

出来事と出逢うかは、予測を超えた偶然に支配され、そのため意外性が旅の楽しみをつくる。

日本の一戸建ての家の玄関へのアプローチはカーブさせたり直角に曲げたりする。玄関の戸も格子戸にして気配を窺えるようにする。前栽も玄関をじかに見せない垣間見の仕組みにする。西欧の集合住宅にはこうした仕組みはない。こうした手立ては何に由来しているのでしょうか。

また、能舞台の「橋掛り」や歌舞伎劇場の「花道」は世界に稀にみる舞台構造である。神社の参道とよく似てはいないか。

京都、大徳寺の高桐院（1601年建立）を新緑の時に訪れた。道路脇に高桐院の説明板が立つ。表門前の幅広の石畳はすぐ左へ曲尺（かねじゃく）に折れる。表門を潜るとすぐに今度は右に曲尺に折れ、幅が狭まる。ここで唐門まで直線になり、いきなり心の琴線が張りつめる。唐門の戸は閉じられていてその奥は望めない。この直線の切石敷の灰色とその両側の苔の緑が諧和してなごむ色合いを奏でる。周囲は緑の高木の木々。木漏れ日が緑の微風に揺らぐ。両側の青竹の直線の手すりが、切石敷の直線をさながら倍加させ、さらなる遠近を作る。歩を進めるのがもったいなく立ち止まる。能舞台の演者が橋掛りをすり足でシテ柱に向かって三ノ松、二ノ松、一ノ松へと進む趣がある。この直線がすすがしく、ぴんと張られた心の琴線と共鳴し静寂のメロディーを奏でる。その楽奏に酔いしれながら、前方に期待が膨らむが、唐門は閉じられている。何と出逢うのかと心待ちしながら、立ち去るのを惜しみつつ、唐門前で右へ曲尺に折れ、さらに左へ折れて拝観入口へと歩む。

計四回左右に曲折するという手の込んだ迂回の路である。決していきなり直線で入口と結ぶスタイルをとらない。曲がるたびに別の視界が豁然と開け、変化の妙が心地よいリズム感を生み出す。出逢い待ちの「間」の序奏である。

拝観入口からまたまた曲折する廊下を渡ると、安らぎの苔の南庭園が一基の灯籠と共にわれわれを待ち迎えてくれる。

主人公は庭である。客席は座敷である。縁側から庭全面を観るよりも、座敷に座って観る庭が優れて美しい。障子の開き具合が垣間見を自在にするからである。じつと無言でいつまでも座り続けたい。木漏れ日のこぼれる、心をなごませる苔の庭だ。この曲折の参道がなかったら南庭園はその安らぎの美を誇ることはあるまい。

吉野山の桜は下千本、中千本、上千本、奥千本といった具合に六万本ほど植栽されている。吉野神宮から蔵王堂、勝手神社、竹林院、水分(みまくり)神社を経て金峰神社へと半日かけて吉野山の尾根の桜参道をゆっくり登れば、葉桜、落花、花吹雪、満開と順を追って観桜できる。その尾根の最後が青根ヶ峰(858m)であり、吉野川から700mの高低差が温度差をつくり開花の順を遅らせるのである。まことに自然の神妙の業である。

上千本の花矢倉から眼下に蔵王堂を一望し、この吉野の金峰山に醜い一言主の女神が壮大な石橋を懸けようとした、春霞の葛城山を西に遠望できる。下り道は如意輪寺に寄って船岡山の中腹を経て千本口に下れば、雲かと思紛えるばかりの吉野山の桜の全容を望見できる。全く希有な吉野の桜参道である。

参道途中に、伝説・歴史・文学・古典芸能(能・歌舞伎・浄瑠璃)にゆかりある神社仏閣や史跡がころよく惜しげもなく点在する。観桜に出かけるたびに新たな発見の出逢い待ちに心がはずむ。

日本人の「花の心」の風雅は日本風土の賜物であり、吉野山の桜参道は自然の高低と時節が織りなす世界に誇れる展観の美である。

厳島神社の朱の大鳥居は満潮時、往時の平家のつわものどものように威風堂々と建つ。今はここを舟で潜つての参拝はできない。参詣者は客(まろうど)神社への朱の回廊から入る。海面に浮かぶ朱の列柱回廊は、何度か曲折して拝殿に繋がるいわば参道である。参詣者が回廊を歩くにつれ、朱の列柱や釣り灯籠から垣間見られる一帯の光景は一步ごとに千変万化し、その変化の妙に酔いしれる。この曲折する回廊が織りなす垣間見の流れは神妙としか言い

ようがない。参詣者はそぞろに歩きながら自ら垣間見るプロセスの美に陶醉する。拝殿での参拝はこの参道の美に包まれて霊験あらたかになる。

ここで以上採り上げた展観の美をすべて事細かに扱うことはできない。またそれぞれは同日の談ではないので、伊勢神宮の内宮の参道と「信貴山縁起絵巻」の二例に絞りたい。そこには「出逢い待ち」の間と「垣間見」の仕掛けが組み込まれている。

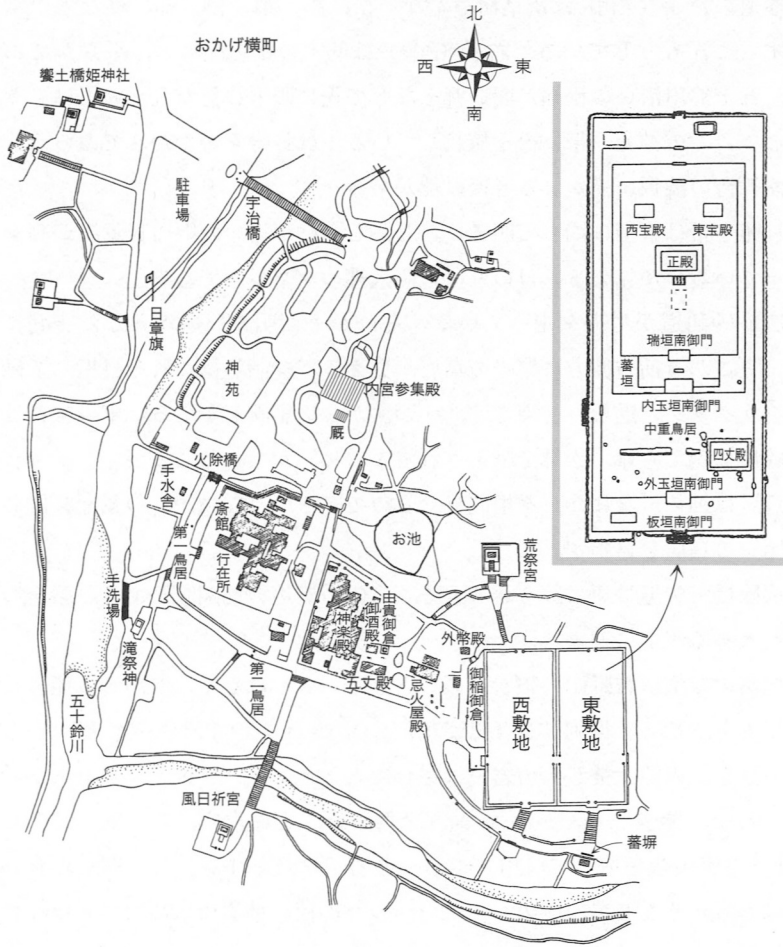
一節 伊勢神宮（内宮）の参道の曲折

内宮の神域は五十鈴川を境に東の森である。対岸からは齋館，神楽殿，正殿の建造物は五十鈴川沿いの樹木に遮られて一切望めない。どこにそれらしきものがあるか見当すらつかない。高木の森で覆い隠されて分からないからだ。何度か参詣してもどこをどの方向に歩いたか分かりにくい。火除橋の手前に神域全体の案内地図板があるがうまく飲み込めない。行きの参道の曲折と帰りの脇参道の違いが方向感覚を狂わせることにもよろうが、何より参道を歩いていても全体が見通せない森のなせる神隠しの業であろう。

五十鈴川は神域と俗世を隔てる清らかな川で、北北東へと緩やかに流れている。川それ自体が神域の一部であり、そこに架かる宇治橋は此岸の世俗から彼岸の神のまします聖界への懸け橋であり、参詣者は宇治橋で、早、意識を変える。能舞台の橋掛りを渡る趣がある。現存最古といわれる叡島神社の能舞台は海中に浮かび、その橋掛りは文字通り本舞台への懸け橋である。

宇治橋の入口に鳥居があり、橋の向こう側にも鳥居があり、それが鳥居の中の鳥居として映り遠近感を深める。しかし、この宇治橋の両鳥居は参道の入口の門であって、本来の第一の鳥居、第二の鳥居ではない。

宇治橋の鳥居を潜り眼下に五十鈴川の清流を眺めながら緩やかな弧の木橋を渡る。早、不思議にも子供が走ったり、飛び回ったり、大人が物を食べたり、喫煙したりする不届き者がいない。そうなさしめる雰囲気がある橋の上



