

# 法政大学学術機関リポジトリ

## HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2025-12-12

### 伎楽史小考

川岸, 宏教 / Kawagishi, Kokyo

---

(出版者 / Publisher)

法政大学史学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政史学 / 法政史学

(巻 / Volume)

11

(開始ページ / Start Page)

13

(終了ページ / End Page)

31

(発行年 / Year)

1958-11-01

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00011850>

# 伎 樂 史 小 考

川 岸 宏 教

伎楽についてはすでに幾つかのすぐれた研究がなされているが、その史料が乏しいために源流に関する飛躍的な推論や本質に関する種々の異説があつて解明されつくしたとは言い難い。特に伎楽そのものの盛衰については管見によれば、その理法を説き十分納得せしめられる研究はなかつたようと思う。

小稿では、先学の驥尾に附して、能う限り伎楽の芸態・本質を明らかにし、その盛行と衰退の理法を考えることによつて、古代樂舞史における伎楽の位置を考えたい。

伎楽調度一具は、すでに欽明朝にわが国に伝えられている。新撰姓氏錄左京諸蕃上によると、吳國主照淵の孫智聰に出自する和薬使主が大伴佐豆比古に随つて内外典薬書明堂図等百六十四巻仏像一軀等と共に伎楽調度一具を持って入朝している。大伴佐豆比古については、宣化紀二年十月条に「狹手彦往鎮<sub>（在那）</sub>加教<sub>（百濟）</sub>」とあり、欽明紀二三年八月条に「領<sub>（兵）</sub>數万<sub>（伐）</sub>于高麗<sub>（狹手彦）</sub>乃用<sub>（音）</sub>百濟計<sub>（打）</sub>破高麗<sub>（其王）</sub>踰<sub>（牆）</sub>而逃<sub>（狹手彦）</sub>遂<sub>（乘）</sub>勝以入<sub>（宮）</sub>盡得<sub>（珍寶）</sub>財路七織帳鐵屋<sub>（還來）</sub>」という記事があるから、親百濟派の大連大伴金村の次子として恐らくは蘇我氏の財力の後援を得て、半島に活躍していたことが知られ、和薬使主を伴い来つたことは有り得べきことと思われる。宣化朝二年は喜田貞吉博士によれば欽明朝六年に当り、法王帝説に志癸嶋天皇御世戊午年とする仏教公伝の前年に当つてはいる。和薬使主の入朝が何れの時であったにせよ仏教伝来と相前後し然も仏像と共に伎楽調度が将来せられていることは、後の伎楽そのものの運命を象徴するものとして興味深く思われる。

伎楽調度一具といふのは恐らく仮面・樂器・装束の一切を含むもので相当大量なものであつたに違いない。然もそれ

を遙々と将来したのは、當時大陸でかなり盛行しており、仏教と同様わが国に伝える価値と必要とがあつた為である。

とにかくこれによつて伎楽調度の传来は知り得るが、実際に伎楽が演奏されたかどうかは不明である。伎楽饌の传来とその習伝を明証するものは、推古紀二〇年夏五月条の「百濟人味摩之帰化曰學于吳得<sup>レ</sup>伎樂饌則安<sup>ニ</sup>置櫻井而集<sup>ニ</sup>少年令<sup>レ</sup>習<sup>ニ</sup>伎樂饌於<sup>レ</sup>是真野首弟子新漢齊文二人習之傳<sup>ニ</sup>其饌」とある記事で、聖德太子伝暦同年条には「今諸寺伎樂舞是也」と註しつづいて「太子奏勅諸氏貢子弟壯士令<sup>レ</sup>習<sup>ニ</sup>吳鼓又下<sup>ニ</sup>令天下擊鼓習舞太子從容謂<sup>ニ</sup>左右曰供<sup>ニ</sup>養三宝<sup>ニ</sup>用<sup>ニ</sup>諸蕃樂或不<sup>レ</sup>肯<sup>ニ</sup>學習或習而不<sup>レ</sup>佳而今永業習傳則宜<sup>ニ</sup>免<sup>ニ</sup>課役即令<sup>ニ</sup>大臣奏免<sup>ニ</sup>之」とある。

伎楽という語は、魏志にも仏典にも散見するが、塵袋では「伎樂ト云フ伎ハ何ノ意ゾ」として「伎ハ衆ノ意也一種ナラズアマタノ心ナルベシ(中略)妓トカクコトアリ伎樂ト云フハ樂ハ八音ヲアヤツリテ衆音和合スル故ニアマタノ心ヲアラハス凡ソ伎ハ芸ノ心也手ニアルヲバ伎ト云フ身ニアルヲ芸ト云フト釈セリ打物引物吹物皆手ノアヤツリヲハナレヌ能ナレハ伎樂トモ云フ歟」としている。要するに伎楽も妓樂も同じ意味であつて別に區別されて用いられた形跡はなく、舞劇というほどの意味に解すべきであろう。

しかしここにいう伎楽は、令義解卷一職員令雅樂寮に「伎樂(謂ニ吳樂一其腰鼓亦)」令集解卷四職員令雅樂寮に「伎樂(謂ニ吳樂一之器也)」と註記しているように、正しくは吳樂と称すべきものである。尤も奈良朝においても伎樂といふ称呼が用いられなかつたわけではなく、職員令には伎樂師、伎樂生と記しているし、法隆寺伽藍縁起并流記資財帳(天平一九年)にも伎樂としてその調度のことを記載し、西大寺資財流記帳(宝龜一年)でも吳樂をさして伎樂と呼んでいる例がある。然し統紀には伎樂といふ用語は見られないし、正倉院文書でも大抵吳樂と呼んでいる。伝来当初それこそが仏典にいう伎樂であると考えられ、それ故書紀では伎樂と記された味摩之将来の樂舞が、義解や集解で吳樂であると説明されるようになつた理由は、伎樂とは仏教的樂舞の総称であつて、固有名とするとの必ずしも正しくないことが漸く注意されるに至つたからであろう。このよくなところから野間清六氏は「明らかに区別する時には吳樂と呼んだが伎樂と言つてもまた吳樂を指した」としておられる。

伎樂は吳樂であるとして、その吳が中國史上国家として存在していた吳を意味しないことは、三つの吳の存在年代が

味摩之帰化の六一二年と相前後して同時代とならないことによつて明かである。従つてその吳は所謂建鄴の地をさすもので、歌舞音當時の慣称として中南支方面、南朝を指したものと見るべきであろう。津田左右吉博士は、百濟と南朝歴代との関係を考えると南朝に行われていた樂舞が百濟に伝えられたことは自然の経路であり、推古朝二〇年(隋煬帝大業八年)は陳の滅後二四年に当り、公式の交通は絶えても百濟人が六朝の旧都に往復することは隋代になつてからでも行われたであらうし、味摩之が彼の地で舞を学んだのは陳代のことであつたかも知れないとして居られる。何れにしても伎楽が吳即ち中南支方面から伝えられたことは事実であらう。

