

〔解説〕

雅楽と「源氏物語」

生 田 享 子

はじめに

記録の上で「源氏物語」の成立が確認⁽¹⁾されてから一千年目に当たる二〇〇八年（平成二〇）、各地では源氏物語千年紀を記念する様々なイベントが催された。源氏物語を題材とした展覧会や講演会、シンポジウム、テレビ番組、舞台、演奏会など、その文字を目にしない日はないほど、源氏物語一色に染まった一年と言っても過言ではない。

思えば、源氏物語ほど日本人に愛されている作品はないであろう。女房たちを熱狂させた平安の世だけではない。時代を下って、戦乱の武将も、泰平の世の支配者も、支配される側も、多くの者たちが、源氏物語の世界に憧れ、権力の象徴に見立て、テキストとしての正当性を競い合い、視覚化・意匠化し、能楽や歌舞伎、またパロディの対象にして楽しんだ。

現代でも、学校の教科書で取り上げられているの言うまでもなく、谷崎源氏⁽²⁾、瀬戸内源氏⁽³⁾といった数多くの現代語訳が出版されるばかりか、大和和紀、江川達也をはじめとした漫画家が、この壮大な作品の漫画化を試みている⁽⁴⁾。

それだけではない。テレビ界でも映画界でも、源氏物語は時代を超え、繰り返し映像化され続けている。

これは、発信者側だけに限った話ではない。情報の受け手側でもまた、源氏物語をテーマにした市民講座がまた存在するばかりか、自主的な購読会や勉強会も各地で開かれており、そのレベルの高さには驚くべきものがある。

もちろん、幼いころ絵本で親しんだ竹取物語や、「春」と聞けば「あけぼの」と思わず諳んじてしまう枕草子のように、我々に身近な古典作品は存在する。しかしながら、難解で、かつ長大な作品でありながら、これほど多種多様な取り上げられ方をされ続けているものが、他に存在するであろうか。

これだけの素地があるのだから、日本中が源氏物語千年紀で盛り上がるのは当然のことであつたのかもしれない。

一 源氏物語千年紀

(一) 記念シンポジウム開催の計画

学習院大学史料館でも、何らかの形で源氏物語千年紀に関わる催し物ができないだろうか、と館内会議で検討されたのは、前年の二〇〇七年十二月。すでに二〇〇八年度の催事計画が出来上がっていたため、「源氏物語千年紀記念シンポジウム」と称されたこのイベントは、館の催事の隙間を縫うようにして、千年紀もほぼ終わりを告げる二〇〇八年十二月に開催することが決定した。

記念シンポジウムの概要については他稿に譲るが、関係各所のお骨折りにより、源氏物語千年紀の立役者であり、

全国で開催された各種イベントの中心的な存在である、源氏物語千年紀委員会の共催を得られることとなる。とはいえ、学外の機関と共催の形をとるのは開館以来初めてのことであり、実際に共催とは如何なるものなのか、皆目見当がつかない。源氏物語千年紀委員会への失礼を承知で言うならば、「大きな後ろ盾を得た」(まるで源氏物語に出てくる姫君のようであるが)というのが、この時点での正直な認識であった。ところが有難いことに、この共催を機として記念シンポジウムはどんどん成長を続け、三田村雅子氏と佐野みどり氏とのパネルディスカッションという豪華な顔ぶれを実現し、遠い世界のものであった雅楽との接点を生み、一日限りの贅沢な展覧会を開催するまでになるのである。

当初、館では講演会を中心とした記念シンポジウムを企画していた。学習院大学史料館は、年に三回、史料館講座と称する無料の公開講演会を開催している。一九九年前に始まり、現在五七回を数えるこの講座は、学生だけではなく、広く一般市民を対象に、歴史や日本文化など様々な分野から専門家を招き、学問の最先端をわかりやすく伝えることを目的としている。内容によっては、古楽器演奏の実演と講演、あるいは能楽所作の実演と講演といった形をとる場合もあるが、基本的には講演形式の講座であり、記念シンポジウムも、この時点ではこの形に沿って計画を進めていたのである。

(二) 雅楽との出会い

記念シンポジウムの準備が進む中、源氏物語千年紀委員会の事務局から、「共催者として、雅楽を呼ぶなどイベントへの協力が可能」という、思っても見なかった申し出を受ける。知識がないというのは恐ろしいもので、舞台の設営・撤収作業、楽器・装束のメンテナンス、移動、運搬など、演者にかかる負担の大きさと大変さを知った今であれ

ば、とても簡単にお願ひできることではないのだが、この時の我々は、大喜びでこの申し出を受け入れた。

源氏物語千年紀委員会から紹介されたのは、京都にある市比賣神社宮司の飛驒富久氏が主催するいちひめ雅楽会であった。たった一回の公演のために京都から東京まで日帰りする、という過酷なスケジュールにもかかわらず、飛驒氏は記念シンポジウムでの公演を快諾して下さい、二〇〇八年八月、筆者は打ち合わせのため、源氏物語千年紀委員会事務局の石川智子氏とともに市比賣神社を訪れた。

