

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

野上豊一郎批評集成 能とは何か

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

野上豊一郎批評集成
SAMPLE
能とは何か
Shishi-Shinsui.com
下・専門篇
書肆心水刊

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

本書『野上豊一郎批評集成／能とは何か』は、野上豊一郎（一八八三年生、一九五〇年歿）の能研究書三部作と称される『能——研究と発見』（一九三〇年・岩波書店刊）『能の再生』（一九三五年・岩波書店刊）『能の幽玄と花』（一九四三年・岩波書店刊）が収める全論文を、入門篇（上巻）と専門篇（下巻）に分類し直して二冊本となし、また各巻においてはさらに論述内容による分類を施したものである。なお、二巻を通じた曲名索引を作成し、各巻末に同じ索引を付録した。原本における論文配列は各原本「序言」の末尾に原本目次を掲げて示しておいた。漢字は原則的に新字体を使用し、仮名遣いは、地の文においては新仮名遣い、引用文においては原本どおりの仮名遣いで表記した。そのほか表記上の詳細については凡例に記載した。

（二〇〇九年　書肆心水）

能とは何か
(下巻)

目
次

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

I 奥義論

能の位、殊に闌位について……

一 内容と形式。能を文学として見るの弊。謡曲非難の弁護

二 謡曲を戯曲として理解しようとするこの不合理。音曲の諸律的象徴として綴られたる詞章能を単なる舞踊として見るの弊。舞踊の種類。舞踊と音楽と歌詞の関係。統一者としての位の意義

四 幽玄の位と闌位。表現の最も日本的なもの。陰陽の原理の象徴化

物真似・幽玄と能の鍊成……

民族的普遍性。能芸

二 観阿弥と世阿弥。「物真似」と「幽玄」

三 皮、肉・骨。構図と色彩

四 能の技術的鍊成法。「年來稽古條條」。「花

五 能の儀礼化と自由精神の減退

II 構成論 様式論

能の局面区分法……

一 能の脚本としての謡曲。現行謡本の舞台操作的不備
二 能の演出に於ける局面変化の自由。作物の効用。演出の自由精神。主役一人主義と二人対

能の構成……

立主義。ワキの進出

三　局面の変化を制約する役者の位置。独白。名乗。傍白。局面区分法の基準としての演戲

一　謡曲の正しい読み方。〈高砂〉の構成分解
二　序破急五段の構成。破の重要性。開聞・開眼
三　能の五種。曲目の位置変更の妙味

四　脇能物の構成
五　修羅物の構成
六　鬱物の構成
七　四番目物の構成
八　切能物の構成。祝言物

合唱歌の非戯曲的性質——能とギリシア劇との比較……

一　能とギリシア劇の比較。ギリシア劇の合唱歌。合唱歌の衰退と対話の発達

二　ギリシア劇の合唱歌の衰退の理由

三　エウリピデスの合唱歌無視

四　能の音曲的構成の分解。能の合唱部の重要性

五　ワキの成長と対話。能の戯曲的発展の妨害者としての合唱歌。謡物の遺物としての能の形式

能と狂言の接合——間狂言の発達……

能の戯曲的展開の助成者としての狂言の進出
アイの各種。能の演戲の中へ入りきれぬ純粹のアイ。カタリアイ。タチシャベリ。末社アイ
特殊演出の純粹のアイ。特殊のカタリアイ。末社アイの変形としての特殊アイの演戲
能の演戲の中へ入り込むまでの中間的のアイ。早打アイ。間劇的のアイ
能の演戲の中へ入り込んだアイ。能との局部的合同。アシライアイ。クチアケアイ。能と
の全部的合同。太刀持・従者・能力・強力・船頭・等
アイの合同を必要とする現在物の能。アイの喜劇的情緒。現在物の完全に戯曲化し得なかつ
た理由

〈翁〉

と喜劇精神

.....

- 一 〈翁〉の神聖とは何か。形式化された〈翁〉と原始的な〈翁〉
- 二 「翁式三番」。千歳の異分子的性質。「翁式三番」の原型。父の尉と露払。翁面と能面との区別
- 三 露払と千歳。千歳の直面。面箱
- 四 〈翁〉の舞の意味。〈翁〉は立合の一種ではなかつた。今日の〈翁〉に残つてゐる原型。〈翁〉の型
- 五 原型〈翁〉の主役は生と平和の讚美者。その歌詞的解釈。三番叟耕作者説。父の尉延命冠者の子孫繁殖祝福
- 六 庶民の娛樂から貴顕の賞讃へ。登場人物の神格化。その祭祀的説明。權勢者への奉仕。御前掛けの式。「とうとうたらり」の歌の解釈
- 七 翁面にのみ残つてゐる喜劇精神

能と敬老思想——前ジテの老翁について

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

能と日本主義思想

- 一 シテの中入の必要とされる理由。中入に依つて分たれる前段と後段の構成
- 二 前ジテと後ジテと同一性格であるものの分類
- 三 前ジテの老翁についての考察。その種類、尉殿の人気
- 四 知識の貯蔵者・伝統の保存者としての老翁の信頼。老翁の親愛と諧謔。三光尉・朝倉尉・笑尉の老翁。誤解された諧謔の作意。〈翁〉の例
- 五 誤解された作意の別の例。前ジテの老翁と敬老思想。能の遊戲精神と耽美主義的表现

III 謡曲論

謡曲「車屋本」考

- 一 車屋道悦と堺の能
- 二 「車屋本」作製の年代の問題。「車屋本」の装潢様式
- 三 「車屋本」百番の曲目。「嵯峨本（光悦本）」との比較

謡曲原典批判の一例

- 「車屋本」を中心としての主として金春流諸本の比較研究

- 二 各流派の謡曲詞章の異同。合唱歌と対話の異同の対照、
「車屋本」の詞章の特長。金春流現行本の改变。模倣的改变と排他的改变
三 「車屋本」の詞章の素様と現行金春流謡曲の詞章の觀世化。現在物の対話の辞句の異同
四 対話に現われた作意の異同。対話の簡略主義
五 「三藐院本」の装潢様式。「三藐院本」一百二番の曲目
六 「車屋本」と「三藐院本」、「三藐院本」と「車屋本」との比較
- 一 聖德太子の伎楽保護。伎楽以前の外邦樂。伎楽の異邦的特徴。伎楽と隋の九部樂との関係。
二 伎楽の樂器。西涼樂、龜茲樂、及び天竺樂
三 舞樂の唐樂的色彩。唐の文化の西域化。舞樂と伎楽との懸隔
四 伎楽面は本質的には日本化されなかつた。伎楽面の種類。伎楽の曲目
五 伎楽面の特徴。その形状。ギリシア古典劇の仮面との比較。伎楽面の瞬間的表現。伎楽面
の写実主義。金剛、力士、崑崙。伎楽面の骨相的特徴。喜劇的演戲
六 伎楽面の例外的特徴。非写実主義。迦樓羅面に見る人格化されたる鳥の図案。獅子面の図
案化。アッシリアの獅子頭、バビロニアの獅子頭との類似
七 舞樂面の図案化主義。舞樂の分類。天竺樂、林邑樂。「拔頭」「胡飲酒」、「陵王」「還城樂」
八 「納蘇利」、「崑崙八仙」。八仙面と迦樓羅面との比較

IV 面論

伎楽面、舞樂面及び能面

謡曲「三藐院本」

633

- 一 「車屋本」と「三藐院本」、「三藐院本」の装潢様式。「三藐院本」一百二番の曲目

646

尉

面

- 七 舞楽面の例外的特徴。写実主義、笑面、腫面、勧杯、瓶子取、胡徳面。喜劇的表現。舞楽曲目の分類法改正案
- 八 仮面製作の進歩。象徴主義への転向。能面の創作。その表現力と使用上の気魄。能面の目的的理解

般若の面と蛇の面

706

- 一 尉面の写実的特徴
二 尉面の第一類（前ジテの尉面）。「小牛尉」（小尉）、「朝倉尉」、「三光尉」、「笑尉」、「阿瘤尉」
- 三 尉面の第二類（後ジテの尉面）。「鐵尉」、「舞尉」、「石王尉」
- 四 結語

683

- 「般若」は般若坊の創意か。「般若」と「蛇」は般若坊の創意か。
「般若」と「蛇」の古作検討
女の性的執心の表現。「蛇」の特長
「般若」の特長
「般若」の名称についての私見
「生成」と「橋姫」

曲名索引

734

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

上巻 目次

原本序言

『能——研究と発見』序言

『能の再生』序言

『能の幽玄と花』序言

I 役者論

能の主役一人主義

子方の舞台的効果

ワキの舞台的存在理由

能の戯曲的傾向

II 奥義論

物狂考

能の遊狂精神

能の幽玄

能の花

III 構成論 様式論

序破急の理論

能の写実主義と様式化

扮装の様式化と自由精神

能の構成と近代的傾向

能の幽靈

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

IV 面 論
能面創作の心理
女 面
曲名索引
V 謡曲論
謡曲の翻訳

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

SAMPLE Shoshi-Shinsui.com

野上豊一郎批評集成

能とは何か 下
専門篇

凡例

一、原本の漢字表記は旧字体であるが、これは新字体に置き換えて表記した。基本的に標準字体を用いたが（例えば翻は翻に）、強いて標準字体にせず別体字のままに表記したものもある（例えば鶴^{ハク}）。人名など、現在でも旧字体が慣例的に使われている傾向があるものについては旧字体を使用した（例えば櫻間、龍右衛門）。模倣／模倣のように用字が揺れているものもそのままに表記した。

一、原本は旧仮名遣いであるが、これは、著者地の文については新仮名遣いで表記し（ただし例えば「憂物」の仮名表記は「かづらもの」ではなく「かづらもの」とするなどの例外がある）、引用文・引用語句については（引用符の有無にかかわらず）原本の通りに表記した。なお、著者地の文における、欠く／欠ぐの類の表記揺れもそのままに表記した。

一、ルビ（振り仮名）は、平仮名表記と片仮名表記の区別を含め、全て原本の通りとした。踊り字（繰り返し記号）の使用（即ち不使用）も全て原本の通りである。

一、（）括りの行内二行割註は本書刊行所が加えた註である（西暦年や難読漢字の読み仮名など）。

一、原本では曲名は「」あるいは『』で括られているが、本書ではへゝで括り、このへゝで括った曲名の索引を作成した。

一、鉤括弧の用法は原本の三冊のあいだにおいて翻訛があるので、本書では統一的に「」の表記とし、『』は著者本人の著作を示す場合に限って使用した。

一、原本では図版はまとめて掲載されており、図版参照の指示は本文中に「附図、第一二」のように記してあるが、本書ではできるだけ本文の記述に対応するところに図版を配置し、ともなつて「附図、第＊＊」の指示記号は本文より削除し、それに代えて「図／……」の要領で参照指示を補い、図版に添えた説明の末尾に原本における図版通り番号を併記した（原本の略称は『能——研究と発見』を原本1、「能の再生』を原本2、「能の幽玄と花』を原本3とした）。原本で明示的な図版参照指示がない図版は適宜対応させて配置した。

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

SAMPLE
I 奥 義 論
Shoshi-Shinsui.com

能の位、殊に闇位について

日本固有の芸術表現の最も特質的な一面を今私は能について考えて見る。美学的に云えば、それは芸術の内容と形式との関係の問題となり、また心理学的に取り扱えば、美意識の情的方面と知的方面との交渉の問題となるであろうが、今私の場合にそういう詮議立は特に必要とは思えない。必要でないだけなく、能の研究の場合に軽々しく内容と形式とを概念的に対立させ、そのどちらかにより多くの価値を置いて考えたりすることは、理論として必ずしも不可能ではないであろうけれども、事実を離れること甚だ大なるものがある。すべての芸術は、原則的に内容が形式を規定し、また形式が内容を規定し、内容と形式と依存的関係に立つものであり、実際問題として此の二つのものは不可離的なものであることは云うまでもないが、能の如き单一の表現内容を持つ楽劇に於いてはその傾向は殊に著しく、之を一つのまとまつた美的事実と見なして、そのままの姿で直観の対象とするより外に一層適切な見方はなかろうと思われる。能を強いて内容と形式とに分けて考えようとする態度は、一方に於いては、能の中に盛られた情的美意

能の位、殊に闇位について

識をその最も重要な舞踊音楽の表現から切り離して評価しようとする傾向を造り出し、また他方に於いては、その美意識の存在を無視して舞踊音楽の知的表現の方法のみを対象とするような行方を助長する結果となる。前者は能を単なる文学として取り扱う弊があり、後者は舞踊のみで能を批判しようとする偏見を示す。

能を文学として評価するのは、能の歌詞即ち謡曲を、能その物から、謡うことからさえも引離して、たとえばそれが初めから読み物として作られたものもあるかの如くに見なすことから来る。その評価の結論は大概謡曲に対する非難である。そうして非難の要点は、謡曲の修辞法が独創性を持たないということに帰着するようである。併し、此の点については、私は、謡曲は十分に弁護されねばならぬと信じている。

もちろん私といえども謡曲の詞章が前代の文学に負う所の多いことをば認める。例えは修羅物ならば殆んどすべて「平家」「盛衰記」「保元」「平治」等の戦記物の踏襲であり、かつら物ならば「源氏」「伊勢」「大和」等の物語類からの詞藻の寄せ集めが多く、また現在物の或る物は「義経記」「曾我物語」の抜萃であるが如き観を呈している。思うに、之は当時の文学的傾向で、一方に「古今」伝授ということがやかましく云われていた事実などに依つても想像され得る如く、何につけても古典的根拠を持たなければ重んじられなかつた趨勢が因をなして居る。殊に能はそれまで行われていた多くの雑芸的音曲の長所を取り集めて綜合した舞曲であり、さらでだに雅楽以外に音曲の正統を認めなかつた貴紳階級には当然卑しめられるべき運命を持つていたので、それを室町御所の新藝術として品位づけるためには、並並ならぬ苦心を要したであらうことは想像される。そういうた考慮が能の作成者の頭に強く働いていたことは、能の種類の中でも、主としてその時代に近き社会的事件を題材とした狂い物までが、夥しく古典からの引句を以つて修飾されねばならなかつたのを以つても推定することが出来る。

