

日本の宮中楽舞の研究

－高麗楽「狛杵」の源流探究のための仮説－

朴 泰 圭*

(e-mail : taequ@yahoo.co.kr)

目 次

1. はじめに
 2. 文献を通じてみる「狛杵」
 3. 「狛杵」の‘狛’と‘杵’の探究
 4. おわりに
-

1. はじめに

韓国の宮中楽舞を代表するものには呈才があり、日本を代表するものには舞楽がある。日本は古代の国際交流の中で韓国と中国を含めたアジア文化から大きく影響を受けた。そしてそれを通じて日本の雅楽を形成し、発展させることになるのだが、雅楽に舞を加えたものが舞楽である。1) 知られているように舞楽は中国や東南アジア等南方系の影響による唐楽と韓半島や渤海等の北方系の影響による高麗楽に分けられる。日本の古代は外来文化を無条件に受け入れ称えていた時期で2) 楽舞に於いては韓半島から高句麗・百済・新羅の三

* 韓国芸術総合学校 世界民族舞踊研究所 学術研究教授

1) 琉球王朝の琉球舞踊を除くと、一般的に日本の宮中楽舞というのは舞楽を意味する。

2) 河竹繁俊 『日本演劇全史』、岩波書店、1959、p39

国楽と共に渤海の渤海楽を受け入れた。そして中国からは西域を含めた隋・唐の楽舞を受け入れた。このように広範囲な影響と受容を通じて形成、発展した日本の舞楽は今日古代の原形をほとんど保存している。

よって、日本の宮中楽舞に関する研究は韓国だけではなく、古代東アジア文化研究の貴重な礎石になりえる。なぜならば、当時シルクロードを通じた汎アジアの文化交流に決定的な役割をやり遂げた中国は近代以後ほとんどその伝承が断絶し、韓国もまた日本との不平等合併等、歴史的な事情により伝承の断絶や屈折を経験したからである。

韓国における日本の宮中楽舞の研究は旺盛とは言えないが、継続的に行われてきた。もちろん、その研究の中心になったのは韓半島系統の高麗楽で、高麗楽には高句麗・百済・新羅の三国楽と渤海楽が含まれている。代表的な高麗楽の研究には李恵求、張師助、宋芳松等の研究がある。³⁾以上の研究は韓日の『三国史記』と『日本書記』等をもとに、まず韓国の三国楽と渤海楽の性格を糾明し、これらの日本伝播や日本の雅楽の形成に及ぼした影響、そして韓国古代楽の歴史的意義等に関して論じた。開拓的な性格を持つこれらの研究は部分的に誤謬があることを認めざるを得ないが、歪曲されやすい古代史の中で高麗楽の文化史的意義を明確にし、三国楽と渤海楽の国際的な位相を高めると同時に、後続研究のための基礎を固めるのに貢献した。以後、近來に入ってから全徳在、金善民、朴ジェヒ等が様々な研究成果を出した。⁴⁾この中で全徳在の研究は辞書類と楽書類に見られる高麗楽の曲を総網羅して系統を明らかにし、各曲の特徴を列挙したが、本研究は史料をもとに高麗楽の全体的な枠を一目で把握できるようにしたという点で多く役立っている。そして、以外にも田光子「春鶯囀の比較研究」⁵⁾やハンエジン「韓国

3) 李恵求「日本に伝えられた百済楽」(『百済研究』2)、忠南大学百済研究所、1971、張師助「新羅音楽が日本に及ぼした影響」(『新羅文化財学術発表会論文集』3)、新羅文化宣揚会、1982、ファン・ジュンヨン「日本雅楽の高麗楽林歌と唐楽林歌の差異点に対する考察」(『民族音楽学』6)、ソウル大学音楽大学附設東洋音楽研究所、1984、宋芳松「韓国古代音楽の日本伝播」(『韓国音楽史学報』創刊号)、韓国音楽史学会、1988等

4) 全徳在「古代日本の高麗楽に対する基礎研究」(『東北亜歴史論叢』20)、東北亜歴史財団、2008、金善民「日本古代国家と百済楽」(『日本歴史研究』16)、日本史学会、2002、イ・ジソン「『三五要録』と『仁智要録』の高麗楽研究」(『韓国音楽研究』38)、韓国音楽学会、2005、水野俊平、「『教訓抄』に見られる高麗楽の曲の表記に対する考察」(『韓国言語文学』38)、韓国言語文学会、1997、キム・ゴンミン「『仁智要録・高麗曲』解釈と考証」(『韓国音楽研究』21)、1993、パク・ジェヒ「日本に伝来された百済舞楽研究1」(『清芸論叢』20)、清州大学校芸術文化研究所、2002

5) 梨花女大碩士学位論文、1990

の宮中鶴舞と日本の舞楽崑崙八仙の比較研究」等⁶⁾がある。以上の研究は各演目を対象に韓日の比較研究を行ったのであるが、各演目を細かく分析することにより高麗楽研究に具体性を加えたと言える。

だが、残念なことは以上の先行研究に於いて東アジア共同の文化権の中で日本の宮中楽舞、または高麗楽の源流を探究しようとする試みはほとんど行われなかったという点である。これまでの研究をみても日本は中世に近代的な意味での完成された舞台芸術を披露していたのに対して、韓国は伝統芸能が精錬された芸術として定着できず民俗の次元にとどまったという⁷⁾意見があった。が、実際には日本が中世「劇」を中心にした発展を成し遂げたのに対して、韓国は「楽」を中心とした発展を成し遂げた。さらに古代、韓国は西域と中国や日本を繋ぐ文化の核としての役割を果たし、「楽」のレベルもまた最高を自慢していた。以上の事実を裏付けるように千年以上の歴史を持つ日本の宮中楽舞の高麗楽は古代韓半島の「楽」の影響から成立している。したがって、高麗楽の源流を探る作業は当然優れた古代韓半島文化の実際を究明する作業にもなりえる。

もちろん、現実的に参考資料の不足や研究領域の広範囲等により源流を探ることは決して容易ではない。しかし、それにも関わらず上記のような意味でその源流を探ろうとする作業は継続的に行われなければならないが、本稿では源流の探究というよりもその研究を準備するための段階的な試みとして「狛粹」⁸⁾研究に新たな仮説を立ててみたい。

