

論説

鼈龍鏡の内区紋様帶の主題

—倭鏡のイコノロジーのための基礎的研究—

新井 悟

要旨

倭鏡の図像は、日本考古学において鏡研究が開始して以来、積極的に評価されることはなかった。倭人は中国鏡の背景にある思想を理解できなかつたと解釈され、倭人作の図像は見様見真似で意味のない絵を描いたとされてきた。本論は、この解釈の方向性を逆に転回する。ある主題を表現するために、ある鏡の図像が描かれるという理解の仕方をしめした。

本論の目的は、倭鏡の意味を考えることにある。ここでいう「意味」とは、過去に関する具体的な材料から方法的に復元しうる、図像によって視覚化された「観念」をさす。そのために美術史学に起原をもつ図像解釈学（イコノロジー）の手法を導入して、いわゆる鼈龍鏡の内区紋様帶の図像を対象に分析を行った。その結果、内区紋様帶の主像である単頭双胴像は、カミの二つの身体であり、同時に出現しない二つの身体、人間的身体と自然的身体である蛇身とを異身同図法をもちいて表現したものであると判断した。

さらに鼈龍鏡の内区紋様帶は、多義図形であることを指摘した。多義図形とは、一つの図柄であるのにもかかわらず、複数の見え方が存在する図形である。ある文脈のなかではある像がみえるが、別の文脈のなかでは別の像がみえる、図形である。鼈龍鏡は、中国製の環状乳神獸鏡と、同向式神獸鏡B型もしくは求心式神獸鏡という2種類の鏡式を模倣したもので、それらの図像を分解してふたたび環状乳式風の配置に再合成したものであると考えられてきた。しかし実際には中国製の環状乳神獸鏡にもみえ、倭人の創意による求心式神獸鏡にもみえるという、二種類の神獸鏡の多義図形を実現したものであった。二種類の原鏡に対応して二種類の構成があらわれると理解の仕方をしめした。

倭人には倭人の思想がある。倭鏡の図像は、倭人の思想を表現したものであると評価できる。

キーワード：倭鏡 倭製鏡 鼈龍鏡 蛇神 キマイラ 図像解釈学（イコノロジー）

はじめに

倭鏡¹⁾は中国鏡を模倣したものである。しかし倭鏡に表現された図像は中国鏡のそれからは著しく変形したものである。そのことから、倭人が中国鏡の背景にある思想を理解できずに見様見真似で稚拙な絵を描いたと解釈される傾向がつよく、ときには、その図像は意味を失つたものであると断定されることもある。本論は、この解釈の方向性を逆に転回する。ある主題を表現するために、ある鏡の図像が描かれるという普通の理解の仕方をしめしたい。

本論の目的は、倭鏡の意味を考えることにある。ここでいう「意味」とは、過去に関する具体的な材料から方法的に復元しうる、図像によって視覚化された「観念」をさす。

最初に事実を見つめ直してみよう。中国鏡の図像は、たしかにそのまま写されていない。たとえば、手本となつた中国製方格規矩四神鏡を横において写したと評価される奈良県新山古墳出土の方格規矩紋鏡を観察する（田中1977第114図、1983）。玄武像に注目すると、中国鏡で

は亀と蛇の組合せであるが、倭鏡では蛇の形態はよくわかるが、亀の甲羅は明瞭ではない。丁寧に写された初期の例にしてこれであるから、ほとんど倭鏡の図像は、中国鏡の図像とはまったく異なる。

のことから導きだせる所見は、古墳時代の日本列島でつくられた鏡は中国鏡の図像を忠実に表現していない、ということに留まる。ここから展開する論理には注意が必要である。モデルとなった中国鏡とそれを写した倭鏡は実際に存在する。これを事実の平面にある形態と表現しよう。中国鏡の図像をみて倭鏡の図像を鋳型に彫るとき、倭人の心の中を経て、その形態が実現される。この時倭人の心の中で起こっていることを精神の平面での出来事と呼ぼう。事実の平面にある中国鏡を見て、精神の平面で精神の運動が起り、事実の平面で倭鏡が鋳型に彫り込まれる。ところで事実の平面にある形態から精神の平面での出来事を議論することは、実のところ簡単ではない。だからモデルとなった中国鏡とそれを写した倭鏡の図像が異なっていることを根拠として、中国鏡の図像の背景にある思想を倭人が理解していなかつたとか、描かれた図像自体に意味がないとか、すぐにそういう

う結論をえることはできない。

あらためて気づかされることは、これまでの認識が中國鏡とそれを生みだした漢人社会の視点から一方的に語られていたことである。倭人の思想がそこに表現されていないかと、倭人の精神の平面での出来事を吟味する視点と方法に欠けていた。倭人は、中國鏡の図像の形を借りて自分たちの思想を表現しているかもしれない。倭人には倭人の思想があるからだ。図像はかならず意味をもつ。図像とは視覚的表象であり、それは観念が視覚化されたものであることを前提とする必要がある²⁾。本論はこの立場にたち、古墳時代の倭人社会における鏡の図像の意味を考えようとする試みである。

また本論は、倭鏡のイコノロジー研究を目指す作業のなかの基礎作業である(新井2020)。倭鏡のイコノロジー研究の一環として、ここではいわゆる鼈龍鏡を対象として、イコノグラフィ的分析を行い、その図像の意味を考える。また中國鏡を模倣して倭鏡を作る行為について考え、倭鏡のイコノロジーを考えるための基本的な事項について整理する。

古墳時代社会において鏡とは何であったのか。鏡の製作から副葬にいたる過程のうち最終段階の副葬された事実を起点として推論し、鏡を政治的に理解する傾向が考古学ではつよかつた。たしかにこれらの動きの中に政治がかいまみえることはあるだろうが、みえるものは政治だけではないはずだ。鏡を作り、贈与し、所有し、副葬するという行為は、複数の人間が介在した相互行為であり、マルセル・モースの「全體的社会的事実」という概念にてらせば、政治であると同時に、経済であり、宗教であり、儀礼でもあったろう(マルセル・モース2009、今村仁司2000)。その豊かな鉱脈を掘りすすめるにあたり、鏡の意味から始める。

I. 研究史

鏡の鏡背に表現された図像は、何を意味するのだろうか。この問いは、これまで中国鏡にむけられ、そこに視覚化された思想や世界観が明らかにされてきた。いま、倭鏡に対してこの問い合わせを発しようとするとき、少なからず躊躇を覚えるむきもあるだろう。それは、1897年の三宅米吉の「古鏡」(三宅1897)、1920年の富岡謙蔵の「日本仿製古鏡に就いて」(富岡1920)から現在にいたるまで、発せられることのなかった問い合わせだからである。しかしこの問い合わせは研究史の初期においては強く意識されたと推測され(新井2004)、また潜在的にはつねに問われ続けてきたはずでもある。それにしてもこの問い合わせが顕在化することがなかったのは、研究史の初期における富岡の言葉が響きづけているからである。

富岡は中国鏡と倭鏡を分離する4つの基準を提示し³⁾、

分離された倭鏡を、中国鏡に表現された意味を理解せずに模倣された多くの倭鏡と、狩獵紋鏡や直弧紋鏡などの「本邦特有の文様」をもつ少数の倭鏡とに区別して考えた。そして前者の多くの倭鏡を、「其の意匠に於いては(中略)、単に支那鏡の模倣に過ぎずして、邦人の意匠として見るべきもの殆どなく、其の模倣すら頗る拙にて、原意味を理解せず、著しく異形化し、早くも堕落せるを認む。」と評価した。さらにその原因を、「是れ果たして如何なる理由に基きて然るや。蓋し我が国上代に於いて国民に固有の文化の著しきものなく、従って豊かなる智的生活を営むに至らざりしに其の主なる因由を帰すべきならむ。されば支那との交通開くるや、充分の理解なく漫然其の文化の所産を模倣して各種の珍奇なる作品を得んとす、此の場合に於いて、其の技術は工人の渡来と共に發達して、或程度の精品を出すに至るべきも、智的能力を要する意匠に至りては容易に其の發達を望むべからざるなり。上述せる模造鏡の示す事実は吾人に此の状態を示すものに外ならざるなり。」と考えた(富岡1920)。

倭鏡の理解の仕方について、研究史のきわめて早い時期にひとつの方向性と枠組みがしめされたわけである。

その後の倭鏡の研究は、この枠組みの中で進むことになった。梅原末治、高橋健自、後藤守一、それにつづく研究者も同様である。田中琢は、用語「倭鏡」を提唱するなかで「彼らは舶載された中國鏡を模倣するところから鏡の製作を開始した。その製品を、中國鏡を模倣製作したものという意味で、仿製鏡と普通呼んでいる。しかし、いわゆる仿製鏡のなかにも、単純な模倣の域を脱し、独自の特徴を備えたものも少なくない。それは母体となった中國鏡とは異質の構造をもつ社会のなかで、異なる目的のために製作された鏡であった。」と日本列島で製作された鏡を積極的に評価したが、富岡の枠組みのなかにあることはかわらなかった(田中1979)。

車崎正彦は家屋紋鏡を論じるにあたり、「家屋紋鏡は倭鏡である。だから、家屋紋鏡の図紋は倭人の世界観に基づいている。そんなことは当たり前に過ぎると訝るかもしれない。そうだけど、では、倭鏡の図紋はすべて倭人のイコノロジーの表現であると言えば、どうだろうか。そう考えない方がむしろ一般だろう。なぜか。それは富岡謙蔵の呪縛ではないのか。一度くらい疑ってみてもいい。」とこの枠組みに対して問題を提起した(車崎2007)。車崎は、富岡のいう中國鏡の図像を真似た多くの倭鏡を「模倣の倭鏡」、「本邦特有の文様」をもつ少数の倭鏡を「創造の倭鏡」と分類し、「創造の倭鏡」のひとつ家屋紋鏡を対象に倭人のシンボリズムを読み解いた。

本論は、富岡の考える中國鏡の図像を真似た多くの倭鏡、車崎のいう「模倣の倭鏡」の意味をさぐる試みでもある。

筆者は、図像は視覚的表象であると考え、そこには観念が視覚化されていることを前提とし、倭人には倭人の思想があると考え、美術史学の分野においてヴァールブルグ学派が提唱したイコノロジーを参考にして、倭人の思想を倭鏡に読む方法を考察したことがある（新井 2020）。本論は、その方法を実際の資料に適用したものである。倭鏡の理解の仕方について、解釈論的転回をはかり、富岡とは反対の方向性をしめしたいと考える。

このような構想のもとに、倭鏡のイコノロジー研究のはじめに具体的な対象として選択した鼈龍鏡⁴⁾は、あたりまえのことだが、これまで富岡の枠組みの中でとりあげられてきた。1990 年代以降、その研究が活発となり、鼈龍鏡という名称が指示する資料群のまとまりとその変遷については大方の一致をえてきたが（森下 1991、車崎 1993、新井 1995、辻田 1999・2000、林 2000、下垣 2003）、その図像の意味が考察され、明らかになることはなかった。

鼈龍鏡の内区の図像の構成は、中国製画紋帶神獸鏡のうち環状乳式と、同向式 B 型もしくは求心式という、2 種類の鏡式の図像を分解し、ふたたび再合成したものであると考えられてきた（車崎 1993、新井 1995）。しかし、このような型式学的方法を適用した検討をすすめても、この再合成された図像の正体はつかめない。乳をめぐる獸形の頭部にさらに神像の胴部がついた、特徴的な図像である単頭双胴像は何をしめすのか。単頭双胴像の構成原理に踏み込んで、その意味を検討することはなかった。

研究をふまえて本論の問い合わせより具体的にしめすと、鼈龍鏡の図像を鋳型に彫る時に、倭人は何を観想していたのか、どんな観念を視覚化するために鏡を創作したのか、ということになる。

II. 方法

図像を分析する方法といえば、日本考古学では型式学的方法がこれまでの主流であった。モンテリウスの方法の導入にはじまったこの型式学的方法は、時間的な変化だけではなく、工人差や系統など様々な現象をつかえるように工夫され、発達してきた。しかし倭鏡の意味を追及する過程ではどうだろうか。型式学的方法は、道具など器物の具体的な変化の説明には効力を發揮するが、イメージを対象として形態と意味の関係を考えるのは不得手であって、十分に手の届かないところがある。

