

# 琉球大学学術リポジトリ

## 橋の系譜

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部 公開日: 2007-07-18 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 永津, 禎三, Nagatsu, Teizo メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/20.500.12000/1002">http://hdl.handle.net/20.500.12000/1002</a>

# 橋の系譜

永津 禎 三\*

## A Genealogy of the Bridge as Imaged Figure

Teizo NAGATSU

### 1

数年前の春、私は京都国立博物館の常設展示室で一幅の縁起絵を見上げて立ちつくし、啞然としていた。「玉垂宮縁起」(図1)に描かれた橋の形のあまりの不思議さのためにである。「玉垂宮縁起」二幅は各幅表装を除いた画面のみでも縦180cm横130cmを越える大きな掛幅である。その左幅(第二幅)に描かれた橋は、大画面のほぼ中央、見る者の眼前に迫るように位置し、あたかも悲鳴を上げのたうちまわっているかのような異様な存在感を示していた。

これまでも、私はいろいろな作品、特に近世までの日本の絵画や工芸に描かれた橋に興味をもって眺めてきた。また、伝夏珪筆「溪山清遠図巻」の樓閣のある橋について若干の考察を行ったこともあり、大学の授業で「橋」をテーマにした演習<sup>2)</sup>を行いたいと考えていた矢先の出来事であった。この作品を知ったことが決定的になり、以降「橋」をテーマに演習を続け、ますます「橋」というものが非常に広がりのある興味深いテーマであることを実感し、未だ知識の至らないところ大ではあるが、ここに小論として考察を試みようと思ったのである。まずは、私に大きな驚きを与えた「玉垂宮縁起」を子細に見ることから始めてみよう。

通常、このような縁起絵は斜投影図法(図2-a)による俯瞰的な空間構造で描かれることが多い。絵巻ではこの他に軸測投影図法(図2-b)もよく用いられるが、掛幅や屏風の、建物が含まれている景観図では、洛中洛外図のように日本の伝統的な空間の描き方として斜投影が基本となる。この「玉垂宮縁起」でも右幅(第一幅)はほぼこの斜投影で統一されている。仮に左幅のこの橋も同様に斜投影で描かれていれば、ごく普通の作品になっていたはずである。なぜ、このような収まりの悪い橋が描かれなくてはいけなかったのであろうか。

中野玄三はこの絵について次のように解説している<sup>3)</sup>。

玉垂宮は、神功皇后が三韓征伐のとき、早満二珠を用いて新羅を破った大將軍高良大明神を祀る神社である。この縁起は、第一幅に新羅征伐の物語、第二幅に玉垂宮の境内図を描く。色紙形をもうけず、各場面に直接墨書して説明を加えており、両幅とも話の順序は上から下へ蛇行しながら進行するようになっている。……外箱の箱書に、筆者を絵師民部法橋忍智としているのは、別に所伝があったのであろう。奈良絵を思わせる画風からみて、おそらく、この絵師は九州地方の画家であろう。……

\* 美術教育教室

「新羅征伐」の物語を描く右幅の中で斜投象の統一感を乱しているもの、それはまず画面下方に散らばる船の形である。しかしこの乱れは波間に揺れる船の動きを感じさせるように作用し、ほとんど違和感はない。もう少し注意深く見れば、やや不統一を指摘出来るところは画面最上部の建物である。この軒の形は一直線に、ほぼ水平視のように描かれている。しかし、雲霞が建物の一部を隠しているから、左手の山々につながるように遥かに遠望する景色の一部のようにも見え、これにも大きな違和感を感じられない。さらに、そのすぐ下段、画面左右にある室内描写がされた建物は、画面右側が斜投象左面構図、左側が右面構図で描かれ、その結果、中央に線遠近法に近い感じが生まれている。その奥行きを正面で受け止めるには、最上段のこの最も奥の建物は斜投象の図法で描かれるべきではなく、このような水平視的な描法で視線を正面に受け止める必要があった。

中野玄三の解説にあるように、話の順序は上から下へ蛇行しながら進行する。絵を見る者は段々に重なった絵巻を眺めるかのように、話の筋を追いながら右上から蛇行するように順次下方に目を移して行ったと考えられるが、このような大画面の掛幅全体を眺め回すことも併せて行っていたに違いない。その時、画面下部で船によって揺れ動かされる不安定な視線は画面上部中央に向かって集められ、最後には最奥部の建物すなわち宮に誘導されて行く。そのような視線の誘導を絵師は仕組んでいたはずである。

右幅に比べ、橋の描かれた左幅はさらに不統一な空間のように見える。左幅も右幅同様、数段の絵巻が重なったかのような構造であるのは変わらない。しかし話の順序に従い、視線が上から下へ蛇行しながら進行することを阻止するのは、画面中央縦一列に並ぶ構築物たちである。まず、最上部の本殿を取り囲む瑞垣は真四角に表されている。縁起絵のような社寺景観図は絵図的な性格が強いためか、斜投象と軸測投象を適宜組み合わせたり、この場合のように投象的な図法でなく展開図的な描き方をする場合も多いようだ。同じような真四角な描き方は「多賀参詣曼陀羅図」(多賀神社)(図3)や「竹生島祭礼図」(東京国立博物館)(図4)等にも見られる。「竹生島祭礼図」では真四角な中庭の中に祭礼の踊りを舞う人物が舞台とともに二人、遮るもの無く描かれているし、「多賀参詣曼陀羅図」ではこの「玉垂宮縁起」と同様、瑞垣で囲まれた本殿聖域を真四角に描き、域中の社殿を余すところ無く描いている。展開図的な描き方が用いられているのは、斜投象で統一された場合に比べれば遥かに野暮ったいけれど、このような、中にあるものを描き尽くしたいという欲求は強く伝わってくるのである。

さて、いよいよこの「玉垂宮縁起」の不思議な橋である。この橋の岸に接地した部分は兩岸ともほぼ水平に描かれている。本殿側の岸に接する部分がやや斜めになっているのは、橋の丸みを示すための操作として絵師が必要とした最低限の傾きだったのだろう。この傾きにより橋は左側にやや広がり逆遠近法的な形態になっている。欄干は水平に、しかし、橋脚は垂直に描かれているため、これらの要素が軋みあい、のたうっているように見えるのだ。

もっと洗練された絵師であれば、例えば「山崎架橋図」(図5)のような橋の形態として描くことも可能だったかもしれない。また、「善行寺如来絵伝」(安城市本証寺)(図6)の橋のように接岸する部分を斜投象の斜めの線に合わせれば橋の形とすればずっと描き易かったに違いない。この絵師はなぜこのような方法を取らなかったのだろう。単に地方の野暮ったい絵師であったがためだと考えるべきなのか。確かに、この縁起絵の作者はあまり洗練された絵師とは言えないであろう<sup>5)</sup>。それは、この絵に要求される要素を真正直に受け入れてすべてを捨て切れず、どのようにまとめたらよいか困惑してしまっているように見受けられるからである。

絵師はこう考えたに違いない。この掛幅はまず、話の順序を追うように上から下へ蛇行するように眺めさせたい。この絵巻の重なりのような構造では、ちょうど川を中心あたりで段が変わり、橋がその段変わりを跨ぐような格好になっている。橋が本殿側の岸に接する所には、今まさに本殿からの帰路、鳥居をくぐり川を渡ろうとする人が差しかかるところだ。また、手前の岸に接する所にはこれか

ら本殿に行こうとする人がすぐにも現れ、手前の鳥居をくぐり抜け向かうであろう。兩岸からしっかり渡れることを確認させるためには、橋は両方の岸にしっかり接していなければならない。橋の形を整えるために向こう岸へ接する部分をあいまいに隠してしまうような描き方は許されない。さらに、右幅と対になる構造、つまり上から下へ蛇行するように眺めつつも、すべて正面向きに縦一列に並ぶ鳥居、橋、鳥居、本殿と続く中央の真っすぐな途行きを往復させるような視線の誘導も計らなければならない。接岸する部分を斜投象の斜めの線に合わせれば橋の形は描き易いに違いないが、それでは視線は斜めに逃げてしまう。さらに加えて、実はこれが最も重要なのだが、境内の象徴としての反り橋（太鼓橋）の形態を強く目に焼き付けさせなければいけない。

実に困難な多くの要求を満たすため、描かれた橋はこのように暴れた橋になってしまった。しかしこの絵は決して失敗ではない。わたしたちはこの絵を見てその橋の形に唖然とし苦笑しながらも、本殿への途をしっかりと進み、また、確かに引き返して来ることができるのである。

高階秀爾は洛中洛外図に代表される日本の絵画空間の特質について次のように述べている<sup>9)</sup>。

……西欧的な空間構成を画面に実現するためには、画面のあらゆる部分がただひとつの視点から眺められなければならない。ところが、洛中洛外図のような細部描写を寄せ集めた画面では、そのような一定不変の視点というものは存在しない。町全体は高い雲の上から見下ろされているが、個々の人物や情景は、それぞれすぐそばで、その場に立ち会っているように描き出される。……つまり画家は、ここで京都の町中を自由自在に動き回って、その場その場で目にしたものを、着物の柄まではっきり見えるほどの至近距離から描いているのである。あるいは、ひとつひとつの場面をこまかく見るために、自由に京都の町を動き回っていると言ってもよいであろう。そのために、統一的な空間は見られないが、画面は「写実的な」細部で埋められているのである。

このような視覚性は、今道友信が鼎談の中で述べる「感情移入なんかじゃなくて「実存移入」……自分がそこへ立たなきゃいけないようなところがある」「物の中にひたり切って自分の周囲を足固めしていくような」<sup>7)</sup>美意識の視覚化である。「玉垂宮縁起」は、まさにこのような意識が過剰に働き、見る者が絵の中を歩き往復する事の可能性が、ひとつの橋の極端な形象化として表れた実に希有な絵と言えるのである。

## 2

ところで、神社にある橋と言えば、多くの人には、あまりに反り上がり渡ることなど不可能になってしまった太鼓橋が思い出されるのではないだろうか。「玉垂宮縁起」の渡ることを強く意識させる橋とは対極の、このような渡ることを拒む橋として最も印象深いのは、俵屋宗達筆「源氏物語関屋瀦標図屏風」(図版7)左隻「瀦標図」の太鼓橋である。私には、この「瀦標図」の画面左端にある太鼓橋は大変恐ろしく感じられる。「源氏物語関屋瀦標図屏風」二隻全体を見渡しながら、この恐ろしさが何であるのか考えてみたい。

俵屋宗達は引用の絵師と言われる。宗達派の作品の多くが古絵巻の図様をふんだんに借用したものであることは従来の研究によって明らかにされている。有名な「風神雷神図屏風」(図8)も弘安本系「北野天神縁起絵巻」を典拠とすることがよく知られている。また、宗達派の扇面は屏風に貼交られたものが多数伝存しており、山根有三の指摘するように、その図様の多くは「平治物語絵巻」「保元物語絵巻」等から抜き出されている<sup>8)</sup>。これらは図様を忠実に写しながら、場合によっては群像の