2. 文献を通じて見る「狛粹」

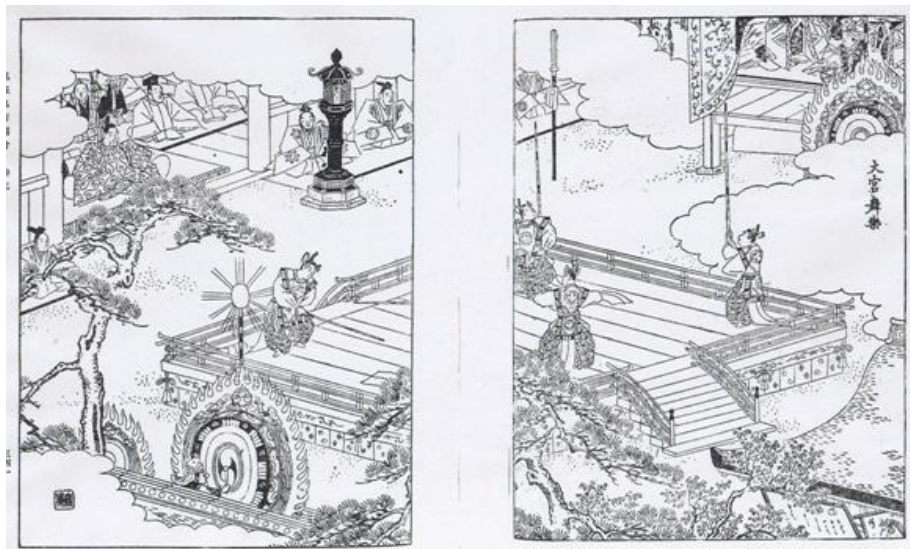
全徳在の上記の研究によると『倭名類聚抄』等の史書類や『教訓抄』『楽歌録』等の楽書類によると高麗楽は総38曲に至るという。そしてその38曲を発生地域別に分けると、韓半島や渤海から由来したものが32曲、日本で製作したものが4曲、もとは唐楽であったが高麗楽に新たに編成されたものが2曲である。韓半島と渤海から伝わったものを再び細

6) 韓国芸術綜合学校 碩士論文、2007

7) ユ・ミンヨン『韓国近代演劇史』、檀国大学校出版部、1996、p4

8) 「狛粹」はその表記において「狛鋒」を使用したり「狛粹」を使用したりする。本稿では「狛粹」を使うことにする。

かく分けると、狛杵、狛犬、阿夜岐理、長保楽等は高句麗系統で、王仁庭と進曾利古等は百濟系統、蘇志摩利、納僧利、啄木等は新羅系統に分類される。そして、新靺鞨等は渤海系統の楽舞に分類されるが、38曲の中には明確な系統が分かっていない楽曲も含まれている。⁹⁾



＜『尾張名所図会』熱田神宮 狛杵＞

一般的に高句麗系統の楽曲に分類される「狛杵」はその他の曲が乱世平定の喜びや皇室に対する祝辞、勇猛な将軍の武勇談、呪術、朝廷貴族たちの余興等、抽象性を含んでいるのに対してそのモチーフが日本に船に乗って渡る高麗の使臣になっている。¹⁰⁾

以下『倭名類聚抄』¹¹⁾をはじめに、各資料には「狛杵」に関する次のような記録が残されている。¹²⁾

9) 全徳在、前掲書、p55 参照

10) 「狛杵」に関して言及している研究には上記の全徳在の研究とキムゴンミン「『仁智要録・高麗曲』解釈と考証」、(『韓国音楽研究』21)、1993等があるが、両方とも「狛杵」を高句麗系統の楽舞として分類しているし、内容も概説の段階にとどまっている。

11) 『和名類聚抄』は931~938年頃成立した平安時代の辞書で『和名抄』ともいう。そして＜『尾張名所図会』熱田神宮 狛杵＞は日本の瑞穂雅楽会の楽師鈴木羊江氏の提供による。

曲 名	資 料	内 容
狛 杵	『倭名類聚抄』 「四曲調」	高麗楽曲 狛杵古万保古
	『樂家録』 「二十八楽曲順法」	高麗曲 高麗壺越調 狛杵古万保古杵濁 一本杵作杵、一名花釣楽、又号棹持舞
	『竜鳴抄』 「上狛楽」	狛杵こまほこ 一越調音拍子十八、右ののりじりのやうにして、さほをもちたり、太平楽にあはす
	『仁智要録』 「十一高麗曲」	狛杵 杵或作杵 拍子廿二公光説 一説拍子十八公延説 頭書明暹笛譜云、拍子廿二、公光説也、公延説頗脱落、仍不記也
	『雑秘別録』	狛杵 さをとるに秘事どもあるとかや、天王寺にはつきかへしといふをひす、多氏にはこしまはす手をひすとかや
	『教訓抄』 「五高麗曲壺越調」	狛杵 別装束 中曲 執杵舞云、拍子十八又廿二十八拍子説、返付第七拍子返付又十一拍子、舞間拍子二百廿棹長一丈一尺七寸ロ七、分也一説ニハ一寸ト云、比舞ハ古人説云高麗ヨリ渡ケル時、五色ニイロドリタル棹ニテ船ヲ、指テ渡タリケルヲヤガテ四人肩二係テ舞始タリト申伝タリ、サレバ于今竜頭鷲首サスカヅラノ童部著蛮絵差此棹也 謂之棹持舞云、舞人東西互行替屢舞之、後更還本方、即加拍子但太神舞人ハ棹カハシノ後、加拍子此舞ノ手ニコシカヘシ棹越手アリ、多氏ニモ少々舞タルト申ヌル、大神右舞人ハ舞タリ

