競馬節会行幸の舞楽《蘇芳菲》《狛龍》から因幡の麒麟獅子舞へ〔一〕

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター 公開日: 2022-12-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 田鍬, 智志 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/00000324

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

競馬節会行幸の舞楽《蘇芳菲》《狛龍》から因幡の麒麟獅子舞へ〔一〕

田鍬　智志

一、はじめに

慶安三年（一六五〇）、初代鳥取藩主の池田光仲は、全国大名に先駆けて領内に東照宮を創建し、権現祭を創始した。現在、因幡地方（鳥取県東部）の約一五〇地区で伝承されている麒麟獅子舞は、その権現祭に登場した獅子舞が元とされている。この説は鳥取大学名誉教授であった野津龍氏（一九三五～二〇一五）により提唱され、こんにちでは定説となっている。

鳥取県教育員会は、平成二六年から二九年の四年間にわたり、麒麟獅子舞調査を行った。調査専門委員の一人である永井猛氏は、その調査報告書のなかで麒麟獅子の頭の特徴である「一角」から、『舞楽の圖（信西古楽図）』に描かれた一角獣の舞《蘇芳菲》に比定し、麒麟獅子舞の源流である可能性に言及した。

そこで筆者は、永井氏の説を多角的に検証してみる。本稿〔一〕では、『教訓抄』や『管眼集』などから、その芸態、音楽の実態、さらには宮中行事「競馬節会」との関係を明らかにしたうえで、こんにちの麒麟獅子舞との共通点を見出してみる。

二、鳥取県教育委員会による麒麟獅子舞調査経緯と《蘇芳菲》源流説の提唱

麒麟獅子舞とは、鳥取県東部（因幡）や隣接する兵庫県の一部に伝わる獅子舞の一種である。通常の獅子舞の頭よりも面長で一本角があり耳が逆立っている（図1）。そして頭全体は頭全体に金箔が押してある。カヤ（胴幌／油単）は赤色で、背筋の部分は黒色となっている。獅子とともに赤い面をつけた「猩々」も登場することも特色である。因幡エリアだけで現在約一五〇もの地区（神社）で伝承されている。

先述したようにその起源は、初代鳥取藩主池田光仲（図2）が慶安三年（一六五〇）に

図1　麒麟獅子舞の頭と尾
（2015年5月17日鳥取市行徳 聖神社祭礼、筆者撮影）

図２　池田光仲画像
（所蔵・画像提供：鳥取県立博物館）

因幡東照宮を創建し権現祭を創始した際の神幸行列に登場させたことに始まる、とされている。この起源説は、地元の言い伝えではなく、鳥取大学で教鞭をとった（故）野津龍氏の提唱によるもので、長年の麒麟獅子研究をまとめて出版した『因幡の獅子舞研究』（一九九三）によって定着した。野津氏の説は、権現祭創始時、「神楽獅子」の頭を徳政の象徴たる麒麟に変え、[1]能楽を嗜む光仲が猩々を採り入れたとするものである。すなわち麒麟獅子はその時創作された舞であるという。

鳥取県教育員会は、平成二六年から二九年の四年間にわたり、麒麟獅子舞の伝承実態および獅子頭などの道具、文献、図像史料の伝存状況の調査を行い、調査終了後に報告書を上梓した（同委員会事務局文化財課 二〇一八、以下「報告書」）。文化庁はこの報告をうけて、令和元年五月に「日本海の風が生んだ絶景と秘境―幸せを呼ぶ霊獣・麒麟が舞う大地「因幡・但馬」」として日本遺産に認定し、続いて令和二年一月には国重要無形文化財に指定した。日本遺産ポータルサイトには「麒麟は他の生き物を傷つけない泰平の世の象徴とされた中国に伝わる霊獣で、約三七〇年前に初代鳥取藩主・池田光仲が偉大な曾祖父・徳川家康を祀るために創建した神社の祭礼で、麒麟の顔を持つ獅子舞として初めて姿を現した。きらびやかなその姿を見た人々は、幸せを呼ぶ存在として、自分たちの村の祭りにも取り入れたいと強く願った。麒麟獅子はその顔や舞の作法など、村ごとに異なる個性と形態を生みながら、この地に広がり受け継がれていった。」とあって、池田光仲創始説をそのまま踏襲している。一方、国重要無形文化財『文化審議答申』（一月十七日発表、文化庁ホームページ）には、「他地域にはみられない麒麟を想起させる頭を用いた獅子舞である。頭の形状のみならず、猩々を伴う点や、重厚な舞ぶりなどにも特色を有している。特定地域内に濃密な分布をみせ、獅子舞の変遷の過程を考える上でも重要」とあって、光仲創始説など歴史的言及は一切なかったが、しかし各報道が文化財新指定を報じたニュースのなかで光仲創始説にふれたことで、結局全国的に認知されることとなった。

東照大権現（徳川家康公）を祭るのにふさわしい出し物として、霊獣麒麟を登場させたという説はありえないことではないと思うが、いかに家康血縁の光仲とはいえ、権化して間もない新たな神、神威強大なる神の祭祀儀礼に、個人的な趣味趣向を投影するだろうか。やんごとない神であればあるほど、どのように祀るべきか、どのような祭祀儀礼が望ましいか、家康血縁の藩主といえども識者の意見を仰ぎその意見に従うであろう。

調査専門部会委員の一人であった永井猛氏は、第四章第二節「麒麟獅子舞の生まれた文化的背景」において麒麟獅子の源流について、野津氏の説を概ね継承しながらも、新たな見解を示した。それが、舞楽《蘇芳菲》《狛犬》祖型説である。以下に該当する文を抜き書きしてみる。

・一本角の獅子の舞については、舞楽の「狛犬」「蘇芳菲」の系統の舞では

ないかと考えられている。実は、鳥取藩の侍に一本角の獅子について「狛犬」と記した人がいる。（一三六頁）

・また、一角の「蘇芳菲」について、『教訓抄』では、頭は犬のようで「口細シテ面長」とあり、古くは頭が金色と記されている。（改行）こういった面長な狛犬・蘇芳菲の系統の頭で舞われるようになっていったのが、因幡東照宮祭礼の獅子舞だったのではなかろうか。（同頁）

・鳥取藩士の中には、上野忠親のように、一本角の獅子は「狛犬」、ひいては「獬豸」または「蘇芳菲」と認識していた人たちがいて、獅子頭の造形に影響を与えていったのではなかろうか。（一三八頁）

このように永井氏は、麒麟獅子の祖型について、《蘇芳菲》《狛犬》と二つの可能性を提示した。《蘇芳菲》も《狛犬》も廃絶舞楽であり、現在伝承されていない。過去の芸態は、文献から断片的に知れるのみである。本稿ではまず、氏が典拠の一つとしてあげている鎌倉時代の楽書『教訓抄』（天福元年〔一二三三〕、狛近真撰）[2]に、どのように説明されているか今一度精査し、それらの可能性を検証してみたい。

三、《狛犬》祖型説の検証

一角獣の狛犬は、確かに一角をもつ麒麟獅子に通ずる要素ではある。『教訓抄』巻第五の「狛犬」の項にはどのように説明されているか。以下に原文をあげ、その意味を解説してみる（アラビア数字は筆者によるもので、後の註解番号に対応する）。

狛犬（コマイヌ）

（中略）

①相撲用レ之。舞欲レ出之時、先吹二乱声一大乱声。打毬之時、右方以レ此為二勝負楽一。舞者二人。用二クチトリ二人一。（中略）

②舞入時、乍レ含二続火一入。楽有二破急一。乱声狛犬出、乱声伏、吹レ破時、興レ是舞。吹レ急、食レ火入了。已上、多資忠日記。

③古譜云、吹二乱声為一出曲。犬出伏時、吹レ序。次大真人出。出来頃之、犬追喫二大真人一之時、吹二乱声一。次吹レ破入可云々。今案者、序ハ破歟。破者又急也。（後略）

【註解】

① 相撲や打毬のときの右方勝負楽として舞われ、舞は二人（前足役・後足役か）、「クチトリ」という役が二人登場する。

② 『多資忠日記』によれば、破と急があり、まず乱声にて登場する。舞台にあがった狛犬はやがて「伏」せて眠ってしまう。破の曲にはいると、（クチトリは狛犬を）「興（起）」し[3]、舞いだして、急の曲に移ると「続火（たいまつ）」を口にくわえて（火を食して）退場する。

③ またある「古譜」には、乱声にて登場し「伏（眠）せた（った）」時に序の曲（今案〔教訓抄撰述時〕はこれを破の曲）がはじまり、そこに「大真人（魔か）」が登場してくると、犬は大真人を追って「喫（食いつき／飲みこみ）」し（そのとき乱声を奏す）、その後破の曲（今案ではこれを急の曲）を舞う。

このように、《狛犬》舞の特色は、一旦伏せて眠ってしまう所作があることである。このようなシシの舞のこんにちの伝承例としては、隠岐国分寺蓮華会舞の《獅子之舞》（図3）や遠州森町の一宮小國神社・天宮神社十二段舞楽の《獅子》などがある。とくに十二段舞楽の《獅子》は、「獅子伏せ」と呼ばれるクチトリ役がいること、小國神社の《獅子》にいたっては、最後に舞殿の軒先に吊るした提灯を噛んで落とす所作があり、「食レ火入了」をおもわせる演出となっている。隠岐国分寺《獅子之舞》には「大真人（魔か）」に相当する役はないが、舞台四隅の幡をめがけて突進し幡の竿をかじる所作があり、また、《眠り佛之舞》の脇役としても登場し、居眠りする稚児形の菩薩

