

講經文の上演に關する一考察

— P.二四一八《佛說父母恩重經講經文》の分析を中心に —

橘 千 早

はじめに

韻散混合文體を有する敦煌の俗文學作品を一望するとき、講經文はとかく「佛教宣揚の手段」という性格から、内容的に見るべきものが少なく、變文類等に比べて後世の語りもの文學への影響力が小さい、換言すれば、研究する價值に乏しいと考えられがちである。^①「變文」研究の搖籃期にこそ、上演形態や外見的特徴を中心に、研究對象として積極的に取り上げられたものの、近年、講經文のみに絞った研究論著は、國內外共にほとんど見られない。また、一見して他作品群と區別し易い特徴、たとえば經文の引用や「く唱將來」の如き套句があるがゆえに、比較的早い段階から大よその共通認識ができてしまっていることも、講經文が輕視される傾向にある一つの要因ではないだろうか。

しかし、「變文」研究を深化させる上で、講經文からのアプローチに發展性がないというのは、大きな誤解であると思う。講經文はもっと深く掘り下げられるべきであり、またその餘地も必要性も十分にあると考えられるからである。第一に、形式・内容共に類似した作品が

揃い、「俗講」という共通した技藝を設定できる講經文は、個々の作品ではなく講經文として、上演の様相を具體的に再現することができると。しかも、作品自體からのみならず、圓仁の記述や他の敦煌文書といった周邊資料からも相互補完することが可能である。第二に、講經文は實際の上演を比較的忠實に寫し取っていると思われるため、當時の語りものと音樂の關係を考える上で、非常に重要な一次資料となり得る。「讀みもの」化の傾向が隨所に現れている變文類よりも、より語りに近いテキストだと考えられるのである。^②第三に、講經文の韻文部分は、「變文」作品の中でも明らかに平仄を意識する傾向にあるという獨特の性質を持っている。然るに、外見的特徴だけでなく、こうした講經文の構造形式が意味するところを説明しようとする試みは、未だほとんど爲されていない。

本論ではまず、前段階として、講經文が上演の場である俗講儀式において、具體的には如何なる役割を持って、どれ位の時間をかけて演じられていたのかを整理する。その上で、これらの上演に用いられていた音樂を、作品の韻文部分の解析と歴史的經緯の雙方向から考察してゆきたい。音樂とは基本的に再現不可能な藝術ではあるが、もしも

作品が實際に演じられていたならば、それを示す何らかの痕跡が残されているはずである、と考えるのが筆者の立場である。

一、俗講儀式における講經文とその上演について

(一) 敦煌の俗講儀式

講經文の役割を考えるには、まず始めに、俗講儀式について整理しておく必要がある。

唐代講經儀式の具體的な次第を知る上で、西曆八三八年より十年にわたる留學生活を記した慈覺大師圓仁の『入唐求法巡禮行記』は、重要かつほぼ唯一の資料である。特に、卷二「赤山院講經儀式」等を土臺とした講經儀式の再現が、向達氏を嚆矢として、國內外の研究者によって繰り返して爲されてきた。^⑤ 一方で、P.三三八九vとS.四四一七の二種の敦煌文書から、唐末五代宋初時代の敦煌地方においても「俗講」および「維摩講」といった儀式が實際に行なわれていたことが確認できる。^⑥ 當該文書から敦煌の俗講を復元すると、大よそ「作梵」「説押座」「唱釋經題」「説開讚・莊嚴」「三分經文」「説經本文」「説緣喻」「廻向發願取散」の八項目が立てられ、これは圓仁が目撃した式次第と大きな差異はないのであるが、次の二點を注目すべき事柄として指摘したいと思う。

第一が、「作梵」から「廻向」に至るまで、「詠唱・解説・歌讚・念佛」という動作が繰り返して行なわれているということである。寫卷では、「念菩薩」「説押座」「唱釋經題」の如く、各項目の動詞が丁寧に使分けられている。始めに梵音師が梵唄を唱い、聽衆と共にとなえる念佛が續く。そして、少量の解説と詠唱もしくは歌讚で構成され

る押座文が演じられ、經題の詠唱、法師による經題解説と進むと、再び念佛となる。次の開讚・莊嚴を講じるのは、圓仁によれば維那師の役目であるが、こちらも解説と歌讚からなる文章で、やはり念佛が續く。このように、擔い手は交替しても、儀式自体は同じ繰り返して進行するのである。さらにまた、この「詠唱・解説・歌讚・念佛」の反復構造は、講經文本體の構造とも等しい。次項で確認するように、講經文は俗講の「説經本文」で用いられたものであって、俗講儀式全てを寫したのではない。にもかかわらず、儀式の一部としてびたりと嵌っているのである。言い換えれば、この繰り返しを幾つか集めたものが講經文という一項目となり、他にも同様の構造を有する幾つかの項目が繋がり合って、最終的に俗講儀式を作り上げている。つまり、俗講儀式は、入れ子構造の結合體なのである。

第二が、「説經本文」の後に、圓仁の記録には登場しない「説緣喻」という項目が置かれることである。「緣喻」という語から、敦煌では講經文の上演後に、「目連緣起」や「悉達太子修道因緣」の如き緣起・因緣類を演じていたのではないかと推測できる。このことは、本文の内容からも立證が可能である。すなわち、緣起類には往々、末尾に「更欲説、日將沈（悉達太子）」、「今日爲君宣此事、明朝早來聽眞經（目連緣起）」の如く、夕刻の上演を示す語りかけや日没の記述があるのである。こうした記述は、講經文や變文には見られない。緣起類と變文類は構造が非常に似通っているために、金岡照光氏は兩者が完全に同類であったと考えておられる。^⑦ しかし、緣起類が俗講で講經文と共に演じられていた以上、敦煌においては各々擔い手が異なっていて、緣起類は法師が演じるもの、變文類は法師以外の藝人が演じるものだったとするほうが、より實情に適っているのではないだろうか。むろん、

両者が構造的に大同小異であることは事實だから、通俗的な佛教故事を僧侶が演じるという意味で、縁起類は、厳格な講經文と娯樂的要素の強い變文とを繋ぐ橋渡しの役割を果たしていたといえる。敦煌の俗講が「講經」のみならず、同じ場で縁起因緣故事をも説く「唱導」の要素を取り入れたものであったこと、さらに、講經文・縁起・變文は基本的には異なった上演形態を持ち、それによって大よその区分がされていたものの、互いに密接に關連し合いながら並存していたことが確認できる。

唐初にはすでに各地で行なわれていた俗講の臺本、あるいは記録稿として、講經文の原型は「變文」中、最も早く成立したはずである。講經文の上演は當然、俗講儀式の山場であっただろうが、構造的には突出することなく、式に組み込まれる形で存在していた。俗講が廣く人氣を博したことで、儀式全體を貫いている「詠唱・解說・歌讚・念佛」の形式を用いた講經文が取り出され、僧侶以外も携わる轉變等の他技藝に應用されるようになった。狹義の變文である「救母變文」「漢將王陵變」等は、經文や念佛といった佛教色を薄め、獨立した作品として演者の身分も一新し、同時にうたの重視と繪解きでさらに娯樂化・通俗化したものである。一方で、俗講自體も唐代を通じて一層その形式に磨きをかけ、現存講經文の寫された十世紀から十一世紀においてはすでに完成、固定化した現在の形式に落ち着いていた。講經文の形式がかくも畫一化しているのは、その所以ではないかと考えられる。

