

令和元年

東京藝術大学音楽研究科

博士学位論文

論文題目：日本の真言声明に於ける梵讃の研究：
口伝書とアクセントの分析を中心に

入学年度：2017 年

学籍番号：2317912

執筆者氏名：デュラン、ステファン・アイソル

目次

序論	-7
第1章 日本の声明の研究史に於ける梵讃	-14
1.1 悉曇学	-14
1.1.1 安然の『悉曇藏』	-14
1.1.2 明覚の『悉曇要訣』	-19
1.1.3 信範の『悉曇秘伝記』	-21
1.1.4 澄禅の『悉曇連声集』	-23
1.2 節博士の研究	-28
1.2.1 沼本克明の節博士の研究	-28
1.2.2 小林芳規の節博士の研究	-30
1.3 声明の研究①: 梵讃の譜本と記譜法に関する先行研究	-33
1.4 声明の研究②: 梵讃の口伝書に関する先行研究	-34
1.5 声明の研究③: 筆者のこれまでの研究	-36
1.6 真言声明の梵讃の資料的意義	-38
第2章 真言声明の梵讃	-40
2.1 梵讃に関する真言声明の口伝書とそれらの所在	-40
2.1.1 『声實抄』	-40
2.1.2 『声明集聞書』	-41
2.1.3 『声明口伝』	-41
2.1.4 『声明集私案記』	-42
2.2 梵讃の分析対象と方法	-42
2.2.1 声明本と対象曲	-42
2.2.2 分析方法	-43
2.3 各梵讃の分析	-45
2.3.1 《四智讃》	-45
2.3.1.1. 《四智讃》の出典・歴史	-45
2.3.1.2 口伝書から読む《四智讃》の唱え方	-46
2.3.1.2.1 『声實抄』から読む《四智讃》の唱え方	-46

2.3.1.2.2	『声明集聞書』から読む《四智讃》の唱え方	--- 48
2.3.1.2.3	『声明口伝』から読む《四智讃》の唱え方	---- 50
2.3.1.2.4	『声明集私案記』から読む《四智讃》の唱え方	- 51
2.3.1.3	《四智讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き	----- 53
2.3.2	《大日讃》	----- 57
2.3.2.1	《大日讃》の出典・歴史	----- 57
2.3.2.2	口伝書から読む《大日讃》の唱え方	----- 57
2.3.2.2.1	『声實抄』から読む《大日讃》の唱え方	----- 57
2.3.2.2.2	『声明集聞書』から読む《大日讃》の唱え方	--- 59
2.3.2.2.3	『声明口伝』から読む《大日讃》の唱え方	---- 60
2.3.2.2.4	『声明集私案記』から読む《大日讃》の唱え方	- 64
2.3.2.3	《大日讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き	----- 65
2.3.3	《不動讃》	----- 69
2.3.3.1	《不動讃》の出典・歴史	----- 69
2.3.3.2	口伝書から読む《不動讃》の唱え方	----- 69
2.3.3.2.1	『声明集聞書』から読む《不動讃》の唱え方	--- 69
2.3.3.2.2	『声明集私案記』から読む《不動讃》の唱え方	- 70
2.3.3.3	《不動讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き	----- 72
2.3.4	《仏讃》	----- 76
2.3.4.1	《仏讃》の出典・歴史	----- 76
2.3.4.2	口伝書から読む《仏讃》の唱え方	----- 76
2.3.4.2.1	『声實抄』から読む《仏讃》の唱え方	----- 76
2.3.4.2.2	『声明集聞書』から読む《仏讃》の唱え方	---- 76
2.3.4.2.3	『声明集私案記』から読む《仏讃》の唱え方	--- 77
2.3.4.3	《仏讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き	----- 79
2.3.5	《東方讃》	----- 81
2.3.5.1	《東方讃》の出典・歴史	----- 81
2.3.5.2	口伝書から読む《東方讃》の唱え方	----- 82
2.3.5.2.1	『声實抄』から読む《東方讃》の唱え方	----- 82
2.3.5.2.2	『声明集聞書』から読む《東方讃》の唱え方	--- 84

2.3.5.2.3	『声明口伝』から読む《東方讃》の唱え方	----- 85
2.3.5.2.4	『声明集私案記』から読む《東方讃》の唱え方	-- 88
2.3.5.2	《東方讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き	----- 90
2.3.6	《南方讃》	----- 94
2.3.6.1	《南方讃》の出典・歴史	----- 94
2.3.6.2	口伝書から読む《南方讃》の唱え方	----- 94
2.3.6.2.1	『声明集聞書』から読む《南方讃》の唱え方	--- 94
2.3.6.2.2	『声明集私案記』から読む《南方讃》の唱え方	- 95
2.3.6.3	《南方讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き	----- 97
2.3.7	《西方讃》	----- 100
2.3.7.1	《西方讃》の出典・歴史	----- 100
2.3.7.2	口伝書から読む《西方讃》の唱え方	----- 100
2.3.7.2.1	『声明集聞書』から読む《西方讃》の唱え方	-- 100
2.3.7.2.2	『声明口伝』から読む《西方讃》の唱え方	---- 100
2.3.7.2.3	『声明集私案記』から読む《西方讃》の唱え方	- 101
2.3.7.3	《西方讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き	----- 102
2.3.8	《北方讃》	----- 104
2.3.8.1	《北方讃》の出典・歴史	----- 104
2.3.8.2	口伝書から読む《北方讃》の唱え方	----- 105
2.3.8.2.1	『声明集聞書』から読む《北方讃》の唱え方	-- 105
2.3.8.2.2	『声明口伝』から読む《北方讃》の唱え方	--- 105
2.3.8.2.3	『声明集私案記』から読む《北方讃》の唱え方	- 105
2.3.8.3	《北方讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き	----- 106
2.3.9	《吉慶讃》	----- 109
2.3.9.1	《吉慶讃》の出典・歴史	----- 109
2.3.9.2	口伝書から読む《吉慶讃》の唱え方	----- 110
2.3.9.2.1	『声實抄』から読む《吉慶讃》の唱え方	----- 110
2.3.9.2.2	『声明集聞書』から読む《吉慶讃》の唱え方	-- 112
2.3.9.2.3	『声明口伝』から読む《吉慶讃》の唱え方	--- 114
2.3.9.2.4	『声明集私案記』から読む《吉慶讃》の唱え方	- 120

2.3.9.3 《吉慶讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き	-----126
2.3.10 《四波羅蜜讃》	-----137
2.3.10.1 《四波羅蜜讃》の出典・歴史	-----137
2.3.10.2 口伝書から読む《四波羅蜜讃》の唱え方	-----137
2.3.10.2.1 『声實抄』から読む《四波羅蜜讃》の唱え方	-137
2.3.10.2.2 『声明集聞書』から読む《四波羅蜜讃》の唱え方	-----137
2.3.10.2.3 『声明口伝』から読む《四波羅蜜讃》の唱え方	--- -----138
2.3.10.2.4 『声明集私案記』から読む《四波羅蜜讃》の唱え方	-----139
2.3.10.3 《四波羅蜜讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き	--141
2.3.11 《阿弥陀讃》	-----148
2.3.11.1 《阿弥陀讃》の出典・歴史	-----148
2.3.11.2 口伝書から読む《阿弥陀讃》の唱え方	-----149
2.3.11.2.1 『声實抄』から読む《阿弥陀讃》の唱え方	---149
2.3.11.2.2 『声明集聞書』から読む《阿弥陀讃》の唱え方	--- -----149
2.3.11.2.3 『声明集私案記』から読む《阿弥陀讃》の唱え方	--- -----153
2.3.11.3 《阿弥陀讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き	---158
2.4 全梵讃の分析	-----165
2.5 口伝書との接点	-----166
第3章 アジア大陸における仏教音楽と日本の梵讃との接点	-----171
3.1 仏教音楽の最初期	-----171
3.2 アジア大陸に於ける仏教音楽のメリスマ化	-----172
3.3 大乘仏教の曲種分類	-----174
3.4 日本の梵讃との接点	-----179
3.5 日本の梵讃の音楽的概念を照らすサキャ・パンディタの『楽論』	-----183
3.5.1 曲種分類	-----183

3.5.2 旋律型の音韻規則	185
3.5.3 「性別」	189
3.5.4 比喻	191
3.5.5 分析	192
3.6 まとめ	195
結論	196
参考文献	201
謝辞	207

序論

はじめに：梵讃の世界音楽史における役割

インドから中国に伝わった経典の大部分は中国語に翻訳されたが、ごく一部はサンスクリットを音訳して用いられた。これらのサンスクリットを漢字で表記した詞章の曲が、日本の密教系声明に見られ、「梵讃」と呼ばれている。この「梵讃」という曲は、7世紀インドの仏教声楽の詞章を残した点において、世界音楽史上、非常に重要な存在であり、本研究はこれを対象とする。

梵讃は、インド、中国、韓国には現在、存在しない。チベットには、8世紀末ごろに Padmasambhava というインドの僧侶によって密教が伝来したが、これと同時期に、インドの仏教声楽も伝来したと言われている。これらの曲は、日本でいう「梵讃」と同時期に作られた曲になるが、その時代の曲が現在もチベットで唱えられているかどうかは、明らかになっていない。

日本では、真言宗の僧侶、空海（774～835）が、中国の会昌の廃仏の直前、806年頃に、中国から日本に密教を伝えた。真言宗の伝説によると、この時に、梵讃を伝えたと言われている。この後に、天台の僧侶、円仁（794～864）も、梵讃を伝えたと言われている。

この論文では、9世紀に日本に伝来した梵讃と、現在唱えられている梵讃の間に、歴史的な関係が見出だせるのではないかということを論じ、これらの梵讃が、7世紀頃のインドの仏教声楽の旋律型の骨組みを残していることを証明しようとする。そして、日本の梵讃が、7世紀頃インドの仏教声楽を残していると同時に、日本にのみ残る貴重な音楽文化でもある、ということをこの論文で明らかにすることが出来たら幸いである。

「梵讃」 一言葉の起源

梵讃という言葉が、どこから来たのかということを、ここで述べる。「梵」という文字は、最初、インドで一番大切とされる、宇宙の原理を表す神、ブラフマ（Brahma）を音訳した文字であった。のちに、日本では、古代インドの共通語であったサンスクリットを指

すようになった。特に「梵語」は、「サンスクリット語」の意味を持ち、古代中国語、いわゆる漢語に対して対比的に使われる。

梵讃の「讃」という文字のルーツも、「梵」と同じようにインドにあると言える。漢文仏典とサンスクリット仏典とを比較すると、漢文仏典の場合、「讃」という言葉がサンスクリットのストートラ (stotra) という言葉に対して当てはめられている。歴史的に遡ると、ストートラという言葉が、最初にインドのバラモン教の聖典であるヴェーダの一つ、サーマ・ヴェーダの中で使われている。サーマ・ヴェーダでは、詞章に長い旋律を付けて、声を伸ばして唱える曲およびその定型の詩文をストートラという。そこから、仏教では、仏・菩薩・祖師などの功德・偉業を讃嘆する定型の詩文およびその曲も、ストートラと呼ばれるようになり、中国ではこのストートラという言葉で「讃」と意識した。仏教におけるこのような「讃」の最古の例を挙げると、2世紀の馬鳴 (Aśvaghōṣa, 80～150) という古代インドの僧侶が、様々なストートラを作った。その中の一つが漢文仏典に出て来きており、「犍稚讃」というものになる¹。

漢文仏典の「犍稚讃」は、サンスクリット仏典では、Gandī-Stotra と言うように「讃」の意味、ストートラが最後についていることから、「讃」という言葉が、古代中国仏教では、サンスクリットのストートラという言葉の意識で使われたということが分かる。

作詞者不明となっているが、もう一つ例として挙げられる「讃揚聖徳多羅菩薩」もサンスクリット仏典では、aryatā-sāmōstotiorōṣatāka-stotra と呼ばれ、前例と同じで「讃」の意味、ストートラが最後についている²。

馬鳴の「犍稚讃」は、仏教において最古のストートラになる。最も初期の仏教では、このような声を伸ばして唱える曲、ストートラは使われていなかった。パーリ仏典、パーリ律において仏教の儀式作用や僧の生活、具体的な生活や行動に関する規定、その由来や説明を説いた部分、犍度 (Cullavagga) によると、歌の声、すなわちサンスクリットでいうギータスヴァラ (gītasvara) は、禁止されていたとあり、釈迦の教え、要するに経典を単旋律で唱えることだけが許されていた。これは、スヴァラバンヤ (svarabhāṇa) と呼ばれた³。のちに、大乘仏教が生まれ、音楽が重視されるようになり、この時から、「犍稚讃」など、日本の梵讃に相当する曲が作り始められたのではないと思われる。

¹ 天納傳中、『仏教音楽辞典』京都: 法蔵館、1995年、105頁。

² 同前。

³ Ter Ellingson, "The Mandala of Sound: Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music," Ph.D. diss., University of Wisconsin, 1979, p. 135-136.

本研究の背景

筆者が梵讃の研究を行う最初のきっかけについてここで述べる。

東京藝術大学に入学前、筆者の学部生の時代、アメリカ合衆国イーストカロライナ大学でチェロ演奏を専門とするに、中央アジア史、インド史、仏教史、歴史的民族音楽などについても興味を持っていた。それらの興味から、それらの専門分野に関する書物をより深く多読し、イーストカロライナ大学の宗教学のプログラムを使い、一ヶ月間インドで学ぶことが出来た。この時期に日本語の勉強も始めた。そしてユタ大学で、音楽演奏科コースの修士課程に入り、Intermountain Consortium for Asian and Pacific Studies Foreign Language and Area Studies (FLAS) のフェローとして、自分の研究を進めることができた。この修士課程においても、仏教音楽に関する書物を多読していたが、ある素晴らしい論文との出会いによって、筆者の生涯が一変する。論文のタイトルは、“The Mudras in Samavedic Chant and their Probable Relationship to the Go-on Hakase of the Shomyo of Japan” (1967)で、これはワルター・カウフマン(1907-1984)という民族音楽学者によって書かれたものであった。

カウフマンは、インディアナ大学の教授であった。作曲家でありながら指揮者、音楽教育家、音楽学者としての活動も行っていた。彼は14年間インドに住み、民族音楽学者としての活動を行い、特にインド・中国・チベットなどの大乘仏教圏、アジア諸国の音楽記譜法についての研究を進めた。その研究の中に上で述べた論文があった。ここでその論点をまとめる。

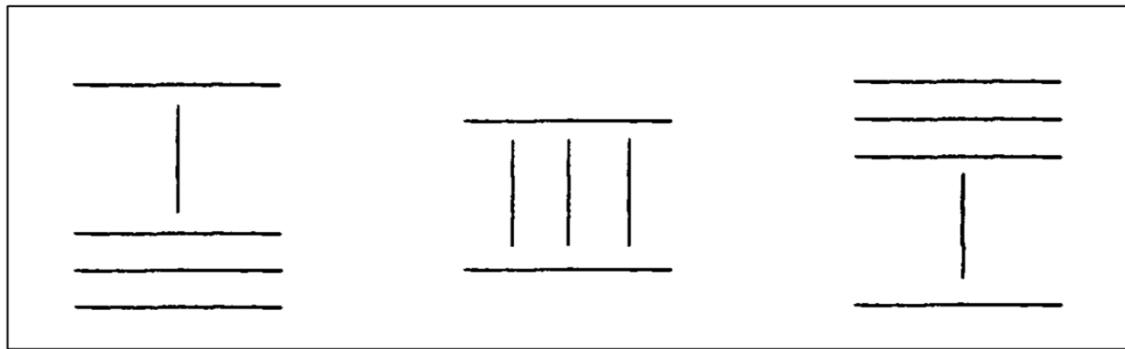
彼の論文では、日本の声明の五音博士が、インドのサーマ・ヴェーダ(古代から伝わって来た典礼の一つ)と音譜記譜法や cheironomy(手の動きでメロディを表す方法)に影響を受けているのではないかと論じている。サーマ・ヴェーダの代表的な記譜法には numeric notation(詞章の文字の上に数字で音階の音度を表す方法)が良く知られているが、これに加え、印相(手や指の動きで音階を表す方法、サンスクリットでは *mudra* という)とパルヤーヤス(優曇華の木でできている棒を並べて、音階の音度を表す方法)の二つの方法がある。

カウフマンはいろいろな歴史的な背景を根拠にしている。例として挙げられているのは、仏教儀式の成立過程はヴェーダ儀式の影響が強いということだ。インドでは仏教の衰退により仏教儀式がなくなってしまったが、それは周りのアジア諸国に伝わった。その例としてチベット仏教の儀式では、主な行事指導責任者は三人となっていることが挙げられる。一人は、大修道院長(アボット)の元に座る副手(アシスタント)、もう一人は副手が指

導する合唱の指揮者、さらに鐃鉢を鳴らす副手指揮者とされている。この役割には、ヴェーダ儀式と同類のものがあり、それは *prastotar*・*udgatar*・*pratihartar* の三つである。

インドでの仏教儀式や学問が周りのアジア諸国に広がり、6世紀までに日本へ伝わった。この中の分野の一つは、サンスクリットの発音やアクセントを研究することであり、(カウフマンは言っていないのだが、インドではこれを *śabdavidyā* と呼び、中国・日本では「声明」と漢訳された)これを教える人は、日本では「博士」と呼ばれた。

カウフマンは、真言声明の声明曲を集めた『魚山薑芥集』にでてくる五音博士(『魚山薑芥集』では五音三重という)の形式と、サーマ・ヴェーダの印相音譜方法とパルヤーヤス音譜方法との共通点について述べている。声明の五音博士とサーマ・ヴェーダの音譜方法には、三つの音域があり、それぞれの音域が五音を持っている。パルヤーヤスの制度では、優曇華の木でできている棒を、【図序論-1】のように並べている。



【図序論-1】 三つのパルヤーヤスの制度⁴

筆者は、カウフマンの論文を初めて読んだ時、非常に感銘を受けた。なぜなら日本に、サーマ・ヴェーダ詠唱方法や音譜方法などの古代インド音楽の要素が残されていることをその時まで想像もしなかったからである。もし、このような要素が残されているのだったら、旋律そのものも日本のどこかに残っているのではないかと筆者は考えた。これにそって、日本の声明に関する英語の書物を読み尽くし、日本のサンスクリットで書かれている声明曲、「梵讃」という存在に初めて気づいた。この頃より、仏教と音楽、双方の分野に深く関心を持っていた筆者は、日本の声明の研究を専門とすることにし、ユタ大学で修士課程を修了した後、日本に移住し、東京藝術大学の研究生として入学した。

⁴ Walter Kaufmann, "The Mudrās in Sāmavedic Chant and Their Probable Relationship to the Go on Hakase of the Shōmyō of Japan," In *Ethnomusicology*, Vol. 11, No. 2 (May 1967): 161-169.

カウフマンの研究から筆者自身の発想を生み出し、五音博士の源流を明らかにすることを目的に研究生としてこれに取り組み、東京藝術大学の修士課程に進み、2017年に『覚意の「博士指口伝事」の研究－五音博士の源流を探る－』という修士論文を提出した。

筆者の修士論文については、第1章で先行研究を検討する際に詳しく述べる(36頁)。この論文では、多くの音楽概念がインドにルーツを持つことを論じたが、これが事実であれば、サンスクリットで書かれている声明曲、梵讃にも、このような概念が機能している可能性が高い、と考えたため、梵讃の研究を積極的に進めることにした。

梵讃という曲は、真言宗と天台宗の密教系声明にしか現れない。梵讃の研究を始めてから、最初に生じた問題は、真言宗の梵讃と天台宗の梵讃には、同名曲があるのだが、録音を聞くと唱えられている旋律が、全く異なっていることであった。この現象について、金田一春彦は次のように指摘している⁵。

この両派には《散華》とか《四智梵語讃》とか同一の標題をもつ曲があるが、そういうものを聞いてみると、歌詞こそ同一であっても曲そのものには相当なちがいはある。音階もテンポもちがうし、フシマワシの技巧がまるでちがう。譜本は比較しにくい、実際つき合わせてみると、かなり違った曲になっているようである。一体こういう違いはなぜできたのか。それは将来の研究にまつところであるが、恐らくは真言・天台双方の交渉がなくなってから、一方あるいは双方で変わって今日にいたったものにちがいない。

筆者が、特に真言声明の梵讃の詠唱方法を、中世の楽譜資料と比較してみると、音程において細かい相違は聞こえるが、本博士の延長に関しては、古譜の示すものと現在の梵讃とは共通していることが分かった。そのため、真言声明の梵讃を中心に研究することにした。

梵讃の研究を進める中でもう一つ問題となったのは、梵讃の詞章が、漢字で記されているが、言語自体は漢語ではなく、サンスクリット語であることである。そのため、旋律型と詞章の音韻構造の間の相互関係について調べる際、サンスクリット語の基本知識が必要となるので、本研究を進めるために、東京仏教青年会でサンスクリット語の勉強にも努

⁵ 金田一春彦「真言声明」東洋音楽学会編：東洋音楽選書(六)『仏教音楽』音楽之友社、1972年、93頁。

めた。実は、日本の声明家達も、平安時代からサンスクリットの勉強に努めていたので、筆者が研究を進めていく中で、彼らと一緒に梵讃の共同研究を行なったような感覚が起こることもあった。

各章の概要

本論文では、日本の真言声明における梵讃の研究を進める第一歩として、口伝書の現代語訳、アクセントの分析、歴史的な読解を行い、梵讃の旋律作成方法や歴史的な変遷について論じる。その概要を以下にまとめる。

第1章の概要

日本最初の仏教声楽理論の研究は、悉曇学者によるものであったため、第1章では、日本の梵讃の研究に必要とされる悉曇学の概念をまとめ、幾つかの点を明らかにする。安然、明覚、信範、澄禅の四人の悉曇学者によって書かれた文書を中心にまとめ、特に「連声」という概念に注目する。『魚山薑芥集』から幾つかの声明曲の実例を参照しながら、この「連声」という概念と、声明の旋律型との関係を解明する。この相互関係を、インドの仏教音楽の源であるサーマ・ヴェーダのマトラ理論と比較を行う。

さらに、日本における声明の口伝書、楽譜（節博士）、譜本などの先行研究（筆者の研究も含む）についても言及し、真言声明の梵讃の楽譜資料と口伝書の意義について論じる。

第2章の概要

第2章では、応永2年（1395）に最初に書かれた『声實抄』、文明期（1469～1487）に書かれた『声明集聞書』、明応5年（1496）に書かれた『声明口伝』、享保12年（1727）に最初に記した『声明集私案記』の四つの書物と、『魚山薑芥集』に出てくる梵讃の全て《四智讃》・《大日讃》・《不動讃》・《仏讃》・《東方讃》・《南方讃》・《西方讃》・《北方讃》・《吉慶讃》・《四波羅蜜讃》・《阿弥陀讃》の全11曲を対象として、四つの段階からなる分析を行う。

その上で、全梵讃の分析のデータを元に、サンスクリットの音韻構造が梵讃の旋律の動きとの関係を持つかどうかを明らかにし、日本の梵讃には古いインド音楽の旋律型が残されているかどうかを解明する。

第3章の概要

第3章では、アジア大陸における仏教音楽の歴史から、日本の梵讃との接点を探り、梵讃の伝来について、仮説を提示する。

1世紀～5世紀までの仏教音楽、特に大乘仏教音楽は、ヒンドゥー教音楽とほぼ同じであったと思われるので、両者におけるヴェーダの詠唱方法と曲種分類との関係について述べる。

次に、これらの曲種分類を、慧皎(497～554)の『高僧伝』に現れる、大乘仏教音楽の曲種分類と比較した上、それらの間の関係を解明する。ここでは、義浄(635～713)という中国の僧侶が書いた『南海寄帰内法伝』と日本の僧侶、円仁の記した『入唐求法巡礼行記』を参照しながら、日本の梵讃の原型のインドから中国へ、そして中国から日本への伝来の道筋を照射する。

さらに、梵讃の大陸的なルーツを探る上で、チベット仏教音楽の口伝も非常に重要であることを論じ、チベット仏教音楽の最古の口伝書、サキャ・パンディタ(1182～1251)によって13世紀に書かれた『楽論』を使い、日本の梵讃の作成方法との関連を述べる。そして、これらとインドの音楽概念との接点について論じる。

最後に、第3章の全ての論点を合わせて、日本の梵讃の原型について仮説を提示する。

第1章 日本の声明の研究史に於ける梵讃

声明という言葉は、もともとサンスクリット語の śabdavidyā の漢訳であった。

Śabdavidyā は古代インドの学問の一つであり、音韻学が中心であった。陀羅尼の詠唱方法を理解するには、音韻学の理解も必要であった。仏教声楽の理論が日本へ伝来した時、音韻学も同時に伝来したのである。

この相互関係があったため、日本では声明という言葉が仏教声楽の総称となった。その当時のサンスクリット語は、悉曇 (Siddham) という文字で書かれており、悉曇文字を研究する分野を悉曇学と呼ぶ。日本最初の仏教声楽理論の研究は、悉曇学者によるものであったため、日本の梵讃を詳細に研究するには、悉曇学の考慮も必要である。ここでは、梵讃の研究に必要とされる悉曇学の概念をまとめる。

1.1 悉曇学

1.1.1 安然の『悉曇藏』

悉曇学書の中で音楽理論を語る最初のものは、元慶4年（880）に成立した、安然（841～915）という天台宗の僧侶が書いた『悉曇藏』である⁶。『悉曇藏』では、「律」と「呂」という二つの調について説明されている。

【表1-1】 安然の『悉曇藏』における「調」⁷

横笛の音孔	日本の七声	律	呂
口・六	宮	壺越條	差陀條
次	塩梅	無條	—
干	商	平條	大食條・乞食條
五	塩梅	無條	—
上	角	霜條	(未伝)
夕	徵	黄鐘條	垂條
中	羽	盤食條	(未伝)

⁶ 安然『悉曇藏』『大正新脩大藏經』第84巻、2702号。

⁷ 同前、0382b01。

その二つの調の相違について、安然は詳しく説明していないが、この「律・呂」は、明らかに後の時代の雅楽の主調子と枝調子と直接の繋がりがある。安然の「律」は、後の主調子に対応し、「呂」が後の枝調子に対応する⁸。安然の「律・呂」は主調子・枝調子より時代が遡るので、この「律・呂」のルーツを明らかにするには、それらと比較をするより、安然の「律・呂」の調の名称を分析した方が効果的である。安然の差陀條・乞食條・盤食條、この三つの調の名称はサンスクリットの音写であり、7世紀中国の『隋書』にも見られる⁹。差陀條・乞食條・盤食條は、それぞれサンスクリットの *Sādhārīta*・*Kaiśika*・*Pañcama* の音写であり、インドのグラマラーガとその源であるジャティ、という二つの調制度に出てくる名称に一致する¹⁰。*Sādhārīta* と *Kaiśika* はグラマラーガであり、*Pañcama* はジャティとグラマラーガ、両制度に現れる。「調」の名称だけから判断すると、安然の「調」は、中央アジアや中国を通して部分的に伝えられた、インドのジャティ・グラマラーガ制度に由来しているのではないかと考えられる。安然の「律」はジャティに該当し、「呂」はグラマラーガに該当する¹¹。

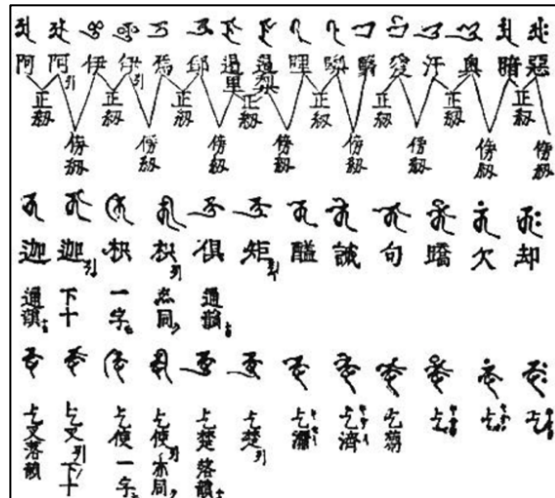
『悉曇藏』の残りの部分は音韻に関するものであり、中国語化したサンスクリット語の音韻構造が説明されている。安然は、悉曇文字の基本母音とそれらの子音との組み合わせについて説明し、以下の図でまとめている。

⁸ 遠藤徹『平安朝の雅楽：古楽譜による唐楽曲の楽理的研究』東京堂出版、2005年、434～436頁。

⁹ 岸辺成雄『古代シルクロードの音楽』講談社、1982年、190～194頁。ここでは西域の七調とそのサンスクリットの音写について説明している。安然の差陀・乞食・盤食は、それぞれ『隋書』での娑陁力・奚識・般贍に該当する。

¹⁰ 同前。岸辺は、これらの音写をインドの7～8世紀頃のクディミヤマライ石刻文に書かれている七調の名称と比較し、『隋書』の七調とクディミヤマライ石刻文の七調が符合していることを明らかにした。そして Widdess の“*The Rāgās of Early Indian Music*”の16～17頁では、クディミヤマライ石刻文の七調のルーツとこれらの調の名称に、インドのグラマラーガとジャティの二つの調制度の名称が混ざって使われていることを明らかにした。

¹¹ ジャティは、インドの全音階を7回、主音を変えて転回した結果できた7つの調である。グラマラーガは、後の時代に、ジャティを元にしてできた特定の装飾音等を持つ複雑な調制度である。このグラマラーガは、その複雑さのために、うまく伝わらなかったと考えられる。



【図 1-1】 『悉曇藏』におけるサンスクリットの文字（悉曇文字）¹²

安然は、「韻」というものによって母音を分類している。「韻」には二つの種類があり、それらは直韻と拗韻である。この韻の分類では、a・ā・i・ī・u・ū の六つの母音は直韻になり、ṛ・ṝ・ḷ・ḹ・e・ai・o・au の八つの母音は拗韻になる。最後に、特別気音である aḥ (ヴィサルガ) と、鼻音である am (アヌスヴァーラ) という二つの音は拗韻になる。

【表 1-2】 安然の直韻と拗韻¹³

直韻	a	ā	i	ī	u	ū
拗韻	ṛ	ṝ	ḷ	ḹ	e	ai
	o	au	am		aḥ	

安然の悉曇に関する書物には、『悉曇十二例』というものもある¹⁴。『悉曇十二例』では、悉曇文字の子音・半母音・歯擦音は、三つの発音部位によって分類されている。それらの発音部位とは、「喉」・「舌」・「唇」の三つである。

¹² 安然『悉曇藏』『大正新脩大藏經』第 84 卷、2702 号、0383b17。

¹³ 同前、0383b03。

¹⁴ 安然『悉曇十二例』『大正新脩大藏經』第 84 卷、2703 号。

【表 1-3】 『悉曇十二例』における子音・半母音・歯擦音¹⁵

発音部位	子音	半母音	歯擦音
喉	ka, kha, ga, gha, ña	該当なし	該当なし
舌	ca, cha, ja, jha, ña, ṭa, ṭha, ḍa, ḍha, ṇa, ta, tha, da, dha, na,	ya, ra, la	śa, ṣa, sa
脣	pa, pha, ba, bha, ma	該当なし	va

伝統的なサンスクリット語では、母音以外の文字は、軟口蓋音・硬口蓋音・反舌音・歯音・脣音、半母音・歯擦音という七つの発音部位によって分類されるのに対して、安然の三分類方法はこれと異なる。この相違は、漢字の音韻構造への適応に関係していることに間違いのないと思われる。

『悉曇十二例』では、安然は「連声」という概念も紹介している。「連声」という言葉は、サンスクリットの音便現象を指す「saṃdhi」という言葉に由来していると思われるが、悉曇学でいう「連声」はサンスクリットの「saṃdhi」とは全く異なる現象である¹⁶。連声では、二つの文字を組み合わせる際に、一つの文字からもう一つの文字へ、音が移る。安然は幾つかの例を挙げているが、以下は、それらの例の一つになる。

薩 (舌・涅槃点)	舌内の空点	埤 (舌・空点)
sa	t	ta
satta		

【図 1-2】 『悉曇十二例』における「薩埤」の連声¹⁷

¹⁵ 同前、463T-M。

¹⁶ 肥爪周二「悉曇学より日本語研究へ」『日本語学』17巻7号、東京：明治書院、1998年、4～11頁。

¹⁷ Saroj Kumar Chaudhuri, *Siddham in China and Japan*, University of Pennsylvania, 1998, p. 76-77. この例については、Chaudhuri が詳しく述べている。以下の説明は、それに基づいている。

Sata という言葉は sa と ta という二つの文字から成り立ち、第二番目の文字 ta の最初の音 t は「舌」に分類している。そのため、sa と ta を組み合わせる際に、この t は sa に付き、最初の文字は sat になる。結果として、この単語を satta (サッタ) と発音するようになる。要するに、漢字の音韻構造により二重子音に相当するものが生じる。このように、安然の書物では、サンスクリット語には出てこない現象が現れ、9 世紀までに、サンスクリット語の様々な音韻原理が中国語の音韻構造に適応されていたことが分かる。

安然の連声の実例、「satta」から判断すると、日本の悉曇学という連声理論の目的の一つは、二重子音の概念を漢字の音韻構造に適応したものではないかと考えられる。ただし、中国の文献にも、連声の例があり、そこにはサンスクリットの三重母音に該当するものもある。例えば、唐代中国の僧侶、玄奘(602～664)が記した『大唐西域記』には、「阿縛盧枳低濕伐羅」(avalokiteśvara) というサンスクリットという言葉に「合字連声」がある、と示されている¹⁸。玄奘によると、「阿縛盧枳低濕伐羅」という言葉は、「阿縛盧枳多」(avalokita) と「伊濕伐羅」(īśvara) という二つの言葉の組み合わせによって出来ているとされ、この二つの言葉を組み合わせる際に「合字連声」が生じるとも示されている。

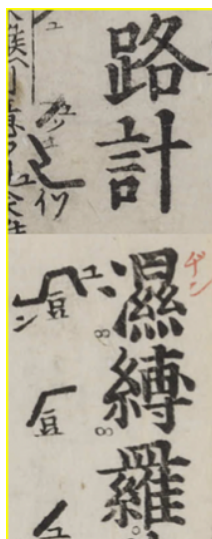
実際に、サンスクリットの連声法(samdhī)の理論上、avalokita と īśvara この二つの言葉の間に連声が起こり、avalokita の語末にある「a」の母音が、īśvara の語頭にある「i」の母音に合体すると、連声によって、「e」に変化し、avalokiteśvara になる。

$\text{avalokita} + \text{īśvara} = \text{avalokiteśvara}$
--



【図 1-3】 「Avalokiteśvara」における連声

このような連声は、梵讃の旋律の動きに見える。

¹⁸ 玄奘『大唐西域記』『大正新脩大藏經』第 51 卷、2087 号、0883b22。



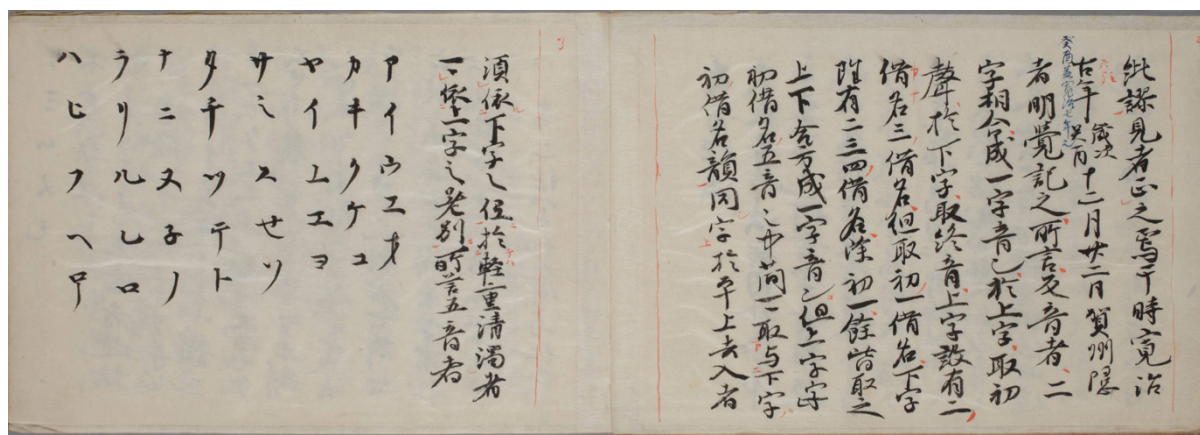
【図1-4】 《西方讃》におけるLokeśvara¹⁹

【図1-4】では、「路計濕縛羅」(lokeśvara)という言葉に、とという旋律型が適応されている。このLokeśvaraという言葉は、lokaとīśvaraという二つの言葉の組み合わせによって出来ている。lokaの語末にある「a」の母音が、īśvaraの語頭にある「i」の母音に合体すると、連声によって「e」に変化し、Lokeśvaraになる。この現象は、玄奘のいう「合字連声」に一致する。

1.1.2 明覚の『悉曇要訣』

平安時代の悉曇学者には、明覚（1056～没年不詳）という者がいた。明覚の『反音作法』（1093年成立）は有名な文書であり、この文書の中には五十音図が配列されていることでよく知られている。『反音作法』は中国語の「反切」を説明するために書かれた文書であり、この時代まで、日本では、中国語の音韻構造がよく理解されていたことを証明する。

¹⁹ 長恵(伝)『魚山薑芥集』明応5〔1496年〕、寛保3年〔1743年〕再校版、立命館大学所蔵。『魚山薑芥集』ではこの二つの言葉は頁の区切りがある所に現れるため、筆者はこの図を作る際に、適当な所を合わせた。



【図1-5】 明覚の「反音作法」明治41年の写本 富山市立図書館²⁰

明覚の文書には、『悉曇要訣』（1101年以降成立）もあり、この中で明覚は、日本語との比較をしながらサンスクリット語の様々な単語の発音を説明している²¹。悉曇学の三つの発音部位によって日本語のカタカナを分類し、連声の例も日本語との比較をしながら説明している。これによって、明覚は、初めて日本語の中に生じる「連声」を発見している。明覚は次の例を挙げている²²。

【表1-4】 『悉曇要訣』における日本語の連声

連声前	連声後
サシテ	サイテ
ナシテ	ナイテ
カチテ	カッテ
カヒテ	カウテ
ハルアメ	ハルサメ
カネモノ	カナモノ

²⁰ 明覚『反音作法』寛治7年(1093)成立、明治41年の写本、富山市立図書館蔵。

²¹ 明覚『悉曇要訣』『大正新脩大藏經』第84巻、2706号。

²² Chaudhuri, *Siddham in China and Japan*, p. 106. これらの例については、Chaudhuri は詳しく述べている。ここでの説明は、それに基づいている。

以上、平安後期になってくると、日本では音韻学の改革が行われていたことが、明覚の様々な文書の中で証明されている。仏教声楽の作成原理を日本語に適応する必要があったことが、これらの改革のきっかけになったのではないかと考える。

1.1.3 信範の『悉曇秘伝記』

鎌倉時代の悉曇学者の代表として、信範（1223～1296）という僧侶をあげる。信範は特に『悉曇秘伝記』の著者として有名であり、この書物の母音の配列は安然の『悉曇蔵』母音の配列とは異なる²³。一つの相違点は、 $\text{r} \cdot \bar{\text{r}} \cdot \text{l} \cdot \bar{\text{l}}$ の四つの母音が抜けていることである。もう一つの相違点は、母音が三つの発音部位（喉・舌・脣）によって分類されていることである。実は、この母音の三分類方法は、伝統的なサンスクリット語の分類方法と一致する。安然の母音分類と同じように、直韻と拗韻の二つがあり、信範の『悉曇秘伝記』では、直韻は短韻に該当し、拗韻は、長韻に該当する。

【表1－5】 『悉曇秘伝記』における直韻と拗韻²⁴

	長短	短韻			長韻		
	発音部位	口内	舌内	脣内	口内	舌内	脣内
直韻	母音	a	i	u	ā	ī	ū
拗韻	空点・涅槃		e	o		ai	au
	点	am (アウ)	am (アン)	am (アフ)	aḥ (アク)	aḥ (アツ)	aḥ (アフ)

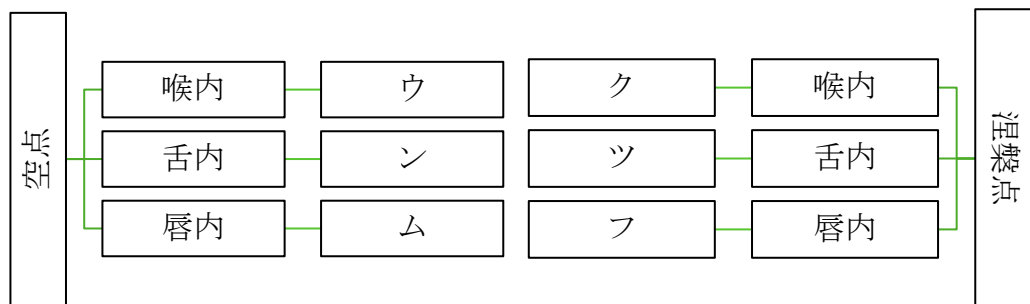
信範の説明によって、その当時の日本漢字の韻尾が、どういう性格を持っていたのかが分かる²⁵。本来の漢字音には、呉音であれ、漢音であれ、「入声」が可能である文字には三種類あった。これらは、所謂 $\text{p} \cdot \text{t} \cdot \text{k}$ で終わる閉鎖音韻尾を持つ文字である。『悉曇秘伝

²³ 信範『悉曇秘伝記』『大正新脩大蔵経』第84巻、2708号。

²⁴ 同前、0643a07～0643a28。

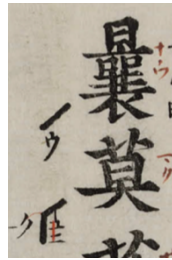
²⁵ 以下の説明は、Chaudhuri 86頁と肥爪5頁を参照した。

記』では、このp・t・kの音尾それぞれがフ・ツ・クで表記され、サンスクリットのvisargaという特別気音を表す記号の意識で、「涅槃点」と呼ばれた。そして、漢字がng・n・mという鼻音韻尾で終わる文字は、サンスクリットのanusvaraという鼻音を表す記号の意識で、「空点」と呼ばれた。「涅槃点」と「空点」と合わせて、「三内」と称した。「三内」は喉内点、舌内点、唇内点、の三つに分けられ、「涅槃点」のク・ツ・フ、それぞれが喉内点・舌内点・唇内点になり、空点のウ・ム・ンのそれぞれが、喉内点・舌内点・唇内点になる²⁶。以下の図は、上記をまとめたものである。



【図1-6】 『悉曇秘伝記』における三内点²⁷

この三内点は、声明の楽譜に現れ、梵讃の博士の上にも書かれている。



【図1-7】 《不動讃》における三内点²⁸

以上の図には、「曩莫」（サンスクリットではnamah）の言葉があり、この言葉に二つの三内点が現れる。「曩」の文字の末に、喉内の空点である「ウ」が書かれており、「莫」の文字の末に、喉内の涅槃点である「ク」が書かれている。後者が書かれている所

²⁶ 悉曇学では「喉・顎・舌・歯・唇」の五箇所を発音の部位と捉えることがある。その場合、三内の「舌内」とは「顎・舌・歯」を合わせたものとなる。

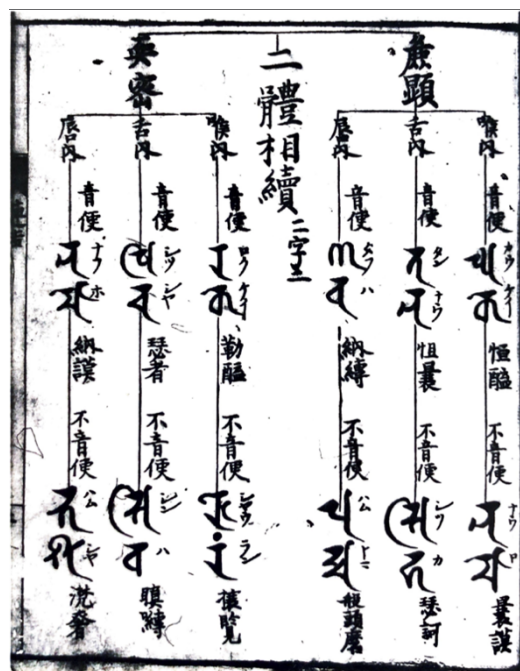
²⁷ 信範『悉曇秘伝記』『大正新脩大蔵経』第84巻、2708号、0643a05。

²⁸ 長恵(伝)『魚山蔓芥集』明応5(1496年)、寛保3年(1743年)再校版、立命館大学所蔵。

は、旋律が下がっており、『魚山薑芥集』ではこの旋律型は「吹声」と呼ばれている。サンスクリットの理論上、ここではvisargaがあるため、「吹声」はサンスクリットのvisargaと関係していることが分かる。

1.1.4 澄禅の『悉曇連声集』

これまで述べた悉曇学者の全てが、連声という現象に触れているのだが、17世紀の僧侶、澄禅（1608～1680）が書いた『悉曇連声集』では、連声の概念を更に分かりやすく説明しており、それは下の表にまとめられている²⁹。全種類の連声の実例が、この表に書かれており、悉曇文字・漢字・カタカナ三種類の文字で表記されている。この形式は以前の悉曇学者の文書よりも分かりやすく、梵讃の詞章における連声の有無の確認を容易にしている。



【図1-8】 澄禅の『悉曇連声集』における連声の実例

例えば、澄禅は、連声の例として padma という言葉を挙げている³⁰。

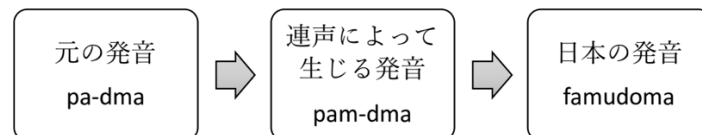
²⁹ 澄禅『悉曇連声集』寛文8年（1668年）東京:国立国会図書館古典籍資料室。

³⁰ 以下の padma の説明は、Chaudhuri 84 頁を参照している。



【図1-9】 澄禅の『悉曇連声集』における「般娜麼」(padma)の实例

Padma の pa と dma の間に dma の頭子音の d によって m が生じる。日本では、漢字で「般頭麼」、「般娜麼」、「鉢娜麼」と音写され、「ハムドマ」と発音された。連声によって生じた m は「ム」で記された。





【図1-10】 Padmaにおける連声

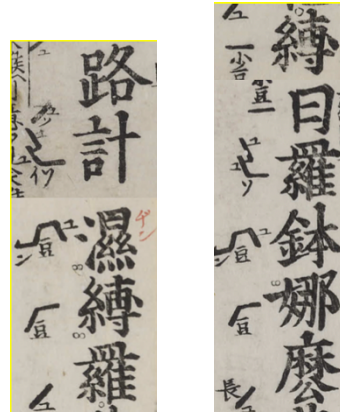
この「般娜麼」の言葉は、《西方讃》という梵讃に、「鉢娜麼」の音写で、現れる。連声は博士の動きに見えている。ここでは、「鉢娜麼」(padma)という言葉は、「縛曰羅鉢娜麼」(vajrapadma)の複合語の中に出てくる。



【図1-11】 《西方讃》における「縛曰羅鉢娜麼」(vajrapadma)

上の図では、「縛曰羅鉢娜麼」の言葉に、とという旋律型が適応され、「鉢娜麼」の「鉢」の博士は、「徴」「角」「商」「角」と動き、連声が旋律の動きに機能し

ていることが考えられる。ここで使われている旋律型は、上述した《西方讃》の中の「路計濕縛羅」(lokeśvara)という言葉で使われている旋律型と同じものである。二つの例において、連声が起こり、との旋律型が使われている。



【図1-12】 《西方讃》におけるLokeśvaraとVajrapadma³¹

このように、悉曇学でいう連声は、梵讃の旋律と関係しており、詞章の構造と旋律の動きとの間の相互関係の初歩的な分析をするにあたって、澄禅の『悉曇連声集』を参照するのは非常に有効である。

サーマ・ヴェーダとの関係

日本の悉曇学者が説明した音韻理論と日本の梵讃の作成方法との間の繋がりについては、今まで研究されていない。同時代のインド仏教声楽理論書が現存しないためか、このような研究を進歩させるのが難しかったのではないかと考える。ただし、インドの宗教音楽のルーツは、サーマ・ヴェーダにあり、仏教声楽もサーマ・ヴェーダの影響を強く受けていたのではないと思われる。サーマ・ヴェーダの理論書には、音韻の基準が出てきて、悉曇学の様々な音韻原理と似ているところが多いため、悉曇学理論とサーマ・ヴェーダの音韻規則との比較をすると、悉曇学と梵讃との間の相互関係を照らすヒントが得られるだろうと考えられる。

³¹ 『魚山叢芥集』では、この二つの言葉は頁の区切りに現れるため、筆者はこの図を作る際に、適当な所を合わせた。

【表1-6】 サーマ・ヴェーダにおけるマトラ理論

1 マトラを所有する音節	2 マトラを所有する音節	3 マトラを所有する音節
a	ā	o
i	ī	e
u	ū	ai
ṛ	ṛī	au

サーマ・ヴェーダの理論書、作者不明の『マートルākシャナム』(Mātrākṣanam)では、サーマ・ヴェーダの詞章を唱えることにおいて、音韻規則があるとされている³²。

音節の延長の単位をマトラという。簡単にまとめると、二重子音と鼻音が続かない、短母音、a・i・u・ṛを持つ音節には一つのマトラがある。長母音、ā・ī・ū・ṛīを持つ音節には、二つのマトラがある。最後に、二重母音であるo・e・ai・auには、三つのマトラがある。

マトラと旋律の延長との間の関係は、句によって異なり、基本的には、同じ句の中では、3マトラの音節は2マトラの音節より長く唱え、2マトラの音節は1マトラの音節より長く唱える。延長の長短は場合によって異なる³³。同じ句の中には、3マトラの音節を1マトラの音節に対して10倍長く唱える場合もある³⁴。『マートルākシャーナ』では、三つの発音部位に該当する短母音同士の間移動は、二重母音の元になっている。三つの発音部位は、声門、口蓋、唇、である。

³² Wayne Howard, *Mātrākṣanam*, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1988, p. 43-75. 『マートルākシャナム』は、Kauthuma-Rāṇāyanīya 派の理論書であり、この書物の作者は不明だが、Kauthuma-Rāṇāyanīya 派の詠唱方法は最古なものであるとされながら一番忠実に伝えられたものであるともされているので、『マートルākシャナム』は、サーマ・ヴェーダの最初期の理論を残しているものであると思われる。以上 Howard の英訳は、1442 年の写本を中心としたものである。

³³ Howard, *Mātrākṣanam*, p. 55.

