

韓国仮面劇と日本伎楽の比較研究

村上祥子[※]

I. 序 論

1. 研究目的

日本の演劇史は伎楽より始まったが、伎楽自体の伝承は消滅した。しかし、現在二百数十個の仮面の遺品があり、各寺院の資財帳に記録が残されている。演出ないし芸能については、1233年に狛近真が撰述した『教訓抄』伎楽の項目により知ることができる。

伎楽渡来に関しては『日本書紀』推古天皇20年(612)の条に、次のように記載されている。

また百済人味摩之が帰化し、曰はく、呉に学び2伎楽の儲を得たりという。則ち桜井村に安置して少年を集めて伎楽の儲を習わせる。ここに、真野首弟子、新漢濟丈の二人が習いその儲を伝える。これが今の大市首・辟田首等の祖である。

その当時、摂政であった聖徳太子は伎楽を厚遇し、大和の桜井邑に楽戸を設置し、少年達に教習し、伎楽を寺院における法楽とした(註1)。

百済の人、味摩之によりもたらされた伎楽により日本の演劇史が始まった。李杜鉉は、演劇の発生の民族的自立性を述べながら、歴史観に立脚した研究姿勢と、隣接する諸民族の演劇史のなかで自らの位置を知らなければならぬとされた(註2)が、今日まで日本の研究において伎楽は主として中国から伝来したものと考えられて来たとし、韓半島は中国からの通過地点として論じられたに過ぎない。しかし、ここで味摩之のいう呉は中国ではなく、韓半島に存在し、伎楽はまた韓半島の楽舞であったことを論証したい。

もちろん、韓国には伎楽に関する資料はほとんど残されていないが、李恵求が、伎楽は今日、韓国山台都監系統の源流であるとする説を提唱した(註3)。このことは、伎楽研究に新たな側面を提示したことにおいてその意義は大きいと考えられ、伎楽と韓国山台都監系統のひとつである楊州別山台ノリとを比較された論文を基に再考する。

その前提としてまず伎楽自体を解明しなければならない。現在の通説における伎楽は滑稽であ

※高麗大学校大学院国語国文学科

り、卑俗であるとされているが、その様な仮面劇をなぜ聡明である聖徳太子が斉会において上演し、またその習得に力を添いだのであろうかという疑問が生まれる。滑稽で卑俗であるのが伎楽の本来の姿であったのかを考察し、法楽となった正統な意味を究明したいと考える。

伎楽の日韓両国の演劇史における位置と意義を考察するのが、この論文の主旨である。

2. 研究方法

日本における伎楽の初見は、『新撰姓氏録』左京諸蕃下に次のように記録されている。すなわち、欽明朝（539～571）時代、和薬師使主である智聡が、大伴左豆比古と供に入朝し、内外典典書、名堂図等六十四卷、仏像一体、伎楽調度一具等がもたらされ、その伎楽一具は、今、大寺に存ると記されている、ことである。

この大伴左豆比古が百済に派遣されたことは、前後二回あり、いずれも欽明朝の仏教公伝の時期に相応し、伎楽調度は仏像一体と随判する運命をになっていたのである（註4）。この伎楽調度一具は推古朝の伎楽と同じものであると考えられるが、楽舞自体は伝わらなかった。楽舞の受容は、『日本書紀』推古20年（612）の味摩之の時であった。

以後、『大宝令』教員令・『法隆寺伽藍縁起并流記資財帳』・『西大寺資財流記帳』・『広隆寺資財校賛実録帳』・『観世音寺資財帳』・『東大寺要録』等に記録されている。また伎楽の内容については、鎌倉時代に大和・興福寺に付属した舞曲の父と称された楽人であった狛近真が57歳の時（1233）に撰述した楽書である『教訓抄』・伎楽の項目に書かれている。今日まで伎楽に関する研究は、『教訓抄』を基礎資料として行なわれてきた。この楽書の信憑性については、

「近真が他家の舞曲であるから舞は知らないけれども楽は相伝を受けているので大略誤謬はないはずである云々と、相当の確信をもって述べていることは明らかで、我々としては著者の言を相当に信ずることができると思われる」（註5）のであるが、近真の記述した伎楽は将来時より六百余年が過ぎた後の姿であり、その間に多くの変化があったことは否めない事実である。その事実立脚し、ここにおいても『教訓抄』を基礎資料とし、狛近真の伝えた伎楽から本来の伝来当時の伎楽の姿を究明したい。

その具体的な方法として、まず伎楽の名義について見る。伎楽の名義は、中国・韓国の資料に見られず、また同様の内容を持つものも認められない。伎楽の名義がどのようにして生まれたのかを見、普通名詞であった伎楽が、味摩之の伎楽より固有名詞化した過程について考察し、伎楽という名義の妥当性について述べ、次に味摩之がどのような人物であるかを考える。そして、味摩之が伎楽を学んだとする呉は、従来の研究においては中国とされてきたが、中国の歴史上の三国時代の呉（A.D222～280年）は西晋に統合されるまで存在し、味摩之の時代とは合致しない。そのため、呉は中国江南地域の総称とされてきたが、果して呉が中国を指すものであるのかという疑問が生じる。

ここで、筆者は味摩之のいう呉は、韓国南部地方に存在し、伎楽がこの地の楽舞であったとい

う事実を論証したい。そして伎楽の上演目的について検討する。伎楽の伝播とその伝承について見ると、伎楽はその内容において一定地域の局限をこえた世界性を持ち、その源流は広く西域文化の要素を含んでいるのである。日本における伝承は、寺院を中心とし受容・定着・発展したが、その隆盛期は東大寺大仏開眼供養(752)の時であった。その後、他の外国楽舞の興盛により徐々に衰退し、13世末には姿を変え、消滅した。しかし、今日もなお多くの民俗芸能の中に残影を止めており、伎楽の伝承の過程を検討することで、伎楽の演劇史における位置づけを明確にしたいと考える。

次に、伎楽の構成と芸能について述べるが現在、二百数十個の仮面が残されており、その中には「味摩之将来伎楽面」の銘があり、相当、昔からの仮面が保存され、仮面の変遷を確認できるが、これはまた芸能の変化と相互しており、構成における影響力をも認められるのである。

最後に韓国山台劇と伎楽にはどのような関係があるのかを比較検討し、韓国より伝来した伎楽が両国においてどんな様態として伝えられたのかを考えたい。

Ⅱ 『教訓抄』の諸問題

1. 名義

伎楽は、時に妓楽と書かれ、また別に呉楽と呼ばれた(註6)。伎楽が妓楽と書かれるのは、文献において比較的年代が新しいものに多く、ここで述べる『教訓抄』においても妓楽と書かれている。

伎楽は、時に妓楽と書かれ、また別に呉楽と呼ばれた(註6)。伎楽が妓楽と書かれるのは、に「種々伎楽」の言葉があることより、明らかに仏を供養する楽が伎楽である。しかし、これらの伎楽は、決して固有名詞に用いられているのではなく、普通名詞の伎楽である。普通名詞である伎楽が、推古天皇20年の味摩之が伝えたとする伎楽となる時には、固有名詞に転換しているのである。

津田左右吉は、伎楽という名は、寺院楽に用いたため我国で付けたものと思われると指摘されているが、『日本書紀』では、伎楽の舞と書き「くれのうたまい」と読み、伎楽用の腰鼓は、呉鼓と呼ばれ、『職員令』に見える伎楽師は、「くれがくし」、伎楽生は「くれがくせい」と読むことから考え合わせると、普通名詞であった伎楽は、呉楽を伎楽として用いた時より、伎楽は呉楽を指すものと考えられ、伎楽ないしは呉楽と呼ばれ、伎楽は呉楽を代称する名義となり、ここに伎楽の名義が確立したと考えられる。初期においては、伎楽と書き「くれのうたまい」と読ませたのは、伎楽として行うものが呉楽であったからであり、後に、呉楽はすなわち伎楽を指すものとして固有名詞化され固定したのである。呉楽を伎楽として使用したのは、伎楽の受容において

深い関係のある聖徳太子が、また法華經とも深い係わりがあり、先にもあげた「香華伎楽、常以供養」の精神により、また、聖徳太子伝暦の「供養三寶、用諸蕃樂」の言葉通り、三寶を供養するには蕃樂である呉樂を使用しようとする意志のためでありこれにより、呉樂が伎楽という名義を持つ契機となったものと考ええる。

中国における伎楽とは、音楽から演劇に至る広い範囲のものを含むものであり（註7）、韓国においても同様のものを指すと思われる伎楽は存在しないことにより、『令義解』でいう「伎楽謂呉樂」として理解し、日本において、呉樂を伎楽という名義として使用したために成立した名義であるといえる。

資料上、伎楽と呉樂がどの様に使用されたかを見ると、伎楽の初見は、『新撰姓氏録』左京諸蕃下の和薬師使主の記事の中に見られる「伎楽調度一具」であり、実質上の記事は、『日本書紀』推古天皇20年の味摩之による伎楽将来を始めとし、『大宝令』職員令（720）・『法隆寺伽藍起并流記資財帳』（747）・『東大寺要録』・『観世音寺資財帳』（905）・『教訓抄』等がある。

一方、呉樂は、多少遅れて『続日本紀』に見られ、その他伎楽が最盛期であったと思われる奈良時代の記録である正倉院文書・『令義解』・『西大寺資財流記帳』（780）等に見られる。

以上より、伎楽受容の初期においては、伎楽の名義が多く使われ、最盛期には、伎楽と呉樂が併用され、衰退期には、伎楽ないしは妓楽と記述されたことが分る。これは、初期においては、呉樂を伎楽としたことに重点がおかれ、仮楽と書き「くれのうたまい」と読ませたものであり最盛期には、伎楽と呉樂の併用が行なわれたのは、伎楽は、すなわち呉樂であったことを指している。衰退期には呉樂よりは、使用目的である伎楽という通称が使われ、また妓楽と書かれるようになった。

次に、呉樂が中国の呉樂を指すものであるかは、問題がある。

野間清六によれば、中国で呉樂と言われるものは、隋代以後、呉樂を以って雅樂を定めるようになった程のもので、伎楽の楽器が腰鼓・笛・銅鈸子という簡単なものであることから、雅樂として基調をなすものとは思われず、中国でいう呉樂と、日本でいう呉樂とが同じものではないとされた（註8）。日本で呉樂といわれる伎楽は、その内容から日本以外の要素を持ちながら、中国にも存在しないものであり、呉樂がまた中国の呉樂を示すものではないことを示唆していると言える。

以上より、伎楽は日本でいう呉樂であり、伎楽の名義を持つのは、呉樂が伎楽として受容されたことによるものであり、二つの名は時に併用されたが、伎楽としての意味を強調されることにより、後には主に伎楽の名が使われることになったと考えられる。

今日まで多くの研究者により、伎楽の名義は日本により与えられたとする意見に、筆者も賛成であり、ここでも「伎楽」の名義を使用する。

2. 味摩之の人物考

味摩之に関する記事は、『日本書紀』推古天皇20年の伎楽将来時以外には見当たらない。味摩之がどんな人物であったのかに関する諸説を見ると、まず、田辺尚雄は「河慧海師の説によると、味摩之とは人名ではなくて、西藏語即ち古梵語で“不死の人”即ち芸術家という普通名詞であって、味摩之が伝えた所の伎楽は西藏樂舞即ちシド神に依る古代印度舞樂の一種であるという。」

（註9）と説明され、また「味摩之とは、西藏語で百済の高僧を意味しており、伎楽が仏教音楽として採用された理由が明確になる」（註10）と、文教との関係において味摩之とは人物名ではなく、高僧であるとされた。これに対し、井浦芳信は、「味摩之とは尊貴の僧を意味する普通名詞であるとの説もあるが、その当否は知らない。伎楽が仏寺の樂たるところからそのように解釈しようとの意図で考えた結果生まれた説と見られるふしがある。そもそも将来する人が僧侶である蓋然性は当代としては極めて多いわけで、林邑八樂を伝えたという波羅門菩提にしても僧侶とされている」（註11）と述べ、味摩之が百済の高僧であるという根拠となる資料は無いとされた。

『太子伝暦』には、味摩之に左註し、“舞人の惣名也。上下十八名が来たる”と記している。『太子伝暦』自体が、必ずしも史料的价值が高くないとされているが、味摩之の帰化は、また、演技者集団の渡来を考えるのが、きわめて自然のことと思われる（註12）のであり、伎楽の構成と芸能を考えると、味摩之の帰化は、演技者集団の渡来を物語るものであり、味摩之は、その代表者名ないしは、総称名と考えるのが自然である。

また、「伎楽の源流は西域地方、すなわち中央アジアから亀茲・西涼方面を通り、いわゆるシルクロードをへて、中国南部に伝来したものと想定され、カシミールやチベットやインド地方にも行なわれていたものだったと想定されるものであり」（註13）また「ギリシャ劇の滑稽な卑俗劇ミモスと一脈相通じる」（註14）とする説もあり、伎楽の源流がギリシャ劇まで到達するとすれば、ミモスと味摩之の言葉の類似性が偶然とは言えないのかも知れない。それを証明する資料は今のところ何も無いが、伎楽を受容した飛鳥文化を見ると、「その規模が大きく世界的背景をもっていたことは注目にあたいする。たとえば、法隆寺などの飛鳥時代の建築工芸品によく見られる忍冬唐草文様は、華北雲崗の芸術などに見られるだけではなく、さらに遠くトルキスタンやガンダーラ、ペルシャ、ギリシャからローマにまでその源泉が求められるのであり、また、今日、正倉院に保存されている楽器の一つ箏篋は、アッシリアのハープと同一形式のものであるとされている」（註15）のであり、ギリシャ劇であるミモスと、伎楽の味摩之との関係の可能性を考えることはできるが、証明できる資料は無く、また、卑俗劇であるミモスと仏教劇である伎楽がどのように関連づけられるのかという問題点が残る。

