

一枚の絵を読む

— 王朝文化史論 —

目次

はじめに—総合学としての絵画論

I 濃彩絵巻の世界

(1) 承久本『北野天神縁起絵巻』〈時平病臥〉図について

(2) 国宝『源氏物語絵巻』〈柏木〉第二図について

(3) 国宝『源氏物語絵巻』〈東屋〉第一図について

II 版本挿絵の世界

(1) 嵯峨本『伊勢物語』第六段の挿絵〈芥川〉図について

(2) 『源氏綱目』桐壺巻の挿絵〈元服〉図について

(3) 承応三年刊版本『狭衣物語』巻一の挿絵〈花の一枝〉図について

はじめに—総合学としての絵画論

平安王朝の物語文学を絵巻や画帖仕立てにした作品を中心に、昨今は歌仙絵にまでその対象を拡げて、絵画を読み解く作業が続いている。平成八（一九九六）年には『源氏物語絵巻を読む—物語絵の視界』（笠間書院）と題してまとめ、さらに最近の成果としても『物語絵・歌仙絵を読む—附『歌仙絵抄』『三十六歌仙歌合画帖』（武蔵野書院、平成26（二〇一四）年）を上梓し

久下 裕利

たが、いまだ謎めいた図様として立ちはだかり、疑問を解消できない絵画資料が数多く存しているのが現況で、それは歴史や有職故実はむろんのこと、ことばや表現を主体とする従来の国文学研究の領域をはるかに超えた広範な知識が要請されて、ようやく一枚の絵を読み解くに到る場合が多いからであろう。

幸い筆者の視点が画中人物のしぐさであったり、扇や几帳というモチーフであったりする点で、まがりなりにも成果を上げ、それは美術史家の研究領域として独占されていた感のある状況をいくぶん打開していった歩みでもあったはずで、ただ単に物語絵が原作のどの場面を描いたとするが如き内容紹介にとどまるのではなく、文学作品の内容への深い理解、つまり研究成果に裏打ちされたと言い換えることもできようが、まさにその上で読み解く眼差こそが、美術史家が容易に介入して言及する文学世界を国文学の研究領域としてあらためて喧伝していくことが、国文学研究の自立し得る評価へとつながっていくはずなのである。

しかし、中世を専門とする史家が、例えば黒田日出男『姿としぐさの中世史』（平凡社、昭和61（一九八六）年）や網野善彦『異形の王権』（平凡社、昭和61（一九八六）年）など〈絵画史料〉として目ざましい成果を公表し一定の評

価を得、新しい歴史学の姿を切り拓いていったのに対し、国文学の方はいまだ挿絵に關しても作画の内在する意図に留意することなく、あくまで享樂的な添えものとしての認識がいっぱんに根強く、絵画資料に關する研究は享受論や影響論としてその片隅を占めるに過ぎないようである。それでも国宝『源氏物語繪卷』（以下、国宝繪卷と略称）に關しては、二〇〇〇年前後に徳川美術館・東京国立文化財研究所・日立製作所などが協同で科学的調査による高精細デジタル・アーカイブを試み、さらにその画像をもとに復元模本を制作するというプロジェクトがあったことである。

平成十一（一九九七）年十一月には名古屋の徳川美術館で「科学の目でみる国宝源氏物語繪卷」と題するシンポジウムがあったらしい。かろうじてその開催を知り得た実践女子大学の横井孝が、国文学關係の参加者としては唯一人であったとして、その折の若干の報告を同氏「技術としての源氏物語繪卷」（久下裕利編『源氏物語繪卷とその周辺』新典社、平成13（二〇〇一）年に記している。せっかくの大型プロジェクトがあり、そのシンポジウムの開催さえ知らずにいた国文学側の研究者に問題があったのか、横井氏の〈早蕨〉図に描かれる赤い衣の女房の顔の顔料成分の相違に気づき、後の補筆があったのかとする質問にも答えられない主催者側の方に準備や対応に不手際があったのか、残念な結果を招いていく前兆の一端であった（後掲『全卷復元に挑む』九四頁にその回答）。

というのは、最終的なこのプロジェクトの目的としては精密な復元模本の制作であったようだが、そこにも国文学研究者の姿はなく、色彩や図様の最終決定は横写を担当する日本画家の判断に任されていたというのである。その成果は、平成十四（二〇〇二）年のNHKスペシャル「よみがえる源氏物語繪卷」やNHK衛星ハイビジョン「よみがえる源氏物語繪卷〜浄

土を夢見た女たち〜」などの放送で紹介されたり、あるいはNHK名古屋「よみがえる源氏物語繪卷」取材班編『よみがえる源氏物語繪卷 全卷復元に挑む』（日本放送出版協會、平成18（二〇〇六）年）として出版された。

そこには平安末期成立当時の国宝繪卷の姿が、鮮やかによみがえっていた復元模写図があったが、例えば従来は〈柏木〉第三図の上部左隅に描かれていた女三の宮の衣装の裾と思われた箇所が几帳の裾や野筋となり（その奥に女三の宮が居るとする筆者の認識に変更はない）、また〈竹河〉第一図の白梅が紅梅となっていたのである。特に後者に關しては、清水婦久子『源氏物語繪卷』と和歌』（久下裕利・久保木秀夫編『平安文学の新研究―物語繪と古筆切を考える』新典社、平成18（二〇〇六）年）が、「紅梅」の場合の本文表記と『源氏物語』の確かな読みに加え、昭和三十九（一九六四）年完成の木版本繪卷を根拠として白梅であるはずとの見解を示し反論する状況にもなっている。

もちろん貴重な復元模本を取り込んで河添房江『源氏物語』宿木卷の自然と人間 国宝繪卷のデジタル・アーカイブから』（『国文学』平成15（二〇〇三）年）のような堅実な研究成果がみられる一方、〈鈴虫〉第一図に關して、端近に坐って庭をながめる女性を従来は女三の宮と考えられていたが、復元を担当した日本画家が、裳を着けていることから身分的にも出家した女三の宮ではあり得ないとした（前掲『全卷復元に挑む』一二六頁）。

この新提言を受けて賛同した一部の『源氏』研究者もいたが、清水氏は前掲論考の中で詞書に「仏のお前に宮おはして端近くながめたまひつつ念珠したまふ」とあり、端近に居るのが女三の宮であることを確認した上で、鈴虫の鳴く前栽を踏まえて歌を詠み交わす光源氏の装束の裾が画面左隅に描かれていることからしても、物語展開において中心人物となるはずの女

三の宮が画中に不在の図様となってしまう理会には従えないと、否定的な見解をいち早く述べていた。しかし、この指摘だけでは出家した女三の宮が何故裳を着けていたのかの疑問に応えているわけではないので、『源氏』研究者の手によるその解決が待たれたのである。

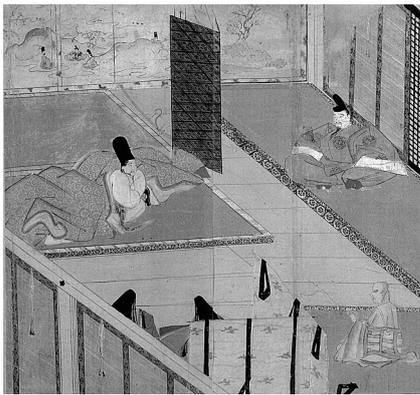
近時、大妻女子大学の倉田実「裳を着けた尼姿の女三宮―『源氏物語絵巻』「鈴虫(一)」段から―」(古代文学論叢第二十輯『源氏物語 読みの現在 研究と資料』武蔵野書院、平成27(二〇一五)年)は、『左経記』『長秋記』等の史料からの例も加えて、平安時代の貴族女性が出家する場合の尼装束には袈裟と裳が必要であることを述べ、その上で長い髪の裾をわずかに削いだばかりの女三の宮の姿形だからこそ、「裳姿を描くことで出家した女三宮であることを示していた」のであるとした。このように新しい知見によって、図様の謎が氷解していくことが今後も期待されよう。以下同じような試みを志向しての私論である。

I 濃彩絵巻の世界

(1) 承久本『北野天神縁起絵巻』

〈時平病臥〉図について

承久本『北野天神縁起絵巻』
(北野天満宮蔵。以下承久本と略称)
は、周知のように右大臣菅原道真が時の帝醍醐天皇を廃し^{上皇よ}齊世親王の擁立を謀っているとする左大臣藤原時平の讒言によって太宰府に流罪となり、当地で無念のまま薨去し、その後時平一統に祟り、



承久本『北野天神縁起絵巻』
〈時平病臥〉図〈部分〉(北野天満宮所蔵)

ついに現人神となる実話を絵画化した天神絵巻としては最古の絵巻で、話の内容はほぼ『大鏡』にも語られ、宮中清涼殿を襲う〈雷神〉図は特に知られている。

本節で採り挙げる一図は、かの〈雷神〉図では抜刀して立ち向った時平だったが、その後病に臥してついに死去に至る、いっばんに〈時平病臥〉図と言われる、時平薨去の直前を描いた図様である。菅原道真(菅丞相)の靈気のしわざと察した時平は、延喜八(九一八)年四月四日、宇多上皇の京極御息所を蘇生させたことでも知られ、加持祈禱の効験が顕著である天台浄蔵を病床に請じ入れたのである。祈禱が始められ、浄蔵の父三善清行(善相公)も見舞に訪れたころ、怨霊が調伏されたのか、図様には時平の左右の耳から二匹の青竜が頭をもたげている。承久本(巻六)の詞書本文を小松茂美編『続日本の絵巻15 北野天神縁起』(中央公論社、平成3(一九九一)年)の「詞書釈文」で示しておこう。

四月四日請じ寄せ給ひて、祈らせ給ひけり。其の日午時(正午ころ)許りに、善相公の訪ひに参り給ひ侍りければ、大臣の左右の耳より、青竜の頸を差し出でて、善相公に告げ示しけるやう、「我申文を作りて、帝釈に訴へ申すに、早く事はり(↓理)を蒙りて、怨敵を報せんとする程に、尊閣の男浄蔵、忽ちに降伏せむとす。制せられよ」と示し給ひければ、相公は、葉公が真竜に会へりけん魂は斯くやと覚えて、此の由を注して送り遣はしき。浄蔵是を見て、漸く退きにけり。其の時、本院の大臣(↓時平)やがて薨じ給ひぬ。御年三十九とぞ承り侍る。(一部私意)

浄蔵によって調伏されかけて出現した青竜は、道真の「怨敵を報せん」とした靈魂が化したものであったようだ。かつて天拝山において道真は帝

釈天にむけ、祭文を掲げて無実を訴え、いちはやく正道が受け入れられ、祭文は天高く飛び昇ったというのだから、まさに青竜が善相公に告げ知らせようとした口吻に一致している。つまり、「制せられよ」とは、もう少して怨敵に報いることができるのに、これ以上淨蔵が祈禱を続けられ、失敗に終わりがかねないから、その前に中断を請うたのである。案の定、淨蔵が退出すると、時平はすぐに亡くなったということである。

