

御詠歌・和讃のふしと詞章に関する一研究

— 五七と七五をうたう —

田村 菜々子

一 はじめに

御詠歌とは、仏教的な詞章内容をもつ短歌体の和歌である。また今様の祖といわれる和讃は、やはり仏教的な文言を詠みこんだ七五調の歌謡を指す⁽¹⁾。口頭で節を伝承するこれらの歌謡は、巡礼研究や歌謡史といった分野から詞章の蒐集・歴史的考察がおこなわれることはあっても、現在時制でうたわれている生きた歌であることから出発する具体的な内容に関しては、今日までほとんど語られていない——より正確に言えば、語るべき対象として見出されてこなかった。全国的にうたわれていながらふしにも詞章にも地域的特徴が薄く、「老人たちが葬式などで唱える何やら暗い歌」というほどの認識しか持たれていない⁽²⁾。御詠歌には、しかし、確かな共通構造があり、仕組みがある。

本稿は、うたわれる⁽³⁾詠歌に焦点をあて、特に詞章の音数とふしの関係から、歌謡の構造を明らかにすることを目的としている。

この歌謡は確かに口頭で伝承されてきたし、今日もされている。だがここでは、いかにしてそれが伝えられるか、という問題をはじめとする口頭伝承の仕組みは扱わない。音楽や詞章の内容のうち口承性を見出そうという試みでもない。本稿の問いは次である。すなわち、「口承される⁽⁴⁾詠歌」とはどのような歌謡なのか。どううたえば御詠歌に、そして和讃になるのか。

二 概説

西国や秩父、坂東、四国などの札所霊場寺院にそれぞれ納められた御詠歌は、霊場をめぐる巡礼者によって唱えられてきた。大衆が盛んに巡礼をおこない始めた江戸期には、御詠歌の詞章本や注釈書が数多く出版されており、随筆や類書にも御詠歌を唱える巡礼者の記述を見出すことができる。『菅笠日記』では、西国三十三所霊場第七番岡寺に参拝した本居宣長が、笈摺を着た「男女おいたるわかき数もしら」ぬ巡礼者の「うたふる」この寺の御

詠歌を聴き「いとみみがまし」とこぼし⁽³⁾、また巡礼マニユアルである『西国巡礼細見大全』には、毎夜の勤めとして観音経や念仏、三十三所御詠歌を唱えよと書かれている⁽⁴⁾。このように、参拝した寺院において、巡礼の宿において、また巡礼の道々で、御詠歌が唱えられていた。また巡礼の旅から離れた在地において御詠歌が用いられる様子もやはり江戸中期以降の文献に散見される⁽⁵⁾。僧侶によつて口頭伝承される種々の仏教音楽とは異なり、御詠歌を受容し伝承したのは在俗の一般庶民であった。今日でもやはり在家仏教徒によつて唱えられる御詠歌であるが、もはや詠唱と実際の巡礼行為は隔絶されており、人びとが日常生活を営むその地が詠唱活動の主たる場となっている。

現行のご詠歌は、民間／教団という、伝承母体による類別が可能であるが⁽⁶⁾、どちらも「講」と呼ばれる組織で伝承され、通夜や年忌法要、盆、仏や宗祖の縁日など、死者供養に関連する儀礼において用いられている点では共通する。活動は、前回向→詠唱→後回向（導入部→主部→終結部にあたる）という三段構成を基本としている。主部にあたる詠唱は数十首の御詠歌および和讃で構成されており、その次第によつて三十分〜二時間以上を要する。和歌山県垣倉の民間信仰的講・観音講では、前回向のち西国三十三所霊場御詠歌を第一番から第三十三番まで順に唱えあげ、番外霊場の御詠歌を唱えて後回向、という次第で活動がおこなわれ（表1）、真言宗仁和寺御室流大師講御影供では、前回向のち仁和寺弘法大師御詠歌第一番→第二番→第三番→報恩謝徳の

御詠歌→西国三十三所札打和讃：のような次第で進められる。一首の御詠歌詠唱は、導師の唱える詠題→詠頭（頭とも）の唱える唱え出し→講員全員（衆）で唱える残りの部分から成る⁽⁷⁾。

表1 和歌山垣倉観音講詠唱活動次第⁽⁸⁾

導入部	コウケ 香偈→三宝礼→四奉請文→懺悔文→十念→開経偈
主部	西国三十三所霊場御詠歌第一番→第三十三番→善光寺第三番の御詠歌→高野山の御詠歌 延命十句観音経三返→観音句三返→般若心経三返→啓白文→十念→廻向文→十念→四弘誓願→三念三返→三念三返→送仏偈→十念→廻向文
終結部	

節と詞章の組み合わせ

ある団体で伝承するご詠歌の唱え方が一つ以上ある場合、一首の御詠歌あるいは一つの和讃と同期する音の連なり全体は「節」と呼ばれる（「木揚」や「オトシ」など、語尾の「節」を慣習的に省略する場合もある）。本稿ではこのレベルのものを「節」と漢字表記する。また、「京節のこのふし回しが難しい」のように、節の中より小さな音の動きもまた「ふし」と呼んでいる（以下かな表記で「ふし」）。

