

大阪から考える「四天王寺聖霊会の素晴らしさ」

小野 真

一、「仏教音楽のアルケー」

としての聖霊会舞楽大法要

大阪府には二つの国指定の重要無形民俗文化財があります。住吉大社の「御田植神事」と四天王寺の「聖霊会舞楽大法要」です。重要無形民俗文化財が二件というのは他の都道府県と比べると大変少ない数です。それだけ大阪にとって貴重な文化であるといえましょう。御田植神事も非常に興味深い芸能ですが、芸能の豊富さと時間の長さからいえば、聖霊会舞楽大法要は非常に重厚な民俗文化財であるといえるでしょう。「聖霊会」とは、聖徳太子の御霊を御慰めする法会のことです。四天王寺以外でも、太子の縁の深い法隆寺でも催されています。元来、旧暦の二月二十二日に行われていましたが、新暦になってからは四月二十二日に行われています。

聖霊会舞楽大法要の骨格は舞楽四箇法要という法要スタイルです。法要の本体部を唄・散華・梵音・錫杖の四種の声明が構成し、それらの声明や僧侶の作法の進行を雅楽・舞楽が司るというスタイルです。仏教と雅楽が結びついていることは意外に思われるかも知れません。

むしろ、雅楽は神道や皇室行事につきものであり、仏教とは関係ないのではと思っておられた方が多かつたのではないのでしょうか。実は、外来音楽としての雅楽が、日本で結びついたはじめての宗教は仏教だったのです。しかも、それは古代大坂の臍ともいえる仏法最初の地である四天王寺だったわけですから。

日本には、古来、物部氏などが掌っていた古い形の神道がありました。一方仏教は、欽明朝にすでに日本に輸入されましたが、聖徳太子によって仏教が本格的に国家の宗教として導入されたわけですから。その中心地たるべく、聖徳太子は推古天皇元年（593）に四天王寺を建立します。『日本書紀』によれば、物部守屋と蘇我馬子の合戦の折り、崇仏派の蘇我氏に就いた聖徳太子が形勢の不利を打開するために自ら四天王像を彫り、「もし、この戦いに勝たせていただけるなら、四天王を安置する寺院を建立しましょう」と誓願され、勝利の後その誓いを果たすために、四天王寺が建立されました。これは、それまでは自然宗教的・習俗的な宗教に慣習的に従っていた日本人が、宗教的な決断として仏教を選び取った画期的な出来事であり、仏教という極めてロジカルで、分析的な思想を――まずは支配者階級からですが――日本人が

はじめて志向したことの表明だったわけです。もちろん、それだけで仏教は日本に根付いた訳ではありませんが、まずは奈良時代、平安時代を通じて貴族階級を中心に仏教の様々な思想的な可能性が探求され、鎌倉時代に至って日本化する端緒となったわけです。

また、雅楽は、「雅正の音楽」の略で「正統の音楽」というほどの意味ですが、官制の音楽として、また貴族階級の音楽として、先発の神道的な音楽を改編吸収するとともに、後発の日本の伝統芸能のほほすべてに大きな影響を与えています。例えば、能楽は雅楽の楽曲構成である「序・破・急」の観念を世阿弥が取り入れて大成させました。地唄・箏曲の箏も元来は雅楽の楽箏に由来しています。我々が親しんでいる「君が代」も宮内省の雅楽演奏者である林廣守が作曲しました。このような意味で、雅楽は日本の音楽・舞踊芸能にとっても一種の原型であったのです。

このような雅楽と仏教が平安時代にはすでに結びつき、その芸能的複合体として聖霊会舞楽大法要は存続してきたわけです。寺院の法会の諸形態は、多かれ少なかれこの聖霊会をモデルにしているといえましょう。とすれば、聖霊会は、そして大阪は、日本の「仏教」としても、日本の「音楽」ととっても、そして日本の「仏教音楽」ととっても、始原であり、また後の展開を包含する（始原）アルケーであるわけです。これらの日本文化のエレメントは常に「大阪から考え」なければならぬベクトルを持っています。そのアルケーとしての四天王寺の聖霊会舞楽大法要がどのようなものであるかを、今日はご紹介したいと思っています。

