

日本画と古代蛇信仰

— 民俗学から見つめる日本画の隠れた本質 —

山 崎 宏

キーワード：日本画、古代蛇信仰、民俗学、日本文化

1. はじめに

日本画の特殊性や定義については、これまで様々な角度から論じられてきた。民族・国家・天皇制・政治といった制度、西洋・東洋などの比較による地域性、時代による歴史性、絵画的分類による様式性、そして伝統的な技法材料など、いくつかの視点により議論され続けてはいるが、いまだ明確な結論は導き出されていない。それは鑑賞側の受け取り方如何であり、そもそも日本画の明確な本質など存在しないとする考え方さえある。しかし、日本画の技法材料を学ぶ事で美術の世界に触れる契機を与えられた筆者にとり、これは蔑ろにできない問題であり、同時に、あらゆる分野の革新的な発想を導き出す〈日本文化の本質と起源〉の問題に直結する重要な課題ともなるのである。

本論は、研究者としてではなく作家の立場として、また、美術の枠外から日本画の本質と起源を探る事により、日本文化全体の基層を探ろうとする一試論である。

2. 日本画の定義

これから日本画についての考察を進めるにあたり、ここではあらかじめ呼称の定義付けをしておきたい。本論で述べる日本画とは、これまで語られてきたような「明治期につけられた西洋画に対する呼称」ではない。日本画という言葉は、確かに明治期に日本へ導入された西洋画に対する従来の我が国の絵に付けられた呼称であった。武田恒夫（1986）によれば、日本の絵は時代によってその名称が異なり、古代は「倭絵」、中・近世では「和画」、そして近代になって「日本画」と呼ばれるようになったという。

しかし、本論でそれらを併記する事は読者の混乱を招きかねないだけでなく、全てに共通した要素を見落としてしまう事にもなるため、本論ではあえてその全てを総称し、「日本画」と呼ぶ事とする。

3. 民俗学的視点の重要性

今回、1. に掲げた問題の追求に対し、筆者はあえて民俗学の視点から取り組みたいと考えている。これまで日本画の核心については、既述した五つの視点から主な取り組みがなされてきたが、問題の本質は、日本の諸地域に根深く浸透している土着的な信仰を土台にしたものの中にあるのではないかと、常々考えてきた。無論、それは明治期に作られた〈日本人〉以前の北海道や琉球以南の習俗も含めての話である。それも、容易に造形化されない深層心理に横たわる〈何か〉である。これは、分析心理学者であるカール・グスタフ・ユングが述べる〈集合的無意識〉や〈元型〉に相当し、日本民族のみならず、おそらく人類全体の心理に共通して関わるものでもあろう。筆者はそれを古代から脈々と受け継がれていると思われる蛇への信仰として捉え、今一度日本画のあらゆる要素を見つめ直す必要性を感じている。

しかし、合理性・機能性・利便性・経済性などの物的根拠によってこの世界を把握しようとする多くの現代人は、この信仰の存在自体を荒唐無稽な空想論として一笑に付し、学問の対象にすら挙げようとしなない。まして、太平洋戦争時に国体の象徴として利用した日本画の隠れた側面に、原始的で野蛮とさえ思われる古代蛇信仰や古代海人族の刺青が関係している事など、当の日本画家を筆頭に首肯するはずもあるまい。

人間のあらゆる行為が発生した当初は、常に何らかの機能性が存在していた。物理的、合理的な理由がそこにあったのである。ところが、長い時間に亘って継承され続けていく場合には、機能性だけでなく背面に必ず精神性が裏打ちされているものである。その精神性の原初的な姿は庶民の活力と素朴な信仰心によって成すものが多く、しばしば当代の国家体制にまで影響を及ぼす事にもなるが、庶民の足跡が表舞台にのぼる事は少ない。むしろ、当代の権力者によって封殺されてしまう事は珍しくなく、この古代蛇信仰の場合も例外ではない。しかし、そこにこそ現代にも繋がる文化の本質や起源、そして未来の可能性を創る前衛の種が存在するのである。

4. 古代蛇信仰の本質

本論において、日本画との関係を述べる日本の古代蛇信仰については、これまで残された先達の研究を踏まえながら私見を論じる事とする。一説によれば、エジプトで発祥した後、世界に伝播していったとされるこの古代蛇信仰だが、おそらく各種の蛇、それも特に毒蛇が生息する国や地域において同時多発的に発生したであろう事は想像に難くない。

蛇が神や神の遣い、または人間の祖先であるというこの信仰の発端は、蛇の生態における下記の三要素に集約できる。

- ① 蛇の形体が男根に相似ているため、種の起源、あるいは種の保持者とされた。

- ② 健康な野生の幼蛇はおよそ一年に四回程度の頻度で脱皮を繰り返す事から生死を永遠に繰り返す不死の生物とされた。
- ③ 何倍もの大きさの人間を猛毒で制する事から、最強の生物とされた。

また、日本各地に生息する蝮が卵胎生である事から、母体の外に卵ではなく幼蛇を産み落とすその生態を古代人が観察した時、蝮と人間の共通性から「蛇は我々人間の祖先である」とする観念を持つに至った事も推測できるのである。この信仰は、以後様々な事象へ変容、応用されていく事になるが、日本人の連想好き、もどき好き、反復好きの性質により、特に多種多様な形で現代にまで継承されていく事になった。

