

絵画にあらわれた河川景観の変遷

——多摩川を主として——

1 9 9 4 年

岡 村 直 樹

フリーライター

目次

序論	1
第一章 水車	4
第二章 鵜飼	8
第三章 筏流し	10
第四章 砂利船	12
第五章 渡し船	14
第六章 民家	16
第七章 ダム	20
第八章 水制	24
第九章 橋	27
第十章 植物	31
第十一章 滝	34
参考文献	39

序 論

本研究「絵画にあらわれた河川景観の変遷―多摩川を主として」は、絵画のなかでも風景画と呼ばれるジャンルの作品に即して、河川を取り巻く景観がどのように変化してきたかを、多摩川を中心に探ろうとするものである。

風景画とは、簡単にいえば、私たちを取り巻く自然の眺め、たたずまを描いた絵画である。身の回りの花や果物を描いた静物画、人間を対象とした人物画（肖像画）などに対し、自然の風景を主題とする絵画を指して風景画と言っている。したがって対象となるのは、大地と水、空であり、より具体的には山や丘、川、海、樹木、橋をはじめとする土木構造物である。描かれる主体は自然の風景であり、仮に人間や動物が描かれていたとしても、それは点景にすぎない。

ヨーロッパ絵画で本格的に風景画が描かれるようになるのは17世紀に入ってからである。それに反し風景画を山水画と呼んでいた東洋、とくに中国で非常に早くから発達した。唐代の画家・呉道玄が活躍した八世紀初頭には、すでに独立したジャンルとして成立していたと考えられる。

中国絵画の圧倒的影響下にあった日本でも、早い時期から風景画があらわれていたが、室町時代の如拙、周文から雪舟に至って本格的な山水画が確立された。その伝統は、やがて桃山・江戸時代の流麗な山水画へと発展し、さらに尾形光琳から琳派、南画の池大雅、内山四条派の円山応挙、浮世絵の北斎や広重へと受け継がれ、風景画の全盛期を迎えた。

ヨーロッパに比べ、東洋で風景画が早くから発達したのは、「自然に宇宙的精神を見出し、自然に没入することが真に自己を生かす道である

と考えた東洋の自然観が、その背景としてあった」（『風景画全集―美しい日本』巻六）からである。

東洋の伝統的絵画とヨーロッパ近代絵画の双方の上に花咲いた近代日本絵画において、そのスタート段階から風景画が重要な表現形式となつたのは怪しむに足りない。日本画、洋画どちらの画家も、自然を描くことを通じて作品の芸術性を高め、表現様式をうちたてようと模索したのである。

自然といかに向き合うかについて、画家たちはそれぞれの言葉で語っている。

現代日本画を代表する東山魁夷（1908年〜）は、横浜の海岸通りで生まれ、神戸で少年時代をすごした。しかし、彼の心情の回帰するところは、港町に固有な港や船、赤レンガの倉庫ではなく、「山は青きふるさと、水は清きふるさと」といった普遍的な故郷のイメージなのである。

東山は書いている。

「川が流れていた。兩岸の草のなびく堤の上は細い道になっていて、遙か遠くへと続いている。川が遠くの方で曲って消え去るあたりに、小さな橋がかかっていた。田園の向うに、ゆるやかな山なみ……私はあの川の堤に腰をおろして、ぼんやり眺めていた時のことを想い起した。流れの音がささやきかけて、古い記憶を呼びさまそうとしているかのようになー親しく、生き生きとしていて、それでいて、聞いているうちに眠くなるような、安らかで、ものうい響き」（『風景との対話』）。

表現様式のうえで多様な展開をみせる近代日本の風景画に関し、あえて共通項を探せば二つの傾向を導き出せるように思われる。

一つは日本の風土そのものによってもたらされる傾向である。アジア大陸の東端、太平洋の西端に位置する日本は、^{はなづか}花綵列島とも呼ばれるごとく南北に弧状にたつらなっている。国土の大部分は山地で占められ、人々の居住や耕作に適した平野部はごく少ない。そして高くはないが山地の起伏ははなはだしく、これが風景に生き生きとした動的要素を与える。人家と平野、丘陵と山がめまぐるしく交錯し、それを縫うように大小三万ともいわれる川が流れ、川から水を引いた田が鏡のように光る。

そのうえ、春夏秋冬、一年のうちでも周期的な季節の変化があらわれる。こうした国土の地形や気候が、その国の風景画に大きな影響を与えるのは当然であろう。明治期の地理学者である志賀重昂の『日本風景論』（1894年）は、日本の風景について初めて大規模に考察した名著である。同書では、日本の風景の特徴として「流水の浸蝕激烈なる事」「水蒸気の多量なる事」など四つの点をあげている。

流水が谷を削り、新緑や紅葉の森を下り、薄墨を流したような水蒸気が河川を取り巻く風景を千変万化させる。こうした自然の豊かさは、風景画の主題の多様さにつながる。近代に入るまでの日本人の風景体験は、民俗学者の柳田国男が指摘するように、先人がほめそやした名勝だけにとらわれており、型にはまった風景観は山水画にも少なからぬ影を落としていた。

しかし、山水画から風景画へと進んできた絵画史にあって、近代の画家たちは、胸中に理想化された自然の呪縛から解き放たれ、私たちのすぐ近くに現存する自然を描くようになったのである。それは、『日本風景論』や国木田独歩の『武蔵野』に触発されたという側面もあった。

「かつて山水画と呼ばれた自然描写を風景画という言葉に置き替えたの

も、理想化された自然ではなく現実の自然をとらえることから出発しようとする意志の現れであった」（『風景画全集——美しい日本』巻六）ものの、「自然の風景を主題として画面上に牢固とした小宇宙を構築するよりも、画家の内面を反映させようとする傾向が強い。そのためほとんどの風景画が、心象の風景となっていく」（同）のである。

風景に対するこうした主情的な対峙の仕方は、ひとり画家ばかりではなく、和歌や俳句といった伝統的な文学の風景観、ひいては日本人一般のそれを反映しているといっている。

本研究では、多摩川とそれ以外の河川の流域風景とともに描いた、近代日本の画家である川合玉堂（1873～1957年）、大下藤次郎（1870～1911年）、奥田元宋（1912年）、牛島憲之（1900年）、向井潤吉（1901年）らを取り上げているが、彼らのうちの少なからぬ画家が和歌をよくしている。彼らの詠む歌は、万葉集の「巻向の山辺とよみて行く水の水泡のごとし世人吾は」（柿本人麿）、古今集の「世の中は何か常なる明日香川昨日の渚ぞ今日は瀬になる」（よみ人しらず）といった一種無常感を表明した歌群と、遠く時代を隔てて呼応しているのである。

山梨県の笠取山に発し、一都三県を流れて東京湾に注ぐ多摩川は、徳川氏が江戸に幕府を開くまでは、辺境の一河川にすぎなかった。つまり、淀川などに見られる人の手による改変が、ほとんど加えられなかった自然河川だったのである。江戸時代に入っても、御府内の隅田川とは異なり、あくまで郊外の川にとどまっていた。流域のほとんどは農村で占められ、華やかな遊興施設が密集する隅田川が多くの浮世絵に描かれたのとは対照的に、江戸に鮎や木材などを供給する川として意識される程度

にとどまっていた。

おおざっぱにいえば、この傾向は大正12年（1923）の関東大震災まで、つづいたとみてさしつかえない。大震災以後、宅地化の波は多摩川の様相を変え始めたのである。それまでの多摩川流域の景観は、弘化2年（1845）に完成した川絵図『調布玉川惣畫圖』に描かれた風景とさして違わなかったといっている。

しかし、震災前後には流域に鉄道が網の目のように張りめぐらされ、筏流しや渡し船の姿が消えていった。交通路としての多摩川の役割はここに終わりを告げたのである。それは、筏乗りや船頭、船大工から生業を奪い、汚濁しきった流れは漁師を失業の淵へ追いやり、やがて川で遊ぶ子供の姿も見い出せぬこととなった。短期間での急激な変容ぶりは、典型的な都市河川といわれる多摩川の大きな特性であろう。

本研究は、こうした多摩川を取り巻く景観の変遷を跡づけるため、多摩川を描いた近代風景画を、一一の項目に分けて調査・研究したものである。

なお、文中の敬称は省略させていただいた。

第一章 水 車

荷駄を背負った馬を引いて川べりを行く農夫、鵜飼、筏流し、峡谷に架かる吊橋……とありとあらゆる河川景観を描いた川合玉堂（1873～1957年）は、昭和20年の暮れ、奥多摩は御岳のアトリエに居を移した。現在の玉堂美術館である。

「もともと三濃三川によって広がる濃尾平野の中央部で生まれた玉堂芳三郎は、幼少のときから自然好きの父につれられて、美しい山河の中で時を過ごすことを何よりの楽しみとしていた」（河北倫明「線と色の調和の極致」）玉堂にとって、奥多摩での生活は単に画題を求めてのことではなく、この山村で展開する人々の暮らし、それをとりまく環境との交歓にあった――彼の作品は見る者にそう思わせずにはおかない魅力を感じている。

山村の景観のなかでも、玉堂を魅了したものの一つが水車である。玉堂は、御岳山中の綾広の滝から導水した水を庭の小溪に引き、池には川魚を遊ばせ、ついには水車小屋まで設けたという。「彩雨」（1940年）と「行く春」（1916年）の二作には、水車への傾倒ぶりがよく表れている。

「彩雨」は、「全面に刷かれた淡墨が、色づきそめた木々の紅や黄色を潤し、濃墨で描かれた笈や水車、草屋を際立たせている。笈から勢いよく流れ落ちる白く輝く水が、秋の冷気を醸しつつ、画面を引き締める」（アサヒグラフ別冊 美術特集・川合玉堂）と評される作品である。



川合玉堂の日本画「彩雨」（1940年）

「行く春」は、荒川流域の埼玉県秩父・長瀨に取材した作品で、大正期のわが国の日本画を代表する傑作。「北宋画的な荘嚴な趣の懸崖とそのもとを岩を咬み白波を立てて走る紺碧の流れ、舟水車は音をたてて回り、舟べりでは農夫がひとり辺りの情景には無関心に、背を丸め作業にいそしんでいる。美しきがゆえに一層の情感を誘う。色調も実に穏やかで温か味がある」(同) 日本画である。

水車がわが国に伝来したことについての最初の記述は『日本書紀』(720年)といわれるが、普及し出したのは江戸時代中期以降のこと、水車の数がピークに達したのは1920・30年代だという。玉堂は、まさに水車の黄金時代を生きたといっている。

水車を用途によって大別すると、揚水水車と、米つきや製粉、杉葉の製粉用などに使われる動力水車がある。前者の典型は、淀川に面してたっていた淀城に水を引き入れた「淀の水車」である。

この淀の水車を描いたのが宇田荻邨(1896〜1980年)の「淀の水車」である。1926年、帝展に出品され、帝国美術院賞を受賞した。風にそよぐ芦の葉かげに、ゆっくりと水車が回る。かたわらに遊ぶ二羽の白鷺の白さが、群青の水のなかに鮮やかに浮かび上がってくる。大和絵の新解釈を示すものとして高く評価され、荻邨の画壇での地位を不動にした記念碑的な作品である。

しかし、荻邨の作品は実景を写したものではない。淀の水車は天正14年(1586)に創設されて以来、いくたびかの修理や再建がくりかえされ、長い年月の間に川底が上がったりして水車の直径は小さくなっていったが、慶応4年(1868)まで余命を保った。淀川には客を乗せた川船が往来していたため、多くの人に親しまれた名物の揚水水車であ

った。井原西鶴の『日本永代蔵』(1688年)に登場し、絵画にもしばしば描かれた。荻邨は、桃山の障壁画などを手がかりに作品化したという。

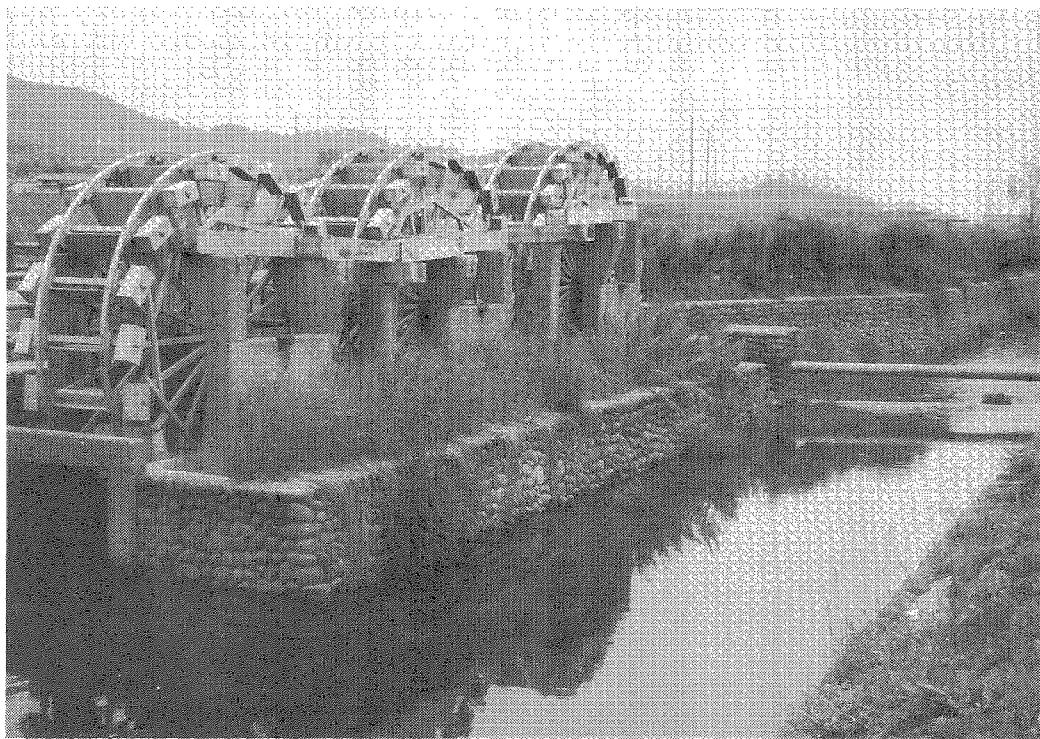
淀城の城主たちは、かんがいにも耕作にも使わない庭の泉水だけのため、つまり風流な遊びに供するため大枚をはたいて水車を維持しつづけてきた。こうした水車は、川合玉堂の視野には入ってこないのである。

現在でも稼働している揚水水車としては福岡県朝倉町の重連水車群があげられる。

「行く春」の舟水車は変形水車で、水量によって変動する川面と水車との関係を一定に保つために考案された。一隻の船の両側に水車がついているタイプ、あるいは二隻の船の間に水車をつけるなどの形で精米や製粉に使われた。物資の集散地である河岸にけい留し、米や麦を他の川船によって上流や下流に運んだ。明治時代、愛知県の矢作川では、この船水車が糸を紡ぐ動力として利用され、「ガラ紡水車」と呼ばれていたという。関東では精米用に用いられたケースが多く、江戸時代後半の記録によると、多摩川上流域の青梅市千ヶ瀬などで稼働していた。

