

## 富士山とペンキ絵-三保の松原をめぐって-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学文学部文芸研究会 公開日: 2015-08-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 袴田, 光康 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10291/17389">http://hdl.handle.net/10291/17389</a>

## 富士山とペンキ絵——三保の松原をめぐる——

袴 田 光 康

### はじめに

「世界文化遺産」の名のもと、まるでブランド商品のように観光化されていく富士山を尻目に、三保の松原に赴いた。静岡市清水区にある三保の松原は、文化遺産の構成資産でありながら、富士山から四十五キロも離れた飛び地である。しかし、富士山が「信仰の対象と芸術の源泉」として世界遺産に登録されたのであれば、富士山から遠いか近いかという物理的な距離は問題ではない。「文化」の問題である。

「文化遺産」という言葉に固執すれば、今日までの富士山をめぐる文化的営為・精神的営為のその全てが富士山の「文化」である。それは連綿と積み重ねられ、相互に結びつき合いながら今日に至っている。日本各地に残る「富士」の地名から、富士山を透かした日本国パスポートに至るまで、無意識のうちに日本は富士山文化に包まれている。

たとえば、明治大学文学部がある駿河台も、徳川家康が駿府で没した後に旗本「駿河衆」が移り住んだこと由来する地名であるが、明治大学の直ぐ脇に「富士見坂」の名が残っているように、かつては富士山を遠望す

ることができた土地である。それゆえに、大久保彦左衛門ら駿河出身の旗本たちは、故郷を懐かしみ、この地に移り住んだのであろう。駿河台の地名には、「駿河衆」の富士山への愛着が込められている。

神田駿河台と同様に、富士山の文化は日本中に遍在し、日本人一人ひとりの心の中に息づいている。それを欧米の価値基準で線引きすることは、余計なお世話という他はない。そう思うのも、そこには無意識のうちに「日本人」なるもののアイデンティティーやナショナルイズムが深く関わっているからだ。「文化遺産」をあり難がる前に、富士山を特化し、その文化を支え続けてきた日本人の独自のメンタリティーこそが、問われなければならぬだろう。富士山は、日本の思想と文化を映す一つの鏡でもある。我々は富士山に何を託して来たのか。ここでは、三保の松原を通してその一端を考えてみたい。

## 一 ペンキ絵の富士山

三保の御穂神社から松並木の参道を進むと、海に突き当たる。突き当たりの海岸の松林に、「羽衣の松」が枝を低くうねらせている。いわゆる羽衣伝説で天女が羽

衣を掛けた松ということだが、現在は三代目の「羽衣の松」が観光客を迎えてくれる。毎年二月に行われる御穂神社の筒粥神事では、この松から海に進んだ波打ち際に神籬を設けて神迎えを行う。この「羽衣の松」は、本来は海から訪れる常世神の依り代となる神木であったと言われており、古代の常世信仰と外来の神仙思想との習合を窺うことができる。

その松林を抜けると、視界には海が開け、左手に延々と続く松林の向こうに雄大な富士山の姿が見える。周りに遮る高い山もなく、一人優雅に裾野を広げたその姿には、鬢気楼か合成映像を見ているかのような錯覚を覚える。波打ち際を歩きながら、富士に海と松を配した、この風景をどこかで見たような気がしたが思い出せない。思い出せぬまま三保から帰った後に、漸く思い当たったのが、銭湯のペンキ絵に描かれた富士山の風景であった。

平成生まれの若い世代には馴染みが薄いだろうが、一九八〇年代まで町内には必ず一、二軒の銭湯と呼ばれる公衆浴場があった。銭湯の湯船の背には壁いっばいに富士山が描かれており、その絵の前で湯船に浸かった老人が、「あー極楽、極楽」と呟くのは日常の光景であった。

海のない町でも、富士山の見えない所でも、どこにでも描かれた銭湯の富士山だが、あのペンキ絵には、確かに緑の松林と白い砂浜があり、青い海の向うには悠然と富士山が聳えていた。あの富士山は、一体どこから来たのであろうか。

調べてみると、「Wikipedia」の中に次のような一節を見出した。「銭湯と聞くと富士山の壁絵を思い浮かべる人は少なくはないと思われる。大正元年（一九一二年）に東京神田猿楽町にあった「キカイ湯」の主人が、画家の川越広四郎に壁画を依頼したのが始まりで、これが評判となり、これに倣う銭湯が続出し、銭湯といえはペンキ絵という観念を生じるに至った」という。富士山のペンキ絵の元祖といわれる「キカイ湯」は猿楽町にあった。猿楽町は駿河台に隣接している。駿河台に因んで富士山を描いたのか、たまたまであったのか、その辺りの事は定かでない。ただ少なくとも、川越広四郎（一八八四〜一九三三年）は、静岡県掛川市の出身であり、彼が故郷の富士山を題材に銭湯のペンキ絵を描いたということとは確かである。三保の松原と富士山のペンキ絵を結び微かな接点が浮かんできたような気がした。

