

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第85回

日本美術のなかの「龍」

旧暦「辰」年にちなみ

稲賀 繁美

(いなが しげみ/国際日本文化研究センター、総合研究大学院大学)

階段を下る龍——日没の光景

ユカタン半島内部に位置するチチェン・イツァの遺蹟中央には、ククルカンの神殿として知られる階段ピラミッド(図1)がある。春分と秋分の日没時にはククルカン、すなわち羽毛のある蛇が、階段を駆け下りる。いきなりそういわれても、何のことが判然としまい。実際には、これは沈みゆく太陽がつくる影を巧みに利用した細工である。ピラミッドは、昼と夜の長さが同一になる日の太陽の航路の東西軸に直角となる正面をもつ。日没時の太陽の光は、ピラミッドの西南と西北の角で遮られ、その影が南北の面の中央に設けられた階段の欄干の西面に投影される。春分と秋分の日にかぎって、これらの影は、階段の側面にちょうどぴったりと収まる寸法の、ぎざぎざの陰翳を投げかける。太陽が没してゆくに連れて、ぎざぎざの影は階段をゆっくりと上方に移動してゆく。すると影の移動する向きとは反対に、日光に照らされた部分が、階段の斜面にそって、するすると降下してくるような錯覚を覚える。まるで光輝く長大な蛇が、ピラミッドの頂上から階段を伝って地上に降り立つように見える、という仕組みである。ことほど左様に、想像上の合成獣、龍の意匠には、世界的に特異な事例が知られる。

階段を下る龍といえば、東アジアの例も容易に思い起こされる。北京、紫禁城の故宮にある石の中央階段には、4本の爪をもった龍が浮き彫りされている(図2)。この階

段は清朝の皇帝以外の人間が通ることは許されなかった。いわばこの龍の道を通して皇帝は来臨を果たしたわけだ。この逸話が象徴するように、古来東アジアにあっては、中国起源の龍の意匠が韓半島さらには日本列島へと伝播した。そのなかで日本列島の龍に、韓国や中国と比較して、なにが目立った特徴を認めることはできるのだろうか。

古代遺品の伝流——起源の残存

美術史の世界で日本列島に知られる古い作例は、それが疑いなく龍であると同定される限りでは、朝鮮半島や中国からの文化の伝播を忠実に引き継いだ遺品に限定される。1972年3月26日に発掘された高松塚古墳の、墳墓の壁面を飾る国宝《青龍》(図3)は、中国古代の四神思想に負っており、中国なら西安周辺の墳墓の内装、朝鮮なら高句麗の古墳の守護神の意匠と直接の類縁性をもつ。また興福寺にある国宝《華原磬》(図4)は中国唐時代の伝製品であり、渤海よりもたらされたとの言い伝えがある。同様の優品は、もはや中国本土にも知られていない。その意味では、東アジア古代の博物館としての、遷都1300年を迎えた奈良の特異性を際立たせる作品、といってよい。

さらに時代を下ると、高山寺蔵の《華嚴宗祖師絵伝》(1220年代と推定/図5)が国宝として著名である。朝鮮に華嚴経を伝えた、新羅の僧・義湘(625-702)の事績を描いた鎌倉時代の絵巻だが、義湘一向の乗る船を支

