

『伝統』を発掘する方法のための試論

——舞楽のシユールな時間と空間——

木戸敏郎

古典・伝承と『伝統』との違い

古典は伝統とは違う。また、伝承も伝統とは別のものである。しばしば人々はこれらを伝統と間違えて墨守したから形骸化が進んだ。

本当の伝統とは古典や伝承を構造化している基本理念である。しかし、人々は構造化された結果の具体例に目を奪われ、これを型と呼んで尊重している。型は古典であって伝統ではない。型をなぞるから形骸化が進むのは当然である。古典や伝承を構造化している基本理念は具体化された古典や伝承の中に埋没していて、しかと確認しがたい。しかし古典や伝承を分析することによって、歴史的・社会的様相を捨象し、理念を抽象することができる。^{アナリゼ}こうして脱構造することで個々の具体例である古典作品や伝承芸能を普遍的な伝統概念に変換することが可能になる。

在来の研究ではこのプロセスが欠落しているうらみがある。従って伝承即伝統と勘違いして形骸を墨守してきた。本稿は舞楽を例に、古典や伝承から理念を抽象して伝統を甦えらせる方法のための一試論である。

古典と伝承の関係

天平時代（八世紀）にアジア大陸の各地から伝えられたいろいろな音楽や舞踊は、その後故国と隔絶された条件の中で伝承されてゆく過程で或るものは廃絶し、残ったものも本来の構造から脱構造が進んだ状態になっていた。平安時代（十一―十二世紀）に、これらの外来音楽や舞踊を当時の価値観で構造化しなおしたものが舞楽の古典である。しかし、これは明治維新の際に解体され、今度は太政官の価値観によって再び構造化しなおされた。これが現在の宮内庁式部職による舞楽の伝承である。

本稿は現行の舞楽の伝承についてではなく、明治維新で解体される以前の平安時代に構造化された舞楽の古典に関する考察である。これは決して懐古趣味的な興味からではなく、原点に迫るためのものである。低迷している現状から脱脚するために、まず原点に戻れ、然し、戻るべき原点とは何か。始原は健やかで強い、強いから出現したのであり健やかさの秘密は何か。アンチークではなくオリジンとしての今は消滅している平安時代に構造化された舞楽についての考察である。

構造化を促進した要因

外来の音楽や舞踊を平安時代に舞楽として構造化したとき、勿論基本となったものは外来の音楽舞踊やその形而

上学であるが、それにプラスして外来音楽以前から日本で行われていた原^{ウル}日本音楽の影響も見逃せない。或る時期に雅^{うたまいのつかさ}楽寮で一緒に伝習されたことがあったせいかもしれない。ウル日本音楽の中で最も重要なものが御^み神^{かぐら}樂である。

また舞樂は貴族階級を介して貴族仏教と接触し、特に院政時代たくさんの勅願寺院の落慶法会では堂内の法会と併行して前庭で舞樂が演じられた。寺院では法会の理念が優先し、舞樂は法会の理念を舞樂の方法で解釈しなおすことになる。こうして、舞樂と法会の相似性が成立した。

以上の事情によって、この典礼性が極めて強い舞樂の古典が表象するものを御神樂や法会の表象も参考にしながら

I、装置Ⅱ空間の表象

II、演出Ⅱ時間の表象

について論考する。

I 装置Ⅱ空間の表象

どこにでも既に現実の空間は存在する。この現実の中に虚構の空間を構築することから芸術表現は始まる。現実の空間は確固たる存在であるが、リアルでしかない。虚構の空間では飛躍が可能であるが存在の根拠が脆弱である。

ここで虚構と現実とのかかりあいが問題になる。いかにして、この虚構という嘘の中に現実という真実を取り入れて脆弱さを確固たるもので補強し、飛躍と信憑性とを兼ね備えた空間の概念を作り上げるか。往年の舞楽の彫琢を極めた空間の構造はその一つの頂点を示すものであった。

1、会場（場所）

舞楽は屋外で演じられる。これは演出（後述）で天を意識することを必要とするからである。

ところが法会は屋内で行われるから実物の天はなく、天の模型である天蓋（てんがい）を天井から吊して代用している。御神楽は夜に演じられ天を意識しない。庭上に庭火（にわび）をたいて、その光の範囲内で行なわれる。

2、高舞台（1）「天は円く地は方形にして」

舞楽は高舞台の上でまわれる。高舞台は会場の中央に位置し、必ず北向きに設営される。これは観賞する天子や神仏が天を代行する存在として、太陽のエネルギーを吸収するために常に南面（南向き）して位置を占めているからである。北という地球の磁力に準拠して高舞台を組み上げることで虚構にリアリティーを持たせている。高舞台の形は方形（多くは正方形）で、演技面積には地布（ぢふ）という緑色の牡丹唐草文を織り出した綾を敷く。