## II

わが国に伝えられた伎楽は如何なる樂舞であつたろうか。

伎楽の内容は今日その伝承が絶えており然もその芸態に関する文獻資料が極めて乏しいため詳細を明らかにし難く、鎌倉中期の樂書『教訓抄』によつて僅かにこれを窺い得るに過ぎない。南都では近世まで伎楽は存続していたので変形されつゝも相当古い形式を残していくことが推察されるが、やはり後世樂舞の混淆は免れ難く、当初の芸態について教訓抄のみによるることは充分でない。ここでは伎楽盛行当時の記録即ち法隆寺・西大寺・觀世音寺及び広隆寺の資財帳等における所蔵伎楽の記載に従しその異同を確かめながら、教訓抄に示された伎楽の内容を明らかにしたい。

教訓抄卷四には「妓樂」として、『師子・吳公・伽樓羅・金剛・波羅門・崑崙・力士・大孤・醉胡・武德樂』の十種を挙げて居り、これを前記諸寺の資財帳と比べると、唐樂の武德樂を除けば概ね記述が一致し、ほど伎楽の内容と演奏の順序を確定することができる。

教訓抄に「先禰取盤渉調首次調子謂之行道行音者曰云々 是以為行道」とあり、次に師子・踊物・笛吹・帽冠等の順序を述べており、伎楽の演技は笛三鼓銅拍子等の伴奏で行道を為すことによつて始められたことがわかる。

行道は所謂練供養で、野間氏は行道的なるものと行像的なるものとの二形式に分類されるが、前掲前者は繞仏繞堂繞塔等というようによつて本尊堂塔の周囲を旋廻し恭敬尊重の意を表す信仰的な儀式で、転經行道ともいわれるもの、統紀神亀五年八月条「礼仏転經一日行道」はその古例である。後者は、仏像その他信仰的対象を奉じ美々しい行列をなして進む儀式で、行道が旋廻的なのに対してもこれは直進運動を為す。奈良時代に創始された聖德太子聖靈会はその古例であらう。樂

舞における行道としては、教訓抄卷六興福寺における踏哥の条に「即入御堂行道一匝（行道樂別曲也）眞吹三思拍子（行道終ヌレハ客着座）」と見え、伎樂についても「廻三金堂外一返畢各入于樂屋次舞人二人出少奏之舞」というその遺法が記録されている。（樂家）

三六番舞 行道は当時の法樂の常例であったが伎樂と仏会の行道は何れが先行したかは詳かでない。然し伎樂にとって行道が本質的な要件であったことは、治道と呼ばれる仮面が存在しそれが行道と深い繋りを有することに示唆される。治道は行道の際先頭に立つて地鎮の、つまり露払いの役をつとめたもので、赤褐色に面を塗り眉毛と頭髪は雄頸な墨描で口髭と額髪を蓄えた極めて特徴的な鼻高面を用ひ、それは諸民族に共通する呪術的意味を担うものと思われ、後世神社の祭列における猿田彦に影響を与えたものであろう。

行道の順序は、先ず最初の舞踊を行ふ師子が立ち次に踊物が続く。踊物というのは、信西古樂図師子舞にあるような踊る童子か或は舞踊に必要な道具を持った附添の人間を指すものかとも想像できようが、伎樂の演伎者と見るのが最も自然であろう。次に笛吹が立ち更に帽冠が続く。帽冠というのも舞踊に必要な帽冠を捧げたものとするよりも帽冠を着用した僧侶及び稚児と見た方が一層行道の実態に近いであろう。次に打物即ち三鼓二人銅拍子二人が続くのである。伎樂に用いられた楽器でその名を留めているのは笛・三鼓（腰鼓）・銅拍子の三つである。笛は古樂図にあるような横笛で吹口の外に穴が七つある中國伝来の形式のもので、三鼓は革面径一尺四寸許りの高麗樂に用いるものとは異り、体源抄に「俗云三ノツ、ミ」とある腰鼓であろう。腰に下げ両手或は片手で打つようになつてるのでその名称が起り、吳樂（くわう らつ）に用いたところから吳鼓とも言うのである。銅拍子は金属製皿状の樂器で、これを一つずつ左右の手にもつて打合わせその音を以て拍子を取つたものであろう。以上のような舞人樂人の座が定つて舞踊が始められるのである。

師子は遠い西方の動物であるが、百獸の王として古くから東亞に伝えられ、わが国では今日諸社の祭礼における獅子舞として一般に普及している。正倉院所伝の師子面は、左右一尺一寸七分高さ九寸八分前後一尺二寸で歯と眼青とが黒、鼻端眼唇が赤く眼瞼と下唇が動くようになつており、頭に耳のあつた痕跡らしい四角な穴がある。これは獅子舞等の獅子頭と同じものであり、その芸態も教訓抄の引く古記に「破喚頭三反高舞三反口下三返」とあるから現今の獅子舞に似たものと推測される。後の唐樂の団乱旋も獅子の狂いを写したというが仮面を用いなかつたから（舞樂）、後世の能の石橋、祭礼における獅子舞或は角兵衛獅子等すべてこの伎樂の師子の流れを汲むものであろう。伎樂の師子は、外来楽

舞中の顕著なしかも異様なものとして強い印象を与える、呪術的な意味が附与され民間の迷信とも結びついて、普及伝播されたものと思われる。古楽団師子舞では、二人の舞師が中に入り、胴と四肢とに毛皮を着け一人が綱をつけてこれを曳き、一人の童子が左右に立って踊り、これを銅鉦二人三鼓二人笛一人簫築一人手拍子二人大太鼓二人拍板一人で囃している。

吳公は、教訓抄では扇を持って出て笛吹由するとある。観世音寺や広隆寺の資財帳にも吳公の持物として笛・扇が録されているから、その所作は古くからあることが知られる。勿論仮面を被って吹奏することは出来ないから笛を吹く真似をしただけであろう。吳公というのは吳人の男性で相好に威儀があり、後出の吳女はその妃かその娘と見られる端麗さを示している。前掲書  
野間氏

