

日本列島の古代における音の超越性

—祭祀儀礼と神事芸能の諸相から—

春日 聡

序章

1 はじめに—音楽の始原

音や舞・踊は、消えてなくなる形のない文化遺産である。こと音には、姿かたちがない。そもそも音は、発せられた瞬間に消えてなくなるものなのである。近代以降、録音・録画技術の発達と進化によって、音をそれ自体として遣すことが可能となったが、その瞬間にその場でしか聴くことが叶わない音と音楽は、それ自体が貴重な無形文化財なのである。音楽のはじまりについては、動植物や風雨など自然の音をまねたという説、労働のかけ声の必要から生まれたという説、呪術や儀礼から派生したという説などさまざまな意見がある。ル・クレジオは『悪魔祓い』でパナマの原生林に棲む森の民の音楽について、つぎのように描出している。

インディオたちは楽器というものを知らないし、それを欲しいとも思っていない。アコーディオン、横笛、竖琴、それらは輸入されたものだ。インディオたちにとって、本当の楽器は、音楽的でない楽器である。単音の竹筒、穴の2つあいている鳥笛、太鼓、撥。ほら貝、鈴。こういうものによって音楽が奏でられるわけではない。インディオたちは旋律に興味が無い。旋律は彼らを退屈させる。旋律は畏であって、自己愛にもとづく。インディオの音楽は、美しくあろうとするではない。それはただ他の声との唱和のうちにある1つの音である。他の声、すなわち、鳥の鳴き声、吠猿の叫び声、犬やてんじくねずみや大豹（ジャガー）の啼き声。単音の楽器によって、もっと荒々しく、もっとす早いもう1つの言語を人間は発見する。それは人間の言葉を、動物や植物の世界、もしくは悪霊の世界に聞かせる。

(中略)

インディオは、音楽と歌のうちに、和声や旋律よりも、もっとす早くてもっと真実なもの、すなわち、呪術を見いだしたのである。祭りの場所で、インディオたちはチチャ（筆者註：醸酒）に酔うと歌を歌う。男も女も、極度にかん高い同じ声で、同じように歌う。とは言え、男と女とは一緒に歌うわけではない。彼らの声は聞こえない。男は男どうし、女は女どうしのふたりずつの組になって地面に腰をおろし、インディオたちは、全力をあげて、しかも「小さな声で」歌う。彼らは抱きあい、相手の耳もとにむかって歎き悲しむごとく歌う。一方が息切れして中断する。すると、今度はもう片方が自分の口を相手の耳に近づけて歌う。こんな具合に、一晩中、倦むことなしに奇妙な個人的オペラがくり広げられるのだ。だれも聴いていない。だれも歌っていない。音楽は、だれのためになされるでもなく、なにも与えない。音楽には聴衆もいないし、俳優もいない。酔っぱらった女たちが、目を閉じ、交互に相手のほうに身を寄せては歌う。高い小さな声は、ほとんど沈黙を破らないくらいである。それは告白であり、打ち明け話であり、秘密である。しかし、気晴らしや説得のためのものではない。

(* 001)

熱帯雨林のジャングルの夜では、鬱蒼たる木々や葉が湿気を帯びた闇の破片となり、幾重にも重なっ

て人間たちに覆い被さってくる。そのとき、インディオたちは呪術を引き寄せるために、聞こえないほどの小さな声を、高く、上げる。咽頭をすぼめて、管の奥からしぼりだすように、歌う。それは恐ろしい夜、まわりの同植物たちの、むしろ喧しいほどの騒音の中、唯一人間がそこに参加する呪術なのである。

台湾やフィリピンなど東南アジア各地域には鼻笛がある。フィリピンにはルソン島コルディレラの中岳地帯以外にはなく、ティンギアン、イゴロット、アパヤオ、イフガオの各部族が誇りとする楽器である。主に竹などの植物の茎を用いており、指穴は表側に3つ、裏側に1つで片側の鼻に吹き口を当て横または斜めに構えて演奏する。伝統的には男性が女性に求愛したり感謝の気持ちを表現するときに演奏された。また、子守り歌であったり労働の疲れを癒すためにも演奏された。

私も実演したことがあるが、鼻息での演奏は強いアタック音は出るには出るが調子外れな音になってしまい「良さ」を表現しづらい。そのかわり、一旦要領を得ることができれば、かそけき持続音と微妙な音高のコントロールの世界にしばし陶酔することができる。それまでには体験したことのない、ささやかな楽器演奏の経験だった。このように、原初の音楽は1日の労働の疲れをみずから癒す意義があったという説もあり、自己治療（セルフ・メディケーション）自己瞑想（セルフ・メディテーション）に源流を探ることができる。

これらの原初的な報告事例を鑑みても、音楽のはじまりについてはほんとうのところは誰にもわからない。日本で音楽がどのようににはじまったのかということについても同様で、どの説も推測の域を出るものではない。（* 002）

その上で、日本列島の音楽は、いつ頃からどのような姿ではじまり、人びとや風土に根を下ろしていったのか、推測するにはどういう方法があるのか。そしてこの日本列島にはいったいどのような音が響き渡り、人びとはそれをどのように聴いていたのであろうか。

私たちが手がかりにできるのは初期の年代記『古事記』（712年）、『日本書紀』（720年）、初期の詞章集『万葉集』（759年）、少し時代は下って各地方の文化風土や地勢などを記録編纂して天皇に献上させた報告書『風土記』における音、音楽、呪術芸能についての記述と、出土物の組み合わせである。

『記紀』には「帝紀」「旧辞」など、より古い文献からの引用がある。それらを稗田阿礼が記憶していたとされているためである。しかしその原本や筆写本は見つかっておらず、古墳時代のことを日本で記述したまとまった文献としては『記紀』が最古のものである。『万葉集』所収の作品群は、当時は朗詠されていたと考えられ、メロディや節回しのようなものがあったことが推測されるが、正確なところは不明である。『風土記』は『続日本紀』の和銅6年5月甲子の条が編纂の官命であると見られている。各地方の文化風土を『記紀』とは異なる視点で詳細に著されている記事もあり注目が必要である。

これら『記紀』『万葉』『風土記』には、楽器、人の声、歌、鳥のさえずりや羽音、動物の鳴き声や足音、梢を揺らす風、小川のせせらぎなど、さまざまな音に関わる表現、表記、語法などを見いだすことができる。

私たちが歌を詠もうとするとき、私的な心情や詩情とともに、身の回りのさまざまな音に感化された言葉が、深くかかわってくるだろう。これら身の回りにおける音の総体を音風景（サウンド・スケープ）と定義した研究が進んでいる。

音風景と似たような用語に音環境がある。音環境自体は古来より人びとのまわりに存在し続けてきた。だが音風景は音と人間のかかわりから生じる文化の様態である。このことから、現代とは著しく異なる古代人たちの音風景があったと言える。古代の生活環境は現代よりはるかに静かだった。多くの生活音や機械音の中に暮らしている私たちは、今でも、人気の少ない山里や漁村に1日でも滞在すれば静けさがこちら側に染みいつてくる経験ができるが、古代の生活環境は世代や世紀を超えて静かであり続

けたのだ。時間・空間はとりもなおさず「静けさというほかないもの」だったのである。

その中で豊かなニュアンスを持つ自然の音にチューニングされていた古代人の耳は、さまざまな音を、たとえそれがいくら微細であったとしても、現代人よりはるかに敏感に味わうことができたにちがいない。

日本列島の古代の音風景を挙げてみると、たとえば銅鐸や鈴などで聴くことのできる金属製楽器や音具の音、太鼓や笛など天然素材による楽器の音、さまざまな場面における人びとの声や歌、機織りや臼曳き、杵つきなどの労働作業にまつわる音、煮炊きなど炊事の音、狩猟や漁撈において獲物を捕らえる種々の道具の音、田畑を切り開く農耕具の音、祭祀儀礼や呪術芸能におけるまじないや託宣の声、そして自然環境のさまざまな音に至るまで、種々多彩な音の拡がりを持っていると想像できる。これら音風景においては文化の総体が交響するのである。

そして、こうした音の拡がりの1つ1つには日本列島古来からのアニミズム的霊性と共鳴するところがある。本論で指向する超越性とは、そうした霊性に基づく、見えないものや聞こえないものの領域へと回路を開こうとする性質のことである。

なお言うまでもなく、ここで音楽としてとりあげる対象は現代人の価値基準にしたがって歌や音楽にも聞こえるということであって、「奈良時代以前の人が現代でいう音楽という概念を持っていたわけではない。」(* 003)

序章

2 本研究の方法

ではそのような日本列島の古層の想像力へは、どのように遡源すれば良いのだろうか。明治維新と第2次大戦終結以降の時流において急峻な変化をしてしまった現在において見られる祭祀儀礼や神事芸能に手がかりはあるのだろうか。

益田勝実氏は『火山列島の思想』においてつぎのように述べる。

残留文化を検討してはるかな前代を推測しようとする倒立立証法は、従来神を立証するために、ないしは神への信仰の内容を立証するために用いられることが多かった。わたしは、それを人間、特に見えざる人間の想像力の内容を立証するためにもっと利用したい、と考えている。わたしたちの祖先の場合も同様であろう。かれらの幻視の眼は呪術的・神話的信仰からきているが、もとより、見るものすべてが、見るごとにそう見えるのではない。

また、後代の事象から神話を考察する場合に、倒立立証法を用いることの有効性をつぎのように述べる。

出雲のオオナモチのことはどう考えたらよかろうか。わたしは、八世紀という後代の大隅のオオナモチの神によって、はるか前代の出雲のオオナモチの性格を突きとめようとする、倒立立証法を用いている。日本人の物の考え方が歴史社会の発展の中でどんどんと移り変りながら、一方、そういう新しい変動にさらされていないところには、ずっと後代まで古い形のものが残存する、後代によって逆に前代のもののそのまた祖型を考えうる、という倒立立証法が、この国の歴史の検討に有効な武器であることをもっともよく示したのは、柳田国男の樹立した日本民俗学であった。あのようなすぐれた方法が実験の中で磨かれていくためには、歴史の中でただ1回的に惹き起こされた事件を、常住不斷にうちつづいてきた常民の生活の中の事実よりも重視する、文献史学に対する懐疑と批判が大きな力となっている。(* 004)

として、文献史学だけではなく、「常住不断にうちつづいてきた常民の生活の中の事実」を重んじる柳田國男氏以降の民俗学が行ってきたフィールドワークを中心とした研究の可能性を示唆している。その上で、

不断に繰り返される事象の中には、次々と新しいものが生まれつつ、古いものも死に絶えないでいろいろな形で生きながらえていくことを確認し、古いということと、新しいということとが、断絶の契機においてのみ、古くあり、新しくあるようなものではないのである。（* 005）

として、歴史は大きな広がりや厚みを持って進展していくことを指摘している。また、西郷信綱氏は『古代人と夢』の中でつぎのように述べる。

中世説話はたんに中世説話として遇されているため、その射程が不当に矮小化されすぎていて嫌いがある。むろん、中世説話はあくまで中世説話なのだけれど、しかしそれは古代の神話と地続きをなすか、層がかさなるかしている。（* 006）

これらは卓見であると思う。日本列島のみならずアジアの基層文化をなすのは土着的なアニミズムと呪術的なシャーマニズムである。そこにおいても、現在見えている事象から、さまざまな経年変化をとまなっていることを前提にして、古い事象を検討することは可能である。

たとえば、インドネシアには「アガマ（宗教）は海からあがり、アダット（慣習）は山からおりてくる」という古いことわざがある。たとえるなら、山奥から湧き出た「淡水」のローカルな文化に、さまざまな海流を経た「海水」すなわち、外来文化が流入し、「汽水域」を形作り複雑に混淆してきた。ただしその「汽水域」では「淡水」と「海水」は分子レベルで完全に混ざりきることなく、ときに潮目を現しながら大きなうねりを作ってきた。これはインドネシアのみならず、アジアの特に海洋文化地域によく該当することであろう。

かりそめを生きる私たちはその上澄みにいるのだが、祭祀や芸能の機会において演ぜられる楽、舞、踊によってその水塊がいつときはげしく攪拌されるや、水底に沈殿していた古層が澱となって舞い上がり、上澄みにいる私たちのところにまで到達するのを認めることができるのである。

文化人類学もまたフィールドワークによって得た知見や資料をもとに民族誌を書くところからはじまるのであって、私がこれまで携わってきたバリ島をはじめとするインドネシア文化研究においても該当するものである。私も益田勝実氏の述べる倒立立証法に賛同した上で、現存している祭祀儀礼や神事芸能を手がかりに、古代における音の超越性を論じる。

序章

3 本論の構成

まず前半では本論の視座と範囲を定める。先学の参照とその検討を通し、自己のこれまでの研究と照合しながら、本論の範囲における「芸能」「シャーマニズム」「トランス」「巫者と司霊者」についての考察をする。つぎに後半では本研究期間に行ったフィールドワークに基づく音の民族誌の描出を通し、考察を加える。最後にそれらから総合的に議論すべき問題のいくつかを抽出し、若干の考察を加え、日本列島の古代における超越性について音の面から解明してゆく。

こうした事情から本論では音楽史や芸能史のようにクロニクルな流れでの考察ではなく、本研究において実施したフィールドワークで得られた知見をもとに帰納的な考察を進め、その後所見を叙述する方

法を採る。

また、文字情報には限界がある。添付した映像・音響資料は現場の様子を伝えるには何よりも雄弁であり、読者の理解の一助となるであろう。ぜひ参照して頂きたい。

第1章 神がかり・シャーマニズム・トランス

第1節 芸能の呪力

1 芸能の起源

芸能の起源はおそらく土や木や石などの自然素材でモノの形を作り始めるよりも古い。なぜなら、もっとも原初的な楽器は人間の声とボディ・パーカッションであるからだ。それはやがてカミを招請する警蹕（けいひつ）や柏手（かしわで）となったのであろう。芸能は、ほとんど言語の発生と同時に、人間の喜怒哀楽を口で叫び手や足をふり動かしながら表現し、原始の生産呪術や人生儀礼のリズム、あるいは集団の移動や戦いの反復の中で育った。荒ぶる自然の脅威はカミへの畏怖と鎮魂儀礼を生み、自然の恵みはカミへの崇敬と予祝・豊饒儀礼を生んだ。「カミの言葉やしぐさを代行しうるシャーマンは、集団をまとめる心の魔術師であり呪術王ともなり、原始芸能の主宰者でもあった。発生期の芸能はつねにカミとともに在り、あらゆる造形以前の心の造形であり、生産や戦闘の際の集団統一の支配力として働き、生きた人間の五体」、五感を総合して実現する宗教力の表現でもあったのである。

「芸能の起源は造形や文字表現以前の文化と、ほとんど同義語と言えるとともに、多くの高度な諸文化が発達したのちも、原始のウタやモノマネやシグサを歌謡・演劇・舞踊などの名に代えて、芸術の重要な部門に芸能は存在しつづけてきた。

したがって、日本文化の起源をさぐる上で、芸能の発生は重要な意味をもつ。古代信仰、神話と芸能とのかかわり、大陸文化の導入と古代国家成立時における王権儀礼と芸能、さらに、律令制の整備や変容と宮廷芸能の変遷」（* 007）など、古代は芸能の激動期である。

2 歌舞の呪力

呪術を成立させているものは呪力の信仰で、日本列島の古代にもこのような呪力信仰が普遍的に見られる。花や青葉には農作物や人間の繁栄をもたらす呪力が内在すると信じられ、花や青葉を田の水口に挿したり、正月の松飾りや輪じめ飾りのように家の軒や門に立てたり、挿頭（かざし）として髪に挿す習俗は後の民俗にまで残っている。

天岩戸前で踊ったアメノウズメノミコト（天細女命）は天香山（あまのかぐやま）の天の日影（ひかげ。サガリゴケ）を手次（たすき）に繫（か）けて、莫拆（まさき）を鬘（かづら）にした冠を被るという出で立ちであった。いずれも神聖な天香山から採った呪力ある蔓草で作られたものであり、アメノウズメノミコトは超自然的呪力を植物という自然物を介して全身に巻き付けたのである。その上で、歌舞という行為それ自体にもそのような呪力があると考えられたのであって、

歌垣や盆踊りで、歌舞が盛んである年ほど豊年だと考えたり、豊年ならしめるために歌舞を盛んにしたのはそのためである。（* 008）

アメノウズメノミコトの出で立ちの痕跡は、琉球弧の祭祀儀礼における神女たちの正装にも見ることが

できる。現在は途絶しているが、宮古島狩俣集落や島尻集落の祭祀儀礼ウヤガン（祖神）祭は旧暦10月から12月に5回にわたって催行されていた。いずれも2～4日間の山籠もりをともなう。根島といわれている集落背後の森から、祖霊神がミヤーク（現集落）に顕現してフサ（神謡）を唱し、ムラとムラ人に幸をもたらすという内容で展開される。草装の神が顕現することもあるが、他の年中行事より一段と神聖視されており、この祭祀の期間中、村も村人も厳粛に鎮まっている。随所に見てはならないというタブーをともない、これに立ち会うものは、いやが上にも神を実感することになる。ウヤガンとは親神、すなわち、祖霊神を意味し、祭祀儀礼自体の呼称であり祭祀を執行するシャーマン自身の呼称でもある。島尻集落のペンギウヤガンに出る彼女たちの姿を比嘉康雄氏はつぎのように描写している。

黒っぽい着物を着けた女性に手をひかれて、濃緑の大きな葉で作った冠を顔まで深くかぶり、右手に葉のついた生木の杖、左手に草束、黒っぽい着物の上から白衣を前後で交叉する独特な着け方、帯はマーニの葉を無造作にまき、両腰に色ものの布をたらし、素足である。先導の女性は私たちの姿を見ると、手をふり上げ大きな声で威嚇している。ウヤガンたちはトットトットト ウルウルウル……と奇声を発し、草装をサラサラさせて通る。（* 009）

この報告からも沖縄の祭祀儀礼に最近まで古代同様の光景が残存していたことが見て取れよう。

天岩戸神話では、天岩戸にこもったアマテラスオオミカミを再生させようと、天安河の河原に神々が集り相談した。

オモイカネ（記：思金神、紀：思兼神）の提案により、さまざまな儀式を行った。まず常世の長鳴鳥（鶏）を集めて鳴かせた。

鍛人（かぬち。鍛冶師）のアマツマラ（記：天津麻羅。紀：記述無し）を探し、イシコリドメノミコト（記：伊弉許理度売命、紀：石凝戸邊）に、天の安河の川上にある岩と鉾山の鉄（はがね）とで、八咫鏡（やたのかがみ）を作らせた。

タマノオヤノミコト（玉祖命）には、8尺の勾玉を500個用いた、みすまる（首飾り）の玉（記：八尺瓊勾玉 - やさかにのまがたま、紀：八坂瓊之五百箇御統 - やさかにのいほつみすまる）を作らせた。

そしてアメノコヤネノミコト（天兒屋命）とフトダマノミコト（太玉命）を呼び、雄鹿の肩を抜き、天波波迦（あめのははか）という木をとってト占（太占）し、天香山より掘り出した真賢木（まさかき）の上の枝に八尺瓊勾玉、中の枝に八咫鏡、下の枝に布帛（ふはく）の白丹寸手青丹寸手（しらにぎてあおにぎて）をつけて祭場を設えた。

アメノコヤネノミコトが神祝（かむほぎ。祝詞 - のりと・寿詞 - よごと）を述べ、アメノウズメノミコトが莫拆（まさき）を鬘（かづら）とし、小竹葉（こささば）を手草（たぐさ）に結び、うけ伏せ踏みとどろこし、神がかり（顕神明之憑談）して鎮魂舞踊したのである。

歌舞による表現の意義を後藤淑氏はつぎのように述べる。

そこには、魂鎮めの祭儀を行って、新しい魂をよみがえらせ、禍を除き、天照大神という神に、部族の平和と安全を祈る祭礼目的が表現されていると同時に、歌舞することによって、天照大神という部族の首長を慰め、「マツラウ」（服従）気持が表現されているように思われる。（* 010）

歌舞にはタマフリ（魂振）タマシズメ（鎮魂）の呪力によって新しい魂をよみがえらせ、災厄を祓う目的とともに、カミを慰めてそれに服従する意義があるということなのだ。

鹿の肩を抜いて占ったというのは『魏志倭人伝』に何か事を行うとき、倭人は骨を焼いてトし、吉凶を占うとあるのと類似しており、勾瓊と鏡は剣とともに宝物と考えられ、それを所持することは族長を示すものだとされ、カミの依代とも考えられたものであった。アメノウズメノミコトは猿女氏の祖とい

われ、その鎮魂舞踊はミコの踊りであり、彼女はシャーマンである。

呪術宗教が絶対的な力を持っていた4世紀当時においては、ミコの社会的地位は大きなものがあった。天岩戸前の祭りは、少なくとも大和朝廷が小国家を統一する前段階、小国家が乱立していた頃の部族社会における祭礼様式の1つを伝えたものであろう。

芸能を支えた呪術宗教的な点にはそれぞれ共通したものがあり、芸能を生む人間感情には共通した点があったであろうが、異なった社会環境の中で育てられた芸能には、それぞれ違ったものがあったに相違ない。『日本書紀』『古事記』にみえる芸能は全くその一部分であったと思う。しかし、天岩戸前の鎮魂舞踊・葬送の歌舞・新宅の歌舞、征服者と被征服者との間に生れるウケヒ（誓詞）をもとにした芸能、男女の性的理由をもとにした歌舞など、人びとの精神的・宗教的意向には共通したもののあることを認めないわけには行かない。この複雑な様相をもった民衆的・郷土的・土俗的芸能は長く日本芸能の根底を流れ、これがもとなつてつねに時代の代表芸能を産み出し、そして、代表芸能となったものは洗練を加えて、それがまた底辺に流れる民衆的・郷土的芸能に影響を与えて、新しい芸能を作る母胎となつていくという循環を繰り返して、わが国の芸能は発展してきた。（* 011）

この部族的・郷土的・呪術宗教的芸能は大和朝廷の全国統一後、律令制度国家となった後著しく変容してゆく経緯は論を俟たぬところである。そして、天岩戸前でアメノウズメノミコトが踊ったことは日神信仰と関係し、鍛冶神アマツマラが配役されて鏡を作り鉞物性・金属製を帯びていることから陰陽五行に深く関係することがわかる。そのことから天岩戸神話は道教のコンセプトに一脈通ずる招魂・鎮魂呪術であろうことは間違いないが、同時に神楽の起源であるともいわれている。三隅治雄氏はつぎのように述べている。

神楽を歴史的にみた場合、やはり鎮魂の呪法とそれに関する信仰が、この宗教芸能の基盤となっていると考えられる。それはまず根本的にいって、鎮魂儀礼は、神霊を祭りの場へ誘い出し、その神霊を巫者が媒介者となって人々に分かち与えるという呪法であるが、神楽もまたその本質においては、神を祭場に迎えて、その神の魂の授与を乞うために舞いを舞うという性質のもので、その舞いは鎮魂儀礼の神招ぎ、神がかりのわざの様式化したものに過ぎないということである。いわば鎮魂呪法の様式化、洗練化したものが神楽なのである。（* 012）

このような指摘から、神楽はそう呼称されるよりもはるか以前から行われてきた招魂・鎮魂呪術による呪術芸能であると言えるだろう。

ミコがトランスに入り、神の言葉の仲介をさせられる招魂・鎮魂儀礼があったことは、私たちは『記紀』に記されたことに依拠しているが、『記紀』はさかのぼって何世紀にもわたる時期の事件や作品を扱っている。

それを『魏志倭人伝』のヒミコの時代の呪術に比定するなら、神楽は3世紀ごろまでさかのぼれることになるが、たぶんそこに記録される前から行われていた可能性が高いだろう。

それは『記紀』が集成された8世紀から見ても数百年前の出来事であり、経年変化を前提とした記述であるにせよ、律令制度国家への移行する前夜の『記紀』編纂時にトランス祭祀儀礼を行う部族が残存していた可能性もあり、そのことが記述に反映されているかもしれないのである。

文献的に神楽という言葉が登場するのは平安時代からで、それ以前は「あそび」と呼ばれていた。現在も琉球弧でさまざまな呪術芸能のことをアシビと呼ぶのはその名残である。

第1章 神がかり・シャーマニズム・トランス

第2節 シャーマニズム

1 シャーマニズム

前節で述べた招魂・鎮魂呪術はすなわち、シャーマニズム (Shamanism) と関連づけられる。これは、シャーマン (巫術師・呪術師・祈祷師) の能力により成立している非教条主義的な宗教や宗教現象の総称である。シャーマンとはトランス状態となってカミ (祖霊、精霊、超自然力など) と交信する現象を起こすとされる職能および人物のことである。

堀一郎氏によるとその本質は「呪的カリスマ」であり、人類のもっとも古代的、原初的な「宗教」の本質構造を持つものである。(※ 013)

シャーマニズムは現在も世界中で数多く見られるもので、いわゆる先住民族社会に多く見られるが、現代の都市にも、ある種の祈祷師やヒーラー (ヒーリング、精神面の治療行為を行う一種の職業霊能者) などとして、実はありふれている。ただし人間関係に強く縛り付けられている村落共同体と個人が孤立している都市部でのシャーマニズムとは区別して取り扱うべき問題である。

またシャーマニズムは宗教や信仰分野で重視されるだけでなく、医療分野での治療行為としても重視される。

西洋医学が普及を見た今日では非科学的な野蛮行為であり、せいぜい気休めに過ぎない、と思われがちだし、医療が発達し医学が進歩していけば、いずれは地球上から消えていく運命にあると考えられるだろう。ところが、なかなか消えていかない。発展途上国や未開社会に現代医療が普及していく一方で、依然としてシャーマンを含めた伝統的な治療が信用を継続している。人びとは西洋医学の医者にかかるが、その足で伝統的な治療者にも出向く。そうした伝統的な治療を呪術やマジックと呼んで批判するだけでは済まなく、現代医療から見ても一定の効果を認めざるを得ない。特に精神科医療、心理療法の分野で深刻に受け止められている。(※ 014)

シャーマニズムは先述した歌舞の呪力やアニミズム信仰に端緒を持つのであって、魂鎮めの祭儀を行って、新しい魂をよみがえらせ、禍を除くという普遍性を持った宗教的な呪術行為が医療行為に応用され、ヘルスケア・システムに反映されている証左である。

2 ミルチア・エリアーデ氏の定義

ミルチア・エリアーデ氏の定義によると、シャーマニズムは厳密には、古代的エクスタシー技術であると同時に神秘主義であり、呪術であり、広義の宗教の1つである。その上で、

シャーマニズムとは、特にシベリアの宗教現象ではあるけれども、かならずしも中央及び北アジアに限られるものではない。例えば南・北両アメリカや東南アジア、オセアニア、インド、チベット及び中国などにも見出すことができるし、シャーマン的な信仰と技術の痕跡は、いくつものインド-ヨーロッパ人の間にも発見できる (シャーマニズムが比較的珍しい現象となっている唯一の大陸は、アフリカである)。(※ 015)

と述べている。ここで言うエクスタシーとは、それを体験する宗教的職能者 (ミルチア・エリアーデ氏は「聖の専門家」と呼ぶ)、すなわち、シャーマンが、トランス状態 (変性意識状態。altered state of consciousness) や夢の中で実現する、靈魂の肉体からの一時的離脱と解釈されている。

この離脱した靈魂が呪的飛翔を行うことで、天界への上昇や冥界（地下界）への下降を果たす。その際シャーマンは、死者の靈魂を導いたり（psychopompe）、靈魂の離脱によって病気になった人の靈魂を取り戻し、それにより病気治療を行ったりすると捉えられ、そのため所属する共同体の精神的統合に貢献をなすものと見なされている。（* 016）

そしてミルチア・エリアーデ氏はシャーマニズムの用語がトランス状態をとまなう事象に不用意に広く使用されていることに対して厳しく弁別する。

シベリア型シャーマニズムの枠組以外の地域では、「シャーマン」（巫覡、巫者）という語はしばしば呪医（MedicineMan）、呪術師（Magician）、卜占師（soothsayer）といったひろい意味に使われている。そしてこれが、ある種の混乱を引きおこしているようである。

というのはシャーマンは呪医でもある（彼は病気を治癒すべく努力するから）けれども、すべての呪医はエクスタシー（Ecstasy）を行使しないという意味でシャーマンではない。同様に、シャーマンは呪術師や卜占師として行動することもよく知られているが、しかしかならずしもこうした人々そのものではない。（* 017）

このことにより、シャーマンの語を種々の「聖界の専門家たち」（呪医、呪術師、瞑想的な人びと、靈感を受けたり憑依されたりする人びとなど）の中からその共同社会の利益のために如何にしてエクスタシーを行使するかを知っている者たちにだけ、限定することが有効であると考えるにいたったという。そしてエクスタシーとトランスの関係についてつぎのように述べている。

エクスタシーとは、それが象徴的なものであれ、見せかけであれ、真実であれ、いずれにせよ常にトランス（Trance）を伴っている。そしてこのトランスとは、シャーマンの靈魂がその肉体から一時的に離脱することと解釈されている。エクスタシーの間にシャーマンの魂は天界に上昇し、地下界に下降し、もしくは空間遠く旅立つものと考えられている。（中略）エクスタシー（トランス、「靈魂のぬけ出る事」、意識喪失）は不安や夢想、空想などと同様に人間状況の1つの完全な部分を形成するように思われるので、われわれは必ずしも特殊な文化、もしくは特殊な歴史的契機にその「起源」を求める必要をみとめないのである。（* 018）

こうしたミルチア・エリアーデ氏の定義によるシャーマニズムの範囲においては、シャーマニズム分類において重要な「憑依（Possession）」について特筆された議論が見当たらないが、つぎのように述べている。

すべての未開社会と近代社会を通じて、「精霊」とシャーマンとの関係を、シャーマンが精霊に「憑依」されるにせよ、精霊を統御するにせよ、そうした関係を保っていると告白する人々のいることを知っている。おそらく「精霊」の概念そのものから関連づけられて起こるすべての問題や、精霊と人類との可能なすべての関係の問題を十分に研究しようとするなら、数部の大著が必要となるだろう。なぜなら、「精霊」とはひとしく死者の霊でも、「自然精霊」でも、神話的動物などでもあり得ようからだ。しかしシャーマニズムの研究はこうした問題のすべてにわたる必要はない。われわれに必要なのはただシャーマンとその補助霊との関係をあきらかにすることだけである。（* 019）

そして、彼の定義するシャーマニズムの範囲では、憑依は、あくまでも「トランスをとまなったエクスタイズ状態に包摂される」ことをつぎのように示唆している。

その点でシャーマンは、例えば「悪霊」者と違うことが容易に知られる。シャーマンは彼の「精霊」を支配する。という意味は、シャーマンは人間でありながら、死者や「悪魔」や「自然

の精霊」の道具となることなしに、それらと交通することができるということだ。確かにシャーマンたちはときとしてそうした死霊や精霊に憑依されることがあるが、これは例外的なケースであり、それについては特別の説明がある。（* 020）

すなわち、シャーマンは死霊や精霊に憑依されることがあるが、あくまでもそれらを支配するためにトランスをともなったエクスターズ状態という心のテクノロジーを行使するのである。

3 シャーマニズム型の分類

シャーマニズム研究においては、ミルチア・エリアーデ氏が「シャーマンは彼の精霊を支配する」と述べるように、精霊統御、精霊操作の議論が一方にある。佐々木宏幹氏は、『シャーマニズム—エクスタシーと憑霊の文化—』において、宮家準氏の修験道儀礼の構造分析の成果などをふまえ、「シベリアのシャーマンと修験者には“精霊の統御”と“精霊の操作”という点で形式上、役割上の類似性がある」として、日本列島におけるシャーマニズムをつぎのように分類した。（* 021）

わが国のシャーマン的人物・職能者には、大枠において

- (1) 霊的存在の乗り物（霊媒型）
- (2) 靈感の伝達者（予言者型）
- (3) 精霊の統御者（シャーマン型）

と仮に呼びうるような3つの型が存在する。

霊媒（憑入）型シャーマン……イタコ・ユタその他

予言者（靈感）型シャーマン……ゴミソ・ユタその他

精霊統御（靈感＋憑入）型（後に精霊統御者型に変更）シャーマン……験者と憑坐（よりまし）

また岩田勝氏はエクスターゼについてウィリアム・ジェイムズ氏の『宗教的経験の諸相』の「神秘主義」の記述を引用して、シャーマニズムにおけるエクスタシーもまたこれとほぼ同様な経験であるとしつぎのように指摘している。

- (1) 他人に伝えようとしてもいい表わしようがない、直接の経験であること。
- (2) 経験した者にとっては、感情の状態であるよりも知識（認識）の状態であるように思われること。
- (3) 神秘的状態は暫時的であること。しかし、行を重ねて再現されれば、その度ごとに内面的な豊かさと自信とが強く感じられること。
- (4) 神秘的状態にあるときは、みずからの意志や思考力がはたらくことをやめてしまったかのように、同時に、ある高いレベルの力によって掴まれ担われているかのように感じる。しかし、覚醒した時には、その状態の内容の記憶が常に（その度合は異なっても）かなり残存しており、かつ、その状態が大事なことであったとの深い意識があとに残ること。なお、ここでエクスターゼ（エクスタシー）とポゼッション（憑依）との差異にふれておくと、ポゼッションは、司霊者でなく、司霊者の操置によって巫者に生じる状態であって、憑依の状態に入った巫者に司霊者が問いかけることによって、神霊の託語を語ったり、その神霊のはたらきのさまを真似たり、自動書写したりして、あたかも交替人格か二重人格かのような振舞をするが、憑依の状態をとかれたあとに、前記(4)の状態とは異なって、巫者がみずからの行為についての記憶を残すことがないところに、エクスターゼとのあいだに質的とも言える差異がある。（* 022）

このようにさまざまな議論が重ねられてきており、本論でも依拠するが、議論が煩雑になるのを避けるためシャーマニズムの分類についてはこれ以上の検討を留保し、主に宗教人類学／民族学分野で通用している「脱魂（エクスターゼ）型」「憑依（ポゼッション）型」「憑霊（精霊統御者）型」を本論の範囲で必要なものとして議論を進める。

その上で、本研究のフィールドワークで得られた事例ごとにいずれの類型かを示そうと考える。その作業についてはそのつぎに問題となる「巫者と司霊者のセット型」についての議論を前提とする必要があるので、後述する。その前に、今述べた「憑霊（精霊統御者）型」の説明を次項で行っておく。

4 憑霊（精霊統御者）型

憑霊とは、ミルチア・エリアーデ氏の議論を発展させたヨアン・ルイス氏が『エクスタシーの人類学』で「トゥングースの人々の間で言い習わされているように、シャーマンは精霊に憑依されると同時に、彼の精霊に憑依するのである」としてつぎのように述べている。

トゥングース族の人たちは、精霊に（非自発的に）憑依される者と、こちらから仕掛けて（自発的に）精霊に憑依する者とを、区別していることである。前者は病気と解釈される非統御的トランスであり、後者はシャーマニズムの職能を行使するのに不可欠な、統御的トランスである。（* 023）

これらの議論をもとに憑霊について訳者の平沼孝之氏は「訳者あとがき」で憑霊についてつぎのようにまとめている。

英・仏語の Possession の意は、「精霊などが人に憑くこと」である。これは日本語では「憑依」という。「憑霊」は、読んで字のごとく「人が霊に憑くこと」である。すなわち、憑依と憑霊は重点ないし方向性が逆なのである。憑霊は、人が精霊に取り憑かれて道具と化す被憑依の状態ではない。この被憑依の状態を克服して、人の側が憑依霊に対して主導権をとり、こちらから仕掛けて憑くことである。すなわち、精霊を自発的に呼び込み（憑着というより憑入させて）支配下に置き、公共の善のために自在に駆使することをいう。憑霊者はまた、人々に取り憑いた邪霊を追い払うことも、彼の精霊を敵の攻撃や霊界へ向けて放つこともできると信じられている。（* 024）

「憑霊」を定義するならば、この「被憑依の状態を克服して、人の側が憑依霊に対して主導権をとり、こちらから仕掛けて憑くことである。すなわち、精霊を自発的に呼び込み（憑着というより憑入させて）支配下に置き、公共の善のために自在に駆使すること」という指摘について、本論において私は全面的に賛同する。なぜならば、後述するバリ島でのトランス祭祀儀礼において、まったく妥当する事例を見ることができるからである。

そして、平沼氏によると、

憑霊は、「統御された」「自発的な」「懇請的な」憑依、あるいは、憑依霊に対する「応化」とその「飼い馴らし」、さてはトゥングースの言いならわしを借りて「シャーマンは精霊に憑依されると同時に、精霊に『憑依』するのである」等々、苦心して説明されている。ヨアン・ルイスが誤解のないように手をかえ品をかえて説明するのは、そもそも英語の Possession には「憑霊」の意がないからなのである。（* 025）

とされており、私たちは議論を進める前提として憑依と憑霊の含意がまったく異なることを理解しておく必要がある。

また、エクスタシーと憑霊の技術はと水と油のように反発し合うものではなく、曖昧に対置・並置される性質のものでもなく、両者は有機的な結びつきをもって咬合し複合していると理解されるのである。なお、ヨアン・ルイス氏は同じく『エクスタシーの人類学』でシャーマンという用語について、

精霊に憑依されて靈感を授かる人、統御された状況の中で自発的に憑依状態になれる人、という含みをもたせて「精霊使い」(master of spirits)の意味で用いる。

としている。これに平沼氏の議論を照合した上では「精霊使い」のことを「憑霊」を行う者、すなわち「精霊の統御者」と理解できるので、ここに「脱魂(エクスターゼ)型」「憑依(ポゼッション)型」とともに「憑霊(マスター・オブ・スピリッツ)型」と呼称して差し支えない状況が生まれるのである。

第1章 神がかり・シャーマニズム・トランス

第3節 バリ島のトランス

1 バリのトランスの分類

私は1992年より、インドネシア・バリ島において、バリ＝ヒンドゥー(バリ特有のヒンドゥー教)の祭祀儀礼と神事芸能を中心に、美学・音楽・宗教人類学の視座から現地探訪調査に従事してきた。ここでは最初期からフィルム写真とデジタル録音、しばらくしてからはデジタル・ビデオによる記録に重点を置き資料を集成し分析している。(※026)

バリの寺院や村落での祭祀儀礼や神事芸能、個人的な巫儀や治癒行為で際立っているのはトランス状態となり神がかりをとまなう点である。

バリにおいてもトランスとは第一義的には、日常的な時空間を変容させ、カミ(祖霊、精霊、超自然力など)の世界との回路を開く1つの手段である。

そしてバリのトランスには多様なヴァリエーションが認められる。先ほどのシャーマニズムの分類を当てはめるとつぎのようになる。

1. カミに憑依されカミに操られる「憑依型」
2. カミに憑依されカミに変身する「憑依型」
3. 人間の方からカミへ依りついて(カミに憑依して)意のままに操る「憑霊型」
4. 脱魂状態となり、異言を唱えたり神託する「脱魂型」

神がかった状態で何らかの舞踊を行う場合が多く、バリのトランスはすなわち、トランス・ダンス(広義のパフォーマンス)のことだと解釈するのも、祭祀儀礼や神事芸能の現場に限定すれば、ほぼ穏当であろう。

バリ人のトランスにおける徴候としては、全身の痙攣、身体の一部の痙攣、絶叫、異言、強く握りしめたこぶし(主に男性)、両腕を真上に挙げヒラヒラと手を揺り動かす仕草(主に女性)などが挙げられる。

2 バリの信仰世界

東南アジア島嶼部の信仰において大多数を占めるイスラームの中で、独自のヒンドゥーを信仰するバリは孤立した存在である。バリの宗教はインド源流のヒンドゥーが著しく改変されたものであり、本来のヒンドゥーに比べるとその哲学的、神秘的側面よりも儀礼的、演劇的な側面を強調するものになっている。このようにバリの宗教は決して単にインドから伝播されたものばかりではなく、バリ固有の要素

を多分に含む。バリ人の多くはアガマ=ヒンドゥー=ダルマ Agama Hindu Dharma と呼ばれる独自に発展したヒンドゥーを信仰している。その内実としてバリのヒンドゥーはヒンドゥー=ブッダと呼ばれることもあり、インドのシヴァ派と仏教が融合し、またバリにおける古くからのアニミズム信仰や祖先崇拜をも混合したものとされており、人びとのあらゆる日常生活を支配している。すなわち、バリ固有の信仰の上にインドからのヒンドゥーや仏教の要素が不可分な形態で取り込まれ、バリ独自の宗教体系が形成されているのである。こうした状況はある意味では日本の神道と仏教の融合や修験道に類似したものであり、重層文化の類型を示すと見てよいだろう。

現在バリ人の宗教であるアガマ=ヒンドゥー=ダルマは、20世紀半ばインドネシア共和国独立後政府の宗教政策によって、一神教的性格を強調し新しく整備されたものである。だが、本来は無数の神々が島中の至るところに祀られている。

そしてPura と名のつくヒンドゥー寺院が、四国の3分の1ほどの面積の中に数万と存在している。しかも、無数の神々は、ヒンドゥー寺院にだけではなく、山にも岩にも樹木にも、道端や川や泉などにも数え切れないほど存在している。

家屋敷の中にはサンガー Sanggah という家族寺院があり、人びとは花や香をセットし、夜明けとともに神々にチャナン=サリという供物を捧げて回る。これがバリ女性の1日のはじまりで、供物献納行為が1日のうちに何度か繰り返される。そればかりでなく、誕生から死に至る通過儀礼はもちろんのこと、親族単位、村単位、地域単位、島全体の単位、そのほかさまざまな理由による祭礼ごとに、華麗な祝祭儀礼が展開される。

人びとのあいだでもっとも顕著に見られるのは祖先崇拜であり、またはヒンドゥーの伝播以前の土着の神々への崇拜である。祖先崇拜は精霊崇拜とともに人びとの信仰の中核をなしている。この点から見るとバリのヒンドゥーはインドのヒンドゥーとは異なり、多神教的一神教とすることができる。

そして、バリのヒンドゥーは仏教、密教、ジャイナ教、道教などに共通するタントラ思想の影響を色濃く持っていることも見過ごせない。タントラはさまざまな形態で南アジア、東南アジア、東アジア、そして日本に伝わった。

タントラ思想をここで詳しく述べる余裕はないが、簡単にいえば人間のありのままの肉体や精神性(欲求)をあるものとして否定せず、その上でさまざまな呪術や儀礼を通じて「カミと一体化して幸福感を得る方法」と言える。これはまさに日本の神楽でもよくいわれる「神人合一」「神人和合」というコンセプトとも共通するが、ヒンドゥーの教義やタントラが内在する修験道が基層にある神楽においては、妥当なのである。

バリの人びとはこうした信仰世界において、トランス、すなわち、神がかりという心のテクノロジーを駆使し、身体を通して表現することで、人間とカミとの間で密接なコミュニケーションをとる。トランスの経験は内発的な情緒や感覚が表象されつつ神託を得ていると言えるが、そのためにはさまざまな外発的な要因が必要となるのである。

第1章 神がかり・シャーマニズム・トランス

第4節 日本列島のシャーマニズム

1 日本列島のシャーマニズムの来歴

日本列島におけるシャーマニズムを議論する際まず第一に比較対象にされるのが朝鮮半島、中国、極

東ロシアなどの東アジア、東北アジア周辺地域であろう。日本のシャーマニズムは、それらが単一の共通起源から派生していないという事実によって複雑な背景を持つ。日本列島の民族や言語、神話と同様に、日本のシャーマニズムは混合した起源を持っているのである。先史時代の日本民族は、少なくとも2つは北方、3つは南方の民族的構成分子によって成り立ち、少なくともそのうち3つはなんらかのシャーマニズム的習慣を持ち込んだものと考えられている。北方の流れは、アジア大陸における南満州または朝鮮半島からのアルタイ系集団と、アジア東部のトゥングース系集団であり、それらの習俗から派生して、北海道、琉球諸島のすみずみにまで広まった。2つの南方からの人びとの集団は、メラネシアと中国南部からそれぞれ縄文後期のあいだに日本に到着し、母系制と稲作、そして水平的な宇宙論をもつ女性のシャーマンの組織をもたらした。