本論では、倭鏡の図像の意味を探るのに、つぎの方法と概念を用いる。ひとつは「倭鏡のイコノロジー」（新井 2020）、もうひとつは「キマイラ」である（カルロ・セヴェーリ 2017）。両者とも 19 世紀末から 20 世紀初頭に活躍した美術史家アビ・ヴァールブルグに源を発するもので、倭鏡のイコノロジーは形態から意味・内容に至

るまで図像を段階的に分析する方法であり⁵⁾、キマイラは観念の視覚的表象である図像の構成原理を意識化するための概念である。

(1) 倭鏡のイコノロジー

倭鏡のイコノロジー研究は、3 つの段階から構成される。それは、第 1 段階・形の問題（イコノグラフィ以前の記述）、第 2 段階・意味の問題（イコノグラフィ的分析）、第 3 段階・内的意味の問題（イコノロジー的解釈）である。具体的な手順を述べよう。

第 1 段階・形の問題（イコノグラフィ以前の記述）は、二つに細分される⁶⁾。最初に行われるべきことは、倭鏡の図像が中国鏡のどの図像をモデルとしているのか同定することである。これをモデルの認識と呼ぼう。つぎには、モデルとなった図像を材料として、いかなる形を創りだしたかを知ることである。これを事実的な形の認識と呼ぼう。

モデルの認識では、倭鏡の図像と中国鏡の図像を突き合せて同定をすすめることになる。また事実的な形の認識では、モデルの図像を材料としながら、どこに変更を加えて倭人の創意による図像を創りだしたかという、事実的な形を把握することになる。

第 2 段階・意味の問題（イコノグラフィ的分析）もまた、二つに細分される⁷⁾。第 1 段階の精査をうけて、事実的な形が何であるのかを知ることである。これを名の認識と呼ぼう。そして、このようにして名を与えられた事実的な形を、伝習的な意味を伝えるコードと照らし合わせる。これをコードの認識と呼ぼう。

名の認識では、漢人社会の側からではなく、倭人社会の側から検討することになる。なおここでいう名とは、具体的な名詞だけではなく、記述的な表現を採用する場合もある。

コードの認識においては、注意深い作業が必要である。倭鏡の図像と同時代の文献史料は存在しない。そのため古事記、日本書紀、風土記、万葉集などから新しい要素を除外し、より古いと分析される本質的なコードを求めることが要請される⁸⁾。そのようにして得られたコードを照会することで、図像の意味が明らかになる。

第 3 段階・内的意味の問題（イコノロジー的解釈）は、倭鏡の製作姿勢とでもいべき、表現行為の基本にあるシンボリズムやメタファーを把握することにより、その時代に、そのような表現で、鏡を作ったという事実の深奥にある内的意味をもとめようとする企てである。

最後に、いずれの段階においても型式学的研究法が援用されることを述べておきたい。イコノロジー研究と型式学的研究は対立的ではなく、互いに長所を発揮して相互補完的に、包みあいながら機能する関係にある。

(2) キマイラ

キマイラ⁹という概念は、カルロ・セヴェーリによって提唱された(カルロ・セヴェーリ 2017)。セヴェーリは、口承伝統の強い社会において社会的記憶を伝達するための手段として図像を考え¹⁰、その図像の構成原理を「キマイラ」と呼んだ。その内容は「矛盾する特徴をただひとつつのイメージに組み合わせることで、イメージに激しい強度をもたらし、記憶可能なものにする」というものである。

セヴェーリが認めたキマイラの具体例は、プエブロ・インディアン、ホビ族の壺に描かれた鳥である。「ホビ族の鳥の記号としてのイメージは、鳥の『身体部分』ではなく、異種の図式的要素を組み合わせて構成した所産である。陶器に見られる超自然的存在を表現するのに、ホビ族は、ギリシアのキマイラのごとく、さまざまな身体に由来する要素のイメージをただひとつの身体に組み合わせた図像形式を用いているのだ。(中略) 太陽、雲、雷などの天の要素の図式的表現は、それ以外の要素とともに、正当にも鳥の表現の一部をなしうる。」。セヴェーリが図示した鳥の下腹部にはジグザグ線があるが、それは「雷鳴としての蛇」を象徴し、鳥は単純に「鳥」ではなく「蛇としての鳥」をあらわすのだという¹¹。

異種の図像の部品を組み合わせると、まさに古墳時代の鏡作り工人が行ったことである¹²。したがってセヴェーリにならって、倭鏡の図像の構成原理をキマイラと呼び¹³、分析の手順としては、倭鏡のイコノロジーの階梯をすすむなかで、キマイラの認定を行うこととする。

III. 分析

(1) 形の問題(イコノグラフィ以前の記述)

竈龍鏡は、中国鏡を模倣し、その図像の形を借りて、そこに倭人の思想を表現している。だから、倭人の思想に辿りつくには、どの中国鏡の何を模倣し(モデルの認識)、何を作りだそうとしているのか(事実的な形の認識)を、最初にはつきりさせておかなければならない。そこに倭人の意図を知る手掛りがある。

この作業には、すべての竈龍鏡が参考になるのであるが、主な対象は、現在判明している資料の中では最古の姿をしめしていると考えられる、面径 27.1 cm 奈良県新山古墳出土鏡(図 1)と、面径 26.0 cm 滋賀県雪野山古墳出土鏡(図 2)である。事実の平面にあるこれらの竈龍鏡から、同じく事実の平面にある中国鏡を参照して、倭人の精神の平面においていかなる精神の運動が起きたかを考察する準備作業にとりかかることにする。

モデルの認識

どの中国鏡のどの部分を模倣しているのかを考えるにあたり、そもそも竈龍鏡のどの部分が問題になるのか、はつきりさせておこう。竈龍鏡の単位紋には、さまざまな図像がえがきこまれた。研究史的な観点から考察対象の候補となるものは、乳をかこむ单頭双胴の図像、維綱と S 字状の図像、房状の図像、内区外周の獸毛状の図像の 4 つの部分である。やや迂遠な方法であるが、研究史をふりかえって、対象をしぶりこんでいこう。

竈龍鏡の内区紋様帶を構成する単位紋について、それを構成する図像のモデルを明快に説いたのは田中琢である(田中 1977・79・81)。まずは田中の見解を引用し、その後 3 つの点を指摘し、本論の考え方をしめしたい。

田中は、竈龍鏡について「舶載の画文帶環状乳神獸鏡を換骨奪胎した作品」と考える(田中 1977)。画面を大きく区画する 4 つの乳については、「手本の中国鏡ではなく、他の種類の鏡から組み込んだものだ。」(田中 1981) とするが、竈龍鏡の原鏡については画紋帶環状乳神獸鏡が主なものだと考えていたようである。環状乳神獸鏡は「外区に飛龍や神仙、神獸が連なった華やかな画文帶をもち、内区主文は脇侍や小瑞鳥をしたがえた神像を背にのせ、口に長い棒をくわえた獸像のくりかえしからなっている。この長身の獸像の四肢のつけねが環状になっている」もので(田中 1977)「この四頭の獸とその背にある神仙とを合体して生みだされたのが、倭鏡の单頭双胴の怪獸である。たてがみをなびかせ、巨をくわえた天獸の頭はその頸から分離独立し、あたかも別の獸となる。頸は棒状の巨の横にそえられた鳥帽子形の図像と化す。神神の中心にいる正面向きの神仙が双胴のうちの立像の胴となり、脇に侍した神仙が屈曲した太い胴とな」ったのが竈龍鏡の単位紋であるという(田中 1981)。だから竈龍鏡の図像は、「環状乳神獸鏡の内区主文の神獸像を正しく理解しえぬままに、倭鏡工人が独特の怪獸像にまとめあげた」ものであるとも(田中 1977)、「倭鏡工人は」中国製環状乳神獸鏡の「この複雑な構図を正確に分析し、その構成を理解することができなかった。」のであるともいう(田中 1979)。そして「この怪獸は倭人社会に共通して存在したイメージを具象化したものではなく、ある特定の倭鏡工人の想像の産物だったよう」で「社会に定着した共通のイメージや思想の裏づけを欠いていた」とする(田中 1981)。

この田中の見解に対して、ここでは 3 つのことを指摘しておきたい。1 つめは内区紋様帶の画面を大きく 4 区画する乳について、2 つめはそれと関連するが单頭双胴像のうち C 字形の胴部について、3 つめは房状の図像についてである。

1 つめの乳であるが、これは同向式神獸鏡 B 型ないし求心式神獸鏡を模倣したものである(車崎 1993、新井

竜鏡の内区紋様帶の主題



図1 奈良県・新山古墳出土の竜鏡 27.2 cm



図2 滋賀県・雪野山古墳出土の竜鏡 26.0 cm

1995)。2 つめの単頭双胴像のうち C 字形の胴部であるが、これは田中のいうような「脇に侍した神仙が屈曲した太い胴とな」ったものではなく（田中 1981）、乳とセットとして考えるべきもので、同向式神獸鏡 B 型ないし求心式神獸鏡の乳をめぐる龍に由来する（車崎 1993、新井 1995）¹⁴⁾。

3 つめの房状の図像には注意が必要である。田中によれば房状の図像は、画紋帶環状乳神獸鏡の「たてがみをなびかせ、巨をくわえた天獸の頭はその頸から分離独立し、あたかも別の獸とな」り、その切り残された頸部が「棒状の巨の横にそえられた鳥帽子形の図像と化」したものである（田中 1981、82 頁）。しかし、これでは説明が十分ではない。頸部だけが「鳥帽子形の図像」になったのではない。切り残された頸部と環状乳の上に配置されていた「小瑞鳥」が組み合わさって、「鳥帽子形の図像」、本論でいう房状の図像になったのである。現在判明している最古段階の新山古墳出土鏡や雪野山古墳出土鏡だけではなく、面径 44.5 cm の柳井茶臼山古墳出土鏡や面径 29.5 cm の坂本不言堂蔵鏡、面径 38.4 cm の出土地不詳・東京国立博物館蔵鏡などの初期のものは、鳥の頭部に冠羽と思われる棘のような鋭い突出があり、尾が外区の鳥紋帶の鳥紋の尾と同じく横縞のあるコイル状の棒のように表現されている。また鳥の胴部の曲線と頸部の曲線の表現が、一方は無紋の棒状に、もう一方は横縞をつけた棒状に、別のものとして描き分けられている。両者が区別なく一体化したように描かれるのは、鼈龍鏡の創出時ではない。「鳥帽子形の図像」や前述の房状の図像のように名前を与えると、一体化したものが当初から設計されたもののように理解されてしまうが、そうではない。また描きわけられた初期のものがいまのところ何であるのか判断できない。これについてはこのような理由から、そのモデルを明らかにしたうえで、現段階ではこれ以降のイコノグラフィ的分析の対象からはずしておきたい。

以上のことから、モデル探しの対象は、乳をめぐる単頭双胴の図像、維綱と S 字状の図像、内区外周の獸毛状の図像の 3 つの部分ということになる。そしてこれまでの研究史が明らかにしたように、乳をめぐる単頭双胴の図像のモデルは、神像の胴部にあたるものは環状乳神獸鏡に、単頭部とそれにつづく C 字形の胴部および乳は同向式神獸鏡 B 型ないし求心式神獸鏡に由来し、維綱と S 字状の図像と内区外周の獸毛状の図像は、ともに環状乳神獸鏡に求められる。

なお田中が想定する鼈龍鏡の図像の社会的・思想的背景の想定と本論の立場は 180 度異なる。倭鏡の図像は、当時の政権中枢の構成員らが共有したイメージであり、特定の倭鏡工人の想念のなかで終始完結したものではないと考える。

事実的な形の認識

このようなモデルを材料としながら、倭人は、いかなる変更を加えて、倭鏡の図像の形を創りだしているのか。その事実的な形を把握してみよう。

乳をめぐる単頭双胴の図像は、先行する研究で指摘されてきたとおりあきらかに異形である。正面を向いた坐像形式の神像の胴部と C 字形の獸形の胴部がひとつの頭部を共有するからである。この頭部は、中国鏡の神像に由来するものではなく、中国鏡の獸形の頭部を模倣したものである。とはいえたが、中國鏡の獸形とは輪郭の異なる丸顔で、眼も丸く、顔の中心にある太い鼻梁の上部が二又にわかっているのは、角を模倣したものと考えられる。これにつづく C 字形の胴部は、ほとんど脚部を表現しない。中国鏡の龍が、丸顔で角をもつ、脚のない胴だけの図像にかえられている。これが事実的な形である。脚をもたず胴だけで、角が生えている点は注目されるところである。