しかし、事はそう簡単ではなかった。三保の松原から

は、銭湯のペンキ絵のように富士山を見ることはできないのである。三保は、清水港を包み込むように東北に突き出た半島である。三保の松原の正面は、駿河湾に面して伊豆半島と向かい合っている。そこから、富士山は、左手つまり東北方向に見えるわけだが、半島の海岸線の延長線上、もしくは海岸線と並行する松林の先に富士山を見ることになる。

もともと三保は、富士山を眺めるためのビュー・ポイントではなく、富士山を絵画に描く際の重要な構成要素であった。富士山の絵画の構図としては、画面の上半分に海の向こうに聳える富士山と、画面の右から中心部にかけて海を遮るように横へと伸びた三保半島の松林を配する二点セットの構図、もしくは、更にその手前の左隅に清見寺を書き加えた三点セットの構図が伝統的な型であった。

小田誠<sup>3</sup>氏によれば、この伝統的な富士山の構図は明治期の外国向けのカレンダーやポスターカードにも根強く用いられたという。これに対して、三保から富士山を描いた絵画は殆どないことを指摘し、「三保の松原は富士山を見る場所、ではなく、富士山の風景の中心である」と、その文化的意義を簡潔に言い当てている。二点

セットであれ、三点セットであれ、富士山を描く際には三保の松原は不可欠な要素であったのである。

ここで銭湯のペンキ絵に話を戻そう。あのペンキ絵が、三保の松原から見た富士山の風景ではないことは明らかである。むしろ、海に向こうに富士山が聳える構図は、室町期以降の伝統的な構図に近い。ただし、伝統的な富士山の絵画の構図とは異なり、ペンキ絵の場合、必ずしも三保半島を明確に画面に描くことはない。むしろ、絵師の自由な裁量に任された部分が大いようである。三保の松原を除いた新たな表現様式の下に、絵師が思い描く架空の富士山が出現したと言うべきだろう。

こうして絵画としては三保の松原と銭湯のペンキ絵の間に接点が見出せないことが明らかになった。しかし、銭湯の架空のペンキ絵が、人々を喜ばせるような何らかの共通したイメージを喚起させたことは確かである。銭湯のペンキ絵は様々であるが、そこでは富士山と海と松が不可欠な要素となる。その三点の要素がコードとして機能することで、三保の松原を連想させるようなイメージが脳裏に浮かぶのであろう。恐らく、三保の松原と銭湯のペンキ絵を結ぶ連想は、私人だけではあるまい。それでは、海と松によって喚起される富士山のイメージ

とは何なのか。

それは、湯船に浸かる至福の時に相応しい、明るく穏やかな、そして時の流れを忘れさせるようなイメージである。ある種の理想郷のイメージと言つてもいいだろう。三保を舞台とした謡曲「羽衣」では、最後に天女が三保の浜辺から富士山の上空へと飛び去るが、それこそが富士山と三保を繋ぐ手掛かりであり、理想郷のイメージを解く鍵でもある。まずは、その基層をなす古代の富士山のイメージに目を向けてみよう。

## 二 古代の富士山

『万葉集』で「日本之山跡國乃鎮十方座祇可聞（ひのものとやまのあとくにのしづめともいすかみか）宝十方（たからともなれるやまかも）成有山可聞（なるやまをきこむ）駿河有不尽能高峯者（すまのふじのたかねはみれば）見不飽香聞（どもあかぬかも）」（卷三十一・三一九番）と詠まれた富士山は、既に八世紀において、単なる一地方の聖なる山ではなく、日本全体を鎮守する神の山として特化されていたことが窺われる。この万葉の富士山のイメージについて、上垣外憲一は、仏教の須弥山の投影を指摘している。「ひのものやまとのくにのしづめ」という富士山の背後に、超絶的な須弥山のイメージとの重なりを読み取るの

である。宇宙の中心である須弥山は、須弥海という海に聳え立つ高山だが、一方の富士山も周囲に高い山を持たない単独峰で、近くには駿河湾があり、その地理的条件が須弥山と類似するという。

ただし、図像の須弥山は実際の富士山と似ているとは言い難い。法隆寺の「玉虫厨子」（七世紀）の須弥座背面に描かれた須弥山は、キノコのような形である。その広い山頂に帝釈天宮があり、枝のように伸びた部分には四天王の宮がある。根元の海の部分には海龍王宮らしきものも描かれている。注意すべきは、須弥山の上空に鳥に乗って飛行する仙人らしき姿が描かれていることである。当時の須弥山は、仏教的世界観に基づくだけではなく、神仙思想とも混淆した形でイメージされていたと見られる。実際、この須弥山の図は、国立博物館蔵「蓬莱山時絵袈裟箱」（十二世紀）に描かれた、大亀の甲羅に乗って海上に浮かぶ、やや頭でっかちな蓬莱山の図ともよく似ている。問題は、須弥山や蓬莱山のずんぐりしたキノコのような山のイメージが富士山にも影響を及ぼしているのかという点である。

