

「伎楽」追跡考

— 東アジア仮面劇・芸能研究の一端として —

徐 禎 完

一、はじめに

百濟人味摩之によって伝わったという伎楽舞は、韓半島と日本列島の両地域にまたがる直接の交渉あるいは接触が行われたことが文献の上で確認できる、唯一の仮面劇・舞劇である。この伎楽舞以外に、文献によって両地域間の直接の接触が確認できる芸能としては、周知の通り、高麗楽・新羅楽・百濟楽などがある。他方、公演と観覧の例ではあるが、壬辰倭乱（文禄・慶長の役）の折に韓半島で能が公演された事実¹⁾、朝鮮通信使が舞楽を観覧した事実などが確認できる²⁾。

また、韓半島と中国大陸との交渉としては、南北朝時代に高句麗と百濟の伎楽が存在し、それが中国大陸へと伝わった事実を挙げることができる。これは、宋代（420～479）のことなので、味摩之による伎楽舞伝来よりさらに約二百年遡ることになる。

宋世有高麗百濟伎楽、魏平燕跋、亦得之而未具、周師滅齊、二国獻其楽、随文帝平陣、得清楽及文康礼畢曲、列九部伎、百濟伎不預焉。

（資料A・『旧唐書』卷二十九、音楽誌）

宋の世に高句麗と百濟に、あるいは高句麗と百濟の伎楽があった。そして、隋の文帝が陣を滅ぼし清楽と文康礼畢曲を得、その後、九部伎³⁾を定めた。そして、高句麗の伎楽は九部伎に取り入れられたが、百濟楽は採用されなかったという内容である。この『旧唐書』の記事と『日本書紀』の味摩之の伎楽舞伝

来の記事を併せ考えると、韓半島一帯に早くから「伎楽」と称されるものが発達していたとみることができそうである。

ただし、ここで問題になるのは、今日、この高句麗と百済の「伎楽」の実体を探る術がないという点である。『旧唐書』の記す「伎楽」は、味摩之の伎楽舞系統のものではなく、いわゆる高麗楽・百済楽を指すのではないか、という見方も可能であるからである。つまり、『旧唐書』の「伎楽」は、「音楽」程度の意味ではないかという理解である。ところが、一概にはそうも言えないようである。『隋書』に九部伎の「文康礼畢曲」に関して次のような記述があるからである。

礼畢者、本出自晋太尉庾亮家。亮卒、其伎追思亮、因仮为其面、執翳以舞、象其容、取其諡以号之、謂之為文康樂。每奏九部樂終則陳之、故以礼畢為名。其行曲有单交路、舞曲有散花。樂器有笛、笙、簫箎、鈴、槃、鞞、腰鼓等七種。三懸為一部。工二十二人。 （資料B・『隋書』、音楽志）

上記の記事から、文康伎、つまり文康礼畢曲は、本来は晋の楽であり、仮面を用いたらしく、舞を伴うものであったことが推測できる。そう取ると、同じく九部伎に取り入れられた高句麗の伎楽もまた全くの「音楽」ではなく、そこには味摩之の伎楽舞と近似した仮面舞的な要素があった可能性も、全くは否定できないのである。

何れにしても、このように、「伎楽」なるものは、古代の韓半島・日本列島・中国大陸をつなぐ芸能であると同時に、且つ各地域の芸能の在り様とその実態を見極める上で重要な端緒を提供するものであることが分かる。この「伎楽」なるものと味摩之の伎楽舞が同一系統のものであったのかは今後の大きな課題として残るが、何れにせよ、この「伎楽」なるものが、それぞれの地域、あるいは文化の中でどのような展開史を見せ、後世の芸能・演戯にどのように影響していったのか、またどのような形で融合していったのかという疑問を投げかけ、問題意識を触発しているところに〈「伎楽」追跡考〉というテーマの出発点

がある。

本稿では、「東アジア仮面劇・芸能研究の一端として」という副題が示すとおり、日韓両国の伎楽研究において根本資料となっている『教訓抄』の解釈を、雅楽研究としてではなく、伎楽研究として発展的批判を試みたい。

具体的には、味摩之の伎楽舞から約700年もの時間が経過している『教訓抄』の「伎楽」をどう捉えるべきか、果たしてどの程度味摩之の伎楽舞を伝えているのか、伎楽舞は断絶し今日伝わらないにも拘わらず約700年という時間を克服して鎌倉期までその芸態を保持していたのかという、極めて素朴な、そして慎重な疑問から本稿は出発している。これらの疑問点を解消することは、『教訓抄』成立当時の「伎楽」の実体・実態を解明することになり、それは味摩之の伎楽舞へと向かうための入り口になると確信する。

二、伎楽研究と『教訓抄』の解釈 —韓国と日本の伎楽研究—

韓国の仮面劇の主だった起源説には、①伎楽起源説、②山臺都監劇起源説、③農耕儀礼起源説などがある。ここで注目したいのは、もちろん①の伎楽起源説である。李恵求（イ・ヘグ）氏が「山臺劇と伎楽」（1953）⁴⁾で味摩之の伎楽舞と山臺都監劇（以下、山臺劇）の「酷似」「相似関係」を取り上げたのが韓国における伎楽研究の初出であり、これがその後、①の伎楽起源説の母体となるのである。

李恵求氏は、味摩之が日本に伝えたという伎楽舞と山臺劇は、外見上は異なったものに見えるが、本来、両者は同一のものであると主張している。この主張は、その後、張師勛（ジャン・サフン）⁵⁾氏や徐淵昊（ソ・ヨンホ）⁶⁾氏などに受け継がれ、徐淵昊氏は、李恵求説の伎楽・山臺劇同質論をさらに発展させ、「高麗伎楽」を前提に河回（ハフエ）別神仮面劇と伎楽との同質論を打ち出している。李恵求説と徐淵昊説の具体的な対比内容は、以下に掲出する表の通りである。

まずは【表A】の李恵求説であるが、細かいところを指摘すれば、①老丈は高僧を破戒させるための悪だくみの実行を見せ場とするが、崑崙は、今日の解

積によれば、自ら呉女に懸想する人物である点、②酔発は奪う側であり、力士の守る側ではない点、③現存する伎楽面からも確認できるが、大孤は老人であるが、ミヤル婆は老婆である点、④迦樓羅が音楽の神であることから歌を歌う八墨僧と対比させているが、迦樓羅の歌は確認できない点、⑤また八墨僧は八名である上に、腹痛治療のための鍼が一つの見せ場をなすが、迦樓羅のケラハミにそのような治療の功力があったのか確認できない点、⑥最後の武徳楽と対比させているクツ（巫楽）は、死を弔う意味を持ち、最後には観衆までを巻き込んで一体化するという、あくまでも芸能としての祭儀的性格の極めて強いものであるが、一方の武徳楽は唐楽・沓越調に属し、別名で武頌楽とも呼ばれる楽曲で、漢の高祖作とされる舞曲である点、などを挙げることができよう。

一方の【表B】の徐淵昊説であるが、基本的に李恵求説を踏襲していることから、李恵求説と同様の問題点をはらんでいる。さらに徐淵昊説の場合は、金

【表A】李恵求

【表B】徐淵昊

〈山臺劇と伎楽〉		〈伎楽と山台仮面劇〉		伎楽	河回別神仮面劇
伎楽	山臺仮面劇	伎楽	山臺仮面劇		
治道	告祀・上佐舞	打物	オム	打物	楽士
呉公	オム・蓮葉	踊物	墨僧	治道	チョレギ
獅子舞	ナシ	呉公	蓮葉	呉公	両班
迦樓羅・金剛	八墨僧・完甫	迦樓羅・金剛	八墨僧・完甫	呉女(四人)	閻氏・プネ
波羅門	サダンノリ(冠僧)	波羅門	冠僧	金剛	イメ
崑崙	老丈	崑崙	老丈	波羅門	(僧)
力士	酔発	力士	酔発	崑崙	僧
大孤	ミヤル婆	酔胡王	両班	力士	白丁
酔胡	両班	太孤父	老翁	酔胡	ソンビ
武徳楽	クツ (巫楽)	武徳楽	巫楽	太孤父	ハルミ (婆)
				太孤兒	閻氏
				獅子	獅子(チュジ役)
				迦樓羅	獅子
				武徳楽	巫神(別神クツ)

