

宮崎市の神楽の音楽(VI)

— “綱” を使う神楽：高屋神社神楽タカヤにおける

「蛇切り」の演目を中心にした考察—

黒木 亜美子

The Music of *Kagura* in Miyazaki City (VI) —
The *Kagura* which uses “tsuna”(cable) — A study of TAKAYA SHRINE
KAGURA which has
characteristic program “HEBIKIRI”

Amiko KUROKI

1. はじめに

前回^①は、宮崎県山間部の神楽に近い舞いぶりと、杵打ちのある軽い奏法の太鼓の“住吉系”の神楽の一つとして、新名爪ニイナヅメ神楽についての第1回目の報告と他地域との比較をしながらの考察を行なった。本来ならば、更に詳しいレポートを、その②として行なうべきであるが、未だ十分な資料が集められないことと、加えて前回までに設定した“住吉系”と“生目系”（稲作農耕地帯の特徴のある舞いぶりを持ち、激しい太鼓に代表される系統）に二大別するのに疑義を生じさせる神楽の存在を報告する必要性が生じた為、今回は、その代表例である、宮崎市村角地区ムラスミに伝わる、高屋神社神楽タカヤについて記述するものとする。

また、併せて、同神楽に独特の演舞形態に変化していると思われる“蛇切り”について、他地域のものと比較し、また音楽以外の要素からの考察を加えてみたいと思う。

なお、「高屋神社神楽について」は、昭和59年(1984)より、平成2年(1990)までの祭の取材や練習の取材も含めて、5回にわたるフィールドワークと、宮司の小川好文氏をはじめ保存会の方たちへのインタビューを基にしている。

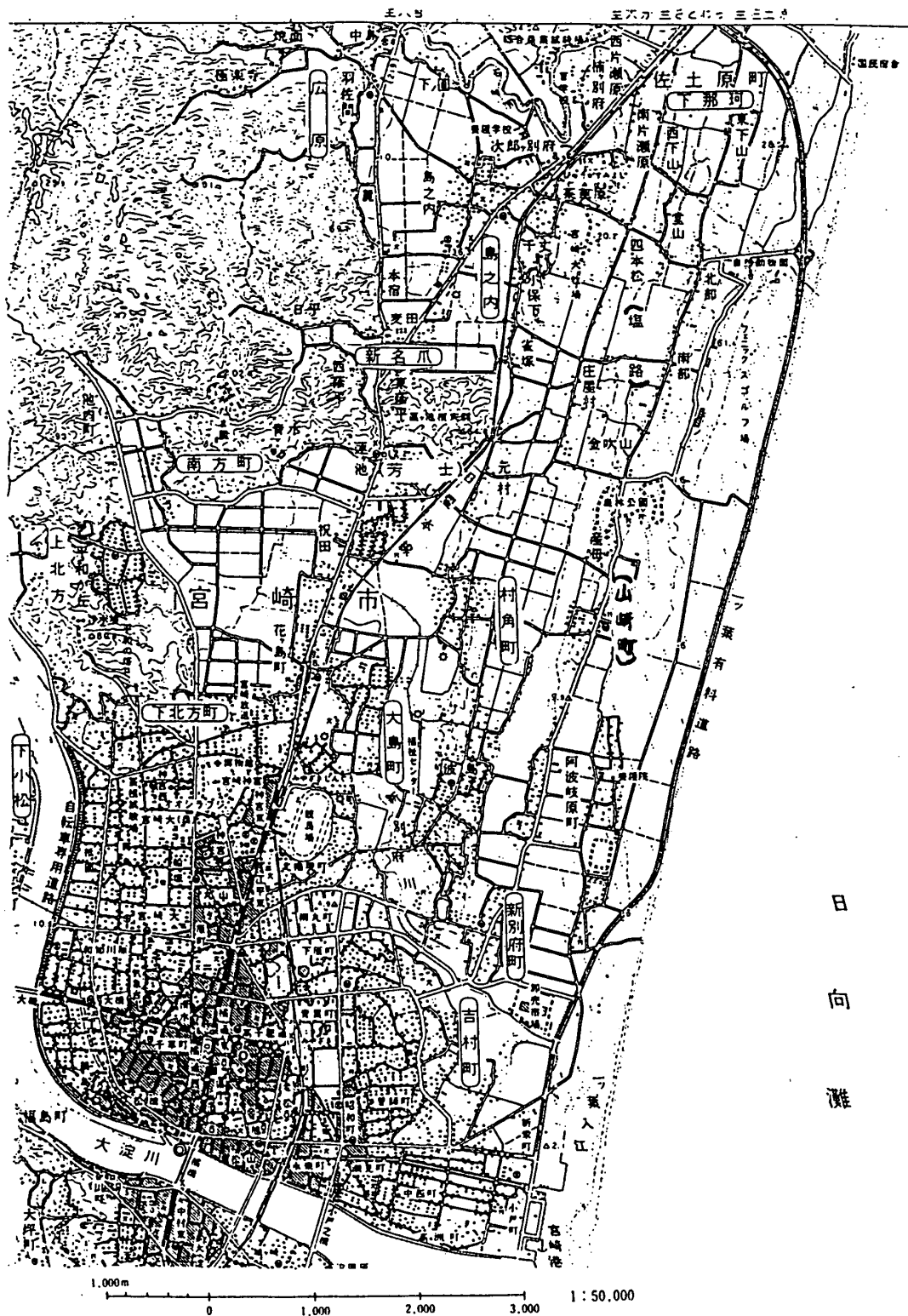
しかし、今回だけでは、同神楽についての報告と考察はまだかなり不十分であることは言うまでもないので、第1段階の報告として読んでいただきたい。

2. 村角地区ムラスミについて

「宮崎県地名大辞典^②」の記述を引用して、村角地区の概要についてまとめてみることにす

る。

村角地区は、宮崎市東部沿岸部の一ツ葉の浜に隣接している。大淀川支流^{シンビユウガワ}新別府川流域にあり、^{ツカヤ}高屋神社の鎮座地である。記紀にある高屋山丘陵と言いつた伝えられている古墳がある。(地図1参照)



〔地図1〕※神楽伝承地は○で囲った。()は現在途絶えている所

村角別符として、平安末期から戦国期にかけて、日向国那珂郡の別符として記録されているという。安元2年(1176)2月の八幡宇佐官符案(奈多八幡宮縁起私記/平遺3744日向国荘園史料1)に、御服綿7屯・手作布1反・麻布2反・紫2斤等々を行幸会料の雑物として賦課された旨の記述があるという。村角別符は、日向国司海宿禰為隆の永承年間(1046~52)に起請田30町が設定されて成立したものであるという。(宇佐大鏡/大分県史料24)建久8年(1197)の「日向国図田帳写」には、写佐宮領の鷹居別符40町とあるが、鷹居は高屋のことで、村角別符と鷹居別符は、同じものともいう。(宮崎市史・1988)宇佐宮縁起には、弘安7年(1784)2月28日付の北条時宗・北条業時連署の寄進状が収められており、村角別符地頭職が「聖朝安穩異国降伏」の為に寄進されている。(宮成文書・到津文書/大分県史料24・30・1, 大友史料3)南北朝期には、南朝方の兵糧料所として預置されていたというが、実効の有無については不明という。延文3年(1358), 貞治6年(1367)にそれぞれ、佐土原の大光寺の年貢の記録に村角の文字がみえ、天文2年(1533)に宇佐宮領注文にも記録されているが、天文年間には、宇佐宮領としての実質はなかったという。(到津文書/大分県史料24)

江戸期から明治22年までは、村角村と呼ばれた。延岡藩領で、大島組に属し、宮崎代官所の管轄下にあった。石高は600石~700石ぐらいだったようだ。高屋神社に彦火火出見尊と豊玉姫尊及び景行天皇を祭神としている。尊の安産の地であるという。字安尊^{ヤスズン}、尊の助産をつとめた鹿茸津姫が奉納した地であるといわれる字胞ノ尊^{イヤンズン}、姫が手を洗われたという御手洗川、御飯を炊いたという天部川等の祭神ゆかりの地名が伝えられている。禅宗寺院の飫肥長持寺末光明寺があったが、明治3年(1870)に廃絶したという。(日向地誌)明治4年(1871)延岡県、美々津県を経て、同6年(1873)宮崎県、同9年(1879)鹿児島県、同16年(1883)に再び宮崎県に所属することになった。日向地誌の作者、平部嶺南は明治9年に調査に訪れており、砂土の乾いた地味で、松林が多く、運輸の便良く云々、と述べており、現在の一ツ葉の浜を思わせる記述である。住民は皆農業を営み、農間に、一部で工業、牛馬売買を営んでいた。米・榎・大根・西瓜・瓦などを産した。明治17年(1884)に花ヶ島町戸長役場の管轄となり、明治22年(1889)に大宮村の大字となる。昭和2年(1927)まで(途中大正13年に宮崎市の大字となる)大字村角とされていたが、以降、宮崎市村角町となる。昭和57年(1982)、一部が東大宮1~4丁目となる。昭和58年現在の世帯数は898、人口2,963人。現在も農業が盛ん(稲作、ビニールハウスによる野菜作り等々)である。平部嶺南の記述にも、“水害もまた免れず”とあるが、現在も、大雨が降ると冠水する所も多い。水利の便を得ることは重大な関心事であったと思われる。