西国三十三所をはじめ、各地の巡礼霊場の御詠歌を詠唱する

講で伝承される御詠歌は、節と詞章を自由に組み合わせ・組み替えることができる。たとえば、西国三十三所御詠歌の第一番をなかわさん中和讃という名の節でまず唱えたとしよう。その後、西国第一番・三番・四番：の御詠歌をすべて中和讃で唱えること、第一番のみを大師節・京節・木揚：など異なる節で唱えること、どちらも可能なのである（表2）。

表2

2-1-A 節固定

詞章	西国三十三所御詠歌第一番	第二番	第三番	第四番
節名	中和讃	中和讃	中和讃	中和讃

2-1-B 詞章固定

詞章	西国三十三所御詠歌第一番	第一番	第一番	第一番
節名	大師節	京節	木揚	遍照節

2-1-C 非固定

詞章	西国三十三所御詠歌第一番	第二番	第三番	第四番
節名	平節	平節	道行和讃	オトシ

現行の詠歌講では、実際にこの表2-1-A～Cいずれかの形態で詠唱が行われている。表1に次第を示した和歌山垣倉観音講は、伝承されている節が一種類のみであるため、表2-1-Aの「節固定」と同様の形式になる。六種類の節を伝承している京都市中京区の壬生地蔵講では、表2-1-Cのように次第の途中で節を替え、仁和寺大師講御室流では御影供の際には表2-1-C、講習会の際には表2-1-Bの形態をそれぞれとる。

ここで注意したいのは、御詠歌にはオリジナルの組み合わせが存在しないという点である。仮に西国三十三所の第何番かをうたってくれるよう詠唱者に頼むと、開口一番、何節でうたえばいいのかと問い返される。それぞれの講で慣習的に高い頻度で用いられる組み合わせはあるが、それらのいかなるものも、いわゆる「本歌」ではないのだ。御詠歌の節と詞章は、器と料理のように、各々が独立した存在なのである。⁹⁾この特徴のため、詠唱活動で用いられる詞章本には原則的に音に関する情報は書かれていない。¹⁰⁾詠唱者らは詠頭の唱え出し部分を聴いて初めて、その御詠歌を何節で詠唱するのかを知る。

御詠歌をうたうという活動の内容が、巡礼歌を一番ずつ唱えていくという執行秩序をもった「勤行」的なものであれ、繰り返しの練習をする「お稽古」的なものであれ、御詠歌の節にはいかなる御詠歌の詞章をも当て嵌めることができ、逆に詞章はどの節によってもうたうことができる、という各々の独立性は共通している。もちろん御詠歌に限らず、原理的には、詞章形式が一致し

「さえすればどのような歌でも「替え歌」しうることは言うまでもない。謡の一部分に御詠歌の詞章を勝手に入れ込むことは可能であるし、『こいのほり』の詞章を『螢の光』のメロディにのせて歌うこともできる（多少の音数差が問題にならないことは口ずさんでみればわかる）。ただし、「できる」が、「しない」。問題となるのは可能不可能ではなく、それを「する」ことが先験的かつ必然的な、御詠歌という歌謡の詠唱実態なのである。和讃においても同様に、このような詞章と節の組み替えが行われている。

三 ご詠歌の拍節法

本項以降で、うたわれる歌謡としてのご詠歌の特徴に迫ってきたい。その音楽面に触れた資料としては、江戸時代の国学者である伴信友の述べた「そも今も田舎にては、かのいはゆる御詠歌を酒もりにうたげ手拍子などしてうたひ、あるいは白歌などに詠ふ處々、そこ、に多し¹¹⁾」や、伴蒿陰の「順禮歌を諷ひて（御陵を）築きしほどに、拍子よかりしと（人夫が語った。）」等が挙げられる。仕事歌として御詠歌を用いていたことがわかるこれらの内容からは、調子を取りやすく拍節的な、小泉丈夫のいう八木節様式のごとき歌が想像される。彼らの聴いたものが今日の詠唱と同じものであるという証左はない。ただ今日伝承されているご詠歌には、ある明確な拍節の特徴がみられる。ここでは、ふしと詞章の関係进行分析する前段階として、現行のご詠歌の拍節法を明らかにする。

読む拍・うたう拍

「うたわない歌」というパラドキシカルな表現で指し示されるものを、私たちはごくスムーズに想起することができる。万葉集以降、日本人は和歌を、うたわれない歌——文芸として発展させてきた。国語の授業で短歌や詩を、ふしをつけて「うたう」ことはまずない。しかし、私たちは合成音声のような棒読みをしているわけでも、日常会話のように話しているわけでもない。そこには特有の抑揚があり、リズムが存在している。中でも典型的な詞章形式をもつものの音読においては、顕著な特徴がみられるのである。

