

【特集】日本哲学と音楽

雅楽のコスモロジーと「近代」

——日本哲学展開の一背景——

小野 真龍

一、雅楽のコスモロジーと神仏

現代の多くの日本人は、「雅楽」は皇室祭祀あるいは神社において奏されるものであり、神道的な式楽であると考えているように思われる。しかし、各地の神社の祭祀で広く雅楽が奏されるようになったのは明治維新以降であり、伊勢神宮でも神宮祭祀においてはじめて雅楽（神楽歌）が奏されたのは明治五年（一八七二）である（1）。明治維新までは、嚴島神社、住吉大社、石清水八幡宮、北野社など限られた大神社でしか、恒例のものとして雅楽や舞楽が奏されることはなかった。また、これらの神社においても雅楽、とりわけ舞楽は、一切経会などの仏教法会が神社で行われる際に奏でられるものであった。

神社で一切経会（仏教法会）が催される、という今日のわれわれにとっては奇異に映るが、かつて多くの大神社は神社内に神宮寺という寺を設けており、宮寺といわれる寺院によつて神社が運営されることもあった。住吉大社内には大きな神宮寺があったし、石清水八幡宮は明治維新までは石清水八幡護国寺であり、嚴島神社の祭神は神仏分離

までは嚴島「明神」（仏教的な神）であつた。このように、明治維新の神仏分離までは、神祇と仏世界が連携する神仏習合という日本固有の宗教体系が成立していた。雅楽や舞楽はむしろ、仏教法会において発展してきた芸能であり、神社内では、仏教法会を行なうことによつて雅楽や舞楽が響いていたのである。

しかし、神仏分離がなされたことが、そのまま雅楽が神祇世界における式楽に特化することに直結するわけではない。むしろ、仏教と深く結びついていた音楽ならば、雅楽は、神仏分離に伴つて神祇世界から、仏教とともに排除される可能性もまたあつたのである。しかし、明治維新以降の近代国家において雅楽は、あらたに神社祭式に組み入れられるべき音楽として規定され、神社組織への普及がはかられた。これはなぜだろうか。

現代奏されている雅楽は、古代律令国家によつて将来された外来の諸々の楽舞が、平安時代なかばに朝廷貴族の感性によつて統合整理され、高度に様式化して成立したものである。雅楽は、神祇祭祀においても、また、仏教法会においても奏された日本の宗教式楽であるとともに、朝廷の儀礼的な宴席や会合において奏された。特筆すべきは、雅楽は、日本において神仏が習合する過程の記憶を内蔵している、という点である。仏教は六世紀半ばに日本に伝来したが、日本が仏教を国教化して、それを積極的に統治にも取り入れていったのは七世紀前半の推古朝である。ちょうどその頃から、遣隋使や遣唐使によつて、仏教とともに外来の楽舞が将来された。仏教が日本古来の神祇信仰と習合し始めたのが八世紀後半であり、平安末期において仏教優位の本地垂迹説が成立して、神仏習合は一つの完成態に至る。この日本固有の宗教形態の形成と、ちょうど軌を一にするようにして、外来の楽舞は日本化して、今日に繋がる「雅楽」が形成されている。つまり、雅楽には神仏習合の過程が刻まれている。

しかし、神仏習合といつても、日本古来の神祇信仰にも、日本に入ってきた大乘仏教にも、それぞれ、根本的には相容れない原理が胎藏されており、両者は決して「融合」したのではなかつた。神祇信仰は王家（天皇）の血統が神

の裔であるという神話体系に基づきつつ、王権の統治の正統性を支える。他方、大乘仏教では、仏の前ではすべての衆生は平等であり、特に阿弥陀仏信仰はすべての者に救済の可能性があることを主張することによって成立しており、徹底して平等主義原理に依拠している。したがって、平安期においても、宮中の神祇儀礼の深奥においては、仏教的要素は排除され、他方、大乘仏教の平等原理を突き詰めた浄土真宗においては、極楽往生には神祇信仰は無効であり、神祇不拝が旨となる。また、このような原理が保存されたからこそ、明治維新時に神仏の分離が可能となったのである。しかしながら、この二つの相容れぬ宗教的核を包摂するかのように、雅楽は、明治維新を超えて、今日に至るまで、宮中の深奥の御神楽儀においても、浄土真宗の法会においても鳴り響いてきた。この事実をどのように理解すればよいのだろうか。

本論においては、まず、どのようにして雅楽は日本宗教全域において式楽として響くことになったのかを神仏習合の過程を中心とした、日本宗教のコスモロジーの変遷を通して考察する。そのうえで、明治維新の神仏分離によって生じた日本宗教の歪みが雅楽のコスモロジーにどのような影響を与え、いかなる過程を経て、今日のように雅楽といえば皇室祭祀と神社で奏されるものという觀念が優位になったのかということを解明したい。さらに、日本宗教の現況を踏まえて、今後雅楽のコスモロジーにどのような動きが起こるのかということも検討してみたい。

二、神仏がせめぎ合うプレ「雅楽」時代

正史によれば、欽明朝の五五二年に百濟から仏教が仏像とともに伝来したとされる。ただし、当時の朝廷は、仏を日本の神々と同じく呪的で崇る外国の神、すなわち「蕃神」として扱った（『日本書紀』欽明天皇十三年十月）。そ

の後、排仏派を制した聖徳太子は、五九三年に日本最初の官寺である四天王寺を建立し、仏教を国家の公認宗教とする。さらに、伝承によれば、聖徳太子によって「仏教法会には外来音楽を用いる」という理念が提唱された。『日本書紀』推古天皇二十年条には、百済の人味摩之を桜井に住まわせて、少年を集め「伎楽」の舞を習わせた、との記述があり、『聖徳太子伝暦』（九一七）の推古天皇二十年（聖徳太子四十一歳）には、聖徳太子が側近に「三宝を供養するには諸々の蕃楽（外来音楽）」を用いるべし、と命じたことが記されている。しかし、ここでいわれる「伎楽」はそこで用いられた伎楽面が東大寺や正倉院などに残るだけで、推古朝の頃にどのような芸能だったのかは明確ではない。残された文献から推測するに、「獅子」、「呉公」、「婆羅門」などの小曲からなる、笛と銅拍子のみを伴奏楽器とした一連の音楽仮面劇であったようである。聖武天皇の時代には、奈良の大寺院の仏生会（四月八日）と夏安居の際に毎年法会において「鎮護国家の例事」として演じられた⁽²⁾。また、日本各地に伎楽面や装束が分布され、例えば筑紫の国にも伎楽でもって外来の使節をもてなした形跡がある。しかし、すでに鎌倉時代にはきちんとした形で演じられることはほとんどなくなっていた。

いずれにせよ、仏教法会においては外来音楽を用いる、という聖徳太子の仏教音楽の理念に従って、これ以降遣隋使や遣唐使が持ち帰った諸々の外来音楽も、律令制度において設けられた「雅楽寮」⁽³⁾（訓読みする場合は「うたまいのつかさ」）で伝承され、国家的な仏教法会において披露されることになる。また、雅楽寮では外来音楽に加えて、日本古来の朝廷で伝承されてきた歌舞も伝習され、外来音楽と日本の歌舞との接点が形成された。

この理念は、天平勝宝四年（七五二）四月九日に催された東大寺大仏開眼供養会で完全な実現態となる。『続日本紀』によれば、孝謙天皇、聖武上皇はじめ皇族、百官、約一万人の僧侶が参列して、インド僧菩提僊那を開眼師として、唄、散華、梵音、錫杖といった四種の声明で構成する「四箇法要」が行われた。声明の合間や、法要後半では、唐楽・林

呂樂・高麗樂はじめ種々の外来音楽に加えて、大歌・久米舞・楯伏舞など日本古来の樂舞も仏の供養のために延々と演奏された。本来日本の神祇に捧げられていた樂曲が、仏供養に用いられたことによつて、神仏が習合していく流れを決定づける法要であつたといえる。