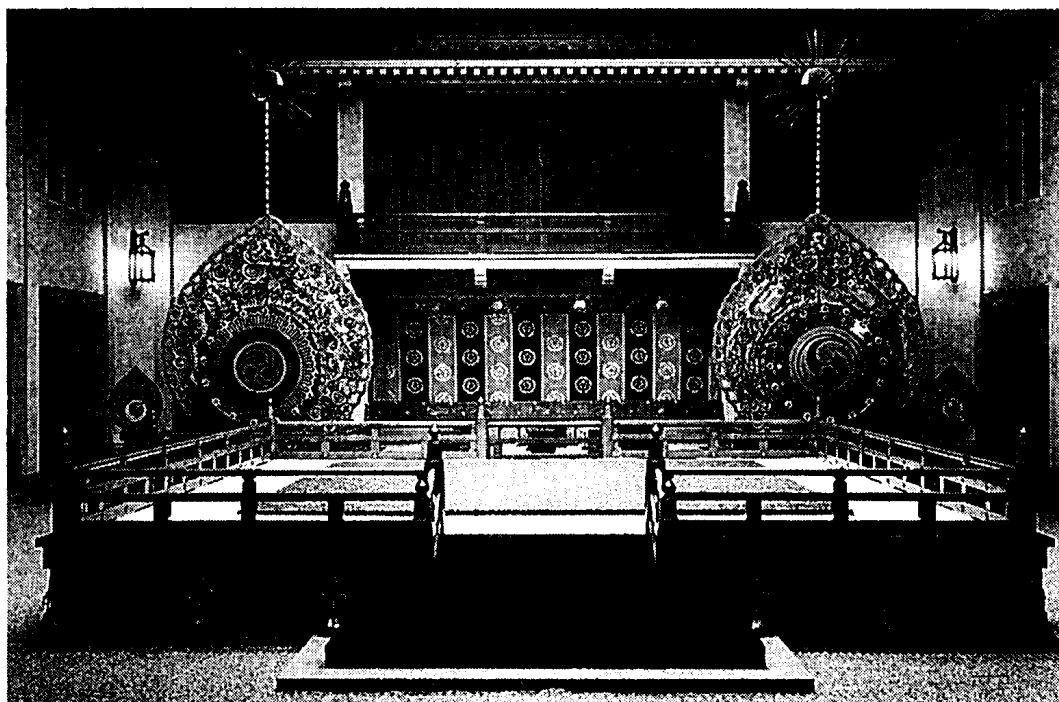
法会では大壇（だいたん）が高舞台に相当する。大壇は仏を勧請する場であって正四角形であり、四面を同じ構成の仏具（四面具）で飾った東西南北の四方を明解にした造形である。その真上に天蓋が垂れ下がっていて大壇と天蓋とは上下で対応している。天蓋は形態として八角形であるが、観念的には円形を意味している。木造は素材の在りようから

方形とならざるを得ないが、多角形になるほど円形に近づく。天蓋はその名のとおり天を象徴し、その真下の大壇は大地の象徴である。

このことによって舞樂の高舞台が意味するものも納得される。これは『淮南子』の天文訓に言う「天円地方」を形象化したものである。天は赤道や黄道の軌道によって円形と認識され、地は東西南北の四方によって方形と認識されていた。舞樂は屋外で演じられるから天は実物の天を載く。実物を組み込むことによって、この虚構の空間がリアリティーを持つことになる。高舞台は物理的には見易いように高くしたものであるが観念的には大地の形而上学を形象化したものであり、地布の綾は物理的には舞人の足のすべらせるような運びを動き易くするものであるが、観念的には緑色は緑の大地を表わし、文様の牡丹唐草は繁茂する植物を表わしている。

天円地方を一層端的に表象した例としては高御座がある。天皇が皇位に即位したことを文武百官に（現在では政府高官や外国の元首）に布告する儀式に使用される天皇の玉座。四角形で三層に積み上げた高い壇の上に八角形の屋根を持つ小建築をのせた造形で、屋根には鳳凰、壇には龍の装飾が附いている。鳳凰は空に住んでよく風に耐え、龍は水に住んでよく地を鎮めるといわれている霊獣である。

御神樂ではステージは設営しない。神前の庭上がそのままステージになる。神社の方向を正面にするが、神社は地形に応じて位置を占めているから東西南北の方位には拠っていない。即ちここでは、正面という相対的な方向はあるが、地球の地軸や太陽の運行に準拠した東西南北という絶対的な方位はない。



現在の舞楽のための装置は明治に解釈しなおされたものであり、本来の伝統的な理念とは噛み合わない点もある。

3、高舞台(2)「道は中央に在り」

高舞台は高欄をめぐらしているが南北に階きざしがあり、その部分が開口部になっている。南の階は舞人の登退場の通路として必要であるが北側の階は実際に使われることはない。ただ飾りに在るように見える。この様相はさきに引用した『淮南子』の天円地方に続く「道どうざい在中央」を形象化したものである。道は「氣」の通路でエネルギーの流通する部分。平安京の朱雀大路はこれを形象化したもので実用としては不便であった。高舞台の南北の階と高欄の開口部によって暗示される中央の道もこの形而上学を形象化したものである。

高舞台は南面する天子（神仏）に向って演じられるものであるから必ず北を正面にする。従って道は南北に設営された。この南北軸を正中線にして、すべての造形がきめられている。地球の地軸による南北の正中線という静的なラインの上で舞楽の仕掛けは構造化されてゆく。

高御座では階が南北ではなく東西にある。天子は自ら

天であるから臣下に向かうことはなく、天に向かう。天では太陽が東から西へ移行する。従って、高御座の階は東西に設けられていて高欄の開口部も東西にある。即ち、高御座では道は東西に開けている。

4、 楽屋（東_{さほう} 西_{うほう}）

舞楽では音楽を演奏する場所を楽屋という。「楽」は木の台の上に各種の楽器が並んでいる象形文字であり、ひいては楽器の音楽を意味し、また屋は建築であって楽屋は機能的にはオーケストラボックスである。二箇所に分れ、天子から見て高舞台奥の左側を左方、右側を右方と呼ぶ。南面している天子（神仏）から見て左は東であり右は西である。元来、中国では東西という絶対的な方位の概念に支配されていたが、これを日本で左右という相対的な方向の概念に変換したものであつてその原動力としてはたらいたのが原^{もと}日本の御神楽を中心とした国ぶりの概念であつた。

