

〈音〉を聞く、〈音〉を書く（続考）

大胡 太郎

1. おもろ歌唱と書くこと、歌うことから起ることへ

「――1. 〈音〉を書く――『琉球神道記』に書かれた「おもろ」――
『おもろさうし』に収められた「おもろ」は、どのような〈音〉
として聞かれていたか。琉球国王の冊封のため一六世紀に来琉
した中国からの冊封使は、「一唱百和、声音哀慘」（陳侃『使琉
球録』一五三四年）と記している。

京都の僧、袋中は一六〇三年に琉球国に漂着し、滞琉中に『琉
球神道記』を記した。巻五に「おもろ」歌唱を聞いた記録がある。
唄ハ御唄ナリ。笠土の唄ノ如シ。其詞多ト雖。今少分ヲ舉。
キケイキミカナシ。ネイシマイシ アラクヤメ。キユワ
レ

キケイオホキミギヤ。ヲレテイニユリユラワレバ
マンマン アスラ マム チユワレバ

梵字によって〈音〉として書かれた「おもろ」（一六〇三―
六年に見聞）である。この「おもろ」は、『おもろさうし』巻
一―4、巻六―314の一部に対応している。複数のおもろ歌の部

分をつなぎ合わせて表記したか、このように歌唱されることが
あったのかわからないが、つまり、『おもろさうし』に存在し
ない「おもろ」でもある。ただ、梵字による〈音〉表記が可能
であったのは、神女による音節的歌唱であったからかと考えら
れる。

その後一六〇〇年代、この梵字おもろの基盤となったであろ
う神女たちによるおもろ歌唱は衰退していき、男性によるおも
ろ歌唱を担うおもろ主取カトリが世襲化してゆく。

「引声、梵唄の如くして楽なし」（徐葆光『中山伝信録』
一七一九年）という一八世紀の冊封使の記録に見られるおもろ
歌唱は、冊封儀礼、首里城での中秋宴での、三代目おもろ主取・
安仁屋親雲上マニによるおもろ歌唱についてのものである。すでに
ここには「引声」とあり、おもろ主取特有の歌唱法（後述）に
ついてのものであろう。

1―2. 書かれたテクストから生成した神――安仁屋本「お
もろさうし」と「おもろ大神」――

世襲職としておもろ歌唱を担う男性、おもろ主取家である安

仁屋家には「おもしろ主取元祖由来記」という、琉球士族の「家譜」にあたるものがある。その七代目の記事に以下のような記事がある。

次弟安仁屋筑親雲上次男むた儀、嘉慶式（一七九七）年丁巳正月五日夜より不快の相見え候処……時よた^二占方抔仕候は、別而病強く罷成、……二月十五日比より御神御言葉おざし始、四月迄^三は上座に朱書を以、御神事欠目、御水なで、また此元按司わかれ、昔おもしろ大御神、段々奇妙成事、披^二仰聞^一候。尤神事^并元祖、彼是細々不^レ残御ざしの通、上座本文^并朱書^二相見得候間、若於^三以後^一一門より時よた又は占事有^レ之、右次第書之外、例替抔又は例重引入申出候共、曾而取持間敷候。……御双紙見開、講釈、おもしろ曲敷伝授候。（傍線、稿者）

「御神」「おもしろ大御神」と表記される「おもしろ大神」の出現と託宣、それによる他の占いや宗教者の排除がここに確認できる。そして「おもしろ大神」は安仁屋家の先祖祭祀などのみならず、「おもしろ曲」について「伝授」したとある。王府の冊封儀礼などに際して、琉球国王と中国からの冊封使の前での歌唱をこととするおもしろ主取はまさに〈王権〉のための存在であったはずだ。対して、〈王権〉に根拠をもつ神ではなく、安仁屋家というおもしろ歌唱を世襲する家のおもしろ歌唱者と、言うなれば「おもしろ」そのものに根拠をもつ、そして「おもしろ」の歌唱、祭祀に直接に口を出す神の誕生であった。このことについて、末次智は「言語表現の一つのジャンルを前提にした神として特殊であり、安仁屋家のみ出現した神だろう」「末次 一九九五」と

