

芦手朗詠集の下絵について

江上 綏

はじめに

和漢朗詠集は、一〇世紀末か一一世紀初めに藤原公任によって撰せられ、その後、一一世紀から一二世紀にかけての時期に特に好んで書写されたが、装飾性の強い写本の遺品が他の文学作品に比して多い。一一世紀半ばから後半には、雲紙を用いた雲紙和漢朗詠集、唐紙を用いた御物粘葉本和漢朗詠集、色紙や雲紙を継いで金銀泥で山水風の装飾を施した安宅切和漢朗詠集などが数えられ、一一世紀、一二世紀の交には太田切和漢朗詠集が、下って一二世紀前半末から後半にかけてのころには、金銀の箔や砂子を簡素に散らした戊辰切和漢朗詠集や、ここに取り上げようとする、芦手の下絵のある一一六〇年の芦手朗詠集がある。芦手朗詠集は、巻上、巻下をそれぞれ一巻ずつとした二巻仕立てで、首尾完存するが、表紙は後補である。^{註1} それぞれの内題に「和漢朗詠抄」と記す。国宝指定名称は「芦手絵和漢朗詠抄」である。「葦手絵和漢朗詠集」、「葦手下絵和漢朗詠集」、「葦手朗詠」とも呼ばれるが、本稿では、「芦手朗詠集」の名を用いる。

芦手朗詠集の下絵について

この芦手朗詠集は、下巻末に「永曆元年四月三日／右筆蹟之／司農少卿伊行」の奥書があり、一一六〇年に時の能書、藤原伊行が書写したことが知られる貴重な写本で、しかも、全巻にわたって、いわゆる芦手絵の山水風の下絵が施されている。その近世初期からの伝来については、小松茂美博士の論考に詳しいが、^{註2} それによると、江戸末ごろ、掛川侯太田家に入り、明治以降、福岡孝悌氏、原富太郎氏の手を経、静岡、中村家の有するところとなった。近年、国有となり、現在は、京都国立博物館に保管されている。藤原伊行は、いうまでもなく、行成（九七二—一〇二七）——行経（一〇二〇—一〇五〇）——伊房（一〇三〇—一〇九六）——定実（^{註3} 一〇八八—一一五五頃）——伊行（^{註3} 一二世紀第三、四半期ごろ活躍）——と続き更に発展する能書の家系、世尊寺流の六代に当たる。代々の遺作の中にも、行成の本能寺切、定実、定信の参加した西本願寺本三十六人集、定信の参加した久能寺経など、装飾性豊かな写本が多々含まれるが、伊行の芦手朗詠集は、下絵として、全巻を軽妙な芦手絵が一貫して彩るところに特色がある。

以下、この写本の下絵の特性について考察を進めたい。

芦手絵の系譜

今日「芦手絵(葦手絵)」と呼ばれる種類の遺品は、主として一二世紀、一三世紀のもので、「加」の草仮名を岩に見立てるなど、草仮名を絵の一部に用い、略筆の芦や土坡、水鳥、松、柳、そのほかを組み合わせて、水辺の景などの情景を描いた図である。そこには、しばしば、「わ」の音を表す片輪車や「に」の音を表す荷の絵様といった音を表す物の形が加えられ、それらと図中の草仮名によって、判じ絵的に和歌その他の語句が隠されていることもある。

ただし、当時は「芦手絵」という言葉はなく、文献には「芦手(あしで、葦手)」の語が見えるのみである。この語の現在知られる最古の用例は、延喜二年(九二一)の京極御息所褒子歌合の記録^{註4}であるが、その後かなり頻出する語例は、前後の文脈から必ずしも現在いう芦手絵と同義とは考えられない場合が多い。その語義については、江戸時代の文学者、国学者をはじめ、明治以後の国文学者、美術史学者の間でも議論がかわされて来た。^{註5}最も新しい論考の一つとしては、四辻秀紀氏の「葦手試論」(「国華」一〇三八号、昭和五年)があり、平安時代の「芦手」の語の用例が付載されており、精緻な論考である。

