

神仏のコスモロジーとしての雅楽

小野 真龍

一 日本伝統芸能における雅楽の特異な地位

「雅楽」は、平安時代の半ばから末期にかけてその様式が成立し、以後約千年に亘ってほぼ変化することなく、伝承されてきた日本の古典芸能である。もちろん、世界でも類を見ない芸能遺産であり、平成二十一年（二〇〇九）にはユネスコの世界文化遺産に登録されている。もともと、雅楽の他に「能」、「歌舞伎」、「文楽」なども同じくユネスコ世界文化遺産に登録されている。しかし、雅楽は他の日本の伝統芸能とは明らかに異なる特異な性格を備えている。能は猿楽や田楽、歌舞伎はかぶき踊りや風流、文楽は浄瑠璃や傀儡などが集成され、また、洗練化されて成立しているが、これらの芸能の重要な構成要素は、いわば日本人の民衆の中から湧き起こってきた芸態である。しかし、雅楽は、古代国家の国策によって、他国から移入された諸々の外来音楽を母体としており、王権を支える宗教儀式音楽として成立してきた。その根源的なルーツを外来音楽に持つ点、また、それが日本化されるにあたっても王権貴族の音楽的・美的センスによって主導された点、そして古代王権は宗教的権威と不可分であったため、常に宗教儀式音楽であった点において、他の古典芸能と著しくその性格を異にする。端的にいえば「上からの音楽」なのである。その意味で、雅楽の様式は、他の古典芸能が洗練化される際には、常に潜在的な理念でありつづけた。世阿弥が猿楽を洗練

化させた際に、雅楽の楽曲構成の枠組みである「序・破急」の観念を取り入れたことがその顕著な例であるといえる。また、「雅楽」の成立過程は、神仏習合という日本独特の宗教形態の形成過程と重複しており、明治維新の神仏分離までは、明確に神道と仏教が重畳した複雑な宗教地盤を背景とした式楽であった。元来、日本の古代王権は、神話を伝承し、さらにこれらの神話に基づいて王権の権威を基礎づけた。『古事記』、『日本書紀』における天孫降臨神話が、天皇と称される王家と貴族階級の統治の正統性を裏づけ、神話のカミを祀ることによって祭祀王としての王家の権威が維持された。これらの神話の背後にあるのは、そもそも自然崇拜から発生した日本古来の神祇観念であるが、この観念は、欽明天皇十三年（五五二年）—あるいは五三八年—に百濟から仏像がもたらされ仏教が公伝した時から変容が始まった。『日本書紀』によれば、この際に欽明天皇や廷臣たちは、さしあたり、仏を日本古来のカミの一つとして受容し、崇りをなすことがあるものと考えていたようである。しかし、この時から日本においては、従来のカミへの崇敬と仏への救済の願いとが重層的に重複しはじめ、両者の思想、儀礼、習俗の面での習合現象が生じ、日本固有の所謂神仏習合という宗教形態へと展開していく。

ただ、神仏習合は神仏「融合」ではなく、互いを寄せ付けず、融合しえない核を覆蔵したままの習合であったといえる。そのベクトルは、仏教においては、大乘仏教の極致と自認し神祇不拝を旨とする親鸞浄土教、神道においては平安時代以降、習合現象に反して仏教色を一切排した宮中御神楽儀や伊勢神宮の儀式に代表される神道的儀礼に表現されている。仏教を受容する側であった神道側にこのような神祇信仰のエートスの核を保蔵するベクトルがあったからこそ、明治維新における神仏分離が可能であったともいえ、国家神道という制度も—それが本来の神道の在り方であったかどうかは別として—成立しえたといえる。国家神道が制度的になくなった現代でも、皇室行事からは基本的に仏教色は極力排除されているので、皇室祭祀をその理念とする神道界の大部分においては、神仏分離は原則として

維持されたままである。

しかしながら、雅楽の籥の音色や旋律は、神事の秘儀の場においても、神祇不拝を旨とする浄土真宗の法要の場においても現在に至るまで、途絶えることなく鳴り響いている。籥は、常に雅楽の楽曲の主旋律を担当する楽器であり、その音色は雅楽の音楽的な心柱ともいえる。つまり、雅楽は、神仏の習合や分離にかかわらず、日本の宗教空間全体にわたって響き続けているのである。雅楽は、遣隋使や遣唐使らが大陸から持ち帰ってきた種々の外来音楽に由来し、平安時代中期から末期にかけて現在の様式へと錬成されたと考えられている。この間、約三〇〇年経過しているが、実はこの期間は、まさに神道と仏教がせめぎ合いながらも、本地垂迹説という形態で神仏習合が一応の到達点に至る期間とほぼ一致している。そして、雅楽の素材であった種々の外来音楽は、輸入された当初から仏教式楽として用いられ、また、日本古来の神道的歌舞をも呑み込みながら神道儀礼の場でも演奏されてきた。つまり、雅楽には、仏教と神道が習合していったプロセスの記憶が刻み込まれているのである。

もつとも、漫画や映画の『陰陽師』の影響もあつたか、雅楽の宗教性といえば、まずは陰陽道との関連で言及されるようである。確かに、陰陽五行思想は、仏教よりも早くに日本に導入され、日本の呪的な宗教文化に多大な影響を与えている。陰陽五行思想は平安時代の貴族文化において日本独特の陰陽道の思想として展開したので、当然のことながら雅楽の様式にも大きな影響を与えている。左右の番舞^{つがいまい}制度、舞楽会の際の鼙太鼓^{だたいこ}の左右の配置などは陰陽思想に依拠しているといえる。しかし、後にも見るように雅楽の式楽としての性格は、まずは仏教と結びつく形で方向づけられ、仏教儀礼が神仏習合的になっていく過程において神道的な儀礼にも用いられるようになっていたのであり、陰陽五行思想との関連のみを論じるだけでは、雅楽がその成立過程で吸収していった根本的な宗教的靈性を見誤ることになるであろう。実際、いにしへの雅楽人の本来の宇宙観は、例えば、神祇崇拜を基礎とした阿弥陀仏の極楽浄土

信仰（あるいは弥勒信仰）といったような神仏習合に基づいた信仰に他ならないのである（1）。

ところで、「雅楽」という語自体は、儒教に由来するものなので、雅楽の宗教性を神仏習合からみていく前に、ここで雅楽と儒教との関連に簡単に触れておきたい。「雅楽」は「雍正の音楽」というほどの意味であり、正しく、国家に認められた正統な音楽を指している。「雅楽」という語自体は『論語』（陽貨篇）が初出で、孔子学派における「楽」の概念が核となつている。孔子学派では、「楽」は典礼音楽を中心とする、ある目的をもつた音楽を指す。『礼記』によれば、周朝の初期に、成王を輔佐した周公旦が「礼を制し楽を作つた」ことがそもそも「楽」の概念の始まりである。「礼」によつて定められた序列の異なる人間たちが、同一の音を出して「和」すことで社会の統合が真に完遂される、という礼楽思想に基づいて、「楽」は重要視された。つまり古代中国においては、礼楽思想はもとより政治性を帯びたものであり、統治者の音楽は、極めて高度な政治的意図を持った重要な統治のツールであり、統治者は「楽」にも通じていることが要求された。そして、統治者によつて民衆を導くために作られた正統な音楽が「雅楽」とされたのである。