地方の水車普及を促したのは、江戸時代に地場産業が発達したことが一つの原因である。各地域で産出される製品のための特殊な用途を持った水車が出てくることになった。六甲山麓の「灘の酒」のための水車、生糸王国の上州・桐生には撚糸用、相模国・秦野には刻みタバコ用……といった具合だ。

一方、大人口を養っていた江戸の場合、近郊に製粉を主体にしつつ精米も行う水車の数が多くなる。多摩川の左支川、野川を溯った三鷹市大沢に「新車」と呼ばれる水車がつくられたのは文化5年(1808)頃



揚水水車の典型である福岡県朝倉町の重建水車

という。大沢地区は、国分寺崖線に湧く清水と、その清水を集める野川に沿って市内でも早く集落が形成された。今も武蔵野の農村の面影をとどめた地区である。周囲には、東京では珍しくなった水田が見え、湧水の流れにはワサビ田も残る。

かつて三鷹市内に九台の水車があり、野川沿いには五台あったが、今も残っているのは「新車」だけである。「新車」という名称は、すぐ上流に「箕輪の大車」という水車が、「新車」ができる以前からあったことから命名された。「新車」は代々、製粉・精米業を生業としてきた峰岸家の水車で、明治年間には近隣の農家に貸し臼をしたり、精米した米を売るための店を渋谷・千駄ヶ谷に開いていたこともある。

峰岸家は、通称「水車通り」に面した市内最古のかやぶき屋根の家だ。「新車」は、その母屋の横にある「さや」と呼ばれる覆屋の中にひっそりとたたずんでいる。武蔵野の水車は、水輪が小屋の外に出ているのではなく、覆屋の中にあるのが普通だった。直径四・八メートルの水車を中心に、木製の複雑な歯車や軸で連動する一四の臼・杵が左右に並び、一大装置である。1969年の河川改修以来、水車自体は止まっているが、補修や手入れを怠っていないので、今でも水車は回る。

峰岸家の場合には製粉・精米が生業だったが、野川下流の世田谷では、製粉・精米による水車稼ぎは農家の副業だった。水車稼ぎは江戸時代からあったが、水車の数が増え出したのは明治に入ってからである。明治21年(1888)当時、砧・千歳両地区を除く世田谷には一八か所で水車が稼動していた。そのうち一四か所までは玉川上水の分水を利用して設置されている。

それらの中でも、とりわけ大きかったのが野沢村の大水車。品川用水

を利用し、明治16年に完成したものである。落雷で破損したあと、再びつくられた水車の直径は約一〇メートルもあったという。この大水車で精米・製粉したが、米をつく杵と臼が四八基、粉をひく臼が七基も付属し、水輪とともに小屋ですっぽりおおわれていた。水輪の回る音に杵や臼の発する音、水の落下する音が加わって四方に轟く野沢の大水車は名物になっていた。大正12年（1923）の関東大震災で品川用水が破損すると動かなくなり、折からの電力普及もあって、いつしか姿を消してしまった。その他の水車も同様で、震災を境として精米・製粉も徐々に電力の時代に入っていくのである。

「コトコト コットン」と回る水車の擬音と音階音を巧みに組み合わせた歌「森の水車」が発表されたのは昭和17年のことである。作曲家の米山正夫は大正元年（1912）、東京・原宿の生まれだが、彼は幼少時の風景を「原宿に隠田の水車があり、昭和初期まで水車が見られた」と述懐している。

牧歌的で、どこか郷愁を誘う水車は、1950年代半ば前後から急速に数を減じていった。エネルギー革命の時代に入ったのである。その革命の足どりはほぼ都市化の進展と軌を一にしており、川は暗渠に封じこめられ、下水は人目につかない地下深く隠されて迅速に海へ流された。水車が回っていた水路を縁どっていた草の土手はコンクリートで固められ、フェンスで囲われた。一方、農村でも土地改良の名の下に基盤整備事業が推し進められた。これは、一面で水を計画的に管理して流すことである。こうした状況の中では、水車は存在しようがない。

水車は、個々の家庭で持っていたというより、集落の共同所有という形態をとっていた。共同所有者は利用権を持つと同時に、管理の責任を

も負っていたのである。その地域共同体が崩壊した時、水車もまた消えていたのである。

1992年5月、調布市の深大寺門前の水車小屋が約30年ぶりに復元され、直径三メートルの水車が回りはじめた。ワラぶき屋根の小屋には、杵と臼がある。昔の農機具など民俗資料を集めた「深大寺水車館」も併設され、観光や郷土学習などに利用されている。1993年の5月には、江戸時代初期の開拓農家などを復元した「小平ふるさと村」（小平市天神町）にも水車がお目見えした。

観光や郷土学習とは別の側面からの水車見直しも進みつつある。福岡県朝倉町の重連水車撤去問題に端を発し、電動モーターで揚水するより水車による方が安くつくという経済的側面を再評価する声も出てきた。

さらには、「水車が大気圏と水圏の境界域で廻っていること自体が、下水処理場での曝気ばうきのように、水を浄化する効果をもつんじゃないか」（『まわる、まわれ水ぐるま』）といったエコロジカルな観点からの指摘もなされている。1981年、静岡県藤枝市滝の谷に建設された「水車むら」は、エコロジーを考えるグループ「水車むら会議」を母体に誕生したものである。地域共同体の再生をも視野に入れた「水車むら」の活動は、水や土をいかに蘇生させるかという壮大な実験ともいえ、多摩川流域の自治体や住民がもっと注目してもいい活動であろう。

第二章 鵜飼

鵜飼と聞けば、おおかたの人はたちどころに長良川のそれを思い浮かべる。

闇の中に金華山が黒い影となってそばだち、長良川は、墨を流したように一本の黒い帯と化して流れ下る。そこへ、川上から六隻の鵜船が、赤々と燃えるかがり火を仕立てて進み出てくる。船の船先のががり火が黒い川面に金粉をこぼす。この赤と黒のコントラストは、待ち受ける鵜船の乗客の期待をいやが上にも高める。かがり火が川面に映え、鮎を追ってとらえる鵜の姿と、一二羽の鵜をあやつる鵜匠の手繩さばきに陶然となっていた鵜客は、やがて「総がらみ」と呼ばれるクライマックスが終わると、我にかえっていつせいに手を拍つ。長良川の清流が岸を洗う岐阜の夏は、華やかな鵜飼絵巻に彩られる。

鵜客がわれもわれもと押しかける長良川の鵜飼は満天下にとどろいているが、多摩川でも鵜飼が行われていたことはあまり知られていない。いつから始まったかは特定できないが、少なくとも11世紀の中頃に行われていたことは間違いない。延慶3年(1310)に撰集された歌集「夫木和歌抄」巻八の「鵜河」に、「かがり火の影にぞしるき玉川の鮎ふす瀬にはひかりそひつつ」とあるからだ。この歌には「禊子内親王家歌合鵜川」の詞書が付されている。この歌合は11世紀半ば、二度にわたって行われた。歌を詠んだ「武蔵」は、武蔵の国守と血縁の宮廷女官だという。

夜間、かがり火をともして行っている点では、多摩川と長良川の鵜飼

は共通しているように見えるが、実は両者のそれは異なる系譜の漁法である。

長良川の鵜飼は、宮廷をはじめ、織田信長ら有力大名たちの手厚い庇護の下に長い伝統を継承してきた「ハレ」の漁法である。一方、多摩川のそれは、半農半漁を生業とする土着民たちが、船ではなく徒で鵜を使った「ケ」の漁法なのである。徒鵜飼は多摩川の特徴だが、全国的にも船鵜飼よりははるかにポピュラーだった。

鵜飼は主として鮎を捕るための漁法で、多摩川全域で広く行われていた。羽村、秋川の五日市、浅川の日野、丸子や小杉あたりでも行われ、とりわけ立川や府中周辺が最も盛んであった。明治22年(1889)、新宿―立川間に甲武鉄道が開通すると、多くの市民が遊楽のために多摩川の川辺を訪れ、黄金期を迎えた多摩川の鵜飼は大正から昭和10年頃まで続いたのである。土着民の手で細々と営まれていたそれは、明治後半には「見せ鵜飼」に変質していった。彼らは料亭などに雇われ、遊興客の前で鵜飼漁の手さばきを披露し、客は鮎料理を賞味したのだった。

明治以後、多摩川で行われた標準的な鵜飼は三人を一組とし、一組が二羽の鵜を使った。二羽の鵜を操る「鵜使い」が鵜匠格にあたるが、多摩川ではこれを鵜匠とは言わず、鵜使いと呼びならわしていた。また、長良川の鵜匠が鵜と同じ屋根の下で暮らすのに反し、多摩川の鵜使いはシーズンオフの間、鵜を近県に「里子」に出すのが普通だったという。長良川に金華山、そして鵜飼。闇と火、鵜と鵜匠という互いに対立し合う二極の要素がからみあう光景を、画家たちが見逃がすはずはなかった。

八歳にして岐阜に移り住んだ川合玉堂は、その生涯を通して幾度とな

く鵜飼を題材とした。諸作を比較すると、「青年時代には、雄大な金華山のもとで繰り広げられる鵜飼を表して、いわば山水画の中の点景としてとらえている。やがて年代を追うごとに鵜飼の部分へとクローズアップされてくる」というように、とらえ方が時代ごとに変化している。昭和6年(1931)の「鵜飼」は、船先にかがり火をともした船に四人が乗っている。船先の部分に乗っているのが鵜匠である。烏帽子をかぶり、腰には蓑をまとして、何羽もの鵜を巧みに操っているさまが、明暗の階調をきめ細かくとらえた画面に定着されている。

― 独特のドラマ性を秘めた鵜飼の構図は、玉堂ばかりではなく、多くの画家を魅了した。やはり岐阜に生を享けた加藤栄三(1906〜72年)、東一(1916年〜)兄弟も、くり返し鵜飼を描いているのである。

ひるがえって、多摩川の鵜飼を描いた絵画にはどんなものがあるだろうか。

江戸時代後半、一立斎広重の木版画「江戸近郊八景之内・玉川秋月」は、月夜の多摩川を背景に鵜飼漁を描いた。細かい表現は省略されているが、笠をかぶり腰蓑をつけて漁にいそむ川岸の二人を描いている。下って明治31年(1888)8月発行の「風俗画報」に収録されている「多摩川鮎漁之図」は、すでに観光鵜飼に変わっている。二羽の鵜を鵜使いが操り、流れの両端に助手である「鵜先き」が追い寄せの網を打っている図だ。背景には、それを見物している屋形船の客が描かれている。多摩川の場合、他の河川に比べ、早い時期に漁が観光化したといえる。



腰にミノをまとい烏帽子姿の広島・三次の鵜匠

江戸時代以前は単なる辺境の一河川にすぎなかつた多摩川は、徳川幕府が江戸に城を築いてからは、豊富な魚族、とくに鮎を産する近郊の川として重宝がられ、漁労も多様な展開をみせた。多摩川の伝統漁法は百余を数え、川岸には川魚の料理屋が建ち並んだ。しかし、現在、イベントとして漁法が再現されることはあつても、実際に漁ることは皆無に近いといつていい。

第三章 筏 流 し

青梅を中心とする奥多摩の山々は、みごとに植林が行われていて、青梅林業と呼ばれる林業地帯を形成している。車もなく、鉄道も通じていなかった頃、これら木材は多摩川の流れを利用して運ばれた。江戸の町の建設に使われたのである。時代を下って、多摩川の砂利が東京の街の原型を形づくつたように、遊興空間としての色あいが濃い隅田川に比べ、多摩川は江戸・東京の町づくりを奉仕してきたといえる。多摩川と隅田川を描いた絵を比較対照すれば、それははっきりと指摘できる。

奥多摩の山地で伐採された材木は、かけがえのない交通路である多摩川を筏に組んで流した。支流や上流の、川幅も狭く水量の少ないところでは、管流し（散流し）といつて一本ずつ材木を流した。管流しによつて沢井の土場まで流された材木は、小型の山筏に組んで青梅の千力瀬まで流す。千力瀬でさらに川下げ筏に組み直して、河口の六郷に送られたのである。

川下げ筏は、山筏二・七枚をフジツルなどで結んで一枚にしたもので、長さ一四〇尺（四二メートル）が標準であつたという。筏は四枚で一艘といい、船一艘分の積荷となつた。枚数にもよるが、筏は普通二人で操つた。若い者がトモ（後）、熟練者はハナ（前）に乗つて、カイや櫓、あるいは竿で筏を操作した。筏乗りの服装は、頭にねじりハチマキ、晴雨にかかわらず「ヒノキダマ」（檜笠）をかぶつた。日除けのためでもあつた。急流で水しぶきに濡れるのを防ぐため、ミノも身につけていた。ミノの下にはシャツにハラガケ、カンバン（シルシバンテン）をひっか

け、下はフンドシにモモヒキをはき、キャハンを着け、足は足袋の上にワラジをはいたという。

この筏流しのありさまを描写したのが川合玉堂の「花筏」（1951年）である1951年といえば昭和26年。明治の末に青梅鉄道が開通、大正末頃にはトラック輸送も本格化し、筏流しによる輸送はとうに最盛期を過ぎていた時期の絵である。

絵は、川岸の葉桜を透かして、二人の筏乗りには操られて急流を下る姿を描く。ねじりハチマキにワラジ姿の二人の筏乗りは、手に竿をもち、脚を開いてバランスをとっている。「新芽の赤と散り残る花の華やいだ霧囲気に溪流の細い曲線のくり返しがよく似合い（中略）華やかさと詩情を兼ね備えた玉堂独自の装飾画」（アサヒグラフ別冊、美術特集・川合玉堂）である。

川端龍子（1885〜1966年）の「筏流し」（1959年）には、玉堂の絵が備えている華やかさは一切ない。龍子の郷里、和歌山県熊野川に取材した作品という。

後年、奥入瀬に取材した「阿修羅の流れ」と同様、絵の焦点は白く泡立つ奔流の描写にあったのかもしれない。「岩に碎ける飛沫、反っては流れにぶつかり、イカダを噛み、千変万化の波濤の相が組み合わされ、つぎつぎにしぶきをあげ、泡が澄んだ水に消える奔流のすさまじい息吹が画面に湧いてつきることがない」（「現代日本の美術」川端龍子）。

描かれている筏乗りは四人。手にしているのは、「花筏」とは異なりカイか櫓であろう。兩岸の断崖は迫り、筏は水の勢いにもみにもまれる。少しでもカイさばきを誤ればこっぴ微塵になることは必至だ。筏乗りは命を的にしての職業だったことがうかがえる。

筏乗りは誰にでも務まる職業ではなかったから、当然実入りもよかった。平地が少なく土地もやせていた奥多摩で農業をするのとは比べものにならない手当てが支給された。農業従事者の二倍、ときには三倍の現金が懐にころがりこんだという。急峻な棚田にしがみついているのとは違い、さっそうとしたカッコ良さもプラスされて、イナセな存在として若い者の憧れの職業ではあった。