指摘しており、それを踏まえて、かつて拙稿に以下のように述べた。

（安仁屋家のおもしろ主取は）ふたつのものをえるにいたつた……ひとつは個人の〈歌唱力〉という技術（おもしろ名人などを成立させたいわゆる歌唱力―発表者注）をこえた特殊な〈歌唱〉そのものであり―それゆえそれは、ひろく一般化してゆくのではなく、世襲された家系に相伝としてつたえられるという「特殊化」を必然化する―、もうひとつはその〈歌唱〉をささえる〈神話〉としての「おもしろ大神」というあらたな神の創出―もちろん、この「神」も、その世襲というどじた集団のなかにのみ共同化される―である。これらの、特異なありかたがふたつながらまじわるのが世襲のおもしろ主取・安仁屋家であった。「大胡二〇〇一」つまり、このおもしろ歌唱が特異なのは、まさにその歌唱のありかたにあった。先ほどの梵字おもしろが、音節に音符が対応するシラビック歌唱であるなら、少なくとも近代初期に残されていた、この世襲のおもしろ主取・安仁屋家に伝承されていた歌唱は、母音などを、息を継ぎながらメロディーに乗せて異様なほど長く延ばすもので、歌詞の音節はむしろその合間に時々挟まれるにすぎない、メリスマ歌唱法と呼ばれる、特異にして際立った「歌唱」なのであった。この「歌う」というより、節^{メロディー}に乗せた〈音〉の「歌唱」についても、かつて拙稿に述べた。

テキストに根拠をもたない〈音〉が、テキストに根拠をもつ〈音〉と対等あるいはそれ以上に存在し〈競合〉すると

すれば、〈おもろ歌唱者〉にとつて、その〈非意味〉の〈音〉の根柢は〈歌唱力〉という〈技術〉（神女たちの歌唱とは比較できない孤立的な歌唱—稿者注）によるのであろう。そしてかれらの〈技術〉がそもそも「おもろ大神」に根柢づけられているのであれば、その〈非意味〉の〈音〉とは、「おもろ大神」の〈声〉にはかならないだろう。かれらの〈歌唱〉は常に「おもろ大神」とともにある……この〈二声的歌唱〉が可能なのは、〈おもろ〉についての、それをどのようになうのかという技術にもとづいた「知」と、正統な伝承者であるという「血」の一致した場所にあたつて、すなわち安仁屋家の〈おもろ歌唱者〉をおいてない。

〔大胡二〇〇二〕

すなわち、末次が指摘していることであるが、王府「おもろ」はすでに共同体レベルでの「ウムイ」に還元できないものであるが、「おもろ主取家」に世襲されるおもろ歌唱は、「おもろ大神」と「おもろ主取」⇨おもろ歌唱者に「独占」されており、その歌唱の根柢は〈王権〉にも還元され得ない不可逆的なものとなっている。

『元祖由来記』は……これらの託宣をまもりつづけ、その証として代々の主取家の家譜がかきつがれつづける、いわば「永遠に未完の書物」でありつづけることによつて「おもろ大神」は存在しつづけることができる……『元祖由来記』は〈おもろ歌唱者〉という実践者を、「おもろ大神」という不可知の領域から超越的に規定しつづける、実践者のテキストとなりえている……しかし、また、それは安仁屋

本「おもろさうし」とその〈歌唱〉—王府の庭において王の前での〈歌唱〉—とが対になることを当然の前提として
いる。
〔大胡二〇〇二〕

このことが意味するのは、おもろ歌唱は〈王権〉のためであり、王の理想性や神聖性を描いた「おもろ」でありながら、その「おもろ」が描いていることによつて生み出していた〈王権〉の「超越的な意味」が、おもろ主取⇨おもろ歌唱者にその「根柢」を奪われ、〈王権〉にとつての意味をなけば失いかけ、ふたたび〈王権〉の意味、根柢が「不可知」の領域に差し戻されるという、これまた特異なありかたである。