併し、もつと積極的に能の作成者をして前代文学からの引用に自信を持たせたであろうと思われる理由は別にある。それは、能が本質的に舞踊（舞動）を見せ音楽（音曲）を聞かせるように出来た舞台芸術であることを、彼等が忘れなかつたことである。能のテクストの出版された最初の日附は元和(一六一四)慶長(一六一五)（一五六九）を出ないが、それ以前の二百余年間は、筆写が必要を充たしていしたものであらう。併し、観衆が、能を見るにテクストを要求しなかつたことは云うまでもない。（能の見所に譜本を携帶するのは近代の低下した観衆に限られた現象である。江戸時代の能を描いたどの絵を見ても譜本を手にした見物人は一人だつて発見されない。殊に士分の者にとっては、能の歌詞をそらんじて居る位は常識的修養の一つであつた。）殊に室町時代の観客の耳に、能の歌詞が決して耳遠いものであつてはならなかつことは、容易に推察される。それに、何よりも、前代から人口に膾炙されていた句法を利用するのが便利でもあり、また必要でもあつた。もちろん謡曲の文学的価値を犠牲にしてまでそれが必要であつたか否かは問題であるが、少くともその歌詞が滑らかに観衆の耳に受け入れられるためには、そうするのが一番便利であつたことはうなづかれる。もう一步進めて云うならば、極端な云い方かも知れないが、能の歌詞はその程度の借りもので十分に事足りたのである。たといそれが「平家」の句法であろうと、「盛衰記」の句法であろうと、或いは作成者自身の句法であろうと、そんなことはどうでもよかつた。要は、それが能特有の曲節に織りませられて美しいリズムとなつて鼓膜を打てばよいのであつた。そうすれば観衆は、聴覚を娛しながら、それに助けられて、舞台の上の美しい姿態を心ゆくまで鑑賞することが出来たであらうから。

能を内容からのみ解釈しようとする人の陥りがちな今一つの誤謬は、それを戯曲として取り扱おうとす

能の位、殊に闇位について

る傾向である。能は決して今日私たちが西洋風の考え方によつて理解している意味での戯曲の範疇に入るべきものでないことは既に私たちは知つてゐる。戯曲として存在価値を要求し得るためには、二つ以上の対立する総念の表示がなければならぬのに、能は原則としてただ一つの総念きり持つていてない。配役として、シテに対してワキがあるが、彼は要するに見物人の代表者で、戯曲の開口人として舞台に立ち、シテをして戯曲を始めしめるまでの手続を完了してしまふと、大臣柱の蔭に坐つて（坐るということは能に於いてしばしば戯曲上の消失を意味する）、私たちと同じようにおとなしくシテの戯曲を見物する。例外として、所謂現在物の中には二つの対立する総念を含むものもあるけれども、それは能から分岐して特殊のタイプを成した種類のもので、能本来の核心となつて居るものは、どこまでも单一の総念でなければならぬ。反対の例外として、能には全然ワキの役を欠ぐるものさえもある。⁽³⁾ 之は或る場合には、ワキは無くとも能の出来ることを示したものである。またシテにもワキにも一人若しくば数人のツレの伴なうことがあるが、此の附隨者たちは、シテの戯曲の主要なる部分になると、一本の大事故の雌蕊の周囲に集まる雄蕊の如くうずくまつてしまふ。

斯くの如く能は主役一人の戯曲に依つて示される單一の総念を主題として居るが、そういう藝術の存在し得るのは、それが戯曲的な表現を計画しないで、どこまでも単純なる舞踊を見せることだけを目的として居るからである。若しまた舞踊を見せるのにふさわしくない曲に於いては、それに類する一種のタブロオを見るような場面が必ず工夫されてあり、そうしてその場合には舞踊を主とするものよりも、より多く音楽の方面に重きを置くことに依つて補足されである。能の音楽と云えば、器楽（大小笛太鼓）に伴なわれた声楽（謡）であり、此の音楽と舞踊とが能の二つの基礎的成分であることは最初からの約束であつて、今日に至るまでその点に関しては何等の改変も加えられてない。⁽³⁾ 併し此の二つの成分のうち、どちら

がより多く重大な価値を持つかと云えば、或る意味に於いて、目に訴えることの方だと云い得る。それは文献などに相談するまでもなく、能の実演その物が説明して居る。且つ、古人の書き遺したものは、稽古の必要上から音楽（音曲）の価値を強調したものもあれば、舞踊（舞動）の方を重く説いたものもあり、また書く人自ら明確な解釈を与えるを得ないにも拘らず、尊敬すべき先人の教であるからそのままに伝えたというようなものも少からずある。それ等に対しても私たちはその伝授の事情を吟味した上でなければ容易に信用を置くことは出来ない。要するに、問題は本質の把握である。幸いに私たちの前には、能その物が現存して居るので——たとい過去五世紀間に多くの枝葉的改変は加えられたとしても、基調的成分は殆んど完全にまだ保存されてあるので——私たちは直接それに行くべきである。然るに、此の最も簡明なる研究方法を採用せず、重要な舞台上の動作と音楽とをすべてぬきにしてただテクストの文字だけについて能を研究しようとする位、およそ無謀なる企はまたとなつてゐる。それがいかに不適当な危険な研究法であるかは、例えは舞を生命とするかつら物に於いても、そのテクストの中にはただ舞と一字小さく記入してあるだけなので、ややもすればその重要な指示語の看過されることがあるのを以つても知られる。若しその一字が読み落されるほどならば、実演の場合にその箇所にいかに大事な五段の序の舞が挿入されるか、またその舞がクライマクスとなるように全曲の節度がいかに巧妙に組み立てられてあるかをも知らないですむだらう。言い換えれば、能の表現を支配している序破急の原則⁽⁶⁾の存在をも知らないですむだらうし、また序破急の原則を導き出すものが、或る曲には序の舞を、他の曲には中の舞を必要とする事情をも知らないですむだらう。これ等の根本事実を知らないで若し謡曲を読むならば、それは役者の登場退場を無視して戯曲を読むと一般、無思慮の甚しきものと云わねばならぬ。

戯曲を正しく読む者は常に対話の文字の行間に舞台上の変化して行く状態を描き、ドアの数、ティブル

能の位、殊に闇位について

の位置、登場者の姿勢、そういういたようなものを絶えず実感していかなければならぬ。謡曲とともにそうである。謡曲が能の歌詞に過ぎないことを意識している人ならば、そうして相當に能の知識を持ち合せている人ならば、そのテクストの文字を辿っている間じゅう、決して想像の舞台の上から主役の姿を見失うようなことはない筈である。何となれば、全曲に流れてゐる表現価値は、常に主役の動作に依つてパロメエトルの如く正確に微妙に示されてゐるから。例えば、彼が橋掛一の松に立んで一セイを上げる時の調子と、舞台中央に下に居てクセの上歌をうたう時の調子と、または舞上で大小前に立つてワカを吟ずる時の調子と、此の三つの場合を比較して見ても、その時のシテの姿態がいかに音曲の節度の進行を端的に象徴しているかを発見するであろう。否、それは、更に立ち入つて、歌詞の句法から内容にまで全然交渉なしの象徴ではないことをも発見するであろう。即ち、一セイの悠揚迫らざる静かな自由な調子は、松の葉がくれに彫像の如く立つシテを画中に点出して、之から始まろうとする世界の意味を暗示するにふさわしきものである。併し局面が展開してクセとなれば、もはや一セイの場合の如き暢びやかさはなく、全体が一つの規則正しいリズムに支配されて、特定の「人の自由を許さなくなる」。それはシテの上歌をうたうのにも、わが存在を一時抛棄して居るが如くうすくまつて居る様が、いかにもその場に似合わしく見えるほどである。それだけにまたその歌詞も何等重要な意味をば含まず、時としてはその心境から全くかけはなれたようなことさえもうたう。⁽²⁾ 何となれば、彼はその時一箇の性格ではなく、全体の統一されたリズムのわづか一部分を引き受けさせられて居る役目に過ぎなくなつて居るから。少しく強調した云い方ではあるが、彼のその時のうたいは、詞句である必要はなく、調子でありさえすればよいのである。此の傾向はワカに至つて更に甚しくなる。その時はすでに舞もすみ、全曲の表現的頂上は通り越してゐるので、残されたことは、舞に依つて中断された氣分を取り返し、おもむろに終局の方へ押し流すべき拍節を整頓するだけの仕事で

ある。それ故に、彼は舞い納めた中啓を開いたまま面前に構えて声高らかにワカを上げるが、たとえばそれに伴ない描かれる手の線の速度だけについて見ても、もはやそれは断じて彼に寸毫の余裕をも与えなくなっている。彼自らが拍節の波に漂っているのである。⁽⁸⁾ 随つてその詞句も特にシテにうたわせねばならぬというような理由のあるものでないことは云うまでもない。

すべて斯ういった事情の下に作成された譜曲であるから、その詞章を文字通り忠実に解釈することは、殊に拍節に支配された部分に於いては、それほど必要なことではなく、否、或る場合には、詞章はただ音の譜律的象徴として綴られたものに過ぎないことをも考慮に入れて置かねばならぬ。

三

私たちは能を文学として取り扱うことの当を得ない理由を見た。次に舞踊として見ることについてはどうかというに、前述の如く、舞踊はもとより能の最も主要なる成分ではあるけれども、全部ではない。然るに、舞踊に重きを置く人の中には、やもすれば舞踊が能のすべてであるが如く過重視して、その他の成分を殆んど無視しようとするような偏見を示すことがある。能の実演に慣れた目としてはそれも謂われなき見方ではなく、實際、能の中には舞だけを見せるように出たものが少からずあり、切角戯曲的に發展した筋も要するに主人公に芸づくしをさせるための趣向に過ぎなかつたようなものさえある。⁽⁹⁾ だから此の見方は、偏見は偏見ではあるが、同じ偏見にしても、能の中から仏教思想を抽出しようとしたり、武士道精神を発見しようとしたりするほど、まだしも能その物の本質に触れるこの方へ接近して居るのは確かである。併し、能が一種の楽劇であることが認められる以上、其處に綜合された他の成分の存在理由を犠牲にして舞踊のみを価値づけようとするることは不合理と云わねば

能の位、殊に闇位について

ならぬ。それは理論の上で云い得るのみならず、事實としても、私たちは音楽に支配される舞踊のいかに多くあるかを知つて居る。即ち、序の舞、中の舞、三段の舞、破の舞、男舞、神舞、早舞、神楽、樂、羯鼓、獅子、急の舞、乱、イロエ、カケリ、立廻等、これ等は皆音楽を基準とせずには演じられぬものであり、その中の或る物は笛と大小に依つて拍節が整えられ、また或る物はその上に太鼓を加えて拍節が整えられる⁽¹⁾。その他、小鼓一つで時を刻む乱拍子、小鼓三つで奏する翁の舞、それに大鼓を加える三番叟の舞などもある。そうして いざれも皆原則的に歌詞を伴なわぬ舞踊であつて、能で狹義に舞と云う時は普通これ等を指すのである。

能にはまた歌詞を伴なう舞踊がある。代表的なものは、舞ヶセ、段物の段所（網の段、玉の段、駒の段、等）及びキリなどの舞踊（働）である。その他、初同の舞踊⁽²⁾、道行の舞踊、と云つた風に、曲中の隨所に舞踊もしくば舞踊らしきものが演じられる。そうしてこれ等もまた音楽（多くは大小、但しキリには太鼓が主となるものもある）に支配される。その場合、音楽の立場から云えば、それは舞踊を支配するだけではなく、歌詞をも支配する。しかし歌詞の立場から云えば、反対に歌詞が音楽を支配するとも云い得なくはない。拍子法の粒立なるものは、歌詞の語数を基準として、それに一定の拍節を与えるとするもので、若し歌詞を基準にしないならば、アタリといふことは無意義になつてしまふであろう。その最も著しい一例は〈道成寺〉の撞鐘頭⁽³⁾である。ワキの謡「何の怨か有明の、つきがねこそ」のつを覗つて太鼓が最初の天を打ち込む。双方相迫る呼吸の一一致であるが、目標は、どつちかと云えば、歌詞の方に置かれねばならぬ。また同様に歌詞が主となつて舞踊を支配することも、歌詞の立場から云えば通例のことではあるが、その例として〈遊行柳〉のクセに「暮に数ある、沓の音」とシテが鞠を蹴る心持で足拍子を一つ踏む。その時の足の運動の標準は沓に後れないように、合唱部の歌詞の、語数を測ることであらねばならぬ。

以上の叙述に依つて概略ながら私は、舞踊、音楽、歌詞、この三つの表現は、実は一が他に従属するような関係ではなく、三つが——時としては二つが——それぞれ同等の存在理由を主張する対立関係に在ることを示し得たつもりである。而かもその対立は、一つの目的へ向つての調和を必要とはするが、それは決して相互間に於いての譲歩的妥協であつてはならず、どこまでも鎬を削つて対抗する真剣勝負の如き精神を基底にしていなければならぬ。何となれば、たとい能の美的全体としての価値批判としては、中んずく舞踊が最も顯著なる訴をなすとは云え、各成分の質量的対立に於いては、其處に何等の差等も設けられてはならないから。併し、そうだとすれば、その対立に於いては、何が統一を掌り、美的調和の完成の方へ導くか。

之を説明するためには、私は専門家の間で位と呼ばれている所のものを此處で紹介せねばならぬ必要を感じる。位とは一つの曲の内容的理解を示す表現の尺度であつて、若し能の解釈者が表現上の約束について一定の知識を持つて居るならば、その尺度は甲に於いても乙に於いても大体一致したものであるべきである。例えは〈杜若〉には〈杜若〉相応の位があつて、同じ序の舞のかつら物でも〈芭蕉〉などとは全く懸けはなれたその曲特有の表現速度を持ち、それが甲の流儀で演じられても、乙の流儀で演じられても、表現の尺度に異同があつてはならぬようになって居る。之は能の表現に慣れないと甚だ困難なことの如く思われるであろうが、演出の上に於いては比較的容易に、寧ろ殆んど器械的にさえ実行される。即ちテクニックの約束として、〈芭蕉〉は大小の序の舞物であるが、〈杜若〉は太鼓の序の舞物であり、それだけまた、前者は謡にしても、動作にしても、物静かに、しんみりと打ちしめつているが、之に反して、後者は稍々浮き立つて調子に乗りがちである。扮装について見ても、前者は稍々年たけたる女の面（曲見）をかけるが、後者は若く花やかなる女の面（小面など）をかけ、また前者の開口人は威儀を整えた大口僧であ