³⁴ Ibid.

【表1-7】 サーマ・ヴェーダのマトラ理論における発音部位

	声門		口蓋		唇	
	短	長	短	長	短	長
単母音	a	ā	i	ī	u	ū
二重母音			e (a+i)	ai (ā+i)	o (a+u)	au (ā+u)

e という二重母音は声門短母音のaと口蓋短母音のiの組み合わせを元にできている。o という二重母音は声門短母音のaと唇短母音のuの組み合わせを元にできている。ai という二重母音は声門長母音のāと口蓋短母音のiの組み合わせを元にできている。更に、au という二重母音は声門長母音のāと唇短母音のuの組み合わせを元にできている³⁵。

サーマ・ヴェーダと日本の悉曇学、両方における音節分類方法は、三つの発音部位を元にできている。悉曇の直韻はサーマ・ヴェーダの1マトラ と2マトラの音節に該当し、そして悉曇学の拗韻はサーマ・ヴェーダの3マトラの音節に該当する。両伝承において、音節は更に、短いものと長いものに分類される。

上記の「1.1.4 澄禅の『悉曇連声集』」では、Lokeśvaraとvajrapadmaの二つの言葉に、悉曇学でいう連声が起こると同時に、梵讃の旋律に機能していると述べたのだが、vajrapadmaにおいて、サンスクリットの理論上の「連声」は生じない。そのため、悉曇学でいう連声は、サンスクリットの連声を指しているのではなく、子音や母音の結合による音節量の増加を指しているのではないかと筆者は考える。要するに、lokeśvaraの「e」であろうとも、Padmaの「pa」であろうとも、両者は重音節である。そして両者の連声は梵讃の旋律の動きに見えるため、音節量は梵讃の作成において重要な概念であったことが分かる。これは他のインドの音楽と共通している所である³⁶。古典サンスクリットの音量分類ではlaghu（軽音節）とguru（重音節）の二種類があり、guruの音節はlaghuの音節よりも、延長している特徴を持つ³⁷。この現象は、サーマ・ヴェーダのマトラ理論まで遡る。

³⁵ Howard, *Mātrālakṣaṇam*, p. 62.

³⁶ ここでは英語でいう「syllable weight」を「音節量」と翻訳する。

³⁷ Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 180.



これらの共通点から考えると、悉曇学の目的の一つとして、サンスクリットの仏教声楽の響きを、漢字で音写されている詞章に再現することであったという仮説が立てられる。そしてこの後、新しく作成された中国語と日本語の声明曲にも、その響きを再現しようとしたのではないかと考えられる。もしそうであれば、日本の梵讃は、このサンスクリットから中国語へ、そして中国語から日本語へという曲の作成方法の進歩過程の初期段階であり、インドの曲の旋律型の骨組みを残している可能性がある。そしてこれらのインドの曲を元にして、中国語の声明と日本語の声明の作成方法が生まれたことになるのではないかと、と筆者は考える。

1.2 節博士の研究

1.2.1 沼本克明の節博士の研究

日本の梵讃の楽譜は、11世紀から訓点資料に現れる。それらは節博士で書かれているものになる。そのため、梵讃の楽譜の研究は、この節博士の研究から始められるべきである。













このような研究には、沼本克明の「訓点資料に於ける節博士に就いて―節博士の発生と発達―」（1991）という論文がある。この論文では、訓点資料の節博士の実態を調査し、日本における節博士の起源について検討している。調査は大東急記念文庫、石山寺、高山寺、東寺、早稲田大学、数カ所で行われ、1034年から1202年までの天台宗と真言宗の節博士資料を集めたが、それら全てが真言陀羅尼あるいは讃嘆に関係するものであった。沼本は、この時期の節博士の網羅的な分析によって、いくつかの仮説を出した。ここで、それらをまとめると、以下のようになる。

- ① 以前、節博士はアクセント記号であり、これらが発達し進歩している内に、旋律型の記号に変化したという通説があった。これに対して、・の二つの節博士はアクセント記号ではなく、旋律型を示す節博士の原型であった。
- ② 節博士は平安後期初頭に天台宗の僧によって発明された。
- ③ 節博士の加点は梵語讃から始まり、漢語讃へと及んだ。
- ④ 節博士は陀羅尼音の忠実な記述法の一部として導入された。

- ⑤ 初期の節博士は、後世で言う「ユリ」「ソリ」「オリ」と言う基本的旋律型の記述から始まった³⁸。
- ⑥ 節博士は単純なものから複雑なものへと漸次的発達を遂げた。
- ⑦ 五音博士は声明が渡来した時に、アクセントを示す節博士と同時にもたらされたものである、という説があったが、五音博士は古博士・目安博士の後に考案された新しい記譜法である。

そして沼本の研究では、以上で述べた訓点資料を参考にしながら、声明の基本旋律型に該当する四つの節博士の原型を復元している。それらを以下の表で示した。

【表1-8】 日本の節博士（1034年～1202年）

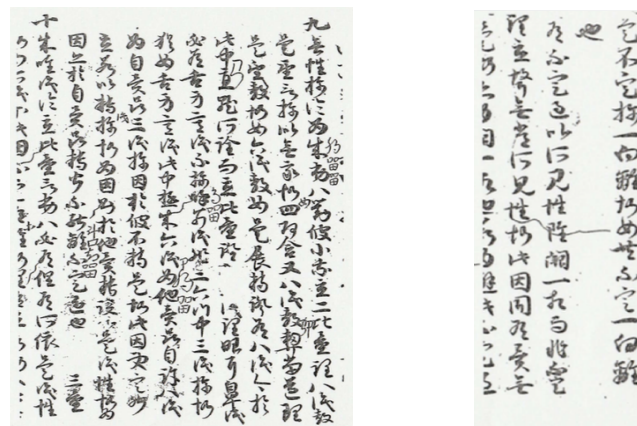
旋律型 節博士	直グ	下リ	ソリ	ユリ
				
				
				

沼本のその後の研究に、「梵字資料の四声点—漢語四声表示機能と梵語長短表示機能—」(2012)と言う論文があり、この中では日本初期の梵字訓点資料における四声点の機能について検討している。この研究の対象は、日本の悉曇資料、陀羅尼集、儀軌訓点資料という、三種類の文献が中心となっている。最初期の梵字声点資料には、円仁によって導入されたものがあるのだが、これらは漢語声調表示に使用されたものではなく、梵語の長短表示に使用されたものであった、と沼本は判断している。最初期には、梵語の短音は「上声」と示され、梵語の長音（二重母音も含む）は「去声」で示された、と説明している。この「上声」と「去声」は、『古事記』にも出てくるのだが、これらは声調を指しているのではなく、音節の長短を指しているのではないかと言う仮説も最後に提示している。

³⁸ 沼本は、「オリ」を「オル」と呼んでいるが、本論では「オリ」で示す。

1.2.2 小林芳規の節博士の研究

日本の節博士の最古のものは、前に述べた沼本克明の論文（1991）で紹介され漢字で音写されていた11世紀の梵讃の楽譜であったと思われていたが、沼本の論文の発表から2年後に、小林芳規という言語学者が、京都の大谷大学に所蔵されている角筆資料の中に、節博士を発見し、それは8世紀ごろのものであることが分かった。



【図1-13】 新羅の「判比量論」(8世紀頃)

A型

B型

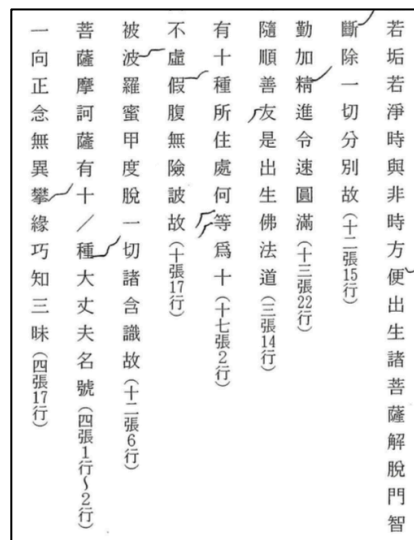
角筆とは、象牙や竹の先端を細く削った筆記用具であり、それを使って、紙面を直接へこませて書いたものである。これらの角筆節博士は光明皇后（701～760）の所蔵であったのだが、新羅の『判比量論』の詞章につけてあったもので、沼本の日本側考案説を否定する事に至った。

角筆で書かれた節博士には、二種類があり、それらは短い線から成り立つものと比較的に長いものである。小林は前者をA型と呼び、後者をB型と呼んだ。以前沼本は、節博士が時間を経ることによってどんどん長くなり、目安博士に変化したと述べていたが、小林が発見した二種類の節博士の存在は、この説をくつがえし、節博士にはもともと二種類あったと考える方が自然になった。

これらの節博士の発見をきっかけに、小林は韓国と中国の角筆資料の調査も行い、これによって両国の歴史的な資料においても節博士の存在が認められた³⁹。

この研究によると、韓国における最初期の節博士は、11世紀のものになり、韓国の誠庵古書博物館に保存されている、『高麗八万大藏經』の中の『大方広仏華嚴經』からの1ページにある。

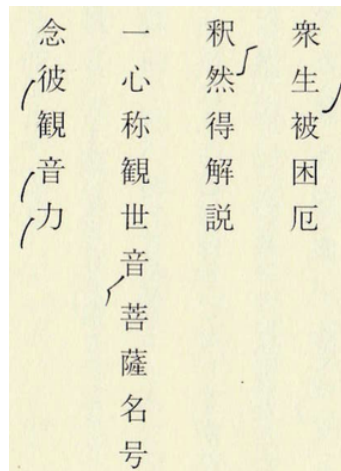
以下は韓国の『大方広仏華嚴經』(11世紀)と、小林が復元したその『大方広仏華嚴經』の中から抜粋した幾つかの行である。



【図1-14】 11世紀『大方広仏華嚴經』の節博士

そして、大英博物館に保存されている、オーレル・スタイン(Aurel Stein、1862～1943)によって中国の敦煌で発掘された『観音經』にも、角筆の節博士があることが確認された。この『観音經』の奥書には、戊申年7月13日の日付があり、西暦948年のものになる。

³⁹ 小林芳規『角筆のひらく文化史——見えない文字を読み解く』岩波書店、2014年。小林芳規『角筆文献研究導論 上巻 東アジア』東京：汲古書院、2004年。



【図1-15】 10世紀『観音経』の節博士

日付から分かるように、この文献は唐代と宋代の間にある短い時代、いわゆる五代十国期のもので、この様な記譜法が唐代に使われていたのではないと思われる。これらの節博士は、単純な形であり、それらの形は四つある。真っ直ぐ放射するもの（「スグ」）、上昇するもの（「ソリ」）、下降するもの（「オリ」）、上下に変化するもの（「ユリ」）である。

【表1-9】 日本の節博士と中国の節博士の比較表

基本旋律型 (沼本説)	スグ	オリ	ソリ	ユリ
敦煌の『観音経』 (西暦948年)				
日本の訓点資料 (西暦1043年～ 1202年)				

表から分かるように、明らかに、沼本が復元した四つの基本旋律型を示す節博士と同じ型をしている。ここから韓国と日本の節博士の歴史は、中国の敦煌にさかのぼるという説が有力になる。ただし、日本の梵讃・漢讃が伝来した時、小林のいうB型の長い節博士はすでに日本に存在したが、これらの曲の最初期の楽譜すべてが、短いA型の博士で示されていた。ただし、時代を経ると同時にこれらの節博士が複雑になってきて、徐々にB型節博士に似てくる。この矛盾が何を指しているのかと言うと、もともと梵讃・漢讃が、A型に相当する節博士によって伝えられ、時代を経ると同時に日本の僧侶が、新羅や唐から伝来したB型の節博士の前例を参考にしながら、梵讃にB型の節博士を加えたことになるのではないかと、筆者は考える。これは梵讃の旋律が徐々に複雑になってきたと言うことを指すのではなく、むしろ、口伝が崩れないように更に細かい記譜法が必要となり、梵讃・漢讃のA型の節博士をB型の節博士に変えた、ということになるのではないだろうか。

1.3 声明の研究①: 梵讃の譜本と記譜法に関する先行研究

本研究の分析対象は、真言宗の僧侶、長恵（1458～1524）が編纂した曲集、『魚山薑芥集』の中に収めている梵讃の楽譜である。この『魚山薑芥集』の成立過程については、近年新井弘賢によって書かれた『「魚山薑芥集」成立過程の研究』（2017年）という博士論文があり、これはとても重要である。新井の論文の中では、『魚山薑芥集』が成立するまでの南山進流の具体的な伝承過程が解明されている。新井は『魚山薑芥集』の基本旋律構造、曲目、曲順、博士の骨格を分析し、『魚山薑芥集』は世界最古の印刷楽譜である文明四年版の『声明集』（1472年）を底本としたものであると述べている。そして、『魚山薑芥集』には『声明集私案記』からの指南の引用が傍注に多く掲載されており、それは南山進流において『声明集私案記』の影響が強かったことを指していると、新井は判断している。

声明の記譜法に関する研究としては、新井弘順の「声明の記譜法の変遷—博士図を中心に—」（1995年）と言う論文が挙げられる。この論文で新井は、天台声明と真言声明の楽譜資料を使い、最初期から今までに至る声明記譜法の歴史的変遷について詳細に紹介している。14世紀成立とされている『東寺声明決疑抄』では、真言・天台・妙音院の各流派の博士が、只博士・図博士・五音博士という三種類に分けられているのだが、新井はこの三分類方法を枠にして、それぞれの博士種類の特徴と歴史的な変遷を明らかにし、博士から

五音博士への変遷過程について言及している。この論文には、スティーヴン・ネルソンによる英訳もあり、日本版と主に一致するのだが、日本版にしか載せられていない項目があり、それは14項目である⁴⁰。この項目で新井は、声明の変音曲の記譜法の成立過程について討論している。大原流・醍醐流・南山進流の変音理論を比較することによって、変音曲は転調による調性的な変化を意図して作曲されたものではなく、寧ろ呂曲の中に律性の旋律があり、律曲の中に呂性の旋律があり、これらを説明するため、変音曲の理論が作られ、「律」と「呂」との両性格を持つ曲が変音曲として分類された、と判断している。そしてこの変音曲と言う概念を、最初に楽譜で明確に表示するようになったのは、醍醐流であったのではないかと新井は論じている。この論文は梵讃の研究にとって非常に重要であり、新井の変音説が正しいのであれば、もともと梵讃の旋律には、今でいう「律・呂」に相当する二分類方法があった可能性があり、このような概念は他国の仏教音楽にも現れているため、比較の対象とすることができると考える。

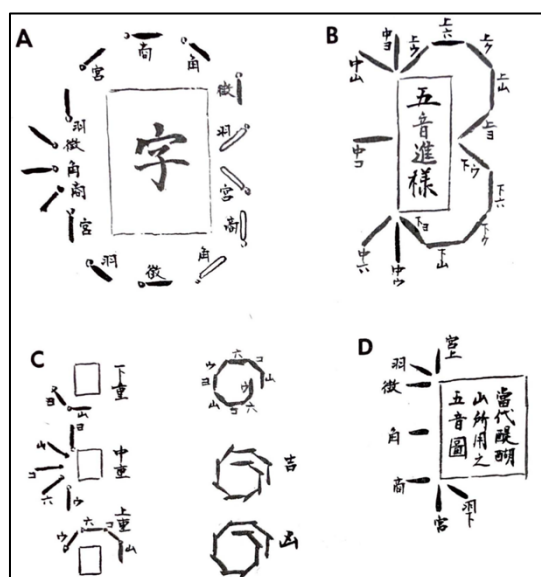
1.4 声明の研究②：梵讃の口伝書に関する先行研究

声明に関する研究の中には、梵讃の唱え方について書かれた口伝書に関するものがある。口伝書の研究には、「真言声明の口伝について(第一報)―博士指口伝事―」と「真言声明の口伝について(第二報)―声實抄―」(1985)という澤田篤子による二つの論文がある。第一報では、覚意の『博士指口伝事』の解釈によって、その書物の成立当時の博士の書き方、形態、名称などを明らかにしている⁴¹。霊瑞の写本を中心に、内容も解釈し、幾つかのことを明らかにしている。澤田は、当時の博士は音程を示したものであったと同時に、特殊な音型を示したものでもあったということを明らかにした。音程以外の複雑な音を示すため、博士の角度だけではなく、その博士の姿も大切であったと判断している。そして、『博士指口伝事』に出てくる博士の原型は、この時にすでにできていた、と論じている。

⁴⁰ Kōjun Arai, “The Historical Development of Music Notation for Shōmyō (Japanese Buddhist Chant): Centering on Hakase Graphs,” *Nihon Ongakushi Kenkyū*, 1: vii-xxxix, 1996.

⁴¹ 澤田篤子「真言声明の口伝書について(第1報)―博士指口伝事―」『大阪教育大学紀要第1部門：人文科学』34巻2号、2009年4月、91～103頁。

次に澤田は、醍醐流の五音図の「商」「角」「徵」の三つの音の博士のすべてが、水平に書かれているのに対して、覚意の五音図では「商」と「徵」の音の博士は45度で書かれていることを論じている。明応5年(1497)に書かれた『忠我記』の中の五音図では、覚意の五音図と同じように「角」の音の博士だけが水平に書かれているが形の上では、醍醐流の五音図に似ている。そして、中川善教が指摘したように、『忠我記』の中に挙げている五音図は「進ノ様」とされているのに、覚意の名前には一切ふれていないことが論じられている⁴²。



【図1-16】 澤田篤子による五音博士の四つの種類⁴³

これらを合わせると、覚意は五音図の考案者であると考えよりも、五音図の形式を美的な面で改良した人物であるとした方が妥当ではないかと、澤田は論じている。

最後に、澤田は『博士指口伝事』には、現在の声明曲でもあるフレーズ末にでる旋律型が出てくるのだが、これらが「商」の音で終わっていると指摘した。真言声明の伝承等を比較しても、フレーズや曲を「商」の音で終わらせることはない。これは、『博士指口伝事』が記された当時、声明の真言声明の理論が二つの流れに分かれていたことに由来するのではないか、と澤田は推論している。

⁴² 中川善教「南山進流声明概説」東洋音楽学会編：東洋音楽選書(六)『仏教音楽』音楽之友社、1972年、389頁。

⁴³ 同前、91頁。ここでは、「A」「B」「C」「D」、それぞれは、『南山進流声明類聚』の五音博士、『忠我記』の五音博士、『博士指口伝事』の付録の五音博士、醍醐流の『音律菁華集』の五音博士に該当する。

第二報では、応永2年（1395）に書写された口伝書、『声實抄』の歴史的記述に注目し、その内容を検討した⁴⁴。澤田は、この書物は真言声明の成立過程の解明において、示唆を与えていると論じ、特に、真言声明の歴史を語る慈鏡（1368～?）の『声決書』より以前に成立された重要な文献であると指摘している。今の五音博士が成立する以前は、高野山で複数の記譜法が使われていたことを明らかにしている。それらの記譜法の中には、笛譜もあったのだが、これらは個人的に用いたものであり、広汎な普及はなかった、と説明している。最後に、高野山では、醍醐流の博士図が使用された時期もあった、と結論付けている。

1.5 声明の研究③: 筆者のこれまでの研究

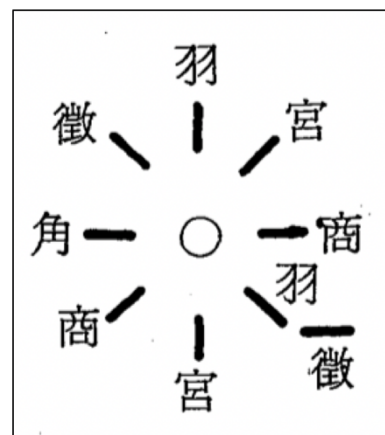
更に、口伝書の研究には、筆者の修士論文『覚意の「博士指口伝事」の研究—五音博士の源流を探る—』という論文がある。ここでは、『博士指口伝事』全文の読解を行い、幾つかの点を明らかにした。『博士指口伝事』の内容は、(1)博士の姿、(2)詞章の文字の音韻構造、(3)表白の作り方、の三つの部分に分けられている。『博士指口伝事』の多くの内容は、曲の詞章に、どのような技術を使って、博士を美しく付けるかに関するものである。そして、表白の博士の付け方には音韻規則があり、『博士指口伝事』の中で、これらについて述べられている。ここでは、本論文に関係することだけを述べる。『博士指口伝事』の第二部分と第三部分では、実際の五音博士の決定について書かれており、将来の五音博士の研究のヒントに溢れている。平仄・音便の二つの概念が博士の基準とされ、これらと関わる三内点という概念も現れてくる。『博士指口伝事』の多くの内容は、三内点に関わるものであるが、『博士指口伝事』の本体では、三内点という言葉には直接に触れられていない。次に『博士指口伝事』の文脈と霊瑞の朱筆から、三内点との関連性を判断した。三内点が、五音博士の基準となっているのに、覚意の説明はきわめて浅いものであり、彼が口伝をきちんと受けていなかったことは、明らかである。博士を決定する平仄・音便・三内点はインドにルーツを持つことが確認されたが、『博士指口伝事』では、表白という日本語の曲だけにしか適応されていない。要するに『博士指口伝事』は、既に存在した五音博士を、どのようにして表白に適応させるか、を説明するために出来た口伝書であるの

⁴⁴ 澤田篤子「真言声明の口伝書について(第2報)—声実抄—」、『大阪教育大学紀要第1部門:人文科学』35巻2号、2009年4月、231～243頁。

ではないかと考えられる。そして、平仄・音便・三内点の三つの概念がインドにルーツを持つと同じように、これ以外の音楽専門用語もインドにルーツを持つ可能性が高いことを論じた。三つの音域の下重・中重・上重がインド音楽の *mandra*・*madhya*・*tāra* となり、文字の出会いにより生じる音、「声」という言葉がインド音楽の *svara* となる。そして、インドの仏教儀式が原型となったチベット仏教声楽にある、*sbrul shad* という時計周り式の音譜方法が五音博士と近い機能を持つものであることを指摘した。



【図1-17】 *sbrul shad* 記譜法図⁴⁵



【図1-18】 高野山の五音博士（『声實抄』）⁴⁶

五音博士と *sbrul shad* の両者は、もともと大導師や合唱の指揮者などの人の印相や撥の動きの合図を元にして出来た可能性が高いことを論じた。これら全てを考え合わせると、五音博士と *sbrul shad* の両制度は、失われたインドの仏教声楽の音譜方法を元になっている可能性が高いことが明らかとなった。

筆者の修士論文では、五音博士の研究をさらに進めるために、声明曲の詞章と博士の相互関係を詳細に理解しなければならないと最後に論じたが、本論文ではその続きとして、梵讃の音韻構造と梵讃の旋律の動きとの間の相互関係を検討する。修士論文では他国の仏教声楽の伝承、特にチベット声明の13世紀から始まる口伝書の内容と、覚意の文書の内容との比較の必要性を指摘し、特に、口伝書にある記譜法図と詞章の音韻構造との関係につ

⁴⁵ Ter Ellingson, “Buddhist Musical Notations,” In Yoshihiko Tokumaru and Osamu Yamaguti, eds., *The Oral and Literate in Music*, Tokyo: Academia Music Ltd., 1986, p. 313.

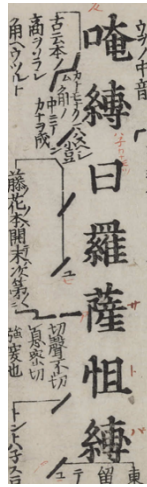
⁴⁶ 『声實抄』 続真言宗全書刊行会編 (1986) 続真言宗全書第 30 卷声明編 続真言宗 全書刊行会、和歌山、32 頁。

いての記述と、『博士指口伝事』の博士決定ルールとの比較の必要性についても最後に指摘したのだが、『博士指口伝事』には、梵讃に関する記述はないため、本論文では、梵讃の唱え方に関する説明を多く含み、まだ詳しい分析が行われていない『声實抄』・『声明集聞書』・『声明口伝』・『声明集私案記』という四つの口伝書の読解を行う。四つの口伝書の所在や概要について記述した後、それぞれの現代日本語訳を作る。この後、真言声明の譜本、『魚山薑芥集』に出て来る梵讃の詞章を、梵字の詞章を元にし、音韻分析を行う。ここでは、悉曇学とサーマ・ヴェーダの詠唱方法の基準、音節量を計り、旋律の動きとの関係を明らかにする。日本の梵讃の詞章の主なものは、7世紀頃のサンスクリットで書かれたものであるので、この時期のサンスクリットに相当する古典サンスクリットの強勢アクセントの分析も行い、旋律の動きとの関係を明らかにする。そして、第3章では、紀元後1世紀から10世紀までのインド仏教の曲種分類における日本の梵讃との関係を探るため、インド仏教音楽の源と思われる、バラモン教の曲種分類、中国の文献に出て来る仏教音楽の曲種分類、更に7世紀インドの仏教音楽が元となったチベット声明の曲種分類の三つを比較する。そしてこれらを元にして、梵讃の中国から日本への変遷に関しても述べる。

1.6 真言声明の梵讃の資料的意義

日本の梵讃の主のものは、平安時代に成立した真言宗と天台宗という二つの宗派の密教型仏教音楽に現れる。日本の真言宗の密教は空海によって日本に伝えられ、日本の天台宗の密教は最澄と円仁という二人の僧侶によって日本に伝えられたが、両宗の密教は、不空（705～774）と金剛智（671～741）という二人のインド及び中央アジアの僧侶が唐代中国に伝えた密教から発しており、したがって、天台の梵讃であっても、真言の梵讃であっても、これらの梵讃は同じ唐代の密教の中に、最初に伝えられた曲になる。そのため、真言声明と天台声明の間に、交流があったことは当然なことであり、互いに影響を与え合ったと言っても、基本的には、ルーツが同じなので、両宗派の梵讃の楽譜資料と口伝書の分析が必要である。

楽譜に関しては、沼本が指摘したように天台声明に最初に現れ、その後に真言宗の僧侶にも使われるようになった。近代までの天台声明と真言声明の資料を比較して見ると、博士は大体同じ旋律を指していることが分かる。



【図1-19】 真言宗の《四智讃》



【図1-20】 天台宗の《四智讃》

中世になると、真言声明では五音博士ができて、音程の詳細をはっきり読み取れるようになるのだが、現在の真言声明の詠唱方法をこれらの中世の楽譜資料と比較すると、現在の真言声明の伝承は、かなり忠実に伝えられていることが分かる⁴⁷。逆に、現在の天台声明の梵讃を中世の楽譜資料と比べると、本博士の延長に関しては、ほとんど無関係になっている⁴⁸。そのため、真言声明の方が、より古い形式を残していると言え、古い楽譜が指している旋律型を分析するには、真言声明の伝承と比較した方が、妥当性があると、筆者は考える。

⁴⁷ 序論 11 頁を参照。

⁴⁸ 金田一「真言声明」、93 頁。「たまに天台宗のものを聞いた時の印象は、どの声明曲にも感じられる、ゆるいテンポ、やわらかに曲線的に半音ばかり上がったり下がったりする「ユリ」、音の出だしをやや低くはじめて声を引く習慣、最後にさっと高くはね上げて声をきる習慣、そんなものは著しく耳にひびく。」

第2章 真言声明の梵讃

2.1 梵讃に関する真言声明の口伝書とそれらの所在

梵讃の唱え方について述べる文献には、『声實抄』、『声明集聞書』、『声明口伝』、『声明集私案記』の四つがある。成立年代順に並べると、次のようになる。『聲實抄』は、応永2年(1395)に最初にかかれ、『聲明集私案記』は、応永2年(1395)と応永20年(1413)の間に成立したものになり、『聲明集聞書』は、文明期(1469～1487)にかかれたものであり、最後に『声明口伝』は、明応5年(1496)にかかれたものである。本論文では、これらの書物の翻刻と解釈を行う⁴⁹。

これらの文献では梵讃の唱え方について細かいところまで述べられており、現在まで伝えられている声明本に載っている梵讃の楽譜をより理解できる。これらの写本は、高野山大学図書館に所蔵されているが、それぞれいくつかの写本があり、それらの詳細をここでまとめる。この四つの書物の最古のものには、霊瑞という声明家によって記された写本等がある。それらにおける梵讃の唱え方の説明は、一緒に記されている博士の実例や図などを参照する必要があるため、本論文の翻刻では、霊瑞の写本を用い、写本に出てくる実例や図も掲載することにした。そしてこの四つの文献、全てが、『続真言宗全書』の中の「声明部」という部分に翻刻されており、本論文での翻刻と解釈は、この翻刻も参照しながら行なった⁵⁰。そのため、ここで『続真言宗全書』に出てくる四つの文献の参考情報もまとめる。

2.1.1 『聲實抄』

『聲實抄』は、応永2年(1395)の奥書を持つ口伝書であり、撰者は不明だが室町期の南山進流を中心とするものである⁵¹。この書物には、三つの写本がある。一つの写本は、新王院に所蔵され、元治元年(1864)に書写されたものである。筆者が調査した時期、新王院は改築中であつたため、この元治元年の写本を閲覧することができなかった。もう一つの

⁴⁹ 新井弘賢『魚山薑芥集』成立過程の研究』大正大学仏教学研究科仏教学専攻博士後期 課程論文、東京:大正大学、2016年、174頁。ここでは、『聲明集私案記』の成立について述べている。

⁵⁰ 『続真言宗全書』の翻刻では、説明と実例や図とが必ずしも適切に示されていない。このことも、本論文が写本の翻刻にこだわった理由の一つである。

⁵¹ 澤田篤子「真言声明の口伝書について(第2報)―声実抄―」、231頁。

写本には、上野学園日本音楽研究所蔵本があり、この写本は寛政4年（1792）に、歓応という声明家によって書写されたものになる。

最古のものは高野山大学図書館蔵の写本である。霊瑞という声明家によって、宝暦10年（1760）に記された。本論文では、霊瑞書写の写本を扱うことにした。この写本は2冊かなり、天と地に分かれている。請求番号は大山/1876/1（天）と大山/1876/2（地）である。縦は23.3センチ、横は16.7センチである。26丁からなる。

『続真言宗全書』に翻刻されている『聲實抄』は、新王院所蔵の元治元年の写本によるものである。

2.1.2 『聲明集聞書』

『聲明集聞書』は、文明期(1469～1487)の圓誓が作者とされている書物であり、他の口伝書と比べるとやや短く、1冊からなる。三つの写本があり、一つは、新王院所蔵の元治元年(1864)の写本である。二つ目の写本は、眞別處所蔵であり、高野山大学図書館の寄託本になる。この写本は文化5年（1808）書写のものである。三番目の写本は、宝暦12年(1762)に霊瑞が書写したものであり、この霊瑞本は最古の写本であり、本論文ではこれを扱うことにした。請求番号は大山/1800である。縦は24センチ、横は17センチである。22丁からなる。

『続真言宗全書』に翻刻されている『聲明集聞書』は、眞別處所蔵の文化5年の写本を底本とし、新王院所蔵の元治元年の写本を対校したものである

2.1.3 『声明口伝』

『声明口伝』は、明応5年(1496)に忠我という僧侶によって最初に書かれたものである。写本の一つに、弘化2年(1845)のものがあり、この写本は新王院に所蔵されているが、筆者が調査した時期、新王院は改築中であり、閲覧することが不可能であった。

幸いなことに、もう一つの写本があり、それは宝暦10年(1760)に霊瑞によって書写された、高野山大学図書館蔵の写本である。この高野山大学の『声明口伝』は、別の名称として知られており、外題は『声明集聞書』、内題は「聲明集聞書事」である。請求番号は大

山/1793 であり、縦は 16 センチ、横は 17.7 センチである。41 丁からなる。本論文では、この靈瑞書写の写本を扱う。

『続真言宗全書』に翻刻されている『声明口伝』は、新王院の弘化 2 年の写本によるものである。

2.1.4 『聲明集私案記』

『聲明集私案記』は、隆然という鎌倉期の声明家の口伝を伝えているという。『聲明集私案記』には、四つの写本がある。一つは、眞別處所蔵本であり、高野山大学図書館の寄託本になる。この写本は寛政 7 年(1795)に記されたものである。二つ目の写本は、新王院所蔵の元治元年(1864)の写本である。三番目の写本は、宝暦 10 年(1760)に靈瑞によって書写されたものであり、本論文ではこの靈瑞の写本を扱うことにした。この写本は 2 冊からなり、天と地に分かれている。請求番号は大山/1868/1(天) と大山/1868/2(地)である。縦は 23.4 センチ、横は 16.7 センチである。最後に四つ目の写本は 1927 年に大山公淳によって書写された『聲明集私案記 上・下』になるが、この写本の中身は以上の三点を合わせて成立したものである。特に参照する必要はない。請求番号は大山/1862 である。縦は 24.2 センチ、横は 16.5 センチである。34 丁からなる。

『続真言宗全書』に翻刻されている『聲明集私案記』は、眞別處所蔵の寛政 7 年の写本を底本とし、新王院所蔵の元治元年の写本を対校したものがある。

以上、『声實抄』、『声明集聞書』、『声明口伝』、『声明集私案記』の四つの文献の来歴と写本の所在をまとめた。

2.2 梵讃の分析対象と方法

2.2.1 声明本と対象曲

日本の梵讃の楽譜は 11 世紀から現れ、第 1 章で説明した節博士によって記されたものになる。これらの節博士の資料には、『四智讃』、『四方讃』など、現在でも唱えられている梵讃の曲が出てくるのだが、実際、節博士を読み取ることは不可能である。13 世紀後半に、覚意という南山進流の僧侶が五音博士という記譜法を考案し、この時期から梵讃の旋律の詳細なところまで書き記せるようになった。五音博士による最古の版本は文明 4 年版

の『声明集』である。『文明四年版声明集』では、「ユリ」、「ソリ」、「スグ」などの装飾音は示されていない。それは、本来これらの装飾音がなかったということを意味しているのではなく、これらの装飾音が口伝によって伝えられていたということである。

現在真言声明で使われている梵讃の楽譜は、『文明四年版声明集』ではなく、かなり後の時代に成立した『魚山薑芥集』である。この『魚山薑芥集』という声明本の成立過程に関する先行研究には、新井弘賢の『「魚山薑芥集」成立過程の研究』（2016年度大正大学仏教学研究科仏教学専攻 博士後期課程論文）があり、『魚山薑芥集』の成立に関する論文として、これ以上のものはないと言っても過言ではない。この論文の中には、「変動或博士対照表」があり、この表で、『声明集』の初期の写本二冊・中期の写本四冊・最古の版本一冊、および『声明集隆法口伝』と『声明集私案記』と『魚山薑芥集』における四十一箇所博士の異同が表示されている。ただし、筆者が調べた結果、これらの異同は主に装飾音に関わるものであり、『文明四年版声明集』と『魚山薑芥集』とを比べると、五音博士によって示されている基本旋律型は両者ともに一致することが分かる。本論文の旋律型・音韻分析では、現在の真言声明で『魚山薑芥集』を使っているため、『魚山薑芥集』を中心にする。本論文の分析対象は、『魚山薑芥集』に出てくる梵讃の全てであり、『四智讃』・『大日讃』・『不動讃』・『仏讃』・『東方讃』・『南方讃』・『西方讃』・『北方讃』・『吉慶讃』・『四波羅蜜讃』・『阿弥陀讃』の全 11 曲になる。

2.2.2 分析方法

本論文では、以上 11 曲の分析を行うが、それぞれの曲の分析には、四つの段階がある。まずは、各梵讃の出典と歴史をまとめる。ここでは、主に坂内龍雄の『真言陀羅尼』を参照するのだが、一部分では、他の典拠も使うので、それらを脚注に示す。次に、各梵讃の唱え方を記した真言声明の口伝書とそれらの所在を取りまとめる。そして、口伝書の中の梵讃の唱え方に関する部分を書き下し、現代日本語に翻訳する。書き下しと現代語への翻訳にあたっては、靈瑞という 18 世紀の声明家の写本等を使用する。

写本では、サンスクリットの文字（悉曇文字）で示しているのであるが、本論文の翻訳と書き下し文では、これらをローマ字表記で示す。書き下し文では、返り点にそって日本語の文法上、正しい語順に改めて直し、適当な助詞を加える。そして他は原文のまま残す。本論で扱う資料は口伝書なので、成立当時の読み手、すなわちその当時の声明家の知

識がないと理解することは難しい。ただし、口伝書の主な内容は声明曲の説明であるので、それらの声明曲の楽譜（五音博士譜）が手元にあれば、読み取ることができる。そのため、本論文の翻訳にあたっては、『魚山薑芥集』を参照した。

最後に、梵讃の詞章の音韻構造と旋律の動きの間の相互関係を分析する。ここでは、梵讃の詞章を元のサンスクリットの詞章に復元しローマ字で表記する⁵²。このローマ字表記のサンスクリット語を梵讃の博士の上に載せ、ローマ字表記のサンスクリットの音韻構造を分析する。その上で、第1章で説明したサーマ・ヴェーダのマトラ理論と悉曇学の韻理論の中で使われている音韻的な要素、すなわち三重母音、二重母音、二重子音、ヴィサルガ、アヌスヴァーラの五つを中心に分析する。古典サンスクリット語では、これらの特徴のいずれかを持つ音節はグル音節として分類され、これらが古典サンスクリットの強勢アクセントに関わるため、本論文の分析では、以上の古典サンスクリット語の強勢アクセント基準を元にして、アクセントも分析する。

そして、以上のグル音節とアクセントの二つの要素が、梵讃の旋律に現れているかどうかを確認するため、博士を延長しているもの、延長していないもの、二つの種類に分け、延長しているものに該当する音節の音韻構造を分析する。それぞれの梵讃における、延長している博士の数、グル音節の数、アクセントを持つ音節の数、更に、アクセントを持つグル音節の数、をまとめる。これらの数を元に、次の7つの要素を中心に分析する。1) 延長+グル音節を持つ確率、2) 延長+アクセントを持つ確率、3) 延長+アクセントとグル音節両方を持つ確率、4) 延長+グル音節あるいはアクセントを持つ確率、5) グル音節+延長を持つ確率、6) アクセントを持つ音節+延長を持つ確率、7) アクセントを持つグル音節+延長を持つ確率、である。これらを、【表2—1】で示されている形式を使って、提示する。

⁵² 種智院大学密教学会編『新梵字大鑑 全二巻』京都：法蔵館、2015年。梵讃のローマ字表記はこの本を参照した。ただ、『四波羅蜜讃』と『阿弥陀讃』はこの本に出てこないもので、それらは、新井弘順(監修・解説)『豊山声明大成』豊山声明大成刊行会、2006年を参照した。

【表 2—1】 詞章のアクセント分析と旋律の動きの分析基準

- 延長数:
- グル音節数:
- アクセントを持つ音節数:
- アクセントを持つグル音節数:

グル音節有/延長数	確率%
アクセントを持つ音節有/延長数	確率%
アクセントを持つグル音節有/延長数	確率%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	確率%
延長有/グル音節数	確率%
延長有/アクセントを持つ音節数	確率%
延長有/アクセントを持つグル音節数	確率%

上記の分析を使い、梵讃の旋律作成にいたる音韻規則の有無を確認する⁵³。そして、音韻規則があれば、アクセントと音節量がどのように機能しているかということも具体的に測れる。更に、アクセントと音節量が機能しているのであれば、どちらの方が有効なのかも明らかになってくるのではないかと考える。

2.3. 各梵讃の分析

2.3.1 《四智讃》

2.3.1.1 《四智讃》の出典・歴史

《四智讃》の出典に関しては、三つの文献が挙げられる。一つ目は、「初会金剛頂経」(Skt. Sarvatathāgatatattvasaṃgraha) であり、これは梵文になるのだが、現在残っているものには 10 世紀ネパールの写本がある⁵⁴。二つ目は、不空訳「金剛頂一切如来真实摄大乘现証大教王経」(大正大蔵経 18 卷 223 頁上) である。これは Sarvatathāgatatattvasaṃgraha の漢

⁵³ 確率の計算方法については、《四智讃》の分析の補足情報を参照のこと。

⁵⁴ 徳重弘志「四智讃の成立と展開」『印度學佛教學研究』第 64 巻第 1 号、平成 27 年 12 月。

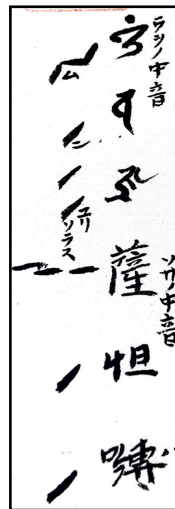
訳になるのだが、8世紀に成立したものである。三つ目は同じ不空訳の「金剛頂經一字頂輪王瑜伽一切時処念誦成仏儀軌」(大正大藏經 19 卷 324 頁上中)である。

8世紀に成立した《四智讃》の唱え方に関しては、『声實抄』、『声明集聞書』、『声明集私案記』、『声明口伝』という四つの文献で説明されている。ここでは、該当する部分の書き下し文を作り、翻訳と解釈を行う。

