

白描絵入源氏物語、浮舟・蜻蛉の巻について

秋 山 光 和

一 はじめに

源氏物語の各帖に絵を加え、その鑑賞を一層生き生きと心楽しいものにするには、原典成立後さして間を置かずに行われたいと考えられ、やがて十二世紀前半には徳川・五島本の源氏物語絵巻のような豪華入念な製作を生んでいる。以後近世の定型化した源氏絵に至るまで、各時代を通じてさまざまな絵画化が試みられたことはいうまでもない。それらの場面選択や図様がいかに変化し、あるいはどれ程まで古い伝統が守られていくかという問題は、絵画史的に興味深いばかりでなく、源氏物語鑑賞法の一面として文芸史の上にも寄与するところ少なくあるまい。

これらのうち、源氏物語絵巻に続くべき作品としてとくにわれわれの注意を惹いていたものに、いわゆる「浮舟帖」の白描絵がある。これはかつて原三溪翁の愛蔵品として知られ、戦後大和文華館の蒐集に加えられたもの。その図様やまた物語本文の性格については、既に二三の紹介がなされている。⁽²⁾その内容は後述のように宇治十帖の白眉をなす第五十一帖「浮舟」の、後半にあたる本文を書き写した冊子で、白描の挿絵二

図を加えてある。ところが徳川美術館（黎明会）の蒐蔵品中に、奇しくも同じ「浮舟」の絵入り写本の前半にあたる部分と、これに続く第五十二帖「蜻蛉」の後段の数葉とが、屏風一雙に貼りまぜて伝えられることが明らかになった。⁽³⁾わたくしたちの研究所では、先に昭和三十五年秋「白描やまと絵展」を催した際、大和文華館本の冊子を借用展示し、撮影や調査を行う機会を持ったのであるが、さらに昭和三十七年秋、徳川家、黎明会の御好意に依り、屏風貼り込みの分をも詳細に撮影することができ、またこれに対する研究と紹介との許可をも与えられたのである。

そこで本誌の一号をその特集にあてることとし、改めて大和文華館本に対しても比較研究を行なった。これらの結果を整理して両本を通じての原型復原を行ない、また白描画としての様式的な位置、更に源氏物語絵画化の一例としての場面構成などについても考察を加えることとする。一方すでに大和文華館本について精密な本文批判を行い、書誌学的な位置づけを試みられた中村義雄氏に、新出の分に対し、本文系統やその特色の検討を依頼し、かつ両本を通して全文を公刊することとした。

また白描挿絵に表現された人物や調度について鈴木敬三氏に風俗史的な考察を願ひ、その結果をも合わせ掲げることを得たわけである。

二 大和文華館本「浮舟帖」の形態

まず両本の現状をなるべく精密に記述し、本文の内容と形態から、両者の関係とその原型を考察しよう。この場合、物語の順序からいうと後半部にあたるのが、冊子本の形をとどめている点において、大和文華館本の観察から始めるのが便宜であると思われる。この本は無地の淡紫色、厚手の鳥の子紙を表紙にした冊子で、表紙の縦は二三・七センチ、横一八・九センチ（挿図1）。淡樺色の糸で上下二ヶ所を通し、綴目としているが、この綴糸は新しく、粘葉であったものを上から綴じ直したものである。帖全体の形は既にかなり崩れ、四方の小口も不揃いである。表紙の紙は裏に一二・五センチ程折り返され、裏打ちの新しい白紙が貼られている。表題は現在全く認められない。

本紙は質の密な鳥の子（楮紙）で、白地に細かい雲母引きが施されている。一枚の紙を二つ折りにして重ねた形（現在では折り目の側を糸で綴じてあるが本来は粘葉）であるから、二丁（四ページ）が一組となって構成されている。しかし最初と終りで少なくとも一枚ずつは破れ落ちているので、現在では本紙三〇丁、六〇ページ（絵を含む）を数える。

まず現在の第一丁表裏は、他の本紙とは異って物語の本文を裝飾的な散らし書きで写し、しかも表ではその料紙に墨流しまで施されている。詞の内容は本誌巻末の公刊でみられるように、浮舟の物語のほぼ半ば、句宮が浮舟を対岸の宿に伴なって愛の一夜を明かす場面に始まる。すな

挿図1 源氏物語「浮舟」表紙
大和文華館保管

わち第一丁表（図版Ⅷa）には「かゝることをみるよと女君はいみしう思……」（『源氏物語大成、校異篇』一八九三ページ9行）『日本古典全書版源氏』第七冊、五二ページ1行）から「……思やりてうらみ給」までをページに散らして書く。その方法は右上から左下に向う斜めの方向に短い行を並べてゆき、これを右下から左上へと六段に重ねる。すなわち散らし書きとはいつてもかなり整然たる構成を持つもので、墨流しの自由な曲線と面白い対比をなしている。

その裏面（挿図2）もほぼ同様な散らし方になり、右下第一段の「宮いとやむ事なくて」から始めて、左上隅に書かれた「ふりつみてみきはにこほるゆきよりもなきそらにてそ我はけぬへき」

その裏面（挿図2）もほぼ同様な散らし方になり、右下第一段の「宮い

挿図2 源氏物語「浮舟」第一丁裏
大和文華館保管

とやむ事なく
て」から始
て、左上隅に
書かれた「ふ
りつみてみ
きはにこほ
るゆきより
もなきそら
にてそ我
はけぬへき」

という句宮の歌に終わっている。ところでこの第一丁の表裏は綴目の部分から紙端まで十八・五センチを数え、約四―五ミリの紙が綴目に隠れていることとなる。ところがなおよく検すると、表に墨流しを施されたこの現第一丁の紙は、更に前にもう一丁続いていたものが綴目のところで破れ去ったことが分る。もと一枚の紙を二つ折りにした状態は、上端の小口でも認めることができるし、とくに中央の綴糸のところには破れ残った墨流しの紙の端があらわれている(図版Ⅷa参照)。

