日中韓の仮面劇
—能の成立への試論—

諏訪春雄

キーワード 仮面劇、能、修正会、修二会、翁猿楽、中国、儺戯、大儺、追儺、方相氏、北京雍和宮、打鬼、チベット、マニ・リンドゥ、韓国、別山台ノリ、勧進能、鬼の芸能

要　旨 日本を代表する仮面劇の能については明治以前から多くの研究が積まれてきたが、成立事情については不明な点が多い。能は中世の世阿弥のころに夢幻能としてのかたちをととのえた。その前身である修正会や修二会の追儺の儀礼からどのような経路をたどって夢幻能として完成したのか、能の最初に上演される翁はどのようにして生まれたのか、重要な課題が未解決のままに残されている。

このような能の誕生の問題を解明するのに有力な手掛りを与えてくれるのが、中国の儺戯や韓国の別山台ノリである。ともに、悪鬼追放の宮廷儀礼である大儺を前身に持ち、やがて世俗のテーマを扱う仮面劇として完成するが、鬼の芸能としての本質は色濃く残している。

本論文は同一の起原を持つと思われる日中韓の三国の仮面劇を比較検討し、日本の能の誕生の問題を解明しようと意図している。中国の儺戯の研究が本国においても緒についたばかりなので、比較研究も困難を抱えているが、日本の能の本質、誕生の経緯、上演組織などについて有力な示唆が得られたと思う。

一

日本を代表する古典演劇は、中世の能、狂言、近世の歌舞伎、人形浄瑠璃であるが、このうち、能と狂言の成立事情については、ことに不明な点が多く残されている。

能勢朝次氏[1]その他の先学によってこれまでに明らかにされている能の成立事情は、大略次のようなものである。

日本の奈良時代（８世紀）に中国から散楽が伝えられた。曲芸、歌、舞、物まねなど雑多な内容を含む民間芸能であったが、はじめ、朝廷は官立の養成機関をおいて専門家を育てた。その後、散楽は大寺院の保護を受けた芸能人や民間の芸能人によってさかんに演じられ、平安時代（８世紀末～12世紀末）になると笑いの要素が強調されるようになった。そのころ、散楽もなまって猿楽と記されるようになり、そこから狂言が生れてきた。

平安時代から鎌倉時代（12世紀末～14世紀初）にかけて寺院で行われた修正会、修二会などで、悪魔払いの行法や鎮壇・結界などの密教的行法をつとめる者たちを法呪師と呼んだ。そして、法呪師がつとめる役のうち、密教的な呪法の意味をわかりやすく示す追儺式などを寺院に所属する猿楽者に代って行わせるようになり、呪師猿楽と呼んだ。

他方、神が老翁の姿となって訪れ、その土地に祝福を与えるという芸能は古くから各地に存在したが、その老翁を猿楽者がつとめ、これを翁猿楽と称した。

この呪師猿楽、翁猿楽がもとになって、鎌倉時代後半には、能という仮面劇がはじまるが、その具体的な過程はまだよくわかっていない。

能の成立についての現在の研究の到達点[2]は以上の通りである。問題は、鎌倉中期には成立していた呪師猿楽、翁猿楽と、鎌倉後期には生れていた能とのあいだをどのように埋めていくかである。

その間を埋めようとする学説も幾つかは提出されている。高野辰之氏の延年説、[3] 能勢朝次氏の曲舞説、[4] 江戸時代以降に唱えられた田楽説[5]などであるが、いずれも学界の承認を得るまでにはいたっていない。

この混迷を切り開くためにまったく新しい視点を導入してみたい。

二

中国の漢族の居住地域である江西、浙江、安徽、湖南、湖北、山西、陝西、四川から少数民族の居住地域である広西、雲南、貴州の各省、自治区に儺戯（儺舞）と呼ばれる仮面劇が行われている。宗教儀礼と結びついた民俗芸能であり、宗教活動にきびしい制約が課せられていた中国では、研究が遅れており、1987年にようやく学会が結成され、研究活動が端緒についたばかりの段階である。

儺は逐鬼を意味する。儺戯は、悪鬼を追放する大儺と呼ばれた宮中の追儺の行事とふかいかかわりがあるとされる。大儺はすでに周代に存在したことが知られており、方相氏と呼ばれる巫師が黄金四つ目の仮面をかぶり、熊の皮を着て、手には矛と盾を持ち、「儺、儺」と叫びながら、悪鬼を追いはらったという。

『新唐書』礼楽志、『楽府雑録』などに記載されている唐代の大儺の儀式は壮麗をきわめていた。12歳から16歳までの少年500人に赤い衣装を着せて仮面をかぶせて「侲子（善童）」とした。その他、全身に赤い衣装を着、髪の毛までも赤く染めた12人の役人は、麻で編んだ数尺の鞭を持ち、その鞭をふるって鋭い音を立てて悪鬼を追いはらった。太鼓、銅鑼、笛、歌などを受持った楽人は、仮面をつけ、皮衣を着た。主役は、四つ目の金色の仮面をつけ、黒色の上着、紅色のズボンの上に熊の皮を着、両手に矛と盾を持った方相氏であった。方相氏は、12神将になり代って悪鬼を追いはらう歌（呪文）をうたいながら踊り狂い、侲子やまわりの人たちもこれにあわせて楽器を鳴らして騒ぎたてた。宮廷内の隅々までもこうして疫神悪鬼を追いはらい、城外に追放した。

『夢粱録』などによると、宋代には散楽所の俳優や楽人が、将軍、符使、判官（閻魔庁の裁き役）、鐘馗、六丁六甲（神名）、五方鬼使（東西南北中央の五方の鬼使）、灶君（かまどの神）、土地や門戸の神などに扮し、吹奏楽に合わせて、東華門外に祟り神を追い出し、竜池を廻って祟りを地に埋めて終わった。

この大儺で追いはらわれ駆逐されるものは、疫神悪鬼であり、人びとが忌みきらう凶、虎、不祥なるものである。しかし、これを追いはらい駆逐する側も実は悪鬼の類であり、そのために12獣神と呼ばれる存在である。凶暴なものによってより凶暴なものを追いはらうのが大儺のねらいであった。

1954年、山東省沂南（沂河の南）の漢代の墓から大儺の図の描かれている石拓が出土したことがある。その図から当時の人の想像していた妖怪、鬼、魔物の類のかたちを見ることができる。ある神は斧を持ち、ある神は短剣をとり、牙をむき出し、爪をふるって悪鬼妖怪を蹴散らしている。大儺には、なぐる、蹴る、射殺するなどの動作が多く見られたが、これらは現在の儺舞の中の主要な動きとして残されている。

宋代にはいると方相氏や12神の名が消え、代って楽人や役者が種々の神々に扮していた。仮面をつけて疫払いの儀礼は行っていたが、演劇としての性格をかなりそなえつつあったといえる。　陸遊の『老学庵筆記』によると、徽宗の政和年間（1111～18）の大儺に桂林から献上された仮面の数は800面であった。当時の大儺の盛大さがうかがわれる。

儺舞の演劇化はその後も進んだ。駆儺の場も、中心は人家ではなく、舞台で上演された。上演される演目は３日３晩の連続上演も可能といわれるほど豊富となり、『三国志』『西遊記』などの物語に取材したもの、「開山」「射目」「孟姜女」「董永売身」などの民間伝承や神話に取材したもの、「耕種郎」「紡織娘」など日常の労働生活を表現したものなど、多様となった。演目が豊富となり、仮面が多彩となっただけではなく、音楽や舞踏も変化に富むものとなった。

このような長期にわたる発展の結果、歌、舞、せりふのすべての面で進歩をとげ、さながら京劇や昆劇に匹敵するほどの成熟した演劇性をそなえたものまでがあらわれた。解放前の湖南・郊陽などの鬼顔戯、新邵の儺堂戯、湘西の儺願戯、湖北の儺戯などがそれである(6)。

