

[研究ノート]

# 狂言における面とは何か

## その(1) 日本の芸能面の発現を考える

坂場順子

基礎教養・教育センター

### What Are Masks in Kyôgen?

#### (1) The Evolution of Stage Masks of Japan

Junko SAKABA

#### Abstract

The masks of Kyôgen, traditional Japanese comedic theatre, have treaded a unique course of development. While Kyôgen *does* employ masks in a variety of plays, they are not a critical aspect of the theatre form. The use of masks in Kyôgen is limited to certain types of plays and to certain character types. Furthermore, Kyôgen masks lack the kind of spirituality that is considered to be at the root of the creation of archetypal masks, or which is at the core of Noh--Kyôgen's sister theatre art.

The purpose of the research notes is to seek reasons behind the unique development of Kyôgen masks, and to explore original power that has motivated and shaped Japan's singular comedic theatre. As the first stage of the research, we would like to turn our attention to how masks in Japanese performing arts at large emerged by reviewing general characteristics of masks in Japan, in the context of the formative period of Japan as a nation. We would like to look at how Japanese masks became 'Japanese' by exploring what kinds of needs the populace of the Japanese archipelago had had.

Key Words: Kyôgen, masks, spirituality, formative period

#### 1. はじめに

この研究ノートの目標は、狂言面が独特な展開を見せた背後にはどのような理由があるのか、狂言面の考察を通じて、狂言がその骨髄にどのような力を秘めているのかを探求することであり、狂言面そのものの考察が目的でない。狂言はセリフとしぐさを中心とした中世の滑稽風刺劇である。にもかかわらず、狂言には数々の仮面が用いられている。神あり、鬼あり、亡霊あり、動物あり、またまた老人や老女・若い女など種々さまざまである。しかし狂言面は他の古典芸能に比べると仮面が際だっていない。この狂言面の独特な展開は、日本において芸能面がどのように発現していったのか、という疑問に何らかの

ミッシング・リンク (missing link) を提供してくれるのではないかと推察する。つまり、仮面をおもて芸にしていない狂言を考察することによって、いわば「仮面世界」の楽屋側から、日本の芸能における仮面の真実をより理解することができるのではないかと願う次第なのである。

日本芸能の中で、仮面を用いる芸能は多い。現代に伝わる芸能の代表的なものでは、舞楽・能楽(能と狂言)・神楽などである。これらは時代で云うと、約1,000年—8世紀から18世紀—の間に世に現れている。

日本芸能における仮面の展開を考えると、ジャンル別に芸能の仮面を考察する、またジャンル間の仮面を比較考察する、といった手法が主流である。

しかし、今回は物体としての仮面の分析をおもな考察とはせず、はじめに仮面の発生・伝搬・芸能化といった歴史的な流れの中で捉えてみたい。つまり、日本芸能において仮面がどのような必要性で発現していき、さまざまな芸能にどのように展開していったかを探っていきたい。そののちに、日本の土壌に根付いた仮面が中世演劇の狂言の中でどのような機能を担い、またどのような変貌をみせるかを研究ノートとして自由に考察していきたい。

## 2. 芸能の日本的特色と仮面

日本における芸能は連立している。庶民の生活に綿々と伝えられた里の芸能と、朝廷や武家および神社など権力者に支持されて発展した芸能があるが、概して、日本的な特色として言えるのは、それら芸能一般の表現形態が互いにさまざまに影響し合っていて、一つの芸能が他の芸能を完全に駆逐して発展することが皆無であるということであろう。

また日本は、日本列島という数多くの島からなっていて、日本という国の成立の過程そして文化の発展は、現在の国境線内だけに留めて考えることがまったく不可能である。たとえば日本の稲作が朝鮮半島や中国の江南地方からもたらされたという一点を考えてみただけでも、地球の東の吹きだまりである日本に、潮流に乗ってさまざまな人間・文物が入ってきたことは当然である。

特に、古代日本人は倭とも倭人とも呼ばれ、彼らは現在の日本ばかりでなく、広く朝鮮半島の南部一帯の人々をも指しているという考察が多く、歴史家によって勧められており、「日本人」というくくりや、「日本」という国の区切りがあいまいな時代が長く続いたことがわかっている（参考文献参照）。だから日本芸能における仮面の発現を考えると、おのずからその考察範囲は現在の日本と朝鮮、その北方部、そして中国にまたがらざるを得ない。さらには正倉院に残る文物を考えると、シルクロードをたどってきた西域にまでその範囲は広がってしてしまうのだ。しかし日本は朝鮮半島を経路にアジア世界の影響を受けているので、今回の研究ノートでは、朝鮮半島を主な考察範囲に含めていく。