打ち合わせは、雅楽に関する新鮮な驚き、そして己の無知に対する反省の連続だった。

筆者はこの時点まで、音楽を奏でるのが雅楽、舞をおどるのは舞楽であると思ひ込んでいた。しかしながら、正月よく耳にするあの特徴的な音楽は「管絃」といい、これに合わせて舞うのが「舞楽」、そして歌を加えたものは「歌物」（歌謡と称されることもある）であり、これらを総称したものが雅楽であることを教示される。

もう一つの誤りは、雅楽は京都のものであるというイメージ、即ち思い込みである。なぜ源氏物語のイベントに雅楽の上演を企画するのかという飛驒氏の問いに対し、雅楽に触れる機会のない東京の人たちに、雅楽公演を通して源氏物語の世界を体験してほしいから、と答えたのであるが、これこそが大きな誤解であった。

後述するように、明治維新後、京都から東京へ移った明治天皇とともに、雅楽を担っていた楽師舞人もまた、東京で奏楽をおこなうため、京都を離れて行くことになる。それまで雅楽を伝承していた三方楽所にかわり、雅楽局が東京に設置されるのである。その結果、明治期以降、雅楽界の中心は京都から雅楽局、後の宮内庁式部職業楽部がある東京へと移り、いちひめ雅楽会でも年に数回、宮内庁楽部、つまり「東京」から講師を招いて練習しているという。これには、雅楽＝京都という、恥ずかしくなるくらいステレオタイプな先入観しか持ち合わせていなかったことを思い知らされ、言葉を失うしかなかった。

数々の失言に、正に穴があったら入りたい心境でうなだれる筆者に、飛驒氏はこのように話して下さった。

実は、日本人にとって雅楽は、決して遠い存在ではない。その証拠に、雅楽に端を発する言葉は、我々の身近にたくさん存在する。例えば、今こうして行っている打ち合わせ。「打つ」そして「合わせる」を融合した、この打ち合わせという言葉は、指揮者を持たない世界最古のオーケストラが、音を合わせる際、打楽器の音に合わせる、という雅楽の用語に由来する。今日、我々が日に何度も口にする「打ち合わせ」、この言葉が雅楽に語源を発すると聞いただけで、急に身近な存在に感じられるのであるから、不思議である。

筆者を代表する現代日本人の無知に対する飛驒氏の寛容さと熱意がなければ、千人以上の参加者を得たこのシンポジウムは成立しなかったであろう。

(三) プログラム

記念シンポジウムでのプログラムは、次の通りである。

管絃…越殿楽

舞楽…青海波、陵王

越殿楽は、正月になると街中やテレビ番組などでよく耳にする楽曲である。我々が「雅楽」と聞いて真っ先に思い浮かべるのも、この曲ではないだろうか。雅楽公演の導入に相応しい楽曲として、初心者でもわかりやすい越殿楽が選ばれた。

青海波は、源氏物語の中で最も有名な舞楽といっても過言ではない。「紅葉賀」での光源氏と頭中将の舞は、この巻だけではなく、その後の巻でも繰り返し回想の形で登場する。

従って、青海波をプログラムに加えることはすぐに決まった。館としては、観に来て下さる方々のためにも、是非もう一演目加えたい。では何を加えるか。

後述するが、舞樂は「番舞」といって、中国大陸系の音楽（唐樂）に合わせて舞う左舞と朝鮮半島系の音楽（高麗樂）で舞う右舞、左右それぞれの中から、類似した演目を組み合わせて上演することが多い。左舞の装束は赤を、高麗樂の装束は青（＝緑）を基調としており、音楽や振り付けだけではなく、視覚的にも対照的な演出がなされている。青海波は、左舞である。問題は、青海波が左舞でありながら、青色系の装束を着用することだった。

なぜ、左舞なのに青色を基調とした装束なのか。

青海波の装束は、別装束という、この演目のためだけに特別に詠えたものである。袖を緩やかに打ち返す所作で表現する、「寄せては返す波」を演じるには、青色の装束の方が適しているとされたのか。演目名そのままに、青色を身に着けたのか。あるいはもっと別の理由があるのか。これらに關しての議論は、専門家に任せるが、現在の雅樂公演だけではなく、『小右記』⁽⁶⁾や『舞樂図』⁽⁷⁾、源氏絵⁽⁸⁾でも、青色の装束は確認できる。

左舞である青海波の装束が青色を基調としている以上、右舞に何を持ってきても青色×青色となることは避けられない。

そこで、飛驒氏と相談の結果、左舞・右舞の括りにとらわれず、源氏物語千年紀に相應しい青海波を上演することを第一義に、観て美しく、また楽しむことのできる舞台となるよう、青色の装束を着用して緩やかなテンポで舞う（平舞）^(ひらまい) 青海波に対し、赤色の装束を着用して激しい動きで勇壮に舞う（走舞）^(はしりまい) 陵王を合わせることにしたのである。