に漂う。参詣者の世俗の意識をすすがしい意識に懸け渡すのである。

鳥居を抜けると参道は右へ曲尺に折れ、広々とした神苑に出る。橋を渡ること、参詣者は「なにか」に向かって進むが、しかし、この「なにか」はこれといった視覚の対象となっていない。

参道の左手（東側）は落葉樹一本ない松、杉、榎、榊、楠、椎などの常緑高木でこんもりしている。右手（西側）は低木の松を配植し、平らかであるが、五十鈴川沿いの松林が囲い塀をなして先に眼下に見た五十鈴川はもう見えない。この神苑一帯に松を植栽しているのは長寿を寿ぐからであろう。松は能舞台の鏡板に描かれる老松の趣がある。

神苑一帯は天空に満ちて明るい。しかし、駐車場の南隅の日章旗が高々と翻っているのが見える。日の丸は天照大神のシンボルである。

広い砂利道が中央を走っている。それがまた明るい広々とした空間にする。そこから前方彼方に第一の鳥居が見える。参詣者はこれを目指して砂利道をサクサクと進む。初々しく、すがすがしい諧調を奏でる。車の騒音は五十鈴川に隔てられ、松林で吸音されてここに届かないしじまだ。

鳥居は神の「なにか」を垣間見せるので、その「なにか」の気配に誘われて第一の鳥居を目指す。

火除橋で参道は急に絞られる。そこに先の参道の地図版がある。第一の鳥居が大きく眼前に迫る。

内宮の参道は吉野山の桜参道のごとき華々しさはなく、参詣者は能のシテの足どりとなる。世阿弥は『風姿花伝』（1400-1402年）において、能の申楽のルーツを、天照大神が天の岩戸に隠れたとき、アマノウズメノミコトが神楽に合わせ、神憑（かんがか）りの踊りを舞ったことに求め、そして「神楽」の「神」の字の旁を取って「申（=猿）」と名づけたとする。この牽強付会の語源はともかくとして、能のルーツの一つを神社の神事に求めたことは注目に値する（参照、小学館旧版『能楽論集』、pp.253、謡曲「三輪」）。

参詣者を能のシテとする比喻はあながち的はずれではあるまい。それに世阿弥は『三道』（1423年）の中で「序破急に五段あり。序一段、破三段、急一段なり」（同上 p.360）と述べ、一曲のプロセスのメリハリを説く。参道もこの段取りの「序・破・急」によって特徴づけられるように思える。

火除橋までが「序」である。

火除橋と気づかずに渡る参詣者が多い。その流れ来る「お池」が森に覆われて全く見えないからだ。右手にある手水舎(てみずしゃ)で、手を洗い口をすすぐことで身構えが変わる。「破」とはこれまでのリズムを破りながらもその身構えを正し、深め行くことである。ここで手を清めて第一の鳥居を潜る。鳥居は「なにか」との「出逢い待ち」の身構えを一段と強める。

右手を緩やかに石畳を下ると五十鈴川の手洗場がある。宇治橋の上から見た五十鈴川の清流を手で掬えるのはここだけだ。冷たく心まで洗われる思いだ。禊ぎである。不浄の身で参拝はできない。日本人が浄・不浄、きれい・きたないの価値観を重視するのは神社に由来する。そのため神社は清浄な川の奥に必ず建てられる。それが日本の神社の一大特徴である。

第一の鳥居を潜り身を清めた上で「なにか」との出逢いに期待を膨らませる。緩やかに歩を運べば第二の鳥居が見える。急に木々の枝がたれさがり鬱蒼とした狭い参道となる。第一の鳥居と第二の鳥居とは互いに見えないほどに参道は反時計回りに急カーブしている。斎館や行在所は木々に隠れて見えない。ここまでが「破」の一段である。

第二鳥居を潜ると神楽殿で急に明るさを取り戻す。ここで参詣者はお札やお守りを求める。時には横道の風日祈宮(かざひのみのみや)を往復して、五丈殿を横目に進む。そこから幅広の参道の真ん中に樹齢600—700年の杉の巨木が数本立ち並ぶ。昔はこの参道がもっと狭かったと思われる。

参道はどこまでつづくのか、どれだけ歩けば正殿にいきつくのか分からないほど鬱蒼としてくる。対して参道だけ白い砂利道で先導役を務める。そんな不安を解くかのように、前回(1999.12.8)の参拝に、こんな立て札があった。「正宮まで約100メートル」(この立て札親切なのか、余分なのか後で検討する。)参道は左回りにゆるやかな下り坂になる。ここまでが「破」の二段。

忌火屋殿の石段前に至る。そこから古殿地(次回遷宮のための西敷地)の板垣が垣間見られる。このことに参詣者はほとんど気づかずに「なにか」を求めて先へ先へと急ぐ。

巨木の杉が天を衝き、その梢の間からわずかに空がのぞく、鬱蒼として薄暗い。参道で一番神秘的な箇所である。

伊勢の森は常緑高木に覆われ、春の花もなく、紅葉する落葉樹がない。一年中緑をなし、永遠の生命を寿ぎ、あたかも木々が茂る夏の装いだ。これがまた冬でも見通しにくくする。薄暗くする。どの時候でも緑の森の気配に満ちている。

明るみは白い砂利道にしかなく、それもカーブしているので先が見通せない。神社の参道は一直線を嫌うのである。参道に曲折をつけて参詣者をして長く歩ませて「なにか」を期待させる。神はじかに姿を見せることがない、——森の隠しの美学。

ゆるやかな下り坂がつづく。

参詣者はそぞろに歩くときにその「なにか」を期待するが、しかし、その「なにか」はまず杉の大木に覆われていて目に見えない。「なにか」の気配であってこれといった物として視覚でとらえられない。得体が知れない。むしろ「なにか」が参詣者を包み込む。見るものは天を衝く杉の木々、折り重なった鬱蒼とした常緑の木々の葉。「なにか」はそこに宿るのか。

「なにか」とは「奥ゆかしさ」か。「奥ゆかしさ」とはもっと知りたい、もっと見たいという古語である。神妙な待たせの演出である。長く参道を歩めば、その奥に「なにか」があるという神秘感を木々の鬱蒼と相俟ってかもしだす。

もう宇治橋から三十分以上も参道を歩いている。静寂の世界で音するものは足元の砂利石の足音だけ、人声は木々の薄暗闇に吸い込まれ反響しない。ここまで歩けばもうそろそろ「なにか」という期待感がより高まる。出逢う物を求める。もう正殿が見えてよいという期待感で胸が膨らむ。

すると下り道が終わったところで行き止まりとなる。

右手に蕃塀が第三の鳥居と向き合って、あたかも外敵の侵入を防ぎ止めるかのように玄関の衝立のように大きく威厳をただして屹立している。

これまでの平坦な参道はここで終わり、参道は左へ直角に折れ四十数段の登り石段が重々しく待ち構え、その最上段に板垣の南御門（第三の鳥居）がある。

蕃塀の前が最後の出逢い待ちの「間」である。ここまでが「破」の三段である。

「序・破・急」の「急」がここからだ。

参詣者（＝シテ）は何に出逢うかと、先を急いで石段を一気に駆け登る。石段は識らず知らずに緩やかに下った分の四十数段の高みなのである。登りの石段は神の高みをつくる演出である。高台は家の座敷の神棚のように「上み」にある結構だ。また速く登り着きたい意識の高みだ。

今までの歩行のリズムはこの石段で否応なく変わる。この石段を登らせる仕組みが心憎い。

石段を登り板垣南御門（第三の鳥居）を潜って、かくして出逢ったもの——、それは意外にも、外玉垣南御門の微風に揺れる五枚の真白い布の御戸帳（みとばり）である。

それを前にして賽銭を投げ、拍手を二つ打つ。音のみが響く。参拝が終わる。

微風に揺れる御戸張から垣間見られるものがない。奥ゆかしさをつくる白い布の演出である。

周辺一帯には杉の大木が四丈殿の脇に四本しかなく、まさしく天照らすがごとく天空は明るい。そう、祀られているのは天照大神である。南御門は文字通り真南に向いているが、気づかれない。

脇によれば外玉垣の透き垣根から奥が垣間見られるが、中重鳥居（なかえのとりい）の奥に内玉垣南御門があり、扉は堅く閉ざされている。望見できるものは、ブルーノ・タウトが言う「簡素に凜々しく毅然と建つ」正殿の屋根と金箔の鰹木（かつおぎ）と千木（ちぎ）の一部のみである。屋根の下部は見えない。

正殿を垣間見させる絶妙の仕組みである。

大半の参詣者は賽銭を投げ拍手を二つ打って、それ以上進めないで、惜しげもなく何も見ずに帰ってしまう。何の疑問も起こさずに帰途につく。締め「急」はここで終わる。

第一の鳥居、第二の鳥居で垣間見た「なにか」はここでも依然として「なにか」のままである。垣間見しか許さないからである。そして、ここにはまた、参詣者をして黙させ、それ以上近づけさせない神々しい威厳の気配が充ち満ちている。幾重もの透き垣がそうする。

