

弥生集落の祭祀機能と景観形成

The Ritual Function and Landscape Formation with Yayoi Settlement

小林青樹

KOBAYASHI Seiji

はじめに

①心象風景と儀礼的实践

②弥生絵画の心象風景

③祭殿の意味

④河川のシンボリズム

⑤境界としての環濠の象徴的・祭祀的機能

⑥景観形成における銅鐸の象徴的・祭祀的機能

⑦景観形成における銅鐸絵画の役割

⑧景観形成における鋸歯文の系譜

おわりに

【論文要旨】

弥生集落の景観形成にあたって重要であるのは、絵画の分析から、第1に集落の中枢に位置する祭殿と考える建物（A2・A3）の存在であり、この祭殿を中心として同心円状に景観を形成している。そして、第2に重要であるのは、祭場をもつ内部と外部を区別化する環濠である。本論では後者を中心に検討した。平野部の環濠集落のなかには、環濠が河川と接続するものがあり、水をたたえた環濠はむしろ河川を象徴化したものであると考えた。環濠は、境界・結界を現す区別化の象徴である。このあり方と連動して、絵画の中には、それぞれの空間における儀式・儀礼に、景観形成で確認した「辟邪」を意図した図像や身体技法をも表現している。弥生集落の景観は、こうした各々の儀式や儀礼に一貫した約束事である「儀礼的实践」を根底におき形成されていたと考える。

環濠の境界・結界としての象徴的意味は、銅鐸の埋納・絵画・文様の意味とも相同関係にある。いずれも辟邪としての機能を持ち、銅鐸は境界・結界に埋納され、鋸歯文のような文様自体も辟邪の象徴であり、それは祭殿の飾り文様としても機能した。その後鋸歯文は、古墳時代の柵形埴輪の飾りにも引き継がれ、祭場を区別化する境界・結界の象徴として機能した。弥生集落で確認した祭場を中心とした景観形成は、古墳時代に一般集落からの祭場の分離独立という変化を経るが、その根底の儀礼的意味と儀礼的实践は形を変えながらも継承されたと考える。

【キーワード】 弥生集落、祭祀機能、景観形成、祭殿、環濠、辟邪、銅鐸、柵形埴輪

はじめに

弥生人が認知し、頭の中に描き共有していた「集落」に相当するような空間的範囲とはいかなるものか、そして、周囲の環境を含めた景観の意味とはどのようなものであったのか、本論ではこうした問題について実験的な考察を行う。

ここでは、弥生人が認知し、頭の中に描き共有していた「集落」像を「心象風景」とよぶ[小林2007]。筆者は、以前、弥生時代中期の近畿を中心とした地域でみられる絵画資料の分析を基に、弥生人の心象風景の復元を試みた[小林2007]。この検討では、絵画に表現された心象風景について、低地型の大形集落は、その中心部にランドマークとしての祭殿をもち、環濠と環濠に接続することの多い河川を、居住域と外部との区別化の重要な指標とする景観を形成しているという仮説を提示した。そして、実際の遺跡の状況との比較から復元される集落景観と弥生人の心象風景はほぼ整合性をもつと整理した。

以上から、筆者は、絵画に描かれた光景は、祭場における祭祀の状況を表現していると考え。また、これまでの弥生時代の集落研究において、「集落」は生業的観点や流通的観点、すなわち経済的視点を中心に分析検討がなされてきたことからみれば、全く対照的な議論といってよいであろう。特に、集落の立地を例にみれば、周辺にどれだけ水田可耕地があるかどうか、また物資流通の要衝の地にあるかどうか、といった点が問われてきた。しかし、筆者は絵画と実際の遺跡でのありかたの共通性からみて、弥生人が認知し、頭の中に描き共有していた「心象風景」こそが、実際の景観を反映していると考え。そして、この「心象風景」は、絵画に表現されている非日常的な祭祀・儀礼的な世界観に規定されていた可能性を考える。本論では、これまで集落研究にはあまり取り上げられなかった絵画や銅鐸の分析によって、景観形成に祭祀・儀礼的な世界観が大きく関わっていることを検討する。なお、本論で対象とするのは、中期の近畿地方であるが、同時期の利根川以西の地域でも同様なあり方を示しており、基本的な考え方は本州一帯にもほぼ適用可能であると考え。

①……………心象風景と儀礼的实践

先史時代の景観に関する研究のなかで、心象風景の復元は「文化的景観」を復元することである。

文化的景観の概念とは、人間の行為の全般にわたって物理的・即物的観点から研究する「エティック」な面と、これとは反対のエミックな面の両者からなる[Mulk and Bayliss-Smith 1999]。このエティックな面は、景観の外的な要因であり、生態・資源、交易を意味し、エミックは内的な側面である景観に隠された意味やメタファー、シンボルを意味する。本稿での検討は、後者の文化的景観のエミックな側面の研究が中心であり、メタファー、シンボルがそれぞれ関係付けられた文化的な意味を明らかにすることである。

この「心象風景」は、「文化的景観」とほぼ同じと考えてよい。弥生集落の文化的景観を構成する祭祀機能を象徴化する要因を考えるにあたり、筆者は、弥生人が遺した心の風景、すなわち「心

象風景」の復元がまず必要であると考え。この心象風景の復元は容易ではないが、幸いにして、弥生時代については心象風景を復元するための素材である絵画資料が存在する。

ここで取り上げる絵画資料は、弥生時代中期の近畿地方を中心に展開した絵画群である。この絵画群に対する評価は様々であるが、その内容は、稲作の豊穡を祈りつつも、むしろ稔りある稲の豊穡を妨げるものを除去し取り払う意味が重視されている[小林 2007 ほか]。そして、絵画では稲作の実りを妨げるものを追い払う意図以外に、男／女、人間／自然といった対立関係を、弱者と強者の対立関係として象徴化している[安藤 2007・小林 2007]。そして、この象徴化作用は、さらに絵画に描かれた人物の「手を挙げる動作」にみられるように、身体の動作にも連動している[小林 2008]。このような象徴化作用によって、絵画にはさまざまな場面が描かれており、おそらくそれぞれは個々の儀式や儀礼行為を意味していると考え。つまり、絵画で描かれた光景は、決して絵空事ではなく、実際の儀式などの儀礼行為の光景をあらわしていると考えられるわけである。

福島真人は、「儀礼的行為」とは、本来「我々の生存にかかわる、さまざまなタイプの不確実性に対する、身体的過程を媒介とし、文化的に構成された制約の装置」としたが[福島 1995]、弥生絵画の儀礼行為も同様な意味として捉えてよいであろう。福島はさらに以下のように解説する。「儀礼的行為が集中しているのは、生存サイクルの結節点。それらは常にある種の予測不能な困難や災害、病といった、生存そのものへの脅威となるような状況と密接に関係している。そして儀礼的サイクルというのは、ある独特のメカニズムによって、そうした生存への脅威をなにがしか軽減ないし除去すると信じられている装置なのである」[福島 1995]。

こうした儀礼行為が弥生絵画に反映していると仮定した上で、ここで絵画に描かれた儀礼行為について少々説明を加えておかなければならない。

今村仁司と今村真介は、社会は儀礼的なものなしには存続しえないとした上で、個別な儀式等々は儀礼装置の要素として組み込まれ、この儀礼装置は個別の役割を越え出る社会構造的な効果を発揮する。そして、この集合としての活動を「儀礼的实践」と定義した[今村仁・今村真 2007]。「儀礼的实践」について両氏は、レヴィ＝ストロースの「構造」の概念や、ピエール・ブルデューの「ハビトゥス」に近い概念とし、さらにマーク・ジョンソン「イメージ図式」、マルセル・モース「身体技法」とも親和性をもつとする。そして、両氏は、「儀礼的实践」としての儀礼装置は、身体に刻み込まれた無意識的な世界解釈図式であり、同時に特定共同体のメンバーの行動に規則性と定型性を付与する訓練の鑄型である」とする[今村仁・今村真 2007]。

この考え方を、筆者の分析した弥生絵画の象徴世界に適用すれば、たとえば「盾と戈をもつ人物」が登場する絵画群は、稲の成長を妨げるものから稲を守護する「辟邪の儀式」を表現しているとするれば、この儀式は、辟邪の儀式を演出する「儀礼装置」の部分的な要素でしかない。このような個々の儀式に相当する絵画群全体を貫く全体としての何らかの構造が、「儀礼的实践」ということになる。

弥生絵画に描かれた儀礼行為は、「さまざまなタイプの不確実性」、すなわち、「ある種の予測不能な困難や災害、病といった、生存そのものへの脅威」であり、それは儀礼的实践によって自然と人間の対立や、女と男の対立などとして随所に一貫して表現された。この観点が、弥生集落の文化的景観を形成する、象徴化された祭祀機能の根本的な要因と考える。それでは、心象風景で復元した景観構造のどのような点が祭祀機能を象徴化するものとなるのか。それは儀礼の特性を考えること

によって、検討が可能となる。

儀礼の特性には、たとえば儀式で発声される言葉や身体動作など、極めて形式化されやすく、その深層には共通する規則性の創出作用がある。この規則性の創出作用について、今村仁司・今村真介両氏は、一定の反復性(回帰性・定型性)や比喩的秩序性(比喩的な論理性に基づく秩序)や有縁性原理(比喩的な秩序が要請する意味的な関連づけのネットワーク)を備えているという意味での規則性(形式性・パターン性)を挙げた[今村仁・今村真 2007: ibid]。象徴考古学や認知考古学で取り上げられる同様な見方からすれば、特にこの3番目の観点は、「アナロジー」「メタファー」として議論されているものである。こうした儀礼の特性をもとに、境界としての環濠の象徴的・祭祀的機能を考える必要がある。