二 雅楽の歴史

(一) 日本人と雅楽

雅楽というと、音楽を耳にするのが正月であったり、古典文学上で登場することが多いせいか、日本古来のものというイメージがあるが、実はそうではない。

『宮内庁楽部 雅楽の正統』⁽⁹⁾には、このように記されている。

日本の雅楽は、古くから伝わるわが国固有の歌舞と、五世紀頃より古代のアジア大陸から伝来した楽器と楽舞とが日本化したもの、そしてその影響を受けて新しくできた歌の総体で、一〇世紀頃(平安時代)に大成した、日本の最も古い古典音楽である。

日本に伝来した最初のものには、「三韓楽」(「三国楽」)と呼ばれた百済、新羅、高句麗(高麗)の朝鮮半島由来の舞と楽曲である。日本における最も古い記録は、允恭天皇が崩御された折(四五三年)に、新羅王が楽人八〇人を送って哀悼の意を表したという『古事記』における記述で、欽明天皇一五年(五五四)二月には、百済から楽人四人が取らしたとの記録もある。天武天皇一二年(六八三)正月には、高麗、百済、新羅の「三国楽」が飛鳥の地で演奏されている。三韓楽は当初は朝鮮半島の各国の特色をとどめていたが、その後、徐々にその特色が薄れ、平安時代には中国大陸の音楽である唐楽に対しての朝鮮半島の舞曲としてまともになっていき、後には高麗楽に一括されていった。やがて高麗楽は平安時代中期に規定が確立し、渤海楽の楽舞も含むようになった。天平勝

宝元年（七四九）一二月には東大寺で渤海楽が演奏されたという記録も見られる。

一方、中国大陸の音楽である唐楽は、七世紀前半から約二百年にわたって行われた遣唐使の派遣を通じてわが国にもたらされた。唐楽とはいうものの、その実際の中身は、当時は唐の都・長安が国際都市であったことを反映し、ペルシアやインド起源の楽舞、ベトナムの音楽である林邑楽なども含んでいる。

このように、雅楽は決して日本独自のものではない。中国大陸と朝鮮半島という二つのフィルターを通して伝来した楽舞が、日本古来の歌舞と融合したものの、そしてその影響を受けて成立した楽曲の総称が、「雅楽」なのである。

日本人の、あるいは日本文化の特徴は、よく言えば「融合」、悪く言えば「物真似」であると言われる。雅楽もまた、例外ではなかった。七九四年に都は奈良から京都へ移り、やがて遣唐使が廃止される。それまで積極的に受容されていた外国の文化や制度は、日本古来のものと融合し、日本風に変容していく。文学や美術、建築だけではなく、雅楽も日本人の感性に即した楽曲へとアレンジされ、日本人のものとしての雅楽が成立する。国風文化の到来である。それは、奈良時代までは主として儀式・儀礼の音楽であった雅楽が、平安貴族の教養と嗜みへと変わる瞬間であった。楽器を奏することは、貴族たちにとって教養の一つであり、また日常の楽しみでもあった。管絃は、朝廷儀式だけではなく、年中行事や人生儀礼、四季折々の観賞の場で演じられ、より身近なものになっていく。「詩歌管絃」というように、漢詩・和歌とともに、貴族にとって必須の嗜みとなると同時に、時間を費やすことが仕事の一つでもあった彼らにとって、囲碁や双六と共に、大いなる娯楽へとなっていく。⁽¹⁰⁾

こうして宮廷芸能として確立した雅楽は、応仁の乱で壊滅的な衰退を被りながらも、正親町天皇や織田信長、豊臣秀吉、徳川将軍家などの擁護によって復興を遂げ、江戸期には、雅楽の第二の盛期とも呼べる時代を迎えることになる。

明治維新後、明治天皇が京都から東京へ移るのに伴い、楽人が東京で奏楽をおこなうため、明治三年、それまで雅楽を担っていた三方楽所と紅葉山にかわり、太政官の中に雅楽局が設置された。現在の宮内庁式部職楽部の前身である。これにより、各家が独自に伝承してきた楽曲や奏法は統一され、『明治撰定譜』と呼ばれる楽譜集が編纂される。近世末まで、西園寺家、四辻家、綾小路家などの公家が伝承していた琵琶や箏、歌物もまた、和歌の披講(1)を例外として、雅楽局へと移された。(2)

(二) 雅楽の分類

先述したように、雅楽は日本古来の歌舞と、五世紀以降中国大陸と朝鮮半島を経由して伝来した楽舞とが融合して成立した。

その分類方法には、大きく分けて二通りある。

1 起源による分類

(1) 国風歌舞(くにのりうたまい)

日本古来の原始歌謡と舞を中核にしたもので、御神楽(みかぐら)や東遊(あずまあそび)、大和歌(やまとうた)、久米舞(くめまい)、五節舞(ごせちのまい)などがある。祭祀や葬送の場で演奏され、やがて大嘗祭や節会などの朝廷儀式に用いられるようになった。日本固有の歌舞が核になってはいるが、伴奏に外来楽器である箏(びわ)が用いられるなど、大陸系の歌舞の影響も受けている。

(2) 大陸系の楽舞

五世紀頃から九世紀初ままでにわたって、中国大陸や朝鮮半島などから伝来したアジア諸国の音楽と舞が、平安期、

日本風にアレンジされて確立したもの。

さらに、伝来の系統から、中央アジア・インドに起源を持ち、中国大陸を経由して日本に伝わった楽舞を起源とする唐楽と、朝鮮半島・満州に起源を持ち、朝鮮半島を経由して伝わった楽舞を起源とする高麗楽とに分けられる。