御詠歌と和讃という、詞章内容・唱えられる場・担い手など多くの共通点をもつこの二つの歌謡は、前者が五七七七の短歌体、後者が七五調という、詞章形式の差異によつて識別される。七文字と五文字を複数回連ねて形作られた和讃、および三十一文字からなる御詠歌の詞章を「韻文を読む」という意識のもとに読むと、典型的には次のようになる。

【和讃（音読）モデル¹³⁾】

1 2 3 4 5 6 7 8
 これは—このよのことならず—
 しでの—やまじのすその—なる—

【御詠歌（音読）モデル】

1
2
3
4
5
6
7
8
ふ だ ら く や ー ー き し う つ な み は ー

日本語は、二音一拍を基本とする、意味内容や文法に影響されない音声上の分節をもつ。このまとまりを「音歩」という⁽¹⁾。まず和讃を韻文として読むと、基本的には上のように「これはこのよの」七文字と「ことならず」五文字がそれぞれ四拍のうちに配分され、八拍を大枠とする周期的なリズムが生まれる。特に、韻律を意識せずに棒読みをするならばあらわれない八拍目の休止（音引きを含む）は、前半の七文字が作り出した四つ分の打拍が基本の拍子（周期）となるために必要不可欠な存在である。

一方の御詠歌も、和讃と同じく休符を挟みながら四拍子をきざむ。ただし初句に対応する四拍のうち、和讃では〇・五拍分であった休止が一・五拍分に拡大していることに注意したい。二音一拍という音歩の規則に従うならば、第二句冒頭「き」が配分されるべき四拍めに休止を置くことで、和讃七文字、御詠歌五文字という音数の差異が拍に反映されることなく、基本の四拍子が形成される。御詠歌音読モデル四拍めの休止は、あらかじめ四拍子が想定されて初めて確保されるものなのである。この詞章音数をリズムこそ、「韻文を読む」ことに特有のリズムなのだ。

では次に、その詞章が「うた」として表出された場合のモデルを検討しよう。

【和讃（うた）モデル1】

1
2
3
4
5
6
7
8
こ ー れ は ー このよの ー ことならず ー ー ー
し ー で の や ま じ の す そ の な る ー ー ー

音読モデルとの差異として休止の位置があげられよう。「これはこのよの」「しでのやまじの」では二拍目後半の半拍休止がそれぞれ一拍目後半、一拍目前半に移動しており、「ことならず」「すそのなる」では休止は語尾にまとめられている。また拍の頭と字句の頭がずれる弱起の多さも指摘できる。読まれる場合の均等な文字配置の法則が崩れたことによる文字同士の間隔のいびつさから、配分密度に濃淡が生まれている。うたモデルを声に出して読んでみれば、音読モデルを読む際にはほとんど感じられなかったような強制的な力がそこにあることを、はっきりと認識できるはずである。このように和讃は、読む場合とうたう場合で文字の当てはめ方が異なるのだが、形成される拍節は共通して八拍周期である。では、御詠歌がうたわれる場合はどうだろうか。

【御詠歌（うた）モデル1】

1
2
3
4
5
6
7
8
9
ふ ー だ ー ら ー く ー や ー き ー し ー う ー つ ー

右のように、日本語に内在するリズムを完全に無視し、等間隔に歌詞を当てはめて御詠歌はうたわれる。四拍のうち五文字ないし七文字を配分していた音読モデルとの違いは明らかである。音歩のまとまりも崩され、五文字をうたうのに五拍、七文字に七拍を要している。拍の存在自体は明確であるが、周期性がないため和讃のような拍節の枠が見出されない。

まとめよう。「韻文を読む」という意識のもとでの音読では、和讃・御詠歌ともに、八拍という固定の枠内に十二文字が配分されていた。また配分の法則は異なるものの、うたわれる和讃も十二文字八拍の枠を基本としている。一方、うたわれる御詠歌は、音読および和讃の詠唱にみられた拍節構造を持たず、音数の差がそのまま拍数の差につながる。五文字と七文字ならば、時間比も五対七を示すのだ。詞章のモーラ数と拍数は相似形をなすのである。ユリなど装飾的なこぶしを多用した詠唱においては、一文字に対する拍数はモデルのように一定ではないものの、読まれる詞章とうたわれる詞章間にあるリズムの落差は大きい。うたわれた御詠歌を聴いても、詞章を正確に聞き取りその意味を理解することなどということはおろか、それが韻文であると気づくことすら甚だ困難であるだろう。兼常清佐は、うたわれてもなお話し言葉や朗読する場合とほぼ同程度に内容を聞き取れるものとそうではないものを分類し、後者——綴り（シラブル）同士の関係が不明瞭である歌の一例として御詠歌を取りあげている¹⁵。全ての節にあってはまる条件ではないものの、¹⁶内容の伝達が第一義的である教