そして、ちょうどこの大仏開眼供養後の八世紀後半から、神身離脱思想に基づく神宮寺の建立が相次ぎ、民間レベルでの神仏習合が明確に進んでいくことになる。神身離脱思想とは、日本の神々も苦から逃れるために、六道輪廻から脱するべく、仏教に帰依するという觀念である。仏教の立場から見れば、日本の神々は輪廻を繰り返す六道の一つである天界に住むものであり、実はまだ迷いのうちにあり、苦しんでいる、ということになる。それゆえ、神もまた神の身を捨てて、天界から解脱することを望んでいる、という觀念が生じた。この觀念は、遊行する民間の山岳仏教修行者たちによつて日本各地に流布されたと考えられている。その結果、身体を持たない神のかわりに僧侶が読經して功德を積む場である「神宮寺」が、各所の古来の大神社の境内内に建立されていき、さらに神仏習合の流れを先導していくことになる。

しかし、一方で、いわゆる道鏡事件の後、朝廷や神宮を中心に「神仏隔離」の機運が興る。仏教においては、救済に関しては平等原理が貫かれる。苦を持つ実存としては、王家も庶民にもなんらの差異はない。釈迦が王族としての在り方を捨てたように、王家の血統であることは仏教においてはほとんど意味をなさない。他方、日本の皇統の権威は神話に基づき神の裔であることを根拠とする血統原理である。聖武天皇時代の王家の仏教への依存が、仏教僧道鏡の台頭を許し、神の裔ではない道鏡を皇位につけよと宇佐八幡神が神託するという事件―後に偽りであつたと確認される―を引き起こして、王家自身の権威を揺るがせた。このことの内省にたつて、平安時代には、王統の継承に関わる宮廷神事や伊勢神宮祭祀には僧侶・仏教は関与しないことになり、一定の純粋な神祇儀礼空間を維持確保しようと

する動きが生じた。

さらに、平安時代の朝廷においては、「物忌み」や「祓い」がより厳密で恒常的なものとして制度化された。これは、朝廷内にケガレが忌避された高天原の清浄さを現出させることを目的としており、仏教から一步離れて、神話世界のリアリティを維持させる努力がなされるようになる。

三、日本の「雅楽」の形成とその神道的核と大乘佛教的核

嵯峨・仁明朝（八〇九〜八五〇）の頃から楽制の改編が開始され、平安時代半ばすぎには、プレ「雅楽」時代の諸々の外来音楽が、現在の「雅楽」のスタイルへと統合再編される。改変のポイントとしては(一)楽器の縮小・再整備、(二)左右両部制の採用、(三)舞楽演奏の形式（番舞形式）、(四)舞楽曲の形式の完備（序破急の欠損部分の補填）、(五)新曲の作成、伝来中絶曲の復元、伝来曲の改作、といった点が挙げられる。ただし、国家的儀礼音楽（饗応楽舞も含む）や仏教式楽というプレ「雅楽」の諸々の外来音楽が持っていたアイデンティティはそのまま継承される。これらの改編は、宮廷行事での奏楽の機会が重要視されるようになったことによるもので、雅楽の担い手も、雅楽寮の楽人ではなく天皇をはじめ高位貴族や衛府の官人など身分の高い内裏の住人へと比重が移行していく。それと並行して、宮中に「大内楽所」が設立され、他方、雅楽寮は楽制改革の中で次第に縮小されていった。また、平安時代後期には奈良の諸大寺での奏楽を担当する「南都楽所」が設置された。四天王寺には、聖徳太子の時代以来存続するといわれる「天王寺楽所」がすでに存在し、鎌倉時代以降は、実質的には、雅楽寮に替わって、この三つの楽所を中心として雅楽の伝承がなされていくことになる。

さて、これらの樂制改革の過程で、元來宮廷祭祀に用いられていた神事的歌舞も雅樂化するが、この部分については、仏教的要素の抑制が維持され、神道的な雅樂の核ともいべき内侍所御神樂儀が形成された。内侍所御神樂儀は、神鏡を安置する内裏の温明殿（内侍所）の前庭で行われた。この儀礼は、すべての神事祭祀芸能の起源とされるアメノウズメの舞踊の直系とされるものであり、神鏡の靈威を増し、皇室と国家の安泰を願うためになされる。大嘗祭の後宴であった清暑堂神宴での神樂芸能、賀茂臨時祭の還立の御神樂（九一〇年頃始行）、石清水八幡宮臨時祭の社頭での御神樂（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^{（三）}。今日でも、毎年十二月中旬の夜に皇居内の賢所で執行される「恒例御神樂儀」が、皇室における御神樂の最も重要な行事となっている。現在ではその他に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も御神樂は行われる。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。

現代の御神樂儀では、賢所の前庭に設けられた神樂舎で、夕方六時から夜半過ぎまで、庭火を灯して、十数曲からなる神樂歌が全曲歌われる。伴奏樂器には、神樂笛、篳篥、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、といった神事の本質を体現したものである。宮中の御神樂儀は神鏡のそば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神事である。しかし、そこで歌舞をリードする樂器は、外来樂器の篳篥であり、音響の本質的要素を仏前で奏される雅樂曲と共有しているのである。

他方、仏教的な側面からいえば、平安時代後半に浄土教が隆盛した際に、「雅樂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。確かに、浄土経典には浄土が清らかな音や音楽で充ちていることを示す記述があるが、それが日本で成立した雅楽であるとの根拠となるものはない。しかしながら、法要に管絃演奏を織り込んだ「管絃講」などのように、雅楽音楽を演奏する法要に参加することによって、極楽往生することができ、法が込められた極楽の音楽を聴くことによつて成仏できるという音楽成仏思想が、天台浄土教を中心として成立してくる。この観念は、日本で成立した雅楽こそが、そこに込められた仏法の力により悟りへと導く浄土の音楽である、という確信と、雅楽を演奏することによつて、浄土を引き寄せる、あるいは浄土へ往生できるという類感呪術的着想によつて支えられている。しかしながら、浄土往生という人生の一大事を雅楽に託することができるまでの信仰はなぜ成立しえたのであろうか。

雅楽の前身の外来音楽は、元来中国宮廷の世俗的な宴饗の音楽だったが、それらが内包する文化の高度さや先進性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、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宗教的空間とでもいべき宮廷内で、神聖な貴族達によつてなされた。ここで成立した日本の雅楽には、それまでの外来音楽にはなかった、日本人独自の洗練された宗教的・美的感性が注ぎ込まれた。つまり、雅楽音楽や演奏様式自体が、宗教的儀礼や宮廷において、日本人の宗教音楽的美意識に照らして、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。当時の日本人はまずはケガレのない世界として（地獄の対極）として浄土を欲した。そこで、ケガレを排する感性が注ぎ込まれた雅楽こそが極楽浄土に充ちている音楽に准ずるものと信じられたのであろう。

その後、鎌倉時代にいたって、親鸞が浄土教の念仏から呪的な要素を排除して、大乘仏教思想の極点としての浄土真宗の立場から、神祇不拝を明確にした。その浄土真宗でも、江戸期にいたって「雅楽は浄土の音楽」との儀礼観念を受容して、親鸞聖人の大遠忌などの大きな法要で雅楽が大規模に演奏されることになる。

こうして、平安時代に彫琢された雅楽は、神仏習合と軌を一にして、神道祭祀でも仏教法会においても鳴り響く、日本宗敎式楽を代表する音であり歌舞になった。アマテラスの神霊をたたえた神鏡の前でも、浄土を荘嚴する際にも、雅楽は奏される。神祇崇拜の極点である御神楽儀においても、大乘仏教の極点であり、神祇不拝を旨とする浄土真宗においても、それらの矛盾対立をすべて止揚するかのようになり、雅楽は日本宗敎の宇宙全体にエーテルのようになりわたって響いているのである。

雅楽に刻印された神仏習合儀礼の具体的な姿の例を以下にいくつか確認してみよう。

四、神仏習合と雅楽のコスモロジー

(一) 嚴島社での華やかな舞樂法会

平清盛によって天王寺舞樂が移植されたという伝承がある嚴島社において、承安四年(一一七四)十月十三日から三日間にわたって平家一門によって、「千僧供養」と「一切経会」という仏教法会がなされた。十三日には翌日の千僧供養に先立っての臨時祭が行われた。舞人十名と隨身・陪從(東遊の奏樂者)十名が参加した。彼らは本社の祓殿で修祓を受けたあと、客神社で、お供え、奉幣があり東遊が奉納された。なお、この神事では、その後本社でも東

