

こどもの表現から見た弥生絵画「鳥装の巫女」への一考察（１）

—こどもと古代の造形—

前 田 豊 稔

A Study of the Picture in the Yayoi period “Miko in bird
costume” from the children of representation(1)
—About two expressions, children’ s works and ancient arts—

Toyotoshi Maeda

豊岡短期大学 論集

第 14 号 別 冊

平成 30 年 2 月 28 日 発 行

こどもの表現から見た弥生絵画「鳥装の巫女」への一考察（１） —こどもと古代の造形—

A Study of the Picture in the Yayoi period “Miko in bird costume” from the children of representation(1)

—About two expressions, children's works and ancient arts—

前田 豊稔
Toyotoshi Maeda

はじめに

夏的一天、奈良の博物館に遊んだ¹⁾。様々な弥生時代の発掘物の中、土器に描かれた絵「鳥装の巫女」に多くの愛好家たちが魅了されていた。私もその一人だが、しばらく見ているうちに、その解釈に不思議な違和感を覚えた。ここでは、その違和感を解きほぐす試みをしたいと思う。そのための私の道具は、こどもが描くということについての私の知見にある。このようなこともまた、これまでの輝かしい考古学の成果に奉げるささやかな一つの考察ともなれば嬉しいことである。

銅鐸や土器などに描かれた弥生時代の絵画は、科学的な検証と自由な論証によって多くのことが解明されてきた。これらの中に、こどもの絵画表現の特徴から捉え直した佐原真・東山明両氏による解析²⁾も、重要な原動力の一つになっている。こどもの造形的な試みの中に、古代人の表現を垣間見る英知があったからだ。このように、研究の進化・深化には学際的拡大という異なる力が必要となきであろう。それに気づいたことが、まず素晴らしい。言い換えると、考古学は民俗学や文化人類学、歴史学、更に美術などの芸術学などの分野との関係に於いても、齟齬が生じてはいけなからだ。

1. 土器絵「鳥装の巫女と二人の人物」と出会う

弥生時代の集落として著名な唐古・鍵遺跡と清水風遺跡、そこから出土した土器に「鳥装の巫女と二人の人物」と名付けられている絵がある。

土器絵「鳥装の巫女と二人の人物」は、次のように説明されている。

「鳥装の巫女：翼のような袖とくちばしを取り付けたかぶりものを頭につけた巫女が、大地を踏みしめて立ち、両手を挙げて神の言葉を伝えている。胸には若い鹿が描かれる。その横に立つ二人の人物は、左が三角で右が丸い顔をしている。銅鐸絵画にしたがえば、左が女性で右が男性となる。男女対の首長か、鳥装の巫女を補佐する者であろうか。」（唐古・鍵遺跡資料による）

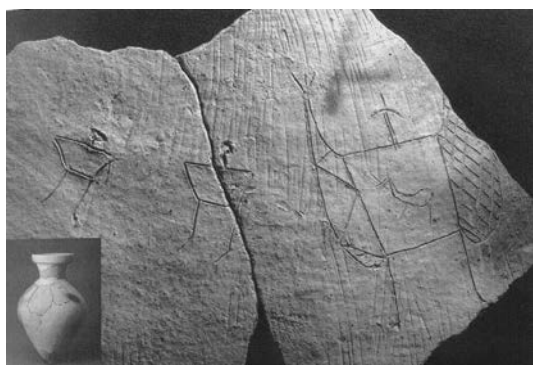


写真-1 土器絵「鳥装の巫女と二人の人物」(清水風遺跡)



写真-2「鳥葬の巫女と二人の人物」ジオラマ³⁾

この展示を初めて見たとき、その姿をジオラマで目の当りにして非常に驚いた。弥生の世界に存在したであろう巫女の姿、鳥の装束をし、胸に鹿を載いて天を仰ぎ祈る巫女がそこに再現されているからだ。弥生時代にあったであろう精神世界の一場面が迫ってきて、しばらく私はこの二つの展示の前を離れることはできなかった。そうこうするうち、なぜか冒頭で述べたように違和感が湧いてきた。弥生土器に描かれた「鳥の装束をした人と二人の人物」の最新の研究成果なのに、どこか私には腑に落ちない。こういう思いや疑問から、この研究はスタートしている。