ここで注目したいのは、道真の怨霊が化現し両耳から差し出た青竜なのだが、時平を死に至らしめたのが何故青竜なのか。身体に青竜を生ずることには何か典拠があるのだろうかということである。『扶桑略記』にも同一条に「菅丞相の霊、白昼、形を踴わし、左右の耳より、青竜を出現す」（原文は漢文）と、「青竜」と明示されているのである。

ところで、承久本は末尾部の巻七・巻八の二巻を当て、日蔵（道賢）上人が地獄を巡歴する六道絵にその特色があると言われている。中で注視したいのが、地獄で苦しむ、道真左遷の宣旨を下した醍醐天皇と日蔵との邂逅の件で、その八大地獄の責苦の典拠の一つに『正法念処経』が挙げられることである。^{注1)}

道真の怨念がむかう直接的な対象者は、藤原時平であるはずで、その讒言を鶴呑みにした延喜帝が地獄で責め苦を受けているだけで、時平は没後どうなったのか、全く不明である点に疑問を抱かざるを得ないわけだが、それと時平の両耳から出現し死に至らしめたと考えられる「青竜」とが、いかに関わるのかということなのだ。そこで、悪業とその果報という点から『正法念処経』巻八「地獄品之五」に参考とすべき近似した例が見いだせるので、その箇所をまず引用しておこう。

又彼比丘。知業果報。觀大叫喚之大地獄。復有何処。彼見聞知。復有異処。彼見聞知。復有異処。不可忍耐。是彼地獄第三別処。衆生何業生於彼処。彼見聞知。若人殺盜邪行飲酒。樂行多作。墮彼地獄。生受堅苦惱不可忍。業及果報。如前所說。復有妄語。何者妄語。若王王等官人執持。若因於他。若自因縁。若因与物。得脱怖畏。若余人証。若為生活。如是妄語。彼人以是惡業因縁。身壞命終。墮於惡処。在彼地獄生受堅苦惱不可忍。受大苦惱。所謂苦者。以惡業故。自身生蛇一切身中。処処遍行。遍挽其筋。地獄因縁。遍食身分。食脾腸等。在內宛轉。〔大正新脩大藏經第十七卷〕七二頁。傍線筆者

八大地獄の五番目に当たる大叫喚地獄には、十八の小地獄が存在し、その第三小地獄の悪業に虚言を意味する「妄語」が挙げられ、その果報として傍線箇所の責め苦があり、到底耐え難い生きながらの地獄の苦しみなのである。傍線箇所の内容は、身体内に生じた蛇が体内を這い回り、筋肉や内臓を食うということなのである。「蛇」と「青竜」との相違はあるものの、「若王王等官人執持」とある如く、王やその側近たるものの所業として偽りを正さず妄語する悪業の果報として『正法念処経』の意味するところは、道真を讒言によって陥れた為政者時平の所業に照応していると見做せようし、その結果も「身壞命終」となったのである。

体内に潜む「蛇」が、体内を巡り内臓を食うという夢を見る記事が『蜻蛉日記』中巻、天禄二（一〇三二）年にあり、「わが腹のうちなる蛇ありきて、肝を食む」とする夢の内容は『正法念処経』を典拠とするという指摘が石田莉奈『『蜻蛉日記』中巻における蛇の夢―『正法念処経』との関係をめぐって―』（『古代中世文学論考第29集』新典社、平成26（二〇一四）年）によってなされている。道綱母が置かれた状況と符合するののかという正否はともかくと

して、典拠は『正法念処経』なのだろうが、時平の場合は詞書に「青竜」とあって表現上の齟齬がまだ解決されずにいるが、承久本に限らず松崎本、津田本、メトロポリタン本等の天神絵巻の当場面の絵図は時平の両耳から「蛇」が出ているとみられる。これは詞書の「青竜」の実体を描き得ない絵画上の制約かもしれないし、また当該説話を語る古活字本『太平記』には、「耳ヨリ、小青蛇頭ヲ差出シ」とあり、「青竜」が「青蛇」に変容する可能性をも窺い知られよう。^{注2)}

とにかく承久本天神絵巻が未完であるとはいえず、〈時平病臥〉図が道真の怨恨を晴らす成就の場であり、巻五には〈恩賜御衣〉図で知られるように、その意図が時平に無実の罪と配流の身の苦渋を知らしめる点にあったのだとすれば、〈時平病臥〉図の奥に描かれた障子絵の画中画が、『伊勢物語』の業平の東下りを描く第九段〈八橋〉図であるらしい点をも踏まえて、さらなる検証を俟たねばなるまい。〈時平病臥〉図は、『正法念処経』を紹介することによって、生きながらにして地獄の責め苦を体して没した時平の断末魔を刻印しているのであろう。

さて、次は菅公が流謫の身で詠んだ「都府楼は纒かに瓦の色を見る 観音寺はただ鐘の声を聴くのみ」(菅家後集)が、白楽天の「遺愛寺の鐘は枕を敲そばてて聴き 香炉峰の雪は簾を撥かけて看る」(白氏文集十六)よりも勝れていると記したのは『江談抄』なのだが、その有名な白楽天の詩句に関わる国宝『源氏物語絵巻』〈柏木〉第二図についてである。

注

(1) 真保亨『北野聖廟絵の研究』(中央公論美術出版、平成6(一九四)年)

(2) 武田昌憲「讒言と報い—もう一つの『北野天神縁起』—」(茨城女子短期大学

紀要」22、平成7(一九九)年)

(2) 国宝『源氏物語絵巻』〈柏木〉第二図について

国宝『源氏物語絵巻』(以下、国宝絵巻と略称)の〈柏木〉第二図は、光源氏の正妻である女三の宮との密通によって、その罪の意識を重く負った柏木が病の床につき、死期を覚悟しなければならなくなった頃、親友の夕霧が昇進祝いを兼ねて見舞いに訪れた場面が描かれている。寝所の枕元近くに呼び寄せられた夕霧は、柏木の遺言ともなる告白を、密通事件の真相が語られるのではないかと固唾を呑んで聞き入るのである。

本節で注目したいのは、横に臥したままで語り始める柏木の姿形についてである。料紙八枚に一〇九行という長文の詞書だが、まずは該当する前半の詞書本文を引いておこう。

早うより、いささかへだてたてまつる節なく聞こえかはし、睡びならひつる御仲なれば、悲しく恋ひしかるべき嘆き、親はらからに劣らずおぼしたりければ、よろこびとて心ちよげならましと思ふも、いと口惜しく甲斐なし。「とかく甲斐なくはなりたまへる。今日は、かかる御よろこびにいささかすくよかにとこそ思ひはべりつれ」とて、几帳のかたびら引き開けたまへれば、「いと口惜しく、その人にもあらずなりはべりにや」とて、烏帽子ばかり引き入れて起き上がらむとしたまへど、いと苦しげなり。白き衣どものなつかしき、あまた重ねて、ふすま引きかけて、おましのあたりいと清げに、けはひ香ば



国宝『源氏物語絵巻』〈柏木〉第2図

(木版本。原本・徳川美術館蔵)

しく心にくくすみなしたまへる。うちとけながら用意ありと見ゆ。重くわづらひたる人は、日頃重なるままには髪髭も乱れ、ものむつかしうけはひ変はるわざなるを、いよいよやせさらびひたまへるしも白くもの清げになるさまして、枕をそばだてて臥したまへり。

(第一紙十行目、第四紙二行目。傍線筆者。また)

私意により適宜漢字を当て、句読点等を付した)

元気な時の面影すらなくやつれた柏木が横に臥した姿は、白い衣を重ねて着た桂姿で、衾(ふすま)を引きかけ、立烏帽子をつけ、枕を縦にして、身ぎれいで端正な顔を正面にむけている。詞書に記された通りの姿態が画面に描かれているといえよう。一方の夕霧は、冠直衣姿で、奥に身を投げ出すように下長押に坐っている。その夕霧の身なりは、正装といえ、この訪問が単なる病気見舞いではなく、傍線箇所「よるこび」とは柏木が権大納言に昇進したので、そのお祝いに夕霧はかけつけたということを示している。

そうした対面であるから、柏木は居すまいを正そうとしたのだが、苦しくて横に臥したままの対面となったわけで、少なくとも礼を失しないようにと烏帽子だけはかぶったのだということが、詞書の「烏帽子ばかり引き入れて起き上がらむとしたまへど、いと苦しげなり」との行文で察せられる。(1)の天神絵巻でも時平は烏帽子を着けていたが、衣装等への言及はなされていらないから、病気で臥している時でも烏帽子をかぶったまま就寝していたのではないかとする当時の貴族の生活習慣への誤解が生じかねないが、この柏木の応対や『伴大納言絵巻』(出光美術館蔵)で応天門の変の直後、参内した摂政藤原良房を寝所で迎える清和天皇が、急を用する緊迫し

た状況の反映として、かぶりものも着けずに対面している様が描かれている場面があるように、就寝時には烏帽子等のかぶりものを着けずに休むのが通例なのである。

それでは横になって夕霧と対面する柏木の様態の何を問題にしようとするのかというと、引用した詞書の最末尾「枕をそばだてて臥したまへり」とする箇所、何故柏木は枕を縦にして対面したのであろうか。夕霧と話しをするのに頭の置き所として具合が良いためののか、それともさしたる理由もなく「枕をそばだて」たのだろうか。『源氏物語』には当場面(ロ)を含めて三箇所に見える光景で、他は須磨卷(イ)と総角卷(ウ)である。各々の場面の物語本文を引いておこう。

(イ)御前にいと人少なにて、うち休みわたれるに、ひとり目をさまして、枕をそばだてて四方の嵐を聞きたまふに、波ただこもりに立ちくる心地して、涙落つともおぼえぬに枕浮くばかりになりけり。

(小学館新編全集②一九九頁。傍線筆者、以下同じ)

(ロ)いよいよ白うあてはかなるさまして、枕をそばだてて、ものなど聞こえたまふけはひいと弱げに、息も絶えつつあはれげなり。(④三二四頁)

(ウ)雪のかきくらし降る日、ひねもすにながめ暮らして、世の人のすさまじきことと言ふなる十二月の月夜の曇りなくさし出でたるを、簾捲き上げて見たまへば、向かひの寺の鐘の聲、枕をそばだてて、今日も暮れぬとかすかなるを聞きて、

おくれじと空ゆく月をしたふかなつひにすむべきこの世ならねば

(⑤三三二―三三頁)

