

神と演じる劇的空間 — 神事芸能と身心変容技法 —

京都大学こころの未来研究センター 内地研究員
山梨大学教育学研究科身体文化コース 准教授
木村はるみ

いのちを伝える

- 巫女舞とは字義的には、巫女が舞っている舞ということであるが、巫女の仕事は神社でのご奉仕である。そのご奉仕のひとつが舞なのであって、彼女たちは、舞踊のプロや専門家ではないし、神に向かって舞うのであって、観客に向かって舞ってはいない。最近では本職でなくてアルバイトの巫女さんも増えている。しかも、巫女定年は二十七歳ころと言われている。一生かけて舞を追求しているわけではない。しかし、伝統は受け継がれ、今日でも日本の各地の神社では巫女の舞を拝観することができる。また舞を継承していない神社であっても昭和に創作された神前神楽舞を講習会などで習得し、奉納しているところもある。宗教儀礼には音楽歌舞は重要な機能だからだ。
- 「神楽」の起源は「神遊び」であったと言われている。神を招き、よろこんでいただくために音楽歌舞を奏するのである。日本芸能の多くの楽書にはかならず、古事記における天岩戸の伝説とそこで踊ったとされるアメノウズメノミコトの俳優（ワザオギ）が芸能の起源として述べられている。しかし、誰も見たことがなく、古事記の解釈もさまざまである。裸体に近い描写ではあるが、現代でも熱帯地方の神聖な儀礼では健康なる若者の肉体はほぼ裸体でダンス的行為をしている。身体を隠そうとする意識は原罪以降なのではないか。鎌田東二『超訳 古事記』では、天岩戸の部分を以下のように表現している。神話の時代にはこのような意識はではなかったかと思う

鎌田東二『超訳 古事記』 「天の国」から

- 猿女(さるめ)氏(し)の祖(そ)先(せん)、天宇受売(あめのうずめの)命(みこと)は
- 手(て)に小竹葉(ささば)をもち、舞台(ぶたい)のうえで ちからいっぱい踊りを踊った
- サラサラ サラサラ
- サラサラ サラサラ
- 鈴のような涼(すず)な音が
- 竹(たけ)の笹(ささ)の 葉(は)擦(ず)れの音が
- まわりを 包(つつ)み
- 清(きよ)らかな響(ひび)きで 包みこむ
- そして天宇受売(あめのうずめの)命(みこと)は
- その サラサラと音を立てる 心地(こち)よい響きに 導(みち)びかれながら
- 踊(おど)りに踊り 舞(まい)に舞い
- 神々の願いを ひとつに溶(と)かし
- 踊りを通して 祈(いのり)を凝(こ)らした
- どこまでも深い 祈りのなかで
- 日の神 天(あま)照(てらす)大(おお)御(み)神(かみ)を 求めに求め 呼びに呼び
- いつしか 闇(やみ)も光もなくなって
- ただひたすらの 踊りのなかで
- 神がかりとなって 胸乳(むねちち)をあらわにし
- 陰(ほと)をあらわにした
- 生まれたばかりの 赤(あか)子(ご)のような
- あかあかあかと光る 天宇受売(あめのうずめの)命(みこと)の
- 美しいからだが あらわになった

- そのうるわしく にぎにぎしい 躍動(やくどう)するよう なさまを 見た神々は
- 「ああ暗闇(くらやみ)の中から こんなに うるわしい輝(かがや)きが生まれてきた」
- 神々は 思わず咲(わら)い
- 喜びの声を 口にした
- 「あはれ
- あなおもしろ
- あな たのし
- あな さやけ
- おけ」
- ああ 天(てん)が晴(は)れてきて 光が射(さ)してくる
- その光が わたしたちの面(おも)にあたり 体も心も うきうきと浮き立って みなともに
- 一緒(いっしょ)になって 踊りを踊る
- 笹(ささ)葉(は)も草(くさ)木(き)も すべてのものが 一緒になって 踊りを踊り ひとつになびく
- そのにぎにぎしい響(ひび)き
- おもしろく やわらいだ 波(なみ)のような神遊(かみ)あそびの華(はな)やぎが
- 天(あめ)の岩(いわ)屋(や)戸(ど)の中に 伝わり 染(し)み通って いった

古代の舞

- エジプト、インド、中国など古代文明の遺跡や遺物には、女性の踊る姿と思われるものが多く、諸国の神話には踊りの場面や踊る女神が登場する。世界諸地域に残る遺跡や遺物から先史時代における古代のダンスと女性の力を調査し、現存する民族舞踊での女性の活躍、現代の舞踊文化の現状を分析したIris J Stewartの本には女性と舞踊の神秘性が詳細に考察されている。現代舞踊の創始者と言われるイサドラ・ダンカン¹⁾は古代ギリシアに美の源泉を見つけ、パルテノン神殿に身を置き、そこからのインスピレーションで踊ったという。古代では神殿は神々の声を聴く場所であったと言われている。
- かつての人間は直接に神の指示を仰ぐことができたらしい。しかし、人間と神との関係は歴史とともに変化し、現代の人間は、神の声を聴く力を失ったとも言える。自然の「律」に代わって法律や規律など人間が人間を裁くようにもなった。これは人間に自由が与えられたとも考えられるが、神に代わり人間が自分たちの責任で思考する道を与えられたとも考えられる。歴史における神と人間との関係は、ゆっくりと変化し、人間は自由の度合いを増しつつある。神の声のない中でさまざまな困難を自分たちの思考によって乗り越え、文化を築いてきた。こうした神との距離の変化を考慮すると、過去の舞踊文化を現代の時代精神と現代人の価値や身体感覚で考えるのは相応しくないかもしれない。
- 。