2. 弥生絵画「鳥の装束をした人と二人の人物」として考える

本研究は、弥生絵画「鳥の装束をした人と二人の人物」が表しているものを、これまでの考古学の研究の成果を踏まえつつ、改めてこどもの絵と比較しながら検討していくものである。長くこどもの表現を研究してきたが故に抱かざるを得なかった疑問や異なる見解などについて、詳しく述べてみたい。そこには、これまでのこどもの造形研究から得られた私の知見が盛られている。考古学の深い研究、迷宮にも似た困難さの克服に比べれば、この研究はとても容易く拙い。けれども、これもまた考古学の進歩や発展のささやかなひとつになりたいと願った試みなのだ。

2-1 鳥の装束をした人(巫女)、胸にいただくは、鹿?

土器の絵は、確かに鹿のように見える。胴体のゆったりと太い形や前後の脚の付け方は鹿の姿だ。ただし、そこにある脚は2本なのだ。これまで発見された弥生時代の銅鐸や土器などに描かれた鹿は、4本脚であった。これが原則だろう。省略したのだとも考えられるが、私にはすぐには受け入れられない。2本脚は鳥を表すからだ。⁴⁾

弥生絵画での鹿と鳥は、首から胴体は瓜型の似ている形だが、脚の数で書き分けている。また、角があれば鹿、魚をくわえていれば鳥(サギ)というように表わしてきた。これらの土器絵は、絵であると同時に記号の要素もあるのだから、記号の基本的な要素・約束事は違えてはならないものなのだ。

一方こどもは、象徴期や図式期⁵⁾では絵を描き出しながらも、どこか共通の認識を広げられる図式

や記号も探すものだ。だから、まねをしたりもする。そのように、絵はことばにも記号にもなろうとするものだから、共有できる形、つまり記号化するまでは自由だけと不確かなことになる。ということは、少々形は崩れても、基本の約束事ができていれば記号として成立し、周りにも自分にも伝わる形になる。記号化とは、文字のように一は一、二は二と唱え、一と二は絶対違うと主張する。

鹿なのか鳥なのか、思案に暮れて、ふと買ったばかりの展覧会カタログに目をやった。カタログの「鳥装の巫女」の土器写真を見た途端、鹿の口を斜めに横切る線が見えた。魚をくわえているようだ。肉眼で土器本体を見ていたときには気づかなかったものが、写真には写っている。現代科学ではあり得ることだが、驚いた。これまで斜め線の存在に気づかなかったのも、鹿と捉えられていたのかもしれないが、記号が語るように本当は鳥だったのだ。もしくは鳥記号の要素が強くなったとも言えよう。

巫女の鳥装の胸には、鳥を戴いているように私には見える。踊っているサギのような鳥の姿。が、一抹の不安がある。それにしても形が気になる。記号の通り鳥だと捉えて良いのだろうか。或いは、これまでの鳥記号の向こう、まだ見ぬ記号を意味しているのかもしれないとも考えた。鹿のような鳥を表す記号かもしれない。インドや南アジアの神話にあるガルダやガルダ、仏教に伝わるカルラ天、鳥の変化・異形のもの、そんな神を胸に戴いた巫女なのかもしれないと、様々に思いは巡る。

2-2 鳥の装束をした人（巫女）の頭（かしら）は上向きの顔？

巫女の頭部にある傘型は、顔が上を向いている形であると解釈されているが、私には信じ難い。こどもが上向きの正面顔を描くことはとても難しく、傘のような形に描くことはできないと思うからだ。大概は目玉だけの表現、目の内上部に黒目を描いて上向きの顔を表したことにするだろう。それがこどもにできるせいぜいのことだ。真正面から上向きの顔を描いた例は、弥生から平安時代を通してもないのではないかな。現代の大人にとってみても、容易いものではない。それぐらい高度な視覚表現なのだ。こういう場合、元に戻して、こどもの絵を参照しながら考え直すのがよいだろう。

象徴期から図式期のこどもが、ある特定の人物を描く時、顔の形や目鼻口等、造作の微妙な形を描写することは難しいが、顔の周辺にある特徴的な何かを見つけて描き表すことはできる。仮に目鼻口をそれぞれ小さな点だけで表したとしても、それに特徴的な物、例えば眼鏡やヒゲ、髪型や被り物、特別な服装や特に目立つケガの跡などを付け加えれば、その子が特定した人に見事に変身する。

