

## 仏教儀礼における「語り物」の音楽構造

— 表白・講式を例として —

澤田 篤子

はじめに

- 1 日本の仏教儀礼における「語り物の声明」成立の経緯
- 2 旋律を構成する要素
- 3 基本的な特徴
- 4 講式の旋律構造
- 5 仏教儀礼における「語り物」

おわりに

### はじめに

仏教儀礼における「語り物」として講式が代表的であるが、このほかに祭文、表白、経釈など講式と共通する特徴をもつ曲種もあり、本稿ではこれらを「語り物」と総称することにする。これら「語り物」の曲種は、一般に後世の語り物音楽の形成に大きな影響を与えたとされる。「語り物」の曲種は本来口頭性が強かったと推測されるが、儀礼の固定化にしたがって次第に書記性を強めていく。今日に伝わる「語り物」の曲種はすべて「書かれた」テキストを「読む」ものである。したがって、現行の「語り物」の曲種には「語り物」が保有する音楽面での「口頭性」、「即興性」などは失われているものの、それらを裏付ける「語り物」の音楽的語法をその書かれたものの中に見出すことができる。

この小論では現行の「語り物」の曲種から、「語り物」たらしめる音楽的な構造を抽出し、さらに仏教音楽における「語り物」の曲種の発展の様相を提示する。この作業がのちの「語り物」の音楽の基本的な構造、およびより複雑な構造へと発展していく原理を示すことに繋がると考える。

なお、教化以下の曲種の各々について、今日、博士や旋律が伝承されているのは真言宗のみであるため、真言宗の場合を例示する。

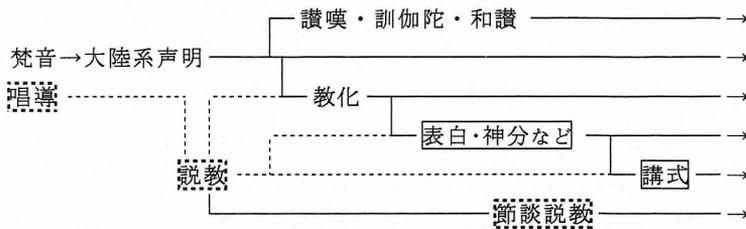
## 1 日本の仏教儀礼における「語り物の声明」成立の経緯

『高僧伝』の「卷第十三與福経師唱導師」<sup>1)</sup>によれば、当時、中国では經典の詞章によるものを唱える「転読」および「梵音」と、因縁を交え比喩を引いて法理を大衆に説く「唱導」とが区別されていた。さらに前者を専らとする僧を「経師」、後者を専らとする僧を「唱導師」と称し、職業的にも分離していた。日本が大陸より請来した仏教声楽は、前者のうち経中の韻文などを詞章とするもの、すなわち「梵音」（「梵唄」とも）に相当するものである。「唱導」についてはその実体ではなく概念を受容したのである。

日本では当初、中国語の音読による梵唄のみに依拠した仏教儀礼を行っていたが、仏教儀礼の整備拡大に従い、日本人にも詞章の意味内容がわかる声明の必要性から、唱導に相当するものが儀礼の中に取り込まれるようになった。これらが和文の声明類である。大衆に向かって語るものである唱導は、まず儀礼の中では他の声明類と同様に本尊に対して唱え奉るものとして展開していった。すなわち大陸伝来の梵唄の旋律構造に依拠した、韻文体の讃嘆の類である。これらは確かに比喩を交えた分かりやすい内容であるが、一字一字を長く引き伸ばすものであり、詞章をその旋律から聴き取ることは困難であった。さらに一字一字の旋律が総体的に短くなり、歌詞が聴き取れて意味内容が理解できるようになったものが教化の類である。ただし教化は大陸系の声明の旋律様式に基づきながらも、文体は七五調の和文の韻文体の形式を踏襲している。

大衆に語りかけるという本来の機能を有する唱導の類は、正式な仏教儀礼に付随した場、あるいは仏教儀礼外の場で、大衆の心を捉えるべく展開していく。

【図1】 仏教儀礼における語り物の系譜



## 2 旋律を構成する要素

ここでは仏教声楽の「語り物」の曲種の旋律を構成する要素について、音韻論レベルおよび統辞論レベルから言及する。

## (1) 音韻論レベルの要素

詞章の各字の旋律や細部の旋律を構成する要素であり、これには以下の①基本となる唱法、②朗誦音、③装飾音、の3つを挙げることができる。

## ①基本となる唱法

平野健次は言葉の旋律化における様式を吟誦・朗誦・詠唱の3種に大別した<sup>2)</sup>。この概念に基づき、リズム面、音構造面を加えて仏教音楽の様式を分類すると【表1】のように示される<sup>3)</sup>。仏教音楽では吟誦が主体のものとしては論議などがあるが、「語り物」の曲種については、朗誦が主体となる。

