

## 聖なる磁場の創出

——神楽における神霊出現の様式をめぐって——

山本ひろ子

聖地、また聖所とはなにか。その問いは、祭祀の場においてこそラディカルな問いとなろう。人は儀礼をなかだちに、聖地においていかにして神となるのか。いや人を神とすべく、祭儀の空間はいかにして聖なる場所へと自己を形成するのか。籠り、作り物、舞などをキーワードに、神霊を顕現させる磁場の構造化やメソッドを探ってみたい。

### 一 聖地・聖所籠り

祭りでは、イニシエーションなど重要な局面で、神役の者が聖地・聖所に籠ることがある。宮古島狩俣のウヤガン（祖神）祭、沖縄本島久高島のイザイホー、奥三河の大神楽を例に覗いてみることにしよう。

毎年冬に行われる狩俣のウヤガン祭では、祭祀集団に新加入する神女たちは神山の御嶽に籠り、二日目の「イダスカン」（出す神）でハウヤガン神<sup>ノ</sup>となって山から下りてくる。その神山は鬱蒼たる「自然」の森で、神女のみが管掌しているムラの禁足地である。この山籠りにおいて、実際に何が行われているかは判然としない。おそらくは「神遊び」として歌を歌ったり、

またお喋りしたり——。想像するに、その山籠りで神懸りという逸脱は必須なものとは思われない。なぜならのちに述べるように、祭祀集団におけるトランスは、成員による見証を必須の条件としていたからだ。

このようにウヤガン祭の場合、神女が聖なる山に籠ることを要件に、ウヤガンという資格を獲得するわけだが、一二年に一度の午年に行われた久高島のイザイホーは、同じく「籠り」を必須としながらも、重層的で複雑な様相を呈している。新しく神女になるナンチュたちが三日三晩籠る七ツ屋は、フサティムイと呼ばれる森の中に仮屋として設置される。七ツ屋での籠りの内実はこれまた不明だが、ウヤガン祭りの籠りと似たりよつたりだろう。

イザイホー儀礼のクライマックスは、久高御<sup>マク</sup>殿<sup>テン</sup>庭の「神アシャゲ」の前に作られた七つ橋を渡る場面である。ナンチュたちは、先輩の神女たちが橋の両側で足踏みしている中、「エーファイ、エーファイ」の掛け声で七つ橋を渡り、神アシャゲに入っては出る動きを七回繰り返す。囃しながらそれを見守る先輩の神女たち。最後は神女たち全員が神アシャゲに入るが、行事の核心

は、先輩神女たちが凝視する前で、新入りが入ったり出たり  
の動作を繰り返す点にある。とすれば、不貞を働いた女は橋を  
渡れないなどの默契・共同規範が派生したのも、頷ける。

橋を「渡る」というイニシエーションとそれを先輩の神女集  
団、ひいてはムラの全員が目撃し、認知する必要が生じた。そ  
のために、「七つ屋」の前ではなく常設されている「神アシャ  
ゲ」の前に七つ橋が設けられたにちがいない。このようにイザ  
イホーの場合、見られることを想定していない「籠り」と、見  
られることを前提とした七つ橋渡りという複合性をもつ。

第三の事例は、花祭（愛知県北設楽郡）の母胎となった三河  
大神楽のイニシエーション儀礼「浄土入り」で、神楽屋とは別  
に「白山」なる仮屋を構築し、還暦を過ぎた者が、三途川など  
を越えて籠る。筆者はその思惟と様式に、中世の熊野詣との共  
通性を指摘した（拙著『変成譜』）。熊野詣にあつては道中作法、  
「浄土入り」は祭儀だが、共に他界に「入る」ことにポイント  
があり、出てきたときには、神の子として再誕するという資格  
を得ている。「浄土入り」ではそうした儀礼的意義を際立たせ  
るべく、「白山」という作り物が仮構された。かつて立願者た  
ちは自然の山に籠ったが、やがて作り物の「山」に籠るようにな  
ったという発生論は成り立つまい。なぜなら、「入る」「籠る」  
という儀礼行為自体が、変成、装置としての作り物を要請して  
くるからだ。その変成のドラマをビジュアルに現前させ、祭祀  
共同体の成員に認知させるためには、ムラ近傍の「自然」の山  
に関係者のみが入るのでは用をなさない。かくして「白山籠り」  
から、神楽における仮想の「山」の重要性が首をもたげてくる。