舞踊文化とテクノロジー

- 舞踊文化の歴史を見てもテクノロジーの発達による**舞台条件の変化**は、方法が本質までも変えてしまっているようにも思える。例えば、**大量生産技術**が楽器や音源の供給を増やし音楽人口が増えたように、**火から電気**への舞台照明の変化、メディアの多様化による**稽古形態の変化**、インターネットによる**映像配信**などで、舞台芸術の世界も社会における位置や意味を再考することになった。しかし、生きた人間の肉体が行う芸術行為であることに焦点を当てれば、こうした現代に育った我々にも、いくらかの古代や中世への想像上の共感は起こる。まずは、いずれの舞踊を観察する場合でも**その芸能の起こった時代精神と身体感覚**という視点を考慮する必要があるだろう。
- 一九九〇年代にモーションキャプチャという動作を三次元でとらえる機材が出始め、研究者は競って動作情報の取得と解析を行っていた。その際に注目されたのはよくトレーニングされたスポーツマンの身体と繊細な美を醸し出す古典芸能者の身体であった。能楽師も研究に協力し、取得された動作情報で3Dの能楽の再現作品まで出てきた。バレエの振り付けソフトも開発された。一流の学者も集まる情報工学のシンポジウムで、こうした機材の発展で能楽は影響をうけるかどうかという議論があった。その時、測定に協力してくれた能楽師の方は、まったく動じなかった。カセットテープが出た時代もビデオが出た時代も私たちは能を行ってまいりました。パソコンがでてきても、モーションキャプチャが出てきても、それはまったく変わりません、ときっぱりと言い、むしろ測定の仕方や再現の仕方にアドバイスをしていたのを憶えている。
- **時代は変わるが、変わらないモノがある。変わらない人がいる**

舞踊の継承

- 日本の古典芸能の保存状態が良いのは、**家族伝承**であったからだと言われている。歴史の中で制度が変わっても**血縁関係**は変わらない。日本でも最古の古典芸能と言われる雅楽を継承する楽家と言われる方と継承についてお話をした際に、とても穏やかに自分の息子がそれほど上手でなくても全然かまわないという話をされたことがあった。これはだから下手でもよいと言っているわけではなくて大らかに育てほしいという意味であるが、記録によれば、この家には何百年前には名人が出ているので、血脈さえ受け継がれば、何百年か後には名人がでる可能性があるからだという。また、日本には**家元制度**というものがあるが、これは技法のみならず演奏権の問題とも関わり、**血縁を超えた家族伝承**の在り方ではないだろうか。**名前**をいたり、**のれん**を分けていたり、**流派の発生**ともなる。一子相伝の長男の継承とはいえ、現実には甥や娘婿、養子などの継承も多いようである。
- こうした古典芸能の家族伝承のほかにも、**地域共同体で継承**している民俗芸能があったり、芸能集団となって、その土地出身者でなくても**集まった人たちで、その芸能を受け継いでいる団体**もある。ここでは春日大社の巫女舞を事例として報告したい。

□

春日大社社伝神楽



身心変容技法研究会 京都大学こころ
の未来研究センター 2013. 1.31

春日大社の社殿神楽の伝承・伝播の歴史

春日大社の神楽の歴史は古く、延喜二十年（九二〇）に後醍醐天皇の亭子院行幸の際、国司大和守藤原忠房が詠じた「珍しき けふの春日の八乙女を 神もうれしとしのばざらめや」（拾遺抄 第九卷）の歌がある。本殿は貞観元年（八五九）創立と伝えられ、現在でもこの中央の土間で巫女の神楽は行われる。若宮御前の舞殿は、保安三年（一一二二）三月建立と社記に記されている。現行の舞は、明治五年（一八七二）十二月の若宮御祭に古伝により富田光美によって復興されたものとされている。

演奏者は笏拍子（付歌）、和笛、小鼓（もとは太鼓もあった）銅鉦子などの役もつく五人神楽男と、箏（もとは倭琴）を引く琴師と舞を舞う八人の八乙女（御巫とも）一日、十一日、二十一日の各旬祭、そのほかの大中祭、および参拝者の希望に応じていつでも、日中本社土間の舞殿、あるいは、若宮の杉の間の神楽殿で、ともに薄緑を敷いて奉奏される。摂社例祭などの際にはそれぞれの社殿の前庭で、若宮御祭には御旅所の芝舞台で舞われる。神楽男の仕度は烏帽子、浄衣、袴。琴師は丈長、青摺衣、紅単、紅切袴。大中祭には青摺衣の代わりに紫の袷を着る。舞人は不定であるが、多くは二人、四人、曲により一人。その仕度は、簪、丈長、青摺衣、紅単、紅切袴、一人、二人舞には青摺衣の代わりに白の袷を着け紅長袴をはく。採り物は曲により、櫛、扇、鈴、帖等である。

舞の初めに進歌、退出に立歌がつく。中歌は、発題と、前中後の十二段よりなり、発題の歌は四首、一首を一曲となし、毎曲換えて歌い、前中後はそれぞれ初の歌、白拍子の歌、中の歌、末の歌の四首宛をもって一組としている。この構成は明治以来ではなく、古くからのものであったと思われる。巫女舞の曲名は、「神おろし」「若宮」「珍しな」「神のます」「祭らるる」「君が代」「三笠山」「春日山」「色かへぬ」「千代」「鶴の子」「松の祝」「宮人」「萬代」「我が宿」「神明」「植えてみる」「千歳」「進歌」「立歌」「宮風」であり、すべてに歌詞がある。

