

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 楽 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ひ難い。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に思う。

小稿では、先学の驥尾に附して、能う限り伎楽の芸能・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、古代楽舞史における伎楽の位置を考えたい。

一

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、異国主照淵の孫智聰に出自する和楽使主が大伴佐互比古に随つて内外典楽書明堂図等百六十四卷仏像一軀等と共に伎楽調度一具を持つて入朝している。大伴佐互比古については、宣化紀二年十月条に「狭手彦往鎮任那加救百濟」とあり、欽明紀二年八月条に「領兵数万伐于高麗狭手彦乃用百濟計打破高麗其王踰牆而逃狭手彦遂乘勝以入宮尽得珍宝賂路七織帳鐵屋還来」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、和楽使主を伴ひ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當つてゐる。和楽使主の入朝が何れの時であつ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將來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。

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

を遙々と将来したのは、当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ったであろう。

とにかくこれによって伎楽調度の伝来は知り得るが、実際に伎楽が演奏されたかどうかは不明である。伎楽舞の伝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学_三于呉得_二伎楽舞_一則安_二置桜井_一而集_三少年令_二習_一伎楽舞_一於是真野首弟子新漢齊文二人習之伝其舞_二」とある記事で、聖徳太子伝暦同年条には「今諸寺伎楽舞是也」と註しつづいて「太子奏勅_三諸氏貢_二子弟壮士_一令_二習_一呉鼓_二又下_三令天下_一擊鼓習舞太子從容謂_二左右_一曰供_三養三宝用_二諸蕃樂_一或不_レ肯_二習_一或習而不_レ佳而今永業習伝則宜_二免_一課役_二即令_三大臣奏免_レ之_一」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「伎楽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楽ト云フハ衆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楽トモ云フ歟」としている。要するに伎楽も妓楽も同じ意味であって別に区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らう。

しかしこゝにいう伎楽は、令義解卷一職員令雅楽寮に「伎楽

謂_二呉樂_一其腰鼓亦_二爲_一呉樂_一之器也

令集解卷四職員令雅楽寮に「伎楽

謂_二呉樂_一其腰鼓亦_二爲_一呉樂_一

之器也_二云_一伎楽腰鼓等_二今云_一呉樂是也_二跡云亦同之_一」と註記しているように、正しくは呉樂と称すべきものである。尤も奈良朝においても伎楽という称呼が用いられたわけではなく、職員令には伎楽師、伎楽生と記しているし、法隆寺伽藍縁起并流記資財帳(天平一九年)にも伎楽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)でも呉樂をさして伎楽と呼んでいる例がある。然し続紀には伎楽という用語は見られないし、正倉院文書でも大抵呉樂と呼んでいる。伝来当初それこそが仏典にいう伎楽であると考えられ、それ故書紀では伎楽と記された味摩之将来の楽舞が、義解や集解で呉樂であると説明されるようになった理由は、伎楽とは仏教的楽舞の総称であって、固有名とすることの必ずしも正しくないことが漸く注意されるに至ったからであらう。このようなところから野間清六氏は「明らかに区別する時には呉樂と呼んだが伎楽と言ってもまた呉樂を指した」としておられる_{日本史}。

伎楽は呉樂であるとして、その呉が中国史上国家として存在していた呉を意味しないことは、三つの呉の存在年代が

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って明かである。従つてその呉は所謂建鄴の地をさすもので、歌舞品目、當時の慣稱として中南支方面、南朝を指したものと見るべきであらう。津田左右吉博士は、百済と南朝歴代との關係を考えると南朝に行われていた樂舞が百済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當り、公式の交通は絶えても百済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學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。何れにしても伎樂が吳即ち中南支方面から伝えられたことは事實であらう。

二

わが國に伝えられた伎樂は如何なる樂舞であつたらうか。

伎樂の内容は今日その傳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ひ得るに過ぎない。南都では近世まで伎樂は存続していたので變形されつゝも相當古い形式を残していた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ことは充分でない。ここでは伎樂盛行當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藏伎樂の記載に徴しその異同を確かめながら、教訓抄に示された伎樂の内容を明らかにしたい。

教訓抄卷四には「伎樂」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、ほゞ伎樂の内容と演奏の順序を確定することができる。