(イ)は須磨に流謫の身としてある光源氏の孤愁をかなでる文脈にある「枕

をそばだつ」行為で、諸注、ともに左遷の身である白楽天の「遺愛寺の鐘は枕を欹てて聴き、香炉峰の雪は簾を撥げて看る」（白氏文集卷十六・「香炉峰下新卜山居草堂初成偶題東壁」七言律詩の第三・四句）を挙げ、同調する心因をかたどる。また源氏の流謫が菅原道真の左遷とも共振して天神絵巻に描かれた草庵での一句「恩賜の御衣は今此に在り」（菅家後集）と吟誦して恩寵と勅勘の狭間で涙する光源氏の姿を浮き彫りにしている。この白楽天と道真との交響は、(イ)において宇治の大君の死を悼む薫の心象をも浸潤している。(ハ)の傍線箇所「枕をそばだて」て前後の屈折した文脈は、白楽天の前掲詩句に加えて、「山寺の入相の鐘の声ごとに今日も暮れぬと聞くぞ悲しき」（拾遺集・哀傷、よみ人しらず。和漢朗詠集・雑、山家）が引かれているよう。

大君は妹中の君との結婚を望んでいたにも拘らず、策を弄して匂宮との結婚を実現させ、さらにその匂宮と夕霧の六の君との結婚の噂にまたもや失望させ大君に心労を重ねさせたことに死の原因を認めている薫にとって、取り返しのつかない責任を重く感じ、悔恨の渦巻いた哀切の限りを尽くしているのだといえよう。ただその感懐を持った身の置き所として宇治のこの地は亡き大君の四十九日を忌み籠る薫の姿勢に、死に追いやるのだったら生前の大君の意向に従うべきだったのだという後悔の念もあるには違いなかったが、いまや前掲(イ)の「おくれじと」歌に拠れば、それは大君の死に恭順すべき心境にまでたち至っているのだといえよう。つまり、薫の胸中に響く鐘の声は「今日も暮れぬ」とする生きる身の虚しさ、いやもどかしさであったのではないか。後には「恋ひわびて死ぬるくすりのゆかしきに雪の山にや跡を消なまし」（⑤三三三頁）と、死ぬる薬まで求めたいと独詠せざるを得なかったのだらう。

ところで、物語本文の「今日も暮れぬ」という表現に、道真作「不出門」（菅家後集）の詩の心情が重ねられていると指摘し、さらに「枕をそばだつ」の表現には〈謹慎〉と〈恭順〉の意が込められていると読み解いたのは、黒須重彦「枕をそばだつ」について「望郷と絶望」（『源氏物語探索』武蔵野書院、平成9（一九九七）年）である。まず道真の「不出門」（478）を引いて

注(1)
おこよう。

不出門

門を出でず

一從謫落在柴荊

一たび謫落せられし従り柴荊に在り

万死兢兢踟躕情

万死兢兢として踟躕の情

都府樓纔看瓦色

都府樓は纔かに瓦の色を見る

観音寺只聴鐘声

観音寺は只鐘の声を聴くのみ

中懷好逐孤雲去

中懷好く孤雲を逐ひて去る

外物相逢満月迎

外物相て満月に逢ひて迎ふ

此地雖身無檢繫

此の地身に檢繫無しと雖も

何為寸歩出門行

何為ぞ寸歩も門を出でて行かん

道真の「不出門」の第三・四句は明らかに白楽天の「遺愛寺鐘欹枕聴、香炉峰雪撥簾看」に拠っているとみられよう。黒須氏は白楽天の詩に自適の生活者の気ままな心情ではなく、幽閉された深刻な状況と忠心を解されない悲痛な心情が吐露されていることを道真は理解し、「左遷された身」の「謹慎」と「恭順」の心情のあることを読みとっていた（九九頁）とする。確かに召還と復権を期する身にとって現況の閉塞はいたたまれないであろう。その心情は(イ)の光源氏であれば、よく符合するといえよう。しかし、(ハ)には政治的背景はいっさい見いだせないのである。薫は一途に大君を死

にまで至らしめてしまったみずからの裏切り行為に、沈鬱でいたたまれない心境を「枕をそばだつ」というわずかな行為に表出し、誠意として宇治の地に忌み籠ろうとしているのか、「不出門」の第七句「此地雖身無檢繫」とは相違して、宇治の地にとどまることでしか、その意を尽くせないのであらう。

黒須氏も(イ)を検討した上で、(ロ)を可視化した国宝絵巻の〈柏木〉第二図における柏木の「枕をそばだつ」行為に特別な意味を嗅ぎとっていこうとした。黒須氏の全ての論説に従っていくつもりはないが、この〈柏木〉第二図でもその結論とした〈謹慎〉と〈恭順〉の心情が表れた行為として、夕霧の前で語られる柏木の心情の示唆的意向として「枕をそばだつ」は描かれているのであらう。そして、それは夕霧に対しての儀礼的な烏帽子着用とは異なって、光源氏に対しての〈謹慎〉と〈恭順〉の現れであったと見做せよう。それが明らかになるのは、柏木の述懐の後半部である。多少長くて煩瑣となるが、絵巻詞書を掲げておこう。

六条院にいささかなる違ひ目ありて、月ごろの心のうちにかしこまることなむはべりしを、いと本意なく世の中心細く思ひなり、病つきぬと思ひはべりしを、めしありて院の御賀の頃ほひ参りて御けしきをたまはりはべりしに、なほ許されなきやうに御まじりみえはべりしに、世に長らへむことはばかりあり、あぢきなくはべりしに、心さはぎそめはべりて、かく静まらずなりぬるになむ。人数にはおぼし入れざりけめど、いはけなくはべりしより、たのみきこゆることはべりしに、いかなる讒言（まことげむ）のはべりけるにか、これなむこの世のうれへにとどめはべる。
(第六紙十二行目〜第八紙三行目)

柏木は「六条院（＝源氏）はいささかなる違ひ目ありて」と、最期に臨

注(2)

んでも親友の夕霧にさえ女三の宮との密通の真相を語りはしないけれども、「月ごろの心のうちにかしこまることなむはべりし」と、それが原因の〈謹慎〉の意図をいう。さらに朱雀院の賀の試楽のため六条院に参上した折、光源氏の眼差にただならぬ怒りを感じ、その怖れに病床に着くようになった、ここまでの重篤化の由因を語る。またあたかもふりかかった災いであるかのように「讒言」の語までを投入して、何とか源氏へのとりなしを願おうとする柏木の意向もうかがえる。そこには源氏を極度に畏れ、源氏に憎まれては生きてはいけなとする論理が働き、柏木を死に追いつめているのであり、『新編全集』の頭注が「不義の罪そのものよりも、源氏への思惑が柏木の意識を支配している」(三二六頁)と説明するように、柏木の心境をかたどる顧慮が源氏へのまさに〈恭順〉の姿勢を示しているのだといえよう。

奇しくも柏木と薫父子の叶わなかった恋の表情として「枕をそばだつ」行為は、その無念さを刻印し始めていたのかもしれない。

注

- (1) 引用は岩波日本古典文学大系本に拠る。但し訓読は私意。
- (2) この「違ひ目」の言表によって、若紫巻で源氏の夢告を占って「その中に違ひ目ありて、つつしませたまふべきことなむはべる」(④二三三頁)とした須磨流謫の将来は、直接的には敵対する右大臣家の后候補である朧月夜との密通発覚に起因したことを対照化して、女三の宮との密通発覚を示唆的に内包する。

(3) 国宝『源氏物語絵巻』〈東屋〉第一図に

ついて

東屋巻は宇治十帖後半五帖の冒頭に当たり、浮舟物語が本格的に始動する巻である。

浮舟と母中将の君は、常陸での結婚騒動の結果、京の異母姉中の君を頼ることになり、いちおう二条院に落ち着き場所を定めた、その矢先の出来事を発端とする場面となっている。中の君が髪を洗うため浮舟の前を退いたその際に主の匂宮が突如帰宅した。匂宮は目



国宝『源氏物語絵巻』〈東屋〉第1図
(木版本。原本・徳川美術館蔵)

ざとく見知らぬ女が居ることに気づき、新しい女房とも思ったのだろうか、気易く近づき、女の意も解さず襲ったのである。その時、明石中宮の容態が急変したとの知らせを受け、匂宮は再び宮中にもどっていった。それで何とか浮舟は事無きを得たのだが、見ず知らずの男に突然襲われた恐怖感とは拭いようもなかったのである。

画面は、左側に中の君は背面を見せ、女房に髪を櫛で梳かせ、もう一人の女房右近には物語の詞書を読み上げさせ、奥の浮舟はその絵に見入っている。右側には几帳の側に裳を着けた正装の女房が控え、右下隅にも女房を配し、六名の女性だけの画面構成となっている。そのほぼ中央に配された几帳が、いかにも不自然で、左右を隔てる空間処理のために置かれた調度としての几帳か、それとも特別な意味を担うモチーフとして配されているのか、従来は全く考察の対象にならなかつたが、やはり当画面で最も注視すべきは、この中央の几帳なのである。

ところで、〈東屋〉第一図は平安時代の物語享受の実態を示す資料とし

て取り上げられる場合が多く、しかも几帳右脇に座すひとときわ目立つ正装の女房の容貌が、絵に見入る浮舟の容貌と酷似して、引目鉤鼻描法の限界を示しているとして、〈型〉の組み合わせでしか描くことのできなかつた時代の物語絵制作の実状を鋭く剔抉した横井孝「技術としての源氏物語絵巻」(前掲『源氏物語絵巻とその周辺』)及び「物語絵の「かたち」に「意味」はあるのか」(国文学研究資料館平成18年度研究成果報告『物語の生成と受容②』平成19(2007)年2月)がある。その主旨は、類型化された顔貌に物語読者や観る者の心象の投影でしかない文学鑑賞的な深読みを批判しているのであった。ただ〈東屋〉第一図は、同一画面内に浮舟と正装した女房の顔貌及び姿形が相似する例であり、他の画面に類似な〈かたち〉を指摘する例とは違って、明らかに類似な顔貌を描いていて、そこに意図的な作為を認めても良いのではなからうか。あらためて〈東屋〉第一図を読み解くことによって、低迷した評価を正していこうと思う。

横井氏の言説はあくまで描かれた人物の顔貌や姿態を問題にしているのだが、一方画面構成に積極的にアプローチする池田忍『日本絵画の女性像―ジェンダー美術史の視点から』(筑摩書房、平成10(1998)年)は、〈東屋〉第一図から不在の匂宮が空間のすみずみまで支配する権力作用を読みとったのである。その視点は、画面中央の上部に半開きのまま放置されている襖障子に着目し、いくら慌ただしい事態の中でも、閉められてあるべき襖障子であるはずなのに、中の君には気の利かない女房たちが仕えているというのではなく、その隙間こそが邸宅外へとつながる空間であり、ほんの少し前にそこを通過して、匂宮が立ち去った残影、あるいは残香を暗示しているともいえるのだろうか。池田氏は「匂宮の存在は、画面中央に描かれる、なかば開かれた襖障子の奥の空間によって暗示されている」と読むこと

