

# くにぶりの論理

——原<sup>ウル</sup>日本音楽の概念<sup>\*1</sup>（上）——

## 一・御神楽<sup>みかぐら</sup>——時間と空間の概念

### 1. 御神楽の様相

夜を徹していとなまれる御神楽がようやく後半にさしかかった頃、東の空にあけの明星が昇る。御神楽を始めた頃に宵の空高く輝いていた月はすでに大きく西に傾いている。その頃歌われる「星<sup>あかほし</sup>—吉々利々<sup>ききりり</sup>」は

明星<sup>あかほし</sup>は 明星<sup>みょうじょう</sup>は くはや此處なりや 何しかも

今宵の月は ただ此處に 坐<sup>ま</sup>すや  
と歌う。

御神楽をいとなんで過した時間は天体の運行で計られる。神道の宇宙観は仏教の観念的な宇宙観と異なって、天体に即して把握される。天体に寄り添って進められる御神楽のテンポは、天体の運行の静かな、しかし確実なテン

ポの投影である。神楽歌を歌う声の引き延ばされた音、引き延ばされた音による引き延ばされた時間の表現、まるで停止しているような動かない時間の世界が展開される。

御神楽の音楽の特異な点は天体の運行と軌を一にしていることであろう。地球も天体の一つであるが、地上の間はあわただしく動いている。しかし、天上の星の動きは昔も今も変わらない。夜空の星をいただいて、御神楽は今も時代を超越して天体と調和のとれた古代さながらの時間を展開している。

このようなコメントを掲げて昭和五十五年六月、国立劇場において御神楽が初めて本格的に紹介された。本来なら一晚を要する長いものである故、抜粋とならざるを得なかったが、それでも二日間にわたって通して演奏するという規模の大きな紹介であった。私の企画制作である。

## 2. 柴田南雄の批評

この演奏を聞いた柴田南雄(作曲家・元東京芸術大学教授)が後日、芸術新潮八月号で連載中の「音のミクロ・コスモス」の中にその感想を次のように記している。

いやとにかく第一印象を率直にいうなら、恐るべく退屈であった。ステージの上の演物で、これほど退屈なものに出遇ったことはこれまでにない。それは全体の時間が長いからではない。何時間もかかる宗教的儀礼や宗教的芸能には、日本のにも、西洋のにも、これまでに多少はお目にかかっている。それから言えば、ステージ上の御神楽は、ちつとも長すぎはしない。ただ時間がまるきり進行しないから、恐ろしく長く感じる。体験時間という奴がべら棒に長くなるのだ。

要するに、歌われている内容、つまり歌詞が、ほとんど何も言っていないのだ。それが第一。万事につけ、あまりにも反復が多いこと。それが第二。テンポがほとんど変わらず、どこまで行っても緩慢なこと。これが第三。まったく参った。クライマックスというべきは、前と同じ旋律をたんに斉唱でオクターヴ高く(甲音という)反復するという、まことに単純明快な手法がただ一手あるだけである。

柴田南雄はこのあと古い楽制の歴史にふれ、御神樂をはじめとする歌舞うたまいが雅楽寮から分離して大歌所となった事実をあげ

じつは、和樂を追い出して身軽になった雅楽寮はその直後(仁明天皇の八三三年〜八四九年の間)に楽制改革を断行し、外来音楽にも思い切つて整理のメスを振り、この時「左方の楽」(唐樂・林邑樂)と「右方の楽」(渤海樂・高麗樂・百濟樂)という名称も生まれるが、それはともかく、和樂をこの学習機構から排除した理由は、先進諸国の音楽とは余りにも格差がありすぎたからではなからうか。雅樂にしろ声明にしろ、仏教と共に中国から伝来した音楽は、背後のインドや西域の音楽の影響があるにもよ、無いにせよ、とにかく相当に高度で、楽器の奏法も技巧を要するし(だから、前記の楽制改革の結果、いくつかの楽器が現役を退いて博物館入り、つまり正倉院蔵となった。)合奏も簡単ではなかった。その点、御神樂が代表する和樂はまことに簡素で単純グレードからすれば何も雅楽寮のカリキュラムに乗せることはない、ということになったのではあるまいか。

とし、

神道はたしかに仏教にくらべ、はるかに簡素な音楽しか要求しなかった。そのことが雅楽寮から排除され、ま

た一千年あまり経った今日、ステージ上の「音楽」として期待した心ないきき手を、たまらなく退屈な目に追いやった原因でもあろう。<sup>\*2</sup>

と書いている。

御神楽について、この様な批評が現れることは、現代の日本の音楽状況を象徴する大変面白い出来事だと思う。「音楽」として期待したというその音楽とは、ヨーロッパ音楽の秩序に支配された音楽であり、ヨーロッパ的な教養を身につけた人の眼に日本文化がどのようなものに写るかということについての恰好のサンプルである。

### 3. 御神楽の理念

#### (1) 次第(進行)

これから考察を進めてゆく御神楽は、日本のオリジナルな音楽である。従って、その表面に現れているさまざまのアスペクトは、すべて日本固有のコンセプトに基づいている。それらは現在の私達の想像を絶した異次元の世界であり、極めて興味深く、魅力的なイベントである。

御神楽は神前の庭上で、必ず深夜に、闇の中で行なわれる。

外来文化の影響を受ける以前の、神遊びと呼ばれた神事芸能が、この芸能の源流らしい。然し、<sup>なえしようぞく</sup>装束ではなく強装束こわしようぞくになっているから、現在のアスペクトが整えられたのは、平安時代以降である。そのころは神楽歌と称していた。その名の通り歌を中心とした神事芸能であり、単に神楽とも呼ばれて、岩清水八幡宮とその系統の由緒ある場所にだけ伝承された。江戸時代に祭礼が盛んになり、巷間でもしきりと神楽が行なわれるようになる、そ

れらと区別するために御神楽みかぐらと呼ばれるようになり、巷間の神楽は里神楽さとかくらと呼ばれてきた。

登場人物は二種類のグループに分けられる。その一は人長にんぢやう(進行係)と司人つかさびと(進行助手)、その二は才男さいのおとこ(演奏家)である。

人長は櫛の伐枝を両手に捧げ持つて正面中央に登場し、このイベントの開始を宣言する。

次に人長は司人を呼び出して、庭火にわびを燃え立たせる。庭火は神前中央の庭上に焚かれる焚火である。漆黒の闇の中に明々と輝く。

人長は再び司人を呼び出して、軾ひざのきを用意させる。これは才男が演奏するための重要な場であるが、実際には藁を編んで作ったただの円座である。その位置は、庭火と人長の立つ位置を結ぶ直線上の中間点で、即ちこの三者は、御神楽が行なわれる場の正中線の一直線上に並ぶことになる。神の視点から見ると、庭火、軾、人長の三者は一つに重なって見えるはずである。古代の日本には遠近法は無かった。遠近の重複は一つの塊りである。物理的に重なって見えるのは、神からの視点のただ一点だけであるが、このイベントが神のためのものであることを考え合せると、このイベントでは、三者は観念的に重複した存在であることが知られる。

