

散楽から舞楽へ —芸能伝承の視点から—

王 媛 (TIEPh)

キーワード：散楽 舞楽 「蘭陵王」 「抜頭」 日中芸能史

はじめに

中国の唐代において、宮廷の饗宴には散楽という芸能が用いられていた。散楽は唐代以前では百戯と呼ばれ、その内容には当時珍しい動物であった象を見せるものや、驢馬の皮を剥くなどの幻術が含まれるほか、調戯の言葉で政治を風刺するものや、歌舞をもって故事を演じるものも含まれる。中国古来の祭祀に用いられる音楽と異なり、散楽は遊興的、娯楽的な性格を有していた。のちに日本へ伝来し、伝習の対象となった散楽は、庶民の間に広がるとともに、土着の芸能と融合し、能楽の起源の一つである猿楽ともなった。

ところが、中国で散楽として伝承されていた「蘭陵王入陣曲」（以下「蘭陵王」と略す）と「抜頭」は日本へ伝来後、日本雅楽に吸収され、舞楽の曲目として伝えられ、古代から祭祀や法会に用いられる儀礼音楽の性質を有しつつ、のちに貴族の饗宴に用いられる音楽として性格も強くなっていった。

本稿では、「蘭陵王」と「抜頭」を中心に、日本の中世初期に至るまでに、中国の舞踊と音楽が日本に如何に伝えられ、日本の貴族社会や仏教儀礼に受容されたかについて考える。

1. 唐代の散楽としての「蘭陵王」と「抜頭」

中国の唐代に伝承されていた「蘭陵王」は、歴史上の実在人物の高長恭に由来する。高長恭は南北朝時代の北斉の皇族であり、その称号が蘭陵王である。『北史』¹卷五十二・列伝四十・齊宗室諸王下の記述によると、高長恭は顔が優しく心が強い、声も姿も美しい人であった。そのため、高長恭は敵に侮られないように仮面をつけて戦場に立った。芒山の戦いで見事に勝利した蘭陵王の英姿をモチーフに、北斉の兵士たちが「蘭陵王」を作った、という。

その後、「蘭陵王」の北斉から唐代までの伝承状況は明らかでないが、唐代では宮廷音楽に吸収されていたことは『通典』の記述によって確認される。『通典』は766年から801年にかけて編纂され

¹ (唐)李延寿撰『北史』(中華書局、1974年)。

た中国歴史上の初めての政書であり、黄帝から唐代の玄宗までの法令制度やその沿革について記されており、唐代に関する記述はもっとも詳しいとみなされる。

『通典』²の卷一百四十六・楽六では『北史』の内容を踏襲し、「蘭陵王」について以下のように書かれている。

大面出於北齊。蘭陵王長恭才武而貌美、常著假面以對敵。嘗擊周師金墉城下、勇冠三軍、齊人壯之、為此舞以効其指麾擊刺之容、謂之蘭陵王入陣曲。

蘭陵王説話とそれによって生まれた「蘭陵王」に関する内容である。大面は北齊に生まれた。北齊蘭陵王長恭は武術に長け、顔立ちは美しく、このため常に仮面をつけて敵と戦った。金墉城の下で周の軍隊を攻撃し、彼の勇ましさは三軍に冠するものであった。齊人はこれで勇気を得、舞を創作し、彼の戦いの様子を再現した。これを「蘭陵王入陣曲」と名付けた。

この記述の「常著假面以對敵」によれば、常に仮面をつけて戦いに赴く蘭陵王の姿は唐代においてはすでに定着し、仮面が蘭陵王のシンボルであると言える。言い換えれば、「蘭陵王」の舞人が仮面をつけることによって役を担うことになり、蘭陵王説話を視覚的に表現することになる。唐代の段安節が著した『楽府雜録』³では、「蘭陵王」を演じる人が「衣紫腰金執鞭」、すなわち紫の衣装に金色の帯、鞭を持つ姿という出で立ちであると書かれている。この場合、舞人が役者となり、仮面や帯、鞭などが物語を際立たせる舞台衣装の一部として捉えることができる。いわば、「蘭陵王」が物語性を有する楽舞としての性格がみられる。これは唐代の堂上で演奏する楽舞と堂下で演奏する楽舞、すなわち「坐立部伎」と異なる特徴である。

「蘭陵王」だけではなく、物語性を有する特徴は同じく『通典』に記される「抜頭」にもみられる。「抜頭」の由来について、このように記されている。

抜頭出西域。胡人為猛獸所噬、其子求獸殺之、為此舞以象之也。

抜頭は西域に生まれた。胡の人が猛獣に食べられ、その子供が猛獣を探し求め、ついに殺した。この話を象って作られた舞が抜頭である。

『通典』のこの記述の筋を保ちつつ、「抜頭」の由来や演奏状況についてより詳細に描いたのは上記した『楽府雜録』である。『楽府雜録』の鼓架部にはこのように書かれている。