## 二 仮想の「山」を構築する

三河大神楽には、浄土入り儀礼のために仮設された「白山」  
のほかにも注目すべき「山」があつた。注連竹で結界された舞  
処がそれで、後述する大元神楽・荒神神楽では「神殿」が相当  
する。三河大神楽では、この「山」を「山立て」という作法で、  
儀礼的に造立した。注連竹は前もって立てられているのだが、  
太夫たちが樹の枝を手にして、「さかさきとる おほろの山が遠  
ければ 此処に山立て さかさ花立て」と歌いながら、東方より  
順次に立ててゆく。

「このことによつて舞戸は一つの山に仮想された」（早川孝太  
郎『花祭・前篇』）わけだが、「本物の山」のほうがおほろであり、  
移した造り山が、眼前の現実の山となるからである。「山立て」  
とは、山の示現のことである（『風流の図像誌』と郡司正勝  
が述べているのは卓見だろう。「立つ」とはもちろん「頭つ」  
の意味も合わせもつ。仮想の「山」がいかに重要であつたかは、  
主な次第の前に必ず「山立て」が実修されたことから類推で  
きよう。

この「山」（すなわち舞処）で舞や湯立てが行われるのは、  
大神楽から分岐した花祭も同じだが、大神楽の場合、舞処を「山」  
と仮想するだけでは終らなかつた。詳細は不明だが、籠のそば  
に山に見立てた「岩」の作り物を置いて、一連の滑稽な次第が  
演じられている。

まずは「山たずね」の段で、伊勢、熊野……と各地の山を尋  
ね歩いた主人公は、最後に「とよの籠脳に千代の御山が立つて

候」と竈脇の「山」(山)を発見し、この山には主がいるのかたしかめようと「山」に歌を掛ける。すると反応があり、山の主が「さん候」と応じたので、次は山の主と山の売り買いの段となる。千貫、百貫、十貫……と掛け合い、最後に一六文の廉価で、山を買い取ることになるが、そのあとも「仲人のこと」、「おつわりものこと」、「生まれ子」として婚姻と出産の模擬儀礼が続く。

神子入り儀礼「生まれ子」のための前段行事として、一連の「山」をめぐる狂言が案出されたわけだ。残念ながら花祭には継承されず、「山」の次第は失われたのだが、ここで花祭の「榊鬼」を想起してもよいかもしれない。背中に山のシンボルの榊を付けた榊鬼は、「とよの竈脇に千代の御山が立つて候」と舞処にやってくる。しかし榊鬼は、里の神の奉斎者たる禰宜に年齢競べでも駿競べでも負けて、榊、つまり山を譲り渡し、服属の証に反閉を踏む。遠い「おぼろの」山から、竈脇の「千代の御山」にやってくる山の主。自然の山ではなく仮想の「山」が、ここでも主役の座を得ているのが知られよう。

自然の山をシンボリックに引き寄せた儀礼装置・演劇空間としての仮想の「山」と見立ての「山」。花祭の「山立て」や「榊鬼」に痕跡だけを残して消えた仮想の「山」の運命は、竈中心の一次的な舞処への変貌とパラレルであった。

### 三 言葉による聖所の造立

ところで大神楽・花祭における仮想空間は、「山」だけではなかった。それは、先の「山」よりも徹底した仮想性を背負い

つつ、湯立て儀礼において劇的に登場している。

花祭を含む天龍水系の霜月神楽は湯立て神楽に属するが、花祭と他の霜月神楽では、湯立ての形態が著しく異なる。霜月神楽では、「太神宮の湯」、「津島さまの湯」など、勧請する神ごとに湯立てと舞があり、湯立て―舞―湯立て―舞……という形式で祭りは続いてゆく。それに対して花祭の湯立ては、すべての神々を集めて一回だけ行われる。この一点集中型の湯立ては、竈が舞処の中心という空間意識と、湯立ての前／湯立ての後といった次第構成を決定付けた。それに与かって力あったのが、湯釜の真上の天上に吊られた切り紙の天蓋<sup>おおたか</sup>。「大湯蓋」である。花祭のシンボルともいえるべきこの天蓋には五方に神道が付いており、集ってきた神々はこの天蓋に來臨する。神楽最高の祭具といえるべきこれら天蓋(「びやつけ」・「びやつかい」とも)が、しばしば「降居」と呼ばれることもそれを証左していよう。