2.3.1.2 口伝書から読む《四智讃》の唱え方

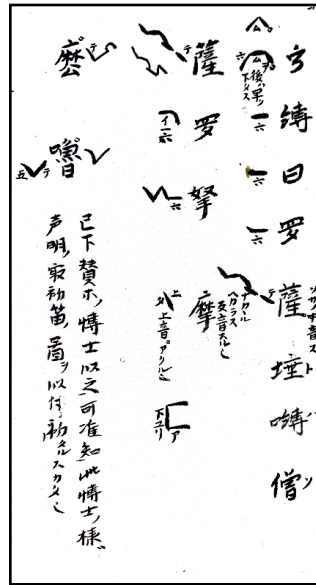
2.3.1.2.1 『声實抄』から読む《四智讃》の唱え方

四智讚梵語呂摩迦夜以下八律二成。反音スル也。



ム之唵ハ喉音聞エルナリ。

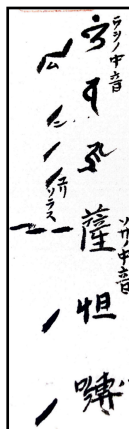
師口伝此讚高クハ出サズ。其故ハ末ノ摩迦夜反音ニナテ上ル。故ニ用心シテ出可キ者也。声明集之内ニハ此讚第一ニシテ相傳之有ル可シ。能ク能ク之ヲ尋テ知ル可キ也。又四智讚梵別説。出攝大軌、唵ヲ除ク。四智梵漢ハ反音者也。



羽ウヲノ中音コエノ子（音）ヲアラセテタダスベシ。已下讀等ノハカセ之ヲ以テ准知ス可シ。此ノ博士ノ様ハ声明ノ最初笛ノ圖ヲ以テ付初タルスガタ也。

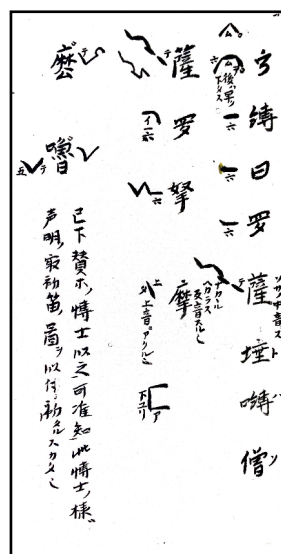
現代訳

《四智讃》は、「呂調」で始まるのだが、「摩迦夜」という詞章の終わりからは、「律調」に移り反音（転調）する。



この曲は「俺」という文字の詠唱から始まるのだが、この「俺」の文字に「ム」の仮名があり、この「ム」の仮名は喉音になる。師の口伝によると、この曲は高い音からは始め

ない。その理由は、「摩迦夜」という詞章以下は、反音（転調）し、（音域を）上げる。このことを心に入れて、出音しなければならない。声明集の中には、この《四智讃》という曲は、何の曲よりも大事であり、その口伝をきちんと受けて、よくよくこれを研究しなければならない。この曲の詞章は、「攝大毘盧遮那成佛神變加持經」にも出てくるのだが、そこでの詞章は（普段の詞章と違って）最初の「唵」の文字は書かれていない。《四智讃》とその漢訳である《四智漢語》両曲は、反音の曲である。



両曲において、「ウオの中音」から始まるのだが、この「ウオの中音」を「羽」の音程で唱える。この時は、「ウオの中音」の詠唱が終わったら、音程を元の位置に戻し、真っ直ぐ唱える。以下の梵讃を覚える時は、この《四智讃》に書かれている博士を基準にする必要がある。この博士のありさまは、声明の最初の頃に、横笛の図を参考にしながら、博士の位置が決められ、付けられた姿である。

2.3.1.2.2 『声明集聞書』から読む《四智讃》の唱え方

四智梵語 呂庭儀ニハ一越調。平座ハ雙調云云。

（ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。）

灌頂ノ庭ノ讃ナントハ om ヲ商ヨリ角ヘマワシテ角ノ中ニカナヲ成シテ商ヘ折ル也。商ユル也。嚩ムノカナ成ス。羅ハ本ハ大ニ末ニ等ヲクユリソラス也。譬ヘハ藤ノ花ノ如キ、本ハ大ニ開テ末次第ツホミタル様也。薩ハ本ノ角ヲツヨク留テ聲ヲ切テ氣ヲ切ラズ。角角ヲ突キ重ヌル事唐針ノ如シ。キビシク重也。以下モ此ノ博士ノモヤフ此ノ如シ。此ノ博士ヲ角ノ末ヲソリ重ヌル事ユメユメ非説也。突モアマツサエ下重ル也。聞ル此ノ博士ハ末コマカニユリソラシテ末少ソル様ニシテ尤ワルシ。恒縛ノ心ハ商ヲユラスシテトドムルハ東南院也。又覺證院方ニハ此ノ博士ヲ少シソルトイヘドモソリハキヤサズ只少シ延フ持也。蘇カタク持也。摩訶夜ノ三字律也。摩羽ノ末ソル。誡ノ徴ヲハユラザル也。當流ニハ達摩ニテ氣ヲ切テ摩訶夜ヲ出ス也。相應院ニハ達摩ノ上ノ vajra ノ間ニテ氣ヲ切り以下ノ字ヲ讀ミツツクルナリ云云。那ノ角商ノ五音ノ位前後一準セズ事アリ。能ク能ク五音ノ位校合シテ呂律ノ分別アルベシ。此ノ讃ニテ商ヲユルトモ他字ノ他音ニ移ル商ヲユリテ末ヲユリソラスナリ。此ノ讃ノ誦事上古ヨリ大事ニス。能ク能ク相尋ス可シ。云云。

現代訳

《四智讃》は、(二つの場合に唱えるのだが、それらは)「庭儀」と「平座」であり、「庭儀」の場合、調子は一越調になり、「平座」の場合、調子は双調になる。

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。)

「灌頂」の儀式においての「庭儀」で唱える場合では、《四智讃》は「om」という言葉を「商」より始め、音を回すように「角」へ移り、この「角」の中程には、仮名が生じる。ここから、音を折るように、また「商」に戻る。この「商」には、「ユリ」という装飾音が付けられている。次は、「嚩」の文字を唱えるのだが、ここではまた仮名が生じる。次の「羅」の文字の唱え方に関しては、最初は音を大きく唱え、最後に大きな「ユリソラス」という旋律型を付ける。この「ユリソラス」を例えて言うと、藤の花のようである。なぜかと言うと、藤の花の本は大きく開いているが、末はつぼんでいる。次は、薩の文字を唱えるのだが、これは「角」の音程から始まる。この「角」を唱える途中で、音を強く切るのだが、ここでは息を切らない。また「角」の音を唱え始めるのだが、次は、この「角」に、「突キ重ネ」と言う旋律型を適応してからまた「角」の音に戻る。このよう

な動きを例えて言うと、唐の針のようである。「突キ重ネ」の「重ネ」と言う部分は、特に強くするものである。以下の博士も、今まで述べてきたこの博士の原理に従って付されるものである。この博士の唱え方に関しては、幾つかの非説があるのだが、一つには、最後の「角」の末に「ソリ重ネ」と言う旋律型を付ける、と言う一説。もう一つの非説には、この「角」の末に「突キ」、「下重ネ」などの旋律型を付ける、と言う説がある。この博士の末に、細かく「ユリソラス」と言う旋律型を付け、最後に少し「ソル」と言うもので、最も良くない。「怛縛」の唱え方に関しては、（東南院と覺證院の間に相違があり）東南院では「怛縛」を唱える途中で、「ユリソラス」と言う旋律を付け、その後は「留む」と言う旋律型を適応する。覺證院では、ここで少し「ソル」と言う旋律型を適応するのだが、最後に音を切らないで、少し延ばす。「蘇」の文字を固く唱える。そして「摩訶夜」の三つの文字から、調子が「律」に移る。この「摩訶夜」の中の「摩」は、羽の音程で唱えるのだが、末は少し「ソル」。次の「訶」は、徴の音程で唱えるのだが、これはゆらない。我々の流派（南山）では、「達摩」の二つの文字の間に、息を切り、そして「摩訶夜」からまた唱え出す。相應院流では、この「達摩」の前に来る vajra の後に、息を切り、そして「達摩」からまた、唱え出す。「那」の文字の博士は、「角」と「商」になるのだが、この「商」と「角」の長さは同じではない。この時、五音を正しく組み合わせながら「呂」と「律」の区別を注意する必要がある。この《四智讃》においての「商」の音には、「ユリ」という装飾音が付けられるのだが、他音に移る時は、「商」の音の末に、「ユリソラス」という旋律型が適応される。この《四智讃》の唱え方は、古くから大事にしている。よくよくその口伝を受けなければならない。

2.3.1.2.3 『声明口伝』から読む《四智讃》の唱え方

婆ノ博士ノカナヨコフシノ中ニテ付。中ヨリハヤク付ト思バ。ネハヲソキ者也。ハノ博士ノカナヲ、ヲリサスニ付レバ。縛ノ博士コシエ上ルコレワルシ。

現代訳

「婆」の博士の仮名は、横の博士（角の博士）の中に付ける。この博士の後半に仮名を付けようとする、音が遅くなる。そして博士が折ってから仮名を付けようとする、
「縛」の博士の所に来てしまうので、これは良くない。

2.3.1.2.4 『声明集私案記』から読む《四智讃》の唱え方

唵ノ字ヲハ灌頂庭ノ讃ナトニハ。唵ノ博士商ヨリ出テ角ヘ巡シ上テ。角ノ中ヨリ少シ末ニテカナヲ成シテ商ヘ折下ル。但シ理趣三昧ナドノ時平座ニテスル讃ハ。唵ヲ角ヨリ出也。縛曰羅ノ縛ハバントハヌル也。羅ハ本ヲ大ニ末ヲ細ニ由リソラシテ譬エバ藤ノ花ノ敷クタルガ如クスル。藤ノ花ハ本ハ開テ末次第ニ開カズシテ少シ其ニ随テ末ヲ細クスル也。今羅ノ由リ音ヲ是レニヨソヘテ由リソラスベシ。薩ハ本ノ角ヲ密シクシテ聲ヲ切テ息ヲ切ラズ。次ノ角ヲ出ス。三番目ノ角ヲツヨクツキ重テ末ヲ突ク。以下ノ博士皆之ト同ジ。サト縛ノ縛ニ異説アリ。東南院ニハ末ヲ細ニ由リソラシテ留ムル。覺證院ニハソラサデ由リ留ム。多分覺證院ノ様ヲ用也。蘇ノ字ヨリ付ル也。蘇ハ高ク宮ノ博士ノ次ナル商ヲ先ノ羅ノ博士ノ如ク由リソラシテ藥ニ移ル也。怛ニハソリハ消サズ。聲ハ細クナレドモ博士ハツヨクスル也。以下ニユリソラス博士ハ皆此の如ク、藥賀ノ次ナル縛モバントハヌル也。怛曩ノ怛モタントハヌル。摩娜ノ娜ノ本ノ商ヲ先ノ様ニ由リソラシテ末モ以前ニ有ルガ如クニスル。娜ノ本ノ商ハソルトイヘドモ餘ノ商計リアリ。博士ノソルヨリハ末ヲフトクソラシテ角ヘツキ上ル。以下ノ博士皆之ト同ジ。達モ先ニ有ルガ如キ由リソラスベシ。摩誡也ノ三字ハ律也。相應院ニハ羅ニテ切テ達摩誡也那ノ五字ヲ云ツヅル也。進様ニハ達マデ切テ摩誡也那マデスル也。但シ誡也ノ誡ハ徴ナレドモユラズ。餘ハ由ル。那ヨリ呂也。但シ那ノ末ナル商ヨリ呂ト云一説アリ。那ノ本ノ角マデハ律也。那ノイノカナハ商ノ末ニ成ス。縛曰羅ノ羅由リソラス。羯ハ常ニ有ルガ如ク、仮名ハ末ノ商ヘ突キ上ルカドニテ成ル也。嚕ハ徴ノ折リ上テ婆ノカナハ角ヨリ少シ末ニ成ス云云。

現代訳

《四智讃》は「灌頂」の儀式の中の「庭の讃」として使われている場合があるのだが、この場合は「唵」の博士は最初に「商」の音程から始まり、続いて回すように「角」の音程に上がる。その「角」の末に、仮名が生じ、そこから折るように「商」の音程に下がる。但し、「理趣三昧」などの儀式の中で、正座で《四智讃》を唱える場合には「唵」を「角」の音程から始める。そして「縛曰羅」の中の「縛」は、「バ」ではなく、「バン」と跳ねて発音する。そして「縛曰羅」の中の「羅」の文字は、最初を大きく、末を小さくユリソラして、例えばいうと、藤の花の広がっているかのようにする。なぜかという、藤の花の本は大きく開いているのだが、先は開かず、段々細くなる。少しそれにしたがって、末を細くするのである。この「羅」の「ユリ」の音をこれになぞらえて「ユリソラス」べきである。「薩」の文字は最初に「角」の音程で唱えられる。この「角」の音程を深い音で唱え出し、声を切り、息を続けながら次の音、「角」を出す。（次の音程は、また「角」になるのだが）三番目の「角」を強く「突き重ネ」て、末に「突ク」という旋律型を加える。以下に出てくる博士も全て、この博士と同じである。「薩怛縛」の「縛」の唱え方に関しては、異説がある。「東南院」では、（「縛」の）末に、「ユリソラス」という旋律型を細かく唱えて音を留めるのだが、「覺證院」では、そらさずに、通常の「ユリ」をして音を留める。（我々の流派では）主に「覺證院」のやり方を用いる。蘇の文字から（斉唱を）付ける。蘇の博士では、（最初に「商」から始め、続いて回すように）「宮」の次の「商」に以前の「羅」の博士と同じように、「ユリソラス」を適応して「藁」に移る。「怛」という文字には、「ソリ」を消さないようにする。声は優美にするのだが、音の性質は強いのである。以下にも「ユリソラス」という博士があれば、それらもこのように唱える。次に「羅賀」の後にある「縛」という文字も、以前の「縛」と同じように、撥ねて「バン」と発音する。次の「怛曩」の「怛」も撥ねて「タン」と発音する。「摩娜」の「娜」の文字は最初を「商」の音程で唱え、以前のように「ユリソラス」を適応し、末も以前の唱え方と同じにする。この「娜」の最初の「商」には、「ソル」があるのだが、それ以外は「商」のみになる。この博士の「ソル」より後は、音程を大きくそらして「角」に移る。次は、（「縛曰羅」という三つの文字があるのだが、それらの）唱え方は以前に出てきた「縛曰羅」と変わらない。「達」の文字でも、以前と同じように、「ユリソラス」をする。「摩訶也」の三つの文字から、曲が転調し、「律」の調子に

移る。「達摩誡也那」の唱え方に関しては、(「相應院流」と「南山進流」間に相違があり)「相應院流」では、「羅」の文字で切って、「達摩誡也那」の五つの文字を一気に唱える。「南山進流」では、「達摩誡也那」の「達」で切り、少し待ってから残りの「摩誡也那」の四つの文字を唱える。この時は、「誡也」の二つの文字のうち「誡」は、「徵」の音程で唱えるのだが、「ユリ」という装飾音は付けない。それ以外は「ユリ」を付ける。次の「那」から「呂調」に転調する。ただし、この文字の末の音程である「商」から「呂」に転調するという説もある。(この説では)「那」の最初の音程である「角」までは、まだ「律」になる。この「那」の文字「イ」仮名は「商」の末に発する。「縛曰羅」の「羅」では「ユリソラス」をする。「羯」は、いつものように、末の「商」で突き上がり、その折目に仮名が生じる。「嚕」では「徵」の音が上に折り、次の文字「婆」は、「角」の音程で始まり、この音の最後の方に、仮名が生じる。

2.3.1.3 《四智讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

梵文

Oṃ vajrasattva-saṃgrahād vajraratnaṃ anuttaraṃ

Vajradharma gāyanaiś (ca) vajrakarma-karo bhava⁵⁵

漢訳




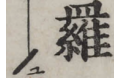
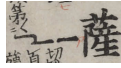
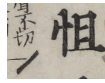
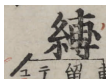
唵縛曰羅薩但縛。蘇蘂羅賀。縛曰羅羅但曩。摩靚但嚩。


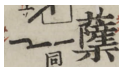


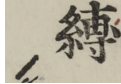
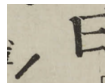
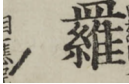
縛曰羅達麼誡夜耶。縛曰羅羯磨迦嚕婆縛⁵⁶。

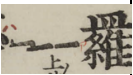


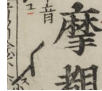

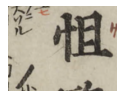

⁵⁵ 種智院大学密教学会編『新梵字大鑑 全二巻』、557 頁。


⁵⁶ 新井『豊山声明大成』、267 頁。

【表 2—2】 《四智讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

本博士 (『魚山叢芥集』)							
サンスクリット (ローマ字表記)	om	va	jra	sa	ttva		
本博士の延長 (有無)	有	無	無	有	無		
グル音節 (有無)	有	有	無	有	無		
アクセント (有無)	無	無	無	有	無		
調	呂						

本博士 (『魚山叢芥集』)							
サンスクリット (ローマ字表記)	saṃ	gra		hād	va	jra	
本博士の延長 (有無)	有	有		無	無	無	
グル音節 (有無)	有	無		有	有	無	
アクセント (有無)	有	無		無	無	無	
調	呂						

本博士 (『魚山薑芥集』)							
サンスクリット (ローマ字表記)	ra	tnam	a	nu	tta	ram	
本博士の延長 (有無)	有	無	有	有	無	無	
グル音節 (有無)	有	無	無	有	無	無	
アクセント (有無)	有	無	無	有	無	無	
調	呂						

本博士 (『魚山薑芥集』)								
サンスクリット (ローマ字表記)	va	jra	dha	rma	gā	ya	naiś (ca)	
本博士の延長 (有無)	無	無	無	無	無	有	有	
グル音節 (有無)	有	無	有	無	有	無	有	
アクセント (有無)	無	無	有	無	有	無	無	
調	呂				律			

本博士 (『魚山薑芥集』)								
サンスクリット (ローマ字表記)	va	jra	ka	rma	ka	ro	bha	va
本博士の延長 (有無)	無	無	有	有	有	有	有	無
グル音節 (有無)	有	無	有	無	無	有	無	無
アクセント (有無)	無	無	有	無	有	無	有	無
調	呂				律			

上記の表（詞章のアクセント分析と旋律の動き）の解析

- 延長数: 14
- グル音節数: 15
- アクセントを持つ音節数: 9
- アクセントを持つグル音節数: 7

※補足情報：上記の数字は、一曲中の延長数、グル音節数、アクセントを持つ音節数、アクセントを持つグル音節数を示す。以下に示す確率のうち、たとえば「グル音節有/延長数」とは、「延長を持つ音節」の中で、「グル音節」を持つものを示している。したがって、ここでの「グル音節有」と上記の「グル音節数」とは一致しない。

グル音節有/延長数	8/14	=	57%
アクセントを持つ音節有/延長数	5/14	=	36%
アクセントを持つグル音節有/延長数	5/14	=	36%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	10/14	=	71%
延長有/グル音節数	8/15	=	53%
延長有/アクセントを持つ音節数	7/9	=	78%
延長有/アクセントを持つグル音節数	5/7	=	71%

ㄣとㄤの二つの博士が付してあるのは「呂」のみである。ㄣが付してある75%は、二重子音の前行の音節で起こる。そして、ㄣに該当する音節の前の行の音節が名詞の接頭辞である場合には、ㄤが使われている。《四智讃》では、ㄣㄣは、二つの漢字を超える一つの大型旋律型として見られ、該当する漢字どちらかが、必ずサンスクリット文の強勢アクセントがある所に扱われている。

「律」の場合は、母音階梯が旋律の動きに関連している。Karo という言葉は二重母音である“o”で終わり、この“o”で旋律が上がり、ㄣが使われる。Karo という言葉の原型は *karaḥ* であり、連声によって *visarga* は二重母音である“o”に変化するので、この旋律の動きに、サンスクリットの連声が機能していることは推測できる。そして *gāyanaiś* の原型は *gāyanaiḥ* であり、連声によってこれは *gāyanaiś* に変化するのだが、この連声がある所では旋律が下がり、ㄣが使われる。

2.3.2 《大日讃》

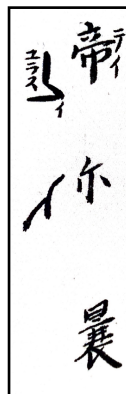
2.3.2.1 《大日讃》の出典・歴史

《大日讃》の出典に関しては、一つの文献を挙げられる。それは唐の法全選の『大毘盧遮那仏神変加持経蓮華胎藏菩提幢標幟普通真言藏』である。《大日讃》の唱え方に関しては、『声實抄』、『声明集聞書』、『声明集私案記』、『声明口伝』という四つの文献で説明されている。ここでは該当する部分の書き下し文を作り、翻訳と解釈を行う。

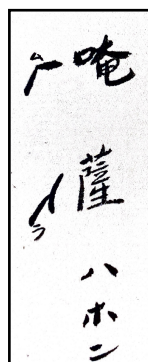
2.3.2.2 口伝書から読む《大日讃》の唱え方

2.3.2.2.1 『声實抄』から読む《大日讃》の唱え方

呂末ニ律有ル



帝ヲ上ケユル人アリ。般若房ハユラザル也。心略ニ



四智ニハ

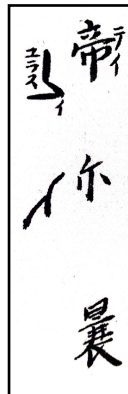


一説也。

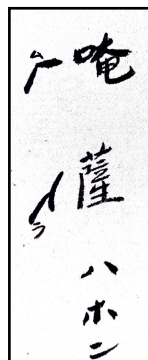
口伝。心略梵語ニ唵 om ノ字加ル事。山本僧正ノ口傳ニハ灌頂ノ時ノミ之ヲ用イル、云云。但シ仁和寺ニハ何ノ時ドモ om ヲ加ル然者決定無シ云云。

現代訳

この讃は、「呂調」からはじまり、「律調」で終わる。



「帝」唱え方に関しては、音が上がってから「ユリ」という装飾音を付ける人があるのだが、般若房了憲は、ここでは「ユリ」を付けない。この讃では、博士は



となっているのだが、《四智讃》では、博士は



となっている。これは一つの説である。

口伝によって、この讃（心略梵語）の最初の句に「唵」という文字の有無に関して相違があり、山本僧正の口伝によると、「灌頂」の儀式の時のみ「唵」を付け、仁和寺の口伝によると、何の時でも「唵」を付ける。これに関しては決まりがなく、正解はない。

2.3.2.2.2 『声明集聞書』から読む《大日讃》の唱え方

心略梵語、呂雙調。駄都迦ノ迦ハ濁也。相應院ニハ清也。

（ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。）

薩商ト廻シテ又商ニ突上テユリテカナヲ成ス。也ハユリソラス事。上ノ如シ。此ノ角ヲ重ヌル事、上ニ注スルノ如シ。婆嚩ノ嚩ユラテ持テ末少シソル也。ユルハ東南院方也商宮ヲユラテ羽自下ヲシテ角ニ折上也。此ノ字ノ異説ハ商ヲ大由ニシテ宮エ自下ニシテ角ニ上也。何レドモ 苦カザル也。駄都邊迦ノ迦ハ濁也。相應院ニハ清也。尾嚕ノ尾ハ末ノ商エ折也。Namo ノ Mo 宮ヨリ角ヘシノヒヤカニキビシク突上テ角ノ末少シ持チ上テ徴徴ト重也云云。此ノ讃灌頂ノ後夜ノ後讃ニハ Om ヲ加テスル也。餘之時ハ爾セザル也。云云

現代訳

この讃は、「呂調」の一つである双調という調子の曲である。「駄都迦」の三つの文字の「迦」は、濁音」（有声音）である。相應院ニハ清也。

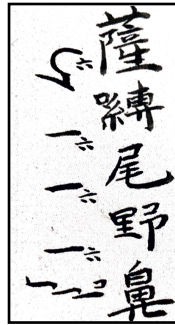
（ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。）

最初の文字「薩」は、「商」の音程で回すように唱えて、又、突き上がるように「商」に戻る。この二番目の「商」に「ユリ」という装飾音を付け、ここで仮名が生じる。

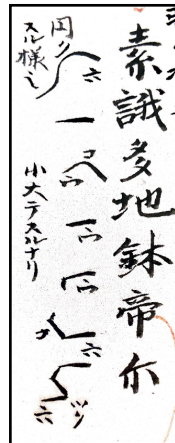
「也」の文字に「ユリソラス」という旋律型を唱える。この「ユリソラス」は《四智讃》の「ユリソラス」と同じように唱える。次の「此」の音程は「角」になるのだが、ここで「重ネ」という旋律型を使うことは、《四智讃》で説明したのと同じである。次に「婆嚩」の二つの文字があるのだが、この中の「嚩」では、「ユリ」を入れずに伸ばしてから休止を入れ、末に音を少しそる。（「帝」の文字には「ユリ」はあるのだが、その「ユリ」に関しては流派の間に相違があり、）「東南院流」では最初に「商」を唱え、「宮」に移り、この「宮」に「ユリ」がある。「宮」から「羽」に移り、この「羽」に「自下」という旋律型を適応し、最後に音を上に折り、「角」になる。異説では、最初の「商」を「大由」にして、この「商」から「宮」に移り、ここで「自下」を適応し、最後に「角」に上がる。いずれの説でも、構わない。（次に、「駄都迦」の三つの文字があるのだが、我々の流派では）「駄都迦」の中の「迦」という文字は、「濁音」（有声音）である。但し、「相應院流」ではこの「迦」という文字は「清音」（無声音）になる。（その後）「尾嚩」の二つの文字があるのだが、この中の「尾」の末に、音を折るように「商」に移る。「Namo」という言葉の中の「mo」という文字は最初に「宮」で唱え、続いて「角」に移る。「角」に移る時、静かに、そして強く突き上げてから、小さな休止を入れる。少し持ち上げてから、「徴」に移り、「重ネ」という装飾音を付けてからまた「徴」で終わる。この讃は、灌頂という儀式の中の一部である後夜で使う場合があるのだが、この場合は、曲の最初の句の頭に「Om」という文字を付ける。灌頂の後夜以外の場合は、「Om」を付けない。

2.3.2.2.3 『声明口伝』から読む《大日讃》の唱え方

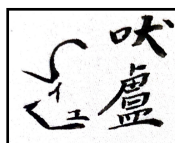
次心略讃



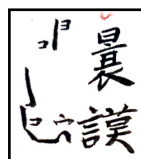
野ト鼻トハ鼻ハ一節高シ。餘モ之ニ準ズ。



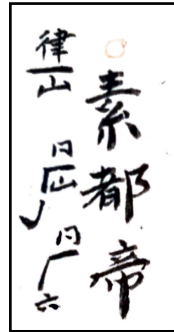
商ノコヘヲ隠没シテスベシ。圓クスル様ナリ。突テユルナリ。



吠ノカナヲ早ク付盧ノ由リヲヲモクシテスベシ。

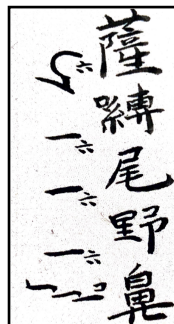


商ノ音ヲ一越テ曩トシテ切テ角ヘツク。口傳是音曲也。

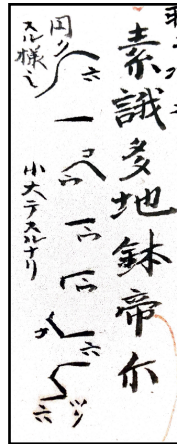


現代訳

次の曲は《心略讃》（《大日讃》）になる。



「野鼻」の二つの文字があるのだが、その中の「鼻」を高めに唱える。この後に出て来るこのような文字も、同じように唱える。



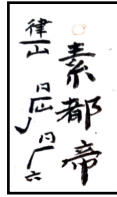
「商」の音であることを隠す。「素」の文字を丸を描くように唱える。「帝」の文字の唱え方に関しては、最初の「商」を沈むように唱える。「多」の文字に「突き」の装飾音を付けてから「ユリ」をする。



「吠」の文字を唱えはじめたら、すぐに仮名を発する。次の文字「盧」では「ユリ」があるのだが、この「ユリ」を普段より深くする必要がある。



「曩謨」の「曩」は、最初に「羽」の音程で唱えるのだが、この音を切ってから「商」の音程をとばし、直接「角」に移る。この唱え方は口伝によって伝えられている。



2.3.2.2.4 『声明集私案記』から読む《大日讃》の唱え方

一。大日讃事。雙調唯呂。

此讃ノ商ノ博士何レドモ少シヅツユルカスベシ。商ヨリ角へ上ル所ヲハ中程ヨリ末ヲバユラズ。藥ハ商宮ヲ回シテ又商へ突キ上テソラズシテ由リ。尾也ノ也ハ上ノ有ルガ如シ。末細カニ由リソラス。鼻婆縛ノ縛ハ上注ノ如シ。覺證院ノ様ヲスベシ。訖ハ先ノ博士ニ同ジ。以下ノ此ノ博士ドモ之ト同ジ。訖里ノ訖ドモ上ノ如キ由リソラス也。地鉢帝ノ帝ニ異説アリ。宮ヨリ下ノ羽へ下テ又中ノ角へ上テ末ヲツク。カナハ角へ上ル折目ニ成ス。是一説也。又商ヲ由リテ宮へ一ツ下リテ角へ折り上テ末ヲ突ク。カナハ角へ上ル折目ニ成ス。是一説也。何レドモ苦シカラズ。然レドモ多分本ノ宮ヲ用也。駄観ノ観ハ本ノ商ヲ先ノ如キ由リソラス。次ノ下ノ迦ヲ相應院ニハ清テスル。進様ニハ濁ス也。摩訶ノ訶ハ宮ヨリ商へ折上ル也。尾ノカナハ商へ突上ル折目ニ成ス。嚙ハ先ノ観ノ博士ノ如シ。曩謨ノ謨ノ宮ヨリ角へツキ上ル也。角ヨリ次ノ字ノ變ノ字マデ律云云。

現代訳

《大日讃》は次のようになる。この讃は「呂調」の曲であり、調子は双調である。この讃においての「商」の音程、全てに小さな「ユリ」がある。但し、「商」から「角」へ移る場合があり、この場合「商」の後半は「ユリ」を付けない。「藥」の文字は、最初に「商」の音程で唱え、そして回すように「宮」に移り、最後に音を突き上げるように「商」に移る。この最後の「商」には「ソリ」という装飾音はないのだが、「ユリ」がある。「尾也」の二つの文字の中の「也」は、《四智讃》と同じように、末は「ユリソラス」という旋律型を細かく唱える。「鼻婆縛」の三つ文字の中の「縛」の唱え方に関しても、上述の《四智讃》で説明されているのと同じようにする。覺證院流の唱え方に従うべ

きである。「訖里」の「訖」の唱え方に関しては、以上の「尾也」の「也」と同じように、「ユリソラス」という旋律型を付ける。「地鉢帝」の三つの文字の中の「帝」の唱え方に関しては、二つの説がある。第一説では、「宮」の音程で唱えはじめ、「羽」に下げ、最後に「角」に上がり、末に「突く」という装飾音を付ける。この時に、「羽」と「角」の間に、仮名を発する。第二説では、「商」の音程で唱えはじめ、この「商」に「ユリ」をつけ、続いて「宮」に下げ、最後に「角」に上がり、末に「突く」という装飾音を付ける。仮名は「角」に上がる間に、発する。これらの二つの説どちらでも構わないのだが、多くの場合は、「宮」ではじまる第一説に従う。「駄観」の「観」は「商」の音程で唱え、（又以上の「訖」と「尾」のように）「ユリソラス」という旋律型を付ける。「迦」の発音の仕方に関しては、相應院流と南山進流の間に、相違がある。相應院流では「迦」は清音（無声音）であり、南山進流ではこの文字は濁音（有声音）である。「摩訶」の「訶」は、最初に「宮」の音程で唱えはじめ、そして音を折って上げるように「商」に移る。「尾」という文字には、突き上がるように「商」に移るところがあるのだが、ここで仮名が生じる。「嚕」の唱え方は、以上の「観」の博士と同じようである。「曇謨」の「謨」の唱え方に関しては、「宮」の音程から始め、そして音を突き上がるように「角」に移る。次の文字は「嚩」になるのだが、この文字に移る前に休止し、「律調」に転調する。

2.3.2.3 《大日讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

梵文

Sarvavyāpi bhavāgrāgrya sugatādhīpate jina
traidhātuka-mahārāja vairocana namo'stu te⁵⁷





漢訳




薩嚩尾比婆嚩。訖囉訖哩也。素蘖哆地鉢帝。
尔曇。怛頼。駄観迦。摩訶攞佐。尾嚕左曇。
曇謨率都帝⁵⁸。

⁵⁷ 種智院大学密教学会編『新梵字大鑑 全二巻』、59 頁。

⁵⁸ 新井『豊山声明大成』、271 頁。

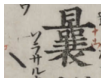


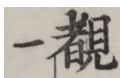

【表 2—3】 《大日讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

本博士 (『魚山叢芥集』)								
サンスクリット (ローマ字表記)	sa	rva	vyā	pi	bha	vā	grā	
本博士の延長 (有無)	有	無	無	有	無	有	無	
グル音節 (有無)	有	無	有	無	無	有	有	
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	無	有	
調	呂							

本博士 (『魚山叢芥集』)											
サンスクリット (ローマ字表記)	grya			su	ga	tā	dhi	pa	te	ji	na
本博士の延長 (有無)	有			無	無	無	無	無	有	有	無
グル音節 (有無)	無			無	無	有	無	無	有	無	無
アクセント (有無)	無			無	無	有	無	無	無	有	無
調	呂										

本博士 (『魚山薑芥集』)							
サンスクリット (ローマ字表記)	trai		dhā	tu	ka	ma	hā
本博士の延長 (有無)	有		有	有	無	無	有
グル音節 (有無)	有		有	無	無	無	有
アクセント (有無)	無		有	無	無	無	無
調	呂						









本博士 (『魚山薑芥集』)						
サンスクリット (ローマ字表記)	rā	ja	vai	ro	ca	na
本博士の延長 (有無)	無	無	有	有	無	無
グル音節 (有無)	有	無	有	有	無	無
アクセント (有無)	有	無	無	有	無	無
調	呂					



本博士 (『魚山薑芥集』)					
サンスクリット (ローマ字表記)	na	mo	‘stu		te
本博士の延長 (有無)	無	有	有	無	無
グル音節 (有無)	無	有	無	無	有
アクセント (有無)	無	有	無	無	無
調	呂	律			呂



上記の表（詞章のアクセント分析と旋律の動き）の解析

- 延長数: 14
- グル音節数: 14
- アクセントを持つ音節数: 8
- アクセントを持つグル音節数: 7

グル音節有/延長数	9/14	=	64%
アクセントを持つ音節有/延長数	4/14	=	29%
アクセントを持つグル音節有/延長数	3/14	=	21%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	10/14	=	71%
延長有/グル音節数	9/14	=	64%
延長有/アクセントを持つ音節数	4/8	=	50%
延長有/アクセントを持つグル音節数	3/7	=	43%

この曲に、延長+グルの音節は 64%あり、このことからマトラ理論が機能していることが分かる。そして、《四智讃》に出てきた、二つの漢字をまたぐ大型旋律は、《大日讃》にも現れる。それは  と  の二つの旋律型が組み合わされている場合、そして  と  が組み合わされている場合、の二つである。これから   を大型 A と呼び、 と  を大型 B と呼ぶ。《大日讃》では、大型 A は、二回出てきており、最初は、traidhātuka の dhātu に現れ、そして vairocana の vairo に現れる。両方の場合、二つの音節の中の一つの音節は、強勢アクセントを持つ。

《大日讃》において大型 B は、一回出てきており、namo'stu という言葉に適応されている。namo'stu は、namaḥ と astu という二つの言葉の組み合わせによって作られているのだが、namaḥ には visarga という特別気音がある。この visarga は astu の最初の母音 a の前に来ると、音便が起こり、a が無くなり、visarga が o に変化する。サンスクリットの文字ではこの現象を avagraha という記号で表記するのだが、ローマ字では、' という記号で表記する。普段は、astu の a に強勢アクセントが来るのだが、visarga 連声が起こると、a のアクセントは、連声によって新しくできた“o”に変わる。この讃では、以上の現象が起こる所に、  が適応されている。

実は、《四智讃》では、大型 B は一回しか出てこないのだが、karma と karo の二つの言葉の間に現れる。その場合は、強勢アクセントは karo の ka にあり、これは  の博士に該当し、前行の博士は  であり、karma の ma に付く。この二つの曲を比較することによって、大型 A と大型 B 両方が、強勢アクセントと深い関係を持ち、大型 A は「呂」のみとし、大型 B は「律」のみとする。

2.3.3 《不動讃》

2.3.3.1 《不動讃》の出典・歴史

《不動讃》の出典に関しては、四つの文献を挙げられる。一つ目は、『金輪王仏頂要略念誦法』（大正大蔵経 19 卷 190 頁上）である。二つ目は『一字頂輪王念誦儀軌』（大正大蔵経 19 卷 309 頁上、312 頁上）である。三つ目は『底哩三昧耶不動尊威怒王使者念誦法』（大正大蔵経 21 卷 9 頁目中）である。更に、四つ目は『底哩三昧耶不動尊聖者念誦秘密法』（19 頁中）になる。以上四つの文献は、全て不空が漢訳したもので、8 世紀のものになる。《不動讃》の唱え方に関しては、『声明集聞書』、『声明集私案記』、という二つの文献で説明されている。ここでは該当する部分の書き下し文を作り、翻訳と解釈を行う。

2.3.3.2 口伝書から読む《不動讃》の唱え方

2.3.3.2.1 『声明集聞書』から読む《不動讃》の唱え方

呂。双調。僧虞ノ僧ハウノ仮名ナシシテト計スル也。

（ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。）

Namah ノ ah ノ商ヲユリテ宮へ少極ニ折サマニカナヲ成ス。吹聲ト云也。母地ノ地ハユリソラス事上ニ注スル如。縛南ノ南ハユル計ニテソラサル也。是マテ一氣ニ誦ト云事アリ。サラバボタハウチト怛縛トラハ少拾様也。南ハ延也。僧虞ノハウノカナナシソト計スル也。南謨ノ謨ハ商ヲ三計ユリテソラサズシテ。又商ヲ突重テユラスシテ宮商宮ト折也。此ノ讃ヲハ守護ノ讃ト云也。息災ノ一時一會ノ勤事ノ時ハ後讃ノ第三段目ニ此ノ讃ヲ用也。

初二段ハ何讚ニテモアレ時ニ随可歟。若シ時之儀ニ四智心略ノ漢語ノ次ニ此ノ讚ヲ誦セシ
時ハ調子若シヒクキ事有ハ後ノ漢語ノ徴ノ位ニ不動ノ讚ノ商ヲ出スベシト云事アリ。

現代訳

この讚は呂曲双調の曲になり、「僧虞」の「僧」では、ウの仮名がないようにする。

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照にした。)

Namah の言葉の後半 ah は、「商」の音程から唱えはじめ、ここで「ユリ」が生じる。次に音をやや強く折るように「宮」に移り、ここで仮名が生じる。この旋律型は「吹声」という。「母地」の「地」には、「ユリソラス」があり、これは今まで述べて来た「ユリソラス」と同じように唱える。「縛南」の「南」には、「ユリ」があるのだが、「ソラス」ではない。この二つの文字を一気に唱える。「薩縛没駄母地薩怛縛」の部分音を拾っているように唱え、次の「南」音を少し伸ばす。「僧虞」の最初の「僧」ではウの仮名は生じず、「ソ」のままに発音する。「南謨」の「謨」は最初に「商」の音程で唱え、三つの「ユリ」があるのだが、「ソラス」はしない。次は、この同じ「商」に、「突き重ね」という旋律型を適応し、続いて音程を「宮」「商」「宮」とユラずに順番に移り、折るように唱える。この讚は「守護の讚」として機能している。例えば、息災會の勤事においては、後讚という部分があるのだが、その場合はこの讚は第三番目の曲になる。この後讚の部分においては、第一番目の曲と第二番目の曲は何の讚になっても、第三番目の曲はこの《不動讚》になる。四智漢語・心略漢語などの漢語讚の次に《不動讚》を唱える時に、もし調子が低すぎる場合は、《不動讚》の前に来る漢語讚の音程「徴」を《不動讚》の最初の音程、「商」として唱える必要がある。

2.3.3.2.2 『声明集私案記』から読む《不動讚》の唱え方

曩謨ノ謨ノ字ハ宮ノ博士少シ有ル。是ヲバ折目ニクノカナヲ成ス。宮ヲ吹き聲ニスベシ。吹聲ト云ハ息ヲソトヘ突き出スヲ云歟。沒駄ハ宮ヨリ商ヘ折り上ル也。母地ノ母ハ商ノ末ニウノカナヲ成スベシ。地ハ上ニ注スルガ如シ。由リソラスベシ。縛南ノ南ハ上ガ如シ。

覺證院ノ様ニスベシ。僧ノ字ヲバ進様ニハソトスル也。相應院ニハソウニスル也。彌ハ商ヲユリテ宮ヘーツ由リ下シテ自下ノ如シ。角ヘ折り上テ末ヲ突ク。鼻惹羅ノ鼻ハ角ノ末ヲ突ク也。始吠ノ吠ハ宮ヨリ商ヘ突キ上ル也。曩謨ノ謨ハ本ノ商ヲバ由リテ次ノ商ヲバ重テ由ラズ。宮ヘ下テ又商ヘ上テモ由ラズシテ宮ヘ下ス也。帝娑婆ノ三字ハ律也。委クハ尋ネル可シ。

現代訳

「曩莫」の二つの文字の中の「莫」には、「宮」の音程はあるのだが、この音に移る所に「ク」の仮名を生じる。この「宮」の音程に「吹き声」という装飾音がある。この「吹き声」はどういうものかということ、息を外へ突き出す性質を持つものである。「沒駄」の二つの文字の詠唱は、「宮」の音程からはじめ、途中で音を折るように「商」に移る。

「母地」の二つの文字の「母」は、最初に「商」で唱えるのだが、この「商」の末に「ウ」の仮名を生じる。「地」は、以上に説明しように「ユリソラス」を唱える。そして「縛南」は以前（《四智讃》と《大日讃》）のように（「ユリ留メ」を）唱える。ここは覺證院流の唱え方に従う。「僧」の文字の発音の仕方に関しては、南山進流と相應院流の間に、相違があるのだが、南山進流では「僧」を「そ」と発音し、相應院流では「そう」と発音する。「彌」の文字は、最初に「商」の音程で唱え、この「商」に「ユリ」がある。続いて「宮」の音程に移り、この「宮」に一つの「ユリ」がある。この「ユリ」の後に「自下」という旋律型と同じように唱える。音を折り上げるように「角」の音程に移り、この音程の末に「突ク」という装飾音がある。「鼻惹羅」の三つの文字の中の「鼻」は、「角」の音程で唱え、その「角」の末に「突ク」という装飾音を付ける。そして、「始吠」の二つの文字の中の「吠」は、「宮」の音程から始め、続いて、「商」へ突き上がるように唱える。「曩莫」の二つの文字の中の「莫」は、最初に「商」の音程で唱え、「ユリ」がある。続いて同じ「角」の音程に「重ネ」という装飾音を付け、「ユリ」はない。ここから音を下ろすように「宮」の音程に移り、その後すぐ「商」に戻っても、今度は「ユリ」はない。最後に「宮」の音程まで下げる。「帝娑婆」の三つの文字から、「律調」に転調する。これについて良く調べる必要がある。

2.3.3.3 《不動讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

梵文

Namaḥ sarvabuddha-bodhisattvānāṃ sarvatra saṃkusumitābhijñā-rāśi vai namo'stu te⁵⁹

漢訳

曩莫薩縛。沒駄母地薩但縛南。薩縛但羅憎虞素弥怛。鼻惹羅始。吠。南謨率都帝。娑婆訶⁶⁰。





【表 2—4】《不動讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き








本博士 (『魚山叢芥集』)						
サンスクリット (ローマ字表記)	na	maḥ	sa	rva	bu	ddha
本博士の延長 (有無)	無	有	無	無	有	無
グル音節 (有無)	無	有	有	無	有	無
アクセント (有無)	有	無	無	無	有	無
調	呂					

⁵⁹ 種智院大学密教学会編『新梵字大鑑 全二巻』、560 頁。

⁶⁰ 新井『豊山声明大成』、275 頁。

本博士 （『魚山叢芥集』）						
サンスクリット （ローマ字表記）	bo	dhi	sa	ttvā		nām
本博士の延長（有無）	無	無	有	無		無
グル音節（有無）	無	無	有	有		有
アクセント（有無）	無	無	無	有		無
調	呂					

本博士 (『魚山薑芥集』)				
サンスクリット (ローマ字表記)	sa	rva	tra	
本博士の延長 (有無)	無	無	無	無
グル音節 (有無)	有	有	無	無
アクセント (有無)	無	有	無	無
調	呂			

本博士 (『魚山薑芥集』)							
サンスクリット (ローマ字表記)	saṃ	ku	su	mi	tâ	bhi	jñā
本博士の延長 (有無)	有	無	無	有	無	無	無
グル音節 (有無)	有	無	無	無	有	無	有
アクセント (有無)	無	無	無	無	有	無	無
調	呂						







本博士 （『魚山叢芥集』）								
サンスクリット （ローマ字表記）	rā	śi	vai	na	mo	'stu		te
本博士の延長（有無）	無	無	有	無	有	無		有
グル音節（有無）	有	無	有	無	有	無		有
アクセント（有無）	有	無	無	無	有	無		無
調	呂							律

本博士 (『魚山叢芥集』)			
サンスクリット (ローマ字表記)	svā		hā
本博士の延長 (有無)	有		無
グル音節 (有無)	有		有
アクセント (有無)	有		無
調	律		