鉢頭、昔有人父為虎所傷、遂上山尋其父屍。山有八折、故曲八疊。戲者被髮素衣。面作啼、蓋遭喪之狀也。

² (唐)杜佑撰『通典』(中華書局、1988年)。

³ (唐)段安節『楽府雜録』(中国文学参考資料第1輯6、古典文学出版社、1957年)P24

昔ある人は父が虎に殺され、父の亡骸を探しに山を登った。その山は八合目まであり、それに因んだ曲は八段がある。演じる人は散らし髪で白色の服を纏う。泣き顔をみせるのは、親と死別した子供の姿を表しているのだろう、という。鉢頭は抜頭と同様におそらく国名、地名、または人名などによる音訳であると考えられるが⁴、現段階では明らかでない。この記述によると、「抜頭」には曲があり、舞があり、悲しむ子供の心境をありありと表現する泣き顔や、喪を服す象徴としての白色の服で伝わる物語性がある。

「蘭陵王」と「抜頭」のような楽舞をもって物語性を表現するものは、『通典』ではほかに「踏揺娘」と「窟礪子」もみられる。「踏揺娘」に関する考察は別稿に譲るが、その成立も故事によるものであることを示しておきたい。「窟礪子」の演目は明らかではないが、人形で歌舞を演じる一種の人形劇に相当するものである。この四つの演目は、宮廷饗宴楽の一つとして挙げられた「散楽」の項目のもとに分類され、さらに「歌舞戲、有大面、抜頭、踏揺娘、窟礪子等戲」と書かれ、歌舞戲には大面、抜頭、踏揺娘と窟礪子などの戲がある、という。

散楽とは、隋代以前に百戯と呼ばれるものであり、唐代の坐立部伎のような編成された正しい音楽ではなく、「俳優歌舞雜奏」の類である⁵。「俳優歌舞雜奏」の内容について、任半塘(1897～1992)は王国維(1877～1927)の指摘⁶を踏まえた上、俳優とは台詞中心の表現形式、歌舞とは坐立部伎と異なり、民間音楽を用いる演奏形式、雜奏とは両者が融合したものであると指摘している⁷。

「百戯」の初出は陳寿が撰述した『三国志』の『魏書』にみられ、魏の文帝の時に伎楽と百戯を設けたのである⁸。のちに、北魏の太宗の時に百戯を増修し、大曲として撰した⁹。また、北周の明帝は武成二年(560)正月一日の朝に紫極殿で諸臣と接見し、初めて百戯を用いたことや、宣帝の時(在位 559～580)に多くの雑伎を宮中に召し出し、百戯を増修したことが『隋書』(志第九・音楽中)の記述によると分かる¹⁰。隋代になると、煬帝の大業二年(606)から、太常寺で百戯の教習を始め、毎年の正月に演じるようになった¹¹。

百戯たる散楽は民間より生まれた世俗的な芸能であるが、宮廷にも演奏される背景としては、以下の『旧唐書』(志第九・音楽二)¹²の記述から窺われるように、その内容は観客の興味を引く非常に視覚的であったことが挙げられる。

⁴ 王国維は『宋元戲曲考』(中国戲劇出版社、1999年)の中で、「鉢頭」の語源を『北史』の西域伝に記される拔豆国に由来する可能性を提示した。

⁵ 「散楽、非部伍之声、俳優歌舞雜奏」。

⁶ 王国維は『宋元戲曲考』(中国戲劇出版社、1999、P.P 2～3)で、俳優が元来音楽を職務とし、主に歌舞や調戲の言葉で政治を風刺したものであったが、漢代以降は時おり故事を演じ、北齊の時より歌舞に合わせて一つの事柄を演じるようになったと指摘している。

⁷ 任半塘『唐戲弄』(上海古籍出版社、1984年)P.P241～242。

⁸ 「設伎楽百戯」(文帝紀第二)。

⁹ (北齊)魏收撰『魏書』・志第十四・樂五「太宗初、又增修之、撰合大曲」。

¹⁰ 「明帝武成二年、正月朔旦、会群臣于紫极殿、始用百戯。(中略)及宣帝即位、而广召雜伎、增修百戯」。

¹¹ 『通典』樂六、『唐会要』卷三十三・散楽の条による。

¹² (後晋)劉昫撰『旧唐書』(中華書局、1975年)P1073。

大抵散楽雜戲多幻術、幻術皆出西域、天竺尤甚。(中略)安帝時、天竺獻伎、能自斷手足、刳剔腸胃、自是歷代有之。(中略)睿宗時、婆羅門獻樂、舞人倒行、而以足舞於極銛刀鋒、倒植於地、低目就刃、以歷臉中、又植於背下、吹箏篳者立其腹上、終曲而亦無傷。

散楽と雜戲には大体幻術が多い。幻術はみな西域より生まれ、特に天竺は甚だしい。後漢の安帝の時、天竺より楽人を献じ、その楽人は自分で手足を切ることや胃腸をえぐり出すことができた。これは歴代にみられることである。唐代の睿宗の時、婆羅門が楽舞を献じ、その舞人は後ろ向きに歩き、非常に研がれた鋭い刃物の上で舞う。また、舞人は逆さまになり、刃に目を近づけ、刃が顔を貫いた。さらに、舞人は背中を下にし、箏篳を吹く者がそのお腹に座り、曲が終わっても舞人は無傷であった。

