

神楽囃子「テケテットン」の起源に関する一考察Ⅱ

— 地方舞楽の「納曽利」と修正会・里神楽の「竜天」 —

川崎瑞穂*

(e-mail : kawasaki_mizuho_musicology@yahoo.co.jp)

<目次>

- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| 1. はじめに | 3. 修正会と里神楽における「竜天」 |
| 2. 「テケテットン＝揚拍子」仮説の再検討 | 3.1. 「竜天」概説 |
| 2.1. 地方舞楽における「揚拍子」のヴァリエーション | 3.2. 早池峰神楽における竜天と天狗のリズム型 |
| 2.2. 「大日堂舞楽」(ザイドウ)のリズム型再考 | 4. おわりに |

キーワード：里神楽(*Sato kagura*)、神楽囃子(*Kagura-bayashi*: Kagura's music)、地方舞楽(*Bugaku* in the local areas)、大日堂舞楽(*Dainichido Bugaku*)、修正会(*Shushōe*)、早池峰神楽(*Hayachine Kagura*)、対照研究(contrastive study)

1. はじめに

「神楽とは歌舞音曲で神仏と交流し、神遊びや仮面による能舞のうまい、神がかりしず、死霊の鎮めや、悪霊じょうきやくの攘却などを行った祭祀芸能である」[鈴木 2018:5] という、鈴木正崇の最新の定義を参照してもわかるように、日本各地に様々な芸態のものが伝承されている「神楽」は、「歌舞」すなわち仮面をつけるなど扮装した舞い手と、「音曲」すなわち笛や太鼓といった楽器の演奏者によって行われる芸能であり、舞踊と音楽が重要な役割を担っている¹⁾。神楽の音楽（神楽囃

* 神戸大学、日本学術振興会特別研究員PD、民族音楽学

1) そもそも、江戸時代以前の日本においては、音・身体・言語、すなわち「歌舞音曲」は不可分のものであり、明治時代まで「音楽」という言葉は単に「雅楽」を意味していた。明治以降、ヨーロッパ

子) については三上次郎が方法論的な検討を試みているが [三上 1996 ; 三上 1997] 、神楽の音楽の研究が、関連諸分野より遅れていることがしばしば指摘されている [三上 1996 : 153 ; 川崎 2018 : 7] 。

神楽囃子の種類の一つに、関東地方の神楽を中心に伝承が確認されている「テケテットン」などと呼ばれるリズム型がある。2016年3月、日韓次世代学術フォーラム (한일 차세대 학술 Forum) の『次世代人文社会研究 차세대 인문사회연구』第12号に発表した拙稿「神楽囃子「テケテットン」の起源に関する一考察—高麗楽の揚拍子との関係から—」

(以下「前稿」と呼称) では、このリズム型が、朝鮮半島から日本に伝来した「高麗楽」という音楽に用いられている、「揚拍子」というリズム型に由来するものであるとする仮説を提唱した。その後、2016年4月から2017年2月にかけて、平成28年度笹川科学研究助成 (公益財団法人日本科学協会) による調査 (研究課題「関東地方の神楽囃子《テケテットン》の分布研究—東北地方・中部地方の里神楽・民俗舞楽を中心に—」、研究番号: 28-126、助成金額: 55万円、代表者: 川崎瑞穂) を行なった。調査結果の一部は、日本音楽学会第67回全国大会 (2016年11月13日) において発表した。そこでは、揚拍子からテケテットンに至るまでの過渡的な形態が、いわゆる「民俗舞楽」 [水原 1969] などとも呼ばれてきた、「中央の舞楽」に対する「地方の舞楽」 [田鍬 2007] の中に残存している可能性を指摘した [川崎 2017b : 147] 。

現在は、日本学術振興会の「特別研究員奨励費」 (科学研究費補助金) を利用し、日本各地に伝承されている民俗芸能の音楽 (囃子) を調査する一貫として、「テケテットン」の分布調査を継続している。研究期間は2018年4月から2021年3月までである。

本稿ではまず、平成28年度笹川科学研究助成の調査結果をもとに、前稿の再検討を行う。とりわけ、「揚拍子」を伴奏として使用している高麗楽の楽曲「納曾利」が、地方舞楽においてどのように伝わっているのかを確認し、仮説の検証を行う。次に注目するのは、里神楽

から輸入された音楽、いわゆる「洋楽」を意味するようになり、戦後に現在の「音楽 music」という意味になったとされている [吉川 1984 : 15-48] 。

の中の「納曽利」に類似した芸態の演目とその音楽である。3年間の調査の一環として、2018年7月31日、岩手県花巻市に伝承されている里神楽「早池峰神楽」を調査することができた。岳^{たけ}という地域の早池峰神楽は「岳神楽」、大償^{おおつぐい}という地域の早池峰神楽は「大償神楽」と呼ばれており、それぞれ少しずつ異なる部分がある。ユネスコの無形文化遺産にも登録されたことで有名なこの神楽には、岳神楽では「竜殿」、大償神楽では「竜天」と呼ばれる、2匹の竜が舞う演目がある。本稿では調査結果を基に、「竜殿・竜天」のリズム型と、「テケテットン」のリズム型の比較を行い、その共通点／相違点を指摘する。最後に、岳神楽の「天降り」という演目の天狗の囃子が、「竜殿・竜天」のリズム型と共通するリズム型を用いていることを指摘し、早池峰神楽が、「納曽利」のリズム型「揚拍子」が天狗の演目に「テケテットン」として流用される過渡的形態を留めているという仮説を提示したい。

2. 「テケテットン＝揚拍子」仮説の再検討

2.1. 地方舞楽における「揚拍子」のヴァリエーション2)

前稿の中で取り上げた事例である、「神明社神楽」（埼玉県秩父市荒川白久）の《テケテットン》については、その後刊行した拙著『徳丸流神楽の成立と展開—民族音楽学的芸能史研究—』（2018）において詳細に分析を加えてある。以下に拙著より楽譜を再掲する。

〈譜例1〉神明社神楽の囃子《へんばい》（通称《テケテットン》）

♩ = 145

締太鼓
唱歌
大太鼓

テ ケ テッ トン テ ケ テッ トン テ ケ テッ トン トン トン トン

2) 本項の分析は、前述した日本音楽学会第67回全国大会（2016年11月13日）における研究発表「民俗舞楽にみる神楽囃子「テケテットン」の過渡的形態—静岡県周智郡森町一宮・小国神社の「十二段舞楽」を事例として—」に基づいている。