神道では神社は地形に即応して位置を占める。巨石が露出している所や清らかな水が湧き出る所が神の存在する場所として崇められた。アニミズムである。即ち地形を意識したものであつて地球や天体を意識した形而上学はない。従つて地軸_ニ南北の概念も太陽の運行_ニ東西の概念もない。外来文化が日本化し、また原日本文化にも外来文化の影響が進むと、大極殿ではなく清涼殿においても、或いは寺院ではなく神社においても舞楽が上演されるようになるが、このとき本来の五行思想にもとづく東西という絶対的な概念を原日本の空間にあてはめるのに苦慮することになる。このような状況の中で、舞楽を東西という絶対的な概念の窮屈さから開放するために左右という相対的な融通性のある概念へ変換することになった。こうして、文化の突然変異がおこった。東西という絶対的な概念

を左右という相対的な概念に変換した例は他にも多々ある。平安京の左京と右京、大臣の左大臣と右大臣、歌合せの左と右、馬場の左近と右近など。日本の国情ではこの方が都合が良かった。

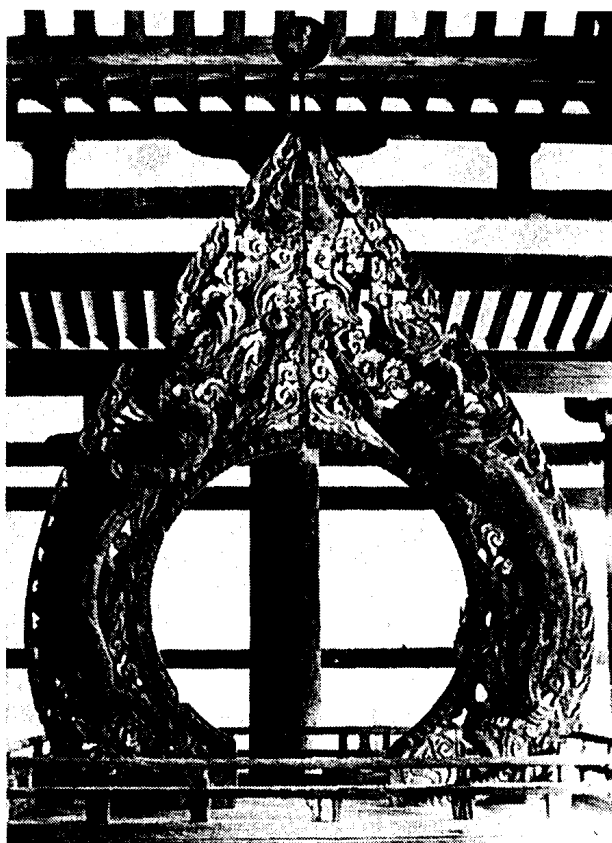
御神楽は、現在の姿は才男さいのおⅡ演奏家が二つのグループに分れて位置を占めているが、音楽構造からみて二つに分れる必然性はない。その名称は一方を本方もとかた、もう一方を末方すえかたと呼んでおり、一つのものの両端の呼び方であって、東西、あるいは左右という対立概念とは違う。恐らく始原の姿では一つのグループであったが、外来の舞楽の影響を受けて威儀を整えるために二つに分けただけではないか。

5、鼙太鼓だだいこ（大太鼓）(1) 火焰Ⅱエネルギーの表象

左方、右方のそれぞれの楽屋の前に高舞台と同じレベルの台の上に火焰の形をした枠に挟まれた大きい太鼓が据えられている。

現行の火焰の枠の形は先端が尖った楕円形であるが、この形は写し崩れをしたものであつて正統的ではない。重要文化財に指定されている鎌倉時代の法隆寺の火焰形の枠は二等辺三角形の形をしているが、この方が正しい。火焰は伝統的に三昧耶形さんまやぎょうなどでは三角形で形象化されている。焚火などの炎が燃え上る形を素直に観察した形である。色彩では赤で表出される。法隆寺の火焰形の枠の形は火を表す三昧耶形を巨大化したものである。この火焰形をした枠は一見極めて中国風に見える。然し、中国（唐）でも舞楽に大きな太鼓が使われていたが、火焰の形で装飾されたものは無かった。この形は日本で創案されたものである。

御神楽は夜に庭上で庭火を焚いて行ふ。人長ひとのおさ（司会者）はまず司人つかさびと（助手）に「御火みひ（焚火）白う（明るく）



鼈太鼓火焰杵 鎌倉時代 法隆寺蔵



火天と火の三昧耶形 平安時代 東寺伝来

奉れ」と命じ、庭火に点火させる。この言い方には火に対する敬意がこめられている。アニメズムの世界であり、点火された庭火は闇の中でエネルギーに燃え上って勢を感じさせる。このあと司人は庭火の真ん前に^{ひざつき}軾（演奏する座）を用意する。即ち、御神楽の演奏は庭火の真ん前の軾の上で行われる。

火焰形の大太鼓と楽屋の位置関係は、庭火と軾の位置関係に酷似している。平安時代に日本で舞楽が構造化されるとき、先行する典礼である御神楽の構造を引用したものであった。ただし、舞楽と御神楽は屋外ということで共通していないながら、舞楽は昼、御神楽は夜に行われる。夜の焚火を昼に移すと火焰の三昧耶形を巨大化した造形となったものである。これはエネルギーの象徴としての火焰の形である。