人物群から一部の人を省略したり、色彩を変更したりしながら、扇面の形態、その形態によって生じる動きにあわせ、実に絶妙なバランス感覚でトリミングされている。「源氏物語関屋濡標図屏風」はこれら古絵巻から抜き出された図様を集大成して構成された作品といえよう。ここに描かれている図様は人物像だけでも「保元物語絵巻」「北野天神縁起絵巻」「西行物語絵巻」を典拠とし、「濡標図」の牛の姿は「北野天神縁起絵巻」、関屋のそばの樹木は「西行物語絵巻」からとられている<sup>9)</sup>。右隻の「関屋図」画面左端の関屋の形は宗達の「扇面散貼付屏風」（醍醐寺三宝院）の部分、「田家早春図」（図9）の右側の田家の形との共通を感じさせ、さらにこの図様は「執金剛神縁起絵巻」（図10）に見える田家に溯ることができる。ただし「田家早春図」では藁葺き屋根の軒の線は扇面の曲線の基底線に合わせれば右側がやや上がって見え、扇面形の中で見事なバランスを保っているのに対し、「関屋図」ではやや下がって不安定なようにも見える。ところが、これは図版を平面として見ているためであって、この絵を六曲本来の折り方で屏風として立てて見ると、この関屋の軒は右下がりのほぼ直線になり、緑青で描かれたなだらかな山の右下りの曲線、その山裾のリズミカルな水平線、牛車の示すやや左下がりに向かう方向性、関所の柵の強い左下がりの線に対し、画面左端にあって、右下がりのきりりとした線となって画面を引き締めながら、左上の空蟬の乗る牛車に視線を誘導するという絶妙なバランスを保つのである。

「濡標図」については、源氏物語の筋を理解する意味も込めて、次に山根有三の解説の一部を引いてみよう<sup>10)</sup>。

一方、「濡標図」は、源氏が住吉神社に詣でているところへ、これもまた昔の恋人明石の上が船で来合わせ、逢わずに引きかえすという光景を描く。宗達より少し前の土佐光吉(1539～1613)の「源氏物語画帖」（京都国立博物館蔵）では濡標図として、ただ源氏の一行だけを描いていた。のちの源氏絵でも、そこへ無関係に明石の上の船を小さく加えるのみであった。それらと比べると、この「濡標図」は明石の上の船をみて騒ぐ供奉の人たちのさまを描いているので、かえって劇的であり、物語の説明が多いといえよう。

しかし各人物は、大きな三角形や斜線をなすように配置されており（中央と右端の大きな松の枝がその斜線を強める）また全体の構図では、横の直線が多い「関屋図」との対照を考えて、浜辺のゆるやかな曲線や、木立、鳥居、橋桁の垂直線を強調している。色彩においても、金地を主調とするのは同じだが、前者が山の緑青の面を多くとったのに対して、これは浜辺の胡粉の白い面を多くし、笠松の緑を点々と配する。ここにみる劇的な内容も、「関屋図」の静かな構図との対比上必要だったのかもしれない。

ここに述べられているように、「関屋図」と「濡標図」とは、人の動きや表情（松の枝の曲線を含めて）にみられる静と動、深い緑青で描かれた山と白い胡粉による砂浜、山裾の線で繰り返される水平と松の木立、鳥居、橋脚の繰り返しによる垂直、と徹底的な造形の対照性を示しているが、その対比をより強く感じさせるかのように、二つの画面の視線の誘導については、実によく似通った構造を示すのである。

「関屋図」での視線の動きを追ってみよう。なだらかな山の稜線に沿って画面右端にゆったりと降り、源氏の乗る牛車のゆっくりとした動きの方向性に合わせ左やや下向きに動き、牛の前に立つ右衛門佐で一旦留まり、白い衣装の関守に向かって柵に沿って左下に滑り込んだ視線は、先述したように家屋の軒の線によって止められ、画面上部左端に半分だけ描かれた空蟬の牛車に導かれる。このようなゆったりとした右回りの円環になっている。

「濡標図」も全く同様の右回りの円環に沿った視線の誘導になっている。少し異なるのは、前半の視線の動きがリズムカルで速いことと、大きな円環の流れの中に小さな円環の動きが加わることであ

る。白い砂浜の曲線に導かれて右端に降りかけた視線は供奉の人々の驚きの表情や振り向く動作に誘導されて一旦海上の明石の上の乗る船に向かい、次に、右端の松の曲線から牛、群衆につながるより大きな円を描きながら牛車の前に立つ束帯姿の人物で一旦留まり、ここから速度を落として居並ぶ人物に沿って鳥居まで導かれる。鳥居から半分だけ描かれた太鼓橋に視線が導かれるのは、参拝する行為と結び付く自然な途行きとして当然とも考えられるが、後述するように、ここで宗達は極めて不思議な手法をとっているのではないかと思われるのである。どちらにしても、二つの隻を巡る視線が、同様の右回りの円環を描きながら、最後に画面上部左端に位置する半分だけが描かれた、「関屋図」では空蟬の乗る牛車、「瀞標図」では太鼓橋に向かうというのは実に興味深いことではないか。二隻の関係は右隻である「関屋図」が序章であり、左隻の「瀞標図」でクライマックスと終章を迎えるように解釈してみたい。そうであれば、最後に視線が誘導される重要な場所こそ、太鼓橋ということになる。

「瀞標図」を全体的に眺めれば、画面上部右端にある明石の上の乗る船、そして、左端の太鼓橋と川が、色彩、形、大きさも含め絵画的にバランスをとりあっているのはよく分かる。船の屋形の赤褐色にたいする川の群青、よく似た銀灰色の船と橋の色面は、船では水平方向から舳先の形によって画面上部に垂直に曲がり、橋では垂直方向から画面左に曲がり消えて行く。実に心憎いばかりのバランス感覚ではないか。それにしても、この太鼓橋はなぜこのように大きく描かれているのか、それにこの橋脚は何処に接地しているのか、というよりも、どこまで伸びているのか。だいいちこの青いものは川だと思っていたけれど本当に川なのか……。

宗達の金碧障屏画は桃山金碧画から江戸への展開に位置づけられるのは、いうまでもないことだが、これまでもよく指摘されてきたように<sup>11)</sup>、同時代の金地に対する考え方と宗達のそれとは大きく異なっていた。例えば狩野派による金碧障屏画は数多いが、その金地は地面であったり、空を表したり、レリーフが施されて雲となる。ところが、宗達ではこの金地は全く抽象的な単なる金色の背地でしかない。このことは、宗達の代表作の二点、「風神雷神図屏風」および「舞楽図屏風」を見れば明らかである。「源氏物語関屋瀞標図屏風」でも基本的に同様であるが、特に「瀞標図」ではこの抽象性を両義性に転化しているように考えられる。橋本綾子は「瀞標図」の図版解説<sup>12)</sup>の中で「源氏の牛車は雲上の輿のように夢想的」と述べているが、白い砂浜がまるで金の空に浮かぶ白雲のように感じられるのは比喩どころではないように思える。とすれば、橋の下の川と思っていたものも雲の裂け目であるかもしれない。宗達は明らかにこの白い砂浜を雲のような形に意図的に描いているし、その形に対応させて橋の下の青い川の形も決定している。この金地は、地面でもあり、空でもあり、雲でもある、そういう無限定の金地なのである<sup>13)</sup>。したがって、そこにある橋は神社に現実にある太鼓橋でもあり、天上の橋とも言える<sup>14)</sup>。天上に限りなく高くそびえているとも言えるが、逆に橋脚は何処まで行っても下につかない恐ろしい深みでもある。

ここで、鳥居からこの橋まで、私たちの視線を誘導する仕組みについても考えてみよう。視線の動きは画面右半分、群衆の中を動いていたときは全く別種の、ゆるやかな、まるで引き寄せられるような動きに変わる。先に述べたように、ここで宗達は極めて不思議な手法をとっているのではないかと思わせるのである。まず目に入るのが鳥居の横に二列に座して並ぶ六人の童隨身だ。これらの童隨身はおそらくこれから源氏が通るであろう、鳥居から住吉の拝殿への道を挟んで二列に並んでいるものと考えられる。それならば、私たちの視線は橋に向かわずそのまま列の並ぶ方向に沿って、左画面外へ誘導されて行ってもよさそうだ。ところが、これらの童隨身は手前の列のものが異様に小さく描かれている。まず、この小ささにより左への線としての方向性はかなり弱められている。しかし、これだけではない。手前の列の童隨身の小ささと向こう側の列の童隨身の大きさとが、一種の逆遠近法的な効果をあげて私たちの視線を奥に引っ張っていると考えられるのだ。そしてその背後には巨大な太鼓橋がある。鳥居から太鼓橋まで、私たちの視線は逆遠近法によって引き寄せられ、太鼓橋の奥に

は、まるで、向こう側からこちら側を見つめる神の目とでもいうべきものが存在するかのようである<sup>15)</sup>。神社にある太鼓橋（反橋）は神の橋、結界なのである。

上田篤は反橋の起源を溯り<sup>16)</sup>、ひとつの起源を呉橋にもとめた。

……おなじ寝殿造のなかにも、人々のあまり歩かない橋がある。寝殿造の南庭にある池、中島、釣殿、泉殿のなかにもうけられるソリバシだ。これはがんらい人の歩く橋ではない。というのは、こういう橋の起源とおもわれる記述が、推古二〇年（西暦612年）の國史のなかにあるからだ。すなわち、天皇は百濟からの帰化人の路子工にたいして、

須弥山の形及び呉橋を南庭に構けと命す。 — 日本書紀

というのがそれである。この須弥山とは、仏教において世界の中心にそびえる一大高山である。金、銀、瑠璃、玻璃からなり、七つの香海と七つの金山がこれを取りまき、さらにその外側の鹹海をへだてて鉄冏山や四大州がある。そしてわれわれ衆生の住む地から須弥山に渡る橋が呉橋なのだ。……

そういうクレハシは、あきらかに聖界と俗界とを結ぶ橋である。それは人間のためというよりは仏のための橋である。つまり、南中国において実用の橋であった石造アーチ橋が、日本においては、聖界と俗界を結ぶ結界として再生したのである。そしてこのクレハシが、ソリバシの起源とかがえられるのである。

上田篤はさらに、反り橋の起源として勿橋をあげ、文献のうえでの古い山の架橋の話、吉野の蔵王菩薩のために葛城山と金峰山の間に勿橋をかけたという、醜い顔をした鬼神と記されているのは、実は縄文人だったのではないかと推論する。そして、弥生人によって土地を奪われ虐げられた縄文人には、抵抗して山に逃げた縄文人と平地にのこって弥生人に屈服して生きながらえた縄文人があり、夜になってときどき逢ってお互いの身の不遇をかこち逢う場所が無主の地である橋と考えるのである。