もできよう。」(三七頁)とする。^{注(1)}

これらの指摘を踏まえて〈東屋〉第一図の図様を読み解くには、中央前面に設置された几帳、浮舟と同顔貌の女房、半開きのままになっている襖障子、という三点について、意味があるのか、それともないのかを考えてみる必要がある。いずれも物語や詞書本文に指定されている人物造形や室内のしつらいではないので、画面構成の装置として設定されている可能性があり、何のためにそういう状況として描かれているのか、少なくとも横井・池田両氏は、場面の詞書本文をしっかりと受け止めているところから出発した論説ではなかった。

ということ、この場面の画面構成を詞書本文で確認すると、まず注意しなければならぬことは、物語本文との相違であって、対照してみると、前半部の詞書本文には相当な省略がなされているという点である。^{注(2)}

○詞書本文

いと多かる御髪なればとみにも乾しやりたまはねば、起き居たまへるもいと苦しく、白き御衣ひと重ねばかりにておはする火影はなやかにて、をかしげなり。^Aこの君は、^B人の思ふらんことも恥づかしけれど、いと柔らかにておほじきすぎたまへる君にて、押し出でられてゐたまへり。(第一紙冒頭)

○物語本文

いと多かる御髪なれば、とみにもえほしやらす、起きゐたまへるも苦し。白き御衣一襲ばかりにておはする、細やかにをかしげなり。^Aこの君は、まことに心地もあしくなりにたれど、乳母、「いとかたはらいたし。事しもあり顔に思すらむを。ただおほどかにて見えたてまつりたまへ。右近の君などには、事のありさまはじめより語りはべらん」と、……(略)……ひき起こして参ら

せたてまつる。我にもあらず、^B人の思ふらんことも恥づかしけれど、いとやはらかにおほどき過ぎたまへる君にて、押し出でられてゐたまへり。(670〜1頁)

傍線箇所A、A'の「この君」は浮舟を指し、傍線箇所B、B'が浮舟の様態を示しているから、ABは文脈上破綻なくつながっているといえよう。ただBの内容の人間前に出て誰その思惑を気にする事象が何であるのかが不分明となつていよう。つまり、詞書本文の省略部には、浮舟の乳母が中の君付きの女房である右近に、匂宮が浮舟に迫ったけれども、実事がなかったことを報告し、中の君の前で慰めてほしいと進言しているのである。物語本文省略の方法として、〈蓬生〉図の例でも知られるように女房たちや従者との会話部が削除される傾向にあるには違いないが、画中人物の女主人公に関わる重大事件によって、その周囲も動揺を隠せないはずで、そうした緊迫感が漂う画面構成を、半開きに放置された襖障子で表現しているとも言うのだろうか。少なくとも中の君は、事件を「知らず顔」(6六八頁)に対座しているので、そういう点から浮舟を氣遣うことばを発しては、いないのである。傍線箇所Bにしても、田舎育ちの恥づかしさに氣おくれしてとでも解釈しておけば、詞書からも事件に触れる画面構成上の制約は解消されるのではないかと思われる。

さらにそのことは、詞書後半部、つまりこの場面对応する「絵など取り出でさせたまひて、右近に詞読ませて見たまふに」以下、中の君は浮舟にどのように接していたのか。中の君の視線はある一点に注がれていた。

額つきまみのおほどかに薫りたるこちする。ただ思ひ出でらるれば、絵は目もとまらず、「それとのみいとあはれなる人のかたちかな。さてかくしもあ

りけるならん、故宮のに似たてまつれるなめりかし。故姫君は宮の御方さまに、我をば上に似きこえたとこそは、古人ども言ふめりしか、げに似たるはいといみじきものなりけり」と、おぼし比ぶるに、涙ぐみて見たまふ。

(第一紙末尾〜第三紙前半)

中の君は浮舟の容貌が、「それとのみいとあはれなる人のかたちかな」と亡き姉大君に生き写しであることに感動しているのである。中の君を後ろ姿にして描くのが、洗髪後の気ぜわしい中で実現した対面であることの状態説明になると同時に、中の君の視線を観る者と同化させる描法なのである。^(注4)

その視線で捉えられた浮舟の容貌は、匂宮に襲われた恐怖感や、流浪する身の憂えや、気おくれした物おじの表情を浮かべることなく、物語絵に見入る屈託のない笑顔が描出されている。亡き大君に似た浮舟を見ることで慰められているのは中の君の方であって、詞書は中の君の懐旧の念で埋めつくされているのである。

ただ詞書第一紙後半部には二人の女房が、浮舟の美しい容貌に匂宮の浮気心は抑えられないのではないかとする懸念が表出されていて、その二人の女房が右画面に描かれているのだとする認識はいっけん正しいのかもしれない。几帳わきの頭部の傾きまで浮舟に近似した女房は前方斜め下に視線を落としていて、また右下隅に位置する女房の視線は中央の几帳の存在によって遮られていて、画面構成上からは二人の女房は浮舟が坐る姿形を視界に入れることはできない設定となっている。

詞書が示す浮舟の美貌を見て、そうした危惧を抱く女房たちと、画面の位置関係からすれば、浮舟を視ることができない状態に描かれる二人の女

房の相違、矛盾は、画像を観る者が几帳わきの女房の顔貌が浮舟と酷似していることに気づく視線の動きを導いていて、詞書の進行にもなって右画面の二人の女房から左画面へと移行した視線は、前掲した詞書後半部の内容を負って再び循環してくるのである。その時、中央に設置された几帳は、視線を遮り人を隠すという本来の役割から解放され、右画面へとスムーズにつながる橋渡しの役割を担ってくるといえよう。几帳は当初左右画面を分断するかのよう設置されていたのだが、左画面から右画面へと視線が動く時、この几帳の絵模様に特別な意匠が込められていることに気づくはずなのである。

いっばんに几帳は朽ち木紋様がふつうなのだが、〈東屋〉第一図の几帳の絵模様は山水画なのである。画面中央しかも前面に割り込むように設置された几帳は、左右に配置された人物たちの隔たりを埋めるための空間処理として置かれた単なる室内調度ではないはずだ。この場面の主題を担うべく設営されたモチーフなのだと思う。

前節②の〈柏木〉第二図の図様をふりかえると、左画面の端には朽ち木紋様の几帳で仕切られて、下隅に控える三人の女房と、その上部に二人の女房が描かれていた。もちろん画面中央には見舞いに訪れた〈桜襲の直衣〉をまとう夕霧と上半身だけがみえる烏帽子を着け横になる柏木が描かれていた。その帳台(＝寝所)の壁代が柏木の下半身を隠すように蔽うのだが、その模様が無数の舞い散る桜花で彩られているのである。その上、柏木がまとう衾にも桜花が散りばめられているのであった。恋に破れ身を滅ぼす柏木を無数の散り乱れる桜花が取り巻いている図様の根拠は、かいま見た日の女三の宮のイメージとその密事との連関性を象徴するように描出されているのである。もはや「末期の目の中に広がっているのはあの日の桜だ

った、そして女三の宮だった」と述べる原岡文子「『源氏物語』の「桜」考」
〔『源氏物語』両義の糸―人物・表現をめぐって―〕有精堂出版、平成3（一九九〇年）の論を俟つまでもなく、「死にゆく柏木に、桜が降り注いでいる」（八九頁）との前掲『よみがえる源氏物語絵巻』における解説は有効なのだが、それは復元模写図の明示性による恩恵だろう。しかし、同書における〈東屋〉第一図の几帳の絵柄に関しては、次のように解説しているにすぎない。

浮舟の様子を眺める中君は、女房に長い髪をくしけずらせている。貴族の女性たちのくつろいだ姿が描かれている。「東屋一」の復元模写にあたるのは、馬場弥生氏である。馬場氏は、「絵の中に描かれた絵」に注目していた。部屋の後ろに描かれた障子は、画面の四分の一を占める。そこには、雄大な山河の風景が全面に描かれている。その描写は細かい。水面を泳ぐ小さな水鳥のくちばしまでが、だいたい色で描かれている。絵の中央に描かれた部屋を仕切る「几帳」にも、山河の風景が描かれている。この几帳の下部を蛍光撮影法でさらに調べてみると、肉眼ではほとんど見えなかった草や鳥の姿が浮かび上がった。これを見て馬場氏は言う。「鳥がいたり、水辺の草が生えていたりとか、そういう細かいところまでしっかり描いてあるんですね。部屋の中に、自然の美しい風景を再現し、自分の身の回りに置いて楽しんで生活することができる。それは貴族の特権だと思いますが、そういう優雅な暮らしぶりを感じますね。」
(二一〇～二頁)

平安時代は几帳や屏風という室内調度にまで山河の景を採り入れて、美しい自然とともにあることで生活の場を潤わせたのだろう。〈東屋〉第一図では奥の襖障子にも雄大な山河の風景が描かれ、しかも復元で浮舟が見

入る物語絵まで山水画として蘇ったのだから、辺り一面山河の絵でおおわれていることになる。ただ中央正面の几帳にまで山河で統一したことの意匠は、特別だと言わざるを得ない。

〈柏木〉第二図で見てきたように、乱れ散る桜花が死にゆく柏木をおおるのは、一般的な意味合いで命のはかなさを強調するためではなく、桜花が女三の宮と重なる心象であったからなのである。〈東屋〉第一図の几帳は画面正面にせり出すように設営されているので、単に山河の景を採り入れて、平安貴族たちが生活を楽しんでいたなどという解説なら、この画面の主題性を全く理會していないことになる。中の君は物語絵に見入る浮舟を前にして、亡き大君に酷似するその顔貌に驚嘆して、懐旧の念に浸っているのである。姉大君は宇治川を前にした山里で亡くなった。

この几帳の山河の風景が、亡き大君の思い出とともに宇治の山里の景と同化していると言ってもよいであろう。^{注(5)} しかも几帳に寄り添うように坐る正装した女房へと視線が循環するとき、その女房の顔貌や左斜めに傾いた姿形そのままが物語絵に見入る浮舟とそっくりに描かれているのだから、それはまさに甦った大君の顔貌ということができるのである。つまり、半開きのまま放置されている襖障子にどのような意図が隠されているのかと言えば、そこから再び参内した勾宮の残影や残香が暗示されているのではなく、宇治の山荘へとつながる空間が拡げているのだと読み解く必要がある。

たとえ奥の部屋が勾宮の部屋で、不在の勾宮であってもその支配が手前の中の君と浮舟の居る部屋へ及ぶとしても、いまのところ領じるのは妻である中の君一人であって、浮舟は三条の小家へ逃れている。その隠れ家を訪ねるのは薫であって、勾宮ではない。いみじくも稲本論考が〈東屋〉第

一図を「描かれた大君の形代としての浮舟が登場する」と言い切ったように、その脈絡は大君の形代出現を懇願する薫が立ち現れる〈東屋〉第二図へと連接する。東屋巻の二図は、まず亡き大君の形代として登場する浮舟を刻印し、次にその形代をどうしても手に入れようとする薫の熱情にかられた行動に着眼して場面選択されているのであろう。