8世紀初頭に編纂された『古事記』にも、儀礼によって神々が憑依し、その神々の警告や指示を自分の口から伝えたという、後に神功皇后となった天皇の後の記述がある。これらの古代の巫女が、日本の先史時代後期の宮廷ばかりではなく、実質的にはそれぞれ守護神を持つ各村落共同体で影響を与えていた。(* 027)

したがって5、6世紀頃の、仏教や中国の倫理、制度、そしてこれらが記録された記述方式が伝来する少し前には、日本のシャーマニズムは既に2つの明白に異なる流れ—北方的で垂直なもの、南方的で水平なものとの混合した複合体であった。

この融合には、仏教の感化というさらに強力な影響を加えなければならない。日本への仏教の渡来以前には、また事実、8世紀より前には、修験者の行動の確かな証拠は見あたらない。

今日存在している霊媒と行者に見られる相互の依存は、それ故、仏教の導入に続く直後の時代である7、8世紀に発展した関係であろう。9世紀までには、当時の都の貴族の上に君臨していた悪意の怨霊による広汎な恐怖の発生の中で、行者は顕著な姿となった。仏教と中国思想の導入は、神道の巫女の凋落にもまた、寄与したに違いない。645年に起こった大化の改元は、それによって日本の氏族政治の古い組織を、中国の唐代の例を模範に再構成するものであった。新しい制度の下では、卑弥呼や神功皇后のような予言力をもつ女帝の出現は不可能となった。(* 028)

2 日本とバリ島の距離感

それでは、本論を進めるにあたり、私が携わってきたバリ島をはじめ東南アジア地域の事象とはどういう距離感を取れば良いのだろうか。柴田南雄氏は日本とその周辺の音楽の関係について親疎のグレードがあるとし、

考古学時代の出土楽器のこと、民俗音楽や宗教音楽や芸術音楽のこと、そして現行の楽器も含めてのことだが、たとえば、日本国内のいろいろな音楽のジャンルが、互いに1親等の関係にあるとすれば、中国と朝鮮半島の音楽は2親等ぐらいの近縁で、つぎにモンゴル、チベット、ネパール、ブータン、そしてビルマからヴェトナムなどの東南アジア、インドネシア、そしてオーストラリア以外のオセアニアの島々などは3親等ぐらいの関係にあるだろうと考える。そして、その辺までの「東アジア-太平洋島嶼音楽文化圏」というか、あるいは端的に「モンゴロイド音楽文化圏」と言うべきものの中で、日本の音楽も考えていかなければならないことが多くあるだろう。(* 029)

と述べている。音楽とシャーマニズムの問題を等価に扱うことはできないが、先述したように原初的な

祭祀と音楽の密接からすれば、それらは決して切り離せる問題ではない。このことから、この意見に賛同した上で本論を進めていくことにする。したがって、ここで問題とされている音楽をシャーマニズムと置き換えてみても、無理がないと考える。挙げられている諸地域との距離感の厳密な差異を探しはじめたらきりがないので、柴田氏の指摘するおおよそ「3親等くらいの関係」というような包摂は卓見であるように思う。

日本列島において、たとえば古代南九州薩摩半島周辺の隼人族は台湾、フィリピン、インドネシアなどに共通するオーストロネシア語系文化との関連が指摘されているし、九州西岸地帯、および南下して琉球弧を見れば、やはり、中国江南地域、台湾、フィリピン、マレーシア、インドネシア、インドシナ半島諸地域などとの文化的関係は濃厚である。

このように見ていくと、先述したような、アニミズムとシャーマニズムの上に累積する形態で認識されている日本列島とバリ島における信仰世界やコスモロジーの共通性とあいまって、東アジアに位置する日本列島と東南アジアに位置するバリ島を「3親等」ほどの距離を前提に比較するのはあながち突飛なことではなく、これまでに触れられて来なかったような文化の相似性を見出したり、見落としていた相違性をつまびらかにする可能性に出会うかもしれない。

3 埴輪の語るシャーマンの姿

5、6世紀の墳墓から発掘された人物埴輪の中の幾つかは、確実に「女シャーマン」であると考えられている。

群馬県の大川村で発見された物は、頭に長方形の板のような奇妙な平らな頭飾りをかぶっている。彼女はまっすぐに座り、手を前に突きだし、顔に、なにかを待ち、聞き耳をたてているような著しく集中した静かな表情を浮かべている。首、足首、手首のまわりに、きっちりした二重の丸玉の飾りをつけ、腰に巻いた帯からは、疑いもなく縁を5つの小鈴で飾った金属製の鏡をあらわす物を提げている。（* 030）

頭上に長方形の板状の頭飾りを付ける衣装は、与那国島の祭祀儀礼マチリに見ることができる。比嘉康雄氏によって1975年に撮影されたマチリ祭祀では、クチマ（後間）家の女主人のツカサ（神女）はタマハティ（玉祭り）と呼ばれる呪術芸能において長方形の板状の頭飾りを付けている。（* 031）

タマハティの舞は当家伝承の神器である槍、弓、棒、薙刀、玉を採った数名のツカサらによって交代で行われるが、中でも女主人のツカサによる弓、玉を採っての舞はトランス状態で激しく舞われる。

マチリ祭祀の起源は不明であるが、島の年中行事においてもっとも神高いと考えられている祭祀儀礼であり、催行には物忌みをとめない、祖霊の鎮魂・招魂儀礼、五穀豊穰祈願として行われている。これは久高島の「ハンザァナシー」、渡名喜島の「シマノーシ」、粟国島の「ヤガンウユミ」、沖縄本島北部の「シヌグ」「ウンジャミ」、宮古島の「ウヤガン」「ユークイ」、石垣島川平の「シツ」、西表島の「シチ」などと同系統のものである。与那国島は中国大陸、台湾との距離が近く、また海流の関係で朝鮮半島との交流も古来より盛んだったことから、そうした地域の影響が濃厚であることは間違いないであろう。

やはり群馬県からの第2の像は、同様に板のような頭飾りをつけ、同じように儀礼的な宝石の飾りであろうと思われるものをつけている。耳からは耳輪を下げ、首には神秘的な勾玉の飾りをびったりと巻いているが、勾玉は古代の日本では、いたるところにみられ、非常に呪術的な力強さをあらわす物であった。彼女は右肩から斜めに三角模様のある広い帯をかけている。右手は頬にあて、左手はまっすぐにのばして、彼女は儀礼的な踊りの最中の姿のよう

である。その表情にはやはり特別の集中と静けさを浮かべている。この装いは、それぞれに強力な変容を司る象徴に彩られていて、シベリアのシャーマンの衣裳を思わせるものがある。（* 032）

長方形の板状の頭飾りの例だけで 20 世紀の与那国島のツカサと 5、6 世紀の本土のミコ埴輪とをただちに結合することに難点はあるが、琉球弧に上代の言語や祭祀儀礼の行儀が温存されてきたことには論を俟たず、衣装からも古くからの祭祀儀礼における記憶が現代にまで残存した事例として見ることができよう。

与那国島のツカサたちの保有する神器・宝物には上記のような槍、弓、棒、薙刀、玉のほかに鼓、鐘、算盤、秤、櫛、鎌、木馬、風車などが挙げられ、いずれも各家がタマハティ儀礼においてトランス状態で舞う際に用いられる物である。これら神器・宝物のヴァリエーションには日本本土、中国大陸や朝鮮半島のみならず、東南アジアにも共通するところが多く見られ、古代祭祀儀礼の様子を良く伝える物であろう。

第 1 章 神がかり・シャーマニズム・トランス

第 5 節 トランス

1 トランスの定義

私は本論で、祭祀儀礼と呪術芸能における神がかりの現象や行為について、主に宗教人類学分野において「憑依（ポゼッション）」、「脱魂（エクスターゼ）」、「憑霊（マスター・オブ・スピリッツ）」とする分類、もしくは、佐々木宏幹氏によって

霊媒（憑入）型シャーマン……イタコ・ユタその他

予言者（靈感）型シャーマン……ゴミソ・ユタその他

精霊統御（靈感 + 憑入）型シャーマン……験者と憑坐

とも分類されるシャーマニズム的諸現象をいずれも包摂する「トランス」の用語を用いる。

まず第 1 義には情緒的な陶酔、歓喜や狂躁、さらには狂気の状態との混同を少なくしたいからである。なおコンテキストによって神がかりとトランスの用語を使い分けるが、基本的には同じものを指していることになる。

そして第 2 義としては祭祀儀礼や呪術芸能の時空におけるトランスは特定個人の心身状態だけではなく、その場に居合わせる人びととの関係性の問題やその場自体が変容するといった問題をはらんでおり、その時空を共有するものすべてがトランスを形成する意義からである。

2 トランスの条件

さて、私たちはスポーツ、ダンス、楽器演奏など身体的なパフォーマンスをとまなうものにおいて、人並み外れた身体能力や超絶技巧を見る場合がある。スポーツ選手やダンサー、演奏家たちはそうした状態になることを「ゾーン」に入ったと表現することがある。これはリラックスしながらも極度に集中力が高まっている状態だといわれる。雑念がないとか無心の状態ともいわれる。そしてそれらのことを一般的にたとえば「あの演奏は神がかっている」だとか「神がかり的なパフォーマンスだ」などと表現されたりもする。

祭儀や巫儀の場においてトランス状態にある人も、興奮しているにせよリラックスしているにせよ極度に集中力が高まっている心身状態であることは確かであるが、そうした条件のみではトランスが起こったとは言えない。たとえばそうした条件においてトランス状態にある人と、超絶的な身体技巧で踊っている人の脳波や心電図を比較して相似形を示すとしても、宗教的にトランス状態であるとは、言えないのである。

すなわち、祭祀儀礼や呪術芸能におけるトランスは多分に民族的、文化的な条件が支配的だということをここで強調しておきたい。

いずれにせよ心身にある種の極限状態に置くことでトランスは誘発されることは確かである。滝に打たれる滝行などもその一環であろう。

トランスの一般的な徴候は、全身の痙攣、身体の一部の痙攣、常軌を逸した身体の屈曲、跳躍、絶叫、沈黙、異言、大あくび、強く握りしめたこぶし、両腕を真上に挙げヒラヒラと手を揺り動かす仕草などが挙げられる。

本研究で現地探訪調査をしたとおり、現在の日本列島においても島根県の大元神楽や宮古島の祭祀儀礼、民間の巫儀などの最中において神がかりが行われるものがわずかながら認められるほか、表向きは消滅していても神がかりの記憶を濃厚に留めている祭祀儀礼や神事芸能が数多く存在しているといえよう。

たとえば仮面装をし、人間が人間以外の何者か、すなわち、カミ（鬼や精霊、動物、空想上の生物など）に変身して演じるようなものは、遡源すればシャーマニズム的な性質を有しているし、動作の反復や回転をとまなう舞踏、刀剣を用いたり高所に宙づりになったりするような危険をとまなう行儀のさまざまな類例は、おしなべて神仏の憑依を期待しているのであり、神がかりの記憶をとどめたもの、もしくは神がかりを期待してきたものと考えて差し支えないだろう。

ただし私たちはトランス現象をとまなう事例をすべてシャーマニズムとしてしまうことに一定の注意を払わねばならない。あまり単純に同一視すると、日本の神がかりの多様性が見失われてしまう。私たちはシャーマニズムを厳密に定義する必要がある。

日本列島における祭祀儀礼や神事芸能における神がかり、トランスの研究は、堀一郎氏、桜井徳太郎氏、佐々木宏幹氏らのシャーマニズム研究、宮家準氏の修験道研究とそれに依拠したカルメン・ブラッカー氏によるものなど多くの先学による研究業績に支えられている。中でも統合的な研究としては中山太郎氏の『日本巫女史』、牛尾三千夫氏の『神楽と神がかり』、岩田勝氏の『神楽新考』が挙げられよう。いずれも大変な労作で大著と呼ぶに相応しい書物であり、後学に多大な示唆を与えている。中でも岩田氏による折口信夫鎮魂論、および、シャーマニズム研究一般に向けての厳格な批判的研究については重厚なものがあり、なお一層の検討を必要とされているが、ここではそこに踏み込むだけの余裕はないので、本論では岩田氏による論旨に依拠する。その中でも特に留意が必要であり、本論を進める前提となる点を次節にまとめておく。

第1章 神がかり・シャーマニズム・トランス

第6節 神がかりにおける「巫者-司霊者セット型」と「単独型」

1 天岩戸における巫者と司霊者

岩田勝氏は『神楽新考』で『記紀』天岩戸シーンをはじめ日本列島の古代に見られる祭儀の基本形態

は「神がかかる巫者－神がからせる司霊者」というセット型であるという指摘を行っている。

それは実際には司霊者が祭儀の場に神霊を招請し、舞う巫者に対してそれを憑依させるのであり、「憑依儀礼」を巫者が単独でなく司霊者の主導のもとに行うという形態である。

この場合、巫者はいつもひとりだけであるが、司霊者は、むしろ、司霊者グループとでも称すべきもので、一般に統括主宰者のもとに機能を分担する複数者によって構成される。（＊033）

具体的にたとえば、天岩戸シーンではアメノウズメノミコトが巫者であり、そのまわりの神々は神霊を招請し、呪力を行使せしめるため、それぞれの仕事を行う司霊者グループという具合である。

同様に、天岩戸シーンでの統括主宰者には「数多のりびとの持つ思慮を一柱で兼ね備える神」であるオモイカネ（思金神）が比定されよう。

そしてそのまわりの司霊者グループには鉞物の呪力を操作するマテリアリスト、アルケミストたちがいた。

それは八咫鏡（やたのかがみ）をこしらえた鍛人のアマツマラ（天津麻羅）とイシコリドメノミコト（伊勢許理度売命）、八尺瓊勾玉（やさかにのまがたま）をこしらえたタマノオヤノミコト（玉祖命）らである。

アマツマラは神号がついていないことなどから、神の名ではなく鍛冶集団（またはその祖神）の総称ではないかとする説もある。また『日本書紀』のみの記述であるが、美しい鹿の皮を剥いで天羽鞆（あめのはぶき）という鞆（ふいご）を作らせたとあるから、この神話における呪力を持つ鍛冶師の重要性を見出すことができる。

さらに司霊者グループには託語を卜定するための鹿卜か亀卜にしたがう卜部のような卜占者も臨んでいた。

雄鹿の肩を抜き、天波波迦（あめのははか）という木をとって卜占（太占）したアメノコヤネノミコト（天児屋命）とフトダマノミコト（太玉命）らである。

また、彼ら神部に類する者たちのほかに、『記紀』に記述はないが楽人や歌人たちがいたはずである。（＊034）

こうした司霊者グループの臨在が想定された上ではじめてアメノコヤネノミコトが神祝（かむほぎ）を述べ、アメノウズメノミコトは神がかりして鎮魂舞踊をしたのである。

本論はこの岩田説の「神がかかる巫者－神がからせる司霊者」セット型におおむね賛同し依拠して議論を進めようとするが、本論であつかう事例は必ずしも神楽に限らないので、本節でいくつかの事例を挙げて検討し多少の考察を加える。

2 埴輪にみる巫者と司霊者

『記紀』に記述はなくても5、6世紀の墳墓から琴や笛・鼓が発掘されているし、人物埴輪には舞うミコの像とセットになっていたものと想定される、琴を弾き太鼓を打つ男子像がみられることから、司霊者グループの臨在を想定しないわけにはいかない。

水野正好氏は、意須比（おすひ）着用像とされ、陰部が表現されている半身の舞踊女子像（おそらくはミコ）像と弾琴男子像は組み合わせるものであったことが、その配置からも十分に推察されるという。（＊035）

この種の女子像には、両手をあげて舞う姿の物や、片手を前に出してもう一方の手をやや下げ気味に前に出し舞う姿を表現した物など、激しく舞い踊るといった姿が特徴的で、饗宴や祭儀において果たす芸

能をよく示している。

こうした激しいエクスタシーに惹きこむミコの女子像とからみ合うのは、琴を弾く男子像の存在である。琴自体は滋賀県服部遺跡など各地の遺跡から次々と発見されるとともに、出土埴輪像の中にいくつかの弾琴像がこれまでも見られることは、周知のとおりである。

弾琴像は大部分が男子像であり、椅座女子像と同様に両足を前にたらしめて坐り、膝に琴を置き爪弾くなりバチで弾くといった姿態をとっている。椅座することや両脚を表現する……そういった意味では他の諸楽器を演奏する者とは大きく違った特別な扱いをうけているのである。単に演奏するだけではなく、意須比着用の女子像など舞い踊る場で奏し、舞う女子群に一層の興奮とエクスタシーを惹きおこし、遂には裳緒を陰部におしたらし、シンボルを顕現させるに至らせる大きな役割を果たしたのである。こうした弾琴の男子像の中には男性のシンボルを琴の下に秘めたものも現実には見られ、時にはたち上がって意須比着用の女子像と「聖なる性」を演ずる場合もあったのではないかと考えられるのである。弾琴の男子像と意須比着用の女子像は、そうした意味では時には組み合わせるものとして巫舞ともいべき芸能-儀礼を担った場合も十分に推察されるのである。（* 036）

このように、ミコたちのまわりには司霊者として楽人たちがおり、彼らの妙音がミコたちを神がかりせしめた。音楽が進むにつれて神がかりはいっそう深まり、祝祭的・陶酔的な時空が出現していった。

3 仲哀記にみる巫者と司霊者

『記紀』神功皇后の新羅征伐、仲哀天皇崩御の記述からも「巫者-司霊者のセット」が見て取れる。

その大后息長帯日売命（オキナガタラシヒメノミコト、神功皇后）は、当時神を帰（よ）せたまひき。故（かれ）、（仲哀）天皇筑紫の訶志比宮（かしひのみや、香椎宮）に坐（ま）しまして、熊曾國を撃たむとしたまひし時、天皇御琴を控（ひ）かして、建内宿爾大臣（たけうちのすくね）沙庭（さにわ）に居て、神の命（みこと）を請ひき。ここに大后神を帰せたまひて、言（こと）教へ覚し詔りたまひしく、「西の方に国有り。金銀を本として、目の炎耀く種種の珍しき寶、多にその國にあり。吾今その國を帰せたまはむ。」とのりたまひき。ここに天皇答へて白したまひしく、「高き地に登りて西の方を見れば、國土は見えず。ただ大海のみあり。」とのりたまひて、詐（いつはり）をなす神と謂ひて、御琴を押し退けて控きたまはず、黙して坐しき。ここにその神、大く（いた）く忿（いか）詔りたまひしく、「凡そこの天の下は、汝の知らすべき國にあらず。汝（いまし）は一道（ひとみち）に向ひたまへ。」とのりたまひき。ここに建内宿爾大臣白しけらく、「恐し、我が天皇、なほその大御琴あそばせ。」とまをしき。ここに稍に御琴を取り依せて、那摩那摩邇（なまなまに）控きましき。故、幾久（いくだ）もあらずて、御琴の音聞こえざりき。すなはち火を挙げて見れば、既に崩りたまひぬ。（* 037）

このシーンにおいて、聖域の中には3人がいた。第1の人は仲哀天皇自身で、琴の音でカミを聖なる結界である沙庭（さにわ）の中に呼びだし、カミが現れたら、なだめ慰めるために琴で呪術的な調べを奏でた。第2の人は審神者であるタケノウチノスクネ（建内宿禰）である。彼はサニワ、またはサニワヒトであり、カミに問いかけ、その答のつぶやきを解き明かした。すなわち、彼が司霊者である。第3の人は巫者であるオキナガタラシヒメノミコト（神功皇后）で、カミを寄せ、その口からカミが語った。

ここでは、仲哀天皇の熊襲国遠征にあたり、神命を疑い反抗したことでカミの怒りを買って、崩御され

たという物語が描出される。

天神の命令は天皇の「御琴」によって与えられる。西の方に金銀財宝の山をなす国があるので手に入れるとの神託を妻のオキナガタラシヒメノミコトの口から聴く。だが天皇は「高いところに上って西の方を見ても国は見えず、ただ大海があるのみ」と答え、命令はいつわりだとし、琴を押しつけて弾くのを止め、黙ってしまった。

するとカミは怒り、「凡そこの天の下は、汝の知らすべき國にあらず。汝は一道（ひとみち）に向ひたまへ。」と述べる。すなわち、黄泉の国へ行ってしまうというおそろしい宣告である。神が天皇に与える死を免れる方法は「なお其の大御琴あそばせ」とされたにもかかわらず、天皇は「御琴を取り依りて、那摩那摩邇（なまなまに）控き坐（ま）し」た。那摩那摩邇（なまなまに）とは、しぶしぶ、中途半端な、という意味で、そのように琴を弾いたところ、しばらくすると琴の音は途絶え、崩御を知らせたのであった。

4 園韓神祭にみる巫者と司霊者

律令の時代になっても同様で、平安京大内裏における園韓神祭（そのからかみのまつり）では、神部が神宝を採って舞ったあと、御巫（みかんなぎ）が琴師・笛工の楽によって舞った。

文献記録の初見は『類聚三代格』延暦20年（801年）で、定期的に執行された旨が『日本三代実録』に記録されている。神部2人が庭に賢木を立て、庭火を焚き、ミコが祝詞を奏上する。奏上後は笛と琴を奏し、ミコが庭火をまわって湯立舞を行い、次いで神部8人がともに舞う。以上の所作を園神社に次いで韓神社でも行い、終わると再び園神社で和舞を行う。そして大臣以下が退出した後、神祇官が御巫・物忌・神部らとともに両神殿の前で歌舞（神楽）を行うというものである。その神祇官らによる神楽は、一条天皇の時代に制定された内侍所御神楽以前の宮庭神楽とされる。（* 038）

5 祭儀と巫儀

なお、神がかりの行われる時空には主に祭儀（Ritual）と巫儀（Seance）が挙げられる。ここで、岩田勝氏『神楽新考』の記述を参照しながら両者の定義をしておきたい。

祭儀（Ritual）とは、クニ・ムラ・イエのいずれの共同体であれ、あるいは、祭祀によってつながる各規模の祭祀共同体であれ、それぞれの共同体で公的な行事として行われる祭祀（まつり）における、次第によって進められるもろもろの行儀（Performance）の総体であって、その共同体の統合の象徴とされるカミまたは神霊に対しての、さらには、その共同体の維持存続を妨げるもろもろの悪神邪霊の類（悪霊）に対しての、時を定めて、もしくは、臨時に行われるはたらきかけを包括して言うことにする。

ここでいうはたらきかけとは鎮凶霊魂（ちんきょうれいこん）の意義を内包するタマフリ（魂振）とタマシズメ（鎮魂）のことである。タマフリ、タマシズメについては第2章第2節第6項「タマフリ、タマシズメ」で詳述するので、ここでの議論は留保し、先に進む。

祭儀における神霊への直接のはたらきかけは、ひろく司霊者として包括される者たちが主体となつて、司霊者みずからか、巫者とセットになった形態でこれに当たる。

祭儀（Ritual）とは、直接にはそのような神霊にはたらきかける場面について呼称するが、実際には、その場面にいたるまでに、一定期間の忌み籠りを経過するなどのいろいろな仕儀を経ることになるために、それらの諸過程をもひろく祭儀としてとらえられるべきである。また、忌み籠るのは、祭儀におけ

る行儀に直接にしたがう者たちだけでなく、その共同体の多くの成員がこれとともにする例が多いので、そのような場合の祭儀は、実質的にはその共同体をあげての仕儀となることになる。

このような祭儀に対して、巫儀 (Seance) は、

巫者を中心に、個人的な私的な行事として行われるものをいう。死者の死霊や病者などにかわるものが多いことにみられるように、臨時に行われるものが大半である。(＊ 039)

私が現地で観察してきた中においてこの定義を当てはめるならば、具体的には例えば琉球弧におけるユークイ (宮古島) やタナドゥイ (竹富町) は公的な行事なので祭儀であり、ユタとクライアントの関係における竜宮ウガン (沖縄本島) などは個人的なウガン (拝み) なので私的な巫儀ということになる。

バリ島においても同様で、バリ＝ヒンドゥー寺院の創基祭「オダラン」や、農耕予祝儀礼、祝い事など種々の村落祭祀儀礼は公的な行事で祭儀であり、何らかの問題を抱えたクライアントがバリアン (呪術医) やサドゥグ (巫術師) という宗教的職能者に掛け合い、種々の祈祷を授かったり治癒行為を求めたりするものは私的な巫儀ということができる。

6 日本以外の祭儀・巫儀における単独型の司霊者 (憑霊型=精霊統御者型) の存在

ミルチア・エリアーデ氏の厳密な定義によると、シャーマンとは「巫儀にも祭儀にも単独でしたがう司霊者」のことである。少し長くなるが岩田勝氏の考察を引用する。

シャーマンは、巫儀だけでなく祭儀にしたがうことは、S.M. シロコゴロフが、北方ツングース族のシャーマンは、氏族に専属するものであるとしていること、満州族の氏族のシャーマンは、「一年一度、自己の氏族のためにその氏族諸神霊に対する複雑な供儀の式を遂行することを義務づけられて」いるとしていることなどからも明らかであるし、M. エリアーデが、これらのことからシャーマンを定義して、「シャーマンの語を、種々の『聖界の専門家たち』(呪医、呪術師、瞑想的な人びと、靈感を受けたり、憑依されたりする人びと、など)の中から、その共同社会の利益のために如何にしてエクスタシーを行使するかを知っている者たちにだけ、限定することが有効である」とすることからも、了解できるところである。このような単独型の司霊者であるシャーマンは、セット型の司霊者とは異なって、つぎのような特異点を指摘することができるであろう。(1) 司霊者であるシャーマンみずからが巫者の役割を兼ねることがあるものであること。したがって、場面によってはポゼッションの状態となることがあり得ること。(2) それ以上に、シャーマンの存在意義は、みずからがエクスタシー能力を保持することにあること。この点だけをとりあげれば、わが国の験者・修験者・行者などのイニシエーション過程におけるのとさして変るところはない。(3) しかも、祭儀・巫儀の肝要な場面を通じて、エクスタシーの状態 (ときにポゼッションの状態) において司霊者の役割を果たしていること。M. エリアーデが、憑依現象と混同してはならないと繰り返し強調している、シャーマンのエクスタシーというのは、S.M. シロコゴロフ、M. エリアーデ、さらにはU. ハルヴァの諸著作に示された文脈を辿っていくと、シャーマンが幻覚 (幻視・幻聴) を通じて守護神霊もしくは他の神霊と交流していて、その啓示や靈感を受けているエクスターゼの状態 (M. ヴェーバーがいう“より穏やかな持続的なエクスターゼ”)、すなわち、そのトランスが完全な人格変換にまで至らない、意識の夢幻様状態にあるのを称しているように受け取られる。たとえば、シャーマンが死者の魂を死者の国まで連れて行ったとき、そこから帰ってきて、象徴的に体験した幻覚の中の世界をありありと追想して聴衆に語って聞かせること

ができるとされていることは、その1つの例証であろう。（* 040）

これらの議論から、日本列島以外の地域における祭儀・巫儀においては単独型の司霊者（憑霊型＝精霊統御者型）が存在することが理解できる。

7 日本の祭儀・巫儀における単独型の司霊者（憑霊型＝精霊統御者型）の存在

岩田説によると、一方で日本の祭儀・巫儀におけるシャーマンに単独型の司霊者（憑霊型＝精霊統御者型）は存在しない。日本以外の場合と異なり、巫者はみずから神がかかるにせよ、司霊者はみずから神がかからない。

ただしそうした場合、先に挙げた佐々木宏幹氏による精霊統御（靈感＋憑入）型をどのように考えれば良いのであろうか。先につきのような分類を検討した。

霊媒（憑入）型シャーマン……イタコ・ユタその他

予言者（靈感）型シャーマン……ゴミソ・ユタその他

精霊統御者（靈感＋憑入）型シャーマン……験者と憑坐（よりまし）

ここに挙げられている佐々木説「精霊統御（靈感＋憑入）型」が存在することと、岩田説「単独型の司霊者（憑霊型＝精霊統御者型）」は存在しないこととの整合性をどのようにとれば良いのであろうか。これについてはつぎの記述が最適であるので再び岩田勝氏の考察を引用する。

修験者や行者などは、長期にわたる山岳での修行や瀧にうたれるなどの水行の繰り返しの中で、たとえば不動法を修して連日連夜不動明王を不乱に祈り続けているうちに、みずからの身体が不動明王につかまれて宙に浮くような感覚を得たり、明王の火焰さながらの灼熱感を得たりする事例は枚挙できないほどにある。古記録においても、日本霊異記・法華験記・今昔物語集・宇治拾遺物語などの随所に幻覚体験における神人合一や入我我入のエクスターゼ（エクスタシー）のことが記録されている。佐々木宏幹氏も、『日本学』第八号の論考に、今昔物語集から「法華経ノカニ依テ仏ヲ見奉テ法ヲ聞奉ル事、心ニ任セタリ」の例や「兜率天（とそつてん）ニ昇テ弥勒ヲ見奉テ、亦余ノ所々ニ行テ聖者ニ近付ク」例を挙げ、「彼らは神霊・精霊の姿を目にし、声を耳にできるという点において予言者タイプの的である」とするが、これらは修行のあげくにそのようなカリスマを得たことの記録であって、祭儀や巫儀の場におけることではない。（* 041）

このことから、修験者の修行において惹起される幻覚体験における神人合一や入我我入のエクスターゼがあろうとも、それはあくまでも修行のあげくにそのようなカリスマを得たのであって、祭儀や巫儀という限られた場において期待されるような、彼らの所属する共同社会の利益のためにエクスタシーを行使するのではないことから、単独型の司霊者（憑霊型＝精霊統御者型）は日本列島の祭儀・巫儀には存在しない、と言えるのである。

そして、梓弓を打ったり鼓を打ったりしてみずからがトランス状態となり、口寄せをする「あずさ神子（みこ）」や、東北のイタコ、琉球弧のユタなどによる「単独型の巫者」による巫儀の現実をふまえれば、古代の歌舞でも、舞う女性の巫者にのみ眼が注がれやすいが、ここまで議論してきたとおり、歌舞の場はおおむね、単独型の司霊者による巫儀とは異なる、「神がかかる巫者－神がからせる司霊者」のセット型の構造によるものであることを、よく理解しておかなければならない。

そのことが明確に認識され得るかどうかによって、わが国の祭儀、中でも神楽と呼ばれる祭儀の理解に質的とも言える大きな差異が生じることになるのである。（* 042）

これらのことから岩田勝氏は「(日本列島以外の地域に見られる) 単独型の司霊者であるシャーマンを、巫者とセットになって行儀にしたがうセット型の司霊者とおなじ次元に置いて同一の範疇においてとらえることは適当でない」と述べる。

日本列島の祭儀・巫儀という限定的な範疇においては、単独型の司霊者(憑霊型=精霊統御者型)というものは存在しないのである。

8 大元神楽における巫者と司霊者の分担

私は2006年11月18日、島根県江津市桜江町の市山(いちやま)地区で伝承されている大元神楽を採訪調査した。

大元神楽は、古くより島根県邑智郡一帯に伝承し現在に至っているものであるが、神楽の古儀とされる神がかりと託宣を導く方法と過程が伝えられている。

大元の神は、昔から「大元さん」と親しまれてきており、立派な社殿のない野の神で、市山地区の場合、「境内大元大明神」を主祭神としている。祭りの夜は、この地の神木から新しく作られた「藁蛇」とともに舞殿(まいどの)に迎え、一夜を終えて還っていただくのであるが、祭りの終わったあとも神木には藁蛇を巻いておき、つぎの神楽年まで鎮座される。この藁蛇を「託綱(たくつな)」と呼ぶ。大元神楽は19時にはじまって翌朝9時まで夜通し行われる夜神楽であるが、式次第においては合計34の演目がならび、それぞれ神事・神事舞・儀式舞・能舞という4種類にカテゴライズされている。

中枢となる神事舞は、藁蛇が舞殿に顕現される「綱貫」から「六所舞(ろくしょまい)」「御綱祭(みつなまつり)」へと進められ、このあいだに「託太夫」(巫者=トランサー)に神がかりのあったときは、この託綱へ寄りかかって「託宣」がなされるもので、一連の舞を「託舞」と呼称している。

「託舞」においてはまず「綱貫(つなぬき)」が行われた。「神殿(こうどの)」に安置されていた藁蛇(託綱)が、8人の神官と6人の神楽人に操られて「舞殿(まいどの)」に現れる。その長さは7尋半(およそ11メートル強)、まさに大蛇と言うべき大きさである。藁蛇を抱え先頭に立つ神官の誘導で舞殿を貫き、尾の方を持つ者たちは荒々しく振り回されている。「託太夫(たくだゆう)」もその列の中に入っており、揉まれながら踊る。ここで神がかりがある場合もあるという。その演目が終わると、藁蛇は元山(もとやま)を頭に、端山(はやま)を尾にして天蓋に宙づりにされる。つぎに「五龍王(ごりゅうおう)」という演目が続く。青龍、赤龍、白龍、黒龍の4人の兄弟王子と末っ子黄龍王子の所領争いを、文選博士(もんぜんはかせ)が収めるという物語の能舞で、昔から神がかりに付き添う舞として舞われている。

そして、「六所舞(ろくしょまい)」がはじまる。六所とは四方と天・地のことで、この舞は諸方の神に祈り大元神楽の成就をさらに願う神事舞である。「みさき幣」という小さな御幣を持つ神官が、静かに舞殿を巡った後、6人の神楽人が1列になって、これも「みさき幣」を手にしながら託太夫の中に入れ、激しくこづきながら、神歌を歌い、舞殿を蛇行しながら歩き回る。これが「一番託太夫」から順番に、繰り返し行われる。全力を尽くして舞上げるもので、かなりの消耗がある。この中で、託太夫は身体の内外から激しい刺激を受け、満場の興奮の中で感極まり、神がかりが起これと考えられている。ここにおいて、神がかかる可能性のある託太夫が巫者であり、6人の神楽人が神がからせる司霊者であることが明確といえよう。

私が採訪調査をしたこのときも「六所舞」で、ついに神がかりが見られた。託太夫は上気しきった苦しそうな表情でぐったりと託綱(藁蛇)に寄りかかって、憑依したカミの声を代弁した。神官の問いかけに対し「大元神」は、「今夜の祭りは満足だった」という旨を述べて、去っていった。

続いて、諸神勧請の儀式舞「御綱祭（みつなまつり）」がはじまる。天蓋に吊られていた藁蛇が眼の高さに下げられ、神官全員が両手をかけ前後に大きく揺さぶる。「今年のこの月、この日のこのとき、神楽の斎場（ゆにわ）で神遊びしよう。」と全員が声をそろえて歌い、在所の大小の神々が次々に勧請される。ここでも神がかりがある場合もあるという。

そして、さいごに成就神楽（じょうじゅかぐら）が行われる。注連主（しめぬし）以下、全神職が舞殿に威儀を正し、万事とどこおりなく進行したことを感謝し、大元神ほか、天地四方の神々を拝する神事である。「天下泰平、五穀豊穰、牛馬安全、千秋万歳、万々歳」と唱え、大元神楽は終了した。

この「市山神遊会」の託大夫であり現保存会会長でもある本山徳幸氏に、私たちは2013年11月26日、桜江町飯豊八幡宮において聞き取り調査を行った。

神楽を奉納される舞殿でストーブを囲みながら長時間のインタビューを行う中、これまでの歴史について詳細をうかがった。彼は主祭神である大元大明神について「野や山の神さま」であると述べ、神がかりの際の精神状態は「ともかく周囲の期待に応えるため自分がなんとかしなければならない、という一心である。まつりに関わる人びとの熱意を考えると居ても立ってもいられなくなる。」という旨を述べられていた。

大元神楽の神がかりにおける巫者と司霊者の分担という問題においてはカルメン・ブラッカー氏がつぎのように指摘している。

この場合の質問者が山伏ではなく、神官の欄直であったことは注目に値する。この特色は、質問をする役目が山伏にとって代わられる以前に遡る古い慣習が残っていることを示している。（* 043）

すなわち、大元神楽に見られる司霊者は修験者ではなく神官であることから、8世紀の仏教渡来以前の古式を現しているということにほかならず、注目に値する。また岩田勝氏は巫者と司霊者の分担について大元神楽の事例からつぎのように述べる。

中国山地の神楽による祭儀においても、神がかかる能力がある神職が神がらせる注連主（主宰神職）になったり太鼓役になったりする事例がみられる。しかし、それぞれの役を勤めるときは、その役に徹するのである。石見の大元神楽で、神がかかることを予定して精進潔斎につとめて臨んだ託大夫が、夜明け方に出番があるまで待機しているうちに、全然予定されていなかった真夜中の天蓋曳きの最中に突然に大元神が憑依してとび出してきたのを実見したことがあるし、大元神楽でも荒神神楽でもあらかじめ予定されていた託大夫や神柱以外のいずれかの氏人に憑依することがしばしばある。それゆえにこそ、差配下の大夫たちを指揮して全体を進行させ、巫者を神がからせるだけでなく、神がかった巫者に問いかけてその託語をひき出し、巫者のトランス状態をとく打ち返しの呪能を発揮するべき司霊者みずからが意識変容を来して、トランス状態になってはならないのである。司霊者にとって神がかりの託宣を得ることに失敗は許されない。司霊者は、神楽による祭儀の場には終始醒めたままの状態で、旺盛な気力をもって臨むべきなのである。（* 044）

なお、「全然予定されていなかった真夜中の天蓋曳きの最中に突然に大元神が憑依」したことは現地で語りぐさになっており、私も現地の人びとから幾度となく拝聴している事例である。現地において大元神がいかに強い呪力を持っていると信じられているかがわかる。その上で、祭祀にたずさわる人びとの気構えや、巫者と司霊者の分担が厳密になされていることが理解できよう。

9 バリ島の祭祀儀礼における巫者と司霊者の分担

さて、こうした厳密なる巫者と司霊者の分担はそのまま私がバリ島で観察してきた具体例で説明することができる。バリのヒンドゥー寺院創基祭「オダラン」では多くの機会にトランス祭祀儀礼をとまなうが、その際トランス状態となる人びとは多様である。

まず祭祀を司るプマンクと呼ばれる司祭たちの中には、トランス状態になり憑依と脱魂のあわいをさまよいながらさまざまなパフォーマンスを行い、最終的には神託を下す者たちと、それとは裏腹に終始醒めたままの状態で儀礼を執行する者たちとに明確に分かれる。すなわち、予期せぬトランスが起きることは含みつつ、巫者と司霊者の分担ははじめから決定されているのである。

ほかにトランス状態になる者としては、奉納舞踊を踊るダンサー、機会は少ないが楽器演奏者、さらに村落の宗教的=呪術的職能者、そして参加している一般の村人たちであり、予定されている者と突発的に神がかかる者がいる。

祭祀儀礼や呪術芸能の現場で参列者の集中力や感情が昂ぶり、そこに祭儀における通常の手続きを経ず突発的にカミが降りることは当然のことであって、私自身もこれまで何度も観察の経験がある。したがって予定されている者と突発的に神がかかる者が出る点は大元神楽や荒神神楽の場合と同様なのである。

また、バリ島には第1章第3節第1項「バリのトランスの分類」で述べたような脱魂、憑依、憑霊の3種類のトランスの型が見て取れるが、憑霊、すなわち、精霊統御者型として1人のプマンクが巫者と司霊者を同時に担う儀礼がある。そこでは、彼自身が強力な呪力によって深いトランス状態となりながら、超自然力を顕現させた荒ぶるバロン（ホワイト・マジックの象徴、獅子などの動物の仮面装による神獣）を馴致するダンスをする。その際には舞庭の中央部の巨大な焚き火が蹴散らされ、その中から灼熱した炭を取りだし、むさぼり食いながら踊る。次々にトランス状態に陥るまわりの人びともそれにしたいが、暗闇の中で炎だけが頼りだったあたりは、もうもうたる煙と、騒然たる絶叫、異言に包まれ、粗野なガムランの打奏がさらにそれを扇動してゆく。

それだけでなく、プマンクは、次々にトランスに陥ってゆく若い男女を含めた村人たちの身体に直接接触れながら、「みずからが精霊の側に取り憑いて」馴致することで体得した超自然力を注入してゆき、トランスの時空そのものをコントロールするという強烈な呪的カリスマを体現しているのである。

さらにこの儀礼では彼のほかにプマンクたちが数名おり、最終的にはトランスから醒めさせるための聖水を人びとにふりかけたりマントラを唱えたりして司霊者としてふるまうのだが、祭場がトランスの絶頂に向かうとき、彼らの多くもトランスに見られるいくつかの徴候であるさまざまな身ぶりや絶叫やダンスなどのパフォーマンスを行うのである。

これは全体の構造で見れば、神がかかる巫者と司霊者が同一人物であり、なおかつ同時にその役目を担う点で単独型のシャーマン祭儀でありながら、ほかにも司霊者たちが存在する点でセット型のシャーマン祭儀とも言えるものであり、憑霊=精霊統御者型としても特例であろう。

10 まとめ

史料や出土物にもとづくここまでの議論、日本列島と海外諸地域におけるシャーマニズムとの比較検討をまとめると、日本列島における神楽、修験道のトランス祭儀形態は「巫者-司霊者セット型」ということがあきらかになる。

そこにおいては、巫者自身は神がかり、トランス状態になって祖霊や精霊に憑依されることがあるが、

あくまでも神がからせるのはまわりの司霊者たちであり、「憑依儀礼」を巫者単独でなく司霊者の主導のもとに行うという、特定多数の人間の関係性を主体にした形態なのである。

その意味において、ミルチア・エリアーデ氏が厳密に定義するところの、巫者自身がエクスタシー能力を保持し、内発的にそれを生産し、行使するシャーマニズムとは、呼べないのである。こうしたことを前提として、岩田勝氏はつぎのように付言しているので留意しておきたい。

日本列島の祭儀と巫儀を通じてこのような「巫者-司霊者セット型」の関係がもっともよく現われているのは、神楽による祭儀のほかには、修験者などによる憑祈禱の形式によるものである。(中略)なお、修験道研究の立場から、神楽による祭儀に憑祈禱形式が見出されるからとして、そのことからただちに神楽は修験者によって形成され、修験者によって担われてきたものとの論をなすむきがあるが、古代・中世における神楽の態様からは、そのような単純化した理解からだけでは解明は困難である。憑祈禱形式による影響は大きい、それがただちに修験者だけに結びつくものではない。(＊ 045)

第2章 音の諸相

第1節 記紀万葉における音の表現

1 葛城一言主神のコトダマ(言霊)

前章では「芸能」「シャーマニズム」「トランス」「巫者と司霊者」についての考察を通し、本論における視座と射程を定め、シャーマニズムの厳密な定義について先行研究を参照しながらさしあたり本論で必要な事項を検討した。

つぎに本章ではさまざまな古代の音について、私たちの採訪調査によるところを中心としながら議論を進めていく。

私たちはヒトコトヌシという風変わりなカミに呼び出され、2015年盛夏、葛城一言主神社で奉納演奏を行った。一言主神はその名のとおり吉凶を一言で言い放つカミであり、私たちはそこにコトダマ信仰の現れを見る。『古事記』『雄略記』に「雖悪事而一言、雖善事而一言、言離之神」とあるとおり、「託宣神というよりもむしろ呪言神ともいうべきカミで、悪言(とごひ、かじり)も、善言(よごと)も、二言にしてあらたかな効験をもたらす強力な神の意であろう。」(＊ 046)

雄略天皇が100の官人を従えて遊獵のため葛城山に入ったところ、紅ひもの付いた青摺の衣を着た、天皇一行と全く同じ恰好の一行が向かいの尾根を歩いているのを見つけた。雄略天皇が「この倭の国に、吾以外に王はないはず」と立腹した天皇が官人共々矢をつがえて相手の名を問うと「吾は悪事も一言、善事も一言、言い離つ神。葛城の一言主の大神ぞ」と答えた。天皇は恐れ入り、弓や矢のほか、官吏たちの着ている衣服を脱がせて一言主神に差し上げた。一言主神はそれを受け取り、天皇の一行を見送った、とある。