改めて、土器絵、まず二人の人物の方を見る。二人は頭部に小さく○と▽の形がある。銅鐸にならうと、○と▽は男女を表しているとされる。根拠は、神岡古墳の銅鐸に描かれた仕事絵だ⁶⁾。また、一般的な男女の髪型・頭の形を記号化しているとも考えられている。○が男性、女性は▽。このような記号化はこどもの捉え方とよく似ている。この捉え方から巫女の頭部の形を検討してみよう。

巫女の頭部にある傘形は上向きの顔ではなく、傘型の髪形や冠、被り物を表していると考えるのが適当だろう。顔は天を仰いでいるかもしれないが、それはここには表されていない。そうなれば、髪形が傘型とは少々無理があり、冠や被り物を着けていると考えた方がよいだろう。

まとめると、鳥装の巫女はとても目立つ傘型の冠や被り物を着けて、羽の袖を大きく振り広げ、足

を地に踏みしめて、祈りをささげている姿が浮かんで来よう。

2-3 鳥の装束、左袖の斜め格子の線は？

土器絵を見ると、鳥装の右袖（向かって左の袖）は、鳥にふさわしい羽の形が描かれている。一方、左袖（向かって右）は羽形の上全体に斜め格子の線が入っている。この斜め格子の無機質な線は何だろう。ジオラマの巫女の鳥装束を見ると、左右の袖は同じ羽の形をしているが、左袖だけ少し細かな羽模様になっている。斜め格子の線は細かな羽模様と捉えられているようだが、それでよいだろうか。無機質な斜め格子の線にふさわしい何かを、表そうとしているのではないだろうか。ジオラマ通りの可能性がないわけではないが、考古学としてはまだ解明できていない箇所ではないだろうか。この辺りは、土器絵として最も困難なところだと考えている。改めて考察をし直すこととする。

まず素材から考えよう。土器絵は、成形した器の表面に先の尖ったヘラなどで線描きしたものである。線描きといっても凹みだけだ。筆やペンならそれなりの工夫もできようが、平たい土面に刻んだ凹みだけだから、表し難いことも多いだろう。硬軟などの質感や色などは難しい。色彩は明度の高い白や黄土色、水色ほどまでは土の表面地そのままでもよいとしても、明度の低い黒や茶色、青や赤などになると、土面そのままでは具合が悪いというときがある。仮に明度差が大きな二つ、例えば白と黒を並列するとき、違いが判るように表示したい場合もあるだろう。ところが、そんな描き手の工夫や表示は、見る者にわかるとは限らない。そういうことを理解して、弥生の土器絵を見る必要がある。元々定まった表示方法はないので、何だろうと思うばかりで、伝わらない場合もあるだろう。更に困難なことは、描くことが不可能な透明な物などの場合、どう表したらよいかわからないほどだ。ところが、こどもには解決策があったりする。それがこどものすごいところ、弥生人と共通するところだ。

こどもが行う方法は、絵に文字を書き込んだり、線を曳き出して文字を書き足したりすること。また、記号を考えて描き加えたり面に段差などの違いを設けたりする方法。その方法のひとつに、斜線や斜め格子の線、あの無機質な線の表示があるのだ。だから、斜線の表示などは、そのまま額面通りに受け取ればよいとは限らない。少し離して、これは何を表したいのか考察しながら見る余裕が要る。

わかり易い例を挙げてみよう。透明のコップが二つ。水が入っているコップと空のものを描き分けるには、こどもはどうするだろう。多分、水が存在を表示したいところに、斜線を入れるのではないだろうか。現代の大人でもよく行う表示だ。更に、もし水が特別な状態、存在感の強い状態、例えば注目すべきものが溶け込んでいたり濃い色に色づいていたりなどしている水なら、こどもはどのように表すと考えられようか。斜め格子模様、わざわざ格子にするのは、このような時なのだ。

佐原真氏の研究では、斜線や斜め格子模様は「空間や形にある物が満たされている状態」「実体がある状態」⁷⁾と考えられてきたが、具体的には、これがその「あるものが満たされている状態」「実体がある状態」のことといえよう。ガラス窓を描くときによく使う。誰にも心当たりがあろう。

