

一九二〇～三〇年代の日本における「仏教音楽」の成立とご詠歌

——「伝統の創出」を再考するために——

新堀 歡乃

一 はじめに

こんにちの日本音楽研究では声明という僧侶が仏教儀式で唱える音楽や、僧侶以外の信者が唱える念仏・ご詠歌など、仏教に関わる様々な音楽文化を「仏教音楽」と総称する「平野ほか監修 一九八九 六六」。ただし、こうした音楽文化を日本音楽の一種目と捉えるようになったのは、近代になってからのことである。たとえば、祈りの対象として寺院で祀っていた仏像を美術品として博物館で展示し始めたように、祈りの行為として唱えていた声明や念仏もコンサートホール等で鑑賞される「仏教音楽」となった。本稿ではご詠歌を事例に挙げて、近代日本における「仏教音楽」の成立過程を考察する。

ご詠歌は仏教に関わる内容の歌詞を持ち、民謡などに似た節を付してうたわれる。ご詠歌には日本の諸芸能と同様に様々な流儀があり、これらの流儀は家元制度に似た伝承組織のなかで

伝えられている。現在に伝わる流儀が成立したのは一九二〇年代以降のことであり、このとき、ご詠歌は仏教団の布教活動に導入され大きく再編された。というのも、教団が伝承を開始する以前、ご詠歌は「乞食歌」や「俗謡」という否定的な評価を受けていたが、教団がご詠歌を伝承していく上ではこうした負のイメージを払拭する必要がある、そのために教団は、ご詠歌の流儀を特徴づける諸要素のうち伝承組織と音楽的特徴を再編していったからである「新堀 二〇〇八」。

本稿では、教団によるご詠歌の再編が「仏教音楽」の成立に深く関係していると想定し、ご詠歌に対する負のイメージがいかに形成されたのか（本稿の二）、教団がご詠歌に対する負のイメージをいかに払拭して「仏教音楽」へ位置づけたのか（本稿の三）を明らかにすることを目的とする。その際、「伝統の創出」「ホブズボウムほか編 一九九二 一一」が重要な視点となり、「新堀 二〇〇八」で論じたような、ご詠歌の諸要素のなかに「伝統」を見出してその正統性を主張しようとする担

い手の意図「新堀 二〇〇八 一九、二二」と「仏教音楽」の成立との関係を考える必要がある。ただし、本稿では、ご詠歌の再編過程について正統性の表象とは別の側面からも考察を加えることにより（本稿の四）、「新堀 二〇〇八」で論じた「伝統の創出」過程を再考することを、第二の目的とする。

なお、本稿では、近代に成立したご詠歌諸流のうち金剛流（一九二六年創流）を主な対象とし、その比較対象として大和流（一九二一年創流）も取り上げる。その理由は、高野山真言宗に伝わる金剛流が教団による伝承の始まりを担った流派でご詠歌の再編を最初に行ったため、また、金剛流の母体となった大和流は再編以前の状況を知る上で重要であるためである。

二 ご詠歌に対する負のイメージ

金剛流を創流した曾我部俊雄によれば、教団がご詠歌の伝承を始めた当時、ご詠歌は「頹廢的であり、其音律は亡国的であり、乞食歌であり、安来節や小原節などの流行したのと同じ位に考へて悪罵」「高木、笹井編 一九七一 一一（曾我部 一九二九b）」される対象であった。この言説から、ご詠歌が物乞いを行う社会的弱者としての「乞食」と結びついた歌であるとする見方があったこと、当時流行していた民謡と同じ類に括られ否定的な評価を受けていたことが指摘できる。ご詠歌に対するこうした負のイメージは、いかに形成されたのだろうか。

二・一 宗教実践としての乞食こじきとご詠歌

ご詠歌を「乞食歌」とする見方があったことについて、その理由を知るためには四国遍路における乞食とご詠歌の関係を理解する必要がある。

星野英紀によれば、現在の四国遍路者は観光バスや自家用車などに分乗して賑やかに札所を次々と巡って行くが、こうした明るいイメージの遍路者は戦後に形成されたもので、戦前まではハンセン病患者をはじめとする病人など「忌避される」「時には排除される遍路」としてのイメージが持たれていた「星野 二〇〇一 九七」。そして、このような社会的弱者が遍路者として四国を歩くことができた理由のひとつは、無償で遍路者に「金品を贈与する「接待」の慣行が盛んであったことによる「星野 二〇〇一 九五」。

四国遍路の接待文化について論じた浅川泰宏によれば、「接待」とは一般に客をもてなすことを意味するが、とくに仏教的な布施の意味合いで、往来人に湯茶や食事を振る舞う習俗をそのように呼んでいる。四国遍路における接待は巡礼者に対する施行を意味し、これによって接待者は功德を得られると考えられていることから、接待は宗教的実践のひとつといえる「浅川 二〇〇八 一八八―一八九」。これに対して「乞食こじき」とは、托鉢・行乞・門付けなどと同義語で、仏道修行の一環として食