遊が奉納されている。夜は本社で「神楽」があり、人長舞なども舞われた。この臨時祭は純粹な神祇儀式にシフトしている。

しかし、翌日の十四日には、千人もの僧侶が神社の南北の回廊に着座しての千僧供養(仏教法会)が勤修された。まず、楽人が「乱声」を奏し、「師子」が出てきて舞台脇に伏す。振鉦が奏され、楽屋からは「菩薩」、「鳥」、「胡蝶」、舞人、妓女が左右に分かれて舞台両脇に立ち上る。そのあとに楽人たちが付き、神官二名の先導のもと粥座屋まで行道(練り歩き)がなされた。供花の後、菩薩、鳥、胡蝶の舞が奉納され、供養の後再び同じ舞が奉納された。次いで再び行道がおこなわれた。その後、舞台上で衆僧による散花(散華)。千僧全員が左右の列に分かれて、南北の回廊を練り歩いた。その後妓女たちの舞(五常楽、狛杵など)があり、さらに十曲の舞(安摩、二ノ舞、万歳楽、延喜楽、太平楽、皇仁、散手、貴徳、陵王、納曾利)が舞人によつて舞われた。神社で行われているが、その構成は、平安時代の大寺院でしばしば行われた舞樂法会とほとんど同じである。

翌十五日には一切経会があり、三十人の僧によつて法要が行われた。この時も、振鉦があり、供花、十種の供養の後、菩薩、鳥、胡蝶が奉納。その後行道が行われ、妓女による舞があり、さらに八曲の舞樂が舞われた(4)。楽人・舞人の多くは内裏の楽人を連れてきたものようであったが、地元楽人の佐伯氏や妓女も多く参加した。

(二) 天野社での舞樂曼荼羅供

神仏習合が進むと、寺院を護る神社が、寺院の中あるいは少し離れたところに建てられた。このような社を「鎮守社」といい、そこでは当然のように僧侶が出向いて読経や法会が行われてきた。高野山北端中腹の天野といわれる盆地にある天野社(現在は丹生都比売神社)で、祀られている丹生明神(丹生都比売大神)と、高野明神(高野御子大

神)は、弘仁十年(八一九)に高野山金剛峰寺壇上に勧請されて、天野社は御社と呼ばれ、金剛峯寺や真言宗を守護する神社となり、供僧六人がいた。天野社では、道法法親王から唐本一切経が天野社に賜られて経蔵を造立したことを機縁として、天野社一切経会が承元年間(一二〇七〜一一)に始められた。

この天野社一切経会もまた、神社での催しではあるが、仏教法会における舞樂法要の形式で営まれていた。その際の舞樂については、大坂四天王寺の「天王寺伶人の指導の下に展開」⁽⁵⁾されていた。この一切経会を踏まえて、江戸期には、「舞樂曼荼羅供」が盛儀に行われるようになった。真言宗の高野山上では歌舞音曲は一切禁止であり、山上では雅樂が奏されたり、舞樂法会が行われることはない。しかし、高野山僧侶は定期的に天野の里に下りてきて、鎮守社の天野社前で、鎮守社の安穩、神威の増幅、仏法の興隆、国家安寧、五穀豊穰等を祈願する仏教法会を、山上では行えない舞樂法会の形式で江戸時代の末期まで行っていた。

(三) 南都楽人狛近真の宗教思想―本地垂迹説と春日曼荼羅

貞永二年(一二三三)に『教訓抄』を書き残した南都楽人の狛近真^{こゝろかぢまね}は、神託によつて「興福寺別当諸附属舞人左近将監」の立場のまま建保五年(一二二七)に氷室神社の社務となった。以来、南都楽所が祀主となつて氷室神社を守り、その事務局をここに置く。また『春日権現験記絵』よれば、同じ建保五年に、春日明神から、興福寺僧に近真に俘を作つて舞を舞わせるように夢告があつた。この夢告に従い、近真は秘曲を尽くして神前で舞つた。狛近真には春日明神の靈験が現れることが多く、近真自身も神となつて春日大社の末社の「拍子神社」に祀られている⁽⁶⁾。

他方で、『教訓抄』巻七や巻八によれば、近真は、雅樂演奏を催すことによつて浄土往生することを願う音楽往生思想を持つている。巻七冒頭では、「凡そ舞曲の源をたずぬるに、仏世界より始めて、天上人中に、しかしながら伎

樂雅樂を奏で、三宝を供養し奉つて、娯樂快樂する業なるべし」と雅樂と舞樂の起源を仏世界に求め、それらは元來、三宝（仏・法・僧）を供養することであると明確に位置づけている。ついで、雅樂演奏が日本においてもたらし「日出事」として、春日権現、率川明神などの神威にまつわるいろいろな奇瑞をあげるが、最終的には「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、彼の妙声がごとくに、三惡道をはなれて、必ず西方兜率に往生して、樂天の菩薩にまじろいたてまつりて、願のごとく曲を奏して、弥陀弥勒を供養し奉らむ」との決意を表わす。近真は、春日の神々に敬虔に仕えながらも、救済思想については、仏・法・僧の三宝を雅樂によつて供養した功德による淨土往生を願つており、雅樂の奏舞の窮極の意義としては仏を供養することが本来である、との考えを示している。

神仏習合の動きは、十世紀には、神身離脱思想や宮寺の出現といった段階からさらにすすんで本地垂迹説の成立をみるようになる。春日山を明確に淨土と見做している「春日淨土曼荼羅圖」では、それぞれの春日社のそれぞれの社殿の本地仏が描かれており、神靈が充溢する清淨な春日山の彼方に淨土が広がっている。中世の興福寺と春日社が一体化した淨土・神祇信仰の世界に生きた迫近真にとっては、興福寺に依りつつも氷室神社の社務になり、神託を受けて神前で陵王を舞うが、舞樂は仏を供養するものと考えても、本人においては宗教的なスタンスに大きな矛盾はなかつたようである。

五、明治期までの雅樂傳承

公家の衰退とともに、武家が好む猿樂や田樂の隆盛と裏腹に雅樂は衰微していく。応仁の乱以降は朝廷が事実上機

能しなくなり、人材的・経済的に朝廷儀礼とともに雅楽伝承も危殆に瀕した。織田政権が秩序を作り始めると正親町天皇は天王寺楽人を登用し、朝儀での雅楽演奏、とりわけ御神楽演奏の維持・復興に力を入れる。後水尾天皇は南都楽人も登用し、大内楽所、天王寺楽所、南都楽所の三方楽人で朝儀における雅楽演奏を伝承する慣行が成立する。その後、江戸幕府はこのシステムを経済的裏打ちでもって制度化した。寛文五年（一六六五）に、三方楽所全体に三方楽所領二千石が継続的に毎年給されることになり、ここに「三方楽所」の制度が成立する。楽所奉行の四辻家を本所として、三方の楽所から老分、年番などの世話役をそれぞれ出して運営がなされた。また、幕府が設けた三方楽所領二千石から、楽人の上位の序列にしたがつて「家領米」や「稽古料米」が配された。また、演奏の質の向上のため、三年に一度「三方及第^{さんぽうきゅうだい}」という実技試験を行い、その結果に、個々人の技量に応じて配される「芸領米」がリンクさせられた。また、宮廷行事における奏楽に対して、禁裏からもこれらの楽人たちに「御扶持米」が支給された。