これによって考えるとこの帖の最初には墨流しと散らし書きによる装飾的な二丁(二紙分)が見返しのように置かれていたこととなり、その内容も現第一丁表裏の字数から逆算すると、句宮が浮舟を乗せて小舟を漕ぎ出すあたり、最も印象的な情景から写し始められていたものと推定される。

次の紙一枚、すなわち二丁表裏と三丁表裏とは絵の料紙にあてられている。このうち、前後の二オと三ウとは白紙のままに残され、見開きの二ウ―三オが一つの画面をなすわけである。こうした紙の用い方で明かなように、絵は最初から別紙に描かれたもので、綴目の部分が折り込まれたため中央部で図様がやや断絶している。しかし、徳川・大和文華館両本を通じてこの図が最も大きく纏っており、人物と風景との組合せも極めて面白く構成されている。

これらの白描画の図様や表現は、後段で徳川本の分から物語の順を追って記述することとし、ここではまず冊子としての構成について観察を続けよう。四オ―五ウの二丁一紙は、一ウ末の和歌にすぐ続いて「……とかきけちたるを……」と書き写している。ここからはこの写本の標準

白描絵入源氏物語、浮舟・蜻蛉の巻について

的な形態、すなわち一ページ十行、一行には十八字から二十五字を入れて、整然と写し進めてゆく。やはり一紙ずつの状態で書きあげたものを、帖に綴合せたと思われ、綴目では第一行がいっばいに切られているところもある。また紙面の保存状態も左右連続の見開きごとにはげしく変化している。例えばこの四ウ五オにおいても、中央の折れ目から左右の上端部にかけて大きな汚染が広がっているが、これはまったくこの一紙だけに限られ、前後の紙には及んでいない。次の六オ―七ウも特色ある一折りをなし、見開きの六ウ―七オの下地に墨流しをほどこすことで前々紙の白描画の後をうけ、装飾的な効果をここに集約させている。なお七ウは湿気のため地紙の雲母粉が大部分剥落し、非常にマッドな感じを与える。以下八オ―九ウ、十オ―十一ウ、十二オ―十三ウ、十四オ―十五ウ、十六オ―十七ウ、十八オ―十九ウ、二〇オ―二一ウと欠落なくテクストが続く。その最後は、句宮との秘密を察した薫から浮舟に度々の使が送られたことを述べた「御つかひのれいよりもしけきにつけても」に至って切れる。この対ページたる二二オは白紙のまま残され、二二ウに再び白描の挿絵が加えられている。ただこれは片面だけの図様で終り、これに対する二三オには二二ウに続いた本文が書き始められる。すなわち「浪越ゆる頃とも知らず……」と女の心がわりをそれとなく怨んだ薫の歌ぶみを

挿図3 大和文華館本
「浮舟帖」巻末貼紙

受け取って、浮舟は胸ふさがり
つつもさりげない返事を書くこと

三

いう一条が記されるわけである。前ページの絵は、後述するように、丁度この場面を描き出している。

この後、二四〇―二五ウの紙分を置いて次の一紙の見開き面、二六ウ―二七オは再び墨流しで下地を飾る。これは先の第一の挿絵と墨流し面との間隔と一致することは興味深い。

本文の方は更に二八オ―二九ウの一紙のあと、三〇オ―三〇ウの一丁で終わっている。このうち最後の三〇ウにはまた墨流しがほどこされ、巻末の装飾を思わせるが、これに連続すべき三一丁は完全に紙の折れ目から裁ち落されており、直接に欠落の有様を証することはできない。ただ三〇ウの末行が「こなたさまにはゆめにもきこえあるまし」と文章の半ばで切れていることからしても、墨流しはやは

り対ページにまで及び、文章もなお続いていたと考えるべきであろう。中村義雄氏の計算によると「浮舟」の最後までにはなお八丁分を余すという。すると更に一折りを隔ててまた装飾のある紙が巻末を飾り、その最後の一・二面は白紙のままに残されていたとも考えられる。

現状では三〇ウの次にすぐ裏表紙がくるが、その裏貼りの紙(目の粗い奉書で、時代も新しく現在は糊離れしている)には、短冊形の小さい紙片(10.0×3.7cm)が貼られ、「墨付参拾枚之内、絵三枚有」と二行に墨書されている。書体からみて江戸後期のものらしく、紙片の上下には「宜政」と判読される墨の割印が用いられていた⁽⁴⁾(挿図3)。この写本が現在のような形に分かれた時期を推定するためには一つの手掛りとなり得る。

三 黎明会蔵屏風貼込本の現状

次に徳川本の現状を述べよう。これは前述のように本来の冊子形式を失い、各紙とも表裏を二枚にはがして、金地の屏風一双に貼り合せてある。その全景は挿図4―5に示すように、詞と絵とが装飾的な効果を考えて配置されていることが知られよう。屏風本紙の高さは左右隻とも八一・六センチ、幅は両端の一、六扇で三九・〇センチ、その間の四扇では四四・三センチである。これに青い鈍子の縁裂を廻し、黒漆塗りの縁をつける。金物には尾州家の葵紋が打っており、徳川美術館の台帳記載によれば、同家の御側道具として御本丸屏風の中に数えられていた。⁽⁵⁾

この屏風に貼られている帖の断片は、中村氏の論文に記されるように、「浮舟」の詞二十三紙と絵四紙、さらに次の「蜻蛉」からの七紙である。向って右から左へ、ほぼ内容の順を追うとはいえず、数箇所には欠