笛吹由

笛吹ヨシス

笛吹ラ止之

ル時笛吹也

笛吹ラ止之

由スル時笛吹也

笛吹ヨシス

笛吹ラ止之

由スル時笛吹也

</

嵐壼といふのは嵐壼の人間という意らしい。舞楽の嵐壼八仙は仮面・服装から嵐壼に棲む仙禽を表わしたものと思われるが、伎樂の嵐壼は容貌魁偉ながら明らかに人間である。その芸態は、燈籠の前に立つ五女実は吳女に対して「扇ツカヒマカケヲ指テ」懸想し、次に出て来る力士によつて「マラカタニ繩ヲ付テ件ノラヲ打ヲリヤウ／＼ニスル体ニ」制裁せられ降伏するのである。赤裸な人間愛欲の姿とそれを破碎される有様は惨めでもあり又滑稽でもあり劇的要素の多い樂舞であつたろう。この嵐壼については中國の于闐河の上流地方を指すとし胡人的なものに解する説と中國西方の伝説的な靈山を意味するとしそれを仙人的に解する説、更には南海の島国を意味するもので南海の黒人と解する説の三つがあり解釈が一定しない。野間氏は、嵐壼は伎樂中最も重要な役割をなすものであるから仮面も他に比して嶄然特色のあるものでなければならぬとし、東大寺藏伎樂面の中三角に尖つた耳と突き出た犬歯をもつ、半人半獸的相好のものを嵐壼に擬し、南海の愚直な黒人であるとしておられる書前掲。黒人奴が美しい吳女に懸想することは身の程を知らぬ所業であり、それだけでも一つの喜劇を構成するがその愚直にして露骨な愛欲の表示は一層滑稽味をそそるであろう。然も彼は世の捷として当然厳しい制裁を受けねばならず、この被支配者の悲事が支配者にとつては一つの喜劇に映じたものであろう。灰野庄平氏大。

日本演劇史

力士は「金剛」と並べて金剛力士と呼ばれるのが普通であるよう元來は一人の名であり、金剛杵を持つ仏法の擁護神であるが、それを金剛といい力士と称して区別したものであろうか。伎樂の力士は金剛が扉を開くとそこから手を叩いて勢込んで飛び出し「彼五女ケサウスル所外道嵐壼ノカウ伏スルマネ」を演じたものである。それは嵐壼の陽物を奪い打折るもので「マラフリ舞」の別名が与えられている。希臘のディオニュソス神祭の様を想起しそれが西域を経て中國に入ったものではないかとされる高野辰之博士は、これを釈尊に附会するのは三十二相中隱藏自在とあるに思いついたものであろうが仏会の莊嚴になり得たであろうかと怪しんで居られる國劇史 極観。然し陽物を扱うことは原始民族の土俗にもありディオニュソスの祭祀にもあるから、後代演出の卑俗化によつて始つたとも思えない。金剛力士が本来は煩惱を打破する者の謂であり、「障礙」を打つるのは滑稽ではあるが意義なき所作ではない。金剛開門の意味は詳かでなく、多少の舞台装置が施されたのか高野博士 前掲書、金剛力士が金堂から登場したのか須田氏 定め難いが、統紀天平宝字五年八月条 前掲書定め難いが、統紀天平宝字五年八月条に「奉呉樂於庭」とあるように伎樂は金堂前の庭上で演ぜられるのが普通であったから、私自身は後者の説をとり度

く思う。

大孤は継子ともい、その芸態は「老女姿也子各二人ヲクシテ腰ヲオサシ膝ヲウタセテ仏前へ参詣シテ左右脇ニ子ヲキテ仏ヲ礼シタテマツル」ものであった。これについては、老女の継子責めの如き筋があり最後に老女が悔悟して仏を礼拝する仕組であつたとする原田亨一氏の所説近世日本演劇の源流に対し、そのような内容は伎楽の喜劇的・精神に背馳するし、

太孤の銘を有する面も老翁形であるから老女とするのは後代の訛伝で継子は老婆の方は老翁の介添役であり、この演技の眼目は危気な老歩の可笑しさを表現するにあつたとする野間氏の所説がある

前掲書

とされる前掲

。

然し林屋辰三郎氏も指摘される通り、この継子というものは大孤の俗称で、継子は大孤父とそれに添う大

孤児の関係を述べたものであつたろう

「古代国家と芸能(下)」

。

大孤に老女面の明証がないから夫婦であつたとするのは無理で老女姿は頽齡を強く訴える為の扮装であつたに違いない。大孤の芸態で注意すべきは仏前に詣つて礼拝した一条であ

つて、崑崙・力士におけるよりも演伎場が更に金堂に接近し、金堂自体が演技の重要な対象となつていていたと考えられる点である。後述の如く伎楽は純然たる仏教樂ではなかつたが、それが盛行したのは寺院樂としてであつた。今まで述べて来たように伎楽の演技中には仏教的なものは殆んど存しない。迦楼羅・金剛・力士等仏教と関係のありそうなものでも、仏教以前の印度諸神が仏教の擁護者として摂取されその地位を固定されたものであるに過ぎず純粹な仏教的存在とは言えない。しかもそれらが仏前をも憚らず狂態を演じ醉態を示すものである。仏前に礼拝を捧げるものとしてはこの大孤があるばかりで、原始的祭祀における伝統を継いだこの演技目がある故に、伎楽はその猥雑な内容にも拘らず寺院樂舞となり得たものであろう。

酔胡は又酔胡王・刀禰・人丸といわれる。刀禰は官人の意らしいが人丸という名の由来は不明、ハラメキは鳴動であろう。酔胡王と酔胡従八人から成る胡人主従が様々の酔態を滑稽に演じたものと考えられる。西大寺資財帳酔胡王二面の註記に「一面桐虎皮赤紫冠以金墨縮鳳並草形錦縁、一面墻青皮廻墨紫綾冠綺縁」とあるのを見ると、酔胡王は特異な冠を戴き偉容を保つものであつたらしい。一具中に八面存在する酔胡従は、或は咲笑し或は囁き、伎楽一群中のエキス

トロ的存在として相貌の表現も自由である。従つて酔胡は伎楽の最後を飾るに適わしく大勢で現われ、笑い泣き怒る三

上戸の変化ある酔態を示すもので希臘酒神信者の扮装行列にも一脈通ずるものがあつたらしい。宋書礼樂志の宋代隊舞に酔胡騰隊があり、舞樂の中にも胡飲酒（林邑八樂中の酔胡樂）があり、これらは直接的には北斎踏搖娘といふ酔態劇の变形であり、伎樂の酔胡等すべて源を同じくするものかも知れない。

叙上主として教訓抄によつて伎樂の内容芸態を考えたのであるが、これによつて伎樂が仏教と共に輸入され聖德太子によつて三宝供養の法とされたにも拘らず、その本質はむしろ民俗的要素に富むものであつたことが明らかである。ここに伎樂が、やがて仏教樂及び律令國家の正樂である地位から遠ざけられる理由が存するのであらうが、その過程と理法は四に述べることにしたい。