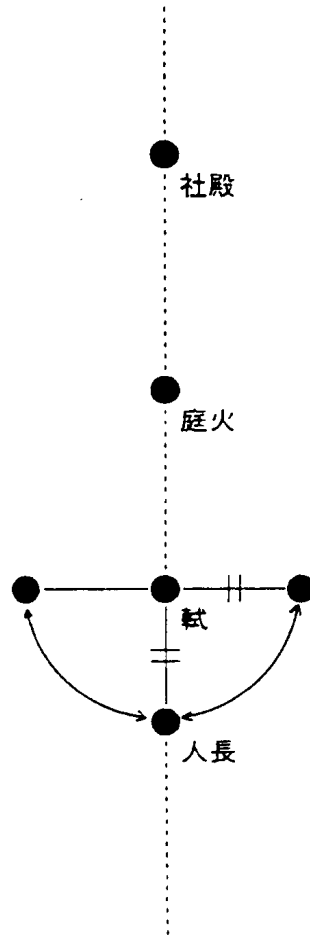
まず人長は笛の演奏家を呼び出して、ソロで演奏させる。演奏中、人長は軾ひざのきの脇わきに移動して、横から演奏を見守る。終了して演奏家が控えの席に退くと、人長は正面中央に戻る。

次に人長は箏ひちりきの演奏家を呼び出して、ソロで演奏させる。演奏中、人長は今度先刻さきどきとは反対側の軾ひざのきの脇わきに移動して、先刻とは反対の横から演奏を見守る。終了して演奏家が控えの席に退くと、人長は正面中央に戻る。

次に人長は和琴わごんの演奏家を呼び出して、ソロで演奏させる。演奏中、人長は先刻とは反対側の脇わきつまり先々刻さきさきどきと

同じ位置に移動して、横から演奏を見守る。終了して演奏家が控えの席に退くと、人長は正面中央に戻る。

人長は軾の後正面から右脇、左脇と移動するが、常に軾と一定の距離を保っている。即ち、人長は軾を中心とした円弧の半円周の上を移動して、決してこの軌道から逸脱しない(挿図参照)。かつ脇に移動したときも、人長の視線は常に軾の上の演奏家に注がれている。軾を中心とした磁場が形成されていて、その磁力によって動かされているのである。御神楽の主役は人長ではなく、軾の上に座る才男と呼ばれる演奏家達であることが解かる。



軾の上で演奏する才男は五人、始めの三人は楽器であり、後の二人は歌である。

まず楽器について説明する。

最初は神楽笛のソロ、始めに短い音取があり、その後で一つのまとまりのある旋律が演奏される。

次に箏のソロ、これも笛と同様に、始めに短い音取があり、その後で一つのまとまりのある旋律が演奏される。次に和琴のソロ、和琴は楽器の機能から音階を奏して、旋律は奏しない。

次に笛と箏の総合(デュオ)これはソロが終了して軾から退いた控えの席で、それぞれがソロで演奏した同じ旋律

を同時に演奏するものである。

三つの楽器が演奏するテーマは、基本的には同じものである。同じテーマをそれぞれの楽器の構造に適用して、それぞれの機能のままにリアリゼーションが行なわれている。

今度は歌について説明する。

最初は本拍子、笏拍子を打ちながら本歌をうたう。和琴の助奏が付く。

次に末拍子、笏拍子を打ちながら、末歌をうたう。和琴の助奏が付く。

本歌と末歌は同じ歌詞で同じ旋律である。

ここに至って、全演奏家に共通しているテーマの実態が明らかになる。幾つかのレパートリーがあるが、「庭火」では「深山には霰降るらし 外山なる」(下の句の「眞折の葛色づきにけり」はうたわない。)という古歌をうたう旋律を、楽器や声で繰り返し演奏しているのである。ある奏者は旋律だけを、ある奏者は音階だけを、またある奏者は歌詞を、それぞれカラオケのようにして、順番に演奏するのである。

## (2) 榊(採物)

御神楽のコンセプトを端的に示す証拠物件は人長(進行役)が奉持する榊の伐枝である。

榊は生命力の強い常緑樹で、伐枝にしても数日は萎れることはない。これと対照的な植物は花で、時々刻々衰えて萎れてゆく。このことから古代の日本では花は時間のアレゴリーとして、また榊は空間のアレゴリーとして登場した。日本固有の神道が榊を常盤木として尊ぶのは、万物を空間の概念で把握しているからであり、外来の仏教が

花を時花として尊ぶのは、万物を時間の概念で把握しているからである。

人長が始めから終りまで、榊の伐枝を奉持していることは、このイベントがすべて、空間の概念に基づいていることを表している。つまり此処には時間が無い。

### (3) 庭火(照明)

庭火は照明である。照明があるということは、周囲は闇であるということ、闇ということとは、余分な情報をシャットアウトするということである。人々は視覚的には庭火の周辺だけを注目することになる。

古代の墳墓について、墓室のことを玄室と呼び、副葬品のことを明器と呼ぶ。玄とは暗いという意味であり、明とは明るいという意味である。玄室の中の明器、これは何と見事な演出であることか。玄室の中の暗さは、ただの暗さではない。石で置まれ、その上を分厚い封土で覆われた観念的に限りなく密度の高い暗闇である。その中に収められた明器の燦然たる輝き。勿論明器は土製や石製で、物理的に輝くはずはない。明器と名付けたことによる、観念的な輝きである。永遠の眠りについた死者のための空間は、物理的である必要はなく、永遠という、物理的な時間を超越した、観念的な空間の暗闇の中で、明器の放つ光が、燦然と輝いていたはずである。

神のための観念的なイベントである御神楽の、漆黒の闇の中の庭火の輝きは、玄室の中の明器にも似た古代のコンセプトの表れで、物質と観念が交錯した、心憎い演出である。

### (4) 軾(坐)



軼と呼ばれる円座の上で演奏されるといふことに注目されたい。ソロを演奏する演奏家は五人、ところが軼は一つしかない。人長に呼び出されて入れ替り立ち替って登場し、ソロを演奏する演奏家達は、皆同一の軼の上で演奏する。神楽笛の演奏家が坐つてソロを演奏した、まだ体温が残つていそうな軼の上に、箏篋の演奏家が坐つてソロを演奏し、同じようにして和琴・本歌・末歌と続く。即ち一つの席に五人が入れ替り立ち替って坐るわけである。五人のソリスト達が同じ軼の上で順次演奏する旋律は、基本的には同じ旋律である。前述のとおり、各楽器(或いは声)は自らの機能や音色や音域の限界のままに、それぞれが違った現わし方をしているが、基本となるモチーフは同じである。

同じ軼の上で同じモチーフが姿を変え、音色を変えて五度も繰り返してソロが演奏される。まるで五色刷のカラー印刷の工程をみるようである。その通り、これは空間の密度を濃厚にしてゆく手法であり、従つてカラー印刷の過程と同じ構造とならざるを得ない。

繰り返された旋律を反復とみるか、重複とみるかは認識の相違である。時間の中で認識すれば反復となり、空間の中で認識すれば重複となる。音を時間の中で把握したものが西洋音楽であり、空間の中で把握したものが原日本の音楽である。