や金銭を乞うことを指し「浅川 二〇〇八 一八六」、門付けのときに唱えるもののひとつとしてご詠歌が存在した。たとえば、宮本常一は一八九〇～一九〇〇年頃に遍路へ出た女性の体験談として次のような記録を残している。

どこにも気安うにとめてくれる善根宿があつて、それに春であつたから方々からお接待が出て、食うものも十分にありました。(中略) 食うものがなくなれば、和讃や詠歌をあげてもらいものをして、家を出るときには二円じゃつたか持つて出たのが、戻るときには五円にふえておりました⁽⁴⁾

このように、当時の巡礼者は接待を受けるばかりでなく、ご詠歌などを唱えて門付けを行い、自ら食や金銭を乞うこともあった。接待が巡礼者への行為であるのに対して、乞食は巡礼者からの働きかけであるといえるが、この二つはともに四国遍路における宗教的かつ経済的な実践として理解できる。「浅川 二〇〇八 一九〇、二〇六」。そして、この乞食と接待を「乞う／与える」という相互行為として捉えた場合、四国に住む人々が主体的・積極的に施しを与える接待とは別の、乞食からの要請に応じて施すという消極的・受動的な応乞食的接待が存在すると言える。「浅川 二〇〇八 二二三」。浅川は、この受動的接待の体験談によく登場するものとして「コジキヘンロ(乞食遍路)」を挙げている。乞食遍路は「接待品が少なくと怒り出

す」「読経が不明瞭」「身なり格好がとかく不潔」などの諸理由から、宗教的実践とは異なる目的をもった遍路とみなされ排除の対象となっていた「浅川 二〇〇八 二二三、二三一～二二八」。

排除される遍路について特に近代の様子に注目すると、一八七二年以降、四国遍路における接待や托鉢を法的に禁止するようになり、たとえば一八七二年には高知県で乞食遍路取締・接待禁止令が、香川県では接待禁止令が発令された「浅川 二〇〇八 二八五」。こうした法的裏づけを得て実際に排除にあつたのは警察であり、警察による乞食遍路の追放は一九二〇年頃にも続いていた⁽⁵⁾。このことから、教団によるご詠歌伝承が始まった当時にも、乞食遍路が排除されるべき対象として存在していたことがわかる。

このように、四国遍路では宗教的実践として行われる乞食において門付けのときにご詠歌がうたわれた一方、宗教実践とはかけ離れた物乞いをする乞食遍路が存在していた。それゆえ、「遍路」や「ご詠歌」は「乞食」という負のイメージと結びつきやすく、ご詠歌は「乞食歌」と呼ばれ非難を受けていたと考えられる。

二・二「俗謡」とご詠歌

次に、ご詠歌が一九二〇年代当時に流行していた民謡と同じ

類に括られ否定的な評価を受けていたことについて、当時における民謡の実態を把握するところから始めたい。

一九二〇年代、民謡はレコードやラジオなどのメディアを通じて都市部へと広がっていた。『読売新聞』一九二二年七月二二日付の記事によれば、安来節が流行して以降、鳴緑江節、新磯節、大島節、北海道の追分などが東京に進出したほか、当時に会期中の平和記念東京博覧会には新潟のおけさ節、伊勢音頭などが続々と来演、越中小原節の一行が有楽座に乗り込むなど、東京に各地方の民謡が溢れかえっていた。この様子を同記事は「東京はまるで民謡の都盆踊りの都で東京だか田舎だか訳がわからなくなりさうだ」と報じている。坪井秀人によれば、こうした一九二〇年代前半の都会における民謡熱は、東京や都会の音楽家や知識人、あるいは一般の都市民の視線のなかで形成されたものであり、さらに一九二〇年代後半からは、民謡の公演やレコードの制作に加えてラジオでも民謡が流れるようになったという〔坪井 二〇〇六 四四八〕。

そしてこの当時、たとえば金剛流の曾我部がご詠歌について「安来節や小原節などの流行したのと同じ位に考えて悪罵する者もある」〔高木、笹井編 一九七一 一一（曾我部 一九二九b）〕と述べたように、ご詠歌をメディアに乗った民謡の類と同一視して非難する向きがあった。そして、曾我部自身もご詠歌自体に非難される要素があったことを次のように認めている。

巷間の俗謡調を多分に取り入れて如何はしき舞踊を伴はせなど寧ろ面白半分の遊戯化したことに依つて最初に唱へ出した法悦欲喜や、懺悔報謝の信心は無くなり、自然識者の侮蔑を買ふに至つたことは詠歌道の墮落であることは申すまでもない、かゝる頹廢的気分が今後の詠歌道の発展に何れ程災するかも知れない、詠歌道興隆を念とする者の深く省察すべき所である。

