乗って唄う関係上、足場が不安定なため諏訪大社のような唄では唄いづらく、ある人物が唄いやすいように変えてしまったという。1992年頃の御柱祭にて、昔の唄を再現しようとしたこともあったが、その時点ですでに昔の唄を覚えている人がおらず、最後に昔の木遣りが聞かれたのは1975年頃であったという経緯である。



写真 7 三輪神社  
2020年9月13日撮影。

矢崎弥枝氏が記録した2016年4月24日 三輪神社御柱祭の映像より、次の木遣りを採録する。唄い手は二人、柱の正面に据えられた枠組みに乗り、金色の房のついた采配を持つ。その旋律は譜例 30 に採譜した。

#### 三輪神社(辰野字北畑) 木遣り(一) 一之御柱

ハー 氏子の皆様 エー お願いだ

(受け: ソーレ ヨイテコシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ)

#### 譜例 30

♩ = 60  
実音は短三度高い

三輪神社(辰野字北畑) 木遣り(一) 一之御柱 音源提供 矢崎弥枝  
採譜 田中大暉

(一人目の唄い手) ハ\_\_\_\_\_ うじこの\_\_\_\_\_ みなさ ま\_\_\_\_\_ (二人で) エ\_ おねが\_ いだ

上の句は二人のうち一方の独唱にて唄い、下の句は二人で声をあわせる。曳子は「ソーレ ヨイテコシヨ、ヨイシヨ」と受け、力を合わせて御柱を曳行する。同じく2016年4月24日御柱祭の映像中では、同じ旋律によって次のような歌詞が聞かれた。

---

ハー 氏子の皆様 エー お願いだ

(受け：ソーレ ヨイテコシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ)

---

ハー 皆様皆様 お願いだ

(受け：ソーレ ヨイテコシヨ ヨイシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ)

---

ハー ここが力の 入れどころ

(受け：ソーラ ヨイテコシヨ ヨイシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ)

---

ハー <sup>もと</sup>本から<sup>うら</sup>末まで お願いだ

(受け：アー ヨイテコシヨ ヨイシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ)

---

譜例 30 の旋律は、「伊那御柱の木遣り」同様の旋律を有するものである。三輪神社においては「伊那御柱の木遣り」に類する旋律のみが聞かれ、これまでのところそれ以外のものは見いだせていない。吉江氏の話を読まれば、かつて三輪神社では諏訪大社の木遣りの旋律が唄われていたものの、あるとき「伊那御柱の木遣り」を三輪神社御柱祭において唄い始めた人物がおり、それに影響を受けて 1992 年までには唄い手全員が「伊那御柱の木遣り」を唄うようになったものと推測される。

伊那市

### 諏訪神社(西春近諏訪形)

御柱祭は諏訪大社と同じ年の秋に執り行う。以下、木遣りについて、「諏訪形木遣りの会」会長 酒井建志氏よりうかがった内容に基づいて詳述する。

木遣りは昔から唄われている。かつては御柱祭の当年のみ、声自慢の有志が集まって「木遣り班」を結成して活動を行い、御柱祭終了とともに「木遣り班」は解散するならいであった。木遣りの旋律は、諏訪大社の木遣りに倣ったものを各自で唄っていた。しかし、1990年代になると、木遣りの活動をもっと盛り上げたいという意見が高まり、そのためには「諏訪大社の木遣りを教えてもらったほうが良い」(酒井氏のメールより引用)と考え、諏訪大社の木遣り保存会の方を招聘して指導を受けた。2004年頃には御柱祭の当年のみ活動する形態を変更し、「諏訪形木遣りの会」を立ち上げて、通年で活動に取り組んでいる。この頃になると、CD やビデオなどによっても諏訪大社の木遣りに触れやすくなったという。

酒井氏の提供による2016年御柱祭の記録映像より次の木遣りを採録する。音頭は左襟に「伊那市諏訪形」、右襟に「木遣り」と染め抜かれた橙色の法被に黄鉢巻を締め、御幣をかかげ唄うものである。その旋律は譜例 31 に採譜する。

---

#### 諏訪神社(西春近諏訪形) 木遣り(一)

ハアー 氏子の皆様 エー お願いだ

(受け：ソーレ ヨイテコシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ、ヨイシヨ)

---

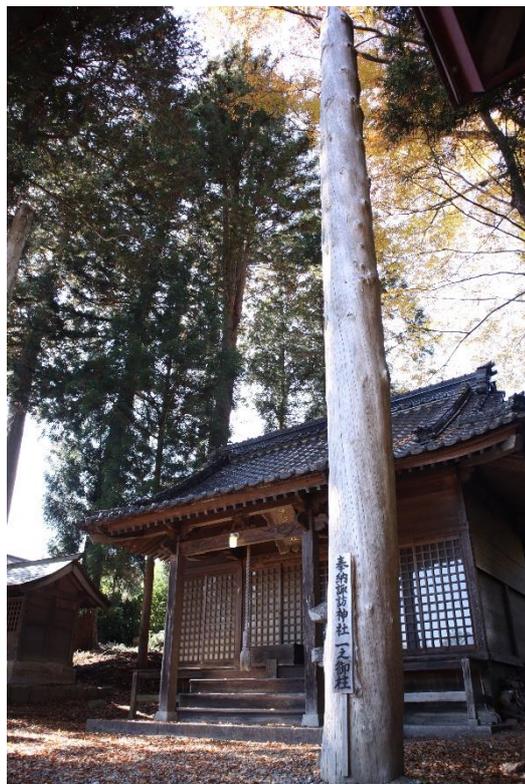


写真 8 諏訪神社 社殿と一之御柱  
2020年11月11日撮影。

譜例 31

諏訪神社（伊那市西春近諏訪形）木遣り（一）

♩ = 50

実音は全音高い

音源提供 酒井建志

採譜 田中大暉



(音頭) イヤ やまの かみ さま (受け: ヨッ)



(全員) おね が いだ (ヨイショ、ヨイショ、ヨイショ)

この木遣りは、当然ながら、諏訪大社において唄われる木遣りと同様の旋律によるものである。映像中では、同社の木遣りはもっぱらこの旋律によって唄われるもので、次のような歌詞も聞かれた。

---

イヤー 氏子の皆様 お願いだ  
(受け:ヨイショ、ヨイショ、ヨイショ)

---

イヤー 皆様ご無事で お願いだ  
(受け:ヨイショ、ヨイショ、ヨイショ)

---

## 諏訪神社(大字富県字南福地)

南福地は、北福地に隣接する地域であり、ともに御柱祭を開催している地域である。

ICT 伊那ケーブルテレビジョンの作成した2017年御柱祭の記録映像より、次の木遣りを採録する。この木遣りは、御柱が神社境内に運び込まれ、最後のひと曳きを前にして唄われたものである。唄い手は十人ほどで、「諏訪神社長持保存会」と襟字の青法被に白鉢巻、白の采配をかかげ、声をあわせて斉唱されたものである。



写真 9 諏訪神社(大字富県字南福地) 社叢  
2020年11月11日撮影。

### 諏訪神社(大字富県字南福地) 木遣り(一)

ハ一 奥山の太木 里に下りて神と祀る  
ハ一 サーサー皆様 力をあわせてお願いだ

## 譜例 32

### 諏訪神社(大字富県字南福地) 木遣り(一)

♩ = 60  
実音は短六度低い

音源提供 ICT伊那ケーブルテレビジョン  
採譜 田中大暉

ハ おくやまの たいぼ く さとに くだりて かみと まつる  
ハ さあさ みなさ ま ちからを あわせて おねが いだ

譜面上、反復記号によって示すように、同じ旋律を二回唄うものである。この旋律は、調査の及んだ範囲において他地域に見いだせない。「奥山の太木 里に下りて 神と祀る」という歌詞は諏訪大社の木遣りに類似するが、旋律は類似しない。

## 宮田村

### 元宮神社(字宮林)

元宮神社氏子総代 太田良美氏によれば、当社は古くから御柱祭を斎行するものの、木遣りが伝承されていない。御柱開催年毎に、木遣りをどうするか当年の氏子総代を中心として検討する。古くは諏訪地方から講師を依頼して習ったこともあるが、御柱祭の開催年ごとにやり方が変わっているという。

太田氏の提供による2016年御柱祭の記録映像より、次の木遣りを採録する。唄い手はシャツ・ネクタイ姿に「元宮神社」と襟字の青法被をはおり、采配を掲げる。木遣りを合図とし、子供たちが元氣よく綱を引く。その旋律は譜例33に採譜したものであるが、諏訪大社の木遣りと同一の旋律である。



写真 10 元宮神社社殿と御柱  
2020年11月11日撮影。

#### 元宮神社 (宮田村・字宮林) 木遣り (一)

イヤー 山の神様 お願いだ (ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ)

#### 譜例 33

元宮神社 (字宮林) 木遣り (一)

音源提供 太田良美  
採譜 田中大暉

♩ = 50  
実音のまま

イヤー やまの かみさま おねが いた

中川村

### 上宮外縣神社(大字大草字上宮)

かみのみやとがた  
上宮外縣神社は大草郷の鎮めの宮である。氏子三十余戸によって御柱祭を開催している。寄進者の名を御柱に墨書きする風習がある。ここでは、CEK エコーシティー・駒ヶ岳によって記録された、2010年3月14日 四之御柱の山出しの映像より、次の木遣りを採録する。音頭は左襟に「御柱式年祭」、右襟に「上宮外縣神社」と染抜の空色の法被に白鉢巻し、采配を掲げる。その旋律は譜例 34 に採譜した。



写真 11 上宮外縣神社社殿と御柱  
2020年11月18日撮影。

#### 上宮外縣神社(大字大草字上宮) 木遣り 四之御柱

(音頭) ハアー それでは皆様

(受け) ヨイショレ

(音頭) よろしく 頼むよ

(受け) ヨイショレ

譜例 34

### 上宮外縣神社(大字大草字上宮) 木遣り (一)

#### 四之御柱

♩ = 50

実音は長六度低い

音源提供 CEK エコーシティー・駒ヶ岳  
採譜 田中大暉

音頭

ハア それでは みなさま

受け

ヨイショレ

音頭

よろしく たのむよ

受け

ヨイショレ

当神社の木遣りはもっぱらこの旋律によって唄われる。受けの「ヨイショレ」はそのまま綱をひく掛け声である。曳子は受けとして木遣りの唄に参加しつつ綱を引く。柱が動き出せば「ヨイショ、ヨイショ」の掛け声に替わるが、難所にさしかかれば柱が動くまで何回でも唄われる。この木遣りはいかにも作業唄としての性格が強い。宮内(1994)が述べる「余分な部分のまったく無い、木遣り作業の為にだけ唄われていたことが歴然と判る唄の形」<sup>56</sup>に合致するといえる。曳行の現場で次のような歌詞が唄われる。

---

(音頭) ハアー またもや止まった

(受け) ヨイショレ

(音頭) ぐんぐと引いたれ

(受け) ヨイショレ

---

(音頭) ハアー そろそろお発ちだ<sup>57</sup>

(受け) ヨイショレ

(音頭) 皆様頼むよ

(受け) ヨイショレ

---

(音頭) ハアー まだまだ着かぬよ

(受け) ヨイショレ

(音頭) もうひとふたこえ

(受け) ヨイショレ

---

また、映像中には断片的ながら、曳子を煽るような木遣りも収録されている。難所に至り、音頭の声で何度も綱を引き、最後の「ヨイショレ」でようやく抜け出す。

---

(音頭) ハアー まだまだ動かぬ

(受け) ヨイショレ

(音頭) 氏子が動かぬ

(受け) ヨイショレ

(音頭) ハアーもう一息だ

---

<sup>56</sup> 宮内仁(1994)『日本の木遣唄 I』近代文藝社 15頁.

<sup>57</sup> 「そろそろお発ちだ」の歌詞は休憩のあとに唄われる。

(受け) ヨイショレ

---

出発前の呼びかけや到着後の祝いもこの木遣りで兼ねる。山出しが終了し御柱が境内に到着し、音頭が一人ずつ順繰りに次の木遣りを唄うと、集まった人々一同、万歳をしながら「ヨイショレ」と受ける。

---

(音頭) ハアー お山の太木

(受け) ヨイショレ

(音頭) ご無事でお着きだ

(受け) ヨイショレ

---

(音頭) ハアー お里は快晴

(受け) ヨイショレ

(音頭) ご無事で何より

(受け) ヨイショレ

---

(音頭) ハアー みんなのお力

(受け) ヨイショレ

(音頭) まことに有難う

(受け) ヨイショレ

---

(音頭) ハアー皆様ご無事で

(受け) ヨイショレ

(音頭) <sup>みはしら</sup>御柱お着きだ

(受け) ヨイショレ

---

(音頭) ハアー山の神様

(受け) ヨイショレ

(音頭) お乗りてお下り<sup>くだ</sup>

(受け) ヨイショレ

---

(音頭) ハアー<sup>とがた</sup>外縣の森で

(受け) ヨイショレ

(音頭) めでたく留め置き<sup>と</sup>

(受け) ヨイショレ

---

(音頭) ハア一庚の寅年

(受け) ヨイショレ

(音頭) <sup>みはしら</sup>御柱大祭

(受け) ヨイショレ

(音頭) みんなでお願い

(受け) ヨイショレ

---

作業の際と同一の旋律でありながら、反復させることによって式唄として用いているものである。作業唄の旋律を反復させることで機能上使い分けるのは、祢津建事神社(東御市祢津西町字立町)の木遣りにおいても見る事例であり、木遣りの形式を考察する上で興味深い現象である。

また、上宮外懸神社から3キロメートルほど南方にある<sup>かずらしま</sup>葛島地域は、御射山神社(上片桐字御射山)の御柱祭に携わる地域であるが、上宮外懸神社同様「ヨイショレ」の受けを有する木遣りを伝承している。葛島地域の木遣りは、次の御射山神社の項において詳述する。

松川町

### 御射山神社(松川町・上片桐字御射山)

片桐氏の居城、船山城の一角に鎮座する。建御名方命を主神とし、あわせて大<sup>おおな</sup>巳<sup>むちのみこと</sup>貴<sup>ことしろぬしのみこと</sup>命と事代主命を祀る。諏訪大社上社の分霊として、四本足の三本梶を神紋とする。

『御射山神社 式年御柱祭 平成22年庚寅歳 記念写真集』によれば、寛治元年(1087年)、片桐源八郎為基が船山城を築城した際、武神諏訪明神を奉祀した。建暦元年(1211年)、片桐小八郎為安が大和国三輪より大巳貴命を遷座し、その後諏訪大社下社より事代主命を勧請し祀る。享保7年(1722年)に社殿を修復し、その際から諏訪大社にならって御柱祭を開催するようになったとされる<sup>58</sup>。



写真 12 御射山神社  
2020年11月14日撮影。

御射山神社社務所(2004)によると、もと「御射山大明神社」と称し、この名称は諏訪大社の開催する「御狩之神事」、すなわち御射山神事によるものである。創建は南信濃源氏 片桐氏によるものであり、諏訪大社上社の分霊として創建され、片桐郷七ヶ村の崇敬を集めた。戦国時代には片桐氏の居城である船山城の落城とともに社殿も焼失したと見られ、片桐氏の庇護を失うが、後に郷民が協力して修繕し、今日に至っている。御柱は松または杉の巨木が用いられ、午前中に駅付近まで曳きつけ、午後に神社境内まで運び込んで建立する<sup>59</sup>。

なお、旧片桐郷七ヶ村とは、田島・前沢・片桐町・上片桐・七久保・小平・葛<sup>かづらしま</sup>島の七地区である。写真12には鳥居横の標柱に「御射山諏訪七里神社」の字が見える。七里とはこれらの七つの地区を指す。『七久保御柱保存会資料』によれば、御柱祭の主な日程は、御柱候補木見立てに始まり、御柱安め(古い御柱を倒すこと)、御柱見立て祭、御柱伐採<sup>しゅばつ</sup>修祓祈願祭、御杣祭(斧入れ・伐採)、曳き縄づくり(綱打ち)、諏訪大社薙鎌・御符<sup>なぎがま</sup>拝戴<sup>みふ</sup>、山出し祭を経て、本祭りに至る。本祭りは、御神体を載せた神輿が旧七ヶ村地域を巡幸する<sup>みこしとぎよ</sup>神輿渡御に始まり、御柱里曳きの後、建御柱にて終了する<sup>60</sup>。

<sup>58</sup> おさひめ書房(2010)『御射山神社 式年御柱祭 平成22年庚寅歳 記念写真集』株式会社プラルト。

<sup>59</sup> 御射山神社社務所(2004)『平成十六甲申年 御射山神社と式年祭』。

<sup>60</sup> 七久保御柱保存会事務局(2018)「平成28年申年 御射山神社式年御柱祭 七久保御柱

現在の御柱は、上片桐地区、片桐地区、葛島地区、七久保地区が一本ずつ担当する。寄進する木の大きさに応じて、何番目の御柱となるかが変動する。境内には一之御柱から四之御柱までの巨木四本と、子供が曳くための小さな五之御柱(写真 13 社殿に向かって左側)が並ぶ。一之宮 諏訪大社、二之宮 小野・矢彦神社に次ぐ長野県三大御柱と称されているという。御柱は「暴れ神輿」や「暴れ御柱」と呼ばれ、道を外れて田畑を横断



写真 13 御射山神社社殿と御柱  
2020年11月14日撮影。

しながら曳行される。七久保の木遣り長 那須野明<sup>あきら</sup>氏も、葛島の木遣り長 松澤文昭氏も、昔は今よりも激しかったが近年は比較のおとなしくなったということを語っている。

#### 七久保地区の木遣り

これまでに七回ほど御柱祭に関わってきた七久保木遣り衆 木遣り長の那須野氏によれば、昔は唄い手によって木遣りも大きく異なっていたのであるが、「諏訪のようにまとまらなければならない」と思い、様々考えて現在のよ様な木遣り衆の姿が作られた。御柱祭に欠かすことのできない消防団によるラップ隊も、かつて人数も少なかったが、なんとか取りまとめて祭りに参加してもらうように工面した。参加者が一丸となることと、観客にも楽しんでもらうことを重んじて工夫を凝らしたと那須野氏は語る。

七久保において唄われる木遣りには、確認された範囲では、その歌詞が短いものと、長いものとの二種類がある。まず、短い方の木遣りから検討する。桃澤氏の提供による2016年御柱祭の記録映像より、次の木遣りを採録する。音頭は「木遣り」と背にある橙の法被に橙の鉢巻、采配を持つ。音頭が「お願いだ」と威勢よく声かければ、曳子は「七久保、ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ」と受けて綱を引く。その旋律は譜例 35 に採譜する。

---

#### 御射山神社(上片桐字御射山)木遣り(一) 七久保

(音頭) エー 皆様お願いだ

(受け) 七久保、ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ

---

御射山神社（上片桐字御射山）木遣り（一）

♩ = 60  
 実音は短三度低い

七久保

音源提供 桃澤一男  
 採譜 田中大暉

エ\_\_\_\_\_ み\_ な さ ま\_ おねが いだ (受け：七久保、ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ)

いま一方の長い木遣りは、次に採録した譜例 36 のもので、歌詞集には「木遣り唄」と題されている。同じく桃澤一男氏の記録した映像より採録する。歌詞は御射山神社の縁起を読み込んだものである。唄い手は橙の法被に御幣を掲げ、御柱の上に立って唄うと、一同「七久保、ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ」の掛け声をあわせ、ドラムマーチの演奏で賑わう。桃澤氏によれば、この唄い手はオペラの歌手でもあり、音楽大学で声楽を学んだという。長野県内に広く唄われる木遣りにあって、ベルカント唱法で唄われるのはこの唄い手の木遣りが唯一の例であろう。

---

御射山神社（上片桐字御射山）木遣り（二） 七久保

ハアー 今日は申年良き日和  
 三百余年の昔より  
 田畑たはたやまがわ山川まっしぐら  
 梶子方 木遣り 曳子衆  
 皆が一つになったとき  
 いかなる難所もいとやせぬ  
 どうぞ皆様よろしく願います

---

御射山神社（上片桐字御射山）木遣り（二）

♩ = 60  
実音は長三度高い

七久保

音源提供 桃澤一男  
採譜 田中大暉

ハア \_\_\_\_\_ 今日 は さ る ど し よ き ひ よ り \_\_\_\_\_

さんびやく よねんの むかし より たはた やまかわ まっしぐら \_\_\_\_\_ よろしく ねが い ます  
(反復部の歌詞略)

旋律上、「ハアー」と唄い出す部分のみ譜例 35 同様であるが、それ以降全く類似しない。譜上反復部を有し、七・五反復型木遣りにやや類似しているが、終楽節に相当する「よろしく願います」の旋律が、反復部に含まれるようにも考えられ、判然としない。唄い終わると、1分30秒程度、ラッパとドラムの演奏が披露され、その間全員で「ヨイサ、ヨイサ」と声をあわせて盛り上がる。

葛島地区の木遣り

<sup>かずらしま</sup>葛島の木遣り長 松澤文昭氏の話によれば、木遣りは一之御柱から四之御柱まで、それぞれの地域ごとに伝承されており、それぞれに若干異なっている。御柱の曳行開始は、木遣りを合図として行われる。葛島の木遣りは「曳かせる木遣り」である。綱の引き手をやる気にさせるのが大事であるという。木遣りの伝承は練習の際、年上の方から耳で聞いて覚える。また、木遣りは基本的に「<sup>ふたふし</sup>二節」で唄う。「ハア一皆様力をあわせて」などと一節<sup>ひとふし</sup>を唄うと、周囲から掛け声がかかるので、続けて「ハアー <sup>ふたふし</sup>ヨイシヨイシヨでお願いだ」などともう一節<sup>ひとふし</sup>を唄う形式である。歌詞は即興で作ることもあり、「お神酒が近いぞ」「力をあわせて」などの歌詞を場面に応じて唄う。