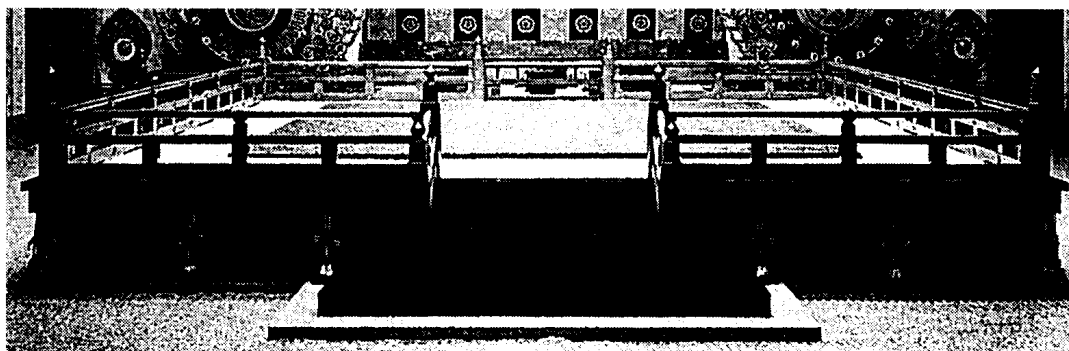
6、鼈太鼓（大太鼓）(2) 左方Ⅱ昼 右方Ⅱ夜

火焰形の枠の上には棹を立てて輝く天体を意味する金属製の光を表象した造形を掲げている。左方右方とも同じ形であるが金属が違っていて、左方（東）は金メッキ、右方は銀メッキである。東の金は天体の日輪（太陽）、西の銀は天体の月輪（月）と呼ばれている。

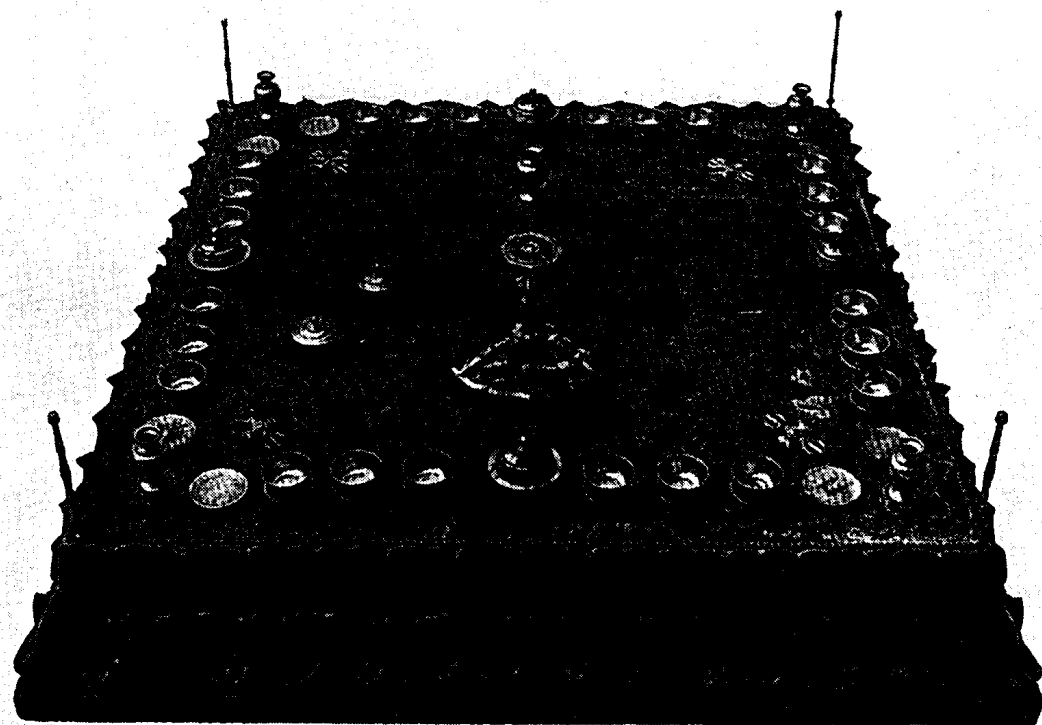
法会の莊嚴（しょうこん飾り付け）は東西の概念で構成されている。両界曼荼羅は現在でこそ正面に胎藏界と金剛界の二幅を並べて掛けているが南北朝時代の建築である大阪府の観心寺金堂の板壁に描かれた両界曼荼羅のように大壇と天蓋が上下に重複する両脇に、胎藏界を東、金剛界を西に、向い合せて設営するのが正式である。曼荼羅は仏教のコスモロジーを図式化した仏画である。仏画には記号化された方位が描かれていて、北極星が宇宙の中心と考えられていたから大半は北を上を描かれてる。しかし、両界曼荼羅では胎藏界は東を上、金剛界は西を上を描かれている。観心寺の配置は図像学の点からみても合理的だ。

この東と西が向い合った配置にメトミニーがはたらいて日月の概念が発生した。日月はメタファーによって金と銀の金属で表される。胎藏界曼荼羅は金を多用して装飾されていて日曼荼羅とも呼ばれ、金剛界曼荼羅は銀を多用して装飾されていて月曼荼羅とも呼ばれている。

火焰形の枠の上に掲げられた金の日輪にちりんと銀の月輪がちりんは胎藏界曼荼羅と金剛界曼荼羅のメタファーであり、同じコスモロジーを表したものの。現在では左方と右方の楽屋の前に対のように並んでいる大太鼓の設営は、本来の形ではない。奈良の春日大社の若宮祭は九世紀の様子を今に伝える貴重な伝承であるが、ここでは大太鼓は向い合せに、丁度観心寺の板壁に描かれた両界曼荼羅と同じように左方（東）が日輪・右方（西）が月輪で設営される。四天王寺