上記の表（詞章のアクセント分析と旋律の動き）の解析

- 延長数: 9
- グル音節数: 17
- アクセントを持つ音節数: 8
- アクセントを持つグル音節数: 7

グル音節有/延長数	8/9	=	89%
アクセントを持つ音節有/延長数	3/9	=	33%
アクセントを持つグル音節有/延長数	3/9	=	33%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	8/9	=	89%
延長有/グル音節数	8/17	=	47%
延長有/アクセントを持つ音節数	3/8	=	38%
延長有/アクセントを持つグル音節数	3/7	=	43%

この曲では、89% 延長がグル音節を持つという確率なので、アクセントよりも、マトラ理論が機能していることが分かる。そして、最初の言葉は *Namaḥ* になるのだが、この言葉の *visarga* で、旋律が下がっており、 という博士が適応されている。グル音節を持たない延長は一つしかなく、それは *saṃkusumitābhijñā* の *mi* に適応されている「自下」という旋律型である。博士は  となっている。《大日讃》で現れた言葉、*namo'stu* が、この《不動讃》にも出てくるのだが、ここでは、「律調」の部分ではなく、「呂調」の部分に現れる。ここでは、《大日讃》と違なり、大型 A 旋律型が適応されていなく、 という博士が使われている。明らかに、これは強勢アクセントに関係している。そして、最後の言葉、*svāhā* には、 という旋律型が適応され、この文字にアクセントがある。全行の音節には  の博士が使われているので、大型 B の形になる。《四智讃》と《大日讃》と同じように、この大型 B の旋律型は「律」の部分のみとし、強勢アクセントに関係している。更に、この曲では、*vai*（吠）という言葉があり、これは無意味の音節になる。この *vai* という言葉はサーマ・ヴェーダでいう *stobha* に相当するものであり、ここでは、 という旋律型が適応されている。

2.3.4 《仏讃》

2.3.4.1 《仏讃》の出典・歴史

《仏讃》の出典に関しては、一つの文献が挙げられ、「大毘盧遮那経廣大儀軌」(大正851)である。唐の善無畏の訳になり、7世紀～8世紀のものになる。《仏讃》の唱え方に関しては、『声實抄』『声明集聞書』『声明集私案記』、という三つの文献で説明されている。ここでは、該当する部分の書き下し文を作り、翻訳と解釈を行う。

2.3.4.2 口伝書から読む《仏讃》の唱え方

2.3.4.2.1 『声實抄』から読む《仏讃》の唱え方

佛讃ハ唯律也。

現代訳

《仏讃》は転調しない曲であり、「律調」だけになる。

2.3.4.2.2 『声明集聞書』から読む《仏讃》の唱え方

平調或云盤渉調ト云事アリ。尋ル可シ。

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照にした。)

摩ノ羽末少ソル。嚙ロントスル也。掬宮ノ中程ヨリユルカシテ羽ニ折テ商ノ末ソル。建曩宮ノカナナシ羽ノ末ソル。吠カナハ三番目ノ商角ノ折目也。是ヨリ末ニ角三商三ヲ入コ節ニ折目ニカトモナクシテ。最末ノ角延テ初ノ角程也。已下此ノ博士皆皆此如。ハラダマミノ摩ノ宮ノ中ヨリ末ユルコトハ。總ジテ何所ニテモ二重五音ノ宮ヨリ下ノ羽ヘ折ル博士ナラハ此如。ユル也。此ノ博士ノ正像ト心得可也。弭ノ本ニ也アリテ末ソル也。擔ノ末ノ商ニカナヲ成ユルカス事、功能上ニ注スル如シ。

現代訳

この曲は「平調」で唱える場合があり、「盤渉調」で唱える場合もある。これについて、調べる必要がある。

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照にした。)

「摩」の文字は最初に「羽」の音程で唱えるのだが、この「羽」の末に、音を少し上に反る。「嚕」の文字は「ロン」と発音する。「拵」の文字は最初に「宮」の音程で唱え、この「宮」を唱える途中で、「ユリ」という装飾音を付け、そして音を折るように「羽」に移り、最後に「商」に移る。この「商」の末に、音を上に反る。「建曩」の二つの文字は、最初に「宮」で唱え、「羽」に移る。「羽」に移る時に、仮名を生じないで、「羽」の末に、音を上に反る。「吠」の文字の三番目の音程は「商」になるのだが、「角」に移る。「商」から「角」に移る時に、仮名が生じる。次は、「角」の音程から「商」の音程まで、三回繰り返して唱えるのだが、全部において「角」から「商」まで移る時に、入声の文字のように、角がないように音を回して行く。最後の「角」は最初の「角」と同じ長さくらいにして唱える。これから出てくるこの形の博士は、以上で述べたように唱える。「鉢羅拏摩弭」の「摩」の文字は、「二重」の「宮」の音程の詠唱ではじまり、末に「ユリ」を付けてから下の重の「羽」に移る。これと似た博士はどこにあったとしても、同じように唱えるため、この博士の姿を覚える必要がある。「弭」の元に、「ユリ」があり、末に「ソル」がある。「擔」の文字の(第二番目の音程)「商」の末に、「仮名」が生じ、「ユリ」しない。これは上に説明したのと同じである。

2.3.4.2.3 『声明集私案記』から読む《仏讃》の唱え方

摩ハ羽ヲソル。訶迦嚕ノ三字ハユラズ。嚕ハロントハ子テ末ニ星ヲ突ク。拵ノ本ノ宮ハ少シユリテスヘシ。或ハスグニモスル也。曩ヲバナトスル也。末ノ羽ヲ角ヨリ突キ上ル。捨ノ羽ヲソラス。多藍ノカナハ徴ノ中ヨリ末ニ成ス。末ノ角ニ星ヲ突ク。薩縛ノ薩ハ縛ヨリ少シ短シ。吠ハ本ヲ角角重テ商ヘ下テ。又角ヘ折上ル折目ニカナヲ成ス。末ヲバ次第ニ入字ニ折也。本女ノ本ハモトノ商ヲソラシテ宮ヘ下ル。女ノ末ニ星ヲツク。那地ノ地ハ本ノ

如シ。那ノ商ヲバツヨクハソラサズ。駄ノ末ニ色アリ。摩弭ノ摩ハ本ヲ少シユルカス。弭ノ本ニ色アリ。怛他ノ他ハ中ノ角ヨリ短シテソラス。蘖ノ末ヲ突ク。擔ノカナハ商ノ中ニ成スト云々。

現代訳

「摩」の文字に「羽」の音程があり、ここで「ソル」を付ける。次の「訶迦嚕」の三つの文字に「ユリ」はない。「嚕」は「ロン」とはねて発音し、詠唱の末に「突く」という装飾音を付け、これは星のように見える。「拵」の文字は、最初に「宮」の音程で唱えるのだが、この「宮」に小さな「ユリ」がある。そのまま「スグ」で唱える場合もある。

「曩」の文字を「ナ」と発音する。この文字の「羽」と「角」を順番に唱え、それらの末に「突き上ル」という旋律型を付ける。「捨」の文字を「羽」の音程で唱え、「ソラス」という装飾音を付ける。「多藍」の二つの文字は「徴」の音程で唱え、この「徴」の末に仮名が生じる。次は、「角」の音程に移るのだが、この「角」の末に「突く」という装飾音を付け、これは星のように見える。「薩縛」の二つの文字は、「薩」の方が「縛」よりも少し短く唱える。「吠」の文字は、最初に「角」の音程で唱え、「重ネ」という装飾音を付けてから又「角」に戻り、「商」の音程まで音を下ろす。続いて、また「角」に移るのだが、今回は音を折り上がるように動き、仮名が生じる。この「角」の末に入声の文字だったかのように「折る」という装飾音を付ける。次は、「本女」の二つの文字があるが、この中「本」は、「商」の音程で唱える。この「商」を「ソラス」という装飾音を付けてから「宮」の音程まで下ろす。「女」の文字の末に、「突く」という装飾音を付け、これは星のように見える。「那地」の「地」は、前と同じように唱える。「那」は強く唱えるのだが、「ソラス」という装飾音を付けない。「駄」の末に「色」という装飾音がある。「摩弭」の「摩」に、小さな「ユリ」を付ける。「弭」の最初の所に、「色」という装飾音がある。「怛他」の二つの文字の中の「他」の中程から「角」の音程を唱えるのだが、この音を少し短くして、「ソラス」という装飾音を付ける。「蘖」の文字の末に「突く」という装飾音を付ける。「擔」の文字に、「商」の音程あるのだが、この「商」の中程に、仮名が生じる。

2.3.4.3 《仏讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

梵文

Mahākāruṇikaṃ nāthaṃ śāstāraṃ sarvavedinam

Puṇyodadhi-guṇa-dharaṃ praṇamāmi tathāgatam⁶¹

漢訳

摩訶迦嚕。拈建曩食。捨娑多藍。薩嚩呬南。


本女那。地婁那駄藍。鉢羅拏摩弭。怛他蕤擔⁶²。

【表 2—5】 《仏讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き










本博士 (『魚山叢芥集』)								
サンスクリット (ローマ字表記)	ma	hā	kā	ru	ṇi	kaṃ	nā	thaṃ
本博士の延長 (有無)	無	無	無	有	有	有	有	無
グル音節 (有無)	無	有	有	無	無	有	有	有
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	無	有	無
調	律							

⁶¹ 種智院大学密教学会編『新梵字大鑑 全二巻』、561 頁。

⁶² 新井『豊山声明大成』、285 頁。

本博士 (『魚山薑芥集』)									
サンスクリット (ローマ字表記)	sā	stā		raṃ	sa	rva	ve	di	nam
本博士の延長 (有無)	無	無		有	無	無	有	無	
グル音節 (有無)	有	有		有	有	無	有	無	
アクセント (有無)	無	有		無	無	無	有	無	
調	律								

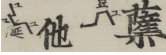

本博士 (『魚山薑芥集』)									
サンスクリット (ローマ字表記)	pu	nyo	da	dhi	gu	ṇa	dha	raṃ	
本博士の延長 (有無)	有	無	無	有	無	無	無	無	
グル音節 (有無)	有	無	無	無	無	無	無	有	
アクセント (有無)	無	有	無	無	有	無	有	無	
調	律								

本博士 (『魚山薑芥集』)									
サンスクリット (ローマ字表記)	pra	ṇa	mā	mi	ta	thā	ga	tam	
本博士の延長 (有無)	無	無	有	無	無	有	有	有	
グル音節 (有無)	無	無	有	無	無	有	無	無	
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	有	無	無	
調	律								

上記の表（詞章のアクセント分析と旋律の動き）の解析

- 延長数: 12
- グル音節数: 14
- アクセントを持つ音節数: 9
- アクセントを持つグル音節数: 6

グル音節有/延長数	7/12	=	58%
アクセントを持つ音節有/延長数	4/12	=	33%
アクセントを持つグル音節有/延長数	4/12	=	33%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	7/12	=	58%
延長有/グル音節数	7/14	=	50%
延長有/アクセントを持つ音節数	4/9	=	44%
延長有/アクセントを持つグル音節数	4/6	=	67%

《仏讃》では、アクセントと音節や長短と旋律の動きとの間の総合関係はやや薄い。ただし、大型 B 旋律型と近い形を持つ  の旋律型が tathāgatam の tathā に適応されており、この tathā に強勢アクセントがある点は、要注意である。そして、vedinam という言葉の ve に、 の長い博士があるのだが、この音節は本曲において二重母音と強勢アクセントが重なっているという特徴を持つ唯一の所になるので、これにも注意が必要である。

2.3.5 《東方讃》

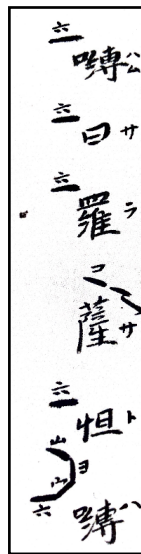
2.3.5.1 《東方讃》の出典・歴史

《東方讃》の出典に関しては、一つの文献を挙げられる。それは不空訳『金剛頂蓮華部心念誦儀軌』（大正大蔵経 18 卷 304 頁上以下）であり、8 世紀のものになる。この文献では、百八名讃という部分があり、この梵讃はその中の第一番目の名讃である。名讃という言葉は、明らかにサンスクリット語の Nama-stotra の漢訳である。Nama-stotra は、ある神仏を讃えるためにその神、或いは仏の多種多様な名前を唱えるために作る曲である。《東方讃》は金剛薩埵という菩薩を讃える曲になり、他の百八名讃も、この様に一つの菩薩を

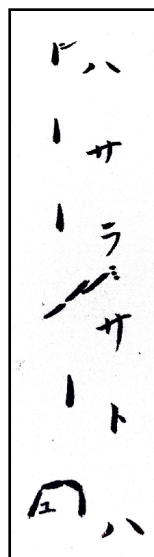
中心に讃える詞章を持つ。《東方讃》の唱え方に関しては、『声實抄』、『声明集聞書』、『声明集私案記』、『声明口伝』という四つの文献で説明されている。ここでは、該当する部分の書き下し文を作り、翻訳と解釈を行う。

2.3.5.2 口伝書から読む《東方讃》の唱え方

2.3.5.2.1 『声實抄』から読む《東方讃》の唱え方



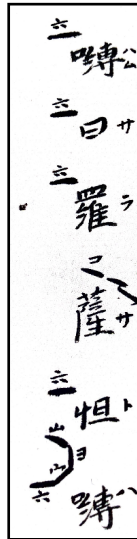
此ハ笛ノ圖ニ見タリ。



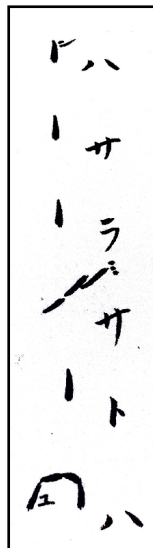
普通ノ様ナリ。

現代訳

横笛の図に、



のように示されているのだが、普通は、



のように示す。

2.3.5.2.2 『声明集聞書』から読む《東方讃》の唱え方

雙調 庭儀 此讃ハ南西北ノ三方ヨリ早早ニスルト云ヘリ。

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。)

縛ハ短也早早ニムノカナヲ成ス。日ハ極短也。羅ハ末ソル。薩ハ宮ノ末押也。縛ハ呂コワ
ク回ス也。律ノ回ニスヘカラス。師ノ云キビシキ事雷鼓モタトヘニアラス云云。Vajra 也。
此ノ Vajra 上古ニハ三重ノ商ヨリ出セリ。中古ヨリシテ羽ニ出也。四方ノ讃ニテハ商ノ博
士皆ユルナリ云云。

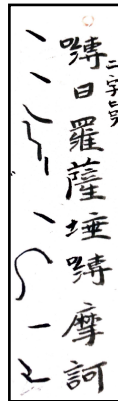
現代訳

この讃は双調の曲であり、庭儀の讃として使われる。この讃は、《南方讃》・《西方讃》・《北方讃》の三つの曲よりも早く唱えるものである。

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。)

「縛」の文字はやや短く唱えるのだが、唱え初めてからすぐに、「ム」の仮名を発する。「曰」の文字は非常に短く唱える。「羅」の文字の末に、「ソル」という装飾音がある。「薩」の文字は「宮」の音程で唱えるのだが、この「宮」の末に「押」という装飾音がある。「縛」の文字は、呂曲の「回す」という旋律型を強く唱え、律曲の「回す」という旋律型にしないように注意する必要がある。師の言うことによると、この旋律型の厳しさは、雷の音も例えにならない。次は、Vajra という言葉を唱えるのだが、古い時代には、これを「三重」の「商」の音程で唱えた。最近（中古からは）では、「羽」の音程で唱えている。《四方讃》においては全ての「商」の音程には、「ユリ」がある。

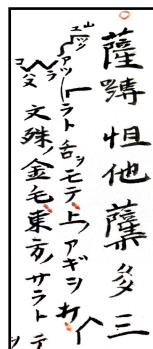
2.3.5.2.3 『声明口伝』から読む《東方讃》の唱え方



縛ノ始ニ舌ヲ下ノ息ニ齒ヲクワエス。其間アリロノ内虚（ウツロ）ニシテ嚙ト出ス時唇ヲ引放ス。是ヲ唇ヲ打ト云。嚙ンノカナニナス時。齒ヲクキ合テ唇ヲ開ク。是レ口傳也。心東方讃ニ限テンノカナタダシクアルヘシ。自餘ノ三方ハウハ小シキコエ。ウハタダシカラズナントアリ。何モ少シハウノカナアルベシ。嚙字ノ博士ハ中絶スト覺エル程ホソクシテ。フカクマワシテ、バノ末ヲ地ニ付テフトクスル也。此讃ノ質也。摩ヘカクベシト云ハ聲音（コハネ）請テ摩ヲ付也。東方讃當流ノ秘曲也。サノ始メニ息ヲ繼是レ口傳也。盜テ密シテ繼也。

（ここからは、靈瑞本のみに出て来る部分になる）

此讃速疾ニ出ス事金剛薩埵初地即極万徳円満スル義也。薩埵ノ内證ヲバ周位ノ一分ト思思ノ外諸徳円満スル事驚キ歓喜ス深義也。余ノ三方化陀門ノ故ニノビテスル也。東方讃ハ雷電鳴聲ト云口授也。Vam トハネル端ニシテハネル也。此ノ一段ノ表ハ者後人書写之時之ヲ入レリ。



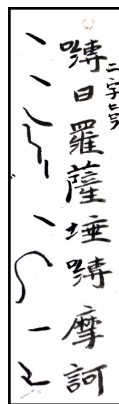
(靈瑞本のみに出て来る部分はここまでである)。

アツラト舌ヲモテ上ノアギヲ打文殊ノ金毛東方ノサラトテ秘曲。



漫博士三ノ終ノ音便ヲ請テ羽ノ音ニテ取付。臆テマワシンノカナニテ商ノ音ニ成シテ。急ト突出ス位ガ商ノ音也。多ノ博士ハ角也。ヲソナハラスシテチヤチヤトスレハ。其ノ音曲ニ成也。東方讃ノ秘曲ノ一也。曩謨率都帝ハ四方讃皆ナ之ニ同ジ。秘曲音也。此讃秘節也。

現代訳

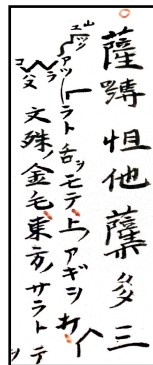


「縛」という文字の発音の仕方に関しては、最初に舌を、顎に置き、歯を食いしばり、口の中を空っぽにする。そこから、唇を中に入れ、「縛」を言おうとした時に唇を離す。これは「唇を打つ」という。「縛」の末に、「ン」の仮名を発するのだが、この時歯を食いしばり、唇を開く。これは口伝によって伝えられたものである。このように《東方讃》に限っては「縛」の文字に「ン」の仮名が正しく生じる。他の四方讃では、少し「ウ」の仮名は聞こえるのだが、「ン」の仮名はない。「ウ」の仮名を生じることは正しくない、とよく聞かすが、実際には「縛」の文字を唱える時に、少し「ウ」の音が自然と生じる。そして、「縛」の博士は、途中で途絶えているように見える程、細く書くものである。この

博士を、深く回し、末を地に付けるように太く真下へ向かせる。以上は《東方讃》の性質になる。「摩」の文字は、その音を描いているように唱える。我々の流派においては、《東方讃》は秘曲になる。口伝によると、「薩」の文字の最初に、息を継ぐ。これは息を盗みわからないように継ぐのである。

(ここからは、靈瑞本のみに出て来る部分になる)

この讃は、早く唱えるものである。最初の句は、万徳を円満する義を表すために唱える。「薩埵」を言う時に、隣に人居れば、その人を驚かせ、諸徳円満を思わせ、歓喜させる。これはこの曲のとても興味深い所である。他の四方讃は、化陀門であるため、ややゆっくりと唱えるものである。口伝によると、《東方讃》は雷電の鳴声のようだったという。Vamの文字の末を撥ねて、「ン」を付ける。以上の説明は、この口伝書を後に書写した時に加えられた。



(靈瑞本のみに出て来る部分はここまでである)。

(「サラバ」の「サラ」では、「サ」の中にある)「ア」を「ラ」を言おうとしているように、舌を上顎を打つ。この《東方讃》の「サラ」は、文殊讃の「金毛」と似ている。《東方讃》は秘曲である。



「漫」の博士の前行文字である「三」の末の音便をうけてから、「羽」の音に移り、「取り付け」という装飾音を付ける。そのすぐ後、音を回し「ン」の仮名で「商」に移る。この「商」の音程に急に「突き出す」という装飾音を付ける。「多」の博士は「角」の音程で唱える。（ものをお供えせずに）素早く供養を行おうとしたら、この讃が相応しいのである。《東方讃》は、秘曲の一つである。「曩謨率都帝」は、他の四方讃の全てに出てきており、同じ唱え方をする。これは秘曲の音である。この讃は秘節である。

2.3.5.2.4 『声明集私案記』から読む《東方讃》の唱え方

東方ハ以下ノ三方ヨリ早クスル也。頭モ早シテ縛ノ博士ハ灌頂ノ庭ノ讃ニテハ去聲ニ聞フル様ニスベシ。平座ノ時ハ上聲ナルベシ。縛ヲ出サハ早クムノカナヲ成シテ短クスル也。曰ハ縛ヨリ尙ヲ短シ。羅ヲバ少長シテ末ヲソラシテ薩ヘ移ル薩ハ常如シ。但シ末ノ宮ノ末ヲ突ク。以後ノ三段此ノ博士皆之ト同ジ。縛ハ羽徴角ニ回シテ商ヘ折下シテ少シユルカス。是ニテ頭ノ分摩訶ノ訶ハ常ノ如シ。角ノ末ヲソラシテ徴ヘ折上ル也。以下ノ此ノ博士皆之ト同ジ。薩ハ末ノ角ノ終ヲ突ク。怛ノ末ノ商ト縛ノトハ少ユル也。薩縛ノ薩モ末ノ角ノ終ヲ突ク。カナハ末ノ角ノ中ニ成ス。上ノ薩モ之ト同ジ。縛モ少ユル也。是ニ自リ、以下モ商ヲ少ユルハ皆呂敷。委ク尋ネル可シ。怛他ノ怛ノ末ヲ突也。他ハ角ヨリ商ヘ下テ二由計シテ藥ニ移ル。角ノ末ヲ突テ多ヘ移テ由ル。但シアラク由ラズ。以下ノ商ヲ由ル博士モ是レノ如シ。怛多ノ怛ト藥多ノ藥ト此ノ二字ハ余ヨリ少シ短シ三ノ商モ由ルカナハ商ノ中ニ成ス。曼モ宮ヨリ商ヘ折上テ商ノ本ヲ二由計由テ末ヲ由ラズ。少シソラシテ多ヘ移ル。跢怛ノ跢モ末ノ角ノ中ニカナヲ成シテ。終ヲバ突ク。怛ノ末ノ商モ由リテ長クハセズシテ羅ニ移ル也。縛曰羅ノ三字又由也。羅ノ商ヨリ角ヘ折上テ儺ヘ移ル。儺モ末ヲ突ク。那モ由ル。波ノ末ノ角ノ終ヲ突ク。儻ノカナハ末ノ商ノ中ヨリ少末ニ成ス。曩ノ商ハユラズソル也。謨ノ宮ヨリ角ヘ突上ル。覩ノ末ヲ突ク。帝モユル也。云云。

現代訳

《東方讃》という曲は、以下に説明されている他の三つの四方讃よりも、早く唱えるものである。この讃は、「灌頂」の儀式で唱える場合は、最初の句は早めに唱え、最初の「縛」の文字は、去声の文字であるかのように唱える。（但し、この同じ曲を）「平座」で唱える場合においては「縛」の文字を上声の文字であるかのように唱える。そしてこの「縛」の文字を唱えはじめたらすぐに、「ム」の仮名を発し、短く唱える。次に、「曰」の文字は「縛」より更に短く唱える。「羅」の文字は、長く唱え、末に「ソラス」という装飾音を付けてから、「薩」の文字に移る。この「薩」の文字は、いつも通りに唱える。ただし、末の「宮」の音程に「突ク」という装飾音を付ける。以下、このような博士があれば、以上に説明したのと同様に唱える。「縛」の文字は、「羽」・「徴」・「角」の三つの音程で、順番に回すように唱え、続いて「商」まで折り下して、この「商」に小さな「ユリ」が生じる。「摩訶」の言葉からまた唱え出す。この「摩訶」の「訶」は、いつものように唱える。「角」の末に「ソラス」という旋律型があり、「徴」の音程まで折り上がる。以下このような博士があれば、以上に説明したのと同じく唱える。「薩」の文字の末に「角」の音程を唱え、この「角」の最後のところに「突ク」という装飾音を付ける。「怛」と「縛」の二つの文字、両方の末に「商」の音程を唱え、これらの「商」の末に小さな「ユリ」がある。「薩縛」の「薩」の末も「角」の音程を唱え、この「角」の最後に「突ク」という装飾音がある。この最後の「角」の中に、仮名が生じる。以前に出て来た「薩」にも、博士の最後に「突ク」がある。（そして今までに出て来た「縛」と同じように、）次の「縛」にも小さな「ユリ」がある。これによって以下にも、「商」の音程に少し「ユリ」という装飾音が付けるが、これら全ては、曲の「呂調」の部分になるだろうか、（これについて）更に尋ねる必要がある。

「怛他」の二つの文字中の「怛」の末に「突ク」という装飾音がある。「他」は「角」の音程から「商」の音程まで下りてから、二つの「ユリ」を付け、「藁」の文字に移る。この文字は「角」の音程で唱え、その末に「突ク」という装飾音を付けてから、「多」の文字に移る。この「多」の文字に「ユリ」を付けるのだが、この「ユリ」は荒くない。これら出てくる「商」の音程の「ユリ」と博士も、以上説明したのと同様に唱えるべきであり、荒くないものになる。「怛多」の「怛」という一つの文字と「藁多」の「藁」というもう一つの文字は、やや短く唱えるものである。「三」の文字は「商」の音程で唱えるの

だが、この「商」に「ユリ」があり、唱える途中で仮名が生じる。「曼」の文字は最初に「宮」の音程で唱えはじめ、そこから音を折り上げるように「商」の音程まで移る。普段は、「商」の末に二つの「ユリ」を付けるのだが、ここでは「ユリ」を付けない。寧ろ、小さな「ソラス」という装飾音を付けてから、「多」の文字に移る。「跖怛」の「跖」の末に「角」の音程を唱えるのだが、この「角」の中程に仮名を生じ、終わりに「突ク」という装飾音を付ける。そして「怛」の末に「商」の音程を唱えるのだが、ここにも「ユリ」という装飾音があり、この部分を長くならないように注意して「羅」の文字に移る。「縛曰羅」の三つの文字にも、「ユリ」がある。「羅」の文字は「商」の音程で最初に唱え、この「商」から、音を折り上げるように「角」に移り、そこから「儺」の文字に移る。この「儺」の末にも「突ク」という装飾音がある。次の文字は「那」になるのだが、この文字にも「ユリ」がある。「波」の文字の末に、「角」の音程を唱え、この「角」の終わりに「突ク」という装飾音がある。次に「儻」の文字を唱えるのだが、この「儻」の末に「商」の音程を唱える。この「商」の中程より少し後に仮名が生じる。「曩」の文字は「商」の音程で唱え、「ユリ」はしないが、「ソリ」という装飾音を付ける。「謨」の文字は最初に「宮」の音程で唱え、ここから音を突き上げるように「角」の音程に移る。「覩」の文字の末に、「突ク」という装飾音がある。「帝」の文字にも「ユリ」という装飾音がある。

2.3.5.2 《東方讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

梵文

Vajrasattva mahāsattva vajra-sarvatathāgata

Samantabhadra vajrādya vajrapāṇe namo'stu te⁶³

漢訳

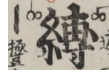
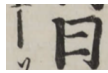


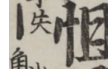

嚩曰囉薩怛嚩。摩訶薩怛嚩。嚩曰囉薩嚩怛他藥多


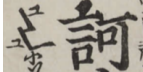
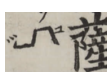

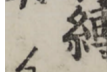
三曼多。跋怛囉。嚩曰囉佉耶。嚩曰囉 波儻。曩謨率都帝⁶⁴。

⁶³ 種智院大学密教学会編『新梵字大鑑 全二巻』、563 頁。






⁶⁴ 新井『豊山声明大成』、327 頁。



【表 2—6】 《東方讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

本博士 （『魚山叢芥集』）						
サンスクリット （ローマ字表記）	va	jra		sa	ttva	
本博士の延長（有無）	無	無		有	無	有
グル音節（有無）	有	無		有	無	無
アクセント（有無）	無	無		有	無	無
調	呂					

本博士 (『魚山叢芥集』)					
サンスクリット (ローマ字表記)	ma	hā	sa	ttva	
本博士の延長 (有無)	無	有	有	有	
グル音節 (有無)	無	有	有	無	
アクセント (有無)	無	無	有	無	
調	律				呂

本博士 （『魚山薑芥集』）									
サンスクリット （ローマ字表記）	va	jra		sa	rva	ta	thā	ga	ta
本博士の延長（有無）	無	無		有	無	無	有	無	無
グル音節（有無）	有	無		有	無	無	有	無	無
アクセント（有無）	無	無		有	無	無	有	無	無
調	律				呂				

本博士 (『魚山薑芥集』)						
サンスクリット (ローマ字表記)	sa	ma	nta	bha	dra	
本博士の延長 (有無)	有	有	有	有	有	
グル音節 (有無)	無	有	無	有	無	
アクセント (有無)	無	無	無	有	無	
調	呂		律			呂








本博士 （『魚山叢芥集』）								
サンスクリット （ローマ字表記）	va	jrâ		dya		va	jra	
本博士の延長（有無）	無	有		無		無	有	
グル音節（有無）	有	有		無		有	無	
アクセント（有無）	無	有		無		無	無	
調	呂					律		

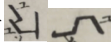
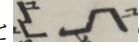
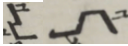
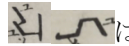
本博士 (『魚山叢芥集』)							
サンスクリット (ローマ字表記)	pā	ṇe	na	mo	‘stu		te
本博士の延長 (有無)	有	有	無	有	有		無
グル音節 (有無)	有	有	無	有	無		有
アクセント (有無)	有	無	無	有	無		無
調	律		呂	律			呂

上記の表（詞章のアクセント分析と旋律の動き）の解析

- 延長数: 18
- グル音節数: 16
- アクセントを持つ音節数: 8
- アクセントを持つグル音節数: 8

グル音節有/延長数	11/18	=	61%
アクセントを持つ音節有/延長数	8/18	=	44%
アクセントを持つグル音節有/延長数	8/18	=	44%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	11/18	=	61%
延長有/グル音節数	11/16	=	69%
延長有/アクセントを持つ音節数	8/8	=	100%
延長有/アクセントを持つグル音節数	8/8	=	100%

この曲では、100% アクセントを持つ音節が、延長する。このことから古典サンスクリットのアクセントが旋律型の動きに強く関係していることが分かる。「呂」と「律」の間には、使われている旋律型に違いが現れ、律音階では、強勢アクセントが、の博士に該当する。そして、この博士の前の行の博士は、必ず、かのいずれかになる。要するに、律音階の部分においては、強勢アクセントがある所にか、大型 B 旋律型が適応されている。かの場合は、《大日讃》と同じように、namo'stu という

言葉に付く。《大日讃》と《東方讃》においてとの使い分けに関しては、という旋律型が強勢アクセントに該当し、は強勢アクセント＋visarga 連声に該当していると判断できる。

2.3.6 《南方讃》

2.3.6.1 《南方讃》の出典・歴史

《南方讃》の出典は、不空訳『金剛頂蓮華部心念誦儀軌』（大正大蔵経 18 巻 304 頁上以下）である。この文献の中の百八名讃という部分では、当梵讃はその中の第五番目の名讃であり、金剛宝を讃える Nama-stotra になる。《南方讃》の唱え方に関しては、『声明集聞書』、『声明集私案記』、という二つの文献で説明されている。ここでは、該当する部分の書き下し文を作り、翻訳と解釈を行う。

2.3.6.2 口伝書から読む《南方讃》の唱え方

2.3.6.2.1 『声明集聞書』から読む《南方讃》の唱え方

此ノ段ヨリ延テスルナリ。縛曰ノ二字同長也。羅少シ延フ。摩訶ノ摩訶ハ異説ノ博士ヲ用也。異説ハ商宮ト回シテ又商ヘ突上テユリテ角ヘ折上ル也。本説博士モ同様ナレドモ末ノ角ヘ突上ル讃也。今ノ異説ノ博士ハ秘讃ノ節ナルヲ近来是レニテモスル也。以下マデ此如ク也。藥キヤラ清也。婆濁也。

現代訳

この曲の最初の段では、ゆっくりと、音を伸ばして唱える。「縛」と「曰」の二つの文字は同じ長さで唱える。「羅」の文字は少し伸ばして唱える。「摩訶」の二つの文字の唱え方に関しては二つの説があり、異説には「商」から「宮」まで回すように唱えてから、音を突き上げるように「商」に戻り、音を折り上げるように「角」に移る、という唱え方である。元の説は、以上の異説とはほぼ同様だが、元の説では、最後の「角」に「突き上がる」という装飾音がある。異説は、もともと秘讃の詠唱のみに使われていたのだが、最近では、秘讃ではなくても、異説に従うようになっている。以下にも、この博士があれば

異説に従う。「藥」の文字は清音（無声音）になり、「婆」の文字は濁音（有声音）である。

2.3.6.2.2 『声明集私案記』から読む《南方讚》の唱え方

此段ヨリ長クスル。縛ハカナヲ羽ノ末ニ成シテ曰へ移ル。縛曰ハ同長ニスル也。羅モ少シ長シ末ヲソラス也。此三字ハ以下ノ二段之ト同ジ。羅怛ノ羅ノ博士ハ上ノ宮也。本ノ宮ニテ切テ次ノ宮ニテ突キ重テ第三番目ノ宮ノ末ヲ突ク也。怛ノ博士ハ羽ノ末ニテカナヲ成ス。今ノ次上ノ羅ニ於テ異説有リ。相応院ニハアヲト云也。進様ニハヲト云也。曩モ末ヲソラス也。怛曩ノ二字ハ少ユルカス也。縛ハ上ノ博士ノ如シ。末ノ角ノ中ニカナヲ成末ヲ突ク也。是レニ自リ以下ニモ徴角商角トアルニ多分カナアレハ末ノ角ノ中ニ成シテ終ヲ突ク也。商モ多分由ル也。角ヨリ下ル商ヲバ由レドモ長クハセズ。少シハ然ラズ。委クハ奥ニ注可。縛曰羅ノ羅ハ商ヨリ宮へ下テ長クハセズ。降捨ノ如クニシテ次ノ羅ニ移ル。迦賒ノ賒ハ末ノ商ヲ短クセズ上注如シ。角ヨリ下ル商ヲ長クセズトイエドモ。句ノ末ニ角商ト有ル商ヲ長クスル也。摩訶ノ訶ニハ異説アリ。商ヲ宮へ回シテ又商へ突上テ本ヲ少シ由ル。末ヲソラシテ角へ突上ル。是ハ根本ノ博士也。今ハ本ヲ回シテ商へ突上テタヲヤカニ由リテ又角へ折上ル也。是秘讚ニアル博士ノ近來シツツケタル也。以下此博士皆之ト同ジ。次ノ摩ノ角ノ末ヲ突ク。縛曰羅ノ羅ハ商由リテ下テ自下ニシテ角へ折上テ末ヲ突ク也。曩ヨリ下ハ上有ルルノ如シ。云云。

現代訳

この曲の最初の段では、長く唱える。「縛」の文字は「羽」の音程で唱えるのだが、この「羽」の末に仮名が生じ、そこから「曰」の文字に移る。「縛」と「曰」の二つの文字は同じ長さで唱える。「羅」の文字も少し長く唱えるのだが、この文字の詠唱の末に「ソラス」という装飾音を付ける。この曲の第二段と第三段にもこの三つの文字が出てくるが、それらの唱え方はお互いに同じである。続いて、「羅怛」という二つの文字の中の「羅」の博士は、上のオクターブの「宮」になる。最初の「宮」できって、次の音程も「宮」になるのだが、この第二番目の「宮」に「突き重ね」という装飾音を付けてから、また「宮」の音程に戻り、この第三番目の「宮」の末に「突ク」という装飾音を付ける。

そして、次の文字「怛」の博士は「羽」の音程になるのだが、この「羽」の末に仮名が生じる。上の「羅怛」の「羅」の発音の仕方に関しては、二つの説がある。相応院流では「羅」を「アラ」と発音し、南山進流では、この「羅」を「ラ」と発音する。「曩」の文字の末に「ソラス」という装飾音を付ける。「怛曩」の二つの文字は少し「ユリ」を唱える。「縛」の博士は、今までに出てきた博士と同じように唱える。この博士の末にある「角」の音程を唱える途中で、仮名を生じ、その「角」の末に「突ク」という装飾音を付ける。以下にも、これと似た博士は出るのだが、それらの音程も「徵」・「角」・「商」・「角」の順番に回っていく。このような博士を持つ文字に、仮名があれば、その仮名は末の「角」の中程に生じ、その「角」の最後に「突ク」という装飾音を付ける。そして、主な場合、この（「徵」・「角」・「商」・「角」の）中の「商」には、「ユリ」という装飾音がある。続いて、「角」から「商」の音程まで下がった場合、（ここでは）「ユリ」を唱えても、音が長くならないようにしながら、短くならないようにする。この詳細については尋ねる必要がある。「縛曰羅」の三つの文字の中の「羅」は、「商」の音程から「宮」の音程まで下りて、音が長くならないようにする。「降捨」という旋律型と同じように唱えてから、第二番目の「羅」に移る。「迦𑖦」の「𑖦」の末に、「商」の音程を唱えるのだが、この「商」を短くならないようにし、以上と同じようにする。「𑖦」の文字に、「角」の音程から「商」の音程まで下りる所があるのだが、ここでは「角」が長くならないようにしながら、「商」を長く唱える。「摩訶」という二つの文字の「訶」の唱え方に関しては、二つの説がある。元の説では、「商」の音程から「宮」の音程まで回すように移ってから、また「商」の音程まで突き上がるように移る。この説では、元の「商」に小さな「ユリ」があり、末の「商」の最後に「ソラス」という装飾音を付けてから「角」の音程まで突き上る。元々博士はそうになっている。今は、（以上の説と違って、）「商」に「回す」という旋律型を付けてから、第二番目の「商」まで突き上がる。この「商」に緩かな「ユリ」を付けてから、「角」の音程まで折り上がる。これは秘讃の唱え方になるのだが、最近では何の時でもこの唱え方をする。以下にも、この形をもつ博士があれば、以上説明したように唱える。次「摩」の文字は、「角」の音程で唱えるのだが、この「角」の末に、「突ク」という装飾音を付ける。次の「縛曰羅」では、「羅」の文字を「商」の音程で唱え、この「商」に「ユリ」を付けてから「宮」に移る。この「宮」に「ユリ」を付けてから音を下ろす。ここでは「自下」という旋律型を付け、最後に「角」の音程まで折り上り、その「角」の末に「突ク」という装飾音を付ける。「曩」

の文字とその後に出てくる文字は、今まで説明して来た他の梵讃においてそれらの文字の
 唱え方と同じように、唱える。

2.3.6.3 《南方讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き






梵文

Vajraratna suvajrârtha vajrākāśa mahāmaṇi
 Ākāśagarbha vajrâḍhya vajragarbha namo'stu te⁶⁵

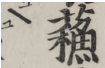
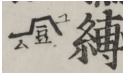
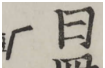

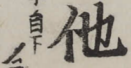
漢訳


嚩曰囉囉怛曩。蘇嚩曰囉囉他。
 嚩曰囉迦睺。摩訶摩拏。阿迦睺藥婆。
 嚩曰囉茶。嚩曰囉藥婆。曩謨率都帝⁶⁶。

【表 2—7】 《南方讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

本博士 （『魚山叢芥集』）					
サンスクリット （ローマ字表記）	va	jra	ra	tna	
本博士の延長（有無）	無	無	有	無	
グル音節（有無）	有	無	有	無	
アクセント（有無）	無	無	有	無	
調	呂				

⁶⁵ 種智院大学密教学会編『新梵字大鑑 全二巻』、564 頁。
⁶⁶ 新井『豊山声明大成』、331 頁。

本博士 (『魚山蔓芥集』)					
サンスクリット (ローマ字表記)	su	va	jrâ		rtha
本博士の延長 (有無)	無	有	有		無
グル音節 (有無)	無	有	有		無
アクセント (有無)	無	無	有		無
調	律				

本博士 (『魚山蔓芥集』)								
サンスクリット (ローマ字表記)	va	jrâ	kâ	śa	ma	hâ	ma	ñi
本博士の延長 (有無)	無	有	有	有	無	有	有	無
グル音節 (有無)	有	有	有	無	無	有	無	無
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	有	無	無
調	律					呂		

本博士 (『魚山蔓芥集』)								
サンスクリット (ローマ字表記)	ā	kâ	śa	ga	rbha	va	jrâ	dhya
本博士の延長 (有無)	無	無	有	有	無	無	有	無
グル音節 (有無)	有	有	無	有	無	有	有	無
アクセント (有無)	無	無	無	有	無	無	有	無
調	律					呂		

本博士 (『魚山薑芥集』)										
サンスクリット (ローマ字表記)	va	jra	ga	rbha	na	mo	'stu		te	
本博士の延長 (有無)	無	有	有	無	無	有	有		無	
グル音節 (有無)	有	無	有	無	無	有	無		無	
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	有	無		無	
調	律			呂		律			呂	

上記の表（詞章のアクセント分析と旋律の動き）の解析

- 延長数: 15
- グル音節数: 16
- アクセントを持つ音節数: 8
- アクセントを持つグル音節数: 8

グル音節有/延長数	10/15	=	67%
アクセントを持つ音節有/延長数	8/15	=	53%
アクセントを持つグル音節有/延長数	8/15	=	53%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	10/15	=	67%
延長有/グル音節数	10/16	=	63%
延長有/アクセントを持つ音節数	8/8	=	100%
延長有/アクセントを持つグル音節数	8/8	=	100%

本曲では、《東方讃》と同じように、8/8 (100%) アクセントを持つ音節が、延長を持つ所で目立つ。古典サンスクリットのアクセントが旋律型の動きに強く関係している。そして「律」と「呂」の違いで、適応される旋律型が異なる。旋律決定方法は、《東方讃》と一致していることが分かる。

2.3.7 《西方讃》

2.3.7.1 《西方讃》の出典・歴史

《西方讃》の出典は、不空訳『金剛頂蓮華部心念誦儀軌』(大正大蔵経 18 卷 304 頁上以下)である。この文献の中の百八名讃という部分では、当梵讃はその中の第九番目の名讃であり、金剛法を讃える Nama-stotra になる。《西方讃》の唱え方に関しては、『声明集聞書』、『声明口伝』、『声明集私案記』、という三つの文献で説明されている。ここでは、該当する部分の書き下し文を作り、翻訳と解釈を行う。

2.3.7.2 口伝書から読む《西方讃》の唱え方

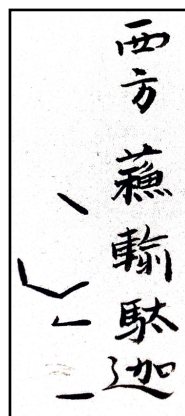
2.3.7.2.1 『声明集聞書』から読む《西方讃》の唱え方

西方。或云此ノ讃計リニ縛曰羅ノ縛ニムノカナヲバ成サズ云事アリ。又常ノ如クムノカナヲ成スモ苦シカラズ云云。

現代訳

この《西方讃》では、「縛曰羅」の三つの文字の中の「縛」という文字に、「ム」の仮名が生じない。（これは他の梵讃とは異なり、本曲の特徴になる。）また、通常のように「ム」のカナを入れても構わないともいう。

2.3.7.2.2 『声明口伝』から読む《西方讃》の唱え方



現代訳

(なし)

2.3.7.2.3『声明集私案記』から読む《西方讃》の唱え方

西方ニ異説アリ此方計リニ縛ヲバ（ム）トハネズシテスル也ト云。是異説也。多分上ノ如クスル也。恒縛ノ縛ハ上ニ有ルノ如シ。羅ノ末ヲ突ク。路計ノ路ハ商ノ本ヲ三ツ計リ由テ。末ヲ二ツ計リ分ヲユラテ。少シソラス様ニシテ計ヘ移ル。蘇縛ノ蘇ハ常ノ如シ。曰羅ノ羅ハ上ニ有ルノ如シ。但シ是ハ末ヲ突カズ。此ノ羅ノ博士ハ本ノ商ヲアラク由テ。一ト由リ分ヲ宮ヘ下テ又角ヘ折上ル也。商ヨリ宮ヘ下ルヲバ自下ノ如クニスベシ。乞勿ノ乞ノ末ヲ突ク也。曩ヨリ以下上ノ如シ。

現代訳

この《西方讃》の唱え方に関しては、異説があり「縛」の文字に「ム」の仮名が生じず、「バ」のままで発音するというものである。これは異説になるだが、多く的人是に従う。「恒縛」の「縛」も同様、「ム」の仮名が生じない。「羅」の文字の末に「突く」という装飾音がある。そして、「路計」の二つの文字の中の「路」は、「商」の音程で唱え、この「商」の前半に三つ位の「ユリ」を入れ、続いて後半の二つ位の「ユリ」は入れずに最後に、小さな「ソラス」という装飾音を付けてから、「計」という文字に移る。「蘇縛」の「蘇」は、いつものと同じように唱える。「曰羅」の「羅」も、前の曲に出て来た「羅」と同様にする。但し、末に「突く」という装飾音を付けない。「羅」は「商」の音程で唱えはじめるのだが、最初を荒くゆる。ここから「ユリ」一つ分を「宮」の音程まで音を下ろして、続いて「角」の音程まで折り上げる。この「商」から「宮」まで音を下ろす所は、「自下」という旋律型と同じように唱える。「乞勿」の二つの文字の「乞」の末に「突く」という装飾音を付ける。「曩」の文字からは、前に述べたように唱える。