正殿の鎮座する現在の東敷地は四つの神籬(ひもろぎ)で仕切られている。

正殿と東宝殿・西宝殿は外玉垣、内玉垣、瑞垣に囲まれ、それぞれの三つの御門の扉が閉じられて正殿は見通せない。一番外の板垣は遮蔽の板塀で、外から魔の進入を防いでいる。他の垣根は透き垣で垣間見せる構造をとる。

外玉垣南御門と内玉垣南御門の間に中重鳥居がある。正殿の重々しさを引き立てる鳥居であり、その意味は諸説あつて定かでないが、平安朝時代にはここまで入れたのか。今はこの鳥居を潜れるのは神官のみである。ここに奥ゆかしさの最後の構造があると見たい。一般参詣者が潜れないだけによけい奥ゆかしさをかもしだす。一般参詣者は外玉垣南御門までである。

伊勢神宮は正殿の内側を参詣者にいささかも見せない。何か置かれているのだろうか。天照大神の御神体は八咫鏡(やたのかがみ)とされるが、管見ながらこれまで写真で見た覚えがない。日本人はそれをこの目で見ずに惜しげもなく、心残りもなく帰るから、西欧人は驚きを禁じえない。

垣間見が「奥ゆかしさ」をつくり、「神々しさ」をつくる。垣間見の故に「なにか」が「なにか」のままであり続けるのである。「なにか」は神の在り様の「気配」なのである。森は神の実像を隠し、その気配だけを漂わす。「気配」は物的に視覚的に「視る」ことはできず、体感的に感得するしかない。よって森の中の参道をそぞろに散策して神の気配を感得することが日本

の神社の参道であり、その典型的な参道が伊勢神社内宮のそれである。芸術的技巧を懲らした神妙な参道と言える。

以上が行きの参道である。

一旦参拝すれば帰路は大方の参詣者にはなくもがなのものとなる。足早に帰るのが常である。大半は同じ参道を帰るが、神楽殿の所に「帰り道」の立て札があるので厩(うまや)で白馬を見て参集殿で一休みして、同じ宇治橋を渡って帰る。

しかし、帰りを脇参道にとれば、御稲御倉(みしねのみくら)から外幣殿(げへいでん)へ、そして正殿の裏側へと廻れば、平らかな玉石敷きの古殿地(次回の遷宮の西敷地)から後ろ姿ながら内宮正殿の屋根がよく望める。正殿が第三の鳥居(板垣南御門)からいかに奥まったところに鎮座するか改めてこの目で確かめることができる。奥ゆかしさの神妙な演出としか言いようがない。

さらに荒祭宮へ、そこから由貴御倉の横を通り神馬を見て参集殿を経て、宇治橋に出る。この脇参道はシテの揚げ幕の中への余韻だ。来たときの同じ宇治橋を渡って神域外に出る。入口と出口が同じ参道は珍しい。それだけに、能舞台の原型が宮内にあるのかもしれない。

今回の往復路の所要時間は約一時間半。一曲の演能に匹敵するか。

「鎮守の杜」——

「鎮守」とはその地を鎮め守ること。「杜(もり)」は「森」とも表記される。「杜」は、神霊が降り立つ「社(やしろ)」とされる。「や・しろ」とは「屋・代」で屋の代わりであり、「屋」は「家」であり、屋根のついた住処である。神籬(ひもろぎ)とは神が宿る森、山、大木を籬(まがき=竹などの垣根)で囲った場所である。内宮の正殿は四つの神籬で囲われる。伊勢神宮の屋代は正殿であるが、神が天空よりそこに降り立つためには、巨大な杉の古木にとり憑く。そのため「依代」と言われる。そうした杉の木は注連縄がはられ、神木とされる。多くの神社にそうした光景が見られる。

視点を参詣者から神に移せば、神は何よりもまず、正殿に降り立つ。正殿はいわば能舞台のシテが出番を待つ「鏡の間」であり、その鏡とはシテが自らの姿を見る鏡であり、いわば天照大神の神の依代の八咫鏡、御神体に相当する。御戸張はいわば揚げ幕であり、シテの神はそこから森という場（にわ、能舞台）を歩き廻る。よって、参道はいわば神の歩く曲折した道である。道は森の一部である。よって、森全体が神の降臨している場（にわ）、いわば能舞台である。

とすると、依代⇒屋代⇒社（やしろ）⇒杜（もり）⇒森といった具合で、神は森を住处にすることになる。そのため神は森全体に遍在し、どこかに局在しない。よって、神の在り様が「なにか」という気配になる。

参詣者は森の中の参道をそぞろに歩くことにより神と交流する。神の気配を感得する。

伊勢本街道の始まりである桜井の大神神社（おおみわじんじゃ）の御神体は三輪山（467m）全体であるように、神はあまねく山と森に存在する。三輪神社は謡曲「三輪」によれば、伊勢神宮と「一体分身」であるとされる。

神域内の参道は森の一部である。参詣者はその参道を歩みつつ神と何気なく交流する。参詣者は森の一部の参道を散策しながら、自ら森の中に融け込むことで、あたかも森林浴のごとくに神の気配を浴する。神に仕える巫（かんなぎ）に神霊が憑（つ）けば神託を受けることができる。神霊が憑いた巫女は人が憑（たの）むに価する。天皇の一族が齋宮を伊勢神宮に奉仕させたのは神託を受けんがためであった。

ところで、現今の参詣者は皆「巫」になるわけにいかないの、参拝で「靈験あらたか」になろうとする。「あらたか」とは「あらた＝験」であり、「験」は顕れ、しるしの意味である。よって、「体験する」とは「なにか」が身体に顕現することである。「靈験あらたか」とは参詣者がシテとして参道を散策することで、参詣者の身体に神の「なにか」が憑き顕れれば、憑（たよ）りとなる。これが神の加護である。そのためには伊勢神宮内宮に臨場して参

道を歩くしかないのである。今はやりのコンピュータによる「仮想現実(バーチャル・リアリティ)体験」では「靈験あらたか」にはなるまい。

参詣者は傍観者でなく、自ら為手(なして=シテ)となるしかない。祝言能「高砂」の翁(シテ)と姥(ツレ)が、神がかった、神がとり憑いた風体を示すように。

参詣者(=シテ)は単に〈モノ〉を見る単なる観客ではない。つまり美術館などで美術品を観賞する観客でなく、翁のようにシテとして神域全体の中の参道を散策する。散策者はシテとして森という能舞台で自分流に演ずるのである。参道はいわばその演能の振り付けである。

石段を昇り御戸張を眼前にしたとき、「ようやく」着いたという実感が湧くが、「ようやく」は長時間を感じさせないから不思議だ。宇治橋からここまでそぞろに歩けば三、四十分はかかる。なのにそう感じさせない。何んでなのか。この間バスを待つとしたらどれほど退屈することか。参詣者は演技するシテなので、この退屈を感じないのである。腕時計を見る参詣者はほとんどいない。時計の無機的な非情な時間は森に覆い尽くされるのである。

日本人は鬱蒼としたほの暗い長い参道をそぞろに歩くことで神の気配に浴し、それとなく肌で感じ、祖先を崇め、長寿を祈念し、御利益を感じ、加護を求める。神の姿をこの目でしかと視ることなく、参道をそぞろに歩きながら神の気配に包まれて体感するのである。それが「なにか」という「気配」である。参道は気配の美に通ずる。一般に、能のシテの演技に気配の演技が多い。

参道は正殿に行くための単なる便宜的な手段でなく、西欧のいわばアプローチでもない。参道を歩き始めるときに、すでに「なにか」との交流が始まり、その「なにか」を垣間見るのである。「なにか」の垣間見にとどまり、それ以上人は神の実像を目にしようとはしない。西欧の教会のマリア像やキリストの十字架を目前にするのは全く異なる。

参詣者は寺院のように、仏像を拝むわけではない。白い御戸張を前にし、

賽銭を投げ、黙然と拍手を打って終わる。西欧人は奇異な感に打たれる。「南無阿弥陀仏」も「南無妙法蓮華経」も唱えないからである。これで終わりかと……。神も仏も信仰する日本人にも驚く。寺院の横に神社や稲荷まである。家の仏壇の脇に神棚まである。神仏習合、本地垂迹も日本の神の異様な在り様に抛ろう。熊野大社は仏が垂迹だが、伊勢は根本地の神で反垂迹説をとり、仏が神の垂迹であるとする。それが故にか日本は神の国と言われる。

南御門前に「撮影禁止」の立札が目につく。守衛も目を光らせている。撮ろうとしたらたちどころに止められた。カメラで写るものは東宮地内の建造物であって、「なにか」は写らないことの戒めであろうか。現代のメカニカルなフラッシュやシャッター音はこの神域の中では不似合であることを実感する。カメラは「なにか」の体験にとってはなくもがなのものである。景勝地でよく見られる団体客の記念写真撮影は南御門前の石段では行われていない。フィルムに写るものは〈モノ (=物, 者)〉でしかない。「なにか」の気配は実体として写らない。