以上、味摩之の人物に関する諸説を検討したが、味摩之が高僧であったとするよりは、舞人の惣名ないしは、代表者名であると考えの方がより妥当であると思われる。

3. 呉国説に於いて

『日本書紀』により、百済の人、味摩之は呉で伎楽を習得したことが分る。

この呉は中国との関係において多く論じられてきたが、中国江南の地に実在した三国時代の呉は、滅亡して三百年が過ぎている。では、味摩之が伎楽を学んだとする呉は、どこをさすのか、伎楽の源流問題と関連し、諸説を生み出す原因となっている。

まず、伎楽という呉について述べる前に、同じ『日本書紀』に記載されている呉について述べたい。

『日本書紀』における呉に関する記載は、応神天皇37年(306)から斉明天皇5年(659)までの間あり、特に雄略天皇(457~479)代に一番多くて、二年ごとに見られる。しかし、いずれも中国江南の地に存在した呉とは、時期的に合致しない。そのため、国名ではなく江南地方を示す汎称として理解されてきたが、近年この江南地方を示す呉以外の呉についての見解が論じられるようになった。今日までの呉に関する見解を整理すれば下記の様に大きく三つに分類することができる。

(1) 春秋時代の呉及び三国時代の呉

——実在した呉を示す。

(2) 三国時代の呉が、AD280年に滅亡した後の中国の江南の地の汎称あるいは総称。

(3) ある特定の国名としての呉を示す。

(1)の実在した呉が滅亡した後の呉に関しては(2)の見解が通説となるが、それに対し(3)の見解は、主に呉を韓半島に語源があり、後に中国の江南の地を指すようになったとされるものである。さて、一説には、

『呉』が中国の江南地域を示し、その文物名として使われるのは理解できるが、『応神紀』『雄略紀』に倭国の使者が遣わされる外交相手国名として呉が見られることは理解に苦しむ。一般的に『紀』では遣使国名を南朝を総称し、かつ地域を汎称する呉のような曖昧な表現はあまり見当たらない。その紀年・内容等に信憑性の問題がある古い事記さえも、遣使国名をできるだけ確かな形で記そうとしたのが、『紀』の編纂態度であったと見られる。それ故、『呉』の場合だけが中国南朝の総称として記されたとは考えにくい(註16)。

とあり、またはこの(3)の呉を韓半島に求める諸説を見ると次の通りである。鮎貝房之進は、「朱蒙建国の国名は今の満州の部落名駒驪に取りしものにて駒驪即ちクレなり。姓高を称しこれに高を冠らせ高句麗と称したるは、後代に属することにて、普通にはクレと呼びたるなり」(註17)と、クレは高句麗であるとされた。また三品彰英は「からが加羅に諸源があり、後になって唐に当訓されるのと同じく、元来くれなる言葉は、『句麗』に語源があり、後に呉に宛てられたものと見られ、くれと『句麗』の類音が『紀』のような認識を促したとされ(註18)、「句麗の語義は、『魏

志』に『溝婁者句麗名城也』(高句麗伝)、『北沃沮一名置溝婁』(東沃沮伝)とある溝婁と同語で Kor すなわち都郡・都城を意味し、(中略)しかし、高を王族の氏としたのは妥当ではない」(註19)と、供にくれを「句麗」とし、高句麗を示すとされた。上田正昭(註20) 金錫亨も同様に、高句麗語源説を述べている。

しかし、呉に関する記事の一番多い雄略紀までの日本と高句麗の関係は決して良いものではなく、478年に倭王武が南朝の宋に出した有名な手紙が『宋書』に残っている。これによると、高句麗南下に対抗し、倭国が百済と共に戦ったことが分かり、両国の間に『日本書紀』に記載されている様な親密な関係があったとは思われないのである。

次に、「高句麗」以外の「呉」説について見ると、金延鶴は、「くれは五世紀における韓日間の文化交流からみて、加羅地方か、もしくは百済南部の地名ではないかと思われる。そして『くれ』と発音される加羅地方と百済南部の地名を探してみると、全羅南道の蟾津江中流域にある『求禮』がみあたる。『求禮』は韓国語音で ku-re であり、正しく『くれ』である。蟾津江口は日本書紀にもあるように加羅(任那)や百済南部から日本に往来する要港であった」(註22)とされ、蟾津江中流域にあたる「求禮」を日本で当訓して、呉の字にあてたとされた。

一方、李永植は、「呉は久禮であり、久禮は6世紀中葉の新羅による加羅諸国の統合過程の中で、最後まで争奪対象となった地で、洛東江中下流域の古くから日本列島への交通の便の良い地域であり、倭国と加羅諸国との交渉の窓口として倭国によく知られた地である」と指摘した。(註23) この久禮が現在どこにあるのかは定かではないが、馬山の東北の金海・昌寧の間の山城の地あたりと推測され、4世紀から5世紀には韓南部系集団の渡来の背景にもなる地で、その集団を倭国に送った呉王は、中国南朝の王ではなく、加羅王であり、また継体24年9月以後は新羅がこの久禮山城を確保した地でもあったのだ。

以上、韓南地方の、現在全羅南道に位置する蟾津江中流域の求禮と、慶尚南道の洛東江中下流域にあった久禮を呉の語源とする二説があることが分る。

味摩之が、伎楽を習ったとする呉を、筆者は、この洛東江中下流に位置する久禮ではないかと考える。それは、金延鶴の求禮が、味摩之の生きた7世紀ないしは、「日本書紀」の撰述された8世紀前半には仇次禮県であり統一新羅・景德王代(751~764)に求禮県と改名され現代に至っている(註24)ことからである。味摩之が延べた呉とは別であると考ええる。

一方、また加羅諸国の一国である「久禮」は、日本の伎楽と関係のある諸条件を認められる。その上、なぜ聖得太子が、久禮の楽を受容するのに積極的であったかを証明する種々の条件も認められるのである。

加羅地方と日本との関係は古くから認められるところであるが、この地方は、BC108~BC82年までの26年間、真番郡の15県が置かれ、多くの中国人が入植した(註25)地であり、鉄器の生産をめぐる韓人・穢人・倭人および楽浪・带方人の集まる所として、中国文化の影響を受けた貿易の中心地であり、加羅文明が開けていたことを示している。

そして5世紀中葉より6世紀にかけては、韓半島から日本に多くの文物が渡来するが、これは

高句麗の南下政策により百済と日本の強化のための、百済からの渡来と、また、百済と新羅の加羅諸国の領土拡張の状況の中で、加羅地方からの渡来であり、高い文化をもたらしたことが知られる。先に述べた鉄器も、6世紀までは加羅より供給を受けていたが、7世紀初頭には、自国生産を始めていることから、技術の移転があったことが分る。

以上洛東江を中心とする地方には、昔から高度な文化があり、また仏教が栄えていた。『三国遺事』巻二・「駕樂国記」には、始祖首露王の八代孫である金姪王は仏教を尊び、世祖の母許皇后の冥福を祈るため、452年に首露王と皇后が結婚した場所に寺を建立し、その寺を王后寺と名づけたとある。加羅の地が高度な文化及び仏教文化を持ち、人の交流の多い地域であったことが知られる。

この加羅系とも新羅系とも帰化人であるともいわれる秦河勝が伎楽受容において重要な役割をなしたと考えられるのである。秦氏の祖先に関しては、新羅語の「はた」すなわち「叫び」（筆者註海の意味）が転化したもので韓半島から来た海人、ないしは外来人を意味するとする。新羅系帰化人であるとする説がある。（註26）また、『日本書紀』応神天皇37年（306）に阿知使主と都加使主を呉に遣わし、呉王は工女兄媛・羊媛・呉織・穴織を与えたとする記録がある。これに、関して「穴織のアナは加羅諸国の一国である安羅の異称で（中略）、呉王を中国南部の王とすれば呉織を送ることは分かるが、安羅の繊維技術集団を倭国使に与えるのは理解できない。むしろ呉王を加羅王とみれば話が合う」（註27）のであり、阿知使主は、加羅系帰化人であり、織物を織る技術者達は『新撰姓氏録』によれば、「韓国人」の子孫であるという。この「韓」は「加羅」を指すものであり。「秦」氏が日本語の織物を織る機械である機から出た名前であり、加羅系帰化人であるとする説がある。いずれにしても、秦氏が韓半島内部よりの帰化人であることが分る。

この秦氏のひとりである秦河勝は、聖得太子と仏教、及び、外国楽の輸入において深い繋がりがあるのである。

『日本書紀』推古天皇11年に、秦河勝は聖得太子より仏像をもらいうけて広隆寺を建立したとあり、聖得太子と秦河勝が新羅系仏教を信奉していたと考えられる（註28）。

日本の仏教伝来は、その過程をみると、まず百済僧が来日し、その次に高句麗僧が来た。飛鳥仏教の成立において指導的役割は、圧倒的に百済僧であったが、聖徳太子の仏法の師は高句麗僧の慧慈であった。そしてまた、『三国史記』や『三国遺事』から分るが、新羅の仏教は、高句麗系で中国北朝系である。百済仏教が主流である飛鳥仏教の中で、新羅系仏教を信奉した聖徳太子と秦河勝の繋りは、互いに親近感を持たせる一因となりえたであろうし、また、立場を同じくする難波吉士が存在があり、彼は、近天王寺を創建したとされるが、この四天王寺は、『教訓抄』伎楽の項目にあるように、

今、秦氏舞人楽人住天王寺。

と、伎楽と秦氏、四天王寺と聖徳太子の関係の深さが認められるのである。

その上、「散楽雑芸の輸入に対して力のあった人々は、初めは多くの大陸からの帰化人の連中で、すでに聖徳太子の時には秦河勝などは此の伎に関係を持っていたらしい。(中略) 秦河勝の家系は主として大阪の天王寺の楽人となったが(中略) 秦河勝には6人の男子があり、その中の4人は天王寺の楽人となった」(註28)という。

これらのことより、聖徳太子と秦河勝は、仏教において、伎楽受容において深い関係を認められるのである。

味摩之が伎楽を学んだとする呉は、加羅諸国のひとつであり、韓半島南部にあったとされる「久禮」を指すものであり、伎楽受容において聖徳太子が伎楽を重視し、伝習に力を注いだのは、太子が信奉した高句麗系仏教を同じように信奉した秦氏の影響が強く作用していたからであると考えられる。また、秦氏は外国楽を輸入する際に力を持つ人として、その息子達は聖徳太子と関係の深い四天王寺の楽人となり伎楽の習得、伝承に力を注いだのである。

一方、韓半島南武に伎楽が存在したと考えられる理由を述べると、新羅・法興王13年(512)に異斯夫が于山国を降伏させるため「木偶師子で威嚇したとあり、すでに、この地に師子が知られていたことを示している。この異斯夫は『日本書紀』にも登場する。

継体天皇23年(529)に伊叱夫(異斯夫)が軍三子を率いて毛野臣の駐屯する熊川に近づくと、毛野臣は任那の己叱己利域に退くが、この己叱己利域を自己領域とする阿利斯登が毛野臣を駆逐するため新羅・百済に請兵し、二国兵が駐屯し築いたとするのが久禮牟羅域であるという記事より異斯夫と久禮牟羅域の係りが見られ、久禮の地に伎楽のひとつである師子及び師子舞の存在が推測されるのである。

また、『三国史記』によれば、新羅、真興王(540～375)の時、于勒所製十二曲の中に師子伎があることを記している。

于勒十二曲が伽伽最強時の5世紀末の諸伽伽連盟の国風の琴曲化(註30)であると言われるように、加羅諸国では、師子伎が国風化されていたという重要な意味を示している。

「この当時すでに大陸伝来の師子伎と散楽の寶伎(弄丸)が、伽羅で郷楽化されていたことを示しており、師子伎を伎楽の一種であるとみ、仏教輸入と関連したものとしても、年代的に十分に可能性がある(註31)。」という記述がある。つまり、これに依って加羅伎と仏教との関係、伎楽の存在の可能性が認められるのである。現在、韓国に伝承されている仮面劇が百済の地であった全羅道より新羅の地であった慶尚道に多く伝承されているのは、伎楽が、百済楽であるより加羅楽であり、新羅統一後に新羅楽に吸収されたからではないかと考えられる。

以上、『日本書紀』に見られる呉の多くは、中国江南の地の風称として使われた場合以外に韓半島の地域を示すことを論じた。高句麗・百済の地であった全羅道蟾津江中流域の求禮・加羅諸国の地であった洛東江下流の久禮のうち、伎楽の存在の可能性は、より久禮にあると言える。また、伎楽受容の中心人物である聖徳太子と、外国楽輸入に携わった秦河勝との関係は仏教を軸として成立していた。また、伎楽の輸出地である韓半島南部を故郷とする秦河勝は、伎楽の受容・伝承に力を注いだと思われ、味摩之の言う呉が、久禮であったと確信するものである。

4. 伎楽の目的

538年の仏教伝来以来、仏教は豪族間に浸透した。聖徳太子の飛鳥時代は、百済より来た技術者たちの力により寺院の造営が盛んであった。しかし、その当時の寺院は、まだ豪族の個人的な寺院であり、国家的ではなかったのである。飛鳥時代の仏教は、豪族のための氏族仏教であり、寺院も豪族の個人的なものであった。

『日本書紀』推古天皇32年(624)には、寺院数 46・僧 86名・尼 569名になると記されており、飛鳥時代における仏教受容が急激に進展したことが知られる。このような仏教受容の進展により、寺ごとに毎年、定期的に法要が開催されるようにもなった。

『日本書紀』推古天皇14年(606)に「是年より初めて寺毎に、四月の八日・七月の十五日に設齋す」とある。

4月8日は、釈迦降誕を祝う法会であり、7月15日は盂蘭盆会であるが、仏教伝来以前より祖霊祭祀の日でもあった。

「卯月8日の民俗の基底をなすものは、灌仏会の儀礼」と直接関係のない信仰習俗であったが、祖先供養、供花などの諸習俗は仏教と習合する要素となり、また春先の信仰習俗が4月8日に収斂される傾向にあったのは、釈迦降誕という仏教側の特定日が強く意識された(註27)ためであり、7月15日も、子孫の繁栄を保証する祖霊を祀る霊祭であった。(註28)これは仏教が民俗信仰と習合した日本仏教の受容形態の一面を示すものでもある。