#### (5) 時間の概念

七世紀に天智天皇が水時計を作らせるまで、日本には、時計に象徴されるような時間の観念は無かった。御神楽はそれ以前の伝統を現代に伝える芸能である。

六月一〇日は時の記念日である。然し、多くの人は、この日を時の記念日であることを忘れて過ごしている。大正九年に制定されていて、すでに七〇年の歴史を経た実績を誇る記念日である。

飛鳥時代の六七一年旧暦四月二五日(太陽暦六月一〇日)日本で始めて漏刻ろうてくが新設されたことに基づいてもうけられた記念日である。漏刻とは水時計のこと。近年、その遺構とされる遺跡も発掘され、この歴史的記述がにわかリアリティーを持つものとなった。

これは歴史上の大事件である。それまで日本には時計が無かった。従って日本人の概念の中には時間の概念は無かった。時間の概念が無ければ空間の概念だけである。空間は現実には目の前にある具体的な存在である。しかし時間は目に見えない抽象的な観念である。この抽象的な時間を漏刻によって具体化したことは認識大きな飛躍であった。漏刻以前と以後とは文化(特に音楽)の様相が大きく変わった。

飛鳥時代の他の文化と同様に、漏刻も古代中国からの輸入文化であった。本家元の中国が水時計であったから、それをまなんだ飛鳥文化も水時計であった。つい最近、私はシンポジウムのためハノイへ招聘されたが、ベトナムも水時計であったことを知り、文化の共通性を痛感した。東アジア共通の文化である。

水時計は水の量によって時間を計る。水の量を目盛りに変換することはあっても、基本的には集積された物理量である。時間は具体的な実態(水の量)として把握される。

時間を物理的な量で計る。間を計ることは漏刻と同じ概念の表象である。間の起源を漏刻に見ることができる。

## (6) 空間の概念

時間がゼロの状況の中では、音楽は特異な様相をとって現れる。ちょうど無重力状態の中の物理現象に似ている。御神楽をはじめとする伝統的な日本の音楽の、時間差をもって演奏される同一の旋律の繰り返しを観念的に重複させて一つの完成された音楽として認識することは、現在では日本人でも観念の訓練を要することになっている。即物的な把握しかできない現代人には苦手である。単調な反復の多い退屈な音楽だと誤解している。

完全に重複させるために、御神楽にはいろいろの工夫が仕込まれている。同一旋律を繰り返すのは、重なった形を完全に一致させるためである。

各楽器(声)の演奏は、共通して使われる基本的モチーフを、各楽器(声)の制約の中で変形した表現であり、すべては一つのコンセプトから出た多様なアスペクトである。これを演奏という過程を通じて重複させることによって、一つのコンセプトの完成した姿が現れる。あたかも多色刷りカラー図版の印刷工程を見るようなスリルがある。退屈どころか刻々と密度を増してゆく緊張の連続である。

音を空気の振動と規定するとき、空気の振動が止むと音は消滅する。そこで次の音を出す。これも消滅するから又次の音をだす。こうして音楽の中に時間の観念が表れてくる。西洋音楽では、同時に複数の音を出せば和音(或いは不協和音)となるが、時間差をおいて出された複数の音は旋律となる。アルペジオ(分散和音)ですら、しばしば音のオブジェと誤解されがちである

物理的には東洋も西洋も昔も今も、音の在り様は同じである。ただ、これをどのように認識していたかによって、音楽の構造は変ってくる。それが文化であり、伝統である。西洋の音楽は時間の芸術であるが、東洋の、特に日本の古い伝統を伝える音楽は空間の芸術である。西洋のオーケストラは合奏で同時に音を出して物理的に密度を高め

るが、日本の御神楽はソロを何回も繰り返して観念的に音を堆積させ、空間の密度を高めてゆくのである。時間が存在しないということは、それだけ乏しくなることではなく、百パーセントの密度で空間が充実していることである。

音をめぐって、古来、さまざまな概念が考え出されてきた。音そのものの物理的な在りようは、東洋でも西洋でも、古代も現代も同じであるが、その音をどのようなものとして認識していたかは、時代や地域によって随分違っていた。この音に関する概念の違いは、当然ながら音楽表現の上にも現れてくる。それが文化であり、伝統である。

柴田南雄は雑誌等に発表した殆んどの論考を後日単行本にまとめて刊行しているが、ここに引用した御神楽論はその後の彼のどの本にも含まれてはいないようである。全文を知るには芸術新潮のバックナンバーに当るしかない。

## 二. コト——言と琴のあいだ

### 1. コト(言)

日本芸能の源流といわれている雅楽や聲明は大陸からの外来芸能の子孫である。では一体、日本芸能のアイデンティティーはどこに求めればよいのか。確実に言えることは、日本には独自の言語である日本語があり、これをうたうウタがあるということである。文字が無かった頃は声でうたい継がれてきた。後に文字が伝えられて記録されたものが万葉や記紀歌謡と呼ばれている。

ウタには言葉がある。

コトバは声で発生されることよってのみ存在した。古代エジプト人がヒエログリフで書くことよって願いがかなえられると信じていた(死者の書)ように、古代の日本人は声にだして誦えることよって願いがかなえられる(ヨゴト||寿詞)と信じていた。このことから、コトダマ||言霊に対する信仰が生れる。

声に出して唱えることよって、言霊は発揚される。より威力をあらしめるためには丁寧ていねいに唱える。この現象を時間の経過として把握すればスローテンポであるが時間ゼロの状況の中では密度の充実である。

## 2. コト(琴)

国振りの歌舞(御神楽・東遊・大和舞など)に和琴わごんというチター属の絃楽器が使われている。裏板をはった劔く貫くわんきの槽の共鳴胴に六本の絃を葦津緒あしすおで尾の櫛形に締め、楓の二股の小枝を琴柱に立てて調絃する。この和琴は外来の箏とは異なる特異な構造であり、日本固有の楽器である。音楽の楽器というよりもシャマニズムの道具といった方がいい。しかしながら、伝承の過程で、曲は楽譜に記譜されることになるが、記譜法は唐楽の記譜法を参考にして、唐楽の或る旋法に準拠して記譜されており、また奏法もいくつかのパターンに整理されて伝承されていて、原初の在り方から遠のいたものになっている。

私は他方で、伶楽と名付けた音楽運動を展開している。伶楽は一次資料に則して伝統音楽をやりなおす音楽運動で、楽器についても伝統楽器につきまとう慣習的制約を超越して楽器が誕生した原点に立ちかえり、楽器の原種とでもいべき始原楽器の構造を忠実に復元制作した楽器の音響物理学と、これを演奏する演奏家の身体工学に則し

て伝統音楽をやりなおしてゆく音楽運動である。

復元の対象とした楽器の殆んどは正倉院の楽器であった。その大部分は唐から輸入された外来楽器であり、おのずから外来楽器の研究とならざるを得ない。しかしながら、正倉院に、僅かに一種類ながら同種のものが数点伝世している倭琴は日本固有の楽器であり、明らかに現行の和琴の祖型である。そこで一九八九年四月、国立劇場の公演で、まず正倉院の倭琴を復元して演奏し、ついで更にその祖型である古墳時代のコトについても復元演奏した。

