

松尾寺に伝承される「仏舞」について

小野 功 竜

本学音楽学専攻では、昭和四十六年度音楽学フィールドワークの調査対象として丹後松尾寺まつおのけでらに伝承される「仏舞」を選び、十一月五日より八日迄の三日間に亘って採集調査を実施した。参加者としては本学音楽学専攻三回生四十二名、研究生二名の他に酒井、辻井、中山、大谷、小野、平野、西島、馬淵の各教員が参加した。

採集機器としては、ビデオ録画機、録音機、ハミリ撮影機、写真機等を持参し、仏舞の舞と音楽、楽譜舞譜などの文献資料から、一面、衣服、楽器に至るまでのすべてのもを収録して来た。以下はこれらの採集資料をもとにしての調査研究報告である。

一、松尾寺について

松尾寺は丹後の東端若狭との国境に座する青葉山の山懐に抱かれた静かな佇いの寺院である。寺伝によると元明天皇の和銅年間（七〇七

松尾寺に伝承される「仏舞」について

〜七一四）勅願によって創建されたといわれ、現在は真言宗醍醐派に属する。又、西国第二十九番の札所として土地の人々はもとより遠くより参籠する遍路行者の篤い尊崇を集め、週末などには朱印を求めはるばると参拝する信者達で境内は賑わう。（写真⑩参照）

山の中腹を拓いたと思われる境内はかなり広く、その奥まったところに享保年間の建立とはいくながら室町時代の建築物を髮髯とさせる二層寄棟椽皮葺の本堂があり、本尊として和銅年間の作と伝えられる馬頭観音が安置されている。他にも絹本着色普賢延命像（平安朝末期）など重文クラスの仏像絵画も数点みられる。本堂の右手には弘法大師をまつる祖師堂があり、こゝは又御籠所として遍路に提供される。この祖師堂より本堂へは唐風の屋根のある反橋が渡され、伝えられるところによれば往古には仏舞の舞人や楽人達はこの反橋を渡って本堂へ練り込むことになっていたとも云われている。

この松尾寺が位置する但馬丹後若狭地方は古くから開け、日本紀や

統紀にもこれらの地名が散見するところから、この地方と中央との継りはかなり早くから結ばれていたことがうかがわれる。更に又、国分寺を初としてこの地方に散在する寺々の創建がほとんど上代に属することから、この地方が奈良朝時代から平安朝時代にかけて中央文化の生々しい影響下にあったことも推測される。

こうした歴史的環境から松尾寺に伝承される仏舞を考えてみるとそれは此地に独創的に始められたものというよりも、やはり都を中心とした地域において行われた芸能が此地に齎らされ、培われ、固定化され来つたものと推論することが妥当なように思われる。先ず現在伝承される仏舞の概況を述べ、仏舞に影響を与えたと考えられる先行芸能について考察を進め、この舞の歴史的な意義を考えてみたい。

二、仏舞の概要

仏舞は毎年五月八日、当寺において営まれる仏生会の法会中に演奏される。仏生会とはいう迄もなく釈尊の生誕を記念して営まれる法会であり、我国の民間においては「花まつり」と称し、釈尊生誕の故事に因んで生花又は造花で飾つた舎を作り、その中に誕生仏を安置し、甘茶を像の頭上より灌ぐというような華やかな演出が行われるが、すでに中国においても北魏の時代に例年四月八日の仏生会に釈迦像の行像供養があり、美しく飾つた舎に釈迦像を安置し、これを造物の白象の背に乗せて洛中を練り歩いた。しかもその行列の先導には師子、辟邪が伺候し、像の後には散樂の倡優達が供奉したと「洛陽伽藍記」に

述べられているが、華やかな慶祝的雰囲気この行事は師子、辟邪、散樂の倡優の供奉など芸能的要素が多分に盛り込まれたものであったことが推察される。

わが国においても「延喜式」に

「凡四月八日 七月十五日齋会 分充伎楽人於東西二寺：下略……」

とあり、仏生会と干闥盆会には伎楽が必ず勅楽として演奏されたことが解る。又「東大寺要録」^{註3}や「東大寺雜集録」には仏生会のことを別に伎楽会と称していたことが記載されており、仏生会が法樂的芸能と関係の深い法会でもあったことが暗示されている。

仏舞は前にも述べたように法要が始まると庫裏に身支度を整えた各々二人づつからなる釈迦、阿弥陀、大日の各如来に紛した六人の舞人達が楽人を先頭にして列を組み、庭を通して本堂に入り、堂内東南の隅に設けられた二畳程の広さの台の上で舞を奏するのである。(我々が採集した際は本堂を使用せず、庫裏客殿において行われた。)舞は約四十分程で終了する。

伴奏は松尾寺に収められている雅樂器、箏二、横笛三、大鼓、羯鼓各一の編成から成る演奏によって行われるが、その音楽も舞も今日伝承されている雅樂とは趣を異にするものであり、それは謂ば「舞樂系の民俗芸能」に属するものといえよう。この系統の民俗芸能は全国的に散在しているが、静岡県小国神社の十二段舞樂、隱岐島前の国分寺の舞樂や同じく都万の千光寺に伝わる眠仏と獅子の舞、富山県能生に点在する糸魚川舞樂、新潟県弥彦神社に伝わる稚児舞樂などの芸能

と同系統に属するものといえる。

正式には『三管三鼓』^{註5}を以ってする舞樂の樂器編成よりみれば笙と鉦鼓とが欠けており、樂器そのものも寺に存在しない。しかし寺には五常樂の鉦鼓の譜が残されているから本来は樂器も存在し演奏もされていたのが伝承の過程中に、樂器の破損か紛失の為に失伝したものと推察される。又笙は現在樂器樂譜共に発見されないが、この樂器は保管補修のうえにおいてすこぶる困難なものであって、樂譜さえ発見されないところからも鉦鼓よりもっと早い時期に失伝してしまつたものではないだろうか。

従つて嘗ては、この寺でも三管三鼓からなる完全な形の雅樂合奏が行われていたものと推測される。又それは仏舞の音樂と舞の内容における伝承があまりにも純粹に行われている点からもそのように思われるのである。

演奏者は寺の門前にある十数軒の壇徒の人達で各々の家では、舞や各樂器を専門的に世襲して伝えていく。このことは平安時代以降樂所における各樂家が専門の樂器、専門の舞を以て業とし今日に伝承し來つたのと甚だ類似した習慣を見ることができ、仏舞を中心とした舞と音樂が京都若しくは天王寺の樂所から伝來されて來たことを類推する一つの手がかりとも云える。

現在伝承されている樂曲は仏舞の伴奏樂として用いられる樂曲で、越天樂と称されている。他には五常樂の樂譜が伝わっているのみで、しかもこの兩曲共現行の雅樂におけるそれらの樂曲とはまったく異つたものであって、旋律の各部分においてさえも類似点を見出すことは