教訓抄に「先禰取盤涉調音次調子

謂之行道音声、或行道拍子曰云々

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、伎樂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、野間氏は行道的なものと行像的なものと二形式に分類されるが、前掲

前者は繞仏繞堂繞塔等

というように本尊堂塔の周圍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、統紀神龜五年八月条「礼仏転經一日行道」はその古例である。後者は、仏像その他信仰の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對して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會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）行道終ヌレハ客着座」と見え、伎楽についても「廻金堂外一返畢各入于樂屋二次舞人二人出少奏舞」というその遺法が記録されている。（樂家番舞）行道は当時の法楽の常例であったが伎楽と仏会の行道は何れが先行したかは詳かでない。然し伎楽にとって行道は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って地鎮の、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髮は雄頸な墨描で口髭と顎鬚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う師子^{しし}が立ち次に踊物が続く。踊物というのは、信西古楽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、伎楽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。伎楽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。笛は古楽図にあるような横笛で吹口の外に穴が七つある中国伝来の形式のもので、三鼓は革面径一尺四寸許りの高麗楽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っているのでその名称が起り、呉^{くわ}楽^{らく}に用いたところから呉鼓とも言うのであろう。銅拍子は金属製皿状の楽器で、これを一つずつ左右の手にもって打合わせその音を以て拍子を取ったものであろう。以上のような舞人楽人の座が定っ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、百獣の王として古くから東亜に伝えられ、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齒と眼青とが黒、鼻端眼唇が赤く眼球と下唇が動くようになっており、頭に耳のあっ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、その芸能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。後の唐楽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ったから（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楽の師子の流れを汲むものであろう。伎楽の師子は、外来楽

舞中の顯著なしかも異様なものとして強い印象を与え、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。古楽図師子舞では、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、二人の童子が左右に立って踊り、これを銅鈸二人三鼓二人笛一人筆簞一人手拍子二人大太鼓二人拍板一人で囃している。

呉公は、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呉公の持物として笛・扇が録されているから、その所作は古くからで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。呉公というのは呉人の男性で相好に威厳があり、後出の呉女はその妃かその娘と見られる端麗さを示している。野間氏。前掲書。然し芸態は不明で呉女との関係も確定し難い。「紀氏舞人説ニハ舞人出ニ舞台後向ニ楽屋笛吹由スル時笛吹也又笛吹ヨシスル時笛ヲ止之」とあり、舞台で演ぜられたらしいが、教訓抄に伎楽の一伎目とする唐楽系の武徳楽を奏するため設けられたものを流用したと見るべきである。須田敦夫氏日本劇場史の研究。

迦楼羅は、ケラハミ（蝶食み）という別称をもつが、その面は東大寺と正倉院に各一面遺っている。正倉院のものは殆んど全面が緑色頬耳の中嘴の下鶏冠が朱色で高さが一尺三寸あり、東大寺のものは嘴が垂直に突出て玉を含んでおり嘴及び頬の肉のひだの朱が古びて黒ずんでいる。迦楼羅は梵語の *garuda* の音を写したもので、印度神話並びに仏教文学上に散見する靈鳥で、須弥山北方の大鉄樹に住し日々四海を巡翔し龍を捕えて食し頸に如意珠を有し口より常に大火焰を吐くという。法華經序品には大威徳・大身・大満・如意の四迦楼羅王が「各興三若干百千著属」とあり、密教には天龍八部衆の一に入れられた迦楼羅を本尊とし煩惱風雨落雷の災を除く修法即ち迦楼羅法がある。これらを考えると伎楽の迦楼羅も印度に起った一種の呪術の意味を帯びた舞踊で、これが中国に入り伎楽の中に伝えられたものと思われる。その芸態は「舞人走手舞」とあり急調子の演舞であつたらしい。

波羅門は、僧侶を表した印度舞踊の一種で、迦楼羅と同様印度から中国に伝わり伎楽の中に加えられたものと思われる。ムツキアラヒ或は扑悦ともいい、高德であるべき僧侶が襦袢を洗う裏面を描いたものであるとすると甚だ諷刺的な演出であり、新猿楽記に見える妙高尼襦袢乞もこれに由来すると見做し得る。西大寺や観世音寺の資財帳にも波羅門の衣服具中に帛洗物・帛洗巾を録し古くから何か帛を洗うような演技をしたことが知られる。