演技者の装束についても伎樂面が残されてゐるほかは、衣裳等僅かに正倉院古裂によつて窺い得るのみである。法隆寺縁起資財帳によると伎樂者は仮面のほかに師子においては五色の毛と袴を、他においても「衣服具」を用いたことが知られる。この衣服具については西大寺資財流記帳樂器衣服第六及び延喜五年觀世音寺資財帳伎樂章に詳しく、法隆寺資財交替実錄帳にも記述がある。これらによると紫絶頂隱、黒紫綾袍、もしくは緋地花形か斑地山形錦の袍、白橡細布袴、緑又は紺の袴袴、紫又は白の勤肚巾、雲綿錦脛裳、白橡細布幞子等が用いられており、現存する林邑樂の服装と類似している。

尚樂律についても、教訓抄は、師子波羅門、崑崙力士、酔胡が壱越調、呉公が盤渉調、大孤は平調としており、波羅門は拍子十一、崑崙は拍子十と記している。壱越調は高楠順次郎博士によれば印度七声の第一声 *sadja* に由来する林邑樂沙陀調とその旋律が同じであるから、ここにも林邑樂との類似が見られる（*奈良朝の音楽殊に林邑八樂に就いて*、史學雜誌一八ノ六・七）。

然し伎樂の笛を壱越調や盤渉調に吹くという教訓抄の記事は、津田博士によると後世唐樂の旋律を適用したものであるとされる。わが国に伝えられた伎樂は初めから舞として取扱われ、笛があるから旋律ある樂声を奏することは可能であつたろうが後は鼓と銅鉢との打物ばかりで絃樂器は何もない。従つて樂曲も「雖に有別曲近來用三承和樂」とあるように（*教訓抄*）固有の曲を捨てて唐樂を仮用し又武德樂のような唐樂を終に附け加えたことによつてもそれが推測され、歌曲等初めからなかつたとしておられる（津田博士「*伎樂考*」、日本文芸の研究所所収）。物真似に近い伎樂の本質から考えて整つた歌曲のなかつたことは事実であらうが、伝來の当初蕃樂として当代人の心をとらえ、橋寺太秦寺四天王寺に先づ置かれ次いで南都七大寺

前掲書  
高野博士。

宋書礼樂志の宋

にも伝えられ寺院樂として盛行するその後の展開を考えても、固有の曲に樂としての価値が全く無かつたとするのは独断に過ぎるといえよう。

### 三

伎楽の源流を探究するには、年代的に見て少くとも南北朝乃至隋代における中国の樂舞、即ち王朝の正樂や寺院樂及び漢代以来民間に認められ、西域系の散樂（戯樂）のすべてにわたって省察する必要があり、地域的にも中国・西域・印度等アジア全域にわたって考察する必要があり、浅学のとうてい致し得るところではないが、ここでは諸家の説に拠つて一応の見解を示したい。

高野博士は、正倉院に現存する百六十余の伎楽面がいずれも大形でギリシア面の如く頭蓋の全部を覆うように作られていること・鼻の高くして垂下すること・牙の上下にあるものが存在すること・虎の皮を貼った冠のあること・通じて鬚髪の多いことを挙げ、これらがすべて中国において胡人型と称する印欧アリヤン種族を現わしたもので、仮面に遺存する着色も概ね赭赤色であり木地又は呉粉を施したもののかれいことも之を証するとされている。更に博士は、印度の古語に仮面に當る語がなく仏典にも古説話にもないというシルバン・レヴィの談と、ギリシア面の大きさが大小ともわが伎楽面と同一であるという小寺三郎氏の説とによつて、ギリシア系統のものが西域地方において一度シナ化され更に各地で土俗味を添加されたものが東漸し味摩之によつてわが国に伝えられたものと考えられ、演出するものは印度仏教思想が主であるが仮面だけはギリシア系統に立つとしておられる

日本演劇  
史第一巻

津田博士は、わが國伎楽が寺院で行われたこと・又その曲目中に婆羅門迦樓羅金剛という印度風の名のあることから中国においても寺院樂であったという推断の下に隋書音楽志に見える法樂童子伎と結びつけて考える吉田東伍博士の説「日本音楽史の古代について」史學雜誌一六ノ九を批判しながら、わが国においては伎楽は耳に聞く樂としてよりも目に見る舞として時の人々に認められたものであり、殆んど仏教樂らしくない「動かせない事実」から西域系統のものでしかもその内容が散樂の一種であつたらしいとされ、南朝の終り頃その都建康地方即ち呉で行われていた民間演芸であるとされている

これらのギリシア乃至西域源流説に対しても触れたように、樂律中最有力な壹越調が林邑樂の沙陀調とその旋律が同じものであり、沙陀調はインドの *sadia* 調と同様であるという高楠博士らの説

前掲論文

によって、伎楽は林邑樂と同處に起つたもの即ち印度を源泉地とするもので、印度において完成したものが伎楽中の大部分を占めるとするものである。然しこの説も前説と同様に甚だ漢としたものでもう少し実証されるものがないと首肯し難い。

更に西藏を本源とするラマ教においては今も寺院で仮面舞踊を行つており、味摩之の音が西藏語の不死の人（活仏）の意に相当しそれが高僧に与えられた尊称であったところから、西藏源流説が生じている。然しこれも西藏文化やラマ教の歴史が充分解明されない限り容易に肯定し難いものである。

二で述べたように伎楽中の迦樓羅は舞楽の崑崙八仙を想わしめ、醉胡は唐樂の中にも林邑樂の中にも同名義の樂が見出され彼此相通するものがあつた。師子は散樂の中にも発見され後には寺院の祭礼や田樂の中に入り今日の散樂的演芸たる大神樂にも入つてゐる。さらに師子頭の源流が、遡れば中国より印度・小アジアに入り、古代アッシリアの发掘品中にもきわめて類似するものが発見されている。芸態についてもその一部である力士舞の如き男性生殖器を携えての滑稽舞踊の形式は現存の民俗舞踊の中にも見出され、而して同一形式の芸態がギリシア劇ミモス中にも発見される。以上のような理由で伎楽の源流について野間氏は、中央アジアにおける土俗信仰がギリシアや印度の影響と結びついて出来たのではないかかといふ見解を示され前掲書、河竹繁俊博士は、中央アジアに発生した芸能の一つが西漸してはギリシアの低級仮面劇となり、東漸しては伎楽となり、典雅化されたものは舞楽となりやがて民俗化し推移しては能樂となり、平俗化したものは歌舞伎芝居になったものと「飛躍した空想」をされている歌舞伎史の研究。このように考えることは、いわゆるシルク・ロードを通じての東西文化の交流とそれのわが国に齎せた恩恵をまのあたり見得る一つの例証としてきわめて興味深く覚えるものであるが、それはあくまで一つの見解であり空想であるに過ぎない。従つてわれわれは、わが国に伝えられた伎楽の直接的な源流をたずね更に根源にまで遡る努力をしなければならない。