筆者が1988年の４月に調査にはいった安徽省安慶区貴池県茅坦村の儺戯は、はじめに傘をつかっての神下しの儺舞にはじまる儀礼演目、次に儺劇、最後に両者の入りまじった儀礼演目で、三和尚、趙公元師、関羽らによる追鬼で終るという３部の構成をとっている。新年の１月７日から15日にかけて、近隣の他の村々と共同で上演され、３年に１回の小祭、10年に１回の大祭がある。茅旦村で儺戯を演じることのできる人はすべて成人男子で十数人。一人が老若男女のいろいろな役をこなす。子鬼にかぎっては子供が演じることもある。現在演じることのできる演目は、「劉文竜趕考」「孟姜女」「陳州糶米」の３つで、全50条（場）から成る。この３つの演目は他の部落と共通しており、したがって同姓族が多くて関係の深い村々を共同で巡演することになっている。

面は木製。専門の面つくり師の家が離れたところに2軒ある。現在、この茅坦村が所有している面は28面、うち3面は清代から伝わる古面であるが、他は1980年ころの作製。面はそのまま保存し、色彩がはげると塗りなおす。おなじ中国の民俗芸能として注目されはじめた目連戯に紙製の面を使用し、上演が終わると焼いてしまうものがあるのと対照的である。

中国の広義の儺戯が日本の能と共通する点は次のように数多い。

(1) 仮面劇であること
(2) 民間のみならず、大儺の儀礼として宮廷で、のちにのべるように打鬼の儀礼としてチベット仏教寺院でも行われていること
(3) 信仰儀礼としての悪鬼追放のモチーフを芸能化した段階でも保持していること
(4) 信仰儀礼、芸能、演劇など、各段階の演目を組み合わせて演じていること
(5) 日本の狂言にも似た滑稽な寸劇を組み込んで演じることがあること
(6) 伴奏楽を持つ楽劇であること
(7) 仮面をつけた演者が自分でうたい、せりふをいうこと
(8) 地謡があること
(9) 演者の動きの基本が時計の針と逆の右廻りであること

などである。

もちろん、中国の儺戯には不明な点が多い。その起原、歴史、芸能などの本格的な研究はやっと緒についたばかりである。しかし、以上のように多くの共通点を持つ中国の儺戯は日本の能の誕生と発展を考えるときに重要な参照資料となりうるものである。

三

日本でも中国の大儺にあたる追儺の行事が宮中で行われていたことは、一条兼良の『公事根源』(7) 12月30日の記事によって判明する。四つ目の鬼面をかぶり手に楯と矛を持った方相氏、紺の布衣を着た20人の侲子なども登場してき、「慶雲2年12月に始まる」とある。これに対応する記事を『続日本紀』の慶雲2年（705）に求めると、追儺の記事はなく、翌3年に、

是の年、天下の諸国に疫疾ありて、百姓多く死ぬ。始めて土牛を作りて大きに儺す。

とある。ただし、『細流抄』(8) には大儺の始まりを慶雲元年のこととしている。慶雲のころに日本の宮廷で大儺が始まったことは信じてよい。

土牛は、中国の『礼記』などに記載があるもので、日本では、大寒の日の前夜、疫病をはらうために、陰陽師が宮城の諸門に立てた土製の牛の像であった。青、赤、白、黒、黄の5色をそれぞれの方角に配した。

平安時代前期につくられた『内裏式』(9) 12月大儺式の条にはもうすこし詳細な記事がみられる。

大晦日の戌の刻、王卿以下が着座、陰陽寮から桃弓と葦矢を彼らに配布、天皇が紫宸殿に出御したところで、以下のような順序で式がはじまった。まず、中務省の官人にひきいられ、各自が桃弓と葦矢を持った侍従、内舎人、大舎人ら、陰陽寮の陰陽師にひきいられ祭具を持った斎郎（さいのお）たち、身長の長大な大舎人からえらばれ、黄金四つ目の仮面をかぶり、黒衣に朱裳を着、右手に矛、左手に楯を持った方相氏一人、官奴からえらばれた、紺の布衣、朱の鉢巻の侲子20人などが紫宸殿前庭に参入して整列する。次いで、陰陽師から任命された斎郎が奠祭の準備を行い、陰陽師が進み出て

祭文を読み終ると、方相氏が儺声を発しながら、矛をもって三度楯を打つと、それを合図に、群臣がその声に唱和しながら、方相氏を先頭に悪鬼を宮城の東西南北の４門から外に追いはらう。京職がこれをひきつぎ、太鼓を鳴らしながら郊外まで追いはらって終る。

これを中国の大儺と比較すること、方相氏、侲子、桃弓葦矢など多くの共通点があることがわかる。桃弓葦矢は、中国側の資料では、後漢の張衡の『東京賦』に侲子の持物として「桃弧棘矢」とある。

『儀式』(10) 10巻の「12月大儺儀」にはこの追儺の儀式で陰陽師の読みあげる祭文の文句が記載されている。音で読む前半部と訓で読む後半部とに別れている。「穢く悪しき疫鬼」を「東方陸奥、西方遠き値嘉、南方土左、北方佐渡」より遠い所へ追いはらうという内容で、通例の祭文や祝詞の定型に従っている。中国でも大儺において種々のとなえごとがなされた。(11)

捉えたらお前たち（凶神悪鬼）の身は八裂きにし、手足を折り、肉はこま切れに切りきざみ、
五臓六腑をつかみ出すぞ、逃げずに捉えられた疫神悪鬼はたべてしまうぞ
田作（鬼を食う神）が悪鬼を食うぞ

といった迫力と呪咀に満ちたもので、懇願、宥和型の日本の祭文とは大きく違っている。

日本の宮廷行事としての追儺が中世の南北朝のころまで行われていたことは『建武年中行事』(12)に「ついな」の記事があることから推察されるが、しかし、室町時代になると節分の豆まきと結びついた新しい性格の行事となっていたことは、『花営三代記』(13) 応永32年（1425）正月８日の条や『臥雲日件録』(14) 文安４年（1447）12月22日の条などから察しられる。このようにみると、『建武年中行事』の記事も後醍醐帝の衰微した宮中行事を復興させたいという過剰な情熱を表現したものとも考えられ、事実として行われていたかどうかには多少の疑問も残る。

四

宮廷行事として大陸から移植された追儺は、やがて、大寺院における修正会、修二会の中にとり入れられていく。修正会も修二会も寺院で、年のはじめの正月、二月に、天下泰平、五穀豊穣、万民快楽などを祈願する法会で、その前身は、諸国国分寺における正月７日間の吉祥悔過会（けかえ）に求められる。

悔過会はみずからの罪過を悔い改めて利益を求める仏教行事であり、薬師如来を本尊仏とする薬師悔過、阿弥陀如来を本尊仏とする阿弥陀悔過に対し、吉祥悔過は吉祥天を本尊とする。吉祥悔過会ははやく南都の官大寺などで行われていたが、制度化されたのは、宝亀３年（772）のことで、『続日本紀』同年11月10日の条に記録がある。

(1) 正月７日間修せられること
(2) 悔過法会であること
(3) 諸国国分寺で行われること
(4) 天下の災害を除くための祈願であること

など、悔過会ではあるがのちの修正会の条件はそろっている。修正会ということばの文献上の初出は、『東大寺要録』所収「年中節会支度」の寛平年中（889—98）であるが(15)、このころまでに修正会が、大寺院の行事として定着していたものと考えられる。

この修正会にやがて散楽（猿楽）系の芸能者が参加し、芸能的要素を加えるようになる。その早

い例は、九条家本『小右記』[16]永延元年（987）正月６日の条にしるす円融寺の修正会の記録である。円融上皇が円融寺御堂前で、江州法師たちによる啄木舞、弄玉、呪師、雑芸などを観たときの記事である。この記事を紹介した後藤淑氏[17]は、啄木舞を散楽系の芸と推定している。江州法師は、近江出身の法体の芸能者であり、呪師は、宗教呪法の一つとして呪禁師などが行った法呪師の行法ではなく、猿楽呪師の芸であったと思われる。

律令制度下、典薬寮に属して呪言をとなえて物の怪をはらったり、病を治療したりした職員を呪禁師と称した。その流れをひく人びとが平安時代後期に大寺社に所属して修正会や修二会の密教方面の行事を担当した。これを法呪師と呼んだ。

能勢朝次氏によると[18]、大導師が顕教的方面の担当者として、上は天皇から下万民に至る安全と幸福を祈願するのに対し、法呪師は、あるいは鎮壇をつかさどり、あるいは香水を加持し、護摩を焼き、あるいは四天王や龍神を勧請するなど、門外漢にはうかがい知れない密教的行法を担当した。