挿図4 源氏物語「浮舟・蜻蛉」貼込屏風(右隻) 黎明会蔵

落もあり、上下の配置も不規則である。全図中に記入した数字は詞書の順序(洋数字は「浮舟」、和数字は「蜻蛉」)を、アルファベットは絵の順序を示すが、これは本稿の記述はもとより、中村、鈴木両氏の論文や公刊本文とも共通する(中村氏論文挿図1、三〇頁参照)。

挿図5 同 右 (左隻)

まず右隻第一扇にある「浮舟」の最初の部分から記述しよう。この場合すでにみた大和文華館本の冊子の形態を頭におきながら、剝がす前の紙の表と裏を復原して考えてゆくこととしたい。各葉ともとの綴目から切り離し、表裏を二枚にひらいてあるので、表の部分では右端がつまって、最終行のあとにゆとりがあり、裏面ではこれが逆になる。

第一紙は最初の四行(六・九センチ)で一度紙が切れるが、

文章の欠落はなくあとの六行に続き、全体の紙幅も他と変化はない。その内容は「浮舟」の冒頭からではなく、宇治の浮舟から京の中君に正月の文が届いたことを述べた途中、若君への卵槌を添えた旨をいう侍女の右近の文のところ、文章の半ばから始まっている。従つてもとの帖の最初数葉はすでに失われていたか、屏風に貼り込むとき省かれたことになる。

挿図6 「蜻蛉」第六紙裏書番号(逆版)

は鋭く小さな文字が裏面から記されているほか、さらに下方にも大ぶりの書体で同じ番号が、しかもこの方は正しい向きであらわれてくる(図版1・挿図6参照)。これらは、もとの冊子本の各葉を表裏二枚にはがし、屏風に貼った際、心覚えのため順序を附したものと考えられ、当時の残存状態を考えるよい手懸りとなる。各々の番号は以下の記述中に加えるが「浮舟」の大半、詞20までは物語の順序に従い、しかも脱落箇所(図Aと詞8の間)は数字が飛んでいて、揃っていた詞の一部を貼込の際省いたことを示唆する。しかしその後になると「蜻蛉」と「浮舟」とが交錯し、しかも「浮舟」の最後

(絵D)は現状通りに「蜻蛉」第五紙に番号も直結する。すなわち「浮舟」後半部や「蜻蛉」前半部はこの時すでに離れ失われており、順序も乱れた残欠が屏風におさめられたものと推定される。その時期は屏風の体裁

や裏書き文字の書風からみて、十八世紀末頃と考えられよう。

まず現第一紙にはその右上、第一—二行の間に「六」とみえ、また第二紙では左上、最終行頭にある「人」という字の裏に「七」と書かれてある。総じて偶数の数字は右上(表から見ても)に奇数は左上に認められるが、これは紙を剥がした場合まずとの第一丁表側の紙背右肩に「一」を入れ、そのあとを左右交互に続けたためであろう。従って現第一紙(詞1)はもとの第三丁の裏、詞2—3から新しいページ(旧第四丁)が始まったことになる。行頭、行末の詰まり具合もこれに一致する。以下詞7まで順序よく続き、第四扇上段に最初の絵(A)がくる。その図は直前に記された詞よりやや内容が進んで、匂宮が大内記(道定)を案内に、夜陰秘かに浮舟を求めて宇治に赴いた情景を描いたものと思われる。その詳細については次章に述べよう。この絵に先立つ詞7には裏から「十二」と記されている。これはもとの第六丁の裏、しかもちようど二つ折りの紙の終わったところにあたる。したがって大和文華館本の例から推すと、次の紙の表は白のままに残され、絵Aが描れていたと思われる。しかし白紙の部分は番号に入れずそのまま貼込まれたと見え、絵の左上に「十三」の文字が透けて認められる。

絵Aの下段に貼られた詞8は、この情景にすぐ続く内容で、匂宮が浮舟の邸内をうかがうところ、縫物する女房たちの会話から始まっている。この紙の左上裏の番号は「十八」と読めるが、これに続く詞9—10に再び「十八」「十九」とあるところをみると、「十七」の書誤りとも思われる。詞7・8間における欠落は、丁度絵Aの内容にあたるが、文章の長さから逆算しても三ページほど省略されたとみてさしつかえない。

テキストは第五扇の下段—上段—第六扇とつづいて(詞9—13)左端の絵Bに至る。裏面の番号も順序よく連続し、詞13の「二十二」を受けて、絵Bの赤外線写真には左上に「二十三」の文字が現われてくる(図版Ⅱ)。さらに直ちに左隻第一扇に移って、右端の絵Cの裏には「二十四」と記されている(図版Ⅲ)。この二図は、後に述べるように、もと連続して一構図をなしていたものが切断され、特に綴目の部分が削られたため食違いができたものと判断される。

絵の主題も、その前の詞に対応し、薫の声を真似て巧みに忍び入ろうとする匂宮と、邸内の女たちの有様を扱ったもの。その図様からは少し後に挿入され過ぎた感もあるが、詞10—13がもとの紙一折りとして纏っていたため、前後を白紙にして見開きの白描画B—Cをさし挟んだと思われる。これに続く詞14以下は、詞13の文章を直ちに受けて、想いを遂げたのちの匂宮や、人違いとさとして歎く浮舟、驚きながら咄嗟の処置を考える侍女の右近などが叙述される。そのうち詞17—18の下地が墨流しで飾られていることは注意するに足りよう。本来この二ページは見開きになっていた筈で、しかも詞16—19の四ページが恐らくもとの一枚であったのであろう。その前、挿絵との間は一丁分であるにせよ、絵のすぐあとに墨流しの料紙を用いて装飾的効果を高める構成法は、大和文華館本の場合と同様であることがわかる。墨流し料紙の裏側詞19の末で詞は一旦切れ、その左につづく詞20は前後を脱落させた断簡である。しかもこの紙はほぼ中央から一度二つに切れたものを継ぎ合せており、貼り合せの時、形を整えるためにここに挿入したものかと思われる。ところで裏面記入の数字の方は、詞14が絵Cに引き続き「二十五」、そのあ