剛・太孤父・太孤児がそれぞれイメ・ハルミ（婆）・閨氏などの女性があてられている上に金剛には屠殺に従事する賤民があてられ、また迦樓羅には獅子があてられている。味摩之が伝えた伎楽舞の詳細が明らかではないものの、金剛と力士が仏法守護の象徴であったがゆえの莊嚴の楽であったはずである。迦樓羅もまた仏法を守護する八部衆の一つである。このような金剛・力士・迦樓羅にそれぞれイメ・白丁・獅子をあてる必然性・蓋然性が説明されるべきである。また、最も本質的な問題は、味摩之の伎楽舞は仏教の莊嚴の楽であったのに対し、河回別神仮面劇は、城隍神、つまり土地の守護神・氏神を祭るものであったという、両芸能の出発点の相違である。この点に関して説明をするということは、『高麗史』などにて散見される「伎楽」の用例の実体を説明し、解き明かすことにもなる。

李恵求氏の「山臺劇と伎楽」は、東アジアの仮面劇という視点から見れば、一つの共通する分母あるいは基層部分に着目した興味深い主張である。しかしながら、上掲の【表A】の如く両者を対比させ、そこに本質的同一性を求めるためには、氏の言われる「酷似」「相似関係」「類似」がより具体的且つ精密に検証されなければならないであろう。仮に韓国の仮面劇の起源が伎楽にあるとしても、それは『教訓抄』の記事に頼って証明できるものではない、と考える。

何れにしても、本稿の目的はあくまでも伎楽の追跡であり、韓国の仮面劇起源に関する考察ではない。ここで問題として取り上げたいのは、李恵求説が無批判のまま受け入れている『教訓抄』の解釈に関わる部分である。つまり、「山臺劇と伎楽」は、冒頭にて触れているように、羽塚啓明氏の「伎楽考」⁷⁾をそのまま受け入れているのである。そして、羽塚説は、「以上教訓抄の伎楽に関する記事の全文で不審の点もあるが大体伎楽の様子がわかる、然し渡来当時及奈良時代の全盛時を去る事数百年後の教訓抄著作時代に於て上代と同一であったか多少の改変がありはしなかったか、疑問の余地が無いでもない。」とはしながらも、「多少の改変」「無いでもない」とするよう、基本的には『教訓抄』の伎楽＝味摩之の伎楽舞」という等式の上で論を展開しておられる。この点に関して

は、その他の先行研究も同様である。

そしてその一方では、伎楽は舞楽に入れ替わり衰退したとする説明がなされている。例えば下に掲出する『日本芸能史』⁸⁾である。

こうしてわが国に受け入れられた伎楽は、まもなく、聖徳太子ゆかりの大和国橘寺、山城国太秦寺、摂津国四天王寺にも置かれたといわれ、仏教の興隆とともにしだいに発展した。(中略) ①伎楽は法会を荘厳する楽舞として著しい普及をみたのである。(中略) ②卑俗性にもかかわらず、伝来するときから伎楽が仏教文化としてうけとめられた結果とされよう。(中略)

このようにみると、③伎楽の内容は仏教楽としても、まして国家荘嚴の楽舞としてもふさわしいものとはいえなかった。伎楽が律令国家から軽視されたのはこのためであり、やがてそれは法会からも遠ざけられて、齋会という儀礼のなかでわずかに命脈を伝えることになったのである。

こうした伎楽にかわって、古代楽舞の主流を占めていったのが舞楽である。舞楽の伝来は一般に伎楽よりややおくれたとされている。唐楽を中心とする奈良時代の舞楽を基準にすると、たしかのそのとおりであるが、その一部を構成した三国楽のうちにはすではやく渡来したものがあつた。

(資料C・傍線引用者、以下同)

伎楽から舞楽への展開という、所謂芸能史の大きな流れを提示しているものとして読むことができる。しかし、伎楽衰退の時期や原因を示すまでには至っていない。ここで看過できないのは、伎楽の隆盛と衰退の理由として説明されている①②と③は矛盾しているという点である。伎楽舞は、卑俗なものであつたにも拘わらず荘嚴の楽として普及したが、国家荘嚴の楽舞としてふさわしくなかつたというのである。「卑俗性」を軸に、一方が隆盛でもう片方が衰退の理由になるのであれば、例えば、卑俗性に対する価値観や認識などが変わった等々の時代的あるいは社会的変容がそこにあつたと説明されるべきであろう。このような説明無くして、隆盛し、衰退したという説明では、仮にそれが事実であつ

たとしても容易には納得しがたい。

このように、味摩之の伎楽舞が如何なる理由によって廃絶へと追い込まれ、またそれはいつのことであったのかが明確ではなく、不明であるのが今日の伎楽研究の現状であるならば、『教訓抄』の伎楽が味摩之の伎楽舞と同一の芸態であったのかに関する検証が先ず行われるべきではないか、というのが本稿の立場である。

『教訓抄』が伎楽を追究する手がかりとして不適切というのではない。その逆である。むしろ資料的に極めて乏しい環境の中で貴重な手がかりとしての価値が認められる。しかし、そのことが即〈『教訓抄』の伎楽＝味摩之の伎楽舞〉になるわけではない。別の問題なのである。

繰り返すことになるが、逆に、味摩之の伎楽舞より約700年も新しい『教訓抄』の伎楽の実体を探ることによって、味摩之の伎楽舞に近づくことができるものとする。然るに、先行研究では、〈伎楽舞＝伎楽＝伎楽〉が出发点となっているのである。この等式に対する検証過程のないまま、「伎楽舞」「伎楽」「伎楽」は異表記として扱われているが、もし等式が成立しないのであれば、我々は用語とその実体を誤解し、伎楽の展開史を誤って理解していることになる。

以上の点を踏まえ、次節では、味摩之の伝えた「伎楽舞」と『教訓抄』の記す「伎楽」の芸態について考察を進めたい。その際にそれぞれを「伎楽舞」「伎楽」と表記することによって、両者を弁別したい。なお、「伎楽舞」と「伎楽」の両者を含む広義の意味での一般名詞化した「ぎがく」は、従来どおり伎楽あるいは「伎楽」などと表記する。

三、「伎楽舞」と「伎楽」

(1) 治道と武徳楽

『教訓抄』の記す登場人物の次第、すなわちその構成を、今日伝わる伎楽面や寺院の資財帳などの関連記事と比較すると、次の二点が問題となる。

- 1) 『教訓抄』では治道が登場せず、「先禰取盤渉調音。次調子謂_レ之道行音声_レ。或道行拍子曰云々。是以為_レ行道_レ。」となっている。
- 2) 雅楽の武徳楽が酔胡の次に登場する。

もちろん、この二点に関しては先行研究でも言及されている。

例えば、羽塚啓明氏は、「伎楽考」の中で、「以上で大体教訓抄に載せてある曲名並に主要点に就て説明を終ったのであるが、渡来当時并に奈良時代にはその外に治道なる曲がある。前掲博雅譜、仁智要録、楽家録等の後世の楽譜、楽書にはこの曲名は見えぬ。伎楽は教訓抄に云へる如く本来滑稽諧謔のものであったであろうか、当初は今少し真面目のものでなかったではなからうか。(中略)伎楽が渡来当時から奈良時代にかけては多少時好に適する面白味はあったにしても、教訓抄にいへる如き有様にまで墮落して居なかったのではなからうか。」と述べておられる。また、新川登亀男氏は、「伎楽と鎮護国家」の中で、「つまり少なくとも上演の順序は、十三世紀の『教訓抄』にまである程度受け継がれているが、その変容もやはり見逃せない。(中略)第一群は、治道と師子および師子児の登場であり、あるいは他の仮面装束者をもともなった行道がおこなわれたかと思われる。しかし、治道と師子および師子児の順序には、まま相違がみられる。そして、十二世紀末の興福寺伎楽を伝えた『養和元年記』以降、治道が姿を消すか曖昧になっていくようである。」と述べておられる。