維綱と S 字状の図像は、ともに環状乳神獸鏡の図像の一部をモデルとしている。維綱はそのまま模倣しているが、S 字状の図像はやや注意が必要である。中国製の環状乳神獸鏡は、神獸のながい背に神仙をのせた単位紋で構成されるが、S 字状の図像はこの神獸の頭部と鬚を模倣したものである。神獸の頭部は維綱を衛えている。鼈龍鏡をみると、維綱を衛えた獸形の頭部は単頭双胴像のものと同じく、丸顔で鼻梁と角が一体化したものである。環状乳神獸の頸部は前脚の付け根にある環状乳から反りあがるように伸びているが、倭鏡工人はこの頸部を S 字状の図像の胴部には採用していない。神獸の頭部からたなびく鬚のほうを切り取り、S 字状の図像の胴部としている。おそらく鬚の毛をしめす線状の表現とたなびきをしめす曲線が重視されたのである。維綱を衛えた環状乳神獸鏡の神獸の頭部と鬚を模倣し、丸顔で角をもつ、これもまた脚のない胴だけの獸形にかえているのである。これが事実的な形である。ここでもまた獸形が、脚をもたず胴だけで、角が生えている点に注目しておきたい。

内区外周の獸毛状の図像は、あきらかに環状乳神獸鏡の単位紋にある神像をのせた神獸の胴部であるが、一体の体躯を構成するようには表現されず、内区の外側を埋め尽くすように表現され、ここでも中国鏡にはあった脚の表現が失われていることが注目される。これが事実的な形である。

(2) 意味の問題 (イコノグラフィ的分析)

事実的な形を明らかにしたうえで、ここでは意味を取り扱う。これまでに認識した事実的な形が何のイメージであるかを明確にして（名の認識）、具体的な神話や説話と照応するものがあるかを探すことになる（コードの

認識)。

この作業工程は、作鏡者が図像を創りだした思考過程と真逆のものである。観念の獲得とその具象化という工程を逆にたどる作業は、図像を観察することから観念の発生の場に行き着き、その仕組みを観察しようとする試みである。

名の認識

単頭双胴像は神像と蛇が頭部を共有する図像である、と理解できる。頭部を中心としてみたとき、片方には神像の胴部がつき、片方には蛇の体躯があるというのは非常に不均衡であり、このような存在は普通には考えにくい。だから永年理解しがたい図像とされてきた。しかしこれは、図像によって表現されるものと図像との1対1の対応を前提とした場合のことである。

民俗学は、「中国伝来の龍の観念は、記紀や風土記などから推定される、在来の蛇の信仰を土台に受容されたらしい。」という認識に立つ（齊藤 2014）。しかしそもそも記紀や風土記の段階ではすでに混合がすんでいる。例えば常陸国風土記に描かれた「蛇」は龍のようく角があると描かれるが、脚はもたないようである。古くからの蛇信仰に龍の観念が融合した結果、日本列島の「龍は、特に民俗において蛇と混合し、その区別が曖昧である。」（齊藤 2014）とされるのである。この区別の曖昧さは多くの研究者に認められていて共通認識となっている（南方 1916・1931、吉野 1979、中村 1987、小島 1991、荒川 1996、谷川 2012、佐佐木 2020）。このことから総じて龍蛇とよばれることもある。多くの龍蛇は、角のほか、口が大きく開いて歯牙があつたり、鱗が強調されたり、鬚や背鰭があるなど、龍の影響が現われているが、脚がないことに蛇の姿をとどめている。

丸顔で角をもつ、脚のない胴だけの図像を蛇といったのは、この在来のカミとしての蛇の観念と中国伝来の龍の観念が混淆した蛇、つまり龍蛇をさしたものである。単頭双胴の図像のうちC字形のものも、維綱にからむS字形の図像も、内区外周の獸毛状の図像もともに蛇である。内区全体に蛇が蟄集して空間が埋め尽くされているわけである。この結論は、内区の「8獸すべてに脚の表現が無く蛇を表す」という鼈龍鏡についての車崎正彦の指摘とも一致する（車崎 2002）。

しかしこの蛇が、なぜ単頭双胴像において神像と頭部を共有するのか。これは次のコードの認識において考察する事柄である。

コードの認識

丸顔で角をもつ、脚のない胴だけの図像は蛇である。この認識にたって単頭双胴像を考えよう。そうすると、

単頭双胴像は神像と蛇が頭部を共有する図像である、と理解できる。頭部を中心としてみたとき、片方には神像の胴部がつき、片方には蛇の体躯があるというのは非常に不均衡であり、このような存在は普通には考えにくい。だから永年理解しがたい図像とされてきた。しかしこれは、図像によって表現されるものと図像との1対1の対応を前提とした場合のことである。

別の考え方を採用しよう。これはキマイラである。キマイラは、超自然的存在を表現するために、様々な身体に由来するイメージをただひとつの身体に組み合わせた図像形式である（カルロ・セヴェーリ 2017）。その組み合わせの原理は何か。単頭双胴像は超自然的な何をあらわすのか。

西郷信綱は、「神は二種類の身体」をもつという（西郷 1989）。『古事記注釈』の雄略記のなかで、雄略が盛装した一行を引連れて葛城山に登ったときに、一言主之大神がまったく同じ装いの伴を率いてあらわれた記事の末尾にある「故、是の一言主之大神は、^そ_{あらは}彼の時に顕れたまひしなり」の「顕れたまひしなり」に注して、「いようとれば神は二種類の身体を、つまり自然的身体と人間的身体とを持つ。アラハルとはその人間的身体として示現することである」という。

これは一言主だけにあてはまるではなく、古い神格にはこのような現象がある。そもそも本来カミは超自然的なはたらきというべきもので、その意味では魑魅魍魎的な存在もふくまれる。そして、ある場合にはその正体が自然的身体としての蛇に觀念されるとともに、人間的身体としても顕れると想像された。カミの、同時には出現しない二つの身体を、同時に表現したものが、「単頭双胴」であると解釈する。そしてこの構成原理を、異身同図法と呼ぶことにする¹⁵⁾。これは、キマイラの具体的な表現方法のひとつである。こうして表現された単頭双胴像は、頭部を中心に不均衡なふたつの胴部がつく奇怪な図像ではなく、カミのふたつの身体をしめすという点において原始神学的には頭部の両側が等価値のシンメトリーな図像とみなされるのである。

人間的身体と蛇身との交替は、よくみられる現象であった。代表的なものにはいわゆる三輪山神話がある。三輪山の神・大物主が蛇身としてえがかれるのは、崇神紀と古事記崇神の段である。

崇神紀では、カミは小蛇の形と人の形でえがかれた。倭迹迹日百襲姫のもとに大物主がかようが、昼はみえず夜だけ来る。倭迹迹日百襲姫がその麗しい姿を見たいと願うと、あくる朝、あなたの櫛函にはいっていよう、どうか私の形に驚かないように、という。姫は、夜が明けるのを待って、櫛函を開けると美しい小蛇がはいっていた。姫がおもわず驚き叫ぶと、大物主は恥じて「忽に人の形と化りたまふ。」^{たちまち} という。このあと大物主は大空を

踏んで三輪山に登り、姫は箸で急所をついて落命する。古事記崇神の段では、蛇は登場しないが、大物主が蛇身であることが暗示される。崇神の夢に現れた大物主が疫病を鎮めるためには意富多多泥古に自分を祀らせろと告げるくだりで明かされた、意富多多泥古の出生談である。母の活玉依毘売は容姿端麗で、いつのまにかそのもとに通う男があらわれ、やがて懷妊した。父母が怪しんで問うと、麗しい男が、夜毎来て、身籠った、その男の名は知らないという。父母はその男の正体を知ろうと、針に麻糸をとおして、男の着物の裾に刺すようにむすめに教えた。「教の如くして旦時に見れば、針著し麻は、戸の鉤穴より控き通りて出で、唯遺れる麻は三勾のみなりき。爾に即ち鉤穴より出でし状を知りて、糸の従に尋ね行けば、美和山に至りて神の社に留りき。故、其の神の子とは知りぬ。」。鉤穴を通り抜けて社にかかるカミの形は蛇身であるはずである。ここでもまた、カミは人間的身体と蛇身でえがかれている。

この類話は、常陸国風土記、那賀郡哺時臥山の話をあって、そこでは契った女の産んだ子が蛇として描かれた。さらに類話を求めて、蛇身を丹塗矢に置き換えれば、山城国風土記の賀茂の別雷命の出生談にも認められる。また神武の大后比売多多良伊須氣余理比売（記）（姫踏鞴五十鈴姫命（紀））の出生談をめぐっては、古事記では丹塗矢が、神武紀第八段第六の一書ではさらに丹塗矢が八尋鰐に姿を変じた伝承が伝わっている¹⁶⁾。蛇、丹塗矢、雷、八尋鰐というイメージ群の連鎖として表現された自然的身体と人間的な身体は、カミの身体としていずれも実在し、交互に行き来することが確認できる。

そしてさらに入間的な身体と蛇身についての二つの伝承に注目しておきたい。ひとつは肥前国風土記松浦の郡の褶振の峰のものであり、もうひとつは日本靈異記のものである。この二話に描かれたカミの異形の姿は、図像的である。

肥前国風土記の伝承は、三輪山神話をベースにある。大伴狹手彦連と弟日姫子は愛し合う仲であったが、大伴狹手彦連は任那に船出してしまった。別れから五日後、名も知らない者が夜毎に弟日姫子のもとに通うようになり、早朝になると帰ってしまう。容姿は狹手彦に似ている。弟日姫子はあやしみ、つむいだ麻糸をその男の上衣の裾につなぎ、こっそりとそのあとを追った。すると褶振の峰の沼ほとりに辿りついた。その様子は、「寝たる蛇あり、身は人にして沼の底に沈み、頭は蛇にして沼の脣に臥す。」というもので、それから「忽ちに人と化為る」変化をしめし、弟日姫子に恋の歌をうたう。頭は蛇で身は人というのは、文字で表現されたキマイラであり、単頭双胴像のうち人間的な身体をしめす神像の胴部と、蛇の頭の組合せである。

また日本靈異記の「雷の憲を得て、生ましめし子の強

力在りし縁 第三」では、敏達天皇の時代という設定で、尾張國阿育知郡片蘿の農夫と雷の話を伝える。農夫の前におちた雷は小子の姿となって命乞いをする。自分を殺さないでほしい、お礼に農夫に子どもができるようにするのでという。農夫が雷の願いを聞き入れて、楠の木でつくった水槽に水をはり、竹の葉を浮かべてやると、雷はあたりを曇らせて昇天していく。その後生まれた「児の頭は、蛇を二遍纏ひ、首・尾を後に垂れて生る。」とある。生まれた子ども（成長して道場法師となる）の頭に蛇がふためぐりしてその頭と尻尾が後ろに垂れていたというのは、テキスト内の文脈では意味不明であるが、これもまた文字で表現されたキマイラで、単頭双胴像を彷彿とさせる¹⁷⁾。

道場法師の伝承に対する柳田國男の読みは、三輪山神話を射程にいれて古いカミの姿を捉えている。「道場法師が雷神の寄胎するところであって、しかも生まれながらにして蛇その頭を纏うこと二遍、首尾垂れて後ろにありという不思議は、諸国の玉依姫系統の多くの古伝を比較し、さらに豊後の花の本以来、数限りもなく各地に分布するいわゆる三輪式の説話と対照することによって、解説が始めて可能である。すなわちかつて我々の天つ神は、紫電金線の光をもって降り臨み、竜蛇の形をもってこの世に留まりたまうものと、考えられていた時代があったのである。」という（柳田 1927）。「玉依姫系統の多くの古伝」とは三輪山型神話をさし、「豊後の花の本」とは平家物語に登場する緒方三郎惟栄が蛇神と花御本という娘との間に設けられたという出生談で、三輪山型神話が各地の伝承としてひろがっていったものをさす。「紫電金線の光」とは雷、稻光である。蛇、雷と連想されていくイメージ群は、さきほど確認したように古いカミの姿なのである。

ここで重要なことは、八世紀代に文字で定着されるまでに成長した神話の構成ではない。そのなかに基本的な神話素として存在している、蛇身という古いカミの姿である。自然的身体である蛇身と、新しい観念にもとづく姿である人間的身体とを行き交いして変身を繰り返すカミを確認できることである¹⁸⁾。そしてこのことによって、図像のコードを認識することが可能である¹⁹⁾。

