

催太鼓の神話学

～大阪天神祭が根ざすもの～

木村直弘*

(2002年9月30日受理)

はじめに

岩手県陸前高田市民体育館で毎年10月第3日曜日に開催される「全国太鼓フェスティバル」は、平成元年の第1回以来、日本三大太鼓といわれる「御陣乗太鼓」「御諏訪太鼓」「助六太鼓」を含め、これまで国内36都道府県、海外3カ国から172団体が参加し、発売と同時にチケットが売り切れるほどの人気で、今や「太鼓の甲子園」として全国的に知られるようになっている。同フェスティバルのホームページによれば¹⁾、陸前高田市には、毎年8月7日に開催されている900年以上の歴史と伝統を誇るといわれている気仙町の「けんか七夕」という祭があり、この勇壮な山車同士のぶつかり合いを彩る「けんか七夕太鼓」を活用してなんとか地域起こしができないかという若者有志の発想が、陸前高田市も平成元年に「さんりくりアスリゾート構想」の重点整備地区「椿の里」の指定を受けるという当時の全国的リゾートブームという時勢を得て、「全国太鼓フェスティバル」というイベントに結実したということである。また、2000年度末現在全国に34の支部、802団体の加盟団体、会員総数21,583名を数える財団法人日本太鼓連盟のホームページによれば²⁾、郷土の伝統芸能として太鼓が見直され始めた昭和54年に創立された全日本太鼓連盟は「日本太鼓の伝統を正しく継承、保存するとともに新たな創作活動の普及、振興を図る」ことを旨として各種事業を展開してきており(1997年に「財団法人日本太鼓連盟」として法人化)、この間、政府奨励による地域活性化を目的とした「ふるさと創生」事業が、全国各地における多くの太鼓チームの結成に大きく影響していたことを報告している。今やバブルははじけてしまったわけだが、その遺産としての太鼓ブームは依然として拡大し続けており、新しい芸能としての「和太鼓」(あるいは「日本太鼓」)グループのブームは少しも衰える気配がない。ここでいう「和太鼓」とは、狭義の伝統的膜鳴打楽器名ではなく、そうした楽器の大型アンサンブル、即ち「伝統的太鼓をいくつも組み合わせた「組太鼓様式」という新たな伝統形態」というジャンルを意味しており、伝統的な「民俗芸能」とは一線を画する³⁾。しかし、例えば、前掲の日本太鼓連盟のホームページにおいてすら、「最近では伝承、伝統音楽としての太鼓のほか、新たに創作太鼓が加わり、音楽の一分野として日本太鼓が確立されております。」という記述を受けたすぐ次の形式段落で、「近年では、日本太鼓は日本の伝統音楽として、地域社会における評価が高まり国内で目覚ましい発展を遂げております。」と書か

* 岩手大学教育学部音楽学研究室

れていることから看取できるように、創作太鼓である和太鼓は、すでに「伝統芸能」への仲間入りをしているようなイメージさえもたせるに至っている⁴⁾。こうした昨今の和太鼓ブームは、前掲の(財)日本太鼓連盟のホームページで謳ってあるように、太鼓の団体演奏にはチームワークが必要なため礼節が備わり、全身運動としての太鼓演奏は体力づくりになり、老若男女を問わず楽しめ、身体・知的障害者の療育に寄与し、海外では「日本の心」を伝えるものとして高く評価されている等々の太鼓の「利点」が我々を納得させることに依るのであろうか。あるいは、人文地理学者八木康幸が指摘するように、和太鼓というフォークロア創出は「失われた真正性へのノスタルジー」を装う「太鼓の政治学」にすべて還元されてしまうのであろうか⁵⁾。いや、それだけではないだろう。いみじくも八木がユニークなケースとして紹介している長崎県福江市の「炎上太鼓」のように、大火の記憶を忘れぬため創作されたこの太鼓が今でも愛好されている原因が、罹災した多くの人との「身体的レベルで共有される経験」⁶⁾に存しているという事例は、現在希薄化する一方の「表現と経験の一致」へのノスタルジックな希求が我々の心の底に流れていることをうかがわせる。そこで、この小論は、一千余年の歴史を誇り、京都祇園祭、東京神田祭と並んで日本三大祭の1つとして挙げられ、勇壮な催太鼓を先頭に繰り広げられる陸渡御、船渡御で有名な大阪天神祭を例に、古くから神事や祭礼において重要な役割を担ってきた楽器としての太鼓に立ち戻り、天神祭というコンテキストの中で催太鼓がいかに位置づけられているか、そしてその祭の古層に根ざした象徴・記号体系を、いわば生命誌として読み解くことを目的としている。

1. 大阪天神祭と七夕

1.1 七夕と鉾流神事

疱瘡を流行らす疱瘡神こそ酒吞童子の原像であると喝破した歴史学者高橋昌明は、平安以降の人口が密集した衛生環境の劣悪な前近代都市での疫病の発生が、水害が多く発生する夏に集中することから、「中世人の心意の世界にあっては、疫神=水神=龍(蛇)=雷=御霊は、切れ目のない円環を描いていた」⁷⁾ことを指摘している。つまり、中世以降「疱瘡の流行→疫神の働き→疱瘡神は猩々→猩々は酒吞童子」という広範に共有された、「赤色」を介在させた観念連合⁸⁾があり、疱瘡神として猿に似た想像上の怪獣である猩々の人形をつくって祀るという呪術⁹⁾、水神=雷神信仰や穢れを水に流す夏祓えとの習合がみられることになる。そして、日本民俗学の父柳田國男が論じたように、「あらゆる天災人禍を冤癘の遺憤に基づくものとした当時の御霊思想を、天と人間の仲立つ者、すなわち雷神の信仰に結び付けたこと」によって、古来から各地に遍在していた雷神信仰が、近畿圏では突如北野天神によって統一されることになったのであった¹⁰⁾。

大阪天満宮文化研究所の高島幸次によれば、1846年の『天満宮御神事御迎船人形図会』に収められている人形の衣装は全て赤が基調になっているということであるが¹¹⁾、火雷神のイメージともリンクする「赤」色コードは、疱瘡患者が出ると部屋を全部赤くして呪いをする風習があった江戸時代における「疱瘡平癒」のシンボルカラーであり、つまりは、古来夏祭の儀式であった人形に穢れを移して流すという心理がここにもまだ生きていたことになる。大阪天満宮の創祀は、孝徳天皇は650年、長柄豊碓宮を造営した際、古代中国の陰陽五行思想にもとづき、都の西北を護る神として、この難波の堀江の北岸(のちの天満)に大將軍社を創祀したことに

遡るが、「大將軍」とは、道教（陰陽道）でいう、西方の太白星＝金星の精で方位を司るとされる「方伯神」であり、西方から、即ち朝鮮半島から太宰府あたりを經由して流行ってくる疫病の発生周期が約12年ごとであり、「宵の明星」金星が北極星を中心にして西の天空を回る運行周期と一致していたため両者が結びつけられ、「疫病神」としても崇められていた¹²⁾。

中国には、牽牛・織女の二星を、農耕と養蚕・染織をつかさどる星とみなして、裁縫や機織さらには琴や琵琶や詩歌などの技芸が巧みになることを乞い祀る「乞巧奠」という古くからの風習があり、これが平安時代、貴族の間でも行なわれるようになっていたが、民俗学者折口信夫によると¹³⁾、この乞巧奠伝来以前から、日本には棚機女（たなばたつめ）という巫女が、水辺の機屋を斎場として神の降臨を待ち、翌日神がお帰りになる際、村人は禊ぎをして穢れを神に託して持ち去ってもらうという農村の「禊ぎ」の行事があった。つまり両者が合体したのが日本の七夕であり、疱瘡退散の願いは、さらに、罪や穢れを祓い、形代に移して水に流す七夕にも結びつくことになったのである。

さて、大將軍社と天満宮が同じところに祀られたため、7月7日に行われた七夕の「穢れ祓い」であった大將軍社の星祭と天神信仰が習合し、古くは天神の祭礼も7月7日に行われていた¹⁴⁾。また、天満宮の社伝『大阪府社天満宮要項』『大阪府社神事要録』によれば、天満宮創祀から2年後の951年6月の朔日か晦日に社殿前の浜から難波の堀江に神銚を流しそれが流れ着いた地に仮の御旅所をもうける「銚流し神事」が行われ、その後7月7日に神霊渡御が行われたらしい¹⁵⁾。これが天神祭の始まりということになる。

この「銚流し神事」は、6月の朔日あるいは晦日に行われたということからもわかるように、夏の終わりを告げる忌の日に古くから行われていた「夏越の祓え」（実際は禊ぎ）に密接に関連している。都会ではネプタに代表されるように人形・形代などの撫で物を神社に奉納するのが普通であるが、川に流して水神を祭る場合もあった。さらに、これは、疫病神を載せた神輿を難波の海に流した御霊会とも密接に結びついている。日本史家武田佐知子は、993～994年の疱瘡大流行が大江山の酒天童子の所行とみなされ、酒天童子退治で有名な源頼光の四天王の一人渡辺綱を祖とする渡辺党の本拠地となった渡辺津が、天皇の安穩長命を祈願した一代1回の八十島祭が行われ、すべての穢れが流れ込む難波の海に面したいわば「祓所」であり、また、仁徳紀にみえる古代難波の「葉濟」（かしのわたし）＝「難波濟」として、難波の堀江から仁徳天皇の難波高津宮に上陸する「渡し」のあった地点と措定している。つまり、まさにそこは「渡しの辺り」であり、すでに疫病除けの神が祀られていたこの渡辺の地に同じ疫神としての天満天神が勧請されたことは、この穢れの祓えの地としての位置づけの故だということになる。ここには、当時の疱瘡は新羅から伝わったとする噂も相俟って、穢れを寄りつかせた依代たる神輿を難波の海へ流し込む、即ち、異界である外国から来た疫病は異界へ帰すという発想も底流しており、まさに難波は他界＝常世との結節点であったとも言うるのである¹⁶⁾。