## 3. 日本が「日本」になる歴史のできごと

では日本がどのように「日本」になっていったのであろうか。そもそも倭国と呼ぶべき時代には、現在の近畿・北陸地方以西の日本と南朝鮮はひとつの文化圏であったに等しい。日本が一つの国としての意識を持つようになる発端をつくった歴史的出来事は、西暦 663 年（白雉 3 年）の白村江（はくすきのえ、はくそんこう、ペクチョンガン）の役であるというのが私見である。

当時、朝鮮半島は北の高句麗、西南の百済、東南の新羅という三国が連立しており、互いに覇権を争っていた。その中で、新羅は 660 年に唐と連合軍を編成し、百済に攻め入り、百済は滅亡した。

日本は当時大和政権下で、後に斉明天皇という諱で一般的に知られる大君と、中大兄皇子が地方の豪族たちに呼びかけ、総力を挙げて百済支援におもむいた。しかし大和勢力はこの 663 年の 2 日間におよぶ戦いで唐の水軍に大敗した。この敗退で、多くの百済人が日本に亡命し、大和朝廷は新羅・唐を怖れて日本各地に朝鮮式の山城を築いたりして守りを固めることになる。紀元 666 年には天智天皇は、2000 人の百済人を武蔵野に移住させている。彼らは土木技術を持ち、開墾団として定着し、後の武蔵武士の母体であると考えられる。以後、実に 20 世紀に至るまで日本は朝鮮半島に成立した国々と正式な国交を結ばなかったのである。

逆にいうと、7 世紀までの日本は、東アジア、特に朝鮮半島ときわめて密接な関係を持ちつづけてきたことになる。弥生時代から古墳時代、そして 663 年までの大和朝廷は人物・文物の交流を含めてほぼ国境が存在しないと考えるとよいほど、一体感を持っていたのである。

白村江の役以降、日本は朝鮮半島と正式な国交を結ばなかったが、ここに私たちが教科書でも教えられていない朝鮮半島との重要な交流の事実がある。中国では 618 年に唐が起こって、907 年まで約 300 年の隆盛を誇った。日本からは遣唐使も盛んに送られ、794 年の平安遷都では、唐の長安（現在の西安）に習って都が造られるなど、日本は唐文化の影響を多大に受けている、というのが一般的な認識である。しかし、669 年から 702 年の 34 年間、日本において大事な時期に実は遣唐使は派遣されていない。代わりに、新羅使は日本にやってくる、日本からは遣新羅使を何度も派遣している（『日本の朝鮮文化』、p. 236. 1982、中央公論社、中公文庫 700 司馬遼太郎その他）。

663 年の白村江の役での大敗以降、日本の政治はさらなる大変動期を迎える。大和勢力が日本に逃げ帰ったあと、多くの損失を受けた豪族たちが当然のことながら朝廷に大反発したが、そのとき天智天皇となった中大兄皇子の実弟である大海人皇子（のちの天武天皇）が豪族たちを慰撫し、朝廷の安寧が保つのに貢献した。

その大海人皇子が天智天皇死去ののち、天皇の息子である大友皇子と大君の地位を廻って 672 年に壬申の乱を起こす。大海人皇子は天津皇子軍を破り、673 年に初めて「天皇」という、道教でいう宇宙の最高位の存在、という名称を用いて、天武天皇となるのである。また 698 年には国の称号として「日本」という表現が初めて用いられることになる。

天武天皇、そしてそれを継いだ皇后の持統天皇、

彼らの孫の文武天皇と、日本は急速に中央集権国家を推進する。特に日本の国体の基本を作った律令制度が確立されるのもこの時期である。代表的なところでは、702年に大宝律令が施行され、718年に養老律令が制定される(757年に施行)。また『古事記』(712年)・『日本書紀』(720)といった、神話や国史の集大成が行われたのもこの時期なのである。

これら中央集権化への動きを見ると、遣唐使が派遣されていない669年から702年とは、まさに天武天皇らによる中央集権化への準備の時期に当たるのだ。だからこの時期の新羅と日本の関係はおおいに気になる。

天武・持統天皇の時代を中心とした7世紀後半から8世紀初頭は、白鳳文化時代と呼ばれ、その特色として一般的に(1)律令国家形成、(2)国家の保護を受けた仏教文化、(3)初唐文化の影響を受けた文化、が挙げられている。(1)の律令国家であるが、これは多分に新羅経由の唐の律令制度と云った方が性格であろうし、(2)の仏教文化も多分に新羅仏教のことであろう。また(3)初唐文化の影響、とあるが、これも多分に新羅経由の唐文化と、新羅独自の文化双方を考えるべきであろう。