〔高木、笹井編 一九七一 三〇（曾我部 一九三三b）〕
曾我部によれば、ご詠歌が非難されたのはそれが「俗謡調」の旋律を持ち「如何はしき舞踊」を伴うためであった。そして、ここで言う「俗謡」が当時流行していた民謡を指していたことは、安来節や小原節について言及した先の言説からも容易に想像できる。ただし、曾我部による一九三〇年前後のその他の言説を丁寧に見ていくと、「ジャズ小唄」〔高木、笹井編 一九七一 一七（曾我部 一九三三a）〕や「浪花節」〔高木、笹井編 一九七一 二二三（曾我部 一九三三b）〕からもご詠歌を分断しようとする姿勢が見受けられる。したがって、ご詠歌の伝承者とりわけ教団幹部らの言う「俗謡」とは、都会で流行していた民謡に加えて、レコードやラジオに乗った流行歌全般を指していたと考えられる。⁽⁶⁾

三 「伝統」の正統性をめぐるご詠歌の再編と

「仏教音楽」の成立

ご詠歌を「乞食歌」と呼び、また民謡や流行歌と同じ類に括ろうとする、これら二つの負のイメージに対して、ご詠歌の伝承を始めた教団幹部はどのような態度を取ったのであろうか。

第一の「乞食歌」という非難に対して、曾我部俊雄は次のように反駁している。

元来巡礼歌の起つて来たのは巡礼といふ事実から自然に起つたものであることと言ふまでもない、(中略)茲に注意すべきは巡礼に行乞托鉢の伴へることである、巡礼に行乞の伴ふは蘇悉地経卷四に「悉地成ぜざれば当に此法を作すべし決定して成就す、言はゆる乞食して精勤に念誦し大恭敬を發して八聖迹を巡り礼拝行道す」とあるに基くと言はれて居る、(中略)

由来仏弟子としては分衛と言つて此行乞托鉢をすることが頭陀行の一であつて、最も大切な修行である、「高木、笹井編 一九七一 三〇一三一(曾我部 一九三三b)」

曾我部は、ご詠歌が巡礼という行為の中から生まれたものであり、巡礼に伴う行乞托鉢は経典にも書かれるような正統の修

行であるから、この修行行為を「乞食」と蔑み、ご詠歌を「乞食歌」と擯斥することは当たらないと説明した。このように、ご詠歌の伝承を始めた教団幹部は先の説明を示すことで、ご詠歌と結びついた乞食遍路の負のイメージを払拭し、仏教の修行行為(宗教実践)でうたわれる正統の歌であることを主張しようとしたのである。

さらに、こうした教団幹部の主張を支えるものとして詠階制度が設置された。詠階制度とは、試験に合格すると詠階と呼ばれる階級が取得できる制度で、これについては「新堀二〇〇八」で既に論じたため詳述を避けるが、この詠階制度は、僧侶が修行を積んで僧階を取得するように、在家信者がご詠歌を通じて信仰の実践に励み階級を取得するための修行課程として位置づけられた「新堀 二〇〇八 二二二」。つまり、詠階制度の設置は、ご詠歌を宗教実践として成立させるための重要な手続きであつたのである。

そして、第二の負のイメージであるご詠歌を民謡や流行歌と同じ類に括ろうとする視線に対しても、曾我部は次のように論を張る。

それ(ご詠歌)が巷間の俗歌俚謡と同一視し難い点は宗教楽であり讚歌であるという点である、此宗教音楽としての詠歌和讃を正当に理解し認識することが根本的に必要なもので私共の要望は金剛流詠歌道行者の指導精神と相並んで此詠歌

和讃の本質と価値とを一般識者に認めて貰ひたいのである⁽⁷⁾
 「高木、笹井編 一九七二 一九（曾我部 一九三三b）」

曾我部は「俗謡」とご詠歌を区別するための特徴として、ご詠歌が信仰表現のためにうたわれる「宗教楽」「宗教声楽」であることを主張した。この主張は、ご詠歌の実践が仏教の正統的な修行行為（宗教実践）であるという根拠に支えられていたことは先述の内容から理解できよう。しかし、ご詠歌を「音楽」「声楽」として位置づけるためには、その根拠となる音楽的特徴を打ち出す必要があり、その際に重要な意味を持ったものが楽譜と音楽理論であった。

譜例1「大和流の楽譜「京節」」(山崎 一九二五)

・楽譜の「改良」

金剛流が楽譜による伝承を始める以前、大和流では譜例1のような線を用いた楽譜を使用していた。譜例1を見ると、歌詞の右側に○や△などの符号と線が記されている。符号の○は⁽⁸⁾鉦を、△は鈴を鳴らすことを意味し、これら符号の横に伸びた線が旋律の動きを表す。この線は旋律の動きのイメージを図式