寛永十三年（一六三七）には、日光東照宮に日光楽人、寛永十八年（一六四二）に江戸城内紅葉山東照宮に紅葉山楽人を設置し、両所における將軍家の先祖祭祀法会奏楽を担当させる体制を整えた。両方の東照宮は東照大権現（徳川家康）を祭神とする社であるが、「権現」号は仏が本地であることを強調した神号であり、特に東照大権現は、比叡山の山王神道に基づいて命名されているのであり、東照宮での奏楽はまさに神仏習合の雅楽風景の一つでもあった。また、三方楽所による、宮中行事を含む京都における大きな奏楽の機会は一年に十回前後であつて、三方楽人はこれらをこなしつつ、それぞれのホームグラウンドで大きな催しがあるときには、在京の楽人も下向して奏楽していた。四天王寺の「聖霊会^{しやうりやうえ}」や南都の「春日若宮おん祭」の舞楽奉納など、それぞれの伝承地の雅楽の伝統も保持されていた。京都での朝廷行事に加えて、大坂や奈良での大きな法会神事における奏楽・奏舞は、三方楽人の存在を介して緩やかに連繫しており、畿内における神仏習合のコスモロジーに基づく雅楽伝承のネットワークが江戸期を通じて形

成されていった。ただし、御神樂のような皇室祭祀と直接かかわる音楽種目については、依然として京都方の特定の家筋の楽人だけが参仕する権限を有し、南都方と天王寺方の楽人は参仕できなかった。四辻家が楽所執奏の立場を保持し、琵琶、箏、和琴、神楽道などの伝授権は宮家や堂上公家によって専有されていた。

江戸期の雅楽伝承は、政権を盤石なものとした江戸幕府が定礎した、このような三方楽所の制度のもとで、平穩に保たれ、中世以来の神仏習合的な大寺社の儀礼も維持されていく。とりわけ、江戸時代末期の光格天皇・孝明天皇の頃には、尊王思想の隆盛に呼応して、賀茂臨時祭や石清水臨時祭をはじめ多くの朝儀が復興されたが、それらの儀式に付随した催馬楽曲や東遊、久米舞など廃絶していた雅楽楽曲もさかんに復曲された。幕末において、あたかも朝儀や雅楽における平安時代ルネサンスが興ったような感があり、神仏習合のコスモロジーに育まれた雅楽の再興の大きな流れができつつあった。しかし、この流れは、明治維新によって突如断絶されこととなる。

六、明治政府による神仏分離と宮中祭祀からの仏教排除

慶應三年（一八六七）十二月九日、江戸幕府による武家政治を廃し、君主政体に基づく新政府の樹立が宣言された。いわゆる王政復古である。三条実美、岩倉具視ら革新的な公家と薩長を中心とする反幕府諸藩は、新政府を構築していくが、その過程において太政官符によつて一連の神仏判然令を次々と打ち出していく。新政府においては、津和野藩主の亀井茲監こねみ、平田延胤ら復古神道家と朝廷の白川、吉田両神道系らが、神道国教主義の宗教政策を立案、推進していった。

まず、慶應四年（一八六八）三月十三日（五箇条の誓文発布前日）太政官布告において、王政復古、祭政一致の政

体を述べたうえで、神祇官再興理念を明言し、全国神社・神職の神祇官への「附屬」の原則が打ち出された。次いで、三月十七日の布告では、別当・社僧などと称して神社に勤務している僧職身分の者の「復飾」（還俗）を命じ、三月二十八日の布告によって、明神や権現などの仏教語を以て神号とすることの撤廃、仏像や仏具類の神社からの撤去を命じて礼拝対象の神仏分離を行なった。同年の閏四月四日には、神勤僧職は、神主・社人などと改称して神勤するか、退去することの選択を迫った。

このような神道国教主義が強く打ち出されていった背景には、三月十三日の布告にあるように新体制の政治的權威の源を「神武創業ノ始」にもとづかせ、その実現を制度的に担保するべく、「祭政一致ノ御制度ニ御回復」するという明治政府の強い意志がある。「神武創業ノ始」の「祭」とは、当然、神道祭祀であり、そこには仏教の存在はもとより、神仏習合的な表象も存在してはいけない。上記の神仏分離の布告は、神社を神道的なもので純化された場とするものである。また、「祭政一致」を実現すべく、太政官に並立させる形で、明治二年（一八六九）には神祇官が復興された。そのうえで、純化された全国の神社と神職を神祇官のもとに組織化して、神道教説を宣布・布教し、国民を教導することが構想され、明治三年（一八七〇）一月三日には「大教宣布の詔」が発せられたが、神社組織そのものが強固でなかったことと、未成熟であつた神道教義に発する神道界内の対立のために、結局は挫折することになる。神祇官も、明治四年（一八七一）に、神祇官祭祀を宮中へ移行し、神社組織の統括を委ねる機関である神祇省を太政官下に設置することによって解消することになる。

ただし、明治十五年（一八八二）以降、神社神道を一般宗教から切り離して国家的宗教としての特権的地位を確保する政策が進められる。神社神道は、「宗教」としての名実をもたず、葬儀をしないかわりに、国家の祭祀として特権的な地位を与えていくというものである。さらに、明治二十二年（一八八九）大日本帝国憲法が制定されたが、欽

定憲法として、天皇によつて「皇祖皇宗の神靈」に向けて「告文」が読み上げられた。つまり帝国憲法を支える最終的な権威は「皇祖皇宗」であり、憲法が機能する「公」領域は天皇を中心とする神道的な場であることが明確にされたのである。この「公」領域の神道的な場の世界観は、「国家神道」と呼ばれるが、帝国憲法では、国家神道の枠内でのみ「信教の自由」が認められた。

さて、明治政府は、「神武創業の始」へ還帰するための具体的な施策として、宮中祭祀の神道への純化と仏教的要素の排除を徹底していく。まず、明治元年（一八六八）十二月二十五日の孝明天皇三年祭から、それまで仏式で行われていた皇霊の祭儀が神式に純化された。「お黒戸」といわれる平安時代以来の歴代天皇・皇族の位牌を安置していた場所は閉鎖され、それらの位牌は方広寺境内にある恭明宮に一旦移された。さらに、明治六年（一八七三）には恭仁宮も廃され、最終的には、安土桃山時代から孝明天皇までの葬儀を仏式で行っていた泉涌寺に移され、現在に至っている。明治七年（一八七四）八月には皇后、皇子、皇女などもすべて葬儀や祭儀は神式によることになった。また、空海以来の真言宗による御七日御修法をはじめ、天台宗による長日御修法にひきつづき行われる御修法大法、大元帥法など、内裏で行われていた皇室安泰や天下泰平を祈願する仏教法会も明治四年（一八七二）九月にすべて廃され、皇室祭祀からの仏教的要素排除が徹底された。さらに、諸寺における勅会も廃止され、朝廷外の仏教的行事への関与も絶たれた。即位の礼に関しても、鎌倉時代から続いてきた大日如来との一体化を図る即位灌頂が廃止され、装束も中国風の袞衣と冕冠を廃止して衣冠と束帯に変更することによって、神道的要素を純化した。

これらの極めて急進的で徹底した皇室祭祀施策は、維新後の神道行政の中心人物であった津和野藩主亀井茲監と家臣の福羽美静が主たる担い手となつて行われたものである。政権内の津和野派の影響力は、神道事務局を動かして宗教行政の主導権を握るようになった。天皇親祭、政治君主化と最高祭主化の並行、国民教化、「祭政教一致」が津和

野派のスローガンであったが、これらの理念を実現すべくなされた明治の初期における皇室祭祀からの仏教的要素排除は、今日まで日本の宗教コスモロジーに極めて大きな影響を与えている。

このような急進的な皇室祭祀の変容のもとで、皇室祭祀の式楽であった雅楽とその演奏法の在り方も大きな変動の波に襲われる。塚原康子氏によれば、「近代天皇制の下で国民国家を成立させた明治期は、国家が音楽の力を最大限に利用した時代であり、雅楽にも、それまでない大きな変化をもたらした特別な時代」⁽⁸⁾であった。

七、神仏分離と雅楽のコスモロジーの変容

明治維新後の宮廷行事は、単純にその数を幕末のそれと比べると二倍になっている。その過程での主な変化の内容は、すでに見た(一)宮中行事における神仏分離、加えて(二)新儀祭典(神武天皇祭、先帝祭、紀元節など)の創出、(三)畿内各社の祭りの分離、(四)祭祀に直結しない節会、楽会などの選択的改廃、(五)西洋起源の行事(天長節など)であった。皇室祭祀については、神仏を徹底的に分離したうえで、わけても皇室の祖先祭祀と結びつきが深い神道系の行事の整備拡充がめざされたため、雅楽の諸ジャンルのうちでも、外来系の音楽と舞ではなく、日本古来系の歌と舞、すなわち神楽歌、久米舞、東遊^{あずまあそび}、倭舞^{やまとまい}(大直日歌)などが、行事の整備において積極的に採用された⁽⁹⁾。これらの行事の整備は国家目的に従って行われたので、そこで用いられる儀礼音楽も政府の合理的な管理下に置かれた。

