

博士論文（要約）

# 洲浜の表象文化史

原 瑠璃彦

本論文は、日本文化における洲浜の表象の総体を扱おうとしたものであり、洲浜に関する初のモノグラフである。

洲浜とは、洲が曲線を描きながら出入りする浜辺のことを指す。この海辺の表象が日本文化の様々な場面で見られる。

「洲浜」という語が最初に文献上に見られるのは平安時代の歌合の記録である。ここでの「洲浜」は、現実の海辺の風景を指すのではなく、ある作り物の呼称である。これは、後に「洲浜形」と呼ばれる曲線的な輪郭を持つ台であり、その上には和歌的表象のミニチュアがつくられる箱庭のようなものであった。これを本論文では以後「洲浜台」と呼ぶ。

平安時代、洲浜台は和歌とともに盛んに用いられた。当時の貴人たちは、洲浜台を和歌と組み合わせることで贈与に用いたり、内裏歌合のような晴儀の歌合において、その場の中心的な舞台装置として用いた。

洲浜台は、その場限りの一回性に基づくものであり、恒久的に保存されなかった。平安時代の洲浜台そのものは現存せず、また、それを描いた当時の図像資料も見られない。その情報は文献資料から得られるのみである。

洲浜台が和歌とともに盛んに用いられるのは、九世紀終わり頃から十一世紀の終わり頃までの約二百年間に過ぎない。ちょうど院政のはじまる頃より、歌合において洲浜台は用いられなくなり、また、和歌と組み合わせた贈与も見られなくなってゆく。一方で、洲浜台とほぼ同じ形状をした島台などの祝賀的な飾り物は継承され、今日においても時おり婚礼の場などで用いられている。

もっとも、洲が曲線を描きながら出入りする海辺のモチーフは、「洲浜」という語の初出以前から、庭園につくられていたことが発掘調査によって明らかになっている。また、絵画に関して、平安時代の絵画はほとんど現存しないが、当時の文献資料、また、中世以降の現存する絵画に洲浜がしばしば描かれていることから、平安時代の絵画にも洲浜が盛んに描かれていたことが確実視されている。

日本の文化は大陸からの影響が様々な点において濃厚であるが、洲浜というモチーフは、美術史や日本庭園の研究において、大陸文化圏には見られない日本独自のものと言われてきた。また、「白砂青松」という四字熟語は、松の生い茂った砂浜のことを指す。これは和製漢語であり、その成立は明治時代と言われているが、天橋立や三保の松原、須磨浦や白良浜といった日本各地の海辺の景勝地がその類型にあてはまる。時おり「白砂青松は日本人の原風景である」といった言説が見られるが、洲浜とは、この「白砂青松」と近いものである。

ただ、洲浜とは、現実の海辺の風景を背景としながらも、あくまで都市のなかで形成

された表象と考えるのが本論文の立場である。管見の及ぶ限り、現実の海辺の風景に対して「洲浜」という語が用いられた事例はない。「洲浜」とは常に、洲浜台をはじめ庭園や絵画などにおいてのみ用いられる語であり、厳密には現実の海辺とは独立した理想的な表象と考える。

洲浜の表象について、これまで様々な研究が重ねられてきた。洲浜を主題とした論文も複数存在する。これらの先行研究において、洲浜に関する基本的な一次資料は網羅的ではないものの整理はされている。しかしながら、洲浜台の機能、ならびに洲浜の表象の意義についての考察は不十分なものと思われる。これらの先行研究に関して総じて指摘できることは、洲浜という海辺の表象が何かということが正面から問われていないことである。

早く折口信夫は、洲浜台を「標山の観念化を経たもの」と述べており（「髯籠の話」、また、家永三郎は「洲浜の本来の意味」は「蓬莱山の形を模する」ことにあると論じている（『上代倭絵全史』）。先行研究は、大方この理解の範囲にとどまるものである。ここでは、正倉院蔵の仮山や大嘗祭に用いられた標山といった山のミニチュアが洲浜台の前身と考えられており、また、折口による「依り代」論という垂直信仰ばかりが論じられている。たしかに、これらは重要な問題ではあるが、対して洲浜台が担う洲浜という海辺の表象、また、常世思想という水平信仰との関係がおろそかにされている。