仏教の日本への伝来は、6世紀で、高句麗経由で新羅からのものと、中国経由で百済からのものの2つの流れがある。684年に朝鮮半島統一を完了した新羅は、527年には仏教を公認している。律令国家の基礎を築いた天武・持統天皇は、新羅使や遣新羅使がもたらす新羅文化に夢中になったに違いない。彼らは国家宗教として仏教を定めたが、道教にも深い関心を持ち、その実践的哲学である陰陽五行に造形が深かったことがさまざまなエピソードで知られている。「天皇」という称号もそもそも道教の観念であり、また律令制度の中に、陰陽寮(おんようりょう)を設けたのも彼らである。陰陽寮は天皇の側近事務を扱う中務省(なかのつかさしょう)に設置され、天文・気象・暦・時刻・ト占ぼくせんなどをつかさどった役所であった。

日本と朝鮮半島の関係は実に深いものであったが、芸能の観点からみても重要である。この研究ノートが最終的に目標とするは、狂言の面を通して狂言の本性をついきゆうすることであるが、狂言および能の母体である猿楽は外からもたらされているのだ。猿楽の芸祖は秦河勝であるとされるが、秦氏は新羅系の渡来人であり、『日本書紀』によると河勝は、603年に聖徳太子護持の仏像を奉じ、蜂岡寺を建立している。このように新羅から北方仏教が渡来した背景には芸能の渡来も含まれていることがしのばれる。

#### 4. 見えないものを見えるかたちに

仏教や道教以前の日本の宗教は、自然霊崇拜のアニミズムである。中でも太陽や雷、といった生産活

動を左右する自然の存在が重要であったろう。代表的な例では、上賀茂神社では別雷わけいかづちの神を祭り、伊勢神宮では天照大神あまてらすおほみかみを祭るがごときである。これら一般的に神道と呼び習わされている仏教以前の宗教は、現在の神社のような荘厳な建築物を持たなかった。目に見えない自然のプロセスそのものが神であり、力であると考えられていたのである。天照大神も元々は伊勢神宮に特有なものではなく、アマテラス、アマテルなどの呼称で各地で信奉されていた。

少々長いが、カミの出現のプロセスを『アマテラスの誕生』(筑紫申真著。2002年、講談社学術文庫、pp.32-33)から引用すると、

「まず、カミは大空を舟にのってかけおりて、めだつた山の頂上に到着します。それから山頂を出発して、中腹をへて山麓さんろくにおりてきます。そこで人びとが前もって用意しておいた樹木(御蔭木とよばれる)に、天つカミの靈魂がよりつきます(憑依)。人びとは、天つカミのよりついたその常緑樹を、川のそばまで引っぱっていきます(御蔭引き)。

川のほとりに御蔭木が到着すると、カミは木からはなれて川の流れの中にもぐり、姿をあらわします(幽現)。これがカミの誕生です。このようにして、カミは地上に再生するのです。このような状態を、カミの御蔭(御生)と呼んだのです。」

このように古代日本では、自然界のエネルギーそのものがカミであると考えられ、それは目に見えないものであった。その靈魂を「憑依」させるための依代(よりしろ)として常緑樹が用いられ、初めてカミは目に見える形を取る。私たちが影向(ようごう)の松と呼んでいる、能舞台の後板の松の絵もカミの依代だったのだ。カミが見顯あらわされる、つまり顯在化するプロセスである。

天照大神はもともとこうした古代アニミズム信仰からの発展であり、もっと具体的に言えば、地方豪族の信仰神であったアマテラスを現在に伝わるような荘厳な伊勢神宮の建造物とし、天照大神を天皇家の神としたのは持統天皇である。天武・持統天皇と国家の礎を築いた最高権力者たちは、実に仏教・神道・道教(陰陽道)を自在に使い分けしていたと云える。

#### 5. 太古から古代の仮面

日本の芸能はどのようにして仮面を獲得していったのであろうか。7世紀末までは、朝鮮半島の文化と人々は、日本の国の成立と発展に深く関わってきたことは明瞭である。中でも仏教を導入したことで、大陸風の建築様式や仏像が日本に持ち込まれた。しかし仏教以前は、日本の宗教はカミの所在を表すのにその影向体である常緑樹を用いた。かろうじて4

世紀から5世紀の古墳時代には副葬品として埴輪があったが、そもそも古墳という埋葬形態は朝鮮半島から持ち込まれたので、埴輪は日本古来のものといえない。半島文化以前の日本は縄文時代までさかのぼらなければならない。

縄文時代は紀元前1万年以上前から日本列島の千島(現在ロシア領)から沖縄まで広く分布しており、紀元前4世紀ごろ、弥生時代と交替するまで続いた。縄文時代の遺跡からは女性の土偶が多く出土している。また青森県木造町の亀ヶ岡遺跡から出土した、遮光器(雪眼鏡)をつけた男性の土偶は特に有名である。女性の土偶は、大きな腹部や乳房を協調していることから、豊穰・多産の祈りを込めて焼かれたと考えられる。一方、遮光器土偶は縄文後期のものであり、呪術的な目的で作られたと考えられる。