「なにか」は「なにか」のままにとどめ置き、それを体感し記憶にとどめることこそが記念撮影と受け取れる。それが一番ふさわしい。正殿の建造物はフィルムに写っても、参詣者の散策の〈トキ〉は写らないのである。この〈トキ〉に深入りする前に今一つ懸案の問題がある。

神社の鳥居とは――

天照大御神はイザナキノミコトとイザナミノミコトとの二神の間に出来た娘である。

鳥居の起源には定説がない。神域の出入口の門や、参道の道標として建てられる。インドや中国に起源があるとされるが、定かでない。神鶏のとまり木を神社に供えたと説明する辞典が多いが、これとて定かでない。ともあれ、神社への街道や、参道上に建てられる日本風土の点景であることは間違

いない。村の脇道の小さな社にも鳥居が必ずある。高層ビルの一角でも鳥居が威張り散らす。塀に立ち小便させまいとして朱の鳥居まで描かれる。鳥居の持つ威厳は強い。鳥居は落書きされない。穢されない。

伊勢神宮の鳥居はすべて木造の神明鳥居でシンプルで、地面の中から、正殿の高床の柱のように、天と地を繋ぐように建てられる。

江戸時代の仮名草子『都風俗鑑』によれば、鳥居の二柱とは陰陽の表現であり、陰陽とはイザナキノミコトとイザナミノミコトとの二神である(岩波新版『仮名草子』p.474)。これは興味深い。これより日本の国土や神が始まるとされるので伊勢神宮にその娘の天照大神が祀られる。

伊勢神宮は江戸時代に至って、おかげ参りや抜け参りで旧東海道は賑わった。伊勢街道は桑名から始まり、そこに遥拝の木造の大鳥居がある(七里の渡)。伊勢別街道の追分けの関町に「これより右伊勢」の道標がありそこに鳥居が建つ。鳥居は伊勢神宮への道標であるだけでなく、旅人がそれを潜るときに早、神の気配を遠くに垣間見るのである。参拝の心構えが始まる。これが遥拝である。

神社の参道は普通、三つの鳥居で構成される。相互に見えない配置関係に置かれる。内宮においても一の鳥居と二の鳥居は距離的に短い、参道が急カーブしていて木に覆われ、互に見えない位置関係に配されている。外宮でも同じだ。大きな神域を持つ長野県戸隠神社の「一の鳥居」は今は倒壊しているが、善光寺と戸隠奥社の中間にあり、二の鳥居は奥社参道の入口、三の鳥居は奥社正殿の前で、とても相互に見える位置関係にない。鳥居は神の気配を垣間見せるシンボルである。第三の鳥居を「神門(とりゐ)」と呼ぶ場合もある。伊勢神宮では御門という。

森の神妙な時間——

伊勢神宮の参道は参詣者(=シテ)が森の中であって森に包まれながら神の気配の感得の度合いを深めるプロセスである。日常の実践的な生活の時間

を超越させる。曲折した参道は正殿への単なる空間的アプローチでなく、歩くことで神聖な時間が流れだすプロセスである。参道は参詣者をして「なにか」を体験させる静かに流れる時間に仕立て、不信者をして神の気配を体感せしめる力がある。散策中、腹が空いたとか飲酒したいとかの気持ちを起こさせない。休憩所には粗茶しか置かれない。飲食するところではないのである。そうした騒然たる欲望世界を五十鈴川が断ち切っている。

早朝の参拝が一番すがすがしい時間である。時計の無機的な時間や、日常の欲望的時間は、すがすがしい美的な神的体験の時間に塗り込められ表に顔を出すことがない。それに御利益と神の加護が加味される。信心の深さがそれを強める。これがために「伊勢へ七度(ななたび)熊野へ三度(さんど)愛宕様へは月参り」の諺さえある。

内宮でジャンボ宝籤が当たりますようにと願かけていた人もいた。

あまてらす神の教をそむかずは人の世中富貴繁昌

(岩波旧版『川柳 狂歌集』p.449)

この狂歌に見られるように、江戸時代の御伊勢参りは庶民の祈願成就の観光になり変わった。宝籤の願掛けもあながち否定できないご時世である。

懸案として残しておいた先の「正宮まで約100メートル」の立て札の問題に触れよう。どういう人のために立てられているのか。これまでの参拝でこうした立て札があったのか気がつかなかった。車社会のスピードによって時間的ゆとりを失い、一刻も早く参拝したいとする人々の不安を取り除く善意の立て札であろうか。むしろ、逆にこの立て札は正殿にいち早く着きたいとする参拝者の願望を駆り立てていないか。散策のゆったりとした時間を体感することこそが、そうしたスピード優先がもたらす時間病を癒すプロセスであれば、どうしてこの立て札を立てる必要がであろうか。参道の時間は自動車のスピードの時間ではない。参道はむしろその時間を断ち切るのである。

現代人はここまで来てみたくまで急ぐ必要があるのか。急ぎ足で参詣し、「おかげ横町」の土産売場を狂奔するのはどうしたものか。お伊勢参りが

「おかげ横町」参りに変貌しているのは現代人の時間病の悲劇である。観光バスはゆとりの時間を与えないのである。今回 (2000.6.18) の参詣にはこの立て札はどうしたわけかなかった。嬉しい。確かに江戸時代、古市の遊廓は精進落としの帰り客で賑わった。古市はさびれ、そのかわり「おかげ横町」が商売で賑わう。

日本の神は理性 (ロゴス) の神ではない。弁舌の神ではない。感性の神、気配の神である。説明に苦しむ。そのために「神妙」という言葉が出来たのであろう。

神の存在は、散策しながら「なにか」の垣間見ではほのかな気配で感得される。研ぎ澄まされた自意識による知得ではない。日常のあわただしさを断ち切り、安らぎと、すがすがしさを感得すればよいのである。森がその安らぎを、川がそのすがすがしさを惜しみなく誰にも恵み与える。参詣者が曲折した参道を自らそぞろに散策しながら、自ら創り出す神妙な〈トキ〉の流れを享受するのである。それに尽きるのである。

僧の身としては伊勢神宮に参拝できなかった西行法師はそばまで行って「なにごとのおはしますかは知らねどもかたじけなさに涙こぼるゝ」と詠じた。「なにごと」とは西行が僧の身として伊勢の内宮に近寄れなかったがための疑問ではなく、「なにか」得体の知れないものの気配が森全体に覆っていて、それに圧倒されたのであろう。その気配の「かたじけなさ」に感涙したのである。まさしく遍在的な「なにか」の尊さに打たれたのである。

高速道路の急速な発達によっても神社の森は削られることがない。それは不法の行為によって罰せられるからでなく、不浄の行為によって天罰が当たるとされるからである。森の持つ不可侵性である。不思議にも京都の神社仏閣は乱開発をくい止めてきた。森を手つかずの遺産としたのである。環境保護の面から見ても興味深い。日本人は神に対して自覚的な弁舌的な意識を持たなくとも、神の特異な在り様によって、日本的風土を今も守り続けているのである。これが「鎮守の杜」である。

出雲大社の参道は――

最近、道路建設に伴ない鳥居の建て替えがはやっている。二車線の自動車が潜れるように鉄筋コンクリートで巨大につくられる。

筆者が住んでいる垂井町の南宮山の山麓に国宝南宮大社がひっそりとある。賑わうのは正月と五月連休の宮代祭りである。第一の鳥居は中山道が抜ける昔の垂井の宿場通りにある。その額束(がくづか)に「正一位中山 金山彦大神」とある。潜ると直ぐに「垂井の泉」に出る。第二の鳥居は第一の鳥居と南宮大社との中間に、新幹線の脇に近年建てられた。新幹線の乗客からも見えるべく、鉄パイプの朱の巨大鳥居にした。高さを誇る鳥居である。

三重県の多度神社、鹿児島県の霧島神宮などの巨大な第一の鳥居はいわば車社会に合わせて建て替えられた。

参道の仕組みが気になって、縁結びの神、出雲大社の参道を調べに出かけた。鉄筋コンクリートの白い大鳥居が宇迦橋に建つ。驚きだ。大鳥居の建立の先駆けをこの目で見た覚えがした。

説明板「大鳥居と松並木」によれば、大正四年(1915)、御大典記念に九州の篤志家が白い大鳥居を松200本と一緒に奉納した。鳥居は鉄筋コンクリート製、高さ23m、幅6m、高さは出雲大社の本殿をはばかって1m低いとされる。「日本一の大鳥居」が謳い文句だ。

驚いたことにこの大鳥居から森の入口の鳥居(木製)が小さく見えるではないか。驚きから、早、訝しさが走った。その間は直線で幅広の道、両側は松並木と商店街である。

さらに、驚いたことに、明神造りの大鳥居から拝殿前の銅の鳥居までなんと三つある。この数も驚きだ。

森の入口の鳥居を潜って少し緩やかに下ると橋がある。越えたところに戦後の建立と見られる錆の出た鉄の鳥居が建つ。風情が感じられない。そこから拝殿前の銅の鳥居までの参道は広く(幅25m)、長さ200mに及ぶ森の中の松並木である。しかし、直線である。寛永年間(1624-44)出雲藩主堀尾