この法呪師の行法の最後に乱声を発し、剣や鈴を持ち、拳印を結んで、須弥壇の４周を走り廻る所作があり、これを呪師走りと称した。この法呪師の芸を再度猿楽の連中がもどいてみせることが行われた。法呪師の除魔の呪法を、より確実にわかりやすいものとして示すために猿楽の連中が演じたもので、すでに充分に芸能性をそなえたものであった。先に引いた『小右記』の呪師の記事はそのような猿楽の連中が演じた呪師の芸のもっともはやい資料の一つである。

おなじ『小右記』の寛仁５年（1021）正月６日の条には、無量寿院の十斎堂で呪師の走りの芸が演じられ、公卿たちがこれを参観している記事がある。演じている連中はやはり猿楽であったと考えられる。能勢氏は、法呪師の名称は、この猿楽呪師の出現によって、それと区別するために生まれたものと推定しているが従うべき見解である。

この仏教寺院で猿楽法師が演じた走りの芸に宮廷行事であった追儺が結びつく。その確実な例としては、『勘仲記』[19]弘安２年（1279）正月14日の条にしるす修正会の最後の夜に龍天や毘沙門が鬼を追うという行事であった。同日記の弘安六年正月十四日には、法会が終了したのち、堂の扉を閉じて、杖や飛礫を用いて鬼を追う追儺が行われている。龍天や毘沙門の登場する行事が追儺式であったとするとその記録はもっとさかのぼることができる。『中右記』[20]大治５年（1130）正月14日、『長秋記』[21]天承元年（1131）正月13日の条などに、龍天、毘沙門、鬼走りが出る。修正会の結願の日に行われた追儺の儀式であったと思われる。

このような修正会の最終日の追儺式で、鬼を追う側の龍天や毘沙門を演じたのが呪師であり、鬼に扮したのが、石清水八幡宮のばあいなどは散所民であったことを森末義彰氏が明らかにしている[22]。

また、山路興造氏[23]は、この時代の修正会で、牛王杖に牛王宝印を押した紙を挟み、それを祈禱して、参会者に配るということが、欠かすことのできない呪法として行われていたこと、さらに、追儺式で追われる鬼の背に餅をくくりつけ、この餅にいっさいの難を象徴的に込めて追いはらったことを論証されている。

龍天は仏法を守護する八部衆のうちの天と龍王の二部をさすのが通常の用例であるが、『箱崎宮御神宝記』[24]（建治二年1276）の弥勒寺の条に

龍王毘沙門面二　左赤 右青

などとある記事から明らかなように龍王を称している。また、毘沙門は別名を多聞天といい、つねに仏の道場を守護する神であるところから、追儺式に登場させられたものと考えられる。

五

中世大寺院における修正会でもう一つ注意しなければならないのは後戸の神である。世阿弥の『風姿花伝』の第四神儀で、猿楽の起原伝説をのべた中に大略次のような記事がある。釈迦が祇園精舎で説法をしたときに、提婆が一万人の外道をつれてきてさまざまに妨害を企てた。仏弟子の舎利弗が、釈迦から仏力を受け、後戸で鼓を打ち唱歌をうたって、阿難、富楼那とともに六十六番の物まねをはじめたところ、外道が笛や鼓の音を聞きつけて後戸に集まり、この芸を見て静まった、という内容である。

服部幸雄氏の研究[25]によると、この後戸は、阿弥陀堂、金堂、常行堂などの背後であり、そこには中国から将来したと伝えられる魔（摩）多羅神が祀られていた。この神は夜叉神、忿怒神の荒々しい形相と属性を持つ反面に、歌舞芸能の神としての性格をも併せ持ち、この後戸において、修正会、修二会の呪師や猿楽の芸が演じられていた。『風姿花伝』の記事はこの事実を反映していた。

これに加えて、さらに、猿楽者、それも大和猿楽の連中が、翁面を宿神として祈っており、この宿神は魔多羅神であったというのが服部氏の推測[26]である。

服部氏の説が正しいとすれば、能の誕生にとって重要な意味を持つ翁猿楽は修正会や修二会における猿楽者による魔多羅神の祭りとふかい関りを持つことになる。

さらに、天野文雄氏[27]は、翁猿楽に登場する父尉が経典（「法華経」他）で衆生の父とされた釈迦をかたどったものであること、修正会で翁面を用いたことが明らかなのは多武峰であるところから、翁猿楽の成立は多武峰常行堂修正会であった可能性がつよいことなどを論じられた。

また山路興造氏[28]は、父尉の父という名称は子供の冠者（延命冠者）に対するものであること、失敗を許されない官寺の修正会では、王城鎮護の役目を持つ検非違使が監視したこと、呪師の除魔的、祝禱的芸能を、猿楽はさらに演繹し、より具体的に増幅して、つまり、もどいてみせ、そのことによって、平安時代の猿楽が本来持っていなかった祝禱性、除魔性を獲得したこと、呪師の演技のあとに猿楽者による翁猿楽があって、対をなしていたものが、呪師の衰退によりその芸能は徐々に形骸化の道をたどったのに対し、猿楽者は逆にその地歩を固め、新しい市場を地方社寺の神事芸能に求めていったことなどを論証された。

以上の翁猿楽の成立についての先学の諸説をみても、当然ながら問題がすべて解決されたわけではない。

たとえば高取正男氏[29]は、寺院の後戸が、寝殿造りの塗籠、民家の納戸などと共通する、家屋の安全を守る霊格、精霊の住む場所であり、荒々しい動きや乱声は、悪魔ばらいの呪法であるに止まらず、積極的に祈願のすじの成就を求める呪術であったとする一般的な民俗信仰につながる背景を明らかにしている。つまり、高取説によれば、後戸の芸能は幅広い民俗信仰の背景のもとに生れてきたことになるが、そのときにも依然として魔多羅神という大陸渡来の神の素姓は何なのかという謎の究明が重要な課題として残ることになる。

さらに、最近では、後戸の猿楽とは後戸に祀られる魔多羅神の前で演じられる猿楽のことではなく、堂塔の正面前庭に伺候して演じられる舞楽に対し、堂塔背面に伺候する猿楽の徒によって演じられる猿楽の意味で、呪師猿楽は仏前の正面で演じられたという、服部説を否定する小田雄三氏[30]の説が出されている。問題はますます混迷の度を加えてきているといえる。

翁猿楽は翁、式三番ともいう。現行の翁では、千歳（露払い）、翁（白色尉）、三番叟（黒式尉）

の三者はともに仮面をつけずに直面のままで登場する。次に、千歳（若者。金春、金剛、喜多の下掛りでは狂言方から出て面箱持の役を兼ねる。上掛りの観世、宝生では、面箱持とは別にシテ方から出る）が翁面などの入った面箱を捧げて翁の前に進む。ここで翁役が「どうどうたらり…」（流派によりとうどうたらり、または、とうとうたらり）という総序の呪歌を地謡と掛合いでうたう。つづいて千歳の神歌や舞の間に、翁役は翁面をつける。

このように現行の翁では老人役に白い面の翁と黒い面の三番叟があり、他に若者役の千歳を加えて三番の構成をとっているが、この形式に落ちついたのは世阿弥のころ[31]で、それまでに複雑な変化を経ている。

翁猿楽についての記述の見える確実な資料のはじめは、弘安六年（1283）の「春日若宮臨時祭礼記」[32]である。それによると、児・翁面・三番猿楽・延命冠者・父允となっており、つづく、貞和五年（1349）の「春日若宮臨時祭次第」[33]でも稚児が露払の舞、延命冠者が冠者公、父允が父尉と記されるが、構成は一致している。ここから延命冠者と父尉が脱落して現行の形式が成立した。

このような翁猿楽の構成と変化はどのような事情によって生じ、何を意味するのか。ことに、白色尉（翁）、黒式尉（三番叟）の白と黒の対位の意味するところは何か。

また、翁猿楽の母胎となった修正会では結末に鬼を追う追儺が演じられた。翁猿楽と追儺との結びつきはどのようにして可能となりその意味するところは何か。

六

ここでふたたび中国へもどる。中国の寺院においても追儺は行われている。北京のラマ教（チベット仏教）寺院雍和宮で陰暦の一月の晦日に行われた「跳鬼」（テイアクイ）または「打鬼」（タークイ）である。北京の庶民風俗や行事を百科全書風に記述した羅信耀の『北京風俗大全』[34]に次のようにのべられている。