1.2 牽牛・織女伝説と豊饒儀礼

以上見てきたように、七夕は水を介した「穢れ祓い」であり、それが天神信仰と結び付きやすかった大きな要因であるが、一方、地方には、都会の星祭的な観念からすると疫病が流行しやすい状態をもたらすことになるはずの多雨を願う七夕伝承をもった村々も数多く存在する¹⁷⁾。柳田國男が詳述しているように¹⁸⁾、牛の正月、牛の年越、牛祭、牛神楽、牛申、夏越祭、牛燈、牛の祓園、牛の藪入、牛かけ、牛首など、春の初めや夏の終わりに牛馬や子供を川に入

れ水浴させ、一年の息災を祈る風習は、これらの淵源が水神に対する牛馬の供儀であったという諸外国の伝承にも通底するものである。牛と水神との結びつきを博搜した文化人類学者石田英一郎は、生成豊饒の力の象徴として農耕儀礼の中心にたった牛が水神あるいは一般に豊饒神として崇拜される雷神と直結する事例を、地中海諸国、インド、イランの他メソポタミア、パレスティナ、小アジア、シリア各国等の伝承に見だし、河神に対する牛馬の供儀の本源的な形は農耕と関連した豊饒儀礼的な牛の供儀であったと論じている¹⁹⁾。つまり、夏越祭とも重なり合った七夕祭には、農耕的豊饒儀礼の主要な部分を占めている「水の儀礼」としてのコンテクストが含まれているとも考えられるのである。

日本における七夕は、太陽神アマテラスの衣装を織る娘であるタナバツヒメ（織女）の神話に関係しているが、七夕祭の主役は、天満宮祭祀の「七本松伝承」²⁰⁾とも関連する（トヨウケの女神を象徴する）北斗七星と中国渡来の牽牛・織女神話に結びつけられて、稲作の最盛期である旧7月7日（秋）に行われていた儀礼である。日本ではこの北斗七星を稲穂の容器あるいは織機を横から見た形とみるが、中国では天帝を守る北斗星君の剣、米を量る斗であると見立てた。また、逆に中国では、西洋で琴を弾くと見立てられる織女星（琴座の主星ヴェガ）を織機とし、牽牛星（鷲座のアルタイル）は、鷲の両翼を、綱をもって2頭の牛を引く牛飼いの姿と見立てている。牽牛がその羽を橋として織女に会いに行くところの銀河の鵲は、西洋で言う白鳥座をちょうど逆にみたものであり、「天津」つまり「銀河の渡し」とされる尾の主星デネブが頭で長い尾と羽をひろげ、銀河を遡行している形に捉えられている。夏から秋口にかけて、銀河の最も幅広く輝く部分である天の河は東南から南にかけて地平線や水平線にかかることになるが、日本ではその方向は海の水平線であり、その彼方に天の河が流れ込む常世の国があると想像されていた²¹⁾。古代ギリシャやメソポタミアでも牛を豊饒の原理として崇拜した信仰があり、中国でもすでに春秋時代に牛耕は普及していたが、甲骨文に「犁」という字が見えており、さらに殷代にまでさかのぼれる²²⁾。

この「犁」という字が示しているように、牛を使って大地を鋤き起こす作業は、川辺の農耕民の大きな発明であり、豊穰をもたらす牡牛と地下に水脈を有する母なる大地神との交合であった。また、こうした作業は、織機の篋の往復に譬えられることになる²³⁾。

『詩経』研究者家井眞は、中国の牽牛・織女伝説に関連して、桑樹にまつわる農耕祈雨儀礼と密接な関係をもった養蚕、川辺での王の請雨儀礼用の祭服の織り上げ、星辰信仰や牛耕といった殷代以来の伝統に漢代の機織業の発展が相俟って七夕の乞巧奠を成立させたとしている²⁴⁾。そして、ここでさらに興味深いのは、七夕だけでなく「渡河」までが豊饒祈願の農耕予祝儀礼として位置づけられるという指摘である。家井は、『詩経』における「渡河」を興詞あるいは興詞的発想の句として有する詩8篇をピックアップし、農耕に必要な不可欠な「水」をもたらす河川を祀ることに始まった水神の予祝儀礼の一環として行われていた渡河儀礼に由来する「渡河」というモチーフが、穀物豊穰と結びつけられて類感呪術的に多産を目的とする男女の恋歌に転用され、『詩経』諸篇で慣用句化された時には婚姻を示す句となったことを明らかにした²⁵⁾。特に、次章との関連で興味深いのは、家井が渡河の呪術的模倣儀礼の例として引いた『詩経』邶風・匏有苦葉篇中の記述である²⁶⁾。濟水の渡し場での男女の唱和場面を情景とするこの詩には、枯葉がかかった瓠（「匏有苦葉」と）鳴く雉（「有鷩雉鳴」）が形容されているのだが、実は、これらを大阪天神祭本宮船渡御における最も特徴的な催太鼓と御鳳輦と関連させると渡河儀礼と祈雨豊穰儀礼との連関がさらに浮き彫りになってくるのである。

大將軍社以来の七夕祭の伝統は、1995年7月7日、400年ぶりに「天満天神七夕祭」として復興されたが、内容的には天神祭宵宮7月24日の「鉾流神事」に受け継がれている。そこで次章では、宵宮の「鉾流し神事」から祭礼の華「船渡御」に至る、現行の天神祭諸行事等に見られる「催太鼓」や「御鳳輦」といった特徴的な「記号」に注目し、ここまで概観してきた各種信仰の習合という表層を離れ、「神話的思考」という視座から、大阪天神祭という祭礼の古層に光を当ててみることにしたい。

2. 天神祭のコスモロジー

今日でも大阪天神祭の日には「必ず一度は雨が降る」という言い伝えが生きている²⁷⁾。また、天神祭には「都会的というよりは土俗的な性格の方がより表面に出ている」²⁸⁾と感じさせずにはおかない何かがある。以下、こうした実感をもたらす大阪天神祭に散りばめられた各種の記号を読み解きつつ天神祭の古層を探っていく。

2.1 鉾流神事について

菅公と牛との因縁譚には事欠かない。牛頭天王の例を挙げるまでもなく、中世以来の神仏習合を繰り返してきた天神信仰がその都度様々な記号を増殖させたからである。道真が、丑年の845年に乙丑の6月25日京都の菅原院で誕生し、死去の903年2月25日も丑の日であったとか、道真が牛の鳴き声によって刺客から逃れた話であるとか、轎車を「人にひかせず牛の行くところにとどめよ」とした菅公の遺言を実行したところ、その轎車が停まった場所が都府樓の北東(丑寅)の方であった等々。こうした伝承を踏まえて、牛は天神信仰には不可欠のものとなり、「天満大自在天は白牛に乗った大千世界の最高神」²⁹⁾とされるようになった。しかし、前章で触れたような、水神あるいは雷神に牛を捧げ祈雨する原始的農耕儀礼がこの天神祭の古層に流れているのは疑いない。

さて、前章で概観したように、様々な信仰を習合した天神祭の核は、当然神事ということになるが、現在執り行われている神事は、7月24日の宵宮祭・鉾流神事、そして翌7月25日の夏大祭・神霊移御祭・還御祭である。大川に神鉾を流し、漂着した地点に御旅所を仮設し、神霊渡御を行うという鉾流神事は、その着岸地まで祭神が船で渡御するという「船渡御」の起源でもあるが、江戸時代に入って、最初雑魚場、その後戎島に祭場を固定した。つまり、古来の七夕的な祓えという意味での神事性はすでに失われているが、その後鉾流神事は中断し、約300年後の1928年に復活され、大戦での中断や地盤沈下による船の航行困難による中断を経て、1953年コースを変更し再復活、現在に至っている。つまり、神事自体の歴史は古くても、それが実際の行事として復活したのは20世紀に入ってからのことなのである。

人々の無病息災と鉾流神事の無事が祈願される宵宮祭では、鉾をもつ神童が中心となり、彼は翌日の船渡御では御鳳輦船に乗り、祭の間ずっと神にまつらうことになる。鉾流神事に参加する講員は皆揃いの衣装(茶の薄い紹羽織、薄青の袴、「天満」「鉾」の文字と梅鉢の中に「神」と書いた紋を散らし、裾は波模様、白足袋、草履)で菅笠と扇子(金の雲、銀の梅鉢紋、鉾の模様)といういでたちである。渡御列は高張提灯と先払金棒を先頭に鉾流橋の斎場まで進む。斎場では、緋色の衣を纏った神職が、小箱、鈴、榊などが載せてある黒塗りの祭壇に神鉾をお供えし、さらに神童がもっている榊を祭壇に供え、大祓詞をあげる。祝詞が終わると榊と小箱

から出された白い切麻を、全体と紙の人形に紙吹雪のようにかけ、祭壇の鈴をもって巫女が舞った後参列者が玉串を捧げる。その後鉾は再び神童へ渡され、神童は、神職、楽人各1名とともに、舳先に立てられた2本の竹の間に幣を2つ垂らした注連縄が張ってある和船に乗船、楽人が龍笛で浪速神楽の大音取を奏する中、川の中央へこぎ出し鉾を流す³⁰⁾。

これらの神事の流れをみると、300年もの大きな中断を経たためか、かなり類型化しており、古来の鉾流神事の原型がどれだけ留められているかはわからないといった印象を与えるかもしれない。しかし、この短い概説の中で挙げられた各種の記号は、鉾流神事、ひいては天神祭の神話的思考をすでによく表徴しているのである。