能の位、殊に關位について

るに対し、後者は至つて身軽なる着流僧である。単にこれだけの外形的条件から推しても二曲の位合の対照は直感されるのであるが、思うに之については、能の作成の当初に於いては、もつと内面的な必然的な相当の理由が考えられたことであろうし、それが基礎となつて出来上つた技術的差違であつたに相違ない。例えば、芭蕉の女は水水しく露をやどせる夏の若葉ではなく、秋遅き夜の霜に破れ行く傷ましき姿の象徴であるが故に、人生の哀愁を感じしめるような闌けたる位（らひをなむ）を保つにふさわしく、また杜若の女は、单なる草花の化現ではなく、実は歌舞の菩薩が業平の姿と現じて、此の花にことよせ舞いかなでるのであるから、其處に哀傷とか憂愁とかの在るわけはなく、ただ享樂と遊戯とが表現の基調を成しているべきであつただろ。併しそういった当初の解釈も理由も早く既に忘られてしまい、後代となつては、舞う者はただテクニクで舞い、鑑賞する者もテクニクで鑑賞するという有様である。そうしてそのテクニクの尺度として、位なるものが厳然として保存されて居るのである。その位は、〈杜若〉を〈芭蕉〉から区別した如く、同じ修羅物の公達物でも〈忠度〉を〈敦盛〉や、〈経政〉から区別し、また、同じ瘦女物でも〈定家〉を〈砧〉や〈求塚〉から区別し、更にまた〈敦盛〉は〈経政〉から、〈砧〉は〈求塚〉から区別されるのである。

四

厳密に云えば、能には曲の数だけ位の種類があるべきわけである。併しそれは実演に於いて仕分けらるべき余りに繁雑があるので、自然の数としてテクニクの上で幾つかの類型に統一されねばならなくなる。例えばそれを仮面が統一することがある。武将ならば〈田村〉も〈簾〉も〈八島〉も〈兼平〉も皆平太を懸けると云つた風に。そうしてそれ等は皆平太の位で舞われる。また裝束が統一することがある。例えば

長絹物と云えば若き女姿の序の舞（または中の舞⁽¹⁵⁾）を舞うにふさわしき種類であることが了解され、その中でも〈東北〉〈野宮〉〈半蔀〉の如く紺の大口を用いるものと、〈羽衣〉〈井筒〉〈杜若〉の如くそれを用いないものとでまた位に差等が出来る。また音楽が統一することもある。同じ序の舞物でも、太鼓の序の舞物（〈杜若〉など）と云えば大小の序の舞物（〈野宮〉など）より品位が幾らか減ずると云つたような場合がある。

さてこれ等の仮面、装束、音楽等は本来或る曲の理解を形に表現すべき条件に過ぎなかつたものが、いつしか価値転換が行われ、仮面、扮装、音楽等が却つて曲の位を支配するかの如く考えられるようになつた。⁽¹⁶⁾斯くの如く精神が隠れて、テクニックが露出した結果は、私たちに位の定義を変更させるようになつた。即ち、私たちは、また位を一曲の歌詞、音楽、舞踊の表現を統一する律時として解釈することが出来る。世阿弥が幽玄と名づけて強調したものも、突きつめて云うならば、此の律時の一定の現われに過ぎないことを知るであろう。彼は形体の美と声音の美との原則を求めて、二曲（舞歌）三体（老体、女体、軍体）⁽¹⁷⁾を説き、中んずく女体の表現を以つて幽玄の根本風であるとした。そうしてそのテクニックとして体心捨⁽¹⁸⁾力ということを教えた。心を体にして力を捨てよというのである。之は姿態表現の要領であるが、運動についても之で解釈することが出来る。即ち力を体に現わさず円滑なる動をなす。言い換えれば、律時を大きくして急迫の印象を与えないことを必要とする。その運動の速度は、心理学的実験に依つて数字を以つて標準を示すことも出来るであろうが、要するに修養ある観客をして倦怠を感じしめない範囲に於いての最大律時の運動を以つて幽玄の最終の表現とすべきである。そうしてそれはまた音曲についても考えられることである。⁽¹⁹⁾

併し世阿弥は此の幽玄の位の外に闌位（ならい／いだい）なるものを考へた。⁽²⁰⁾闌は闌曲の闌で、想像され得る限

能の位、殊に闇位について

りの表現の成熟の極致を意味する。其処には、既に幽玄の境涯を通り越した平淡の風趣がなければならぬ。否、それは枯淡でさえあり得る。花紅葉を以つて幽玄の象徴とした彼は老杉の聳えたる姿を以つて闇位の要領を実感せしめようとした。⁽²⁾ 私をして解釈せしめれば闇位の根源をなすものは自由であり、無拘束である。幽玄の表現は許され得る限りの最大の律時を規則正しく列ねることにあつたが、闇位の表現は与えられたる律時を当座の都合次第で出来るだけ不規則に利用することであった。さらでだに能の音曲は西洋風の楽譜には写しにくいものであるが、闇曲的のものに至つては全然絶望的である。何となれば、それは演奏の度ごとに異なつたものになることが承認されてあるから。そうして其処に表現の真に日本的ななるものがあることを注意せねばならぬ。私は世阿弥を読む人が幽玄をば祖述するけれども、殆んど一人として未だ彼が闇位に最大価値を置いて居ることに注意を払う者がないのを不思議に思つてゐる一人である。幽玄の律時を説くことが必ずしも小乗的とは云えないであろうが、能の表現の究竟至極の精神は闇位について見なければ到底感得することが出来ないのは事実である。それ故に私は之を大乗的と呼びたい。日本的と云つたのもその意味である。或いは東洋的と云つてもよいかも知れない。それは西洋的なるものの論理的數理的であるのに対して超論理的、超數理的であることを意味する。

例えれば間拍子についても、謡曲の句法は七五調十二音を建前としてそれを八拍子に分割するのを原則とはするが、若し謡が正しく間を拾い、拍子が正しく之を区切つて行つたならば、それは恐るべき单调なものになるであろう。併し謡には一定の律時を素さない範囲に於いて十分の自由があり、拍子にもまたその自由があるから、謡は必要に応じて流動し、拍子はその間を縫つて不即不離の妙味を示すことが出来る。同じく三ツ⁽²⁾地を打ち込むにしてもロンギの場合と次第の場合とではテンポに格段の相違が生じる。更に獅子などになると、余程考えて見なければそれが三ツ地であることに気づかないほど伸縮自在の甚しきもの

になる。更にその最も著しき実例は乱拍子である。それはシテと小鼓との呼吸の闘争であり、息苦しき沈黙と火花を散らす衝突のもつれあいである。実演の多くの場合に於いて、小鼓が舞踊者を操縦するが如き外觀を呈することはあるが、それは舞踊者が未熟であるが為で、本来は相対抗する二つの単位であらねばならぬ。此の対抗に於いて誰でも気づくであろうことは、沈黙の時間が非常に長くして、それだけまた衝突の短かい瞬間が著しく目立たされることである。沈黙は陰であり、衝突は陽である。陽は外に發して甚だ鮮明ではあるが、詮じつめれば陰の蓄積の結果に過ぎないことが知られる。もと「易」から起つた此の陰、陽の概念が能の表現の上に如何に適用されて居るかを吟味して見ると、謡に於いても、囃子に於いても、舞踊に於いても、一として此の原則に裏づけられてないものはないのを見出す。所謂氣が懸かるといふことは陽氣の發現であり、その対照としては必ず陰に氣を抜く工夫が用いられる。上述の乱拍子はその最も著しい場合の例である。世阿弥の説いた闘位なるものの本質を私は自由なる表現精神であると解釈したが、それは結局陰陽の原理を最も日本的に芸術の上に形象化したものであり、此の二つの精気が互いに對照を作りながら調和を保ち、調和を保ちながら対照を維持していることの中に、私たちは大きな自由な遊戯精神の躍動するのを感じることが出来る。此の遊戯精神が能の表現に闘位的なる奔放自在の動を与え、その結果として、舞踊も音楽も皆約束以上の力を以つて充たされ、最も平板なる七五調の歌詞さえも変化多き微妙なるリズムを作り得るに至るのである。

そうして最後に私は、此の超論理的な超数理的な表現様式は、ひとり能に於いて最も適切な受用を見出したのみでなく、その他の芸術的分派に於いても、たとえば絵画に於いても、同様に、自由なる日本の特色を形作つて居り、其處に如何なる総念も鮮明なる形態を呼び起し得るような暗示が施されてあることを注意して置きたい。

註

- (1) 元和卯月本（元和六年（1620）観世黒雪斎暮闇の奥附）が日附ある語本の最古のものであるが、光悦本にそれよりも古く、慶長年間（1606-1625）の出版と推定されている。
- (2) 現在物の中の二つの代表的総念の樹立を含むものとしては〈正尊〉〈安宅〉等がある。〈安宅〉は併し後半に於いては殆んど樹立の意義を失い、最後にシテの男舞を見せることに依つて普通の能らしくなっている。
- (3) ワキの役を欠ぐ能としては〈橋弁慶〉〈小袖曾我〉等がある。前者に於いても、考え方によれば子方がワキの代りの如く見えないこともないが、併し之はシテ一人でやるべきことを現在物であるがため子方を出したまでで、〈巴〉〈熊坂〉の如き非現在物に於いては、相手を出さないのが普通である。
- (4) 別項「能の主役一人主義」（註）参照。
- (5) 世阿弥は音曲と舞動とに同等の価値を置くべきかのように書いてある。（「至花道書」等）。併しそれは二つの主要成分として並べたに過ぎない。必ずしも価値の比較論ではない。
- (6) 別項「序破急の理論」（註）参照。
- (7) 〈望月〉のクセのアゲ歌、〈小塩〉のクセのアゲ歌、等。また故梅若実翁は或る時演能の途中でアゲ歌の文句を思い出せないで、音のみで節をうたつて巧みにごまかしたことがあつたと云われている。それでも間に合う程度のものである。
- (8) アゲ扇から左右へ移る時の手の動かし方の速度。
- (9) 例えば〈草紙洗〉のワカなど。
- (10) 〈自然居士〉〈放下僧〉〈望月〉など。〈自然居士〉は捨身の居士が憐れるる小童を救うという筋であるが、実はクセ舞、カッコ、ササラの芸を見せるのが主意であり、〈放下僧〉は兄弟心を合せて親の仇を討つということよりも当時の小歌をうたつてシテが舞うことの方に興味が懸かっている。また〈望月〉は主従協力して之も仇を討つ趣向であるが、昔から〈望月〉が重く取り扱われるるのは後段の獅子舞のためである。
- (11) 大小に太鼓が加われば太鼓が指揮することになる。太鼓の加わらない大小物では笛が舞を指揮する。
例えれば〈葵の上〉。

能の位、殊に關位について

SAMPLE
Shishi-Shinsai.com

(13) 例えば〈蟬丸〉。

(14) 撃鐘頭とは、シテの鐘入がすんで、ワキがカタリを語り、次の祈の最後の文句「何の怨か有明の、」と謡い、呼吸を吸めて数秒間中止後、「つきがねこそ」とうたい出す時に、太鼓がカシラを天と打ち込むのである。そのつと、太鼓の天とが同時でなければならぬ。

(15) 長絹物でも〈三輪〉〈葛城〉は序の舞でなく神楽を舞う。併し之も序の舞の一種と見られないことはない。

(16) 故宝生九郎翁も面が一曲の能の心持を支配すると云つた。(『謡曲口伝』宝生九郎口述)。

(17) 「至花道書」。

(18) 「二曲三体絵図」。

(19) 世阿弥は音曲の位を五つに分けて説いて居る。祝言、幽曲、恋慕、哀傷、闌曲、以上。幽曲とは幽玄の情趣を含んだ音曲という意味であるが、幽玄そのものは恋慕の音曲の方により多く現われていなければならぬ。平家の公達などを出す修羅物は、幽玄の情趣を幾分表わさねばならなかつた。

(20) 「闌曲者、高上の音声也。(中略) 是は向去却来して、弥闌けてうたふ位曲也。此性此位に至る、堪能にあらずはかなふべからず。」(『五音曲条条』)。

(21) 「五音曲条条」、金春禪竹「歌舞體脳記」。

(22) 三ツ地は能の拍子の最も基礎的な手の一つで、七五調十二語を八ツ拍子に分ける本地に於いて、之を三ツ地で囁す時は、上七語をば大鼓△が支配し、下五語をば小鼓○●が支配するのが原則である。その小鼓のくぱりだけについて図表すれば

ヤ○ ハ●ハ○

の手を五語の歌詞に配当して打つのである。(熊野)のロンギの

かはらおもてをすぎゆけば

の下五語にも、〈紅葉狩〉の次第の

しぐれをいそぐもみぢがり

の下五語にも、ヤ○ ハ●ハ○の手が同じ寸法で配られる。寸法は同じであるけれども、ロンギと次第とではそ

能の位、殊に闇位について

のテンポが非常にちがつて来る。次第は一曲の序の段であるから五番目物でも比較的静かに、
而かも調子に乗つた部分であるから運びが早い。同一曲に於いては更に正確にそう云い得る。

(23) 〔本文に註〕 〈道成寺〉の乱拍子、急の舞の前。
ロンギは破の段で、

SAMPLE Shoshi-Shinsui. com

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

SAMPLE
.....
IV 面 論
Shoshi-Shinsui.com

伎楽面、舞楽面及び能面

伎楽と舞楽とは本質的に如何に交渉するか、また此の二つの楽儀に對して能楽は如何に交渉するかを、主としてそれぞれの仮面の創作精神の方面から考えて見よう。

伎楽の伝来は推古天皇の二十年（西暦六一二年）で、百濟の帰化人味摩之みまし⁽¹⁾が輸入者であつたと云われて居る。舞楽は何度にも伝来されたが、伝來の最初は伎楽より一世紀ほど後れていた。⁽²⁾ そうして或る時期には此の二つの楽儀は並び行われていたけれども、伎楽の方は早く滅びてしまい、之に對して舞楽はともかくも今日まで命脈を保つて居る。伎楽は聖德太子の保護を受け、主として仏寺の法会に用いられ、後には朝廷の饗宴などにも利用されていたが、その流行は殆んど奈良朝に限られてあつた。舞楽は初めから宫廷の楽儀とされ、雅楽寮雅楽師の制度が設けられ、樂人は衛府の官に任せられるといったような特典が与えられ、殊に嵯峨天皇、仁明天皇、醍醐天皇の如き熱心なる奨励者を得て、平安朝に空前の全盛を見た。此の隆替の対照は、一は奈良朝文化の豪華な氣風に適合していたものであり、他は平安朝の優雅な空氣で育