譜例2-1「金剛流の楽譜「京節」」(曾我部編著 一九二九a)

金剛流 京節 (口印・高野山第一巻)

化したもので、こうした記譜法は声明の目安博士と同様のもの(目安式)であることが指摘できる。
 しかし、大和流から分派した金剛流では譜例2-1のような楽譜を新たに考案した。譜例2-1を見ると、歌詞の横にある

○音譜記號

一音符 (四分音符)	一拍	● 全休止符	一拍
四分三音符 (附點四分音符)	半拍	○ 二分一休止符	半拍
二分一音符 (八分音符)	半拍	○ 四分一休止符	半拍
八分三音符 (附點十六分音符)	四分拍	▽ 四分一休止符	四分拍
四分一音符 (十六分音符)	四分拍	▽ 四分一休止符	四分拍
八分一音符 (三十二分音符)	四分拍	▽ 四分一休止符	四分拍

○印は有位置無量なり

△印は有位置無量なり

▲印は有位置無量なり

● 全休止符

○ 二分一休止符

▽ 四分一休止符

○印は有位置無量なり

△印は有位置無量なり

▲印は有位置無量なり

○音譜記號

○印は有位置無量なり

△印は有位置無量なり

▲印は有位置無量なり

○や△の符号から線がのびている。符合の○は鉦を、△は鈴を鳴らすことを意味し、一見すると大和流の楽譜とよく似た形状をとっている。しかし、楽譜の凡例を譜例 2-2 で確認すると、「十五折博士」¹⁰と呼ばれる声明の記譜法を採用したとあり、線の向きによって音の高さを表し、そして「一拍」「半拍」といった音の長さや線の長さで示すよう定めていることから、金剛流の記譜様式は大和流の目安式による楽譜とは異なり、音高と音価を正確に表すことのできる五音式を採用していることが分かる。

そして、声明の記譜法を採用した理由は、「新堀 二〇〇八」

に述べたように、伝統的な仏教音楽である声明と近い関係性を結んで、負のイメージを持ったご詠歌を正統の「仏教音楽」として位置づけようとしたからであった「新堀 二〇〇八 一九」。

・音楽理論の確立

金剛流の創流以前、ご詠歌の音楽的構造について理論的な整理が行われることはなかったが、金剛流の曾我部俊雄は、教団付きの楽師である都築紅山に学びながら音楽理論に関する研究を重ね、一九三三年、「金剛流詠歌道」と題してご詠歌の音楽理論や歴史に関する論考を『聖愛』誌上で発表した。「新堀 二〇〇八」で報告したとおり、曾我部は雅楽・声明など日本伝統音楽の音階理論を参考にご詠歌の理論を整理し、さらにそれを西洋音楽の理論と比較することによって、ご詠歌が西洋音楽に匹敵する音階理論を持つことを主張した「新堀 二〇〇八 二〇一―二」。

曾我部が「金剛流詠歌道」を発表した翌年(一九三四年)には、金剛流ご詠歌の音楽理論等を確立した功績を理由に、曾我部を金剛流「流祖」に推戴しようとする声が上がリ、金剛流の詠歌教師らが次のような「金剛流祖号授与請願趣意書」を本山へ提出した¹¹。

靈感ニヨリ指導原理ヲ金剛界曼荼羅ニ仰ギ金剛流詠歌道ヲ

創唱セラル、ニ至リ日本固有ノ陰陽旋法ニヨリ当流ノ標準調ヲ決定シ更ニ多クノ名曲ヲ創作セラレタルノミナラズ旧來唱へ來タリシ諸節モノ節モ残サズ此旋法ニ律シテ總テヲ訂正シ中ニハ全ク旧態ヲ存セザル迄ニ改作ヲ加へ、十五折博士ヲ改造セル半音程平均率ノ諸型ニヨリテ諸旋律ヲ表現シ、其歌謡法ニ至リテハ微細ノ点迄モ忽ニセズ決シテ他流ノ追従ヲ許サザル処ナリ、(中略) 従來乞食歌ノ如ク輕視サレシ所謂御詠歌ヲシテ一躍近代音楽界ニ伍シテ遜色ナカラシメ以テ御詠歌ノ品位ヲイヤガ上ニモ向上セシメ(後略)

『高野山時報』一九三四年二月五日

この引用文には、曾我部が金剛流ご詠歌の楽譜集「曾我部編著 一九二九 a」を作り、音階理論等を整理して音楽理論を確立したことにより、「乞食歌」と輕視されていたご詠歌を「近代音楽」のひとつへと位置づけ、ご詠歌の品位を向上させることに成功した経緯が述べられている。