祭政一致政策の遂行機関である神祇官の設置及びそれに伴う東京での宮中行事の増加によって、皇室の莊嚴としての雅楽演奏は、その比重を増し、新たな演奏機会も増加することになった。その際、雅楽が元来は外来音楽であったことには触れず、神祇官通達によって、雅楽は「皇国伝来之音楽」⁽¹⁰⁾とされた。このように規定することによって、

天皇が出座する際の雅楽奏樂は、「神武創業の始」に充溢していた神威が来臨する神事のイメージを喚起させ、天皇の神格化の格好の演出となった。

他方で、神仏分離令と廃仏毀釈運動によつて、皇室祭祀にかかわらず、仏教に関連する演奏機会は削除されていく。例えば、三大勅祭（賀茂祭、石清水放生会、春日祭）のうち「石清水放生会」は神仏分離の方針から、「石清水中秋祭」と名称変更され、仏教に関わる曲は演奏せず、曲目を改めることが神祇官から通達された。慶應四年（一八六八）八月に最後の三方楽所の及第会が行われ、事実上幕府に支えられてきた、畿内の三方楽所の制度は終焉を告げる。

明治二年（一八六九）三月の天皇の東京奠都に先立って、同年二月から宮中行事を東京へ移し、再編する作業が本格化した。この年の一月にはまだ正月の三節会、舞御覽、御樂始などの京都における宮中奏樂の伝統は執行された。他方で、明治元年（一八六八）十二月十七日の東京での神祇官仮神殿の鎮座を直接の契機として、まずは、皇室の祭祀行事で必ず演奏される神樂などの演奏権を持つ樂人に対する東上要請が下る。六名の樂人と装束が東京へ移動し、東京での神樂演奏を可能とした。もともと神樂が行われた賢所御神樂に加え、神祇官によつて創出された祈年祭、神武天皇例祭、氷川祭でも神樂の演奏が新たになされた。神樂の持つ宗教的伝統性が神權的天皇制を莊嚴する媒体としてふんだんに活用されることとなる。このことが徹底されて、神饌奏樂にも、従来の唐樂に代えて神樂歌が用いられることとなった（後に再び唐樂も用いられるようになる）。

ただ、江戸期に確立していた音楽種目や樂器ごとの複雑な権利関係や演奏関係が、東京での祭典執行の足枷になることがあり、神權的天皇制を急速に推し進める明治政府の意志の遂行の妨げとなった。そこで、雅楽伝承を一元化して、政府が管理しやすくするように、明治三年（一八七〇）十一月七日、明治政府によつて太政官中に舍人局とともに雅楽局が政府機関として仮設置された。それに伴つて、十一月九日には四辻家の樂所執奏の停止をはじめ、宮家、堂上

家が伝授権を有していた琵琶、箏、和琴、神楽道などの伝授廃止が命じられた。弾物と歌物は、もともとは堂上の領分（琵琶の西園寺、菊亭、伏見宮、楽箏の四辻、歌物は綾小路、持明院など）であり、神楽は、堂上家と神楽領を給付されていた京都方楽人（神楽歌、人長舞の多、笛の山井、篳篥の安倍）のみが演奏権を有していた。

こういつた堂上公家や特定の楽家の神楽演奏の独占権を剥奪することによって、まずは当時の地下の楽家の伶人すべてに神楽の習得と演奏の権利が付与され、増加した東京での神楽演奏の機会に迅速に対応できる体制が整備された。明治政府による神楽の管理はまずは神楽演奏に焦点（宮内庁書陵部『御沙汰留』明治三年二号）が充てられたのである。これらの改革に伴い、近代の天皇が公式の場で自ら楽器を演奏するという伝統が絶えることになる。

八、「近代」神楽の創出

これらの改革の基盤となったのが、明治政府内に新たに設けられた「神楽局」である。明治三年（一九七〇）の神楽局の組織体制としては、神楽長に五辻小弁、助に四辻宮内権大丞、綾小路侍従、大伶人十名、少伶人十名、伶生十五名、伶員などの人事がなされ、東京の神楽局と京都出張神楽課に配置された。宮家、堂上公家及び一部の楽家が独占していた神楽演奏・習得に関わる権利を広く熟達したものに開放し、大曲・秘曲など一部の者へののみ伝承権があったものもすべて一旦朝廷に返上させられた。また、東京と西京（京都）に「会邸（稽古所）」が置かれ、技術の研鑽が奨励された。このような神楽伝承の新たな組織が設立されたうえで、明治四年（一八七二）に東京での初の踐祚大嘗祭が挙行された。神楽、国歌、風俗歌、久米舞、舞楽が在東京の伶人と京都から上京した伶人たちによって共同で奏された。

明治十年（一八七七）には、ついに京都出張雅楽課が廃止され、公的な雅楽演奏者の組織が東京に一元化された。東西二都三十五名体制から、東京一都六十名体制となり、千年以上にわたって培われてきた畿内の雅楽演奏の伝統が断絶の危機に瀕することになった。しかし、この危機を打開すべく、民間人によって天王寺楽所の伝統を引き継ぐ「雅亮会」や南都楽所の伝統を引き継ぐ「奈良雅楽会（後の南都楽所）」が設立され、三方楽所の伝統そのものは今日まで維持されている。その他の大寺社の歴史的な行事での演奏を受け持つ民間の雅楽団体も多く設立された。明治期に雅楽が一部の公家と楽家の占有物ではなくなり、民間人にも開放されたことが、かえって畿内の雅楽伝承の危機を救うことになった。

このように「雅楽局」（後に「楽部」）を中心に、公的な雅楽演奏が東京で一元管理されることになったことと軌を一にして、東京における旧三方楽所の組織や伝統自体も、解体統合され、仏教を排除した皇室祭祀に奉仕することに特化すべく、新たに合理的に設計された、いわば「近代」の雅楽が創設されることになる。

旧三方楽所出身の伶人たちは、一つの明治政府内の行政組織に集められ、常に合同で演奏することになった。そのことによって、各楽所で伝承されていた譜面や演奏法についてのすり合わせを行う必要性が生じた。そこで各楽所で演奏されている曲から取捨選択がなされ、「楽部」として演奏する雅楽曲目の譜面と演奏法の記譜作業が進められた。いわゆる「明治撰定譜」の作成である。明治九年（一八七六）に第一次撰定として、神楽歌、東遊、倭歌、大直日歌、大歌など神道系の歌謡、催馬楽、朗詠と唐楽四十九曲、高麗楽十五曲が撰定された。ついで、明治二十一年（一八八八）には第二次撰定が行われ、さらに唐楽三十四曲、高麗楽十曲が追加され、撰定譜が完成された。しかし、この二回の撰定に漏れたかなりの数の曲が「遠楽」とされ廃絶された。また、それぞれの楽所の独特の演奏作法や故実の多くも、楽部では消滅することになり、伶人たちは、中央集権的な神権天皇制の荘厳に特化せしめられ、神仏習合の多様な伝

統の共存を許容した「三方楽所」のもとでの雅楽伝承から大きく変質した、新しいスタイルの「近代」雅楽を伝承していくことになる。(楽家によつては、楽家内の秘伝やその楽家が帰属していた楽所の伝承を保存していた)。