忠の夫人が奉納した松で、「松の馬場」といわれる。樹齢350年。この森は神苑にふさわしい。

神苑の参道が三つの鳥居から構成される通念からすれば、一見これでよさそうである。しかし、錆の出た鉄の鳥居は戦後のもので、後からこの通念によって建てられたと見られる代物か。神域の中の参道が寛永年間に直線にされたと思われる。直線でもこの三つの鳥居は森の起伏のために互いに見えない配置関係にある。ならば、これでよし。

しかし、稲荷大明神の鳥居のように鳥居の数を重ねれば神慮に合い、靈験あらたかというわけでもあるまい。

荒垣内拜殿前の銅の大鳥居には銘文があり、毛利輝元が天正八年(1580)に寄進したものを、寛文六年(1666)にその孫が銅で建て直した日本最古の銅鳥居で、風格がある。この鳥居は今の拜殿から見て左寄りにあるが、昔の拜殿はこの真正面にあったと言われる。

神域の中の参道が直線である上に、大鳥居まで延ばされた参道が直線であることに奇異な感を抱かざるを得ない。日本の風土に合わない。

この篤志家は、参道を延ばすに当たって、先の「松の馬場」に倣って松並木にし、幅を拡げ直線にしたのであろう。

さらに「堀川と宇迦橋」の説明板によれば、堀川は元和二年(1616)出雲の三木与平衛が菱根池(ひしねいけ)を干拓するために開削した川。橋は大正三年(1914)に架けられた。どうやら大正時代に入ってから参道を延ばし、広くし、森の入口まで直線にしたと見られる。現在、森の入口の鳥居に立てば白い大鳥居まで松並木道の商店街を見下ろせる。

出雲大社の大鳥居は来たるべき車社会の先取りであり、戦後の巨大鳥居の流行の先鞭をつけたのである。自動車は曲折を嫌う。自動車のスピードは直線を好む。大正時代は早、籠や馬より車の時代に入った。道幅を拡げ、直線にした。直線美に酔いしれる時代への突入である。定規で引いたように直線に直線を重ねた。

一直線の参道で有名なのが、三つの鳥居を構えている鎌倉の鶴岡八幡宮である。その参道は若宮大路と呼ばれる。京都の朱雀大路を模したとされるが、軍事的、防災的、都市計画の道路である。二の鳥居から三の鳥居までの約500mを「段葛」と言い、石を積んで一段と高くしてある。そして、一の鳥居に向かって道幅を拡げ、遠近法が取り入れられている。昔はこの参道が由比ヶ浜まで延びていた(約1.5km)。将軍源頼朝の車の通る参道にしたのである(1182年)。出雲の参道がこの若宮大路の直線を手本にしたとは思えない。古代の出雲は鎌倉武士が活躍した時代、社会ではないからだ。

わが国の和歌の始まりとされ、宮造りの「八雲立つ 出雲八重垣 妻籠みに 八重垣つくる その八重垣を」の詠歌の日本的風土の持つ垣間見の情景は、この参道の見通せる直線によって、いささか薄れたと見たい。

参道の鳥居の配置関係を壊した九州の篤志家はいささか軽率の誇りを免れがたい。これは日本固有の風土に反してはいまいか。曲折する参道が本来であり、九州の篤志家は参道の仕組みを伊勢神宮に学んでほしかった。伊勢外宮ですら鳥居は相互に見える配置になっていない。

今では参詣者はこの直線の参道すら歩まずに、自動車で神楽殿の駐車場まで飛ばし、横から入って本殿を参拝する。この手軽さ、素早さは車のスピードがもたらした帰結である。森の直線の参道すら、自動車のスピードに負け、今や死に体に近い。参道を歩く参詣者は少なく、観光バスで大挙して押し寄せ、いきなり、縁結びを祈願するか、結婚式を挙げる。

江戸の川柳に「出雲から叱られさふな縁結び」(岩波旧版『川柳 狂歌集』p.228)がある。境内の木々は願掛けの白いこよりで雪のように真っ白だ。この川柳は、もともと縁結びは神様がすることであって、こよりを結んでの願掛けは縁結びの神様に叱られますよとの皮肉だ。筆者の出雲大社の参道の見解も「出雲から叱られさふな異見結び」であろうか。

二節 「信貴山縁起絵巻」の絵解きの間

絵巻物形式の絵画は西欧にはない。絵巻物は教典の巻物の形式に由来し、縦書きの文字でないと出来ない。欧米語のように横書きで上から下へ書く様式では成立しない。絵の所々に詞書を挿みその場면을説明している絵巻物が圧倒的に多い。

「信貴山縁起絵巻」(十二世紀後半、平安時代末期)には詞書が一切ないが、『宇治拾遺物語』の「信濃の国の聖の事」の絵画化と見られる。その話の筋を前提にしなくても、じっくり絵巻物を右から左に繰り広げて見ていけば物語の筋が自然と掴める。いわば無声映画。原寸は幅 31.5 cm、長さ 8 m 72 cm。十六紙の張り合わせからなる。

絵巻物は元来すべてを繰り広げて見るものではない。今、仮に十六回見開くと約 54 cm の見開き分となる。ちょうど観者の視界範囲内に収まる。

原寸を約六分の一に縮小してほぼすべてをここに掲載するが、横向きで収録、かつ途切れるのはいたしかたない。仮に一回分の見開きを 54 cm 前後とすれば、掲載の一行がその二回分の長さとなる。しかし、後に述べるように、山場があるので、見開き幅をその通りにする必要はない。

絵巻物には右から左に見開いていく時間の流れがある。この時間の流れに物語(ストーリー)が組み込まれているのが絵巻物の構成時間である。

まず、開巻の場面は長者の邸宅のクローズアップである。棒を持った下男が仏間の老僧に何やら伝えたらしく、老僧が驚いて座敷の女房たちに伝えている。実に騒然とした有様。長者殿[C①]も、驚く女房たちと一緒に、大きくぐらつく校倉[B①]を注視している。少し斜めに浮き上がった校倉から瓦が落ち、扉の鉤がはずれ、転がり落ちた金色の鉢[A①]に女房たちの視線が集まる、その驚きの顔の表情の活写は躍動的だ。

裏口から長者の総勢(二十人)が飛び出し、金色の鉢の上に乗って、大河の

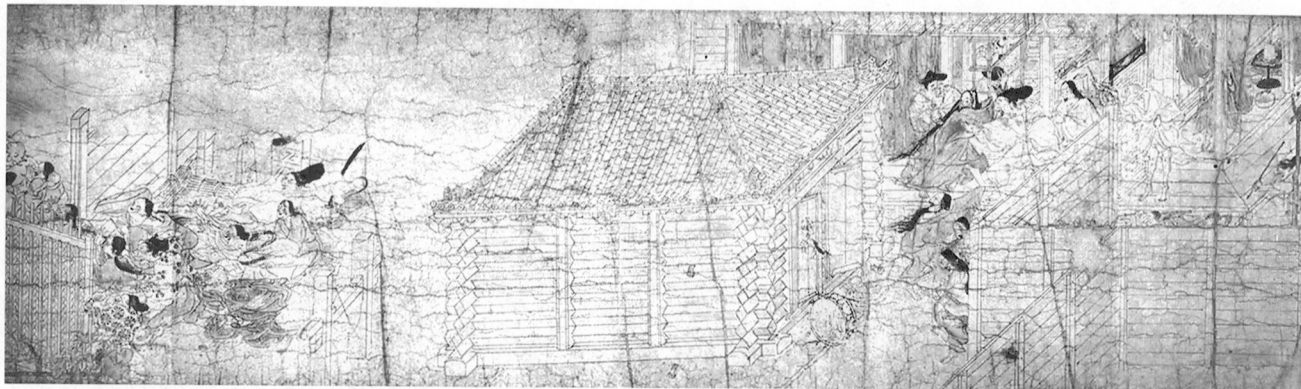
上をすばやく移動する校倉〔A②, B②〕の行方を驚きの眼で見つめ、慌てふためいている。校倉と鉢と追いかける人々も異時同図で示される。長者殿〔C②〕だけ馬に乗って校倉の行方を見ながら追いかける。裏口の薄や瓜からして、時期は米の収穫が終わり、秋が深まる時分と分かる。

川縁の旅人三人も校倉の奇怪な移動を反り返って仰ぎ見ている。すべての人々の視線が校倉に集まり、校倉の重大さと移動の奇跡のほどが示される。絵巻物を見る観者の視線も作中人物同様に校倉に吸いつけられる。この点で観者は長者殿の身になれる。そして大河の上に飛んでいくが、その行方が気になる。

大河に続く次の場面は広々とした平野で野霞がかかっている。霞は距離感を出すだけでなく、校倉がどこへ飛んでいくのかを追跡する一行にも、観る観者にも隠す手立てである。追跡する一行は六人に絞られる。馬に乗った長者殿〔C③〕を先頭に供人五人の一行が山道にさしかかり、最後尾の男が草履を直してるところから、もうかなりの行程であることが知られる。山並みを越えて飛んでいく異時同図の校倉〔A③, B③〕が、一行の行く手前に描かれる。スピード感溢れる校倉とそれを追う一行。