図３　隠岐国分寺蓮華会舞の《獅子之舞》伏せる姿（2019 年 4 月 21 日筆者撮影）

に噛みついて起こす場面がある（一種のパロディーか）。麒麟獅子は、芸態からみれば、隠岐国分寺や遠州一宮の獅子舞とは趣の異なる舞であり、《狛犬》系とは言い難い。では、次に《蘇芳菲》の可能性にしぼって、以下考察してみる。

四、『教訓抄』に記される鎌倉初期以前の《蘇芳菲》の実像

『教訓抄』巻第四の《蘇芳菲》の項をみてみよう（アラビア数字は筆者によるもので、後の註解番号に対応する）。

蘇芳菲（ソハウヒ）　拍子九　　又古楽　新楽

④此曲五月節会舞二御輿之御前一　是従二弘仁一初メテ競馬ノ行幸奏レ之　⑤対二右狛龍一（小馬形乗）　⑥蘇芳菲ノ身ハ師子ノ姿ナリ　頭ハ如二犬頭一也（口細メ面長）　⑦中（ナカ）実（コ）装束　如二左乗尻（のりしり）装束一也（木ゥ）（不帽子　踏懸　糸鞋也）　⑧在二子二人一　装束如レ犬在二面帽子一　⑨此中実（ナカコ）（楽所末者役）　⑩子者各従フテ出ル　乗尻ノ前ニ参向　⑪奏二当曲一向二御車一（付御幸）　⑫舞ノ体者　先ツ身ヲ振テ左ヲハグ（バク）ヒ　右ヲハクヒ　次拝二度　膝ヲカゞメテハウ　御車ニ先キ立也　⑬御車御所寄畢後又如レ先ハグヒテ還列之時、即加二三度拍子一

⑭古記云此舞従二弘仁初テ競馬行幸奏レ之　此舞躰如二師子一頭二有一角一頭色金色其身色　⑮詠子二人　面形如出色白、蒙二紺帽子一如犬蚊也

⑯又船楽ニモ奏レ之ソノユヘニ古楽トシルシタル物也（中略）⑰仁安ノ日吉ノ競馬ノ御幸ノ舞ニハ建仁三年ノ七社ノ競馬御幸　蘇芳菲ノ作法殊ノ外ニ違フタリ　然者古キヲ正説トスベシ　仍仁安ノ振舞注シ置也

【註解】

④《蘇芳菲》は、五月節会（せちえ）の競馬（くらべうま）の行幸のとき、帝の輿の御前で舞う。このことは弘仁年間（八一〇～二四）（嵯峨、淳和両帝在位中）より始まる。[4]

⑤　左方舞の《蘇芳菲》の番舞（つがいまい）[5]は右方舞の《狛龍（駒形）（こまがた）》。蘇芳菲とともに

行幸に付き従う。

⑥ 蘇芳菲は師子の姿であるが、頭（かしら）は犬のようであり、口が細くて面長の顔をしている。

⑦ 中実（なかご）（所謂、カヤ・油単の中にはいる人）装束は、左方の乗尻（騎手）の装束のようであり、不帽子（木帽子か）、踏懸（ふがけ）（脚絆のようなもの）、糸鞋（しかい）（舞用の沓）を身に着ける。

⑧ 親犬に対し、子犬役が二人いる。面帽子（犬の被り物か）をつける。裸足。

⑨ 子犬役の中実（なかご）（中身）の役は、楽所（がくそ）の末者（すえのもの）が担当する。

⑩ 子犬役は、それぞれに従って出る。乗尻（この場合、親犬の役、あるいは競馬の騎手とも考えられる）の前を行く。

⑪ 当曲（蘇芳菲の曲）を演奏し、あるいは演奏しながら御車（天皇の輿）に向って（舞う）、そして行幸につく。

⑫ その動作は、まず身を振って、左をハグヒ（歯喰）、(6) 右をハクヒ、次に二度拝して、前に折り曲げて低い姿勢をとって這う。そして御車（天皇の乗る輿）の先に立つ。

⑬ 御車（帝の輿）が御所に還ってきたとき、同様にハグヒ（歯喰）の所作をする。還御のときは、太鼓のリズムパターンを「三度拍子」にする。

⑭ 「古記」によれば、弘仁年間（八一〇～二四）に初めて競馬行幸に舞われ、その体は師子の姿で、一角があり、頭は金色であった。身の色は、脱字があるためか不明。

⑮ 「詠子」二人がつく。詠子は子犬役のことか。「詠」は「ながむ」と訓じ、「眺」と同義でもある。「親犬を呼び出す子」という意味か。詠子の面と同様の形は色白が出でるよう（不詳）であった。紺の帽子をかぶり、犬が蛟（は）うような動作をする。

⑯ 船上で演じられることがあった。そのために「古楽」に分類されている。

⑰ 仁安（一一六六～八）の時、日吉七社での競馬行幸のときの舞の作法は、建仁（一二〇一～三）三年の競馬行幸のときの舞の作法と著しく異なっていた。古い仁安の例を正説とすべきとする。

まず注目されるのは、弘仁年間、五月端午の競馬節会で内裏から競馬が催された武徳殿（内裏の西に宴の松原とよばれる広場があり、武徳殿は競馬天覧のための殿舎であった）まで天皇が行幸する際、御輿に付き従う被りものの出し物として、左方《蘇芳菲》と右方《狛龍》が採用されたという記事である（註解④⑭）。それ以来、蘇芳菲・狛龍が競馬節会には定番の舞・出し物となっていったようである（後述）。そして、蘇芳菲は「御輿之御前」で舞うものであり、天皇の輿が出発するまえに、演奏しながら天皇の御輿に向って舞い、そして行幸についた（註解⑪）。また、競馬が終わって還幸の際も御所に到着したときに同様に舞った（註解⑬）。

因幡の麒麟獅子は、隠岐国分寺蓮華会舞や十二段舞楽のような舞台上で演じられる舞楽とはことなり、演じる舞台はなく、神幸の神輿に付き従う獅子であり、演じられる場の観点からすれば行幸舞の性格を有している。こんにちの麒麟獅子は、神輿が神社を出発する際に神輿に向かって本舞（ほんまい）（省略しない舞い方）を舞い、最後に神社に還ってきたときにも本舞を舞う地区が大半を占めている。さらに、興味深いことは、鳥取市国府町宮ノ下（宇倍神社）の獅子をはじめとする多くの地区で、舞の開始部分（猩々が獅子の前をいくところ）において御輿を背にして舞いはじめ、一八〇度向きを変え、神輿（あるいは神社本殿）に向かって舞われることである（図4）。行幸の行列は進行方向に向かって並んでいるのであるから、輿に向かって舞い始めるには一八〇度方向転換しなくてはならない。舞台で神仏や帝に奉納する舞楽ならば、神仏や帝のいる側から背を向けて登場することなどありえないが、行幸の御輿の左右に付き従う状況ならばありうるわけである。麒麟獅子の神の側から登場する舞い方は、かつて神輿供奉の役目を負っていたことの痕跡はな

図４　鳥取市国府町宮ノ下の麒麟獅子
写真右手に神輿が据えられている。神輿の横から神輿を背にして舞出る。
（2015 年 4 月 19 日筆者撮影）

かろうか。

蘇芳菲の舞動作については『教訓抄』に簡潔ながら記されている（註解⑫）。まず「身ヲ振テ」とあるが、（様々に解釈できるなかで、犬の動作を想起するならば）これは頭と胴をブルブル回転させる胴震いのような動きであろうか。鳥取市賀露町南（上小路神社）や賀露町北（賀露神社）の麒麟獅子は、後ろ足の舞手がカヤをばたつかせる手があるが、このような動作が「身ヲ振」る動作に相当するのかもしれない。左右で歯ぎしり（ハクヒ（歯喰））する仕草や拝礼二度というのは、筆者が調査した限りにおいては確認できなかった。多くの地区の麒麟獅子みられるものとしては、前足役の頭持ちが、膝を屈めて極めて低い姿勢をとり、獅子頭を地面近くで蛇の頭のようにゆっくりと左右に振る動作があげられる。「スネオリ」などと呼ばれているこの動作は、「膝ヲカヾメテハウ（屈めて這う）」に比定しうる。神輿を背にして開始することや、膝を屈めて獅子頭を這わせる動作などは、『教訓抄』の蘇芳菲記述と一致し、麒麟獅子の先祖が《蘇芳菲》であることの傍証になりうる。

