

第五章：神の表象―カミニミチを中心に―

1. はじめに

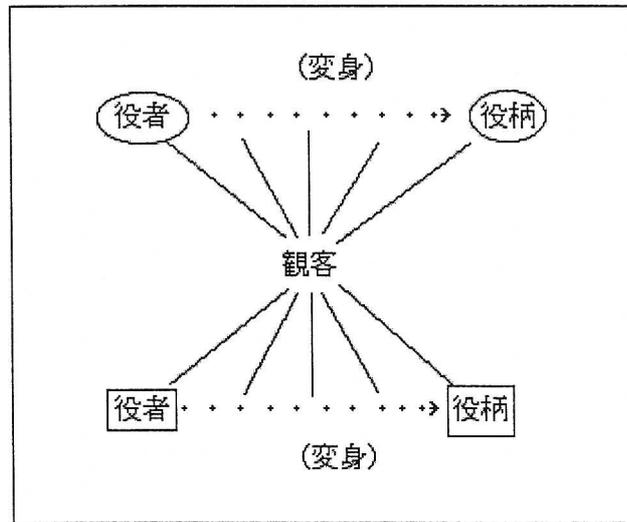
文化人類学における既存の境界（注1）概念は大きく二通りに分けられている。一つは村境や縁側のように物理的な境目の象徴としての捉え方であり、もう一つは人生や社会の変革の際行なわれる通過儀礼の境界としての捉え方である。何れにしても境界は必ずと言っていい程二つの物事の存在が前提とされる。連続体である自然的状況を人為的に区分するところに境界が生じるのである。逆に言えばウチとソトは元々存在するものではなく、人為的に区切って境界線を画することによって生じるものである。本稿は演技、広い意味での変身を境界概念で捉え、日本芸能の一視座を試みることにする。

演劇の演技を、役者が演劇の枠の中で、ある役柄を演じることと定義するならば、舞台に立つて演じる身体は如何なるものなのか。自然人としてアイデンティティをもつ個人の身体なのか、或いは自然人というよりは演劇という枠のなかでの存在として役柄に扮した身体なのか。実際には演じている個人としての役者と役柄に扮した身体は区分されるものではない。敢えて論理的な区切りにすぎないことを認めなければならない。自然主義的な演技システムを体系化して役者が役柄に没入し、役柄になり切ることを強調したスタニスラフスキも舞台の上で役者は決して彼自身を失ってはいけない、いつも一人の芸術家として彼自身の人格で演技すべきで、役者は決して彼自身から離れることができない。舞台の上で自己のアイデンティティを失う瞬間は役柄を真実に生かすことから離脱と誇張の偽の演技の始まりを明示する瞬間であると指摘している。一方、日本の能や中国の京劇に影響されて叙事的劇理論を持ち出し、異化効果（バープレムダウン）を提唱したブレヒトも、劇的幻像を完全に遮断するところまでは至らなかった。実際にはありえないが、役者が役柄に完全になり切るか、或いは徹底的に自己アイデンティティを持ち、役柄と距離を維持するかを想定することはできる。それは役者の心理的なものにもなるため測定するのは不可能といってもいいだろう。しかし

2. カミミニチの分類

先に結論を言うなら、日本の芸能では役者でもなく役柄でもない、その間を見つめるところで日本芸能の本来の姿を求めることが可能ではなからうか。演技及び変身の構造を、日本の芸能におけるミニチの構造と対比しながら進めたい。

図



問題はそこに止まらない。客席でそれを観ている観客は瞬間的ではあるが、感情移入し、役柄になり切っているように観て（信じて）しまっことも、距離を維持しながら客観的に役者を観ていることも十分考えられる。役者が感情没入し役柄になり切るか否かはともかく、観客が役者の身体を観るのか、或いは演劇の枠組みのなかで扮した役柄の身体を観るのかの問題は残る。このように役者が如何に役柄に扮して演じるか、そして、役者と役柄の間の何れかを観ている観客に感じ取れるのは如何なる存在なのか。それを図で示すと次のようになる。○の役者は役者の身体であり、○役柄は役者が扮して演じる役柄の身体である。その間の・・・は役者から役柄への変身の程度（過程）である。そして□に囲まれているのは観客に映った身体である。結局は役者が扮して演じようとするのは○と□の差はあっても役者と役柄の間になるのである。則ち役者と彼が演じる役柄の両身体の境界領域の何れかになる。演技及び変身の過程の構造を境界の概念でとらえることができる。その図を頭の傍らに置きながら日本の芸能に於いてミニチに焦点をあてて考えてみたい。