(3) 歌物

大陸系の音楽の影響を受けて平安時代に作られ、唐楽器などの伴奏で歌われるようになった曲。各地の民謡・風俗歌をアレンジした催馬楽と、漢詩に旋律をつけて歌う朗詠がある。

2 演奏形態による分類

(1) 管絃

唐楽の器楽合奏。古くは高麗楽でもおこなわれたというのだが、現在では専ら唐楽が演奏される。

三種類の管楽器（笙、箏、篳篥、龍笛）、二種類の絃楽器（琵琶、箏）、三種類の打楽器（鞀鼓、太鼓、鉦鼓）による編成は、「三管両絃三鼓」と呼ばれる。奏者は、管楽器がそれぞれ三人ずつ、絃楽器が二人ずつ、打楽器が一人ずつの計一六人で編成されるのが標準的である。

舞台上で、最前列に着座するのは打楽器で、次に絃楽器、後列に管楽器が座る「写真1」。この配列により、後列の奏者は、打楽器や琵琶を演奏する手の動きを見ながら演奏することができる。指揮者を持たない雅楽が、合奏を行える工夫がここにある。

主旋律を担うのは篳篥で、龍笛が副主旋律を、笙が和音を奏じ、管楽器と打楽器はリズムとテンポを担当する。それぞれの楽器に役割があり、例えば笙は合奏の音律の要で、琵琶や箏は笙から基準音をもらって調絃し、箏・龍笛



写真1 管絃

も笙により音程を微調整する。

舞台に登場して演奏を始める前と、全ての演奏が終了した後に、楽人の中でひとり礼をするのが鞆鼓の奏者である。鞆鼓奏者が桴たばを手にする所作は曲を始める合図であり、曲全体の流れをつかさどる役割を担うことから、しばしば鞆鼓はオーケストラにおける指揮者、あるいはコンサートマスターと見なされる。

(2) 舞楽

舞を伴うもの。管絃と舞楽は、同じ楽曲でも演奏方法が異なる。管絃においては、各楽器のアンサンブルを重視して繊細な演奏をするが、舞楽では絃楽器を用いず、力強くダイナミックな演奏をおこなう。

大陸から伝来した楽舞は、平安時代にはほぼ確立し、寺院の祭礼や法会、天皇の長寿を祝う御賀おんが、相撲すまひせうえなど、朝廷・貴族の日常と密着した行事の場面で演奏されるようになる。

舞楽は、その伝来によって左方の舞（左舞）と、右方の舞（右舞）とに分けられる。

左方の舞は、中国大陸を経由して伝来した音楽、唐楽を伴

奏とするもので、万歳樂、陵王、迦陵頻などがあり、赤系統の装束を多く用いる。文字通り左を基調としており、舞人は舞台の左袖（下手）から登場し、第一歩も左足から動かす。箏や笛が奏でる主旋律にあわせた、繊細かつ優美な舞である。

一方、右方の舞は、朝鮮半島を経由して伝来した高麗樂を伴奏とするもので、代表的なものとして納曾利、延喜樂、胡蝶などがある。青系統の装束を着用し、舞人は右袖（上手）から登場する。左舞に比べ、リズムを重視した豪壮な舞である。

両者は楽器編成も異なり、右舞では鞀鼓のかわりに三ノ鼓を用い、箏は使用されない。

冒頭でも記したように、舞樂は「番舞」として、左舞と右舞をセットにして上演することが多い。例としては、万歳樂（左方）と延喜樂（右方）、蘭陵王（左方）と納曾利（右方）などがあり、互いに舞姿の似たものが組み合わされている。番舞の考え方は、左を陽、右を陰とみなし、左右が揃って完成するという、陰陽思想に基づいていると云われる。⁽¹³⁾

(3) 歌物

楽器の伴奏で歌う声樂。伴奏では三管兩絃三鼓のほかに、和琴と笏拍子などが用いられる。笏拍子とは、神社の神官が持つ笏を縦二つに割った形をした打楽器で、拍子木のように打ち合わせることで音を出す。歌物と管絃・舞樂とは、同じ楽器を用いても演奏方法が異なることも多く、例えば箏は、通常和音を奏するが、歌物においては単音で旋律を奏でる。

三 「源氏物語」にみる雅楽

(一) 青海波

源氏物語には、一九もの管絃・舞楽の曲名が登場する。このほかにも、曲名は記されないが、多くの場面に「御遊び」「管絃」「楽」として、雅楽が登場している。

中でも特に有名なのは、「紅葉賀」の巻であろう。朱雀院行幸に際して、若き日の光源氏と頭中将が、桐壺帝の御前で青海波の舞を競う。源氏物語を題材とした源氏絵で多く取り上げられていることもあり、雅楽Ⅱ青海波のイメージを持つ者も少なくない。