氏の結論は、一一世紀後半以降に今日「芦手絵」と

挿図1 月輪蓮台 上框裏面落書 京都 平等院藏

呼ぶような絵画の分野が流行し同じ「芦手」の語が当てられるようになるまでは、「芦手」は、祝の言葉などを書いたり工芸品に施したりするための特殊な書体の義であったとする。そして和歌を絵に表す「歌絵」の伝統と書体としての「芦手」の伝統が結びついて今日いう「芦手絵」が生れたのではないかとされる。大筋は氏の説のごとくなのであろう。ただ、芦手絵の早い例が一一世紀後半ごろに現われたとして、その様式がいかなるものであったかについては、一一世紀の遺例がないので断じがたい。一〇五三年に供養された平等院鳳凰堂の阿弥陀如来像の胎内から発見された月輪蓮台の上框裏面の落書中に芦手絵風の水と水鳥がある(挿図1)、数筆の落書で、芦手絵風という域を出ない。しかし、いわゆる芦手絵の様式の先駆をそこに見ることはできよう。それ以上に遡ることはむずかしいが、筆者が様式上、一〇世紀ごろではないかと仮に推定した、^{註6}正倉院の麻布山水図(挿図2)は、鳥の形などにいわゆる芦手絵的なところがあり、あるいは、そのあたりに遠い祖型を求めることができるかも知れない。^{註7}これについては、なお研究が必要である。

ところで、今日いう芦手絵の

挿図2 麻布山水図 部分 正倉院宝物

挿図3 三十六人集 元眞集 西本願寺藏

最も早い遺例は、一一一〇年代ごろに制作された西本願寺本三十六人集の料紙装飾画中の数点の下絵である(挿図3)。草仮名が描き込んであるものと、芦手絵風の芦などだけのものである。明らかに隠されている歌のわかる唯一の作品は、一一四一年ごろに作られた久能寺経の名で知られる装飾法華経の薬草喻品の見返し絵である。この絵の中に藤原俊成の私歌集『長秋詠草』所収の「春雨はこのもかのもの草も木もわかず緑に染むるなりけり」の歌が隠されていることを指摘されたのは、白畑よし氏である。^{註8}

挿図4 久能寺経 随喜功德品 本文紙背 兵庫 武藤氏藏

隠さない装飾的な芦手は、西本願寺本三十六人集あたりが嚆矢であろうか。一一六四年に厳島神社に奉納された平家納経には、経文の一節ないし経意を表す語句をよみ込んだ芦手絵と、装飾本位の芦手絵の両方が含まれる。芦手朗詠集とも制作年の近い平家納経について、特に触れておきたいのは、宝塔品の巻の本文紙背の芦手絵が実は月次絵ないし四季絵のような構成をなしていることである(挿図5)^{註9}。この巻の本文は七紙からなっている。紙背の芦手の自然景は、一貫した画風で一連の構成ではあるが、継ぐ前に一紙ずつ別に描かれている。その画題をよく観察すると、第一紙から第七紙まで、第一紙は松と梅に芦手の鳥、第二紙は芽ぶく柳に芦手の鳥、第三紙は桜、芦に芦手の鳥、第四紙は松にかかる藤の花、あやめ、芦に芦手の鳥、第五紙は柳、色づいた紅葉、水に浮かぶ鶺鴒に芦手の鳥、第六紙は

久能寺経には、ほかにも、随喜功德品の見返しおよび本文紙背(挿図4)に、おそらく文を隠さないとと思われる装飾的な芦手絵が見られる。文を

挿図5 平家納経 宝塔品 本文紙背(第五紙) 広島 厳島神社藏

ら、第七紙は数本の芦しか植物のない水辺の景に芦手の鳥がいて遠山の上方に寒月、と季節の順にいわば各季節の花鳥図を並べた形になっている。紙数が一二に満たないので残念ながら一二ヶ月の月次絵にはなっていないが、当時の文献に数多く記されながら実例のない四季絵、月次絵の片鱗を伝える珍しい作品例であり、一枚一枚が独立した花鳥図をなしている。また出来ばえの優れた芦手絵である。にもかかわらず、そのような角度から今まであまり注目されなかったのは意外である。かくして、芦手絵は、一二世紀に洗練の度を高め、かつ多様化し普及してゆくが、かかる経緯を背景に平家納経とほぼ時を同じくして生れたのが、芦手朗詠集である。

描法と主題

芦手朗詠集の本文料紙は、まず雲母の細粉で雲母引きをし、その上へ芦手の下絵をして装飾されている。料紙の裏面にもこまかな銀箔などが不規則に撒いてあったようで、現在は後補の裏打ちがされているので実査することはできないが、それらの銀箔のための料紙の銀焼けが、一部、表から薄茶色の斑点として見られる。