つぎに維綱起源の棒状品と S 字状の図像は何か。維綱とは、中国製の環状乳神獸鏡において鉢座の周囲から斜めに突き出た棒状のもので、これを、長い背のうえに神像をのせた獸形が振り返った姿で銜えている。これについて西田守夫は、銘文にある「天禽四守、銜持維剛」から、「漢代に蓋状と考えられた天の東西南北の四角に繋がれた大綱、つまり維綱を銜えてひっぱっている」と考えた（西田 1993）。鉢は天、その四隅に綱があるというわけである。倭人は、この思想を理解し

なかったか、聞き知っていても、表現する図像には採用しなかった。そのことは、中国鏡の維綱起源の棒状品が鈕座ではなく、単頭双胴像のC字形の獸形に繋がれていることから明白である。それでは、維綱起源の棒状品とS字状の図像をもって、倭人は何を表示したのか。

維綱起源の棒状品は、つまるところ、標の杖をあらわしている。

標の杖とは、農耕社会にとって欠かせない、ある領域の土地（=「国」）を獲得し支配することを示した、占有表示である。「国」とは、小松和彦によれば、「人間の分類的思考がまだ適用されていない自然のままの土地に対して、まず最初に加えられる分類化が、『国』という概念の適用なのである。」という（小松 1977）。それは「井戸を掘り開き、その水を利用して田畠を作る、という具体的な作業」、「換言すれば未開墾の状態の土地を開墾し耕作することが『国』造りなのであった」という。そして、出雲國風土記の八束水臣津野命の「国引き」神話の『今は、國は引き訖へつ』と詔りたまひて、意宇の杜に御杖を衝き立てて、『おゑ』と詔りたまひき。』という部分に注目して、「まだ誰も占めていない土地を占有する場合、その占有表示として『杖』を立てるということが、当時の人びとには一般化されていたのであろう。」と推測する。

しかし、維綱起源の棒状品は、杖の形状をとっていない。実際に古事記や日本書紀、風土記に伝えられた記述をみると、土地の占有表示となるものは、杖だけではなく、矛、櫛、杭、と多くのイメージが連想されていて、それらは等価の関係にある。これらに共通する形態的特徴は棒状であることであり、その機能的本質は土地の占有表示であり、また神の依り代である。常陸國風土記行方郡の条にある夜刀の神の伝承では、榊と蛇身の神が組み合わさって描かれる。葦原を開拓して新田を作る箭筈の氏麻多智にたいして、「夜刀の神」と土地の人々が言う頭部に角のある蛇が「相群れ引き率て、悉尽くに到り来て、左右に防障へて耕佃ことなかりしむ。」というありさまであった。これに怒った麻多智は鎧に身をつつみ、角のある蛇を撃ち殺し追いやり、山の登り口までて「標の榊を堀の堀に置て」、「此より以上は、神の地となねゆる」しもと為すを聽す。此より以下は、人の田を作るべし。」と宣告し、社を建ててみずから司祭となつた。榊とは、建物の棟木をささえる木と注されるもので、柱、杖、矛、櫛、杭と連なる、神が降臨し、土地占有のしとなる表示物である。

鼈龍鏡にみえる維綱起源の棒状品に関して、もう一度仔細に観察すると、カミの依り代としても表現されている可能性がみえてくる。維綱起源の棒状品は、単頭双胴像のうち人間的身体の神の神座にとりつき、となりの区画の単頭双胴像のうちC字形の獸形にむかってのびる。

その棒状品の中央には、S字状の図像でしめされた蛇身のカミがとりつくからである。この棒状品の本質は神の依り代にあり、その形態は標の杖に代表され連想されるイメージ群のなかに吸収される。

このようにして、鼈龍鏡の図像のコードが明らかになった。

(3) 内区紋様帶の構成—多義图形としてみる—

鼈龍鏡は、中国製の環状乳神獸鏡を換骨奪胎して製作されたものであるといわれてきた（田中 1977）。そうかもしれないが、それだけでは合点がゆかないことがのこる。なぜ乳があるのであらうか。これについては、鼈龍鏡は、中国製の環状乳神獸鏡と、同向式神獸鏡B型もしくは求心式神獸鏡という2種類の鏡式の図像を分解してふたたび環状乳式風の配置に再合成したものであると考え、同向式ないし求心式の乳が表現されたと説明してきた。しかしこの説明は、鼈龍鏡の図像の模倣対象が何であったかを確認して乳の由来を語るものであるが、鼈龍鏡の図像構成のなかで乳が果たしている役割を合理的に述べてはいない。なぜ乳があるのであらうか、さらに指摘すれば、なぜ維綱が中国鏡のように鈕からびずに単頭双胴像のC字形の蛇身にとりつくように移動されているのか、そもそもなぜ2種類の神獸鏡を合成するという複雑な行為をしているのか。このような疑問にはこたえていない。

これらに回答するために、鼈龍鏡の主紋様帶の構成を全体として包括的に把握することを試みたい。その把握方法とは、これを多義图形としてみることである。多義图形とは、一つの図柄であるのにもかかわらず、複数の見え方が存在する图形のことである。ある文脈のなかではある像がみえるが、別の文脈のなかでは別の像がみえる、ということである。ヴィトゲンシュタインは、『哲学探究』第二部において、「ウサギ=アヒルの頭」となづけた図を引用する（図3）²⁰⁾。この図は、ウサギの頭でもあり、アヒルの頭でもある。ウサギの頭以外のものは何もみえなかつたかもしれないが、視点を変えるとアヒルの頭をみることになる。ヴィトゲ

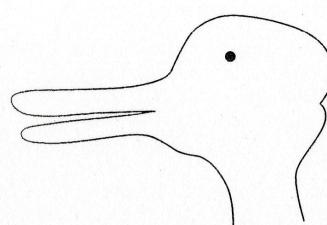


図3 ウサギ=アヒルの頭

ンシュタインは、これを「アспектに気づく」と表現する（ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタイン 2013）。鼈龍鏡の内区紋様帶の別のアспектに気づくことはできるだろうか。

それでは試してみよう。最初に従来から指摘されてきたように環状乳神獸鏡としてみてみよう。中国鏡では、長い体躯の獸が特徴的である。この獸の背には主神像がのり、その前後の四肢の付根にある環状乳の上に小瑞鳥や脇侍がのる。獸は、背中の神像を振りかえった姿で、長く上方にのびた頸と大きな頭部、たなびく鬚が印象的に表現されている。倭鏡では、この獸の頭部および頸部にあたる位置に単頭双胴像のうち乳をめぐる C 字形の蛇身が配置され、前脚の付根の環状乳の上には単頭双胴像のうち神像の胴部がのり、中央には維綱起源の棒状品にからみつく S 字形の獸形が位置する。後脚の付根の環状乳には小瑞鳥と切り残された頸部が組み合わさった房状の図像がとりつく。中国鏡とはまったく異なるが、倭鏡では中国鏡の分解された図像とその部品が環状乳神獸鏡風に組み立てられている。

問われるのは、このように組み立てられた図像群の別の見方に気づけるか、ということである。そしてその見方に気づいたとき、倭鏡における中国鏡起源の図像の分解と再合成が、実に意図的なものであると理解することが可能になる。

環状乳神獸鏡という見立ての先入観からはなれることにしよう。このとき、別のアспектに気づく。手がかりになるのは維綱起源の棒状品である。結論をさきにいいうと、維綱起源の棒状品によって結びつけられた、倭人の創出したカミの像が求心的に配置されていることがみてくる。

棒状品と S 字形の獸形（維綱と神獸の鬚）は、その本来あるべき位置に単頭双胴像がきたことで、なんとみずからの胴の中央に移動させられている。一見理不尽なこの配置変更にともなって起こったもうひとつの変化は、中国鏡では鉢から四方にのびていた維綱が、倭鏡では鉢ではなく、となりの区画の単頭双胴像のうち C 字形の獸形の上方にとりつけられたことである。ちなみにこの取り付けはかなり意図的であることを推測できる材料がある。それは、取付けの表現が、鼈龍鏡の最古段階のものよりも次の段階のものほうが精緻になっていることである。倭鏡の紋様の時間的変化は、一般的に初期の形からの簡略化として理解されるのだが、鼈龍鏡のこの部分だけはそうではない。鼈龍鏡は、最古段階に新山鏡、雪野山鏡が、次の段階に柳井茶臼山鏡、東京国立博物館所蔵鏡、天理参考館所蔵鏡が製作された（新井 1995）。最古段階では、棒状品が単頭双胴像のうち C 字形の獸形の上方に接するだけであるのに、次の段階では、棒状品の先端が浮彫風に盛上って縄の撲り目のような写実的

な表現になっている。この変化は、倭人が意図的に施した具象化の表現であると推測される。このようにして表現された棒状品のもう一端は、単頭双胴像のうち神像の胴部の下部のすぐ横に接する。これは、中国鏡の同向式神獸鏡などにみられる維綱のように、神座に取りついているとみてとれる。つまり、維綱起源の棒状品は蛇身のカミと人間的身体のカミをむすび、その中央に S 字形の蛇身のカミからみつくように配置されているのである。

整理して全体像をみてみよう。四個の乳で四区画された内区がある。各乳には単頭双胴像が求心的に置かれる。くわしくみると、C 字形の獸形の胴部が乳をかかえこむように描かれ、区画内につきでた頭部の下に神像の胴部がつく。両者は頭部を共有して単頭双胴像を構成する。区画の中央には、S 字形の獸形が置かれる。S 字形の獸形は、維綱起源の棒状品にからみつくようである。この棒状品の一端はとなりの区画の単頭双胴像のうち C 字形の獸形の上方に取付けられ、もう一端は単頭双胴像のうち神像の胴部の神座に取りつけられる。単頭双胴像と S 字形の獸形は、それぞれカミの身体をしめすことはみてきたとおりである。標の杖であり、カミの依り代でもある維綱起源の棒状品で結びついた単頭双胴像と S 字形の獸形という倭人のカミが求心的に配置された、もうひとつの構成がみえてくるのである。

この配置のアイデアは、同向式ないし求心的神獸鏡において神像と獸形が維綱にとりつく形式を参考にしたという点において中国鏡にあるが、配置そのものは中国鏡には未見のもので、倭人の創意によるものである可能性が高い。

このような見方にたつと、中国製の環状乳神獸鏡にもみえ、倭人の創意による求心式神獸鏡にもみえるという、二種類の神獸鏡の多義図形を実現するという要請にこたえて、二種類の中国鏡の図像の分解と再合成が行われたことが理解されるのである。二種類の原鏡に対応して二種類の構成があらわれる。ではなぜ二種類の鏡にみえることが望まれたのであろうか。

（4）内区紋様帶の主題

第1段階・形の問題（イコノグラフィ以前の記述）のモデルの認識と事実的な形の認識、第2段階・意味の問題（イコノグラフィ的分析）における名の認識、コードの認識により、分析対象とした3つの図像によって視覚化された観念を得ることができた。また鼈龍鏡の内区紋様帶の構成を多義図形として解釈した。それでは、全体として鼈龍鏡の内区紋様帶の主題は何であるのかを考えて、イコノグラフィ的分析のまとめとする。

中心に鉢がある。内区紋様帶は、鉢のまわりに円環状にある。その内区紋様帶には4つの乳がおかれ、単頭双胴像がその二つの胴で取囲むようにそれぞれの乳にとり

つく。

家屋紋鏡のシンボリズムを分析した車崎正彦は、鈕についてエリアーデの見解を参照しながら「普通、鈕は紋様と思われていない。が、鈕の盛上がる形は、意味ある図紋と思う。鈕は中心の点である。中心は、他の場と著しく異なる性格をもつ特異点、軸の起点とみればベクトル場、放射状に拡るベクトル空間の結節点である。家屋紋鏡の世界風景を統べる場としての空間の性格がある。いわば聖なる空間である。聖なる空間として仮想される地形の中心にはいつも山がある、とミルチャ・エリアーデは繰返し説く。鈕の創造は、山とその頂点である。鈕は山の立体画である。従来そんな視点から見なかっただけで、その眼で見れば、何なら山の図紋は倭鏡すべてにあると言えるくらいだ。山は人の住まない自然、神の棲む聖域である。」という（車崎 2007）。また乳について方格との関連でとらえながら「四乳は、標立や壠柱に見る創造と考える。」という。