『日本書紀』でも一言主は登場し、雄略天皇4年春2月の時、天皇が葛城山で狩りをしていたところ、背の高い人が谷を見降ろしていた。その顔が雄略天皇に似ていたことから、天皇はその人を神であると考えた後に、わざと呼びとがめたところ、相手は『自分は現人神である。まず名を名乗り給え』と言い、天皇が名乗ると、『自分是一言主である』と返答した。

その後、一言主神は天皇と轡を並べて終日狩りに興じ、1匹の鹿を射る時も互いに譲り合って矢を放

たないなど、その様子は仙人のようであったという。日が暮れて天皇が帰ろうとすると、来目川まで見送ったという。

「雄略紀」で「現人之神」とされている一言主神は、『記紀』より時代が降った『日本霊異記』上巻第28の説話では、おなじ賀茂氏の役公（えんこう）、役優婆塞（エンノウバソク）すなわち、修験道の開祖役小角（エンノオヅノ）に対抗するようになる。

文武天皇の御代のあるとき、役優婆塞は、もろもろの鬼神を集め、金峯山と葛城山のあいだに橋をわたして通わせよと命じた。鬼神たちは、愁えて困っていたところ、その中の主だった葛城の一言主神が「託」したことが記述されている。

時代が降るとともに、天皇よりも上位の神から、対等の存在、使役される鬼神として凋落した一言主神だが、これは葛城氏の衰退・滅亡に起因するものとされる。

『日本霊異記』の件は、仏教の伝播による日本のカミへの信仰が衰退した様子を、修験道の祖・役小角に使役される姿で物語っていると解釈される。元来このカミは葛城土着の地方神であったのだろう。そして元来はおそらく農民が祭っているような山神で、雄略天皇と葛城山で猟を競ったという話は、狩猟神としての山の神の性格を反映したものであり、『延喜式』（臨時祭）に祈雨神祭の対象として、葛上郡では巨勢山口社、葛木水分社、賀茂山口社とともにこの神社が挙げられているのは、農耕神としての性格によるものであろう。（* 047）

このヒトコトヌシの故事にもあきらかなように、古代より超越性に関わる音で念頭に置くべきは人間の声そして自然の音である。人間の声はコトダマとしてなによりも強力な呪力を帯びている。また自然の音とそこからインスピレーションを得た人為の音はアニミズム的な観念からオトダマ信仰へと育っていった。

2 さまざまなオトダマ（音霊）

人間の声のつぎに超越性に関わる音はさまざまな人為的な発音体であろう。それには、古から呪術や祭祀儀礼や呪術芸能で用いられてきた「琴」、「弓（梓弓）」、「太鼓」、「鼓」のほか、「笛」、「鐸」、「鉦」、「鈴」、そして手草（たぐさ）の「笹」や「幣（ぬさ）」などが挙げられる。

おおまかに古代というと紀元前6世紀の弥生から、古墳、飛鳥、奈良、9世紀の平安中期までを視野に入れることになり、それだけでもおよそ1500年のひろがりが見られるが、植物そのものを簡単にまとめた「笹」と、植物の茎を利用した簡単な「笛」、自然素材を使用しながらも、やや高度な技術によって製作された「土鈴」、「埴（けん／つちぶえ、土笛）」、「磐笛」、「骨笛」などは、おそらく縄文時代以前の旧石器時代からあったと想像できよう。また、出土したり残存していなくても、たとえば瓢箪や木の実などを工夫したさまざまな楽器や音具があったと想像できよう。

「弓（梓弓）」、「太鼓」、「鼓」、「琴」などは出土物を見るだけでも初期の簡単な物から発達した物までを見ることができし、さらに高度な技術によって製作された金属製の「鐸」、「鉦」、「鈴」なども今挙げた中に一同に並べてあるわけで、その製作され盛行した年代にも数百年の時の開きがあり、これは現代の電子楽器と奈良時代の雅楽楽器を並べて論じるようなものであることを、まず断っておかなければならない。

『万葉集』（199番）「高市皇子尊城上殯宮之時、柿本朝臣人麿作歌一首并短哥歌」（たけちのみこのみこと きのへあらしのみやのとき かきのもとあそみひとまるの つくれるうた）という長歌は『万葉集』中、最も長い歌であり、高市皇子（たけちのみこ）への挽歌である。そこに、

吹き響（な）せる 小角（くだ）の音も 一に云ふ、笛の音は 敵（あた）見たる 虎か吼（ほ）
ゆると 諸人（もろひと）のおびゆるまでに
と歌われている。これは壬申の乱におけるたたかひの中の「小角（こつの）」が歌われたものであり、「吹ききたてる小角の音も、敵に向った虎が吼えるのかと人びとのおびえるほど」という表現である。またこの前後には、「雷の音と聞こえるほど鼓の音、雪の降る冬の林につむじ風が吹き巻いて押しわたって行くのかと思うほど聞くも恐ろしい弓弭（ゆはず）の鳴り響くさま」などと歌われ、臨場感のある音の世界が表現されている。（* 048）

ここではまず「琴」、「弓」、「手草」、「笛」について述べる。「鐸」、「鉦」、「鈴」については後述する。

3 ヤマトコト

古代王廷芸能に共通してみられる特徴は、呪歌謡と託宣巫儀演劇が通底しており、降霊・降神楽器としての「和琴（倭琴、ヤマトコト）」が伴奏として用いられた点である。

大陸伝来の「琴」や「箏」に対して、固有の和琴は『古事記』に「天詔琴（あまののりこと）」と呼ばれ、そのコトにまつわる神話・伝説が5世紀王朝に集中しており、いずれも王位継承儀礼に必須の宝器であった。（* 049）

先に触れた『記紀』仲哀天皇崩御のシーンでもカミを招請し、神託が下され、天皇崩御を暗示させるために琴が重要なはたらきをした。また『古事記』『雄略記』の、雄略天皇吉野行幸のシーンでも琴が弾かれる。

天皇（すめらみこと）吉野（えしの）の宮に幸行（い）でましし時、吉野の川の浜（ほとり）に童女（をとめ）ありき。その形姿（かたち）、美麗（うるは）しくありき。故、この童女に婚（まぐは）ひして、宮に還りましき。後更にまた吉野に幸行（い）でましし時、その童女に遇ひし所に留まりまして、其處（そこ）に大御呉床（おほみあぐら）を立てて、その御呉床に坐して、御琴を弾（ひ）きて、その嬢子に儷（ま）はしめたまひき。しかしてその嬢子の好く儷へるによりて、御歌を作（よ）みたまひき。その歌に曰ひしく、

呉床座（あぐら）の
神の御手もち
弾（ひ）く琴に
舞する女（をみな）
常世（とこよ）にもがも

この「大御呉床（みあぐら）」や「呉床座（あぐら）」は「神楽」の語源ともいわれる「カミクラ（神座）」であり大王の権威を示している。両岸に岩床の多い吉野川の景観からすれば、その神座はおそらく岩石のイハクラ（磐座）・イハサカ（磐境）であり、それを（オホミ）アクラと呼んだのであろう。（* 050）

雄略天皇は先ほどの葛城一言主神との故事からも理解できるように、呪的カリスマをもつ神呪王で現人神であり、聖地吉野において川辺のミコと婚ひ（まぐはひ）するという、一種の王権的性呪巫儀が行われた。みずからの弾く琴を、みずから「神の御手もち」というのであるから、天皇自身はカミに憑依され、みずからの手をカミに明け渡し、カミが天皇の手を操って琴を弾かせた。その調べに惹きこまれるかのごとく、川辺のミコも陶醉し神がかっていった。その中で、少女の永遠を祝福した。このような描写から、舞い踊るミコ埴輪と弹琴男子埴輪が伝える原始の祝祭的・陶酔的呪歌謡もいっそうリアル

ティを帯びてくる。はたして、雄略天皇の存命中にそれらの埴輪はまだ暗い土の中に閉ざされていたのか、それともそこらじゅうに顔を出す古の土塊人形に強力な呪力を感じ取り、その佇まいをみずから模倣したのかは、不明である。

4 静けさの中の琴

枯野（からの）を 鹽（塩）に焼き
其（し）が餘（あま）り 琴に作り 掻き弾くや
由良の門（と）の 門中（となか）の海石（いくり）に
ふれ立つ 浸漬（なづ）の木の さやさや
（記74）

これは、枯野を焼いて塩を作った余りの材で琴を作って弾くと、その鳴り響く音は、由良（ゆら）海峡（紀淡海峡）の海底の石に揺れながら生えている海藻のように、さやさやと響く、という意味である。「枯野」という名の舟があった。その古材で塩を焼いた。さらにその残りの材で琴を作ると、よく鳴り響いたので、それをほめた、という歌なのである。

「枯野」とは、『日本書紀』によれば、応神天皇5年10月、伊豆の国に命じて作らせた船の名である。伊豆国田方郡狩野（かるの。現静岡県伊豆市〔旧田方郡修善寺町〕狩野）の地名による。「からの」は軽野に音が通じるので「軽快」の意味を暗示しているのである。（* 051）

「さやさや」は単に実在する物（ここでは海藻）の揺れ動く姿の形容としてではなく、琴の鳴り響く音に霊力を感じ、霊威の活動の形容として用いられている。このようなところに私はアニミズムの発現を見るのである。

すなわち、天鳥船（あめのとりふね）のように快速の樟船（楠船）「枯野号」がその最初の役目を終え、つぎに琴の製作に用いられた理由は、よく走る船の霊力は良く響く琴の霊力として受け継がれるという発想に基づくのである。したがって、これはたんに利用可能資源が乏しかった時代のリサイクルやリユースの発想ではない。

弥生や古墳時代一枚板の琴から出たのは、ささやかな音だっただろう。実物の和琴を私たちは大神神社で試奏・録音したが、出土物にあるような板の琴よりはるかに大きく、胴の構造も中空であるにもかかわらず、小さな音しか出ない。だが、平岡昌彦氏（三輪明神 大神神社 権禰宜）の話によると、祭儀や神事の際に小さな音が遠くでかすかに鳴るのを神経を集中させて聴き取ろうとする行為は、神威や霊威の現れを実感するにふさわしいのかもしれないとのことであった。

宇宙のしらべにしたがい、すべての形象と実在の深奥に不可視の呪力・霊力を見出し、縄文土器や土偶、銅鐸や埴輪におそるべき造型をほどこした原始の古代人は、当然音に対しても相当な感覚と感受性を持っていたと思われる。聴覚のみならず、すべての全身感覚は、現代人よりも、むしろ鋭敏であっただろう。

古代の生活環境は現代よりはるかに静かだった。その中で豊かなニュアンスを持つ自然の音にチューニングされていた倭人の耳は、琴が奏でる音を、たとえそれがいくら微細であったとしても、現代人よりはるかに鋭敏に味わうことができたにちがいない。（* 052）

そう考えるとすべての音が急に際立って大きく感じられてくるのである。ささやかな音量やかすかな音像に鋭敏になるほど、すべての音に対する感受性は豊かなものになってゆく。したがって、和琴の音も今ここに見えざる存在を招請する為に機能したであろうし、梓弓の響きにいたっては当然、尋常ならざ

る音として畏怖すべきものであった。

5 採り物の弓、手草の笹

古代の「日のミコ」が身につけていた弓矢は、同様に大陸のシャーマンの装具の中にも見出される。そこでは弓は武器としてよりも、むしろ呪術的な音を発する音具なのである。それは一絃の琴であって、ピーンと鳴らすと霊界に届く響きを発し、シャーマンはそれによって霊的な不可視の世界と交流する。

巫女にとっては、古代から今日に至るまでいつの時代にも、弓はその響きで霊を近くに引き寄せる道具であった。これは東北地方の盲目の霊媒師が、神や死霊を呼び寄せるのに、同じような弓を今でも使う例に見られる。しかしながら、古代の巫女にとって、弓はそれ以上の機能をもっていたようである。それは採物（とりもの）とって、彼女が踊るときに「手に持つ」ものであり、神がそれに沿って彼女の身体に入ることができるようにするための誘導体としての意義がある。（* 053）

舞手が手にとって使う物は採り物（とりもの）と呼ばれさまざまな種類がある。物の寸法もさまざまで、先述した大元神楽における藁蛇（わらへび）は舞手にとって最大級の採り物であり、舞台装置にもなる。採り物はシャーマニズムを擁する文化圏に共通する悪魔祓いのためのオブジェである。

日本の神楽においても、採り物各種を取り替えたり、持ち方を変えたりしながら、何度も同じような動きを反復する舞踊は多い。

宮崎県の神楽では多くの採り物が用いられる。「鈴」、「杖（つえ）」、神面舞で「荒神」が回しながら舞う「太刀」、「弓正護（ゆみしょうご）」の舞で用いる「弓矢」、「扇」、さらに日月の1対で使われる「鏡」、「五穀」や「本花」の舞で使われる五穀（一般に米・麦・豆・とうきび・あわ）を載せた「膳」、などが挙げられる。

そのほか、これらは明らかに「衣装」の一部だが、素襖（すおう）やタスキ（「女帯」を含む）を手を持って舞う場面が多々ある。素襖は一般に、着ていたそれを脱いで手に持って舞い、タスキ・女帯は手に持って舞った後に、これをタスキとして掛ける。

とりわけ笹や幣（ぬさ）は手草（たくさ）と呼称され、採り物とはまた別の存在意義を持ち、神がかりにおいて重要な役割を果たす。

『古事記』でアメノウズメノミコトが手に持ったのは「小竹葉（こささば）」の手草だが、『日本書紀』ではその代わりに茅を巻いた矛「茅纏之ホコ（ちまきのほこ。ホコは矛に肖）」を持ち、『古語拾遺』では小竹葉の手草と鐸（さなぎ。鉄製の大きな鈴）を着けた矛「著鐸之矛（さなぎのほこ）」と両方を持っている。

この矛は鎮魂祭でミコが手に採る「杵」、御神楽の採り物の「杵」または「鉦」につながる物である。後述する物部神社鎮魂祭でもミコ（サルメ）が同様に採り物の「鉦」と手草の「笹」を持つ。

この「著鐸之矛（さなぎのほこ）」は、明治時代まで続いた諏訪上社の「大御立座（おおみたてまし）神事」においても用いられていた。諏訪の「著鐸之矛（さなぎのほこ）」は木勢の高矛に鉄製の鐸が取り付けられた物である。鐸の内側には8角形の断面の鉄製の舌がさげられ、ガランガラン、ガシャンガシャンという鉄管の触れ合う音で、決して荘厳な音ではない。（* 054）

鐸自体は鍛造製品であり、高さ約18cm厚さ1.7mm程度である。舌をさげる吊り環は鍛接（たんせつ）技法を用いられている。鍛接とは溶接と違い、1,000度程度の熱で赤らめたやわらかい状態の鉄を金槌で鍛えながら接着させる技法で、高度な鍛冶技術を持った集団によるものと考えられる。

諏訪上社に6個ずつ3組が保有されているほか、小野神社（長野県塩尻市）、矢彦神社（長野県辰野町）、五社神社にも現存し、「沖の島と日光二荒山上からも発見されている。」（* 055）

「大御立座（おおみたてまし）神事」は現在諏訪上社「御頭祭（おんとうさい）・酉の祭」として伝承されている。室町時代の記録『諏訪大明神画詞（すわだいみょうじんえことば）』（1356年）の諏方社祭絵第二春下に神事の記事がある。（* 056）

春祭「大御立座神事」は旧暦3月の初午から13日間をかけて行われ、冬祭「小神立座（こみたてまし）神事」は旧暦11月に行われる。ともに主役となるのは6名の「おこう（神使）様」である。神使は現人神、大祝（おおほうり）の代役となる人であり、代々の大祝は幼童なので、神使にも幼童が選ばれる。神使は古くは神氏が出したが、近世では「御頭郷」が出した。

上社の大祝（おおほうり）が当年の神使（おこう）となる小童6人を卜定し、外県（とあがた）・内県（うちあがた）・大県（おあがた）のそれぞれの神領の「湛（たたえ）」という地を2人ずつ馬に乗せ巡回させる。巡回する小童それぞれが鉄鐸6個を着けた杵を馬上で持ち続け、「湛」ごとに湛木（たたえぎ。神木）や巨木、岩石、ミシャグチ（石神）社にて村人を集め御杖柱と鉄鐸で地を撞き、農耕に先立ってミシャグチのカミを降ろし、豊饒祈願の予祝儀礼を行うのである。諏訪上社にとって毎年の農耕のはじめに当っての最重要とされる神事であった。

旧暦11月の冬祭「小神立座（こみたてまし）神事」は、春祭と同様6名の神使がふたりひと組になって、担当する神領「湛」を巡回する神事である。これは春に各地で降ろしたミシャグチのカミを上げるという意義であろう。

採り物と手草は、岩田勝氏によると祭儀（あるいは神楽）の庭における舞において、その両者の性格と目的には大きな違いが見られるとされ、峻別されている。

祭儀（あるいは神楽）の庭における舞には、おなじように舞と呼ばれても、司霊者グループ（司霊者衆）による舞と巫者の舞との2種がある。通例、舞といえば、巫者の舞のことをいう。巫者の舞は、司霊者グループがはやし楽と歌によって舞いはじめ（巫者みずからが歌うことはなく）、手草を持って、左廻り・右廻りの順逆をくりかえすことと身体そのものの旋回、さらに、神がかりがきざしはじめるとはげしい上下動となるもので、一口にいえば、神がかっていく舞なのである。このような巫者の舞に対して、それに先立って行われるのが司霊者グループによる舞であって、一般には採り物舞と呼ばれることが多い。この場合の舞は、舞というよりも踊と称される身体動作に近い。踊は祭儀の庭の結界によって限定されたスペースの中で、行法の一定の手順にしたがって、採り物を持った上で、東西南北と地霊がひそむ中央にはげしい旋回動作、力強い足踏みをくりかえし、それとともに採り物で悪霊を祓い、移動も反閤などの特異なふりによる踏み方による。巫者の舞は、いつも1人であるが、神がかかることがない司霊者グループの採り物舞は1人だけでなく、2人・3人・4人、あるいはそれ以上の人数に及ぶことがあり、舞いながらしばしば高声を立てたり、はやし声をあげたり、笑ったり、歌ったりする。言うならば、悪霊強制のための舞なのである。

両者の舞は、手にするものによっても弁別される。舞う巫者が手にするのは、櫛・篋・鈴の類であって、手草と呼ばれる、神霊がかかったりよりついたりするしるしである。これに対して、司霊者グループによる悪霊強制のための舞で手に採るのは採り物と呼ばれるが、それらは武具の類である。杵（矛）と剣が代表的なもので、太刀・長刀・弓や鈴などもある。このように、手草と採り物とは明らかに目的を異にするものであるが、巫者の神がかりが失われるようになり、芸能化の方向に進展していくと、両者の混同が目立つようになる。（*

私は「東西南北と地霊がひそむ中央にはげしい旋回動作、力強い足踏み」に「跳躍」を付け加えたいと思う。さておき、私はこれまで現地で散見してきたいくつかの神楽において、手草と採り物の性格や目的に著しい違いがあることを確認してきたので、この意見に賛同するものである。

すなわち、この説にしたがうならば、先述した宮崎県各地の神楽や、三遠南信の花祭や霜月祭系統はすべて手草と採り物を峻別すべき対象に該当する。そこで見られる「幣」、「柴」（しば。一種の「幣」）「柵」、「笹」、「鈴」などは手草であり、「杖（つえ）」、「太刀」、「弓矢」、「扇」、「鏡」、「膳」、「剣」、「ヤチ」、「盆」、「湯桶」、「花笠」などは採り物という分類になる。

祭儀の庭で、司霊者グループに属する舞者たちは、矛（鉾）・剣・太刀・長刀・弓などの武器の類を採り物として舞い、それによって悪霊を祓い鎮めた。平安朝期以降にみても、修正会・修二会における咒師の咒師走りなどによる結界の修法、方堅の反閉による地鎮の行法、剣舞（4人もしくは5人立ちの剣をもってする反閉。けんばい・へんばい）長刀舞・蛇獅子などの獅子の舞・腕差し・4人もしくは5人による連事（つらね）の舞などの採り物による神楽事、さらには、追儼（鬼やらい）における方相氏の行法などは、典型的な悪霊強制の舞であった。それらの舞は、祭儀の庭にわざはひを生じさせ、妨げをするであろうさまざまな悪霊をはらい、地霊の類を鎮めることを目的に行われたのである。（* 058）

私の意図は笹葉の振られる音から古代の呪術を見ようとするところにある。おそらく笹葉はかなり古い時代から呪法に用いられてきた。自然に自生する笹葉をとりまとめた物には呪力・霊力がやどり、それをミコが手草にして振るという人為によってそこに呪術が生まれると見なされ、その結果としてタマフリ、タマズメの呪法を成就させるのである。笹葉の振られる「さらさら」「かさかさ」という音や振動はささやかであっても、超自然力、自然の霊威の現れと考えられ、霊的な不可視の世界への回路を開く。先述したとおり、自然音の微細なニュアンスに慣れていた人びとの耳は私たちには想像もつかぬほど鋭敏であった。そして後に笹葉は密教の影響や鍛冶技術と結びつき、現在の錫杖や神楽鈴のような物に変容していったのであろう。

一方で採り物自体には呪力の発現や呪力そのものの内在は見られない。その意義は、悪霊を祓い鎮める悪魔祓いの舞踊で基層となる、神話に登場する武具や道具のメタファーとして、身の回りにある武具や道具を見立てるというブリコラージュ的発想にもとづいており、神がかかることのない司霊者グループによる舞踊で用いられるのである。

このことから逆説的に、採り物と手草がともに神楽に存在する事実は、とりもなおさず神がかりやトランスを行っていたことの可能性を示しているのである。

バリ島の祭祀儀礼で行われるクリス・ダンスを見ればそれはあきらかとなる。クリスとはインドネシア各地に伝わる聖剣で、源流はアラブ世界にある。おおくの物は通常、鉄製である。バリ島にはクリスを用いて行うトランス・ダンスが大変多く見られる。「チャロナラン」という神話に基づいたトランス儀礼において、ダンサーたちは、はじめは魔女ランダにクリスで立ち向かおうとする。しかしやがてクリスの切っ先をみずからの身体に一心不乱に突き立てるようになる。これは魔女ランダのブラック・マジックの呪力が彼らに伝染・憑依するからである。ブラック・マジックの強い呪力は避雷針のようなクリスへ伝わって、それをにぎりしめた彼らの拳から身体に侵入しようとする。だが、彼らの身体は神獣バロンのホホワイト・マジックの呪力によってバリアされ、それを跳ね返す。最終的にはホホワイト・マジックによって打ち返しの呪法が成就され、彼らは一命を取り留め、司祭の聖水や呪言などの処置により、トランスから戻ってくるができる。ここに、採り物としての剣の意義を明確に見出すことができる。

6 磐笛

世界各地において笛の類は素朴な構造で原初的でありながら、その音響効果には著しいものがある。日本列島においても古代祭祀において欠かせない楽器・音具であり、豊富な発掘資料にも裏付けられる物として磐笛（いわぶえ）が挙げられるが、その演奏と楽器制作を行う出雲市在住の樋野達夫（ひのたつお）氏へのインタビューと実演の収録を行った。

気鳴楽器である笛が宗教的な祭祀儀礼に用いられていたということはさまざまな出土遺物から見て明らかである。古代における笛は、竹や篠など植物の茎を加工した物や動物の骨や角を使った物だけでなく、石に空いた穴やくぼみにに息を吹き込んで発音させる磐笛の類も多く認められる。磐笛は縄文時代の遺跡から数多く出土しているが、『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 別巻I 手引と資料I 特別付録 CDI』によると、全島が遺跡といわれる玄海灘の大島で得られた磐笛を聴くことができる。

年代は確定できないが、他の多くの縄文時代の磐笛とほぼ同サイズ、同形態の物で材質は砂岩である。貫通孔が穿たれており、その上端は吹口、下端は指孔である。音源ではこの笛により、3種の吹奏法が連続して試みられている。まず共鳴奏法（吹口を唇で軽く閉じて口笛のように吹き、音は指孔の先端から出す。いわば、笛をメガフォンのように扱う。音を口腔の内部に共鳴させ、その容積を変えると音の高さが変化する。つぎに下部の指孔を閉じて吹く閉管奏法（前者より音量が大きい）、つづいて指孔を開いての開管奏法（さらに朗々と鳴る）で、最後は高音に吹上げて終わっている。

第2の例は縄文時代の土笛で、秋田県高石野遺跡出土のアザラシ型の笛の複製品による吹奏である。音色は磐笛とはまったく異質で、ホーホーと低くこもった音で鳴る。指孔の開閉により、日本民謡の核音である完全4度の音程が出る。

第3の例は弥生時代の陶埴（とうけん。つちぶえ）の演奏である。音色は明るく、軽く、また指孔が6個もあるので、音の操作は格段に自由である。

磐笛や埴の音響について柴田南雄氏はつぎのような見解を示している。

これらの笛類は、祭祀以外にも、たとえば情報伝達や個人の感情表現にも、用いられたにちがない。はたして古代人に自在な表現が可能だったろうか、と疑問に思う人もあろうが、むしろ逆に、古代人はより精緻な、言語表現に迫るような複雑で多彩な吹奏法を会得していたかも知れないのである。けっして、神おろしのための一本調子の吹き方だけが行われていたのではない、と思われる。（* 059）

演奏家たちは非常に柔らかい音から耳をつんざくような音までを操ることができる。私たちは磐笛に可聴域外の超高周波成分が含まれれば、それが神がかりの誘発可能性なのではないかとの仮説を立てて調査に赴いた。ところが樋野氏の実演を高精度な録音をして分析したところ、超高周波は磐笛の音響成分よりも演奏者本人の平常時の呼吸音のほうに顕著に含まれていた。

このことから、可聴域外の超高周波成分のみが神がかりの誘因であるとは、単純にはいえそうにないことが理解できた。それよりも、磐笛による高次倍音の波形がひとまとまりになって大音量で耳に届くと否応なく鼓膜は強く振動させられ、そこに非日常的な音響空間が生まれる。そのことが古代において人びとに尋常ならざるものの臨在を示したであろうことは想像には難くなかった。

高音は低音よりも直進性が強いのでより遠くまで届く。柴田氏の指摘のとおり、磐笛は降神・降霊楽器のみの役割でなかったにせよ、個人の感情表現や非常時をはじめさまざまな情報伝達に迫られる場面で活用されたことは想像に難しくなく、この音響が天と地のあいだを繋ぐものと考えられたのは間違いな

いだろう。

第2章 音の諸相

第2節 出雲銅鐸、出雲大社古伝新嘗祭、物部神社鎮魂祭

1 出雲の銅鐸

銅鐸のうち古い形態の物は、中に舌（ぜつ）という棒状の共鳴具をぶらさげ、音色を奏でる音具である。この音色は「神を招き、祈りを運ぶ聖なる音」として弥生人にとって特別な意味をもっていた物と考えられる。

兵庫県南あわじ市で2014年に発見された「松帆（まつほ）銅鐸」（弥生時代中期、紀元前3～同2世紀）について、県教育委員会と奈良文化財研究所は銅鐸2個の内部に音を鳴らす青銅製の棒「舌」と、舌をつるす「ひも」があったと発表した。これで同時に発見された7個の銅鐸全てに舌があり、うち4個で植物性の繊維によるひもを確認した。このことから、舌をひもで銅鐸内部につり下げ、音を鳴らして使っていたことをさらに裏付ける発見となった。（*060）

私たちは古代出雲歴史博物館の許可を得て収蔵庫に入室し、復元銅鐸の調査と撮影録音を行った。復元銅鐸は当然出土物の成分測定がされ、完全に復元されている物で、復元物といえども温湿度を監視した収蔵庫で厳重な保管がなされている。

私たちが手に取り打奏することができたのは「荒神谷復元銅鐸」（斐川町、荒神谷遺跡）1号と「加茂岩倉復元銅鐸」（雲南市、加茂岩倉遺跡）6号、23号、35号とであった。号数は数値の大きい物ほど実寸が大きくなる。「荒神谷復元銅鐸」1号鐸は若干くすんだ赤銅色、「加茂岩倉復元銅鐸」のすべては輝く黄金色に復元されており、表面は想像していたよりもなめらかだった。磨き上げられたジャワ・ガムランの地肌を連想した。

それぞれの銅鐸の特徴を鳥根県立古代出雲歴史博物館 web サイトを参照しながら検討する。（*061）

「荒神谷復元銅鐸」1号鐸は鐸身を飾る重弧文の配置や市松文、吊り手（鈕）の特徴などがいっふう変わった銅鐸である。銅鐸製作主流派集団の作風とは趣を異にすることから、主流派以外の集団の手による製作も想定されている。

「加茂岩倉復元銅鐸」23号鐸は、トンボやシカ、イノシシかイヌと想像される四つ足動物などの文様を鋳出した絵画銅鐸である。吊り手（鈕）の中央には「×」が刻み込まれている。「×」の意味には論争があるが、それにはシメるという意味もあり、神霊を封じ込めたものかもしれない。

「加茂岩倉復元銅鐸」35号鐸は、今回触れることのできなかつた36号鐸がこの銅鐸の中に入った状態で出土した。ツノが生えたシカやユーモラスな風貌のイノシシとも想像される四足獣、羽を広げたトンボなどがにぎやかに鐸身を飾っている。鈕の中央には「×」が鋭い刃先の工具で刻まれている。

これらの銅鐸すべてが実際に演奏に使用されたかどうかは不明であるが、いずれの銅鐸にも内縁部に突起状の縁取りがあり、何らかの方法で舌が接触していた可能性は否定できない。実際、私たちも単純に打奏するだけでなく、舌で内縁部をなでまわしてみるなどのさまざまな奏法を試みた。また、舌の素材も想定されている青銅製、石製の物ではなく、木製の物を試した。その結果、アタック音とは異なる微妙な「金属擦過音」を奏でることができた。たとえば、チベタン・ベルのような奏法であるといえよう。

なお、私たちは手に取ることができなかったが、「荒神谷4号銅鐸」実物は、舌と接する内縁部の突起状の縁取りがすり減っており、長期間発音に使われたことが想定されている。また、外縁が鋸歯文でなく斜線文が描かれることなど、文様は古式の様相をもつことから、もっとも初期の菱環鈕（りょうかんちゅう）式にさかのぼる可能性がある銅鐸である。

銅鐸を実際に打奏すると、その長いサスティンの中に、私には直観的に滔滔と流れる「水」のイメージが現れた。金属音は雷鳴のイメージが強い。銅鐸を強く打奏すれば驚くような大音響が発生するのは当然である。しかしそれだけでなく同時に水のカミへの呪祷もこめられていたのではない。

銅鐸は水稻文化との関連から稲を生育させる稲妻に結びつけられる。空中窒素を固定してイネに肥料を与える稲妻は、稲作にとってカミからの恵みである。

さらに銅鐸表面に線刻された生物の中で、稲作にとっての神獣であるシカや、稲穂の波間に漂うかのようにトンボが卓越していることなどからも、雷鳴を招来しようと望んだことは確かであろうが、稲妻は水稻耕作に不可欠な降雨を招来させる力をも持つのである。水の力なくしてイネは育たない。表面に水流のような渦巻き紋が描かれている銅鐸も多い。

こうしたことから、小型演奏銅鐸を祀っていた集団のカミは稲妻であるとともに水のカミでもであると想像することは穏当であろう。

また、博物館には、銅鐸を模したとされる「鐸形土製品」（松江市布田遺跡）や銅鐸の内部に下げる「舌」の可能性が高い「銅鐸舌様石製品」（松江市タテチョウ遺跡）なども収蔵されている。「鐸形土製品」は土鈴のような音を響かせたのであろうか。「銅鐸舌様石製品」は銅鐸の内部に下げる「舌」の可能性が高い石製品で、長さ9cm 最大径1.3cmあり、下半は独特の光沢を発し、使用された痕跡を想像させる。

「鐸形土製品」は1年～数年に1度、「銅鐸祭祀本祭」とも呼べるものを行うまでのあいだ、なんらかの時節ごとに「土鐸」による祭祀を行っていたのか、もしくは何らかの理由で銅鐸祭祀や芸能を行うことができなかった身分階層の集団が模していたものなのか、もしくは銅鐸の代替品として身近に祀ったり身につけていたのだろうか、などと想像することはできるが、確実なことは不明である。

2 銅鐸文化の終焉

現代人の銅鐸に対するイメージは博物館のガラスケースに陳列された緑青の物体でしかないが、その「再発見」の記録は意外と古いものである。

最初の発見史料である和銅6年7月の「得銅鐸於長岡野地而献之。高三尺口径一尺、其制異常、音協律呂」（『続日本紀』）からも、奈良初期の官人も銅鐸を打ち鳴らしてみ、その律・呂に適う音色を聴いたのである。（* 062）

したがって、演奏銅鐸を用いた銅鐸芸能とも呼びうる呪術儀礼が盛行したことはほぼ間違いのないであろう。しかしながら、どのような原始宗教や首長儀礼に用いられ、いかなる芸能とされたのかという疑問は、なにゆえ弥生期末に銅鐸が埋蔵され、『記紀』にも記事が見えない真因とともに、依然として不明というほかはないのである。

山上伊豆母氏による大陸史料に基づいた議論はこうした問題に一筋の光明をあてており、賛同した上でここからしばらく参照しながら進める。（* 063）

まず、同時代の大陸史料から見出せる「鐸」の記述として、晉の陳寿（ちんじゅ）が著した『魏志東夷伝』（『三國志』魏書第三十烏丸鮮卑東夷傳）「韓」の風俗に、

常以五月下種訖、祭鬼神、羣聚歌舞飲酒晝夜無休。其舞數十人、俱起相隨踏地低昂、手足相

應、節奏有似鐸舞。十月農功畢亦復如之。信鬼神、國邑各立一人主祭天神、名之天君。又諸國各有別邑、名之爲蘇塗。立大木、縣鈴鼓、事鬼神。

<訓読>

常に五月を以て種を下し訖て、鬼神を祭る。羣聚歌舞、酒を飲み昼夜休むこと無し。俱に起て相隨ひ地を踏み低昂し、手足相應し、節奏鐸舞に似ること有り。十月農功畢て復た之の如くす。鬼神を信ず。国邑各々一人を立て、天神を祭ることを主らしむ。之を天君と名づく。

又諸国各別邑有り。之を名づけて蘇塗と為す。大木を立て、鈴鼓を懸け、鬼神に事ふ。

とあり、盛夏である5月の下種（田植）祭と、真冬の10月の農功（収穫）祭のありさまを詳細に見て取れることを示唆している。

また同様に著名な大陸史料で范曄（はんよう）が編んだ『後漢書』東夷伝「韓」にも、

常以五月田竟祭鬼神、晝夜酒會、羣聚歌舞、舞輒數十人相隨 tap[扁足旁冠日脚羽] 地爲節。

十月農畢、亦復如之。諸國邑各以一人主祭天神、號爲「天君」。又立蘇塗、【魏志曰：「諸國各有別邑、爲蘇塗、諸亡逃至其中、皆不還之。蘇塗之義、有似浮屠。」】建大木以縣鈴鼓、事鬼神。其南界近倭、亦有文身者。

<訓読>

常に五月を以て田竟（おわり）り、鬼神を祭る。尽夜酒会し群衆歌舞す。舞輒（すなは）ち数十人。相隨ひて地を蹋（踏）み節を為す。十月農功畢り、亦復た之の如くす。諸国邑各一人を以て、天神を祭ることを主らしむ。号して天君と為す。又蘇塗を立て、大木を建て以て鈴鼓を懸けて、鬼神に事ふ。其南界倭に近く亦文身の者有り。

とあり、『魏志東夷伝』とほぼ同様の記事が見て取れることを示唆している。

両史料を比較すると大同小異ではあるが、「群衆歌舞」芸能の実態は成立年代の古い『魏志東夷伝』の方がより詳しい。「地を踏み」（踏地、のち“踏歌”芸能となる）の所作は共通しているが、その「踏地歌舞」に「低昂」（姿勢が低くなったり高くなったりする）とか、「手足相應し」とかの動作、ことにその「節奏、鐸舞に似る」という記事は『魏志』のみで、『後漢書』には見あたらない。

また、弥生末期にはほぼ相当する『魏志東夷伝』「韓」の風俗に、「節奏有似鐸舞」と見え、同時代東アジアの主に「倭」に近接する「環東シナ海古代文化圏」とも言いうる地方に、鐸舞らしき歌舞芸能が存したことが注目される。だが、その鐸を用いて舞踊する“鐸舞”の正体はこれらの史料では明確ではない。

そうであれ、前時代的楽器「鐸」は庶民群衆の地鎮的な「踏地」の歌舞に用いられ、鮮卑や三韓の周辺に「鐸舞」的芸能が残存していたらしい。晉の陳寿はそのありさまを、「祭鬼神、群衆歌舞飲酒……踏地低昂……節奏有似鐸舞」と書き留めたのである。その呪術芸能の目的はいうまでもなく、「五月下種」と「十月農功」の農耕予祝豊饒のために、「鬼神を祭る」ことにあった。ゆえに、「鬼神」は「地霊」であるとともに、「農神」であったと言える。ということは、「南界近倭」の「邪馬台国」にも「卑弥呼、事鬼道」が記されてあるから、当然、鬼神を祀るための「有似鐸舞」が存在した可能性を否定できない。しかも、その時代はあたかも、弥生後期の「銅鐸」文化期に相当することも看過できない。

ここまで、山上伊豆母氏の議論を参照しながら進めてきたが、「むろん、日本列島の銅鐸文化をただちに、鐸舞の存在と結合するには難点もあろう。」と付言されている。

私たちは、鐸を用いて舞踊する鐸舞の正体をどのように推測すればよいのだろうか。釋智匠による音楽書『古今楽録』の「鐸、舞者所持也」からすると、鐸は手に持つというから、小型であった初期の銅鐸は、手に持って鳴らされたことを推測できる。ちょうど、アフリカの土着音楽やラテン音楽のパーカッションたちが手持ちのカウベルを打奏するようなイメージである。また、東南アジア島嶼部の各地

には井を逆さまにしてこぶをつけたような姿をしたゴングがあり、祭礼時に手に持って打奏しながら行進する場合もあり、それをイメージすることもできる。

また、パフォーマー全員が所持したとは限らない。たとえば、音頭取りの舞者のみが鐸を吊し持ち、周辺を「群衆が歌舞し地を踏む」ような形式であれば、やや中型の銅鐸でも不可能ではない。また、大型の物であっても、中心に立てた「大木」に吊して打奏し鐸舞が演じられたことも推測される。中心に立てた「大木」に祭器を吊す形態は、天岩戸シーンの「天香山より掘り出した真賢木（まさかき）に八尺瓊勾玉と八咫鏡と布帛（ふはく）の白丹寸手青丹寸手（しらにぎてあおにぎて）をつけて祭場を設えた」様子をイメージすれば良い。

その後、「聴く銅鐸」から「見る銅鐸」祭祀文化への移行はあったものの、大規模な灌漑設備とともに水稲耕作環境が各地に整備されていくにしたがい、虎視眈々と豊饒の地を狙う者たちの眼が輝いていた。すなわち、弥生から古墳文化への宗教革命が押し寄せたことを推測できるだろう。その変革は、強大な武力を誇る新王権の征覇によってもたらされた。

原始の「地霊信仰的呪術社会」から「祭天的王権宗教社会」への萌芽は、すでに「馬韓伝」にみえている。国邑各立一人、主祭天神、名之天君すなわち、土着的「群衆」の「鬼神祭」に対して、「国邑」組織の形成にともなう原始国家宗教は、「天君」による「天神祭祀」なのであった。（* 064）

「踏地・鐸舞」的な鬼神祭は「地霊呪術」であり前代的・被支配層の信仰であるのに対し、「天君」の「祭天神」は「祭天儀礼」であり次代的・支配王権の儀礼であって、明らかに対比をなす。すなわち、土着「群衆」の地霊信仰を基にする「踏地・鐸舞・鬼神・鬼道・銅鐸」的なミコ女王文化は、渡来し勃興してきた新しい支配組織である「国邑・天君・主祭天神」的な祭天的男王権によって征服せられ、地下に埋没させられたのであった。

3 編鐘

東アジアにおける「鐸舞」に関係しそうな物に中国の青銅製打楽器「編鐘」（へんしょう）がある。紀元前5世紀の曾侯乙の墓を1978年に発掘した際、つりがね65個セットの編鐘、25弦の楽器など多数の楽器が出土した。

編鐘は周時代の青銅器文化の一角をなすものであり、インドシナ半島のドンソン青銅器文化と同様、銅鼓を擁することからその関連も指摘され、その後の東南アジア、東アジアへ伝播した青銅器文化の基底文化の1つである。

鐘はすべて2音ずつ出るように作られ（叩く位置によって2度もしくは長短3度ちがいの音が出る）、音階名が書かれている。音域は5オクターブで、7音階の音楽が演奏されていたとされる。半音を使って転調もできる。現在のA = 440ヘルツという基準からは少しずれるそうだが、1オクターブを12の音で構成する楽器の実物としては、世界最古の遺物である。紀元前3世紀に編纂された『呂氏春秋』によれば、殷の黄帝は、部下の伶倫に命じて音高を定める笛を作らせた。彼は崑崙山の谷で鳳凰が鳴くのを聞いて、笛の12のキーを定め、それをもとにした音楽理論を作ったという。これはもちろん春秋・戦国時代以降に作られた伝説だから史実ではないが、『呂氏春秋』編纂のころには、すでに複雑な音楽理論が存在していたことはわかる。12の笛をもとにした音階は古典音楽で今も使われ、Cではじまる黄鐘均などは日本に伝わった。（* 065）

なお、柴田南雄氏は1964年に神戸市灘区桜ヶ丘遺跡から出土した14個の銅鐸についてつぎのように

述べるので参照しておきたい。

(桜ヶ丘遺跡からは)同時に14個の銅鐸が出土しているが、周波数の測定が可能であったのは9個で、それも基音ではなく、得られたのは第2倍音から第4倍音(オクターヴ上か2オクターヴ上、さらに3オクターヴ上の可能性もある)の数値と思われる。しかし、その9個の数値を音名に直すとd2 a2 c3 d3 g3 c4 g4(a2とd2はそれぞれ2個ずつ)となる。それは中国の編鐘の1セット64個、12音階4オクターヴには遠く及ばないにしても、この9個によって完全5度と完全4度を基本とする、あるまとまった、協和的と称して差支えない響が得られることは事実である。しかし、銅鐸はほとんど単独で出土するのが例であり、桜ヶ丘遺跡の例や、1985年に島根県斐川町の荒神谷遺跡から、整然と並べられた6個が出土(その周波数測定は未だなされていない)したなどの事例は今のところ、例外中の例外であるから、上記桜ヶ丘の1例のみによって、銅鐸一般の鳴り方を類推することはできない。たんなる偶然である可能性も大きい。(※066)

4 出雲大社古伝新嘗祭

私たちはつぎに2013年11月23日(土)19時から出雲大社(島根県出雲市)の「古伝新嘗祭(こでんしんじょうさい)」に参列した。すべての照明が落とされた暗闇の中、僅かな灯明を頼りに行われる撮影録音禁止の秘儀であり、私たちの手元に記録物は残らなかった。この古伝新嘗祭では出雲国造(いずもこくそう。司祭)が御飯(ごはん)、醸酒(かもさけ)の献供(けんく)をし、相嘗(あいなめ)、歯固めなどの式が行われた後に「百番の舞」が執り行われた。出雲国造は榊枝をとって舞うことを100回繰り返す。この舞は具体的には胸の前で榊枝を持ち、まず上へ上げ、両腕を開いて下に降りし胸の前に戻すという動作で、さらに膝の屈伸をとまなう。言うなれば上半身は榊枝を持ちながら垂直方向に平泳ぎの動作をしながら、足はスクワットをし続けるという過大な身体運動を持続するもので、心身をある種の極限状態に置くという状況が見られる。

このとき1回ごとに微音で古伝の唱語をなすといわれるが、こちらには何も聞こえなかった。そのあいだ、神人頭(じにんがしら)によって「ア」音(アーアー)と「ン」音(ウンウン)が交互に唱えられ、同時に琴板が打ち鳴らされる。

ここで興味深いのは、琴板といっても私たちのよく知っている邦楽演奏などで目にする琴とはまったく異なる姿である。弦は張っておらず、むしろまないたのような姿の琴の胴が床に置かれており、それを直接打つのである。ただし、かつては弦が張ってあったとの説もある。共鳴胴のない琴は縄文、弥生出土品にも見られる大変古い形式である。