もっとも、太田昌子による『依屋宗達筆松島図屏風——座敷からつづく海』はこの点に注目し、幅広く洲浜の表象について論じたものであり、本論文には不可欠と言えるほどの最重要先行研究である。しかしながら、それでもなお、その表象を最初に引き受けたと言える洲浜台についての言及は少なく、また、その和歌文学との関わりには立ち入っていない。

洲浜台そのものが現存しないことも、その研究を困難にさせていることは事実であろう。また、洲浜の表象は、和歌をはじめとする文学、美術、庭園、宗教、ひろくは芸能にも関わるものであり、その問題は多岐にわたる。それゆえ、この表象がはらむ問題に取り組むには、一つ学問分野にとどまっていたは不十分であり、分野横断的なアプローチが必要である。

本論文ではとくに歌合における洲浜台の機能を大きく取り上げるが、先行研究において、無論、歌合における洲浜台は取り上げられているものの、その考察は十分とはいえない。歌合とは総合芸術的な芸能であり、そうした動的な行為のなかで洲浜台がどのように用いられ、またそれがどのような機能を果たしていたかが綿密に考察されるべきである。そのときに鍵となるのが、従来の研究に抜けていた、天皇との関係性であり、これに注目することで洲浜台が担っていた機能が浮かび上がってくる。

洲浜台というあたかもただの玩具のような代物を博士論文の対象として扱うことは、いささか奇異に見えるかもしれない。しかしながら、洲浜台は、和歌文学と密接な連関を持っており、『古今和歌集』に大成されその後およそ一千年にわたり日本文化の基底を成したと言える和歌的表象の生成に一役買っていたように思われる。

本論文は、この洲浜台を徹底的に研究してこそ、後世の展開も含め、洲浜の表象の総体が明らかになってくるものと考ええる。洲浜台を主な対象としながら、日本における洲浜の表象文化史の全貌を明らかにし、日本文化史を新たな視点から読み直すことが本論文の目的である。

本論文は二部構成、五つの章と二つの補論からなる。第一部と第二部は、古代と中世以降という時代区分にも対応している。以下、順に各章の論点を記す。

第一部では、洲浜台を中心に、主に洲浜の表象の成立とその機能と意義について論じた。

「第一章 平安時代における洲浜台の諸相——和歌と組み合わせた贈与と天皇主催の晴儀の歌合」では、文献資料から平安時代における洲浜台の使用を追った。平安時代の歌集からは、算賀、誕生祝い、負態、餞別の際に、洲浜台が和歌と組み合わせて贈与される事例が見られる。これらの記事は簡潔なものであるが、それに比して、記事が充実しているのが歌合の記録である。洲浜台、あるいはそれに類するものが用いられたことが確認できる歌合は、九世紀の終わり頃から十一世紀の終わり頃までの約二百年間に二十三件見られる。本論文ではこれを前半と後半、すなわち前期晴儀歌合と後期晴儀歌合に分け、第一章では前者を扱った。これは、この両者では、歌合の主催者が、天皇家から摂関家にうつるほか、様々な変化が見られることによる。こうした区別は、先行研究においてはそれほど重視されておらず、本論文のこだわった視点である。

前期晴儀歌合の記録を洲浜台に注目しながら検討してゆくと、洲浜台は、そこで読み上げられる和歌の風景をミニチュアによって視覚的・立体的に表象するのみならず、たとえば、霞を詠んだ和歌はそれを記したものを洲浜台上の山のミニチュアにつけ、鶯を詠んだ和歌は花につけるといのように、その内容に応じて、洲浜台上のミニチュアに組み合わせるといことが行われていたことが見えてくる。また、(三)「延喜十三年亭子院歌合」(九一三)に如実に見られるように、洲浜台とは、単に静的に鑑賞されるものではなく、音楽の演奏が伴われるなか、煌びやかな出で立ちで「昇<sup>か</sup>」かれる、すなわち、担ぎ入れられるというような、動的な芸能のなかで用いられる装置でもあったことが見えてくる。また、平安時代の歌合の完成形と言えるのが(九)「天徳四年内裏歌合」(九六〇)であるが、これは和歌文学、装束、薫香、飲食物、音楽といった様々な要素が一体となって進行する、いわば総合芸術的な饗宴とすることができ、その中心にある