日本の芸能に於いてミチは特別な意義をもつ。ミチという概念の中には道行、行列、神迎え、神送り、練り歩き、橋、訪れ等が含まれる。その中で最もよく用いられるのは道行である。万葉集の挽歌の一句は道行をよく表している。

若可家礼婆 道行乃良士 未比波世武 之多敵乃使 於比弓登保良世（九〇五）

若ければ道行知らじ幣はせむ黄泉の使負ひて通らせ（注2）

年がまだ若い子が死んで、黄泉の国へ行く道を知らないから黄泉の国の使者に頼んで死んだ子の霊魂を背負って通らせて下さいという願いを歌った挽歌の一句である。

ここで想定されているのは死んだ子供の霊魂がこの世に漂ってあの世にまだ往っていないことになる。そして、その道行はこの世からあの世への移動することを意味する。

道行としてよく知られているのは浄瑠璃の心中物の道行である。例えば近松の「曾根崎心中」の道行はお初と徳兵衛が心中しに新地の茶屋から梅田橋を渡って曾根崎の森に向うのである。あの世（死）への道行である。二つの作品が同じ死とかかわる道行であるが、その状況は異なっている。挽歌の場合、子供はすでに死んで霊魂の道行であるが、「曾根崎心中」の場合はお初と徳兵衛はまだ死んでない状況で、道行が終わる処に死が待っているようになっている。このように両者は異なる状況といっても子供の死霊が黄泉の国へ未だ着いてない途中であること、そして、二人の恋人が曾根崎の森、則ち死の到達点までは至っていない途中のことで共通している。勿論ここで取り上げた道行が典型的なものとは思わないが、言えるのは道行が地理的な移動のみならず、抽象的な移動のことも含まれること、もう一つはある地点から他の地点までの途中のことで、どちらでも所属してない、いわゆる「どっちつかず」の境界としてとらえることができる。イザナギ・イザナミの神話での坂もミチとしてとらえることができる。イザナギは黄泉神になっているイザナミを訪ねる。イザナミの姿を見てはいけなという禁を犯して見てしまう。イザナミの凄まじい姿を見て黄泉の国から逃げ出す。逃げ出す途中黄泉比良坂（ヨモツヒラサカ）に千引の石を引き塞えたという。黄泉比良坂が黄泉の国（死の世界）とこの世の境目であるのはいうまでもない。

旅の形態で七五調などの韻律で展開される近世の道行文以外に芸能として登場するのは伎楽の行道或いは道行である。『日本書

『紀』に出ている伎楽に行道があつたかどうかは確認できないが、『教訓抄』(注3)には行道に伴う道行音声、道行拍子という語が見られる。楽屋から舞台まで行列で移動する際奏された音楽のことである。他にも舞楽の「菩薩」という曲目にも大菩薩道行、大道行という語がある。神楽において神迎え、神送りの際に行なわれる行列も道行ともいわれる。このように道行は道を行く過程の特殊な形式を意味し、各時代、各分野によって適用をことにする。

鳥越文蔵(注4)は伎楽や舞楽の芸能の所作としての道行を「第一道行」、平家物語や、浄瑠璃などの文体としての道行を第二道行と分類している。道行を含めて、道、橋、橋がかり、花道、行道、練り歩き、行列などは別々のものではなく同じ発想で生まれたバリエーションであるに違いないと思う。本稿ではそれらを内包する概念用語としてミチ(注5)を用いることにする。則ちミチは始発点と到着点の間の境界領域としてとらえている。境界は死者の世界と生者の世界、神の世界と人間の世界、聖なる世界と俗なる世界、非日常の世界と日常の世界、ハレの世界とケの世界、演劇の世界と日常の世界等、様々な概念を生み出す。逆の方向も考えられる。則ち二つの対照的な空間の境界としてのミチが挟まれるような形式を取っている。では、日本の民俗で境界としてのミチが如何なる形で表れてくるのかをみることにする。