無論、このような幻術や幻術が伴う楽舞は散楽の全てではなく、「蘭陵王」と「拔頭」のような一般的人々に伝唱される説話を表現する芸能もある。しかし、北宋の陳暘が「蘭陵王」について、『楽書』で「非雅頌之声也」¹³と指摘したように、散楽は雅たる音楽ではない。「儀礼」的要素を用いない上、同じく饗宴楽である「坐立部伎」と比べても、さらに庶民的で俗たる色合いが強いといえる。

そもそも、『通典』や『旧唐書』で記した「歌舞戲」の「戲」とは、もとは武器の一種の名前であったが¹⁴、漢代より歌舞と雑技の意味合いを持つようになった¹⁵。「戲」に用いられる歌舞は単なる歌舞ではなく、現在でも黄梅戲などの中国古典的演劇の形式—戯曲—に用いられるように、物語性を有する表現形式である。いわば王国維が『戯曲考原』の中で歌舞を以て物語を演ずる芸能は戯曲である¹⁶という指摘の中の歌舞と共通し、物語に付随する歌舞である。

「蘭陵王」と「拔頭」はこのような物語性を持つ庶民より生まれた歌舞として、唐代の民間と宮廷とともに演奏されていた。その演奏の実態は文献資料が乏しいため、様子は明らかでない。

しかしながら、上記した史料のほか、「蘭陵王」については、唐代の劉餗が編纂した筆記小説の『隋唐嘉話』と崔令欽が唐代の教坊制度と逸聞を記した『教坊記』の記述や、唐代の代国長公主の神道碑¹⁷の記述などがみられ、「蘭陵王」の演奏が唐代の宮廷にも盛んであったことを垣間見ることができる。

「拔頭」についての記述は「蘭陵王」ほど数多くないが、唐代の詩人張祜が書いた以下の「容兒鉢頭」¹⁸からその様子を窺える。

¹³ (北宋)陳暘『楽書』卷第一百八十六・楽図論・俗部。国会図書館所蔵宋刊本を参照。

¹⁴ (漢)許慎『説文解字』(叢書集成初編、中華書局、1985年)P421。

¹⁵ 広東広西湖南河南辞源修訂組編『辞源』(商務印書館、1980年)P1194、羅竹風主編『漢語大詞典 第5卷』(漢語大詞典出版社、1990年)P252、王力主編『古漢語字典』(中華書局、2000年)P344による。

¹⁶ 「戯曲謂以歌舞演故事也」。王国維「戯曲考源」『王国維文集 第1卷』(中国文史出版社、1997年)P425。

¹⁷ 『欽定全唐文』卷二七九に収録される。碑文によると、則天武后が宴を開いた時、皇族の子供たちが披露した芸能の中に「蘭陵王」が入っていたことはわかる。

¹⁸ 中華書局編輯部点校『全唐詩 増訂本』(中華書局、1999年)卷511に収録。

争走金車叱鞅牛 笑声唯是説千秋 両辺角子羊門里 猶学容兒弄鉢頭

皇帝の誕生日である千秋節に、巷間の人々でさえ容児を真似し、鉢頭を演じた。「鉢頭」は前述したように「抜頭」の音訳のもう一つの表記であるが、容児とは唐代の宮廷楽人であると考えられる。「抜頭」もこのように唐代において、民間にも宮廷にもなじまれていたのである。

「蘭陵王」と「抜頭」などの散楽は古来儒家によって尊重された礼節と結びつき、人心を感化し、良き方向へ導く「正声」、いわゆる正しい音楽とは質が異なる。そのため、散楽は北斉から唐代まで宮廷での演奏が何度か禁止された側面がある一方、上記のように宮廷に好まれて演奏された側面も持っている。玄宗皇帝は散楽を禁止する勅令を二回発布する¹⁹ほど、散楽の民間への浸透も非常に深かったと考えられる。

しかし、安史の乱によって宮廷楽人が四散し、散楽を含む宮廷音楽が徐々に廃れていくようになった。四散した楽人によって民間散楽の繁栄の土台が築かれ、のちの宋元の「劇」時代が唐代の「歌舞戯」時代にとって代わった。

王朝交代、楽人の四散および芸能形態の変化などによって、かつて唐代文化の代表ともなった宮廷音楽は伝承されなくなり、「蘭陵王」は宋代まで伝えられた²⁰が、次第に消えていった。ところが、唐代と交流が頻繁であった日本は唐代の宮廷音楽を吸収し、積極的に日本の宮廷音楽—雅楽—に取り入れた。日本の雅楽に取り入れられた唐代の宮廷音楽の内容は、中国の祖先祭祀に用いられる雅たる儀礼音楽ではなく、主に散楽を含む饗宴楽である。

次に、かつて中国で庶民より生まれ、宮廷にも盛んに演奏されていた物語性を有する「歌舞戯」の「蘭陵王」と「抜頭」が、風土が異なる古代日本において、どのように伝承され、またどのような特徴を持つようになったかについて見てみよう。