12) 引用は1914年に発行された神宮司庁『古事類苑』 「楽舞部」 pp560~562による。以下ページのみ表記。

		又ツキカヘシト云手アリ、天王寺ニ舞之、此方ニハシラヌ手ナリ、入綾ノ時ニ太鼓前ニテ二人シテ舞ナリ、押足ヲシテ拍子ヲ待テ、我棹ヲ人ノニツキカヘテトリテ、又シバラク舞テ又ツキカヘテトリテ入也、有興事ニテ侍ナリ奏此樂何ノ所ニモ蘇利古之曲舞、不知其子細、古人説云、進蘇利古樂依秘藏用之、又近來行道ノ樂ニ用之、昔ハ奏黒甲序ケルナリ
	『教訓抄』 「七」	舞番様 大平樂有面、諸肩袒、執棹、拔劍、有更居突 狛棹高麗棹云、別装束、執棹
	『樂家録』 「三十七舞」	左右舞及人数装束 左舞狛棹、舞人四人冠細桜、綾、袴、常異袍袖襦、腰帶棹
	『舞樂要録』 「上」	舞番 左 右 太平樂 狛棹 打毬樂 埴破或狛棹 同例 大法会 雲林院塔供養応和三年三月十九日 左○中略 奏王○中略 右○中略狛棹 法勝寺御塔供養永保三年十月一日 左○中略 打毬樂○中略 右○中略狛棹 興福寺塔供養長元四年十月廿日 左○中略太 平樂○中略 右○中略狛棹 朝覲行幸 康平三年三月廿五日 左○中略青海波 右○ 中略狛棹 同○永久四年二月廿日 左賀殿○中略 右狛 棹 相撲節 寛弘二年 拔出同(七月)廿九日 左○中略 還城樂○中略 右○中略狛棹

以上の中、最も早い時期に記録されたのは『倭名類聚抄』であるが、本書では「狛杵」を「古万保古」と読んでいる。『教訓抄』を含んだ上記の記録を簡略に整理してみると「狛杵」は「執杵舞」「棹持舞」「花釣楽」ともいう。舞具としては竿を使用するが、長さは一丈一尺七寸に及ぶ。その発生モチーフは高麗から日本に渡ってくる使臣等で、彼らは日本に到着して肩に竿をかけて舞を舞うという。衣装は別装束に音楽は高麗沓越調である。公演に於いては「太平楽」や「打毬楽」または「秦王」等を番舞とする。

このような内容の中、まずその名前と関連して考察してみると「狛杵」は狛と杵が合わさってできた名称である。この中、狛(=高麗)は『日本国語大事典』¹³⁾によるとおよそ次のような意味を持っている。第一に、韓半島の高句麗を指すか、第二に、韓半島全体を指す。第三に、高句麗からの帰化人の子孫を意味する。第四に、接頭語として使用され「こまにしき」のように韓半島から伝来されたものを現わす。第五に、狛犬の略称として使用され、第六に、京都のある地域を現わす。

高句麗を指す言葉として高麗と共に狛が使用されたのは記紀時代からで、『日本書記』「雄略天皇二十年(丙辰四七六)冬」には「百濟記云。蓋鹵王乙卯年冬。狛大軍来。攻大城七日七夜。」という記録がある。ここで狛は高句麗を意味する。高句麗を狛と表記するようになったのは高句麗の族源である狛族と一脈相通じるからだという。『後漢書』の高句麗条と『三国志』「魏書」の高句麗条にはそれぞれ「凡有五族」「本有五族」という記録が見えるが、これは基本的に高句麗が5ヶ族の連盟形態を持っていたことを意味する。¹⁴⁾ この5つの部族の中、高句麗の主な集団は狛族で、『三国志』(巻30-魏書30-烏丸鮮卑東夷伝第30)と『後漢書』(巻85-東夷列伝第75)等には「以沃沮城 為玄菟郡 後為夷狛所侵、徙郡句麗西北」と記録され高句麗を明確に狛族として認識している。¹⁵⁾ 古朝鮮を構成する最大の種族としても知られている狛族は檀君神話にも見られるように熊を崇めたという。4世紀古朝鮮地域であった楽浪・遼東・玄菟等を併合して強国になった高句麗は古朝鮮系の土着民が大多数をしめている以上の地域を占有し、彼らの信仰を受け入れるようになるが、これを裏付けるように高句麗の古墳壁画には熊が様々な形で描写されている。¹⁶⁾ 一例として、角抵塚の相撲図には木の下に洞窟に熊と虎

13) 日本大事典刊行会『日本国語大事典』(4巻)、小学館、1918、p1059 参照。

14) ソン・ホジョン「高句麗の族源と濊狛」(『高句麗研究』27)、高句麗研究会、2007、p116

15) ソン・ホジョン、前掲書、p117

16) キン・ソンファン「檀君神話の起源と高句麗の伝承」(『檀君学研究』3)、檀君学会、2000、pp120~121

が立っている姿が見える。

これに関連して坂元義種は「コマ」という発音は韓国語のコム（熊）と関係があるとした。豹は中国の伝説で人間の悪夢を食べるという動物である。全体的な姿は熊であるが、鼻は象、目はサイ、尾は牛、足は虎と似ているという。その全体的な姿が熊であるため、‘豹=熊’と認識されるようになり、コム>コマになったという。それから一步進んで‘豹’から‘狛’に漢字が変わり‘コマ=狛’に定着するようになった。¹⁷⁾

実際『信西古楽図』の牛の尾をした新羅豹の姿を見ると坂元義種の主張は大変説得力があると判断される。ともかく狛は古代部族の豹から始まり、狭くは高句麗を、広くは韓半島を示す言葉として使用するようになったのである。

豹の後ろに付く杵はもともと槍のような攻撃用の武器を指す言葉である。また「狛杵」の別名である「棹持舞」の棹は竿を意味する。これは舞具として長い槍や竿等が使用されていたことから使われるようになったと見られるが、特に槍を舞具に使用したということは散楽の「弄槍」とも一脈相通じる部分があり注目したい。

次に「狛杵」の発生モチーフは日本に渡る使臣である。この使臣は船に乗って渡来し、日本に到着してからは五色に彩色された竿を肩にかけて舞を舞ったという。韓国と中国を含んだ東アジアが共同の文化権を形成していた当時、使臣はもちろん、一般人にまで韓半島から船に乗って日本に渡ってくることはよくあることであった。更に古代、韓半島は文明国で先進文化を持って日本に渡することは自然な現象であった。百済や新羅に比べ、記録の件数が少ない高句麗は『日本書紀』に約40回にかけて使臣を派遣したと記録されている。¹⁸⁾ 使臣が渡来する場合、日本は各迎賓館で使臣を接待し盛大に宴会を催したのだが、この際には使臣に本国の楽舞を見せることが常礼であった。¹⁹⁾ よってその当時渡来した高句麗の使臣は迎賓館である相楽館に泊まりながら高句麗の郷楽と舞を鑑賞したと思われるが、この時、歌舞を披露した彼らは高句麗から派遣された楽師と日本の高句麗住民から選ばれた楽生たちであったと思われる。²⁰⁾ よって当時風浪から勝ち無事に到着した使臣たちを慰労するために航海の難しさを象徴的に表現し、竿を持って舞を舞った可能性