> 跳鬼は北京では「打鬼」（鬼やらい）といって、北京市内北部にある有名な雍和宮で催される。同じことが、かつて安定門外の黄寺〔普浄寺〕と徳勝門外の黒寺〔慈度寺〕で行なわれていた……。
>
> 打鬼当日、雍和宮にいたる通りは熱心な見物人で混雑する。そしてまた、これに乗じて、いつものとおり売れる見こみがあればどこへでも出かける玩具屋や食べ物屋の屋台店が、この日一日の商売のために立ち並ぶ。なかには打鬼を踊る坊さんたちが被るのとそっくりの気味の悪い仮面を売っている店もあり、正月気分の名残りがまだここには残っている。
>
> 寺院の前庭には早朝からぎっしり見物人がつめかけている。寺の仏像や種々の祭祠用の道具（そのなかには寺の宝物や清朝の王室から下賜されたものも含まれる）のほとんどが安置されている奥の境内は、そこに見物人がなだれこむといけないので、その日一日は立ち入り禁止となっている。正午前、踊り手たちは前庭に出て大観衆の前で神秘的でおどけた踊りを舞う。
>
> **仮面の僧侶**
>
> みんな押しあいへしあいしながら、踊りを一目でも見ようとするものだから、踊りのよく見える場所をとるのは容易なことではない。しかし、一見でもできれば苦労しただけの価値はある（特等席はターザンの如く子どもたちがのぼっている壁の上とか木の上とかである）。境内の中央では警官に守られた侍僧たちが、長い鞭を振りまわしたり、石灰まいたりして邪魔者をどかしながら歩く。こうして張られた非常線内で、異教的な独特の見世物が演じられるのである。

侍僧たちはみな年代物で古びてはいるが、刺繍模様の伝統的な緞袍を着て、多種多様の大きさな仮面を被っている。ラマ教の神々を表現している仮面もあれば、醜悪な形相の悪魔のもある。ある者は髑髏を帽子につけ、またある者は短い宗教上の武器をふりかざし、さらには牛頭や鹿面をつけたものもいる。

中央には麦粉をバターで練ってつくった悪魔の像が、赤く塗られて卓の上にうやうやしく供えられている。会場を圧倒する僧らの仮面行為のあいだ、続経の声が流れ、太鼓、角笛などの音楽が演奏される。数分後、僧らは隊列を組んで寺門の方に近づき、そこで練り紛の像を切り刻み火をつけて燃やす。こうして跳鬼は終わる。

凶運払い

この神秘的な祭りについては、いろいろな解釈があるが、どれが正しいかは定かでない。ラマ僧自身も、はっきりとは知らない。ただ慣例どおりに行なっているのである。要するに、これは一年の凶運を追い払うことを象徴しているのである。チベットや蒙古では、金持ちの檀家が援助してときどきこの神秘的な祭りを行なう。しかし、北京では、呉君やその級友のような遠方や近在の見物人がくる「見世物」の一つにすぎない。

ラマ教はチベットを中心に発達した仏教の一派で、南はネパール、シッキム、ブータン、北は内・外蒙古、満州（中国東北）、東は中国の甘粛、四川、雲南、西はカシミールにおよぶ広範な地域に伝播している。この派の基本的な教えが、仏・法・僧の三宝の上にラマ（喇嘛）を加えた四宝への帰依を説くところからラマ教の名が生まれた。

ラマとはチベット語でラ bla（上）とマ ma （人）の複合語で、師、善知識を意味する上人のことである。仏の存在も仏の教えもすべてラマの導きによって知り、また行いうるものであるから、ラマこそ自分を仏道に入らしめる真実の導師であって、ラマの教えなくしては成仏も不可能である。過去の仏もことごとくラマの教えを受け、これを信じ、行い、悟りを得たのだとラマ教徒は考える。

仏教がチベットに入ったのは五世紀ごろとされている。八世紀はじめに唐から迎えられた金城公主により勢力を拡大した仏教は、テイソン・デツェン王（755—97）により国教に定められた。ランダルマ王（809—46）の破仏により、約1世紀の混乱があったが、11世紀中葉から仏教は復興し、カダム派、カギュ派、ニンマ派、チョナン派、ゲル派などの諸派が生まれ、やがてゲル派が活仏制度をとり入れ、ダライ・ラマの称号によって、政治的、宗教的に優位を確立して今日に及んでいる。

北京の雍和宮で行われる打鬼が、チベットや蒙古で行われる打鬼の風習をとり入れたものであることは、前述の『北京風俗大全』の記事からも察しられる。

印南喬氏は、「喇嘛跳鬼舞仮面考」[35]という論文で、チベットや蒙古各地の跳舞・跳鬼は、毎年陰暦6月13、14、15の3日間、法会に付随する跳鬼祭として盛大に行われること、面は紙と漆でつくられること、人間のもっとも怖れる死、水災、火災、飢饉、病気などの諸厄を除くために跳舞し、祈るものであることなどをのべ、さらに、そこに用いられる仮面を次のように紹介している。

インド人2　骸骨（ドットガム）2　骸骨（エルベヒ）4　鹿面1　四子4　白色老人1　8　男8女16　黒帽1　牛20　獅子1　海獣1　焔魔王1　焔魔王の妻1　　計55面

これらの面は、いわゆる打鬼のみではなく、他の種類の跳舞に使用される面がまじっているために、北京の雍和宮で演じられる打鬼に使用される面より数も種類も豊富であるが、骸骨、鹿面、四子、

黒帽、牛など共通と見られる面も多い。

現在、ネパール東部のチベット族が伝承する仮面舞踊劇マニ・リンドゥについて、河野亮仙氏が詳細な報告[36]をしている。マニ・リンドゥとは、浄化、結界、神の座としての砂マンダラの建立、諸尊の勧請、供養、悪魔払いによる村人の幸福祈願という1週間にわたる儀礼の最終の2日間に催される仮面舞踊劇をさすが、マニ・リンドゥという名称自体は、仮面劇に先立って行われる儀礼 Mani Ril-sgrub に由来するといわれている。13幕にわたるその次第と使用される仮面は次の通りである。

(1) 金酒杯　セル・ケム
　面使用せず
(2) ギン・パの舞
　太鼓を手にした白と緑の面、シンバルを手にした赤と黄の面
(3) ドルジェ・ドロェ
　5つの髑髏をつけた忿怒形の面
(4) 天鼓の舞　ガ・チャム
　面使用せず
(5) 寿老人　ミ・ツェ・リン
　寿老人の面
(6) 墓場の使者　トゥル・ダク
　骸骨の面2　黒帽子2
(7) 八護法尊　チョエ・キョン
　ラモ（青面、忿怒形の女尊）　ゴンポ（青面、大黒天）　ベクツェー（黄面、戦いの神）　シンジェーシェー（赤面、ヤマーンタカ）　ナムトェーセー（白面、多聞天）　ツァンパカルポ（茶面、梵天）　タディン（茶面、馬頭）　シンジェチェーゲー（茶面、閻魔）
(8) 鎮守の神々　ネー・スン
　黒面2　悪魔面
(9) 空行母　カ・ド
　仮面使用せず
(10) 覚者　トク・デン
　インド人の面2
(11) ラクマ・ニ
　ラモ（青面、忿怒形の女尊）　女神面2
(12) 破魔の剣舞　デイ・チャム
　護法神の面4
(13) 降伏と祈願の舞
　黒帽子2　のちにこれまでの諸尊が総登場

マニ・リンドゥの儀礼次第は雍和宮の打鬼に比較してはるかに整っており、使用される仮面にも相違があるが、(3)、(5)、(6)、(7)、(13)、などは、芸態と使用される面に類似性がある。雍和宮の打鬼はチベットから移入されたものであることに疑問はないが、儀礼の次第は本国のチベットともかなり相違しているとみてよい。

チベット仏教の護法神、醜悪な形相の悪魔、髑髏、牛頭、鹿などの多様な仮面をつけるラマ僧た

ち、続経の声が流れ、太鼓、角笛が演奏され、麦粉やバターを練って赤く彩色された悪魔の像が中央に据えられ、最後に切り刻んで火をつけて燃やすところで終るなど、この雍和宮の打鬼は、異形の神々の力によって悪鬼を追うという根本の精神は一致しているが、表に現れた儀礼の形は、日本の寺院における追儺とも、方相氏の活躍する中国の大儺ともかなり異なっている。