『伊勢物語』の第九段「東下り」には次のような富士山の記述がある。

富士の山を見れば、五月のつごもりに、雪いと白うぶれり。

時しらぬ山は富士の嶺いつとてか鹿子まだらに雪のふるらむ

その山は、ここにたとへば、比叡の山を二十ばかり重ねあげたらむほどして、なりは塩尻のやうになむありける。

（日本古典文学全集『伊勢物語』一四一〜一四二頁）  
「時しらぬ」山、「比叡の山を二十ばかり重ね」た山、都人にとつて富士山は想像を絶した、あり得ないような山のイメージである。ここで古来、問題とされてきたのは「塩尻」の意味だが、「塩田で、塩分を付着させた砂を集めて、円錐形に高く積み上げたもの」〔片桐洋一〕『伊勢物語全読解』八九頁〕というような、ただの円錐形の意味では当たり前過ぎて、異常な山として富士山を誇張する『伊勢物語』の文脈からすると、もの足りない感もある。本間美術館蔵伝民部卿筆本（塗籠本）には次のような異文が伝わる。

この山はうゑはひろく、しもはせばくて、おほかさのやうになむありける。高はひゑの山をはたちばかりかさねあげたらむやうなむありける。

〔片桐洋一『伊勢物語全読解』八八〜八九頁〕

「上は広く、下は狭くて」、「大傘」のような山など、現実にはあり得ない。「塩尻のやうに」の本文よりも更に意味が通じ難いのだが、「大傘」をキノコ形と解すれば、前述の須弥山や蓬萊山の図像とは類似する。この異文に神仙思想との関連を指摘したのは竹谷鞆負氏である。同氏によると、方丈・蓬萊・瀛洲の三神山は、「此の三山、上は廣く中は狭く下は方なり。」（『王子年拾遺記』巻一）と、また崑崙山は、「形は偃盆の如く、下は狭く上は廣し。故に崑崙と曰ふ。」（『水経河水注』巻一所収『東方朔十洲記』）と表現されており、塗籠本の奇妙な富士山の記述も三神山や崑崙山の記述に倣った表現であるという。同氏は、更に、十三世紀末製作の『伊勢物語繪卷』（和泉市久保惣記念美術館蔵）や、塗籠本文を基にしたと思われる『異本伊勢物語繪卷』（東京国立博物館蔵）の富士山が実際に垂直に近い急斜面で描かれており、「上は広く、下は狭い」富士山のイメージに近いとも指摘する。

『伊勢物語繪卷』に限らず、延久元年（一〇六九）作成の『聖徳太子繪伝』（東京国立博物館蔵）や鎌倉末期の『遊行上人縁起繪』（真光寺蔵）などの古い時代に描

かれた富士山は、急斜面でバケツを伏せたようなずんぐりした形状を特徴としており、確かに室町以降の富士山の図像とは大きく異なっている。しかし、古い繪卷の富士山も、やはり裾野は若干広く描かれており、その形状が「おほかさのやう」とまでは言えない。成瀬不二夫氏が指摘するように、唐代の山水画の影響も認められており、図像的には須弥山や蓬萊山の影響を俄かには判断し難い。ただし、塗籠本の本文が三神山や崑崙山の特徴を踏まえていることは確かであり、富士山を三神山のような神仙境に重ねる見方があつたことは否定できない。

富士山と神仙境の結びつきを示唆するのは、『竹取物語』も同様である。「駿河の国にあるなる山なむ、この都にも近く、天も近くはべる」と語られた富士山は、唐突に物語の最後の舞台として導き出される。勅使が山頂で「御文、不死の薬の壺ならべて、火をつけて燃やす」という行為をするが、それは何やら道教的儀式を想起させる。その意味では、「不死の薬の壺」も不老不死の蓬壺（蓬萊）の隠喩のようである。尤も「蓬萊の玉の枝」については別に語られているから、蓬萊そのものではなく、「不死の薬」に相応しい、蓬萊のような神仙境として富士山はイメージされているのだらう。山の名も、当

然、「不死」、「不尽」であるべきだが、「士しどもあまた具して山にのほりけるよりなむ、その山を「ふじの山」とは名づけける。」と、地名の由来をずらして見せたのは物語作者の機智である。

『竹取物語』の不死山と不死の薬の関係は、間接的に蓬莱のような神仙境のイメージに通じるが、それをより直接的に記しているのが、都良香（八三四〜八七九）の「富士山記」（『本朝文粹』卷十二所収）である。貞観十七年（八七五）の記事が含まれることから、良香の晩年の作と見られるが、頂上や火口に関して実見したような具体的な記述があり、良香は当地からの報告書のようなものを資料にしたと考えられる。

承和年中、從<sub>レ</sub>三山峰<sub>一</sub>落來珠玉、玉有<sub>二</sub>小孔<sub>一</sub>。蓋是仙籛之貫珠也。又貞觀十七年十一月五日、吏民仍舊致<sub>レ</sub>祭。日加<sub>レ</sub>午天甚美晴。仰觀<sub>二</sub>山峰<sub>一</sub>、有<sub>二</sub>白衣美女二人<sub>一</sub>、雙<sub>二</sub>舞山巔上<sub>一</sub>。去<sub>レ</sub>巔一尺餘。土人共見。