化を目的のひとつとする仏教歌謡において、第三者による詞章の認識が困難であるという御詠歌の特異性が図らずも示されているといえる。

四 詞章とふしの関係——ひな型の存在

ここまで明らかにしてきた拍節法を下地として、ご詠歌が実際にうたわれる際の詞章とふしの関係について、特に西国三十三所霊場御詠歌を例にやや細かくみていきたい。

一で触れた詠唱活動の形態および詞章と節の独立性は、ご詠歌という歌謡に肉薄するための大きな足がかりである。例えば和歌山垣倉観音講では同じ節で詞章のみを次々替えていく「節固定」の形態をとるが、ではそのとき、一音たりともたがわぬふし回しで全ての御詠歌は唱えられているのだろうか？ 答えは否である。例えば、西国三十三所霊場第三番の段階で、すでに第一番・第二番とのふしの異同を指摘することができる。この違いを、詠唱者は「三文字と四文字の違いだ」と表現する。

七文字を分節する

西国三十三所第一番

ふだらくや きしうつ／なみは みくまのの

なちの／おやまに ひびく／たきつせ

同第二十二番

おしなべて おいも／わかきも そうじじの

ほとけの／ちかい たのまぬは／なし

語句のまとまり(単語+助詞・語尾変化)に即した分節の斜線を加えている。この二首を和歌山垣倉観音講で伝承されている節で唱える場合を例に、「三文字と四文字の違い」について検討していく。一番の詠唱を譜例a、二十二番を譜例bにします。

ふしの異同は第二句の七文字と第四句の七文字、この二箇所のみられる。第一番第二句目「きしうつ／なみは」は四十三文字、二十二番第二句目「おいも／わかきも」は三十四文字と、七文字を分節する位置が異なっている。後半第四句目も同様で、一番は「なちの／おやまに」三十四文字、二十二番「ほとけの／ちかい」四十三文字である。譜例a、bから、この音節のまとまりによる分節に合致するかたちに、それぞれふしに変化していることがわかる。第二句をみると、七文字の分節前半(第一番では「きしうつ」、第二十二番では「おいも」)に対応するふしについて、第一番三文字め(きし「う」つ)にあたる一小節分が、二十二番には欠けている。同様に後半部分(第一番「なみは」、第二十二番「わかきも」)では、第二十二番の三文字め(わか「き」も)のふしが第一番にはない。御詠歌の基本的な拍節法のとおり、三文字か四文字かによって、それぞれ一文字に対応する一小節分のふしが増減しているのである。周期的な拍節の枠を持たない御詠歌では、「きしーうーつー」の四打拍に「おーいーうーもー」と当て嵌

めるという一般的な詞章配分操作は行われず、一文字n拍の規則にしたがうため、ふしの変化は不可避なのである。ここで仮に、第一番第二句のふしに第二十二番第二句七文字を代入してみよう(譜例c)。全体の音数が七と共通であるため、詞章は過不足なく配分されており、うたうこと自体は不可能ではない。これは歌詞配分モデルにおいては両者の差が現れない、ということと同義である。しかし、音節のまとまりとふしのフレーズがずれて「おいもわ／かきも」という不自然な分断がおこり、意味がまったく通らなくなってしまう。

御詠歌は音読モデルとうたモデルが甚だしく乖離していた。文字をほぼ等拍ずつひきのばしてうたうという特徴のために、モデルからは日本語としてのまとまりはまったく見えてこなかった。だが実際の詠唱では、一聴して詞章の意味内容を認識しがたいことに変わりはないものの、少なくとも詠唱者はふしのフレーズと同期する詞章のまとまりを確かに意識しているのである。詠唱者らは「三文字と四文字の違い」を無視してうたうことができな^いい。三十四の詞章を四十三のふしでうたうかかってしまったとき、三文字めで気付きそのまま詠唱をやめてしまう。単語の初めの文字(この場合は四文字め)をフレーズの語尾にしてしまうことに強烈な違和感を覚えるのである。第二句・第四句における詞章の分節に即したふしの変化は、その分節の組み合わせによって四通りになる。表2-Aのように、ある一つの節で何首もの御詠歌を唱える場合、「節」のレベルでは確かに一種類だが、その実、四通り