榊は乾燥させた柳の枝であった。ただでさえもろい柳の枝で100回も琴板を打つことから、とうてい1本では事足りず、琴板の脇には大量に束ねられた柳の枝が白々と山をなしていた。

この後、神人らが琴板を打ち鳴らしつつ、数十度にわたり神歌を歌う。詞章はつぎのとおりである。

神人頭「スーメ カミヲヲ ヨーキヒーニマーツリシ アースヨリハー」

神人揃って「アースヨリハーア アーケノコロモヲケーエ コロモニセーン」

これは、

「皇神(すめかみ)をよき日にまつりしあすよりはあけの衣を褻(け)衣にせん」

であり、『後拾遺集』の「弓立(ゆだて)」の歌などにも採録されている。「尊き神の祭りをよき日に営むことができたので、明日からは平素の衣服に着がえて勤労にいそしもう」という意味である。(※

演奏のテンポはとてもゆっくりしている。30bpm ほどであろうか。現代の時間感覚からは相当にかけ離れた速度である。歌にメリスマはない。長音で伸ばされても、そのあいだに「ゆり」はなく、ほとんど平坦である。たとえば仏教音楽の声明にはメリスマがある。こうしたことから古伝新嘗祭の神歌には仏教音楽の影響を蒙っていない古来の伝統的な唱法が見られるといえよう。ただし、発声法にはややベルカント的な感じがあったのは否めない。これは明治以降の西洋音楽教育偏重の影響であろう。

この神歌を日本の声楽に位置づけるには、雅楽の歌ものが参考になろう。声明と並んで古い日本の声楽である。雅楽の歌ものは国風歌舞（くにぶりのうたまい）と雅楽歌謡に大別される。国風歌舞には、祭祀儀礼から派生した「神楽歌」や民謡をもとにした「東遊」などが含まれ、舞をとともなうものが多い。雅楽歌謡は舞をとともなわない声楽で、「催馬楽」と「朗詠」に大別される。唐や朝鮮半島から渡来した雅楽の声楽は残念ながら残っていない。

このうち雅楽歌謡の「催馬楽」や「朗詠」は平安時代以降の音楽という性格が強い。より古い要素を残している可能性があるのは、たとえば国風歌舞の「東遊（あずまあそび）」である。（* 068）

タイトルの「東」は奈良や京都から見て東国から来たことを示す言葉である。駿河方面で行われていた民謡や舞が、西の宮廷に伝わって芸能化したものらしい。登呂遺跡の例もあり、現在の静岡市あたりや伊豆半島一帯には旧石器時代から一大勢力が定住していたといわれるので、記録に残らなくても豊饒な文化圏が広がっていたのだろう。「東遊」はそうしたところから生まれたのかもしれない。『記紀』『風土記』に関連記事があるから、奈良時代までには原型が作られたと推測されているが、流行したのは平安時代である。

歌は導入部のソロを除いて斉唱される。楽器編成は本拍子（笏拍子）、6弦の和琴、狛笛、篳篥。リズムは本拍子が刻む。和琴も時々ポロンと単音、もしくはジャランとかき鳴らすだけで、ほとんどリズム楽器である。組曲の中心となる「駿河歌」の詞章は一段と二段があり、一段はつぎのようなものだ。

「や 宇渡浜に 駿河なる宇渡浜に 打ち寄する波は 七種の妹 いうこそ好し」

駿河の宇渡浜（有度＝現在の草薙付近で久能山南麓の浜）に打ち寄せる波を、配偶者か恋人にたとえたこの詞章を、楽人たちは約3分間かけて歌う。音読すれば10秒程度の詞章を3分で歌うのだから、引き伸ばさなければならない。時間を埋めるため、随所で母音が伸ばされる。（* 069）

古伝新嘗祭の神歌のテンポはここまで遅くないにせよ、琴板との合奏形態からしてもこれ以上そぎ落とすものがないほどシンプルであり、複雑なポリフォニーやアンサンブルを持ち得なかった古層の要素を今に伝えていると推測される。

現在、古伝新嘗祭と神がかりは関係づけられていないが、どうであろう。先述したとおり出雲国造は榊枝を執って遅いテンポのなか全身を使ってスクワットをし続けるという過重な身体運動を持続するもので、心身のある種の極限状態に置くという状況が見られることから、神がかり的であると見るのである。琴板の極度に単調な奏楽と、神歌の厳かさともあいまって、喧噪とは真逆のベクトルを指向しながらも、内から外へとエネルギーが放出されるような内圧の強さに支配された、静寂のトランス祝祭空間であった。

5 物部神社鎮魂祭と新嘗祭

つぎに私たちは物部神社（島根県大田市）の「鎮魂祭」に、その翌日は「新嘗祭」に参列した。「鎮魂祭」もまた録音録画厳禁の秘儀であり、残念ながら記録映像や録音音声は私たちの手元にはいっさい残らな

かった。ここで特筆すべきは神職とサルメ（猿女、猿女。アメノウズメノミコト役）による神事である。サルメは13歳以下の初潮前の少女が選ばれる。この事情から数名の少女が選ばれているかもしれない。選出方法に決まりはない。2年、3年とつとめる者もある。このときは宮司のご令嬢であった。

物部神社の空間構造は拝殿より20段ほどの急峻な階段を上ったところに神殿前の祭壇が設えられている。当然禁足所であり神殿下（大床）から見上げても灯明とといくつかの白木の三宝がわずかにうかがえるくらいである。面積は2畳間ほどであろうか。

11月24日20時頃、拝殿内消灯。神殿太鼓・笛による石見神楽風の奏楽の中、神職6人（前列に4人、後列にふたり）・ミコふたりが拝殿に2列になって着座。ただちに権禰宜拝礼し、大祓詞奏上。つぎに権禰宜修祓。20時10分頃、宮司神殿に上り警蹕とともに開扉。つぎに献饌。

献饌後、宮司祝詞奏上。20時25分頃、宮司および権禰宜ふたり昇殿し、御簾を垂下す。そして神殿下（大床）では菰（こも。昔はカヤで編んだ）を敷き、その上に宇気槽（うけふね。長径50センチぐらいの楕円形の桶）が伏せて置かれる。そのう宇気槽（うけふね）にサルメの少女が、右手に鈴と幣のついた鉦を持ち、左手には笹葉を持って上り、神前に向く。すると完全消灯される。

はるか段上の神前では何をしているのかよくわからない。そのうち笏拍子を打つ音がして、「ひとー」という声が神前から降ってくる。間髪入れずサルメも「ひとー」としたが、右手の鉦を1度ドンと宇気槽（うけふね）に打ちおろす。そして左手の笹葉を上にあげ、「ザワザワザワ」と振りながらおろす。これを10回、一（ひとー）、二（ふたー）、三（みー）、四（よー）、五（いつー）、六（むゆー）、七（ななー）、八（やー）、九（ここのー）、十（たりー）と繰り返す。

このとき神前ではどのようなことをするのか見当がつかない。翌日の新嘗祭が滞りなく終わり、一息ついたところで宮司にインタビューをした。そこでもうかがった話では、神前には柳箱が置かれ中に紙製のヒトガタが2体入っている。そのヒトガタにはそれぞれ「氏子一同」「崇敬者一同」という語が書かれてあるという。この柳箱を権禰宜の1人が振るが、その振り方は、右回りに3回半まわす。もうひとりの権禰宜が笏をうち「ひとー」と数える。このとき宮司は唱言を發し、玉の緒と称するひもに1つ結び目を作る。「ふたー」で2つ目を結ぶ。したがって結び目は全部で10個できる。ただし、このときの唱言は秘伝であり知ることはできない。玉の緒は、赤・白・緑・黄・紫の五色の絹糸を撚り合わせた長さ50センチほどのひもである。現在は模造品が一般向けのお守りとしてお守り所で頒布されている。

その後、拝殿点灯。そのあいだ、奏楽はいっさい無し。サルメは宇気槽（うけふね）を降り、鉦と笹葉を権禰宜に渡し、宇気槽（うけふね）と菰（こも）はかたづけられる。宮司、権禰宜ふたりも神前より階段を降り、所定の席につく。宮司の後、参列者の玉串奉奠。撤饌。楽奏がはじまる。（笛と大太鼓が交互に鳴る、静かな楽）楽奏のテンポが上がり、神職が昇殿、警蹕とともに閉扉。一同2拍手1拝。終了。

今見てきたように、この祭祀儀礼は神殿前の祭壇と参列者のいる拝殿の神殿下（大床）の上下2箇所で同時並行して行われ、垂直方向に運動する音声・音響が特徴的である。

6 タマフリ、タマシズメ

ここで行われる「鎮魂」の呪法はタマフリ（魂振）タマシズメ（鎮魂）の両義性を表しており、古代ミコ祭祀をよく伝承している。東アジアにおける鎮魂とは、カトリック教会で死者を悼み天国へ迎えらるるようにかみに祈る「レクイエム」とはまったく異なる意義を持っている。

タマフリは魂を外から揺すって賦活することである。一方、生者の魂は不安定で、放っておくと体か

ら遊離してしまうと考えられた。これを身体に鎮め、繋ぎ止めておくのがタマシズメである。

「たまきはる命は知らず松が枝を結ぶところは長くとぞ思ふ」(万葉集 1043 番歌) と大伴家持は命長かれと松が枝を結ぶ歌を詠んだ。玉の緒を結ぶということは己れの生命のみならず家人の生命、ひいては他者の生命の安全をも祈願する呪的行為であったのだ。その結ぶという行為とともに宮廷の鎮魂祭では天皇の御衣の入った筥を振動させ、天子の御命の長久を祈る。それと同様な意味合いで物部神社では人形の入った筥を振り、氏子一同の生命の安全を祈るのである。(＊ 070)

「玉の緒」という語は『万葉集』にも頻出する語だが、さまざまな意味に用いられていてその語義は未詳である。ただ、玉の緒という語の根底には生命の象徴という意味合いを持っていたことは確かであろう。その玉の緒を結ぶということは、そもそも結ぶという行為が自分の靈魂をその結び目に籠めることであり、生命の安全を祈る呪術的行為なのである。

さて、「鎮魂」の呪法はタマシズメ(鎮魂)とタマフリ(魂振)の両義性を表していると述べたが、この鎮魂祭の由来について、『江家次第』は、まずミコの宇気槽(うけふね)儀礼の起源について「神代上卷ウケ船フミドロカス義也」と記し、一方、木綿(ゆう)結びについては「宇麻志麻治命(ウマシマジノミコト)十種神宝(トクサノカンダカラ)コレヲ振りテ死ヲ返スノ縁也」と記して、両者の呪術の発生の異なることを指摘している。

前者は、言うまでもなく『記紀』両書に見える天岩戸神話アメノウズメノミコトの神がかりわざのことである。

そして一方、鉾で宇気槽(うけふね)を10回突いて、そのたびに木綿を結ぶのは、『記紀』の天岩戸神話アメノウズメノミコトの神がかりシーンにはまったく出てこないもので、それ以外の他の鎮魂呪法が途中から割り込んできて、在来の形態を改めて生まれた呪法ということができる。(＊ 071)

その途中から割り込んだ他の鎮魂呪法というのは『江家次第』が「宇麻志麻治命(ウマシマジノミコト)十種神宝(トクサノカンダカラ)コレヲ振りテ死ヲ返スノ縁也」とその由来を語った呪法の伝統である。

ウマシマジノミコトは、『紀』ではウマシマデノミコトとあるが、神武天皇のヤマト入りに際して早々に帰順した天つ神の裔のニギハヤヒノミコト(饒速日命)の御子で、物部氏の遠祖と仰がれる。このウマシマジノミコトが、神武天皇の即位に際して、父命が天神から賜わったという十種の天璽瑞宝(あまつしるしのみずだから)すなわち、十種神宝(とくさのかんだから)を天皇に献じ、11月丙庚寅の日に、この神宝を殿内に祝い祀って、帝後の御寿命の弥栄を祈祷したという記事が、平安初期の編纂と見られる『旧事本紀』巻七にある。

十種神宝(とくさのかんだから)というのは、羸都鏡(おきつかがみ)・辺都鏡(へつかがみ)・八握剣(はつかのつるぎ)・生玉(いくたま)・死反玉(まかるかえしのたま)・足玉(たるたま)・道反玉(ちかえしのたま)・蛇比礼(へびひれ)・蜂比礼(はちひれ)・品物比礼(さぐもののひれ)の10種で、その呪術効果は、

もし痛める処有らば、この十種の宝を令て、一二三四五六七八九十(ひとふたみよいつむななやここのたりや)と謂て、ふるへ、ゆらゆらとふるへ。かくこれを為さば死人(ほかれひと)も反(かえ)り生きなむ。(『旧事本紀』巻三「天神本紀」)

というほどのものであった。すなわちこれは、強力な靈魂をいわい込める媒体たりうる神具であり、また神霊の憑依する依代そのものでもあった。

この鎮魂祭起源説話は、『記紀』にはまったく見えず、『旧事本紀』のみに詳説されたものなので、

おそらくはニギハヤヒ、ウマシマジを遠祖と仰ぐ物部氏に内々に語り伝えられた物語とみられ、そして物部氏自身、久しく宮廷の鎮魂祭に奉仕する一方の家柄であったから、これは物部氏の鎮魂儀礼にたずさわることの来歴を語った説話とみられるのである。（＊ 072）

この物部氏の鎮魂法には2つの特徴がある。1つ目は十種神宝の数をかぞえ上げ、その神宝をユラユラ振り動かすことから、神宝のもつ霊威を1つ1つほめたたえて、その発動を促すことであった。2つ目はユラユラと神宝を振ることで神霊をまず神宝に依り憑かせ、さらにその依り憑いた魂を人の身体につなぎとめるために木綿を結びとめてゆくタマシズメの呪術であろうと考えられる。

それらの呪法がアメノウズメノミコトによる、笹葉を振り、鉾で宇気槽（うけふね）を踏みとどろかすタマフリの呪法と連動することで、さらに強力な呪力をおびた鎮魂呪法へと発展していったのであろう。

第2章 音の諸相

第3節 春日若宮と細男

1 真夜中の降臨と昇天

私たちはつぎに2013年12月16日（月）春日若宮おん祭の探訪調査を行った。この祭祀儀礼と神事芸能の大集成において、時代によって形態を著しく変えながらも古代から連綿と続く宮中祭祀芸能の数かずを目の当たりにし、私たちの研究の1つの拠り所となった。

とりわけ瞠目したのは「遷幸（せんこう）の儀」「還幸（かんこう）の儀」と「細男（せいのう、せいのお）」である。「遷幸の儀」「還幸の儀」は春日若宮を春日山の麓の若宮に招請し、おん祭りの執り行われる行宮（あんぐう）である「御旅所」へ遷座する祭祀儀礼である。

凍てつく真冬の真夜中、いっさいの照明が落とされたなか春日若宮は山に降ってくる。降臨とともに神殿に神官たちの警蹕（けいひつ）による乱声（らんじょう）が起き、格子戸がバタバタと上下に開閉され、騒然となる。神官たちの警蹕は神殿から若宮が出發することを告げると、いっそう高くなる。

ここまでの一部始終は実は間近に観察することはできない。私は若宮の神殿の真下の山中で暗闇に沈みながら息を殺して聴いた。そのあいだじゅう、寒さと恐ろしさで身の毛がよだち、全身の震えが収まることはなかった。これこそがルドルフ・オットー氏のいう「ヌミノーゼ」だと実感した。

ヌミノーゼはカミへの信仰心、超自然現象、聖なるもの、および、先験的なものに触れることで沸き起こる感情のことを指す。ルドルフ・オットー氏は『聖なるもの』でヌミノーゼを2つの切り口に分けて説明している。それは戦慄的な神秘（Mysterium tremendum）と魅力的な神秘（Mysterium fascinans）の2つの面である。たとえそれが予期していたものであっても、絶対他者との遭遇は逃げ出したくなるような恐怖をともなうものである。それと同時に、恐ろしい、身の毛もよだつような体験とは、「こわいもの見たさ」といわれるようにしばし魅惑を含んだものとなる。このようにヌミノーゼは戦慄と魅了という二律背反的な要素を内包する。（＊ 073）

その後、松明が闇夜を焦がしながら先導し、白布で嚴重に覆われ御輿に担がれた若宮が続く。雅楽隊の道楽（みちがく）曲「慶雲楽」（きょううんらく）と神官たちの警蹕が多声的に交響する中、玉砂利の道を1キロメートル以上に渡って徒歩で移動する。その際、路上を清める役割の松明が引きずられていくのだが、芳香のする香木が混ぜられており、神高い若宮の臨在を五感に訴えかけてくる。その行列には一般の人びとも参列することが可能で、神官たちの警蹕に続きながら声を上げることも許されてい

る。笙（鳳笙）、箏（ひちりき）、龍笛（横笛、おうてき）、大太鼓、鉦鼓が暗闇の中で響き渡り、雅楽隊と抜きつ抜かれつの関係になりながらみずからも警蹕を上げているうちに、みずからの声と外の音が徐々に溶け合っけいき、まさしく神人合一の境地であった。

「遷幸の儀」でカミを山から降ろし、「還幸の儀」で再び山に返す一連の祭祀儀礼は、このようにダイナミックかつ巧妙な舞台音響装置が設計され、セレモニーの開始と終了に相応しい荘厳なもので、場自体が魔法にかかったようになる。

原始の1日は夜がはじまりだった。益田勝実氏が柳田國男氏の「西洋の年の境は夜中の零時かも知れず、支那では朝日の登りを一日のはじめと考へて居たかも知れぬが、我々の一年は日の暮とともに暮れたのである。それ故に夕日のくだちに神の祭をはじめ、その御前に打揃った一家眷属が、年取りの節の食事をしたのである。日本人の祭典には必ずオコモリといふことがある。神の来格を迎へて、謹慎して一夜を起き明かすことである」（柳田國男「年籠もりの話」『新たなる太陽』、1956年）を引いて述べるように、「日本列島の原始の一日は、夜の闇のとぼりが地上を覆うときからはじまった。日の出にはじまる一日の朝から夜へという時の流れ方は、むしろ後の時代のもので、夜から朝へと時が流れていくのがより古い一日のあり方であった、とみられる。」（* 074）

したがって遷幸の儀は翌朝からはじまる絢爛な時代絵巻のような祭礼の、たんなる前夜祭ではない。

2 細男

「細男」は「御旅所祭」における演目の1つである。白衣・白無地の覆面・烏帽子姿の者6名が1組で、鼓打ち2名、笛吹き2名、袖2名（無手）で舞う。

福原敏男氏『祭礼文化史の研究』によると各地で見られる「せいのう」という芸能は歴史的に以下の4種に分類できる。

- (1) 御神楽における「人長の舞」の後に演ぜられる滑稽なわざ。
- (2) 能楽の翁の特殊な演じ方。
- (3) 祭礼芸能。
- (4) 祭礼行列の先駆の人形。

(1) は、御神楽の「磯等」「磯良崎」などの曲で、人長に召され猿楽芸（滑稽態）を披露する才男である。おん祭の細男は(3) 祭礼芸能にあたる。（* 075）

この舞は海道のカミ、阿曇磯良（アズミイソラ）の伝説をもとにしたとの説がある。細男起源をめぐる通説は、鎌倉後期に成立した宇佐八幡宮の縁起「八幡愚童訓（はちまんぐどうくん）」に認められる。神功皇后の朝鮮出兵において舵取りをつとめる阿曇磯良が、海中より出現するときに自分の醜さを隠そうと浄衣の袖で顔を覆い、首に鼓を懸けて細男舞を舞った、というのである。その磯良を招き出すのが、5人の神楽男と8人の八乙女による神楽である。以降、各地の八幡縁起や「太平記」などの語り物にもこの話が撰取され、磯良＝細男が定着するのである。祭礼芸能としての細男については、南都において東大寺八幡宮手搔会の細男が、「東大寺要録」寛平年中（889～898）の「年中節会支度」に記されている。しかしこの史料は、実際には平安後期から末期に成立したとされるものである。おん祭の細男には、この手搔会の細男の影響があると思われる。

『手搔会図会』（手向山八幡宮蔵）に描かれている国分門前の細男舞は、鼓2人、唄2人、笛2人である。現在、おん祭の御旅所において演じられる細男も鼓2人、袖2人、笛2人の全員が覆面をつけて行うものである。構成は手搔会の絵画史料と非常によく似ているが、所作は芝舞台という広い舞台にあわせて

演じられている。(＊076)

その楽と舞は装束と同じように極限まで漂白され単純化されている。さらに、その身ぶりや演奏にはそこはかたない不自由さを感じ、伝統芸能というよりむしろ20世紀初頭の前衛的パフォーマンスを見るようであり、私たちに鮮烈な印象を残した。阿曇磯良はカミであるのに名称に神号がつかないところからも、古代の阿曇(海人族)が中央に進出する際の服属儀礼であるとの説に首肯できる芸能である。

私たちはおん祭とは別の機会に細男座座長である上司佳央(かみつかさよしてる)氏へのインタビューを行った。

上司氏からご教示いただいたところ、おん祭の細男は元来、広瀬、五十鈴、秋篠、上司の4家より6名が勤仕してきたものであるが、現在は広瀬、上司の両家がつとめている。それぞれの家系に共通した信仰はなく、上司氏が初詣に出向くのは大神神社だという。上司氏より分けて頂いた「上司家文書」コピー文書の中に、細男の由緒に関する史料が2点ある。1点は春日の鎮座伝承にも関わる細男の先祖に関する言上書で、要約すれば、春日大明神が枚岡より三笠山へ鎮座し、3日間滞在したとき、われら細男は跡を慕ってやって来て、春日水茶屋より来茶の接待を受けた、というものである。もう1点は、先述した神功皇后伝説による八幡神系の伝承である。これらの由緒の書かれた時期は不明であるが、出典は「天理市史史料編」であり、「上司家文書」に続く「荒蒔」という「東城家文書」の段に「天保十三年物成勘定帳」とあるから、近世中期の成立と思われる。

3 御霊会の細男

空也の時代には怨霊鎮魂のために、御霊会(ごりょうえ)がさかんに行われた。空也36歳の天慶元年(938)には、京都の大小の辻ごとに「岐神(ふなどのかみ)」が祀られて、御霊祭が行われた。これは辻々で疫病の入るのをふせぐための祭だったと思われ、これが仏教化すれば踊り念仏になる。すなわち、念仏は疫神や怨霊を鎮め送り出す呪文として、民衆に受容されたものである。また、

足踏みを主体とする乱舞は悪霊祓いのもっとも原始的な呪術であった。これは擬音的に「だだ」ともよばれたが、陰陽道や修験道という反閨(へんばい、へんべ)である。祇園御霊会は空也没後3年の天延3年(975)から記録にみえはじめる。また正暦5年(994)には紫野の今宮御霊会が民衆の祭から国家的祭に発展し、疫神を難波の海まで幾千幾万の人が送ったと『本朝世紀』にある。花園御霊会や絹笠岳御霊会なども、このころからはじまる。これらは散楽や田楽の徒が参加するようになって、ようやく芸能化しはじめた。(＊077)

この祇園御霊会の様子が描かれた「年中行事絵巻」に細男がいる。その姿は片手片足を高らかに上げて描写され、まことに「足踏みを主体とする乱舞」の様子を伝えるかのような描写がなされていることは、注目を要する。ここでは鼓(覆面の細男)・銅拍子・笛・笙・笏拍子を打ち鳴らす5人の一行である。(＊078)

現在のおん祭御旅所祭で「細男」に隣接する番組として「田楽」があるが、田楽は農耕をさまたげる悪霊を鎮める鎮魂呪術から発している。

有名な永長(えいちょう)の大田楽(1096年)などが一種の御霊会だったことはあきらかであり、各所の御霊会に田楽踊りの行われた例は多い。この田楽踊りが、呪的乱舞として鎮魂の目的をもったから、念仏と結合して踊念仏になったのである。(＊079)

この御旅所祭における田楽もまた極度に単純化されている。警笛のように短い単音の笛と小太鼓が同時にタイミングを取りながら「ピョロッピョロッピョロッ…」「ダッダッダッ…」と吹奏・打奏される中、

びんざさらを「ザッザッザ…」と鳴らしながら舞手が舞庭を周回するだけのもので、その動きも極めて単調である。各地に伝承される田楽のダイナミックで猥雑なイメージとは、まったくかけはなれている。

これらのことから、田楽も細男も民衆の呪術芸能がヤマト王権の中枢に吸い上げられる過程で著しく変化し、その後もさまざまな事情により経年変化をしてきたと推測する。平安初期、若宮おん祭に取り込まれる以前の細男のアーキタイプは、当時の時代背景において現在とは著しく異なるパフォーマンスを繰り広げていたのかもしれない。

4 細女と細男

ところで、世阿弥の『風姿花伝』には、天岩戸神話の「岩戸」の場面で、まず細男をはじめた、その後アメノウズメノミコトが舞った、とある。

「神籬一、申楽、神代の初まりと言ふは、天照太神、天岩戸の籠り給ひし時、天下とこやみになりしに、八百萬の神だち、天の香具山に集まり、おん神の御心を取らんとて、神楽を奏し、細男をはじめ給ふ。中にも、あまのうずめのみ子すすみ出で給ひて、さかきの枝にしでを付けて、声をあげ、ほどろ焼き踏みとどろかし、神がかりすと、謡ひ舞ひかなで給ふ。その御声、ひそかに聞えければ、おほん神、岩戸を少し開き給ふ。国土又明白たり。神だちの御おも、白かりけり。その時の御遊び、申楽の初めと云々。詳しくは、口伝にあるべし。」(* 080)

細男とアメノウズメノミコトが天岩戸前で順に舞われるのは、いったいどういうことであろうか。私は神楽の番組で「岩戸」が盛んに行われる中国地方や九州地方をはじめとし、各地の神楽で「岩戸」を観察してきたが、それらにおいて「細男」を番組にしているところは寡聞にして知らない。

また天岩戸神話の舞台設定は『記紀』ともに天安河の河原であるのに対し、『風姿花伝』では「八百萬の神だち、天の香具山に集まり」とされ、天安河の河原の記述がない点も異なる。

『記紀』によると聖なる天の香具山(天香山)から呪力ある天の日影や莫拆(まさき)を採取し手次(たすき)して身体に巻き付けたり、冠にして頭上に被った記述はあるが、神々が天の香具山に集ったとの記述はない。

現在のおん祭の「お旅所祭」には「神楽」という番組があるが、6名のミコが舞うものである。

春日社伝神楽は、8人の巫女による八乙女舞を骨子としたもので、その源は遠く平安時代初期の延喜年間(901～22)にまで遡ることができる。伴奏は地方(じかた)といい、芝舞台の東側に西面して着座するが、巫女の上誦が琴師を勤め、歌を唱う本歌の役が笏拍子を打ち、付歌は銅拍子と小鼓を打つ。笛役は神楽笛を奏し、それぞれ神職が勤める。正装した六人の巫女が、「進み歌」に合わせて、楽舎から舞台まで敷き延べられた莫座の上を、桧扇を胸にかざしてしずしずと進む。舞は、先ず2人舞の「神のます」、つぎに白拍子舞の進み歌「鶴の子」に合わせて一の巫女が楽舎より舞台に進み出で一人舞の「松のいはひ」を舞う。つぎに6人舞の「宮人」、4人舞の「祝言(せんざい)」と合計4曲が舞われ、「立ち歌」によって退下する。お旅所における神楽は、春日大社の多くの祭典の中でも最も大儀で華やいだもので、その装束も最も格式あるものを用いる。(* 081)

このミコ舞は宮中神楽の流れを汲む雅やかなものであり、アメノウズメノミコトが天岩戸前で神がかかる狂躁的な芸能とはほど遠いイメージである。

おん祭においてほかに神楽と呼称される番組には「神楽式(かぐらしき)」があるが、これは翁を略式にしたものである。

翁は新年や大事な演能会・神事の能のはじめには必ず行われて、天下泰平を祈願する儀式である。常の翁はすべてがぎょうぎょうしいものであるが、この神楽式は、シテの翁と三番目三が白の狩衣（浄衣）に白の大口をはき、面はつけずに舞う。千歳は出ない。地謡や囃子方は袴を着、大鼓はなく小鼓は一丁になる。後見が最初に正先へ鈴を出し、囃子方と地謡が座に着いてから、シテの翁と三番三（さんばそう）がある。三番三は翁返りのあとすぐ鈴の段を舞う。明治の初年、時の大夫、金春広成が、金剛家の大夫、氏成と協議の上定められ、おん祭お旅所神前の特別な翁として現在に至っている。（* 082）

この神楽も名称こそ神楽であるが、内容は中世的な背景が濃厚でありそれはそれで神楽なのであるが、「岩戸」との関係は見られない。

これらのことから、観阿弥、世阿弥の生きた中世までは、おん祭において、「岩戸」の番組があった、その後、諸事情によって「岩戸」は廃止された、ということなのだろうか。おん祭はその長い歴史の中で数かずの経年変化があったところは周知のとおりである。数かずの謎に包まれた細男は、それを現在伝承する細男座の上司家も広瀬家もその由来や正体については知らないまま伝承しているという。

アメノウズメノミコトは「天細女命」と当てるので短縮して「細女（ウズメ）」とも呼称される。それでは「細男（セイノオ）」とはいったい、誰のことなのか。

それについての議論は後ほどするが、そのためにまず私たちは五島列島福江島に渡らねばならない。

第2章 音の諸相

第4節 五島の念仏芸能

1 念仏踊りと踊り念仏

つぎに私たちは2014年8月13日（水）～16日（土）にかけて、長崎県五島市福江島および嵯峨島において盆の念仏芸能「チャンココ」と「オーモンデー」の探訪調査をした。

議論に進む前に、「念仏踊り」の用語について一考しておきたいことがある。五来重氏は『踊り念仏』の中で「踊念仏と念仏踊はまったく同義ではない。」と述べる。

踊と念仏の出会いは、まず庶民信仰のベースの上であったから、初期の「踊る念仏」は宗教的要素がつよかった。この段階では踊念仏である。ところがすべて踊や歌は宗教的発祥をもちながら、次第にその要素を稀薄にして、娯楽的要素を濃厚にしてゆく。このような段階では念仏踊である。概していえば、踊念仏は近世に入って急速に念仏踊化する。各地の民俗芸能といわれる太鼓かんこふりゅう踊や淘鼓踊、棒踊や太万踊も、ほとんどすべてが風流念仏踊、あるいは風流大念仏といわれるものである。仮装や仮面をつける剣舞や鹿踊、角兵衛獅子のような一人立獅子舞や鬼浮立、女装円舞の小町踊なども、風流念仏踊である。（* 083）

祭祀儀礼や神事芸能を研究する上ではこのような指摘があることに留意しておく必要があるだろう。現在は五島をはじめ各地の宗教的要素が強い念仏芸能を「念仏踊り」と呼ぶのが通用しているので、本論であつかう範囲のものは念仏踊りとして用語の統一をする。なお五来重氏はつぎのようにも付け加えている。

踊念仏は2つの面から、その謎の解明をもとめられている。1つは庶民信仰の本質がこの中にかくされているからで、あらゆる種類の信仰的要素が、踊念仏にむすびついて、現在まで伝承されてきた。これは念仏教団の教理のように、上から作られたものでなくて、下から自

然発生的に、底辺の民の心と生活の中から生まれたものである。2つには日本の多くの芸能が踊念仏を母体にして生まれてきたからである。（* 084）

2 チャンココ

現五島市、旧福江市域では8月13～15日に各地で念仏芸能「チャンココ」が行われる。「チャンココ」という呼称は、「チャン」が鉦の音、「ココ」が太鼓の縁を叩く音から来ているともいわれている。チャンココは、それぞれの地元と福江市街地において、家内安全や商売繁盛の願を掛けるために依頼された家々や商店などを巡って踊られる。踊り手は「掛（かけ）」と呼ばれ、青年がつとめる。踊り手は、色紙などで装飾を施した楯形を付けた笠を被り、かたびらや白じゅばんを着て、ビローや蒲の葉で作った腰蓑を着け、肩から太鼓を吊す。石田城（五島城址）では草履を脱ぎ素足で踊られた。なお、移動のともなう門付けでは草履やサンダル履きのまま踊る場合が多い。太鼓は打面にブリキを張るところと（上大津・下大津・高田など）、板を張るところ（下崎山など）がある。板の物は太鼓というよりも桶そのものである。踊り手が被る笠には白笠と赤笠とがあり、白笠を被った踊り手は「重掛」といって踊り手の先導役をつとめる。実際の踊りは、踊り手が太鼓を叩き、簡単な詞章を唱えながら、円陣を作って、鉦打ち役が奏する鉦にあわせて踊る。踊りには1人1人の身体の回転と円陣全体の回転が見られ、地域によって違いがある。上大津の詞章と奏楽はつぎのような展開である。

「オモーン、オーオ、オンデ」（鉦は間の手のように打奏。）

「オミヤー、ミョーオ、オーデ」（鉦は間の手のように打奏。）

「オナンミョーデー オナンミョウーデー」（鉦の手数が増え、リードする。）

「ハー ナンマイダー セイ！」（鉦は間の手のように打奏。）

「サーサーエ、サーエ」（かけ声。）

つぎの下崎山のものは詞章はなく、かけ声のみである。鉦ははじめ単音で打奏され、後に中心部と周縁部を叩く奏法で2音階に移行する。踊り手のかけ声がかかるのは鉦が2音階に変化してからである。

「セイ」

「サーサーエ、サーエ」（鉦が2音階の打奏に変化してから。）

詞章の意味ははっきりしないが、地元では、「思う御霊、同じ妙霊」ともいわれている。歌には「一オ」とのばすところにメリスマがある。

旧福江市域で現在チャンココが行われているのは、上大津・下大津・上崎山・下崎山・高田・大浜の各地区で、衣装や踊り方、詞章に地域ごとの細かな違いが見られる。上大津・下大津では、最初に石田城（五島城址）で踊り、その後初盆の家・墓所・亡くなって3年以内の家の順で踊る。昔は踊を止めると農作物に被害があるといわれていたので真剣に踊ったという。

由来は不明であるが、五島家の始祖の宇久氏が14世紀に宇久島から福江島に本拠地を移した時には、既に島の住民は盆念仏の踊りを踊っていたとされる。

藩政時代、チャンココは五島侯のご覧に供されていた。明治以降のチャンココは、藩政時代とは大きくやり方が変わった。かつては重鐘・小鐘・歌い手は袴を着ていたが、明治以降は着なくなった。太鼓もかつては鹿皮を張った大型の物を用いたが、明治以降は犬皮やブリキを張った小振りの物を用いるようになった。福江の一団も、諸役を分担していた上大津や下大津などの地区がそれぞれ別に一団を組んで踊るようになった。明治以降、一時チャンココが廃れて行われなくなったが、農作物の凶作が続き、チャンココを止めたのが原因ということになって復活し、昭和5年（1930）以降は毎年行われるように

なった。そのときは、各地区の区長が中心となって行ったが、その後、青年団によって行われるようになった。

3 オーモンデー

旧三井楽町嵯峨島（さがのしま）では8月14日に「オーモンデー」が行われている。踊り手は10～12人で、金銀五色の色紙で飾った「冠（兜）」を被り、後頭部に原色の長布を垂らし、橙色の襦袢に短い腰巻を締め、「舞ブキ」を編んだ腰蓑を着けて、太鼓を肩から吊す。踊り手の他に、同じ服装の「鉦叩き」1人と「鉦持ち」1人が2組加わる。踊り手は全員裸足になって円陣を組み、太鼓を叩きながら、鉦と短い詞章の繰り返しにあわせて踊る。踊は鉦叩きが指揮を取り詞章も鉦叩きが唱える。墓所や社寺で踊った後、新盆の家々を巡って踊る。

鉦叩きが唱える詞章はつぎのとおりである。

「モデーホー、オーモン、オーモン、オーオーデーホー」（2回くり返す。）

「フンウン、モーオー、オーオオーオオー」（後段ヨーデル調となる。そこに弱いメリスマがある。）

「オーモンデー、オーオーモンデー、エイヤーエイエイッ！」（踊り子の合詞で力強く急テンポとなる。）

由来については不明である。「オーモンデー」という呼称は踊りの最中に唱える詞章から来ている。

「オーモンデー」という詞章は「御盆御礼申し上げる」の意味といわれる。

また、「オーモンデー」の踊りは中国南部の福建省から伝えられたという話もあり、かつて遣唐使の国内最後の泊地であった五島三井楽地域で、帰国できなかつた多くの人びとの霊を慰めるために、福建で習ったこの踊を霊前に捧げて供養したのがはじまりという。詞章の中の「モデーホー」は墓場として良い場所であるという意味の福建語ともいわれている。

古来、中国由来の文化は東アジアのみならず広く東南アジア地域にも波及しているのであり、経年変化はあるにせよ、オーモンデー（の原型）が中国福建省から伝えられたものであるとしても、なんら不思議はない。

五島列島における念仏踊りは、盆に各地の人びとが腹部ないしは腰部に吊った太鼓を叩き、念仏由来の詞章を唱えながら鉦に合わせて踊るもので、「チャンココ（福江）」「オネオンデ（富江）」「カケ（玉之浦）」「オーモンデー（嵯峨島）」「カンココ（上五島・有川）」「カインココ」など、呼称は地域によって異なるが芸能などは基本的には共通していて同系統の芸能である。江戸期には盆に各地区が共同で踊の組を組んで福江城下に赴き、五島藩主の御覧に供されて、代々の藩主の庇護を受けてきた。（* 085）

4 五島の隼人

現在はたんに念仏踊りと分類されているこれらの祖霊呪術芸能の由来について、つぎのような説もある。

隼人族は文武天皇の大宝2年（702）ヤマト王権に叛乱を起こし、太宰府軍に鎮圧された。このとき隼人族の多数が五島にのがれ、あるいは流刑されたと考えられる。隼人の本拠地を「唱更国（しょうこうこく）」といった。これがどこにあったかはわからないが、唱更国は更むることを唱える国、すなわち、改心を誓う国と言える。これを華語読みにすると「チャンコンクウオ」となり「チャンココ」に通じる。当時王権の史（ふひと、記録役人）は秦氏や王氏

などの帰化人の子孫で占められていたので、この読み方は当然考えられ、隼人族がつけた自分の国の名であるというのだ。チャンココは大和朝廷に対する服属の誓詞で、天皇家の弥栄を祈ることから豊作祈願に範囲をひろげた。（* 086）

隼人は元来、薩摩国・大隅国に住む海洋民族系の異民族で（多方面から漂着したオーストロネシア語族とする説もある）、大和朝廷に服属した確実な資料は天武11年7月、貢物を朝廷に献じ、大隅隼人と薩摩隼人が相撲を天覧に供した記事であるが、「履仲前紀」、「清寧紀」元年10月条、「敏達紀」14年8月条などに、天皇・皇子の近習として仕えていた隼人の記事が見えるから、5世紀末には一応服属していたと見てよいだろう。これは宮中御神楽やおん祭りの起源から見てもおよそ300年前の出来事である。土橋寛氏はつぎのように述べている。

隼人の歌舞の芸態について『書紀』一書の第四には「著犢鼻（たふさき）して、赫（そほに）を以て掌に塗り、面に塗り」、「乃ち足を挙げて踏行みて、其の溺れ苦しむ状を学ぶ」とあり、さらに細かく「初め潮足に漬く時には、足占をす。膝に至る時には足を挙ぐ。股に至る時には走り廻る。腰に至る時には腰を捫（もち）ふ。腋に至る時には手を胸に置く。頸に至る時には、手を挙げて廳掌（たひろか）す」と説明している。これは隼人固有の歌舞なのか、固有の歌舞を起源説話的に解釈したものなのか、それとも大和朝廷によって強制されたものなのか、いろいろに解されるが、隼人が宮門の護衛に当たって「犬声」を発するのは、強制された屈辱的な芸能としか考えられぬことからすれば、これも隼人固有の歌舞ではなく、敗北を象徴する芸能を強いられたのではないかとも思われるのである。（* 087）

隼人の行動範囲は、交通手段の未発達な古代を想像すると異様に広いが、それは私たちが陸路に囚われているからであって、隼人は海上交通に長けていた海人族だったことがその行動範囲を裏付けているのである。森浩一氏はつぎのように述べる。

薩摩半島での考古学的な状況を考えると、遠方の土地の情報を知った者として登場する塩土老翁（しおつちのおじ）は、阿多隼人の集団の長にふさわしい役割を果たす者として語られているとみてよからう。それは一口に言って、隼人の行動力を示している。大阪市を流れる淀川の河口は、瀬戸内海交通の東端にあたり、奈良県や大阪府、さらに京都府などへの河川交通の出発点でもある。弥生時代から古墳時代にかけてこの河口に「大隅島」があった。私は近畿地方各地に分任している隼人集団の要的な根拠地とみている。このように、隼人集団は遠隔地にも拠点があることを特色としており、情報や新しい知識の伝達者としての役割も大きかったであろう。（* 088）

先ほど春日若宮おん祭の「細男」と阿曇の祖霊神である阿曇磯良について触れたが、その阿曇の末裔であるアズミノムラジモモタリ（阿曇連百足）の名が『肥前国風土記』にある。アズミノムラジモモタリは景行天皇に命じられ、隼人に似た言語を持つ土蜘蛛（つちぐも）が住んでいた値嘉島（ちかのしま、五島列島と平戸島の総称）へ視察にゆき、2人の土蜘蛛を捕らえ、服従させたとある。値嘉島の人びとは「顔つきや言葉が隼人に似ていて、騎射がうまい」という記事がある。このことから、アズミノムラジモモタリは土蜘蛛の言語を理解できたのではないか。先ほど細男について議論したように阿曇と隼人の舞が似ており、ともに宮中神楽のルーツと比定される。アズミノムラジモモタリは隼人の血を受けていたのかもしれない。これらのことから海上交通に長けていた海人族、隼人の行動範囲の広さは、五島列島におよんでいることがわかる。

5 さばめく海人たちの服従

念仏踊り、浮立（ふりゅう）などどのように分類されようとも、この五島の念仏芸能のアーキタイプは海人族の芸能であろうと私は考える。そして嵯峨島のオーモンデーは福江島のチャンココより古層を伝えているであろう。いずれにせよそれらには福建省に源を発する何らかの芸能の影響や隼人の影響などが重層し累積し、記憶が混濁し合い、中世、近世と経年変化をとげながら現在のような形態に変容していったのであろう。そして海人族の芸能として考えると、あの春日若宮おん祭における細男のアーキタイプもこのようなものにあつたのではないか。『日本書紀』『応神紀』3年に、

11月、処々海人、訕尨（+口偏、さばめき）テ之不従命、則遣シテ阿曇連祖大浜宿禰（おおはまのすくね）ヲ、平ク其訕尨（+口偏、さばめき）ヲ因テ為ス海人（あま）之宰（みこともち）ト、故俗人（ときのひと）諺目、「佐麼阿摩（さばあま）」トイフ者、其是縁也。

とあることから、海人族を「サバ海人（あま）」と呼んだ風習が当時存在しており、海人たちの集合や談合の状態を「サバメク・サバメキ」と形容していたことが理解される。（* 089）

「さばめく」とは「さわぐ」に通ずる語である。海人族の言語が異民族の言語であり、やまとことばとは異なるものであつたのか、彼らの会話や発話が実際に騒々しいような音感だったのかは不明であるが、ヤマト王権からすればそのように形容された。

そうした海部、海人族たちの中に阿曇はあり、仲哀9年（200説）9月、神功皇后が三韓征伐の際に志賀島に立ち寄り（筑前国風土記）阿曇の祖である阿曇磯良（＝細男の原点）が三韓への舵取りをつとめた。

そして応神3年（392）、アズミノムラジ（阿曇連）の祖先、オオハマノスクネ（大濱宿禰）が遣わされて、漁民たちのさばめく騒乱を鎮め、膳（かしわで）職、伴造（とものみやつこ）がはじまる（応神紀）。伴造とは、連（むらじ）とも重なり、また連の下でヤマト王権の各部司を分掌した豪族である。阿曇氏は海産物を中心とした御贄（みにえ）を献上する内膳（うちかしわで）職としてヤマト王権へ服属してゆくことになったのである。