②……………弥生絵画の心象風景

ここで絵画に描かれた心象風景について、分析内容を振り返る[小林 2007](図1)。絵画に描かれた景観は、自然界の動物、川、人、建物、というように様々な画題を描いている。各画題には、便宜的にアルファベットと数字を振り区別している。そして、これらの画題は、常に建物(A3)を中心に展開する。総体としては、当時の祭祀の光景、もしくは祭場とその周辺、さらには祭場を取り巻く環境を表現していると考ええる。こうした祭殿に関しては、描き直しの頻度が高く、特に梯子の位置の描き直しが多い。そして、この建物以外には基本的に場面展開による描き直し以外には、描き直しが少なく、躊躇なく一気に描いている。これは、一つの絵画群のなかで、はじめに建物の位置を決めて先に描き、この建物との位置関係で他の絵画素(絵画群を構成する絵画の最小単位)を埋めていくことを示している。描き順からみても、祭殿の中心性を読み取ることが可能である。

弥生時代中期の唐古・鍵遺跡には、北西ブロックに祭殿が位置し、また同時期の畿内地方の中核の大規模集落の内部には、祭殿と想定する独立棟持柱建物が中心部に位置することが多い。したがって、弥生土器絵画に描かれている光景は、集落の中核に位置する祭殿を中心に展開する状況を描いたものと仮定する。

絵画において、集落内部と集落外部を区別する表現は、第一に異なる景観・自然等に由来する、あるいは反映する絵画素を配置することで、空間的な区別化をはかっている。井向1号銅鐸(3期古段階)例[春成 2003]のようにアメンボなどの存在から水辺、水田(田圃)といった外部環境を表現し(図2)、また、井向1号銅鐸例は、畿内周辺地域の土器絵画群の祖型となるものである。本銅鐸の絵画について、銅鐸面の絵画を反転して検討を行うと、集落と集落外の構図は、丸くレイアウトされており(図2の実線部分、筆者加筆)、その周囲にはトンボや両生類の表現により田園風景が広がっている光景を表現し、また手前には船の群を描くことで、そこに川が存在することを連想させ、集落外の世界を表現している。そして、この絵画のうち、船の表現は、唐古・鍵遺跡第22次調査出土資料においても、梯子をもつ高層なA2建物と船の関係の一致した光景を認めることができ、さらにこの種の絵画は、他にも類例があり、祭殿群の正面右側の景観における境界表現は、関連する絵画群ではすべて一貫している。筆者は、この建物と(A2)建物(A3)が存

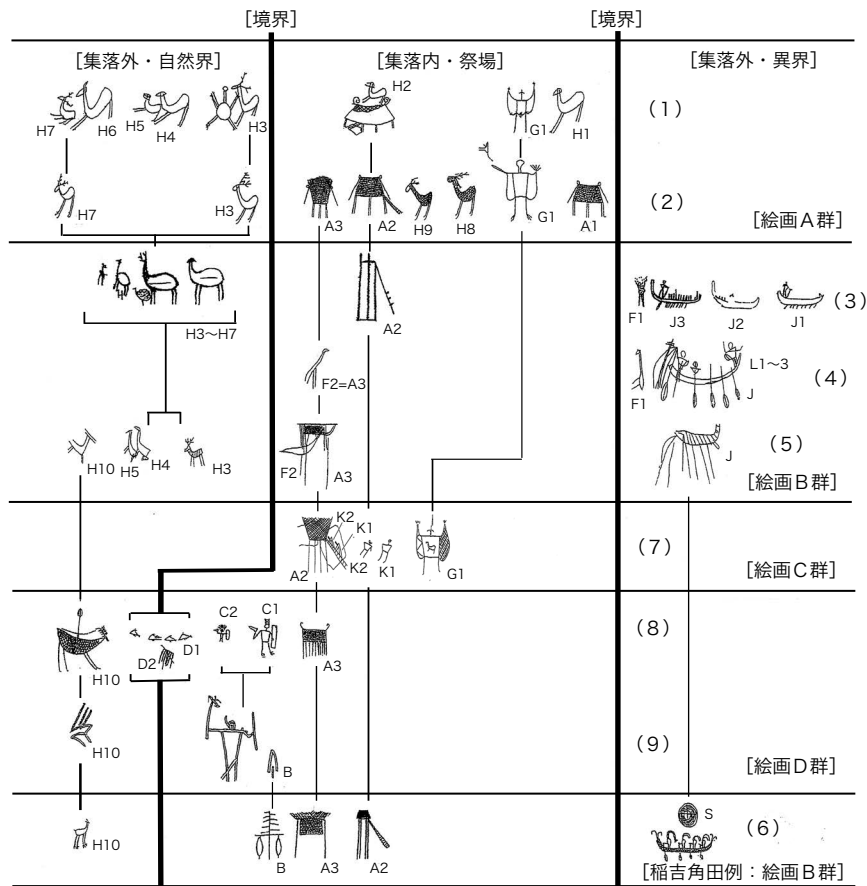


図1 弥生絵画の体系 (1:唐古・鍵59次 2:養山・前地 3:井向2号鐸 4:唐古・鍵1次
5:上鎌子 6:稲吉角田 7:清水風1次 8:清水風2次 9:川寄吉原)

在する場では、穀霊と祖霊を招き「神祭り」の祭祀が実施されていたと考え、建物(A2)と建物(A3)を「祭殿」とみなし、さらにこの場を「祭場」とする。心象風景の分析からは、この祭場を中心に景観形成がなされていると指摘しておきたい。

次に、祭殿の左側の景観における境界表現について、清水風2次調査出土例の絵画によって境界表現を検討する(図3)。本例では、祭殿(A3)からC2の人物を配置して集落内部の状況を構成しており、魚群と築状のもの(D)を水をたたえる環濠、もしくは環濠に接する河川示すとすれば、それを越えた向こう側に矢負いの鹿(H10)がいることになり、この魚群(D)を境に自然／集落の境界を表現していると理解する。また、図3の土器の絵画素間の間隙について、祭殿とシカの間にはやや幅広い空隙があり、集落の内外の境界はここに相当すると考える。おそらく、鹿／建物と並列させることで、この両者の間に鹿／建物＝自然界／人間界(集落)という意味の連鎖を表現しているのであろう。すなわち、この絵画は、祭殿を持つ集落とそこに2人の「戈と盾をもつ人」がおり、かつて桑原久雄が指摘したように、この集落の水田か川・濠を越えた向こうの矢負いのシカと対峙関係にある状態を描いたものと整理できる[桑原1997]。

ただし、本例1点だけでをもって当時の景観構造を想定するのは心もとない。そこで、川寄吉原遺跡出土例(図4中段)と稲吉角田例(図4下段)によって、この表現の妥当性を検討する。ま

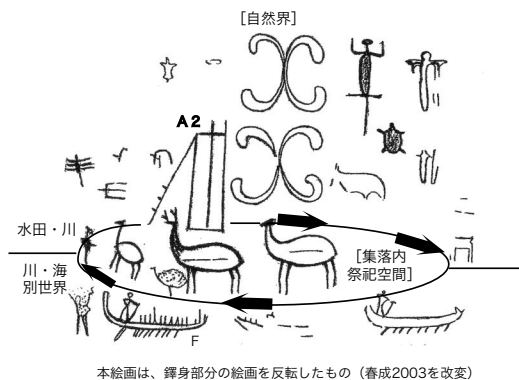


図2 井向1号銅鐸A面絵画群の景観表現

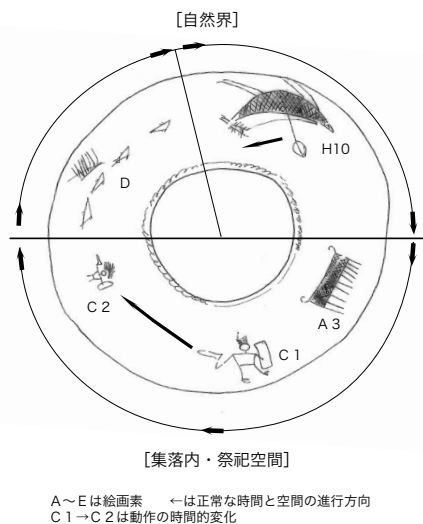


図3 清水風2次絵画群の関係性現

きる。そして、右側の銅鐸(B)・鳥(F)の絵画は、戈と盾をもつ人(C2)の背後にあるとすれば、C2→B→Fという前後関係を考えることができる。このような前後関係は、清水風2次例で表現されている祭殿と境界の表現は省略されているが、共通する点は多く(図4上段と中段)、各絵画素は清水風2次例の同種の絵画素とほぼ同じような位置関係にある。したがって、同じ空間構造を表現していることになろう。同じ空間構造を描いているにもかかわらず見た目の印象が異なるのは、矢負いのシカカイノシシ(H)の方から、集落の中にいる盾と戈をもつ人(C2)の方向を見通して描いたためであり、奥行きのある空間を異なる視点から描くことによって銅鐸形土製品のような狭い空間に絵画群を描くことができたと考ええる。

次に、絵画B群である稲吉角田例(図4下段)との比較である。清水風遺跡2次調査出土例で現された集落内外を示す境界表現は、川寄吉原例では矢負いのシカカイノシシ(H)と盾と戈をもつ人(C2)の間、稲吉角田例ではシカ(H)と銅鐸表現(B)、船(J)と祭殿(A2)の間に想定できる。稲吉角田例の集落内の中央には祭殿(A3)が位置し、これは独立棟持柱建物であり清水風2次例と同じである。稲吉角田例では、さらに祭殿(A3)の左脇に木に銅鐸(B)がぶら下がった状態が描かれているが、川寄吉原例で銅鐸(B)の前に盾と戈をもつ人(C2)が位置するのと同じである。