このような礼楽思想を包含する儒教は仏教よりも早く継体天皇の時代（五一三年）に、百濟から五経博士によつて伝来されたとされている。祖霊崇拜を重んじる儒教は原初神道的な多神教的觀念とはさしあたり和合したようであるが、儒教の教理的な部分は、平安時代には浄土教思想的の隆盛によつて一旦衰退した。中国の祖霊崇拜形態にその根を持つ儒教の教理や儀礼は、日本人の民俗宗教的な部分には滲透することが困難であつたようだ。

ところが、中国の「雅楽」の理念そのものは、日本への律令制の導入と共に設置された「雅楽寮^{うなまのつか}」という国家的な音楽演奏・伝承機関の名称に取り入れられて国家の式楽の理念に独特の磁場を与えた。『楽記』の「必ず詩書において始まり礼楽において終わる」という中国官人の心得は、平安貴族にとつても模範とされ、「詩歌管絃」は平安官人

の必須の教養となった。元来の「雅楽」概念に直結する儒教の礼楽思想は、それを含み持つ儒教の宗教性というよりは、むしろ政治的・倫理的側面において、日本の雅楽の理念の重要な要素となったといえるであろう。

以上をふまえたうえで、本稿では、神仏習合という日本宗教に固有な宗教形態が、どのように日本の「雅楽」を生み出し、また、「雅楽」が、反対にそのような日本の宗教形態の形成においてどのような役割を果たしてきたか、そのダイナミズムを提示したい。いわば、雅楽という日本の式楽の形成と受容の過程を概観することを通じて、日本固有の「聖なるもの」の動態を描き出してみたい。おもえば、近代以降、このような日本固有の「聖なるもの」をベースとして、日本において西洋哲学が受容されてきたのであり、日本哲学は日本固有の「聖なるもの」と西洋思想との葛藤を止揚したり、それを論理化することによって展開してきた経緯を持つ。それゆえに、自分たちのルーツとなる日本文化の根底に潜む「聖なるもの」の動態を捉えるということは、日本哲学の重要な関心の一つでもあり、西田幾多郎や西谷啓治をはじめ京都学派の哲学者たちも様々な探求を行なっている。特に、具体的な日本文化の形態を、音楽や舞踊の観点から *sachlich* に詳細に研究し、考察を加えたのは和辻哲郎であろう。浩瀚な『歌舞伎と操り浄瑠璃』(全集第十六卷) がその白眉である。和辻は、この書においては能楽にも言及しており、『日本古代文化』では上代歌謡について、さらに『古寺巡礼』においても雅楽の前身となった「伎楽」に対してもユニークな考察を加えている。しかし、「雅楽」そのものは、和辻の伝統芸能を通じた日本文化考察のミッシングリンクになっている。本稿を端緒にして、雅楽の日本哲学史的考察が深まることを期待している。

二 日本の古代神祇信仰と芸能

さて、日本の「雅楽」は、平安時代の嵯峨天皇（在位八〇九〜八二三）及び仁明天皇（在位八三三〜八五〇）の時代から、それまで宮廷で演奏されていた諸々の楽曲、舞踊、楽器が統合整理され始め、徐々に再編成されて十世紀半ば頃までに現在の形になったとされている。「雅楽」の原型となった諸々の音楽には二つの系統があり、一つは神話の時代から朝廷で伝承されてきた日本古来の楽舞であり、もう一つはおもに中国大陸や朝鮮半島から請来された外来の楽舞である。七世紀以降に遣隋使や遣唐使によって中国から種々の楽舞がもたらされたが、その中心は「唐楽」であり、日本古来の楽舞もまた、その音楽性において、御神楽に算入が用いられるようになるなど、大陸から伝来してきた音楽の影響を受けざるをえなかった。他方で、日本の神祇信仰のエートスは、唐楽を中心とする外来音楽が日本化していく際に、主導的な感性となったと考えられる。そして、この神祇信仰のエートスは、雅楽の影響を受けた後発の日本伝統音楽が含みもつ宗教的エートスの基層となってきたといつても過言ではない。

日本古来の神祇信仰は、しばしば「アニミズム」であるといわれる。しかしながら、日本の神祇は、タイラーが説くような、精霊 (spirit) から神々 (deities) を経て神 (God) となり、明確な形をとる方向へ進化発展するアニマではなく、逆に、秘されるべきものであり、形をとらない見えぬものである。日本の神祇信仰における靈魂とは、具体的な形をもたず、外延が明確でなく、氣をたなびかせた心的エネルギーの凝集態のようなもので、しばしば「タマ」と呼ばれる。なかでも、強力な霊威・脅威を持つ「タマ」が自然の事物に宿つたものが「カミ」と呼ばれていた。時代は下るが、本居宣長の『古事記伝』三之巻における「カミ」の規定が秀逸である。「凡て迦微かみとは、古御典等に見

えたる天地あめつちの諸の神たちを始めて、其の祀れる社に坐す御靈みたまをも申し、又人はさらにも云ず、鳥獸木草のたぐひ海山など、其余何にまれ、尋常よつねならずすぐれたる徳のありて、可畏かしこき物を迎微むかひとは云なり」。ここにあるように、『古事記』や『日本書紀』などに記載のあるカミ以外でも、地方の社の御靈、人、動物、植物、自然物など「尋常ならずすぐれたる徳」のあるもの、すなわち、靈威を持ち脅威を与えうるような心的エネルギーが宿れるものであれば、あらゆるものがカミになりうる。

このようなカミと仲良く交流して、なんとかカミにご機嫌でいていただいて、祟らないようにしてもらおう人間の工夫の賜物が「まつり」である。カミを招いて饗宴を開き、カミをもてなし、おいしい食物や芸能を供することがその基本的な形である。つまり、日本の神祇信仰儀礼の中核は、カミを招いてもてなすカミアソビであり、寛容に歌舞音楽と結びついており、また、歌舞音楽は必須でもあった。また、「まつり」には神座にお迎えしたカミからの神託を宣のる者、神人が必要であり、日本では女性シャーマンが大きな役割を占めていた。『古事記』や『日本書紀』のアメノウズメノミコトの歌舞による表演である「俳優わき」も、まつりにおける神を「招おぐわぎ」の意味で、日本芸能のアルケーであるとも認識されてきた。アマテラスが天岩屋戸に隠れたときのアメノウズメの事跡は『古事記』では次のように描かれている。

「アメノウズメノミコトが、天の香具山ひかげのかすらの日陰蔓ひかげのかすらを櫛かかけ、真折葛まきのかすらを髪かみに纏まとい、天の香具山の笹の葉を束ねて手に持ち、天の岩屋戸の前に桶を伏せてこれを踏み鳴らし、神がかりして、胸乳をかき出し裳の紐を陰部までおしぎげた。すると、高天原が鳴りとどろくばかりに、八百万の神々がどつと笑った」。