これを〈王権〉側でなく「おもろ」から見ると、そこには「誰のために、何について歌われるのか」ということと「誰が、何を根柢として歌い得るのか」ということとに分裂し、一元的な意味に還元され得ない、また覆い尽くされない「おもろ」の姿、すなわち「おもろ」の〈残余〉という領域が浮かびあがる。そしてこの〈残余〉を生み出すのが、おもろ歌唱者による「〈音〉を歌う」行為であつてみれば、この〈残余〉をもたらず差延化（遅れ）は、一元的な意味に還元できない分裂を生むような「歌う」実践をおこなう「おもろ主取」という「私的領域」の生成、すなわち「世襲⇨公的な継承」ではない「私襲」という領域の成立を意味するだろう。

1-3. 「おもろ大神」とともに生きる安仁屋真昭—戦後のおもろ歌唱—

おもろ歌唱の消長を、近代に移行させて見ていく。琉球処分

後、明治近代に入り、十二代おもしろ主取・安仁屋真莉は、その主取という根拠を失い「孤立」していた。しかし、大正元年（一九一二年）、沖繩の音楽研究者、山内盛彬やまうちせいひんの調査に応じた真莉が山内におもしろ歌唱を「伝授」した。ここに、近代の新たな「伝承者」が生まれることになった。「廃朝後は世襲もなく絶えるところ、君の採譜のお蔭で永えに伝えていくことのできる……ぜひ印刷に付し、琉球文化宣揚のために……」（山内、一九六四年、私家版『琉球王朝古秘曲の研究』）と真莉は述べたと、山内は回想している。ここに言う「印刷」とは、真莉からの伝授の際作成していた楽譜を中心としておもしろ歌唱をテキスト化することであり、安仁屋本『おもしろさうし』の活字刊行ではなく、おもしろ歌唱のテキスト化（歌唱の研究と楽譜）の刊行であろう（田島利三郎『琉球文学研究』一九二四年、伊波普猷『おもしろ選釈』一九二四年、『琉球戯曲集』一九二九年に、山内はそれぞれ楽譜の一曲ずつを付載し発表している）。

この意味するところは、近代においての『おもしろさうし』とおもしろ歌唱が、〈王権〉なき、また、「おもしろ大神」なき『おもしろさうし』とおもしろ歌唱（真莉）として、「學術」的に記述されるということである。とはいっても、この「印刷」がすぐに果たされたわけではなく、実のところ「出版を約束しながら……五十年もさばっていたのは申し訳ない」と山内が述懐するように、伝授の五十年後、戦後、あるきっかけを通して出版に漕ぎつけたのであった。

この研究テキスト（研究と楽譜）は、教える—教えられる関係でありつつ、それが「秘曲」の「伝授」であり（＝限られた「伝

承者」＝疑似「世襲」、五十年後（大正元年／昭和三九年）まで書かれなかったことよって、根拠となるテキスト安仁屋本『おもしろさうし』を沖繩戦で失った、「正統」な「伝承者」なき歌唱となる。本来のおもしろ歌唱のありかたから遠く逸脱した、このありかたをおもしろ歌唱の〈危機〉と呼びうるだろう。

しかし、山内にとってもおもしろ歌唱にとっても、次の展開があった。それは一九六〇年の山内の訪沖の際の二つの「出会い」である。まともてみると、それは、①安仁屋家墓参での自覚②「沖繩戦において消失した安仁屋本『おもしろさうし』」を「探し出してみたいものである。」③「山内一九六四」↑七年前（一九五三年）に、同じく沖繩戦で消失した④戦利品として持ち出された、尚家本『おもしろさうし』のアメリカからの返還と、⑤国際大学での集中講義の際の「おもしろ歌唱講演実演会」での、真莉の曾孫・分家の石川（安仁屋）真昭との出会い＝唯一の「正統」な「継承者」の「発見」、ということになる。