味摩之の来朝は隋の煬帝の大業八年に相当し、隋代の百戲即ち散樂が盛行しつつあった頃であるところから、一般に伎楽は隋代の散樂系であると臆測されるが國説日本文 化史大系2、百戯・散樂の本質は漢代以来發展しつつあった西域の角牀系の諸戯や民間の雜伎（幻術や曲伎等）であり、伎楽のように滑稽な仮面戯を中心とするものではなかつた。須田氏は、北齊の代面が伎楽のような仮面戯で踏謡娘が伎楽の芸態に類似する笑樂であったこと及び伎楽中の醉胡がやはり北齊系の笑樂で

あると推定されることから、伎楽の直接的源流は、北朝（殊に北齊）の戯樂中の笑樂脈であったと推測しておられ  
書前掲

灰野氏は、北魏の道武・明元両帝の頃に百戲が整備され宮廷の大饗において諸戯が催されていたらしい事に従って北魏  
にまで遡って考えておられる前掲。いずれにしても伎楽が西域系統のもので然もその内容が散樂の一種であることに間

違いないとすれば前掲津田博士、それらは北魏・北齊・北周等北朝諸国において行われたものであるのに、味摩之が吳即ち南

書

朝の都建康地方において学んだという事實を如何考へるべきであろうか。津田博士の如くその頃の中国は政治上では南

北に分れていたけれども、民間においては必ずしもその間に嚴重な畛域があつたのではなく、民間演芸等は北朝のもの

が自由に南方にも伝えられたことを物語ると見るべきなのであらうか。

然し北朝の散樂の系統は決して單一でなく頗る複合的であつたことは注意されねばならない。当時の戯樂に關しては  
北朝のそれを中心とするアジア的混濁の事實が指摘され前掲須田氏、それは六朝における政治的混亂の樂舞史上への反映を  
物語るものであろう。従つて北朝戯樂の系統をひく伎楽にあつてはアジア的性格が顯著で、その仮面の様式からは西域  
系が、樂器からは南方系が、演技からは印度系・西藏系の要素が窺われる。更に伎楽が百濟人（ソンゲース族系人種）  
の手によって隋代の中南支方面から将来せられたことを考へると、当然百濟系や中南支系分子の混入をも併せて考慮さ  
れなければならない。従つて伎楽の源流を六朝時代にわたつて一元的な系統に帰せしめんとするのは不合理で、いまの  
ところ伎楽は、中國・朝鮮はもとより満洲・蒙古・西藏・印度・西域等の諸分子から構成された樂舞であつて、アジア  
的な総合體であつたと断ずるほかはないであろう。

#### 四

伎楽の本質が低俗な滑稽を主とする一種の仮面舞踊劇で、直接的には中國北朝戯樂中の笑樂脈に由來するものである  
ことはすでに述べた。然るに全体の情趣がおよそ仏教樂らしくないこの伎楽が、わが國では伝來の当初から寺院樂とし  
て用いられている。太子伝暦によると味摩之将来の伎楽師は聖德太子によつて三宝供養の手段とされ、然もやゝもすればおろそかにされようとする傾向に対し勅を以て獎励し、伎楽練習を一種の専任の世業と認め、他の課役を免れしめた程重要視されたことが明かである。このように伎楽は仏教樂＝寺院樂として爾後の盛行を見るに至つたのであるが、  
伎楽の演技は三宝供養の為ばかりではなく、宮中の儀式や饗宴の際にも行われており、時にはその演奏自体を目的とす

る催もあつたらしいことが、統紀に散見する伎楽(吳樂)の記事によつて知られる。伎楽と仏教・寺院との結びつきは、その調度が仏教と相前後して伝來したことを考えても古く且つ密接であることが理解できるし、樂舞として将来せられた推古朝の社会文化情勢から考へても容易に推察し得る。吉田博士は、法楽としての音樂歌舞が最初に現われたわけを仏法の事相がやがて形而下を重しとして藝術と相待ちて其用を示したものと推察されている。論文野上豊一郎博士はわが国に伝えられた仏教が一面から見れば現実的な、樂天的な、生の讚美の藝術であり、それを受入れた精神が、愉快な喜劇的な伎楽を受容し仏寺の余興として利用したのは自然ではなかろうかとされている。「伎楽面舞樂面及」前掲野上豊一郎博士はまさに聖德太子を中心とする仏教興隆の時期であり、同じ太子による律令体制への前駆的革新の時期でもあつた。篤敬三宝を挙げた太子の意図が単に外交という政治的必要からであつたか

辻善之助博士「日本仏教史上世篇或は仏教を以て国家生活の究極原理となしたものか家永三郎博士「聖德太子の研究」の検討はしばらくおくとしても大陸文化の攝取を目的とし國家文化の発展を念じてなされた三宝興隆であつたことは疑えない従つて仏教と政治との関係は太子の思想と生活の中に綜合せられていたと見るべきであらう。飛鳥朝に迎え入れられたアジア的樂舞は、この太子によつて、伎楽といふ仏教的な名称が与えられ、仏教的儀儀禮と律令的體制を莊嚴するものとして取り上げられたものであつたからう林屋氏前揭論文。仏典にいう伎楽は恐らく音楽一般を恐らく

隼人等於飛鳥寺西「發三種々樂」とある種種樂には伎楽が含まれていたと考えるべきであろう。百濟・新羅・高麗等の人々を饗する時にも伎楽を用いたとすれば、書紀に散見するそれらの記事は伎楽の盛行を示すものとも見られようが、臆測の域を出るものではない。

統紀では既述のように伎楽を呉樂と称しているが、天平勝宝元年十二月、天平宝字五年八月、神護景雲元年二月条にそれぞれ東大寺・薬師寺・山階寺において呉樂を奏した記事が見え、盛行を思わしめる。伎楽盛行の頂点と考えられるのは、奈良朝の象徴とも言うべき天平勝宝四年四月の大仏開眼法会であつたろう。それは仏教と結合した律令国家の最大の式典として内外に国家の権威を誇示するものであり、仏教樂の、律令國家正樂の晴れの舞台でもあつたのである。東大寺要録供養章によると、雅樂寮の樂人に大安寺・薬師寺・元興寺・興福寺の諸樂人も加わり、大歌・久米舞・楯伏舞等の和樂と呉樂をはじめ唐胡樂・唐中樂・唐散樂・度羅樂・林邑樂・高麗樂等外来樂をもつて終日供養した。唐の十部伎を思わせるその盛儀は、和辻哲郎博士の幻想の如くであり古寺巡礼、その時に用いられた正倉院に現存する腰鼓洞が一九〇〇年に上ることは伎樂・呉樂の盛行を立証するものである。然し元享釈書資治表に「奏一万伎樂」とあり、狹義の伎楽即ち呉樂のみを指すものなく、法会に用いられた仏教的樂舞の総称となっていたらしいことが注意される。このことは當時既に宮廷樂として他楽を圧倒していた唐系舞楽が、伎樂・呉樂の地位を浸漸し伎樂・仏教樂の中心となりつつあったことを物語るものであろう。