2. 舞楽「蘭陵王」と舞楽「抜頭」

「蘭陵王」に関する記述が正史にみられるのは、『日本三代実録』²¹ 卷第四十一・陽成天皇・元慶六年三月二十七日己巳の条である。

元慶六年(882)三月、皇太后の四十歳を祝う宴に、当時八歳であった貞数親王が「陵王」を舞った。「陵王」とは舞楽「蘭陵王」の略称であるが、この記述によると、平安時代に「蘭陵王」が貴族の間で親しまれ、饗宴楽に用いられたことを知ることが出来る。この時に演じられた「蘭陵王」はどのようなものであったかについては書かれていないが、日本三大楽書の一つである『教訓抄』には平安時

¹⁹ 「開元元年十月七日、勅臘月乞寒、外蕃所出、漸浸成俗、因循已久。自今已後、無問蕃漢、即宜禁斷」。(開元二年)「十月六日勅散楽巡村、特宜禁斷。如有犯者、并容止主人及村正、決三十。所由官附考奏、其散楽人仍遞送重役」。『唐会要』卷三十四(中華書局、1955年)P629。

²⁰ 南宋の王灼が撰述した『碧鷄漫志』卷四の記述による。

²¹ 経済雑誌社編『日本三代実録』(国史大系第4巻、1916年)P.P671。

代より伝承されてきた雅楽曲の由来と演奏などについて詳しく述べており、「蘭陵王」もその一つである。

『教訓抄』は奈良興福寺に所属した雅楽家の狛近真(1177～1242)によって撰述される。狛近真は「蘭陵王」を含む左方舞を担当した狛氏の出身であり、『教訓抄』の中で演奏に実際に携わった楽家に伝える雅楽の口伝を集成した。『教訓抄』巻一²²に「蘭陵王」について以下のように記している。

面有二様。一者武部様、黒眉八方荒序之時用之。一者長恭仮面様小面云、光季家相伝宝物也。此曲ノ由来ハ、通典ト申文タルハ、大国北斉ニ、蘭陵王長恭ト申ケル人、国シヅメンガタメニ、軍ニ出給フニ、件王ナラビナキオ智武勇ニシテ形ウツクシクヲハシケレバ、軍ヲバセズシテ、偏ニ將軍ヲミタテマツラム、トノミシケレバ、其様ヲ心得給テ、仮面を着シテ後ニシテ、周師金墉城下ニウツ。サテ世コゾリテ勇、三軍ニカブラシメテ、此舞ヲ作。指麾撃刺ノカタチコレヲ習。コレヲモチテアソブニ、天下泰平国土ユタカ也。仍テ、「蘭陵王入陣曲」ト云。

『通典』を踏まえたうえで、「蘭陵王」の由来を説いた記述であるが、「コレヲモチテアソブニ、天下泰平国土ユタカ也」、この舞を舞うと天下泰平と国土豊饒の願いが叶う、という内容が加えられている。

また、仮面が二通りあるということは日本の伝承でしかみられない。一つ目は武部のような黒眉の姿である。武部とはおそらく日本武尊の名を伝えるために設けられた名代として伝承する、令制前の軍事的部民の一つであろうと考えるが、その顔の特徴はあきらかではない。しかし、黒眉であることは少なくとも現行する「蘭陵王」の仮面と異なる。二つ目の長恭仮面はおそらく現行する舞楽「蘭陵王」の恐ろしい仮面である。注の「小面」は『通典』の「大面」とは対照的な表現であり、両者の関係は装束の伝承を示唆する興味深い内容であるが、今後の課題として残しておきたい。

この二点を除けば、『教訓抄』は『通典』の内容をほぼ踏襲している。しかし、『通典』では「蘭陵王」の由来に関する非常に簡潔な記述であるのに対し、『教訓抄』には実際の演奏にまつわる話などが詳細に記されている。

たとえば、「蘭陵王」の舞具の「桴」について、このような記述がある。

「陵王」ノ桴ハ蘭陵王入陣ノ時、鞭ノ姿也。而ヲ渡我朝之後、天平勝宝之比、高野天皇御時ニ、以勅定被改当曲之古記。五箇ノ新制之内也。一者、桴ヲ被縮一尺二寸。二者、不可着蘿半臂。三者、止七度轉略定用三度。(中略)四者、古ハ吹先古樂乱声。今ハ用新樂乱声。(中略)五者、古ハ入舞入時吹沙陀調々子。今ハ用「案摩」急吹。

²² 林屋辰三郎校注『教訓抄』(『古代中世芸術論』、日本思想大系 23、1973年)巻第一「嫡家相伝舞曲物語 公事曲」の「羅陵王」の条を参照。

「蘭陵王」の桴は蘭陵王が戦場に立つ時の鞭の姿を象った舞具である。本朝へ渡った後、天平勝宝の時、高野天皇(孝謙天皇)は勅令を以て当曲の古い制度を五箇所改めた。一つ目、桴を一尺二寸に縮めることである。二つ目、蘿半臂を着てはならない。三つ目、七度の轉を三度に略する。四つ目、先に吹く乱声を古楽乱声から新楽乱にと変える。五つ目、舞人が入場する時に吹く沙陀調の調子を、「案摩」の急の調子に変える。