17) 坂元義種 「狛犬の名の由来」（『古代の日本と渡来の文化』）、学生社、1997、pp170~187参照

18) 『日本書紀』の高句麗関連の記録に関しては井上秀雄 「『日本書紀』の高麗観」（『日本学』 8・9合）、東国大学校日本学研究所、1989 等 参照

19) 宋芳松、前掲書、p24

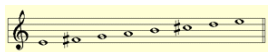
20) 宋芳松 上掲書、p24

は十分であり、またそこで「狛杵」が生まれた可能性も除けない。

「狛杵」の衣装は青色で『教訓抄』のように蛸絵装束を着用した。蛸絵装束にはもともと左舞の場合左衛府を現わす獅子文様が、右舞の場合右衛府を現わす熊の文様が描かれていたが、現在は左右共に獅子文様が描かれている。²¹⁾ 現在「狛杵」は別装束を使用しているが別装束とは各曲目に合った個別の衣装を意味する。また音楽は高麗沓越調²²⁾を使用する。高麗沓越調は笛の音階であるが繊細でほのかな音色が特徴である。²³⁾

公演において「狛杵」は「太平楽」または「打毬楽」「秦王」等の番舞として公演された。この中で「太平楽」は「武将破陣楽」「武昌太平楽」「頂莊鴻曲」とも呼ばれる曲で、音楽は唐楽の太食調²⁴⁾を使用する。4人舞で舞人が舞台上に登場するときには序の「朝小子」を、次に槍を持って元気な舞を披露する時には破の「武昌楽」を、軽快なリズムに合わせて大剣を抜く部分では急の「合歓塩」を演奏する。それぞれ独立した3楽章で構成されているのが大きな特徴である。曲の起源や由来に関しては確かではないが、一般的には漢の高祖と項羽の故事が広く知られている。²⁵⁾ 中国の黄帝が作ったとされる「打毬楽」は今日のフィールドホッケーやゴルフクラブと似た五色の毬杖と五色で彩色された木材の球子を舞具として使用する。日本には仁明天皇（在位833~850）の時に伝わり、後で少し改作されたと知られている。太食調に合わせて4人舞で公演する。「秦王」または「秦王破陣楽」は唐太宗李世民が皇位を継承する以前秦王に奉ったが、彼の武功を誉め称えるために作られたものである。「破陣楽」とは中国唐代の文官の衣装をまとして公演する平舞・文舞に比べて大剣を差し槍や盾等の舞具を持って雄壮に舞う武舞を意味する。唐楽の「破陣楽」には代表的に「陪臚破陣楽」「秦王破陣楽」「皇帝破陣楽」「散手破陣楽」「太平楽」（=武将〈武昌〉破陣楽）があって、一名五破陣楽

21) 安部季昌 『雅楽がわかる本』、たちばな出版、1998、p104.

22) 高麗沓越調の音階: 

23) 「狛杵」の衣装や音楽に関してはキン・ウンジャ外「宮中楽舞を通してみた韓・中・日の文化比較」（『韓国音楽史学報』）、韓国音楽史学会、2008、参照

24) 西洋音楽のE長調に該当する。

25) 高祖と項羽が主導権を巡って争っているとき、二つの陣営が鴻門に集まり宴会を開いた。その際項羽の家臣が剣舞を踊り高祖を打つ機会を狙っていたが、宴会に参席していた項伯が席から立って踊りながら袖で剣を防いだという。

という。『信西古楽図』には「秦王破陣楽」の姿が描かれていて、ここでも同じように4人が手に長い槍を持ち舞を舞う姿が見られる。ともかく「狛杵」の番舞として公演される以上の曲目には共通して長さのある槍や棒等が舞具に使用されていることがわかる。

現在公演している「狛杵」は竿を持ち4人の舞人が舞台に登場し、互いに向き合い整列した後、正面に向かって曲が始まる。竿を舞台に置き、向かい側に渡って再び元の位置に戻り、竿を持って舞を舞う。基本の動作から竿に水を切るような姿が見られ、高い波と渦巻き等を表現したりする。最後に4人が一列に並び竿を肩にかけるが、これは船が港に到着したことを意味する。²⁶⁾

とすれば以上のような「狛杵」の源流を探るためには果たしてどのような視覚と学問的な接近が必要であろうか。

3. 「狛杵」の‘狛’と‘杵’の探究

既に言及したように「狛杵」の発生モチーフは船に乗って日本に渡ってくる使臣や渡来人とされている。「狛杵」の発生モチーフをこのように詳しく書いたのは『教訓抄』であり、その記録は韓半島から日本への渡日が頻繁に行われていた古代の事情からみて妥当性が認められる。しかし、ひとつ考えてみなければならないことは『教訓抄』が記録されたのは1233年で時期的に日本の宮中楽舞の成立はもちろん楽制改革からも約300年ほど離れているという点である。その他の楽書が楽譜中心の構成を見せているのに反し、『教訓抄』は楽と舞を同時に扱うだけでなく比較的に記録が詳しくて楽書としての独歩の位置を示している。だがその記録に於いては時期上の間隙により信憑性や正確さに疑問が提起されることもある。それ故に、研究に於いては総合的な視覚で文献を再分析する必要があるが、以下では「狛杵」の源流探究のための準備段階として「狛杵」の文字的な意味を元に一つの仮説を提示してみようとする。

「狛杵」は狛と杵が合成してできた楽曲名である。必ずしもそうとはいえないが、特定の曲名にはその楽曲の背景や起源等が現れている場合がある。一例として唐楽である「春鶯囀」の場合、春の日のウグイスという文字の意味をそのまま、春の日のさえずるウグイスと

26) 東儀信太郎 外『雅楽事典』、音楽之友社、1989、p.161 参照

関係のある白明達のお話が発生モチーフになっている。狛と粹を合成した「狛粹」という名前もその源流と関連した内容を含意している可能性がある。

知られているように狛は高句麗を意味する。そのため、一般的に「狛粹」は高句麗系の楽舞に分類されている。しかし、国家名だけでなく、古代の楽舞に於いて狛は韓半島と渤海を含んだ北方全体を意味したりもするので性急に高句麗系の楽舞に断定する必要はない。