そのうえ、余祿も少なくはなかった。上積み品（上荷）を売りさばいての副収入があったのである。筏の上に木炭、竹材、杉の皮からたくあん石まで、奥多摩の特産品を山と積んで、途中の川沿いの農家に売り歩いた。

血気盛んな若い衆の懐があたりかいたとなれば、流域の筏宿が手をこまねいているはずがない。

筏は順調に下れば、一日目の夜を拝島、二日目を府中、三日目を三子玉川あたり、そして翌日に六郷の河口に着く。そこで深川木場の材木問屋に引き渡し、陸路を引きかえした。それをあてこんで、川沿いには筏乗りが泊まる専用の宿があった。付近の女郎屋にくりこんだ若い衆は散財を重ね、帰りにはすってんてんになっている者も珍しくはなかったという。

四国・肱川の筏乗りもまたイナセな存在で、若い娘がわざわざ筏が通る頃合いを見計って河原で洗濯をしたという話も伝わる。

筏乗りは、六郷から筏道を歩いて帰った。六郷から世田谷の丸子川沿いを通って登戸に出て、多摩川を渡り、府中の八丁カ原を斜めに突っ切って立川に出る道であった。朝六時に六郷をたち、五時間ぐらいて立川についていたという。立川から青梅までは電車に乗り、夕方にならない

うちに帰りついた。

筏道沿いには、筏乗りを目当てにした宿や商いをする農家も現われた。世田谷区内の筏道は、尾山台一丁目五番地先の丸子川（旧六郷用水）にかかる上の橋から喜多見七丁目をへて狛江に向かうコースと、大蔵四丁目から永安寺、宇奈根三丁目をへて喜多見知行院前で前述のルートと合わさる道筋があった。

筏乗りたちが帰路を急いだ当時の面影はほとんどないが、谷沢川が等々力溪谷をすぎ多摩川に注ぐあたりを、俗に「炭河岸」と呼んでいた。彼らの副収入となった上荷の一つである炭を荷揚げした場所である。

「炭河岸」に近い旧下野毛村には筏宿も二軒あった。一軒は「甚造店」（現在の野毛一丁目の池田屋）、もう一軒は「そばや」といい善養寺の東隣りにあったという。筏乗りたちは、下野毛の少し下流に「がんぜき」と呼ばれる瀬のような難所があったため、手前に筏をけい留して筏宿に宿をとり、翌日の引き潮に乗って六郷へ下っていった。

わずかに往時の筏道を偲ばせるのは、世田谷区立総合運動場（大蔵四丁目）と東名高速道路にはさまれた「さとうころがしの坂」付近だ。坂下から仙川を清水橋で渡って永安寺に向かうあたりには、古い道標や道祖神、火の見やぐらまで立っている。長い帰路にあきた筏乗りたちは、通りかかった村の娘をからかったりしたかもしれない。そんな一部始終も、多摩川の生活景に数え上げてもいいだろう。

第四章 砂利船

昭和20・30年代、子供だった筆者が二子玉川や砧へ水遊びに行くと、河原の中などに沼のような水溜りが出来ていた。砂利を掘った跡で、ときおりこの砂利穴に子供がはまり込んで死亡するという事故まで発生した。

多摩川の砂利採取は、下流の六郷あたりでは江戸時代から行われており、幕府への運上金として差し出されていた。これが産業として成立したのは明治30年代に入ってからである。下流から次第に上流へと採掘前線は進んでいき、大正12年（1923）の関東大震災の復興のためにコンクリート用の砂利が大量に必要となったため、都心に近い多摩川が標的にされた。これを機に、砂利採取量は急増する。荒川や相模川など東京に近い河川も同様であった。

現在の南武線（前身は、多摩川砂利鉄道）、地下鉄新玉川線にかわっている玉川砂利電気鉄道（玉電）などは、開通当初は砂利の運搬を目的にしていたのである。創草期の鉄道は、物資の運搬が第一義であって、人を運ぶことは二義的なことにすぎなかった。これは全国的な傾向で、産炭地では石炭を、山間部では木材を搬出するために線路が敷かれたのである。運ぶ中味がビル建設のための砂利であった点に、首都圏の川という多摩川の特長性が見てとれる。

掘り方も機械掘りが加わるようになり、河原の砂利だけでは足りず、「岡ジャリ」といって河原に隣接する畑地まで掘り返した。こうした乱掘状態は河川地の荒廃をもたらさずにはおかない。護岸堤防を破壊し、

河床面を二メートルほど低下させた。そのため、農業用水の取水難をひきおこし、鉄橋の橋脚の部分が露出してしまふほど不安定になった。

こうしたことから、砂利採取の規制が数次にわたって実施され、昭和40年(1965)、商業的な採掘は全流域において全面禁止となった。ここにおいて、江戸、東京の成長を支えてきた多摩川の砂利の採掘は、100年にわたる歴史の幕を閉じたのである。

砂利の乱掘は河川の荒廃を招いたが、その一方で流域農民にとっては格好の現金収入となった。まだ機械掘りが一般的にならない震災前は、すべて人力で行われ、大変な重労働であったという。川砂利を鋤簾(とくろ)（土砂などをかき寄せる道具）で掘り取って、箕(み)で運び、底に金網のあるふるいに砂利を入れて選別したことから、「多摩川の砂利ふるい」という言葉すら生まれた。

震災後、機械船ができたり、昭和2年にひかれた南武線、小田急線の鉄道輸送によって砂利採取の光景は大きく変化したが、それ以前は砂利船が川を上ってきて、人夫が掘って川を下っていった。

砂利船というのは、底の浅いべカ船のことである。長さが一〇間、幅が一〇尺ほどで、底が一尺程度と砂利が積みやすいように中で仕切られていた。その仕切りの中に横長三角に砂利を積む。船は六郷近辺の人が待っていて、丸子までは上げ潮にのって、それから先はコチ(東風)の吹く時は帆を張って上ってきたのである。しかし、風のない時や弱い時は人夫が網を曳いてあげた。三人一組なので、二人が肩に網をかけ、岸をかがむように曳いて歩き、一人が船に乗って棹で押して舵をとるといふ光景が展開された。

川瀬巴水(1883~1957年)の版画「曇り日の矢口」(1919

年)は、まさにこの光景も描いている。画家自身、この版画について「空は低く、遠くは藍色にうちかすんで、露を含んでジットリした草原は、まるでピロートの様に滑らかです。二人の男に曳かれている特種(特殊)の形をした舟は、此辺でのみ見られる砂利舟です」と記している。

縦に長い絵は、やや高い視点からとらえられた構図である。船には砂利を積んでいないので、上りの船だと分かる。帆は船の中央にたたまれば、たまなので、コチ(東風)も吹いていないのであろう。船の上の人物は棹で川岸を押ししており、厳しい労働だった曳船のありさまが的確に表現されている。

巴水は、青年期以降のほとんどを大田区内に住んで多摩川に親しむ一方、日本の各地を歩いてあまたの風景版画を残した。北斎、広重によって金字塔をうちたてられたわが国の風景版画は、小林清親の「光線画」をへて、「その流れは巴水に受継れ、大正・昭和の代に静かな美しい華を咲かせた」(大田区郷土博物館「川瀬巴水」展カタログ)のである。

日本全国に足跡をのこした巴水の版画には、動力を備えていない和船が数多く描かれている。川を往来する帆かけ船も少なくない。巴水は、川が生業の場として成立していた時代の空気を呼吸していた、最後の版画家といえよう。

第五章 渡し船

1993年現在、多摩川流域には約五四万人の人々が暮らしている。

滋味豊かな耕地に恵まれた流域には、江戸時代においても、上流から河口まで多くの村々が存在し、川という境界に分断されながらも、共通の生活圏を形づくっていた。流路の変化によって、対岸に枝村や耕地、あるいは菩提寺を有する場合が多く、それら流域の生活圏を共にする人々は、恒常的な渡河手段として、橋を架け、渡し船を用いた。

しかし、昭和期に入って多摩川に相次いで橋が架けられる以前、川を渡るにはもっぱら渡し船によるほかなかった。上流から河口までに二七の渡船場があったという（とうきゅう環境浄化財団『多摩川七六』）。だが、これには飛地耕作のための私的な作場渡しが網羅されておらず、実数はさらに上回ると見られている。

江戸時代、最も重要な街道であった東海道が交差した六郷でさえ、ほとんどの時期は渡し船によるのである。その六郷の渡しが廃止されたのが明治6年（1873）、鎌倉街道が通っていた矢口の渡しの廃止は1949年であり、多摩川にただ一つ残った菅の渡しが京王相模原線の開通によって姿を消したのは昭和48年（1973）のことであった。

主要街道が通っていた六郷の渡しを描いた浮世絵や絵図は多い。なかでも、天保7年（1836）に上梓された『江戸名所図会』の「六郷渡場」は広く知られている。絵師の長谷川雪旦は、川崎方面へ漕ぎ出そうとする船を江戸の側から描いている。

絵の中では、二人の船頭が棹を一押しして岸辺を離れようとしている。

お客は一〇人前後、馬も一頭がおとなしく乗船している。陸の方では、背に荷物を負った二人連れが「オーイ、待ってくれーっ」とばかり笠を振って呼びとめようとしているが、これはもう間に合いそうもない。河辺には小屋掛けの茶店が四、五軒描かれている。

渡し賃は元禄3年（1690）で一人三文、正徳元年（1711）になると一人一〇文に値上がりしている。ただし、武士に対しては渡し賃はとらなかつた。同じ多摩川でも、中原往還の丸子の渡しや矢倉沢往還二子の渡しのように、庶民の行路者や、生活圏を共有する近隣の農民の利用が多いところに比べ、六郷の渡しは武士や大名らの公用旅行者が多く、一般利用者との比率は七対三であったとされている。

六郷の渡し場を描いた絵としては、その他にも広重の「東海道五拾三次之内川崎」、芳年「武州六郷渡船図」などがあげられる。

これらの絵が身分の上下、貧富を問わず旅行者を描いているのに反し、和田英作（1874～1959年）の「渡頭の夕暮」は矢口の渡しで船を待つ農夫一家を描いた異色の絵画である。明治30年（1897）、23歳の和田が東京美術学校（現・東京芸術大学）の卒業作品として描いたものである。

道中奉行の管轄下にある六郷の渡しは、渡船の運営や経営の安定を図り、あわせて渡船場付宿場の財政的補助のため、宝水6年（1709）に町人や農民の個人経営から、川崎宿の請負に切り替えられ、二年後には元賃銭が制定されて収入の安定がはかられた。

公的な性格を帯びたこうした渡し場とは別に、多摩川には私的な「作場渡し」も少なくなかつた。多摩川という境界をはきみつっ生活圏を同じくする流域の人々は、飛地耕作・田畑肥料の運搬、菩提寺への墓参な

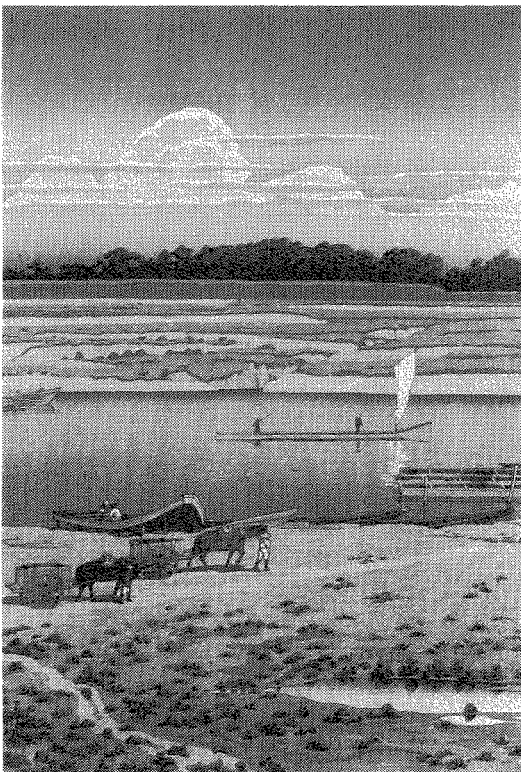
どのために、渡し船をひんばんに利用したのである。そこで渡し船を利用する村々が寄り合い、渡船請負人と年間契約のうえ平常は無賃で利用し、年度末に決算するという方法をとった。このような村を「相對場村」といい、日野渡しでは八王子宿など二五村、丸子の渡しでは新作村・梶ヶ谷村（川崎市高津区）、有間村（同・宮前区）など13村が相對場村だった。

これらの村々では一般旅行者より割安で利用できたが、船の修復や造船の費用などについて負担しなければならなかった。渡し船が全く姿を消した多摩川では、「作場渡し」の面影を偲ぶすがとてないが、利根川流域である千葉県小見川町の富田渡船、群馬県境町の島村の渡しなどは、「作場渡し」の伝統を引き継いでいる。

「渡頭の夕暮」には、船そのものは描かれていない。そして、矢口の渡しは純然たる「作場渡し」とはいえないが、一日の農作業を終えて船を待つ一家六人の姿がリアルに描かれている。一家の長らしき農夫は頬かむりし、鍬に身をもたせかけて船の来る方角を見やっている。乳呑み子をおぶった母親は手に藁かんを下げ、これもまた川面に顔を向けている。大人は草履をはいているが、子供らは素足のままである。つましい暮らしではあるが、一日の仕事を終えた安息感が画面に漂っているようにさえある。ここには、レジャー空間としてではない、日々の暮らしに溶けこんだ川の存在がある。

川瀬巴水の「矢口」は、昭和3年（1928）の版画だが、「渡頭の夕暮」からの三〇数年間の時の流れのゆるやかさを感じさせる。画面手前に荷駄をひく馬が二頭、渡し船も岸にもやっており、砂利船だろうか帆をあげた船が一艘川面をすべってゆく。対岸の林の上に入道雲がわく

情景を点綴てんていさせて、おおどかな川の風景をとらえている。



川瀬巴水の版画「矢口」

（1928年）

第六章 民 家

多摩川が大きく曲流する青梅市駒木町。青梅市郷土博物館は、逆U字型に曲流する川に包みこまれるように建ち、そのかたわらに宮崎家住宅がある。青梅市の北部、成木八丁目から移築したかやぶきの民家である。

この民家を見下ろす崖上に高層マンションが蟠踞している構図ほど、多摩川流域の景観の変遷を如実に物語るものはないだろう。

山梨、神奈川、東京の三市区町村を流れる多摩川流域には、平成5年の時点で約五十四万人が住んでいる。最上流域の一部を例外として、屋根をかやや草でふいた民家に住んでいる住民は地を払った。

全国的に見ても、昭和30年代前半までの多摩川流域の民家はバラエティに富んでいた。下流の平野部では寄棟造り、中流の丘陵や谷沿いには入母屋造り、上流の山間部では甲造りと、変化に富んだ民家形式が見られた。これら木造民家の造りは、上・中・下流それぞれの地形、気候風土に拠りながら営まれてきた生業のありようを物語るものでもある。

