

## 唐散楽に関する一考察

王 珣

### 要 旨

唐代是中国古代文化发展的一个重要时期。唐散乐被认为是中国古代戏剧的起源。根据前人的研究成果,唐散乐是融和音乐、舞蹈、杂技、魔术、驯兽等多种技艺的综合艺术。因此也被叫做百戏。在众多的史料中,我们可以看到唐散乐里有一种歌舞戏,它的艺术形式一直是中国戏剧史研究的焦点问题。本文从艺术是不断发展的视点出发,首先分析唐散乐诸技艺的发展过程,然后在此基础上研究歌舞戏艺术形式的变迁,最后得出唐歌舞戏在玄宗时期,已经从单纯的角抵戏发展到以歌舞为中心的艺术形式,而且安史之乱以后,歌舞戏的戏剧形式日趋成熟起来的结论。

キーワード……中国唐代 歌舞的要素 滑稽的要素 劇的要素

### はじめに

本論で取りあげるのは、散楽の源流とされる唐散楽の実態に関する問題である。日本においてこの問題を能楽との関連ではやくから検討したのは、能勢朝次氏であり、氏は、『能楽源流考』の第一編平安時代の猿楽の中で、奈良時代の散楽は中国唐散楽の系統を引くものであり、唐散楽の内容は、「俳優歌舞的要素、曲芸軽業的要素、幻術的要素の三つがある」と説いた。史料としては、以下のように『唐会要』巻三十三散楽条を引用した。

散楽歴代有之、其名不一、非部伍之声、俳優歌舞雜奏、總謂之百戲：跳鈴、擲劍、透梯、戲繩、縁竿、弄枕珠、大面、撥頭、窟欄子、及幻伎激水化魚龍、秦王捲衣、伏鼠、夏育紅鼎、巨象行乳、神龜負岳、桂樹白雪、書地成川之類、至干断手足、剔腸胃之術。

この史料について、能勢氏は「俳優歌舞は滑稽物真似を含んだ方面、跳鈴擲劍以下は軽業的方面、激水化魚龍以下は幻術と見るべきものである」と説明している<sup>1)</sup>。

その後、林屋辰三郎氏は、『中世芸能史の研究』の中で中国伝来の散楽について、能勢氏の説を受け継ぎ「俳優歌舞的要素も、曲芸軽業的要素も、幻術的要素も雜然と含まれて」と述べている<sup>2)</sup>。能勢氏の唐散楽三要素説は現在の能楽研究分野においてはほぼ通説になっている。しかし、能勢氏はこれらの唐散楽に関して詳細に検討したものではなく、果たしてこの史料のみによって唐散楽には三要素をいずれも含んでいたものと考えてよいものであろうか。散楽については『通典』をはじめ多くの史料がみられるからである。

ところで、唐散楽に関する研究は、日本では尾形亀吉氏の『散楽源流考』と越智重明氏の研究以外ほとんどない状況である<sup>3)</sup>。また、中国においても秦漢時代の百戯をめぐる研究がいくつかなされているが、唐散楽を中心にあげた研究はこれまでほとんどないと言ってよい。わずかに、中国芸能史研究の第一人である王国維氏が、『宋元戯曲史』の中で戯曲の母体として唐散楽の歌舞戯を述べ、傅起鳳・傅騰龍氏の兄弟は『中国雑技』の中で、唐散楽の曲芸と幻術について論じているが、俳優歌舞の要素についてはいっさい触れていない<sup>4)</sup>。

そこで、本論ではまず散楽の意味に関して検討し、次に唐散楽の諸要素は、果たして能勢氏が説いたように曲芸、幻術、俳優歌舞の三要素であるのかについて確認しながら、散楽の唐代における変遷を中心に考察してみたい。最後には、唐散楽の俳優歌舞の要素は、具体的にどのような芸態なのか、そして一体滑稽的なものが含まれているのかなどの問題について明らかにしたい。

## 1、散楽の意味

中国において散楽という言葉が使われるようになるのは、唐高宗の永徽二年（651）になる『隋書』である。その音楽志下では、

始齊武平中、有魚龍爛漫、俳優朱儒、山車巨象、拔井種瓜、殺馬剥驢等、奇怪異端、百有余物、名為百戯。周時鄭鐸有寵於宣帝、奏徵齊散楽人、並会京師為之。蓋秦角抵之流者也。

開皇初並放遣之。及大業二年、突厥染干來朝、煬帝欲誇之、總追四方散楽、大集東都。

とある<sup>5)</sup>。この史料によると、「魚龍爛漫」や「山車朱儒」や「拔井種瓜」などの伎芸（芸能）が北齊の武平（570 - 575）年間にはすでに有り、百戯と呼ばれたこと、周の宣帝（578 - 580）時代には、都に齊の散楽人を集めたが、その伎芸はおよそ秦代の角抵という芸能の流れを引いたものであること、隋初には周の宮廷の散楽人をすべて民間に放したが、煬帝の時になると、夷族に国勢を誇るために民間の散楽を東都に大いに集めたこと、などが述べられている。ここにみられる「齊散楽人」と「四方散楽」とは、どのような伎芸を指すのであろうか。

まず、「齊散楽人」を、齊武平中の「魚龍爛漫」などの伎芸を演じた芸人と取るならば、「蓋秦角抵之流者也」すなわち秦時代の角抵の流れをひくという指摘と明かに矛盾が生じてしまう。したがって、ここでは、「齊散楽人」とは、周の時に北齊から集めた民間の芸能民を指し、それらが演じた伎芸は昔の秦代にあった角抵などのつまらないものであったという意味に解せるであろう。そして、「四方散楽」も当然各地に散在した民間の芸能を意味するものであろう。

また、このような民間の散楽は唐代にも存在した。『唐会要』の卷三十四雜録には「其年十月六日勅：散楽巡村・特宜禁断。如有犯者、並容止主人及村正、決三十、所由官附考奏。其散楽人仍遞送本貫入重役」とみられる<sup>6)</sup>。これは開元二年（714）に出された勅であり、散楽が各村にしまわって興行することを禁じている。犯した者がある場合には、散楽の主人としまわり先

の村正とが三十回の棒刑に処せられ、これらの散楽人は本籍地に戻されて、重役を課せられるような処罰が規定されていた。この史料から散楽とは、明かに民間の芸能を指す言葉であったことが知られる。