……そして日本の神社には、この縄文人の世界と、弥生人の世界との結界の意味があるということが示されるのである。その結界の象徴が、神社の池などに弓なりにかかったソリバシとかがえることができる。すると、これで神社にしばしば「神橋」のあるわけがわかる。

……こうして「橋のない国」の日本が、世界の橋の歴史のなかでも形の最も奇態な橋であるタイコバシをつくりだした。かつて弥生人に追い出された縄文人どうしの密会場所だった、という悲劇のシンボルが、また縄文人と弥生人の領域の結界のシンボルとなり、さらにはタイコバシという領域を隔絶するシンボルとなる。……

宗達の作品は、その豪華でおおらかな力強い色彩と構成力で語られる。古絵巻からとられた図様も作品の構成に合わせ、それらの元々の意味や役割からはずされ、自在に選択され組み合わせられた。それは確かに間違いのないことではあるが、その金地と色彩の調和、線と形のバランスの素晴らしさを讃えるあまり、宗達にとっては物語を語ることはあまり意味をもたないとも言われてきた<sup>17)</sup>。確かに、「源氏物語関屋濡標図屏風」でも、源氏物語の話の筋を追うような物語性はそれほど意味をもつとは思えないが、背後に潜むもっと大きなもの、すなわち、自然神に対する畏怖の念をも含み込んだ大きな物語とでもいうべきものを、宗達はしっかり掴んでいたであろう。だからこそ、絶妙なバランスをみせる色彩や線と面の構成は奇麗なだけの意匠で終わることなく、「風神雷神図屏風」の大らかなのびやかさを表し、この「源氏物語関屋濡標図屏風」の橋の恐ろしさをもまた表しているのだ

ある。

3

先程引用した文章で上田篤は日本を「橋のない国」と述べている。これはどういうことだろう。この文章はさらに次のように

……そして近世においては、その形態が両国の永代橋などにもうけつがれて、日本の都市の景観のシンボルとさえなるのである。これも「橋のない国」の日本が生んだひとつの橋文化ではないか。

と、「橋のない国」の日本と繰り返している。しかし、この小論でとりあげた「玉垂宮縁起」を始め、多くの縁起絵や参詣曼陀羅図、洛中洛外図はもちろんのこと、景観図にはその一部として橋が描かれていることは多い。大和絵、琳派などでは、まさに橋そのものが主題となった柳橋水車図や八橋図などがある。琳派の蒔絵作品では本阿弥光悦作「舟橋蒔絵硯箱」や尾形光琳作「八橋蒔絵螺鈿硯箱」は誰もが知る名品であるし、舟橋や八橋をうたった和歌などは多くの人がすぐにでも思い出すことができるものだろう。葛飾北斎に至っては「諸国名橋奇覧」なるシリーズをはじめ、橋がその主要モチーフのひとつであるし、広重など他の浮世絵師の作品にも橋を扱ったものは数多い。「橋のない国」どころか橋や橋のイメージの溢れた国ではないか。

上田篤の言うところの「橋のない国」の意味するものは、次のくだりを読めばよく理解できよう。やや長くなるが引用する<sup>18)</sup>。

たとえば、中国では橋梁というものを二つの種類にわける。杠と橋である。杠は「独木」すなわち一本の丸太をかけわたしたような単純素朴な橋梁をいう。もちろん橋脚などもない。これにたいして橋は「駢木」すなわち橋脚をもって並んでいるようなものや「陂陀」すなわち弓なりになった高低のあるものをいう。

これを日本語におきかえてみると、前者の杠にあたるものは懸橋である。辞書によると「谷をまたいで懸け渡した橋。粗末な板や材木、藁などで仮に作ってあるものをいう場合が多い。また、川など、水の上に懸け渡した橋。仮に作ったものの場合が多い。」などとされる。つまりカケハシとは「粗末な仮橋」のことである。それは、杠に通ずる、といえるのではないか。そうなると、独橋や丸木橋、柴橋、板橋などのような素朴なものは橋ではない。石橋も丈夫そうだが、古文獻にいう石橋は、自然石を河中のところどころにおいた沢飛であるから、これも橋とはいえない。舟橋も仮設的なものだから、これも橋には該当しない。橋といえるものは、せいぜい大橋、小橋、高橋、唐橋の類いである。……

しかし、こういう本格的な橋は、日本では多く悲しい物語をもっている。……なぜ日本では橋に悲劇が多いのか。そのけっかであるかどうかはともかく、なぜ日本には橋が少なく、かわって杠が多数登場するのか。

それは日本列島の急峻な山岳地形と、それを構成するポロポロの岩石層と、滝のように降る集中豪雨と、そして流れの早い川のせいではないか。……こういう厳しい自然条件のところで、永久橋をかけるという発想はなかなかおこりにくい。みな仮橋ですませよう、とするわけだ。

その仮橋とは、先述のように独橋であり、丸木橋であり、柴橋であり、板橋であり、沢飛であり、舟橋であり、それに渡り瀬、八つ橋、潜り橋、流れ橋などもくわわる。渡り瀬は浅瀬をわた



るもの、八つ橋は浅瀬浅瀬に杭をうってたくさんの板橋を折れ折れにかけるもの、潜り橋は増水時に水中に没する橋、流れ橋は増水時に橋桁だけを流し水が引くと橋桁をワイヤでたぐりよせてまた元の橋杭にかける橋のことである。そして驚くべきことに、これらの橋は二〇世紀の現在でも数多く存在する。……

さてそうすると、これらは、いずれも川の流れのぐあいなどによって橋であったりなかったりする「橋らしくない橋」つまり、カケハシということになる。日本が「橋のない国」であるわけだ。

そういう風土の条件にくわえて、人文的条件からも、この国はじつは橋をあまり必要としなかった。というのは山がちで、ために広大な平野に恵まれない日本の国土においては、人々は、昔から地域地域に小集団で割拠して、自立的な生活を営んできたからだ。そのばあい、川はしばしば地域を区切る境界となり、その境界が自然の障壁となって、人々は平和な地域生活を営んできたのである。すると橋は必要などころか、存在するとかえって危険なことにさえなる、といえるのではないか。

……それに永久橋があると、なにかといえば「お上」が貢ぎ物を要求してくる。橋は「貢納の道」と化するのである。そこで地域住民は、しばしば「お上」がつくった永久橋を焼き亡てしてしまう。災いの本だからである。これにたいして「お上」は橋番をおいて対抗する。永久橋は、上下の民の抗争の場となる。

ここに、日本の橋の根本的な性格がある、とさえいえる。

浮世絵に表された太鼓橋は、ハレの橋であった。その橋の上から富士山を見渡す展望台や、花火を見る観客席となった。地味でおしなべて背の低い民家が並ぶ近世の都市の中にあつて、橋だけが艶やかで凛々しい都市のアクセントをつくる。しかし、日本の橋の根本的な性格は懸橋にあるとみるのである。

そのような懸橋を代表するものは八橋と言ってよいだろう。先に例にも出したように、尾形光琳はことのほか、この八橋のイメージを愛していたように思える。「八橋蒔絵螺鈿硯箱」をはじめ、メトロポリタン美術館所蔵の「八橋図屏風」、「伊勢物語八橋図」だけでなく、最も有名な代表作「燕子花図屏風」も橋の形は全く描かれていないけれども、これが八橋のイメージであることは明らかである。逆に絵の中に描かれていないことでおさら八橋のイメージを喚起するといってもよいだろう。もともと八橋は仮橋であり川の流れの変化によって時には流され懸け直され、時々形も変わっていったであろうし、全くなってしまうこともあった。

半世紀の歳月に堪えて、古典的なエッセーとして今なお記憶される保田與重郎「日本の橋」には、よくこれだけの橋にかかわる事柄をあつめたものと感嘆させられるが、その中では、この八橋の変遷が『伊勢物語』を起点に『更級日記』『海道記』『十六夜日記』にたどられ「やはり、このわびしい八つ橋が一ばん日本のふるさとの匂ひにみちてゐた。」と述べられている<sup>19)</sup>。田中優子はこれにさらに『伊勢物語』の以前のものとして『播磨国風土記』の八十橋にふれ<sup>20)</sup>、『海道記』の後に『東関紀行』を加えた。これらによれば、都落ちの男が「水ゆく河の蜘蛛手」といわれる湿地帯に見た、「かきつばた」の五文字の歌を詠んだとされる八橋は、その百年後には橋も杜若もなく、その二百年後には何度も造りかえられた橋と杜若が復活し、その二十年後には水田しか存在しない。「八橋という橋はこのように文学の中で消えたり現れたりする、不思議な実体の無い橋だった」と田中は言うのである。そして実体が無くなってからも、「八橋のために能の「杜若」が作られ、尾形光琳は「燕子花図屏風」と、あの有名な「八橋蒔絵硯箱」と八橋の団扇を作った。もちろん着物の柄にも取り入れられ、「八橋」という名のお菓子まで京都にできる。八橋以外のものも含めて言えば、歌と古典物語が作り出した名所は、謡、屏風、着物の文様、蒔絵、菓子、茶碗の銘、遊女や芸者の名前、相撲取りの名前、

花の名、料理屋の名、俳句、庭、扇子、団扇、浴衣、手拭い等々の固有の名前となって足跡を残している。」と続ける。さらに、江戸時代の「東海道名所図会」や広重「東海道五十三次」のような絵ばかりでなく、滑稽小説を含む文学の中で八橋が変わらずイメージの増殖の源泉となり続けていくのを「竹斎」「東海道名所記」「東海道中膝栗毛」で辿る。そして最後に次のようにまとめるのである<sup>21)</sup>。

私はこのような確固としない存在が、長いあいだ日本人の想像力を培い、イメージの中で明瞭な形をとって現れ続けたのだらうと思う。

#### 4

この考察は、作品に描かれた橋に心引かれたことから始まった。しかし、日本の橋の在り方、その仮設性や、橋についての記憶、そのイメージの連鎖や増殖の、その在り方こそが、まさにアートそのものではないか。この思考は頭の片隅に生まれたとたん、急速に膨らみ始め、現代の芸術状況に思いを巡らせれば、ほとんど確信に近いものになっていく。ここで、現在、国内や欧米各地で大規模なプロジェクトを展開している川俣正の存在をあらためて強く意識することになった。以下、「橋の系譜」として、川俣正のプロジェクトを見つめ直してみたい。