現在わが国に辛うじて残っている、多彩にしてローカル色に富む民家形式は、農村形態が確立した江戸時代中期以降に発達した。温暖な気候に恵まれた近畿以西では、二毛作が可能のため専業農家が多く、生産機能が屋内に持ちこまれるケースが少なかつた。その故に、家の造りはおむね平凡である。

一方、中部以東北の米の単作地帯では、米だけでは生計が成り立たないので、屋内でさまざまな副業が営まれた。これらの地方では、民家は住まいであると同時に、一種の生産の場でもあった。その生産機能の利

便と能率を向上させるために種々の改変が加えられ、各地方特有の民家形式が生まれてきたのである。

屋内での副業としては、養蚕、畜産、煙草葉の加工、製糸・製織などがあげられるが、民家形式に強い影響を及ぼしたのは養蚕と畜産である。両者のうち、関東地方の民家に決定的ともいえる改変を強いたのは養蚕であった。

養蚕は古くからわが国に伝えられたが、隆盛となったのは幕末期、横浜が開港されて以降のことだ。生糸が輸出産業の花形となったため、農家がこぞって副業化したことによる。蚕の飼育には一〇畳ぐらいの密閉された部屋が求められ、春蚕では部屋の保温のために春炉が必要であった。こうした機能を満たすためには、従来の広間型三間取りの家では都合が悪く、広間が分割されて四間取り（田の字型）へ移行することになった。飼育室は乾燥度の保持と通風が欠かせず、寄棟造りなどのように小屋裏が閉塞されたものは不向きである。このために、屋根の形に大きな変革を加えねばならなかった。

飛騨と越中の山間部、庄川上流の深い谷あいにある合掌造りは、四階にもなる壮大さ、きつい勾配をもつ単純な切妻かやぶき屋根の荒々しいまでの力強さにより、わが国の民家の代表的な様式として広く知られている。この合掌造りもまた、養蚕がもたらした必然の形式であった。

この地は平地が少ないうえに海拔が高く、寒冷地であるため、米は十分な収穫がのぞめない。そこで林業、焼畑、養蚕、さらには焙硝えんじょうの生産に頼らざるを得なかった。

合掌造りが生まれたのは、こうした厳しい自然条件の中で、多角的な営農を行っていくには集約的な労働力を必要としたことから、大家族制

度と呼ばれる特殊な居住形態が生まれ、大家族が住む「器」として広い家が求められたことによる。さらに、養蚕には大きな室内空間が必要であり、それをかやぶきの勾配の強い合掌を組むことにより、二階・三階・四階という屋根裏を作って空間を確保した。三番目の理由としては、切妻は、養蚕のための屋根裏に風を通し、光を採るため、妻面に窓をつけることから生み出された。

しかし、このかやぶき、切妻、多層建築としての合掌造りの起源はさほど古いわけではなく、江戸中期までは、ゆるい勾配のクレ板ぶきの家や、寄棟造りの家だったという。養蚕の比重が高まるにつれ、合掌造りが定着していったのである。

甲州の南部、富士川流域や奥多摩にみられる甲造りという民家形式もまた、養蚕の必要性から生まれた。

甲州南部の民家の原型は切破風造りの「つぶし屋根」と呼ばれる寄棟造りであったが、享保以降の養蚕の隆盛につれて、「甲造り」へと変化していった。それは寄棟造りの妻屋根を改造したものと、切破風造りの妻壁に「尾垂れ」と呼ぶ、庇を二段付け加えて完成された。この形式は東漸して、東京都の西多摩地方、神奈川の多摩丘陵の一带に伝播した。

東京都の最奥部にあたる檜原村数馬には現在でもこの形式の民家が見られ、旅館や民宿に活用されている。まるで城郭のような偉容は、檜原村のたたずまいの重要なファクターとなっている。

向井潤吉（1901年〜）は、浅井忠（1856〜1907年）が創設した関西美術院で絵画を学んだ。浅井も多くの民家を描いたが、向井は戦後間もない頃から、生涯のモチーフとなった民家を日本全国に取材し、常に現場にカンヴァスを据え、日ごとに失われてゆく民家を描き続

けてきた。その足跡は全国のくまぐまにまで及んでいるが、民家の典型としてくり返し取り組んできたのが前述の合掌造りである。「飛驒立秋」（1962年）、「残雪の山と家」（1972年）、「残冬」（1972年）などの諸作は、「二つの切妻によって形づくられる三角形を単位として、この天空へ突き刺さる緊張感にあふれた造型要素を中心に展開していく」（「向井潤吉展——日本の抒情・民家」カタログ）のである。

切妻が形づくる三角形への関心は、檜原村数馬の甲造りの民家を描いた「山腹の家」（1964年）にも貫かれている。屋根裏を二階、三階にし、採光と換気のための窓がうがたれているさまは、この民家形式が「甲造り」と命名されている理由をストレートに伝えてくる。

同様のことは、青梅市栗平（現在は青梅市成木八丁目）の民家を描いた「爽緑の丘」（1976年）にも言える。向井はこの自作についてこう記している。

青梅駅のタクシー乗場で「栗平」の所在を確かめたら、古老の運転手から「あそこはこの辺りの桃源郷です」と教えてくれた。それほどにないとしても、勾配の強い森陰の道を登り切った狭い谷のはざまに四・五軒が散在していて、物音一つしない静けさであった。

向井の描いた民家は、ほとんどの青梅市民も足を踏み入れたことのない山奥にある。成木街道の新吹上トンネルをくぐると、道は左右に分かれる。右手が成木街道、左は都道一九三号線（下畑軍畑線）だ。この都道を北小曾木川沿いにたどると赤仁田バス停に行き着く。北小曾木川は成木川に合流、さらに入間川に入るから、この辺りはすでに荒川水系である。バス停の先を左に入るのが栗平林道である。林道を徒歩で三〇分ほど登ると、急傾斜の山腹に三軒の民家がへばりついている。向井の描



向井潤吉の油彩画「爽緑の丘」(1976年)

いた家はすでないが、三軒はこの周辺の民家の造りをよくとどめている。栗平を含む北小曾木村は極度に田畑が少なく、土地に産する石灰岩を焼いて消石灰を生産して生計を立てていた。

「爽緑の丘」の民家の屋根が縞模様に見えるのは、かやと木の皮を混ぜてふく「トラぶき」と呼ばれる形式の故である。栗平あたりでは、杉皮のかわりに檜皮ひのかわを使うのが特徴である。こうした山間部では、建物の素材もまた手近なところで調達したことがわかる。青梅街道沿いに広がる市中心部の家々が蔵造りの商家であるのと比較すれば、「トラぶき」民家はまぎれもなく山間部の民家だ。

青梅市郷土博物館の隣りにある宮崎家住宅は、「爽緑の丘」の民家と同じ成木八丁目から移築されたものである。屋根は入母屋造りで、やはり「トラぶき」である。四ツ間型に移行する以前の広間型と呼ばれる古い形式を示し、国の重要文化財に指定されている。

同じ重文に指定されている羽村市の旧下田家住宅もまた入母屋造り、かやぶきである。現在は羽村堰近くにある羽村市郷土博物館の敷地内にあるが、かつては小作坂下交差点付近に建てられていたものである。弘化4年(1847)の建築で、養蚕のために広間型から四ツ間型に改造された過程が推定できる貴重な民家である。改造の時期は、多摩川地域でも養蚕が盛んになった明治初期と考えられている。同家が養蚕から手を引いたのは、昭和40年と近年のことである。

以上、養蚕を中心とした生業面と民家のかかわりを見てきたが、向井にあつては、「民家」とは、一個の住宅の建築様式の名称ではなく、集落全体あるいはそこの生活を成り立たせている田畑、山野、小川、湖沼、道路、気候、風俗などを総合的に含んだ、いわばエコロジックな環境全



青梅市郷土博物館の横にある旧宮崎家住宅

体の名称」（「向井潤吉展―日本の抒情・民家―カタログ」とされるから、最後に風土と民家とのかかわりに触れておく。

島根県斐川町の民家を描いた「簸川平野の家」（1967年）は、分厚い生け垣と防風林に囲まれた民家を取り上げている。斐川町のこうした防風林は「築地松」と呼ばれている。

藩政時代、簸川平野の山すそから斐伊川の沖積でできた新田に進出した農民は、自然堤防の跡や砂洲に住居を構えていた。住居は、集落の西から北へ流れる斐伊川の再三にわたる洪水に襲われたことから、住居の西、北側に土塁を築き、マテバシイや竹を植えて固めた。治水事業が進み洪水の危険が薄らぐと、もともとは洪水への備えであった屋敷林は、季節風を防ぐためのものに変貌していった。幕末から明治にかけて、屋敷林に風格をもたせるため黒松が植えられ、三〇五年ごとの刈り込みによって一群の築地松が生み出された。昔は、築地松と家の構えで縁談が取り決められたとも聞く。それは家格の象徴でもあったわけだ。家格がいまだにものをいう地域社会の下で、民家はいぜんとして生活の場たりえている。だからこそ築地松に囲まれた民家は、他のどこでもない簸川平野独自の景観を形づくっているのである。

多摩川流域の民家は、博物館や公園の中に「保護」されているだけで、生活の場としての実質を失っている。民家を博物館に追いやった高層マンションの暮らしには、家格による差別もないし、わずらわしい隣近所との付き合いの要もない。しかし、そこに築地松の一群がかもし出す景観を生み出す契機を見い出すのは困難なようである。

第七章 ダム

地球の水の大部分は海に集まっている。膨大な地球上の水のうち、湖沼や河川にある淡水の量はほんのわずかでしかない。淡水は、海水が蒸発して大気中に浮遊し、これが雨や雪となって地球上に降ったものである。この淡水は再び海へ帰っていく。このようにして海水から淡水へ、そしてまた海水へと循環してその姿を変えていく。

地球上の川の中からわれわれが得ている水の量は、陸地に降った雨や雪、一〇〇兆立方メートルあまりのうちわずか三%の三兆立方メートル以下であるといわれる。つまり、海へ流れこんだり、再び空へ蒸発してしまわないうちに、天からの恵みを有効に利用したい——こうして誕生したのが、文明の利器ともいべきダム（堰堤）である。

ダムとは、山の谷あいなどで川を堰きとめるために築かれた大きな堰のことである。その上流には貯水池ができるわけで、この貯水池の水がいろいろな目的に使われる。ダムは、農業に水を貯めるために昔からつくられてきたが、本格的ダムがつくられるようになったのは水力発電が始まってからだ。使う目的によってダムを分類すると、まず、発電や農業、上水道、工業用水などに使う利水専用ダム。次に、二つ以上の目的のために使われる多目的ダム。そして、洪水調節などに使われる治水ダム。さらに土砂の移動を緩和調節する砂防ダムがある。最近では、多目的ダムが圧倒的な数を占めている。

また、ダムは材料や形で分けることもできる。どんな材料を使うかで二つに分かれる。コンクリートでつくるコンクリートダムと、岩や土で

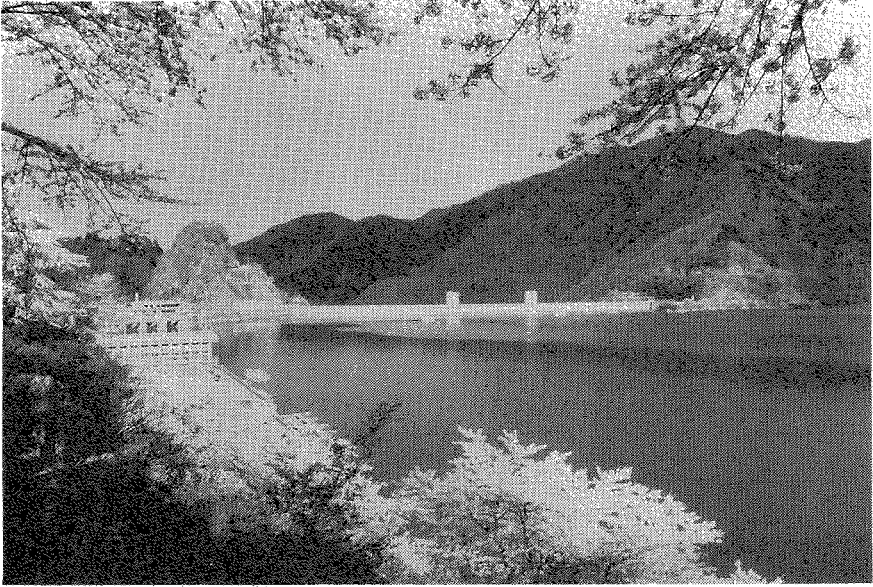
つくるフィルダムである。コンクリートダムは、その形から、コンクリートが三角形をした重力式コンクリートダムと、丸くうすい形をしたアーチダムなどに分けられる。フィルダムは、岩の多いロックフィルダムと土の多いアースダムに分類できる。

わが国では、法律上は高さが一五メートル以上あるものをダムと呼んでいる。その数は、建設中のものを含めると三千以上にのぼる。わが国のダムはもともとは、かんがい用のため池としてつくられ始めた。土を盛ってつくるアースダムで、あまり高いダムはつくられなかった。コンクリートが生産されるようになって初めて、大規模なダムが登場するようになったのである。日本初のコンクリートダムは、明治時代の後半、神戸市で水道用につくられた布引五本松ダムだった。

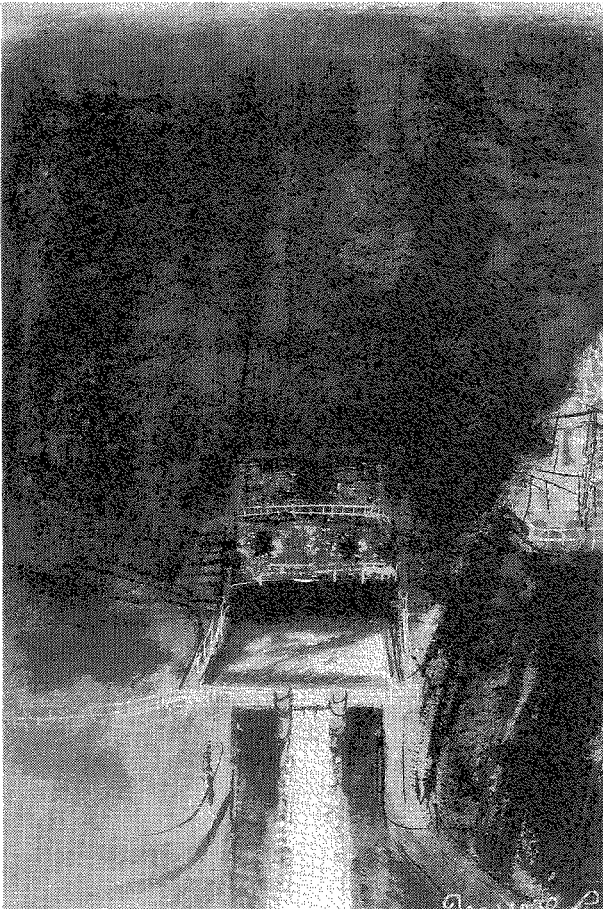
東京都民の水ガメを目的に多摩川を堰きとめてつくられたのが小河内ダム（奥多摩湖）である。1938年に工事が始まり、戦時中の中断をはさんで1957年に完成した。小河内ダムは、先ほどの分類に従えば、重力式コンクリートダムに入る。天竜川の佐久間ダム、只見川の奥只見ダム、渡良瀬川の草木ダムなどと同じ形式のダムである。