3. カミミチの境界性

東北地方に分布している巫女は性格上、イタコ型とゴミソ型(注6)に分けられる。イタコ型の巫女の成巫過程は子供の時から盲人になり、既存のイタコに弟子入りして、修業を重ね、儀礼を行なう技を身につけ所謂「商売」をする。それに比べてゴミソ型の巫女は精神的な病気に悩まされ、神霊が体に憑いて神霊の意志を伝える巫女で、両者は同じ巫女といってもその成巫過程から、行なう儀礼に及ぶまで差異が見られる。ここでは巫女や巫俗儀礼について詳しく説明する余裕がないが、行なわれる巫俗の儀礼にミチの形が如何に表現されているのかを述べてみたい。取り上げるのはイタコの口寄せの行事で見られるヤマダテ(山立て)(注7)である。イタコが行なう儀礼はいくつかあるが、もっとも重要な役割は口寄せによる死霊のことはを遺族に聞かせる「仏降ろ

し」である。その中でもイタコが出張して、村落のある宿を定めて行なう「仏降ろし」の例を取り上げてみる。仏降ろしが行なわれるタテモト（宿）に設置される祭壇をヤマダテという。ヤマダテは桶に米（オダゴ）一升を敷いたもので、桶の中央には桃の枝を立てる。桃の枝には赤い紙と白い紙二枚ずつ作り付けて垂れ下げる。その紙の陰がイタコに呼び出されてあの世から降りてきた仏（死霊）が隠され、イタコの口を借りて語ることになる。二枚の紙の陰に死霊が宿る場所とされる。ヤマダテには場合によって「ハシヲカゲル」といって布を桃の枝に掛ける。仏が男性の場合は白布、女性の場合は赤布を使う。布をかけるのは仏がよく降りてくるようにという仕組みだという。「ハシヲカゲル」のは幼い子供が死んだ場合、年若い人が死んだ場合、急に亡くなった場合など、普通の死とは異なる異常の死の場合用いられる。糸又布は仏（死霊）があつた世からこの世に渡ってくるための「橋がかり」の役割を果たすものとされる。特に未婚の人が死んだ場合「花降ろし」といってヤマダテに備える器（コップ）に水を入れ花を浮かべる。その器の上に箸を置き、これがあの世からこの世に渡る橋とされる。韓国の巫女（ムンダン）による儀礼に水が入った甕に瓢を浮かべ死霊があつた世に渡る船とされることがある。又ミヨンダリといって白木綿の両端を引っ張り持つて、その上にあの世に渡る際必要とされるお金（旅費）、死者の身体とされる人形（ヒトガタ）の切り紙、写真、等を載せて揺らし、最後に巫女が体で木綿を割る。木綿を二つに割るのは死者がこの世の縁を切るという解釈もあるが、あの世へのミチを開くこととされる。ヤマダテは死霊（仏）をこの世に呼んで、降りてくる道と想定されるが、韓国にそれには死霊があつた世に往ける橋又は道とされる。その方向は違つても死霊が渡るミチであるには違くない。

ヤマダテの橋は両世界を繋ぐミチであり、境目になる。ヤマダテはゴミソ型の巫女による仏降ろしにはないし、イタコの仏降ろしの場合もイタコの家で行なわれる場合はヤマダテを立てない。イタコが村に出張してタテモトで行なう時のみヤマダテが必要とされる。それは神霊が降りてくるミチを設定することで、神霊の存在を確認する必要があるからであろう。則ち、靈感が大事にされるゴミソ型の儀礼と異なつて、神霊の通るミチによる神霊を感じさせる装置が必要とされたのではなからうか。

既に見られなくなった沖繩の久高島のイザイホウ（注8）の神事に七ツ橋といつて橋を渡る行事があつた。一三年毎の午の年旧暦一一月一五日から四日間行なわれたイザイホウは三〇歳から七〇歳までの島の全女性が参加する。三〇歳から四一歳までの儀式