（新編日本古典文学大系『本朝文粹』卷十二「富士山記」三三三頁）

承和年間（八三四〜八四七）と貞観十七年（八七五）の出来事とされる記事は、共に良香の生まれた後のこと

であり、伝承というよりも、地元の人々の体験談に近いであろう。小さな孔の開いた珠玉といい、山頂で舞っていた二人の美女といい、これらの共同幻想と支えているのは、神仙境としての富士山への信仰である。山頂に仙宮があり、そこでは天女が舞っているという蓬莱山や崑崙山と同じようなイメージが、富士山にも重ねられているのである。『竹取物語』や塗籠本『伊勢物語』にも、こうした富士山の蓬莱山的イメージが投影されたのである。これに関連して興味深いのは、中国五代の後周の僧、義楚の著作『義楚六帖』の中で日本の富士山が蓬莱として紹介されていることである。

日本国。亦是倭国と名づく。東海の中。秦の時、徐福五百の童男五百の童女を將て此の国に止まる。今、人物一に長安の如し。顯徳五年、歲戊午に在りて、日本国傳瑜伽大教弘順大師賜紫寬輔といふ有りて又云ふ。本国都城の南百餘里に金峯山有り。頂上に金剛藏王菩薩有り。第一の靈異なり。（中略）又東北千餘里に山有り。富士と名づく。亦是蓬莱と名づく。其の山峻にして三面は是れ海なり。一朵上に聳え頂に火煙有り。日中に上より諸の寶流れ下る有りて、夜は即ち却り上る。常に音楽を聞く。徐福此



に止まりて蓬萊と謂ふ。今に至て子孫皆秦氏と曰ふ。(原漢文)

(牧田諦亮校閲・山路芳範編集『義楚六帖』卷二十「国城市部」四五九頁)

ここでは、秦の徐福が辿りついたのが日本であると説かれている。徐福一行が最終的に留まったのは、都から東北に千餘里離れた富士の地で、それ故、富士の山を蓬萊とも呼び、今に残る徐福の子孫はみな秦氏を名乗っているというのである。これは、顯徳五年(九五八)に日本僧寛輔から聞いた話として収録されているが、それが事実であれば、寛輔は、興福寺の寛建の徒僧として渡海した延長五年(九二七)以前に、既にそのような伝承を耳にしていたことになる。これより五〇年ほど遡る前述の都良香「富士山記」には、この伝承に全く触れるところがないことからすると、「富士山記」が記された後の五〇年の間に、富士山は徐福伝承と結びついたと考えなければならぬ。

しかしながら、その五〇年の間に富士山と徐福や蓬萊を結びつけた文献資料を見出すことはできない。それどころか、平安・鎌倉期を通じても見当たらない。日本国内の文献で富士山を蓬萊と明記したのは、「或記云此山

ハ蓬萊也。昔漢朝ノ方士此山ニ来テ求<sup>モトメ</sup>不死藥<sup>シ</sup>一矣<sup>ト</sup>と記した、一三六六年成立の『詞林采葉抄』が早い例と見られる。そうすると、少なくとも文献上は、十世紀以降、実に四〇〇年もの間、日本国内においては寛輔の言葉を裏付けるものがないことになる。

これに対して、北宋では歐陽修(一〇〇七—一〇七二)の「日本刀歌」に、「其先徐福詐秦民 採藥淹留卅童老 百工五種與之居 至今器玩皆精巧」(『歐陽修全集』居士外集卷四)という一節が見えるように、徐福が百工を率いて日本に留まったという認識が早い段階からあった。ここに富士山への言及はないが、恐らく『義楚六帖』を踏まえたものであり、徐福來日説は日本本国よりも宋において早くに広まっていたことになる。こうしたことを勘案すると、富士山「蓬萊説」は、「義楚六帖」を通じて逆輸入される形で中世の日本に流布したものと考えられる。

しかし、その発端は、あくまでも寛輔の言葉にあった。「富士山記」に見られるように九世紀には既に富士山は神仙境として認識されており、その神仙的富士山の神秘性を宋人に説明するに際して蓬萊山に准えることは十分にあり得たであろう。更に、密教系の山岳修行を通

して、寛輔が徐福や秦氏と結びついた富士山の在地伝承に触れていた可能性も考えられる。「富士山記」などの中央の文献に残ってはいなくても、早くから神仙思想の影響を受けていた在地の人々にとつては、富士山を蓬莱と目することは決して突飛ではなかっただろう。富士山が蓬莱と同一視されることによって、徐福伝承や秦氏の始祖伝承までが富士山に引き寄せられたのであろうが、駿河にはそれを引き寄せ根付かせるだけの信仰的基盤があつたものと考えられる。

### 三 有度山から三保へ

『義楚六帖』には、寛輔の談として徐福の子孫が秦氏となつたと記されていたが、秦氏と駿河の関係で想起されるのは、『日本書記』皇極天皇三年（六四四）条に見える常世虫事件である。