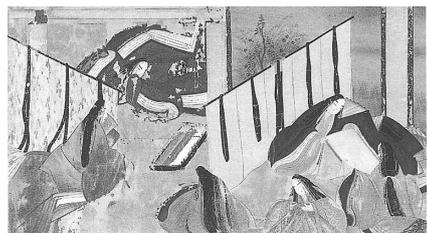
注

- (1) 池田説に賛する論考に稲本万里子「源氏物語絵巻」の情景選択に関する一考察―早蕨・宿木・東屋段をめぐって―(『美術史』149、平成12(2000)年10月)があり、奥の部屋には縹緗縁の畳が敷かれていることから、二条院の主人である匂宮の部屋とする。なお浮舟と女房との顔貌の類似を「浮舟が女君と女房との境界を生きる存在であったことを想起させる」としている。便宜上、小学館新編全集本から引用するが、現存本で詞書本文と最も近いとされる保坂本(おうふう影印本62ウ〜63ウ)とも小異であって、論述上問題はない。
- (2) 前掲拙著『源氏物語絵巻を読む―物語絵の視界』(『蓬生』)図を読む―末摘花との再会」参照。この省略部は末摘花が故父宮の夢を見ていた箇所に対応する程の重みのある削除と考えている。
- (3) 榎本正純「源氏物語絵巻と「後姿」」(前掲『平安文学の新研究―物語絵と古筆切を考える』)は池田説に賛するものの、画中の「後姿」の人物描写に関して、A 絵師は眺め手としての画中の後姿の人物と二重化し、その立場に立って描く。B 観者の想像力を喚起する。C A B二つの機能をはたすという三種類に分類し、〈東屋〉第一図の中の君の後姿は、Cに該当するとしている。
- (5) 参考として橋姫巻の「春のうらかな日影に、池の水鳥どもの翼うちかはしつっ……」(⑤一二三頁)とする場面の一図を架蔵の絵入り版本から掲出

しておく。画中には八の宮と大君中君姉妹に加え、庭先に池の水鳥数羽が描かれている。



絵入版本『源氏物語』
〈橋姫〉図(架蔵)



国宝『源氏物語絵巻』〈早蕨〉図
(木版本。原本・徳川美術館蔵)

〔付説〕

同一画面に女主人公(画面の中心人物)と類似顔貌の女房を配する例に〈早蕨〉図がある。画面構成も〈東屋〉第一図と同じく左側に女主人公たちが対座する場面を描き、几帳をはさんで右側に中の君の結婚衣装を準備する楽しい女房たちが配されている。モチーフもほぼ画面中央に衣装箱(亡き大君の遺品か)が置かれ、後ろ姿でうなだれるような女房がその境界で左右画像を橋渡しするように描かれている。清水婦久子『国宝「源氏物語絵巻」を読む』(和泉書院、平成23(2011)年)は、次の如く述べている。

詞書第二紙には、弁の尼の歌の後半「ひとり藻しほを垂るるあま」と、中の君の歌「しほ垂るるあまの衣にをとらめや浮きたる波にぬるる我が袖」が書かれ、涙で袖をぬらす二人の姿が画面左側に描かれている。そして画面中央には、女房が縫っている衣の反物を入れた箱が置かれ、その「衣」「袖」が弁と中の君の歌の題材になっている。画面を二分して、対照的な光景を見事に

描き、両者をつなぐ歌の題材を、衣箱によって表しているのである。画面の中央手前に描かれた後ろ姿の女房も、中の君たちの気持ちを知る者として対照的な二つの画面をつなぐ役割を果たしている。(二二六―七頁)

中の君が京の二条院にむかえられるに際し、長年仕えている弁の尼はひとり宇治に残ることになる。その別れに交わす歌であり、流す涙であって、匂宮との結婚を悲観しての涙ではないはずだ。中の君は匂宮と夕霧の六の君との結婚が現実のものとなるまでは、大君の悲憤とは異なって、匂宮の愛情を信頼し、匂宮の動向を楽観視していたのである。ただ中の君の歌の下句「浮きたる波にぬるるわが袖」に、一抹の不安を見いだすとすれば、それは亡き父宮の遺言となった「人の言にうちなびき、この山里をあくがれたまふな」(椎本巻。⑤一八五頁)との訓戒に違背して、いま父や姉大君との思い出の地である宇治を離れ京に赴こうとしていることなのであろう。また清水氏は詞書と画面との見事な対応例として〈早蕨〉図を挙げるのだが、第一紙詞書には「みな人心ゆきたるさまにても縫ひいとみつつ、老いひがめるさまをつくるひさまよふ」とあり、弁以外の年老いた女房たちも満足げな面持ちで縫物に精を出したりして余念がないのである。詞書に「老いひがめるさま」ともあって、若い女房が居るのは不自然とは言わないが、詞書通りであれば、主体は年老いた女房たちであったのだろう。右画面にはなぜか正面を向いた若い二人の女房が描かれていて、その中で奥の方の几帳寄りの女房は、その顔貌や頭部を右に傾けている姿形まで左画面の中の君と類似しているのが明らかなのだ。よくみると女君と較べて女房の方が多少眉間を広く描いていて、その点からも〈東屋〉第一図の女主人公と一人の女房との連関性は一致しているのである。つまり、中の君

は弁の君との別れに際し涙する半面、匂宮との結婚を期待する心中を若い女房の類似顔貌に反映させ、その表象として転移した〈かたち〉が対立する状況下の片画面に描かれているのだと私はその画像を読み解くのである。いわば、〈型〉の描法の限界を逆手にとって、描き得ない想念の世界を活写しているのだといえよう。

II 版本挿絵の世界

(1) 嵯峨本『伊勢物語』第六段

の挿絵〈芥川〉図について

『伊勢物語』第六段の〈芥川〉図で最もよく知られているのは宗達筆『伊勢物語図色紙』注(1)益田家本(大和文華館蔵)であらう。



嵯峨本『伊勢物語』第六段〈芥川〉図
(国立公文書館内閣文庫蔵)

地面の草叢に無数の露を点在させている以外全てを削ぎ落とした画面の中に女を背負う男が浮かび上がり、女の問いかけに振り向きざまに、女の視線と交感する空間を演出している。これは逃走する男女がようやく一体となった瞬間を描き出しているのである。男の金泥で加飾された装束に目を奪われながらも、頭から被った着物に覆われる女が男の両肩から前に抱え込むように結び合わされた袖にまで情趣が行き互って抒情性豊かに描き出している。このような〈芥川〉図は、男が女を背負う像容に権力に抗う一途な恋の情熱と、その緊迫する逃避行のただ中で、不安にかられ思わず「白玉か」と女が問いかける夕闇の中の一瞬のきらめきを捉えて仕立て上げられたのであろう。

それは『伊勢物語』が放つ世界の本質を特徴した作図ともいえるので、

ともかく『伊勢物語』第六段の本文を掲出しておこう。

むかし、男ありけり。女のエ得まじかりけるを、年を経てよばひわたりけるを、からうして盗みいでて、いと暗きに来けり。芥河といふ河を率て行きければ、⁽¹⁾草の上に置きたりける露を、「かれはなにぞ」となむ男に問ひける。行く先多く、夜もふけにければ、鬼ある所とも知らず、神さへいといみじう鳴り、雨もいたう降りければ、あばらなる蔵に、女をば奥におし入れて、男、弓、胡篳を負ひて戸口にをり。はや夜も明けなむと思ひつつゐたりけるに、鬼はや一口に食ひてけり。「あなや」と言ひけれど、神鳴るさわぎに、え聞かざりけり。やうやう夜も明けゆくに、見れば、率て来し女もなし。足ずりをして泣けども、かひなし。

白玉かなにぞと人の問ひし時露とこたへて消えなましものを

これは、二条の後の、いとこの女御の御もとに、仕うまつるやうにてゐたまへりけるを、かたちのいとめでたくおほしければ、⁽²⁾盗みて負ひていでたりけるを、御兄人、堀河の大臣、太郎国経の大納言、まだ下臈にて内裏へ参りたまふに、いみじう泣く人あるを聞きつけて、とどめて取りかへしたまうてけり。それを、かく鬼とは言ふなりけり。まだいと若うて、後のただにおはしける時とや。^{(注(2))}

(十八〜十九頁。傍線筆者)

情感溢れる宗達色紙絵が芸術性の頂点を極めた〈芥川〉図となろうが、背負う女と視線を交わす像容や川のほとりの草叢に置く露の情景は、『異本伊勢物語絵巻』(東京国立博物館蔵)^{(注(3))}からの借用と言われている。それに對し本節で採り挙げる嵯峨本挿絵は、川のほとりに一本の柳が描かれ、男女ともに視線を左下方に落としている図様となっている。この図様と近似するのは、小野家本、大英図書館本、鉄心斎文庫本(丙本)、そして穂久

邇文庫本等が知られ、前者二本は嵯峨本と同系統にあって、その共通祖本は室町期にまで遡り得るのである。^{(注(4))}つまり、江戸期の〈芥川〉図には女を背負う男の像容を描くものにも異本絵巻との二系列が確認できることになるが、嵯峨本挿絵が影響力としては他を圧倒し、慶長十三(一六二八)年刊行以降の〈芥川〉図の規範となっていくのである。

このように川のほとりで女を背負う男が一瞬立ち止まる構図の〈芥川〉図は、前掲引用本文の「芥河といふ河を率て行きけれ」というより、「これは、二条の後の」以下の後注(後人注ではない)^{(注(6))}に傍線部(2)「盗みて負ひていでたりける」とあるのを根拠とする作図で、同じく京からの逃避行を題材とする竹芝伝説を記す『更級日記』にも姫宮を「おひたてまつりてくだる」とあり、「負ふ」が男が女を背負う行為として認知される。^{(注(7))}「率て」の本文だけでは、スペンサー・コレクション本絵巻に見えるように女と連れ立って歩く様態が描かれることになってしまう。女を背負う男の像容こそが、追手を振り切って逃げようとする逃避行の緊迫した状況を図様にも漂わせることとなる。逃走劇も後注によって藤原撰家の姫君を強奪した背景を「女のエ得まじかりける」に加味すれば、いっそうの困難さが滲出てくるはずなのである。つまり、女を背負う男の構図は後注をも摂り入れた作図によって可能なのであった。

しかし、その半面、宗達色紙絵には男の掠奪の困難さやその背景など微塵も感じさせず、青木賜鶴子が言うように「本色紙は、橋や木といった現実の川に存在するものは一切排除して主人公の男女だけにスポットを当てることよって、現実から切り離された抒情的な空間を描き出した」ということなのである。宗達色紙絵は二人だけの隔絶した空間を演出するために、祖本となる異本絵巻に描かれていた橋をも削除していたということ