この設齋の時に伎楽が行なわれたことは、『教訓抄』伎楽に示されている

「4月8日は仏生会とゆう。7月15日は妓楽会とゆう」とあり、また両日を妓楽会という時もあり、齋会ということもあった。これは聖徳太子のいう「供養三宝、用諸蕃楽」の意図により、外国宗教である仏教を外来の楽である伎楽で供養したのである。伎楽を日本で初めて観覧した人々は、以前には無かったであろう華麗な装裳や仮面、そして劇的な内容について驚いたことと思われ、「香華伎楽、常以供養」との法華經の言葉通り、齋会を飾るにふさわしいと考え、聖徳太子の厚遇を受け、桜井に楽戸を設け、少年達を集めて伝習させたものと考えられる。

『太子伝暦』には「聖徳太子が諸氏に勅し、弟子壮士に呉鼓を習わせ、天下に仰せを下して鼓や舞を習わせた」とあり、「永業として習伝すれば課役を免じた」とある。

伎楽は『教訓抄』にある様に、聖徳太子と縁の深い和国の橘寺・山城国の太秦寺・摂津国の四天王寺に設置され、仏教興隆と共に発展した。

文献より、伎楽が寺院楽として使用されたことと見ると、天平勝寶元年(749)に大仏建立に力を注いだ大神禰宜尼・大神朝臣杜女らが東大寺に参拝した時、大唐・渤海・呉楽・五節・田儲・久米舞などを催したと『続日本紀』卷第十七の十二月二十七日の條にある。また、東大寺大仏記には「天平勝寶4年(752)に東大寺大仏開眼供養をした時、天皇が文武百官等と一緒に参拝し、同日、呉楽・胡楽・中散楽・高麗楽が行なわれた」とある。『続日本紀』卷第二十三、八月十二日の條にも、「高野天皇、淳仁天皇が薬師寺に行き、参拝したがその時に庭で呉楽を奏した」

とある。伎楽が寺院楽として各寺院で演技されたことが理解できる。

また、天武天皇、朱鳥元年（686）には、「新羅の客をもてなす為に、川原寺の伎楽を筑紫の観世音寺に移した（註34）」とあるのは、注目にあたいする。これは国威を誇示するためのものではなく、伎楽の故郷となった新羅からの客を歓迎する為に行なわれたと考えられるからである。

種々の研究によれば、伎楽は寺院で調習され、法会を荘厳する楽舞として普及したが、これは伎楽が仏教文化として受け入れたからである。しかし伎楽の内容は、卑俗的でありそのため律令国家の正楽にはなりえなかったと理解されている。だが日本で伎楽を法会を荘厳する楽舞として理解したのは、「呉」において、仏教的意味を持つ内容であったためであり、当時の仏教が氏族仏教であり、聖徳太子の後援も国家的なものではなかったことが、伎楽が正楽となりえなかった原因のひとつであると考ええる。

また『教訓抄』からも知られるように、伎楽が聖徳太子と係りの深い寺院を中心として受容され、伎楽の後に輸入された種々の楽舞の多くが国家との係りにおいて宮廷を中心として受容されたのとは違う立場をとったことに原因があったと考えられる。律令国家成立後も伎楽の中心は寺院であり、内容が仏教的色彩を強く持つものであったからであろう。

現在までの研究においては、伎楽の内容は卑俗的であり仏教的内容の少ない滑稽伎であるとされてきた。しかし、伎楽の将来時の姿は、聖徳太子に仏教楽として認めさせ、伝習に力を注がせるだけの理由を持つ内容であった。それが、600余り後の『教訓抄』の時代に入ると、将来時の意味を忘れ卑俗な滑稽伎となったのである。

伎楽の本来の姿については、Ⅲ章で述べるが、伎楽は仏教を荘厳なものとする仏教色の強いものとして受容されたが、後に娯楽的傾向を強め最初の姿を忘れたといえる。

5. 伎楽の伝播と伝承

伎楽の源流説を見ると、ギリシャ源流説・西胡源流説・チベット源流説・インドシナ源流説がある。インドシナ源流説をのぞくと、各源流地より中国に伝播し、中国より日本へ伝播したとされている。

現在までの源流説を整理すると以下の通りである。

高野辰之は「元来わが国に於て呉と称するのは南方支那の意であれば、隋の楽をも呉の楽と記したのであろう（註35）」とされ、亀茲の風があり、仮面はギリシャから東漸したものであると述べている。

また、須田敦夫は「伎楽の直接的源流は北朝（殊に北齊）戯楽中の笑楽脈であったと推定する（註36）」と、胡族系であり、「伎楽は、中国・朝鮮はもとより満州・蒙古・西藏・南支・印度などの諸分子から構成された楽舞であって実にアジア的な総合体であったと断じ得る（註37）」とされ、伎楽は王朝の正楽や寺院楽とは別個のものであり、日本で寺院楽とされたのは、聖徳太子の考慮に因るものだと推察された。また、「伎楽面の様式からは西域系が、楽器からは南方系が、

伎目からは印度系あるいは西藏系などの分子が窺われる（註38）」すなわち、アジア的な総合体であることを強調した。

原田亨一は「クレガク、あるいはクレノウタマイの名によって連想されるように南支方面の雑伎ではなく、むしろ西域地方に発達した楽で、西涼・龜茲等の地方で行なわれたものが支那に伝わり、それがついに日本に伝来されたものではなるまいかと考える（註39）」とされた。以上は伎楽が世界性を内含し、それらが中国で集結し、日本に伝播したとする諸説である。

一方、中国を経ることなく日本に伝播したとする説に、インドシナ源流説がある。

高楠順次郎は「天平八年に林邑僧である仏哲が伝えたとする林邑僧と味摩之が伝えた伎楽とは同一系統と考えられる（註40）」とされた。

田辺尚雄は「呉というのは南支ではなく、現在のインドシナではないかと思う。この地方は6世紀頃から仏教音楽が頻々と輸入され、伎楽と同様の楽舞をしていたことを見ても知られる（註41）」とインドシナより日本に伝播したものとされた。

以上の諸説は、いずれも百済の人、味摩之が伎楽を伝えたにもかかわらず、朝鮮半島における伎楽に関しての考察が欠落している。伎楽の世界性については注目しなければならないが、多くの研究にもかかわらず、中国に日本でいう伎楽と同じものが探せないことを考えると、「呉」は韓半島南武の「久禮」であり、広く西域を含め、アジアの総合体として加羅地方で構成された楽舞ではないかと考えられる。

加羅地方は、BC108年より27年間、真蕃郡が設置されたことにより、中国文化の影響を受けた。それは『漢書』にある「象人」、すなわち仮面戯が伝播された可能性を示している。加羅地方が周辺国の人々の集まる地として、様々な文化の流入があり、仏教伝来後に仏教儀礼として楽舞が存在したことは、于勒十二曲の中に伎楽のひとつである師子伎があることから推察できる。

加羅伎であった伎楽が日本に受容されたのは、寺院の法会を莊嚴する目的のためであり寺院を中心として、その後に伝来した楽舞とは異なった定着・発達・保存・衰退をし、鎌倉時代中葉以降には本来の意味を忘れ、残骸を残すのみとなり廃絶してしまった。

伎楽の日本における伝承を大きく四つの時期に分けると、以下の様になる。

第一期は受容から定着までの期間で推古朝からの百年間（600～700）である。『教訓抄』に見られるように大和国の橘寺、山城国の太秦寺、摂津国の天王寺という聖徳太子とゆかりのある寺院を中心として受容・定着していった。これらの寺院には、「一具を奇置」したが、一具とは仮面・装束・楽人を含む全てを意味したものと考えられる。

第二期は、発達期であるが、701年に大宝律令が定められた時からの百年間（700～800）である。大宝律令により雅楽寮が定められ、他の外国楽に比べると数は少ないが、伎楽師一名、腰鼓師二名が置かれた。伎楽生は楽戸より採用したと注意書きがあり、他の外来楽とは違う立場を取っていることが知られる。これは伎楽がすでに寺院楽として成立しており、それを国家的儀礼にも利用したためであると考えられる。752年の東大寺開眼供養には、古今東西の楽舞が一同に会し奏されたといわれ、『続日本紀』には「なすところの奇偉あげて記すべからず、仏法東帰より齊会

の儀いまだかくのごとくさかんなることはあらざるなり」と華やかな様子が記されている。この時期が伎楽の隆盛期でもあった。

第三期は保存期であり、延喜年間までの百年間（800～900）である。仁明朝（833～850）には、日本の雅楽史上、最大の楽制改革があった。

「その内容はたんに東洋的楽舞の日本的改革にとどまらず、楽舞の上演の新しい様式、使用する楽器の再構成など楽舞全般にかかわるものであった（註42）」

このことは、伎楽に多少の変化展開があったろうと推測される。

だが、「伎楽は芸類が由来に縛られて動かせないために、ここで拡充発展の限界に達し、この後は、ここに固定したものを継承上演した（註43）」伎楽が仏教楽であり、信仰のための上演であり、ここで本来の姿を保持したのは変化を恐れたためと考えられる。

第四期は衰退期であり、延喜年間（900～）後を指すが、多くの変化があったと推測される。延喜年間は政治的には律令耐性の衰退期であったが、雅楽は隆盛期を迎えるのである。雅楽の隆盛に供い伎楽はみずからの充実にせまれ、形式的に寺院を華やかに荘厳する必要から、芸類の由来から離れて解釈し、演技しようと試みたと考えられる（註44）。

『観世音寺資財帳』（905）に、新伎楽面という記載があり、伎楽のあきらかな変化を示している。また、伎楽の構成において舞楽の武徳楽を終曲として取り入れた。芸能においても呉女を五女と誤伝し、ひとりであった呉女が4名ないしは5名に増員され、それに伴い崑崙も2名に増員された。大孤は老女と継子の関係と解釈し、波羅門のムツキアラヒは、当時の猿楽の影響を受け、新猿楽の「妙高尼之襦袢乞」と似たものとなった。このような変化により、伎楽は本来の意味を忘れられる原因となったのである。1000年代に入ると、寺院では咒師の芸能が発生し、竜天・昆沙門・大唐文珠などの仏教劇が行なわれるようになった。外では、滑稽な物真似の性質を持つ新猿楽が勃興し、また隆盛であった舞楽も第3の改革期を迎える時期であった。

『教訓抄』が書かれた1200年前後には、古い形態が残っているとはいえ、混乱があり、芸能・芸風に変化が起った。伎楽本来の意味が忘れ去られることにより、一層の変化を引き起こし、『教訓抄』の37年後に伯朝葛が撰述した『続教訓承』には、伎楽は「以楽号道行」とあり、急速な伎楽の衰退を示しているといえよう。それ以後の資料に見られる伎楽は、本来の伎楽の一部である行道を意味しており、伎楽は消滅したのである。

Ⅲ．伎楽の構成と芸能

1．仮面

今日、伎楽面は国立博物館・正倉院・東大寺・法隆寺・春日神社などに二百数十個が保存され

ている。これらは、大きく新・旧に分けられ、一般に鎌倉・室町時代に作られたものを新面としている。

また、法隆寺系と東大寺系にも分けられる。法隆寺系は三十二面あり、真偽のほどは定かではないが、味摩之将来面と書かれたものもあり、味摩之将来時よりの一番古い飛鳥・白鳳時代（6世紀末～7世紀末）を中心とするものである。素材は樟から軽い桐と変化しており、製作者としては仏師が担当したためかその面は仏像に似る傾向があった。

東大寺系としては二百個以上あり、現在三十九面は東大寺に在り、残りは正倉院に保存されている。これらの多くは奈良時代における東大寺大仏開眼供養に使用されたものが伝えられたものと考えられる。正倉院の伎楽面は、木彫り百三十二面と、乾漆が三十二面あるが、「これらは、大仏開眼供養に際し、寺家で調製したもの、あるいは、その当時諸国から奉進したものと、その後の供養に際し、寺家で調製したものとを含んでいることが判る（註45）。」

それは、面銘があるもの、作者銘があるもの、猊進国銘があるものなどがあり、作風の変遷や、広く地方まで伎楽が浸透していた事実を知ることができるからである。

東大寺の仮面のうち二十八面は、奈良時代に製作された旧面と、鎌倉時代に製作された五面がある（註46）。

仮面の素材としては、古く樟を使用したのが、これは同時に飛鳥時代彫像に使用された時代的なものでもあった。伎楽が隆盛した奈良時代に入ると、仮面を軽くするために桐や乾漆が使用されるようになる。

仮面の彩色は丹・朱・緑青などが使われており（註47）、髪がうめこまれたものが多い。

伎楽面から舞楽面、そして能面へと移る過程で大きく厚みの深い形から小さく浅いものへと変化しており、これが日本の仮面の特徴である。つまり伎楽面の最大の特徴は、後頭部があり大きく厚みの深い、頭の上から被る形になっている点である。

仮面の表情は、樟の時代である飛鳥時代は非実在的な傾向を持つが奈良時代に入ると、しだいに実在的な傾向を持つようになる（註48）。この仮面の変化は、決して芸能とは無関係ではないのである。

また仮面は胡人、アリアン人種等の人間をモデルにしたものばかりではなく、獣類のものもある（註49）。これら胡人型の面や獣面は見る人に超現実感を与えたものと考えられる。同時に喜怒哀楽の表情を持っていた。

「獅子子及び酔胡従の中には喜の表情、崑崙・金剛・力士は怒の表情、大孤児・酔胡従の中に哀の表情を持っていた（註50）。」この様に人間の持つ感情が認められることは、劇的效果として多様性を示したと理解される。そして、呉女と酔胡従の中には、いずれの感情をも示さない中間的表情の仮面がある。

「これは能面に於て大いにその特性を発揮したもので、喜怒哀楽いずれにも偏せず、状況によっていずれにも解される表情の中間的なものであるが、それに似たものが伎楽面にもなお存するものである（註51）。」

伎楽面が他国から日本に伝来した最古の仮面でありながら、後の日本の仮面を象徴する重要な要素を備えていたことが知られる。

仮面の種類については『法隆寺伽藍縁起并流記資財帳』(747)・『西大寺資財流記帳』(780)・『広隆寺資財校替実録帳』(886)・『観世音寺資財帳』(905)・『上野国交賛実録帳』の法林寺資財の中に記録されている。各仮面の特徴をあげると次の通りである。