譜例 a 西国三十三所霊場御詠歌第一番 第二句部分



き — — し — う — — — つ — な — み — — — は — —

譜例 b 西国三十三所霊場御詠歌第二十二番 第二句部分



お — — い — も — わ — か — — — き — — — も — —

譜例 c 譜例 a (第一番) のふしで第二十二番を唱えた場合



お — — い — も — — — わ — か — き — — — も — —

譜例 d 西国三十三所霊場御詠歌第十八番 第四句部分



た — — — — — だ — — ま — — — — — ろ — — アア か — — — — — れ — — — — — と — — ア

採譜・田村菜々子

の「ふし」が存在しているのである。

しかし七文字部分の意味分節は当然二種類のみではない。西国三十三所御詠歌のうちにも、四十三、三十四以外の分節がよりふさわしいものが数首ある。たとえば第十八番「わがおも／＼ころのうちは／＼むつのかど／＼ただまろかれと／＼いのるなりけり」の第四句は、四十三「ただまろ／＼かれと」にせよ三十四「ただまろ／＼かれと」にせよ、意味のまとまりを切断してしまふ。二十五「ただ／＼まろかれと」という分節が日本語として自然であることは明らかだ。だがこのような御詠歌は、詞章が要求する意味分節とは異なる四十三分節のふしによってうたわれていることが複数の事例から確認できた。¹⁸⁾ 譜例dは壬生地蔵講のふしの抜粋である。この講の詠唱では、決まった箇所には確かな音高と長さをもった接頭字「アー」が差し挟まれるのだが、第二句・第四句の七文字を分節したその間も該当箇所である（四十三ならば○○○○アア○○○となる）。そのため譜例dの場合「ただまろアアかれと」のように、一層の断絶感が生まれてしまふ。韻律に基づく分節としては何ら問題のない「ただ／＼まろ／＼かれと」であるが、詠唱者がそれと認識し予期する分節（意味分節）がふしのフレーズに合致しないため、唱える際の戸惑いは拭い難い。¹⁹⁾

さて、御詠歌の詞章は、驚くほどの忠実さでモータラ数が守られている。西国三十三所御詠歌に破調の御詠歌は一首もない。また詞章本『改訂増補諸国霊場御詠歌萬題 全』記載の御詠歌、計五百八十三首のうち、字余りや字足らずのものはわずか十五首に

満たない。数少ないながら非常に重要な示唆を与えてくれるこれらの御詠歌についても検討する。

まず善光寺阿弥陀如来御詠歌「こころは／＼しなのの」のように第二句が八文字四十四の場合、考えられる処理としては①ふしを調節・四十三前半のふしと三十四後半のふしを組み合わせる②詞章を調節・四十三のふしをそのまま用いて、後半部分で歌詞の配分を調節するの二種類がある。実際の詠唱では①はまず選択されず、「こーろーこーろーろーろーろーろーろーろーろーろーろーろーのーの」のように、本来は文字の当たらない場所に最後の一字を押し込むように唱える。四十三と三十四のふしを切り離して前半と後半を組み合わせれば、詞章と拍の対応関係もフレーズも守られた自然な詠唱になるが、その選択肢は念頭にないようである。同様に「ねんぶつのかえを」という八文字五十三分節の場合には、四十三のふしを用いて前半に五文字を配分する。どちらの分節にせよ、第二句、第四句における字余りは、詞章の配分調節によってすくい取られる。また六文字で字足らずの場合（谷汲山華嚴寺・「めに／＼みながら」一首のみ）には、四十三のふしを用い、後半の足りない一音分を「めにみな／＼がーら」のように音引きで補う。やはり三十三のふしは選択されないのである。

破調は、ふしではなく詞章の調節で全てがまかなわれる。というよりも、もとより初句、第三句、結句に関しては、用いることのできる「ふしかード」はそれぞれ一枚きりであるし、第二句・第四句にしてもカードは四十三と三十四の二枚のみで、イレギュラーな詞

章の音数や分節に沿うような形にすることはできないのだ。

御詠歌／和讃混合型―音数調節とふしの選択

しばしば混同される御詠歌と和讃のあいだの最も大きな違いは詞章形式であるが、二でみてきたように、これらがうたわれる場合には単なる形式の違いにとどまらず、顕著な拍節法の差異があらわれてくる。しかし御詠歌の節の中には、一部和讃型の拍節法を含むものも少なからず存在している。たとえば「中和讃」という節は次のようである。

【御詠歌(うた) モデル2】

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
ふ―――だ―――ら―――く―――や―――
きしうつな―みはみくまのの―――
な―ちのおやまにひ―――び―――く―――
た―――き―――つ―――せ―――

初句五文字は、御詠歌の基本どおり一文字を二拍ずつ引いての計十拍を要しているが、第二句以降は明らかに詞章の配分規則が異なっている。第二句「きしうつなみは」第三句「みくまのの」第四句「なちのおやまに」は、それぞれ文字数に関わらず四拍のうちに配分され、周期性が生まれている。これは音読モデルや和讃(うた)モデルと同一の拍節法に他ならない。そし

て結句の七文字はまた一文字二拍に戻っている。ひとつの節の中に二つの拍節法がみられるこの「中和讃」だが、拍節法が変わる部分の詞章形式が「七五七」という七五調であることに注意しておきたい。短歌は区切れの位置によって七五調と七五調に二分することができるが、そのような韻律上の差異が御詠歌の音楽に有機的な関わりをもたないことは、節と詞章の独立性という特性からも明白である。上のモデルは七五調の御詠歌だが、五七調の御詠歌であっても同様に「中和讃」は用いられる。詞章のうち和讃形式と合致する第二句／第四句に和讃の拍節法が、そうでない初句と結句は御詠歌の拍節法でうたわれるのである。このような御詠歌で和讃を挟みこむようなかたち「中和讃」という節名であることも示唆的だ。

中和讃の場合、拍節法は和讃形式であったがふしは御詠歌固有のものである。しかし、ふしそのものを和讃から転用するタイプの節もあるのである。例をみてみよう。

【御詠歌(うた) モデル3】

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
き―みようちようらい ふだらくや―――
きしうつ なみは みくまのの―――
な―――ち―――の―――お―――や―――(略)