2.3.7.3 《西方讚》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

梵文

Vajradharma susattvârtha vajrapadma suśuddhaka

Lokeśvara suvajrâkṣa vajranetre namo'stu te⁶⁷

漢訳

嚩日囉達麼。蘇薩怛嚩囉他。嚩日囉鉢娜麼。

蘇輸迦路計濕嚩囉。蘇嚩日囉乞刃。








嚩日囉寧怛囉。曩謨率都帝⁶⁸。

【表 2—8】 《西方讚》の詞章のアクセント分析と旋律の動き




本博士 (『魚山薑芥集』)	縛	日	羅	達	麼	蘇	薩	怛	縛	羅	他
サンスクリット (ローマ字表記)	va	jra	dha	rma	su	sa	ttvâ				rtha
本博士の延長 (有無)	無	無	有	無	無	有	有				無
グル音節 (有無)	有	無	有	無	無	有	有				無
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	無	有				無
調	呂				律			呂			

⁶⁷ 種智院大学密教学会編『新梵字大鑑 全二巻』、565 頁。

⁶⁸ 新井『豊山声明大成』、335 頁。

本博士 (『魚山叢芥集』)										
サンスクリット (ローマ字表記)	va	jra	pa	dma	su	śu	ddha	ka		
本博士の延長 (有無)	無	有	有	有	無	有	無	無		
グル音節 (有無)	有	無	有	無	無	有	無	無		
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	有	無	無		
調	律					呂				

本博士 (『魚山叢芥集』)											
サンスクリット (ローマ字表記)	lo	ke	śva	ra	su	va	jrâ	kṣa			
本博士の延長 (有無)	無	有	有	無	有	無	有	無			
グル音節 (有無)	有	有	無	無	無	有	有	無			
アクセント (有無)	無	有	無	無	無	無	有	無			
調	律				呂						

本博士 (『魚山叢芥集』)											
サンスクリット (ローマ字表記)	va	jra	ne	tre	na	mo	‘stu	te			
本博士の延長 (有無)	無	有	有	有	無	有	有	無			
グル音節 (有無)	有	無	有	有	無	有	無	有			
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	有	無	無			
調	律				呂		律			呂	

上記の表（詞章のアクセント分析と旋律の動き）の解析

- 延長数: 16
- グル音節数: 16
- アクセントを持つ音節数: 8
- アクセントを持つグル音節数: 8

グル音節有/延長数	10/16	=	63%
アクセントを持つ音節有/延長数	8/16	=	50%
アクセントを持つグル音節有/延長数	8/16	=	50%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	10/16	=	63%
延長有/グル音節数	10/16	=	63%
延長有/アクセントを持つ音節数	8/8	=	100%
延長有/アクセントを持つグル音節数	8/8	=	100%

本曲では、《東方讃》と《南方讃》と同じように、100% アクセントを持つ音節が、延長する。古典サンスクリットのアクセントが旋律型の動きに強く関係している。そして「律」と「呂」の違いで、適応される旋律型が異なる。旋律決定方法は、《東方讃》と一致することが分かる。

2.3.8 《北方讃》

2.3.8.1 《北方讃》の出典・歴史

《北方讃》の出典は、不空訳『金剛頂蓮華部心念誦儀軌』（大正大蔵経 18 巻 304 頁上以下）である。この文献の中の百八名讃という部分では、当梵讃はその中の第十三番目の名讃であり、金剛業を讃える Nama-stotra になる。《北方讃》の唱え方に関しては、『声明集聞書』、『声明集私案記』、『声明口伝』といふ三つの文献で説明されている。ここでは、該当する部分の書き下し文を作り、翻訳と解釈を行う。

2.3.8.2 口伝書から読む《北方讃》の唱え方

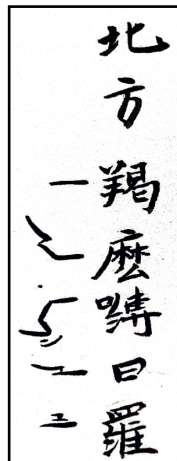
2.3.8.2.1 『声明集聞書』から読む《北方讃》の唱え方

北方。Vajra 尾濕縛ノ濕ハ清（スム）也云云。

現代訳

《北方讃》では、「Vajra 尾濕縛」の言葉の中の「濕」という文字は、清音（無声音）になる。

2.3.8.2.2 『声明口伝』から読む《北方讃》の唱え方



現代訳

(なし)

2.3.8.2.3 『声明集私案記』から読む《北方讃》の唱え方

北方羯ノカナハ羽ヘツキ上ルカドニ成ス。摩ハ少シユルガシテ末ヲソラス也。羅ノ下ノ訖攘ノ訖ハ末ヲ突ク。蘓薩縛ノ縛ハ角ノ末ヲ突ク。娜里耶ノ里モ突ク。尾濕ノ濕ハ清也。カナハ商ノ中ヨリ少シ末ニ成ス。曩謨以下ハ前ノ如シ云云。

現代訳

《北方讃》においての「羯」の文字に、「羽」の音程まで音を突き上げる所があるのだが、ここでは仮名が生じる。「摩」の文字は少しゆらして唱え、末に「ソラス」という装飾音を付ける。「羅」の文字の下に「訖攘」という二つの文字があるのだが、この中の「訖」の末に「突ク」という装飾音を付ける。「蘓薩縛」の「縛」は「角」の音程で唱え、この「角」の末に「突ク」という装飾音がある。「娜里耶」の「里」にも、「突ク」という装飾音がある。「尾濕」の「濕」は「清音(無声音)」になる。この文字には「商」の音程が移る所があるが、この「商」の中程より少し後に、仮名が生じる。「曩謨」の言葉から以下は、前に述べたのと同じように唱える。

2.3.8.3 《北方讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

梵文

Vajrakarma suvajrâjñā karmavajra susarvaga

Vajrâmogha mahâudarya vajraviśva namo'stu te⁶⁹

漢訳

嚩曰囉羯磨。蘇嚩曰囉訖攘。羯磨。嚩曰囉。












蘇薩嚩哉。嚩曰囉謨伽。摩呼娜里耶。


嚩曰囉尾濕嚩。曩謨率都帝⁷⁰。


⁶⁹ 種智院大学密教学会編『新梵字大鑑 全二巻』、566 頁。

⁷⁰ 新井『豊山声明大成』、339 頁。

【表 2—9】 《北方讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

本博士 (『魚山蔓芥集』)											
サンスクリット (ローマ字表記)	va	Jra	ka	rma	su	va	jrâ	jñā			
本博士の延長 (有無)	無	無	有	無	無	有	有	無			
グル音節 (有無)	有	無	有	無	無	有	有	有			
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	無	有	無			
調	呂				律			呂			

本博士 (『魚山蔓芥集』)											
サンスクリット (ローマ字表記)	ka	rma	va	jrâ	su	sa	rva	ga			
本博士の延長 (有無)	無	有	有	有	有	有	無	有	無		
グル音節 (有無)	有	無	有	無	無	無	有	無	無		
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	無	有	無	無		
調	律					呂					

本博士 (『魚山蔓芥集』)										
サンスクリット (ローマ字表記)	va	jrâ	mo	gha	ma	hâ	u	da	rya	
本博士の延長 (有無)	無	有	有	無	無	有	無	無		
グル音節 (有無)	有	有	有	無	無	有	有	無		
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	無	有	無		
調	律			呂						

本博士 (『魚山蔓芥集』)										
サンスクリット (ローマ字表記)	va	jrâ	vi	Śva	na	mo	‘stu	te		
本博士の延長 (有無)	無	有	有	有	無	有	有	無		
グル音節 (有無)	有	無	有	無	無	有	無	有		
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	有	無	無		
調	律			呂		律			呂	

上記の表（詞章のアクセント分析と旋律の動き）の解析

- 延長数: 16
- グル音節数: 17
- アクセントを持つ音節数: 8
- アクセントを持つグル音節数: 8

グル音節有/延長数	9/16	=	56%
アクセントを持つ音節有/延長数	6/16	=	38%
アクセントを持つグル音節有/延長数	6/16	=	38%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	9/16	=	56%
延長有/グル音節数	9/17	=	53%
延長有/アクセントを持つ音節数	6/8	=	75%
延長有/アクセントを持つグル音節数	6/8	=	75%

本曲では、《東方讃》と《南方讃》と同じように、古典サンスクリットのアクセントが旋律型の動きに強く関係している。そして「律」と「呂」の違いで、適応される旋律型が異なる。旋律決定方法は、《東方讃》と《南方讃》と主に一致するのだが、この曲では自下という旋律型が使われ、《東方讃》と《南方讃》には見られない旋律型である。この曲で自下は、呂音階の部分のみとする。

2.3.9 《吉慶讃》

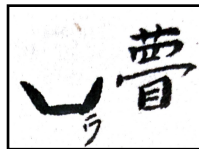
2.3.9.1 《吉慶讃》の出典・歴史

《吉慶讃》の出典に関しては、一つの文献を挙げられる。それは唐の善無畏の弟子一行記『大毘盧遮那経広大儀軌』第8（大正大蔵経 39 卷 667 頁中）であり、唐の7世紀～8世紀に成立したものになる。他の梵讃と違って、6世紀インドに流行した十四音節四行を元にするヴァサンタ・ティラカ（Vasanta-tilaka）調の韻文である。この相違点のため、元々の曲の種類が他の梵讃とは異なるのではないかと推測できる。《吉慶讃》の唱え方に関しては、『声實抄』、『声明集聞書』、『声明集私案記』、『声明口伝』という四つの文献で説明されている。ここでは、該当する部分の書き下し文を作り、翻訳と解釈を行う。

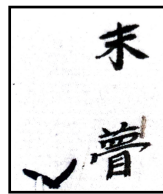
2.3.9.2 口伝書から読む《吉慶讃》の唱え方

2.3.9.2.1 『声實抄』から読む《吉慶讃》の唱え方

吉慶梵語 律



口伝。宮ヲ付テアクルナリ。宮ノ後ハヒサシカラズ。



口伝。此ノ宮ヲバ舉ルトキニツク。

吉慶梵語ノ始ノ一句五字ハ一息ニスベシ。拽怛ノ終リノ羽ハ短シ。ナガケレバ氣ツツマル
シニクシ。又終ノ段ノ



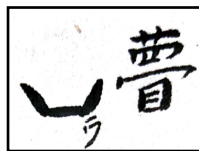
摩ノ字バトスベシ。本ハマノトシケルヲ。北院ニ於テ進上人ハ



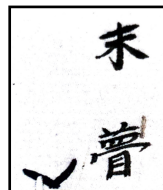
ト改云云。

現代訳

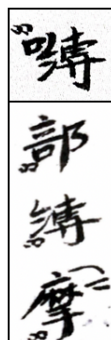
《吉慶讃》という曲は「律調」の曲になる。口伝によると、「宮」の音を付てから、挙ぐる。「宮」の後は長くならない。



口伝によると、この「宮」を挙ぐる時に、「突き」もする。



口伝によると、「萱」の文字は、最初に「宮」の音程で唱えるのだが、この「宮」の音を上げるようにしてから、「突ク」という装飾音を付ける。《吉慶讃》の最初の句においての最初の五つの文字は、一息で唱えるべきものである。「拽怛」二つの文字の終わりに、



「羽」の音程を唱えるのだが、この「羽」の音はやや短く唱えるものである。この「羽」は長すぎると、息が足りなくなってしまう。そして、終りの段では、

「縛部縛摩」の四つの文字があるのだが、その最後の文字「摩」は、「バ」と発音する。本来は、この文字を「マ」と発音していたのだが、北院の進上人が「バ」と改正した。



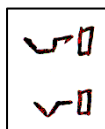
2.3.9.2.2 『声明集聞書』から読む《吉慶讃》の唱え方

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。)

平調或盤渉ト云事アリ。唯律也。拽怛ノ怛ハ中ヨリ末ユルカス。是レハ唯律トイエドモ下ノ羽ヲ續故ニユル歟。下ノ羽短シ。菅ノ商ニカナヲ付臚而角徴トカトモナク柔和廻也。徴ハユル。譏ハ三ツ計リユル。覧ハ長シ都ノ羽ハツル。此ノ梵語ニテ徴ノ博士ノ二ツモ三ツモ四ツモツツキタラバイク字ヲモ二ツ計リユリユリロロイテコトナル字ニウツラントスル處ヲ延テユルナリ。麼ノ長博士ハ上ノ佛讃ニ注スルカ如シ。但シカナノ成處文字ニヨリテ替也。藥婆ノギャハユラス末少シソル様也。以下皆徴ノ博士ノ懸タル下ノ字ノ宮ノアルハ同ジ。最末ノ二字ニ成ス。第二羅ハ長博士ノ最末ノ角ノ中ニムノカナヲ成ス。婆曩ノ短シテソラザル也。縛哩鼻羅ノ鼻ノ羽ハソル。戌物哩ノ戌物ハヒロウナリ哩延也。第三段縛曰ラン。婆體多縛ノ縛ト鉢羅縛ノ縛ト商皆ナ短クソラサル也。摩蘭尾儼此ノ四字ヒロウ也。哩ハ大ヘユルグ羽ハ短也。以下常如。但シ此ノ段ニ秘曲アリ。

(靈瑞本に出てこない部分はここまでである)

第三段縛曰ラン。此ノ段ニ秘曲アリ。若シ秘曲ヲセント思ハバ句頭ノ菅ノ字ニ秘節ヲスル也。



此ノ如ク。但シ此ノ節シ常ノ時ハ努努吟ベカラズ。若シ又秘節吟タラバ奥ノ秘曲ヲ誦セリ。サランスレバ恥辱歟。

現代訳

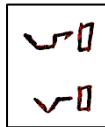
(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。)

この曲は「平調」の曲になるのだが、「盤渉調」の曲とも言われている。この曲は(転調せず)「律調」のみである。「拽怛」の二つの文字の「怛」は、中程より末まで、少しゆらして唱える。この曲は「律調」の曲であるけれども、「怛」の文字では、音が下の「羽」まで下がるため、この「羽」の音を(「呂調」であるように)揺らして唱える。そしてこの「羽」の音はやや短く唱える。「瞢」の文字は最初に「商」の音程で唱えるのだが、ここで仮名が生じ、続いて「角」「徴」の音程に、柔らかに回しているかのように移る。「徴」に「ユリ」を付ける。「譏」は三つほど「ユリ」がある。「覧」の文字は長く唱える。そして「都」の文字は「羽」の音程で唱え、末に「ツル」という装飾音を付ける。この梵讃では、「徴」の音程が二回、三回、四回と続く場合もある。そういう場合、いくつかの文字の博士でも二つほど「ユリ」を入れ異なる字に移ろうとする場所の音を伸ばしてから、「ユリ」を付ける。「麼」の博士はやや長くなり、この同じ博士は「佛讃」という曲にも出て来ており、その博士の唱え方に関しては、既に説明したので、ここでは、その説明に従う。ただし、一つの相違点があり、それは仮名の生じる所である。仮名の生じる所は、文字によって異なる。「藥婆」の二つの文字の中の「藥」には、「ユリ」と付けずに、末に小さな「ソリ」がある。この二つの文字、「藥婆」は、「宮」の音程で終わるのだが、その後に出てくる「徴」の音程で唱える文字等は、この「宮」と同じ唱え方をする。これらの文字(「徴」で唱える文字)の最後の二つの文字に、仮名が生じる。この曲においての第二番目の「羅」の博士は長くなるのだが、この博士の末に、「角」の音程で唱え、この「角」の中に「ム」の仮名が生じる。「婆曩」の二つの文字は、短く唱え、「ソリ」という装飾音は付けない。「縛哩鼻羅」の四つの文字の中の「鼻」の文字は「羽」の音程で唱え、ここでは「ソリ」を付ける。「戍物哩」の三つの文字の中の「戍物」に、「ヒロウ」という装飾音があり、特に「哩」の文字を伸ばして唱える。第三段では「縛日羅婆體多縛」の最後の「縛」と「鉢羅縛」の最後の「縛」には、「商」の音程を唱えるの

だが、これらの「商」は短く「ソラス」という装飾音は付けない。「摩蘭尾儼」の四つの文字に、「ヒロウ」という旋律型がある。「哩」の文字には、大きな「ユルグ」という装飾音があり、その後、音を「羽」の音程まで下げ、短く唱える。「哩」と同じ博士を持つ文字は以下にも出て来るが、その場合、以上説明したのと同じように唱える。この曲を「秘曲」として唱える場合があり、その時は、

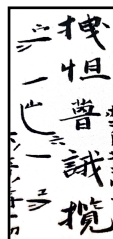
(霊瑞本に出てこない部分はここまでである)

三段の最初の句において「瞢」の文字に、特殊な唱え方をする。

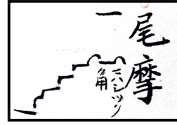


このようである。但し、通常の時、決してこの唱え方をしてはいけない。もしまた、この特殊な節を唱えたならば、奥の秘曲を唱えているのである。そうでなければ非常に恥ずかしいことではないか。

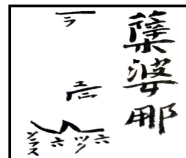
2.3.9.2.3 『声明口伝』から読む《吉慶讃》の唱え方



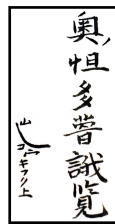
(角ノ音ヲツム此ノ故ニ) 商ノ音ノ博士ガ少シタルマセテサス。



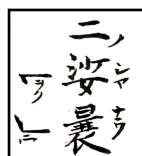
尾ヲ由テ摩エカカル。キンノ冒子ヲウチカツクヤウニスベシ故ニ徴ニモ非ズ角ニモ非ズ。而モ先ハ徴ノ音ノ様ナルベシ。ツキマクリテ後ヨコハ角ノ位ナルベシ。又ツキマクリテ折ル時ハカント云テ、齒ヲ合テ無骨ニ打也。譬ハ惟木ノ枿シ枝ヲ飛付カバト引付ニ計モ無ク付ルガ如シ。次ニ惟木ノ若枝ヲ飛付テカバト引付、中ノ木ハ折レタレド上ノ皮ハ折ラズシテ、折カケテシムル時計ノジクリトタリタルヤウニ音ヲ仕テ折ルベキ也。次折ハ玉ヲ投ルニ敷_ニ據_ニ當_テ飛_ビ上_テ天井_ニ當_ルヤウニ折ル。次ニ折ハ神籬_ニ折。後ニツキ出ス時ハ少程アツテツキ出ス。上博士ニツツケテツキ出スハワルシ故ニ博士シ切テ別ニサス是ハ正日ノ様也。



婆ノ博士ハ宮ノ音也。宮ノ音ヲユルハ呂ニ限ル故ニ呂ユニ大ナワニ静ツカニス三四ユル含テユトモキコエヌヤウニスル也。此類者皆之ト同ジ。



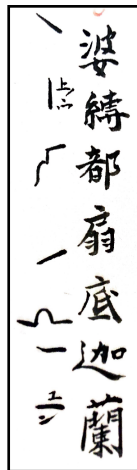
此曹ハ商ノ音ヲ横ニ張テ、ウノカナニ角ノ位ヲモタセテ徴ニキブク上。是前後ノ曹ノ替リ目也。三段共之ト同ジ。



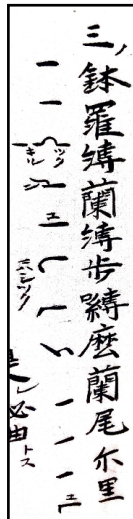
ヲク音ヲツツケテヲクハワルシ。音ヲ切テ息ヲ切ズ。ヲク也。



鼻ノ博士ハクウキ音也。ユトモナクスグトモナク。譬エバクチナハノ頭ヲミシトニキテ、サシ出ス時。クチナハ痛デジヤハトノヒサレトモチツトハカタブクヤウニスルナリ。羅ノユリカカメハ大事ノ物ナリ。ワルクスレバナイジヤクリヲスルヤウニ似タリ。

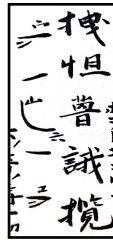


此ノ博士諸讃ノ反音ノ中第一大事ノ音曲也。何ナル能聲也トモ。二人トツレンテセズ。只一人スルナリ。又合ハ縛ヨリ皆又付ベシ。

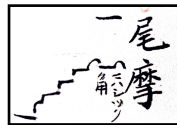


是秘曲トス。此ノ三ノ讃ハ律ナレドモ梵語ナル故ニ少シヲモクシテスル也。コハクセ声明ノ質一向也。何ノ声明モ其レ義務在リ。心得可ク也。

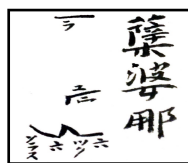
現代訳



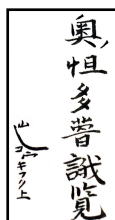
「角」の音は、詰まる傾向があるため、次の音「商」の博士を、少し弛ませるように書く。



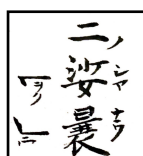
「尾」の文字に「ユリ」を付ける。「摩」の文字の博士を例えていえば、金の帽子の内側をかぶってる姿が相応しい。その為、この博士の音は「徴」でもなく「角」でもない。とは言っても、一番最初の音は「徴」になる。そしてこの「徴」に「ツキマクリ」という装飾音を付けてから、博士が「角」の位になる。ここから、また「ツキマクリ」という装飾音を付けるのだが、今回は「カム」を使う。「カム」は、歯を合わせながら荒く唱える。この「カム」を例えて言う、椎木の枯枝を取ろうとしたが何も掴めなかったという姿が相応しい。次の博士を例えて言えば、椎木の若枝を取ろうとしたが、中の若枝は折れたが上の皮は折れなかったという姿が相応しい。ここでは、音をじっくりと折るべきである。次の折る所を例えて言う、枝に玉を投げようとして、その玉が枝に当たり、天井まで飛び上がったという姿が相応しい。次の折る所を例えて言う、神籬の姿が相応しい。後に突き出す時は、少しおいてから突きだす。この最後の博士は、以前の博士の続きとして見られると良くないので、そうならないように、以前の博士をちゃんと切ってから、最後の博士を書く。これは正日のようになる。



「婆」の博士は「宮」の音程で唱える。「宮」の音を「ユル」のは「呂調」に限るので「呂」の「ユリ二つ」は、大きく静かに唱えるものでもある。「呂」の「三つユリ」と「四つユリ」も、「ユリ」として聞こえないくらい、静かに唱えるものである。この種類の「ユリ」の全ては、以上説明したものと同じである。



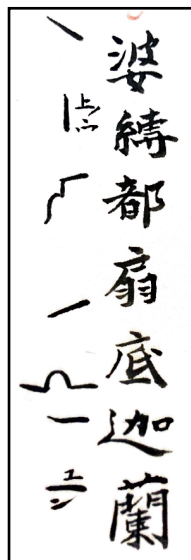
「曹」の文字の唱え方に関しては、最初に「商」の音を引っ張り、続いて「角」の音に移りながら「ウ」の仮名を生じ、最後に「徴」の音まで上がる。以上、この文字の唱え方は前に出て来たもの、そしてこの後に出て来るこの同じ文字の唱え方とは異なる。ただし、三段とも、以上に説明したのと同じ唱え方をする。



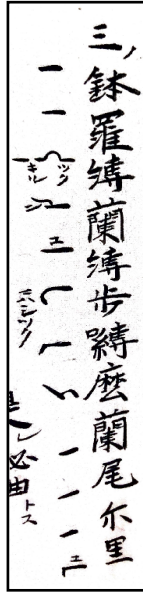
「婆」の文字に「ヲク」という装飾音があるのだが、この「ヲク音」を次の博士に繋げてはいけない。音を切りながら息を切らないようにすることが、「ヲク」である。



「鼻」の博士は「空気音」という特殊な音を指している。「空気音」では、「ユリ」はしないのだが、真っ直ぐ唱える訳でもない。例えて言えば、蛇を殺そうとして頭を刺す時に、蛇が痛みながら頭を少し傾くという姿が相応しい。「羅」の文字に「ユリカカメ」という装飾音があるが、この「ユリカカメ」はとても大切である。悪く唱えると、泣き囁くのと似た事になる。



この曲は、讃の反音曲の中で、一番大事な曲になる。美しい声をしていても、二人で合唱して唱えてはいけない。一人で唱える曲である。但し、「答縛」の二つの文字から、一斉に唱える。



これは秘曲になる。この三つの讃（段）の全ては、「律調」になるのだが、梵語で唱えるため、少し重みのある声にする必要がある。声の使い方と声明の質に注意しなければならない。この曲だけではなく、何の声明においても、なすべきことがある。きちんと理解する必要がある。

2.3.9.2.4 『声明集私案記』から読む《吉慶讃》の唱え方

平調 唯律

三段共ニ同ジ。此ノ讚進相ノ清濁アリ



相応院。



進ノ様也。

三段ノ内ニ有ル羽ヲ多分ソラス也。徵ノ博士ノニツ三ツ乃至四ツモアレ。先ノ徵ノ有ル字ヲヒロウテ。後ノ徵ノ有ル字ヲバ長スル也。此旨ヲ心得可シ。但シ是レ一句ノ内之事也。是ハ三段共ニ律也。拽ヲバユラズ。恒ヲタヲヤカニ由リテ羽ヘ折テ短シ。菅ハ商ノ中程ニカナヲ成シテ。商ノ末ヨリ角徵ト回スニ。徵ニ成ルト思フ所ヨリ由ル也。私云。商ヲツヨクソラシテ角ヘ回シ上テ。識覽ノ二字ハ上注ノ如シ。後ノ徵ハ長キ也。以後モ是如シ。初ノ五字ハ頭ノ分以下ノ二ツ之同ジ。但シ第三段ニ反音ヲスル時ハ菅ノ博士ヲ角ニ折懸テ。商ヘ下テ商ヲ短クシテ又角ヘ折上テ。角ヨリ徵ヘ折上テ由リテ識ニ移ル。是ハ反音ヲスレ共第三ノ段ノ終ニナラデハセザルト聞。反音ヲスル時計リ。三段目ノ頭ノ菅ノ字ヲ今ノ博士ニスル也。反音無クバユメユメ今ノ博士ヲスベカラズ。反音ノ音出サバ諸衆ハ留テセストモ云。又反音ヲスレバ諸衆ハ下ノ聲ヲ以テスル也。下ノ聲者地聲ノ事也。反音ノ博士ハ秘讃ニ内ニ有ルト聞。妄リニ是ヲ注セズ。此反音ヲスル事希也。相応院ニハ菅ノ博士ヲ三段ナガラ。末ノ徵ヲ回シテ上ル所ヲ押ヘテ喉ヨリ出シテスル也。觀史ノ觀ハ上注ノ如シ。ツヨクソル也。以下ノ羽ノ博士皆之ニ同ジ。尾ハ長キ也。以下ニ一句ノ内ニ一ツアル徵ハ長キ也。麼ハ末ヲ次第ニ入子ニ折也。但シ末ノ角ハ長キ也。以下ノ此ノ博士皆之ニ同ジ。那ノ三番目ノ商ハ末ヲソラス也。羅ハ徵ヨリ角ヘ下テ羽ヘ突上ル。此ノ博士皆之ニ同ジ。賽捺隸ノ賽ハ角ヲスクニシテ徵ヘ折上テ。カナハ折目ニ成ス。隸羅ノ隸ハ商ヲソラシテ徵ヘ折上ル。カナハ折目ニ成ス。但他ノ他ハ三番目ノ商ノ末ヲソラス也。但寫ノ但ハ折り博士ノ末ニムノカナヲ成シテ。寫ヲバ濁ル也。但多ノ二字ハ呂也。多ヲ由リテ羽ヘ折テ。短クシテ。菅ヘ移ル商ヲソラシテ徵ヘ折上。カナハ折目ニ成ス。扇モ宮ヲ少由リテ下ノ羽ヘ下ル。是ニ自リ以前ニアルモ以後ニアルモ宮ヨリ羽ヘ下ノ羽ノ博士ノ宮ハ呂ニシテ少由ルカ、極ク委ク尋可シ。庭ノ商モ末ヲソラス也。終ノ爾也ノ二字ヲバ博士一ニ引合テニヤトスル也。上恒多菅識ヨリ儼也ニテマデ此内ノ字ノ博士以後ノ二段モ終是ニ同ジ。

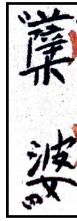
第二段ノ羅ノ末ナル角ニムノカナヲ成シテ。惹ニ移ル駄モ徵ヘ折上ル。折目ニムノカナヲ成ス。婢モ徵ノ中ヨリ末ニムノカナヲ成ス。沙ハ角ノ本ヲ打懸テ商ヘノ折目モ无クヤワラカニ下テ。角ヘモ折目モナク、和カニ上テ曩ヘ移ル。曩ノ角ヲスグニシテ徵ヘ折上ク。カナハ折目ニ成ス。乃ノカナハ折目ニ成ス。道ノ博士ハ上有ルノ如シ。縛哩ノ縛ハ哩ヨリ少短シ。羅ヨリ下ノ徵ノ博士共ニ上ニ注スル如シ。怛多ヨリ以下ハ上ノ如シ。第三段ノ下ナル縛曰ノ曰ハ清也。羅ハラントハヌル也。寧ハ角ヲスグニシテ徵ヘ折上ル。カナハ折目ニ成ス。縛多ノ縛ハ本ノ角ヲシテ重テ。末ノ模様ハ上ノ第二段ノ婆曩ノ婆ノ博士ニ同ジ。羅縛ノ縛モ上ノ博士之ニ同ジ。蘭ハ末ノ徵ノ中ヨリ少シ末ニカナヲ成ス。縛部縛ノ三字ハ同長サニスル也。下ノ縛ノ末ヲソラシテスル也。摩蘭尾儼ノ四字ハ早ク拾テ。哩ヲ長クシテ下ノ羽ヘ下テ短シ。底ハ末ヲソラス也。毘寧ノ寧ハ角ノ末ヲ少ソラス歟。怛多瞢識ヨリ下ハ上ニ有ルノ如ク也。又異説ノ博士ノ事奥三段目ノ瞢ノ字ニ商徵ト有ル所ヲ商ヨリ徵ヘ上ル節ニテツキ離テ別ニ徵ヲ出ス也。又角商角徵ト有ル所ノ本ノ角ニ打懸アリ。此ノ博士ヲ讃ノ頭誦セバ其座中ノ人秘曲ヲ誦スルト知ル可シ。若シ誦セザレバ恥辱爲可シ。秘曲ヲ誦セサスベキ約束也。云云。

現代訳

この曲は平調の曲であり、「律調」のみとする。曲の三段とも同じである。この讃では、「藥婆」の二つの文字があるのだが、これらの清濁に関しては、南山進流と相応院流の間に相違がある。相応院流では、



「薬」は濁音（有声音）であり、「婆」は清音（無声音）である。南山進流では、



「葉」は清音（無声音）であり、「婆」は濁音（有声音）である。

三段において「羽」の音程の多くのものには、「ソラス」という装飾音がある。「徴」の音程には、「ユリ」があり、「二ユリ」、「三ユリ」、「四ユリ」の種類がある。一つの句において、「徴」の博士を持つ文字二つが連続して出て来る場合には、最初の「徴」に「ヒロフ」という装飾音を付け、二番目の「徴」を長く唱える。この規則を深く理解する必要がある。この曲の三段はともに「律調」になる。「拽」の文字に「ユリ」はない。「怛」の文字では、嫺やかな「ユリ」を付けてから「羽」の音程に折りて、短く唱える。「瞢」の文字は「商」の音程で唱えるのだが、この「商」の中程から仮名が生じる。この「商」の末に「角」、「徴」と順番に移り音を回すように唱える。「徴」の音程に移ろうとする所で、「ユリ」を付ける。個人的な提案を入れるのだが、「商」から「角」へ移る時に、「商」を強く回すように「ソラス」を付けながら「角」まで上げる、「角」に強く「ソラス」を入れて「徴」に回すという唱え方が相応しいのではないかと思います。

「識覽」の二つの文字は、上で説明したのと同様、第二番目の「徴」は長く唱える。以下その規則に従う。この曲の最初の五つの文字は頭の唱えるもので、以下の三段でも同じこと唱え方をする。ただし第三段では、反音する所があり、そこで「瞢」の文字の博士を「角」の音程で唱え、この「角」に「折カケ」という装飾音を付ける。そこから「商」の音程まで音を下げ、短く唱えてから又「角」の音程まで折り上げる。この「角」の音程から「徴」の音程まで折り上げてから「ユリ」を付け、更に「識」の文字に移る。以上説明した唱え方は、反音をするといっても第三段の終わりなければしないと聞いている。反音する所のみとする。三段目の頭にある「瞢」の文字は以上で説明した博士に従う。反音しない時は、決してこの博士は使ってはいけない。反音で唱え出したら、諸衆が（びっくりするため）唱えることを止めるともいう。また半音をすると諸衆は下の声（音域）で唱える。

この反音の博士は秘讃の中で使うという。みだりに使わない。この「反音」をする機会は希である。相応院流では、三段すべてにおいて「萱」の博士の末は、最初に「徴」の音程で唱える。この「徴」の音を回すように上がる所はあるのだが、ここでは音を喉から出し、押さえているような様に唱える。「観史」の「観」は、以上述べたのと同じように、「ソリ」を強く唱える。この後に出て来る「羽」の博士も、皆これと同じである。

「尾」の文字は長く唱えるものである。以下次の句で、一つある「徴」の博士を持つ文字は長く唱える。「塵」の文字の末では、「入子ニ折」という装飾音を付ける。但し、この装飾音の最後の所は、「角」の音程で終わり、この音を長く唱える。以下にも、これと似ている博士が出て来るのだが、それらも同じ唱え方をする。「那」の文字の三つ目の

「商」の音程の末に、「ソラス」という装飾音を付ける。「羅」の文字は最初に「徴」の音程で唱えるのだが、この「徴」の音から「角」まで下げてから、「羽」の音程まで突き上がる。この博士が他所に出て来たら、すべて以上で説明した唱え方と同じようにする。

「賽」の文字は「角」の音程で真っ直ぐ唱えてから、「徴」の音程まで折り上げる。

「角」から「徴」へ移る所に仮名が生じる。「隸羅」の二つの文字の中の「隸」は、最初に「商」の音程で唱え、そしてその「商」に「ソリ」を付け、「徴」まで折り上げる。

「商」から「徴」へ移る所に仮名が生じる。「怛他」の「他」では、三つ目の「商」の末に「ソリ」がある。そして「怛寫」の最初の文字「怛」から二番目の文字「寫」へ移る所では、「ム」の仮名が生じる。「寫」の文字は濁音（有声音）である。「怛多」の二つの文字から「呂調」に転調する。「多」の文字に「ユリ」を付けてから「羽」の音程まで折る。この「羽」の音を短く唱えて「萱」に移る。「萱」の文字は最初に「商」の音程で唱え、そして「ソリ」を付けてから、「徴」の音程まで折り上げる。「商」から「徴」へ移る所に仮名が生じる。「扇」の文字は最初に「宮」の音程で唱えるのだが、ここでは小さな「ユリ」を付けてから下の重の「羽」まで下がる。この博士は以前にも出て来たものも、この後に出て来るものも、「宮」から「羽」まで下がる時は、「宮」の音を「呂調」の音として扱い、少し「ユリ」をする。これについて詳しく尋ねる必要がある。「庭」の文字は最初に「商」の音程で唱えるのだが、この「商」の末に「ソリ」という装飾音を付ける。初段の終わりにある「儺也」の二つの文字の博士は、一つの博士として唱えるべきであり「ニヤ」と発音する。「怛多萱譏」から「儺也」までに至る句は、以降の二つの段にも出て来ており、第二段と第三段においても、この句の博士は同じものである。

第二段の「羅」の文字の末に「角」の音程で終わるのだが、この「角」の音に「ム」の仮名が生じる。そこから「惹」の文字に移る。続いて「駄」の文字を唱えている途中で、「徴」の音程まで折り上げる。「徴」の音程に移る所に「ム」の仮名が生じる。

「婢」の文字も、「徴」の音程で唱え、この「徴」の中から末までに「ム」の仮名が生じる。「沙」の文字は、最初に「角」の音程で唱え、そして「打カケ」という装飾音を付けてから「商」に移る。「角」から「商」へ移る時、柔らかに唱え、声に角がないようにする。最後に、「角」の音程に戻るのだが、再び、柔らかに角がないように唱え、そして音を上げて、「曩」に移る。「曩」は「角」の音程で真っ直ぐ唱える。そこから音を折って「徴」まで上がる。「角」から「徴」まで移る所に仮名が生じる。「乃」の文字にも、仮名が生じ、これも又、前半の音程から後半の音程まで移る所に生じる。「道」の博士は以前にも出て来たので、それと同じような唱え方をする。「縛哩」の「縛」は、「哩」より少し短くなる。「羅」に続く文字は「徴」の音程で唱えるのだが、この博士は以前にも出て来たので、（前例を参考しながら）同じように唱える。「恒多」以下の博士も、以前にも出て来たので、ここでは前例と同じように唱える。

第三段では、最初の「縛曰」の二つ目の文字の「曰」は、清音（無声音）になる。

「羅」は「ラン」と発音し、末が撥音になる。「寧」の文字は「角」の音程で真っ直ぐ唱え、この音を折って「徴」まで上がる。「角」から「徴」へ移る所に仮名が生じる。「多縛」の「縛」という文字に、二つの「角」があるのだが、この二つの「角」の間に「重ね」という装飾音を付ける。この博士の末は、第二段の「婆曩」の「婆」の博士と同じような形をしている。「羅縛」の「縛」は、以前に出て来た「縛多」の「縛」と同じような唱え方をする。「蘭」の文字の末に「徴」の音程があるのだが、この「徴」の音の中から末までの所に、仮名が生じる。「縛部縛」の三つの文字の博士は同じ長さにする。この「縛部縛」の最後の「縛」の文字の末に、「ソリ」という装飾音を付ける。「摩蘭尾儼」の四つの文字では「早拾」という詠唱方法を使う。「哩」の文字を長く唱えてから、下の重の「羽」に移る。この「羽」を短く唱える。「底」の文字の末に「ソリ」という装飾音がある。「毘寧」の「寧」は最初に「角」の音程で唱えるのだが、この「角」の末に、小さな「ソリ」があるが、「恒多薈譚」以下の博士は、以前にも出て来ており、前例に従って同じように唱えるべきである。第三段での「薈」の文字の唱え方に関しては、二つの説がある。一説では、「商」の音程で最初に出て、この「商」の末に「突き離れる」という装飾音を付けてから、別の音程「徴」から又唱え出す。異説では、「薈」の文字を

「角」、「商」、「徵」と順番に唱える。この場合、最初の「角」の音程に「打カケ」という装飾音がある。この異説の博士に従って讃の頭が唱えると、出席している人は、「秘曲」を唱えていると分かるはずである。もし唱えなかったならば大変な恥辱となるだろう。秘曲を唱えることは約束となっている。

2.3.9.3 《吉慶讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

梵文

初段

Yad maṅgalaṃ tuṣita-deva-vimāna-garbhāt, āsīd ihāvatarato jagato hitāya
Sendraiḥ surair anugatasya tathāgatasya, ten maṅgalaṃ bhavatu śāntikaraṃ tavādya⁷¹

第二段

Yad maṅgalaṃ kapilavastuni rājadhāne, garbhād viniśritavataḥ snapitasya devair, śuddho-danair
amṛta-vāribhir āśu-vṛddhajai tan maṅgalaṃ bhavatu śāntikaraṃ tavādya⁷²

第三段

Yad maṅgalaṃ sakala-doṣa-vināśa-hetor vajrāsane sthitavataḥ pravaraṃ babhūva, māraṃ
Vidhr̥ṣṭiya śatru-vināśāvasāde tan maṅgalaṃ bhavatu śāntikaraṃ tavādya⁷³

漢訳

第一首

拽怛瞢譏攬。觀史怛祢縛。尾麼曩。藥婆那臬佉賀。
婆多囉妬。惹譏妬呬跢耶。賽捺 𑖀𑖦 素 𑖀𑖦 囉。
拏藥怛寫耶。怛他藥怛寫。怛他瞢譏覽。婆縛都扇底迦蘭。怛縛佉也。

⁷¹ 種智院大学密教学会編『新梵字大鑑 全二巻』、568 頁。

⁷² 同前。

⁷³ 同前。

第二首











拽怛瞢識攬。迦比攞娑娑都。𑖦𑖪𑖫 羅惹馱婢。藥婆佉尾 𑖦𑖪𑖫 此哩跢縛跢沙曩比怛寫。
乃吠少道娜儔。羅密哩多。縛哩鼻羅戍物哩地曳。怛他瞢識覽。娑縛都扇底迦蘭。怛縛佉
也。

第三首

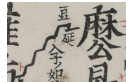
拽怛瞢識攬。娑迦羅奴灑。尾曩捨。係奴縛日羅沙 𑖦𑖪𑖫 體。
怛縛多。鉢羅縛蘭。縛部縛摩蘭尾佉哩底野。拶都盧。
毘 𑖦𑖪𑖫 舍。縛娑寧。怛多瞢識覽。娑縛都扇底迦蘭。答縛佉也⁷⁴。

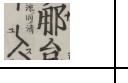
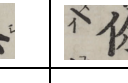
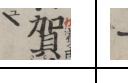
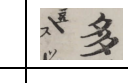
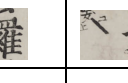

【表 2—10】 《吉慶讚》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

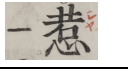
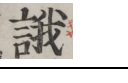
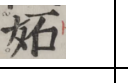
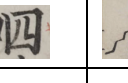
第一首


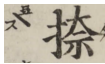
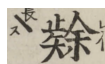

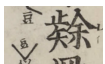
本博士 (『魚山薑芥集』)										
サンスクリット (ローマ字表記)	yad		ma	nga	lam	tu	ṣi	ta	de	va
本博士の延長 (有無)	有	有	無	無	無	無	無	無	有	無
グル音節 (有無)	無	有	無	有	無	無	無	無	有	無
アクセント (有無)	無	有	無	無	有	無	無	無	有	無
調	律									

⁷⁴ 新井『豊山声明大成』、310 頁。







本博士 (『魚山薑芥集』)					
サンスクリット (ローマ字表記)	vi	mā	na	ga	rbhāt
本博士の延長 (有無)	無	有	無	無	無
グル音節 (有無)	無	有	無	有	無
アクセント (有無)	無	有	無	有	無
調	律				

本博士 (『魚山薑芥集』)								
サンスクリット (ローマ字表記)	ā	sīd	i	hā	va	ta	ra	to
本博士の延長 (有無)	有	無	無	無	無	無	有	無
グル音節 (有無)	有	有	無	有	無	無	無	有
アクセント (有無)	有	無	無	無	有	無	無	無
調	律							

本博士 (『魚山薑芥集』)						
サンスクリット (ローマ字表記)	ja	ga	To	hi	tā	ya
本博士の延長 (有無)	無	無	無	無	有	無
グル音節 (有無)	無	無	有	無	有	無
アクセント (有無)	有	無	無	無	有	無
調	律					

本博士 (『魚山薑芥集』)					
サンスクリット (ローマ字表記)	se	ndraiḥ	su	rair	a
本博士の延長 (有無)	有	無	無	有	無
グル音節 (有無)	有	有	無	有	無
アクセント (有無)	有	無	有	無	無
調	律				

本博士 (『魚山薑芥集』)									
サンスクリット (ローマ字表記)	nu	ga	ta	sya	ta	thā	ga	ta	sya
本博士の延長 (有無)	無	無	無	有	無	有	無	有	無
グル音節 (有無)	無	無	有	無	無	有	無	有	無
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	無	無	有	無
調	律								



本博士 (『魚山薑芥集』)							
サンスクリット (ローマ字表記)	tan	ma	ṅga	larin	bha	va	tu
本博士の延長 (有無)	有	有	無	無	無	無	無
グル音節 (有無)	無	有	無	有	無	無	無
アクセント (有無)	無	有	無	無	有	無	無
調	律						








本博士 （『魚山叢芥集』）								
サンスクリット （ローマ字表記）	śā	nti	ka	raṃ	ta	vā	dya	
本博士の延長（有無）	有	無	無	無	無	有	無	
グル音節（有無）	有	無	無	有	無	有	無	
アクセント（有無）	有	無	無	無	無	有	無	
調	律							

第二首



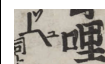

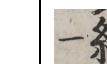


本博士 （『魚山叢芥集』）												
サンスクリット （ローマ字表記）	Yad		ma	ṅga	laṃ	ka	pi	ḷa	va	stu		ni
本博士の延長（有無）	無		有	無	無	無	無	無	無	有	無	
グル音節（有無）	無		有	無	有	無	無	無	有	無	無	
アクセント（有無）	無		有	無	無	無	無	無	有	無	無	
調	律											

本博士 （『魚山叢芥集』）							
サンスクリット （ローマ字表記）	rā	ja	dhā	ne	ga	rbhād	
本博士の延長（有無）	有	無	有	無	無	無	
グル音節（有無）	有	無	有	有	有	無	
アクセント（有無）	無	無	有	無	有	無	
調	律						



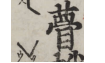
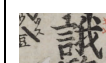
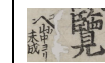
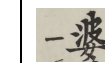
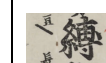

本博士 （『魚山叢芥集』）							
サンスクリット （ローマ字表記）	vi	ni	śri		ta	va	tah
本博士の延長（有無）	有	無	無		無	無	無
グル音節（有無）	無	有	無		無	無	有
アクセント（有無）	無	無	有		無	無	無
調	律						

本博士 (『魚山叢芥集』)							
サンスクリット (ローマ字表記)	sna		pi	ta	sya	de	vair
本博士の延長 (有無)	有		無	有	無	有	無
グル音節 (有無)	無		無	有	無	有	有
アクセント (有無)	無		無	有	無	有	無
調	律						