味摩之将来の伎楽はその伝習と展開に形式的には二つの異なる推移を見せる。その一つは寺院樂としての伝習で、推古紀に桜井（今の広嚴寺の附近）に安置され真野首弟子・新漢斎文の二人がこれを習いその懺を伝えたとあり、太子伝暦に諸氏の子弟壮士に呉鼓を習わせ又広く一般に鼓を擊ち舞を習わしめたことに始まる。三宝を供養するには諸蕃樂を用いよと命ぜられた聖德太子が、伎樂懺の永業習伝者の課役を免ぜられたのは後の樂戸の先蹟と見得るものである。教訓抄に引く古記には「聖德太子我朝生來シ給テ後自三百濟國二渡ニ舞師一味摩子妓樂ヲ写シ留テ大和國橘寺一具山城國太秦一具撰津國天王寺一具所ニ寄置ニ也」とあり更に「其後百余歳之後七大寺ニハ移シ置テ余者諸事皆絶了東大興福両寺ニ殘留又天王寺住吉社ニハ如形有于今云々」であるように、諸大寺に隸属した樂戸による伝承の方向である。

他是、國家正樂の中に特殊な或は傍系的な地位を占めた方向で、大宝令によつて雅樂寮制度が定められた際伎樂師一

人が置かれ、やはり楽戸を以て其生と為すことを定めたに始まる。その後天平十三年七月二十九日雅楽寮制度改訂の統紀の記載には伎楽が見えなくなっているが、奈良朝楽制が完成された大同四年三月二十一日付の太政官符類聚三代格  
卷第四によると伎楽師が二人増加されている。このように雅楽の中に加えられ令の職制の内部に伝承される方向である。大同の改訂では各楽師の人員が大宝令よりやや減少しているのに伎楽師のみが増員せられたのは、雅楽寮制度において伎楽・呉樂は新羅・度羅・林邑等の樂と同等の地位に固定せられ、これらの樂舞が共に一部舞楽化への傾向をたどり、他は樂種のみが儀礼化され縮小残置されるに至ったことを示すものであろうか。

嵯峨・仁明朝においては雅樂史上の大改革即ち左方唐樂右方高麗樂の二大分類、わが樂人による唐樂風な新樂曲の創作、新しい樂器編成の制定、神樂・催馬樂の制定等が漸次行われたが、その際伎樂は寺院樂として固定され從来のものを保存するに止めたらしく、嘉祥元年九月二十二日付の太政官符類聚三代格  
卷第四によって雅楽寮雜色生が減定されたがその時には伎樂について全く触れていない。延喜式雅樂式には四月八日・七月十五日の斎会に伎楽人を東西二寺より分ち充び、会の三日前には官人吏生が一人ずつ、樂戸郷について簡充するとあり伎樂会の固定が知られる。

### 寺院樂としての展開は、

- |        |       |                          |
|--------|-------|--------------------------|
| 天平一九年  | (七四七) | 法隆寺伽藍縁起並流記資財帳に伎樂壹拾壹具を録す。 |
| 天平勝宝元年 | (七四九) | 東大寺において呉樂をなす。(統紀)        |
| 天平勝宝四年 | (七五二) | 正倉院及び東大寺の伎樂面に銘記あり。       |
| 天平宝字五年 | (七六二) | 藥師寺の庭に呉樂を奏す。(統紀)         |
| 神護景雲元年 | (七六七) | 山階寺において呉樂を奏す。(統紀)        |
| 宝亀一一年  | (七八〇) | 西大寺資財流記帳に呉樂貳具を録す。        |
| 天安二年   | (八五八) | 広隆寺資財交替実録帳に伎樂面を録す。       |
| 延喜五年   | (九〇五) | 觀世音寺資財帳に新伎樂壹具を録す。        |
| 延喜一九年  | (九一八) | 正倉院伎樂服に年紀あり。             |
| 天暦九年   | (九五五) | 正倉院伎樂服に年紀あり。             |

と辿り得るが、伎楽は令の職制においてもその歴史と本質とに鑑み樂戸を中心とする特殊な管掌方法をとっている。樂戸は、職員令集解に「伎樂四九戸木登八戸奈良笛吹九戸右倭国臨時召但奏常為學習耳為品部取」とあり、伝来当所桜井に置かれたものを先蹟とする免課役の伎樂永業習伝者であつて、吳樂を奏した奴婢五人に爵を賜つた神護景雲元年の統紀の記事からもわかるように主として寺に隸属し、樂舞を以て仏会・儀式の莊嚴に奉仕せしめられたものであつた。この樂戸が律令国家への隸属性の比較的弱い品部であったことがその解体を容易にし、延喜式雅樂式には諸大寺に從属する樂戸郷となつてゐたのである。その樂戸郷が「在大和國城下郡杜屋村」というのは、樂戸が一つの地名化してそこから伎楽の教習者を選び出すことが儀礼化して遺されたことを示すものであろうか。

林屋氏前  
掲論文

杜屋村の樂戸の後が秦氏となりその後猿樂を發展せしめたことは、伎樂が寺院樂としての地位をも舞樂に奪われ散樂化していくことを物語ると共に、伎樂と猿樂との関係を示すものとして極めて興味深く思われる。藤原明衡によると杜屋郷の秦氏安は村上天皇の時に散樂得業生であり本朝文  
姓三、氏安の流裔が大和猿樂の円満井本座たる金春氏である花伝書第  
四神儀篇。然しこの樂戸の末が大和猿樂師になつたとする吉田博士の所説能樂の源流及び変遷  
の一斑、能樂三ノ三や黒草紙の記事及び樂器仮面等の類似を論拠に猿樂は伎樂の末葉であると断定する高野博士の所説日本歌  
語史に反駁して、能勢朝次博士は、支那においては伎樂・散樂が並び存しわが国でも奈良朝には既に別箇のものとして取扱われ何れも樂戸を以て其の伎樂を伝習せしめていること、散樂戸は延暦元年廃止され、近衛官人・寺院・賤民の散樂となつたが、伎樂戸は延喜より長和の頃まで存続し京都、や南都大寺の伎樂会に奉仕してその芸を保つていたことを挙げ、更に行道形式や普薩舞が猿樂の母胎とは考えられぬこと、黒草紙記載の觀世・金剛等は仏名借用の風習のあらわれに過ぎず、樂器や仮面の類似も未だ伎樂が散樂の母胎であるという論証には不足であり、猿樂は伎樂の末葉なりとする論には服し難いとされている。能樂源  
流考