(二) 現存講經文の再構成

次に、現存する講經文作品を見渡して全體の傾向と特徴を整理し、

講經文の上演に關する一考察

これらがみな同列に扱える作品であるのかをいま一度確認したい。『敦煌變文校注』において講經文と假題されている作品のうち、韻文部分を一五〇句以上残す二十一種の特徴は、次表に挙げるとおりである。

講經文略稱・番號	全句數	段數	「唱將來」	破格率(%)
《阿彌陀經講經文(一)》S. 6551v	三三六	十二	〇	二四・八
《玉蘭盆經講經文 臺灣》	一六〇	七	二	一八・一
《兜率天經講經文 P. 3093》	二〇四	十五	〇	二・八
《應聖節講經文 P. 3808》	三二六	二二	二	一・六
《金剛經講經文 P. 2133v》	三四〇	二六	二二	八・九
《維摩經講經文(二)》S. 3872》	五〇〇	十八	十七	五・六
《阿彌陀經講經文(一)》P. 2931》	一六九	九	二	八・七
《雙恩記第三》Φ096①》	二一九	十一	三	三・一
《雙恩記第七》Φ096②》	一三六	十七	五	三・一
《雙恩記第十一》Φ096③》	二八四	十九	七	三・二
《父母恩重經講經文(一)》P. 2418》	五五六	二二	八	三・八
《法華經講經文(一)》P. 2305》	一五六	十七	四	二・四
《法華經講經文(二)》Φ365》	二六六	十四	八	二・六
《法華經講經文(三)》P. 2133》	三四四	十六	九	一・三
《法華經講經文(四)》Φ365v》	三五〇	二一	四	一・三
《文殊問疾第一卷・敦煌零拾》	二五二	七	四	四・六
《維摩經講經文(一)》Φ252》	二二四	五	五	一・七
《持世菩薩第二・光94及びP. 3079》	二五六	九	四	四・一
《維摩經講經文(四)》P. 2292》	五五九	十四	九	三・九
《維摩碎金一巻・Φ101》	三五八	五	二	五・五
《維摩經講經文(一)》S. 4571》	九七一	二二	七	五・〇
平均	三四〇	十五	六	三・二

* 破格率：(二・六對・二四不同)を犯す句數) ÷ (五言句と七言句の合計句數) × 百

後述する右列の四作品を除くと、俗講儀式の「説經本文」で演じられたと考えられる一般的な講經文にはほぼ類似性が認められ、以下の特徴を見出すことができる。

(一) 各作品の韻文部分は、全句数が三百句前後であることが多く、「散文」による解説↓韻文による歌讚の一サイクルを段と呼ぶとすると、平均十五段ほどである。但し、維摩經系の講經文の中には、解説と歌讚の間隔が非常に長く、段数が少ない作品も存在する。

(二) 「唱將來」句は毎段に現れるわけではなく、各作品で平均して六回程度、言い換えれば、およそ十五段ある歌讚部分で二〜三段に一度、規則正しく登場する。これは、講經文が、引用した經文一くさりを二〜三段かけて演じる構造であることを表している。

(三) 五言句と七言句の合計句数のうち、近體詩の平仄規則である「二六對・二四不同」に反する句の割合を示した破格率を見ると、5%を超えることはほとんどなく、概して非常に低いことがわかる。講經文の韻文は、明らかに平仄を意識して作られている。講經文と同様に七言句を中心とした韻散混合文體で構成される縁起類と變文類では、破格率がそれぞれ8%前後、25%前後となっており、その差は歴然としている⁹⁾。

上記の特徴を踏まえて、幾つかの特殊な作品を確認したい。

・《佛說阿彌陀經講經文(二)》、および《孟蘭盆經講經文》

二作品は破格率が際立って高いが、この10%後半〜20%臺という破格率は、「變文」作品の中では、押座文とほぼ等しい。それを裏付けるかのように、《阿彌陀經》は「昇坐已了、先念偈、焚香、稱諸菩薩名。」ということばから始まっている。着席したのち、念佛ともに行なわれる俗講儀式の最初の項目は「作梵」である。また、《孟蘭

盆經》でも第一段の歌讚末尾で經題と念佛をとなえた後、「三分經文」と思しき記述が續く。つまり、こちらも經の本文を演じたものではなく、俗講の前半部分を寫し取ったものである可能性が高いのである。

押座文と講經文はどちらも俗講儀式に用いられたが、講經文が厳格な韻文を主體とするのに對して、押座文の多くは押韻せず、各句末を「平聲↓仄聲↓仄聲↓平聲↓平聲…」と繰り返す「平—仄—仄—平—平」形式をとっている¹⁰⁾。また、「作梵」や「説押座」は一僧が獨詠する形式であったと考えられ、講經文の韻文部分とは恐らく演じ方に違いがあった。こうした性質の違いが破格率に現れたもので、二作品は講經文と呼ぶよりも、各々「佛說阿彌陀經押座文」「孟蘭盆經押座文」と呼ぶべきものであると考えられる。

・「長興四年中興殿應聖節講經文」

唯一題名に「講經文」の文字を冠し、王昆吾氏によって「まさに文中で講經文の體制をはっきりと提示している」¹¹⁾と云々と解説されるなど、講經文の代表作として名高い。しかし、實は、《佛說阿彌陀經講經文(二)》を除けば、他の講經文中には俗講儀式をなぞるような記述は存在しないのである。講經文には汎用性があり(後述)、長興四年(九三三)の應聖節、すなわち後唐・明宗の誕生日の九月九日に、執政所である中興殿で行なわれた特定の儀式をそのまま切り取ったこの作品は、極めて特殊であると言わざるを得ない。また、全二十一段落中に二回だけ登場する「唱將來」句は冒頭二段落に集中しており、二〜三段に一度規則正しく現れる他作品とは異なっている。破格率の高い《孟蘭盆經講經文》においても、「唱將來」句が第四・第五段だけに集中していることは指摘されるべきであろう。故に、「應聖節講經文」は、皇帝の誕生日に行なわれた特別な講經儀式に用いられたものであ

る、という前提と内容を除外したとしても、構造的に、他作品とは一線を書いているといえる。

・《佛說觀彌勒菩薩上生兜率天經講經文》

「上來別解「彌勒」二字已竟。從此別解「菩薩」二字。……」といった経題解釋らしき表現が出てくるほか、全十五段、二百句を超える韻文部分に「唱將來」句は一度も登場しない。

これらは俗講儀式に用いられたものではあっても、他作品の如く経本文を演じた講經文ではなく、どちらかと言えば、特定の内容を述べた願文や供養文等に近い性質のものであったと考えられる。

最後に指摘したいのが、講經文を上演する上で、作品の汎用性が一つの重要な要素であると考えられることである。

たとえば、P.二二九二《維摩詰經講經文(四)》には「廣政十年(九四七)の八月九日、西川(四川省)の靜眞禪院でこの「第廿卷文書」を寫した」との奥書が存在する。項楚氏は、この廿卷が維摩經を初めから當該箇所まで講じた「維摩詰經講經文」なる作品の卷數であるとし、『敦煌變文校注』もそれを肯っているが、現存七種の維摩經系の講經文には、「持世菩薩第二」や「文殊問疾第一卷」といった独自の題名を有する作品もある。しかも、内容に重複があったり敘述の仕方が異なっていたりして、これらが一系統であるとは考え難いのである。現存寫卷は様々な意味で不完全なものではあるけれども、これだけ大規模な數系統の講經文が全て揃い、系統ごとに常に最初の卷から演じていたと考えるよりも、必要な作品を必要な分だけ寫してきたり、各々で作成していたと考える方が妥當であろう。さらに、「雙恩記」では『佛報恩經』第三、第七、第十一が連続して寫され、内容的に繋がっていないこと、『佛說父母恩重經講經文(一)』の「誘俗第六」