縄文時代の仮面と考えられる出土品もある。赤く塗った土製仮面である。この仮面は18cmあり、実際にかぶったと思われる(『ビジュアルワイド 図説日本史』。2003年、東京書籍、P.22)。また200年前に青森県の三内丸山を訪れた本草学者の菅江真澄(すがえますみ)は、三内村で古堰が崩れた箇所から縄文時代のさまざまな土器を掘り出し、その中に土偶の仮面があったことをスケッチを添えて報告している(『図説日本史』、P.23)。三内丸山遺跡は、紀元前3500年から紀元前2000年に及んだ大集落跡で、1992年に発見されたばかりである。さらには仮面をつけた土偶もあることから、縄文時代にはすでに人が土偶面をつける呪術の場があったことがわかる。(後藤淑著。『民間仮面史の基礎的研究』。p.111。)呪術的な要請からすれば、呪術を行う者が入れ墨をしていることもありうるし、また呪術のために顔やからだに化粧を施したことも考え得る。もちろん、これは推量の域を出ない。

縄文時代の土偶は今の私たちに伝えられた。しかし、仮面制作が木を材料にするようになって、古代の仮面は土の中に消えてしまった。1988年に大阪句豊能郡能勢町垂水の尾道遺跡から発掘出土した木彫仮面は、この遺跡が平安前期のものであることから、現在までに発掘出土した木彫仮面としては最も古いかもしれない(『民間仮面史の基礎的研究』、p.35)。面の半分だけが残っており、たて15.5センチ、半分の横幅が5.6センチと小振りである。ヒモを通したと思われる穴があいており、横長の三角にあけられた目は微笑んでいるようにも見える。

## 6. 仮面をつける理由

仮面は、仮面をつける人が自分以外の存在を表すときに用いる。これが仮面をつける基本の理由である。自分以外の存在とは、太古から古代では人間より大きな存在のことであろう。仮面は原初では、自分たちの生活をおびやかす自然の脅威に対して、自

分たちを守ってくれる存在を現出させ、安寧の確認をすることが目的であったろう。もうひとつは、脅威の対象を現出させ、それを畏怖し、なだめることでバランスを保とうと願ったことであろう。したがって仮面は、彼らの信仰・呪術の場で用いられ、守る存在と鎮める存在の両方があって初めて呪術が完結したはずである。

この鬼神祭祀のかたちは東アジア全般に共通する。ただ必ずしも仮面をつける者がいない場合もあろう。その場合、鬼神を表す何ものかがあればよいので、それは単に場所であり、ものでない場合もあるであろう。

日本でも民間仮面は、陰陽の一对の仮面として残っている場合が多い(後藤淑著。『民間仮面史の基礎的研究』。1995年、錦正社。p.48。)陰陽の対立によって、より大きな効果を挙げるためである。陰陽面もまた鬼神両方を敬う考え方に発していると云えよう。

中国の史書『三国志』の韓族伝には、紀元前後の朝鮮半島では、5月の種まきのあとや10月の収穫ののちに、鬼神を祭り、舞い歌ったとある。

「その舞は、数十人が一緒に立ち、調子をあわせて地をふむ。足を低く高くあげて、手と足を動かし、そのリズムは中国の舞に似ている…」(岡百合子著。『中・高校生のための朝鮮・韓国の歴史』。2006年、平凡社ライブラリー、p.36)。

ここにある「調子をあわせて地をふむ。足を低く高くあげて、手と足を動かし…」という描写は、日本の三番叟を彷彿させる。日本の民間祭祀と芸能の根幹にある翁・三番叟は、そこで用いられる翁面・黒式尉面(こくしきじょうめん)は外来面以前からのものであるが、芸能様式にはアジアの影響があると考えてよいだろう。

## 7. 日本の仮面

仮面を用いる芸能には外来のものがある。聖武天皇が752年に行った東大寺大仏開眼の法会では、伎楽が演じられ、西域を含むさまざまな仮面が使用された。また行道(ぎょうどう)という仏教の法会でのお練りでも行道面が用いられる。行道面は、通常、仏法のさまざまな仏たちの仮面が用いられるが、奈良時代の行道では天狗に似た鼻の長い猿田彦の面や、伎楽面と共通する仮面が多く見受けられる。

伎楽・行道と同じ頃に伝来した舞楽でも仮面が用いられる。中でも独り舞である8曲それぞれには独自の仮面が用いられる。たとえば「蘭陵王」と呼ばれる左方舞の唐楽では、北齊の羅陵王が天性の美貌を獍猛な仮面に隠して敵軍を破った故事に基づいた舞であり、陵王面はこの曲に固有のものである。