この鞭について、前節で少し触れたが、『楽府雜録』にはすでに唐代の役者が紫の衣装に金色の帯と鞭を持つ姿であると書かれている。上述したように、「蘭陵王」の由来に関しては『通典』を踏襲した内容であるが、この桴に関する記述と合わせてみると、「蘭陵王」が伝来当初より、日本の貴族や楽家の間では唐代の伝承を把握していたことは明らかである。その上、孝謙天皇(在位 749～758)はそれを日本の宮中になじむように改修した。

改修箇所の三つ目の轉は現行する雅楽にはみられないが、古代では舞楽で舞人が漢文の詩句を朗詠することを轉と呼ぶ。その内容について、『教訓抄』では以下のように書かれている。

轉三度。昔七度アリケレドモ、今世ニハモチキズ。(中略)狼光時之流外、
他無人不知之。

其詞云。

一説云、吾罰胡人。古見如来。我国守護。翻日為樂。

一説、我等胡人。許還城樂。石於踏泥ノ如。第二度。光則説。當時用之。

一説、阿力胡兒。吐氣如電初度。我採頂雷。踏石如泥。光近説。

轉は三度を行う。しかし、『教訓抄』が成立した頃にはすでに用いられなくなった。この轉は伯氏の嫡流しか知らない内容である。ここでは、目につくのは「胡人」、「胡兒」という言葉である。特に二度目の轉は後ろの注によると古代に用いられていた詞であるが、その最初の言葉は「我等胡人」という自称である。我ら胡人は、還城の音楽を奏で、石を踏めば泥の如くなり。

「胡人」、「胡兒」とは中原²³にいる漢民族からみた非中原地域に生業を営む非漢民族のことである。蘭陵王の国であった北斉を建立した高氏は漢民族であったが、当時の北斉は非漢民族が大勢住んでいた多民族国家であり、中原文化と外国文化の融合が進む時代、または地域でもあった。北斉の主な民族の一つの敕勒族は、敕勒族が伝えたと言われる有名な民謡「敕勒歌」²⁴からも窺われるように、中国古代の北方を生活地域とする遊牧民族であった²⁵。この轉の詞は中国より伝来したと断定できないが、少なくとも、蘭陵王の英姿を目にして、歌謡「蘭陵王」を作った兵士たちが非漢民族、すなわち「胡

²³ 中原とは中国古代文化の中心で、漢民族発展の根拠となった地域、黄河中下流域の平原を指す。中原文化は中原地域を基礎とする物質文化と精神文化の総称として捉えられる。

²⁴ 歌詞：敕勒川陰山下 天似穹廬籠蓋四野 天蒼蒼野茫茫 風吹草低見牛羊

²⁵ 馬忠理『『蘭陵王入陣曲』疑釈』（『文物春秋』、1995年第1期、総第27期）では、敕勒族と沙陀族の関係、敕勒族の音楽と沙陀調音楽の関係について述べられ、現行する沙陀調「蘭陵王」の起源を探るのに一つの手がかりを提示した。

人」であった可能性を踏まえて作られたことは事実であろう。

このように、奈良時代の伝承を受け継ぎ、平安時代から中世初期に日本に伝えていた「蘭陵王」は中国の記述を踏まえた上で行われたものである。しかし、それは中国から伝来したものを鵜呑みするのではなく、日本的に改変し、工夫を加えたものである。

それでは、果たして「抜頭」も「蘭陵王」と同じように捉えられていたのか。同じく『教訓抄』の記述を通して見てみよう。

『教訓抄』巻第四には、「抜頭」についてこのように書かれている。

此曲天竺ノ楽ナリ。波羅門伝来随一也。舞作者非詳之。一説云、沙門仏哲伝之、置唐招提寺云々。唐后嫉妬貌云々。未詳。古老語云、唐ノ后、物ネタミヲシ給テ、鬼トナレリケルヲ、以宣旨楼ニ籠ラレタリケルガ、破出給テ舞給姿ヲ模トシテ作此舞。而無作者。尤不審云々。無后御名。

この曲は天竺楽であり、婆羅門の来朝によって伝来する。舞の作者は不明である。一説には、沙門仏哲によって伝来し、唐招提寺に置かれたという。唐代の後の嫉妬の顔を表すと言われるが、不明である。古老が言うには、唐代の後は嫉妬のあまり鬼となってしまう、楼に籠るようと禁足令が出されたが、令を破って出た時に舞った姿を模って作ったのがこの舞である。作者は知られていない。もつともこの説は不審である云々。後の名前は不明である。

婆羅門とは天平勝宝 4 年(752)の東大寺大仏開眼供養会に開眼導師を勤め²⁶、のちに僧正となった天竺僧の菩提遷那である。『続日本紀』聖武天皇・天平八年十月の条に婆羅門僧正に関する記述がみられ、婆羅門僧正は実在人物であるとみなされる。沙門仏哲に関する正史の記述は見られないが、鎌倉時代の説話集『元亨釈書』によれば、仏哲は婆羅門僧正とともに中国を経てから天平 8 年(736)に来朝した林邑僧である²⁷。現行する雅楽の中に「林邑楽」というインド系楽舞はあるが、その伝来は婆羅門僧正と仏哲によるとされている。