という奥書に對して、經文の引用箇所が冒頭部分に近く、同一經典で第五までの講經文を作るのが難しいことを考えても、講經文は必ずしも經典の最初から最後までを一つの作品として制作し、演じていたのではないことがわかる。

加えて、圓仁は『入唐求法巡禮行記』の中で、正月十五日から二月十五日の一ヶ月に渡る俗講儀式のほか、「新羅一日講儀式」、「毎日斯くの如し」と述べる赤山院講經儀式の様子を記している。つまり、講經儀式の開催期間にはかなりの幅があった。したがって、講經文の現存状況と當時の俗講制度の雙方から、講經文は俗講の行なわれる期間や儀式の性質(たとえば、法華會であれば當然「法華經」を講じなければならぬ)に合わせて用いる作品を選択しており、また、同じ作品を汎用するために、故意に具體的な状況を描かなかつたと推測できるのである。

一般的な講經文は、聴衆に語りかける表現はあっても、特定の状況は描いていない。そのために、これらはいつ如何なる場所のどんな種類の講經儀式においても上演が可能である。これは、上記の理由によって、講經では必ずしも同一經典を通して演じる必要がなく、上演の期間や目的に合わせて、様々な作品から最適なものを選んで演じていたことを示しているのではないだろうか。

(三) 講經文の上演時間について

それでは、講經文は俗講儀式の中で、果たしてどれくらいの時間をかけて演じられていたのだろうか。一例として、次節で分析するP.二四一八《佛說父母恩重經講經文(一)》(以後、父母講經文と略稱)の上演を具體的に再現してみたい。

俗講儀式の開演は辰時（午前八時）であった。これは上述の圓仁の記載のほか、「廬山遠公話」に描かれる、早朝の参内を終えた崔宰相が講經に赴くくだりからもほぼ確定できる。演者と聴衆が着席した後、「作梵」以下の五項目が演じられる。その一端は、上述の《阿彌陀經講經文》や「應聖節講經文」からうかがうことができる。講經の度毎にこうした周到な臺本を用いていたかは分からないが、これらも講經文と同等の分量を持っている以上、經本文の解説に到るまでには、最低でも數時間を要したものと思われる。

おそらく正午前あたりから、「說經本文」を講じる講經文の上演がはじまる。

九〜十頁の表から確認できるように、《父母講經文》の韻文には、主に仄聲韻と平聲韻の二種類が存在する。これらは次節以降で詳しく検討していくように、性質の違いによってうたい方が異なっており、筆者は仄聲韻がどちらかといえば朗誦に近く、樂器の伴奏がないもの、平聲韻が歌唱に近く、奏樂に乗せて合唱されたものであったと考えている。現代日本の聲明の演じ方から類似する例を挙げれば、いわゆる「お經を唱えるように」特定の旋律をつけずに平板にとなえる聲明では、七言八句がおよそ四〇秒でうたわれている^②。一方、天臺聲明の胎藏界曼荼羅供における「九方便」はより旋律的な聲明であるが、こちらには七言八句を約二分かけてうたっている。また、七言八句の偈頌を管弦伴奏と共に合唱する現代の臺灣佛教音樂では、同一偈頌を約一分三〇秒ずつ二回繰り返し返した後、一分程度の間奏を挟むという形式を何度も繰り返している。さらに、完全な歌唱と合唱形式で回向偈を合奏するものになると、七言四句で二分弱を要することもある。これらを参考になると、講經文では、仄聲韻の七言八句をうたうのに約一分、

平聲韻の七言八句をうたうのには二分以上を費やしていたのではないかと推定できる。

《父母講經文》では、一段の韻文が最も短いもので仄聲韻八句十平聲韻八句、長いものではその三倍ほどであるから、一段の韻文部分の上演時間は、大よそ三分から十分程度であったと考えられる。また、散文體で構成される解説部分は自由度が高く、上演時には寫本に書かれていないことまで話した可能性もあり各段で差異が大きかったと思われるが、一應、現存字數より五分から十五分程度であったと考えて大差なからう。すると、一段は大體、十分から二十五分程度となる。各段が二〜四回繰り返し返された後で「唱將來」句となり、次の經文がうたわれるので、經文一くさりに對する上演時間は、大よそ三〇分から一時間だったと推測される。これは、たとえば現代の學校教育における授業時間に照らしてみても、極めて妥當な長さであり、聴衆の集中力も途切れることなく續いたのではないか。

この作品は割合規模が大きく、全二十一段で、「唱將來」句も八回登場するため、上演には恐らく五時間以上を要したであろう。講經文が終わると「說緣喻」で用いられた緣起・因緣類か解座文がうたわれ、たとえば「日晚且須歸去，阿婆屋裏乾嘯。」（P. 二三〇五の解座文）の如き歌讚と共に、お開きとなる。俗講儀式の開催期間に合わせて、この工程が毎日繰り返し返されたのである。

二、P. 二四一八《佛說父母恩重經講經文（一）》の分析

上述の通り、講經文は俗講儀式に組み込まれ、正午前から夕刻にかけての數時間にわたって演じられていた。その際、都講によって經文

の一部が唱われ、法師がその解釋を講じていたことは、周邊資料から諸先賢が研究解明されてきた通りであって、議論の餘地はないだろう。問題は、解釋に續く韻文の歌讚部分がどのように演じられていたかである。

初期研究において講經文の韻文部分を最も詳しく講究した孫楷第氏は、歌讚部分を「吟詞」と呼び、そのうたい方に關しては、經文の引用部分である「唱經」と比較しつつ、こう分析している。

……吟には「詠讀」および「歌吟」の二義がある。古今の韻文は、全て歌である譯ではないが、みな詠讀はできる。講經文の「吟詞」もこの二義を含むはずである。ただ各種の標注から考えると、歌であったように思われるだけである。「唱經」は曲韻を主とするから、かなり聲歌に近い。しかし突き詰めてみれば、實は經文を諷誦するということで、「吟詞」が詞文を諷誦するのと同じである。それ故に、吟を詠讀とみなせば、「唱經」と「吟詞」は共に詠讀するということになる。また、吟を吟歌とみなせば、「唱經」と「吟詞」は共に吟歌するということになる。……

このように、孫氏は、「吟詞」部分が「唱經」部分と同じくフシをつけて吟詠されていたと推測し、兩者の違いは音の高低とテンポの緩急の二点であったらうと続ける。また、樂器については觸れず、「梵唄」によって恐らく素唄いされていたと論じている。

孫氏以後には、この標注部分、すなわち一部作品の韻文部分上段に小さく記されている「平」「側」「斷」等の符號を読み解く研究が、講經文と音樂との關係を探る唯一の手がかりとして、斷續的に行なわれてきた。程毅中氏の專論をはじめ、近年の王昆吾氏、李小榮氏などがその代表である。王氏は以下のように解釋する。