猿樂と伎樂との間には、確かに大きな懸隔がある。然し芸の親子関係を否定せんとするの余り、伎樂の喜劇的精神とその滑稽な形式が猿樂の能に及ぼした影響を全く否定し去ることは正しくないであろう。

散樂戸については林屋氏によつてその存在が否定されているが問「散樂戸の廢止に関する疑問」、「樂戸を散ず」という読法と現実の樂戸郷の存在とに疑問が残り通説を覆えずに至らず、藪田嘉一郎氏は古今の行われていた奈良朝に散樂師があり随つて散樂戸があつたことは瞭然であるとし木登戸をその別名としている。散樂戸について  
本上古史研究二ノ六。然しこの散樂戸の系統だけから

散樂・猿樂の発達を考えることは充分でない。<sup>(3)</sup> 統紀天長十年四月条に「左衛門左兵衛二府奉獻吳樂」とあり、樂所補任に左近府生則方という妓樂吹<sup>月八日卒年八</sup>が見えるから、伎樂が衛門兵衛二府のみでなく近衛府においても伝承されたと解せられる。従つて三代實錄貞觀三年六月二十八日条を初見とする近衛官人の散樂所謂貴族的猿樂には、伎樂の影響を考えてよいのではないか。樂戸はその家業を左右の樂部に譲つて後も猶鼓笛を用いて散樂的所行をなしたこと、そこに彼等の家業であった伎樂を加えたであろうことを併せ考へれば、伎樂が猿樂の中に保存せられたことは充分考へ得るのである。

猶地方における伎樂の伝習をつたえる史料として長保五年七月十一日付の筑紫觀世音寺牒案<sup>ノ四四五</sup>、寛弘二年十一月十五日付の筑前國符案<sup>ノ四三七</sup>があり、これらによつて大和の樂戸に類するものが樂戸のような隸属性ではなく、僅かながらも功稻によつて維持されている特殊な地方樂人即ち「伎樂百姓」の存在が知られ、応德三年九月の太宰府蕃客所々役注進案<sup>ノ一二四四</sup>によると彼等の所役は正月修善上七箇日所役・四月十五日安居初所役・七月十五日蓮花大会所役の三回であったことが知られる。<sup>林屋氏「古代末期における芸能者と其の形態」部落問題研究一</sup>

伎樂百姓は次第に寺院内に隸属する散所民に転落して行くのであるが、このような過程は四天王寺等の諸寺にも見られ、その際散所に定着されることを嫌つた樂人中のあるものは、自ら進んで或は舍人に或は法師となつて京都に集つたことも考えられ<sup>林屋氏前掲論文</sup>、後者が所謂散樂法師となり、衰運に向う伎樂から隆昌に赴きつつあつた猿樂に投じたことは伎樂が本来散樂的要素の強かつたことからも充分に考えられる。伎樂百姓の系統が賤民的猿樂につながることがあり得たとすれば、伎樂は、叙上の二つの伝承経路からそれぞれ貴族的・賤民的猿樂へ影響を与えたとしなければならない。

伎樂には、崑崙・力士等信徒教化の趣旨が含まれているようなものもあつたが、全体としては仏教的色彩よりも民俗的色彩に富み、聖德太子が採用せられた目的も三宝供養にあつて直接教化に役立たしめようとするものではなかつた。伎樂が盛行したのも、唐樂等が未だ伝わらず法会等に用いる樂舞が全く無かつた時に将来され、仏教を指導原理とする律令的国家において正樂的な取扱を受けたからであろう。それは唐樂の伝来によつて、毫末も仏教的意義をもたないにも拘らず寺院樂としても盛行し律令国家の正樂となつたことと軌を一にするものであろうか。伎樂が唐系舞樂の伝來によって國家正樂の地位を追われ行く過程は、雅樂寮職制における唐樂職員の圧倒的多数化に見られ、寺院樂としての舞

樂浸漸の跡は諸寺の資財流記帳が端的に示す。即ち法隆寺伽藍縁起并流記資財帳（天平十九年）では伎樂具のみが録されているが、西大寺資財流記帳（宝龜十一年）には舞樂具も并記し、平安朝に入り安祥寺資財帳（貞觀九年）では伎樂用具の記載が無くなっている。勿論先に述べたように伝統を重んずる古寺、東大興福の二寺及び筑紫觀世音寺等では、舞樂全盛の平安朝においても猶伎樂を保存しているが、それはむしろ特殊な場合であって、寺院の法樂においてさえも専ら舞樂が用いられたことは言を俟たないであろう。<sup>(4)</sup>

## 五

叙上の如く、飛鳥朝に将来せられ奈良朝を通じて盛行をみた伎樂は、直接的には中國北朝（殊に北齊）戯樂中の笑樂脈に源流をもつ、滑稽を主とする劇的性質を帶びた仮面舞劇の一種で、仏教と共に輸入されながら仏教的色彩はむしろ少く、民俗的要素に富むものであった。それが専ら聖德太子の考慮によつて、宗教儀式の一部をなす宗教樂舞として、直接には仏会の莊嚴三寶興隆の手段となり、間接には当代民衆の殺伐な精神を緩和する一機関となり、併せてより高度な唐系樂舞の輸入までは律令的國家の正樂に準ずるものとして、その儀式・饗宴を莊嚴するものとなつた。

伎樂伝來の時期は、氏姓政治の弊風はなはだしく大氏族の権力が皇位繼承をも左右する大和朝廷の危機に当つていった。この時に行われた聖德太子の新政は、氏族の跋扈を制して和の律令的体制へ一步前進せんとする強き意志の表現であつたことは疑い得ない。緊張した建設の時代には、能動的なディオニュソス的なものが時代創造のエネルギーとして歓迎されるのは当然であろう。今日われわれが伎樂面から先ず受けける印象は美しい処女＝吳女や、端麗にして理性的な貴族的な貴公子＝吳公の面があり、これを脅かす半獸的人物＝崑崙、彼の身分不相応な愛欲を懲らす金剛力士の力強い表情等、實に潑刺とした生のなまなましさである。滔々と流入する大陸文化に学んで新しい社會文化を創造せんとする飛鳥・奈良両朝の人々には、このように耳新しい樂器・怪奇な仮面・華麗な装束によるはなはだしく異邦的・写実的な演技が現実生活に即した実行力の逞しさを示すものとして、限りなき慰安と希望をもたらしたものであろう。建設が終り緊張が解け、いわば完成の時代になると躍進的な流動美より静的な完成美に憧憬が移つて行くのが人間本来の相なのであるうか。天平勝宝四年頃より次第に作り出された伎樂面そのものも、味摩之将来のものに比して、雄健味と怒張味が減少し、はやくも温雅と纖弱とが現われ初めている。平安朝に入ると、わが国の樂舞も唐系舞楽を中心として急速