また、四十年ほど前の木遣り長による当時の演唱を、松澤氏が保有する録音から採録し、次に記載する。録音のための演唱と思われ、受けが現れないが、おそらく今と同じく、祭りの現場では受けが「ヨイシヨレ」と応じていたものと思われる。二節目の「ヨイシヨ」という歌詞は、旋律上ちからづよく完全四度の跳躍で唄われる。

---

御射山神社（上片桐字御射山）木遣り（三） 葛島

ハアー 梶子方 曳き方 頼むぞ

ヨイショヨイショで 頼むぞ

---

譜例 37

御射山神社（上片桐字御射山）木遣り（三）

♩ = 67  
実音は短六度低い

葛島

音源提供 松澤文昭  
採譜 田中大暉

ハア 梶子 が た ひき か た たのむぞ

ヨイショ ヨイショで たのむぞ

この旋律は、葛島でほとんど変化せずに受け継がれている。2010年葛島地区御柱祭の記録映像より、次の木遣りを採録する。音頭は「かづらしま 氏子」と襟字された紫の法被に鉢巻、「木遣り」の腕章をつけ、采配を掲げて威勢よく声かける。その旋律は譜例 38 に採譜する。

---

御射山神社（上片桐字御射山）木遣り（四） 葛島

（音頭）ハアー 梶子方 曳き方 頼むぞ

（受け）ヨイショレ

（音頭）ハアー めでためめでたで 頼むぞ

（受け）ヨイショレ

---

御射山神社（上片桐字御射山）木遣り（四）

♩ = 56  
実音は短六度低い

葛島

音源提供 松澤文昭  
採譜 田中大暉

音頭  
ハア てこがた 曳き か た たのむぞ

受け  
ヨ イシヨレ

音頭  
ハア めでた めで た で たのむぞ

受け  
ヨ イシヨレ

音頭が「頼むぞ」と力強く唄いつつ采配を振れば、曳子は「ヨイシヨレ」と受けて綱を引く。葛島の木遣りは、一人二節唄い、その都度「ヨイシヨレ」の掛け声かけられる。その他、同様の旋律によって以下のような歌詞が唄われる。いずれも上宮外縣神社の木遣りと同様の形態である。

---

(音頭) ハアー お神酒が足りんぞ

(受け) ヨイシヨレ

---

(音頭) ハアー 評定が済んだら

(受け) ヨイシヨレ

(音頭) ハアー ヨイシヨイシヨで 頼むぞ

(受け) ヨイシヨレ

---

### 第三節 南信の木遣りについて

ここでは、第二節に採録した内容をもととして、南信地方において見いだせる類型について検討する。確認された範囲では、辰野町において唄われている木遣りは、すべて七・五単一型木遣りまたは七・五反復型木遣りのいずれかであった。一方で、伊那市以南の各社の木遣りには、明確な類型が見いだせていない。そのため、本節においては辰野町における木遣りに焦点を当てて考察を述べる。

#### 一、音楽的特徴

**(1)形式** 辰野町においては七・五単一型木遣りと七・五反復型木遣りとの二つの形式のほか確認されず、この二つの分類をそのまま適用することができる。辰野町内におけるそれぞれの分布を以下に表 7 として示す。

表 7 辰野町内における七・五単一型木遣りと七・五反復型木遣りとの分布

社名	七・五単一型木遣り	七・五反復型木遣り
矢彦神社(小野)	○	○
諏訪神社(横川字飯沼沢)	○	○
宮木諏訪神社(大字字伊那富)	○	○
法性神社(平出字宮ノ脇)	○	-
三輪神社(辰野字北畑)	○	-

この結果を地図 5 と照らし合わせると、松本に接続のある三州街道沿道の神社においては七・五反復型木遣りが唄われ、諏訪に接続のある伊那道沿道の二社においては唄われないと歴然と分かたれている。この結果は、『「木遣り」研究報告書』において予想されたとおり、辰野町は、松本において唄われる七・五反復型木遣りと、諏訪において唄われる七・五単一型木遣りとの両者の広がり<sup>1</sup>の交差する場だったものとも見え、七・五反復型木遣りが松本から三州街道沿道を南下して広まった可能性を示唆する結果となった。一方、伊那市以南の南信各社の木遣りには、七・五単一型木遣りと七・五反復型木遣りとのいずれの類型にも当てはまらないものが現れ、この二つの類型のみで木遣りを類別できるのは南信地方のうちでは辰野町のみという結果となった。

**(2)旋律** 七・五単一型木遣りの形式を有するもののうち、諏訪大社の木遣り同様の旋律を有するものと、「伊那御柱の木遣り」の系統に類するものとの二つがある。また、七・五反復型木遣りは、「さて皆様よどなたにも 不調法なる私<sup>わたくし</sup>が ひとつお話いたします」に類する定型句を有し、その旋律も地域によってほとんど差がない。この入れ子構造を表 8 に整理する。

表 8 辰野町内の木遣りを、形式の上から見た場合の類型と、旋律の上から見た場合の類型

形式	旋律
七・五単一型木遣り	諏訪大社の旋律の系統
	「伊那御柱の木遣り」の旋律の系統
七・五反復型木遣り	(三社とも同じ旋律を共有)

以下では、まず七・五単一型木遣りの形式を有する木遣りの旋律二種類について考察を加えたのち、七・五反復型木遣りの形式を有する木遣りの旋律について考察を述べる。

### 七・五単一型木遣り 諏訪大社の旋律の系統

近年になって諏訪大社の木遣りを参考にしたという宮木諏訪神社の木遣りが諏訪大社の木遣りに類似しているのは当然であるからここでは分析の対象に加えない。譜例 39 において、本章第二節において採譜した諏訪神社(横川字飯沼沢)、法性神社旭町、法性神社上町のそれぞれの木遣りを、第一章第二節において採譜した諏訪大社の木遣りと比較する。それぞれ対応する旋律上の音を破線でつなぐ。

譜例 39

辰野町 七・五単一型木遣り 比較譜 (導入部) 作成 田中大暉

諏訪大社(本宮一)の導入部はミより唄い出し、ラ・ドを引き伸ばしたあとに順次下行して、ソにて終止するものである。この旋律が諏訪神社(飯沼沢)、法性神社両地域の木遣りの導入部と共通する。ただし飯沼沢、旭町、上町においては、本宮一においてドとなっている音よりもいずれも半音低く、シにおいてとどまっている。これは、町田(1943)の指摘する不定の第五音であると考えられる。

次に、それぞれの木遣りの上の句の旋律を比較した譜面を譜例 40 として示す。

譜例 40

辰野町七・五単一型木遣り 比較譜 (上の句)

作成 田中大暉

本宮一  
飯沼沢  
平出旭町  
平出上町 (一段)  
平出上町 (二段)

きおとし  
ここは  
やまの  
うじこの  
ごぶし  
なんじだ  
かみさま  
みなさま  
ちからをあわせて

それぞれの木遣りの旋律は、ソから唄い出し、ド周辺を最高音として、装飾をはさみつつ下行してレないしミにて終止するものであるが、とりわけその特徴として際立っているのは歌詞を同度で唄っている点である。それぞれ歌詞は同度で唄い、歌詞の合間をメリスマ的に装飾する。このような旋律を有する七・五単一型木遣りが、御柱祭の人混みの中に唄われる際においても歌詞が聴き取りやすいのは、この同度音程の連続によるものであろう。なお飯沼沢、平出旭町の木遣りではレではなくミにて終止している。これは一種の変奏と考えた。また、平出上町において唄われる上の句(二段)は、平出上町の導入部(一段)の冒頭と上の句の後半を混合させ、末尾に終止形を備えたものと考えられる。

次に、それぞれの木遣りの下の句の旋律を比較した譜面を譜例 41 として示す。

譜例 41

辰野町七・五単一型木遣り 比較譜 (下の句)

作成 田中大暉

本宮一  
飯沼沢  
平出旭町  
平出上町

おねが  
おね が  
おね が  
おね が  
いだ  
いだ  
いだ  
いだ

譜例 41 は下の句の旋律の比較譜である。本宮一の旋律はドより唄い出し、一オクターブ駆け上ってソから下行してソに終止するものであるが、他三社の木遣りはそのまで広い音域を備えない。他三者がミよ

り唄い出す点は本宮一との差異であるが、その後の進行は概ね一致しており、ソにて終止するのは四者とも同様である。

このようにしてみると、この四つの木遣りはほとんど同一の旋律を有していることがわかる。法性神社（平出字宮ノ脇）上町の旋律においては、陰音階化してもなおその旋律上の特徴を他三者と共有している。旭町の木遣りのような、陽音階にない音を用いて装飾を施したものであっても、その軸となる音は維持され、他三者と共通している。ここに取り上げた四つの木遣りは、後述の通り地域、年代も様々であるにもかかわらず、正確に諏訪大社の木遣りの骨格を維持している。この比較結果は、辰野町内の木遣りには地域・年代によらず諏訪大社の影響が大きかったことを示唆するものである。

### 七・五単一型木遣り「伊那御柱の木遣り」の旋律の系統

その一方で、七・五単一型木遣りの形式を有するが、「伊那御柱の木遣り」の旋律を有する木遣りが広がり有している。宮木木遣り保存会会長 武井氏の演唱によれば、「伊那御柱の木遣り」の旋律は次のようなものである。

譜例 42

宮木諏訪神社（大字伊那富）木遣り

「伊那御柱の木遣り」

♩ = 58  
実音のまま

演唱 武井善夫  
採譜 田中大暉

ハ ちからを あわせ て おね が いだ

「伊那御柱の木遣り」とは宮木木遣り保存会による呼称であり、保存会結成以前に唄われていた木遣りである。本章第二節において、この「伊那御柱の木遣り」は宮木諏訪神社にとどまらず、三輪神社においても唄われていることがわかった。ただし、それらは旋律上ほとんど差がなく、類似性が一目瞭然であるため、ここでは譜例 42 として一例掲載するに留める。なお、法性神社と諏訪神社（横川字飯沼沢）においては、「伊那御柱の木遣り」に類する旋律が確認できていない。

とりわけ興味深いのは、矢彦神社一之御柱において唄われる七・五単一型木遣り(174 頁譜例 4)は、陰音階によって唄われるにもかかわらず、「伊那御柱の木遣り」と同じ旋律上の骨格を有していることである。いまここに、宮木木遣り保存会 武井氏の演唱による「伊那御柱の木遣り」の旋律と、第一章第二節において採譜した矢彦神社一之御柱の木遣りの旋律とを比較した譜面を譜例 43 として示し、共通する旋律進行上の特徴を破線でつなぐ。

辰野町「伊那御柱の木遣り」比較譜

作成 田中大暉

宮木木遣り保存会  
ハ ちか らを あわ せて

矢彦神社一之御柱  
エ だん どり ついた で

宮木木遣り保存会  
(上の句二段なし)

矢彦神社一之御柱  
おね が いだ

ちか らを あわ せて おね が いだ

両者の導入部・上の句(一段)は、ほとんど同一の旋律である。矢彦神社においては上の句(一段)において陰音階化しているが、なお「伊那御柱の木遣り」と同一の旋律構造を保持している。矢彦神社の上の句二段は、上の句一段の前半部分をもととして、下の句で完全五度跳躍するための終止形を付け加えたものと考えられる。なお、下の句において、矢彦神社一之御柱の木遣りが完全五度の跳躍によって唄い終えているのに対し、宮木木遣り保存会では長二度の上行に裝飾音が付された形で唄い終えているが、終始音は変わらない。

したがって、矢彦神社において唄われる七・五単一型木遣り(「さくり」)は、「伊那御柱の木遣り」の系統に属する旋律であるといえる。これらを踏まえると、「伊那御柱の木遣り」の分布範囲は矢彦神社、三輪神社、宮木諏訪神社の三社に及ぶものである。

七・五反復型木遣りの旋律

辰野町内の七・五反復型木遣りは、宮木諏訪神社、諏訪神社(横川字飯沼沢)、矢彦神社の三社のみで伝承されている。また、宮木木遣り保存会においては「甚句」、諏訪神社(横川字飯沼沢)においては「木遣り唄」、矢彦神社においては「甚句」と称されて伝承されているが、これらは同様の旋律を共通するものである。以下、本章第二節において採譜した宮木諏訪神社、諏訪神社(横川字飯沼沢)の旋律と、第一章第二節において採譜した矢彦神社の旋律とを比較し、共通する旋律進行上の特徴を破線でつないだ譜を譜例 44 として示す。

譜例 44

辰野町七・五反復型木遣り比較譜（前楽節）

作成 田中大暉

これらの三者の木遣りは、ほとんど同様の旋律進行をたどる。終止音は矢彦神社の旋律がド、その他の旋律はレに終わっているが、変奏の一種といえる。後楽節については譜例 45 に比較譜を示したとおりである。前楽節よりは差異が大きいが、やはり同源の旋律と見るのが妥当である。なお、諏訪神社(横川字飯沼沢)の七・五反復型木遣りは後楽節を有さない。

譜例 45

辰野町七・五反復型木遣り比較譜（後楽節）

作成 田中大暉

なお、宮木木遣り保存会の終楽節は、諏訪大社の旋律に類する七・五単一型木遣りを引用して唄い終える。このことは、「伊那御柱の木遣り」を諏訪大社の木遣りに近いものに改めるにあたって、七・五反復型木遣りの終楽節もあわせて変更されたという経緯にも現れている。また一方の諏訪神社(横川字飯沼沢)においても、諏訪大社の旋律に類する七・五単一型木遣りが引用されている。矢彦神社における七・五反復型木遣りの終楽節については、七・五単一型木遣り(「さくり」)を引用するという話は聞かれないうが、その旋律は譜例 46 に示すように、「伊那御柱の木遣り」に類似性が見られるものである。

辰野町 七・五反復型木遣り 比較譜 (終楽節)

作成 田中大暉

矢彦神社一之御柱終楽節の「エー まもらせたまえ」まで、ほとんど「伊那御柱の木遣り」同様の進行である。「やー」と引き伸ばす際の旋律は、「伊那御柱の木遣り」よりも音域が低く推移するが、「エンヤンサ」を完全四度の跳躍をもって終えるための終止形とも見える。

上述のことをまとめると、辰野町内における七・五反復型木遣りは、前楽節・後楽節の旋律は三社ともに同様の旋律が唄われているものの、終楽節の旋律は、その地域に唄われる七・五単一型木遣りの旋律が引用されていると考えられる。このことを踏まえると、辰野町における七・五反復型木遣りは、もともと単体で唄われるものではなく、七・五単一型木遣りを唄う際の前置きとして唄われていた可能性が指摘できる。これについては第五章において筆者の仮説を述べる。

## 二、歌詞上の特徴

**七・五単一型木遣り** 辰野町内の七・五単一型木遣りの歌詞は、諏訪大社の木遣りに類する歌詞と考えられる。

**七・五反復型木遣り** 辰野町において確認された七・五反復型木遣りは、そのいずれもが次のような定型句から唄い出されるものである。

さて皆様よなたにも <sup>ぶちようほう</sup>不調法なる <sup>わたくし</sup>私 が 一つお話いたします

この定型句を有する木遣りは、矢彦神社(小野)・宮木諏訪神社(大字伊那富)においては「甚句」、諏訪神社(横川字飯沼沢)においては「木遣り唄」と称される。この定型句は、これまでのところ辰野町内の三社(矢彦神社、宮木諏訪神社、飯沼沢の諏訪神社)と小野神社(塩尻市北小野)のみに見いだせるものである。地域によってもほとんど差がなく、かなり一様に伝承されている。

## 三、機能上の特徴

**七・五単一型木遣り** 作業唄として機能する。

**七・五反復型木遣り** 作業唄として機能する地域(確認できた範囲では横川字飯沼沢の諏訪神社)がある。これは当地域の七・五反復型木遣りが、終楽節に七・五単一型木遣りを引用しているためであると推測される。

## 第四章 東信地方の木遣り(坂城町含む)

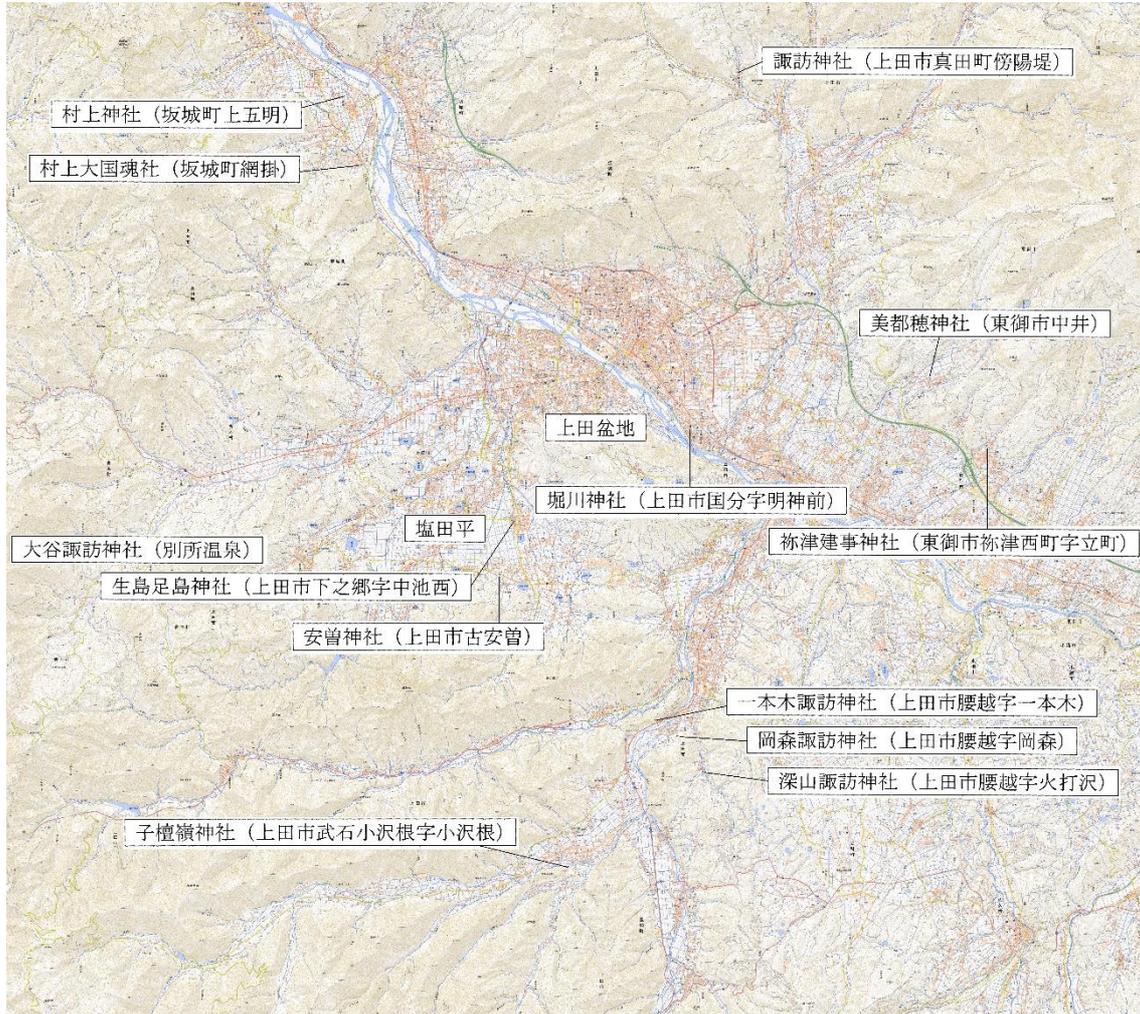
### 第一節 上田盆地周辺の位置づけ

東信地方の木遣りについては先行研究がほとんどなく、『「木遣り」研究報告書』(2018)における調査も及んでいない。上田盆地周辺において御柱祭を開催する神社は、小林(2016)をもととして表 9 に掲載し、本章において扱った神社には●印を付した。それぞれの位置は、地図 7 に示したとおりである。なお坂城町は、小林によれば北信地方に分類されるが、村杉(2000)によれば善光寺木遣りの類型が広がる「善光寺平(一部山間部を含む)」の南限として設定された地域であり、類型の広がりを確認する上で必要であることから、本章において扱った。

表 9 御柱祭を開催する東信地方の神社

北信	(略)	
	坂城町	●村上神社(上五明)、●村上大国魂社(網掛)
東信	上田市	●生島足島神社(下之郷字中池西)、●堀川神社(国分字明神前)、●子檀嶺神社(武石小沢根字小沢根)、●一本木諏訪神社(腰越字一本木)、●岡森諏訪神社(腰越字岡森)、●深山諏訪神社(腰越字火打沢)、●諏訪神社(真田町傍陽堤)、●安曾神社(古安曾)、●大谷諏訪神社(別所温泉)
	東御市	●美都穂神社(中井)、●祢津建事神社(祢津西町字立町)
	佐久市	諏訪社[今岡諏訪神社](大字伴野字門口)
	小海町	松原諏訪神社[諏訪社上下二座](松原豊里字居村)
	川上村	諏訪社(居倉)、諏訪社(秋山)

小林龍太郎 編 (2016) 2-5 頁をもとにして作成。



地図 7 上田盆地周辺各社の位置 国土地理院 GSI Maps、小林 (2016) 2-5 頁をもとに作成。

## 第二節 東信各社の木遣りの採録

上田盆地周辺一帯の御柱祭の木遣りについては、松本市に隣接する上田市武石地域の子檀嶺神社より始めて、順次隣接する地域の木遣りを採録することとしたい。

### 上田市

#### 子檀嶺神社(武石小沢根字小沢根)

武石地域は子檀嶺神社の脇を流れる武石川を数キロ遡れば美ヶ原に至る山間に位置する。もともと武石とは「嶽志」の意味で、「けわしく秀でた山容をもつ嶽に囲まれた土地」を意味するものとされる<sup>61</sup>。