これらの音曲符號は、唐代における唄讀音樂の發展を反映している。「平」「側」「斷」等の音曲符號は異なった器樂方式(定弦方式)に、「偈」「韻」「詩」等の音曲符號は異なった聲樂方式(吟唱方式)に關連しており、それぞれが古唄と新唄の代表である。

王氏の提唱する唄讀音樂とは西域由來の合奏音樂であるから、具體的な器樂名は述べないものの、講經文の音樂には樂器が用いられていたと考えていると言ってよからう。同氏はまた、これらの符號が往々、唐代音樂である清商調や日本の聲明の律呂名と一致することは、講經文が固定した律調を用いていた證據であるとも述べている。このように、標注研究は歌讚部分と當時の音樂との密接な關係性を明らかにし、唐代佛教音樂を解明するための重要な項目の一つとなってきた。

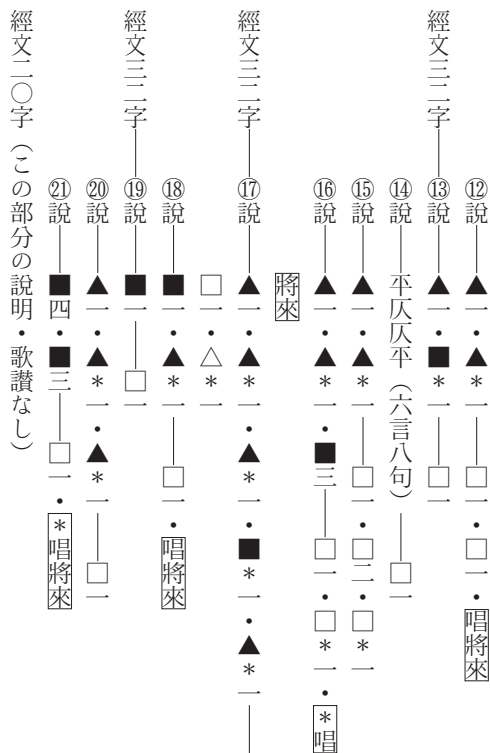
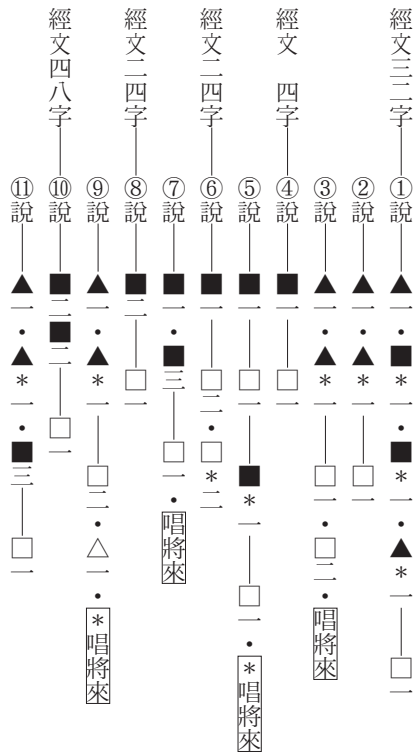
しかしながら、この研究は幾つかの難題を抱えている。すなわち、「變文」全體に比して符號の存在する作品は壓倒的に少なく、講經文では維摩經系に偏っているという缺陷があるほか、それぞれの作品の同一符號が同じ意味を表わすかどうか確定しがたいのである。さらに、同一作品内でも、全く同じ形式をとる韻文に異なった符號が用いられることがあり、勢い分析が恣意的になりがちである。それ故に、標注研究から得た結果を検證し、その音樂形式をより具體的なものにしていくには、別方面からの研究が不可欠である。筆者はその方法の一つが、今まで爲されてこなかった韻文部分の詳細な形式分析であると考える。そこで、本論では《父母講經文》という一作品を取り上げてみたい。

當該作品は、末尾に「誘俗第六」と「天成二年(九二七)八月七日一常書」の文字があり、後唐時代の、沙州においては曹氏歸義軍時代の寫卷である。奥書のある講經文は僅かであるものの、西曆九二七年

という年代は、貞明六年（九二〇）のP.二二三三V《金剛般若波羅蜜經講經文》に次いで、講經文としては古いほうである。

分析にこの作品を用いる理由は、以下の三點である。第一に、分量は平均的な講經文の二倍近くと長卷であるものの、一貫した構成を保っていること。第二に、目連變文にも繋がる「親孝行」を扱う偽經「佛說父母恩重經」を用い、俗講の内容としては典型的かつ最も人氣があったと思われること。ことば自體も極めて平易で分かり易い。第三に、經・散文・韻文をはっきりと區別した書寫形態であること。しかも、各韻文の冒頭には、上演時に用いられたものか、朱筆でかき括弧等の符號が入れられている。こうした特徴から、《父母講經文》は典型的な講經文であり、また實際に上演に用いられた作品であると考えられるのである。

この作品の構造は、次表のように整理できる。



經文二〇字（この部分の説明・歌讚なし）

・仄聲韻：七言四句▲一／七言八句■二／五言八句■二／雜言定型句■三／その他■四

・平聲韻：七言八句の平起□一／七言八句の仄起□二

具體的な構造を確認していきたい。最初に、經文が引用される。「佛說父母恩重經」はほぼ一貫して四字で一句を爲しているため、經文の字數はみな四の倍數となっているが、表から明らかな通り、毎回一定はしていない。經文の後には散文の解説が續き、次に黒い▲か■で表される仄聲韻の韻文が續く。また、*の記號は第一句が「○○○、○○○」の如く、三言句を二度續ける形をとっていることを示す。仄聲韻が終わると、次には必ず白い□で表される平聲韻が置かれる。「散文↓韻文」を二〜四回繰り返すと、最後に「唱將來」句である皆

吟韻の平聲韻が置かれて、次の經文の引用へと續いてゆく。

韻文の後半部分を擔う平聲韻は、極めて嚴格な平仄規則を遵守した畫一的な形式で作られている。△で表される少量の七言四句を除けば、その形式はほぼ七言八句であり、近體詩の七言律詩を模している。注目すべきは、これらが粘法まで整えられていることである。また、「唱將來」句は、末尾の句の第六字が必ず「將」、すなわち平聲字になるため、全て平起となっている。それ以外の平聲韻でも、□一の仄起より□一の平起形式の方が壓倒的に多い。この特徴は、「雙恩記第七」等の例外を除き、ほぼ全ての講經文に共通している。

單に粘法が整っているだけではない。平聲韻では、對應する句の平仄配置が極めて似通っている。典型的な例が、以下に挙げた三三七言句形式の「唱將來」句冒頭である。

(○が平聲字、●が仄聲字、□が平聲の押韻字)

堪愍念，又堪哀，望卻深恩大苦哉；——一回目（第⑤段落）

○●●●●○□□●●○○○●●○□

慈母德，實堪哀，十月三年受苦災；——二回目（第⑨段落）

○●●●●○□□●●○○○●●○□

慈母德，卒難裁，萬論千經贊莫偕；——三回目（第⑩段落）

○●●●●○□□●●○○○●●○□

須取勸，莫疑猜，聞了還須改性懷；——四回目（第⑫段落）

○●●●●○□□●●○○○●●○□

これらは平起の律詩に對應する部分であるから、「○○○●●●○○□」か、或いは全く異なる平仄をとってもよいはずである。然るに、このように四回とも「○●●●●○○○□」で統一され、下句の平仄もほぼ等しい。しかも、この平仄配置もまた、他講經文作品における三三七言