そもそも「牛」という字を含んでいる「鉾」という字に注目してみよう。漢字学の泰斗白川静によれば、中国には用例がないが、「鉾」は「鋒」と同義であり、傍の「夆」は「木の秀つ枝に神の下る形」であるとされる。また、「夆」は牛の鼻に楯（鼻輪）をつけて「牽」くこととなる³¹⁾。まさに、「鉾」流神事は天神祭を牽引する役割を担っているともみなすことができるのであり、陸渡御列における棒鼻をもった天狗面の道案内の神サルタヒコとのバランスを取っているとも考えられる。折口信夫は夏祭には鉾がつきものであるとしていたが³²⁾、現代におけるその最大の祭は、山鉾巡行を祭礼のハイライトとする京都祇園祭であろう。長刀鉾や船鉾といった山鉾もまた御旅所と言われるところへ都大路を巡行（神輿や山車の場合は渡御）してゆく。では、なぜ夏祭に鉾がつきものなのであるのか。

2.2 雷神サルタヒコとしての蠍座と鉾のファロス性

構造人類学者北沢方邦は、天の安の河のウケヒが天孫降臨に至る日本神話の物語が、冬至から夏至に至る稲作の暦に対応していることを神話論理的に解明してみせた³³⁾。以下、彼の論にそって、夏祭と鉾との関連を明らかにしてゆく。

夏至の頃、天空の天の川（天の安の河）の河口近くには、赤く輝く主星アンターレスをもった蠍座が位置している。古来、蠍座を大蛇と見立てるのは世界共通であり、例えば、中国では、龍、水神、とりわけ大河の神であり、主星アンターレスはその龍を御する火神＝雷神祝融であるとされていた。つまり、蠍座は当然梅雨末期の豪雨に関連づけられてきたのである。稲作にとって重要なこの時期、雨がなくても困るわけで、水を統御する雷神に対しては、それが荒御魂となって神風（台風）を起こすのではなく和御魂であってほしいと祈られることになる。古事記で珍しく具体的に「その鼻長さ七咫（中略）眼は八咫鏡の如くして、絶然赤カガチに似れり」と形容されたサルタヒコとは、すなわち蠍座であり、赤カガチ（蛇）に見立てられたのは勿論主星アンターレスである。古事記では、雷神サルタヒコは天から下ってきた稲穂の女神アメノウズメと天の中空で出会い、夫婦、すなわち稲妻（本来は「稲夫」）となり、天の稲穂ホニニギを先導し、夏至の夜に高千穂の二上の峯という夫婦山に降下するが、古代では落雷が雷神サルタヒコと稲穂の女神ウズメ＝トヨウケの交合（イナツルビ）とみなされ、それによって稲が孕むと考えられた。よって、天神祭にも登場するサルタヒコは真っ赤な天狗の面をつけ、その長い鼻は雷神の和御魂サルタヒコのファロス＝雷電の象徴ということになる。一方で、同じ古事記で眼を赤カガチと形容されているヤマタノヲロチは、同じ蠍座の雷神の荒御魂であり、山鉾によって鎮められなければならないものであった。

夏至の代表的星座蠍座に対して冬至の代表的な星座はオリオン座（和名：カラスキ）ということになるが、この星座は冬の大陸性高気圧がもたらす北西よりの暴風（アナシ）の出現と結

びつけられ、とりわけ、中の1列に並んだ3星はスサノヲの剣であるカラスキ3女神に見立てられた。雷神を象徴する星座ヲロチ（蠍座）が宵に天空に昇るこの季節、オリオン座のカラスキ3星は昇らないし、冬はその逆になる。つまり、スサノヲの剣で切られるのを恐れるヲロチは冬の間は現れない。よって、夏に現れたヲロチを威嚇するために祭られたのが、宇宙論的ジェンダーでは男性を示す剣＝鉾なのである。また、この時季、天の安の河は東南から西南の方向、即ちヲロチ（蠍座）のいる河口方面へ流れ込むが、古代人にとってはそれはまさにアマ（天であり海）＝常世へと通ずるものであったと考えられた。よってその河口にいるヲロチは手に鉾（あるいは熊手）を持つ常世の守護者ともみなせるのである³⁴。神輿や山車がなぜ「渡御」するのか？それは、仏教的には「此岸から彼岸へ」の渡りということになるが³⁵、これらは「神の門」、換言すれば「常世の女神の水門（みなと＝港）」を渡る船なのである。まさに、こうした神話的思考が祭の深層構造として根づき、例えば山鉾や渡御というものを生み出すことになったのである。

さらに、ここで注目しておかねばならないのが、雷神サルタヒコの鼻が象徴するファロス性と「先導者」あるいは境界の神としてのサルタヒコとの連関である。イザナミがヨミの出口に突き刺した杖がタマホコの起源とされるが、この玉鉾は「村落の入り口や道の分岐点に立てられ、悪霊の侵入を防ぐ役割をはたすもの」³⁶であり、たいてい石製の矛即ち男根を象徴するものであった。神話学者吉田敦彦は、古代ギリシャでは道の辻には決まって1本柱に勃起した男根をもつヘルメス神像がおかれ、それが冥府への旅の道案内をする神としてヘルメスがみなされていたこと、あるいは、こうした先導神、境を守る神として古代ローマのヤヌス、古代インドのヴァーユといった神々と、道案内の神としてのサルタヒコとの関連を指摘している³⁷。民俗学者谷川健一の指摘³⁸を待つまでもなく、サルタヒコは衢（チは道、マタは又＝十字路、辻）の神であり、それは道教と習合して道祖神信仰へと繋がっていく。また、沖縄学者伊波普猷が明らかにしたように³⁹、サルタヒコの「サルダ」は隣音交換がよく起こる琉球方言の「先導する」というの意味をもった「サダル」という語に由来している。沖縄では先導神サルタヒコに当たる神の名称は地域や村落によって異なるが、例えば、沖縄学者中松弥秀が沖縄における「サダル」の実例として挙げている奄美大島南部の手安村落のグジ王は、神々の行列の先頭を行き、「金輪のつるされている大きい棒杖をガチャンガチャンと音をたてながら」⁴⁰祭祀上である刀禰屋へ向かって歩くことになる。まさに、先導者と杖＝矛、即ちファロスのなものとは不可分であり、例えば、鉾流神事における先払いの金棒にもその影響が看取できる。

先払金棒については、陰陽五行説において、雷が「震」卦によって象徴される「木気」であることから「金剋木」の理による雷除けとしての意味⁴¹もあるかもしれない。つまり雷神に降雨を祈りはしたいが、雷に中りたくないという心象を反映したものであるとも考えうる。また、危険であると同時に慈恵的でもある金属を精製し、聖と賤の両義性をもった鍛冶師および鋳師たちと関連させることも可能であろう。すでに別稿⁴²で論じたのでここでは詳述しないが、鍛冶師たちは「火」という物質の移行を統御する親方であり、地から取り出した鉱石から金属を取り出し、農具や武器を作り出す能力をもつ異人であり、地の中あるいは隕石によってもたらされた金属に通ずるため、天という異界との媒介者とも考えられたのである。ともあれ、金属は「火」によって生み出されるものであり、金棒は次章で扱う陸渡御での先導者としての猿田彦というモチーフと密接に対応していると言えるのである。

さて、神事を司る神職の衣装は緋色であるが、これも象徴的である。赤は、基本的に火の色

であり、前出の「赤カガチ」の眼をもった雷神を連想させる色である。古くは水銀と硫黄の化合物である赤丹＝辰砂を用いていたが、これは火に投ずると瞬時に爆発し、硫黄が燃え水銀玉ができるため、エネルギーの象徴でもある。古事記にでてくる地下世界の雷神クナトとは地下のマグマの象徴に他ならないが、それは、火の神であるホノイカツチとも同一視される。赤い色はまさにこうしたエネルギーのメルクマールであり、雷神サルタヒコに由来する天狗の面が赤いのもこの理由による。すでにみてきたように、雷神サルタヒコこそ天の中空へ太陽神アマテラスの使いであるアミノウズメを迎えにいき地上へ連れてきた媒介者・先導者であり、先走って述べてしまうなら、次章で扱う「願人」の特徴的な赤い烏帽子は、彼らのサルタヒコ性、すなわち媒介者性を象徴しているのである。

2.3 鉾流神事における宇宙論的ジェンダー・バランス

ユング派の心理学者河合隼雄は、日本人全体としての心の深層構造を知るために神話を重視し、その古事記神話の分析から、その本質が「中空性」(中空循環形式、中空均衡構造)にあることを解き明かした。即ち、「日本神話の構造を男性原理と女性原理の対立という観点から見ると、どちらか一方が完全に優位を獲得しきることではなく、たとい、片方が優勢のごとく見えるにしても、それは必ず他方を潜在的な形で含んでおり、直後にカウンターバランスされる可能性を持つ形態をとったりしている」のであり、こうしたバランスは中空のまわりを巡回している円環的な論理構造に依拠していることになる⁴³⁾。

また、北沢方邦の言葉を借りれば、「宇宙や自然の諸現象やそれを支配する法則を、具体的な記号として置き換え、表現するのが神話⁴⁴⁾」であり。神話的思考とは、常に死と再生を繰り返す創造の根本をふまえ、対になるものを座標として設定し、それらの相互作用を人間の「二項対立」的(あるいは陰陽二元論的)に読み解く思考である。よって、例えば、宇宙論的な男根の換喩である棒状のもの(例えば剣や鉾)に対しては、女性のジェンダーをもったものが配されバランスをとることとなる。以下、鉾流神事にみられるジェンダー・バランスを指摘していくことにする。