ダムの高さ一四九メートル、湖面の面積四二五万平方メートル、貯水量約一億八千五百立方メートルの規模をもつ湖岸は、変化に富んでいて訪れる人を飽きさせず、山ふところに囲まれた湖面は、春の若葉、秋の紅葉と、折々の風情を映して美しい。「多摩川八景」の一つに数えられ、都内では屈指の観光地となっている。

「川」を生涯のテーマに選んだ鈴木宗吉（1918年〜）の水彩画「小河内ダム」は、画文集『みずいろの水を求めて——多摩川讃歌』（1986年）のなかの一点である。湖面の賑わいやダムの構造には見



「多摩川八景」に選ばれている奥多摩湖



鈴吉宗吉の水彩画「小河内ダム」

(1986年)

向きもせずに、堰体下部の放流口からあふれ出る水をクローズアップする。絵葉書ふうな構図をきっぱりと拒絶しているのだ。「小河内ダム」という画題が冠せられているが、画家の関心はむしろ、自然の理に従って低きにつく一条の流れにあるようだ。絵の背後には、川の本性を断ち切るダムを生んだ人間への深い省察が秘められている。

地方からの大都市への人口流入によって、水不足が深刻になってきたのは1950年代後半だった。政府は、この事態に対処するため1962年、水資源開発促進法を成立させ、同時に水資源開発公団を設立し、水資源開発に躍起となった。いわゆるダム・ブームの到来であった。その先駆けをなしたのが天竜川につくられた佐久間ダム（1956年完成）である。当時の最先端をゆく近代工法と施設の規模の巨大さが、世間の耳目を集めた。それまでのツルハシやトロッコに代わって、パワーシャベル、ブルドーザー、ダンプカーといった最新鋭機器を投入しての大工事で、当時としてはダムの容積、発電能力ともにわが国最大だった。

この工事現場に住みこんで、版画「佐久間ダムに寄す」シリーズを発表（1955年）したのが利根山光人（1921〜1994年）である。彼をして工事現場に住みこませたのは、建設の過程を記録した映画だったという。いま仮に、わが国の風景画の起点を雪舟とすると、その歴史は約五〇〇年にわたる。その長い歴史のなかにあつて、利根山の連作はダムを初めて真正面から描く栄誉を担ったのだった。

水は元来は無色透明である。にもかかわらず、寄り集まって川となり、「みずいろ」をあらわす。「みずいろの水」は、時に瑠璃色を呈し、あるいはコバルトブルーになり、清く澄んで、地上に縛りつけられた人間

を天上へと誘う。カンディンスキーは「青は典型的に天上の色」と定義したが、その際、国土を山紫水明とたたえる日本人の色彩感を念頭に置いていたわけではないだろう。それに対し、鈴木が「みずいろの水を求めて」修行僧にも似た行脚をつづけているのは、「水は人の心を映しているのだ」という思いからなのである。

鈴木はこう語っている。「川は流域に住む人々の心を反映している。川をきれいにするのもまたなくするの、人間しだい。川を描くことは、人の心を描くことです」。

「多摩川讃歌」は、山梨県・笠取山の水源から始まり、河口の羽田で東京湾に注ぐまでの多摩川の姿を三三枚の水彩画として描いている。青葉の溪谷を一散に奔る細流からはかすかな水の香が漂う。黄金の余光の中をとうとうと海へ慕い寄っていく川……。しかし、鈴木が描く多摩川は美しい自然の風光ばかりではなく、洪水などの川の暴威——川にとつてはそれが本来の姿——と闘ってきた人間の営みにも目配りを忘れない。それは、洪水を制御しようとするダムとなつてあらわれ、水制としてあらわれる。

鈴木は、阿武隈川素描画文集「みずいろの水を求めて」（1979年）に自ら記している。

「農人の使命は人々のいのちをまもるためのものと無農薬栽培を理想とし、採算本位にはしる営農のありようを憂え、聖書持つ手をふるわせる素朴な語り口、頑丈な身体ときよらかなこころ、私の求めるみずいろの水を、この家族に見る思いがしてならなかった」。

1950年代後半から60年代にかけて、ダム建設のブームは頂点に達したことは前述したとおりである。小河内ダムもそうした一つとして



行きすぎた電源開発で“水無し川”となった大井川

完成した。ダムは、多数の民家を湖底に沈め、多摩川上流部の景観を一変させた。「みずいろの水」も大幅に減った。ここ数年、発電ダムの取水量を減らし、河原砂漠に清流を戻そうとの試みが相次いでいるが、「水無し川」は河川を酷使しぬいてきた現代文明を象徴する光景だった。鈴木にとっては、川は流域に住む者の心の鏡であったが、加山又造（1927年〜）の「雪のダム」（1983年）においては、川と人間の親和力は二義的な意味しかないようである。富山県の冬の庄川峡を描いた水墨画である。

この作品について作者は「庄川峡に在るいくつかのダム、水門に興味を感じ、雪に凍った静かなダム水門をかいてみた。水墨画で現代の雪ざれの風景を造って見たかった」と語っている。冬枯れの木々の枝ぶりや、底光りする雪の白さを前景に、全水門を開いて放水するダムの全景をとらえる。この作品には、「日本人の侘や寂を表現したものとは全く異なる、豪華な雰囲気」が感じられる。

第八章 水 制

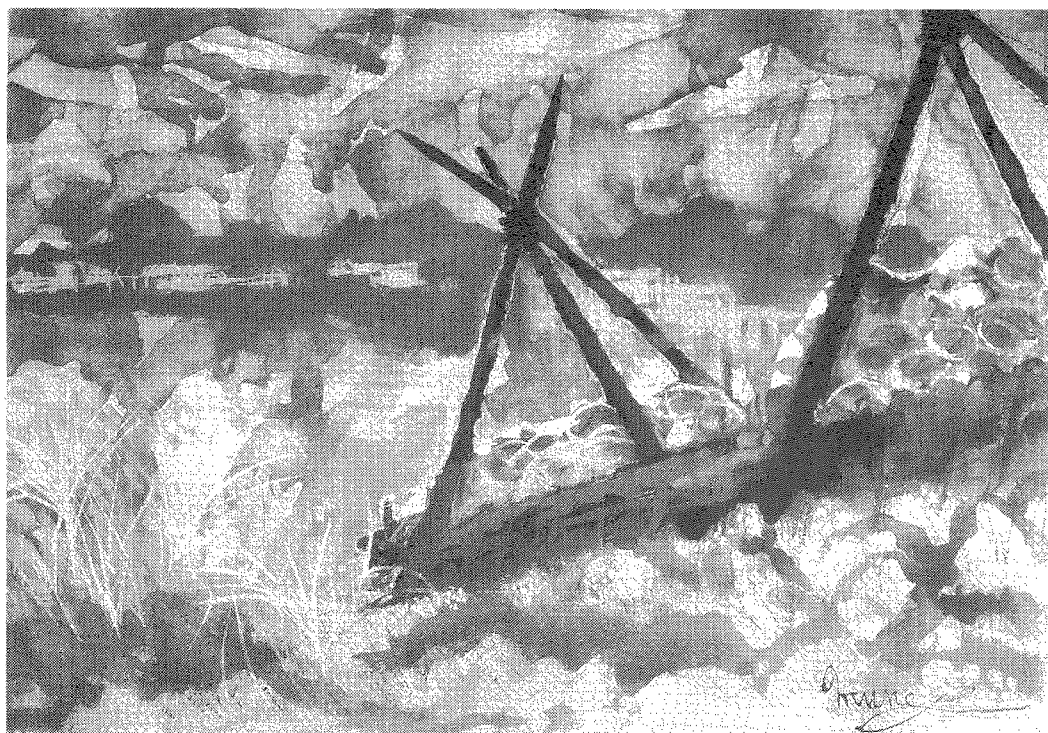
鈴木宗吉の画文集「みづいろの水を求めて―多摩川讃歌」（1986年）に収められている「大聖牛」は、羽村堰に付随する水制を描いている。点景として水制を描いた絵画はともかく、水制そのものをテーマとしたそれを寡聞にして筆者は知らない。

水制とは、河川の水の勢いを緩和させるため、堤防の前面に備えて直撃を防ぐ河川工作物である。水制にはいくつかの種類があるが、「聖牛」はおおむね三角錐をした木材の組立て構造物で、単純ながら効果が大いことから「聖」の字が冠されている。柱の交差するところまで水位が上昇すると、まるで牛が水の中を泳いでいるように見えるところからの命名ともいう。釜無川（富士川）が流れる山梨県竜王町の信玄堤の聖牛がよく知られており、名治水家の武田信玄が考案したとされる。

自然の川は大地を刻み、谷を埋めて絶えず陵地の様相を変えてゆく。

雨や雪の多い温帯に属するわが国では、川が山や平野の形成に果たす役割ははなはだ大きい。列島の中央部を走る脊梁山脈から海までの短い距離を一気に流れ下る日本の河川は、諸外国に比べて急流が多いのが特徴である。それ故、洪水は猛烈である。しかも、「河川は絶えず変化しつつ、永遠の安定する世界へと不断の歩みを続けているのである。その成長の如何なる過程にあるかということによって、それぞれの特殊性を示している」（安藝皎一（『河相論』））のであって、その特殊性がもたらす洪水形態に合わせて、それぞれの河川なりの水制が用いられてきた。

一般的に、流れの緩やかな河川では、横工（河工河岸から突出した工



鈴木宗吉の水彩画「大聖牛」（1986年）

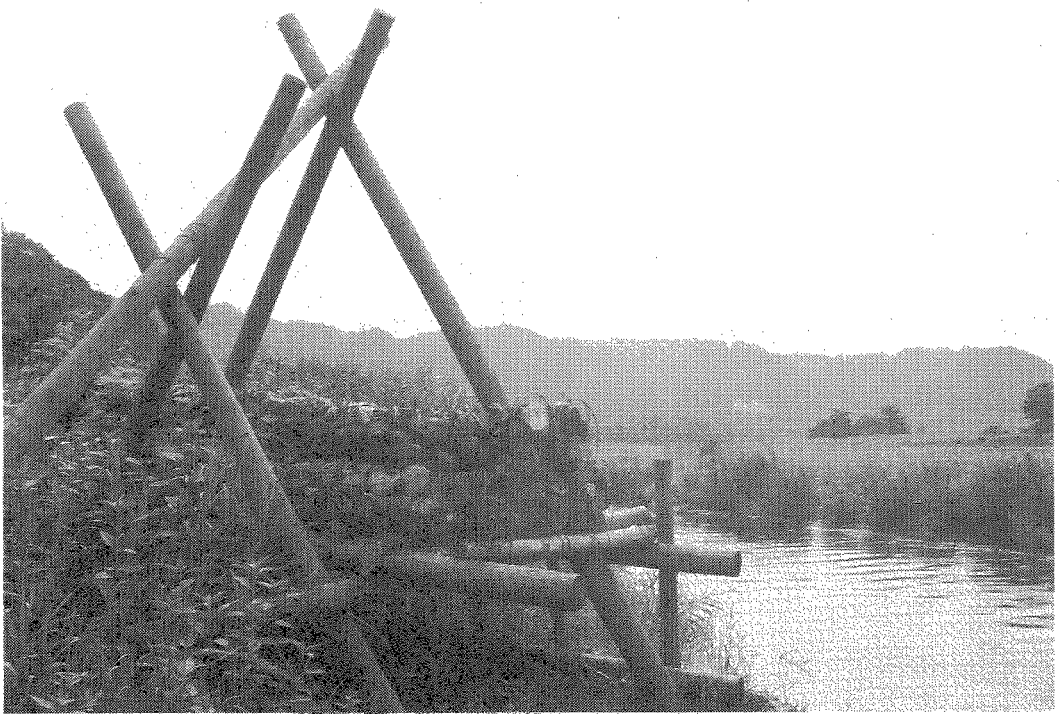
作物)、急流河川では縦工(河岸に沿って設けられた工作物)を用いた。横工としては、岡山市を流れる旭川のケレップ水制(河岸から河身中央に向けて突き出したT字型工作物)などがあげられ、「聖牛」をはじめとする牛類は急流河川に用いられた縦工である。

羽村の大聖牛は、承応3年(1654)に完成した羽村堰を水流から守るため、堰のすぐ上流に設けられた。羽村堰は、江戸の町にまで引かれた玉川上水の取水口であり、江戸市民の命綱だった。堰が水流によって破壊されては百万の江戸庶民が干上がってしまう。そこで堰を守るために「蛇籠」(竹の籠に石を詰めたもの。今は竹の代わりに金網を使用する)などと共に、大聖牛を設けたのである。

鈴木木の描いた「大聖牛」は、羽村堰の取水口の対岸やや上流、羽村市郷土博物館の下に据えられている。現在は全部で九基である。夏には伸び放題に伸びた雑草に下半身を隠し、対岸の取水口から見ると上半身だけであらわしている。都水道局の羽村取水場で古くなったものを順次改修しているが、基本の形は踏襲しており、往時の形態をよくとどめている。

かつてはこの河川にもあって、単調になりがちな川の風景にメリハリを与えていた水制は、川のコンクリート護岸が進むにつれて姿を消していった。流域の住民が自らの命と財産を守るために、堤防を必死で守った時代には水制はごく親しいものだった。しかし、水防活動は行政の手にゆだねきって安心している流域住民にとって、水制や蛇籠はまるで疎遠な存在に転落している。

その間の事情をよくあらわしているのが室生犀星の小説「あにいもつと」(1934年発表)を原作とする三本の映画である。



鈴木宗吉の描いた羽村の「大聖牛」

最初の映画化は、昭和11年（1936）、木村莊十二監督の「兄いもうと」。原作は、多摩川べりの土堤改修業者の親方である赤座一家を描いたもので、主の技両は「赤座の蛇籠」といえば雪解時の脚の速い出水や、つゆ時の腰の強い増水が毎日続いて川底をさらっても、大抵、流失されることがなかった」とたたえられるほどだった。映画からは、禪ひとつで威勢よく働く当時の肉体労働者の動きがひしひしと伝わってくる。

二度目の映画化は、戦後の昭和28年（1953）で、成瀬巳喜男監督の「あにいもうと」。ここでは、大勢の人足を指揮していた親方は、川べりのアイスクャンデー屋台の店番などをしているのだ。砂利や石を竹籠につめて護岸に使った昔の働きぶりは、もはや老いた労働者のクリ言の中にか出てこない。なにせ、土堤はきれいにコンクリートで護岸されているのである。今井正監督による昭和51年（1976）の三度目の映画化になると、親父さんはぶらぶらしているだけでまことに存在感の稀薄な人物になり下がっている。