のが、洲浜台という作り物であった。そして、それは何よりもまず、天皇に献じるもの、天皇に見せる舞台装置であったことが窺える。

「第二章 平安時代における和歌と風景の表象——和歌の観念的表象と政治的機能」では、平安時代に洲浜台が担っていた機能を明らかにするにあたって、当時の和歌と風景の関係について検討した。平安時代、平安京という都市では、後に「名所」「歌枕」と呼ばれるような観念的表象が貴人たちの間に成立しつつあった。図式化するならば、それまで、和歌は現前する風景の体験をもとに詠まれることが支配的であったが、この頃、現前する風景の体験を経ずして、全国の様々な風景が和歌に詠まれるということが支配的になってくる。このようなことが可能であったのは、まず古歌の蓄積があるわけだが、さらに片桐洋一は、そこに洲浜台、屏風絵や障子絵、庭園といった「つくられた小自然」が介在していたと論じている。本論文では、この議論を踏まえつつも、そのなかで洲浜台が持つ特異性にアプローチした。ここで問題となるのは、これまでの研究において、しばしば「洲浜台を見て和歌が詠まれた」ということが、あたかも当然のように論じられていることである。屏風絵・障子絵、庭園を見て和歌を詠む事例は文献上はつきりと認めることができるが、対して、洲浜台を目にして和歌を詠んだということは、確かに当時の状況を踏まえれば当然想定されることではあるが、そのことを文献から明確に読み取ることは難しい。とくに、洲浜台のもっとも活躍した晴儀の歌合とは、兼詠のもの、すなわち、その場で和歌が詠まれるのではなく、あらかじめ詠まれた和歌がそこで披露されるものであった。

屏風絵・障子絵や庭園においては、それらがつくられることと和歌が詠まれることの前後関係は比較的明確だが、これらに比べれば、洲浜台の場合、その製作と和歌を詠むことは同時に近いものだったと考えられる。洲浜台とは、そのブリコラージュ性、可動性により、屏風絵・障子絵、庭園よりも、即応的に和歌の内容を視覚的に立体化・可視化することのできるものであり、それらの組み合わせは自由度を有しており、絵画や庭園に比べて、非決定的な特性を有していると言える。

歌合において、和歌がどのように読み上げられ、それを記したものがどのように扱われていたかは、資料的に不明な点が多いところであるが、本章では、洲浜台上のミニチュアに取り付けてある色紙を、一つずつ順番に取って読み上げていたと考えた。言わば、一首ずつ和歌が読み上げられることで、洲浜台という「小さな舞台」において、和歌が上演されるような事態がそこで生じていたことが想定される。こうして、天皇の前で行われるような歌合において洲浜台は、当時、貴人たちの間で生成しつつあった観念的な和歌的表象が披露・共有される「小さな舞台」であったと論じた。さらに、大嘗祭における風俗歌、ならびに大嘗会倭絵屏風を参考にすることで、この「小さな舞台」は、権

力者が和歌の風景を視覚的・立体的に掌握することを象徴することで、擬似的な「国見」を可能にする機能も有していたと論じた。

「第三章 平安時代における洲浜の表象の意義」では、洲浜台が担っていた洲浜という海辺の表象そのものの意義を問うた。これは、洲浜台がしばしば賀歌と組み合わせて贈与されたこと、また、晴儀の歌合の場の中心に用いられたことの根拠を問うことでもある。これまで洲浜台、あるいは洲浜の表象が祝賀性を持つことに関しては、それが神仙思想に由来する、鶴亀蓬萊の景をあしらうことによると説明されることが多かった。確かに、平安時代において洲浜台に神仙思想のモチーフがつくられた例はあるが、これらは部分的なものに過ぎない。本論文は、洲浜台ならびに洲浜の表象が祝賀性を持つ所以は、洲浜という海辺の表象そのものにあるという立場を取る。