と詞20の「三十一」まで一貫していることが赤外線写真で確認できる。欠落のある19・20もこの方はそのまま続いているので、解体当時すでにこれだけだったことを思わせる。

次の詞は、匂宮が京の自邸に帰って、今度は中君を抱いて大殿籠る一節から始める。この詞21・22は右隻にもどって、その第二扇下段に貼ってあり、再び左隻第四扇下段に詞23をつづけ、この部分を絵画化した挿絵Dで終わっている。

裏書きの数字はこの20・21の間で大きく飛んで（この中間に「蜻蛉」のはじめ四紙の番号が入る）詞21には「五十」と記され、以下絵Dの「五十三」まで連続している。

徳川本の屏風に貼られた「浮舟」の詞と絵は、以上が全てである。これを内容的にみるとA、B―C、Dの三つの図様を中心とし、これに関連する物語の部分を抜き出して貼り合せたものと解することができる。すなわち

- (1) 詞1―7 絵A
- (2) 詞8―13 絵B―C 詞14―19
- (3) 詞21―23 絵D

の三部分に分けて考えると、途中の脱落も単なる偶然でないことがわかる。

詞23末のあと、大和文華館本「浮舟帖」の現第一丁のはじめまではかなり大きく欠けており、たとえ前章に述べたように、冊子の巻頭部分を復原してみても、なおかつ徳川本にはこのあと十数ページ分が残っていたと思われる。そして絵Dのあとに墨流しで飾った一紙があり、さらに

白描絵入源氏物語、浮舟・蜻蛉の巻について

巻末にもこうした装飾的な料紙が用いられていたものと推定される。

徳川本の屏風には、この後になお同性質の写本による「蜻蛉」の一部が貼り合せられている（図版VII b）。その文字を「浮舟」と比較してみると、書風は一見近似しているが、総体に小ぶりで筆勢が弱く、明らかに別筆と認められる。詞の内容は同帖の最後に近い一節、浮舟にとり残された女房の侍従と、式部卿の姫宮とが明石中宮に仕えたことを述べた部分、七葉である。内容的にさして特色のある箇所ともいえないが、その貼り込み方も、「浮舟」によって残された左隻の部分を、右隻との調和を考えながら埋めた感じを免かれない。第二―三扇の下段におかれた詞一―四では、一が誤って左端にきており、このあと詞五―七は「浮舟」絵Dに続けて第五―六扇に貼られている。そのうち詞六だけは最終行が落されて九行のみとなる。これら「蜻蛉」の詞は屏風作成の頃にはすでに現状に近い僅かな断片となっており、しかも順序も乱れていたと推定される。すなわち裏面の番号は右端に貼られた詞二において「三十八」と認められ、詞三は「三十九」、詞四と詞一とは逆に「四十」「四十一」と記されている。すなわち前後を欠きながらも「浮舟」の20・21の中間に入ってしまう。ところで詞五になるとその右隣に貼られた「浮舟」の絵Dに続いて「五十四」とあり、以下「五十五」「五十六」と比較的名瞭な記入文字を認めることができる（挿図6）。

四 白描挿絵各図の図様と表現

以上、新たに知られた徳川本を、大和文華館本の冊子形式に比べながら復原し、この白描絵入りの「浮舟」帖の構成を検討した。次にその間

五箇所に加えられた白描挿絵の各図について、図様や表現上の特色をみてゆくこととしたい。

図A (縦二三・四センチ
横一八・五センチ 図版I)

上半部に水流と土坡、岸辺の木立や岩を趣ふかく描き、下半では左方の立藪のもとに烏帽子狩衣姿の人物が跪坐するのに対し、きらびやかな馬具を付けた馬の口をとった籠くわとりがひかえている。この図の前に続く詞七枚には、匂宮が大内記から薫の秘密を聴きだす箇所までを記されており、この図の図様とは一致する要素をほとんど認められない。特に水流を暗示した風景は、やはり宇治のような特定な場所を現わしたものと考へたい。してみるとこれは、薫が浮舟を宇治に隠し棲まわせたことを悟った匂宮が、事情に通じた大内記道定に手引きさせ秘かに宇治に至り着いたところとみるのが自然なようである。この場合左の人物を馬から降りた匂宮と解することも可能である。ところが鈴木敬三氏の研究によると、この馬の馬具の表現は非常に精密で有識故実にもかなっており、とくに五位の乗料を現わすことが注目される。するとこの馬に向いあった人物は、匂宮の供をした大内記道定か蔵人の時方のいづれかとなる。しかし道定の方が、状況に一層適合しているので、匂宮が浮舟の屋敷に忍び入っている間、立藪のもとに控えている道定をあらわすものとするのが風俗の上からは最も自然なようである。

表現の上で注意を惹くのは、二人の人物の扱い方の相違である。道定の顔がこの種の物語絵の型通りに、やや後方からみた横顔を、鼻梁をあらわさず二つの弧線を描くのに対し、籠の方は、卑しげなその容貌をかなり個性的に表現することによって、その身分の差をはっきりと示し

ている。これはすでに十二世紀の「源氏物語絵巻」や「扇面法華経下絵」などに認められる現象であり、十三世紀の「紫式部日記絵巻」などになると、表現上の差異は一層際立ってくる。⁽⁷⁾この絵の場合、籠の目のくぼみ、顎のはった顔立ち、丸い鼻、大きな口、開いた眉などは、誇張された滑稽味をさえ混えて描かれており、特に二つの孔を黒くいれた鼻とともに、瞳と上瞼とを描き分けた目の表現は特徴的である。こうした顔に合せて、その着衣も、極めてアクセントの強い墨線で、動きを持たせて描かれていることに注意される。これを道定と同じ狩衣が、筆どめに小さく墨溜りをみせただけの薄く細い線で輪郭づけられているのに比べる、その相違は極めて明瞭であろう。