以上に見てきたご詠歌の再編過程を図1にまとめると、仏教教団は「乞食歌・俗謡」と呼ばれていたC領域のご詠歌をA領域へと昇華させて近代化を図るため、ご詠歌の伝承組織(詠階制度)を整えてその詠唱を正統的な宗教実践として成立させた。その一方、ご詠歌の楽譜を「改良」し音楽理論を整理することを通して、ご詠歌がその他の日本音楽と同様の音楽的特徴

を持った伝統的な「仏教音楽」であることを主張すると同時に、ご詠歌はB領域の西洋音楽に匹敵する音楽として、またA、B双方の音楽を総称した「近代音楽」のひとつとしても位置づけることに成功したのである。

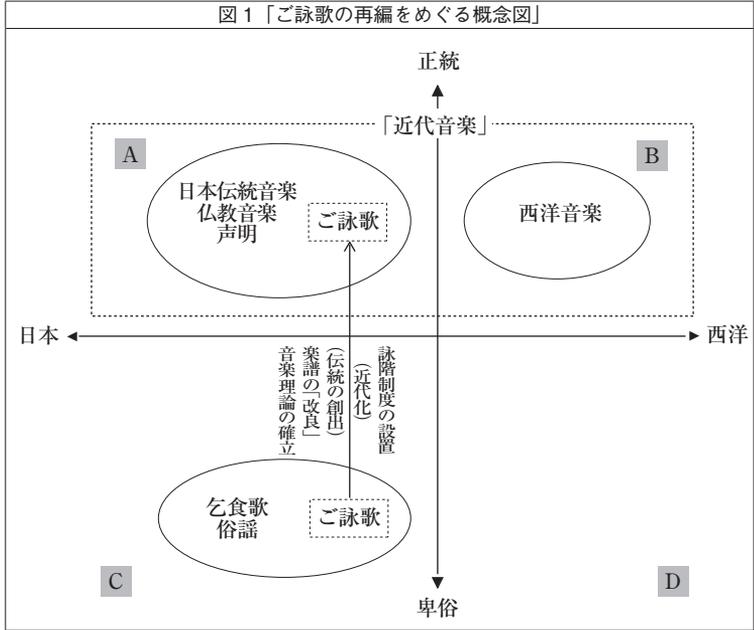
四 もうひとつの「改良」の意味

——楽譜の機能性に着目して

図1は、いわゆる「伝統の創出」過程を示したものであり、その過程においてご詠歌の正統性を主張しようとする意図が働いていたことは否定できない。しかし、ここまでにその成立過程を見てきたご詠歌の詠階制度・楽譜・音楽理論は、伝承者とりわけ教団幹部がご詠歌の正統性を主張する意図のもとに創出した、単なる「伝統」の表象でしかなかったのだろうか。たとえば、楽譜について、その作成時に正統性の主張とは別の意図が働いていた可能性はなかったのだろうか。本節では、楽譜の機能性に着目することにより、「伝統」の表象とは別の、もうひとつの「改良」の意味を指摘したい。

声明譜をモデルにした五音式のご詠歌譜が定着した現在においても、ご詠歌の普及を図って西洋の五線譜に書きかえようとする試みが伝承者の間でしばしば持ち上がる。そして、そのときに五線譜化の問題として必ず指摘されるのが、西洋の五線譜ではご詠歌の細かい節まわしを表現できないということであ

図1 「ご詠歌の再編をめぐる概念図」



る。このことから、伝承者が五線譜ではご詠歌の音楽構造を正確に表現できないという機能上の欠点を感じている様子が窺える。では、現在の伝承者にとって五音式楽譜はどのような点

で五線譜よりも優れているのだろうか。

たとえば、金剛流の秘曲とされる「妙厳みょうこんヅヤ」を例に挙げると、この曲は「妙厳ヅヤ」という高度な詠唱技術を要する節まわし特徴的で、この技法を教える際には、しばしば譜例3-1-2を用いる。現行の歌集から引用した五音式の譜（譜例3-1-1）と比較すると、譜例3-1-2では公式の五音式楽譜の上に文字や記号を書き込んでいる様子が分かる。なお、筆者が実際に「妙厳」の稽古を受けたときには、金剛流の詠歌教師F氏が白板に譜例3-1-2と同様の図を書き、その図を手でなぞって旋律の動きを表現しながら、実際に声に出してうたうことで、妙厳ヅヤの唱法を説明した（二〇〇七年一〇月四日の金剛流詠歌教師講習会における参与観察）。

このように、細かい声の技法を説明するとき正式な五音式の譜に文字や記号を書き加えて細かい節まわしを表現した譜例3-1-2のよ

譜例3 「金剛流における妙厳ヅヤの楽譜」	
譜例3-1 「五音式ご詠歌譜による妙厳ヅヤ」(12)	譜例3-2 「妙厳ヅヤ仮譜」(13)