このように、治道の異同に関して既に注目はされているが、これら先行研究の基本的な視点は、「変革」「変容」はあるものの伎楽を伎楽舞と同質の芸態、すなわち舞劇として見ている。少なくとも伎楽の芸態の問題に関しては疑問を呈していない。武徳楽に関しても、「武徳楽は今日も雅楽として残って居るが、その破は絶えて急のみである。(中略)舞楽の終りに長慶子を奏するごとく、伎楽の最後に楽ばかりを演奏したのであらう。」(羽塚)、「最後に酔胡があらわれるが(中略)武徳楽が、これに付帯されている。」(新川)と、武徳楽が付帯する理由に関しては触れないままである。

ところが、治道と武徳楽の有無こそ、伎楽舞と妓楽の芸態の本質を物語る徴証ではないか、というのが本稿の基本的立場である。

ここで、羽塚氏が『教訓抄』の行道に関して説明されている部分を掲出する。

次に伎楽を演奏する次第がまず禰取、次が調子で、すなはち盤渉調の音取を奏して、次にその調子を吹くのである。之を「道行音声ト謂ヒ或ハ道行拍子ト曰フ」と注して、調子を吹く間に舞人が出るので、是を以て行道と為すと本文にある通りである。これは舞楽には常に為す作法で舞楽では舞の始まる前に調子又はその曲の一部、又は笛の亂声を奏し、その間に舞人が舞台上る。その中でも多くの舞は調子で出るのが普通として居る。大神基政の龍鳴抄に皇帝破陣楽の條に「てうしをふいて、まい（舞）のいでんとする時、ゆせい（遊声）ふく」、團亂旋の條に「てうしにまひはいづるなり」、賀殿の條に「てうしをふいて、とりのきう（鳥急）を、みちき（道行）にす」、菩薩の條に「まひいづる事ふたつのやうあり、林邑の亂声にていづるやうあり、てうしをふいてみちきをしていづるやうあり道行拍子なり」とあって、教訓抄の文と一致するのである。（資料E・「伎楽考」）

その成立が『教訓抄』より約100年早い『龍鳴抄』（1133）の記事を掲出し、さらにその内容が『教訓抄』の記述と合致することを指摘することによって、『教訓抄』の記事の正当性乃至は信頼性を確保することができたと思われる。しかし、『教訓抄』の記事の内容が舞楽の典型と全く同じであるということは、逆に、この『教訓抄』の記事、換言すれば妓楽は、味摩之当時の伎楽舞の型を伝えるものではない、ということにはならないか。舞楽の常なる型が妓楽の説明としてなされているということは、前掲資料Cの後半部「こうした伎楽にかわって、古代楽舞の主流を占めていったのが舞楽である。」以降の記事とも相矛盾する。

また、『教訓抄』の「先禰取盤渉調音。次調子謂_レ之道行音声_一。或道行拍子曰云々。是以為_レ行道_一。」は、音取と調子によって行道という過程を為すということであ

る。この舞人が登場するための「過程」である行道と、治道という具体的な「人物」の登場は、その意味が全く異なると見るべきである。治道は、道を治める者であり、芸能が始まる冒頭で穢れを祓い浄めるという、ある意味では芸能の最も本質的な部分を担っている人物である。法隆寺・西大寺・広隆寺・観世音寺などの資財帳によると、治道と師子（獅子）の順に乱れが生じており、〈治道→師子〉の順のものもあれば、〈師子→治道〉のものもある。このような乱れは、治道と師子は共に場あるいは道を祓い清めるという役割を担った存在であったが故に、複数の治道と師子がほぼ同時に登場し、入り乱れる形で先頭を練り歩いてきたからであろう。このような治道が省略され、笛などの伴奏を背景に舞人登場の次第になったということは、芸能そのものの性格が大きく変わった、と見るべきである⁹⁾。

「行道」という言葉そのものは、仏教用語として『続日本紀』や『日本靈異記』などに用例が確認できるが、何れも味摩之による伎楽舞伝来から100年から200年後の用例である。その他は、『今昔物語集』や『正法眼蔵隨聞記』などの用例で、時代がさらに下る。雅楽（舞楽）で「行道」が一つの次第として定着したのが何時の頃からなのかが非常に興味深い、まだそれを説明し得る資料に出会っていない¹⁰⁾。ただ、雅楽（舞楽）が盛んになったのが仁明朝あたりであろう点、さらには、今日伝わる行道面が平安時代末期・鎌倉期を遡らない点などからも、さらなる精査が必要ではあるが、『龍鳴抄』や『教訓抄』のごとく雅楽において笛などの伴奏を背景に舞人登場の次第という型が行道という名で確立・定着したのも仁明朝を大きく遡ることはないか。とすると、『教訓抄』の伎楽は、伎楽舞が衰退し、雅楽が定着・隆盛するという流れの中で、雅楽の行道が取り入れられ、あるいはもっと幅広い交渉があって、治道が省略されるという伎楽舞の変改を経た以後の型を記しているのではないか。今の時点では、とりあえず、その可能性を提示しておく。

ちなみに、『東大寺要録』に見える天平勝宝4年（752）4月9日の東大寺大仏開眼法会に関する記録に、「度羅樂四寺行道二反廻畢。左右領立於堂前。左大臣

以下撃鼓着座。」とある。度羅樂は、「四寺」を二遍廻ったというのである。「四寺」は、この件の数行前に「即大安薬師元興々福寺四寺。献種々奇異物。」とあるので、大安寺・薬師寺・元興寺・興福寺である。『龍鳴抄』や『教訓抄』でのような舞人登場のための次第としての型にはまだなっておらず、治道が担っていたような行列を作り度羅樂を披露しながら練り歩き、大安寺・薬師寺・元興寺・興福寺を廻っているのである。味摩之による伎楽舞伝来より140年後のことである。

一方、2) の武徳樂であるが、先ほど触れた『龍鳴抄』に次のような記事がある。

武徳樂ぶとくらく

序破。拍子これたえたり。まひも絶たり。武徳殿の五月會に用ゐける物なり。
(資料F)

ここで注目したいのは、「まひも絶たり」である。『教訓抄』より100年早い『龍鳴抄』の時点で、既に武徳樂の舞は廃絶しているのである。また、『教訓抄』より数年前に成立した『雑秘別録』（嘉禄3年・1227）には「ならひたやしたる事こそくちおしけれ」とある。さらに『教訓抄』より約110年下る『新撰要記鈔』（1347）では、「无舞。序破共絶」とあり、武徳樂は、元より舞のない曲とも読める記述になっている。『教訓抄』の「於武徳樂雖入目錄、自昔不舞之」という件は、武徳樂の舞が少なくとも『教訓抄』の成立する100年前には廃絶していたという背景によるものだったのである。さらには、『教訓抄』の巻六にも武徳樂に関する記事があるが、そこでは「近來絶畢」とあり、「破、今世無知人。可尋。急、上一拍子、但法用之時、打三度拍子。序絶畢。」とある。『龍鳴抄』の「序破。拍子これたえたり。」と一致する内容である。このように、武徳樂は、『教訓抄』より早い時期から舞だけではなく樂曲までもが急を除くとほぼ廃絶状態であったようである。

以上の点から、当然のことながら、『教訓抄』の伎樂の武徳樂は、舞ではなかった、ということが確認できる。武徳樂は、もちろん伎楽舞でもない。雅樂

の舞（舞楽）でもなく、楽曲の演奏であったのである。近真が「天王寺于_レ今舞_レ之」とわざわざ注記するほど、『教訓抄』を著す時点で武徳楽の舞は廃絶して確認することができない、という現状であったのであろう。

以上、治道の省略と行道、そして武徳楽を見ると、伎楽は雅楽の型である行道によって始まり、最後は武徳楽（恐らくは急であろう）を奏して終わっている。雅楽で始まり、雅楽で締めくくっているのである。以上の諸点は、伎楽をそのまま伎楽舞と見ることは無理であることを示している。伎楽を以てそのまま伎楽舞を再現することはできない、という結論に至る。