古代において御贄を献じ舞を捧げるのが、服従の証左であつた。おなじく隼人による服従の舞があることを議論したように、細男は阿曇の服従の舞なのではないかと推測できるのである。

そうしてみると、屈辱的な犬吠（けんばい）を強制される隼人と、さばめきを抑圧し沈黙する阿曇のコントラストが際立ってくる。

春日若宮の神前に陽炎のごとく出現する阿曇磯良、細男の漂白された出で立ち、リズムとメロディを剥奪されたような無調の音楽、沈黙を強制する白無地の覆面がすべてを物語っている。細男とチャンココ、オーモンデーのあいだにある音や色のあからさまな差異が、古代豪族のヤマト王権への服従を強調しているのである。細男が阿曇にルーツを持つものだとすれば、元来は音楽、衣装、舞踊にいたるまでさばめいていたものであつたが、なんらかの事情でヤマト王権に服従することになってからは、さばめきを封印し、極度に沈黙し、内膳に仕え、御贄として豪華な海の幸を献じたのであつた。その沈黙からは、アメノウズメノミコトに口を切り裂かれてもお黙して抵抗した、あのナマコが「もどいた」ことを連想させる。

細男はこうして「まつろう」者となった。だがその背後には膨大な「まつろわぬ」者たちの存在がある。それらはたとえば、神楽に登場する精霊たち。鬼や来訪神。舞庭に招請されておきながら、問答の末、退場や服従を要求される者たち。細男はまつろわぬ者たちの運命を背負いながら漂白の舞を奉じ、みずからを實在たらしめている。ヤマトの中心で舞われる細男には、多くのまつろわぬ者たちのたましいへの鎮魂がこめられているのかもしれない。

6 金属製打楽器

五島の念仏芸能が古代の音の超越性と結びつくわけは、その音楽にある。ここでの音楽はすべて鉦と太鼓のアンサンブルと歌唱（念仏）で構成される。

太鼓の由来はアメノウズメノミコトにも通ずる鎮魂の呪具である覆槽、桶（うけふね、うけ）からきたものとおもわれるが、空也念仏のころ、直接には田楽の太鼓が踊念仏にむすびついた。これはやがて太鼓踊系の風流（ふりゅう）念仏踊となって、全国に分布することになる。（* 090）

五島列島の念仏芸能で用いられる鉦は青銅製打楽器である。大きさは直径 25～30cm ほど。縁の高さは 3～8cm 程度の円盤状の鉦である。桴は頭の長い木槌である。中心部と周縁部を打ち分けるなど演奏法の工夫から少なくとも音の高低が認められることである。したがってそれは 2 音階ということになるが 3 音階以上のものは調査した範囲では存在しなかった。

現代の日本列島において青銅製打楽器は実はありふれている。社寺の梵鐘、仏壇の前に備えられている「鈴（りん）」などがそうである（鉄製や真鍮製など他の金属製の場合も多い）。より安価な銅製、真鍮製の物が多いが、神楽やさまざまな神事芸能で用いられる手平鉦の類、歌舞伎の下座音楽やちんどん屋も「チャンチキ」「こんちき」を用いる。雅楽にも鉦鼓が用いられる。しかしそのいずれもが単音で、複数音程をもち音階を奏でる青銅製打楽器アンサンブルは皆無に等しい。

青銅製打楽器アンサンブルを擁するゴング音楽文化は、紀元前 4 世紀頃から紀元 1 世紀頃にかけてヴェトナム北部、中北部に栄えたといわれるドンソン文化の遺物に銅鼓（どうこ）があり、このあたりが発祥とされている。その銅鼓は主に雨乞いや祖霊祭祀に使用された。もっとも古い銅鼓は紀元前 5 世紀頃に雲南地方で作られ、メコン川、紅河流域の交易ルートを通じて中国南部からインドシナ半島、タイ、マレー半島、インドネシアに伝わった。現在でもヴェトナム中部高原ではゴング音楽文化が盛んである。（* 091）

こうした熱帯～亜熱帯アジアにおいては金属音の神秘性が際立っている。先述したように、バリのシャーマンは超自然力を感応し、みずから取り込み、馴致させて、善／悪の目的達成のために自在に駆使する。これと同様に、バリの鍛冶師たちも火や金属という超自然的な要素を駆使し、楽器・祭器・武器を作りだす。金属は、自然界の他のモノから精製＝生成されなければならない。自然の中にありつつ、隠されてあるがゆえに、それを見出し、生み出す「力」は、特殊な力とされ、その技能は尊重される。洋の東西を問わず、鍛冶師が神秘的な力を持つものと見なされたのはそうしたプロセスを手にしてきたからにはほかならない。

古代において、鍛冶師による金属器の制作にはそうした特別なテクノロジーを駆使するゆえに、呪術的な行為と近接していったのである。そして、祭祀社会に組み込まれ、聖化されていった。銅鼓や銅鑼などは祭器としてはもちろんのこと、それが発する音も聖性を帯びて響いたはずである。金属音への宗教的な意味づけは、その頃にはじまるだろう。

このような金属音の聖性という認識を生むに至った背景には、金属製楽器特有の物理的特性もまた、反映されている。自然界の手に触れることのできる物の中で、金属は生物の生身からはかなり遠い物である。そしてそれが発する音とは、おなじ固体であっても、たとえば木や石など他の物とは異なった特質を持っている。その 1 つが持続音の長さである。すなわち、気鳴楽器（管楽器）や弦鳴楽器（弦楽器）が吹く、擦る、弾くといった意図的な「演奏」行為と密接に連動して発音されるのに対して、金属製の

打楽器はいったん打たれると、打ち手の意図とはかかわりなくそのまま振動し続ける。そのことによる音響上の特質、すなわち、余韻と呼ばれる超越的な現象をもっているのである。人間の統御を超えているぶん、自然から遠いと見なされ、おそらく人びとはそこに特別な聴き方を成長させていったのであろう。

そのような超越性が不可視世界への通路を開き、超自然的・霊的な世界を導き出すのである。こうしたことが人びとに鍛冶や鍛冶師といったものに対するある種の畏れを抱かせたのかもしれない。

先述したように、かつて日本列島にも青銅製打楽器としての銅鐸が存在したが、その演奏法のみならず、アンサンブルの形式を取っていたかどうかともいまだ解明されない。演奏銅鐸を信仰の中心にしたであろう社会は1つの歴史的段階を作ったに過ぎず、廃れた後はいっさい歴史の表舞台上に上がってこなかった。すなわち、先ほど出雲の銅鐸でも検討したように、土着「群衆」の地霊信仰を基にする「踏地・鐸舞・鬼神・鬼道・銅鐸」的なミコ女王文化は、渡来し勃興してきた新しい支配組織である「国邑・天君・主祭天神」的な祭天的男王権によって征服せられ、地下に埋没させられたのであった。

ところが、五島列島の念仏芸能は先ほど検討した「環東シナ海古代文化圏」における、音頭取りの舞者のみが鐸を吊し持ち、周辺を「群衆が歌舞し地を踏む」形式であることから、鐸舞すなわち演奏銅鐸祭儀の記憶を、隔世遺伝的に伝えていると想像するのである。

なお五島列島の念仏芸能をはじめ、九州西部沿海地域の浮立系芸能には、複数音程をもち、かろうじて音階を奏でているように聞こえるものがいくつか残存している。それらの実態の解明、他地域との関係性の分析など、今後の調査研究の課題としたい。

7 天涯の地の万葉哀歌

福江島は五島列島でもっとも西に位置する天涯の地である。その島の果て、五島市三井楽（みいらく）の地は、「肥前国風土記」に「美弥良久（みみらく、みねらく）の崎」として登場するほか、藤原道綱の母の『蜻蛉日記』に死者に会える地としても登場する。

遣唐使船の航路としては、北路、南島路、南路の3種類があったとされている。北路は、遣唐使前半期に用いられたが、那の津（博多）から、壱岐、対馬を経て、朝鮮半島の西岸沿いを北上、黄海を横断して山東半島に上陸するもので、このルートが最も安全と考えられていた。

しかし、663年の白村江の戦い後、日本は朝鮮半島との関係が悪化し、北路を用いることができず、遣唐使の派遣もしばらく途絶えた。

つぎに用いられたのが南島路で、那の津から九州西岸を南下し、屋久・奄美・沖縄・石垣などの島じまを経て、東シナ海を横断し揚子江河口を目指すものであった。北路とほぼ同じ航海期間だったが、外洋を渡ることから遭難率が上がる結果となった。

最後に用いられたのが南路で、那の津から、相子田の停（中通島青方）、川原浦（福江島岐宿川原）などで風待ちしながら、美弥良久の崎（福江島三井楽柏崎）から東シナ海を横断するもので、航海期間を大幅に短縮できるが、最も危険なコースだった。すなわち、美弥良久は遣唐使の日本における最終寄港地だった。遣唐使たちはこの柏崎を日本の見納めとし、決死の覚悟で東シナ海へと漕ぎ出していった。

柏崎灯台の下は現在公園として整備され、そこに渡海の心境を記した空海の銘文「日本最果ての地を去る」という意味の「辞本涯」の碑が建立されている。空海は804年第16次遣唐使船で唐に渡った。それをさかのぼること70年前の天平5年(733)、第9次遣唐使船が出港するときに、わが子の無事を祈って母親が詠んだ万葉歌碑もそのとりに建立されている。

「旅人の 宿りせむ野に 霜降らば 我が子羽はぐくめ天（あめ）の鶴群（たづむら）」（万
9-1791）

空高く飛ぶ鶴たちよ、霜降る野に眠るわが子を見たら、その羽でつつんで温めておくれ。

そして近くに「筑前国志賀白水郎（しかあま）歌十首」の碑が建立されている。碑には10首の歌と左注が刻まれている。神亀1年（724）、宗像部津麻呂は対馬に年糧（食料米）を送る船の舵取りを命じられたが、老齢のため、船仲間の志賀島の白水郎（あま）荒雄と交替した。ところが暴風雨のため沈没。その妻子らの悲歌10首である。これは遣唐使とはまた別の悲話である。

左中の意識はつぎのとおりである。

「神龜年中（724～8年）に、大宰府では、筑前国宗像郡の百姓宗形部の津麻呂に命じて、対馬送粮（そうりょう）の舵師（かじとり）に宛た。時に津麻呂、滓屋（かすや）郡志賀村の白水郎（あま）荒雄の許に詣（いた）り語って曰く、『僕、小事あり。けだし、聞いてくれるか』荒雄答えて曰く、『郡を異にすといえども、船を同じくすること日久しい。志は兄弟より篤し、殉死することありといえども、あに復辞さずや。』津麻呂曰く、『府官、僕を差して対馬送粮の舵師に宛た。容齒衰老（ようしすいろう）し、海路に堪えず。故に來りて祇候（しこう、伺候＝上位に対する謙讓）す。願わくは相替わること垂れよ』於いて是により荒雄許諾（ゆる）し、遂にその事に従う。みずから肥前国松浦縣（あがた）の美祢良久（みねらく）の崎より船を發（い）だし、直すぐ対馬を射して海を渡る。すなわち、たちまちに天暗冥（くら）く、暴風は雨を交え、ついに順風なく、海中に沈没した。これに因りて、妻子など、犢慕（とくぼ、子牛が母牛を慕う心）に勝（あ）えずしてこの歌を裁つくる。或いは、筑前国の守、山内憶良（やまのうちのおくら）、妻子の傷みに悲しみ、志を述べてこの歌を作るという。」（* 092）

「筑前国志賀白水郎歌十首」はつぎのとおりである。

王之 不遣尔 情進尔 行之荒雄良 奥尔袖振

大君の 遣はさなくに さかしらに 行きし荒雄ら 沖に袖振る

おほきみの つかはさなくに さかしらに ゆきしあらをら おきにそでふる

[大君が遣わされたわけでもなく、みずから進んで出かけた荒雄らが、沖で袖を振っている。]

荒雄良乎 将来可不来可等 飯盛而 門尔出立 雖待来不座

荒雄らを 来むか来じかと 飯盛りて 門に出で立ち 待てど来まさず

あらをらを こむかこじかと いひもりて かどにいでたち までどきまさず

[荒雄らを帰り来るか来ないかと、飯盛りして、門に出で立ち待てど、いっこうに帰って来ない。]

志賀乃山 痛勿伐 荒雄良我 余須可乃山跡 見管将偲

志賀の山 いたくな伐りそ 荒雄らが よすかの山と 見つつ偲はむ

しかのやま いたくなきりそ あらをらが よすかのやまと みつつしのはむ

[志賀の山、そんなに木を伐らないで。荒雄らのよすかの山と、ずっと見つつ偲びたい。]

荒雄良我 去尔之日従 志賀乃安麻乃 大浦田沼者 不樂有哉

荒雄らが 行きにし日より 志賀の海人の 大浦田沼は さぶしくもあるか

あらをらが ゆきにしひより しかのあまの おほうらたぬは さぶしくもあるか

[荒雄らが行った日から、志賀の海人が住む大浦田沼はどうしてこんなに寂しいのだらう。]

官許曾 指弓毛遣米 情出尔 行之荒雄良 波尔袖振

官こそ さしても遣らめ さかしらに 行きし荒雄ら 波に袖振る

つかさこそ さしてもやらめ さかしらに ゆきしあらをら なみにそでふる

[官人はためらいもなく遣わす。みずから進んで行った荒雄らが波間で袖を振っている。]

荒雄良者 妻子之産業乎波 不念呂 年之八歳乎 待騰来不座

荒雄らは 妻子が業をば 思はずろ 年の八年を 待てど来まさず

あらをらは めこのなりをば おもはずろ としのやとせを まてどきまさず

[荒雄らは妻子の暮らし思わないだろう。八年を待てど帰って来なかった。]

奥鳥 鴨云船之 還来者 也良乃崎守 早告許曾

沖つ鳥 鴨といふ船の 帰り来ば 也良の崎守 早く告げこそ

おきつとり かもとふふねの かへりこば やらのさきもり はやくつげこそ

[沖の鳥、鴨という名の船が帰って来たと、也良の崎守から早く聞きたいものだ。]

奥鳥 鴨云舟者 也良乃崎 多未弓榜来跡 所聞許奴可聞

沖つ鳥 鴨といふ船は 也良の崎 廻みて漕ぎ来と 聞こえ来ぬかも

おきつとり かもといふふねは やらのさき たみてこぎくと きこえこぬかも

[沖の鳥、鴨という名の船が也良の崎を廻り帰って来たと、聞くことはないのかも。]

奥去哉 赤羅小船尔 褰(果+衣) 遺者 若人見而 解披見鴨

沖行くや 赤ら小舟に つと遣らば けだし人見て 開き見むかも

おきゆくや あからをぶねに つとやらば けだしひとみて ひらきみむかも

[沖行く赤い小舟に何か預けておけば、もしかしたら、あの人が見つけて開いて見てくれるかも。]

大船尔 小船引副 可豆久登毛 志賀乃荒雄尔 潜将相八方

大船に 小舟引き添え 潜くとも 志賀の荒雄に 潜き逢はめやも

おほぶねに をぶねひきそへ かづくとも しかのあらをに かづきあはめやも

[大船に小舟引き連れて海に潜ってみても、志賀の荒雄に逢えることなどあろうか。]

(* 093)

左注には事情がかなり詳しく述べられているが、その論議は多彩である。歌の配列についても諸説あり、作者についても山上憶良の創作説・民謡説・その折衷説など諸説入り乱れているらしい。

江戸時代に入ると、五島は捕鯨で栄える。柏崎地区にも捕鯨の一団が移住してきて、冬場だけを猟期として活躍した。地区の港内に「カグラサン」が残されている。鯨の陸揚げや解体に用いられていたロクロ場の跡が「カグラサン」で、黒い溶岩の様な大きな石が直径10mぐらいにわたって残されている。「カグラサン」は神楽棧と書き、鯨を解体する現場が神楽を舞うときのような様子から呼ばれるようになったという説が碑に記されていた。当時は、「鯨一頭捕れば七浦潤う」といわれ、五島藩財政にとって重要な資源だった。しかし、鯨の減少により幕末にはほとんどの鯨組が解散した。

吹きさらしの柏崎灯台にしばらくとどまって思いをめぐらせた。古代の人びとにとって、この海は同じ倭人たちが住み、盛んな交易が行き交う一つの海洋世界だった。しかし眼前には茫漠たる海原が果てしなく広がっているだけである。万葉びとたちはどのような感慨でこの海を眺めていたのであろうか。そして見えざる島影を目指し、どのような感慨で船を漕ぎ出したのだろうか。そしてこれら10首の歌

はといったどのような哀調を帯びて歌われたのであろうか。

天涯の地、五島列島には念仏芸能が伝承され、キリタンたちが守った教会群では今も熱心に祈りが捧げられている。厳しい自然と共存する中多様な祈りを伝えてきた五島の人びとがいる。

第2章 音の諸相

第5節 伊良部の豊年祭ユークイ

1 貝の道

五島列島の嵯峨島で念仏芸能「オーモンデー」の調査をした折り、保存会の方々に話をうかがった。そのとき出た近海（沖合）漁業の話では、じつは五島と沖縄、特に久米島や宮古島の漁民たちとはむかしから交流があり、お互いに漁場を行き来しているということであった。

宮古島の漁業と言うと私はすぐに佐良浜部落の遠洋漁業を想起する。佐良浜では第2次大戦後パラオ、サイパン、パプア・ニューギニア、ソロモン、フィジー、ボルネオへ進出し南方への渡航が急増した。パラオやサイパンでは、佐良浜の分村（コロニー）が生まれるほどの賑わいを見せ、日本語よりも佐良浜方言が通用したともいう話もあるほどで、遠洋漁業がつとに有名であるが、一方で近海（沖合）漁業も盛んであった。その中で五島列島の近海まで出かけていた船があったのだ。人的な往来があれば、ここにもまた歴史の上には書き残されていないさまざまな文化的交流があったのかもしれない。

古来より琉球弧と西北九州、北部九州地域との交流は盛行を見せていた。琉球弧はユーラシア大陸東端の太平洋沿岸に、世界最強の「黒潮」（日本海流・暖流）の流路に沿って弧状に分布する島嶼群である。最新の考古学知見によって、この地理的位置から先史時代以来多くの人びとが琉球弧を往来してきたことの証左が解明されつつある。（* 094）

それにより日本人・日本文化の源流を辿るとき、この島嶼地域が重要な役割を果たしてきたことが理解される。

まず九州弥生人の南下が挙げられる。水田稲作農耕を中心にした弥生社会は、水田に適さない土地柄であった琉球弧には定着しなかった。しかし、弥生土器と弥生系土器（現地製作品）、鉄器、青銅器、ガラス玉、紡錘車などが奄美大島から沖縄本島に至る遺跡からも出土している。最近では弥生の甕棺までが確認され、弥生人との交流は縄文人以上のかかわりがあったと考えられている。

つぎに「貝の道」の成立が挙げられる。琉球弧は美しい珊瑚礁で形成されており、豊かな海産物に恵まれていることから、斧やナイフ、首飾りなどの貝製品が多く用いられていた。弥生人南下の目的の1つは、南海産の大型貝殻の入手にあった。サンゴ礁域の美しい貝殻・貝製品は九州本土の縄文、弥生人を魅了した。特に南海産大型巻貝（ゴホウラ、イモガイ）製の腕輪は、北九州弥生人によって珍重され、琉球弧とのあいだに交易ルートである「貝の道」が開設された。貝や貝製品は黒潮に乗って北上し、弥生時代の日本本土にもたらされた。具体的なルートは、琉球弧から北上して北部九州から瀬戸内海をぬけて近畿地方にいたる道と、玄界灘を経由して日本海沿岸にいたる道があった。北部九州へは主にゴホウラ貝・イモ貝がもたらされ、そこで装飾品に加工されて全国に広められた。

この時代に、琉球弧と九州をむすぶ雄大な交易にたずさわる人びとがいたことは、弥生時代が経済の安定と分業を可能にしていたことを裏付けるといってよい。その後、南海産大型巻貝製腕輪は、権力者の威信財として古墳時代にまで引き続き使用されていた。（* 095）

「貝の道」は、弥生時代から古墳時代へと引きつがれ、約800年にもおよんだ。古墳時代には日本本

土へもたらされた貝の種類も増え、沖縄の人びとはそれと引きかえに穀物や金属器・布などを手に入れていた。

2 伊良部島

宮古島とその周辺群島（池間島、大神島、伊良部島、来間島）からなる宮古文化圏ではおびただしい数の神事が行われており、それらは沖縄本島のノロにあたるツカサンマという神女を中心に行われる願い（ニガイ）と呼称されるさまざまな祈祷がある。ニガイとともに歌われる歌に楽器の伴奏はなく、真摯な祈りとしてカミに捧げられる。

伊良部島には現在、北区の佐良浜部落（池間添・前里添）、東区の伊良部・仲地部落、中区の国仲部落、西区の長浜・佐和田部落の7つの部落がある。また島の地形は小高い丘陵状であり南北にわかれるので、北区と南区（東、中、西区）というふうに大きくわける場合もある。なお沖縄では集落のことを部落と呼称するのが通用しているので本論でもそれに準ずる。

私たちが2014年の豊年祭「ユークイ」祭祀を調査できたのはそのうち仲地、長浜、佐和田部落である。年間を通しもっとも多く祭祀を行う佐良浜ではここ数年ツカサが選出されておらず、ユークイをはじめ神事は行われていない。

伊良部・仲地部落は明和の大津波により分村し、親子の関係にある。すなわち、伊良部をンマバラ（母腹の意味）、仲地をフファバラ（子腹・子孫の意味）という。そこで、この両村落の祭祀組織は緊密な関係を持ち、年中行事も共通して執り行っている。

ユークイの実際に進む前に、まず伊良部島の祭祀構造とカミ概念について本論に必要な範囲で前提を作っておきたい。複雑な宇宙観をもち、生態系とも言うべき様相の信仰世界を理解するためには、一足飛びにはできないのである。そのためにここでは主に『伊良部村史』（1978年発行）と畠山篤「伊良部島のカムスー儀礼・歌謡・由来譚一」（1982年調査）を参照する。なお、それらの調査時期から今回の私たちの採訪調査には30～40年の時間的な隔りがあり、さまざまな経年変化が起きているが、先学による記述と現在の様態とのあいだにおける相違点についての詳しい検討にはここでは踏み込まない。

3 ユークイの由来

ユークイのユは、ユナオレのユと同じで、世、豊年、豊饒、豊作、富貴を意味し、クイはクウで乞うの意味である。

世果報（ユガフウ）とは豊饒・豊作を意味する。それをもたらすのが常世のカミであり、ニライカナイの大主（ウフシュ）であると信じている。常世のカミは常世からやって来て、穀類を稔らし、この世を住みよいものにする来訪神であり、海のかなたには穀物や果実が常に熟する常春の楽土（ユートピア）があると信ずる。宮古では龍宮と呼んでいる。

1637年から1903年までじつに266年間続いた人頭税によって、宮古群島の庶民は過酷な収奪に苦しめられた。川がなく水の少ない孤島、海と天の青に呪縛された人びと、10日以上日照りになると「干島（カラズマ）」になる島の人びとが、海のかなたに、カミの島、楽土があると信ずるのは、容易に考えられることである。降雨儀礼では「5日越（グイ）、6日越、降れば見事」とクイチャーし歌ったのである。

クイチャーとは宮古の方言で声（クイ）、合わす（チャース）というのが代表的な解釈である。宮古

島の伝統的な踊りで、部落など地域によって独自の踊りがあり、新築祝い、五穀豊穡から雨乞いまで幅広く踊られる。円陣を作り、踊り手の半数ずつが交互に歌を掛け合い、足を踏みならして手を高々と挙げて踊る。

ユークイは1727年に編纂された宮古島の歴史・地理を概説した史書、雍正旧記（ようぜいきゅうき）によれば「首里天かなし（天加那志、ティンガナスとも。太陽神の意味）の御為または、島中人民のための五穀豊饒、豊作、そして航海安全を祈るための祭事」と記されているが、現在ではもっぱら島中人民のための祭事に変化している。

そして1745年に成立した「遺老説傳」（『球陽』外巻・巻二）によれば、ユークイは「かつて王府に公用を帯びて豊見親按司（トヨミオヤアジ）主従が、めでたく公用を済ませて宮古帰還の折、暴風雨に逢い、名も知らない遠い島の岸にたどり着いた。しかし主従は、仏神の助けを受けてつつがなく、故山に帰ることができた。そのお礼として10月の吉日をえらび、女人10人みな白衣をつけ、髷結束頭に頂きて神慮に感謝するために歌舞を行ったのがはじまりである」と伝えている。

比嘉政夫氏の説によると、ユーは、歌謡おもろの中にもひんぱんに出てくる言葉であるが、それは地域的な変差を加えて長い年月を経てかなり幅広い含蓄に富む意味を有している。ユーとは1つの期間、それは絶対的な時間や日月を意味するであろう。ユヤナオレという言葉があるが、それは1つの年が改まる1つの生活のサイクルが終わり、つぎのサイクルへの転換を意味するのである。ユーが直るというのは、年が改まるという意味になるが、その時期はおそらく、現在の太陽暦、太陰暦による年の区切りかたとははなれて、当該民俗社会の農耕生産のサイクルと一致するものであった。ナオルは再生の意味を含む改変の意味であろう。

また、1つの期間という意味から派生して、治世世代などの意味が生まれ、世という字で表わされる概念へと発展したとも考えられる。

またユーは豊かさ、幸福さを、具体的には五穀の豊穡を意味し、八重山の島々で、一心に新しい年の幸福や豊穡を祈って、ユーを招来するというユークイ、または、ユーヌヌシなどの神名で表わされる。（*096）

4 カミの名と性格

島の人びとはカミの存在を信じ、カミを崇拜し、古来の信仰によって生活を支えてきた。神々は住民の生活と密接に結びついてきたのである。カミの性格はその土地の住民の職業と密接な関係がある。すなわち、住民の生業が、農業か漁業であるかによってカミの性格もきまり、名づけ方も異なってくるのである。祭祀においてもカミと地域住民の一体感は強い。

ここでは東区（伊良部・仲地部落）で崇拜されている聖地とカミの名、その性格について列記する。

ピャーズ・ウタキ（比屋地御嶽、トユムピャーズとも）：農業と鍛冶のカミ

ウブヌシユ・ウタキ（大世主御嶽、中ドズ、ナカドゥリ〔仲鳥〕と通称される。ネバルノムイ〔根原の森〕）：
トユムピャーズの分神

ヌシ・ウタキ（乗瀬御嶽、ヌーシとも）：女神「玉メガ」。航海安全のカミ

アダンニヤ・ウタキ（安谷屋御嶽）：産児のカミ

イシドマリ・ウタキ（石泊御嶽）：磯辺のカミ

オバルズ・ウタキ（大主御嶽）：航海安全、生命を司る

ナカマ・ウタキ（仲間御嶽）：豆を普及したカミ

ツカサヤー：漲水神社、航海安全のカミ
 アツママー・ウタキ：福緑のカミ
 パイノフツムトゥ・ウタキ（南の口元御嶽、港の意味）：航海安全のカミ
 ブドーズザーのカミ：おどりのカミ
 プトキザーのカミソーズザーのカミオプカニのカミ：玉メガの父
 オグスク（御城、番所の意味）のカミ：番所、公民館で帳のカミ
 カギザーのカミ：学校で教育を掌るカミ
 モモチョウ（百帳）のカミ：役場の帳のカミ
 ヤマトのカミ：大和カミ
 ティンガナスのカミ：太陽のカミ
 ウィガナスのカミ：月のカミ、上のカミ
 ニノパのカミ：子の方角のカミ
 シマノパのカミ：世界報のカミ（午、南の方角のカミ）
 トラヌパのカミ：寅の方角のカミ
 トウのカミ：唐の国のカミ
 トウフタボウのカミ：十二支のカミ
 リュウグテンのカミ：竜宮のカミ
 トウツのカミ：渡口港のカミ
 ツンバマのカミ：浜辺のカミ
 バシヌカミ：航海のカミ、島と島のあいだのカミ
 カーのカミ：井戸のカミ
 ヤーのカミ：家のカミ
 オカマカミ：台所のカミ、火のカミ
 マザオのカミ：門のカミ
 ミズのカミ：水のカミ
 パイのカミ：畑のカミ
 スマカズのカミ：島々、国々のカミ
 ナナタキ（七御嶽）のカミ：多くのウタキの神々
 モモシズのカミ：シズはカミ、多くの神々
 アミノユーのカミ：雨のカミ

(* 097)

以上が東区（伊良部・仲地部落）であるが、これに中区（国仲部落）、西区（長浜・佐和田部落）、北区（佐良浜部落）の神々が加わることから、伊良部島は全体としていかに神高く、神づまった地であるかが理解できよう。神高く、神づまった地であることは宮古島本島および周辺離島と同様のことである。また佐良浜部落は1719年頃にはじまった池間島からの移民による分村であるので、基本的なカミ概念や祭祀構造は池間島と同様である。なお島全体で重複するウタキやカミも多くある。

すべての神願い（カンニガイ）では、これらの神々の名が順次挙げられ、讃美され、鳴響（トユミヤ）され、願い（ニガイ）の主旨を聴き届けてもらうよう招請される。ニガイの時にはカミは尊崇度の高い方から招かれるのが特徴である。

天地星晨、方位、場所、草木悉皆、岩や動物、家畜、その小屋にいたるまで、カミの名は付される。

日常の事物にいたるまでカミは宿り、守護するとの信仰が根強いので、ニガイの種類により、カミの名が挙げられ、たたえられることになるのである。

5 祭祀組織と祭祀集団

伊良部島の宗教は、神願い（カンニガイ）によるウタキを対象とするものである。そして、その司祭者は主に女性から選出されるツカサンマである。ンマ（母）とは主婦・おばさんくらの意味である。例外的に、佐良浜のウハルズ（大主）・ウタキのツカサは、ある時期にはマートウヤ、カーバタヌウヤといわれた男性によって行われた。部落や個人のニガイは、このツカサによって行われる。ツカサは歴史的に名称、地位に変遷があった。歴史的には、1477年尚真王の時代からといわれ、村落を政治的宗教的単位としていた。

これを全島統一し、統治を強化する政策で祭祀を中心に部落を統率していた。そしてツカサたちを待遇するばかりでなく、さらに彼女たちの中に神的・霊的能力を認め、カミとしてみることができたのである。ミコたちは、現在でも祭祀の際には完全にカミとしての自覚を持つとともに、一般民衆もまた同様の信仰を抱いているのである。（*補遺-1）

カンニガイにはツカサが関与して行ういわば部落民全体を対象にした公的なカンニガイと、ツカサが関与しても、ツカサだけが行うニガイト、ウガンシュ（拝主）が参加して行うものと、個人が行うものがある。伊良部・仲地部落は特に敬神崇祖の念が篤く、村落においてカンニガイの多い所である。ツカサが行うカンニガイの祭費がほとんど部落費から拠出され、カンニガイに関係した係をそれぞれ、年齢によって決めている。カンニガイの種類として、伊良部・仲地部落における年間のウガン、ニガイは合計35種類ある。（*補遺-2）

ここでは伊良部・仲地部落の祭祀を支える祭祀組織と祭祀集団について略述する。

6 女性神役と村落の女性

まず、祭祀を支える女性神役と村落の女性たちについて述べる。ここでは主に畠山篤氏「伊良部島のカムス ―儀礼・歌謡・由来譚―」（2001年）と『伊良部村史』（1978年）を参照し、私たちの調査と照合しながら進める。

1. 伊良部・仲地部落のツカサンマ

村落の年中行事を司祭するツカサンマが、3名いる。その内訳は、伊良部部落にピャーズ・ウタキ（比屋地御嶽）のツカサンマ、ヌユシ・ウタキ（乗瀬御嶽）のツカサンマ、そして仲地部落のツカサンマである。ピャーズ・ウタキのツカサンマはムトゥツカサ（元司）ともいい、祭祀の最高責任者になっている。祭場での並び方は、いつも東にピャーズ・ウタキのツカサンマ、中にヌユシ・ウタキのツカサンマ、西に仲地部落のツカサンマが座を占める。太陽の昇る東方が尊ばれているのである。数え年50歳（以下、年齢は数え年）から65歳までの女性がツカサンマの選考の対象になり、クジ（神籤）で選ばれる。伊良部部落のツカサンマは3年以上つとめることを定められ、仲地部落は任期を3年に限っている。

2. サラヌンマ（皿のンマ）

サラヌンマ（皿のンマ）は1名で、伊良部部落の女性がつとめる。仲地部落には存在しない。「サラ

パヤシ（皿囃し、皿の歌）」はふつう、男性のサラヌシュ（皿の主）が歌う神歌だが、カムスという 11、12 月の祭祀だけは男性を忌むので、11 月のカムス祭祀 3 日目のサラパヤシの儀礼のために皿のンマが選ばれる。皿のンマはサラパヤシを歌うおばさん・神女という意味である。55 歳から 65 歳までの女性が選考の対象になり、クジで選ばれる。

3. ユーキンマ・四十の船子のオバー

ユーキンマ（四十の船子〔フナゴ〕のオバーとも）は各一族一門（父系血縁）から 1 名ずつ出る神女で、全部で 40 名いることになっている。終身職で、先代が亡くなると先祖の神前でその後継者を親族からクジで選ぶ。ユーキは世乞いの意味で、ユーキンマは世（幸）を乞い受ける神女ということである。

ユーキンマが関わる村落レベルの年中行事は、カムス祭祀だけである。ユーキンマの職掌はカムスを司祭し、来訪神の唐の神に仕え、島に世（幸）を乞うことにある。ユーキンマを別に四十の船子のオバーとも言うわけは、唐の神の乗る帰り船の船子（水婦、舵取り）になることに基づいている。この 40 名の神女の中から、先に立って神歌を歌うアグダツ 2 名を選ぶ、アグダツの語意は「綾言立ち」である。この役に欠員が生じて祭場で神歌を歌えなくなったとき、神歌を真っ先に口にした者がこの役に就く。その他、ユーキンマ（四十の船子のオバー）は元旦に一門の幸せを自宅で祈願し、また一門の新築祝いのときに家の祓い清めをして嘉例（カリー）をつけている。かつてはこの神女の一門における宗教的な働きが、もっと多岐にわたっていたらしい。この神女の人数は、その名称が示すように本来 40 名だが、子孫が絶えたり、後継者に選ばれても拒否したりして、『伊良部村史』（1978、1267 頁）によると 1978 年には 18 名に減り、畠山氏の調査時の 1982 年は 16 名になっている。平敷令治氏（1990、365 頁）によると、1987 年には 11 名にまで減少している。

4. 家族の女性

祭りになると、神役を裏から世話するのが神役の家族の女性である。また、次項に述べる男性のウガンシュ（御願主）やシヂューナレ、ウガントウム（御願供）の仕事は、事実上はその家族の女性がつとめている。

5. 村のオバーの組

さらに、村のオバー（主婦）たちが組を組織している。この組は 55 歳前後から上の主婦が任意に加入するもので、伊良部と仲地にあり、経済的に豊かな家をムトゥ（元）にして活動している。そして、このオバーたちも先述したように一定の年齢になると、ツカサや皿のンマになる資格を持つことになる。祭りをめぐる女性らの連帯意識はきわめて強い。

7 男性神役と男性年齢階梯集団

つぎに、祭りを支える男性神役と男性年齢階梯集団について述べる。

1. チョウヌシュ（帳の主）

チョウヌシュ（帳の主）はヒュートゥイシュ（日取り主）ともいい、年中行事の日取りを決める。伊良部の 50 歳から 55 歳（適任者がいないときは 60 歳）までの男性が選考の対象になり、クジで選ばれる。この神役の任期は 3 年である。

2. サラヌシュ（皿の主）

サラヌシュ（皿の主）は「サラパヤシ」（皿囃し、皿の歌）を歌う神役で、伊良部、仲地に各1名いる。50歳以上の男性が選考の対象になり、クジで選ばれる。この神役は3年以上つとめることになっている。サラパヤシは伊良部、仲地の祭りの中でも大きい行事だけで歌うという。

サラヌシュを選ぶには、部落の区長、分会長、長老らが、伊良部部落は中ドズ・ウタキで、仲地部落はブンミヤ（公民館）で集まって選出する。選出の方法は、年令50歳以上の男の中から適格者を抽出し、その人の名を紙片に書いて丸め、盆にのせて揺り落ちた数の多い者がサラヌシュとなる。これはカミの命令で断ることができない。任期は3年であるが、本人が辞退しない場合は任期に制限なく、2期、3期と継続できる。

3. ウガンシュ（御願主）

女性神役に仕え、祭りを支える男性年齢階梯集団の最高位に、ウガンシュ（御願主）がある。ウガンニンヂュともいう。このウガンシュ（御願主）には33歳の男性になる。

4. シヂューナレ

神女たちのために下働きする者として、シヂューナレ（シヂューナリヤとも）とウガントウム（御願供）がいる。シヂューナレの語意は、村落の仕事にしたがう者ということで、伊良部では28歳、仲地では27歳の男性になる。この年齢集団の中からムトゥ（元）を選び、活動の拠点にしている。全員がすべての年中行事にかかわっている。

5. ウガントウム（御願供）

シヂューナレの指示で祭りの下働きをするのが、ウガントウム（御願供）である。こは別にショーネン（ショーニンとも。少年の意味）ともいう。ウガントウム（御願供）は、伊良部では18歳から27歳までの男性、仲地では18歳から26歳までの男性になる。しかし、仲地では人口が少ないので、臨時的措置としてさらに18歳から26歳までの女性も加えている。このウガントウム（御願供）の最年長組（27あるいは26歳）をショーネンソザス（少年長の意味）といい、この集団にもムトゥ（元）を置く。この元を中心にして年頭に仕事の分担を決めている。なお、カムスは男子禁制の祭りなので、シヂューナレにしるウガントウム（御願供）にしる、その仕事のはほとんどは割り当てられた者の代理として家族の女性がつとめている。

6. カニサズ

最年少の年齢集団として17歳の男性が構成員になるカニサズがある。これは祭りの連絡係で、分担区域の家を訪ねて祭りへの参加を依頼している。戦前は土間にひざまずいて大声で口上を述べたという。

8 ツカサの選出と任期

宮古島のツカサは、明治12年（1879）の廃藩置県以前は、ツカサは最近親者から大按母（オーアム）が見立て、頭職に引合わせ終身世襲だったようであるが、以後は村中の女性の中から平等の資格で選ばれるようになる。したがって現在は世襲でも降神でもなくクジによって選出される。クジは一定の条件

を備えた者が、決められた年齢に達したときに行われ、神女としてつとめる任期も定められている。ただし、その年齢や期間などは地域によって異なる。

1. 伊良部部落

ツカサの数は2名。仲地に対し、ンマバラ（母族）の立場をとっての事といわれる。51歳から60歳までの女性はツカサとなる資格がある。選出は資格のある村落内に住む全女性の名前を1名ずつ紙きれに書いてまるめ盆にのせ、3、5、7回と揺する。揺すって落ちた数の多い者から選ぶ。この選出の儀式はこれまでのツカサが中心になって行い、ツカサはカンニガイをして、適格者がツカサとして選ばれるように祈って盆を揺すりはじめる。このときは皿の主が皿の歌を歌う。ツカサ2名のうち、先輩の女性がアヤゴンマ（綾語ンマ）をつとめる。任期は制限がない。

2. 仲地部落

伊良部に対し分村の立場にあるので、フファバラ（子族）としてツカサは1名である。選出方法は、伊良部と同じであるが、選出の場所がブンミヤー（番所、今の公民館）で任期は3年である。

つぎに参考までに佐良浜部落の事例を挙げておく。伊良部・仲地部落といかに相違点があるかがわかる。

3. 佐良浜（池間添、前里添）部落

ツカサの資格は47歳から57歳までの全女性であるが、夫のない女性、子のない女性、公職にある女性、島外への長期の旅にある女性は除外される。選出方法は上の南区の各部落と同じである。

当日は、ブンミヤーに現役の6名のツカサたちが集まり、子の方角へニガイしながら、線香をたかずに行われる。ブンミヤー所属のウヤ（親）の中から会計ウヤ1名、ツカサウヤ1名、最高年令者から順に5名と部落区長が立ち合う。村のツカサ以外の女子は立合えない。クジを揺する係りに決められたら生涯係りをつとめる。ツカサの任期は3年、新旧のツカサの引継ぎは、旧12月の末日のヒューイをとる。選出から3ヶ月後の旧正月1日からツカサとしての仕事を行う。

9 伊良部島のウタキ（御嶽）

ここでは仲地ユークイ祭祀に関連する2つのウタキについて挙げ、その他のウタキについては補遺にまとめる。（*補遺-3）

1. ヌユシ・ウタキ（ヌーシとも。乗瀬御嶽）

渡口港の西方約200メートル位、乗瀬大橋（昭和51年竣工）の起点にヌユシ・ウタキがある。祭神は女神「玉メガ」で、航海の守護カミとして島民から篤く尊崇されている。

2. ピャーズ・ウタキ（トコムピャーズとも。比屋地御嶽）

伊良部島東端牧山（巻山とも。海拔88メートル）の麓にあって祭神は男神赤良朝金（アカラトモガネ）を祀る。昔、久米島から兄弟のカミが渡来し鍛冶をはじめ、弟カミは比屋地のカミとなり、兄カミは八重山のオモト・ウタキのカミとなったと伝えられている（雍正旧記による）。

この事によって、宮古、八重山は古い時代から親しく交通していたようである。赤良朝金は、伊良部

村民が最も崇拜するカミで、村の行事で大きい祈願はこのウタキで催され、全村民信仰の中心で、伊良部、仲地、国仲、長浜の4つの部落のウタキに、分神として赤良朝金を祀っている。赤良朝金は1370年ごろ久米島から渡来、牧山の麓に住む人びとに善政をしき、住民から信頼と尊敬をうけていた。徳望の高い人で礼法を指導し、農法や農具を普及し、よく教導したので、後に伊良部元島の主長となった。赤良朝金の死後、住民はその徳を慕い比屋地にウタキを建てて、この地の守護神として祀った。

10 豊年祭

以上伊良部島の祭祀構造とカミ概念について、本論に必要な範囲での前提を述べた。ここから豊年祭ユークイ祭祀の実際について述べる。なお、伊良部島の豊年祭には主に粟ビューイ（旧9月甲申）とユークイ（旧9月戊申）がある。

1. 東区（伊良部・仲地部落）のユークイ

伊良部・仲地部落は先述のとおり親子関係であり、例年共同でユークイが行われることになっているが、私たちが調査した平成26年（2014）は伊良部部落のツカサンマの父親が死去してから49日法要が終わっていないという事情により、ユークイは行わなかった。したがって仲地部落のユークイが単独で行われた。

神事を中心は、ツカサンマの3人によって進められる。ツカサは神衣（カンヅン）の白衣をつけ、頭にナムザズーパ（銀のかんざし）を挿す。

旧8月に「前ユークイ」といって、ツカサンマ3人でピャーズ・ウタキ（比屋地御嶽）で祈願をする。これはユークイの予告祭である。東区は中ドズ・ウタキでピャーズ・ウタキのカミを分身として祀っているので、ユークイ当日は、神事催行の旨をカミに報告するのではないかと思われる。（* 098）

ユークイは、旧9月戊申の日に老若男女揃って盛大に行われる。祭りはブンミヤー（番所、今の公民館）ではじめられる。

先述のとおり、例年の共同開催の場合は、ンマバラ（母族）である伊良部部落は08:00頃ブンミヤーではじめ、11:00中ドズ・ウタキ、アダンニヤ・ウタキ（安谷屋御嶽）、15:00ヌユシ・ウタキ（乗瀬御嶽）、パイヌフツムトゥ・ウタキ（南の口元御嶽）、カーガマ（井戸）で終る。

フファバラ（子族）の仲地部落は08:00頃ブンミヤーではじめ、11:00中ドズ・ウタキ、アダンニヤ・ウタキ（安谷屋）、15:00ヌユシ・ウタキ（乗瀬御嶽）、パイヌフツムトゥ・ウタキ（南の口元御嶽）、カーガマ（井戸）で終る。共同開催の場合、15:00ヌユシ・ウタキとパイヌフツムトゥ・ウタキにて、両部落が合流するとのことだった。そこでは男性司祭であるツカサオジーのアーグが唱和される。

このアーグ（綾語）という用語はアヤグと発音される場合もあり、部落ごとに違いが見られる。私が伊良部仲地部落自治会長・山里英也氏より聞いた話では、西区はアーグ、東区はアヤグとのことであった。また、ユークイの行われるウプヌシュ・ウタキ（大世主御嶽）は中ドズ、ナカドゥリ〔仲鳥〕と通称されるので、本論でもそれにしたがう。さらにネバルヤネバルノムイ（根原の森）とも呼称され、部落開闢の地の意義であろう。

2. 仲地ユークイ

私たちが調査した平成26年（2014）は今述べたように仲地部落単独のユークイで、ブンミヤーのつぎに中ドズ・ウタキに移動し、そこですべてが終了した。この単独開催の場合、仲地部落の人びとは伊

良部部落のウタキには立ち入ることができないのである。当日の催行時刻はおおむねつぎのようなものだった。

07:30 中ドズ・ウタキ清掃
08:30 仲地ブンミヤー（公民館）集合、祭祀
11:00 中ドズ・ウタキ祭祀
13:00 終了

3. サラヌシュと「サラパヤシ」

伊良部・仲地部落の公的な祭事には、サラヌシュ（皿の主）が参加して「サラパヤシ」（皿囃し。皿の歌）を歌う。この歌は、伊良部・仲地部落の祭祀の中でもっとも規模の大きい場合にのみ歌う。

そこでの司祭者は、ツカサンマ、サラヌシュ、シヂューナレ（男性神役）たちである。サラヌシュ（皿の主）とは、「サラパヤシ」（皿の歌）のリード・ボーカルである。

メロディのある歌であり、祈りの音楽である。流暢に流れて来る旋律と呪詞で参列者は静寂の境地に達し、自然にささやくようになる。

ここではまず早朝の仲地ブンミヤーでの祈りの最後に「サラパヤシ」が唱和された。

皿とは神酒（みき。ンキ°。ンツと聞こえる）を入れる容器で、角皿（ツノザラ、大皿 [ウフザラ] とも。木製で左右に把手があり角のように見える）のことをいう。

ンツ作りは祭りの2、3日前から神女たちが作る。基本的に供物調理の作業は男子禁制であり、私も見学を請願したが、叶わなかった。

ンツは芋神酒あるいは粟神酒である。芋神酒の場合、唐芋を煮て潰し、粟神酒の場合は粟を臼で粉にする。これ以後の過程は、どちらの場合もつぎのように同じである。麦で作った麴をこれに混ぜ、粉になるまで強く練る。これに水を混ぜて密閉すると、2日ほどで発酵する。（* 099）

「サラパヤシ」は、ブンミヤー、中ドズ、トユムビヤーズ、アダンニヤ、ヌーシ、フツムトの各ウタキでウガン終了後に行われる。伊良部・仲地両部落が同一場所でウガンをする際は、皿はツカサ3人と仲地のサラヌシュが持って、伊良部のサラヌシュが歌を歌う。

2014年の仲地ユークイでは先述のとおり伊良部・仲地部落合同祭ではなかったので、仲地部落のみで中ドズ・ウタキにて「サラパヤシ」を一同で歌い、すべての式次第が終了した。

なお私たちの観察したところ、仲地部落では男性神役のウガンシュ（御願主）、シヂューナレ、ウガントウム（御願供）、カニサズと見られる男性神役と補佐役らは参加しておらず、普段着の女性たちが甲斐甲斐しく働いていたので、おそらくは先述のとおりウガンシュ（御願主）、シヂューナレ、ウガントウム（御願供）、カニサズらの家族や夫人たちであろう。

4. 「サラパヤシ」（皿囃し、皿の歌）

カタカナは原歌、[] 内は意識。

1.