曲名	歌詞
神おろし	このやおとめわ たがやおとめぞ ちはやふる 神のみまへにたつや はなのやをとめ
若 宮	わかみやの みかげうつろふ ますかがみ くもりあせらで かへりみたまへ
珍らしな	めづらしな けふのかくらの やおとめを かみもうれしと しのばさらめや
神のます	かみのます かすがのはらに たつや やをとめやをとめは わがやをとめは かみのやをとめ
祭らるる	まつらるる かみのおまへの やおとめも はなもひもとく かすかやまかな
君が代	きみかよの ひさひかるべき ためしには かみもうゑけむ すみよしのまつ ヤレすみよしのまつ ヤレ
三笠山	みかさやま おひそふまつのえだごとに たえずもきみが さかゆべきかな ヤレさかゆべきかな さかゆべきかな
春日山	かすがやま いはねのまつは いはねども 千とせをみとり の いろにしり みねのあらしは おとせねど 萬歳のひびきは みみにみつ

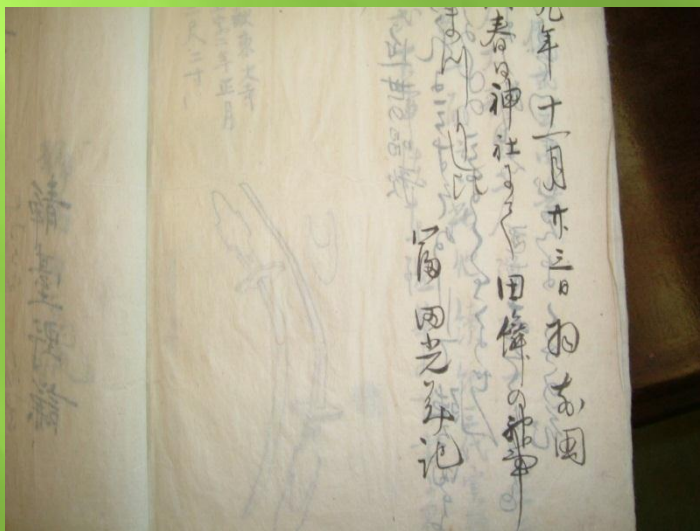
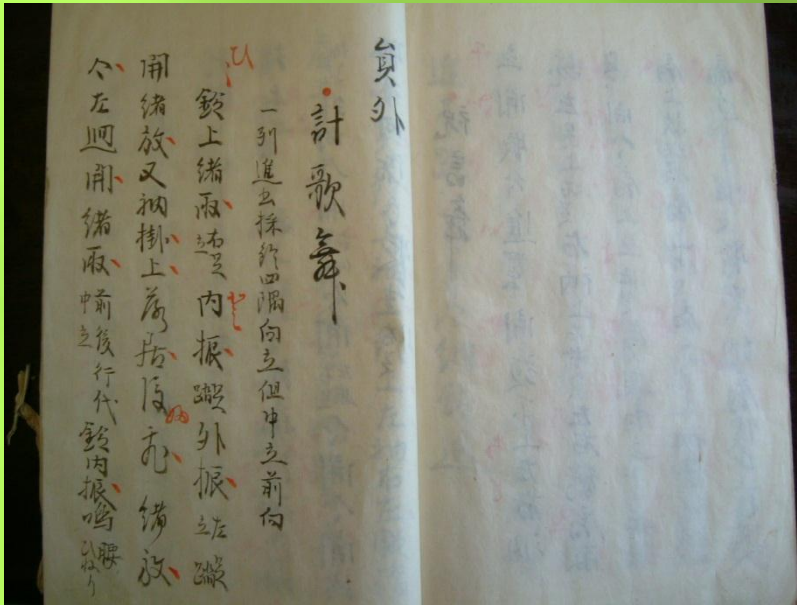
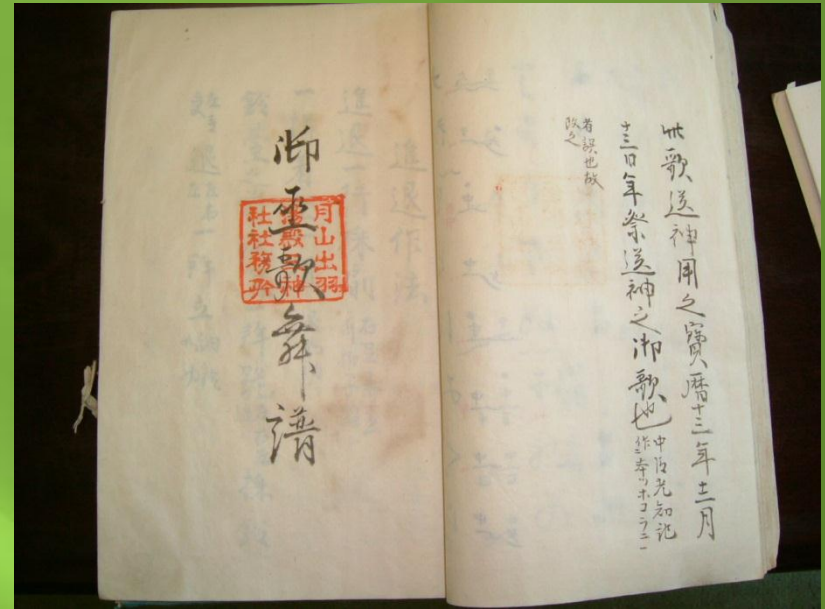
巫女組織と舞の教養

□ 後藤淑氏によれば、平安時代には舞はあったとされるが、明確でない。しかし、中世には、『貞和五年春日社臨時祭次第』に巫女たちの猿樂が行われた記事があり、猿樂に参加していない巫女の名もあり、総勢五十人くらいの御前はこの臨時祭のための巫女である。また、『中臣祐定記』の嘉禎二年十二月七日の条に「本社八人西方、郷巫八人東方」とあり、若宮拝殿巫女と郷巫女があったのがわかる。千鳥家日記では若宮拝殿所属の巫女を拝殿巫女といい若宮拝殿に常住し、郷巫女は郷々に居住していた。拝殿巫女は役職名があり、南北両座にわかれていた。北座の長老が惣ノ一、南座の長老が宮一で、巫女の上臈には所従もいたようである。普通春日巫女というと若宮拝殿巫女と考えるが、春日神社にも巫女がいたかと思うと述べている。若宮拝殿巫女の上臈は春日神社の祢宜の妻になるものもあり、身分的にはかなり上であったらしい。文政八年の文書ではかなりの扶持を与えられていたことがわかる。