うな譜を、金剛流では「仮譜」と呼ぶ〔高野山金剛流詠監室編 二〇〇〇b 五四〕。この名称からも察しがつくとおり、それはちょうど声明の目安博士（仮博士・仮譜とも呼ぶ）と同様の機能を持っている。

以上の事例を踏まえると、西洋の五線譜はご詠歌の細かい声の節まわしを表現することができないという欠点を持つのに対して、五音式ご詠歌譜はそれを目安式としても応用し得る、つまり、音の高低や音価以外の細かい声の技法をも視覚的にイメージさせて伝えることができるという利点を持っていることが分かる。したがって、金剛流の伝承者が西洋の五線譜ではなく声明譜に由来する五音式楽譜を採用し、それを現在に至るまで使い続けてきた理由は、ご詠歌の音楽構造をより分かりやすく伝えるという楽譜の機能性に配慮したためであったと考えられる。

そして、大和流が目安式を用いてきたのに対して金剛流が五音式を新たに考案したという経緯を振り返るならば、金剛流は五音式の導入を通して、音高と音価を正確に表すことのできなかった従来の記譜法の欠点を補うと同時に、音のイメージを視覚的に図示するという従来の目安式の利点をも残すことに成功したのであり、五音式ご詠歌譜の考案は「伝統」の正統性を表象する意図もひとつの要因ではあったが、楽譜の機能性という実用面においても重要な変更であったことが指摘できるのである。

このように、前節で論じたご詠歌の再編過程を「正統的な仏教音楽」を作り上げようとした教団の意図から離れて再考するならば、「伝統」の正統性を主張する意図とは別の次元でご詠歌を「正しく」うたい継ごうとしてきた伝承者の営みが、おぼろげながら浮かび上がってくる。

まとめ

本稿では、一九二〇年代以降に仏教教団がご詠歌を再編し、伝統的な「仏教音楽」として位置づけた過程を考察した。そして、本稿の三で述べたとおり、ご詠歌を「仏教音楽」として位置づけるために、教団はご詠歌が声明という伝統的な仏教音楽と密接な関係にあることを主張した。このことから、ご詠歌を仏教音楽とみなす前提として、声明を日本の仏教音楽と捉える認識が既に形成されていたことが指摘できる。このような声明に対する認識は近代以降に形成されたと思われる、それはちょうど信仰の対象として寺院で祀っていた仏像を明治以降に美術品として調査・展示し始めたように〔村角 二〇〇二〕、信仰の実践として僧侶が唱えていた声明も近代に儀礼の場から離れて日本音楽として位置づけられていったと考えられる。

このように、仏教に関わる様々な音文化を「仏教音楽」と呼んで日本伝統音楽の一種目と捉えるようになったのは近代以降のことであり、ご詠歌も近代日本における音楽観が大きく変容

するなかで成立した「仏教音楽」のひとつであった。近世から近代へと日本の社会が大きく移り変わるとき、宗教や音楽をめぐる価値観も大きな転換を迫られた。そのなかで仏教に関わる音楽文化が「仏教音楽」としていかに位置づけられ、再編されたのかを解明する試みは、近代日本における音楽観の変容過程を宗教との関わりから理解するための視座を提示するものと考ええる。本稿ではご詠歌の一事例を述べるに留まったが、今後、声明も含めた「仏教音楽」観の成立過程をより広い視野で考察する必要があるだろう。

こうした伝統音楽文化の再編過程を考察する上で、「伝統の創出」という枠組みは欠かせない。この枠組みは、ご詠歌にかぎらずそのほかの音楽文化を論じる上でもきわめて有用であり、これまでも多くの先行研究が様々な音楽を対象に、音楽の担い手が「伝統」の正統性を主張して当該音楽の権威付けを図るといふ過程を説明してきた。たとえば、近代以降の日本民謡を論じた渡辺裕も、民謡の担い手が民謡の正統性を主張するために伝統的な歌い方を意味する「正調」という概念を創出したことを指摘した〔渡辺 二〇〇四 一四四〕。

しかし、先行研究で指摘されてきた近代化の枠組みを当てはめて論じることが、研究対象のある側面を合理的に説明できる一方、先行研究が論じてきた結論へと安易に落とし込まう危険が常に付いてまわるため、本稿では、ご詠歌における「伝統の創出」過程について、楽譜の機能性に着目し、正統性の表象