こどもの絵を受け取る立場・保育者は、こどもは何を表そうとしているかいつも想像力を働かせて見ているが、手取り早くこどもに問い合わせることも多い。いずれにしても、ああということなの

かと、こどもの工夫を感じし納得することになる。一度、弥生人にも問うてみたいものだ。

それでは、鳥装の左袖の斜め格子模様、袖に満たされているもの、実体がある状態とは何なのか、弥生人は何を表していたのか。これについては、私にとってもしばらく懸案であった。佐原氏もこの斜め格子模様の不可解さに気づいて解明しようとした節もあるが、結局はできなかったようだ。

結論を述べる。ここでは、存在感の強いある状態になっているとしか述べることができない。つまり、巫女の鳥の装束は、左右の羽袖が異なった状態になっていると考えられる。今はそのようにしか述べられないが、この論考を進める内、いずれパズルのピースがはまるように判明するだろう。

2-4 鳥の装束、模様飾りは赤い色？

ジオラマの巫女を見ると、鳥の装束には赤い色が多用されている。しかし、なぜ赤か、その根拠はどこにあるのだろうか。土器絵からは、赤い色はどこにも表示されていない。

しかしながら、赤を選んでいる理由は想像できる。赤には人類に共通するある普遍性が感じられる。赤には「血」や「火」のイメージがいつもあり、また呪術的な意味、魔除けなどの意味が込められたりするので、考古学研究者からは問題なく採用されたのだろう。これに先立つ縄文時代の土偶やその後の古墳時代の埴輪にも、赤く彩色された人物像が多くあり、また弥生時代末期の北九州の彩色古墳・王塚古墳などの壁画には、真っ赤な部屋すらあるぐらいだ。このように呪術的祭祀的な意味合いから、神々しい鳥の装束を着けた巫女に施される色としては、赤は大変相応しい。

それでもなお私は述べる。鳥装の巫女が描かれた土器には、色についての弥生人の表現は一切なかったのだと留めおきたい。

2-5 弥生絵画「鳥装の巫女と二人の人物」の問題点

さて、「鳥装の巫女と二人の人物」に関して、私の見解では問題点が4点ほどあるとした。それを今一度明快にする意味で、誤解を恐れず、簡潔に整理してみる。

- ① 鳥装の巫女が胸に戴くのは、鳥だと考えている。
或いは、鳥と鹿の双方にかかわるまだ見ぬものかもしれない。
- ② 鳥装の巫女は、とても目立つ傘型の被り物を着けている。
- ③ 鳥装の巫女は、左右が異なる大きな羽袖を振り広げ、男女に呪術の儀式を与える。
- ④ 鳥の装束の模様飾りの色は、赤とは限らない。

ここからは、考古学と美術だけでなく、民俗学や文化人類学等にも観点を広げて、鳥装の巫女とは何かという論を進めてゆく必要がある。それがまた、考古学からそれぞれの学問分野に還り、豊かな実りともなるだろう。たかがこどもの造形と揶揄されることもある、本来は生命の知的な根源的活動、その尊さと重要性を再認識する機会にできたらと思う。こどもの造形活動は単に様式が似ているというだけでなく、弥生人の生き様と同じような人の源をなす精神的な営みだとわかるだろう。

まずは弥生絵画とこどもの絵の接点をさらしつつ、私の見解で整理することから始めよう。

3. 弥生絵画はどのように認識されてきたのか

佐原真氏は、弥生絵画の特徴を次のように解析している。形は、描きたいものが最も特徴的に捉えられる正面観と側面観の同時使用の形、重なりのない平面的な空間や基底線の使用、重要度や興味に応じた大きさや透視等は、描き手の感情と感覚に基づいて構成している所以であると看做した。それらはこどもの絵画と共通する特徴であり、興味ある独特の表現であるとしている。その上で、多視点画や展開図描法には特に興味を持っていたようだ。⁸⁾