さらに、散楽という言葉の背景には、唐代初の音楽制度と官賤民制度が関係している。唐代初期の音楽制度は、およそ隋の制度を受け継ぎ、雅楽などの宮廷音楽の他に民間の音楽である散楽も宮廷に集め、演じさせているのである。民間の散楽人がどのように都に集められ、どれほど働いたのか、またどのような身分であったのかなどについて、『唐会要』散楽条には以下のように記されている。

旧制之内、散楽一千人、其数各繫諸州多少、輪次隨月当番、遇閏月六番。人各徵資錢一百六十七文、一補之後、除考仮輪半次外、不得妄有破除。貞觀二十三年（六四九）十二月詔、諸州散楽太常上者、留二百人、余並放還。

この史料に関しては、岸辺成雄氏が『唐代音楽の歴史的研究』の中で「散楽一千人が諸州から選出され、分番上下した事実を確認している」と解し、また『唐六典』によると短番散楽に四番・五番・六番の三種あることが知られる上に、「散楽の中の六番の者（即ち隔月上番の者）は閏月に遇うと（この月には上番しないから）資錢一百六十七文を徴せられた」と詳しく考察している<sup>7)</sup>。岸辺氏は、唐の官賤民は「太常音声人 - 雑戸 - 工楽 - 官戸 - 官奴婢」の五段階よりなっていたと述べ、「散楽は音楽性質として比較的卑賤な方であるから、身分的に上位にある太常音声人よりもむしろ楽戸により多く属すべきもの」と推測している<sup>8)</sup>。太常音声人は太常に分番する以外は殆ど良人と同じ身分であり、殊に良人と通婚し得るが、雑戸（楽戸）は太常音声人と殆ど同じであるに対して、「當色相婚」だけ異なると指摘している。

## 2、散楽と百戯

それでは、民間の散楽者が行った散楽とはどのようなものであろうか。『唐会要』卷三十三散楽条では、「散楽歴代有之、其名不一、非部伍之声、俳優歌舞雜奏、總謂之百戯」とみえる。散楽という芸能は、唐以前の各時代にもあり、また各時代においてその名称は様々であった。その特徴として、部伍つまり唐代の有名な十部伎のような音楽ではなく、俳優（芸人）が歌や舞などを、整ったものとしてはでなく雑多に奏するものであり、その総称として百戯と称されていたことが知られる<sup>9)</sup>。そこで、散楽という芸能を把握するために、まず百戯について検討してみたい。

百戯は、『隋書』によるとすでに斉の時に使われているが、その初見は三国時代の史書『三国志』の『魏書』文帝紀第二条に「設伎楽百戯」とあり、また同じ『魏書』の明帝紀第三條にも、是時、大治洛陽宮、起昭陽、太極殿、築總章覽。魏略曰：使博士馬均作司南車、水転百戯。歳首建巨獸、魚龍蔓延、弄馬倒騎、備如漢西京之制、

とみえる<sup>10)</sup>。この芸態は、「備如漢西京之制」とあるように、後漢の都に演じられた角抵や平樂觀などと呼ばれる伎芸の流れを引いたものである。角抵という芸能については『散楽源流考』をはじめ多くの論説があるので、ここでは触れないことにする<sup>11)</sup>。

ところで、漢代には角抵などの名称で呼ばれた伎芸は、なぜ百戯と称されるようになったのであろうか。これは『隋書』に「百有余物、名為百戯」とあるように、演じる曲目が百種もあることから「百戯」と呼ばれるようになったという。百戯の源流については多くの研究者が、秦漢時代の角抵としているように、発生した当時から様々な伎芸をいっしょに演じるものであった。その後、三国時代に両晋・南北朝を経て曲目がさらに増大し、隋の統一によって一つの頂点に達した。隋の薛道衡は、「和許給事善心戲場轉韻」の中で、次のように記している<sup>12)</sup>。

萬方皆集会、百戯尽來前。（中略）竟夕魚負燈、徹夜龍銜燭。（中略）恙笛龍頭吟、胡舞龜茲曲。仮面飾金銀、盛服揺珠玉。臥駢飛玉勒、立騎轉銀鞍。縱橫既躍劍、揮霍復跳丸、抑揚百獸舞。磐跚五禽戲。峻猊弄斑足、巨象垂長鼻。青羊跪復跳、白馬迴旋騎。

この詩は、既述した『隋書』の記録と同様に、正月諸国朝賀の時に演じられた百戯を描いたものであり、隋の百戯の実態を知るには、絶好の史料となっている。この中にみえる、「魚負燈」と「龍銜燭」は明らかに魚龍爛漫という曲目であり、南北朝時代に発生した彩札戯であろう<sup>13)</sup>。「臥駢飛玉勒、立騎轉銀鞍」は馬伎であり、走っている馬の上で様々な動作をする芸能である<sup>14)</sup>。ほかに、躍劍と跳丸などの曲芸、百獸舞の動物調教も見られる。また、「恙笛龍頭吟、胡舞龜茲曲」などのいわゆる西域音楽までも含まれていた。このように、大規模な節会の時に、広場で多くの歌舞、曲芸、動物、外来音楽などが朝から晩まで行われる上演形式は、後の唐、宋においても採用されていった。

百戯という名称は、唐に入ってから引き続き使用されていた。『通典』の散楽条には散楽と百戯がともに使われ、「隋以前謂之百戯」とみられるが、『唐会要』では、「總謂之百戯」と記されている。さらに、『新唐書』礼楽十二には、「宣宗每宴群臣、備百戯」とみられる<sup>15)</sup>。これらの三つの史料から、百戯は、唐末まで使い続けられていることが知られる。

また、唐詩の中にも、百戯が頻繁に使われている。玄宗朝の元稹は、『西涼楽』の中で「前頭百戯競撩乱、丸劍跳躑霜雪浮。獅子揺光毛彩豎、胡騰醉舞筋骨柔」と記している<sup>16)</sup>。これらからみると百戯は、伎芸の總称としての意味をもつ他に、詩の誇張的表現に適する言葉として使われたものではなかろうか。また、王建の『尋棟歌』、劉壎の『詠王大娘載竿』などにみられるように、多くの唐詩には百戯の他に、「弄丸」「長竿」「舞馬」などの個別の曲名もよく使われているのであり、宋代を経て元代に入ると百戯の名称は消滅してしまうほどで曲名が中心になっていくのである<sup>17)</sup>。