一、聖霊会と雅楽の歴史

聖霊会舞楽大法要が、いつからはじまり、現在のようになつたのかは定かではありません。しかし、平安末期に編集された東大寺の記録である『東大寺要録』には、天平勝宝四年（752）に行われた大仏開眼供養会を勤修するために来日した婆羅門僧が難波津に到着し、その出迎えのために四天王寺で舞楽や伎楽を演じたことが記されています。また、『日本後紀』には、延暦二十年（802）に桓武天皇が難波に御幸された際に、四天王寺の舞楽を天覧された、という記録もあり、当時から四天王寺は、雅楽・舞楽の伝承地であったと考えられます。そもそも推古天皇十二年（612）に、百濟から帰化した味摩之（みまし）が、呉国に学んで、「伎楽舞（くれのうたまい）」に長じていたので、朝廷はこれを桜井に置いて、少年を集めて伝習させた、との記事が『日本書紀』にみられます。伎楽は、伝来するとすぐに橘寺、太秦寺、四天王寺にも施入されています。この伎楽舞はすでに鎌倉時代には絶えており、今日では東大寺正倉院に残されている伎楽面や狛近真の『教訓抄』（1233）の記述から何うしかありませんが、笛や打楽器を伴奏とした無言仮面劇で、猥雑・滑稽なパフォーマンスで民衆の気を引きながら、最終的には仏教への帰依を促すものであったようです。外来芸能（伎楽）でもって仏教を流布させる手段とする、という発想は、すでに推古朝の初めから、聖徳太子によって導入されていたようです。はっきりとした記述はありませんが、当時の四天王寺は、婆羅門僧の記述からも伺えるように、寺院としての機能に加えて迎賓館的な役割をしていたと推察され、なによりも遣隋使・遣唐使らが持

ち帰った文化の最初の水揚げ地点であったと考えられます。それゆえ、もちろん、伎楽のパフォーマンズもしばしばなされたことであろうし、輸入された芸能やそれらの上演の中心地であったに違いないでしょう。その外来の芸能を用いて、仏教行事や仏教の宣布に役立てようという発想が生まれることは極めて自然なことであったと思われるます。

雅楽自体は、主に遣唐使によって、漸次日本へ唐楽として伝わってきましたが、それはいわゆる唐朝の儀式的な宗廟楽というよりは、宮中の宴会などで用いられた俗楽と胡楽のミックスした譚鬘楽たんまろくといわれるものであったようです。楽器も現在の雅楽より多く、演奏スタイルももっとテンポ観のあるものだったようです。輸入された外来音楽である雅楽は、律令制度のもとに設置された雅楽寮や内教坊、衛府など専ら宮中で伝承され、九世紀前半の嵯峨・仁明朝を通して段々と日本化され、一〇世紀半ば頃までに現在の形になったようです。その和風化というのは、一：左右両部制の採用、二：楽器編成の縮小整備、三：舞楽演奏の形式（番舞制）、四：舞楽曲の形式の完備、五：新曲の作成や伝来曲の改作、中絶曲の復元、と考えられます。

こういった雅楽は、宮中だけではなく、四天王寺を含む大寺院でもしばしば演奏され、また教習されるようになっていきます。『続日本紀』には、宴飲における奏楽が大宝七〇二年から八世紀末頃まで、礼仏供養のものは八世紀半ばに集中して東大寺をはじめ弓削寺、山階寺（興福寺）にて行われたことが、記載されています。これは、当時の鎮護国家思想による政策的なものであると考えられます。

四天王寺の聖霊会は、鎌倉時代になって、比叡山から僧侶慈円、叡

尊の二人を別当として迎えた頃から、四天王寺の儀式も整えられ、天台宗方式の作法である四箇法要と、法会舞楽とが結びついた四天王寺独自の「舞楽四箇法要」が誕生したと考えられています。「四天王寺聖霊会」の名前が初めて文献に見られるのは、鎌倉時代の『吉野吉水院楽書』であり、特に安貞二年（1188）の舞楽見物記には、実際に上演された十二番半の舞楽曲のリストが記されています¹⁾。これらの曲目は、幕末まで、ほぼ変わらずに維持されてきました。