(1) 形体

元来存在した男根崇拜とそれに形体が相似た蛇への信仰は、やがて枝分かれのない植物の幹、特に原初は南方で多く生息する蒲葵びろうにイメージが習合された。蒲葵が身近に存在しなかった本州以北では、次第に松・竹・杉・檜はん・榛・朴など多くの植物に代用され、中でも松は〈神の依代〉として神聖視される原型が形作られていった。松の幹の曲線が蛇の姿を、樹皮の質感が蛇のウロコをイメージさせた事もその要因である。

また蛇は、田畑の害虫である鼠や蛙を捕食した事から農耕の神とされ、やがては一本足の案山子に応用されていく。

(2) とぐろ

蛇は休息時、あるいは捕食生物を前にした緊張状態にある時、とぐろを巻いて身体を小さく収縮させる。この姿を興味深く観察した古代の日本人は、自分達の床座の姿とイメージを重ね合わせ、どこか親近感さえ感じていたに違いない。

なぜなら、第一に蛇のとぐろと人間の床座はその形が相似ているからである。蛇のとぐろを真横から観察すると、それは頭部を頂点とする三角形に象徴されるが、これは人間の床座のシルエットと同様である。特に、両足を太ももの外側に出して尻を直接床につける〈割座わりざ〉が最もその安定した三角形のフォルムに近い。つまり、非常に安定した不動の形が両者に共通しているのである。ちなみにこの割座は、古代の宮廷行事における叙位や除目の際に貴族が用いた正式な座法であり、また室町時代の茶道においても同様であった。

さらに、精神面で弛緩と緊張の相反する両面性を併せ持っている点においても両者は類似している。あぐらや横座りなどの弛緩感と、緊張を有する各時代の正座、あるいは座に対する躰の道徳観による両義性は、日本人の床座文化を象徴するものでもある。

- ① 頭部を頂点とした三角形のシルエット
- ② 安定した不動の姿勢
- ③ 弛緩と緊張の精神状態

この三要素が蛇と人間において共通している事を古代人達は見逃さず、神や祖先であると信じた古代日本人は、蛇の神靈性にあやかると、その姿を模倣して人間化しようと試みた。人間が蛇神や先祖に自ら近づき、交信しようとしたのである。しかし、やがて時代が下り、この信仰が野蛮な原始宗教として排斥されていった結果、床座を現代まで保持してきた本来の意味合いが意識化される事はなかったのである。

しかし、結果として日本人はとぐろの姿になる事で座敷の空間認識を行い、その姿勢によって周囲の画卷・屏風絵・襖絵を眺めていた事になる。象徴的に言えば、日本人は古代より蛇のまなざしでこの世界を見つめていたわけである。

蛇のとぐろと日本人の床座の関係は、日本全国の座に関する方言にも見出される事であり、この点については拙論「日本人の床座と古代蛇信仰 ー日本全国の方言にその関係性を探るー」(『文星紀要』第28号 2017, pp183-194)を参照されたい。

(3) 蛇行とその連続水平性

現代人が蛇の生態を忌み嫌う要因の一つに蛇行があろう。四肢がないにも拘わらず、自由かつ瞬時に移動するその姿はまさに不気味である。しかし、大地と常に密着しながら水平性を保ちつつ生息するその姿は母なる大地と同一視され、日本人の農耕性と深く結びつきながら日本文化の連続水平性を強めていく事になる。下記はその諸例である。

- ・日本人のすり足歩行。
- ・日本建築の雁行型平面(蛇行型平面)や建増し技法に見られる方向性。
- ・日本画の支持体である巻物・屏風・襖障子の伸縮方向。
- ・二条城二の丸御殿などに見られる障壁画の増殖方向。

なお、掛軸はその伸縮方向、床面からの隔離、壁面への展示などからして大陸的要素が極めて強いため、本論では日本画の範疇に入れない。

(4) 脱皮による抜け殻とその色彩

抜け殻における半透明で薄手の質感のイメージは、絹や和紙などへ応用され、乳白色や白色の布地は白装束や足袋、あるいは婚礼に用いられる白無垢・綿帽子・角隠しにまで重ね合わされた。つまり、日本人の衣服は蛇の上皮、すなわち抜け殻と同一視されていたのである。神道で用いる〈祓い〉は抜け殻の〈払い〉、〈穢れ〉は〈毛抜け〉、〈禊〉は〈身殺ぎ〉にその原型を探る事ができる。

(5) 蛇を象徴する幾何学形体

- 一重円（爬虫類で唯一鱗がない蛇の眼の形）
- ◎ 二重円（蛇の眼の形、〈蛇の目〉）
- △ 三角形・連続三角形（紋）（蛇の頭部の形、ウロコの形、とぐろの形）
- ◇ 五角形（蛇の頭部の形）
- ◇ 六角形（6番目に位置する十二支の巳）

5. 日本画と蛇

これまで各時代の日本画に描かれてきたモチーフは、極めて多岐にわたっている。古代中国の賢人や聖人、故事、神話、武者、年中行事、動植物のほか、現代では海外の風景など実に様々であるが、霊獣や神獣、想像上の動物も多く描かれてきた。特に好まれた題材は龍である。