百濟遣下部杆率將軍三貴。(中略) 曆博士固德王保孫。医博士奈率王有俊陀。採藥師施德潘量豐。固德丁有陀。樂人施德三斤。季德己麻次。季德進奴。對德進陀。皆依請代之。(『日本書紀』卷十九欽明天皇十五年 二月二月)²⁷⁾

是日。秦小墾田。及高麗。百濟。新羅三国樂於庭中。(『日本書紀』卷二九天武天皇十二年 正月)²⁸⁾

以上のように古代三国は百濟をはじめにそれぞれ日本に樂師を派遣している。よって初期には高句麗・百濟・新羅の三国樂が独立的に存在し、それを演奏する樂師も専門的に活動していた。だが、樂制改革等の外部的な変化により三国樂は高句麗樂を中心に総合的な性格を見せるようになる。金相鉉の研究によれば、樂制改革が行われる以前、752年の東大寺大仏開眼会と780年の調査記録である西大寺資料類記帳の高麗樂器や舞踊具からすでに韓半島の三国樂が一つに統合される様相を見せていたという。²⁹⁾言い換えれば、韓半島の三国樂は8世紀後半高句麗樂を代表に新しく編成し始め、9世紀の樂制改革をきっかけに統合が本格化されたといえる。

しかしここで一つ注目すべきことは、日本と最も密接な関係にあり、最も多くの先進文物を伝えた百濟ではなく高句麗がその代表性を持つようになった点である。百濟や新羅に比べて日本側の高句麗記事は比較的少ない方である。だが、にもかかわらず高句麗樂を中心に三国樂が再編されたのは当時の高句麗樂の位相のためだったと思われる。

27) 田裕新訳『完訳日本書紀』、一志社、1989、p343

28) 田裕新訳、前掲書、p548

29) 金相鉉「日本に伝えられた高句麗樂とその衣服」(『高句麗研究』15)、高句麗研究会、2003、pp211~211 参照

楽舞に於いて高句麗のそれは随の文帝(581~585)と大業(605~618)年間に「天竺伎」「龟兹伎」等と共に七部楽と九部楽に選定され、唐代には十部楽に選ばれた。高句麗楽は当時彈箏・臥箏篋・琵琶等14種の楽器を18人が演奏するもので、この規模は当時の西涼楽と比べられるほどであった。³⁰⁾ 更に357年に建築された安岳三号墳には車に乗った主人公を中心として数百名が列を作り行進する行列図が描かれている。そしてここには儀仗旗手と騎馬文官と共に太鼓やラッパ等を演奏する騎馬鼓吹楽隊が列に続いていく姿が描かれている。これは高句麗が早い時期にすでに漢系統の鼓吹楽隊を受容したことを意味している。建国初期から鼓吹のような中国の音楽文化と西域楽器を自主的に受容した高句麗は3国の中で最も大規模な音楽演奏団を隋と唐に派遣して6世紀から国威を宣揚していた。³¹⁾ よって日本に伝来した三国楽の中、唯一七部伎と九部伎、十部伎に選ばれた高句麗楽に代表性を与え、唐楽と一組になる高麗楽として楽制を再編したのは至極当然なことであったと判断できる。³²⁾

では「狛杵」に見える狛は高句麗を意味するのであろうか、それとも韓半島全体を意味するのであろうか。本稿ではまず高句麗ではない韓半島全体を指すものとして理解しよう。なぜなら以下のように「狛杵」を韓半島の弄槍として理解したいからである。

「狛杵」で使用されている舞具は五色で彩色された竿である。既に引用したように『教訓抄』には高麗から海を渡ってくるときには五色に彩色された竿で船を漕いできたと記録されている。「五方獅子舞」等から簡単に接することができる五色は東西南北の四方と中央の5つの方位を意味して天下を象徴する。だが「獅子舞」はもちろん「処容舞」等では五色が五方神将、即ち五方を守る神のイメージと連結され、邪鬼を退ける機能を持つ。よって五色の竿も邪悪なものを追い出す意味を持つことができる。しかしこの五色の棹はそれと似た杵にも理解出来る。なぜなら「狛杵」の杵が槍を意味し、「狛杵」の他の名前の執杵舞の執杵は弄槍(ホコトリ)とも表記されるからである。

弄槍とは文字通りに槍を弄ぶということで、中国では人を立たせて槍を投げ体の周辺にさ

30) 西涼楽は南北朝時代、中原から伝わった楽舞で、当時西涼(現在の甘肅省地域)は西域に行く交通の要地だったという。王克芬、コズンギル訳『中国舞蹈史』、教保文庫、1991、p79

31) 以上、安岳三号墳と楽に関しては、宋芳松、前掲書、pp13~14による。

32) 田耕旭は『壁画を通じてみた高句麗の遊び文化』(『高句麗研究』17)、高句麗研究会、2003、p143を通じて三国のなか高麗楽に代表性が与えられたのは高句麗が西域系の楽器と仮面舞を持っていたからだと論じた。

さるようにする等の技芸であったという。弄槍は崔致遠の『郷楽雜詠』から見られる弄丸や剣を弄ぶ弄剣等と共に古代の散楽に見られる。『続日本紀考証』（「五聖武」）には弄槍と関連して次のように記録されている。

文献通考云弄槍伎蓋工裸帶数環捲一工立数十歩外連擲十余槍以度之既畢乃以一捲受其槍也○中略案祿俗弄字見音類聚³³⁾

これによると、中国の『文献通考』には弄槍は二人が演出する技芸で一人がいくつかの丸い標的を持ち、他の一人が数十歩離れたところから10本余りの槍を投げて標的に当てるものと記録されているという。しかし、散楽ではこれ以外にも槍を上手に扱う技芸があり、今日日本の太神楽等で公演される皿回し等の技芸はこの弄槍から始まったものといえる。³⁴⁾ また弄槍は単純な技芸の水準を越えて唐楽の正式の楽曲として成立した。