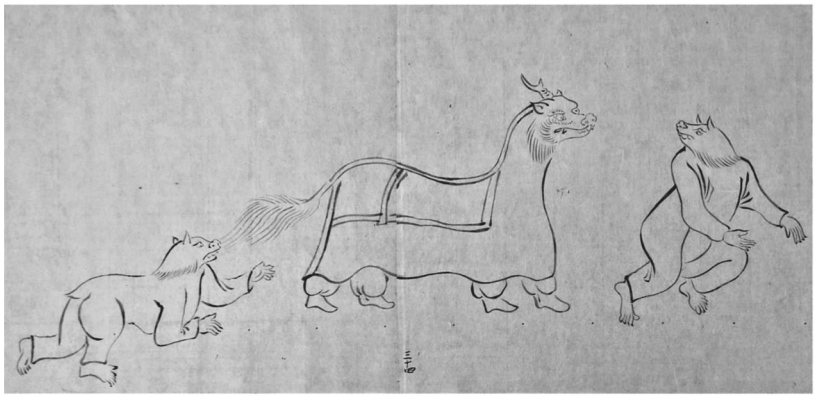
『教訓抄』によると、蘇芳菲には、親（乗尻二人）のほか二人の子犬役がつきそう（註解⑧⑨⑩⑮）。「乗尻ノ前ニ参向」とあり、子は親の前を進む。また引用されている「古記」には、子犬を「詠子」と称している。親犬の先を走り、立ち止まって振り向いて親犬を詠（眺）める子犬の愛らしい仕草をするのであろう。こんにちの麒麟獅子の先を行く役といえば「猩々」である。猩々はもともと子犬であったのか。絵画資料などから検討してみたい。

五、『舞楽の圖（信西古楽図）』（図５）にみる《蘇芳菲》の姿

通称『信西古楽図』と呼ばれている『舞楽の圖』は、舞楽、雑楽、散楽また楽器演奏の様子が描かれた巻物である。本編部分と、巻末の追加部分とからなっている。その追加部分とは、「以少納言入道信西本追加入之別記」とあって、信西（一一〇六～五九）（藤原通憲）所蔵本（伝存せず）にもとづいて追加した部分で

図５　『舞楽の圖（信西古楽図）』に描かれる《蘇芳菲》
（京都市立芸術大学芸術資料館所蔵 花山院本）

信西加筆部分の《蘇芳菲》舞図（推定）



本編の《蘇芳菲》

あることが知れる。成立年代は不明ながら、平安中期ころまでの楽舞の様子を伝える資料として貴重である。寶徳元年（一四四九）奥書の陽明文庫本が知られているかぎり最古の写本である。

この信西本追加部分に、子ども二頭を伴うシシの姿が描かれている。これを《蘇芳菲》であると比定したのは植木行宣氏である。氏は、『教訓抄』の記述（前掲⑫⑮）をあげて、「それこそは勝負楽としての《蘇芳菲》に相当する図であるといって間違いあるまい」と確信している（二〇〇九、一三一頁）（注、《蘇芳菲》は競馬節会と結びついた舞楽であっても《陵王》《納蘇利》のような「勝負楽」ではない）。このシシの図には「一角」が描かれており、これを根拠に麒麟獅子の源流としたのが、冒頭で紹介した永井猛氏である。ただ、『舞楽の圖』には、本編にも「蘇芳菲」と墨書のあるシシの絵が描かれていて、そちらには一角がない。同じ舞でありながら、角があったり、なかったり様々であった可能性がある。角の有無の問題はさておき、筆者が別記の蘇芳菲図で着目する点は、子犬の身体構図（舞い方の描き様）である。植木氏が指摘しているように、二人の子犬役が、四つん蹲（這）いになって親犬の後を歩く様子や、裸足であるく姿は、『教訓抄』の記述（前掲⑧⑮）そのものであり、また親犬の前を進む子犬は、振り返って親のほうを詠（眺）めている。このような仕草は、（こんにち麒麟獅子舞において先導役、あやし役と理解されている）猩々にみられる仕草である。八頭町米岡（米岡神社）の麒麟獅子舞では、シシの前を進む猩々が這うように地面に勢いよく伏せ、振り向いて麒麟を見つめる（図6）。こんにちの猩々は蘇芳菲の子犬役に相当するのであろうか。そうであればいつから犬から猿になったのであろうか（後述）。

六、『教訓抄』に記される鎌倉初期以前の《狛龍》の実像

《蘇芳菲》とともに御輿の左右に並んだのが右方舞《狛龍》で、両舞は番

図６　鳥取市八頭町米岡の麒麟獅子と猩々
社殿を背にして舞始める。先導する猩々は体を地に伏せて獅子のほうを見上げる所作をする。
（2015 年 4 月 19 日筆者撮影）

いであった。もし、麒麟獅子の源流が、競馬節会の行幸舞楽《蘇芳菲》にもとめられるのであれば、因幡の麒麟獅子の伝承のなかに、答舞《狛龍》の痕跡が残っていてしかるべきではなかろうか。まずは、『教訓抄』に記される《狛龍》の芸態をみてみよう。

狛龍（コマレウ）

又高礼竜云 破拍子十二 急拍子十二 又八

⑲件舞五月節ニ輿（コシ）出入之間於二御前一奏レ之 乗（ノリテ）二小馬形一二人舞レ之 冠蛮絵（カンリハム）着右舞人中臈舞レ之

⑳古記云 此曲者向二御輿一筋替（スチカヘ）ヲ打テ舞フ也 ㉑此間吹レ急早物打二唐拍子一也 破ヲハ不レ吹之 競馬 行幸 御幸之時 對二蘇芳菲一シテ急ヲ奏ナリ

㉒狛楽ノ中ニハ秘楽ノ随一ナリ ㉓此舞之躰 古記ニハ頗相違シタリ 其作法ヲ日記セル委様ハ有二第四巻一注之

【註解】

⑱　この舞は五月節会で帝の輿が出入りするとき御前で舞う。舞人二人が「小馬形（こまがた）」にのる。冠、蛮絵装束を着用し、右方舞人の中臈が舞う。ちなみに、この舞はウマのつくりものを意味する《駒形（こまがた）》の名称で記されることが多い。

⑲　「古記」によれば、天皇の輿に向かって違肘（すじかえかいな）をしながら舞う。違肘とは、『教訓抄』『続教訓抄』の舞の手の解説によれば、片腕は去肘（のけかいな）、もう片腕は伏肘（ふせかいな）と、左右で種のちがう動作を同時に行うこととある。去肘とは、腕を腰の後ろにまわす動作で、平舞（ひらまい）にもちいる袖の大きな装束では、袖のつかみながら後ろにまわす。この舞はその平舞装束の一種、蛮絵（ばんえ）装束を着て舞うという。一方の伏肘は、前傾姿勢をとり、手で顔を隠すように手を下にうけて目を隠す動作をいう。[7]どちらも舞楽の代表的な上肢動作でほぼすべての演目にみられる動作であり、なんら具象性はないが、去肘をする片腕は、騎手が鞭を持つ手を後ろにまわす所作になぞらえ、伏肘をするもう片

方の腕は、手綱をもって前傾姿勢をとる姿になぞらえて、走馬の騎手の姿を現すのであろう。

⑳ 狛龍は競馬行幸、御幸のときに蘇芳菲の答舞（とうぶ）として舞われるものであった。曲は、破と急とあったが、破は演奏せず、急のみ演奏された。

㉑ 高麗楽ジャンルのなかでもっとも秘曲とされた。

㉒ 舞態は、古記と頗る相違しているという。かなり様式の変遷があった。

このような舞が、弘仁（八一〇～二四）年間以降の競馬節会にて《蘇芳菲》とともに天皇の輿の前で舞われ、武徳殿までの行列に随従した。もちろんこの舞も蘇芳菲同様に、中央での現行の伝承はない。現在、秋田県鹿角市の大日堂舞楽で、伝承四地区のうち大里地区が伝承する《駒舞》（二人舞）（図7）は、柄がついた馬頭を胴の前に取り付け、竹の枠と布でできた馬の胴体に紐をつけて肩にかける。二人で舞われるこの舞はまさに《狛龍》であろう。

現在、因幡には、このようなつくりもののウマ（本稿では以下コマガタ（駒形／小馬形）と称す）が麒麟獅子とともにでる祭が数か所で行われている。

七、因幡の麒麟獅子舞の祭にみられるコマガタ（駒形／小馬形）

鳥取市上味野の玉屋神社とその境内社稲荷大明神の春季祭は、かつては旧暦二月の初午（はつうま）もしくは二ノ午の日を祭日とする初午の行事である（現在の祭日は新暦三月の最終土曜日曜）。宵宮（土曜日）夕刻に玉屋神社より御神霊を集会所に移し祭典のあと麒麟獅子が舞われる。祭礼当日（日曜日）は朝に玉屋神社で麒麟獅子を奉納したあと、集落内の家々や公共施設をまわって門付け舞をおこなう。麒麟獅子舞の門付けが終わり午後になると、今度は藁と棕櫚でつくったコマガタが「ダーダーダーダー」と言いながら集落内を巡る（図8）。集会所出発前にウマに眼をいれる（墨で書き入れる）儀式が行われる。その後、家々をまわりウマは酒のふるまいをうける。このウマは舞うこ

図7　秋田県鹿角市小豆沢の大日堂舞楽の《駒舞》
（2014年1月2日筆者撮影）

図８　鳥取市上味野の初午祭のコマガタ（2019 年 3 月 31 日 筆者撮影）

とはないが、麒麟獅子と同じように家々を門付けし、この行事において麒麟と同格の存在である。麒麟獅子が、左方舞《蘇芳菲》であるならば、このコマガタは右方舞《狛龍》に比定できよう。