高舞台 宮内庁



大壇 室生寺蔵

聖霊会の大太鼓も同様。このことから左右の大太鼓が両界曼荼羅のメトミニーであることが了解されよう。

御神楽には左右の大太鼓、或いは両界曼荼羅のような対立概念はない。

7、鼈太鼓（大太鼓）(3) 龍と鳳凰

火焰形の大太鼓は左方と右方の楽屋の前、即ち高舞台の両脇に同じ形をした二つが一对の形で並んでいる。各々の火焰形の枠はセンターで二つに分離する構造になっており、二つのパーツの表裏それぞれに一頭ずつ霊獣が彫刻されている。二つのパーツを合せると向い合った一对になり、これが表裏、つまり一つの火焰形の枠に四頭の霊獣が彫刻されている。

左方の火焰には龍、右方の火焰には鳳凰が彫刻されている。この配置は異例だ。中国では四つの方位に霊獣を配置する四神の思想があり、東⇨青龍、南⇨朱雀、西⇨白虎、北⇨玄武となっている。大太鼓の左方（東）の龍は四神に合致するが右方（西）の鳳凰は四神とは別の概念の霊獣である。前述の高御座の龍（壇）と鳳凰（屋根）の二種類の霊獣を、まず龍を四神の在り方に合せて東へ配置し、従って鳳凰は西へ配置したもの。天地の概念が東西の概念へ敷衍されたものであるう。

8、行事鉦

高舞台の奥正面、左方と右方の楽屋中間に行事鉦が設営されている。行事鉦という名称の由来は、会行事（舞台監督）が行事の進行に合せて、あたかも文章の句読点のように要所々に鉦鼓を打つことに拠っている。金属製打

楽器の音であるから会場全体によく聞える。形而下の側面ではよく聞えるから合図に使われているのであるが、形而上的な意味では左方の太鼓（太陽）と右方の太鼓（月）の天体の音に対して、高舞台（大地）の奥という位置からも解るように地球を表象する音である。地殻であるから鉱物（銅）製であり、台の上に置かず大地に直接置かれて派手な装飾もない。

Ⅱ 演出Ⅱ時間の表象

すでに述べたように、舞樂の空間は唐から伝えられた形而上学を原日本の概念で解釈しなおしたものである。そのことによって現れた顕著な特質は、絶対的な概念が相対的な概念に変換されたことであった。東西の両界曼荼羅のメタファーである左右の太鼓はもはや東西という方位ではなく二つの対立概念にすぎない。龍と鳳凰にでも、太陽と月にでも飛躍する。この空間に演出上の理念が加われば、太陽と月はメトニミーによって昼夜の概念に変換され、空間の概念は時間の概念へ飛躍することになる。

1、唐樂（左方）と高麗樂（右方）

左方と右方の二つに分けた楽屋に音楽・舞踊をあてはめるに当って、左方に唐樂、右方に高麗樂とした。左方は東であって太陽が昇る方位であるから上位である。これは舞樂に限らず大臣でも左大臣の方が上位である。ここに中国系の唐樂をあてはめた。音楽的な内容の点でも、レパートリの豊富さの点でも唐樂の方が重要だからである。

従って西の右方は高麗楽になった。つまり唐楽は左方の楽屋で、高麗楽は右方の楽屋で演奏されることになっている。

2、楽器（八音）

楽器編成は左方唐楽が管楽器の笙・簫・篳篥・龍笛、打楽器の羯鼓・太鼓であり、右方高麗楽は管楽器の簫・高麗笛、打楽器の三鼓・太鼓である。ただし、左方と右方でレパートリの交流もあり、例外もある。また極めて希な例外曲で絃楽器の琵琶・箏を使用する例もあるが原則的には絃楽器は使用しない。なお打楽器の鉦鼓は現行の舞楽では使用されているが、古制では含まれていない。行事鉦の音と競合することを避けたためであろう。

いま、舞楽に使用される楽器を説明するに当って管楽器・絃楽器・打楽器という用語を使ったが、本当はこれは適切ではない。この分け方は洋楽の一般的な分類の仕方に従ったものであつて洋楽の概念であり、日本の音楽概念とは異質のものである。日本では楽器を分類するのに、吹きもの・弾きもの・打ちもの、の三種類に分類していた。演奏行為による楽器の認識である。

ヨーロッパでは音は空気の振動を鼓膜が知覚したものである、と認識している。よりアカデミックな楽器の分類法としてポステル・ザックスの分類法がある。すべての楽器を気鳴楽器・絃鳴楽器・膜鳴楽器・体鳴楽器の四種類に分類する。空気の振動の起し方による分類である。

アジアの音の認識はこれとは全く異なるものである。『周礼』や『書経』などに八音についての記述がある。すべての音を金・石・絲・竹・匏・土・皮・木の八種類に分類し、物質のエネルギーが演奏行為によって音に変換さ

れたものと認識していた。これに従えば笙は匏、箏・龍笛は竹、羯鼓・太鼓は皮である。植物と動物の有機物であり、緑の大地とそこに棲息する生物達である。行事鉦は楽器の扱いではなく従って鉦物は登場人物のうちに入らない。

3、装束―赤と青

舞人だけでなく演奏家も装束を附ける。装束は類型的でおおよそ三種類に大別できる。常装束（常々いつも使うという意味）、蛭絵装束（蛭＝蟠とぐるを巻いた動物文様）、裱裆装束（裱裆＝長い布の中央に穴をあけて頭を出し、前後に垂して帯を締めたもの）の三種類であるが、最も一般的なものが常装束である。管方（演奏家）も、また舞のレパートリの大半の舞人も常装束を身につける。