秋七月に、東国の不盡河の辺の人大生部多、蟲祭ることを村里の人に勧めて曰はく、「此は常世の神なり。此の神を祭る者は、富と寿とを致す。」といふ。

（日本古典文学大系『日本書紀』下・巻二十四・二

### 五八頁）

富士川の流域は、富士山の麓である。その地で流行した常世虫の信仰は、道教的祭祀であつたと言われるが、地元の巫覡も協力していることからすると、「富と寿とを致す」の背景には、道教的現世利益だけでなく、在地的な常世信仰も混在していたと見るべきだろう。蚕に似た常世虫とは来訪神たる祖霊の象徴であり、その信仰は渡来系の養蚕業者の道教的呪術と在地の農耕民の常世信仰が融合したものと考えられる。それは、道教や神仙思想などの大陸文化が早くにこの地に浸透していたことを示すと共に、元来この地域が常世信仰の盛んな地であつたことを物語っている。

『日本書紀』は、この常世虫の信仰を一掃したのが秦河勝であつたと記している。秦河勝は、いわば新たな仏教勢力の代表者として描かれているわけだが、実際に秦氏と結びつけられた寺院がかつて久能山にあつた。久能山は、静岡市と旧清水市の間に有度山の南端で、崖下には太平洋の海が広がる景勝の地である。現在は、徳川家康を祀る久能山東照宮で知られているが、かつてここには補陀落山久能寺があつた。その久能寺を創建したのが、秦河勝の二男秦尊良の弟もしくは息子とされる秦

久能であつたと伝えられている<sup>13)</sup>。

秦氏が、険しい久能山の山頂にあえて寺院を建立したのは、ここが本来は常世信仰の拠点であつたからだろう。山号の「補陀落山」は、南方の観音浄土である補陀落への信仰を示しているが、補陀落とは海上浄土に他ならない。海の彼方の常世に対する信仰が盛んな地域であればこそ、それが基盤となつて補陀落信仰へと展開されていくのである。補陀落渡海で知られる那智勝浦の補陀落山寺も、本来は常世信仰の盛んな土地であつたものが補陀落信仰へと変容したと考えられるが、同様のことが久能寺についても言えるだろう。

この久能山の麓の海岸一帯を有度浜と呼んだが、東遊の駿河舞では有度浜をこう歌つた。

や 有度濱に 駿河なる有度濱に 打ち寄する浪  
は 七草の妹 ことこそ良し ことこそ良し 七草  
の妹は ことこそ良し 逢へる時 いざさは寝な  
む や 七草の妹 ことこそ良し

(日本古典文学大系『古代歌謡集』「駿河舞」四二三頁)

一見、恋歌のようであるが、野本貫一氏によれば、これは、古代の有度浜で禊をする乙女らの姿を唄つたもの

であると言う。「七草の妹」と呼ばれた乙女たちは、久能山で忌み籠りし、それから有度浜に下りて禊をする。打ち寄せる波でその身を清め、常世からの神を迎えるためである。つまり、駿河舞は海辺で禊をして神の嫁となる神女たちの姿を歌つたことになるだろう。

ところが、平安時代になると「駿河舞」には全く別なイメージが付与された。

有度浜にあまの羽衣むかし来てふりけん袖やけふの  
祝子(はり) (一一七二)

(新編日本古典文学大系『後拾遺和歌集』卷二十雑六・三八一頁)

この能因法師(九八八―一〇五〇)の歌は、長暦三年(一一三九)頃に伊予で東遊を見た時のものである。舞手の「祝子」(巫女)は、「七草の妹」のイメージとも重なるが、ここでは「あまの羽衣」を着た天女に見立てられている。それは、「むかし来て」とあるように有度浜の天女伝承に因んだものであつた。この歌について、『袖中抄』(一一八五―一一九〇成立)は次のような注を付している。

顯昭云、昔駿河國のうどはまに神女のおまくだりて舞しを野叟のまなびつたへて舞を今はするが舞と

て、あづまあそびにするは是也。

〔日本歌学大系〕別巻2「袖中抄」第二十卷「うどはま」三三八頁

有度浜に神女が天下り、神女の舞を叟が学び伝えたという駿河舞の起源伝承である。時代は下るが、『海道記』（二二三成立）には、もう少し詳しく書きとめられている。

宇度浜ノ五品ハ、天面ヲ地ニ伝テ舞樂ヲ此浜ニ學ベリ。昔稻荷大夫ト云者、天人ノ浜松ノ下ニ樂ヲ調テ舞ケルヲ見テ學ビ舞ケリ。天人ノ見ヲミテ、鳥ノ如ク飛テ雲ニ隠ケリ。其跡ヲ見ケレバ一ノ面形ヲ落セリ。大夫是ヲ取テ寺ノ宝物トス。其ヨリ寺ニ舞樂ヲ調テ法会ヲ始行ス。ソノ大夫ガ子孫ヲ舞人ノ氏トス。