朱雀院の行幸は神な月の十日あまりなり。世の常ならずおもしろかるべきたびの事なりければ、御方々もの見たまはぬ事をくちおしがり給。上も、藤壺の見給はざらむをあかざおぼさるれば、試しが楽を御前にてせさせ給ふ。

源氏中将は青海波をぞ舞ひたまひける。片手には大殿のとふの中将、かたち用意人にはことなるを、立ち並びては、なを花のかたはらの深山みやま木なり。入がたの日影さやかにさしたるに、楽の声まさり、もののおもしろきほどに、同じ舞の足踏み、おもゝち、世に見えぬさまなり。ゑいなどし給へるは、これや仏の御おん迦陵頻伽かろうへんがの声ならむと聞こゆ。おもしろくあはれなるに、みかど涙をのごひ給ひ、上達部かんだちめ、親王たちもみな泣きたまひぬ。ゑい果てて袖うちなをしたまへるに、待ちとりたる楽のにぎはしきに、顔の色あひまさりて、常よりも光ると見え給(14)。

(桐壺帝の朱雀院への行幸は、一〇月一〇日過ぎと決まった。従来のもものと比べても格別に素晴らしい内容に

なるであらうのにと、女御や更衣たちは参加できないことを残念に思っていた。帝も、藤壺の宮がご覧になれないのを物足りなくお思いになり、試楽を清涼殿でおこなわせることにした。

源氏の君は、青海波を舞われた。共に舞う相手、頭中将は、顔立ちや立ち振る舞いは他の方より優れているものの、源氏の君と立ち並ぶと、花の傍らにある深山木のように、どうしても陰に隠れてしまう。夕日が鮮やかに射しかかる中、楽奏の音が一段と響き、盛り上がりも最高潮になると、足拍子といい表情といい、同じ舞であっても、源氏の君の舞はこの世のものとは思えないあでやかさである。吟詠などなざる声は、これこそ極楽浄土にいる迦陵頻伽の声であるかのように聞こえる。趣き深く感動的なさまに、帝は涙をお拭いになり、公卿や親王たちもみな感涙にむせぶのであった。詠が終わって、源氏の君が袖を元に直されるのを合図に再開した楽奏が華やかになるにつれて、源氏の君の顔の色は一層際立ち、いつもよりもさらに光り輝いて見えた。

朱雀院への行幸で、源氏の舞う青海波をはじめとした雅楽の催しが開かれるが、妃たちは宮中外の行事に参加できないため、これを観ることができない。そこで桐壺帝は、懷妊中の藤壺女御のために、予行演習として宮中で試楽を催す。清涼殿の東庭を舞台に、鮮やかに色づいた紅葉を背景として、源氏と頭中将が二人舞である青海波を優美に舞う。詠の美声も加わり、源氏の超人的なあでやかさは、帝をはじめ、居合わせた人々の感涙を誘う。

木高き紅葉の陰に、四十人の垣代、言ひ知らず吹き立てたるもの音どもにあひたる松風、まことの深山をろしと聞こえて吹まよひ、色々に散りかふ木葉の中より、青がひ波のかゞやき出たるさま、いとおそろしきまで見ゆ。かざしの紅葉いたう散りすぎて、顔のほひにけおされたる心ちすれば、御前なる菊を折て左大将さしかへ給。日暮かかゝるほどに、けしきはかりうちしぐれて、空のけしきさへ見知り顔なるに、さるいみじき姿に、菊の色々うつろひ、あならぬをかざして、けふはまたなき手を尽くしたる入り綾のほど、そゞろ寒く、この世の事



写真2 青海波

ともおぼえず。もの見知るまじき下人などの、木のもと、岩隠れ、山の木の葉に埋もれらるさへ、少しものの心知るは涙落としけり。⁽¹⁵⁾

(木高い紅葉の木の陰に、四〇人の垣代が見事に吹き立てる楽奏の音と、それに響き合う松風が、本物の深山おろしのように吹き乱れて聞こえる。色とりどりに散りまどう紅葉の中から、源氏の君と頭中将の青海波の舞が輝かしく出て来るさまは、恐ろしいまでに美しい。源氏の君の冠に挿した紅葉がすっかり散り落ちて、顔の美しさに見劣りしてしまうので、左衛門府長官が、御前の菊を手折って挿しかえる。日が暮れかかるころ、少しばかりの時雨が降り、まるで空までもが源氏の君の舞姿に感涙を落とすかのような中、かくも美しい源氏の君の姿に、色さまざまに移ろう菊の花を冠にかざし、またとないほど手を尽くした退場の舞は、ぞっと寒気する程で、とてもこの世のものとは思えない。物の見分けがつくはずもない下人など、木の下や、岩陰、築山の木の葉に隠れて見物している者までもが感動し、多少でも情緒をわき

まえる者は、涙を落とすのであった。

試案の場面では、頭中将と相対化することで源氏の舞の美しさを傑出させているが、この行幸の場面では、紅葉、四〇人の楽人によるオーケストラ、楽奏の響きに引き起こされる風、その風によって舞う木の葉、といった色と音の奏でるハーモニーを背景として浮かび出る、源氏の華麗な舞姿が表現されている。ともに大変印象的なシーンで、源氏物語にはこのほかにも多くの舞楽が登場するにもかかわらず、源氏絵で描かれる雅楽の場面は、圧倒的に青海波が多い。