に初めて参加する女性（ナンチユ）は神アシャギという建物に三日間籠もり神女になる儀式である。七ツ橋はその神アシャギの入り口にかけられる。七ツ橋は幅七、八センチ、長さ一メートル程の板を砂のなかに埋め込んだものである。砂に埋めた梯子のようなもので、実際橋から落ちることはありえないが、不貞なものは橋から落ちて血を吐いて死ぬと伝えられている。その橋を渡って神アシャギに籠もってから帰ってくると神に使われる神女の資格が付与されるのである。すなわち橋を境界として、俗界から聖界に、汚れの世界と晴れの世界の境界になるのである。その橋を前後に一般の女性が神女に変身するのである。そして、橋から落ちると死ぬというのは、橋の上はどちらでも所属してない不安定な領域であることを示す。

その七ツ橋と構造的に類似しているのが愛知県北設楽郡一帯の花祭りの伝承地に安政三年（一八五六）まで行なわれたという大神楽の白山行事である。白山とは方二間以上、高さ三間以上もある仮設の青柴垣の山である。その白山に入る入り口には「無明の橋」、あるいは「経文の橋」といわれる橋が渡される。その橋を渡って白山に入ることを浄土入りという。俗界と浄土とされるシラヤマの境界に掛けられた橋を通ることで、汚れの身から清らかな身への変身が求められるのである。

富山県の芦峯寺の擬死再生儀礼とされる布橋大滝頂の布橋も浄土入りのミチであり、俗界と浄土の両世界の境界に位置することと想定されるのはいうまでもない。

4. 神楽におけるカミミチ

神楽にはミチが如何なる形であられるのか。柳田国男は「祭から祭礼へ」『日本の祭』のなかで述べているように、本来「神の御幸」は暗闇祭などにみられるように夜分行なわれ、「それを見たものは死ぬ」とまでいわれ、当時は家々の燈火を消さして、誰にも見られぬようにして御渡りを仰いだものが、中世以降は都市興隆に基づく見物と称する群の発生によって、できるだけ多くの人に拝ませるようになるというおおきな変化が生じた。「神の御出入」といった祭りの中核部分は蔭の行事になってしまい、本来、夕方から朝まで夜通し行なわれた一続きの神祭りは「神の御幸」が昼間の行事になったために「祭日」が二つに分けられ、後

の半分だけを本祭と呼ぶようになった。この原因は行列の風流のためであった。夜半の零時を以て一日の境としたり、一日は朝日の登る時からなどといった考え方が行なわれてから、一夜を徹して祭りが自然に二日の祭りとして解する人が多くなったものも大きな変化だった。

神楽の本行事前には神を迎える行事が行なわれる、民家で神楽を行なった時には必ず、行列を組んで神迎えが行なわれたのである。神を迎える行列が村の隅々まで練り歩くことで村全体はハレの時間帯に変わる。所謂村全体が神がかりの状態、別の世界に入るとに想定されるのである。個人的な願いを立てて行なわれる個人儀礼よりは共同儀礼でミチの形象化が著しくみられるのは当然のことである。

宮崎県高千穂町三田井浅ケ部で行なわれた高千穂夜神楽と島根県の小田村で行なわれた大元神楽、そして、愛知県北設楽郡東栄町月の花祭りのミチについて述べることにする。

一九九六年正月一日から二日にかけて徹夜で行なわれた浅ケ部の高千穂夜神楽は正月にも関わらず旧暦一月一日の日程を守っている。神楽宿を整えると山の麓にある神社に行って「舞入れ」の式が始まる。神社に納めてある面を舞手が付けて先頭にたつて、他の面は箱に入れ揚輿に乗せ、担いで里中を練り歩く。練り歩く途中、村人達はその揚輿の下を潜って通過する。厄祓といわれる。里中を廻って神楽宿に着く。神楽宿には外注連と内注連が設けられている。外注連を三回廻って内注連の中に入る。外注連は宿の前庭に、内注連は宿の内に設けられている。外注連と内注連とを結ぶ四本の綱を「道の注連」「みどりの糸」ともいう。綱には扇や日、月の飾りものが下げられている。神の降臨や昇送の際の神が通る通路の意とされる。柴荒神は外注連に準備された乗り柴に乗って、みどりの糸を通して内注連の中（神庭）に入ってくるのである。道が神の通る道であることは神歌でもわかる。