3. 高屋神社について^{註3)}

宮崎市村角町橘尊に鎮座し、祭神は、彦火々出見命、豊玉姫命、景行天皇である。創立年月日は不詳であるが、伝えるところによると、慶長16年(1611)社殿改造の棟木があり、また、嘉祥2年(849)に同神社の祠官となった旧社家の系図があることから、かなり古い創建であろう、という。(地元では1700年前と言われている。)

西方の小高い場所が彦火々出見命の山陵と言い伝えられており、『日本書紀』の記述に「日向の

高屋の小陵に葬る」とあるのは、同地である、と伝えられている。『日向五郡八院旧元集』に、「景行天皇が11月日向の国に到り行宮を起してここに居たまう。これを高屋宮という。武内宿祢・彦火々出見命の山陵を知り、そこで御鎮座を定めた。これが村角高屋八幡宮である。」と書かれている。山陵付近に、命にちなむ地名が残っているのは、先述した通りである。

同神社は、もとは高野（高屋）八幡宮と称していたが、宝暦時代（1751～63）以降高屋宮と称するようになり、明治以降は高屋神社と称するようになった。

4. 高屋神社神楽について

高屋神社の例祭日は11月10日であるが、春の社日^{※4)}には、厄払いと諸祈願が行われ、必ず神楽が舞われる。(秋の社日には行われない。)

神楽の起源は不詳である、とのことであるが、戦前まではかなり大規模な奉納で、「田の神」や「手力男」等の演目を含めて一日がかりであったという。それらの演目は、戦時に徴兵されて舞手も教えられる人も絶えてしまっているため、現在は15番程度を半日で奉納している。いわゆる昼神楽の形式で、作神楽に分類されている^{※5)}。

1) 神楽の意味

先述したように、作神楽（作祈禱神楽）であるので、その年の豊作を願い、また、「社日のおしめりはその年を潤す」との伝えがあるように、豊作の為の水利（治水も含む）を祈願する。

また、厄払いも重要な目的である。特に男性の大厄を払うことが重要視され、祭場に3本の注連を立て、それぞれ入厄・中厄・晴厄の人々の象徴となる。また、この両方を表現すると思われるものが、「綱」の演目であろう。このことについては、本論考の主眼点として後述したい。

2) 神楽の運営

現在、直接神楽に携っている（舞の伝承者）のは15～20人の、伶人として奉仕している人々であるが、一般に、村角地区では、昔からの慣習は絶対守ること、とされており、神楽は、氏子（地区民）総出の祭として堅固に運営されているようだ。また、町内の行事決定等は、神社の行事に合わせて重複しないように行われている、とのことだ。

子供たちも、しっかりと伝統を受け継いでおり、祭の中で礼儀作法等も身につけていくという。社日は平日であることも多いが、伶人として奉仕する子供たちは、今のところは公欠扱いにしてもらっているという。^{※6)}

なお、神楽の舞手については、特に世襲制のようなことはないが、伶人としてふさわしいかどうか、の資格審査のようなものはあるらしい。即ち、神社に仕える者は、人から尊敬される家の子弟であること、親が氏子としてふさわしい資格があるかどうか、を見た後、親に相談してから、伶人として奉仕することになるという。衣装等は自前で用意するという。

一般に、神楽の伝授は、小学校3年生ぐらいからが良いと言われており、村角地区でもその例が多いそうだが、昭和63年の祭では、小学校1年生が立派に舞っており、やはり幼少時から神楽に身近に接していることは、大きなポイントであろう。

地区の人々からの要望で、子供の初舞は「鬼神」と決まっているそうであるが、これが舞の基本

ともなっているようだ。

2年目は3人剣と、もう一番舞うことが多いが、大体が一年に一つずつ習い覚えていくとのことだ。

舞の練習は10日ほど前から、夜に社殿で行われ、新入りの子供たちは、二・三日前から特訓される。新しい舞に挑戦する時は、覚え込むまで一晩中かかっても教えるそう。連日、夜半過ぎまで、本番と同じ太鼓（桴のみ練習用の、軽いカジの木のものを使う）を用いて、長老と年長者がみっちり教え込む。また、練習を始める前日には、練習始めの舞（神楽のカナメ）が舞われるという。

また、祭の前日には「小屋入り」の祭が行われる。

前日の昼間、「小屋立て」といって、一日がかりで祭場を仕切って飾りつける。その夜、「小屋入り」の祝い（飲食）をするということで、昔から伝わる村角独自のものであるという。

祭当日の朝（10時ぐらいまでに）、祭場正面に3本の注連を立てて完成させる。

注連立ては、その年の厄年の人が太鼓にあわせ、声をそろえて協力して立てる、とのことである。厄年の人とは、男性の数え年の41歳（入厄）、42歳（中厄）、43歳（晴厄）の人で、その順番に1本ずつ注連を立てていくという。祭終了後は、同じく厄年の人々が注連を倒し、祭場はそのままにして、夕刻より直会がある。

祭は午前11時位から、夕方（大体16時から17時の間・平成2年は午後より開始されたので19時）に終了するので昼食の世話等は婦人部で行っている。

なお、女性の大厄や、他の厄年の場合は、個々で行っている（祭の場では行わない、ということ）そうで、それらの厄年の人々も一緒に神楽の場で厄払い祈願をする、市内の他の神楽伝承地とは、大きな違いであろう。

3) 祭場設営

先述の通り、神楽の祭場設営は前日行われ、注連立てのみ当日行われるが、高屋神社神楽の最大の特徴の一つは、この祭場にあると言ってもよいだろう。

他の平野部の神楽には類を見ない美しさと規模である。（写真1～3参照）

山間部の神楽、特に庭神楽では、白蓋を吊し、祭場の四囲を切紙で飾り立てるのは別に珍しいことではない。

しかし、神楽の伝承が困難な所が多く、舞も簡略化されることがある宮崎市内の神楽において、鮮やかな色彩の御幣飾りを使った高屋神楽は貴重な存在であろう。

主として経済的理由からではあるが^{※7)}、注連を立てる数を減らしたり、注連を簡略化する所も多いのである。例えば、同じような祭場を作っていたという、瓜生野八幡神社の神楽は、伝承が途絶えて久しい、という。

祭場は、中に厄入りの人々や舞手達が座って控える場所が必要なせいもあるが、他所と比べるとかなり広い。祭場は「小屋」と呼ばれているが、その広さは21尺（約7 m）四方であり、注連の高さと同じである、という。四囲を葉のついた竹笹で囲み、目隠し様の垣根としてある。支柱に常緑樹の枝（柴など）を用い、45本の5色の幣が立ててある。正面に祭壇があり、その左右に雌雄の藁縄製の蛇（オロチ）が、とぐろを巻いて置いてある。（写真4参照）オロチの頭は、白布でまいてあるが、苔と蘇鉄の葉のタテガミを持ち鹿様の角があり、赤い色紙の舌を出している。



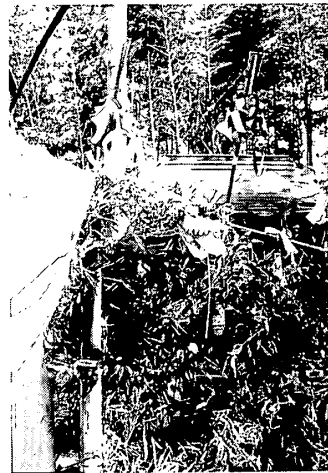
〔写真1〕



〔写真2〕



〔写真3〕



〔写真4〕

小屋天井に相当する上方には、東西に7本の縄を張り、各々七つヒ（幣）を下げる。即ち、五色の和紙で作った御幣を、 $7 \times 7 = 49$ として縄に下げる。その上には、竹で十文字の骨組みを作り、まん中の交差部の所に「クモ」と呼ばれる円型の竹の輪と御幣の飾りを置く。(写真3参照) この御幣は色で方位を示し、東が青、南が赤、西が白、北が紫か黒とされているが、間違いもあるらしい。

正面には、先述の厄年の人々の立てる注連があり、まん中に中厄の注連、向って右が入厄、左が晴厄の注連を立てる。神社境内に生えている孟宗竹を使い、長さは3間3尺(21尺)で、白布1反を巻きつける。その上に藁を巻き、21本の五色の幣を差す。(写真2参照)

正面左手には、紅白の幕がひかれ、舞人が出入りする。左手社殿との間に、この幕で囲った楽屋があり、女人禁制である、という。祭壇のある方向が北方であり、向って右側(東方)を「明けの方角」と言って、嫁女のせんぐや、綱を投げる方向でもある。南側には、せんぐまき用のやぐらが組んである。(写真参照)

5. 高屋神社神楽の構成

高屋神社神楽の演目については、表の通りである。

基本は、表1のような順序で演じられるが、表2に現れているように、その時の都合で順序が入れ替わることも多い。また、初心者(子供)が鬼神を舞うので、お披露目ということで、番付の途中に何度も鬼神舞があるが、原則としては、始めに位置しているものである。

表1に見る通り、祭場の清め→鬼神→剣(清め)→狂言→清め→鎮め→作祈願→神話具現→送神というパターンである。

宮崎平野の神楽のほとんどは“前半が勇壮な除厄・悪霊鎮送の舞い、後半が豊饒祈願の増殖儀

表1 高尾神社神楽演目

(昭和59年小川好文氏による解答)