松尾寺に伝承される「仏舞」について

できない。

この舞と音樂とがいつ頃松尾寺に伝わり始められたかという点については、仏舞に関する史料が去る四百年前の大火によつて堂舎と共に灰燼に帰し、それが為に一切の手掛りが失われてしまつた現在明かにすることは甚だ難しいが、現存する數種の樂譜、舞譜の内『最古のもの』(写真(2)(3)(4)参照)には寛延四年(一七五一)書写の奥書のあるものがある。又『羯鼓の箱』^{註7}(写真(5)参照)の底に延享三年(一七四六)の墨書があるところから、二百二十余年前にはすでに松尾寺に仏舞の行われていたことが解る。しかし、舞と音樂との伝來については、もつと時代を逆上り得るのではないだろうか。それは仏舞の先行芸能と考えられるものゝ内容及び成立年代を考察することによりかなり古い時期にこの寺に伝わつたことが推定されよう。

三、仏舞と関係のある先行芸能について

仏舞に關係深い先行芸能として、又儀式芸能としてわが国の歴史上に現われたものに次の二種のもものが掲げられる。

(1)大法会における供養舞樂としての「菩薩」

(2)迎講における練行道の「菩薩」^{註8}

(1)は虎関師練の著わした『元享釈書』に

「…前略…本朝樂部中有菩薩拔頭等儂及林邑樂者哲之所伝也」

とあり、天平年間わが國に來朝した林邑僧仏哲が將來した林邑樂曲の一つとして伝えられ、後に雅樂のレパートリーにも残されたもので

ある。この楽曲の淵源については『故高楠順次郎氏の所説』を始めとして、様々な研究者によって説明が試みられているが、わが国においては平安朝時代諸大寺の堂塔供養などの大法会において、迦陵頻胡蝶などの舞重と共に必ず依用された儀式的要素の濃厚な舞樂であった。

この菩薩が法会に演奏された一例として、『江家次第』^{註10}に編まれた白河天皇の御願寺法勝寺御塔供養会の式次第より抽出した記述を示してみよう。

「…前略 図書打^ツ金鼓^ツ」

樂人發^レ樂^ツ天樂

菩薩迦陵頻胡蝶各捧^ニ供花^ヲ、二行相分^レ經^テ舞臺^ニ供^ス花^ヲ、

導師咒願^ニ十弟子入^リ自^レ堂後^ノ戸^ヲ西^ノ東南^ノ庇^ニ伝^ス供^ス之^ヲ、

樂止八部居鳥蝶退著卓^上

菩薩留立^ニ舞臺^上發^ス樂^ヲ供^ス舞退

鳥蝶共下^ニ舞臺^ニ即發^ス鳥登鳥舞畢、次蝶舞畢…下略」

これは法会の冒頭の部分にあたる所なのだが、道場に練り込んだ僧侶樂人達が所定の座に就き、いよいよ法要が開始される。これに先立って菩薩は迦陵頻胡蝶の舞人達と共に舞台を経て仏前に花若しくは供物を献じ、あわせて各々の舞をも供えろといった大規模な作法を繰返す。この一連の献供作法は一つの『法会型式』^{註11}として平安朝大寺院には専ら依用されていた。このことは諸寺の法会記録や樂書に散見する記述からもうかがうことができる。『残夜抄』^{註12}ではこれらの舞樂を供養舞或は法会舞と称して居り、当時すでに他の一般的な舞樂と弁別

されていたことが解る。この供養舞としての菩薩がいつ頃現われたのか分明でない迄も、法会記録のうえでは『東大寺要録』^{註13}に収められた貞觀三年（八六一）東大寺大仏御頭供養会に関する記録の内に菩薩、迦陵頻の献供作法と舞を暗示させる記述が初めてみられる。しかも、この舞を新造舞と称し新造音声の作曲者として『和邇部太田曆』^{註14}の名がみえているのは、恐らく彼がこの時期にすでに在った林邑樂のレパートリーの中から菩薩、迦陵頻の二曲をもって供養舞として改作し、法会の内に編成せしめたものではないかと推測される。

このように平安朝時代前期に始まり、中期にかけて隆盛をみた菩薩舞も次第に伝承が失われ、天福元年（一二三三）^{註15} 伯近真の著になる『教訓抄』の記述では、かなり伝承の乱れたものとして記されており『雜秘別録』^{註16}ではこの舞は白河天皇の承暦年間（一〇七七〜一〇八〇）まで正確に舞われていたが、次第に失伝して行ったとの記載がみられる。当今では、明治欣定譜に選定された左方唐樂一越調に属する「菩薩破」の楽曲のみが伝えられているが舞についてはまったく不明であるといつて良い。ただ法会の形式の内に菩薩の姿を止めているものとして、大阪の四天王寺聖靈会舞樂法要における菩薩がある。この法会では、左右二人の舞人が菩薩に紛し迦陵頻胡蝶の舞重と共に献供を行った後、「菩薩破」の楽曲が奏樂されてこの樂中に「大輪小輪」と称する舞台の内側を前後二回にわたって廻る所作を行う。この所作は『失伝した舞に変わって行われる』^{註17}の如くであつて、往時平安朝時代の遺風を法会の内に伝えた典型的なものといえよう。

(2)は舞というよりもむしろ菩薩達の行道という点に特徴がある。その淵源は平安朝時代に抬頭した浄土信仰に起因しているといわれる。この浄土信仰が貴族仏教に摂受された結果産みだされた儀式芸能が先述した(1)であるとするならば、庶民信仰に流入された結果の儀式芸能が(2)であるといえよう。

空也(九三八頃)源信(九八〇頃)に始まる浄土教の興隆は貴賤を問わず人々に厭離穢土欲求浄土の切実な希求を抱かせることとなつた。法華経によつて極楽往生を説く講説が行われ、そこには参詣の貴賤老若男女が群っていたといわれる。「大鏡」の冒頭にみられる雲林院の菩提講はまさにそれであつて貴族の耽美的な伽藍仏教とは異種の庶民性豊かな法会であつたといえる。更にこの菩提講から、より庶民的具象的な要素を濃厚に現出してくるのが迎講(むかひこう)である。こゝでは、来迎思想を強調し極楽往生を願う人々の臨末には、その験として必ず弥陀聖衆の来迎を見ることができると説いた。「宇治拾遺物語」、「今昔物語」などにも来迎をめぐるの往生人の説話が幾編か載せられているが、その有様を現実^{註18}に演出してみせたのが、迎講における二十五菩薩迎練行道である。迎講の名称は「栄華物語」にすでに現われているが、『古事談』に

「迎講者、恵心僧都始め給ふ事也三寸の小佛を脇足の上に立て、脇足の足に付緒で引寄せして涕泣し給ひけり。寛印供奉それを見て發智して丹後の迎講をば始め給ふ云々」

とあるのは、この儀式芸能の発端を示唆する興味ある記述であると考へる。

松尾寺に伝承される「仏舞」について

廿五菩薩練供養は、現在奈良県の当麻寺、大阪の大念仏寺等に伝承されているが、当麻寺におけるそれは、中将姫の正月命日である五月十四日嘗まれ、中将姫の伝説に基づき本堂を極楽浄土に見たてて廿五菩薩が橋を渡つて対屋に行き、ここで中将姫の像を蓮台に奉持して本堂に帰るといふまじに来迎迎接の有様を劇的に演出した法会である。これらの菩薩達は各々手に幡、蓮花の他に琵琶、篋篋、箏、横笛、笙、羯鼓、鉦鼓などの楽器を持つており、雅楽による路案の奉奏を伴奏に練行道を行う。