ず川寄吉原例は、小形の銅鐸形土製品であり、絵画を配置するスペースは極めて狭いため、絵画群は渾然一体となっているように見える。しかし、清水風2次例との比較と絵画群の前後関係などから、個々の絵画素を分解して空間表現を復元することは可能である(図4中段)。本資料は、中央に戈と盾をもつ人(C)が位置し、左に矢負いのシカカイノシシ(H)、そして左に銅鐸(B)が位置する、というのがこれまでの解釈である[10 高島1990]。筆者は、さらに銅鐸(B)の下線刻を鳥(F)とみる。このうち、戈と盾をもつ人の身体技法の特徴は、清水風2次例の矢負いの鹿側にいる人物と同じであり[小林2006]、清水風2次例との空間構成の位置関係は部分的に省略されている絵画があるが、全体の位置関係を復元すると全く同じであるといえる。

この両者の絵画群は、無秩序に描かれているのではなく、同様な空間構造と状態にしたがって描かれている。川寄吉原例について、まず描き方で見ると、矢負いのシカカイノシシ(H)は、戈と盾をもつ人(C2)を切って上に描いており、H→C2の前後関係が想定で

ただし、清水風2次例のC1の人物が、祭殿(A3)の左側にあつて、銅鐸(B)の左右どちらかに位置するかは現状では確定できないが、描かれた大きさからみてC1の人物の方が左側に位置すると思われる。以上の関係性に関し、ここで取り上げた資料数は三つしかないが、それぞれの絵画群を構成する絵画素の位置関係は図4のように矛盾なく相互に結びつけることができ、同じ空間構造のもとに絵画素が配置されている可能性が高い。以上の分析から、各絵画群は、個別にみれば異なっているようにみえるが、絵画素が部分的に省略・変形しており、複数の絵画群を並列してみれば、全体の空間における各絵画素の配置は規則的であるといえる。絵画群に、このような省略、変形、配置規則があると認めることによって、絵画素が単体でも、それらの光景を復元することが可能となる。

また、集落内部と集落外部を区別する境界表現に関しても、ほぼすべての絵画を通じて一貫していることが理解できる。そして、こうした絵画で注意すべきは、清水風遺跡2次調査出土例で、魚が泳ぐ川の表現によって、川か水を蓄えた濠の表現をもっていることである。これは、この川・濠自体が境界として認識されていたことを示している。なぜならば、唐古・鍵遺跡などの環濠集落では、小河川が遺跡の環濠に接続しており(図5)、川と環濠は交通路などとしてだけでなく、重要な境界であったであろう。また、船の表現は川が集落のすぐそばにあることを暗示している。以上のように、絵画群の関係性からみた場合、祭殿をもつ祭場と集落内部、そして、周囲を川・濠などで区切る景観を表現していると推定できる。

このような絵画に描かれた心象風景との類似性は、決して偶然ではなく、絵画において分析した弥生人の心象風景にかなった景観形成であると考えられる。

以上のように、弥生人の心象風景の復元から、絵画で表現されているものが、ある種の儀礼であるとする、その儀礼が執行される場(祭場)、登場人物、器物、そしてそれらの役割が明確に決められており、その場に応じた身体動作まで一貫している。そして、祭殿を中心とする祭場が河川・濠を境界として外部と区別化されている景観構造を復元した。次に、祭殿が象徴的で祭祀的機能を有する意味と、景観構造における境界としての河川や濠の象徴的・祭祀的機能について検討する。

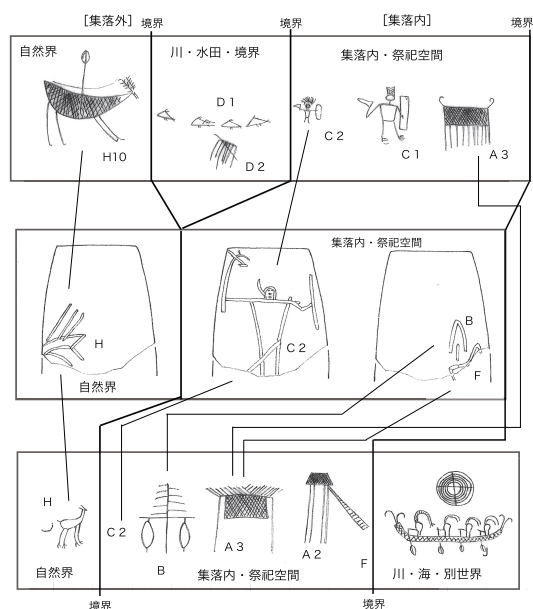


図4 盾と戈をもつ人物の絵画群関係図
(上段：清水風2次 中段：川寄吉原 下段：稲吉角田)

③……………祭殿の意味

祭殿と推定される建物の絵画は、絵画群の関係性が判明するものでみた場合、集落内ではおそらく多いもので3棟程度を描いている(図1)。養久山・前地遺跡例(図1-2-A2)では、寄棟の建物(A1)・梯子をもつ寄棟の建物(A2)、切妻で独立棟持柱をもつ建物(A3)、以上の3種類の建物を描いている[岸本1995]。井向1号銅鐸例には、屋根部を欠損しているものの、高層な柱をもつ建物(A2)であることがわかる(図1-3-A2)[春成2003]。清水風遺跡第2次調査例では、左寄りに独立棟持柱をもつ建物(A3)がある(図1-8-A3)[田原本町1996]。

稲吉角田遺跡例には、高層で梯子の取り付け建物(A2)と独立棟持柱をもつ建物(A3)がある(図1-6-A3)[春成1997]。これらの絵画群で問題となる建物は、いずれの絵画群にも関連している建物(A2)と建物(A3)であろう。

以上のように絵画群において、描き分けしている建物(A2)と建物(A3)は、いかなる性格を持ち、どのような意味をもっていたのであろうか。描かれた建物に関して、春成秀爾等はそれまでの研究を総括しつつ、建物の基本的な分類を行い、それぞれの意味を解釈した[春成1991]。春成による分類では、筆者の建物(A1)をc類、建物(A2)をa類、建物(A3)をb類とし、以下のように整理している。

まず、建物(A2)の解釈については、屋根裏倉庫、港に付属した望楼的な施設、祠堂としての高倉、神殿説、木の鳥をまつる祠説、有力者たちの居館説、タカドノ説、といったように多様であり、また、建物(A3)についても、穀物貯蔵の倉庫説、住居説、稲米の貯蔵倉庫説、集会所説、タカドノ説など、同様に多様な解釈がなされている[春成1991]。なお、春成は、このA3建物について、稲蔵であっても極めて神聖な建物(A3)であったとする[春成1991]。

このような建物の解釈をおこなうにあたり、特に絵画に描かれたものについては、絵画群の全体での関係性から考える必要がある。春成秀爾は、稲吉角田例・井向1号銅鐸例・唐古・鍵第1次調査例といった3つの絵画における建物(A2)を対比してその機能を考えた(図1)[春成1991]。稲吉例(6)では、鳥装の人物がこぐ舟の行き着く先が建物(A2)であり、井向1号銅鐸例(3)でも同様な関係が想定できるとする。そして、唐古・鍵例では船の行き着く先にはツルかサギがいることから、稲吉の建物(A2)=唐古・鍵のツル・サギの関係が想定でき、「それは鶴一木で作った鳥一をまつる祠であると想像する」とし、その高さの異常さについて、「鳥の棲む世界が天の彼方にあると信じられていたからではあるまいか」とする。

筆者は、こうした絵画群については、春成とは異なる見解をもつ。唐古・鍵遺跡第1次調査出土資料は、船とともに鳥が祭場に来訪する光景を描いた絵画である(図1-4)[末永ほか1942]。この絵画では、左側に進む船(J)と、船を漕ぐ人と船頭と思われる人物の先に左側を向く長い頸の鳥(F1)が位置する。この絵画の左側は破片により空白部をもつので不明であるが、同一個体の左側の先には、右側を向く長い頸の鳥(F2)が位置する。この構成は、同種の唐古・鍵遺跡59次調査において、鳥ではなく、切妻の祭殿を描いており[藤田2003]、右側を向く長い頸の鳥(F2)と祭殿は互いに同じ位置関係にあることを暗示する関係にあると考える。この関係性は、さらに福岡県前原

市上鍾子遺跡出土の絵画群で補強できる。

上鍾子遺跡で出土した木製琴の側板に線刻した絵画は、重ねて描かれた絵画を描いた2方向で分割してみると、切妻造りの祭殿(A3)と長い頸の鳥(F2)を重ねて描いていることがわかる(図1-5)[前原市教委1996]。本例によって、唐古・鍵遺跡例と清水風遺跡例において右側を向く長い頸の鳥(F2)と祭殿が同所に位置するという可能性がより高まった。

以上の筆者の分析結果が正しいとすれば、鳥の最終的に行き着く場は、切妻の祭殿である建物(A3)であると推測できる。建物(A3)の性格は、この鳥の果たした役割を考えることによって理解できるものであろう。大林太良は、東南アジアなどに残る稲作の起源神話において、ツルのような鳥が、天界から人間界に稲をもたらす穂落し神とされていることを指摘した[大林1964]。また、金関恕も鳥を穀霊の運搬者とみなす[金関1984]。鳥が穀霊の運搬者であるならば、この穀霊の存在は、その年に収穫して得た種籾にとりついて新しい生命を得て、翌年に稔りある収穫を得ることを期待されたはずである。したがって、筆者は、建物(A3)の一つの役割として種籾貯蔵として機能していた可能性を考える。絵画群において、建物(A3)と鳥(F1)が重なることは、まさに穀霊が種籾に宿っている状況を暗示している。なお、当然のことながら土地の精霊としての鹿も霊的存在となつて最終的に建物(A3)に行き着くが、この点の詳細については別稿を参照されたい[小林2007]。