伎楽面、舞楽面及び能面

つにふさわしいものであつたというそれぞれの特長を語つて居る。丁度後に起つた能が、若し鎌倉室町の幽玄の趣味に依つて受胎されなかつたら、あれほど高雅な芸術にまで成長することは出来なかつたであろうと思われる如く、其処に時代精神の反映が見出されるのである。

伎楽の渡来前に於いても、朝鮮半島からは文化の他の種類の物と共に楽饌は早くから伝わつていて、それぞれの国名に依り、高麗樂、百濟樂、新羅樂などと呼ばれていた。記録の古いところでは、允恭天皇崩御の年（四五三年）新羅王から樂人八十人を喪葬の式に供奉せしめたとか、欽明天皇の十五年（五五四年）に百濟の樂人數名を勅に依つて前任者と交替せしめたとかいう記事が遺つて居る。随つて欽明天皇の時代には既に樂人を朝貢せしめて、儀式饗宴などに使用してゐたことは明かである。多分邦人にもそれは伝習せしめていただらうと想像される。併しそれからまだ長い間、半島三国の樂は所謂座樂（音楽）のみで、立樂舞踊は伝わつていなかつた。

其処へ偶然にも半島の一帰化人の手に依つて伎楽が伝えられ、耳新しい楽器と怪奇なる仮面と華麗なる装束とに依り、甚しく異邦的な演戯が行われることになつたのであるから、それが当時の人人にとつて如何ばかりの驚異であつたかは容易に想像することが出来る。伎楽は久礼乃麻比と訓まれ、吳の樂饌として理解されていた。吳は長江以南の南支那全部を蔽う大国であつたが、隋に滅ぼされ、隋に代つて、後でその地に唐が興つた。伎楽が我が國に輸入されたのは、唐の高祖がまさに統一の霸業を完成しつつあつた頃のことであり、そうして唐の楽制が完備したのは太宗の治世から玄宗の治世まで（六二八年—七五五年）の間であり、わが國の舞楽は主として此の時代の唐樂の輸入であつたから、それより一時代前の伎楽が——殊に半島人の手に依つて恐らくかなり不完全な形で伝えられたものではなかろうかとさえ思われる伎楽が——より多く原始的でもあり、怪奇的でもあり、異邦的でさえもあつただらうことは、今日から考え

て決して不思議ではない。

伎楽が異邦的であつたことは、当時の日本に於いてそうであつたのみならず、支那に於いても初めはそうであつたに相違ない。というのは、その名称は何んであつたに拘らず、伎楽は本来支那固有のものではなかつたのであるから。当時支那は早くから天山南北路に依つて今の中亞細亞及び印度との交通が開けていて、絶えず文化の新しいものが輸入されて、それに影響されていた。音楽舞踊の方面でも、珍奇な異邦的なものに常に固有な醇雅なものが浸蝕され圧倒されていた。樂に雅鄭の区別が立てられて、外来樂をば鄭声として貶しめる傾向は遠く秦漢以前から古典主義者の間にあつたが、併し大勢の赴く所をば奈何ともすることが出来ず、既に「漢書、礼樂志」（卷第二十二）に於いて「内有掖庭才人、外有上林樂府、皆以鄭聲施於朝廷」と記してある如く、外来樂の潮は非常な勢を以つて朝廷をも社会をも溺らし、謂う所の鼓吹饌歌⁽¹⁾の新流行は到る所に見られていた。それが南北朝時代にはますます募り行く形勢を示し、亀茲、安國、干闢等の西域地方から夥しき樂人と樂器と樂律が流れ込み、殊に北斉、北周の如きは地理的關係からその影響を最も多く受けていた。（舞樂の「陵王」は一説に北斉の蘭陵王長恭が白面秀麗にして武威の揚がらざるを患い、特に怪偉の仮面を被つて陣頭に立つた、その記念として作られた入陣曲だと云われている。事の真偽はしばらく掛け、今日残っている陵王面が北斉の名と関係あることと、北斉が西域諸国と交通頻繁であったことと、並びに陵王面が明かに中國の系統に属しないものであることと、それ等の事實を綜合して、此の伝説は少くとも當時に於ける文化交流の状態を想見せしめるに足りるものと云い得る。）

上述の風潮が隋代に入つて先づ七部樂を制定せしめ、次いで煬帝の時（六〇五年—六一六年）に九部樂を制定せしめた。九部樂とは、一、清樂、二、西涼樂、三、龜茲樂、四、天竺樂、五、康國樂、六、疎勒樂、七、安國樂、八、高麗樂、及び、九、礼畢樂であつた。その内、清樂は即ち雅樂で、中國固有の樂調

伎楽面、舞楽面及び能面

を基礎にしたものであつたが、それと最後の礼畢樂を除き、他はすべて外国樂の採用であつた。外国と云つても、涼州を閥門として交通していた西域諸国、印度、及び朝鮮半島からの移入であつた。問題の伎樂も、私見に依れば、此の九部樂中の一つでなければならぬと思われるが、果してその内のどれであつたかは、今容易に断定することは出来ないけれども、私は、日本に伝来された伎樂の樂器は横笛、銅鉦子、腰鼓の三種であつた⁽¹⁾ということを手がかりにして、多少の推定がつきはしないかと思う。

隋樂の樂器に関する文献について見ると、九部樂中一二の例外を除けば、大概是十種以上の樂器を用いていた。その内、上記三種の樂器を併用していたものは、西涼樂と龜茲樂とであった。但し西涼樂の樂器はすべてで十七、龜茲樂は十四であつたから、わが國へ伝來した伎樂との共通率は、十七分の三及び四分の三に過ぎない。僅かにそれだけの相似点を以つて、伎樂は即ち西涼樂であつたとか龜茲樂であつたとか云うことは考えものだが、併し、少くとも伎樂は西涼樂、龜茲樂系統のものであつたらしいという見当はつけられる。

西涼樂と龜茲樂とは隋の九部樂中でも最も代表的なものであつたし、樂器としては上記三種のほかに、琵琶五絃、笙、箫、簫、筆篥、豎箜篌、貝等が共通し、西涼樂には鐘、磬、箏、齊鼓、擔鼓等があり、それ等が龜茲樂には欠け、その代り龜茲樂には西涼樂に欠けていた羯鼓、鷄婁鼓、毛員鼓、都曇鼓、答臘鼓等があつた⁽²⁾。併し、すべてに通じて主調をなしていたものは琵琶であつた。琵琶の支那への輸入は北周の武帝の時（五七五年—五七八年）蘇祇婆と呼ばれた龜茲人が初めて之を伝⁽³⁾え、それが劃期的改変を中國の樂界に惹き起し、琵琶七調はすべての樂の基調をなすに至り、所謂四旦二十八調に依つて支配されざる樂はない有様となつた。そうして此の四旦二十八調の根源を尋ねて見ると、つまりは印度に到着するという結果になるのである。中華民国の研究者中にはそれを言語学上から証明しようとして、四旦の旦はサンスク

リットの *that* 音を写した字で、音楽の宮調を意味し、均と同義語であるので、四旦二十八調はまた四均二十八調とも呼ばれていたという根拠から、殊に琵琶七調を基調とする西涼、龜茲樂は印度から伝わったものでなければならぬと断定する者がある。⁽¹⁵⁾多少論拠の薄弱を免れないとしても参考に値する説である。

若し私一箇の想像が許されるならば、私は隋の九部樂中、天竺樂は直接に印度から来た印度樂で、西涼樂、龜茲樂は西域の改変を経た印度樂ではなかつたらうかと思う。わが伎樂は仏会の余興的演戲にふさわしき内容を持つたものが多かつた（そのことは後でまた述べる）から、若しそれを隋の九部樂中の天竺樂から得たものだとするならば甚だ都合よいのであるが、天竺樂の樂器中伎樂のそれと共通のものは銅鉦子のみであつたから、伎樂の前身をはどうしても西涼、龜茲樂の中に求めるの外はない。そうして若し此の仮定が認められるならば、これ等の西域樂のいづれかが半島人の手に依つて遠くわが国に移植されるまでに、よしんばその形が歪められたり、或いは樂器の数が欠げたり、或いは歌詞が失われたりしたとしても止むを得なかつたと云わねばならぬ。

—

併し舞樂の伝来はそれとは大いに事情を異にしていた。舞樂は、伎樂の隋樂に対して、すべて唐樂であった。唐樂は十部樂⁽¹⁶⁾の制定で、一、燕國伎、二、清樂伎、三、西涼伎、四、天竺伎、五、高麗伎、六、龜茲伎、七、安國伎、八、疎勒伎、九、高昌伎、一〇、康國伎に分ち、大体に於いて前代の修正であつただけ、種目は隋樂と大同小異である。けれども等しく西涼、龜茲の名を冠しても、その表現様式が如何に隋樂のそれとは縁遠きものになつていたであろうかは、唐の文化の内容が如何に彈力性に富み、絶えず外来の文化を咀嚼しながら、自己の完成に努めつづあつたかを知る人には、容易に理解されるであろう。天山南北

伎楽面、舞楽面及び能面

の通路は、西域諸地方は勿論、遠く印度、アラビア、ペルシア、トルコ等までも結びつけ、多くの人種、貨物、宗教、芸術が絶えず涼州の方へ流れ込んでいたから、長安も洛陽も常に清新の空氣を漂わしていた。又帝王は皆文化人であったが、殊に玄宗の如きは、最も驚くべき樂才の持主で、自ら大樂團を率い、太常の樂工子弟三百余人に教えて朝暮に糸竹の戯をなし、管絃合奏の間にただ一音の誤があつても必ず之を指摘した⁽¹⁷⁾というほどの堪能者であつただけに、在来の多くの樂を改作し、また創作をなし、樂風日に新たなるの觀を呈した。醇雅は更に醇雅を加え、精緻は限りなく精緻を極め、もはや前代の樂舞と本質的に同種のものとは見られぬ有様となつた。斯くの如くして完成されたる唐樂の輸入が即ちわが舞樂であつたことを知るならば、それが如何に伎樂とは別種のものとして受け取られたかは、想像するに困難でないであろう。

此處で私たちの注意して置かねばならぬことは、伎樂を論ずるのに、あまり伎の字や呉の字に拘泥してはならぬことである。伎をクレと訓ませたことの可否は別問題として、クレの名に依つて意味された隋は実は伎樂の経由国で、その原産地は西域地方であつたとすると、名は実を表わさないのみならず、却つて間違つてさえいたのである。それ故に、私たちはそいつた危險なまどわしを避けつつ、直接に演戯そのものの中に入り込むことを考えねばならぬ。と云つても、伎樂の方は遠き以前に滅びて、どうすることも出来ない。ただ、併し、幸いに演戯の最も主要なる一要素を成してゐた仮面が、殆んど期待され得る限りの完全さを以つて今日尚お保存されてあり、二三の樂器も原形に近き状態に於いて見ることが出来る。それは實際、それ自らの特有の言葉を以つて私たちに話しかけて居るものであるから、私は必ずしも伎樂に関する文献の貧弱を嘆ぐるを要しない。百の文献よりも一の實物の方がより多く雄弁に語ることはしばしばある。私は先ず伎楽面を通して伎樂その物の映像を作り出し、それに許される限り

の自由な解釈と批判を加えつつ考察を進めて行こう。

三

伎楽面の現存品としては、正倉院御物の中に数えられてある百六十四面⁽²⁰⁾と、長く法隆寺に保管されて来て今日帝室御物として東京帝室博物館に保管されている三十一面と、及び奈良帝室博物館に出陳されてある東大寺所蔵の二十三面とが主要なものである。その内、保存の最も完全に行われて居るものは正倉院の伎楽面であるが、それは「献物帳」には品目の記載がなく、もとより聖武天皇の御物であつたとは思われず、その中の或る物は天平勝宝四年（七五）四月九日の日附であり、また東大寺の文字のみ残つて居るものもあり、之に依つて多分大仏開眼の法要に使用されたものが、保管の便宜上御物と共に三倉に納められて今日に至つたものではなかろうかと推定される。製作もその頃は日本人の手に依つて行われていたと見え、仮面の裏面に記された面工の名前には、大田倭麿、荒坂富貴、将李魚成、捨目師、基永師、延均師、大日師、財福師（これ等は大概東大寺に属していた面工）等の字が読まれ、また上野、相模、讃岐、周防等の国名の記されたものもある。大仏開眼の法要（七五二年）と伎楽の伝来（六一二年）との間には一世紀半に近い月日が横たわって居り、恐らくその時期は伎楽の最も盛んに行われていた時代であつただろうから、仮面も服飾も樂器も必要な場合はすべて邦人の手に依つて複製されていたことは想像されるが、問題は、その複製品にどれほど日本的な表現が加味されていたかである。それは前記東大寺の法要に用いられたもの（正倉院御物）を、味摩之将来の原物に比較して見ることに依つて、知ることが出来るが、それによると、二三の著しく日本人的な表情の仮面が新作されてあるのを発見するが、併し大体の傾向に於いて、刀法も、彩色法も、表現その物も、原型の模倣であったことを認める。即ち、伎楽面は最後まで殆ん

伎楽面、舞楽面及び能面

ど日本化されることなく、模倣の範囲を出なかつたと云い得る。そうしてこれが却つて仮面を通して演戯その物の本質を考察して見ようとする私たちにとつては好都合なのである。

伎楽面の種類に関しては、その最も多くが網羅されてある正倉院の陳列に就いて見ると、少くも四五十を数え得るであろう。然るに私たちが今日法隆寺、大安寺、広隆寺等の古記録(2)に依つて知り得る名称は、師子（獅子）、師子子（獅子ノ子）、治道、吳公（吳王）、吳女（五女？）、金剛、迦樓羅、崑崙、力士、婆羅門、太孤父、太孤兒、孤兒、醉古王（醉胡王）、醉古徒（醉胡徒）、用論、隨群、等、十余を出でず、その他の名称は紛失して尋ねることが出来ない。また以上の名称とても、一一これを實物と照らし合せて指摘し得るわけではなく、中には全然推定することの不可能なものさえある。随つて伎楽に於いては如何なる演戯が行われていたか、その曲目も多くは失わってしまい、纔かに天福元年（一二三三年）に書かれた舞楽の一秘書「教訓抄」⁽²⁾中に次の十曲の名を発見するのみである。即ち「師子」「吳公」（又「吳王」「迦樓羅」「金剛」「婆羅門」「崑崙」「力士」「大孤」「醉胡」及び「武徳樂」、是である。此の内「崑崙」と「力士」とを合せて一曲と見、「武徳樂」を除いて八曲に數え、伎楽十曲とも八曲とも呼ばれていた。併しこれ等は當時すでに生命を失っていた伎楽の残骸を集めたもので、本来の曲目に対しても標準となるべき数字ではない。「教訓抄」の記述の実証する如く、当時の伎楽は全く舞楽化されて、「師子」以下すべて舞楽の音楽を以つて奏せられ、舞とても恐らく舞楽化されたものであつたに相違なく、曲目の最後に置かれたる「武徳樂」⁽²⁾の如きは初めから舞楽の一つであつて、伎楽ではなかつた。またその上演も一年たゞ二回（四月八日仏生会、七月十五日伎楽会）のみで、謂わば伎楽の冥福のための儀式の如きものに過ぎなかつた。斯くの如く、私たちは舞楽に関する記録に依つて、伎楽の曲目中わずかに九を知り得るのみで、他にどれだけの曲があつたかわからないのは残念であるが、上述の如く現存伎楽面の種類の少くとも四五十分を算