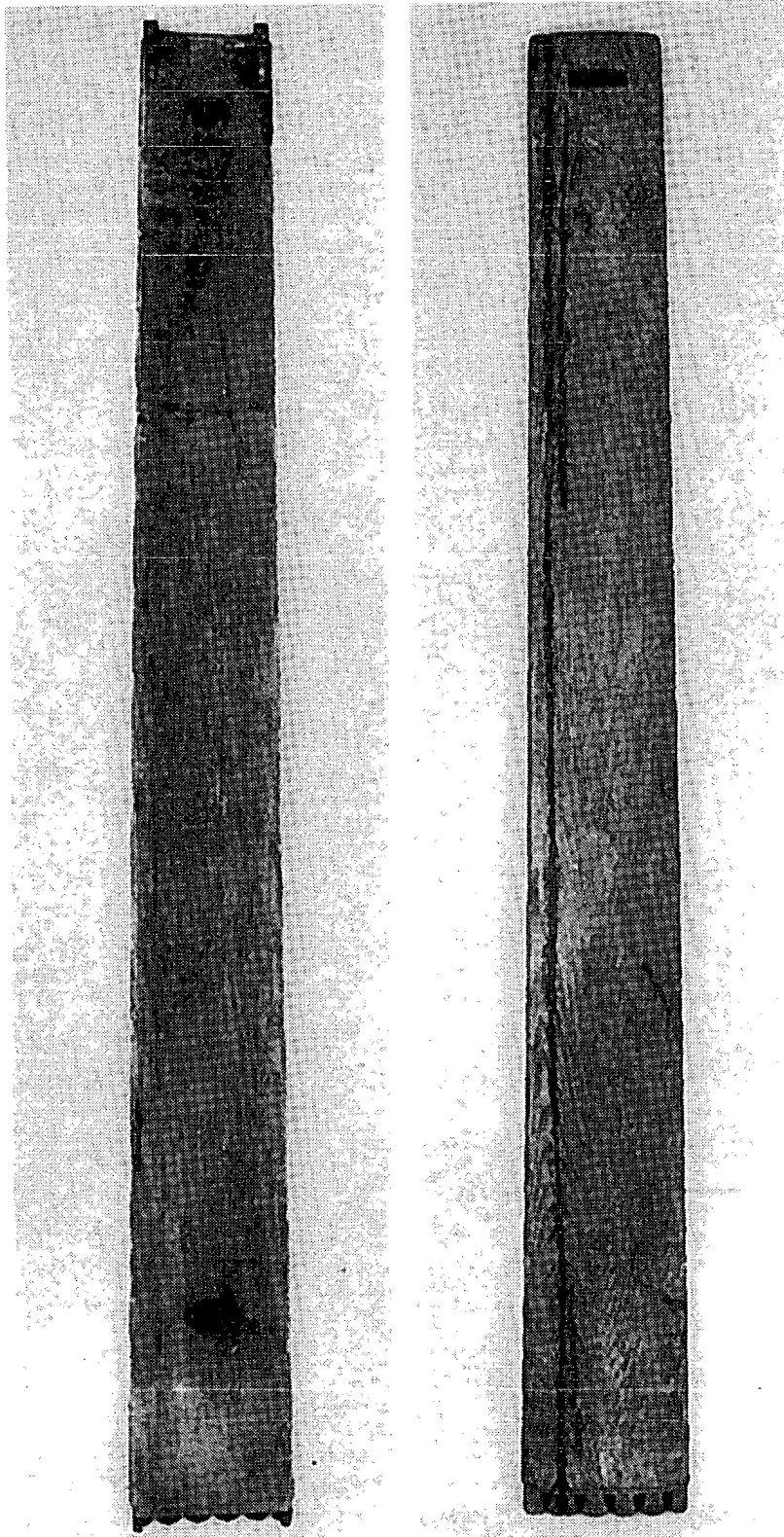
#### (1) 正倉院の倭琴の復元と演奏

正倉院に、六絃のコトが破損した残材もふくめると十張分ばかり伝世している。大きさ・姿はまちまちであるが楽器としては共通の特色を示していて、同属であることが認められる。更に、現行の和琴とも基本的には変わらない。『国家珍宝帳』にはこの楽器を倭琴と記載しており、『以呂波字類抄』によればヤマトゴトと発音したことが知られる。和琴も元はモマトゴトと発音したはずで、歴史上或る時期の音読流行の名残である。賢所けんじょ(御神樂がいとなまれる所)も元はカシコドコロと発音されていた。

福岡県沖島から発見された金銅製のミニチュアのコトが正倉院の倭琴第五号に酷似している。また特に近年、縄文・弥生の遺跡からコトの発見が相継いでいるが、尾の楕形で絃を締める構造など、倭琴の祖型であることを示している。

最も初期のコトは板に一本の絃を張ったものであった。倭琴の厚手の板を削りぬいた槽や葦津緒の使用は新羅琴の影響であろうし、裏板や龍角は唐の琴や箏の影響であろう。最終的には六絃で木端こっばを加工した素朴な琴柱を立て

て調絃するコトになった。元々はコトと呼んでいたものを、新羅琴や唐箏など外来のチター属と区別して倭琴と呼んだものであろう。即ち倭琴は外来楽器のように完成した構造で日本に伝来したものではなく、極く素朴な段階から日本で成長してきたほとんど唯一の楽器である。しかし、自己開発の必然の結果としての発達ではなく、自らの



松倭琴残闕第一号(右より表面・背面)〈正倉院宝物〉

原形の上に、外来楽器のいいところ採りをしたパーツを寄せ集めたものであり、日本にしかない楽器ではあるが、日本独自といえるかどうか疑問である。現代の日本文化の様相とも似ていて興味深い。機能的には箏系統のものと同じになって箏系統のものがよりすぐれているために、催馬楽の伴奏も箏にとって代わられ、僅に儀礼的な国振りの歌舞の中で伝承されてきた。その結果、神聖視されて葦津緒はぎょうぎょうしくなり、楓の小枝の琴柱も後の時代の擬古趣味ではないかと思う。

まず正倉院の倭琴の中から最も典型的な北倉松倭琴第一号と呼ばれているものを復元した。『国家珍宝帳』に記載されている一等資料である。

国立劇場から過去十数年にわたって復元を進めてきた二十数種類に及ぶ古代楽器は、すべて外来音楽の楽器であった。国振りの楽器を復元したのはこの回がはじめてであった。

## (2) 古墳時代のコトの復元と演奏

先年(一九八九)四月の「ヤマトゴト」コンサートで和琴の祖型である正倉院の倭琴第一号を復元製作して演奏した。次年(一九九〇)の「ヤマトゴトⅡ」コンサートでは更にその祖型である古墳時代のコトを埋蔵文化財の研究成果を踏まえて復元製作して演奏し、殆ど唯一の日本独自の楽器であるコトの実態に追ってみることにした。

正倉院以前、古墳時代から弥生時代後期に至る遺跡から発掘されたコトの遺品は、近年発見が相次いでいるが、その数は決して多くはない。然もその大部分は断片でしか残っていないので、楽器としての構造を把握することがかなり困難である。現在、断定的なことを言うのは危険であるが、概略を整理すると次のようになる。