3-1 こどもは、なぜこのような独特の表現をするのか。

記号論の研究から美術を分析すると、「美術表現は記号機能が生み出される瞬間を表しており、自己の創案による総合的美的テキストによる」⁹⁾とされる。興味あることに、この分析通りのことがこどもの造形、とりわけ象徴期から図式期には頻繁に見られるのだ。発達とは、内部に新しい文化状況を生み出すこと・記号の生成でもあるからだろう。では、その説明をしてみよう。

2歳ごろから始まるスクリブルの線が丸く閉じてくれば、その形はすぐにある何ものかになっていくとする。例えば人の顔や車など。こどもは自他の期待に応えようと形を描くけれど、如何なるルールも記号もまだ知らないから、手探りだ。こどもが描こうとする線や形は、こどもにとっては容易いものではなく、いわゆる工夫したもの、生み出したものになる。だから、偶然にできようとかどもの必然性からの結果となるのだ。そういう観点から見ると、これほど真面目で真摯なものはないと言える。こどもは心と身体、そして記憶と物語が一体になった脳と動く眼差しとで周りを見ているから、我々のように、カメラのレンズのように物は見ないし見えない。ある意味、もっと対象に切実なのだ。弥生時代に生きる人の絵とこどもの絵が似ているとすれば、それは人として同じ状況にあるからなのだと考えられよう。

ところが、現代は視覚を中心に何事も展開されていて、そこで知覚された物事と「私」とに囲まれて生きる我々は、視覚化された知識や記号からしか世界は捉えられない。だから、こどもの絵（弥生絵画）は独特な表現でよくわからない、稚拙だという思いになる。

3-2 描くとは、内側に視点を投入して物語ること

ここで、佐原真氏が特に興味を持った多視点画、展開図描法で描かれた絵（図-1、図-2）を例に分析し、説明を補足しよう。佐原氏が読み取った5匹の犬の位置や意味はその通りだが、私には少し異なる感覚と意見を持っている。絵を外側から見て分析すると、描かれた思いはわからなくなるからだ。

絵が描かれた手順を説明しながら、私のこだわりを示したい。描き手は、最初自分と歯科医（人と猪）の物語の全体像を描く。そして、絵の中に視点を移し、主役の自分（猪）になって見える看護師や待合等（5匹の犬）周りの様子や位置、関係などを説明するように描いてゆく。絵は描き手の視点だけでなく、主役の視点が認知した周りも同時に表されているのだ。だから、向きや上下が交錯しても本人にしたら全く矛盾は感じない。ある種すこぶるリアルな絵ともいえよう。もう一つの視点が移入された絵だと理解すると、こどもの絵や弥生絵画は難しくはないし、他に類を見ない楽しさがある。



図-1 歯医者（2年生）

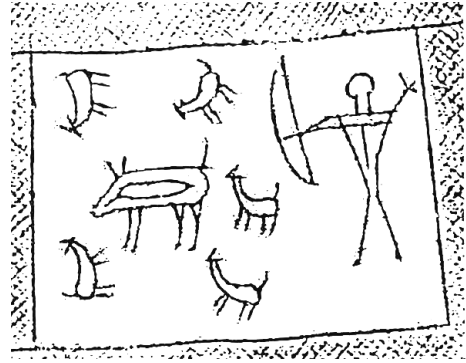


図-2 伝香川県出土銅鐸の絵画（一部）

4. 改めて弥生絵画「鳥の装束をした人と二人の人物」を考える

4-1 鳥の装束はサギを表したもののか

「鳥の装束をした人と二人の人物」が描かれた唐古・鍵、清水風遺跡から出土した土器は、稲作にかかわる呪術の祭儀に関連しているとする考古学にならうと、空には鳥、特にツルやサギが、地には鹿が稲作の神として信仰の対象にされていたことがわかる。鳥を神の使いとする古代人の思いは、稲作の重要性から、とりわけツルとサギが重視され、ツルは稲を教えた穂落し神となり、サギは稲の精霊とされた。どちらも際立つ白鳥であるが、冬鳥のツルは稲作と直接の関係は持ちにくい。夏鳥であるサギが稲田と強い関係を持つ。春の田に渡り来るサギは稲とともに訪れた精霊として田で過ごし、あるときは害虫を防いだり、田に生息する生物を調整したりする。神聖な白色の大鳥は、祈りを込めて稲の精霊として土器や銅鐸に多く描かれた。土地の神となった鹿とともに、弥生時代に於けるサギの大切さがここに見て取れよう。そうならば、巫女の鳥装束はサギを表したものであろうか。これまでの考察では、鳥の装束はとても目立つ傘型の冠や被り物を着けていることが読み取れたが、そのようなサギはいるのだろうか。私の知り限り現存しない。また、男女二人は何を意味するのか。