この校倉は何のための倉であるかは（今時の観者の）初見のこの時点では分からない。そしてどこへ飛んでいくのかも分からない。異時同図は作中の事物人物の時間経過を表現する技法。〔A③, B③〕は〔A②, B②〕のカットバックである。異時同図で重要なことは、間を空けることである。それが絵解きの間の設定ともなり、観者はその間で次の場面を推量することになる。〔A①, B①〕と〔A②, B②〕との間隔が狭いのに対して、〔A②, B②〕と〔A③, B③〕との間隔は二倍開いている。大河と霞のかかる野原の広さは、距離の大きさを描くだけでなく（絵巻物の横長がこの遠近感を作り出すのによって）一行にも観者にも校倉はどこへ飛んでいくのか気をもたせる。

異時同図の技法は垣間見の構図にとって重要である。異時同図〔A③, B③〕は前の場面〔A②, B②〕のカットバックによって作られる。そのため〔A③,



↑ B①

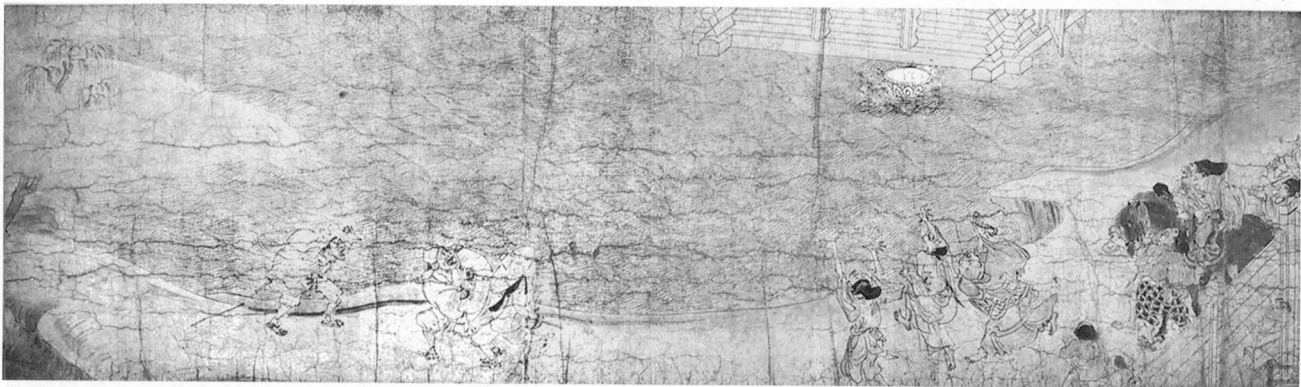
↑ A①

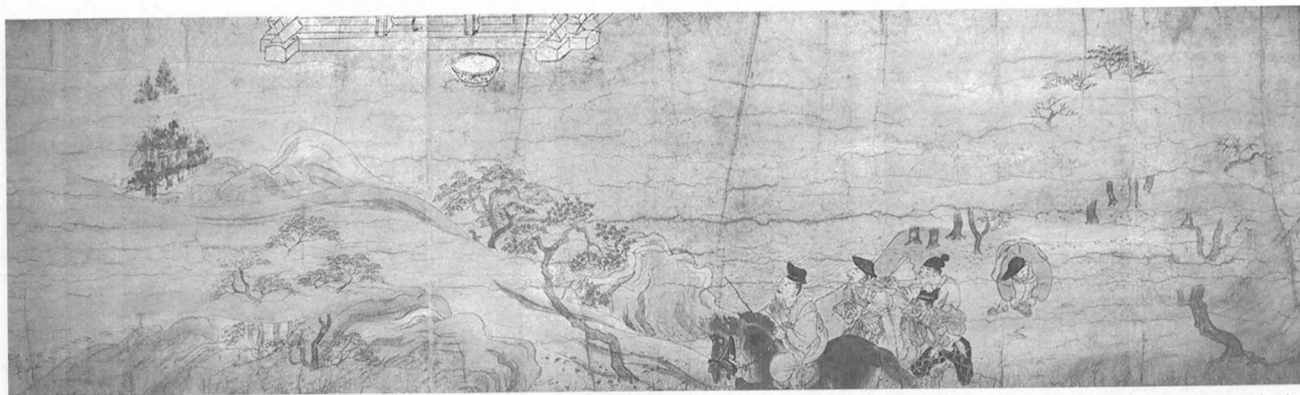
↑ C①

↓ A②, B②

C② ↓

[-1]
[-2]





↑ A③, B③

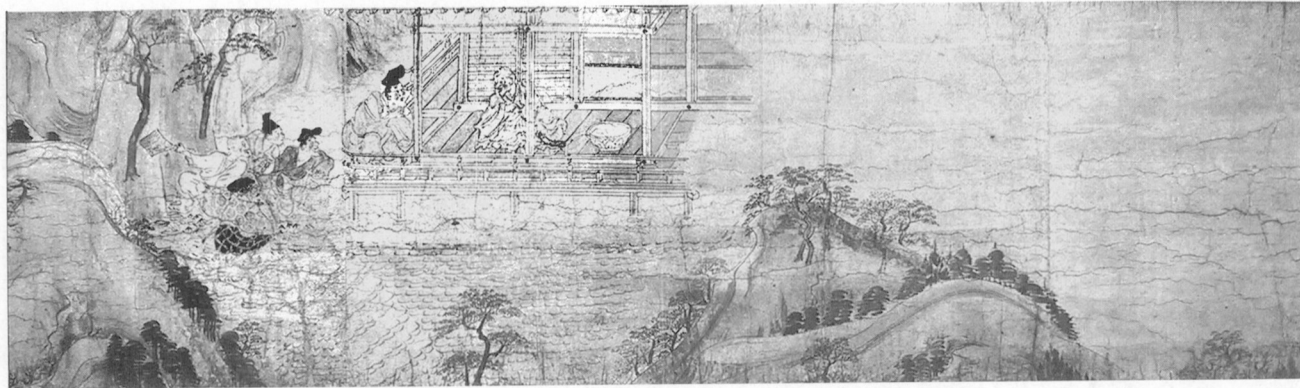
↑ C③

↓ C④

↓ D①

↓ A④

[ω]
[4]





↑ C⑤ ↑ A⑥, E① ↑ D②

↑ B④

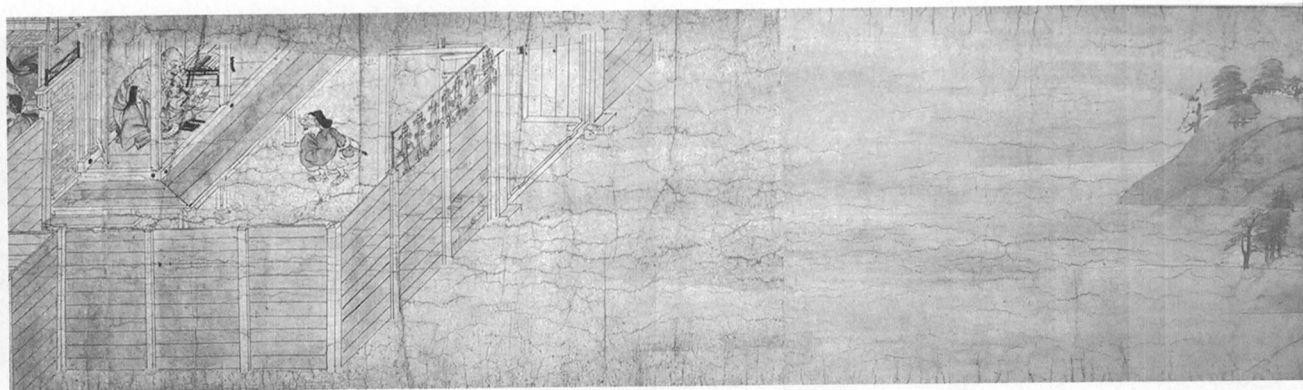
↷ [5]

↓ A⑥, E②

↓ B⑤

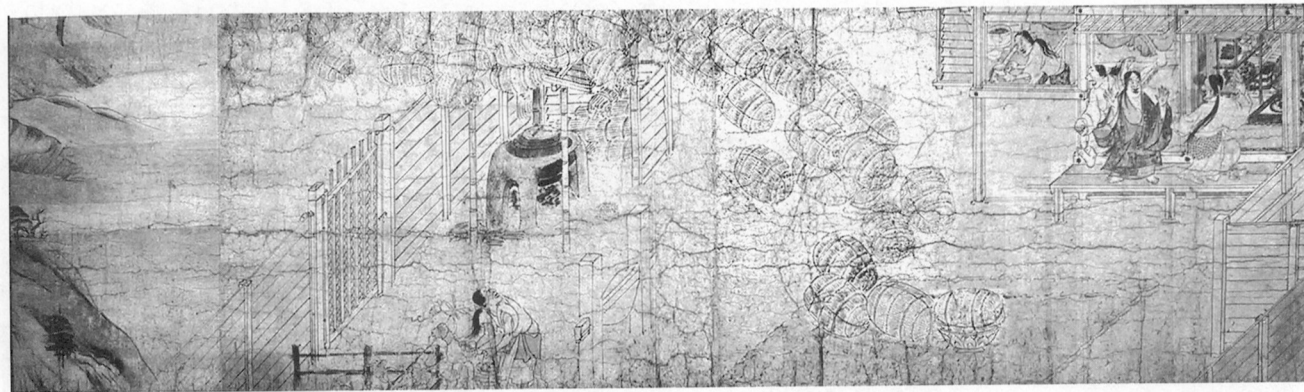
↶ [6]