〈写真1〉 十二段舞楽「納蘇利」 〈写真2〉 山名神社天王祭舞楽「竜の舞」



(以下、写真は全て筆者撮影)

次に、この芸能の演目「納蘇利」(写真1)のリズム型の採譜を挙げる(譜例3)。「納蘇利」には二つのリズム型があり、途中で数度登場する。両者をテケテットンと比較してみると、リズム・テンポの両面で、中央の舞楽よりまして「テケテットン」に近づいていることがわかる。

〈譜例3〉 十二段舞楽の演目「納蘇利」のリズム型(本採譜では笛は省略)

(「●」の符頭は太鼓の草、「X」の符頭は太鼓の縁を打つ。)

♩ = 50 (冒頭2小節を連続して演奏し、合間に3~4小節が1回挿入され、冒頭に戻る。)

鉦鼓

太鼓

D.C.

次に、山名神社天王祭舞楽をみてみたい。小国神社と違い、中世末から近世にかけて流行した「^{ふりゅう}風流」の影響があると考えられているため、より変容した形のヴァリエントが収集できるかと期待し、調査を行なった。この芸能は、山名神社の7月14・15日に最も近い

土曜、日曜日に行われる天王祭に際し、境内の舞殿^{まいや}にて奉納される。楽器は太鼓、大鼓、笛からなる。演目は「八初児の舞」「神子の舞」「鶴の舞」「獅子の舞」「迦陵頻の舞」「竜の舞」「蟻螂の舞」「優填獅子の舞」の八曲が伝わる。「納曾利」にあたる演目名は存在しないが、「竜」とかいて「りょう」と読ませる「竜の舞」（写真2）を有する。田鍬智志はこの演目が《納曾利》などの舞楽のパロディである可能性を示唆している〔田鍬2017：18〕。この演目は、舞い手が柱によじ登り、逆さになって両手を離すアクロバティックな所作が特徴的であり、前述したような風流系の芸能（とりわけ「つく舞」など）の影響が明瞭にあらわれている。

「竜の舞」のリズムパターンを採譜すると譜例4のようになる。十二段舞楽と比較してみると、十二段舞楽よりもさらにテンポが速くなり、かつパターンがより短くなっていることがわかる。このように、リズム・テンポの両面でテケテットンに近づいていることがわかる。

〈譜例4〉 天王祭舞楽の演目「竜の舞」のリズム型（本採譜では笛は省略）

（「●」の符頭は太鼓の革、「X」の符頭は太鼓の縁を打つ。）

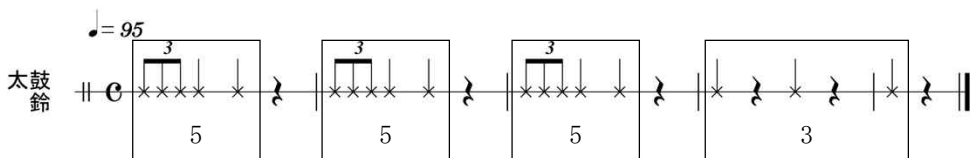
♩ = 80

ったが、それらの具体的検証はなされてこなかった」〔田鍬2007：38〕という問題は、「テケテットン」の源流を求める上でも考える必要がある。ここで挙げた発展のモデルは「作業仮説」にすぎず、今後はより多くの事例と先行研究を精査する必要がある。

2.2. 「大日堂舞楽」（ザイドウ）のリズム型再考

また、前稿の最後では、揚拍子の遠いヴァリエーションの可能性として「大日堂舞楽」（ザイドウ）の「五大尊舞」における九字を切る部分のリズムを挙げた（譜例5）。

〈譜例5〉大日堂舞楽「五大尊舞」(谷内)のリズム型



[川崎 2016 : 257] より再掲 (四角い囲いは本稿での論述のために便宜的に挿入)

まず指摘できることは、このリズム型が明確な三連符になっていることである。三連符と二つの四分音符というこの独特な形態はどのように発生したのだろうか。注目すべきは、そのリフレインするリズムの音の「数」である。三連符に二つの四分音符で、計五つの音が使用されている。

日本の芸能の音楽(囃子)における数に注目した研究としては、[北沢1987]がある。ここでは太鼓のリズムと男/女といった二項対立との関係等に注目して分析するなど、音の象徴性がクロード・レヴィ＝ストロースの構造分析の手法で鮮やかに解読されている。神楽における数の象徴についても研究の蓄積がある。例えば大内典は宮城県北部の「法印神楽」において、「3・6・8・9」という数字が囃子の構成原理であることを指摘し、これらの数の象徴性に議論を展開した[大内 1987]。神楽の研究で著名なイリット・アベルブッフ(アベルブッフ)も「数の構造」に言及しており、とりわけ「3・6」が早池峰神楽における「山の神舞」の力強い反問の足踏みの数であることを指摘[アベルブッフ 1999 : 154]している点は、本稿のここからの考察にとっても有益である。

テケテットン研究に先鞭をつけた森林憲史は、テケテットンのヴァリエントを、その多彩な名称⁴⁾の一つである「三つ拍子」という名称で総称とし⁵⁾、その上で、「三つ拍子」の由来

4) 「三つ拍子」、「テケテットン」、「テケネットン」、「テケテケテン」、「トコトントン」、「ジャカモコジャン」、「チャカマカダン」、「チャカマンドン」、「チャカマンチャン」、「テコマンドン」、「ジャカモンジン」、「トコトットン」、「へんばい」、「四方堅」など。

5) ここでいう「三つ拍子」は西洋音楽の「三拍子」のことではない。後述するように、ここでいう「三」は、おそらく何らかの音の「数」のことを示している。ちなみに、伊野は地方舞楽の研究の中で「天津神社舞楽」(新潟県糸魚川市)のリズム型「三つ拍子」を分析している[伊野 1999]。興味深いことに、同県柏崎市西山町二田の物部神社の神楽には「奈曾利(双竜)の舞」、石井神社