句の多くに共通するものなのである。

一方、仄聲韻はどのように構成されているのだろうか。こちらにも、各句の平仄はほぼ整えてあるが、平聲韻とは様々な點で違いが見られる。第一に、仄聲韻は一・二・四句で押韻する七言四句、つまり絶句形式を多くとっている。この特徴は、維摩經系の講經文ではさらに顯著である。第二に、基本的には四句毎で平起形式をとることが多いものの、粘法は平聲韻ほど考慮されてはならず、そこから外れた形式もまま見られる。第⑤段落中盤に存在する七言八句を例に挙げよう。三三七言句の中央字が共に仄聲韻であることが、先程の「唱將來」句とは對照的である。

不孝人，難說論，返倒二親非曾母；

●○○●●○○○●●○○○

家内喧諍拗父娘，門前相罵牽宗祖。

●○○●●○○○●●○○○

纒擬交招便氣築天，試伴約束懷嗔怒；

●○○●●○○○●●○○○

佛道如斯五逆人，命終大不易拋辛苦。

●○○●●○○○●●○○○

仄聲韻の第三の特徴は、五言句を筆頭に、四回登場する「四言四句、六言二句、五言二句」の雜言句、最終段落のみの「七言四句、四言二句、六言二句」の雜言句等、平聲韻に比べて構成がバラエティに富んでいることである。近體詩は元來、仄聲韻を用いることが稀ではあるが、單に韻の種類が異なるだけでなく、これらは近體詩と距離があるように感じられる。

このように異なった特徴を有する兩韻なのであるが、内容面に關し

て言えば、ほとんどが同じ内容を繰り返している。典型的な第⑥段落を下に挙げよう。前半の七言八句が仄聲韻、後半の七言八句が平聲韻である。

十月懷耽諸弟子、
萬苦千辛逐日是；
起坐朝朝體似山、
施爲日日心如醉。
鳳釵鸞鏡不曾捨、
玉貌花容轉枯悴；
念佛求神卽有心、
看花逐樂都無意。

十月の閒弟子たちを身ごもって
一日一日が艱難辛苦
起きて座るも毎日體は山のように
やること爲すこと毎日心は酔ったよう
鳳のかんざし鸞の鏡は手に取らず
玉のかんばせはますます枯れやつれる
佛を念じ神を求めることには一生懸命だが
花を見音樂を追うことには興味なし

十月懷耽弟子身、
如擊重擔苦難論；
翠眉桃臉潛消瘦、
玉貌花容頓改春。
雲髻不梳經累月、
鏡臺一任有埃塵；
緣貪保惜懷中子、
長皺雙眉有淚痕。

十月の閒弟子を身ごもって
重い荷を支えるが如く苦しみは論じ難い
翠の眉桃のかんばせは隠れて瘦せ衰え
玉のかんばせはにわかに年を重ねる
高く結んだ髻にはもう幾月も櫛を入れず
鏡臺は放ったままで埃が積もる
腹の子に執着し愛惜するが故に
雙眉に深い皺を刻み頬には涙の痕

紙幅の関係上、引用は省くが、仄聲韻の七言八句と三三七言句の七言四句の後に平起の平聲韻を重ねる第⑧段落でも、やはり、内容や語彙に全く變化はない。

韻の種類が異なるのだから、たとえば仄聲韻で述べた内容を平聲韻で總括したり、前者で道理を、後者で具體的な例を述べたり、或いは

雙方でことばの難易度を變えたりする工夫があつてもよいだろう。だが實際は、繰り返しに徹している。これは一體何故か。

同一内容の韻文を同じようにうたうのであれば、仄聲韻と平聲韻にわざわざ異なった性質を持たせる意味がない。考えられるのは、兩者のうたい方が異なっていたということである。つまり、平仄はほぼ整えられているものの、聯を越えての繋がりに缺ける仄聲韻は、眞言聲明のいわゆる「頭」のような代表者によって、卽興に近い朗詠でうたわれていた。一方で、互いに極めて似通った構造を持ち、八句もしくは四句毎の連帶性が強い平聲韻は、幾つかの定まった曲に乗せて合唱されていたのではないだろうか。

中國語では、朗唱される文章は必ず韻を踏むし、唄い易さを考えれば、平仄も自然と整ってくる。とりわけ、近體詩が一世を風靡した唐代に制作された朗唱用の齊言句が、翻譯佛典の偈等とは異なり各句の平仄を整えたことは、恐らくは必然であった。だが、各句の繋がりが不規則であれば、いつも同じ曲に乗せて唱うという譯にはいかない。句によって、旋律の上下と聲調が合わない部分が出てくる可能性があるからである。仄聲韻の韻文が固定した旋律を持たなかったと考える所以である。一方で、平聲韻の如く聯を含めて同一形式で作られていれば、旋律と聲調が合わないことは決してない。たとえば「唱將來」句には「唱將來」句用の曲があつて、歌詞は違えども常に同じ曲が演奏されれば、複數の僧侶も容易に合唱することができる。雲霞の如く押し寄せた聴衆の目當ては、繰り返し唱われるこうした平聲韻の音樂だったのではないか。そして、現代日本の聲明でも中國の佛教音樂でも、前半部分を代表者が獨唱し、後半から合唱する形式が珍しくないが、こうした形式の祖先が講經文であることも十分考えられると思う。

のである。

仄聲韻および「平—仄—仄—平」形式では樂器を用いない朗詠形式に止まり、平聲韻では合奏を伴った固定曲がうたわれていたという推測は、標注研究から得た從來の研究成果とも決して矛盾するものではない。何故ならば、標注符號は、仄聲韻と「平—仄—仄—平」形式では主に「側吟」「側」「吟」「上下吟」を用い、通常の平聲韻には「平」「偈」「斷」「韻」等、「唱將來」句には「經」を用いており、韻の種類によってほぼ住み分けが爲されているからである。上述の王昆吾氏は、標注符號の種類によって、器樂方式と聲樂方式という異なった音樂形態を表している」と論じている。分け方は異なるものの、樂器を用いた音樂と朗誦の音樂の違いが、標注符號のみならず、韻の種類にも現れているといえるのではないだろうか。

序に、對象を全講經文作品に擴大しても、《父母講經文》ほど顯著ではないものの、仄聲韻と平聲韻の構成や役割分擔において、今回の分析と矛盾するような箇所はない。縁起類は、仄聲韻よりも「平—仄—仄—平」形式を用いることが多いのが特徴的である。一方、變文類は破格率が高いだけでなく、粘法についても、平聲韻・仄聲韻共にほぼ拘らない。筆者はこれが變文の「讀みもの」化を表していると考えているが、この點については別稿で論じることにした。

二、歌讚の音樂

中國の佛敎音樂には、元來、西域の佛敎音樂に由來する「梵唄」と、修行の一環として大乘經典の朗誦を行なう中で發展した「讀誦」という二つの大きな系統がある。

西域から初めて中國に傳來した佛敎音樂は、經文を梵音でうたうも

のであった。慧皎は『梁高僧傳』卷十三、經師編の「論曰」において、以下のように述べる。

……東國之歌也，則結韻以成詠；西方之贊也，則作偈以和聲。雖復歌讚爲殊，而並以協諧鐘律，符靡宮商，方乃奧妙。故奏歌於金石，則謂之以爲樂；設讚於管弦，則稱之以爲唄。

(……中國の「歌」は韻を踏んで詠ずる。一方、西域の「贊」は偈を作って合唱する。歌と讚は異なるとはいへ、共に韻律を合わせ、音樂を用いることで、はじめて奥深く優れたものとなる。それ故に、金石を用いて「歌」を演奏することを「樂」と爲し、管弦を用いて「讚」をつくることを「唄」と稱する。)