## ◎構造

・響鳴体 三種類に大別できる。

A、一枚の板を響鳴板としてこれに絃を張ったもの。板は絃の張力で反り易く、従って絃は強く張ることができないから、音も弱いはずである。

B、一枚の響鳴板の裏に、断面コの字型の削り抜き槽を取り付けて響鳴胴とし、響鳴板の表に絃を張ったもの。響鳴板と槽は樺の皮でとじ合わせただけであるからすき間があつて板の響鳴は槽には伝わらず、板の響鳴音を増幅するに止まる。B類は更に二つに分けられる。

イ、響鳴板の下に取り付けられた槽の寸法が響鳴板より小さく、槽は小判鮫のように板の下にくっ付いているもの。絃の張力による板の反りはAと同じ。

ロ、響鳴板と槽の寸法が、頭部を除き、完全に一致し、尾部の櫛形も両端の二つは槽の末端と重なっているもの。従って櫛形に絃をかけた際の張力に抗する力も若干補強される。

C、板と槽の位置関係をBの上下を逆にして断面コの字型の削り抜きの槽をうつ伏せにした下に裏板を貼って響鳴胴とし、その表面に絃を張ったもの。槽身体が共鳴するからよく響き、また削り抜きの槽は絃の張力に強く、従って音も強い。

・絃Ⅱ尾部の櫛形の数によって絃の数を知ることができる。断片で残るものが多くすべてについて確認はできないが、六絃が基本である。

・龍角Ⅱ実物は発見されていないが、沖島出土のミニチュアには認められる。

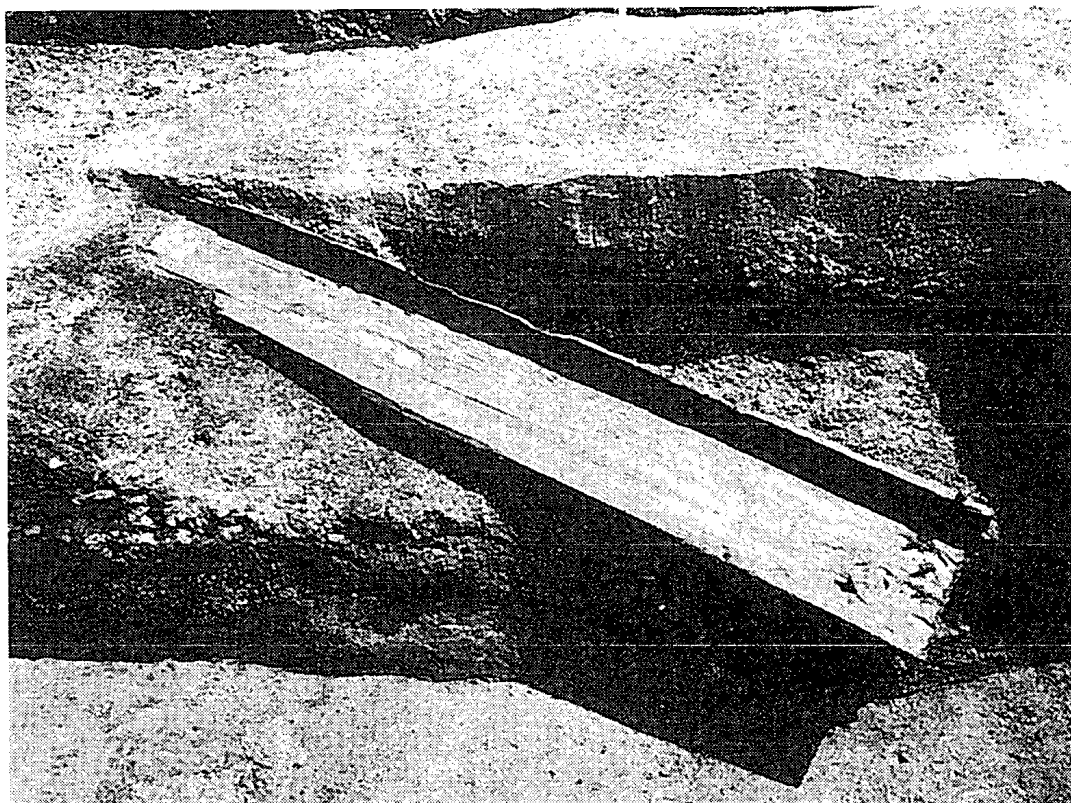
・柱Ⅱ多くの遺品が発見されていて、柱による調絃が行われたことは確実である。

◎編年

發展的に把握すれば、最も素朴なAから中間的なBを経て正倉院の倭琴と同じCへと進化したものであろうと考えられる。ところが、遺品の発掘現場の時代推定からみると、この発展を時代順に跡づけることはできない。最も素朴なAの板ゴトが平安時代の遺跡から発見されていたり、また最も進化した形とみられるCのコトが弥生時代後期の遺跡から出土していたりするのである。更に、出土状況から二次的な遺跡(本来の場所から洪水などで押し流されて堆積した状態など)と推測されたり、或いは二次的な使用(本来はコトの部材であったが、後に別の用途に流用されるなど)を経ているらしいものなどもあつて推定は一層困難である。

古代のコトについて、私達はまだ充分な知識を持っていない。現時点では構造的発展と歴史的編年とを重ねて考察できる段階ではない。強いて言えば弥生時代の後期はすでにCの段階まで進歩しており、以後は各段階のコトが併行して使われていたようだ、ということである。ではそれ以前の弥生時代の前期や縄文時代のコトはどうかといえば、これは出土地が日本と確認されていなければこれが日本のものかと疑問に思うようなものもある。いまだ点の状態であつて線になつていないが、大胆に解明を試みなければこの種の研究は前へは進まない。とにかく、まがりなりにも日本の国土の中で、千数百年の年月を通じて、誕生から成長の過程を跡づけることができる楽器はコトだけであり、日本生え抜きの楽器である。

一九九〇年に復元製作したコトは、B-Iの段階のコトである。正倉院以前のコトの発展段階として最も興味深い構造であると判断したからである。板ゴトから響鳴胴を持ったコトへ移行する過渡期の形態を表わしている。



藤原宮60年第三次発掘・橿原市栄和遺跡出土琴の出土状況  
(提供=奈良国立文化財研究所)

然しながらこの類型のものでは目下のところ完品は発見されていないと思う。今回の復元のモデルは、

① 一九八九年五月に奈良県橿原市栄和遺跡で奈良国立文化財研究所によって発掘され、現在藤原調査部で、まだ水槽の中で保管されているコトの削り抜きの響鳴槽(表の響鳴板は失われている)が、造りもティピカルであり、保存状態も良好でほぼ元の状態を推測することができるので、この槽を基本とし、

② これに見合う表の響鳴板を山陽新幹線の工事中に福岡県春日市辻田遺跡から発掘されたコトの響鳴板(響鳴槽は失われているが、響鳴板の裏に響鳴槽を取り付けた跡があり、①に見合う構造であったことが判る)を参照しながら作成した。

槽の裏側に音孔はない。従って絃を通す糸孔は槽からからはずれた板だけの部分にもうける必要がある。頭部の表の板が槽よりも長く延びているのはこのためである。正倉院の十張におよぶ倭琴の中で、