青海波の舞は、緩やかに袖を優美に打ち返す所作で、寄せては返す波を表現する。

その装束は、舞楽装束の中で最も豪華で美しいといわれる「写真2・口絵図版1」。青海波文様が幾重にも重ねられた萌黄色の地に、五色の糸で様々な千鳥の姿が刺繍された袍(16)のみならず、下襲(17)・半臂(18)・甲(19)・平緒(19)をはじめとした装束のすみずみにまで、「青海波」の名前通り、波と霞、そして千鳥の姿が、刺繍や箔、蒔絵、螺鈿(20)など様々な形で施されている。すべてが青海波専用の特別詠えであり、別装束と分類される。

但し、現行で使用される装束が、そのまま当時の姿であったわけではない。例えば、現在舞われる青海波では、鳳凰の頭をかたどった甲を着用するが、これは近世以降の装束であり、かつては巻纓冠(20)に老懸(21)を着用した。源氏絵でも巻纓冠に紅葉や菊の挿頭(21)を挿した姿で描かれることが多い。

(二) 陵王

陵王は、龍を頭に戴いた仮面を着用して勇壮に舞う一人舞で、北斉の王長恭（蘭陵王）の美貌があまりにも美しく、味方の兵士たちが見とれて戦にならなかつたために、恐ろしい面を着けて軍の志気を高め、見事勝利したという故事

にならっている。

源氏物語では、朱雀院五十の賀の試楽の場面で、髭黒大将の三男（玉鬘腹の第一子）が童舞で舞う「若菜下」と、紫の上による法華経千部供養の場面で奏される「御法」に登場する。

東のおとゞにて、大将のつくろひ出だし給楽人、舞人の装束のことなど、また「また」をこなひ加へ給。あるべきかぎりいみじく尽くし給へるに、いとゞくはしき心しらひ添ふも、げにこの道はいと深き人にぞものし給める。けふはかゝる試みの日なれど、御方へ御方へ物見たまはむに、見所なくはあらせじとて、かの御賀の日は、赤き白椽染に、葡萄染の下襲を着るべし、けふは青色にすわう襲、楽人三十人、けふは白襲を着たる、辰巳の方の釣殿につゞきたる廊を楽所にて、山の南のそばより御前に出づるほど、仙遊霞といふもの遊びで、雪のたゞいさゝか散るに、春の隣近く、梅のけしき観るかひありてほゞ笑みたり。廂の御簾のうちにおはしませば、式部卿の宮、右のおとゞばかりさぶらひたまひて、それより下の上達部は、簀子に、わざとならぬ日の事にて、御あるじなどけ近きほどに仕うまつりなしたり。右の大殿の四郎君、大将殿の三郎君、兵部卿の宮の孫王の君たち二人は、万歳楽、まだいと小さきほどにて、いとろうたげ也。四人ながら、いづれとなく高き家の子にて、かたちおかしげにかしづき出たる、思ひなしもやむごとなし。又、大将の御子の典侍腹の次郎君、式部卿の宮の兵衛督といひし、いまは源中納言の御子、わう上、右のおほる殿の三郎君、れうわう、大将殿の太郎、落蹲、さては太平楽、喜春楽などいふ舞どもをなん、おなじ御仲らひの君たり、大人たちなど舞ひける。

〔花散里の住まいである東の御殿で、夕霧大将は楽人・舞人の装束について、柏木の助言に従い、更に手を加えた。夕霧が出来る限り念入りに用意した上に、この助言によって、一層行き届いて素晴らしくなるのを見るにつけても、柏木はこの道にかけて造詣が深い方のようなのである。〕



写真3 陵王

今日はこのような試楽の日で、身分高い人々がご覧になるのに相応しいようにと、舞楽の装束も整えられる。御賀当日、童は赤色の白椽の袍に薄赤紫の下襲を着用するが、試楽である今日は、青色の袍に赤紫の下襲を着け、楽人三〇人は白い下襲を着ている。東南に当たる釣殿に続いた渡廊わたりのうらを奏楽所として、舞人が築山の南側から御前に出て来る間、仙遊霞せんゆうがという楽曲を奏していると、雪がちらちらと降ってきて、春がすぐ近くまで来ている心地がし、梅の花も見る甲斐がある程にはころんでいる。廂の間の御簾の内に源氏の君がいらっしやるので、紫の上の父である兵部卿の宮と右大臣の髭黒大将だけが傍に仕えており、それより下の公卿は、縁側の簀子の席に控えている。正式の御賀ではなく試楽の日であるので、饗応もあえて簡略化している。髭黒大将の四男、夕霧の三男、蛸兵部卿宮の若い王子二人が万歳楽を舞ったのであるが、まだ大変幼いので、とても可愛らしい。四人それぞれが身分高い家柄の子どもで、美しく装われており、そう思っ
て観るせいにか、気品高く感じられる。藤典侍腹の夕霧