しかし、中国中心部の大儺とチベット仏教の打鬼がけっして無関係でないことは次のような資料からいえる

前にも触れた山東省沂水県沂南の漢代の墓から出た石上の大儺図[37]には、当時の大儺に登場する凶暴な神々が描かれているが、それらの神々の中に北京の雍和宮の打鬼の神々と一致するものがある。頭上に五つの髑髏をつけた獣神（雍和宮の蝴蝶舞）、口に龍を喰わえた双角の獣神（雍和宮の大鵬金剛）などである。また、雍和宮打鬼の蝴蝶舞の面、同阿修羅面、同緑度母面[38]などは貴州地方に伝えられる儺戯面[39]に類似のものが使用されている。

これらの事実はチベット仏教の打鬼と中国漢民族の儺戯とのふかいつながりを示しているが、その先後関係は軽々しくは断定できない。チベット仏教の仮面戯にインドの仮面戯が影響を与えていることは疑問のないところなので、チベットの打鬼と漢民族の儺戯との先後関係は次のAB両型に単純化できる。この両型のいずれかを決定することは今後の研究に俟たねばならない。

A　型

インド→チベット → 雍和宮
インド→チベット → 漢民族

B　型

インド→チベット → 漢民族 → 雍和宮

なお、A型、B型のいずれであるにしても、チベットの打鬼の日本寺院の追儺式への直接の影響は否定してよい。

七

方相の語原は明らかでない。「防喪」つまり「防護喪者」の意とする説が高承の『事物紀原』にみえ、また「放想」で「可畏佈之貌也」とする説が『周礼』の「夏官庁官」の鄭玄注にみえるが、いずれも決め手を欠く。さらに近時有力となってきた考え方に巫覡の儀礼に使用される楽器の鼓とする説[40]である。『礼記』の「治乱以相」の鄭玄注に「相即拊也」としてのべるところによる。いずれにしても、悪鬼払いの儀礼に主役を演じる巫覡をさす称呼であった。

方相氏ははやく中国の『周礼』に登場していたが、朝鮮にも大儺の儀礼とともに伝わっていた。李朝の『世宗実録』[41]（1418—50）巻133に伝える「李冬大儺儀」におおよそ以下のような記述がみられる。

12月晦日、書雲観は、12歳以上16歳以下48人の侲子をえらび、これを24人ずつの2隊に分け、6人を一列となし、仮面をつけ、赤い衣を着せ、鞭を持たせた。全身に赤い巾と赤い衣装をつけた工人は20人。方相氏4人は黄金四目の仮面を着け、黒い上着に赤いずぼんをはき態皮をかぶり、右手に

矛、左手に楯を持った。唱師４人は棒を持ち、仮面をつけ、赤い衣を着た。鼓、鉾、笛の役はそれぞれ４人で、これも全身に赤い巾と衣装をまとった。書雲観の役人は４人、公服を着て、それぞれの部署で監督にあたった。

奉常寺はまず雄鶏と酒を用意し、光化門及び城の四つの門に穴をうがち、それぞれの門の右側に埋め込んだ。儺者は各自に器服を身につけ、30日の夕、光化門の中に集り、布を敷いて待機した。

一日の暁方、書雲観官の師は儺者を勤政門の外にまで進める。遂疫のため、書雲観官に命じて鼓を騒がしく打ちながら儺者を内庭に進入させると、方相氏は矛を執り、楯を揚げながら以下のように唱え、侲子は皆これに唱和した。

その文句は、「甲作は殆を喰う」（前者は鬼を喰う神で後者は喰われる疫鬼のこと。以下同じ）。「肺胃は疫を喰う」、「覧諸は咎を喰う」、「伯奇は夢を喰う」（伯奇は貘のこと）、「強梁、祖明は共に磔死と奇生を喰う」、「季随は観を喰う」、「錯断は巨を喰う」、「窮其と騰根は共に蠱を喰う」（蠱は害虫）、「すべての十二神は悪鬼や凶を追う」、「汝の身を八つ裂きにし、汝の肝をひしぎ、汝の肌の肉をばらばらにし、汝の肝や腸をえぐり出すぞ」、「汝、すみやかに逃げなければ、遅れるものは食物にするぞ」などなど。周りもともに叫びたて、諸隊もさわがしく鼓を打ちたてる。

すべての者が光化門に集合、外へ出、別れて四隊となる。１隊は方相氏１人、侲子12人、鞭を持った者５人、他に、執棒、執鉾、鼓、吹笛、各１人から成る。どの隊も拒火を持った10人が前を行き、書雲観官が１人ずつこれを指揮し、４つの門の外に出て止まった。悪鬼を追い出し、祝史が各門を分担して神席を南向きにしつらえ、斎郎がいけにえを棒げた。いけにえは神席の西で北に首を向ける。祭官以下（どの門にも祭官と祝史と斎郎がそれぞれ１人、すべて書雲観の役人である）、北と西に再拝し、斎郎が酒を酌み、祭官がうずくまって受けてこれをまつった。祝史が東に向ってうずくまり、祝文を読み終る。祭官以下再拝し、祝史が祝文と鶏肉を穴からとって退出する。

以上が朝鮮の宮廷で行われた大儺の行事である。中国と比較すると、12神将はとなえ言の中にあらわれるだけで、現実には登場せず、鶏や磔牲が重要な役を果すなど、幾つかの相違はあるが、中国の大儺の儀礼を受けついだことには疑問がない。そして、日本の宮廷追儺は、直接に中国からか、または、朝鮮経由で、中国朝廷の儀礼が伝わったものと考えることができる。

従って、日本の寺院の修正会や修二会の追儺も、さらに日本の宮廷儀礼から継承したもので、前にも触れたように、中国のチベット仏教寺院の打鬼との直接のかかわりはなかったとみるべきである。

八

朝鮮においても信仰儀礼としての追儺はしだいに世俗化していった。

14世紀の詩人牧隠李穡（1328－65）の詩「駆儺行」(42)によると、高麗朝末には、追儺の儀礼のあとに歌舞百戯が演じられていた。同作によると、第１句から第14句までの第１部には12支神と唱師と侲子が追う追儺の儀礼を詠んでいる。追儺には12支神がそれぞれに仮面を着けてあらわれ、侲子と唱師もそれぞれに仮面を用いた。第15句以下の第２部は、追儺の儀礼が終ったあと、次々に楽工たちが登場して演じる歌舞百戯を詠んでおり、そこでは、五方鬼舞、吐火と呑刀の奇伎、西域胡人の仮面戯、華僑の高足、処容舞、百獣舞などが演じられた。

拝仏崇儒の政策をとった朝鮮朝（1392～1910）は、高麗朝の仏教儀礼を公儀としては継承しなかったが、追儺の儀礼を含み込んだ山台雑戯を継承し、これらは16世紀の半ばまでさかんに行われた。儺礼都監または山台都監が管掌した山台戯は、儺礼、儺儀、山台儺礼、山台雑戯などその名称もいろいろである。

山台とはソウルの西大門外で行われていた山台ノリ（一名山台都監劇〔トガムノリ〕）をいう。その上演は季冬、儺礼儀をおこなうときや各種の王の行幸、宮中の宴楽および中国使臣や地方長官の歓迎のときなどに広く演じられ、その種目も多彩になったが、根本の構成は、高麗朝の山台雑戯と大差はなかった。

朝鮮朝の成宗の時代の詩人成俱（1439～1504）は「観儺詩」において、綵棚を設け、華麗な衣裳の舞踊手の乱舞と弄丸、綱渡り、人形劇、竿上りなどが儺儀として上演されるさまを詠んでいる。

このように儺戯（山台戯）は、朝鮮朝前期の国家新興の気運とともに盛大に行われたが、壬辰乱（文禄慶長の役、1592～92）と丙子胡乱（1636～37）の両乱のあとは朝鮮朝が傾きはじめ、仁祖朝（1623—49）を境に公儀として上演されることが廃止された。そこで山台都監から禄を受けていた演技者たちは解散し、もっぱら民間の支持に頼って民衆の娯楽として山台戯を演じるようになった。今日、韓国で、楊州別山台ノリ、鳳山仮面戯などと呼ばれて、タルチュム（仮面戯）の中心的存在となっているものは、この民間に流れていった仮面戯である。