① 治道

今日、祭礼において先頭をつとめる天狗である猿田彦神と共通するものとして理解されている通り、鼻が高く、赤い仮面に大きな耳と髭のある雄々しい表情を持つ。

② 獅子

『正倉院御物目録』に伎楽獸面として八個の記録、『西大寺資財記帳』には官納の大・中・小の各一個、『観世音寺資財帳』には一個、『広隆寺資財帳』には二個が各々記録されている。広隆寺の獅子頭は5色の毛を持つとあり、観世音寺の獅子頭は5個の鈴と金装平金とあり、多分に戲弄的要素を加えたものと考えられる。正倉院の獅子頭は、口を開閉でき舌は動かせる様になっており、歯をかみ合わせると音が出るよう工夫されている。耳も動かせ、眼球は回転するものと、しないものがあり、瞳孔ないしは鼻、孔口蓋から外が見られるようになっている。

面貌としては精悍であり、毛を植えつけたものが多い。

法隆寺の獅子頭には、「五色毛在、袴四腰」とあり、伎楽の獅子は二人立であることが分る。

③ 獅子子

獅子には手綱を引く者がいる。韓国仮面劇における、獅子の手綱を引く馬夫の役割をなす者と同じである。獅子一頭に二人の獅子子がいることは『観世音寺資財帳』に二面とあるし、『広隆寺資財帳』には「合袍二領」とあり、『西大寺資財記帳』には四面の記録があるが、これは二具である。以上より明らかである。

「獅子子は、紫髯深月両胡児の胡児や、また『信西古楽図』の獅子使いが童子であるためか、研究者はそれに童子面をあてている（註52）」

法隆寺の獅子子は、仮面の大きさが30cm以内と、他の仮面と比べると多少、小形であるが、大きな耳と半月形の眉と目、口の両端は上部に向って上がり、丁度仏像を連想させるが、童形面であるとは思われない。

一方、東大寺の獅子子は、東大寺大仏開眼供養に使われたもので「拾目師作」の銘があり、前記したものとは対照的な面差しをしている。目と眉、ほほ等から人間に近い生々しい感じを与える。仮面は小ぶりであるが童子形というよりは、むしろ若者と見られる。

④ 呉公

法隆寺に伝えられる呉公は、眉根をひそめ、目じりと口びるの両端がつり上がっており、威厳のある高貴な男性である。大きな耳と鼻すじの通った知性を感じさせる仮面であり頭には冠を着けている。

⑤ 金剛・力士

金剛・力士は、今日、寺門の両側に立ち仏の境域を守る金剛力士のことであり、金剛は阿形・力士は瞋形の一対である。目と眉は怒りを表すようにつり上り、額には血管が浮きあがっている。顎が張り、髭を植えた跡が認められる。表情から人々に緊迫した感じを与える。

⑥ 迦楼羅

鳥形であり、霊鳥としての神威を示している。頭にはトサカがあり、口ばしに小さな玉を含んでいる。

「尖った口先に小さな玉を銜えている。それはあるいは頸に常につけているという如意珠を象るかと思われるものであるが、後にこの玉を虫と考え迦楼羅を啄木鳥と見てその虫をつつく様を学ぶ芸だと想像した（註53）」のであるが、法隆寺の迦楼羅を見ると、玉というよりは小さな鈴の様に見え、鈴のもつ宗教性を感じる。獅子にも鈴が着けられており、神性を示す獣に鈴が使われたのではないかと考える。迦楼羅は、鈴をくわえることにより、自ら霊鳥であることを示しているといえよう。

⑦ 崑崙

崑崙の仮面は怪奇であり、歯牙が突出し、獣耳を持つ半人半獣の面貌をしている。東大寺の仮面は法隆寺のそれと異貌が強調され、中国唐時代に南海の黒人とされた崑崙奴を連想させる。これは空想的な怪物からより具体的な対象として『教訓抄』でいう「外道崑崙」に変化したことが分る。その変化と供い仮面の表情もより異貌を強調したのである。

⑧ 呉女

『教訓抄』には呉女を五女と記載している。これは呉女を音読した結果の誤伝であることは、資財帳に呉女は一面であることから分る。現在、正倉院に二面、法隆寺に二面が伝わっているが、各々頭髪の型が異なる。しかし、すべて貴女の結髪であり、可憐で美しく純真な仮面であり、崑崙の大きな怪奇な仮面との対照的効果をより引き立たせるものであり、劇的な効果をより発揮できるものである。

⑨ 波羅門

波羅門とは印度四姓の最高に位置する僧侶あるいは学者の階級を表すが、端正な顔立ちをしている。

正倉院御物伎楽面の中に、地方で作られたと思われる波羅門と裏面墨書銘があるものが存在する。額に三重のしわがあり、目じりや口に微笑をたたえた純胡人型の仮面であるが髭はない。

井浦芳信は「仮面の表情は製作年代と使用年代が古いものは渋い相であり、年代が新しくなるにつれ微笑、そして笑いの表情へと変化しているが、この様な仮面の変化は、曲の解釈に対する変化である（註54）。」と指摘している。

⑩ 大孤・大孤児

『教訓抄』には「老女姿也」とあるが『法隆寺献納御物面』の中には大孤父と銘がある仮面があり老翁型である。資財帳にも大孤父と明記されており、老女となるのは後代の誤伝であると思われる。この様な誤伝が起こる程に伎目の内容に変化があったことと思われる。老翁である法隆

寺の仮面は、額・目・口に三重のしわがあり、白い髭の微笑をたたえた好々爺である。

大孤児は『教訓抄』に「又名継子」とあり、老女が継子をいじめる内容であると解釈されて来たが、老女の姿が後代の誤伝とすれば、継子も後代の解釈であると考えられる。

現在、大孤児の銘を持つ二面があるが、ひとつは平凡な童形で上野国から献納されたものであり、もうひとつは悲痛な表情で讃岐国から献納されたものである（註55）。時代を同じくする仮面が二様の違う相をしているのは、これら献納国の伎目に対する解釈の違いを物語っており、これ以後の解釈の混乱をより増長したと考えられる。

⑪ 酔胡王・酔胡従

酔胡王は『西大寺資財帳』によれば冠を着けている。この冠は虎皮、あるいは青皮の毛皮とがあり、その面貌は相当な威厳のある胡人型で、耳飾をした跡がある。

酔胡従は鼻の高い胡人型であるが、老若の年令差があり、表情も様々である。

石田茂作の『正倉院伎楽面の研究』によれば、顔色は赤・緑・白・肉色に分けられ、表情は普通の面・驚きの面・憂いの面・への字口の面・上反り口の面・ヒョットコの面・ムツリ口の面・笑い顔の面があり、二名一組の衣裳を着たという（註56）。

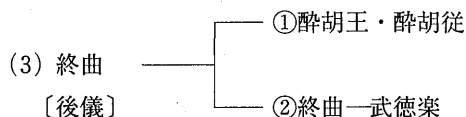
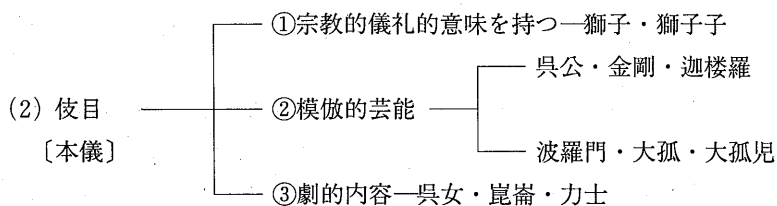
以上、仮面について述べた。数多く伝えられた仮面は、時代による変化が認められ、このことは同時に伎目の変化をも示している。伎楽以後の外国楽の輸入の影響を受け変化したり、解釈の違いや混乱により変化したものと考えられる。

2. 構成

『教訓抄』と諸寺院の資財帳より伎楽の構成を整理すると次のようになる。

(1) 行道—治道を先頭に演技者、楽士等の全員

〔前儀〕参加。



伎楽の構成は行道〔前儀〕・伎目〔本儀〕・終曲〔後儀〕の三部から成り立っている。そして

伎目はまた宗教的儀礼的意味を持つもの・模倣的芸能・劇的内容の三部分から成立しており、終曲は酔胡王と酔胡従による最後を飾るフィナーレ及び武徳楽による終曲の二部分に分けられる。

まず行道について見ると、行道は一種の練供養としての行列であった。

祭儀を行う時に、聖列を組み行列を行うことは世界各地で見られるが、仏教の発生の地である印度ではこれに二種類のものがあつた。ひとつは行道と呼ばれ、本尊や堂塔の周囲を旋廻し仏に対する恭敬尊重の意味を表わす信仰的儀式として、旋廻する時は誦経をした。これに対し行像は仏像や信仰の対象にいなるものを中心とする華麗な行列をする儀式であり、直進的な行動をとつた。

中国では六朝時代に行なわれた行像では、獅子が先頭をつとめ、吞刀、吐火があつた（註57）とあり、余興的な部分が加味されたことを示している。中国では、行道と行像、そしてこの二つが習合したものとしての行道があつた。これらは、いずれも日本に伝来したであろうが、日本では、行道と行像の区別はなく、両方とも行道と呼んだのである。

伎楽の行道は、行道的要素と行像的要素の習合されたものではなかつたかと考える。仮面と華麗な衣裳の出演者全員が、楽士による曲に合わせて行列を作り、伎目上演の場に入場し、金堂周囲を旋廻したと考えられる。

「舞楽の道行や仏会の行道は、古来の慣例であつた。『統教訓抄』舞案譜には、道行をする楽舞として十二曲を挙げているが、その中には菩薩・倍臚・伎楽などの大陸系楽舞がある。行道はいわゆる練供養であつて、伽藍堂塔の間を練つて、金堂周囲を一周するのが通例であつた。（中略）そして『楽家録』もまた、興福寺の伎楽に際しては金堂を一周し、其の前庭に於て伎楽を奏する旨を記録しており、行道は当時の法楽の常例であつたと考えられる（註58）。」

また、『教訓抄』よりわずか37年後に撰述された『統教訓抄』では、伎楽は行道用の楽曲であるとされ、現在、四天王寺に伎楽といわれる行道が残っている。このことより伎楽の本体は仏会で行う行道であるとする説もある（註59）。ギリシャにおけるディオニソス祭儀では、パレードが主体であり余興が行なわれたが、伎楽の源流をこのディオニソス祭儀に求める説があり、行道を伎楽の本体であるとするが、伎楽は、行道か、その後に行なわれる伎目のどちらかが本体であると決めることは無理があると考ええる。伎楽の時代には、舞台装置がどの程度のものであつたか想像するしかないが、舞台といわれるようなものは無く、庭の空間で行なわれた野外激であつたと考えられる。この公演場所に出演者が行列を作り入場することは、地鎮めの意味を持つと同時に、伎楽の幕開きを知らせる効果をも持っていたと考えられる。伎楽の行列が行道と呼ばれたのは、法楽での行道が定着した後のことであり、本来、伎楽の行道はそれほど大がかりなものではなかつたし、上演に当り必要性から行なわれたと考えられる。

伎楽における行道はまず、治道か獅子が先頭に立つた。『教訓抄』には治道に関しては何の記載もないが、各寺院資財帳には治道の記載がある。『教訓抄』当時に治道は廃絶していたとも考えられるが、治道がその名の示す通り、道を治める地鎮めの役をなし、後代に猿田彦神や天狗に変化したと考えられ、治道の役割りが決して小さなものではないのであり、やはり廃絶したと考

えるより、狛近真が楽人であり、伎目を中心として書いたからだと考える方に妥当性がある。

治道に関し『西大寺資財流記帳』には「杵幡二流、錦首緋施疏」とあり、治道が令旗を持ち、その衣裳も華麗で先頭に立つことにふさわしい姿であったことが分る。

その後に獅子が続く。『教訓抄』では「次踊物、次笛吹、次帽冠、次打物、三鼓二人、銅拍子二人」と記載されている。踊物とは伎目の出演者を指すものである。笛に続く帽冠については諸説がある。まず原田亨一は『正倉院御物伎楽面』に「随群」と書かれた仮面が帽冠であり、行道において帽は帽子を被った僧侶たちであり、冠は冠を被った稚児やその他の者を意味し、行道だけに参加し特別な演技はなかったとした（註60）。

野間清六は「随群」を酔胡従の別名と見て、冠帽を被った酔胡従の一群をエキストラ的な存在としたとした（註61）。

行道の最初は単に出演者全員が入場することをかねた行列であったが、仏会における行道の影響を受け、その規模も大きくなり伎目の解釈の混乱により伎目は衰退してゆくが、行道は残され『続教訓抄』にあるように伎楽を行道と理解するほどになったと思われ、帽冠とは、酔胡従と僧侶たちであったとするのが自然であると考ええる。そして、行道の規模により数の増減があったと思われる。

行道が終わると金堂の正面である燈爐の前で伎目を上演した。まず獅子が登場し公演場所を清める舞を舞うが、これは韓国仮面劇と共通する僻邪のためのものであり、宗教的儀礼の意味を持って行なわれた。次に呉公による伎目始まりの合図により、模倣的芸能と劇的内容を持つ伎目が演じられる。

呉公は楽屋の方向をむき笛を吹く真似をし、これを合図に演技者たちは序の舞をする。舞楽には「出手の舞」があり、各舞人が当曲の演舞に先だち、めいめいの舞型を調整するように舞い終わってそれぞれの舞座に向うが（註62）、それに近いものではなかったか考える。呉公が笛を吹いたり止めたりするのを合図とし、演技者は舞台となる場所に出て、舞楽の出手の舞に当る舞をし、それぞれ脇の所定の場所に控えたものと考ええる。これが呉公の役割であった。

次の金剛・迦楼羅は両者とも仏の守護神の立場として、仏に対する賛美の舞を舞う。

『教訓抄』では次に波羅門がくるが、他の資料では崑崙・力士の次にあり、この位置が構成上正しいと考える。また呉女は資財帳により移動があるが、崑崙との係りより崑崙の位置にあるのが正しいと考える。