平安時代、平安京という内陸の都市において、貴人たちの生活には、洲浜台だけでなく屏風絵・障子絵、庭園など様々なかたちで海辺の表象が貴人たちの生活に持ち込まれており、そのなかには白砂青松、洲浜的な海辺もあった。また、ここには南庭や大庭のような白砂の敷かれた場も範疇に入れて良いと考えた。

こうしたなかで注目されるのは、洲浜というモチーフが、それとは対極的な海辺の表象である「荒磯」に対して、日本独自の表象と考えられる点である。森蘊は庭園における洲浜の意匠が、また、太田昌子は日本美術における洲浜のモチーフが、大陸文化には見られない、日本独自のものであると論じている。もっとも、近年発掘された古代中国の庭園から洲浜に類似した意匠が見られること、また正倉院の所蔵品の山水画に曲線的な汀線が見えるという事実はある。しかし、大陸においては以後、それらが一つのモチーフとしては形成されず、また今日まで継承されなかったことは事実であり、洲浜を日本独自のモチーフと見なすことは認めて良いと思われる。

このように清浄な海辺が主眼化される所以を実証的に問うことは困難であるが、折口信夫の思想の中心にある常世思想、すなわち海辺において海の向こうから超越的存在を迎える古代信仰がここには反映しており、こうした海辺の聖性ゆえに、洲浜の表象は清浄性を担い、ハレの場で用いられたと考えた。

さらに、本章では最後に、洲浜の表象と女性性との関係にアプローチした。そもそも、歌合は、女性たちが中心になって行うものであった。ここでヒントとなるのは、歌合の先蹤行事の一つとされる歌垣である。歌垣が風景の開かれた場で行われたことはよく知られているが、井上実は、歌垣の場における水の要素に注目しており、なかには海辺、それもまさに洲浜的な海辺での歌垣も見られることを指摘している。また、そうした歌垣の場所性が、水辺で女性が神の子を身ごもるという玉依姫型聖婚神話の場所性と通底していると論じている。洲浜台が用いられ、女性が中心的な役割を担っていた前期晴儀

歌合には、こうした「水のほとり」における歌垣、聖婚神話との関係が読み取ることができると思われる。そして、こうした古代の記憶は、洲浜台を誕生祝いや求婚に用いることにも生きていると考えられる。

「補論一 海辺の経験と王権——八十嶋祭と『源氏物語』」では、鎌倉時代に廃絶して以来、今日にいたるまで再興されることのなかった天皇の即位儀礼・八十嶋祭を扱った。この祭祀については不明な点が多いが、その要点は、①女官たちが淀川を舟で下って難波の浦に赴き、内裏から預かってきた御衣<sup>みそ</sup>を神祇官が琴を弾くのに合わせて振り、再び参内してからそれを天皇に返却することと、②あらかじめ天皇が「一撫一息」した「御麻」を禊し、祭物を海に投げ入れることの二点に集約される。八十嶋祭には、平安京という〈中心〉に位置する天皇の身体と、〈周縁〉としての実在の海辺との間接的な接続が見られるが、岡田精司はこの祭祀の本質が「〈大八洲之霊〉を招いて新たに即位した天皇に付着せしめ、国土の統治者としての宗教的資格を付与せしめる」ことにあったと論じている。この論に対しては様々な批判もあるが、近年の研究においても、八十嶋祭の本義が、天皇から海辺へというアウトプットの方向性ではなく、海辺から天皇へというインプットの方向性にあることは認められている。また、この祭祀は、国生み神話と関わる島々を直に経験するというイニシエーションを圧縮したものとかつて理解されていたことが窺える。