芦手絵の絵具は、赤褐色の絵具と、銀のように見えるもの、それに、緑青、群青を用いている。赤褐色の絵具は、図版I aの原色写真と図版IV aのX線写真の比較でわかるように、X線に対してあまり不透過性を示さず、赤味がかかった色調の、粒子が目立たない滑らかなものである。銀のように見える絵具は、土坡を刷くのに使われているが、普通の銀泥

のように黒化しておらず、一見したところ銀のようでありながら銀とは異なっている。拡大鏡で仔細に観察すると、そこには、銀泥特有の粒子は見られず、平板な雲母の荒い粉に墨をまぜているらしいことがわかる。媒剤も、鉱物顔料の場合に使う膠でなく、雲母の細粉で料紙に雲母引きをする時と同じく、ふのりで溶いているようである。この絵具には、何かの時の水気によって、ふのりが溶けて砂浜の風紋に似たむらの生じているところや、絵具の層が薄れているところがある。これは、ふのり独特の現象である。画面の一部に色彩上の効果をねらって雲母粉を塗る例は、一一〇年代ごろの作である西本願寺本三十六人集の下絵にもある。たとえば、忠岑集巻頭の海浜の景の下絵(挿図6)や赤人集の継紙を併用した岬の景がそれで、砂浜全体に雲母粉を塗っている。しかし、この朗詠集のように土坡として雲母粉と薄墨をまぜたものを用いた例は知られない。この朗詠集の土坡についても、そのような組成の絵具であるということだけは、これまで論じられてい

ない。X線写真で見ると、X線に対して不透過性を示すが、これは、先述の忠岑集の海辺の図においてごく薄く塗られている場合も同様である。興味深いことに、この朗詠集のX線写真では、この絵具の上に字を書いた部分で、字のところだけX線に対する不透過性をより強く示すことがある(図版IV b)。これは、字の墨の膠によって保護されて、そこだ

挿図7 芦手絵和漢朗詠抄 卷上第一三紙 京都国立博物館蔵

挿図8 同前 卷上第二一紙 京都国立博物館蔵

ま一つの事実は、この絵具が剝落したところの紙に、銀焼けが全くないということである。絵の描き方でまず注意されることは、巻物として継がれたすべての紙に、継ぐ前に一紙ずつ別に描いている点である。それを継いだのち、相互の関連をつけるために、場合によっては継ぎ目に赤褐色の絵具で水平

挿図9 同前 卷上第一一紙 京都国立博物館蔵

け他よりよく残った結果であろう。当時の写本装飾画では土坡を銀で描くことが多いが、銀でなく、この絵具を用いた理由は、銀が黒化して字が見にくくなることを嫌ったためではなからうか。また、金の成分の多い、黒化しない銀泥も当時使われたが、これは、白味が強く地の雲母刷りとまぎれて効果がないという理由で避けたものと思われる。この朗詠集の銀色の絵具が銀でないことを示唆する

な土坡を描き加えている(図版I bなど参照^{註10})。かような二紙にわたる描き加えは別として、一紙ずつの描き順を見ると、まず、赤褐色の絵具による描画を主体としている。この絵具で、芦手様の

文字のほか、芦や木や鳥や動物や、家、片輪車、さらに土坡など主要モチーフを描き、それに銀色の土坡を描き加え、緑青や群青をごくわずか随所にあしらって仕上げているようである。赤褐色による描画のあと銀色の雲母粉の絵具で加筆していることは、図版IV aのX線写真が褐色の馬の顔や足を避けて銀色の土坡が塗られたことを示す事実からも明らかで(図版I a原色写真参照)、同様のことは他の部分についても観察される(図版II、IV b参照^{註11})。このよ