に典型化して行つた。伎楽と舞楽の隆替は、前者が奈良朝文化の豪華な氣風に適合したものであり、後者が平安朝の優雅な空氣で育つにふさわしいものであつたという各々の特長を物語るものであろうか。

従つて伎楽は、当代の人心を鼓舞し、仏法興隆の一要素としての使命を帶びて現われ、仏会・朝儀の莊嚴といふその効能を果して、次の唐系舞楽にその地位を譲り、その一部が舞楽化されたほかは國家正樂即ち雅樂より除かれ、貴族的・賤民的猿楽の中に姿を没し、後世の民間演芸の一淵源となつたものである。このような歌舞史展開の理法は、文学史上における万葉より古今への推移と対応するものでもあろう。文化には、その基礎構造によつて限定される時代性・階級性と、基礎構造による限定を超えた超時代的・超階級的側面とが併せ含まれている（家永博士「文化史と文化」）。伎楽もまた舞楽化と散楽化への傾向が明かに示すように、古代の貴族的芸術としての一面と、中世庶民的芸能の淵源としての側面を併せもつものであり、そこに歌舞史上における伎楽の位置を定め得るものであろう。

**附記** この小稿は、別稿「樂舞史への序章」（大研究紀要一）と相補つて、伎楽史研究の序説をなすにすぎない。顧みて非力を羞じると共に今後一そうの努力を尽したいと思う。

**補註（1）** 伎楽については、小中村清矩博士『歌舞音楽略史』、吉田東伍博士「日本音楽史の古代につきて」（史学雑誌一六、ノ九・一〇）、高野辰

之博士『日本歌謡史』、原田亨一氏『近世日本演劇の源流』、津田左右吉博士「伎楽考」（日本文芸の、灰野庄平氏「大日本演劇史」等に詳述されて居り、野間清六氏・須田敦夫氏らも仮面史・劇場史の立場から考察され、最近では林屋辰三郎氏が「古代国家と芸能」（立館文学一四一・一四五）の中で論じて居られる。尚仮面については野上豊一郎博士「伎楽面・舞楽面及び能面」（七三）、石田茂作博士『正倉院伎楽面の研究』等がある。

**（2）** 伎楽の語は、淨土三部経上・下、無量寿經、法華經（序・譬喻・授記・化城喻・法師・薬王・妙音・普門の各品）に見え

る。教訓抄には妓樂とあり、樂家錄（卷二六）には「或人曰言妓樂是舞姬之事云々」とあるが、別に卷十二横笛では「今按伎字無意乎此說称音樂合奏樂等之類乎」としていることによつても、伎の字に特別の意味があつたとは思えない。教訓抄には更に「倉衛國ノ妙声ハ仏ノ御前ニ伎矣ヲ奏デ（中略）倭國ニハ味摩子渡シテ曲ヲウツス」とある。

**（3）** 既に天平八年に歌舞所と呼ばれるものがあり（万葉集、卷六）、それは後に曲所となつた和樂の教習所であつたから、雅樂寮よりの和樂の分離が行われ始めていたらしく、その後天平宝字三年の内教坊の設置や延暦元年の所謂散樂戸の廢止等を経て、

雅楽寮は廃止措置がとられないままに、その内容を宮廷に新設された楽所に移行させていった。その実態は雅楽寮出身の樂人の外に近衛出身のものが多く交つておき、その官職も左右近衛に属せしめられた。林屋氏は、近衛樂人が樂伎を競合うところから貴族的猿樂も樂所も成立したとし、彼等の雜伎散樂はかなり専門的なもので專業者の混入が想像され、莊園領主に隸属し散所に定着せしめられたものや散樂專業者たる法師形のものも、共に解体期における律令社会の產物即ち「課役なきを以つて一生の樂となす」班田農民の露落者という一つの源をもつもので、散樂戸の廃止の結果としてのみ生れたのではないとして居られる。

能者の隸属形態 参照。

(4) 唐系舞樂は、続紀卷二大宝二年正月癸未条に「宴<sub>シテ</sub>群臣，於西閣<sub>ニ</sub>奏<sub>シ</sub>五帝太平樂，極<sub>ニ</sub>歎<sub>ム</sub>，而寵賜<sub>ム</sub>物，有<sub>リ</sub>差」とあるのを初見とするが、元來が唐朝の正樂であり、笙を加え和声をなす管絃樂としての内容・序破急の三部を組立て一曲をなす樂の形成からも大陸系樂舞に冠たるものであつたから、はじめから宮廷の樂舞として採用されている。そして実用的にしか過ぎなかつた素朴な民俗舞踏や祭祀の儀式的舞踏から飛躍し、鑑賞のための芸術舞踏にまで樂舞の水準をたかめ、平安時代——殊に嵯峨・仁明・醍醐の諸朝に至つて日本的に同化され、当代のすべての文化を反映した代表的芸能となつたのである。(拙稿「樂舞史への序章——古来樂の発生と外邦樂の隆替——」<sub>四天王寺女子短大研究紀要一</sub> 参照願えれば幸甚である。)

(5) 万葉・古今・新古今と歌風三度改つたと説く在來の教科書的和歌史の定式には反省の余地が残されているが、西郷信綱氏 新古今<sub>七八九</sub>日、万葉の時代は個人的・個性的性格の表現が極めてリアリスチックであり、東歌と呼ばれる一群の農民詩からは当代の社会的な「健康さ」を窺い得よう。和歌制作の中心をなす宮廷貴族圈が、後の莊園貴族としての藤原氏の如きとは異り、生産から(社会の現実から)未だ遊離し偏倚していなかつた事情によるものであろう。古今集の時代は、弘仁・貞觀・延喜をそれぞれ中心とする三つの時期に分けて考えられるが、社会生活において次第に國風化・貴族化・中央化が進み、和歌における題材の固定・その考え方の定型化はもはや動かぬものとなつたのであろう。

近藤忠義氏「日本文学原論」 参照。