子檀嶺神社は、奥社(子檀倉社)を子檀倉岳山頂に、中宮(駒形神社)を武石余里に、里宮を上田市武石小沢根に祀る三社からなる。里宮は主祭神を倉稻魂命(うがのみたまのみこと)、左殿に建御名方命、右殿に前八坂刀売命を祀る。延喜式に記載のある式内社である。



写真 14 子檀嶺神社 (里宮)

2020年11月1日撮影。

境内の案内板「子檀嶺神社略縁起」によれば、その歴史は次のように伝えられる。

上田市武石の郷の総鎮守と崇敬される当社は、社伝によると和銅五年(七一二)年に山城国紀伊郡稻成神社(現在の伏見稻荷大社)より倉稻魂命の御分霊を仰ぎ、奥宮を子檀倉岳山頂(美しの国の奥)に、当社里宮を武石の里沖五日町に遷し祀られた。大同元年(八〇六)三月十五日信濃国上諏訪神社(現在の諏訪大社上社)より建御名方命、前八坂刀売命の御分霊を宝珠児玉石三個と薙鎌・斧を添え本殿の左右に遷し祀られた。(後略)<sup>62</sup>

御柱祭は数えて七年に一度、申年・寅年のそれぞれ四月に開催され、「子檀嶺神社略縁起」によれば、寛治元年(1087年)、前宮の大宮諏訪社(下武石)の創建より開催されていると伝わる。一方で、境内の「上田市文化財 子檀嶺神社御柱祭行事」(昭和五十一年六月十九日指定 上田市教育委員会)の案内板によれば、子檀嶺神社の御柱祭はいつから始まったものか明らかではないが、

<sup>61</sup> 永井泰美(1989)『武石村史 第3篇 民俗』信毎書籍印刷株式会社。

<sup>62</sup> 子檀嶺神社境内案内板「子檀嶺神社略縁起」。

天明二年(1782年)の記録が残されており、少なくともそれ以前から行われていただろうと推測されている<sup>63</sup>。

御柱は写真 15 のように根付きで伐り出す。直近のものは2016年4月10日に建立された。樹齢約百年の赤松である。

#### 子檀嶺神社の木遣り

子檀嶺神社の木遣りとして伝承されているものは、次のような歌詞のものである。これらは1982年から子檀嶺神社の木遣りに携わり、1992年と1998年に副木遣長を、2004年と2015年に木遣長を務めた北沢賢二氏より、「武石の木遣り」として資料の提供を受けた。

---

さあさ 皆様 取り付いて

---

さあさ 皆様 お願いだァ

---

さあさ 皆様 気を入れて

---



写真 15 御柱に立つ北沢賢二氏 (提供：同)

(木遣り長 北沢氏より提供)

「取り付いて」とは、御柱の引綱に取り付いて曳行の準備をするという意である。いずれも「サーサー皆様」と呼びかけてから、御柱の曳行をお願いする歌詞内容である。写真 15 に見るように木遣りの唄い手は「子檀嶺神社」「御柱大祭」と染め抜かれた紺色の法被に黄色い鉢巻を締め、飾りのついた枝を持つ。2004年子檀嶺神社御柱祭の記録映像より、次の木遣りを採録する。

---

子檀嶺神社 (武石小沢根字小沢根) 木遣り (一)

---

<sup>63</sup> 子檀嶺神社境内案内板「上田市文化財 子檀嶺神社御柱祭行事」。

サーサー皆さん お願いだ

---

当時木遣り長を務める北沢賢二氏自身の演唱であり、里曳き開始の合図として唄われたものである。写真 15 にあるように、唄い手は御柱の上に立ち、飾りのついた木の枝を掲げつつ唄い、「お願いだ」の歌詞と同時に御柱の進行方向へ枝を振る。曳き手たちはそれに応えて「ヨイショ、ヨイショ」と掛け声をかけて綱をひき、御柱の曳行が開始される。その旋律は譜例 47 に記載した通り、ほとんど完全一度音程によって歌詞を唄い、末尾においてなめらかに下行する。

譜例 47

### 子檀嶺神社（武石小沢根字小沢根）木遣り（一）

♩ = 46  
実音のまま

音源提供 北沢賢二  
採譜 田中大暉

サー サー みなさん おねがいだ

御柱の里曳きを開始するはじめの一声である。「サーサー皆さん」と朗々と呼びかけたあと、力強く「お願いだ」と声をあげて曳行を促す。曳子は声を合図に綱を引く。

次に、同映像より、御柱建立に向けた「本曳き」の曳行開始の合図として唄われたものから採録する。歌詞は前掲のものとは差がない。また、その旋律は譜例 48 に採譜したように、「サーサー皆さん」と「お願いだ」の間に半音程度の差がある。力強く「お願いだ」と声を張るうちに音がせり上がるものと思われる。

---

### 子檀嶺神社（武石小沢根字小沢根）木遣り（二）

サーサー皆さん お願いだ

---

譜例 48

### 子檀嶺神社（武石小沢根字小沢根）木遣り（二）

♩ = 46  
実音のまま

音源提供 北沢賢二  
採譜 田中大暉

サー サー みなさん おねがいだ

上述の通り、子檀嶺神社の木遣りは、ほぼ完全一度の旋律によって唄われるものであり、長さは十秒程度である。上掲のような「サーサー」という唄い出しの木遣りは、上田盆地周辺一帯に分布するものであり、子檀嶺神社の木遣りは、その分布の南西端にあたるものと思われる。

#### 上田市(腰越)

子檀嶺神社の鎮座する武石小沢根から五キロメートルほど東へ進むと上田市腰越地域に至る。腰越には御柱祭を行う神社が北から順に一本木諏訪神社、岡森諏訪神社、深山諏訪神社の三社ある。丸子地域の御柱祭は、御柱の開催日が被らないよう、一週間ごとに開催する。御柱祭はそれぞれの自治会の行事として受け継がれているが、腰越内では一本木諏訪神社の木遣り係が岡森諏訪神社の木遣りにも参加しており、互いに交流がある。本項では、腰越地域の三社を南から順に見ていくことにして、その木遣りを検討する。これらの木遣りは、丸子テレビ放送株式会社の提供によって、記録映像から採録したものである。

#### 深山諏訪神社(腰越字火打沢)

腰越中心部を流れる依田川に注ぐ深山沢の谷奥、深山地区に鎮座する。丸子テレビ放送株式会社の記録した映像から、次の木遣りを採録する。

---

##### 深山諏訪神社(腰越字火打沢) 木遣り (一)

(音頭) ヤアレ 今日吉日 里曳き祭よ

(受け) ヨイサ、ヨイサ

(音頭) 奥山<sup>いで</sup>出て 御神木 深山御諏訪<sup>やしろ</sup>の社まで  
曳きつけなされ お願いだ

(受け) ヨイサ、ヨイサ

---

この木遣りは、2016年4月3日、里曳き祭開祭式にて唄われたものである。唄い手は右手に幣のついた枝を持ち、左手は高く掲げ、ほとんど動かずに唄う。その旋律や形式は、譜例 49 に採譜するように、短二度の音程の連続から構成される。七音・五音を一組とした歌詞を繰り返すものと考えられ、七音を唄ったあと、後に来る五音を短二度高い音程で唄う。区切りとなるところで音頭が合図をすると、脇に並んだ三名の受けが「ヨイサ、ヨイサ」と声をかける。ただしこの木遣りが曳き出しの合図となる様子は確認できず、式唄として唄われるものではないかと推測する。



写真 16 深山諏訪神社  
2020年11月1日撮影

譜例 49

深山諏訪神社（腰越字火打沢）木遣り（一）

♩ = 55  
実音のまま

音源提供 丸子テレビ放送株式会社

採譜 田中大暉

(音頭) ヤア レ 今日 は きちじつ さとびきさいよ (受け: ヨイサ, ヨイサ)

おくやま いでて ごしんぼく みやま おすわの やしろまで

ひきつけ なされ おねがいだ (受け: ヨイサ, ヨイサ) (音頭) これより 曳きだし 曳きはじめ

みなさま ごぶじで おねがいだ (受け: ヨイサ, ヨイサ)

また、同じく里曳き祭にて、御柱の曳行道中に唄われたものから次の木遣りを採録する。

深山諏訪神社（腰越字火打沢）木遣り（二）

サーサー皆さん 取り付いて  
力をあわせて 頼むわさ

唄い手は、装飾のついた木の枝を掲げて唄い、「頼むわさ」の歌詞とあわせて御柱の進行方向へ力強く枝を振る。その旋律は譜例 50 に示したとおり、歌詞の前半部分「サーサー皆さん 取り付いて」は比較的朗々と唄われ、後半部分「力をあわせて 頼むわさ」は力強く、前半よりも早口に唄われる。

この木遣りは、子檀嶺神社（武石小沢根字小沢根）において唄われていた旋律（譜例 47・譜例 48）と同様に、ほとんど完全一度音程から構成されるものであり、末尾をなだらかに下行するものである。子檀嶺神社の木遣り（譜例 47）と歌詞・旋律ともに明らかに類似するが、同様の旋律を二度繰り返す。

譜例 50

深山諏訪神社（腰越字火打沢）木遣り（二）

音源提供 丸子テレビ放送株式会社  
採譜 田中大暉

♩ = 84  
実音のまま



サー サー みなさん取り付いて ちからをあわせて たのむわさ

上述のように、深山諏訪神社の木遣りは、長二度音程の連続からなる長い木遣り(譜例 49)と、ほぼ同度の旋律による「サーサー皆さん……」の木遣り(譜例 50)の二種類が聞かれた。後者は明らかに子檀嶺神社の木遣りと類似するが、二節接続されて唄われるため、旋律はそのままに形式のみが異なっていると考えられる。

岡森諏訪神社(腰越字岡森)

丸子テレビ放送制作の映像内でのアナウンスによれば、岡森諏訪神社では、従来「掛け声」のみが伝承されてきたが、2004年、諏訪大社のような木遣りにしようという機運が高まり、諏訪大社の木遣りを取り入れた。一方で「掛け声」と見られる木遣りもいまだに唄われる様子が収録されており、諏訪大社式の木遣りと従来の「掛け声」が併存していることがうかがえる。

また、一本木諏訪神社の木遣り係が応援に参加する。一本木諏訪神社の御柱祭には当社の木遣り係が数名参加しており、相互に交流がある。



写真 17 岡森諏訪神社  
2020年11月1日撮影。

まず、諏訪大社から導入された木遣りを採録する。2016年4月17日に開催された御柱祭里曳きにおいて、開祭に際して奉納された木遣りである。その旋律は、譜例 51 に採譜する。

---

岡森諏訪神社（腰越字岡森）木遣り（一）

（五人で） イヤー 今日<sup>レ</sup>は吉日 里曳<sup>レ</sup>きよ

（もう一方の五人が） イヤー お山の神様 お願い<sup>だ</sup>

---

開祭式として役員や関係者が揃う中、御柱の前に木遣り係が並び、根側に五人、進行方向側に五人がそれぞれ向かい合い、交互に木遣りを披露した。唄い手は、白い足袋に黒い股引、白鉢巻に「岡森諏訪神社」と襟字された白い法被をまとい、紫のたすきをかけた装束で、葉のついたままの木の枝してに垂をつけたものを右手に掲げる。この枝については子檀嶺神社の木遣りの唄い手(245 頁、写真 15)が掲げるものと似る。導入部・上の句・下の句から構成される点は、諏訪大社の木遣りと同様のものであり、譜例 51 に採譜した通り旋律上も類似している。

譜例 51

岡森諏訪神社（腰越字岡森）木遣り（一）

♩ = 54

実音は全音低い

音源提供 丸子テレビ放送株式会社

採譜

田中大暉



上述の木遣りは諏訪大社から取り入れたというもので、その旋律は分析するまでもなく諏訪大社の木遣りに類似するものであるが、二回繰り返して唄われている。御柱の建立を控えた際には、同様の旋律によって、木遣り係全員の合唱により次のような木遣りが唄われた。

---

イヤー 建て御柱<sup>だ</sup>で お願い<sup>だ</sup>

イヤー 建て方の皆様 お願いだ

---

また、御柱の建立が完了した際には、次のような木遣りが唄われた。十人ほどの唄い手は、御柱そばに一列に並び、全員で声を揃えて唄う。

---

イヤー 御柱ご無事で おめでたい

イヤー 皆様ご無事で おめでたい

---

唄い終わると、周囲から拍手がおこり、建て御柱の終了を告げるアナウンスが述べられる。このように、岡森諏訪神社の御柱祭では、諏訪大社式の旋律による木遣りが祭りの随所で聞かれるのであるが、曳行開始の合図となる様子が見えず、その機能は式唄に分類されるとも考えられる。

一方で、当地域にもともと伝承していた「掛け声」と見られる木遣りもところどころ映像に収録されている。次の木遣りは山出し祭を記録した映像から採録したもので、御柱となる大木の伐採が完了し、<sup>ふじづる</sup>藤蔓の綱が取り付けられ、安置場所まで曳行する準備が整った際に唄われた。その旋律は譜例 52 に採譜する。

---

#### 岡森諏訪神社（腰越字岡森）木遣り（二）

サーサー皆さん 元綱取り付いて

---

#### 譜例 52

#### 岡森諏訪神社（腰越字岡森）木遣り（二）

♩ = 82

実音のまま

音源提供 丸子テレビ放送株式会社

採譜

田中大暉

サー      サー      み な さん      も と づ な と り つ い て

その旋律は、譜例 52 に掲載した通り、ほとんど同度の旋律を軸とするもので、上田盆地周辺一帯に分布するものと同様である。これが従来当社に伝承されてきた「掛け声」であったものと思われる。御柱曳きは最初の作業唄として機能し、この木遣りを合図に御柱の曳き出しが始まる。

建て御柱においても、主だった箇所では諏訪大社同様の木遣りが唄われる一方、断片的ながら次のような木遣りも収録されており、諏訪大社のものと、従来地元で伝承されていたものが混在しているようである。なお同じ「掛け声」のような木遣りは他に次のものが収録されている。

---

岡森諏訪神社（腰越字岡森）木遣り（三）

（冒頭収録されておらず） 力をあわせて 頼むわさ

---

その旋律もまた譜例 53 に採録したとおり完全一度によるものであって、譜例 52 同様であるが、冒頭部分が映像中収録されていない。なお「頼むわさ」という言葉は生島足島神社(258 頁)や安曾神社(255 頁)の木遣りにも見える。譜例 53 の木遣りは御柱の建立時に唄われたもので、一同「ソーレ」と声かけると曳子が綱を引き、御柱が持ち上がっていく。

譜例 53

岡森諏訪神社（腰越字岡森）木遣り（三）

♩ = 57

実音のまま

音源提供 丸子テレビ放送株式会社

採譜

田中大暉



（冒頭収録されておらず） ちからを あわせて たのむわさ （ソーレ、ソーレ）

上述の通り、この同度の旋律を軸とする木遣りは、子檀嶺神社の木遣り(譜例 47・譜例 48)や、深山諏訪神社の木遣り(譜例 50)と類似性が見いだせるため、上田盆地周辺一帯に広がる木遣りの類型に属するものと考えられる。上田盆地周辺一帯にかけての木遣りの類型については、第三節において提示する。

### 一本木諏訪神社(腰越字一本木)

依田川沿川、腰越地域の中心部に鎮座して、御柱祭の規模は同地区最大である。映像中より、次に掲載するような木遣りを採録する。

---

#### 一本木諏訪神社(腰越字岡森)木遣り(一)

(四人一組で) イヤー <sup>しちねん</sup> 七年一度の <sup>おんぼしら</sup> 御柱

(もう一組の四人で) イヤー 山の神様 <sup>やしろ</sup> 社  
まで

(八人全員で) イヤー 心を一つに お願いだ

---

この木遣りは、一本木諏訪神社里曳き祭において、里曳きを開始するにあたって、役員や神官が集まる中で披露された。その旋律は譜例 54 に掲載したように、諏訪大社同様のものである。木遣りの唄い手八人は、黄色いはちまき、赤い法被、白い手袋や黒い股引と、諏訪大社同様の装束をまとって御柱の前に立ち並ぶ。「一本木諏訪神社 御柱祭」と墨書きされた御幣を掲げ、前後列四人ずつにわかれて唄ったあと、最後に八人全員で「心を一つに お願いだ」と唄い終わると、ラッパ隊の演奏の後、「ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ」の掛け声かけられる。

曳き出しの際には、次の木遣りを合図として曳子が綱を引く。

---

(冒頭収録されておらず) 皆様ご無事で お願いだ

---

「お願いだ」と声かけて、ラッパ隊の吹奏を挟んだあとに「ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ」の掛け声をかけると、氏子たちが綱を手に取り、御柱の曳行が開始される。その旋律は、譜例 54 同様である。



写真 18 一本木諏訪神社社殿と御柱  
2020年11月1日撮影。

譜例 54

一本木諏訪神社（腰越字一本木）木遣り（一）

♩ = 52

実音は短三度低い

音源提供 丸子テレビ放送株式会社

採譜

田中大暉

(四人一組で)イヤ\_\_\_\_\_ しちねん\_\_\_\_\_ いちどの\_\_\_\_\_ おんば\_\_\_\_\_ しら\_\_\_\_\_

(もう一組の四人で)イヤ\_\_\_\_\_ やまの\_\_\_\_\_ かみさま\_\_\_\_\_ やし ろ\_\_\_\_\_ まで\_\_\_\_\_

(八人全員で)イヤ\_\_\_\_\_ ころを\_\_\_\_\_ ひとつに\_\_\_\_\_ ヨッ

お ね\_\_\_\_\_ が\_\_\_\_\_ い だ\_\_\_\_\_

同様の木遣りは祭りの各所で聞かれ、式唄としても、また作業唄としても同じ旋律が用いられている。御柱の建立完了後は、これも譜例 54 に採譜したものと同様の旋律によって、次のような木遣りが斉唱される。

- 
- (四人一組で) イヤー 山の神様 お願いだ
  - (もう一方の四人が) イヤー 皆様ご無事で おめでたい
  - (八人全員で) イヤー お練りの皆様 お願いだ
  - (ヨイサ、ヨイサ、ヨイサの掛け声がかかる)
- 

「お練りの皆様」とあるのは、この木遣りのあとに神社境内にて、地元の子供達を中心としたお練りが奉納されるためである。映像には諏訪大社式の木遣りのみが収録されており、同地域の他二社で聞かれた、同度の旋律による木遣りが見いだせない。諏訪大社の木遣りを取り入れた結果、従来の「掛け声」は消失したのではないかと推測される。

## 上田市(塩田平)

上田市腰越地域から独鈷山支峰を越えると、「信州の鎌倉」と称される上田盆地南部の<sup>しおだいら</sup>塩田平(上田市塩田地区)が広がる。御柱祭を執り行う神社には安曾神社(古安曾)、大谷諏訪神社(別所温泉)、生島足島神社(下之郷)の三社がある。これらは地理的に近接しており、その木遣りにも類似性があることが推測される。三社とも上田ケーブルビジョン株式会社の作成した映像より採録した。

## 安曾神社(古安曾)

上田市古安曾に鎮座する。古安曾地区はその北部を下之郷に接し、安曾神社から生島足島神社までは二キロメートル程度の近さである。映像内のアナウンスによれば、御柱祭は1992年に青年団の解散をきっかけとして子供中心の里曳きとなり、現在でも地区の子供によって御柱が曳行される。御柱は三本あり、それぞれ長さ四メートル胴回り30センチメートル程である。

映像中には三種類の木遣りが聞かれた。一つ目のものは曳行の前に式唄的に述べられるものであり、映像より次のものを採録する。両襟に「御祭礼」と染め抜かれた青の法被をまとった唄い手が柱の上に乗り、白い御幣を掲げて次の文句を述べる。

---

奥山の大木 里に<sup>お</sup>降りて神となる  
みすずかる信濃の国 (聞き取れず) の里  
<sup>あそのごう</sup>安宗郷 安曾神社 平成二十八年丙申 <sup>おんはしら</sup>式年御柱大祭  
安曾神社 里の宮 <sup>いしがみ</sup>石神の柱  
寄<sup>びと</sup>進人 石神の住人 □□□□(御柱寄進者の名) 殿  
五穀豊穰を願い <sup>うぶすな</sup>産土の神に謹んで 奉納致します

---

石神とは地元の地区名であり、他に鈴子地区、柳沢地区が参加している。その述べ方は深山諏訪神社の開催式にて唄われていた木遣り(248頁譜例49)同様にほぼ完全一度で述べられるものであるが、「寄進人」のあたりから掛け声ようになって音程は判然としない。生島足島神社において曳行開始前に述べられる「御旅所から里宮まで無事の曳行を御願ひ申すー」の木遣りに相当するように思われる。

いまひとつ唄われているのは次の木遣りで、曳き出しの合図として唄われたものである。

---

安曾神社(古安曾)木遣り(一)

サーサー皆さん 取り付いて

サーサー皆さん お願いだ

---

この歌詞は武石から上田盆地一帯にかけて見いだせるものである。その旋律は譜例 55 に採譜したように、ほとんど同度の旋律によるもので、上田盆地周辺一帯に分布する旋律と同様の特徴を備えている。

譜例 55

### 安曾神社（古安曾）木遣り（一）

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

♩ = 95  
実音のまま

サー サー みなさんとりついて      サー サー みなさん おねがいだ

御柱は子供に曳かれて神社前から本殿まで参道を五分程曳行される。譜例 55 の木遣りによって御柱が動き始めると、木遣り担当者が威勢よく次の木遣りを繰り返す。これは上述二つの木遣りとはまた別個のものであるように考えられる。その旋律は譜例 56 に採譜する。