日本画と古代蛇信仰の関係を述べる以上、ここでは蛇の作例を多くとり挙げる事が最も自然な事であるのだが、次項でその理由を詳しく述べるように、蛇が描かれた作品は実のところ極めて少ない。しかし、これまで日本画が描かれてきた三種の魅力的な支持体には、一見ただけでは分からぬものの、それらの由来や伸縮運動の指向性などにおいて蛇との深い関係を見出す事ができる。

(1) 支持体

① 扇

扇は古代から現代まで、一貫して日本人にとってなくてはならない祭具の一つであった。婚礼などの祝賀の席やお茶席、つまりハレの場には必ず扇を携帯し、能・狂言・日本舞踊・落語などの伝統芸能においては、場面に応じた諸道具や人の仕草から心理までを表現する非常に重要なもので、もはや身体の一部のように扱われている。

ところで、九州以南の島々など南方地方に多く生息する蒲葵の樹は、古代より無分枝の幹や蛇のウロコに相似た表皮などにより、男根や蛇神の象徴として神聖視されてきた。そして、沖縄では今でもその習俗が様々な祭祀によって残されている。一説で神社の祖形とされる沖縄の御獄^{うたき}では、神木であり男根をも象徴する蒲葵と女性の象徴物であるイビの陰陽合一により、神の顕現を現している。

このように、常に蒲葵の周囲で祭祀を執り行い、蒲葵が生息しない遠方の地域では葉を携帯して行うなど、蒲葵と祭祀の関係は非常に深いものであった。そして、その蒲葵の葉を曲線にカットしたものが実は扇の原型だったわけである。それ故、扇は蛇神や祖先霊の象徴物として神社に祀られているだけでなく、多くの地方で重要な祭具と化している。しかし、本州では蒲葵の木が生息せず、松・竹・杉・檜・榛・朴などをその代用としたため、

扇にも杉板や檜板が使われた。これが南方地方、そして本州以北の扇の由来であるという。

蒲葵の葉の代用として檜の薄板を用いた檜扇^{ひおうぎ}は、8世紀の中頃にその形を成立させた。その後、貞観14年(872)には、扇に絵付けをした彩色画扇^{みやこのよし}20枚が都良香から渤海使へ贈られた事が『都氏文集』(880)に記されている。また元慶元年(877)には、東寺食堂千手観音像の納入品として鶴の絵を描いた檜扇が納められた記録があり、彩色された檜扇は9世紀に存在していた事が分かる。

その後生まれた紙扇の祖といわれるものには二系統あり、上記の檜扇と、那知の佐太神社に伝わる紙製の〈長形の扇〉だという。檜扇は、蒲葵の葉に見られる凹凸の形状が再現できていないが、擦り畳む事ができる。一方、佐太神社の〈長形の扇〉は紙でできているため、神木をイメージする木片を使用していない事と、折り畳めないという点では檜扇に劣るが、蒲葵の葉に見られる凹凸感は見事に表現できている。この両者の長所を融和させたもの、つまり折り畳めて凹凸感のある造形が現在の扇、いわゆる紙扇なのではないかとされている。

当初10世紀の前半には、橋数が5本で片面だけに紙が貼られた扇が作られた。外見が蝙蝠^{こうもり}の羽に似ているところから、蝙蝠扇^{かわほりせん}と名付けられて宋や元に輸出された。14世紀になると、今度は中国で独自に進化を遂げた扇を日本が唐扇^{からせん}と呼んで逆輸入した。その中国流に進化した扇とは、紙を片面だけではなく両面に貼ったものであった。そして、室町時代以降はそれが常用となっていったというのである。これが檜扇から蝙蝠扇、唐扇へと変化していく扇史の一端である。

② 扇と屏風

ここでは扇と屏風の関連性について考察してみたい。この両者は一見すると蛇腹に折り畳める伸縮性以外には何も関係のないように思えるが、私見では古代蛇信仰を媒介として非常に密接な関連をもっていると考えられる。つまり、これまで屏風は大陸から伝来したとされてきたが、実は日本独自の扇が基になって屏風が生み出されたのではないか、という事である。

屏風の起源を考察する前に、まずその基本構造と大まかな発展の流れを概観しておく事とする。屏風は掛け軸と同様の縦構図の画面が、二扇・四扇・六扇の偶数面、横へ横へと連結していったものである。8世紀の中頃に東大寺へ献納された日本での現存最古の屏風《鳥毛立女図屏風^{とりげりゆうじょずびようぶ}》も、一つ一つの画面を革紐や絹紐の蝶番^{せつせん}で繋げたもので、言ってみれば檜扇と同様の構造をなし、現在の屏風よりも屈曲方向が前後に自在であった。

その後、14世紀の南北朝時代には紙の蝶番が日本独自に開発され、より綿密な紙製のジョイント構造に進化した。つまり、南北朝時代というのは日本屏風の大きな転換期であった事が分かる。ここで一つ注意をしておきたい点がある。それは、屏風を構成するパネルの基数詞について、つまり数え方についてである。筆者も含め、通常日本画家の間では屏風を二曲・四曲・六曲というように数えている。しかし本来は、その一面一面を指す

時の単位に〈扇〉の文字をあてるのが正しい。そのため、通例通り右から第一扇、第二扇と数えなければならないわけである。つまり、6枚のパネルに描かれた作品を六曲一隻・六曲半双・六曲一双と呼ぶのではなく、正式には、それぞれ一疊（帖）六扇、六扇半双、六扇一双と呼ばなければならないのである。