ところで宮廷における雅楽の演奏者としては、奈良時代までは、雅楽寮や内教坊、大歌所の楽人、平安時代になり、とくに十世紀になると衛府に属する楽人が活躍しましたが、行事等において臨時的に楽人を留め置く楽所がくせも、常設の大内楽所として成立してきました。また、東大寺、興福寺、薬師寺、石清水八幡宮などにも寺社の行事における奏楽をするための楽所が設置され、そこで次第に成長を遂げていった楽家の人々は、大内楽所にも任せられるようになり、世襲制が確立して、楽家が形成されていきます。大内楽所（京都方）の楽人としては、太安万侶の系譜をひく多氏があり、近衛官人から宮廷神楽、倭琴、笛を継承しました。その他、京都方としては天武天皇の末裔といわれる豊原氏（豊氏）があります。また、興福寺の楽人としては狛氏、大神氏、東大寺楽人としては山村氏、紀氏、栗田氏、薬師寺には玉手氏、戸部氏がありますが、いずれも近年は絶えています。そのようななかで四天王寺の楽人は特殊な位置にありました。音楽は寺奴婢の職掌と考えられていましたが、楽人の地位向上に伴い、多くの寺院の楽人は解放されました。しかし、四天王寺の楽人のみはその従属的地位を余儀なくされてきました。それは、四天王寺そのものが国家的

保護を離れ、社会事業に重点を置き、浄土信仰の中心地となっていたこと、四天王寺近辺には、中国からの渡来人が多く居を定め、ほとんどが秦氏であったこと、四天王寺楽人は依然として課役を免ぜられていたこと、などが理由であると考えられています。それゆえ、天王寺楽人の芸態は、大内や南都とは異なったものを発展させるようになり、また、技量そのものの水準も高く、平安後期以降はむしろ貴族の注目するところとなりました。吉田兼好も『徒然草』第220段で、天王寺の舞楽は「都に恥じ」ないという評判である、と証言しています。また、応仁の乱後に衰退した雅楽を救ったのも天王寺楽人でした。応仁の乱によって、京都は焼け野原となり、公家はもちろん楽人も避難・疎開し、宮中の儀式の執行もままならなくなったとき、天王寺方の楽人が上京し宮中行事の執行を支えたといえます。その後、天王寺方の楽人も、大内や南都と同格に扱われるようになり、江戸期に入ると三方楽所の制度が出来て、三方の楽所の楽人は対等の立場となり、交替で宮中の行事に出仕するようになります。また、楽人になるための試験や楽所内部での昇進試験も、三方で共同して行うようになります。試験の際は、例えば、天王寺方出身者が受験生であれば、試験官は大内と南都というように公平に行われていました。

こうして、大阪の四天王寺発祥の雅楽は、実質的に応仁の乱後の宮中儀式をたてなおし、三方楽所の一角をしめることによって、まさに日本の雅楽のアルケーとなるわけです。ところが明治維新になり、天皇が東京へ遷都しました。宮中儀礼の威儀を整えるために、また、西洋音楽の演奏をするために、三方楽所の楽人は、東京へ集められました。明治三年に太政官内に雅楽局が仮設置されたのを嚆矢に、四年に

は正式に式部寮に雅楽課が置かれ、二十二年には宮内省式部職雅楽部（明治四十年に式部職楽部）となり、制度的な骨格が整います。しかし、西洋音楽を並修しなければならないことの不具合や、待遇の悪さから離職し帰京するもの、あるいはもともと東京へは行かなかった楽人もいました。

さて、大内楽所は天皇とともに東京へ移籍したわけですが、天王寺と南都は楽所の伝統が絶えかけたわけです。しかし、それぞれの土地において、なんとか伝統を継いでいこうという運動がおこります。時は廃仏毀釈の嵐が吹き荒れておりだったので、南都は春日大社が中心となりました。四天王寺では、明治三年以降聖霊会舞楽法要が途絶えていましたが、明治十二年に楽人たちが帰阪して、復興第一回目の聖霊会を行いました。実は、この復興聖霊会の後ろ盾になったのが西本願寺の明如上人です。そのあたりの経緯を昭和十六年発行の『四天王寺』の「聖霊会座談会」で、私の曾祖父が次のように語っています。