川俣は1979年に画廊空間を垂木と貫板で仕切っていくインスタレーション<sup>22)</sup>を始め、1981年頃から作品はその仕切りが建物の内部と外部に貫通する構造を見せはじめる。このような構造のインスタレーションを、廃材を集めてきてつくり、ほとんど連続的にこれを壊して元に戻す、という一連のプロジェクトで世界的な評価を得た。このようなプロジェクトの代表的なものは「アストロイド・チャーチ」(図11)や、「トロント・プロジェクト」(図12)であり、これらが川俣の作品としてもっともポピュラーなイメージであろう。「トロント・プロジェクト」(1989年)はトロントの繁華街にある歴史的な建築にはさまれた空き地を使ったインスタレーションであり、この時の素材は、この空き地に以前建っていた建物の廃材を解体業者から借り受け、プロジェクト終了後に返却された。両側の建築物との係わりのなかで、過去ここに建っていたであろう建物の記憶が呼び起こされるような、美しい構造のインスタレーションである。「アストロイド・チャーチ」(1987年)はドイツのカッセルで開催された「ドクメンタ8」への参加プロジェクトである。川俣はいつも行うように、訪れた土地を丹念に歩き回り、第二次世界大戦中(1943年)の連合軍の爆撃によって崩壊したままの状態であった教会を見だし、ここにインスタレーションを行った。この時の素材である廃材もやはり市内の建築業者や廃物処理場から譲り受けたものであった。

川俣は度々、梱包の作家であるクリストと比較されたり、共通性を指摘されることもあるが、その作品の性格は大きく違う。クリストが非常に記念碑的な建造物を選び、当初のプランを数々の困難を克服しながら最終的に実現し、祝祭的な梱包の完成で終了するのに対し、川俣のプロジェクトでは、ささやかな、しかし、継続する時間の厚みを、インスタレーションの構造を通してより日常的に深く感じさせてくれる。「アストロイド・チャーチ」で川俣が見いだした教会は確かに歴史的なものではあるが、それは殆ど住民たちも忘れてしまっているような崩壊したままの建物である。建物に寄生するような構造の川俣のインスタレーションが進行していくにつれ、この建物や街に対する住民の社会的、歴史的な意識は微妙に揺さぶられ、短期間の完成期間の後(実際いつが完成したのかよくわからないあいだ)に連続的に取り壊され元にもどっていくこの時間の経過も含め、揺さぶられた意識は、プロジェクトの終了後も住民の中で増幅していくに違いない。おそらくそれは、祝祭の後の記憶より、ずっと深いものだと思えるのだ。

ところで、川俣のプロジェクトには、まさに橋そのものをモチーフにしたと言っても良いものが幾つかある。ここでは、これらの検討をしてみたい。

「フィールドワーク水戸」(1990年)は水戸芸術館の「作法の遊戯」展(第1期)で発表されたプロジェクトである。川俣は前述の「デストロイド・チャーチ」のような大規模なプロジェクトを精力的に行いつつ、一方で日常的に散策するような公道などにフィールドワークというきわめて個人的な作業を継続していた。町の片隅に、その周辺で拾い集めた板切れや段ボールなどの材料で小さな構築物をゲリラ的に組み立て、そのまま放置しておくというものである。この手法のプロジェクトを初めて展覧会で示したのがこの「フィールドワーク水戸」であった。町の中で、水戸芸術館のシンボルである塔が見える約10カ所程(路地裏、駐車場のかげ、道路わき、畑、他)を選び、小さな構築物を設置して行くプロジェクトである。そのひとつとして、近くの「さくら川」にかかる橋の下に、この写真(図13)のような構築物が作られた。写真で見る通り、まるでホームレスの違法住居のようだ。しかし、他の場所、例えば路上にこういうものがあるよりは、橋の下であればいいのではないかという気にさせられる。それは、橋というものが、兩岸のどちら側からの支配も及ばない一つの間地点、というよりも空白の場所、というイメージがあるからだろう。「無主の地」という言い方は前にも述べたが、「日本の橋の特色として、外国と比べた場合に、一つが「駆け込み橋」だ……つまり駆け込み寺と同じ役割があって、「そこにくれば逃げている者でも追われていても一応安全だ」と。そういう一種アジールの性格がある。それは、河原者とも勿論つながる」<sup>23)</sup>というようなイメージは誰とはなく持っているものであろう。このフィールドワークのスタイルは、1987年にサンパウロで見た貧民街のスラムも参照しつつ、その後、「ファベラ・イン・オタワ」(1991年)、「ピープルズ・ガーデン」(1992年)に展開していくのだが、実に、川俣の活動の最初期にこの萌芽があった。川俣の作品がまだ画廊や美術館の中に留まっていた1979年、多摩川の河岸で野外インスタレーションを試みた「By Land」(図14)がこれである。この作品のコメントは次のようになっている<sup>24)</sup>。

東京、多摩川にかかる鉄橋下でのインスタレーション。電車から見え隠れするというところに興味を持った。また橋の下という中間地帯(場所と場所の“すきま”の空間)に設置することで、場所の制度的な“すきま”を認識することができるのではないかと考えた。結果的には制作開始から3日目に、近くの住民の通報により建設省河川係から撤去命令が出る。4日目に解体。

また川俣はインタビューでも次のように語っている<sup>25)</sup>。

ただ、僕は鉄橋の下は無法地帯で何を建ててもいいんじゃないかと思っていました。ましてや朝になったら川になってしまうところですからね。川の中洲は土地であって土地じゃない、区域であって区域じゃない状態でしょう。そういう意識はすごくありましたね。境界線だけどそこだけがすごく浮き上がっている場所というような意識ですね。

まさに、「結界」や「アジール」を思わせる発言ではないか。加えて、その特定の場所(サイト・スペシフィック)を意識しつつ、これに依存することなく、時間のずれ、見ることのずれを自分の手で構築していく「By Land」は川俣の全作品に通底する特質の萌芽でもあった。また、このファベラ(ポルトガル語でスラムの意)のスタイルの結実ともいえる「ピープルズ・ガーデン」(図15)は1987年の「ドクメンタ8」に続き連続参加した1992年の「ドクメンタ9」で発表され、回を重ねるごとに祭典化する「ドクメンタ」に対する批判、ひいては芸術の欧米中心主義に対する批判、冷戦終了後の新たな社会構造に対する鋭い眼差し、等、多様な評価を受け、川俣の作品の解釈に更に広がりを与えることになった。

1996年バルセロナ現代美術館での「Bridge Walkway」(図16)はタイトル通り「橋」が作られた作品である。バルセロナ美術館は、最も教科書的なモダニストといわれるリチャード・マイヤーの設計による、真っ白な四角い、富を誇示するような巨大なモダニズム建築である。これと対照的に美術館の周囲には低所得者層のアパートが立ち並ぶ。川俣は皮肉を込めてこのふたつを結ぶ木製歩道橋を制作した。この歩道橋の内側は真っ白に作られ、観客はマイヤーの建築から彼の「白の世界」をそのまま延長され、誘導されるように建築の外に出てくる。しかし、この歩道橋は(当然のことではあるが)美術館の敷地を囲む塀までで行き止まりになっており、その先、つまり、低所得者層のアパートを眺めるのみで、再び美術館に帰ってこなければならない。この歩道橋は物理的には「あちら側」へは渡れない橋である。しかし渡れないことが却って、観客の中にさまざまな問題を喚起させ、芸術と社会の橋渡しをするのである。さらに、この歩道橋自体を外から眺めたとき、「白い世界」を歩いていた時には分からなかった、川俣の作品の特徴である仮設的な構造を目にして、おそらく観客の感じ取った思いは確信に変わることだろう。

「ワーキング・プログレス」(1996年～)(図17)はオランダのアルクマーで現在も進行中のプロジェクトである。この街にあるアルコールやドラッグ、ギャンブルなどの依存症を更生する施設(クリニック)で、ケアを受けている人(クライアント)の社会復帰のトレーニングの一環として、美術家の仕事を手伝わせるプログラムが数年前に提案された。クリニックのスタッフはドクメンタ9(1992年)の「ピープルズ・ガーデン」を見て川俣をこの美術家として選んだのである。川俣の提案はウォークウェイをクライアントとつくるものだった。「ウォークウェイ」はオランダの特徴でもある広い運河に沿って、湿地帯にまたがるように全長約2キロの木の歩道をアルクマーの境界までつくるといふ計画であった。川俣はこのプロジェクトについて、最近、建築家坂茂との対談の中で次のように語っている<sup>26)</sup>。

オランダの郊外のアルクマーというところに、ドラッグやアルコールの依存症の人たちのためのクリニックがあるんです。なにか彼らのためのプロジェクトができないかと依頼されて、クリニックから街までは運河が広がっているんですが、そこに自分たちで遊歩道をつくらうというプログラムを始めました。僕は1か月ぐらしか滞在しなかったんですが、4年間で3キロぐらいの長さのものができちゃったんです。ときには、今度はどっちの方向につくらうかというファックスが来たりして(笑)。これはお仕着せでもなんでもない、やりたい人はやればいいし、やりたくない人はやらなくていいといったんです。彼らには目的意識をもてない人が多い。朝から晩までドラッグ漬けだったから明日への希望がないんです。そういう人たちに少しでも達成感を与えるという発想です。いま5年前につくったところが壊れかけているのでメンテナンスをして、またつぎに新しいものもつくっていく。ほとんどエンドレスなんです(笑)。

また、川俣のプロジェクトコーディネーターを務めたヴィンセント・デ・ボアは1998年川俣正を特集した美術雑誌に次のようなコメントを寄せている<sup>27)</sup>。

……最終的にこの遊歩道は棧橋へとつづき、そこから手づくりのボートで運河をつたって他のクリニックを結ぶ役割を果たすことになった。

……遊歩道の鋭角に曲がったところは、地主に拒否されてできたものだ。当日、僕は地主に拒否されたことを慌てて川俣に伝えた。するとその日のうちに、川俣は新しいルートをファックスしてくれ、無事作業を続けることができた。初めの頃、僕は川俣に逐一確認をとっていたが、徐々に自分自身で判断することに自信をもつようになった。

まもなく「ワーキング・プログレス」プロジェクトは完成する。遊歩道はクリニックと街を結

び、数か所の遊歩道は土地が売却されたため撤去され、メンテナンスが必要な箇所もできてきた。いまでもボートには船長がいて定期的にクリニックのグループを乗せている。……

川俣のプロジェクトは参加する人々との共同作業の中で柔軟に意見を採り入れたり、外的な要因で計画通りの進行が困難になったときは臨機応変に計画を変更していく。そのことで却って作品と社会との関わりが明らかになっていくのだ。近年のプロジェクトでは、このアルクマーの「ワーキング・プログレス」のように、タイトルに「プログレス」という言葉を冠するものが多い。「プログレス」というように、まさに進行形で変更可能な発展していくアートである。このアルクマーのプロジェクトでも川俣はプログラムを作り、自分がいなくてもクライアントやコーディネーターだけでプロジェクトが進行できるようにした。2年がかりのプロジェクトがほぼ終わりを迎えたころ、「ミュンスター彫刻プロジェクト'97」への出品以来を受けた川俣は、このアルクマーのプロジェクトに参加しているクライアントをそのまま引き続き新しいプロジェクトの参加スタッフとし、ミュンスターの湖の両岸にプラットホーム（棧橋）を作り、ボートで湖を往復するというプランを提案した。ちょうどアルクマーのプロジェクトでも「ウォークウェイ」が運河にいきついた場所でプラットホームを作り、他のクリニックまでボートで行き来しようというプランが持ち上がっていたので、このボートで運河や川を継いで水路でアルクマーからミュンスターまで行こうと考えたのである。結局、物理的に、ボートでの旅は不可能と分かり、ボートは陸送されたが、コンセプトとしてはまさにこの二つの街のプラットホームは繋がっていると考えられるのである。