これらの議論を踏まえれば、一度も「洲浜」の語が見られない『源氏物語』を洲浜の表象の観点から読み直すことができる。『源氏物語』「霽標」巻における源氏の住吉詣は、古注以来、八十嶋祭との関係が説かれているが、本論文では、むしろ、それ以前に、源氏が須磨の浦において上巳の祓を行い、また、明石の浦において琴を演奏しながら淡路島を直に目にし、それを和歌に詠んでいることから、この須磨・明石の滞在こそが源氏なりの「八十嶋めぐり」、八十嶋祭であったという説を提示した。さらに源氏は、ここでの滞在を絵日記として記録しているが、これがその後の「絵合」において切り札として活躍し、源氏はライバルである弘徽殿女御の父・権中納言に圧勝を遂げる。これらを踏まえ本章では最後に、海辺の経験、洲浜の表象の掌握が、権力を保証するというテーマを導き出すことができると論じた。

第二部では、洲浜台が平安時代において衰退してゆく過程を考察するとともに、その後の日本文化の各所に見られる洲浜の表象、また、それに関わる事象の展開を跡付けた。

「第四章 洲浜台の衰退と浄土表象の成立——藤原頼通をめぐる」では、洲浜台が用いられた晴儀の歌合の後半、すなわち後期晴儀歌合を扱った。藤原道長の継嗣であった頼通は、高陽院という特異な庭園を有した大邸宅を持つが、そこで長元八(一〇三五)年に開催されたのが「高陽院水閣歌合」である。これは、およそ五十年ぶりに再興され

た晴儀の歌合であり、そこでは、洲浜台を船上に載せ、奏楽を伴いながら庭園の水流を移動し、会場である水閣に搬入するほか、高陽院の庭園全体が活用されていた。この歌合においては、天皇ではなく摂関家が、そして女性ではなく男性が中心になるほか、前期晴儀歌合とは様々に異なる点が指摘できる。洲浜台に関しても、そのミニチュアが、そこで読み上げられる和歌と乖離しはじめていることが見て取れる。頼通は、以後も、晴儀の歌合を開催してゆくが、そこでもこの傾向は深まってゆき、やがて洲浜台が和歌との関連を失い、単なる装飾に形骸化してゆき、白河天皇の時代になると、歌合において洲浜台は完全に用いられなくなる。

こうした、歌合における洲浜台の衰退について、萩谷朴は書道芸術の確立、歌合における文芸主義の台頭、白河天皇による風流の制止が要因だと説いている。しかし、後期晴儀歌合における洲浜台の動向を見てゆけば、むしろ、それはミニチュアと和歌の内的な関係の変化の方にこそ要因があると考えられる。かつては、霞の和歌は山のミニチュアに、鶯の和歌は花につけるというように、和歌の内容と洲浜台上のミニチュアが対応関係を持っていたが、それが失われてゆく。こうした現象は、同時代の屏風絵・障子絵においても見られ、この頃、すでに和歌は、かつてのように「小さな自然」とセットにならなくとも成立するようになっており、このことは歌人たちによる和歌の観念的表象の共有がすでに十分になったことによると考えられる。

一方、注目されるのは、この頃、洲浜が極楽浄土の表象に用いられるようになることである。

こうした図像は金戒光明寺の《地獄極楽図屏風》や浄土三大曼荼羅、二河白道図に見られる。その嚆矢となったのが、頼通が晩年に専念していた平等院である。平等院は、池のなかの独立した中島に極楽浄土があるという構造を有しているが、その中島のまわりには創建当時、かなり手の込んだ洲浜がつくられていたことが明らかになっている。ここでは、海の向こうに常世の国があるとする常世思想が、仏教の浄土思想に塗り替えられている。こうした、極楽浄土の構図が日本独自のものであることはこれまでも指摘されているが、そのことが最初に成立する契機は、それまで経典や図像のなかに描かれるのみであった極楽浄土を、日本という土壌に建築と庭園として表象するときこそあり、そこでその台座として洲浜が用いられたということが重要であると考えられる。このように、頼通は、後期晴儀歌合における洲浜台の扱い、また、洲浜を用いた浄土表象の成立という二つに関与した人物として、洲浜の表象文化史において注目される。