これら二つの芸能は共に平安朝時代に起り隆盛したものであり、しかも又共に浄土信仰と関係深いものでありながら、(1)は貴族達を中心として、(2)は庶民を中心として流布した点興味深いものがある。又(1)は雅楽という当時の芸術的音楽芸能のジャンルにあるものとして、(2)は仏教教理に緊密に結び付いたものとしてそれぞれ法会の上に現われて来た芸能とも云える。或は又、(1)は大陸的なものとして、(2)は日本的なものとしてのそれぞれ特質を指適することができよう。

以上仏舞の先行芸能と考えられるものを掲げこれについて述べて来たのであるが、これらの芸能と仏舞がどのように結びついてくるのであろうか、まず仏舞は、前述したように阿弥陀、大日、釈迦の三如来の姿を擬したものであるとされているが、『舞に使用される仮面』(写真17参照)はいずれも木彫金箔の仏面の前頭部に瓔珞の垂れ下った彫金の宝冠が添付されている。^{註20}『阿沙薄抄や覚禅抄』などに示される儀軌の分類によればこのような仏面は如来部に属するものではなく、菩薩部に属するものであることが解る。

従って仏舞の如來の服装は実は菩薩形を象っているのであって、すなわちこれは菩薩の舞なのである。

次に前述したように仏舞は不完全な編成ながら雅楽器の伴奏によって行われる舞すなわち舞楽である。舞楽としての菩薩舞は当然(1)の範疇に属するものである。すなわちこゝに推測ながら、この仏舞の主流的要素はやはり都の寺々の大法会に行われた「菩薩」であり、この曲のみならず雅楽の他の楽曲も又、樂制に至る迄も往時此寺に伝えられたのであろうと考える。

しかし、仏舞はこれのみの要素から成立しているとは思えない点がある。それは仏達が手に振鼓(写真(1)参照)を持ったり、身に羯鼓(写真(2)参照)をつけたりすることである。『樂家録』に記載されている菩薩の衣服では、このような楽器についての記述は全くないが、迎講における菩薩達は手に様々な楽器を携帯している。従ってこうした迎講における菩薩達の衣服が或は仏舞に影響したものではないだろうか、因みに迎講と仏舞との関係については覚印供奉が丹後において迎講を始めたという先掲した古事談の記述、更に『壺囊抄』^{註22}卷廿では丹後の国府天橋立に始行されたと伝えているが、その地縁的關係を暗示せしめる。又特に仏舞の舞人樂人達の練行道の為にしつらえてあると伝わる本堂と祖師堂とを結ぶ反橋も、迎講の菩薩達の行道と同じ用途を持っていたのではないだろうか。

要するに仏舞は(1)、(2)の両者要素を備えていると想像されるが、その主流はあく迄も(1)に属する舞楽の菩薩舞であり、伝承されるその間に(2)の要素が衣服演出の上に加わられるに至ったものであろう。従っ

てこの仏舞の原型は、これら先行芸能の成立及び発生が隆盛の年代を勘案してあく迄も推測ながら平安朝中期から鎌倉時代にこの寺に伝えられたものではないだろうか。

四、仏舞の音楽(特に箏の旋律を中心として)

仏舞については去る昭和三十八年、大谷女子大学教授水原謂江氏が調査され、その詳しい調査報告は、紀要第一集(民俗文化研究所、昭和三十九年刊)に掲載されている。この報告では特に松尾寺に伝わる数点の楽譜、舞譜の解説に重点が置かれ、解説された譜と現行雅楽曲の譜とを比較し、この仏舞の譜の内に現行雅楽曲中の越天楽(盤渉調黄鐘調)、菩薩破のめぐり、すなわち旋律型が含まれていることを論証しようと試みている。従って私はこゝに仏舞において演奏される実際の音楽を採上げ、これと楽譜との関係について考えてみたい。

演奏は先ず羯鼓太鼓のみの演奏に依って初まる。これら二種の打楽器は現行の雅楽におけるそれと同様に一つのリズムパターンが構成されており、このパターンが舞の間終止反復して奏される。

この打楽器の演奏の途中から箏と横笛が同時に奏されるが吹奏楽器によって奏される旋律は、打楽器のリズムとは無關係に進行して行く。この点確固たる打楽器のリズムに支配された旋律進行をもつ現行雅楽とは異にするが、享和三年(一八〇三)に書写された越天楽羯鼓譜によれば管の楽器の仮名譜の横に墨点や、「来」とおぼしき奏法を示す細い点が規則的に施されているところより推して往昔には旋律と打

松尾寺に伝承される「仏舞」について

The musical score consists of three staves. The top staff (I) is a treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It features a melodic line with slurs and dynamic markings 'g' and 'h'. The middle staff (II) is a treble clef with a key signature of one flat, containing the lyrics 'イ タ ア ラ ル ラ'. The bottom staff (III) is a bass clef with a key signature of one flat, containing the lyrics 'リ タ ア ル ラ'. The lyrics are aligned with the notes in the middle and bottom staves.

松尾寺仏舞の音楽（越天楽第一段）

演奏 寺本秀夫
 演唱 小野功龍
 採譜 小野功龍

♩ = 120

The score consists of three systems, each with three staves: (I) Treble clef, (II) Alto clef, and (III) Bass clef. The tempo is marked as ♩ = 120. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are written in hiragana below the vocal line.

System 1:

- Staff (I): Melody with notes and rests, including slurs and dynamic markings.
- Staff (II): Melody with notes and rests, including slurs.
- Staff (III): Bass line with notes and rests.
- Lyrics: チ イ チ イ ヤ

System 2:

- Staff (I): Melody with notes and rests, including slurs and dynamic markings.
- Staff (II): Melody with notes and rests, including slurs.
- Staff (III): Bass line with notes and rests.
- Lyrics: ア ロ ハ ト ア ル ラ

System 3:

- Staff (I): Melody with notes and rests, including slurs and dynamic markings.
- Staff (II): Melody with notes and rests, including slurs.
- Staff (III): Bass line with notes and rests.
- Lyrics: チ イ チ イ ト チ

松尾寺に伝承される「仏舞」について

楽器群がつくり出すリズムパターンとの間には一定の有機的な関係のあったことが推測される。しかし、この打物譜から現行の仏舞のリズムパターンを説明することは甚だ難しい。

箏と横笛は共にほとんど同じ旋律を奏していると思われる。現行雅楽においてこれ等両者間に聴かれるようなヘテロフォニックな旋律進行はみられない。

又笙のように絶対音高を示唆する楽器が欠除されている為、各楽器に於ける音程はまちまちである。ことに甚しいのは三管ある横笛が調律されておらず、同一楽器においてさえも音程がまちまちである。又箏はリードの簧をはずして吹奏するので、演奏する点においては全体的に音程が不安定であり旋律を明確に吹出せないばかりではなく、高・低音域の音程を求めることが甚だ難しい。このように現行の雅楽演奏からみれば、音程やリズムの上において可なりかけはなれたものが感じられるのである。