なのだろうか。

異本絵巻の第六段は当該の〈芥川〉図を第一場面として、雷雲で覆われ稲妻が走る下で、あばらなる倉の戸口に弓を持ち、胡籙やんぐいを背負い、女を護る男を描く第二場面がつづき、さらに鬼に女が食われ、驚愕する男を描く第三場面と、物語の展開通りに三場面の連続構図としてほぼ本文に忠実に描かれている。そうなると、異本絵巻の〈芥川〉図に本文に見えない川に架けられた橋を加えた意図も考えてみるべきことになり、逆に宗達色紙絵は女を背負う男の像容を異本絵巻に依拠したからといって、その橋を削除したとは必ずしも言えなくなろう。しかし、嵯峨本挿絵の〈芥川〉図における川岸の一本の柳の存在は、明らかに本文にないモチーフを加えた作意があつてのことで、川岸に木が植えられた風景をみせる小野家本や大英図書館本があり、嵯峨本独自の創意ではないにしても、描かれた一本の木が確に柳であることの意味と、画中の主要モチーフとしてその存在性を主張させる構図の意義は、やはり嵯峨本の〈芥川〉図をどう読み解くのかの鍵となろう。

前掲の青木解説に現実の川に存在するものとして〈橋〉と〈木〉が挙げられていたが、室町時代の作例として『柳橋図屏風』が知られ、それは宇治の景物として網代、柴舟、霧などではなく〈柳〉や〈橋〉がモチーフとなつて宇治の名所絵に選ばれるひとつの〈かたしパターン〉が十五世紀に入るとできていたと説く玉蟲敏子は、それを先行例として誕生したらしい十六世紀末の『柳橋水車図屏風』にはさらに水車まで加わって描かれることになる図様継承における表象的モチーフの平安時代からの文芸、歌謡、風流の相関的伝統性について指摘したのである。^(注9)

奈良時代に宇治橋が架橋されたのだが、橋姫伝説として掬い上げた『古

今集』は、「さむしろに衣片敷きこよひもや我を待つらむ宇治の橋姫」(恋四、よみ人しらず)や「忘らるる身を宇治橋のなか絶えて人もかよはぬ年ぞ経にける」(恋五、よみ人しらず)等を収載した。それを京の貴公子が行き交う虚しい恋の舞台に再現したのが『源氏物語』宇治十帖の世界といえようし、また中世の文芸界をリードした藤原定家が「さむしろや待つ夜の秋の風ふけて月をかたしく宇治の橋姫」(新古今集、秋上)と詠み継承した。そして宇治の名所絵や宇治を舞台とする物語絵扇面が室町時代には相当数描かれたと推測し得るのである。宇治のひとつの景物にすぎない「宇治橋」が〈橋〉のイメージに昇華したという経緯がたどられるわけである。さらに〈水車〉に関しても、次のような経緯を推察し得る。

平安後期、頼通の時代、平等院鳳凰堂建立(天喜元年(一〇三三))で浄土教信仰の聖地となった宇治は、貴紳や宮廷女房たちの参集を呼び込んでゆく。平安時代中期の和歌の大御所藤原公任の息定頼の家集『定頼集』に次のような詠歌がみられる。^(注10)

暮にいきたるに、人さわがしくてえ逢はねば、つとめて帰るに

世のなかをうちの川べの水車かへるを見るに袖のぬれつつ

宇治川への水車敷設は九世紀前半だというのに、この定頼歌が和歌に宇治の川辺の「水車」が定位する作例の嚆矢らしい。とにかくこれらで、〈橋〉や〈水車〉が宇治の景観を支える重要なモチーフとなることは知られるわけだが、「柳橋水車図」の〈柳〉がどのような機縁によって組み込まれてくるのか、そのことが嵯峨本『伊勢物語』の〈芥川〉図を読み解くにあたっての最もヒントになる関心事であった。しかも〈柳〉は秋冬ではなく春夏の景物で、ほぼ秋や冬の景観を画題として描かれる図様に何故

〈柳〉が組み込まれているのが最大の疑問となるはずなのに、伝統的イメージの継承を精査した玉蟲論考でも全く言及していないのである。

それならば、宇治の川辺の〈柳〉はともかくとして、嵯峨本〈芥川〉図を正面から採り挙げて江戸期の図様継承を論じた鈴木健一の著書『伊勢物語の江戸―古典イメージの受容と創造』（森話社、平成13（2001）年）ではどうなのかと言え、これまた最も重視すべきモチーフとなるはずの〈柳〉についていっさい触れられていないのである。同書が掲載する版本の挿絵の中で女を背負って逃走する男の像容と川岸に配される一本の柳の構図という視点から最も近似しているのは、延享四（1787）年刊の西川祐信画『伊勢物語』（吉永登蔵。一五四頁）で、柳は背景に退き、前面に白玉がはつきり描かれた草を配しているから、前掲引用本文傍線部（イ）「草の上に置きたりける露」を忠実に画面に再現している。しかも男女ともに同方向に視線を下に落として、しっかりと草の上に置いた露を見とどけているポーズとなっている。それに対し、延宝七（1735）年刊の菱川師宣画『伊勢物語平詞』（筑波大学附属図書館蔵。一五二頁）は、左前方に柳の位置を変え、男女の視線は同じく下に落とすものの、互いに別方向を見て、なおかつ地面には草すら描かれていないのである。〈芥川〉図の図様の型が、〈女を背負う男〉と〈川岸の一本の柳〉となってしまったというのだろうか。

宗達色紙絵をあらためて注意すれば、地面にはいくつもの草叢を配し、露までしっかりと描かれている。それに対し、嵯峨本〈芥川〉図は、一本の柳を前面にせり出させ、男女がともにみる視線の先には草に置いた露が描かれているとは、とても言えないのである。むしろ〈露が置いた草〉を消滅させ、その代わりに一本の柳を描き入れたという図様構成と考えられないだろうか。しかし、男女の視線は代わった柳に注がれるのではなく、

地面の〈露が置いた草〉を見るポーズのままとなってしまった。

そこで、嵯峨本〈芥川〉図の祖本絵巻の図様がどうであったのかを考えてみると、川岸に一本の〈柳〉を配したのは、嵯峨本挿絵の作者の創意である可能性が考えられてこよう。〈川岸の一本の柳〉の画面への投入は〈露が置いた草〉の描出の補助的役割のために加えられたモチーフであったのではないかとまずは考えられよう。嵯峨本の祖本絵巻の図様には草叢が描かれていたのだが、宗達色紙絵や西川祐信画のように「草の上に置きたりける露」を描出する技量には欠けていたのか、露の存在が明示的ではなかった。嵯峨本と同系統の小野家本では草叢が描かれ、大英図書館本では消滅している。しかし、両図の川岸には柳とは認め難い一本の木が配されている。その一本の木を〈柳〉としたのは、絵画史に明るかった嵯峨本挿絵の作者ではなかったのかということである。^{注(11)} 整版本の挿絵図様では、あいまいにならざるを得ない〈露が置いた草〉を排除し、川岸の一本の〈柳〉の木に託したということなのであろう。

前述した宇治川の川辺の柳であったら、〈露が置いた草〉の代用にはならないだろうが、とにかく川岸の柳は、江戸期には王朝物語的情趣が漂う川岸のイメージとして成立していた。しかし、もし嵯峨本の挿絵作者が、『古今集』所載歌である僧正遍照の詠歌「浅緑糸よりかけて白露を玉にもぬける春の柳か」（巻一、春上、二七）を知ったことだとすれば、嵯峨本の図様が男女の視線の先に〈草の上に置く露〉を描けなかったにしても、対岸の一本の柳にきらめく白露のイメージを託すことが可能であったということになりはしまいか。

〔参考〕

柳の垂れ下がっている枝を糸に見立て、それが露を貫き通すさまが、玉

の緒に見えるという発想の基盤があるのだろう。〈露〉と〈柳〉との深い関連を和歌に探って、『新編国歌大観』『私家集大成』CD-ROMで検索すると枚挙にいとまないほどの歌数の存在が知られる。ここには川岸とも関連する二・三の例を挙げて、嵯峨本『伊勢物語』〈芥川〉図に、何故〈柳〉が描かれることになるのかを、その造形イメージの源泉が前掲遍照歌のみに限られたことではないことを明らかにしておく。

○ 女御徽子女王家歌合に、柳 壬生忠見

青柳のいと乱れて春ごとに露のたまらぬ緒とや成るらん

(続後拾遺集、四三)

○ 性助法親王家の五十首歌に 前大納言為兼

風わたる岸の柳のかたいとむすびもとめぬ春のあさ露

(新千載集、六一)

○ 光台院入道二品親王家五十首、岸柳 経乗法師

よし野川岸の青柳打ちなびき浪にこぼるる露のしら玉

(夫木和歌抄、八八四)

注

- (1) 山根有三「伝宗達筆伊勢物語色紙の芥川図について」(『新修日本絵巻物全集』月報28)角川書店、昭和55(一九八〇)年)は、第六段の〈芥川〉図をはじめとする三図は、「色紙絵中でも傑出した作」で、「画風からいずれも、宗達最晩年の自筆と認めたい。」とする。
- (2) 引用は、石田穰二訳注『新版伊勢物語』(角川ソフィア文庫)
- (3) 本絵巻は江戸期の模本とされ、その原本は鎌倉期成立と推定されている。以下異本絵巻と略す。
- (4) これらの図様は伊藤敏子編『伊勢物語絵』(角川書店、昭和59(一九八四)年)や

『伊勢物語絵巻絵本大成資料篇』(角川学芸出版、平成19(二〇〇七)年)で確認できる。なお後者二本は、嵯峨本の影響下に成り立っていると判断している。

(5) 久下『伊勢物語』の絵画の世界』(『伊勢物語の新世界』武蔵野書院、近刊)

(6) 阿部方行「勢語・二条の後物語の注記ははたして後人注か―伊勢物語論序説―」(『言語と文芸』平成2(一九九〇)年9月)

(7) 保立道久はイメージ・リーディング叢書『中世の愛と従属 絵巻の中の肉体』(平凡社、昭和61(一九八六)年)「さまざまなオンブ」でこの『伊勢』と

『更級』の例を引き、「これらのオンブのスタイルに、中世の恋愛と婚姻の原風景を考えて大きな問題はないだろう」(二四七頁)とする。

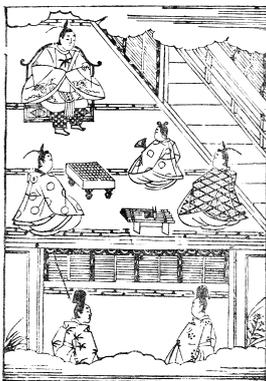
(8) 『宗達伊勢物語図色紙』(思文閣出版、平成25(二〇一三)年)の青木陽鶴子解説(二六頁)

(9) 玉蟲敏子『俵屋宗達 金銀の〈かざり〉の系譜』(東京大学出版会、平成24(二〇一二年)「柳橋水車図と宇治の川瀬の水車」

(10) 引用は森本元子『定頼集全釈』(風間書房、平成元(一九九〇)年)に拠る。

(11) 注(5)に同じ。

(2)『源氏綱目』桐壺巻の挿絵〈元服〉図について



『源氏綱目』桐壺巻〈元服〉図(京都大学図書館蔵。伊井春樹編『源氏綱目 付源氏絵詞』桜楓社より転載)