倭琴五号の頭部が表だけ板になって異様に長く延びているのは、この名残であろう。

この復元製作は固有名詞として存在する或る特定楽器のアスペクトを模造したのではなく、普通名詞として把握される或る特徴を備えた楽器のコンセプトを再現した復元である。ほぼ同時代ではあるが遠く離れた畿内と九州を合成するいささか強引な試みではあるが、古墳が地域をへだてても規格に統一がみられることを思い、その祭具であるコトにも同様の事情を想定した。

古代のコトが和琴の祖型であることは明らかであり、その研究は曲所（こくそまたはうたどころ）曲は訓でウタと読む）の伝承である曲物（うたもの）和琴の伴奏でうたわれる）の解明にも欠かすことができない。琴（コト）と言（コト）という言葉の近似も暗示的である。

### 3. オト（音）

私の見解について、人文系の東洋音楽学会は否定的であったが科学系の日本音響学会は肯定的で、何度か迎えられて発表してきた。以下は同学会で発表した論考のうちから本稿のテーマにそった箇所を抜粋したものである。

#### 集積された音の構造―原日本音楽の表象

ここで取り上げる音の概念は、原日本音楽の楽器から継続している概念である。

#### ◎基礎概念

音は物理現象であるが、楽器や演奏には人間の観念が入っている。従ってまずこれらの音を成り立たせていく基

礎概念、「アニミズム性」と「時間の概念」について説明する。

・アニミズム性

元々、楽器は祭祀の用具であった。従ってその音は単なる物理現象としてではなく、霊の発現として、また霊との交信の媒体として把握されていた。この概念は、楽器の音色の特徴にも現れる。

・時間の概念

古くはヨーロッパでは日時計が使われていた。目盛を影がなぞる仕掛けで、順序数〈ordinal number〉による時刻の認識である。この延長線上に今日の一般的な時間の概念がある。ところが、アジアでは水時計であった。ある量の水が一つの器からべつの器へ移動する仕掛けで、計量数〈cardinal number〉による時間の認識である。日本で最初に漏刻〈水時計〉が作られたのは六七一年（飛鳥時代）であり、その頃以前の原日本には今日の一般的な時間の概念はなかった。このような精神的環境の中では、音は時間的存在であるよりも空間的な存在になり、あたかも無重力状態の中の物理現象のように不思議な様相を呈することになる。

◎楽器の具体例

ここでは原日本の音の証拠物件として、古代遺跡から最も多く出土し、今日も使用されている楽器を例に挙げ、楽器の異様な構造や演奏法の特徴が音の認識から割り出されたものであることを論考する。

・ヤマトゴト $\parallel$ 和 $\langle$ 倭 $\rangle$ 琴

琴という文字を当てているが、中国の琴とは別種であり、形はにているおか、箏とも別種の絃楽器。

構造

木製の胴に絹糸の絃を張る。二〜六絃と多様であるが現行和琴は六絃。頭部の絃孔から出した絃の末端を紐で結んで尾部の楕形に縛る。楕形が折れないための工夫である。太い紐で楕形に縛るために尾部は幅広くなっているが、頭部は細い絃のままであるから狭い。現行の和琴はこの狭い幅に取り付けた短い岳に沿って六個の絃孔が並んでいるが、正倉院の倭琴は岳そのものが極めて小さく、従って六個の絃孔はいっそう密集している。

更に古墳時代の出土品では絃孔は一個しかなく、楕形の数から推定できる二〜六本の絃は一か所にまとめられている。すなわちオリジンでは絃が複数でも絃孔は一つであった。

### 調絃

古事記や日本書紀によれば、コトは神意を卜う道具であった。仲哀天皇が九州でコトを弾じた例はその典型である。神託を伺うためには神々を勧請しなければいけない。大祓言おうはらえのことばにその方法を知る手掛りがある。「八百萬の神達を神集へに集へ給い」とある。

コトは柱を立てて調絃する。柱で二つに分割された絃長のうち、頭部半分は振動して音を出すが尾部半分は紐がダンパー〈振動防止材〉の役を果たして振動を止め音を押さえる。

絃孔は一個又は数個が接近しているから、二〜六絃は相互に影響し合って共鳴を起こす。しかし尾部半分は共鳴しないから共鳴するのは二〜六の頭部半分だけである。〈箏にはダンパーがないから尾部半分も共鳴する。更に十三絃であるから共鳴する音はいっそう多い。〉

このことよって、コトは二〜六の絃の頭部半分が自然倍音の關係に調絃されたときにのみよく鳴る状態になり、この關係が狂ったら共鳴現象が失われてまるで鳴らない楽器になる。自然倍音の關係が成立した状態を、コトに神々

が宿った状態見なし、自然倍音の關係に調絃して「神集へに集へ給」うたのである。

#### 演奏

大祓詞に続けて「神謀りに謀り給いて」という。演奏は神々が宿ったへ自然倍音の關係に調絃された六本の絃を、右手に琴軋ことささきへ大型のピック状のものを持ってアルペジオ風に引く奏法Ⅱ順搔・逆搔などと、左手の指で絃番号の二三四五と順に引きながら指を折ってゆき、小指だけ伸ばして六から順に一の絃まで弾く奏法Ⅱ折手などがある。

古代の日本では今日のような時間の概念はなかったから、右手の琴軋による順搔・逆搔の音を、音高が時間の差異を持って順次連続するリズムとして聴くよりも、音の集合体として把握する。また、左手の折手が弾く音のオブジェも、一音一音の音高が連続してメロディーを構成するものとして音を把握するのではなく、出された一音一音が次々に集積されて音の集合体を作るとして把握された。六つの自然倍音をインプットし、いろいろのオペレイションを試みて情報をアウトプットする仕組みである。こうして、大祓詞は「…と言依さしまつりき」と結んでいる。ちなみに琴は言と同じ語源と考えられる。

古い記録によると、コトは神託を伺う道具であった。その使用された一例を上げる。(日本書記卷第九)

①…：天皇におしえまつりていわく、「すめみまの尊や、もし宝の国を得まくおもはば、うつつに授けまつりなん」といいき。——テーマの設定

②すなわちまた「琴もち来て皇后にたてまつれ」といいしかば、——ハードウェア

③神のみことのままに、皇后琴をひきたまいき。——オペレイション

④ここに、神、皇后にかかりておしえまつらく、「今、すめみまのねがはせる国は……」——アウトプット次にソフトウェアについて、考察する(六月の晦の大祓)

①a 八百万の神たちを神集へ集へたまい、——インプット

②b 神議に議りたまいて、——オペレイション

③c 「……」と事依さしまつりき。——アウトプット

今度はインプットの内容について考察する。

(同大祓)