「その四天王寺の楽人も、明治初年になって朝廷が東京に移られるから東京へ出て来いということで、東京へ行った。東京へ行っても宮内省からなかなか急に辞令が出ない。待っても待っても辞令が出ない。そこで癩癪を起して岡但馬守やそれからもう一人岡備後守、江州では東儀、奈良では芝、(芝)葛鎮などが憤然東京を去って帰って来た。(その翌日に残りの人に辞令が出たというような話もあります)。そんな訳で、帰って来た楽人は天竺浪人でウロついて居たものが多かったのですが、大阪では岡但馬守一人でしたが、京都には五六人もそういうのがあった。その人々が内職に、寺とか宮の音楽に出て居った。ところが、西本願寺の明如上人が音楽が好きで、御先代の藺阿闍

利について一生懸命に稽古された。全部その中に本願寺で舞楽法要をすることに変わった。それには舞楽法要を知らぬとハッキリしないからというので、四天王寺様に御願ひして一度聖霊会を勤めて頂いたらどうかということになり、その御使いをしたのが私の親父（小野玄龍）であります。その頃、私はまだ九歳でありましたので、詳しいことは知らぬけれども、楽人には先ほど御話のあった人達を集めて初めて六時堂で聖霊会が勤まった当時私の親父が仲立ちとなって一緒に来たのが岡昌福という人で、自分であちこちに行つて楽を教えてしのぎをして居つたから、その弟子の中から塩町の白井利兵衛、それは帯屋から呉服屋の主人公、それから遠上伊三郎、佃萬兵衛というて殿村の別家の者、そういう資産家であります。今日の若い者ならなかなか舞楽のようなことはやりませんけれども、その頃は趣味といえれば上品なものではまあ能楽より無かつた。それでそういう人々が研究し、そういう人が寄つて、毎年毎年此処に寄つて舞楽をしようではないかというので、型の様なことを行つた。私のところに当時の記録が遺つて居る。それから見ると三四曲から五六曲ぐらい勤めて居る」。

なぜ、浄土真宗の宗主が聖霊会を後援するかといえば、日本に仏教を初めてもたらした「和国の教主」として親鸞が聖徳太子に特別な尊敬を寄せています。親鸞は七高僧を親鸞に流れ込む浄土教の思想的リーダーとして崇敬するわけですが、それとはまた別格に聖徳太子を大切にしているわけです。さらに、四天王寺は、平安時代末期以降、浄土信仰を重視し、西門を極楽の東門に当たる聖地と考え、西門の外海は極楽への道として、沈みゆく太陽を用いて「日想観」（『観経』の十六観の第一。沈む太陽を観じて、西方極楽浄土を思い浮かべる修

行）が修されてきました。なかには、そのまま入水して往生を遂げようとする人もおり、願生行者の聖地のようになっていました。浄土真宗は、このような往生観とはやや異なつた考え方を持ちますが、四天王寺は日本の浄土教にとつては大切な中心地の一つであつたわけですから、後にもお話ししますが、聖霊会舞楽大法要の舞台は浄土を模しています。浄土を模した舞台で、聖徳太子の御霊を供養することの大法要の復興は、ただ単に舞楽法会のお手本として必要であつたということ以上に、浄土真宗にとつても宗教上重要な意味をもつていたのではないかと思われまふ。戦国時代までは、浄土真宗の本拠は大坂にありまふた。それ以降、大坂と浄土真宗の地理的な縁は遠くなつたかも知れませんが、聖霊会の復興という大阪の精神文化に浄土真宗は大きな影響を与えています。