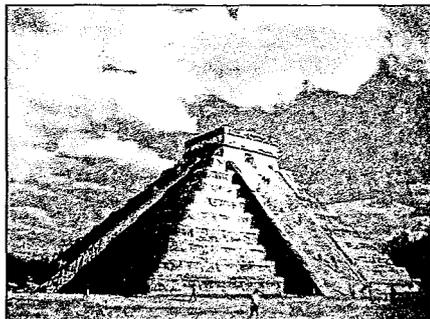


図1 チチェン・イツァ遺蹟(ユカタン半島)
Chichen Itza 10-13世紀, ククルカン神殿

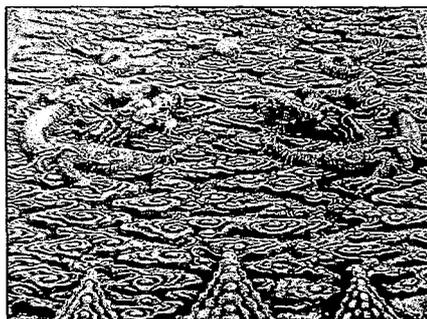


図2 紫禁城(北京), 皇帝の階段

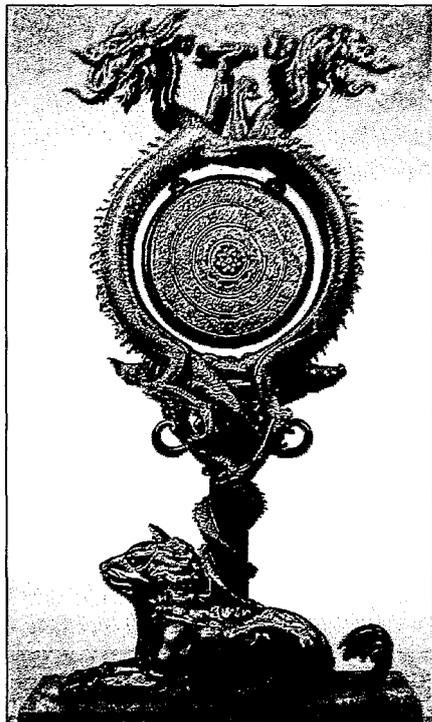


図4 《華原磬》唐代、興福寺蔵
写真提供: 奈良国立博物館



図3 高松塚古墳 《青龍》古墳時代, 7世紀末
文化庁所管・写真提供: 便利堂



図5 《華嚴祖師絵伝》(部分) 高山寺蔵
写真提供: 京都国立博物館

える巨大な龍は、航海の無事を祈って身を投げた善妙の化身とされる。入水した善妙の龍は舌を伸ばして憤怒の相を示しているが、新羅へと義湘の船を導く龍は、自信に満ちた表情で守護の役割に徹している。京都の西の山奥に在る高山寺は、明恵坊高弁(1172-1232)を中興の祖と仰ぐが、この寺に由来し、鳥羽僧正覚猷に帰せられる《鳥獸戯画》(平安時代後期)にも、雲を撒いて疾走する龍の素描が知られる。体に斑点があって豹そっくりという珍品で、爪は三本、現在まで類例は知られていない。鎌倉時代の作例としては、木造彫刻だが、運慶の子、康弁による傑作《龍灯鬼像》(図6)を逸するわけにはゆくまい。建保3年(1215)の年記をもち、天灯鬼と対をなすが、ここでは龍が首巻きよろしく鬼の上半身に巻き付いており、自らの尾に噛みついて結界をつくっている。龍に魅入られたのだろうか、鬼は目を剥いて硬直し、身動きもままならぬ有様で、頭上の六角灯籠を支えている。諧謔も溢れたこの鬼の表情に寄り沿う龍のうちに、日本的な変容を読むことも可能だろう。

安土桃山の龍——水墨の変貌

このようにいわゆる古代世界の日本にも龍は浸透しているが、現在の日本人たちが龍といわれてイメージする図像は、安土桃山期のお墨守を通じて植え付けられたものだろう。京都・建仁寺の海北友松(1533-1615)の《雲龍図》(図7)など、その典型だろう。この横目遣いの龍がいささか猜疑心を含んで陰険なのにたいして、妙心寺には狩野山楽(1559-1635)の《龍図》(図8)が知られ、こちらは邪心のない丸い眼が、やや自信過剰な楽天性を印象づける。さらに山楽の養子、狩野山雪(1589-1651)は上目遣いで萎縮した龍を描いている(図9)。これら3例を見ただけでも、16世紀後半から17世紀前半にかけて世相がすっかり変貌したことが悟られる。下克上を日常として覇権を競った戦国の世は、豊臣秀吉の天下統一を経て、鬱屈を余儀なくされる徳川の世へと移っていった。

禅宗寺院の法堂の天井に巨大な龍を描く

のが流行となったのも、ほぼこの時代以降とみてよいのだろうか。相国寺の法堂天井には狩野光信の作品(1605/図10)、妙心寺の法堂には、狩野守信の作例(1657/図11)が知られる。

時代を下るにつれ、形骸化を指摘するものが、狩野派のアカデミズムを端から軽蔑してきた従来の専門家たちの通り相場だ。とはいえこの伝統は、近くは堂本印象の《東福寺天井画龍》(1933)、加山又三による天龍寺の《雲龍図》(1997)、さらには建仁寺開創八百年を記念して2002年に奉納された、小泉淳による百八畳敷の《雲龍図》にまで引き継がれる。直径10メートルを優に越える大作も枚挙に暇がない。この現象は、韓国にも中国にもあまり類例を見ないようだ。