この三本の映画にあらわれた父親のありようは、くしくも川離れをしいった都市住民の軌跡を示しているともいえる。

同じことは、宿河原堰が原因となつて多摩川が決壊した事件（1974年）を巧みに取り入れた、山田太一の小説『岸辺のアルバム』にも見てとれる。中流階級の一家は、多摩川べりに住んでいながら、川に対して関心を持つている気配がかけるものがある。彼らは、水防活動に身を投じることなど夢想だにしたことがないだろう。水制や蛇籠などという言葉すら聞いたことがないに違いない。その一家を襲った氾濫は、家もろとも家族の絆ともいうべきアルバムを押し流したのである。

多摩川は「河川行政のショーウインドー」ともいわれる。「親水」と

称してさまざまな化粧術を川に施してきたが、かえってそれが、自然の造型作品である「川らしい川」の景観をそこない、単純化をもたらす結果となった。多摩川と他の河川の違いも見分けにくくなってしまったのである。それを許したのは、川に対する流域住民の無関心であったといわねばならない。

第九章 橋

橋を構造形式に従って分類すると、桁橋、吊橋、アーチ橋に大別できる。橋台・橋脚の上に桁を水平に渡した橋を桁橋、ケーブルにより両端から支持する橋を吊橋、下部のアーチ（弧）によって支持するタイプがアーチ橋である。一般的には桁橋が多く、なかでも三角形を骨組の単位としたトラス橋は種類が豊かである。

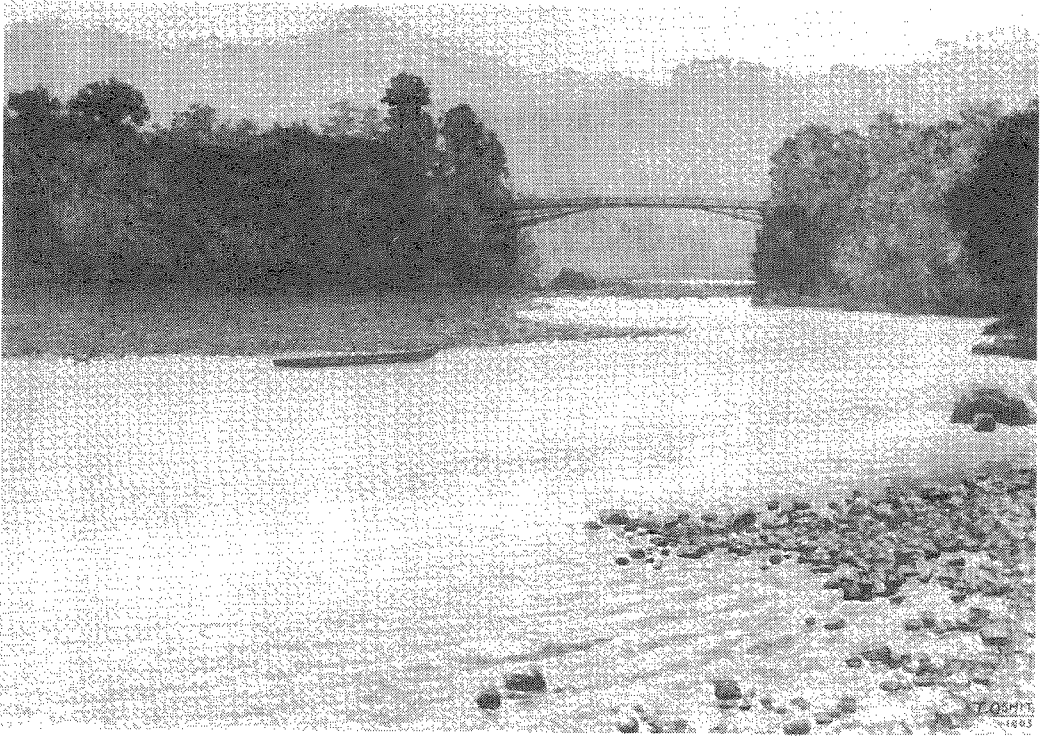
土木学会が編さんした『土木用語辞典』は、橋の定義を「交通路・水路などが河谷・くぼ地その他、これら道路の機能を阻害するものに突き当たった場合に、これを持ち越える目的をもって造られる各種の構造物」としている。こちら側から向こう側へ、人や物を安全に渡すことが橋の第一義だろうから、橋の機能的な側面のみを考慮すれば、それで必要にして十分な定義とはいえよう。しかし、技術者たちが機能以外の要素をいっさい顧慮しない橋ばかりを造ってきたなら、おそらくこれほど多くの画家が橋をモチーフにすることはなかったろう。

フォルムには人一倍敏感な画家が、さまざまな形態をもつ橋の構造に触発されて絵筆をとったということは十分にある。それはあり得るのだが、彼ら突き動かしている要素はもっと根源的なものではなかったか。人間が食料となる動物を追って移動していた時代には、人工の橋はむしろなかったはずである。川床に自然にできた石や倒木などを足場にしてお渡っていたらう。それが農業を営む時代へと移行し、人間が定住するようになると、定期的な人や物資の移動は欠かせず、恒常的な渡河施設の必要に迫られる。現代のごときテクノロジーを知らなかったわれわれ

の先祖は、泡をかむ激流に、深い谷に橋を架け渡すようになる。それは、日々の暮らしを営むのに必要な物資の搬路であると同時に、日常の生活圈域と異界を分かちつ空間でもあった。この特殊な空間においてさまざまな悲喜劇がくり返されてきた。橋をモチーフにした画家の胸奥に横たわっているのは、そのことへの関心だったのではあるまいか。

現在、多摩川に架けられている橋の構造的特性を見ていくと、上流域では吊橋とアーチ橋が大部分を占め、トラス橋が例外的に見られるだけである。上流域は地理的な制約が大きいため、橋の幅員が広げられず、人だけが往来できる人道橋が半分近くを占めている。小河内ダムの完成によってできた奥多摩湖に架かる橋梁群は、ひとつとして同じデザインがない。峰谷橋や深山橋は、奥多摩の自然景観とマッチするよう設計されているし、ドラム缶でつくられた橋もある。隅田川の橋梁群と同じく「橋のギャラリー」とも呼べそうである。

しかし、中流域から下流域に下っていくにつれ、ほとんどがコンクリート製の桁橋に架け替えられ、単調きわまる景観になっている。上流域とは対照的に、車の専用線が多いのも興をそぐ。ただし、河口近くまで下ると、アーチの連続が美しい丸子橋や、トラス橋の大師橋が目を引く。いかにも溪谷に架かるにふさわしい形態の橋を描いたのが、「日本水彩画の父」といわれた大下藤次郎（1870～1911年）の「万年橋」である。明治36年（1903）、青梅の万年橋を描いた作品だ。橋はまだ木造である。川の中に一本の橋脚もない一種のアーチ橋で、日本三奇橋の一つに数えられる猿橋（山梨県大月市）と同じ形式である。ただし、今の御岳橋にあった『大菩薩峠』（中里介山作）ゆかりの万年橋とは別の橋である。江戸時代中・後期および明治時代初期には、万年橋



大下藤次郎の水彩画「万年橋」(1903年)

より下流に橋はなかった。

東京・本郷に生まれ、水彩画の世界をきわめようとしていた大下にとって、青梅は天与の地であった。小石川の地を引き払って青梅に移り住んだ大下は、「吾家の消息」という一文に次のように書く。1901年のことである。

「…身に何の煩累なく会心の景に向ふて静かに彩筆を運ぶの時は真に代ふるものなき幸を感じる事に候、身は壮健なり、家庭は平和なり、衣食に不自由なし、貞良なる妻あり、至愛の兒あり、信実の朋友あり、此以上望むべきものは只技術の上達のみ、夫すら到る処佳景に富む此地に在りて勉めたらんには必ず幾分の進歩を見るべし」(傍点筆者)

「万年橋」がこの世に送り出されたのは、それから二年後のことである。この絵は現在、青梅市立第一小学校に飾られており、その意義は大きい。昨今の世相では、橋は単なる道路の延長ぐらいにしか考えられていず、一跨ぎに川を渡れることをありがたいなどと思う者はいない。まして、無料で渡れることを怪しむ者などいない。橋は国や自治体が建設するのが当然との観念が行き渡っているからである。しかし、かつては地元住民が費用を負担、危険を冒して架けた橋も少なくはなかったのである。ようやくにして架け渡された橋の利便さを、松尾芭蕉は「ありがたいただいて踏む橋の霜」と詠んだ。その心根を子供たちに知ってもらうには、「万年橋」の絵が裨益するところ大である。

芭蕉の句は、隅田川に架かる新大橋の完成を祝してのものである。橋の上からは、富士、筑波の両山も見渡すことができたというから、高い建物のない江戸時代のこととて、高層ビルの展望台という趣きだったろう。同じ隅田川に架かる永代橋には面白いエピソードがある。「永

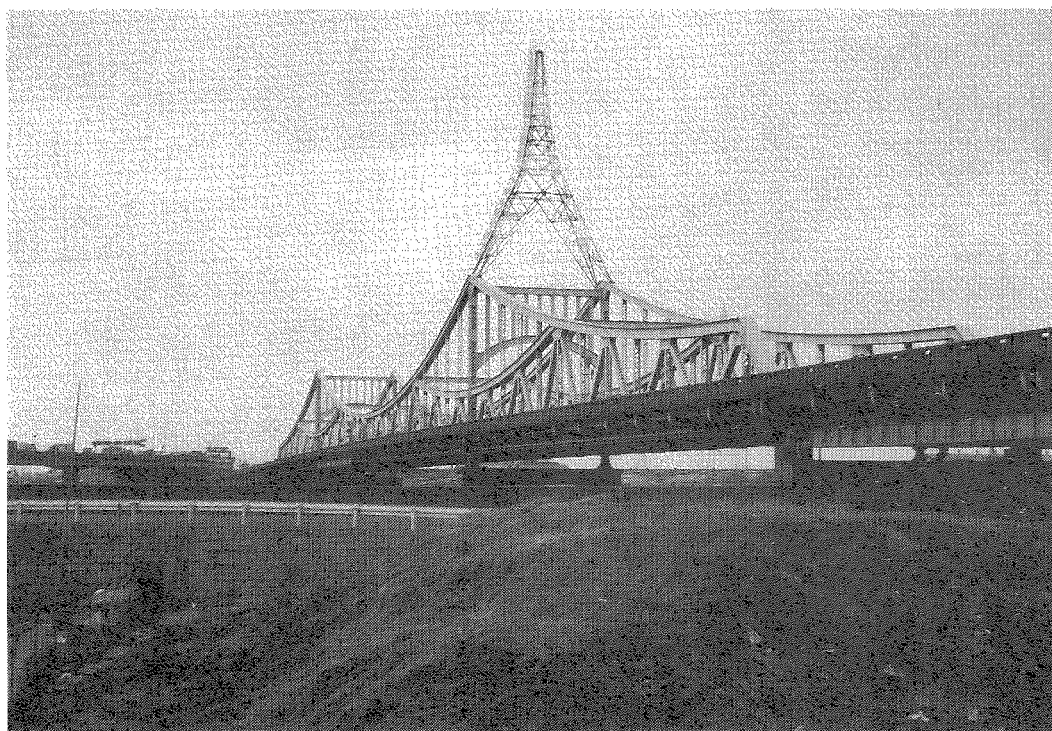
代」の名を冠してはいても、永久に存在しつづける橋をつくる技術は当時まだなかった。文化4年（1807）、深川八幡の祭礼に押し寄せた群衆の重みに耐えかねて橋は落ち、多数の死者を出す惨事を招いた。また、吉良上野介を討ち果たした赤穂の浪士たちは、この橋を渡って泉岳寺へと凱旋したのだった。橋は、はなはだドラマチックな空間だったのである。

ご府内とは遠く離れた多摩の奥の万年橋とはうってかわって、日々多数の市民が渡っていた隅田川の諸橋を描いた絵は枚挙にいとまがない。それは浮世絵にはじまって、現代の画家に至るまで鎖のごとくつらなっている。その中で、隅田川と多摩川の双方の橋を取り上げているのが牛島憲之（1900年〜）である。牛島は永代橋をくり返し描いているが、「橋の（ある）風景」（1976年）は、多摩川も河口に近い大師橋がモチーフである。

もの美しさは、ふつう正面に表われるものだが、橋の美しさは側面にある。橋のフォルムを描こうとすれば、絵も当然側面からということになる。しかし、牛島はあえて正面から大師橋を描いた。

1939年に竣工した大師橋は、突桁式のスチール・トラス橋だ。突桁式とは、まん中の（トラス）桁を両側から突き出した桁に、ただのせただけの橋である。完成した当時、この種のタイプとしては東洋一といわれ、技術的にも由緒のある橋である。にもかかわらず、牛島が正面から描いたのは、橋のすぐ下流を首都高速道路横羽線が通っているため、大師橋の側面景が台なしになっている故かもしれない。

画家にとって、幼い日の体験が決定的な重みを持つことがしばしばあるが、洋画家の牛島のケースも故郷の日常景が後年のモチーフに大きな



牛島憲之が描いた多摩川・大師橋

影響を及ぼした。

牛島は熊本市二本木に生まれた。街の両側に白川と坪井川が流れ、「石塘」と呼ばれる堰の跡がある。加藤清正が藩主の時代に、川を二分するために築かれた堰である。こうした環境下、若き日の彼は、立ち泳ぎをしながらウナギを取る日々をすごした。

牛島の作品は昭和20年代半ばから、海や川、湖沼に運河、橋、水門などの水辺風景が目立って多くなる。これらの原風景は、郷里熊本の坪井川や江津湖などであったことは疑いを入れない。画家自身があるインタビューにこう答えている。「子供の頃、熊本の川で育ったせいでしょうか。私は水が好きです。今写生に出ましても、いつのまにか水のところに出ています。それも、あんまり綺麗じゃなくて、しかも魚の住んでいそうなところがいいんです」。

朝な夕な故郷の川や橋を遊び場とした牛島の水辺への偏愛ぶりは、小さなアーチ橋が描かれた「水郷」（1971年）、たよりなげな木橋が郷愁をそそる「温む春」（1969年）などに明らかである。牛島が好きだという、水はあまり美しくはないが魚のいそうな川、このイメージに符号するのが熊本市南郊を流れる緑川の支流や農業用水だ。坪井川周辺はすでに市街化されているが、緑川の支流や用水のそこそこには水門が残り、釣り人が水面に船を浮かべて釣糸を垂れている。

「温む春」に描かれている橋は、浜戸川に架かる浜戸橋で、未だに木造のままである。車は通れず、人がようやくすれ違えるような人道橋である。画家の眺望を妨げるものは何もなく、浜戸橋は橋本来の美しさを見せる側面から描かれている。