百戯は、その後、宋代において商業経済の繁栄という社会的影響を受け、さらなる発展を遂げて、『宋史』では散楽のかわりに使われるようになったのである。宋代に入ると散楽の意味が大きく変わるのに対し、百戯の意味の変化はみられなかった<sup>18)</sup>。その一方、散楽は、私見では

『隋書』、『通典』、『旧唐書』、『新唐書』、『唐会要』にしかみられないように、主に史書で使われた言葉であると考えられる。『通典』の楽六では「清楽、坐立部伎、四方楽、散楽（隋以前謂之百戯）前代雑楽」とあることから、散楽は清楽や坐立部伎などの分類名称と同類に使われていたことが知られる。したがって、散楽とは史書に使用されていたのに対し、百戯は民間に広がりやすい唐詩などの文学作品に盛んに取り入れられていたのである。散楽は、百戯より使われる範囲が限定されていたということであろう。

また、多くの研究者により指摘されている通り、『教坊記』の中に「諸家散楽呼天子為崔公」とあるように、散楽は国の正楽に従事していた太常音声人や楽戸の人々とも区別された、雑楽及び幻術の演者をも意味していた。

以上述べたように、散楽と百戯は、同じ伎芸を指したものの、個々の言葉としての意味合い、果す役割が、微妙に違っているのである。そして、散楽という名称は時代の流れに沿って意味合いが変化してしまう。この問題に関しては次節で述べることにする。

### 3、散楽の諸要素

唐散楽の芸態については、先述したように、日本では通説として三つの要素、すなわち、俳優歌舞的要素、曲芸軽業的要素と幻術的要素からなっているとされている。しかし、尾形氏の『散楽源流考』、傅氏の『中国雑技』の中ではこの三つの要素以外、多くの曲目があげられている。例えば、尾形氏は、「唐宋の散楽」の一節で「山車、旱船、舞馬、鬪鶏」などの伎芸も取り上げており、『中国雑技』の中でも同じ曲目がみられる。したがって、本節では唐散楽に含まれる諸要素について検討したい<sup>19)</sup>。

唐散楽の三要素説を提出したのは、能勢氏であり、その根拠とする史料は『唐会要』である。『唐会要』の他に唐散楽について記されている史料は、『通典』、『旧唐書』、『新唐書』である。これらの四史書の成立年代は、『通典』、『旧唐書』、『唐会要』、『新唐書』の順である<sup>20)</sup>。『通典』散楽条の記述が『通典』楽六では清楽、坐立部伎、四方楽などの項目の後に「散楽」として「隋以前謂之百戯」とみられ、その後「前代雑楽」という項目もある<sup>21)</sup>。つまり、楽六は楽一から楽五にかけての雅楽の次に俗楽の音楽について記述する部分であると考えられるのである。

『通典』の散楽条では、まず後漢からの歴代の百戯の発展状況を述べ、その後、唐代の散楽について記している。『旧唐書』では書き方や内容において『通典』とまったく同じである<sup>22)</sup>。

『唐会要』の散楽条は、『通典』を基本として大部分が省略されたものと考えられる。これらに対して、『新唐書』の記述の方法は以上の三つとも異なっている。清楽や坐立部伎や散楽などの項目を分けず、唐代の「俗楽」を記録する禮楽十二の中に散楽に関する記述があり、内容的には『通典』とは同一ではない。したがって、唐散楽の実態を明らかにするためには、『唐会要』だけを取り上げるのは不十分であり、『通典』などの史書にも注意を払わなければならない。ま

た史書だけではなく、唐詩や唐代の散文などをも対象とする必要がある<sup>23)</sup>。

まず、唐散楽の曲芸軽業的要素を検討していきたい。『新唐書』にはこの要素は見られないので、以下『通典』、『旧唐書』、『唐会要』について表1にして引用する。

表1によると、曲名において多少の差異があるだけでほぼ同じのものであると考えられ、唐散楽の中に曲芸軽業的な要素が含まれることは明確であろう。これらの曲目の具体的な実態に関しては、尾形氏の『散楽源流考』や傅氏の『中国雑技』に詳細な記述があるので、ここでは触れないことにする。

次に、幻術的な要素については、『通典』では「大抵散楽雜戲多幻術，皆出西域，始於善幻人至中国」とある。『旧唐書』では「大抵散楽雜戲多幻術，幻術皆出西域，天竺尤甚」とあり、『唐会要』では「及幻伎激水化魚龍、秦王捲衣」などと記されている。ここでは具体的な曲名をあげないが、これらの史料によると唐散楽は漢代からの幻術が引き続き演じられてることが知られる。以上のことから、唐散楽には曲芸的要素と幻術的要素の二要素が含まれていたことは明かであり、『通典』などから曲芸と幻術の二つの要素が漢代からすでに上演され、唐代に入っても引き続き演じられるものが多かったことが窺われる。

表1 曲芸的な要素に関する記述の異同

『通典』	『旧唐書』	『唐会要』
漢代有幢末伎、又有盤舞。晋代加之以杯、謂之杯盤舞。梁有長橋伎、跳鈴伎、鄭倒伎、跳劍伎、今並存。又有舞輪伎、蓋今之戲車輪者。透三峽伎、蓋今之透飛梯之類也。高旦伎、蓋今之戲繩者也。梁有彌猿棟伎、今有援竿伎、又有彌猿緣竿伎、未審何者為是。又有弄宛珠伎、丹珠伎。	漢世有幢木伎、又有盤舞。晋世加之以杯、謂之杯盤舞。樂府詩云、「妍袖陵七盤」、言舞用盤七枚也。梁謂之舞盤伎。梁有長橋伎、鄭倒伎、跳劍伎、吞劍伎、今並存。又有舞輪伎、蓋今戲車輪者。透三峽伎、蓋今透飛梯之類也。高旦伎、今之戲繩者是也。梁有彌猿棟伎、今有援竿、又有彌猿緣竿、未審何者為是。又有弄宛珠伎、丹珠伎。	跳鈴、鄭劍、透梯、戲繩、緣竿、弄枕珠、

ところで、能勢氏の主張した俳優歌舞的要素の根拠は、およそ『通典』、『旧唐書』、『唐会要』の中に見られる「散楽，非部伍之声、俳優歌舞雜奏」という部分にあると考えられる。それではこれらの史書はなぜ散楽を「俳優歌舞雜奏」と定義したのであろうか。『通典』樂六散楽条の中では、