今日、韓国で行われている楊州別山台ノリの構成[43]は次のようである。

プロローグ

キルノリ

仮面と装束をととのえた全員がお堂（神祠）からタルパン（演戯場）まで風楽を囃しながら行列行進する。このノリは、しかし省略されることも多い。

告祀　お祓い

タルパンでは、供物をそなえた祭床の前に白髪翁・ミヤル媼を中心に、老女、蓮葉などの仮面を並べて礼拝し、神事をおこなう。演戯がとどこおりなくおこなわれるための祈願。

第1科場

上佐（尼僧）舞　タルパンを祓い清める神事舞踊

白い僧帽に白い道袍をまとい、紅い襷をかけた上佐がおごそかに登場して四方を巡り舞う。

第2科場

オーム舞（面上に疥癬の跡のあるみにくいオーム僧の舞）性本能に悩む僧

オーム僧が登場し、上佐とのやりとり。

第3科場

墨僧（酔っぱらいを暗示した赤ら顔）とオーム僧　性本能に悩む僧

墨僧とオーム僧の猥談、語呂合わせなど。

第4科場

蓮葉（面の頂が蓮の葉をあしらった冠物になっている人物）とヌンクムジェギ（瞬き。地殺星といわれる）の舞　僻邪進慶の神事舞踊

天殺星といわれる蓮葉が面を扇で覆って登場し、続いて地殺星のヌンクムジェギが長衫の大きな袖で面を覆って登場し、タルパンにいる墨僧とオーム僧を追い出す。蓮葉は天を向き、ヌンクムジェギは大地を向いて演じる。

第5科場

八墨僧舞

第1景念ノリ　居丈高で歌舞好きな僧たち

完甫（冠物をかぶった僧で墨僧よりは上位の僧）が舞を舞いながら墨僧の前に行き、居丈高にお前たちは何者だと詰め寄る。それをきっかけに猥談、舞い、踊りなど。

第二景鍼ノリ　子供は酔いつぶれ、僧は遊び戯れる。

マルトゥギが三人の子供が食中毒にかかったので、鍼医を探している途中完甫と出会い、完甫が迷医の所へ案内する。その迷医ぶりが見世場。食中毒でなく、子供のくせに酒の飲み過ぎと判り、大きな鍼を打つとみな蘇生する。そしてめでたしめでたしと歌い踊る。

第三景法鼓ノリ　飲み、遊び、戯れる八墨僧の頽廃的な生活。

八墨僧たちが杖鼓、鉦、クェンガリ、太鼓などを打ちながら遊女を誘い出す。狂女のような仕草で遊女が娘の遊女をつれてあらわれ、娘を売り込む。悪乗りした乱痴気騒ぎが見世場。

第6科場

老丈舞

第1景破戒僧ノリ　悟りを開いた老丈が、上佐（遊女）に迷い破戒僧となる。

悟りを開いた老丈が行方知れずの弟子の消息を求めて里に下る。それをみつけた弟子の墨僧たちが上佐（遊女）をつかって誘惑する。その奸策に気づかない老丈は上佐の美しさに迷い、とうとう仏の道を捨てる。老丈が仏道か遊女かと惑う心理描写が見もの。

第2景鞋売り商人ノリ　鞋売り商人におちぶれた昔の両班

上佐をみごとにものにした老丈が楽しく舞っていると、猿をつれた鞋売り商人があらわれる。老丈は上佐に鞋を買い与え、猿がその集金に行き、上佐に恋慕して代金をもらってこない。鞋売り商人が怒って猿を追いかける。

第3景酔発舞　産み捨てていった子の母を呼ぶ酔発（前髪を乱れ垂らした赤ら顔の男）。

独身の酔発はむかし寺の下男をしていた。彼は老丈から上佐を奪い、上佐は庭に子を産み落として姿を消した。泣く子に乳を与えようと子の母を呼ぶ酔発。

第7科場　センニム（三つ口の両班）

第1景依幕使令ノリ　旅先で豚小屋に宿をとらされた両班たちは、星の見える風流な宿を喜ぶ。

マルトゥギ（下人役）は、主人一家（センニム一大旦那、その息子のソバンニム一旦那、その孫のトリヨオンニム一若様）を案内してある村に着き、友人のソットゥギ（下人役）に一夜の宿を頼む。ソットゥギが豚小屋に案内すると、両班たちは星の見える宿ははじめてと大喜び。世間知らずの両班一家が、下人役のマルトゥギとソットゥギに嘲弄される、両班風刺が見世場。

第2景捕盗部長（捕りもの役人）ノリ　老いたセンニムは妾を若い捕盗部長に盗まれる。

老いて身体が不自由なセンニムは若い妾の小巫（遊女）の浮気に気も狂わんばかり。捕盗部長と小巫は浮気をかさね、捕盗部長は力づくでセンニムから小巫を奪う。

第8科場

白髪翁（白い翁）とミャル媼（黒っぽい老女）

白髪翁は本妻を捨てて若い妾と暮らす。むかしムーダン（シャーマン）であったミャル媼は家出した夫の白髪翁を探しあて、久しぶりに再会を喜びあう。それもつかの間、妾の存在を知って大喧嘩。別れ話から財産の分け前の少なさに、ミャル媼は怒り心頭に発し、夫に死ねといわれ、本当に息絶える。そして娘の巫歌で野辺送りをする。シャーマニズムの余韻をとどめた科

場であり、常民の乱れた生活を風刺している。

エピローグ

仮面は焚焼され天に帰る。

タルチョムがすべてとどこおりなく行われ、全員のタルは焚焼され、永遠の命を得て天に帰る。

九

これまで宮中の追儺儀礼である大儺を起原とする仮面劇について、中国、韓国（朝鮮）、日本の3国の例を検討してきた。この3者の比較の結果をわかりやすく表にして示すと次のようになる。日本の場合は発展の順序が比較的明確であるので、これをもとに、それと対応する中国や韓国の仮面戯や仮面劇の形態をその下にすえた。従って、中国や韓国はかならずしも発展順序通りとはいえない。

この表によってみると次のようなことが判明する。

3国ともに鬼を追放する追儺の行事から宗教性と世俗性の交錯した仮面劇を生んだ点では共通する。その仮面劇で、日本では翁、中国では神下し、韓国ではお抜いと呼ばれる神迎えの儀礼が冒頭に据えられ、最後に鬼を追放して終る儀礼が重要な意味を持っている点でも共通性がある。

また、儀礼が世俗性を加えていく過程で、はじめ宮廷人によって行われていた追儺式に途中から専門の芸能人が参加してき、しだいにその専門人の演じる芸能に中心が移ってきた点にも類似性が認められる。

日　　本	中　　国	韓　　国
奈良時代から中世南北朝ごろ 宮廷追儺（大儺） 宮廷役人、官奴など 方相氏、侲子など 12月晦日	周代から唐代 宮廷大儺 宮廷官人、巫師など 方相氏、侲子など 12月晦日	高麗朝以前 宮廷大儺 書雲館役人ら 方相氏、侲子など 12月晦日
奈良時代から平安時代 寺院の修正会、修二会 僧、散楽（猿楽）の徒 散楽系の芸、百戯 正月、2月	宋代 宮廷大儺 教楽所伶工など 鍾馗、神兵、五方鬼など 12月晦日	高麗朝末（14世紀） 宮廷大儺 宮廷楽士など 歌舞百戯 12月晦日
平安時代末 寺院の修正会、修二会 法呪師、猿楽呪師 呪師走り 正月、2月	上限の時代未詳から現代 北京チベット寺院の打鬼 ラマ僧 打鬼 正月晦日	朝鮮朝 各種宴楽の会 官抱えの専門芸人 山台雑戯 時期不定

日　　本	中　　国	韓　　国
平安時代末 寺院の修正会、修二会 猿楽呪師 竜天、毘沙門 鬼走り 正月、２月	明代から清代 各地の農山村の祭礼 村人、専門芸人 逐疫の儺戯、百戯 春秋	朝鮮期末（17世紀）以降 民間娯楽 民間芸人 山台雑戯 時期不定
中世鎌倉時代末 寺院の修正会、修二会 猿楽の徒 翁猿楽 正月、二月		
室町時代末から現代 能役者、狂言役者 翁、能、狂言 時期不定	解放前から現在 各地の農山村の祭礼 村人 古物語、民間伝承、日常生活に取材 鬼の追放 正月	現在 各地方 巫覡 世俗風刺劇 タルの梵焼 時期不定