□ 若宮巫女は神樂の他に白拍子舞などを舞ったという記録もあり、『明月記』によれば、巫女たちが乱舞および白拍子を舞ったことがわかる。建治三年には正月に巫女が万歳樂を舞った記録、貞和五年には春日臨時祭に巫女たちが猿樂能の間に乱拍子を舞ったとある。こうした記録を基に、後藤氏は、巫女たちにこうした舞いの心得があったこと、巫女たちが神樂の他に白拍子・乱舞・万歳樂・乱拍子を習っていたことを指摘している。今日まで絶えることなく存続してきた理由として、祈祷や託宣など神と人々を結びつける仲介として、古来巫女・神樂男の存在は重要であったこと、巫女の舞う神樂は信仰に根ざしており、それだけにできるだけ美しく舞い、莊嚴にすることが要求され、それが目的を達成するための近道であったといえようとしている。

社伝本・舞譜

- 社伝本については、本田安次氏は、この時点でこの諸本を紹介している。「春日社神楽歌」（春日文書楽第三三三三）を春日の御子、富田榎子が「当家伝来の歌なり所望にまかせ舞女へ伝えおくところ外へ見せましくものなり」と奥書して、元和二年十二月十五日に書き残したものを忠実に移したものである。原本は捜索中とある。本田氏の調査では、神奈川県、大山阿夫利神社の神楽は、明治六年に富田光美から伝授を受けたものであるが、「倭舞歌譜」と題する二帖が保存されておられ、これは、富田家では「保安歌譜」と称し保安（一一二〇年代）に作製されたと伝えられていたもので、その奥書には、「保安三年三月春日宮改正之譜也他」と記されていると報告があるとのことである。「倭舞歌譜」と書かれているが、内容は巫女舞歌を誌したものと報告している。これによれば、保安本があったこととなる。一一二二年に巫女舞歌があったとすれば、おん祭の創始（一一三六年）にはすでに巫女舞があったこととなる。他七冊は明治以降の歌や型付、解説などと楽譜などである。



舞の形と整備

- 神楽舞の型について三隅治雄氏は、明治初年の富田光美が江戸時代元和二年の神楽譜をもとに整備したことはわかるがどのようなものであったか全容はわからないのと、どの程度古風を尊重し、どの程度創意による振りを加えたかは判然とせず、むしろ現今伝承の振りの分析を通じて古態新態をさぐるしか方法はないと述べている。またこの当時の神楽継承者の長老女の言では、戦時中にか手が加えられ舞や楽の拍子のあたりも変化しているという。しかし、岡本彰夫氏の調査では、昭和初年の多忠朝氏の指導による舞の整備がどの程度であったかについては、「結論から言っても多氏は非常に伝承を尊重して指導していたという事である。つまり舞や歌についてはそう大きな変更は無く、最も大きな改革は大鼓と小鼓などの地方の楽器についてだろう。」と述べている。
- 神事芸能とはいえ、神楽もまた芸能である以上、時代による変化はさまざまにあるようである。三隅氏はこの神楽について、明治改訂の神楽とはいえ、さまざまな古風な振りの中にとどめたこの神楽のレポートリーは豊富であるという点でも注目に値し、地方の神社に伝承され、近代の神事芸能の支柱になった点からも注目に値すると述べている。
-

明治維新と社殿神楽の伝承

八乙女の舞は富田家の妻が継承するものであったことがわかる。

「春日社神楽歌」を写した楨子（富田延実妻）以降は

—福子（延知妻）—千子（延英妻）—豊子（延春妻）—峯子（延庸妻）
—訓子（光知妻）—雪子（光泰妻）—時子（光和妻）—静子（光美妻）
で、以降は離散した。

明治維新当時の神社制度の大変革の中、一千有余年に亘って培われた春日社の伝統や数々の故実もまさに失われんとした時に、特に社伝神楽や和舞の保存に心を致したのが南郷の社家である富田光美と北郷の社家の大宮守慶である。富田家は鹿島より大神の共奉をして大和へ来た中臣秀行の後裔大東家の分流で文安元年（一四四四）に一家を創立。光美はこの南郷の社家に生まれた。光美の伝授を受けたのが北郷の社家の大宮守慶であった。

明治元年に政府の意向で神代俳優舞として諸国の神社に伝習されていくこととなり、光美は金刀比羅宮、出羽三山神社に招かれ、直接伝授している。二〇一二年十一月の紅葉祭に筆者が収録した金刀比羅宮の秘曲「宮風」の曲は、光美没後の大正五年に大宮守慶が相伝を行った意味深い舞である。（



他社への神楽の伝承と現行の継形態

香川県の金刀比羅宮、山形県の出羽三山神社は富田光美自らが伝授し、文献史料なども残存している。神仏習合の時代の面影を残す両神社は明治から神社としての祭典を行うために神楽を春日大社から伝授されたのである。

継承にあたっては伝承元に敬意を払い、舞や歌の一部の手を変えて伝えられている。また装束も然りである。御田植祭の神楽を例として比較すると共通性と差異が見えてくる。また、住吉大社の神楽も、春日大社からの伝承と言われているが、舞振りは、随分と異なる。しかし中には、類似する動作が観察できる。住吉大社には熊野舞などの独自の舞の継承もあり、春日大社からだけの継承とはいえない。