次は劇的内容を持ち伎目の中心である崑崙・力士である。崑崙は呉女に懸想し、低俗で卑しく淫乱な姿で色欲を表現するが、呉女が清楚で美しいほど崑崙の姿は滑稽であり、呉女の危機感をつのらせ、劇的效果を強調する。そこに仏の境域を寺門で守る力士が出て来て、崑崙を打倒し降伏させるのである。これは外道である崑崙を仏の力を持って屈伏させる姿であり、仏の勝利を象徴し、仏を賛美する内容である。

井浦芳信によれば「呉公・金剛・迦楼羅・呉女・崑崙・力士の六種類は緊密に結合し、ひとつの芸類を形成している（註63）。」とされたが、次の波羅門・大孤も、前の六種類と緊密な関連

性を持つものと考えられる。崑崙が外道であるのに対し、波羅門・大孤は、人間として仏教を信仰するふたつのパターンを示しているのである。このふたりのうち波羅門は仏門に帰依し、僧侶となり、仏に対する感謝の意を献布の舞を舞いながら表現する。一方、一般庶民であり年老いた大孤は息子を失い、孤児となった孫と共に仏前に拝し、仏に対する信仰の姿を見せるのである。

最後に伎目中もっとも多くが出演する酔胡王と酔胡従8名によるフィナーレがある。

『三国史記』駕洛国記によれば、駕洛の祭儀は世々受けつがれて絶えることなかったといわれ、始祖首露廟において祭神の冥徳を慕い歌舞飲食をし、歓楽をしたとある。この様に祭儀として受けつがれた歌舞飲食が酔胡であったと考える。

行道が前儀であるとすれば、酔胡は後儀であるといえる。

酔胡が終わると、終曲である武徳楽を演奏するが、この武徳楽は中国から輸入された管絃曲として有名である。

井浦芳信は「武徳楽は諸説みな後代に唐楽系舞楽を添加したにすぎないとして簡単にいい捨てて顧みない。舞楽を添加したことは事実であるが（中略）、また単なる何ものもないところへの添加ではなく（中略）、伎楽の場合また楽曲が奏せられたと思う。その転化が武徳楽であった（註64）」と言う説に賛成したい。

『教訓抄』には武徳楽は「舞が無いため近来これを用いず、天王寺において今もこれを舞う」とあり、また有光家の説として「武徳楽は目録に入っているが、昔からこれを舞わず」ともあり、本来、舞は無かったと思われる。

伎楽は行道により入場するが、終曲である武徳楽は退場するための曲であったと考えられる。当時、伎楽の上演は野外において行なわれ、終曲の武徳楽に合わせまた行列を作り、出演者が公演場所から立ち去ったのである。楽曲にのり出演者が少しずつ遠くなることは、余韻を残しながら伎楽の終了をつけるものであった。

以上、伎楽の構成について述べたが、伎楽は日本最初の仮面劇として完成され整理された構成であったことが分る。後の演劇史上に多大な影響を与えるだけの条件を持つものとして評価できる。

3. 芸能

各伎目における芸能については『教訓抄』が一番整理され、具体的な資料であり、ここでは『教訓抄』の本文を解釈し諸説を検討したい。

① 行道

『教訓抄』には「先禰取、盤渉調音。次調子、謂之道行音声。或道行拍子日云々。是以為行道。立次第者、光師子、次踊物、次笛吹、次帽冠、次打物、三鼓二人、銅拍子二人。」とある。

先禰取は各楽器を調律するための演奏であり、これを盤渉調音で行ったのである。次調子とあるが、これは禰取を大規模にしたもので、舞楽では必ず行なわれた。道行音声、道行拍子も共に

雅楽の形式であり、すでにこの時期には、舞楽の影響を多く受けて変化したことが分る。

伎楽の楽器は笛・呉鼓（三鼓）・銅絃子が使われたが、三楽器の列次と人数は文献により異なる。井浦芳信はこのことについて、笛・銅絃子はほぼ人数が同じであり、三鼓は著しく人数も多く『教訓抄』の三鼓二人は衰退の現われであるとされた（註65）。『西大寺資財流記帳』とは呉楽器二具の文に呉鼓60具とあり、笛4名、銅絃子2名に対し、人数の多いことが知られる。これは呉鼓を中心として行道が行なわれ、呉鼓を撃ちながら何らかの動作があったとも考えられ、韓国の農楽を連想させる。

② 獅子

『教訓抄』には「其詞，𪛗越調音，似『陵王』破，有喚頭。」とある。

同じ『教訓抄』第四卷「他家相伝舞曲物語」にも獅子に関する記事があるが、この獅子は御願供養舞であるとされ「向西方唱之」と詞があることが記されている。中国の唐時代西涼伎の獅子舞も西方を見て悲しげに一声吠えたとあり、伎楽の獅子にも詞があることから、西涼伎との関連を思わせる。また『法隆寺伽藍縁起并流記資財帳』の獅子には「五色毛在」とあり、「五方獅子」を指しているが、これは別名「太平楽」といわれ唐貞観中（627～649）に盛行をみたものであり、伎楽の獅子が諸系統の獅子舞の要素を持ち合わせていると考えられる。

仏教と獅子の関係を見ると、中国北魏時代の獅子に関し『洛陽伽藍記』に仏会と関係ある芸能として扱われ、露払い的な役割があったと推測される。

韓国においても獅子は「まだ確実な記録はないが、諸般事情から獅子は仏教輸入と供に、仏教文化 complex のひとつとして伝来したと思われる（註66）。」のである。

中国・韓国・日本に生息しない獅子が仏教と供に輸入され、辟邪慶進としての意味を持っていたことが理解される。

伎楽の獅子舞は「似『陵王』破，有喚頭。」と記載されているが、この『陵王』は舞楽における左方舞に属し、林邑八楽のひとつで、その舞は走舞の動きの激しいものである。仮面を見ると頭に龍を頂き、異国のものであると感じさせる。この曲と伎楽の獅子の曲が似ていると言うのは、テンポの早い異国風の曲であったからと考えられる。

『観世音寺資財帳』には「着鈴伍口𪛗。布汗衫式領」とあり、獅子一頭に二人が入る二人立ちのものであると分る。また鈴を着けていることが分るが獅子が鈴を着けることに関しては、中国の獅子でも同様であり、洛晶心の「北平的百戯」（『劇楽月刊』三卷八期）では、獅子は頭に鈴を付けるものが多く、跳舞の興趣をうまく助けるとあり、韓国仮面劇でも、北青獅子・水宮野遊・東宮野遊などの獅子の頭にも鈴がある。唐翻仮面劇の獅子はその目が大きい鈴で作られている。日本最古の舞楽図である「信西古楽図」の獅子も首に大きな鈴があり、鈴が宗教的意味を持ち使用されたことを示している。

「鈴は太平洋民族間におもに使用された。日本でも昔から使われ、『古事記』・『日本書紀』の中にも記載されており、また埴輪にも見える（註67）。」のであり、鈴が象徴した宗教性は古くからあったことが分る。

またインドネシアのバリ島で行なわれるパロンの舞では、獅子に近いと思われるパロンという怪獣が悪魔払いの踊りをするが、このパロンの仮面には、内側に鈴が着いている。パロンが跳舞をすると鈴が鳴るが、この音により舞人は神に変身出来るのであり、鈴の音によって神を迎え、同時に神を象徴する役割を持っていたと考えられる。

獅子に鈴が付いていることは、獅子の持つ辟邪の力を示し、仏教文化の中にシャーマニズム的な面のあることを知ることができる。

『教訓抄』にはまた「古記、破、喚頭三反高舞三反、口下三返。何事哉。」とあるが、これは獅子の踊りを意味しており、今日の獅子とほぼ同じであったことが推測できる。

③ 呉公

『教訓抄』によれば呉公は扇を持ち、紀氏舞人の説として楽屋に向って笛を吹く真似をするがある。呉公の仮面は胡人型の多い伎楽面の中で、胡人型ではない威厳のあるやさしいさを感じさせるものである。このことより呉公を呉の王とし、呉女をその姫と見る井浦説と、呉公は呉の男性、呉女は呉の女性あるいは妃か娘とする野間説などがあるが、呉公は頭に冠を被った高貴な人であり、呉王と見るのが自然である。この呉王の合図により出演者が入場するという。伎目の開始の曲として序を開く使命があったと考える。

『教訓抄』では次の金剛に「或〔目録〕、仮蘭、前妻、唐女。」とあるが、原田亨一は呉公に関する記載を写本の時に忘れたものを、後に加筆したと説明している。これはやはり呉公に関するものであり、呉女を説明していると見るのが妥当である。呉公は伎楽中、ただひとりの女性である呉女を供なって登場し、序の舞の終わった後は、呉女と供に主催者として傍にひかえたと思われる。

④ 金剛

『教訓抄』には「可吹三返。盤渉調音吹也。」とだけ記載されており、金剛に何らかの動作があったことは分るが、くわしい芸能については分らない。金剛は力士の所に「金剛開門」とあり、力士の場面にも金剛が登場したことを示している。これは金剛力士が本来ひとりの名前であり、阿・瞋のひと組であることから推測できることである。ここで金剛がひとりで舞うのは、代表としてであり、崑崙の場面では主として力士が演技したのである。また金剛と次の迦楼羅は対になっており、両曲は仏の守護神として仏教を荘厳し、仏を賛美した舞であった。

⑤ 迦楼羅

『教訓抄』には「謂之、ケラハミ。」とある。「ケラ」は「蟲虻」のケラであり、「ハミ」は「食む」より出たもので、迦楼羅が毒蛇を食む姿を演技したとするのが定説である。

『教訓抄』には次に「而近代雖有別曲、吹『還城楽』破也。舞人走手舞。」と記載されているが、『還城楽』については同じ『教訓抄』第四卷「他家相伝舞曲物語」によればその曲者は西国の人であり、蛇を好んで食べたという。その蛇をつかまえ嬉ぶ姿であると説明されている。還城楽は舞楽の左方舞に属し、源流を林邑楽とする舞曲である。迦楼羅がこの還城楽を連想させ、「ケラハミ」という別名が付けられたのであろう。舞は走手舞であり躍動的であることが分る。

迦楼羅は印度神話にある一切鳥類の王とされ、梵語ガルダ Caruda、掲路荼の字を宛て、金翅鳥・妙翅鳥の訳がある（註68）。また地震を示し、元来は Suparuna の訳であり、日・月・雲・翳を象徴し、それを大きな鳥と考え、後に迦楼羅と同一視し、この異名を持つようになったと言われる（註69）。迦楼羅は毒蛇や龍を食べる霊鳥として尊敬され、印度では仏教以前より信仰されたのが仏教に採用され、仏教の保護神となり天龍八部のひとりになったのである。この迦楼羅の舞は躍動的であり、舞楽の還城楽と同様、蛇をつかまえ嬉ぶ姿であったので、別曲として還城楽を使うようになったと考える。

⑥ 崑崙

崑崙は伎目の中でも中心的な役割を形成し、模倣的芸能とは違う演劇的な萌芽を感じさせるものである。

この一曲はまず、呉女の登場より始まる。『教訓抄』には「先五女、燈臚前立。二人打輪持、二人袋ヲ頂。」とあるが、打輪を持ち、袋を頂くのは南方の暑い地方の風俗をあらわすという（註70）。

呉女を五女と誤伝されたため『教訓抄』では「其後、舞人二人出テ舞。」とあり、崑崙も二人になっていることが記載されている。諸寺院の資財帳では呉女も崑崙も一人であり、『教訓抄』の時代にはこの様に変化したことが分るが、これは伎楽が信仰的立場としての伎目の由来の混乱と、それに供い娯楽的趣好をより加えたことによる変化の結果であると考えられる。

崑崙は舞の終わりに扇で陽物を打ちながら呉女のうち二人に懸想するという濃厚で淫乱な舞を舞う。崑崙の面貌から身のほど知らずの行為であり、あまりにも直接的な愛欲の表現は滑稽であり、呉女の抵抗が強ければ強いほど劇的效果があったのである。

⑦ 力士

『教訓抄』では十妓楽としているが、他家の伝承として「有光家八妓楽云。其故者崑崙力士ヲハ一曲ニスル故ナリ。於武徳楽雖入目録、自昔不舞之。」とあり、崑崙と力士は緊密な関係を持っていた。

『教訓抄』では「力士。手タタキテ出、金剛開門。」とあり、力士は手をたたきながら勇敢に躍り出して来た。「金剛開門」は、金剛が門を開くとする説と、開門とは口を開けている阿型の金剛を説明しているとする説がある。伎楽はその最初には野外で行なわれ、門とはどの門を指すのか、またなぜ力士がわざわざ門から出たのかが不明である。大宝律令が定められ舞楽の舞台様式が変化した後に、金剛が門を開け、力士がそこから登場したと考えられもするが、崑崙が二人となった『教訓抄』では、やはり力士が中心となりながら、金剛も力士と同様の動作をしたと考えられる。

ここは力士の場面であることより、手をたたきながら登場したのは醜形の力士であり、口を開いたのが金剛であることを説明したものと考える。

金剛力士とは、元来、煩悩を破棄する智力を持つ者であった。『教訓抄』では登場した力士は「杵越調音、火急吹之。可吹三返。」とある様に、呉女の危機を「火急吹之」と緊迫した様子として

捉え、崑崙を降伏させるのである。そして次に「マラカタニ縄ヲ付テ引テ、件ラウ（マラカタ）打ヲリ、ヤウヤウ〔二〕スル躰ニ舞也。」とあるように、マラフリ舞をする。

マラとは本来障礙を意味し、それが仏教において隠語となった。色欲の権化と見られる外道崑崙の陽物に縄を付け、仏法を守護し煩悩を打ち破る力士が、マラカタを打ち折ることは、色欲を破棄するという、直接的であるが的確な表現であると考えられる。この崑崙・力士が卑俗であり滑稽であり、伎楽全体もそうであると評価するのがこれまでの通説であるが、卑俗であり滑稽である崑崙を否定することが伎楽の目的であり、その表現が直接的であるのは、黙劇であり、より具体性を持つ表現がより効果的であったと考えられたからこそである。