ティンガナス、ウィガナスヌ、オカギン

[天加那志（天の神さま）上加那志（上の神さま）のお蔭で]

トユムビヤーズ、オプユノヌス、オカギン

[鳴響む比屋地の大神（ウプユ、富貴）を司るカミのお蔭で]

ンマノパノ、ンテューノヌス、オカギン

ウヤキユナウリヤガ、ウヤキユマサーリヤガ
[富貴を司り、富貴を創生するカミよ]

2.

ニノパザーヌ、ウパルズガ、ウカギン

[子の方の大主のカミのお蔭で]

ナカドズノ、バカガンノ、オカギン

[中ドズの若々しいカミのお蔭で]

ヌユセガム、タスキガム、オカギン

[乗瀬の救助カミのお蔭で]

ウヤキユナウリヤガ、ウヤキユマサーリヤガ

[富貴を司り、富貴を創生するカミよ]

3.

ナナタキガ、ナナンマイ、オカギン

[多くの御嶽におられる神々のお蔭で]

キョウニガズ、キョウオシャギ、ブンナヨー

[きょう願いに、きょうお供えする神饌は]

オブムズガ、ソダダユガ、ウイユドヨー

オブブーズ、タカラブース、オシャギヨー

タテオガン、ムツオガン、ムチウトイ

[願立てをしているので]

タスキブン、ムチャギブン、ウイユドヨー

[助けてもらうための立願の趣旨をば]

ツツヤツツ、コガエビユーリ、イラビ

[月八月（ずっと以前から）、吉日をえらんで]

クラバラガ、ヤーキウカズ、オイカラ

[子どもらが、家々から]

ナミバイガ、ユシバイガ、ウイカラ

モモブン、センブンナ、コノミーヨ

[百、千のお盆を、揃え供えて]

バカスダキ、ザオナギ、オシャギョ

[バカス=容器]

ムズザカナ、ブンナギナ、オシャギョ

パソランツ、ツボコノミ、コノミョ

オブザラヤ、トヨツキヤ、ヨーイダシ

[大皿や、聴き届ける、祝いに]

オブザラン、ユーヤムラシ、オシャギョー

[大皿に、ユーを盛らして、差上げよう]

トヨツキャン、アーヤムラシ、オシャギョ

[聴き届けるまで、粟を盛らし、献上しよう]

テンノモモ、スタノモモ、チャオガミ

[天のもろもろの、下のもろもろの帳の主まで]

トヨツキャシー、カギユワイヨ

[聴き届けさせよ、このよき祝いを]

ニガイカギ、オシャギ、ユワイヨ

[よき願いの、あがめの、この祝いを]

ユワイシード、ポコリヤガリ、ウシャギー

[祝いとともに、誇りとともに、あがめよう]

ウヤキユナウリヤガ、ウヤキユマサーリヤガ

[富貴を司り、富貴を創生するカミよ]

(* 100)

ブンミヤーは床面積が20畳ほどのコンクリートづくりの古びた平屋で、GHQの置き土産であった。このブンミヤーでの祭祀に参列する者はツカサンマとインギョーした先輩ツカサたち、男性神役はサラヌシユ、チョーヌシユを中心に数名、という総勢20名ほどの限られた人びとであった。ブンミヤーでの厳粛な祭祀がたおやかな「サラパヤシ」でしめられた後、部落の高台にある中ドズ・ウタキへと上がり、部落の人びとがにぎやかに集合する中で祭祀がはじめられる。

ツカサンマ、神女役の全員が神前の香炉に集合次第、献饌して祈願をはじめ。ここに男性の司祭者は入らない。

神饌は、つぎの一式である。角皿（ツノザラ、大皿 [ウフザラ] とも）と一つ皿（ヒトツザラ、世直し [ユノミシ] とも。コップ状の酒器）に盛りつけた神酒（粟ンツ）、フンチャパン（杯2個を並べた盆）に盛りつけた酒（泡盛）、花米（ハナダミ、洗わない米）、洗い花（洗った米）、マーソクパン（塩の供物）、水花（飲み水）、イズクパン（魚の供物）、各種ご馳走（煮付け、かまぼこ、グルクンの唐揚げなど）タバコ、袋菓子など。

角皿の神酒にはガジュマルの葉あるいは萱の葉を1枚添える。これをフサパネという。フサは草の意味だが、パネの意味はわからない。神酒を飲む前にこれで神酒をかきまわしている。こうしてみると、これらの葉は呪草であって、この植物の生命力を神酒に入れて、神酒の呪力を増大させているようである。（* 101）

香炉前の祈りの際、正座したツカサンマらはみぞおちの下あたりの空中から何かをすくい上げ口の前あたりで合掌するという動作を反復させる。音にならない拍手（サイレント・クラッピング）である。こうしてユー（富貴）を集める。それについて呪詞を唱えながら両手でポンポンと地面を優しくタッピングし、さいごにぎゅうっと一度押さえつける。大地をなだめているようにも見える。その行儀には今年の豊作に感謝するとともに来年の豊作を予祝するタマフリの意味と、荒ぶる超自然力を鎮めるタマシズメの意味の両意が見て取れる。ツカサンマたちは神がかりの呪詞をとえながらつぶやく。女性原理によって場自体がゆっくりとトランスしてゆく。

このような厳粛かつ静粛な神事の際、神前で線香の煙にまかれながら一心に祈りを捧げ続ける女性たちの向こうでは、木漏れ日の中、男性たちが円座となり、陽気にオトーリ（まわり飲み）をし、民謡を歌うなどしてどんちゃん騒ぎをしている。男性たちは大きな女性原理に守られ、安心しきって緩みきって、上機嫌にしている。

鬱蒼たる森に囲まれたウタキはその地形的な部分だけを見ては皮相であり、神女たちの豊饒の祈りがあってこそ、居心地の良い大きな母胎空間となるのである。

5. 「カンナーギアヤグ」(神名あげ綾語)

神前での祈りが終わり、つぎに唱和されたのは「カンナーギアヤグ」で、島の70の神々を1つ1つあげ、ほめたたえて感謝する歌である。

祭壇の横、白砂の引かれた広場が舞庭。下足厳禁。私も素足で上がらせてもらった。そこで神女らが円陣を組み、輪の内側を向き、時計回りにゆっくりとまわりながら歌う。衣の裾を捲り上げ、その中へ富を呼び込むような仕草をしながら、島の70の神々の名を挙げてささやくように歌い上げる。

カタカナは原歌、[]内は意訳。

ンマティダノ ウカギン ウプユヌ タンディティル エンティル

[太陽神の お蔭で 大世(富貴)の 感謝申し上げます 世を照らせ]

トユムビヤーズ ウカギン ウプユヌ タンディティル エンティル

[鳴響む比屋地のカミの お蔭で 大世(富貴)の 感謝申し上げます 世を照らせ]

ヌシガン ウカギン ウプユヌ タンディティル エンティル

[乗瀬ウタキのカミの お蔭で 大世(富貴)の 感謝申し上げます 世を照らせ]

タスキガン ウカギン ウプユヌ タンディティル エンティル

[助け神の お蔭で 大世(富貴)の 感謝申し上げます 世を照らせ]

(以下略)

というふうには島の70の神々の名を挙げてゆく。

ミニマムな踏歌である。これと同様に地を踏んでタマフリ、タマシズメを祈念するほかの祭祀儀礼や呪術芸能、たとえば奥三河地域の花祭や南信地域の霜月祭における鬼や天公たちのダイナミックな動作や轟音をともなう反閨、踏歌とは対極にある。静けさ、つぶやきのような神歌と足踏みをともなう円舞によって、カミに願いを届けようとする鎮魂芸能である。

さて、「カンナーギアヤグ」がひとつおわりおわると、ツカサンマをはじめ40名ほどの神女らは同じ舞庭で東向きに横列して「豊年のアヤグ」を唱和した。

「豊年のアヤグ」に登場する「ユーヤナウレ」という詞章は直訳すれば「世や直れ」であり、先述の比嘉政夫氏の解釈を適用すると、1つの年が改まる時1つの生活のサイクルが終わり、つぎのサイクルへの転換を意味するということになるが、かつて人頭税の圧政に苦しめられていた時代、単純に生まれで身分の差が固定され、成人しても出世やみずからの努力で社会的地位を高めることの許されない人びとにとっての「世」という言葉は悩み苦しむ現実の中で「自分たちの厳しい日々の暮らし」すべてが「世」であった。その時代の人びとにとって性差年齢差に関係なく「世や直れ」はすなわち、「暮らしが良くなるように」だったはずである。

6. 「豊年のアヤグ」

カタカナは原歌、[]内は意訳。

1.

クトゥスカラ パズミヤヨシヨ (サアサア)

ミルクユース ナウラバ ヌウヤナウレ

ヨイティバ ヨイダキヨ (サアサア) スウルイドウ カギサヌ ヌウヤナウレー

[今年まいた作物が豊作になれば暮らしもよくなるよ

色々揃えることができ暮らしも良くなるよ]

2.

ンナママキ アワヌドヨ (サアサア) ジュウガツマキ クミノド ユウヤナウレ
ヨイティバ ヨイダキヨ (サアサア) スウルイドウ カギサヌ ユウヤナウレー
[今まいた粟や10月にまいた米が実れば暮らしもよくなるよ
色々揃えることができて暮らしも良くなるよ]

3.

スダマスズ ナウラバヨ (サアサア) マダマスズ ミヌラバ ユウヤナウレ
ヨイティバ ヨイダキヨ (サアサア) スウルイドウ カギサヌ ユウヤナウレー
[数珠玉(じゆずだま)くらい大きくなってよく実れば暮らしもよくなるよ
色々揃えることができて暮らしも良くなるよ]

4.

ウシュグモ ツツキウサミヨ (サアサア) テングモツ パリウサミ ユウヤナウレ
ヨイティバ ヨイダキヨ (サアサア) スウルイドウ カギサヌ ユウヤナウレー
[お偉い方に年貢を納めて天から授かった物を貢ぎ納めたら暮らしも良くなるよ
色々揃えることができて暮らしも良くなるよ]

5.

ツキウサミアマズヤヨ (サアサア) バリオさミノのこズヤ ユウヤナウレ
ヨイティバ ヨイダキヨ (サアサア) スウルイドウ カギサヌ ユウヤナウレー
[年貢を取めても余り貢を納めても残るなら暮らしもよくなるよ
色々揃えることができて暮らしも良くなるよ]

6.

粟俵ヤピダツシヨ (サアサア) 米俵ヤクサティアシ ユウヤナウレ
ヨイティバ ヨイダキヨ (サアサア) スウルイドウ カギサヌ ユウヤナウレー
[粟の俵は積み上げて米の俵は腰あてに使えたら暮らしもよくなるよ
色々揃えることができて暮らしも良くなるよ]

7.

ピダツシヌ余ズヤヨ (サアサア) クサティアシヌ残ズヤ ユウヤナウレ
ヨイティバ ヨイダキヨ (サアサア) スウルイドウ カギサヌ ユウヤナウレー
[積み上げても粟俵が余り腰あてを作っても米俵が残るなら暮らしもよくなるよ
色々揃えることができて暮らしも良くなるよ]

8.

粟ヌ神酒タリウトゥリヨ (サアサア) 米ヌ神酒タリウトゥリ ユウヤナウレ
ヨイティバ ヨイダキヨ (サアサア) スウルイドウ カギサヌ ユウヤナウレー
[粟でお酒を造り米でお酒を造って神様にお供えできたら暮らしもよくなるよ
色々揃えることができて暮らしも良くなるよ]

9.

地頭ヌ主ヤオ供シヨ (サアサア) 目差主ヤツカイシ ユウヤナウレ
ヨイティバ ヨイダキヨ (サアサア) スウルイドウ カギサヌ ユウヤナウレー
[村長と役人をお迎えして宴ができたら暮らしもよくなるよ
色々揃えることができて暮らしも良くなるよ]

10.

地頭ヌ主ヤユナウスヨ（サアサア）目差主ヤ中皿 ユウヤナウレ
ヨイティバ ヨイダキヨ（サアサア）スウルイドウ カギサヌ ユウヤナウレー
[村長はたっぷりもてなし役人は中皿でもてなしたら暮らしもよくなるよ
色々揃えることができ暮らしも良くなるよ]

11.

親類皆オ供シヨ（サアサア）村ヤ皆ツカズシ ユウヤナウレ
ヨイティバ ヨイダキヨ（サアサア）スウルイドウ カギサヌ ユウヤナウレー
[親類と村人を皆集めて宴ができたなら暮らしもよくなるよ
色々揃えることができ暮らしも良くなるよ]

12.

ヒルナヌカ飲ミ遊バヨ（サアサア）ヨルナヌカ飲ミアスバ ユウヤナウレ
ヨイティバ ヨイダキヨ（サアサア）スウルイドウ カギサヌ ユウヤナウレー
[昼も夜も7日7晩飲んで楽しめたら暮らしもよくなるよ
色々揃えることができ暮らしも良くなるよ]

(* 102)

そして、さいごに「ユウヤナウレ、サアサア」と歌い終わったあと、すかざずクイチャーとなってひとしきり女性たちの陽気な歌踊りが繰り広げられた。

その後、先ほど男性たちが宴会をしていた広場に座が作られ、ツカサンマとサラヌシュを中心に、「サラパヤス」が唱和された。静寂の中、100名以上の人びとによるひそやかな神歌の唱和であった。こうして神事は終了した。

今回調査した仲地部落のユークイは伊良部部落と共催する本来の様態とは違い、単独催行による短縮版であったが、それでも今まで見てきたように長大な神歌が、多く歌われる。ユークイの主旨は豊饒祈願、その一点である。単純な主旨による主題をこれほど長大な神歌に仕立て上げたのには、理由があるだろう。もろもろの祈願を確実にかなえてもらうためには、伊良部島の草木や岩の神々からはじまり太陽や月など宇宙全体の神々にいたるまで細大漏らさず招請し、祈願の数かずを具体的に述べる必要があるのだ。伊良部島の祭祀儀礼は神事芸能と不離一体のものであり、神歌なくしては成立しないのである。

第2章 音の諸相

第6節 観菩提寺修正会

1 観菩提寺

つぎに私たちは2015年2月11日（水）～12日（木）にかけて三重県伊賀市島ヶ原の観菩提寺修正会の採訪調査をした。

真言宗豊山派「観菩提寺（かんぼだいじ）」は、東大寺の開山「良弁（ろうべん）」の高弟であったインドの渡来僧、帰化名「実忠和尚（じっちゅうかしょう）」が天平勝宝4年（751）に創基したとされ、十一面観世音菩薩立像が本尊秘仏として祀られている。実忠は奈良東大寺二月堂を創建した人物でもある。

平安時代末期に編纂された『東大寺要録』によると、実忠和尚の29箇条にわたる事績を記しており、その1つとして天平勝宝4年（751）以来「十一面悔過（じゅういちめんげか）」を奉じたという。十一

面悔過とは、人間が日常犯しているさまざまなあやまちを、本尊である十一面観世音菩薩の前で懺悔することを意味する。十一面観世音菩薩を秘仏とした観菩提寺の創基と東大寺十一面悔過をはじめた年代が一致していること、翌年の天平勝宝5年（752）には東大寺大仏開眼供養が控えていることなどからも、この観菩提寺がいかに重要な寺社なのかがうかがえる。

観菩提寺「修正会」は2日にわたり、初日には村落における民衆の春迎え行事「大餅会式（だいひょうえしき。献餅練り込み行事）」が行われ、2日目には「練行衆（れんぎょうしゅう）」と呼ばれる真言宗僧侶らによって、「火天」「水天」のカミを招請し悪魔払いと農耕予祝のための密教儀礼「正月堂おこない行法」が行われる。この観菩提寺「修正会（しゅしょうえ）」は東大寺「修二会（しゅにえ）」通称「お水取り」に先がけて行われる「十一面悔過」であり、春迎えの予祝儀礼の性格を兼ねるのであり、そのことから東大寺修二会の源流とも目されるのである。

鳥ヶ原地区は木津川流域における交通の要衝の1つ、伊賀の市街地から山にむかうなだらかな里山に開けた地で、水田の広がる風景から当地の豊饒を印象づける。ここになぜ東大寺と深く関わる寺社が存在するのか。そのことについては水のカミへの信仰が要因となるのだが、それは後述するとして、まずは本寺の草創について整理しておきたい。それには井上正氏による「観菩提寺十面観音立像について—檀像系彫刻の諸相Ⅱ—」が参考になる。それによると、『諸寺縁起集醍醐寺本』所収の『薬師寺縁起』に、本寺の草創に関する興味深い記述がつぎのように見出される。

「建立観音寺字植山寺、伊賀園河津郡、以神亀二年奉為浄御原天皇、多藝内親王、」ここに見る多藝（多紀）内親王は、薬師寺の建立を最初に発願された天武天皇の皇女、託基（當耆）皇女（タキノヒメミコ）を指している。文武天皇2年（698）9月に第2代の伊勢斎王（斎宮）となり、退下（たいげ）後、志貴皇子の妻となり春日王を生む。天平勝宝3年（751）に薨去した。

斎王とは天皇の代替わりごとに皇族女性の中から選ばれ、都から伊勢に派遣されたミコである。アマテラスの「御杖代（みつえしろ。神の意を受ける依代）」として伊勢神宮に奉仕した。

ここに記述される「観音寺字植山寺」は本寺の前身をなすものと推定される。したがって、神亀2年（725）、亡き浄御原天皇（天武天皇）の慰霊のために、多藝内親王（託基皇女）が建立した観音寺（植山寺）が本寺の前身である。なお『薬師寺縁起』オオタノヒメミコ（大田皇女）の項に、

「大来皇女、最初肅宮、以神亀二年奉為浄原天皇建立昌福寺、字夏身、本在伊賀園名張郡、」とあり、同じ年に、同じく天武天皇の皇女で、天武天皇2年（674）4月に初代の伊勢斎宮となったオオクノヒメミコ（大来〔大伯〕皇女）が、同様な趣旨で昌福寺（夏見寺）を建立している。現在の名張市の夏見廃寺に相当するものと推定されており、同廃寺は白鳳時代の仏像を出していることでよく知られている。このオオクノヒメミコ（大来皇女）の昌福寺（夏見寺、現・夏見廃寺）については、今回の調査で意外なところに関係してくるのでそれは後述することとし、ここはその伏線にとどめておく。

観菩提寺寺伝によれば、タキノヒメミコ（託基皇女）逝去の翌年、東大寺大仏の開眼供養が行われた天平勝宝4年（752）に、東大寺僧の実忠によって伽藍が再興整備されたという。史料の上では、実忠が観菩提寺に関係したことは確認できないが、同じ年に、実忠は摂津難波津に遊び、海中より7寸の十一面観音銅像を得て、朝廷に請うてこれを東大寺羅索院（二月堂）に安置したという（『二月堂絵縁起』など）。

修正会を行う観菩提寺正月堂の名称が、東大寺二月堂、三月堂につながるものとする考え方に立てば、実忠伝説もあながちに否定し去ることはできないであろう。なお、本寺の鎮守神、鶉宮社は、東大寺二月堂前の鶉宮社（現在の興成神社）を勧請したもので、日根山皇大神と

観音山諏訪明神とを併せて正月堂鎮守三社権現として、現に修正会行法に読みあげている(『正月堂縁起考』寺刊)。これも実忠伝説の傍証の一にあげることができよう。(＊103)

鵜宮神社は観菩提寺から1キロメートルほど東南にあり現在はコトシロヌシノミコト(事代主命)が祭神である。東大寺二月堂「修二会」の水を送る若狭の遠敷明神を祀る「鵜宮神社」がここにも建立されているのである。社頭の掲示板には、

「当社の祭神は、事代主命外14柱で創立由来は、天平勝宝4年(752)奈良東大寺の実忠和尚が開創された村内にある正月堂との関係が深い。南都に於いて、2月3日両堂を開基され、二月堂での修二会(しゅにえ)の行法に全国13,700余所の神々を勧請の際、釣りをしており遅参した若狭国遠敷明神が後悔され、実忠和尚の夢枕に立って、若狭の清水を毎年修二会行法中観世音に献ずる旨伝えたところ二月堂参道下の岩石が裂け、白黒二羽の鵜(う)が裂け目から飛び立ち、清水がこんこんと湧き出したという。このことから修二会の行法が「お水取り」の名で有名になり、実忠が感銘して遠敷明神を良弁杉の下に祀り、鵜に因んで「鵜宮神社」と称し衆庶大いに尊敬した。是に於いて正月堂の修正会と二月堂の修二会が略同じ行法の厳修をする関係で、二月堂の鵜宮社を正月堂東南の地(現在地)に奉祀したら神妙なるべし、又南都と相似たりと勧請したのである。」

とある。このことからわかるように、鵜宮神社は東大寺二月堂の鎮守社としても重要な1つであり、古来より信仰のあった水のカミを祀ってきた地元の産土神(うぶすながみ)なのであろう。上記のとおり「修正会」第2日目「正月堂おこない行法」に鵜宮神社宮司が参列し、正月堂鎮守三社権現の詔を奏上する。

2 大餅会式(だいひょうえしき、献餅練り込み行事)

それではつぎに、初日「大餅会式(だいひょうえしき、献餅練り込み行事)」から見ていこう。地元ではこの行事を講社の名称と同様に「せきのと(節句頭)」と呼称される。かつては「えとう」とも呼称されていた。

「せきのと」は古来9つの頭(講)にわかれていた。いずれも鳥ヶ原村内にあるが、村人全員がそのいずれかの頭(講)に加入しているわけではない。元は村人はいずれもどこかの組に加入していたと考えられるが、脱落者が出てきて、現在は講により人数が異なる。一子相続制で、頭(講)は地域的に集約している。

平成27年(2015)は鳥ヶ原の5つの頭(講)、1つの若者頭(講)、1つの子供頭(講)の合計7つの「せきのと」があった。

私たちは「せきのと」講の1つ元頭村(えとうむら)の頭屋(とうや、トガネとも。当番の家)の中井大氏のご自宅でお話をうかがった。寺に向かって練り込みをはじめる前、頭屋の座敷には村の人びとが総出で集まり、盛大に宴が開かれた。その宴席で、数名の方々から興味深い話をうかがうことができた。

練り込み前までの頭屋における行事は2月11日の大餅を作ることを最終目的とし、すべてを女人禁制で行わなければならない。

まず8日に誓願受戒の儀があり、16時、頭屋の潔斎、別火行法、火種を寺から授受する。つぎにお水取行法、寺の裏山にある関伽井(あかい)で水を汲み、その水で餅米をとぐ。9日に餅つき。むかしは1石ついた。今は1斗4升つく。頭仲間の若い者を集めて、トガネゴクと呼称する千本づきをする。各講には5人衆の長老がいて、餅つきはその指揮にしたがう。つきあげた餅をたらい形にするための木

製の杵と受け台が各講に伝わる什器である。毎年当番が預かり、これで餅を作る。餅の大きさは組によって多少の大小があり、合計5個作る。

つぎに稲わらで「鬼頭（おにかしら）」を作る。シュロの葉で上から包み、型に仕上げ、シュロを頭天辺で髯のようにくくってある。みかんで眼を作り、額のいぼ、瞳、口などは栗、鼻や耳は大根、角は人参で作る。

餅を5個つまかさねた上へ大小の鏡餅をのせ、その上に鬼頭をのせる（のせて飾付けるのは11日）。

さらに「成花（なりばな）」を作る。高さ1丈ほどの桜の枝を伐採してくる。1ヶ所から3方へ3つ枝の出ている物で、これが3段についている枝を選ぶ、という厳密な決まりがある。各枝には2合程度の餅を12個つける（うるう年は13個）。楕円形を閉じたかたちの餅は女性の象徴であるという。これはかつて綿を栽培していた時代の豊穡祈願から来ているということである。「成花（なりばな）」には「燕」を下げる。は木片を燕の形態に削りだし腹を赤く塗った物2対（夫婦つがい）をひもでくくり、桜の木にいくつも下げる。

「五枝の松（ごようのまつ）」は3つ枝の松に花（白紙を花型に切った物）をつける。幹に水引を結ぶ。これが1本。

「衣巻（きぬまき）」は3つ枝の桑の枝に白紙を巻き水引をかける。

これらを「豊年俵」に挿す。長さ2尺ほどの俵状に藁をたばねて編んだ物で、これはやはり什器として、毎年次の当番に引継ぐ。「豊年俵」はニンジンダワラとも呼称される。

これらの手の込んだ見事な供物をそろえ、11日朝に床の間に飾る。座敷には膳の用意をして正午ごろから客を迎える。酒は充分に出る。ことに頭仲間の若い衆たちには大いに飲ませる。その勢いで練り込みに出るという段取である。かつては歌、三味線が入った。

15時頃になって「数え唄」が入り、頭屋が「エトー、エト」と大声で呼ぶと、それを合図に練り込みに入る。供物を1つずつバラバラにして運ぶ。

行列順序は、「せきのと」講の旗、松明、頭屋、節句盛（鬼頭）、「衣巻（きぬまき）」、「五枝の松（ごようのまつ）」、「豊年俵」、「成花（なりばな）」、「いばり栗」、大餅5枚（5人で1つずつ運ぶ）。頭屋の衣装は礼服の頭（講）もある。揃えの法被、手ぬぐい鉢巻で、白布に餅を包み、千鳥足で運ぶ。かつて道中歌があった。そして行列のめいめいが「エトー」「エットー」と声を上げる。

平成27年修正会の参加団体はつぎのとおりである。

1. 白黄会（はくおうえ）
2. 中矢方（なかやほう）
3. 西方（せいほう）
4. 聖風講（せいふうこう）
5. やぶっちゃ（子供せきのと）
6. 密ノ木（若者アーティスト集団）
7. 元頭村（えとう）

「数え唄」（門出と本堂練り込みのときに威勢よく歌う。）

- 一に俵をふんまえて
- 二にっこり笑うて
- 三にや酒作って
- 四つ世の中よいように

五ついつものごうとくに
六つ無病息災に
七つ何事ないように
八つ屋敷をひろめて
九つ米倉たて並べ
十うで、どんと収った
梅の花が咲いていた

練込みは各頭屋の屋敷からめいめい出発するが、観菩提寺本堂でかち合わないように加減して各講が別に入る。順序は定まっていない。ただし、山門の前で別々の頭（講）が合流する際に一悶着起きる。重量のある大餅がふりまわされ、かつては流血沙汰にもなった。本堂の厨子前に設えられた祭壇に置く位置は決まっている。山門から本堂へ入る際に行列は一気に練り込む。そして運んで来た頭仲間のあいだや、先に納めた頭（講）の衆とのあいだにも一悶着が起きる。最後に全員で足を踏みならしながら騒然とした中で「数え唄」を歌い、練り込みは終わる。

供物は頭（講）ごとに「鬼頭」、「五枝の松（ごようのまつ）」、「豊年俵」、「いばり栗」、「衣巻（きぬまき）」、「成花（なりばな）」の7つが奉納されるので、祭壇上はこれらで窮屈なほどになる。

本堂内に供物を納める際、できるだけ騒ぐには理由がある。本尊十一面観音は別名眠り観音といって、年中眠っておられる。したがって、2月11日には少しでも目覚めさせ、村の民衆の献餅を見ていただくという願いからなのである。

3 正月堂おこない行法

翌2月11日「おこない行法」は前日の民衆の行事とは異なり、真言密教の祭祀儀礼となる。「牛玉宝印加持（ごおほういんかじ）」「乱声（らんじょう）」「五体投地」「達陀行法（だつたん）」の主に4つの行儀が行われる。

13時、太鼓の合図で練行衆僧侶らが入堂。一連の行事に参加する「せきのと」の今年の頭屋（本頭）と来年の頭屋（明頭）らが献香した後、まず「牛玉杖（ごおんじょう）」と呼ばれる「ほぞの木」で本尊十一面観世音菩薩の厨子を乱打しながら、練行衆の僧侶6名が本尊の厨子を巡る。足には差懸け（歯のない下駄）を履いており、それだけでも大音量を発するが、厨子が木材で乱打されることで堂内は騒然となる。これは厨子内におられる十一面観世音菩薩や地下に眠っている精霊たちを呼び覚ますための重要な手続きなのである。

1. 「牛玉宝印加持」

頭屋へ授与する牛玉札へ捺印する牛玉の木印を加持し、その呪力を高める作法。導師によってつぎのように行われる。（* 104）

1. 「表白」牛玉加持の趣旨を述べる。頭屋へ牛玉宝印を授け、牛玉の呪力による守護を祈願する。
2. 「牛玉加持発願」牛玉を授与し、頭屋の繁栄祈願をする。
3. 「四弘誓願」
4. 「礼印」牛玉宝印を手に持ち捧げて、仏名を唱えて礼拝する。
5. 「仏名」結願のことを述べ、頭屋の千秋万歳を祈る。
6. 「牛玉礼拝」導師の誦唱。練行衆僧侶の唱和。

南無牛玉宝印　南無頂上仏面除鬼病
南無最上仏面願満足　南無村長並村内安穩
南無五穀豊穰如意満足　南無村内氏子並全国信徒除災与樂
南無頭番願主成善願　南無一切所願皆令満足

2. 「乱声（らんじょう）」

導師の「乱声！」の叫び声とともに、雑色（村人たちによる法螺貝、銅鑼、鉦、太鼓）の吹奏・打奏による乱声。それとともに堂内は護摩供養の煙がいつそう強く充満し、護摩焚きの匂いに満たされる。護摩には幻覚作用をもたらす成分が含まれているようだった。

3. 「五体投地」

導師の祈祷のあいだ般若心経が朗唱され、練行衆らは板の上で身体を投げ出す「五体投地」を繰り返す。長さ2メートル幅40センチメートル厚さ3センチメートルほどの板の裏面1箇所の高さ5センチメートルほどの材が出ており、1本歯の下駄のような構造である。身体が投げ出されるとそこを支点にしてテコの原理によって板が跳ねかえり、大音量が発生するしくみになっている。

4. 「達陀行法（だつたん）」

達陀はタタール民族やたたら製鉄、鍛冶技術などと関連する西域のエキゾチズムをかき立てる用語で、密教儀礼にはなじみ深い。

14時を回り、本堂の後戸に控える達陀の火天役と水天役が、差懸けで床の板敷きを踏み鳴らす音が響きはじめ、堂内は緊張感に包まれる。だが音はすれども、しばらくのあいだ地団駄を踏んでおり、厨子前に現れない。導師の祈祷が終わって「乱声！」の叫び声とともに、雑色による乱声がいつそう高まる。この演奏に特に決まりはなくランダム・ノイズの演奏であり、騒音儀礼の最たる事例といえよう。乱声が響き渡る中、達陀行法に移行する。

火天・水天の2人のカミは、達陀帽と呼ばれる黒い燕尾帽、達陀衣（だつたんえ）と呼ばれる袖にくくりひもの付いた独特の装束で登場する。

まず、水天が香水を満たした鬮伽器（あかき）を持って登場。榊によって、本尊前の供物に香水を振りかけ行道して清め加持する。続いて火天が松明を持って登場。水天と同様に行道しながら本尊前で、松明を振りまわし火の粉を供物へ振り掛け清め、加持する。さらに水天・火天の両者が本尊前に登場。正面を向き、本尊前で左・右、左・右と両者相せめぎ、水天は水を、火天は火の粉を振りまく。

渦巻く轟音と水・火の権現たる大地神たちの陶酔的祝祭、その中心に閉ざされた十一面観世音菩薩は、堅く暗い厨子の中で沈黙をまもったまま、33年に一度きりの「春」を待ちわびているのである。

4 水の力ミ

私たちは観菩提寺修正会「正月堂おこない行法」での全身感覚的なトランス状態を醒ますために、木津川沿いを車で20分ほど下り、木津川を見下ろす断崖の頂上にある笠置寺を目指した。笠置寺はいくつもの巨大な磐座の合間を経巡る山上行場であり、冬の16時をすぎた笠置寺には人影はなかった。

天平時代、実忠は笠置寺で修行中、巨大な磐座のあいだに龍穴を見つける。この龍穴は現在もそこに存在していて、すぐそばまで行くことができる。実忠はこの龍穴をくぐり抜けた先で天人たちが十一面

観音の侮過を行ずる「兜率天（とそつてん）」のヴィジョンを得て、そこから十一面観世音菩薩への出会いがはじまる。

実忠は兜率天から帰還後、東大寺の荘園であった笠置山付近、伊賀・島ヶ原など木津川流域の多くの地に伽藍を整備し、観音堂を建立し、本尊十一面観音を祀り、懇田開拓事業を一気に展開した。その最初の場所が観菩提寺なのである。本尊十一面観音像が厨子中に祀られ、修正会が1260年もの歴史を持ち、東大寺二月堂のお水取りの発祥といわれているゆえんである。

実忠はその後、東大寺二月堂を創基しその深奥に絶対秘仏の本尊、十一面観世音菩薩をかくまった。

東大寺はなぜ奈良盆地のあの場所に開基されたのか。地形的に木津川水系は奈良盆地の鬼門とされる東大寺からひと山を越え真北に位置し、東西に流れる。

木津川と東大寺の関係については小原二郎氏の『日本人と木の文化』に瞠目すべきヒントがあるので、ここで参照する。

藤原京ののち間もなく、元明天皇三年（709）には平城京の造営がはじまることになる。これは唐の制度にならい、長安の都を範とした都市計画であったから、それに要した木材は想像以上の莫大な数量に達したであろう。ところでこのような莫大な量の木材を、どこからどのようにして供給したのであろうか。すでに奈良朝のはじめころ、大和平野の四周の山林は伐り荒らされて、木材資源は不足していた。木材は運搬が困難であるから、できるだけ近い地方で求めようとしたのであろうが、何分にも奈良は盆地であるから、四周の山を越えて運ばなくてはならない。当時木材運搬のために採られた方法は、木をばらばらにして川を流す管流しか、筏に組んで流すやり方か、または舟による運搬であるから、いきおい川が重要な役割を果たすことになる。そうした条件のもとで、大きく役立ったのは木津川であった。木津川は伊賀国の流れの大半を集め、大和の流れを合わせて、笠置から木津にいたり、北に折れて淀に達しここで宇治川および桂川と合して淀川となり、大阪湾に通じている。このような地理的条件をもつため、後世にいたるまで、大和地方の主要な輸送路の1つとして、経済上に大きな貢献をした川であった。そのため主要な木材の供給地は、木津川に通ずる琵琶湖沿岸の近江地方と、丹波および伊賀地方になった。距離的にいえば、むしろそれよりも近い紀伊、播磨、四国地方の木材があるが、それが用いられなかったのは、輸送のむずかしさによるためであった。木津川に集められた木材は、奈良坂を越えて奈良に運ばれた。奈良坂というのは、今日のいわゆる奈良坂ではなくて、歌姫越のことである。この輸送路はすでに藤原京のころからはじまっていたようであるが、のちに次第に盛んになって、大仏殿建立の時には、前後三回にわたってこれが利用された。この輸送路があつてはじめて大仏殿の造営が可能であった、といて、決して過言ではないであろう。（* 105）

木津川水系と東大寺の宗教的コスモロジーについての詳細な解明は機会をあらためるとして、その関係においてはこのように東大寺建立に関わる木材輸送の必要性からもたしかに読み取ることができよう。人間にとって交通はライフラインである。すなわち、そこでは、木津川流域の各地における水のカミへの篤い信仰と密接しているのである。その信仰が東大寺二月堂の修二会（十一面侮過法）すなわち、お水取りに連なっていたと考えられはしまいか。

ただ、木津川流域にはすばらしい十一面観世音菩薩がいくつも点在し、私たちが迎えてくれるのに、二月堂の十一面観世音菩薩だけは、絶対秘仏である。それほどまでしてかくまわれているからこそ、東大寺や華嚴宗、そして毘盧遮那仏さえも、十一面観世音菩薩の存在がなければ成立しないのではないか、と思わせる。かくまわれている物ほど重要であることは世の常である。古より大切にされてきた土着の

水のカミへの篤い信仰が、仏教流入後まず十一面観世音菩薩信仰と密接に結びついていったのかもしれない。

そして、木津川は必ずしも豊かな恵だけを与えてくれたのではない。今でこそ白い砂底をあちこちで見せるおだやかな流れとなっているが、かつては荒ぶる流れとなつてたびたび氾濫し、大寺院が伽藍のすべてを失うこともあったようである。以前調査したネパール、カトマンズ盆地における観音信仰も、原初の水のカミ信仰と結びついている。（* 106）

それではなぜ十一面観世音菩薩が水のカミなのか。十一面観世音菩薩像は通常右手のほうが長い。腕が異様なほどに伸びて手のひらが膝下まで達する像もある。この理由は、よりおおくの衆生を救済するためである。そして左手にはかならず水瓶（すいびょう）を持っている。水瓶の中からは、いくら使っても尽きることのない水があふれてくる。これも、より多くの衆生に水を与え満足させるためなのである。こうして十一面観世音菩薩と水の関連がわかる。

いくつもの十一面観世音菩薩を見ていくうちに、もう1つ気づいたことがある。全身が1つの「流れ」の中にある。纏っている衣がそれを強調する。十一面観世音菩薩の身体の動きや身体の表情そのものが、じつは水の流れを表しているのだと私は考えている。京田辺、観音寺の十一面観世音菩薩立像は、両袖から垂直に垂れおちる衣が地面に接する際のところで、渦を巻いて軽やかに表現されている。その様子はまるで水の流れの一瞬の姿をワンショットのループ映像で捕らえたかのように動的でもある。全身の流れを見ても、一点のとどこおりなく流れおちる水、たおやかな瀧を見るようである。このように美学的に見ても、十一面観世音菩薩立像は、川や瀧といった水の流れと無関係に作られてはいない。十一面観世音菩薩は、川や瀧のなかにたたずんでいるのだ。

先ほど私は銅鐸について、その長いサスティンの中に、滔滔と流れる「水」のイメージが現れたと、直観めいたことを述べた。その上で、小型演奏銅鐸を祀っていた集団のカミは稲妻であるとともに水のカミであると想像した。木津川流域で十一観音菩薩を祀っている心性の奥底には、演奏銅鐸によって祀っていた水のカミへの信仰と共通するところがあるように思う。

第3章 音から探る日本列島の靈性

第1節 大地母神

1 産土神

ここまで音と超越性の関係を具体的に解明してきた。本章で議論をまとめてゆこう。まず、シャーマニズムとアニミズムが根底に流れる日本列島の靈性において、私たちは何に向かい、何を祈っているのか。

『万葉集』に歌われた地名には、「あをによし—奈良」「おしるや—難波」「あられふり—鹿島」「しらぬひ—筑紫」「たまもよし—讃岐」「つのはふ—石見」「ともしびの—明石」等々、枕詞をとまなう地名が多い。枕詞は本来、神名、地名などの固有名詞の上に冠して、その名詞をほめる称辞的修飾語であった。古代においては、土地には土地を支配する固有の神がいると考えられていた。それゆえ、神を尊ぶと同じように、土地を尊んで枕詞を冠したのである。（* 107）

1つにはこのように土地の地霊、産土神や地主神（じぬしのかみ）を尊び敬う「国ほめ」を通して、人

間社会の安定、安泰を祈ってきたと言える。伊良部島の長大な神歌における細大漏らさぬ神々への招請、真摯な祈りの姿を見ればあきらかである。

しかも日本列島に住む私たちは、土地を支配する固有のカミがいるといえども、何らかの神仏の姿やイメージを心に思い浮かべることなく、さまざまな場所でふと祈りを捧げることができるのではないか。本来は荘厳な社殿も結界も禁足地もまったく不要であり、その場の力や自然の気配やなんらかの波動・波長のようなものを感得しながら、イメージを超えたところにある何かと向かい合うだけで、祈りの目的は十分に達成されるのである。

イメージを超えたところにある何かとは、あとから輸入された仏教の「空」のようなコンセプトや、ユング的な「集合的無意識」などと解釈することも可能なものである。「空」とはうつろのことであり、すべての事物はみな因縁によってできた仮の姿で、永久不変の実体や自我などはないとする。

私たち日本人が祈る時には、そこに仏像があろうと社殿があろうと、その奥にある太陽、海、大地、岩、山、木、瀧などの自然（宇宙）や、身近な人びと、そして死んだ先祖の記憶しか「見ていない」し、そうしたものの音や声しか「聴いていない」。それはすなわち、原初的な祈りの空間が海、岩、山、木、瀧であったり、沖縄のウタキがふだんはうつろな空間であることの証左である。祈りの空間で逸してならぬのは洞窟であるが、それこそまさに、うつろな空間のことである。