神の棲む聖なる山をしめす鈕のまわりに神の依り代としてたてられた柱をしめす乳がある。単頭双胴像が乳にとりつくさまは、それだけでもカミの来臨をしめす。

単頭双胴像の二つの胴部は、同時には出現しないカミの二つの身体を表現したものであったが、ふたつの胴部をどうみるかによって、見える配置がかわってくる。

単頭双胴像のうち C 字形の獸形の胴部を、振り向く獸形の長い頸とみ、また神像の胴部をその獸形の長い胴にのる神像とみると、中国鏡の環状乳神獸鏡をあらわしたものになる。視点をかえて、単頭双胴像のうち神像の胴部を維綱で結ばれた神座にのる神像とみ、また C 字形の獸形の胴部を乳をめぐる獸形とみると、中国鏡の求心式神獸鏡風の配置をあらわしたものになる。

中国製神獸鏡では神像に、伯牙、東王父、西王母、天皇大帝があり、楽の音による陰陽の調和や方位觀がしめされる。鼈龍鏡では、神像と獸形はともに倭のカミの姿をしめす。これは、聖なる山をとりかこむ円環状の内区を、始点もなく終点もなくめぐりつづける蛇神のカミの世界をしめしている。神々が蛇身となって蟄集し、聖なる山を囲繞する、呪力に満ちた、濃密なカミの空間がしめされていると考えられる²¹⁾。ひとつの鏡の内区に、モデルとなった二つの原鏡に対応した二つの配置があらわれる多義図形であるのは、端的に言って、配置を“かさねる”ことによって、鏡のもつ呪力の倍増を期待したものであろう。その図像の創出にあたり中国鏡の神の姿を借りたのは、はじめて見る仏像に対して「西蕃の獻れる仏の相貌端嚴し。全ら未だ曾て有らず。」と欽明紀が伝える大王の感慨とおなじく、異国の図像にこれまでにない呪力の横溢をみて、さらなる呪力の増大の効果を期待したものであろうと考えられる。

IV. イコノロジーにむけて

倭鏡のイコノロジー研究をめざす最初の手掛りとして、鼈龍鏡の内区紋様帶の主題を考えてきた。主題の研究とは、つまりイコノグラフィである。最初にしめしたように、倭鏡のイコノロジーは、個々の鏡式のイコノグラフィが明らかになってから、取りかかる作業であると考える。

また本論は内区紋様帶の主題を取りあげたが、個々の鏡式のイコノグラフィとは、本来、外区紋様帶をふくめて解明されるべきである。その場合、森下章司が明らかにしたように、個々の鏡式が同じ外区を採用して変遷する事実は重要である（森下 1991）。外区の共有という現象は、鏡の編年だけではなく、イコノグラフィの観点から重大な意味がひそんでいるようにみえる。この点をもふまえたイコノグラフィが、倭鏡のイコノロジーの前提に求められるのである。倭鏡のイコノロジーを述べるのには、まだとおい道のりがある。

倭鏡のイコノロジーとは具体的に何をさすのか。

パノフスキーは、イコノロジーにおいて認識される第3段階の「内的意味・内容」について「国家・時代・階級・宗教的もしくは哲学的信条などからなる基礎的態度を現わす根本原理を確認することによって把握される。」と考えた²²⁾（エルヴィン・パノフスキー 1971a）。この「基本的態度を現わす根本原理」に相当するものが本論の方法の部分において、「倭鏡の製作姿勢とでもいべき、表現行為の基本にあるシンボリズムやメタファーを把握することにより、その時代に、そのような表現で、鏡を作ったという事実の深奥にある」と表現したものである。したがって倭鏡のイコノロジーとは、古墳時代に中国鏡を模倣して独特の意味を盛り込んだ鏡を作った背景にある精神史的な変化は何かという質問に答えられるものである。

その前に、これまであまり議論されてこなかったことであるが、倭鏡をとりあつかうにあたり考えておかなければいけないことがある。中国鏡を模倣して倭鏡を作る行為について考え、倭鏡のイコノロジーを考えるための基本的な事項を整理しておこう。模倣とは何か、その結果成立した図像とは何か、という2点について暫定的であるが考えをまとめておく。これはイコノロジーの考察を始めるまえに、一定の見通しを得なければならない事柄である。

なぜ倭人は自分たちのカミや聖なるものを表現するとき、中国鏡の図像の形を模倣したのだろうか。つまり、なぜ倭鏡は倣製鏡なのか。このことを理解するために、模倣とは何か、図像とは何か、という問い合わせについて考える。こたえの出し方は様々であろう。ここでは、人間が

図像を産み出すメカニズムに注目して、言語や図像と人間との関係をめぐる哲学や美術史学的考察の成果を援用する。

(1) 模倣とは何か

倭鏡の研究の歴史をひもとくと、模倣について特別の注意をはらった形跡はほとんどない。模倣という行為や能力をあるいは矮小化していたのではないだろうかとさえ反省させられる。模倣を、人間存在の深層において位置づけるのは、ヴァルター・ベンヤミンである（ヴァルター・ベンヤミン 1981・1992）²³⁾。

ベンヤミンは、人間の能力の基底部分に模倣を位置づける。「超自然的な知の広大な領域を解明するのに根本的に重要なのは、『類似したもの』の圏域を洞察することである。しかし、そうした洞察を得るためにには、目に見つけた類似をひとつひとつ列挙するよりも、むしろ、そのような類似を産み出す過程そのものをたどり直してみることが必要だろう。自然はさまざまな類似を産み出している。それは、動物の擬態ひとつ見ても明らかなるところである。だが、類似を産出することにかけてこのうえもない能力をもっているのは、言うまでもなく人間である。いや、それどころか、人間のもつ高次の働きのうちで、模倣の能力によって決定的に規定されていないようなものは何ひとつないと言っても過言ではないかもしれない。」と（ヴァルター・ベンヤミン 1992）。人間はあるやるものに類似を知覚する。過去に存在した社会において、その量は膨大であった。そのうちのひとつが、たとえば世界各地の民族で確認できる人体と宇宙とのあいだの類似である。このような対応関係を、ベンヤミンはコレスポンデンス（照應関係）という。そして「自然界に存在するこれらのコレスponsidenス（照應関係）が決定的に重要な意味をもつことになるのは、これらのコレスponsidenスがすべて、根本的には、人間の模倣の能力の触発剤ないし喚起剤に他ならないといことが、つきつめて考え抜かれ、理解されたときである。この模倣の能力が、人間のなかで、これらのコレスponsidenスに対して応答するの」だという。コレスponsidenスを知覚すること、つまり「類似の知覚は、いかなる場合でも、一瞬のひらめきというものに拘束されている」のだという。「それは、たちまちにして消え去り、ときには再度つかまえることが可能なのかもしれないとしても、もとより他の知覚のように、保持しつづけることは不可能である。」と考えた。これが、ベンヤミンが描いた、コレスponsidenスの知覚から模倣の能力が起動する機構である。

中国鏡をみた倭人が、その図像の怪異ではあるが流麗にして躍動的な神像や獸形に、いや特に獸形に、倭人のカミ観念、いまだ形は定まっていないがおぼろげな形状の氣配をふくむ自分たちのカミの在り様との類似を知覚

したとき、倭人の模倣の能力が起動し、結果として倭鏡の図像が産まれたとみることができるのでないだろうか²⁴⁾。このことを、さらに明らかにするためには、もうひとつの問い合わせにこたえなければならない。

(2) 図像とは何か

一瞬のひらめきから倭人の心のなかで起動しはじめた模倣の能力によって鏡背に表現された図像、その図像とは何か。たとえばそれは、倭人が抱いていた倭のカミの姿の外形をたくみに描いたものなのだろうか。それとも、心象として心のなかに浮んだ像を寫したものなのだろうか。あるいは、カミに関する知識を総動員して怪しい姿をつくり上げているのだろうか。外形の忠実な描写、心象画、概念的なものの表象化、説明の仕方はさまざまであるが、そのいずれも不適切である。倭鏡の図像は、倭のカミの機能の代替物なのである。

図像の本質は、それが表現しようとするものの、機能の代替物であるという点にある。こう考えたのは、エルンスト・ゴンブリッチである（エルンスト・ゴンブリッチ 1988）。ゴンブリッチは、図像を代替物と理解することにより、芸術作品としての絵画から児童画や原始美術、プリミティヴィズム芸術にまでおよぶ図像の認識について新しい地平を切り拓いた²⁵⁾。そのゴンブリッチは、「象徴と象徴されたものとの間の共通項は『外形』ではなくて機能である。」という。

それでは、代替物はいかにして代替物になっているのであるか。ゴンブリッチは、猫と乳児を例にして、代替物になりえた要件を、生物的もしくは心理的な錠前をあける鍵にたとえる。「猫はまるでそれが鼠であるかのようにボールを追いかける。赤ちゃんは自分の親指をまるで乳房みたいに吸う。ある意味ではボールはネコにとって鼠を「表わす」し、親指は赤ちゃんにとって乳房を「表わす」のである。しかし、ここでもまた「表現」は機能の最小限の要件をこえてまで形の類似性に頼っているわけではない。ボールは追いかけることができるということを除けば鼠とは何の共通性もない。親指は吸える点以外に乳房と共に通するところは何もない。それらは「代替物」として生物の何らかの要求を満たしているわけである。それらは生物的もしくは心理的錠前にたまたまぴったり合う鍵である」という。ゴンブリッチは鍵の形を決める原理について「鍵の形はそれを作り出すための素材と錠前とに依存している。」と説明する。

倭鏡の図像とは何か。それは倭のカミの機能の代替物なのである。鼈龍鏡についていえば、中国鏡の図像と倭人のカミ観念とのあいだに類似を知覚したとき、一瞬のひらめきによって異形の蛇が誕生した。その異形の蛇は、倭人の信仰や神話的思考のなかに生きるカミの威力の代替物なのである。

なぜ倭鏡は中国鏡の図像の形を借りているのか。この問い合わせに対して、倭鏡の図像は鍵であって、倭人のカミ觀念という錠前にぴたりと適合したのであるといえる。そしてその形態は、鍵の素材にあたる中国鏡の図像と、錠前にあたる倭人の心理によって決定されているからだと答えられるのである。

倭鏡の特質は、中国鏡の倣製鏡である点にある。ベンヤミンに導かれて「模倣」を考え、ゴンブリッヒに指南された「図像」を倭鏡に適用すると、倭鏡が倣製鏡であることの理由がみえてくる。

終わりに

日本列島の住人のカミは、古くは明瞭な形をとらず、超自然的な力がカミと觀想された。カミは、現象の奥深くにある力であり、その存在は気配として感じられるものであったという点で先学の説くところほぼ一致しているように見える。本居宣長に、はやくも、その定義がある（本居 1968）。「さて凡て迦微とは、古御典等に見えたる天地の諸の神たちを始めて、其を祀れる社に坐御靈をも申し、又人はさらにも云ず、鳥獸木草のことぐひ海山など、其餘何にまれ、尋常ならずすぐれたる徳のありて、可畏き物を迦微とは云なり【すぐれたるとは、尊きこと善きこと、功しきことなどの、優れたるのみを云に非ず、悪きもの奇しきものなども、よにすぐれて可畏きをば、神と云なり、（後略）】」と。善も惡もなく、非凡な力がカミとして認識された。

古墳時代の前期、巨大な前方後円墳が相次いで築造された社会では、宗教的な氣分が高揚していたことが推測される。弥生時代以来の小形鏡とはまったく次元の異なる大形・超大形鏡作りに着手した古墳時代の鏡作りも、この高揚感のなかで理解されるべきだと考える。

このような条件のもとで倭人が鏡を作ろうとしたとき、中国鏡からえた靈感、インスピレーションは絶大であったと考えられる。事実の平面において中国鏡を目にした倭人は、中国鏡の龍に、倭人のカミである蛇との類似を知覚し、精神の平面において模倣の能力が発動し、一瞬のひらめきをもとにして、図像が創案された。

そこに描かれた蛇は、自然物ではなく、畏れ多くも恐ろしい超自然的な力であるので、図像は単なる蛇ではなく、中国鏡にある龍の形を借りた、角があり、鱗だけではなく獸毛もあり、脚のない蛇の形状をとった。この図像の形状は倭人の心性にたいして、鍵と錠前のように適合したものであったろう。

このようにみると倣製鏡は、これまでには図像の形を中国鏡から中途半端に借りた鏡という程度の意味しかもたなかったが、実際には、海外のカミの姿に靈感をえて、自分たちのカミの形を作りだした創造的な精神活動

の所産である。

最後に、鏡の聖性についてふれておく。このようにして製作された鼈龍鏡の内区紋様帶には倭のカミの機能を代替する象徴である図像が表現されたが、これはあくまでも象徴であって、その図像や鏡がそれ自体聖性を帯びることはなかったのであろうか。それは信仰の顔をもつた政治の道具であって、聖を顯すもの、ヒエロファニーとして存在しなかったのであろうか。