「ワーキング・プログレス」は実に「八橋」を連想させる。それは「ウォークウェイ」の外観が「八橋」に似ているだけではない。「ウォークウェイ」はクライアントたちによって修理され、時には地主の意向によって進路を変える作業もおこなわれ、時々形を変えていくことだろう。自分たちが手を加え続けることによって「ウォークウェイ」はクライアントたちにとってますます愛着の深いものになっていくだろう。仮設的な「ウォークウェイ」は却ってその仮設性のためにクライアントたちのコミュニティの中に永続性をもつのである。

しかし、おそらく、この「ウォークウェイ」は地主の意向よりももっと大きな要因、都市計画やスポンサーの問題など、さまざまな外的要因が生じてその形を変えていくだろう、いずれ放置され、すべて朽ち果てて無くなってしまいかもしれない。あるいは、この土地の外観が全く変わってしまうこともあるだろう。しかし、何かのきっかけでこの「ウォークウェイ」は思い出され語り継がれるに違いない。それは、幾つかのクリニック同士の交流が始まったきっかけとして次のように語られるかもしれない。

「今日はアルクマーのクリニックの人たちがここへくる日だね。彼らが来ると本当に楽しいよ。だけど、何だってこんな便利の悪い所まで彼らはやってくるんだい。」

「知らないの、彼らは昔、ボートに乗ってやってきてたんだよ。」

「ボート？」

「あの頃は、この辺りはずっと運河で繋がっていて、彼らは湿地帯の先のプラットホームからボートに乗ってやってきてたのさ。」

「湿地帯を抜けて？」

「木材を自分たちで組んで、ウォークウェイを作っていたのさ。あっちこっち曲がっていたんだけど、途中で休憩所があったり、気持ちのいい遊歩道だったらしいよ。湿地帯には珍しい植物が生えていたり、いろんな鳥や動物も来るからね、間近でみられてそれは奇麗だったらしい。クリニックの人たちだけじゃなくて近くの人たちも皆楽しんで散歩してたっていうし。」

「ふうん、あの辺りはそんな奇麗な湿地帯だったんだ……。」

「なかなか、いい話だろ。この前、クリニックの日本語短歌クラブの奴にこの話をしたら、感激してこんな歌を詠んでくれたよ。

かわまたの きえしほどを つなぎつつ はるばるきぬる たびをしぞおもふ」

「かわまたのって何だい？」

「さあ、たぶん、枕詞か何かじゃないの。」

## 注

- 1) 永津禎三「雪舟筆秋冬山水図を読む」『琉球大学教育学部紀要』第57集, 2000年, pp.97～98 ここで、伝夏珪筆「溪山清遠図巻」の樓閣のある橋について、その描かれた形態の構造物としての不安定さを、むしろ、画の中に入り、渡っている気分を上手く実感させてくれるものとして積極的に評価した。
- 2) 琉球大学教育学部美術教育専修では3年次前学期、後学期に各分野の演習が位置づけられている。私の担当する絵画特別演習Ⅰ、Ⅱは、各学期3～4のテーマを設定し、テーマ設定の意図を講義し、学生と話し合い、またそのテーマに基づいて学生が制作した作品や作品のプランを持ち寄り、それについてまた全員で話し合うという授業形態である。これまで、10年程この形で授業を進めてきているが、扱ってきたテーマは「橋」の他、「窓」「水」「文字・数字」「絵巻」「山水画」「スクリーン」「紙」「図鑑」「地図」等多岐にわたり、卒業研究を前に、自分の興味を見い出すとともに、柔軟な発想力を得る意味で、一定の効果上げていると自負している。
- 3) 奈良国立博物館監修『社寺縁起絵』角川書店, 1975年, 社寺縁起絵解説 p.99
- 4) あくまで絵巻が段々に重なっているかのような構造であって、実際絵巻が順次割り振られているわけではない。「浦島明神縁起」(宇良神社)のように同社所蔵の絵巻「浦島明神縁起」を四分し、これを上下に継いだような明確な形式の踏襲はないものの、この「玉垂宮縁起」にも同様の構造が指摘できることを述べている。
- 5) この「玉垂宮縁起」は中野玄三が「奈良絵を思わせる」「九州地方の画家」と述べるように、地方性が強いあまり洗練されていない作品ではあるが、逆にそこが魅力でもある。それに比べ、「山崎架橋図」は空間の把握が洗練されており、中国宋代の絵画の影響も感じられ、いかにも都会的な作品と言えようか。洗練の極致と言えば、本来ならここで「信貴山縁起絵巻」をあげてみたい。「信貴山縁起絵巻」では斜投象、その右面構図、左面構図、軸測投象、水平視、逆遠近的な手法などを、場面の推移に合わせて的確に使いこなし、極めて優れた洗練度でまとめ上げている。しかし本稿では、絵巻の構造にまで深入りすることはできないので、絵巻についてはこの「信貴山縁起絵巻」のような連続性の強い絵巻だけでなく、絵と詞書きが交互に配された「源氏物語絵巻」系列のものと共に、まとめて別稿で検討してみたい。
- 6) 高階秀爾『日本美術を見る眼』岩波書店, 1991年, pp.12～13
- 7) 今道友信、多田道太郎、高階秀爾「創刊記念鼎談—日本美学の課題」『日本の美学』第1号, ぺりかん社, 1984年, pp.30～31
- 8) 山根有三『原色日本の美術第14巻宗達と光琳』小学館, 1969年(1980年改訂版) pp.193～195
- 9) 上掲書 p.30, pp.195～196  
なお、この「源氏物語閨屋滯標図屏風」と典拠となった古絵巻との関係のより緻密な考察については、山根有三「宗達筆 閨屋・滯標図屏風について」『宗達研究二—山根有三著作集二』中央公論美術出版, 1996年, pp.78～95(初出:『琳派絵画全集宗達一』日本経済新聞社, 1977年)に詳述されている。
- 10) 上掲書 p.29
- 11) 例えば、上掲書 p.205, 村重寧「琳派の装飾画」『日本美術全集第18巻宗達と光琳—江戸の絵画Ⅱ・工芸Ⅰ』講談社, 1990年, p.147
- 12) 『日本美術絵画全集第14巻俵屋宗達』集英社, 1976年
- 13) 金地はその画面を照らす光の位置によって、光を反射し明るい表情を示すかと思えば、一瞬のうちに光

を吸い込む冷たい闇のような表情に変化する。画面を観る者の移動に伴うこの変化は、屏風の形であれば各面は斜めに向いているため、一層激しく複雑なものになるはずだ。白い砂浜や、青い川がそのために一瞬のうちに違ったものに見えるであろうことも、当然、宗達は狙っていたであろう。

- 14) 天上の橋ということで、「天の浮橋」への連想も広がる。以下、橋本典子「橋—文明の象徴・想像の場」『日本の美学』第28号、ペリかん社、1998年、p.29より

……橋だけが具体的象徴として表現され、通常の我々には存在するはずの橋を支えるべき大地がないのが「天の浮橋」である。天であるから大地はない、天に浮かんだ橋である。大地創成の前であるから大地もない。伊邪那岐命、伊邪那美命の二柱の神は「多陀用幣流園を修め理り固め成せ」と命じられ「天の沼矛」を賜る。

「二柱の神、天の浮橋に立たして、その沼矛を指し下ろして盡きたまえば、鹽許々袁々呂々選盡き鳴して引き上げたまふ時、其の矛の末より垂り落つる鹽、累なり積もりて島と成りき。是れ淤能基呂島なり。」

天に浮橋がある。この浮橋を二柱の神は通る。天の浮橋から神は沼矛を下に降ろし海水を攪拌し、その矛の先から垂り落ちた塩の固りが島となる。二柱の神の最初の創造のトポスが「天の浮橋」である。そして二柱の神は淤能基呂島に天下る。天の浮橋は神が天上界から地上へ降りる時に通る橋である。これは日光東照宮や鶴岡八幡にある神橋の祖型となる橋であり、そこを人間が通ることは許されない。……

- 15) B・A・ウスベンスキー『イコンの記号学』（1971年）北岡誠司訳、新時代社、1983年。

「逆遠近法の諸形式は、〔絵〕を観る者が、いわば、絵の中の主要な人物の位置にわが身を移し、その人物の視点から空間を知覚し、そこから空間を見ることから生ずる（つまり、われわれと向き合っている者の視点から、この空間を見るかのように、われわれ観る者が、この空間をみることによって、生ずる）。」

上記のような説明について、ウスベンスキーは逆遠近法の中の図像が、現実に制作の実践の過程でどのような仕方で成立するのかという過程全体の観点からは十分な説得力をもっていない解釈の一つとして紹介している。

- 16) 上田篤「象徴としての橋」『日本の美学』第28号、ペリかん社、1998年、pp.58～63

- 17) 奥平俊六「図版解説—源氏物語関屋濤標図屏風」『日本美術全集第18巻宗達と光琳—江戸の絵画Ⅱ・工芸Ⅰ』講談社、1990年、p.197には次のようにある。

……宗達はここで、古い絵巻ではあまり選ばれなかった野外の場面を意図的に選択し、曲直線を多用した独自の構成感覚で古典の大胆な図様化を試みている。しかし、この試みの目的もまた、物語の内容をわかりやすく示すことにあるのではない。宗達の意識はあくまでも、金地というマティエールに、色面としてのモチーフをいかに対応させていくかという一点に絞られている。線と面と色のバランス、それだけが問題なのだ。

- 18) 上田篤「象徴としての橋」『日本の美学』第28号、ペリかん社、1998年、pp.52～55

- 19) 保田與重郎「日本の橋」『日本の橋』講談社学術文庫、1990年、p.52～54（初出：『日本の橋』芝書店、1936年）保田の著作については、例えば谷川渥『表象の迷宮』ありな書房、1992年、p.175に、「どんなに快く響こうとも日本の特殊性の強調が独善的なセンチメンタリズムの上になされてはならない、とだけはやはりいっておかなければならない。」とあるように、その日本主義は批判されるものではあるかもしれない。しかし、「日本の橋」のみに限定すれば、内容にいくつかの再検討は必要とは思われるもののやはり、橋に関する多くのイメージを与えてくれる名エッセーと言わねばなるまい。

- 20) 山口昌男、高階秀爾、田中優子「橋と象徴」『日本の美学』第28号、ペリかん社、1998年、p.21

- 21) 田中優子「渡れない橋」『日本の美学』第28号、ペリかん社、1998年、pp.44～49

- 22) インスタレーションとは本来、据え付け、取り付け、架設といった意味であったが、1960年代末頃からこの言葉は特別なニュアンスを帯びはじめ、70年代にはほとんど新しい芸術ジャンルの呼称でもあるかのように用いられるようになった。現在では、絵画でも彫刻でも、もちろん建築でもない、ある独特の芸術様式を指し示す言葉として流布している。