それなら、このような名称上の理由で「狛杵」を散楽やまたは唐楽曲の「弄槍」として理解できるのだろうか。必ずしも一致するとはいえないが高麗楽の「狛杵」と唐楽の「弄槍」は一部共通する点がある。『教訓抄』（1233）とその後に記録された『続教訓抄』（1322）、そして『舞楽要録』等には唐楽に編成された「弄槍」に関して次のように記録されている。³⁵⁾

『教訓抄』

弄槍楽

拍子二十可吹四十返云 古楽

昔ハ有舞狛杵ノ棹ノヤウナル棹ヲモチテ如太平楽体舞云々光時説古ハ供華ノ楽ニシケリ
十天楽 出来ノ後ハ用十天楽忠拍子アリ加拍子時打三度拍子

『続教訓抄』

弄槍

初拍子五已下八四十返可吹ト云又云度数無定随舞吹之加三度拍子但近来舞絶畢又

33) 引用は上記の『古事類苑』「楽舞部」35、p1169

34) 河竹繁俊 著、李応寿訳『日本演劇史』（上）、チョンウ、2002、p165 参照

35) 以下の引用は上記の『古事類苑』「楽舞部」35、pp396~398

云忠拍子アリ○中略此曲供花樂ニ用之又云供養樂ニ用之又云八幡放生会ノ御供樂也
林邑樂屋ニ勤之又云此曲ハ大法会ノ供華樂ニ用之而十天樂出来後大旨彼樂ヲ用ルユ
ヘニ当曲ヲモチキズサレドモ時ニヨリ所ニシタガヒテコレヲ用ル事モアリ○中略

狛光時云ク此舞ノ姿狛杵ニニタリ狛杵杵ノヤウナルモノヲモチテ舞之帶劍シテ冠ヲ著タリ太
平樂ノゴトク舞ト云々則出入吹調子同云舞人大伴兼時マデハ舞此曲云々唐舞図四人
舞之右舞形ナリ有打懸以赤紐結付冠上也帶劍杵如狛杵著糸鞋曳尻也末渡此朝曲也
ト云々

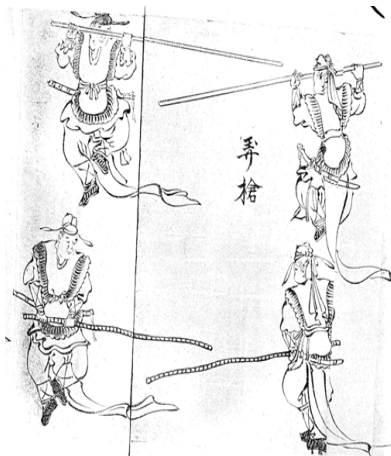
承平五年相撲節七月廿九日拔出ノ日奏王ノ答舞ニ弄槍ト云リ又天慶七年七月晦日相
撲節ニハ皇覽答舞弄槍ト云々付之当曲ハ末ダツタハラヌヨシ在之然ドモ兩年ノ答舞現前
ナリ但皇覽ノ答舞ニ舞フ事ハ共左方舞ナリ此一曲ニカギリテカヤウニアハセラルベカラズ愚
推ヲメグラスニ弄槍トカキテホコトリトヨメリシカレバ狛杵ヲ思テカヤウニカケルニヤ不審ナリ

『舞樂要録』

同○舞番例 相撲節

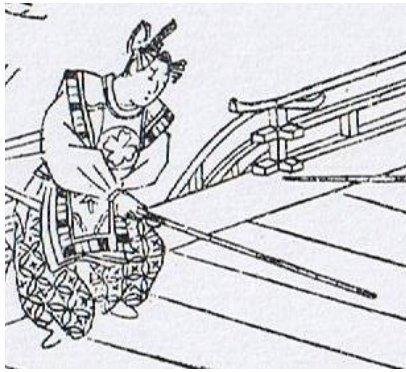
同○承平五年○中略 拔出同(七月)廿九日 左○中略奏王○中略 右○中略弄槍

同○天慶七年○中略 拔出(七月)卅日 左○中略皇覽○中略 右○中略弄槍



＜『信西古楽圖』弄槍＞

上によると『教訓抄』や『続教訓抄』の記録当時、
すでに「弄槍」は伝承が断絶されている。記録をみると「弄槍」は4人舞で「狛杵」と似ていて竿のような舞具を持ち、腰には刀を差して「太平楽」のように舞う。すでに言及した「太平楽」は「狛杵」の番舞で、舞具として長剣を使っている。「狛杵」や「弄槍」は素材の側面で細長い舞具を使用するという絶対的な共通点を持っている。「狛杵」と似ていて竿のようなものを持ち踊るという事は、実際に槍ではない、槍を象徴する別のものを持って舞う事を意味する。ここで一つ注目すべき事は唐舞図に描かれた「弄槍」が4人舞で、右舞の形をしているという点である。「弄槍」は承平五年(935)と天慶七年(944)の相撲節会に公演されたが、そ



れぞれ「秦王」や「皇輦」の番舞であった。「秦王」は「秦王破陣楽」ですでに言及したように代表的な唐楽曲である。また伝承が断絶され舞の形がわからない「皇輦」は唐楽の新曲で羯鼓を使用するのが特徴である。ともかく『続教訓抄』の筆者も指摘したように「弄槍」は唐楽であるにも関わらず右舞として公演されたのであるが、先にも書いたように「弄槍」という表記は「狛杵」の他の名前ホコトリとも読めるのである。

それではどうして「弄槍」は楽制改革以来唐楽に分類されているにもかかわらず度々右舞として公演されたのであろうか。それは高麗楽である「狛杵」と相当な類似性を持っているからだと思われる。日本最古の唐舞図として評価されている『信西古楽図』には宮中楽舞の「弄槍」の公演姿が描かれている。この「弄槍」の姿をよく見てみると、4名の舞人が腰に帯を巻き大剣を差して、頭に冠をかぶり、竿のようなものを持って舞っていて、『続教訓抄』の内容と一致している。が、4人の中2人の舞人が持っている竿が彩色されているのに対して、2人の竿は彩色されていない。更に興味深いのは彩色された舞具が「狛杵」の竿ととても似ている点である。韓国の場合「公莫舞」や「項莊舞」「剣舞」等に見られるように、剣は楽舞の素材として頻繁に使用されている反面、槍はほとんど使用されていない。むしろ槍を上手に回す弄槍は技芸ではない武術として認識され、朝鮮の太宗の時の「関西武士試取榜」によると、朝鮮時代の弄槍は百戯や雑技ではなく武科試験の一科目として思考されていたとみえる。³⁶⁾ 即ち槍は韓国では武器としての機能が強調されていたが、これとは対照的に日本では槍が舞具として頻繁に活用されていたのである。右に見える「秦王破陣楽」はもちろん「散手破陣楽」もやはり槍を舞具として使用している。ところが「弄槍」では、曲名が「弄槍」であるにもかかわらず槍ではなくしかも「狛杵」の五色棹と似た模様の舞具を持って公演していたのである。その理由は何であろう。