それでは高層な建物である建物(A2)は、どのような役割をもっていたのであろうか。井向1号銅鐸例(図2)をみると、集落内、もしくは祭場は円形のように認識されており、列をなした鳥や鹿の群れは、この円弧にそって高層な建物であるA2建物を目指している。ここで登場する鳥と鹿はともに単なる動物ではなく「神」としての存在であろうから、それら神の行き先を導くランドマークとして描いていることがわかる。

金関恕は、弥生時代の祭祀に登場する鳥に関して、鳥を穀霊の運搬者とみなすほかに、「神の国と人の世のなかだちをする使者」、あるいは、「神を招く鳥」として鳥を祭り、そのために鳥に扮した巫師が存在したと考えた[金関1984]。こうした金関説にしたがえば、ツルなどの鳥は、季節的に神が棲む場と祭場を行き来するのであるから、祭場を来訪した鳥は、神が棲む場に戻る際に一度来た方向に再度戻らなければならない。このとき、神が棲む場は、自然界ではなく、鳥が飛ぶ天・空の彼方でもあり、果てしない地平線の向こうに他ならない。建物(A2)を高層に描いているのは、おそらく、鳥が天・空の彼方から来訪してくる点と、祖霊のすむ天・空の彼方に少しでも近づこうという点が、天・空の彼方に突き出る高層な建物の暗喩として働いているからであろう[春成：1991]。そして、建物(A3)は、穀霊が最終的に行き着く場であると考えたが、祖霊も同所に来訪することになる。

このように建物(A2)は、絵画ではA3建物と隣り合って描かれている。ただし、描き方をよく見ると不自然な点がある。すなわち、稲吉角田遺跡の絵画例では建物(A2)は高層であるはずであるが、建物(A3)とはほぼ同じ高さに描かれているのである(図1-6)。これは、養久山・前地遺跡例(図1-2)でも同様である。この事実は、絵画で表現している空間構造がある程度実態に近いものであると仮定すれば不自然であり、2つの建物は近接した場にはなかった可能性があろう。実際の遺跡のあり方で、この高層な建物(A2)自体、今のところ検出例もなく検証できないが、両者はやや離れた位置に存在していた可能性は否定できない。それに対して、建物(A3)については、大阪府池

上・曽根遺跡例[秋山 2006]などからみて集落の中心部付近に位置したことが多いことからすれば、やはり穀霊と祖霊が最終的に行き着く場である建物(A3)が、心象風景の中心的存在であると考えられる。

以上のように、建物(A2)は神を招く目印(ランドマーク)であり、実際に集落に存在していたとすれば、その建物自体が周辺から視認できる物理的景観におけるランドマークであったことがわかる。ただし、心象風景の中心的存在はA3建物であり、それは実際に



図8 中里遺跡の大型祭殿と河川・空隙地[設楽 2005 を改変]

に周辺から視認できなくともその存在を認知できる文化的景観の中心的存在であった。このような諸点から、筆者は、この建物(A2)と建物(A3)が存在する場では、穀霊と祖霊を招き「神祭り」の祭祀が実施されていたと考え、建物(A2)と建物(A3)を「祭殿」とみなし、さらにこの場を「祭場」とする。心象風景の分析からは、この祭場を中心に景観形成がなされていると指摘しておきたい。

④……………河川のシンボリズム

絵画の分析で明らかなように、祭場と外部を空間的に区別化するものとして、河川、もしくは濠によって画されている点を先に確認した(図1)。そして、実際の遺跡の状況でも、たとえば、唐古・鍵遺跡においては、景観を構成する諸要素のいずれもが川を中心に関係しており、唐古・鍵遺跡の景観形成に河川が重要な役割をもっている点を確認した[小林 2007]。唐古・鍵遺跡は、幾度となく洪水に遭遇する危険な立地環境にもかかわらず、約700年間居住を続けた特異な集落でもある。こうした立地環境に居住域を設定する理由について、筆者は単に水田耕作地に近いというだけではなく、この地に集落を設置したこと自体に象徴的な意味があると考えた。この象徴的意味こそ、北方砂層と呼ばれる河川(運河)にあり、こうした唐古・鍵遺跡の河川に近接する、あるいは一体化するあり方こそ、絵画に描かれたイメージに近く、唐古・鍵遺跡は、絵画に描かれた集落の基本的形態を表したものと考えた。絵画に描かれている祭祀にとって、河川は船とともに穀霊である神が来訪する重要な交通路であり、また稲作にとって河川は欠かせないものであり、非常に重要な役割をもつ象徴的存在であったのは間違いない。弥生人の景観形成にとって河川は、必要不可欠なものであったと考える。

こうした河川の多くは、多数の環濠に近接、もしくは接続しているケースも多い。大阪府池上曽根遺跡では、河川の環濠に接続する付近に船着き場が想定されており、南下した方向に祭殿と目される大形建物が位置する(図6)。このあり方は、他地域の愛知県朝日遺跡(図7)[石黒 2002]、神

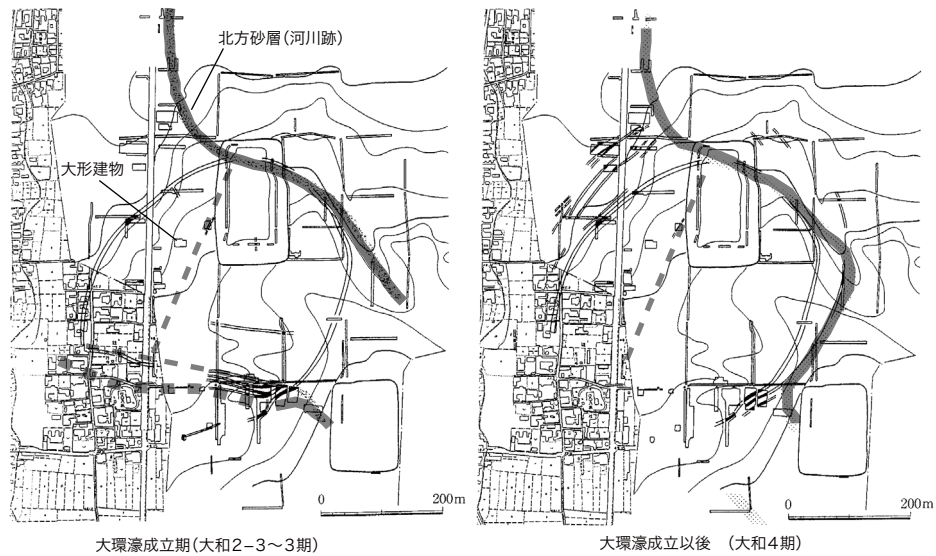


図5 唐古・鍵遺跡の変遷[豆谷 2002 を改変]

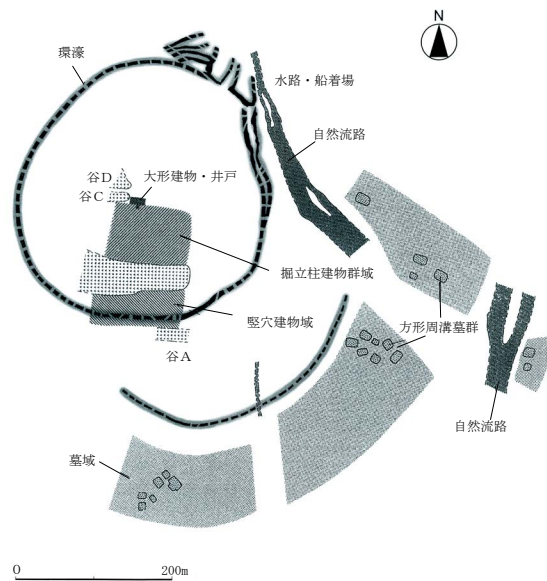


図6 池上・曾根遺跡[秋山 2006 を改変]

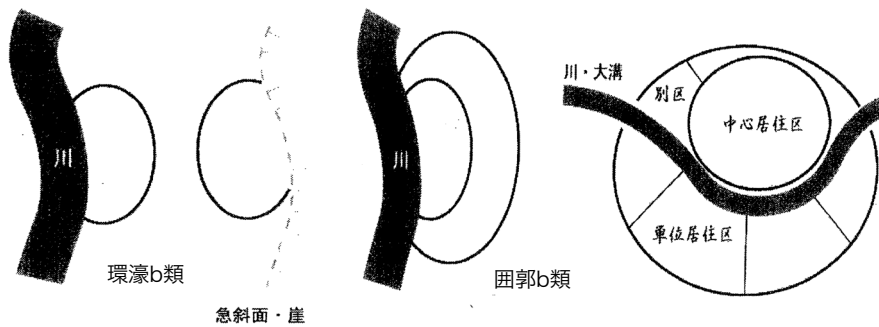


図7 東海の弥生集落例[石黒 2002 を改変]



図9 狩獵文鏡の境界表現と絵画

奈川県中里遺跡などでも見て取れる(図8)[設案2005]。

弥生時代後期になると、祭殿である独立棟持柱建物は減少するが、滋賀県下鈎遺跡では、弥生時代後期の祭殿がみつかり、この遺跡では、河川の脇に小規模な溝が横走し、河川からわずかな距離のところでは鳥居状遺構が存在する[広瀬1998ほか]。そして、この鳥居状遺構の60m北の河川すぐ脇には独立棟持柱付建物が位置する。このように、他にも同じような集落は存在している。これらは決して偶然ではなく、唐古・鍵遺跡で確認した、河川のシンボリズムが景観形成に影響を与え、景観形成における河川のシンボリズム(象徴性)となっている[小林2007]。

⑤……………境界としての環濠の象徴的・祭祀的機能

ここで注意すべきなのは、「河川のシンボリズム」は、単に河川に近接、接続するという意味を示すだけでなく、環濠も河川の一部、もしくは河川とみなす象徴化作用があった可能性もある。環濠は、単なる溝や濠ではなく、人工の河川を象徴的に作り上げたものの可能性がある。絵画では、川は境界の象徴でもあり、自然界と人間界の境界でもある。このように考えれば、実体としての環濠は、象徴としての河川を人工的に表現したものであったとも考えられる。環濠をこのような象徴的存在として考える背景としては、環濠の防衛的性格を疑問視する動きと関連する。