---

### 安曾神社（古安曾）木遣り（二）

（音頭） ヨイトー ヨイトー

（受け） ヨイトー ヨイトー

---

旋律は同度音程によるが、歌詞は「ヨイトー」に固定されている。音頭が「ヨイトー ヨイトー」と声かけると周囲が受けて「ヨイトー ヨイトー」と繰り返す。受けには明確な音程がないため譜面上×印にて採譜しておく。

譜例 56

安曾神社（古安曾）木遣り（二）

♩ = 60  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

音頭  
ヨイト ヨイト

受け  
ヨイト ヨイト

音頭が「ヨイトー ヨイトー」と唄い終えるまで三秒程度である。その短さもあって曳行中何度も反復されて声かけられる。その歌詞は「ヨイトー ヨイトー」の他にない。音頭がこれを声かけると曳子と同じく「ヨイトー ヨイトー」と反復する形式によっている。この「ヨイトー」もまた、地理的な広がりをも有する類型として考えられるが、この点については第三節において述べる。

### 大谷諏訪神社(別所温泉)

塩田平西部の上田市別所温泉に鎮座する。創建は 1600 年頃とされ、院内・上手地区住民が管理する。以下は、上田ケーブルビジョン株式会社制作の映像「平成 28 年御柱祭 別所温泉 大谷諏訪神社」より、御柱祭の行程毎に掲載するが、木遣りとみられる掛け声には旋律がみいだせない。

#### 仮見立て

2015 年 11 月 14 日、神社周辺の私有林で御柱とする木を選定する。木は直径 30 センチメートル程度のものとする。三本の杉の木を候補に見立てる。同年 12 月 6 日、仮見立ての候補三本のうち、神社から 250 メートル程度上ったところに育った杉の木に決定される。樹齢 30 年、長さ 16 メートルの杉の木に選ばれた。曳子の減少に伴って細い木を選定するようになったという。

#### 伐り出し

翌年三月中旬、斧入れが行われ伐り出しとなる。伐り倒された神木はその場で皮をはぎ白木にし、面取りをして安置する。

#### 御柱祭当日

当社の御柱祭は例年 4 月 29 日に執り行われる。午前中に準備を終えると午後御柱を曳き出す。両襟に「別所消防組」と染め抜かれた紺の法被を着た世話人代表が、「信濃国一之宮 諏訪大社」の札のおんべを持って曳行の音頭をとる。「皆様元気よく お曳きください」「皆様力をあわせて ヨイショー」「さあ皆様元気よく ヨイショー」と声をかけると、30 人程の曳子が御柱を曳き出す。

世話人代表が御柱の曳行中おんべを掲げて「ヨイショー ヨイショー」と声をかける。「力出してー」「サーサー皆様ー」と周辺地域の木遣りに類似する文句も聞かれるが、旋律らしいものがない。また、ラッパ隊は参加していない。一時間ほど曳行して神社境内に曳き建てて、「大谷諏訪神社御柱 丙申四月」と墨書きした札を取り付ける。

当社において耳にされた、「力出してー」「サーサー皆様ー」という掛け声は、かつて周辺一帯と同様に、同度の旋律によって唄われていたものである可能性がある。

### 生島足島神社(下之郷字中池西)

上田市下之郷に鎮座する。延喜式に記載のある古社であり、申年・寅年の四月に御柱祭を執り行う。神社禰宜の池内氏の話によると、唄を唄うというよりは「掛け声」のような木遣りが伝承されている。池内氏による資料では、次のような木遣りが記録されている。

---

御旅所から里宮まで無事の曳行を御願い申すー

---

サーサー取り付いてー

---

サーサー御願いだー

---

サーサー力入れてー

---

サーサー頼むわサー

---

ヨイト ヨイト ヨイトー

---

(生島足島神社禰宜 池内氏より提供)

また、長野県教育委員会(1972)は生島足島神社の木遣りの様子を次のように記録している。

曳出は木遣の声で曳子が綱に付く。木遣ははっぴにももひき、掛、わらじばき、襷掛、神社の手拭の鉢巻におんべを持ち、はっぴには左襟には生島足島神社、右襟には御柱大祭木遣と染抜いてある。おんべに付いた麻ひもは、あさましくないよう命の綱と村人は言っている。木遣は大きな声で声之掛る。

サーサー とりついて

たのむわさー りきいれて

おねがいだー

いいちようー おねがいだー

文句は別に決っていないので、木遣の人はその時その時に合う文句を作り声掛る。<sup>64</sup>

「いいちようー」の文句は本論の調査において確認されなかったが、その他は変わらず伝承されている。

上田ケーブルビジョン株式会社の記録による映像「平成 28 年御柱祭 上田市 生島足島神社」より、次の木遣りを採録する。旋律は譜例 57 に採譜する。

生島足島神社（下之郷中池西）木遣り（一）

ひがしやま き  
東山より伐り出した御柱

やまのみや  
山宮から御旅所まで 無事の曳行をお願い申す

譜例 57

生島足島神社（下之郷字中池西）木遣り（一）

♩ = 50  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

ひがしやまより伐り出したおんぼしら

やまのみやからおたびしょまでぶじのえいこうをおねがいもうす

2016年3月6日に執り行われた山出し祭において、上ノ宮一之御柱の曳行を控え、式唄的に唄われるものようである。御柱に立った唄い手は左襟に「生島足島神社」と染め抜かれた黒の法被を羽織り、「御柱祭」と書かれた手拭を鉢巻に、右手には先日神職から授かった御幣を、左手には「上ノ宮一之御柱」と墨書きされた札を掲げる。ひがしやま東山は御柱が育った地区の名であり、やまのみや山宮とは生島足島神社の奥

<sup>64</sup> 長野県教育委員会（1972）『諏訪信仰習俗 長野県民俗資料調査報告12』正文社 269頁.

社であって同じく東山地区に鎮座する。その旋律は譜例 57 に採譜したように、ほとんど完全一度音程から構成されるもので、深山諏訪神社の木遣り(譜例 49)に類似するようである。

また、譜例 57 の木遣りに引き続き、同じ唄い手によって次のような木遣りが唄われる。これは一之御柱曳行開始の第一声である。その旋律は譜例 58 に採譜する。

---

生島足島神社(下之郷中池西)木遣り(二)

サーサー 取り付いて

サーサー お願いだ

---

譜例 58

生島足島神社(下之郷字中池西)木遣り(二)

♩ = 50  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

サーサー とりついで サーサー おねがいだ

旋律は譜例 58 に採譜した通り、「サーサー」となめらかに上行した後、ほぼ同度の音程によって歌詞を述べ、再びなめらかに下行するものである。これも同度の音程を軸とした木遣りであり、子檀嶺神社(武石小沢根字小沢根)から上田盆地一帯に見いだせる旋律の一種と考えられる。この木遣りは曳行中至るところで聞かれ、同じ旋律によって祭りの場面に応じ次のような歌詞が述べられる。いずれも御柱曳き出しの合図や、何らかの作業の指示となる。譜面の通り同様の旋律を二回繰り返すものと、一回のみ唄われるものがある。

---

サーサー 梃子方で

---

サーサー お願いだ

---

サーサー <sup>りき</sup>力入れて

---

サーサー 取り付いて

サーサー 頼むわさ

---

「サーサー 梘子方で」は梘子棒をもって御柱の向きの調整をする梘子衆に呼びかけたものである。また、御柱の曳行中次のような木遣りが頻繁に唄われる。

---

生島足島神社（下之郷中池西）木遣り（三）

（音頭） ヨイトー ヨイトー

（受け） ヨイトー ヨイトー

---

譜例 59

生島足島神社（下之郷字中池西）木遣り（三）

♩ = 80  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

一之御柱は神職を先頭に木遣りの掛け声とラッパ隊の演奏を響かせながら行列が進む。木遣り長は御柱の先頭に乗り、「上ノ宮一之御柱」と墨書きされた札とおんべを掲げて曳行の指揮を取る。曳行中、御柱の上に乗った木遣りの唄い手から「ヨイトー ヨイトー」とかけると、曳子が繰り返して「ヨイトー ヨイトー」と受ける。「ヨイトー ヨイトー」の旋律は譜例 59 に示したように、ほとんど同度である。御柱の曳行道中は威勢のよい「ヨイトー ヨイトー」とラッパ隊の演奏がほとんど常に聞こえる。

### 堀川神社(国分字明神前)

上田市国分、千曲川右岸の信濃国分寺そばに鎮座する。御柱が千曲川を渡る「川渡し」も行われる。本項の木遣りは、上田ケーブルビジョン株式会社の記録による映像「平成28年御柱祭 上田市 堀川神社」から採録したものである。

次の木遣りは、2016年3月13日、小牧山から御柱を曳き出す山出しにて、唄われたものである。

---

堀川神社（国分字明神前）木遣り（一）

サー<sup>りき</sup>力入れて お願いだ

---

唄い手は作業着にヘルメットを被り、御柱の上に立ち、おんべを高く掲げて唄う。木遣りは曳き出しの合図であり、「お願いだ」と掛けたあとに「ソーレ、ソーレ」と声を掛けながらおんべを振ると、曳子一同ソーレと応じて綱を曳き、ラップ隊の演奏も加わって御柱が動き始める。その旋律は、譜例 60 に採録したように、同度の音程を軸としたものである。

譜例 60

堀川神社（国分字明神前）木遣り（一）

♪ = 48  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

サー りき い れ て お ね が い だ (ソーレ、ソーレ)

堀川神社の木遣りはほとんど完全一度の音程によって唄われる。唄い出しの「サー」は歌詞の音程よりも長二度から完全四度程度低いところから唄い出され、じわじわと上行した後威勢よく「力<sup>りき</sup>入れて お願いだ」「皆の衆 お願いだ」等と声掛ける。同様の木遣りは次のようなものが映像中聞かれた。

---

サー皆の衆 力<sup>りき</sup>入れて

---

サーサー お願いだ

---

次の木遣りは、御柱の曳行路脇を流れる小さな沢に柱が落ちないように、梶子で支えながらの曳行の際に唄われた。難所に差し掛かり、御柱は少し動いては止まりを繰り返す、木遣りは何度も声掛けるうちに文句が短くなり、ついに「さあお願いだ」のみとなった。その旋律は譜例 61 に採録したとおり、譜例 60 の旋律が短縮されたものと思われる。また、木遣りの唄い手は曳行道中も「ソーレ」と声掛けて曳子の掛け声の音頭を取る。

堀川神社（国分字明神前）木遣り（二）

サー お願いだ

譜例 61

堀川神社（国分字明神前）木遣り（二）

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

♩ = 58  
実音のまま

サー お ね が い だ (ソーレ、ソーレ)

また里曳きの際も同様の旋律によって唄われており、次のような木遣りが聞かれる。

さあ皆の衆 お願いだ

さあお願いだ

里曳きでは唄い手は赤と紫の着物に紫の被り物、顔は白く化粧して、「堀川神社一之御柱」と墨書きされた札に幣と房のついたおんべを掲げる。曳行は、「堀川神社御柱大祭」の幟を掲げた袴装束の行列に始まり、一之御柱が続き、七福神を載せた山車、子供が曳く二之御柱、子供たちによる金棒突きや七福神の山車が続く。その間御柱の上に立った唄い手が常に「ソーレ、ソーレ」と声掛けて綱曳きの音頭を取る。堀川神社の木遣りの唄い手は、御柱の曳き出しに際して威勢よく声を張るものであり、また曳行中にも柱に乗って終始「ソーレ、ソーレ」や「お願いだー」と声をかけるので、建て御柱の頃には唄い手はすっかり声が嘎れてしまっている。

## 諏訪神社(真田町傍陽堤)

真田町<sup>そえひ</sup>傍陽は千曲川に注ぐ神川上流、傍陽川・洗馬川流域に広がる山間の集落であり、ここでは諏訪神社が御柱祭を開催している。ここにおいては二種類の木遣りが唄われているものと考えられ、以下にそれぞれ採録する。以下は、上田ケーブルビジョン株式会社の記録した映像「平成 28 年御柱祭 真田町傍陽中組堤 諏訪大明神 御柱祭 ～御神木見立てから御柱祭当日までの記録～」より木遣りを採録する。

一つめの木遣りとして、御柱里曳きの映像から次のものを採録する。左襟に「諏訪大明神」、右襟に「堤村中」と白字のある赤の法被を着、御幣を掲げた木遣り隊五人が、御柱の曳き出し前に披露した。唄い手は一列に並び、順繰りに独唱し、それぞれの唄の末尾の「お願いだ」を五人で斉唱する。その一人目の唄から採録した。

### 諏訪神社(真田町傍陽堤) 木遣り (一)

(音頭) イヤー 山の神様 お願いだ

イヤー 心をそろえて お願いだ

(五人で) お願いだ (ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ)

## 譜例 62

### 諏訪神社(真田町傍陽堤) 木遣り (一)

♩ = 55  
実音は減五度低い

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

(音頭) イヤー やまの かみさま おねが い だ

イヤー ころを そろえ て おねが い だ

(五人で) お ね が い だ (ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ)

唄い手はビブラートをかけて朗々と唄う。その歌詞は諏訪大社のも木遣りと類似するが、その旋律は譜例 62 に採譜したとおり、諏訪大社の木遣りとは類似性が見いだせない。譜例 62 同様の木遣りは、祭りの休憩時や建て御柱の際に聞かれるが、唄い手によってその旋律に差が大きい。次に、建て御柱を前にして同じく五人によって木遣り隊五人によって唄われたものを採録する。

諏訪神社（真田町傍陽堤）木遣り（二）

（音頭） イヤー 建て御柱だで お願いだ  
 イヤー 心をそろえて お願いだ  
 （五人で） お願いだ

譜例 63

諏訪神社（真田町傍陽堤）木遣り（二）

♩ = 70  
 実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
 採譜 田中大暉

（音頭） イヤ たて おんぼしら だで  
 おね が い だ イヤ 心をそろ えて  
 おね が い だ （五人で） おね が い だ （ソーレ、ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ）

譜例 62・譜例 63 のような木遣りは曳行の合図とならないようである。譜例 63 の場面では、木遣り隊五人で「ソーレ、ヨイサ、ヨイサ、ヨイサ」とかけるので、綱の持ち手も応じて綱を曳こうとするが、別の関係者に「まだ引っ張らんで」と制止される場面もあった。いずれも「ヨイサ」の掛け声まで備えているにもかかわらず曳き出しの合図となる様子が見えない。

御柱祭終了時には、譜例 62 と同じ唄い手・旋律によって次の木遣りが唄われる。祭りの要所において、式唄的に唄われるものと思われる。

---

イヤー 皆様ご無事で おめでとう

イヤー 皆様まことに ありがとう

(五人で) ありがとう

---

一方で、御柱曳き出しの合図は次のような木遣りによって行われている。譜例 62 の直後、同じ唄い手によって唄われた曳行開始の第一声から採録した。唄い手が「頼もうかー」と威勢よく声かけると、別の木遣り隊が「綱を持て一、ソーレ」と声をかけてホイッスルの合図をかけ、曳子がそれに応じて御柱が動く。その旋律は譜例 64 に採譜する。

---

諏訪神社（真田町傍陽堤）木遣り（三）

サーサー 若い衆 頼もうか

---

譜例 64

諏訪神社（真田町傍陽堤）木遣り（三）

♩ = 70  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

サー サー わ か い しゅう た の も う か

旋律は譜例 64 に採録したとおり、ほとんど完全一度音程にて歌詞を唄うものである。同様の木遣りは曳行道中、曳き始めの合図として無数に聞かれ、同様の木遣りとしては次のようなものがある。

---

サーサー 若い衆 お願いだ

---

曳行は太鼓や幟に囲まれて進み、少し進んでは休憩し、曳き出す際には再び「サーサー若い衆 頼もうか」の木遣りが響く。

上述のように、諏訪大明神（真田町傍陽）の木遣りには二種類あるものと思われ、一つは「サーサー」の唄いだしを備えた短い木遣りであり、いま一つは「イヤー 山の神様 お願いだ……」などと唄う長い木遣りである。

前者はいずれもほぼ完全一度の音程からなり、御柱の曳き出しの合図として機能する。歌詞形式や旋律は明らかに武石から腰越、塩田平三社、堀川にかけての上田盆地一帯の木遣りと類似しており、同度の音程を軸としたものである。後者は歌詞内容が諏訪大社の木遣りに類似するように思われるが、旋律上には明確な類似点が見いだせず、唄い手に得よってその旋律に差がある。また、曳行開始の合図とならず、式唄として唄われるものと推測される。

## 東御市

### 美都穂神社(中井)

田沢木遣り保存会会長 関氏の提供による同社御柱祭記録映像によれば、2004年御柱祭から諏訪大社下社の木遣りを取り入れ、その際から下諏訪町木遣り保存会との交流が続いている。2016年御柱祭にあたっても下諏訪町木遣り保存会から指導を受ける様子が記録されている。

映像より、美都穂神社(中井)においては二種類の木遣りが唄われており、いずれも諏訪大社下社より取り入れられたものである。

まず、2016年2月7日山出しの記録映像より、次の木遣りを採録する。左襟に「美都穂神社」、左襟に「田沢木遣り」と染抜かれた法被、黄鉢巻、白手袋の装束で、「美都穂神社」と墨書きされた御幣を掲げ、神木に向かって唄ったものである。その旋律は譜例 65 に採譜する。



写真 19 美都穂神社(中井)  
2020年8月20日撮影。

#### 美都穂神社(中井) 木遣り (一)

(音頭) イヤーレ (受け) ヨッ

(音頭) 奥山の太木

里くだに下りて 神となる ヨイサ

ヤレヨイサ エーヨイテーコシヨ

(受け) エーヨイテーコシヨ

(音頭) エーヨイテーコシヨ

(受け) エーヨイテーコシヨ

---

これは諏訪大社下社の「神事の木遣り」と同様である。同じ木遣りは里曳き祭開催にあたっても唄われ、式唄的に唄われている。また、御柱建立完了の際には次の歌詞も聞かれ、その旋律は譜例 65 同様である。

---

(音頭) イヤーレ (受け) ヨッ

(音頭) 千秋楽で

おめでたい ヨイサ

ヤレヨイサ エーヨイテーコシヨ

(受け) エーヨイテーコシヨ

(音頭) エーヨイテーコシヨ

---

譜例 65

♩ = 60  
実音は半音低い

美都穂神社（中井）木遣り（一）

音源提供 関恭司  
採譜 田中大暉

イヤ \_\_\_\_\_ レ \_\_\_\_\_ (受け：ヨッ)

お く \_\_\_\_\_ や ま \_\_\_\_\_ の \_\_\_\_\_ た い \_\_\_\_\_ ぼ \_\_\_\_\_ く \_\_\_\_\_

さ と \_\_\_\_\_ に \_\_\_\_\_ く だ り \_\_\_\_\_ て \_\_\_\_\_

か \_\_\_\_\_ み \_\_\_\_\_ と \_\_\_\_\_ な \_\_\_\_\_ る \_\_\_\_\_ ヨ \_\_\_\_\_ イ サ \_\_\_\_\_

イヤレヨ \_\_\_\_\_ イサエー ヨイテ コシヨ (受け) エー ヨイテ コシヨ (音頭) エー

ヨ イ テ \_\_\_\_\_ コ シ ヨ \_\_\_\_\_ (受け) エー \_\_\_\_\_ ヨ イ テ \_\_\_\_\_ コ シ ヨ \_\_\_\_\_

いまひとつには諏訪大社における「曳行の木遣り」があり、曳行の合図としても唄われるものである。次の木遣りは、上掲の木遣りと同日山出し祭の御柱曳行道中から採録したものである。唄い手は御柱の上に立ち、「美都穂神社」と墨書きされた御幣を右手に掲げ、左手は腰にあてて唄う。その旋律は譜例66に採譜したように、諏訪大社の木遣りとほとんど同様である。

美都穂神社（中井）木遣り（二）

イヤー ここは難所だで お願いだ

美都穂神社（中井）木遣り（二）

音源提供 関恭司  
採譜 田中大暉

♩ = 45  
実音は半音低い

イヤ \_\_\_\_\_ 3 \_\_\_\_\_ ここは \_\_\_\_\_ なんしょだで \_\_\_\_\_ (受け: ヨッ)

(全員で) おね \_\_\_\_\_ が \_\_\_\_\_ いだ \_\_\_\_\_

映像中、周辺地域において唄われる「サーサー皆さん……」の木遣りは耳にされない。2004年に諏訪大社下社の木遣りを取り入れることとなったということであり、関氏によれば、それ以前は詳細不明の「掛け声」で曳行を行ってきたとのことである。かつて「サーサー皆さん……」の木遣りが唄われていた可能性は高いと考える。

## 祢津建事神社(祢津西町字立町)

東御市祢津に鎮座する。以下は、上田ケーブルビジョン株式会社の記録による映像「平成28年御柱祭 東御市 祢津建事神社」より採録したものである。

次の木遣りは、2016年2月14日、祢津沢にて行われた山出し祭において唄われたものである。小雨の降る中、神木を前に二礼二拍手一礼、ラッパ隊のファンファーレのあとに木遣り衆の音頭一人と受け約十人によって唄われた。音頭と受けは、「祢津建事神社御柱」と書かれた札に垂のついた御幣を持ち、一節うたうごとに高く掲げる。その旋律は譜例 67 に採譜したように、音頭が「今日はめでたい山出しだ」と唄うと、受けが応じて「オー」と返すものである。