⑧ 波羅門

『教訓抄』には「謂之ムツキアラヒ。又名朴悦。」とある。

波羅門は印度四姓の最上に位置する僧侶・学者の階級であり、顔貌端正、清浄高潔、そして智慧通達であり、吠陀を学び祭祀をする者であった（註71）。

この高僧である波羅門のするムツキアラヒすなわち、襦袢を洗うという裏面生活を見せる滑稽な演技であるというのが波羅門の解釈として定説となっている。これは波羅門を『新猿楽記』（藤原明衡著989～1066頃）に記載されている「妙高尼之襦袢乞」の原形であることからの解釈である。そしてまた、西大寺や観世音寺の資財帳には、波羅門の附属品として帛洗物・帛洗巾があるが、これは七尺（訳2 m 10cm）の薄い絹であり、これを使いムツキアラヒの演技をしたとされている。

波羅門の仮面が渋い相から微笑へ、そして笑いの相へと年代が下るにつれ変化することが、曲の解釈に対する変化となったことは先に仮面のところで述べた。

井浦芳信は「伎楽の波羅門のムツキアラヒが新猿楽に影響を与えたと考えるのが至当である（註72）。」とし、戒律を厳重に守らなければならない者が、「結局は通説のように破戒の所業としての女犯の結果がムツキアラヒに示されたことになる（註73）」とされ、伎楽を将来した時に、仏教を奨励した聖徳太子が破戒僧の舞を認定したのは、「波羅門が戒律を違反し懺悔する心情を表現したのが推古朝の波羅門の解釈ではなかったかと思う。（中略）本筋は波羅門がそのことを悔い人々に懺悔説をするところにあった（註74）」とし、仮面の表情が波羅門の自嘲の姿である渋い相であったものが、新猿楽時代には破戒をする者になり諷刺的意味を加え、「妙高尼之襦袢乞」となったのであり、それにつれて仮面が笑いの相へと変化したとされた。

時代の推移により、最初の意味が忘れ去られ、単に滑稽さや諷刺の意味を持つよう変化したことは妥当であると考えるが、本来の姿が懺悔の姿であったとすることには賛成できない。伎楽は日本に仏教が伝来し、氏族を中心に定着の過程に受容されたのであり、仏教の布教を積極的に行なおうとする時であった。また破戒僧の存在自体も一般的ではないこの時期に、破戒僧である波羅門の一曲がなぜ必要であったのか疑問である。黙劇であったとされる伎楽で、懺悔する心情を表現したとすれば高度な演技を必要とし、崑崙・力士における直接的であり的確な表現とは、あまりにも掛け離れた表現であると考ええる。

また波羅門が使ったとされる帛洗物ないしは帛洗巾を襦袢とする説が圧倒であるが、これは仏に捧げた献布であったと解釈したい。仏教礼賛の姿である献布する波羅門の一曲が後にムツキアラビに変化したのである。井浦説による初期の渋い相は懺悔の相ではなく、献布をする神聖な気持ちを表わしたものと理解する。

伎楽の内容は仏教興隆に力を注いだ聖徳太子の意図に反したものではなかったのである。現在までの研究においては伎楽の内容は、仏教的ではないが、多少の仏教的要素があることにより齋会で演技が行われたとされている。しかし、伎楽が卑俗な滑稽戯となったのは、将来後の変化によってであり、本来、仏教的内容であったのである。本来の姿を失うことにより衰退し消滅の道を歩んだものと考ええる。

⑨ 大孤

『教訓抄』には「又名継子」とあり、また「老女姿也。」とある。

仏隆寺、観世音寺の資財帳には大孤父、大孤子と、父と子を示しているし、西大寺の資財帳には大孤は白馬髪であり、大孤児は黒馬髪とあり、大孤は老人であり大孤児は児童であるのが分る。大孤の仮面は髭のある好々爺であり、老女の姿が本来の伎楽の姿でないことは先にも述べた。

大孤の解釈に関して、原田亨一は「大孤は老女が継子を迫害し、最後には悔悟し、継子二人をつれて仏に礼拝する姿を表現した悲劇的意味のあるものとして解釈した（註75）。」野間清六は「伎楽は喜劇的な精神を持つものとして、老翁が老女の姿となるのは、後代の誤伝であり、継子を迫害するのではなく、継子は老翁を助けることであり、あぶなかしい老歩のおかしさが、この伎目の意味であった（註76）。」と解釈し、「年を取った男女の装いは区別が難しく、装いが老女の様であったからとも解される（註77）」とされた。井浦芳信は老女姿と継子の二つの点を否定し、後代にこの様に解釈したのであり、大孤父は孤子の父ではなく祖父であったとされた。孤子は父の喪に服する孫であり、孫をつれて仏前に礼拝する姿を表現した芸能であり、本来、特別の滑稽わざを持つものではなかったと解釈された（註78）。

大孤の老女でないことは、資料より判断可能である。これが後代の誤伝であることは疑いのないことであるが、孤児が継子であるかについては明確な資料はない。

現在残されている大孤子の銘のある二面について、その一つは普通の童形であるが、他は眉をひそませ眼を伏せ口を歪めて居り、その表情には孤児の名に適しい悲痛なものがあって、その方が孤児面の典型とする説がある（註79）。童形の仮面は上野国から、悲痛な仮面は讃岐国より各々奉献されたものであるが、大孤児と思われる仮面で悲痛な相貌をしたものは、これ以外にはなく、普通の童形が孤児本来の姿であったのではないかと推測される。また継子の迫害も後代の姿と思われ、井浦芳信説に賛成したい。父の喪に服する孤児二人を扶養する立場にある祖父である大孤が、仏前に参る姿を演技したものであり、年を取り身体の思い通りにならない老翁、それでも孤児の助けを借り、仏前に参る姿は滑稽であると解釈されてきたが、むしろ仏に対する信仰の深さを表す真摯な姿を見せたものと言えるし、孤児の祖父を助ける姿は孝行を行う姿であったと解釈できる。

波羅門が猷布の姿として、大孤が仏拝の姿として、ふた通りの人間の信仰の姿を演技したものが、大孤においては、後に老人の歩む姿を滑稽に表現するようになったと考えられるのである。

⑩ 醉胡

『教訓抄』には「又醉胡王云、刀禰云、人丸云、ハラメキト云。」とある。

醉胡は、醉胡王と醉胡従八名により行なわれる伎楽中もっとも繁華な、最後を飾るにふさわしい伎目であった。

次に刀禰と云うとあるが、禰は遠くへ行く時に持っていく神主という意味があり、刀禰は刀である神主を持ち来た醉胡王と醉胡従が歓飲歌舞をした姿が醉胡の演技であったと考える。韓国仮面劇では最後に 뿔놀이 (ティブリ) を行う、これは出演者全員に、観客たちも参加し、祭壇に供えられたモチや酒を分け合って食べ、飲み、舞うのであるが、昔の祭儀において国中の人々が飲酒歌舞をしたという形式が伎楽に収容されたものと考えられる。醉胡という名が現わすように、飲酒歌舞をすることが祭りにおける形式であったことから命名されたと思われる、胡人の醉態を演じただけのものとは考えられないのである。

次に人丸についてであるが、浜一衛によれば「外国の男性の意味であり、胡王を指すものであるとし、また柿本人麻呂を讃酒の歌を詠んだ大伴旅人と間違えて記載した(註80)」とされたが、明確には分らない。

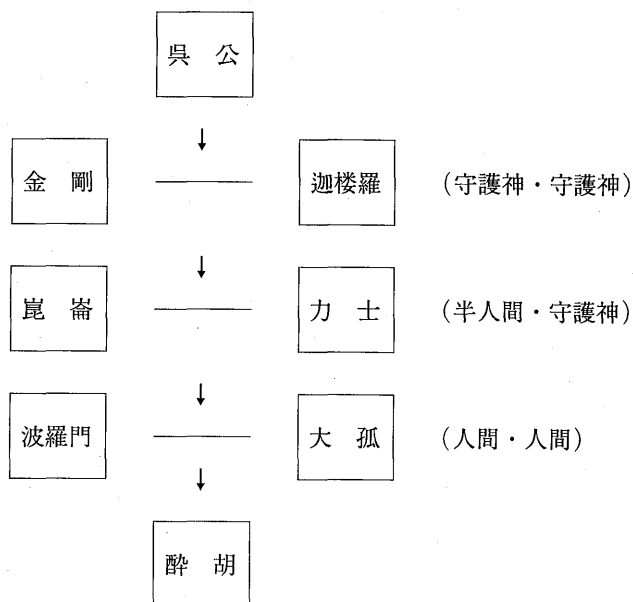
次にハラメキであるが、高野辰之は、「鳴動」とされ、北齊踏搖娘の変体と見られ、後に言う、舞楽中の胡飲酒と同じ源を持つものとされた(註81)。また浜一衛は高野説を支持し、ハラメキが鳴動であり、胡王の醉態に由来したものであるとされた(註82)。従って『教訓抄』当時は、醉胡は醉態を強調した芸態として理解されたと考えられ、人丸、ハラメキは当時の解釈であり、本来、飲酒は神を抑え供に歓楽することである。そして、韓半島においてはシャーマニズム的祭儀と仏教的祭儀の習合した形式として伎楽の最後を飾るフィナーレとして行なわれたと考える。

以上、伎楽の芸態に関して述べたが、伎楽研究において、卑俗、滑稽、諷刺であり、仏教的意味をあまり持たなかったとする通説は、伎楽伝来より600年後に書かれた『教訓抄』当時における変化した伎楽の姿であった。本来、伎楽は斉会において演じられるのにふさわしい仏教劇であった。

そして各芸態は緊密な関係を持つ芸類で形成されている。それは総指揮者的な呉公により始まり、二曲ごとの対曲で形成されている。金剛・迦楼羅は仏の守護神・崑崙と力士は人間と守護神・波羅門と大孤は人間であり、最後に醉胡は呉公と対になる。呉公が始まりをつげる役割をしたとすれば、醉胡は終りをつげる役割をした。それを図表にすると下記のようなになる。

仏教劇であった伎楽において変化が顕著であったのが、崑崙・波羅門・大孤の三曲であった。図表を見て分るように、この三曲は人間を演じたものであり、伎楽が卑俗であり滑稽戯であるとされる芸態に変化した三曲でもあった。金剛・迦楼羅・力士が守護神として神性を象徴した存在であったのに比べ、人間はいか様にも変化できる可能性を持っていたことが分る。守護神が演じる三曲は、変化は乏しく、その芸態の由来を後には忘れ去られはしたが、人間を演じた三曲のよ

うに、娯楽性を強めはしなかったのである。



IV 韓国仮面劇と日本伎楽の比較 —李恵求説を中心として—

韓国山台都監劇の起源説は、山台劇起源説、祭儀起源説、伎楽起源説に分かれる（註1）。この中で李恵求が提唱した伎楽起源説を参照し、韓国仮面劇と伎楽の比較を行いたい。

李恵求は楊州別山台ノリ（註：ソウル北部楊州郡に伝わる仮面劇）と、伎楽の各場面の人物の関係を次の様に対比している。

李恵求は伎楽を楊州山台ノリの先行芸能として認識し、各場面の内容について次の様に解釈した。

「まずオム（打物）は打楽器奏者、墨僧（踊物）は踊り手、そして蓮葉（呉公）は総指揮者でそれらは皆行道に参列し、その後の仮面劇では（其一）歌舞に耽る八墨僧（迦楼羅）が、仏教の守護者である完甫（金剛）の念仏に専念せよとの戒めに従わなかったため、彼の子供が食当り（ケラハミ）になるという仕組みであり、（其二）高貴な冠僧（波羅門）が、賤しい町の遊女（社堂）を弄んで悦ぶのに散財する。その愚ろかさをあらわし、（其三）女のため破戒（外道）する老丈（崑崙）を仏教の守護者たる力士（醉発）をして懲らしめ、（其四）一族又は多勢の従者を連れて、其实空虚な権力をふりかざす両班（醉胡王）を、彼の下僕をして嘲弄せしめ、（其五）老翁（太

山台仮面劇	伎 楽
オ ム	打 物
墨 僧	踊 物
蓮 葉	呉 公
八墨僧・完甫	迦楼羅・金剛
冠 僧	波 羅 門
老 丈	崑 崙
両 班	醉 胡 王
老 翁	太 孤 父
巫 楽	武 徳 楽

孤父)が老醜の妻を憎み、遂に彼女と死に別れる(諸行無常、生者必滅の趣旨の劇化)という一種の教訓劇である(註84)」とした。

以上の李恵求の楊州別山台ノリと伎楽の比較を再考する。

まずオムから蓮葉まで伎楽の行道であるとされたが、実際に楊州別山台ノリの公演を見ると、キルノリ(行道)・科場(伎目)・ティプリ(終曲)の三部分から構成されている。キルノリ(※註 路戯)は、「以前には社稷の社より、公演場所まで行列を作り到る(註85)」ものであり、伎楽の行道が楊州別山台ノリのキルノリに該当すると考える。楊州別山台ノリでは完甫と墨僧が会旗をかかげ持ち先頭を行くが、伎楽でも治道が同様に会旗を持ち先頭を行くのである。その後には出演者と楽士が続くのも同様である。楊州別山台ノリの完甫・墨僧・蓮葉までの場面は、伎楽の行道とは違う様相を示しており、季恵求の見解には無理があると思える。

「キルノリは住民に公演の始まりをつげると共に公演費用負担を知らせる機能も持ち合わせていた。それだけではなく、仮面の持つ宗教的な象徴性による地鎮めの役をなし、村の鬼神を追い払うという意図も持っていた(註86)。」