神が弱っている時には、芸能を中心とした饗宴の音や声、さらには身体動作のエネルギーは、神に伝わり、神を活気づかせる。衣装を乱し、乳房や陰部を露出させ、伏せ桶を踏みとどろかし「神懸かり」して「神遊び」したアメノウズメの姿は神事芸能の原型であり、その本質は神を活気づかせる「鎮魂（タマフリ）」の技である。『日本書紀』の天武天皇十四年（六八五）十一月丙寅の日の記載には、重篤な病に陥った天武天皇に対して、「天皇の為に招魂しぎ」とある。「招魂」は後に「鎮魂」とも表記されるようになったが、「鎮魂」は後の養老二年（七一八）の養老令のなかでは、恒例の大嘗（後に新嘗）の祭りの前日である、毎年十一月の中寅の日にも行われる。この場合は、新嘗・大嘗の祭主である天皇のタマを活気づかせる祭りが招魂である。こういった具体的な鎮魂の技は、齋部広成の著した『古語拾遺』（八〇七年）からある程度推測可能であり、鎮魂の儀の古形は、まさにアメノウズメがなしたような、身をあらわにするまでに桶を踏み鳴らすような、少々荒々しいものであったように考える見解もある。桶を踏み鳴らすことによって、天皇のタマを活気づかせ、あるいは遊離しようとするタマを押し鎮めると同時に、それは天皇のタマを弱らせる邪悪なタマを追い払う呪術でもあり、後に、足で地を強く踏み鳴らす所作である、陰陽道的な「反問」と結びついていった。

現代も、新嘗祭（十一月二十三日）の前日に、「天鈿女命の遺蹟」（『古語拾遺』）とされる「鎮魂の儀」が行われている。また、『古語拾遺』においては、アメノウズメの末裔である「猿女君氏、神楽のことを供えまつる」とも記されているが、「鎮魂の儀」においては、このような呪法の際の歌舞を引き継ぐといわれる御神楽が宮内庁式部職業部によって奏される。巫女の呪法的歌舞であった「神楽」も、平安時代までには、外来楽器である箏篋が取り入れられるなどして変容し、今日の御神楽のスタイルになり、担い手も雅楽を演奏する衛府の官人の男性たちに変化していった。しかし、このような変遷の中でも、引き続き「神楽」という名称が冠されて、芸能としてのなんらかの同質性が自覚されてい

る。すなわち、「神楽は、元来はタマフリの技法であり、天岩屋戸で神々を喜ばせた神遊びの技法としての音楽である」という神楽の自己認識が受け継がれているのである。

三 聖徳太子の仏教音楽理念

さて、このような神祇信仰は六世紀にいたって仏教と出会うことになる。『日本書紀』の欽明天皇十三年十月の記述に次のような天皇の下問の言葉がある。「にしのとりのくにたてまつ西蕃の猷かおきざられる仏の相貌端嚴もはし。全もはら未だ曾かつて有らず。礼うやまふべきか不いなや」。これに対して群臣は「あはしくにのみ蕃神を拝あみたまはば、恐おそるらくは国くにつ神の怒いかりを致いたしたまはむ」と回答した。欽明天皇は、仏教の思想内容そのものというより、仏像の相貌が極めて整って美しいことを強調して、群臣に礼拝すべきかどうか尋ね、群臣たちは外国の神を拝めば日本の神々が怒るであろうと応えて消極的であつた。そこで天皇が、蘇我稲目に、試しに寺を建てさせ仏像を礼拝させたところ、疫病が流行し、やはり国つ神の祟りかと思ひ、蕃神（仏像）の崇拜をいったん止めさせた。ところが、今度は雲も風もないのに宮廷の大殿に火災が発生し、今度は蕃神の祟りを恐れて仏教を排除することをやめた。このエピソードから伺えるように、導入当初から、ホトケは日本のカミと同じく祟るものの、呪的な存在として受容され、仏教は呪術的技術を備えたものである、と認識されていた。奈良時代には、仏教は、いわば大陸からもたらされた最大の呪術宗教として捉えられ、『養老令』（七五七年）の僧尼令で僧尼に災厄祥瑞や吉凶占いは禁止するが「い仏法の呪により病から救おうとするのは禁じない」という規定からもうかがえるように、仏法の呪力は国家で管理すべきとの観念が成立していた。仏教の持つ呪術性は、現代でも日本人の現世利益的な仏教観の基調となっている。

そのような仏教移入の経緯において、推古天皇時代の聖徳太子の摂政政治が日本の仏教政策の、その儀式音楽を含めての大きな一つの転換点となった。太子はいわゆる「三経義疏」を著して、もっぱらその呪力に注目されていた仏教が本質的に実存の救済思想であることを明示した。出家者の一乗精神を説く『法華経』に加えて、女人救済を説く『勝鬘経』、在家者の仏道を説く『維摩経』にも独自の注釈を加えて、万人に救済の手をさしのべる大乘仏教精神の弘通がはかられた。さらに、さらに太子はそのような精神に基づく仏教法会を、中国や朝鮮から請来した当時の外来音楽でもって荘厳することを指示した。『日本書紀』推古天皇二十年条には次のような趣旨の記述がある。〈百済の人味摩^{みま}之が帰化し、「呉の国に学び、伎楽の舞ができます」といったので、桜井に住まわせて、少年を集め伎楽の舞を習わせた〉。ここから、聖徳太子が摂政を務めた推古朝で、当時の外来芸能であった「伎楽」が国策として伝承されたことが伺える。また、『聖徳太子伝暦』（九一七年）の推古天皇二十年（聖徳太子四十一歳）の記事は、さらに踏み込んで、太子によって仏教の荘厳に伎楽が用いられたことを告げている。「太子、奏して、諸氏に勅して、子弟・壯士を貢らしめて呉の鼓を習わしむ。〈中略〉太子、従容として左右に謂つてのたまわく、「三宝を供養するには諸蕃の樂を用ゆ」。この記述を史実と見做するかについては諸説あるが、『書紀』の記述と併せて考えると、聖徳太子（推古政権）によって、仏教流布のために外来音楽を用い、その伝承を奨励し、仏教法会スタイルの原型が形成された、という認識が平安時代前半には確立していたといえるであろう。総じて宗教は、音楽・舞踊については、宗教的静謐や集中を乱すために、それを儀礼に用いることには抑制的であり、用いる場合でも慎重にその質を吟味する。しかし、アマテラスの舞踊を神楽のルーツとする神祇信仰をベースに持つ日本の宗教感覚においては、伎楽をはじめとする輸入外来音楽をそのまま仏教法要に用いることに大きな抵抗はなかったようである。

伎楽は、奈良時代には盛んに大寺院で演じられ、先述した雅楽寮にも「伎楽師」が置かれていた。しかし、伎楽は、

平安時代半ばには雅楽寮の伝習対象からも抜け落ち、その後衰退する。今日では、演じる際に用いられた伎楽面を正倉院や東大寺等に遺すのみである。その曲目や演奏形態についても、鎌倉時代の伯近真の楽書『教訓抄』（一二三三年）にのみ、ある程度まとまった記述が残されている。それによれば、「師子」、「呉公」、「婆羅門」などの小部分からなる、簡単な伴奏を伴う無言仮面劇であり、諧謔性と猥雑性を孕んだものであったことを伺わせる記述もある。しかし、『教訓抄』にこのような記述が存在するからといって、必ずしも、この記述は伝来当初からの伎楽を述べたものと解釈する必要があるともいえない。後に聖武天皇は仏教による鎮護国家政策をとり、太子の仏教音楽理念を継承して、積極的に伎楽を奨励した。東大寺や興福寺をはじめとする南都の諸大寺において、釈迦の生誕を祝う仏生会（四月八日）と、四月から講堂に籠って修行する安居の結願（七月十五日）に、「鎮護国家の例事」として伎楽が行われたとされる。伝来後の日本での展開の一期に、伎楽において、『金光明最勝王経』を中核とする「具体的な象徴体系をもつ仏教による鎮護国家の演技という一貫した趣意」⁽²⁾が存在していたと考えることもできる。しかしながら、おそらく伝来当初から、伎楽は、おそらくは、大衆受けするエピソードやパフォーマンスを含み持つており、伎楽の持つこのような魅力は仏教説法の場への誘因力になっていたとも考えられる。