唐代の後の嫉妬の顔により、「抜頭」という舞が作られた説話は、中国の史籍には見られない。唐代の妃、嫉妬、禁足と舞といったキーワードで唯一連想されるものは、宋代の伝記小説『梅妃伝』などに記される梅妃たる江采萍に関する説話である。梅妃は唐代の玄宗皇帝の妃であり、もつとも得意であった驚鴻舞という舞踊をきっかけに寵愛を受けた。ところが、楊貴妃と寵愛を争った結果、洛陽にある上陽東宮に移され、その苦悶を表す『樓東賦』が涙を催す名作として残されている。婆羅門僧正と仏哲が中国を経て来朝した 736 年は玄宗皇帝が在位した年代(712~756)であり、二人が玄宗皇帝の頃の物語などを知る可能性もあるが、梅妃や驚鴻舞と「抜頭」は直接関係づけられない。当時の日本においても唐代の妃の伝説に「抜頭」の由来を求める説が定かでないことは割注の「未詳」によつ

²⁶ 『東大寺要録』(全国書房、1944年)巻二の記述による。なお、婆羅門僧正たる菩提遷那に関する記述が『続日本紀』聖武天皇・天平八年十月の条にみられ、婆羅門僧正は実在人物とみなされる。

²⁷ 『元亨釈書』(新訂増補国史大系第 31 巻、吉川弘文館、1930 年)の南天竺菩提の条と林邑国仏哲の条による。

て知られる。これは婆羅門僧正と仏哲が中国の書物に残されていない説話を来朝とともに伝えたのか、二人の渡来僧の来朝にこじつけた楽家の口伝なのか、現在では断定できないが、『教訓抄』の「抜頭」に関する記述は婆羅門僧正と仏哲の来朝を意識しつつ、書かれたものであると言えよう。

『教訓抄』には「抜頭」の演奏の様子について書かれていないが、平安時代に成立した舞楽や雑楽などを描いた絵巻『信西古楽図』²⁸には、当時の舞人の姿を以下のようにありありと表現している。



この絵で一番印象的なところはおそらく髪であろう。「抜頭」に関して、唯一髪に関する記述は前節で挙げた『楽府雑録』である。舞人は「被髪素衣」、つまり散らし髪で白い衣を纏う。その上、舞人の顔は半分髪に隠されており、腕の筋肉が強調され、嫉妬する后よりも、この力強そうな様子は『通典』に説かれた復讐を果たした「胡人」、つまり西域の人が連想される。平安時代に演じられていた「抜頭」は実はこのように、唐代の伝承が残されているのではないかと考える。

にもかかわらず、「蘭陵王」の記述で分かるように、『教訓抄』の著者や当時の楽家は中国の書物『通典』に詳しいと思われるが、「抜頭」の記述は『通典』を踏まえず、伝承の重点が伝来者とされる渡来僧に置かれている。この特徴は、『教訓抄』とともに日本三大楽書と呼ばれる『体源鈔』と『楽家録』にも受け継がれる。これは婆羅門僧正が来朝後、大仏供養会の導師に勤めた史実や、大安寺を拠点に楽舞の伝習を行った仏哲に関する言い伝えに関係するかどうかは定かでないが、両者が外来楽舞の伝来における非常に重要な人物であったことは言うまでもない。

さて、以下より『教訓抄』に記された舞楽「蘭陵王」と舞楽「抜頭」の実際の演奏状況およびその性質について、諸書の記述を通して見てみよう。

²⁸ 正宗敦夫編『信西古楽図』（日本古典全集刊行会、1929年）所収の図を引用。

3. 舞楽「蘭陵王」と舞楽「抜頭」の性質

中国唐代の散楽より日本へ伝来し、雅楽の一部である舞楽となった「蘭陵王」、「抜頭」の性質について、実際に演じた場面を記した書物を通して見てみよう。

その一つとしては『舞楽要録』を挙げることができる。『舞楽要録』は平安時代の朝覲行幸、相撲節などの宮中行事や、堂供養、御八講などの法会に行われた舞楽を書き留めた書物である。

法会に行われた舞楽については、

応和三年 左 春鶯囀 万歳楽 秦王 玉樹 散手 喜春楽 太平楽 陵王
右 古鳥蘇 新鳥蘇 狛杵 綾切 帰徳 地久 酣酔楽 納蘇利

永保三年 左 万歳楽 蘇合香 散手 太平楽 打毬楽 陵王
右 地久 新鳥蘇 帰徳 林哥 狛杵 納蘇利

(中略)

大治五年 左 万歳楽 陵王
右 地久 納蘇利

長承四年 左 万歳楽 春鶯囀 散手 抜頭 陵王
右 地久 新鳥蘇 帰徳 新靺鞨 納蘇利

(後略)

とみられるように、応和三年(963)から久安五年(1149)までの 45 回の供養会(塔供養・堂供養・経供養・曼荼羅供養)に用いられた舞楽が明記されている。下線を付した「陵王」とは前節で説明したような「蘭陵王」の略称である(以下、論述の際には「蘭陵王」と表記する)。45 回の供養会のうち、43 回も「蘭陵王」を用いたのに対し、「抜頭」を用いたのは長承四年の「蘭陵王」とともに演奏された 1 回だけであった。