いまひとつ日本に特有の龍の意匠としては、日本刀の彫り物を指摘できる。高野山の龍光院には、弘法大師・空海が淳和天皇の天長元年(824)に神和泉苑で祈雨の修法の用に使ったとされる俱利伽羅剣が伝えられている。同じ高野山には平安時代の《絹本着色赤不動明王二童子図》(図12)が現存する。智証大師が近江国・横川の葛川瀧で感得した明王の姿を写したものとされるが、不動明王が手にした利剣には、尾が二股に割れた龍が絡まり、口を開いて剣を呑もうとする姿も躍動感に溢れる。鎌倉期には、不動明王信仰にもとづき、刀剣に俱利伽羅龍を刻印する風習が知られる。刻印は不動明王を現す梵字を図像化したものだが、南北朝・室町期には、備前長船住忠光や駿河国住助宗らの作刀に優品が知られ、この伝統は江戸末期まで継承される。こうした伝統を踏まえればこそ、天心・岡倉覚三は、インド滞在中(1902)に執筆した草稿(『東洋の覚醒』として没後の1939年に出版)で、カーリー女神への信仰を、日本の不動信仰と結びつけ、言祝ぐこととなる。岡倉門下の木村武山は、高野山の《赤不動》を下敷きにして、紅蓮の焰と化した俱利伽羅龍剣を手にする《不動》図を描いている。



图6 康弁《龍灯鬼像》1215年
奈良・興福寺藏 写真提供：便利堂



图10 狩野光信《青龍圖》1605年 相国寺法堂天井画



图7 海北友松《雲龍圖》建仁寺



图11 狩野守信《青龍圖》1657年 妙心寺法堂天井画



图8 狩野山楽《龍圖》妙心寺



图9 狩野山雪《龍圖》



图12 《絹本着色赤不動二童子圖》(部分)
平安時代 高野山

欧米に渡った日本の龍——異物の闖入

日本の龍の図像は、そのものとして、さして特異な表情を宿しているわけではない。それは大略、中国起源の意匠を少しばかり捻った程度の変異を見せるに過ぎない。陶磁器における呉須の絵付けにせよ、茶道具の金襴緞子の文様や友禅の絵柄にせよ、はては武具甲冑の兜の龍頭にせよ。龍頭の兜については、新井白石がこれを舞臺の蘭陵王の面に由来するものではないか、と考証してみせていることを指摘しておこう。

だが世界大の図像の流通のなかでは、日本の龍は、韓国や中国の場合以上の活躍を見せている。その著名な例として歌川国芳の浮世絵木版《龍宮玉取姫》(図13)を挙げるにしくはあるまい。フランス印象派の先駆者に位置づけられるエドゥアール・マネÉdouard Manetの《休息・ベルト・モリ

ゾの肖像》(1869-70/図14)の背景には、紛うことなく、この浮世絵三枚続きが掲げてあり、フランスの画家は、「休息」という題名とは対極をなすように、大波に乗って到来する龍を、生命感溢れる大胆な筆致で描き出している。

竜王玉取姫という話題は、『古事記』など古代日本の神話に由来するが、こうした絵柄が流行をみた背景には、18世紀末以来の国学の盛行を考慮する必要があるだろう。素戔嗚尊(スサノウノミコト)による八岐大蛇(ヤマタノオロチ)退治が図像化されるのも、この時期以降ではないかと推定される。そこでは国産の大蛇は、中国起源の龍の外見と習合して図像化された。国芳の弟子筋にあたる月岡芳年にも『日本略史内』として《八岐大蛇退治》が知られるが、その後この龍はさらに洋装でもご登場する。



図13 歌川国芳《龍宮玉取姫》浮世絵木版3枚つづき



図14 エドゥアール・マネ《休息：ベルト・モリゾの肖像》(部分) 1869-70年

洋装を試みた東洋の龍-出世願望

原田直次郎(1863-1899)は明治初期の洋画家として知られるが、洋行帰りの1895年には《素戔斬蛇》(図15)を油彩で制作している。ここまでくると龍は和洋折衷で、東洋の出自を油絵の具で粉塗した表現が、今日みれば奇異な印象を与える。それに先立つ1890年には《龍頭観音》(図16)が護国寺に奉納されている。欧州はミュンヘンの本場仕込みの油彩技法による歴史画の手法によって、東洋の神話世界を領略し、と同時に東洋の伝統を西洋世界にも認知させようとの覇気を担って登場したのが、油彩洋装の龍だった。実際、原田は1887年の講演「絵画改良論」で、歴史画を定義して「古今ノ歴史戦争神学高名ナル詩文等二モトツケル絵画」と述べ、絵画の最高位を占めるべきこの歴史画が日本にはなお僅少なことを嘆いている。