歌舞戲、有大面、拔頭、踏搖娘、窟儷子等戲。玄宗以其非正声、置教坊於禁中以処之。婆

羅門樂、用漆篋二、齊鼓一。散樂、用横笛一、拍板一、腰鼓三。其余雜戲、変態多端、皆不足称也。

とある。この部分は散樂の曲芸と幻術の記述部分に続き記されているものであることから、唐散樂の中に歌舞戲と称される曲目が含まれるのは明確である。この歌舞戲の芸態について『通典』では以下のように記している。

大面出於北齊。蘭陵王長恭才武而貌美、常著仮面以対敵。嘗撃周師金墉城下、勇冠三軍、齊人壯之、為此舞以効其指麾撃刺之容、謂之蘭陵王入陣曲。

抜頭出西域。胡人為猛獸所齧、其子求獸殺之、為此舞以象之。

踏揺娘生於隋末。河内有人醜貌而好酒、常自号郎中、醉帰必殴其妻。妻美色善自歌、乃歌為怨苦之詞。河朔演其曲而被之管絃、因書其妻之容。妻悲訴、每揺其身、故号踏揺云。

窟儻子、亦曰斗儻子、作偶人以戲、善歌舞。本喪樂也、漢末始用之於嘉会。北齊後主高緯尤所好。高麗之國亦有之。今閭市盛行焉。

まず、これらの曲目の芸態をみてみよう。この史料によると、大面という曲は北齊において生まれたものである。蘭陵王の長恭は文材と武芸に優れていたが、美貌であったために、常に仮面を着けて敵人と戦ったという。かつて金墉城の下で周の軍隊を襲撃した時に、非常に勇猛であったことで、齊の人々がこの舞を作り、彼の指揮ぶりや戦う様子を真似たと伝えている。いわゆる「蘭陵王入陣曲」である。抜頭は西域から生まれた曲である。胡人が猛獸に殺されたため、その子は猛獸を探し殺した様子をかたどったのがこの舞である。この二曲は、共に「為此舞」とあるように、およそ舞を中心に演じられていたのであろう。

次に、踏揺娘についてみてみよう。この曲は隋末に作られたものである。河内に容貌が醜く酒好きの人がおり、自ら郎中と号したが、酔って帰ると必ず妻を殴った。妻は美しく歌を歌う女性で、この怨苦を歌で歌っていた。河朔（黄河以北の地）ではこの曲を管弦の音に乗せて演奏し、妻の様子を表現した。また、妻は悲しんで訴える際にいつも体を揺さぶるので、踏揺娘と称したという。近代の優人がこの制度（上演形式と考えてもいいであろう）を改めたために昔の主旨ではなくなってしまったということが述べられている。既述したように、唐中期以後、徳宗の時には歌舞戲の大面と抜頭は歌舞を中心として演じられたと指摘したが、踏揺娘においても「演其曲而被之管絃」とあり、音楽演奏と「妻悲訴、每揺其身」とあることから管絃演奏歌舞を中心に上演されたと推察される。

最後の窟儻子は、今日の人形劇で、「善歌舞」とあることから歌舞を中心芸とするものであること、また「今（徳宗朝頃）」の長安の市には流行していたことが知られる。

この唐散樂の歌舞戲は、以上見てきたように主に歌舞を中心演じられていたが、しかし、これらの曲目をめぐる説話に関してどのように理解するのがよいであろうか。すなわち、歌舞戲には演劇的要素があるか否かという問題である。中国側の研究者の間では、この問題をめぐり長い間論じられてきたが、王国維氏は、「その構成は甚だ簡単で、動作にリズムがあることが

ら、『破陣楽』『慶善楽』といった舞踊と隔たっておらず、わずかに物語を演じるという一点に違いが見られるだけである」と説いている<sup>24)</sup>。これに対して、1960年代に入り任半塘氏は、歌舞戲の中に明かに演劇的な要素があったと主張した<sup>25)</sup>。「物語を演じるという一点に違いが見られる」という指摘は、歌舞から演劇への発展過程を考える上で、一つの過渡期として十分に注目すべきであろう。

以上、『通典』を中心的な史料として、唐散楽の曲芸、幻術と俳優歌舞的要素について考察してきた。その結果、曲芸と幻術の存在が確認された。また『通典』にみられる歌舞戲の四曲の芸態は主に歌舞を中心芸としていたものであり、『通典』の「俳優歌舞雜奏」の由来もここにあるものと考えられることが知られた。しかしながら、『通典』は徳宗朝頃に編集されていたものであり、唐中後期の唐散楽の姿を伝えているが、唐音楽芸能の最盛期である玄宗朝頃の散楽については必ずしも明らかではない。唐初には隋の音楽制度をそのまま受け継いだことによって、隋の散楽と大きく異なる点はなかったと推測できるが、玄宗朝に入ると音楽芸能が盛んに行われ、新しい曲目が多く生まれていった。その一方では、安史の乱という大きな社会的な動乱が起き、これを境に唐の国制は面目を一新し社会変動も顕在化するにもなって、文化の各方面でも変質がめだってくる<sup>26)</sup>。このような背景のもとで散楽という芸能は、すでに隋代と唐初の百戲と大きな違いを生じていったと推察されるのである。

ここで、散楽に含まれる諸要素の変動について検討してみたい。玄宗朝の散楽を記録する史料は、非常に少なく、ただ『教坊記』のみである。作者の崔令欽は、『全唐文』によると「令欽開元時官著作佐郎、歴左金吾衛倉曹參軍。肅宗朝遷倉部郎中」とあることから、ほぼ玄宗朝の官人であることが知られる。また『教坊記』の序には「開元中余為左金吾倉曹武官、十二三是坊中人、每請祿俸每加訪問、尽為子説之。今中原有事、漂寓江表、追思旧遊不可復得、粗有所織、即復疏之。作教坊記」とあるように、教坊に関する諸記録や曲名やエピソードなどは、すべて教坊に所属する武官が祿を取りに来たり訪問した時に、聞いたものであるという。要するに、『教坊記』は玄宗朝頃の教坊の状況を記したものであることが明確であろう。これから、『教坊記』を中心に玄宗朝の散楽の状況を考察していく。『教坊記』では次のように見られる<sup>27)</sup>。