まず、最も自明なのが、鉾流の船である。例えば、アミノウズメが下界に下り稲作の神トヨウケ(豊槽)となったという古事記の記述からもわかるように、ウケ＝槽は即ち船である。北斗七星の和名ではフナガタボシであり、日本ではウケフネ(槽船)に見立てられていた。冬至の頃は、伏せられて空になっているので、アミノウズメが天岩屋戸神話で「天の岩屋戸に槽伏せて踏み轟こし」といった記述に繋がる。そして、ウケフネといえは、本体をウケフネ、両側をイソと称する和琴は、陸渡御列にも登場するが、まさに伏せたウケフネに弦を張った、海に関わる常世の楽器である。和琴はかつて楠や桧で作られたが、こうした常緑大高木は「地」を表象する植物であり、通常楠を材料とする和琴と桧を材料とする太鼓はジェンダーとして女性の「地の楽器」なのである⁴⁵⁾。こうした女性ジェンダーに記号論的に対になるのが、楽人の奏する龍笛という棒状の楽器である。龍笛の材質は寒冷地産の女竹であるが、かぐや姫伝承からもわかるように、竹は明月に関係があり、太鼓や和琴の低いオトに対してそのネはまさに高く、龍笛は「天の楽器」ということになる。また、渡御船に立てられた竹2本も当然男性のジェンダーを有し、それは船に突き立てられている。しかし、その竹の間には、蛇(＝ヲロチ＝地の雷神)を象徴するとされる注連縄が張られており、その縄には、白い和幣(にぎて)がかかっている。現在は紙で作られるこの和幣は、神楽歌等に見える采女のセクシーな踊りの際に腰や

肩に掛けられるユフで、楮や梶の木（諏訪大社の神紋）の樹皮を叩き出したものであった⁴⁶⁾。つまり、ここでも巧妙に宇宙論的ジェンダーバランスがとられており、しかも、この和幣が雷電の形に折ってあることからわかるように、まさに象徴的に雷神サルタヒコの精液である雨を招請しているのである。

さらに敢えて深読みをするならば、牛という字を含んだ鉦と梅鉢紋との記号的対も考えられよう。梅鉢紋とは「梅の花卉を丸形にし、芯に太鼓の桴を配した物」⁴⁷⁾であり、実は、梅鉢紋自体にジェンダー・バランスが含まれていることがわかる。つまり、太鼓の桴のジェンダーは言うまでもなく男性であり、鉢は、例えば新鉢という言葉が処女の女陰を指すことからわかるように、まさしく女性である。そもそも道真が梅鉢を紋にした事実はないのだが、素型は六曜星紋であるとされるため、これは陰陽道の五芒星が下敷きになっているとも考えられるだろう。ともあれ、三角を基調とした五芒星紋とは異なり円を基調とした梅鉢紋の全体としてのジェンダーは女性である。白川静によれば⁴⁸⁾、「梅」＝「楳」の本字は「某」であり、「某」とは「もと祝禱を収めた器である曰（えつ）」と、木に従うもので、木の枝の先に祝禱の器を結いつけて神前に掲げ、神意を謀ることを示す字」ということになる。つまり、夏大祭の祭には、梅の枝が神霊降臨の依代として用いられるが、それはこうした字義を踏まえてうえのことなのである。また、「楳」とは、子を授ける神であり、天子が子を求めるために行う祭も意味していた⁴⁹⁾。また「媒」とは仲人、仲介者を指している。

そもそも「ウメ」という訓は中国語の発音 méi がそのままムメまたはウメと転訛したものであり、それは異国即ち他界＝常世由来のものであることを意味していた。このことは能『老松』における、老松の霊が道真、都から飛んできた紅梅がその妻という設定からも看取できる。すでに前出の「七本松伝承」や「千本松伝承」にあったように、松樹信仰は天神信仰と密接に関連しているが、実は、正月に松を飾るといった松の神聖性の源になっているのは「八白土気」「丑寅」の呪力であった。民俗学者吉野裕子によれば⁵⁰⁾、「松」の旁「公」は古字では「谷」となるので、その意味は「八白の木」ということになる。「八白土気」は易では「艮」十二支では「丑寅」、その象意は、「継目、相続、少男、家、山」。家の存続は、跡継ぎ誕生に直結する生殖行為に由来し、雷神信仰的農耕儀礼と結合する。また「少男」は童児に通じ、鉦流し神事での主役の神童にも繋がる。丑寅とは、昨日と今日の、あるいは旧年と新年の、そして死者と生者の、幽明の境ということになるが、これは、例えば、鉦流しの役を担う神童の、異界へ使信を届ける「媒介者」としての役割を浮き彫りにしているのである。

この彼岸と此岸、あるいは異界・幽界との媒介者という記号は、鉦流し神事の中に、いや、天神祭の祭礼全体に見いだされる。例えば、鉦流し神事に参列する講員の持ち物である菅笠と扇子をみてみよう。雨乞い習俗と笠には深い関連があったようだが⁵¹⁾、雨乞い儀礼で簀笠が雨のメタファーになっているだけでなく、民俗学者小松和彦が論じているように⁵²⁾、簀笠は葬送儀礼の際、生と死という社会的境界を超えよときの衣装として用いられており、それはまさに、この世からあの世への移行（者）のメタファーとして機能しているのである。また、扇については吉野裕子が興味深い推論を提出している⁵³⁾。彼女によれば、クラという古語が、谷や手の股や女陰といったV字の象徴物として用いられており、要は、クラという語はV字型を示す言葉であり、柳田國男が論じた神の降臨する場としての「ミテグラ」を「ミ・テグラ」と読み替え手の凹みの型に美称が付いたものと考えられるのである。開かれる前の扇は棒状であり男性のジェンダーであるが、扇が開かれ、女性たる両掌の窪みに保持された状態は、陰陽相合し

た相が出現することになるのであり、ここにも生殖のメタファーが存している。

3. 催太鼓をめぐる神話的思考

7月25日本宮では、午後2時から夏大祭が始まり、御霊を御鳳輦に移す神霊移御祭がその神事を中心となる。これが終わると、その間奏演を中止していた催太鼓とだんじりが華々しく奏演を再開し、午後4時に、催太鼓を先頭にして天満宮境内から乗船場までの陸渡御が始まる。以下、渡御列の最も特徴的な出し物で、この祭礼の華である催太鼓と、祭の核である御鳳輦を中心にその神話的思考を考察していく。

3.1. 神話的パフォーマンスとしての催太鼓

催太鼓は豊臣秀吉より拝領の陣太鼓と伝えられ、近世から続く12の当屋、総勢600~800人から成る「天満宮太鼓中」という天満宮直轄の講社によって担われており、この大きな祭礼の中でも別格であり、その独特のパフォーマンスは天神祭の渡御列の中でも際だっている。基本的に、太鼓中は「願人(がんじ)」と呼ばれる太鼓の叩き手、「カタ」と呼ばれる太鼓の台の担ぎ手、そして彼らを指揮する「采頭(赤禪)」と「采方(白禪)」の3役で構成されている。因みに、催太鼓は女人禁制であり、太鼓台に登ることも許されない。

願人の衣裳は非常に特徴的で、様々な記号に溢れている。彼らは「投げ頭巾」と呼ばれる赤い高烏帽子を被り、衣裳の袖は黄色、胸部は赤、裾は青、胴部は白で染め分けられている。これらの色はそれぞれ、土、太陽、水と空、雲の色を示しており、願人たちは小さなコスモスを着用していることになる。また、投げ頭巾の後垂れの先端には小豆が縫い込められており、この小豆を食べると無病息災、特に「新子」(新人の願人)の頭巾のものを妊婦が食すると安産と伝承されている⁵⁴⁾。足袋は黒足袋で、腹には白いサラシを巻く。さらに、「天満宮」と墨書きされた「背ブチ」と呼ばれる桴を2本1組で2組み背中に背負う。太鼓を木杵で囲った太鼓台での位置は、直径1mほどの枕太鼓を挟んで、願人が願人頭を真ん中に3人ずつ横並びで向かい合い、さまざまな打ち方で太鼓を叩く。身振りで代表的なのは、二本のブチ(桴のこ)を両手で束ねて天に向け、大きく振り下ろすやり方、打ち方で最も印象的なのは、太鼓台がシーソーのように動かされ、棒鼻と棒尻の願人たちが「チューサジャー！」と叫びながら交互に上下する「からうす」である。「からうす」は前後だけでなく左右の横方向にも振られるため、45度まで傾斜することもあり、願人が落ちることさえある。

さて、「からうす」などの催太鼓の打ち方や身振りに表れたジェンダー・バランスと性的メタファーは明らかである。民俗学者中山太郎は、安産の呪物として臼が神聖視される民俗について述べた論考の中で、琉球、薩摩、日向、大隅の各地では祭礼がウスデイクと称され、これが臼太鼓の転訛であり、まさに臼が神祭用の楽器であったことを報告しているが⁵⁵⁾、臼と杵を使った餅つきはまさに性交のメタファーであり、太鼓と桴の関係も同様に解釈できる。また、祭全体として大きく捉えれば、前節でみたように鉦流神事では静的に暗示されていただけであったが、鉦流神事における「籠笛：船」と催太鼓における「桴：太鼓」という対で静と動の二元的バランスが生み出されているともいえよう。天に向かって高く掲げられ太鼓に向かって思いっきり打ち下ろされる桴はまさに雷神の男根の直喩であり、一方、丸い太鼓は稲の女神の子宮の換喩である。桴と太鼓の交合によってもたらされる音響はまさに雷鳴＝「神鳴り」であ

り、古語でイナツルビと称された落雷のメルクマールなのである⁵⁶⁾。そもそも「催す」という語は、性欲昂揚の形容としてよく用いられる言葉であるが、それは、雷神の精液である雷電、降雨を「催促」する意味も込められている。陸渡御の途中、願人たちはお気に入りの女性を見つけると、「そこじゃ〜っ！」とブチを差し出す場面⁵⁷⁾が多々あるが、これは、無意識的に、願人たちが雷神と化している証に他ならない。