日本芸能における仮面を考えると、これら伎楽・行道・舞楽の仮面がのちの能や狂言の面の源であるという見方が大勢を占めてきた。しかし、現在に伝わる能や狂言は中世の猿楽(さるがく、申楽とも)から発展したものであり、猿楽はまた中国大陸から伝来した散楽が祖であることは証明されている。江戸時代初期には特に能面は現在の完成形になっており、新作面は打たれていない(ごく最近では新作面が打たれることも見受けられる)。定型化した能面や狂言面を見て、その外観的な類似性から能面や狂言面が伎楽面・行道面・舞楽面から進展してきたと結論づけるのは余りに安易である。

能・狂言の母体である散楽では仮面が用いられたという記録がない。11世紀半ばに書かれた藤原明衡による芸能往来記『新猿楽記』1巻には冒頭に稲荷祭で見物した猿楽を詳細に述べており、平安後期の猿楽は大陸からの曲芸を中心とした散楽と日本古来の滑稽なものまね芸や歌舞が中心であったことがわかる。ここでは猿楽がむしろ仮面を用いない芸能である記述が伝わっている。

日本古来のものまね芸は、散楽導入以前に日本独自のものが行われていた。『古事記』・『日本書紀』にみえる有名な例は、天の岩屋戸の前で天宇受売命が半裸でおどり、八百万の神がやんやと笑ったところでアマテラスが何ごとかと顔を出した話、隼人舞で「海幸山幸」として知られる滑稽な演技である。後者では兄の山幸彦(火蘭下命)が弟の海幸彦(ひこほほでみのみこと)が水におぼれるさまを滑稽に演じて「俳優の民」として奉仕することを誓った話である。こうした滑稽な演技をするものたちの存在は7世紀前半、皇極天皇の御代には存在していたことがわかっている。また前述の『新猿楽記』では、子どもを持つはずのない尼が襦袢を求めて歩き回る滑稽芸が記録されている。

いずれの場合も仮面は使用していない。古代日本の滑稽なものまね芸は、多分に散楽の中に場を得て、後の猿楽につながっていったと思えるのである。

## 8. 呪師猿楽の影響

猿楽で仮面が使用されるようになった背景とはなんだろうか。猿楽師は平安末期ごろから寺社に隷属する芸能集団として生活していた。彼らの仕事は、その寺社の法会や祭礼における芸能を提供することである。猿楽は『新猿楽記』にあるような面を用いない滑稽なものまね芸が主体であったが、寺社関連の芸能活動の中に新たな局面が現れる。それは大法会での呪師(じゅし、しゅし、ずし、すし、のろんじ)が行う加持祈祷における付随芸能である。

呪師とは、発生は奈良時代の古密教からだが、もっぱら平安末期から鎌倉時代に行われた仏教の大法会で陀羅尼経を誦する呪法のことである。これを行

うのは法呪師と呼ばれる、悪魔払いの行法や密教的な行法を行う僧であった。この加持祈祷には、その内容を演技によって参詣人にわかりやすくする追儺式という芸能が付随していた。その内容は、竜天・毘沙門・鬼などであり、この演技を寺に隷属する猿楽師に代行させたことから呪師猿楽という芸能が生まれたと考えられている。呪師は舞楽の影響を受けた華麗な装束で敏速に動くので呪師走(じゅしはしり)とも呼ばれ、今でも薪能で四人翁の呪師走りとして伝えられている。広義の猿楽師は歌舞・仏教劇・早業曲芸などがあつたが、滑稽芸は呪師の下に隷属する狭義の猿楽師が担当していた。呪師と狭義の猿楽師の関係は、現在の能と狂言の關係に似ている。鎌倉時代中期には、呪師芸よりも猿楽芸が歓迎されるようになり、呪師の芸は衰えた。一方、猿楽は独立して座を組織するようになる。猿楽はこのようにして仮面を用いない滑稽ものまね芸から呪師の芸を取り込み、密教加持祈祷のための仮面を獲得していったと云える。

広義の猿楽師である呪師が法会で行った芸能にも一つ重要な演目がある。それは「翁」である。翁猿楽の発生は、最も古くは10世紀半ば、秦河勝(はたのかわかつ)の子孫である秦氏安が天下御祈祷のために紫宸殿で演じた演目中に現在の式三番に当たる稲妻翁・世継翁(三番猿楽)・父尉を定めたと伝えられており、13世紀後半より前に成立した『法華五部九卷書品序第一』の口伝に父叟、翁、三番という記事が見受けられる。「翁」は天下泰平の祈祷の舞として尊ばれるように鳴っていく。

こうして猿楽は寺社での隷属、呪師管轄下での仮面芸能、独立し座を構成するといった流れを経て、仮面を獲得していったのである。この後、猿楽はその主体であった滑稽なものまね芸を狂言師専門のものとし、より霊性が高く、歌舞を中心とした芸を能楽師の担当としていく。この過程で仮面もそれぞれの芸風に適したものが選ばれたり、創作されていったものと考えられる。