花祭の湯立ては、竈の火入れから始まる一連の次第で、釜祓が終るといよいよ狭義の湯立てとなる。花太夫の呪法によって浄められた湯を神々に献上するのである。湯釜の真上の「大湯蓋」は、もうもうと立つ湯煙を受けて妖しく揺らめくのだが、その「降居」に集った神々が「湯を召した」と観じて終るほど、ことは単純ではない。そもそも神々は、この「降居」で湯の献納を受けるのではなく、ではいったいどこでそれを教えてくれるのが「建師大工<sup>たてしだい</sup>」という歌ぐらである。この歌ぐらによって、神が湯浴みするための「湯殿」が五方に建立される。その位置は、湯蓋と湯釜の間だろう。この中空に設けられた「湯殿」において神々は「湯浴み」するとイメージされているのだ。

これが湯立ての核心とみて間違ひなからう。

驚くべきはそればかりではない。「湯の父（母）の湯殿へ渡る湯衣は 丈が七尺袖が六尺」。こう歌われるように湯殿に降り立った神々は、「湯の父・湯の母」というガイドによって、湯衣を召して湯浴みを行なうのである。現行の東栄町・月の湯立ての場合、「湯の父・湯の母……」の歌ぐらで花太夫と補佐のみようどは、竈の廻りを少し移動するのだが、その動きにかつての神親の姿をイメージすべきなのだ。ちなみに「湯の父・湯の母」とは、「神の父・神の母・神の姉」と同じく「神親」で導霊とみてよく、古い神楽の詞章には時折、登場する。一方、実際に「神親」という職掌をもつ神楽もある。この場合、神親と神子は、イニシエーションにおいて「呪術的親子」の関係を結ぶが、今は措く。

さて花祭の湯立てに戻ろう。もし「建師大工」や「神親」の存在を見過ごしてしまったなら、ログスによる湯殿建立と、ガイディング・スピリットによる湯浴みという湯立て最高の場面を幻視することはできない。換言するなら祭文や歌ぐらの詞章は、それに気付くことさえ出来たなら、儀礼の深奥なる秘密を明かしてくれるのだ。

たとえば、施主（祭りの主催者）を祝福する「飾り物申付」という大神楽の祭文も然り。「この家の柱や家具や祭りの飾り物が、浄土における輝かしい事物となる」という内容で、やはり言葉によって、そこにはない（あるいは彼岸的な）世界を現出させてゆく。湯殿建立も湯の父・湯の母も、非現実的世界の現出を求める呪術行為としての言語にはかならない。このとき

言葉は記号ではなく、實在の創造行為そのものになる。

#### 四 舞による磁場の形成―託舞の運動性

花祭のような湯立て神楽と違って、西日本の多くの神楽は湯立てを持たないし、あつたとしても清めの前段行事に過ぎない。竈が据えられていないため、舞殿は非中心的で、舞殿自体を「山」と観念したり、表象したりすることもない。舞殿空間の観念的構築力は希薄であるといえるだろう。しかし西日本の神楽は、まったく別の様式と内的要請から、舞殿に聖なる磁場をつくりだす。その役割を特権的に担っているのが神懸りの舞―託舞である。

ほぼ七年に一度、集落の共同霊格―大元様を迎えて実修される大元神楽（鳥根県邑智郡桜江町）の託舞をみてみよう。「託につく」者、すなわち神懸かる者は、「託太夫」として三名選ばれる。神殿をS字型に舞い廻る集団（祭員）の列に託太夫一人を入れて、半ば暴力的にトランスを誘発させる。また託舞の演目も、「六所舞」、「綱貫」、「御綱祭」と三種類あつてプログラミングは実に周到である。一人目に懸らなければ、二人目。二人目も駄目なら三人目……。自他強制の様式を舞に委ねた託舞は、神懸かった託太夫（大元様）の託宣でクライマックスを迎える。

広島県の山中で、七年、十三年、あるいは三十三年に一度開催される比婆荒神大神楽の場合、神懸かる役は一名の「神社柱」である。群舞と一人舞の違いはあるが、引見役と衆目の監視の中で変身させられる構造は、大元神楽と共通している。