### 祢津建事神社(祢津西町字立町) 木遣り (一)

(音頭) 今日はめでたい山出しだー (受け) オー

(音頭) サーサー 皆の衆 (受け) オー

(音頭) サーサー お願いだ (一同) オー

### 譜例 67

#### 祢津建事神社(祢津西町字立町) 木遣り (一)

♩ = 65  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉



(音頭) きょうは めでたい やまだしだ (受け) オー (音頭) サー サー みんなのしゅう (受け) オー



(音頭) サー サー おねがいだ (受け) オー

また、次の木遣りは譜例 67 に引き続いて唄われたものである。旋律は譜例 67 とほぼ同様であるが、その形式は譜例 68 に採録した通り、音頭の唄を受けがそのまま繰り返すものである。ほとんど二拍子に近いリズムで旋律が音頭から受けへ、受けから音頭へと受け継がれる。いずれも同度の旋律によって反復される。

祢津建事神社（祢津西町字立町）木遣り（二）

- (音頭) サーサー 梶子方衆  
(受け) サーサー 梶子方衆  
(音頭) サーサー 木遣り衆  
(受け) サーサー 木遣り衆  
(音頭) サーサー 祢津沢の  
(受け) サーサー 祢津沢の  
(音頭) サーサー 大木に  
(受け) サーサー 大木に  
(音頭) サーサー 神やどり  
(受け) サーサー 神やどり

譜例 68

祢津建事神社（祢津西町字立町）木遣り（二）

♩ = 52  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

音頭

サー\_ サー てこがたしゅう  
(反復部の歌詞略)

受け

サー\_ サー てこがたしゅう  
(反復部の歌詞略)

同年3月13日里曳き祭では神社境内にて執り行われた御柱開催式に次のような木遣りが聞かれる。その旋律は上述の木遣り同様、ほとんど同度の旋律によるものであるが、受けの「オー」や歌詞の反復が聞かれない。最後に一度、「オー」とかけられるのみである。

- (音頭) サーサー皆の衆  
サーサー お諏訪様を  
サーサー 御柱を  
サーサー お迎えに

サーサー 出発だ (受け) オー

---

上の木遣りが唄われた後に、歌舞伎風に隈取を塗った一之柱の木遣りの唄い手が、竹の先端に色とりどりの房のついた御幣を持って、次のような木遣りを唄う。旋律はすべて同度であり、譜例 68 と同様である。音頭が歌詞を唄うと受けがそのまま反復する。これらは御柱の曳行の合図とはならず、式唄として唄われるようである。

---

(音頭) サーサー 一之柱の  
(受け) サーサー 一之柱の  
(音頭) サーサー 木遣り衆  
(受け) サーサー 木遣り衆  
(音頭) サーサー お揃いか  
(受け) サーサー お揃いか  
(音頭) サーサー 梶子方衆  
(受け) サーサー 梶子方衆  
(音頭) サーサー お揃いか  
(受け) サーサー お揃いか  
(音頭) サーサー 皆の衆  
(受け) サーサー 皆の衆  
(音頭) サーサー 出発だ  
(受け) サーサー 出発だ

---

一方で御柱曳行の号令としての木遣りも全く同様の旋律により行われる。その旋律は譜例 69 に採譜する。

---

祢津建事神社 (祢津西町字立町) 木遣り (三)

サーサー お願いだ

---

譜例 69

柵津建事神社（柵津西町字立町）木遣り（三）

♪ = 65  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

サー                  サー                  お    ね    が    い    だ

作業唄としての木遣りと式唄としての木遣りとは、旋律上は差がなく、形式上の差しかない。映像中、曳子が式唄としての木遣りを作業唄と勘違いし、御柱の曳行が開始されてしまった場面も見られた。譜例 69 と同様の旋律により、曳行中は次のような木遣りが聞かれる。

---

(音頭)    サーサー    頼むわさ

(受け)    オー

---

サーサー    <sup>りき</sup>力いれて

---

## 坂城町

善光寺平(一部山間地を含む)における御柱祭において善光寺木遣りが唄われることを明らかにした村杉(2000)は、善光寺平の南限を坂城町に設定し、村上大国魂社において善光寺木遣りに類する木遣りが唄われることを指摘している。

## 村上神社(坂城町上五明)

上田ケーブルビジョン株式会社の記録による映像「平成28年御柱祭 坂城町 村上神社」より、次の木遣りを採録する。

---

### 村上神社(上五明)木遣り(一)

めでた<sup>め</sup>めでた<sup>た</sup>の若松様よ  
枝も栄えるコリヤ葉も茂る  
エンヤラヤ

---

## 譜例 70

### 村上神社(上五明)木遣り(一)

♩ = 45  
実音は長六度低い

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

めでた めでた の わかまつ さまよ エンヤラヤ  
えだも さかえる コリヤはもしげる

音頭は左襟に「村上神社」、右襟に「御柱祭」と染め抜きの青法被、神社の手ぬぐいをはちまきに、襷掛け、御柱の上に乗って采配を掲げる。「エンヤラヤ」と声かければ曳子が綱を引き、御柱が動き出す。

旋律は譜面上明らかなように、反復部末尾のほかはすべて陰音階で進行する。この木遣りは曳行開始の号令として唄われ、音頭は唄い終えに「エンヤラヤ」と力強く声かけるのであるが、その旋律進行はほとんど全て順次進行による柔和なものである。

歌詞は七・七・七・七音(「コリヤ」を除けば七・七・七・五音)による歌詞のあとに「エンヤラヤ」と声かける。村杉(2000)は、善光寺木遣り保存会の唄に「めでためでたの 若松さま 枝も栄ゆる 葉も茂る」<sup>65</sup>の歌詞を採録しており、長野市方面に類似の歌詞が見出だせるものと考えられる。一方で、上田市方面

---

<sup>65</sup> 村杉弘(2000)『善光寺木遣り考』株式会社オフセット、131頁。

には同様の歌詞や旋律の木遣りが見いだせず、坂城町は上田地域に唄われる同度の木遣りとの境界をなすものと推測される。

なお、同一の旋律によって、次のような木遣りも聞かれる。

---

ごみょう                      めおと  
五明の山から 夫婦の杉が  
里にくだりて コリヤ神となる エンヤラヤ

---

揃た揃たよ 曳子が揃た  
稲の出穂より コリヤよく揃た エンヤラヤ

---

### 村上大国魂社(坂城町綱掛)

坂城町誌刊行会(1981)によれば、村上大国魂社は、古くは泉口明神の上社である。下社は綱掛宮沖にあったが現在は上五明に遷座して現在は村上神社となっている<sup>66</sup>。

以下は、上田ケーブルビジョン株式会社の記録による映像「平成28年 御柱祭 村上大国魂社 ～準備から御柱祭開会式まで～ 坂城町綱掛区 4月10日開催」、「平成28年 御柱祭 村上大国魂社～里曳きから建て御柱～ 坂城町綱掛区 4月10日開催」より採録したものである。

御柱は鳥居の前に御神木を二本建てる。一之御柱は子供が曳き、二之御柱は大人が曳く。番組のナレーションによれば、木遣りは「木遣り歌」と「木曳き歌」の二種類があり、前者は祭りの出立式や建て御柱の際に披露されるものである。後者は御柱の曳き出しの掛け声として唄う。前者は善光寺木遣りの「大手古」に相当し、後者は「鎌倉」に相当することを村杉が指摘している。

2016年3月27日に執り行われた山出しにおいて唄われた次の木遣り(「木曳き歌」)を採録する。御柱の上に立った音頭は、おんべを肩に担いで「サーサー」とかけると、柱の周囲に整列した十人ほども声を合わせる。当地域のおんべは、竹の軸に幣と水引をつけ、薄く削った檜を赤く染めた房をつける。唄い手全員はその場で動かさず唄う。

---

村上大国魂社(綱掛)木遣り(一)「木曳き歌」

---

<sup>66</sup> 坂城町誌刊行会(1981)『坂城町誌 中巻』信毎書籍印刷 864頁。

(音頭) サーサー  
 (全員) 皆様ノハ お願いだ  
 セイヨイサ セイヨイサノセ  
 ヨーイ ヨイサノセ  
 ヨイトコラ ヨイトー ヨイトー

譜例 71

村上大国魂社（坂城町網掛）木遣り（一）

「木曳き歌」

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
 採譜 田中大暉

♩ = 45  
 実音は減五度低い

(音頭) さあ\_\_ さ (全員で) み な\_\_ さ まノハお ね がい\_だ セイヨイサ セイヨイ

サ\_\_ ノ セ ヨ\_\_オイ ヨ\_\_オ イ サ\_\_ ノ セ ヨイトコラ ヨイト ヨイト

一同「ヨイトコラ ヨイトー ヨイトー」と勇ましく声掛けながらおんべを御柱進行方向へ振る。「ヨイトコラ」には明確な音程が見いだせないが、「ヨイトー ヨイトー」に入ると直前の「ヨーイサノセー」の末尾の音程の一オクターブ高いあたりで声掛けられる。曳子も「ヨイトー ヨイトー」の掛け声を引き継いで曳行するが、音頭と受けに分かれてはおらず全員で「ヨイトー」と声かけているようである。この「ヨイトー ヨイトー」の掛け声は、上田市内各社において聞かれた「ヨイトー ヨイトー」の木遣りと同源のものと思われる。

一方の「木遣り歌」は、式唄として唄われるものである。2016年4月10日に執り行われた里曳き出発の様子から次の木遣りを採録する。左襟に「一六夜里」、右襟に「御柱祭」と染め抜かれた青の法被に黄の褌掛け、白鉢巻におんべを持つ。おんべは地面に突き立てて約十人、全員直立のまま声を揃えて唄う。

村上大国魂社（網掛）木遣り（二） 「木遣り歌」

ほんちよう  
 本町二丁目の ヤナー ナーハヨー ナーハヨーホイナー  
 ほんちよう  
 本町二丁目のヤー 糸屋の娘 ヤレコノセー

さんしち  
 姉の三七 ヤナー ナーハヨー ナーハヨーホイナー

姉の三七さんしちヤー 妹は二八にはち ヤレコノセー

姉にゃ少しも ヤナー ナーハヨー ナーハヨーホイナー

姉にゃ少しもヤー 望みがないが ヤレコノセー

妹欲しさに ヤナー ナーハヨー ナーハヨーホイナー

妹欲しさにヤー ごしょがん 御所願かけた ヤレコノセー

かけた御請願 ヤナー ナーハヨー ナーハヨーホイナー

かけた御所願ヤー 申そうなれど ヤレコノセー

一にゃ出雲の ヤナー ナーハヨー ナーハヨーホイナー

一にゃ出雲のヤー おんかみさま 御神様よ ヤレコノセー

二にゃ新潟の ヤナー ナーハヨー ナーハヨーホイナー

二にゃ新潟のヤー はくさん 白山様よ ヤレコノセー

三にゃ讃岐の ヤナー ナーハヨー ナーハヨーホイナー

三にゃ 讃岐のヤー 金毘羅様よ ヤレコノセー

し四にゃ信濃の ヤナー ナーハヨー ナーハヨーホイナー

四にゃ信濃のヤー 諏訪明神様 ヤレコノセー

まずはここで ヤナー ナーハヨー ナーハヨーホイナー

まずはここでナー と止めおきます ヤレコノセー

---

譜例 72

村上大国魂社（坂城町網掛）木遣り（二）

♩ = 70  
実音のまま

「木遣り歌」

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

ほんちょう にちょう めの ヤナ ナハヨ ナハヨホイナ

ほんちょう にちょう めのや いやのむすめ ヤレコノセ

この木遣りは歌詞の合間に「ヤナー ナーハヨー ナーハヨーホイナー」の文句が入る。またそれぞれの末尾には「ヤレコノセ」の文句がつく。「<sup>ほんちょう</sup>本町二丁目の ヤナー ナーハヨー ナーハヨーホイナー <sup>ほんちょう</sup>本町二丁目のヤー 糸屋の娘 ヤレコノセ」を一節とした旋律を反復するものである。村杉(2000)によれば、この「木遣り歌」の歌詞は、善光寺木遣りにおいて唄われる「鎌倉」とほとんど同内容であり、その旋律は「隣接する戸倉町上山田町の道中囃子や今日の善光寺木遣りの鎌倉とよく似ている」<sup>67</sup>と指摘し、両者の採譜をつきあわせて同様の旋律をたどっていることを明らかにしている。

一方で、当社の山出し・里曳きの道中、「ヨイトー」の木遣りが声かけられている。その旋律は譜例 73 に採譜する。

村上大国魂社（網掛）木遣り（三）

ヨイトー ヨイトー

譜例 73

村上大国魂社（坂城町網掛）木遣り（二）

♩ = 50  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

ヨ イ ト ヨ イ ト

<sup>67</sup> 村杉弘 (2000) 『善光寺木遣り考』株式会社オフセット、154 頁。

これは上田市塩田平の二社において聞かれる「ヨイトー」とほとんど同一である。当社の二種類の木遣りが、善光寺木遣りの大手古と鎌倉であることは村杉が指摘しているが、そのうち「木曳き歌」の末尾には、上田盆地周辺に見られる同度の木遣りが付属しているものと推測できる。一方で当社より上田側に神社の木遣りには、善光寺木遣りの影響が見いだせない。村上大国魂社周辺は、善光寺平にて唄われる善光寺木遣りの南限であると同時に、善光寺木遣りと上田盆地一帯にて唄われる同度の木遣りとが行き会う場であったのではないか。

### 第三節 上田盆地(一部山間部含む)の木遣りについて

第二節において確認したように、上田盆地(一部山間部含む)における木遣りは、七・五反復型木遣りが一つも見いだせない。また、七・五単一型木遣りは、明確にそれとわかるものは2004年頃に諏訪大社から導入されたという一部の木遣りのみである。

その他一帯に聞かれる木遣りは、「サーサー皆さん お願いだ」に類する歌詞が共通するものと、「ヨイトー」という歌詞に固定されているものとの二つがあり、いずれも旋律は同度を軸とする特徴が共通する。本節において、上田盆地(一部山間部含む)の木遣りの類型についての考察を提示する。

#### 一、音楽的特徴

**(1)形式** 上田盆地周辺一帯の木遣りは、旋律上は一つの類型しか見いだせないが、形式上はいくつかの類型を見出すことができる。つまり、上田盆地周辺においては、同じ旋律が形式の上に変奏されたものと考えられる。その形式は、地域によって歌詞の音数が一定しないため、上の句・下の句といった区別を当てはめることができず、七・五単一型木遣りの分類を敷衍することができない。また、旋律がいずれも同度音程を軸とするものであり、前楽節・後楽節・終楽節といった旋律上の差異が現れず、七・五反復型木遣りに当てはめることもできない。したがって、東信地方において唄われる木遣りは、従来のいずれの類型にも当てはまらないものと考えられ、新しい分類方法を検討することが必要となった。

上田盆地周辺一帯の木遣りを、歌詞・形式・旋律の観点から分類したものを表10としてまとめる。旋律は、同度の旋律がすべてに共通しているため、旋律からの細分化は不可能である。しかし、これを歌詞上から分類するならば、「サーサー」という唄いだし<sup>68</sup>を有する木遣りと、歌詞が「ヨイトー」に固定されている木遣りとの二つに大別される。ここでは、前者を「サーサーの木遣り」とし、後者を「ヨイトーの木遣り」とする。このうち、サーサーの木遣りは、一曲の木遣りのうちに現れる「サーサー」の回数によって、「サーサー皆さん お願いだ」など一節のみ唄うものと、「サーサー取り付いて サーサーお願いだ」など

---

<sup>68</sup> 歌詞集において、この唄いだしを「サーサー」と記載している神社(生島足島神社)と、「さあさ」と記載している神社(子檀嶺神社)とがあるが、両者は同一のものであると考えられるため、本論上では「サーサー」によって統一することとした。

二節接続して唄うものと、「サーサー<sup>てこがた</sup>梶子方衆 サーサー木遣り衆 サーサー祢津沢の ……」など無数に反復するものとの三つに分類される。この入れ子構造は表 10 に示されているとおりである。以下では、まずサーサーの木遣りについて考察を述べる。

表 10 上田盆地（一部山間部を含む）の木遣りの類型

歌詞上の分類	形式上の分類	旋律上の分類
「サーサー」によって唄いだされるもの (サーサーの木遣り)	一節	同度の木遣り
	二節	
	反復	
歌詞が「ヨイトー」に固定されているもの (ヨイトーの木遣り)	反復	

#### サーサーの木遣り(一節)

上田盆地周辺一帯に最も数多く見いだせるのは、「サーサー」という唄い出しによる同度の木遣りである。この類型は、旋律はよく共通するものの、形式が一定しない。ほとんど同じ旋律が、あるところでは一節のみ唄われ、あるところでは二節接続されて唄われ、あるところでは幾度となく反復されて、形式上様々な変奏を生み出している。これらのうち、一節のみ唄われるものとしては、次のような木遣りが挙げられる。なお、本節に掲載した木遣りの番号や譜例番号は、第二節に掲載した同じ木遣りと対応するものである。

---

子檀嶺神社（武石小沢根字小沢根）木遣り（一）

サーサー皆さん お願いだ

---

譜例 47

子檀嶺神社（武石小沢根字小沢根）木遣り（一）

♩ = 46  
実音のまま

音源提供 北沢賢二  
採譜 田中大暉

サー サー みなさん おねがいだ

旋律はほとんど同度、反復をせず、歌詞は「サーサー皆さん おねがいだ」に類する文句を一回呼びかけるのみのものを、ここではサーサーの木遣り（一節）とする。サーサーの木遣り（一節）は、次に示す堀川神社（国分字明神前）の木遣りにおいても見いだせる。

堀川神社（国分字明神前）木遣り（一）

サー<sup>りき</sup>力入れて おねがいだ

譜例 60

堀川神社（国分字明神前）木遣り（一）

♩ = 48  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

サー りき いて て おねが いだ (ソーレ、ソーレ)

「サー」と唄いつつせりあげる点は子檀嶺神社（武石小沢根字小沢根）の木遣りとの差異であるが、それ以降の旋律はやはり同度を軸としており、同一の木遣りの変奏と見るのが妥当であろう。冒頭部の「サー」は「サーサー」が短縮された形と考えられる。

また、祢津建事神社（東御市祢津）において唄われる次のような木遣りも、サーサーの木遣り（一節）として分類できる。

祢津建事神社（祢津西町字立町）木遣り（三）

サーサー おねがいだ

譜例 69

祢津建事神社（祢津西町字立町）木遣り（三）

♩ = 65  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

サー サー おねがいだ

これは、子檀嶺神社(武石小沢根字小沢根)において唄われる「サーサー皆さん お願いだ」のうち、「皆さん」に相当する部分が唄われないものと考えられる。

また、次に示す真田町傍陽堤地区の諏訪神社の木遣りは、歌詞に変化こそ見られるが、サーサーの木遣り(一節)に分類することができる。「頼もうか」にあたる旋律は、前半部分よりも半音ほど高くなっているが、声を張るうちに後半部分がやや高くなるのは、246 頁に示すように子檀嶺神社(武石小沢根字小沢根)の木遣りも同様であり、サーサーの木遣り(一節)に属するものと見てよいと考える。

諏訪神社（真田町傍陽堤）木遣り（三）

サーサー 若い衆 頼もうか

譜例 64

諏訪神社（真田町傍陽堤）木遣り（三）

♩ = 70  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

サー サー わか い しゅう た の も う か

サーサーの木遣り(一節)は、上述のように「サーサー皆さん お願いだ」に類する一節の旋律を、同度音程を軸として、一回のみ唄うものである。このサーサーの木遣り(一節)を、以下のように二節接続して唄う地域がある。

サーサーの木遣り(二節)

サーサーの木遣り<sup>ふたふし</sup>を二節唄う地域がある。次の木遣りは安曾神社(古安曾)において唄われる木遣りである。

安曾神社（古安曾）木遣り（一）

サーサー皆さん 取り付いて

サーサー皆さん お願いだ

譜例 55

安曾神社（古安曾）木遣り（一）

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

♩ = 95  
実音のまま

サー サー みなさんとりついて      サー サー みなさん おねがいだ

「サーサー皆さん 取り付いて」と呼びかけた後、「サーサー皆さん お願いだ」と声かけて曳行開始へつなげる木遣りである。その形式は、サーサーの木遣り（一節）を二回繰り返すものであり、これをサーサーの木遣り（二節）と分類する。

安曾神社（上田市古安曾）と同じく塩田平に位置する生島足島神社（上田市下之郷字中池西）の木遣りには、次のようなものがある。

生島足島神社（下之郷字中池西）木遣り（二）

サーサー 取り付いて

サーサー お願いだ

譜例 58

生島足島神社（下之郷字中池西）木遣り（二）

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

♩ = 50  
実音のまま

サー サー とりついて      サー サー おねがいだ

唄いだしの「サー」を短二度ほどせりあげるが、歌詞をほぼ同度で声かける点は変わらない。上述のような木遣りを、サーサーの木遣り(一節)が二つ連結されたものとして、サーサーの木遣り(二節)とした。また、サーサーの木遣り(一節)を無数に反復するものがある。

### サーサーの木遣り(反復)

サーサーの木遣り(一節)を、音頭と受けとの二重唱的形態をとりつつ、反復して唄う地域がある。次に示す祢津建事神社の木遣りは、サーサーの木遣りを音頭と受けが交互に掛け合うことで、長大な歌詞を唄い連ねる形式である。

---

#### 祢津建事神社 (祢津西町字立町) 木遣り (二)

- (音頭) サーサー 梶子方衆
  - (受け) サーサー 梶子方衆
  - (音頭) サーサー 木遣り衆
  - (受け) サーサー 木遣り衆
  - (音頭) サーサー 祢津沢の
  - (受け) サーサー 祢津沢の
  - (音頭) サーサー 大木に
  - (受け) サーサー 大木に
  - (音頭) サーサー 神やどり
  - (受け) サーサー 神やどり
- 