このような時は、我々民族の原点、大切に伝承してきた神楽など祭礼や芸能に尋ねるに限る。

4-2 鳥舞を尋ねる

津和野の弥栄神社には、約400年前から山口祇園会を経て京から伝承された鷺舞がある¹⁰⁾。大きな白い羽を振り広げて踊る鷺舞の姿に、鳥装の巫女と同じ鳥神のイメージが感じられる。しかし考古学では、鳥人の系譜にあるとは感じて、たまたま似たものとして、それ以上迫ることはなかった。

鷺とともに稲作の土地の神、鹿の舞（獅子踊り）を伝承する遠野などの南部藩各地には、「みかぐら」と呼び鳥舞や鶏舞と書く神楽が残る。頭上で大きく羽を広げたような鳥冠は、以外にも白鷄を表しているとされる。「みかぐら」の内、早池峰神社の岳神楽は、男性二人がイザナギ・イザナミを意味する雌雄の鳥霊の舞から始まる。そして、どういうことか、この岳神楽が舞う神庭に鶴（二羽の鶴をデザインした向い鶴・南部藩紋章）の幕が使われる。東北の稲作にとって太陽の光と熱は特に希求

されるから、時を告げ太陽を招く鶏神が祀られるのは当然といえるが、同じ白鳥の鶏と鶴の合流に、何とも言えぬものを感じた。神楽といえども変遷はさけられないので、当初の形が気になるところだ。

また、伊勢に伝わる鳥の舞、極楽にいる加陵頻(かりょうびん)の左舞は色鮮やかな花冠を着けるも、姿形イメージがかけ離れている。世界を見ると、中国や環太平洋の各地には鳥人や鳥神は多くいるが、我々のこの列島には他に見当たらない。ただ鹿神だけが埴輪や日本書紀で姿を伝える¹¹⁾。それであれば他にない。千年を越える祇園祭の鷺舞に可能性を求めて、詳しく見てゆくこととする。

4-3 祇園祭に奉納される鷺舞

鷺舞は、京都の八坂神社で祀られる祇園祭に奉納されたものだ。八坂神社は1868年に改称されるまで、感神院または祇園社と称していた。創祀については諸説あるが、斉明2年(656年)に高麗(こま)より来朝した使節の伊利之(いりし)が、新羅の牛頭山に座した牛頭天王(後に習合して素戔鳴尊)を山城国愛宕郡八坂郷の地に奉斎したことに始まるという¹²⁾。巨大化する京の都に、877年疫病が大流行し多くの死者が出た。それを契機に、祇園社への信仰が高まり、禍をもたらす神を畏れる天皇や藤原家、武家などが寄進し、町衆も参加して発展した神送りの御霊会が祇園会(祇園祭)である。

祇園会は、主役の牛頭天王と妻子の婆梨采女、八王子が洛外の東山から訪れる神事の神輿渡御と、それを祝う祭事の山鉦巡行とによって構成されている。祇園会の山鉦は神の依り代にふさわしい神話や伝説で飾られる。当初、鉦といえど二条と上京の大舎人の笠(傘)鷺鉦が代表した¹³⁾。鷺舞は山鉦巡行の中心を担った笠鷺鉦に属し、男二人で雌雄の笠鷺を舞ったという。祇園会古図(写真-1)を見ると、笠鷺鉦につづく錦蓋の上部に小さな太鼓橋が置かれ、その欄干に傘を頭に載せた白鷺の作り物が据えられている。そして錦蓋の下、笛や太鼓で囃し立てられ踊るは、頭頂に傘形の飾りを載せた白鷺の装束、これが鷺舞である。応仁の乱(1467~77)によって京が灰塵と化し、祇園会はその後30年間途切れ、祀りの中心であった笠鷺鉦と鷺舞は、このときを境に姿を見せていない。一時津和野に残る鷺舞から逆に学んで保存会の狂言師が復活に至らせたが、それもまた途絶えてしまった。今はささやかではあるが、花笠巡行などに鷺踊りとして復活させ、往時の鷺舞を忍ばせるだけだ。(写真-2)