籠に曳かれた馬も、また抑揚のある線描でしつかり描きだされている。貴人の乗物らしく立派な大和鞍を置き、胸懸むながや鞆しりがひをかけた馬の細部まで表現され、特に鬣の毛描きや綵の細い線の鋭さは、他の画風の絵巻物、例えば「平治物語絵巻」などの馬の扱いや、描起しの線にも一脈通ずるところすら感ぜられる。

この籠と馬との表現を、赤外線写真によって注意してみると、その細部に互って、極く淡い下当りの線が丹念に施されていることに気付かれる。それは烏帽子や狩衣の形では現在の輪郭よりやや大きく、その外に出ているので、仕上げの際描きつめたことがわかる。また馬の場合には逆に、最初のデッサンよりやや大き目に描き直したものと認められる。この絵の他の部分、あるいはほかの四図の中にも、これほど細かい下描き線は認められない。それらは人物をはじめ家屋、自然景など、いずれもコンヴェンショナルな表現の型に従って描かれているため、これほど

細かい用意を必要としなかったであろう。この部分の籠と馬との扱いが、画家にとつてもかなり特殊なものであったことは、この点からも窺がわれよう。

かような写実的表現に対し、二人の人物をめぐる自然景は、逆に幻想化された装飾的なものとなっている。手前の土坡は柔かくうねる息の長い線で引かれ、切り立った部分にも、軽く側筆の皴を入れるだけ。中景の大きな樹木は松も潤葉樹も冬枯れの枝をあらわにした間に、装飾化された岩が配され、また梢は霞にかくされる。低い土坡の向うは水面が広がる心持ちで、左方の洲浜形に長く脚をひいた水波の線をわずかに加える。この風景は図E（図版V）のそれと質を同じくし、この白描絵の特色ともいえる表現の柔らかさをよく示している。

図B—C（B縦二・三・四 横一九・〇センチ
C縦二・三・四 横一九・一センチ 図版II・III）

右隻の左端に貼られた図Bと、左隻右端の図Cとは、前述のように、もと一連の構図をなしていたと思われる（鈴木氏論文挿図3二三、参照）。

前図にすぐ続く内容で、大内記道定を案内に浮舟の家に忍び入った匂宮が、内から漏れる明りを頼りに「やをら上りて、格子の隙あるを見つけて」のぞき見する有様。吹抜屋台で大きく示された室内では、これも本文に「火あかうともして、もの縫ふ人三四人居たり。童のをかしげなる、絲をぞよる」という光景がそのままに描き出される。さらに奥の母屋には壁代を半ばおろし、几帳を立て回した中に浮舟が横になつてゐる。「君はかひなを枕にて、火をながめたるまみ、髪のごぼれかかりたるひたひつき、いとあてやかになまめきて」とある姿である。

B C二図の接続は現在のままではびったりし難いが、綴じ込みで切断

された部分、合わせて約一・五センチを考慮に入れると、ほぼ無理なくもとの一続きの構図を復元することができる。その調度や服飾については鈴木氏の考証に詳しいが、右半切（図B）の左上方には廂の間と母屋との境に立てられた屏風が描かれており、これが左半切（図C）との中間、欠失の部分で上方に折れ曲つていたと考えれば、この部分の繋がりには説明がつく。その下を走る床板の線は上記の間隔でよく左右照応し、また画面下方を斜めに切る簀子境の長押の線が、図Bの方から図Cに僅か入つて描き止められている形も、両者がもと一連であったことを示すといえる。

かように復元された一図は、この「浮舟」の白描挿絵の中では最も構成が複雑で人物ものびのびと描かれている。前図と異なつて描線の性質は総ての人物にわたつて共通しており、建物との関係にも自然な統一感が認められる。細部の表現、ことに諸人物の服装の扱いなど、十二世紀以来の伝統をよく保ち、しかも冷たい形式化に陥らない。右端の匂宮は肩のつまつた形のよい直衣をつけ、冠の纓を斜めに垂らした、型通りの横顔をみせる。中くらいの濃さの細い線で、的確に図取りされ、ほとんど線を重ねることがない。目も一線に引かれたままであるが、品のよい柔らかさをとどめる。眉は「源氏物語絵巻」の場合のように淡墨から濃墨へと調子の異つた細線を引き重ねるのではなく、淡墨線だけで構成され、中央部で重なりを繁くすることによつて、ふくらみをあらわしている。このような技法は、男女を通じ、いわゆる引目鉤鼻の人物に共通する特色といえる。

廂の間には五人の女房が置畳の上に、思い思いの姿態で裁縫に余念な

い。左端の一人は柱に糸をかけ、これを繕り合せる。物語で主だった役をする右近はどれか。明らかに示されないが、図Bの方で大きく正面をみせた一人が、奥の浮舟に語りかけるような様子からみて、それに当てられようか。いずれも単の上に袿を重ね、袖口にその線をみせている。女主人である浮舟は、物語に記された通り母屋の内、几帳の蔭に打ち臥した可憐な姿であるが、その位置は窺き見する匂宮と相對した正面におかれ、交叉斜線による構図の原理が強調されている。

ところでこの匂宮の姿は、最初は現在よりやや左よりに描きはじめられたものらしく、冠の墨描きがそのままに残されている。袖の衣文の上に左手を描き添えたことと共に、白描絵としてはまだ自由な製作過程を残すものといえよう。