仏教音楽の「語り物」の曲種のうち朗誦が主体のものでも、部分的な引き伸ばしをかならず含み、この部分については詠唱となる。具体的には次項で言及する朗誦音の支配による無意識的等拍のリズム構造を主とし(=朗誦)、装飾音等による不等拍ないし不等多拍の引伸ばし(=詠唱)を部分的に含むと説明できる。

朗誦・詠唱については文体との相関があり、朗誦主体の部分では散文体が、また詠唱主体の部分では散文体に加えて韻文体が用いられることが多い(【表2】参照)。

「語り物」の曲種の構造は以上を基本とし、朗誦の部分および詠唱の部分が②および③の要素によってそれぞれ変形し、それが個々の曲種の構造の音韻論レベルでの特徴を形成している。

## ②朗誦音

朗誦音について平野は「音楽上の拍をもったモーラは、ある一定の音高を持つようになる。この定まった音高は大部分単一音であるが、時としてその音高の上下に、ある範囲(テリトリ)で浮動することもある」<sup>4)</sup>と説明する。すなわち、朗誦音は一曲の中で、あるいは一曲の各段落の中では一定であるが、朗誦音の音高がいくつかの要因により、その基本音高から逸脱することがある。仏教音楽では、この要因として、第一に詞章の各字の音韻が、また第二として旋律構成上の操作があげられる。

第一の音韻については、仏教音楽一般が持つ旋律形成の基礎的な要素である。とくに大陸系の声明では第一義的には各語の四声の抑揚に準じて旋律のおおまかな抑揚が形作られるが、日本で作られた「語り物」の曲種についてさえもこの原理が踏襲された。また第二の旋律構成上の操作とは、第一の言葉の抑揚に準じて作られた基本の旋律に音楽的な統一感、終止感をもたせるためのものである。

## ③装飾音

前項①②により形作られた旋律を複雑にし、より音楽的にするものである。ただし、「語り物」の曲種では言語の意味内容が逐次把握可能な範囲の装飾であり、狭義の声明にみられる

【表1】 仏教音楽の音楽様式分類

旋 律	リ ズ ム			
音高不定	吟 誦			
朗誦音支配構造	詠 唱		朗 誦	
	等 拍	不 等 拍 (多 拍)	無 意 識 的 等 拍	等 拍
旋律的(重核音支配)構造				

ような言語が把握できないほど多くの装飾音を施すことはない。

(2) 統辞論レベルの要素

「語り物」の曲種について、最大規模である講式が分節できることを前提に、旋律を類型化できる範囲で分節する場合、以下のレベルでの分節が可能である。

- レベル0：詞章の各一字に対応する博士
- レベル1：単語や句などに対応する類型的旋律
- レベル2：句などに対応する類型的旋律(伝統的曲節用語の一部に対応することもある)
- レベル3：句や文などに対応する類型的旋律(伝統的曲節用語にほぼ対応する)
- レベル4：レベル3の類型的組み合わせ
- レベル5：段落(段)
- レベル6：全曲
- レベル7：<四座講式>など、複数の講式が組み合わされたもの。

レベル0は音韻論レベルのものであるが、博士に依拠する旋律構成の最少単位であるため、レベル0として置いた。これは朗誦音の基本音高のままの博士のほか、四声に準じて音高が変化した博士、前の字の博士との関わりで変化した博士、旋律的な効果のための博士、「ユリ」や「イロ」などの装飾音が施された博士など、一字に対応する博士により規定される旋律の単位である。

レベル1はいくつかの字に対応する旋律の単位であり、朗誦部分あるいは詠唱部分の途中で用いられるもの、それぞれの末尾で用いられるものと、曲種や曲節によって特徴がある。

レベル2はレベル1におけるフレーズ末の類型的旋律によって分節できる単位であり、III以下の分析ではこのレベルを基本単位とする。

各レベルと詞章の単語、句、文、段落などとの厳密な対応関係が必ずしもすべての場合に成立するわけではない。またすべての曲が上記の1から7までのレベルで分節できるのではなく、たとえばレベル7は講式のみ適用できもので、通常の曲はレベル6までにとどまる。またレベル2～5については、この4レベルの各々が相互に重なることもある。