もともと地霊というのは、多分に両義的な地中のはたらき（潜在的生成力）それ自体のことなのであって、地中にしづまって生産や生育のはたらき（ムスビ）を生じさせてくれることを希求されているものなのであるが、それはしばしば地上にたたり（顕現して）、旱魃・多雨・大水・日照不足などの不順な気象や虫害・病気、さらにはもろもろのけがれなどのわざはひを生じさせるものなのであった。（中略）王権祭祀は主に日神にかかわり、農耕をはじめ地上にいそしみ生きる人びとは、土地に繫縛され、自然の威力に従属しているがゆえに、地上に生成のはたらきをもたらししてくれるよう、なによりも地霊を鎮めるべく力をいたしたのである。（* 108）

「産霊」（むすひ）は生産・生成を意味する言葉で、「創造」を神格化したカミである。こうした両義的な地中のはたらきをほめて賦活する呪法と鎮める呪法に、上記のように国ほめがあるのだ。これは花ほめとともに古代の国見と歌垣から見られるもので、歌であり文学的表現であり、なにより呪的性格を内包しているのである。国ほめ・花ほめは、

今日花見・山遊び・山行きなどの名で呼ばれている春山入りの民俗行事の一部、またはそれから派生独立した民間・宮廷の儀礼の名称である。この春山入りの行事は、記紀・風土記などの古代文献によって遡りうるきわめて古い時代から今日に至るまで、農村社会に生き続けて来た予祝行事で、わが国の民間・宮廷における行事や芸能で、春山入りに淵源するものはきわめて多いようである。そこで歌われた花讚め・国讚めの祝歌、若い男女の間で歌われた恋の歌や老人の歌は、今も山歌・田植歌・盆踊歌として歌われているばかりでなく、広く座敷歌や芸謡の発想をも助けている。記紀・風土記などの古代文献に採録された古代歌謡の中で、もっとも多数を占めているのも国見・歌垣の歌であるが、その伝統は万葉集の宮廷讚歌・叙景歌・相聞歌に受け継がれている。（* 109）

この国ほめに関して私たちが逸してならないのは、上記にも指摘されている『記紀』『万葉集』における泊瀬（初瀬）の描写であろう。

2 こもりくの泊瀬

『古事記』雄略紀に詠われる泊瀬の描写には、国ほめの表現を見ることができる。

隠国の 泊瀬の山は 出で立ちの 宜しき山 走り出の 宜しき山の 隠国の 泊瀬の山は
あやにうら麗し あやにうら麗し

(こもりくの はつせのやまは いでたちの よろしきやま わしりでの よろしきやま こ
もりくの はつせのやまは あやにうらぐはし あやにうらぐはし)

「隠国の」は泊瀬の枕詞であり、先述したようにこの土地をほめる称辞的修飾語である。雄略天皇は「泊瀬の山は 体勢（なり）の見事な山 山裾の形もよい山 泊瀬の山は 何ともいえないくらい美しい 実に美しい」というふうにはほめたたえている。

私たちは明日香村を出立点にして調査に出かけることが多かった。三輪、山辺の道、奈良、柳生、笠置、島ヶ原、伊勢…いずれの方面へ出かける場合であっても車を出すとすぐに視界に三輪山が入り、1つのメルクマールとなる。私はそれを手がかりに、向かう先の方位を心の中で定め、ハンドルを握っていたのだった。橿原、明日香方面から国道165号線を東向きに向かって車を走らせると、しばらくは日本全国で見かける大型商業施設などが建ち並ぶ画一的な街道沿いの風景が続く。ところが三輪山を左に大きく仰ぎ見るあたりから、その風景が一変しはじめる。そこは、大神神社の南側から大和川にかけての一带であり、かの椿市（つばいち、海石榴市とも。現在の桜井市金屋）があった地である。椿市は『万葉集』に「八十の衢」（やそのちまた）と詠まれ、交通の要衝に位置し、若い男女の歌垣も行われた市である。

椿市を過ぎるとほどなくして瀬音が立ちはじめ、青山が唐突に迫り、深山幽谷の趣が増してくる。「こもりく」とはそのような奥深くに籠もり隠れたところというような意味である。国道165号線はいよいよ伊勢街道と呼ぶにふさわしい風情を帯びて、瀬音のこだまとともに山峡の奥へと吸い込まれてゆく。そのうち出雲荘にさしかかれば、十一面観音菩薩を本尊に祀る真言宗豊山派長谷寺は、もう間近である。この道の先は宇陀水分（うだみくまり）神社を通り、春日のカミと伊勢のカミが国分けをしたという伝承の残る松阪市の水屋神社を通るルート（国道166号線）と、室生寺や室生龍穴神社へも抜けられる山中を通るルート（県道28号線、国道369号線）に一旦別れるが、それらは松阪市で合流し、最終的には伊勢に通じているのである。

3 長谷観音

先ほど島ヶ原の観菩提寺のところで述べたように、観音信仰は奈良時代後期から盛んになり、平安時代に大流行した。特に人気のあった長谷寺へは女性らが競って参詣し、『源氏物語』玉鬘巻、『枕草子』『更級日記』、『蜻蛉日記』などの舞台にもなった。つぎに挙げる『蜻蛉日記』安和元年（968）9月の記述からは、身分も事情もさまざまな人びとが長谷観音の靈験にすがって椿市の地を歩き交った様子がかがわれる。

けふも寺めく所に泊りて、又の日は椿市といふ所に泊る。又の日、霜のいと白きに、詣でもし帰りもするなめり、脛を布の端して引きめぐらかしたる者ども、ありき違ひ騒ぐめり。蔀さし上げたる所に、宿りて、湯沸かしなどする程に、見れば、さまざまなる人の行き違ふ、おのがじしは思ふことこそはあらめと見ゆ。

また『源氏物語』玉鬘巻の描写からは、椿市で長谷寺に参詣する仕度をととのえ、参詣後にはまた精進落しなどをしたことがわかる。

からうして、椿市といふ所に、四日といふ巳の時ばかりに、生ける心地もせで、行き着きた

まへり。(中略)大御燈明のことなど、ここにてし加へなどするほどに日暮れぬ。
参詣の仕度は、「大御燈明のことなど」とあるように仏前に供える灯明などで、椿市で仕度をととのえた後、夜になってから長谷寺に入るのが常だった。では、夜になってからの参詣にはどのような理由があったのか。

4 サウンドスケープ、ドリームスケープ

初瀬はこもりくの枕詞のとおり、籠り奥まった地域であった。その山峡に響き渡る川の音は風の音などと相まって意外なほど大きく、その空間に入るとその音からは逃れられず包囲されてしまう。

泊瀬川 白木綿花に 落ちたぎつ 瀬をさやけみと 見に来し我を (万 7-1107)

(泊瀬川が流れ落ちて砕けるさまはまるで白い木綿花のようだ その清々しい瀬を見たくなくてまた訪れた)

泊瀬川 流る水脈(みを)の 瀬を早み 井堰(いで) 越す波の 音の清けく (万 7-1108)

(泊瀬川の 渦巻き流れる川の瀬が早いので堰(せき)を越えてほとぼしる波 その波音が清らかに聞こえてくる)

初瀬川は長谷寺の東北にあたる山間の地、小夫(おうぶ。現桜井市小夫)を源流とし、長谷寺下で大和川に合流する。現在は水量は少ないが、古代は遣隋使、遣唐使船が着岸したり、藤原京造営の資材運搬に利用されるなど重要な水路とされ、川幅は今の2倍以上あったという。したがって、現在私たちが感じられるよりもずっと大きな瀬音が山峡にこだましていたであろうことは、上にあげた歌における音の表現からも読み取れよう。

このような初瀬の音風景に包囲されながら、なぜ人びとはたそがれ時すぎに長谷寺へ上っていったのであろうか。その理由は先述した女性たちの文学に見出すことができる。

『更級日記』には作者が僧を代参で初瀬に詣でさせたとある。未来の運命がどうなっているか

を夢に見て来てもらうためであった。同じような話が『蜻蛉日記』にもある。(※ 110)

このことから、長谷寺で眠り、夢を見ることによってお告げを知る、すなわち、夢託が期待されていたことがわかってくる。そして「『長谷寺験記』にある33の霊験譚のほとんどが、参籠、ねむり、夢の告げという型でつらぬかれている」(※ 111)という。

椿市で支度をととのえ、夜になってから長谷寺に入る理由はここにある。夢のお告げを信ずる心性である。さらに、「初瀬川の無気味なとどろきを聞きながら、御帳越しに鎮座する本尊の前、灯火のちらちらゆれる火影のもとにまどろむのだから、それだけでも夢見心地になるのに充分であったらう。」(※ 112)

すなわち、長谷寺は、人びとが参籠し夢を授かる聖所であった。日本最大の木造仏、本尊十一面観音菩薩立像は、その巨大な体躯から発せられるパワーのすさまじさたるや、文字にするのが憚られるほどである。その御前で「初瀬川の無気味なとどろきを聞きながら、御帳越しに鎮座する本尊の前、灯火のちらちらゆれる火影のもと」に参籠し、夜を過ごす。しかも一晩でただちに夢託が下るとも限らず、参籠は数日に及ぶこともあったであろう。

古代人にとっての音の風景からすれば、山そのものは風であり、水でもあった。「どうどう」「ごうごう」という初瀬の川音の間近で山々のこだまを聴き、恐れおののきながら、人びとは十一面観音のたもとで参籠し、夢を待ったのであった。古代においては夢もまた神がかりと同様、託宣のためのものであった。そういう意味において夢託は祭祀儀礼における神託と目的は同様である。当時の人びとにとって夢とは

「聖なる時空」であって、うまくいくと観音がそのままの姿で現れることが可能だった。

よりしばしば、神は目覚めているものよりも、眠っているものにその姿をあらわすようである。神が人の心に姿をあらわすには、目醒めた意識よりも夢のほうが、よりたやすい媒体であるらしい。霊夢の中で神が老人か若い女に変装して現れることがあり、しばしば夢見る人を悩ませている問題に答を与える。実際に、困難や不安にさいなまれている人が、夢の中で問題の回答を与えられることを期待して、寺院で夜を過ごすことは、中世に流行した慣習のようであった。（* 113）

古代人たちはこうして夢を得ようと特異な夜の音の中に分け入っていく。日本の古代の心性において、人間を包囲するサウンドスケープは、とりもおさず人間の内面から発するドリームスケープを惹起させるものだったのである。

5 ヤマトヒメ

泊瀬は、オオハツセワカタケルノミコト（大泊瀬幼武尊）すなわち、雄略天皇が過剰なまでにほめたことから想定できるように、天皇の泊瀬朝倉宮があった可能性が高いとされる脇本遺跡をはじめ、武烈大王の泊瀬列城宮などもあり初期ヤマト王権の中心地であるとされる。

そして初瀬川の源流にあたる長谷寺の東北の地、小夫には、ヤマトヒメノミコト（倭姫命）がアマテラスを伊勢に定める以前の漂泊の地、「元伊勢」の1つとして斎宮山のふもとに南面して天神社が鎮座している。私たちは小夫から3キロメートルほど南の山上に位置する長谷寺の地主神、瀧蔵社に調査にのぼる途中、小夫村につたわる「神繩」（かんじょう）という結界儀礼の調査をした。その際、小夫天神社話を地元の古老に聴いた。その名のとおり太陽信仰に関係した社でアマテラスを主神とし、元伊勢の伝承地の1つと伝えられているという。

そしてヤマトヒメノミコト漂泊伝承をなぞるように、オオクノヒメミコ（大来皇女）は初代の伊勢斎王となるために泊瀬で潔斎の生活に入る。『日本書紀』天武2年4月の記事に、

大来皇女を天照大神宮に侍らしめむとして、泊瀬斎宮（はつせいづきのみや）に居らしむ。

是は先づ身を潔めて、稍に神に近づく所なりとあり、さらに翌年10月泊瀬の斎宮より伊勢神宮に向ふ。

とあり、大来皇女は1年半ほどここにとどまり、清浄なる初瀬川で禊ぎし、潔斎の生活を続けていたことがわかる。

『古事記』(90)『万葉集』(13-3263)類歌のつぎの歌からも、初瀬が水のカミの霊場であったらしいことがうかがえる。

隠国の 泊瀬の川の 上つ瀬に 斎杵を打ち 下つ瀬に 真杵を打ち 斎杵には 鏡を掛け
真杵には 真玉を掛け 真玉なす 我が思ふ妹も 鏡なす 我が思ふ妹も ありといはばこ
そ 国にも 家にも行かめ 誰がゆゑか行かむ

川の上流に斎杵（いしろ）、下流に真杵（まくい）を打ち、それらに鏡や玉といった呪物を掛ける。これは『古事記』天岩戸神話の、天香山より掘り出した真賢木の上の枝に8尺の勾玉の500個のみすまるの玉を取り付け、中の枝に8尺の鏡を取りかけ、下の枝に白にぎて青にぎてを取り垂れた、という情景を想起させるものであり、何らかの呪術的な祭祀儀礼に直接関係する表現であったらしいことが、そこから読み取れる。

そのような状況の呈示がただちに「吾が思ふ妹（妻）」への思いに転じられ、結び合わされて

いくという構造をこの歌はもっているのである。ここで言う泊瀬の川の神事については、ミソギの儀礼をうたったとする説（折口信夫「国文学」『折口信夫全集第14巻』）あるいは泊瀬が葬送の地でもあるところから、死者の魂を復活させるタマフリの儀礼であったと考える説などが示されている。（* 114）

初瀬川は伊勢斎王にふさわしい禊ぎ川であると同時に、泊瀬は葬送の地でもあったのだ。いずれの事実からもただならぬ神秘の聖域であったことがうかがえる。

6 アマテラスと十一面観音菩薩

ヤマトヒメノミコトが入ったとされる小夫とオオクノヒメミコ（大来皇女）が入った泊瀬とは瀧蔵社を挟んで山1つ、現在の道でおよそ9キロメートル隔たっており、必ずしも両者の位置は一致しないが、いずれの地も大和盆地からみれば奥まった山峡に分け入った先にある「こもりくの」地であった。

オオクノヒメミコ（大来皇女）のその後の人生は、先述した『薬師寺縁起』に、「大来皇女、最初肅宮、以神亀二年奉為浄原天皇建立昌福寺、字夏身、本在伊賀園名張郡、」とあるように、初代の伊勢斎王を退下（たいげ）した後、亡き浄御原天皇（天武天皇）の慰霊のために、神亀2年（725）に名張に昌福寺（夏見寺）を建立したとされる。

タキノヒメミコ（託基皇女）が建立した観音寺（植山寺）すなわち、先述した観菩提寺の鎮座する伊賀に木津川がつかぬいているのと同様に、名張には名張川がつかぬき、その水運により伊勢方面と大和を結ぶ東西交通の要衝であり、古代より宿駅として開けた土地だった。

オオクノヒメミコ（大来皇女）の昌福寺（夏見寺）は金堂・塔などの配置から法起寺様式と似た伽藍を誇ったが、平安時代後半の10世紀後半ころ火災によって廃絶したことが判明している。第2次大戦後発掘が進み、現在は夏見廃寺跡として残されている。本尊仏は同地より発見されていないが、私がまったく別の機会に独自に調査した岐阜市の中心地にある美江寺（みえじ）観音に偶然の手がかりがあった。

『新撰美濃志』の伝えるところによれば、養老元年・霊亀3年（717）、元正天皇勅願により、伊賀国名張郡の伊賀寺（坐光寺）すなわち、名張市の夏見廃寺の十一面観音菩薩を美濃国に移したのが美江寺の起源であるという。この十一面観音菩薩を本尊として、養老3年（719）、美濃国本巢郡十六条（後の美江寺村、現・瑞穂市美江寺）に美江寺が創建された。開山は勤操（ごんそう。東大寺別当）、竣工は養老7年（723）であったという。その後、瑞穂市美江寺から東へ11キロメートルの現在の岐阜市美江寺に移されたのであった。

このことから、タキノヒメミコ（託基皇女）が第2代の伊勢斎王を退下した後、観菩提寺の前身である観音寺（植山寺）を建立した史実の以前に、じつは、初代の伊勢斎王を退下した後のオオクノヒメミコ（大来皇女）も名張に昌福寺（夏見寺）を建立し、十一面観音菩薩を祀っていたのであったことは、ほぼ間違いないのであろう。もしそれが事実であれば、ふたりとも十一面観音菩薩にすがり、水のカミを祀ったことになる。

こうしたことは、たんなる偶然ではないであろう。西郷信綱氏が「長谷観音はアマテラスと一体だと古来いわれてきているが、この一体説を成り立たせたのも岩で、すなわち、天照大神が天の岩屋戸にこもった話と観音が岩場に示現した話とがかさなったのだらうと思う。」（* 115）と述べるように、伊勢斎王から退下したふたりがアマテラスの霊威を十一面観音菩薩に希求し、みずから招請して造立させたのは自然のなりゆきであったのだ。そして、

何も存しない真空のさら地にはなく、山や水の古い神たちのすでに領する地に、あらたな

神として観音は示現したのである。（＊ 116）

十一面観音菩薩はすでに各地における産土神や地主神としての水のカミの信仰と重層し定着していた。瀧蔵社が長谷観音の地主神であることからそれはあきらかであろう。観音は瀧や川などの水の流れや磐座、岩場に好んで示現したのであり、こもりくの泊瀬は「それら全体がこもりくとして1つの洞窟でありえた」（＊ 117）のだった。

しかし、なぜ山や水の古いカミたちのすでに領する地に、あらたなカミとして観音菩薩が示現するようなことが起きるのか。

観音菩薩の出自をたどると、さまざまな歴史的経緯を経て、そのつど意味を与えられ、次々と変化するとともに、元来の信仰を基層にしていくつもの神格が重層化してきたことがわかる。植島啓司氏の『処女神』にはつぎのように述べられている。

インドのアヴァロキテシュヴァラ（観音菩薩）は、ネパールに入ってブンガ・デヤ、カルナマヤ、マチェンドラナートと幾つかの名称で呼ばれるようになるわけだが、このように複数の名称を持つということはこの神格のその地での重要性をも表わしている。（＊ 118）

このようなところからも、土着の重要なカミと重層する観音菩薩の性格は、東アジアの果ての日本列島に大乘仏教が伝来してゆく際にも不変のまま伝えられたことが想定できよう。

7 カトマンズ盆地の観音信仰

仏教とヒンドゥーが混淆し信仰されるネパールのカトマンズ盆地にはさまざまな神格が存在するが、その1つとしてマチェンドラナートというヒンドゥーのカミが信仰されている。そのカミ、マチェンドラナートは毎年5月のラト（赤）・マチェンドラナートという祭礼の際、巨大な塔を屹立させた山車に乗り、大群衆の前に顕現し、数日間掛けてゆっくりと巡幸する。本尊は赤く塗られた丸い石像で目鼻口が描かれており、私たちのイメージする観音菩薩像とはかけ離れた姿をしている。その石像は川魚の化身、つまり水のカミだという。土着的な仏教の神格であるカルナマヤやブンガ・デヤと呼称されていたカミがヒンドゥー化されて出てきたのがマチェンドラナートということになる。今でこそヒンドゥーの神格と見なされているが、もともとはネパール固有のローカルな降雨をつかさどるカミだった。仏教徒たちによってカルナマヤと呼称されるこのカミこそが、大乘仏教でいう観音菩薩すなわち、アヴァロキテシュヴァラのことである。

その信仰は仏教圏を通じてはるかに広く伝播され、東アジアの果ての日本でも「観音菩薩」「観自在菩薩」として広く信仰を集めるようになっていく。特に、チベットではこの神の重要性はさらに厳格に認識されており、ドライ・ラマはその生まれ変わりとなされ、その王宮はアヴァロキテシュヴァラの住む「ポタラカ」からその名をとって「ポタラ宮」と呼ばれたのである。（＊ 119）

いったいなぜアヴァロキテシュヴァラ（観音菩薩）はカトマンズ盆地でマチェンドラナートという神格を与えられ崇拝の対象となったのだろうか。植島氏はつぎのように述べる。

マチェンドラナートはあまりにローカルな雨の神であって、アヴァロキテシュヴァラとはとても釣り合いがとれそうにない。ただある程度ははっきり言えるのは、神話というのはどれもその地域で崇拝される名もない神々と人々との間の交渉を描いたものであって、時代が下るにつれてヒンドゥー教や仏教の神々と重ねあわされて理解されるようになるということである。つまり、土着の神々にまつわる物語が、ヒンドゥー教や仏教に吸収され、名もない神々

にそれらの主要神格の名前が付与されるようになる。(＊ 120)

すなわち、「まず、土着のローカルな神についての話根があり、それが後にヒンドゥーや仏教の神に重層し、さらに、支配者の思うままに政治的な意図をもって改竄されていく。神話はそうしたプロセスを同一平面上に記載したのだから、幾つかの相矛盾した要素が混在するのは避けられない。このことはカルナマヤ（ブンガ・デヤ）がまず仏教のアヴァロキテシュヴァラと習合し、さらにヒンドゥーのマチェンドラナートと同一視されていく過程とびったり重なってくる」(＊ 121) のである。

8 女性原理

十一面観音菩薩について第2章第6節「観菩提寺修正会」で述べたように、観音菩薩はそもそもそのたおやかな姿、慈悲深い表情からして、東アジアでは女性とする見立てが浸透していて、悲母観音、マリア観音などその「母性」を強調されることも少なくない。しかし、

本来アヴァロキテシュヴァラは男性名詞であって、少なくともインドでは男性神格と見なされていた。そのあたり諸説入り乱れているが、そうしたことは宗教的象徴においてそれほど珍しいことではない。(＊ 122)

すなわち、「現在のわれわれから見てあまりに多様性に富む宗教的象徴は、しばしばその内部に矛盾した要素（男／女、神／魔物、明／暗、愛／憎、天／地、慈悲／恐怖、生／死）を孕む」が、「実際には長い歴史的な時間がその背景に隠されているということを考えれば、ある神格の持つ顕著な特性（例えば魔物）がまったく正反対の特性（例えば神）へと転化する」(＊ 123)

ことも十分可能なことであろう。

先述したとおり、古代人にとっての音の風景からしても、山そのものが風であり、水でもあった。すなわち、山や岩、瀧や川はすべて一体なのであった。それら全体がこもりくとして1つの洞窟であり、母胎を意味した。山は生命の根源たる水源をもち、そこから流れ出る水のカミは豊饒をもたらすものとして、元来より女性原理、いっそう正しくは母性原理を持っているのである。女性に見立てられ母性を強調された観音菩薩が、原初より重層・累積してきた大地母神にさらに重層する形態でそのようなところに好んで示現するのは、古代人の心性からすれば自然の流れなのであった。

沖縄本島最大の聖地、セイファ・ウタキ（斎場御嶽）は巨大な磐座と岩場である。さらに沖縄ではカー（井戸）やガマ（洞窟）がウタキである例も多い。岩場でなくとも、平地の多い島のちょっとした山やムイ（森）がウタキである例も多く、祭祀の際にはそうしたところからカミが出て、村に顕現する。沖縄のウタキの空間はカミの臨在を招請するための、こもりくとしての洞窟の性格をよくあらわしている。

先述した伊良部島仲地部落のユークイ祭祀が行われた「中ドズ・ウタキ」は「ネバルのムイ（根原の森）」とも呼称され、岩の洞窟でこそないが、こもりくとした鎮守の森の奥であり、一種の洞窟なのであった。表の道路から祭場に入るまでの「参道」は細く、ゆるやかに曲がり「産道」のようでもある。私がウタキでの祭祀を母胎感覚だと述べたのは、あながち突飛な話ではないであろう。

そして観音菩薩は、夢という聖なる回路を通して人びとにさまざまな現世利益や未来予知、すなわち、豊饒を授けた。また人びとにとって、このような夢は日常にある眠りによって授かるものではなく、非日常的な手続きや、長期の旅を経なければ到達し得ない聖地・聖域での参籠によって、はじめて授かるものであった。その意味においては、初瀬に限らず、室生や吉野、熊野への参詣も似たような意味を持っていたのだらうし、それらの地もまた一種の「こもりく」であったのだらう。

古代の夜はタソガレ時からアカトキまでを含む。タソガレ時は夜のはじまりであり一夜は一

日のはじまりでもあった一、アカトキは夜の終りであった。そういう夜の終りである暁に夢を得てうち驚く。こうして夜という聖なる時間が完結する。少なくともそれが incubation の本義であった。だから夢を得るとともに参籠は終り、人々は下山し、物忌みを解き、ふたたび俗界にもどるのである。しかし、ただたんに俗界にもどるのではなく、それは一種のよみがえり、再生としての還俗にほかならない。（＊ 124）

おおくの神楽が厳冬の時期の「たそがれ」時に神々や精霊の招請ではじまり、夜を徹して神々や精霊をもてなし、願いを聞くよう口説き、ときに脅し、「あかとき」を経て「あけほの」過ぎによやく帰還させ、その上でそこに集った人びとも神楽の結界から還俗するのも、寺院や洞窟での参籠と同様に一時的な死からの再生すなわち、擬死再生という経験に本義を置いているからである。

第3章 音から探る日本列島の靈性

第2節 音の呪力

1 反復音楽の呪力

神楽では、弱まった「たましひ」をタマフリの呪法・祈願によって賦活せしめ、荒ぶる「たましひ」をタマシズメの呪法・祈願によって鎮魂せしめる。吉野・熊野修験のネットワークによってもたらされた、熊野信仰、白山信仰の影響する湯立神楽、山伏神楽や番楽、法印神楽には擬死再生の本義があるといえよう。

奥三河の花祭において花太夫（はなたゆう）ら司祭者たちは手印を結びさまざまな呪法を実行する。チベット密教におけるシャーマンたちにもまったく同様のものが見られ、こうしたところにも修験道や密教の色濃い影響が見える。中でも「達手印」（五岳印とも）は東西南北の4方位の中央に須弥山を立て、宇宙の中心をここに置こうとするものであり、その呪力は強力である。

祭祀・芸能の行われる「花宿（はなやど）」は、天井から「湯蓋（ゆぶた。天蓋）」や「びゃっけ（白蓋）」を下げる。これはほかの地方で「雲」と呼ばれているものに相当し、天上界を表現している。そして、「ざげち（切り紙）」で結界した「舞庭（まいど。土間）」を中心にした空間で構成される。

司祭者はその空間で手印「達手印」を結び、今ここに宇宙の中心を置き、さまざまな行儀を行うための参籠空間を生成させるのである。その空間には強力な呪力を持った神々や精霊が押し寄せるのであり、それに備えるため厳密に設えられる必要がある。

現在の花祭の由来は、江戸時代初期、寛永から寛文年間（1624～1672）の頃に、かつての大祭「大神楽」を例年祭として継続するために短縮・簡略化し再編したものとされている。「大神楽」は数十年に一度の疫病や飢饉の年に、同地の数ヶ村が合同の神楽組を組織して行っていた3夜3日の本祭を中心に、前後30日にもおよぶ大規模なものであった。

平安後期から室町時代にかけて、天龍川は、熊野三山から諏訪大社へと行き来する修験者たちの修行路であった。修験たちは天龍川流域の村々を往来する中、さまざまな修験道の行事を伝えたが、その中心は村人たちの穢れを祓い、災いを除く「湯立」だった。熊野修験道はその後、承久の変などによって衰退し、熊野三山を落去した多くの修験たちが戦国から安土・桃山時代に向け全国の各地に土着していった。そこで修験道の教義を村人に理解してもらうため、湯立の祭儀を土台に、当時都で流行していた芸能を採り入れて「大神楽」を創出したのだった。（＊ 125）

当時「大神楽」では、花祭りと同時に白山（シラヤマ）行事が催行されていた。「大神楽」は安政3年（1856）

以後途絶したが、1991年、134年ぶりに復活された。そのときの大要はつぎのようなものである。

①「舞い上げ」（一般的には「生れ子」とも）。これは出産をめぐる儀式で、本来は新生児の手をとって舞うものだが、現在は子供たちの舞いとなっている。

②「四つ舞い」（生れ清まわり）。いわゆる元服の儀式。13歳に達すると、それを節目として新たに生まれかわることを意味する。

③「花のみぐし」（扇笠）。40歳前後の厄払い、あるいは年祝いを想定し、扇子を笠にして舞う。

④「白山入り」（浄土入り）。厄年の人は扇笠、還暦の人は竹皮の笠をかぶり、死装束、花育てと呼称する葬列を作って、花太夫（はなたゆう）に引き連れられ白山入りする。白山に入る男女の年齢は数え61歳の本卦還り（還暦）の人で、これに回復の見込みのない重病人が加わることもあった。その後、山見鬼が死者を救うべく白山に入り、様子をうかがい、再び出てくる。ついで清めの獅子が白山入りして、白山を地獄から極楽に変える。そして、山見鬼が五色の鬼を引き連れ白山に入り、死者を救い、白山を破壊してカミに帰ってもらう。死者たちは再びこの世にもどり、湯立ての釜の湯を笹竹によって振りかけてもらう。すなわち、産湯を使い、生れ清まる。（* 126）

こうした「大神楽」の次第は現在の花祭において短縮・簡略化した形態で行われているが、「舞い上げ」（花の舞い）の出産生育儀礼、「四つ舞い」の通過儀礼の本義はそのまま受け継がれているし、「花のみぐし」も採り物の扇の使用や舞手らの年頃からいって「扇の舞」に吸収されているように見える。そして「白山入り」における「山見鬼」は現在の花祭でも重要な存在で、竈に足を掛け、まさかりを振り、力強く反閤を踊ることで呪術としての「山割り」を実行する。また「獅子」は夜を徹した後、日が昇ってから行われる最後のクライマックス「湯ばやし」の後、「茂吉鬼（朝鬼）」の直後に出て予祝をうながす。この獅子はバリ島のバロンと同様、ここでもホワイト・マジック、善の呪力の象徴である。これらの番組はほんの一部であり、現在も30以上の番組を一昼夜をかけて懇ろに行う。

花祭の音楽は太鼓と笛（竹・篠笛）だけで奏楽される。演奏に鉦の類は使用されないが、舞手によって神楽鈴が用いられる番組がある。先述したとおり、呪力ある手草としての鈴である。多くは鍛鉄製で修験の錫杖のようなプリミティブな音色を発し、浦安舞などで振るような華麗な音色ではない。なお、「鬼の舞」ではせいと衆（観客）による「トーホヘ テーホヘ」「テホトヘ トーホヘ」というかけ声がかかったり、伊勢神楽の影響で短歌形式の歌ぐらが歌われる番組もある。

このように神がかり的な花祭の祝祭空間における音楽で、特筆すべきは、魔術的な太鼓の音響によるミニマルな反復音楽である。多くの集落において太鼓のバチは極太のすりこぎ棒で、エイジングの進んだ太鼓とあいまって非常に豊かな低音を舞庭に響かせる。太鼓の打奏は即興的に鼓面でバチをとめるミュート奏法や、縁を打奏するリム・ショットもある。それらは笛のメロディと連動し、完全なアンサンブルを形成する。奏者によって鼓面の打点位置に好みがあったり、奏者自身の力加減などもあり、音質や音圧に変化があるが、奏者が交代するとミニマルな反復の中に演奏ニュアンスの変化が生まれるのである。反復音楽が祭祀儀礼や神事芸能でトランスを誘発することは今までの事例で述べてきたとおりだが、ここにもよく現れている。

ここに演奏銅鐸時代の金属製打楽器によるトランスは見る影はないが、当時にも存在したとされる鼓の存在が経年変化し、太鼓となってトランスの誘発に一役買っているのかもしれない。さらには舞手による呪力ある手草としての鈴が太鼓のリズムに合わせて振り続けられることも、当然関連するであろう。

花祭の舞手はそうした魔術的な音響空間において同じ所作を何度も繰り返し、全身の回転運動を繰り返してゆくうちに陶酔状態が生まれ、そこにカミや精霊が憑依する。すなわち、舞手たちは舞庭に降臨したカミや精霊が憑依し、カミや精霊そのものに変身したと見なされるのである。村人たちは、そのよ

うに示現したカミや精霊とともに舞うことでカミアソビをし、それらの呪力で穢れを祓われて、あらたな生命力を授かると考えられるのである。

こうして見てきたように、神楽の時空は、とりわけ舞手などある年齢の者にとっては1つの通過儀礼(Initiation)の経験であり、「一力花」と呼ぶ願掛け主などある境遇の者においては1つの参籠(Incubation)の経験でもあるのだ。それは、厳冬の時期に太陽の力が弱まり、それによって大地の力が弱まり、人間の力も弱まるという宇宙の法則が連関していることを前提とした、よみがえり、すなわち、生まれ清まりを希求する祭儀にほかならない。

2 ノイズ-騒音の呪力

祝祭空間における騒音や喧噪状態は、人びととカミが会うための重要な象徴である。祭祀儀礼や神事芸能における乱声(らんじょう)や警蹕などの騒音は、これまで述べてきたように観菩提寺修正会「達陀行法」をはじめ、春日若宮おん祭り、五島列島の念仏芸能、そして別の機会に独自に調査している長野県阿南町新野の雪祭りなどの事例にも多く散見される問題である。

新野の雪祭り(伊豆神社例祭)では、深夜、大勢の男衆が庁屋(ちょうや。神々の控え室)の壁を薪などの木材で叩きながら「ランジョウ!ランジョウ!」(乱声!乱声!)と叫ぶ。本来、悪霊の働きを鎮めようとするタマシズメの作法から出ているもので、ここでは、カミを広庭に招請する、催促の意味を持っている。

氷点下に凍てつく境内は男衆の叫び声と木のぶつかり合う大音響で騒然となる。ここでの喧噪は、降臨する神々を覚醒させるという意味、カミと人間の会う場を開くという意味において、祭祀儀礼の時空における大きな徴表となる。

言語を絶するような大音響をとまなう「乱声」や「乱暴」はこれ以外にも見られ、たとえば先述した春日若宮おん祭の深夜に行われる遷幸・還幸の儀での例もある。このように大音響によってカミの降臨を催促する行為は世界各地の多くの祭祀儀礼や民俗慣行で見ることができる。なお、同じように聞こえる音響であっても、コンテキストによってその意義が変化してゆくことも祭祀儀礼や神事芸能における音の特徴として、留意する必要がある。このような特徴は管見ではバリ島においても多く見ることができる。

また山口昌男氏は「精霊との交渉にあたって身体を使うという方法もある。たとえば手を叩く(拍手)、手で身体のさまざまな部分を叩く、足で土を踏むなどである。たしかにこの定義によれば日本の柏手、反閤などは他界との交信の手段であることが明白になる。」(*127)と指摘している。

先述した奥三河の花祭の事例から理解されるように、反閤(へんばい)には片足ずつ足踏みをして地中の精霊を鎮めるタマシズメの意味と、力の衰えた大地の力を賦活させるタマフリの意味の両義性がある。そして私たちが神社で当たり前のようにする柏手(かしわで)も、原初的なボディ・パーカッションによるノイズとして、異界との交信の手段にほかならないことを再確認しておきたい。

3 ダイナミクス-小ささの呪力

騒音と言うと、今述べたような「乱声」の類例や、観菩提寺修正会「達陀行法」であきらかであったように太鼓、鉦、法螺貝などによる大音量を想像しがちであるが、じつはそれは一方の極にすぎない。小さくささやかな音量の騒音がもう一方の極をなすのである。ささやかな音量で、耳慣れない、あるい

は多少耳に「さわる」音の存在である。多くの場合、たとえば楽器における「サワリ」は本来の楽器音にノイズを加える一種のエフェクトの役割と考えられるが、古代においては「サワリ」のような音自体にさまざまな意味を聴いていたであろう。古代の人びとにおける音の感受性は現代の私たちと著しく違うであろうことは今まで述べてきたとおりである。

今回調査した対象にも、その場を揺るがすほどの大音量から、耳をそばだててもなお聞こえないほどの小音量まで、祭祀儀礼や神事芸能におけるダイナミクスの幅が確認できた。

一例を挙げれば、先述した物部神社の鎮魂祭におけるサルメの振る笹葉である。笹葉のような自然素材の発する音には呪力が内在すると古来より信じられてきたことは先述したとおりである。自生している笹葉が風に押されて葉擦れを起こし、発音することはありふれている。しかし、そうした自然の力を人為的に取りだして祭祀儀礼や神事芸能の庭で振るとき、その発音自体に、人びとは特別な意味を聴いていたはずである。

物部神社の鎮魂祭でサルメが振る笹葉のささやかな音は、宇気槽（うけふね）に打ち下ろされる鉾の「ドン！」という音と、かわるがわる発せられる。それらによって、あざやかなダイナミクスの強弱が現れる。何らかの発音体を振る（フル）という動作によって得られる連続音のオトダマを、エネルギーの弱まった、すなわち、けがれた（気枯れた）身体や土地などの対象に振りかけ、打ちつけ、賦活せしめるというタマフリの呪法の実現である。

すなわち、自然素材を工夫した体鳴楽器の笹葉は、金属製の体鳴楽器である鈴のアーキタイプであると言える。神事芸能において鈴を振り続ける所作は、先述した奥三河の花祭にも見たように、湯立神楽、山伏神楽や番楽、法印神楽などと分類されるものに多く見ることができる。

奥三河の花祭における「湯はね」は「あけぼの」を過ぎた頃、それまで夜を徹して行われてきた精霊たちの反問によって十分に呪力の高まった竈の湯を跳ね、それをかぶって生まれ清まるのであり、祭祀の最終段階におけるクライマックスをなす。そこで湯を跳ねるために使用される「湯たぶさ」はワラで編んだ採り物で、湯跳ね役の4名の少年たちはそれを両手に持ち、舞庭（まいど）の竈の周囲を周回する舞踊の最中に、ときおり両手の「湯たぶさ」を叩きあわせる。その際に発するワラ束がぶつかりあう擦過音はごく小さなものであるが、それは、ミコが笹葉を振る際に発するのと同様に呪力のこもったオトダマである。「湯はね」は少年たちが竈のまわりを実に1時間ほどかけて激しい回転舞踊を続けなければならない番組である。湯たぶさの擦過音は、舞手もまわりの人びとも時間感覚が溶けてゆく中、儀礼の進行を促し展開を予感させる一瞬の目印としての役割を持っているのである。

大きな音量で騒々しいから「騒音」なのであって、小さな音量では特に騒々しくないから騒音とはいえないのではないかというむきもあるだろう。だが日本列島の霊性においては、ごく小さな音量であってもオトダマを持った尋常ならざる存在であり、異界や超自然力など不可視の領域との回路を開き、それらからの信号を受け取るためのものであった。それは伊良部島のユークイ祭祀における祈りに見られるように、ささやきや、つぶやきのような形態で歌われるところにも見出すことができる。そこには小さな音であることに積極的な意味がある。それはなぜか。カミを細大漏らさず招請し、ほめたたえるためには、慰撫するように丁重にしなければならず、大きな声で歌ってはならないからなのだ。

花祭の多くでは夜を徹し朝を迎えてもなお続く神事芸能の最後に「しずめ」の行儀がある。東栄町布川集落の「しずめ」は、午前8時ごろ、花宿（はなやど）の座敷で行われる。もっとも重要な神事の1つで、かつては関係者のみで行われていた。花太夫が座敷の上にもかかわらず下足のわらじをはき、「しずめ」の面をつけ、九字護身法の印を次々に組みながら広さ半畳ほどの菰（こも）の上で反問を踏み、東西南北中央のカミを鎮める。その際、横笛によってシンプルなメロディが反復される。それは夜を徹

して吹かれてきたメロディと同じものであるが、ここにきてはじめて1人の囃子方によって静かにソロ演奏されるので、フレーズが際立って聞こえる。「しずめ」がおわるとき、花太夫は手印を後ろ手に組んだ状態で後ずさりをして、仮面を外して箱に収め、履いていたわらじの鼻緒を小刀で切断する。この間、奏楽や歌はいっさいない。夜を徹した陶酔的祝祭の果て、このような綿密な行程を踏むとき、静寂の時間がおとずれるのである。

このような象徴的行為にはさまざまな解釈が与えられるだろうが、私は何度となくこの場面に立ち会っても、それまでのすべての祭儀の時間をわずかな数分で逆回転させ、時空をまるごと鎮めてしまうような印象を覚えるのである。

その後、「ひいなおろし」「げどうばらい」「げどうがり」「みやわたり」といった神事が続けられ、舞庭を閉じてカミを帰す。そして舞庭の中心にあった竈は解体され、土はもとの休耕田に帰される。

このような行程からも、先述した擬死からの再生、修験道という生まれ清まりの希求を見出すことができよう。

第3章 音から探る日本列島の靈性

第3節 結びにかえて

1 神がかりの分類

さて、最後に本論での事例から導き出される議論として第1章第6節「神がかりにおける巫者-司霊者セット型と単独型」で問題提起した神がかりの分類について、これまで議論してきた事例を元に述べておきたい。

「神がかる巫者—神がからせる司霊者」（セット型）

1. 神楽および密教祭祀儀礼

島根県の大元神楽「六所舞（ろくしょまい）」では6人の神楽人が1列になって中に入れた託太夫を激しくこづきながら、神歌を歌い、舞殿を蛇行しながら歩き回る。この中で、託太夫は身体の内外から激しい刺激を受け、満場の興奮の中で感極まり、神がかりが起こると考えられている。ここにおいて、神がかる可能性のある託太夫が巫者であり、6人の神楽人が神がからせる司霊者であることが明確といえよう。

愛知県の花祭や長野県の霜月祭など三遠南信地域の神楽の舞手は、魔術的な音響空間において同じ所作を何度も繰り返し、回転運動を繰り返してゆくうちに陶酔状態となり、そこにカミや精霊が憑依するとされる。すなわち、舞手たちは舞庭に降臨したカミや精霊が憑依したものと見なされ、場合によってはカミや精霊そのものに変身したとも見なされるのである。それは鬼などの仮面装による舞踊のみならず、直面でさまざまな手草を用いての舞踊も、場合によっては含まれる。そこでは、単数ないしは複数の巫者（舞手）がまわりの司霊者（楽人など）に促され、手草（鈴など）を用いて憑依を求める行儀と、複数の司霊者が採り物を用いて悪霊強制をする行儀が混在する。

観菩提寺修正会における密教行法においてもまたその形態は同様である。火や水という元素のカミ、すなわち複数の巫者（舞手）が大音響の乱声の中、火天・水天として示現し、まわりの司霊者（導師、練行衆、楽人など）に促され呪法を実行する。

管見では、宮崎県や島根県の神楽を観察する中でも、巫者（舞手）がまわりの司霊者（楽人など）に促され、さまざまな神々と精霊たちが舞手に憑依し、舞手はそれに変身したと見なされている事例が「神がかかる巫者－神がからせる司霊者」に妥当すると考えられるが、吉野・熊野修験のネットワークによってもたらされた熊野信仰、白山信仰の影響する湯立神楽、山伏神楽や番楽、法印神楽の類例が同様であるかは、東北、中国、四国地方および九州の他の地方の神楽、および東北地方の「ハヤマ」や「作祭り」、中国地方の「護法実」など修験系の祭祀を比較検討する必要があるだろう。これも今後の調査研究の課題としたい。

2. 伊良部島の祭祀儀礼

伊良部島の祭祀儀礼においては、ツカサンマ（伊良部・仲地部落）やウフンマ、カカランマ（佐良浜部落、池間島）を中心にした巫者が、まわりの司霊者たちの祈祷や歌舞によって神がかりを促されてゆく点で上記の事例と共通する。ここでも、巫者はかならずしも1人とは限らない。

以上の祭祀儀礼や神事芸能のあいだには一見共通性がなく見えるが、「神がかかる巫者－神がからせる司霊者」のセット型という分類の視点からすれば、このような共通点を見出すことができる。特徴としては、憑依（ポゼッション）が基調である。なお、憑依状態は維持されながらも徐々に脱魂（エクスターゼ）状態に移行する場合もある。

「神がかかる巫者」（単独型）

宮古島をはじめ琉球弧のユタ、カンカカリヤと呼ばれるいわゆる民間の職能霊能者らがウタキや聖域で行っているカンニガイのような祈祷はこれに妥当する。特徴としては、脱魂（エクスターゼ）が基調である。随時、憑依（ポゼッション）が起こる場合もある。実見しておらず推測を出ないがおそらく東北のあずさミコやイタコなどもこれに妥当するのであろう。