うに、一枚ずつ仕上げた絵を巧みに継いで全体のリズムを構成する。また、筆の走る赤褐色の絵具を主体とし、色感の上でも、その一色を主調としてま

挿図10 同前 卷上第一〇紙 部分

挿図12 同前 卷上第一五紙 部分

挿図11 同前 卷上第二四紙 部分

挿図13 同前 卷上第二六、二七紙

挿図14 同前 卷下第二七、二八紙

めている。次に、描かれた絵の内容を見ると、絵に組み込んだ芦手絵風の字は、種類に変化が乏しく、特に、「加」、「奈」の草仮名が繰り返し用いられる。また、水に浮ぶ「留」の草体をくずした形の鳥も多い(挿図7、8)。もはや、この作品では、歌などを絵の中に隠し書くための字という意味は失われ、単に意匠として扱われていることは明らかである。この繰り返しだが、リズムカルな効果をもたらしている。同様なことは、片輪車のモチーフについても言い得る。片輪車は本来、芦手絵において「わ」の音を表すものとして用いられることが多かったが、ここでは、先述の文字の場合と同じく、繰り返しされる意匠として用いられ、二個、三個と片輪車を寄せて描く場合もあり(挿図7)、意匠化の進展を物語る。また、松や芦、水鳥、水際の土坡などが多く描かれるが、そのほか、芦手絵にはあまりなじみのない遠浦の舟帆、煙の立つ茅屋(挿図9)、鹿(挿図10)、馬(図版Ia)、牛(挿図11)などの動物、さらには鼠(挿図12)までも画題の中に含まれる。また、大きく文様風に散らされた紅葉や銀杏の葉も出てくる。特に上巻の終りの銀杏(挿図13)と下巻の終りの紅葉(挿図14)は、それぞれの巻の終楽章の一節としての役を果たす。全体として、従来の芦手絵の範疇を越えた自由な主題の選択、構成が特色である。絵は、達者な筆ではあるが、素人的な画趣を示す。それは、馬、鹿などの動物の描写に特に顕著である。

ところで、下絵と本文の間には題材の上で関連があるであろうか。和漢朗詠集は、巻上は、春、夏、秋、冬の四部を立て、それぞれの中に季節の題目を約十ないし二十含み、巻下にも、風、雲、松、鶴、山、山水など、芦手絵に描き得る題目がいくつか存する。巻上の本文中の四季の

景物のかなりの数や巻下の題目中の松、山、山水、鶴などは、全巻の芦手のいずれかの部分に描かれている。しかし、梅のように芦手によく描かれる題材でも描かれていないものもある。

次に、本文と共通するかかる画題の配置の問題がある。すなわち、同じ主題の詩歌の書かれた所に配置されているかどうかという問題である。全巻を通観して見ると、両者の関連を考慮しているようではあるが、機械的な併置はしていない。まず巻上から見て行くと、第一紙に「立春」、「早春」の二つの題があるが、絵は秋草である。「春興」、「春夜」と続く第二紙も同様である。第四紙に至って、はじめて、「暮春」の題に見合う、芽ぶく柳の絵がある。六紙の「霞」、「雨」、七紙の「梅」は該当する絵がなく、「柳」のある八紙も木は松である。「夏夜」などのある一一紙で、再び季節感の合う舟帆の絵がある。一五紙から秋の部が始まるが、「秋興」、「秋晩」のある一六紙に紅葉の折枝が見える。二一紙には「前栽」の題があるが、ややそれを思わせる、草むらに香炉の図(挿図8)がある。二三紙の「虫」、「鹿」の題は、その紙にそれに当る絵はなく、それぞれ、巻下の二〇紙(図版Ib)、巻上の一〇紙(挿図10)に描かれる。「冬夜」から「霜」に至る題のある二五紙には、すすきに夜の字を配した芦手絵がある(挿図15)。巻下は、抽象的な題が多いが、「風」のある第一紙には風になびくと思われ

る形のすずきと芦を描く。「松」の題のある二紙には該当する絵はない。「鶴」のある四紙には鶴と思われる鳥が飛ぶ。七紙の「山」、一一紙の「山家」には同じ紙に該当する絵はないが、「田家」の題を記す一二紙には田の絵があり、「閑居」のある一五紙の前の紙、すなわち、一四紙には、田舎屋が描かれる。これらを通覧すると、ある程度の関連を意識しながら、むしろ、同じものをずばり合わせるのを避けているようである。巻下に抽象的な題が多いので、巻上など合わせ得るところだけ書画の主題を合致させるのはおかしいということもあろう。伊行が書の故実を述べて娘に与えたといわれる『夜鶴庭訓抄』の一節には、「一、扇ニ手習スル事、絵アラバ其絵ノ心ノ詩歌ヲカ、ルベシ。アンデナドアラバ、其心ヲヨミトキテカ、ルベシ。……」^{註12}とある。これは、手習いの心得ではあるが、絵と文との関連の重視を説いたものである。芦手朗詠集においては、おそらく上述のような理由から、書と絵を直接合わせることはしていないが、巻上については、各季節に少なくとも一個所は季節感のよく合う組み合わせを適当な間隔で置き、巻下にも題に見合った絵を所々に配している。