#### 譜例 68

#### 祢津建事神社 (祢津西町字立町) 木遣り (二)

♩ = 52  
実音のまま

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

音頭

サー\_\_ サー てこがたしゅう  
(反復部の歌詞略)

受け

サー\_\_ サー てこがたしゅう  
(反復部の歌詞略)

祢津建事神社はサーサーの木遣り(一節)を曳行の合図として用いているが、サーサーの木遣り(反復)形式によるものは、曳行の合図とされない。すなわち、同じ旋律であるにもかかわらず、その機能が作業唄となるか、式唄となるかは、唄の形式のみによって分けられているようである。ただし、実際の曳行現場では、サーサーの木遣り(反復)形式の木遣りを曳行開始の合図と勘違いした曳子が綱を引き始める場面も見られた。

#### ヨイトーの木遣り

今ひとつ挙げられる木遣りは、歌詞・旋律・形式ともに一様に唄われる「ヨイトー」の木遣りである。典型例として安曾神社(古安曾)の木遣りを一例掲載すると、次のようなものである。

---

#### 安曾神社(古安曾) 木遣り (二)

(音頭) ヨイトー ヨイトー

(受け) ヨイトー ヨイトー

---

#### 譜例 56

安曾神社(古安曾) 木遣り (二)

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
採譜 田中大暉

♩ = 60  
実音のまま

音頭  
ヨ イ ト ヨ イ ト

受け  
ヨ イ ト ヨ イ ト

譜面上に見るように、音頭が「ヨイトー ヨイトー」とかけると、受けがそのまま「ヨイトー ヨイトー」と応じるものである。二拍子の拍感で反復される。「ヨイトー」の木遣りは、安曾神社(古安曾)と同じく塩田平に位置する生島足島神社(下之郷字中池西)の木遣りにも見出すことができ、その旋律・形式・歌詞は譜例56同様である。なお、ヨイトーの木遣りは、次に示す村上大国魂社(坂城町網掛)の善光寺木遣り系統の唄の末尾に取り込まれている。

---

#### 村上大国魂社(網掛) 木遣り (一)

さあさ 皆様ノハ お願いだ

セイヨイサ セイヨイサノセ

ヨーイ ヨイサノセ  
 ヨイトコラ ヨイトー ヨイトー

譜例 71

村上大国魂社（坂城町網掛）木遣り（一）

「木曳き歌」

音源提供 上田ケーブルビジョン株式会社  
 採譜 田中大暉

♩ = 45  
 実音は減五度低い

(音頭)さあ さ (全員で) みなさまノおねがいだ セイヨイサ セイヨイ  
 サノセ ヨーオイ ヨーオイサノセ ヨイトコラ ヨイト ヨイト

この唄は、村杉(2000)によって善光寺木遣りに類するものと指摘されているが、その末尾には村上大国魂社(坂城町網掛)から塩田平にかけて分布するヨイトーの木遣りが取り込まれていると考えられる。この現象は、塩田平から坂城町まで分布するヨイトーの木遣りが、坂城町において善光寺木遣りの類型と交差した結果とも推測される。一方で、ヨイトーの木遣りを旋律上から捉え、上田盆地周辺一帯に分布する同度の木遣りの類型として見た場合、坂城町は上田盆地周辺一帯各社において唄われる木遣りの旋律が、善光寺木遣りと混合される場であった可能性も考えられる。

形式上の類型の整理

ここまで検討した形式上の類型を整理し、その分布を表 11として次に掲載する。

表 11 サーサーの木遣りとヨイトーの木遣りの分布

社名	サーサーの木遣り (一節)	サーサーの木遣り (二節)	サーサーの木遣り (反復)	ヨイトーの木遣り
子檀嶺神社(上田市武石小沢根字小沢根)	○	-	-	-
深山諏訪神社(上田市腰越字火打沢)	-	○	-	-
岡森諏訪神社(上田市腰越字岡森)	○	-	-	-

一本木諏訪神社 (上田市腰越字一 本木)	-	-	-	-
安曾神社(上田市 古安曾)	-	○	-	○
大谷諏訪神社(上 田市別所温泉)	(判然とせず)			
生島足島神社(上 田市下之郷中池 西)	○	○	-	○
堀川神社(上田市 国分字明神前)	○	-	-	-
諏訪神社(上田市 真田町傍陽堤)	○	-	-	-
美都徳神社(東御 市中井)	-	-	-	-
祢津建事神社(東 御市祢津西町字立 町)	○	-	○	-
村上神社(坂城町 上五明)	-	-	-	-
村上大国魂社(坂 城町網掛)	-	-	-	○

ここに示したように、サーサーの木遣りとその変奏は、一部山間部を含む上田盆地一帯に唄われるものである。近年諏訪大社から木遣りを導入したという美都徳神社(東御市中井)においても、導入以前に唄われていたことが推測されるものである。一本木諏訪神社(腰越字一本木)においても、周辺各社の状況からして、諏訪大社の木遣りを導入したためにサーサーの木遣りが唄われなくなったものと推測される。

一方、ヨイトーの木遣りは、安曾神社(古安曾)、生島足島神社(下之郷字中池西)、村上大国魂社(坂城町網掛)の三社においてのみ確認された。これらを地図上に当てはめると、塩田平から坂城町にかけて分布していることがわかる。

**(2) 旋律** 上述の通り、サーサーの木遣りやヨイトーの木遣りにおいては、形式よりもむしろ旋律に強い共通性が見いだせる。これまで述べたとおり、その旋律は同度の音程を軸とするものである。これを同度の木遣りの類型としてみるならば、その類型は表 12 に示すように上田市・東御市のほぼ全社に及ぶ。

地図上にこれを当てはめて見ると、その分布は上田盆地(一部山間部を含む)全域に及び、村上大國魂社(坂城町網掛)のヨイトーの木遣りを含めると北信地方の南端にまで達している。

表 12 同度の木遣りの広がり

神社名	同度の木遣りの有無
子檀嶺神社(上田市武石小沢根字小沢根)	○
深山諏訪神社(上田市腰越字火打沢)	○
岡森諏訪神社(上田市腰越字岡森)	○
一本木諏訪神社(上田市腰越字一本木)	(かつて唄われていたものと推測される)
安曾神社(上田市古安曾)	○
大谷諏訪神社(上田市別所温泉)	(判然としない)
生島足島神社(上田市下之郷中池西)	○
堀川神社(上田市国分字明神前)	○
諏訪神社(上田市真田町傍陽堤)	○
美都穂神社(東御市中井)	(かつて唄われていたものと推測される)
祢津建事神社(東御市祢津西町字立町)	○
村上神社	-
村上大國魂社	○(ヨイトーの木遣り)

この同度旋律が、上田盆地周辺一帯にかなり一様に分布しているのは、極めて興味深い結果といえる。坂城町においては善光寺木遣りに類する木遣りが唄われていることは村杉(2000)が指摘するとおりであるが、なぜ坂城町より上田側には善光寺木遣りの類型が見いだせないのか。また、なぜ同度の木遣りの類型は、旋律を変えるのではなく、形式を変えることによって様々な変奏を生じたのか。上田盆地周辺一帯に、何らかの強い影響力によって同度の旋律が伝播したことが示唆されているが、これらについての考察は、今後の課題として残されているものである。

## 二、歌詞上の特徴

「ヨイトー」の歌詞に固定された木遣りと、「サーサー皆さん お願いだ」に類する歌詞による木遣りとの二種類が広がっていると見ることができる。上田盆地(一部山間部を含む)においては、唄の形式や形態が変化してもとりわけ「サーサー……」に類する歌詞が変化しない。

## 三、機能上の特徴

上述において整理したサーサーの木遣りや「ヨイトー」に類するものは、作業唄としての性格を備えるものであるが、祢津建事神社(東御市祢津西町字立町)において唄われるサーサーの木遣り(反復)は、式唄としての性格を有している。同一の旋律であるにも関わらず、その形式次第で作業唄的性格が消失するのは興味深い現象と言える。

## 第五章 結論と考察

本章においては、本論において得られた結論と、そこから生じた新たな疑問点について、筆者の仮説を述べる。まず、各章ごとの結論を整理する。

第二章において扱う対象となっていたのは、表 5 に示された各社である。○印のついた神社は『「木遣り」研究報告書』において調査対象とされた神社であり、●印のついた神社は、本論が調査対象とした神社である。同報告書とあわせて、ここに挙げられた中信地方 18 社のうち、13 社の木遣りが調査されている。

再掲・表 5 御柱祭を開催する中信地方の神社

中信	麻績村	●矢倉諏訪神社（字麻）
	筑北村	●安坂神社(坂井)
	松本市	○千鹿頭神社（神田）、○沙田神社（大字島五字式内）、○須須岐水神社（大字里山辺）、○千鹿頭社（大字里山辺）、○橋倉神社（大字入山辺）、○宮原社（大字入山辺字宮原）、○大和合神社（大字入山辺）、天狗神社（大字里山辺上金井）
	山形村	●諏訪神社※(上大池)
	塩尻市	中狭諏訪社（片丘）、南熊井諏訪社（片丘）、北熊井諏訪社（片丘）、南内田八幡社（片丘）、●諏訪社(木曾平沢)、●麻衣廻神社（ <small>あさぎぬの</small> 贅川）、○小野神社（北小野）

小林（2016）2-5 頁をもとにして作成。※印の神社では木遣りが唄われない。

このうち、塩尻市の木曾路沿道の諏訪神社(木曾平沢)において、七・五反復型木遣りが唄われていることが明らかとなった。その歌詞内容は松本市内各社の木遣りと類似するものであり、その旋律は沙田神社(大字島五字式内)において唄われる木遣りとほとんど同一であった。

また、『「木遣り」研究報告書』の内容と合わせると、中信地方において唄われる七・五反復型木遣りは、その旋律が入山辺周辺の各社に類するものと、沙田神社の木遣りに類するものとの二つに大別される可能性が考えられる。今ここに、『「木遣り」研究報告書』付録 CD より入山辺周辺各社の木遣りを採録すると、次のような共通性を見いだすことができる。

譜例 74

入山辺周辺各社七・五反復型木遣り 比較譜 (前楽節)

音源 『木遣り研究報告書』  
作成 田中大暉

譜面上の破線は、それぞれの旋律において対応する音を示すものである。四社の木遣りは、歌詞上「木遣り皆様 ごめんなよ」に類する唄いだしを共通し、旋律の上においても共通する特徴を備える。千鹿頭神社(神田)の旋律は、著しく引き伸ばされているものの、同じ旋律上の特徴を有していることがわかる。なお、譜例 74 の千鹿頭神社の前楽節は音価を本来の採譜の半分にしてある。次に、それぞれの後楽節の旋律を比較する。

譜例 75

入山辺周辺各社七・五反復型木遣り 比較譜 (後楽節)

音源 『木遣り研究報告書』  
作成 田中大暉

後楽節においても同様で、須須岐水神社の木遣りと、橋倉神社の木遣りはその旋律上の特徴をほぼ共通するものである。なお、千鹿頭神社(神田)の後楽節は、最初の音のみは、他の二社とほぼ同じ音程によっているが、それ以外には類似性が見いだせず、前楽節には現れなかった音(ファ、ラ#、レ#)が出現していることから、この部分のみ別の唄から取り入れられたのではないかと考えられる。次に、それぞれの終楽節の旋律を比較する。

入山辺周辺各社 七・五反復型木遣り 比較譜 (終楽節)

音源 『木遣り研究報告書』  
作成 田中大師

千鹿頭神社 (神田) ハーエ いつの まに やら きや りぶし

須須岐水神社 (大字里山辺) ハエ うじこの あん た いいの り ま す

橋倉神社 (大字入山辺) ハ エ ちから あわ せて おね が い だイヨ

宮原社 (大字入山辺 字宮原) ハ エ ちいき ごはん えい を いの り ます

終楽節の旋律は、入山辺周辺各社はほとんど同様の旋律をたどっていることがわかる。入山辺の四社は、このような旋律を有するものとして、旋律上から見た場合にも同じ類型に属するものと考えられる。

これらのことをまとめると、中信地方における七・五反復型木遣りには、その旋律上沙田神社の特徴を有するものと、入山辺周辺各社に共通する特徴を有するものとの二種類があることがわかった。この旋律上の類型を表 13として示す。

表 13 中信地方における七・五反復型木遣りの旋律の類型

形式	旋律	社名
七・五反復型木遣り	沙田神社と共通	沙田神社(大字島五字式内)、諏訪神社(木曾平沢)
	入山辺各社に共通	千鹿頭神社(神田)、須須岐水神社(大字里山辺)、橋倉神社(大字入山辺)、宮原社(大字入山辺 字宮原)

第三章において調査対象とされたのは、次の表 6 に掲載した各社である。○印のついた神社は『「木遣り」研究報告書』において調査対象とされた神社であり、●印のついた神社は、本論が扱った神社である。同報告書とあわせて、ここに挙げられた南信地方 27 社のうち、11 社の木遣りが調査された。

再掲・表 6 御柱祭を開催する南信地方の神社(一部)

南信	辰野町	○矢彦神社(小野)、●宮木諏訪神社(大字伊那富)、●三輪神社(辰野字北畑)、●法性神社(平出字宮ノ脇) <sup>ひらいで</sup> 、●諏訪神社(横川字飯沼沢)、上野古宮神社(上野)
	伊那市	●諏訪神社(大字西春近字諏訪形)、諏訪神社(大字富県字北福地)、●諏訪神社(大字富県字南福地)、諏訪神社(長谷杉島字岩入)、諏訪神社(長谷浦字宮沢)
	宮田村	●元宮神社(字宮林)
	駒ヶ根市	辻沢明神(福岡辻沢)、●伊那森神社※(大字東伊那字宮下)
	中川村	●上宮外縣神社(大字大草字上宮) <sup>かみのみやとがた</sup>
	松川町	●御射山神社(上片桐字御射山)、諏訪形神社(上片桐字諏訪方)、鶴部神社(上片桐鶴部)、関宮神社(上片桐大沢北部)、神護原神社(大字元大島)
	高森町	萩山神社(大字下市田)、牛牧神社(大字牛牧)
	喬木村	北明神社(阿島)
	大鹿村	野々宮神社(大字大河原字上蔵)、大磧神社(大字大河原字森下)、市場神社(大字鹿塩字万塩)、葦原神社(大字鹿塩字宮林)
		(略)

小林(2016)2-5 頁をもとにして作成。

辰野町内の矢彦神社(小野)、宮木諏訪神社(大字伊那富)、三輪神社(辰野字北畑)、法性神社(平出字宮ノ脇)<sup>ひらいで</sup>、諏訪神社(横川字飯沼沢)にかけては、七・五単一型木遣りと、七・五反復型木遣りの二つの類型が分布することがわかった。このうち、松本に接続する三州街道沿道の三社は七・五反復型木遣りと七・五単一型木遣りととの両者を併せ持ち、諏訪に接続する伊那道沿道の二社は七・五単一型木遣りのみを有するという特徴的な分布をなしていることがわかった。この結果は、七・五反復型木遣りの形式が松本方面から流入し、七・五単一型木遣りの類型が諏訪方面から流入した可能性を示唆するものであった。

また、辰野町内において唄われる七・五単一型木遣りには、その旋律上の特徴が諏訪大社の木遣りに類するものと、「伊那御柱の木遣り」に類するものとの二類型があることが確認された。後者の「伊那御柱の木遣り」の旋律は、矢彦神社において唄われる「さくり」にも同様の特徴が見いだせるものであった。また、辰野町における七・五反復型木遣りの旋律は、前楽節・後楽節はほぼ一定の旋律でありなが

ら、終楽節のみ神社によって旋律が異なっている現象が確認された。このことは、前楽節・後楽節の反復部と終楽節とは、もともと別の唄だった可能性を示唆している。

ただし、調査の及んだ範囲においては、近年になって諏訪大社から指導を受けた神社を除き、伊那市以南には七・五単一型木遣りと七・五反復型木遣りとの二つの類型が確認されなかった。辰野町の南に接する箕輪町、南箕輪村には御柱祭を開催する神社がなく、伊那市北部においてにおいて御柱祭を開催する富県福地の二社と辰野町との間には、南北二〇キロメートルほどの隔たりがあり、木遣りにも何らかの隔絶があると推測される。

第四章において調査の対象となったのは、表 9 に示した各社である。●印のついた神社は、本論が調査対象とした神社である。本論において、ここに挙げられた東信地方 17 社のうち、上田盆地周辺の坂城町、上田市、東御市の 13 社の木遣りを調査した。

再掲・表 9 御柱祭を開催する東信地方の神社

北信	(略)	
	坂城町	●村上神社(上五明)、●村上大国魂社(網掛)
東信	上田市	●生島足島神社(下之郷字中池西)、●堀川神社(国分字明神前)、●子檀嶺神社(武石小沢根字小沢根)、●一本木諏訪神社(腰越字一本木)、●岡森諏訪神社(腰越字岡森)、●深山諏訪神社(腰越字火打沢)、●諏訪神社(真田町傍陽堤)、●安曾神社(古安曾)、●大谷諏訪神社(別所温泉)
	東御市	●美都穂神社(中井)、●祢津建事神社(祢津西町字立町)
	佐久市	諏訪社[今岡諏訪神社](大字伴野字門口)
	小海町	松原諏訪神社[諏訪社上下二座](松原豊里字居村)
	川上村	諏訪社(居倉)、諏訪社(秋山)

小林(2016)2-5 頁をもとにして作成。

東信地方は、上田盆地(一部山間部を含む)において御柱祭を開催する神社 13 社を調査し、そこにおいて唄われている木遣りは、次のような同度旋律が共通するものであることを指摘した。

再掲・譜例 47

### 子檀嶺神社(武石小沢根字小沢根) 木遣り(一)

♩ = 46  
実音のまま

音源提供 北沢賢二  
採譜 田中大暉

サー サー みなさん おねがいだ

この同度の旋律は、上田盆地(一部山間部を含む)のすべての神社に及び、坂城町において善光寺木遣りの類型と交差したものと見られる。村上大國魂社(坂城町網掛)の木遣りでは、「ヨイトー」の木遣りとなって、当地において伝承される善光寺木遣りの系統と思われる木遣りの末尾に取り込まれている。上田盆地周辺では、同度の旋律を形式の上に変奏することによって、地域ごとに様々の木遣りが生み出されている。したがって旋律上からの細分化が不可能であったため、その歌詞と形式に着目し、「サーサーの木遣り(一節)」「サーサーの木遣り(二節)」「サーサーの木遣り(反復)」「ヨイトー」の四つの類型に細分化した。

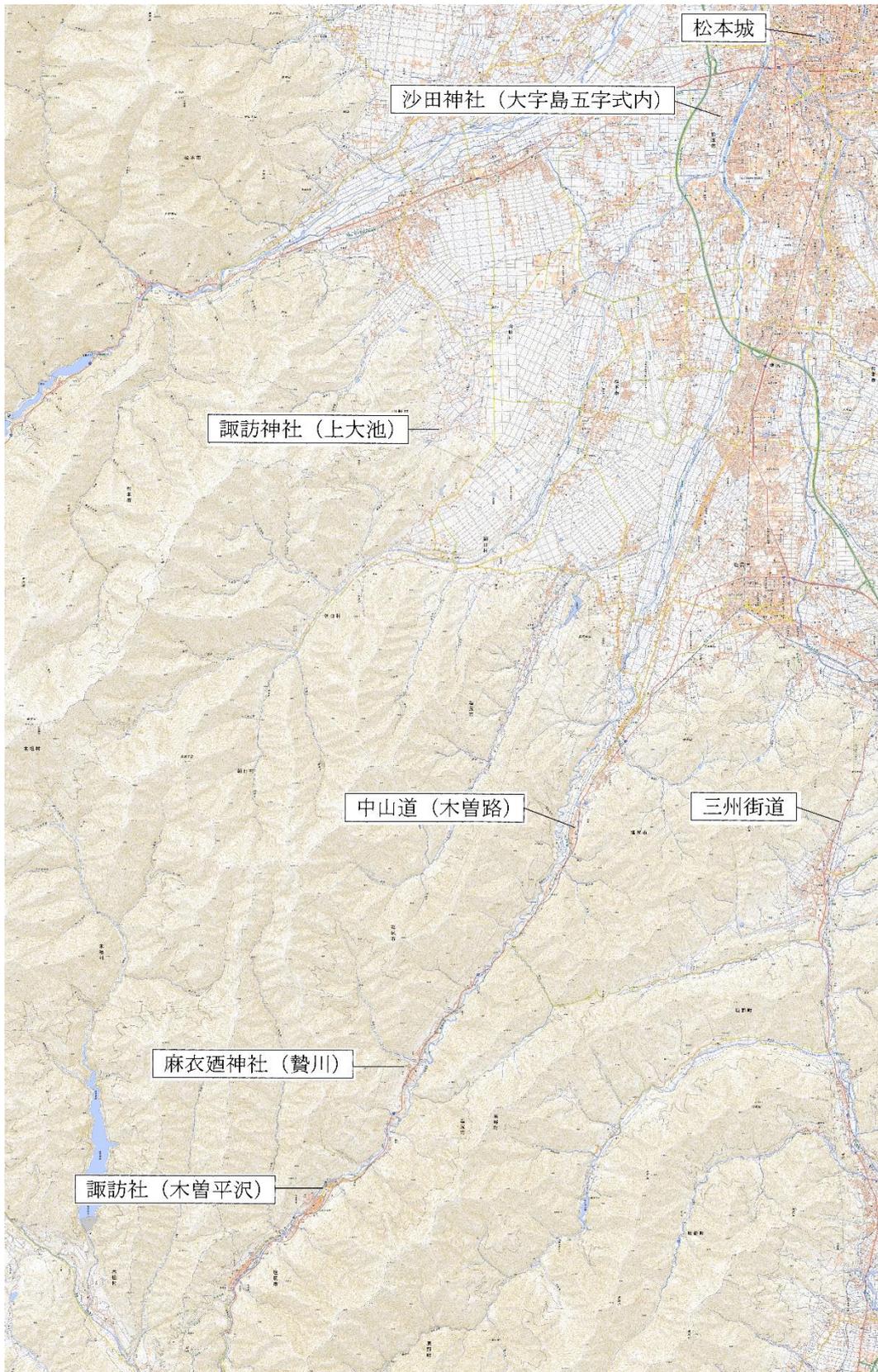
興味深いのは、地域ごとの変奏が、旋律を変えて行われるのではなく、形式を変えて行われている点にある。ある神社では譜例 47 に類する旋律を一節のみ唄い、また別の神社では二節接続して唄い、また別の神社では音頭と受けの二パートにわかれて掛け合いとなって無数に反復する。形式や形態は変化しても、その旋律のみは手を加えられることなく受け継がれてきたようなのである。これは、松本市内各社や辰野町内各社の木遣りのように、形式は共通するが旋律が異なる現象が見られたのとは対照的である。なぜ同度の旋律がこれほど一様に分布しているのか、残念ながら手がかりとなる情報に行き当たることができなかった。