そして遂に転機が訪れる。「数年前から山内さんは石川（＝安仁屋真昭）さんにおもしろを覚えるように勧めた。初めは気乗りのしない石川さんだったが、沖繩の古典文学や民俗学に関心を持ちはじめ、昨年ブラジルでインカ・インディオの音楽を研究中の山内さんに教えをこう便りを書いた。……」（『毎日新聞』一九七八・七・九）。一九七八年、真昭へ山内による「伝授」が開始されたのであった。この『おもしろさうし』とおもしろ歌唱者をめぐるTVDキュメンタリー¹では、この変化について、梅原猛から「君にしかできない」と諭されたと紹介している。いわば、アカデミズムからの二つの「招命」（山内・梅原）によつ

て、石川真昭は安仁屋真昭へと「変貌」「変容」したのであった。そして、同TVドキュメンタリーでは、安仁屋真昭によって安仁屋家座敷の「おもしろ大神」の「仏壇？祭壇？」が拝まれるシーンが紹介されている。これは、沖縄戦後、避難時に埋めた二つの香炉（安仁屋家香炉、おもしろ大神香炉）を基に「おもしろ大神」を「再興」したものだという。ここに、安仁屋真昭↓山内盛彬↓安仁屋真昭という「継承」が成立した。

1-4. カミダリー・ネットワーク宗教活動とおもる歌唱者
次に、このおもしろ歌唱者の誕生後を、塩月亮子の指摘する「カミダリー・ネットワーク」の文脈の中でとらえてみたい。

塩月はここ二〇年ほどの沖縄社会におけるユタたちの宗教活動について「社会のグローバル化にともなうユタ（あるいはユタ的な人）たちの新しい動き」「塩月亮子二〇〇二」だといふ。なかでも、塩月が取り上げる沖宮の「ユタ的宮司」の宗教活動に着目しよう。

沖宮は、沖縄戦によって戦前までの宮司一家全員が死亡したため廃絶していたが、戦後、比嘉真忠は、「託宣」があったとして「私襲」的に、一九五七年から沖宮を、もとの場所とは関係なく、現在の奥武山運動公園内天燈山に再興し、さらに『御嶽神教 うるま琉球神道記』を出版（一九八六年）した。

まもなくして、沖宮復興の御神託を受け、天久町先桶川（ペーペーヒージャー）に引きつけられて参拝し、家に帰りましたら、自然に筆を取らせられ、天龍大御神と書き、また天久臣乙女御神と書かせられました。この二神の天降

りの地が銘刈で、昇天の地が先桶川であります。……琉球八社の一社である沖宮の御祭神は、初めは霊木がまつられていた。その根源が奥武山の天燈山で、そこに鎮まる神様を、日本神道では天照大御神と称し、沖縄では天受久女龍宮王御神と称えている。」〔比嘉一九八六〕

比嘉宮司の沖宮への招命は、天照大神の「私襲」でもあることになろうし、この二点が重層するのは、自己のアイデンティティを形成するための文化資源として選択した結果としての沖宮、という場と、比嘉宮司がつくりあげた沖宮という場を自己のアイデンティティを形成する場として選択されたありようとしてみなしうる。

そして、現在に至る二代目宮司・津嘉山慶子も初代・比嘉からの世襲ではなく、「招命」された「ユタ的宮司」（九〇〜九二年に宮司だった男性は臨時のものとしてカウントしないのが支配的な認識）であり、この二代目の宗教活動に、塩月は着目している。

沖宮では、靈感の強い人を「ノロ」と称する独自の「ノロ」グループが構成されており、初代宮司や現在の宮司、「ノロ」と呼ばれる人たちの手によって巫病を克服した人々が、今度は現在巫病中の人の手助けをする、いわば「霊能者の学校」として……霊性で結ばれた「自助グループ」であると捉えることができる。〔塩月二〇一四〕

そして、これは津嘉山宮司とニューエイジ（新霊性運動）の騎手でもあるミュージシャン・喜納昌吉との交流へと開かれていく。さらに、沖宮二代目・津嘉山宮司―喜納昌吉―安仁