元宗之在蕃邸、有散楽一部。戡定妖氛頗籍其力、及膺大位且羈縻之。常於九曲閱太常。楽卿姜晦嬖人楚公皎之弟也。押楽以進、凡戲輒分兩朋以判優劣、則人心競勇、謂之熱戲。於是詔寧王主蕃邸之楽、以敵之。一伎戴百尺幢鼓舞而進。太常所戴即百餘尺、比彼一出則往復矣。長欲半之疾仍兼陪。太常羣楽鼓噪自負其勝。上不悦命内養五六十人各執一物、皆鉄馬鞭骨槌之屬也。潜匿裏中雜於声兒後立坊中呼太常人為声兒。復候鼓噪當乱捶之。皎晦及左右初怪内養慶至、竊見裏中有物。於是奪氣琥魄、而戴幢者方振揺其幢南北不已。上顧内人者曰其竿即自當折。斯須中断。上撫掌大笑、内伎咸称慶。於是罷遣。翌日詔曰太常礼司不宜典俳優雜伎、乃置教坊分為左右而隸焉。

ここでは玄宗が教坊を設立した原因に関して記している。即位する前の玄宗（蕃王）は、景雲



元年(710)の章皇后の乱において、自分に所属した「散楽一部」の楽人を兵士として戦わせた。玄宗朝以前、宮廷の音楽機関である太常寺では散楽を含めすべての音楽を管理していた。一方、蕃王に所属した散楽や、民間で活動した散楽なども多く存在していた。太常寺の散楽を上演する時に、楽人を左右に分けて技を競いながら演じられていたことがみられる。玄宗が、以前自分に所属した蕃邸の散楽者と太常寺の散楽者とを対抗させて「戴百尺竿」という竿伎で技を競わせたのがこの記録である。技術的に優れた太常寺の楽人が一勝した後、玄宗は隨身に太常寺の竿を折らせたということである。これが事実かどうかは別にして、注目できることは蕃邸の散楽一部と太常寺の散楽とが音楽を奏しながら竿伎をみせたことである。また、同じく『教坊記』の中に、

諸家散楽呼天子為崔公、以歡喜為蚩斗、以毎日長在至尊左右為長人。

筋斗裴承恩、妹大娘善歌、兄以配竿木候氏、又與長人趙解愁私通。

范漢女大娘子亦是竿木家、開元二十一年出内。有姿媚而微温瓶。

とある。「諸家散楽」は、「竿木家」の范漢女大娘子、筋斗裴承恩、竿木候氏などの人々を指すであろう。要するに、玄宗朝においては散楽は主に曲芸的な芸能を意味したことが推察される。

『教坊記』では、歌舞戲という言葉は見えないが、大面と踏揺娘をめぐる説話が記されている<sup>28)</sup>。これらは、安公子・烏夜啼・春鶯囀などの三管絃曲の伝説とともに記され、玄宗期においては大面と踏揺娘の曲が、教坊の舞楽と同じ存在と意識されており、まだ『通典』のように舞楽と区別し歌舞戲として散楽の中に類別されていなかったものと推察されるのである。

しかしながら、玄宗朝までは主に曲芸と幻術が中心であった散楽は、徳宗の頃になると、既述のように大面や抜頭や踏揺娘や窟儷子などの歌舞を中心とした芸能に変わっていったのである。その後、曲芸的な曲目が散楽から分立する傾向がみられるようになる。『通典』の散楽条には、「長矯伎、跳鈴伎、鄭倒伎、跳劔伎、戲車輪、透飛梯、戲繩、縁竿伎」などの曲芸的な技芸がみられるが、白居易の「立部伎」では

立部伎，鼓笛誼。舞双劔，跳七丸。嫋巨索，倬長竿。太常部伎有等級，堂上者坐堂下立。

堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鳴。笙歌一声衆傾耳，鼓笛萬曲無人聽。立部賤，坐部貴。

坐部退為立部伎、擊鼓吹笙和雜戲。

と記している<sup>29)</sup>。この詩は、おそらく九世紀初頃の憲宗時代における音楽芸能の様子を描いたものであろう。上演する時には太常寺の等級により、堂の中に坐り演奏する楽人と、堂の外で立ちながら演奏する楽人とに分けられ、別々に坐部伎と立部伎と呼ばれていた。坐部伎は、笙などを演奏し歌を歌う。立部伎は、鼓と笛を奏し、劔を持って舞い、七丸を弄し、綱渡りや竿のぼりなどの雑戯をするものであった。これによると、「舞劔、弄丸、巨索、長竿」などの散楽の曲芸的な技芸は、立部伎に所属するとみなすことができるのではなかろうか。

このような散楽の各要素の変動は、『通典』の中ではすでに記されているところである。その散楽条の記述順序は、まず曲芸、次に幻術、歌舞戲であるが、その後、散楽の楽器に関して「婆

羅門楽、用漆篳篥二、斉鼓一。散楽、用横笛一、拍板一、腰鼓三。其余雜戲、変態多端、皆不足称也」とある。婆羅門楽の楽器を述べた後、散楽の楽器がまた別に書かれていること、さらに、その他の雑戯については、変化が多いため記述しないとしていることから、ここでの散楽が一体何の曲目を指すのか明確ではないのである<sup>30)</sup>。

また、唐代では、従来の動物調教も引き続き、盛んに演じられていた。しかし、この曲目は『通典』の散楽条には見られないのであり、このことは非常に興味深い。動物調教は、漢代以来角抵や百戯の中に重要な地位を占めていたにもかかわらず、なぜ『通典』の中で記録されていないのかという問題が残される。しかも、この動物調教は、唐詩賦の中によく描かれていた。例えば、陸龜蒙の『舞馬』には、「月窟龍孫四百蹄、驕驥輕步應金鞞。曲終似要君王寵、回望赤樓不敢嘶」とあり、馬自体を訓練して舞わせ、各種の動作を演じさせるものであった<sup>31)</sup>。舞馬のほかに、大きいものはサイから小さいものは昆虫の調教にいたるまで、唐代の動物戯は多種にわたっていたのである。この動物調教は、『通典』で記される宴会の時の上演順序「及会，先奏坐部伎、次奏立部伎、次奏謀馬、次奏散楽」からみると、すでに散楽から独立していったことは明らかである。散楽は徳宗時代に入るとそれ以前までの諸要素が分化したり、また新しい要素が再編されたりするようになっていったことが窺われる。

#### 4、唐散楽の滑稽的要素

本節では、唐散楽の俳優歌舞的要素の中には、果たして能勢氏の主張されるように、滑稽さが含まれるのかという問題について検討する。能勢氏は、俳優歌舞的要素に滑稽さがある根拠を「俳優歌舞雜奏」の中の「俳優」に求めた。