（２）腰鼓と三鼓

「伎楽」追跡のためのもう一つの小さな手がかりとして、『教訓抄』に記されている楽器の構成に注目する必要がある。

前節でも触れた東大寺の大仏開眼法会であるが、『続日本紀』天平勝宝4年（752）4月9日付の記事には「雅楽寮及諸寺種種音楽」としか記されていないが、『東大寺要録』では、「伎楽鼓撃六十人」と記されており、60名にも及ぶ鼓撃ちが配置されて、壮大なスペクタクルで東大寺を轟かせたことが容易に想像できる。そして、この「鼓」とは、『令義解』にある如く、腰鼓である。

伎楽謂_レ呉_レ樂。其腰鼓亦為_レ呉_レ樂之器也。師一人。掌_レ教_レ伎_レ樂生。其生以_レ樂_レ戸_レ為_レ之。腰鼓生準此。腰鼓師_レ人掌_レ教_レ腰_レ鼓生。

（資料G・『令義解』一、職員、雅楽寮）

腰鼓が伎楽の楽器で、伎楽師一名を置き、伎楽生を教えるが、伎楽生は樂戸から採るというのである。そして腰鼓師は二名を置き、腰鼓生は伎楽生に準じるというのである。このように、伎楽師・伎楽生同様、腰鼓の師と生を置いている点や『東大寺要録』の大仏開眼法会の項でも「鼓」のみが明記されている点から、伎楽の中で腰鼓が重要な楽器であったことが分かる。

ところが、『教訓抄』巻四の「伎楽」の項では、「立次第者、先師子、次踊物、

次笛吹、次帽冠、次打物三鼓二人、銅拍子二人。」となっている。腰鼓が三鼓に入れ替わっているのであるが、どうやら腰鼓か三鼓かという問題も、先の治道か行道かの場合と同様、伎楽舞と妓楽の芸態を考える上で一つの基準になると思われる。この問題に関して、『令義解』の記事が大きな拠り所になっているが、安部季尚の『楽家録』(1690)にも、このような考えを裏付けしてくれる記事がある。

第卅七 伎楽之笛相伝

旧記曰伎楽之笛者戸部氏相伝之曲也。於則方時始伝之伯行光、自是而遂為彼流之相伝云々

凡号伎楽者如称音楽乎、然見旧記八曲之目錄、挙之左

吳士一説吳王 金剛 力士 迦樓羅 崑崙 波羅門 大孤 醉狐已上
伎楽八曲

今世仏生會、於興福寺有法會、而以笛吹号伎楽者也。今按伎字無意乎。此説称音楽合樂奏樂等之類乎。

抑謂伎楽者、非笙箏篳之曲、不用三鼓、特横笛爲秘曲、而甚重之。南都樂人伯氏近代伝之。而至今於和州興福寺之金堂、每歲四月八日刻申奏此曲、然惟声樂耳、而舞曲断絶、只存其遺法而已也。其法仏經誦終後、自左樂屋奏笛。著狩衣于時舞人四人出、先二人寺侍、次二人右方舞人也。著狩衣或垂衣、素無定裝束歟、古在而今断絶歟、各著面持梅梢奏舞、舞似于束遊而太短爲舞象耳、而形不似於尋常舞樂之面如鬼面、而廻金堂外一返、畢各入于樂屋、次舞人二人出、寺侍役之、其法及裝束如初、面亦如鬼面、少奏舞而入于樂屋而後止曲。最無番舞。(資料H・卷之十二)

注目すべきは、「抑謂伎楽者、非笙箏篳之曲、不用三鼓、特横笛爲秘曲、而甚重之」である。つまり、そもそも、伎楽とは、笙・箏・篳の曲ではなく、三鼓を用いず、特に横笛の秘曲であるが、その位は甚だ重いというので

ある。また、「然惟声楽耳、而舞曲断絶、只存其遺法而已也。」では、声楽は耳にするが、舞曲は断絶して、ただその遺法のみ伝わっており、「素無定装束歟、古在而今断絶歟」に至っては、元より装束が定まっていなかったのか、あるいは昔は定まっていたが今は断絶して伝わらないのか分からない、というのである。腰鼓に関しては触れていないが、元来より伎楽には三鼓は用いないというのである。そして、「凡号伎楽者如称音楽乎」や「此説称音楽合楽奏樂等之類乎。」などは、本稿にて重く取り上げている芸態を如何に見るべきか、ということに関する疑問が既にあったという点で興味深い。

一方、この腰鼓および三鼓に関して、『教訓抄』巻九では、それぞれ次のように説明している¹¹⁾。

腰 鼓

俗云、三ノツヅミ。本朝令云、クレツヅミ。

唐令曰、高麗伎一部、横笛、腰鼓各一。腰鼓、俗云三乃豆々美。本朝令云、腰鼓師一人。和名云久礼豆々美。今案呉樂所用是也。(中略) 古老伝云、腰ニ付テ、撥ヲバ不_レ用シテ、以_レ手打_レ之、如_一一鼓_乙儂也。(中略) 此鼓於_レ打様振舞_レ者、如_レ此雖_レ有_二其相伝_一、今ノ世ニ更不_レ用_レ之。仍テ如_レ絶也。

三 鼓

高麗ノ樂器也。但中古マデハ、左樂ニモ、古樂物ニハ皆用_レ之。今モ行列行道ニハ、右方為_レ拍子。(資料 I)

狛近真は、腰鼓が俗に言う「三ノツヅミ」であるとし、いくつかの用例を挙げている。しかし、これは間違いで、三鼓は高麗樂の樂器であって、腰鼓ではない。腰鼓は、「古老伝云」が記す「撥ヲバ不_レ用シテ、以_レ手打_レ之、如_一一鼓_乙儂也。」のごとく、撥を用いず、このことは『信西古楽図』の挿絵によっても確認できる。今日伝わる三鼓は撥を用いて打つことから腰鼓とは区別されるべきであろう。また、「唐令曰、高麗伎一部、横笛、腰鼓各一。」の件は、九部伎・十部伎の高麗伎の樂器として腰鼓が入っていたという記事であって、三鼓

とは関係がない。恐らく、「今ノ世ニ更不_レ用_レ之。仍テ如_レ絶也。」とあるように、腰鼓が途絶え、その実体が分からなくなったことが腰鼓は三鼓であるという伝承が生じる背景となったのであろう。ちなみに、『旧唐書』によると、腰鼓を使う「伎」には、高麗伎以外に、龜慈伎・文康伎・高昌伎・疎勒伎があった。また、1997年に韓国の京畿道河南市の二聖山城で高句麗の官職名が記された尺と一緒に木製の腰鼓が発掘されている。

ここで『教訓抄』巻四の「伎楽」に話を戻すと、『教訓抄』では、「立次第者、先師子、次踊物、次笛吹、次帽冠、次打物三鼓二人、銅拍子二人。」と、腰鼓が三鼓になっている。このことは、この記事が、腰鼓が途絶え、三鼓が腰鼓であるという誤解が定着した以降の認識によるものであることの反証である、と言える。次の『伎楽龍笛譜』（内閣文庫、永仁4年・1294）の記事なども、具体的な芸態を考える場合、「三鼓」を手がかりに判断されるべきであろう。

以常横笛吹之 東大寺興福寺等仏生会四月八日

奏之笙箏築太鼓等無之笛獨吹也三鼓土拍子許也 有舞面色々相替
(資料J)

数少ない伎楽関係の資料全てにその当時の楽器構成に関する記述があるわけでもなく、また日本の音楽史あるいは東洋の音楽史という観点から見ても、古代の楽器に関しては未だ解明されていない部分が多い。したがって、伎楽の楽器に関する追跡においても様々な限界があるのであるが、少なくとも伎楽舞の腰鼓が後に三鼓となった、あるいは腰鼓は三鼓であると認識された、という点は相違ない。すなわち、伎楽に用いられる楽器が、笛・腰鼓・銅拍子であった時期と、笛・三鼓・銅拍子となった（少なくとも、そのように認識されていた）時期があったわけである。前者が伎楽舞の楽器構成であり、後者が伎楽の楽器構成であることになるが、このようになると、「伎」を「妓」とする『教訓抄』や『伎楽龍笛譜』の表記を果たして単なる異表記であると決めつけてもよいのか、という疑問も生じてくる。表記と共に芸態の異相が確認できるわけで