を、リズム型の中の「トントントン」という三つの音（譜例1で四角く囲った部分）に求めた⁶⁾。その説が正しいとするならば、大日堂舞楽のこのリズム型は、五音を3回繰り返し、最後に「三つ拍子」（テケテットン）を象徴する三音を付加して構成されているのである。「5」という「五音」を想起させる「法数」と、「3」という修験道と密接に関わる数が見事に組み合わせられているともいえよう（ $5 \times 3 + 3$ ）。ここでいう「法数」とは、ある特定の数（数字）によってまとめられた仏教の教えのことであるが、五大尊舞は、五という法数を、リズムの音の数によって表現するために、「テケテットン＝揚拍子」（三つ拍子）の音の数を変化させているのではないだろうか。また、この演目では最後のリズム型以外にも「三分割」のリズム型が頻出しており、とりわけ足拍子に三分割が合わせられる部分は、「三つ拍子」との関係性を想起する⁷⁾。森林は高山茂の示唆によって調査した「西嶋神楽」（山梨県）の調査において、反閏に「三つ拍子」がダイレクトに合わせられていることに自身の説の明確な証拠を見出している〔森林 2008：12；川崎 2018：113-114〕。

「大日堂舞楽」についての近年の研究⁸⁾としては、伊藤純の論考がある。「一般に『大日堂舞楽』として知られているこの芸能がザイドウという行事のなかで行われていることを再確認し、行事と芸能の主体とではズレがあることを指摘した」〔伊藤 2016：88〕この論文で伊藤は、「大日堂舞楽」と修正会の関係について次のように述べている。

「大日堂舞楽」という呼称は公演時の自己紹介やパンフレット等に記載されるような時に

（石地）には「奈曾利」という演目が伝わる。ほど近い安田八幡宮には「奈曾利」のほかに「小奈曾利」や「欄陵王」（おそらく蘭陵王）といった演目も伝わっている。紙数の都合により、詳細な分析については次の機会に譲りたい。

- 6) 森林は、「トントントン」という太鼓の三つの音から始まるヴァージョンの事例が「古い形」とどめていと述べており〔森林 2007：76〕、最後の研究発表となった日本民俗音楽学会第6回研究例会（2017年3月19日）での研究発表「関東地方の神楽に於ける「三つ拍子」について」においても同様の主張を展開した。
- 7) 遠藤徹はこの他にも、大日堂舞楽の演目「神名手舞」における「3拍子系と思われるリズムには興味がひかれた」〔遠藤 1994：90〕と述べている。
- 8) 本稿投稿後に民俗芸能学会第181回研究例会（2020年9月5日）にて「『大日堂舞楽』再考」と題する報告が行なわれた。詳しく紹介する紙数はないため、本稿の論旨に直接影響する指摘がなかったことだけは述べておく。

使われる便宜的用法であり、「大日堂舞楽」に関わる行事のことを現地ではザイドウまたはジェイドと呼んでいる。より正確を期すならば、ザイドウという修正会のなかで行われる芸能を「大日堂舞楽」と呼んでいるといつてよい。〔伊藤 2016：78〕

ここでいう「^{しゅしょうえ}修正会」とは、全国の寺院で1年のはじめに行われる法会のことである。「天長4年（827）に東西二寺で17日間、薬師悔過を修したことに始まるとされているが、神護景雲元年（767）正月の勅にみられる吉祥天悔過をもって、その始まりという説もある」〔久下 1979：22〕。その一環として、悪い鬼を追い払う「^{ついなえ}追難会」が行われており、この追難会が、節分の起源であるとされている。伊藤は、ザイドウと大日堂舞楽との関係をこのように述べた上で、この行事の重層的な存在様態を次のようにまとめている。

確かに、烏遍舞や工匠舞・五大尊舞のような舞楽からの伝播を想定しなければ解釈できないような舞があるが、例えば権現舞や駒舞は南部藩や津軽藩の他の芸能の影響を考慮すべきだろうし、芸能をめぐっては動的・段階的な展開も予想されよう。もっとも、このように芸能のみでこの行事を理解しようとすることは本末転倒で、ザイドウという修正会のなかの芸能として検討する必要があると思われる。〔伊藤 2016：88〕

「揚拍子」や「三つ拍子」、「テケテットン」といった一群の中でこのリズム型を捉えるのであれば、修正会でありかつ舞楽とも関係するこの「芸能」の性格が象徴的に示されているとすることもできるだろう。

3. 修正会と里神楽における「竜天」

3.1. 「竜天」概説

ここまで、地方舞楽と修正会にみられる「テケテットン」に類似するリズム型をみる中で、「テケテットン＝揚拍子」仮説を再検討した。では、修正会から里神楽に至るリズム型のつながり

りがあるとするならば、どのような経路を想定することができるのだろうか。そこで本稿で注目したいのが、修正会における「竜天」である。修正会における「竜天」について、小松和彦は次のように述べている。

中世の法勝寺や法成寺、法隆寺などの多くの寺院の修正会の追儺では、なぜか決まったように、毘沙門天と竜天と鬼が登場し、毘沙門天と竜天が鬼を追いかけて退散させるという芸能的な色彩の強い儀礼を行っていた。鬼の出現を演劇的に行なう形式の修正会は今日でもなお各地にみられるが、なかには毘沙門天や竜天がもう登場しないものもある。しかし、かつての修正会では、毘沙門天が鬼を退散させるとされていたのであった。〔小松 2018 : 137〕

では竜天とは何者だろうか。ここでいう「竜天」について小松は、「竜天についてはなにも明らかになっていないのだが、中世の竜神信仰と深い関係があるのではないかと想像される」〔小松 2018 : 138〕と述べている。高桑いづみは、『兵範記』^{へいはんき}仁平2年（1152）正月14日の条における「次竜天手、自東西出舞」という記述に注目し、竜天が「舞」、すなわち「芸能」であった可能性を指摘する。つまり、竜天は単に「乱声」で登場する「儀礼」だったのではなく、「災いを払うために立てた大音声が、災いそのものが出現する前触れとなり、ついには災いの登場楽、あるいは災いを払うために威力をふるう際の伴奏楽として芸能化する過程をここに見る事ができる」〔高桑 1996 : 50〕と述べている。

「竜天」と「芸能」との関係について考える上では、久下隆史の論考「修正会の芸能—竜天・毘沙門・鬼について—」（1979）が示唆に富む。久下論文では、貴族の日記に基づいて、平安・鎌倉期の修正会で行われた「宗教的行事」としての「竜天・毘沙門・鬼」について考察している。