整理をしよう。祇園会にとって最も重要な山鉦と舞、笠鷺鉦と鷺舞、それに称されている笠鷺とは、どのようなサギなのであろうか。とまれ、頭頂に傘形の飾りを載せた白サギは、弥生の土器絵に読み解いた巫女の鳥装束の鳥の姿、そのものではないか。現存しないとも思えたが、笠鷺にある姿だ。

4-4 笠(傘)鷺(かささぎ)を追う

笠鷺は鉦に名づけられ、笠(傘)鷺鉦は鵲鉦とも書かれる。鵲は「かささぎ」、その鳥を調べよう。

カササギは、スズメ目カラス科の鳥で、(写真-3)のように白と黒(又は藍)に二分された色を持つカラスなのである。よく見ると羽に青い筋も入っている。中国や朝鮮半島には多く生息している留鳥で、倭にはいなかった。新羅の2代目王家昔氏の誕生伝説¹⁴⁾にも登場し、現在は韓国の国鳥のようになっている。サギとは全く別種の鳥であるが、古代朝鮮語で「カシサキ」「カチチャク」¹⁵⁾と呼ばれていたことから、七夕伝説でしか知らなかった列島の多くの人々が、稲作の神サギの仲間であると



写真-1 祇園社の鵲銚と鵲舞



写真-2 祇園祭の鵲踊り（2017）



写真-3 カササギ

誤解したのもうなずける。更に、カササギは知能が大変高く、心理学でのミラーテストを合格した唯一の鳥とも言われ、古代の中国朝鮮の人々にとっては神鳥となり、様々な精神的関係や知的な交流なども可能だったのではないだろうか。

津和野の鷺舞では、「やー、かささぎの さぎが橋を渡した」と、祇園の鷺踊りでは「サギの橋を渡りたまえ」と歌われる。これは、古代中国の説話「棚機伝説」（「七夕伝説」）から来ており、天の川で隔てられた織女を牽牛と結び渡すためカササギ（鳥鵲）が河を填め羽を連ねて作ったカササギ橋のことである。そこから男女の契りを橋渡しするシンボルとして意識され、縁起の良い鳥・喜鵲、鳴き声さえも吉兆であると認識されている。大伴家持のよく知られた和歌「鵲の 渡せる橋に おく霜の 白きをみれば 夜ぞふけにける」は、冬の情景を詠う中に男女の秘め事も隠喩した歌なのである。

これらから、カササギ（鵲）には、神の依り代でもある傘（笠）を頭に冠った稲穂の精霊の白鷺という要素と、男女の契りを橋渡し人と交流する賢い神鳥という要素、更に太陽の化身カラス¹⁶⁾ しかも白黒の二色分け、都合三要素が三つ巴に干渉し重なり相乗し、その時代に受け入れ易いイメージに習合して讀えられたのではないかと考えた。つまりシンボリック、カササギ（鵲）イメージなのだ。

振り返ると、巫女の鳥装の頭の傘飾り、左袖の斜め格子模様、そして男女の存在などが鵲イメージと符合することがわかるだろう。故に、左翼の斜め格子模様は、黒色を表示する記号だったのである。

これまでの論考を簡潔にまとめると、「**巫女は鵲（カササギ）神の装束をし、男女の契り（婚姻？）に関する呪術の儀式をしている**」と考えられよう。

紙面が尽きた。ひとまずはこのまとめで終えよう。この先の考察は次編に続けさせていただきたい。

むすびに

鳥装の巫女を考察して、ここまで来た。山に例えれば、7合目辺りか。下から垣間見た山の肩に手が届いたところだろう。次には見えなかった部分に取り掛かるが、捉えた「鵲イメージ」の弥生と平安の時間のズレを語らねばならない。他に述べるべきこと、考えたり想像したりしていることもある。難しいのはこれからだという予感がする中、次の機会までひとまず筆を置くことにする。感謝。