『源氏綱目』(京都大学図書館蔵)は江戸時代の版本盛行の中で、物語の

梗概と連歌教本的な本文注記に加え、詳細な絵詞と挿絵を一巻一図に仕立て、一華堂切臨により慶安三（一六五〇）年に成立し、そして万治三（一六六〇）年に出版されたのである。以下、桐壺巻の挿絵〈元服〉図を採り挙げて述べてゆく。

母更衣の死などを乗り越えて父桐壺帝の庇護のもと成長した光源氏は十二歳の時、元服をむかえた。男子の成人式に当たり通過儀礼であるその元服の儀は、先年東宮が南殿で行われた儀式にもまして、帝の指示によって清涼殿において盛大に執り行われたのである。当該場面の本文をいちおう小学館新編全集から引用しておく。

おはします殿の東の廂、東向きに椅子立てて、冠者の御座、引入れの大臣の御座御前にあり。申の刻にて源氏参りたまふ。角髪結ひたまへるつらつき、顔のほひ、さま変へたまはむこと惜しげなり。大蔵卿くら人仕うまつる。いときよなる御髪をそぐほど心苦しげなるを、上は、御息所の見ましかばと思し出づるに、たへがたきを心づよく念じかへさせたまふ。

（①四五頁。傍線筆者）

いちおうというのは、読者の便宜を考えてのこと、『源氏綱目』の物語本文は、新編全集が底本とした伝明融筆臨模本と当然異なるので、そう記したが、当該箇所においては本文の異同、差異はないから、本文上から図様の変動に関わる問題は生じないので、まずそれをお断りしておく。しかし、絵詞の方は『源氏綱目』から引かざるを得ない。以下当該場面の絵詞である。^{（注1）}

ひたりの上にあかぬりにしてつかひくゝに金のかな物あるいしにこしをかけ

て東むきて帝おはします御さうぞくは山ばといろ紋はきりの木竹などにほうわうの鳥也御まへの中座に円座に源氏君かみを角髪にしてあか色のわきあけの袍をめしすゑひろをもち給十二歳也みかどのかたへむかひ給ふそばにござんあり左のかたに引いれの左大臣円座につき給ふ年は五十六歳也右のかたに大蔵卿一人あり理髪とてかみをそぐやくしや也御髪のくはさみくしなと柳筥に入たる此人のまへよりにあり年四十あまり也次の間に官人あまたあるへし

（二二一―二三頁。傍線筆者）

一世源氏の元服の盛儀が厳かに挙行される。東廂に玉座の椅子を配し、その前に冠者及び引き入れの左大臣の座が孫廂に設置されている。式次第もほぼ清水好子が指摘したように『西宮記』や『新儀式』の有識書に従って執り行われているようである。^{（注2）} 童形の角髪姿を惜しまれながら、加冠にふさわしく理髪する役が大蔵卿ということだが、ここで注視したいのは、物語本文傍線部「御髪をそぐ」で、それに伴って絵詞において指示されることになるらしい傍線部「そばにござんあり」の箇所である。

『源氏綱目』〈元服〉図は、通例源氏絵などでは御簾に隠されてあるべき帝の姿を露わにして、いかにも愛息への親近を示す構図となっているが、それにもまして絵詞で指示されたように光源氏の傍らには碁盤が描かれている、それがあくまで添え物として申し訳程度に画面の端に点描されているのではなく、主要人物たちに取り囲まれ、その中央に位置し、いかにもその存在を画中で主張するかのよう描かれているのである。このような碁盤を他の源氏絵の〈元服〉図の作例に見いだすことはできないし、従来最も詳しい絵詞として知られる大阪女子大学附属図書館所蔵の『源氏物語絵詞』^{（注3）}においても碁盤の指示はなく『源氏綱目』の挿絵における特異で独

自な設定といえよう。

『源氏綱目』と同時期の成立となり、以後の整版図の規範となる山本春正の『絵入本源氏物語』^(注4)と比較対照しながら検討をすすめた伊井春樹は次のように言う。^(注5)

この碁盤については、これまでの各種の絵画資料にも見いだすことができません。元服の儀式の場にそれが必要であるとの指摘もなされていない。私は、これは葵卷の若紫の髪削ぎの連想により、源氏の場合にも用いたとの切臨の解釈だっただけではないかと思う。
(二二三頁)

伊井氏は「葵卷の若紫の髪削ぎの連想」による切臨の曲解と推量するのだが、それは具体的には何を指しているのか、まずは葵卷における紫の君の髪削ぎ場面から物語本文を掲げておこう。

「君の御髪は我削がむ」とて、「うたて、ところせうもあるかな。いかに生ひやらむとすらむ」と削ぎわづらひたまふ。「いと長き人も、額髪はすこし短うぞあめるを、むげに後れたる筋のなきや、あまり情なからむ」とて、削ぎはてて、「千尋」と祝ひきこえたまふを、少納言、あはれにかたじけなしと見たてまつる。
(②一七〇八頁。傍線筆者)

傍線を付したように「削ぐ」という動詞が連続的に使用されていて、それが前掲した桐壺卷の源氏元服場面にも傍線を付しておいたように、御髪をそぐ」とあり、明らかに対照できるので、源氏の場合の理髪が具体的にどのような作業、手順を踏んで行われたのかを問う以前に、その照応こそが桐壺卷の〈元服〉図に碁盤を取り込む根拠を切臨に与えていたのだと推察できよう。

さらに注意しておくべきことは、葵卷における紫の君髪削ぎ場面でも物語本文には碁盤の設定は見られないので、物語絵に特有な現象ではあるが、^(注6)この場面に見受けられるモチーフとして描出されている。『源氏綱目』葵卷の絵詞にも「紫上十四なるを、ごばんにのせたてらせ給ふ。源氏廿一歳にてびんをそぎ給ふ。そばにびんそぎの道具あり。女わらはのかみそぎたるをめし出て二三人あり。紫上のめのと少納言そばにゐる」(七一頁)とあって、紫の君を碁盤の上に立たせた図様となっている。しかも碁盤上の紫の君は頭上に扇を広げていて、『絵入源氏物語』と類似し、他の〈髪削ぎ〉図と峻別する特徴となっている。つまり、桐壺卷の〈元服〉図にあえて碁盤を投入したのは『源氏綱目』序文に記す切臨の気概の表出でもあったわけなのであろう。

本節では参考にするため『源氏綱目』の〈葵〉図とともに架蔵の源氏絵を掲出しておくことにするが、既に前掲拙書『源氏物語絵巻を読む―物語絵の視界』の「〈葵〉図を読む―碁盤に立つ紫君」において、平安時代に男女の髪削ぎの儀に碁盤が実際に使用された例を源師時の『長秋記』から引いて論じているので、そちらを参照願えることを前提にして、さらに説述をすすみたい。

切臨の読みが桐壺卷の〈元服〉図に碁盤を描出して事実性を歪曲させたにせよ、葵卷の紫の君の髪削ぎは、源氏の結婚形態を考える機縁として結び合わされるべき事象であったに違いないと思われる。葵祭り見物のため急きよ行われた髪削ぎは世間への紫の君のお披露目を前提としたものであって、二条院での生活の場をもにす男女としてその後準備されるべき正式な通過儀礼、つまり髪上げそして着裳の儀(計画だけが記されている)を欠礼していくような物語的文脈の中に紫の君を据え置いたのであろう。

社会的秩序や制度的規範の中に組み込まない自由な夫婦関係を構築することが、葵巻を始発するに当たっての源氏と紫の君との関係性であったのである。川名淳子は〈髪削ぎ〉の場面から新枕への展開を内的に必然的な経緯として次のように説明する。^(注7)

源氏が紫の上をその膝下で育んでゆく過程は、そのまま彼の精神的な現実逃避の場の形成という構図を有していた。社会や世間や常識という尺度から逸脱するがゆえに断念しなければならぬ藤壺との恋、そして社会や世間の常識に縛られるがゆえに続行しなければならぬ正妻葵の上との夫婦関係、前東宮妃六条御息所との関係も父帝が知る公然のものであり、一方的に終止符を打つことできない気の張るものであった。そのような個々に苦しい女君たちとの状況と対極にある紫の上の存在は、他の女性の個性やその関係の特異さを際立たせるものであると共に、やがて彼女自身は源氏と本当の男君女君の関係になってゆくことを読者に予想させ、またそう期待させながらも、そうなり得ない、いわば女主人公の前段階、女君と少女の境界線上にとどまっているべき微妙さが課せられていた。

『源氏物語』の成立論上から言えば、桐壺巻と葵巻とはその長篇化構想の実態の設定からしても、ほぼ同時期の執筆といえ、その中でも前者で源氏の元服と添臥の決定とが一連の事象とされるならば、後者における紫の君の髪削ぎから新枕への図式は呼応関係にあるといえよう。添臥が他ならぬ左大臣家の姫君葵の上であったこと、その正妻葵の上が亡くなった後、新枕を交わしたことの照応は、そもそも源氏の元服と紫の君の髪削ぎとが対応関係にあることを証していよう。前掲浅尾論考が、十二歳で源氏の元服を次のようにまとめている。

光源氏の元服は、早すぎる元服年齢、帝の厚遇、そして左大臣が後見となることによって立太子の幻想が可能態となって物語に伏流するとともに、左右大臣の訣別によって、彼のその後の人生にさまざまな困難と新たな世界を切り開く端緒となったのである。

切臨の読みからすれば、想定外のことになるが、〈碁盤〉は人生の岐路を象徴し、〈碁盤〉から飛び降りて新たな世界へと一步踏み出すのである^(注8)。葵巻における光源氏の手による紫の上の髪削ぎの意義は、川名氏のことは借りて言えば、「源氏の内なる成人儀礼の在り方」であって、それをもって藤壺の宮に代わる新たな女主人公へと紫の君を飛翔させ、源氏を社会的秩序や制度的規範の埒外で内的に支える妻でもある存在としてその位置を物語内に確保したということなのであろう。その少女から女君への変貌のたゆたいが紫の君との微妙な関係構造を形成しているのだといえよう。

〈参考図版〉



『源氏綱目』葵巻
〈髪削ぎ〉図 (京都大学図書館蔵)



伝土佐派源氏絵・葵巻
〈髪削ぎ〉図〈部分〉(架蔵)