言問いし磐根 || 石

樹立 || 木

草の垣葉 || 草

以上の資料に拠って、コトから神託を引き出すマニュアルを想定すると次のようになる。

①a ハードウェア || 六絃のコト

②b インプット || 例えば石笛の音に拠ってコトの絃を調絃する。即ち或る石笛の音を基準にして六本の絃を自然倍音の關係に調律する。

③c オペレイション || コトを掻き鳴らす。

④d アウトプット || 音のオブジェを言葉に聞きなす。これが神託である。和歌の形式で表された。琴(コト)と言(コト)の類似は暗示的である。



インプットでは石笛の音を基音にした自然倍列でコトの音に統一されオペレイションでマニュアルに従って演奏される。ここまでは偶然が支配し、人間の意志が入り込む余地はない。しかし、どんな物理現象の音でも聞くのは人間であり、音を詞に聞きなすとき、人間の直観が作用する。直観は鋭敏な精神のはたらきであり、音のオブジェを言葉に聞きなすことは、人間の精神の活性化をうながす。或る楽器の起源であり、音楽の始まりである。

これも日本音響学会で発表した論考の続きである。

#### ・スズII鈴

陶製の土鈴は縄文以来見られるが、外来文化の影響を受けてからは金銅製も作られている。

#### 構造

二系統があると考えられる。

(a) 同種の単体の集合によって一個の楽器となる系統で、紐を通した環や音孔を備えており、同じところで複数まとめて発掘された例があるから集合体で使用されたい。縄文時代の例としては、新潟県長岡市の岩野原遺跡出土の鈴がある。

歴史時代になると外来文化の影響を受けて金属性が現れ、三番叟の鈴の形態へと続く。

現在でも見られる土鈴の代表の一つ京都の伏見稻荷大社の鈴は、同種同形の土鈴を十個集めている。このような構造の鈴の音の密度は、

パーツである1個の物量×集合している員数=音の密度

となる。

(b) 一個の楽器の内部に複数の同種の単体を持つ系統。中には球が複数入って音は集合体をなしている場合。

縄文時代の楽器例として、縄文中期の山梨県一宮町釈迦堂遺跡出土の土鈴と、岩手県盛岡市の縄文後期の遺跡から出土した「中空球状土製品」がある。前者の内部には二〜五個ないし十数個の粘土球が入っていることがX線写真で確認されている。また、後者の鈴の内部からは六〜七の球が発見されている(注)。このような構造の鈴の音の密度は、

$\text{中空球状土製品の物量} \times \text{内部に投入されている粘土球の個数} = \text{音の密度}$

となる。

内部に複数の同種の単体を持つ概念について、神道の表象として京都の日吉神社を例に挙げて考察する。日吉神社は、今日吉〈新日吉の意〉と呼ばれているとおり大津の日吉神社から勧請したもので、本社が勧請なら複数の摂社も全国の緑の深い神々を勧請して祀ったもの。神域では本社が中央に位置して大きく摂社は周辺に位置して小さいが社殿の形は同じ形式で統一が保たれている。このことによって抽象代数学で言う集合〈set〉の概念が成立する。この神社の密度は、

$\text{本社の大きさ} \times \text{摂社の個数} = \text{音の密度}$

で表される。大祓詞に言う「たかまのはらに神留まります」という様子は正にこのような状態であろう。神留まるについては神々が一杯詰まっているというのが一般的な解釈である。

この概念が、内部に複数の同種の単体を持つ鈴に表象されているのである。

#### ・熱田神宮の大鈴

天文元年(一五三二)刻銘の金属性の大鈴〈重要文化財〉の中には小さな鈴が一杯詰まっっていて、ずっしりした重さである。

皇居の宮中三殿において、天皇が神々に対して申し上げを奏上した後、神々がこれに応じて慶びの声を発する。この神々の声は掌典長が振り鳴らす音で表象される。その鈴も熱田神宮の鈴と同種の金属鈴である。大きな鈴の中には小さい複数の鈴が一杯詰まっっており、これが数十回振り鳴らされる。従って音の集合体の密度は、

大鈴の物量×納入されている小鈴の個数×振り鳴らされる回数＝音の密度

となり、ほとんど天文学的数字となる。

金属という素材の変化はあっても、楽器の背後にある概念は原日本音楽の観念と同一であることがこの例から分かる。そして、この原日本音楽の概念は、現代に至るまでの様々な楽器に継承されている。

#### 4. 音のアニミズム

次のエッセイは或る大新聞の学芸部記者の要請で、日本音響学会で発表した論考を解りやすくまとめたものである。しかしながらデスクの判断で、内容に神道色が強いこと、皇室のウエイトが重いことこの理由によってボツにされた。この種のもものが新聞に発表できない社会状況自体が原日本文化の置かれている状況を象徴しているといえよう。

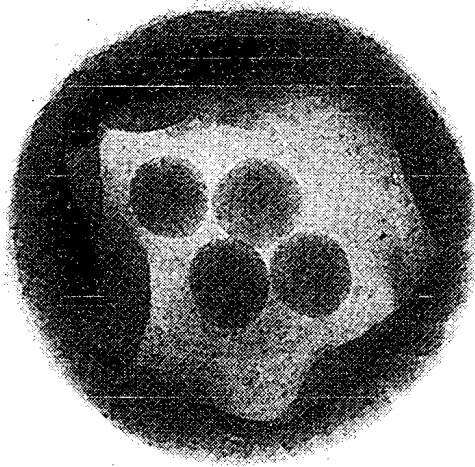
音楽・音響のニューフロンティア——原<sup>ワル</sup>日本音楽の概念

吉野ヶ里、三内丸山と大型遺跡の発掘が続いて、外来文化以前の日本文化の理解がぐっと深くなった。しかし、考古学はモノの研究であり、音についてはどうだろうか。

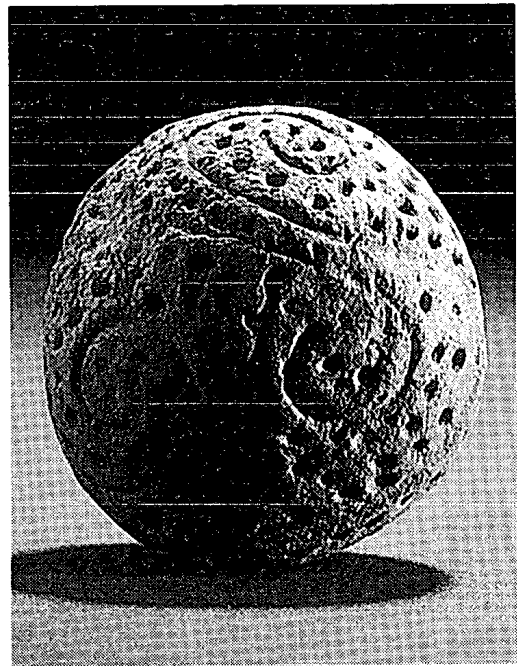
私は外来音楽以前の日本の音楽概念を『原日本音楽』と呼んで、その重要性を喚起してきた。これは歴史の研究ではなく、音楽概念の研究である。音は物理現象であるが、楽器には人間の観念が入っている。また、物理現象はすぐ消滅するが、楽器は物質であるから当初の実物が残って音の証拠物件となっている。楽器を検証することで音楽概念を確認する。この視点で、私は古代遺跡から出土した楽器を注目している。これらは、正倉院の唐の音楽の楽器とは全く異質のもので、八世紀の外来音楽以前の日本の音楽概念を知る手掛りになる。いくつかの事例をあげて、概念の継続と様相の変化について検証してみよう。