## 9. 猿楽面の展開

猿楽は、平安末期から鎌倉中期に盛んだった呪師走りの芸における仮面を受け継いだ。「翁」では、能楽師は翁面を使用し、狂言師は「翁」の中の三番叟の面を使用する。竜天・毘沙門・鬼などは、猿楽で新しい曲が作られる過程で取り込まれていったと考えられる。その際、先行芸能である伎楽や行道、そして舞楽の面も応用されて取り込まれていったと考えても無理がない。また、庶民の信仰の場で用いられていた民間仮面も猿楽芸が展開する中で影響を与えなかったとは云えない。猿楽は一方で、田遊びや田楽といった庶民の芸能が田楽能という猿楽能の影響を受けて成立した芸能と競合する時期があり、猿楽能と田楽能の間で互いに影響し合った。田楽能

は猿楽能に押されて衰退するが、田楽能のレパトリーは一部、猿楽能に吸収されている。

「猿楽」という名称は、その母体である散楽（さんがく）がなまって「さるがく」になったとか、滑稽ものまね芸が中心だったので、「猿まね」ということばがあるように「猿楽」、つまり滑稽なものまね芸をする芸能、と呼ばれるようになった、などと云われている。事の真相は定かではないが、これら双方の意識が働いたであろうことは、散楽の曲芸的な見せ物芸と日本古来の物まね芸からの発展、法会での呪師走りの際、経文の内容をわかりやすくする説明芸などを考えてもうなずける。猿楽が「申楽」とも書かれるようになったのは、十二支の第9番の「申」を使うことによって、「猿」の持つ卑賤なイメージから抜け出し、権威づけたいという虚栄心が働いたからであろう。

猿楽の中でどのように能と狂言が分業していったか、その過程を考えることは同時に、猿楽で使われる面の展開を知る手掛かりになるのではないか。呪師猿楽のところで確認したように、猿楽はもっぱら滑稽ものまね芸を担当していたところに、仏教思想を教育するための芸能が付け加わり、鬼や仏、翁や三番叟といった教化・天下泰平祈願を目的とする演目がレパトリーに入ってくる。さらに「式三番」つまり猿楽の「翁」が演じられるときに「風流（ふりゅう）」と呼ばれる演目が付加されていく。「風流」とはもともと「みやびやかな」の意味があるが、趣向を凝らした作り物や仮装を伴う演目である。猿楽の風流はもっぱら狂言方が担当し、狂言風流とも呼ばれていたが現在ではほとんど上演されない。能にも風流の面影を残す『蟻通し（ありどおし）』など、限られてはいるが古い時代の名残がレパトリーに入っている。

能楽の大成者の一人である結崎座（のちの観世座）の大夫、観阿弥（かんあみ、かんなみ）（1333-1384）のころはまだ田楽能との競合関係が続いていた。彼は近江猿楽や田楽の良いところを取り込んで幽玄な芸風を打ち立てていく。さらに曲舞の音曲の特質を取り入れ、謡を改革した。幽玄な芸風とは、強さ・硬さに対して、優雅・柔和典麗な美しさを舞台上で表現することをいい、美女・美少年ばかりでなく、卑賤な人物や鬼などを演じてさえも備わる高い幽玄があったとした。この流れを受けて観阿弥の息子の世阿弥（1363?-1443?）は、室町幕府第3代将軍足利義満（1358-1408）のもと能の幽玄美をさらに高め、源平合戦の武将たちを主人公とした修羅能を開拓し、レパトリーに加えた。ここに現在にもつながる「神男女狂鬼」という能の五番立ての曲構成ができるのである。

こうして能は14世紀半ば以降、洗練・完成の過程をたどり、曲目が充実していく。能面も次々に新しい作品が彫られていく。特殊な神男女狂鬼の5種類

の中では、特に男（修羅物）・女（鬘物）・狂（雑物）の3カテゴリーに新しい曲が多く、面も多くが能オリジナルである。五番立ての始めの神（脇能）と終わりの鬼（切能）は、呪師猿楽の流れを踏襲するものであるが、さまざまな曲が創られる過程で、従来の仮面よりさらに表現範囲が広がり、この段階で伎楽面・行道面・舞楽面などからの移入が起こったのではないかと思う。「翁」は五番立ての中には入らず、祝言性を持った特殊な能と考えられた。翁面、三番叟面（黒式尉）は呪師猿楽からの踏襲であろう。