このことについて、エリアーデの『宗教学概論』のなかにある重要な指摘を確認しておきたい（ミルチャ・エリアーデ 1981）。「象徴が重要であるのは、象徴がヒエロファニーを延長し、あるいは象徴がヒエロファニーの代用となるから、というだけではなく、何よりもまず、象徴はヒエロファニー化の過程を継続することができ、とりわけ、場合によっては、象徴はそれ自体でヒエロファニーとなる、換言すれば、象徴は他のどんな「顯現」が啓示できる以上に、聖なる実在もしくは宇宙論的実在を啓示するからである」。「象徴はそれ自体でヒエロファニーとな」り、「聖なる実在もしくは宇宙論的実在を啓示する」のである。

鼈龍鏡の図像は、聖性を帯び、それ自体がカミの実在をしめすものとして存在したことが、理論的には想定される。なおまた付言すれば、そのカミは魂として認識され、澄んだ鏡面をとおして顯現したと考えられる、

鼈龍鏡のイコノグラフィ的分析は、これまで未解明の部分がおおかた内区紋様帶の主題を明らかにした。

倭鏡を分類するにあたり、図像の意味がわかると、それにそった分類ができるようになる。形だけではなく、形と主題が組み合わさって意味が明確になったイメージによって分類できることの意義は大きい。倭鏡のイコノグラフィ的分析の積み重ねは、新しい分類体系を出現させる。またそのさきに倭鏡のイコノロジーが実現するであろう。新しい認識の可能性がひらけてくることになる。

注

- 1) 古墳時代の日本列島で作られた鏡の名称は、研究の初期から仿製鏡とよばれ（富岡 1920）、倣製鏡とも表記されてきたが、その意味するものは中国鏡を模倣して製作されたものという意味であった。1970 年代の後半に田中琢により倭鏡という用語が提唱された（田中 1979）。これ以後、古墳時代の日本列島で作られた鏡の総称としてどちらが適切であるのか議論されるようになった。

本論では、「倭鏡」と「倣製鏡」は位相の異なる用語であると考え、総称を示すものとしては「倭鏡」を、製作の特質を示すものとしては「倣製鏡」を使用することにする。たとえば、“倭鏡の特質は、中国鏡の倣製鏡である点にある。”という一文が記述として成立し得ると考える。

筆者はこれまで古墳時代の日本列島で作られた鏡の総称として用語「倣製鏡」をもちいてきた。また、「『倣製鏡』

なのか、それとも『倭鏡』・『倭製鏡』なのか、研究の進展のなかで研究者自身が常に適切な用語とその定義を吟味していかなければならない。』と述べたことがある（新井2014）。この使い分けは、このことに対する現段階での考え方である

- 2) 図像に関するこの認識は人文科学において一般的なものであり、意味をもたない図像が存在するという考え方はそれ自体かなり特殊な考え方である。たとえば美術史学からつぎの見解を引用しておく（若桑2000）。「視覚的表象（visual representation）とは、観念の視覚化である。かりに、風景や人物など、眼前に存在するモデルを描いている場合にも、描かれたイメージは、対象（オブジェ）そのものではあり得ない。描かれたイメージは、常に、現実の対象の客観的な記録または描写ではなく、作者によって問題的に見られ、取り出され、解釈され、再構成された現実性（reality）であるか、または、神話・宗教・歴史画や抽象画や幻想画など、現実には存在しないものを作者が想像力によって創りだし、視覚化した虚構のイメージである。人類の歴史を振り返ってみると、文字を生み出すはるか以前から人類はこれらの視覚表象をつくりだしていた。人類の文化史の最初の頁には、文字ではなく、野生のバイソンや馬や鹿などの動物や、乳房と腹部の大きい妊娠した女性の裸体像が登場する。現在の地球上にも文字をもたない部族が存在するが、イメージをもたない部族は存在しない。かりに絵や彫刻をつくらなくても、祭祀のための仮面や偶像をもったり、身体を装飾したり、特別な腰みのを身につけたりし、それらがすべて重要な意味をなっている。人類は道具をつかう動物だということはよく言われるが、実は人類とはまさに視覚表象を生み出す特異な特徴をもった動物なのである。」と。

さらに『シンボル形式の哲学』を著したカッシーラーは、「あらゆる動物の「種」に見出されるはずの感受系と反応系の間に、人間においては、シンボリック・システム（象徴系）として記載されうる第三の連結を見出す」。そして人間は、この「シンボルの宇宙に住んでいる。」といい、人間を「animal symbolicum（シンボルの動物——象徴的動物）と定義」する（エルンスト・カッシーラー1997）。カッシーラーの「シンボル（象徴）」の内容は、日本語の通有の用法とかなり異なるが、ここでは「シンボルの宇宙」の一角に図像も存在することを確認しておく。

図像とは、人間の本源的な表現行為によって生み出されたものなのである。

- 3) 富岡の提示した4つの基準はつぎのとおりである。「(1) 鏡背の文様表現の手法は支那鏡の鋭利鮮明なるに対して、模造の当然の結果として、模糊となり、図像の如きも大に便化され、時に全く無意義のものとなり、線其他円味を帶び来り一見原型ならざるを認めらること。(2) 支那鏡にありては、内区文様の分子が各々或る意味を有して配列せるを常とするに対し、模倣と認めらるものは一様に是が文様化して、図様本来の意義を失へるものとなれること。(3) 本邦仿製と認めらるるものには、普通的の支那鏡の主要部の一をなす銘文を欠く。図様中に銘帶あるものと雖も、彼の鏡に見る如き章句をなせるものなく、多くは文字に似て

而も字体をなさず、また当然文字のあるべき位置に無意味なる円、其の他の幾何学的紋様を現はせること。(4) 支那の鏡に其の存在を見聞せざる周囲に鈴を付せるものあること。」。

この4つの基準は、現在でも通用しているものであるが、倭人の思想を倭鏡に認める立場からみると、ここでとりあげられた図像表現の評価は今後検討の対象になるものと考えられる。

- 4) 「鼈龍鏡」という名称が適切ではないことは古くから指摘されていて、「怪獸文鏡」（小林1965）、「單頭双胴怪獸倭鏡」（田中1979）、「單頭双胴神鏡」（森下1991）などさまざまな名称が工夫され考案されてきた。本論の立場からすると、名称問題は、倭鏡全体のイコノロジー研究の成果の表現であると考える。そのため、当面はこれまでの鏡式名を踏襲して使用することにした。
- 5) 倭鏡のイコノロジーを構想するにあたっては、美術史学におけるヴァールブルグ学派のイコノロジーに関する仕事に学んだ。具体的に参考にしたのは、アビ・ヴァールブルグがはじめてイコノロジーを提唱した「フェッラーラのスキファノイア宮におけるイタリア美術と国際的占星術」と（アビ・ヴァールブルグ2003b）、文化科学的図像史という概念を提示した「ルターの時代の言葉と図像における異教的＝古代的予言」（アビ・ヴァールブルグ2006）、さらにエルヴィン・パノフスキーの理論研究である（エルヴィン・パノフスキー1971a・b）。ヴァールブルグのイコノロジーは、有名な画家の手による絵画からタロットカードの絵柄まであらゆる図像を既成の領域から解放して同じ条件のもとにおき、その歴史的意義を考察するものであるが、その射程はあまりに広い。一方、パノフスキーのイコノロジーは、原典主義的、図像解説的傾向があり、一般化しやすい。倭鏡の意味を考え始めるにあたり、当面はパノフスキーの方法にならうこととした。

なおイコノグラフィとイコノロジーという用語の使用方法もパノフスキーにならった。両者はともに図像（icon）に関する行為をあらわす。イコノグラフィ（iconography）はその接尾辞graphyが「何か記述的なもの」をしめし、この場合では鏡の図像を記述してそれが何のイメージで何を表わしているかを明らかにし、イコノロジー（iconology）はその接尾辞logyが「何か解釈的なもの」をしめし、社会における鏡の役割や歴史性を明らかにする、という意味で使用した。

倭鏡のイコノグラフィの意図するところをごく単純に示すには、レヴィ・ストロースが南アメリカの神話と土器のモティーフにみいだした対応関係と、それについての発言を引用すればよいだろう（レヴィ・ストロース1972）。

これは、ジャック・ラカン所蔵のナツカ族の壺の装飾に描かれた蛇の図像と「テーブルのように大きな」リク（Lik）という蛇の神話との対応関係である。神話の内容は、「川から迷い出たこの蛇に助けを求められた原住民が、はじめはその姿に怖れをなしたが、川まで連れていくてやるという話」である。「蛇は頼んだ、『私を連れていくつてくれませんか』『わしにどうしてできるかな、おまえはとても重いよ』『いいえ、軽いですよ』『でもおまえはそんなに大きい

じゃないか』と男はいい返した。『ええ、私は大きいですが、でも軽いですよ』『だが、おまえは魚でいっぱいだ』(たしかに、リクは魚でいっぱいである。魚は尻尾の皮に詰っていて、リクが動くといっしょに運ばれる)。蛇は続ける、『もしあなたが連れてって下さったら、わたしの腹の中にある魚をみんなあげましょう』。ナズカ族の壺の装飾に描かれた蛇の図像は、その腹部を魚でいっぱいに満たしている。

このような神話と考古資料との間の関係をレヴィ・ストロースは次のように語っている。「(前略) 南アメリカのこれらの地域では、民族誌学者と考古学者とが共通の問題を解明するのに協力しあえることはたしかであろう。「魚の詰った胴体をもつ蛇」は、ペルーの陶器が北でも南でもほとんど無限に数多く描いた幾百もの主題のうちの、たった一つにすぎない。いまだなお謎の解けぬ多くの主題を解釈する鍵が、われわれの手に入り直接近づきうるような形で、神話やいまなお生きている説話のなかにあることは、疑いあるまい。現在が過去に接近することを可能にするこのような諸方法(神話や説話)を無視することは誤りであろう。文字記録がなく、彫像記録もそれ以上のものでありえぬとき、このような諸方法だけが、怪物や神々の迷路の中にわれわれを導きうるのである。」と。

レヴィ・ストロースがしめしたこの単純な構図を倭鏡にあてはめ、倭鏡の図像の意味や内容を知ることはできるのか検討するのが、本論の基本的な構造である。ただしここで注意を喚起しておきたいのは、倭鏡の図像は、中国鏡を模倣することにより、中国鏡の図像およびその一部の形を借りて、別の意味つまり倭人の思想を表現していることである。形を中国鏡の視点から読めば、倭人の思想はみえてこない。

- 6) イコノグラフィ以前の記述にあたる第1段階を、モデルの認識と事実的形の認識の2層としたことは、パノフスキーが「第1段階・自然的主題」を、事実的主題と表現的主題にわけたのとは一見異なる。倭鏡のイコノロジーにおける第1段階の目的は、事実的な形を確定することであるが、この事実的な形がモデルとなった中国鏡の図像をいかに倣い変えているかを知ることは、単に形のオリジナルを知るだけではなく、倭人の表現的意図を汲むことでもある。したがって、パノフスキーの方法と目的的な相違はあるが、内容的には近しいものであると考えられる。対象の特性にあわせて方法は変わる。
- 7) イコノグラフィ的分析にあたる第2段階を、名の認識とコードの認識にわけたことは、パノフスキーが「第2段階・伝習的主題」をとりあつかったよりは煩雑な処理過程をとっている。倭鏡のイコノロジーの第2段階の目的は、倭人の意図した図像の意味をコードにひきあわせて知ることであるが、そのためには、異形化した形が何であるかを知るために、名の認識という作業工程を介在させる必要があった。ここでも、対象の特性にあわせて方法は変わる。
- 8) 同時代の文字資料をほとんどたない古墳時代資料のイコノグラフィにおけるアキレスの腱にあたるものに、コードの不在という問題がある。神話や伝承が文字によって定着されたものが残るのは、古くとも8世紀のことである。したがって、その神話を神話素レベルに還元して取り扱う必

要がある。その具体例には、神話の新古を異伝研究から明らかにした三品彰英の業績がある(三品 1971a・b・c)。

古墳時代や弥生時代の限定的な資料状況下では、こうした資料批判によって得られたコードが採用されることがある。具体例としては、折口信夫が万葉集の古歌に認める結ばれた紐の呪力から直弧紋を考えようとした小林行雄の仕事や(折口 1928、小林 1976) 豊後国風土記の地名伝承説話から清水谷遺跡の弥生土器の絵画を読み解こうとする桑原久男の研究(桑原 1997)などがある。