1	奉仕者(ほしゃ)舞	直	面	神楽初めの舞 御幣を持って四方を祓う
2	鬼	着	面	新入りの子供に舞わせる
3	一人	直	面	剣の舞初め
4	二人	〃		二人で舞う
5	三人	〃		三人で舞う
6	四人	〃		四人で舞う
7	金	着	面	笑いの面
8	将	直	面	二人舞 弓矢にて悪魔を払う
9	地	一人、着	面	屋敷のしずめ
10	花	二人、直	面	豊年を祈る舞
11	やわらし鬼神	着	面	大国主命の舞
12	杵	三人、直	面	豊年のもちつき舞 一人は女装
13	蛇	四	人	オロチ退治
14	鬮	一人、着	面	岩戸開き
15	神	一人、着	面	神々を送る舞

表2 実際の神楽奉納時の演目

昭和61年	昭和63年 ^{註8)}	平成2年
1 奉仕者舞	鬼神	奉仕者の舞
2 鬼神	一人剣	白戒の舞
3 一人剣	白海	一刀の舞
4 やわらし	二刀	鬼神舞
5 二刀	三人剣	二刀の舞
6 白海(びゃっけ)	白鬼神(やわらし)	鬼神舞
7 三人剣	将軍	三人剣
8 ひら鬼神	平鬼神	やわらし鬼神
9 将軍	鬼神	将軍
10 鬼神	地割	鬼神舞
11 地割	鬼神	地割
12 花舞	花舞	地割鬼神
13 大国主命(ニカニカ面)	金山	花
14 アメノウヅメノミコト	杵舞	金山
15 杵舞	ツナ	嫁女の舞
16 ツナ		杵舞
17 成就		綱の舞
18		上詞

礼を表象するもの”だという。(民衆芸能鑑賞会解説)

この神楽も、ほぼ、そのパターン通りであるが、最後の演目ともいえる“ツナ”を、スサノオのオロチ退治とする、「神話具現」の部分(ビヤッカイも含む)については、別の見方が必要ではないか、と思えるのである。

それでは、各々の演目について説明していく。

「奉仕者舞」は、神官姿の直面(面を着けない)の舞である。表1の説明通り、神楽初めの清めの舞である。後半の花舞と神送りも同様の装束で舞われる。比較的短い演目である。

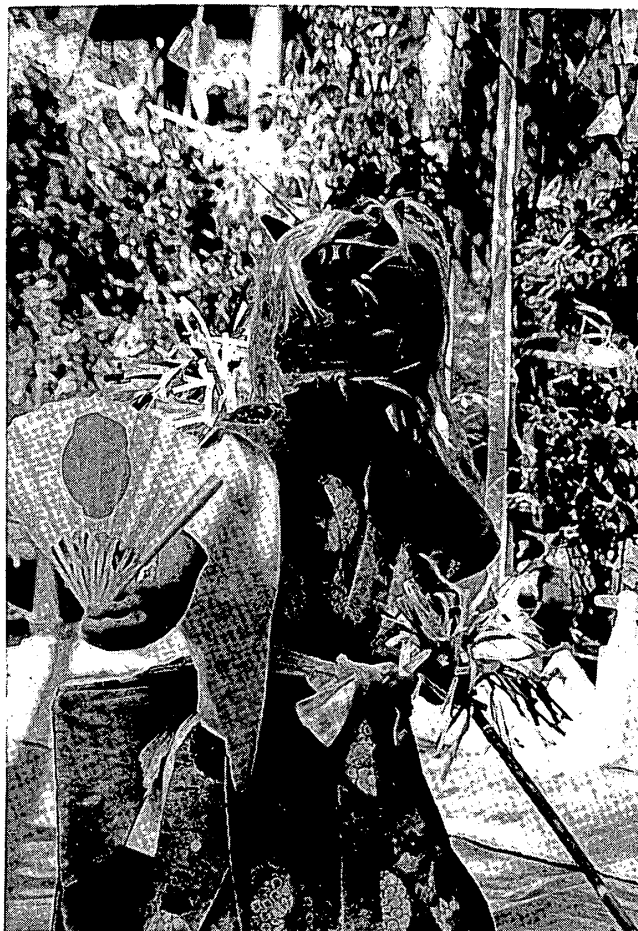
「鬼神」は、着面で舞われる最初のもので、その名の通り、鬼の面を着ける。毛頭、冠をつけ、長い御幣飾りもついており、明らかに「異界からの訪問者」の姿である。菊水の袖無羽織と大口袴をはき、舞棒(メンボ)を持ち、後半は、扇を使う。荒ぶる神の勇壮な舞である。「剣」の舞は、現在は「一人剣」、「二刀」、「三人剣」があり、いずれも、剣を使ったアクロバティックな清めの舞である。「一人剣」を最初に、間に、鬼神舞が適宜交代で入るが、本来の順番としては続けて舞われる演目らしい。剣、鈴を使い、途中、たすき掛けをする際には、前転している間にたすきをつける。剣は、刃先を持って振り回したり、刃を体にたたきつけたり、剣を股や腹にはさんだまま前転するといった様な、見せ場の多い舞で、中学・高校生の舞手が奉納する。(鬼神の次の段階に進んだ舞手ということ)毛頭をかぶり、立裁袴をはく。剣にて魔を祓うとも言われている。

ところで表2のように、この剣舞の前後に「びゃっけ(白海、白戒、鬮開等、いろいろな当て字がある)」と呼ばれる鬼神舞と、「やわらし」と呼ばれる鬼神舞が入ってくる。表1のように、

おそらく本来は、番付の後半に位置するのではないかと、思われるもので、前述の、子供の初舞として習慣化されている「鬼神」と異なり、中堅どころの大人の舞手が奉納する。舞の構成はほぼ「鬼神」と同じで、前半、舞棒を採って四方を固め、神歌を歌い、後半は扇を使う。装束もほぼ同じであるが、ただ一つ、舞棒だけが、「鬼神」では色紙飾りが使われていたのに対し、後者の二つは白い飾りである。これは、「地割」と「綱」の鬼神も同様である。舞いぶりも異なり、力強さがある反面、軽くもあり、やや滑稽な舞とも見られるものである。これらの白い舞棒を採る鬼神は、何らかの意味・役割を持たされているように思われる。即ち、最初の着面舞（神を表象する）である「鬼神」は、祭の庭に魅せられて寄って来た、本来寄っていただくのではない神（招かざる者）であって、白い舞棒を持つ鬼神は、祭を是認し寿ぐ神ではないか、とも考えられる。

「開開」とした表1には、小川宮司により“岩戸開き”の舞との意味づけがされており、「びゃっけ」という読み方は“天地開開”の意が転じたとも考えられよう。^(註9) この、「びゃっけ」の面と、「鬼神」の面は、ほぼ同系統のもので、能面の鬚系統のもの有角植毛型である。「やわらし」の面は飛出系統のもの^{トビデ}のようで、面の大きさ、型から判断するならば、「やわらし」の方は後から付け加えられた、と考えられなくもないが、ともあれ「鬼神」とは全く別のパターンに属していることは間違いないであろう。(写真5、6参照)

「将軍」は「剣」と同様に魔を払う舞で、弓矢と鈴を採物としている。「剣」と同じ装束で、始



〔写真5：鬼神舞〕



〔写真6：やわらし〕

めと終りに鈴を使うのも同じである。「剣」が抜刀のアクロバットを演じていた中間部では、弓だけを回す動作、矢を射る動作、矢2本を持って回す動作等を激しく行う。「地割」は、直面の地舞（二人舞）と、着面の舞（地割鬼神）の二部に分れており、屋敷しずめの舞、とも、土地分割を表わしているとも言われている。「剣」と同じ装束の若者二人が弓矢と（前半は矢ではなく、色紙の使われている舞棒を使う）鈴と白羽の矢を採物として舞い、中間部分で鬼神が一名入場してきて、中央に4本（東西南北）立ててある矢の回りを舞う。また地舞二人とも一緒に舞い、土地を分割して帰って行く。残った二人の地舞は再び鈴と扇を用いて舞う。

「花舞」は直面で神官姿の二人が、素襖回し、たすき（実際には上衣の帯）回し、採物回し、御幣舞と続き、始めと終りは鈴を使う。ただし、「地割」と逆で、始めの部分の方で鈴と扇を同時に使う。「地割」のような、地舞と神舞が組み合わせてある型や、この「花舞」のような素襖ぬき舞の型は、山間地の神楽にもよくみられるものであるが、いずれも神楽の開始部分（前半）で奉納されるのが通例である。ここでは後半に配置してある。

「金山」と「嫁女の舞」は連続しており、二つで「金山」と呼ばれることもある。いずれも着面の一人舞であるが、「金山」の舞われている時に「嫁女」が登場し、かまけわざ的な動作が少し行われた後、「嫁女」だけで舞う。「金山」はニカニカ面（ニカニカ笑っている、という意味か）とも呼ばれ、大国主命だとも伝えられている。狂言面の黒面とよく似た白塗りの面をかぶり、ま

た、(海より渡来した)到来神は不具者であるとの言い伝え通りなのか、背を曲げ、常にしゃがんだ姿勢での舞は、納得できるのであるが、むしろ、かまけわざを行う生産儀礼の為に登場してきているようにも見える短い舞で、鈴を打ち振りながら登場するのは、「田の神」と同じであり、田や畑の豊作を司る神を大黒とする信仰^{#10}にもつながりがあるように思える。(写真7, 8, 9, 及び地図4参照)