## 10. 能面

猿楽の能の面は、観阿弥・世阿弥の親子を通じて幽玄化された能の特質を反映するものである。まず中心人物の種類が増えた。脇能と切能の鬼神たちも多くなったが、特に切能の鬼たちがさまざまの様相を呈するようになった。能では世阿弥は鬼を形は鬼で心は人という設定の「砕動風鬼」、形も心も鬼である「力動風鬼」の2種類に分け、鬼の能に一層深みを増したのである。「男・女・狂」の能では、世阿弥によって「夢幻能」という前場、後場の新しい2場構成が打ち立てられた。夢幻能の特色は、シテという中心人物が前場では里女や老人の樵といった卑賤な人物として登場し、後場では亡霊として再登場することである。前場のシテは、亡霊が仮の姿を取っているという設定で、能面は内容によって前場・後場と同じものであるときと、異なるときとある。しかし両方の場面のシテは同一の人物と考えられる。曲によっては『善知鳥』や『船弁慶』のように前場と後場のシテが違う人物の設定になることもある。夢幻能の能面で重要なことは、なんといっても後場のシテが亡霊であることである。死者がこの世に執着を残して現れる姿を現す能面は、死者でもなく、生きているのでもなく、よく「中間面」という表現がなされるように深い霊性をたたえた透き通った表情をしている。こうした能面の表現は、異界を扱う呪師猿楽芸の伝統を取り込んだ能だからこそ初めて可能になったのではないか。

能はこのようにして幽玄美、夢幻能の亡霊の魂などを扱い、猿楽の滑稽ものまね芸から遠く離れた芸態を完備していく。一方、猿楽本来の滑稽ものまねを担当することになった狂言では仮面はどのように用いられていくのであろうか。

## 11. 狂言面の展開

11世紀半ばの『新猿楽記』にみえる猿楽では曲芸、滑稽ものまね芸、歌舞が挙げられていたが、歌舞は猿楽の能の主たる表現要素として発展していく。曲芸的な内容も限られてはいるが『鍋八撥』で見られる水車廻りのような横回転に若干面影を残している。

歌舞の要素も小謡や小舞という形で滑稽味のある歌舞が曲中または独立して演じられる。だが何と云っても狂言ではセリフとしぐさが中心となった滑稽ものまね芸が主軸になっていくのである。

狂言面がどのように展開していったかを探るとき、滑稽ものまねの要素以外の表現をみてみたい。それは前述の狂言風流の存在と、能の中での狂言である。風流は、平安時代の華やかな服装・器具・進物などの称からおこり、中世に入って音曲を伴う仮装行列に発展し、田楽や延年または民間の盆踊風な物の中で大成された芸能だが、その一部が狂言に伝わって現在でも残っている。狂言では風流は能の「翁」猿楽の間に狂言方の演ずる祝言風な芸態を持ち、面をつけ冠り物を頂き豪華な扮装で登場して、詞・謡・舞の単純な構成により、一抹のおかしみを漂わせる(古川久ほか編。東京堂出版、『狂言事典 事項篇』。1976年、P. 319)。題材に中国故事を借用することが多く、物の精が登場する例が少なくない。成立の時期は学者の意見が分かるところだが、鎌倉初期にまで遡れるという意見や、鎌倉中期にシテ方が演じたものだったが、その後芸術的に向上し脇能を形成した古風流と、室町時代に狂言方が再興した新風流があるとする。翁が神聖視され遊戯的面目を失った代償として風流と提携したのは遅くも室町中期であろうとする意見などがある。しかし狂言面の展開を考える観点からすると、平安末期から鎌倉中期の呪師猿楽の中で呪師の加持祈祷と狭義の猿楽の役割が分かれて云った過程とも重なり、猿楽の風流の変遷は長い年月をかけて起こったと考えたい。

最終的に狂言方のレパートリーとなった風流だが、その中に物の精が登場する例が少なくないことから、風流を通じてさまざまな面が創られたことが推測できる。中には、鶴亀・松竹・餅・大黒・蟻・桑・七福神・鳳凰・毘沙門・福神・四季の神などなど祝言を目的とした神仏・動植物などがあり、『毘沙門連歌』・『木実争』・『福の神』など、現在の狂言のレパートリーにも通じる登場人物が見える。狂言は滑稽ものまね芸であると同時に、きわめて祝言性の高い芸である。この狂言の根本的な性格の背後に風流があることは見逃せない事実である。

また狂言は、2場構成の能の中入り(前場と後場の間)で間狂言を演じる。ほとんどの場合、里の者などの設定で能の曲の内容をわかりやすく語ったり、ワキ(旅僧など)と問答をする。難しい内容をわかりやすくする役割は、呪師猿楽の伝統にのっとられていると思われる。脇能の間狂言では末社神という役割を持つことがあるが、この場合は面をつける。それ以外の通常の間狂言では面は用いない。セリフとしぐさが中心の狂言の中で、間狂言はもっぱらセリフが中心の演技となる。