住吉大社の神楽女の舞

住吉大社は、摂津国一宮で、神宮皇后摂政一一年からの一八〇〇年の歴史をもつ古社である。当神社神職小出氏からの資料によれば、伝承される神楽は、神楽女（巫女）の舞がともなうもの、神楽歌のみで舞をともしないものに分類され、現行のものは、笛（前奏後奏）の「音取」を除けば十種類があり、そのうち舞を伴うものは十四段が現存している。これらの伝承神楽とは別に「初辰神楽」というものがあるが、これは、太鼓と鈴で舞うもので、戦後の成立であるので厳密には伝承神楽とは異なる。神楽の起源については詳かではないが、古くは、『住吉大社神代記』（天平三年奥書）に鎮座に際して八乙女を奉仕させた記事が見えていることから、住吉大社御鎮座の当初より何らかの形で神事芸能が奉仕されていたことが窺われる。また、中世においても『吾妻鏡』や『明月記』をはじめとする諸記録においても住吉大社の神楽が盛んに行なわれていたことが見える。住吉社人のうち神楽は神人方という職役の集団が掌り、舞を奉仕する巫女十家があったが、明治維新の後には多くの社家が離散してしまい、それにとともに、神楽の大半がやむなく廃絶の憂き目に遭ったが、神人方末裔の橋本家伝来の神楽譜「神代乃声」などをはじめ一部の神楽はかろうじて継承されて現代に至っている。

一人あるいは複数の神楽女（巫女）が採物（檜扇・鈴）をもって神楽歌・笏拍子・神楽笛等に合せて舞う。古くは和琴も用いたようだが、どの歌に用いられたのかなど不明な点も多い。神降ろし六曲の内、一曲は春日歌と同じである。春日大社の「神降」と同様に、神楽舞を行なうに際して必ず先に舞うべきもので、名称のごとく神霊を巫女に降神させるための舞である。神楽は歌方の歌に合わせて舞がなされる。歌は節がなく声の高低のみで単調に唄われ、同歌詞を二度繰り返す。舞における採物は、檜扇から徒手、鈴へと変化し、最後にはまた檜扇に持ち直して神前に向かい揖をする。これにつづいて倭舞や熊野舞などが奏せられる。戦後、神降が略されることが多くなり昭和三十年代より絶えていたが、平成十五年に維持継承を目的に復元がなされた。

神降の他にも春日大社との関係を見出せるものもある。春日大社の社伝神楽と住吉大社の神楽の関係も興味深い。また、資料が得られていない。

御田植の舞にみる各社の違い

御田植祭にみる四社の舞を比較してみると、舞振りとしては、春日のものが最も可動範囲が狭く繊細で柔らかく、他の舞は大振りになっている。また出羽三山神社では男性神職も一緒に舞っている。田舞の前に農耕動作を行うのであるが、若手の男性神職が黒い衣を着て牛になって鳴く春日大社と、同様に牛に扮するが本殿内なので、鳴かない出羽三山神社、生牛を登場させるが、御旅所の舞台の前で練り歩く金刀比羅宮と御神田の中を実際に歩く住吉大社など、巫女の装束・楽の構成を見ても類似と差異が観察できる。

現在の継承者は、家族・社家の継承者ばかりではなく、近隣の者や神道学を学んだ者であり、舞の指導は、かつて巫女であった女性が神社内部で親のように巫女たちの世話をしながら行っているが、その役職名はさまざまである。血縁でない神社外部の先代の指導者（存命中であれば）に指導を仰ぐ三世代構造になっている。次代指導者の選定は偶然がほとんどで、巫女を退職し結婚し子育ても安定したところに、先代の健康上の理由などで偶然に声がかかり、そのまま神社に再御奉仕の形で務めているなどの例が多い。

御田植祭の比較

お田植えの神事概要比較				平成18年(2006)
	春日大社	金刀比羅宮	出羽三山神社	住吉大社
始まり	8世紀、1163年正月開始・天明に再興	明治21年3月15日春日から富田光美より伝承	山伏・歩き巫女の歴史、 明治初期に富田光美から伝承	
継承・指導	80代の女性と職事(しきじ)の女性	50代の親巫女といわれる女性	外部に指導者・伶人	40代くらいの「主事補」の女性
琴	琴師(上席みかんこ)	御琴師(みことし)・御琴師補助(上席巫女)	伶人・伶人補(2人とも女性)	琴なし
歌	男性神職	男性神職	女性の伶人	伶人
歌の出典	当時の田植え歌	春日からの伝承	春日からの伝承	枕草紙
	春日大社	金刀比羅宮	出羽三山神社	住吉大社
日時	3月15日	4月15日	5月8日	6月14日
場所	林檎の庭・榎本神社・若宮社	神事場(お旅所となる場所)	本殿内	神田の中央の張り出し舞台
舞人	巫女(みかんこ)8名	巫女6名(昔は多数で行っていた)	巫女6名 男神職4名	神楽女(かぐらめ)8名
隊形	神殿に向かって1列	向き合い2列	向き合い2列(列に男性も入る)	舞台中央風流傘を中心に内向き円形
装束	襟・白衣・緋袴・腰にカエル籠	袖の赤い襦袢に白小袖・切袴・紅襷	白衣・女緋袴に赤襷・白柄袴、傘を腰	襟二重・内側の襦袢赤・白衣・吊袴
頭部	前頭に藤花・銀のビラビラ・結び目に銀の髪飾り	垂髪に古雅なる檜傘	女:結び目に髪飾り、男烏帽子	半開金扇上に菖蒲の造で飾り緋の紐で結
とりもの	松苗・もみ見苗・餅	松の枝	松の枝	なし
歌	「若種」「みましも」「福万石」	「若種」「美麻之」「五月雨」「福万石」	「苗種」「粟曲」「白玉」「福万石」「返歌」「福万石」	田舞 本歌・四季の歌(春・夏・秋・冬)
楽	笏拍子・銅拍子・摺木・横笛	摺木・横笛・銅拍子・笏拍子・箏	箏・笛	笏・笛・鼓
耕作場面	舞の前の農耕具をもち男性神職が行う	舞の前、農耕具をもち男性神職が行う	本殿前で男性神職が農耕具を以て行う	太田主が御神水を御田に注ぐ
牛	牛の面・黒・鳴く	本物の牛(明治32年、33年までは牛面・黒衣)	牛の面・黒衣・鳴かない	背に赤い布の本物の牛
移動	行列で場所を移動する	巫女小屋から出る・神事場外へ退出	本殿神前に向かって左から入場・退場	神田の周りを他の芸能奉仕者と歩く