関東地方では、武器などの防衛的性格に関わる遺物がほとんどない状況で環濠が形成される点について、かつてより久世辰男などから疑問が提出されていた⁽¹⁾[久世2001]。最近、小出輝雄は、こうした関東の環濠集落は、たとえば溝にしても日常のメンテナンスがなく、掘り残している例さえあることから、「戦争などでの集落の防御」ではないとする[小出2006]。そして、農耕の一層の定着によって新たに集落が各地につくられる時期にあたり、この進出にあたって、一定規模以上の集落(溝を掘る労働力が一定以上存在する集落)の成立を機会に溝を掘ったのではないかと考えた。さらに小出は、複数回の掘り直しなどについて、「「ムラオサ」の代替わりや「集落の再生」などの集落全体に係わる事業を記(祈)念したマツリ観念の発露ではなかったか」とした。

利根川は、弥生文化が列島北半部に広がった範囲の東限にあたり、この環濠の分布もこの東限と一致している。この利根川を境に、青銅器や鉄器、さらに水田耕作は中期段階には越えることがなかった。つまり、西日本系の弥生文化を受容しなかった地域が利根川以東にあったわけである。環濠が防御機能を重視したものであれば、利根川以東の集団にその考えが伝わらないわけもなく、環濠が、実用的ではなく象徴的なものであったことがここからも理解できる。おそらく、絵画にみられるような心象風景の世界観が及んだ範囲を、この環濠の分布は示しているのであろう。

以上のような環濠の象徴的な意味とは一体何であろうか。筆者は、先に絵画の分析において「河川・環濠は境界としての象徴的機能をもつ」と考えた。この絵画の分析結果に導かれつつ、なぜ河川や環濠が境界としての象徴性・祭祀機能をもつのか、その意味を考えてみたい。

先に、儀礼の特性として、たとえば儀式で発声される言葉や身体動作などは、極めて形式化されやすく、その深層には共通する規則性の創出作用があるとした。この規則性の創出作用として、境界としての河川や濠の象徴性・祭祀機能と関わるのは、比喩的秩序性や意味の有縁性を備えているという意味での規則性(形式性・パターン性)が考えられる。本来、環濠は、戦争において敵の侵入などから村を防御する囲壁にともなうものであった。こうした「環濠自体に敵から村を守る」、「外部からの侵入者を防ぐ」、という実用的な機能が比喩的に「戦争にかかわらない外部のよくないものの侵入を防ぐ」ものと連想され、環濠自体が外部からの祭場を穢すような不確定性(自然災害や悪霊など)の侵入を防ぐ、いわば辟邪のメタファーになったと考える。河川や環濠が、祭場と外部を区別化する象徴的存在となったのも、こうした意味によるのであろう。

こうした象徴的な境界の意味の系譜は、4世紀頃の伝高崎市出土の狩猟文鏡(図9)にも辿ることができる[小林2007・2008a]。設楽博已は、この鏡の儀礼を、韓伝記載の春と秋の予祝祭ならびに収穫祭の光景とみる[設楽博已1991]。この鏡の内区には、唐古・鍵遺跡第22次調査出土例など(図1-1)のような絵画群Aの表現が見られ、図9のように鈕の中心を通るように鏡面を半分に分割する。このうち、長い武器をもつ人物のいる空間と、武器をもたず両手を挙げる人物のいる空間に二分割できる。内部では、角をもつ鹿(H8)は両手を挙げる人物(G1)の方に時計回りに進み、H9の位置にくると、壺をもつ人物に種粳と思われるものを振りかけられている。季節は、角の存在から秋頃に想定できる。また、こうした内部の空間を祭祀空間とすると、外部の空間では、鹿は角がなく、春から夏の季節の光景であり、C2の人物がもつ武器は、先端が二股になる戟と考えられ、清水風遺跡第2次調査例(図2)のように、田を荒らす「荒ぶる鹿」[小林2007]を威嚇している光景を示していると考えられる。外区の武器をもつ人物群の光景は、こうした内区の祭祀を守護する光景を表している可能性がある。以上のようにみると、内区の絵画群では祭祀空間の内部の光景を描き、内区の区画線をもって、外部と区別していることになる。これは、弥生絵画と同じ景観構造のなか、境界表現が共通し、さらに、祭祀の内容・人物・器物・身体表現など、儀礼的实践のもとでの共通性がみられる。こうした光景の一部は、さらに常陸国風土記における「夜刀の神」などの記述にも系譜を辿ることができる[山口昌男1975]。

夜刀の神の記述とは、箭括氏麻多智という人物が、田を開墾しようとしたとき、夜刀の神(体は蛇で頭に角をもつ)が群行し、耕田を妨げ、見る人に祟りを為した。麻多智は怒って甲鎧を著被けて、自身使を執り打ち殺そうとする。そして、山との境界に「杭を標てて堺の堀を置」き、「此より上は、神の地たることを聴さむ、此より下は人の田と作すべし、今より後、吾、神の祝と為りて、永代に敬ひ祭らむ。翼はくは祟ることなく恨むことなかれ」とし、「吾、神の祝と為りて、永代に敬ひ祭らむ」と夜刀の神に告げ、社を設けて祭りをを行った、というものである。このうち、「杭を標てて堺の堀を置」という記述は、境界としての杭・堀(濠)が神の存在する山と田の存在する人里の間を象徴的・祭祀的に区切るものであり、夜刀の神が群行し耕田を妨げ、見る人に祟りをもたらしを防ぐ、いわば辟邪の機能を有するのは明らかである。

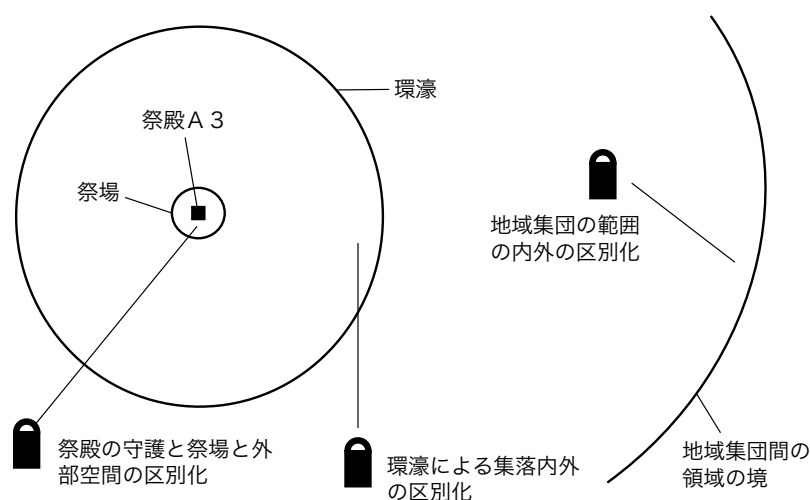


図10 弥生集落の景観と銅鐸

このように、河川や環濠の境界としての象徴性・祭祀性は弥生時代から古代にまで、辟邪としての意味は引き継がれているとみてよいであろう。筆者がここで注目したいのは、同じように辟邪として機能したと考えられる銅鐸の役割である。以下、銅鐸の埋納、絵画、文様が祭殿、景観形成

と関係をもつことに焦点をあてたい。

⑥……………景観形成における銅鐸の象徴的・祭祀的機能

青銅器の埋納に関する研究は、埋納研究の中心である銅鐸を参考にすれば、これまでに廃棄説、隠匿説、土中保管説、奉献(贈与)説、など様々な説が存在する。銅鐸の埋納に関し、ここでの議論に関わるのは、三品彰英の考え方である[三品1968]。三品は埋納の場に関し、ある世界と別の世界との境界として認識されていたところであり、銅鐸を埋めることで危険な境界を鎮め邪悪なものの侵入を防ぐ意味があるとした[三品1978]。こうした三品の考えは、その後、広形銅矛や近畿式銅鐸の埋納の場の検討に関する春成秀爾と酒井龍一の検討に引き継がれた[春成1978・酒井1978]。両者の考え方は次の通りである。極大化した広形銅矛は、対馬・和歌山・静岡といった地域に集中して分布する特徴をもつが、それは北部九州や近畿中心部の集団が、境界の防御のために、境界地域に埋納したという解釈である。また、銅鐸埋納の辟邪としての機能については、寺沢薫によっても指摘されている[寺沢1992ほか]。

青銅器の埋納は、三品が指摘したように、ある世界から別の世界の境界にあって、邪悪なものの侵入を防ぐために行われた行為であり、その境界は地域集団にとって、別の地域集団との境界であると整理でき、筆者が想定した環濠の辟邪としての象徴的意味と相同関係にあり、意味において環濠と銅鐸は有縁関係にあると推定する(図10)。ただし、銅鐸が埋納されているだけでは、銅鐸自体に辟邪としての象徴的意味があると解釈するにはまだ不十分であり、銅鐸自体の辟邪としての特性を見極める必要があるだろう。筆者は、この点に関し、絵画に描かれた銅鐸の意味と、銅鐸の絵画、そして文様自体に辟邪の象徴性を読み取る。

まず、絵画に描かれた銅鐸については、筆者の絵画群の関係性の分析において、稲吉角田遺跡出土絵画例に銅鐸が祭殿A3の左側に配置されている点が注目される。この銅鐸の配置されている意味は、清水風遺跡第2次調査出土絵画例の絵画群との関係性から、銅鐸は、祭殿の脇に架けられ辟