する事と、一曲の演戯に使用された仮面は多分三四種位ではなかつただろうかと思われる事とに依り、曲目の数は十を多く出なかつたのであるまいかと推察される。併し、之には尚お疑を存して置き、次には仮面について直接演戯その物の本質的な部分を構成していたと思われる表現を考えて見よう。

四

伎楽面の第一の特長は、その形の大きくして、頭部の殆んど全体を蔽うように出来て居ることである。その大きさは、大は長さ一尺五寸に及び、比較的小なる女面でも九寸を越えて居る。⁽²⁵⁾此の驚くべき大きさは、併し、その材料の軽さに依つて償われ、使用に不便なきように工夫されてある。材料は大部分桐材で、乾漆も幾部分交つて居る。今一つの工夫は内部の剖貫⁽²⁶⁾の巧妙にして、殆んど何等の充填物を用いらずとも、成人ならば誰にでもかぶれるよう出来て居ることである。そうして舞楽面や能面が単に顔面のみを隠す一種の板であるに過ぎないのに対して、伎楽面は前面のみならず顎頂部から後頭部へかけて、即ち頸窩部を除いて首の全部を蔽い包むよう出来て居るのが著しい相違点である。

此の形の特長は人をして直ちにギリシア古典劇の仮面を思い起させる。ギリシアでは悲劇役者も喜劇役者も、また合唱部員も、登場するほどの者は皆此の種の仮面をかぶつた。それは木または布（それを塗つて一種の乾漆の如きものに仕上げてあつた）で作られ、頭部全体を蔽うことは、伎楽面と同じであつたが、ギリシア面の方は口が顔面の調和を破るまでに大きく開かれてあつた点が異なつていた。それはギリシアの劇場に於いては、本来見せることよりも聞かせることの方が主であり、その見物席も聴^(アウディトリアム)場という名前で呼ばれ、其処には一万七千人⁽²⁷⁾という驚くべき大衆を容れていた記録があり、プラトン時代の木造見物席でさえも三千人を収容していたと云われる程であつたから、演者は先ず何よりも大きな声量を遺憾な

伎楽面、舞楽面及び能面

く出し得ることが必要であった。それがため仮面の美観を犠牲にしても、発声の自由のために其の口を大きく開かせねばならなかつた。或る場合には、仮面の口に一種の拡声器を挿入することさえもあつた。これに較べると、伎楽面に不恰好な口の開け方をしたもののは、一つはギリシア劇の如き大きなアッティック場を持つ必要がなかつた為でもあつたが、また一つには、ギリシアに於いては仮面は表現を大きくなり厳めしくするためにも用いられたけれども、主要なる目的は登場人物の性、年、種をこまかして見せることであつた故に、男を女に、若者を老人に、また人間を神に見せかけることさえ出来れば、それで用は足りていたからである。然るに、伎楽面に於いては、その目的を実用的から芸術的にまで高め、単なる仮装を以つて満足せず、更に写実的表現を之に求め、いかにもそのものらしく見せかけようとする意志が働いていた。之はまた言い換えれば、仮面を演戯の一方便とのみ見ないで、それ自身を一箇の芸術品として取り扱つていたということにも解釈が出来る。それは演戯の一単位なる一人物の、その首だけを引き離し主題として表現することであるから、その表現に写実的意味が強まれば強まるだけ演戯全体の心持からは独立して行く結果となるわけであつた。

例えば今或る一つの伎楽面（力士と推定されるもの）について一瞥するに、長さ約一尺五寸の巨大なる丹赭の仮面の中央に剥き出した一雙の目は、上にも下にも眼瞼溝なきまでに張り詰められ、金色の鞆膜の中を抉り抜いた眼球は互いに内眦の方へ相寄つて何物かを凝視した目なざし鋭く、下唇は内側へ深く捲き込まれ、その上をきつく咬み絞つて上顎の歯列は野獸のそれの如く物凄く、それだけならばただ憤怒に燃える金剛面と類似したものになつたであろうが、力士面の特色は何よりもその勇み立つた鼻に在る。その鼻は短かく機敏らしく、頬筋と咬筋のいかつい皺波の間に反り返つて、一味の愛嬌をさえ湛えている。以上の道具立ての巧妙なる写実的組合に依つて作り出された勇躍の氣勢は何を語るものであるか。伎楽に於

いて力士は崑崙の征服者であった。崑崙が灯籠の前に立つ五人の女たちに戯れ挑んだ時、彼の義侠心は彼を駆って崑崙を打ち倒さしめた。彼は崑崙の陽物を打ち折り、且つ弄び且つ踊った。謂う所の魔羅振舞なるものがそれであった。彼は女たちの崇拜的となり、不正の征服者は同時に愛の獲得者であった。その仮面の勇躍の表情は実にその瞬間の優越感を示すものであらねばならぬ。之が単なる憤怒を表わす金剛面と好い対照を作る点である。金剛の巨大なる鷲鼻の一双の鼻翼を擁して猛虎の如く踞坐し、今にも嵐を起しはしないかと思われるその洞穴の深く開いているのは、額上に盤紂した幾本かの大きな静脈の怒張しているのと相対して、彼の熱し易き激情を、誇張されはあるが、甚だ写実的に表わして居る。彼は迦楼羅の**魍魎**はみを助け、また力士の崑崙退治に味方した。彼は力士が手を拍てば即座に門を打ち破つて導き入れた。ひたすらに義に勇む性情はその仮面に依つて十分に理解される。併し、若し劇的事件が発展して、金剛が何等かの怡悦を感じなければならぬことにでもなつたとすれば、その激怒の表情をばどうすればよかつたであろうか。怒つて喜ぶということは想像されない。彼はギリシア悲劇の或る物(1)に於けるが如く、途中で一種の楽屋に入り、その仮面をかぶり替えて出直さなければならなかつたであろう。併し、伎楽に於いては同一性格に二つの異なる仮面があつたと考えることは出来ない。仮面は如何なる場合にも一つきりで、而かも或る特定の瞬間の表情を示すものののみであつた。金剛と力士とはその一例で、他の大部分も皆同様の傾向を帶びていた。例えば、崑崙かと推定される仮面の、相好を崩し笑み傾けた表情は、痴態の瞬間にのみ適したものであり、また婆羅門だらうと思われる仮面の、鼻梁を軟らかに垂らした悦喜の容貌は、快悦の瞬間の写生としてよりほか受け取れないような表現である。斯くの如き瞬間的表情の仮面が伎楽に用いられたということは、取りも直さず、伎楽は劇的事件の発展を必要とする演戲でなかつたことを立証するもので、恐らくは短かいタブロオを幾つも連結して見せていたものではなかつただろうか。伎

伎楽面、舞楽面及び能面



正倉院御物伎楽面 (原本 1・図 14)

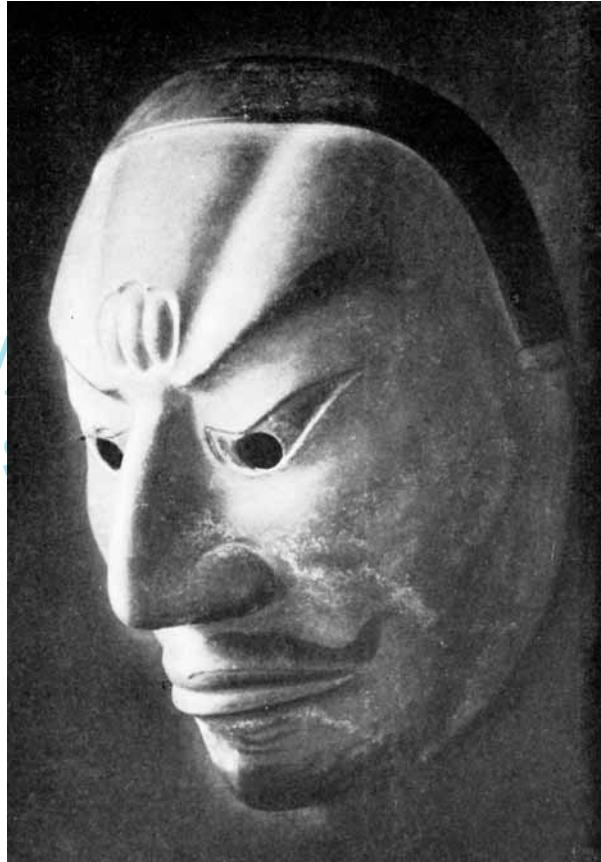
樂八曲といい、十曲といい、或いはそれ以上つなぎ合せて一度に見させていたとしても、此の仮面を標準にして考えて見る時は、不自然ならず思われる。

次に伎楽面の今一つの一般的特長は、その輪廓の著しく印度歐羅巴系人種の骨格的特徴を持つて居ることである。例えば、顔面と殆んど同一面積の前頭骨の大きな美しい円みを持つこと、その下に顎骨（つかんこ）を構成して居る顔面板の隆起の殆んど目立たない脹らみのあること、下顎骨その物は上顎骨に比して可なり引っ込んで居るにも拘らず其の頤隆起だけが際立つて著しいこと、また側面から測ると、其の横面角は印度歐羅巴系人種に於いてのみ見出される九十度の角度を完全に成して民ること、また平面的に測ると、頭蓋の前後を結び付ける線の其の左右を結び付ける線に比しての長さの割が印度歐羅巴系の理想とする標準に達して居ること、等、すべて此れ等の骨格的特徴は、之を人類学的に見て、決して支那大陸や朝鮮半島に於いて逢着し得べきものではなく、私たちは、東洋ではただ印度に於いてのみ之を発見し得るのである。實際印度人種の形貌を伎楽面のモデルとして考へても寸毫も不自然を感じない事は、丁度舞楽面の内、例えは皇仁（おうじん）「岡／東大寺舞楽面・皇仁」などの、その外眦の恐ろしく吊るしあがり、その顎骨の著しく凸起し、その門歯筋の際だつて高まつて居る点から見て、それを蒙古人種の顔の美化された典型とすることに何等の躊躇をも要しないと同じ程度である。之は私が伎楽を印度系のものとして考へる理由の一つである。

併し伎楽面は、その骨格的形貌が印度的である以上に、表現その物の様式に於いて更に印度的なものを見出す。表現の印度的様式ということは、言い換へれば、表現の態度の写実主義と及びそれに加味された怪奇的強調とである。既に金剛力士に於いて見た如く、伎楽面は常に或る特定の人の特定の瞬間に於ける表情を描き出そうとして居る。怒れる表情、得意の表情、法悦の表情、喚笑の表情、等、等。すべて刹那

伎楽面、舞楽面及び能面

SAM
Shop.com



東大寺舞楽面 皇 仁 (原本 1・図 16)

的であり、頂点的である。次の瞬間にそれが如何に変化してあるべきかということは考慮に入れないので、ただ其の利那を強調するために、或いは鼻尖を長く垂れ伸ばさしたり、反対に短かく反り返らしたり、或いは目を大きく剥き出さしたり、または細く吊り下げるなり、或いは耳朶を咬筋の下まで垂れさせたり、耳輪棘を上方へ高く竦立さしたりしてある。随つて効果が甚だグロテスクになつて現われている。正倉院の伎楽面には人間でない怪物を写したもののが一つならずあるが、其処にも写実主義は型の如く実行され、怪物を怪物として取り扱つて居る。これは舞楽面の行き方とは全く相反する点で、舞楽面に於いては例えば納蘇利の如き怪獸を描いても、または崑崙八仙の如き仙禽を写しても、それ等をすべて人間化した所に特長があり、其処に表現の調和が求められてゐるのに、伎楽面には斯くの如き間接的な、裏返したような表現様式ではなく、ただ一向に写実的に正面から之を表わし強めようとのみ努めて居る。

次に伎楽の楽器は、上述の如く、横笛、銅鉢子、腰鼓の三種で、横笛は早く朝鮮半島から渡つていた管絃樂器(エシキョク)の中にも交つていたけれども、銅鉢子と腰鼓の二つの打撞樂器は新しいものであつた。殊に腰鼓はその朗らかな蠱惑的な音調が、今まで二十三絃の箜篌や、十二絃の新羅琴の抒情詩的な哀音に慣れていた当時の人々の耳に、いかに愉快に陶酔的に響いたであろうかは、その変形として今日舞楽の右舞に残つて居る三ノ鼓から類推することが出来る。奈良博物館に出陳の手向山の腰鼓は康平四年（一〇六一年）の裏書きあるもので、胴の長さ二尺に余り、朱碧金のきらびやかな彩色で、両端の乳袋(ちちぶくろ)に大きな環が附いて居り、それに紐を通して肩から吊るして両手で打つたもので、一つの曲にそれを幾つ用いたかは不明であるけれども、その形といい、その音調といい、恐らくかの怪異なる多くの仮面と相並んで、寺院の庭に群集した善男善女の好奇心をひどく喜ばしたに相違ない。實際私たちの想像力は此の二種の現存品だけに依つても、推古朝から天平へかけての伎楽上演の光景を或る程度まで如実に彷彿し得る。其処には勿論仏像礼讚

伎楽面、舞楽面及び能面

の莊厳な空氣はあつた。けれども伎楽そのものを迦陀の合唱や伶樂の演奏と同様に宗教的典礼の一部と見ることはどうだらうか。私はもつと自由な、もつと遊戯的な氣分が、本質的に保たれていたに相違ないと思う。壯快なる獅子舞といい、愉快なる迦樓羅の蠻子^{けんし}はみといい、はた、婆羅門のむつきあらいといい、崑崙の懸想といい、力士の魔羅振といい、太孤の繼子姿といい、醉胡のはらめきといい、その名称の示す所に依つても、如何に諸謳人の頤を解く底の演戲であったかが推察される。