伎楽における行道も、公演の始まりをつげる機能を持ち、また治道は後の猿田彦神の源流であるとされる様に、地鎮めの役を担っていた。以上より、キルノリと行道は同様の機能を持つものとして理解できる。また楊州別山台ノリの科場は、伎楽における伎目に、ティプリは、酔胡と武徳楽に当り、同じ公演方式で行なわれたことを示している。しかしこの公演方式は楊州別山台ノリと伎楽にのみ見られるものではなく、儀礼における基本形式として広く世界的に見られるものである。例えば、ギリシャのディオニソス祭儀におけるパレードと滑稽戯、印度の行像における行列と種々の曲芸、中国の行道及び行像における行列とその後の雑戯など、類似した形式を多く見ることができる。

また李恵求は呉公を総指揮者として伎目の始まりを知らせ——これと同様に冠を被っている楊州の蓮葉に比定した。しかし、蓮葉は総指揮者としての役目を果すものではなく、呉公と蓮葉が同様の性格の人物であるという解釈は、速継であると考ええる。あわせて伎楽は各伎目の由来が明らかであり、どのような過程を経て変容をとげ、今日の楊州別山台ノリの人物ないし科場が成立したのかが不明であり、李恵求の解釈には、まだ多くの補充しなければならない問題を残しているといえよう。

一方、楊州別山台ノリでは、すべての演技が終わった後に仮面を焼すが、伎楽にはこのような慣習は確認できない点が注目される。ジャン＝ルイ・ペドゥアンの「仮面の民俗学」には、「仮面は使用後は、儀礼の手続きをとって破毀されるか、あるいは、たんに捨てられるかされねばならぬのだ（註87）」と、仮面が祭儀の後には破毀されるべきであると述べているが、これは仮面の霊を聖なる空間に歓送し、永遠のいのちをあたえる神事として取り行なわれるものとして楊州別山台ノリに見られる形式が、伎楽にはないのである。このことは伎楽に民俗信仰の痕跡が多少認められたとしても、仏教儀礼として完成されたものであることを示していると思われる。

また李恵求は楊州別山台ノリも同様に仏教の教訓劇であるとされたが、これに関し徐淵旻は、「基礎宗教であったシャーマニズムと仏教的様式が折衷された上佐舞より始まる楊州別山台ノリは、上佐・オム・墨絵を敗北に導く蓮葉とヌンクムジェギ（※註：目を瞬く仮面）の登場に、強く僻邪性を示している。彼らは各、天罡星・地煞星を象徴し、目が触れるすべての生物を殺してしまう力を持っているといわれる存在である。鍼ノリ科場では、墨僧たちは巫女の後裔であると自認している。また老翁の道不单打令、ミヤル姫が死亡する場面に登場する巫女に強いシャーマニズムを感じられる（註88）」

楊州別山台ノリには登場人物として僧侶が多いが、シャーマニズムがその基本であることが理解できるのである。また僧侶や巫女を愚弄する傾向が強いが、これは朝鮮朝における斥仏興儒政策により、僧侶巫女が八賤となった時代性の反映と考えられる。

崔正如は斥仏興儒政策が行われたことにより、還俗した仏僧たちにより山台仮面劇が成立したという説を提起した（註89）。

社会浄化策であった寺社革罷に端を発し、僧侶たちが寺を追われ、僧広大たちが世俗に流れたことにより、本来、教訓劇であった仏教劇が民間信仰の祭儀と習合され滑稽劇に変化したとの指

摘である。

現在の楊州別山台ノリにおける僧ノリが、一種の告発劇であることより、僧広大の影響が認められるが、僧広大が伝えた仏教劇が伎楽であったかどうかさて置いても、加羅伎である伎楽が、新羅・高麗時代を経る過程においてどの様に伝承され変化したのかが問題として残される。

また韓国の仮面劇は時代を反映し、僧侶や巫女を愚弄といえる手法で滑稽の対象としながら、決して仏教なり民間信仰自体を否定してはいなかったのである。宗教に対する畏敬の念が認められ、諷刺や告発を主題としながらも、なお仮面は神であった所に韓国仮面劇の特徴があると考えられる。

山台劇を行なえば、雨が降るという俗信があり、祈雨祭として上演された（註90）のであり、このことが逆に仮面を畏敬の対象に止めることになりまた、民間信仰の次元の祭儀として止めることとなり、芸術としての発展を阻む原因となったと考えられる。一方、この庶民生活を基盤して行なわれた仮面劇は、庶民の社会的な意志を代弁する告発劇として、素朴ではあるが、生々しい生命力を持つものとして成長したのである。

伎楽もまた、仏教劇でありながら民間信仰と習合した痕跡を残している。それらは、治道の地鎮めの役割、獅子の辟邪の役割、酔胡の神人和合のフィナーレ等に認められる。迦楼羅もその昔、印度で靈鳥であったのが仏教に習合され、仏の守護神となったのである。以上の様の側面を持ちながら、仏教を主体とする芸能として確立されたのが伎楽であったのである。

次に仮面について述べたい。

楊州別山台ノリは、現在、パガジ（瓠）が使われているが、過去においては木や紙が使われた（註91）。昔の木の仮面を見ると（註92）、大きなまろい鼻と目じりの下った人間に近い表情に特徴がある。

一方、伎楽面は胡人型といわれるように、高く長い鼻と目じりの上ったところに特徴がある。伎楽面は（註93）は仏師により製作され、仏像に似た面貌であった。そして伎楽面は昔の姿のまま保存され伝えられたのに対し、楊州別山台ノリでは演技が終われば焼かれ、そのつど新規に作られたために変化しやすかったのである。また伎楽は仏師である専門家により製作されたが、「山台仮面劇の仮面は、演戯者のうちで器用な人が作った（註94）。ことにより仮面に素朴さが感じられるのである。

仮面の色について見ると、韓国の仮面は主として「基本的に五方色を使う。この色がもつ意味も道教の五方色など民間信仰の面から説明すれば、赤は辟邪色として中国や日本でも使われ、また白と黒は、神聖仮面に使われる（註95）」等、色は人間に与える宗教性を持つが、このことは中国・韓国・日本を含めた世界的広がりを持つものでもあった。例えばアフリカのドゴン族は、仮面の彩色には三種、すなわち黒・赤・白を使う（註96）。またアメリカ・インディアンは、嵐をのがれる唯一の手段は赤と白い色を塗った木製の仮面を木に懸け、その仮面に供物として煙草を供進しなければならなかったという（註97）。以上より分るが、赤・白・黒の色は呪術としての効力を持っているといえる。

楊州別山台ノリの仮面では、赤は猿を覗き、完甫・墨僧・酔発などの僧侶と、蓮葉であるが、これらはいずれも、神力を持つ仮面であったが、後に変化したのではないかと考えられる。また白の仮面は、神力を持つと見られる上佐と老翁を除けば、人間である女性と部将に使われている。黒はヌンクムジェギ、老丈、ミヤル嬭、墨僧などに使われ、呪術的機能や神聖を意味している。

老翁とミヤル嬭の白と黒の仮面について金両基は次のように述べている。

「シベリアのシャーマニズム文化圏の諸民俗には、白シャーマンと黒シャーマンがいて、かれらが神事を掌っていた（註98）」この善神である白シャーマンを老翁に、悪神である黒シャーマンをミヤル嬭に比定し、相手を訪ね歩いた末に、再会するとすぐに口論となり、喧嘩のあげくミヤル嬭が死んでしまうのは、黒シャーマンであるミヤル嬭は死ななければならなかったからだとして説明された。このシベリアの白と黒のシャーマンの対立を、山台仮面劇における老翁とミヤル嬭との対立として劇化してのものであり、ミヤル嬭の死は善神に対する悪神の敗北であったとされた（註99）。老翁はその名前から想像できるように、役割として信仰的な意味を象徴している。そしてミヤル嬭の死はあまりに唐突であり、白と黒のシャーマンを比定することで、唐突さの説明の一端を述べることはできると考える。

楊州別山台ノリは、蓮葉とヌンクムジェギ科場、八墨僧科場、老文科場、生任科場、老翁とミヤル嬭の5景に分けられるが、各景は対立と葛藤により成立するという共通点がある。対立と葛藤の終りにクライマックスに到達するが、この緊張感を解きほぐすためにチンギクッ（註100）をしたものと思える。「論理的には、科場の全過程の最後として祝願クッ、和解クッ、大同クッを象徴する意味までも持っている（註101）」と理解されるのである。

以上のように楊州別山台ノリの仮面はシャーマニズム的要素を強く示しており、伎楽の仮面は仏教的要素を主体とし、シャーマニズムの習合を認定でき、楊州別山台ノリは仏教における教訓劇であるとするよりも、シャーマニズムを土台とした儀礼により演技された仮面劇であることを示唆している。

次にこの二つの仮面劇が行なわれた時期について述べたい。

まず楊州別山台ノリは「旧暦4月8日の仏誕日、5月5日の端午の節句、8月15日の秋夕、9月9日の重陽節」などに行なわれた（註102）4月8日は仏誕日であるが、一方国師堂祭であり、仏教とシャーマニズムの習合された日であったことが分る。他は民俗信仰の日として楊州別山台ノリが行なわれたことを示している。

伎楽の場合は「伎楽の目的」Ⅱ－4で論じたが、4月8日は祖先や近年に死んだ人に食物を供え、その霊を迎える行事があり、その日が仏教と結びついた日であった。また7月15日の盂蘭盆に行なわれたが、「盆は日本古代信仰における祖霊祭、仏教の盂蘭盆会、陰陽五行思想による宗廟祭祀、この三者の複合であって、しかも表面は全面的に仏教行事としてうけとめられている（註103）。」のであり、4月8日、7月15日の両日とも民俗信仰を土台とし、その上に仏教が受容されたことを示すものである。これはまた韓国においても同じ様相であったと考えられる。

以上、韓国楊州別山台ノリと日本の伎楽について考察した。

ここでこの両仮面劇の伝播について述べると、伎楽は本来、加羅伎であり、加羅諸国のひとつである「久禮」の伎であった。この久禮の伎は、この地に行なわれていた民間信仰儀礼と、外外宗教である仏教と、その文化の影響を受け成立した仮面劇であったのではないかと考える。これが日本に伎楽として輸入されたのである。一方、韓国では新羅の統合により加羅伎は新羅伎に吸収されたが、また新羅伎には高句麗、百済の楽も同様に吸収された。そして大陸からは歌舞百戯が伝来した。高麗時代に入ると、「高麗朝の山台雑劇をへて、朝鮮朝前期には山台儺礼〔規式之戯〕と〔笑謔之戯〕と〔音楽〕が収斂され滑稽ものまね芸の〔笑謔之戯〕の展開のなかから今日の民俗仮面劇が成立してゆくのである（註104）。」と考えられ、この民俗仮面劇は都市の庶民や下級官吏などの手にゆだねられた結果、より庶民の感情の発露として、また一方では原始的な宗教性を維持しながら発達したのが、今日伝承されている楊州別山台ノリであるといえる。

李恵求の楊州別山台ノリと伎楽の比較研究は、その着眼としての意義は大きい。今日まで日本演劇史に欠落しているのが、韓国との関係であると考えられるからであるが、また究明しなければならぬ多くの疑問や問題が残されていることも事実である。

筆者は以上の研究において、現代までの伎楽研究に対する根本的な疑問を提起し、以後の研究により進展した方法と実証的な論議を期待するものである。

V 結論

本論で論議した主旨を要約すると、日本演劇史の最初である伎楽はかつて韓半島南部に位置した加羅伎であったと提示し、結論を述べたい。

日本演劇史は伎楽より始まり、現在、伎楽自体の伝承は廃絶した。しかし二百数十個の仮面が伝えられており、各寺院に伎楽関係の資料が残されている。また1223年に伯近真の撰述した『教訓抄』に伎楽に関する記事があり、芸態についてもある程度知ることではできる。

伎楽に関しての最初の記録は、欽明天皇（539～571）代にあるが、実質的に伎楽が伝来したのは、612年に百済の人、味摩之が「呉で学んだ」と伝えた時より始まった。この時摂政であった聖徳太子は、伎楽を厚遣し桜井邑に少年を集め伝習させたと『日本書紀』に記載されている。

味摩之が伎楽を学んだとする呉は、今日までの日本の研究では、主として中国江南地方を指すものとして理解されてきた。しかし、中国演劇史には伎楽に該当するものがない。そこで伎楽は中国では正楽ではなく、民間戯であり広く西域の文化が中国で集結し、世界性を持つ伎楽として成立したとされてきた。

筆者は、この論文において呉が中国地域ではなく、韓半島にあったと立証し、『教訓抄』を基礎資料とし伎楽本来の姿を明らかにすると同時に、韓国山台都監系仮面劇の起源を伎楽であるとされた李恵求説を土台とし、楊州別山台ノリと伎楽を比較した。

具体的な研究課題における結論を要約し述べると次のようになる

伎楽の名義については、伎楽の受容に力を添いだ聖徳太子が信奉した法華経にある「香華伎楽、常以供養」の句より出たものであり、また「供養三宝、用諸蕃楽」の精神に基づき寺院の齋会において行なわれた。本来、普通名詞であった伎楽の名義は、味摩之の伝えた伎楽になった時には固有名詞になった。最初、伎楽と書き「クレノウタマイ」と読ませたことは、呉楽が伎楽を指摘していることを示すものであった。伎楽が最盛期を迎えると、呉楽と伎楽の名義は併用されたが、衰退期には伎楽あるいは妓楽と書かれた。呉楽を伎楽として使用したため、呉楽は伎楽を意味し、伎楽の名義が固定したと考えられ、日本において付けられた名義であったことが知られるのである。

伎楽を将来した味摩之に関してはほとんど資料がなく詳しいことは分らないが、『聖徳太子暦伝』に記載されていることから判断すると味摩之とは舞人の総称ないしは代表者ではないと思われる。