あるから、少なくとも表記を「改」した「意」はなかったのかという疑問は持つべきであろう。

以上、この節では、治道と行道の問題、武徳楽の問題、腰鼓と三鼓の問題を取り上げて、伎楽舞と妓楽を直接には結べないのではという疑問を提示し、それぞれの問題がはらむ意味を考察した。本節での結果を踏まえて、次節では、現在確認できる伎楽関連資料のうち、伎楽舞・妓楽の構成を記す記事の分析を通して、伎楽舞と妓楽の関係を検討してみたい。

四、伎楽変容の軌跡

(1) 資財帳と楽譜

【表C】は、伎楽の構成を記す資料を年代順に並べたものである。年代順に並べた結果、『観世音寺資財帳』と『新撰楽譜』を境界に、上の古い方には資財帳の類が集中し、下の新しい方には楽譜の類が集中するという、偶然ではあるが、二分されるという結果になった。そこに便宜上〈I群〉と〈II群〉という分類名を付した。

まずは、この【表C】から確認できるいくつかの特徴をまとめると以下のようになる。

- ① 〈I群〉では治道が登場するが、〈II群〉では治道は登場しない。
- ② 〈I群〉では、治道と師子・師子児の順番が前後している。一方の〈II群〉では、〔師子・呉公・金剛〕という順が固定している。
- ③ 〈I群〉全てと〈II群〉の『新撰楽譜』までは、〔金剛・迦樓羅・崑崙・力士〕という一まとまりが一貫しており、揺れがない。〈II群〉の『養和元年記』以降、主に波羅門が不安定であり、それが力士に影響した結果、〔金剛・迦樓羅・崑崙・力士〕が乱れている。
- ④ 武徳楽が最後尾に置かれているのは、〈II群〉の『仁智要録』『三五要録』『教訓抄』だけである。
- ⑤ 〈II群〉では、師子児、太孤児、酔胡従という、所謂従者の類は全て省略さ

れている。

このように、伎楽の構成は、〈Ⅰ群〉と〈Ⅱ群〉とに二分できるほど大きな相異を見せている。その境界線は、時代的には十世紀中頃であるが、この時期に伎楽に大きな変化があったことを【表C】は物語っている。さらには、①～⑤が全て〈Ⅰ群〉と〈Ⅱ群〉を境に発生している対立的異同の徴証である点からも、十世紀中頃の変化は伎楽展開史の上で大きな節目であったことが分かる。具体的にみると、次の如くである。

既に前節で触れた治道の有無も〈Ⅰ群〉と〈Ⅱ群〉が見せる対立的異同であり、②の〔師子・呉公・金剛〕という順の固定も結局は①の治道の登場と連動する異同である。③は、『新撰楽譜』が〈Ⅰ群〉と〈Ⅱ群〉の中間形態を呈していて注目されるが、①②と同じく、〈Ⅰ群〉〈Ⅱ群〉に分かれる異同であることには変わりない。また、波羅門は、

〈Ⅰ群〉														
大宰府標	天平3 (731)	師子	師子	師子	胡公	金剛	迦樓羅	毘嵒	力士	太孤父	太孤父	波羅門	醉胡	呉女
法隆寺縁起資財帳	天平18 (746)	師子	師子	師子	呉公	金剛	迦樓羅	毘嵒	力士	波羅門	孤子	醉胡		
西大寺資財流記帳	宝龜11 (780)	治道	師子	師子	呉公	金剛	迦樓羅	毘嵒	力士	波羅門	太孤父	太孤父	醉胡王	醉胡
広隆寺資財帳	貞觀15 (873)	師子	師子	師子	呉女	呉公	金剛	迦樓羅	毘嵒	力士	波羅門	太孤父	太孤子	醉胡
広隆寺資財交替記録帳	仁和3 (887)	師子	師子	師子	呉女	呉公	金剛	迦樓羅	毘嵒	力士	波羅門	太孤父	太孤子	醉胡
観世音寺資財帳	延喜5 (905)	治道	師子	師子	師子	呉公	迦樓羅	毘嵒	力士	大孤父	大孤父	波羅門	醉胡	呉女
〈Ⅱ群〉														
新撰楽譜	康保3 (966)	師子	呉公	金剛	迦樓羅	毘嵒	力士	波羅門	大孤	醉胡				
養和元年記	養和元 (1181)	師子	呉公	金剛	波羅門	迦樓羅	毘嵒	力士	大孤	醉胡				
仁智要録	1192以前	師子	呉公	金剛	力士	迦樓羅	毘嵒	波羅門	大孤	醉胡	武徳榮			
三五要録	1192以前	師子	呉公	金剛	力士	迦樓羅	毘嵒	波羅門	大孤	醉胡	武徳榮			
教訓抄	天福元 (1233)	師子	呉公	金剛	迦樓羅	波羅門	毘嵒	力士	大孤	醉胡	武徳榮			
伎楽龍笛譜・伎楽譜二種	永仁2 (1294)	師子	呉公	金剛	迦樓羅	波羅門	毘嵒	力士	大孤	醉胡				

【表C】伎楽の構成

・『仁智要録』『三五要録』の正確な成立時期は本譜であるが、藤原師長の没年が1192年であるので、仮に『養和元年記』と『教訓抄』の間の成立としておく。

・『伎楽龍笛譜』は内閣文庫蔵、『伎楽譜』二種はそれぞれ尊経閣文庫と東京芸術大学蔵である。なお、『伎楽龍笛譜』と『伎楽譜』二種は、同一本文を有する。

・「太孤」と「大孤」、「師子」などと「師子」などの異表記はそのままにした。

〔金剛・迦樓羅・崑崙・力士〕に割り込んでいない〈Ⅰ群〉と割り込んで〔金剛・迦樓羅・崑崙・力士〕を乱しているという点で異なる。④⑤も〈Ⅰ群〉ではなく、〈Ⅱ群〉にのみ現れている。このように、全ての特徴は〈Ⅰ群〉と〈Ⅱ群〉との間に境界線を引く対立的異同として現れているのであるが、これら対立的異同は、伎楽舞の原型をさぐる上でいくつかの端緒を示してくれる。

〈Ⅰ群〉は『大宰府牒』を除けば全て資財帳であるが、資財帳は、当時寺院において実際に伎楽舞が演じられていたことの反証である。つまり、舞劇としての伎楽舞の記録なのであり、治道の登場する伎楽舞が実際に寺院において執り行われたことを意味する。そして、この伎楽舞の中核的骨格をなすのは、③の〔金剛・迦樓羅・崑崙・力士〕の一まとまりである。この部分は、一貫しており全く揺れがないことから伎楽舞本来の姿を保っていると見てよいのではないか。また、冒頭部は、前節で指摘したように、治道・師子・師子児が、ある時は治道が先に、ある時は師子が先にでる形で、ほぼ同時に露払いをしていたと見える。力士以降の後半部も『法隆寺縁起資財帳』の「孤子」を「孤と子」の意味で取れば、太孤父と太孤児になり、揺れの幅は小さくなる。これらが味摩之の伎楽舞に最も近い構成ではないか。『教訓抄』の伎楽とは大きく異なることが分かる。

一方の〈Ⅱ群〉は、楽書である『教訓抄』と興福寺の文書である『養和元年記』を除けば、笛・笙・琵琶の楽譜である。謂わば、舞劇・舞楽に対する管絃的性格のものと言えよう。その構成は、冒頭部では〔師子・呉公・金剛〕が定着している。また、唯一、〈Ⅰ群〉の〔金剛・迦樓羅・崑崙・力士〕を継承している中間的存在の『新撰楽譜』以外は、全て波羅門の移動によって力士が影響を受ける形になっている。波羅門は〈Ⅰ群〉では太孤父の前と後ろという揺れを見せ、〈Ⅱ群〉ではさらに前方に移動して、〔金剛・迦樓羅・崑崙・力士〕の一まとまりに割り込んできている。さらには〈Ⅰ群〉にある治道・師子児・呉女・太孤児・酔胡従が全て省略されてよりコンパクトな構成になっている。実際の登場あるいは存在有無は別として、少なくとも登場人物として立てられて