鳥取市伏野の伏野神社では、三年に一度の大祭のみ藁でつくったコマガタが出る。舞を舞うことはないが、御旅所で麒麟獅子が舞われるときなど、麒麟のまわりを徘徊する。神幸行列が行われる大祭のときのみ出る点で、競馬節会の行幸の行列とふかく結びついた狛龍を彷彿とさせる。さらに鳥取市気高町宝木では、御旅所での麒麟獅子舞のあとにコマガタがダーダーといって走る所作がある（図９）。

これらのように、事例としてはわずかであるが、麒麟獅子の祭にコマガタも出る地区がいくつか見られる。上味野、伏野、宝木、いずれの場合も、コマガタは道化としての性格がつよい。上味野ではコマガタ役以外の青年団員も仮装して集落内をまわる。

そもそも、つくりもののコマガタを腰回りに取り付けて騎手を乗せた馬が走るような仕草をすること自体が滑稽である。狛龍が帝の輿に付き従ったのも、荘厳を目的とするよりも、武徳殿への道中、帝の目を楽しませるための道化的役割を担っていたであろう。

麒麟獅子とともに祭に登場するコマガタは、麒麟獅子の源流を《蘇芳菲》とする傍証の一つといえるだろう。

八、一角をつけて金色にされた蘇芳菲の頭（かしら）

一角・金色・面長といえば（現行の）麒麟獅子の頭の特徴であるが、永井氏が指摘するように『教訓抄』の《蘇芳菲》の項目には、弘仁年間（八一〇～二四）の競馬行幸で初めて舞われたときの姿は、一角があり、頭は金色であったという（前掲⑭）。そもそもなぜ、そのように犬らしくない姿へとアレンジされたのであろうか、またなぜ金色にする必要があったのか。筆者は番舞である右方舞

図９　鳥取市気高町宝木の神幸にでるコマガタ（2016 年４月 10 日筆者撮影）

《狛龍》との関係性に着目する。

正倉院には《狛形（狛龍）》の舞に使用したとされる馬の頭「金箔絵馬頭（きんぱくえのうまのかしら）」が伝わっている（図10）。この頭は、額から鼻筋にかけて金箔が施され、額には何かを取り付けられていたとおもわれる大きな釘が飛び出している。これらは、儀礼での荘厳馬をあらわしている。顔面の金箔は、金のマスクを表していて、大きな釘にはおそらく一角あるいはマゲ（髷）が取り付けられていたものと考えられる。このような馬の荘厳は、『年中行事絵巻』の朝覲行幸の場面に描かれる馬や、伊勢神宮神宝「御彫馬（おんえりうま）」に見ることができる。この彫馬には、角袋を被した角とマゲがある。熱田神宮には、推定室町初期の作とされる金銅製のマスク「銀面」が伝わっており、中世にまでこのような馬の荘厳が行われていたことをうかがわせる（図11―1、2、3）。

正倉院の駒形の頭「金箔絵馬頭」にみられる一角あるいは髷・銀面は、このような祭儀に列する馬の荘厳をそのまま表現したものである。さて、麒麟獅子の特徴といえば、一角・金色の頭・面長である。これらは、荘厳馬ひいては狛龍の頭の特徴でもあり、こんにちの麒麟獅子が競馬節会用両舞楽の特徴を遺すものと解すこともできる。

『教訓抄』所引「古記」にみたように、《蘇芳菲》は、弘仁（八一〇～二四）年間に初めて競馬行幸に舞われたといい（註解⑭）、その後通例となったという（『仁智要録』巻第七《蘇芳菲》譜前書き）。競馬節会用の左右番いの舞を選定するにあたり、右方《狛龍》は紛れもなく馬に扮する舞であるから相応しいが、しかし、左方舞に馬の扮装をする舞はない。そこで、動物の扮装をする舞のなかから、犬の舞《蘇芳菲》を宛てたのではなかろうか。蘇芳菲の頭は犬のようで口が細く面長の顔とある（註解⑥）。蘇芳菲の頭は、すこし口吻が長く、馬の頭に近い造形であったのであろう。しかし、競馬節会のキャラクターとして犬のままでは具合が悪い。そこで面構えをより馬に似せたのではなかろうか。口吻の形状や耳や鼻をより馬らしく改変したとも想定される。また、金のマスクをつける右方《狛龍》に対し、地位が上の左方《蘇芳菲》も対等

図 10　正倉院宝物「金箔絵馬頭」
南倉 174 長さ 31.6cm 高 13.8cm 桐材 彩色 白下地・墨・赤・赤褐色・金箔
（出典：宮内庁ホームページ正倉院宝物検索）

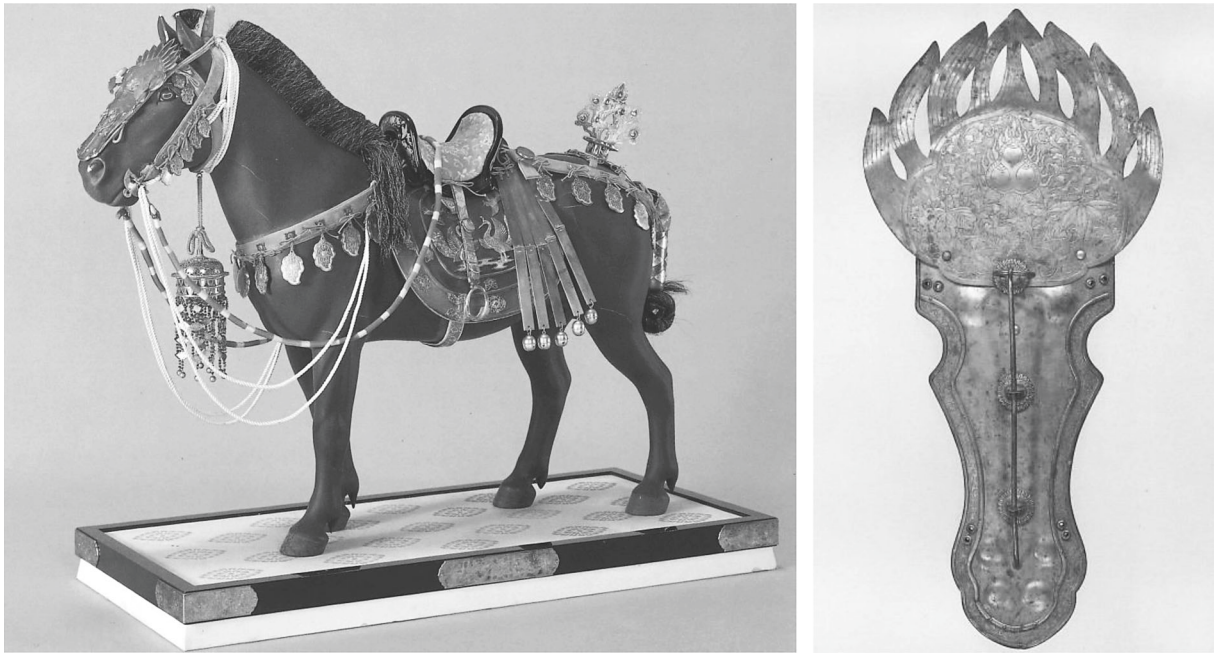


図 11-1　左：伊勢神宮神宝の彫馬「黒葦毛御彫馬（くろあしげのおんえりうま）」
額に菖蒲形銀面、頭に角袋をつける。また鬣で髷を結っている。
皇大神宮別宮瀧原竝宮御神宝・昭和 29 年撤下・熱田神宮へ下賜（図版出典：熱田神宮文化課 1992）
図 11-2　右：熱田神宮の銀面（推定室町初期）（図版出典：熱田神宮文化課 1992）