もうひとつの類似点は、巨大な蕨蛇が特異にして重要な役割を果たすことだ。大元神楽の集合表象としての「大元様」、そのシンボルというべき「蕨蛇」(龍)は、最初は祭壇にとぐろ状に巻かれておとなしく鎮座しているが、託舞第二段の「綱貫」では、祭員がこの蕨蛇にとりすがり、神殿をS字状に舞い廻る。また「御網祭」では神殿に対角状に吊るされた蕨蛇をブランコのように大きく揺らす。蕨蛇を用いた「綱貫」・「御網祭」であろうと、用いない「六所舞」であろうと、神懸かるとただちに吊った蕨蛇を腰の高さまで下ろし、託太夫を寄りかからせて託宣を仰ぐ。比婆荒神神楽でも、神柱は吊られた蕨蛇を背に神懸りの舞を舞い、トランスとなるや蕨蛇の背にもたせられる。巨大で荒々しい蕨蛇は、神殿の主と化すばかりではなく、身体的接触によって憑依した者との合体を果たす。その光景は鮮烈で不思議だ。

とはいえ厳密に言えばこの蕨蛇は、大元さまや荒神グループの主神ではないし、したがって御神体でもない。ではなぜ蕨蛇を作る必要があったのか。その最大の理由は、舞におけるトランスを物理的にも視覚的にも牽引するために違いあるまい。そして神楽終了後に、大木などに巻かれて次の神楽までムラを見下ろしている蕨蛇は、神懸りの呪具という大役を演じたからこそ、いつしか荒神神楽の象徴という榮譽を得ることになる。神殿(大元神楽)や神田(荒神神楽)を舞い廻る舞の運動性が長尺の蕨蛇という姿形と素材を要求したので。御神体(の代役)であり、神楽のテーマであり、かつ神懸りの呪具として使われる蕨蛇。神楽のラジカリズムが最大限に発揮される場面と

いつてよい。本来見えるはずのない神霊の顕現を、見えるかたちにするために、神楽は、託舞に激越な様式で蕨蛇を介入させたのである。

このような妥協なき目的意識性と集中性にとって、「自然」の聖性はむしろ邪魔だろう。かつては墓地の上に作られたという神殿だが、その記憶が薄れたとはいえ、わずか一間四方の空間があればこと足りる。三段構成の託舞も、蕨蛇による荒神の神懸りも抜かりなく準備され、その瞬間へのプロセスを祭祀共同体の全成員が目撃し、視認すればよい。そこに現出するのは、視覚の共同体である。

## 五 山からの来訪神

ところで中国地方の神楽と類似性もち、古い様式を残しながらも九州の椎葉神楽・諸塚神楽などは「託舞」のような神懸りの演目をもっていない。ここには重要な問題性が孕まれている。当初神懸りの演目はあったが、やがて退転した……?。周知のように、可動式の天蓋も、引き綱で操作されてしばしば神懸りの具たる機能を果たす。椎葉神楽も天上に天蓋(雲)あり、舞の際にそれを引く地区もあるが、かつてはそれを用いた神懸りの次第があったとは考えにくい。なぜなのか。神懸りこそ、不可視の神霊の現前を確認できる最高の形態なのに。思うにそれに拮抗するような、別種の神出現の形態があったからではないか。諸塚神楽の「山守」(やまもり)、椎葉神楽の「宿借り」がそれである。

宮崎県東臼杵郡諸塚村戸下神楽では一〇年に一度の大神楽な

どに限って、「山守」という山の神が、異装の草莊神として御神屋を訪れる。笠をかぶり、山葛の蓑をまとい、巨大な生木の杖を携えて山から降りてきた「山守」は、神主と問答で掛け合い、里人の仲介で和解し、最後に豊穰のシンボルの杖を授けて去る。椎葉神楽では、嶽の枝尾地区の「宿借り」がそれに当る。

このような「山守型」の来訪神は、その本質と形式において、「託舞型」の神霊発現となじまないし、事実中国地方の神楽は、「山守」のような演目を伝えてこなかった。

とはいえ「例外」もある。大元神楽の「山の大王」という演目がそれだが、この大王は、山守のような荒々しさも威力もなく、神主役と滑稽な問答を交すのみ。自らを芸能化することによって、かろうじて山の精霊としての痕跡を神楽に留めたと思われる。