以上の管見から、公的な祭儀の場では「神がかかる巫者－神がからせる司霊者」（セット型）が認められ、私的な巫儀の場では「神がかかる巫者」（単独型）が認められるというのが、ほぼ穏当であると言える。

2 結びにかえて

今回の探訪調査ではごく限られた事例ではあるが、日本列島に伝承される多様な祭祀儀礼や神事芸能から音や音楽と超越性の関係を見出してきた。そのとき、出土物や伝承される「物」とともに『記紀』『万葉集』および各地の『風土記』における音、音楽、呪術芸能についての記述が手がかりとなった。冒頭でも述べたように音、音楽、舞踊は音響表現・身体表現であり無形文化と言えるが、そこに直接現れていない意味を見出し、歴史的な関係性を読み取るためには、さまざまな「物」やそれらの古代文学、すなわち、造形表現や言語表現による有形文化が確かな手がかりとなるのである。

そして、本論前半で問題提起をした神がかり、トランスの実体をはじめ、形骸化し実体的には神がかり状態にあるとは認められないものでも、その痕跡を持つものや、それを期待する事象が認められた。本論の事例においては、第1章第5節「トランス」で定義したようなトランスの一般的な徴候が見られなくても、心身に神仏や精霊が憑依しているとされれば、そこに神がかりの原義が見出せるのであった。

こうしてほんの数例をすくいって見るだけでも、さまざまなアジアの果ての地に、さまざまな日本

があることが理解できる。音の文化をつぶさに見てゆくと、超越性と不即不離であることがわかり、いつの「現代」からであっても古代を透視しうるのである。

日本列島の霊性の1つには、観音信仰において顕著だった古来のカミと今来のカミの重層化・累積化に見るように、普遍的・本質的なものを忘れない中にも、新しい変化をも取り入れようとする「不易流行」のような心性が流れていた。これは本論で議論してきたいずれの事例にも妥当することであろう。

そして、超自然力や不可視の存在をカミとして畏怖し崇敬する霊性においては、人間は荒ぶる自然の猛威の前では無力の存在だという覚悟と諦観がある。カミとは、祈りを捧げれば何でも願い事を聞いてくれる都合の良い存在ではない。残酷なまでに人間を見つめ、しつこく追い詰める厄介な存在なのである。そこで、祭儀や芸能において、もてなし、願いを聞くよう口説き、ときに脅し、あらゆる手立てで一心不乱に「神人和合」を希求し続けなければならないのだ。さらに、荒ぶるものは外在するだけでなく、人間の側にも荒んだたましいや気枯れたたましいとして内在するのである。人間のマイナスの感情は心を暗がりへと引きずり込み、やがて祟り成す怨霊となる。そうした超越的なものとの関係において、人間はみずからの分際をわきまえ、生きる領分を見さだめ、超自然力や不可視の存在の恩恵にあずかりながらも、同時にそれらに常にとらわれ支配されてきたことであろう。

私はそこに、さまざまな災厄を祓い清めてやり過ごし、気枯れを賦活させ、うまれかわりの希求を繰り返してきた日本列島の霊性を見る。不断に響く音の中で人びとは神がかりし、カミの示現を希求してきた。その歴史は、とりもなおさず人間と超越性との、のっぴきならぬたかひの歴史ではなかったか。

【補遺】

[補遺 -1]

伊良部島のツカサ

伊良部島の神女のはじまりは、伊安殿於母（イアトノオモ）といわれている。於母は1522年仲宗根豊見親が与那国の鬼虎（ウニトラ）征伐の際出陣し功を立てて、その功績によって世襲の神女となり神事を司ることを認められた。伊安殿於母（イアトノオモ）は、鱻（ウズ）の主氏親の子孫で絶世の美人であり鬼虎征伐に際し活躍したという伝説が残る。（* 126）

司（ツカサ）の制約 主として佐良浜の事例

大ツカサ（ウフンマ）頭上に帽子やタオルなどの被り物以外の物品はのせてはならず、荷物などは決してのせてはならない。

- (1) 大ツカサは死んでも元（ムトゥ。実家）墓に埋葬されない。
- (2) 任期中は村から外に出るはならない。
- (3) 任期中は意識して他の島々や村などを見てはならない。
- (4) 外出するときは、必ず白い着物を着る。
- (5) 大ツカサの夫は船長になってはならない。船長の妻は必ず船のニガインマのひとりになるので兼任をさける。
- (6) 任期中、夫との房事のあとは、必ず身を清めマウに報告する。
- (7) ツカサンマたちの歩いたり、坐ったりの順は大ツカサ、カカランマ、中ツカサの順である。

その他の司（ツカサ）のすべて

- (1) 葬式に参加しない。
- (2) お祝いごとも1人で行うのはいけない。必ず3人そろって行う。
- (3) 任期中は、決してやめない。
- (4) 57才でインギョウ（隠業）する。
- (5) ツカサが任期中事故があれば交替するがその例がないとの事。
- (6) ツカサは任期中はカンザシをさす。

※大ツカサは大正、昭和初期の一時期、男がつとめたことがある。

- (1) マートウヤ
 - (2) カーバタのウヤ
- (* 127)

[補遺 -2]

カンニガイの種類

【1】東区（伊良部、仲地部落）の年間のウガン、ニガイ

1. 旧1月1日 カリュウツキウガン
○区民の1年間の無病息災、幸福を祈る日で、伊良部の中ドズ・ウタキと仲地の中ドズ・ウタキで祈願する。ツカサだけで行う。
○供え物 酒、塩、洗米、魚（皿）、重（二重）、香。
2. ヤラビ、オイビトのニガイ 1月
○子供、老人の為のニガイ（子どもと老人の健康祈願）
○トヨムピヤーズ、中ドズ、ヌユシ、フツムト・ウタキで行う。
○供え物は上と同じ。
3. ムズのバンタテ・ニガイ 1月
○麦の立てばん願ひ（麦の豊作祈願）、ウタキ、供え物は上と同じ。
4. アワのバンタテ・ニガイ（粟の豊作祈願）、ウタキ、供え物、参加者は上と同じ。
5. ユーダミ・ニガイ 2月
○作物の豊穰願ひ。
6. ムスナガス・ニガイ 2月
○害虫流し願ひ、作物の害虫被害防止願ひ、渡口港で2月中に3回行う。ツカサだけで行い、笹舟を作り、虫をのせ祝詞を唱えてニガイする。
○塩、酒、洗米、香を供える。
7. ムズのポウ・ニガイ 3月
○麦の穂の願ひ、収穫したお礼の祭りで、中ドズ・ウタキでツカサだけで行う。
○供え物は上のほか麦の穂3束を供える。
8. ムズのオブプーリ・ニガイ 3月
○麦の調整を感謝するニガイで、中ドズ・ウタキでツカサだけで行う。供え物は上のほか神酒（ミキ）。

ンキ°。ンツと聞こえる)を供える。

9. ムズのごくプーリ・ニガイ 3月

○麦、五穀調整のニガイで、中ドズ、ヌユシ、フツムトの各ウタキで行う。供え物、司祭者は上と同じ。

10. オムのバンプドツ・ニガイ 4月

○芋の願解きニガイで、芋の豊作への感謝のニガイで、中ドズ、ヌユシ、トヨムピャーズ、ナガヤマの各ウタキで行う。供え物は芋のンツ、参加者はツカサ、皿の主、婦人の希望者。

11. ミルク・ニガイ 4月

○弥勒で幸福祈願、ミルク・ウタキで粟のンツを供える。ツカサだけで行う。

12. アワのポウ・ニガイ 5月

○粟の収穫感謝のニガイ、中ドズ・ウタキで、粟の穂を3束供える。ツカサだけで行う。

13. アワのオブプーイ・ニガイ 5月

○粟の収穫完了のニガイで、中ドズ・ウタキで粟のンツを供え、ツカサだけで行う。

14. アワのごくプーリ・ニガイ 5月

○粟、五穀の収穫調整のニガイ。公民館、伊良部の中ドズ、大主、ヌユシの各ウタキで粟のンツを供え、ツカサ、オガン主、有志が参加して行う。

15. カー(井戸)の水ニガイ 5月

○井戸水のニガイで各戸でニガイ、きのえ午の日をえらび行う。供え物は自由。

16. オコマス・ニガイ 5月

17. リュウグウ・ニガイ 6月

○竜宮のニガイで、伊良部は塩田、仲地は仲地橋東側で餅を供えて、ツカサと婦女子の希望者で行う。

18. マメの立てニガイ 7月

○豆の豊作祈願で、中ドズ、ヌユシ、ナカマの各ウタキで、酒、洗米、塩、線香を供え、ツカサと下地方姓を名乗る人びとが参加して行う。

19. トラバーチン・ニガイ 8月

○トヨムピャーズ、ヌユシ・ウタキで、上の外、甘酒を供え、ツカサだけで行う。

20. ムズのニガイ 8月

○麦の豊作祈願で、トヨムピャーズ、中ドズ、ヌユシ、フツムトの各ウタキなどで上の供え物の外甘酒を加え、ツカサ、オガン主がニガイに参加して行う。

21. アワのニガイ 8月

○上のムズのニガイと同じ。

22. ユーダミ・ニガイ 8月

○世界報(ユガフウ)のニガイで、ブンミャー(公民館)、中ドズ、ヌユシ、フツムトの各ウタキで、酒、洗米、塩、甘酒、線香などを供え、ツカサやオガン主が参加して行う。

23. シート(生徒)のニガイ 8月

○児童、生徒の健康増進、安全、勉学のニガイで、上の各ウタキで、上の供え物のほか、餅を供える。参加者も上と同じ。

24. ユーウケダミ・ニガイ 8月

○世界報を受けるためのニガイで、公民館、中ドズ、ヌユシ、フツムトの各ウタキで甘酒を加え、参加者は上と同じ。

25. ユーゴムリ・ニガイ 8月

○夜籠りのニガイで、区民の幸福祈願で隔年ごとに中ドズ、ヌユシの各ウタキで、甘酒、餅を供え、ツカサだけ籠ってニガイをする。

26. ムラヤウサ・ニガイ 8月

○村の魔除けのニガイ。豚の生の骨をシメナワに結び、部落のはずれで高く吊す。少年たちが夜11時ごろにカーガマ（井戸の洞窟）に集まり、そこからドラを鳴らして魔物を村はずれまで追い払い、最後は仲地のカーガマで終る。ツカサや大人たちは、公民館でニガイをして少年たちの帰りを待ち、一緒にご馳走をする。

27. マイユークズ 8月

○ユークイ前のニガイで、トヨムピヤーズ・ウタキに甘酒などを供えてツカサだけで行う。

28. ユークイ 9月

○豊年祭。ブンミヤー（公民館）、中ドズ、アダグニヤ、ヌユシ、フツムの各ウタキ、カーガマ（井戸）などや部落の各家々で、準備されたご馳走を供え、老若男女参加して行う。あとで盛大な余興がある。

29. オムコズ・ニガイ 10月

○甘の豊作祈願で、ピヤーズ、中ドズ、ヌユシ・ウタキで、供え物はムズのニガイと同じで、ツカサだけで行う。

30. ミルク・ニガイ 10月

○前出のとおり。

31. ピンツアキ・ニガイ

○ピ（火）、ンツ（道）、アキは開く、拓くの意、火道作りニガイ。初ミズノエの日に行う。少年たちがピヤーズとヌユシの火線道開きをする。各戸で願いを行う。

32. カンスオリ・ニガイ 11月

○11月と12月の2回行う。

33. ヤラビ、オイビト・ニガイ 11月

○1月と同じ。

34. バシのニガイ 11月

○航海安全のニガイ、浜辺でツカサが供え物をしてニガイする。バシは島と島のあいだを意味する。

35. 新正・ニガイ

○ヤマト・ウタキで新正月をお迎えするためのニガイで、ツカサが供え物してニガイする。

(* 128)

【2】西区（佐和田、長浜部落）

西区は東区に比較し、拝所の個所が少なくニガイの数も少ない。西区の信仰の中心は鎮守の森で、佐和田は嵩原ウタキで祭神は大世主殿（ウブヌシュ）、長浜は腕山ウタキで祭神は赤良朝金（アカラトモガネ）である。ニガイは部落全体の公的なものも、私的なものもこの鎮守の森からはじまる。ニガイはすべて選出されたツカサが関わる。ニガイで最大のものは旧9月のユークイで、この日は老若男女揃って祈願する。他のニガイはツカサと婦人がいっしょに行う。さらに佐和田、長浜で生を受けたものが等しく信仰しているウタキが黒浜ウタキである。このカミは産土神として他部落の人びとからも崇敬され、航海安全のカミとしても信仰されており、最近では、宮古本島からも子を授かるためにニガイをする人びとも増えた。

[3] 北区（佐良浜）のニガイ（昭和 50 年度分、59 回。2014 年現在 40～50 回。）

年間通じてのニガイの数は東区の 35 回を上回り、伊良部じゅうでこの佐良浜がもっとも多い。2014 年現在、ツカサが選出されず、公的なニガイは途絶している。詳細はここでは割愛する。

[補遺 -3]

伊良部島の御嶽（ウタキ）

石泊（イシドマリ）ウタキ

石泊ウタキは伊良部島の東端にある。祭神は男神で中勢大殿を祭る。神代にこの石泊山磯のカミとして白髪の老いたカミが現れて、「自分はこの島の磯辺の守りカミなるぞ」と申したので、村の人びとがここにウタキを建てて祀った（雍正旧記による）。

大主（ウパルズ、ウハルズ）ウタキ

ウパルズウタキ、またはウハルズウタキという。今は大主神社と呼称される。ウタキが神社化したものである。男神ウラセリクタメナウの真主と唱え、船路守護ならびに諸願につき池間村中の者が崇敬する。神代に池間村嵩原山に現われて世の為カミになられたと言い伝えている。

※大主のカミの佐良浜への分神

池間島は、人口過密のため強制的に分村を 1719 年頃よりはじめたという。これらの分村は、時の政庁が未開拓地の耕作や、年貢粟の増徴などといった政策的配慮によった移住でもあったと考えられる。親兄弟がべつべつの島、村に移り住むようになるには、強い政治的な圧力があつたにちがいない（このことは「島ばきぬアヤグ」などによってうかがい知ることができよう）。池間島から佐良浜への最初の移住は 1719 年頃で、移住者は本村（池間）の見える場所サラハマに部落を作って、わずかに望郷の念をまぎらわしたという。1765 年には、分村した池間村（池間添）から分れて前里村（前里添）が村立した。昔は部落とウタキとは不離一体の存在であった。部落ができると必ずウタキが建てられた。部落はウタキを腰当てに成長し、部落はウタキを中心に村落共同体として発展していくのである。佐良浜はウタキを建立する以前は、毎年 9 月に行われるユークイ（豊作祈願）祭りや、他のカンニガイの場合は、池間島まで出かけて祈願せねばならなかった。1840 年ごろの申年、池間から分神されたということで、サイドイカミ（申年神）といわれているようである。

嵩原（タカハラ）ウタキ

佐和田部落の北方屋腰原にある。祭神は男神で大世主豊見親（トヨミヤ）を祭る。昔、沖永良部から佐和田の元島（ムトゥズマ）の嵩原山に漂着されたカミだと言い伝えられている（雍正旧記による）。研究者の言語学的研究成果によれば、佐和田の方言と沖永良部島との方言には、かなり共通点が多いとのことである。

長山ウタキ

伊良部島の東端、長山浜に長山ウタキがある。祭神はカネドノ（金殿）といい男神である。昔、伊良部島では牛馬の骨を以って農耕をしていた時代に、くろがね（鉄）を大和から持って来たのでカネドノ（金殿）と称したといわれる。

黒浜ウタキ

佐和田部落の北西の海岸に黒浜ウタキがある。ウタキのある地名が黒浜であるので黒浜ウタキといわれる。古代に天のカミが兄妹を産子カミとしてこの地に降臨したという。しばらくしてふたりの間に子供が生まれたが、その生まれた子は人間に似ず、ブフズという魚であった。(ブフズとは役に立たないものにたとえる言葉、魚の下等なもの) 兄妹は驚いて、早速、天のカミにそのことを告げ申すと、それは海の動物だから海へ放せと申されたので、そのように処置をした。2番目にできたのもアパという魚(ハリセンボン)で、3番目にもウナズ(ウミヘビ)が生まれた。兄妹は大変心配して、天のカミに告げ申すとブフズと同様に海へ放せと命じた。兄妹は、何とか人間の子が作れないものかと思案し日夜悩んでいた。その後兄妹は、夜寝るときかならずふたりのあいだにユナの葉をおき暮していると、4番目に本当の人間が生まれた。兄妹は大層喜び、その次第を天のカミに告げ申すと、これからは沢山産んで島に広め、産土神となって島の人びとから崇敬されるようにと申された。(＊129)

【註】

- (＊001) ジャン・マリー・ギュスターブ・ル・クレジオ／高山鉄男訳『悪魔祓い』新潮社、1975年、56、83-84頁。
- (＊002) 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第1回「エリス」第1号、Eris Media LLC、2012年。
- (＊003) 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第11回「エリス」第11号、Eris Media LLC、2015年。
- (＊004) 益田勝実『火山列島の思想』筑摩書房、1993年、71-72頁。
- (＊005) 同。
- (＊006) 西郷信綱『古代人と夢』平凡社、1993年、129頁。
- (＊007) 山上伊豆母「序説」『講座日本の古代信仰 第5巻 呪禱と芸能』學生社、1980年、8頁。
- (＊008) 土橋寛「宮廷の歌舞」『講座日本の古代信仰 第5巻 呪禱と芸能』學生社、1980年、123-124頁。
- (＊009) 比嘉康雄『神々の古層3 遊行する祖霊神ウヤガン<宮古島>』ニライ社、1991年、119頁。
- (＊010) 後藤淑『日本芸能史入門』社会思想社版、1964年、32頁。
- (＊011) 同書、32-39頁。
- (＊012) 三隅治雄「神楽と巫女舞」『講座日本の古代信仰 第5巻 呪禱と芸能』學生社、1980年、161-162頁。
- (＊013) 堀一郎『日本のシャーマニズム』講談社、1971年。
- (＊014) 「伝承的な治療者の行為に対してなんらかの制約を加えるとともに衛生領域における彼らの教育可能性を開発すべきである」WHO 精神衛生専門委員会「発展途上国における精神衛生サービスの組織化」報告書、1975年。
- (＊015) ミルチア・エリアーデ／堀一郎訳『シャーマニズム 上』筑摩書房、2004年、29頁。
- (＊016) 同書、373頁。
- (＊017) 同書、29頁。
- (＊018) 同書、30頁。
- (＊019) 同書、43頁。
- (＊020) 同書、43頁。
- (＊021) 佐々木宏幹『シャーマニズム ―エクスタシーと憑霊の文化―』中央公論新社、1980年。

- (* 022) 岩田勝『神楽新考』名著出版、1992年、356頁。
- (* 023) ヨアン・ルイス『エクスタシーの人類学』57頁。
- (* 024) 平沼孝之「訳者あとがき」ヨアン・ルイス『エクスタシーの人類学』296-297頁。
- (* 025) 同。
- (* 026) 春日聡『陶酔のテクノロジー ―バリ島の祭祀儀礼を中心とした音の民族誌の視座から―』東京藝術大学美術研究科学位論文(博士)、2011年。
- (* 027) カルメン・ブラッカー／秋山さと子訳『あずさ弓 ―日本におけるシャーマンの行為―』岩波書店、1979年、9-10頁。
- (* 028) 同書、11-12頁。
- (* 029) 柴田南雄「音楽の成立と展開」『岩波講座アジアの音楽・日本の音楽 第2巻 成立と展開』岩波書店、1988年、2-3頁。
- (* 030) カルメン・ブラッカー／秋山さと子訳『あずさ弓 ―日本におけるシャーマンの行為―』岩波書店、1979年、97頁。
- (* 031) 比嘉康雄『神々の古層12 巡行する神司(カーブ)たちマチリ<与那国島>』ニライ社、1992年、48頁。なお、マチリ祭祀の民族誌については同書が詳しい。
- (* 032) カルメン・ブラッカー／秋山さと子訳『あずさ弓 ―日本におけるシャーマンの行為―』岩波書店、1979年、98頁。
- (* 033) 岩田勝『神楽新考』名著出版、1992年、34頁。
- (* 034) 同書、1992年、35頁。
- (* 035) 山上伊豆母編『講座日本の古代信仰 第5巻 呪禱と芸能』學生社、1980年、40頁。
- (* 036) 同書、40頁。
- (* 037) 倉野憲司校注『古事記』岩波文庫、1968年。
- (* 038) 「園韓神社跡」『日本歴史地名大系 27 京都市の地名』平凡社、1981年／“菌神社” 國學院大學 21世紀 COE プログラム「神道・神社史料集成」http://21coe.kokugakuin.ac.jp/db/jinja/kindex2.php?J_ID=201
- (* 039) 岩田勝『神楽新考』名著出版、1992年、204-205頁。
- (* 040) 同書、433-435頁。
- (* 041) 同書、441頁。
- (* 042) 同書、217頁。
- (* 043) カルメン・ブラッカー／秋山さと子訳『あずさ弓 ―日本におけるシャーマンの行為―』岩波書店、1979年、264頁。
- (* 044) 岩田勝『神楽新考』名著出版、1992年、442-443頁。
- (* 045) 同書、430-432頁。
- (* 046) 土橋寛『古代歌謡と儀礼の研究』岩波書店、1965年、133頁。
- (* 047) 岩田勝『神楽新考』名著出版、1992年、298頁。
- (* 048) 寺川眞知夫『『万葉集』に表現された音(声)・表現されなかった音(声) 楽器と唱歌、人為の音(声)、自然の音(声)』奈良県立万葉文化館、2013年。
- (* 049) 山上伊豆母編『講座日本の古代信仰 第5巻 呪禱と芸能』學生社、1980年、55頁。
- (* 050) 同書、55頁。
- (* 051) 倉野憲司校注『古事記』岩波文庫、1968年、168頁。

- (* 052) 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第4回「エリス」第4号、Eris Media LLC、2013年。
- (* 053) カルメン・ブラッカー／秋山さと子訳『あずさ弓 ―日本におけるシャーマンの行為―』岩波書店、1979年。
- (* 054) 藤森栄一『銅鐸』學生社、1964年。
- (* 055) 岩田勝『神楽新考』名著出版、1992年、53-54頁。
- (* 056) 「諏訪大社と諏訪明神」<http://yatsu-genjin.jp/suwataisya/index.htm>
- (* 057) 岩田勝『神楽新考』名著出版、1992年、36-37頁。
- (* 058) 同書、50-51頁。
- (* 059) 蒲生郷昭、柴田南雄、徳丸吉彦、平野健次、山口修、横道万里雄編著『岩波講座日本の音楽・アジアの音楽別巻Ⅰ 手引と資料Ⅰ 特別付録CDI』岩波書店、1989年。
- (* 060) 読売新聞オンライン 2016年01月08日10時28分 <http://www.yomiuri.co.jp/culture/20160107-OYT1T50130.html>
- (* 061) <http://www.izm.ed.jp/db/keyword.php>
- (* 062) 山上伊豆母編『講座日本の古代信仰 第5巻 呪禱と芸能』學生社、1980年、11頁。
- (* 063) 同書、11-13頁。
- (* 064) 同書、14頁。
- (* 065) 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第6回「エリス」第6号、Eris Media LLC、2014年。
- (* 066) 蒲生郷昭、柴田南雄、徳丸吉彦、平野健次、山口修、横道万里雄編著『岩波講座日本の音楽・アジアの音楽別巻Ⅰ 手引と資料Ⅰ 特別付録CDI』岩波書店、1989年、6頁。
- (* 067) 千家尊統『出雲大社』學生社、1968年、222頁。
- (* 068) 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第12回「エリス」第12号、Eris Media LLC、2015年。
- (* 069) 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第12回「エリス」第12号、Eris Media LLC、2015年。
- (* 070) 並木宏衛『鎮魂祭・新嘗祭』古典と民俗学の会 代表 桜井満『鳥根県物部神社の古伝祭』古典と民俗学の会、1983年80-81頁。
- (* 071) 三隅治雄「神楽と巫女舞い」山上伊豆母編『講座日本の古代信仰 第5巻 呪禱と芸能』學生社、1980年、158-159頁。
- (* 072) 同。
- (* 073) ルドルフ・オットー『聖なるもの』岩波書店、2010年。
- (* 074) 益田勝実『火山列島の思想』筑摩書房、1993年、13頁。
- (* 075) 福原敏男「おん祭と細男」抜刷『祭礼文化史の研究』法政大学出版社、2011年。
- (* 076) 同書。
- (* 077) 五来重『踊り念仏』平凡社、1988年、89頁。
- (* 078) 福原敏男「おん祭と細男」抜刷『祭礼文化史の研究』法政大学出版社、2011年。
- (* 079) 五来重『踊り念仏』平凡社、1988年、91頁。
- (* 080) 世阿弥／野上豊一郎・西尾實校訂『風姿花傳』岩波書店、1958年。
- (* 081) 大和芸能懇話会『春日若宮おん祭』第29集、春日若宮おん祭保存会、2013年。
- (* 082) 同書。
- (* 083) 五来重『踊り念仏』平凡社、1988年、8頁。
- (* 084) 同書、6頁。
- (* 085) 笹原亮二『九州とその周辺における島の芸能の研究 ―開放性・自律性・境界性の中の民俗

文化の諸相一』国立民族学博物館、2005年、103-104頁。なお、九州とその周辺における島の芸能については同書が詳しい。

- (* 086) 長崎新聞社『ながさきの民謡』謙光社、1971年、63-64頁。
- (* 087) 山上伊豆母編『講座日本の古代信仰 第5巻 呪禱と芸能』學生社、1980年、135頁。
- (* 088) 森浩一『日本神話の考古学』朝日新聞社、1999年。
- (* 089) 山上伊豆母編『講座日本の古代信仰 第5巻 呪禱と芸能』學生社、1980年、61頁。
- (* 090) 五来重『踊り念仏』平凡社、1988年、83頁。
- (* 091) 南到吾『ベトナム／中部高原バナ族のゴング・ミュージック』CDライナーノート、キングレコード、2008年。
- (* 092) <http://www7a.biglobe.ne.jp/~kamiyal/mypage-x4.htm>
- (* 093) 同。
- (* 094) 小田静夫「琉球弧の考古学 一南西諸島におけるヒト・モノの交流史一」青柳洋治先生退職記念論文編集委員会編『地域の多様性と考古学 一東南アジアとその周辺』雄山閣、2007年、37-61頁。
- (* 095) 同。
- (* 096) 『伊良部村史』伊良部村役場、1978年、1311-1312頁。
- (* 097) 同書、1225-1231頁。
- (* 098) 同書、1309頁。
- (* 099) 畠山篤「伊良部島のカムス 一儀礼・歌謡・由来譚一」『弘前学院大学紀要第37号』2001年、18頁。
- (* 100) 『伊良部村史』伊良部村役場、1978年、1332-1333頁。
- (* 101) 畠山篤「伊良部島のカムス 一儀礼・歌謡・由来譚一」『弘前学院大学紀要第37号』2001年、14-46頁。
- (* 102) <http://miyakojima-kids.net/B-minyo.html>
- (* 103) 井上正「観菩提寺十面観音立像について 一檀像系彫刻の諸相Ⅱ一」『学叢第5号』京都国立博物館、1983年。
- (* 104) 松尾恒一「鳥ヶ原正月堂修正会 一古代鎮護国家の仏教儀礼から地域の文化へ一」平成25年11月16日鳥ヶ原会館配付レジュメ。
- (* 105) 『日本人と木の文化』<http://www.wood.co.jp/kohara/nihonjintokinobunka/7-3.htm>
- (* 106) 植島啓司『処女神』集英社、2014年。
- (* 107) 坂本信幸「万葉逍遙」「別冊太陽万葉集入門」平凡社、2011年、146-147頁。
- (* 108) 岩田勝『神楽新考』名著出版、1992年、47-48頁。
- (* 109) 土橋寛『古代歌謡と儀礼の研究』岩波書店、1965年、1頁。
- (* 110) 西郷信綱『古代人と夢』平凡社、1993年、74頁。
- (* 111) 同書、78頁。
- (* 112) 同。
- (* 113) カルメン・ブラッカー／秋山さと子訳『あずさ弓 一日本におけるシャーマンの行為一』岩波書店、1979年、20頁。
- (* 114) 多田一臣「古代文学史論・ノート (一)」『語文論叢 12,3-27』千葉大学、1984年、22頁。
- (* 115) 西郷信綱『古代人と夢』平凡社、1993年、92頁。
- (* 116) 同書、94頁。

- (* 117) 同書、93 頁。
- (* 118) 植島啓司『処女神』集英社、2014 年、258-259 頁。
- (* 119) 同書、215 頁。
- (* 120) 同書、217 頁。
- (* 121) 同書、218 頁。
- (* 122) 同書、225 頁。
- (* 123) 同書、225 頁。
- (* 124) 西郷信綱『古代人と夢』平凡社、1993 年、100 頁。
- (* 125) とよね村 Toyone Village Official Site <http://www.vill.toyone.aichi.jp/maturi/maturi.html>
- (* 126) 山田維史『夢幻能の劇構造と白山信仰私考 --- 信仰のころとかたち ---』<http://plaza.rakuten.co.jp/plexus/8003/>
- (* 127) 山口昌男「騒音の記号学」『岩波講座アジアの音楽・日本の音楽 第4巻 伝承と記録』岩波書店、1988 年、324 頁。
- (* 128) 『伊良部村史』伊良部村役場、1978 年、1232 頁。
- (* 129) 同書、1262-1263 頁。
- (* 130) 同書、1232-1236 頁。
- (* 131) 同書、1283-1294 頁。

【主要参考文献】

- 『秋篠文化 創刊号「大和の神楽」』秋篠音楽堂運営協議会、2003 年
- 『秋篠文化 第2号「大和の祝い唄—伊勢音頭が結ぶ大和と伊勢—』秋篠音楽堂運営協議会、2004 年
- 『秋篠文化 第3号「万歳」』秋篠音楽堂運営協議会、2005 年
- 『秋篠文化 第4号「大和の法会と声明」』秋篠音楽堂運営協議会、2006 年
- 『秋篠文化 第5号「大和の念仏」』秋篠音楽堂運営協議会、2007 年
- 『秋篠文化 第7号「大和の祭文音頭—江州音頭・河内音頭の源を探る—』秋篠音楽堂運営協議会、2009 年
- 『秋篠文化 第8号「聖霊会」』秋篠音楽堂運営協議会、2010 年
- 『秋篠文化 特別号 (CD 付)』奈良芸能文化協会、2012 年
- 『伊良部村史』伊良部村役場、1978 年
- 網野善彦編著『日本民俗文化大系〈4〉神と仏—民族宗教の諸相』小学館、1983 年
- 石森秀三監修『観光と音楽』東京書籍、1991 年
- 伊藤幹治編『講座日本の古代信仰 第3巻 呪ないと祭り』學生社、1980 年
- 岩坂七雄「春日若宮おん祭とその保護・継承について」『第2回無形文化遺産保護のための集団研修』財団法人ユネスコ・アジア文化センター、2008 年
- 井上正「観菩提寺十面観音立像について—檀像系彫刻の諸相Ⅱ—」『学叢 第5号』京都国立博物館、1983 年
- 岩田勝『神楽新考』名著出版、1992 年
- 岩田勝編『神楽 歴史民俗学論集1』名著出版、1990 年

- 植島啓司『処女神』集英社、2014年
- 上田正昭編『講座日本の古代信仰 第1巻 神々の思想』學生社、1980年
- 牛尾三千夫『牛尾三千夫著作集1 神楽と神がかり』名著出版、1985年
- 大久保正『全訳注 古事記歌謡』講談社、1981年
- 萩美津夫『古代中世音楽史の研究』吉川弘文館、2007年
- 萩美津夫『日本古代音楽史論』吉川弘文館、1977年
- 小田静夫『琉球弧の考古学 —南西諸島におけるヒト・モノの交流史—』青柳洋治先生退職記念論文集
編集委員会編『地域の多様性と考古学—東南アジアとその周辺』雄山閣、2007年
- 折口信夫『古代研究I 祭りの発生』中央公論新社、2002年
- 春日聡『陶酔のテクノロジー —バリ島の祭祀儀礼を中心とした音の民族誌の視座から—』東京藝術大
学美術研究科学位論文(博士)、2011年
- 神野志隆光編著『別冊太陽 万葉集入門』平凡社、2011年
- 蒲生郷昭、柴田南雄、徳丸吉彦、平野健次、山口修、横道萬里雄編著『岩波講座 日本の音楽・アジア
の音楽1 概念の形成』岩波書店、1988年
- 蒲生郷昭、柴田南雄、徳丸吉彦、平野健次、山口修、横道萬里雄編著『岩波講座 日本の音楽・アジア
の音楽2 成立と展開』岩波書店、1988年
- 蒲生郷昭、柴田南雄、徳丸吉彦、平野健次、山口修、横道萬里雄編著『岩波講座 日本の音楽・アジア
の音楽3 伝播と変容』岩波書店、1988年
- 蒲生郷昭、柴田南雄、徳丸吉彦、平野健次、山口修、横道萬里雄編著『岩波講座 日本の音楽・アジア
の音楽4 伝承と記録』岩波書店、1988年
- 蒲生郷昭、柴田南雄、徳丸吉彦、平野健次、山口修、横道萬里雄編著『岩波講座 日本の音楽・アジア
の音楽5 音楽の構造』岩波書店、1989年
- 蒲生郷昭、柴田南雄、徳丸吉彦、平野健次、山口修、横道萬里雄編著『岩波講座 日本の音楽・アジア
の音楽6 表象としての音楽』岩波書店、1988年
- 蒲生郷昭、柴田南雄、徳丸吉彦、平野健次、山口修、横道萬里雄編著『岩波講座 日本の音楽・アジア
の音楽7 研究の方法』岩波書店、1989年
- 蒲生郷昭、柴田南雄、徳丸吉彦、平野健次、山口修、横道萬里雄編著『岩波講座 日本の音楽・アジア
の音楽 別巻I 手引と資料I 特別付録CDI』岩波書店、1989年
- 蒲生郷昭、柴田南雄、徳丸吉彦、平野健次、山口修、横道萬里雄編著『岩波講座 日本の音楽・アジア
の音楽 別巻II 手引と資料II 特別付録CDII』岩波書店、1989年
- カルメン・ブラッカー／秋山さと子訳『あずさ弓 —日本におけるシャーマンの行為—』岩波書店、
1979年
- 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第1回「エリス」第1号、Eris Media LLC、2012年
- 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第2回「エリス」第2号、Eris Media LLC、2013年
- 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第3回「エリス」第3号、Eris Media LLC、2013年
- 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第4回「エリス」第4号、Eris Media LLC、2013年
- 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第5回「エリス」第5号、Eris Media LLC、2013年
- 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第6回「エリス」第6号、Eris Media LLC、2014年
- 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第7回「エリス」第7号、Eris Media LLC、2014年
- 北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第8回「エリス」第8号、Eris Media LLC、2014年

北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第9回「エリス」第9号、Eris Media LLC、2014年
北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第10回「エリス」第10号、Eris Media LLC、2014年
北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第11回「エリス」第11号、Eris Media LLC、2015年
北中正和『音楽の記憶と記録をめぐって』第12回「エリス」第12号、Eris Media LLC、2015年
倉野憲司校注『古事記』岩波文庫、1968年
小泉文夫『日本の音 世界のなかの日本音楽』平凡社、1994年
小島美子「日本の音楽」『世界民族音楽大集成』キングレコード、1992年
小島美子『音楽からみた日本人』日本放送出版協会、1997年
後藤淑『日本芸能史入門』社会思想社、1964年
小原二郎『日本人と木の文化』中川木材産業株式会社 web サイト、1984年 <http://www.wood.co.jp/kohara/nihonjintokinobunka/7-3.htm>
五来重『踊り念仏』平凡社、1988年
西郷信綱『古代人と夢』平凡社、1993年
西郷信綱『西郷信綱著作集 第4巻 詩論と詩学 I 萬葉私記・古代の声』平凡社、2011年
桜井哲男監修『民族音楽叢書 民族とリズム』東京書籍、1990年
佐々木宏幹『シャーマニズム ―エクスタシーと憑霊の文化―』中央公論新社、1980年
笹原亮二『九州とその周辺における島の芸能の研究 ―開放性・自律性・境界性の中の民俗文化の諸相―』国立民族学博物館、2005年
鹿谷勲『やまと祭り旅 ―奈良の民俗と芸能』やまと崑崙企画、2001年
ジャン・マリー・ギュスターブ・ル・クレジオ／高山鉄男訳『悪魔祓い』新潮社、1975年
『島根県立古代出雲歴史博物館 展示ガイド』島根県立古代出雲歴史博物館、2007年
朱家駿『神霊の音ずれ ―太鼓と鉦の祭祀儀礼音楽』思文閣出版、2001年
白川静『初期万葉論』中央公論新社、2002年
杉本信夫「宮古における神歌の音楽的構造について」『南島文化（沖縄国際大学南島文化研究所紀要）第35号』2013年
鈴木道子監修『民族音楽叢書 語りと音楽』東京書籍、1990年
世阿弥／野上豊一郎・西尾實校訂『風姿花傳』岩波書店、1958年
高岡市万葉歴史館編『音の万葉集』笠間書院、2002年
千家尊統『出雲大社』學生社、1968年
「園韓神社跡」『日本歴史地名大系 27 京都市の地名』平凡社、1981年
高山貴久子『姫神の来歴：古代史を覆す国つ神の系図』新潮社、2013年
田島健「長崎縣五島の奇習と傳説」『民俗学 4の2』1924年
多田一臣「古代文学史論・ノート（一）」『語文論叢 12, 3-27』千葉大学、1984年
田中昭三『世界遺産熊野古道を歩く 紀伊山地の霊場と参詣道』ジェイティビィパブリッシング、2008年
田中宣一・小島孝夫編『海と島の暮らし ―沿岸諸地域の文化変化』雄山閣、2002年
谷川健一『沖縄 辺境の時間と空間』三一書房、1970年
谷川健一『鍛冶屋の母』思索社、1979年
谷川健一『神に追われて』新潮社、2000年
谷川健一『古代歌謡と南島歌謡 ―歌の源泉を求めて』作風社、2006年

谷川健一『白鳥伝説』集英社、1986年
 谷川健一『青銅の神の足跡』集英社、1979年
 谷川健一編『日本の神々 ―神社と聖地 第4巻 大和』白水社、1985年
 圭室文雄編『日本人の宗教と庶民信仰』吉川弘文館、2006年
 著者不詳『正月堂縁起考』鳥ヶ原観菩提寺正月堂、年代不詳
 著者不詳『秘仏本尊考』鳥ヶ原観菩提寺正月堂、年代不詳
 土橋寛『古代歌謡と儀礼の研究』岩波書店、1965年
 土橋寛『日本語に探る古代信仰 ―フェティシズムから神道まで』中央公論社、1990年
 土橋寛編『講座日本の古代信仰 第4巻 呪禱と文学』學生社、1979年
 寺川眞知夫『『万葉集』に表現された音（声）・表現されなかった音（声）楽器と唱歌、人為の音（声）、自然の音（声）』奈良県立万葉文化館、2013年
 『特別展「奥三河のくらしと花祭・田楽」図録』特別展「奥三河のくらしと花祭・田楽」実行委員会、2013年
 長崎新聞社『ながさきの民謡』謙光社、1971年
 中西進『古代うた紀行』角川書店、1989年
 中山太郎『日本巫女史』国書刊行会、2012年
 並木宏衛『鎮魂祭・新嘗祭』古典と民俗学の会 代表 桜井満『島根県物部神社の古伝祭』古典と民俗学の会、1983年
 野村雅一監修『民族音楽叢書 身ぶりと音楽』東京書籍、1990年
 野本寛一『神と自然の景観論 信仰環境を読む』講談社、2006年
 野本寛一『熊野山海民俗考』人文書院、1990年
 畠山篤『伊良部島のカムス ―儀礼・歌謡・由来譚―』『弘前学院大学紀要第37号』、2001年
 原豊二・劉曉峰 編『東アジアの音楽文化―物語と交流と』勉誠出版、2004年
 比嘉康雄『神々の古層 1 女が男を守るクニ 久高山の年中行事1』ニライ社、1989年
 比嘉康雄『神々の古層 2 女が男を守るクニ 久高山の年中行事2』ニライ社、1990年
 比嘉康雄『神々の古層 3 遊行する祖霊神 ウヤガン<宮古島>』ニライ社、1991年
 比嘉康雄『神々の古層 4 来訪する鬼 パントゥ<宮古島>』ニライ社、1990年
 比嘉康雄『神々の古層 5 主婦が神になる刻 イザイホー<久高島>』ニライ社、1990年
 比嘉康雄『神々の古層 6 来訪するマユの神 マユンガナシー<石垣島>』ニライ社、1992年
 比嘉康雄『神々の古層 7 来訪するギレーの神 シマノーシ<渡名喜島>』ニライ社、1991年
 比嘉康雄『神々の古層 8 異界の神ヤガンの来訪 ヤガンウユミ<粟国島>』ニライ社、1991年
 比嘉康雄『神々の古層 9 世を漕ぎ寄せる シチ<西表島>』ニライ社、1991年
 比嘉康雄『神々の古層 10 海の神への願い 竜宮ニガイ<宮古島>』ニライ社、1992年
 比嘉康雄『神々の古層 11 豊年を招き寄せる ヒラセマンカイ<奄美大島>』ニライ社、1993年
 比嘉康雄『神々の古層 12 巡行する神司（カーブ）たちマチリ<与那国島>』ニライ社、1992年
 福原敏男『おん祭と細男』『祭礼文化史の研究』法政大学出版局、2011年
 藤井知昭監修『民族音楽叢書 儀礼と音楽（2）民間信仰編』東京書籍、1991年
 藤井知昭監修『民族音楽叢書 現代と音楽』東京書籍、1991年
 藤井知昭監修『民族音楽叢書 職能としての音楽』東京書籍、1990年
 藤森栄一『銅鐸』學生社、1964年

星野紘『歌垣と反閩の民族誌 ―中国に古代の歌舞を訪ねて―』創樹社、1996年
堀一郎『日本のシャーマニズム』講談社、1971年
前田速夫『白の民俗学へ 白山信仰の謎を追って』河出書房、2006年
真下厚『声の神話 ―奄美・沖縄の島じまから―』瑞木書房、2003年
益田勝実『火山列島の思想』筑摩書房、1993年
松居友『沖縄の宇宙像』洋泉社、1999年
松尾恒一「鳥ヶ原正月堂修正会 ―古代鎮護国家の仏教儀礼から地域の文化へ―」平成25年11月16日
鳥ヶ原会館配付レジュメ
松前健編『講座日本の古代信仰 第2巻 神々の誕生』學生社、1979年
みえ熊野学研究会編『みえ熊野の歴史と文化シリーズ2「熊野の民俗と祭り」』東紀州地域活性化事業推進協議会、2002年
水野信男監修『民族音楽叢書 儀礼と音楽〈1〉世界宗教・民族宗教編』東京書籍、1990年
ミルチア・エリアーデ／堀一郎訳『シャーマニズム 上』筑摩書房、2004年
ミルチア・エリアーデ／堀一郎訳『シャーマニズム 下』筑摩書房、2004年
森浩一『日本神話の考古学』朝日新聞社、1999年
森浩一編著『海でつながる倭と中国 ―邪馬台国の周辺世界』新泉社、2013年
八木祐子監修『民族音楽叢書 女性と音楽』東京書籍、1990年
柳田国男『妹の力』角川学芸出版、1971年
山上伊豆母編『講座日本の古代信仰 第5巻 呪禱と芸能』學生社、1980年
大和芸能懇話会『春日若宮おん祭』第二十九集、春日若宮おん祭保存会、2013年
ヨアン・ミルディン・ルイス／平沼孝之訳『エクスタシーの人類学』法政大学出版局、1985年
ルドルフ・オットー『聖なるもの』岩波書店、2010年
湧上元雄、赤嶺政信、大城學、宮里千里、古橋信孝、かりまたしげひさ『沖縄・久高島のイザイホー』砂子屋書房、1993年