1893年には、イタリアのヴェネチアに留学していた川村清雄(1852-1934)も、渾身の力量を傾けた《龍》を油彩で描いている(図17)。角は鹿、爪は鷹、胴は蛇を実際に写生して合成し、従来の空想の獣に現実味を与えようとした苦心が、今に伝えられる。近代立憲国家の成立とともに、貨幣鑄造にも龍の意匠が取り込まれる。東洋の造形意匠を舶来西洋の制度に導入して国威を宣揚しようとするナショナリズムの意志が、これら洋装の龍図像の盛行を後押ししていた。

これと踵を接する事業が、海外の東洋美術収集への貢献だろう。日本製の青銅製品は欧米でも人気を呼び、1871年に日本に滞在したイタリア系の銀行家、アンリ・セルヌーシの将来品を集めたパリ、モンソー公園のセルヌーシ美術館には青銅の龍が知られ、ルイ・ゴンスの『日本美術』(1883)にも図版が挿入されている。類例は、東はポーランド、クラカフの「漫画」狂、ヤシエンスキの収集から、大西洋を越えた北米では、マサチューセッツのヴィンセント・スミス美術館にも所蔵品が知られる。後者には木彫の欄間の龍の細工物も、当時のままの姿で展示場の入り口を飾っている。



図15 原田直次郎《素戔斬蛇》1895年
油彩下絵(布の穴から子犬が覗いている趣向)

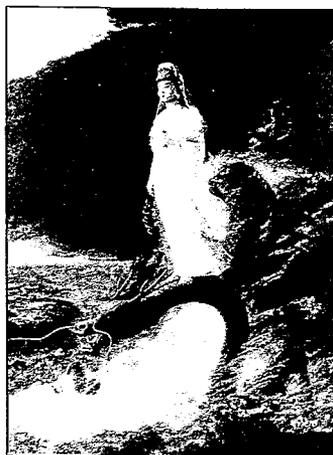


図16 原田直次郎《龍頭観音》1890年
護国寺蔵 東京国立近代美術館寄託



図17 川村清雄《昇龍図》1893年 福富太郎コレクション

龍の図像を描いた名品が、日本人の手によって推奨された顕著な例としては、岡倉覚三のボストン美術館での活動に注目したい。ボストン美術館が誇る、南宋の画家、陳容の《九龍図》は辛亥革命に前後する時期に岡倉が中国で入手した逸品であり、岡倉の脳裡には、文永4年(1267)に朝鮮から請来された(現)徳川美術館蔵の、陳容《龍図》のことも念頭にあっただろう。さらに当時は唐の呉道子の遺品とも伝えられた道教絵画のうち《水官図》。呉道子はフェノロサも高く評価した伝説的な巨匠であり、その系譜をひく後代の模作と見るのが今日の評価だが、これも岡倉の手でボストン美術館に購入された。眷属に周囲を囲まれた水官は、堂々たる体躯の龍の背に乗って海原を渡ってくる。西洋の龍に遜色ない名品が東洋に存在することを誇示するだけではない。もっぱら西洋世界では調伏の対象として悪役を演じることが多かった龍とは対照的に、東洋においては龍は靈性を宿した理想の獣として珍重されたことを訴える。そうした汎アジア主義の前哨をなす価値観を担ったのが龍であり、その売り出しに関与したのが、もっぱら近代の日本人だったという歴史的現実は何を意味したのだろう。

国威発揚の象徴としての龍

大英帝国治下のインド、あるいは新興国北米に足跡を残した画家たちに、龍の意匠が頻繁に現れるのも、けっして偶然ではないだろう。岡倉の配下にあった横山大観には、日露戦争期に重なるボストン滞在期の作品として、奇妙な《双龍図》(図18)が複数知られる。ふたつの龍が玉を争っている図柄だが、そこには東西両陣営の覇権争いが投影されていると見て、誤解はないだろう。松が龍へと変身を遂げる様も特異だが、インドでは第二次大戦期に、大観らとも交友のあったノンドラル・ボースが《燃え上がる松》(図19)という、これまた類例のない作品を残している。はたしてそれは、大英帝国支配への叛旗だったのか、それともアジアを席卷する大東亜求する祈りを込め