斯くの如き喜劇的演戲が莊嚴なるべき法会の典礼と果して調和しただらうかという疑が起るかも知れないが、それは推古天皇の時代に聖德太子に依つて仏教が取り入れられた時の進取的な文化的な精神を考えて見れば解決されることである。當時わが国へ伝わつて来た仏教は一度支那へ入つて自由な研究的な精神を考慮釈を通過した大乗仏教の論理で、それには印度本来の詩的表現の教理が核心を成していた。決して後代に見る如き戒律のやかましい、また密教的氣分の勝つた、儀式一点張のものではなかつた。一面から見れば、現実的な、樂天的な、生の讃美の宗教であつた。そいつたような宗教を受け入れた精神は、恐らく何等の逡巡もなく、双手を拝げて此の愉快な喜劇的な伎楽を受け入れ、平氣でそのまま之を仏寺の余興として利用したことは、寧ろ当然過ぎるほど当然ではなかつただらうか。之が聖德太子の伎楽歓迎に対する私の理解である。

五

上に述べた如く伎楽面の特長の一つはその表現の写実的なことであるが、之には二三の例外がある。た

とえば迦樓羅面である。

迦樓羅^(カ)王は所謂天龍八部衆の第五で、本来大梵天であるが、衆生済度のため化身して鳥頭双翼の姿を現

じ、悪龍を食い、簞篥を吹く。興福寺の乾漆立像（奈良博物館⁽¹⁾）は僅かにその口吻にのみ鳥化した点を認めるが、大体に於いては人間の形相であるのに対し、伎楽面の迦楼羅は悉く怪奇を極めた面貌である。

今正倉院の迦樓羅面の一つに就いて見るに、長さ一尺三寸、両側に悪魔の如き耳が聳立し、口は上唇と下唇とが大きく脹らみ尖つて吻嘴を成し、目は瞳孔を内眦の方へ寄せて何物かを鋭く近く凝視して居る。色彩は以上の部分が青緑色で、之と対照をなして、眼瞼を包む顎顎（くわくわく）筋の平野と、頬筋から咬筋へかけての袋状の肉垂と、顎頂部から前額へかけて花の如く三列に立つた鶴冠とが朱色である。そうしてこれらの細部を箇箇に観察して見ると、鳥の如く、また鳥に非ざるが如く、一として怪奇ならざるものはないが、併しそれを纏まつた一つの全体として見る時は、不思議にも人間らしい印象を与えるように出来て居る。これは決して写実主義ではない。その物らしくない細部を集めてその物らしき効果を作り出す特殊の表現である。此の表現法は何処から來たものであろうか。

およそ鳥類を人格化して之を礼拝するという風習は古代の多くの民族の間に見出されるが、その最も代表的なのはエジプトであった。オシリストイシスの息子にして昇る日の神なるホルスは鳥頭（鷹）人体であつた。フイリなるイシス殿堂の塔門の偉大なる浮彫にその最も完全な形を見出す。併し之はエジプト文化の最後の遺物に過ぎないが、私たちはその類型を王者の墳墓などから発掘されたものに見出しつつ、紀元前二十世紀乃至三十世紀まで遡り得る。今一つの例は女神セクメトの像である。セクメトは或る時は牝獅子の首を与えられ、或る時は鷹の首を与えられた。アビドスなるセチ一世の殿堂の壁面に王がそれに向い奠酒して居るセクメトの首は、ホルスの如く精悍な鷹で、髪を垂らして居る。之は前十四世紀の遺物である。これ等は元来人間の空に向つての飛揚慾から生れた空想の産物に相違なく、單に翼のみを与えられた彫像ならば、西はギリシアより東印度に至るまで、如何に多く遺つて居るかは皆人の知る所である。併

伎楽面、舞楽面及び能面

しそれ等は、要するに人間が双翼を持つて居るに過ぎず、エジプトの彫像とともに鳥の首が人間の胴にすげられて居るに過ぎないのである。伎楽面迦陵羅の如く鳥の顔を描いて人間らしく見えるものは他に類例を見出さない。思うに之は迦陵羅面特有の表現法から來たもので、その表現の要点を考えて見ると、各細部の図案的排列から生じる一種の中間的的表情とでもいべきものが其処に現われていて、憤怒だか憐愍だか、また熱して居るのだと冷めて居るのだとわからぬような相貌を呈して居る。之は金剛力士等の刹那的な決定的な表情とは相反するもので、即ち普通の伎楽面の写実的な行き方と全く異なつた表現である。

此の傾向を極度まで押し進めたものは師子面で、その最も完全な見本は正倉院に於いて発見される。「國／伎楽獅子頭」。今その一つに就いて見ると、高さ（顎頂部より下頸部まで）九寸八分、前後（後頭部より前頸部まで）一尺二寸、左右（両耳の間）一尺一寸七分。此の数字だけでも読者は甚だ奇異なる形を描き得るのであろう。即ち、普通の伎楽面の如く頭部全体を包む仮面ではなく、また能面獅子口の如く顔面に掛けた仮面でもなく、例えば私たちが山王権現や神田明神の祭礼の時に持ち出されるのを見るが如き獅子頭(がしら)ではそれはある。恐らく之は両手に捧げ持つて打ち振り舞つたものであろう。彩色はひどく剥落して居るけれども、眼青と歯牙の黒色（その上を金色に塗られてあつたのかも知れぬ）を除けば他は全部丹色に塗られ、下頸は動き得るように切り離されてあり、目も動かし得るようになつていていたようになつて居る。併しその相貌の印象は非常に奇異なもので、正面に突き出している数枚の巨大なる門歯の駢列と、頸上に踞坐して居る頑強な鼻翼の奥深き二つの洞穴と、及びその鼻翼の双肩から天を睨んで剥き出して居る円い眼球（尤も此の眼球は正面からはあまりきわだたない）と、これが獅子の顔の殆んど全部である。それは歯と鼻とのみに依つて示された奮迅の勢である。斯く奇異なる表現の原型をば何處に求め得るであろうか。私の想像は天山北路を西へ、西へと辿り、昔の西域地方を通り過ぎて行く。更に月氏国を過ぎ、チグ里斯とエウフ

ラテスの流域まで辿り着くと、其処には三千年前に栄えていたアッシャリア王国の遺物がある。その中に謂わば近親者らしきものに逢着するであろう。例えばテル・エロベイドにて発見された銅製の獅子頭(アラビア)がそれである。「図／アッシャリア獅子頭」。またリュイス・スペンスが「バビロニアとアッシャリアの芸術」に於いて紹介したテラ・コッタの獅子の首がそれである。「図／バビロニア獅子頭」。又モリス・ヤストロウが「バビロニア人アッシャリア人宗教彫像図譜」中に鬼神の首として紹介した十数箇の陶土の首がそれである。これ等はいずれも実物のライオンからは懸け離れたものになつて居り、頭部は扁平に押し潰され、口角には夥しき波紋を作つて、すでに狛犬式にまで変化して居る。同じくアッシャリア文化の遺物の中でも、スザの宮殿の絵様帶の縁と黄の平瓦の獅子や、或いはアシュルナシルバル二世（前八八三年—八五九年）時代の傑作の一つと数えられるニネヴェの石の獅子などの如きは写実主義的見地に於いてはその卓越を誇るべきものに相違なかろうが、私たちの今問題として居る獅子頭の原型としては考えられない。私たちの問題とするものは狛犬式獅子の群の中に之を求めねばならぬ。それはカルデア式ともアラマイア式とも呼び得る、アッシャリア地方特有の図案化された獅子である。それは獅子の有らゆる属性の中から最も本質的な部分だけを抽出して、それを単純化した一つの様式であるが、併しその中には原始宗教的色彩を帯びた一種の獸性感といったようなものが表現されてある。だから図案化とはいっても一種の神秘的な図案化であった。然るに伎楽の師子になると、もはや其處にはカルデア風の神秘的獸性感などは跡を絶つて、遙かに自由な、一層中間的な表現を取るようになつて居る。即ち、今まで獸性表現の成分として使用されていた細部が、それぞれ自由の省略と変更を受け、たとえば図案化することそれ自身が目的であるかのように、表現が奇怪の極を尽して、一見獅子の顔であるか、他の何かの模様であるか、わかりかねるようなものが作り出されである。表現も此処まで達すれば、もはや写実主義の領域から離れてしまう。それ故に、獅子面は伎楽面

伎楽面、舞楽面及び能面

SA
Sh
om



上) 伎楽獅子頭 (原本1・図12A)

下左) アッシリア獅子頭 (原本1・図12B)

下右) バビロニア獅子頭 (原本1・図12C)

の中に数えられてはあるけれども、伎楽面の本質的成分をば殆んど持っていない。そうして演戯としても、「師子」は伎楽の曲目の中に於いて常に特殊の曲として劈頭第一に舞われていた。丁度舞楽に於いて「振鉢」^{えんぱ}が、また能に於いて〈翁〉が、それぞれ異分子の取扱を受けて、序劇的に、初めに舞われていたと同じように。此の特殊的な地位を与えられていたことは、取りも直さず、獅子面の伎楽面らしくないことの、謂わば結果であらねばならぬ。

六

伎楽面の写実主義に対し、舞楽面は表現の図案化を原則とする所が特長である。それに就き叙述を試みる前に、私たちは先ず舞楽に於いては仮面がどんな風に使用されて来たかを知つて置かねばならぬ。

舞楽には仮面の用いられる曲と用いられない曲とがある。仮面の用いられるものが本体であるか、用いられないものが本体であるかといううに、舞楽は仮面の用いられないものの方が本体である。その理由は、舞楽は支那唐代の楽饌として理解されるべきものであり、曲目も唐樂を主体として編成されたのであるが、唐樂には仮面を使用しないのが原則となつていたからである。尤も、唐樂と云つても、十部樂の内、純粹に中国固有の樂はわずかに二三で、他はすべて外来樂であったことは前に述べた。その十部樂の編成と日本に渡つた後の舞楽の区分法とは必ずしも一致するものでなく、名称も日本に於いては、唐樂以外の異邦的なものをば、天竺樂（印度の樂饌）、林邑樂（安南の樂饌）、高麗樂（朝鮮の樂饌）、度羅樂（濟州島の樂饌）及び渤海樂（沿海州の樂饌）等の名に依つて呼んでいた。伝来は唐樂が最も古く、大化の革新（六四六年）から大宝令の制定（七〇一年）の間に主要なるものは皆伝わつた。異邦的なものの内では、天竺林邑樂が天平八年（八〇六年）に天竺僧僊那^{（イ）}及び林邑僧仏哲に依つて輸入され、高麗樂は高麗の笛師下春に

伎楽面、舞楽面及び能面

依つて伝えられた。その年代は正確にはわかつていなければ、奈良朝の末か平安朝の初かと推定される。度羅樂もそれと前後して來たらしいが、之は早く亡びて迹を絶ち、渤海樂は大同年中（八〇六年—八〇九年）に持ち來たされて、之は高麗樂に編入された。それ故に、此の異邦的な舞樂は、結局整理されて、天竺⁽¹⁾、林邑樂と高麗樂との二種となり、前者の方は傳來の年代が古いで唐樂と合併して之を左舞と称し、後者の方はそれだけで右舞と呼ばれた。これ等の外に日本での新作も多少あり、之は唐樂の模倣作で、随つて左舞に屬するのが原則である。左舞右舞は元来曲目編成の便宜上から生じた分類で、左舞一曲右舞一曲を組み合せて番舞⁽²⁾を成し、之をプログラムの単位とするのであった。

以上の内、仮面を用いる舞樂と云えば天竺⁽³⁾林邑樂と高麗樂とである。（例外として唐樂と称するものにも一二仮面を用いるものはあるけれども、之は本来天竺樂とすべきを伝達者の関係上、またはその他の理由に依り唐樂に編入されたものに相違ない。）随つて私の説話は、舞樂の本体ともいべき唐樂のことをば暫く除外して、天竺⁽⁴⁾林邑樂と高麗樂とにのみ限られるべきである。

天竺林邑樂の代表的ともいいうべきものに「拔頭」⁽⁵⁾「胡飲酒」⁽⁶⁾がある。今此の二曲の仮面を比較して見るに、両者互いに著しき性格の相違があるべき筈なるにも拘らず、甚しく面貌の酷似して居るのは何故であろうか。前者は父を猛虎に食わせて復讐する胡人の勇邁を表わしたもの、後者は読んで字の如く胡王醉舞の姿態である。いずれも襦袢を着て桴⁽⁷⁾を持つ。その舞は前者は急激を主とし、後者は寧ろ弛緩に傾いてあるべきものとされて居る。然るにその仮面は先ずW字形を成して逆立てられた皺眉筋、その下に大きく剥き出された目、驚の如く彎曲した頑強な鼻、半開に結んだ唇、挙げ来れば殆んど双生児の如く似通つて居るのを發見するであろう。若し前者の赤く塗られたのに対しても後者の稍々黒く塗られた顔色の区別と、また一方は他より一層荒く振り乱した頭髪の差違とを無視してよいならば、どちらをどちらが被つて

も不都合を来たさないであろう。それほど没箇性的混同が此の二つの仮面の間にに行われて居る。それは、私の解釈に依ると、仮面製作の根本態度が伎楽面の場合とは全然變つて來た為であつて、言い換えれば、仮面製作者はもはや写実主義者ではなくなり、猛獸と単身相搏つ時の勇士の狂暴な興奮と、乱醉者の体験する奇怪なる幻影の反映と、そういった様なものを一一巨細に描き分けようとする繁瑣な手続をば省略して、たといそれが憤怒からでもあれ、或いは陶酔からでもあれ、要するに興奮の心的状態を示す表現の最大公約数的与件を集めて、それを排列すればよいと思うようになつたのである。そうすれば、それを猛獸と格闘する場合に使い活かすと、はた乱醉舞踏の場合に使い活かすと、一に使用者の力量の自由に任かされるのである。斯くの如く仮面がもはや或る特定の感情の特定の瞬間の現われを描き出したものでなく、どの瞬間にも応用のきくような中間的表情を持つようになつたことは、演戯者の立場から云えば、もはや単に一つのタブロオを見せるだけに限られることなく、更に複雑な心的経過をも示し得るだけの余裕が出来たわけである。仮面製作の用意が舞楽面に於いて此処まで達したことは、伎楽面の写実主義に比較して非常な進歩と云わねばならぬ。