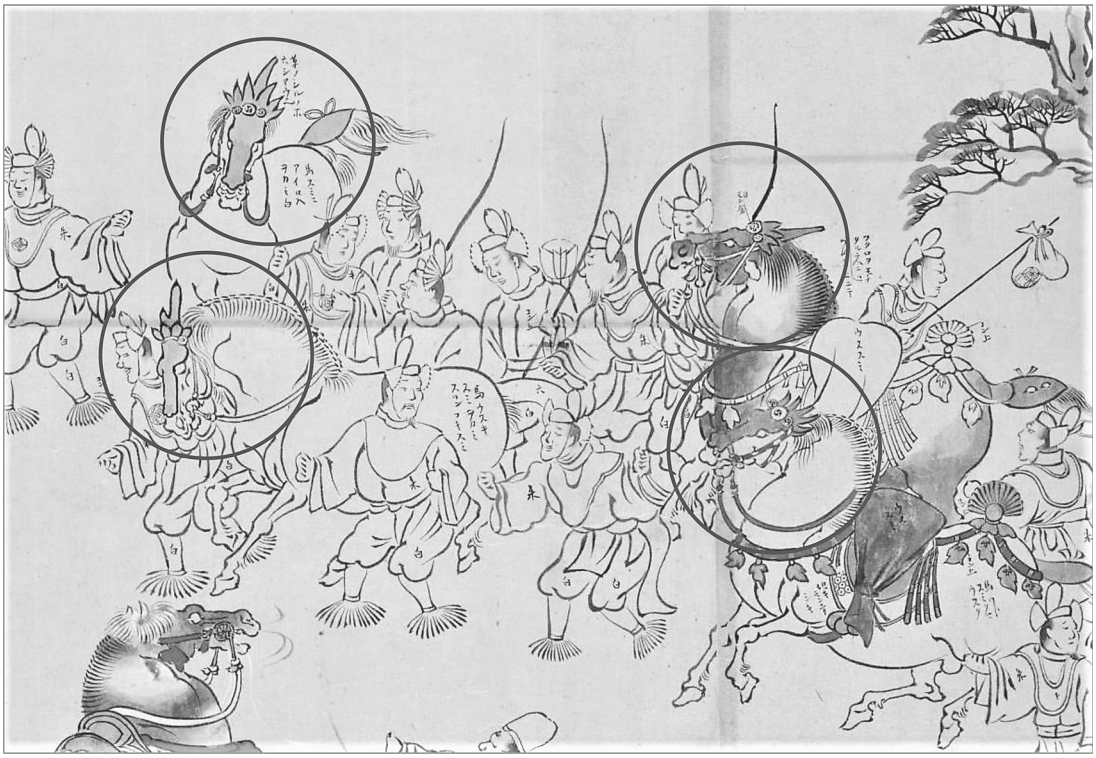


図 11-3　『年中行事絵巻』巻一の朝覲行幸の場面に描かれる荘厳馬
銀面・角をつけている（丸枠内）。
谷文晁写本（画像出典：国立国会図書館デジタルコレクション）

の荘厳が必要であり、かつ、番い舞としての統一感も備えなければならない。そうした理由から一角を付加し頭全体に金が施されたのではなかろうか。競馬節会専用の舞、狛龍との脈略を考えれば、蘇芳菲が犬から一角・金色の「馬」となった理由は明らかである。

しかし、そのような特徴は、弘仁年間のことを記した「古記」に載るのみで、その後の時代は、おそらくは本来の犬の頭であり、また金箔などの施しもなかったと、『教訓抄』の記述から読み取れる。おそらくは、蘇芳色など赤系統で彩色されていたのではないだろうか。

永井氏が報告書で指摘しているように、現在の因幡麒麟獅子の風貌はまさに、弘仁の蘇芳菲の姿を彷彿とさせるが、はたしてその蘇芳菲の姿を因幡の麒麟獅子がとどめているといえるのであろうか。さらなる検証が必要である。

九、猿形の《蘇芳菲》と猩々を従えた麒麟獅子

《蘇芳菲》は、そのように時代や場所により犬でもありシシでもあり馬でもあり、またそれらのどれでもなく、また金色にもなり蘇芳色にもなる変幻自在のキャラクターであったのかもしれない。それは弘仁年間、本来馬の舞ではないのに競馬節会用の舞楽として採り入れられたことに端を発しているのは確かであろう。そして平安後期の有職故実書『江家次第』[8]にみえる臨時競馬事には、さらに興味深い記述がある。

臨時競馬事
（中略）
故源右府説曰、（中略）左蘇芳誹、形如猿右駒形、如二楚乃一供二乎御輿前一、下二御馬場殿一、

源右府（源頭房）（一〇三七～一〇九四）の説によれば、左の《蘇芳菲》も右の《駒形（狛龍）》も「猿」のようで、御輿の前に供して馬場殿へ下る、という。このように蘇芳菲の犬の頭、狛龍の馬の頭を「猿」になっているのはパロディーで、臨時競馬での特別な演出であったか。

前述したように、麒麟獅子舞には獅子の先を行く「猩々」の役があり、その猩々の獅子を見つめるような動作は、『教訓抄』に記されているところの蘇芳菲の仔犬役の動作に似るところがある。蘇芳菲を猿形にする演出もあったのであれば、こんにちの麒麟獅子舞の猩々が、かつての蘇芳菲の仔犬役に相当する可能性がより高まったといえよう。

平安後期、節会ではなく臨時の競馬の催しともなると、そこに出た《蘇芳菲》《狛龍》もかなり自由にアレンジされて、より道化としての役割が強調されたのではなかろうか。この「猿」の演出という点からいえば、麒麟獅子は、《蘇芳菲》《狛龍》を源流とする芸能といえそうである。

十、上古の《蘇芳菲》《狛龍》旋律とこんにちの麒麟獅子舞の笛旋律

もし、こんにちの麒麟獅子が《蘇芳菲》《狛龍》の系統をひいているのであれば、その音楽にも、多かれ少なかれ両曲の性格を遺してはいないだろうか。ここでは、雅楽の笛旋律と、こんにち伝承されている麒麟獅子の笛旋律を比較してみる。

ここで比較対象となる雅楽の笛旋律とは、現行雅楽ではない。平安後期～鎌倉期に編まれた雅楽笛譜に基づく旋律である。そもそも、中央において伝承されてきた雅楽、則ち南都北京、あるいは天王寺の地下（ぢげ）楽人や堂上楽家が伝承してきた雅楽は、その千数百年の伝承の間、一様ではなく、相当「間延びしたことが研究者の間で知られている。その間延びとは、単にテンポの遅速化だけではなく、遅速化に伴って一拍が二拍に、二拍が四拍に、四拍が八拍に、と、拍節数が数倍増加したと考えられる。管楽器の場合は、それだけ間延びすると、一息で吹けなくなり、ブレス箇所が増えて、フレーズが細分化されていく。さらに時代が下ると、そこに新たな装飾音などが加わり、結果、まったく異なる音楽・旋律へと変貌をとげたと考えられる（後述、図13、14）。

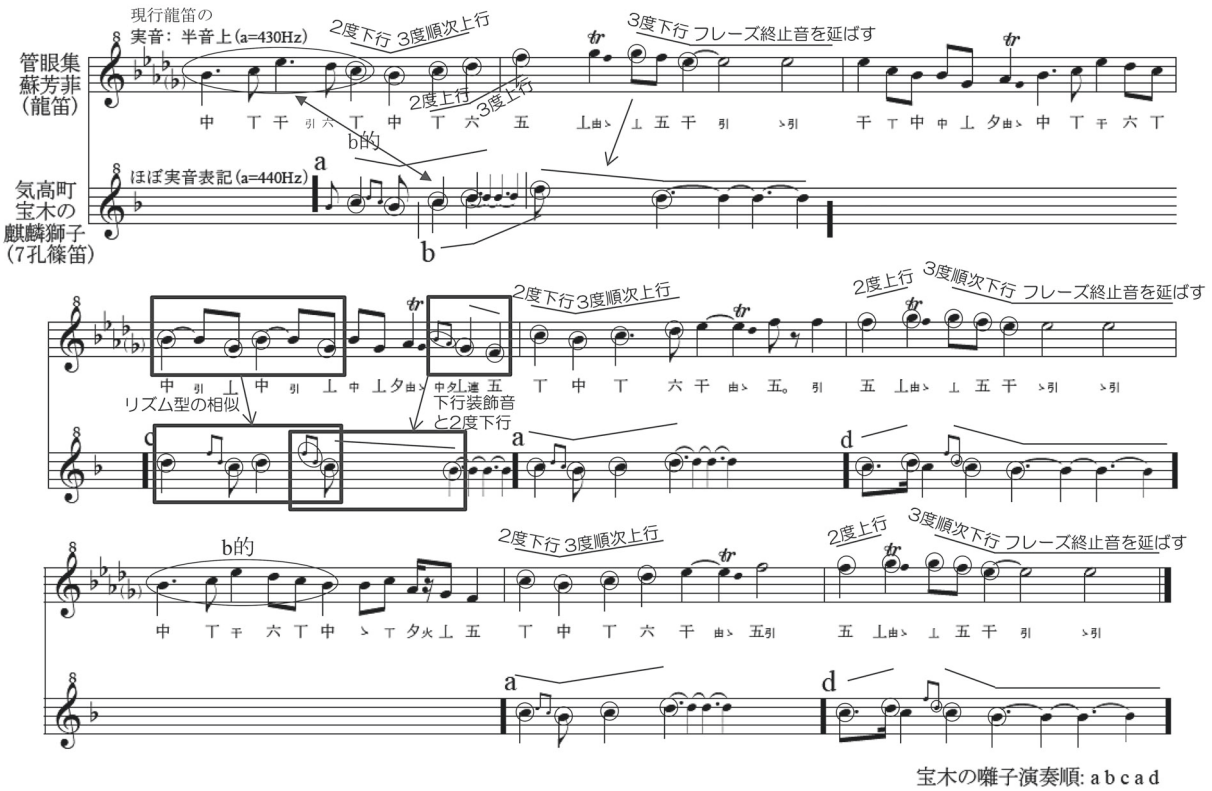
上古中世の早い段階で地方に伝播した雅楽（舞楽）でこんにちまで伝承されているもののなかには、極端な遅速化・拍節分化以前の雅楽の旋律様式を留めている例がある。筆者は、静岡県森町の小國神社・天宮神社が伝承する「十二段舞楽」のいくつかの演目の笛旋律にその例を見出した（二〇一四・二〇一五）。同様の結果が得られれば、麒麟獅子が蘇芳菲・狛龍系の芸能であることの傍証となるだけでなく、その起源が平安末・鎌倉期ころまで遡る可能性もでてくる。