とは別の側面からも考察を試みた。その結果、ご詠歌の担い手がその当時に鳴り響く音楽を後世により「正しく」伝えようとする意図のもとに楽譜を改変したことを指摘した。

そもそも「伝統の創出」とは、伝統を固定したものと見るのではなく、常に変化する動態と捉える視点である。しかしながら、従来の音楽研究では実際に鳴り響く音がいかに変化し、その変化を担い手がいかに伝統と捉え直すかについて具体的に示してこなかったきらいがある。この点については、特に日本音楽の場合、家元制度のもと流儀を厳格に守ろうとするため、音楽の担い手は流儀の音楽的变化を公には認めず、また研究者も変化の意味を担い手に問うことが難しく、「伝統」の音響レベルでの変化に踏み込んだ考察が難しいという事情が関係しているかもしれない。

そのなかで、日本音楽の「伝統」を音響変化から論じる試みのひとつとして、先の渡辺 二〇〇四を挙げるができるが、渡辺は録音分析から民謡の正調の音響変化を確認したものの、変化した音響に対する担い手の認識に踏み込んだ考察が欠けているため、実際に変化する音響を担い手がいかに「伝統」と捉え直すかを説明できていない。この問題については、「新堀 二〇〇六」がご詠歌を事例に、担い手が正調とみなす演奏の記録（楽譜・録音）を年代順に比較して音響の変化を確認し、変化の要因を参与観察・伝承者へのインタビューから裏づけて、担い手が変化した音響を正調と捉え直していること、ときに担

い手自身が意識的に正調を變形させることを明らかにしており、音楽にみる「伝統の創出」過程を実際に鳴り響く音と担い手の認識の両面から再考するためのひとつの方法を提示している。

本稿では、音楽における「伝統の創出」過程を再考するための一方法として、実際に鳴り響く音楽をより「正しく」伝えようとする伝承者の意識と「伝統」の関係を論点として示すに留まったが、今後、様々な音楽との比較を通して慎重に議論を重ね、この問いに取り組みたいと考える。たとえば、ユネスコ無形文化遺産などの芸術文化政策が進むなか、保護すべき「伝統文化」として選ぶことは、ともすれば、芸の固定化を促し伝承のダイナミズムを抑制させることにつながりかねない。そのなかで、実際に鳴り響く音がいかに変化し、その変化を担い手がいかに「伝統」と捉え直してきたか、また、担い手が実際に鳴り響く音の「伝統」を守るために伝承方法をいかに工夫し改良してきたかを問う研究は、研究者だけでなく音楽の担い手に対しても「伝統」の動態性を意識するよう働きかけるものとなり、音楽文化の将来を見据える上で重要な成果となるだろう。

注

(1) 本稿では、伝承の担い手を統括するしくみを伝承組織と呼ぶ。

(2) 本稿では、対象物(こ詠歌)を「音楽」とみなすための

特徴を「音楽的特徴」と呼ぶ。分かりやすい例を挙げて説明すると、たとえば声明と読経を比較して、(イ)声明の節に抑揚や声の装飾があること、(エ)博士(声明の楽譜)を用いることを理由に挙げて、声明を「音楽」とみなし読経を「音楽」でないと判断する場合、(ア)(イ)が声明の「音楽的特徴」である。

(3) 浅川は、一般的な物乞人を意味する「乞食(こじき)」と区別するため、托鉢の意味で使用するときにはふりがなを併記している。本稿もこれに倣うこととする。

(4) 「宮本 一九八四(一九六〇)一一一、一一二」による。宮本によれば、この引用文は「八十をだいぶすぎた」老女が一九歳で遍路に出たときの体験談であることから「宮本 一九八四(一九六〇)一〇六」、一八九〇～一九〇〇年頃の出来事を回想した記録と思われる。

(5) 浅川は当時の乞食遍路排除の様子について、たとえば、四国遍路の体験記を綴った高群逸枝による一九一八年一〇月二三日の記録を取り上げて、高群とその同行者が警察による「遍路狩り」の取り締まりに遭遇した事例「高群 一九七九 二一七―二二〇」を紹介している【浅川 二〇〇八 三〇七―三〇九】。

(6) 教団幹部による当時の言説では、「俗謡」のほかに「俗歌俚謡」「流行歌」などの語を確認することができるが、本稿ではこれらを総称して当時の流行歌や都会で流行して

いた民謡を指す言葉として「俗謡」を用いる。

(7) (一) 内は引用者による補足。

(8) ご詠歌をうたう際、主に鉦・鈴という二種類の音具を用いる。うたい手は、鉦という金属板(板状体鳴楽器)を右手に持った撞木などと呼ばれる木の棒で打奏し、もう片方の左手で鈴(器状ベル類の体鳴楽器)を振り鳴らしながら詠唱する。

(9) 声明の楽譜である博士の記譜様式は、①目安博士のように旋律の相対的な動きを示すもの、②五音博士に代表されるような定音高を示すものの二種類に大別される「澤田 一九八九 四三六―四三七」。①の記譜様式では、旋律の微細な動きや様々な声の装飾技法を表すために、曲線を描いたり、線に切れ目を入れたり、補助記号を付したりするが、旋律の正確な音高を示すことはできない。一方、②の様式では直線の向きによって正確な音高を示すことができるが、①のように旋律の微細な動きを表現することはできない。本稿では、①の目安博士に類するご詠歌の記譜様式を目安式、②の五音博士に似せた様式を五音式と呼び分ける。