竜天・毘沙門・鬼は修正会の最後を飾る、いわば修正会の締めくくりをなす行事であった。その初出は修正会の記事が初めて貴族の日記に表われた、寛和2年より一世紀を経

た『中右記』大治4年（1129）正月11日の円勝寺における「三院御幸、依為一夜竜天毘沙門被行」であろう。[……] この竜天・毘沙門・鬼は12世紀初頭に天台系寺院の中で案出されたようである。真言系の寺院で竜天・毘沙門・鬼が行なわれた事例はみることができない。[久下 1979：24]

久下は「竜天」の由来について、「竜部」と「天部」を表象するという森末義彰の説[森末 1971]を踏襲しているが[久下 1979：26]、久下論文においてとりわけ興味深いのは、「密教的、秘密的な行法をわかり易くモドク役割が竜天・毘沙門・鬼に託されたのであろう」[久下 1979：24]とした上で、「竜天・毘沙門・鬼」の「芸態」について、「舞楽」との関係を指摘していることである。

竜天は舞楽の相舞の形をとっていたと思われる。また毘沙門と鬼はそれぞれ独立したものとして演じられていたことがわかる。このように竜天・毘沙門・鬼の演出の中にはかなり舞楽的な要素が入っていたようである。寺院側がもどきの役割をもたした竜天以下の行法を案出した時にそのモデルとしたのは当時の式楽として寺社の法会にも広く行なわれた舞楽であったのであろう。[久下 1979：24-25]

その後、「竜天・毘沙門・鬼」の芸態は変化していき、「鬼そのものが追儼と呼ばれるようになり、13世紀末期には鬼を竜天に追わずという演出まで加わってきた」[久下 1979：25]らしく、「竜天が鉾を持って3匹の鬼を追うことを追儼と呼んでいる」[久下 1979：27]例を挙げている。あくまで推測の域を出ないが、竜天が舞楽を元にしていれば、その元となった演目が竜の舞たる「納曾利」である可能性は十分に考えられる。それはちょうど、前述した《納曾利》とその派生としての「竜の舞」（山名神社天王祭舞楽）という「主題と変奏」の関係に比せられよう。山路興造も『玉葉』建久6年（1195）正月12日条において、藤原基家の調進した呪師装束を「大、赤袍、押金薄文。小、黒袍、押銀文、是摸陵王・納蘇利也。未見事也。」と記していることに注目し、「その姿が金銀箔などを押した華麗なもので、舞楽の走物曲である陵王や納曾利を模していたことが知れる」[山路 2000：61]と述べている。

本論文への久下論文の寄与は、「竜天・毘沙門・鬼」の民間への浸透についても考察を行なっていることである。例えば、北九州の例として「八幡管崎宮神宝注文」の建治2年（1276）における修正会の記述を参照し、「竜天はここでは竜王となっており、毘沙門と同じく大刀をさし鉾を持って演技を行なっている。それぞれ舞楽のように左、右の順に登場して演技をしたようである」 [久下 1979 : 29]

と考察している。もっとも、「鎌倉期に地方の寺院でも修正会に鬼は登場しているが竜天や毘沙門は少ない」 [久下 1979 : 30] と留保しているように、地方ではとりわけ「鬼」が重要な位置を占めるようになり、今日に至っている。

修正会の地方伝播⁹⁾と民俗芸能にみるその残滓について、五来重は誠に示唆的なコメントを残している。

呪師ノ手、すなわち芸能曲目には三手とも五手とも、六手、十手、十三手とも書かれているが、全部はわかっていない。もっとも普通におこなわれたのが鬼ノ手、毘沙門ノ手、龍天ノ手であり、ほかに武者ノ手、劍ノ手、大唐文殊ノ手などが知られている。これらはそれぞれ鬼や毘沙門天、龍王（または陵王）、獅子などの面をつけて舞ったものとおもわれるが、武者や劍は素面^{ほこ}で劍や戟を散樂的に振ったり操ったりしたのではないかとおもう。これは修正会呪師が山伏神楽となって地方に伝播した、民俗芸能にいまも見られるからである。 [五来 1995 : 11]

実際、里神楽の中には「竜天」という名称を持った演目が数多く存在する。福島・関東・甲信越の里神楽を網羅的に蒐集した三田村佳子の名著『里神楽ハンドブック』（2005）には「りゅうでん（流殿・竜田・流田）」という項もある。また、その分布は東北地

⁹⁾ 地方伝播の詳細については [山路 2000] や [山崎 2002] を参照。

方にも及んでいる。民俗芸能研究の泰斗たる本田安次は、『中右記』^{ちゅうゆうき}、『長秋記』^{ちやうしゅうき}、『兵範記』^{ぎやくよう}、『玉葉』等の古い修正会の記録に「竜天・毘沙門・鬼」等と出ていることを挙げ、この「竜天」は、法呪師らが剣や鈴、あるいは錫杖を持って舞ったものではないかとし、そこから早池峰神楽の同名演目は、そのような古い演目の名称に由来しているのではないかと推察している [本田 1994 : 472] 。

〈写真3〉 岳神楽「竜殿」



〈写真4〉 大償神楽「竜天」



本稿では、早池峰神楽における「竜殿・竜天」¹⁰⁾の囃子をみてみたい¹¹⁾。まずは「竜殿・竜天」という演目に関する諸説を概観する。早池峰神楽に関する先行研究は膨大であり、本稿にて全ての学説を提示することはできない。ここではその一例として、民俗芸能研究家の粒針修がその著書の中で「竜殿舞（竜天舞）」 [粒針 1999 : 70] という項目を設けて行った考察をみる。粒針は、この演目には詞章、すなわち歌詞が存在しないため、この演目の由来ははっきりしないというが、悪神悪鬼を鎮める祈禱舞であると考えた。また粒針によると、本田安次は生前、この演目を仏教の「四天王」、すなわち持国天・増

10) 「りゅうでん」や「りゅうてん」という発音が紛らわしいが、両者を統一して「りゅうてん」と呼ぶのがよいだろう。一般的には「りゅうでん」と統一されるが、修正会の竜天を勘案すれば「りゅうてん」が的確と考えられる。

11) 東北地方にはこの他にも多くの類例が伝わる。例えば2018年に報告書が出版された岩手県北上・花巻地方の「大乘神楽」にも「竜殿」という演目がみられる [北上市文化遺産活性化実行委員会 2018]。関東甲信越地方、東北地方の同系統の演目については稿を改めて分析したい。