（新編日本古典文学大系『中世日記紀行集』「海道記」九五〜九六頁）

「宇度浜ノ五品」とは稻荷大夫と同一人物で、前掲『袖中抄』の「叟」に相当する。稻荷大夫は、天からも舞い降りた天人が「浜松ノ下」で舞う姿を見て学んだというが、大夫に氣付いて天人が飛び去ったところを見れば、それが覗き見、盗み見の類であることは明白であ

る。天人が飛び去った跡には、一つのお面が落ちていて、これを寺の宝にしたという。その寺こそ、前述の久能寺に他ならない。この伝承が駿河舞や稻荷大夫の起源譚的性格を持つことから、芸能の家筋となった秦氏が引き寄せられ、終には前述のような久能寺の秦氏創建設まで現れたのであろう。

ここで注目したいのは、古代の有度浜で「打ち寄する波」に袂をしていた「七草の妹」のイメージが、「浜松ノ下ニ樂ヲ調テ舞ケル」天人のイメージへと変貌を遂げていることである。「駿河舞」は、本来、常世信仰と密接に関係していたと考えられ、実際に有度浜で常世の神を迎えるために舞われたものであったかもしれない。それが、能因法師の和歌に見られるように、平安中期以降、有度浜に天下った天女が伝えた舞として伝えられるようになった。そこには、吉野の五節舞の起源譚との類似性が認められるが、富士山を神仙境と見做す神仙思想、特に「白衣の美女二人有て、山嶺の上に雙び舞ふ」（前掲「富士山記」という天女のイメージが大きく影響していると思われる。

常世と蓬萊が早くから互換可能な概念として結びついてきたことは、浦島太郎の伝承を見ても明らかである。富

土山も、古来、聖なる山として異界と目されてきたであろうが、それが常世の観念と同一であったかは定かでない。しかし、富士山が神仙境として目されることで蓬莱のイメージに近づいていったことは確かである。寛輔が語ったように、十世紀中葉には天女の舞う富士山のイメージが蓬莱山とも重ねられていたとするならば、有度浜の人々にとって、常世は海の彼方だけでなく、眼前の富士山もまた常世であったことだろう。かつて海の彼方から訪れた神は、富士山の聳える天空から天女として有度浜に降り立つようになったのである。それでも、天女が舞い降りたのは「浜松ノ下」であったと語られるところに、海から訪れた常世神の遠い記憶が残されているのである。

天女の伝承としては三保の羽衣伝承が有名であるが、有度浜の天女伝承の方が文献的には先行する。三保の羽衣伝承が、いつ頃から語られるようになったのかは定かでないが、有度浜の伝承が忘れられるほど決定的な役割を果たしたのが、謡曲「羽衣」であることは間違いない。その中に「東遊の駿河舞、この時や始めなるらん」とあるように、「羽衣」が有度浜の天女伝承をプレテキストとして踏まえていることは明らかである。

舞台は三保の松原、長閑な春の風景の中を白竜という

漁師が清見潟から三保へと舟を漕いでゆく。

われ三保の松原に上がり、浦の気色を眺むるところ、虚空に花降り音楽聞こえ、霊香四方に薫ず、これ只事と思はぬどころ、これなる松に美しき衣掛かり。寄りて見れば色香妙にして常の衣にあらず、いかさま取りて帰り古き人にも見せ、家の宝となさばやと存じ候。

(日本古典文学大系『謡曲』下「羽衣」三二六―三二七頁)

天の羽衣の発見と略奪であるが、この辺りは、『近江国風土記』『伊香小江』や『丹後国風土記』『奈具社』などの羽衣伝承のパターンと変わるところがない。現に、『天の原ふりさけ見れば霞立つ雲路惑ひて行くへ知らず』と、『丹後国風土記』の天女の和歌が引用されているように、前半部は『風土記』の羽衣伝承を基に作られたものと見られる。ただ一つ異なるのは、羽衣を掛けた「松」が語られることである。両『風土記』とも羽衣を置いた場所を具体的に記してはおらず、「松」は「羽衣」の独自性であるが、この「松」が、本来は海から来る常世神の憑代であり、その意味で有度浜の伝承と三保の松

原を繋ぐ重要な役割を果たすものであることは言うまでもない。後半は、天女の求めに応じて羽衣を返すという意外な展開をみせる。羽衣と引き換えに天女は舞を見せることになるが、その舞が駿河舞の起源となる。そして、舞いを終えた天女は、富士山の彼方へと飛び去っていく。

天の羽衣、浦風に柵引き柵引く、三保の松原、浮嶋が雲、愛鷹山や、富士の高峰、幽かになりて、天つみ空の、霞に紛れて、失せにけり。(前掲書三二九頁)