・ 千早ぶる千道ある中の中なる道は神の通り道（鈴木昭英『越後八海山行者の憑祈禱 引座』について）

・ 神の道千道百道その中の中なる道に神はまします（小手川善次郎『高千穂神楽』）

・ 荒神様のまします道にあやはえて錦をはえてとくと踏ましやる（高千穂神楽）

・ 神道はちみち百綱道七ツ中なる道が神のかよみち（早川孝太郎『花祭』）

・ 道は七ツにわられ給ふさいたる道は中段の道中なる道は神の道（花祭）

道を通って神が神庭（舞殿）に入ると、その空間は神の空間に変わることになる。そして、神の通る道は神の世界と人間の世界の境界領域に属するのである。高千穂神楽で柴荒神が神庭にはいる時暴れるが、それは俗性と神性の中間位置でどっちでもつかず不安定な状態を示すことともいえると思う。

島根県邑智郡桜江町小田の大元神楽の神は公民館の裏の神木に祭られている。大元神の身体は蛇で神楽が行なわれると改めて新藁で藁蛇をつくる。神降ろしの儀式の後、神の身体である藁蛇を担いで、神楽の宿（八幡宮）まで行列で移動する。神楽宿には柱に元山（モトヤマ）、端山（ハヤマ）といつて藁で作った俵が付けられ、数本の幣が挿されている。二つの山には天井に白木綿が横渡されている。また天井には天蓋が付けられている。「天蓋」の曲の時にその天蓋を下ろし紐を引っ張って動かす。天蓋が踊るように揺れる様子を、神の動きと認識するようにする。天蓋に付いている紐は神が降りてくるミチと想定されている。

奥三河地域に分布する花祭り（注9）は余りにも有名で言及するまでもないが、大元神楽の天蓋に付いてある紐と同じ機能をもつものが花祭りにもある。天井の中央の天蓋（白蓋）から神座の前に立てられている竹に繋ぐ紐をカミミチという。カミミチを通じて天井から神がおりてくると想定されている。もう一つのミチは、本神楽が始まる前に神部屋に花太夫を始めミヨウド、舞手たちが集まって神棚に供物をそなえ神下ろしの行事が行なわれる。それが終わると神棚に供えた祭具や飾り物、舞の採物などが花太夫から渡され神部屋を三回廻って神座（カンザ）に移動する。神座渡りという。大幣をもつ花太夫を先頭に劍鉾、五色の幣、サシオンベ、鬼門ビウチの幣、舞手はそれぞれの舞の採物をもって行列で移動するのである。徹夜で祭りが終わるとまた神座から再び神部屋に移動する。このような行列での移動こそ神のミチに違いない。月の場合はずでに公民館が舞殿になっている。花祭りのために設計されているようであったが、同じ建物のなかに神部屋と神座が設けられわざわざ移動するミチが如何に重要な意味を持つかがわかる。神部屋が神を拝む人間側の空間であるならば、神座は神の空間ともいえると思う。神が通るミチこそ、神の世界と人

間の世界の境界に位置することになっているし、行列のように先頭に厄払いの役が立つのは両世界のどっちでもつかない不安定性が示されている。

田楽芸とされる人形の舞振りを見せる天津司舞（注10）もミチの例としてあげられる。山梨県甲府市小瀬町に伝承されている天津司舞は棒の先に人形を取り付けたものを御船という舞台で舞わせるのである。人形を納めている天津司神社から取出し、九体の人形を組み立てて、神職によるオカラクリという儀が行なわれる。その後人形を一体ずつ捧げ持つて数百メートル離れた諏訪神社の舞台（御船）まで行列を組んで移動する。幣を持つ神職さんを先頭に大太鼓と笛の囃子を伴にしてササラ人形、太鼓人形、笛人形、鼓人形、鹿島様、姫様、鬼様の順番に行列を組む。人形は衣装を着せ、人形の顔は見えないように赤い布で覆われる。諏訪神社までの「お成り道」と言われる道を歩くのである。見学した一九九四年にはその道は既にアスファルト道路になって、そのまわりは公園になっていたが、本田安次・山路興造の報告によると、かつてはたんぼの細い路を迂回していたという。諏訪神社境内の御船で神体である人形の舞が終わると再び前と同じ順番の行列で天津司神社に戻るのである。ここで注目されるのは人形が納められている天津司神社と天津司舞が行なわれる舞台である御船がはなれていること、そして、「お成り道」という細い道をわざと迂回することである。それには歴史的な背景があるといわれるが、それ以上に日本芸能の独特なミチの組み立てがあるからに違いないだろう。