次に問題とする屏風の起源についてだが、これまで諸説がありいまだ明らかにはされていないが、おおよそ次の三つに分かれるであろうと考える。第一は、天武15年（686）に朝鮮の新羅から日本に献上された事による説である。『日本書紀』（720）によれば、天武天皇が崩御した年、朱鳥元年（686）4月19日に様々な調の中の一つに屏風が含まれていた事が記されている。正史ではこれが屏風の初見である。第二は、中国から伝来したとする説である。もともと前漢（紀元前202～紀元8）の時代、日本では弥生時代中期の頃、すでに木製の屏風が存在しており、日本に入ってきた後、紙に貼り直され、中国が軟屏と呼んで逆輸入したという。『日本書紀』には推古18年（610）3月に高句麗僧曇徴が紙・墨・絵具の製法を日本に伝えたとして記しており、8世紀の後半には180種類の紙が開発されていたという事から、日本が改良型屏風を輸出したのはおそらく7世紀から8世紀にかけての事であろう。そして第三は、日本で独自に生まれ、大陸の影響を受け入れながら少しずつ進化していったとする私論である。つまり、屏風の歴史に扇の変遷史を重ね合わせると少し違った見方ができるのである。

先程少し触れたが、なぜ中国の木製屏風が日本の紙製屏風へと変化したのかについてまず考えてみたい。中国から輸入された初期の屏風は、名称が屏風であっても実質は衝立障子の事であったとする説もあるが、たとえ現在の屏風に近い姿であったにせよ、それを日本人が紙を使って加工し直したという点は興味深い。初めは間仕切りとして屋内を移動させ易くする為の軽量化ではないか、あるいは日本の高温多湿気候に対応すべく、湿気の吸収散放材とした事がその理由かも知れないと考えた。確かにそれも二次的な理由として挙げられるかも知れないが、本来の意味は別のところにあるだろうと感じている。

古代中国において、〈障〉は空間を遮断するものを指し、その小型で移動可能なものを〈障子〉と呼んでいた。確かに、衝立は衝立障子、襖は襖障子がそれぞれの正式名称である。しかし、何故か屏風だけは〈屏風障子〉と呼ばない。さらに、表面の図柄の描かれ方にも特徴が見られる。そもそも空間を遮断する障屏具であれば、それを境に一つの空間が前後に分けられる。したがって、両側からその障屏具を眺める事になるため、通常であればその両面に絵が描かれるはずである。衝立障子・襖障子共、確かに表裏両面に描かれている。しかし、屏風だけは片面なのである。これは、そもそも屏風が部屋の中央に置かれて空間を遮蔽する事を求められてはならず、部屋の隅、つまり空間の端に立てられなければならない事を意味しているに違いない。

そして、既述した屏風の〈扇〉という基数詞や接扇の由来も考え合わせれば、古代蛇信仰によって扇が生まれ、同じ信仰をまた媒介としてその発展形である屏風が造られたのではないかと筆者には思えるのである。そう考えれば、中国からもたらされた屏風が木の

橋と紙を組み合わせた扇をその発想の原点とし、木枠と紙を使って日本の屏風に造り変えたという事が理解できるのではなからうか。しかし、もし扇から屏風が発想されたとするならば、なぜそのような事をしたのだらうか。なぜ屏風をわざわざ扇から見立てなければならなかったのであろうか。そこには、やはり古代人が蛇神と神の男根をイメージして神聖視した、古代蛇信仰の象徴である蒲葵の存在があると筆者は考える。

そしてもう一つ、見逃してはならないものが沖縄のニライカナイ思想である。これは、東方の理想郷からやって来る様々な神霊が一旦神木の蒲葵に憑依した後、女性を象徴する聖地イビと陰陽合一し、巫女の内に神の姿が顕現されるとする思想である。そこで筆者は、比較的背の低い垣根や塀に囲まれた伝統的な日本建築とその敷地が、この御嶽に相当するものなのではないかと考える。もしそうであるなら、日本建築にとって重要な意味を持つ柱は、神木の蒲葵を現しているのかも知れない。

つまり、日本建築の座敷に立てられた屏風は、柱と同様に御嶽に立てられた神木の蒲葵に相当するものなのではなからうか。屏風を立てるという事は、そこに蒲葵の木を、あるいは蒲葵の葉を立てるという事と同義なのではなからうか。中国の屏風には脚が付いているが、日本のものにはそれがないのは床、あるいは畳の上に扇を立てる、あるいは蒲葵の樹や葉を植え込もうとしたからなのではなからうか。そして、金色に輝く総金箔屏風は、東方からやって来た火の神が蒲葵に宿った姿を模したものなのではないかとさえ思えるのである。

もしそうであるならば、屏風が障子の部類に入らない事も、日本屏風には脚がない事も、いつも部屋の隅に立てられる事も、片面だけに絵が描かれる事も、木ではなく紙が貼られる事も、ハレの席に決まって金屏風が立てられる事も、そして基数詞に扇の名を用いる事も全て理解できるのである。

ここで、筆者は白綾屏風・白屏風・白絵屏風について触れたい。平安時代、貴族の間では出産の場において常に白綾屏風を立てていた。それは、桐・竹・鳳凰などの吉祥文様が織られた白綾を屏風の表面に貼ったものである。その後、南北朝時代に入ると白綾を仕立てる経費を削減するため、絹の素地に胡粉と雲母で鶴・亀・松・竹などの文様が描かれるようになった。これが白屏風、白絵屏風と呼ばれるものである。