\*

中国地方の多くの荒神神楽では、なぜ山守のような草莊神が生まれなかったのか。それは、「名」を単位とした祭祀集団の性格に深く関わっている。荒神は「名」のシンボルとして藪や森の祠などに祀られており、人々は毎年秋に地祭りをして報酬する。年限の大神楽は、集団魂（グループソウル）としての荒神、いわば大文字の荒神を祀る祭祀で、神懸りによる神霊発現は、「名」の紐帯の再生産と結束を保証する。

「託舞」、すなわち舞の身体をなかだちにした憑依・顕現は、一点集中型の緊密な様式と祈念によってしか実現されない。荒神を祖神と仰ぐ祭祀集団内部への求心的思考が、「異界」と「異界」からの旅人を要請するはずはなかった。本稿では省略した

が、あえていうなら荒神祭祀における「異界」とは、祖霊（荒神）の帰属する死者の国だけである。異界（性）が死者霊によって占有されているといってもよい。

それに対し「山守型」の来訪神は、異域たる「山」が在所で、集落の神々とその秩序の圏外にある。葉擦れの音、なにかが御神屋に近づく気配……。高まる期待感と強い畏怖の念。そうした感覚と思いは、共同体的な默契・規範というより、個的な体験としてあつたろう。儀礼空間としての「山」の造出も、高度な舞によるトランスの発現も必要としない、限りなく「（山）人」に近似した山の神出現の背後に、おそらく人々は、「おぼろ」ではない「山」の存在を実感している。その威力と豊穰性に浴するべく、人々は、一〇年に一度、山守との対面を果たしてきた。山と山人に託された他界感覚と希求とが、「山守」なる演目の創出に与かって力あつたはずだ。

ひるがえって三河大神楽は、百番を超える巨大な祭礼で、時には数十年も開催されなかった。何よりも「生まれ子」「清まり」「浄土入り」の三度の人生儀礼を白眉とする神楽の思考は、山の神とのシンブルな対面劇を求めはしなかった。メタファーとして「山」を造立し、さらに「生まれ子」儀礼につなげる仕組みで、「山」が道具立ての一連の次第を考案した。仮想の「山」の創出とその演出において大神楽は、儀礼的に自然の「山」を奪取したともいえる。

一方、大元神楽・荒神神楽の場合、神楽が志向する神霊出現の場「託舞」において「山」の観念もイメージも必要はなかった（ただし大元神楽には、「山勧請」という次第があり、また神殿

の東の柱を「元山」、西の柱を端山と呼ぶことは注意を要する）。託舞にあつて神殿は、注連で結界されただけの空間であることをやめ、むしろ祭りの主役へと変貌する。舞の連続によつて神殿が密度を高め、聖化の度合いを強めてゆくプロセスと、神人が神懸かつてゆくメカニズムは、同一の運動性のうちにある。「自然」を置き去りにし、いや排除することによつて、所与の空間を徹底して反自然的な聖所へとつくりあげてゆく――。舞の思考というべきものだけが、それを用意し、可能にさせることができた。かつて大元神楽・荒神神楽が、大元舞・荒神舞と呼ばれていた事実も思い合わされてよい。

畢竟、「人が神になる」、すなわち「聖なるもの」のドラマティックな出現形式を、神楽は託舞の運動性において生み出したということができる。

〔付記〕花祭には、湯釜真上の「湯蓋」の他に、「びやっけ」を擁する地区もあるが、本稿では「湯蓋」一つだけの地区に限定して論じた。なおこの湯蓋・びやっけと舞処の空間構造については、拙稿「神楽の儀礼宇宙―大神楽から花祭へ（中の二）」（思想）、一九九六年七月号、岩波書店）を参照されたい。

また比婆荒神神楽については、山本ひろ子責任編集の別冊太陽『祭礼―神と人の饗宴』（二〇〇六年一月、平凡社）「比婆荒神大神楽―三十三年目の神懸り」、本稿全体に関係する拙稿としては、「死者と精霊たちの祭り―神楽の夜の深淵へ」（『怪』、二〇〇九年八月号、角川書店）がある。