長天・広目天・多聞天の中の二天王の舞であると考えていたという。阿・吽の二つの鬼面の竜の舞であるが、どのような竜なのかは定かでないという。また粒針は、天鳥船命あめのとりふねのみことと武甕槌命たけみかづちのみことが出雲国の伊那佐いざさの小浜おはま（現在の稲佐の浜）に天降り、大己貴命おおなむちのみことに国譲りを勧めるときの舞いという伝承を書き記しているが、この解釈は近世中後期の早池峰神楽の神道化〔小形 1993：5-6〕における付会ふかいであると考えられることも可能である。その後の研究としては、式舞の所作の意味論的研究〔長沢 2009〕で知られる長沢壮平は、「『竜殿舞』は二人による舞で、九字・印相・真剣など修験の呪具・呪法が多用される。詞章もなく、由来は不明である」〔長沢 2004：55〕と述べている。また本田によると、この演目は「雨天」ともいうのだが〔本田 1994：472〕、雨乞い儀礼との関係も考えられる。

3.2. 早池峰神楽における竜天と天狗のリズム型

このように、管見の限りでは、「竜殿・竜天」については統一見解が未だ存在しないようである。注目すべきは、2匹の竜による舞であるという点だろう。先行する諸芸能を考えると、この芸態に合致するものの一つが、雅楽（舞楽）の「納曾利」である。

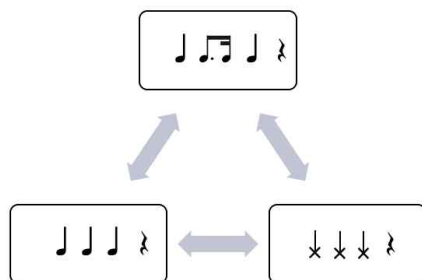
次に「竜殿・竜天」の芸態をみってみる。早池峰神楽では、仮面を用いる演目は、大きく前半の「ネリ」と後半の「クズシ」に分かれている。前半の「ネリ」（序舞）は、仮面を付けた演者が神霊そのものとなり、託宣や祈禱を行う。後半の「クズシ」は演者が仮面を外し、人間に戻り、神霊に感謝の舞を捧げる〔粒針 1999：36〕。岳神楽の「竜殿」は、「ネリ」では四方を鎮め、刀を振り回しながら、二人が入り乱れて舞い、面と「鳥かぶと」を外してからの「クズシ」では、互いに太刀をぐるみ見せ場がある。粒針はその著書に、「竜王殿舞」という名称の他に、「二人くぐりっこ舞」という通称も採録している〔粒針 1999：70〕。これに対し大償神楽の「竜天」では、「ネリ」で面をかぶり、「クズシ」で外すのは同様であるが、頭に着けるのは「鳥かぶと」ではなく「ザイ」というカツラである。

次に音楽の分析を行う。岳神楽の「竜殿」の「ネリ」は、前半の遅いテンポの部分と、後半の早いテンポの部分に分けられる。紙数の都合により、本稿では前半のみの分析にとどめる。

早池峰神楽の音楽（囃子）は、唄・太鼓・銅拍子（手平鉦）・笛から構成される。「竜殿」では冒頭、唄があり、手平鉦が3回打つ。そこに太鼓が加わり、その後笛も加わる。そこから少し演奏すると、冒頭に戻る。ここまでは舞人が出てこない。この部分を仮に「セッションA」としておく。そこから舞人が出てくると、音楽がいくつかのリズム型を組み合わせた繰り返しになる。ここを仮に「セッションB」としておく。

セッションA・Bに頻出するリズム型は、大まかに「♪ ♪ ♪ ♪」と、「♪ ♪ ♪ ♪」である¹²⁾。また、注目したいのは、合間に「♪ ♪ ♪ ♪」というリズムで、太鼓の縁を打つ部分があることである。太鼓の革と縁の打ち分けは、筆者が前稿で指摘した「揚拍子」の「対話的進行」〔川崎 2016：244〕を異なる形で踏襲したものであるとも考えられる。実際、前述した「十二段舞楽」や「天王祭舞楽」でも、同様の手法が用いられている（譜例3・4）。

〈譜例6〉 早池峰神楽「竜殿・竜天」におけるリズムの構成要素
（「X」の符頭は太鼓の縁を打つ）



「竜殿・竜天」は、共に「トントン」という三つの音からはまり、リズムが変化していく。ま

¹²⁾ 大償神楽の「竜天」は、筆者が調査した奉納では、岳神楽のセッションA・Bにあたるセッションが、岳神楽に比べて短かったのだが、リズム型は共通していた。

さに森林が「テケテットン」（三つ拍子）の古態として示した、「トントントン」が冒頭を飾る形式である。しかし、「テケテットン」では「♪ ♪ ♪ ♪」ではなく「♪ ♪ ♪ ♪」のリズムを中心とする。「♪ ♪ ♪ ♪」と「♪ ♪ ♪ ♪」では、いわゆる「はねるリズム」（♪）の位置が異なる。換言すれば、「竜殿・竜天」のリズム型が「前拍（一拍目）＋二分割された後拍（二拍目）」であるのに対し、「テケテットン」は「二分割された前拍（一拍目）＋後拍（二拍目）」というように、前後が逆転した構造を持っている。しかし、この差異について筆者は、すでに多くの事例を挙げることで、それぞれが二つ目の音の位置（音価）の差異にすぎないと主張している【川崎 2017a：53；川崎 2019：16-19 他】。

このリズム型「テケテットン」は、関東地方では多くの場合「天狗」、あるいは「翁」の音楽として使用されている。天狗や翁に用いられているリズム型が東北地方では竜天に用いられている¹³⁾ことはどのように説明すればよいだろうか。

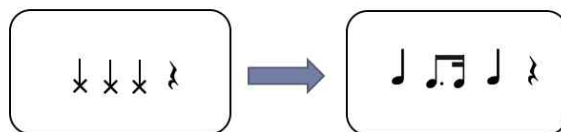
天狗や翁との関係を考えるうえで、「呪師^{しゅし・ずし}」に関する研究は参考になる。「呪師とは平安～鎌倉期に寺院の修正会・修二会で結願日の追儺に竜天・毘沙門・鬼に扮して辟邪の行法に携わり、あるいは同会の期間中に『走り』と呼ばれる芸を演じていた広義の猿楽で、おそくとも平安時代の後期には座を組織していたようである」【天野 1989：115】。早くに折口信夫は『翁の発生』（1928）の中で「猿楽は、天狗舞を一分科とするほどです」【折口 1928（1965）：393】と述べている。特に、猿楽と天狗（鼻高面）との関係で芸能史研究において注目されてきたのが「方堅^{ほうがため}」である。「方堅」とは、「神社の社殿造営における上遷宮（御神体の新社殿への遷座）に際して演ぜられた鎮壇結果の呪術的な芸能」【天野 1985：116】であり、呪師から猿楽者に受け継がれた咒法（儀