しかし一見漫然と無秩序に演奏されているように見えるこの音楽にも楽譜が存在し、しかもこの楽譜によって現実に演奏されていること、又現行雅楽において修練の段階に楽曲の旋律法を会得すべく伝授される唱歌が此所でも行われていることなどの慣習的な事項は、仏舞の音楽が歴史的に雅楽の系統中にあることを物語るものであり又現実においてもまったく無秩序に行われてはいないことを物語るものである。

別掲した楽譜は仏舞の音楽の内、主旋律を奏する箏の旋律を採譜したものと古楽譜の解読により音高を訳したものとを併掲した比較譜

松尾寺に伝承される「仏舞」について

ともいうべきものである。

〔Ⅰ〕は十一月七日の我々の採集において、箏演奏者寺本秀雄氏の演奏を採譜したものであり、〔Ⅱ〕は同氏の演唱による唱歌を採譜したものである。

なお〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕の採譜については、昭和46年大阪教育大学池田分校特設音楽科に設置された旋律測定機を使用した。これは、大阪の成和製作所において試作されたもので測定音程は半音、スピードは一分間に六十センチである。

音程とリズムをグラフ用紙に記録される。従って先に掲げた〔Ⅰ〕、〔Ⅱ〕の楽譜は、演奏用のものとしてではなく、この機器を使用することによってより客観的な音楽の実態を表示するものとして、掲載したので了解されたい。

箏の演奏・唱歌の演唱に際して、寺本氏は楽譜（写真(1)参照）を使用した。これは昭和二十一年現行用に書写されたもので16.5cm×26.6cmの半紙に墨書され、三丁仮綴の楽譜集で表紙には「越天楽符、松尾寺仏舞用」と記されている。これには、越天楽とあるが、同楽譜集には何れの管楽器か不明の譜と越天楽の箏譜と明記されたものとが一所に綴じられてあり、箏譜がある以上、不明の譜は恐らく横笛の譜と考えられるが、寺本氏が演奏に際して用いたのはこの譜であり、箏譜は使用していなかった。又横笛奏者もこの楽譜を用いているところから、両管楽器とも同一の譜を採用しているものと考えられる。

この譜は、一つの仮名譜字の下に指使いを指示した註書が施されて

あり、各々の指の名称は雅楽の指譜の符号によるものではなく、水風火地天の五行の各字を攝指から小指に至る各指にあてはめている。

従って譜〔Ⅰ〕において、唱歌の仮名文字を楽譜の下に記した。先ず〔Ⅰ〕と〔Ⅱ〕とを比較してみると次のような事柄が指適される。

(1) 筆楽の演奏と唱歌の演唱における旋律進行が大略一致していること。

旋律の基本を原楽譜に求めなければならないことは一般には当然であるが、雅楽の場合、楽譜というものは単なる音高とリズムの目安を示すものにしか過ぎない。そこで演奏者は、更に細い旋律の動きやリズムの型を唱歌を習得することによって覚える。そして唱歌において覚えた旋律やリズムを実際に楽器に移して演奏するのである。いわば雅楽曲各曲の旋律とリズムの基本は唱歌において見出されるといっても良いであろう。

従って仏舞の音楽における旋律も、その基本は唱歌に求められるべきである。このような観点から、譜〔Ⅰ〕を見ると、譜〔Ⅱ〕と比較して出だしの音高の差異は別としても各所に半音乃至一音程度の違いが見られる。それは筆楽という楽器が本来音程の不安定な楽器であるところに加えて、簧を施さないという異例の奏法であることから起った、技術的或は技法的な点に原因があると思われる。従って一音程度の音程の差異は容認せねばならないであろう。

しからば全般に亘って〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕の両者を見た場合、相方の旋律進行の上に大差は認められず、技術的な問題は別として唱歌に裏付け

られた旋律を忠実に再現すべく意図づけられて演奏されていることが解る。

(2) フレーズの切れ目がほぼ一致すること

原譜写真(1)参照にはフレーズの区切りと見られるところに、●印が施されており、唱歌はこの部分で充分な休止を採る。それは一拍半から二拍以上に及ぶもので、フレーズから次のフレーズ迄、休止はみられない。実際の演奏では、もっと細く休止が行われるが、唱歌のフレーズの切目とみられる個所では可成り長い休止がみられる。それは唱歌の場合と同様一拍半以上の休止を採るが場所によっては、唱歌の場合より更に一拍以上の長さにわたる休止を採っている。これは次のフレーズに入る迄に充分な息継ぎを行う為であって、現行の雅楽演奏においても、曲の初めのゆったりしたテンポの個所では、フレーズの切目において約二拍の休止を採る場合がある。

〔Ⅰ〕においてフレーズの間には細い休符が見られるのは、恐らく一つのフレーズの間を一息で吹奏するのが至難な為に便宜的に息継ぎをした為である。現行の雅楽においても旋律の型を損ねる程度にフレーズの間には任意的に息継ぎを行うが、これは統一を期する為唱歌の段階において切所を定め、切方にも一つの法則性を持っている。これに対し仏舞の音楽では、更に任意的であり、法則性も見出し得ない。

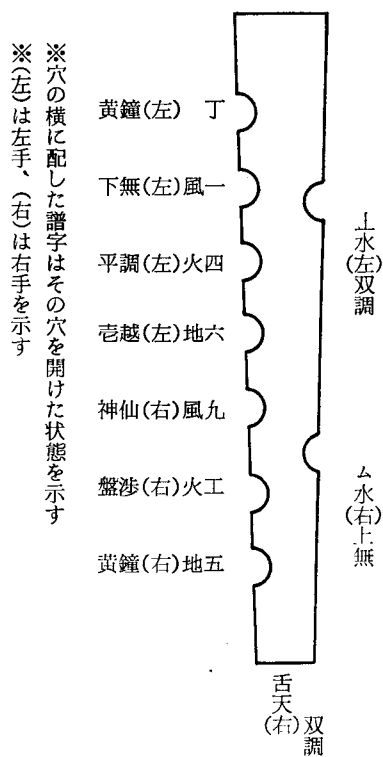
しかるに少くとも各フレーズの終りの休止は〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕共に吝意性が認められ、しかもこれが一致することは、先の旋律進行の一致と共に唱歌に忠実な演奏を行おうとしていることの論拠となろう。

〔Ⅲ〕については、先に述べた仏舞の演奏者の楽譜(写真(1)参照)を

参照した。この楽譜のもとになる資料について、水原氏の調査報告によれば、書写年代の不明な楽譜と文化十二年書写なる楽譜が松尾寺に存していたことを報告されているが、今回の我々の調査ではこれらの楽譜は発見されなかった。恐らく水原氏が調査されてより我々が調査した間に紛失されたのであろうか甚だ不思議であると同時に残念なことでもある。

水原氏はこの楽譜について「民俗文化研究所紀要」のなかで、これが横笛譜であるとの推定を下し、その推定に従って校訂を加え、現行雅楽の横笛の指譜をこれにあてはめている。しかし、仏舞では現実にこの譜に依って筆筆が演奏されているのであるから、私はこの譜を筆楽譜と仮定してこの楽器の指譜をあてはめてみた。