更に日本の散楽の弄槍は新羅から伝来されたものとして知られている。日本に散楽が流入されたのは8世紀で文献上最も古い記録は『続日本記』に出ている次のような記事である。³⁷⁾

36) ホ・インオク「関西武士試取榜」(『体育史学会誌』13)、韓国体育史学会、2004、pp132~138 参照

37) 河竹繁俊、李応寿訳、前掲書、p161 参照

天皇御北松林覽騎射。入唐廻使及唐人。奏唐国新羅樂弄槍。五位已上賜祿有差。(卷十二天平七年 五月)³⁸⁾

これは735年5月、庚申条に当時唐に行ってきた使臣たちが唐の人々と共に宴会を開いたという内容で、この際唐樂を演奏して新羅樂の槍回しをしたというのである。槍回しは弄槍のことを指す。散樂中、曲芸や曲芸的な要素を持った初期の弄槍は、一人でまるで水車や風車を回すように槍を縦横無尽に回し、服を脱ぎ遠くから槍を投げてその回りにさしたりこれを受ける迫進感溢れる演技であった。³⁹⁾ そういうものが次第に歌舞の要素と結合し、散樂の技芸だけでなく宮中樂舞の一つの曲として公演されるようになったのだが、重要なことは日本散樂の弄槍が新羅から渡ってきたという事である。

金丸等の五伎で良く知られている新羅は様々な歌舞百戯が発達して30余種に達する新羅樂を公演したという。⁴⁰⁾ 周知のように新羅樂の弄槍が日本にまで行って披露されたのは新羅と唐との密接な関係によるものである。新羅は唐と羅唐聯合を引き連れるほど密接な関係を維持し、羅唐戦争以後9世紀まで唐と日本を含んだアジア諸国と国際貿易を行った。そのような過程の中で新羅は西域および中国の散樂に接し又それを新羅樂に定立させて日本でも公演を行ったと見られる。

もちろん宮中樂舞の「弄槍」が中国の唐樂から流入されたのか、それとも散樂の弄槍に歌舞が加えられて成立したのかは明確ではない。だが、宮中樂舞はもちろん、その他の民俗芸能とも密接な関連のある散樂の弄槍が新羅から由来したという事実は宮中樂舞としての「弄槍」のイメージやその機能にある程度影響をおよぼしていたと判断される。これを裏付けるのが「弄槍」が「秦王」の番舞として公演されたという事実である。先にも言ったように「秦王」は「狛粹」の番舞の唐樂である。よってこれを再解析すると「弄槍」が



＜『舞楽図』秦王破陣樂＞

38) 引用は上記の『古事類苑』「楽舞部」35、1169

39) 河竹繁俊 著、李応寿訳、前掲書、p165

40) イ・ドウヒョン『韓国演劇史』、1973、民衆書館、p24

唐楽に属してはいるが高麗楽の「狛杵」のような楽舞に認識されたといえる。

記録上「弄槍」が公演されたのは平承(931~937)から天慶(938~942)の間である。これに反して「狛杵」は寛弘(1004~1005)以後で、時間的には約70年ほどの差がみられる。両演目が公演された時期より再び100年以上の差をおいて記録された『教訓抄』等の資料は、「狛杵」と「弄槍」をそれぞれ別の楽舞として記録しているが、その間「弄槍」はすでに伝承が断絶され、「弄槍」と類似した「狛杵」だけが公演されていた。だとすれば、もしかしたら唐楽の「弄槍」の中、彩色された舞具を持って舞を舞っていたものから派生、または変形して「狛杵」として成立したのではないか。即ち韓半島から渡ってきた弄槍として「狛杵」が出来たのではないか。

「弄槍」の伝承が断絶されたのはある時期から公演がなくなり、それ以上公演されなかったからである。大法会等の供養楽で使われていた「弄槍」が公演されなくなったのは「十天楽」の登場がきっかけとなった。「十天楽」は楽師である常世乙魚が天の命令を受けて作曲したものとして知られている。東大寺から供養法会が開かれた日、10名の天使が天から降りてきて仏前に花を捧げたため曲名を「十天楽」にしたという。「十天楽」も今日には舞の伝承が途絶え、音楽のみ伝承されている。当時「弄槍」に比べて新たに登場した「十天楽」が頻繁に公演されるようになったのは、以上のような発生背景があったからである。供養楽としての特定した背景のない「弄槍」に比べて「十天楽」は公演の意図が一層確実になる。実際に今日まで伝承されてきた日本の宮中楽舞の中人気のレパートリーは、もちろんそうではない楽曲もあるが、ほとんど「十天楽」のように伝説や故事、または有名人物等と関連した特定の発生背景を持っている。一例として「羅陵王」の場合、中国北齊(550年ごろ)の武将羅陵王長恭を主人公としていて、「還城楽」の場合は蛇好きな者を主人公とする面白い素材を持っている。そして高麗楽の人気楽曲である「納僧利」は竜の姿をした仮面をかぶり、竜の舞を披露するのだが竜は邪鬼払いの意味を持つ。このようなものに反し「弄槍」は人々の興味を引くような背景を持っていない。技芸的な要素を持たない「弄槍」が特定の背景やストーリーを同伴しない場合、公演の内容は単調で民俗のレベルに止まる可能性がある。「弄槍」が「十天楽」に押され伝承が断絶されたのは、もしかすると以上のような理由からかも知れない。「弄槍」に比べて後代に頻繁に公演された「狛杵」は船に乗って渡ってくる使臣という現実的な素材を元にしながら、風浪に勝ち安全に浦口に到着するというドラマチックな展開をみせている。更に五色