『高僧傳』によると、中國では當時、經文の散文(長行)部分で用いる音樂を「轉讀」、韻文(偈頌)部分で用いる音樂を「梵唄」と稱した。これらの擔い手は西域の僧であって、恐らく西域の樂器と共に異國の音樂が演じられたのである。また、轉讀や梵唄でうたわれる經典は「瑞應本起經」の如き本緣部の小品であり、「契」と呼ばれる一つの曲調のようなものを單位として、定まったフシ回しとして存在していた。²²⁾これは、「法華經」「維摩經」といった大乘經典を自由に朗誦するのとは全く異なっている。『高僧傳』の經師とは、言わば音樂に長けた一部の西域僧を祖とし、南朝の都建康を中心に發展した専門的音樂集團であった。

一方、中國には古來より儒敎經典の讀誦という傳統があり、日々の修行の中で佛典を暗誦し、抑揚をつけて朗誦する中國式讀誦法が次第に音樂的色彩を帯びるようになった。『高僧傳』卷十二の誦經編には、こうした朗誦の巧手であった僧の事績が數多く記されている。こちらは「論曰」で「若迺凝寒靖夜，朗月長宵，獨處閑房，吟諷經典，音吐

道亮，文字分明。(傍點は筆者)と述べられているように、僧侶が一人で樂器を用いずに朗詠するものである。經師とは異なり、彼らの出身地が中國各地であることも目を引く特徴である。

西域音樂が中國化してゆく中で、唐初にはすでに本來の面影を失って「宗匠者希，昔演三千，今無一契。(『續高僧傳』雜科聲德編)」となっていた轉讀・梵唄とは對照的に、讀誦の傳統は、北宋初期に成立した『宋高僧傳』に至るまで、ほぼそのまま受け継がれた。我々を混亂させるのは、とりわけ中唐以後において、白居易や劉禹錫のような文官と交わり自作の詩偈を朗誦するいわゆる「詩僧」が現れて、本來ならば讀誦と呼ぶべきであった佛典の朗詠——偈頌部分も含む——が、轉讀と呼ばれるようになったことである。かくして、奏樂を伴うはずの轉讀(梵唄)と讀誦の混同が起こり、「梵唄」の名を借りた讀誦の範圍はさらに廣まった。

俗講儀式の「作梵」「說押座」は、名稱こそ「梵」を用いているが、まさにこの讀誦の系統に屬するものであろう。演じるのは一僧であり、打樂器以外の樂器を用いた形跡も、標注記號もない。押座文は、朗詠時の美しさのため大まかに平仄を整えるのみで、平聲韻には拘らず、「平—仄—仄—平」形式を多用する。こうした特徴は、近體詩から乖離しているという點で仄聲韻の性質にも近い。そしてこれは、朗誦時には奏樂を用いない、現代日本の聲明にも繋がる系統であると考えられるのである。

しかしながら、唐代に管弦伴奏を用いた佛教音樂が途絶えてしまっていたわけではない。

たとえば、日本の『東大寺要錄』卷二には、天平勝寶四年(七五二)四月九日に行なわれた東大寺の開眼供養會において散樂・中樂・古

(胡)樂・高麗樂等が奉納され、様々な舞が催されたという記録が存在する。各國の音樂を演じる樂舞は、唐初に隆盛を誇った宮廷の儀禮的音樂である「十部伎」の存在を彷彿とさせる。また、これより百年餘を経た貞觀三年(八六一)、東大寺で盧舍那大佛供養會(會庭式)が催されたときにも、以下の如く、儀式の中に奏樂が組み込まれていた様子がうかがえる。

一打。唄師。同音發音。……行道之式一同樂。……

一打。梵音樂。登自舞臺。詣佛前奏菩薩願文。往還之間。奏新樂。一打。錫杖家。登自舞臺。誦錫杖文。登降之間。奏高麗樂。……

大佛供養會のような特別な行事だけではない。同書卷四には、一年に行なわれる行事が月別に擧げられ、そこにかかる費用、食費や謝禮の米や絹、布などの値が細かく記されているが、三月十四日の華嚴會、六月の萬花會、千花會および解除會、十二月十四日の萬燈會等に「樂人への食事」という項目がある。こうした記述から、平安前期の佛教行事で伎樂演奏が行なわれることは、決して珍しくなかったといえる。遣唐使が廢止されるまで、日本の佛教儀式は當然、唐代のそれをかなり忠實に模倣したものであっただろう。現に、この貞觀三年に開眼師を務めた惠運僧都は入唐八家の一人であり、西曆八四二年から六年間入唐留學しているのである。

また、間接的な證據ながら、『宋高僧傳』卷二十五、讀誦編の「唐荊州法性寺惟恭傳」には以下のような記述も存在する。

釋惟恭，不詳何許人也。……後遇病且死。同寺有靈諦，……諦

偶出，去寺一里所，逢六七人少年甚都，衣服鮮潔，各執樂器如龜茲部，問靈諦曰：「惟恭上人何在？」諦即語其處，疑其寺行香樂佛也。及曉，回入寺，聞鐘聲，云「恭卒」。所見者乃天樂耳。

……
〔釋惟恭は、どこの出身か分からない。……後に病んで死にそうになった。同寺に靈歸という僧がいたが、……ある日外出して、寺から一里ほどの所で、非常に立派で身なりも新しく清潔で、各々龜茲部の如く樂器を持った青年六、七人に出會った。彼らは靈歸に「惟恭上人はどちらですか？」と問うた。靈歸は彼の居場所を答え、寺で行香樂佛があるのだらうと思った。明け方になって寺に戻ると鐘の音が聞こえ、「惟恭が死んだ」という。彼が見たのは天樂だったのだ。……〕

「龜茲部」とは、嚴密に言えば玄宗が定めた「太常四部樂」の一部で、鼓樂器四種（羯鼓・揩鼓・腰鼓・雞婁鼓）、管樂器三種（笛・觱篋・簫）、打樂器三種（方響・拍板・銅鈸）を用いた立奏の音樂であるが、もう少し漠然と西域音樂の樂人を意味するのかもしれない。この記述によれば、行香や樂佛といった佛教行事の際には専門の樂人が各寺へ赴き、演奏を行なっていたことになる。唐代、僧侶が音樂活動に携わることが禁止されていた。南山律師道宣が著した「量處輕重儀」では、諸雜樂具の所有が禁じられており、實際、敦煌文書に見られる各寺の常住什物においても、銅鑼や鐘の如き法器を除いて、いわゆる「樂器」は全く現れない。その一方で、敦煌文書にも多く見出される淨土宗の五會念佛では、琵琶を中心とした管弦樂器が用いられていたと考えられているし、韻文中に登場する音樂や樂器についての記述も、枚擧に暇がない。こうした状況から判断すると、樂器の種類や規模などは各地域や寺の状況によりばらつきがあったとしても、當時、相當多くの佛教儀式において、奏樂を伴った上演が行なわれていた。しかも、それらには僧侶以外の樂人も関わっていた可能性があるとということにな