ただ、日本の場合、奈良時代のころから、仏教寺院の修正会、修二会に追儺がとり入れられ、密教系の呪師儀礼と結びついて、日本的な特殊性をそなえていくのに対し、中国や韓国では仏教寺院と追儺とが結びついた形迹が明らかでない。中国においては、敦煌出土の文書中に追儺についての記述がみられること、現在の各地の儺戯中に僧が重要な役を帯びて登場していることなどから、仏教と追儺とのふかい関りが想定されるが、漢民族の仏教寺院で追儺の行われている確実な例はまだ知らない。北京のチベット仏教寺院の正月晦日の打鬼の行事が現在も行われているが、しかし、この行事は、チベットを中心に行われている打鬼の行事を伝えたもので、中国中心部の追儺行事との関係はいまのところ明らかでないし、また、日本の修正会や修二会との直接の関連性は否定される。

このようにみてくると、日中韓３国の仮面劇は、追儺儀礼という源流を一つにすることから、鬼の芸能としての性格を共通に持つことになったが、他方、それぞれの国の歴史事情を反映して、特殊性を帯びることになったと考えることができる。従って、日本の能の形成と本質を考えるときにも、以上の両面を考慮しなければならない。

十

現行の日本の能の上演内容は多岐にわたるが、亡霊の登場する夢幻能が歴史的にも本質的にも能の中心を占めることは、多くの識者の見解が一致している。そして、中国で鬼といわれるものの中

心を占めるのは亡霊である。

諸橋轍次著『大漢和辞典』の「鬼」の項には次の７つの意味を挙げている。

(イ)死人のたましひ。人が死ねば心鬼をつかさどる魂は天にのぼって神となり、形体は地に帰り、形体の主宰である魄は鬼となる。

(ロ)ひとがみ。人鬼。祭られた死人の幽魂。天神地祇の対。

(ハ)ひとがみの中、特に定められた神位を安置する場所のないもの。新死者が出来るごとに先祖の神位を、其の安置してあった処から一代だけ上の安置する場所にくり下げて、安置する場所のなくなったものを鬼とする。鬼にくり入れる世代は身分によって異なる。天子は９代、諸侯は７代、大夫は５代、上士は３代、中士は２代以前のものが鬼となり、下士、庶人は父から直ちに鬼とよぶ（『礼記・祭法』）。

(ニ)冥土の中にあって不可思議の力ありと信ぜられる人格。一に聖人の精気を神、賢人の精気を鬼といふ。

(ホ)人を賊害する陰気、又は現体。もののけ。ばけもの。

(ヘ)姿が見えなくて禍難を斎らすものと信ぜられる人格。

(ト)想像上の生物。人形で双角あり、面貌獰悪、裸体で虎皮を褌とする。

以上の７つの意味を通して、中国における鬼の観念の基底を形成しているのは死人である。死人のうち、正当に祀られないものが鬼であるという考え方である。

他方、日本人の古くからの鬼観に死霊という考えはなかった。日本人は自然界に存在する眼に見えないもろもろの精霊を鬼と考えていたのであり、恐ろしい死霊を鬼とする考えは中国の影響下に生れた。能が亡霊を主人公とする劇として完成したことは、この演劇の成立に仏教と並んで中国の鬼の観念が働きかけた端的な証であろう。

平安時代末期の仏教寺院の修正会や修二会において、猿楽呪師が竜天、毘沙門、鬼などに扮して、鬼を追放する鬼走りの芸を演じた。この鬼にはすでに悪霊としての鬼という意味が働いていたと思われるが、この鬼走りの芸と能の亡劇のあいだを埋める論として、近時注目されるのは、

唱導劇の時代―能の成立についての一考察―[44]

勧進能のトポス―亡霊の誕生―[45]

という松岡心平氏の２つの論文である。この２論文で強調されたことは、諸国一見の僧の前に亡霊があらわれ、生前を物語り、僧に供養されて消える夢幻能形式の亡霊劇を能の中心に据え、このような夢幻能が成立してくる過程に、勧進能の場で猿楽の徒が演じた亡霊追善劇を重視したことである。

松岡氏の論文の要旨をていねいにたどってみる。

(1)11世紀中頃の『新猿楽記』に見られる猿楽は滑稽な寸劇の段階にとまどっている。それが、14世紀中頃の観阿弥の頃までには、亡霊の出る夢幻劇へとジャンプし、さらに世阿弥の手による改変・洗練が加えられて、今日の能の基礎が固められた。世阿弥以前の14世紀中頃、亡霊の出る夢幻劇はどのようにして形成されたのか。

(2)中世になると勧進は募金活動を意味するようになり、鎌倉時代中期には従来の勧進帳を用いる巡歴型、関銭や棟別銭を徴収するノルマ型に加えて、講や説経や仏像などを勧進の方便として用い聴聞料や見物料を徴収する興行型勧進が出現する（中ノ堂一信「中世的勧進の展開」）。さらに、鎌倉時代後期には、自然居士に代表されるような興行型勧進を行なう勧進聖みずからが芸能化する現象がおこってくる。

(3)右の興行型勧進の芸能化の流れの中で、14世紀のはじめには、猿楽、田楽、平曲など、芸能

そのものが勧進興行に参加する現象がさかんになる。

(4)一般に中世において庶民の勧進への結縁奉加は死者の追善供養や自他の罪業滅除と往生浄土を願ってなされるのが通例であった（佐々木孝正「中世における地方社寺の勧進―近江湖北の社寺資料による―」）。勧進説法の場は亡者追善の場であったのであり、このような場に進出した勧進猿楽もまた亡者追善の唱導劇を上演していたと推定される。

(5)初期猿楽の演目を推定する資料として参考になるのは、貞和5年（1349）四条河原の桟敷崩れの勧進田楽での「日吉山王ノ示現利生ノ新タナル猿楽」（『太平記』）と文和年間（1352～6）の祇園勧進田楽での「四頭八足の鬼」（『落書露顕』『了俊一子伝』）である。これらはいずれも鬼能であり、本来面を用いない田楽が鬼能を発明したとは考えにくいので、猿楽に発生した鬼能を田楽の方がレパートリーに組み入れたと思われる。

(6)仏教寺院の修正会・修二会の結願の日に龍天・毘沙門天（以上、追う鬼）、鬼（追われる鬼）の三役を猿楽呪師がつとめる追儺行事が行われていた。この龍天・毘沙門天などの追儺の鬼神面が、猿楽の飛出・癋見などの鬼神面に転化してゆくことについては中村保雄氏の説がある（「能面以前」[46]）。

(7)猿楽は、鎌倉時代末頃には癋見や飛出の面を用いるプリミティブな鬼能を持っていたかも知れない。この鬼能を持っていた、または持ち得るということをきっかけとして猿楽は14世紀初頭には勧進聖が統括する勧進興行への進出を果たし、地獄劇をはじめとする、唱導劇としての多様な鬼能を主に勧進能のトポス（場）の中で磨き上げていったのだろう。

(8)勧進能では、多様な唱導劇が演じられ成長していったと思われるが、その中心に位置するのは「通小町」「船橋」「海人」「鵜飼」「融の大臣の能」「求塚」といった堕地獄の救済をめざす亡霊供養型の能であった。

(9)観客と直接対峙し、競争原理の支配するきびしい勧進能の場で亡霊供養劇はみがきをかけられるが、さらに夢の形式を導入し、過去と現在が同一人物において交錯する、より高度に構造化された複式夢幻能をつくりあげたのは世阿弥であった。

松岡氏の論の優秀さは、これまでの研究が明らかにしている仏教寺院での修正会、修二会の結願の日に演じられた龍天、毘沙門天や鬼の登場する追儺行事とのちの複式夢幻能をつなぐものとして勧進能の場における亡者追善劇に注目して、隔絶した感のある両者のあいだを埋めようとしたことである。そのために、氏は、能の源流を鬼の芸能として把えなおしたが、この観点は、これまでに明らかにしてきた中国や韓国の仮面劇の発展に照らしてみても正しいものである。