その他にも、橋をモチーフにした印象的な絵は多い。池田遙邨の「錦



奈良県吉野・桜木神社にある木末橋は屋根付きの橋

帯橋」(1980年)は、山口県岩国の名橋を大胆な構図で描く。同じ画家の「雪の大阪」(1928年)は、川船がしきりに往来する中之島の天神橋を描く。このあたりは、伏見から淀川を下る三十石船の終着地であり、川船の賑わいがわずかに往時を偲ばせる。

橋はそれ自身がランドマークであり、川の眺望点としても格好の土木遺産である。かつての橋の畔には芝居小屋を筆頭にさまざまな遊興施設が建ち並び、多くの人を吸い寄せてきた。橋のデザインに工夫を凝らし、橋が備えているはずのドラマツルギーを回復すれば、「川離れ」を食い止めるまたとない手段となるに違いない。

第十章 植物

河川は河川特有の景観を持っている。それは、決して陸性の景観をもつてしては代替できないものである。

われわれ日本人は、「上流では溪流の水に濡れた岩肌と、岩隙にしがみつきながら生育する湧水辺植物群落の美しさ、中流では洪水のたびに白い砂洲が形成され、強い日射しを浴びながら侵入しつつある先駆植物群落と、流域の変更によってかろうじて取り残されたヤナギの低木林、下流にあつては銀白の穂をなびかせるオキの大群やゆっくり流れる水面に影を落とすヨシやマコモなど」(『多摩川誌』)のたたずまいに、季節の移りゆきを感じ取り、感受性を養ってきたのである。

風景を成立せしめる原理は、空間性にあると同時に時間性、時の流れにある。なぜなら、目の前にある風景とは決して固定したものではなく、時間の経過によって変貌していくものだからである。樹木や植物は四季の移ろいによって劇的なほどの変化をみせ、幾年かの時の流れによっても変貌していく。今を盛りと咲き誇っている花もいずれは枯れる。その変貌の中に、われわれは人間の生のはかなさをも重ね合わせて認識してきたのである。

「武蔵野の肖像画」を描くことを念願とする出水操(1930年)の画集「日野今昔」(1989年)もまた、そうした感受性の発露である。昭和28年以来、終始一貫して武蔵野の情景を描きつづけてきた出水は、画集の「まえがき」にこう記す。

「絵になる武蔵野」の情景の多くの場所から縄文土器が出土してい

ることです。これは逆に考えると、土器が出るような場所は絵になる景色が多いような気がします。そこには小川のせせらぎがあり、柔かい草々が茂り、月や日の出、日の入りの丘、麓には大樹が枝を広げています。昆虫や小動物がよく育ち、自然を測り、その恩恵を合理的に利用できると同時に心を満たす眺めのよい所を住居に選んだとも考えられます」

こうした感性は、連作二八点のどの作品にもにじみ出しているが、ここでは「すすき野」を例にとる。

日野市内の栄町の多摩川河原を描いたものである。間もなく冬を迎えようとしている河原には、北風にあおられていつせいにすすきがなびいている。その間から葉を落とし尽くしたアカシアが枝を伸ばす。「小川の南向きの土手の猫柳の花芽が丸味をおびてツンツン」しているさまは、亜寒帯の北海道東部にはなく、亜熱帯の原生林にもない、まさに多摩川の相貌なのである。

典型的な都市河川の多摩川ではあるが、上、中、下流では植生も異なる。

上流の冠水するような地にはネコヤナギ林が岩間に根を下ろして生育する。中流域では急流河川に適応性の高いツルヨシ群落、カワラノギクやカワラナデシコにカワラヨモギ、下流域にはオギやすすき、感潮域にはアシ（ヨシ）が群生する。

出水は冬のすすきを描いたが、すすきは古来、秋の七草に数えられ月見には欠かせぬものだった。夏の頃は青々としていたすすきは秋陽のなかで二メートル近くにもなり、穂が出て尾花と呼ばれ、秋も深まると白く飛び散る。秋の野面からすすきをとったら、どれほどさびしい光景となってしまうことか。すすきは日本の秋の風物詩である。オギにも同じ



カワラノギクは多摩川の河原を彩る代表的な植物

ことがいえる。古く、オキが秋の初風にさわぐさまを「萩の声」と称し、秋の到来をわれわれは感じ取った。カワラナデシコ（ナデシコ）は、平安の昔、「撫子合わせ」という一種の花合わせに使われたりもしたのである。

日本人の生活を律していたのは、春・夏・秋・冬と規則正しく巡る自然の運行であり、生活の秩序は自然のそれに従い、自然を基準として年中行事がくり返されてきた。時計の針を基準とするようになって以降、年中行事は全く形骸化してしまっただが、それはたかだかこの一〇〇年ぐらゐの間のことにすぎないのである。わが国の歴史のほとんどの期間、われわれは山川草木を養分として感受性を育ててきたのだった。

われわれに血肉化しているこうした感受性は、照葉樹林帯と呼ばれる地域のそれである。明治と世が改まるまで、全道といってもいいほど原始林が空を限っていた北海道となると事情が違ふ。そこにあるのはエゾマツやトドマツなどの黒々とした針葉樹林であり、多摩川源流域の新緑に燃えるブナ林ではないのである。コナラやクヌギの広がる雑木林ではなく、だだっ広い牧草地が広がっているのである。

中根寛（1925年〜）の「サロベツ原野より利尻礼文を望む」（1977年）、三浦俊輔（1911年〜）の「新雪の来る前に」（1981年）は、ともに北海道・天塩川流域に広がるサロベツ原野を描いた油彩画である。

サロベツとはアイヌ語の「サル・オ・ベツ」で、湿原のなかの川の意味という。それほど遠くない時代まで海であり、それが海跡湖となり、その湖に葦や雑草が倒れこんで湿原化した。5月にミズバシヨウやエゾノリュウキンカなどが咲くと、湿原の遅い春の開幕だ。エゾカンゾウの

黄色い花が原野一面に咲く7月上旬が最も美しい季節である。

湿原に咲く花々のほとんどすべては、地面からわずかに顔をのぞかせただけで、ススキのように二メートルにまで成長して風に揺れるということはない。ツルヨシもカワラナデシコも見かけない。

淡い紫色の花が多摩川に秋を告げたカワラノギクは氣息えんえんとなり、自然河川の下流域にあるはずのヤナギの高木林やハンノキ、ムクノキなどは、その跡かたもないのが現在の多摩川である。川崎・菅の稲田堤には、防水林の役も果たしていた竹の屋敷林が見られたが、こうした旧観も夢物語である。おびただしい家庭からの雑排水は、河川の富栄養化をもたらし、ギンギシをのさばらせる。オオブタクサやアレチウリといった帰化植物が繁茂し、他の植物を寄せつけない。

昭和39年（1964）の東京オリンピックを契機に、スポーツ施設の不足を理由に、都市の中の河川敷が次々にグラウンドに変えられていった。公園も造成された。こうした環境変化は、河原という特殊な環境に頼って生きてきた植物の分布域をいよいよせざる結果となった。カワラノギク、カワラナデシコ、カワラヨモギ……と「河原」の名を冠した愛しい植物群落は、風景画の対象としては小ぶりにすぎても、河原で遊ぶ子供たちの原風景を形づくるはずのものである。

第十一章 滝

勝原文夫は、その著作『農の美学―日本風景論序説―』において、風景を「探勝的风景」と「生活的風景」との二つに分類してみた。今日までの風景論のほとんどは「探勝的风景」、つまり旅行者としての立場からみた名勝・旧跡、あるいは白砂・青松の紹介、解説であった。「生活的風景」としては水車、屋敷林などがあげられようが、「探勝的风景」の一つに滝を数えることができない。

地形的にいえば、日本の風景は小ぶり、複雑の一語に尽きる。それは、「環太平洋造山帯に位置する日本はくりかえしくりかえしはげしい造山運動をうけ、火山活動を反映して起伏にとむ山や谷をつくり、複雑なスカイラインを生み出している」（『日本の自然』）ことによる。さらには、「温帯湿潤地域の代表的な国としての日本は、多くの渓谷美にもめぐまれている。深い谷、岩をかむ清流、樹々のしたたるほどのみどりなどは、奥入瀬、秩父―多摩、中部山岳、熊野などの国立公園にかぎらず各地におおく、解放的というよりは、奥まった閉塞的な雰囲気をもって」（同）いる。

われわれは、こうした風景を古来「山水」という言葉で表現し、親しんできた。昭和2年、新聞社の肝いりで「日本新八景」が選定された。日本新八景は、読者の投票によって、山岳、渓谷、温泉、海岸、瀑布、平原、湖沼、河川の八部門にわたって第一位を選び出そうという企画であった。これに類した試みは、古くは「日本三景」以来くり返し行われてきたところである。最近でも、1984年の「多摩川八景」、翌

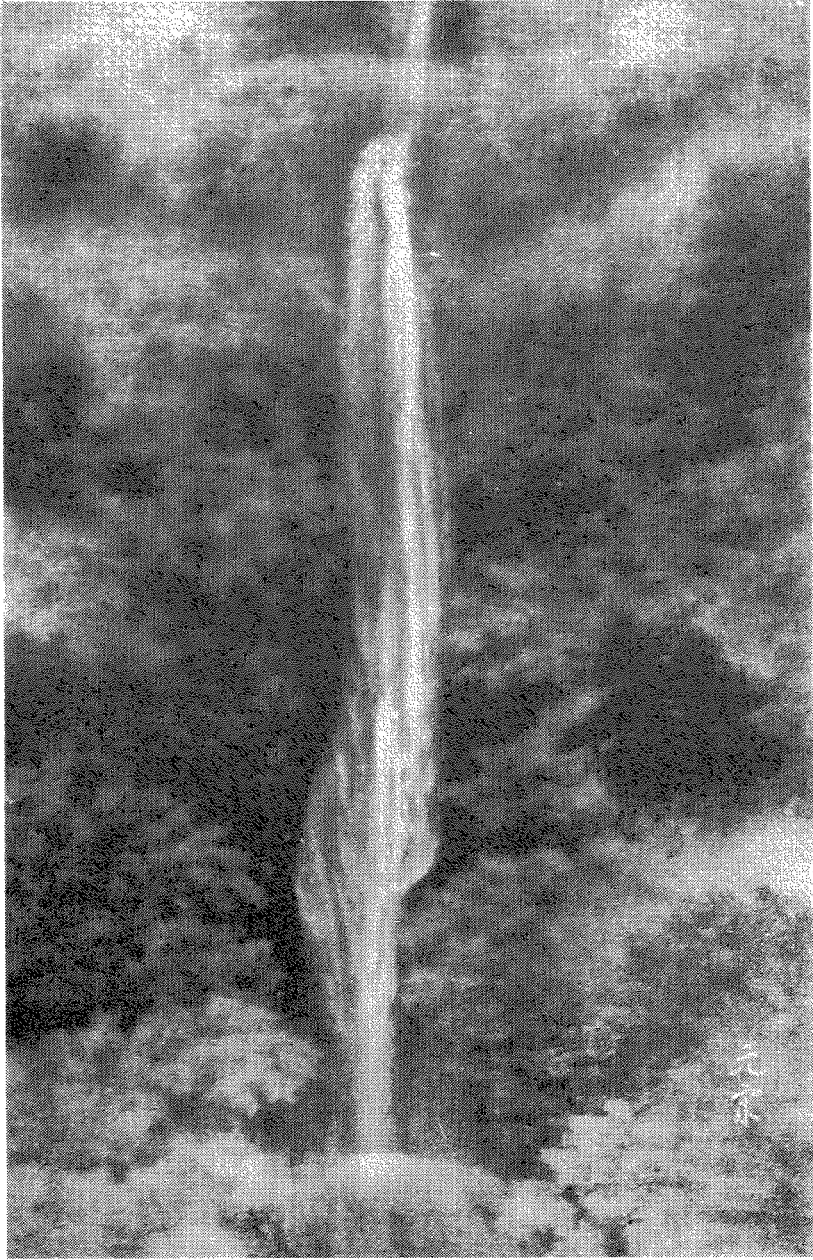
1985年に環境庁が選定した「名水百選」、本章の関連では、緑の文芸学会などによる「日本の滝一〇〇選」（1990年）がある。

多摩川流域で「日本の滝一〇〇選」に選ばれたのは、秋川渓谷・檜原村にある「払沢の滝」一つであるが、多摩川上流域は意外にも滝の宝庫である。「東京の滝」によると環境庁の調査（「日本の自然景観」）では奥多摩の滝は四一にすぎないが、実際には一〇〇を超える滝があるという。それらの滝は、富山県の称名滝のように三五〇メートルもの落差があるわけでもなく、和歌山県の那智の滝、栃木・華嚴の滝のような知名度もないが、都心に近く交通も比較的便利なこともあって、多くのハイカーや登山者に親しまれている。

多摩川の支流・日原川には、本流沿いだけでも「大滝（白滝）」、川乗谷の「百尋の滝」などが飛沫を上げている。険しい谷にはばまれて訪れるのも容易でないこれらの滝を描いたのが奥田元宋（1912年）だ。川合玉堂の孫弟子にあたる日本画家である。

元宋は1979年、六七歳の時に「奥多摩雨趣」のシリーズ―一点を発表した。わが国の日本画家の多くがそうであったように、元宋も対象となる地を自らの足で踏んで絵筆を執った。いずれの作も小雨に煙るもうろうたる風景の作品だが、日原の滝を描いた「雨降る瀧」は、落下する一条の滝が垂直線を強調する効果を生んで、他の一〇点に比べ印象に残る。このシリーズにも「元宋の色」と言われる赤が効果的に使われているが、一本の垂直線たる滝はそれにも増して画面をひきしめている。

元宋は専門の歌人ではないが歌もよくし、宮中での歌会始の召人を務めたこともある。その際、元宋は「彩れる秋写さむと山峽に木葉時雨の音をききをり」の一首を詠んでいる。奥多摩への写生行の時、スケッチ