中国の諸史書の中には「俳優」と同じ用法を持つ言葉が数多くある。例えば「優朱儒」、「優俳」、「昌優」、「優昌」、「優人」、「俳人」などである<sup>32)</sup>。中国の研究者はこれらの名称をほぼ同じものとみなしている。王国維氏によると、俳優は春秋時代に出現したとし、その代表的な人物として晋の優施と楚の優孟をあげている。元来音楽をその職務としていた「俳優」が秦、漢時代においては主に歌舞や調戯の言葉で政治を風刺していたのである<sup>33)</sup>。しかし、その後、封建王国の拡大、音楽芸能の発展にともなって、「俳優」とは意味的において宮廷の音楽人を総合的に称するようになった。例えば、漢代の初めから角抵の仮装歌舞をする者や竿登りをする者などの競技をする者も含んでいた。

「俳優」の意味の広がり、俳優の演ずる技芸の変化を裏付けるものと考えられる。この変化については、王国維氏は「漢代以後、時たま故事を演じたものの、歌舞に合わせて一つの事柄を演じたのは北齊に始まるのである。それははなはだ簡単で、戯（しばい）というより舞とう方が当たっている」と述べている<sup>34)</sup>。また『旧唐書』の「代面」と『教坊記』の「踏揺娘」を引用し、この二つが俳優による戯劇の最初の例だと説いた。すなわち、漢代の「俳優」と北

齊以後の「俳優」は、同じ名称でありながら、演じる芸能の芸態が大きな隔たりを生じてきたとしている。

次には、唐代における「俳優」の意味を考察してみたい。これについては、『教坊記』の序を検討する。序の中では、太常寺の散楽人と藩邸の散楽人とが競い合う時のエピソードを述べた後、「翌日詔曰太常礼司不宜典俳優雜伎、乃置教坊分為左右而隸焉」とある。太常寺は礼楽を司るところであり、俳優雜伎を管理することには不適合であるということで、教坊を設置し左右に分けて管理するようになったという。すなわち、「俳優」とは玄宗朝においては散楽、曲芸を行う楽人をも指していることが推測できる。しかし、唐末になると俳優は、主に劇的に故事を演じたりする者に限って使われるようになるのである。

ここで注目したいのは、唐末に成立した段安節の『楽府雜録』の中にみられる俳優に関する記録である<sup>35)</sup>。

俳優開元中、黄幡綽、張野狐弄參軍。始自後漢館陶令石耽有贓犯、孝和惜其才免罪、每宴樂、即令衣白夾衫、命優伶戲弄辱之、終年乃復、故為參軍。開元中、李仙鶴善此戲、明皇特授李仙鶴正參軍、以食其俸。武宗朝有曹叔度、劉泉水殊妙。咸通以來有范傳康、上官唐卿、呂敬敬三人弄假婦人。大中以來、有孫乾飯、劉璃瓶。近者郭外春、孫有熊。僖宗幸蜀時、戲中有劉真者尤能、後乃隨駕入京籍、於教坊弄婆羅門。大和初、有康迺、米禾稼、米萬槌。近年有李伯魁、石瑤山。

この史料について、岸辺氏は「弄參軍、弄假婦人、弄婆羅門を演ずる者は俳優、倡優、優人と言われ、曲芸、幻術を演じる者と明らかに区別された」と述べ、さらに「俳優、優人の類は中唐に現れ、末唐に著しく多くなったことが明らかである」と説いている<sup>36)</sup>。任半塘によると、これらについては劇的な要素を含んでいることが指摘されている。唐末にこのような劇的な要素を含んだ芸能が現れてきたことは、大いに注目できるが、ここでは、指摘するのにとどめて別稿において考察したい。

このように、唐代の史料では、「俳優」という言葉が、そのまま滑稽を意味しないことは、明確である。そして、「俳優歌舞」といわれる大面や踏揺娘などの歌舞戲の芸態についても、『通典』を中心にして考察してきたが、主に歌舞を中心とするものであったことが知られた。しかし、玄宗朝においては、滑稽的なものが含まれていたのかについてはまだ考える余地があるであろう。ここからは歌舞戲について、玄宗朝以前の芸態とその以後の芸態とでは変化がみられるのかという問題について考えながら、『通典』と『教坊記』の二史料を比較し歌舞戲の滑稽的要素を論ずる。既述したように、『教坊記』の著者である崔令欽は、玄宗の開元年中には左金吾倉曹武官を務め、肅宗の時には倉部郎中に補されていた。『教坊記』は玄宗朝頃の教坊の状況を記したものである。『通典』は、徳宗の時に、つまり玄宗朝の50年後に記述された史書である。『教坊記』と『通典』の両方に記されている曲目は大面と踏揺娘であるが、これを比較すると表2のようになる。

表2 「大面」と「踏揺娘」の変遷

『教坊記』	『通典』
<p>大面出北齊、蘭陵王長恭性膽勇、而兒若婦人、自嫌不足以威敵。乃刻木為假面、臨陣着之。因為此戲亦入歌曲。</p>	<p>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。</p>
<p>踏揺娘、北齊有人姓蘇、駢鼻。實不仕而自号為郎中。嗜飲酖酒、每醉輒毆其妻。妻銜悲訴于隣里。時人弄之。丈夫著婦人衣、徐行入場、行歌每一疊、傍人齊声和之。云踏揺和來、踏揺娘苦和來。以其且步且歌、故謂之踏揺。以其稱冤、故言苦。及其丈夫至、則作毆鬪狀。以為笑樂。今則婦人為之。遂不呼郎中、但云阿叔子。調弄又加典庫、全失旧旨。或呼為談容娘又非。</p>	<p>踏揺娘生於隋末。河内有人醜貌而好酒、常自号郎中、醉歸必毆其妻。妻美色善自歌、乃歌為怨苦之詞。河朔演其曲而被之管絃、因書其妻之容。妻悲訴、每揺其身、故号踏揺云。近代優人頗改其制度、非旧旨也。</p>