崑崙というのは崑崙の人間という意らしい。舞樂の崑崙八仙は仮面・服裝から崑崙に棲む仙禽を表わしたものであるが、伎樂の崑崙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呉女に対して「扇ツカヒマカケヲ指テ」懸想し、次に出て来る力士によって「マラカタニ繩ヲ付テ件ノヲ打ヲリヤウ／＼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砕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楽舞であつたろう。この崑崙については中国の干闥河の上流地方を指すとし胡人的なものに解する説と中国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、崑崙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った耳と突き出た犬齒をもつ、半人半獸の相好のものを崑崙に擬し、南海の愚直な黒人であるとしておられる。前掲 黒人奴が美しい呉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らう。然も彼は世の掟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っては一つの喜劇に映じたものであらう。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に元来は一人の名であり、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らうか。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崑崙ノカウ伏スルマネ」を演じたものである。それは崑崙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国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らうが仏会の莊嚴になり得たであらうかと怪しんで居られる。国劇史。概観。 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礼にもあるから、後代演出の卑俗化によって始つたとも思えない。金剛力士が本来は煩惱を打破る者の謂であり、「障礙」を打折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い、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。前掲書。 定め難いが、統紀天平宝字五年八月条に「奏具樂於庭」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つたから、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オ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ったとする原田亨一氏の所説近世日本演劇の源流に對し、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翁の介添役であり、この演伎の眼目は危氣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書。高野博士は、胡人老夫婦で演じた時もあり古

くは継子關係の何等かの事件を演じたとし、老女のみになったのは老婆の方が滑稽味を増大する為であつたに相違ないとされる前掲。然し林屋辰三郎氏も指摘される通り、この継子というのは大孤の俗称で、継子は大孤父とそれに添う大孤兒の關係を述べたものであつたろう「古代國家と芸能」下巻、立命館文學一六四。

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、金堂自体が演伎の重要な対象となつ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敎樂ではなかったが、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伎中には仏敎的なものは殆んど存しない。迦楼羅・金剛・力士等仏敎と關係のありそうなものでも、仏敎以前の印度諸神が仏敎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敎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伎目がある故に、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らう。

醉胡は又醉胡王・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る。醉胡王と醉胡從八人から成る胡人主従が様々の醉態を滑稽に演じたものと考えられる。西大寺資財帳醉胡王二面の註記に「一面桐虎皮赤紫冠以金墨縮鳳並草形錦縁、一面壙青皮廻墨紫綾冠綺縁」とあるのを見ると、醉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醉胡從は、或は哄笑し或は嘯き、伎楽一群中のエキストラ的存在として相貌の表現も自由である。従つて醉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

上戸の変化ある醉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。高野博士。前掲書。宋書礼楽志の宋代隊舞に醉胡騰隊があり、舞楽の中にも胡飲酒（林邑八楽中の醉胡楽）があり、これらは直接的には北斉踏揺娘という醉態劇の変形であり、伎楽の醉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って伎楽の内容芸態を考えたのであるが、これによって伎楽が仏教と共に輸入され聖徳太子によっ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。ここに伎楽が、やがて仏教楽及び律令国家の正楽である地位から遠ざけられる理由が存するのであるが、その過程と理法は四に述べることにしたい。

演伎者の装束についても伎楽面が残されているのは、衣裳等僅かに正倉院古裂によって窺い得るのみである。法隆寺縁起資財帳によると伎楽者の演伎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楽器衣服第六及び延喜五年観世音寺資財帳伎楽章に詳しく、広隆寺資財交替実録帳にも記述がある。これらによると紫絶頂隠、黒紫綾袍、もしくは緋地花形か斑地山形錦の袍、白橡細布袷、緑又は緋の袴袴、紫又は白の勒肚巾、雲綢錦脛裳、白橡細布幘子等が用いられており、現存する林邑楽の服装と類似している。

尚楽律についても、教訓抄は、師子波羅門毘舍力士醉胡が壹越調、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。壹越調は高楠順次郎博士によれば印度七声の第一声 *sadja* に由来する林邑楽沙陀調とその旋律が同じであるから、ここにも林邑楽との類似が見られる。「奈良朝の音楽殊に林邑八楽に就いて」史学雑誌一八ノ六・七。