さて、上記の小野樟蔭の証言のようにして聖霊会復興グループが結成され、明治十七年に再度聖霊会を復興した際に「雅亮会」を結成します。この雅亮会の「雅亮」も親鸞聖人の讃弥陀偈和讃の一つからとられている言葉です。「宝林宝樹微妙音 自然清和の伎楽にて 哀婉雅亮すぐれたり 清浄楽を帰命せよ」。「哀婉」はあわれげでたおやかなこと、「雅亮」はただしくさえわたること、で左訓に「アハレニスミ、タダシクサエタリ」と書かれています。明治十七年の結成以来、聖霊会舞楽大法要は、この雅亮会によって担われて今日に至っています。

三、聖霊会舞楽大法要の構成とその宗教的世界観

それでは、簡単に聖霊会舞楽法要の構成を解説しておきます。聖霊会舞楽法要は、一応の目安として、進出導入部、供養法要部、法要本体部、入調部の四つに分けることができます²⁰。まず、進出導入部においては、乱声が奏される中、一舍利が太子殿の太子尊像を鳳輦に遷座し奉り、また二舍利が金堂の仏舍利を玉輿に移し奉ることにはじまります。双方の行列は同時に列を整え、中門前で交叉し、回廊を東西に行道して再び石舞台前で会し、舞台上を並行して六時礼讃堂に至り、両輦が堂内左右に請座されます。ついで舞台上に並んだ衆僧によって迦陀が唱えられ、附物が奏されます。終わって、衆僧は入堂し衆人は楽舎に入ります。ただし、近年は、鳳輦と玉輿に両像を移しお練りをする作法は簡略化されています。行道が始まる前に、すでに仏舍利と太子の御影は、六時堂内に設置されています。諸僧や舞人、衆人たちは四天王寺の本坊内から、左右の二列になり練り出していき、石舞台上を並行して六時堂へと至ります。

舞台上ではまず、舞台上の邪気を払う象徴的な舞である「振鉾」が舞われ、ついで聖徳太子を目覚めさせる舞と言われる「蘇利古^{そりこ}」が舞われます。その間に六時堂内中央の太子の「楊枝の御影」の前の御簾が上げられます。供養が捧げられる本尊が顕にされることによつていよいよ法要が開始されます。目覚めた太子の御霊を、まず様々な供養によつて喜ばせます。雅楽に従つて法要の一舍利(導師)と二舍利(副導師)が舞台脇の階高座と呼ばれる座に着きます。

次いで、雅楽に従つて「伝供」と呼ばれる作法が遂行されます。伝

供では九種の備え物が各々三組ずつ整えられます。それは六時堂内の三尊前に供えられるからです。それら供物は、左右の楽舎の間にある御供所から運び出され、菩薩から八部衆、迦陵頻・胡蝶、僧侶へと、手渡して運ばれ、舞台を通り尊前に供えられます。

その後は、菩薩、獅子、迦陵頻、胡蝶といった、いずれも仏教に関係し、獅子以外は実際に伝供に関わった舞が供養舞として演じられます。ついで法要主体部において、四箇法要が行われます。ここでは唄^{ばい}(唄^{ばい}匿^{いやく})、散華^{さんげ}、梵音^{ぼんおん}、錫杖^{せきじょう}といった四種の声明が舞楽と交互に演じられます。「唄」は法会の開始前に仏徳を讃歎する四句の偈を独唱し、心を鎮め法会へ向けて集中する意味があります。「散華」は、諸僧全員で偈を唱和しつつ、華葩^{けは}を撒き散らして悪鬼を退け、仏の臨場を請います。「梵音」は、諸僧全員で八句の偈を唱和し、三宝を供養します。「錫杖」は全員で偈を唱和しつつ、各節の終わりに錫杖を振りまします。錫杖とは、僧の携行する一種の杖で、杖の上端に金属製の輪形が付いてあり、その輪形にさらに数個の金属製の小さい輪を通して、動かすごとに音がするようになっていきます。毒蛇や害虫を追い払ったりするの用に用いられました。後に神聖化され、声明を唱える際に調子をとる道具としても用いられました。声明としての錫杖は、こういった錫杖の用法を儀式において定式化したものです。