「第五章 中世以降における洲浜の表象の系譜——洲浜・風流作り物・白砂」は、洲浜台が衰退した以後の洲浜の表象の展開を追うものであり、平安時代のみならず、後世の絵画や庭園のほか、風流作り物、日本文化の各所の様々な空間装置を取り上げた。洲



浜台は、平安時代より衰退し、歌合にも、また和歌と組み合わせた贈与にも用いられなくなっていくが、洲浜というモチーフは、それ以後も、絵画や工芸、庭園において用いられ続ける。また、洲浜台のような作り物も、以後、綿々とつくられていく。これらは、今日「風流作り物」と呼ばれるが、そのなかに、洲浜をモチーフとした風流車や風流笠、洲浜台に似た嶋形、州崎、風流の破子、近世における島台や蓬莱台をたどることができる。特に、近世においては、島台が盛んに用いられ、様々な図像資料から、婚礼の場や正月などの祝言の場に用いられたことが見えるほか、江戸城の謡初、文楽や歌舞伎においてもその使用が見られる。

風流作り物については、郡司正勝の『風流のイコノグラフィ図像誌』以来、様々な研究されてきた。しかしながら、先行研究においては、風流作り物の多様な展開が最初に開花したのが平安時代の歌合における洲浜台であるということ、また、それが担う洲浜という海辺の表象の意義が重視されていない。とくに、郡司の著作の全体のキーワードが「山」といった垂直性に関わるものであることが注意される。確かに、風流作り物において、こうした垂直的要素は、「立てる」という行為や、あるいは日本文化に普遍的な「見立て」の詩法とも関わる重要なものではあるが、本章では、そうした垂直性を可能にするものとして、水平性があるということを見過ごしてはならないと主張した。すなわち、洲浜形と呼ばれる水平的な海辺のモチーフは、そこに「立てられるもの」を包含する座として機能していると考えられ、また、それが外来の文化に対して、日本的、倭絵的表象の指標であることを重視した。ただ、時代が下るとともに、徐々にその海辺の部分が忘却されてゆき、「山」の方が前景化していったことは事実である。

一方、第三章において、白砂の敷かれたハレの場もまた、洲浜の表象＝再現された場であると論じたが、本章では、敷砂、立砂、盛砂、また枯山水庭園、白洲、能舞台や日本各地の芸能の舞台、伊勢神宮、産屋といった白砂の空間装置の系譜も辿った。洲浜台を参照項とすることで、これらは白砂ないし白石という水平的な座の上に、石や木、建築物といった垂直的なものが立てられるという一つのパターンに系列化して見直すことが可能となる。そして、日本神話に見られる八尋殿や産屋といった海辺の構築物が、これらの空間装置の原型として位置付けられるという論を最後に提示した。

第五章まで、本論文では基本的に洲浜を視覚的な表象として追ってきたが、一方で、その聴覚的側面、すなわち、洲浜という海辺で聴こえる音はどのようなものが想定されていたのか、洲浜の表象が喚起する音とはいかなるものだったか、という問題を考えることも可能と思われる。そのことを扱ったのが、最後の「補論二 洲浜の音——海辺の松風と波音」である。ここでは「松風」を手がかりとして、様々な文献に記される海辺の音風景を参照し、そこから洲浜の表象の聴覚的側面の系譜を描き出すことを試みた。

「松風」とは、松に吹く風のことだが、古来その音は理想的な音として様々な場面で扱われてきた。和歌における「松風」に関して、長谷川幸子によれば、八代集には「松風」を詠んだ和歌が八十七首見られるが、これらを見直せば、海辺を舞台とした「松風」の和歌、ないし、海辺と何らかの結びつきを持つ和歌の一群があることが見えてくる。そのなかには、屏風歌・障子歌も見え、洲浜が描かれたであろう絵画と組み合わせられたものも見られる。また、「松風」は、しばしば、琴などの楽音と調和するものとして和歌に詠まれたが、こうした音に対する思想は『紫式部日記』や『源氏物語』に如実に窺え、そのなかにも海辺と結びついた事例が見られる。