13) もっとも、岩手県遠野市の「大出早池峰神楽」の翁の舞から「テケテットン」のヴァリエントを採集したことがあるため【川崎 2014】、必ずしも東北地方の当該リズム型のヴァリエント全てが竜天に結びついているわけではない。

礼) であると考えられる [植木 1981 : 10] 。橋本裕之はこの「方堅」の地方展開を論じる中で、前稿でも挙げた「坂部の冬祭り」(長野県)なども挙げつつ「かくして、火の王・水の王 [坂部の冬祭りや奥三河の花祭りにみられる鼻高面の演目——引用者註] をめぐる伝播の経路について、ごく粗い見通しを立てることができるかもしれない。すなわち、坂部のそれをはじめとする、各所の火の王・水の王は、伊勢猿楽と深く関わっていた呪師によって三信遠の一円に持ちこまれたもので、そもそも方堅のさいに用いられた阿吽の二面に端を發するのではなかったか」 [橋本 1991 : 92] とまとめている。火の王・水の王はまた「竜王の舞」ともされるが [橋本 1991 : 92] 、前述したように、五来重はこれを《陵王》としている。ならばその番舞はまさに《納曾利》であり、その伴奏には「揚拍子」が使用されることとなろう。また、粒針が述べているように、竜天もまた「阿・吽の二つの鬼面の竜の舞」である。

興味深いことに、岳神楽の「天降り」の天狗の舞にも、「竜殿」と同様の「J ♪ J ♪」というリズムが用いられている。天狗はこの演目の冒頭の「ネリ」に登場する。囃子は、やはり「竜殿・竜天」と同じようにいくつかのセクションからなり、「J J J ♪」や「J ♪ J ♪」といったリズム型を聴くこともできるが、すぐにテンポが速くなり、別のリズム型を繰り返す¹⁴⁾。

〈譜例7〉 早池峰神楽 (岳神楽) 「天降り」のリズムの構成要素
(「X」の符頭は太鼓の縁を打つ)



14) 当該のリズム型については演目「山の神」でも用いられているが、これについては早くに鷹觜洋一が論文の中で譜例を挙げて指摘している [鷹觜 1971 : 27-28] 。鷹觜は「はねるリズム」の部分 (♪) を、一拍三連符の中間の音を抜いた、いわゆる「シャッフルビート」で表記しているが、同一のリズム型を指している。

「竜殿・竜天」の竜と「天降り」の天狗のリズムの同一性は、竜天からテケテットンが生まれる変容過程を地層のように示しているのではないか。その傍証となるのが、地方の舞楽における「納曽利」である。既に静岡県周智郡森町一宮・小国神社の「十二段舞楽」における「納蘇利」という演目を分析したが、そこには「はねるリズム」(♩)を見出すことができない。これを、小国神社の舞楽が、修正会の「竜天」を經由せずに、舞楽の「納曽利」を受け継いだ結果、修正会の「竜天」から神楽の「竜天」へと変化する中で「はねるリズム」に変容する前の、古い「揚拍子」の形態を留めているものと解釈することも可能である¹⁵⁾。

4. おわりに

本稿での考察から、高麗楽の「納曽利」から修正会の「竜天」、そこから天狗の舞の囃子へと至るリズム型の細いつなかりを想定することができるようになった。そして、その天狗の舞とリズムを受け継いだものが、関東地方の天狗の舞とその囃子「テケテットン」なのだとして、早池峰神楽の当該リズムと「テケテットン」はいわば兄弟のような関係にある可能性がある。

本稿の成果は、音楽学的な観点から、それぞれの囃子の共通点／相違点を明示したことにあり、その芸能史的解釈の妥当性については歴史学や民俗学からの応答を期待したい。例えば、芸能史における「乱声」や「乱舞」(乱拍子)などの研究とどのように接合していけるのかも今後の課題である。高桑は『今昔物語』巻第28の「種合せ」(左右に分かれて珍しい趣向を競い合う遊び)や『教訓抄』巻5記載の類似した話を挙げ、納曽利の面が人々の目に「鬼」として映っていた可能性を指摘している[高桑 1996: 57-58]。

また、今回の早池峰神楽に関する分析は、2018年の奉納の実見と、先行研究を元に行っ

15) とりわけリズムの場合には、中央の音楽と地方の音楽の差異が大きくなることは充分考えられることであり、「はねないリズム」(中央)から「はねるリズム」(地方)へという変容過程をここに観察することができるかもしれない。

たものであり、全ての演目を詳細に分析しきれているわけではない。その中で、確実にいえることのみを提示したにすぎないため、これ以上の考察は、全演目の詳細な分析を経たうえで行う必要がある。また、本稿での分析から、「揚拍子」と「テケテットン」の結節点は見えてきたが、いまだ「融合点」すなわち、「納曽利」のような演目と、天狗や翁といった「テケテットン」の代表的な演目が、同一の囃子によって奏されている事例は発見できていない。そのような事例を、今後の全国的調査において探し出していきたい。