は風浪を防げる呪術の意味を持っている。よって、特定の背景もなく単調な技芸を見せていた「弄槍」が「狛杵」へと移り変わり、発展していくのは決して難しいことではない。

もちろん「弄槍」から「狛杵」が発生したのか、または変形したのかはまだ確認出来ない。だが一つ明確なことは「弄槍」と「狛杵」が相当な類似性や関連性を持っているという点である。そのため少なくとも「新羅楽の弄槍 → 宮中楽舞の弄槍 → 「狛杵」への変形や発展」という図式化された仮説が立てられる。この仮説の真偽を把握するためには「弄槍」に対する綿密な研究と新羅楽や中国の唐代の楽舞研究が広範囲に行われなければならない。そして、もし「弄槍」との関係の中で「狛杵」の源流が明らかになったら「狛杵」が高句麗系列の楽舞だというのは新羅系列の楽舞に修正されなければならず、発生モチーフも新たに変わらなくてはならないだろう。

4. おわりに

以上、既存の研究から高句麗系統の楽舞に分類された高麗楽「狛杵」に関して文献を中心に見てきた。

限定された記録に依存し、古代楽舞の源流を探る作業は決して簡単ではない。そのため多様な可能性を開いておき、試行錯誤を繰り返し、段階的に研究を行う必要がある。本研究は高麗楽の源流を探り求め、古代の優れた韓半島の文化の実体を究明しようとする最終目標のため、優先的に実利的な仮説を立てることに目的をおいた。「狛杵」は『教訓抄』等にそのモチーフと楽舞に関する詳しい内容が記録されているが、別の角度から見た結果「弄槍」との関連性が強く現れた。「狛杵」は新しい仮説の元に新たな研究が行われなければならない。

本稿では新羅楽の弄槍から宮中楽舞の「弄槍」、そして再び「狛杵」へと変形や発展した可能性を念頭において、新しい仮説を立ててみた。この仮説をもとに「狛杵」の源流をはっきりさせるためには日本だけではなく韓国と中国の研究を広範囲に行う必要がある。本仮説の真偽を明らかにすることは今後の課題になるだろう。

【参考文献】

- 河竹繁俊著、李応寿訳(2002)『日本演劇史』(上)、青雨、p165
- キム・ゴンミン(1993)「『仁智要録・高麗曲』解釈と考証」、(『韓国音楽研究』21)、pp187~242
- 金相鉉(2003)、「日本に伝えられた高句麗楽とその衣服」(『高句麗研究』15)、高句麗研究会、pp209~216
- 金善民(2002)、「日本古代国家と百済楽」(『日本歴史研究』16)、日本史学会、pp5~19
- キム・ソンファン(2000)、「檀君神話の起源と高句麗の伝承」(『檀君学研究』3)、檀君学会、pp107~136
- パク・ジェヒ(2002)、「日本に伝来された百済舞楽の研究1」(『清芸論叢』20)、清州大学校芸術文化研究所、2002、pp77~125
- 宋芳松(1988)、「韓国古代音楽の日本伝播」(『韓国音楽史学報』創刊号)、韓国音楽史学会、pp7~40
- ソン・ホジョン(2007)、「高句麗の族源と滅亡」(『高句麗研究』27)、高句麗研究会、pp107~123
- 王克芬著、コスギル訳(1991)『中国舞蹈史』、教保文庫、p79
- ユ・ミンヨン(1996)、『韓国近代演劇史』、檀国大学校出版部、p4
- 井上秀雄(1989)、「『日本書紀』の高麗観」(『日本学』8・9合)、東国大学校日本学研究所、pp11~23
- イ・ドゥヒョン(1973)、『韓国演劇史』、民衆書館、p24
- イ・ジソン(2005)「『三五要録』と『仁智要録』の高麗楽の研究」(『韓国音楽研究』38)、韓国音楽学会、pp217~246
- イ・ヘグ(1971)、「日本に伝えられた百済楽」(『百済研究』2)、忠南大学校百済研究所、pp57~77
- ジャン・サフン(1982)、「新羅音楽が日本に及ぼした影響」(『新羅文化財学術発表会論文集』3)、新羅文化宣揚会、pp33~62
- 田耕旭(2003)、『壁画を通じてみた高句麗の遊び文化』(『高句麗研究』17)、高句麗研究会、pp139~154
- 全徳在(2008)、「古代日本の高麗楽に対する基礎研究」(『東北亜歴史論叢』20)、東北亜歴史財団、pp285~331
- 田溶新訳(1989)、『完訳日本書紀』、一志社、pp343、549
- ホ・インウク(2004)、「関西武士試取榜」(『体育史学会誌』13)、韓国体育史学会、pp131~142

- 安部季昌(1998)、『雅楽がわかる本』、たちばな出版、p104
『尾張名所図会』(1970)、愛知県郷土資料刊行会
河竹繁俊(1959)、『日本演劇全史』、岩波書店、p39
『古事類苑』(1914)、神宮可庁、pp560~562
坂元義種(1997)、「狛犬の名の由来」(『古代の日本と渡来の文化』)、学生社、pp170~187
『信西古楽図』(1927)、日本古典全集刊行会
東儀信太郎 外(1989)『雅楽事典』、音楽之友社、p161

要 旨

限定された記録に依存し、古代楽舞の源流を探索する作業は決して簡単ではない。そのため様々な可能性を開いておき、試行錯誤を繰り返し、段階的に研究を行う必要がある。本研究は高麗楽の源流を探り求め、古代の優れた韓半島の文化の実体を究明しようとする最終目標のため、優先的に実利的な仮説を立てることに目的をおいた。「狛杵」は『教訓抄』等にそのモチーフと楽舞に関する詳しい内容が記録されているが、別の角度から見た結果「弄槍」との関連性が強く現れた。「狛杵」は新しい仮説の元に新たな研究が行われなければならない。

本稿では新羅楽の弄槍から宮中楽舞の「弄槍」、そして再び「狛杵」へと変形や発展した可能性を念頭において、新しい仮説を立ててみた。この仮説をもとに「狛杵」の源流をはっきりさせるためには日本だけではなく韓国と中国の研究を広範囲に行う必要がある。本仮説の真偽を明らかにすることは今後の課題になるだろう。

キーワード：舞楽、高麗楽、 狛杵、弄槍、宮中舞踊、源流

투 고 : 2009. 8. 31
1차 심사 : 2009. 9. 12
2차 심사 : 2009. 9. 26