続く「嫁女の舞」はアメノウヅメノミコトとされ、女装で、ゆるゆると腰を振りながら舞う。毛頭、冠をつけ、白塗りの女面(市内では広原神楽・山間地では銀鏡神楽に類似した面がある)を着ける。始めの部分で、ニカニカ面とのからみがあるが、その後は一人で御幣(大きな三角型のもの)や扇を使いながら前半ゆっくり、後半は速く舞う。「杵舞」は直面の三人舞で、一人は女装している。頬かむりをし、男性は剣舞と同じ装束で、杵を持つ。女性は「セクナモン(箕)」を持ち、アクロバティックな動き(“岩潜り”と称されることの多い動き。写真10参照)をしたり、また杵と箕とでかまけわざを行う。典型的な豊作祈願と生産儀礼を表す舞と思われる。舞の最後は、女装の者が男装の二人の杵の上に立ち上がって箕を回す、という難しい見せ場もあり、(写真11)また、箕に入れられた紅白の小餅(せんぐ)を“明けの方向”にまく。これは、厄払いの式典の時にまかれるせんぐとは、また意味が異なり、願いがかなう、とのことで見物人も舞人も競って拾いあう。なお、杵は男性・箕は女性の象徴とされている。



(写真7：金山)



〔写真8：嫁女〕

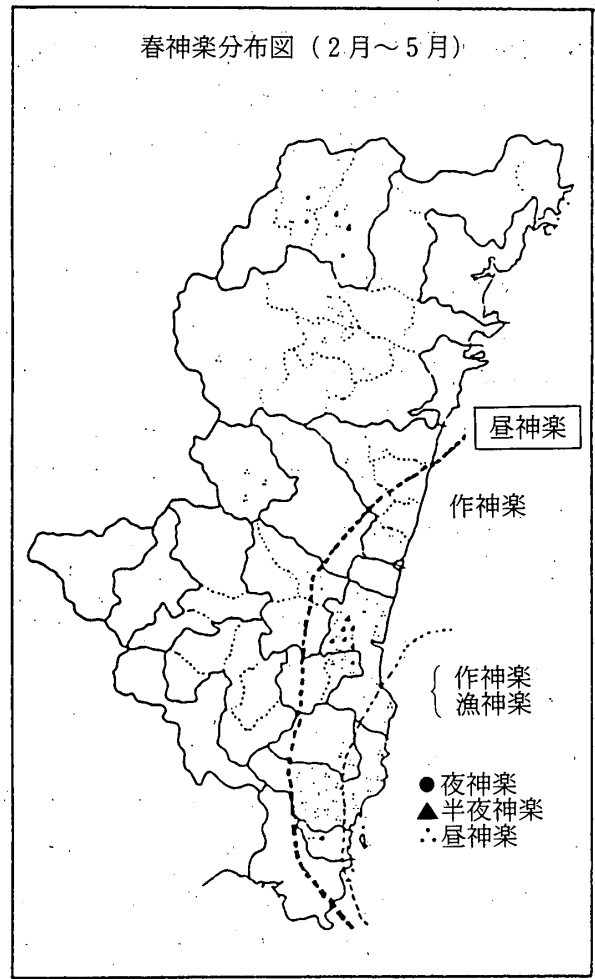
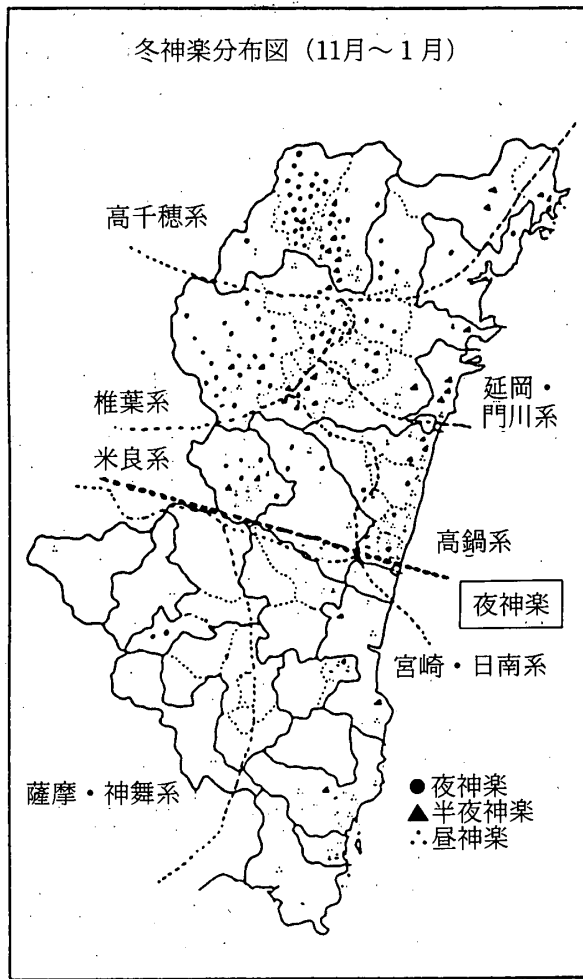


〔写真9〕

“蛇切り”とも称される「ツナ」の演目については、後で詳しく考察するが、ここでも地舞と、鬼神舞があり、更に神主との問答も含まれている。まず、前方祭壇両側に据えてあった雌雄の蛇を、頭を外し、胴体を十字型に交差させて上方に吊す。その下で、頭を持った二人の地舞(?)と鬼神が対峙して舞い、やがて鬼神のみが舞う。鬼神の装束は前半の鬼神と同じであり、舞棒は白い方を使う。後半で扇を開き、ひとしきり舞うと今度は、太鼓が持ち出され南側を向いてそれに腰かけると、神主姿の者が短い御幣を持って正面に立つ。問答型になるが、問うのは鬼神のみであって、神主は、ただ答として(?)御幣を左右に振るだけである。それが済むと、鬼神は退場し、代りに5人の舞手(一人は神官で手に御幣を持ち、残り四人は始めの地舞の舞手二人を含むもので、毛頭をかぶり、帯刀して登場する。)が、上方から地面に下された蛇の胴体(十字型のまま)の回りを、歩いて2回ほど時計回りに回った後、吊してあった細い綱を切り、掛け声と共に祭場外の明けの方向(丑寅の方向に蛇の死体を捨てる、とも言われる)へ、蛇を投げ捨てる。それが終ると短い送神の舞が神官姿で舞われて、ここまでで神楽は終了する。

その後はすぐに、厄年の人々が太鼓の流し打ちに合わせて、正面の注連を倒して壊し、飾ってあった御幣を厄除けとして持ち帰る。

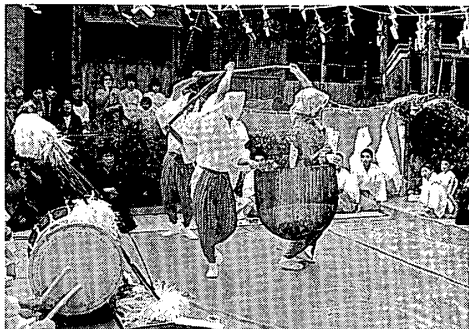
なお、祭の中間以降に厄払いの式典が組み込まれており、(杵舞の後のことが多い)式典終了後、厄払いのせんぐを、専用のやぐらからまくので、その頃が祭のクライマックスとなり、見物



〔地図2〕「民衆芸能鑑賞会」パンフレットより抜粋

1990

(山口保明)



〔写真10〕



〔写真11〕

人も最も多い。(午後3時すぎ頃になることが多い)なお、せんぐ拾いの他に、厄除けとして、祭場の四囲に立ててある御幣等も、この時ぐらいまでに全て見物人に持ち帰られてしまう場合が多く、また、子供の欲しい家庭の人は、舞に使われる採り物を持ち帰る。なぜなら、鬼神の舞棒をもらえば男児が、嫁女の三角形の御幣(女幣)をもらえば女兒が授かると、信じられているからだ。

6. 舞いぶりについて

高屋神社の神楽は、“腰をぐっと下げることで神楽の意味を示す”ということで、舞の重心は低い。どの舞にも必ず、瞬間的に足を開いて腰を十分に落す姿勢が入っている。(写真12参照)また、それ以外の舞の動作では、比較的腰の位置が高く、また、逆に爪先立ちで伸び上げる姿勢(写真13)もある。

従って、この神楽の舞は、重心の上下移動(垂直動作)が大きく、また「やわらし鬼神」等の演目では、左右(水平的)に腰を動かす場合もあり、腰の切れが悪いと見苦しい舞になってしまうようなものもある。

伝承者の方が言われる通り、まさに「腰が重点」となっており、あまり腰が動かない(動くと思苦しいとされているようだが)能や日本舞踊とは対照的な舞い方であろう。

また、この神楽には、特に山伏系の神楽に多いいわゆる「反閃」を踏む舞いの手はないが、むしろ、腰をぐっと下げて大地を踏みしめる、舞踊化される以前の所作として残っているかとも思われる。いずれにしても、“初春に予祝にくる祖先神(歳神)がまず家屋、土地によって起る災いを防ぐ為に、威力溢れる力足を踏んで、家屋霊、地霊を抑圧しようとした^{#11)}”動きに相当するのではないだろうか。