屋真昭のリンクが誕生する。喜納昌吉&チャンプブルーズは、一九九六年アトラクタ・オリンピック公式文化イベント「セラブレイト・ザ・リングス」アジア代表として出演するための事前壮行イベント「天孫祭」(一九九六年七月六日、奥武山陸上競技場、奥武山運動公園内には沖宮もある)で、安仁屋真昭のおもろ歌唱と「競演」したのであった。

1-5. 「招命」による「私襲」と「正統」化

安仁屋本『おもろさうし』が消失している以上、安仁屋真昭のおもろ歌唱の根拠は、おもろ大神に「私襲」し歌唱することによって、逆に『おもろさうし』を召喚することにある。歴史的に見ても、安仁屋家においては、この「私襲」が「正統」化されるか「判示」をおろす「ウクデイ(ないしサシブ)」が七代目において排除されており、もっぱら「判示」しているのは「研究者」であるような様相を呈している。彼が〈音〉〈声〉として実践するおもろ歌唱を〈書く〉のも「研究者」(そもそも、山内盛彬のおもろ歌唱を〈書く〉行為は「琉球王朝古謡秘曲の研究」であった)としてである。

仮に、突飛な話かもしれないが、安仁屋本『おもろさうし』がアメリカから返還されたとしたら、「文化財」に指定されるであろうし、そうなった場合、安仁屋氏の「歌唱」はその「文化財」に含まれるだろうか?(ちなみに山内盛彬のおもろ歌唱は、県無形文化財に指定された。しかも指定理由の中に「後継者育成」も含まれている)また、安仁屋氏がコンサートなどにおもろ歌唱で出演し、ギャラを受け取ることは許可されるのだ

だろうか? 「文化財」を利用した、まさに「私的流用」と見なされるのではないだろうか? だとしたら、安仁屋氏の『おもろさうし』の存在・現前を根拠にしたおもろ歌唱^②〈声〉は成り立たないことになってしまふのだろうか?

これが意味するのは、書かれた『おもろさうし』の不在ゆえに〈声〉によって歌唱しうる、あるいは、歌唱が不在の書かれた書物を喚ぶ行為であるということなのではないか。そして、これは沖宮の戦後の宮司も同じことが言える。公的・法的な領域において疎外される〈声〉^③「私襲」にこそ、その実践は根拠を持つのであった。ゆえに、「私襲」の「正当」化として「書く」行為があるのだ。

このように「私的領域」「私襲」をとらえたうえで、シマジマでの共同体祭祀のなかでの「書く」ことの「私襲」化としての「帳」(ノート)の存在へと目を転じよう。

2. 「招命」の「公/私」性と「私襲」領域・行為

2-1. ノロイズム/ユタイズムを越える

近年、奄美琉球の祭祀フィールドに顕著なことからして、ノロ(ツカサ)とユタとが境界が曖昧になっている、あるいは協力している、または競合しているような「接近」を眼にすることが多くなってきている。塩月の、自身のフィールドとしていた備瀬における分析から、次の二点を対比的に取り出すことができる。

……カメラリは、備瀬ではユタに限ったことではなく、

神人をはじめ門中ウクリーとなる際の必須条件となっている。ノロのライフヒストリーを考えてもそれは当てはまる。カミダリーになるとユタに相談に行き、そこで村の神人になるか、門中ウクリーか、またはユタとして出るかをハンジ（判示／託宣）してもらう。

〔海洋博記念公園での神興し問題〕についてユタのノロ批判言説)

・公園の建設時代には、いつもリュウグ（竜宮）の神から電波がかかっていたので、その敷地に備瀬の神ではなく、リュウグ神を興しあげ、新しく拝みの場所を造った。（以下略）（O・M＝小浜村落系）