いない。このことに関しては、〈Ⅱ群〉の性格を勘案すると、師子児・太孤児・酔胡従のようないわゆる従者の類は、楽譜でありまた楽曲である故に、一つの独立した曲として存在し得なかったものは省略している、と理解するべきであろう。ただ、従者的存在である師子児・太孤児・酔胡従は表記上省略することはあり得ても、治道と呉女は役の省略と見るべきであろう。

しかし、この場合は、今度は『教訓抄』の「五女之内二人ヲケサウスルヨシス」「彼五女ケサウスル所」とある注記が〈Ⅰ群〉時代の伎楽舞の伝承内容を注記したものなのか、つまり近真の時代には既にその実体は伝わらず記録あるいは伝承のみのものであったのか、あるいは『教訓抄』成立当時に実際に行われていた演出なのかが問題になる。積極的にどちらかを主張し得る裏付けの確保が困難な状況なので慎重にならざるを得ないが、まずは「呉女」を「五女」とする点が該当部分の内容を理解していないのではという疑問が生じるが、仮にこれを単なる誤写と見なすとしても、呉女が四人（二人打輪持、二人袋ヲ頂）も登場することになる『教訓抄』の記事は、今日伝わる呉女の伎楽面の数からは素直には受け入れがたい。むしろ、この問題に関しては、雅楽の相伝・伝授に危機感を覚えた近真が音楽史を網羅して著すという目的の下で、楽曲を習得する過程で収集した様々な説や古人の記録等を注記したと告白している『教訓抄』の発言に留意すべきであろう。

夫我家ニ習伝ヘヌ曲ニ侍レバ、定テ謬ヲホク侍ルベシ。但、舞コソ知侍ラネドモ、楽相伝タルヤウニ侍ハ、楽ノ習ニ付テ、大旨略ヲ存シテ注シ侍ベシ。須ハ他家々ヲタヅネトムラヒテ、コマカニゾ注タク候ヘドモ、中々ニ、トリイラスワレババカリモ、サタセヌ輩モ侍ケナレバ、ソコノアラワレ侍事モ、ホイナカラヌ事ニ侍ハ、只楽ニ習フ所ノ説々、古人ノ物語ヲ少々注置ク侍也。（資料K・巻四）

この部分は、『教訓抄』記載の記事をどのように理解すべきか、という根本的な視点と関わってくる箇所であるが、少なくとも伎楽の場合は、『教訓抄』の

舞の演出関係の記事を直ちに近真の時代に実際に行われていた型であり、また近真自らが心得ていた演出であったと見るべきではない、「只楽ニ習フ所ノ説々」「古人ノ物語」である可能性が充分にあることを念頭に置いて読むべきである、と考える。

ところで、『大宰府牒』を除くと〈Ⅰ群〉は全て資財帳であり、『教訓抄』と『養和元年記』を除くと〈Ⅱ群〉は全て楽譜である。このような二分化は、次のように理解すべきであろう。まずは、伎楽舞から妓楽への変容である。すなわち、舞劇から楽曲への移行であるが、伎楽舞の舞劇部分が衰退・消滅する過程で、楽曲部分が主に笛の曲として雅楽に取り入れられ、生き残ったことを示す端緒として位置づけることができる。もちろん、この二分化だけをもって伎楽の芸態の変容を断定することは容易ではなかろう。しかし、実際に伎楽の構成を示す数少ない資料が十世紀中頃を境に資財帳系と楽譜系に二分されていることは無視できない。そして、もう一つは、十世紀中頃を境に雅楽が隆盛した結果、音楽理論としての楽曲の譜面化が可能になったこともこのような二分化を促したものと判断される。

いずれにしても、前節にて指摘した治道と行道の問題、武徳楽の問題、腰鼓と三鼓の問題などからも〈Ⅱ群〉は味摩之の伎楽舞とはことなる芸態のものである徴証が多く確認できている。また、資料Gの『令義解』では、腰鼓師・腰鼓生まで置いており、かつ『東大寺要録』では「妓楽鼓撃六十人」とするなど、奈良期には腰鼓が伎楽を代表する楽器として扱われていたのにも拘わらず、『妓楽龍笛譜』では「以常横笛吹之」「笛獨吹」とし、『樂家録』では「特横笛爲秘曲、而甚重之。」とするなど、明らかに楽器の位相が変わっている。また、『仁智要録』『三五要録』『教訓抄』のみに見える武徳楽は、舞でないことは既に指摘したが、この三つの文献にのみ武徳楽が載っている理由は、『仁智要録』『三五要録』を著した妙音院藤原師長の音楽的試みによるものではなかったか。狛近真が『教訓抄』を著す過程で『仁智要録』『三五要録』の何れかあるいは両方を参照した結果であると思われる。このことは、逆に、狛近真自らも伎楽に

関しては精通していなかったことを裏付けてくれる。「我家ニ習伝ヘヌ曲」だったのである。

以上の諸点から、〈Ⅰ群〉が伎楽舞という舞劇の軌跡を伝える資料であるのに対して、『教訓抄』を筆頭とする〈Ⅱ群〉は、舞劇ではなく、楽曲を本体とする既に変容した伎楽（妓楽）の軌跡を示す資料と見るべきであろう。もちろん、〈Ⅱ群〉には全く舞がなかったというのではない。現に、『教訓抄』や『伎楽龍笛譜』に舞に関する内容が含まれている。ただ、〈Ⅱ群〉にも舞はあったということを明確に確認できる資料は『教訓抄』ではない。前述の通り、伝承のみを伝えている部分と成立当時の現行の芸態であったのかに関して確認することが困難であるからである。より明確な事実を伝えてくれるのは『養和元年記』である。『養和元年記』は、治承4年（1180）に源平の争いの最中に重衡の兵火によって焼失した興福寺で翌年の4月8日に伎楽会のために舞装束と面、師子の面と装束を東大寺などから借用することを記している。十一世紀以降の現在確認できる唯一の非楽譜系の伎楽関連資料である。「早旦楽人舞人先渡東大寺共奉彼寺伎楽会次渡御寺。是先例也。舞装束に面師子之装束面皆借被於東大寺」とある。舞装束と面が必要な芸態であったことが判明する。

ただ、ここで問題になるのは、この舞が伎楽舞であったのか、ということである。これに関しては、前掲資料J『伎楽龍笛譜』の「有舞面色々相替」のくだりが手がかりになるのではと思う。この「有舞面色々相替」は、伎楽という芸能の展開を考える上で非常に興味深い。舞があって、面はいろいろ相入れ替わるとあるのであるが、これをそのまま読めば、当然のことながら、伎楽の舞であり、伎楽の面であろう。しかしながら、天平期をはじめとする奈良時代の伎楽面と装束は残っているにも拘わらず、平安期以降の伎楽面・装束は伝わっていない。これは、平安期以降の伎楽（妓楽）では、使われることがなかったことの結果なのではないか。

それでは、この「面色々相替」とする面はどのような面であったのか。この手がかりになるのが資料Hの『楽家録』の記事である。舞曲は断絶して、ただ

その遺法のみ伝わっており、装束は元より特定の装束が定まっていなかったのか、昔は定まっていたが今は断絶して伝わらないのか分からないというのである。逆に解せば、その場その場で適当な装束を使っていたということになる。そして、問題の面に関しては、「而形不似於尋常舞樂之面如鬼面、而廻金堂外一返、畢各入于樂屋、次舞人二人出、寺侍役之、其法及裝束如初、面亦如鬼面。」と言うのである。尋常の舞樂面とはその形（形相）が異なり、鬼面のようにであった、そして金堂の外を一周して樂屋にはいると（これが治道の面影であろう）、その次は舞人が二人登場するが、これは寺侍が務め、舞と装束は先ほどの登場人物と同様であるが、面は又（異なる）鬼面であった、というのである。これが『伎樂龍笛譜』のいう、「面色々相替」ではなかったか。さらにこのように捉えると、これら面の候補として浮かぶのは、今日、行道面、菩薩面、あるいは猿樂面と分類される類のものである。もしそうなら、能樂大成以前の伎樂と後代の芸能との交流の具体的な一端を明かす手がかりになり、非常に興味深い。資料的限界などの壁は予想されるが、今後、長期的に取り込む価値のある課題であると思われる。