地元の人たちによれば、「ここの神楽は鬼神が勇壮(荒い)であり、他はどちらかといえば優雅であろう」とのことであるが、確かに山間地のものや、あるいは、同じ平野部のものでも生目神楽等のように“跳躍する”動きは殆んどないので、地味に見えることと思う。

しかしながら、大地をしっかりとつかんだ(もともと神楽は足指、特に親指でしっかりと地をとらえることが重要とも言われている)瞬間的な力強い動作は、祭場と共に、神でなくとも魅せられるものであろう。



〔写真12：将軍〕



〔写真13：地割〕

鬼神系の舞に見られる、能の“面切り”のような所作（瞬間的に面の向きを変える）や、（それによって、鬼神の毛髪が大きくゆらぎ目が光って見えることもあり、鬼の面を付けている効果が倍増する）剣舞等における鈴を大きく（？）はつきりと振り、時には逆さに持ち上げる動作等も、劇的効果が十分に計算されているように思える。（写真14参照）

また、指先で刀印を作っているようにも思える所作は山間地の神楽にも共通しており、山間地の神楽との交流、或は修験道の影響も見うけられるようだ。（写真15）

このように、一見地味に思えるが、瞬間的に大きく力強い動作の入る舞であるので、神楽の楽（囃子）は、当然それに合わせたもの（或いは囃子が先かもしれない）となることが考えられよう。

7. 神楽の音楽について

高屋神社神楽には、現在、笛がない。横笛であったそうだが、奏者が絶えて久しいという。

普通、神楽の音楽には、囃子と歌の二種があり、囃子には二種類以上の打楽器（太鼓と銅拍子が宮崎県では一般的）と笛がつく。

この神楽では、本来笛があったとしても現状ではどのようなものであったか、全く推測できな



〔写真14〕



〔写真15：花舞〕

いので、太鼓と銅拍子について論ずることにする。

なお、本県内の神楽の囃子においては、同様に笛が消えていっている所が多いが、太鼓だけになっても神楽奉納が可能（太鼓主導型の為）であるのは、まだ幸運であろう。笛が主体となっている場合（例えば米良神楽等）は、笛が途絶えてしまうと、神楽の存続そのものがおびやかされることとなる。不遜ではあるが、高屋神社の神楽が前者であったことは、神楽の存続にとっては幸運であったかもしれない、と思う次第である。

さて、太鼓であるが、大型の締め太鼓が使われている。（写真16参照）

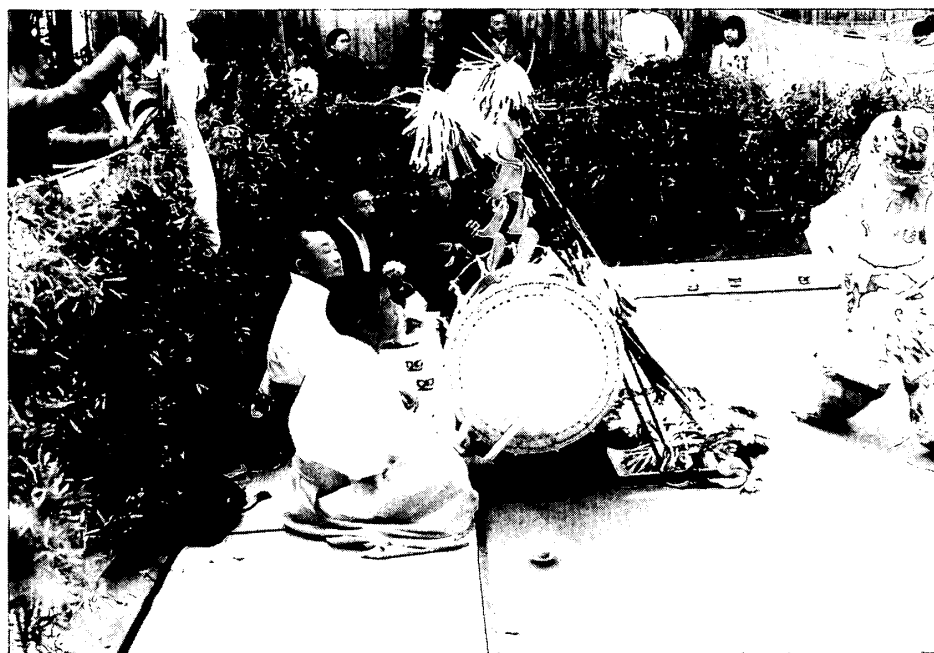
材質は不明、とのことだが、合わせ胴で、胴長52cm、皮面の外径60cm、内側からそれぞれ径49cm、径58cmの所に縫い目がある。胴径そのものは47cmである。桴は太いすりこぎ状のものを使い、先述したように、練習時にはカジの木のやや長い（38cm位）ものを用い、本番では桐の少し短い（33cm）ものを使用する。太さは2～2.5cmで太鼓の桴としては軽い方だという。

太鼓の奏者は当然、神楽のベテランが務める。手首の使い方と肘のやわらかさ、桴の握り方にコツがあり、肩を使ってはいけないと言う。

太鼓右側の皮面のみを、かなり激しく奏する訳だが、桴のかえりが早く、打ち切る時も手首の操作が重要らしい。

市内の他所では、同じように強く打つ場合、大きく手を振り上げる（肩を使う）所もあり、そちらの方が強い音が出るように見えるが、実際には、高屋神社の手首を使った打ち方の方が、かなり強い音が出ている。（太鼓は、ほぼ同じ型である）舞い方同様、一見した派手さはないが、力強く幅の大きい太鼓奏法であり、*ff*の強さから*PP*に至るディナーミクの幅の豊かさ（太鼓の表情豊かさ、太鼓のものの言いの度合い、と言えるもの）は、おそらく宮崎市は言うに及ばず、県内でも唯一のものかもしれない。

また、太鼓の打ち方には、“右きき型”（仮称）と“左きき型”が存在し、特に片面のみを打つ



〔写真16〕

場合、右手と左手のどちらが主体となっているか（使う度合いや、強拍の数で判断する）で、リズムが同じでも奏法が異なってくることがあるが、高屋神社神楽の太鼓は、典型的な“右きき型”である。“右きき型”の場合、左手は添え物で、皮面で遊ばせる（軽く、トレモロ的に使う）場合も多いが、この場合、左手にも十分気を配って、弱音でもきっちりと奏している。また、杵打ちもしばしば使われている。

〔楽 譜〕

R…右手 L…左手 J…最強拍 >…打ち切り

(高屋神社神楽の太鼓のリズム型)

①
 (ff) R L L R (mf) p R (f) ♩=192ぐらい

↓…杵打ち

②
 ♩=152ぐらい

♩…普通はmpぐらいだが、区切(4回めが多い)に強拍となる
 >R L R R L R L >R

③
 ♩=110ぐらい

④…♩の区切りが来ると③が1回入って再び④のリピートになる

④
 (f) (pp) ※テンポは多様

⑤
 ♩=132ぐらい

⑥
 ♩=112

⑦
 ♩=108ぐらい

⑧
 ♩=108ぐらい

⑨
 ♩=108ぐらい

⑩
 ♩=108ぐらい

⑪
 ♩=72ぐらい

⑫
 ♩=122ぐらい

太鼓に使われている主なリズムは、譜例に示す通りである。

なお、紙面の都合上、全部の太鼓のパターンを記すことは、次の機会に譲り、エッセンス的なリズム型を列記した。太鼓の打ち始めや打ち終りのパターン、曲と曲とのつなぎのパターン等も割愛してある。

楽譜の11種類の太鼓のリズム型を、類似のパターンに分類すると、次の四種になる。

(I)鬼神型…強拍付点形 A C D E ①

(II)剣型…16分音符主体形 F B G

(III)やわらし型…アウフタクト形 H K

(IV)ウヅメ舞型…3連符形 ①

それぞれの演目に使われているパターンを大まかにみると、次の通りである。

奉仕者舞…A, B

白海…C, D

一刀…A, E, G (アクロバット時のみ)

鬼神…C, D

二刀…A, G

三人剣…F, E, A

やわらし鬼神…H

將軍…A, C, F, E, H (ごく一部のみ)

地割…A, E, B (鬼神の後)

地割鬼神…C, H

花…A, E, B

金山…①

ウヅメ…①, C

杵舞…F (下段) C (ごく一部) K (同左)

ツナ…① (地舞と鬼神), C (鬼神のみ) K (ごく一部)

上詞…A, D

このように、見ていくと、圧倒的に(I)の強拍付点型が多いのであるが、これは舞いぶりの特徴と一致していると言える。即ち、しっかりと腰を落とすこと、瞬発力が必要なことは、強い付点のリズムと同時に行う動作に一致するものである。ただし、全体的に市内の他所の神楽よりテンポが速いのと、大きく跳び上がる動作等はないので、複付点にまでは至らない。

また、演目毎に使われている曲の種類と、先述の神楽の意味を結びつけて考えるなら、(I)と(II)を組み合わせると、若干の例外を除いて“外来者の神(来てほしくない神が多い)”と“清め”の舞または“鎮め”の舞としての一つの大きな型ができ上り、もう一つの大きな型として、(III)と(IV)を組み合わせて、“好ましい神”及び“豊作祈願舞”とに分けられよう。