錫杖の後は、雅楽に合わせて、導師と副導師、それに引き続いて諸僧が退場します。また、「楊枝の御影」の御簾を下ろされます。ここで法要は一端終わったこととなります。その後は入調といい、法要の名残を楽しみ、法会に参詣した信徒達を楽しませる舞楽が演じられます。現代は通常一曲であるが、往古は延々と舞楽が披露され、深更に

まで至ったといひます。

さて、この法要の注目すべきエレメントをいくつか紹介しましょう。まず、この法要は聖徳太子の御霊を供養することを主眼としていひます。しかし、この法要の主役は聖徳太子でありませんが、同時に玉輿によつて仏舍利もわざわざ六時堂に運び込まれることを忘れてはいけません。聖徳太子とともに、仏舍利としての仏陀も供養の対象になります。おそらく聖徳太子という具体的な人格の背後に、仏陀がオーバールラップしてみられていたのではないのでしょうか。普通法会では、供養される対象は一体であるのが通常ですが、聖徳太子と仏陀の二体が対象となるのは興味深いことです。舞楽に左右があり、またツートップ導師制というか、一舍利（管長）と二舍利（執事長）という二名が導師を勤めることに対応しているのかも知れません。しかし、法要の直接の対象はあくまで聖徳太子です。鳳輦と玉輿を六時堂に安置しますが、その真ん中に楊枝の御影が掛かつており、法要開始に合わせてその御簾が挙げられて（御上帳、お目覚めの水を供えられます（御手水）。我々でも朝起きると水を飲んだり、顔を洗ったりします。水というものと目覚めは切り離されません。水を献上するというのは、非常に生々しく、まさにそこに太子が生きておられるというフィクションを強化します。こうしてみるとシャーमानスティックというか、楊枝の御影を依代として、太子の霊がそこへ戻つて来られ、そして御影が肉体的にも水を欲する生命をもつたものになるのです。おそらくその生命性は、鳳輦と玉輿にもなんらかの影響を与えるのでしよう。木像と御影と仏舍利は、一体となつて六時堂内に太子の生命の息吹を感じさせ、仏としての太子の復活を演出するのだと思いま

す。それが故に、木像と仏舍利は聖霊会のためごとに聖遺物としての聖性を増していったのではないのでしょうか。

さて、少しさかのぼつて、太子のお目覚めの前に、舞台上では振鉦という舞が舞われます。此の舞は舞台上の邪気を払う舞で囀さえずりといわれる呪文を無言で唱えつつ舞うことになっています。この振鉦という舞は、神事の奉納舞楽でも舞われます。振鉦は仏の前でも神の前でも舞われるわけで、日本の神仏習合的な宗教性を証しています。実は、聖霊会には神仏習合的な要素がたくさんあります。そもそも、鳳輦や玉輿という御輿に太子像や仏舍利をのせて練り歩くのも神道的です。普通仏事の行道、庭儀・縁儀等は僧侶が主役です。法要の主体が御練りをするわけで、法要の客体がお練りをするのは珍しいです。この点、神道の行事では、普段秘められているご神体が、人里に降りて来られたり、村中を清めることが御練りの主体になります。尊像や仏舍利が御神体のかわりになっているわけです。

また、長者という役の方が振鉦の奏舞の途中で「祝詞」をあげるのですが、これが神官の警蹕けいすいの声とよく似ています。警蹕の声は、たとえば、春日大社の若宮おんまつりのように、若宮のご神体を囲む神官たちが、神が通ることを民衆に告げ、みだりに近寄らぬように警告する声です。おそらく、長者の「祝詞」はまさに太子の御霊が依代に乗り移る、つまり御霊がその場に近づいていることを寿ぎつつ、警告する役割を果たしているのでしょう。

こうして、目覚めた太子の前でまずは供養舞が舞われ伝供がなされます。この伝供の供えものにフト・マガリという油であげた御菓子があります。この御菓子は平安時代以来のものだといわれています。実

は、フトなどは神道のお供えとしても用いられています。供え物が共通しているところもなんとなく、神仏習合の名残を感じることができません。外来の油菓子であろうということですが、なんとなく神秘的な感じがします。