（2）六国史の中の伎樂

十世紀中頃に伎樂に大きな変化があったという指摘を前節でした。ここでは、六国史という、いわゆる公式上演記録を確認することによって、当該時期の伎樂がどのような位相であったのかを探ってみたい。

以下、六国史の伎樂関連記事を掲出する。

① 612 推古二十（『日本書紀』）

又百濟人味摩之歸化。曰、學于吳、得伎樂舞。則安置櫻井、而集少年、例習伎樂舞。於是、眞野首弟子・新漢濟文、二人習之傳其舞。此今大市首・辟田首等祖也。

② 686 朱鳥元・四（『日本書紀』）

壬午。為饗新羅客等、運川原寺伎樂於筑紫。仍以皇后宮之私稻五

千束、納于川原寺。

③749 天平勝寶元・十二（『續日本紀』）

丁亥。八幡大守禰宜尼大神朝臣杜女其輿紫色。一同乘輿。拜東大寺。天皇、太上天皇。皇太后。同亦行幸。是日、百官及諸氏人等咸會於寺。謂僧五千禮佛誦經。作大唐渤海吳樂。五節田舞。久米舞。

④761 天平寶字五・八（『續日本紀』）

甲子。高野天皇及帝幸葉師寺一禮佛。奏吳樂於庭。施錦一千疋。

⑤767 神護景雲元・二（『續日本紀』）

戊子。幸山階寺。奏林邑及吳樂。奴婢五人賜爵有差。

⑥769 神護景雲三・五（『續日本紀』）

丙子。以從五位下橘宿禰錦裳為少納言。從四位下大伴宿禰麻呂為員外左中弁。造西大寺次官如故。外從五位下内藏忌寸若人為造伎樂長官。從五位下石川朝臣清麿呂為讚岐介。

⑦809 大同四・三（『日本後紀』）

丙寅。定雅樂寮雜樂師。歌舞師四人。笛師二人。唐樂師十二人。橫笛師二人。高麗樂師四人。橫笛箏篋莫目舞等師也。百濟樂師四人。橫笛箏篋莫目舞等師也。新羅樂師二人。琴舞等師也。度羅樂師二人。鼓舞等師也。伎樂師二人。林邑師二人。

⑧833 天長十・四（『續日本後紀』）

戊寅。左衛門左兵衛二府奉獻奏鈛樂。賜群臣祿有差。（資料L）

以上の如く、六国史において伎樂（吳樂）が行われたことを示す、あるいはそれと直接関わりのある内容を示す用例は、『日本書紀』から『續日本後紀』まで、すなわち612年から833年までの約220年間にわたって8例が確認できる¹²⁾。

『日本文徳天皇実録』『日本三代実録』に伎樂・吳樂が行われた用例は確認できない。この結果をそのまま受け取るならば、天長10年以降、伎樂は朝廷の正史からその姿を消したことになる。六国史から姿を消したという事実は、看過

されるべきではなく、伎楽の位相の変動と捉えるべきであろう。そして、この位相の変動は、【表C】による〈I群〉から〈II群〉への変容の時期と重なる。

因みに833年（天長10年）は、仁明天皇が即位した年であり、翌834年には年号が承和となる。一般に雅楽の改変があったとされる時期であり、唐風文化に対して国風文化の勢いが起こったとされる時期でもある。もちろん、これらは概論的な流れであってそのような単純な物差しによって文化や芸能の流れを見ることは出来ない、という前提の下で、該当時期の史料を調べてみると、大同4年（809）には、まだ伎楽が奨励されていたようである。

太政官符（大同四年三月廿一日）

定_一雅楽寮雜樂師_一事

歌師四人

舞師四人 筑紫諸縣師一人在_一此中_一

笛師二人

唐樂師十二人 横笛師 合笙師 蕭師 篳篥師 尺八師 箏篳師 箏師 琵琶師
方磬師 鼓師 歌師 舞師

高麗樂師四人 横笛師 篳篥師 莫目師 舞師

百濟樂師四人 横笛師 篳篥師 莫目師 舞師

新羅樂師四人 琴師 舞師

度羅樂師二人 鼓師 舞師

伎樂師二人 元一人、今置_一一人_一 林邑樂師二人 今置 (資料M)

伎樂師の定員が一名増員されているのである。ところが、その約40年後の嘉祥元年（848）には、樂生の定員を大幅に削減している。このような雅楽寮を含む官制の全般的な縮小・削減の流れの中で伎楽の衰退が加速した可能性が考えられる。

倭樂生百卅四人 減九十九人 定卅五人

唐樂生六十人 減廿四人 定卅六人

高麗樂生廿人	減二人	定十八人
百濟樂生廿人	減十三人	定七人
新羅樂生廿人	減十六人	定四人

(資料N・『類聚三代格』・加減諸司官員并廢置事)

また、貞觀3年(861)には、次のような記録が見える。

国家修理平城東大寺大仏了。屈一千僧於大仏前設大会。以供養之。奏以勅樂以内舍人東遊歌。菩薩儻雅樂寮并左右衛府樂。諸大寺音樂東大寺高麗并天人樂。山階胡樂。元興新樂。大安林邑。藥師散樂并緊那樂。法隆寺吳樂也。(資料O・『東大寺要録』卷三「惠運僧都記録文」、三月廿四日)

大仏前の大会で東大寺では高麗樂と天人樂を、山階寺では胡樂を、元興寺では新樂を、大安寺では林邑樂を、藥師寺では散樂と緊那樂を担当し、法隆寺では吳樂を担当するというのである。この記事に関して、浅井和春氏は、「法隆寺伎樂面小考—その伝来と構成をめぐって—」の中で次のような仮説を立てておられる。

『東大寺要録』卷第三・供養章之餘にはこの『惠運僧都記録文』意外に御頭供養会の式次第に関する記事が多数載せられているが、当日参列した諸樂人の中に法隆寺の吳樂は見えない。『記録文』自体は、供養会の導師を務めた惠運の式を遂行するに当たっての覚え書きと考えられ、当初の予定に法隆寺吳樂が含まれていたのであろう。

すなわち、法隆寺の伎樂(吳樂)だけは、実際には演じられなかった可能性があるということである。もしそうだとすると、伎樂の変容・衰退と何らかの関係があるのかも知れない。

五、むすび

以上、限られた資料ではあるが、確認できる資料を調べ直すことによって、

伎楽がどのような展開を見せ、いつどのような形で消滅していったのか、また後代の芸能とはどのような交渉をし、どのような影響を与えたのかを探ることを目的に伎楽を追跡、考察した。完全には復元できない伎楽ではあるが、分散してしまったモザイク片を一つ付け足すことによって、伎楽を含めた古代の芸能の軌跡を明らかにすることができればと願うが、本稿は到底到達点とは程遠く、今始まったというべきであろう。

味摩之の伎楽舞は、十世紀中頃の官制の縮小と雅楽の隆盛という流れの中で六国史からも姿を消し、寺院の資財帳からも姿を消すことになる。その後、一時期、楽譜にその名を留めるのであるが、それもそう長くは続かなかった。まず舞が廃絶し、残った楽曲が「伎楽」という形で延命したのであるが、その途中経過を留めたのが『教訓抄』であると本稿は見る。

最後に、「伎楽」という言葉は、平安末期には「舞」という程の意味範疇で使われていたことを示す資料が散見することを報告しておきたい。

一院はことし文永五年四十九にならせおはします。五十の御賀、ひきあげて今年あるべしとて、去年より内裏にて楽所始ありて、連日に伎楽あり。舞人、或は東帯、或は衣冠なり。
(資料P・『五代帝王物語』)

今年正月に閏あり。後の廿日余りの程に、冷泉殿にて舞御覧あり。明けん年、一院五十に満たせ給ふべければ、御賀あるべしとて、今より世のいそぎに聞ゆ。楽所始めの儀式は内裏にてぞありける。試楽、廿三日と聞えしを、雨ふりて明くるつとめて人々参り集ふ。(中略) 笛茂通・隆康、笙公秋・宗実、篳篥兼行、太鼓教藤、羯鼓あきなり、三の鼓のりより、左、萬歳楽、右、地久、陵王、輪台、青海波、太平楽、入綾、実冬いみじく舞すまされたり。右、落躑、左、春鶯囀、右、古鳥蘇、後参、賀殿の入綾も、実冬舞ひ給ひしにや。
(資料Q・『増鏡』第八「後嵯峨院五十賀試楽」)