裁縫する女房たちは、「源氏物語絵巻」早蕨の、同様な図柄に比べると、丈長になり形もまとまっている。縫いかけた衣類はもとより、几帳や御簾などにも、文様は一切描き込まれず、流れる黒い髪と、男の冠とが対応して画面にアクセントを刻む。また女たちの衣の、袖口の律動的な線の重なりに、作者は特殊な効果を考えていたようである。

図D (縦二三・四センチ
横一九・〇センチ) 図版IV)

徳川本の屏風に貼られた四枚三図の白描絵の中では、この図は特別に保存が悪く、肉眼や普通写真では人物の形も判然としない。しかし赤外線写真に現われたところを参照すれば、大凡の構図を確かめることができる。その内容は、これに先立つ本文に一致し、宇治から京都に帰った匂宮が、二条院の自邸で中君を抱いて、語り合う場面と知られる。物語には「御帳に入りておほとのごもる。女君をも率て入りきこえ給ひて」

とあるが、帳台は描かれず、ただ几帳の蔭に共にふせった姿である。建物は奥に妻戸と円い母屋柱をみせ、片側は壁、塗籠でもあろうか。前面には簾を垂らし、これを透して二人の姿をうかがわせる。匂宮と中君との顔の重なりは剝落のため分りにくく、匂宮の顔がことに大きくみえる。仔細に検すると、中君は全くの後姿で頭髮だけを念入りに描かれ、頭頂は匂宮の左眼の下あたりで平らに切れている。匂宮の方は斜め正面向きに両方の眉、目、それに中君の頭にかかるあたりに鈎鼻をもみせており、ふくらんだ頬が頭部の過大な印象を与える。冠の磯もしたがって大きく、高い(鈴木氏論文挿図5₁₅₅参照)。巾子の先端は御簾の縁に隠れている。枕を置き衾を掛け、睦しく語らう有様である。枕元には硯箱が置かれている。

この図の下半部は、赤外線写真でみるとかなり汚された形跡があり、これを除こうとした時、人物の図様も一緒に薄く消されたと思われる。しかしこれが図様の性質に起因して、故意に行われたものかどうかは判断し難い。

図E (縦二三・九センチ
横左右各一八・六センチ) 図版V・VI)

次は大和文華館の冊子本に移り、その巻首、見開きの一図が目目を惹く。前節に述べたように、匂宮が浮舟を連れ出し、宇治川対岸に一夜を明かした翌日、縁近く雪の山を眺めながら歌を詠み交す情緒深い場面である。水に臨んで面白く造られた山荘のさまを、右のページの手前から奥へと鈎型に描き続ける。下端の戸口には案内役の時方らしい人物と応待する侍女の侍従との姿を覗かせ、上方の空間に二人の主人公を置いた構成は機智的であり、冊子絵の特色をみせる。

寛いだ匂宮の胸に隠れるように、美しい横顔を垂れ髪にわずかに覗かせた浮舟の後姿（図版Ⅵa）。この男女の組み合わせは先の図Dに似通うが、構図としてはこの方が一層複雑で、表現も細かい。線描の性質など、徳川本の諸図と共通し、同じ画家の手になることは疑いない。二人の前には平たい硯箱が置かれ、浮舟は紙を拵筆を執つて「……中空にてぞわれは消ぬべき」と頼りなげな心情を歌に託そうとするところ。匂宮はいとおしげにその手元を見守っている。

正面をみせた匂宮の顔は、ほとんどアクセントのない淡墨の細線で柔らかく引かれ、一線をなすその目は、目頭と目尻だけを軽く引き重ねて調子をつけている。鬢の毛描きは冠や女の髪と同じ焦墨であるが、眉は画面B—Cの場合のように淡墨線のみを重ねる。ところが下端に描かれた時方の顔では、線にややアクセントがあり、目も二重の線で瞳を強調し、頬を故意にふくらせた顔に、身分の差を表わしているらしいことは注目される（図版Ⅵb）。

竹の張り出し縁や簀子など、野趣あるこの家の庭前から、左のページ一ぱいに展開するのは、「浮舟」の白描絵のうちでは最もまとまった風景表現である。手前は円い土坡と角立った岩とを重ね、二つの岸の間を早い水が流れる。それは庭先に引いた谷水というよりは、宇治川の流れ自体を象徴するかのようである。土坡や岩の輪郭には、この絵の特色をなす細くしなやかな線描がよく表われている。起頭は軽く穏やかに入って、かなり早く引かれ、曲り目や筆止めアクセントをつけ、小さな点状に墨を溜らせて終る。さらに岩や土坡に加えられた幅広い皴も、一筆に刷かれたようにみえるが、実はこのような細い線を巧みに引き重ねた

もので、最後の墨溜りが並んで一つの効果をあげている。これに対して水の流れは起筆に当りをつけ、柔らかにうねる尾を引かせたのびやかな線描で、装飾的な美しさを添えている。

中景は霞に消え、遠く山の頂が空際に松の梢を浮き上らせる。「雪の降りつもれるに、かのわが住む方を見やり給へれば、霞のたえだえに梢ばかり見ゆ。山は鏡を懸けたるやうに、きらきらと夕日に輝きたるに」と記された景色である。淡い白描の輪郭と、わずかな墨皴とが、ふっくらした雪山の感じを自ずと把えている。

図F（縦二三・八センチ
横一八・六センチ） 図版Ⅶ

現存する最後の図は、事情を察した薫からの来信に、返事を書きあぐねる浮舟の姿を正面に描き出す。斜めの奥行きに、二人の侍女と主人公とを配置した構成は明快であり、線描も他の諸図に比べ、弾力性が少なく、直截な印象を与える。