インスタレーションが既成の芸術ジャンルの解体現象に関係するのは確かであり、特に近代的彫刻の変容・解体の文脈で語られることは多い。すなわち「モニュメンタルな彫刻」から「関係性の物体」への変容がこれにあたる。ミニマル・アートやコンセプチュアル・アートのいわゆる「気がかりな物体」（ハロルド・ローゼンバーグ）、あるいは、アラン・カブローの「アッセンブリッジズ、エンヴァイロンメント、ハプニングス」の文脈として語られるのである。より歴史的に溯れば、キュビズムのコラージュ（パピエ・コレ）から派生したパブロ・ピカソの「ペーパー・ギター」（1912年）やそのアッサンブラージュ的な面を継承しつつ空間概念を展開したウラジミール・タトリン「コーナーの反レリーフ」（1915年）、さらにはマルセル・デュシャンのレディーメイド「泉」（1917年）、クルト・シュビッターズ「メルツ・パウ」（1918～38年）といった、20世紀初頭の動向に起源を求めることができる。

日本では、アメリカのミニマル・アート、イタリアのアルテ・ポーヴェラとの同時代芸術として「もの派」といわれる（実に逆説的な名称の）動向が1960年代後半から70年代にかけて現れた。1968年の関根伸夫「位相一大地」が発端といわれ、これに李禹煥が西欧近代批判と東洋的思考を結んだ「世界—構造」論で理論的支柱を与え、また、菅木志雄も人的行為を媒介とする「もの」の放置状態を問題とした。すなわち、「もの派」では土、石、鉄などの素材にあまり手を加えずほとんど直接的に提示することによって、インスタレーション（当時はまだインスタレーションという言葉は一般的でなく、日本では80年代になってやっと定着する）を試みたのである。そこでは作品の成立において物質へ依存し（時に観者にも依存し）、観念に立ち至る。川俣はこのような動向のあった後の1979年頃から登場し作家活動を開始している。その立場については彼自身が次のように語っている。

「学生時代はもの派やそれ以降のストイックな作品ばかり見えてそれへの反発があったから、やはり具体的に自分のフィジカルな部分でやっていきたいと思っていました。」（『工事中 KAWAMATA』現代企画室、1987年、p.279）

- 23) 山口昌男、高階秀爾、田中優子「橋と象徴」『日本の美学』第28号、ペリかん社、1998年、p.7. この鼎談での高階のこの発言は、上田篤の次の記述によっている。

……日本の橋には、もうひとつきわだった性格があらわれる。橋の下にしばしば浮浪者などがたむろする、という現象である。それは橋が端であるということから生ずる。

ハシ（橋）ということばは、もともと、ハシ（梯＝はしご）やハシ（階＝階段）とおなじく、「物の末の部分」を意味するハシ（端）と同根とされた。つまり、橋は端、一つの世界の周縁部であって、中心部ではないということだ。そこは内部権力の弱まるどころ、あるいは及ばないところなのである。橋の下は誰のものでもないのだ。……そこはいわば番外地なのである。だから世間にうけいれられない人間も橋の下はうけいれてくれる。駆込寺ならぬ駆込橋なのである。そこからカケハシにはアジール（避難場所）という性格が付与されてくる。

だが、このアジールはやがて文化的な意味をもつ。橋の下の河原者は、世のなかからはみだした人間であるために、自由にいろいろなことを発想する。そして歌舞伎や庭園などの素地をつくる。近世の日本芸能は、多くこの橋という番外地から生まれたものなのである。（上田篤『橋と日本人』岩波新書、1984年、p.10）

- 24) 『工事中 KAWAMATA』現代企画室、1987年、p.284

- 25) 上掲書 p.279

- 26) 『美術手帖』第787号（2000年5月号）、美術出版社、p.45

- 27) 『美術手帖』第762号（1998年10月号）、美術出版社、p.58

## 参考文献等

川俣正の作品はその性質上、その時、その場だけのものであるため、ここで採り上げた殆どすべての作品について、雑誌等の作品紹介や記事を参照した。当然その中には各筆者の主観が入り込み作品説明の一



部ともなっている。したがって一つ一つ注で採り上げることは困難であるため、参考にした文献を下記に列挙するにとどめたい。また、1998年1月に沖縄県立芸術大学絵画専攻が催した「川俣正講演会」での川俣本人のスライドレクチャーの内容も参照した。