資料Pと資料Qは共に後嵯峨院の五十賀(文永5年、1268)のことを叙述しているのであるが、『五代帝王物語』で「伎楽」とする芸能の実体は、実は雅楽

(舞楽)であることが資料Qの『増鏡』によって判明する。また、尊経閣蔵『色葉字類抄』(二巻本)には「伎楽」と見出し語として掲載されているだけであるが、三巻本¹³⁾では、「伎楽 音楽 舞意也」とある。伎楽が衰退の過程で雅楽(舞楽)との交渉があったことを示す端緒であり、『東大寺要録』や『楽家録』の舞楽の記事もこの延長線上で理解できると見ている。

【参考文献】

- ①『歌舞音楽略史』、小中村清矩、岩波書店、1928。
- ②『日本演劇の展開』、高野辰之、岩波書店、昭和7。
- ③『能楽源流考』、能勢朝次、岩波書店、昭和13。
- ④『中世芸能史の研究—古代からの継承と創造—』、林屋辰三郎、岩波書店、1960。
- ⑤日本思想大系『古代中世藝術論』、林屋辰三郎、岩波書店、1973。
- ⑥『日本芸能史』第1巻 原始・古代、芸能史研究会編、法政大学出版局、1981。
- ⑦『東大寺要録』、全国書房、昭和19。
- ⑧『大日本仏教全書』寺誌叢書、仏書刊行会、名著普及会、1986。
- ⑨「伎楽と鎮護国家」、新川登亀男、音と映像と文字による大系『日本歴史と芸能 第2巻 古代仏教の莊嚴 国家・権力・音』(1990、平凡社)所収。
- ⑩「伎楽考」、羽塚啓明、『東亜音楽論叢』(岸邊成雄、山一書房、昭和18年)所収。
- ⑪講座日本の演劇2『古代の演劇』、諏訪春雄・菅井幸雄編集、勉誠社、1998。
(Ⅱ-1 伎楽伝来：新川登亀男 / Ⅱ-2 伎楽演出 新川登亀男 / Ⅱ-3 伎楽面 中村保雄)。
- ⑫「雅楽と伎楽」、田邊尚雄、田辺先生還暦記念『東亜音楽論叢』(岸邊成雄、山一書房、昭和18)所収。
- ⑬東洋音楽選書〔十〕『雅楽—古楽譜の解説—』、林謙三、音楽之友社、昭和44。
- ⑭「法隆寺伎楽面小考—その伝来と構成をめぐって—」、浅井和春「仏教芸術」161、1985。
- ⑮「平安時代の伎楽資料」、池田政敏、「日本歴史」36、1951。
- ⑯「味摩之の伎楽学習地の検証—くれ(呉)の地の比定を中心に—」、成澤勝、「演劇映像」42、2001。

【注】

- 1) 「於釜山倭館落城祝賀能」「御本丸朝鮮人御馳走之御能」。
- 2) 『墨海山筆』所収の「朝鮮人舞楽拝覧之筆語」。
- 3) 高麗楽・西涼楽(国伎)・清楽(清商楽)・天竺楽・安国楽・龜慈楽(庫車伎)・文康伎・康国伎・疎勒伎。
- 4) 「延禧春秋」所収。また、若干の改訂を加えた日本語版を「朝鮮学報」51輯(1969)に「伎楽と山台仮面劇」の題で発表している。
- 5) 『韓国伝統舞踊研究』、一志社、1977。
- 6) 『韓国仮面劇研究』、図書出版月印、2002(『教訓抄』の伎楽と河回別神仮面劇との相関性)、「朝鮮学報」198輯(2006)。
- 7) 「伎楽考」、羽塚啓明、『東亜音楽論叢』(岸邊成雄、山一書房、昭和18年)所収。
- 8) 『日本芸能史』第1巻 原始・古代、芸能史研究会編。
- 9) なお、羽塚氏は、伎楽と伎楽舞の芸能の異質性には着目しておらず、これに関する指摘はないが、治道そのものの役割に関しては、次のように把握しておられる。

麻鞭は麻を縫り合せて作った鞭である。唐段安節の楽府雜録、驅儺の條に

用方相四人戴冠及面具、黄金為四日衣、熊衣、執戈揚盾、口作儺々之声、以除逐也、右十二人皆朱髮衣白画衣、各執麻鞭、辨麻為之長數尺、振之聲甚厲、乃呼神名云々

とある。これらに因て考へると、治道は舞樂の振鉦の如き役で、鉦を振り、鞭を揚げて、攘災の意を示し、所謂惡魔払いの役をする。且又伎樂全体の指揮者の地位に立つものである。（「伎樂考」）

治道が全体の指揮者としての地位までもも得ていたのかに関しては裏付ける根拠を持ち得ていないが、少なくとも、冒頭部に関して言えば、治道と師子による浄め・祓いの場面が見せ場であったろう。

- 10) 『雅樂事典』（東儀信太郎ほか、音楽之友社、1989）には、次のような説明がある。

舞樂を伴う四箇法要の場合、散華の後、僧と樂人による大行道がおこなわれる。その際、樂人は歩きながら樂を奏す。『舞樂要録』等によれば平安時代には「洪河鳥」が多用された。

また、『體源鈔』には、「行道樂」として、「秋風樂・鳥向樂・洪河鳥・裏頭樂」の曲名が挙がっている。

- 11) この記事は、ほぼそのままの形で豊原統秋の『體源鈔』（1512）に継承されている。
12) 『日本書紀』皇極二年十一月の斑鳩寺における入鹿関係の「于時五色幡蓋。種種伎樂。」と『日本三代実録』に願文中に登場する「伎樂」が二例あるが、これらは切り離して考える。
13) 尊経閣善本影印集成『色葉字類抄』二巻本の巻末の解説では、院政期極末写と説明している。

* 討議要旨

神野藤昭夫氏は、味摩之が伝えた伎樂（＝呉樂）が、その後の伎樂の源流であると捉えてよいのかという点と、発表者の発言の中に、独自性が認められる高句麗・百濟の伎樂と、後の韓国の伎樂との関連は考えにくいとあったが、この独自性はどのようなものかについて質問した。一点目については、900年前後に伎樂の位相の変換があったということがあり、そのころに味摩之が伝えた伎樂は途絶えたと考えるべきとし、二点目の韓国の伎樂については、かつて、文献に登場する百濟伎樂、高麗伎樂の用例を調べたことがあるが、その「伎樂」が仮面劇の伎樂のことを指しているのかは不明であるとして、韓国の伎樂との関連性について、現時点で言うことはできないとした。また韓国における伎樂研究自体、日本で真伎樂が登場した後、野村万之丞の訪韓以降ということも言え、研究の積み重ねが不足している現状を説明し、こうした状況下の研究に慎重であるべきとした。

続いて神野藤氏は、一般的に獅子舞と伎樂の関係をいう発言があるが、これについてはどんな意見を持っているかと問うた。発表者は、味摩之のころの伎樂は、治道が出て獅子が出るということが基本ではなかったかという意見であるとし、そこからの変遷を述べた。『教訓抄』によると、行道があり、治道がなくなっているという記述があるが、発表者はそうなった時期は平安時代ではないかという見解を示している。雅樂においての行道は、ほとんど練り歩くという行為をしないが、例えば韓国の仮面劇などでは、土地を治めるために練り歩くということをする。さらに最後には観客を巻き込む舞があることから、土地を練り歩き五穀豊穡を願う行為と、場のすべてのものが踊るという行為は一对のものであると考える。こうした意味合いを本来持っていた伎樂から治道が消えた分、その行為の意味が獅子に課せられていったと推測する。伎樂が雅樂に入っていくころには、音楽としての側面が強調されるようになったが、獅子については『懷中譜』に獅子があるように音楽として独立しており、いつしか伎樂から獅子の部分が独立していったことがわかる。伎樂舞にもともとあった、土地を守る儀式としての意味が中世以降広まったということではないかとした。韓国や東南アジアの土地を治める獅子舞の例もみながら、なぜ治道が消え獅子が残ったかは今後の課題としたいとした。