の次男と、式部卿宮の息子で元の兵衛督、今は源中納言となっている方の息子とが皇璽おうじようを舞い、髭黒大将の三男は陵王を、夕霧の長男は陵王の答舞である落蹲を舞う。そのほか太平楽、喜春楽などという舞も、同族の子どもや大人たちによって舞われた。

兵士の志気を上げるため、恐ろしい仮面で美しい容貌を隠して戦場に臨んだところ、見事勝利を収めたという故事に基づいた戦いの舞が「陵王」である。平舞の青海波と比べると、格段に勇壮で、動きが激しい。

装束は、左舞の通例として赤色と金色を基調としたもので、青海波と同様に、この演目だけに用いられる別装束である「写真3・口絵図版2」。

散雲の透かし紋がほどこされた赤地の闕腋袍けつあきほろには、鳥の巢の中にある卵を象った窠紋かものこという文様が刺繻され、激しい動きに対応できるよう、袍の袖先は紐で絞るようになっていいる。袴は、雲を唐草状に表した赤地の唐織たうぢで、動きやすいよう、袍と同様、裾に通した紐で足首を括る。袍の上からは、赤地の唐織に雲紋、胸と背に上下二つずつ龍の丸紋をほどこした毛縁褌りょうとんを被り、右手には桴を持つ。

特徴的なのは、上部に龍、または金翅鳥こんじちようを付けた猛々しい吊頸面つりくびで、その面は、眼を見開き、口を大きく開けている。

おわりに

雅楽の装束は原則として、左舞が赤色系統、右舞が青色系統というように、コントラストがはっきりしており、観ていて分りやすく、また非常に美しい。

日本において、衣服の色に意味を置くようになったのは、確認できるものでは六〇三年制定の「冠位十二階」以降のことであり、その後、律令制度に基づいた服制は、形を変えながらも明治時代まで続いた。例えば、太陽の色を表すという黄櫨染と黄丹は、それぞれ天皇と皇太子の袍にしか使うことのできない「禁色」であり、以下、官位によってその袍の色が細かく定められている。源氏物語の中でも、源氏と葵の上の息子夕霧が、六位袍の浅葱色を、恋人である雲居雁の女房に揶揄される場面が描かれており、現在我々が視覚的に感じる以上の大きな意味があったことがわかる。

このように、参内に際しては官位に従った色の袍を着用することが原則となっていたが、実は例外的に使用が許されていた色があった。それが、赤色と青色である。

ともに天皇や上皇が着用するが、儀式においては臣下も着用を許され、天皇が青色袍を着用する時には臣下は自身の位色を、天皇が赤色袍を着用する時には臣下は青色袍を着用するといった相関関係があったという。²⁶⁾

現在も雅楽の装束に残る赤色と青色が、こうした関係性に影響されてのものなのか、興味深いところである。今後、衣服令と雅楽装束についても考察してみたい。

以上、駆け足ではあるが、今年度開催した「源氏物語千年記念シンポジウム」での雅楽公演の経緯と概要について報告させていただいた。

一年前には想像もしなかった内容と規模で開催できたのは、ひとえに、いちひめ雅楽会、市比賣神社、宮内庁東宮職、源氏物語千年紀委員会、豊島区、そしてご参加いただいた方々をはじめ、関係各所のご理解とご協力の賜物である。深く感謝申し上げて終りの言葉としたい。

注

(1) 「紫式部日記」寛弘五年十一月一日の条に

左衛門督、「あなかしこ、此のわたりに若紫やさぶらふ」とうかざいたまふ。源氏に似るべき人も見え給はぬに、かの上は、まいていかでものしたまはんと、聞きあり。『新日本古典文学大系二四』、岩波書店、一九八九年）二八三頁。

とあり、藤原公任の「失礼ですが、このあたりに若紫はいらっしゃいますか」の問いかけに対し、紫式部は「源氏に似ていそうな人もいないのに、どうしてあの紫の上がいるというのだろう、と聞き流していた」と記している。この記述により、寛弘五年（一〇〇八）の段階で源氏物語が成立し、宮中において読まれていたことが確認される。

(2) 谷崎潤一郎『源氏物語』（中央公論社、一九三九〜一九四一年）。

(3) 瀬戸内寂聴『源氏物語』（講談社、一九九六〜一九九七年）。

(4) 大和和紀『あさきゆめみし』（講談社、一九七九年〜連載）、江川達也『源氏物語』（集英社、二〇〇一年〜連載）、牧美也子『源氏物語』（小学館、一九八六年〜連

載）、小泉吉宏『大櫛源氏物語 まろ、ん？』（幻冬舎、二〇〇二年二月）など。

(5) 二〇〇六年（平成一八）十一月一日、八名の有識者によって、「源氏物語が後世の日本や世界の文化に与えた影響を検証・再評価することは、世界における我が国の文化を再認識し、世界に誇る古典遺産を次の世代へ繋ぐ上で、この時に生まれあわせた私たちの責務ではなからうか」とする「源氏物語千年紀のよびかけ」が行われた。これを受け、翌二〇〇七年一月、源氏物語にゆかりの深い京都府、京都市、宇治市、京都商工会議所をはじめ、近畿の府県や団体、文化庁などが幅広く参画し、多彩な事業を展開する中心的な組織として、源氏物語千年紀委員会が立ち上げられた。