維新政府にとつての神権天皇制は、混乱した国内の諸勢力を統べる方策であると同時に、対外的には独立国家として主権性が確立していることを欧米列強に証する手段でもあつた。日本が列強に認められるためには、万国公法を受け入れ、文明国家に生まれることが必要である。その過程で近代日本の象徴として天皇自身も「文明化」を迫られることとなる。明治天皇は平安朝の大礼服を脱ぎ、軍服姿に着替え、乗馬をして活動的な君主へ変身した。明治四年頃から、天皇は牛乳を呑み、獣肉を食し、西洋料理の晩餐会を楽しむようになり、洋服を着て椅子にかける生活をするようになった。明治五年(一八七二)の巡幸の際には、燕尾形のホック掛の正服を着た⁽¹⁾。神権的天皇でありつつ西洋列強君主の兄弟へと天皇の在り方も変化せしめられた。

このような変化の過程で、明治七年(一八七四)に、西洋諸国の国王誕生日を模した天長節の導入や、国賓の接遇にあつたつての西洋諸国間の国際儀礼の採用が行われ、西洋音楽を演奏することが必要となつてきた。「神楽」とともに、「欧州楽」もまた文明化した天皇を荘厳するパロメータとして必須になつてきた。そしてこの「欧州楽」の習得と演奏は、雅楽局を引き継いだ当時の太政官内式部寮雅楽課の伶人に課された。ここに宮廷の専任音楽官が日本古来の雅楽と西洋音楽双方を兼修するという世界的にも稀有な事例が出来したのであるが、これも「近代」雅楽の大きな特徴であろう。雅楽局の後身にあたる現在の宮内庁式部職楽部でも、楽師は専門の雅楽楽器と西洋音楽楽器を併修し(例えば箏篳とチェロなど)、しばしば西洋音楽の管弦楽を外国賓客の饗応の際に演奏する。雅楽と西洋音楽は元来、基本となる音のピッチが違うし、その背景をなす音楽的な思想も異なるので、「欧州楽」の兼修は伶人たちに少なからぬ困惑をもたらした。しかし、雅楽はもともと外来音楽を核とし、邦楽のうちでも音楽理論用語が豊富で器楽性にも富み、他

の日本音楽種目に比べて西洋音楽との対応関係を築きやすい分野である。それゆえに、西洋音楽導入の初期の段階においては、さしあたり伶人たちのみが西洋音楽を演奏することに習熟し、また、西洋音楽をモデルに、雅楽の音楽様式を素材にして、在来の日本音楽にはない近代の新しい歌謡形式を作り出すことができた。雅楽音階に基づく「保育唱歌」の創作や、明治十二年（一八七九）には、日本初の管弦楽を始めた（西洋音楽の楽団は陸海軍の吹奏楽のみだった）。明治の雅楽伶人は、西洋音楽の作曲ができる次世代が育つまで、宮廷を超えて、新しい歌造りや日本的西洋音楽の最初の開拓者となった。

吹奏楽による天皇礼式 (Royal Salute) も必要となったので、雅楽局伶人たちは、その原曲の作曲も手がけた。明治十三年（一八八〇）に、海軍省は種々の儀礼曲の作曲を式部寮に依頼した。それにこたえて、雅楽音階で新たに曲を付けた天皇礼式「君が代」（林廣守撰譜、現在の国家「君が代」⁽¹²⁾）、将官礼式「海ゆかば」（東儀季芳作曲の第二次世界大戦中歌われた「海ゆかば」とは曲が違う）が作曲され、F・エッケルトが編曲を担当。明治十五年（一八八二）にも、式部寮への依頼にもとづき、『大君の』に雅楽音階で曲をつけ、編曲して吹奏楽用の儀礼曲に加えられた。明治二十四年（一八九一）には、陸軍からも儀礼曲の作曲が宮内省式部職雅楽部に依頼されることとなる。

九、歪められた「雅楽のコスモロジー」

さて、上述のように明治二十二年（一八八九）に大日本帝国憲法が公布された。この憲法においては、臣民には「信教の自由」はあるが（第二十八条）、それは「安寧秩序ヲ妨ケス及臣民タルノ義務ニ背カサル限ニ於テ」のみ認められた。根本的な「安寧秩序」とは、「万世一系ノ天皇ガ統治スル」（第一条）ことであり、最も根源的な「臣民タルノ義務」とは、

「天皇ハ神聖ニシテ侵スヘカラス」(第三条)である。その天皇は、この憲法の告文において、神話上の皇祖に「神祐」を乞い、「神靈」に「監みる」ことを願っている。つまり、これらの秩序や義務は、神話的「皇祖」を基盤とする特定の宗教的観念に基づいた「公」の宗教的秩序の範囲内で、「私」の事柄としてのみ「信教の自由」や「思想・良心の自由」は許容されたのであった。この「公」領域は後に「国体」と言われるが、より詳しくいえば、「神的な系譜に基づく統治が神代から現代まで引き続いてきた日本は、他の国々にない特別すぐれた神聖な国家のあり方をもっている」⁽¹³⁾という観念であり、明治政府がその依って立つ神権天皇制の根拠である。この観念を維持するべく明治政府によって、神社神道の信仰組織を用いて整えられたのが「国家神道」である。具体的には「皇室祭祀と伊勢神宮を頂点とする神社および神祇祭祀に高い価値を置き、神的な系譜を引き継ぐ天皇を神聖な存在として尊び、天皇中心の国体の維持、繁栄を願う思想と信仰実践のシステム」⁽¹⁴⁾である。

その翌年には、「教育勅語」が發布され、「皇祖皇宗」を中心とする「国体」を教育の基本理念とすることが明確にされ、教育の基盤にも、神話的「皇祖」が据えられ宗教性を帯びてくることになる。さらに、明治三十三年(一九〇〇)には、宗教行政を掌った内務省社寺局は、神社局と宗教局に分離し、神社局が管理する神社神道は、国家神道という「宗教ではない祭祀」を司る特別な集団として位置付けられた。これら一連の施策によって、社会の中に国家神道という「公」的な宗教の枠の範囲内で「私」的が存立する宗教二重構造を持つ「宗教地形(世界観構造)」(島蘭進)が明確に創出された。

国家神道システム構築のために、神祇儀礼から仏教的要素が徹底して排除されたうえで、神祇信仰自体も皇室祭祀と伊勢神宮を頂点とする信仰体系に秩序化された。本来、神祇信仰は、神代の神々への信仰や皇室祭祀だけではなく、それぞれの土地の祖先神や産土神、山岳信仰などを含む多様なものであった。しかし、明治政府は、自然的な神々や

仏教的神格に対する多様な崇拜を、「神仏分離・廃仏毀釈」といった暴力的装置によって引き裂くことによって民族宗教としての〈固有〉なる神道を達成⁽¹⁵⁾しようとした。

廃仏毀釈運動は、浄土真宗を中心とする仏教諸宗派の抵抗もあり、また、一般民衆レベルの仏教的葬祭儀礼などの改変にまで及ばなかったことから、次第に収束していった。しかし、強い組織力をもっていなかった、奈良時代以来の修験道は廃止に追い込まれた。また、村々の神祠から、仏教的な要素が排除され、あらたに天照大神などの神話に基づき皇室祭祀に直結する神体へと祭祀神を変化させ、多くの小祠は統廃合され、村の氏神(産土神)のみを祀る一村一社制が押し進められた。

このような神祇信仰を土台とした「公」の宗教領域の確立は、場合によっては、神祇不拝を旨とする浄土真宗門徒においてすら、「皇道」や「臣道」にあたる天皇崇敬と真宗信仰としての「信心」を共存せしめることを甘受することを余儀なくされた⁽¹⁶⁾。つまり、それまで、互いにまじりあわない仏教的な核(真宗)と神道的な核(神仏隔離の中心となる皇室祭祀や神宮祭祀)の二つの銀河が混淆して作られていた日本宗教の宇宙は、権力によって支えられた公的な宗教ともいべき国家神道によって、神道的な銀河から仏教的な要素が排除され、また、国家神道によって両者の銀河の動きが統制されるという「宗教地形」が形成された。明治期を通じて深化した、このような日本の「宗教地形の二重構造化」(島園)の進展は、当然のことながら、雅楽のコスモロジーにもさらなる甚大な影響を与える。