“若干の例外”となる「杵舞」と「地割・地割鬼神」及び「ツナ」であるが、「ツナ」については次項で考察することにして、「杵舞」と「地割」が例外となる理由を考えてみた。「杵舞」は、本来豊作祈願の典型である舞のはずなのだが、アクロバティックな動作が入ること、「杵＝棒＝男性器」と考えると、少々攻撃的、呪術的性格が強くなってくるので、「剣」と共通パターン、同系

の舞として位置づけされるのではないだろうか。

「地割」と「地割鬼神」についても、地舞が弓矢を持つ為、「剣」と同じパターンになると考えられる。「地割鬼神」の方は、例えば、宮崎市古城地区の神楽にもある演目であるが、“土地をめぐる争いを治めに来た”神であるので、好ましい神としてのリズム型が充てられたのかもしれない。

「白海」と「やわらし鬼神」については、白い舞棒を持つ神として、鬼神と分けて考えたのであるが、リズム型は別になっている。これは、舞の意味付けを考えるよりも舞そのものを考えてみるならば、「白海」は「鬼神」と殆んど同じ舞であるので、太鼓が変わるはずがない。これは、他所の神楽では「白海」と「鬼神」を明白に区別している所の方が多いので、何かの理由で、村角地区だけ、両者の混同が生じたと考えた方が妥当かもしれない。

ただし、本来地元の神楽になかった演目を後から加えたりした場合、このような舞の意味と楽の一致がなくなることも、ないとは言えないだろうし、途中で絶えた舞を後日復活させたり、他所からの伝承があったとして、伝承時に間違いが生じた、等々の可能性もあり、現時点で存在している演目と楽との関係については断言することは避けたい。

次に銅拍子であるが、小型の真ちゅう製のシンバル様の楽器で、ほぼ太鼓と同じリズムを刻むのであるが、いずれの取材の場合も、奏者が居たり居なかったり、また、奏法も一定しておらず、(すり合わせるのか、打ち合わせるかの区別が不明瞭)本来の型について明言することは、今回はできない。

他に器乐的要素として、採物の鈴が挙げられよう。高屋神社神楽の鈴は、ジャラジャラさせることが少なく、殆んど拍節の始めに手首を使って規則的に鳴らす使い方である。吉川周平の唱える南島の巫女の、神がかりで体が震え始めて(ジャラジャラ鈴)、立ち上がって舞い始める型(拍節的な鈴)^{#12)}というものは、わずかしか見られない。むしろ、四方を清める毎に拍節を刻むことが多く、鈴が一つの呪具の役を果たしているようであり、リズム楽器でもあるように感じられる。太鼓もある意味では呪具であることは、神楽に限らず、古来から言われて来ていることなのでこの場合の鈴は、太鼓と同じ意味を持つのかもしれない。

さて、次に声乐的要素としての神歌であるが、残念ながら紙面の都合上、次回の報告に回すことにする。

着面の神が歌うことには、歌われる場合と唱えられる場合があり、大部分は、舞を止めて歌われていて、その間太鼓は流し打ちをしている。また、殆んどは空虚4度から5度音程で、いわば核音のみの音階であることは、前もって記しておく。

これまでの結論として、この神楽の音楽は、今までの「宮崎市の神楽の音楽」シリーズで述べてきた通りのものである。

即ち、リズムが明白で、かつダイナミックの幅が大きく、その舞と同様、日本音楽(舞踊)一般とは極めて異質の存在であると言える。

次項の“ツナ”についての考察同様、大陸及び朝鮮半島のものと比較する必要があると考える。

8. 「ツナ」という演目について～他地域と比較して～

最後に、高屋神社神楽の最後の演目となっている「ツナ（綱）」について考察したい。

まず、同神楽の「綱」は極めて珍しい上演形態を取っているように思われる。少なくとも筆者は、ここと同じ型の「綱（＝蛇切り、オロチ退治）」の神楽は見たことがない。

舞い始めに、鬼神（？）の演者が正面に向かって拝礼して面をつける、という型は、宮崎市内の、例えば住吉系（広原、島之内、新名爪）のものにもあるし、また山間地にもある。

問題はその後である。

まず、蛇の本体と頭を最初から切り離して舞われる（写真17参照）のも、また胴体を天井部に吊り下げておくのも、珍しい。

この「綱」の演目はスサノオのオロチ退治である、とのことであるが、着面の鬼神はその名乗りもしなければ、蛇（綱）が切られる最後の部分には、既に退場している。退場前の神主との問答では、神剣天叢雲剣についての文章があるようだが、綱についても触れてあるので、この問答からは性格づけが難しいであろう。ところで“問答”としたが、実際には鬼神ばかりが歌い、唱えていて、神官が一声も発しないというのも型破りであろう。

あえて意味付けをするならば、前半始めの部分で鬼神が龍（蛇）頭を持った舞い手二人に対して行う、獅子舞の獅子が噛むような動作は、頭上に吊した龍の胴体とあわせて、天空をうねり飛ぶ巨大な龍蛇と地上で戦っている様なのもかもしれない。また最後に胴体を吊っていた綱を切るのは、天空から龍蛇を落した（殺した）ことになるのかもしれない。ただし、スサノオのオロチ退治と想定したら、の話である。

しかし、これでは、前半終了部に鬼神舞と全く同じ舞をして、その後着面の神が太鼓に座って



〔写真17〕

問答(?) をすること、抜刀して龍蛇を切るのは神主に先導された4人の舞手であって、しかも、切った蛇(藁の綱)を祭場の外に投げ出すことへのつじつまが合わないのではなかろうか。

そこで、鍵となるのが、先項で述べた、「綱」の演目の音楽構成であり、問答の内容(資料参照)である。

資料

高屋神社神楽の“綱”の句

(高屋神社宮司 小川好文氏解答) ^{註13)}

- ①「そもそも汝何者にて我御前われごぜんにさしよって、たそと、あやしめ申さずや、これすなはち天地陰陽の不思議の始めなり我が一礼の神聖既に型となつて一代三千戒をなす」
- ②「それかのりょうとうりう神とは、ばつなんだ龍のりょうたいなり、それ変化のすてつき、あるいは又おおいあたって君共出劍しゅつけんなすところなり、そして、むりよひれんのたいなり、かのりょうとうりう神の御返察返談申されよ」
- ③「それ綱つなとはついでを生じ、しだいにあいつぎ綱つなとしようす、たいそ、いざなぎいざなみの命、あまかわやの、うきはしに、あにくにそこ下、たちたまわんやこれ返談申されよ」
- ④「ふどのたすき、かけまくも國ぞおさむるつるぎなりけり」

まず、音楽構成であるが、最初の部分で、龍(蛇)頭を持つ二人と鬼神(?)が舞う時は、ウヅメノミコトに使われているのと同じ、3連符型の太鼓のリズムが使われている。この3連符型は、全神楽中で「ウヅメノミコト」前半と、「綱」のこの部分にしか使われていない。神話にこじつけるならば、ウヅメノミコトが岩戸開きをしたのと、スサノオがオロチ退治をしたことは、共に国と民を救う結果となり、どちらも後半にテンポの速い、軽やかな足取りの舞となるのは喜びの舞とも取れよう。

そう考えるならば、その後、太鼓に座して(楽を途切れさせて)問答(?)を行う(写真18参照)のは、別の鬼神ではないか、とも思えるのである。



〔写真18〕

或いは、鬼神自身を語り部として、オロチ退治と劍の出自を語らせたのかもしれないが、それにしては不自然な唱行である。

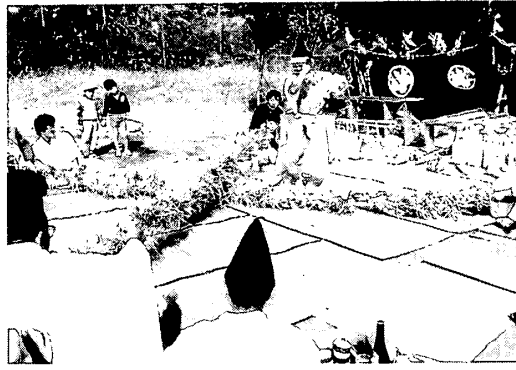
また、この後の綱を切って投げ捨てる部分は、全く音楽がない。

その後に楽が入るのは、いわゆる神楽成就、送神の舞で(「上詞」)奉仕者舞と同じものである。

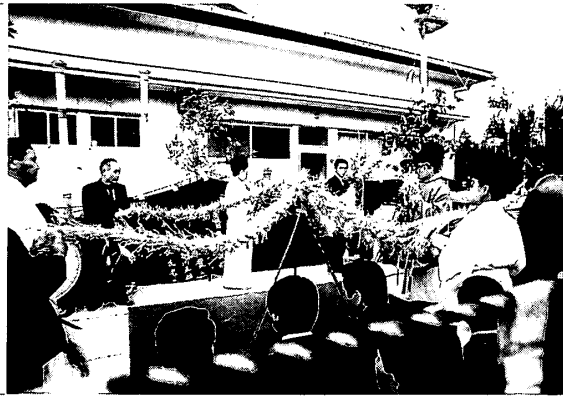
ここで、「綱」の意味をもう少し深く考える為、他所と比較してみることにする。

まず宮崎市内で「綱」や「蛇切り」の演目が残っているのは、広原地区と富吉地区である。(地図1参照)