指譜をあてはめるに際しては先ず拇指から小指に至る五本の指を譜に示すように「水風火地天」の順に定めて筆筆の指使の上から指穴との関係を左図の如く決定した。



※穴の横に配した譜字はその穴を開けた状態を示す
※(左)は左手、(右)は右手を示す

松尾寺に伝承される「仏舞」について

原楽譜は水原氏の改訂によるものを使用した。次に示すのは原楽譜に表記された指使いを以上の方法で現行雅楽の指譜に置き変えたものである。この場合、「水」にあたる「上」「ム」の指孔は仏舞の実際の演奏に使用されておらず、表の七孔のみを使用しているのでこれら裏孔は閉じたままの状態であると判断した。

- チ 右ノ風左ノ水 (左の水は不可能である) 六
- イ チノ指一タビ スリ上ル 舌↓六
- チイ 上ニ同ジ 六↓舌↓六
- ヤ 右ノ風左ノ水フサギ 右ノ地水火ヲ上ル (火地天の誤か) 九
- アア 左ノ水スコシウゴカシ 右ノヨフサゲ 九
- アロハ 右ノ火ヲ三タビ 上下スル 六↓九↓六
- トウ 右ノ火左ノ風ヲフサギ 余ノ五ヲ上ル 一
- タ ソノママジキニ タアヲフク 一
- ル 左ノ火ヲ オロス 四
- ラ マタ火ヲアゲル ナリ 一
- アア、 上ノ火ヲアゲナリニ 心テアアヲフクナリ 一
- チイチイ 上ニ 同ナリ 六↓舌↓六、六↓舌↓六
- トウ 六指ミナフサギ 左ノ風アゲル 丁
- チイリ 左右ノ風指ヲ一度ニ アゲテ一タビスルナル 丁↓舌↓丁

タ	右ノ火左ノ風ヲ	一
ア	フサギヨノ五指ヲアゲル	一
ア	五指ハソノマニテ(左風疑問)	一
ル	左ノ風ヲ少シウゴカス心ナリ	四
ラ	左ノ火ヲ	一
	アゲル	

右図の筆築の指譜字を洋譜に移したのが楽譜〔Ⅲ〕である。但しこゝではリズムの型が不明なので、指譜字が示す音高のみを記載した。これによれば原楽譜の仮名字にあてはまる各音の進行は、唱歌の旋律進行と大略同じであって、このことは唱歌そのものが楽譜に可成り忠実に伝承され来たことが解る。これは又実際の演奏についても同様のことが云える。〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕〔Ⅲ〕の三者が著しく異なるのは、fの部分の後半とgの部分である。fの後半においては、〔Ⅲ〕と〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕の音高が著しく異なる。ⅢがD音を示すのに対し〔Ⅰ〕はA音、〔Ⅱ〕はbH音になっている。この部分は唱歌と実演奏とがほぼ半音の開きで類似性を持っているといえる。これは恐らくある時点より、この部分が原譜とは異った旋律に変えられてしまい(それは筆築の技法上からそのようなになったのかもしれない)、慣習的に唱歌に歌われるような旋律の形が伝承され今日に至ったのではないだろうか。

gの部分については、前半の旋律進行はⅠⅡⅢ三者共略々同じと云ってよい。(Ⅰ)がA↓D↓A、(Ⅱ)がG↓D↓Gと各々進むのに対し(Ⅲ)ではD↓A↓Dと進んでいるのは、恐らくfと同じ理由によるものであろう。後半部分でも首程の差異はあるが詳細にみると大

略類似した旋律進行であると云えよう。〔Ⅰ〕にF音からbE音に至る半音階的な下降旋律がみられるのは、一種の塩梅とも云うべきもので、原譜には示されないが、口伝の段階でこのような旋律が行われたものであろう。現行雅楽においても塩梅音は記譜されてはいないので唱歌習得の段階でそれを覚えるのである。

〔Ⅰ〕において実演奏が唱歌の下降音を吹奏していないのは技法的な問題に原因があるかと思われる。

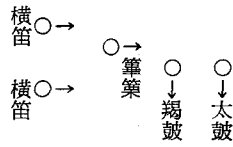
以上〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕〔Ⅲ〕の各々の楽譜から少くとも旋律進行の上において唱歌に裏付けられた筆築の演奏が行われ、更にその唱歌は原楽譜に裏付けられた音楽であることが解る。すなわち楽譜、唱歌、演奏の三者が有機的に結び付いている以上はこの音楽がまさに雅楽の範疇に入れられるものであることを証明し、しかも越天楽と称する仏舞の伴奏音楽が、二百数十年來可成り正確な形で伝承されて来たことをも物語るものであり、この点真に注目すべき性格の音楽であるといえる。

五、舞について

舞は、先述したように、本堂の東南隅に設けられた二畳敷程の台上で演奏される(我々が採集した際は庫里の客殿において行われたので、二畳敷の薄縁が敷行され、その上で奏舞された。)高欄を廻らした大きいものであれば10米×15米程の広さの舞台に行われる現行の舞楽からみれば、真にそれは狭少なものである。それは、仏舞の仮面の

視野が真に狭く。而も六人の舞人が列をなして奏舞するには距離の測定や、舞人相互間の動作の調和が測りにくいのである。その為に舞人達は畳の縁を足先の触感に頼って足の運びを決定し、相互の位置関係を確認するのである。従って「舞の手」そのものも動きの少い暖漫なもので、位置の移動もすこぶるゆるやかなテンポの内に行われるのである。

先ず舞人六人、続いて楽人六人が列立して参入する。楽人達は楽席に次のような配置で着座する。(写真⑬参照)

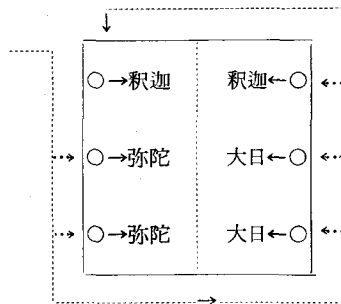


矢印は方向を表わす

普通三鼓を最前列に笙、箏、笛が同一方向に横列する現行舞樂の管方の奏樂配置とは異っている。

仏達は先ず、大日、弥陀、弥陀、釈迦、大日、釈迦の順序で現われる。釈迦は胸に小形の鼓を横にかけ、両手には短い桴を持っている。大日も阿弥陀と同様に鼓を掛けているが右手に桴を持ち、左手には振鼓を持っている。弥陀は手には何も持たず合掌をしている。各々仏達は左図の如く進んで定位置に付く。

楽 席



正 面

- ・点線は舞人参入の進行方向を表わす
- ・実線矢印は舞人の方向を表わす

舞人達が定位置に就くと奏樂が始まるが、舞の動きはすべて太鼓の数によって規程されている。その数の単位は、原則的に3・3・5の順序から成っており、これらの数の単位の内に何らかの動作が始まり、結末するのである。

従って現行の舞樂におけるように楽曲の旋律によって舞手が定められている左方唐樂、リズムパターンの中に舞手が定められている右方高麗樂と比べると、この舞はそのいずれの範疇にもあてはまらない。