すでに見たように、雅楽は宮内省という国家神道を推進する政府の一部に組み込まれ、「皇国伝来の音楽」として、一義的に、天皇の神聖さを演出し、皇室祭祀の表象するものとされた。諸仏を供養する音楽という聖徳太子以来の仏教的な雅楽の表象は、「公」の領域では極力抑圧されることになる。さらに、伊勢神宮を頂点として整理統合された神社組織の存在を前提として、雅楽はその秩序内の各神社に普及浸透すべきものとされ、神社祭祀での雅楽演奏が奨励

された。現代において、雅楽といえませんが、すぐに神社を連想するようになったのは、このような神道祭祀改革の結果であり、必ずしも古代からの伝統とはいえない。それまでの雅楽が大寺社の儀式楽や上流階級の美意識を満足させるものとして伝承されていたことと比べれば大きな転換である。

雅楽は、皇室祭祀を頂点とした、「公」の宗教としての国家神道に組み込まれた音楽として、さしあたっては、神道祭祀を中核とする「公」宗教領域の宗教儀礼表象のみを表現・維持すべき役割を担うことになった。しかし、雅楽が、国家による正統な音楽という意味での「雅楽」としてのアイデンティティを保つためには、この変動は担い耐えられねばならないものだった。

こうして雅楽は、「皇国伝来の音楽」として、さらには西洋音楽の装いに身を潜ませて、「公」の宗教である国家神道に基づく神権天皇制及び国体をのみ荘厳する式楽になつていく。その結晶の一つが、昭和十六年（一九四一）十一月十日に内閣が主催した「紀元二千六百年式典」と、翌十一日の「恩賜財団紀元二千六百年奉祝会」主催の「奉祝会」である。

この式典の為に、宮内省楽師^{おのたまた}多忠朝によつて新作舞楽「悠久」が作舞され、また、巫女神楽「浦安の舞」が考案された。「紀元二千六百年祝典記録」によれば、宮内省に一千年以上にわたり保存されて来た舞楽は「我が国伝統文化にして悠久なる我が光輝ある国体を表象する音楽」であり、「新生命」を与えた舞楽を創ることを企図したとされている。この際の忠朝の次の言葉に、宮内省を中心として形成された、当時の雅楽の役割がどのようなものであつたかが、如実に表現されている。

「我が国体の本源を語るものは、即ち神社の存在であります。故に祖先の祭りを尊重し、神社の崇高尊厳を期して国家の隆盛を祈るには、これ即ち祖先崇拜の大儀に即応する我れ等神州民族の先天的観念でありまして、正に我が神

州民族の誇りとする所以であります。故に国体と神社、神社と祭祀、祭祀と音楽と相連して整然たる光輝あらしむべく務むるは將に国家的事業であらねばならないと私は堅く信じております」(17)。

この言説は、忠朝自身が当時の官吏であるから当然のことといえばそうではあるが、国家神道システムにおける雅楽の機能についての端的な表現であるといえる。ここには、雅楽を奏することによって春日社の神々を崇敬しつつも浄土往生を願った鎌倉時代の雅楽人狛近真とはまったく異質な雅楽観や宗教観が表現されている。

十、「私」領域における雅楽のコスモロジーとその回復

それでは、「私」的な宗教領域では雅楽は絶えたのかというところではない。例えば、天王寺楽所が伝承してきた「しよりりまゑ聖霊会」は、明治十二年（一八七九）から断続的に、明治十七年（一八八四）に民間伝承団体である「雅亮会」が設立されてからはほぼ毎年、盛儀に行われるように復興された。この法要における舞楽四箇法要の形態と、天王寺舞楽独特の舞楽の舞態は今日でも厳格に伝承されている。聖霊会舞楽大法要は古代の仏教法会を引き継ぐものとして神仏習合的な表象を多く保存しており、その意味では、むしろ「私」宗教領域での雅楽伝承として、平安末期に成立した雅楽のコスモロジーの表象をより忠実に伝承しているといえる。国家神道も、その秩序を否定されない限り「私」宗教領域を認めたので、このような「私」宗教領域が式楽として維持したそれぞれの伝統的な雅楽を廃絶させるところにまでは踏み込まなかった。

宮内省の雅楽局は、上記のように、もつぱら皇室祭祀・神道祭祀に仕える楽団として新しく再編された。それゆえ、奏法や演奏曲を共有する明治撰定譜が制定され、それ以外の楽曲や演奏方法は廃棄された。また、仏教的雅楽の要素

は極力抑制された。本来、鎮護国家仏教とともに雅楽の前身である外来音楽がとり入れられたことを思い起こせば、日本の雅楽の由来自体を忘却せしめるような改革であった。演奏舞台も、屋内での外国公使や貴人の接待のためのもが多くなり、明治以前では一般的であった、野外での一般民衆に公開される宗教行事としての演奏は激減することになる。つまり、日本の「公」領域の雅楽として、新しい「近代」雅楽が構成されたのであり、江戸幕府が、従来の楽所の制度や演奏形態をそのまま追認しつつ緩やかに制度化したとことと比較すれば、明治政府は国家目標に適うかぎりの極めて「合理的」な雅楽の扱いをしたといえる。

他方、「私」領域での雅楽は、もっぱら仏教儀礼の中で、近代以前との継続性を保ちつつ伝承された。四天王寺の聖霊会は、古代から変わらない極楽浄土の音楽という雅楽のコスモロジーを伝承しつづけているし、法要作法の随所に神仏習合的な要素を残す。浄土真宗（西本願寺）においては明治以降に本山に勤式指導所を設置し一般僧侶にも法要式楽としての雅楽を積極的に教習せしめている。その意味では、「私」宗教領域での雅楽伝承の方が、雅楽の歴史的な伝承としては自然な形態である。しかし、従来の伝承者であった楽家の伶人はすべて「公」領域の伝承に移籍した（「公」領域においては、「楽家」以外の者でも楽師になりうるように制度化されてはいるが）。さらに為政者が制度化する音楽が「雅楽」であるという觀念に従えば、国家神道としての「公」宗教領域で伝承される雅楽のみが、まさに「雅正の音楽」（＝正統な音楽）であるといえることになる。とすれば、「私」宗教領域での雅楽の伝承とは、にわかには「雅楽」である、と断定できないものとなる。人工的なコスモロジーに依拠する「公」領域の雅楽と、自然な古来のコスモロジーを伝承しつつも、公的には認知されない「私」領域の雅楽とに分裂する、という明治期以降の雅楽のコスモロジーにおいては、非常に複雑で悲劇的な状況が現出したのである。

第二次世界大戦の後に、GHQによって発布された「神道指令」（一九四六）によって、国家神道は「国家ヨリ分離スル」

こととなり、「非宗教的ナル国家的祭祀トシテ類別セラレタル神道ノ一派」である「国家神道乃至神社神道」は、制度的には解体された。しかし、所謂「人間宣言」(一九四七)によって、天皇が「現御神」^{あきみかみ}であることは否定されたが、「神の裔」である、ということまでは否定されなかった。そして、制度的組織としての国家神道は解体されたが、国家神道に帰属していた多くの神社組織は、民間宗教団体として再組織化を行い、神社本庁が設立された。「神社本庁憲章」によれば、民間の神社神道の充実にもまして、「皇室祭祀や天皇崇敬の地位を高めることに多大な力」を注ぐことに意を用いている。実際のところ、皇室祭祀も戦前のものが仏教的要素を排除したまま、ほぼそのまま継承維持された。それゆえ、「実は国家神道は解体していない」(島蘭進)⁽¹⁸⁾。

現代においても、宮内庁においては皇室祭祀の位置づけは戦前と大きく変わっていない。祭祀における雅楽の宗教的な位置づけについても、皇室祭祀に関わる式部職の宮内庁公務員である楽部楽師の多くは、現代においても「皇室の神事に奉仕することが第一の任務」⁽¹⁹⁾と考えられている。各神社における祭祀のあり方も、戦前と同じく皇室祭祀に軸を合わせたものを基本とする。日本国憲法が天皇制を含み持ち、島蘭氏が指摘するように皇室祭祀が事実上の政治性をもっているとするならば、薄められたとはいえ戦前の「宗教地形」はこれからも当面は維持され、雅楽のコスモロジーの分裂・複雑化が、完全に修復することは困難であるように思われる。