書画同筆論

ところで、この芦手絵の筆者は、本文の筆者その人、すなわち、藤原伊行であるように思われる。第一の理由は、もちろん、両者の筆使いの共通性と両者の呼吸の一致である。これを言葉で説明することは、簡単ではないが、筆使いについては、なかんずく、芦手絵の中の文字と本文の書体が比較しやすい。たとえば、図版Ⅲの芦手絵中の「夜」の草仮

名、挿図7、8、15中の「加」、「奈」、「夜」の草仮名を見ると、意識的に図様化してはいるが、その筆勢、筆法に、本文のそれと共通する特色が見られ、呼吸も完全に一致している。また、図版Ⅲに掲げた下巻第二四紙を例にとって観察すると、本文の題目の標記、「述懐」の「述」の字の「しんじょう」¹²、その三行あとの「扁舟」やその次の行の「逡巡」の字の全体の形や筆線、下の絵のとぎれたあたりの行の「身」の筆線、その三行あとの「選」や「俗」、それに続く行の「也」の筆画の折り返し方や筆線、更に二行あとの「過」の筆使い、なかんずく「しん」のそれ、などに、下方の鳥の描写の筆使いや、撫子やすすきや芦の葉や茎の筆線と近親性がある。また、本文全体と下絵全体を較べると、筆使いにおける肥瘦の調子は共通である。

さらに、全般的に、本文の字くばりと下絵の呼吸の一致は見事である。前述のように、下絵は一枚ずつの紙に描いて、そのあとで卷子に仕立てたようであるが、本文の字くばりはもとより、本文の内容との関係にも既述の如くある程度の配慮をしながら、一連の意匠として構成を行なったようで、その上、紙を継いだあとで、紙の継目や、場合によっては紙中の絵にも、赤褐色の土坡などを描き加えたと思われる。このように全体の構成に一貫性があるが、上下両巻末のおさまりのよい処理が特に心憎い程である（挿図13、14）。中でも、下巻の奥書の部分などは、本文の筆者その人でなければ、これほど見事な処理はできないと思われる。

また、特に動物に顕著に見られる素人らしさも、書画同筆を示唆する他のファクターである。画題についても、自由でこだわりのない選択が

目立つ。きりぎりす(図版1b)はともかくとして、鼠(挿図12)に至っては、この年、宮内輔という立場にあった伊行のために他の人間が描いたとすれば、主題に含まれないのが普通であろう。

画題の自由さや構成上の配慮とともに、本文の書の美しさの邪魔をする銀の黒化を嫌い、また黒化しない銀泥(金の成分を多く含む銀泥)のほではやさをも同時に避けて、銀に似た別の顔料を工夫するところは、書家ならではの考慮といえよう。単色ではないが、色数の少ない下絵と書の呼吸の一致には目を見はらされる。

前述の『夜鶴庭訓抄』には、先引の一節とは別に、料紙裝飾に関連する一項がある。すなわち、「番帳ト申テ山ノ堂僧ノモツ物ハ手書ノ書也。三枚トモヒラニ三行必書アマスベシ。此ヲ秘説ニシテ候。東塔、西塔カハルト申セド偈ノ多少バカリ也。料紙ハメデタキ紙色々ナルニ絵アリ。」

挿図16 久能寺経 譬喩品本文 静岡 鉄舟寺藏

と、比叡山の延暦寺のある種の文書は優れた書家が書くが、それに用いる紙はきれいな紙で、絵画的な裝飾があると述べて、料紙裝飾に対する伊行ないし世尊寺家の書家の関心の一端を披瀝している。

この芦手朗詠集は、一種の「手本」として作られたと推考され、当時、書の故実に関しては随一を誇った世尊寺家の伝統をふまえて、その構想力を十分に発揮した作といえよう。それに連関して想起されるのが、先に触れた永治元年(一一四一)ごろ制作の久能寺経の譬喩品本文料紙に描かれた絵画裝飾である。久能寺経は鳥羽天皇の皇后、待賢門院の周辺の人々の発願によって作られた裝飾性豊かな法華経一具であるが、譬喩品の本文は伊行の父に当る藤原定信の手になることが他の資料との比較により認められている。本文の上下には、松、草、飛鳥などの簡単な図柄が銀泥で描かれる(挿図16、17)。筆者は、これについても、その