邪のカネとして機能したと考える(図3)。まず清水風遺跡第2次調査出土絵画例では、筆者が自然災害などのマイナス的存在であると推定する「矢負いの鹿」が河川・環濠の向こう側、すなわち集落の外部に存在し、集落内部の祭殿を「盾と戈をもつ人物」が守護している[小林2007]。この絵画群と、さらに川寄吉原遺跡例における銅鐸と「盾と戈をもつ人物」の位置関係から、絵画群に意味の相同関係があると仮定すれば、両者はともに自然災害などのマイナス的存在であると推定する「矢負いの鹿」から祭殿を守る役割を担っていると考えることができる。

そして、三品がいうように銅鐸に境界・結界の象徴的な機能が あったとすれば、祭祀の中核の場である祭殿の脇に銅鐸が位置するのは、最も神聖な区域の内外を区別化する境界としての意味も有していたと考えるべきであろう。つまり、銅鐸は儀礼行為の性格や特性の違いによって生じた空間的な広がり、すなわち景観の形成と同時に生成された境界に埋納、もしくは懸架されたとみるべきである。このように銅鐸の象徴的な機能を考えれば、三品・春成・酒井が推定した地域集団の境界埋納は、土地の稲の収穫を脅かす他集団への辟邪儀礼と考えることができ、銅鐸が辟邪としての機能をもつとすれば、境界祭祀だけではなく河川の脇では洪水などの辟邪儀礼、あるいは旱魃にたいする埋納もあったであろう。辟邪の意味を有するという点で儀礼的实践は社会のなかで共通したあり方を示しつつ、個々の儀式ではそれぞれの特性に応じて辟邪の対象が異なるとみたい。以上のような銅鐸のあり方とこの辟邪の観念によって形成された象徴的な境界は、図10のように整理できる。この景観構造は、神祭りの場である祭殿A3を中心にして祭場とその外部の境界までが第1の区域を形成する。次に、この区域から祭場を有する集落とその外部の境界までの区域が存在する。ここまでの区域を越えるものは、祭場を有する拠点集落を中心とした地域集団とそれに隣接する別の地域集団の間の境界までの区域となろう、こうした、各々の区域の境界付近に銅鐸は懸架、埋納されたわけである。

こうした銅鐸の辟邪としての性格は、一方の祭場にあっては、祭殿であるA3建物に宿った穀霊や土地の精霊をその場にとどめる「守護」「鎮魂」としての意味もあり、寺沢薫が指摘する銅鐸の「二面性」[寺沢2001]をもつのは明らかである。これは、筆者が「矢負いの鹿」を自然の脅威の存在とする一方、霊的存在である点から善／悪の両義的意味を表現していると考えたことと同様な考え方である[小林2007ほか]。境界としての環濠の役割もまた内部空間を守護し、外部からの悪霊などの侵入を防御する辟邪の機能の両義的意味を付与されていたと考えることができるだろう。

⑦……………景観形成における銅鐸絵画の役割

ここでは、景観形成における銅鐸の絵画の役割について触れておこう。銅鐸の絵画では、たとえば昆虫とこれを捕食する両生類、さらにこれを捕食する鳥やスッポン、といった自然界の弱肉強食が描かれ、この延長線上にあって、鹿をしとめる人間を描くことで自然と人間の対立関係を暗示している。こうした対立関係は、男女の対立などに及び、基本的に弱者と強者の対立関係として象徴化されている[小林1959・都出1989・安藤2007・小林2007など]。農作業のなかで、脱穀のみが絵画となったのも、脱穀の行為自体が発芽可能な種籾の状態を発芽不可能な状態にする、いわば稲に再生のできない死をもたらす行為であると筆者は考えた[小林2008a]。結果として、豊穡を期待する

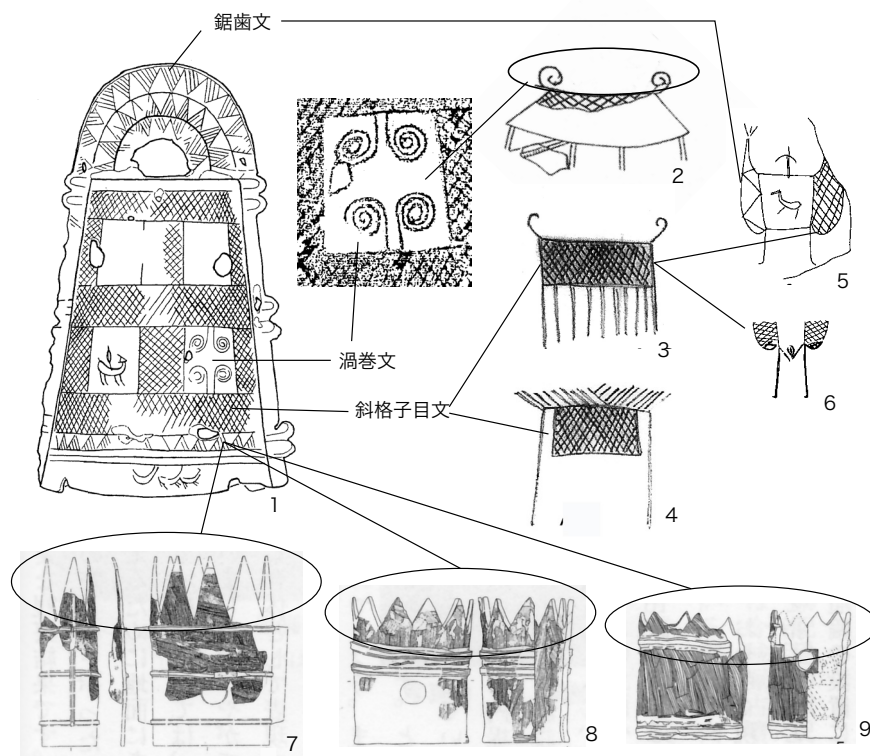


図11 銅鐸文様と祭殿・鳥装の人物・柵形埴輪

(1) 辰馬418号鐸, 2・6 唐古・鍵22次, 3 清水風2次, 4 稲吉角田,
5 清水風1次, 7 櫛山, 8 野毛大塚, 9 百足塚)

意味をもつが、それと同時に稲を自然に見立て、人間が自然をコントロールするような意識が象徴化されていると考えられるべきであろう。筆者は、こうした関係性のなかで、弱者／強者の対立関係の象徴化作用は、さらに絵画に描かれた人物の「手を挙げる動作」にみられるように、身体動作にも連動していることを指摘した⁽²⁾〔小林2008a〕。こうした対立関係

は、その根本においては、やはり起こるかどうか予測不能な自然災害のような不確実性に対する不安の解消を図る儀礼行為であり、そうした不確実性に対する辟邪の観念が象徴化され、それを絵画として表現したものであろう。

次は銅鐸の文様である。銅鐸の文様で注目するのは、鋸歯文・渦巻(蕨手)文・袈裟襷文(斜格子文)である(図11-1)。銅鐸の埋納や絵画の意味が、「守護」「鎮魂」「豊穰」という意味をもつ一方、辟邪としての意味も両義的にもつと考える以上、同じく銅鐸の表面につけられた文様も同様な意味を有する可能性は高い。まず、これらの文様のなかで筆者は、鋸歯文に注目する。

鋸歯文は、多鈕鏡系の文様で、弥生時代前期末頃に銅鐸に取り入れられた可能性が高い文様である〔宇野1977〕。鋸歯文は、播磨を中心に中期前半にはすでに土器にも取り入れられており〔篠宮1994〕、吉備では銅鐸祭祀から器台や壺に鋸歯文がつけられるようになり、さらに弥生時代後期末には特殊器台に引き継がれる〔宇垣2000〕。こうした、鋸歯文の意味については、かつてから土器と銅鐸の関係性が検討されており、「祭紋」〔今里1969〕とされ、銅鐸と土器での共通性〔藤田1983〕や補完的關係〔篠宮1994〕が吟味され、農耕儀礼を表象・表示するもの〔宇垣2000〕と理解されてきた。こうした議論のなかで、この鋸歯文の具体的な意味について述べたのは酒井龍一であり、酒井は、鋸歯文は銅鐸に内包される精神世界と外部の日常空間とを隔てる「結界」の機能をもつとした〔酒井1978〕。また、寺沢薫は鋸歯文などの銅鐸文様についても、先に触れたように二面性を考えた〔寺沢2001〕。筆者はこの鋸歯文自体に辟邪としての象徴的意味が付与されるようになった経緯を、鋸

歯文の起源に遡って明らかにした[小林 2008b]。本稿は、この問題を議論する場ではないので簡単にその概要を記すが、結論的には鋸歯文の起源となるものは蛇を象徴化した辟邪の図像表現であるというのが筆者の考えである。

多鈕鏡の鋸歯文は、おそらく朝鮮半島において変容した文様である。多鈕鏡の故地である中国北方地域、内蒙古と遼寧地方では、西周後半頃にかつて雷光文とされた「連続Z字文」が誕生し、この文様が朝鮮半島で受容される段階に明確に中を直線文で充填した三角形の区画文である鋸歯文が生成された。「連続Z字文」は、本来、三角形を上下、また反転させながら左右に交互に配置したあとに形成されたポジティブな文様である。その起源は、青銅で長短の剣をおさめる連鑄式の劍鞘本体に縦に交互に入れた三角形の透かし文様である。後に劍鞘と劍柄に「連続Z字文」が施文されるのも、三角形透かし文が「連続Z字文」に変化することを示している。ここで注目するのは、西周段階の劍鞘自体を蛇であるマムシに見立て、目鼻をも表現している例が存在することである。また、同時期に劍鞘に蛇が絡まった表現をもつものも多く、三角形透かしが交互に配置される状況は、二匹の蛇が絡み合いながら上昇していく様子のうち、交点付近を透かしとして表現したものであろうし、また、三角形自体に蛇のウロコやマムシの頭部三角形という形状が連想されて文様の要素となったと考える。さらに、当地域には、劍自体を蛇と見立てたものも多数存在しており、おそらく、蛇は毒で悪敵を倒すという辟邪の観念が作用し、蛇を辟邪のメタファーとするようになったと考える。こうした文様が当初、劍や劍鞘、そして劍柄に施されたのは、まさに劍で敵を倒すという意味と辟邪の観念が有縁性の関係にあるからであり、その後、この文様は多鈕鏡にも施文された。当然、辟邪の意味は多鈕鏡に引き継がれたとみるべきであり、多鈕鏡はシャーマンの頭部や胸にかけられ、死後は頭部付近に置かれていることから、頭部を光で照らし悪霊を取り払うよう機能した可能性が高い。朝鮮半島では、こうした多鈕鏡と銅鐸の起源となる銅鈴がシャーマンの体に取り付けられて儀式で使用された可能性が高く、日本列島で多鈕鏡が姿を消した後、銅鐸に多鈕鏡の鋸歯文が引き継がれたことも自然な成り行きであったことが理解できる[小林 2008b]。