御田植祭 (牛)



御田植の舞



神と交流する身体

春日の社伝神楽の中に「神降ろし」という鈴舞

現行は一月三日の神楽始式のみ行うもので、巫女一人ずつが神前の鈴台のところへ進み出て鈴を執り、一礼するもので楽器もなく、銅拍子の拍子だけで神楽歌を歌う。歌も打ち物の譜が存せられるだけで博士はなく、まったくの口伝によって伝承されてきたものである。それだけ神秘を伴うもので他の神楽とは同列でないと言っている。

元来、神楽は何らかの祈禱・祈願を伴って行われるものであり一定の形式を踏んで行われるが、春日社においては神楽自体が祈禱という形式を守っており、神降ろしに始まって神楽の最後には

「舞はててまをす詞」（元和譜には「申上」といっている）があり、上臈の巫女が高声にて「み神楽こそめでたうおぼしめせいのちながう 何事もおもふ所願（そがん）をかなへさせたまへ」と唱える。

岡本氏はこの神秘性の例証として奈良市東山間部の大保町で行われる八坂神社例祭の「森神呼び出し」を挙げている。「老主（ろうしゅ）」と呼ばれる長老の読み上げの言葉に後方に控えている「当屋主」「当屋」が御幣を左右に振りながら老主の呪文に続いて唱和するのだが、その呪文が春日の神おろしの詞句の断片の伝承と考えられる言葉なのだと言っている。

芸能以前・・・巫女舞成立の共通基盤

歴史的には春日大社の巫女は託宣を行っていた記録もある。春日大社学芸員の松村和歌子氏の研究によれば、歴史上確かとされる春日大社の巫女および神楽の創始は保延二年（一一三六）の春日若宮祭（おん祭）であり、この祭への奉仕を基盤に御田植祭や水屋神楽などの祭礼に主要な役割を果たしながら、日々、若宮社拝殿でも神楽を行っていた。八乙女巫女やその舞は、平安時代には石清水八幡宮や巖島神社などの有力神社と共通要素が観られ、手向山神社（東大寺八幡宮）の巫女組織や神楽も春日と類似しており、直接の影響というよりは、共通の基盤によるものではないかと述べている。

一方、成立当初から在地巫女との深い関係があり、「若宮祭礼記」には、若宮神主が一括支配する本神戸巫女の出身が知れる。本神戸四ヶ郷のあった柳生付近の他、辰市や三橋が含まれている。拝殿の組織の充実とともに若宮祭の出仕は、拝殿巫女を中心とするものになって行き、本神戸他は郷巫女として峻別されるようになるが、創始期は本神戸が巫女を中心であったようである。

辰市は、社家の居住地であったが、現在、辰市神社がある。ご由緒には、「神護景雲二年春日大神が御蓋山に遷座された。後に侍従の社司中臣時風、中臣秀行がその住居を神託によって西南の方へ神木を投じその落ちる所とした。それが辰市郷中この地に落ちたので、このあたりに居住し、春日の神木を崇敬し、中臣時風らが奉祭したのが、この神宮社すなわち今の辰市神社である。」とある。当時の辰市巫女が社家の配下にあり、若宮祭創始にあたって出仕した可能性は高いとみている。拝殿確立後も辰市巫女が拝殿番を勤めており、「春日社記録 日記二」（一二七八年）には、五人以上はいたとある。以上の点から、拝殿成立初期には地域巫女との交流が多くみられ、隔絶した組織ではなかったと述べている。辰市は平城京時代の東市を継承して平安時代も諸店肆や住居が集中する市街地であったと推定されており、中世にも商業地域を抱えており、芸能者の座も知られるところである。職業的な巫女集団が早くから存在する条件はあったとみている。

呪術の舞による昇華

- 御田植祭には生産の呪術、鎮花祭には厄病祓の呪術の要素がある
- 巫女舞は在地の宗教的役割を昇華したものではないか。
- 巫女が神の言葉を伝える宗教者としての側面をもつこと
- 神楽の歌詞が神意を伝えるものと広く受け止められていたこと、託宣者としての権威が神楽の宗教性を高め、神楽の洗練が託宣者、宗教者としての権威を高めるという相関関係と託宣の内容が直接神楽の権威を高める機能となっていたことを指摘している。
(学芸員松村氏)

中世期の巫女神楽の様子を伝える史料

中世期の春日若宮拝殿巫女のイメージを具体的にさせるものが残されている。延慶二年（一三〇九）の「春日権現験記絵」十巻「林懷僧都事」は、神楽の鼓や鈴の音が読経の妨げであると興福寺の長官になったときに停止させるが、春日明神がこれをよしとせず、神楽こそ法楽だと示したりという話である。「とはずがたり」でも深草院の寵妃二条の自伝日記文学で、若宮社拝殿で由緒ありげな若巫女を目にし、夕日が御殿と周囲の木々を照らし、若い巫女が二人舞を何度も舞うのを見て馬道に参籠し、夜中にも白拍子が行われている歌に耳を澄まし、春日明神の神楽を（仏法を理解したい）衆生を結縁させる手段とされたことのあるところである。興味深いのは神楽こそ法楽、神楽が仏法との結縁と考えられているところである。