6. 結び

今までミチの形を幾つかの例を取り上げてみてきたが各地で行なわれる神事芸能を詳しく調べるならばもっとも多くの例が見出されるに違いない。特に風流に分類される芸能は道を歩く芸態になっており、道が風流の舞台になっているのは周知のとおりである。

このように日本の民俗芸能はさまざまな形でミチと関わっている。民俗芸能が信仰と深く結びついているのは言うまでもないが、

ミチの役割は結局神の顕現を示すところにある。日本の原始信仰で信じられた神霊は目に見えないものであつて、見えない神霊の存在を感じ取るためには神霊の顕現を示す仕組みが必要とされたのではなからうか。道を揺れ動いて移動することで神霊の存在を認識することができたのではないだろうか。

ミチは神霊そのものではなく、神霊の動く様子である。しかし仏教の伝来によつて見えない神霊を見えるように像に作つたり、仮面を作つたりして、神霊の存在が目の前に浮かびあがってくる。神霊の顕現を示す代表的な所作は神がかり、或いは神霊の仮面を付けることであろう。しかし、道を歩いて移動するのは神霊の顕現をしめすというより、顕現の過程に相当する。言い換えればミチは仮面を付ける過程に相当する。能の翁は他の曲目とは違って特別に扱われる。翁の四日の式を観ると、最初に翁渡りといつて面箱の役を先頭に翁、千歳、三番叟、囃子方、シテ方、後見、狂言方の順で橋がかりから出て、舞台の上で見物人が見る前で翁三番叟が面を付けるのである。則ち、面を付ける過程をみせることが如何に重要であるかを物語っている。仮面を神の姿として捉えたとしたら、仮面を付ける前の生の顔は役者としての個人であり、仮面を付けた後は神（役柄）になる。仮面を付ける過程は人間でもなく、神でもない境界的な領域に属する存在になる瞬間でもある。リチャード・シエクナーは能面の付け方に注目して能面の白さは役者が役柄への変身が不安定であることを認識するところに増加するという。

能のシテがつける面は役者の顔を隠すためには余りにも小さい。若女面を付けた能役者の厚い顎が露出されている。能の極端な形式性からして二重露出は偶然ではなく、意図的であることは間違いない。如何なる理由で役者の顔の一部分を露出して面や装束が作り出す幻像を切り捨てるのか。能の楽しみは変化が不安定に成就されることを認識するところに寧ろ増加するものである。(注一)

能の面のすべてが役者の顔を隠すに小さいとは限らないが、とりわけ信仰性の強い翁や三番叟の場合はそのようにいえるであろう。

ミチが神の顕現ではなく顕現の過程を見せる仕組みであることは、仮面の付け方や仮面を付ける過程を見せるシステムと同一な発想に違いない。

能の翁以外にも境界的、二重的構造は日本芸能に於いて甚だ多い。仮面劇の登場人物は仮面を被って登場するのが一般的であるが、能の場合同じ舞台上に仮面を被った役者と直面で登場する役者が同時に登場することも両世界の境界的な領域を見せる一つの例である。歌舞伎に於いても役者が派手な化粧や衣装をつけて花道から登場すると、客席から叫び声が飛ぶ。その叫び声は役柄の名前ではなく、役者の屋号である。則ち観客は役柄を見るのではなく、役者を見ていることになる。歌舞伎の内容よりは役者が如何に役柄を見せてくれるかに関心を高めているのである。文楽で出語りといって、語り手が顔を見せること、そして、人形の主遣いが顔を観客に見せることも境界を見せる発想から生まれたと思われる。このような発想は劇の世界と日常の世界を同時に見せる、またはその境界領域を見せるところに要点が置かれている。変身というのはさまざまの形で行なわれるが、その変身の結果よりは変身の過程を見せるところに日本芸能の本領がある。郡司正勝は「道行の発想」という論考(注12)で道行には必ずといっていい程、狂乱を伴うという。なぜ狂乱が道行に伴うのか。道行のみならず、神事芸能に見られるカミミチは「どっちつかず」の境界的な領域で、不安定な緊張感が生じる。冒頭で言及した演技及び変身の構造、則ち役者の身体と役柄の身体との境界領域を見せることによって、リアルリズムの演技とはことなる日本演劇の独特な緊張感をもたらす演技になってくると思われる。日本演劇の演技のシステムは神事芸能のカミミチで見られる境界性を見出すことができる。