渦巻文も、朝鮮半島において、こうした鋸歯文をもつ多鈕鏡や異形青銅器などに施文されるようになり、鋸歯文同様に銅鐸に引き継がれた文様である。多鈕鏡の段階で両者が共伴することから、同じ意味を有することは十分に考えられることであり、橋口達也と辰巳和弘はこの渦巻き文を辟邪の文様とみる[橋口 1988・辰巳 1992]。この渦巻き文(図 11 - 1 など)は、弥生絵画に描かれた A 2・A 3 建物の屋根飾りとしても使用されており(図 11 - 2・3)、この文様が、建物の内部空間の「守護」「鎮魂」として機能する一方、外部からのよくないことの侵入を防ぐ、辟邪の意味をもつと理解できる。

次に袈裟襷文を構成する斜格子文についても、同様な意味を想定する。袈裟襷文は、銅鐸文様のうち重要な文様であるが、袈裟襷文と同様に斜格子文を密に充填するものは、絵画における建物の屋根や壁に採用されている(図 11 - 2 ~ 3・4)。このように、銅鐸の文様は、鋸歯文を除いて景観形成において重要な役割をもった祭殿の表現に関わり、そしていずれもが同様な意味と機能をもっていたわけである。

斜格子文については、鳥装のシャーマンの衣装の文様にも注目したい。清水風 2 次調査出土の鳥装のシャーマンの衣装では、腕から肘にかけて垂れ下がるマント状の部分に、左側には三角文が

施され、右側は斜格子文が充填されている[藤田 2003](図 11 - 5)。この人物が「タマフリ」の儀式を行っているという指摘[辰巳 1992]があるが、衣装に銅鐸文様を表現し、同様な意味をこめていたのであろう。また、三角文は、鋸歯文のうち直線文の充填がないものであり、鋸歯文系の文様で辟邪の意味をもつと考えられ、反対に右側の斜格子文も同じく辟邪の文様であると考えてよいであろう。⁽³⁾斜格子文の装飾をもつ鳥装のシャーマンの絵画が、清水風遺跡第1次調査でも出土している[豊岡 2003](図 11 - 6)。

さて、話を祭殿の装飾に戻すが、祭殿自体が辟邪の文様で装飾され象徴性を帯びていたことから考えて、祭殿を中心とする景観形成にあたり、最重要な祭殿、そして祭殿を中心とする祭場、さらに祭殿をもつ集落、祭殿をもつ集落を中心とする地域集団の範囲へと同心円状に境界・結界の象徴性が連鎖していたと考える(図 10)。そして、こうした景観構造にかかわる祭祀の執行者自身が同じ意味をもつ文様で飾った衣装を身にまとい、さらに大きく手を挙げた動作をもって鹿や鳥の霊を鎮める[小林 2008a]ように、予想以上に儀礼的实践は徹底しており、当時の景観をはじめとする社会的空間は儀礼に支配された状況を推測できるであろう。

⑧……………景観形成における鋸歯文の系譜

辟邪の意味をもつ蛇形意匠を起源とした鋸歯文は、盾の文様にも使用されこの系譜は古代にまで連続する。そして、土器に引き継がれた鋸歯文は、器台・壺などの文様を経て特殊器台に引き継がれる[宇垣 2000・寺沢 2001]。古墳祭祀における鋸歯文の問題については、いずれ別に論ずる機会をもちたいが、祭殿の祭祀機能と景観形成に関わる古墳時代の事例について触れておきたい。筆者が注目するのは、古墳時代の柵形埴輪である(図 11 - 7～9)。埴輪とも称されるこの埴輪の性格については、豪族居館の塀と門を示す[北野 1975]、「ハレの空間」を囲繞する柵を象徴としたもの[辰巳 1990]、祭殿と導水施設を囲むもの[青柳 1999]、首長居館に付随する多様な建物群、施設を防御する[小笠原 2002]などの諸説がある。柵形埴輪に注目する理由は、屋根飾りが、三角形をなす点にあり、同時期の盾形埴輪の三角文との類似性などから考えて、この三角形の飾りは明らかに鋸歯文の系譜にある(図 11 - 1)。柵形埴輪は、大阪府今城塚古墳の内堤の埴輪群において明確にその機能を知ることができる[森田 2005 ほか]。今城塚古墳の柵形埴輪は、縦長の埴輪群を横方向に区切る、おそらく実際の祭場をもつ空間構造のなかで「壁」として機能していたものを象徴的に埴輪で表現したものであろう。そして、埴輪群は、それぞれこの柵形埴輪を境として機能の異なる埴輪群を区別化しているのである。すなわち、柵形埴輪は、祭場の内部と外部を区別化する「境界・結界」としての機能をもっているわけである。こうした柵形埴輪の研究においても、三角形の飾り文様が辟邪の意味をもつと考えられており[辰巳 1990・和田 2008 ほか]、これは、辟邪の文様としての鋸歯文が三角文になり、その意味がモノを変えながら継承されていったことを示している。また、家形埴輪の壁などに鋸歯文や三角文が施文されており、祭殿と考えられる重要な建物の表面に辟邪の文様を飾る点は、弥生時代の祭殿のありかたと全く同じである。しかも、そこで象徴的な役割を演じた文様がいずれも弥生時代の銅鐸文様に系譜をもとめることができる点は重要であろう。そして、こうした文様が境界・結界の象徴にもなっている点は、辟邪の意味が時代を越えて比喩的秩序

性や有縁性原理を備えつつ、意味が連想されながら異なるものに引き継がれていったことを示している。その結果、類似した祭祀機能を軸とした景観形成が弥生時代から古墳時代にまで継続したのである。こうした、時代を越える長期的な景観形成に影響を与えた祭祀機能の深層にひそむ意味の連鎖は、先に検討を行った儀礼的实践の特性と考えることができる。

おわりに

最後に課題と展望を述べて終わりとしたい。

弥生時代から古墳時代まで基本的に、民族の交代現象でもない限り社会は持続したはずである。そうである以上、その記憶や意味は何らかの形で、あるいは変形されながらも再生産され続けた可能性はあろう。今村仁司と今村真介は、「儀礼的なもの」とは、個別の社会的形式の大半がほとんど別物になってしまっても、また通時的な自己同一性の意識すらほとんど失われてしまうようにみえても、社会の安定性や同一性を維持するために、その同一性を産出する媒体であり、条件となる」と結んだ[今村仁・今村真 2007]。すなわち、本稿で取り上げてきた弥生絵画や銅鐸の埋納・懸架、絵画、文様に作用した儀礼的实践は、この時期で完結したものではなく、たとえば鋸歯文の長期にわたる象徴性の維持などからみて、その系譜は過去から連綿と続き、未来に連続していったものであると考えることが可能となる。つまり、弥生時代の集落の景観は古墳時代の集落景観とは、相互に関係したものであり、この連続性はさらに前段階の縄文文化、さらに後の古代以降とも繋がっているとも考えることができる。この長期間にわたる連続性については、今後の課題としたい。

弥生時代の祭場を中心とする景観は、一つの集落形態を形成した集落構成員の生活空間とある程度一体化したものであったが、古墳時代になると祭場は集落から首長居館とともに分離された。祭場を中心として、同心円状に辟邪の境界・結界を要所に形成する儀礼的实践は、基本的に維持され実践されている。今後は、弥生時代の祭祀から古墳時代の祭祀への系譜や変化を検討しつつ、実際の集落の様相との比較検討を進めることにしたい。

今回、本論で議論した景観構造の起源については触れることができなかったが、池上・曽根遺跡のように独立棟持柱建物を中心にもつ集落形成を示す例は、独立棟持柱建物が縄文系の起源であることとあわせて東日本の縄文系の影響を考える必要がある[小林 2003・2004]。その一方、寄棟の祭殿は中国戦国時代の青銅容器の画像文[林 1982]が示すように大陸系であろうから、それは環濠、稲作儀礼、銅鐸、鋸歯文などとともに大陸系譜であるのは明らかである。現状では、境界を辟邪とみなす意味を大陸にもとめるが、縄文系の祭祀の影響も無視はできない。この点については、今後の課題としたい。

註

(1)——久世は、環濠の機能を、「宮ノ台期の大規模開発を遂行する集団の内的結束を図るという機能」と考えた。久世の議論は、環濠自体の機能に関する疑問(いわゆる外土塁説の否定)から出発したものである(久世辰男一九九三「弥生環濠集落の環濠外土塁についての疑問」『利根川』14, 利根川考古同人会)。

(2)——銅鐸絵画は、安藤や筆者が分析したように個別の絵画を民族・民俗例、または文献を参照しながら各々解釈するのではなく、全体に通底し一貫した「構造」を考えるべきであろう[安藤 2007・小林 2007]。