どちらも、藁綱の龍蛇を十字型に組むのは同じであるが、



〔写真19：広原神楽の綱切り〕



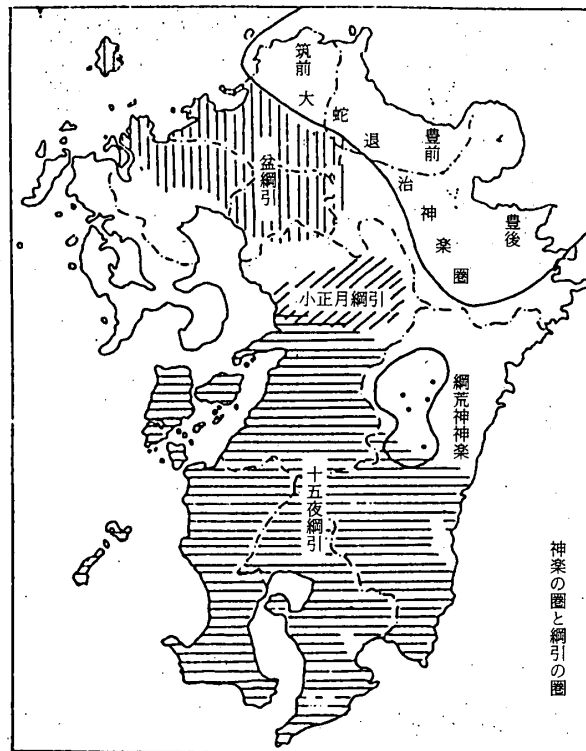
〔写真20：富吉神楽の蛇切〕



〔写真21：同，くり下し〕

頭はつけたままで、後半で断ち切られる。また、どちらも十字型の綱をまたいで回りながら舞う（所作を行う）のも共通しているが、広原が、着面（鬼神面）の舞手一人で行うのに対し、富吉では直面の帯刀の舞手が4名（平成2年時は舞手不足の為3名）で神主と東西南北中央の、いわゆる五方問答をした後に綱を切る。広原では、五方問答は全く別の演目の剣舞として演じられており、また、同型の蛇切りの演目のある、佐土原町の巨田神楽では、スサノオノミコトの名乗りをあげ、「八雲立つ出雲八重垣…」のご神詠を歌うので、明白にスサノオのオロチ退治であることが判る。更に北の、新富町の新田神楽でも同型の演目があるが、面白いことに、この藁蛇は、切られたあとは縁起物として、争って持ち帰られる。「死体」として棄ててしまう村角地区とは対照的である。

一方、富吉神楽では、龍を高い位置に置いて、舞手はその下をくぐる、という点で、村角地区との類似があるが、こちらの方は、「厄払い」（邪気払い）の演目として、「くり下し」と同等に扱われており、平成2年の場合、本来は後半の演目であるのを、わざわざ厄払いの人々の都合にあわせて、繰り上げて演じられていた。（写真19～21参照）



〔地図3〕「神楽の竜と綱引の竜」より 1986

なお、富吉神楽の型の蛇切は、旧生目村一带にあったらしく、例えば跡江神楽では、^{よつたりかんじ}四人神示という演目があり、五方問答をするが、もとは、これに「蛇切」があったのだと言う。

ところで、この跡江や、有田という旧生目村の神楽伝承地には、村角から神楽を伝えた（教えた）と、（村角地区で）言われており、また、広原神楽と、高屋神社神楽との共通点も多く見受けられ、何らかの形で、神楽の相互伝承があり、現在の形に分化していったと考えられよう。どの形が原型か、どこの神楽がどこに伝わったのか、等については今は論じる時期ではない。もっと多くの事例と資料にあたる必要があるのは、言うまでもない。

ところで、この「綱」「蛇切り」の演目について、もう少し視野を広げてみよう。

まず宮崎県山間地の神楽にも同様に「綱神楽」が存在し、藁の龍蛇を切るものがある。

さて、この演目と密接な関わりを持つものに、「綱荒神」というものがある。これが、太鼓に腰かけた鬼神が神主と問答するものである。高屋神社のものよりは、はるかに長い問答で、神楽の由来から尋ねる。神主と鬼神との問答劇で、観衆の教化をはかる演目となっている。

この演目について論じていくスペースがあるはずもないので、ここでは小野重朗の、神楽の竜と綱引についての論から引用したい。^{#14)} (地図3参照)

小野の論^{#15)}によると、古来の農耕儀礼の一つで、南九州に伝わっている「綱引」が神楽に取り入れられて「柴荒神、柴引き」や「綱荒神・綱神楽」へと変化していった、とのことである。スサノオのオロチ退治は、この「綱荒神」に神話を付け加えて劇化していった新しいもので、両者が混合していく過程で混乱が起きた、と推測している。よって、綱（荒神）神楽は古型を残すもので、さらにその原型は綱引きにある、ということである。

この、綱引の綱は龍蛇であり、水を司り、恵みをもたらす神であると同時に、古代中国等では、

鹿角を持つ（鹿に変じる）もので、その龍を見たなら子孫が断たれる（非生産）という伝承もあるという。また、中国やインドシナ地方、オセアニアにも綱引の年占があり、例えば男女の別に分れて、女が勝てば幸運（豊作）男が勝てば災厄（不作）となる、というものがその代表で、水稲栽培民文化が背景にあるという。^{#16)}

また、日本神話においては、海神＝龍神であり、高屋神社の祭神の豊玉姫命は海神の娘で、その夫の彦火々出見尊は、山幸彦である。そして、この、海幸山幸の神話のルーツともいえる類話は東南アジアにもあることは有名であろう。また、大黒神といい（「金山」）龍神といい、（「ツナ」）異界＝海からの訪問者である。

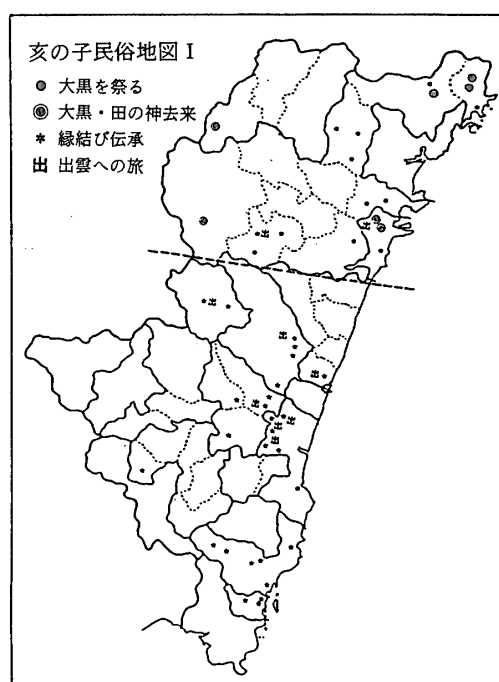
こうして見ていくと、短い演目であるにも関わらず、「綱」の神楽には多様な意味が含まれており、また東（明けの方向）に投げるということも、或いは、中国伝来の考え方である、東方守護神＝龍（青龍）との関連もあるのかもしれない。即ち、東に昇神させる、という意味もあるかもしれない。

ともあれ、水利を頼み、農作物の豊作を願い、祟らぬよう鎮め、邪気（＝蛇）を祓い清める、つまり神楽の目的全部を集約した演目を最後に配置し、これこそが高屋神社の神楽の中心となるものであろう。

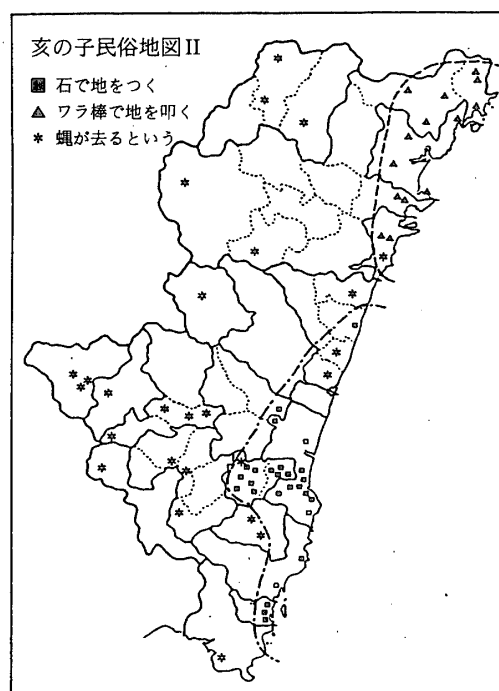
音楽的にも、同様にほぼ全ての要素がこの演目に集中しているとも言えよう。

ところで、この「綱」と「ウヅメノミコト」に現れている3連符型の太鼓のパターンであるが、しばしばリズムが崩れる。3連符型が16分音符の付点になったり、前後の拍に入り込んだりしている。