強いて類似的な点を見出すならば、まさに太鼓の数が舞手を規程する^{註23}「振鉦」か或は太鼓の区切から区切り迄を動作の一単位とする「序」の舞にその比較を求めることができよう。これらの両曲はいわば自由リズムの楽曲であってその点リズムの支配を受けずに進行する仏舞の音楽と類似したものをみる事ができる。しかし、現行舞樂においても慣習的に「太鼓いくつめの舞手」とか「太鼓いくつめ舞手より揚拍子に入る」などと舞手の個所を太鼓の数でもって表現したり指適した

佛舞の位置と隊形

<p>①</p> <p>○→尺迦 尺迦←○ ○→弥陀 大日←○ ○→弥陀 大日←○</p>	<p>②</p> <p>←○シ シ○→ ←○ミ タ○→ ←○ミ タ○→</p>	<p>③</p> <p>○→シ シ←○ ○→ミ タ←○ ○→ミ タ←○</p>	<p>④</p>
<p>⑤</p> <p>↑○ ↑○ ↑○ ミ ミ シ タ タ シ ○ ○ ○ ↓ ↓ ↓</p>	<p>⑥</p> <p>↺○ ↺○ ↺○ 左へ旋回 ミ ミ シ タ タ シ ↻○ ↻○ ↻○</p>	<p>⑦</p> <p>↑○ ↑○ ↑○ ミ ミ シ タ タ シ ○ ○ ○ ↓ ↓ ↓</p>	<p>⑧</p> <p>↻○ ↻○ ↻○ 右へ旋回 ミ ミ シ タ タ シ ↺○ ↺○ ↺○</p>
<p>⑨</p> <p>○ ○ ○ ↓ ↓ ↓ ↑ ↑ ↑ ○ ○ ○ タ タ シ</p>	<p>⑩</p> <p>↻○ ↻○ ↻○ 右へ旋回 ミ ミ シ タ タ シ ↺○ ↺○ ↺○</p>	<p>⑪</p> <p>○ ○ ○ ↓ ↓ ↓ ↑ ↑ ↑ ○ ○ ○</p>	<p>⑫</p>
<p>⑬</p> <p>←○タ ミ○→ ←○タ ミ○→ ←○シ シ○→</p>	<p>⑭</p> <p>↻○タ ミ↻○ 右へ旋回 ↻○タ ミ↻○ ↻○シ シ↻○</p>	<p>⑮</p> <p>○→タ ミ←○ ○→タ ミ←○ ○→シ シ←○</p>	<p>以下①～⑮の隊形を 反復して行く</p>

※
 (1) 番号の順番に従って進む
 (2) ○→の矢印は舞人の方向を示す
 (3) シ→尺迦
 タ→大日
 ミ→弥陀

りしており、リズムパターンの区切りとして奏される太鼓が舞の動きの指標となるのは極く自然的な現象であろうと考えられる。

仏舞の音楽がこれら「序」の音楽を写したものであると推断することは不可能なことだが、少くとも舞楽における慣習性をも伝承し、太鼓の打数のみが旋律楽器と打楽器との有機性が失われた現在舞の動作における唯一の指標として残されたものであろう。

舞の手は大日、弥陀、釈迦それぞれ独特の手があるが、足の運びは一様である。又、手の動きと足の運びは一定しており、位置を移動する以外の静止した状態では、手の動きのみで『突^{註24}くとか「する」とか「立てる。」「踊る』などの足の動きは全くみられない。

舞人達の位置の動きは前頁に別掲した隊列図に示すように(1)より(15)迄の動きが一つの基本的な単位として考えられ、後はこの動きの反復と若干のヴァリエーションが見られるに過ぎない。この図によれば、隊列の形態は縦列、横列、斜列(左右) (写真(14)・(15)・(16)参照)の三種であり、方向は常に外向か内向きである。このうち斜列の(形態は縦列より横列若しくはこの反対の態形に至る「渡り」(仏舞の隊列図中の(4)、(10)参照)の過程を表わすものともいえよう。又、足運びの基本としては必ず左足から始まり、舞楽の足運びに云う『追^{註25}足』『送足』の如き型を採っている。

以上は位置の移動及びこれに具う足運びを中心に述べて来たが、手の動きにも特色がみられる。手の動きは弥陀、釈迦、大日の三体各々異っているが、一定の型が見られる。先ず弥陀は、合掌して現われ

(1)両手を交へる

「松尾寺に伝承される仏舞」について

(2)右手前額に上げ左手垂らす

(3)左右手垂らす

(4)合掌

(5)右手上左手下

(6)手を合わせ中名小の指を合わす

等々の手の動きを示すが、これらは弥陀の結印の姿を象ったものと考えられる。

次に大日如来は

(1)振鼓をかかげる。或は鼓にかけるように廻す

(2)左手の桴で胸に架けた鼓を打つ

最後に釈迦如来は

(1)左右の桴を前額部に重ねる。

(2)左右の手を腰に付ける。

が最も特色ある手の動きとして指適される。これらの手の動きは、先掲した図に示す位置の移動が終る毎に反復して行われるのである。

こうした舞の動きを知る文献資料として、当寺に残存している安永七年(一七七八)書写になる舞譜がある。これは27.8cm×19.4cmの半紙に墨書され、五丁からなる仮綴のものであるが、表紙には

四月八日 仏舞所作

青葉山 松尾密寺

と記されており、奥書には、

「安永七戌成春二月 恐癡忘記大概 然紛冗之間不能委悉 後日再記之」

とあり、仏舞の伝承の乱れを憂えた関係者が取敢ずメモをしたものと推察される。この舞譜については、水原氏の調査報告にも、「松尾寺仏舞舞譜義証」と題した舞譜全般に亘る校訂が載せられているが、これによれば、現行の仏舞は舞譜に記載された内容と大略同じであり、水原氏も指適される通り、二百年来正確に伝承されて来たことは真に注目し得るものといわれねばならない。仏舞の音楽についても先述したように、楽譜に表記されたものと現実の音楽との間にはさほどのへだたりのあるものではないことを述べたが音高の厳密性を不問とするこの音楽については、むしろ正確な伝承が為されて来たと言っても過言ではない。

こうした正確な伝承の理由として、先ず仏舞が単なる法乐的な舞ではなく、法会に密接な関係を持つ儀式舞踊であったこと、従って宗教的尊厳性を尊重する立場から容易に改変が行われなかったこと、第二にこの舞と音楽を伝承する人達が限られたこの寺の歴代の壇徒であること、又楽家の制度を採入れ、楽器、舞のキャラクターに至る迄、各家々の専業としたこと、その為に各家では父子孫々に家の芸として大切にこれを伝承し来たことが揚げられよう。

仏舞は全ての資料を駆使しても現時点では二百年二十年を逆上り得ないが、この芸能の中には平安朝時代より鎌倉時代に亘って盛行した芸能に迄源流を逆上り得る要素が含まれており、この寺に始行されたのははるかに時代を往ったものであったらうと推察されるのである。

幾星霜の時代の推移の中に、この舞と音楽が伝承され来た理由は他にも種々掲げられようが、加えて歴代の任職を中心とした仏舞関係者の宗教的情熱を軸とした結束が、今日迄の伝承を可能ならしめたものであることも忘れてはならないであらう。