伎楽の衰退の後、太子によって始められた遣隋使及びそれを後継する遣唐使らによつてもたらされた唐楽、林邑楽、高麗楽、渤海楽に属する種々の外来の楽舞が、「三宝を供養する」芸能の中心になつていく。これら外来音楽の国家的伝承を担ったのが「雅楽寮」である。天智天皇以降、徐々に律令体制が整備されていくが、神仏の儀礼に関わる音楽も国家で管理すべく、朝廷儀礼や外国使節の接受などを司る治部省に「雅楽寮」が設置された。この機関は、天武朝（六七三〜六八六年）頃から朝廷に整備されはじめ、おそらく「飛鳥浄御原令」^{あすかきよみきはらりょう}（六八九年）——この令は現存していないので確かめることができないが——においては、すでに設置されていたと考えられる。

令制度によれば、当初は「雅楽寮頭」等の楽官に加え、楽人として日本古来の歌の歌師四名、歌人四十名、歌女百名、舞師四名、舞生百名、笛師二名、唐楽師十二名、唐楽生六十名、高麗樂師四名、高麗樂生二十名、百濟樂師四名、百濟樂生二十名、新羅樂師四名、新羅樂生二十名、伎樂師一名、腰鼓師二名などが採用されていた。これのみでわかるように、雅楽寮は当初、外来音楽にもまして日本古来の神祇的な音楽の伝習にも力を入れていた。ただ、平安時代に宮内省に古来の歌を専門的に伝習する「大歌所」おほうたどころが形成されていったこともあり、雅楽寮内での担当者数は減少していく。しかしながら、この雅楽寮で、日本古来の歌舞も外来の唐楽等との出会いがあり、部分的に融合し、広く「雅楽」のジャンルに包摂されていくようになる。

興味深いことに、中国の唐代の律令における音楽機関は、礼楽の役所である太常寺たいじょうじに属する「太樂署」たいがくじよであり、「雅楽」の語は用いられていない。敢えて「雅楽」寮という名称を設けたことは、儒教的精神を根底に持つ律令制の整備の過程で、音楽でもって民を導くという「雅楽」の理念が重視されたからではないだろうか。とはいえ、天皇においては、中国の皇帝のように天命、すなわち天からの委託が統治根拠でない。天皇が日本を統治する權威は、高天原の最高神であるアマテラスの末裔であり、高天原から天下つた神々の末裔であるという神話に存する。それゆえ、天皇が用いる音楽とは、中国の「雅楽」のように神（天）から委託を受けた「人」が道德的に民を導くための音楽というよりは、人となつた神が民を導く「神々」の音楽である。それゆえ、音楽そのものの超越性や聖性は中国の「雅楽」より強調されざるをえないことになり、日本の神話に適合し、天皇の聖性を高める音楽であることが要求されねばならないはずだった。

しかし、聖武朝においては、仏教による鎮護国家理念がうたわれ、仏教が統治の前面に出ることによって、雅楽のコスモロジーはより複雑で重層的なものに変化することになる。とりわけ東大寺大仏開眼供養會（七五二年）では、

神の裔である天皇が大仏（仏教）に額づき、また元来神祇儀礼で奏された日本古来の歌舞もホトケに供えられることになる。また、このような仏教法要の有り方は雅楽のコスモロジーのみならず、その後の神仏習合展開の方向性にも多大な影響を及ぼしていく。

四 神仏習合を先導する東大寺大仏開眼供養会

『続日本紀』によれば、東大寺開眼供養会では五節舞（大歌舞）・久米舞・楯伏たてふし（舞）・踏歌・袍袴等が演ぜられた。『東大寺要録』には更に詳しく、これらの舞以外にも唐散楽、唐中樂、唐古樂、高麗樂、度羅樂とら、女漢踏歌おんなあやとうか（女踏歌）、銚子名とびこな（「ちようしめい」との読みもありうる）、林邑樂、唐女舞、高麗女樂と種々の外来音楽も挙げられている。また種々の外来音楽と共に、五節舞、久米舞、楯伏舞、踏歌といった日本古来の歌舞、すなわち日本の神々や神話を称揚するために演じ伝えられてきた歌舞が、仏教の大仏を供養するために用いられている。この時点において、カミとホトケとのなんらかの結合が生じていることを、儀礼の形態から窺い知ることができる。つまり、後に様々な形態へ展開する「神仏習合」が国家儀礼によって先取的に追認されている事態が示されている。

儀礼のかたちには、その背景となるコスモロジーが投影される。また、儀礼のかたちによって、そのコスモロジーが発信され、参加者達にそのコスモロジーへの承認・賛同を促し、そのコスモロジーを弘め、維持する機能を果たす。とりわけ政治的儀礼は、象徴と象徴的行為を用いて、ある集団を、共有された価値と目的に基づく緊密で秩序ある共同体として描きだし、さらに、「これらの価値と目的が、コスモスの価値と秩序の写像であることを確立させること」によって、それらの正統性を顕示する³⁾。それならば、東大寺大仏開眼供養会という儀礼こそが、日本における独

特の宗教形態である神仏習合のコスモロジーを、国家的に認知し、その後日本それを進展させる里程碑になり、また、朝廷権力が神仏のコスモロジーによって正統化されていることを示したのではないか。ここでは僧侶たちの声明とともに、平安時代に成立する日本の「雅楽」の原型となる諸芸能のほとんどが上演されている。ここで形成された神仏習合のエートスは、この後の形成されていく日本の雅楽の形成過程に浸透していくのである。そして、開眼供養会を経た直後から、仏教優位の神仏習合が進み、新しい日本宗教のコスモロジーが形成され始める。

まずは、八世紀後半から神身離脱思想に基づく神宮寺建立が相次ぎ、神仏習合が明確に進んでいく。仏教の立場から見れば、日本の神々は六道輪廻の「天人 (devas)」であり、まだ輪廻のうちにあり、苦しんでいると解釈することになる。そこで、日本の神祇も苦から逃れるために仏道に帰依して神の身を離れるために悟りをめざしたいと思っている、という観念が生まれた。この観念は遊行する民間の山岳仏教修行者たちによって日本各地に流布し、八世紀後半から、身体を持たない神祇のかわりに僧侶が読経して功德を積む場である神宮寺が古来の神社の境内内に建立されていく。この観念の萌芽は八世紀初頭の氣比神宮寺にすでにあり、八世紀中頃までに鹿島、住吉、伊勢といった大神社にも神宮寺が出現し、その後急速に普遍化した⁴⁾。また、このような神宮寺の建立と並行して、神前読経や神社への經典の書写奉納も行われるようになった。こうして、奈良時代後半において神仏習合という日本独特のコスモロジーの大枠が成立した。このコスモロジーのエートスを吸収しつつ雅楽寮で伝習された楽舞は、平安時代の間に、現在奏されている雅楽の形態へと再編されていく。東大寺大仏眼供養で奏された楽舞は、まだ唐の大規模で賑々しい宴饗楽としての性格を多分に含み持っていた。しかし、これらの楽舞は、日本独特の神仏習合のコスモロジーに導かれつつ、平安時代において日本独特の洗練された宗教音楽「雅楽」へと彫琢されていく。