然し伎楽の笛を壹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楽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楽は初めから舞として取扱われ、笛があるから旋律ある楽を奏することは可能であつたろうが後は鼓と銅鉦子との打物ばかりで絃楽器は何もない。従つて楽曲も「雖有別曲」近來用「承和楽」とあるように抄教訓固有の曲を捨てて唐楽を仮用し又武徳楽のような唐楽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「伎楽考」一。日本文芸の研究所収。物真似に近い伎楽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るが、伝来の当初審楽として当代人の心をとらえ、橘寺太秦寺四天王寺に先ず置かれ次いで南都七大寺

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ったとするのは独断に過ぎるといえる。

三

伎樂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（戲樂）のすべてにわたって省察する必要がある、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る、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っ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樂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・通じて鬚髯の多いことを挙げ、これらがすべて中国において胡人型と称する印欧アリア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黝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当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樂面と同一であるという小寺三郎氏の説とによって、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っ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。日本演劇史第一卷

津田博士は、わが国伎樂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つたという推断の下に隋書音樂志に見える法業童子伎と結びつけて考える吉田東伍博士の説「日本音樂史の古代について」史學雜誌一六六九を批判しながら、わが国においては伎樂は耳に聞く樂としてよりも目に見る舞としての時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吳で行われていた民間演芸であるとされている。前掲論文

これらのギリシア乃至西域源流説に対してインド乃至南方源流説がある。二でも触れたように、樂律中最有力な音階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 *sadjja* 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、伎楽は林邑楽と同処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漠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。

更に西蔵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っており、味摩之の音が西蔵語の不死の人（活仏）の意に相当しそれが高僧に与えられた尊称であつたところから、西蔵源流説が生じている。然しこれも西蔵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楼羅は舞楽の崑崙八仙を想わしめ、酔胡は唐楽の中にも林邑楽の中にも同名義の楽が見出され彼此相通ずるものがあつた。師子は散楽の中にも発見され後には寺院の祭祀や田楽の中に入り今日の散楽的演芸たる大神楽にも入っている。さらに師子頭の源泉が、遡れば中国より印度・小アジアに入り、古代アッシリアの発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・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という見解を示され前掲、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楽となり、平俗化したものは歌舞伎芝居になつたものと「飛躍した空想」を歌舞伎史の研究されている。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ぬ。

味摩之の来朝は隋の煬帝の大業八年に相当し、隋代の百戲即ち散楽が盛行しつゝあつた頃であるところから、一般に伎楽は隋代の散楽系であると臆測されるが國説日本文化史大系2、百戲・散楽の本質は漢代以来発展しつゝあつた西域の角觝系の諸戲や民間の雑伎（幻術や曲伎等）であり、伎楽のように滑稽な仮面戲を主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戲で踏謡娘が伎楽の芸態に類似する笑楽であつたこと及び伎楽中の酔胡がやはり北齊系の笑楽で

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）の戲樂中の笑樂脈であつたと推測しておられ前掲書、灰野氏は、北魏の道武・明元兩帝の頃に百戲が整備され宮廷の大饗において諸戲が催されていたらしい事に徴して北魏にまで遡って考えておられる前掲書。いづ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津田博士、前掲論文、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、味摩之が呉即ち南朝の都建康地方において学んだという事実を如何考えるべきであろうか。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ろうか。

然し北朝の散樂の系統は決して単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。当時の戲樂に関しては北朝のそれを中心とするアジア的混淆の事実が指摘され須田氏、前掲書、それは六朝における政治的混乱の樂舞史上への反映を物語るものであろう。従つて北朝戲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、演伎目からは印度系・西藏系の要素が窺われる。更に伎楽が百濟人（ツングース族系人種）の手によつて隋代の中南支方面から將來せられたことを考えると、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ぬ。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歸せしめんとするのは不合理で、いまのところ伎楽は、中国・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、アジア的な總合体であつたと断ずるほかはないであらう。