呉国説は、味摩之が伎楽を呉で学んだとする『日本書紀』の記事を根拠として、今日まで呉を中国とする説が多数を占めていた。しかし『日本書紀』のこの前後の呉に関する記事を調べると、応神天皇（306）に始まり、雄略天皇（457～479）にもっとも多く、斉明天皇（659）までに見られるが、実在した呉がAD280年に滅亡した後に、中国の江南の地を呉と風称したとする説に合致しない点があり、呉を韓半島に求めた。呉の語源を韓半島に求める説としては、高句麗語源説、譚津江中流域に位置する求禮語源説・洛東江中下流に位置したと考えられる久禮語源説があるが、高句麗と日本の関係は、当時、友好的とはいえず、伎楽を伝えたとは考えられず、譚津江中流域の求禮は、味摩之が生存した当時、あるいは『日本書紀』が編纂された当時には、仇次禮縣であり8世紀中葉以後に求禮の地名となった。以上より筆者は洛東江中下流に位置した久禮が妥当であるとした。この久禮は安羅及び加羅の領土として、百済と新羅の争奪の地域であり、新羅の異斯夫が出兵した所でもあった。異斯夫は『三国史記』によれば、512年に于山国を征服したときに「木偶獅子」を使ったとあり、そのことから推し量るとこの地域に伎楽のひとつである獅子ないしは獅子舞の存在の可能性を指摘しているのである。

一方、日本の伎楽受容の状況をみると、外国楽舞の輸入において力のあった秦河勝は、加羅帰化人と思われ、聖徳太子と同じ北朝系仏教を信奉していた。彼は聖徳太子より仏像を受け広隆寺を建立し、また息子4人は四天王寺の楽人となった。『教訓抄』によれば、この二つの寺院は伎楽受容と伝承において中心的役割をなしていたことを記載している。

以上より久禮に伎楽が存在したであろう可能性と、伎楽を受容した日本においては聖徳太子及び秦河勝との仏教においての関係、さらに秦河勝が加羅地域の出身者として、日本における外国楽舞の受容に力があることから考察し、伎楽は久禮より日本に伝来したと解釈するのである。後に久禮が呉と表記されたものであり、伎楽は韓半島の加羅伎であった。

この伎楽は寺院を中心とし4月8日、7月15日の斉会のときに行なわれ、寺院楽として成立した。

伎楽伝承を見ると、612年に味摩之による将来より百年間は、聖徳太子と関係が深い寺院を中心として受容、定着した時期であった。次の百年間（700～800）は律令国家の成立により雅楽寮が作られ、伎楽も収容された。しかし伎楽は寺院楽であり他の楽舞とは性格と異にした。また752年に東大虎大仏開眼供養を頂点とし、伎楽は隆盛期を迎えたといえる。次の百年（800～900）は保存期であり、九百年代に入ると徐々に衰退してゆく。この原因として雅楽の隆盛と猿楽の流行を上げられ、特に猿楽の影響を受け仏教楽であった伎楽の内容は滑稽と卑俗なものに変化してしまった。『教訓抄』が撰述された千二百年代にはより多くの変化を迎え、本来の信仰の姿を忘れられ消滅した。

しかし、現在二百数十個の仮面が残されており、古いものは障で製作されたが、後には軽くする為、桐や乾漆で製作されるようになった。仮面の表情はその初期においては非実在的であり、実在的な傾向へと変化したがこのことはまた芸態の変化を示唆するものでもあった。仮面は胡人型、獣型、鳥獣型、東洋人型に分けられ、老若男女の差を示し、喜怒哀楽をも現す等、日本仮面を象徴する重要な要素をすべに持っており、後代に与えた影響を推し量ることができる。

伎楽の構成を見ると前儀である行道、本儀である伎目、後儀である終曲により構成されている。行進は治道を先頭とし、獅子、踊物（出演者）、笛、帽冠（酔胡王・酔胡従）、鼓、銅拔子の順に列を作り公演場所に入場した。韓国仮面劇におけるキルノリ（路戯）に当たるものと理解できる。次の伎目は、宗教的意味を持つ獅子による公演場所の辟邪より始まる。それに続き呉公の笛の合図により、出演者が本格的演技の前に「出手の舞」をし、定められた場所に待機する。呉公は本格的伎楽の始まりをつける総師者としての役割を果たしたと考えられる。次からの伎目は二曲が対曲をなし行なわれた。仏の守護神である金剛と迦楼羅、次には伎目の中心を成す外道崑崙と仏の守護神である力士の二曲が行なわれる。崑崙は呉女に懸想し、淫乱な姿で迫るが、この危機に煩惱を破棄する力を有する力士が登場し、崑崙を降伏させる。これは仏の勝利を意味している。次は人間として仏教を信奉する二曲である波羅門と大孤であるが、波羅門は僧侶として猷布の舞を、老いた大孤は父を喪った孫である大孤児を供い仏前に参る姿を舞った。

以上のように伎目は、崑崙・力士を中心として、前部に金剛・迦楼羅の守護神の二曲、後部に波羅門・大孤の人間の二曲が行なわれたが、これらは仏に対する賛美の姿であったと解釈できる。最後は酔胡王と酔胡従8名により歌舞飲食をする歓楽が行なわれたが、これは韓国仮面劇のティブリに当たると理解される。これが終わるとまた行列を作り、武徳楽に合わせ退場する。

各伎目の芸態を述べると次のようになる。

獅子は獅子子2名と登場し、現在、韓国に伝承されている北青獅子とはほぼ同様の演技を行った。呉公は笛を吹く物真似以外の動作については今のところ不明である。迦楼羅は「ケハラミ」という演技があったが、『教訓抄』に「陵王」に似ているという記載があり、蛇をつかまえ喜ぶ姿だったろうと推察される。崑崙は呉女に迫り、扇で陽物を打ちながら低俗な姿で舞ったが、力士に降伏させられ、力士はこの陽物を打ち折ると縄をかけ、舞った。波羅門は薄絹を持ち猷布の舞を舞い、大孤は2名の大孤児を供い仏前に参り礼拝をする姿を行ったものである。酔胡に関する芸態

は不明であるが、最後として定型の舞ではなく、各人、自由な舞を見せたものと推測される。そして武徳楽による退場で伎楽は終了する。

最後に韓国山台都監劇の起源として伎楽説を提唱された李恵求説について考察した。

李恵求は、山台都監劇系統に属する楊州別山台ノリの科場と伎目を比較し、オムは打物で楽人を示し、墨僧は踊物で舞踊人を示し、蓮葉は呉公で総指揮者であり、伎楽の行道に当たるとされたが、楊州別山台ノリには、キルノリがあり、それが行進に当たると解釈できる。

楊州別山台ノリの構成は、前儀・本儀・後儀の三部分より成立し、伎楽と同様であるが、これは世界的に共通するものであり特別、楊州別山台ノリと伎楽にだけ見られる様式ではなかったのである。

次に楊州別山台ノリと伎楽が同じ仏教の教訓劇であるという説を考察した。楊州別山台ノリでは公演が終ると仮面を焼却したが、これは世界的にシャーマニズムの儀式において行なわれたものであり、伎楽にはこの様式はなかった。伎楽がシャーマニズム的要素を多少内包していたとしても、仏教劇として成立しているのに比べ、楊州別山台ノリはシャーマニズムが基礎であると理解される。上佐・蓮葉・ヌンクムジェギに僻邪性があり、巫女からもシャーマニズムを感じられる。僧侶が登場するがこの僧侶はシャーマニズム的な力を持つ者により敗北することから分る。

シャーマニズムと仏教が賤視された朝鮮朝時代の斥仏興儒政策が楊州別山台ノリには反映していると理解されるが、なおシャーマニズムを畏敬の対象としたことは、祈雨祭として演技されたことから確認できる。これらにより楊州別山台ノリと伎楽は異なる信仰を基礎としたと解釈できる。

以上論述した通り、今日までの伎楽研究は再考を要する課題が多くある。この課題に対するより新しい研究を供に、伎楽と韓国古代芸能に関する比較研究と系統的な研究が今後の大きな課題としてまた残されているのである。

註

1. 林屋辰三郎 『中世芸能史の研究』 岩波書店、1960、176頁
2. 李杜鉉 『朝鮮芸能史』 東京大学出版会、1990、1～2頁
3. 李恵求 「伎楽과 山臺仮面劇」、『韓国民俗研究論文選』Ⅱ. 一潮閣、1982
4. 林屋辰三郎 「雅楽の背景」『日本の古典芸能』2. 平凡社、1970、27～39頁
5. 井浦芳信 『日本演劇史』至文堂、1968、23頁
6. 前掲5、15頁
7. 浜一衡 『日本芸能の源流』Ⅰ. 角川書店、1968、57頁
8. 野間清六『日本仮面史』東洋書院、1978、12頁
9. 田辺尚雄『日本の音楽』文化研究社、1955、168～9頁
10. 田辺尚雄「雅楽と伎楽」岩波講座『日本文学』第三回、浜一衡 前掲書 再引、

11. 前掲5, 29頁
12. 林屋辰三郎『中世芸能史の研究』 岩波書店, 1956, 175～6頁
13. 河竹繁俊『概説日本演劇史』 岩波書店, 1966, 29～30頁
14. 前掲13, 31頁
15. 前掲13, 21頁
16. 李永植 「古代人名からみた『呉』」『日本歴史』 第52号, 吉川弘文館, 1990, 18
17. 鮎見房之進『朝鮮国名考』 国書刊行会, 1931, 169頁
18. 三品彰英 『日本書紀朝鮮関係記事考證』 257～8頁, 李永植 前掲16, 19頁 再引
19. 三品彰英 『三国遺事考證』上, 塙書房, 1975, 384頁
20. 上田正昭 『帰化人』 中央公論新書, 1965, 88頁
21. 金錫亨 『古代朝日関係史』 李永植 前掲書19頁 再引
22. 金延鶴 『百済と倭国』 六興出版, 1981, 156頁
23. 前掲16, 34頁
24. 金富軾 『三国史記』 井上秀雄訳註, 平凡社, 1986, 221～4頁
25. 岡田英弘 『倭国』 中央公論新書, 1977, 98頁
26. 前掲20, 72頁
27. 前掲16, 25頁
28. 田村圓澄 『古代朝鮮仏教と日本仏教』 吉川弘文館, 1980, 75頁
29. 田辺尚雄 『日本の音楽』 文化研究社, 1955, 168～9頁
30. 金東旭 「干勒十二曲에 대하여」新羅伽倻文化第一号, 新羅伽倻文化研究院, 1966, 32頁
31. 李杜鉉『韓国仮面劇』 文化公報部, 文化財管理局, 1969, 97頁
32. 伊藤唯真 「仏教の展開受容」『神と仏』 小学館, 1984, 211頁
33. 前掲32, 213頁
34. 『日本書紀』卷第二十九, 三月條
35. 高野辰之 『日本演劇史』 東京堂, 1946, 29頁
36. 須田敦夫 『日本演劇史の研究』 相模書房 1957, 17頁
37. 前掲36, 20～1頁
38. 前掲36, 20頁
39. 原田亨一 『近代日本演劇の源流』 至文堂, 1928, 107頁
40. 高楠順次郎 「奈良時代の音楽殊に臨邑八学について」 浜一衡 『日本芸能の源流』Ⅰ. 60頁 再引
41. 田辺尚雄 「雅楽と伎楽」 浜一衡 前掲書 60頁 再引
42. 芸能史研究会編『日本芸能史』Ⅰ. 原始, 古代 (法政大学出版局, 1981, 256頁)
43. 前掲5, 102頁
44. 前掲5, 104頁
45. 前掲8, 67頁
46. 前掲8, 68頁

47. 前掲 8, 75頁
48. 前掲 8, 78～9 頁
49. 河竹繁俊 『日本劇曲史』 南雲堂櫻堂社, 1964, 36頁
50. 前掲 8, 80頁
51. 前掲 8, 81頁
52. 前掲 7, 66頁
53. 前掲 5, 66頁
54. 前掲 5, 83頁
55. 前掲 8, 46頁
56. 石田茂作 『正倉院伎楽面の研究』 美術出版社, 1955, 浜一衡 前掲書 83～4 頁 再引
57. 前掲 8, 212頁
58. 前掲36, 21～2 頁
59. 前掲39, 84頁
60. 前掲39, 89～90頁
61. 前掲 8, 49頁
62. 東儀信太郎, 東儀和太郎「雅楽曲の作法」『日本の古典芸能』2. 平凡社, 1970, 112頁
63. 前掲 5, 63頁
64. 前掲 5, 39頁
65. 前掲 5, 54頁
66. 前掲31, 91頁
67. 田辺尚雄 『日本の楽器』創思社, 1963, 229頁
68. 前掲 5, 64頁
69. 前掲39, 99頁
70. 前掲1, 68頁
71. 前掲 8, 40頁
72. 前掲 5, 82頁
73. 前掲 5, 82頁
74. 前掲 5, 83頁
75. 前掲39, 103頁
76. 前掲 8, 43～4 頁
77. 前掲 8, 44頁
78. 前掲 5, 91～2 頁
79. 前掲 8, 46頁
80. 前掲 7, 84頁
81. 前掲35, 34頁

82. 前掲 7, 84頁
83. 前掲 2, 148頁
84. 前掲 3, 61～2 頁
85. 徐淵昊 『山臺탈놀이』—韓國의 탈놀이 悦話堂, 1987, 45頁
86. 前掲85, 45頁
87. ジャンニルイ・ベドゥアン 『仮面の民俗学』 齊藤正二訳, 白水社, 1963, 107頁
88. 前掲85, 54頁
89. 崔正如 「山臺都監劇成立의 諸問題」『韓国学論集』 第一号, 啓明大学韓国学研究所, 1973
90. 前掲 2, 158頁
91. 前掲 2, 161頁
92. 崔常壽 『山臺・城隍神祭仮面의 研究』 成文閣, 1985, 209～16頁
93. 田辺三郎助編著 『日本の面』 毎日新聞社, 1987, 14～41頁
94. 前掲 2, 161頁
95. 前掲 2
96. 前掲87, 33頁
97. 前掲87, 49頁
98. 金兩基 「アジアの仮面空間の比較考察」 『演劇学』第31号, 比較演劇研究, 早稲田大学, 1990, 61頁
99. 韓国語では신 할아비であり, 신は神である。直訳すれば“神じいさん”となる。
100. 京畿道及び黄海道に伝承された死者を送る祭儀, 死者をあの世に送る儀礼。
101. 前掲85, 82頁
102. 前掲 2, 158頁
103. 吉野裕子 『陰陽五行と日本の民俗』 人文書院, 1983, 174頁
104. 前掲 2, 152頁