屏風以外にも出産の場では調度品、畳の縁、立ち会う人々の装束も全て白で統一し、新たに生まれて来る子供のためにも白い産着を準備した。これらの歴史的事実を解釈する時、通常ならば、当時考えられていた出産の穢れや不浄性を払拭するため、白色が持っている清浄のイメージを借りてその空間を清めた、という説明がなされるであろう。しかし、本論ではそう扱わない。

つまり、それはまさしく古代蛇信仰による呪術であつたに違いないのである。人間の祖先は蛇であり、あの世に行けばまた蛇に生まれ戻るとするこの信仰は、蛇の白い抜け殻をその呪物として扱い、人間の様々な通過儀礼に用いてきたのである。この屏風の白綾、白装束、産着だけでなく、禊ぎの衣装や遺体を覆う白いきょうかたびら経帷子は、皆まさに蛇の抜け殻の代

用であったに違いないであろう。日本人にとっての白綾は、蛇の抜け殻そのものであったのである。白と金の紙扇、白綾屏風と総金箔屏風、そのいずれもが古代蛇信仰による呪物だったのである。

③ 屏風と襖障子

今度は屏風と襖障子の関係について考えてみよう。襖障子の起源と歴史については、武者小路穂^{むしやこうじみのる}（2002）によって『ものと人間の文化史 108 襖』の中で詳細に述べられているが、古代蛇信仰との関連についてはまったく触れられていないため、ここでは襖障子の歴史を踏まえながら、それとの関わりについても考察しておきたい。

武者小路の推測によれば、そもそも最初に室内の柱間をふさいだ障屏具は屏風であっただろうという。それが嵌め込み式のパネルである〈巨障子^{わたり}〉になり、一部開閉が可能な〈鳥居障子〉に変化し、やがて完全な引き違いの移動間仕切りが完成して襖障子と呼ばれるようになったとする。つまり、襖障子の原型は屏風であつたというのである。

ちなみに、文献上で確認できる最古の襖絵は〈賢聖障子^{けんじょう}〉である。これは古代中国絵画における勸戒主義^{かんかい}の影響を受け、殷から唐代までの聖人・賢人・名臣など 32 名の像を描いたもので、13 世紀半ばに編集された『古今著聞集^{ここんちよもんじゆう}』（1254）の中では寛平年間に描き始められた事が記されているという。この『古今著聞集』の記述が真実であれば、襖障子と襖絵は 9 世紀の終わりにすでに存在していた事になり、屏風を柱間に嵌め込み出したとすればそれ以前になるだろう。

さて、武者小路の推測通りこの襖障子の原型が屏風であつたとするならば、その原型は扇であり、さらには蒲葵の葉にまでたどり着く事になろう。そして襖障子が柱間に立てられる事を考え合わせれば、二匹の蛇柱に支えられながらその大きな扇、あるいは大きな蒲葵の葉は幾場所にも立ちはだかり、日本建築の室内を埋め尽くしていた事になるわけである。要するに、蒲葵の葉の繊維にその由来をもつ畳、そして蒲葵の葉に原型をもつ屏風や襖障子というように、蛇神が姿形や呼称を幾重にも変容させながら、日本の座敷空間を静かに牛耳っているのである。

この屏風と襖障子が古代蛇信仰を象徴する蒲葵の葉と扇に由来するとすれば、蛇の脱皮の〈脱ぎ畳み〉が檜扇の〈摺り畳み〉に、そして屏風の〈折り畳み〉からやがて襖障子の〈引き違い〉へと応用されていった事になるのである。

(2) 技法材料

① 箔

箔は製造過程においてその大きさに物理的な限界があるため、画面に対して比較的小さな箔を何十枚も貼り巡らす事になるのだが、寸分の狂いなく貼り続けるのは至難の業となる。したがって通常の日本画家が行う場合、箔と箔との繋ぎ目には数ミリの重なりが現れる。この重なりを〈箔足^{はくあし}〉という。この箔足は、二枚の箔が重なっているため他の部分と

比較すると輝きも倍になり、画面全体を見た時にはまるで魚や爬虫類のウロコのようにも見える。荒唐無稽に思われるかも知れないが、つまりそれは箔に蛇のウロコのイメージを重ね合わせたものなのではないか、と思えるのである。蛇の表皮を観察すると、そこには魚と同様、小さなウロコが無数にある事が分かる。箔足により、そのウロコを無意識に再現していたとすればどうであろうか。

蛇は瞼がない特殊な眼の構造を持つため、私達が蛇と向き合った際、常にこちらを凝視しているかのような緊張感と恐怖心を抱く。それ故、古代の人々は蛇の眼の輝きを大いなる光の象徴とし、太陽や月と同義の存在とした。そう考えると、金箔や銀箔の光によって輝きながら水平に蛇行してゆく屏風や襖障子の姿は、蛇眼の光、あるいは蛇身の輝きを造形化したものなのではないかと思えてくるのである。