網掛け部分が和讃のふし、太字は御詠歌の詞章である。もともと

の御詠歌の詞章の句頭に「きみようちようらい」という七モーラが付加されている(七十五七七七)。この付加によって七五七五という和讃形式を生み出し、その部分に和讃のふしを用いているのである。下の句は御詠歌のふしでうたわれる。詞章を付加され和讃で唱える上の句と下の句における拍節法の違いは明らかだろう。このタイプの節は、仁和寺御室流では「上〇〇節」と呼ばれている。「黒谷」という和讃の節を用いれば「上黒谷節」「いろは」ならば「上いろは節」といったように、〇には上の句部分に用いる和讃の節名が挿入される。このような名称の法則が確立していることから、和讃↓御詠歌というふしの転用は、ある程度以上の頻度で用いられる正規のルートであると推察できる。⁽²⁰⁾

では逆に、御詠歌の詞章やふしを和讃に転用するケースはどのようなものか。

【和讃(うた) モデル2】

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

だいしーみかどのおんゆめに――

わーかをえいじて

た――か――の――や――ま――

むすぶーいおりにそでくちて――

こーけのしたにぞ

あ――り――あ――け――け――の――

つきとよまれし おんうたに―― (略)

(網掛け部分・和讃のふし 網掛けなし・御詠歌のふし 太字部分・御詠歌の詞章)

これは「入定」という節である。形式は七文字と五文字を重ねた通常の和讃に相違ない。しかし、この和讃には御詠歌の詞章とふしが用いられているのである。「：わかをえいじて たかのやまむすぶいおりに そでくちて こけのしたにぞ ありあけの

つきとよまれし おんうたに：」太字部分は高野山第二番の御詠歌である。和讃の詞章「和歌を詠じて」を受ける形で、それまでの規則的な拍子感から音楽的に断絶した御詠歌が朗々とうたわれる。挿入歌の演出として非常に効果的だが、ここで注意すべきは、挿入された御詠歌が七五調の音数律には影響を与えていない点である。まず、七五七七の流れの中に五七七七七の短歌体を挿入するため、和讃の詞章が一句の初めの七文字で止められている。ここまでをn回 $\times(七十五七十五) + 七$ とあらわすことができる。そこへ御詠歌の第四句までをつなげると、 $n(七十五七十五) + 七十五七十五七十五$ のようになり、七五調は保たれる。最後に、御詠歌のふしから和讃のふしへ戻る部分――御詠歌の結句七文字にあたる――はどうか処理されるのか？【和讃(うた) モデル2】を確認すると、七文字「ありあけのつき」は「ありあけの／つき」(五十二)と分節されている。何故か。もしこの分節を行わずにそのまま御詠歌のふしでうたえば、和讃へは戻れない。七文字↓七文字というふしは和讃には存在しないためである。そこで、七文字のうち「ありあけの」の五文字は御詠歌のふしでうたい、残

りの二文字「つき」は和讃の詞章に組み入れ和讃のふしでうたうという操作をおこなうのだ。この操作によって、「こけのしたにぞ(七) ありあけの(五) つきとよまれし(七) おんうたに(五)」のように七五調を守ることができるのである。全体としては、 $n(七+五+七+五) + 七+五+七+五+七+五+(二+五)+五+七+五+n(七+五+七+五)$ という流れになっている。この式から、七音五音の連続を崩すことなく五七五七七の短歌体を抽出しえていることがわかる。

ただし、一概に和讃の詞章形式を堅持することが最重視されているともいえない。例をあげよう。七五調はどこまでも詞章を継ぎ足し延ばすことが可能な形式だが、それは歌謡としての終止感の欠如と表裏一体である。和讃のふしは(七五七五)↓(七五七五)↓(七五七五)↓のように、二句(あるいは四句)を一単位として繰り返し返されるため、詞章を唱えきって詠唱を終えても、続くはずのものが唐突に途切れたかのように感じられてしまう。この難を回避するかのよう、和讃にはその詞章の後に御詠歌を継ぎ足して終止させる形が多くみられる。そしてこのときにも、詞章の音数調節がおこなわれている。その方法は二種類あり、ひとつは $n(七+五+七+五)$ という和讃の詞章を和讃のふしでうたった後に御詠歌の詞章五七五七七を御詠歌のふしでうたうもの、もう一方は $n(七+五+七+五)$ の和讃から御詠歌の上の句までを和讃のふしでうたったのち、下の句七七のみに御詠歌のふしを用いるものである。前者は単純に、和讃の最後五文字を歌い終えたの

ち、間髪をおかず御詠歌を冒頭からうたい出す。和讃は和讃、御詠歌は御詠歌で詞章・ふしともにセパレートしているため、調節は行われない。一方の後者では、 $n(七+五+七+五)$ という和讃の詞章は和讃のふしでうたわれ、その後に調節の七文字を挿入して御詠歌の上の句へとなげる $[n(七+五+七+五) + \boxed{七} + 五+七+五]$ 。調節分と上の句を合わせると、七五七五という、和讃のふしを用いる一単位があらわれる。ここまでを和讃のふしでうたい、最後に御詠歌の下の句七七を御詠歌のふしでうたうのである。どちらの方法にせよ、和讃には存在しない七文字↓七文字という詞章形式が要求されていることは明らかである。