「以前、公園のスク神を興すことを頼まれた時、備瀬の人は皆しりごみした。すると、よそから別の神様もってくる話になったので彼女たちは驚いて反対し、備瀬の神の分神をもってくるようになった。しかし、この公園には外国などいろいろなところから人々が来るので、ここに村落の守護神を祀るのは正しくないということになり、結局最後は自分に任された。神人たちはついてくるだけだった。神様の新興しは難しく、三月三日から拝みをするにしようとした。その日神人はアサギに集まった。その場で神人たちに最後まで協力するというサインを求める」と、皆ためらったが、H・Sさんが最初にサインした。自分は祝詞をあげる役、線香はN・KとH・Sがやることになった。皆、最後まで協力しなかった。そこで沖宮の宮司に頼んだら、まかせてと言われ、漸くウブスナ（産

砂）の神が興せた。」（U・Y＝備瀬村落系）

〔塩月二〇一〕

一九七五年沖縄海洋博の際のエピソードだが、二〇〇〇年沖縄サミットの際も、ユタたちがさまざまな「活動」をしていたことを塩月同書は報告している。

同様の例が、二〇〇〇年沖縄サミットの際の、ドイツ首相が「うえのドイツ村」を訪問した宮古島でも見られ、宮古島市宇上野宮国の漁港に新設されたウタキがある（複数の建起源説がある）。そして、その活動はノロ（ツカサ）的でもあり、ユタ的でもある。

2-2. スピリチュアルな〈音〉〈声〉を聞く・書く

10年代に著書として「成果」がまとめられた、ユタ・渡久地十美子の宗教実践の階梯は、琉球の歴史を辿る活動として本人にもとらえられており、それは現在までの琉球・近代沖縄をめぐる考古学・歴史学の「定説」に対する異議としても提起されている（『ほんとうの琉球の歴史 神人が聞いた真実の声』角川フォレスト、二〇一一）。渡久地が書き記しているのは、自らの宗教実践にして「歴史」である。

渡久地にとってこの書でふり返られている自らの宗教体験にして実践は、霊たちからの「知らせ」としてあるのだが、裸世の死霊（合図をかけてくるだけ）↓アマミクシネリク（名を名乗る）↓按司時代以降（語りかけてくる）という、いわば階梯としてある。これを、〈音〉から〈声〉、〈声〉から〈語り〉への移行が〈歴史〉となるプロセスと見ることが可能だろう。

渡久地においては、この宗教実践としての移行過程を〈書く〉ことが、定説を覆す新たな〈歴史〉をつくることである。さらに渡久地がこの書を成すにあたって、研究者による応答もある（渡久地書掲載、原口泉（志學館大学）「沖繩歴史研究の現状と「渡久地史観」の意義 渡久地史観が琉球史にもたらすもの」、およびフーイト運動の会の語り部・久場千恵の弟子化に至る経緯のエッセイが掲載されている）。

「研究」「定説」の累積としての「史観」の縁をなぞりながら琉球史の「組み替え」を行う実践（＝聞く、救う、祀る）と、それを「歴史」として〈書く〉ことは、渡久地自身の靈的な階梯の上昇であり、自己実現的なものでもあった。これまでのユタに比して、この渡久地の実践が際だっているのは、通常、ユタはこれらの実践をあまり分節的に示さず、もともとそれは連続的で包括的なものであり、また、ユタは自分の「チジブンとバン（番）＝担当できる範囲」を知り、それを守ることに限定して自分の宗教的使命として実践を行うのが普通であるのに対して、渡久地はそれを越境し連続的な〈歴史〉にアクセスしている点である。10年代ユタの宗教実践においても、このような「包括的」な「バン＝宗教活動の内容」にして「史観」を形成してゆく渡久地のあり方は突出した様相を呈している。

2-3. 「帳」に〈書く〉ことの私製化

書くことに目を向けながら、少しく歴史を遡ると、首里王府、在番役所の公的な記録「帳」（覚え書き・記録・備忘録などに汎用された）があるが、ここでは、この「帳」の「共同体的」