註1 北魏楊衒之著洛陽伽藍記第一卷城内

「…前略 四月八日此像常出辟邪師子導引其前舌刀吐火騰驥一面綵幢上索詭譎不常奇伎異服冠於都市像停之處觀者如堵…下略」

註2 延喜式卷第廿一雅樂寮之項

註3 東大寺要録 卷四 諸會章第五 四月伎樂會之項

「八日伎樂會 於大仏殿行之」

註4 平凡社（昭和45年刊）日本の古典芸能「雅樂」において三隈治雄、水原謂江阿氏が全国に散在するこれらの芸能について述べられているので参考にされたい。

註5 三管とは笙、横笛、箏の三種からなる管楽器群、三鼓とは羯鼓、太鼓、鉦鼓からなる三種の打楽器群で舞樂の場合は通常これらの楽器によって演奏される。

註6 $28.5\text{cm} \times 28.5\text{cm}$ の線装本十二丁からなる。内容は五常樂管の、羯鼓、鉦鼓、箏、越殿樂の管、羯鼓、鉦鼓、箏の譜が筆写されている。

奥書に「寛延四年辛未四月慧雲求之」とある。

註7 縦 22cm 横 26cm 深さ 3cm の木箱である。仏舞の衣服である光背と共に収められている。箱の蓋の裏に「奉造立後光六舛分并羯鼓享保十己己歲八月遍明院現主法印良快求之」と墨書されている。

註8 元享釈書卷第十五方応之項

註9 史学雑誌第十八編第六号第七号「奈良朝の音楽殊に林邑八楽に就いて」において菩薩舞は古代印度の神話ナーガナンダム中の雲上菩薩を象った

ものと論じて居る。これに対して林邑楽の唐伝説を採る学者もあり、その淵源については異説を産んでいる。

註10 江家次第十三卷 永保三年法勝寺塔供養會之項

法會の型式としては舞楽四ヶ法要の型式といえる。これは唄、散琴、梵音、錫杖の四種の声明と作法からなる法要に更に莊嚴として様々な舞樂が演奏される。このような型式の法要をいうのである。

註11

永仁四年頃に著わされたと伝えられる。

「前略左右樂屋乱声してのち又乱声して舞人ほこをふる。まづ左、次右、次左右あはせふる。これをば庭舞ともいふ。又三切の乱声ともいふ。其後師子こまいぬ舞事もあり、菩薩そりこあり、又鳥蝶もまふ、所にしたがひてやうやうあり法會の舞とてあり、又供養の舞ともいふ…後略」とあり庭(振)舞、師子、狛犬、菩薩、蘇利古、迦陵頻、胡蝶などの諸舞を法會舞又は供養舞としている。

註12

東大寺要録卷之三供養章(筒井英俊校訂本 昭和19年 刊行)

当日の法會次第には

「寅一 廻行僧供

誦讀之間 普賢菩薩 象王台上舞畢、象王北面而立 加陵頻伽二行 對立奏 新造舞唐舞師某位文屋弘富 新造音声笛師某位和邇部太田磨」

とあり、同書に収められた御頭供養日記には

「午二 廻本寺林邑楽人鳥等捧供盛物等東西分經 舞台參於堂上奉置即有二一人白象立於前其皆構舞台菩薩着於其上白象獨留於舞台待 仏供者自堂還共僂了退下就本座」と記されている。

註13

三代実録卷十一 清和天皇貞観七年十月之条

「廿六日甲戌雅樂寮大允外從五位下和邇部宿称太田磨卒、太田磨右京人也吹笛出身脩於伶官始師事雅樂權少属外從五位下良枝宿称清上受学吹笛…中略…太田磨能受其道莫精究天長初任雅樂百濟笛師尋転唐笛師数年為雅樂少属俄転大属音衡三年除權大允貞観三年正月廿一日授外從五位下…中略…太田磨本姓和邇部後賜宿称卒時六十八」

松尾寺に伝承される「仏舞」について

註14

教訓抄卷四菩薩別裝束舞古樂之条に

「序一帖有二説一破一帖有二説舞出様有二説」とある。

註15

「前略 白河院のころまでは天王寺の舞人まひけれどもさせざる事はなくて大法會にかりいだされけるをむづかしがりてのちつたはらずなりていまはなしとかや」

註16

天王寺法事記 涅槃會之項

「按スルニ菩薩獅子往古ハ真実之舞曲也然レドモ 何ツノ時ヨリカ歟絶タリ故ニ今作テ 輪ニ擬スル舞躰ヲ者歟」と記されている。

註17

古事談三

写真にも示す通り、三如来を一単位にして縦56.8横55.8深40.1の木箱二個に収められている。どの仏達も全く同じつくりであるが三如来の区別は宝冠の中にはめこまれた径寸の標識に書かれた凡字によって区別する。面長はいずれも面幅は19.0ある

註18

箱の蓋には

註19

青葉山 松尾寺

奉造立仏舞御面六鉢之内三鉢 享保十乙己歳八月日 遍明院現主法印良快求之

註20

阿沙薄抄 大正新修大藏經凶像部第三卷所収

とあり、註7に述べる羯鼓などと同時に調進されているが、現在使用されている仏舞の衣服はすべて享保十年に調進されたものであることがわかる。又同じ箱の底には

註21

覺禅抄 大正新修大藏經凶像部第八卷・第九卷所収

「菩薩左方六人右方六人総十二人也裝束製法全體如菩薩先著裝束一次第 拳之先著 決拾 白絹 次赤大口、表袴 已上束帶袴用 也因不能記之 次胸絹次裝纏腰而当

註22

采家録卷三十八舞樂裝束 菩薩裝束

とあり、京都の仏師によって作られたことが解る。

註23

阿沙薄抄 大正新修大藏經凶像部第八卷・第九卷所収

とあり、京都の仏師によって作られたことが解る。

松尾寺に伝承される「仏舞」について

腰帶同ニ胴絹、其製、袿赤地金欄五条、次著、面左方少赤次右方、著襪子及糸
製如ニ狩衣、袿袿也裏紅絹、次著、面白但有御光
鞋而持ニ赤蓮華、巴上如、図、繪十三数而一具備焉……下略

註22 搗糞抄卷廿

「：前略 聖衆ノ来迎ノ儀式ヲ随喜ソ衆生ノ利益ノ為ニ此ノ迎講ノ儀式ヲ丹後ノ国府、天ノ橋立ニ移シテ三月十五日毎年是ヲ行レケル也」

註23

振鉦は舞楽の初めに必ず演奏される舞で左右一人づつの舞人が鉦を持って登台し、乱声（左方新は楽乱声、右方は高麗乱声）の吹奏中に舞う。舞の動きは一定間隔をおいて打たれる太鼓に依って定められ、太鼓の数十四で舞い納める。