「語り物」の曲種では、語りかける対象が形式的には仏諸尊であることから、詞章が、語りかける対象を明らかにして礼拝し、語る内容の趣旨を述べ(A)、本文(B)があり、最後に総括し回向・礼拝する(C)という構成になっている(【表2】参照)。これらはレベル5に対応することになる。

【表2】

A	語る対象の特定+恭敬礼拝の意の表明+趣旨説明	散文体
B	本文	散文体+韻文体
C	総括+回向+礼拝	散文体

### 3 基本的な特徴

ここでは2で述べた統辞論的レベルにおいて、仏教儀礼における「語り物」の曲種のうち、簡単な構造である表白類の曲を分析することから、「語り物」の曲種の基本的な特徴を抽出したい。なお旋律の分析にあたって、【表2】に示したA、B、C、すなわちレベル5で曲をまず大きく分節し、レベル2で、朗誦による部分をr、詠唱による部分をs、例外的な旋律部分はxと名づけて分節する。r、s、xのそれぞれのヴァリエーションは番号の付加、微細な相違はダッシュの付加によって区別する。

#### (1) 単純な「語り物」の曲種—表白の旋律構造

##### ① 〈御影供表白〉の場合

この曲は教化と基本的な旋律は共通しており、大陸系の声明の旋律構造が基盤にあるが、教化が詠唱に傾斜しているのに対して、この曲は朗誦に傾斜している。したがって声明の音楽様式に基づく「語り物」と位置づけるのが正確であろう。朗誦音の基本音高は全曲を通して一貫し、博士としては「徴」で示される。

朗誦の部分は、基本的にユリを含む1漢字2拍（仮名の場合は2字2拍）の無意識的等拍のリズムに基づき、冒頭と末尾のr0とxを除く部分はすべて、r1、r2、r3の各典型的フレーズの連鎖によって構成されている。これらの典型的フレーズはレベル2における単位であり、以下のように、〈御影供表白〉類に固有のユリ、すなわち「甲由」「乙由」「丙由」という3種のユリ、および句末における朗誦音の基本音高からの逸脱<sup>9)</sup>によって区別される。なお、次項以下の〈大般若表白〉や講式類の旋律構成についても同様にr、s、xの記号を用いるが、それぞれの曲種で使用する分類記号はその曲種だけに機能するものであり、記号に対応する旋律フレーズは、曲種間では異なる。

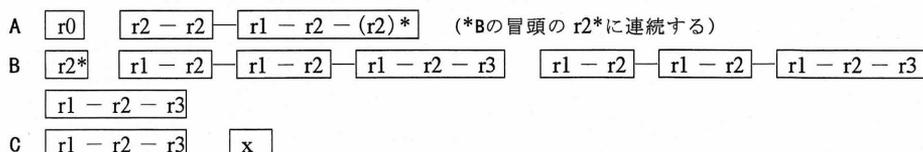
r1=朗誦+甲由による引伸ばし

r2=朗誦+乙由による引伸ばし+朗誦音の基本音高からの逸脱

r3=朗誦+丙由による引伸ばし+朗誦音の基本音高からの逸脱

〈御影供表白〉全曲の旋律は以上の典型的フレーズによって【図2】のように構成されている。各典型的フレーズをグルーピングし、枠で囲んでレベル3を示した。さらにレベル4として、グルーピングできるものは直線で連結した。

【図2】〈御影供表白〉の全体構成



類型的フレーズと詞章の長さとの対応関係は【図3】に示すように、一定ではない。また「白して言さく。夫れ以れば、高祖弘法大師は」の部分のように、文章上では大きな段落となる部分が旋律上は連続していくことが見られる。以上の特徴は、次に言及する〈大般若表白〉系の表白や講式類など「語り物」の曲種に共通した特徴である。また「初には」以下および「後には」以下の二句は対句となっており、「甲」「乙」のユリを用いて旋律も同様に對にしているが、他の部分の旋律様式とも変わらないため、音楽的には対句の効果が生かされない。