五 平安時代の楽制改革と雅楽の神聖化

嵯峨・仁明朝（八〇九〜八五〇）大同・弘仁・天長・承和・嘉祥の年間から楽制の改変が開始され、平安時代半ばすぎには現在の雅楽のスタイルとなる。まず、楽器の種類や数が縮小、再整備された。日本に伝えられた外来の楽器は、中国や朝鮮で用いられていたものの総計の約三分の一であるといわれている。奈良時代には絃楽器約六種（箏・琵琶・五絃・箜篌・阮咸・玄琴）、管楽器約八種（龍笛・高麗笛・笙・篳篥・尺八・簫・莫目）、打楽器約九種（鞀鼓・一ノ鼓・二ノ鼓・三ノ鼓・太鼓・鼙太鼓・腰鼓・方磬・鉦鼓）が用いられていた。ここからさらに平安時代を通じて貴族たちの趣味に合うものが取捨選択され、現在の三管（龍笛）・三鼓（鞀鼓・太鼓・鉦鼓）・二絃（箏・琵琶）による管絃に用いる楽器編成が成立した。

また、奈良時代の種々の外来音楽が左方唐楽と右方高麗楽という二つのカテゴリーに整理統合され、左右両部制が成立する。雅楽の左右両部制は、近衛府を中心とした衛府の左右両部制に由来する。衛府の官人は禁中を警固し、天皇に近侍することが本来の役割だが、宮廷儀礼における儀仗や相撲や競馬などの競技での奏楽、さらに鼓吹（軍楽）を奏することも担当していた。音楽の素養のある衛府の官人は、宮中の儀礼的な宴席で、雅楽寮楽人に替わり余興的な奏楽もこなした。そして、衛府の官人が参加する競技においては、左右に分かれて競い、勝者への褒美として負けの方が属する側において奏楽されたことよって、楽舞も左右に整理された。このことよって、宮廷行事での奏楽の機会が重要視されるようになり、雅楽寮の楽人ではなく衛府の官人の比重が増大していった。他方、雅楽寮は楽制改革の中で次第に縮小していき、朝廷における楽舞伝承の中心は、治部省から内裏（大内）の中へと次第に移行して

いく(3)。

これらの樂制改革を主導した名人たちは、当初は雅樂寮の官人の樂人であり、官位自体はさほど高位ではなかった。他方、この頃から宮廷内でのさまざまな儀式に伴う饗宴の際に、殿上人の音楽の遊びとして催される演奏会は「御遊^{ゆう}」という形で半ば制度化・慣習化し、管絃と催馬樂^{さいばら}などの歌物を中心として、天皇・親王や参議以上の高位者によつても雅樂が恒常的に奏されるようになった。十世紀以降には、「御遊」に多くの殿上人が参加し、また五位以下の「地下」といわれた樂人が「召人^{めいじん}」という助演者として参仕するようになる。次第に、「管絃ノ長者」(『懷竹譜』)とも言われた貞保親王(八七〇〜九二四)や、今日にも伝わる名曲「長慶子」を作曲したという源博雅三位(九一八〜九八〇)など、最高クラスの貴族の中からも雅樂の達人が登場する。また、嵯峨天皇や仁明天皇をはじめ、雅樂に堪能な天皇も現れ、醍醐天皇以来、和琴や笛を能くするようになり、堀川天皇(在位一〇八七〜一一〇七)など、雅樂曲の伝授相承の系譜に名前を残す天皇や三位以上の最高貴族も出現してくる。また、こういった雅樂の樂舞曲の相承を守ることに勅命によつてなされるということもしばしばあり、雅樂の秘曲等の相承が国宝並みの神聖な価値を有していたことを示唆している。天皇や太政大臣といった最高貴族が、正統な相承を受けるほどの雅樂の専門的な演奏家であつたという現象は、雅樂を演奏すること自体が高貴な存在が営む、聖なる営為であるという觀念を形成した。

このことは、雅樂が神仏のコスモロジーと更に深い關係を持つていくうえで、非常に重要な意味を持つている。神話の神々の末裔である天皇や最高貴族が宮廷という、隔絶され浄化された場、すなわち「聖なる場」で雅樂樂器を演奏するという表象は、あたかも「俗世を超越した神聖な世界では雅樂が演奏されている」という觀念を連想させ、雅樂自体にさらなる神聖な価値を付与せしめた。そもそも、雅樂寮で伝習された種々の音楽は、人間から神祇や諸仏への供え物として考えられていた。その音楽は、神仏の神聖な領域に供えられるべきものであるので、貴重性という意

味での間接的な神聖性を帯びている。しかし、演奏者自体は、かならずしも高い官位を有していた者ではなく、とりたてて神聖な存在でもなかった。しかし、天皇や公達が雅楽を演奏することによって、最も高貴で神仏に近い存在が神聖な音楽を演奏しているという表象が形成された。およそ天上に繋がる神聖な存在が演奏する音楽であるなら、雅楽自体も、人間の領域にあるものではなく、本来神聖な世界に属するものである、という觀念が芽生えてくる。こうして、平安時代半ばには「雅楽を奏する」ということは、「最も高貴な存在による聖なる営み」であるという表象が成立していたと思われる。

六 「神仏隔離」によるケガレ忌避觀念と内侍所御神樂儀なひしどころみかぐらのぎ

日本的な雅楽が形成された平安時代は、同時にケガレ忌避觀念が強まってきた時代でもあった。神仏習合が進み、大日如来を絶対のものとする密教が滲透すると、王権の権威の根柢が希薄化してくる。仏教の救済の観点からすれば、仏の前においては、天皇といえども庶民と平等である。王権は高天原から降臨した神々の末裔によって担われているが故に正統性を得ているのであり、天皇がアマテラスの裔である觀念が絶えず想起されて強化されることが必要となる。大仏造立の詔の中でみずからを「三宝（仏・法・僧）の奴やつこ」と宣言した聖武天皇に対してすら、臣下の石上乙麻呂は「現御神として天下を統治する」方と称し、この天下統治の業を、高天原からの降臨以来の「天つ日嗣の業」と、古来の神話を援用して宣命を披露した。つまり、天皇が臣下や人民を統治する究極的根柢は記紀の神話に基づく。それゆえ、イザナギが黄泉の国で遭遇したイザナミの死のケガレを禊つてアマテラスが誕生したこと、また、アマテラスが弟のスサノオのケガレを排除して高天原を清浄に保っていたということに倣い、また、そのことを常に想起させ、

殊更に王権空間や王権祭祀から絶えずケガレを排除すべく、「物忌」などによつて、制度的に、高天原の神話世界の清浄さを王権空間に実際に現前させて維持する意識が高まつてきた。

そもそも平安時代に、このようなケガレ忌避觀念が強まったのは、奈良時代に王権が仏教に依存し過ぎたことによつて、いわゆる道鏡事件が起こつたからである。道鏡を天皇にせよ、という宇佐八幡宮の神託は、結局は偽のものであつたとされるが、このような神託の真偽を確かめねばならないほど、仏教的原理が強まり、王権を支える神話的觀念が相対化されていたと思われる。この道鏡事件の反省にたつて、王統の繼承を確認する宮廷神事については僧侶・仏教は関与しないことが原則化された。高取正男氏らが指摘する「神仏隔離」といわれる動きが始まつたのである(6)。『貞観式』(八七一年)や『貞観儀式』(八七〇年代)では、神祇令によつて天皇の祭祀とされたものうち、大祀(大嘗祭)については、祭祀の前後一か月の間、中央の諸司と国府においては仏事を忌む、などと規定されている。この原則は、神事空間において仏教的要素が入ることを排除するものであり、一定の重要な神事については仏事と別の体系をもつて維持されることになつた。