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、直接的には中国北朝戲樂中の笑樂脈に由来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敎樂らしくないこの伎楽が、わが国では伝來の当初から寺院樂として用いられている。太子伝曆によると味摩之將來の伎楽儼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て勅を以て奨励し、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る程重視されたことが明かである。このように伎楽は仏敎樂＝寺院樂として爾後の盛行をみるに至つたのであるが、伎楽の演伎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(具楽)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、楽舞として將來せられた推古朝の社会文化情勢から考えても容易に推察し得る。吉田博士は、法楽としての音楽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芸術と相待ちて其用を示したものと推察されている論提。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、生の讚美の芸術であり、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らうかとされている「伎楽面舞楽面及び能面」思想七三。伎楽舞の伝來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改新の時期でもあった。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摂取を目的とし国家文化の發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關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、伎楽という仏教的な名称が与えられ、仏教的儀礼と律令的体制を莊嚴するものとして取り上げられたものであらう林屋氏前掲論文。仏典にいう伎楽は恐らく音楽一般をさすものであらうが、呉から伝えられた伎楽は先述の如く初めから舞として取扱われている。書紀に「伎楽儼」とあり「二人習之伝其儼」とあるから樂よりは舞の方が主であつたことは確かで、その理由はやはり太子の考慮にかかるものであつて、三宝興隆それ自体を目的とすると共に外交上の必要即ち隋の樂舞に拮抗するわが先駆的律令国家の朝儀と饗宴を莊嚴する樂舞として用いられたものであらう。この後摂津四天王寺・筑紫觀世音寺に伎楽が置かれたこともこれらの寺が果たした外交的役割を考えれば納得できる。

このように仏教樂として、更には律令的國家の正樂の中にも、採り用いられた伎楽が、その後の仏教及び律令体制と併行して、奈良朝における盛行へ向つたであらうことは言うまでもないが、文獻によつて立証することは困難である。

書紀に伎楽の文字が見えるのは皇極天皇二年十一月条と天武天皇朱鳥元年四月条のみで他に記述がない。然し後者によつて外来客の饗應に伎楽が用いられたことが知られ、此の年は特に筑紫に運んだために記述されたものであらうから、それ以前例えば、天武天皇十年九月条「庚戌饗多禰島人等于飛鳥寺西河辺奏種種樂」、同十一年七月条「戊午饗

隼人等於飛鳥寺西二發三種々樂」とある種種樂には伎樂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樂を用いたとすれば、書紀に散見するそれらの記事は伎樂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。

続紀では既述のように伎樂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。伎樂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權威を誇示するものであり、仏教樂の、律令国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、その時に用いられ正倉院に現存する腰鼓胴が一九口に上ることは伎樂Ⅱ呉樂の盛行を立証するものである。然し元亨釈書資治表に「奏二万伎樂」とあり、狹義の伎樂即ち呉樂のみを指すものでなく、法会に用いられた仏教的樂舞の總称となつ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樂を圧倒していた唐系舞樂が、伎樂Ⅱ呉樂の地位を浸漸し伎樂Ⅱ仏教樂の中心となりつつあつたことを物語るものであらう。

味摩之将来の伎樂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・新漢齊文の二人がこれを習いその舞を伝えたたとあり、太子伝曆に諸氏の子弟壯士に呉鼓を習わせ又広く一般に鼓を撃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、伎樂舞の永業習伝者の課役を免ぜられたのは後の樂戸の先蹤と見得るものである。教訓抄に引く古記には「聖德太子我朝生来_レ給_テ後自_二百濟国_一渡_二舞師_一味摩子妓樂ヲ写シ留_テ大和国橘寺一具山城国太秦一具摂津国天王寺一具所_二寄置_二也_一」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_レ形有_二于今_一云々」とあるように、諸大寺に隸属した樂戸による伝承の方向である。

他は、国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続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る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Ⅱ呉楽は新羅・度羅・林邑等の楽と同等の地位に固定せられ、これらの楽舞が共に一部舞楽化への傾向をたどり、他は楽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楽史上の大改革即ち左方唐楽右方高麗楽の二大分類、わが楽人による唐楽風な新楽曲の創作、新しい楽器編成の制定、神楽・催馬楽の制定等が漸次行われたが、その際伎楽は寺院楽として固定され従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}によって雅楽寮雑色生が減定されたがその時には伎楽について全く触れていない。延喜式雅楽式には四月八日・七月十五日の齋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、楽戸郷について簡充するとあり伎楽会の固定が知られる。