さらにここで、前出・匏有苦葉篇での、匏=瓠の媒介性についても触れておかねばならないだろう。匏=瓠はウリ科の植物で要は瓢箪であるが、日本では「夕顔」「ひょうたん」「ひさご」「ふくべ」「冬瓜」等形状によって区分されている。中国の牽牛・織女伝説では、天の上帝が、牽牛に切らせた瓜から大洪水が起きて天の川となり、牽牛と織女を分かったという記述がみられるが、大洪水のとき「ひさご」に隠れていた人面蛇身の兄妹が生き残り、それぞれ「伏羲」「女媧」と名付けられ夫婦となって人類を生みだしたという話に関連して、「伏羲」という語自体が「ひさご」を指すとも言われる。谷川健一によれば⁵⁸⁾、人類の始祖が瓢箪から生まれたという説話は東南アジアや中国でよく見られ、例えば、日本でも天の羽衣伝説で示されているように、天に昇る様子(天の梯建/アメノハシタテ)が夕顔や瓜と関連させられる。因みに、「天」の枕詞である「ひさかた」は「ひさごのかたち」であり、ひさごとは大宇宙のシンボルであると同時に、小宇宙である人間誕生ひいては再生の容器を意味するものとなった。「ひさご」は縦に切るとヒシヤク(ひさごの転訛)にも、そして打楽器にもなる。北沢方邦は、御神楽で用いられる笏拍子が中国由来の楽器であり、本来は打楽器としてのひさごがその役割にあったとし、[神楽笛：ひさご：和琴]が[天：中空：地]に対応すると指摘している⁵⁹⁾。ひさごは、太鼓同様子宮の換喩であり、宇宙論的ジェンダーではとりもなおさず女性であるが、太い竹と同様筒状のものであるという点で男性性も併せ持つ。即ち、ひさごの中空性は両義性にも置換されることになるのである。柳田國男は、空也上人の鉢叩きが実は瓢箪を叩いていたことを指摘し、「鉢叩き」のハチとは「境」ということだと述べている⁶⁰⁾。前述のように梅鉢紋の「鉢」は「桴」とする説もあるが、それは「境」としての「ハチ」に通じ、まさに、一連の「仲介者」の記号を表象するしるしであったとも言えよう。

さて、願人の投げ頭巾の後垂れの先端に縫い込められた小豆にまつわる伝承も、実は同じテーマを含んでいる。柳田國男が示したように⁶¹⁾、疱瘡神送り(退散)のために小豆飯を供えるというのは、陰陽五行説的に解釈すれば、豆は「金気」であるので、鉾流神事における先払金棒と同様、「金剋木」の理で雷を調伏するということになる。吉野裕子は、節分の煎り豆が雷除けや安産のお守りになるとされる原因を、安産に必要なのは水であり、金気としての節分の豆には「金生水」の理で安産の護符としての呪力があるからと説いている⁶²⁾。しかし、豆にはもっと深い含意がある。宗教学者中沢新一は、構造人類学の始祖クロード・レヴィ=ストロースの「アメリカのピタゴラス」という論文を引き、女性のクリトリスが発生的には男根に対応しており、また睾丸は男根と比べると女性としてのジェンダーをもつといった例を紹介しつつ、「豆」の両義性について論じている⁶³⁾。つまり、豆あるいはそのメタファーは、女性性の中での男性性を、あるいはその逆を示すものであり、こうした対立を仲介する機能を持っている存在ということになる。男性と女性を媒介する豆は、それぞれの体内にあっては正反対の存在ということになり、生の中の死ともいうべき表徴となっているため、生と死を媒介するものとみなされるようになる。冬が完全に去って春が訪れる春分の日には死者を招き送り出す祭が節分であり、よって死者とのコミュニケーションをはかるための道具が「媒介物」としての豆というこ

とになるのである。

また、『詩経』臣工之什には、様々な種類の太鼓、石磬、簫、笛等によって、祖霊の降霊儀礼が行われている様子を描写した「有瞽」篇という詩が収められているが、すでに別稿⁶⁴⁾で論じたように、この詩の題となっている「有瞽」の「瞽」が「鼓」に従う理由として「楽官に瞽者が多かったからだろう」⁶⁵⁾とする白川静の解釈は読みが浅いと言わざるをえない。異界と通ずる人間は、世界各国にみられるシンデレラ伝説の主人公同様健常であってはならず、多くの神話や民話において「盲いた存在」として語られている。まさに、願人は、雷鳴を模した音響を轟かせる催太鼓という天と地を媒介する楽器を司る人間として、その淵源を古代の「媒介者」としての「瞽」にまで遡れるのである。

以上のように、願人には此の世と彼の世との「媒介者」としての記号が散りばめられていた。中沢新一は豆の神話学に続けて、乾燥/湿気という両極性を媒介する鳥としてのその両義性を説いており、中山太郎も、『禮記』月令(第六)仲春の条に、玄鳥の至る日に「高禩」の神(子授けの神)を祀ったとあるのに関連して、我が国では、神々の使令として鳥類、特に渡り鳥を崇拜する信仰があったが、就中、燕(=玄鳥)が靈魂動物として神聖視されたことを指摘している⁶⁶⁾。『禮記』でこの「高禩」についての記述のすぐあとに、春雷の記事が続いているように、古来燕は雷と深い関係にあるものとしてみなされてきた。まさに、燕は、暗い冬から明るい春への転換を突然出現して告げる渡り鳥として「仲介者」的性格をもつだけでなく、「冬の燕は魚」という考えもあったくらい、水界、湿気、土、闇といったものに関連づけられており、死の領域にも触れている「両義的な」存在でもあったのである⁶⁷⁾。まさに、雉にも鶡にもそして鳥(先導者としての八咫鳥)にもそのような「仲介者」としての属性が見いだされるのである。

3.2 「媒介者」の記号としての「佳」

催太鼓における「からうす」とは「唐臼」=「足踏み台」という意味だとも、鳥の飛び立つ姿であるとも言われている⁶⁸⁾。しかし、漢字1字では「碓」であり、「臼」と同様、宇宙論的ジェンダーは女性である。しかし、ここで注目すべきは、「催」「碓」にも含まれる傍の「佳」が小型の鳥を意味することであろう。采頭や采方たちは、表に舞い降りる日の出鳥、裏に飛び立つ舞鳥が描かれた大扇を持っている。これは、1688年大坂城内で軍用金12万両と千羽鳥の銘刀が行方不明になったため、取調方が天満宮に祈願したところ、権現社を創建すれば軍用金も戻り、一番鳥の鳴きゆく方向を調べれば銘刀も戻るといってお告げがあり、その通り実行したところ両方見つかったという伝承に依拠していると言われ、また、「願人」という名の由来もここに求められることが多い⁶⁹⁾。しかし、神霊が降臨する御鳳輦がまさに鳥と関係づけられているように、鳥あるいは鳥と天神祭の関係はこうした表面的コンテクストからだけでは読みとれないであろう。

「佳」を旁とする漢字はたくさんあるが、例えば、「雉」を取り上げてみよう。古代日本では発火法として発火錐と火打石が使われたことがわかっている。神話学者大林太良は、例えば、マレーシアで、火切杵を男、火切臼を女と呼んでいるところがあるように、各地の神話や土俗的習俗において発火錐で火を起こすやりかたと男女の性行為と同一視されていることを報告し、古事記のイザナギとイザナミの交合によるカグツチ誕生神話にもその観念が通底していると推論している⁷⁰⁾。また、「雉」の偏は「矢」であるが、これは桴とならんでもう一つの雷神の象徴である丹塗り矢と関連し、雷神の男性性の象徴たる桴と同類ということになる。さらに、

牽牛・織女伝説において、その翼をもって牽牛星と織女星のために架橋する鵲の旧字は「雉」であり、やはり「佳」を旁とする。鵲は、カチガラスとも言われ、まさにカラス科で緑黒色だが腹は白い。つまり、前述の色彩の宇宙論から考えても両義的な存在なのである。また前章での議論にひきつけて言えば、「かささぎ」は「笠鷺」であるとも考えられ、まさに簑笠をつけた媒介者としての性格づけがさらに強化される。雷神サルタヒコが天孫であるアメノウズメを出迎えに出た「天の八衢」が中空であったように、雷が天からではなく中空にある雷雲に由来するものであることは自明であり、雷も雷鳴もそのメタファーである太鼓の音も中空に属しており、まさに天と地を結びつける「媒介者」として機能しているのである。そして、これは、まさしく空を自由に飛ぶ鳥の属性に他ならない。さらに敷衍すれば、中空にある「衢」にも「佳」の字が含まれており、「佳」は交信を暗示する記号とも言うだろう。

前述のように、この「佳」は『詩経』邶風・匏有苦葉篇や雄雉篇の「雉」にもみられたわけだが、鳥の鋭角的な嘴から連想される男性性は、太鼓と密接な関連をもった瓠＝匏との女性性とジェンダー・バランスをとっている。『詩経』邶風には雄雉篇の他に燕燕篇も収められているが、ここで雨の如き泣涕と関連づけられ上下を自由に飛来する「燕」が妊娠神として解釈されるのも興味深い。「燕」字は女陰を示す「商」に従い、まさに前述の男性性と相俟って両義性を保有しており、それはとりもなおさず、生殖を体現した存在ということでもある⁷¹⁾。たとえば、中国・苗族で行われる立竿儀礼習俗、特に、先端に黄金の鳳凰を戴き、水牛の角を象った横木を備え、柱に巻き付いて天から下ってくる黄金の龍を配し、大地に埋め込まれた石臼の中央に突き立てられた融水苗族の芦笙柱をめぐる儀礼には、柱状のものをアンテナとして上下の神を降興し、天地の交合＝稲の豊穡を祈るといった明確なメルクマールがみられる⁷²⁾。