浮舟はじめ女たちの顔の表現も、図B—Cに比べやや固さを感じさせる。さらに浮舟の前には蓋をはずされた硯箱が置かれているが、この部分には、かなり無理な描き直しが見出される。本来、この冊子絵における建物の屋台引きは、下図に従って人物や調度が描かれて後に定規引きされるのが普通である。一回の線描が決定的となるこの種の画法では当然のことといえる。ところがこの硯の蓋は床長押の線の上のつており、浮舟の手にする紙束との関係も不自然である。一方、硯箱の右上端をみると、交叉する二つの縁の線を外まで引き過ぎてしまったことが分る。これを墨で隠すため、この角に接して下図になかった蓋を最後に描き添え、その装飾のようにみせて墨の斑点をその上に散らしたのである

う。他の画面の硯箱をはじめ、一切の衣類や調度に文様を省いているにも拘らず、この蓋にだけあまり美しくない墨のぼかしを加えたことも、このように考えれば理解しやすい。この点からも、この図Fの画家については、他の図に比べ、やや亜流的な印象を禁じ得ない。

以上のように、徳川本・大和文華館本を通して、この浮舟の巻に加えられた白描の挿絵は五図が残されていることになる。その図様と本文との関係を考えてみると、薫と匂宮、二人の男性の間に悩む浮舟の運命を述べたこの巻の本筋を把え、屋内の人物と自然の景色との調和も面白く、五つの場面がまとめられていることが分る。しかも、料紙の半分、すなわち冊子としては一ページだけの小さい画面と、料紙一枚、二ページを通した大きな画面とが交互に置かれていることも、偶然でない効果を感じさせる。更にその間には墨流しで飾った詞書の料紙が一定の間隔で配され、副次的なアクセントを刻んでいた。するとこの巻の挿絵は、以上の五図で一応完結していたと考えてよいのであろうか。

しかしまた一方、現存の本文は、徳川本の前、すなわち原初の巻頭部（『源氏物語大成』一八五、九・一八六三・九）、徳川本と大和文華館本の中間（同二八八三・八、二八八三・九）、大和文華館本の巻末（同二九二五・八、二九二五・九）において、かなり大きな欠落があり、この部分に挿絵が加えられていた可能性をも否定できない。しかも最近伝聞したところに依ると、確かにこの巻と同一と思われる白描の源氏絵一図と、詞書二葉、しかもその一葉には墨流しが加えられていたものが十数年前一度世に現われ、某所の蔵に帰したとのことである。この貴重な関係資料を、現在直接に調査できないことは残念であるが、これ

がわれわれの問題とする詞や絵と一連の様式を持っていたとの証言は信じてよく、しかもその伝来が、かつて尾州家関係の家から出たということは一層興味深い。臆測すれば、尾州家で浮舟の冊子の残欠を、屏風に貼り混ぜた時、余った詞と絵を家臣に分かち与えたものが偶然に現われたとも考えられる。

この別の一図の図様などは、いずれ調査可能の時機を俟たなければならぬ。しかしこの残欠を一見した人の記憶によると、その図中には人物のほか、大和文華館本図Eのような風景表現も加えられていたことである。これによって図様を推測してみると、徳川本と大和文華館本との間の脱落部分にあたり、後述する中世の「源氏物語絵詞」にも取り上げられた次の情景などがまず思い浮かぶ。すなわち薫が浮舟を宇治に訪ね、その心をつかみ得ないことを歎きながら、夕ぐれの河面を見やる情趣豊かな一節である。この場合、現存の五場面には、「浮舟」の巻の二人の主人公のうち、匂宮ばかりで薫の姿の見えぬことも思い合せられる。このような復原の問題にも関連して、この白描挿絵が、源氏物語の絵画化、いわゆる源氏絵の系列の中で、どのような位置を占めるかを考えてゆきたい。

五 「源氏物語絵詞」における画面選択と

白描挿絵との比較

徳川・五島本の「源氏物語絵巻」をはじめ、現存の他の作品の中には、浮舟の巻を扱ったものは、近世以前には見出されない。しかし、中世末（十六世紀頃）に、源氏各帖を絵画化するため、それまでの伝統を集大成

し、画家のための便利なレパートリーを提供する書物が編纂された。普通に「源氏物語絵詞」と呼ばれるものがそれである。数種の写本が伝わる中にも、大阪女子大学所蔵の一本は書写が比較的長く、内容も整っている。すでに清水好子氏による紹介が行われているが、⁽⁸⁾わたくしも数年前、同大学の玉上琢弥教授の御好意で原本を一覧することができた。これは縦二三・三センチ、横一七・七センチ、表紙には直接「源氏物語絵詞」と題記されている。内容は墨付一四六枚。源氏五十四帖のそれぞれ

挿図7 「源氏」(源氏物語絵詞) 浮舟条 宮内庁書陵部蔵

から絵とすべき場面を抜き出して、その図様や内容を指示し、これに対応する本文の一

節を書き添えたもの。各帖から二場面乃至七場面(特に少ないのは関屋の一場面、多いのは宿木の十五場面)が選ばれ、全部で二八一場面を数えることができる。

またこれとほぼ同内容の一本が宮内庁書陵部にも所蔵されている。縦二八・六センチ、横二一・〇センチ、袋綴、一七二枚(墨付三四三頁)。丁寧な写しではあるが、江戸時代中期のものと思われる。表紙にはただ「源氏」と題されているが、内容はやはり源氏各帖から絵にすべき場面を抄出し絵様を示したもので、指示の箇所もその字句も大阪女子大本に

白描絵入源氏物語、浮舟・蜻蛉の巻について

ほぼ一致する。ただしその直接の写しではなく、別系統の親本によるものと思われる。すなわち後者に正しく写されている箇所でも、原本不明のままに字を空けている場合が少なくない。しかしまた逆に後者の誤って写し落とした一行を正しく伝えていることもあって、相互に補い合うことができる(挿図7)。