常装束は袍と釣袴のコスチュームで基本的には貴族の礼服と同じである。ただ、頭には鳥甲をかぶり、足（脛）に踏懸という脛当を附ける。この鳥甲は鳳凰の頭をかたどったもの、その証拠に、鳳凰の頭としたとき、丁度眼に当る部分に桐丸文の金具が取り附けられているが、桐は鳳凰の止まり木とされる木であり、中国でも日本でも桐は鳳凰のメトニミーとして、常にペアで登場する。踏懸が鳥の脚をかたどったものであることは鳳凰であることから納得される。即ち常装束は鳳凰に変装するためのコスチュームであったのだ。この装束は元来は万歳楽（唐楽曲）の装束であった。万歳楽は唐の宮廷に鳳凰が飛来して皇帝万歳と唱えたというその鳴き声を音楽で写し、姿を舞で移したという作品。日本でも万歳楽はポピュラーであり舞楽の代名詞のようになっていく。ついにそのコスチュームが舞楽全体で流用されるようになったものである。

左方と右方と、装束の基本構造は共通である。しかし、左方と右方とでは色彩が違っている。同じ常装束でも左方は赤色系統の配色で統一され、右方は青色系統の配色で統一されている。

東アジアの普遍的な形而上学である五行思想では方位と色彩とは互換性がある。東Ⅱ青・南Ⅱ赤・西Ⅱ白・北Ⅱ黒そして中央が黄色である。前述の四神の色彩もこの五行の色彩と合致する。ところが、舞楽の左方（東）Ⅱ赤・右方（西）Ⅱ青は五行の色彩とは合致しない。左方と右方の装束の色彩の根拠は、大太鼓の上の日輪と月輪のメタファーとしての色彩である。太陽は赤、月は青として表される。これが左方と右方の装束の色の基調となったもの、その証拠に、前記桐丸文の金具も、左方は金メッキ、右方は銀メッキとされていて日輪・月輪と合致した素材が使われている。

法会では両界曼荼羅に東西の対立概念がみられる。式衆（しきしゅう 聲明の演奏家）は本質的には形のうえでは二つに分かれて向い合って位置を占めるが、一つのグループであって東西・左右の区別はなく、対立によるドラマは原則としては起らない。

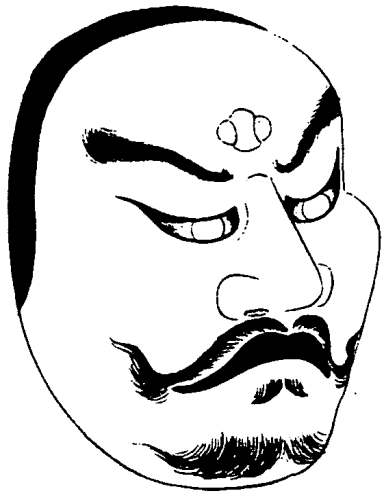
御神楽には東西・左右の対立概念そのものが存在しないが、これも形のうえでは二つに分かれて向い合って位置を占める。

4、平舞と走舞 （ひらまい、はしりまい） 時間と空間の密度

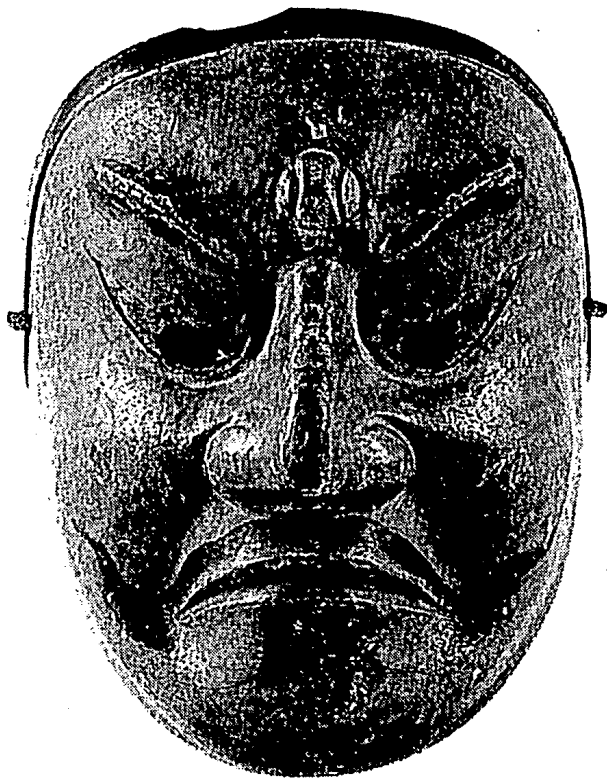
舞楽曲は作品の構造から平舞と走舞に大別される。平舞は平常の舞の意で、動作が緩慢な普通の舞。走舞は動作が活発で駆けめぐるようにしてまうからこの名で呼ばれている。どちらも基本型は一人舞であり、地布の面積に限

度があるから、走り舞は一人で舞うに丁度よく、平舞は同じ所で方向を変えながら舞であるから、同じ地布の面積でも同時に複数の人数でまうことが可能である。通常は四人を原則としている。この四は鼉太鼓についている霊獣の数と同じであり、観念的には龍又は鳳凰が舞人に仮託されて舞台に登場したものとみることが出来る。四人で舞っても観念的には一人である。「皇仁庭^{おうにんてい}」は歴史上実在した王仁^{わに}という特定の人物をかたどった舞であるが、歴史上は一人しか居なかった人物をこの舞樂は四人でまう。四人とも同じ面・同じ装束で、同じ舞の型を同時にまう。一人の人物を四倍の密度で表わしているものであり掛算の効果である。舞樂はリアリズムではない。

皇仁面小



皇仁庭面 樂家録



皇仁庭面 平安時代 法隆寺

5、番舞^{つがいまい}(1) 昼と夜Ⅱ一昼夜の時間

唐楽と高麗楽と一曲ずつ組み合せた一セットを番^{つがい}と呼ぶ。この番を組むとき、唐楽、高麗楽の双方から似かよったものを撰んで組み合わせるといふ原則がある。原則があるだけで固定化した特定の組み合わせが決められていないところがいい。自由でありながら基本原則を逸脱することがない。その一組の単位を番舞という。