本論では、平安末・鎌倉前期ころに南都興福寺属の楽家、狛氏家伝の龍笛譜『管眼集』より《蘇芳菲》譜を五線訳譜し、その音進行に類似する麒麟獅子の笛旋律を探した。筆者が調査し収集した音源のなかでは、鳥取市気高町宝木（母木神社）麒麟獅子の笛旋律がもっとも『管眼集』《蘇芳菲》に近いといえる。現在、四月第二土曜日曜におこなわれる宝木の祭は、先述のように、《狛龍》をおもわせるつくりもののコマガタが神幸にくわわる。また、猩々と麒麟は、神輿を背にして一八〇度向きをかえて開始する形式である。

図12は、『管眼集』の《蘇芳菲》訳譜と、宝木の笛旋律との比較である。宝木の旋律四つのフレーズ（仮にａｂｃｄとする）からなっており、a-b-c-a-dの順で奏される。各フレーズの終止音は長く伸びている。もちろんそっくりそのまま中古中世《蘇芳菲》の旋律というわけではない。出現順にそってフレーズの対応をみてみよう。

フレーズa：装飾的音をのぞいた主要音進行「二度下行－三度順次上行」が、蘇芳菲譜の拍子第一（五線訳譜では第一小節）の後半の音進行に対応する。

図 12　笛譜『管眼集』の《蘇芳菲》譜と、気高町宝木の麒麟獅子笛旋律の比較



フレーズb：二度－三度上行したのち三度下行して終止。その終止音を長く伸ばす。蘇芳菲譜の拍子第一の末から拍子第二に相当するとみることもできる。終止音は蘇芳菲譜とはずれているが、三度下行して長く伸ばす点では類似している。

フレーズc：主要音は長－短－長－短のリズムで二度下行を二回繰り返す。そのあと二度下がって終止する。このフレーズは蘇芳菲譜の拍子第四（五線訳譜では第四小節）に相当すると考えるが、音高があわないものの、長－短－長－短で下行を二回繰り返す音型や下行グリッサンドをを伴ってその後二度下行する音型が類似する。

フレーズa：冒頭のaと同じである。蘇芳菲譜のほうは拍子第五に相当するが、拍子一の後半にでてきた「二度下行～三度順次上行」から始まり、その後順次上行していく。対応するのは「二度下行～三度順次上行」のみである。

フレーズd：フレーズaの反行形かのように二度上行－三度順次下行して終止。終止音は長く伸ばす。蘇芳菲譜は拍子第六（拍子二と同じ）とは音高がことなるものの、その期音進行の起伏がよく類似している。

このように分析してみると、宝木のフレーズの順は、蘇芳菲譜の音進行にほぼ対応していることがわかる。《蘇芳菲》の旋律が長年にわたって口伝のみで伝承され続けて変化をとげた姿ととらえることができよう。ちなみに、『管眼集』蘇芳菲譜の拍子第一にでてくる「二度下行－三度順次上行」音型、指孔名でいえば、「丁－中－丁－六」の部分が、現行の雅楽譜ではどのように書かれているのか示したのが図13である。譜字数、情報量は時代が下るにつれ増加し、その観点でも「間延び」したことが窺える。

中央雅楽における「間延び」の兆候は、早くも平安後期からみられる。従来の拍子構造に対して、二倍拍（裏拍をいれる）にとって、旋律進行を拍の頭からずらすリズム変奏法「楽拍子」がそのころに現れる（唐楽の左方舞の

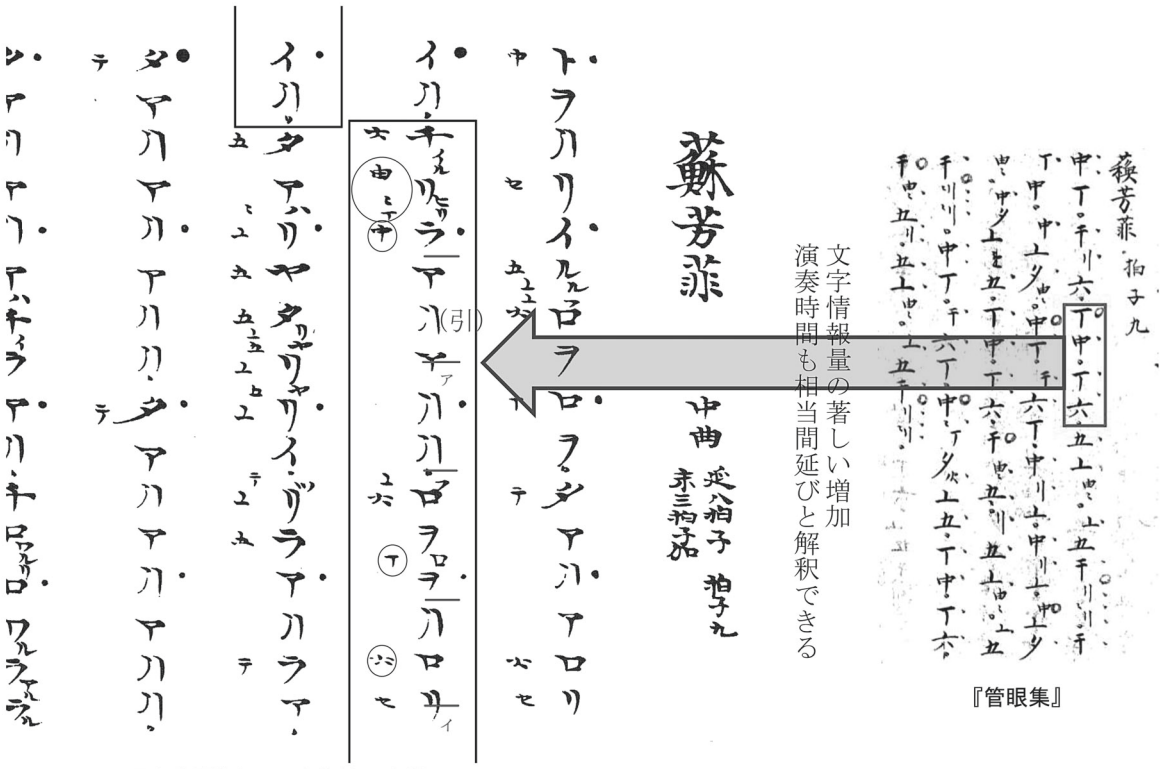


図 13 《蘇芳菲》の古譜と現行譜の比較

み)。そして従来の拍子構造を「只拍子」と称すようになった。楽拍子は舞(左方舞)の「破」にあたる舞章でおもに用いられ、舞楽用のリズム変奏法であった。[9]『管眼集』所収の蘇芳菲譜はおそらく只拍子様で書かれており、大神惟季撰『懐中譜』(嘉保二年(一〇九五))所収の譜は、おそらく楽拍子様である。図14は、「二度下行-三度順次上行」に相当する箇所の『管眼集』『懐中譜』の解釈譜および現行龍笛譜の採譜との比較である。

『教訓抄』の蘇芳菲の項には、只拍子・楽拍子どちらで舞われたのか記されていない。しかし『教訓抄』撰述頃において、舞は楽拍子で舞うのを自明としており、只拍子で舞われる場合のみ特記している傾向があるので、《蘇芳菲》も鎌倉前期には楽拍子で舞われていたのであろう。こうしてみると宝木の笛旋律は、『管眼集』の只拍子様に傾向しており、楽拍子様の舞い方が主流となる以前、すなわち平安時代中期にまで遡りうる可能性を指摘できる。

さて一方、因幡の麒麟獅子の笛旋律のなかには、《狛龍》急とおぼしき旋律の伝承もある。筆者が調査したなかでは、鳥取市秋里(荒木三島神社)[10]がもっとも《狛龍》急の音進行にちかい。大神惟季撰の龍笛楽譜『懐中譜』の《狛龍》急五線訳譜と、秋里の笛旋律の採譜とを比較したのが図15である。その主要な音をひろっていくと、双方の音進行はほぼ一致していることがみてとれる。《狛龍》にいたっては、中世(おそらく鎌倉期)に演奏伝承も絶えてしまい、後世の楽譜には載っていない。秋里の旋律が狛龍急であるならば、その旋律は蘇芳菲と同様に、平安時代中期にまで遡りうる可能性を指摘できる。

明治以降、麒麟獅子を祭に取り入れる地区が爆発的に増えて、しかも、意図的に既存の麒麟獅子舞の動作や旋律とは違う趣にした地区が多数あり、笛の種類も旋律も地区によりまちまちである。こんにち用いられている笛は、篠笛(市販製もあれば地元手作りもある)、明笛(近現代に広まった)、能管などさまざまである。また指孔の数も、六孔、七孔どちらも使用されてい