ここまで数タイプの御詠歌／和讃混合型を検討してきた。御詠歌に和讃のふしを用いるためには、御詠歌に七モーラの詞章を付加して七五調を出現させており、反対に和讃に御詠歌のふしを用いるためには、七五調の中から短歌体を抽出するという操作が確認できる。形式の合わない部分にふしを転用する例はない。御詠歌のふしを和讃に、和讃のふしを御詠歌に用いるためには、それぞれ詞章の形式を転用したいふしの型に合わせることが必須であるといえる。詞章の音数操作によって、ふしの互換が可能になるのである。

五 おわりに

以上、ご詠歌という仏教歌謡がどのようにうたわれるのか、そ

の具体的な内容の分析によって、口承されるものの「いま」の私たちを捉えた。御詠歌・和讃とともに節と詞章が固定されているため、詞章の意味内容やアクセントと音の高低やリズムは有機的な繋がりを持たない。有難き仏の功德も、死んでいった幼子への想いも、同じ節にのせてうたわれる。また短歌体と七五調という詞章形式の差異はいっそう顕著な差異として、拍節法にあらわれる。これらのことを踏まえて、一文字につきn拍という雨だれ拍子を基本とする御詠歌の、第二句と第四句の詞章とふしの関係を分析した。該当の七文字部分が三文字+四文字、四文字+三文字のどちらに分節されるかによって、詠唱者はふしを変え、詞章の意味内容に依拠する分節の箇所にもふしのフレーズを沿わせるという操作からは、御詠歌のふしに対する詞章の優位が考えられた。しかし、三文字と四文字以外の分節をもつものや破調の御詠歌の検討によって、ふしの硬直性が明らかになり、御詠歌におけるふしテンプレートの存在をより明白に示した。更に、しばしば混同される御詠歌と和讃について、それぞれのふし・詞章が混合しているものを分析し、詞章の音数と用いられるふしは不可離であることを導き出した。詞章形式によってはっきりと分類されてはいるものの、詠唱者にとつては同じ「ゴエイカ」であり、その差異が意識されることは少ない。だがひとたびうたい出せば、彼らは詞章形式とふしを極めて忠実にリンクさせる。もちろん彼らにとつては「そのように聞き覚えた」という以上の何ものでもないのだが、「単にそうである」現象の豊饒は語るまでもない。

本稿を緒に、更にテキスト／コンテキスト研究をすすめ、この複雑で豊かな歌謡への理解を深めていきたい。

注

- (1) ここでいう「和讃」とは、浄土真宗の「三帖和讃」に代表されるような諸仏教団で伝承されているものではなく、七五調の詞章を連モデル(時田アリソン「語り物の構造モデル」日本語り物 口頭性・構造・意義 二〇〇二 国際日本文化研究センター)でうたう、主に民間で伝承されてきたものをさす。歌和讃、在家和讃、地和讃などと呼ばれ区別される場合もあるが、本稿では単に「和讃」とする。これらの和讃は、詠唱者からしばしば「ゴエイカ」と呼ばれるため、新堀歓乃は短歌体の詞章をもつ狭義のものを「御詠歌」、七五調の和讃も含める広義のものを「詠歌」と表記し、便宜を図っている(新堀歓乃「密厳流」詠歌の伝承にみる「伝統の創出」—昭和初期における仏教団の布教活動をめぐって—『音楽学 第五十三巻二号』二〇〇七 日本音楽学会 一一一、一三三頁)。本稿もこの表記に準ずる。
- (2) 特に御詠歌にいえることだが、その詞章にはローカルな地名や寺名が多く詠み込まれているため、一見民謡にも匹敵するほどの高い地域性をもっているかのようと思われる。しかし全体を見渡せば、御詠歌に用いられる修辭法や言い回しの類型性は際だっている。固有名詞のみをすげ替えた

ような、安易に感じられる御詠歌も少なくない。

(3) 本居宣長『菅笠日記』一九四〇 研究社 一五一頁。

(4) 『西国巡礼細見大全』文化七年

(5) 川野辺寛『閭里歳時記』には、八月十七日に古義真言宗の真応寺にて「老たる男女集て観音の和讃詠歌など唱」えたという記述がある(川野辺寛『閭里歳時記』森銑三、北川博邦監修『続日本随筆大成別巻民間風俗年中行事上』一九八三 吉川弘文館 三五五頁)。この時代(一七八〇年頃か)からすでに和讃が大衆によって御詠歌ともいうたわれていたことがわかる。