また、朝覲行幸に関しては、

康平三年 左 春鶯囀 青海波 採桑老 陵王
右 新鳥蘇 狛杵 新靺鞨 納蘇利

寛治二年 左 万歳楽 蘇合 陵王
右 地久 林哥 納蘇利

(中略)

永久四年 左 賀殿 春鶯囀 抜頭 還城楽
右 狛杵 新鳥蘇 新靺鞨 琨嶮

長承四年 左 万歳楽 春鶯囀 胡飲酒 抜頭 打毬楽 散手 陵王
右 地久 新鳥蘇 新靺鞨 琨嶮 狛杵 貴徳 納蘇利

(後略)

と記され、康平三年(1060)から仁平元年(1151)までの49回の朝覲行幸のうち、45回は「蘭陵王」が用いられたが、「抜頭」に関する記述は2回しかみられない。そのほか、御賀については康和四年(1102)から安元二年(1176)までの間の記述がみられ、「蘭陵王」は欠かさずに演奏されていたことと、「抜頭」は用いられなかったことは明らかである。

ところが、相撲節においてはその状況が少し違ってくる。下記に挙げたのは、『舞楽要録』に記される相撲節に用いられた舞楽の一部である。

承平六年 召合 左 抜頭
 右
 拔出 左 蘇合 万歳楽 万秋楽 散手 太平楽 陵王 猿楽
 右 古鳥蘇 綾切 敷手 貴徳 新靺鞨 納蘇利 桔槔

(中略)

寛弘三年 召合 左 抜頭
 右 納蘇利
 拔出 左 蘇合 万歳楽 散手 還城楽 猿楽
 右 古鳥蘇 綾切 貴徳 狛犬 桔槔

(後略)

相撲節の一日目は「召合」と言い、正式な取組を行う日であり、二日目は「拔出」と言う前日の優勝者が取組を行う日である。召合は相撲節で儀礼的な性格を持つ行事とされ、それに用いられる楽舞は儀礼音楽としてみなされる。それに対し、拔出は娯楽的な色彩が強く、それに用いられる楽舞も娯楽的要素が含まれる。

『舞楽要録』の記述によると、延長六年(928)から保元三年(1158年)まで行われた19回のうち、「抜頭」は17回にわたって用いられ、17回はすべて召合に演奏されていたことは分かる。また、上記寛弘三年の記録のように、召合の舞楽には、左方に「抜頭」、右方に「納蘇利」といった様式を用いる場合が数多くみられる。つまり、相撲の左方が勝つと、左方舞楽としては「抜頭」が演奏され、右方が勝つと、右方舞楽としては「納蘇利」が演奏されていたのである。承平六年の記録のような召合の舞楽に左方「抜頭」だけが記される場合も多く見られるが²⁹、いずれにせよ、「抜頭」は相撲の左方が勝負に勝った象徴として演じられ、勝負楽としての性格を有することは明らかである。

一方、「蘭陵王」の演奏は4回であったが、その4回はすべて拔出に用いられたことが確認できる。

²⁹ この場合、左方だけの優勝ではないかと考えられる。

承平六年の記録からも分かるように、抜出には複数の舞樂が行われ、その一つが「蘭陵王」である。「蘭陵王」は抜出の舞樂として、娯楽的な性格を有するとみなされる。

それから、承平六年と寛弘三年の記録にもみられるように、抜出にはしばしば「猿樂」といった舞樂が用いられたのである。相撲節に用いられる猿樂は、能勢朝次が『能樂源流考』で述べたように、「舞樂系統に属する散樂」³⁰であり、唐散樂に類するものであった³¹。

ところで、『舞樂要録』では「猿樂」を「抜頭」と区別して記しており、これは「猿樂」と「蘭陵王」はそれぞれに内容が備われる舞樂であり、両者の間には包含関係がないことを意味すると考えられる。

以上、『舞樂要録』を通して、「蘭陵王」と「抜頭」について見てきたが、両者ともに宮廷行事と法会に用いられたことを知ることができる。相撲節においては、「抜頭」は召合に行われた儀礼的な舞樂であるが、「蘭陵王」は娯楽的な性格を有する舞樂である。供養会に頻繁に行われていた「蘭陵王」の性質については、『江家次第』などに記された法会の次第によって窺うことができる。

平安時代後期の公卿、大江匡房が著した有職故実書『江家次第』³²にも、宮廷の行事や相撲節に用いられた樂舞に関する記述がみられるが、『舞樂要録』で確認されたように、「抜頭」は相撲節の召合の左方に演奏される儀礼的な舞樂であった。

さらに、『江家次第』に記された永保三年(1083)の法勝寺塔供養会の次第によれば、「蘭陵王」は唄・散華・梵音・錫杖の四箇法要と組み合わせて演じられる供養舞とは異なり、仏事が終了後に行われた舞樂であった。このことは、『東大寺要録』に記された御頭供養会の次第や『四天王寺年中法事記』³³に記された聖霊会の次第からも確認することができる。これらの記述は『舞樂要録』を補い、「蘭陵王」が法会に置かれた時間的位置を示している。仏事のあとに用いられる樂舞は「入調の舞」と呼ばれ、余興的性格を有する³⁴が、こうした「蘭陵王」は法会といった非常に儀礼的空間において、「迦陵頻」などの供養舞に対し³⁵、より娯楽的な性格を有すると考えられる。