このことが、純粹な神道の儀礼空間を保存し、前述した宮廷におけるケガレ・物忌み觀念の膨張を促した。神仏融合とはならなかつたことは、神道が仏教に譲り得ないエートスを保存し続け得たからである。また、この純粹な神道のエートスが存続したからこそ、後に、伊勢神道や吉田神道などの神道側優位の習合思想を覚醒させえたり、また、明治期の神仏分離が可能であつたといえる。そして、この神道の純粹なエートスの保存場所の一つが内侍所御神楽儀であつたと考えることもできる。

内侍所御神楽儀は、温明殿の前庭で行われた。温明殿には神鏡が安置される賢所に仕えた内侍がいたため内侍所ともいわれた。この儀礼は、アメノウズメの鎮魂たまひのわざを引継ぐもので、神鏡の靈威を増し、皇室の安泰を願うもので

ある。古くから伝わっていた朝廷内の儀礼的な歌舞、大嘗祭の後宴であつた清暑堂神宴での芸能、賀茂臨時祭の還立の御神楽（九一〇年頃始行）、石清水八幡宮臨時祭の社頭での御神楽（九六八年頃始行か）などが集約されて一条天皇の寛弘二年（一〇〇五）に始められ、御朱雀天皇の長暦二年（一〇三八）から恒例行事化し、十二月吉日に行われた。今日でも、毎年十二月中旬の夜に皇居内の賢所^{かしじょう}で執行される「恒例御神楽儀」が最も重要な御神楽の行事となっている。このほかにも、現在では四月三日の神武天皇祭、一月七日の昭和天皇祭、天皇即位の際の大嘗祭に御神楽は行われている。天皇の親祭でこそないが、皇室祭祀の中でも重要な行事の一つであり、明治四十一年（一九〇八）の皇室祭祀令でも公式の「小祭」に位置づけられていた。

元宮内庁式部職業部楽師の東儀良夫氏によれば、御神楽儀に参列するのは「天皇と神」だけである（？）。御神楽儀では、賢所の前庭に設けられた神楽舎で、夕方六時から夜半過ぎまで、庭火を灯して、十数曲からなる神楽歌が全曲歌われる。伴奏楽器には、神楽笛、箏、和琴が用いられる。構成としては、本役（神迎え）、中役（神遊び）、後役（神送り）の三部からなり、まさに神を迎えて、神とともに饗宴を催すことによつて、神威を強めて、神を送り出す、といつた神事の本質を体現したものとなっている。このように、宮中の御神楽儀は神鏡の側という皇室のもつとも深奥でなされる、神を迎えて行われる純粹な神祇信仰に基づく神事であり、アメノウズメの鎮魂のわざの後裔である。しかし、興味深いことに、そこでリードする楽器は、外来楽器の箏であり、響の本質的要素が仏前で奏される音曲と共有されているのである。

七 ケガレと浄土く浄土の音楽としての「雅楽」

神仏隔離が、ケガレ忌避観念を促進させたが、この傾向と裏腹に隆盛してくるのが阿弥陀仏の極楽浄土信仰である。大乘仏教の伝来とほぼ同時期の六世紀後半から七世紀に、浄土三部経を中心とした阿弥陀仏の極楽浄土信仰は日本へ入る。阿弥陀仏信仰は、我々凡夫は罪業が深い故にとてもこの世では自力で悟ることもできず、永遠に迷いの輪廻を繰り返さざるをえない、という自覚から始まる。自分の罪業の深さの自覚に基づき、自力によって悟ることを捨て、阿弥陀如来の他力回向を信ずることによつて極楽浄土へ往生し、そこで悟りを得る。しかし、律令時代の浄土教はもっぱら死後の浄穢に最大の関心を持つて受容された。人間は死ねば黄泉の国というケガレの国に行かねばならないが、阿弥陀如来にすがれば、美しく清らかで楽に満ちている極楽浄土という清らかな場所へ行ける、という考え方が浄土教受容の背景に存在していた。

日本人にとっては死後の世界である黄泉の国は、神祇ですら穢れてしまう場所であるので、日本人は、ことさら死後の浄穢という意識から浄土を求めた。人の死というケガレは、この世では決してなくなならない。それゆえ、死のケガレはそのつど祓うことができて、完全に排除することができない。人間が、黄泉の国との通路である死から免れない限り、この世は常にケガレと繋がっており、どこまでいつてもこの世は厭離すべき穢土となる。浄土は清らかで美しいところであるうえに、寿命には限りがなく、最大のケガレである死穢から完全に免れている。それゆえ、浄土は、本来は、障りなく悟りを開き、成仏するための場であるのだが、日本人にとっては、まずは、ことさら死穢を完全に免れる場所ということで欣求された。

この観念の普及に貢献したのが、源信（九四二—一〇一七）の『往生要集』である。源信は寛和元年（九八五）に「浄土三部経の精髓を当時の人びとの「浄穢」と罪の意識のあり方に即して伝え直すべく」⁽⁸⁾『往生要集』を著し、六道のうちの一つである「地獄」をことさらに強調して極楽浄土と対比させた。『往生要集』においては、地獄の描写が、第一章にあたる「厭離穢土」^{おんりえど}の全体の六割以上を占めている。源信の地獄の描写は、経文に基づくとはいえず、もっぱら彼のイマジネーションから生じており、とりたてて「穢」、「罪」、「災」といった不浄を凝縮した世界の描写である。源信の描く地獄を、当時の人びとは、現世でケガレとされるものをすべて集めて、それらを究極まで凝集させた世界としてイメージした。そこでは祓いも禊も効果がない。人として生きる以上は、死という穢れを免れないことに加えて、地獄に落ちる可能性も常にある。当時の大多数の日本人においては、神仏双方のコスモロジーが漠然と重畳していたので、地獄を強調することによって神道的なケガレ忌避観念を仏教的な厭離穢土観念に翻案し、さらには欣求浄土へと媒介するという源信の戦略は、感性的に浄土教を民衆に受容させるには極めて有効だった。

仏教教理的な立場からすれば、末法思想も浄土教の受容を後押しした。最澄が著したともいわれる『末法燈明記』に代表される末法思想により、仏法の効力が消滅するとの危惧が流布していた。特に永承七年（一〇五二）から末法が始まるとされ、鎌倉仏教の諸師の思想形成にも大きな影響を与えた。しかしながら、浄土教が、平安時代に貴族階級において、とりわけ急速に切迫感をもつて受け入れられた背景には、ケガレを嫌う平安宮廷の心性が強く働いていたと考えられる。

このような宗教状況の中から、平安時代に、日本で成立した雅楽こそが浄土で奏でられている音楽である、というコンセプトが成立してくる。もつとも、日本の平安時代に成立した雅楽が、スムーズに浄土の音楽として認知されるには、いくつかの論理的な障害があり得た。

確かに、浄土經典に依れば、極楽浄土には常になんらかの音楽や音が響いており、それが阿弥陀如来の説法である、との記述がある。また、平安時代に流布した『大樹緊那羅王所問経』には、悟りに導く力を音に籠めることができるという法音思想が説かれている。それゆえ、浄土の音楽が雅楽であるならば、雅楽は現世においても悟りへ導く法音たりうる、との観念が成立してくる。