【参考文献】

- アベルブッフ, イリット(1999)「山伏神楽の伝承—早池峰神楽の場合—」『芸能の科学』27、東京文化財研究所、pp.143-161.
- 天野文雄(1985)「翁猿楽の成立と方堅—呪師芸の継承—」『中世文学』30、中世文学会、pp.115-127.
- _____ (1989)「呪師座と猿楽座—法勝座参勤三座をめぐる猿楽座形成試論—」『フィロカリア』6、大阪大学、pp.115-131.
- 伊藤純(2016)「文化財保護制度・ユネスコ無形文化遺産を通してみる「大日堂舞楽」—その制度的展開と主体との関係に着目して—」『民俗芸能研究』60、民俗芸能学会、pp.77-91.
- 伊野義博(1999)「唱歌(しょうか)の機能(4)新潟県糸魚川市天津神社舞楽の事例から」『新潟大学教育人間科学部紀要 人文・社会科学編』1(2)、新潟大学教育人間科学部、pp.191-203.
- 植木行宣(1981)「上鴨川住吉神社の芸能」『上鴨川住吉神社の神事舞』兵庫県加東郡教育委員会.
- 遠藤徹(1994)「日本の民俗芸能に伝わる外来系の舞楽について—隠岐国分寺蓮華会舞と秋田県鹿野市大日堂舞楽を中心に—」『インド音楽研究』4、インド音楽研究会、pp.76-91.
- 大内典(1987)「法印神楽の囃子における象徴表現」『研究紀要』22、国立音楽大学、pp.29-53.
- _____ (1989)「音の修辞学(レトリック)—法印神楽の囃子における象徴表現—」『芸能』31(3)、芸能発行所、p.8-17.
- 小形信夫(1993)「早池峰神楽の神道化について」『民俗芸能研究』18、民俗芸能学会、pp.1-14.
- 小野功竜(1974)「遠江小国神社に伝承される十二段舞楽について—太平楽舞を中心として—(昭和49年度音楽学フィールド・ワーク調査研究報告)」『相愛女子大学・相愛女子短期大学研究論集』22、相愛女子大学相愛女子短期大学、pp.130-109.
- 折口信夫(1928→1965)『翁の発生』折口博士記念古代研究所(編)『折口信夫全集』2、中央公論社.
- 加納マリ(2017)「地方の舞楽(4)—東北地方に伝承される《太平楽》—」『武蔵野音楽大学研究紀要』48、武蔵野音楽大学、pp.81-104.
- 川崎瑞穂(2014)「大出早池峰神楽源流考—関東地方の神楽囃子「テケテットン」との関係から—」『遠野学 vol. 3』遠野文化研究センター、pp.152-182.
- _____ (2016)「神楽囃子「テケテットン」の起源に関する一考察—高麗楽の揚拍子との関係から—」『次世代人文社会研究 차세대 인문사회연구』12、日韓次世代学術フォーラム 한일

- 차세대 학술 Forum, pp.237 - 260.
- _____ (2017a) 「日光修験の音楽民族誌序説—護摩供と延年のリズム分析を中心に—」 『日本文化学報』 72、韓国日本文化学会、pp.43 - 63.(DOI: <https://DOI.org/10.21481/jbunka..72.201702.43>.)
- _____ (2017b) 「民俗舞楽にみる神楽囃子「テケッテン」の過渡的形態—静岡県周智郡森町一宮・小国神社の「十二段舞楽」を事例として—」 発表要旨 『音楽学』 62(2)、日本音楽学会、p.147.
- _____ (2018) 『徳丸流神楽の成立と展開—民族音楽学的芸能史研究—』 第一書房.
- _____ (2019) 「構造主義的芸能研究序説—囃子のモチーフに着目して—」 『民俗芸能研究』 67、民俗芸能学会、pp.7-30.
- 北上市文化遺産活性化実行委員会(編)(2018) 『北上・花巻地方の大乗神楽調査報告書』 本編・資料編、北上市文化財活性化実行委員会
- 北沢方邦(1987) 『メタファーとしての音—音楽的知の記号学—』 新芸術社.
- 吉川英史(1984) 『日本音楽の美的研究』 音楽之友社
- 久下隆史(1979) 「修正会の芸能—竜天・毘沙門・鬼について—」 『御影史学論集』 5、御影史学研究会、pp.21-33.
- 小松和彦(2018) 『鬼と日本人』 KADOKAWA
- 五来重(1995) 『宗教民俗集成4 庶民信仰の諸相』 角川書店.
- 西郷由布子(2012) 「舞踊における音楽リズムと振りの関係について—大償神楽の場合—」 『比較舞踊研究』 18、比較舞踊学会、pp.1-8.
- 鈴木正崇(2018) 『熊野と神楽—聖地の根源的力を求めて—』 平凡社.
- 高桑いづみ(1996) 「「乱声」の系譜—雅楽・修正会から鬼狂言へ—」 『芸能の科学』 24、東京文化財研究所、pp.39-63.
- 鷹鷲洋一(1971) 「山伏神楽の音楽的表現技法について—早池峯神楽を中心として—」 『岩手大学教育学部研究年報』 31、岩手大学教育学部、pp.23-46.
- _____ (1973) 「山伏神楽の音楽的表現技法について—九戸神楽の拍子を中心として—」 『岩手大学教育学部研究年報』 33、岩手大学教育学部、pp.109-115.
- _____ (1980) 『岩手の民俗芸能の音楽—表現技法の変遷—』 熊谷印刷出版部
- 田鍬智志(2007) 「再考—地方の舞楽と中央の舞楽—」 『東洋音楽研究』 72、東洋音楽学会、pp.25 - 46.
- _____ (2017) 「舞楽でない山名神社天王祭舞楽に舞楽らしさをみる」 田鍬智志(編) 『地方に息づく京都祇園祭の芸能 遠州森町山名神社の舞もの 日本伝統音楽研究センター第49回公開講座ガイドブック』 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、pp.16-19.
- 粒針修(1999) 『わがみちの郷土芸能—早池峰神楽・鹿踊・鬼剣舞—』 錦正社
- 東儀信太郎・東儀和太郎(1970) 「雅楽曲の作法」 『日本の古典芸能 第2巻 雅楽』 芸能史研究会(編)、平凡社、pp.69-136.
- 長沢壮平(2004) 「岳神楽における上演の場」 『宗教研究』 78(3)、日本宗教学会、pp.47 - 69, 761 - 783.
- _____ (2009) 『早池峰岳神楽—舞の象徴と社会的実践—』 岩田書院
- 中嶋奈津子(2013) 『早池峰岳神楽の継承と伝播』 仏教大学(仏教大学研究叢書)
- 橋本裕之(1991) 「王の舞の解釈学」 『国立歴史民俗博物館研究報告』 31、国立歴史民俗博物館、pp.73-106.
- 本田安次(1994) 『本田安次著作集 日本の伝統芸能 山伏神楽・番楽(復刻) 第5巻 神楽V』 錦正社