つまり、こうしたジェンダー・バランスは、渡御列において祭神菅公の御霊が降臨するとされる御鳳輦にも顕著であり、男性的な鳳凰を頭にいただいた「輦」(＝船＝女性)という組み合わせがみられるし、さらに渡御というマクロな視点からも、女性性を象徴する催太鼓に対して男性性を象徴する御鳳輦というジェンダー・バランスが企図されているといえよう。現在、催太鼓が据えられる境内の場所は「当屋」、地車が据えられているのは「鳥屋」と呼ばれている。「鳥屋」とは「鳥小屋」の意の他に、「鷹などの羽が生え替わる」⁷³⁾という意味も持っている。つまり、「死と再生の場」としての側面を「鳥屋」はもっているわけで、祭の最中ずっと鳴らされ続けるだんじり囃子を担う地車の前では「龍踊り」⁷⁴⁾が踊られているというジェンダー・バランスから考えても、本来は「確」たる催太鼓が「鳥屋」と関連づけられたほうが自然かもしれない。

中国の鳳凰は、雄鶏の頭に蛇の首、亀の背中に鷲の翼というように合成されてはいるが、陰陽道でいう西方の星「太白星」(金星)の精である大將軍の乗り物とされている。アメリカ・インディアンでは鷲やコンドルは太陽の使者と信じられているが、どちらにしても天地を自由に行き交い使信をもたらす存在であることは言を俟たない。白川静によれば⁷⁵⁾、鶏の本字は「佳」を旁にもつ「雞」であり、高冠脩尾、鳳に近い形に書かれ、鶏が神鳥的な観念で扱われるものであったということであり、ここでは鳳凰と鶏の差異はそれほどないと考えられよう。まさに、鶏は、朝の到来を告げる太陽の鳥としてみなされ、夜と朝の境界に位置する媒介的な存在として、常世との通信ができる鳥というイメージも付与されることになったのである⁷⁶⁾。

そもそも白「雉」元年(650年)に、大阪天満宮の前身、大將軍社が創祀されたのは「難」波津であった。白川静によれば⁷⁷⁾、「難」とは「佳」と火矢の形を表す「萁」に従い、火矢をもつ

て鳥を捕る、あるいは雨乞いのために巫を焚く象があるとのことだが、前述のように、この難波津とはまさに異界との結節点であったわけであり、両界をこの地に「難」という字が当てられたのも納得がいく。

神話学者ミルチャ・エリアーデは、「シャーマンが一様に鳥のように飛翔し、駿馬ないし鳥に乗ってゆき、あるいは太鼓の音とともに飛び去りたいと願っている点」に注意を喚起し、我が国の鳥船信仰に近いこうした《シャーマンの飛翔》について、鳥の翼が最も頻繁に用いられるシンボルであること、天界への儀礼的な上昇が、「世界の中心」としての世界樹を中心に指定して行われること、そして、この「死」と「復活」の体験を含んだイニシエーションの際、シャーマン修行者たちの魂は肉体を捨てることになり、まさに「シャーマンの飛翔」は宗教儀礼上の「死」と等しいことを指摘した⁷⁸⁾。中沢新一も、数学者ルネ・トムらの「カタストロフィ理論」を援用してシャーマニズムを分析してみせた人類学者ミシェル・ペランの研究をふまえて、シャーマニズムそのものがカタストロフィの構造をしているとする。シャーマンになる者は、ほとんど重病者としての経験をもち、患っている間、超自然の力に触れられた病者は、「鬘」を飛び越え、聖なる力の領域に自発的に「跳躍的变化」を遂げるのが所謂「成巫の過程」ということになる。論理的に矛盾した極を一気に飛び移るいわばトリックスター的なこうしたカタストロフィ的跳躍は、神話の普遍的な構造にも共有されているのである⁷⁹⁾。レヴィ＝ストロースが述べているように⁸⁰⁾、神話はしばしば不具者や病者に正の意味を付与し、彼らは他界(死)と人間界(生)という2つの正の状態間での移行を可能にする唯一の存在形態となる。こうしたシャーマン性は天孫降臨の際の雷神サルタヒコにも認められるのは言を俟たないが、猿田彦に先導された天神祭渡御列の核である御鳳輦でさえも、鳳凰という「仲介者」の記号によって彩られているのである。

このように、催太鼓に関連する諸記号が「佳」に象徴される「媒介者としての鳥」という概念と密接な関係にあることが明らかになった。催太鼓や御鳳輦という渡御の核自体、そして催太鼓や御鳳輦というモチーフがジェンダー・バランスを取っており、そこにはまさに、天地の生殖による降雨・豊饒祭祀という通奏低音が流れているのである。

結

以上考察してきたように、大阪天神祭に散りばめられた様々な記号や神話素は、それぞれ柔軟な可塑性をもちつつも、「媒介者」としての様式を含意している点で一致していた。中沢新一は、人類的な分布をするシンデレラ神話に言及して、それが「総力をあげて宇宙の重層的諸レベル間に仲介機能を発見しようとするもの」⁸¹⁾だと喝破しているが、まさに、大阪天神祭にもそうした「仲介機能」への希求が深く根ざしている。つまり、大阪天神祭には、天神信仰、疱瘡神信仰、御霊信仰といった、「畏怖」が底流する表層的コンテクスト上でなされた前景での習合から、雷神信仰という中景を経て、その背景たる、天地の交合に仮託された本源的な性行為への欲求へと至る層構造があると言えるかもしれない。この層構造の表層は場合によって変化することはあれ、催太鼓という祭器が鳴り響き続ける限り、我々はあたかもDNA的に組み込まれたかのような集団的無意識を喚起されつづけることになる。催太鼓のパフォーマンスに込められた「誥び」は、性交時のオルガスムスが象徴しているような、生と死の境を実感させる瞬間でもある。それだからこそ、太鼓パフォーマンスは神話的思考が失われた現在でも我々

の心を直接的に揺り動かさるのである。まさに、大阪天神祭が「土俗的」なイメージや、なぜか祭中に雨が降るといふ実感をもたれるその遠因は、こうした深層構造に還元できるかもしれない。自然環境や文化環境に応じて神話的にコード化されてきた具体的記号、換言すれば、「具体の論理」やこうした深層のコンテキストを掘り返すには、神話的思考による自分たちを取り巻く気候や風土や環境の再認識が必要であり、まさに環境教育の重要性が叫ばれる現代こそ、こうした思考が必要とされていると言っても過言ではないだろう。

本稿では紙面の都合上、大阪天神祭を彩るさまざまな神話的記号について全部取り上げることはできなかった。特に、大阪天神祭のクライマックス船渡御の掉尾を飾る奉納花火について言及できなかったのは、残念である。江戸時代半ばから続くこのすぐれて媒介的な、換言すれば中空的な性格をもつ花火については、火薬プロジェクトで知られる中国人アーティスト蔡國強の瞬間爆発アートに関連させた別稿（仮題：「サルタヒコとしての蔡國強」）で改めて取り上げたい。

註

- 1) 詳しくは以下の URL を参照のこと。http://www.kesen.org/taiko/kaisaikiei.htm (2002年9月末日現在)
- 2) 詳しくは以下の URL を参照のこと。http://www.nippon-taiko.or.jp/about/profile.html (2002年9月末日現在)
- 3) 山本宏子『日本の太鼓 アジアの太鼓』、東京：青弓社、2002、39頁。
- 4) 民族音楽学者山本宏子は、こうした和太鼓を①ハイブリッド型創作和太鼓、②伝統芸能展開型和太鼓、③伝統芸能継承型和太鼓の3つに分類している。詳しくは前掲書、41-48頁を参照のこと。
- 5) 八木康幸「ふるさとの太鼓 ―長崎県における郷土芸能の創出と地域文化のゆくえ―」、『人文地理』(人文地理学会)第46巻第6号、1994、43頁参照。
- 6) 同上論文、42頁参照。
- 7) 高橋昌明『酒呑童子の誕生 もうひとつの日本文化』(中公新書1081)、東京：中央公論社、1992、137頁参照。
- 8) 同上、103頁参照。
- 9) 酒好きの狸々は身体が赤く、身体を赤く変える疱瘡と観念連合することになった。詳しくは、水野正好「鬼神と人とその動き 招福除災のまじないに」、『奈良大学文化財学報』第4集、1986、9-12頁を参照のこと。因みに、「狸々」のお迎え人形は御神酒講の作成によるが、陸渡御列にも組み込まれている。また、篠田知和基、入谷仙介は赤ら顔の天狗面をしたサルタヒコとギリシャ神話の酒と豊饒の神ディオニュスとを比較してその類似性を論じている。詳しくは、鎌田東二編『サルタヒコの旅 SARUTAHIKO ODYSSEY』、大阪：創元社、2001、36-57、79-82頁を参照のこと。
- 10) 柳田國男「雷神信仰の変遷 母の神と子の神」、同『柳田國男全集11』(ちくま文庫や-6-11)、東京：筑摩書房、1990所収、107頁。天神信仰と御霊信仰の関係については以下の書に詳しい。村山修一『天神御霊信仰』、東京：塙書房、1996。また、『続日本後紀』には、北野には早くから天神社があったという記述があり、また『西宮記』には北野に雷公を祀らせた記録がみえる。竹内秀雄によれば、これは、古代の農耕信仰に由来する祈雨、即ち豊作祈願のためであり雷神