## 考察

これまでの結論により示される新たな疑問について、以下では筆者の仮説を示す。第二章において扱った中信地方は、『「木遣り」研究報告書』(2018)の調査において軸足が置かれていた地域であり、中でも松本は七・五反復型木遣りの地理的な広がりを中心ではないかと仮定されていた地域であった。本論の調査において判明したように、木曾路沿道の木曾平沢の諏訪神社において唄われる木遣りが、形式の上では松本市内各社の木遣りと同じ七・五反復型木遣りであり、またその旋律は沙田神社(大宇島五字式内)のものとはほぼ同一であり、橋倉神社(入山辺)をはじめ松本市内各社と共通点の多いものであった。これによって、七・五反復型木遣りの類型は、木曾路方面にさらなる広がりを有する可能性が考えられることとなった。

## 唄の伝播の問題

松本市内各社(所在地不明の天狗神社除く)は、東西 10 キロメートルほどの地域に集中しており、それぞれの木遣りがお互い類似したとしても、それほどの不自然さはないことである。しかし、地図 4 に示されている通り、木曾路も奥深い鳥居峠周辺の木曾平沢から松本市内各社まで、南北に 30 キロメートルほど隔たっていることを考えれば、木曾平沢から松本市内各社まで、何らかの関係性があったと考えなければならない。しかし、木遣り師の話によっても、近年いずれかから指導を受けたという話は見いだせなかった。



再掲・地図 4 中信各社(南部)の位置。国土地理院 GSI Maps、小林(2016)2-5 頁をもとに作成。

木遣り師の記憶からも忘れ去られた歴史上のある時、テレビやラジオもないような時代に唄が伝えられたのだとしたら、それは何らかの平面的な接続方法により伝わるしかないのだから、この旋律の伝播においても考えられるのは二つの場合しかない。つまり、善光寺街道・中山道・木曽路を通じて陸路によって伝播したか、あるいは、奈良井川の流に乗って伝播したかのいずれかである。そして、諏訪神社（木曽平沢）と沙田神社とが奈良井川によって一直線に結ばれていることは、単なる偶然とは考え難い。

仮に、かつての林業において行われた木流しとあわせて奈良井川沿いに木遣りが伝播したのであれば、入山辺の薄川流域各社に見られる木遣りの類似性も、薄川を利用した林業との関係において説明できる可能性がある。また、その場合、松本市内各社や木曽平沢において唄われる木遣りはそもそも御柱祭に限定された唄ではなく、日ごろ営まれる林業に欠かすことのできない作業唄として唄われていたものが、やがて忘れ去られ、現在は御柱祭の文脈のみに生き残ったということになる。残念ながら、奈良井川においても薄川においても、木流しや木遣りについての記録に行き当たらず、推測の域を脱しない。

### 木曽地域の木遣りとの類似の可能性

なお、木曽平沢から松本市内各社にかけての関連性を考えると、七・五反復型木遣りは木曽路方面に更に広がりをもっているのではないかと考えられることとなる。ところが、中山道を南下した先の木曽地域においては御柱祭を開催する神社が見いだせない。木曽地域に伝承される木遣りは、伊勢神宮式年遷宮の際に神木を奉納する際に唄われるものである。ここでは、七・五反復型木遣りと、上松町に伝わる木遣りとの関係の可能性について考察を述べてみたい。

#### 木遣り(木曽郡上松町)

上松町誌編纂委員会(2000)によれば、この木遣りは、かつて木材の山落としや小谷狩にシュラや留<sup>とめ</sup>を組むときにおいても唄われていたものである。また、橋材を曳くときに唄ったとも記されている。現在の<sup>みそまはじめさい</sup>上松町では、伊勢神宮へ納める御神木の「御杣始祭」、「御奉曳」の際に唄われている<sup>69</sup>。全国の木遣りの歌詞を採集した宮内(1994)においても「木曽木遣唄(祝い唄 長野県)」が見え、次の歌詞を採録している。

木曽木遣唄 (祝い唄 長野県)

ヨーイ ヨーイー

今日は吉日 天下日 ヨーイ ヨーイー

お伊勢様へと 遣るわいなー ヨーイ ヨーイー

---

<sup>69</sup> 上松町誌編纂委員会 編(2000)『上松町誌 第二巻 民俗編』上松町教育委員会、505頁。

遣ると言うても 何も無い ヨーイ ヨーイー  
めでたく到着 頼みます エンヤラー ヨーイトセー  
ヨイショー ヨイショー ヨイショー

ヨーイ ヨーイー

木曾の深山で 育てたる ヨーイ ヨーイー  
桧の意地を 見せたまえ ヨーイ ヨーイー  
送り届けりゃ 人々は ヨーイ ヨーイー  
山の誇りも いや高く エンヤラー ヨーイトセー  
ヨイショー ヨイショー ヨイショー

ヨーイ ヨーイー

今日は日も良し 初曳きや ヨーイ ヨーイー  
待ちに待ったる 御神木 ヨーイ ヨーイー  
綱にすがりて 皆様よ ヨーイ ヨーイー  
真心こめて 送りましょう エンヤラー ヨーイトセー  
ヨイショー ヨイショー ヨイショー<sup>70</sup>

歌詞は七音・五音の連続によって構成されていることがわかる。宮内は、「儀式の場で唄われていれば、唄い映えのする祝儀唄にしたくなるのが人情ですが、木曾地方では木遣り唄の原型を崩さないで継承しているのです」<sup>71</sup>と、式唄として唄われるものながら労働唄的性格を留めるものとして、自身が定義するところの「第二段階」の木遣りに分類している。これらの記述を踏まえるなら、その機能はひとまず作業唄として捉えられるべきであろう。

この木遣りの旋律は、上松町誌編纂委員会(2000)が付録として上若連による演唱を収録しているので、それより採録する。

---

上松町 木遣り (一) <sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> 宮内仁 (1994) 『日本の木遣唄 I』 近代文藝社 31 頁。

<sup>71</sup> 同前、30 頁。

<sup>72</sup> 上松町誌編纂委員会、前掲書、付録 CD より採録。

(音頭) 四方八方山の神 左よきよこ山一本ねるぞ

ヨーイヨーイ

(受け) ヨーイヨーイ

(音頭) 今日<sup>きちにち</sup>は吉日<sup>にち</sup>天赦日

(受け) ヨーイヨーイ

(音頭) お伊勢様へとやるわいな

(受け) ヨーイヨーイ

(音頭) やると云うたらやるわいな

(受け) ヨーイヨーイ

(音頭) めでたく到着頼みますエンヤラヨーイトセ

(受け) ヨイショ、ヨイショ、ヨイショ

譜例 77

上松町 木遣り (一)

演唱 上若連

採譜 田中大暉

(To  $\Phi$ )

$\text{♩} = 43$

実音は長七度低い

音頭

きょうは きちに ちてんしゃ にち  
やると いうた らやるわ いな

受け

ヨ\_ イヨイ

音頭

おいせ さまへ\_\_と やるわ いな

受け

ヨ\_ イヨイ

音頭

めでたく とうちゃく たのみます\_\_ エンヤラヨ\_イトセ

受け

ヨイショヨイショヨイショ

音頭が「四方八方山の神 左よきよこ山一本ねるぞ ヨーイヨーイ」と声かけると、受けが「ヨーイヨーイ」と応じ、そののちから譜面にあるような唄が始まるものである。ここに見るように、前楽節・後楽節・終楽節の三楽節から構成される七・五反復型木遣りの形式を有している。

ただし、上松町誌編纂委員会(2000)が収録している演唱は、いずれも七音・五音一組の歌詞を四行唄ったのみで終わり、また別の音頭が唄い出すという形態によるもののみである。宮内(1994)の採録した歌詞も同様である。したがって、前楽節は二回唄われるものの、後楽節は一回しか唄われず、厳密に言うならばこれは反復していると言ってよいのか疑わしい。

しかしながら、上松町誌教育委員会(2000)によって記録されている歌詞を検討すると、かつては四行以上に及ぶ歌詞も唄われていたようである。「昭和十六年六月三日小川赤沢中立御料林にて第五十九回御神木の曳出の木やりがある」<sup>73</sup>として記録された次の歌詞は、六行の歌詞によっている。

いまだに続く御伊勢宮ヨイト 御造営の御神木めだたいなヨイヨイ  
お官員様の御集まりヨイト 続いて県のおえら様ヨイヨイ  
われわれ一同打ちそろいヨイヨイ オーイオタノミジャーヨイトヨイ  
お頼みじゃー (曳き出す) 官員様＝林野局役員 内務省関係<sup>74</sup>

かつては上掲のように幾度となく反復されるものであったが、現在唄われるものは四行の歌詞のみで固定されたとも考えられる。ここで興味深いのは、宮内が木曾木遣りとあわせて採録した「付知木遣り唄」である。宮内によれば、裏木曾と通称される岐阜県恵那郡付知町に伝わる唄であり、これもまた伊勢神宮式年遷宮のための用木のお木曳きの際に唄われる唄であるという。

付知木遣り唄 (祝い唄 岐阜県)

ヤローイー ヨーイ ヨーイー  
めでためでの ヨーイ ヨーイー 若松さまよ ヨーイ ヨーイー  
枝もヤレーコノー 栄える 葉も繁る 葉も繁る ヨーイ ヨーイー  
ヨーイ ヨーイー なら お頼みじゃ エーンヤラー  
ヨイサーヤレー ソラーヨイー ソリャーヨイー

ヤローイー ヨーイ ヨーイ  
香る石楠花 裏木曾の ヨーイ ヨーイー  
いでな香木の 銘木じゃ ヨーイ ヨーイー

---

<sup>73</sup> 同前、505 頁。

<sup>74</sup> 同前、505 頁。

御神木さまに 見立てられ ヨーイ ヨーイー  
お伊勢さまの 神官が ヨーイ ヨーイー  
お祓い受けて 伐採し ヨーイ ヨーイー  
護山神社に 送られて ヨーイ ヨーイー  
町民揃って お祭りし ヨーイ ヨーイー  
木遣り音頭で お伊勢まで ヨーイ ヨーイー  
みんなの力で 送ります エーンヤラー  
ヨイサーヤレー ソラーヨイー ソリャーヨイー

ヤローイー ヨーイ ヨーイー  
親父さんは 大黒 ヨーイ ヨーイー  
お袋さんは 恵比寿 ヨーイ ヨーイー  
共にヤレーコノー にここにこで  
共にここにこで 福の神 ヨーイ ヨーイー  
ヨイサーヤレー ソラーヨイー ソリャーヨイー<sup>75</sup>

「香る石楠花 裏木曾の……」以降の一連は、明らかに七・五音からなる歌詞の連続であり、譜例 77 にあるような七・五反復型木遣りの形式によって唄われるのに適している。その歌詞や、「ヨーイヨーイ」という受けの言葉は上松町の木遣りに共通するが、むしろ歌詞の雰囲気としては松本市内各社の木遣りに通じるところがある。これについては今後その旋律について調査される必要があるだろう。七・五反復型木遣りは、木曾平沢までは明確な広がりをもっていることがわかり、また、御柱祭という文脈に限定されず、中山道方面に広がりをもつ可能性を示唆する調査結果となった。

### 辰野町内の七・五反復型木遣りの類似性

今ひとつ、辰野町内における七・五反復型木遣りの問題が残されている。辰野町内において唄われる七・五反復型木遣りは、そのいずれもが「さて皆様よどなたにも 不調法なる<sup>わたくし</sup>私 が 一つお話いたします」に類する定型句を共通することが明らかとなった。この定型句は、これまでのところ辰野町内の三社（矢彦神社、宮木諏訪神社、飯沼沢の諏訪神社）と小野神社（塩尻市北小野）のみに見いだせるものである。地域によってもほとんど差がなく、かなり一様に伝承されている。

この歌詞に類する七・五反復型木遣りが、なぜこれほど一様に辰野町の各社に伝承されているのかを考察するにあたっては、長野県教育委員会（1972）による次の記載が手がかりとなる。

---

<sup>75</sup> 宮内仁 前掲書、32 頁。

江戸時代の矢彦神社の御柱祭は高遠藩主が上伊那郡郷村々（現在の辰野町一円）より御柱曳建て人足五〇〇人を寄進して奉仕させたもので藩主も時々参拝した。これは矢彦神社が伊那郡中の著名な神社で群境の守護神として篤く崇敬のまことを捧げたもので、隣接の小野神社では松本城主が塩尻の各郷村から五〇〇人の曳子を寄進して執行したのとその軌を一にしている。

（中略）

御柱祭当日になると高遠藩から責任者が人足五〇〇人を引率して到着すると休戸の<sup>だいもちばた</sup>大持畑において別当神光寺住職が七五三の神酒を御柱に備え注連はずしの神事を行うと一の御柱へ三〇〇人、二の御柱へ二〇〇人の人足がついて曳き出し、当日中に神社まで曳きつける。<sup>76</sup>

江戸時代に辰野町一円から寄進された人足は、今と変わらず木遣りを唄って御柱を曳行したと推測される。そこには、すでに七・五単一型木遣りと七・五反復型木遣りとの二種類があり、矢彦神社の御柱行列においてこれを唄った人々は、いつしか矢彦神社の人足として奉仕させられることがなくなったのちも、地元の御柱祭においてこれを代々唄い継いだのではないか。そう考えれば、辰野町一円の七・五反復型木遣りがこれほど類似しているのは、納得がゆくことである。

なお、矢彦神社の七・五反復型木遣りは、長野県教育委員会(1972)が慶応3年(1867年)のものとする歌詞を次のように記録している<sup>77</sup>。

信州二之宮 小野矢彦 何万年とも奥しれぬ 古木の数は数万本 目にはさやかに見えども  
蘇芳榊の御神木 東方には大鳥居 鬼門に当りてつり金堂 辰巳に御手洗弁財天 鶴と亀とが舞  
い遊ぶ 卯酉と巡る七年目 今年卯年と相成りて 卯月卯の日の御祭礼 昨日は卯の木の 昨日  
は卯の日の吉日よ 一、二の御柱相すんで 今日三、四を辰の日と 勇み勇みて取りつけて  
引きます綱は守り綱 鶴やしば児の末までも えんやえんやのその声の あらんかぎりは エー  
氏子繁盛 エンヤンサー<sup>78</sup>

ここには「さて皆様よ……」の定型句こそ記録されないが、七音と五音の反復によっており、唄い終わりに「エー氏子繁盛 エンヤンサー」とそれまでと異なった様子の歌詞を唄う点は、2017年に唄われた唄の形式と全く同じである。慶応3年の矢彦神社の木遣りを採録した譜面は、当然ながら存在しないが、慶応3年の時点で七・五反復型木遣りが唄われていたことは、かなりの確度をもって推定できるのではないだろうか。

---

<sup>76</sup> 長野県教育委員会(1972)『諏訪信仰習俗 長野県民俗資料調査報告12』正文社 275頁。

<sup>77</sup> 歌詞中にある「昨日は卯の木の」は誤植ではないか。

<sup>78</sup> 長野県教育委員会 前掲書、278頁。

一方、現在の辰野町一円から人足が出されたのが真実であれば、なぜ伊那道沿道の二社(法性神社、三輪神社)が現在七・五反復型木遣りを有さず、七・五単一型木遣りのみを唄うのかが問題となるのであるが、これ以上は歴史的な観点から、文献を精査する必要が生じるだろう。

#### 七・五反復型木遣りの終楽節の問題

今ひとつ、辰野町内の七・五反復型木遣りの終楽節の問題について考えてみたい。239 頁譜例 43 において、矢彦神社一之御柱において唄われる「さくり」が、伊那盆地一帯に唄われる「伊那御柱の木遣り」の旋律に類するものであることを示した。また一方で、この「伊那御柱の木遣り」の旋律は、矢彦神社において唄われる七・五反復型木遣りの終楽節においても取り込まれていることを、241 頁譜例 46 に示した。辰野町内にて唄われる七・五反復型木遣りの構造を、神社ごとに整理して表 14 として図示する。

表 14 辰野町内に唄われる七・五反復型木遣りの構造

	前楽節	後楽節	終楽節
矢彦神社(小野)	同一の旋律の変奏(譜例 44 にて検討) (なお飯沼沢の諏訪神社は後楽節を有さない)		「伊那御柱の木遣り」と同様
諏訪神社(横川字飯沼沢)			諏訪大社の木遣りの旋律と同様
宮木諏訪神社(大字伊那富)			諏訪大社の旋律と同様(現行)
			「伊那御柱の木遣り」と同様(旧)

このようにしてみると、反復部は三社とも共通の旋律を有しているが、終楽節のみ各社によって一定しないことがわかる。宮木諏訪神社(大字伊那富)においては、近年になって七・五単一型木遣りを諏訪大社の木遣りに近い旋律に変えた際、七・五反復型木遣りの終楽節も併せて変更されている。これらの現象は、辰野町の七・五反復型木遣りにおいて、前楽節・後楽節の旋律と、終楽節において唄われる旋律とは、元来別の唄であったことを示唆している。

現在、矢彦神社の七・五反復型木遣りは、もっぱら休憩時に唄われ、曳行開始の合図となる様子が確認されないが、かつては前楽節・後楽節との反復によって長い歌詞を唄い連ねた後、従来伝承されていた「伊那御柱の木遣り」に類する七・五単一型木遣りを末尾に唄い、曳行開始の合図としていたのではないか。すなわち、前楽節・後楽節を反復して神社の由緒や神徳を曳子に朗々と聞かせた後に、七・五単一型木遣り「伊那御柱の木遣り」を唄い、曳行の号令とするものである。前楽節・後楽節と、「伊那御柱の木遣り」とは年月を経るうちに一体化し、「甚句」として七・五反復型木遣りの形式を形成するに至ったと考えれば自然である。したがって、ここに、式唄として唄われる七・五反復型木遣り(「甚句」と、作業唄として唄われる七・五単一型木遣り(「さくり」との共存関係が生まれたと考えられる。諏訪神社(横

川字飯沼沢)において確認された、作業唄としての機能を有する七・五反復型木遣りの姿は、かつての七・五反復型木遣りの姿を留めるものとも推測される。

## 類型の分布について

次に、これまでに論じた木遣りの類型とその分布を整理する。

七・五反復型木遣りは、松本市内七社、辰野町内の三社と、木曾路沿道の諏訪神社(木曾平沢)にかけて分布し、木曾路方面にさらなる広がりを有する可能性がある。これらはすべて地続きに分布している。また、七・五反復型木遣りの形式を有する木遣りを旋律の観点から見た場合、その旋律が奈良井川流域二社の旋律と、薄川流域各社の旋律と、矢彦神社の「甚句」に類する旋律との三つが確認された。

一方の七・五単一型木遣りは、諏訪大社から辰野町にかけて地続きに分布している。また、近年になって諏訪大社の木遣り保存会から指導を受け、その木遣りを取り入れた地域が点在する。七・五単一型木遣りの形式を有する木遣りを旋律の観点から見た場合、その旋律が諏訪大社の木遣りの旋律に類似するものと、「伊那御柱の木遣り」に類するものとの二つが確認された。