また、興味深いことに、舞台は浄土を模しています。この舞台は元来は亀の池の上にかけている石作りの橋です。今は重要文化財に指定されており、聖霊会の時だけに舞台にしつらえられます。四方に建てられているオブジェは曼珠沙華で浄土に咲く花です。さて、少々理屈っぽくなりますが、聖徳太子の御霊はどこから呼ばれてきたのでしょうか。浄土教の枠組みからすればおそらく浄土にいかれて成仏されたということですから、阿弥陀仏の浄土からでしょう。太子は一種の祖霊として浄土から呼ばれるのですが、浄土を模した舞台を前に供養される存在でもあります。見物する民衆を前に、舞台をどのように演出するかといえば、やはり浄土にするのが伝道としても効果的でしょう。そこで上演される舞楽や声明は、浄土の音やアブサラスの舞であり、今もそうですが、観衆を法悦へといざなつたことでしょう。そのとき、それらの舞を捧げられる太子はまさに浄土の国主すなわち阿弥陀仏としてもイメージされたことではないでしょうか。

親鸞の和讃に、「久遠実成阿弥陀仏 五濁の凡愚をあはれみて 釈迦牟尼仏としめしてぞ 迦耶城には応現する」というものがあります。また、『観無量寿経』の二河白道の譬えのように、「弥陀の招喚、釈迦の発遣」という言葉がありますが、阿弥陀仏の救済の世界においては、阿弥陀仏と釈迦は常に一つの宗教現象において一体となつて顕現しています。他方、すでにみたように仏舍利と聖徳太子は対等、同

一のものとして扱われておりますので、聖霊会という宗教現象においては、阿弥陀仏⇨釈迦如来⇨聖徳太子のように三位一体のものとして観念されていたのではないのでしょうか。大乘仏教においては、阿弥陀仏はもちろん、釈迦如来も超人的な人格としてとらえられています。他方、聖徳太子は四天王寺を建立した実在の人間として、いわば四天王寺の存在が聖徳太子の人間の実在性を証するようにして、現世との繋がりが要求されます。それゆえ、釈迦は肉体をもたず舍利(骨)だけ、太子は木像あるいは絵像として、受肉した仏として我々と仏世界との接点になるわけです。いわば、父⇨阿弥陀仏と聖霊⇨釈迦如来と子⇨聖徳太子という対応関係にあるのは考えすぎでしょうか。六時堂内のロジックからすれば、聖徳太子の祖霊が戻つてこられる、という日本人古来の宗教観が前面に出ています。いったん、そこに太子が来られれば、法要内においては、太子は阿弥陀仏の応現態として民衆に見られます。このことが四天王寺における浄土信仰をより強めていったことではないでしょうか。

四、聖霊会における特別な舞楽を読み解く

それでは、最後に聖霊会における特別な舞楽を二つ読み解きましょう。一つは蘇利古という舞です。この舞は本来四人舞であるのですが、聖霊会では五人で舞います。サイコロの五の目のように真ん中に入るわけです。また、これはあまり指摘されませんが、この舞はズバエという舞具を持って舞うのですが、宮内庁などの蘇利古のズバエは、彩色が施してあり、先に装飾的なフリルがついた棒になっています。

すが、四天王寺のズバエは何もついでない木製の細い棒です。装束などは異なるところはほぼありませんが、人の顔を模したといわれる雑面という不思議な紙の面を付けます。同じく、雑面をつける舞に「安摩」があるのですが、この舞は、呪力でもって地の神を鎮める趣旨をもっており、雑面には神秘的な効果をもたらす力があるのかもしれない。それは、『四天王寺法事記』にも表れています。法要後に伝供の供え物を皆で分けるのですが、楽頭や他の重役らとともに、雑面を付けた蘇利古の舞人たちだけが、舞人としてお下りの分け前をいただくことができたようです。二十一日 御供物 下高座以後
 徹之 伏菟曲 十八束 楽人 此数百二十六 但一束七ツ 一左右楽頭 二十一束 一安摩二人 老ツ宛 一蘇利古 五人 老ツ宛 合四十九引 残り七十七」との記述があり、雑面を付けた安摩や蘇利古がやはり特別扱いを受けているといえるでしょう。一般に、太子御目覚めの舞といわれ、楊枝の御影の御簾があがり、御手水に水が捧げられたのちに、ちょうどこの舞を見ながら太子が目覚められるといわれています。雑面には、楊枝の御影に宿った太子の魂を覚醒させる呪力があるのかも知れません。