本博士 (『魚山叢芥集』)				
サンスクリット (ローマ字表記)	śu	ddho	da	nair
本博士の延長 (有無)	有	有	無	無
グル音節 (有無)	有	有	無	有
アクセント (有無)	有	無	有	無
調	律			










本博士 （『魚山叢芥集』）							
サンスクリット （ローマ字表記）	a	mṛ		ta	vā	ri	bhir
本博士の延長（有無）	無	有		無	無	無	無
グル音節（有無）	無	無		無	有	無	無
アクセント（有無）	有	無		無	有	無	無
調	律						

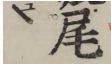


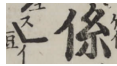
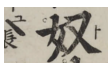
本博士 （『魚山叢芥集』）						
サンスクリット （ローマ字表記）	ā	śu	vṛ		ddha	jai
本博士の延長（有無）	無	無	無		有	無
グル音節（有無）	有	無	有		無	有
アクセント（有無）	有	無	有		無	無
調	律					

本博士 (『魚山薑芥集』)								
サンスクリット (ローマ字表記)	tan		ma	ṅga	laṃ	bha	va	tu
本博士の延長 (有無)	有		有	無	無	無	無	無
グル音節 (有無)	無		有	無	有	無	無	無
アクセント (有無)	無		有	無	無	有	無	無
調	律							








本博士 (『魚山叢芥集』)								
サンスクリット (ローマ字表記)	sā	nti	ka	raṃ	ta	vā	dya	
本博士の延長 (有無)	有	無	無	無	無	有	無	無
グル音節 (有無)	有	無	無	有	無	有	無	無
アクセント (有無)	有	無	無	無	無	有	無	無
調	律							







第三首










本博士 (『魚山叢芥集』)										
サンスクリット (ローマ字表記)	Yad		ma	ṅga	laṃ	sa	ka	la	do	ṣa
本博士の延長 (有無)	有	有	無	無	無	無	無	有	無	無
グル音節 (有無)	無	有	無	有	無	無	無	有	無	無
アクセント (有無)	無	有	無	無	有	無	無	有	無	無
調	律									









本博士 (『魚山薑芥集』)					
サンスクリット (ローマ字表記)	vi	nā	śya	he	tor
本博士の延長 (有無)	無	有	無	有	無
グル音節 (有無)	無	有	無	有	有
アクセント (有無)	無	有	無	有	無
調	律				


本博士 （『魚山薑芥集』）										
サンスクリット （ローマ字表記）	va	jrâ	sa	ne	sthi	ta	va	taḥ		
本博士の延長（有無）	無	無	有	有	無	無	有	無		
グル音節（有無）	有	有	無	有	無	無	無	有		
アクセント（有無）	無	有	無	無	有	無	無	無		
調	律									

本博士 （『魚山薑芥集』）							
サンスクリット （ローマ字表記）	pra		va	raṃ	ba	bhū	va
本博士の延長（有無）	無		有	有	無	無	無
グル音節（有無）	無		無	有	無	有	無
アクセント（有無）	有		無	無	無	有	無
調	律						

本博士 (『魚山叢芥集』)							
サンスクリット (ローマ字表記)	mā	raṃ	vi	dhṛ		ṣṭi	ya
本博士の延長 (有無)	無	無	無	有		無	無
グル音節 (有無)	有	有	無	有		無	無
アクセント (有無)	有	無	無	有		無	無
調	律						

本博士 (『魚山叢芥集』)									
サンスクリット (ローマ字表記)	śa	tru	vi	nā	śā	va	sā	de	
本博士の延長 (有無)	無	有	無	有	無	無	有	無	
グル音節 (有無)	有	無	無	有	有	無	有	有	
アクセント (有無)	有	無	無	無	無	無	有	無	
調	律								

本博士 (『魚山叢芥集』)								
サンスクリット (ローマ字表記)	tan		ma	ṅga	laṃ	bha	va	tu
本博士の延長 (有無)	有		有	無	無	無	無	無
グル音節 (有無)	無		有	無	有	無	無	無
アクセント (有無)	無		有	無	無	有	無	無
調	律							

本博士 （『魚山叢芥集』）								
サンスクリット （ローマ字表記）	śā	nti	ka	raṃ	ta	vā	dya	
本博士の延長（有無）	有	無	無	無	無	有	無	
グル音節（有無）	有	無	無	有	無	有	無	
アクセント（有無）	有	無	無	無	無	有	無	
調	律							

上記の表（詞章のアクセント分析と旋律の動き）の解析

- 延長数: 50
- グル音節数: 71
- アクセントを持つ音節数: 51
- アクセントを持つグル音節数: 38

グル音節有/延長数	34/50	=	68%
アクセントを持つ音節有/延長数	27/50	=	54%
アクセントを持つグル音節有/延長数	27/50	=	54%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	34/50	=	68%
延長有/グル音節数	34/71	=	48%
延長有/アクセントを持つ音節数	27/51	=	53%
延長有/アクセントを持つグル音節数	34/38	=	68%

この曲では、《仏讃》と同じように、アクセントや音節の長短と旋律型との間の相互関係は薄い。今までの讃と違い、この曲では、一つの旋律型が一首ごとに対して適応され、詞章の音韻構造に決まった旋律型を適応するというよりも、決まった旋律が、詞章につけられたと考える。

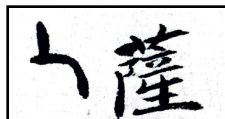
2.3.10 四波羅蜜讃

2.3.10.1 《四波羅蜜讃》の出典・歴史

《四波羅蜜讃》の出典には、金剛智訳『金剛峯楼閣一切瑜伽瑜祇經』卷下（大正大藏經18巻260頁下～261頁上）があり、この文献は7世紀～8世紀のものになる。《四波羅蜜讃》の唱え方に関しては、『声實抄』、『声明集聞書』、『声明集私案記』、『声明口伝』という四つの文献で説明されている。ここでは、該当する部分の書き下し文を作り、翻訳と解釈を行う。

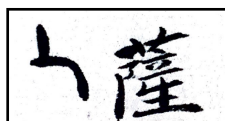
2.3.10.2 口伝書から読む《四波羅蜜讃》の唱え方

2.3.10.2.1 『声實抄』から読む《四波羅蜜讃》の唱え方



口伝。此ノ薩ノ博士ハ心略ノ薩ノ博士ヨリハキビシクヲロシテツヨクツヨク也。

現代訳



口伝によると、《四波羅蜜讃》における「薩」の文字の唱え方は、《大日讃》における「薩」の文字の唱え方よりもきびしく、音を強く下ろすものである。

2.3.10.2.2 『声明集聞書』から読む《四波羅蜜讃》の唱え方

平調

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。)

薩羽徴ト回シテ羽ニ突上。怛トハ短ク縛ハ延。曰羅ノ羅ハ延フ。下ノ句ノ薩怛ハ呂也。以下ノ句頭ノ商ハ皆皆呂也。但又男聲女聲ト云事アリ尋可云云。

現代訳

この讃は、「平調」の曲になる。

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。)

「薩」の文字は、最初に「羽」の音程で唱え、そして音を回すようにして、「徴」の音程に移る。この「徴」の音に「突き」という装飾音を付けてから、「羽」の音程に上がる。

「怛」の文字は短く唱えるものであり、「縛」の文字は延ばして唱えるものである。「曰羅」の「羅」の文字も、延ばして唱える。次の句の「薩怛」の二つの文字から、曲が転調して「呂調」になる。この句において「商」の音程の全ては「呂調」になる。この曲では、「男聲」と「女聲」の区別があり、これについて尋ねる必要がある。

2.3.10.2.3 『声明口伝』から読む《四波羅蜜讃》の唱え方



博士ハ羽ノ音ニ出テ臆テマワス。徴ノ音マデヤル音ヲハル故ニ博士ハ高く見ヘタレドモ。音ノ位ハ下エサガリスル也。スソニツテヲキカエリ。徴羽トナル。

此ノ讃ノ博士モ商ノ音一越テ宮角徴ト行共以前ノ謨ニハ替ル也。先ノ謨ハ切テ繼。此ノ謨ハ切ラズ。行ク之依趣替ル。譬バ中途ニ竿ヲ釣ヲチャツトツキヤルヤウニスルナル。四波羅蜜ノ内之ニ準ズス可シ。

現代訳



この博士は、最初に「羽」の音程で唱えるのだが、音を出したすぐ後に、音を回すように唱える。「徴」の音程まで回す。音をはるので博士の見た目は音程が上がっている様に見えるが（高くなる）、音程自体は下がるものである。「徴」の後に「羽」の音程になる。

この讃では、「宮」の音程から、「商」の音を飛ばして直接「角」、そして「徴」に移る博士である。このような博士は「謨」の文字と共に現れ、以前の讃においても、「謨」の文字にこのような博士があった。ただしこの讃の「謨」の文字の唱え方は、以前の讃に出て来た「謨」の唱え方と異なる。以前は、「徴」の音程を唱えている途中で音を一旦切ってから又「徴」の音に戻った。この讃では、「徴」の音を切らない。そのまま続いて行くことによってやり方を変える。この唱え方を例えていうと、釣竿を軽く釣り上げているようにする。《四波羅蜜》では、「謨」の唱え方は以上の説明に従う。

2.3.10.2.4 『声明集私案記』から読む《四波羅蜜讃》の唱え方

此ノ讃ハ頭ノ分ハ呂也。曩ヨリ卒都マデ律也。帝薩怛ノ三字ハ呂也。羅多曩縛薩羅此ノ六つノ字ハ又呂也。帝羅多ノ三字モ又呂也。達摩縛日羅此ノ五字又呂也。帝達二字ハ又呂也。羯摩縛日羅此ノ五字又呂也。帝羯ノ二字ハ又呂也。此ノ外ハ皆律也。云云。上ノ薩ハ羽ヨリ徴ヘ回シテ羽ヲ突上ル。怛縛ノ縛ハ少ユルガシテ末ヲソラス。次ノ縛ハ上ノ宮也。末ノ宮ノ中程ニムノカナヲ成シテ末ヲ突ク。曰羅ノ羅モ本ヲ少ユルガシテ末ヲソラス也。曩ハユラズソラシテ謨ヘ移ル。謨ハ徴ヨリ由テ羽ヘ突上テ末ヲソラス。上ノ宮ヘ折上ル。都ノ末ヲ突ク。帝ヲタヲヤカニ由ル。薩怛ノ二字モ由ル。怛ノ末ハ二タ由リ計ヲ由テ少ソラス様ニシテ。吠移ルハ常ノ如シ。カナハ折メニ成ス。縛ハ末ノ角ノ中ニムノカナヲ成シテ。末ヲ突ク。曰ノ商ヲ由ル。哩モ由ル。是ニ自リ以前以後モ商ヲ由ルハ皆呂歟。委ク尋可シ。曩ハ商ヲユラデソラス也。謨ハ宮ヨリ角ヘ突上テ角ノ末ヲソラス。末ハ常ノ如シ。都ノ末ヲ突ク。帝ハタヲヤカニ由ル。第二句羅ノ博士ハ先ノ如シ。但羅ノカナヲ末ノ羽中

ヨリ少シ末ニ成シテ。多ノムノカナヲモ羽ノ末ニ成ス。曩ハ本ヲ少シユルカシテ末ヲソラス也。縛曰 ハ上注ノ如シ。曩ヨリ下ノ五字ハ先ノ如シ。羅怛ノ怛ハ先ノ如シ。中ヨリ本ヲ由ル。末ヲ少ユラデソラス様ニシテ寧ヘウツル。寧ヘ移リ、寧ノ博士ハ 常ノ如シ。縛曰 哩以下ハ上ノ如シ。第三句ノ達ハカナヲ末ノ中ヨリ少末ニ成ス。摩モ先ノ如シ。本ヲユルカシテ末ヲソラス也。餘ハ皆上ガ如シ。但達吠計リ異ナル也。博士ハ常ノ如シ。第四句ノ羯摩ノ博士之ニ同ジ。中間羯吠モ前ノ達吠ノ博士 之ニ同ジ。餘ハ皆之ニ同ジ。四波羅蜜ハ四切レニテハ有レドモ別別ニハセズ。一ツニハスル也。

現代訳

この讃の頭が唱える部分は「呂調」で唱え、「曩」の文字から「卒都」の二つの文字がある所までは「律調」で唱える。「帝薩怛」の三つの文字、「羅跢曩縛曰羅」の六つの文字、「帝羅怛」の三つの文字、「達摩バザラ」の五つの文字、「羯摩バザラ」の五つの文字、更に「帝羯」の二つの文字の所、全ては「呂調」になる。これ以外の所、全ては「律調」の部分になる。最初の「薩」の文字は「羽」の音程からはじめ、音を回し「徴」に移り、「羽」に「突き上げる」。「怛縛」の「縛」は、少しゆらして唱え、末に「ソリ」という装飾音を付ける。次の「縛」は、上の重の「宮」で唱える。この「宮」の中程に

「ム」の仮名が生じ、最後に「突く」という装飾音を付ける。「曰羅」の「羅」も、最初を少しゆらして唱え、末に「ソリ」という装飾音を付ける。「曩」の文字に「ユリ」はつけず、末に「ソリ」を付けてから「謨」の文字に移る。「謨」の文字は、「徴」に「ユリ」を付けてから「突き上げる」という装飾音をし、「羽」に移る。「羽」の末に「ソリ」があり、この「ソリ」を付けてから、音を折って上の重の「宮」まで上げる。「都」の文字の末に「突」という装飾音がある。「帝」の文字に「ユリ」があるのだが、この「ユリ」は嫺やかに唱える。「薩怛」の二つの文字にも、「ユリ」がある。「怛」の文字の末に二つほど「ユリ」を付し、その後は小さな「ソリ」を入れるようにしてある。

「吠」の文字に移る唱え方はいつも通りである。一つの音程からもう一つの音程まで移る所で仮名が生じる。「縛」の文字の末は、「角」の音程で唱え、この「角」の博士の中程に「ム」の仮名が生じ、末に「突く」という装飾音がある。「曰」の文字は「商」の音程で唱え、この音に「ユリ」がある。「哩」にも「ユリ」を付ける。ここまでは、「商」の音程で唱える「ユリ」があつて、この後にもそのような音はあるのだが、これらの全て

は、「呂調」で唱えるのだろうか。これについて、詳しく尋ねる必要がある。「曩」の文字は、「商」に「ユリ」はないのだが、「ソリ」はする。「謨」は、最初に「宮」の音程で唱え、この音に「突き上げる」という装飾音を付けながら「角」に移り、「角」の末にいつものように「ソリ」を唱える。「都」の末を「突」いて「帝」には「ユリ」があるのだが、この「ユリ」は弱やかにするものである。第二句において「羅」の博士は、以前にも出て来たのと同じように唱える。ただし、「羅」の仮名は、最後の「羽」の音程の中程より少し末の方に生じる。次の文字「多」の「ム」の仮名も「羽」の音程の末に生じるものである。「曩」の文字の最初を少しゆらして唱え、末に「ソリ」を付ける。「縛曰」の博士は以前に説明したのと同じように唱える。「曩」から下の五つの文字は、（一つのフレーズとして）以前に出て来たのと同じく唱える。「羅怛」の「怛」の博士も、前例と同じである。「怛」の文字の最初の中程に、「ユリ」がある。この文字の末では、「ユリ」をせず「ソリ」という装飾音を付けながら「寧」に移る。「寧」の博士も前例に従って唱える。「縛曰哩」の三つの文字からはじまるフレーズも、前例に従い唱えるべきものである。三句目の「達」の文字には、仮名が文字の末の中程より少し後の方に生じる。「摩」の博士は前例に従って唱える。この博士の最初をゆらして唱え、末に「ソリ」を付ける。

その他、この曲の博士は、すべて、前例に従って唱えるものになるのだが、「達吠」の二つの文字の唱え方だけは異なる。博士には変わりがない。四句目の「羯摩」の博士も前例に従う。曲の中間にも「羯吠」の二つの文字があるのだが、これらも以前に出て来た

「達吠」と同じ唱え方をする。他に出てくるこのような博士は、同様に唱える。この四波羅蜜という曲は四つの句に分かれているけれども、別々にはせず、全ての句は同じ唱え方をする。

2.3.10.3 《四波羅蜜讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

梵文

Sattva vajra namo'stu te/ Sattve vajrī namo'stu te

Ratna vajra namo'stu te/ Ratne vajrī namo'stu te

Dharma vajra namo'stu te/ Dharme vajrī namo'stu te


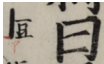
Karma vajra namo'stu te/ Karne vajrī namo'stu te⁷⁵

⁷⁵ 新井『豊山声明大成』、289頁。

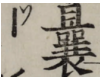
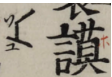
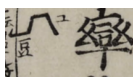
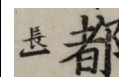

漢訳

薩怛𑖀𑖀曰囉。曩謨率都帝。
薩怛𑖀𑖀曰哩。曩謨率都帝。
囉跢𑖀𑖀曰囉。曩謨率都帝。
囉怛寧𑖀𑖀曰哩。曩謨率都帝。
達麼𑖀𑖀曰囉。曩謨率都帝。
達𑖀𑖀曰哩。曩謨率都帝。
羯磨𑖀𑖀曰囉。曩謨率都帝。
羯𑖀𑖀曰哩。曩謨率都帝⁷⁶。


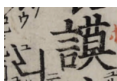
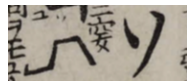
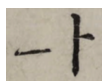

【表 2—11】 《四波羅蜜讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

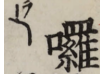
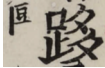

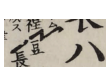
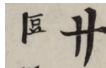
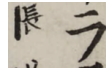
本博士 （『魚山叢芥集』）						
サンスクリット （ローマ字表記）	sa	ttva	va	jra		
本博士の延長（有無）	有	有	有	無		
グル音節（有無）	有	無	有	無		
アクセント（有無）	有	無	有	無		
調	呂					


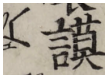
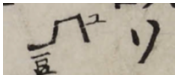
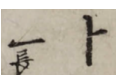
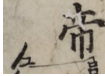
⁷⁶ 同前、289 頁。


本博士 （『魚山叢芥集』）					
サンスクリット （ローマ字表記）	na	mo	‘stu		te
本博士の延長（有無）	無	有	有		無
グル音節（有無）	無	有	無		有
アクセント（有無）	無	有	無		無
調	律				呂

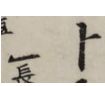

本博士 (『魚山薑芥集』)						
サンスクリット (ローマ字表記)	sa	ttve		va	jri	
本博士の延長 (有無)	無	有		有	有	
グル音節 (有無)	有	有		有	有	
アクセント (有無)	有	無		有	無	
調	呂		律			呂

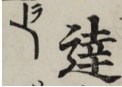
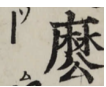
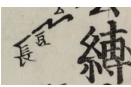
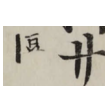
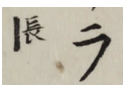
本博士 （『魚山叢芥集』）					
サンスクリット （ローマ字表記）	na	mo	‘stu		te
本博士の延長（有無）	無	有	有		無
グル音節（有無）	無	有	無		有
アクセント（有無）	無	有	無		無
調	呂	律			呂


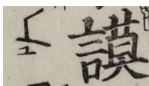
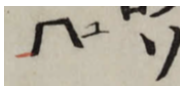
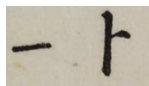
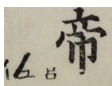
本博士 (『魚山薑芥集』)						
サンスクリット (ローマ字表記)	ra	tna	va	jra		
本博士の延長 (有無)	有	無	有	無		
グル音節 (有無)	有	無	有	無		
アクセント (有無)	有	無	有	無		
調	呂					


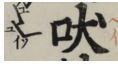

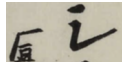

本博士 (『魚山薑芥集』)					
サンスクリット (ローマ字表記)	na	mo	'stu		te
本博士の延長 (有無)	無	有	有		無
グル音節 (有無)	無	有	無		有
アクセント (有無)	無	有	無		無
調	律				呂

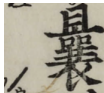
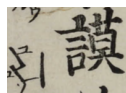
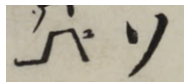
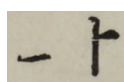
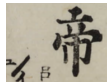
本博士 (『魚山薑芥集』)						
サンスクリット (ローマ字表記)	ra	tne	va	jri		
本博士の延長 (有無)	無	有	有	有		
グル音節 (有無)	有	有	有	有		
アクセント (有無)	有	無	有	無		
調	呂		律		呂	

本博士 (『魚山薑芥集』)					
サンスクリット (ローマ字表記)	na	mo	'stu		te
本博士の延長 (有無)	無	有	有		無
グル音節 (有無)	無	有	無		有
アクセント (有無)	無	有	無		無
調	呂		律		呂

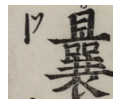
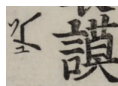
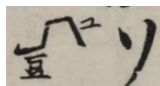
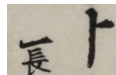
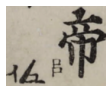
本博士 （『魚山薑芥集』）					
サンスクリット （ローマ字表記）	dha	rma	va	jra	
本博士の延長（有無）	有	無	有	無	
グル音節（有無）	有	無	有	無	
アクセント（有無）	有	無	有	無	
調	呂				

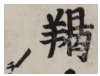
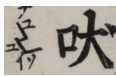
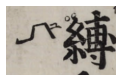
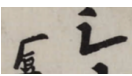

本博士 （『魚山叢芥集』）					
サンスクリット （ローマ字表記）	na	mo	‘stu		te
本博士の延長（有無）	無	有	有		無
グル音節（有無）	無	有	無		有
アクセント（有無）	無	有	無		無
調	律				呂

本博士 (『魚山薑芥集』)					
サンスクリット (ローマ字表記)	dha	rme	va	jri	
本博士の延長 (有無)	無	有	有	有	
グル音節 (有無)	有	有	有	有	
アクセント (有無)	有	無	有	無	
調	呂		律		呂

本博士 （『魚山薑芥集』）					
サンスクリット （ローマ字表記）	na	mo	‘stu		te
本博士の延長（有無）	無	有	有		無
グル音節（有無）	無	有	無		有
アクセント（有無）	無	有	無		無
調	呂	律			呂

本博士 （『魚山薑芥集』）					
サンスクリット （ローマ字表記）	ka	rma	va	jra	
本博士の延長（有無）	有	無	有	無	
グル音節（有無）	有	無	有	無	
アクセント（有無）	有	無	有	無	
調	呂				

本博士 （『魚山薑芥集』）					
サンスクリット （ローマ字表記）	na	mo	‘stu		te
本博士の延長（有無）	無	有	有		無
グル音節（有無）	無	有	無		有
アクセント（有無）	無	有	無		無
調	律				呂





本博士 (『魚山薑芥集』)					
サンスクリット (ローマ字表記)	ka	rme	va	jrī	
本博士の延長 (有無)	無	有	有	有	
グル音節 (有無)	有	有	有	有	
アクセント (有無)	有	無	有	無	
調	呂	律			呂

本博士 （『魚山叢芥集』）					
サンスクリット （ローマ字表記）	na	mo	‘stu		te
本博士の延長（有無）	無	有	有		無
グル音節（有無）	無	有	無		有
アクセント（有無）	無	有	無		無
調	呂	律			呂

上記の表（詞章のアクセント分析と旋律の動き）の解析

- 延長数: 37
- グル音節数: 40
- アクセントを持つ音節数: 24
- アクセントを持つグル音節数: 24

グル音節有/延長数	28/37	=	76%
アクセントを持つ音節有/延長数	20/37	=	54%
アクセントを持つグル音節有/延長数	20/37	=	54%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	28/37	=	76%
延長有/グル音節数	28/40	=	70%
延長有/アクセントを持つ音節数	20/24	=	83%
延長有/アクセントを持つグル音節数	20/24	=	83%

本曲では、《東方讃》と《南方讃》と同じように、古典サンスクリットのアクセントが旋律型の動きに強く関係しており、旋律決定方法は主に、他の《四方讃》と同じものである。「律」の部分と「呂」の部分で、使われている旋律型は異なり、両音階においてこれらの旋律型が強勢アクセントに関係している。この曲では、namo'stu という言葉が8回も出てきており、この中の半分は、  ではなく、  の旋律型が使われ、最初の博士は少し異なる。これらの博士、全ては、大型 B の形になる。

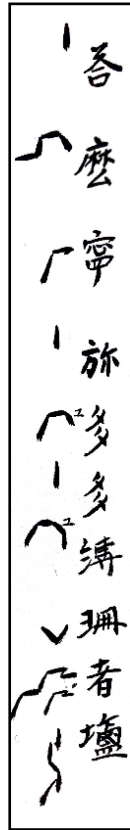
2.3.11 《阿弥陀讃》

2.3.11.1 《阿弥陀讃》の出典・歴史

《阿弥陀讃》の出典には、『無量寿軌』（大正大蔵経 19 巻 70 中～71 上）がある。《阿弥陀讃》の唱え方に関しては、『声實抄』、『声明集聞書』、『声明集私案記』、という三つの文献で説明されている。ここでは、該当する部分の書き下し文を作り、翻訳と解釈を行う。

2.3.11.2 口伝書から読む《阿弥陀讃》の唱え方

2.3.11.2.1 『声實抄』から読む《阿弥陀讃》の唱え方



現代訳

(なし)

2.3.11.2.2 『声明集聞書』から読む《阿弥陀讃》の唱え方

平調或雙調。爾雖呂律交雜云云。博士律ヲ本トスル也。那慕ユコエナシ。彌羽ヨリ徴ヘ回
ス羽突上テユルグ。此ヲ角エ回スバ誤也。多婆也少シユルグ。庾灑セイ。

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。)

那慕ノ慕ハ徵ユラス。振モ徵ユラス。グタキヤラ以下呂。怛ノ羽ソル。摩蕤以上律。那慕ミダハ皆ユル呂ナリ。也ヨリ律。

（ここからは、靈瑞本のみに出て来る部分になる）

（邇那尼ノ）尼ネイ

（ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。）

底蠅ノ蠅ハ上ノ字ハ子チンニナル也。

（ここからは、靈瑞本のみに出て来る部分になる）

檢アマヘ聲アリ。

（ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。）

文殊ノ讚ニ注スルガ如。底蠅ノ蠅上ノ字ノ宮ノカナニナル。自分ノ之博士ヲ持タザル也。以上律也。邇那ノ那ハ羽フラテ。徵ユラズ角短シ。カナハ羽徵ノ折目也。邇ノ徵ヲユラデ羽ニ折り上尾質多短ヒロウ也。羅延ヘ邇那南ハ以上呂。

（ここからは、靈瑞本のみに出て来る部分になる）

摩マントス。

（ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。）

以下律羽ノ末ヲソリテ徵ヲユル。角ハ極短ナリ。商ノ末少ソル。カナハ羽徵ノ折目也。室羅耶以上律。答此ノ本ノ宮ヲユル。羽ヘ折ヲ短シテ又宮ニ折り。上クル。此ノ宮ハユラザル也。羽宮ノ折目ニカナヲ成ス。愚拏マテ呂ナリ。寫地ヨリ以下律也。此ノ如ク最末マテ

一邊誦了テ鉢ヲトドメテ莫護へ立歸テ本ノ如ク誦。最末ノ三字ヲ三重ノ五音ニ吟事アリ。
若又總ジテ地高キ之時ハ唯一反ニテモス。云云。

（ここからは、靈瑞本のみに出て来る部分になる）

此ノ讃者相應院様ノ博士也。當流ニハ末ダ此ノ讃ヲシタタメスト云事アリ。此ノ如ク事尋ル可キ云云。

現代訳

この讃は「平調」の曲であり、「雙調」の曲ともされている。「呂調」と「律調」が交ざった曲になる。「博士」自体は、「律調」の博士を基本とする。「那慕」の二つの文字に「ユリ」はない。「彌」は最初に「羽」の音程で唱え、続いて音を回すようにして、「徵」に移る。この「徵」を突き上げて「羽」に移る。この博士の「徵」には、「ユリ」がある。そして最初の「羽」を回す時に、「角」まで下がるのは誤りである。「多婆也」の三つの文字それぞれに、小さな「ユリ」がある。

（ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。）

「庾灑」の「灑」は「セイ」と発音する。「那慕」の「慕」では「徵」の音程に（変わる所があるのだが、この「徵」に）「ユリ」がある。「振」の文字にも「徵」に（移る所があり、この「徵」にも）「ユリ」がある。「愚拏迦羅」の四つの文字から曲が転調し、「呂調」になる。「怛」は「羽」の音程で唱え、（この「羽」に）「ソリ」がある。「摩薺」の（三つの文字がある）所は「律調」の部分になる。「那慕弥陀」の四つの文字、それぞれに「ユリ」があり、これらの文字は「呂調」で唱える。「也」の文字からは、また「律調」に転調する。

（ここからは、靈瑞本のみに出て来る部分になる）

「邇那尼」の「尼」は「ネイ」と発音する。

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。)

「底蠅」の所の「蠅」は、上の「底」と合わせ「チン」と発音する。

(ここからは、靈瑞本のみに出て来る部分になる)

「檢」の唱え方に関しては、「アマヘ聲」という特殊な詠唱方法を使う。

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。)

この詠唱方法は《文殊讚》という曲で説明したのと同じである。「底」から「蠅」に移る時、「蠅」の最初の音、「宮」に、仮名が生じる。この文字には音はあるのだが博士がない。以上説明した部分は「律調」になる。「迦那」の「那」は「羽」の音程で唱え、この音を振らずに「徴」に移る。この「徴」には「ユリ」がなく、「角」の音は短く唱える。「那」の「羽」から「徴」へ移る所に、仮名が生じる。次の「迦」は最初を「徴」の音程で唱えるが、「ユリ」はしない。この「徴」の音を折って「羽」に移り、続いて「尾質多」の三つの文字を短く唱え、「ヒロウ」という詠唱方法を使う。次の文字「羅」を伸ばして唱え、最後に「迦那南」の三つの文字がある。以上で説明したものは「呂調」の部分になる。

(ここからは、靈瑞本のみに出て来る部分になる)

続いて、「摩」の文字は「マン」と発音する。

(ここからは、靈瑞本に出てこない部分になり、『続真言宗全書』の翻刻を参照した。)

この文字から曲は「律調」に移る。この文字の最初の音、「羽」の末に、「ソリ」という装飾音を付けてから「徴」に移り、この「徴」に「ユリ」を付ける。次の「角」の音は非常に短く唱える。最後は、「商」の音程に移り、この「商」の末に小さな「ソリ」を付ける。この文字では、「羽」から「徴」へ移る所に仮名が生じる。「室羅耶」の三つの文

字まで、以上の部分は「律調」になる。（続いて、）「答」の最初の部分を「宮」の音程で唱え、ここでは「ユリ」がある。この「宮」を短く折って、一旦「羽」に移るのだが、この直後、「宮」に戻り、最後にこの「宮」の音を上げる。この「宮」の音では「ユリ」はしない。そして「羽」から「宮」へ移る所に仮名が生じる。「愚拏」の二つの文字がある所までは「呂調」の部分になる。「寫地」の二つの文字から「律調」に移る。「寫地」から始まる旋律型は一度最語まで唱え終わって「鉢」の文字まで至る。「莫護」の文字に立ち帰って、元のように唱える。この曲の最末にある三つの文字を「三重」で唱えることがある。若し、この音域が高すぎるのであれば、そのまま転調せずに唱えても構わない。この様に転調しない唱え方もある。

（ここからは、靈瑞本のみに出て来る部分になる）

この讃の博士は「相應院流」から伝わっているものであり、私たちの流では、この曲の博士をまだ作っていない。これについて、尋ねる必要がある。

2.3.11.2.3 『声明集私案記』から読む《阿弥陀讃》の唱え方

反音平調呂律交スル也。那ハ羽ヲユラズ。末ニウノカナヲ成ス。慕モユラズ。彌ハ末ノ羽ヲ由ル。多ハ濁ル也。多婆也ノ三字ハ皆由ル也。婆也ハ末ヲ由リソラス也。是マデ頭ノ分ナリ。那慕彌ノ三字ハ上ノ如シ。陀ハ末ヲ由リソラシテ庾へ移ル。常ノ如ク灑ハセイトスル也。末ヲ少シソラス。慕ノ二番目ノ徴ヲユラズシテ角へ下ル。振モ本ノ徴ヲユラズシテ羽へ折上テユル。カナハ折目ニ成ス。底モ少シ由リテ末ヲソラス。愚ハ常ノ如シ。以下ノ此ノ博士之ニ同ジ。拏迦羅ノ三字モ少由ル也。但シ羅ハ末ヲ少ソラス也。頭ノ分ヨリ是マデ呂也。怛ヨリ律也。怛ハユラデソラシテ摩へ移ル。摩ハ徴ヲ由リテ角へ下ル。三ツメノ商ヲ少ソラシテ角へ折上テ末ヲ突。以下此博士之同ジ。寧ノカナハ商ノ末ニ成ス。是マデ律也。那ヨリ呂也。那慕ノ二字ノ商ヲ由ル。但シ慕ノ二番目ノ商ヲユラデ少シソラス様ニシテ切也。三番目ノ商ヲ由ラズシテ宮へ下ル。彌陀婆ノ三字ハ皆呂也。由ルベシ。但シ怛寧ノ角商ト有ル末ナル商ヨリ呂ニ反スル也。又那慕ノ慕ハ。商商ト重タル次ノ二番目ノ商ヲソルト云事不審神也。委ク尋可キ者也。二番目ノ商ヲソルト云ハ若シ律歟。又彌陀婆ノ婆ハ商也。本半分計リ由リテ、末半分計リヲ由ラズシテ也ノ字へ移ル。是モ本半分ハ呂半

分ハ律ニ成。也ヨリ律也。博士ハ常ノ如シ。邇那ノ那ハカナヲ中ヨリ少シ末ニ成シテ、角
ヘ下ル末ノ角ノ終ニ星ヲ突ク。低ノカナハ末ノ徴ヘ上ル、折目ニ成ス。謨ノ末ノ商ヲソラ
ス也。尼ノカナハ末ノ商ヘ上ルカドニ成ス。是マデ律也。蘇ヨリ呂也。博士上ノ如シ。怯
縛ノニ字ヲ由ル。但シ縛ハ末ヲソルシテ底ヘ移ル。博士ノ本、日ハ末ノ羽ヘ突上ルカドニ
ムノカナヲ成シテ羽ヲ由ル。蠅也ノニ字ヲ引キ合テヤトスル。博士ハ羽ノ博士一ツ也。本
ヲ由テ末ヲソラス也。是マデ呂也。彌ヨリ律也。彌ノ羽ハユラズソル也。陀ノ中ノ角ハ餘
ヨリ少シ短シ。縛ハ本ノ羽ヲ少シソラシテ切ラズ。末ノ羽ヲ重テ本ノ羽ヨリソル也。奴ハ
上ノ宮ナリ。檢ノ博士ハ文殊讚ニ有ルノ如シ。以下ノ此ノ博士皆之ニ同ジ。婆ハ常ノ如ク
末ノ羽ヲソラス也。蘇佉ノ佉ハソル也。底蠅ノニ字ヲ引合テ三ツカナニチヨウトスル也。
ウノカナハ商ノ中ニ成ス。但シ博士ハ上ノ字ニ角商トサス也。彌ノ字ヨリ是マデハ律也。
角商ノ商ヨリ呂也。タヲヤカニ由テ前ニ注ノ如キカナヲ成スベシ。迦ハユラズソラス。那
ノ本モユラズソラス。二番目ノ徴モユラズ。徴ノ中ニカナヲ成シテ角ヘ下ル。迦ノ徴モ由
ラズ。徴ヨリ羽ヘ折上テニタユリ計リ由ル。尾質怛ノ三字モタヲヤカニ。ニタ由リ計リ
ツ由リテ拾フ也。羅ハ長シ。本ヲユリテ末ヲソラス。先ニ注ノ如シ。底蠅ノ末ノ商ヨリ是
マデ呂也。迦那商マデモ呂也。摩ヨリ律也。羽ヲユラズシテ徴ヘ下ル折目ニムノカナヲ成
ス。是モ中ノ角ハ餘ヨリ少シ短ク歟。末ノ商ハ少シソラス也。奴羅ノニ字ノ博士ハ以前ニ
有ルノ如シ。拾ノカナハ徴ノ中ヨリ末ニ成シテ。角ヘ下ル角ハ短シ。藁ノ羽ハソル也。蘇
モソル也。帶ハ四番目ノ商ヲソラサズ。カナハ末ノ角ヲソラシテ徴ヘ折上ル折目ニ成ス。
以下此博士之ニ同ジ。羅ハ末ノ商ヲソラサズ。稜ハ商ヲソラシテ角ヘ折上ル。ウノカナハ
折目ニ成ス。哩ハ角ヨリ商ヘ下テ末ヲ少シソラシテ突キ離テ。次ノ商ヲ重テ本ノ商ヨリ尚
ソル也。耽ハ宮ヨリ商ヘ折上テ末ヲソラス也。カナハ折目ニ成ス。怛ノ末モソル也。縛ハ
前有ルノ如ク中ノ角ハ餘ヨリ少シ短シ。末ノ商ハ少ソル也。以下此博士皆之ニ同ジ。室ハ
末ヲ少シソラシテ宮ヘ折上ル。羅耶モ皆上ノ宮也。答ハ本ノ宮ヲ由ル是計リ呂歟。但シ答
ヨリ愚拏マデ呂歟。答ノ本ノ宮ヲ由ル。次ノ羽ヲ少シソラシテ又宮ヘ折上テユラズ。カナ
ハ羽宮ノ折目ニ成ス。體多モソラシテ愚ヘ移ル。愚ノ末ヲ突ク。拏ハ本ヲ少シユルカシテ
末ヲソラス。寫ハユラズシテソラス也。地ヘ移ル。餘ハ皆上ノ博士ノ如シ。曩ノカナハ商
ノ末程ニ成ス。珊ノ商ハソリテ徴ヘ折上テ末ヲツク。カナハ折目ニ成ス。者ハ末ノ商ノ末
ヲソラス也。鹽ハ常ノ博士ノ如シ。カナハ末ヲ商ヘ突上ルカドニ成ス。商ノ末ヲソラス
也。反音ハ終リマデ地聲ニシテ又歸シテ。上ノ莫護ヨリ怛曩マデ先ノ如ク地聲ニテ。珊
者鹽ノ三字ラ反ス也。

現代訳

この讃は「反音曲」になる。基本調子は「平調」になるのだが、「呂調」と「律調」両方が使われている。「那」の文字は「羽」の音程で唱え、「ユリ」は付けない。この「羽」の末に「ウ」の仮名が生じる。「慕」の文字も「ユリ」はない。「彌」の文字の末は「羽」の音程で唱え、「ユリ」を付ける。「多」の文字は濁音(有声音)である。「多婆也」の三つの文字全てに、「ユリ」がある。「婆也」の二つの文字は、末に「ユリソラス」という装飾音がある。今まで説明して来た所は、頭が唱える部分である。「那慕彌」の三つの文字は、以前にも出て来たが、ここでは前と同じように唱える。「陀」の文字の末に「ユリソラス」という装飾音を付けてから、「庾」の文字に移る。「灑」の文字は、いつものように「セイ」と発音する。この文字の末に小さな「ソリ」がある。「慕」の文字の二つ目の「徴」には、「ユリ」は付けずに「角」まで下げる。「振」の文字の最初も「徴」の音程で唱え、「ユリ」は付けずに。ここから音を折って「羽」まで上がり「ユリ」を付ける。「徴」から「羽」へ移る所に仮名が生じる。「底」文字に小さな「ユリ」を付け末に「ソリ」という装飾音がある。「愚」の文字はいつものように唱える。以下に出てくる博士も、同じように唱える。「拏迦羅」の三つの文字には、小さな「ユリ」がある。但し、「羅」の文字の末には、小さな「ソリ」がある。頭の唱える部分からここまでは、「呂調」になる。「怛」の文字からは「律調」になる。「怛」には、「ユリ」はないのだが、「ソリ」がある。この「ソリ」を付けてから「摩」の文字に移る。「摩」は「徴」の音程で唱え、この「徴」に「ユリ」がある。「ユリ」を付けてから「角」まで下がる。「摩」の三つ目の音程は「商」になるのだが、この「商」に小さな「ソリ」を付けてから、音を折って、「角」に上げる。この「角」の末に「突」という装飾音を付ける。以下にも、この形をする博士が出て来れば、(それらの全てが)この博士と同じ唱え方をする。「寧」のカナは「商」の音程の末に生じる。ここまで(説明して来た所)は「律調」の部分になる。「那慕」の二つの文字を「商」で唱える部分はいくつあり、一つ目の「商」に「ユリ」がある。ただ、「慕」の二つ目の「商」には「ユリ」はなく、(寧ろ)小さな「ソリ」を唱えてから音を切る。三つ目の「商」には「ユリ」はなく、「商」から「宮」まで下がる。「彌陀婆」の三つの文字全ては「呂調」で唱え、「ユリ」を付ける。但し、「怛寧」の二つの文字は、「角」・「商」の順番に唱えるのだが、これらの末にある「商」から「呂調」に転調する。また「那慕」の「慕」は、「商」・「商」と重ねて唱

えるのだが、この二番目の「商」に「ソリ」を付けるのは不審である。（これは珍しい唱え方であるため）詳しく尋ねる必要がある。二番目の「商」に「ソリ」を付けるという唱え方は、「呂調」よりも「律調」に相応しいのではないか。また、「彌陀婆」の「婆」は「商」の音程で唱える。この「商」の前半のみに、「ユリ」がある。後半には「ユリ」はなく、ここから「也」の文字に移る。これもまた、前半の半分が「呂調」であり、半分は「律調」になる。この文字から、曲が「律調」に移る。この博士はいつものように唱える。「邇那」の「那」は、中程より後半に仮名が生じ、その後は音が「角」まで下がる。次の音程も「角」になるのだが、この「角」の最後の所に、「突く」という装飾音を付け、これは星のように見える。「低」の文字の末の「徴」に上がる所に仮名が生じる。「謨」の文字の末に「商」を唱え「ソリ」という装飾音を付ける。「尼」の文字の末の「商」の音程に上がる所に、仮名が生じる。ここまでは「律調」の部分である。「蘇」の文字から曲が転調し、「呂調」に移る。この博士は以前と同じように唱える。「怯縛」の二つの文字には、「ユリ」がある。但し、「縛」の文字の末に「ソリ」があり、この「ソリ」を付けてから「底」に移る。博士の本に、「突き上がる」という装飾音があり、ここで「羽」の音程に移り、移る時に「ム」の仮名が生じる。この「羽」の音程に「ユリ」がある。「蠅也」の二つの文字を一括して「ヤ」と発音する。ここでは（二つの文字があるのに）一つの博士しかなく、その博士音は「羽」になる。この「羽」の博士の最初の所に、「ユリ」があり、末には「ソリ」がある。ここまで（説明した所）は「呂調」の部分になる。「彌」の文字から曲は転調し、「律調」になる「彌」は「羽」の音程で唱え、この「羽」に「ユリ」はなく、「ソリ」がある。

「陀」の文字には中に「角」で唱える所があるが、その「角」は他より少し短くする。「縛」の末の「羽」に小さな「ソリ」を付けて音を切らないようにする。末の「羽」に「重ね」があるのだが最初の「羽」に「ソリ」がある。「奴」の文字は上の音域の「宮」で唱える。「撿」の博士は《文殊讃》にも出て来ており、それと同じように唱える。以下の博士もすべて、前例に従って唱えるべきものである。「婆」の文字は、以前にあったように、末の「羽」に「ソリ」がある。「蘇佉」の「佉」にも「ソリ」がある。「底蠅」の二つの文字を一括して、「チョウ」と発音する。この表記の仕方は「三つ仮名」という。ここで「商」の音はあるのだが、「ウ」の仮名はこの「商」の中程に生じる。但し、「底蠅」の博士は、「角」・「商」と示す。「彌」の文字からここまで（説明して来た所）は、「律調」の部分になる。「角」・「商」の「商」から曲が転調し、「呂調」になる。

ここでは「ユリ」を嫺やかに唱えてから、以前説明したように「仮名」を生じる。「迦」の文字に「ユリ」はなく、「ソリ」を入れる。「那」の本も、「ユリ」はなく「ソリ」を入れる。「那」の二つ目の音程は「徴」になるのだが、この「徴」にも「ユリ」はない。この「徴」の中程に仮名が生じ、その後は「角」の音程に下がる。次の「迦」の「徴」にも「ユリ」は付けない。この「徴」の音を折ってから「羽」に上がり、二つほど「ユリ」を付ける。ここから「尾質怛」の三つの文字に移り、これらを嫺やかに唱え、それぞれの文字に二つの「ユリ」があり、「拾」という詠唱方法を使う。「羅」は音を長く唱える。「羅」の最初の所に「ユリ」を付け、末に「ソリ」を付ける。これは以前に説明されているようにする。「底蠅」の二つの文字の末にある「商」の所から、この「迦那」の二つの文字の「商」までは「呂調」の部分である。「摩」の文字から曲が転調し、「律調」になる。「摩」の「羽」の音程には「ユリ」はない。この「羽」から「徴」に下がるのだが、音が変わる所に「ム」の仮名が生じる。次は「角」に移るのだが、この「角」は周りの音より少し短く唱えるが、この文字の最後の「商」に小さな「ソリ」がある。「奴羅」の二つの文字の博士は以前にも出て来たのと同じように唱える。「拾」は最初に「徴」の音程で唱え、この「徴」の中程から末に仮名が生じる。ここから「角」まで下がり、この「角」は短く唱える。「蘖」の「羽」には「ソリ」があり、「蘇」にも「ソリ」がある。「帶」の文字の四つ目の音は「商」になるのだが、この「商」に「ソリ」は付けない。次の音は「角」になるのだが、この「角」の末に「ソリ」を付けてから「徴」に折上がる。仮名は「角」から「徴」に移る所に生じる。以下にもこの同じ博士が出て来れば、それらは前例に従って唱える。「羅」の文字の末に「商」を唱えるのだが、この「商」に「ソリ」はない。「稜」も最初は「商」で唱えるのだが、この「商」に「ソリ」を付けてから音を折って「角」に上がる。「商」から「角」へ移る所に「ウ」の仮名が生じる。「哩」は最初に「角」の音程で唱え、続いて「商」に下がり、「商」の末に小さな「ソリ」を付けてから「突離」という装飾音を付ける。次の「商」に「重ね」という装飾音を付けてからまた「商」に戻る。この「商」に、前の「商」と同じように「ソリ」があるのだが、この「商」の「ソリ」の方が、前の「商」の「ソリ」よりも大きい。「耽」の文字は最初に「宮」の音程で唱え、続いて音を折って「商」に上がり、末に「ソリ」を付ける。「宮」から「商」へ移る所に、仮名が生じる。「怛」の文字の末にも「ソリ」がある。「縛」の博士は以前に出て来たのと同じように、中の「角」の博士は、周りの博士よりも少し短く唱える。この「角」に続く末の「商」には、小さな「ソリ」が生じる。以下にもこの博士