まず、大面については『教坊記』の記述によると、蘭陵王という人が女性のような顔立ちをしていたため、対陣する際に木の仮面を着用したという故実を戯にし、またこれに歌をも挿入したとされている。一方、『通典』では、蘭陵王が仮面を着用する理由は『教坊記』と同じであるが、さらに、金墉城での勇猛ぶりを加え、その芸態について王の指揮ぶりや太刀さばきの姿を舞にしたことも記されているのである。これらの記述によると、北齊の蘭陵王が仮面を着けて勇猛に敵と戦ったために、当時の人々はそれを戯に作り、また歌舞をも取り入れたという。このことから、北齊の時代からすでに歌舞という手段を使い、蘭陵王が演じられていたことが知られる。隋の散楽について触れている薛道衡の「和許給事善心戲場轉韻」の中では、「仮面飾金銀、盛服揺珠玉」とあることから、大面という歌舞戯であるかどうかは不明であるが、仮面を使う曲目が存在していたのは明確であろう。大面は、玄宗朝まで演じつづけられた。芸態が変わってきたかどうかについては、『教坊記』だけでは知ることができない。しかし、徳宗朝において演じられた「大面」は、明らかに変化が生じてきたのである。すなわち、玄宗朝には単なる仮面を着用し、歌謡を歌い、楽曲を奏していたが、徳宗朝に入ると王の指揮振りや敵との戦う姿を真似たりして舞うことが中心的な位置を占めるようになったことが知られる。そして、大面という曲名も「蘭陵王入陣曲」という舞楽らしい名称に変わっていったことも、その芸態の舞楽化を裏付けているのではなからうか。さらに、大切なことは、以上考察してきたように大面の舞楽的要素が明確になってきたことであり、能勢氏の説いた滑稽的な要素は含まれてい

なかったと考えられるのである。

次は、踏揺娘についてみてみよう。表2によると、『通典』と『教坊記』の記述に大きな違いが現れてきたのは明らかである。まず、『教坊記』の記述を見ると、踏揺娘は北斉の時代に作られたもので、蘇という人が酔うと妻を殴るので、妻は悲しがって近所に訴えたことを劇にしたものであろう。そして、注目できるところは男性の楽人が「婦人衣」を着て女役を演じ、夫役の男性楽人が来ると二人で殴りあう様子を演じ、「笑楽」として観客の笑いを誘ったことである。これは、およそ北斉において作られた芸態であろう。しかし、玄宗朝の時には「今則婦人為之」とあるように、北斉の時に登場した男性による婦人役をやめて、女性を使って演じさせるようになった。散楽の中で女性の楽人をたくさん取り入れたのは隋代からであろう。『隋書』の記される隋煬帝朝の散楽の中には、「伎人皆衣錦繡嘈綵、其歌舞者多婦人、服鳴環佩飾以花鬘者、殆三萬人」とあることから、女性による歌舞が盛んに行われていたことが窺われる。そして、踏揺娘において女性の楽人を使用することは、一つの画期的な出来事である。それは、踏揺娘は、北斉における楽人の殴り合いで観客の笑いを誘うという、まだ昔の「角抵」つまり相撲のような格闘技の影響が強く残っていた芸態から、歌舞と演技を重要視する劇的な芸態へ進化していくことを示しているのである。

玄宗朝における踏揺娘の変化は、女役を婦人に演じさせることに限らず、夫役の名称も「郎中」から「阿叔子」と呼ばれるようになった。この理由は定かではないが、官僚機構の最下位にある「郎中」を使わず「阿叔子」という夫の別称を使うのは、北斉の階層性の厳しい社会的影響から離れたという社会的背景の変化と関わりを持っていたのではなからうか。

「調弄」に、「典庫」という役を新たに加えるのは、北斉の二人役から三人役に変わったことを示すのであるが、その「典庫」はどのような役目であるかは未詳である。また、史料の中で北斉の旧旨がまったく失われてしまったとあるのは、笑楽という主旨が変わったことによるのではなからうか。この問題については、『通典』では「近代優人頗改其制度、非旧旨也」とあるのは、「妻美色善自歌、乃歌為怨苦之詞」とあることや、また「妻悲訴」とあることなどと合わせて考えてみると、徳宗朝には妻が悲しい歌を歌ったり、体を揺らしステップを踏むなどの仕草を通じて踏揺娘の妻の不憫さを演じることが重要な内容になっており、昔の笑楽から悲劇に変わっていったと推察されるのである。

そして、このような物語を演じる踏揺娘が、多くの観客を魅了した様子は、唐天宝年間（玄宗の742-756）の詩人常非月「詠談容娘」に描かれている。この「談容娘」は明かに『教坊記』の「或呼為談容娘」であろう。その詩は、

拳手整花鈿、翻身舞錦筵。馬廄行処匝、人簇見場園。歌要齊声和、情教細語傳。不知心大小、容得許多憐。

とあり、当時上演する時に、女役が花を整える動作や、体を回したりする舞踏や、そして歌を通じて心情を伝えるなどの演技と歌舞を一緒にする芸態が、生き生きとみられるのである。ま

た、「容得許多憐」とあることから、玄宗朝には観客がこれを見た後、哀しさを感じたのであり、踏揺娘がすでに従来の格闘を通して笑いを誘う芸態から、女役演技で悲しい物語を演じるものに変化してきたことを示すものと考えられるのである。このように、『教坊記』と『通典』によると、踏揺娘の当初の芸態は主に歌謡を歌い、格闘をし、特に格闘を通じて笑いを誘ったが、玄宗朝になると、もともと男性が女役を演じることから女が女役を演じるようになり、劇的な要素が生まれて悲惨な運命を持つ主人公の悲しみを演じる歌舞劇に発展してきたのである。以上のことから、『通典』の「俳優歌舞雜奏」とは、必ずしも滑稽で可笑い要素が含まれていないという結論を得ることができるのである。

ところで、岸辺氏は唐散楽が「参軍戲及び采捨排君難戲に至っては明らかに舞楽ではなく、せりふを主として、故事を演ずる簡単な芝居であって、滑稽戲が多く、脚色（役割）の芽すら見られる。これを演ずる者は俳優、唱優、優人等と言われ、幻術、曲芸を演ずる者と明らかに区別された」と説いたが<sup>37)</sup>、王国維氏は、参軍戲については「もともと石耽あるいは周延の故事を演じたし、また『雲溪友議』によると歌舞戲に似ている」と述べた<sup>38)</sup>。王国維氏は、歌舞戲と参軍戲の他に、さらに滑稽戲という類別を設定し、参軍戲が歌舞戲と滑稽戲を結ぶものであると指摘している。そこで、問題になるのは、参軍戲と滑稽戲が唐代においては散楽の中に含まれているかどうかである。宋末元初に成立した『文献通考』によると、散楽百戲の中には参軍戲や代面や抜頭などの曲目がみられるが、それは宋代に入ってから分類された可能性があるものであり、これらについては今後の課題である。