明治維新で興福寺が廃仏毀釈となり、芸能も著しく変更され春日神社の芸能としてのちをつないだことは先に述べたが、中世・近世の神楽・芸能を考える際には仏教寺院の保護ぬきには考えられない。田楽法師の名前にすべて「阿弥」がつくのもこのあたりに起因するのではないか。文永三年（一二六六）の「若宮祭礼記」には拝殿巫女、遊女、神楽男が結縁して地蔵菩薩のためのお堂を建てた話もある。また巫女が白拍子を舞うことも普通であったらしい。拝殿に社外の白拍子が来て舞を申し出た記録や神事開始前に舞ったり、御神楽の後の宴席ではべっていたりする記録なども紹介されている。拝殿には、猿楽、田楽、早歌などさまざまな芸能者が訪れ芸能を行っており、そのような中で巫女の神楽も一層豊かになったものとみている。

託宣の状況については、ルイス・フロイスの『日本史』三にある十六世紀の宣教師アルメイダが報告したような「神像の前で舞う」とか、「地獄の叫喚と絶え間ない咆哮のように思われるほどの激烈さ、音楽の伴奏につれて熱情的になり地上に倒れてしまう」といったような神がかり状況は、中世末期から近世の日記類、地誌類には見当たらないようである。また神像もなかったようである。松村氏の解釈は、託宣は春日の巫女の重要な機能であったが、必ずしも神楽と直接には結びついていたとは限らないこと、神楽の際の託宣も舞っている巫女が憑依者であったとは限らないと述べている。また中世後期には近世初期同様に、ある程度の様式化した申上げを奏上する形で行われていたと考察している。いずれにしても今日の神楽よりはテンポも速く、銅拍子や鼓を主とする賑やかなものであったようである。

外国人宣教師は自分の宗教的な枠組みで、神楽を見ていたとも言える。神の降臨や神の意思の伝達といった神との関係性である。当時の宣教師たちの宗教的な枠組みと日本の演劇状況について少し考えてみたい。

宣教師のみた日本の演劇状況

十六世紀の天文年間に日本に上陸し、種子島・鹿児島から始まるキリシタンの布教活動の宣教師たちは、自らの活動の中に洋楽・ミステリヨ劇など持っていた。一五五四年には山口の降誕祭（ナタウ）でイルマン・ド・シルヴァは日本人同宿ベンシオルと聖書史話を交誦し、後にシルヴァは豊後府内でナタウの演劇を上演している。信者による上演だったようであるが、その他の地では横瀬浦、平戸、生月、ロノ津、島原、志岐、などであり、九州の一角に限られかつ永禄年間に限られている。日本教会の中心が長崎に移ってからの資料はなく、中央ではわずかに河内国三箇で永禄十年（一五六七）に復活祭のミステリヨ劇を行うはずであったが、戦乱が勃発したため特設の大舞台を破壊し、中止したという報告がある。教化のためとはいえ大人気で、永禄八年（一五六五）府内での上演では臨時の聖堂に続く栈敷を設け翌年には信者の紹介者のみに入場を限定し、大村では約二千人を収容している。

演出法は特別な史料がないようであるが、西洋において行列（プロセッション）より発達しているためわが国でも同様に復活祭に行われ、ミステリヨ劇の多くはこれと連絡していたようである。初期には永禄三年府内で行ったように舞台や装置を設けずに聖堂の中央に林檎の樹を立てた程度で演じたと述べている。ここに春日大社の林檎の庭を持ち出すのは飛躍であるが、春日大社になぜ林檎の樹、林檎の庭があるのか、また、御田植祭の神事へは、春日大社では社務所より行列であるく、境内の三か所で行う移動も行列である。住吉大社では奴さんを先頭に他の神職や芸能者は長い行列で御神田を周り舞台まで歩いていて、金刀比羅宮も神事場まで巫女は行列をしていた。神事の構成中の重要な要素として東西の共通性を見つけることもできる。林檎の樹の共通性には様々なファンタジーが生まれそうである。しかし、春日大社の林檎の庭は、「斎庭（ゆにわ）」と呼ばれ、江戸時代にはすでにあったものであり、鎌倉時代に高倉天皇によって植えられたと伝えられている。またミステリヨ劇を行ったという記録はない。

西洋では凋落し世俗化したミステリョ劇はゼスス会によって世俗不純分子を除いて上演され、学院演芸は素人劇にとどめ、素直な態度や記憶力と対話力、聖・善への感激、悪への嫌悪と警戒を養ったとされる。したがってミステリョ劇は相当自由な内容であっても主題は依然として聖書・教会史・聖人伝などで、非常な人気で王侯貴族も列席して演じられている。影響力も強く、スペインのロベスデヴェカ、カルデロン、フランスのコルネイユ、モリエールらは、学院に学び、その演劇より最初の刺激を受けたといわれている。

日本では当時の信者が演じたようであるが、細川ガラシャのように自ら進んでラテン語を習った者もいるくらいであり、十六、十七世紀にはギリシア・ローマの古典の史詩、史劇、物語は紹介されていただろうと推定される。日本演劇との交渉を語るものは極めて少ないが、永禄十二年（一五六九）の復活祭には京都の聖堂において近郊の武士信徒らも相集い「狂言と稱する定例の踊」をなしたというフロイスの書簡があり、式楽としての能狂言が教会においても行われ、当時の日葡辞書の文例は謡曲や口語化された舞の本からの引用が多く、相当理解されていたであろうと述べている。