奥田元宋の日本画「雨降る瀧」（1979年）

ブックの上にハラハラとモミジの散るさまを詠んだものという。

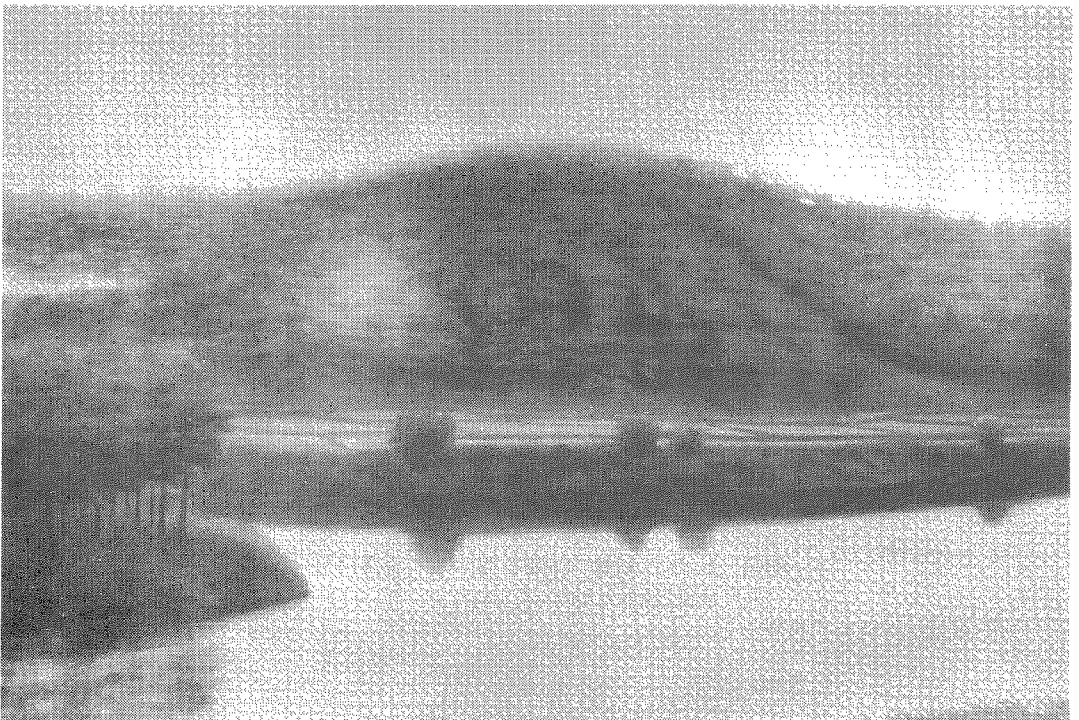
美術評論家の河北倫明は、奥多摩雨趣のシリーズを「日本の山河の真只中に立って、たつぷりと大自然の気を吸いこみながら生れるのが奥田さんの風景画だからである。その水源からの生気を、美しい日本の四季の景観に託し、いかにも親しみやすく私どもに伝えてくる」と評している。

奥田のこうした心性は、われわれの風景観と深く通い合うものがあるが、奥田が風景画に開眼したのは郷里へ疎開している間のことであった。

奥田は、広島県双三郡八幡村（現・吉舎町）で生まれた。中国山地の山ふところに抱かれた町である。町の中を馬洗川（江の川支流）がゆったり流れ、奥深い自然というよりは、人なつかしい山里の雰囲気を漂わせる町だ。全く戦災を受けなかった吉舎は、清らかな川、なだらかな山に囲まれ、青々と茂る山々はとりわけ新緑が美しい。秋になると、特産のマツタケをつつきながら一杯の酒を飲むのがささやかな楽しみ——という日々だった。

およそ八年間にわたる郷里での疎開生活は、画家をして「日本は御承知の様に大陸と違って四季の変化が微妙で、又美しいデリケートな雰囲気に富んで居ります。日本人の感覚のすべてはそれを基盤にして来ていると思うのです（中略）私の作画上の精神も、そんな気持を大切にして制作に生かして行きたい」という決意を固めさせるに至った。師の師にあたる川合玉堂の言葉としても少しもおかしくない談話である。人物画などを描いていた奥田は、この時期を転機として風景画家へと変身したのである。

「待月」（1949年）は、その間の事情を物語る傑作といわれる。



奥田元宋の日本画「待月」（1949年）

季節は初夏。前景は馬洗川である。松が茂りあう山の端に、やがて昇る月を心待ちに待つ、束の間の情景を描いている。薄暮の空と川面の影が、清涼な空気と静寂を運んでくる。そこにあるのは、人を寄せつけない荒々しい自然でなく、人々に平穏な営みを許すそれだった。

滝に神性を認める傾向は、奥田の場合には比較的稀薄だったが、稗田一穂（1920年）の「幻想那智」（1979年）あたりになると、現代の宗教画の様相を呈してくる。月下に輝く那智の大滝を中心に、海上から望んだ那智山、熊野那智大社、海上の奇岩などがデフォルメされて配され、物音一つしない静寂の世界が描かれている。

高さ約一三〇メートル、幅は落口で一三メートルに及ぶこの滝は、年間を通じて豊かな水量を誇り、一条の水の帯となって天から垂直に落下するかのような姿は、遠く海上からも望むことができる。雄大きわまる自然の姿は、古来より神の具現として敬われ、特に平安時代中期より盛んになった熊野詣では、滝そのものが飛滝権現として信仰を集めた。

この滝は、早い時期から描かれた。鎌倉時代の「那智滝図」（根津美術館蔵、国宝）は、垂迹画と呼ばれる信仰の画だが、その表現は写実的で、風景画としても一級品である。江戸時代に入ってから、南画系の画家たちによって那智の滝が主題として扱われるようになる。彼ら南画家たちの態度は、那智を描くというよりも理想化された山水を描くことに主眼があったといわれる。那智が純粹に風景画として描かれるようになるには、やはり近代を待たねばならなかったのである。

滝に神性を認めるか否かにかかわらず、滝の持つ永遠の生命力は多くの画家の心をとらえた。小松均（1902〜1989年）の「最上川源流」（1970年）は、吾妻山の赤滝、黒滝を描いている。うっそうと



諫山麗吉が描いた大分・沈墮の滝

した樹林を墨一色で描き尽くす。頂から巻き上がる金色の雲煙は、大河誕生の靈気さえ感じさせ、観る者の襟をたださせる迫力に満ちている。

岩橋英遠（1903年〜）もまた、滝の持つ神秘さ、厳肅さに魅入られた一人である。宮崎県都城市の関之尾の滝を描いた「蝕」（1959年）、富士山西ろくにある名勝・白糸の滝を四曲屏風の大画面いっぱい描いた「懸泉」（1972年）などを残している。

垂直に落ちる直瀑、何段にも分かれて落ちる段瀑、四方八方に白い飛沫を散らす分岐瀑……と水を持つ変幻自在さを表わす滝は、よほど創作欲をそそると見え、滝に取り組んだ画家はその他にも多い。大分県の大野川と緒方川の合流点に近い沈墮の滝を描いた、諫山麗の「沈墮の滝」は1901年の作。この滝は雪舟筆の「鎮田瀑図」でも知られる九州屈指の名瀑とたたえられたが、現在は発電所の堰堤が築かれスケールの大きさは失われた。

こうした心性はモダンアートの画家のうちにも流れており、グラフィックデザイナーでもある横尾忠則（1936年〜）のここ数年の滝に対する傾倒ぶりも興味深い。絵を描く作業は、一種の浄化作用ともいえるが、横尾は次のように記す。

「時間があると全国の滝巡りをしている。滝の側で水の飛沫を浴びながら、滝と同化するまでジッとしゃがんでいるのである。滝はイオンを発生するらしく、しばらくいると脳波がアルファー化してくるのか、一種のメデイテイション状態になってくる。この状態は無心で絵筆を動かしている時に近い」。

俳人・後藤夜半の名を一躍高めた句に「滝の上に水現れて落ちにけり」がある。滝口を見上げ、滝つばに目を落し、再び見上げるとき、水はそ

の一瞬一瞬、生命あるもののように落下してとどろく。滝は、中・下流域には期待できない涼気を漂わせつつ、上流域ならではの景観の面白さに参入させてくれる。

主要参考文献

- 「日本の景観」(樋口忠彦、春秋社、1981年)
「風景学入門」(中村良夫、中央公論社、1982年)
「風景とは何か」(内田芳明、朝日新聞社、1992年)
「風景との対話」(東山魁夷、新潮社、1967年)
「風景画入門」(中村善策、保育社、1987年)
「日本の景観・西欧の景観」(オーギュスタン・ベルク、講談社、1990年)
「都市のコスモロジー」(オーギュスタン・ベルク、講談社、1993年)
「英国風景画展」(日本経済新聞社、1970年)
「風景画論」(ケネス・クラーク、岩崎美術社、1967年)
「絵画の領分」(芳賀徹、朝日新聞社、1990年)
「絵とかたち」(粟津則雄、講談社、1985年)
「風景画全集、美しい日本、一〇〇巻」(ぎょうせい、1988年)
「アトリエM6」(アトリエ出版社、1989年)
「明治東京名所図会―復刻版」(山本松谷、講談社、1989年)
「調布玉川惣畫圖―復刻版」(多摩市教育委員会、1988年)
「近代日本画に見る風景」(朝日新聞社、1987年)
「日本の四季名作展」カタログ(読売新聞社、1985年)
「石橋美術館名作選」(石橋財団、1990年)
「都市と水」(高橋裕、岩波書店、1988年)
「水辺都市」(陣内秀信、朝日新聞社、1989年)
「水網都市」(上田篤編、学芸出版社、1987年)
「水辺の計画と設計」(吉村元男、芝原幸夫、鹿島出版会、1985年)
「川を楽しむ」(リバーフロント整備センター編、技報堂出版社、1991年)
「まちと水辺に豊かな自然を」(リバーフロント整備センター編、山海堂、1990年)
「江戸の川、東京の川」(鈴木理生、井上書院、1989年)
「ふるさと土木史」(経済調査会、1990年)
「都市の中の川」(ロイ・マン、鹿島出版会、1975年)
「水のデザイン」(D・ペーミングハウス、鹿島出版会、1983年)
「アクアテクチュア」(アンソニー・ウィルソン、鹿島出版会、1990年)
「水の惑星」(ライアル・ワトソン、河出書房新社、1988年)
「東京の川」(地域交流出版、1986年)
「水の文化史」(富山和子、文芸春秋、1980年)
「河岸に生きる人々」(川名登、平凡社、1982年)
「多摩川」(三輪修三、有隣堂、1988年)
「多摩源流を行く」(瓜生卓造、東京書籍、1981年)
「おいでよ森へ―都民の森ガイドブック」(東京都森林整備公社、1990年)
「多摩川誌」(建設省、1986年)
「都市が滅ぼした川」(加藤迪、中央公論社、1978年)
「ふるさといきもの里一〇〇選」(環境庁監修、ぎょうせい、1989年)

「岸辺のアルバム」(山田太一、角川書店、1982年)

「川の個性」(須賀堯三、鹿島出版会、1992年)

「流れる水も人も」(ふじたあさや、ぎょうせい、1977年)

「みずいろの水を求めて―多摩川讃歌」

(鈴木宗吉、エースプランニング、1986年)

第一章

「水車史考」(李家正文、雪華社、1985年)

「失われた動力文化」(平田寛、岩波書店、1976年)

「まわる、まわれ水ぐるま」(株INAX、1986年)

「アサヒグラフ別冊、美術特集日本編58、川合玉堂」

(朝日新聞社、1989年)

「川の歌」(関東建設弘済会、1988年)

「淀川往来」(向陽書房、1984年)

「蜷川の螢」(井上俊夫、編集工房ノア、1983年)

「水車間書帖」(郷田谷子、増田淑美、クオリ、1978年)

第二章

「多摩川における川漁の技法と習俗」(安斎忠雄、1985年)

「長良川鵜飼のすべて」(郷土出版社、1984年)

第三章

「世田谷の古道に沿って」(財・せたがやトラスト協会、1992年)

「旅と民俗の歴史第九巻「川の道」(八坂書房、1987年)

「脇川―人と暮らし」(愛媛県文化振興財団、1989年)

「アサヒグラフ別冊 美術特集 日本編58 川合玉堂」

(朝日新聞社、1989年)

「現代日本の美術四 川端龍子」(集英社、1977年)

「山と木と日本人」(市川健夫、日本放送出版協会、1990年)

「写真集 多摩川は語る」

(東京立川ライオンズクラブ編、けやき出版、1985年)

第四章

「多摩川1994」(とうきゅう環境浄化財団、1994年)

「相模川物語」(宮村忠、神奈川新聞社、1990年)

「せたがや百年史」(世田谷区、1992年)

「川瀬巴水展カタログ」(大田区郷土博物館、1990年)

「小林清親展カタログ」(太田記念美術館、1989年)

第五章

- 「川の文化」(北見俊夫、日本書籍、1981年)
旅の民俗と歴史九卷「川の道」(八坂書房、1987年)
「多摩川1994 資料編」(とうきゅう環境浄化財団、1994年)
「川瀬巴水展カタログ」(大田区郷土博物館、1990年)
「写真でみる郷土のうつりかわり」(風景編)
(大田区教育委員会、1983年)
「多摩川」(三輪修三、有隣堂、1988年)
「江戸名所図会を読む」(川田壽、東京堂出版、1990年)

第六章

- 「青梅街道」(中西慶爾、木耳社、1982年)
「日本の民家」(川島宙次、講談社、1978年)
「向井潤吉展カタログ」(世田谷美術館、1993年)
「向井潤吉アトリエ館開館記念展カタログ」
(世田谷美術館、1986年)
「浅井忠展カタログ」(京都新聞社、1981年)
「住まい方の思想」(渡辺武信、中央公論社、1983年)
「日本人と住まい」(上田篤、岩波書店、1974年)

第七章

- 「水を訪れる」(山口嘉之、中央公論社、1990年)
「写真でみる魅力あるダム環境」
(ダム水源環境整備センター、1990年)
「都市が滅ぼした川」(加藤迪、中央公論社、1973年)
「図説 日本の産業―水」(為我井忠敬、あいうえお館、1983年)

第八章

- 「河相論」(安藝皎一、岩波書店、1951年)
「にほんのかわ 60・63号」(日本河川開発調査会、1993年)
「東京という主役―映画のなかの江戸・東京」
(佐藤忠男、講談社、1988年)
「室生犀星全集第五巻」(新潮社)

第九章

- 「東京の橋と景観」(東京都、1987年)
「橋と日本人」(上田篤、岩波書店、1984年)
「日本の橋」(保田与重郎、講談社、1990年復刻)
「歴史のなかの橋とロマン」(川田忠樹、技法堂出版、1985年)

「橋のなんでも小辞典」(講談社、1991年)

「アサヒグラフ別冊 美術特集 牛島憲之」(朝日新聞社、1979年)

「牛島憲之展カタログ」(世田谷美術館、1989年)

「アサヒグラフ別冊 美術特集 大下藤次郎」

(朝日新聞社、1979年)

「水彩画家 大下藤次郎」(土居義次、美術出版社、1981年)

「大下藤次郎紀行文集」(近藤信行編、美術出版社、1986年)

「クオーターリーかわさき No.17」(川崎市、1988年)

第十章

「日本の滝一〇〇選」

(グリーンルネッサンス事務局編、講談社、1991年)

「東京の滝」(小澤洋三、三島昭男、舞字社、1993年)

「奥田元宋展カタログ」(読売新聞社、1979年)

「奥田元宋」(広島県、1991年)

「雪舟」(「太陽」1974年2月号、平凡社)

「北斎美術館 第4巻」(集英社、1990年)

「最上川への回帰―評伝・小松均」

(真壁仁、法政大学出版社 1984年)

「多摩川1994」(とうきゅう環境浄化財団、1994年)

「画集 日野今昔」(出水操、1989年)

「四季の博物誌」(荒垣秀雄編、朝日新聞社、1976年)

「カラー図説 日本大歳時記」(講談社、1984年)

第十一章

「農の美学―日本風景論序説」(勝原文夫、論創社、1979年)

「日本の自然」(中野尊正、小林国夫、岩波書店、1959年)

「日本風景論」(志賀重昂、講談社、1976年復刻)