注

- 注1) 村の境目に外からの悪霊を塞ぐために巨大な人形や草鞋、道祖神などのような呪物が置かれていることから、塞の神、境、坂、石の神など早くから注目されてきた。柳田国男『石神問答』『定本柳田国男集』第二巻。ファン・ヘネップはさまざまな儀礼を分離儀礼、境界儀礼、総合儀礼と分け体系づけている。V・W・ターナーはそのなかの境界儀礼に注目し、コミュニティ論を出している。本稿はV・W・ターナーがいうリミナリティ(境界性)に導かれながらも社会的な側面ではなく、個人的な側面から境界の概念をとらえることにする。A・ファン・ヘネップ『通過儀礼』(綾部恒雄・綾部裕子訳 弘文堂 一九七七年、V・W・ターナー(富倉光雄訳)『儀礼の過程』新思案社 一九七六年、V・W・ターナー(梶原景昭訳)『象徴と社会』紀伊国屋書店 一九八一年、V・W・ターナー(山田恒人・永田靖 訳)「枠組み、フロア、内省—共同体のリミナリティと

としての儀礼と演劇」マイケル・ベナモウチャールズ・カラメロ編『ポストモダン文化のパフォーマンス』国文社 一九八九年

注2) 『万葉集』二 日本古典文学大系 岩波書店 一九五九年

注3) 「教訓抄」『古代中世芸術論』日本思想大系 岩波書店 一九七三年

注4) 鳥越文蔵「芸能における道行」『国語科通信』一四 一九八九年

注5) 神迎え、神送りの行列、行道などは道行と重なる部分もあるが、橋、橋がかり、花道、祭壇に飾る糸や紐など、所謂カミミチを含む概念用語として用いる。

注6) 宮家準『修験道儀礼の研究』春秋社、一九八五年、頁三三二～三三三 入巫動機から職業巫と霊感巫と大別したのは石川純一郎である。両者に対して南部地方ではイダッコとカミサマ、津軽地方ではイタコとゴミンで、イタコは専ら口寄せにあり、カミサマの託宣や呪術とは異なる。「口寄せ」の伝承―八戸市周辺の場合―『国学院大学日本文化研究所紀要』第三四輯 一九七四年 頁七三～七四

注7) 桜井徳太郎『日本のシャーマニズム 上巻』吉川弘文館、一九七四年、高松敬吉『巫俗と他界観の民俗学的研究』法政大学出版局 一九九三年

注8) 鳥越憲三郎『琉球宗教史の研究』角川書店 一九六〇年 頁二四四、桜井満編『神の島の祭り イザイホウ』雄山閣 一九七九年、三隅治雄『祭りと神々の世界』日本放送出版協会 一九七九年、桜井満編『久高島の祭り』桜楓社 一九九一年

注9) 早川孝太郎『早川孝太郎全集』I・II 未来社 一九七一年

注10) 天津司舞についての報告資料は山路興造『天津司舞』(財団法人観光資源保護財団 一九七六年)がある。山梨県甲府市小瀬町所在の天津司舞は四月一〇日に近い日曜日に行なわれることになっている。天津司神社から諏訪神社まで行列を組んで行く。神社の境内に高さ一・五メートル(五尺)程の幔幕を張りめぐらした舞台があり、その中に入って人形を幕上に掲げて演じるのである。人形は一・三メートルほどの大きさで、長い棒の先につけられている。鹿島、姫、鬼、ササラ二、太鼓二、笛、鼓の九体の人形で構成されている。西角井正大『伝統芸能シリーズ四 民俗芸能』一九九〇年 頁三三八～三三九

注11) Richard Schneider 『Between theater and anthropology』 University of Pennsylvania press 一九八五年 頁二三

注12) 郡司正勝『かぶきの美学』 演劇出版社 一九七二年