【註】

- 1) 奈良県立橿原考古学研究所附属博物館の展覧会「新作発見！弥生絵画―人・動物・風景―」(2017. 4/22～6/18)
- 2) 佐原真構成 国立歴史民俗博物館編「銅鐸の絵を読み解く」小学館 (1997)、国立歴史民俗博物館編「銅鐸の美」毎日新聞社 (1995)、東山明・東山直美「子どもの絵は何を語るか」NHK ブックス (1999. 7) 等による。
- 3) 上記・橿原考古学博物館の展覧会「新作発見！弥生絵画―人・動物・風景―」カタログより
- 4) この分野の中心的研究者・春成秀爾氏が述べている「鳥とみるか鹿とみるか判断は分かれるけれど、石川県小松市八日市地方遺跡の女性土偶の胸に鹿の線刻があることから判断すれば、鹿の絵を描いてあるとみるのが妥当なのだろう。」(春成秀爾「祭りと祭儀の考古学」p. 63 塙書房 2011) に、考古学者からの異議は見当たらない。
- 5) 東山明氏の整理に従えば、原則的に子どもの絵の発達には段階的道筋があり、なぐり描き期から形が現れ意味づける象徴期 (2 歳半～4 歳)、画面に空間秩序が形成され絵記号を組み合わせる図式期 (5 歳～8 歳) と進む。
- 6) 神岡遺跡の銅鐸 5 号 4 号の分析から、男女の標示を捉える。(佐原真・春成秀爾「原子絵画」講談社 p. 120 他)
- 7) 8) 弥生絵画をこどもの絵から読み解いた佐原真氏の見解。「佐原真の仕事 3 美術の考古学」に詳しい。
- 9) U. エーコー「記号論Ⅱ」p. 65-66 p. 175-192 岩波書店(1980)
- 10) 周防・長門・石見の太守だった大内教弘が、長禄 3 年 (1459) 山口に祇園社を勧請したとき、一緒に鷺舞も伝習させたという。それが、天文 11 年 (1542) 津和野に伝えられたと考えられている。
- 11) 鹿装の埴輪は、茨城県青木遺跡。日本書紀には鹿装の数十人が浮いている(応神紀 13 年の条)等の記述あり。
- 12) 社伝による説。他には貞観 18 年 (876) 僧・円如が寺院を建立し、ほどなく祇園神が垂迹したとされる。
- 13) 脇田晴子「中世京都と祇園祭 疫神と都市の生活」p. 32 吉川弘文館 (再 2016) による。
- 14) 三国史記によると、新羅 4 代王・脱解は多婆那国から櫃に入れられて流されてきたが、その櫃を護るように鵲(カササギ)がいたという。昔氏と鳥、そこから鵲の文字ができていといわれている。
- 15) 朴炳植「ヤマト言葉の起源と古代朝鮮語」成甲書房 (1986)、金容雲「日本語の正体」三吾館 (2009)
- 16) カラスは太陽の使いという伝説や信仰は、世界中、特に先住民、アイヌやイヌイットなどに多く存在する。中国神話には三足の鳥の伝説があり、金鳥・日鳥と呼ばれ、太陽そのもの、太陽の化身であると語られていた。

【参考文献】(失礼ながら紙面の都合で、註記にある文献以外は、主なものを挙げる。)

- 1 金関恕・春成秀爾編「佐原真の仕事 美術の考古学」岩波書店 (2005)
- 2 金関恕・佐原真編「古代史の論点」小学館 (1999)
- 3 河内将芳「絵画史料が語る祇園祭 戦国期祇園祭礼の様相」淡交社 (2015)
- 4 河内将芳「乗牛風流と鵲鉾についての考察」芸能史研究 No. 193 芸能史研究會 (2011)
- 5 段上達雄「傘鉾・風流傘の誕生 2 ―風流傘と鵲鉾―」別府大学紀要 No. 55 (2014, 2) p. 11-22
- 6 杉谷隆「七夕説話のシンボリズム」お茶の水地理 (2001-06-15) お茶の水女子大学紀要 (2001)
- 7 江口和洋、久保浩洋「日本産カササギ *Pica pica sericea* の由来―史料調査による」山階鳥研報 24:32-39, 1992
- 8 佐藤正英「古事記神話を読む 〈神の女〉〈神の子〉の物語」青土社 (2011)
- 9 萩原秀三郎「カミの発生 ―日本文化と信仰」大和書房 (2008)