【図3】〈御影供表白〉の詞章と類型的フレーズ（部分）

A 敬て真言教主大日如来、金剛界会三十七尊、九会曼荼羅諸尊聖衆、（中略）  
r0 r2  
乙

惣じては仏眼所照恒沙塵数の一切の三宝の境界白して言さく。  
r2  
乙

B 夫れ以れば、高祖弘法大師は、

初には仏前に願を發して、内証遮那秘法を求め、  
r1 r2  
甲 乙

文字 「由」の部分  
 ~~~~~ 朗誦音の基本音高からの逸脱

後には神泉に雨を祈りて、外用奇瑞効験を呈す。（後略）  
r1 r2  
甲 乙

② 〈大般若表白〉の場合

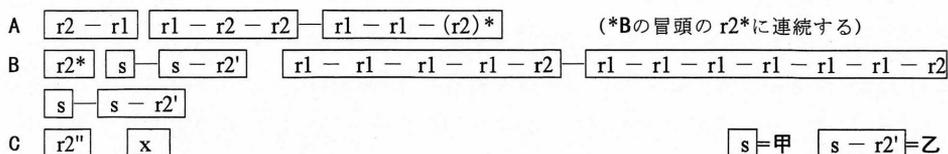
この曲では朗誦音の基本音高が曲中の二箇所短3度上昇して転位する。ただし、その朗誦音は記譜上、いずれも「角」の博士で示される。朗誦の部分は、基本的に1モーラ1拍の無意識的等拍のリズム、また転位した朗誦音による詠唱の部分は不等拍ないし不等多拍のリズムによる。この曲は「語り物」の曲種としての旋律の条件を備えた最も始源的な構成の曲といえる。なお〈御影供表白〉と同様にr、s、xの記号を用いるが、これらの分類記号の使用の原則は〈御影供表白〉に述べた通りである。全曲は末尾のxを除く部分はすべて、r1、r2、r3、および転位した朗誦音によるsの各類型的フレーズの連鎖によって構成されている。このうち、伝統的にはsは「甲」、s+r3は「乙」として区別されている。全曲の構成は【図4】に示す。

r1=朗誦+末尾の音の引伸ばし

r2=朗誦+末尾の音の引伸ばしと朗誦音の基本音高からの逸脱

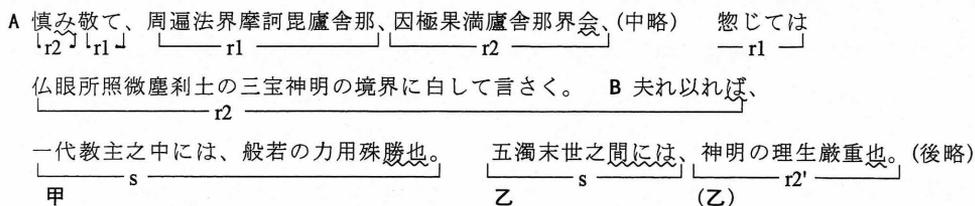
s=転位した朗誦音による詠唱+末尾の音の引伸ばしと朗誦音の基本音高からの逸脱

【図4】〈大般若表白〉全体構成



先の〈御影供表白〉に見られたように、「白して言さく。夫れいれば」の部分は、文章上では大きな段落となる部分であるが、旋律上は連続している（【図5】参照）。このことは講式類の「表白段」においても同様である。また朗誦音の基本音高の転位が対句となっている「甲」、および「乙」の上句でなされる。対句の使用は〈御影供表白〉でも見られたが、この〈大般若表白〉では対句の部分の朗誦音を転位させることにより対句を際立たせている。さらに「乙」の下句は朗誦で唱えられ、次の部分へとブリッジ的な役割を果す。これは講式の「二重」に接続する「中音」の役割と共通する。

【図5】〈大般若表白〉の詞章と類型的フレーズ（部分）



## (2) 基本的な特徴

大陸系の声明の特質を継承する〈御影供表白〉と、そうでない〈大般若表白〉の本文(B)の部分と比較すると、前者では1漢字2拍によるリズムで、同種の類型的旋律の反復によって旋律が構成され、音楽的な変化に乏しい。これに対して、後者は詞章を会話に近い速度で朗誦していく部分と朗誦音の高さを変えて詠唱する部分との対比があり、メリハリのある構成をとり、この相違が「語り物」としての音楽面での特徴となる。このことから「語り物」の曲種の基本的な特徴として以下のようにまとめられる。

- ① 朗誦により1モーラ1拍で唱える散文体の詞章を主体とする。
- ② 朗誦の部分の末尾は何らかの引き伸ばし、すなわち詠唱で唱えられる。
- ③ 朗誦の部分は無意識的等拍のリズムにより、詠唱の部分は不等拍ないし不等多拍のリズムによる。
- ④ 朗誦音の基本音高が上昇ないし下降することによる転位が行われる。
- ⑤ 類型的旋律は小さい単位からより大きい単位へと順次グルーピングすることができ

る。