能の本質が鬼の芸能であったことは、その興行方法を検討してもいえる。

能の五番立てが成立した時期については江戸時代の貞享期という説が有力である[47]。しかし、これに対しては、江戸時代の能の興行方法は、寛永時代以降、四番十祝言、狂言三番であり、五番立てが形成されてくるのは、明治以降とする長尾晃雄氏の異説[48]がある。ただ、四番十祝言が、全体として五番と考えられていたふしは江戸時代においてもあったのであり、また、神男女狂鬼という五番立ての上演組織を説明することばの出典が明らかになるのはようやく大正2年の文献であったとしても（長尾氏前掲論文）、切に現在の鬼能を中心とする五番目物がくる割合は、長尾氏の調査によれば、祝言の前では74パーセント、祝言のない番組の切では85パーセントの割合に上る。番組の最後を鬼能で結ぶという観念は江戸時代のはじめから有力であった。

番組の最後を鬼の追放で終る上演方法は中国の儺戯には明瞭であり、韓国の別山台ノリにも認められる精神である。日本の能もまたそれらと同様に鬼の追放または慰撫を中心モチーフとする芸能

であったことがその上演組織からもうかがえるのである。

終りに

松岡氏の立論は、追儺式における鬼走りの芸とのちの夢幻能とを鬼＝死霊という観点から結びつけた、現時点においてはもっともすぐれた見解と思われるが、しかし、追儺式は鬼を悪鬼として追いはらうものであるのに対し、夢幻能は、鬼を浮かばれない哀れな亡者として、その追善回向を目的とする。追い払われる鬼から回向される鬼への転換はどのようにして、いつ果されたのか。それは勧進回向の場であったのか、それ以前にすでに完了していたのか、という問題は依然今後に残されている。

さらに、能の成立には翁猿楽が究明されなければならない。大寺院の修正会や修二会に参集した猿楽の徒によって演じられた芸が翁猿楽となり、現行の翁となる過程の解明がなお現在の研究水準では明らかでないし、翁猿楽と夢幻能が一つのセットとして上演されるようになった経緯については何程もまだ解明されていない。

このような能の成立全体にかかわる問題の解決には、冒頭に神下しの儀礼を据え、最後に鬼を追放する場を据え、中間に世俗的な芸能や劇をはさむ中国や韓国の仮面劇との直接、間接の交渉の実態がもっと明らかにされる必要がある。能の本質を鬼の芸能としてとらえるにとどまらず、興行の仕方全体を除禍増福の儀礼芸能という観点から考察しなおしてみるのである。さらに、翁猿楽における白・黒の対位も、中国や韓国の仮面劇にも明らかにみられるし、さらに、ヨーロッパをも包み込む、ほとんど凡世界的な異人論の観点から見なおすべき性格をそなえている。世界規模の視野と日本独自の視野の結合なしにはこれらの問題の完全な解決は望みえないことになる。

(1) 『能楽源流考』岩波書店、昭和十三年。
(2) 『日本古典文学大辞典』(岩波書店)「能」の項(横道萬里雄氏執筆)参照。
(3) 『歌舞音曲考説』六合館、大正四年。
(4) 前掲注(1)。
(5) 表章「能の歩み」『綜合新訂版能楽全書第二巻』(東京創元社、昭和五十六年)所収。
(6) 曲六乙「中国各民族儺戯的分類、特性及其“活化石”価値」(『中国戯曲芸術国際学術討論会論文』一九八七年)、『中国儺文化論文選』(貴州民族出版社、一九八九年)。加えて、注(11)論文、注(39)論文などを参照。
(7) 『新訂増補故実叢書二三』所収「公事根源愚考」参照。
(8) 『源氏物語古註釈大成7』日本図書センター、昭和五十三年。
(9) 『新訂増補故実叢書三一』。
(10) 『新訂増補故実叢書三一』所収。貞観十四年(八七二)以降に制定された『貞観儀式』と推定されている。
(11) 孫景琛「儺舞」『唐代舞踏』上海文芸出版社、一九七五年。
(12) 『新訂増補故実叢書二三』。
(13) 『群書類従26』。

(14) 『新訂増補史籍集覧35』。
(15) 山路興造「修正会の変容と地方伝播」『大系仏教と日本人７芸能と鎮魂』（春秋社、昭63）所収。
(16) 『大日本古記録』岩波書店。
(17) 『能楽の起源』木耳社、一九七五年。
(18) 前掲注(1)所収「呪師考」。
(19) 『増補史料大成34～36』臨川書店。
(20) 『増補史料大成９～15』臨川書店。
(21) 『増補史料大成16・17』臨川書店。
(22) 「呪師と丹波猿楽」『中世芸能史論考』（東京堂出版、一九七一年）。
(23) 前掲注(15)。
(24) 前掲注(1) 126ページ。
(25) 「後戸の神－芸能神信仰に関する一考察－」『文学』昭48・7。
(26) 「宿神論」『文学』昭49・10、昭50・1・2。他に、表章「多武峰の猿楽」『能楽研究創刊号』昭49・10。
(27) 「翁猿楽の成立－常行堂修正会との関連－」『文学』昭58・7。
(28) 「翁猿楽再考（上）（下）」『芸能』昭60・2・3。
(29) 「民俗と芸能－芸能未発の部分」『日本芸能史１』芸能史研究会、昭和五十六年。
(30) 「中世の猿楽について－法勝寺・法成寺の後戸猿楽－」『年報中世史研究10』一九八五年。
(31) 「申楽談儀」による推定。
(32) 『日本庶民文化史料集成第二巻』。
(33) 前掲注(32)。
(34) 平凡社、一九八八年。
(35) 『演劇学第６号』早稲田大学演劇学会、一九六四年。
(36) 「儀礼と芸能のアルケオロジー－インド文化圏の辺縁としてのチベット－」『チベット・曼荼羅の世界－その芸術・宗教・生活』小学館、一九八九年。
(37) 上海社会科学院研究所黄強氏提供。
(38) 雍和宮打鬼の仮面は中国芸術研究院北京戯曲研究所所長蘇国栄氏提供。
(39) 『儺戯論文選』（貴州民族出版社、一九八七年）所収図版。
(40) 周策縦『古巫医与六詩考』联経出版事業公司、一九八六年。
(41) 金栄華「漢城昌徳官蔵方相氏面具跋」（『中韓関係史国際研討会論文集』一九八三年）。
(42) 以下の記述は李杜鉉「韓国仮面の歴史」（『古面』岩波書店、昭和五十七年）参照。
(43) 金両基『韓国仮面劇の世界』新人物往来社、昭和六十二年。
(44) 至文堂『国語と国文学』昭63・5。
(45) 岩波書店『ヘルメス』一九八八・十二。
(46) 『歴史公論』昭53・10。
(47) 川瀬一馬『謡曲名作集上』解題、講談社、昭和二十五年。金井清光「能の分類と鬘物の成立」『鳥取大学学芸学部研究報告等十四巻』。
(48) 「五番立の成立－主として演能記録から－」『芸能史研究13』一九六六・四。

JAPANESE, CHINESE, AND KOREAN MASKED PLAYS:

an essay on the establishment of Noh

SUWA Haruo

Although there has been a great number of studies of Noh, the representative masked play in Japan, since before the Meiji era, the process of its establishment is still vague. Noh was formed as 'Mugen Noh' (a kind of dream plays) by Zeami in the Middle Ages. But it remains to be proved how 'Mugen Noh' grew from its precedent form 'Tsuina' (a royal ceremony of exorcism) performed in "*Shushoe* (修正会) or "Shunie (修二会)", and how 'Okina' (the introductory play of a Noh performance) was born.

Chinese 'Nagi' and Korean "Betsusandai Nori (別山台ノリ)" seem important clues to the solution of these problems. Both plays were derived from 'Taina' (a royal ceremony of exorcism) and turned into mundane masked plays which retain their original basis.

By supposing that Japanese, Chinese, and Korean masked plays belong to the same origin, I make a comparative study of them and try to elucidate the problems concerning the birth of Japanese Noh. It is not easy to compare plays of the three countries, since studies of Chinese 'Nagi' have just started in China. This essay, however, will give a suggestion as to the nature, development, and structure of Noh.