しかしながら、「公」「私」の宗教領域の区分が制度上撤廃されたことよって、現行制度の枠内で、雅楽のコスモロジーが自然な形に戻ろうとする動きも次第に生じ始めている。例えば、住吉大社は、第二次世界大戦後から、近世に密接な関係にあった天王寺楽所との関係をとりもどし、皇室祭祀には直接関係のない、卯の葉神事(住吉大社の創立記念日の神事)奉納舞楽と中秋の名月の日の観月祭において天王寺楽所に舞楽奉納を依頼している。宗教学の領域においても、日本における新しい形の神仏習合が提唱されているし、宗教界にも「神仏同坐」の重要性の認識が強く

起こっている。

また、雅楽の専門的研究者や宮内庁式部職楽長経験者の中でも、現在の雅楽の観念が「近代」という型にあてはめられた限定的な「近代雅楽」ではないのかという内省が生じてきており、明治期に抜け落ちた仏教と雅楽の関係、さらには神仏習合の宗教性と雅楽の関係を見直し、雅楽が元来有していた宗教性の本質を問い直すという動きも出てきている。

例えば、寺内直子氏は、宮内庁の楽部と天王寺楽所の伝統を引き継いだ四天王寺の雅亮会の伝承を比較して「芸能の文化の原理からすると、本来的には、どちらの伝承も等しく価値があり、どちらか一方だけが正しいとはいえない」とし、明治以降に生じた「[「複数」の雅楽伝承の可能性]を論ずる⁽²⁰⁾。

東儀道子氏は、明治政府の神仏分離令が「宮内省雅楽寮の機能から「仏・法讚歎供養」の雅楽を廃棄させた」ことを指摘し、聖霊会をはじめとする四天王寺の舞楽供養は、「仏・法讚歎供養」の精神をよく伝える「本来の雅楽の場」の一つとして挙げる⁽²¹⁾。

また、鈴木聖子氏は、田辺尚雄が進化論的な近代知によって「雅楽」の成立を規定し、国策に配慮して「[大東亜音楽]と同等かそれ以上の地位」を雅楽に与えていたことを検証している。さらに、田辺が作り出した近代知に基づく「雅楽」概念は、戦後も同様の論拠と研究成果を用いたまま、田辺自身によって、国際性と文化財価値をもった音楽と規定し直されることによって、とりわけ雅楽の文化財指定要件に大きな影響を及ぼして、宮内庁楽部の雅楽のみが「正統」とされ、文化財に値する「芸術的」な演奏をなしうることになっている事実へ注意を喚起させている⁽²²⁾。

雅楽演奏者としては、元宮内庁首席楽長で芸術院会員であった東儀俊美氏は、四天王寺聖霊会の舞楽を見て、宮内庁楽部の舞とおおいに異なることを発見して、熟考の末「どうも我々の舞いが変化したらしい」との結論に至られ、

宮内庁楽部は、明治以前の天王寺楽人の舞い振りであった「秦氏の舞」を東京遷都によって失ってしまった」と述べられている(23)。

これらの論者のすべての指摘の根底には、本論が提示した明治以降の日本宗教及び雅楽のコスモロジーの変動が潜んでいる。本論では、このような動向を踏まえつつ、明治維新以降に起こった雅楽のコスモロジーの苦境に焦点を当てて論じてきたが、その苦境の過程でも、「公」宗教領域においても「私」宗教領域においても、日本宗教の全領域で、同じ雅楽の音色が響き続けてきたことは事実であり、それは現代においても継続している。本論前半部で確認したように、雅楽はかつて絶対矛盾する二つの核をはらみつつも、神仏が習合した日本宗教を架橋するコスモロジーを形成していた。雅楽には神仏習合の過程が薫習されているがゆえに、雅楽の事実性を持つ、神仏を架橋せしめようとする力は現代において、より増しているように思われる。このような霊性をもった雅楽のコスモロジーを議論していくことを通じて、今後の新しい日本宗教における霊性の有り方についても、有効な示唆を見出しることができるとはならないだろうか。

注

(一) 嶋津宣史『神宮雅楽の伝統』(伊勢神宮崇敬会、二〇一五年)、十七頁。

(二) 伯近真の『教訓抄』(一二三三年)などの楽書によれば、伎楽はある種の諧謔性や猥雑性を孕んだ芸能のようである

が、新川登亀男氏が『日本古代の儀礼と表現』(吉川弘文館、一九九九年)において指摘するように、伝来後の日本での展開の一時期に、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」(三三八頁)が存在していたことは十分に考えられる。

(3) これが現代につながる年中行事としての内侍所(賢所)御神楽の始まりとなった。中本真人『宮廷御神楽芸能史』(新興社、二〇一三年)、三五一〜三五六頁参照。なお、内侍所御神楽の開始時期またその恒例化の時期については諸説がある。一条朝において開始されたことについては概ね一致しているが、毎年十二月の恒例になった時期については、承保年中(『公事根源』)、永保以後(『江家年中行事』)、堀川天皇の寛治元年(二〇八七)(『中右記』)など分かれている。

(4) 原田佳子『嚴島の祭礼と芸能の研究』(芙蓉書房出版、二〇〇五年)、十二一〜二二三頁参照。

(5) 遠藤徹編『天野社舞楽曼荼羅供』(岩田書院、二〇一一年)二五頁。

(6) 笠置侃一「南都における雅楽の伝承」(東儀俊美他編『楽家類聚』東京書籍、二〇〇五年)、九十〜九十七頁参照。

(7) 林屋辰三郎編『古代中世芸術論』(岩波書店、一九七三年)、一三〇頁。本書所収の『教訓抄』を筆者が、現代語のひらがな表記に書き直している。

(8) 塚原康子『明治国家と雅楽』(有志舎、二〇〇九年)、十一頁。

(9) 寺内直子『雅楽の(近代)と(現代)』(岩波書店、

二〇一〇年)、十三頁にまとめられている塚原氏の研究成果。
 (10) 明治初期の楽人東儀文均の『楽所日記』にこの通達が記載されている。南谷美保「維新期の三方楽所を取り巻く環境―東儀文均の『楽所日記』に基づく考察」(四天王寺大学『四天王寺大学紀要』、二〇〇八年)、三二五頁。もともと、当時の外国外交官にとって雅楽は「奇妙な音」として捉えられていたようである(中山和芳「ミカドの外交儀礼―明治天皇の時代」(朝日新聞社、二〇〇七年)、二二〜二十二頁参照)。

(11) 安丸良夫『神々の明治維新』(岩波新書、一九七九年)、一三八頁参照。

(12) 海軍省が宮内省に働きかけて、宮廷音楽家・伶人の長であった林廣守撰譜になる「君が代」が制定され、明治十三年十一月三日の天長節に宮中で初演された。唱歌教育普及のために文部省に設置された音楽取調掛が主導で讚美歌風のために第二の「君が代」も制定され、二つの「君が代」が並立していた時代があったが、明治二十六年に文部省令によって林撰譜の現在の君が代に統一された(安田寛『唱歌』という奇跡十二の物語)(文春新書、二〇〇三年)、第六章参照。

(13) 島蘭進『国家神道と日本人』(岩波新書、二〇一〇年)、六十一頁。

- (14) 同上、五十九頁。
- (15) 伊藤聡『神道とは何か』（中央公論新社、二〇一二年）、二八四頁。
- (16) 島蘭進『国家神道と日本人』、六〜七頁参照。
- (17) 寺内直子『雅楽の〈近代〉と〈現代〉』（岩波書店、二〇一〇年）、一〇五頁。
- (18) 島蘭進『国家神道と日本人』、一八五頁。
- (19) 『楽家類聚』（東京書籍、二〇〇六年）、一九八頁。
- (20) 寺内直子『雅楽の〈近代〉と〈現代〉』、一三三頁。
- (21) 東儀道子『雅楽の心性・精神性と理想的音空間』（北樹出版、二〇一六年）、一七八〜一八一頁。
- (22) 鈴木聖子『雅楽の誕生』（春秋社、二〇一九年）、「終章 雅楽の戦後」参照。
- (23) 東儀俊美『雅楽逍遙』（書肆フローラ、二〇一二年）、一一六〜一一八頁。