- 松尾恒一(2011)『儀礼から芸能へ—狂騒・憑依・道化—』角川学芸出版
- 三上次郎(1996)「神楽の音楽(その1)—その研究方法をめぐって—」『活水論文集 音楽学部・共通教養・一般教育編』39、活水女子大学、pp.153-167.
- _____ (1997)「神楽の音楽(その2)—その研究方法をめぐって—」『活水論文集 音楽学部・共通教養・一般教育編』40、活水女子大学、pp.133-164.
- 水原渭江(1969)『日本における民間音楽の研究〈2〉民俗芸能における舞楽的要素の考察』オーム書店
- 三田村佳子(2005)『里神楽ハンドブック—福島・関東・甲信越—』おうふう
- 森末義彰(1971)『中世芸能史論考—猿楽の能の発展と中世社会—』東京堂出版
- 森林憲史(2007)「関東地方の神楽囃子について—楽曲から神楽の系譜を辿る試み—」『民俗芸能研究』42、民俗芸能学会、pp.41-81.
- _____ (2008)「「三つ拍子」から江戸神楽を考える—神楽囃子と所作から江戸神楽の古態を探る試み—」『民俗芸能研究』44、民俗芸能学会、pp.1-21.
- 山崎一司(2002)「修正会の地方化と鬼の変容—愛知県平野部の「鬼祭り」・「はだか祭り」を中心に—」『民俗芸能研究』35、民俗芸能学会、pp.25-51.
- 山路興造(2000)「修正会の変容と地方伝播」小松和彦(編)『怪異の民俗学4 鬼』河出書房新社、pp.52-89.

【謝辞】

本稿は、韓国日本文化学会第55回(秋季)国際学術大会(2018年9月8日)での研究発表「高麗楽「揚拍子」と神楽囃子「テケテットン」の結節点—岩手県花巻市の早池峰神楽を事例として—」を基に、大幅な加筆修正を施したものである。研究発表当日は、早稲田大学の崔世卿氏、水産大学校講師の台丸谷美幸氏、社会科学大学助教授の金賢旭氏(当該発表の討論者)、芸能研究者である高麗大学校教授の辛權始氏と情報交換を行い、とりわけ辛氏からは韓国の芸能について多くのことを教えていただくことができた。また、本研究は、日本学術振興会「特別研究員奨励費」の研究課題「民俗芸能の音楽における「主題と変奏」—囃子のモチーフの通時的・共時的的研究—」(JSPS科研費JP18J00237)に基づいているが、第2節第1項の内容は、日本科学協会「笹川科学研究助成」の研究課題「関東地方の神楽囃子《テケテットン》の分布研究—東北地方・中部地方の里神楽・民俗舞楽を中心に—」(研究期間:2016年4月~2017年2月)による調査に基づいている。「十二段舞楽」の調査研究に際しては、小国神社権禰宜の打田雅臣氏に、「天王祭舞楽」の研究に際しては、京都コンサートホールの藤川桐人氏に情報提供をしていただいた。「十二段舞楽」「天王祭舞楽」「大日堂舞楽」調査と、科研費による「早池峰神楽」調査に際しては、公益財団法人ポーラ伝統文化振興財団学芸員・跡見学園女子大学非常勤講師の小泉優莉菜氏(博士・歴史民俗資料学)にご協力いただいた。皆様に深く感謝を申し上げる次第である。

논문 투고 일자 : 2020. 08. 31. 논문 심사 일자 : 2020. 10. 26. 게재 확정 일자 : 2020. 10. 28.
--

 <要旨>

 神楽囃子「テケテットン」の起源に関する一考察Ⅱ
 —地方舞楽の「納曾利」と修正会・里神楽の「竜天」—

川崎瑞穂

関東地方の里神楽の囃子には、「テケテットン」という、主に太鼓（笛が入る事例もある）によって奏される短いリズムの繰り返し囃子がしばしば用いられている。2016年3月、日韓次世代学術フォーラム（한일 차세대 학술 Forum）の『次世代人文社会研究 차세대 인문사회연구』第12号に発表した拙稿「神楽囃子「テケテットン」の起源に関する一考察—高麗楽の揚拍子との関係から—」では、このリズム型が、朝鮮半島から日本に伝来した「高麗楽」という音楽に用いられている、「揚拍子」というリズム型に由来するものであるとする仮説を提唱した。本稿ではまず、「テケテットン」が「揚拍子」を伴奏として使用している高麗楽の楽曲「納曾利」に由来するものである可能性を、地方舞楽との比較から再検討した。次に、早池峰神楽における演目「竜殿・竜天」のリズム型と、「テケテットン」のリズム型の比較を行い、その共通点／相違点を指摘した。最後に、早池峰神楽（岳神楽）の「天降り」という演目の天狗の囃子が、「竜殿・竜天」のリズム型と共通するリズム型を用いていることを指摘し、早池峰神楽の「竜天」が、「納曾利」のリズム型「揚拍子」が天狗の演目に「テケテットン」として流用される過渡的形態を留めているという仮説を提示した。

 Study on the Origin of Kagura's Rhythmic Motif "Teketetton" (part 2)
 —Nasori in Local Areas' Bugaku and Ryūten in Shushōe or Sato-kagura—

Mizuho, KAWASAKI

In the *Sato-kagura*'s music in the Kanto region, a short rhythmic motif called *Teketetton* is often used that is mainly played by drums (sometimes a bamboo flute is included). In March 2016, I presented a paper titled "Study on the Origin of Kagura Musical Accompaniment 'Teketetton': Focusing on the Relationship Between the 'Age-byōshi' (in 'Komagaku') and 'Teketetton'" in *The Journal of Next-Generation Humanities and Social Sciences*. In the paper, I proposed the hypothesis that this rhythmic motif is derived from the *Age-byōshi* (rhythmic motif) that is used in the music *Komagaku* music that came to Japan from the Korean Peninsula. First, in this paper, I reconsider the possibility that *Teketetton* may be derived from *Komagaku*'s repertoire *Nasori*, which uses *Age-byōshi* as an accompaniment, in comparison to *Bugaku* in the local areas. Next, I compare rhythmic motifs in the performance *Ryūden/Ryūten* in Hayachine Kagura and the *Teketetton* and point out similarities and differences. Finally, from noting that the *Tengu*'s accompaniment of the repertoire *Amakudari* of Hayachine Kagura (Take Kagura) uses the same rhythmic motif as *Ryūden/Ryūten*, I presented the hypothesis that Hayachine Kagura's *Ryūden/Ryūten* retains the transitional form in which *Age-byōshi* of *Nasori* is diverted as *Teketetton* in the repertoire of *Tengu*.