一方、芸能の場面では、自然の海辺の風景の音が琴や鼓の音に「聞きなされる」事例の方が多いが、そうしたなかで注目されるのが能楽、それも世阿弥の脇能である。世阿弥の脇能においては、海辺のサウンド・スケープを描いた場面がしばしば見られる。なかでも、『高砂』『箱崎』は海辺の松風を主題とした能と言えるだろう。『高砂』は今日においても祝言の曲として定着しているが、これは近世において島台と結びつく。また、『箱崎』は、箱崎の白砂青松の海辺の松風と波音が「四徳波羅蜜」であるとする能であるが、こうした能には、中世における天台本覚思想の言説と相通じることが指摘できる。これらの世阿弥の能を踏まえれば、海辺、それも白砂青松の海辺が本覚のトボスとしての役割を担う場合もあったことが窺える。こうした各所に見られる海辺の松風と波音のサウンドスケープは、洲浜の表象の系譜の聴覚的側面と捉えて良いと思われる。

こうして、本論文は洲浜の表象に関する大方すべてのトピックに触れた。もっとも、平安時代の洲浜台についてはその事例を網羅的に扱ったものの、それ以外の絵画や庭園などにおける洲浜、あるいは中世・近世の事例は代表的・部分的なものを取り上げるとどまったことは事実である。しかしながら、ここに洲浜の表象文化史は描かれたものと思われる。

また、本論文ではことさら洲浜の表象に関わる事例ばかりを取り上げてきたため、ともすれば、それが日本文化において主要なものであるかのような錯覚を招くかもしれない。しかし、洲浜の表象が文化の中心にあったと言えるのはせいぜい洲浜台が盛んに用いられる歌合が行われていた平安時代のほんの二百年くらいのことであり、それ以後、洲浜の表象は基本的には周縁的なものに過ぎなくなったと言って良からう。

本論文は歴史とともに抑圧されてきたものをしばしば扱うこととなった。洲浜台が島台や蓬莱台といった飾り物として継承されてゆく過程は、常世思想と蓬莱思想の習合により、徐々に、洲浜という海辺の表象が忘れられ、蓬莱山の方が前景化してゆく過程にほかならなかった。大嘗祭は現在にまで継承されているが、八十嶋祭は中世に廃絶して以来継承されなかった。海幸山幸神話が示唆するように、「海」はもともと「山」よ

りも先行するものでありながら、やがては「山」の方が優勢となり、「海」は抑圧されてゆく。

第三章で触れたように、洲浜の表象は和歌と所縁が深いものの、和歌のなかに「洲浜」という語自体は詠まれないという事実がある。このことは、洲浜と対照的な海辺の表象である「荒磯」がしばしば和歌に詠まれるのに対して大きく異なる。このことと、洲浜台が様々な和歌の景物のミニチュアが置かれ、またそこに和歌を記したものが付けられる器であったことを踏まえ、本論文では最後に、「洲浜の表象は日本的な表象を生み出す想像力を刺激する機能を持つ」という仮説を提唱した。本論文が度々参照した、海辺の聖婚と神の誕生の神話を踏まえ、洲浜の表象を「女性的」と考えることが許されるならば、それは「乳母」的な存在、助産師のような存在と考えられるように思われる。そして、それは日本的表象の生成を促すものの、あくまでその背後にいる、あるいは座として存在するのみであり、しかも本来的には後に残らない。

今日、洲浜の表象をたどることのできるのは、これまで取り上げてきた文献資料のほか、残された図像資料や継承されてきた庭園や作り物のみである。これらは、洲浜の表象の立ち去った跡、あるいはその残滓である。この国において、様々な日本的表象が生み出されることを支えながらも、徐々に抑圧されていった洲浜の表象の意義を最後に指摘することで、この論文を結んだ。