当然のことながら、文献学的にみて、これらの經典のサンスクリット原本の作成者やその漢訳本の訳者は、この音楽を後の時代に日本で成立することになる雅楽の音楽であると予め想定していたことはあり得ない。しかしながら、雅楽音楽を演奏する法要（管絃講）に参加することによって成仏できるという音楽成仏思想が日本で成立してくる。經典が想定している音楽は日本の雅楽ではないはずなのに、管絃講を催す者において、浄土往生という一大事を雅楽に託することができるまでの確信はなぜ成立しえたのか。

まずは奈良時代に成立した智光曼荼羅や当麻曼荼羅の影響が考えられる。敦煌莫高窟の各種の浄土変相図壁画においても、菩薩たちが、横笛、箏、篳篥、笙、琵琶など後に日本の主要な雅楽楽器となるものを演奏している様が描写されている。おそらくこのような図像の影響を受けてであろうが、これらの曼荼羅図には、音声歌舞の菩薩たちが阿弥陀如来の前で舞楽を奏している情景が描かれている。つまり、当時の日本の大寺院の法会で演奏されていた外来音楽の楽器が浄土でも響いている、とのコンセプトが呈示されている。これらの浄土変相図は、靈感や観音のお告げに基づいて構想されてあることから、描かれている外来音楽を引き継ぐ雅楽が、そのまま浄土の音楽であると受容されていたことの基層をなしていると考えられる。

しかし、すでに雅楽が、日本人の宗教的感性に、実際に訴求力を持つ音楽として完成していたということが最も大きな要因であったのではないだろうか。そもそも、日本に入ってきた雅楽の前身の外来音楽は、中国宮廷の世俗的な

宴饗の音楽だった。それにもかかわらず、それらの音楽は、内包する文化の高度さや先進性に由来する貴重さから輝き出る聖性を持つていたため、外来の宗教である仏教と結び付けられていた。しかし、上記のように、仏教が日本古来の神道的な観念と融合した形で根付いてくると、仏教的儀式における音楽も、日本人の宗教的感性に適合した音楽へと脱皮するべき必要性が生じていたはずである。平安時代の楽制改革は、ケガレがそのつど排除される研ぎ澄まされた神祇の宗教空間とでもいうべき宮廷内でなされたのであり、それまでの外来音楽にはなかつたこの日本人古来の宗教的・美的感性が、他でもない神々の末裔である貴族たちによつて注ぎ込まれたはずである。つまり、雅楽音楽や演奏様式そのものが、日本人の神祇音楽の美意識に照らして、ケガレを含むことのないもの、さらにはケガレを排する宗教的な呪力を持つべく形成されていったのではないだろうか。

雅楽の音そのものが呪力を持つと考えられていた例としては、笛と打楽器のみで奏する「乱声」という楽曲が挙げられる。乱声とは、笛の奏者をいくつかのパートに分けて、同じ曲を少しの間隔を空けて追い吹きしていく演奏である。和声的に旋律が調和するわけではないので、同じ曲を吹きつつ、さながら多くの人間が混沌の中で歓声をあげている喧騒のような感じになり、西洋音楽に親しんだ方には雑音としか聞こえない。しかし、鎌倉時代の楽書『教訓抄』では、この乱声は「仏神事」においては「事を整えるために」奏されたのであり、「神祇や先霊を祭り、神霊を驚かせて天地を撥」するというタマフリのな呪術的機能をもっている、神聖な楽曲と認識されている。乱声は、神仏の儀式において、また、天皇の行幸の出御や入御、さらには相撲節会など儀式の関係者の入場の際に奏される。乱声は儀式の「次第を整え進行を速やかにするとともに、その場を祓い清め」⁹⁾、さらには神祇のタマフリをして場を神聖化する呪的な役割を持っている。

このような宗教音楽的美意識は、もともとはケガレを忌避した古来の神祇信仰の感性に由来するものであろう。し

かし、日本仏教は、神仏習合が進んだことによつて、この感性にすでに接し、それを吸収していた。既成事実として、仏教儀礼の場においても、この宗教的感性は違和感を示していなかったことであろう。それゆえ、仏教的法会空間に雅楽を用いる場合、雅楽は、ケガレを含むことのないもの、ケガレを排する呪力を持つものとして用いられ、穢土を清めてその場に浄土を現出させる呪力を備えていると考えられたことであろう。

八 大乘仏教エートスの窮極としての浄土真宗と雅楽

ケガレ思想と末法思想によつて普及した浄土教だが、他方、阿弥陀仏一仏のみを教主として、阿弥陀仏の功德の回向によつて極楽浄土へ往生することによつて救われようとする浄土教の大乗仏教的原理を徹底すれば、王法や記紀の神話的世界観は、衆生の救済には論理的には不要である。この姿勢は、浄土教が鎌倉時代に法然や親鸞によつて教理的に突き詰められて、万人救済のための独立した一宗派として確立されると、むしろ神祇神話的な世界観を信ずることとは往生の妨げになるとすら考えられるようになる。親鸞の立場からは、神祇を頼むという行為は、それが仏教的な行の装いをしていてもすべて往生の妨げとなるし、むしろ阿弥陀如来にすべて委ねるといふ真実の信心が揺らいでいることの証左となつてしまう。

それゆえ、親鸞は『教行信証』において神祇へ帰依することを否定する多くの論師のテクストをあげ、また著作の『一念多念文意』においても「一念多念の争いをする人を、異学別解の人というのである。異学というのは、聖道門の教えや仏教以外の教えにしたがつて、念仏以外の行を修め、阿弥陀仏以外の仏を念じるのであり、また日の良し悪しを選び、占いや神々を祭ることを好んで行うものであつて、これは仏教以外の教えである。これらの人びとはただ自力

だけをたのみとするものである」と占術とともに神祇崇拜を明確に否定している⁽¹⁰⁾。さらに、『正像末和讃』の「悲歎述懐讃」には、「かなしきかなやこのごろの 和国の道俗みなともに 仏教の威儀をもととして 天地の鬼神を尊敬す」という和讃をはじめ多くの神祇不拝の和讃を作成しており、「いわゆる本地垂迹説によつて神祇を尊敬する聖道諸師に対して厳しく教誡して」⁽¹¹⁾ いる。

もつとも、親鸞は神祇の存在意義そのものを否定したのではない。「天神地祇はことごとく 善鬼神となづけたりこれらの善心みなともに 念仏のひとを守るなり」という和讃にも見えるように、神祇が仏教や念仏者を護念する、という觀念を保持しており、信心を得ることによつて神々がその念仏者を護つてくれる「冥衆護持の益」は浄土真宗でも排除はされていない。しかし、注意しなければならないのは、親鸞は、浄土往生を遂げるには阿弥陀仏以外の仏・菩薩も、神祇も礼拝することは不要であると一貫して主張していることである。

したがつて、もし雅楽が浄土の音楽であり阿弥陀如来の説法であるとするならば、それは神祇の世界とは次元を絶対的に異にするものなので、神前で雅楽が演奏されることは浄土の宗教的純粹性を損なうことになる。ちようど御神楽儀が仏前で演奏されてはいけなかつたように、神前で雅楽が演奏されることは、浄土真宗の立場から見れば、教理的に大きな違和感を生じさせることになる。