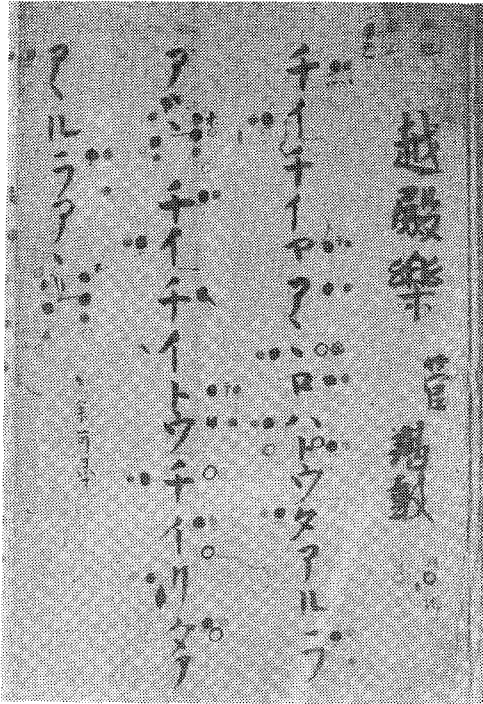
註24

舞楽における足の動きを示す用語である。「突く」とは脚を膝の高さ迄上げ床を突くように降ろすことをいう。「スル」は足の裏を床にするようにして移動すること。「立テル」とは、かかとを地につけ足先を上げる。「踊ル」とは跳躍することを云う。

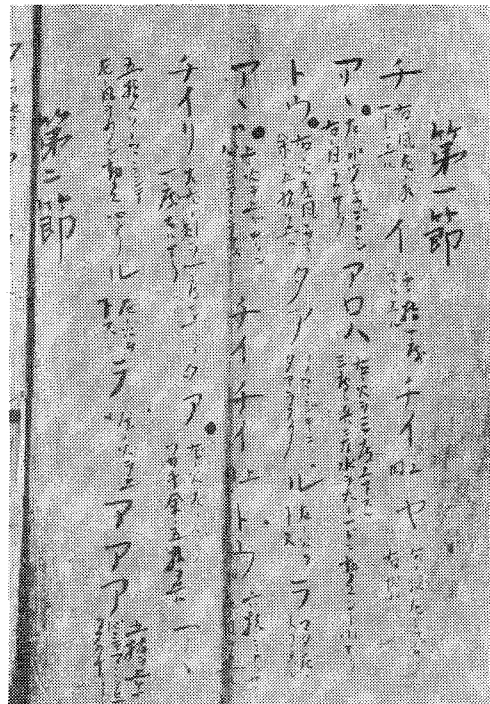
註25

「送足」は一旦つけた足をそのままスライドさすように一方向へ出すことを云う。「追足」追い足によって残された脚が追うようにして送足の脚につけることをいう。

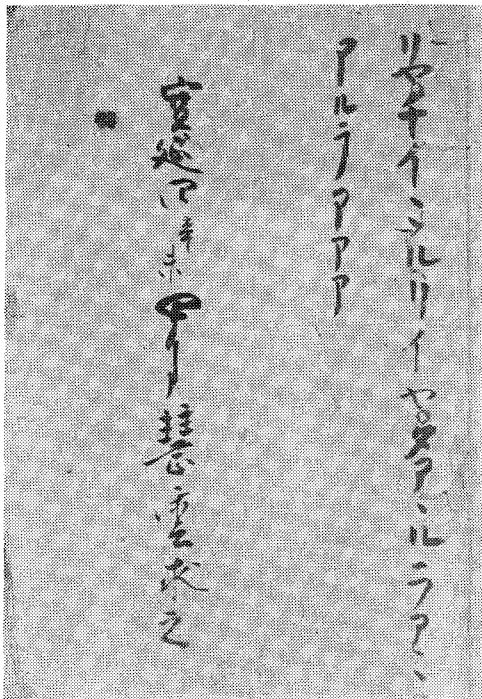
松尾寺に伝承される「仏舞」について



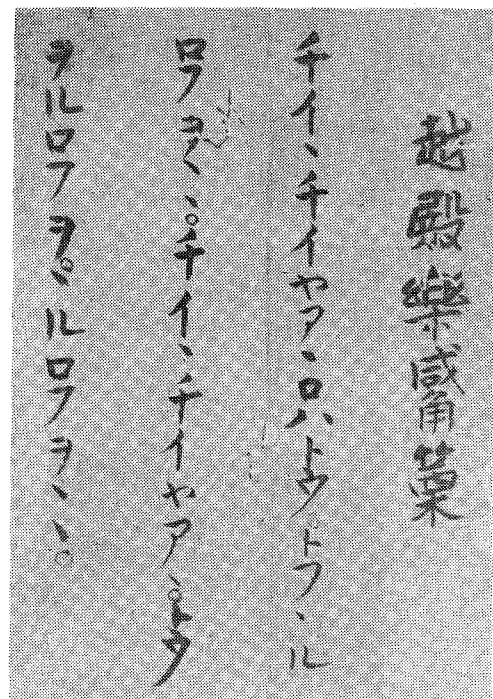
(2) 寛延二年書写 越天楽管、羯譜



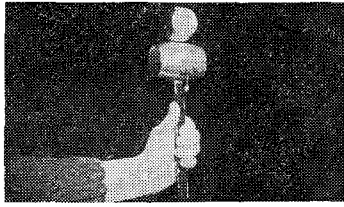
(1) 現行仏舞の楽譜



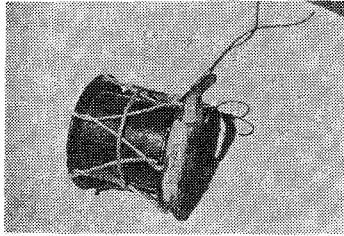
(4) (2)(3)譜の奥書



(3) 寛延二年書写 越天楽箏築譜



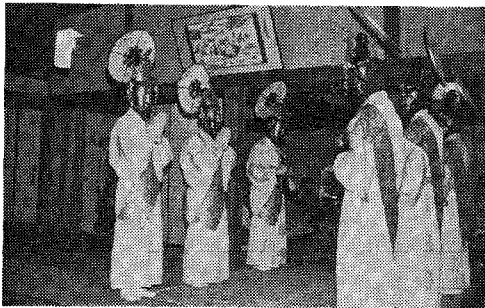
(11) 仏達の振鼓



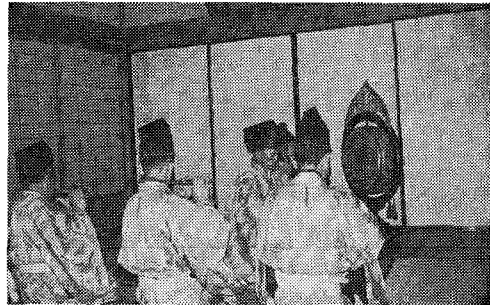
(12) 仏達の羯鼓



(10) 松尾寺境内正面が本堂、右端に渡橋がある。



(13) 仏舞（縦列）



(14) 奏楽中の楽人達



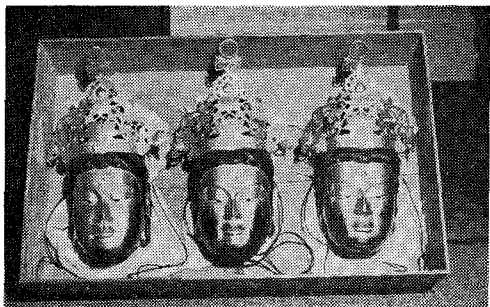
(15) 仏舞（斜列）



(16) 仏舞（横列）



(17) 仏舞採集風景



(18) 仏舞仏面の仮面