② おきあげごふん 起上胡粉

室町時代から江戸時代にかけて、巨大な絵師集団として君臨した狩野派の諸師は、各時代においていくつもの技法書を残してきた。これらのうち、特に注目すべき書物が『丹青指南』（1926）である。ここには、狩野派の秘技とされていた様々な絵具の製法や用法が詳細に記されているが、中でも重要なのが〈起上胡粉〉に関する記述である。通称〈くさり胡粉〉とも呼ばれるこの技法は、狩野派の秘技として特に有名である。それは、板甫いたぼう牡蠣の貝灰を精製した白色の胡粉を盛り上げて彩色する技法で、桜などの花卉の華麗な表情を半立体的に表現する特殊なものである。しかし、客観的に考えれば絵画表現上なぜこれほどまでに白色絵具を盛り上げる必要性があったのであろうか。

一つは、画面の主題をより明確に印象付けるといって、絵師の欲求を満たすためには必要な技法だったという事は言えるだろう。桜の白い花卉が画面から浮き上がって見えれば、その存在感は強調されるに違いない。また、伝統的日本建築の軒の出が深い屋根の特質により、太陽の斜光が一層凹凸感を際立たせたであろう。

またもう一つは、この起上胡粉が使用される支持体が襖障子においてである、という事である。作品の撤去や収納を考えた場合、絵巻や屏風に盛り上げればたちまちひび割れが起り、剥落してしまうだけでなく、そもそも奇麗に収納ができない。幸い、襖障子が頻繁に撤去される事は少なく、また引き違いがあっても辛うじてわずかに空いた空間により、盛り上げの表現を実現させる事ができたのである。例えば、長谷川等伯の長男 久蔵の描いた《桜図》は、今現在も美しい表現が見事に残っている。

しかし、やはり疑問である。なぜ白色の丸い花にだけこれほど盛り上げにこだわったのだろうか。絵の主題にボリュームをもたせインパクトを与えたいのは理解できるが、他の白いモチーフが主題の場合も当然あろう。鶴・鷺・白馬・白虎・白装束の人物なども挙げられるが、それらにはさほどボリュームを感じない。それに何も白だけでなく、何色であっても主題になりうるのではないだろうか。ちなみに胡粉の白というのは不透明の白色ではなく、やや透明感のある乳白色である。つまり、その乳白色の胡粉で凸面鏡のような円形を

盛り上げるのは、やはりそこに蛇の眼のイメージが無意識にあるからなのではないだろうか、と筆者は考えるのである。

健康な野生の幼蛇は年に四回程度で脱皮を繰り返すが、その特徴は、眼も含めて身体全体の上皮が抜け殻として脱ぎ捨てられる事にある。しかもその脱皮の前兆は、まず眼が白濁し始める事に現れる。日本や欧米のホラー映画では、悪霊が憑依した人間や霊体の眼が白濁するシーンがよく現れる。まさに現代人の恐怖を煽る場面であろう。これも恐らく、蛇の脱皮の無意識的な表現なのではないだろうか。つまり、私見では蛇が脱皮をする際に白濁する凸眼を見た古代人の思いが、江戸時代において、起上胡粉による表現となってそれを表面化させたのではないかと考えるのである。

(3) 図像

日本の伝統的な技法材料を用いた絵を古代から概観してみると、それらには決まって描かれる典型的な図像がいくつもある。例えば、太陽・月・松・竹・篠・杉・檜・柳・梅・桜・川・流水紋・岩・龍・虎・鶴・鷺・鷹・雁・鶏・鴨・鶯・亀・扇など枚挙にいとまがないが、実は扇をその典型例としながら、その他の多くも何らかの形で古代蛇信仰との関係が推察できるのである。

月の丸い輝きは^{まぶた}瞼のない蛇の眼の光を、松・竹・杉・檜は蒲葵の代用として、篠は古代において水辺で禊ぎをする際に用いた細長い植物を、川や水は蛇の生息環境を、加えてそれらを図案化した流水紋は蛇行の姿やトグロを、丹頂鶴の白く細長い首と頭頂部の赤い斑は白蛇の姿や抜け殻の色、そしてヤマタノオロチの赤い眼の色を、亀は北方の守護神である玄武の片神の蛇との関係をそれぞれ現しているのである。

以下の二列は、日本画と古代蛇信仰の関係において特にその象徴となる題材である。

① 月

古代から月は信仰の対象、暦の対象、あるいは闇の中の照明として生活の中で欠かす事のできない存在であった。それは多くの民族に共通したものであったに違いない。古代人はこの月に蛇の眼を重ね合わせ、日本画では金属材料の光によって蛇への信仰を無意識に表現した。

しかし、その日本画に見られる黄金や白銀の輝きは、一般にいう荘厳性や権威性だけではなく、逃げ場のない閑寂・悲哀・懐古といった物悲しさを含んでいる。それは艶のないマットな岩絵具との対比により、明確な光の輪郭を浮き上がらせる事でさらに強調されている。私見では、恐らくそこに7世紀以降、蛇神を邪悪な存在、野蛮な信仰へと歪曲してしまった事に対する罪悪感や自責の念、そして長い間封印し続けてきた蛇信仰に対する懺悔の思い、あるいは失われた過去の神や祖先神に対する懐古心があるのではないかと感じている。

古代蛇信仰は、種の保持者、永遠の生命、最強の生物といった蛇の特徴により、古代人

が畏敬や崇拜の念をもつ事に始まった信仰である。元々は蛇そのものが信仰の対象であったのであるが、瞼のない蛇の眼が闇夜で丸く光る事などから、次第に光や円形そのものが蛇神として崇められるようになっていった。蛇の古称であった「カカ」から蛇見^{カカミ}になり、鏡・鏡餅へとイメージが拡大していったのはその一例である。古代の人々にとって夜空にぼつかりと浮かぶ満月は、まさに闇の茂みでこちらを凝視する蛇の眼そのものであったのである。