寺院楽としての展開は、

天平一九年 (七四七)

法隆寺伽藍縁起竝流記資財帳に伎楽壹拾壹具を録す。

天平勝宝元年 (七四九)

東大寺において呉楽をなす。(統紀)

天平勝宝四年 (七五二)

正倉院及び東大寺の伎楽面に銘記あり。

天平宝字五年 (七六一)

栗師寺の庭に呉楽を奏す。(統紀)

神護景雲元年 (七六七)

山階寺において呉楽を奏す。(統紀)

宝龜一一年 (七八〇)

西大寺資財流記帳に呉楽貳具を録す。

天安二年 (八五八)

広隆寺資財交替実録帳に伎楽面を録す。

延喜五年 (九〇五)

観世音寺資財帳に新伎楽壹具を録す。

延喜一九年 (九一八)

正倉院伎楽服に年紀あり。

天曆九年 (九五五)

正倉院伎楽服に年紀あり。

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楽戸を中心とする特殊な管掌方法をとっている。楽戸は、職員令集解に「伎楽四九戸木登八戸奈良笛吹九戸右倭国臨時召但寮常為三學習耳為三品部二取」とあり、伝来当所桜井に置かれたものを先蹤とする免課役の伎楽永業習伝者であつて、呉楽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、楽舞を以て仏会・儀式の莊嚴に奉仕せしめられたものであつた。この楽戸が律令国家への隸属性の比較的弱い品部であつたことがその解体を容易にし、延喜式雅楽式には諸大寺に従属する楽戸郷となつていたのであろう。その楽戸郷が「在大和国城下郡杜屋村」というのは、楽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。

杜屋村の楽戸の後が秦氏となりその後猿楽を發展せしめたことは、伎楽が寺院楽としての地位をも舞楽に奪われ散楽化していったことを物語ると共に、伎楽と猿楽との關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楽得業生であり 本朝文、粹三、氏安の流裔が大和猿楽の円満井本座たる金春氏である 花伝書第四神儀篇。

然しこの楽戸の末が大和猿楽師になつたとする吉田博士の所説 「能楽の源流及び變遷」の一巻「能楽三ノ三」や黒草紙の記事及び楽器仮面等の類似を論拠に猿楽は伎楽の末葉であると断定する高野博士の所説 日本歌謡史に反駁して、能勢朝次博士は、支那においては伎楽・散楽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楽戸を以て其の伎楽を伝習せしめていること、散楽戸は延暦元年廢止され、近衛官人・寺院・賤民の散楽となつたが、伎楽戸は延喜より長和の頃まで存続し京都

や南都大寺の伎楽会に奉仕してその芸を保つていたことを挙げ、更に行道形式や菩薩舞が猿楽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、楽器や仮面の類似も未だ伎楽が散楽の母胎であるという論証には不足であり、猿楽は伎楽の末葉なりとする論には服し難いとされている 能楽源流考。

猿楽と伎楽との間には、確かに大きな懸隔がある。然し芸の親子關係を否定せんとするの余り、伎楽の喜劇的精神とその滑稽な形式が猿楽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。

散楽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 「散楽戸の廢止に関する疑」問「続日本紀研究四ノ八」、「楽戸を散ず」という説法と現実の楽戸郷の存在とに疑問が残る通説を覆えすに至らず、藪田嘉一郎氏は古令の行われていた奈良朝に散楽師があり随つて散楽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 「散楽戸について」日。本上古史研究二ノ六。然しこの散楽戸の系統だけから

散楽は猿楽の発達を考へることは充分でない。⁽³⁾ 統紀天長十年四月条に「左衛門左兵衛二府奉^レ獻^二異^一樂^二」とあり、樂所補任に左近府生則方という妓樂吹^{月八日卒}が^{永久元年}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傳承されたと解せられる。従つて三代実録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、伎樂の影響を考へてよいのではなからうか。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の所行をなした^{こと}、そこに彼等の家業であつた伎樂を加えた^{こと}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^{平安通文二、ノ四二五}、寛弘二年十一月十五日付の筑前国符案^{平安通文一、ノ四三七}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、応徳三年九月の太宰府蕃客所々役注進案^{平安通文四、ノ二四三}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つたことが知られる。^{林屋氏「古代末期における芸能者の隸屬形態」部落問題研究一}