仏教儀礼において、かつ音楽面において、上記の条件を満たすものは「語り物」の曲種であるといえることができる。とくに④の特徴は「語り物」をより音楽的に複雑・高度にしているための重要な要素である。朗誦音の転位で得られた高い音域で、四六駢儷体など美文調の対句の使用により、詞章の中で重要な部分を詠唱により歌い上げ、表現効果を生み出す。

## 4 講式の旋律構造

仏教儀礼における「語り物」の曲種の中で最も大規模なものが講式である。講式は初期には口頭構成法もとられ<sup>6)</sup>、まさに「語り物」としての特徴を保持していたが、書記性が次第に強まり、声明以来の伝統である四声による点譜法に基づき博士を点じた。演唱者は博士および師匠の口伝に依拠して講式を唱えていくようになり、演唱者自身の口頭構成は行われなくなったのである。

### (1) 講式の全体の構成

一つの講式は複数の段によって構成されているが、語りかける対象を明らかにして礼拝し、語る内容の趣旨を述べ(A)、本文(B)があり、最後に総括して回向し礼拝する(C)という構成をとることで、表白など規模の小さい曲種とも共通している。講式の各段と対応させると、たとえば天台宗の二十五三昧式における〈六道講式〉の「表白」「地獄道」「餓鬼道」「畜生道」「修羅道」「人道」「天道」「結章文」の各段では、「表白」がA、「地獄道」から「天道」までがB、「結章文」がC、として機能し、講式全体としてA-B-Cの構成が保たれているのである。同様に、真言宗の〈涅槃講式〉では「表白段」がA、「初段」から「第四段」までがB、「第五段」がCとなる。ただし、詞章の内容から、詳細にはAが「表白段」の前半、Bが「表白段」の後半から最後の「回向段」の前半まで、Cが「回向段」の後半に相当すると判断できる。

なお真言宗の〈四座講式〉のように〈涅槃講式〉〈十六羅漢講式〉〈遺跡講式〉〈舍利講式〉の4曲からなる複合的な講式もあるが、各々の講式が上記の構成を保ちつつ、さらに4曲が全体として整合性を保てるように構成されている<sup>7)</sup>。

### (2) 講式に用いられる類型的フレーズと伝統的曲節分類用語

ここでは〈四座講式〉の場合を例示する。先の表白の場合と同様に、類型的フレーズの分類にr、s、xの記号を用いるが、これらの分類記号の用法は前述の通りである。講式では類型的フレーズとして以下の朗誦による4種、および詠唱による4種に分類される。詠唱の部分が〈大般若表白〉の場合よりも多様化していることがわかる。なお以下の分析は貞享版

(1686)<sup>8)</sup>の譜本による。

r 1=朗誦+末句の引伸ばし

r 2=朗誦+末句のイロを伴う引伸ばし

r 3=朗誦+ユリ+末句のイロを伴う引伸ばし

r 4=朗誦+ユリ+末句のイロを伴う引伸ばし+次フレーズ冒頭句

s 1=転位した朗誦音による詠唱

s 2=転位した朗誦音による詠唱+末句の引伸ばし(朗誦音の基本音高からの逸脱)

s 3=転位した朗誦音による詠唱+ユリ

s 4=転位した朗誦音による詠唱+ユリ+末句のイロを伴う引伸ばし(朗誦音の基本音高からの逸脱)

以上に分節したフレーズが1個、あるいは数個が連鎖して、「初重」「二重」など伝統的曲節分類用語に対応するフレーズを形成していく。上記のフレーズと伝統的曲節分類用語との関わり、および文体との関係は【表3】の通りである。なお「二重」と「下音」は同種のフレーズであるが、朗誦音の基本音高が異なる。

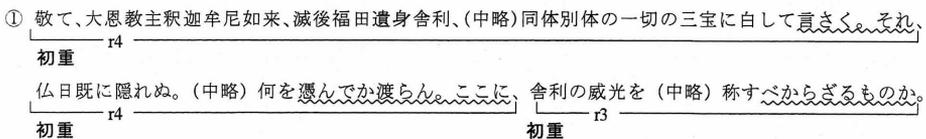
【表3】講式の曲節と文体