(6) 「今日清（青）海波装束不似例季云々、前例着重装束、而着青色、（中略）但青海波舞人、天礫三季着青色、若彼例状、抑尚説乎」（『史料大成 小右記』）寛弘二年七月廿九日条（内外書籍、一九三五〜一九三六年）。

(7) 『故実叢書 舞楽図左（吉川弘文館、一九〇五年）』。

(8) 狩野探幽筆「源氏物語図屏風」（江戸時代、宮内庁三の丸尚蔵館蔵）、狩野養信筆「源氏物語図屏風」（江戸時代、香川・法然寺蔵）、狩野晴川院養信筆「源氏物語

図屏風 紅葉賀（江戸時代、岡山・林原美術館蔵）、狩野晴川院養信筆「源氏物語図屏風 紅葉賀・乙女」（江戸時代、滋賀・石山寺）伝土佐光則筆「源氏物語色紙貼付屏風」（江戸時代、個人蔵、『豪華「源氏絵」の世界 源氏物語』学習研究社、一九八八年掲載）などをはじめとした源氏絵に、青色の装束を着て青海波を舞う源氏と頭中将を見ることが出来る。

(9) 『宮内庁楽部 雅楽の正統』（二〇〇八年一〇月、扶桑社）二二～二三頁。

(10) 源氏物語においても、囲碁や双六が数多く登場する。例えば「須磨」には、須磨に流された源氏の生活を描写する場面に、碁や双六盤が登場しており、「常夏」では、頭中将の娘である近江の君が双六に興じる場面が、生き生きと描かれている。なお、ここで出てくる双六は、今日で言うところの双六（絵双六）ではなく、むしろヨーロッパで遊ばれるバックギャモンに近い盤双六である。

(11) 宮中の歌会などで行われている和歌の披露は、現在も坊城家などの旧公家を中心として継承されている。和歌の披露については、坊城俊周「歌会・歌会始・和歌披露の歴史」（『学習院大学史料館紀要 第一二号』、学習院大学史料館、二〇〇三年）、坊城俊周「宮中歌会

始・読師及び諸役の所作」（『学習院大学史料館紀要 第一三号』、学習院大学史料館、二〇〇五年）を参考にされたい。

(12) 芝祐靖監修『雅楽入門事典』（柏書房、二〇〇六年九月）一三四～一三五頁。

(13) 芝祐靖監修『雅楽入門事典』（柏書房、二〇〇六年九月）五三頁。

(14) 『新日本古典文学大系一九 源氏物語一』（岩波書店、一九九三年一月）二四〇頁。

(15) 『新日本古典文学大系一九 源氏物語二』（岩波書店、一九九三年一月）二四二～二四三頁。

(16) 一番上に着装する衣装で、丸襟をぐるりと囲む首紙にあるボタン（蜻蛉）をループ（受緒）に掛けて留める。青海波では袍の片袖を脱いで、下に着用した半臂と下襲を見せるように着付ける。

(17) 袍の下に着る衣装で、後身頃の裾は長く引きずらせる。

(18) 下襲の上につける袖のない装束。萌黄地の綾錦に牡丹や唐草が織り出され、肩口には白い立浪が、裾には袍と同じ千鳥が刺繍されている。

(19) 太刀を腰に下げするための帯。元々は一本の帯を結ん

だ結び余りを前に垂らしていたが、のちに形式化し、腰に巻く部分と前に垂らす部分とを分け、垂らす部分だけに前に掛けるようになった。千鳥と立浪が色系で刺繡されている。

(20) 冠の背部に差す纓を内側に巻き込んで留めるのを巻纓、下に垂らすのを垂纓といい、前者は主として武官の束帯、後者は文官の装束に用いられた。纓は、冠が薄い布製の袋であった頃に紐で結んでいたものが形式化したもので、現在に至るまで二枚重ねになっている。

(21) 耳の前に付ける、馬の毛を扇形に束ねた飾り。

(22) 『新日本古典文学大系二一 源氏物語三』(岩波書店、一九九五年三月) 四〇三～四〇四頁。

(23) 袍の両脇を縫い合わせない闕腋袍は、武官が着用していたもので、元々は戦いの際に動きやすいよう脇が開いていたが、平安期、舞楽の舞人を武官が務めることが多かったため、現在でも雅楽装束で用いられる。武官の闕腋袍に対し、文官が着用するのは両脇が縫い合わされた縫腋袍である。

(24) 綾織の地に色系を用いて文様を出す技法で、生地を織りながら横糸で文様を織り出していくことにより、浮き上がった文様が刺繡のように見える。

(25) 襦褌とは、一枚の布の中央に孔を開け、それを首から被る装束の一つ。頭から被った布が、胸と背中の中の両側に当たることから、衣偏に両と当の字をあてた襦褌という呼び名が付いたと言われる。周囲を毛で縁取ったものを毛縁襦褌、錦で縁取ったものを錦襦褌という。

(26) 八条忠基『素晴らしい装束の世界』(誠文堂新光社、二〇〇五年) 九九頁。



図版1 青海波（いちひめ雅楽会）



図版2 陵王