伎樂百姓は次第に寺院内に隸屬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^{林屋氏前、揭論文}、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ゝあつた猿樂に投じたことは伎樂が本来散樂の要素の強かつたことから充分に考えられる。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、叙上の二つの伝承徑路からそれぞれ貴族的・賤民的猿樂へ影響を与えた^{こと}としなければならぬ。

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將來され、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らう。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らうか。伎樂が唐系舞樂の伝来によつて国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

楽漫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）では伎楽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）では伎楽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楽を保存しているが、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らう。⁴⁾

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楽は、直接的には中国北朝（**魏**に北齊）戲樂中の笑樂脈に源流をもつ、滑稽を主とする劇的性質を帯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って、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宝興隆の手段となり、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国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もなった。

伎楽伝来の時期は、氏姓政治の弊風はなほだしく大氏族の權力が皇位繼承をも左右する大和朝廷の危機に当たっていた。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歩前進せんとする強き意志の表現であったことは疑い得ない。緊張した建設の時代には、能動的なディオニユ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らう。今日われわれが伎楽面から先ず受ける印象は、美しい処女¹⁾ 吳女や、端麗にして理性的な貴族的な貴公子²⁾ 吳公の面があり、これを脅かす半獣の人物³⁾ 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、実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会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ほだしく異邦的・写實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せたものであらう。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靜的な完成美に憧憬が移って行くのが人間本来の相なのであらうか。天平勝宝四年頃より次第に作り出された伎楽面そのものも、味摩之将来のものに比して、雄健味と怒張味が減少し、はやくも溫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樂を中心として急速

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風風に適合したものであり、後者が平安朝の優雅な空気で育つにふさわしいものであっ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帯びて現われ、仏会・朝儀の莊嚴というその効能を果して、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のは国家正楽即ち雅楽より除かれ、貴族的・賤民的猿樂の中に姿を没し、後世の民間演芸の一淵源となつたものである。このような楽舞史展開の理法は、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」遺産の問題 思想三九五 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、そこに楽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「楽舞史への序章」四天王寺女子短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、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、研究所収、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」立命館文学一四一・一四六の中で論じて居られる。尙仮面については野上豊一郎博士「伎楽面・舞楽面及び能面」思想七三、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、浄土三部経上下、無量寿経、法華経(序・譬喩・授記・化城喩・法師・葉王・妙音・普門の各品)に見えらる。教訓抄には伎楽とあり、楽家録巻三六には「或人曰言伎楽是舞姫之事云々」とあるが、別に巻十二横笛では「今按伎字無意乎此說称三音楽合奏楽等二之類乎」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「舍衛国ノ妙声ハ仏ノ御前ニ伎楽ヲ奏デ(中略)倭国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、それは後に曲所となつた和楽の教習所であつたから、雅楽寮より和楽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楽戸の廃止等を経て、

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楽人の外に近衛出身のものが多く交っており、その官職も左右近衛に属せしめられた。林屋氏は、近衛楽人が楽伎を競合うところから貴族的猿楽も楽所も成立したとし、彼等の雑伎散楽はかなり専門的なもので專業者の混入が想像され、莊園領主に隷屬し散所に定着せしめられたものや散楽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産物即ち「課役なきを以つて一生の楽となす」班田農民の零落者という一つの源をもつもので、散楽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。「古代末期における芸能者の隷屬形態」参照

(4) 唐系舞楽は、統紀卷二大宝二年正月癸未条に「宴^{シテ}群臣^ヲ於西閣^ニ奏^{シテ}三^ノ五^ノ帝太平樂^ニ極^テ歡^ム而罷^ム賜^ム物有^レ差^リ」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大陸系樂舞に冠たるものであったから、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った素朴な民俗舞踊や祭祀の儀式的舞踊から飛躍し、鑑賞のための芸術舞踊にまで樂舞の水準をたかめ、平安時代——殊に嵯峨・仁明・醍醐の諸朝に至っ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ったのである。(拙稿「樂舞史への序章——古來樂の発生と外邦樂の隆替——」「四天王寺女子短大研究紀要」を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、「西郷信綱氏新古今へ」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っ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・その把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」