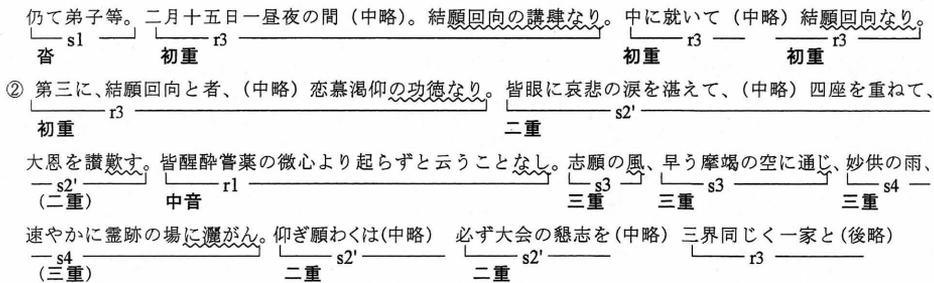
| 曲節 | 用いられる類型的フレーズ | 詞章の主たる文体 |
|----|--------------|----------|
| 初重 | r 2、r 3、r 4  | 散文体      |
| 沓  | s 1          | 散文体      |
| 下音 | s 1、s 2      | 散文体      |
| 二重 | s 2'         | 散文体+韻文体  |
| 中音 | r 1          | 散文体      |
| 三重 | s 3、s 4      | 韻文体      |

(3) 詞章と類型的フレーズ・曲節

1つの類型的フレーズに対応する詞章の長さは先の表白類と同様に一様ではないが、【図6】の〈舍利講式-表白段〉に示すように、表白類より総体的に長い。また「r4」を用い、詞章の段落と旋律の段落をずらして音楽的な流れを遮断しないよう作られているが、これは先の表白類で見られた特徴でもある。「二重」や「三重」では対句が用いられることが多く、【図6】では「志願の風、早う摩竭の空に通じ、妙供の雨、速やかに靈跡の場に灑がん」という華やかな対句が見える。「三重」に連なる「二重」では「三重」を引き立たせるべく散文体が用いられる。

【図6】〈舍利講式〉の詞章と曲節 (①表白段より ②第三段より)

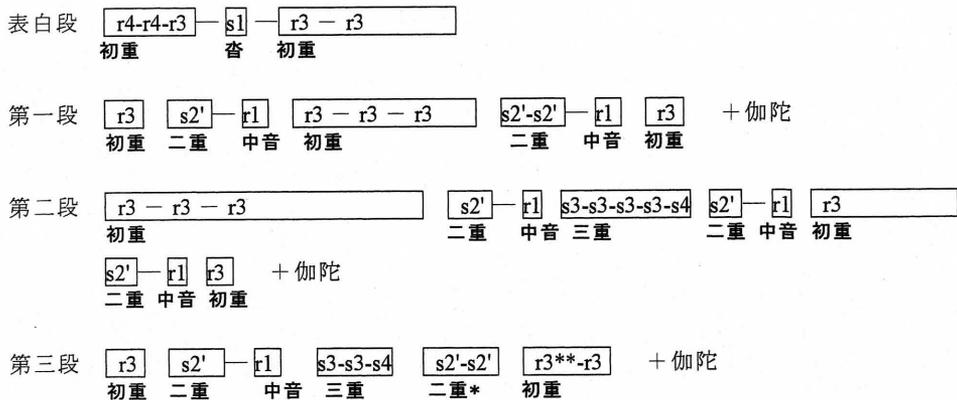




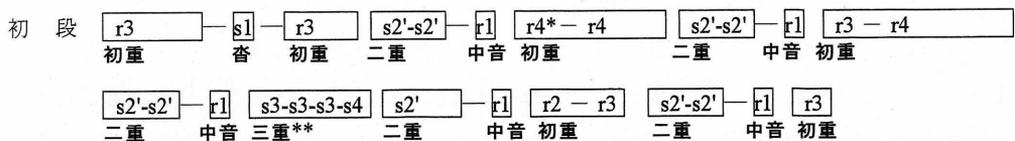
(4) 「講式」の旋律構成

比較的小規模である〈舍利講式〉を例に、全体の構成をみていく。ここでは、先の表白の場合と同様に、レベル2をグルーピングして枠で囲み、レベル3としての分節を示した。さらにレベル4として類型的なグルーピングができるものは、これらを直線で連結した(【図6】参照)。

【図7】〈舍利講式〉全曲<sup>9)</sup>



【図8】〈涅槃講式—初段〉<sup>10)</sup>



【図7】から明らかなように、講式の詞章に対する曲節の中で、最も多い曲節は「初重」であるが、唱える際に朗誦が主体であるため詠唱部分よりも時間を要さないため、所要時間としては詞章における割合よりも少ない。

さて講式の曲節について「初重」は基礎となるものであるが、「二重」「三重」がどの段にもあるわけではない。真言宗の場合は、「表白段」は「初重」のみであり、また通常、講式の「初段」など始まりの部分には「三重」は使われず、内容の高揚に準じて用いられることか

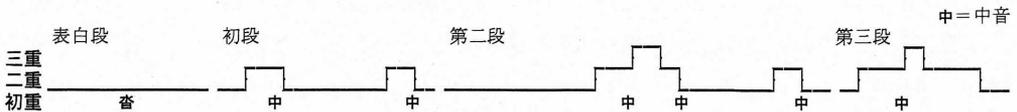
ら、後置されることが多い。したがって【図8】の〈涅槃講式〉の「初段」に「三重」が見られるが、これはむしろ例外的である<sup>11)</sup>。

旋律は大きくは朗誦の「初重」と、詠唱の「二重」および「三重」との対比により、構成上の効果を生んでいる。「初重」から「三重」に至る構成は1段中で雁行形をとっているが、詞章の内容とのバランスをとりながら、徐々にクライマックスへと進むように仕組みられているといえよう。さらに「初重」における「下音」と「沓」、また「二重」における「中音」は下位のレベルでの対比による効果を生む。すなわち長い「初重」の中で「下音」や「沓」を挿入することにより「初重」の冗長さを解消し、また音を長く引き伸ばして唱える「二重」のあとにさらさらと読み流す「中音」を必ず付加する<sup>11)</sup>ことにより、メリハリのある流れを生み出す。