図 14 《蘇芳菲》フレーズ a 部分の『管眼集』『懐中譜』の解釈譜および現行龍笛譜の採譜との比較

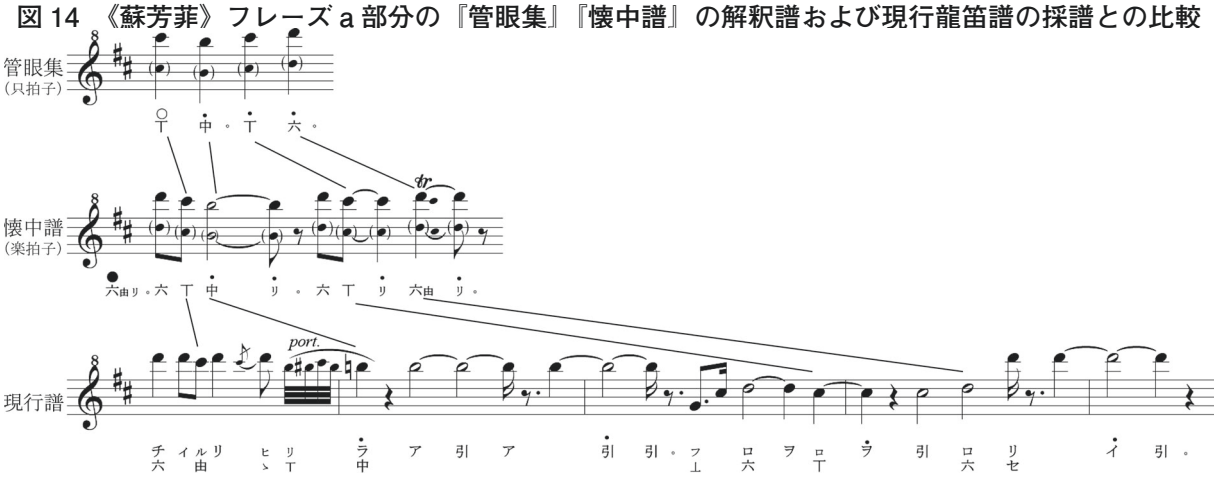
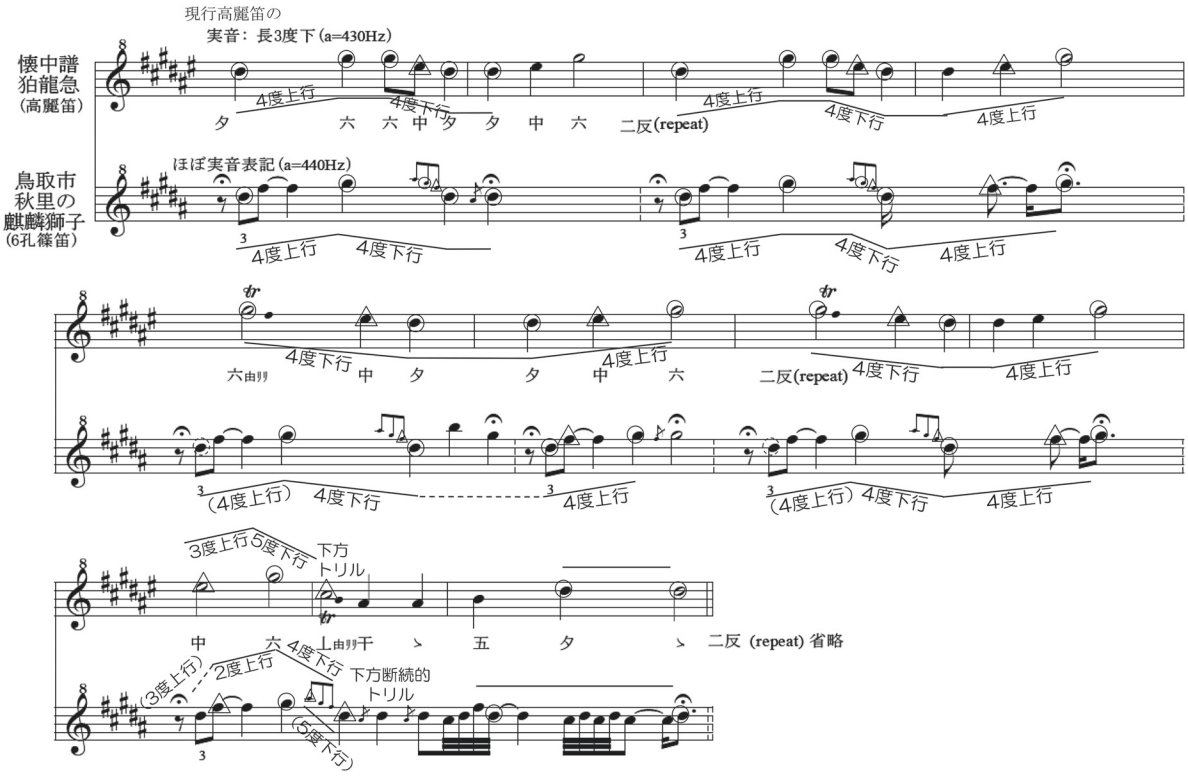


図 15　大神惟季撰の龍笛楽譜『懐中譜』の《狛龍》急五線訳譜と、秋里の麒麟獅子舞笛旋律の採譜との比較



て、これも地区によりまちまちである（田鍬二〇一八）。そもそも唐楽（左方舞）に属する《蘇芳菲》は龍笛（七孔）、高麗楽（右方舞）に属する《狛龍》は高麗笛（六孔）を用いる。宝木も秋里も篠笛を用いているが、蘇芳菲に類似する旋律の宝木は七孔笛を、狛龍急に類似する旋律の秋里は六孔笛を用いている点は興味深い。こんにち笛旋律と笛の種類の多様性がその特色にもなっている麒麟獅子舞であるが、元々一種の笛に一曲の旋律ではなくて、二種類の笛があって二曲の旋律が奏されていたと考えることも可能である。

こんにちに伝承される麒麟獅子舞は、蘇我芳菲と狛龍、左右の舞が一体化した芸能ということもできる（一つの演目で左右を兼ねる例は地方伝承の舞楽にしばしば見られる）。

十一、まとめ

こんにちの麒麟獅子舞にみられる芸態や旋律様式は、『教訓抄』の記述や、『管眼集』『懐中譜』の音進行に整合するところが多く、麒麟獅子が《蘇芳菲》《狛龍》系の芸能であって、かつ平安時代までさかのぼりうる様式をそなえているといえそうである。

鳥取初代藩主池田光仲は、東照宮祭礼創始にあたって、どのようにしてシシ舞を採り入れたのであろうか。次の三点が考えられる。

① 池田光仲が創作した、あるいは命じて創作させた。

② 中央雅楽の伝承より《蘇芳菲》を採り入れた。

③ 光仲が入封する以前から因幡の地に伝承されていた。

現在もっとも支持されているのは第一説で、霊獣麒麟を東照宮祭礼の出しものとして登場させたとする野津氏説に基づく説である。日本遺産に選定されて以降この説は盛んに取り上げられるところとなり、麒麟獅子の観光資源化をもくろむ県市町村行政もこの説を後押ししている。しかし、調査報告書でもあきらかにしているように、江戸期には「麒麟」とは呼ばれていない。芸態・旋律としても蘇芳菲と考えられるところから、光仲創作説は僻説と言わざるを得ない。

光仲が当時の中央の雅楽から蘇芳菲舞を採り入れた可能性もほぼ皆無であろう。狛龍は舞としても楽曲としても鎌倉期にはすでに廃絶しており、蘇芳菲は楽曲としてはこんにちまで伝わっているが、舞はやはり室町期には途絶えていることが明らかで、この第二説も僻説というべきである。

棕櫚・藁のウマが出る地区や、狛龍急に類似の旋律を伝承している地区もあることなど、蘇芳菲よりも先行して絶えた狛龍の要素もみられることから、光仲入封よりもはるか昔から、因幡の地にこのようなシシの舞が伝承されてきたと考えるのがもっとも妥当であろう。ただし東照宮祭礼にそのシシの舞を採り入れるにあたって、扮装や芸態などにアレンジを加えた可能性はあるだろう。

次稿では、武徳殿競馬節会衰退ののち、日吉社の小五月会などがそれを受け継ぎ行幸・行啓があったことや、さらに室町期にかけて大名に端午の競馬の行事が広まったことなどを詳述し、そのなかで蘇芳菲・狛龍はどのような上演機会・状況であったのか考察してみたい。

光仲は、はたして鳥取領内で行われていたシシの舞が、《蘇芳菲》に相当する芸能であることを承知の上であったのか。実は光仲が創始した東照宮権現祭の最大の目玉はシシの舞ではなく、御旅所の馬場での競馬であった。光仲は何を考えて競馬の祭を始めたのであろうか。

（次稿に続く）

註

1 野津氏が定義する神楽獅子とは、鳥取県東部佐治町（現鳥取市）を中心に伝承されている伊勢太神楽系の獅子舞をいう。氏説のとおりであれば、東照宮創建当時すでに伊勢太神楽が存在していて、かつ因幡に伝播していたことになる。

2 『教訓抄』は、南都興福寺所属楽人の狛近真（一一七七～一二四二）が天福元年（一二三三）に撰した雅楽書。狛家累代が記した伝書類をカナ交じり文に改め、近真自身が得た教訓や情報を加えて編集された書である。そのため近真の活躍した時期の情報とそれ以前の情報とが綯交ぜに記されており、そのことはこの書を読み解く際に留意すべきことである。