(6) 一九二〇年代初頭に創設した大和流を皮切りに、ご詠歌は民衆教化策として次々と仏教教団に取り入れられた。現在では十六流以上が独自の伝承活動をおこなっている。一方、観音講や地蔵講に代表される、地域社会における民間信仰的な集団である宗教的講において伝承されてきたご詠歌は、社会の変化に伴って急速に数を減じている。これら二つの系は活動内容や講員の意識にかなりの開きがあるため同一視すべきでないが、それぞれに特徴的な要素がさまざまに要因によって混在している講も多く、分類を安易に敷衍することもまた危険である。とまれ本稿で扱う問題においてはこのような伝承母体の分類が要点に関わらないため、民間/教団という対立項を立てずに同一平面上で論じていく。

(7) 壬生地蔵講での詠唱を例にとると、導師詠題「唱え上げま

す西国三十三所第一番札打始めのご霊場は、紀の国東牟婁郡那智山青岸渡寺に納め奉るご本尊、南無坐像如意輪観世音菩薩の御法前へ、御詠歌に」↓詠頭唱え出し「ふだら」↓衆「くやしうつなみはみくまののちのおやまにひびくたきつせ」のようになる。唱え出しの長さは節の種類によって異なる。

(8) 二〇〇七年十一月十七日(観音菩薩の縁日)に行われた講活動の次第から。活動時間約三十分。

(9) 曹洞宗梅花流ではそれぞれの地方寺院に伝承されている御詠歌をどの節でうたえば良いかという問い合わせに因應するため、新たな節を全国公募した(一九六七年九月十三日 中外日報)。

(10) 教団伝承のご詠歌教典には楽譜付きのものが多い。民謡や唱歌においても、近代以前には詞章と節が独立した存在であったことに鑑みれば、教団伝承のご詠歌における正調の誕生(新堀 前掲書)は西洋的「作品」概念浸透の一樣態とも位置づけられる。

(11) 伴信友「古詠考」国書刊行会編『伴信友全集第五』一九七七 ぺりかん社 二七五頁。

(12) 伴蒿蹊「閑田次筆」日本随筆大成編輯部編『日本随筆大成』一九二七 吉川弘文館 六九六頁。括弧内は筆者による補足。

(13) 以下、数字で示された拍に対して文字を配置したモデルを用いる。このモデルは、能の世界で用いられる「八割やつわり」と

いうフレームを歌詞配分リズムの表記に採用した藤田隆則のモデルにならうものである(藤田隆則『能のノリと地拍子』二〇一〇 檜書房)。

(14) 音歩とは、一息(二気力)で読まれる二音を一単位とする音律の単位(土居光知「詩形論」『土居光知著作集第五巻 文学序説』一九七七 岩波書店)。

(15) 兼常清佐「日本の音楽に就ての一観察」『兼常清佐著作集 第3巻』二〇〇八 大空社 五一頁、一三三、一三四頁。

(16) 中和讃や鴨川節など、御詠歌には、一文字ずつ等間隔に引き伸ばす部分と八拍枠に五文字および七文字を当て嵌める部分の両方を含む節も少なくない。兼常の挙げたものはこの混合タイプのものであるため、分類の範例としては不適切で混乱を招く。

(17) 四十三―四十三、四十三―三十四、三十四―四十三、三十四―三十四の四通り。

(18) 壬生地蔵講、北山尼講、川島観音講、御室流大師講など、私がフィールドワークを行った全ての講の詠唱でこの分節が選択されていた。確認できた市販の音源も同様であった。

(19) 韻律的には、意味上四十三に分節される詞章(きしうつ／なみ)は、二音を一拍とする音歩単位によって(きし／うつ／なみ／は) 〓 (2221) と分節する。同様に三十四の詞章(なちの／おやまに)は「なち／の／おや／まに」 〓 (2122) と分節する。これらがそれぞれ分節位置に

合致するふしでうたわれることは本文のとおりである。また三十四／四十三の意味分節に当てはまらない詞章(ただ／まろかれと)については、音歩単位で分節すると(ただ／まろ／かれ／と) 2221となる。この分節と既存の四十三、三十四の音歩による分節を咬合すると明らかとなり、2221という構成が共通している四十三のふしを用いられることは必然であろう。仮に三十四のふしを用いたとすると、(ただ／ま／ろか／れと)のように、音歩までも

がズタズタになってしまうのである。音歩の分断を強く忌避することは、前述の「三文字と四文字の(ふし)の選択を間違えると詠唱を続けられない」という現象からも見出される。ふしのフレーズで詞章の分節があらわされる御詠歌だが、その一フレーズと同期する詞章の分節法が音歩の規則に矛盾しないことは非常に興味深い現象である。

(20) ただし、すべての和讃の節が転用可能なわけではない。七文字と五文字(この単位を一句という)が繰り返される和讃は、二句七五七五をふしの一単位とするもの、四句七五七五七五をふしの一単位とするものに大別できる。御詠歌に用いることができるのは当然前者のみである。

(21) 調節のために挿入される語は「帰命頂礼」「南無阿弥陀仏」など。後にどのような内容の詞章がつづいても不自然にならない。

(たむら・ななこ／京都市立芸術大学大学院博士課程後期)