共栄圏思想への擲楡だったのか。いずれにせよ、そこには岡倉が顕揚した俱利伽羅劍の意匠の残滓が濃厚である。

太平洋戦争での日本の敗戦後、講和条約締結期の大観の作品に、《ある日の太平洋》(図20)が知られる。遠景に富士山を擁する画面の下半分は太平洋の荒波によって占められるが、そのなかには雲に乗る龍の姿が垣間見られ、神風により日本の再独立を希



図18 横山大観《双龍争珠》1905年、横山大観記念館

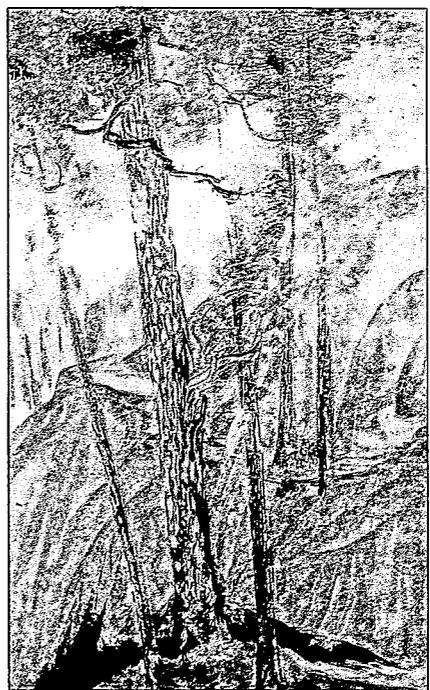


図19 ノンドラル・ボース《燃え上がる松》1942年
コルカタ、個人蔵



図20 横山大観《或る日の太平洋》1952年
東京国立近代美術館蔵

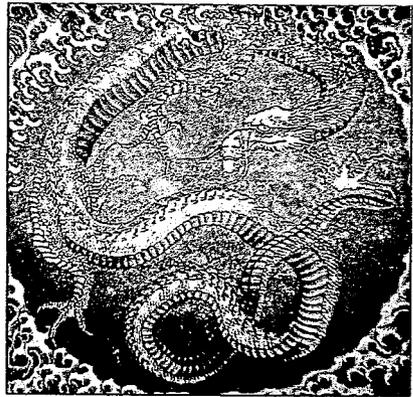


図21 葛飾北斎《東町祭屋台天井画・龍》小布施
北斎館

た図像であることは明白だ。戦意高揚を目的とする注文画にも誠意をもって対応した画伯の、愛国の信念が披瀝された作品であることは、無碍に否定すべきではあるまい。思えば国威発揚と密接に関わり、時に日本列島を越えてアジア全域を覆う象徴として動員されたのが、近代亜細亜における龍の担った命運だったからである。

千支の辰からは遙かに隔たった国家存亡の象徴へと、龍の図像は変容を遂げていった。だが思えば、横山大観の富士と太平洋の龍には、葛飾北斎の記憶が沈殿している。富士と大波の対比が《神奈川沖波裏》であり、小布施に残る《東町祭屋台天井画》の

龍は、大波の意匠の直中から出現する。北斎から大観にいたるまで、富士越えの昇龍の図像が脈々と受け継がれている。世界大戦へと向かう時局のなかで、大観は岡倉覚三のうちに、新東亜秩序の預言者を見出してゆく。その傍らで、フランスの美術史家、アンリ・フォションは『北斎』増補版(1925)に新たに付した序で、岡倉覚三の『東洋の理想』に言及し、その冒頭最初の文に述べられた「アジアはひとつ」という理念は、アジア民族（そしてとりわけ日本民族）の愛国心が造り上げた「おそらくは架空だが、精髓を具現」した美術観にほかならないことを確認した。その幻想を象徴する架空の動物が龍にほかならない。本論でその概要をかいつまんだとおり、潜龍から昇龍への変身願望こそが、近代アジアの盟主たらんとした大日本帝国に取り憑いた呪縛だった。敗戦後半世紀を経て、ようやくこの呪縛を脱却した地点に、宮崎駿の『千と千尋の神隠し』（2001年）が出現する。なぜならば、この映画の結末で呪縛が解けるや、龍は千々に砕け散って、ついに階を下るからである。

【参考文献・抄】

小杉一雄・香取忠彦・河原正彦・元井龍『日本の文蔵 龍・麒麟・鳳凰』（光琳出版株式会社、1974年）／世間良彦『図説 龍の歴史大事典』（遊子館、2006年）／安田喜憲『龍の文明史』（八坂書店、2006年）