3 植木行宣は、続火（たいまつ）の火をおこす意味に解している（教訓抄ａ 一〇七頁頭注）。

4 平安末期の藤原師長撰の箏譜集『仁智要録』巻第七乞食調の《蘇芳菲》楽譜の前書きに、

蘇芳菲　（中略）南宮謹云 弘仁御時常以此儛奏于御前 （中略）五月節儛御輦前 従彼時初也

とあって、貞保親王（八七〇～九二四）撰の『南宮琵琶譜』（もしくは『南宮横笛譜』）によれば、弘仁年間に始まり、五月節会で帝の御輿の前で舞うのはその時がはじまりで、帝の御前でこの舞を奏すのを常とした、とある。

5 舞楽は左方の舞と右方の舞と、舞の規模や舞容が釣り合うものを一演目ずつ選んで番（つがい）とする。

6 植木行宣は「ハクビ・ハクミ」を「運び」と解している（教訓抄ａ 八六頁頭注）。本稿では歯喰（歯ぎしり）と解した。

7 ■去肘（ノケカイナ）
去肘（ノケカイナ）諸去肘、左去肘、右去肘、小諸去肘、下去肘（教訓抄ａ 一三四頁）
諸去肘（ノケカヒナ） 左右手ヲ披テ、袖（袖）ノハタ（端）ノウシロ（後ろ）ヨトルヲ云ナリ、
左去肘　左ノ手ヲノヘテ、ソテ（袖）ノウシロ（後ろ）ヨトル、右ノ手ヲハ腰ニツク（付）ルナリ、
右去肘　左ニナソラ（準ヘ）ヘテシルヘシ、
小諸去肘　普通ノ諸去肘ヨリ少シサケ（下げ）テツホ（壺）メタルヤウナルヲ云ナリ、
下去肘（ノケ）　普通ノヨリサカ（下が）リテモツ（持）ヘキナリ、（續教訓鈔二九六頁）

■伏肘（フセカイナ）
伏肘（フセカイナ）諸伏肘、左伏肘、右伏肘。（教訓抄ａ 一三四頁）
諸伏肘又覆（モロフセカヒナまたはフスヲヽフ） 左右手ヲ披テ合タルヲ云ナリ、左伏肘、右手ヲ腰ニ付テ左ヲ伏タルヲ云ナリ、右伏肘、左手ヲ腰ニ付テ右ヲ伏タルヲ云也　已上兩伏肘ハ諸手ヲ合テ披テ伏肘ニ打ヘキナリ、（續教訓鈔二九六頁）
又伏肘ヲ打ニハ、スコシカタブ（傾）キテ、顔ニ打カケテ、手ノサキニ目ヲカクベシ。（教訓抄ａ 一三三頁）

8 『江家次第』の著者は大江匡房（まさふさ）（一〇四一～一一一一）。全二十一巻（現存は十九巻）。正確な編纂開始時期は不明。藤原師通の命令を受けて編纂がはじめられたという。匡房晩年まで書き続けられたと考えられている。

9 鎌倉期には急の舞章でも「楽拍子」で奏され、また御遊など舞のない演奏のみの場でも「楽拍子」で奏されるようになる。しかし、「楽拍子」の意味するところは「舞のちきに用いる拍子」であって、特定の拍子変奏法をしめす用語ではなく、テンポ感などにも示す用語であるため、かならずしも二倍拍・音進行をずらす変奏を意味するわけではない。

10 荒木神社と三嶋神社はもともと別の社であったが、昭和七年に荒木社に三嶋社が合祀された。荒木社は因幡国司として赴任した平時範が承徳三年（一〇九九）に参拝した記録もあり、秋里集落は三嶋社の社領であったという。江戸期には藩の管理となり藪番人が置かれるほど特別な処遇をうけた。旧社地の発掘調査では、弥生時代から鎌倉室町期までの数々の遺構・遺物がでて、古代中世にかけて因幡における水運の重要な拠点であったことが窺える。

参考文献

著編者名標目（図版出典含む）

熱田神宮文化課編　一九九二『熱田神宮名宝図録―宝物から見る歴史と信仰』、熱田神宮宮庁。

植木行宣 二〇〇九「獅子舞の伝流」、『舞台芸能の伝流―植木行宣芸能文化史論集2』第一章第五節、岩田書院（初出二〇〇七）。

宮内庁ホームページ正倉院宝物検索、「金箔絵馬頭」、https://shosoin.kunaicho.go.jp/treasures?id=0000016727&index=0

国立国会図書館デジタルコレクション、『年中行事絵巻』巻一、谷文晁写、請求番号貴箱―九、https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2591099?tocOpened=1

田鍬智志企画 二〇一四（解説書）・二〇一五（ＤＶＤ）『雅楽 時空をこえた出会い―遠州の小京都森町の舞楽×古代中世雅楽譜の解読―』、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター。

田鍬智志 二〇一八「麒麟獅子舞の囃子」、別掲鳥取県教育員会事務局文化財課編、第四章第四節。

鳥取県教育員会事務局文化財課編 二〇一八『国選択記録作成等の措置を講ずべき無形の民俗文化財「因幡の麒麟獅子舞」調査報告書』、鳥取県教育員会。

鳥取県立博物館編・発行 二〇一四『大麒麟獅子展』企画展図録。

原島知子 二〇一一「鳥取の初午行事―鳥取市上味野地区を中心に―」、近畿大学民俗学研究所編『民俗文化』二三号二三一～二四三頁。

原島知子 二〇一八「調査事業について」、別掲鳥取県教育員会事務局文化財課編、第一章。

永井猛 二〇一八「麒麟獅子舞の生まれた文化的背景」、別掲鳥取県教育員会事務局文化財課編、第四章第二節。

野津龍 一九九三『因幡の獅子舞研究』、第一法規出版。

渡邉仁美・永井猛校訂 二〇一八「麒麟獅子舞関連史料」、別掲鳥取県教育員会事務局文化財課編、第六章第一節。

書名標目（図版出典含む）

『池田光仲画像』、橋本宜彩筆 一六九三（元禄六年）、絹本著色、鳥取県立博物館蔵。

『管眼集』、外題「笛譜」、内閣文庫蔵（和 32046 ／特 102 乙―7）。

『懐中譜』、上野学園大学日本音楽史研究所蔵（大阪教育大学付属図書館保管紙焼き複写）。

「教訓抄」a、植木行宣校注 一九七三、林屋辰三郎責任校注『古代中世芸術論』、日本思想大系二三、岩波書店。
『教訓抄』b、菊亭家本、京都大学付属図書館寄託。
『江家次第』、渡辺直彦校注、神道大系編纂会編・発行 一九九一、神道大系朝儀祭祀編四、精興社。
『仁智要録』、菊亭家本、京都大学付属図書館寄託。
『続教訓抄』、正宗敦夫編 一九七七（初版一九三九）『續教訓鈔』下、覆刻日本古典全集、新潮社。
『舞楽の圖（信西古楽図）』、花山院本、京都市立芸術大学芸術資料館蔵『舞楽の圖』（資料番号 1234300001000）。
『龍笛譜』、小野雅楽会発行 一九七二。

付記　この論攷は、令和元年六月十六日、鳥取市民大学特別講座「【試論】競馬節会行幸の舞楽《蘇芳菲》《狛龍》から因幡の麒麟獅子舞へ」（於鳥取市文化センター）の講演に基づく。

From the *Bugaku* Dances *Sohōhi* and *Komaryo* Performed at the Kurabeuma-no-sechie to the Kirin-jishi Dance of Inaba (Part One)

TAKWA Satoshi

On the first year of the Keian era (1650 CE), the first feudal lord of Tottori IKEDA Mitsunaka 池田光仲 built the first Toshogū 東照宮 shrine in any feudal domain, and on next year, established the Gongen-sai 権現祭 festival. The Kirin-jishi 麒麟獅子 dance currently handed down in approximately 150 wards of the Inaba 因幡 area (eastern Tottori prefecture) is based on the *shishi-mai* featured in the Gongen-sai festival. The first scholar to advance such a theory was NOZU Ryū (野津龍 1935-2015), Professor at Tottori University. Today, his hypothesis has become widely accepted.

Between 2016 and 2019, the Education Board of Tottori prefecture conducted surveys on Inaba's Kirinjishi dance. NAGAI Takeshi 永井猛 , one of the technical advisers of the survey project, suggested that the characteristic "horn" of the Kirin-jishi head mask might be related to the piece *Sohōhi* 蘇芳菲 , a "unicorn dance" depicted in the *Bugaku-no-zu* 舞楽の圖 (*Shinzei-kogakuzu* 信西古楽図). NAGAI alluded to the possibility that *Sohōhi* might be the source of the Kirin-jishi dance. In this article, I try to examine NAGAI's theory from multiple perspectives.

In the first installment, I analyze the performance style and musical characteristics of the Kirin-jishi dance in light of musical instructions and collections of notations edited in the 12th and 13th century, such as *Kyōkun-shō* 教訓抄 and *Kangen-shū* 管眼集 . I also examine the relation between the Kirin-jishi dance and the Kurabeuma-no-sechie 競馬節会 , a horseracing ceremony of the court. On this basis, I shed light on the commonalities between the *bugaku* 舞楽 pieces *Sohōhi* and *Komaryō* 狛龍 and Inaba's Kirin-jishi dance.