ここでの天女は女房にも養女にもならない。羽衣も白龍が簡単に返してしまうので、プロットとしてはあまり意味を持たない。天女は舞だけを舞って飛び去るのであり、明らかに有度浜の天女伝承に拠っている。林羅山の『本朝神社考』などには天人女房型の三保の伝承も記されているが、むしろ、「羽衣」以降に『風土記』を基に作られた後世の伝承である可能性が高い。この能の原作者は世阿弥(？)一四四三)とも言われるが、世阿弥は、有度浜の天女伝承だけでなく、天の羽衣の袖が清見寺に伝わることまで知っており、本説を重視する世阿弥が作者ならば、舞台を有度浜から三保の松原に換えるは

ずがないとする見方もある<sup>16</sup>。いずれにせよ、「羽衣」によつて、穏やかな三保の松原の風景と天女の舞う富士山のイメージが結びつけられたことだけは確かである。

三保も有度浜と並んで古くからの歌枕であった。「蘆原の清見の崎の三保の浦のゆたけき見つもの思ひもなし」(『万葉集』巻三十二九六 田口益人)、「きよみ潟ふじの煙や消えぬらん月影みがく三保の浦波」(『玉葉和歌集』巻五秋歌下 後鳥羽院)などのように歌に詠まれてきたが、絵画においても、雪舟(一四二〇～一五〇六)の作と言われる「富士三保清見寺図」以降、その構図は狩野派などにも受け継がれ、三保は富士山の風景の一部として定着していった。それに比して、武田信玄(一五二一～一五七三)によつて久能山から清水へと移された久能寺(現、鉄舟寺)は衰退を辿った。久能寺を失った有度浜と「羽衣」の舞台となった三保の松原は、室町以降、明暗を分けることになったが、その両者を根底で繋ぐものは、海と松に象徴される常世の信仰であったと思われる。松の木の下で海から訪れる神を迎えていた三保の松原には、有度浜と同様に(常世≡蓬萊≡富士山)と観念する信仰的素地が備わっていたのである。三保の松原に舞い降りた天女が、蓬萊なる富士山の雲の中に

帰つていくことに不思議はなかった。優れた能作者の  
インスピレーション  
靈 感 は、それを見事に見抜いていたのであろう。

#### 四 三保の松原と教科書

「羽衣」によつて、三保の松原と富士山は結びつけられたわけだが、その結びつきが能だけのことであれば、銭湯のペンキ絵から三保の松原に連想が及ぶほど、そのイメージが広く庶民に浸透することはなかったであろう。その最も大きな要因は、戦前まで国定教科書に「羽衣」が取り上げられていたことであつたと見られる。最後にこの点に触れてまづめに代えたい。

大正七年（一九一八）から使用された第三期国定教科書『尋常小學國語讀本』巻三（二年生用）に初めて教材として「二十六 はごろも」が掲載された。

むかし一人のれふしが「今日はまあ、何といふよいお天きだらう。」といひながら、みほの松原を通りました。日はよくつてゐて、ふじの山はいつもよりなほきれいに見えました。（改行等の表記を私に改める）

（『日本教科書大系』近代編第七巻國語（四）三一三

頁）

平易な表現ながら、「みほの松原」「ふじの山」などのキーワードを用いて、「羽衣」のストーリーを忠実に再現した内容が続く。挿絵には、下方に砂浜に跪いて前方の海に手を指し伸ばす男が描かれ、文章を挟んで、男の視線の先には舞い上がる天女の姿が左上に描かれている。そして、「天人はまひながら松原の上をだんだん高く上つて、ふじの山よりも高い大空のかすみの中へはいつて行きました。」（前掲書三一五頁）という一文で結ばれる。文章の冒頭と最後で「ふじの山」を繰り返して、三保の松原と富士山の結びつきを強調していることは注意される。

実は、この「はごろも」の前の単元が「二十五 ふじの山」であり、そこには、児童唱歌で知られた「あたまを雲の上に出し」の例の歌詩と共に、松並木の向こうに聳える富士山の絵が添えられている。つまり、「ふじの山」と「羽衣」が連続することで、富士山と三保の松原の一体化が更に印象付けられる仕組みになっている。

富士山を扱った教材は戦前まで全ての国定教科書に用いられたが、それは富士山を国民精神（国体）の象徴として教えるものであつたと指摘されている。富士山の優

越性が日本国民の優越性の象徴と化した時、「はごろも」には富士山の優越性を保証し強化する役割が付与されたと考えよう。三保の松原の美しい風景と伝承は、富士山に郷土愛と古典的伝統を加味させ、富士山を更に比類なきものへと美化した。日本人が愛すべき風景美の象徴こそが富士山であり、それを演出するのが三保の松原なのである。富士山と一体となった教材「はごろも」の風景は、日本で最も美しい理想郷の風景へと観念化されていった。

「はごろも」は、文章を少し変えて引き続き第四期国定教科書『小學國語読本』巻四（昭和八〜一三年使用）にも掲載され、以後、それが戦後の昭和二十二年（一九四七）の最後の国定教科書『くくこ』四まで読み続けられた。富士山と一体化した三保の羽衣伝承は、唱歌「羽衣」と共に人々に愛され親しまれてきたのであった。