当時の社寺演劇、すなわち能狂言以外の歌舞伎以前の日本演劇を伴天連がどうみていたかについては、三十三間堂の仏像に演劇的印象を受けたとか、仏僧の説教の巧みさを称賛したなどの記録や、春日の神楽については、松村氏も指摘しているような、「妖術師の如き者にして必要に応じ偶像の前で舞う」という書簡における記録などがあるのみである。異教徒をキリスト教徒に改宗・教化するために来日したとはいえ、土地の文化は大切にしていたという。

海老沢はこの本のまとめとして、キリシタン演劇と日本のそれとの直接交渉はごくわずかであり、相互の宗教的偏見もあったであろうが、まずキリシタン演劇が主として九州の一角において盛行したものであった上に、西欧教会においても未完成であり、充分近代演劇として発達していなかったこと、一方、日本演劇界もまた近代演劇は胎動期であり、キリシタン劇に刺激を与えるだけの成熟した力はなかったことを認めねばならぬと結んでいる。わずかに能狂言・幸若舞が両者の仲介をしたに止まり、両者が発展しはじめたところに徳川幕府により禁止となっていたのである。

神事におけるローカルティールとグローバル化 巫女舞の形式生成過程

一一三六年のおん祭の創始当初には、すでに**近隣の市街地に舞を舞える巫女の集団があったことがわかった。**

託宣などの宗教者としての役割や呪術性をもちながら、他のジャンルの舞の教養も深め、**宗教性から芸能性に接近していったことがわかる。**

舞の型も譜として、古いものは十二世紀初頭の記録があり、現存する十七世紀初頭の舞譜の写本とも共通項があることなど、口伝であるとはいえ、**歌を書きとめながら舞の形を継承する方法は、即興的な神がかりの状況とは異なる形式の要素を確立したということである。**

現在、**日本（大和）の巫女の姿、動き、舞などの原型**がこうしたところに発するのではないかと思う。全国に**一宮**ができ、整備されたところに同様に神事における巫女の舞の形も整備されたと考えられる。

在地との深い繋がりの継続を通じて、在地の祭礼や文化に影響を与えたのと同時に、在地の文化や営みから影響を受け、そのような吸収があったからこそ、近世近代の困難な時期にも祭礼や文化を継承しうることができたのであり、整備以前のローカルティールなくして舞の形式は生まれてこなかったと思う。美意識や作法の発生、芸能の成熟期とも平行しながらでなければ、**巫女舞の形式生成の過程**は捉える事はできない。

神事におけるローカルティールとグローバル化

神事の主体の男性への移行

春日祭における女性は、芸能はまったく行わない。

斎女（さいじょ）神態服を着て座っているだけの女性。
平安時代の一時期に派遣されたが、
神様の存在。

内侍（ないし）・・・その給仕など

内物忌童（ものいみのわらわ）内院のお掃除など

後に斎女は派遣されなくなり、内侍の仕事は男性神職が行うようになるが、平安時代には女性が神事を営んでいたのがわかる。

神事における静と動 主体の男性への移行

独自の身体による象徴性

舞楽と神楽

神楽と同じく古代に中国や韓国、ベトナムから輸入され儀式に使われた舞楽が舞名目で单元化された楽譜や舞譜を持つのに比べると日本の神楽の舞は動作单元もなく歌の記述が主であり、单元を理解するのは難しい。

御田植の舞は具体的な動作を含むのでマイムのように見る人にもわかる。

神楽は、神に向かう人の日本的な所作として
最高の表現形式が凝縮されているように思う
しかし、言い表しがたい。

・・・春日若宮おん祭の「細男の舞」
その姿、演奏、舞振りすべてが謎に満ちている。

独特の身体の象徴性があるのではないか。
そこに普遍的な聖性を感じる。

神と演じる劇的空間

宗教的教化、教育に演劇を推奨した中世のキリスト教演劇や、日本にはあまりみられないが仏教劇など。

演じることによって宗教的身心の変容を演者に与え、
行いと物語を見る者に同時に伝える。
変容の二重構造がそこにはある。

文字からではなく身体から感じ、
感じる身体を見せ、その見せている状況を感じながら
「モノ語る」ことによる変容、

内と外をひとつの系として変容させる芸であり術。
人間と神の両者に同時に見られる体験でもある。

参考文献

- 参考文献
- 春日顕彰会『和舞・社伝神楽の伝承並びに比較調査報告書』共同精版印刷、一九七五年
- 春日顕彰会『春日社伝神楽調査報告』共同精版印刷、一九七五年。
- 春日顕彰会『春日田楽・細男調査報告』共同精版印刷、一九七六年
- 鎌田東二『超訳 古事記』ミシマ社、二〇一二年
- 松村和歌子「神楽に神の声を聞く——春日大社巫女神楽の現像」[特集]『神女 神霊と交流する身体と社会』歴博No.146、歴史民俗博物館、二〇〇八年。
- 松村和歌子「辰市郷祭礼と春日社司—元禄五年辰市郷祭禮正預頭役之記を中心に—」
奈良学研究 第I一号 二〇〇九月
- 海老沢有道『洋楽・演劇事始——キリシタンの音楽と演劇』太洋出版株式会社、一九四七年
- 木村はるみ『舞踊における動作特徴抽出のためのノーテーション法の活用について』平成一七—一九年度科学研究費助成研究 基盤研究C 課題番号17500397。
- Iris J Stewart, Sacred Woman Sacred Dance, Inner Traditions International, 2000.

鎌田東二先生ありがとうございました。

奥井遼研究員はじめ、鎌田研究室のみなさま、
京都大学こころの未来研究センターの皆さま、
お世話になりました。

以下の方々のご協力いただきました

金刀比羅宮 長谷川千代子様

春日大社 神尾益江様

春日大社宝物館学芸員 松村和歌子様

出羽三山神社

住吉大社

心より御礼申し上げます。

平成25年1月31日



身心変容技法研究会 京
の未来研究センター