前節で挙げた『教訓抄』にしても、『舞樂要録』や『江家次第』などにしても、そこに記された「蘭陵王」と「抜頭」は左方唐樂として記され、伝承されるのである。外来樂舞を左右両部制に定め、7世紀から8世紀の間に日本へ伝来した唐代宮廷饗宴樂や林邑樂と称される樂舞が左方唐樂としたのは、平安初期の9世紀に行われた樂制改革によるのである。樂制改革によって、外来樂舞はさらに日本の貴族社会になじまれ、日本的に改修されたとみなされ³⁶、以降の伝承はこうした改修された内容に基づき、「蘭陵王」と「抜頭」に関する諸書の明確な記述も同様であったと考える。

³⁰ 能勢朝次『能樂源流考』(岩波書店、1938年)P6。

³¹ 上掲『能樂源流考』P8。

³² 大江匡房『江家次第』(日本古典全集第4期、1931年)。

³³ 四天王寺史料編纂室『四天王寺史料』(四天王寺、1993)に所収される『四天王寺年中法事記』を参照。

³⁴ 「入調の舞」の仏教儀礼における余興的な性格については、小野功龍「雅樂と法会」(芸能史研究会編『雅樂—王朝の宮廷芸能』日本の古典芸能2、平凡社、1970年、所収)を参照。

³⁵ 舞樂「迦陵頻」の伝来と仏教儀礼における演奏の実態について、王媛「古代日本における舞樂の演奏と特質—「迦陵頻」を中心に—」『比較文化研究』(98号、2011年9月)に考察を行った。

³⁶ 田辺尚雄『日本音楽史』(雄山閣、1932年)P7。

おわりに

折口信夫は『日本芸能史六講』の中で、ある動作が固定し、習慣になったあと、その習慣を繰り返しているうちに目的が取り出され、さらにその目的に合うように芸能の形を変えていく、と芸能の発生と目的について語っている³⁷。

この折口の指摘を日本における「蘭陵王」と「抜頭」の伝承へと置き換えて考えた場合にも、同様なことが言えよう。中国では庶民により生まれた物語性を有する「蘭陵王」と「抜頭」は芸能として宮廷の饗宴楽に吸収され、散楽として伝承されていたが、祭祀音楽とは区別されていた。「蘭陵王」と「抜頭」が日本へ伝来したのち、宮廷音楽に吸収され、舞楽として日本の上層社会への浸透が進むにつれ、宮廷行事や法会になじむように改修されていった。さらに、演奏の場面としては、中国では両者にはそれほどの差異が確認されないが、日本においては貴族社会のために改修され、様式化された舞楽「蘭陵王」と「抜頭」には異なる性格がみられる。「蘭陵王」は儀礼的な空間—法会—に頻繁に用いられるが、その中においては娯楽的な性格を持つ。一方、「抜頭」は相撲節といった儀礼的な空間においては儀礼的な性格を有する。これは散楽が饗宴楽のみに許される古代中国の状況とは異なる。

中国より発祥した芸能「蘭陵王」と「抜頭」が海を渡って、文化交渉が行われていた古代日本という舞台で風土に相応しい発展を示したのは、外来文化を咀嚼し、実践する古代日本の積極的な姿勢をなくしては成り立たないことであると考ええる。

文化交流、または交渉があった地域においては、発祥源が同一である場合、それぞれの地域で発展していった文化をその源流から枝分かれした支流へとたとえるならば、それぞれの地域における文化的受容度は発展の土壌となる。その発展の土壌を分析することは、今後、東アジアの芸能文化交流史の研究においても重要な課題ではないかと考える。

付記

本稿において、「蘭陵王」に関する内容は2014年に出版される『比較文化学の地平を拓く』に投稿した「悲劇の皇子・時空を超えた旋律—蘭陵王と「蘭陵王入陣曲」—」の一部をもとに加筆した。

³⁷ 折口信夫『日本芸能史六講』（三教書院、1944年）P.P17~18。

From Sangaku to Bugaku: In the Light of Handing Down of Performing Arts

WANG Yuan

This thesis examines "Ranryo-o" and "Bato," which have been handed down as Sangaku, a part of court banquet music in the Tang Dynasty of China, and as Bugaku, a part of Gagaku, after being introduced into Japan.

In the Tang Dynasty of China, "Ranryo-o" and "Bato" were performed as court banquet music. They were entertaining and pleasurable music and dance with narrativity, differed from ancient music for ritual.

On the other hand, "Ranryo-o" and "Bato" absorbed into Japanese Gagaku to be handed down as Bugaku have been developed their characteristics as the music for aristocratic banquet, while having the properties of the ceremonial music performed in rituals or Buddhist services in Japan from ancient times.

This thesis examines how Chinese dance and music were introduced into Japan in and before the early medieval period in Japan and how they were adopted into Japanese aristocratic society and Buddhist rituals from the viewpoint of handing down of performing arts in both ancient Japan and China, focusing on "Ranryo-o" and "Bato" and adopting comparative viewpoint.

Keywords: Sangaku, Bugaku, "Ranryo-o", "Bato", performing art history in Japan and China