出てくるが、それらは前例に従って唱える。「室」の末に小さな「ソリ」があり、ここから音を折って「宮」まで上がる。「羅耶」の二つの文字は、上の重の「宮」で唱えるものである。「答」の最初の所は「宮」で唱え、この「宮」に「ユリ」がある。ここから曲が転調し、「呂調」になるか。「答」の文字から「愚拏」の二つの文字までは「呂調」の部分になるか。「答」の最初の「宮」には「ユリ」があり、次の「羽」に少し「ソリ」を付けながらふたたび音を折って「宮」に上がる。この時、「ユリ」は付けない。そして

「羽」から「宮」へ移る所に仮名が生じる。「體多」の二つの文字も、「ソリ」を付けてから「愚」に移る。「愚」の末に、「突ク」という装飾音を付ける。「拏」の最初の所を少しゆらして唱え、末に「ソリ」がある。「寫」には「ユリ」がなく「ソリ」がある。ここから「地」に移る。他の博士は前例に従って唱えるべきものである。「曩」の文字には「商」の音程で唱える所があるが、この「商」の末程に、仮名が生じる。「珊」は最初に「商」の音程で唱え、この「商」に「ソリ」を付けてから音を折って「徵」に上がり、この「徵」の末に「突く」という装飾音を付ける。「商」から「徵」へ移る所に仮名が生じる。「者」の文字の末に「商」の音程を唱え、この「商」の末に「ソリ」を付ける。

「鹽」の博士は（以前にも出て来ており、前例に従って）、いつものように唱える。

「鹽」の末に「商」の音程に「突き上がる」という装飾音がある所に仮名が生じる。そして「商」の末に「ソリ」を付ける。ここから「反音」になり、終わりまで「地聲」という特殊な詠唱方法を使う。最後まで唱え終えて、また戻って上の「莫護」から「怛曩」までは「反音」になり前のように「地聲」で唱えるのだが、「珊者鹽」の三つの文字がある所は、「反音」して唱える。

2.3.11.3 《阿弥陀讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

梵文






Namo 'mitābhāya, namo'mitāyuse, namo'cintya-guṇa-ākara-ātmane, namo'mithābhāya
Jināya te, muṇe sukhāvyā, (a)mitābhā anukampāya sukhāvyāś. Kanaka-vicitrak-ānanām, mano-
ramam sugata-sutāra-alamkṛtam, tvā'srayet prathita-guṇasya dhimataḥ, prāyāmitām,
Māhā-guṇa-ratna-saṃcayam⁷⁷


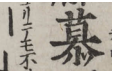
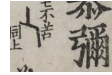
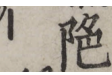
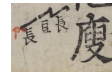
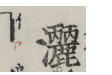
⁷⁷ 新井『豊山声明大成』、353 頁。

漢訳

那慕彌陀婆也。那慕彌陀庾灑。那慕振底也愚拏迦羅。怛摩寧。那慕彌陀婆也邇那也低謨尼。蘇佉縛底蠅也。彌陀縛奴檢婆也。蘇佉縛底蠅。迦那迦尾質怛羅迦那南。摩奴羅 𑖀蘇藥他蘇帶羅。稜訖哩耽。怛縛室羅耶答。鉢羅體多愚拏。寫地摩多鉢羅耶弭耽。莫護愚拏羅。怛曩珊者鹽⁷⁸。

【表 2—12】 《阿弥陀讃》の詞章のアクセント分析と旋律の動き

本博士 (『魚山薑芥集』)						
サンスクリット (ローマ字表記)	na	mo	‘mi	tā	bhā	ya
本博士の延長 (有無)	無	無	有	無	無	無
グル音節 (有無)	無	有	無	有	有	無
アクセント (有無)	無	無	無	無	有	無
調	呂					







本博士 (『魚山薑芥集』)						
サンスクリット (ローマ字表記)	na	mo	‘mi	tā	yu	ṣe
本博士の延長 (有無)	無	無	有	無	有	無
グル音節 (有無)	無	有	無	有	無	有
アクセント (有無)	無		無	有	無	無
調	呂					

⁷⁸ 同前、353 頁。

本博士 (『魚山叢芥集』)							
サンスクリット (ローマ字表記)	na	mo	‘ci	ntya		gu	ṇa ā
本博士の延長 (有無)	無	有	有	無	無	有	無
グル音節 (有無)	無	有	有	無	無	無	有
アクセント (有無)	無	無	有	無	無	有	有
調	呂						

本博士 (『魚山叢芥集』)					
サンスクリット (ローマ字表記)	ka	ra	ā	tma	ne
本博士の延長 (有無)	無	無	有	有	有
グル音節 (有無)	無	有	無	有	有
アクセント (有無)	無	有	無	無	無
調	呂			律	












本博士 (『魚山叢芥集』)						
サンスクリット (ローマ字表記)	na	mo	‘mi	thā	bhā	ya
本博士の延長 (有無)	無	有	無	無	無	有
グル音節 (有無)	無	有	無	有	有	無
アクセント (有無)	無	無	無	無	有	無
調	呂					律











本博士 (『魚山叢芥集』)						
サンスクリット (ローマ字表記)	ji	nā	ya	te	mu	ne
本博士の延長 (有無)	無	有	有	有	有	有
グル音節 (有無)	無	有	無	有	無	有
アクセント (有無)	無	有	無	無	有	無
調	律					



本博士 （『魚山叢芥集』）										
サンスクリット （ローマ字表記）	su	khā	vtyā				mi	tā	bhā	a
本博士の延長（有無）	有	無	無				無	有	有	
グル音節（有無）	無	有					無	有	有	
アクセント（有無）	無	有	無				無	有	無	
調	呂						律			

本博士 （『魚山叢芥集』）									
サンスクリット （ローマ字表記）	nu	ka	mpā	ya	su	khā	va	tyās	
本博士の延長（有無）	無	有	有	無	無	無	有	無	
グル音節（有無）	無	有	有	無	無	有	有	有	
アクセント（有無）	無	無	有	無	無	無	有	無	
調	律								

本博士 （『魚山叢芥集』）											
サンスクリット （ローマ字表記）	ka	na	ka	vi	ci	trak			ā	na	nām
本博士の延長（有無）	無	有	有	無	無	無			有	無	無
グル音節（有無）	無	無	無	無	有	無			有	無	有
アクセント（有無）	有	無	無	無	有	無			有	無	無
調	呂										

本博士 (『魚山叢芥集』)											
サンスクリット (ローマ字表記)	ma	no	ra	mam	su	ga	ta	su	tā	ra	ā
本博士の延長 (有無)	有	有	有	有	無	無	無	無	有	有	
グル音節 (有無)	無	有	無	有	無	無	無	無	有	有	
アクセント (有無)	有	無	有	無	有	無	無	無	有	無	
調	律										

本博士 (『魚山叢芥集』)										
サンスクリット (ローマ字表記)	lam	kr	tam	tvā	śra	śra	yet	yet	yet	yet
本博士の延長 (有無)	有	有	有	有	有	有	有	有	有	有
グル音節 (有無)	有	無	有	有	有	有	無	有	有	有
アクセント (有無)	有	無	無	有	有	有	無	無	無	無
調	律									呂

本博士 (『魚山叢芥集』)										
サンスクリット (ローマ字表記)	pra		thi	ta	gu	ṇa	sya	dhi	ma	taḥ
本博士の延長 (有無)	無		有	無	無	無	無	有	有	無
グル音節 (有無)	無		無	無	無	有	無	無	無	有
アクセント (有無)	有		無	無	無	有	無	有	無	無
調	呂						律			

本博士 (『魚山叢芥集』)									
サンスクリット (ローマ字表記)	prā		yā	mi	tāṃ	mā	hā	gu	ṇa
本博士の延長 (有無)	有		有	有	無	無	無	無	無
グル音節 (有無)	有		有	無	有	有	有	無	無
アクセント (有無)	無		有	無	無	有	無	有	無
調	律								

本博士 （『魚山叢芥集』）						
サンスクリット （ローマ字表記）	ra	tna		saṃ	ca	yam
本博士の延長（有無）	有	有		有	有	有
グル音節（有無）	有	無		有	無	有
アクセント（有無）	有	無		有	無	無
調	律					

上記の表（詞章のアクセント分析と旋律の動き）の解析

- 延長数: 47
- グル音節数: 47
- アクセントを持つ音節数: 30
- アクセントを持つグル音節数: 21

グル音節有/延長数	26/47	=	55%
アクセントを持つ音節有/延長数	17/47	=	36%
アクセントを持つグル音節有/延長数	12/47	=	26%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	31/47	=	66%
延長有/グル音節数	26/47	=	55%
延長有/アクセントを持つ音節数	17/30	=	57%
延長有/アクセントを持つグル音節数	12/21	=	57%









この曲は、《仏讃》と《吉慶讃》と同じように、アクセントや音節の長短と旋律の動きとの間の相互関係は非常に薄い。この曲は元々、相応院流にはなかった曲なので、系統は他の梵讃と全く別であると言える。そして密教系ではないという可能性もある。






2.4 全梵讃の分析

ここでは、前節での梵讃の分析情報を元に、全梵讃に対して計算し、まとめる。

- 延長数: 248
- グル音節数: 283
- アクセントを持つ音節数: 171
- アクセントを持つグル音節数: 142

グル音節有/ 延長数	160/248	=	65%
アクセントを持つ音有/延長数	110/248	=	44%
アクセントを持つグル音節有/延長数	104/248	=	42%
グル音節あるいはアクセントを持つ音節有/延長数	168/248	=	68%
延長有/グル音節数	160/283	=	57%
延長有/アクセントを持つ音節数	112/171	=	65%
延長有/アクセントを持つグル音節数	111/142	=	78%

《四智讃》・《東方讃》・《南方讃》・《西方讃》・《北方讃》・《四波羅蜜讃》の六つの曲は、強勢アクセントが旋律型に強く関係している。これらの曲全ては、反音曲であり、一つのグループとして考えられる。これらの曲では、二つの漢字を超える大型の旋律型が使われ、そして「呂」と「律」の間には、使われている旋律型が異なる。「呂調」の部分では、音が揺れるか途中で切られる性格を持つ旋律型（  大型 A を含む）が扱われ、「律調」の部分では、大きく上下する性格を持つ 、、、 が使われ、大型 B の旋律型には、もう一つの種類があり、 他  になるのだが、これは《大日讃》のみに現れる。ここでも、この旋律型は、強勢アクセントがある所に来る。

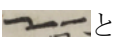



梵讃では、Namo'stu という言葉が、13 回現れる。この中の 8 回に、  の旋律型が使われ、4 回は、  の旋律型を使い、1 回が  の旋律型を使っている。この最後の例は、「呂調」の部分に現れるが、そのほか 12 回（大型 B の旋律を使うものの全て）は、「律調」の部分に現れる。

そして、Visarga で終わる言葉には、単なる旋律の曲がりが生じる。《四智讃》の karo (karaḥ)、同曲の gayanais (gayanaḥ)、そして《不動讃》の namaḥ である。全箇所が、「呂調」の部分であり、旋律が曲がる。「律」と「呂」の相違は、詞章の音韻構造に関係していることが考えられる。


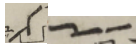
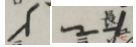

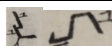

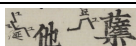
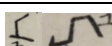
《阿弥陀讃》、《吉慶讃》、《仏讃》の三つの曲は、アクセントや音節の長短と旋律の動きとの間の相互関係が非常に薄い。これらは、別のグループとして考えられる。《阿弥陀讃》、《吉慶讃》、《仏讃》の三曲を全体の分析から抜くと、強勢アクセント・音節量と博士の延長が同時に現れる確率が更に上がることは確実である。

他の梵讃に関しては、旋律型の音韻規則には、アクセントと音節量の二つの要素があることが判断できる。特に音節量に関しては、第1章で説明したマトラ理論に現れると同時に、悉曇学の韻理論にも現れる。以上で分析した梵讃では、博士が延長している音節には、マトラ理論でいう2マトラや3マトラを持つ音節に一致し、悉曇学でいう拗音を持つ音節に一致する。インド音楽のマトラ理論は、日本の悉曇学を通して、梵讃の中に伝わったことが判断できる。

2.5 口伝書との接点

本章の第3部で行なった分析では、サンスクリットのアクセントに関わる大型旋律型が現れることが分かった。大型Aと大型Bの二つである。これらの大型Aと大型Bという旋律型には、一部が異なる別な種類があり、ここでは、それぞれの種類に番号を付け、大型A1, 大型A2, 大型B1, 大型B2, 大型B3, 大型B4と称する。更に、これらの大型Aと大型Bという旋律型の後半部分のみが、部分的に出てくる場合もあり、との省略した形の二つになる。ここでは、を小型Aと呼び、を小型Bと呼ぶ。これらの全てを、【表2—13】にまとめた。

【表 2—13】 梵讃の大型旋律型

	旋律名称	旋律型
A 型	小型 A	
	大型 A1	
	大型 A2	
B 型	小型 B	
	大型 B1	
	大型 B2	
	大型 B3	
	大型 B4	

小型 A、大型 A1、大型 A2、小型 B、大型 B1 の五つの旋律型が、《四智讃》に現れる。ここでは、《四智讃》におけるこれらの旋律型の唱え方に関する各口伝書の記述を掲載する。

【表 2—14】 《四智讃》における大型旋律型の記述（『声實抄』）

旋律型	該当する漢字	記述
小型 A	(なし)	(なし)
小型 A (第二回)	(なし)	(なし)
大型 A1	(なし)	(なし)
大型 A2	(なし)	(なし)
小型 B	夜	末ノ摩迦夜反音ニナテ上ル
大型 B1	(なし)	(なし)

【表 2—15】 《四智讃》における特別旋律型の記述（『声明集聞書』）

旋律型	該当する漢字	記述
小型 A	薩	薩ハ本ノ角ヲツヨク留テ聲 ヲ切テ氣ヲ切ラズ。角角ヲ 突キ重ヌル事唐針ノ如シ。 キビシク重也。以下モ此ノ 博士ノモヤフ此ノ如シ。
小型 A（第二回）	（なし）	（なし）
大型 A1	蘇蘂	蘇カタク持也。
大型 A2	（なし）	（なし）
小型 B	夜	摩訶夜ノ三字律也。摩羽ノ 末ソル。誡ノ徴ヲハユラザ ル也。當流ニハ達摩ニテ氣 ヲ切テ摩訶夜ヲ出ス也。相 應院ニハ達摩ノ上ノ vajra ノ聞ニテ氣ヲ切り以下ノ字 ヲ讀ミツツクルナリ云云。
大型 B1	（なし）	（なし）

【表 2—16】 《四智讃》における特別旋律型の記述（『声明口伝』）

旋律型	該当する漢字	記述
小型 A	（なし）	（なし）
小型 A（第二回）	（なし）	（なし）
大型 A1	（なし）	（なし）
大型 A2	（なし）	（なし）
小型 B	（なし）	（なし）
大型 B1	（なし）	（なし）

【表 2—17】 《四智讃》における特別旋律型の記述（『声明集私案記』）

旋律型	該当する漢字	記述
小型 A	薩	薩ハ本ノ角ヲ密シクシテ聲ヲ切テ息ヲ切ラズ。次ノ角ヲ出ス。三番目ノ角ヲツヨクツキ重テ末ヲ突ク。以下ノ博士皆之ト同ジ。
小型 A（第二回）	（なし）	（なし）
大型 A1	蘇蘖	蘇ハ高ク宮ノ博士ノ次ナル商ヲ先ノ羅ノ博士ノ如ク由リソラシテ蘖ニ移ル也。但ニハソリハ消サズ。聲ハ細クナレドモ博士ハツヨクスル也。
大型 A2	摩娜	摩娜ノ娜ノ本ノ商ヲ先ノ様ニ由リソラシテ末モ以前ニ有ルガ如クニスル。娜ノ本ノ商ハソルトイヘドモ餘ノ商計リアリ。博士ノソルヨリハ末ヲフトクソラシテ角ヘツキ上ル。以下ノ博士皆之ト同ジ。
小型 B	也	摩誡也ノ三字ハ律也。相應院ニハ羅ニテ切テ達摩誡也那ノ五字ヲ云ツヅル也。進様ニハ達マデ切テ摩誡也那マデスル也。但シ誡也ノ誡ハ徴ナレドモユラズ。餘ハ由ル。
大型 B1	（なし）	（なし）

以上から、《四智讃》の大型旋律型に関する記述を、それぞれの口伝書における該当する箇所の数で並べると、『声明集私案記』（四箇所）『声明集聞書』（三箇所）『声實抄』（一箇所）『声明口伝』（0箇所）という順番になる。梵讃の唱え方が一番詳しく記述されている口伝書は『声明集私案記』になるので、この口伝書に大型旋律型に関する記述が一番多いことは、当然である。ただし、『声明集私案記』に特別旋律型の記述があっても、アクセントとの関係を示す記述は一切ない。

ここから分かるのは、以上四つの口伝書が記されていた時期には、梵讃の旋律作成方法の口伝が途絶えてしまっていたということである。すなわち旋律そのものだけが伝えられたことが考えられる。

第3章 アジア大陸における仏教声楽と日本の梵讃との接点

この章では、アジア大陸における仏教声楽の歴史を簡単に纏め、日本の梵讃との接点を探り、梵讃の伝来について、仮説を提示する。

3.1 仏教声楽の最初期

仏教発展の最初期から、仏教の教えを覚えるために声楽が使われたが、許されている音楽スタイルは非常に限られていた。パーリ仏典・パーリ律において、仏教の儀式作用や僧の生活、具体的な生活や行動に関する規定、その由来や説明を説いた部分 *Cullavaga*（犍度）によると、歌の声、すなわちサンスクリットでいうギータスヴァラ (*gītasvara*) は、禁止されていたとあり、釈迦の教え、要するに経典を単旋律で唱えることだけが許されていた。これは、スヴァラバンヤ (*svarabhāṇa*) と呼ばれた⁷⁹。Svara は「音、声」などを意味し、bhāṇa は、「語る」の意味であった。

その当時、仏教以外の宗教音楽は、ヴェーダ儀式の詠唱方法に限られたため、スヴァラバンヤはこのヴェーダ儀式に由来したものであると思われる⁸⁰。ヴェーダ儀式には三つの声楽の種類があった。西暦 500 年頃（6 世紀初め）成立した『ナラディヤ・シクシャ』 (*Nārādīyā Śikṣā*) によると、ヴェーダ儀式の曲種分類は次のようになる⁸¹。

⁷⁹ Ellingson, “The Mandala of Sound: Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music,” p. 135-136.

⁸⁰ Ibid., p. 172-178.

⁸¹ Usha R Bhise, *Nārādīyā Śikṣā*, Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1986, p. 75.

【表 3-1】 『ナラディヤ・シクシャ』(ca. 500 CE)によるヴェーダ儀式の曲種分類

曲種類	詳細
リグ (Ṛk)	詞章のアクセントを基準とした読経
ガーター (Gāthā)	儀式の中で唱える語り物
サーマン (Sāman)	古代から伝えられた旋律に乗ったリグなどの詠唱

この三つの種類の中で、ガーターとサーマンは、ギータスヴァラを使っており、これらは最初期の仏教には使われていなかったと推測する。そしてスヴァラバンヤはリグに由来していたことが分かる。

3.2 アジア大陸に於ける仏教音楽のメリスマ化

紀元前から紀元後へと移り変わる頃に大乘仏教が生まれると、音楽が重視されるようになった。その事実が、大乘仏教の經典に記述されている。例えば、4 世紀に出来た『楞伽經』(Laṅkāvatāra Sūtra)では、聴衆が釈迦に教えを乞うために、釈迦を訪ね、釈迦に音楽を聞かせるというエピソードがあり、この時、楽器が演奏され、偈も歌われた。

この經典は 5 世紀頃から、漢訳されはじめたが、唐代の 700 年から 704 年の間に、実叉難陀 (652~710) というホータン王国の僧侶も、この『楞伽經』を漢訳し、これを『大乘入楞伽經』と呼んだ⁸²。この実叉難陀の『大乘入楞伽經』には、日本のインド学者、仏教学者の中村元 (1912~1999) による日本語訳がある。ここでは、中村の訓読と現代語訳を引用する⁸³。実叉難陀の『大乘入楞伽經』には、次の文がある⁸⁴。

我當詣佛請入此城。令我及與諸天世人於長夜中得大饒益。作是語已。即與眷屬乘花宮殿往世尊所。到已下殿右邊三匝。作衆伎樂供養如來。所持樂器皆是大青因陀羅寶。琉璃等寶以爲間錯。無價上衣而用纏裹。其聲美妙音節相和。於中說偈而讚佛曰...

⁸² 實叉難陀譯『大乘入楞伽經』『大正新脩大藏經』第 16 卷、0672 号。

⁸³ 中村元『現代語訳大乘仏典・5「華嚴經」・「楞伽經」』東京書籍、2003 年、184 頁~186 頁。

⁸⁴ 實叉難陀譯『大乘入楞伽經』、0587c03。

中村はこの文書を次のように訓読している⁸⁵。

我は、まさに仏（所）に詣で、請じてこの城に入り、我および諸天世人をして（無明）長夜の中において、大饒益を得せしむべし」と。この語を作しおわって、すなわち（もろもろの）眷属とともに花（より成る）宮殿に乗りて世尊のところに往き、到りおわって殿を下り、右に繞ること三匝し、もろもろの伎樂を作して如来を供養しぬ。而してその所持せる楽器は、みなこれ大青因陀羅の宝(玉)もて(つくられ)、琉璃等の宝(玉)を聞錯（ちりばめたる）無価(むげ)の上衣(じょうえ)を纏裏(まとい)、その声が美妙なる音節と、相和する中において、偈を説き、仏様を讃して曰く...

そして中村の現代語訳は次のようになる⁸⁶。

ラーヴァナは喜んで、城の中で高声に唱えて言いました。「ああ、私はこれから仏さまのところへお参りして、お願いして、この城の中に入って頂いて、そして私は、無明の闇に閉ざされている我々の迷い、その中にある我および諸々の神々や世の人々をして、大いなる利益を得られるようにさせてやろう」と。このように言うてから、大勢の仲間とともに花で作られた宮殿、それは大きな車のように考えられていましたが、それに乗って、仏の所へ行って、宮殿から下り、右肩を向けて三度巡りました。そして諸々の音楽によって仏を供養しました。持っていた楽器は、みな青因陀羅という宝玉でつくられ、琉璃などの宝をちりばめた立派な上衣をもって言いました。そして仏を讃えて言いました。

他の『楞伽經』の漢文の原本と、サンスクリット・チベットの『楞伽經』の原本を比べると、面白いことが見えてくる。先ほど紹介した漢文には以下の文がある⁸⁷。

其聲美妙音節相和。於中説偈而讃佛曰

⁸⁵ 中村元、184 頁～186 頁。

⁸⁶ 同前、185 頁～188 頁。

⁸⁷ 實叉難陀譯『大乘入楞伽經』、0587c08。

「その声が美妙なる音節と、相和する中において、偈を説き、仏様を讃して曰く」とあるのだが、菩提留支（Bodhiruci）という僧侶の 513 年ごろの漢訳を見ると、これと全く同じ文が、次のように記述されている⁸⁸。

以梵聲等無量種音歌歎如來一切功德。而説偈言

訓読すると次のようになる。

梵聲等無量種音ヲ以テ如來一切ノ功德ヲ歌歎シテ而シテ偈ヲ説キ言ク。

そして後の 908 年ごろのサンスクリットの写本を参照してみると、実叉難陀訳でいう「美妙音節」と菩提留支訳でいう「梵声等無量種音」は、梵文では「ギータスヴァラ・グラーマ・ムールッチャナー」（gītasvara grāmamūrchanā）となっている⁸⁹。チベット訳では、この「ギータスヴァラ・グラーマ・ムールッチャナ」は dbyangs として翻訳されたが、dbyangs はチベット仏教のメリスマ的な仏教声楽の一種類である⁹⁰。このことから、大乘仏教が生まれてから、仏教声楽では「ギータスヴァラ」が使用されるようになり、仏教声楽の一部がメリスマ化したと考えられるのである。

3.3 大乘仏教の曲種分類

大乘仏教の声楽の詳細を説明するサンスクリットの文献は現存しないが、3～5世紀に成立した『ヤージュニャヴァルキヤ法典』（Yājñavalkya Smṛti）では、ヒンドゥー教の声楽について少し触れられており、11つの曲種が挙げられている⁹¹。この中の七つは、『ダッティラム』（Dattilam）と『ナーティヤシャーストラ』（Nāṭyaśāstra）で述べているガンダルヴァ

⁸⁸ 菩提流支譯『入楞伽經』『大正新脩大藏經』第16卷、0671号、0515a15。菩提流支の生年没年は不明である。

⁸⁹ Bunyu Nanjo (ed.), “The Laṅkāvatāra Sūtra,” Kyoto: Otani University Press, 1923. これは南条文雄による『楞伽經』の批判校訂版であり、ネパールの『楞伽經』の梵文を底本としたものである。

⁹⁰ Ellingson, “The Mandala of Sound: Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music,” p. 211. ここでは、エリントンソンは、『影印北京版西藏大藏經』を参照している。

⁹¹ Patrick Olivelle, *Yajñavalkya: A Treatise on Dharma*, Cambridge: Harvard University Press, 2019, p. 243. 『ヤージュニャヴァルキヤ法典』は、インド古法典を述べるダルマ・シャーストラの一つである。

(gandharva) のギータカ (gītaka) であるが、他の四つの曲種は、古い系統を持ち、ヴェーダから伝来したと思われる。それらは、リグ (Rk) 、ガーター (Gāthā) 、ブラフマギータ (Brahmagīta) 、パーニカー (Pāṇikā) の四つになる。この四つの曲種は、Minor Gandharvic Formsと呼ばれている⁹²。

【表3—2】 『ヤージュニャヴァルキヤ法典』による四つの曲種Minor Gandharvic Forms

曲種分類
リグ (Rk)
ガーター (Gāthā)
ブラフマギータ (Brahmagīta)
パーニカー (Pāṇikā)

この四つの曲種は、『ナラディヤ・シクシャ』で述べているヴェーダ儀式の曲種分類を元にしてできたはずである。一つ相違点として挙げられるのは、サーマンの代わりに、ブラフマギータとパーニカーが入れ替えられていることである。以下の表で示す。

⁹² Mukund Lath, *A Study of Dattilam*, New Delhi: Impex India, 1978, P. 143-144. Dattilam と Nāṭyaśāstra は、200 年頃に成立した音楽理論書である。ガンダルヴァは、古代インドの演劇において、pūrvaranga という最初の部分に用いられていた音楽であった。Pūrvaranga はプージャヤー（供養）に相当するものであった。

【表3-3】 『ナラディヤ・シクシャ』によるヴェーダ儀式の曲種分類とヤージュニャヴァルキヤ法典によるMinor Gandharvic Formsの比較表

『ナラディヤ・シクシャ』 (ca. 500 CE)による ヴェーダ儀式の曲種分類	『ヤージュニャヴァルキヤ法典』による Minor Gandharvic Forms (3～5 世紀)
リグ (Rk)	リグ (Rk)
ガーター (Gāthā)	ガーター (Gāthā)
サーマン (Sāman)	ブラフマギータ (Brahmagīta)
	パーニカー (Pāṇikā)

『ナラディヤ・シクシャ』では、七つの音程、三つのグラーマ、二十一個のムルツチャナー、四十九個のターナが参照されている。これらの音楽概念の全てが、5 世紀頃の上座仏教の僧侶ブッダゴーサ (Buddhaghosa) が書いた、『マノーラタプーラーニー』 (Manorathapūraṇī) にも出てくるので、5 世紀頃までのヒンドゥー教の音楽理論と仏教の音楽理論は同じものであったと思われる⁹³。これを考えると、ヤージュニャヴァルキヤ法典に出て来る Minor Gandharvic Forms は、仏教声楽にも使用されていた可能性がある。

ただし、大乘仏教の声楽の特徴を詳細に調べるには、漢文の文献を考慮しなければならない。中国仏教声楽を説明する文献には、慧皎 (497～554) の『高僧伝』がある⁹⁴。『高僧伝』は中国の梁代までの高僧の伝記を集めたものだが、仏教声楽に関係する部分が三つあり、それらは誦経篇、経師篇、唱導篇である。

⁹³ E.M Hare and C.A.F. Rhys Davids, *The Book Of The Gradual Sayings (Aṅguttara-Nikāya) Or More- Numbered Suttas*, The Pali Text Society: Oxford, 2008, P. 267.

⁹⁴ 慧皎『高僧伝』(四) 吉川忠夫、船山徹訳 岩波書店、2010 年。

【表 3-4】 『高僧伝』における仏教声楽の三つの曲種分類

曲種類	詳細
転読	声調によって決められる読経
唱導	偈の形を持つ語り物
梵唄	管弦によって伴奏される讃嘆

『高僧伝』では、経典にメロディーを付けることを「転読」といい、俗語で書かれている語り物は「唱導」といい、管弦によって伴奏される讃嘆は、「梵唄」と呼ばれた。スタイルと機能の二つの面から見ると、『ヤージュニャヴァルキヤ法典』に記されたMinor Gandharvic Formsとの関連が目立つ。

【表 3-5】 『高僧伝』による仏教声楽の曲種分類と『ヤージュニャヴァルキヤ法典』による Minor Gandharvic Forms の比較表

『ヤージュニャヴァルキヤ法典』による Minor Gandharvic Forms (3～5世紀)	『高僧伝』における 四つの曲種分類	詳細
リグ (Rk)	転読	抑揚が機能している読経
ガーター (Gāthā)	唱導	偈の形を持つ語り物
ブラフマギータ (Brahmagīta)	梵唄	管弦によって伴奏される讃嘆
パーニカー (Pāṇikā)		

転読は、言葉の抑揚が機能している読経の方法として、リグの機能とスタイルが一致し、唱導は偈の形を持つ語り物としてガーターの機能とスタイルが一致する。梵唄の「梵」は、サンスクリットの「ブラフマ」の意識である。梵唄の「唄」は、「唄匿」の省略形であり、12世紀の『翻譯名義集』では、「唄匿」は「止」・「止斷」・「止息」・「寂靜」として定義されている⁹⁵。200年頃に成立した古代インドの音楽理論書、『ナーティヤ シャーストラ』(Nāṭyaśāstra)の注釈文、『アピナヴァパーラティー』(Abhinavabharati)では、パー

⁹⁵ 法雲『翻譯名義集』『大正新脩大藏經』第54巻、2131号、1123c08。

ニカーの特徴として、柔らかく唱えるものであると述べられている⁹⁶。『ヤージュニャヴァルキヤ法典』のMinor Gandharvic Formsと『高僧伝』の曲種分類の間の共通点と、以上の言語学的な証拠を含めて考えると、梵唄は、パーニカーとブラフマギータを一括したメリスマ的な仏教声楽の総称であったと判断する。この二つの曲の種類は、サーマ・ヴェーダから生まれ、1世紀～5世紀のヒンドゥー教と仏教の中で使われ、仏教とともに「梵唄」として中国に伝来した。

【表 3-6】 中国仏教の最初期の四つの曲種分類と『ヤージュニャヴァルキヤ法典』による Minor Gandharvic Forms 比較表

ヤージュニャヴァルキヤ法典によるMinor Gandharvic Forms (3～5 世紀)	中国仏教の最初期の 四つの曲種類	詳細
リグ (Rk)	転読	抑揚が機能している読経
ガーター (Gāthā)	唱導	偈の形を持つ語り物
ブラフマギータ (Brahmagīta)	梵	管弦によって伴奏される讃嘆
パーニカー (Pāṇikā)	唄	

『高僧伝』の中で、梵唄のルーツがガンダルヴァにあることを指すという証拠がある。経師篇では、經典の正しい唱え方の説明に至って、「七音三位」というものが参照され、次の文がある⁹⁷。

若能精達經旨洞曉音律。三位七聲次而無亂。五言四句契而莫爽。

吉川忠夫・船山徹の現代語訳は次のようである⁹⁸。

⁹⁶ Lath, *A Study of Dattliam*, p. 142. 『アピナヴァパーラティー』は、アピナヴァグプタ（950～1020）が記した『ナーティヤシャーストラ』の注釈文である。

⁹⁷ 慧皎『高僧伝』『大正新脩大藏經』第50巻、2059号、0415b11。

⁹⁸ 慧皎『高僧伝』（四）吉川忠夫、船山徹訳、358頁。

もし經典の主旨に精通し、音律に通曉し得るならば、三位七声の声調は秩序だって乱れることはなく、五言四句の偈はぴたりとかなって違うことはない。

中国では、インドの代表的な詩型、シュローカを構成する三十二音節（各八音節の四句）を漢訳した時に、五言四句に直した。日本でも、唄と言う曲にはよくこの「五言四句の偈」を使用する。「三位七声」は、中国の音楽理論に出てこないが、筆者はこれらがガンダルヴァで言う三つの音域 *mandra*・*madhya*・*tāra* と七つの音程 (*svara*) を指しているのではないかと考える⁹⁹。この *mandra*・*madhya*・*tāra* と *svara*（三位七声）は、ブラフマギータ・パーニカーの中で利用され、中国の梵唄にまで伝えられたのではないかと判断する¹⁰⁰。

3.4 日本の梵讃との接点

第2章で明らかにしたように、日本の梵讃の旋律は、サンスクリットのアクセントと深い関係を持つが、『高僧伝』で述べている梵唄は、中国化したものである。これに関連して、『高僧伝』には、次の文がある¹⁰¹。

而頃世學者裁得首尾餘聲。便言。擅名當世。經文起盡曾不措懷。或破句以合聲。或分文以足韻。豈唯聲之不足。亦乃文不成詮。聽者唯增怳忽。聞之但益睡眠。使夫八眞明珠未揜而藏曜。百味淳乳不澆而自薄。哀哉。

吉川忠夫・船山徹の現代語訳は次のようである¹⁰²。

しかるに最近の世の中の修行者たちは、出だしと終わりのどうでもよい声調をどうにかものにただけで名声を一世に独り占めだなどと口にし、經典の文章の終始一貫性にはまったく無関心である。あるいは文句をばらばらにして声調に合うように

⁹⁹ *mandra*・*madhya*・*tāra*、それぞれが、日本の声明の三つの音域、下重・中重・上重に該当する。*Mandra* は低い音域を指し、*madhya* は中間の音域を指し、*tāra* は高い音域を指す。

¹⁰⁰ この三つの音域は、サーマ・ヴェーダの理論書『ナラディヤ・シクシャ』にも現れる。

¹⁰¹ 慧皎『高僧伝』『大正新脩大藏經』第50巻、2059号、0415b06。

¹⁰² 慧皎『高僧伝』（四）吉川忠夫、船山徹訳、357～358頁。

したり、あるいは文章を分断してリズムをつけ加えたりと、声調が物足りないだけではなしに文章はまったく意味をなさない。聴衆はただぼうっとした気分を増すだけであって、それを聞いても眠気がつのるばかりである。八種の輝かしい真珠が覆いもしないのに輝きを隠し、あらゆる味を備えた純朴な牛乳が薄めもしないのに勝手に薄くなるようなもの。悲しいことだ。

中国では、この状況が7世紀ごろまでに続いていたことを証明する文献がある。692年に義浄（635～713）という中国の僧侶が書いた『南海寄帰内法伝』である。ここでは、7世紀インドの状況が記述されており、その本の中の「讃詠之禮」の部分では、その当時の中国の梵唄とインドの仏教声楽の間の相違を次のように述べている¹⁰³。

其讃佛者而舊已有。但為行之稍別。不與梵同。且如禮佛之時云。歎佛相好者。即合直聲長讃。或十頌二十頌。斯其法也。又如來等唄。元是讃佛。良以音韻稍長。意義難顯。或可因齋靜夜大眾悽然。

ここでは宮林昭彦・加藤栄司の現代語訳を掲載する¹⁰⁴。

(ところで、)其の仏を讃(歎)するという(行為そのもの)のは(インド同様、中国でも)旧くから已に有ることなのである。但し、(同じ讃仏の)行を為すのにも稍別(なところ)があり、梵(土) (インド) と(中国と)では(讃歎の内実が)同じではないのである。且如礼仏の時、仏の(姿形、つまり三十二)相 (八十種)好を(讃)歎するのを云う如きでも、即ち直声で長く讃(歎)す合きなのである。(そうであるから、たとえその讃歎が短くて)或いは十頌、二十頌であったとしても(、中国語風に変容させるのではなく)、斯れ(直声で長く讃歎する、というものこそ)が其の(インド本来の)法(式)なのである。又(、現在中国で唱えられている)「如来(妙色身...)」等の(梵)唄も元(来)は讃仏なのであり(、だから元来はインドのように直声で長く讃

¹⁰³ 義浄『南海寄帰内法伝』『大正新脩大藏經』第54巻、2125号、0227b06。

¹⁰⁴ 義浄「現代語訳南海寄帰内法伝：七世紀インド仏教僧伽の日常生活」 宮林昭彦、加藤栄司訳 法蔵館、2004年、328頁。

歎すべきなのであり)、良に(中国のように)音韻が稍長いといったくらいでは、(その礼仏時の讃歎の真実の)意義は顕われ難いのである。

わかりやすく言うと、インドでは、「礼仏」を唱える時に、長い旋律を使って、声をまっすぐ伸ばして唱える。中国の梵唄の唱え方は、このような「讃嘆」の唱え方から出来ているのだが、中国の「如来唄」などの「唄」は、インドの「讃」と違って、同様に声を伸ばして唱えると、詞章の意味が分からなくなってしまうということになる。この短い文書から、7世紀後半まで、中国では、サンスクリットの「曲」が入ってきたのだが、言葉が通じないことから、中国では、中国語の曲を作って、インドの曲のように唱えようとしたが、時間がたつと同時に、正しい詠唱方法が途絶えてしまい、新しい中国風の仏教声楽ができた。これが、中国の「如来唄」などの「唄」の始まりになる。

ここで注目したいのが、6世紀の『高僧伝』に見られるように、中国では正しい詠唱方法が途絶えた時期があったとしても、それ以前の中国には、インド式の仏教声楽が存在しており、その源であったインドの仏教声楽は、7世紀インドでは、まだ続いていた。そして7世紀以降、このインド式の仏教声楽が再び中国に伝えられた。これは天台の僧侶、円仁の『入唐求法巡礼行記』に見える。以下の文では、唐で円仁が出席した法要の様子が書かれている¹⁰⁵。

講師読師入堂之会大衆同音称嘆仏名長引、其講師登北座、都講登南座了、讃仏更止、時下有座一僧作梵、云何於此經等一行偈也。作梵了南座唱經題目所謂唱經長引音多有屈曲

深谷憲一の翻訳は次のようになる¹⁰⁶。

講師と助教（「都講」読師を兼ねる）の二人が堂に入る。大衆は先に堂に入って並んで座り講師と読師とが入堂する間、声をそろえて仏名を称嘆して長く音声を引く。その講師は北座に登り助教師が南に登り終わると同時に讃仏の声をやむ。その

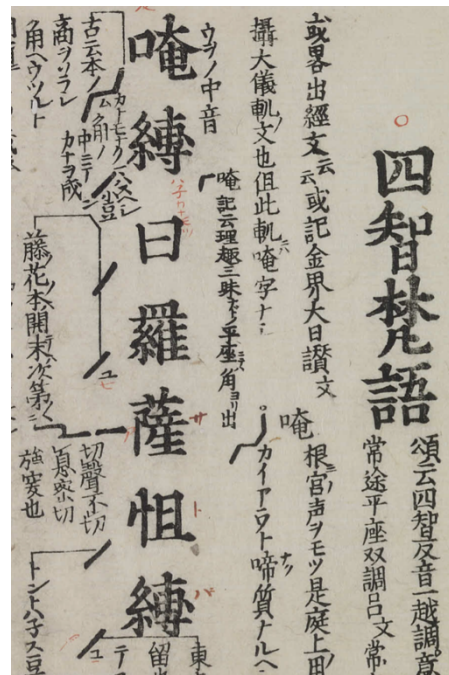
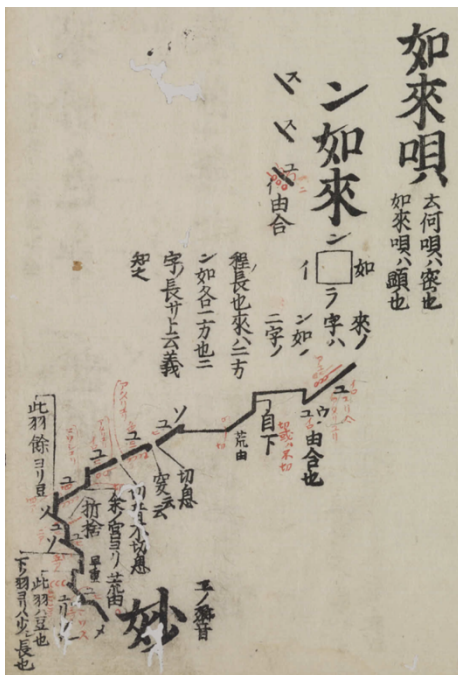
¹⁰⁵ 円仁著『入唐求法巡礼行記』深谷憲一 訳 中央公論社、1990年、254頁。

¹⁰⁶ 同前、251頁。

時下座に一人の僧がいて梵語の偈を述べる（「作梵」梵唄）。「いかにしてこの経において」などの一行の偈である。

この文書に出てくる主の曲は、「長引」と「長引音」とあるように、音を延長して唱えるものであったのだが、「梵」という言葉（深谷訳では梵語の偈）は、サンスクリットの曲を指しており、その当時のブラフマギータに該当していると、筆者は考えた。これが日本の梵讃に相当するのではないだろうか。もしそうであれば、日本の梵讃の音楽的スタイルは義浄のいう「如来等の唄」とは異なるはずである。

真言声明では、《如来唄》という曲が伝えられており、梵讃との比較は可能である。義浄によると、《如来唄》の唱え方は、音韻を非常に長く伸ばすため、詞章の意味は分かりにくい。これと違って、インドの讃嘆は、直声で唱える。この相違は、真言声明の《如来唄》と《四智讃》の間に現れる。



【図 3-1】 《如来唄》（『魚山叢芥集』） 【図 3-2】 《四智讃》（『魚山叢芥集』）

【図 3-1】で見えるように、《如来唄》の四番目の文字「妙」では、韻尾は非常に伸びており、音程は何度も変化し、それぞれの音程に「ユリ」という装飾音がつけられている。【図 3-2】の《四智讃》では、主な文字はまっすぐ唱え、その他の文字は、第 2 章で

明らかにしたように、アクセント及び音節量に関係している。ここでの《四智讃》の唱え方は、義浄が指摘したインドの讃嘆の唱え方（直声で長く唱える）に従っている。

3.5 日本の梵讃の音楽的概念を照らすサキャ・パンディタの『楽論』

梵讃の大陸的なルーツを探るには、チベット仏教音楽の口伝も役に立つ。仏教は、7世紀頃に初めてチベットに伝えられ、この時にインドの仏教音楽も伝来したはずである。そうであれば、この時に伝えられた仏教音楽は、義浄と円仁が説明したインド式の仏教音楽と同じものであったのではないかと考えられる。チベット仏教音楽の最古の口伝書は、13世紀に成立した『楽論』であり、有名な学者サキャ・パンディタ（1182～1251）によって書かれたものである。チベットの仏教音楽の作り方に関して、『楽論』ではいくつかの点を明らかにしている。

ここでは、梵讃の作成方法との関連を述べる。梵讃の作成方法と『楽論』におけるチベットの仏教音楽の作成方法との間の共通点は、四つある。それらは、曲種分類、旋律型の音韻規則、性別による曲の分類方法、比喻による旋律型の説明である。ここで、それらの説明をする。ここでは、Ricardo Canzioによる『楽論』の英訳を参照しながら、日本の梵讃との関連について述べる¹⁰⁷。

3.5.1 曲種分類

『楽論』には、四つの曲の種類が見られ、それぞれに典礼的な機能が異なると同時に、音楽的な特徴においても異なる。これらの四つの曲の種類とそれらに該当するサンスクリットの名称を表にまとめた¹⁰⁸。

¹⁰⁷ Richard O Canzio, *Sakyapandita's Treatise on Music and its Relevance to Present-Day Tibetan Liturgy*, University of London, 1978.

¹⁰⁸ Ibid., p. 74.