- 信仰とも結びつくことになる。因みに、この天神社は北野天満宮の地主神社としてその境内に存している。竹内秀雄『天満宮』（日本歴史学会編「日本歴史叢書」19）、東京：吉川弘文館、1968、14頁を参照のこと。
- 11) 詳しくは、高島幸次編『天満宮御神事御迎船人形図会』、大阪：東方出版、1996、80-117頁を参照のこと。現存する御迎人形をみても、狸々、酒田公時、鬼若丸、素戔鳴尊、与勘平と、「赤」という共通項で括れるものが多い。
 - 12) 詳しくは以下の論文を参照のこと。高島幸次「大阪天満宮と大將軍信仰 一星辰信仰と疱瘡神」、大阪天満宮史料室編『大阪天満宮史の研究 第二集』、京都：思文閣出版、1993、3-21頁。
 - 13) 折口信夫「水の女」、『折口信夫全集』第2巻（古代研究・民俗学篇Ⅰ）、東京：中央公論社、1955/1972所収、103-109頁、および、「七夕祭りの話」、『折口信夫全集』第15巻（民俗学篇Ⅰ）、東京：中央公論社、1955/1972所収、169-184頁参照。折口は、村落が海から山へ移っていくに従って、タナバタツヒメが山の水と関係を結ばねばならなくなり、「山姥」へと変化していったとしている。また、これに関連して、柳田國男は、橋柱伝説に人柱の女は機をもつ女とする設定が多いことに着目し、これを橋柱等の祈禱に参加した巫女の話との混淆形とする仮説を提出している。柳田國男『山島民譚集（三）』、同『柳田國男全集5』（ちくま文庫や-6-5）、東京：筑摩書房、1989所収、480-482頁参照。
 - 14) 室町時代の『康富卿記』の宝徳元年（1499年）七月七日の条に出てくる記事が天神祭の最古の記事である。さらに、7月7日という日付の関連でいうと、宮中で毎年7月7日に行われていた相撲節が菅公と密接に結び付いている。『日本書紀』垂仁天皇七年七月七日の条に、我が国最初の相撲、即ち當摩蹶速と野見宿禰の天覧相撲の記述が見えるが、勝った野見宿禰はその後朝廷に仕え、土師氏を名乗り、この土師氏が改姓したのが菅原氏、つまり野見宿禰は道真の先祖ということになる。因みに、天神ゆかりの梅鉢紋は野見宿禰の紋所だったという説もある。
 - 15) 詳しくは、高島幸次「天神祭の成立と発展」、大阪天満宮文化研究所編『天神祭 火と水の都市祭礼』、京都：思文閣出版、2001所収、66-77頁を参照のこと。
 - 16) 武田佐知子「天神祭の起源をさぐる」、大阪天満宮文化研究所編『天神祭 火と水の都市祭礼』、京都：思文閣出版、2001所収、51-65頁参照。因みに、武田は、天満宮の創祀年が、社伝が伝える天暦5（951）年ではなく、疱瘡大流行の年である正暦5（994）年の誤りではないかとしている。また、近藤喜博は、平安期の渡辺党が淀川を流れてきた都のケガレを管理する任務を有していたと推論している。近藤喜博「難波の渡辺党(上)」「同(中)」「同(下)」、『國學院雜誌』第62巻第5号、第6号、第7・8号、1961、21-34頁、67-76頁、8-19頁参照。
 - 17) 柳田國男監修・財団法人民俗学研究所編『民俗学辞典』、東京：東京堂、1951、354頁参照。「七夕雨」といって、笹につるされた短冊が流れてしまうほど雨が降ればよいといった伝承もあったという。
 - 18) 柳田國男『山島民譚集（一）』、同『柳田國男全集5』（ちくま文庫や-6-5）、東京：筑摩書房、1989所収、139-141頁参照。
 - 19) 石田英一郎『新版河童駒引考：比較民族学的研究』、東京：東京大学出版会、1980、67-151頁参照。例えば、インドのヴェーダ思想によれば、「馬および雄牛は雨をそそぐものであり、孕みみのらしめるもの」であり雷雨神インドラは雄牛で象徴される。また、牛と雨乞いという事例としては、池中にすむ牛2頭を引き上げれば雨が降るといふ越前の糺の原水落神社の例が紹介されている。
 - 20) 各地の天満宮には「松」に由来する話が多く伝えられており、これは松が菅公の化身とする信仰をもとにしている。さらに、平安後期における照葉樹林から針葉樹林へという自然景観の

転換、常緑樹松の強い生命力、松葉が星の輝きに比せられるといったことをふまえて高島は、大阪天満宮創祀の「七本松伝承」を北斗七星、北野天満宮創祀の「千本松伝承」を「天に満ちた」即ち満天の星の暗喩として措定している。高島幸次「大阪天満宮の創祀伝承 一天神信仰と『松』」、大阪天満宮史料室編『大阪天満宮史の研究』、京都：思文閣出版、1991、31-42頁を参照のこと。さらに付言すれば、雷神信仰をベースに松の枝振りが雷電と見立てられたとも言えるだろう。龍は中国では、樹神の化身とする説が一般的であるらしく、特に、常緑樹の松や柏は形象的にも龍に相似しているせいで、宗教的空間にはよく植えられている。詳しくは、李均洋『雷神・龍神思想と信仰 一日・中言語文化の比較研究』、東京：明石書店、2001、257頁を参照のこと。

- 21) 詳しくは、北沢方邦『歳時記のコスモロジー 時の声を聴く』、東京：平凡社、1995、173-176頁を参照のこと。
- 22) 家井眞「牽牛織女相會傳説起源攷」、『二松學舎大學論集』（昭和54年度）、1979、62頁。因みに、炎帝神農も牛の首であらわされるという。
- 23) 篠田知和基によれば、牛と蛇と犂は、「インドヨーロッパ的な三位一体」、即ち牛が攻撃的な男性力、蛇が陰湿な女性性そして鉄の犂が文化を表すことになる。詳しくは、篠田知和基『竜蛇神と機織姫 文明が織りなす昔話のかたち』、京都：人文書院、1997、293-295頁を参照のこと。
- 24) 家井、前掲論文、55-78頁参照。
- 25) 家井眞『『詩経』に於ける渡河の「興」詞とその展開に就いて』、『二松學舎大學論集』（二松學舎創立百周年記念号）、1977、223-249頁参照。
- 26) 詩の解釈については、石川忠久『詩経』（上）（『新釈漢文大系』110）、東京：明治書院、1997、95-97頁を参照のこと。しかし、邶風「雄雉」篇とも関連している「雉」に関しては呪物として説明があるが、「匏」についての納得できる説明はない。
- 27) 井野辺潔・網干毅共編『天神祭 なにわの響き』、大阪：創元社、1994、7頁。例えば、天満宮創祀千五十年目にあたる1999年の天神祭夏大祭の船渡御が始まろうとしていた時、急に暗雲が垂れ込めたかと思うと、凄まじい雷鳴と稲妻が宙を裂き、激しい通り雨がいった。その後しばらくして雲が過ぎ去り西日が戻った時、美しい二重の虹がかかったという。
- 28) 同上、38頁。
- 29) 同上、11頁。
- 30) 詳しくは、米山、前掲書、56-80頁を参照のこと。但し、楽人が奏する楽器を龍笛ではなく「ひちりき」とする大きな誤りがある（61頁）。ここでは祭のコンテクスト的にも、龍の鳴き声をまねて作られたとされ、水神＝雷神と直結する「龍」の笛でなければならない。
- 31) 白川静『字統』、東京：平凡社、1987、801頁および795頁参照。
- 32) 折口信夫「ほうとする話 祭の発生 その一」、『折口信夫全集』第2巻（古代研究・民俗学篇I）、東京：中央公論社、1955/1972所収、418-421頁参照。因みに、能研究者松岡心平は、日本中世文化を特色づける言葉として、古事記のアメノサカホコ神話に由来する「立つ」というキーワードを設定しており、興味深い。五味文彦・佐野みどり・松岡心平『中世文化の美と力』（網野善彦・石井進編『日本の中世』7）、東京：中央公論新社、2002、262-279頁を参照のこと。
- 33) 北沢方邦『天と海からの使信 理論神話学』、東京：朝日出版社、1981、および北沢方邦『日本神話のコスモロジー 常世の潮騒を聴く』、東京：平凡社、1991。
- 34) 北沢、前掲書、1991、210頁参照。蠨座の頭に近いところは確かに熊手に似ており、九州では

- 蠍座を熊手星ということもあるらしい。まさにここは、サルタヒコと常世(天)の女神が出会う「天の八衢」であり、熊手と箒をもってそれぞれ登場する能『高砂』の翁と媼へも象徴化されるのである。
- 35) 先の家井論文との関連で言えば、当然「渡河」＝「渡水」には、水を隔てた異界への旅立ち、即ち「仙界への渡航」という意味合いも含まれている。こうしたモチーフは、「渡水行楽図」でよく描かれた。詳しくは、地方名所図と中国渡来の蓬莱伝説との関連を指摘している以下の論文を参照のこと。成澤勝嗣「近世初期風俗画の変貌」、『日本美術全集第15巻 永徳と障屏画 桃山の絵画・工芸Ⅱ』、東京：講談社、1991、172-178頁。成澤は、巖島には確実に蓬莱山としてのイメージがあったとしているが、本来は、オリオン座のカラスキ3女神を祀ったこの社に天神が祀られているのも興味深い。
- 36) 北沢方邦「サルタヒコと日本神話のコスモロジー」、鎌田東二編『謎のサルタヒコ』、大阪：創元社、1997所収、134頁。
- 37) 吉田敦彦「世界の神話とサルタヒコ」、同上書所収、47頁。
- 38) 谷川健一「十字路の神学」、同上書所収、14-20頁。猿田彦はまさに「天の八衢」という天と地との十字路で天つ神を迎える国つ神である。また、「衢」＝我が国の辻は呪詛や処刑の場ともされた。白川、前掲書、219頁参照。
- 39) 伊波普猷「猿田彦神の語源を発見するまで」、『國學院雑誌』第28巻第5号、1922、1-22頁参照。
- 40) 中松弥秀「サルタヒコ＝沖縄からの視座」、鎌田東二編『隠された神サルタヒコ』、東京：大和書房、1999所収、21頁。
- 41) 詳しくは、吉野裕子『陰陽五行と日本の民俗』、京都：人文書院、1983、124-131頁を参照のこと。
- 42) 拙稿「雷鳴のコスモロジー ～祖霊祭祀儀礼における金属打楽器音と騒音をめぐって～」、平成11・12・13年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)「祖霊祭祀の日中比較研究」(研究代表者：中村一基/課題番号：11695001)研究成果報告書、2002所収、21-50頁も参照していただければ幸いである。併せて、田村克己「鉄の民俗」、『稲と鉄 さまざまな王権の基盤』(日本民俗文化体系第3巻)、東京：小学館、1983、所収、244-267頁、および飯島吉晴「タタラと錬金術 一物質変容の精神史」、同『一つ目小僧と瓢箪』、東京：新曜社、2001所収、44-85頁も参照されたい。
- 43) 詳しくは、河合隼雄『『古事記』神話における中空構造』、同『中空構造 日本の深層』(中公叢書)、東京：中央公論社、1982、27-44頁を参照のこと。河合は、この「中空性」が、それ以後発展してきた日本人の思想、宗教、社会構造などのプロトタイプとなっていると指摘している。
- 44) 北沢、前掲書、1991、52頁。
- 45) 北沢方邦『メタファーとしての音 一音楽的知の記号学』、東京：新芸術社、1986、66-67頁参照。因みに、和琴は陸渡御列の第2陣にちゃんと組み込まれている。
- 46) 北沢、前掲書、1991、238-241頁を参照のこと。北沢によれば、神楽歌に出てくる「三島ユフ肩にとりかえ、われ韓神の韓招ぎせむや」の「韓」のカラとは唐や韓国ではなく「異国」即ち神話では「常世」のこととなり、ハワイ等腰蓑を振って踊るダンスも常世の男神を誘惑し来る年の豊穡を祈願するものに他ならないとされる。因みに、御神楽の第三部の「星」とは「明星」すなわち中国の「太白星」という明けの明星を謡ったものであり、大將軍社創祀の伝承に重ねられうる。