挿図17 同前 部分

筆使いの特徴から判断して、書画同一筆者であると考える。絵について言えば、松と鳥の描法に特段に強い個性が表れている。すなわち、鳥の

胴のそりのあるタッチや、松の茂みの肥瘦の目立つタッチ、さらに松の茂みや幹のひっかけるように筆を運ぶ曲線的な形に、本文の文字と同質の特色がうかがわれる。たとえば、「也」の字の最終画や「汝」の各筆画、「佛」の字の第一画に絵のタッチと軌を一にする肥瘦の調子があるが、それにもまして、「佛」の字のつくりの筆の運びと、先述の松の茂みの釣針のような曲線が、独特の一致を示す。また、たとえば、「等」、「事」、「得」という字などの形態感覚は、正に絵の中の松の造形感覚、筆使いなどと共通性を持つ。西本願寺本三十六人集の絵画的装飾に含まれる約五十の手をはじめ、一二世紀前半の料紙装飾に同様なモチーフを描いた「画家」の「手」は多く残っているが、これらとの比較においても、上述の一致は偶然以上のものである。この久能寺経には、他にも素人画と思われる絵画装飾があり、各巻に工夫をこらした装飾を施して持ち寄る一二世紀の一品経の場合、一部に素人の絵が含まれることがあったと思われる。ともあれ、この譬喩品の本文と本文料紙装飾の場合、書画ともに個性が強く、かような書画同筆という推論が導かれる。そうであるとするならば、世尊寺家代々の書家の中には、かなりの自信をもって簡単な料紙装飾に筆を染めた人がすでにいたことになる。

伊行は、このような世尊寺家の伝統の中で、芦手朗詠集を制作したと思われる。その踏み込み方は、少なくとも現在残っている作品に関する限り、定信よりも一歩進んだものであったといえよう。

結 語

もし、芦手朗詠集の書と芦手絵が、上述のように同一筆者、すなわ

ち、共に藤原伊行の手になるものであるならば、この作品に対する新しい視角を与えることになるが、同時に、この時代の素人絵の問題にとっても、具体的な材料を得ることとなる。久能寺経譬喩品の場合も程度の差こそあれ同様である。この時代の素人絵とおぼしき作品は、上記ならびに、時に言われる五島美術館蔵の下絵観普賢経冊子の下絵のほかに、たとえば、西本願寺本三十六人集の散し文様のごく一部や、久能寺経の譬喩品以外の巻の装飾画の一部などに指摘し得られようが、また、一方、一〇世紀の終りごろ在位の花山天皇(在位九八四—九八六)をはじめ、素人註13で絵に優れた人の記事が、文献に散見される。これら素人画家それぞれ、絵とのかかわり合い方や、画風、技倆には差異があるろうが、この時代の絵画のあり方の一端を担うものであることに変わりはない。今後、この問題を、文献、実例の両面から、更に考究したい所存である。

最後に、久能寺経譬喩品本文料紙装飾と芦手朗詠集の芦手絵は、筆者が素人画と考える平安時代の作品の中でも特に優れた出来であることを付言したい。

註

1 本紙の天地は、二七・九センチ。上巻は二七紙、下巻は奥書の一紙を含めて二八紙である。一紙の長さは、五〇・四センチから五一・一センチが標準である。各紙の長さの計測値は、左の通りである(単位センチメートル)。

	上 巻	下 巻
第1紙	45.4	46.8
第2紙	50.8	51.0
第3紙	50.7	50.9
第4紙	50.5	50.7
第5紙	50.7	50.6
第6紙	50.7	50.8
第7紙	50.8	50.8
第8紙	50.6	50.8
第9紙	50.5	50.9
第10紙	50.6	50.7
第11紙	50.5	50.6
第12紙	50.8	50.6
第13紙	50.5	50.8
第14紙	50.7	51.0
第15紙	50.6	50.9
第16紙	50.5	50.7
第17紙	50.4	50.7
第18紙	50.8	50.7
第19紙	50.7	50.6
第20紙	50.7	50.8
第21紙	50.8	50.8
第22紙	50.7	50.7
第23紙	50.8	50.7
第24紙	50.9	50.9
第25紙	50.8	51.1
第26紙	50.6	50.9
第27紙	47.2	50.8
第28紙		48.8