なお「初重」「二重」「三重」の現行の音程関係については、天台宗と真言宗とは異なり、また真言宗の中でも南山進流と豊山派・智山派とで相違があり、さらに個人による差も見られる<sup>12)</sup>。

講式全体の各「重」による旋律構成を、〈舍利講式〉を例に、各「重」の高さ、および詞章の長さを考慮して【図9】に図示した。講式全体が後半に向かって上下行を繰り返しながらも徐々に高揚していく形が読み取れる。

【図9】〈舍利講式〉の「重」による構成



## 5 仏教儀礼における「語り物」

### (1) 「歌い物」から「語り物」へ

いわゆる「歌い物」としての声明を受容した日本の仏教儀礼はその声明の形式を超えた「語り物」の曲種を生み出した。声明においては五音の認識が重要であったが、「語り物」の曲種においては、天台宗ではそれら五音の表示の制限から解放された。また真言宗では声明での中心的な音が「宮」や「徴」であり、斜めや垂直の線分による博士により示されたものが、水平の博士（「角」に相当）を中心的な音、すなわち本稿にいう朗誦音とするに至った。このように声明の記譜とは「語り物」の曲種の記譜とは意識的に区別された。

旋律構成については、声明における一字一字に著しく長い複雑な旋律を形作るという方法から、「語り物」の曲種では、一まとまりの文字グループで類型的な旋律を形作る方法がとら

れた。このことと、朗誦音の転位による「重」<sup>12)</sup>を用いることにより、より詞章の意味内容が理解でき、しかも音楽的にもより豊で変化に富み、聴く人々に効果的な構成方法が追求されていった。

「重」の音構造については、理論上、完全4度および完全5度の隔たりにある音を各「重」の中心音（朗誦音）とする構造が設定された。今日では各「重」の中心音の隔たりは、宗派や流派、曲種によって異なるが、完全4度、および長2度ないし短3度となっており、ア・カペラの音楽として、また長時間にわたり独唱する音楽として、民謡やわらべうたにも通ずる歌いやすさを備えている。

## (2) 口頭構成

本来の「語り物」としての特性である定型性に依拠する詞章および旋律での口頭構成性は、仏教儀礼における「語り物」の曲種では、今日ほとんど失われている。

詞章については、一般に仏教儀礼においては、各々の曲種の形式に則り儀礼の趣旨に沿った草稿をあらかじめ作り<sup>13)</sup>、それを「読む」という形を取るため、詞章を口頭で構成することはありません。その意味では、仏教儀礼の中で口頭構成による曲種は「論義」といえるが、これについても今日では、草稿を「読む」、あるいは「暗誦」という形で行われている。

旋律については、口頭構成法が歴史的に行われ、講式の初期の段階では各重の音高の決め方は個人の力量に応じることも許された。また旋律が定型化された以後でも、儀礼中の「語り物」の曲種は独唱曲であるため、詞章の内容が演唱者に情動を引き起こし、それが旋律をより表現的にしていった結果、特徴的な旋律が新たに生まれることもあった。そして講式の場合であれば、それらは「名所」として定型化していく。あるいは定型化せずとも、個々人がより聴く側を引き付ける表現の工夫をすることは今日でも行われうる。