注 (1) 源氏物語古注集成第10巻伊井春樹編『源氏綱目 付源氏絵詞』(桜楓社、昭

和58（六三）年）

- (2) 清水好子『源氏物語論』（塙書房、昭和41（六六）年）。その後清水説に關して再検討した中嶋朋恵「源氏物語創造―光源氏の元服―」（鈴木一雄編『平安時代の和歌と物語』桜楓社、昭和58（六三）年）は、「奥入」所引の延長七（五元）年の元服記録を重視して先例とする。また『源氏物語の始発―桐壺巻論集』（竹林舎、平成18（二〇〇六）年）所載の浅尾広良「光源氏の元服―十二歳―元服を基点とした物語の視界―」と三角洋一「十二にて御元服したまふ―異本紫明抄―の注をめぐって―」は、ともに源氏が十二歳で元服した意味を考ふる。

- (3) 『源氏物語絵詞』（大学堂書店、昭和58（六三）年）

- (4) 東京大学文学部国文学研究室蔵慶安三年跋承応三年版を底本とする『絵本源氏物語』（貴重本刊行会、昭和63（八八）年）が簡便である。

- (5) 伊井春樹『物語の展開と和歌資料』（風間書房、平成15（二〇〇三）年）『源氏綱目』の挿絵

- (6) 『竹取物語』にかぐや姫の結婚準備として「よき程なる人になりぬれば、髪あげなどさうして、髪あげさせ、裳、着す」とあり、かぐや姫が碁盤上に立つ作例にCBL本『竹取物語絵巻』（『チェスター・ビーター・ライブラリー所蔵 竹取物語絵巻』勉誠出版、平成20（二〇〇八）年）がある。源氏絵からの影響であろう。詳しくは曾根誠一「『竹取物語』の絵画の世界」（知の遺産シリーズ1『竹取物語の新世界』武蔵野書院、平成27（二〇一五）年）参照。

- (7) 川名淳子「裳着―紫の上の「髪削ぎ」「新枕」との関連から」（『源氏物語と儀礼』武蔵野書院、平成24（二〇一二）年）

- (8) 後世、深曾木と言われ『貞丈雑記』（『古事類苑』礼式部）に拠れば、通例男子は五歳、女子は四歳の時に行われるというから男女ともにする成長を願う儀礼だったが、最も近時では秋篠宮家の長男悠仁殿下が五歳の時、着袴の儀に引き続き深曾木の儀として碁盤から飛び降りて成長ぶりを示したよ

うに、現代の宮内庁所管では皇族男子だけに限られた行事としている。ただ一部民間では男女ともに行われていると仄聞する。

(3) 承応三年刊版本『狭衣物語』

語』巻一の挿絵〈花の一枝〉図について

前掲『源氏物語』の絵入り版本の出版が盛行した同時期、平安後期の代表的物語である『狭衣物語』も元和九（一六三三）



承応三年刊版本『狭衣物語』巻一〈花の一枝〉図
（昭和女子大学図書館蔵）

年刊の古活字本から絵入りの整版本へと轉換していった。それが本節で採り挙げる承応三（一六五三）年刊の絵入り版本である。

『狭衣物語』巻一の冒頭は、平安期の物語文学としては詩句を踏まえた画期的な書き出しで始まる。そして物語は、その冒頭場面から主人公狭衣が思いを寄せる同邸に住む従妹源氏の宮に惜春の景に促されるように庭先の花の一枝を折ってその思いを届けようとしたのであった。それは『和泉式部日記』冒頭での帥宮敦道親王による花橘の一件以来、求愛の方法と見做される行為であった。

そのいっきよに物語世界に引き入れるような斬新な冒頭場面を承応三年刊版本の挿絵を掲載する新編日本古典文学全集『狭衣物語①』（小学館）から引用しておこう。

少年の春惜しめども留らぬものなりければ、三月も半ば過ぎぬ。御前の木立、何となく青みわたれる中に、中島の藤は、松にとのみ思ひ顔に咲きかかりて、

山ほととぎす待ち顔なり。池の汀の八重山吹は、井手のわたりにやと見えた
り。光源氏、身も投げつべし、とのたまひけんも、かくやなど、独り見たま
ふも飽かねば、侍童の小さきして、一房つつ折らせたまひて、源氏の宮の御
方へ持て参りたまへれば、御前に中納言、少、中将などいふ人々、絵描き彩
りなどせさせて、宮は御手習せさせたまひて、添ひ臥してぞおはしける。「こ
の花どもの夕映は、常よりもをかしう侍るものかな。東宮の、盛りには必ず
見せよ、とのたまひしを、いかで一枝御覧せさせてしがな」とて、うち置き
たまふを、宮少し起き上がりたまひて、見おこせたまへるまみ、つらつきな
どのうつくしさは、花の色々にもこよなく優りたまへり。例の胸うち騒ぎて、
つくづくとうちまもられたまふ。
(一七〇八頁。傍線筆者)

源氏の宮は東宮妃候補と定まっていたから、今年の春がおそらく同邸に
住む従妹を見るのは最後となるはずの惜春の三月も半ば過ぎなのである。
そこで狭衣は東宮を口実に庭先に咲く藤と八重山吹の花一枝ずつを侍童に
折らせ、源氏の宮の居る部屋の方へ持参したのである(擬似的求愛行為)。

ところで、版本の挿絵が本文にどれ程忠実に描いているのかを期待すべ
くもないが、画中は狭衣が一枝を源氏の宮に差し出そうとするところを描
いていると思われる。簀子縁に一人の女房が控え、部屋には二人の女性が
座していて、おそらくその中央が源氏の宮であることは、筆、硯、料紙な
どがその前に置かれていて、判断されよう。しかし、源氏の宮の右脇には
窮屈そうに女房が配されている。その女房たちを掲出本文は、「御前に中
納言、少、中将などいふ人々、絵描き彩りなどせさせて」とあり、頭注に
「少、中将」は「中将」とする本が多い。「小中将」の誤記か。他本にも
見え、一応底本の表記に従った(一八頁)として、「少、中将」を「小中

将」と解して一人としても、その女房たちの人数合わせを画中に求めても
意味のないことで、むしろそうした女房たちに「絵描き彩りなどせさせて」
という箇所が、絵物語の創作現場を写した点に重視すべき場面性があると
言えよう。

『源氏物語』螢巻では玉鬘が絵物語に夢中になって、「明け暮れ書き読み
営みおはす。つきなからぬ若人あまたあり」(③二〇頁)とあって、絵物
語に関心がある姫君を中心にして仕える女房たちが共同で絵物語の創作に
励む様で、これらは旧作の作り直しばかりではなさそうで、平安後期の姫
君たちの生活圏で一方的な読者の立場ではなく、こうした創作活動が日常
的に営まれていた可能性がある。『栄花物語』(巻十六、もとのしづく)には、
行成女の死後、長家(道長の六男)が再婚した斉信女は「手いよく書き
たまひ、絵などいよをかしう書きたまふ。」(②二四六頁)とあるのが、
現実の事例ともなるが、『狭衣物語』では飛鳥井君の絵日記が知られ、
光源氏の流謫時の須磨・明石の絵日記が火付け役にでもなったのだろうか、
絵をとまなう物語や日記を書くことが当時の貴族の姫君たちの流行となっ
ていたようである。^{注(1)}とすると、この場面での源氏の宮の手習も、その絵に
付ける詞書の練習、下書きとも考えられてくる。

ともかく、ここで注視したいのは、その源氏の宮の姿態で掲出本文には
傍線箇所「添ひ臥してぞおはしける」とあった。この箇所の新編全集の現
代語訳は「脇息に寄りかかっておいでになる」と解していて、「添ひ臥す」
は脇息に寄りかかる状態だといふのである。^{注(2)}添ひ臥すのが脇息だとすれば、
「脇息によりたまへる」とでもなりそうな本文で、また脇息ならば挿絵
の画中に存在してもよさそうで、また源氏の宮の左脇に描けそうなのであ
る。しかし、この挿絵画中に脇息は描かれていないのである。やはり版本

の挿絵にそこまで要求するのは無理と言うものなのであろうか。

ところで、『狭衣物語』を少しでも知っている者であるならば、筆者の論の進め方に不審を抱いたことであろう。そもそも『狭衣物語』は異本が多く、本文の多様性で知られ、このテキストとした新編全集の底本は深川本であり、挿絵の承応版本は流布本で全く対極にある本文なのである。深川本の本文と当該挿絵を付き合わせて検討するなどということは、初歩的な研究方法として全く論外なのだが、手近かなテキストにこうして異本の挿絵が掲載される意味も本文の多様性を知る糸口となってくる効用と考えればよからうとの判断からである。例えば冒頭本文では「光源氏、身も投げつべし、とのたまひけんも、かくや」の箇所が流布本では欠落しているとみられ、冒頭部での非流布本との決定的な相違として知られている。とりえず当該箇所の承応版本の本文を限定的に引用しておこう。^{注3)}

御まへには、中納言、中将などやうの人々さぶらはせ給ひて、宮は御手ならひ、ゑなどかきすさびて、そひふさせ給へるに、……

承応版本の本文では候う女房は、中納言と中将の二人で、また源氏の宮自身が手習をし絵を描いていたことになる。なお本文「そひふさせ」の右には清水濱臣の書き入れをそのまま転写したらしい「二人のみやつかへ女へ」と傍書され、源氏の宮が寄りかかるのは「脇息」ではなく、控える女房たちへとする解釈が示されている。

なるほど画中の女房の一人は、源氏の宮の右側で窮屈そうに坐している様態を示していると思われる、宮と重なるように描かれているのは、そのためだったのかもしれないことが察せられてこよう。しかし、「添ひ臥させ給」の状況を、仕えている傍らの女房に宮が寄りかかるということは実は

考え難い行為であって、そういう解釈に基づいて承応三年刊版本の挿絵の構図は出来上がっていると、添ひ臥すの行為は前掲注釈書が示したように一般的には脇息と考えるのが穏当なのであろう。しかし、『源氏物語』の用例で男女が睦み合う交歓の場ではなく、何に「添ひ臥す」のかが明確でない場合の現代語訳は新編全集などでも「ものに」として脇息に特定しないのが通例のようである。

注

(1) 螢巻には掲出本文に続いて「さまざまにめづらかなる人の上などを、まことやいつはりにや、言ひ集めたる」(③二〇頁)ともあり、絵物語の素材が広範囲に及ぶことが知られる。また『狭衣物語』には別に中務宮の姫君が天稚御子降臨の場を人から聞いて絵に描いている事例(巻二、一七〇頁)がみえていて、それが螢巻の本文がいう具体例としても考えられる。

(2) 新潮日本古典集成『狭衣物語上』でも「脇息にもたれ」(九頁)との現代語訳を付し、また『狭衣物語全注釈I巻一(上)』(おうふう)の語訳「添ひ伏して」には「脇息に肘をついて寄りかかった、うつむきかげんの状態」(三四頁)とし、現代語訳は「脇息にもたれてうつむき加減に身を伏せていらっしやる」(三五頁)とする。

(3) 昭和女子大学図書館蔵(旧桃園文庫蔵)本を用いた。但し、読点及び濁点は筆者による。

※図版掲載において京都大学附属図書館及び北野天満宮には多大なご配慮を賜り深謝申し上げます。