② 松

南方に生息する蒲葵は、その形状から蛇神や神の男根として古代人に神聖視され、本州では代用として松・竹・杉・檜・榛・朴が用いられてきた経緯は4.で既に論じた通りである。松が依代として神が天から降りて来るはしごの役目を担っていたとするのは、後世による倫理的・道徳的な解釈であり、本来はもっと素朴で直接的、根源的であったのである。北方・玄武・蛇・月・水・老松は全て同類に属するものであるが、総金箔地に老松を描いた床壁が北方に配される姿から、月と松の組み合わせが語る本来の意義を見出す事ができるのではなかろうか。

6. 日本画における蛇の描写が希少な理由

ここまで、日本画と古代蛇信仰の関係をいくつかの観点から論じてきた。具体的には支持体・技法材料・図像の3点から述べたわけだが、一番理解が容易であるのは肝心の作例であろう。これほど日本画と古代蛇信仰との間に深い関わり合いが存在するのであれば、蛇の図像が多く描かれて当然だからである。ところが、古代からの様々な日本画を概観すると、不思議な事に蛇の図像は極めて少ない。たとえ描かれていても、それは邪悪な化身や声なき小さな生物といった表現に留まり、信仰の対象とされる威厳に満ちた造形にはほど遠い。

周知の通り、蛇と同属の生物で頻繁に描かれてきたものは龍である。蛇と龍はその姿形から同型同種のものともされるが、なぜ蛇の造形が極めて少ないのかを考察すると、下記の六点にその理由は集約できるのである。

① 蛇は混沌（形なきもの）の象徴

日本文化はその複雑な気候風土によって様々な精神性を内包しているため、原始の感覚を今なお色濃く残している。まさに混沌とした環境により、未分化の性質を私達は現代でも強く持ち合わせているのである。その未分化は、社会的に指摘される野蛮・稚拙・危険・未開といったいわゆるネガティブなイメージとは異なり、〈万物を内包する可能性に満ち満ちた世界〉であり、決して大袈裟な表現ではなく、世界のあらゆる問題を解決できる力を備えている。

一方、西洋的な発想において蛇はこれまで〈混沌の生物〉〈形なき生物〉とされてきた。四肢がないにも拘わらず、自由自在に動き回るその姿はまさに非合理かつ不可解極まりないからである。

逆に、自然災害の多い日本の混沌とした風土で育まれた未分化の精神性が、〈混沌の生物〉に畏敬の念を見出した事は自然であろう。そして〈形なき生物〉を神や神の遣いとした日本人は、蛇の〈形なきイメージ〉を普遍的に昇華させ、特有の連想力によってあらゆる事物へもどいていき、具体的な蛇の姿形にはこだわらなかったのである。

② 偶像崇拜の否定（物より事を重視）

日本人はあらゆる自然災害により、形あるものを悉く失ってきた。頻発する地震、地割れ、津波、大雨、強風、台風、高波、高潮、河川の氾濫、洪水、床上・床下浸水、土砂くずれ、噴火、火砕流、土石流など、日本の先祖たちは多くの命を犠牲にしながら自然の脅威を受容し忍従してきた歴史がある。自分たちの生命を左右する存在は目に見えるものではなく、とてつもなく大きな力であり、形あるものを悉く破壊し尽くしていくという苦しい実体験を何度も味わうと、真実は目に見える所にあるのではなく、目に見えない所にこそ存在する、と思わざるをえなくなるであろう。全てを司る存在が神だとするならば、形なき存在を神と崇めるに至った事は当然の成り行きである。その神を人間の手によって形あるものとして描く事など神の存在を冒瀆しかねず、希薄で陳腐な行為でしかなかったのである。

目には見えない大いなる自然の所作は〈事〉であり、事こそが日本人にとって重要な存在となった。〈居る事〉〈有る事〉〈成る事〉が重要であり、〈物〉はその形跡や痕跡でしかなかったのである。

③ 弥生時代以降の農耕技術の向上による大地母神の軽視

古代蛇信仰は、日本において縄文時代中期に起源をもつと言われている。縄文時代中期は紀元前 3,500～2,500 年であり、その歴史は 5,500 年にもなる信仰である。既述した通り、蛇の姿形が男根と相似ている事から種の起源とし、脱皮を繰り返す事で不老不死の生物とした他、猛毒で何倍もの大きさの人間を一撃するために最強の生物としてきた古代人は、蛇を自分たち人間の先祖や神と見なしたのである。また、蛇が大地と密着しながら蛇行するその姿は「ハハ」なる大地と一体であり、同義でもあった。蛇が大地母神とされる理由である。

ところが、紀元前 8 世紀頃に弥生時代が始まると、同時期に稲作農耕が本格的に行われ、自然をコントロールしようとする意識が芽生えていった。「米」の文字が 88 の工程を意味しているように、年間におけるいくつもの作業工程を学習して実践した弥生人は、もはや縄文人ほど自然を神秘の対象として見なくなったのである。と同時に、母なる大地や神としての自然を象徴する蛇を特別視する事はなくなっていったのである。