- 47) 『講談社カラー版日本語大辞典』, 東京: 講談社, 1989, 186 頁。
- 48) 白川, 前掲書, 685 頁。
- 49) 白川, 前掲書, 686 頁。
- 50) 詳しくは, 吉野裕子『神々の誕生』, 東京: 岩波書店, 1990, 61-117 頁, 及び吉野裕子「能舞台の象徴性 一易・五行による推理一」, 『日中文化研究』第 8 号 (特集「東アジアの祭りと芸能 一日本芸能の源流一」), 東京: 勉誠社, 1995 所収, 94-103 頁を参照のこと。北沢方邦は「道真伝説は我が国古来の雷神にまつわる神話的思考と中国道教の神仙にかかわる神話的思考のいわば合成によってできあがったもの」とし, 「老松は常世の雷神, ウメは天乙女であったその妻の女神を表す」としている。北沢, 前掲書, 1991, 74 頁参照。
- 51) 詳しくは, 高谷重夫『雨乞習俗の研究』, 東京: 法政大学出版局, 1982 を参照。
- 52) 小松和彦「箏笠をめぐるフォークロア 通過儀礼を中心にして」, 『異人論 民俗社会の心性』, 東京: 青土社, 1985 所収, 177-219 頁参照。
- 53) 吉野裕子『扇: 「性」と古代信仰の秘密を物語る「扇」の謎』, 東京: 学生社, 1970, 特に 156-168 を頁を参照のこと。
- 54) 井野辺・網干, 前掲書, 104-129 頁参照。身振りパターンや打ち方のパターンについても分類され, 詳細に分析されている。
- 55) 中山太郎「碓の語り」, 同『信仰と民俗』, 東京: 三笠書房, 1943, 29-40 頁参照。
- 56) よって, 催太鼓が道案内の神猿田彦の前に行くのは本末転倒ということになる。実際, 明治 13 年や昭和 6 年の記録では, 猿田彦は催太鼓の前で, 渡御列の先頭を行っている。当時の渡御列との比較については, 米山, 前掲書, 90-91 頁参照。また, 日本の楽器の象徴論については, 以下に詳しい。北沢, 前掲書, 1986, 60-90 頁。
- 57) 井野辺・網干, 前掲書, 125 頁参照。
- 58) 谷川健一「古代人の宇宙創造」, 谷川健一他『太陽と月 =古代人の宇宙観と死生観=』(日本民俗文化体系第 2 巻), 東京: 小学館, 1983 所収 30-31 頁参照。
- 59) 北沢, 前掲書, 1986, 80-81 頁参照。楽器としての瓢箪については, 以下の論考が示唆に富む。飯島吉晴「瓢箪の民俗学 一虚実のあわいをめぐって」, 飯島, 前掲書所収, 361-394 頁参照。
- 60) 柳田國男「毛坊主考」, 同『柳田國男全集 11』(ちくま文庫や-6-11), 東京: 筑摩書房, 1990, 469-470 頁参照。
- 61) ここでは, 小豆の赤さが霊力をもつ。柳田國男「小豆の話」, 同『柳田國男全集 17』(ちくま文庫や-6-17), 東京: 筑摩書房, 1990 所収, 623 頁を参照のこと。
- 62) 吉野, 前掲書, 1983, 87 頁参照。因みに, 「金気」信仰は「酉」が中心であり例えば今の「酉の市」「お酉さま」に続いていく。
- 63) 中沢新一『人類最古の哲学 カイエ・ソバージュ I』(講談社選書メチエ 231), 東京: 講談社, 2002, 64-79 頁参照。
- 64) 詳しくは, 前掲拙稿 37 頁参照のこと。
- 65) 白川, 前掲書, 280 頁。
- 66) 中山太郎「本邦の高禊信仰」, 同『信仰と民俗』, 東京: 三笠書房, 1943 所収, 3-28 頁参照。
- 67) 詳しくは, 中沢新一, 前掲書, 74-79 頁参照。
- 68) 米山, 前掲書, 78 頁参照。
- 69) 井野辺・網干, 前掲書, 105 頁参照。
- 70) 詳しくは, 大林太良「太陽と火」, 谷川健一他『太陽と月 =古代人の宇宙観と死生観=』(日本民俗文化体系第 2 巻), 東京: 小学館, 1983 所収, 80-91 頁参照。

- 71) 詳しい詩の解釈については、石川、前掲書、78-80頁を参照のこと。
- 72) 詳しくは、萩原秀三郎「立竿祭祀と柱をめぐる芸能」、『日中文化研究』第8号（特集「東アジアの祭りと芸能 —日本芸能の源流—」）、東京：勉誠社、1995所収、4-14頁を参照のこと。
- 73) 『講談社カラー版日本語大辞典』、東京：講談社、1989、1414頁。
- 74) 米山はこの踊りを「蛇踊り」としているが誤りである。米山、前掲書、78頁参照。
- 75) 白川、前掲書、242頁参照。因みに、白川静によれば、註38で触れた「衢」の中の「瞿」とは「鳥の眼を見張って見回すような状態」をさし、鳥占いを背景に持つ。同上、218頁参照。
- 76) 高橋昌明は、四塚祭において依代的に用いられる鶏や、都の西北丹波から突然やってくる雷雲に結び付けられた雷公のイメージが、鶏と雷公、それが音通して（源）頼光という連想の基礎になっているとする。詳しくは、高橋昌明「鶏と雷公（頼光）」、高橋、前掲書、123-144頁（小松和彦責任編集『境界』（怪異の民俗学8）、東京：河出書房新社、2001参照、386-393頁に再録）参照、高島幸次によれば、大阪天満宮では、中国では雷神が鶏の姿をしていることが多いため、大阪天満宮では鶏のかわりに鳳凰を象徴的呪物として用いているとしている。「西」は「酉」の方角であり、本来なら鶏でも良いはずであるが、天満宮の社伝によると、道真が太宰府へ赴く途中河内道明寺にいた伯母を訪ね夜通し別れを惜しんでいたとき、朝を告げる鶏の鳴き声によって出立を促されたため菅公の傷心を慮って鶏は敬遠されるようになったとされている。詳しくは、高島幸次「天神信仰と鶏と鳳凰」、大阪天満宮史料室編『大阪天満宮史の研究第二集』、京都：思文閣出版、1993所収、23-30頁を参照のこと。
- 77) 白川、前掲書、668頁参照。
- 78) Cf., Myrcea Eliade, *Mythes, Rêves et Mysteres*. (Collection idées, no.1) Paris: Édition Gallimard, 1957, p. 130, ミルチャ・エリアーデ（岡三郎訳）『神話と夢想と秘儀』、東京：国文社、1972、138-139頁。エリアーデによれば、シベリアや中央アジアのシャーマンたちも太鼓の音に助けられて空中を飛行すると主張している。また、中国古代にも、鳥霊信仰由来の「太鼓の精霊」信仰があった。詳しくは、黄強「太鼓と『太鼓の精霊』の信仰 —中国の民間祭祀儀礼・芸能に於ける太鼓の特性と役割」、『日中文化研究』第8号（特集「東アジアの祭りと芸能 —日本芸能の源流—」）、東京：勉誠社、1995所収、27-41頁、および、前掲拙稿、29-30頁を参照のこと。
- 79) 中沢新一「サルタヒコ書簡」、鎌田、前掲書、1999所収、116-117頁参照。
- 80) Cf., Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, (*Mythologiques I*), Paris: Librairie Plon, 1964, p. 61.
- 81) 中沢、前掲書、156頁。

[付記] 大阪音楽大学附属音楽博物館での天神祭関係の資料調査で便宜を図っていただき、質問に答えてくださった網干毅教授と糸岡葉子助手、また、天神祭フィールドワークに加えて下さり、いろいろとご教示いただいた兵庫教育大学の長尾義人助教授に、末筆ながら感謝申し上げます。

尚、この小論は、平成11・12・13年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)「祖霊祭祀の日中比較研究」（研究代表者：中村一基・岩手大学教育学部教授 / 課題番号：11695001）による研究成果の一部です。