まず、縄文文化のスズ(山梨県釈迦堂遺跡他)について。類似のものが多数出土しているから一つのカテゴリーがあったことが解る。直径四〜五センチの球型で、中は空になっていて、レントゲン写真によると三〜四個の小さい球が入っており、振るとザラザラという音がする。後世の鈴のように鱗口状の音孔や紐を通す環はない。

外来文化の影響を受けると、素材が変わるから様子も違ってくる。重要文化財に指定されている天文元年(一五二二)刻銘の金銅大鈴(熱田神宮宝物館)は、形は普通の鈴であるが高さが二六センチと大型の菊座のついた環の金具も有って、一見、神社の軒に吊している鈴に似ているが、環には大きな赤い房が附いていて、手に持ったための鈴であることが解る。これを扱っている学芸員の話によると、ずっしりした重さで、動かしてみると中には小さい金銅の



右のスズのX線写真



縄文中期のスズ  
山梨県一宮町釈迦堂遺跡出土

鈴がいっぱい詰っているらしい、という。縄文のスズ  
の理念を承知しながら、様相を金銅の鈴に変換した  
もの。従って、縄文のスズも宗教的な用具であつ  
たと推察れる。

この種の金銅大鈴は宮中の賢所かしこところでいまでも現役で  
ある。祭祀は神殿の奥で進行する。天皇が八百万やおよろずの  
神々に語りかける申上もうしあげは人の言葉であるが、これ  
に応えて、神々が天皇を激励するくだりでは、神の  
声は掌典長が振り鳴らす鈴の音で表象される。その  
音は幄舎に控えている楽師にも聞こえてくる。同じ  
形の小さい鈴がいっぱい同時に鳴っているという感  
じの、ゴツシャ、ゴツシャという荘重な音が延々と  
続くという。この鈴こそ熱田神宮の金銅大鈴と同様  
のものに相違ない。いまは宝物館に蔵われている熱  
田の大鈴も、本来は祭祀で鳴らされていたものであ  
ろう。

この異様な演奏のメカニズムを整理してみると次

のようになる。

(大鈴の物量×納入されている小鈴の員数)×振り鳴らされる回数=音の集合体  
殆ど天文学的数字である。

ここで、このユニークな演奏を成り立たせている原日本音楽の概念が浮上する。音の認識について、原日本の楽器は本来は祭祀の道具であり、その演奏はアニミズムの行為である。モノから音が出ることの不思議さ、音はモノの霊の顕現であり、音そのものに生命を感じる。近代ヨーロッパのように空気の振動ではない。

同じような楽器の例をもう一つ、コトについて。出土例は弥生以降にわかれ多くなる。二絃からで六絃が上限、これは指の五本と関係があるらしい。一方の端の絃孔から出した絃をいったん紐に結んで、紐でもう一方の端の櫛形へ縛って絃を掛ける。正倉院でこの種のコトを倭琴やまとことというのは、外来楽器と区別した呼び方。出土品のコトが発展して完成した頂点を示すものである。

古事記などによると、コトは神託をうかがう楽器であった。

調絃には柱しらを立てる。柱で二分割された頭の方の絃長を調絃するから、この部分は六本が自然倍音の関係になって相互に共鳴する。しかし、調絃して余った尾の方の絃長は自然倍音の関係になっていないので、もし、これも一緒に響くと音が濁ることになるが、この部分は紐がダンパー(振動止め)の役をして響きを押える。このコトが最もよく鳴る状態になったとき、即ち、自然倍音の調絃が整ったとき神が宿ったものとみなし、コトに神を感じ、その音を神の声に聞きなした。

この種のコトも賢所でいまでも現役である。庭上の幄舎で行われる奏樂は、外来の雅樂ではなく国ぶりの御神樂みかぐらな

どで、演奏の主役は和琴である。和琴は正倉院の倭琴と全く同じ構造の絃楽器、即ち、古代遺跡から出土するコトの直系の子孫である。奏法は右手で琴軋ことばね(ピック)を持って一の絃(手前)から六絃を同時に弾く順搔じゆんがきと、その逆の逆搔ぎやくがき。また、左手の指で二から六までの音を一つずつ拾い、続けて六から一へ逆戻りする折手おろてなど。どれも自然倍音のアルペジオ(分散和音)風の演奏であり、この限られたパターンが何度も繰り返される。

この演奏を反復と聞くとすれば、それは近代ヨーロッパ音楽の聞き方である。音楽は時間の芸術という考えは時間概念が確立した一七世紀以降のこと。一方、日本で始めて時計(漏刻ろうこく)が作られたのは六七一年(飛鳥時代)のことで、それ以前に培われた原日本の音楽概念には時計的な時間の概念はない。有るのは空間の概念だけで、ここでは音楽すら空間的である。発音された音は物理的には消滅しても、観念的にはその場に残って堆積する。繰り返される演奏は、時間の延長のためではなく、音を密度を集積するためである。このような音楽概念によって、原日本音楽はあたかも無重力状態の中の物理現象のような不思議な様相を呈することがある。

実は、この原日本音楽の概念が、後に洪水のように押し寄せて来た外来音楽を消化して独自の音楽を創造する原動力としてはたらいだのだ。また、そのDNAは現代の音楽活動でも創造的な面で有効にはたらいている。例えば、武満徹氏は自作『秩庭歌一具しゅうていいかいちぐ』の冒頭と終結部分の打楽器について

「五線譜で書くところなるけど、これはシシおどしの音をイメージして書いたものですから、なるべくそれらしい演奏をして下さい。」

と説明した。シシおどしの音は楽器の音ではなくモノの音であり、リズムではなく間である。原日本音楽の概念そのものだ。

(以下次号)

## 注

\*1 本稿は昭和五十五年から現在までに雑誌などに発表した日本音楽に関する私の論考の中から、本稿のテーマにそって抜粋・再編集したものである。どの箇所が何からの再録であるかは詳述しないが、再録した雑誌等は次のとおりである。  
日本及日本人Ⅱ日本及日本人社

・「くにぶり」の論理 昭和五十五年爽秋号

・「ウタ」の起源—ウル日本文化への断章 平成四年新春号

国立劇場公演パンフレットⅡ国立劇場

○才五回歌謡公演 御神楽 昭和五十五年六月

○才七回音曲公演 ヤマトゴト 平成元年四月

○才八回音曲公演 ヤマトゴトⅡ 平成二年四月

季刊コンサートⅡ草楽社

○音のトポス・日本編 御神楽 コンソート5 1987

○「反論」失われゆく日本音楽 平野健次への一つの反論—「曲所」没後百年の風景 コンソート11 1988

日本音響学会

○或る音楽の起源—情報処理及び発信装置としての倭琴（やまとごこと） 日本音響学会 平成六年度春季研究発表会講演論文集 1994

○集積された音の構造—原日本音楽の表象 日本音響学会誌52巻5号 1996

音楽芸術Ⅱ音楽之友社

○日本の音への新しい視点 音楽芸術才45巻 10号昭和六十二年十月

芸能Ⅱ芸能学会

○大いなる伝統の忘却 芸能才三十巻才五号 昭和六十三年五月

季刊自然と文化Ⅱ日本ナショナルトラスト

○時間が存在しなかった頃の音 自然と文化 14秋季号 一九八六年九月