2 小松茂美「世尊寺伊行と葦手朗詠」（田山方南先生華甲記念会編、刊『田山方南先生華甲記念論文集』、昭和三八年、所収）。

3 『世尊寺家現過録』は、伊行の没年を一七五五年とする。

4 萩谷朴編、刊『平安朝歌合大成』一（昭和三二年）二〇九頁。

5 明治以降の論考としては、川崎千虎「芦手絵考」（『国華』三〇（三三）、明治三五年）、田中一松「歌絵と葦手絵」（『中央美術』二、昭和八年）、吉沢義則「芦手について」（『宝雲』二二、昭和一三年）、吉沢義則「芦手歌絵」（『清閑』一〇、昭和一六年）、白畑よし「歌絵と芦手」（『美術研究』二二五、昭和一七年）、春名好重「藤原時代のあしで」（『墨美』一八、昭和二八年）、大道弘雄「新葦手絵考」上、中、下（『国華』七八八〜七九〇、昭和三二、三三年）、小松茂美「葦手」上（『ミュージアム』一六九、昭和四〇年）、などがある。

6 江上綏「神光院蔵紫紙銀字心経莊嚴画の山水表現」（『美術研究』三〇一、昭和五一年）。

7 田中一松氏は、すでに前掲論文において、今日我々が知るいわゆる芦手絵と麻布山水の様式的関連の可能性について言及しておられる。

8 白畑よし「法華経歌絵について」（『美術史学』八八、昭和一九年）。

9 挿図5は、京都国立博物館編『平家納経』（光琳社刊、昭和四九年）、挿図16、17は、京都国立博物館編『三十六人家集と久能寺経』（便利堂刊、昭和二八年）より引用。

10 図版I、II、IIIならびに挿図7、8、9において、第何紙と記している場合、その右端に前の紙の終り、左端に次の紙のはじめが、少し写っている。

11 なお、図版IV aのX線写真で不透過性を示すのは、銀色の絵具のほか、赤褐色の絵具に添えて引かれた、あやめの葉の緑青の線と、あやめの花の群青である。ただし、いずれも、かなり薄く塗られた上、剝落があるので、あまり強い不透過性を示さない。図版IV bのX線写真では、松の葉や沢瀉の葉の描写で赤褐色の絵具に添えた緑青が、同じ不透過性を示す。

12 『夜鶴庭訓抄』からの引用は、青蓮院本を用い、便利堂編、刊の複製（昭和五一年）に付された田中塊堂氏の校刊によった。傍線部は、氏の校訂による。『夜鶴庭訓抄』には後世の書き加えがあるうとされるが、この部分は、内容などから見て、おそらく当初の部分であろう。

13 花山天皇の画事については、「紙絵」の類を描かれたことが『藤原長能集』、『公任卿集』、『大鏡』巻五に見える。

芦手朗詠集の下絵について

図版要項

一 芦手絵和漢朗詠抄（原色刷）

京都国立博物館蔵

a 卷上第一二紙 b 卷下第二〇紙

二 同 卷上第二三紙

同

三 同 卷下第二四紙

同

四 同 a 卷上第一二紙 部分 X線写真

同

b 卷上第二三紙 部分 X線写真

同

紙本彩画墨書 天地二七・九cm

一一四 江上 綏「芦手朗詠集の下絵について」参照

五 坂東本『教行信證』

a 頭浄土真実證文類四（第二八面）

京都 真宗大谷派本願寺蔵

b 頭浄土真佛土文類五（第二〇面）

同

六 同

a 頭浄土方便化身土文類六本（第七三面）

同

b 頭浄土方便化身土文類六末（第九九面）

同

国宝 坂東本『教行信證』六冊 紙本墨書 竪二八・八cm 横二二・七cm

五・六 田村悦子「親鸞の、特に坂東本『教行信證』の筆蹟について」下参照

七 春日御驗記台 左方二扇

奈良 春日大社 蔵

八 同 中央二扇

同

九 同 右方二扇

同

紙本金銀泥 本紙天地四一・九cm

七一九 江上 綏「春日御驗記台」参照