では、なぜ五人なのでしょう。舞楽の舞人は通常四人です。しかし、これは元来一人の舞人が四人に分裂したものとして考えられています。六人舞（春鶯囀）もあります。これは六人に分裂したわけですね。では、なぜ四天王寺は五人なのでしょう。元来四人であるところのものが、もう一人増えたと考えられるわけですが、呪力のパワーアップをアピールしているのではないのでしょうか。元来四人だけど一人増やしているぞと。では、なぜ五人なのか。舞台は大きいので六人でも

可能です。ここは、実際に感覚的なことでしかいえませんが、サイコロの目のように真ん中に一人増やすほうが、舞の空間がバランスよく密になって、力の凝集を感じることが出来ます。六人にして配列すると左右二列で縦長になるだけで、人数を増やしているわりにかえって力が分散した感じになるのです。これは、本当に実際に石舞台を知っている者の感覚でしかありません。では、ズバエはなぜ棒状なのでしょう。これも書かれたものがないのでわかりませんが、舞の最後にズバエを持った手を高く挙げて、ギロリという手首を回転させる舞の手があります。このときいかにも、舞人が天と地の媒介者となっているような様子があるのですが、このとき、先にフリルが垂れて彩色の施されたズバエより、一直線の簡素な棒の方が天と地が明確に一直線で結ばれている印象を受けます。太子の御目覚めの舞ですので、太子が地上に降りられたことを明確に象徴するために、簡素なズバエで天地の軸をより効果的に体現したのではないのでしょうか。

もう一つの触れておきたい舞は「太平楽」です。この舞は、正確には法要終了後に舞われますが、まだ諸僧は六時堂内にいますので、事実上この舞が法要の最後の舞になります。「急」の部分で舞人が刀を抜いた時点で、諸僧が退場していきます。この舞は、戦場での戦いを模した武の舞であるといわれています。なぜ、仏法を弘めようとする四天王寺で、そして聖徳太子の御霊を祭るための法要で、戦いの舞が大きな役割を持つのでしょうか。実は、四天王寺の太平楽は、武の舞ではありませんが、戦いのない世になって、武人がそのことを弄ぐ舞であるといわれています。平和を実現した喜びの舞なのです。その証拠に背中に矢を収める箱である胡録ころくがあるのですが、その矢はなんと

矢尻が上になっており通常とは反対向けに入っています。矢をスムーズにつげないわけです。また、弓を収めておく魚帯というケースがあるのですが、これも四天王寺では右につけています。弓は左手で持ちますが、魚帯を右に付けていると弓は取り出しにくくて持ちにくいわけです。これらの舞具の付け方はなによりも戦時ではないことを意味しています。

このように四天王寺の舞は、通常の舞とは異なった意味をもっています。東京や地方にはない四天王寺ならではの舞楽の意味づけがあるわけです。このような聖霊会は日本の仏教音楽文化のなかでも特異な輝きを放っています。また、聖霊会を通して、通常スタンダードとして考えられている雅楽を客観的に理解することもできるでしょう。そういう意味で日本の雅楽のアルケーである聖霊会は「大阪から考える」最善のマテリアルの一つであると思えるのです。

注(1) 『統群書類従』第十九集上、四九六頁によれば、延舞(振鈴)、蘇利

古、鳥(迦陵頻)、蝶(胡蝶)、法会舞として、萬歳楽、延喜楽、中央宮楽、綾切。入調舞として、春鶯(囀)、退宿禿、太平楽、皇仁庭、皇鸞、崑崙(八仙)、五常楽、拍梓、採桑老、新鞋(鞞)、三台塩、敷手、散手、貴徳、陵王、落躑、陪臚

(2) この四つの部分に分類する方法は、平野健次監修「四天王寺聖霊会」のレコード解説でなされているものである。