(3)——このシャーマンの胸には小形の鹿の霊が宿っているとされ[春成 2006]、辟邪文様をもつ衣装は、悪霊などが身体によりつかないようにする機能をもつと考えることができる。また、手を大きく挙げる動作についても、威嚇の動作であり、辟邪の意味を動作に反映させたものであろう)。また、古墳時代になると、形象埴輪のうち、巫女の人物埴輪の表現のなかで、帯や襟などの部分に三角文が施されているのも、弥生中期の鳥装のシャーマンの衣装の文様と同様な辟邪の意味がこめられているのであろう。

参考文献

- 青柳泰介 1999「圀形埴輪小考」『考古学に学ぶ－遺構と遺物－』同志社大学考古学シリーズ刊行会
秋山浩三 2006『池上・曾根遺跡 弥生実年代と都市論のゆくえ』シリーズ「遺跡を学ぶ」23, 神泉社
安藤広道 2006「弥生時代「絵画」の構造」『原始絵画の研究』(設楽博己編), 六一書房
石黒立人 2002「伊勢湾地方における弥生集落のモデル」(「伊勢湾地方における都市成立の可能性」『北陸における弥生都市－小松市八日市地方遺跡を検証する－』フォーラム成果報告書, 小松市教育委員会編
今里幾次 1969「播磨弥生土器の動態(二)」『考古学研究』第16巻第1号
今村仁司・今村真介 2007『儀礼のオントロジー 人間社会を再生産するもの』講談社
宇垣匡雅 2000「鋸歯文をもつ土器」『考古学研究』第47巻第2号
宇野隆夫 1977「多鈕鏡の研究」『史林』第60巻第1号
大林太良 1964「穂落神－日本の穀物起源伝承の一形式について－」『東京大学東洋文化研究所紀要』32集
小笠原好彦 2002「首長居館遺跡からみた家屋文鏡と圀形埴輪」『日本考古学』第13号
金関 恕 1984「神を招く鳥」『考古学論考』小林行雄博士古希記念論文集, 平凡社
金関 恕 1985「弥生土器絵画における家屋の表現」『国立歴史民俗博物館研究報告』第7集
金関 恕 1999「渡来人のもたらした宗教」『渡来人登場』大阪府立弥生文化博物館平成11年度春季特別展図録
木下尚子 1996『南島貝文化の研究 貝の道の考古学』法政大学出版局
久世辰男 2001『集落遺構からみた南関東の弥生社会』六一書房
岸本道昭 1995「第5章 考察, 養久山・前地遺跡 一. 絵画土器の復元と諸問題」『養久山・前地遺』龍野市文化財報告15, 龍野市教育委員会
北野耕平 1975「稻城考」『日本史論集』
桑原久男 1987「戦士と鹿－清水風遺跡の弥生絵画を読む－」『宗教と考古学』金関恕先生の古希をお祝いする会, 勉誠社
小出輝雄 2006「環濠は戦争用遺構か」『古代』第119号
小林青樹 2003「縄文・弥生移行期の祭祀と墓制」『縄文から弥生へ』第4回大学合同シンポジウム資料集
小林青樹 2004「弥生時代の祭場－東海以東－」『季刊考古学』第86号
小林青樹 2006「戈と盾をもつ人の弥生絵画」『祭祀考古学』第5号, 祭祀考古学会
小林青樹 2007「弥生人の心象風景－絵画からみた景観・集落・祭場－」『栃木史学』第21号
小林青樹 2008a「盾と戈をもちいた儀礼」『弥生時代の考古学』, 同成社
小林青樹 2008b「多鈕鏡文様の起源と意味」日本中国考古学会関東例会5月例会発表資料
小林行雄 1959『古墳の話』岩波新書, 岩波書店
酒井龍一 1978「銅鐸(邪気と封じ込めのオブジェ論)」『摂河泉文化資料』21
設楽博己 1991「弥生時代の農耕儀礼」『季刊考古学』第37号, 雄山閣
設楽博己 2005「Ⅳ 東日本農耕文化の形成と北方文化」『稲作伝来』先史日本を復元する四, 岩波書店
篠宮 正 1994「鋸歯文土器と播磨の銅鐸鑄造」『文化財学論集』文化財学論集刊行会

- 末永雅雄・小林行雄・藤岡謙二郎 1942『大和唐古弥生時代遺蹟の研究』京都帝国大学文学部考古学研究報告 16
- 高島忠平 1980「佐賀県川寄吉原遺跡出土の鐸形土製品の人物絵画」『考古学雑誌』第 66 巻第 1 号
- 辰巳和弘 1990『高殿の古代学』白水社
- 辰巳和弘 1992『埴輪と絵画の古代学』白水社
- 田原本町教育委員会 2006『弥生の絵画－唐古・鍵遺跡と清水風遺跡の土器絵画－』田原本の遺跡 4
- 都出比呂志 1989『日本農耕社会の成立過程』岩波書店
- 寺沢 薫 1992「銅鐸埋納論(上)(下)」『古代文化』第 44 巻, 第 5・第 6 号
- 寺沢 薫 2001「マツリの変貌－銅鐸から特殊器台へ－」『銅鐸から描く弥生社会』一宮市博物館
- 豊岡卓之 2003「清水風遺跡の土器絵画小考」『橿原考古学研究所紀要考古学論攷』第 26 冊
- 橋口達也 1988「貝輪源流の文様論」『日本民族・文化の生成』永井昌文教授退官記念論文集刊行会
- 春成秀爾 1978「銅鐸の埋納と分布の意味」『歴史公論』第 4 巻第 3 号
- 春成秀爾 1987「銅鐸のまつり」『国立歴史民俗博物館研究報告』第 12 集
- 春成秀爾 1991a「描かれた建物」『弥生時代の掘立柱建物』本編, 第 29 回埋蔵文化財研究集会実行委員編
- 春成秀爾 1997「第 3 章 稲祭りの絵」『原始絵画』(佐原真・春成秀爾編), 講談社
- 春成秀爾 2003「井向一・二号銅鐸の絵画」『辰馬考古資料館考古学研究紀要』5
- 春成秀爾 2006「銅鐸絵画と農耕儀礼」『古代アジアの青銅器文化と社会』歴博国際シンポジウム 2006 発表要旨集, 国立歴史民俗博物館
- 広瀬和雄 1998「クラから神殿へ－古代カミ観念に関する一試論－」『先史日本の住居とその周辺』(浅川滋男編), 同成社
- 福島真人編 1995『身体構築学』ひつじ書房
- 藤田三郎 1983「銅鐸の鑄造年代について」『古代学研究』第 100 号
- 藤田三郎 2003「絵画土器・特殊土器」『大和の弥生遺跡 基礎資料Ⅱ 奈良県の弥生土器集成』本編, 大和弥生文化の会
- 前原市教育委員会 1996『上籬子遺跡』みえてきた伊都国人のくらし, 出土遺物の概要
- 三品彰英 1973『三品彰英論文集－古代祭政と穀霊信仰－』第 5 巻, 平凡社
- 森岡秀人 2006「大形建物と方形区画の動きからみた近畿の様相」『弥生の大型建物とその展開』日本考古学協会 2003 年度滋賀大会シンポジウム 1(広瀬和雄・伊庭功編), サンライズ出版
- 森田克行 2006『今城塚と三島古墳群』同成社
- 森田克行 2008「新・埴輪芸能論」『埴輪群像の考古学』大阪府近つ飛鳥博物館
- 山口昌男 1975「第 1 章 古風土記における「文化」と「自然」『文化と両義性』岩波書店
- 和田 萃 2008「古代史かたみた埴輪群像」『埴輪群像の考古学』大阪府近つ飛鳥博物館

掲載図出典一覧

図 1: (小林 2008a の図 3 より) 図 2: (小林 2007 の図 2) 図 3: (小林 2007 の図 2) 図 4: (小林 2008a の図 2 より)
図 5: (小林 2007 の図 10) 図 6: (秋山 2006 より改変) 図 7: (石黒 2002 より) 図 8: (設楽 2005) 図 9: (設楽 1991 をもとに修整した小林 2007 より) 図 10: 筆者作成 図 11: (藤田 2003, 森田 2008, 春成 2003 より改変)

(國學院大學栃木短期大学日本史学科, 国立歴史民俗博物館共同研究員)

(2008 年 10 月 31 日受理, 2008 年 12 月 5 日審査終了)

The Ritual Function and Landscape Formation with Yayoi Settlement

KOBAYASHI Seiji

A study of drawings has shown that the most important factor in the formation of landscapes in Yayoi settlements was the existence of a building (A2, A3) thought to be a shrine, which was located in the center of the settlement, and the formation of a concentric landscape with this building in the middle. Next in importance is the moat, which differentiates the inside and its place of worship from the outside. This paper examines this latter aspect.

Moated settlements in low-lying areas include those where the moat is connected to a river, as well as water-filled moats that symbolized rivers. A moat was a symbol of demarcation representing a boundary. Intertwined with this in ceremonial and ritual spaces in these drawings is the depiction, as borne out by the landscape formation, of hekija (imaginary beasts that warded off evil) as intended iconography and physical techniques. The landscapes of Yayoi settlements were formed with underlying "ritualistic practices" that were uniform conventions in such ceremonies and rituals.

The symbolic significance of the moat as a boundary is homologous with the significance of the burial of dotaku (bronze bells), pictures and patterns. All serve the same function as hekija. Dotaku were buried on the boundary, the sawtooth-like pattern itself is also a symbol of the hekija, and was also used as a pattern for shrine decoration. The saw-tooth pattern was later used to decorate palisade-shaped haniwa in the Kofun period as a symbol of the boundary between the sacred and profane as distinct from a place of worship. The formation of landscapes centered on places identified as places of worship in Yayoi settlements changed in the Kofun period when they became discrete from ordinary settlements, although the underlying ritualistic significance and ritualistic practice continued, albeit in a modified form.

Key words : The Yayoi Settlement, Ritual Function, Landscape Formation, the Bronze Bell