『美術手帖』第762号(1998年10月号), 美術出版社

特集 川俣正

藤枝晃雄「川俣正－制作の質」,

村田真「美大生のための「川俣正入門講座」」

『美術手帖』第746号(1997年9月号), 美術出版社

安斎重男「フォト・ドキュメント川俣正「ポート・トラヴェリング」プロジェクト」

『工事中 KAWAMATA』現代企画室, 1987年

本稿の図版は下記の書籍から転載させていただいた。

図1, 6 奈良国立博物館監修『社寺縁起絵』角川書店, 1975年

図2 高畑勲『十二世紀のアニメーション』徳間書店, 1999年

図3～4 難波田徹編『日本の美術第72号 古絵図』至文堂, 1972年

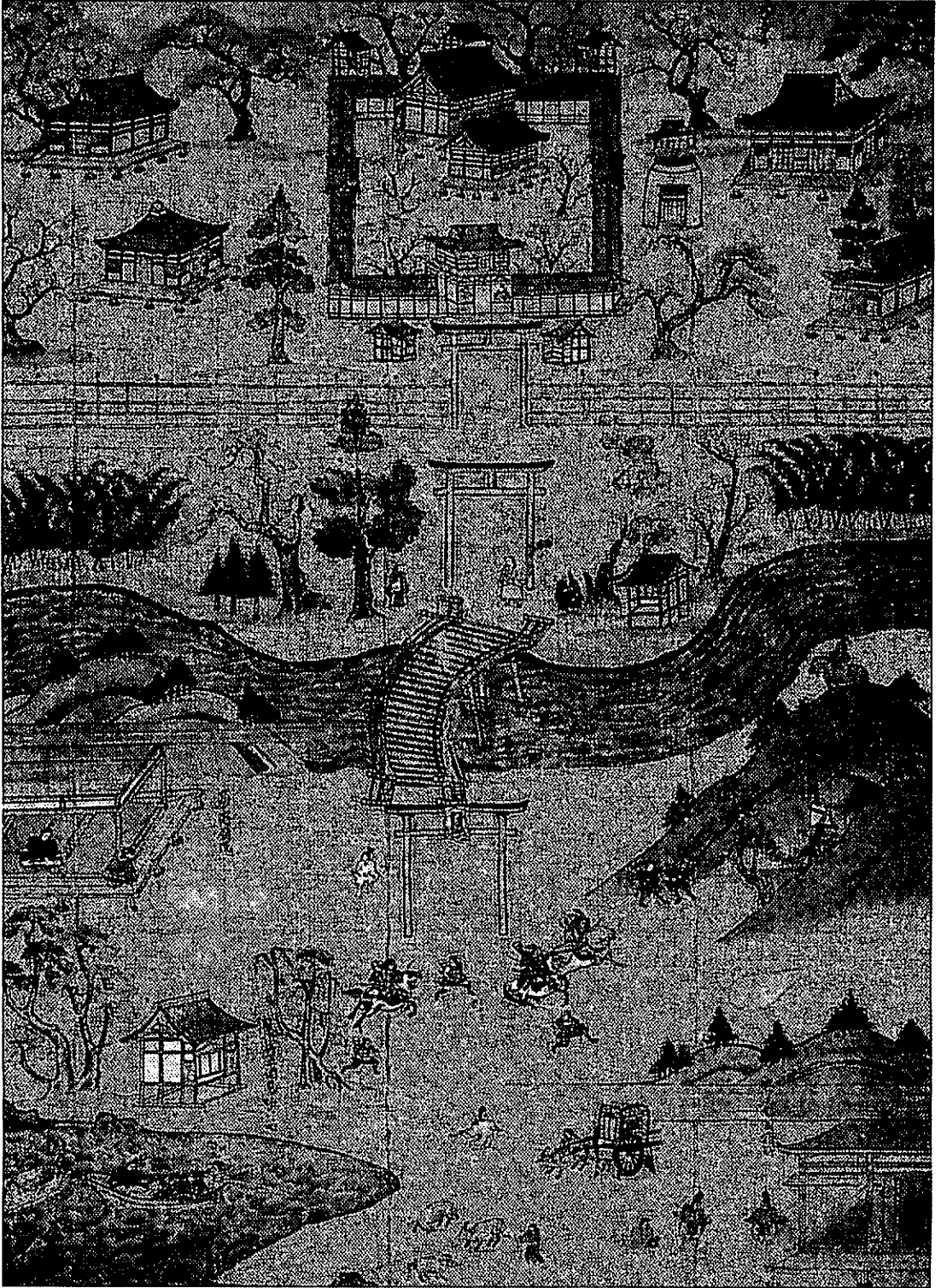
図5 『日本美術全集第9巻縁起絵と似絵－鎌倉の絵画・工芸』講談社, 1993年

図7～9 『日本美術絵画全集第14巻俵屋宗達』集英社, 1976年

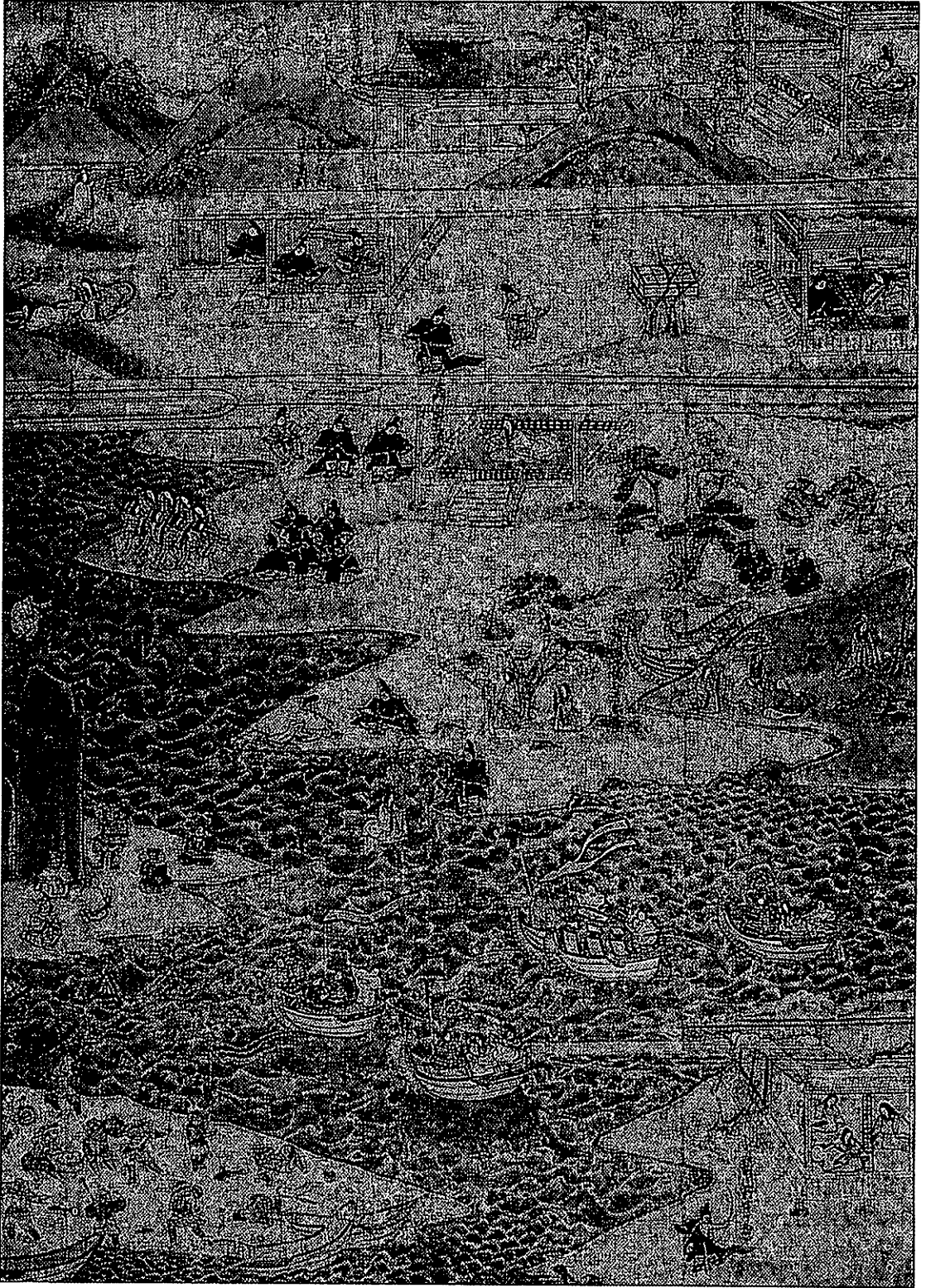
図10 『原色日本の美術第14巻宗達と光琳』小学館, 1969年(1980年改訂版)

図11～13, 15～17 『美術手帖』第762号(1998年10月号), 美術出版社

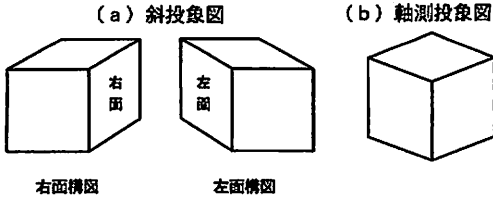
図14 『工事中 KAWAMATA』現代企画室, 1987年



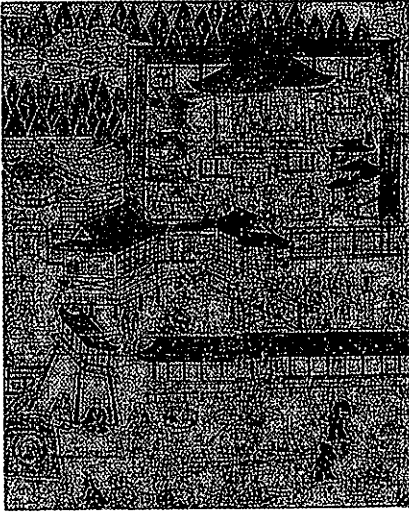
1 「玉垂宮縁起」二幅 久留米市玉垂宮 掛幅装 絹本著色 室町時代  
左幅（第二幅）230.5×148.0cm（除描表装185.0×130.5cm）



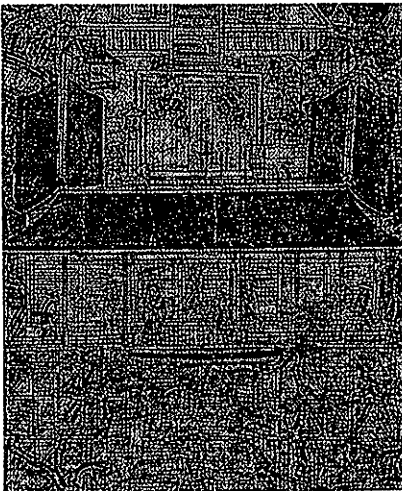
右幅（第一幅）230.2×147.9cm（除描表装188.8×130.0cm）



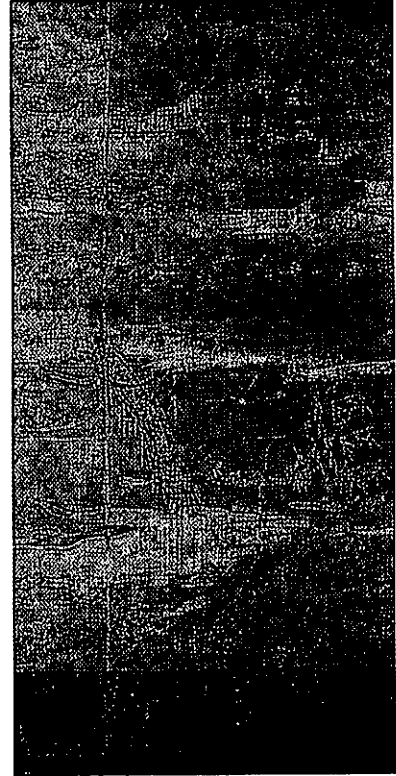
- 2 斜投象図(a)その右面構図と左面構図、および軸測投象図(b)  
高畑勲『十二世紀のアニメーション』徳間書店,1999年による。



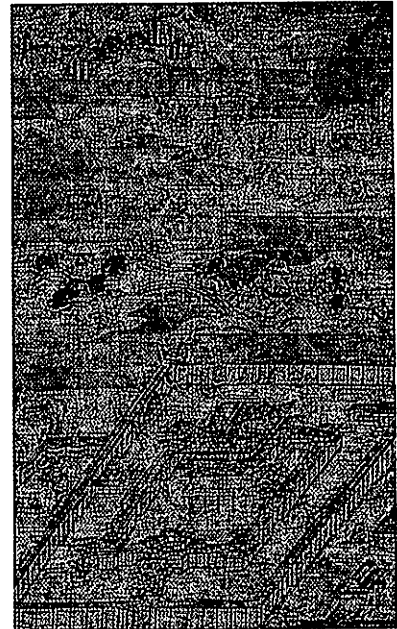
- 3 「多賀参詣曼陀羅図」(多賀神社) 部分



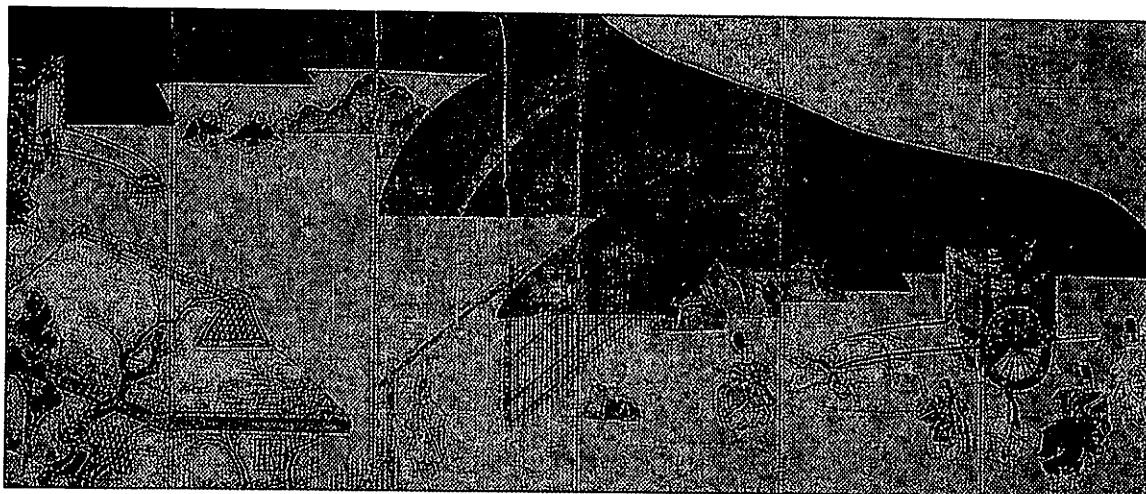
- 4 「竹生島祭礼図」(東京国立博物館) 部分



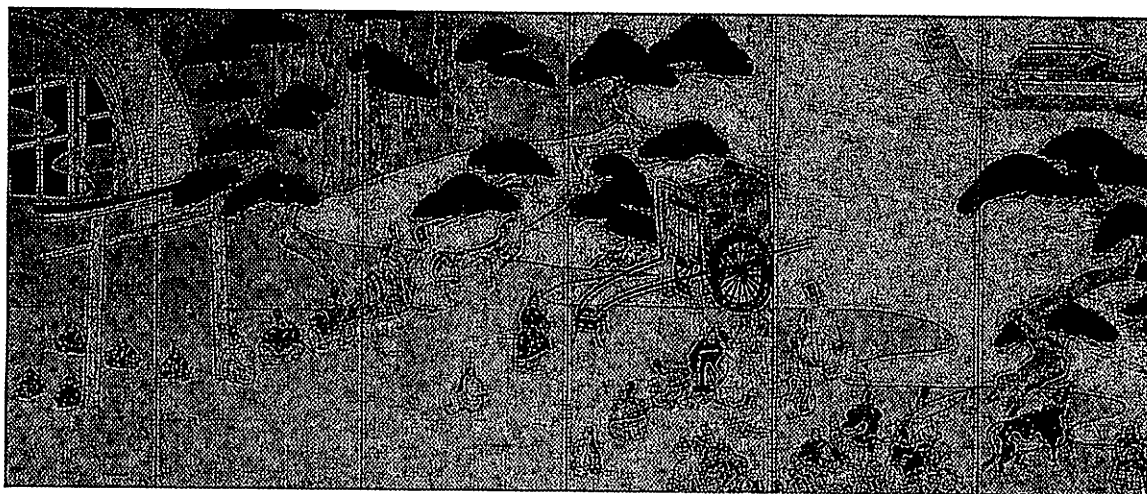
- 5 「山崎架橋図」和泉市久保惣記念美術館  
絹本着色 14世紀初 109.1×54.8cm