私的」使用ということを考えたい。

「神の帳」という表象は、しばしば「神人」（＝共同体的私的）への、夢の中での「招命」の徴として語られる。このような王府なき「帳」が、現在、フィールドで見られる「歌詞カード」の基盤なのではないか。すなわち、一七〇〇年代「琉球国由来記」の各間切共同体祭祀の神歌歌詞の記載は、各在番の役人によって「帳」に書き留められたものが母体だろうと考えられる。近代リテラシーの普及とともに、共同体祭祀の神役女性にも〈書く〉ことが与えられるが、そこで起きたのは、容易に解読できるように書くのではないという事態である。むしろその多くの場合に見られる「不思議・難解な」カタカナ表記は〈書く〉ことを通した〈音〉の到来のように立ち現れる。

安仁屋本『おもしろさうし』も、〈音〉の到来の起源であることにおいて同様でもあるが、ただし、おもしろ主取家のおもしろ歌は、〈書く〉ことの結果物＝制定されたテキストと、〈声〉に出して〈歌う〉こと＝「おもしろ大神」とともにあり、「おもしろ大神」を〈祀る〉ことでもあることと「神の帳」のありかたとは乖離している。安仁屋本『おもしろさうし』の還来を幻視する安仁屋氏には、逆に、「帳」として自らの〈歌う〉実践を書き記すことには意味が付与されない（自らの〈歌う〉行為を〈音〉化することはできない）。そして、安仁屋氏には、「研究」的に〈書く〉領域が、歌唱とともにあるのである。

まとめとして、実践者のテキストとしての「帳＝歌詞カード」

これに対して、祭祀フィールドにおいての「歌詞カード」と

祭祀歌謡の関係を目を向けてみよう。規範性・拘束性の強い「歌詞カード」の場合、しかも複数のバージョンが併存している場合、しばしば神役内部でさえコンフリクトを引き起こす。また、フィールドワークの成果を地元で還元するために進呈した成果としての「研究」が「カノン(正典)」形成に加担することもしばしば起こる。

ここで、筆者も関わった調査とその成果を持っている、宮古島市上野字宮国の祭祀の事例について、さらに〈書く〉行為を見ていきたい。

宮古島の上野村宮国(当時)では、ベテラン神役のM・M(「マウ神の招命による」と、任期一年で次々と交替する神役たちによる祭祀維持・継続システムが採用されていた。ここでは、手書きの「歌詞カード」と「ワープロ打ちした歌詞カード」の二種類が使用されていたが、どちらにしてもベテラン神役以外、「意味」が分かって〈歌〉っているわけではなかった。実際の歌唱においても、「詞章の抜き差し」「内田順子二〇〇〇」が行われているのが観察された。しかし、さらに、「意味」もわかって〈歌う〉、ベテランMの〈歌〉う実践において、それはM自身にも「そのように歌え」と拘束しないテキストなのであり、むしろ書いてある通りには〈歌〉わない／〈歌〉えないのである。

ここでの「ユークイ」祭祀の歌詞カードと、実際の各ウタキでの歌唱(二〇〇四年十月ユークイの事例)を比較するため、「歌詞カード」の段落を①からふつた番号で示すと次のようになっていた。

・スカプヤーでの歌唱

① 1 ↓ ① 2 ↓ ② 2 ↓ ③ ↓ ④ ↓ ⑤ ↓ ⑥ ↓ ⑦ 1
 ↓ ⑦ 2 ↓ ⑦ 3 ↓ ⑧ 1 ↓ ⑧ 2 ↓ ⑧ 3 ↓ ⑨

・ナカグマイジャーでの歌唱

① 1 ↓ ① 2 ↓ ⑤ ↓ ② 2 ↓ ③ ↓ ④ ↓ ⑥ ↓ ⑦ 1
 ↓ ⑦ 2 ↓ ⑦ 3 ↓ ⑧ 1 ↓ ⑧ 2 ↓ ⑧ 3 ↓ ⑨

島尻麻里子によると、祭祀の種類や祭場に応じたブロックの入れ替えと、さらに細かい句の入れ替えによって、それぞれの神に対する「ユークイ(世乞い)」の歌となる。さらに同じ神に対しても、祭祀の種類によって歌は変化し、同じ祭祀目的でも祭場によって歌は変化するという。このことについて、Mは、インタビューで、「その時、その場でふさわしい歌として歌わねば神に通らない」と語り、それは祭祀を「余りなく、不足なく」おこなうためであると語った。すなわち、手書き「歌詞カード」は「余りなく、不足なく」歌うために「開かれた」テキストなのであった。