親鸞の立場においては、仏法上の大罪を犯した者も仏法をそしる者も、阿弥陀如来の信心を得れば、結局は阿弥陀如来の慈悲によつて浄土へ往生させていただけると説かれる。日本へ入つてきた仏教は、自分の悟りだけではなく、すべての人間を平等に救うことを究極の理念とする大乘仏教である。とすれば、阿弥陀如来の本願力回向を絶対的な救済力を持つものと信じて、善人であろうと悪人であろうと、万人を平等に扱つて、速やかに仏にならしめると説く浄土真宗は、親鸞のいうように「大乘のなかの至極」、すなわち「究極の大乘仏教である」⁽¹²⁾ といふことができるで

あろう。

それゆえ、浄土真宗は、日本における大乘仏教的エートスの凝集核の一つとなったといえる。ここでは信仰の対象としては、日本古来の神祇は排除される。他方、御神楽儀に代表される神祇信仰のエートスの核においては、仏教以前の純粋な日本神祇崇拜の感性が保持され、そこでは仏教的観念は排除されることになる。日本宗教においては、鎌倉時代の親鸞浄土教にいたって、仏教を排除する神祇信仰のエートスの核と神祇不拝とする親鸞浄土教における仏教のエートスの核が明確になった。いわば、二つの相容れぬ核を中心に形成される二つの大きな銀河が、それぞれ渦を巻きつつ隣接して、渦の腕の先で両者は重なり合い、混淆し、重層的な宇宙ともいべき日本の神仏習合の宗教地図が一応完成したと考えられよう。

楽制改革は平安時代に行われたが、雅楽のコスモロジーの宗教思想的な礎石は、この親鸞の浄土真宗の成立をまつて一応の完成を見ると考えられる。ただし、雅楽のコスモロジーそのものが完成するまでは、もう四〇〇年ほどかかることになる。親鸞自体の儀礼観は、南都北嶺の大法会とは異なつたベクトルをもっており、非常に簡素なものであつた。真実の信心が浄土往生の因であるので、儀礼そのものやそこで唱えられる聲明や音楽がどのようなものであろうと大きな差異はないのである。しかし、浄土真宗本願寺派の大きな法要では、慶長十六年（一六一一）の宗祖（親鸞）三五〇回忌法要において、当時の准如宗主によつてはじめて雅楽が導入された。『本山年中行事』によれば、その後は報恩講法要などに雅楽奏楽が行われたことが記されている。さらにその後寂如宗主は、積極的に天台宗の大原魚山聲明の導入を図るとともに、雅楽・舞楽も本格的に依用するように定めた。正徳元年（一七一）の宗祖四〇〇回忌法要では、舞台をもうけて雅楽・舞楽が演奏され、さらに寂如宗主遷化後の宝暦十一年（一七六一）の五〇〇回忌法要では、毎座の雅楽演奏とともに、楽人を結集させて十曲以上の舞楽を演奏し、かつての南都北嶺の大法要を凌

駕する舞樂法要が行われている。浄土真宗の儀礼に雅樂が結びつくまでには時間がかかったが、浄土真宗における慶長十六年の大法要での雅樂の依用によって、雅樂が浄土真宗の儀礼にも滲透したと見做すことができる。雅樂のコスモロジーそのものも、日本宗教のコスモロジーという礎石の上で、この時に完成したと考えられることができる。現代でも浄土真宗の法要においては、東西本願寺とも盛大に雅樂が演奏され、聴覚的に浄土世界を現出させている。

九 結語く神仏のコスモロジーとしての雅樂

雅樂は、神道の核である御神樂儀の際には神祇の音楽、そして、大乘仏教的核にあたる浄土真宗の儀礼においては仏（浄土）の音楽という一義的な意味しか持ちえないことになる。また、この二つの核以外の神仏習合的な宗教儀礼においても、本尊や儀礼が行われる趣旨や場所によって、仏教あるいは神祇信仰のどちらが優位になって儀礼が行われるかは明確にされる。そして、それに応じて、儀礼的音楽については、仏教法会では声明、神祇儀礼では祝詞と、それぞれ内容は異なったものになっている。しかしながら、雅樂は事実上その双方の儀式で奏でられ、曲目にかわりなく舞樂が奉納されてきた。雅樂は、仏教と神道の、その核心における絶対矛盾をも包含し、緩やかに統合する媒介の一つとして、日本の宗教儀式全体の式樂となつているといえよう。雅樂はこの二つの相容れぬ核をも包摂する日本宗教の宇宙全体のどこにおいても鳴り響いている音楽であり、また、この宇宙の形成過程と呼応しながら、その歴史を刻みつけつつ形成してきた音楽である。もつとも、明治維新の神仏分離政策は、日本宗教の在り方に対してはもとより、雅樂のコスモロジーにも甚大な影響を与えた。この点については稿を改めて論じたいが、しかしながら、その激震を経た今日でも、雅樂は、現代でも変わらず、日本宗教儀式全体の式樂としての役割を変わらず果たし続けている。

注

- (1) 例えば『教訓抄』(一二三三年)を著した南都楽人伯近真は巻七で次のように言っている。「然らば、我等は舞樂二道をもつて、三宝を供養したてまつる功德によりて、彼の妙声のごとくに、三悪道をはなれて、必ず西方都率に往生して、樂天の菩薩にまじろひたてまつりて、願のごとく曲を奏して、弥陀弥陀を供養し奉らむ。觀音地藏影のごとくにそはせ給て、弟子を引導したまふべし。此願むなしからずして、絃歌舞の輩、一仏浄土の縁を結事、仏陀もすて給はず。樂乾闥婆吹玉笛、神明もめで給。竹生島の明神神明を感じ御ます。うたがひすべからず」。舞や樂によつて三宝を供養することの功德で、浄土往生を期しつつ、神祇を喜ばせたい、という信仰境界が吐露されている。
- (2) 新川登亀男『日本古代の儀礼と表現』(吉川弘文館一九九九年)、三三八頁参照。
- (3) Bell, Catherine, *Ritual*, Oxford University Press, 1997, p.129.
- (4) ただ、その個々の神宮寺の創建事情については多様である。詳しくは、伊藤聡『神道とは何か』(中央公論新社、二〇二二年)、三十七〜三十八頁参照。
- (5) その他、承和年間(八三四〜八四八)以降、日本での雅樂の新曲の作成、伝来中絶曲の復元、伝来曲の改作といった雅樂に関する創造的な営みも行われた。
- (6) 高取正男『神道の成立』(平凡社、一九九三年)、五十六〜六十二頁等参照。
- (7) 東儀俊美・芝祐靖編『樂家類聚』(東京書籍、二〇〇六年)、一七八頁。
- (8) 義江彰夫『神仏習合』(岩波書店、一九九六年)、一五六頁。
- (9) 荻美津夫『古代中世音楽史の研究』(吉川弘文館、二〇〇七年)、一〇三〜一〇四頁参照。
- (10) 浄土真宗教学研究所浄土真宗聖典編纂委員会編『一念多念文意(現代語版)』(本願寺出版社、二〇〇一年)、二二六〜二二七頁。
- (11) 林智康『親鸞の神祇観』(九州龍谷学会『九州龍谷短大紀要』第三十二号、一九八三年)、十九頁。この論文において、親鸞の神祇に関するテキストが丁寧に挙げられて、親鸞の神祇不拝と神祇護念の二つの姿勢が矛盾なく成立することが説かれている。
- (12) 梯実圓『教行信証の宗教構造』(法蔵館、二〇〇一年)、七頁参照。