るだろう。

こうした音樂は、讀誦と混同される梵唄は論外として、傳來當初の「梵唄」ともかけ離れたものであったことは確かである。西域の僧が擔っていた梵唄の曲調は後世に傳わらず、上述の道宣が『續高僧傳』で嘆いているように、初唐時代にはすでに中國各地の民謠等を取り入れた「鄭衛の珍流」となっていた。そして、中國化されつつもいまだ「珍流」であった佛教音樂を當時の宮廷音樂とほぼ合流させたのが、玄宗による樂制改革であった。岸邊成雄氏の研究によると、天寶十三載（七五四）七月十日、玄宗が河西地方の「胡部新聲」と俗樂である「道調法曲」との合作を行ない、胡曲を唐名に改變したことが、中晚唐時代へと續く胡俗兩樂融合の契機となったという。この時に道教風の名前に改められた胡曲には、「龜茲佛曲」や「俱摩尼佛」といった佛教關連の樂曲も含まれていた。この約百年後に成立した『羯鼓錄』でも、當時の宮廷音樂を宮調別に列擧した「諸宮曲」の末尾に「諸佛曲詞」および「食曲」という項目を立てて、宗教色の強い四十四種の曲名を擧げており、佛教音樂が宮廷音樂の一角にしっかりと座を確立していたことがわかる。『宋高僧傳』の記述の如く、各寺の佛教儀式が龜茲部のような樂人によって演じられていたのであれば、唐代後期の佛教音樂は畢竟、當時の宮廷音樂と變わらなかつたといえるだろう。

ここで講經文の上演に戻ろう。歌讚部分で用いられていた音樂は、やはり宮廷音樂と同様の樂曲であつただろうけれども、「佛曲」そのものではなかつたと考えられる。何故なら、これまで見てきた例は儀式の間に通して奏でられるような比較的規模の大きな樂曲や舞曲であり、歌詞——いわゆる「聲詩」を有する曲ではないからである。

中唐以後、國力が衰えた朝廷から樂人が流出したことによって、

「涼州」「伊州」の如き『教坊記』の「大曲」や、玄宗が作りあげた大規模な宮廷音楽の一部を切り取った曲が、巷間において演奏されるようになった。岸邊氏は、末唐以後の音楽の變化について、「宮廷の饗宴に用いられた十部伎、二部伎の如き大規模な構成を有する樂舞が、小さな曲調に變えられ、酒樓・妓館において官吏・商人等の一般人士の鑑賞に供すべく、歌伎がそれを演奏した」と述べておられる。たとえば『樂府詩集』卷七十九、近代曲辭一「涼州」の序には、同曲が貞元年間（七八五〜八〇五）初に琵琶を用いて翻案されたとあり、その歌詞として七言絶句を中心とした十詩が載せられている。また、管弦の伴奏に乗せて絶句を歌うという記述は、王昌齡・高適・王之渙の三詩人が自作の詩の優劣を「歌伎が歌った回数」で競うという『集異記』にも見られる。固定した旋律を有する曲を歌うのであるから、むろん素唄いする場合もあっただろうが、正式な演じ方はやはり奏樂の中で歌われたのであろう。

講經文の歌讚部分の上演には、「佛曲」等の樂舞の一部を近體詩用に翻案した曲調が用いられたのではないだろうか。それ故に、講經文の平聲韻の形式が近體詩と酷似しているのである。當時の宮廷音楽と同様の樂曲を用いていた佛教音楽であるから、宮廷音楽において盛んに行なわれていた樂曲の制作方法がそのまま模倣されたと考えられる。一方、制作者である僧侶のほうも、宮廷音楽に造詣が深く、自らも——建前上は禁止されていた——音楽を樂しみ、しかも近體詩の名手であった人物が次々と現れた。詩章に優れ、「樂府が常にその聲詩を採用了した」釋道標・靈澈ら（『宋高僧傳』卷十四）を筆頭に、「竹枝詞」をうたった釋圓觀（卷二十）、「河滿子」を得意とした德宗期の釋些些（卷二十一）、「近體聲律詩」に優れ、その詩を皆がこぞって唱ったとい

う晚唐時代の釋可止（卷七）等、文人との境目が曖昧な僧は、枚擧に暇がない。彼らのような「詩僧」によって制作された歌讚は、佛教的内容をうたった近體詩に他ならず、巷間の影響を大きく受けて、聽衆の心を掴むものであったに相違ない。

四、おわりに

講經文が制作、上演された晚唐五代時代には、様々な佛教儀式で奏樂が用いられていた。それらはみな「梵唄」と呼ばれてはいても、畢竟、當時の流行音楽と同様の樂曲であったということが出来る。中唐以後、巷間では宮廷の大規模な音楽の一部を切り取って翻案した曲が盛行し、その歌詞には絶句が用いられていた。講經文の歌讚、とりわけ、近體詩の構造を遵守する平聲韻部分は、こうした曲に乗せて歌われていたと考えられる。これらは近體詩の平仄に對應して作られていたため、詩の意味を正確にかつ美しく伝えることができると同時に、同型の他の詩にも廣く用いることができた。平聲韻の形式が畫一的である理由は、ここにあると推測される。一方、唐代には自作の偈頌を朗誦する僧侶が史傳に名を連ね、中國古來の讀誦の傳統を受け繼いだ朗誦の音楽もまた、佛教音楽の重要な一部分を占めていた。講經文の仄聲韻および「平—仄—仄—平」形式は、こうした傳統をより濃く受け繼いだものであり、それが、平聲韻に比べてバラエティに富んだ構造形式に現れていると考えられる。

注

(1) 例を挙げれば、『敦煌變文集』（人民文學出版社／一九五七）の主編者

でもある王重民氏は、「敦煌變文研究（一九八一）」の結論で「長興四年應聖節は……首尾完全な講經文ではあるけれども、人々の思想や感情を全く反映していない。于闐國王の法會で『阿彌陀經』を講じた和尚も、……宗教教理以外のいかなる話も講じ得なかった。」と述べている。また、愈曉紅氏の『佛敎與唐五代白話小説研究』（人民出版社／二〇〇六）及びその序言を記した李時人氏は、「唐五代白話小説」の範疇に講經文を加えていない。

(2) 本論では、敦煌で発見された俗文學作品（具體的には、現段階で最も収録数が多い黃征・張湧泉校訂『敦煌變文校注（中華書局／一九九七）』所收の全作品）を廣義の「敦煌變文」として、括弧をつけて表す。このうち、題名に「變文」「變」の文字を有する韻散混合文體の作品と、これに準ずる作品を狹義の敦煌變文として、括弧をつけずに表記する。また、各「變文」の題名は『校注』のものを用い、假題の作品は『』を、寫卷に題名の残っている作品は「」を用いて表すこととする。

(3) Victor H. Mair（梅維恆）氏は『唐代變文（上）』（楊繼東・陳引馳譯／一九九九）「第四章 變文的形式、套語和特徵」において、狹義の變文は、口述演説の後代である講經文からかなり乖離しており、「書きもの」としての特徴が見られると述べている。筆者もまた、起承轉結を整えた變文類は語りそのものではなく、「読みもの」としてある程度整理された作品であると考えている。詳しくは拙論「敦煌變文の「読みもの」的性質への一考察」『中國古典小説研究』第十二號／二〇〇七）を参照されたい。