## おわりに

〈四座講式〉や〈六道講式〉は法会において、前者は「涅槃図」を、後者は「六道輪廻図」、といずれも図像を掲げて朗誦される。また四座講は明恵の時代では野外で樹木や石、卒塔婆などを用いて、参会者も参加しながら演劇的に行われたという<sup>14)</sup>。これらは「語り」が絵画的、演劇的表現により一層聴衆に強く迫ることの効果をねらったものである。仏教儀礼における「語り物」は、香が漂い数々の装飾で飾り立てられた、それ自体日常的でない空間を舞台とし、これにその「語り物」のテーマに関する図像が加わり、演劇的な設定のもとに行われる。「語り」を支えるそのような視覚的なものに頼れば、音楽面での追求の必然性も弱まる。天台・真言両宗以外の宗派では、音楽的 pursuit は行わず、ほとんど吟誦で読み、部分的に旋律的な操作を行なうという手法をとってきた。真宗では「語り」自体のおもしろさ、自由闊達

さの可能性は、正式な儀礼外場で行われる節談説教で展開された。

仏教儀礼における「語り物」は音楽的側面のほか、視覚的側面とも関わる。また儀礼という強い制限が加わる中で「語り物」としての展開も限定される。天台・真言両宗の講式はそのような条件下での工夫の成果といえる。

〔注〕

- 1) 『高僧伝』(梁,慧皎(497-554)撰)『大正新修大藏經』第50巻 pp.413-418。
- 2) 平野健次(1974)「近世歌謡における諸問題—特に音楽用語の検討を中心に」『国語と国文学』Vol.179、pp.112-117。
- 3) 平野健次・澤田篤子(1979)「仏教音楽における国語唱法の研究」(レコード『長谷論議』解説書 p.164)の「表B」を修正。
- 4) 平野健次(1990)「語り物における言語と音楽」『日本文学』Vol.39、p.36。
- 5) 靈瑞写(1756)『博士指口伝事』(高野山大学図書館蔵。「文永11年正月6日覚意此曲輒不可授人者也」の奥書あり)では、この部分を「丁ノ博士」と呼んでいる。
- 6) 玄雲(1313)『聲塵要抄』(塵要次第)ニハ「文章モ幽玄ニ面白キ句ノサシアケタレハ聞キトコロモアリ。タウトキ様ナル句ヲアクヘキナリ。(中略)ワツラハシケナル処ヲアケツレハヨミニククモアリ。キキニククモアルナリ」等の文が見られる。
- 7) 新井弘順(1978)「四座講法則と四座講式」(志田延義監修レコード『四座講式』解説書、p.66)に、〈四座講式〉の各講式の内容的な整合性の成立の経緯に言及している。
- 8) 志田延義監修(1978)レコード『四座講式』解説書収載の譜本(金田一春彦蔵本)による。
- 9) 【図7】の\*の二重の後に「中音」を欠く。金田一春彦(1964)『四座講式の研究』p.557では「乃至」の部分が「本にそう出ていないが、そういう注記がなされてもしかるべしと判定されるもの」として「中音」と解釈するが、「中音」としての文章の長さには欠く。おなじく\*\*の部分は「初重」「三重」の両様を記載する譜本がある。金田一(1964)前掲書 p.550 参照。
- 10) 【図8】中の\*の部分は貞享版では「沓」とあるが、博士の形態から判断すると「沓」に相当せず、他の譜本でも「初重」とするものがあるため、「初重」とみなした。おなじく\*\*の部分は「初重」、あるいは「初重」「三重」の両様を記載する譜本がある。金田一春彦(1964)『四座講式の研究』p.550 参照。
- 11) 注9) 参照。
- 12) 仏教音楽における「重」に関する論考として岩田宗一(1969)「真宗大谷派の声明について」(『音楽学』14-4)がある。
- 13) 靈瑞写(1756)前掲書では「表白ハ時ニヨリ人ニ依テ俄二作ル物ナレハソノ博士差ス事是レ一大事也。(中略)訛音正音ノ分別シテ能ク之ヲ知ル可シ。又吳音漢音ヲ分別セズシテ表白ノ博士ヲ指ス事浅猿事也」云々と述べる。
- 14) 山田昭全(1982)「仏教と絵解き—講式をめぐって」『国文学解釈と鑑賞』10月号、pp.72-73。