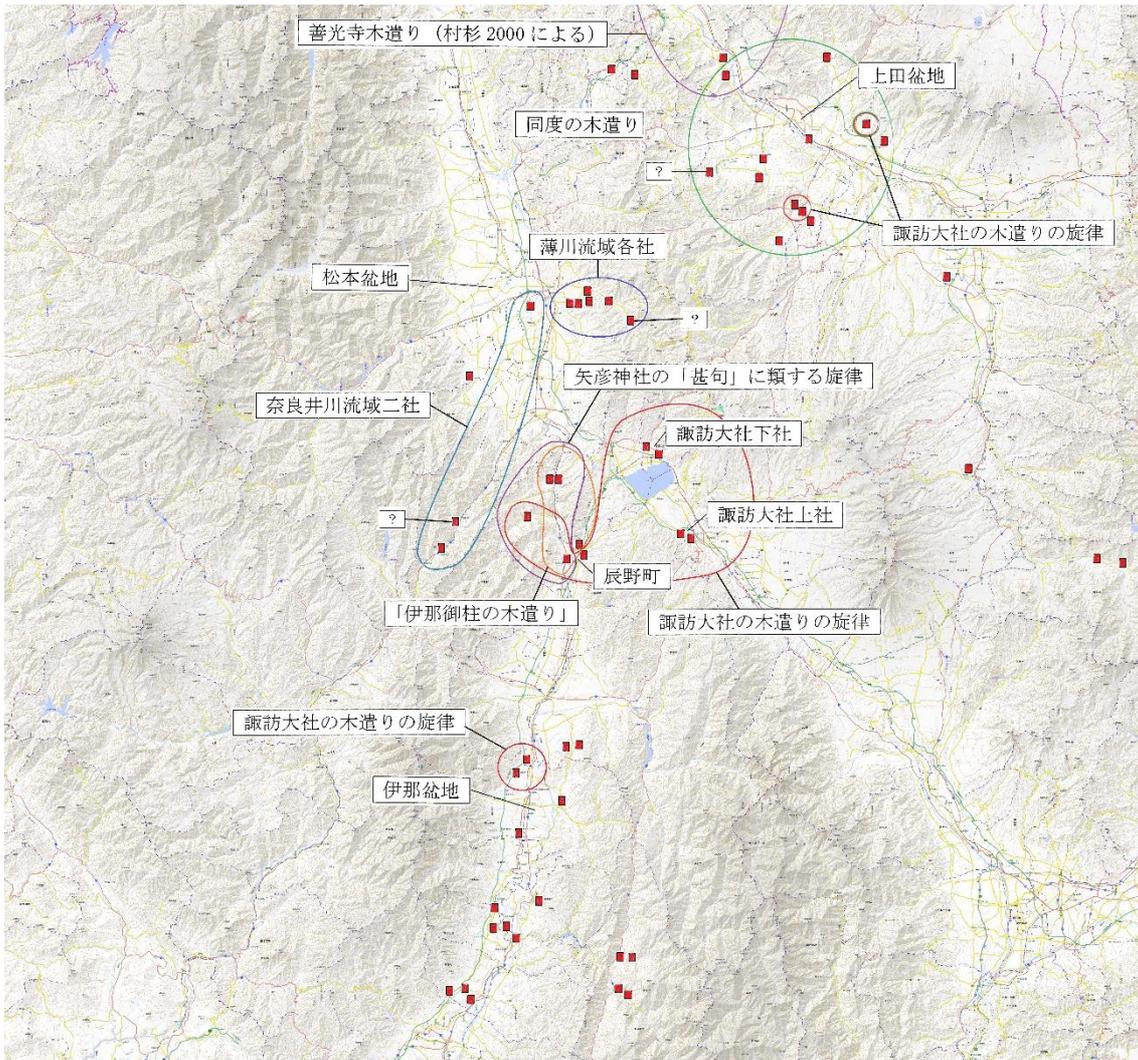
「サーサーの木遣り」と「ヨイトーの木遣り」との二つの類型は、上田盆地とその周辺にかけて分布する。前者は、その形式が「サーサー」の回数によって「一節」「二節」「反復」の三種類に細分化される。サーサーの木遣りとヨイトーの木遣りを旋律の観点から見た場合、すべて同度の木遣りとして分類できるため、これらはある同源の同度旋律が、形式の上に変奏されたものと考えられる。

以上の類型を表 15 として次に示す。

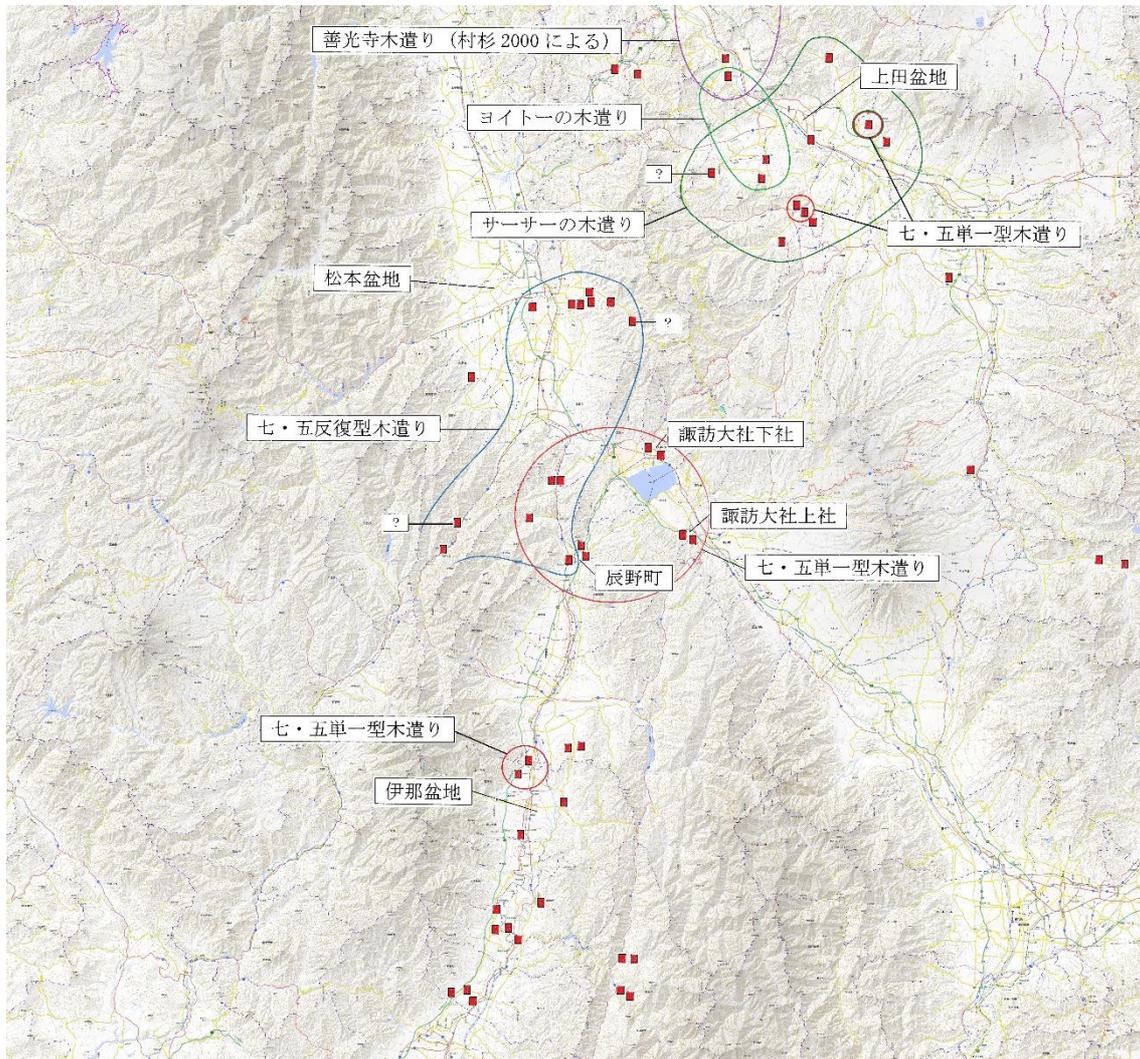
表 15 本論において提示した類型

形式		旋律
七・五反復型木遣り		奈良井川流域二社のもの
		薄川流域各社のもの
		矢彦神社の「甚句」に類するもの
七・五単一型木遣り		諏訪大社の木遣りに類似するもの
		「伊那御柱の木遣り」
サーサーの木遣り	一節	同度の旋律
	二節	
	反復	
ヨイトーの木遣り		

上述の通り、各地の木遣りから示された類型を、神社ごとにおおよその地理上の分布を示すと、地図 8・地図 9 のような広がりを描くことができる。ここでは、旋律上からみた類型の分布を地図 8 として、また、形式上からみた類型の分布図を地図 9 として以下に示す。



地図 8 旋律から見た木遣りの類型の分布。国土地理院 GSI Maps、小林 (2016) 2-5 頁をもとに筆者作成。■は御柱祭を開催する神社の位置を、線や円は神社ごとに見た場合の類型のおおよその広がりを表している。飛び地になっている赤い丸は、近年になって諏訪大社から木遣りの指導を受けた地域である。また、「？」の記された神社は、その木遣りの旋律について採録が及んでいないが、円で示された類型の木遣りが唄われるものと推測される。



地図 9 形式から見た木遣りの種類の分布。国土地理院 GSI Maps、小林 (2016) 2-5 頁をもとに筆者作成。■は御柱祭を開催する神社の位置を、線や円は神社ごとに見た場合の類型のおおよその広がりを表している。七・五反復型木遣りは、木曾地域方面に更に広がる可能性が高く、その分布範囲の円は閉じていない。飛び地になっている赤い丸は、近年になって諏訪大社から木遣りの指導を受けた地域である。また、「？」の記された神社は、その木遣りの形式について採録が及んでいないが、円で示された類型の木遣りが唄われるものと推測される。

地図 8 に見るように、中信地方において唄われる七・五反復型木遣りは、奈良井川流域二社の旋律と、薄川流域各社の旋律との二つに大別される。これは、かつての林業において川を利用した運材を行っていたことと関係があるのではないかと推測される。一方で辰野町内における七・五反復型木遣りは、すべて矢彦神社の「甚句」に類似する旋律によって唄われ、歌詞上も「さて皆様よなたにも <sup>ぶちようほう</sup>不調法なる <sup>わたくし</sup>私 が 一つお話いたします」に類する定型句を一様に備えるものである。この一様な分布については、江戸時代に辰野町一円から矢彦神社御柱祭の奉仕人足が出された記録との関連が考えられる。なお、木曾地域 上松町において唄われる木遣りが七・五反復型木遣りの形式を有するものとも考えられるため、地図 9 上七・五反復型木遣りの分布範囲を示す円は木曾方面のみ閉じていない。

また、七・五単一型木遣りは、諏訪大社の木遣りに類する旋律に類するものと、「伊那御柱の木遣り」の旋律に類するものとの二種類が聞かれる。地図 8 に見るように、諏訪大社の木遣りの旋律は、辰野町内三社に地続きに伝播し、更に東信地方、南信地方にも近年になってから伝播している。御柱祭における諏訪大社の求心力が示唆される。「伊那御柱の木遣り」の旋律は辰野町のみを確認されている。

また、上田盆地周辺一帯においては、同度旋律による木遣りが一様に分布している。これらは歌詞・形式の上からサーサーの木遣りとヨイト一の木遣りとに分類されるが、そのうちヨイト一の木遣りは、村上大国魂社(坂城町網掛)の木遣りにおいて、村杉(2000)の指摘する「善光寺木遣り」の類型の末尾に取り込まれている。これは北信地方の「善光寺木遣り」からの影響と、東信地方の同度の木遣りからの影響とが交差したものと考えられ、ここではその分布の円を重ねて示している。

上述の通り、本論において二十八社の木遣りを調査・分析し、それぞれの音楽的特徴を考察した結果として、従来把握されていなかった、神社を横断した関係性を広範囲に見出すことができた。二十八社という対象は、信州全域の御柱祭開催神社のうちの限られた範囲であるが、これらの地域の木遣りの類型が明らかになったことで、信州における唄の伝播や変容、混交の可能性が指摘できるようになった。また、唄の分布と並行して言語や習俗などの上にも地域ごとの共通性が見いだせる可能性が考えられる。本研究の提示した類型とその分布は、より広範囲に及ぶ信州の文化圏を考察するための視座としても拡張しうるのではないかと。

## 参考文献一覧

- 上松町誌編纂委員会 編(2000)『上松町誌 第二巻 民俗編』上松町教育委員会。
- 浅野健二(1960)『日本の民謡』岩波新書。
- 浅野健二(1983)『日本歌謡・藝能の周辺』勉誠社。
- 渥美公秀 (2011) 「災害復興と協働想起 : 二十村郷盆踊り大会の事例」大阪大学大学院人間科学研究科紀要(37)、321-340 頁。
- 石川俊介(2010)「長野県諏訪の『木遣り唄』—練習と保存会活動について—」、名古屋大学大学院文学研究科。
- 石川俊介(2015)「諏訪大社御柱祭の文化人類学的研究: 祭礼の存続と民間信仰」名古屋大学博士論文。
- 上原六四郎(1895)『俗楽旋律考』金港堂書籍株式会社。
- 太田真理(2013)「須々岐水神社御柱祭関係用語集」、『長野県民俗の会通信 238 号』2-6 頁。
- 太田真理(2018)「松本地方の御柱祭 -木遣りとその詞章に見る地域性-」、『ことばと文化 第9号』、長野・言語文化研究会 1-19 頁。
- おさひめ書房 (2010) 『御射山神社 式年御柱祭 平成 22 年庚寅歳 記念写真集』株式会社ブラルト。
- 「角川日本地名大辞典」編纂委員会 竹内理三(1990)『角川日本地名大辞典 20 長野県』角川書店。
- 金城厚(2004)『沖縄音楽の構造 歌詞のリズムと楽式の理論』第一書房。
- 小泉文夫(1974)「理論篇」、国立劇場事業部編『日本の音楽<歴史と理論>』国立劇場事業部、66-93 頁。
- 小林龍太郎 編(2016)『長野 第303号 2016の1(春)』長野郷土史研究会。
- 坂城町誌刊行会(1981)『坂城町誌 中巻』信毎書籍印刷。
- 尚学図書 編(1981)『国語大辞典』小学館。
- 辰野町誌編纂専門委員会(1990)『辰野町誌 歴史編』辰野町誌刊行委員会。
- 田中大暉、宮田紀英、丸山恵利奈 他(2018)『「木遣り」研究報告書』信州大学人文学部芸術 コミュニケーション分野(音楽系 濱崎ゼミ)。
- 田中大暉(2019)「松本市周辺の木遣りについて 唄の音楽的特徴とその類型」、長野・言語文化研究会 編『ことばと文化 第10号』長野・言語文化研究会 1-17 頁。
- 町田等(1965)『信濃の民謡』音楽之友社。
- 永井泰美(1989)『武石村史 第3篇 民俗』信毎書籍印刷株式会社。
- 長野県教育委員会(1972)『諏訪信仰習俗 長野県民俗資料調査報告12』正文社。
- 七久保御柱保存会事務局(2018)「平成 28 年申年 御射山神社式年御柱祭 七久保御柱保存会資料」。
- 檜川村教育委員会(1972)『木曾檜川村の民俗(一) 奈良井・平沢・贅川』電算印刷株式会社。

福田アジオ 新谷尚紀 湯川洋司 神田より子 中込睦子 渡邊欣雄(1999)『日本民俗大辞典 上』吉川弘文館。

坊田寿真(1966)『日本旋律と和声』音楽之友社。

町田嘉章(1943)「日本民謡の旋律並旋律型を論ず」、田辺先生還暦記念論文集刊行会編『東亜音楽論叢 田邊先生還暦記念』山一書房 669-707 頁。

民俗学研究所(1955)『改訂 総合日本民俗語彙 第一巻』平凡社。

はまみつを(2006)『信州の民話伝説集成【中信編】』一草舎。

御射山神社事務所(2004)『平成十六甲申年 御射山神社と式年祭』。

村杉弘(1989)『信濃の民俗音楽』音楽之友社。

村杉弘(2000)『善光寺木遣り考』株式会社オフセット。

柳田國男(1940)『民謡覺書』創元社。

山路 澄子(1974)「伊勢音頭について」、『名古屋女子大学紀要』20、165-174 頁。

山田俊雄 他(1995)『新潮国語辞典 一現代語・古語一 第二版』新潮社。

#### 参考ウェブサイト

「延喜式内名神大社 | 生島足島神社 | 日本」 (<https://www.ikushimatarushima.com/>) 2020年11月26日閲覧。

「塩尻市木曾平沢重要伝統的建造物群保存地区／塩尻市公式ホームページ」 (<https://www.city.shiojiri.lg.jp/tanoshimu/bunkazai/kisohirasawa.html>) 2020年11月29日閲覧。

#### 神社境内案内板

子檀嶺神社境内案内板「子檀嶺神社略縁起」。

子檀嶺神社境内案内板「上田市文化財 子檀嶺神社御柱祭行事」。

## 謝辞

本論を執筆するにあたって、次の方々より惜しみない協力を賜りました。ここに心より御礼申し上げます。（五十音順）

飯澤誠 様	諏訪神社（横川字飯沼沢） 神社委員
池内宣裕 様	生島足島神社 禰宜
氏橋憲心 様	岳心流日本愛吟岳心会 副本部長／コロムビア吟詠音楽会会員
大鹿村教育委員会 様	
太田良美 様	元宮神社 氏子総代
片桐守人 様	御射山神社 氏子総代
唐沢りえ 様	ICT 伊那ケーブルテレビジョン
小池浩京 様	法安寺（筑北村） 住職
小坂尚一 様	漆郷諏訪神社 御柱木遣り唄保存会会長
北沢賢二 様	子檀嶺神社 木遣り長
北沢 武 様	子檀嶺神社 氏子総代会長
酒井建志 様	西春近諏訪神社 諏訪形木遣りの会 会長
CEK エコーシティー・駒ヶ岳 様	
清水望和 様	UCV 上田ケーブルビジョン
関恭司 様	美都穂神社 田沢木遣り保存会会長
武井善夫 様	宮木諏訪神社 宮木木遣り保存会会長
辰野町役場まちづくり政策課 ほたるチャンネル 様	
那須野明 様	御射山神社 七久保木遣り長
中村利雄 様	辰野町平出区長
新村篤 様	法性神社 平出旭町木遣り・お囃子保存会

松澤文昭 様	御射山神社 葛島木遣り長
桃澤一男 様	御射山神社 七久保御柱保存会事務局長
矢崎弥枝 様	諏訪市木遣り保存会会員
山本幸恵 様	丸子テレビ放送
吉江広光 様	三輪神社 元御柱委員長
米山奈緒美 様	辰野町役場まちづくり政策課

編集者注：付録「漆郷諏訪神社 御柱木遣り唄」「平成十六年度 横川御柱 木遣り唄」「葛島地区 木遣り音頭 文言集」「七久保地区 木遣り歌詞集」は割愛させていただいた。

## 信州大学大学院人文科学研究科 院生会組織

### 院生会長(1名)

院生会統括(院生会の意見総括、院生総会開催、大学院委員会との連絡、各行事幹事、連絡事項管理)

### 会計(1名)

院生会費管理(会費徴収、物品購入、収支報告)

### シンポジウム委員(1～2名)

シンポジウム運営(シンポジウム連絡、原稿集作成・配布)

### 院生会雑誌『人文科学研究』編集委員(1名)

『人文科学研究』編集(雑誌作成、投稿受付)

- 任期はそれぞれ一年間(4月～3月)とする。
- 役員は基本的に M2 から選出する。
- 次年度役員を選出は適宜行う。
- 役員選出は立候補及び推薦による。
- 各役職の兼務は各年度の院生会員の人数に応じて認める。ただし、会長と会計は兼務できない。
- 休学や留学等の長期の不在やその他のやむを得ない事情を有する場合、各役員の交代を認める。
- 役員構成及び、各役員の業務内容は以上の通りであるが、各年度の状況に合わせた変更は認められる。

平成 31 年度 信州大学大学院人文科学研究科 院生会活動記録

令和 2 年度院生会役員  
院生会長 百瀬瑠美  
会計 安藤行宥  
書記 任意  
シンポジウム委員 何珊珊  
広報 任意  
雑誌編集委員 百瀬瑠美

.....  
9 月 23 日 信州大学人文科学研究科大学院前期シンポジウム【 オンライン開催 】

プログラム

- ▽9:00-9:10 研究科長挨拶、投票方法説明、第一発表者準備
- ▼9:10-9:40 安藤行宥 空手の三様態——暴力との境界
- ▼9:45-10:15 田中大暉 上伊那郡辰野町での木遣りについて
- ▼10:20-10:50 何珊珊 楊廷筠の人間観について
- ▼10:55-11:25 百瀬瑠美 サンガバドラにおける作用と機能——四大論師に関する議論を中心に
- ▼11:30-12:00 茂原奈保子 ヨーゼフ・ボイス研究——作品形式の展開と 1960 年代の芸術動向についての検討
- ▼12:05-12:35 長谷川敦 接続詞に関する考察
- ▽12:35-13:30 昼休み 懇親会
- ▼13:30-14:00 飯島さや キャサリンは「勝利」したか——『女相続人』(The Heiress, 1949)のエンディングをめぐって
- ▼14:05-14:35 福岡里桜 The Canterbury Tales における女性像の多様性について——「パースの女房の話」と「学僧の話」を中心に

.....  
2 月 5 日 信州大学人文科学研究科大学院後期シンポジウム【 オンライン開催 】

プログラム

- ▽9:30-9:40 研究科長挨拶、投票方法説明
- ▼9:40-10:10 宮田紀英 民俗芸能の伝承について

- ▼10:55-11:25 福岡里桜 交換される女性たち——Chaucer 作品内に見られる女性の身体  
の exchange
- ▼10:50-11:20 百瀬瑠美 サンガバドラにおける作用と機能
- ▼11:25-11:55 田中大暉 御柱祭における木遣りの音楽的特徴と類型について
- ▽11:55-12:00 大学院委員会委員長挨拶

# 『人文科学研究』投稿規定

## 原稿の種類

1. 修士論文要旨
2. 後期シンポジウムにおける発表原稿
3. 寄稿論文（修士論文をふくむ）

## 投稿資格

信州大学人文科学研究科に在籍するもの、もしくは過去に在籍したことのある者。ただし上記1と2については、当該年度に同研究科に修士論文を提出した者に限る。

## 原稿審査

それぞれ審査委員会にて行う。審査委員会には院生会員のほか、必要に応じて教員も加わる。

## 分量

それぞれ無制限

（提出形態の詳細については、編集委員会に問い合わせること）

## 提出先

信州大学人文科学研究科 院生会『人文科学研究』編集委員

連絡先：jb-in@shinshu-u.ac.jp

---

人文科学研究 第 18 号

令和 3 年 3 月 31 日 発行

編集者 信州大学人文科学研究科

発行者 信州大学人文科学研究科

〒390-8621 松本市旭 3 丁目 1 番 1 号 信州大学人文科学研究科内

---