縄文土器の文様は縄の呪力を土器に写し取ったものともされるが、その縄は蛇の交尾や雄同士のコンバットダンスを模したものであり、〈縄文〉は筆者に言わしめればまさに〈蛇文〉である。しかし、弥生式土器には人間が蛇を虐げている場面が描かれている事からも分かるように、すでに蛇への信仰心が希薄であり、弥生時代以降、蛇の造形も少なくなっていたのである。

④ 7世紀の律令制度による土着信仰の蔑視

古代における日本の諸地域では、様々な土着信仰が存在したと思われる。牛や馬、そして狐などに対するそれが、現在でも民間信仰として色濃く残っている事実を見ても容易に想像できるであろう。ところが、7世紀に入り大陸の律令制度を導入して中央政府による法の支配が進むと、国策宗教として保護していた神道や仏教以外は表向きにほとんど認めなかった。当時大陸から導入した最新の思想哲学を重視したため、中央政府はそれまで日本に存在した多くの土着信仰における神々の造形を推進しなかったのである。

⑤ 「土蜘蛛」である土豪の粛清

古来、土蜘蛛と呼ばれる妖怪がしばしば描写されてきた。それは、巨大な蜘蛛の姿をしたまさに不気味な生き物であるが、その本来の姿は全く異なっていたのである。

「土蜘蛛」は、実のところ「土隠り」の音が平易化されて発生したもので、本来、蜘蛛は無関係であった。この「土隠り」の本質的な意味は、日本各地に隠れ潜んでいる土豪であり、当代の中央政権、すなわち天皇への恭順を示さなかった反逆者を示していたのである。この「土隠り」が信仰していたものこそが、いわゆる穴蔵に隠れ潜む蛇だったのではないかと筆者は考えている。すなわち、中央政府が蛇の造形を公に認める事は、天皇へ恭順しなかった反逆者達の存在を公に認める事に他ならず、これは決して許すわけにはいかなかったはずなのである。

⑥ 集合的無意識（元型）そのものの非造形化

一つの民族が時代を超えて共有するイメージを考える時、筆者は心理学からのアプローチも必要不可欠であると考えている。この場合、やはりスイスの分析心理学者であるカール・グスタフ・ユングが定義する〈集合的無意識〉〈元型〉を考え合わせる事が必要であろう。蛇信仰が古代より世界中に存在する事を思えば、これは日本民族のみならず、人類共通の無意識的領域に存在するイメージであり、まさに普遍的なものである。

しかし、その集合的無意識のイメージは具体的な形として現れないとユングは述べている。つまり、龍やドラゴンといった蛇からイメージが増幅されたものにあっては、頻繁に世界中で造形されてきているものの、蛇自体は〈形なきものの象徴〉であり、不快感や恐怖感を伴いながら無意識に造形化を避けてきたとも言える。やがて時代が下り、新たな思想哲学や人智的秩序が生み出されると、神話の中で、あるいは宗教的に邪悪な存在として

現れるようになるわけである。

7. おわりに

そもそも、芸術家や美術家の使命とは一体何なのか。それは、当代の閉塞した価値を切り崩し、新たな価値を築いてそれを提示し続ける事にある。そして、観る者を生命の泉の縁に立たせ、もう一度生きる勇気と希望を与える事、それがまさに使命なのである。

では、その生命力を与えるエネルギー、すなわち前衛的精神とは如何にして生まれるのか。それは、物事の本質を謙虚に見つめ直す事によってこそ生まれる。本質に立ち戻れば、縦横無尽に想像の羽を広げる事ができるからである。では、その本質をどのようにして探り当ててるのか。そこでこそ必要となるのが〈湧き上がる直感〉である。何の脈略もない直感による無数の〈可能性を秘めた星〉を無造作に撒き散らし、後から論理と物的根拠に基づく〈実証の線〉で丁寧に繋いでいく。すると、本人も想像しなかった〈真実と可能性の星座〉が眼前に立ち現れる事になるのである。

日本画は、「日本文化の特質である混沌性・等価性（粒子性）・浮遊性・連続水平性・絶対性」と、なおかつ古代蛇信仰や陰陽五行思想といった原初からの呪術性を内包した平面表現であると定義付けする事ができるが、日本人が真に前衛的表現を試みようとする時、この日本画の本質を正しく理解しなければならない。なぜなら、前衛作家がその国の原初の本質に立ち返る事は必須だからである。

参考文献（発行年順）

- 鈴木大拙 北川桃雄訳『禅と日本文化』岩波書店 1940年 p24
吉野裕子『ものと人間の文化史 32 蛇』法政大学出版局 1979年
和辻哲郎『風土』岩波書店 1979年
吉野裕子『扇 性と古代信仰』人文書院 1984年
白川静『字統』平凡社 1984年
笠井昌昭「水墨画と金碧障屏画」『日本の美学 5 特集 色』ベリかん社 1985年 p66
武田恒夫「和様の展開 景物画をめぐる」『日本の美学 9 特集 和様』ベリかん社 1986年 p15
宇治谷孟『全現代語訳 日本書紀 下』講談社 1988年
吉野裕子『山の神 易・五行と日本の原始蛇信仰』人文書院 1989年
山根有三「『室町時代の屏風絵』概観 —和漢配合の世界—」室町時代の屏風絵展 図録 東京国立博物館 1989年 pp8～14
武者小路穰『ものと人間の文化史 108 襖』法政大学出版局 2002年