ただし、この作業は慎重でなければならない。コードの中にある中核的な古い部分が得られてもそれがいつまで遡及できるかは実際のところ明確にできないからである。また現在まで伝来しなかった神話や伝承が数多く存在することは間違いない。失われたものが多すぎる。このため牽強付合は厳に慎まなければならない。イコノロジーの限界であるコードの不在問題を認識し、方法的に対応することを忘れてはいけない。

- 9) キマイラとは、ホメーロスの『イーリアス』第六書第179から182行に初出する、「(前略) これはいかさま神靈の類で、人界のものではなく、／前方は獅子、後(うし)ろは大蛇(おろち)、まん中は牝山羊(キマイラ)のかたちをなし、／燃えさかる火の勢いを、もの凄いさまに口から吐いて出しているもの」と謳われた合成獣である(ホメーロス 1953)。ホメーロスによって謳われたこの合成獣もまた、あとに述べるセヴェーリの定義の好例になるであろう。なお翻訳語としてキメラと表記される場合もある。
- 10) セヴェーリは、文字を使用しない民族の伝統を「口承的」と単純によぶことに懐疑的である(カルロ・セヴェーリ 2017)。「今日、多くの民族誌家は、こうした伝統がしばしば口承的であるだけではなく図像的でもあり、言葉の使用だけではなくイメージの技術的で意味深い使用にも依拠していることを明らかにしている。」という認識をしめし、「社会的記憶が発話される言葉にしか依拠していないように見える場合でも、知識の伝達プロセスにイメージが重要な役割を果たしている状況は、実のところ数多く」あるという。言葉は、発話されることで社会的記憶を伝達するとすぐに立ち消えしまうわけではない。言葉と図像は結びついていて、記憶を伝えることができるというのだ。
- 11) セヴェーリは、アビ・ヴァールブルグに学んでいる。ヴァールブルグは1895年から翌年にかけて北アメリカのエブロ・インディアン居住地域を旅し、その旅の記憶を1923年に講演した。これは、いわゆる“クロイツリンゲン講演”とよばれ、のちにその記録が『蛇儀礼』としてまとめられた(アビ・ヴァールブルグ 2003a)。セヴェーリは、そのなかのエブロ・インディアンの壺に描かれた紋様の記述に注目した。

ヴァールブルグの記述は分析的である。「壺に描かれた素描の様式の特徴となっているのは、自然現象の骨格を紋章学的に表現している点です。たとえば鳥は、その本質的な構成要素に分解され、その結果、紋章学的に抽象化された形態に変えられています。つまり、鳥は象形文字になるわけで、もはやただ見られるだけのものではなく、読まれなければなりません。ここに見られるのは、現実のイメー

ジと記号とのあいだの、あるいは本物そっくりの鏡映像と文字とのあいだの中間段階とも言うべきものです。」と。

カルロ・セヴェーリは、現実のイメージと記号とのあいだの中間段階ともいえる紋章学的に抽象化された形態の、その構成原理に着目して、「キマイラ」という概念を提唱する。

- 12) ほかにも、キマイラが構成原理となった古墳時代の図像の例はある。たとえば福岡県竹原古墳の奥室の壁画には、「水辺に馬を牽いて、竜種を求めるようとする情景を描いたものだ」とする金関丈夫の考証がある（金関 1969）。二頭の馬が上下に描かれ、下方のものは普通の馬形で牝馬とされる。しかし上方のものは全体としては馬形で牝馬あるが、鉤爪、吐舌、体毛には斑点、尾は椎尾で、頭から尾まで背中に棘毛がたつ怪獣のようである。金関は、これは『山海經』の水辺の怪獣か竜もしくは竜馬であるという。その考証の卓見さのほかに注目したいのは、この牡馬の図像が、馬と竜のキマイラである点にある。
- 13) キマイラとは、中国鏡のさまざまな図像もしくはその一部と倭人の創意による図像とを材料として、ひとつの身体に組み合わせる図像の構成法であり、これにより鏡背紋様をみる人はそのイメージに激しい強度を感じて、イメージのコードとなった神話や伝承などの社会的な記憶を伝達することが可能となる、と規定する。中国思想の無理解のために中国鏡の図像からみると存在するはずがない形になってしまったのではなく、その異形の相貌に倭人の思惟を読み解く鍵が隠されていると考える。
- 鏡の図像は読み解かれ、その内容が語られることで、社会の記憶が、社会の成員に共有され、共時的・通時的に伝達されるものなのである。倭鏡にみられる異種の図像の部分を組み合わせた図像、たとえば疾駆する獸の頭部が鳥のそれに置き換わった図像などは、まさしくキマイラである。世界の構造やその根元的な構成要素、カミの系譜や聖婚などの神話・伝承を社会的記憶と呼ぶとすれば、鏡は、この社会的記憶を伝達するために、想像を力強く喚起するように図像をキマイラとして表現したものと考える。これにより、社会的記憶は儀礼の場において語られ、共有され、伝えられるのである。社会的記憶を伝達するために、図像と言葉は口承社会のなかで相互に補完しながら独特の発達をした。鏡の機能論ともいえる領域がここにある。
- 14) なお鼈龍鏡の原鏡候補を個体レベルで確認しようとするときに有効な情報として、新山古墳出土鏡には乳と單頭双胴像のうち神像の短い胴との間に、長い嘴を真上にむけた鳥像が描かれている。この姿態は、倭鏡の独創ではなく、中国鏡に存在するもので、たとえばオズワルド・サイレンの A History of Early Chinese Art の図版 70 に実例がある（O.Siren 1929）。鼈龍鏡を創案した倭鏡工人がみた中国鏡にはこの図像が描かれていたのであろう。
- 15) 異身同図法という表現方法は、絵画でいう異時同図法から着想した。異時同図法の作例は、法隆寺の玉虫厨子や信貴山縁起絵巻にみられる。玉虫厨子では須弥座の四側面の壁画のうち、対面して右側面にある捨身飼虎図が著名である。釈迦の前世の物語で、摩訶羅陀王の太子薩埵^{まからだ}であったとき、飢えに瀕している親子の虎にあい、自身をその餌食

にして飢餓を救ったという物語である。衣服を脱ぐ姿、身を投じて真っ逆さまに落下する姿、虎に身を与える姿が 1 画面に描かれている。年代は 7 世紀である（河田 1986）。また信貴山縁起絵巻では、尼公巻の東大寺大仏殿の場面で、弟の命蓮上人を探し求める尼ぎみが到着し、礼拝し、夜を徹して参籠し、命蓮が信貴山にいるとのお告げをうけ、出發し、堂をはなれる姿が、1 画面に 6 体描かれている（佐和 1977）。このように 1 画面に同一人物が複数描かれ、時間の経過が表現されるのが異時同図法である。異身同図とは、同時には出現しないふたつの身体が描かれたもので時間の経過をふくんでいない。重要なことは、異なる様相の像がひとつの像にまとめられ、実際には存在しない姿ではあるが、そのことによりその対象の本質を示す表現となっている点にある。

- 16) なおさらにくわえると、神武記では八尋鰐を持ち出す直前に、「神しき光海に照して、忽然に浮び来る者」という海蛇の描写によって「大三輪の神」を描き、この神の子に姫蹈鞴五十鈴姫命を数えている。大三輪の神は蛇神である。
- 17) 日本靈異記、原題は日本國現報善惡靈異記の作者である僧景戒は、少子部の出身であるともいわれる。日本靈異記の冒頭には少子部の栖軽が雄略の命をうけて雷を捕える伝承を載せている。これに関連するものに、雄略紀の少子部連螺贏が三輪山の神をつかまえて雄略に示し奉る記事がある。日本書紀ではその姿は大蛇であったとある。少子部の系譜のなかで三輪山の神に関する伝承が伝わっていた可能性がある。
- 18) 倭鏡に現れる神像の胴部を評価して、「人間的身体」と表現したが、このときその頭部は獸形のそれに起源するものである。図像として完全に人間の身体をかりてカミが描かれているわけではないことは神観念の歴史のなかで重要であると考える。
- 19) 単頭双胴像が異身同図法によって描かれていると考えれば、蛇身と人間的身体はひとつのカミの別の姿ということになり、倭鏡のなかで起こっているほかの現象も、合理的に理解することが可能となる。
- たとえば、山口県柳井茶臼山古墳出土の 2 面の鼈龍鏡のうち、小形のものでは、主神像が単頭双胴像ではなく、C 字形の獸形の胴部と、正面向きの神像の胴部には、それぞれ中国鏡の獸形の頭部に系譜をもつ頭部がつく。同一のカミの別の姿が蛇と人間的身体であれば、二身同図法によって単頭双胴像と描くことも、別の姿に切り離して描くことも、倭人の混乱した描画ではなく、原始神学的には同じ対象を描いていると理解できる。
- 20) この図は、J.Jastrow, Face and Fable in Psychology (Houghton Mifflin, Boston, 1990) からウィトゲンシュタインがペンでトレースして引用したもある。
- 21) 三輪山の大物主神は、蛇神であるという。その三輪山について地元の伝承に、三輪山の神奈備型の山容は蛇身の大物主神が七巻半してトグロを巻いている姿である、とする言伝えがある（吉野 1997）。ことによると、こうした言伝えには、古い信仰が残っているのかもしれない。
- 22) パノフスキイは、芸術作品のイコノロジー研究を三段階にわけて考えた。たとえばキリストの降誕図をみると、

14-15世紀にかけて、聖母マリアが寝台や寝椅子に横たわるそれまでの伝統的な型から、聖母が幼児キリストに跪いて礼拝する型に変化したという。この大きな変化は、「構図上の観点から見れば、大ざっぱに言って、長方形の図式にかわる三角形の図式を意味し」ていて（第1段階・イコノグラフィー以前の記述）、「イコノグラフィーの観点から見れば、偽ボナヴェントゥーラや聖ブリギッタらの著作家たちによって明文化された新しいテーマの導入を意味し」（第2段階・イコノグラフィー的分析）、「同時にこの変化は、中世の後期段階に特有な新しい情緒上の動きをも表している」という（第3段階・イコノロジー的解釈）（エルヴィン・パノフスキイ 1971a）。操作的に析出された「中世の後期段階に特有な新しい情緒上の動き」というのがイコノロジー的解釈の成果である。

- 23) ベンヤミンは、1933年に模倣にかんしてふたつの論文を執筆した。ふたつの短い論文のテーマは人間と言語の問題の追求で、そこでは模倣の能力が根底にあることが示されている。当初公表されたのは第2稿である「模倣の能力について」（ヴァルター・ベンヤミン 1981）であるが、第1稿である「類似したものについての試論」（ヴァルター・ベンヤミン 1992）は、模倣について第2稿よりも多くの見解が示されていて貴重である。
- 24) もとの図像を忠実に写実的に模倣しているかどうかという基準は、あくまでも中国鏡の側からの視点によるものであって、倭人社会の必要性という要求はこれに縛られるものではない。縛られているのは近代のわれわれである。これは、近代日本人の精神史のなかで検討されるべき事柄である。

一方的な価値観から想定された文化の高低を前提に、文化的に劣った側の行為として模倣を位置づける発想とは次元を異なる哲学がここにある。

- 25) ゴンブリッヂは、棒馬を例に図像を考察する。棒馬は、籌の柄の上端部に手綱をつけた馬の頭部をもつ遊具である。これが馬のイメージとして受けとめられるのはなぜか。『ポケット・オックスフォード辞典』がイメージを「対象の外形の模倣 imitation of object's external form」と定義するのをひいて、棒馬は馬の外形を模倣していないと指摘する。「その棒は概念としての馬を意味している記号でもなければ、特定の馬の肖像でもない。「代替物」として役立つ性能によって、その棒は己の力で馬になったわけである。」と考察した（エルнст・ゴンブリッヂ 1988、11頁）。棒馬は、馬に乗るという機能を代替しているのである。このことは古代の図像でも同様であるという。「権力者の墓に埋葬されている粘土製の馬や召使は生者の代理である。偶像は神の代りをする。それが特定の神の「外形」を表現しているのかという問いは全く不適切である。偶像は礼拝と儀礼において神の代替物として役立っている——それはまさに棒馬が人造の馬というのと同じ意味で人造の神である。」と（同上、13頁）。