銭湯のペンキ絵に富士山が初めて描かれたのは大正元年であり、国定教科書に「はごろも」が掲載されるよりも前のことであるから、そこには近世から続く富士講などの伝統的な富士山人気というものがあったのかもしれないが、その後、富士山のペンキ絵が人気を博し、日本中の銭湯に三保の松原を想起させるような松と海と富士

山が描かれるようになった背景には、学校教育の影響があったことは確かであろう。大正・昭和を生きた人々にとって、富士山のペンキ絵は、教科書や唱歌を通じて親しんだ三保の松原のイメージを想起させるものであり、また、その連想が神仙境で命の洗濯をするような非日常的解放感をも与えたものと考えられる。その生活感覚は、一種の「文化」として、「はごろも」を直接に知らない戦後の世代にも無意識裡に共有されてきたのだと思う。

しかし、あのペンキ絵の富士山の風景には、神仙境のイメージだけでなく、常世、補陀落、蓬萊などの富士山の文化的記憶が重層していたのではないだろうか。富士山に向かって禊をするように体を洗い、富士山を背にして「極楽、極楽」と眩く、そんな無意識のしぐさが日本人の遠い記憶に繋がっているように思えてならない。あの富士山のペンキ絵が専ら男湯に描かれたのも、湯煙の中に天女の舞を幻視する心をどこかで忘れてはいなかったからかもしれない。

聊かペンキ絵に拘り過ぎたかもしれないが、これも富士山の「文化」である。富士山の裾野は実に広い。



〔注〕

- 1 明治大学リバティータワーから南に一プロック下つた角で明大通りから右に曲がつた緩やかな坂道の名称である。靖国通りが出るまでの一〇〇メートル足らずの距離である。現在も「富士見坂」の標識はあるが、富士山が見えないことは言うまでもない。
- 2 野本寛一「御穂神社」(谷川健一編『日本の神々 一〇 東海』白水社、一九八七年)
- 3 小二田誠二「眺める富士山——景観と表現——」(二〇一三年度静岡大学・中日新聞連携講座「世界文化遺産富士山を考える」静岡大学イノベーション社会連携推進機構、二〇一四年)
- 4 早川利光「銭湯のペンキ絵描きを仕事として——富士山を描く」(『国文学』第四九卷二号「特集 富士山ネットワーク」、二〇〇四年二月)
- 5 平安時代の文学作品における富士山については、久保田淳『富士山の文学』(文春新書、文芸春秋、二〇〇四年)、和田律子「平安時代の富士山——あこがれとおそれのあいだで——」(青弓社編集部編『富士山と日本人』青弓社、二〇〇二年)、天野紀代子「古代人の富士山観——火の山・日本の鎮め——」(天野紀代子・澤登寛聡編『富士山と日本人の心性』岩田書院、二〇〇七年)等を参照。上垣外憲一『富士山——聖と美の山』(中公新書、中央公論社、二〇〇九年)
- 7 竹谷靱負『富士山の精神史——なぜ富士山を三峰に描くのか』(青土社、一九九八年)
- 8 成瀬不二夫「平安時代の富士図について」(『美術史』一三四号、一九九三年三月)
- 9 徐福については、『史記』卷三八「秦始皇本紀」・卷百十八「淮南衡山列伝」等を参照。なお、『日本書紀』垂仁紀にも徐福伝承を踏まえた田道間守の記述があり、平安時代においては『白氏文集』の「海漫々」を通して徐福の故事は広く知られていた。
- 10 冷泉家時雨亭叢書「詞林采葉抄 人丸集」(朝日新聞社、二〇〇五年)一八五頁。引用文中の「或記」が何を指すかは定かでない。日本国内の書物とも考えられるが、「義楚六帖」を指していた可能性が高いように思われる。また、同書には、「古老伝云、秦ノ二世皇帝の皇子伴三方士一此山ノ麓隠里ニ来住ス。聖徳太子ノ臣下秦河勝ハ彼皇子ノ十三代ノ後胤也」とも記されている。
- 11 竹谷靱負(注7に同じ)
- 12 下出積興「消える常世神」(古代の日本 中部)角川書店、一九七〇年)
- 13 中村高平著・橋本博編『駿河志料』(歴史図書社、一九六九年)。但し、同書は「風土記」を引用する形で秦氏の創建を記しているが、同書自体、江戸末期に編纂されたものである。
- 14 野本貫一「三保羽衣伝説の背景」(『地方史静岡』第二号、一九七二年七月)。なお、有度浜や三保の信仰に関して、同論文には教えられることが多かった。
- 15 三浦佑之「神仙譚の展開——蓬萊山から常世国へ」(『文

- 16 学』第九卷一号、二〇〇八年一月)、増尾伸一郎〔海中なる博大之嶋〕考―常世・蓬萊・竜宮・ギリイカナイと洞天福地〕(『古代文学』四九号、二〇一〇年)  
香西精「羽衣―作者と本説」(『能謡新考』檢書店、一九七二年)
- 17 阿部一「近代日本の教科書と富士山」(『日本人と富士山』青弓社、二〇〇二年)