さて本曲と呼ばれる狂言本来の滑稽ものまね芸では、どのような狂言面が用いられているのであろう

か。「翁」における三番叟はそのまま能の中で演じ続けられている。狂言風流における神仏や物の精などの面は、祝言味を強調する狂言の本曲のなかで活かされている。では狂言本来の滑稽ものまね芸を主体とする本曲ではどうなのか。

ひとことで云うと、狂言は滑稽ものまねを主体とする芸であるがゆえに、面を必要としない曲が大多数を占める。狂言の登場人物はほとんどが現世に今生きる者たちである。代表的な例として中世の主従関係を持つ主とその従者の太郎冠者や次郎冠者、仏教の僧、修験道の山伏、神道の禰宜などもいる。またさまざまな商人や税を納めるたびに出た百姓、人をだますのが職業のすっぱ(透破)、いさかいが絶えない夫婦者などなどである。狂言は能と違ってほとんどの人物が類型で、固有名を持たない。従って狂言の本曲で面が用いられるのは理由があるからである。また狂言独自の用いられ方をする面もある。

面を用いる場合の理由は、老人や老女など年齢の高い人物や非常に若い女性の場合が挙げられる。面をつけてしまった方がやりやすいからである。だから子どもや中年までの男女の人物は面をつけない。次に鬼や神、動植物の精は面をつける。これらは異次元の存在であるから面はその非日常性を表してくれる。さらに狂言の中には能の2場構成を真似て夢幻能をもじるパロディ劇が8曲あり、舞を伴うことから「舞狂言」と呼ばれている。これらの曲のシテは人間の亡霊であったり、蛸・蟬・山芋など動植物の精であったり、すべて面をつける。ここでは狂言風流からの面の伝統と、兄貴分である能のパロディであることから能面から表現を拝借していると考えてよいと思う。

これらさまざまな理由で面を用いる場合、それが狂言風流からの伝承であれ、能面の応用であれ、狂言らしい滑稽味が付け加えられていることは言うまでもない。

さてこれらの面の他に、これこそ狂言面であるという用いられ方をしている場合があるのである。狂言独特の面の使われ方は、次の場合にみられる。つまり、犬・馬・牛といった動物、蚊の精、茸の精、雷や青鬼・赤鬼など鬼の類、人をだます道具として使われる面である。この指摘は私見であるが、あまり研究・考察の対象にならない狂言面について、日本の芸能面の発現の原初を認識するためのよすがとして想像力をたくましくして考察を続けていきたい。

## 12. 日本の芸能面の発現のまとめ

この研究ノートは、狂言面が独特な展開を見せた背後にはどのような理由があるのか、狂言面の考察を通じて狂言がその骨髄にどのような力を秘めているのかを探求することが一つの目標である。また、こうした狂言面の展開が日本の芸能面の発現と深い

関わりがあるのではないかという疑問に何らかのミッシング・リンク (missing link) を見出したいという願望が動機であった。今回のその(1)日本の芸能面の発現、はその入り口までである。次回は、その(2)として、狂言のをかしみの精神を表現するために独特

な用い方をする狂言面の考察を深め、狂言がもつ諧謔・風刺の真のたくましさを狂言面を通じて浮き彫りにできたらと願っている。

#### 参考文献

- 李 杜鉉 (Lee, Du-Hyun). 『朝鮮芸能史』. 東京大学出版会, 1990.
- 岡 百合子. 『中・高校生のための朝鮮・韓国の歴史』. 平凡社, 2006.
- 岡田英弘. 『倭国 東アジア世界の中で』. 中公新書 482, 2007.
- 上垣外憲一. 『倭人と韓人』. 講談社文庫, 2006.
- 河竹繁俊. 『日本演劇全史』. 岩波書店, 1959.
- 後藤 淑. 『民間仮面史の基礎的研究』. 錦正社, 1995.
- 司馬遼太郎、上田正昭、金達寿、編. 『日本の朝鮮文化 座談会』. 中公文庫, 1996.
- 司馬遼太郎、上田正昭、金達寿、編. 『日本の渡来文化 座談会』. 中公文庫, 1996.
- 筑紫申真. 『アマテラスの誕生』. 講談社学術文庫, 2002.
- 東京書籍編集部 編. 『ビジュアルワイド 図説日本史』. 東京書籍, 2003.
- 中村保雄. 『仮面のはなし』. PHP21世紀図書館 0048, 1984.
- 能勢朝次. 『能楽源流考』. 岩波書店, 1987.
- 林屋辰三郎. 『日本の古代文化』. 岩波現代文庫 学術 166, 2006.
- 古川久、小林貢、荻原達子 編. 『狂言事典 事項篇』. 東京堂, 1976.
- 吉野裕子. 『持統天皇 日本古代帝王の呪術』. 人文書院, 2004.