そして、〈音〉(にすぎない段階)、〈意味〉(にすぎない段階)の克服としての〈歌〉う実践^{II}句の差し替えによって、「歌詞カード」にはない対句が現れたりすることになるのである。すなわち、このことは、「歌詞カード」に直接には表されていない、埋もれている〈神〉が現れる、〈神〉の〈声〉を呼び起こす^{II}〈祀る〉〈歌う〉実践と言われるべきだろう。

〈音〉↓〈名(名辞の到来)〉↓〈意味(語りの到来)〉から〈書く〉ことへの不可逆性、不可可能性をめぐって、ここでは、実践者が「研究^{II}意味化」として書く時、その書くことを通し

て、書き得ない領域が立ち現れることになろう。その「書き得ない領域」こそ〈音〉でしかありえない領域なのであり、〈音〉を〈書く〉ことが背理として立ち現れるのである。〈音〉は〈書き得るといふ〉「音声現前主義」への異和として、実践者の〈音〉を〈書く〉行為はある。

注(1) 「おもろさうし」時を漂う古琉球の思(うむ)い」
一九九九年、OTV(沖縄テレビ)制作

(2) 現在も安仁屋真昭氏の名刺には「琉球王府神歌(おもろ)伝承 十五代 安仁屋 真昭(現姓石川)」とある。

(3) 先に引用したTVドキュメンタリーで、安仁屋氏は「私がおもろを歌うことも、本当は、琉球王朝の儀式もありませんので……祈りをこめて歌うことによつて本体が沖縄に戻つてくるというようなことを、気持としては込めてるといふことなんです」と語る。

(4) 島尻麻里子「沖縄県宮古島市上野字宮国の祭祀行事—Mさんの語りと実践—」(平成一七年度琉球大学大学院人文社会科学研究科修士論文) および、沖縄文化協会二〇〇六年度公開研究発表会「沖縄県宮古島市上野字宮国の祭祀行事—ククスバイ(Mさん)の語りと実践—」

【参考文献】

池宮正治 一九八五 「おもろ主取元祖由来記」『宜野湾市史』

第四卷 資料編三

内田順子 二〇〇〇 『神歌の宮古島狩侯の神歌—その継承と創成』思文閣出版

大胡太郎 二〇〇一 『「まなざし」の生成—おもろ歌唱者・安

仁屋真昭と「安仁屋本おもろさうし」との対話—(『古代文学叢書—神の言葉・人の言葉—(あわい)の言葉の生態学—』武蔵野書院)

沖縄市教育委員会 一九八三 『沖縄市文化財調査報告書 第五集 王府おもろ』

塩月亮子 二〇一二 『沖縄シャーマニズムの近代—聖なる狂気のゆくえ』森話社

島村幸一 二〇一〇 『「おもろさうし」と宮廷文学』笠間書院
末次 智 一九九五 『琉球の王権と神話—「おもろさうし」の研究』第一書房

二〇一二 『琉球宮廷歌謡論—首里城の時空から』森話社

高梨一美 二〇〇九 『沖縄の「かみんちゅ」たち 女性祭司の世界』岩田書院

玉那覇有安 二〇一一 『ユタ—沖縄・信仰の原点』(ユタ・神人 聞き手 玉城朋彦)メディア・エクスペレス

渡久地十美子 二〇一一 『ほんとうの琉球の歴史 神人が聞いた真実の声』角川フォレスト

浜崎盛康 二〇一一 『ユタとスピリチュアルケア 沖縄の民間信仰とスピリチュアルな現実をめぐる』ポーターインク

比嘉真忠 一九八六 『御嶽神教 うるま琉球神道記』沖宮

山内盛彬 一九六四 『琉球王朝古謡秘曲の研究』私家版—『山内盛彬著作集 第二巻』沖縄タイムス社