此の行き方が極度まで押し進められた時、「陵王」「還城樂」「納蘇利」「崑崙八仙」等の仮面が出来た。先ず東大寺の陵王面「岡／東大寺舞楽面・陵王」を見るに、金色燐爛たる顔面の中程に円き目を見開き、鼻梁を鋭く尖らして前方に突出し、上唇方形筋に美しき金波を畳み、鬚髪と頭髪の波目は紺青に彩られ、四枚の大きな黒い門歯は上顎から氣味悪く垂れ、下顎は火皿の如き形をして吊り下げられてある。併し、今一つの特色は陵王の頭の上に乗りかぶさつて四肢を踏んばつた一頭の龍で、陵王の顔の長さ約九寸の上に龍の身長はその半ばに達し、金色の体軀をS字形にくねらし、前方をのぞき込んで口から朱を吐き、陵王の耳朵のあたりに朱の雲を纏めさせしめている。此の曲の別曲に「荒序陵王」がある。位も重く、仮面も特殊の

伎楽面、舞楽面及び能面

SAN
Shop

com



東大寺舞楽面 陵 王 (原本 1・図 15)

ものを用いる。その型は大体に於いて同じであるが、更に古拙にして一層怪奇を極めたものである。次に「還城樂」は西域の胡人の好んで蛇（ヘビ）を喰う者の、その蛇の蟠するを見て悦喜をなすの舞であるから、仮面も悦喜の相貌を見せて居るかというと、そうではなく、ただ目を怒らし口を開いた一箇赭面の胡人に過ぎない。陵王面と共に著しい部分は、円い金色の目と、上顎の大きな四枚の門歯と、火皿の如き吊顎等で、これ等はまた「納蘇利」の面にも共通した特長である。納蘇利面特有の点を求めれば、その面色青く（または緑）、頭髪を長く振り乱し、髪毛多く、上顎と下顎とに巨大なる一双の牙を持つことで、その牙の鋭く彎曲しておのが眼球を貫かんとして居るが如きは、怪奇を通り越して甚だ痛快を感じしめる。

これ等三種の仮面と図案化の絶頂に達して居る点に於いて拮抗し得べき「崑崙八仙」の面は、同じく鳥の人格化されたものであることに於いて、前にも述べた如く、伎楽面迦楼羅とも比較され得る。併し仮面創作の内面的進歩の点から云えば、八仙の方が上である。その理由は、迦楼羅は鳥と人間との混合体の如き表現であるが、八仙の方は鳥と人間との化合体とも云おうかもはや一つ一つの道具を引き離して鳥的属性を指摘することが容易でないほどに巧妙に融合して居る。強いて求めれば鼻根部の波紋状の皺と口吻の尖り方に鳥らしさは多少残つて居るけれども、全体の印象は遙かにより多く人間化されてあり、表情も迦楼羅に較べて一層静止的になつて居る。此の静止は如何なる瞬間にも運動に変り得る静止で、やがてまた後の能面の覗つて行くべき道を既に端的に示したものであるとも見ることが出来る。

七

舞楽面の中にも多少例外として見るべきものがある。笑面、腫面、勧杯、瓶子取及び胡徳の面がそれである。初の二種は「二舞」に使用せられ、後の三種は「胡徳」に使用せられる。「二舞は按摩」の番舞と

伎楽面、舞楽面及び能面

して舞われ、そのパロディともいうべきものである。⁽¹⁾一人は笑い崩れた笑面をかけ、今一人は泣き腫らした腫面をかける。笑面は黒い顔の前頭筋も頬骨筋も眼輪匝筋^(きん)も筋だらけにして、歯をむきだし、鼻をへこまして笑って居り、腫面は額も頬も鼻も顎もなくなるまで、長さおよそ一尺にも余りそうな褐色の大きな顔の、全面に肉腫を盛り上らして、その間から細長い裂目のような目を殆んど堅にしてのぞかせながら泣いて居る。そして厚ぼったい舌をだらりと垂らして居る。グロテスクというよりは、醜ともいすべき面相である。これ等が普通の舞楽面と違う所は、その表現の中間的でなく、却って頂点的な表現で、最も可笑しがつていて、最も悲しがつていて居る所に在る。次に「胡徳」は「遍鼻胡徳」とも云われるだけ、その面には驚くべき長大の鼻が額から顎の先まで垂れて居り、それをかぶった舞人が四人、勧杯と瓶子取に酒を強いられ、その内一人を除く外、皆皆鼻をうごめかし舞うのである。読者はよろしく此の赤黒い大きな四つの鼻の舞台上の駢列を想像すべきである。いずれも自分の目が驚いて打ち眺めて居る程の長大さである。口までが驚いて眺めて居る。一つの口は大きく開き、次の口は小さくつぼみ、第三の口は横にねじれ、第四の口は舌を吐いて居る。⁽¹⁸⁾その前に今一つの偉大なる鼻が、但し之はピラミッドの如く顔中に根を張り、半ば開かれた唇の間から舌を垂らして居る。勧杯の面である。更に今一つの笑い潰れた鼻の瓶子取の面⁽¹⁹⁾がある。これ等六つの奇怪なる仮面の排列は、厳肅な普通の舞楽の舞台面とは全然異なつた光景を呈するに相違ないことは誰でも感じ得るであろう。此の喜劇的表現は舞楽としては全然異分性的であり、殊に腫面の如きは、仮面製作の原理を破つて均齊を失い、右半面がつりあがり、左半面がつりさがり、顔面の一つ一つの道具も歪んで居れば、全体の輪廓もいびつになつて居り、また胡徳の鼻に至つては、鼻根に紐を通して結びつけ、醉舞の際自由にそれを動かし得るようになつて居り、悪洒落といえば悪洒落であるが、仮面製作者が如何に喜劇的效果を期待していたかは明白に看取される。

そうしてその喜劇的効果はいずれも或る特定の瞬間の表情を誇張した所から来て居り、その行き方は一見伎楽面のそれと共通するようと思われるであらうが、少しく注意すればまたその間に根本的相違のあることを發見するであらう。それは伎楽面の本質的表現を成して居る写実精神がこれ等の仮面には欠乏して居ることである。誰が胡徳の鼻を隣人の間に發見し得る者があらう。誰が崑蕪のおばけの如き腫面の泣面を自分の顔の上に再現し得るものがあらう。それは要するに表情の模様化であり、表現可能の極度的仮設である。随つて伎楽面の如く実感が私たちに迫つて来ることがない。腫面、笑面、胡徳面等が舞楽面としては多少例外的であるにも拘らず、伎楽面の方へ接近し得ないのはそれが為である。

併し此の一組の舞楽面が、舞楽面としては異分子的に喜劇精神を發揮して居ることに就いては、どう解釈したらよいだらうか。前にも述べた如く、舞楽は唐樂を本体とするように組織立てられてあり、唐樂の性質は元來仮面を用いない集団的舞踊で、「皇帝」の如く「春鶯囀」⁽¹⁾の如く「万歳樂」⁽²⁾の如く「三台塙」⁽³⁾の如く、服飾も唐代の制に倣つた所謂唐裝束を着け（これを常装束⁽⁴⁾という）、鳥甲をかぶり、四人、六人、或いは昔は更に多人数でも舞つていた。均齊、調和、厳肅⁽⁵⁾ということが舞態の特色であつた。然るに上来見て來た所の仮面を用いる曲は（唐朝を本位にして）すべて異邦的なものであり、舞踊も集団的でなく、皆一人舞⁽⁶⁾であり、舞態も緩急甚しきものばかりである。それが「二舞」「胡徳」になると、更に特殊的になつて、殆んど笑劇の一場面かとも思われるような姿態を演じるのであるが、これはその製産地が支那ではなく西域または印度であつた為ではなかろうか。「二舞」はその本曲「按摩」と共に承和年中（八三四年—八四七年）にその囀詞詠詞に改正を加えられたる天竺樂⁽⁷⁾であり、また「胡徳」は右方の舞に編入されてはあるが、同じく承和年中に高麗笛を用いることに改められたもので、もとは矢張天竺樂であつたと思われる。これが「二舞」は二人、「胡徳」は六人といふ人数を使うにも拘らず、唐樂本来の規則正しい調和を主とす

伎楽面、舞楽面及び能面

る集団的舞踊にならなかつた理由でなければならぬ。

それにつけても痛感されることは、舞楽曲目の分類法が従来内面的妥当性を欠いていた為に、作品としての理解の上に少からぬ支障を来たしていいたことである。今、私一箇の解釈に従えば、舞楽は大別して仮面を使用するものと、使用せざるものと、此の二つの群に整頓し直すことが出来ると思う。仮面を使用せざるものは唐樂を中心とする集団的舞踊であり、仮面を使用するものは必然的に演戲内容を持ち、一人舞を主体とする所が特長である。然り而して仮面を使用するものを更に区分して、印度系のもの、半島系のものと判別することに至つては第二の問題である。例えば「胡徳」は果して印度の樂であつたか、それとも矢張半島の樂と見るべきであるかに就いては、一つはその音樂の方面からも考えて見ねばならず、斯くの如き箇箇の曲目の研究をば他日に譲り、今私たちに必要なことは、舞楽が如何にその仮面を使用して居るかであり、それについては大ざっぱではあるが主要な点だけには触れたつもりであるから、これから結論の方へ急ごうと思う。

八

以上見る如く、舞楽面は伎楽面の写実主義から脱却したことに依つて、仮面製作史上に一段の進境を示した。写実主義からの脱却は、取りも直さず象徴主義への転向であつた。それは或る特定の瞬間に於ける感情表現を改めて、他のいずれの瞬間にも適用の出来るようにおかすことであつたが、そのおかされた中間的表現の中から、必要に応じていろいろな物の閃めき出る所に絶大の価値を持つ。此の行き方を押し進めて殆んど期待し得られる限りの極度まで達して居るものは能面である。能面の中間的表現はもはや舞楽面のその如き最大公約数的なものではなく、殆んど無に近き表現を以つて最も決定的な幾つもの表現を

作り得るのであるから、その価値は無限大とも云い得べきものである。此の神秘的能力を理解するために優秀な一箇の能面を手に取つて吟味するといよ。例えば曲見しゃくみがある。「図／曲見」。曲見は女面のうちでも中年の、まだ皺が寄つたり肉がひどく落ちたりはしていなければ、口角のあたりに三角頤筋に依つて掣せられて浅い溝が出来て居り、すでに早く春の去つたことを思わせる。併し、その広い額と、平たい鼻と、半開の唇と、何処かを見ているようでまた何処を見ていないような目と、それ等の排列に依つて作り出された間伸のした、軟らかな、漂えるが如き表情は、甚しく不定な、取り留めのない表情である。殆んど無に近い表情と云つても不当でないことを発見するであろう。今その仮面を顔の上に持つて行くと、それは初めて所を得て、いかにも人の顔らしく感じられる。けれども本統にその仮面を生かし働く為には、有能の役者をして本式にそれを懸けて舞台に立たせねばならぬ。その時その仮面はもはや一枚の板片ではなく、生きた生命の表現である。其處には母らしさが充ち溢れ、少しの運動をそれに与えて、曇らすとか照らすとかすることに依つて、或いは子供を失つた人らしき憂愁の表情ともなり、或いは子供にめぐりあつた人らしき嬉しさの発現ともなる。それはすべて初めに仮面の上に無かつた感情である。無から生じた有であり、無限小の成長した無限大である。此の能力は殆んど神秘的と称し得るまでに微妙なものである。何となれば、それほど絶大の表現力を隠し持つ仮面でも、今若し無能なる役者に依つて使用されたならば、見る者はお神樂のおかめの面を見るが如く噴飯せずにいられなくなるであろうから。

之に依つて私たちは能面の表現力は必ずしも能面その物の中には存在しないことを知らねばならぬ。それなら、何処にそれは在るか。曰く、能面うじらの後に在る。それを懸けた頭あたまの中に在る。心根、精神、氣魄、そういったような言葉でそれを説明することが出来る。すべて日本の技芸のすぐれたものは氣魄がこもつて初めて仕上げられるものが多い。能とてもそうである。舞、謡、囃子、皆氣魄である。氣魄の在る所に

伎楽面、舞楽面及び能面

SAN
Sho

com



曲 見 龍右衛門作 (原本 1・図 11)

のみ生命は活躍し、気魄のない所に生命はやどらない。能面が此の気魄に依つて生かされることは、私をして云わしめるならば、能面が伎楽面よりも、また舞楽面よりも、遙かによくその目的を理解して居ることを示すものであつて、これが私の、仮面中で能面を最も進歩したものだと断定する所以である。

此処に能面がその目的を理解して居るというのは、言い換えれば、能面がそれ自身一箇の完成された芸術品を以つて任じないで、どこまでも演戯のための一方便として工夫されたものであることを忘れずに、全力をつくして有効に奉仕しようと努めて居ることを意味するのである。此の点、伎楽面は最も初級的であり、舞楽面は一層進んでは居るけれども、尚お表現の図案化その物に興味を持つて樂んで居る所に徹底しない所があり、ひとり能面のみは仮面としての使命を最もよく自覚して居ると云い得るのである。

私たちは曩に伎楽面に就いて述べた時、仮面本来の目的として一種の偽佯作用の企てられてあることを挙げ、伎楽面が登場人物の年、性、種をごまかすべく如何に巧妙なる写実主義に依つて製作されたものであるかを見た。併し、それは要するに蔽い隠すことであつて、その態度は消極的たるを免れない。けれども能面に至つてはそうでない。其処では蔽い隠すということよりも一步も二歩も先へ進んで、何物かを造り出すために、超論理的な、超数理的な意図が実行されてゐる。表現の無限小から無限大への飛躍が計画され、肉面よりも仮面の上により多くの効果が期待されてゐるから、その態度は飽くまで積極的である。これは實に能面の根本価値の懸かつて居る点であり、同時にまたすべての仮面技術の達し得られる最終の境地に達したものである。伎楽面も舞楽面も早くから日本に來ていながら、それを遂に日本化することは出来なかつたけれども、考え方によつては、それが遂に日本化した時に、能面となつたのだと解釈することも出来る。