[7]
[8]

↓ A ⑦, E ③



B③]は川を越え、野を越え、山を越え、どこかに向かって飛んでいくことは知れるが、そのどこかは分からない。しかし、さらに飛び続けることは垣間見れる。山の木々は紅葉している。

次の一間(ひとま)は重要である。山霞をかけ、二つ目の山並みだけが描かれ、ほぼ余白の「間」の描き方。校倉の行方を観者に知らしめない手であるし、観者からすれば想像、推量の「絵解きの間」でもあるが……。ここで鉢と校倉の異時同図は消える。観者は垣間見の手がかりを失う。一行の視線が途切れ、観者の視線も行き場を失う。これが次の場への「出逢い待ちの間」となる。この「間」は、同じ間であっても、先の「絵解きの間」と意味合いを異にする。

巻物は未知をつくる。巻かれている部分は未知である。見開くまでは分からない。すでに見られた箇所は巻かれてしまう。ビデオテープと同じだ。

「出逢い」とは、当事者にとっておよそ見当もつかない、予測もつかないものの出現のこと、つまり、その場になって初めて分かる事柄である。観者の意表を衝く出来事の出現である。これまでの事象の流れと打って変わった事象の出現である。「出逢い待ちの間」とはその前段の「待つ間」のことである。そこには異時同図は一切描かれない。霞のかかった「待つ間」にする。霞がかかっているので前方が見通せない。

観者はこの「待つ間」で次の交渉場面を予測できない。予測できる手がかりが見出せない。これまでの移動の連続性の流れは次の場面で断ち切られる。

山の住坊の貧相な法師[D①]の膝元に不思議にも金色の鉢[A④]がすでに着いているではないか。鉢だけがある。鉢だけが異時同図である。校倉の方はどこへ？

その上、里から奥深い岬々たる山岳の住坊で長者一行[C④]五人が貧相な法師と校倉のことで何やら真剣に相談している。一行の一人が脱落している。おそらく草履を直していた男である。作中の一行もこの高い山の住坊で

貧相な法師に出逢うとは思ひもかけない予想外のことであったろう。観者にも予想も予期もできない観者の意表を衝いた場面である。これが出逢いである。この絵巻物を絵解きしてみせる解説者なら、この出逢いの待ちの空白の「間」をわざと長引かせて、つまり、観者に想像させる時間的「間」を十分与えた上でこの場面を見開くであろう。

次の「一間」も「出逢い待ちの間」である。峨々たる山間に校倉〔B④〕の屋根だけが山霞かけられて描かれている。校倉はどうやら住坊の裏山に飛んできたことが解けるが、ストーリーが繋がらない。鉢と校倉が切り離され、鉢の移動は終わり、校倉の移動も終わっている。なぜなら、校倉は金色の鉢に乗ってしか移動できないからである。異時同図は校倉のみである。観者にはストーリーの筋立てが垣間見られない。予測がつかない。サスペンスに富む。

観者は懸命に想像してみるが見当がつかない。早く次を見開きたくなるか、見せて欲しいと思う。解説者ならわざとそれを遅滞させて、観者に絵解きの間を十分与える。

場面は急展開する。大きな校倉〔B⑤〕から米俵が続々出てくる。その先頭の一俵を金色の鉢〔A⑤、E①〕に乗せるよう長い数珠を左手に持った先の貧相な法師〔D②〕が指示している。長者〔C⑤〕一行五人もそれを見守っている。鉢を飛ばす法師の法力の見せ場である。早、米俵は舞い上がっている。

この場面は重要である。これまでのいくつかの絵解きの解がこの場面に出されるからだ。校倉が貧相な法師の住坊の近くの裏山に着いたこと、校倉は米蔵であること、また鉢に乗った米俵が舞い上がること、法師の法力で鉢が飛ぶこと。

住坊で一休みしていた鉢は今度は役目を変え、米俵を運ぶ役になる。この場面ですでに俵は空中に続々舞い上がっているが、その移動は異時同図によって垣間見れる。今度は米俵は鉢に乗ってどこへ飛んでいくのか？

鉢[A⑥, E②]を先頭に米俵は群雀のようにどこへやら山を越えて空高く飛んでいく。[A⑥, E②]は[A⑤, E①]のカットバックである。今度の異時同図は鉢と米俵である。その移動も速い。山鹿がその様子をのどかに仰ぎ見ている。長者一行の役目は終わり、どこへやら、もう描かれない。ちょうど校倉のように。

観者の視線は空飛ぶ俵の先頭に飛び、その行き先を求めるが、次の間は野霞だけの余白の「間」が描かれている。今度の野霞は観者にとってのみの遠近感の構図となる。行き先の未知をつくる。作中人物の一行の視線の対象ではないからだ。前半の一行の追跡と意味合いを異にしている。ここにも「出逢い待ちの間」が設定されている。

洋画と日本画の違いの一つは日本画の余白の美にあるとされる。「信貴山縁起絵巻」の絵師はこの余白を観者の時間意識(期待感, 垣間見, 予想, 予期)に絡ませるのである。つまり、観者の「絵解きの間」や「出逢い待ちの間」にするのであるが、先頭の鉢の行方の先は霞のかかった長い間であるので、「出逢い待ちの間」となる。いわば、霞をかけた余白は隠しの構図である。これがまた、巻物の見開かれていない未知と重なり、相乗作用をなして不可知だ。

いきなり、最初の長者の邸宅の場面がカットバックされる。門が開いていて、先の老僧が長者殿の姫君に写経を教えているところへ、男が来て何やら話しかけている。老僧は驚いてはいない。それをよそに、厨房で夕食の炊事をしている女房たちは鉢に乗った俵[A⑦, E③]が続々と校倉なき跡に戻って来るのに驚き、喜びを隠しきれずにはしゃいでいる。この表情の活写が見事である。

鉢に乗った俵[A⑥, E②]と[A⑦, E③]との間隔が長い。結末の山場をつくるための「出逢い待ちの間」の設定は手が込んでいる。この「間」は観者にとってのそれだけでない。作中の長者の女房たちにとっての一日の長い「間」の設定でもあり、女房たちは意外な出来事に遭遇して驚きを隠せない。

安堵してはしゃいでいる女房もいる。

絵師は俵の行方を観者の目から遠ざけ、女房たちの目からも遠ざけるために米俵の移動の向きを180度変え、裏口から戻るようにしている。絵巻物の見開く方向と作中事物（鉢と米俵）の時間の向きが逆向きとなるが、山から俵が同じ校倉の跡に戻るのも不自然を感じない。沢山の瓜を籠に入れていた下女が、戻って来る俵を驚き仰ぎ見ている。炊く米がなく、夕飯を瓜で済ませようとしていたのであろう。その心憎い描写に観者も驚くだけでなく、法師の大慈悲と法力が読みとれる筆遣いでもある。絵師の面目が躍如として圧巻だ。

物語は朝に始まって夕食の準備前で終わっている。一行はまだ長者の邸宅に戻っていない。法師が金色の鉢を飛ばして毎日布施（米）をもらっていたことも解ける。開巻の場面は鉢で布施が得られなかったので、法師が法力で校倉を鉢に載せて法師の元へ移動させていたこともカットバックで分かる。（なお、最後の十六紙の長者宅の裏山と、張り合わせとが不自然であるとの識者の指摘もあるが、われわれの展観の美にとって大きな障碍にはならない。）

この絵巻が、命蓮法師が開山した毘沙門天の信貴山と長者の住む平野を題材にしていることは、日本風土の表現でもある。日本風土は透明な見通せる風土でない。山岳が聳え、河川が隔て、平野が開け、山霞がかかり、くねくねした見通しのきかない山道——、こうしたものが、垣間見の構造を創り出す。空間的「間」は時間的には「未来の垣間見」の「間」となる。「絵解きの間」も「出逢い待ちの間」も「待つ間」である。「待つ間」は未来の垣間見となる。それをこの絵巻は時間的展開上に巧みに組み込む。「信貴山縁起絵巻」はその最たる技巧的な時間的芸術作品である。

『宇治拾遺物語』の「信濃国の聖の事」（小学館新版，pp.250）の物語は、絵巻物では分かりにくいところを説明している箇所もあるが、物語の筋の運びはきわめて単調である。信貴山の住坊に住む命蓮法師が金色の鉢を飛ばして