(10) 十五折博士とは、高野山真言宗に伝わる南山進流の声明家であった覚意(一二三七―一九三三以降)が考案した声明の記譜法のこと。

(11) この趣意書が正式に認められて曾我部が流祖号を授かつ

たのは六年後の一九四〇年であった「高野山金剛流詠監室編 一九八四(一九六八)一九」。

(12) 現行のご詠歌集である「高野山金剛流詠監室編

二〇〇〇a」より「妙厳」の譜を一部抜粋した「高野山金剛流詠監室編 二〇〇〇a」四四」。

(13) 「高野山金剛流詠監室編 二〇〇〇b」の「妙厳ツヤ仮譜」より一部抜粋した「高野山金剛流詠監室編 二〇〇〇b

五四」。

引用文献

浅川泰宏『巡礼の文化人類学的研究——四国遍路の接待文化——』二〇〇八 古今書院

高野山金剛流詠監室編『金剛講必携』(一九八四年改訂版) 一九八四(一九六八) 高野山金剛講総本部

高野山金剛流詠監室編『高野山金剛流詠歌教典』(改訂版) 二〇〇〇a 高野山金剛講総本部

高野山金剛流詠監室編『高野山金剛流詠歌教典綱要』(改訂版) 二〇〇〇b 高野山金剛講総本部

『高野山時報』一九三四年二月五日 高野町高野山出版社
澤田篤子「声明、楽譜・記譜法」『日本音楽大事典』一九八九

平凡社 四三六―四三七頁
新堀欽乃「密厳流ご詠歌の楽譜と口頭伝承が変容するしくみ

——規範と個性の関係をめぐって——」『東洋音楽研究』第

七一号 二〇〇六 一〜二〇頁

新堀敏乃「一九二〇〜三〇年代の『詠歌伝承にみる『正調』の確立——金剛流の成立過程をめぐって——」『口承文芸研究』第三一号 二〇〇八 一六〜二五頁

曾我部俊雄編著『高野山大師教会金剛講 御詠歌和讃詳解』

一九二九 a 高野山大師教会金剛講総本部

高木泰澄、笹井教仙編(曾我部一九二九b)「詠監就任の辞」(曾我部俊雄執筆)『金剛流詠歌道講録』一九七一 二〇〇〇年

再刊 村上公教蔵 非売品 一〇〜一一頁

高木泰澄、笹井教仙編(曾我部一九三三a)「鬱勃たる創業の精神」(曾我部俊雄執筆)『金剛流詠歌道講録』一九七一

二〇〇〇年再刊 村上公教蔵 非売品 一二〜一七、一九〜二八頁

高木泰澄、笹井教仙編(曾我部一九三三b)「金剛流詠歌道」(曾我部俊雄執筆)『金剛流詠歌道講録』一九七一 二〇〇〇年再刊 村上公教蔵 非売品 二九〜二四頁

高群逸枝『娘巡礼記』一九七九 朝日新聞社

坪井秀人『感覚の近代』二〇〇六 名古屋大学出版会

平野健次ほか監修『日本音楽大事典』一九八九 平凡社

星野英紀『四国遍路の宗教学的的研究——その構造と近現代の展開——』二〇〇一 法蔵館

ホブズボウム、エリック、テレンス・レンジャー編『創られた伝統』

一九九二(一九八三)紀伊國屋書店〔原著〕Hobsbawm,

Eric and Terence Ranger, ed. 1983. The Invention of Tradition.

Cambridge: Cambridge University Press.)

宮本常一『忘れられた日本人』一九八四(一九六〇)岩波書店

〔初出〕宮本常一『忘れられた日本人』一九六〇 未来社)

村角紀子『明治期の古美術写真——畿内宝物取調を中心に——』

『美術史』第五二巻第一号二〇〇二 一四六〜一六五頁

山崎千久松『奉詠 大和流各宗讃仏歌集』一九二五 大和講本部

『読売新聞』一九二二年七月二三日 読売新聞東京本社

渡辺裕「異文化接触の中の民謡——『正調江差追分』にみる自

己表象の成立と変容——」『日本音楽・芸能をめぐる異文化

接触メカニズムの研究』一九〇〇年パリ万博前後における

東西の視線の相互変容——』井上さつき、寺内直子、渡辺裕、

平成13〜15年度科学研究費補助金(基盤研究(B)(1))研

究成果報告書(平成一六年一月版) 研究課題番号13410018

二〇〇四 一三三〜一六一頁

(しんぼり・かんの／東京藝術大学)