## おわりに

奈良時代の散楽の源流とされる唐代の散楽は、そもそも秦、漢時代の角抵から生まれてきたものであり、その角抵は、三国、晋、南北朝の発展を経て、隋に入ってから百戲という名称に変わり、多くの曲目を含む総合的な芸能に成長してきた。唐初には、隋の百戲をそのまま受け継ぎ、百戲と共に散楽という名称を使い始めるようになり、芸態においては玄宗朝まで大きな発展がみられないが、唐代音楽芸能の最頂点を迎える玄宗朝に入ると、動物調教の規模が次第に拡大し、散楽から分立して独立するようになる。以前の曲芸や幻術・作り物などを中心とした散楽は、玄宗朝から歌舞的な要素が重要視され、劇的な要素も新たに発生してきたのである。その後、盛唐から唐末に移っていくと、散楽の諸要素がさらに分離したために、散楽という言葉は史料から姿を消してしまうのである。

本稿では、前半部分は主に散楽の意味と諸要素について考察してきたが、後半部分は能勢氏の説いた散楽の滑稽的要素をめぐって論を進めた。すなわち、『唐会要』などの史料にみられる「俳優歌舞雜奏」は滑稽的な歌舞であるという説に対して、『教坊記』、『通典』、『隋書』の他に唐詩などの多くの文献と論文を検討した結果、「俳優歌舞」とは唐散楽の歌舞戲を称するもので

あったこと、代表的な曲目が大面や抜頭や踏揺娘であり、これらは歌舞と劇的な要素が中心の内容であったこと、などについて明らかにしてきた。唐散楽の中に滑稽的な要素が含まれているという通説は再考する必要があると考えられる。

<注>

- 1) 能勢朝次『能楽源流考』1938年、岩波書店、14頁。
- 2) 林屋辰三郎『中世芸能史の研究』1960年、岩波書店、292頁。
- 3) 尾形亀吉『散楽源流考』昭和二十九年、三和書房。これは第一部中国の散楽と第二部日本の猿楽からなっている。越智重明「日・中の散楽—新猿楽記の出現をめぐる—」(「久留米大学比較文化研究所紀要」第十輯二1992年)、同「日中芸能史研究」(同紀要平成十年第22輯)
- 4) 傳起鳳・傳騰龍共著『中国雑技』天津科学技術出版社刊、1983年。日本語訳『中国芸能史—雑技の誕生から今日まで』岡田陽一訳、草風館出版、1995年。両氏の父は傳天正氏であり、この本の史料の大部分は氏によって収集されたものである。
- 5) 『隋書』中華書局出版、1973年。
- 6) 『唐会要』。
- 7) 岸辺成雄『唐代音楽の歴史的研究』東京大学出版社、1960年。第一章太常寺楽工では詳しく考察している127頁。
- 8) 同上書、174頁。
- 9) 同上書、86頁。
- 10) 『三国志』中華書局出版、1957年。
- 11) 尾形亀吉『散楽源流考』、傳起鳳『中国雑技』の他には、江淑鈴「陶情怡性、移風易俗—伝統社会的民間娯楽」(『中国文化新論宗教礼俗篇、敬天与親人』、台湾聯経出版事業公司、1983年)、また傳天正「漢代雑伎の表演と芸術内容」(『中国文化』研究集刊3復旦大学出版社、1986年11月)などがある。
- 12) 『全漢三国晋南北朝詩』芸文印書館、1975年。
- 13) 彩札戯については、傳起鳳『中国雑技』の訳本『中国芸能史—雑技の誕生から今日まで』の中で、「漢代におこった彩札戯(五色の絹でできた張子を使用する演技)は、今日の張子の動物の灯籠の類に多少似ている」と説いている。
- 14) 馬戯(ばぎ)について、同上書の単語注釈には「もとは古代の一種の伎芸。前漢の桓寬『塩鉄論—散不足篇』に、『戯弄浦人雜婦、百獸馬戯闘虎』とある。三国および南北朝にも馬戯の記載がみられる。唐・宋のとき馬戯はもっぱら馴獣と馬術演技をさし、かなり流行した」と述べている。
- 15) 『新唐書』中華書局、1975年。
- 16) 『全唐詩稿本』聯経出版事業公司、1976年。
- 17) 同上書。
- 18) 『中国芸能史』単語注釈には「元以後の百戯の内容はさらに豊富となり、一般には各種の楽舞・雑技の固有の名称を用いるようになって百戯の語はしだいに使われなくなった」と記されている。
- 19) 尾形亀吉『散楽源流考』44頁、『中国芸能史—雑技の誕生から今日まで』87頁。
- 20) 『東洋史辞典』京大東洋史辞典編纂会編、東京創元社、1980年。
- 21) 『通典』中華書局、1988年。
- 22) 『旧唐書』中華書局。
- 23) 『中国芸能史—雑技の誕生から今日まで』。
- 24) 『東洋文庫—宋元戯曲考』王国維著、井波陵一訳註、平凡社、1997年、35頁。
- 25) 任半塘『唐戯弄』上海古籍出版社、1984年、232頁。
- 26) 『世界歴史大系—中国史2』池田温など編集、山川出版社、1996年、516頁。
- 27) 『欽定全唐文』卷三百九十六、匯文書局印行。
- 28) 『説郛』卷十二、新興書局、1963年
- 29) 『白居易集卷第三』中華書局、1979年。
- 30) 婆羅門楽について、任半塘は『唐戯弄』中で唐代の僧侶が自ら俳優になることを意味すると説いている。
- 31) 『全唐詩』中華書局、1960年。
- 32) 『史記』楽書第二には「及優侏儒、集解王肅曰：俳優短人也」とあり、李斯列傳第二十七には「是時二世在甘泉，方作穀抵優俳之觀」などとある。
- 33) 王国維の『宋元戯曲考』17頁。

唐散楽に関する一考察（王）

- 34) 同上書 26 頁。
- 35) 『説郛』 卷三。
- 36) 岸辺成雄 『唐代音楽の歴史的研究』 89 頁。
- 37) 同上書 89 頁。
- 38) 王国維 『宋元戯曲考』 40 頁。