布施を得る法力と、長者の欲深さを戒めることと、法師の慈悲深さとが強調される。読者は命蓮法師の役行者ぶりの自在な法力の駆使に興をそそられるが、お説教臭いのが鼻につく。

対して絵巻物の方は独特のダイナミックな構成力に満ち、観者を画面の流れに引き込む。それは、観者をして絵解きに参与さすべく「間」を設定して、次に来る場面を想像すべく計らっているからである。この絵巻の作品構成は観者の作品への参加や観者の時間意識抜きでは考えられない。

この絵巻物は三部構成である。前半は交渉の前まで、中間は交渉場面から米俵一俵を鉢に乗せる場面まで、後半は俵が空中を群雀のように飛んで長者の校倉の跡に落ち来るまで。

この長い絵巻物の主人公は、異時同図に描かれる金色の鉢である。『宇治拾遺物語』では主人公は命蓮法師である。この違いは歴然としている。

異時同図で描かれている事物人物を多い順に並べると、

- 1) 金色の鉢 [A], 七回
- 2) 校倉 [B], 五回
- 3) 長者 [C] と一行, 五回
- 4) 鉢に乗った米俵 [E], 三回
- 5) 長者の女房たち, 三回
- 6) 長者の老僧, 三回
- 7) 命蓮法師 [D], 二回
- 8) 長者の邸宅, 二回

となる。

異時同図は未来の垣間見——

鉢は異時同図で七回描かれる。鉢は前半では校倉を運ぶ役、後半では米俵を運ぶ役。鉢が飛ぶからである。これからしても鉢が主人公である。前半、中間、後半にともに描かれる。対して校倉と一行は中間までしかその形姿は

描かれない。命蓮連法師は中間に二度しか描かれない。

異時同図は二つの役割をはたす。描かれたリアルタイムの時間（＝作中時間）の経過を示すことにある。例えば鉢は前半では校倉の移動、中間では静止、後半では米俵の移動を示す。異時同図中の事物人物を、自己同一性をたもたせるために似た格好に描く。なかでも長者の邸宅は開巻のカットバックであり、そっくりである。さもなければ米俵がどこに戻るのか分からず、命蓮法師の法力と大慈悲心とを示すことは難しい。

ただ断続的に数多く異時同図を入れればよいというわけでなく、巻物の見開き幅と関係し、さらに「絵解きの間」や「出逢い待ちの間」と連関づけてなされる。この絵師の巧みさはここにある。教会のキリストの生涯が十二枚のパネルに描かれるのも異時同図であるが、それらは十二枚同時に観賞されて時間的継起性がない。日本の絵巻物は映画フィルムスタイルをとる。

もう一つはカットバックによって観者の把持を助ける。把持とはこれまでに見た場面の現在の記憶である。絵巻物は見た部分をそのまま開き放しにせず、右手で巻きとる。三十分間で観賞したとすれば、開巻の邸宅内の女房、長者の騒然とした様子はどの程度把持されているかは人によってかなり違う。最後の場面のカットバックされた邸宅内の様子は開巻の場面と異なった印象を観者に与えなければなるまい。この絵師はそれに成功している。校倉の代わりに炊事の釜が鮮明に描かれている。女房たちが全面に押し出されていて炊事の時間が強調される。把持力の強い人には長者一行がいないことに気づこう。女房たちの気色の違いにも気づこう。それには女房たちの躍動感を表現しなければならない。

垣間見は空間的なそれと、時間的なそれとがあり、この絵巻の異時同図は主に後者である。それは校倉や米俵の移動を垣間見せるからだ。つまり、過去を現在に繋ぎ、今、見ている現在から未来に懸け橋を架ける。それは異時同図中の事物人物の同一性が時間的連続性をつくり、未来へと延びるからである。その垣間見の予想を裏切るのが、思わぬ事件との出逢いである。場面

の急変の妙で観者の意表を衝く。そうするためには前場で余白の間をつくり、異時同図を描かないのがよい。この点で「絵解きの間」と「出逢い待ちの間」とを区別すべきである。鉢に乗った校倉(鉢と校倉の一体)であれば観者はそれらの移動を絵解きできるが、中間の場面に見られるように鉢と校倉が分離すると意外の感にうたれる。前半は一行の校倉の追跡であることが作中人物の視線や行動で分かる。

後半の場面には作中人物の視線はない。つまり、追跡でない。観者の視線のみが米俵の行方を見定めようとするが出来ない。専ら観者の推量にまかされる。ここが最後の場面の圧巻となる技法である。

時間的芸術作品の展観美——

絵巻物は見た所は右に巻く、未見の箇所は巻かれていて順送りでしか見れない構造になっている。見た所は既知部分であり、巻かれている所は未だ見ない未知部分である。特に初回の展覧ではそうである。時間作品は繰り返される時、こうした既知部分の増大と未知部分の減少の比例関係からなるが、観者にとっては雪だるま式に既知部分が把持されていく。見終わったときに初めてすべて既知部分になる。最後の最後まで未知を残して物語の筋を運ぶ方がサスペンスに富む。この絵巻はそれに成功している。しかし、観者はすべてを細部に渡って見ていないし、把持や記憶にも限界があり、強烈な印象は残るがすべてが把持されるわけでない。そのため何度展覧しても新たな発見がある。

しかし、この絵巻を三十分かけて見るとすれば一回の見開きが約一分半となるので、開巻の場面の映像の把持は保たれ、最後の邸宅の場面もカットバックであることも分かる。絵巻物「一遍上人絵伝」は十二巻で、約128mに及ぶので最初の部分は定かに記憶されない。対して、「信貴山縁起絵巻」はほどよい長さで、観者の時間意識を巧みに組み込んで構成されている。

前半のテンポが速いことは、校倉の移動が追いかける一行の有様と大河

(大和河)と平原と山岳とが長々と描かれていることによって分かる。絵巻物の横長が十分に活かされている。後半の俵の移動も速い。追いかけた一行がまだ邸宅に着いていないことによって分かる。中間は短いテンポは緩い。移動するものがないからだ。しかし、物語の展開はここで劇的で変化の妙に富んでいる。物語の筋が劇的に変わるのである。それに較べれば前半の校倉の移動、後半の俵の移動はむしろ物語の筋としては単調である。こうした緩急のリズムが物語に筋と織り合って全体のダイナミズムをつくる。これが絵巻の構成時間である。

構成時間には、観者の把持は見逃せない。異時同図は映画のカットバックであり、それが重層的になされる。金色の鉢が七回も出る。観者の把持も雪だるま式に膨らんでいく。さらに観者の絵解きの志向と出逢い待ちの時間意識とが織り合わされる。その点で絵巻の構成時間は享受者の時間意識と切っても切れない関係にある。観者が参与する享受美学がベースとなる。

こうした時間構成だけでは展観美は生まれえない。絵師は山岳、河川、平野の深まる紅葉の風景を彩色豊かに描き、すべての人物の表情を個性豊かに活写し、特に前半と後半の対比を鮮明にしている。前半の旅人三人の仰ぎ見る驚きと後半の山鹿がのどかに仰ぎ見る光景は、前半の長者の邸宅の騒然と後半の女房どもの安堵感とに対応している。稲の収穫後の紅葉の小春日も見事な筆遣いである。王朝の物語絵巻のようにカラフルである。そうした美的価値は瞠目に値する。この美的価値が流動的なメリハリのある時間的価値と多声調和(ポリホニー)的諧和をなして独特の美を生み出す。時間的価値に美的価値が融け合って、〈トキ〉の流動の展観美を創り出す。

「信貴山縁起絵巻」の展観美は、流れる時間を基底にし、観者の時間意識の参与により、観者自ら志向的に構成していく虚構時間のプロセス美なのである。リアルタイムのプロセス美ではない。その点で伊勢神宮の参道の臨場時間とは異なる。参道の展観美も参詣者の時間意識の参加なくしては成立しないが、「信貴山縁起絵巻」の展観は、観者をして作中に常に巻き込み、異

時同図で過去と現在を繋ぎ、その現在に「絵解きの間」を設け、未来を垣間見させ、時にはその間を「出逢い待ちの間」に切り替え、これまでの連続性を断って、観者の意表を衝き、劇的效果をつくる。

参道は参詣者の臨場を求める。臨場は時候により、一日の時間帯により異なる。参詣者はそれ相応の神の気配を感じ、森の神妙なすがすがしい時を享受する。

「信貴山縁起絵巻」は観者に対面を求める。対面はその時を選ばない。それは時間的価値を有する時間的芸術作品として、観者をしてそれ相応の志向的虚構時間を構成せしめるべく時間的枠組みを観者にいつでも供し、それを享受せしめる。

参道も絵巻物も時間的芸術作品であり、参詣者に観者にその時間を楽しませ、その時間を自分の人生にとって意義あらしめる。参詣者や観者にひとときの「生きられる」時間を提供する。人間はもともと時間的存在であり、一生涯、退屈な時間を避け、「生きられる」時間を求めて止まない。時間的芸術作品はその一助となる。時間的芸術的作品は〈トキ〉の美的価値を有するが故に「生きられる」時間となるのである。

(つづく)