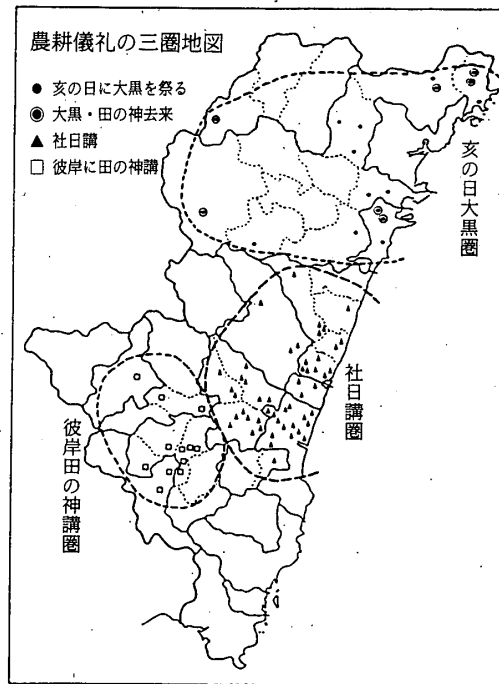
これは、筆者の考えでは、かまけわざ的な豊作祈願の演目に特有の事象ではないか、と思えるのである。



〔地図4〕「亥の子神去来伝承」より 1989



〔地図5〕「亥の子神去来伝承」より



〔地図6〕「亥の子神去来伝承」より

宮崎市内の神楽全般には全て、このパターンと傾向がある。また、米良神楽の「室の神」等も、地元の人に言わせると“酔って居眠りしながら太鼓を打つからだ”とのことであるが、松永建は、これを3拍子のリズムと取っており、¹⁷⁾非日本音楽的要素である可能性を指摘している。

小野重朗は、この、山間地の「室の神」が平野部の神楽の「田の神」に変じたとしている。¹⁸⁾

ところで、高屋神社神楽には「田の神」がないが、市内の他所を見てみると、音楽的には、しっかりした強拍付点（2拍子系）型であって、それも「田の神」の入・退場に太鼓が奏されるのみである。

従って、音楽的に山間部の「室の神」に相当するのは「アメノウツメノミコト」（氏舞とか嫁女とかも呼ばれる）や、高屋神社の場合は「綱」であって、或いは、強い、はっきりしたリズムの「田の神」は、神舞や田の神舞のある、薩摩文化圏との関係が考えられるのではないだろうか。そして、同圏はまた、綱引の盛んな地域でもあり、また混乱が生じたことは十分考えられる。いずれにしても、交流や伝播する間に神楽の演目や楽の混同が起き、入れ替りや変化が生じたことは、当然あり得ることである。

「綱」で見られるような、農耕儀礼に関する事象が、こういった神楽の演目構成や、その伝播・変化に影響を及ぼしていることは、地図2から地図6までを比較しても明らかであろう。即ち、小野の「亥の子神」と「綱」の伝承地図と、山口の神楽分類地図は奇妙に一致している。また、神楽歌の詞章による分類は既に田尻龍正¹⁹⁾が県央から県北にかけて、1966年に(1)西臼杵地方の高千穂神楽群(2)児湯郡米良神楽群(3)東児湯高鍋、都農神楽群に分類している。また、高千穂神楽から銀鏡神楽への伝承中に混乱があり得たことを指摘し、高千穂から南下伝承のあった可能性を示している。

先述してきた・松永と吉川は逆に、祓川から高千穂への九州山地北上変化説を提示している。

南下説，北上説共に，基点となった神楽が必ずしも最古のものではない，としながらも，興味深い対照が生じている。

これに，小野の「田の神」東進説をも加えると，ある程度宮崎県内の神楽交流ルートが示されてくるのではないだろうか。

筆者も，以前から米良神楽と，宮崎市近辺の神楽の類似性を指摘してきたが，前述の諸説を参考にさせていただきながら，更に広範囲にわたって見ていきたい。

少なくとも，現時点では，宮崎市の神楽が高千穂から伝えられた，という話の真偽は確認できないが，太鼓のディナーミック，という点で，今度は日本国内から朝鮮半島まで視野を拡げる必要があること，^{#20)}その伝播経路が，鹿児島経由（南九州より北上，吉川周平の説）なのか，北九州より南下しているのか等々，幾多の可能性を探らねばならない。

当然ながら，他の芸能，特に風流系のもの^{#21)}も比較，検討していかねばならないのであろう。

9. おわりに

いささか話が拡がりすぎたようではあるが，高屋神社神楽の「綱」の舞を糸口に，より広範囲な研究を続けていきたいものである。今回は，「広範囲」のエリアを，南九州を中心に朝鮮半島へと仮設定したが，中国地方に大規模な綱神楽及びオロチ退治神楽エリアが存在し，これが日本全国へと伝播・影響している，国内ルートも当然考慮する必要がある。

「宮崎市の神楽の音楽」シリーズは，まだまだ，序論の序にすぎないであろう。

最後に，高屋神社神楽について多大なご教示と，取材協力をしていただいた，同神社宮司の小川好文氏はじめ保存会，村角地区の皆様，いろいろとご助言いただいた諸先生方に，深く感謝致し，お礼を申し上げます。

注

注1) 黒木亜美子「宮崎市の神楽の音楽(v)——新名爪神楽①～多地域との比較——」、『宮崎女子短期大学紀要』第16号，平成2年（1990），25～44頁。

注2) 「むらすみ 村角〈宮崎市〉」『角川日本地名大辞典』東京：角川書店，昭和61年（1986），第45巻宮崎県，765～766頁

注3) 「宮崎県神社誌」宮崎：宮崎県神社庁，昭和63年（1988），93～94頁。

注4) 春分及び秋分に最も近い前後の^{ツチノエ}戌の日。土の神を祭って，春の社日は作物の成育を願う。この日に雨が降ると，一年中水に不自由しない，とも言われている。

注5) 地図2参照。

注6) 昭和60年（1985）インタビュー時のことである。

注7) 後述するように，注連は，竹と榊と布と和紙で作られるのであるが，1本立てるのに数十万円かかるという。簡単なものでも20万円はするという。

注8) この年はやや遅れて着いたので，実際には奉仕者の舞があったと思われる。なお，平成2

年の分は、保存会側で用意した番付表に基づいている。

- 注9) 白海或いは白蓋と書いて“びゃっかい”とする演目は山間地のものに多く、高屋神社にも見られる、天井から吊り下げる円形の飾りを示すことが多い。そこに「蜂の巣」と称するものを吊して（細かい色紙屑を包んだ白布）いて、それを舞棒でつつき落す、滑稽舞（一人着面の神）を「びゃっかい」の舞としている所が多い。この、蜂の巣を落す動作は、中部日本の神楽の「花祭」の演目にも同様のものがあり、おそらくは修験道系の神楽の共通パターンの一つであろう。“天蓋飾り（びゃっかい）があれば山伏系の神楽”という概念は、伝承者達の間にも一部見られる考え方ようで、筆者も取材中の何箇所かで聞かされたことがあるが、或いは、以前に何らかの形で研究者が取材に訪れた際に残した用語かもしれない。例えば、直面か着面か、という言葉使いや「面棒」等という用語も、それに相当するように思われる。
- 注10) 小野重朗「亥の子神去来伝承」、『宮崎県史研究』第3号、平成元年（1989）この論考によると、宮崎県内では主として県北部に、正月11日か初種下しの日に、大黒が豊作を始める為に農地に出て行き、旧10月の亥の日に豊作を終えて家々に迎え入れられるとして、亥の子餅と菊の花を大黒に供えるという。大黒の代理として、自然石（田の神石）が家と田の間を出入りする地区もあり、また、大黒を農耕神と理解して田植えの苗や、刈り始めの稲穂を大黒に供える風習は、県全般にみられるという。
- 注11) 「へんばい 反閨」『日本民俗語大辞典』東京。桜楓社、昭和58年（1983）、1173頁。
- 注12) 吉川周平「南九州の神楽にみられる外国の影響」、『演劇学』第25号・昭和59年（1984）より
- 注13) 神歌として歌われるのは、①のみである。②以降は唱行。
- 注14) 「十五夜綱引の研究」『常民文化叢書』8、昭和47年（1972）慶友社、「神楽の竜と綱引の竜」昭和61年（1986）
- 注15) 詳細に、小野氏の説を引用したいのであるが、スペース不足で、本当に一文でしか書けなかったもので、誤解を招くおそれがあるかもしれない。原著を読んでいただければ幸いである。
- 注16) 「十五夜綱引の研究」の中に、大林太良の説として引用してある。
- 注17) 松永建「南九州の諸神楽の研究——高千穂・銀鏡・祓川神楽——」『音楽と音楽学』音楽之友社 619頁～643頁。昭和61年（1986）
- 注18) 「田の神舞の成立～台所神から田の神へ～」『鹿児島民俗』No.98、2頁～8頁。平成2年（1990）
- 注19) 「宮崎県内の夜神楽についての覚書」『宮崎大学学芸学部紀要』第20号、昭和41年（1966）
- 注20) 吉川周平も、神楽の舞いの型から、朝鮮半島渡來說を唱えたが、筆者は、ディナーミクの幅の大きさが、比較的激しい動きを伴う他の日本の芸能には見られないが、朝鮮半島では声楽にさえも存在する音楽的特色であると知り、この考えを持つに至った。
- 注21) 太鼓踊り系統のものは、何故か殆んどが、豊臣氏や島津氏の朝鮮半島遠征における軍略である（武器を隠した飾りを付け、踊って敵を油断させる）という起源説を持ち、興味深い。朝鮮半島より、この時期に渡来した陶工たちの歌が九州に残っていることは、草野妙子により確認されている。

(1990年9月30日受理)