【表3－7】 『楽論』における曲種分類

チベット語	サンスクリット語
mchod-dbyangs	puja ¹⁰⁹
glu	gīta ¹¹⁰
rtogs-brjod	avadāna ¹¹¹
rjes-su-brjod-pa	anuvāda ・ anubhāṣita ¹¹²

mchod-dbyangsはpuja、gluは gita、 rtogs-brjodは avadāna、 rjes-su-brjod-pa は anuvāda か anubhāṣita である。Pujaは供養を意味し、gītaは歌、avadānaは語り物、anuvāda ・ anubhāṣita は再現部と音声の意味する。曲の機能的な特徴に基づいて、筆者が考えた中国仏教の最初期の四つの曲種分類と『ヤージュニャヴァルキヤ法典』によるMinor Gandharvic Formsとの対応関係を【表3－8】に示す¹¹³。

¹⁰⁹ Jeffrey Hopkins, *Jeffrey Hopkins' Tibetan-Sanskrit-English Dictionary*, Digital Version, Taipei: Dharma Drum Buddhist College, 2011.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Jamgon Kongtrul Lodro Taye and Gyurme Dorje, *The Treasury of Knowledge Book Six/Parts One and Two: Indo-Tibetan Classical Learning and Buddhist Phenomenology*, Boston: Snow Lion, 2012, p. 803.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Canzio, *Sakyapandita's Treatise on Music and its Relavance to Present-Day Tibetan Liturgy*, p. 58-72.

【表3-8】 チベットと中国における仏教声楽の曲種分類の対応関係

ヤージュニャヴァ ルキヤ法典による Minor Gandharvic Forms (3～5 世紀)	中国仏教の最 初期の四つの 曲種分類	チベット語	サンスクリット 語	詳細
リグ (Rk)	転読	rjes-su-brjod-pa	anuvād·anubhāṣita	抑揚が機能して いる読経
ガーター (Gāthā)	唱導	rtogs-brjod	avadāna	偈の形を持つ語 り物
ブラフマギータ (Brahmagīta)	梵	glu	gīta	管弦によって伴 奏される讃嘆
パーニカー (Pāṇikā)	唄	mchod-dbyangs	puja	

梵讃に相当するものとしては、サンスクリットのギータである。

3.5.2 旋律型の音韻規則

『楽論』では、四つの基本旋律型があり、それぞれの適応が、元々はサンスクリットの音韻規則にあったのではないかと思える。『楽論』に出てくる四つの基本旋律型（チベット語ngaro、サンスクリット語varna）とそれらの音韻規則をまとめると、次のようになる。

【表3-9】 四つの旋律型と規則の一覧（カンズィオによる解釈）

旋律型 (サンスクリット)	言語的な規則（カンズィオによる解釈）	その他の記述
スターイー (Sthayi)	母音の大体の形には変化無し	ア・イ・ウ・エ・オの母韻 に該当する
サンチャーリ (Sancari) ¹¹⁴	母音変化 清濁変化なし	喉・舌・鼻の三つの発音部 位に該当する 短・長、二種類ある
アヴァロヒー (Avarohī)	二重母音、もしくは子音母音の変化	単純・複雑、二種類ある
アローヒー (Arōhī)	アバグラハ (Avagraha) ・ ヴィサルガ (Visarga) ・ アヌスヴァーラ (Anusvara) の 使用（音便との関係） アバグラハは音便によって母音が抜かれると きに表す記号 ヴィサルガは音節末の「h」の音 アヌスヴァーラは鼻音を表す記号	上下旋律型 長・短、二種類ある

ここで分かるのは、13世紀にチベットまで伝えられたインドの仏教声楽の基本旋律型の規則は、第1章で説明したサンスクリットの詞章のlaghu・guru（軽音節・重音節）分類に関係していることである。ただし、さらに詳細な分類があり、サンスクリットのguruの音節規則を持つ三つの旋律型は、更に短いものと長いものに二分類され、三つの発音部位、すなわち喉・舌・鼻によってさらに細かく分類されている。これを見ると、まっすぐ唱えるスターイーという旋律型は、短母音にあたり、サンスクリットのlaghuの音節分類の規則と一致する。そして、スターイー以外の旋律型、全てが、サンスクリットのguruの音節規則を持つ。日本の悉曇学においても、以上に述べた旋律型と音韻規則の相互関係が見られる。

¹¹⁴ サンチャーリは、スターイー、アヴァロヒー、アローヒが混じった音型を表す。

第1章で述べたように、『悉曇藏』では、サンスクリットの音節は、「韻」というものによって分類され、「韻」には「直」と「拗」という二つがあった。これらの「韻」の音韻規則は、サキャ・パンディタの四つの旋律型の音韻規則と良く似ている。『楽論』の旋律型音韻規則と同じように、安然の「韻」は三つの発音部位によって分類され、喉・舌・唇の三つの部位の種類がある。短母音は「直」になり、二重母音そしてサンスクリットの anusvara（空点）と visarga（涅槃点）は拗音になる。これらから分かることは、明らかに安然の「韻」制度とサキャ・パンディタの旋律型音韻規則が同じ源流から伝来したということであり、両制度で音韻は三つの発音部位によって分類され、そしてこれらは更に長いものと短いものによって分類されている。

【表3-10】 安然の「韻」とサキャ・パンディタの ngaro

安然の「韻」	安然の「韻」の 言語的な基準	ngaroの言語的な規則 (カンズィオによる解釈)	その他の記述
直韻	a・ā・i・ī・u・ū	母音の大体の形には変化無し 清濁注意なし	ア・イ・ウ・エ・オ の母韻に該当する
拗韻	e・o・ai・au	母音変化 清濁変化なし	喉・舌・鼻の三つの 発音部位に該当する 短・長、二種類ある
		二重母音、もしくは子音母音の 変化	単純・複雑、二種類 ある
	aṃ・aḥ	アバグラハ (Avagraha) ・ ヴィ サルガ (Visarga) ・ アヌスヴァ ーラ (Anusvara) の使用 (音便 との関係) アバグラハは音便によって母音 が抜かれるときに表す記号 ヴィサルガは音節末の「h」の音 アヌスヴァーラは鼻音を表す記 号	上下旋律型 長・短、二種類ある

『楽論』では、以上の四つの旋律型は、曲種分類と関係している。

【表3-11】 『楽論』における曲種分類と旋律型の関係

曲種 (チベット語/サンスクリット語)	主に使う旋律型 (チベット語/サンスクリット語)
rjes-su-brjod-pa/ anuvāda • anubhāṣita	ギュルバ・ドレンパ/サンチャーリ・スターイー
rtogs-brjod/ avadāna	(短い) ギュルバ/ (短い) サンチャーリ
glu/ gīta	ドレンパ/スターイー
mchod-dbyangs/ puja	ギュルバ/サンチャーリ

mchod-dbyangsとpujaの曲は、音を上下に変化させながら唱えるサンチャーリという旋律型を主に使い、gluとgītaの曲は、まっすぐ唱えるスターイーという旋律型を主に使い、rtogs-brjodとavadānaの語り物の曲は、音を上下に変化させながら唱えるサンチャーリを主に使い、rjes-su-brjod-paとanuvāda • anubhāṣitaの曲は、音を上下に変化させながら唱えるサンチャーリとまっすぐ唱えるスターイーを主に使う。

以上の旋律型と曲種分類の相互関係は、以前に述べた《四智讃》と《如来唄》の間の音楽的性格の相違に共通している。要するに、《四智讃》はgītaとして、スターイーという旋律型を主に使っている曲であり、《如来唄》はpujaの曲として、サンチャーリという旋律型を主に使っている曲である。実は、日本では、「唄」という曲は、「散華・梵音・錫杖」の三つの曲とともに、「法要」という大きな種目として分類されており、「法要」はpujaの意識の一つになる¹¹⁵。そのため、『楽論』でいうmchod-dbyangsという曲は、日本の「法要」の曲等に相当しているものである可能性が高く、『楽論』でいうgluという曲は、日本の梵讃に相当しているものである可能性も高い。これが正しいとすれば、チベットのgluと日本の梵讃、この双方が最終的にインドのブラフマギータまで遡る可能性もある。

¹¹⁵ 片岡義道・横道萬里雄監修『声明体系特別付録声明辞典』京都：法蔵館、1984年、222頁。「唄」のみの法要を「一箇法要」と呼び、「唄」と「散華」の二曲を「二箇法要」と呼び、「唄」、「散華」、「梵音」、「錫杖」、四曲を「四箇法要」と呼ぶ。

3.5.3 「性別」

14世紀に成立した真言声明の口伝書、『声實抄』では、「律・呂」の二つの調、それぞれは「性別」に該当し、それによって音楽的な特徴が異なるとされている。『声實抄』では、次のように書かれている¹¹⁶。

覺（意）曰ク。一切ノ音声ハ明ラカニ五音カラ出ズ、其レヲ取ル。呂ノ五音ハ、形男ニ主リ、律ノ五音ハ形女ニ主ル也。故ニ呂ハ、サワサワトシテ、ソラシナンドセズ。律ハユララカニユリナンドスル也¹¹⁷。

同口伝書には、「凡ソ呂ノ音ハ麤ク大也。律ノ音ハ細キ者也。又静カナリ」という文章もある¹¹⁸。

同様の内容が、『楽論』に現れ、その後の時代の『楽論』の解説書にも出てくる。そして17世紀にクンガー・ソナムが著した『楽論』の註釈書、『註疏』では、三つの「性別」の音楽的特徴が次のように述べられている¹¹⁹。

「男」の音は、男の声のように深く、厚いものである。輝かしくて、明朗で、朗々としたものである。「女」の音は、女の声のように、薄くて、高いものである。朗唱する際、綺麗でありながら良く揺られるものである。「中性」の音は「男」と「女」の中間的なものである。朗唱の揺らぎにおいては、綺麗でありながら、閑雅である。

¹¹⁶ 『声實抄』、25～26 頁。濁点・送り仮名・読点は、筆者の加えたものである。

¹¹⁷ 「呂・律」と「男・女」の関係は大神基政の『龍鳴抄』（1133）にも見える。この場合は五調子に対してではなく六調子に対して使われている。『声實抄』と同じで、「呂」は「男」に該当し、「律」は「女」に該当する。

¹¹⁸ 『声實抄』、18 頁。

¹¹⁹ Ellingson, “The Mandala of Sound: Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music,” p. 397 に、この文章が英訳されている。英語からの日本語訳は筆者によるものである。『註疏』のチベット語の原題に関してはエリングソンの論文を参照。

「性別」の説明方法が、『楽論』と日本の真言声明口伝書の間で共通しているので、両者の伝承における「男・女」の区別が、インドに由来する可能性が考えられる。そして、日本の場合は、「性別」が「調」として機能している。これは、200年頃に成立した、『ナーティヤ シャーストラ』(Nāṭyaśāstra)と『ダッティラム』(Dattilam)という二つの古代インドの音楽理論書に出てくるムルッチャナーに関係しているのではないかと、筆者は考える。これらの理論書によると、それぞれのラーガは、ムルッチャナーに該当し、このムルッチャナーの一番低い音は、ラーガの下属音になる。この下属音の一オクターブ下は、mandraの音域になり、下属音の四度上及び五度上は、tāraの音域になる¹²⁰。こうすると、曲の全体の音域は12音程になる。日本の梵讃の中では、『大日讃』・『不動讃』という「唯一呂曲」は、主に低い音域で唱えられている。これと逆に、『仏讃』という「唯一律曲」は、主に高い音域で唱えられている。更に、『四智讃』・『東方讃』・『南方讃』・『西方讃』・『北方讃』・『四波羅蜜讃』などの変音曲は、高い音域と低い音域、両方を使い、特に、第2章で説明した大きく上下する大型旋律型Bを使う時に、「律調」に移る特徴がある。

これら全てを考慮すると、梵讃の呂曲は、『ナーティヤ シャーストラ』と『ダッティラム』でいうmandraの音域を主に使う曲であり、律曲は、tāraの音域を主に使う曲である。両音域を用いる曲は変音曲として分類されている。もともとmandraの音域はtāraの音域より低いため、「男の声」に例えられ、「男・女」の区別が付けられていたのではないかと考えられる。そして、それぞれの音域に、特別の旋律型が使われていたことが推測できる。ただし、変音曲の場合は、主に低い音域で使われる「呂」の旋律型を、逆に高い音域で使う場合があり、主に高い音域で使う「律」の旋律型を、逆に低い音域で使う場合もある。

音楽における「性別」の概念は、サンスクリットの文献にも現れる。7～9世紀頃にインドの音楽家ナラダが書いた音楽理論書『サンギータ・マカラランダ』はその例である¹²¹。ここで、インドのラーガは、男性・女性・中性の三種類に分けられているが、その分類方法の基準については何も書かれていなく、調との関係は見られない¹²²。いずれにせよ、「性別」の説明方法が、『楽論』と日本の真言声明口伝書の間で共通しているので、両者の伝

¹²⁰ Richard Widdess, *The Rāgās of Early Indian Music*, Oxford: Clarendon Press, 1995, 267-268.

¹²¹ Lakshmi M. Vijay, *A Critical Study of Sangita Makaranda of Narada*, New Delhi: Gyan Pub. House, 1996, p. 159-216.

¹²² Ibid., p. 180. Sangita Makaranda では、男・女・中の三つの性は、サンスクリットの pullinga, stree, napunsaka と表記されている。

承における「男・女」の区別が、インドに由来する可能性が考えられる。そして、日本の場合は、音階そのものにインド音楽理論が現れていると同時に、「性別」が「調」として機能している。

3.5.4 比喻

日本の口伝書と『楽論』における旋律型の記述には、比喻が使われている。両者は比較が可能であり、それらと記譜法で示されている旋律型との比較も可能である¹²³。

【表3-12】 サキヤ・パンディタの『楽論』における4つの旋律型とその比喻

旋律型 (サンスクリット語：ヴァルナ)	旋律型 (チベット語：ンガロ)	比喻 (口伝)
スターイー	ドレンパ	天界に生えるとされる如意樹
サンチャーリ	ギュルバ	湖面に映る月影
アヴァロヒー	クグパ	藤の花、一つの枝から多くの 花が咲くのと同じ
アローヒー	デングパ	中心部がゆったりと流れる大 河の流れ

『楽論』では、クグパは「木から垂れ込めている藤の花」に例えられ、「一つの枝から多くの花が咲くのと同じ」という比喻を使って説明されている¹²⁴。この同じ比喻が日本の口伝書にも現れ、「ユリソラス」という合成旋律型の「ユリ」の部分に対して当てはめられている¹²⁵。『声明集聞書』には、次の文がある。

¹²³ 津曲真一「サキヤ・パンディタ『楽論』考」『昭和音楽大学研究紀要』31号、2012年、69～79頁。
この表の日本語訳の主なもの津曲の論文から、サンスクリットは Canzio の論文から取った。

¹²⁴ 同前、106頁。

¹²⁵ 「ユリソラス」という旋律型は、「藤由」とも呼ばれている。

（「縛羅」という詞章の）羅ハ、本ハ大ニ開テ、末等ヲクユリソラス也。譬エバ藤ノ花ノ如シ。開テ末次第ニツボミタル様也¹²⁶。

これら二つの比喻では、上下に揺れ動く旋律型が記述されているが、口伝書以外のチベットの口伝では、クグパという旋律型は、音を曲げたり、止めたり、急に切ったりするなど、一つの音程の中断によって成立した旋律型を言う¹²⁷。日本の声明で相当する「ユリソラス」という旋律型の終わりにも、「ツキトドメ」という音を切るタイプの旋律型が続く¹²⁸。ここで強調したいのが、「ユリソラス」と「ツキトドメ」という二つの旋律型が、「律調」には現れず、「呂調」のみに限られることである。つまり、『楽論』にいうクグパの旋律型は、日本声明では「呂調」のみに出現する¹²⁹。

3.5.5 分析

第2章で、元のサンスクリットの詞章を分析したことによって、詞章のアクセントが旋律の構造として機能していることが分かった。ここでは、『四智讃』と『東方讃』を使い、以上述べた『楽論』と日本の口伝書との間の共通点を中心に分析する¹³⁰。

¹²⁶ 『声明集聞書』（文明記）続真言宗全書刊行会編『続真言宗全書第30巻声明編』、和歌山：続真言宗全書刊行会、56頁。送り仮名の一部は、筆者が加えた。

¹²⁷ Ellingson, “The Mandala of Sound: Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music,” 422.

¹²⁸ 潮弘憲著『南山進流声明体系』上下巻、法蔵館2017年、156頁。口伝では、「呂のユリにトメあり」とされている。ここでの「ツキトドメ」は、その例の一つである。

¹²⁹ 『楽論』では、四つの旋律型は、単独で用いられるのではなく、巧みに組み合わせて使う。真言声明にもこれと同じ現象がある。ここでは、「ユリソラス」という大きな旋律型は、「ユリ」と「ソラス」という二つの単旋律型から合成された一つの旋律型として成立している。

¹³⁰ 『四智讃』と『東方讃』は変音曲であるため、「呂」と「律」の違いを説明するには相応しい。

【表3-13】 《四智讃》の最初の文節のアクセント分析¹³¹

調	呂						
博士							
旋律型				ユリソラス	ツキトドメ		
漢字の音写	庵	縛	日	羅	薩	怛	縛
サンスクリット の詞章（ローマ 字表記）	om	va	j	ra	sa	tt	va

《四智讃》の最初の句、「om vajrasattva」には、「vajra-sattva」という複合語があり、アクセントが第3番目の音節、「sat」にあり、上の表ではこのアクセントを網かけで示した。このアクセントが付いた「sat」の前行音節「jra」には、「ユリソラス」という旋律型が適用され、アクセントを持つ「sat」の音節には「ツキトドメ」（小型A）、すなわち音を切る性格を持つ旋律型が適用されている¹³²。

次に、サンスクリットのアローヒーに相当するチベットの Dengpa という旋律型を考察することによって、旋律における「調」の機能を、さらに明らかにできる。サキャ・パンディタの『楽論』では、Dengpa という旋律型の性格について「旋律型の最初と最後は、音が低い」と説明され、大きく音が上下するように動く性格を持つ旋律型を指している¹³³。日本の梵讃の中で、このような性格を持つ旋律型に、第2章で説明した大型旋律型Bがあり、「律調」のみに出てくる。今回は《東方讃》で説明する。

《東方讃》は「呂調」で始まり、最初の句は「vajrasattva」で始まる。また、《四智讃》と同じように、アクセントは「ツキトドメ」という旋律型と共に現れる。第2番目の「mahasattva」という言葉の最初の音節では、調は「律」に移る。アクセントを持つ音節の先行音節から始まり、「小ソリ」という上昇的性格を持つ旋律型が適用されている。そ

¹³¹ 【表3-12】及び【表3-13】に用いた博士の画像は『魚山叢芥集』からとった。

¹³² 「ツキトドメ」の語は、最初に覚意の『博士指口伝事』に現れ、現在の声明には見えない。『声明私案記』（下巻）では、この部分を「突」と呼んでいる。現行の豊山派ではこの博士は「切」という。尚、チベットの口伝では、クグパの一種類に「チャッド」という旋律型があり、これも「切る」の意味になるので、興味深い。Ellingson, p. 422 参照。

¹³³ Canzio, *Sakyapandita's Treatise on Music and its Relevance to Present-Day Tibetan Liturgy*, p. 60-61.

して、アクセントを持つ音節から始まり、音が上がった状態から、一音程ずつ徐々に下がってくる¹³⁴。これは第2章で説明した大型旋律型Bである。

【表3－14】 《東方讃》の最初の文節のアクセント分析

調	呂						律				
博士											
旋律型				ツキトドメ				小ソリ、続いて音が上がった状態から、一音程ずつ下がる			
漢字の音写	縛	曰	羅	薩	怛	縛	摩	阿	薩	怛	縛
サンスクリットの詞章	va	j	ra	sa	tt	va	ma	ha	sa	tt	va

まとめると、多くの梵讃、特に変音曲では、「律・呂」両調において詞章のアクセントの直前と、アクセントが生じる箇所特定の旋律型が適用され、調によってその旋律型が異なる。「呂調」では、音が揺れるか途中で切られる性格を持つ旋律型（A型）が扱われ、「律調」では、大きく上下する性格を持つ旋律型（B型）が適用される。このような構造的な旋律型は、チベット文献を通してインドのアヴァロヒーとアーロヒーに関連づけることができる。そうであれば、元々インドの仏教声楽伝統では、詞章のアクセントが機能していただけではなく、アヴァロヒーは「男」の曲のみに利用され、アーロヒーは「女」の

¹³⁴ 栗山明憲・小泉文夫編『新義真言声明集成 楽譜篇 第1巻二箇法要集(上)』真言宗豊山派仏教青年会、1998年、48頁。

曲のみに利用されたのではないかと考えられる。この性別の区別は日本の声明に残され、「律・呂」の概念として固定されたのではないだろうか。

3.6 まとめ

第1章では、新井弘順の研究を紹介したが、そこで、新井は、変音理論を比較することによって、変音曲は転調による調性的な変化を意図して作曲されたものではなく、寧ろ呂曲の中に律性の旋律があり、律曲の中に呂性の旋律があり、これらを説明するため、変音曲の理論が作られ、「律」と「呂」、両性格を持つ曲は変音曲として分類されたものと判断した。筆者は、これに賛同し、さらに次のことを考察する。

もともと、「唯一呂曲」（《大日讃》・《不動讃》）は男の曲であり、「唯一律曲」（《仏讃》・《吉慶讃》）は女の曲であり、そして変音曲（《四智讃》・《東方讃》・《南方讃》・《西方讃》・《北方讃》・《四波羅蜜讃》・《阿弥陀讃》）は中性の曲であったと推測できる。中性の曲は声明理論ではまだ明らかになっていない中曲の源に繋がるのではないだろうかと筆者は考える。

結論

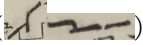
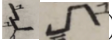
本論文では、日本の真言声明における梵讃の研究を進める第一歩として、口伝書の現代語訳、アクセントの分析、歴史的な読解を行い、梵讃の旋律作成方法や歴史的な変遷について論じてきた。ここでは、それらを振り返りまとめる。

第1章では、日本の梵讃の研究に必要とされる悉曇学概念をまとめ、幾つかの点を明らかにした。安然、明覚、信範、澄禅の四人の悉曇学者が書いた文書を中心にまとめ、特に「連声」概念に注目した。『魚山薑芥集』から幾つかの声明曲の実例を参照しながら、この「連声」という概念が、音節の音量と関連を持つと同時に、声明の旋律型にも深い関係を持つことを証明した。この音節の音量と旋律型との間の相互関係は、サーマ・ヴェーダのマトラ理論にも現れるとともに、悉曇学の音韻分類にはマトラ理論に共通しているところが多いことを示した。サーマ・ヴェーダのマトラ理論は後の時代のヒンドゥー教の音楽に影響を与えたので、仏教音楽に現れることは当然であると論じた。


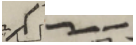
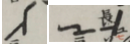

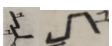
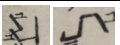
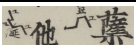
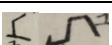
悉曇学の目的の一つとして、サンスクリットの仏教音楽の響きを、漢字で音写されている詞章によって再現することであったという仮説が立てられた。そしてこの後、新しく作成された中国語と日本語の曲にも、その響きを再現しようとしたのではないかと考えられることを論じた。日本の梵讃は、このサンスクリットから中国語へ、そして中国語から日本語へという曲の作成方法の進歩過程の初期段階のものであるのではないかと論じ、インドの曲の旋律型の骨組みを残している可能性も推測した。

更に第1章では、日本における声明の口伝書、楽譜（節博士）、譜本などの先行研究（筆者の研究も含む）について言及し、真言声明の梵讃の楽譜資料と口伝書の意義について論じた。特に楽譜に関しては、天台声明に最初に現れるが、その後真言宗の僧侶によって使われるようになり、近代までの天台資料と真言資料を比較して見ると、博士はほぼ同じ旋律を示していることを示した。ただし、中世になると、真言声明では五音博士ができて、音程の詳細をはっきり読み取れるようになった。現在の真言声明の詠唱方法をこれらの中世の楽譜と比較すると、真言声明の伝承は、かなり忠実に伝えられていると見なしうることを論じた。そのため、真言声明の方が、より古い形式を残していると言え、古い楽譜が指している旋律型を解明するためには、真言声明の伝承と比較した方が、妥当性があると論じた。

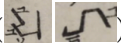
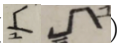



第2章では、応永2年（1395）に最初に書かれた『声實抄』、文明期（1469～1487）に書かれた『声明集聞書』、明応5年（1496）に書かれた『声明口伝』、応永2年（1395）と応永20年（1413）の間に成立した『声明集私案記』の四つの書物と、『魚山薑芥集』に出てくる梵讃の全て、すなわち《四智讃》・《大日讃》・《不動讃》・《仏讃》・《東方讃》・《南方讃》・《西方讃》・《北方讃》・《吉慶讃》・《四波羅蜜讃》・《阿弥陀讃》の全11曲を対象として、四つの段階からなる分析を行なった。最初に各梵讃の出典と歴史をまとめ、次に各梵讃の唱え方を記した真言声明の口伝書とそれらの所在を取りまとめた。そして、口伝書の中の梵讃の唱え方に関する部分を書き下し、現行日本語に翻訳した。最後に、梵讃の詞章の音韻構造と旋律の動きの間の相互関係を分析した。三重母音、二重母音、二重子音、ヴィサルガ、アヌスヴァーラの特徴のいずれかを持つ音節をグル音節として分類し、古典サンスクリットの強勢アクセント規則を元にして、梵讃の詞章のアクセントの分析を行なった。博士を延長しているもの、延長していないものの二つの種類に分け、延長しているものに該当する音節の音韻構造を分析した。その結果を各梵讃の分析表の下にまとめたのだが、ここでは、大まかな結果を記す。

真言声明の梵讃には、サンスクリットのアクセントに関わる大型 A（）、大型 B（）の二つの大型旋律型が現れる。これらの大型 A と大型 B という旋律型には、以下の種類があり、筆者は、これらの詳細分類を行なった。

【表結論－1】 梵讃の大型旋律型

	旋律名称	旋律型
A 型	小型 A	
	大型 A1	
	大型 A2	
B 型	小型 B	
	大型 B1	
	大型 B2	
	大型 B3	
	大型 B4	

そして、小型 A・大型 A に関しては、「呂調」のみに現れ、小型 B・大型 B は、「律調」のみに現れることを明らかにした。

第 2 章では、サンスクリットの連声が梵讃の旋律型に機能していることを明らかにした。この代表的な例は *namo'stu* という言葉である。*namo'stu* は、*namaḥ* と *astu* という二つの言葉の組み合わせによって作られているのだが、*namaḥ* には *visarga* という特別気音が現れる。この *visarga* は *astu* の最初の母音 *a* の前に来ると、連声が起こり、*a* が無くなり、*visarga* が *o* に変化する。この多くの該当する部分は、「律調」の部分であり、ここでは大型 B2 () という旋律型が適応され、大型 B4 () が適応される場合もある。該当する部分が「呂調」の部分である場合は、別の旋律型が使われ、 になる。これは《不動讃》のみである。そしてサンスクリットの連声は、梵讃の旋律型に機能しているところもある。例えば《四智讃》では、*Karo* という言葉の原型は *karah* であり、連声によって *visarga* は二重母音である“*o*”に変化する。この時、旋律が上がり  が使われる。そしてこの曲には、*gāyanaiś* という言葉があるが、*gāyanaiś* の原型は *gāyanaiḥ* であり、連声によって *gāyanaiś* に変化する。この連声がある所では旋律が下がり、 が使われる。

まとめると、第 2 章では、サンスクリットの音韻構造が梵讃の旋律の動きと深い関係を持つことが明らかになり、日本の梵讃には古いインド音楽の旋律型が残されていることが解明された。

最後に、第 3 章では、アジア大陸における仏教音楽の歴史を簡単にまとめて、日本の梵讃との接点を探り、梵讃の伝来について、仮説を提示した。仏教音楽の最初期には、経典を単旋律で唱えることだけが許され、これは、スヴァラバンヤ (*svarabhāṇa*) と呼ばれたものであり、ヴェーダ儀式のリグに由来しているのではないかと推論した。この後の 1 世紀～5 世紀までの仏教音楽、特に大乘仏教音楽は、ヒンドゥー教音楽とほぼ同じものであったことを前提とし、両方がヴェーダの詠唱方法から伝わったことを述べた。この時期のヒンドゥー教では、*Minor Gandharvic Forms* という四つの曲種が使用され、これらを、ヴェーダ儀式の三つの曲種分類と比較した上で、前者は後者から伝わったことを論じた。明らかに、*Minor Gandharvic Forms* というリグとガーターは、ヴェーダ儀式における同名曲種、リグとガーターから来ており、残る *Minor Gandharvic Forms* パーニカーとブラフマギータは、ヴェーダ儀式のサーマンから来たのではないかとと思われる。この曲種分類は、慧皎(497～554)の『高僧伝』にも見られ、リグとガーター、それぞれが『高僧伝』でいう転読と唱導に該当し、ブラフマギータとパーニカー、それぞれが『高僧伝』でいう「梵」と

「唄」に該当するのではないかと推論した。日本の梵讃は、『高僧伝』でいう梵に該当していると思われるが、この曲種の唱え方は、中国では一旦途絶えてしまったため、中国の唐代に、インドから再び伝来し、義浄（635～713）という中国の僧侶が書いた『南海寄帰内法伝』と日本の僧侶、円仁の『入唐求法巡礼行記』にこの曲種が現れる。特に前者では、このインド式の曲の唱え方について記載されており、インドの讃嘆（梵）は、中国の「唄」よりも、真っ直ぐに長く唱える、とされている。これは、現在の日本の梵讃に共通しているところである。

最後に、第3章では、梵讃の大陸的なルーツを探るには、チベット仏教音楽の口伝も非常に重要であることを論じた。仏教は、7世紀頃初めてチベットに伝えられ、この時にインドの仏教音楽も伝来したため、義浄と円仁が説明したインド式の仏教音楽と同じものであったのではないかと述べた。

チベット仏教音楽の最古の口伝書、サキヤ・パンディタ（1182～1251）によって書かれた13世紀に成立した『楽論』を使い、日本の梵讃の作成方法との関連を述べた。梵讃の作成方法と『楽論』におけるチベットの仏教音楽の作成方法との間の共通点は、四つあり、それらは、曲種分類、旋律型の音韻規則、性別による曲の分類方法、比喻による旋律型の説明である、と論じた。簡単にまとめると、両伝承では、四つの曲種があり、梵讃に相当するものは、チベットのglu（サンスクリット語、ギータ）である。そして、両伝承における旋律型の音韻規則は、音節量に関わるものであり、サンスクリットのlaghu/guru（軽音節/重音節）という概念が機能していることが分かった。

『楽論』では、それぞれの曲種で、指定されている旋律型が使われ、梵讃に相当するgluでは、ドレンパ（サンスクリット語：スターイー）を主に使い、これは義浄の説明と共通している。そして第2章で分析した梵讃にも共通していることが分かった。日本の口伝書と『楽論』における旋律型の記述には、比喻が使われているが、本論では、これらの比喻を比較することによって、これらが非常に似ているものであることを明らかにした。最後に、日本の口伝書とチベットの口伝書では、仏教音楽における「性別」の概念に触れており、双方の伝承の説明が共通していることから、両者の「性別」の概念は、インドに由来する可能性が高いことを指摘した。両伝承では、「男」の曲と「女」の曲の二種類があり、この「男・女」の区別が音域に関係していることを推論した。梵讃の「呂曲」は、インド音楽でいうmandraの音域を主に使う曲、律曲は、tāraの音域を主に使う曲であり、両音域

を用いる曲は変音曲として分類されていると論じた。それぞれの音域に、大型の旋律型があることを解明した。

筆者は、日本の梵讃は、インドのブラフマギータに由来すると推測したのだが、その論証はまだ十分であるとは言えない。しかし、日本の梵讃が古いインドの音楽要素を残している点で、世界音楽史においてきわめて重要であることを強調したい。今後はこれらを念頭においた上で、梵讃が梵讃以外の日本の声明や、さらには日本音楽にどのような影響を及ぼしたのかを明らかにしたい。

参考文献

1) 文字情報（和書）

天納傳中『仏教音楽辞典』京都：法蔵館、1995年。

新井弘賢『魚山薑芥集』成立過程の研究』大正大学仏教学研究科仏教学専攻博士後期課程論文、東京：大正大学、2016年。

新井弘順（監修・解説）『豊山声明大成』豊山声明大成刊行会、2006年。

安然『悉曇十二例』『大正新脩大蔵経』第84巻、2703号。

安然『悉曇蔵』『大正新脩大蔵経』第84巻、2702号。

岩田 宗一「「聲明用心集」研究本論(1)」『大谷学報』77巻4号 京都：大谷学会、1998年。

上村勝彦・風間喜代三『サンスクリット語—その形と心—』東京：三省堂、2010年。

上野学園日本音楽資料室編集『日本音楽史料集成〈1〉古版声明譜』東京：東京美術、1995年。

恵岳記『声明愚通集』寛政六年写 続真言宗全書刊行会編（1986）続真言宗全書第30巻、声明編続真言宗全書刊行会、和歌山。

慧皎『高僧伝』『大正新脩大蔵経』第50巻、2059号。

慧皎『高僧伝』（四）吉川忠夫、船山徹訳 岩波書店、2010年。

遠藤徹『平安朝の雅楽：古楽譜による唐楽曲の楽理的研究』東京堂出版、2005年。

円仁『入唐求法巡礼行記』深谷憲一訳 中央公論社、1990年。

大山公淳『仏教音楽と声明』大阪：東方出版、1989年。

覚意（伝）『博士指口伝事』写本、1冊 宝暦6年[1756年]霊瑞写、高野山大学図書館所蔵（大山/1812）。

片岡義道・横道萬里雄監修『声明体系特別付録声明辞典』京都：法蔵館、1984年。

蒲生郷昭「チベットの儀式音楽と日本の声明」東洋音楽学会編：東洋音楽選書（六）『仏教音楽』音楽之友社、1972年。

観応記『開合名目抄』根来寺版、刊年不明。

義浄『現代語訳南海寄帰内法伝：七世紀インド仏教僧伽の日常生活』宮林昭彦、加藤栄司訳、法蔵館、2004年。

義浄『南海寄帰内法伝』『大正新脩大蔵経』第54巻、2125号。

金田一春彦「真言声明」東洋音楽学会編：東洋音楽選書(六)『仏教音楽』音楽之友社、1972年。

栗山明憲・小泉文夫編『新義真言声明集成 楽譜篇 第一卷 二箇法要集(上)』真言宗豊山派仏教青年会、1998年。

玄奘『大唐西域記』『大正新脩大藏經』第51巻、2087号。

小林芳規『角筆のひらく文化史一見えない文字を読み解く』岩波書店、2014年。

小林芳規『角筆文献研究導論 上巻 東アジア』東京：汲古書院、2004年。

坂内龍雄『真言陀羅尼』東京：平河出版、1981年。

桜井茂治「「出合」考-アクセント史的考察」『国語研究』(通号 7)國學院大學国語研究会、東京：1958年。

澤田篤子「真言声明の口伝書について(第1報)―博士指口伝事―」、『大阪教育大学紀要第I部門：人文科学』34巻2号、2009年4月、91～103頁。

澤田篤子「真言声明の口伝書について(第2報)―声実抄―」、『大阪教育大学紀要第I部門：人文科学』35巻2号、2009年4月、231～243頁。

「三内」『日本国語大辞典』東京：小学館、1974年、第9巻、290頁。

實叉難陀譯『大乘入楞伽經』『大正新脩大藏經』第16巻、0672号。

『新梵字大鑑 全二巻』種智院大学密教学会編、京都：法蔵館、2015年。

『声實抄』続真言宗全書刊行会編(1986) 続真言宗全書第30巻声明編 続真言宗全書刊行会、和歌山。

『声實抄』写本、2冊 応永2年(1395)、宝暦10年(1760)。

『声明集聞書』文明期(1469～1487)、続真言宗全書刊行会編(1986) 続真言宗全書第30巻声明編 続真言宗全書刊行会、和歌山。

『声明集聞書』写本、1冊 文明期(1469～1487)、宝暦12年(1762)。

『声明集私案記』続真言宗全書刊行会編(1986) 続真言宗全書第30巻声明編 続真言宗全書刊行会、和歌山。

『声明集私案記』写本、2冊 応永2年～応永20年、(1395～1413)、宝暦10年(1760)。

『声明口伝』明応5年(1496)、続真言宗全書刊行会編(1986) 続真言宗全書第30巻声明編 続真言宗全書刊行会、和歌山。

『声明口伝』写本、1冊 明応5年(1496)、宝暦10年(1760)。

- 寂照記『三箇秘韻聞記』昭和四年写 続真言宗全書刊行会編（1986）続真言宗全書第30巻
声明編 続真言宗全書刊行会、和歌山。
- 寂照記『声明大意略頌文解』明治二十二年刊 続真言宗全書刊行会編（1986）続真言宗全書
第30巻声明編 続真言宗全書刊行会、和歌山。
- 信範『悉曇秘伝記』『大正新脩大藏經』第84巻、2708号。
- 沈約『宋書』中華書局、1974年。
- 『隋書：現代語訳：中国史書入門』中林史朗、山口謠司 監修、池田雅典、大兼健寛、洲
脇武志、田中良明 訳 勉誠出版、2017年。
- 長恵(伝)『魚山薑芥集』高野山大学、大正14年(1925年)。
- 長恵(伝)『魚山薑芥集』明応5(1496年)、寛保3年[1743年]再校版、立命館大学所
蔵。
- 澄禅『悉曇連声集』寛文8年(1668年)東京：国立国会図書館古典籍資料室。
- 筒井英俊校訂『東大寺要録』国書刊行会、1971年。
- 津曲真一「サキヤ・パンディタ『楽論』考」『研究紀要』31号69-79頁、昭和音楽大
学、2012年。
- デュラン、ステファン・アイソル「覚意の『博士指口伝事』の研究-五音博士の源流を探
る-」東京芸術大学修士論文、2017年。
- 徳重弘志「四智讃の成立と展開」『印度學佛教學研究』第64巻第1号、平成27年12月。
- 中川善教「南山進流声明概説」東洋音楽学会編：東洋音楽選書(六)『仏教音楽』音楽之友
社、1972年。
- 中西和夫『仏教音楽論集：華頂山松籟攷』東方出版、1998年。
- 中村元『現代語訳大乘仏典・5「華嚴経」・「楞伽経」』東京書籍、2003年。
- 沼本克明「訓点資料に於ける節博士に就いて：節博士の発生と発達」『訓点語と訓点資
料』東京：汲古書院、1991年。
- 沼本克明『日本漢字音の歴史』東京：東京堂出版、1986年。
- 林謙三「雅楽の伝統-唐楽を中心に」『日本の古典芸能2 雅楽』芸能史研究会編 平凡社、
1970年。
- 肥爪周二「日本漢字音における喉内鼻音韻尾の鼻音性とその表記-清濁の対立とその相
関」『国語学論集：山口明徳教授還暦記念』東京：明治書院、1996年。

肥爪周二「悉曇学より日本語研究へ」『日本語学』17巻7号、東京：明治書院、1998年。

法雲『翻譯名義集』『大正新脩大藏經』第54巻、2131号。

菩提流支譯『入楞伽經』『大正新脩大藏經』第16巻、0671号。

明覚『悉曇要訣』『大正新脩大藏經』第84巻、2706号。

明覚『反音作法』寛治7年（1093）成立、明治41年の写本、富山市立図書館蔵。

吉田恒三「天台声明学概論」東洋音楽学会編：東洋音楽選書（六）『仏教音楽』音楽之友社、東京都、1972年。

古田 東朔・築島 裕『国語学史』東京大学出版会、1972年。

2）文字情報（洋書）

Arai, Kōjun. “The Historical Development of Music Notation for Shōmyō (Japanese Buddhist Chant): Centering on Hakase Graphs.” *Nihon ongakushi kenkyū*, 1: vii-xxxix, 1996.

Bhise, Usha R. *Nāradīyā Śikṣā*. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1986.

Buddhaghosa., Edmund Hardy, Max Walleiser, and Herman Kopp. *Manorathapurani*. London: Published for the Pali Text Society by Luzac, 1956.

Canzio, Richard O. *Sakyapandita's Treatise on Music and its Relevance to Present-Day Tibetan Liturgy*. University of London, 1978.

Chaudhuri, Saroj Kumar. *Siddham in China and Japan*. University of Pennsylvania, 1998.

Crosby, Kate. "Review Of A Philological Approach To Buddhism (K. R. Norman)." *Buddhist Studies Review* 25 (1): 113-115, 2008.

Ellingson, Ter. “Buddhist Musical Notations.” In Yoshihiko Tokumaru and Osamu Yamaguti, eds., *The Oral and Literate in Music*. Tokyo: Academia Music Ltd.: 302-42, 1986.

Ellingson, Ter. “The Mandala of Sound: Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music.” Ph.D diss., University of Wisconsin, 1979.

Ennin, and Edwin Reischauer. *Ennin's Travels in Tang China*. New York: Ronald Press Company, 1955.

Faddegon, Barend. *Studies On Pāṇini's Grammar*. Amsterdam, 1936.

Gampel, Alan. “Papyrological Evidence of Musical Notation from the 6th to the 8th Centuries.” *Musica Disciplina*, V. 57, 5-50, 2012.

- Greene, Paul D. "The Dhamma as Sonic Praxis: Paritta Chant in Burmese Theravāda Buddhism." *Asian Music*, Vol. 35, No. 2 Spring - Summer, 2004.
- Hare, E.M, and C.A.F. Rhys Davids. *The Book Of The Gradual Sayings (Aṅguttara-Nikāya) Or More-Numbered Suttas*. The Pali Text Society: Oxford, 2008.
- Hopkins, Jeffrey. *Jeffrey Hopkins' Tibetan-Sanskrit-English Dictionary*, Digital Version, Taipei: Dharma Drum Buddhist College, 2011.
- Horner, I. B. *The Book Of The Discipline (Vinaya-Piṭaka)*. Lancaster: Pali Text Society, 2006.
- Howard, Wayne. *Mātrālakṣanam*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1988.
- Howard, Wayne. *Samavedic Chant*. New Haven: Yale University Press, 1977.
- Howard, Wayne. "Music and Accentuation in Vedic Literature" *The World of Music*, Vol. 24, No. 3, 1982.
- Hughes, Anselm. *The New Oxford History of Music*. London: Oxford University Press, 1978.
- I-Tsing. *A Record of the Buddhist Religion as Practiced in India and the Malay Archipelago (A.D. 671-695)*, translated by Junjirō Takakusu. Oxford: The Clarendon Press, 1896.
- Kaufmann, Walter, and Thub bstan 'Jigs med Nor bu. *Tibetan Buddhist Chant*. Bloomington: Indiana University Press, 1975.
- Kashyap, Jagdish. *The Cullavagga*. Pali Publication Board, Nalanda, 1956.
- Lee, Byong Won. "Structural Formulae of Melodies in the Two Sacred Buddhist Chant Styles of Korea." *Korean Studies, Volume 1: 111-196*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1977.
- Lath, Mukund. *A Study of Dattliam*. New Delhi: Impex India, 1978.
- Levy, Kenneth. "On the Origin of Neumes." *Early Music History* 7: 59-90, 1987.
- Lokesh Chandra, and David L. Snellgrove. *Sarva-Tathāgata-tattva-saṅgraha: facsimile reproduction of a tenth century Sanskrit manuscript from Nepal*. New Delhi: Sharada Rani., 1981.
- Mair, Victor H., and Tsu-Lin Mei. "The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody." In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, V. 51, No.2 (December 1991): 382-383.
- Nanjo, Bunyu (ed.), "The Lankāvatāra Sūtra," Kyoto: Otani University Press, 1923.
- Olivelle, Patrick. *Yajñavalkya: A Treatise on Dharma*. Cambridge: Harvard University Press, 2019.
- Rowell, Lewis. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

- Suzuki, Daisetz Teitaro. *The Lankavatara Sutra*. Boulder: Great Eastern Book Company, 1978.
- Taye, Jamgon Kongtrul Lodro, and Gyurme Dorje. *The Treasury of Knowledge Book Six/Parts One and Two: Indo-Tibetan Classical Learning and Buddhist Phenomenology*. Boston: Snow Lion, 2012.
- Thibaut, Jean-Baptiste. *Monuments De La Notation Ekphonétique Et Hagiopolite De L'église Grecque. Exposé Documentaire Des Manuscrits De Jérusalem, Du Sinaï Et De Lthos Conservés à La Bibliothèque Impériale De Saint-Pétersbourg*. First Edition: Saint-Pétersbourg, 1913. Reprint: New York Olms, 1976.
- Troelsgård, Christian. *Byzantine Neumes: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2011.
- Verhagen, Pieter C., and J. Bronkhorst. *A History of Sanskrit Grammatical Literature in Tibet Volume 2*. Leiden u.a: Brill, 2001.
- Vijay, Lakshmi M. *A Critical Study of Sangita Makaranda of Narada*. New Delhi: Gyan Pub. House, 1996.
- Widdess, Richard. *The Rāgās of Early Indian Music*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Whitney, William D. "On The Nature And Designation Of The Accent In Sanskrit". *Transactions Of The American Philological Association* (1869-1896) 1: 20.

謝辞

博士論文を提出するにあたり、多くの方々のご指導とご助力を頂きました。まずは研究生の時よりご指導していただいた、主任指導教員の塚原康子先生に、心より御礼を申し上げます。2013 年に来日し、日本語が未熟であった私に辛抱強くご教授頂き、ここに論文を発表をすることができましたことは何にも代え難い貴重な財産となりました。

また本論文を提出するにあたり、4 名の先生方に副指導教員をお願いし、様々な視点からご助言を頂きました。ここで杉本和寛先生、澤田篤子先生、近藤静乃先生、植村幸先生に厚く御礼申し上げます。

そして高野山図書館の方々には、貴重書に関して多大なるご尽力を賜りました。深謝申し上げます。

また、国際学会での研究発表など様々なことに挑戦できたのは、平成 30 年から 2 年間、日本学術振興会よりご支援をいただいたお陰でもあります。

最後になりましたが、東京芸術大学でお世話になりました諸先生方、そしていつも私を温かく見守りサポートしてくださった皆さま、妻そして家族に心からの感謝と御礼を申し上げます。

令和元年 10 月 デュラン、ステファン・アイソル