伎楽面、舞楽面及び能面

註

(1) 「日本記」卷第二十二——(推古天皇二十年)百濟人味摩之歸化曰、学干只得伎樂饌、則安置桜井、而集少年、令習伎樂饌、於是真野首弟子新漢斎文二人習之、伝其饌。

(2) 「続日本紀」卷第二——大宝二年(西七〇二年)正月癸未、宴群臣於西閣、奏五帝(常?)太平樂、極歡而罷、賜物有差。

(3) 「教訓抄」卷第四——古記曰、「聖德太子我朝生來シ給テ後、自百濟國渡舞師、妓樂ヲ写シ留テ、大和國橘寺一具、山城國太秦寺一具、攝津國天王寺一具、所寄置也。」其後百余歳之後、七大寺ニ移シ置テ、余者諸事絶了。東大興福兩寺ニ殘留。又天王寺住吉社ニハ、如形有于今。——此の百余歳之後の文句は勿論口碑に依つてそう書いただけのことであろうから、あまり拘泥するに値しない。下の註(6)に於いても見られる如く、大同四年(弘)の雅樂寮の編制の中にはまだ伎樂師二人あつた所を見ると、すでに伎樂の内容は舞樂化されてはいたであろうが、外形だけはとにくく其の頃までまだ保存されてあつたと見える。

(4) 「聖德太子伝」——皇太子奏、供養三宝、必用蕃樂、而人或不學習、學習亦未精、自今而後、宜使工為世業免役、勅從之。

(5) 「日本紀」卷第二十九——朱鳥元年(弘)夏四月壬午為饗新羅客等、運川原寺伎樂於筑紫、仍以皇后私稻五十束、納于川原寺。

(6) 「類聚国史」卷第百七、職官十二——平城天皇、大同四年(八〇九年)三月丙寅、定雅樂、新羅樂師四人、笛師二人、唐樂師十二人、橫笛師二人、高麗樂師四人、橫笛、箜篌、莫目、舞等師也、百濟樂師四人、橫笛、箜篌、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、林邑樂師二人。——尚、之より先、大宝の職員令(七〇一年)にも我が国古来の歌舞を司る歌師、歌人、歌女、舞師、舞生、笛師、笛生、笛工、及び伎樂師、伎樂生、腰鼓師、腰鼓生と共に、唐樂、高麗樂、百濟樂、新羅樂の各樂師樂生の人員が制定されてあるが、高麗、百濟、新羅と別別の国名で呼ばれていた頃は、所謂座樂であつて、立部はまだなかつたと推定される。

(7) 「続日本後紀」卷第一——天長十年(八三三年)夏四月丙子、左近衛府奉獻奏樂、夕暮中止、

「三代実録」卷第五——貞觀三年（八六年）四月乙巳朔、喚左右近衛樂人於北殿東庭、奏音樂。

(8) 「日本紀」卷第十三——四十二年春正月乙亥朔戊子、天皇崩、時年若干。於是、新羅王、聞天皇既崩、驚懼之責上調船八十艘及種種樂人八十。是、泊對馬而大哭。泊于難波津、則皆素服之悉捧御調、且張種種樂器、自難波、至于京、或哭泣、或歌舞、遂參會於殯宮也。

(9) 「日本紀」卷十九——十五年二月百濟遣下部杆率將軍三貴上部奈率物部鳥等乞救兵、……別奉勅貢易博士施德王道良曆博士固德王保孫医博士奈卒王有拔陀採藥師施德潘量豐固德丁有陀樂人德三斤季德已麻次季德進奴舛德進陀、皆依請代之。

(10) 漢の武帝の時、樂府に収められた樂舞は、一、太子樂（郊廟上陵の祭典に用いた）、二、周頌雅樂（辟雍饗射に用いた）、三、黃門鼓吹（天子が群臣の饗宴に用いた）、四、短簫鏗歌（軍中陣營に用いた）、以上四品に分けられ（祭邕礼樂志）、鼓吹鏗歌は新しい樂舞として大いに喜ばれた。思うに李延年などの努力で外来樂を利用して出来たものであろう。「宋書、音樂志」（卷四）に漢の鼓吹鏗歌十八曲、魏の鼓吹曲十二篇、晉の鼓吹歌曲二十二篇、吳の鼓吹曲十二篇、今の鼓吹鏗歌十五篇などと称して作曲者の名を挙げてあるが、要するに皆西域地方から伝わったもので、それを或る点まで中國化したものと思われる。

(11) 「教訓抄」註（22）参照。

(12) 「隋書」十四、音樂志、「文獻通考」、「通典」（杜佑）、等。

(13) 樂器の種類は書に依つて多少の出入はあるが、主として「隋書」の記載に従う。

(14) 「隋書」十四、音樂志、上。

(15) 向寛民氏、賀昌群氏、等。

(16) 「隋書」二十八、音樂志。「通典」。

(17) 「旧唐書」二十八、音樂志。

(18) 玄宗の樂改作の代表的な一例は、西涼樂中の「婆羅門」曲を有名な「霓裳羽衣」曲に改めたことであった。

「漁陽擊鼓動地來、驚破霓裳羽衣曲」と白居易は歌つた。

(19) クレハ呉の訓読で、呉公（クレギミ）呉女（クレヲトメ）呉織（クレハトリ）の如くよませていたが、伎をク

伎楽面、舞楽面及び能面

レとよませるのはわからない。「日本紀」に味摩之が吳に学び伎、樂、儺を得たりという本文をクレの樂儺と訓してある。伎は歌舞音曲の称で、西涼伎、天竺伎という風に用いるのが正当である。然るに之をクレとよませたのは「日本紀」の訓読者が吳の旁訓を誤つて伎に施したものではなかろうか。

(20) 正倉院御物伎楽面百六十四口、内、北倉階上陳列六十七口、南倉階上陳列六十七口、他に櫃に納められたもの三十口。

(21) (本文註) 正倉院保管の伎楽面で、表情の日本的ななつてているのは、吳女、本孤兒等の、女、子供の面がおもである。その他の大部分は法隆寺に在つた原型と大同小異の非日本的表情のものである。

(22) 「法隆寺資財帳」(天平十九年(597)二月十一日附)

「大安寺流記資財帳」(天平十八年)

「法隆寺資財交替実録帳」(弘仁九年(808)火災焼失、長祿四年(804)再記。)

(23) 「教訓抄」十卷、正六位上行左近衛將監泊宿禰近真撰。天福元年癸巳(一一三三一年)六月より十月に至る自筆書きの奥書がある。

(24) 舞楽化されたる伎楽の演奏は、先ず盤渉調音の笛の音取があり、次に道行音声があつて、「獅子」となる。「獅子」の詞は台越調音、喚頭は舞楽の「陵王」の破に似た調子で奏された。「吳公」は盤渉調音、「迦樓羅」の走手には舞楽の「還城、樂」の破を吹いた。

(25) 「武德樂」(台越調、呂)、此曲武德漢高祖作之、則武德殿小五月会ニ奏之。近來絶了。(「教訓抄」卷第六。)是為相撲節献舞、左近衛少将藤原忠房朝臣奉勅作改之。破、今世無知人、可尋。急、上一拍子。但、法要之時、打三度拍子。序アリタレドモ絶畢。(「教訓抄」卷第六。)(伎楽の項) 次、武德樂、台越調物也、而舞故ニカ近來不用之。天王寺子今舞之。(「教訓抄」卷第四。)

(26) 例え、「崑崙」では崑崙二人、吳女五人、登場。仮面は二種。併し「力士」では其の外に金剛と力士とが出て、仮面が四種となる。その他、主役と対役と対するのみの場合にも、随群若干名を伴なうことがあった。押しなべて三四種以上の仮面が用いられるのは普通であったかと思われる。

(27) 正倉院御物中「讚岐」の銘ある白面黒髪の女面、結髪の頂上まで長さ九寸八分。「東大寺将李魚成作天平勝宝四

年（元和）四月九日」の銘ある丹面黒髪にして植鬚あるもの、長さ一尺四寸二分。帝室御物力士面複製、長さ約一尺五寸。また「集古十種」に東大寺藏伎楽面の模写三十九面中、長さ八寸のもの二、八寸五分のもの一、八寸六分のもの二、八寸八分のもの二、八寸九分のもの一、九寸のもの七、九寸五分のもの四、九寸八分のもの一、一尺のもの九、一尺一寸のもの六、一尺二寸のもの一、一尺三寸のもの二、一尺五寸のもの一。

(28) 能面を着用することを普通に「おもてを懸ける」という。之はいかにもよく能面が一種の板であることを云い表わしている。

- (29) Dörpfeld, *Griech. Theater.* S. 45.

- (30) Platon, *Symposium.* 175 E.

(31) 例えはソポクレスの「王オイディーポス」、エウリピデスの「ヘカベ」「ヒポリュトス」「キュクロプス」等。

——「王オイディーポス」では、王がわが身の最も戦慄すべき運命を発見して退場するのが一八五行で、次に一二九七行で登場する時には両眼を抉り抜いて血だらけになつた仮面に替えていた。また「ヘカベ」では、トロヤ王妃がわが子に逢いたいの一縷の望から涙を飲んで敵将の奴隸となつたのに、無慙にもわが子の殺された屍骸を見て、心は鬼となり、敵將の目を抉り抜き、その二人の子供を殺して、次に登場する時（一〇四四行）は、今までの気高き淑女の姿はなくなつて、夜叉の如き狂暴の女となつていて。之も仮面を替えることなしには望まれぬことであつた。

(32) 百濟樂の楽器は、横笛、箜篌、莫目。高麗樂のは、横笛、簞篥、莫目。新羅樂のは、横笛、新羅琴であった。但し度羅樂（濟州の樂）には鼓があつた。

(33) 迦樓羅、カルラともガルダとも訓む。本来は大梵天だとも、大自在天だとも、また文殊だとも云われていた。

(34) 迦樓羅王像、伝問答師作、乾漆彩色、高さ四尺九寸一分。

(35) 正倉院南倉陳列の迦樓羅面、基永師作。

(36) 正倉院御物師子面八口。北倉四口、南倉四口。

(37) 英国博物館所蔵、銅製獅子の首、口も舌も赤く塗られ、眼球と歯牙とに貝殻の細工が施されてある。

- (38) Morris Jastrow, *Bildernatüre zur Religion Babylonien und Assyriens.* Nr. 66-68.

伎楽面、舞楽面及び能面

(39)

ル・ウ・ヴ・ル博物館所蔵。

(40)

英國博物館所蔵。

(41)

僥那、また婆羅門菩提と呼ばれた。

(42)

「教訓抄」卷第七の記載から推すと、下春が高麗樂の一部を輸入したのは、遣唐使粟田道麻呂が破陣曲を伝えて

持ち帰つて後のことであるらしく、粟田道麻呂の帰朝は慶雲元年（七〇四年）であった。

(43) 左舞（唐樂部）の樂人に中古以来奈良に住み、右舞（高麗樂部）の樂人は京に住んだ。前者は猶氏（辻氏）を中心とし後者は多氏を中心とした。然るに応仁の乱後、多氏の芸は絶え、天王寺の樂人を以つて之に代らしめた。

樂頭は、左方は辻氏、右方は東儀、林二氏であった。

(44) 番舞の例——左、「皇帝」右「新鳥蘇」、左「因亂旋」右「古鳥蘇」、左「春鶯囀」、右「退走禿」、左「蘇合」右「進走禿」、左「万秋樂」右「地久」、左「陵王」右「納蘇利」、左「胡飲酒」右「林歌」、左「青海波」右「敷手」、左「散手」右「貴德」、左「按摩」右「二舞」、左「拔頭」右「八仙」、左「鳥」右「蝶」、左「承和樂」右「仁和樂」、等。

(45) 唐樂ということになつていて仮面を用いるものに「太平樂」がある。完全に云えば「武將太平樂」別名「鴻門曲」、有甲、有面、四人舞、俗に項莊項伯の剣舞に型どつたものだと伝えられてあるが、またの別名を「五方師子舞」とも称し、本来獅子を舞わせるものであつたことは「教訓抄」にも師子蟄獸出於西南夷、天竺師子等國、綴毛為衣、各高丈余、人居其中、象俛仰馴狎之容、二人持繩秉払為習弄之状、五方師子各依其方色、百四十人歌太平樂、舞抃以從之、服裝皆作崑崙象という「通典」の文を典拠として居る。唐樂に編入されたのは改作された後で、もとは中國固有の曲でなかつたことは推定される。また「散手」くわしく云えば「散手破陣樂」、之は補編有面の一人舞で、左舞となつて居るが、師子嘔王が枳尊の降誕を祝福して作ったものだと伝えられて居る如く、印度樂系統のものだらうと思われる。「教訓抄」には、率川明神の新羅を平げて抃悦する様に型どつたものだとあるが信じられない。

(46) 「拔頭」に就いて「教訓抄」の著者は、婆羅門（僥那）伝來隋一也と言ひながら、古老語云、唐ノ后モノネタミヲシタマヒテ鬼トナレリケルヲ、以宣旨牢ニコメラタリケルガ、破出給ヒテ舞ヒ給フ姿ヲ模ス云々の句を引いた

りして居る。此の曲に用いられる仮面の表現を女人の相貌と見ることは不可能である。

(47) 俗に二ノ舞を演じるという諺がある。人のしたことを繰り返してその結果の笑うべきものとなる場合にいう。「按摩」は「陰陽地鎮曲」とも云い、もと天竺の樂で、舞人二人藏面をかけ笏を持つ。「二舞」はその姿態を一種のパロディとして真似て舞うのである。

(48) 効杯の面の代りに藏面を用いることもある。

(49) 瓶子取は「二舞」の笑面をかけることもある。

(50) 舞楽を服飾について三つに分類し、一、唐装束（常装束）、二、蠻絵装束、及び三、柄襷装束とすることが出来る。一は純然たる唐制の服装、二は衛府の服装で所謂獅子丸巻纏冠（例えば「甘州」「央宮樂」「仁和樂」）、三は西域異邦の胡服である。

(51) 「拔頭」「胡飲酒」「陵王」「還城樂」「納蘇利」皆一人舞である。その他「採桑老」「蘇莫者」「散手」「貴德」も一人舞である。但し、最後の二曲には相手の役があり、「納蘇利」は時としては双龍と称して相舞にすることもある。

(52) 「按摩」の疇は「本出何所」云々を三段うたい「二舞」の詠は「日に晚景になりにたり、わが行先は遙かなり。」之は承和年中（^{八〇六}）大戸清上が勅を奉じて作ったものと伝えられている。それ以前には恐らく天竺伝來の、または唐朝改作の疇詞があつたものと思われる。

(53) 「按摩」、古記云、此曲天竺ノ樂也、此朝へ渡ル次第不見之。（教訓抄。）

(54) 「胡德樂」、此曲本是横笛ノ樂ナリシヲ、承和御時、依勅詫為高麗笛、常世改作之、唐笛譜ニハ此曲序一帖、拍子八、可吹二返、云々。（その後、拍子六、又八、序なし。）（教訓抄。）