図像は心象画であるという説明方法も根強い。特に古代の図像には奇怪な姿をとるものがあり、こうした場合、それを制作者の内面の世界の描写とする説明があるが、「棒馬は馬についてのわれわれの観念を描写しているわけでは

ない。」（同上、13・14頁）のと同じく、図像の姿は心象風景の投影ではないという。現実ないものを、すべて心象世界に帰すだけでは、こたえにならない。

奇怪な古代の図像に関して用いられる、もうひとつの説明方法として概念的な表象というものがある。この概念は、児童画や原始美術、プリミティヴィズム芸術に共通する、どんな視覚経験からもかけ離れた、いわゆる奇怪にして異様な図像表現をさすものである。ゴンブリッヂは、この概念的な表象について「普通最も進んだ」説明とされる「子供（そして原始人）は『見ている』ものを描くのではなく、『知っている』ものを描くのだ」という説（同上、23頁）を否定する。なぜなら「棒馬は馬についての「概念」を作り上げる特徴から成り立っている、とか、棒馬は目で見た馬の記憶像を反映している、などというのは全く正しい言い方」（同上、23頁）ではないからだと指摘する。

図像は機能の代替物なのである。

参考文献 〈日本語文献〉

- アビ・ヴァールブルグ（加藤哲弘訳）2003a『蛇儀札 - 北アメリカ、エプロ・インディアン居住地域からのイメージ』ヴァールブルグ著作集7、ありな書房、（原書1923）
 アビ・ヴァールブルグ 2003b「フェッラーラのスキファノイア宮におけるイタリア美術と国際的占星術」『デューラーの古代性とスキファノイア宮の国際的占星術』ヴァールブルグ著作集5、ありな書房、（原書1912）
 アビ・ヴァールブルグ 2006「ルターの時代の言葉と図像における異教的=古代的予言」『ルターの時代の言葉と図像における異教的=古代的予言』ヴァールブルグ著作集6、ありな書房、（原書1921）
 新井 悟 1995「鼈龍鏡の編年と原鏡の同定」『駿台史学』第95号、駿台史学会
 新井 悟 2004「隅田八幡鏡発見以前 一八木奘三郎における和鏡の追求と挫折」『博望』第5号、東北アジア古文化研究所
 新井 悟 2014「鏡」『古墳の見方』、ニューサイエンス社
 新井 悟 2020「鏡のイコノロジー 一古墳時代の日本列島で作られた鏡の意味を探るための理論と方法の考察ー』『考古論叢 神奈川』第28集、神奈川県考古学会
 荒川 紘 1996『龍の起源』、紀伊国屋書店
 今村仁司 2000『交易する人間 贈与と交換の人間学』、講談社
 ヴァルター・ベンヤミン（佐藤康彦訳）1981「模倣の能力について」『言語と社会』ヴァルター・ベンヤミン著作集3、晶文社、（原書1933b）
 ヴァルター・ベンヤミン（道旗泰三訳）1992「類似したものについての試論」『来たるべき哲学のプログラム』、晶文社、（原書1933a）
 エルヴィン・パノフスキイ（浅野徹・阿天坊耀・塚田孝雄・永澤峻・福部信敏訳）1971a『イコノロジー研究 ルネサンス美術における人文主義の諸テーマ』、美術出版社、（原書1939）

- エルヴィン・パノフスキー（中森義宗・内藤秀雄・清水忠訳）
1971b『視覚芸術の意味』、岩崎美術社、（原書 1955）
- エルンスト・カッシャー 1997『人間 シンボルを操るもの』、岩波書店、（原書は 1944）
- エルンスト・ゴンブリッチ（二見史郎・谷川 湿・横山勝彦
訳）1988「棒馬 あるいは芸術形式の根源についての考察」
『棒馬考』、勁草書房、（原書 1951）
- 折口信夫 1928『萬葉集研究』『日本文学講座』第 19 卷、新潮社
- 金関丈夫 1969「竹原古墳奥室の壁画」『MUSEUM』215 号、
東京国立博物館
- カルロ・セヴェーリ（水野千依訳）2017「人類学者ヴァール
ブルク、あるいはユートピアの解読—イメージの生物学か
ら記憶の人類学へ」『キマイラの原理 記憶の人類学』、白
水社、（原書 2004）
- 河田 貞 1986「玉虫厨子」『国宝大事典』四（工芸・考古）、
講談社
- 宮内庁書陵部陵墓課 2005『宮内庁書陵部所蔵 古鏡集成』、
学生社
- 車崎正彦 1993「鼈龍鏡考」『翔古論聚』、久保哲三先生追悼
論文集刊行会
- 車崎正彦 2002「総説 中国鏡と倭鏡」『考古資料大観』 第 5 卷、
小学館
- 車崎正彦 2007「家屋紋鏡を読む」『考古学論究 - 小笠原好彦
先生退任記念論集 -』、真陽社
- 桑原久男 1997「戦士と鹿 - 清水谷遺跡の弥生絵画を読む」『宗
教と考古学』、勉誠社
- 小島瓔（ネ + 豊）1991『蛇の宇宙誌 蛇をめぐる民俗自然
誌』、東京美術
- 小林行雄 1965『古鏡』、学生社
- 小林行雄 1976『直弧文』『古墳文化論考』、平凡社
- 小松和彦 1977「日本神話における占有儀礼」『講座日本の神
話 7 日本神話と祭祀』、有精堂出版株式会社
- 西郷信綱 1989『古事記注釈』第 4 卷、平凡社
- 西郷信綱 1997「三輪山神話の構造」『思想』1997 年 3 月号（No.
873）、岩波書店
- 齊藤 純 2014「蛇・龍・法螺貝」『民俗学事典』、丸善出版
株式会社
- 佐佐木隆 2020『蛇神をめぐる伝承 古代人の心を読む』、青
土社
- 佐和隆研 1977『信貴山縁起』日本絵巻大成 4、中央公論社
- 下垣仁志 2003「古墳時代前期倭製鏡の編年」『古文化談叢』
第 49 集、九州古文化研究会
- 田中 琢 1977『鐸劍鏡』日本原始美術大系 4、講談社
- 田中 琢 1979『古鏡』日本の原始美術 8、講談社
- 田中 琢 1981『古鏡』日本の美術 No. 178、至文堂
- 田中 琢 1983「方格規矩四神鏡系倭鏡分類試論」『文化財論
叢』奈良国立文化財研究所創立 30 周年記念論文集、同朋
舎
- 谷川健一 2012『蛇 不死と再生の民俗』、富山房インターナ
ショナル
- 辻田淳一郎 1999「古墳時代前期倣製鏡の多様化とその志向
性 - 製作工程の視点から -」『九州考古学』74、九州考古
学会
- 辻田淳一郎 2000「鼈龍鏡の生成・変容過程に関する再検討」
『考古学研究』第 46 卷第 4 号、考古学研究会
- 富岡謙蔵 1920「日本仿製古鏡に就いて」『古鏡の研究』、丸
善株式会社
- 中村禎里 1987「ヘビ」『日本動物民俗誌』、海鳴社
- 西田守夫 1993「三角縁対置式系神獸鏡の図紋」『国立歴史民
俗博物館研究報告』第 55 集、国立歴史民俗博物館
- 林 正憲 2000「古墳時代前期における倭鏡の製作」『考古学
雑誌』第 85 卷第 4 号、日本考古学会
- ホメーロス（吳茂一訳）1953『イーリアス』上 岩波書店、（原
書紀元前 8 世紀）
- マルセル・モース（吉田禎吾・江川純一訳）2009『贈与論』、
筑摩書房、（原書 1925）
- 三品彰英 1971a「出雲神話異伝考」『建国神話の諸問題』三
品彰英論文集第 2 卷、平凡社
- 三品彰英 1971b「天孫降臨神話異伝考」『建国神話の諸問題』
- 三品彰英論文集第 2 卷、平凡社
- 三品彰英 1971c「天ノ岩戸がくれの物語」『建国神話の諸問題』
三品彰英論文集第 2 卷、平凡社
- 南方熊楠 1916「田原藤太竜宮入りの話」『太陽』22 ノ 3（大
正 5 年 3 月）、博文館
- 南方熊楠 1931「蛇に関する民俗と伝説」『民俗学』3 ノ 4（昭
和 6 年 4 月）、民俗学会
- ミルチャ・エリアーデ（久米博訳）1981『聖なる空間と時間
宗教概論 3』エリアーデ著作集第 3 卷、せりか書房、（原
書 1968）
- 三宅米吉 1897「古鏡」『考古学会雑誌』第 1 卷第 5 号、考古
学会
- 本居宣長 1968「古事記傳三之卷」『本居宣長全集』第 9 卷、
筑摩書房、（原書 1790）、※本書の振り仮名はカタカナ表
記であるが、引用にあたっては、他の引用文との統一をは
かるために、ひらがな表記にあらためた。
- 森下章司 1991「古墳時代仿製鏡の変遷とその特質」『史林』
第 74 卷第 6 号、史学研究会
- 柳田國男 1927「雷神信仰の変遷」『民族』昭和 2 年 5 月、民
族発行所
- 雪野山古墳発掘調査団 1996『雪野山古墳の研究』報告篇、
八日市市教育委員会
- 吉野裕子 1979『蛇 日本の蛇信仰』、法政大学出版局
- 吉野裕子 1997「神奈備山考 三輪山信仰の変遷」三輪山文化
研究会編『神奈備 大神 三輪明神』、東方出版
- ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタイン（丘沢静也訳） 2013『哲
学探究』、岩波書店、（原書 1953）
- レヴィ・ストロース（荒川幾男訳）1972「魚のつまつた胴体
をもつ蛇」『構造人類学』、みすず書房、（原書 1947）
- 若桑みどり 2000『イメージの歴史』、放送大学教育振興会

〈外国語文献〉

O.Siren 1929 A History of Early Chinese Art, Ernest Benn,
Ltd. London

なお日本書紀、古事記、風土記、日本靈異記といった歴史的
文献の引用はつぎのとおりである。

坂本太郎・家永三郎・井上光貞・大野晋校注 1965・67『日本書紀』日本古典文学大系新装版上・下、岩波書店
 西郷信綱 1975・76・88・89『古事記注釈』1～4、平凡社
 植垣節也校注 1997『風土記』新編日本古典文学全集5、小
 学館
 中田祝夫校注 1995『日本靈異記』新編日本古典文学全集10、
 小学館

図版出典

図1 新山古墳出土鼈龍鏡（出典：宮内庁書陵部陵墓課 2005『宮内庁書陵部所蔵 古鏡集成』、pp.23、16。左記出版物から画像を転載することについて、出版社の同意のもと、書陵部から使用同意書を得る（文書番号：令和7年1月30日付け宮内書発第114号）。原資料の所蔵者は宮内庁書陵部である。）。

図2 雪野山古墳出土鼈龍鏡（出典：雪野山古墳発掘調査団 1996『雪野山古墳の研究』報告篇、図版15上段。東近江市から画像データの提供をうけ、特別利用許可書を得る（文書番号：令和6年12月23日付け東埋第694号）。原資料の所蔵者は東近江市である。）。

図3 ウサギ＝アヒルの頭（出典：ヴィトゲンシュタイン 2013『哲学探究』、pp.378。左記出版物から図を引用することについて出版社と相談し、著作権法第32条の引用の範囲内において執筆者の責任のもと、引用文献を明示して引用した。）。

The Theme of Japanese Bronze Mirrors with Daryū Design

ARAI Satoru

The purpose of this paper is to consider the meaning of the Japanese bronze mirrors of the Kofun period (middle third to early seventh centuries, CE). To this end, the author adopts the methodology of iconology, which has its origins in art history, and analyzes the images depicted and cast within the inner pattern band of Japanese bronze mirrors with the so-called daryū design. The term daryū originally means a Chinese mythical figure resembling an alligator, but Japanese archaeologists believe that this type of Japanese mirrors were Japanese adaptation of the Han Chinese bronze mirrors decorated with design of spiritual beasts. The author interprets that the main figure of Japanese bronze mirrors with daryū design composed of a single head and two bodies was a representation of a human body and a snake body, using the artistic technique of simultaneous depiction of figures at different times. Furthermore, the author points out that the main figure of Japanese bronze mirrors with daryū design was a figure of multiple meanings. The figure looked different from different perspectives. This suggests that the images on the Japanese bronze mirrors were expressions of the thoughts of the Wa (Japanese) people, independent from Chinese thoughts.

KEY WORDS:

Japanese bronze mirrors modelled after Chinese mirrors, snake god, iconology, chimera