番舞の二曲は一つしかない高舞台の上でまわれる。まず上位の左方の唐楽曲を一曲上演し、そのあと続けて前の左方と同程度の格付の右方の高麗楽曲を一曲上演する。決して唐楽曲（或いは高麗楽曲）を二曲以上連続して上演することはしない。

高舞台で左方の舞がまわれるとき、その音楽は左方の楽屋で唐楽を演奏し、拍子は左方の大太鼓で演奏される。左方の太鼓が太陽のメタファーであることは前述のとおりである。また、高舞台で右方の舞がまわれるとき、音楽は右方の楽屋で高麗楽を演奏し、拍子は右方の大太鼓で演奏される。右方の太鼓が月のメタファーであることも前述のとおりである。

大太鼓の火焰形の杵が二つのパーツを合せたものであることは前に述べた。接続するセンターに縦長の刳りがあり、これに細長い棒を立ててその上端に日輪（或いは月輪）を載き、その下端は杵に挟んだ太鼓の胴で支えられている。即ち、先端の金属製の装飾と下の太鼓の胴は纏^{うんげんざいしき}縷彩色された棹と呼ばれる棒で繋がっていて、形而上の意味と形而下の音との関係を説明している。その演奏は物理的には楽人が叩いている音であるが、観念的には、天のエネルギーが太陽や月の表象に降りてきたから自ずと太鼓が鳴り出すのであり、その音が楽屋全体に波及して全楽器の演奏となり、その楽屋から音をビジュアル化した存在としての舞人が高舞台に登場して舞をまうという筋立てであ

る。この舞人の装束と基本的に同じ装束を管方も身につけているということは、音楽と舞が一体のものであることを物語っている。舞は音楽を伴奏にしているのではない。音楽を形象化したものが舞であり、音楽は太陽（又は月）のメトニミーである。従って、高舞台の上に舞人が登場するということは、高舞台の上に太陽あるいは月が登場するということである。

6、番舞(2) 昼夜の反復Ⅱ悠久の時間

ところで、左方と右方と楽屋は二つであるが、高舞台は中央に一つしかない。従って、左方の舞も右方の舞も共にこの一つの高舞台を共用することになる。左舞も右舞も北を正面にして演じられるから、この北を正面にすることを共通項にして北面する高舞台一つで括ることが可能となる。この共通項を軸にして回転させながら概念を飛躍させることが方法論のポイントだ。どちらか一方が演じているときはもう一方は演じることができない。つまり交替で演じることにならざるを得ない。高舞台が天円地方の地方であること、即ち大地の象徴であることはすでに述べたことである。そして左方の舞人が太陽の象徴であり、右方の舞人が月の象徴であることも前に述べたとおりである、従って、左方の舞人と右方の舞人が交替で登場する高舞台は、太陽と月が交替する大地を象徴するものであり、昼と夜の交替である。昼夜の交替は時間の経過である。

舞楽法会全盛期の平安・鎌倉時代は、舞楽の上演は八番が原則であった。一番が二曲であるから全部で一六曲となり、上演には相当の時間を要することになる。この八という数字には意味があり、極東では楽器の分類における八音や易における八卦などの例にみるとおりすべてを抱括する意味を持つ。八番の舞楽の上演は永遠に続く昼夜の

交替を表わしており、悠久の時間の表現であった。

東西の方位という空間の概念は、さまざまのメタファーやメトニミーによって昼夜の交替という時間の概念に変換された。無機的な天体であった地球に生命が出現した瞬間に似ている。

法会における空間の秩序は東西という絶対的な性格のままである。曼荼羅供養は隔年で胎藏界(東)と金剛界(西)を行うのが一般的であるが、合行曼荼羅供養といわれるやり方もあって、一度に両界を連続して供養する特殊な法会がある。このときの曼荼羅図は胎・金両界の二幅であるからこれを東西に掲げる、これは問題はない。ところが大壇は一つである。このたった一つの大壇の上で胎・金両界を連続して供養することに問題がある。まず、初めに大壇の上に胎藏界(東)を供養する莊嚴をしつらえて胎藏界曼荼羅供養を行い、途中で、両界に共通した聲明曲をきっかけに、たちまち金剛界へワープする。このとき大壇の莊嚴も瞬時に金剛界へ変換しなければいけない。

舞樂の場合、左舞も右舞も北を正面として位置を決めるから一つの高舞台を交替で使用することが可能であり、この交替ということを軸にして、日月の交替をメトニミーで昼夜の交替に変換することで空間から時間が立ち現われる。

法会の場合、胎藏界と金剛界はそれぞれの方位を持っており、合行曼荼羅供養の場合一つの大壇で胎金両界を行うには途中で設営を変えなければいけない。大壇は聖なる場所で、その周囲には壇線(紐)をめぐらしてヴァリアをはっている。即ち周囲から手を差し入れることは禁じられている。大壇の周囲の一ヶ所に門標という木杵が立っていて、これに壇線をからげて持ち上げた処所があり、唯一ここから手を入れて莊嚴を整えることができる。胎藏界を金剛界に変換するための、即ち東に向けた莊嚴を西に向けた莊嚴に変換する作業もこの門標から手を差し入れ

て行わなければいけない。しかし、この門標にからうじて片手を差し入れてかなり複雑な装厳の並べ替えを瞬時にこなすことは相当困難な作業である。そこで、方位の変更に対応するために、壇廻わしという方法が行われていた。大壇がターンテーブルのように回転する構造になっていて、上の莊嚴はそのままで一八〇度方向を変える仕掛けである。即ち絶対的な性格を曳きずっている法会では飛躍がむずかしいが、相対的な性格が強い舞樂では難なく空間は時間へ飛躍することができるのだ。