- 6 「善行寺如来絵伝」(安城市本証寺)四幅(その四)  
絹本着色 鎌倉時代 166.1×98.1cm



関屋図

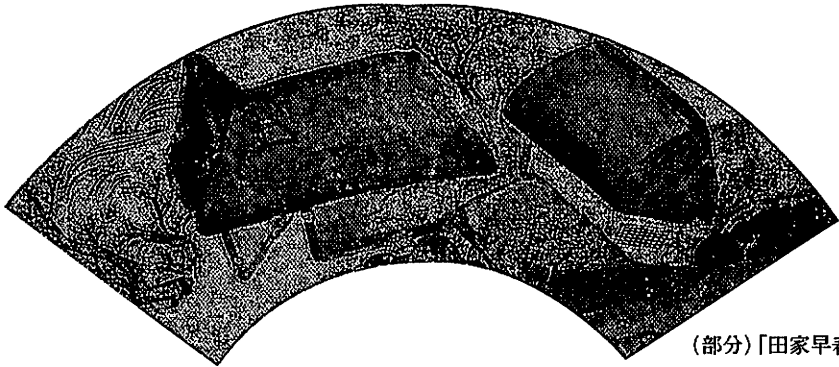


潯標図

- 7 俵屋宗達「源氏物語関屋潯標図屏風」六曲一双 紙本金地著色 17世紀前半  
各152.3×355.6cm 静嘉堂 東京

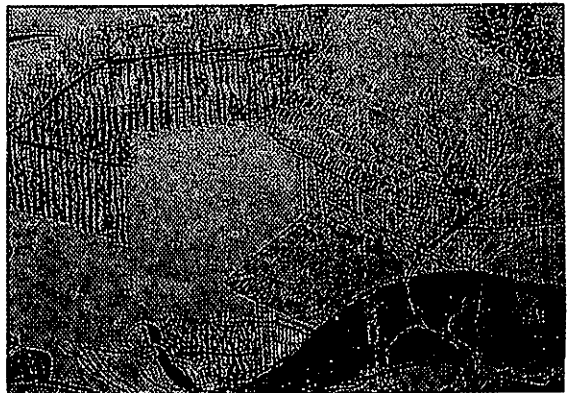


8 俵屋宗達「風神雷神図屏風」二曲一双 紙本金地著色 17世紀前半  
各154.5×169.8cm 建仁寺 京都

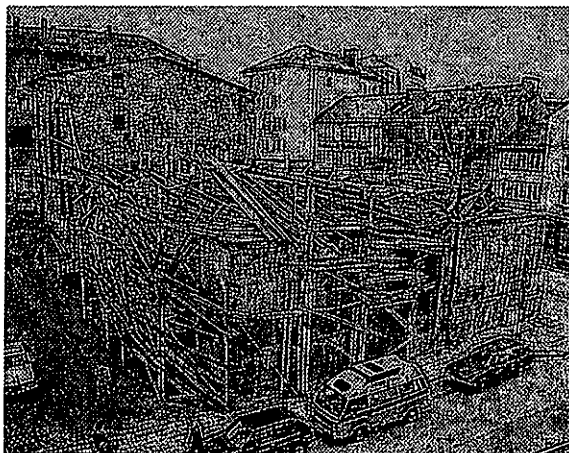


(部分)「田家早春図」

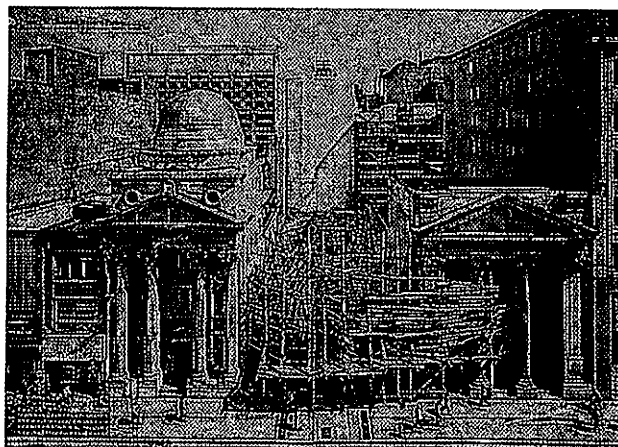
9 俵屋宗達「扇面散貼付屏風」二曲一双 紙本金地著色 17世紀前半  
各156.0×168.0cm 醍醐寺 京都



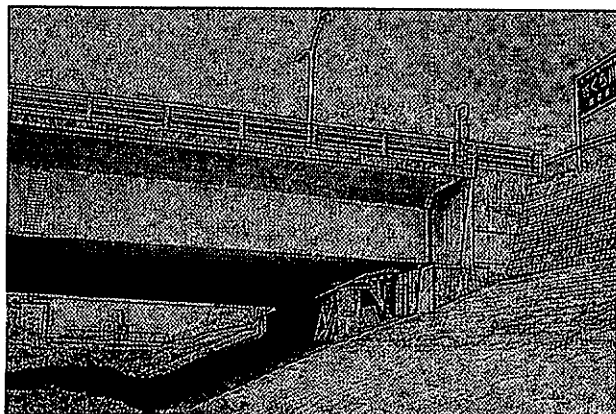
10 「執金剛神縁起絵巻」部分



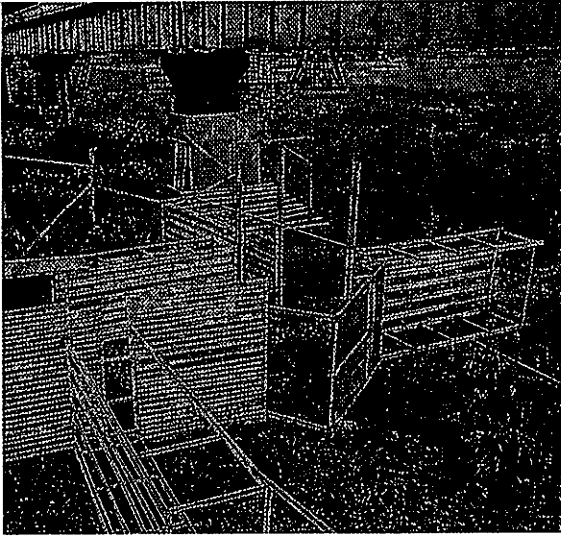
11 川俣正「デストロイド・チャーチ」1987年  
ドクメンタ8 カッセル ドイツ



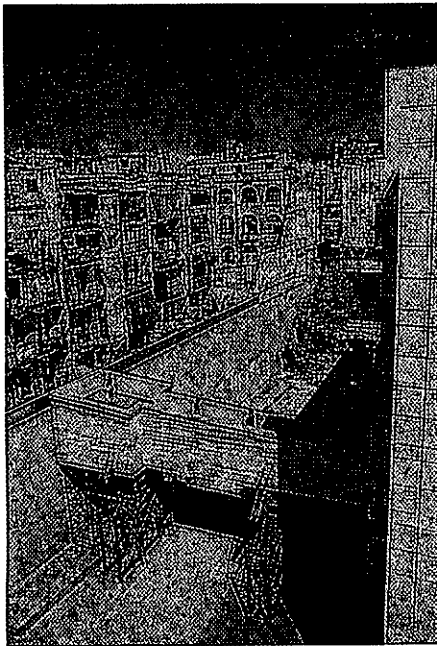
12 川俣正「トロント・プロジェクト」1989年  
コロニアル・タヴァン・パーク  
トロント カナダ



13 川俣正「フィールドワーク水戸」1990年「作法の遊戯」展（第1期）水戸芸術館 茨城



14 川俣正十田中睦治「バイランド By Land」  
1979年 多摩川河岸 立川

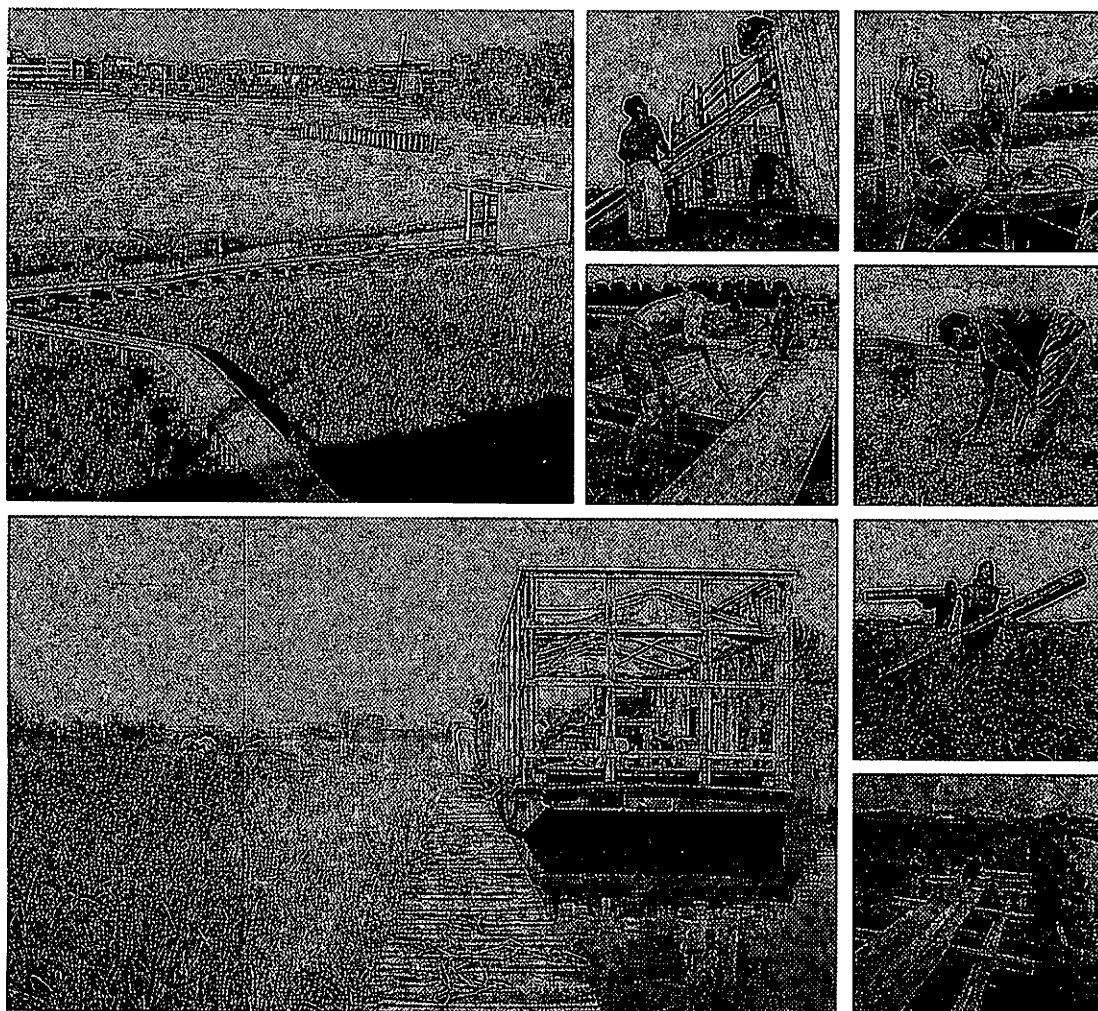


16 川俣正「ブリッジ・ウォークウェイ」1996年 パルセロナ現代美術館



15 川俣正「ピープルズ・ガーデン」1992年  
ドクメンタ9 カッセル ドイツ





17 川俣正「ワーキング・プログレス」1996年～ アルクマー オランダ