(4) 「唐代俗講考」（周紹良・白化文編『敦煌變文論叢・上冊（上海古籍出版社／一九八二）』、四一―六九頁。初出は『燕京學報』第十六期、一九三四年。

(5) たとえば福井文雅氏は「講經儀式的組織」と題して「辰時打講經鐘。大眾、入堂、列座」「講師・都講、入堂、登座」「下座の一僧、作梵」

講經文の上演に關する一考察

「押座文」「講經」「論義」「廻向梵唄」「講師・都講・大眾等、退堂」の八項目に區分し、講師と都講の座位や作梵で唱える偈の種類、論義の作法等の諸問題について解釋を加えている（『講座敦煌』敦煌と中國佛敎（大東出版社／一九八四）三六二―三七頁）。中國の研究者では、張鴻勳氏（『中國曲藝通史（人民文學出版社／二〇〇五）一二六―一二九頁）、王昆吾氏（『中國早期藝術與宗教（東方出版中心／一九九八）三一二頁）等の區分が代表的である。

(6) 原文は以下の通りである。句讀點はないが、句切れ部分に僅かに餘白がある。「夫爲俗講：先作梵了；次念菩薩兩聲，說押坐了；素唱「溫室經」，法師唱釋經題了；念佛一聲了；便說開經了；便說莊嚴了；念佛一聲，便一一說其經題字了；便說經本文了；便說十波羅蜜等了；便念念佛讚了；便發願了；便又念佛一會了；便廻向發願取散云云。已後便開「維摩經」。

講「維摩」，先作梵，次念觀世音菩薩三兩聲；便說押坐了；便素唱經文了；唱日法師自說經題了；便說開讚了；便莊嚴了；便念佛一兩聲了；法師科三分經文了；念佛一兩聲，便一一說其經題名字了；便入經，說緣喻了；便說念佛贊了；便施主各各發願了；便廻向發願取散。」

(7) 同氏は『講座敦煌』敦煌の文學文獻（大東出版社／一九九〇）において、「因緣」「緣」「緣起」は、「變教」「變文」と同義、同性格であるということになる（一二三頁）と述べている。

(8) 「俗講」の名が初めて登場するのは太宗の貞觀三年（六二九）、『續高僧傳』卷第二十六「習禪」第六之餘、釋善伏の項であり、當時の常州（江蘇省南部）においてもすでに俗講が行なわれていたことが確認でき

(9) 拙論「敦煌變文韻文考（一橋大學博士論文／二〇〇九）」第三章「變文」の「平仄」の第二節および附表を参照。

(10) 第一句末が仄聲韻から始まる作品も存在するが、ここでは便宜上「平

「仄—仄—平」形式と呼ぶことにする。

- (11) (5) の王昆吾氏前掲資料、三二二頁。
- (12) 『敦煌變文校注』卷五、維摩詰經講經文(四)、八七〇頁。
- (13) 一例として、高野山金剛峰寺の庭儀大曼荼羅供における最後部分「廻向詞(懺悔隨喜)」等。
- (14) 一例として、中國音樂家音像出版社・臺灣愛華音樂出版社共同制作による『天籟之聲』系列「法華偈」等。廣東など南方の出版社を中心に、器樂伴奏に乗せて偈頌や菩薩名號を歌ったCDが數多く發賣されており、現代中國における佛教音樂の形態を知ることができる。これらは歌詞こそ經文・偈頌・名號等を用いているものの、音樂の形式は普通の歌曲とほとんど變わるところがない。
- (15) 「唐代俗講軌範與基本之體裁」(『敦煌變文論文錄・上冊』、九六頁。初出は一九五五年。
- (16) 「唐代俗講文體制補說」(『敦煌語言文學研究(北京大學出版社／一九八八)』、六一〜八二頁。
- (17) 「佛教唱讚音樂與敦煌講唱辭中“平”、“側”、“斷”諸音曲符號」(5)の王氏前掲資料)、四〇二〜四二八頁。
- (18) 「敦煌變文“平”、“側”、“斷”諸音符號探析」(『敦煌學輯刊』二〇〇一年第二期)、一〜十三頁。
- (19) この經典はP.三九一九の「佛說父母恩重經」(『敦煌變文校注』九九六〜九九八頁に全文あり)に依っており、『大正新脩大藏經』第八十五卷(二八八七)に收められるS.二〇八四を原卷とした同名の經典とは別系統のものである。また、その他の版本に關する詳細は「講座敦煌7 敦煌と中國佛教」十父母恩重經を參照。
- (20) 當該表では、同じ韻目で押韻していても、第一句で押韻していれば、改めて次の韻文として數えることとする。
- (21) 寫卷では「非母會」に作るが、押韻の關係上「非會母」の誤りである
- う。下句と共に、兩親及び目上の人々を敬わぬ意。
- (22) 「契」の意味については諸説ある。『敦煌變文論文錄・上冊』(4)の資料)の周一良・關德棟・向達各氏論文、田青「淨土天音(山東文藝出版社／二〇〇二)」等を參照。
- (23) たとえば『宋高僧傳』卷十三、習禪編の釋休靜傳に「……因赴內齋、諸名公皆執經誦讀、唯靜竝其徒具默坐。帝宣問：「胡不轉經？」……」の記述がある。
- (24) 伎樂人に關する記述は、少量ながら敦煌文書においても存在する。姜伯勤「敦煌音樂人略論」(『敦煌藝術宗教與禮樂文明(中國社會科學出版社／一九九六)』)、七小紅「唐五代敦煌音樂人試探」(『敦煌研究』二〇〇三年第三期)等を參照。
- (25) 岸邊成雄『唐代音樂の歴史的研究・樂制編(和泉書院／一九六〇)』上冊の「序說 唐代樂制史概說」を參照。
- (26) 『大正新脩大藏經』第四十五卷、八四二頁C。
- (27) 郝春文「唐後期五代宋初敦煌僧尼的社會生活(中國社會科學出版社／一九九八)第三章を參照。
- (28) (24)の姜氏資料五一四頁、および李小榮『敦煌佛教音樂文學研究(福建人民出版社／二〇〇七)』第一章「敦煌淨土文獻中的音樂文學」(一四三〜一四八頁)を參照。
- (29) (25)の資料、五一頁。
- (30) (25)の資料、二二頁。
- (31) 原文は以下の通りである。「……《樂府雜錄》曰：「《梁州曲》、本在正宮調中，有大遍小遍。至貞元初，康崑崙翻入琵琶玉宸宮調，初進曲在玉宸殿，故有此名。合諸樂即黃鐘宮調也。」張同《幽閑鼓吹》曰：「段和尚善琵琶，自制《西涼州》。後傳康崑崙，即《道調涼州》也，亦謂之《新涼州》云。」
- (32) 「開元中，詩人王昌齡、高適、王渙之齊名。時風塵未偶，而遊處略同。

一日天寒微雪，三詩人共詣旗亭，貰酒小飲。忽有梨園伶官數十人，登樓會宴。三詩人因避席隈映，擁爐火以觀焉。俄有妙妓四輩，尋續而至，奢華艷曳，都冶頗極。旋則奏樂，皆當時之名部也。昌齡等私相約曰：「我輩各擅詩名，每不自定其甲乙，今者可以密觀諸伶所謳，若詩入歌詞之多者，則爲優矣。」……