御神樂では才男は本方と末方の二つに分れて位置を占め、二つの前方中央に一つだけ軾がある。公式的には、この軾の上で演奏した音だけが音として認められることになっており、本方や末方の才男はこのただ一つだけの軾の上に交替で登場して、それぞれの持樂器で共通のモチーフを演奏する。この形は、形の上では舞樂における左方と右方と高舞台の関係に似ている。

7、振鉾えんぶと落蹲らくそん——弁証法的な演出

八番の冒頭に、極めて典礼的な性格を持っている振鉾が演じられることになっている。この曲は三つのパーツから構成されている。まず、一節Ⅱ左方の楽屋と大太鼓の演奏によって、左方の舞人一人が高舞台に登場して鉾を持って天地を潔める所作をして退場する。次に、二節Ⅱ右方の楽屋と大太鼓と舞人による同様の所作があり、退場。最後に、三節Ⅱ左方・右方の楽屋と大太鼓が同時に奏樂し、左方・右方の舞人が同時に高舞台に登場して二人並んで同様の所作をして退場する。正・反・合の構成である一節・二節は番舞の概念である。三節は御神樂の本・末の概念と同じである。舞の型も人長舞にんじょうまいに酷似していて鉾を鉾に持ち替えただけのもの。この辺に原日本文化の残像が

みとめられる。

このあとに八番が続く。はじめの方は六人の舞人による平舞の大曲、次に四人の舞人による平舞の中曲へと進み、やがて一人の舞人による走舞の小曲となる。舞のテンポは緩慢な平舞から急激な走舞へと移行する。つまり空間の密度と時間の密度が反比例しながら進行する演出である。

最後の番舞は通例では左方のらんりょうおう蘭陵王と右方のなそり納曾利である。どちらも本来は舞人一人の走舞である。そして蘭陵王はするように演じられる。納曾利が一連の八番の最後に演じられるとき、冒頭の振鉦との整合性を考慮して特殊演出がなされる。その際は曲名も変えて落蹲らくそんという（落蹲はかがみこむ動作の名称で、この舞の技法の特徴を曲名としたもの）。振鉦にならって、本来は一人舞であるこの舞を二人でまう。まず一人登場して挨拶のような所作をして後方へ退くⅡ一節に相当する。次にもう一人の舞人一人登場して同様の所作をして後方へ退くⅡ二節に相当する。最後に二人揃って前方へ進み出て、ここから納曾利の舞になる。振杵の三節に相当する。振鉦が左方と右方と共同で行ったことを、落蹲は右方だけで真似しているもの。この舞によって振鉦に始まって延々と続いた一連の舞樂が、いかにも終ったという実感がする。

創造する『伝統』という脱構造のマニユアル

古典や伝承の具体例個々を分析して歴史的・社会的様相を捨象し、芸術的理念を抽象して伝統の概念を獲得する方法は、マニユアル化することによって新しい創造へ向かわせることが可能である。これは創造でありながら伝統の継承である。古い形骸を脱ぎすてて新しい様相で生れかわるものである。

マニュアル化する一つの試みとして、コンピュータによる方法を援用して考えてみる。

Iで扱った装置Ⅱ空間の表象をハードウェア

とし、

Ⅱで扱った演出Ⅱ時間の表象をソフトウェア

とする。

Iのハードウェアは場によってさまざまな種類が考えられる。京都のような形而上学的な都市では伝統的な理念に従わざるを得ない。東京は都市構造自体に伝統的な理念がないから、東京という場を舞楽の理念で解釈しなおすことが必要となる。或いは、東京という場に合せて舞楽の理念を拡大解釈することもある。ヨーロッパの都市で行う場合、この問題は一層顕著である。

Ⅱのソフトウェアは

- a. 編成Ⅱサンプリング
- b. 配置Ⅱレイアウト
- c. 番舞Ⅱインプット
- d. 上演Ⅱオペレイション

とみれば、マニュアル化することができる。例えばサンプリングでどんなプレイヤーを撰ぶかによって内容が変る。或いは内容によってプレイヤーを撰ぶことになる。宮内庁楽部であれば明治撰定譜の上演、天王寺楽所雅亮会であれば明治撰定譜の制約を受けなくてもいい。

私はこれのマニュアル化したものを「創造する伝統トラディション クリアトリクス」と呼んで、すでに多くの事例に応用している。その都度ハードも変ればソフトも変る。即ち場も変ればプレイヤーも変る。然し理念は一貫して変らない。

芭蕉はこれを流行と不易と呼んだ。

注

*1 「創造する伝統トラディション クリアトリクス」と呼んでいるシステムは、古典作品の中から伝統概念を発掘するために私が開発した方法である。古典作品を構造化している歴史的・社会的要因を捨象して脱構造を行い、音楽（舞踊）理論や芸術理念を抽象して伝統を獲得する。これができていなければ伝承に根ざした創造は成功しない。しばしば伝統を継承した創作と称して古典の末成うしろなりのようなものを見かけるのはそのせいである。

獲得された伝統は現代の要因と結合して新しく創造として甦よみがえる。この創造のシステムについてはフランス国立科学研究所（Center National de la Recherche Scientifique）によって開発された「自家創造オートポイエシス」が有効である。然し、これは伝統の現代における構造化がテーマであって、古典や伝承を脱構造して伝統を獲得することについては触れていない。

そこで、私は「創造する伝統」と「自家創造」とを併用して伝統に根ざした現代の創作目動を推進している。従って、Autopoiesisと平仄ひょうそくを合わせるために「創造する伝統」を「Tradition Creatriceと呼ぶことにした。