こうしたいわゆる「源氏絵詞」の性格やその意味、また十二世紀の「源氏物語絵巻」における場面選択の原理と、この種の中世あるいは近世における定型化した源氏絵との関係については、わたくしなりに改めて論ずるつもりである。ここでは問題となる浮舟の巻の絵画化に限り、「絵詞」でどのような場面が取り挙げられているかを挙げてみよう(大阪女子大本を底本とし、書陵部本の異同を傍記する。この図様指示の部分は全文をのせるが、源氏本文は中間を省略し、「日本古典全書」のページと行数を加える)。

うきふね

(1) 比^イ正月^ハ也^イ・^イ中^イ君^ハへ祝^イあり、文^イはみとり^イうすやう^イなり、ちいさき^イひけこ^イを小^イ松^ハにつけて^イひけこ^ハは金^カか、また^イふり^イまた^イふり^イ山^ハたちはな^ハにつらぬき^イ歌ある^イへし、ちいさき^イ子^ハもち来^イを^イ匂^イふ^イ其^イ文^ハをみ^イ給^フふ、中^イ宮^ハかほあ^イかむ^イる^イてい^イ也

(2)

宇治^イへ^イ句^ハふしのひ^イ行^ハ給^フふ、あし^イかき^ハをた^イほり^テ入^リ、ゑん^イに^ハのそ^イきて^イ匂^イふ^イ給^フふへし、内^イには火^ハあ^イこう^ハとほし、物^イぬい^イいとを^イより^イある^イへし、うき^イふね^ハは^イかい^イひい^イな^ハを^イま^イて^イして^イな^ハを^イま^イく^イら^イして^イ火^ハを^イま^イも^イり^イみ^イ給^フふへし、こ^イろ^ハは^イ正^イ月^ハす^イゑ^イか、家^イあ^イた^イら^イし^イきに^イより^イす^イき^ハま^イある^イへし

きみはかいなをまくらにて……………いとようおほえたり(25.6—25.8)

(3)

同時匂ふ糸を画きうきふねにみせ給所也

心よりほかに……………いのちなりけり(38.14—38.2)

(4)

匂ふみやかへり給ふ、うきふねつま戸までみをくり給ふところ也、同時なり

つま戸にもろともみておはして……………いかにわかれをとむへき身そ

(38.6—38.11)

(5)

かほるうちへ行くき舟と一日の夕月夜に川をみわたし給ふ、うち橋あるへ

し、山のかなたはかすみすきにかさゝきのすかたとあり、うちはしはふ

ねの行ちかふとあり、ころ三月イテシ

女はかきあつめたる心のうちにも……………とたのあとや(46.3—46.8)

(6)

比二月イ也十五日比か十四五日か、有明の月大雪也、うき舟侍従ともないふねにて匂ふみや

出給ふ、たちはなの小嶋などあるへし、ふねさしもあるへし

かれみ給へいとはかなけれと……………のみなに事もおはず(50.8—50.13)

(7)

因幡守か家にうき舟をともしひ行給ふ、右同時也、在郷めきたる家井也、あ

しろひやうふなどあるへし、大雪也、かきのもとに雪むらきえとあり、うき

ふねのしやうそくは上下しろきなり、十二ひとへと不見

山はかゝみをかけたるやうに……………中そらをとかめ給ふ(53.3—53.9)

(8)

うき舟へ匂ふの使さくらにつけてむらさきのうすやうの文侍従にわたす、か

ほるの隨身も一度にきあひたりとかむるてい也

雨ふりし日きあひたりし……………おのくまゝりぬ(66.9—67.1)

(9)

右同時禁中に公卿いづれも参内也、内記うきの文を匂へ上る、大はん所の戸

口に内記をめしよせて文をとりくはしくとひ給ふをかほる御前のかたよいた

ちとまりみ給ふ所也、戸のうしろに夕霧もぬ給ふ、くれなぬのうすやうの文

ひろけて匂み給ふなり

みやたいはん所におはしまして……………たちとまり給へり

(68.2—68.5)

(10)

うき舟へかほる御文あり隨身もち参、うきふねこれをみてなき給所か

かしこには……………むねもふたかりぬ(72.6—72.8)

(11)

比は春の末か、うき舟匂ふとかよひ給ふ色々イイまいの文共をやくすて給ふととり

いたし給ふ、右近のめのとせいするてい也、言葉にくわしくあり

むつかしきほくなとやりて……………給ふなめりとおもふ(79.9—79.13)

(12)

匂宇治へまゐり右近イイテシをよひいたし野糸イ原にあをりをしきおりたち対面し給ふ、

夜なり、里いぬなどかむるてい也、隨身なとつるうちをする也、たいまつ

かくしたるてい

夜はいたく更行に……………この人を返し給ふ(84.12—85.2)

以上の諸場面を問題の白描挿絵と比較し、後者の絵画的な位置をも
考えてゆくこととしたい。

ところでこの「源氏物語絵詞」は、特定の絵巻なり冊子絵なりの製作
に当って行われた場面抽出、画面指定が書き残されたとは考え難い。そ

れは中世において、種々な源氏絵の伝統を集大成し、画家や依頼者が源氏の原典に直接基づかなくても、各帖から適当な場面を抜き出し、好みの組み合わせを作り得るような、レパートリーを提供したものと判定される。⁽⁹⁾「浮舟」の巻が、本文の長さ比べて数多い十二場面を抽出されているのは、この巻が特に愛好され、絵画化される機会も多かったことを示している。

徳川本・大和文華館本の「浮舟」の白描挿絵、現存の五図を、これら十二の場面と比べてみると、かなりの一致を認めることができる。すなわち第二図(B・C)は絵詞の(2)、第四図(E)は(7)、第五図(F)は(10)と全く同じ場面を扱っている。第一図(A)も第二図のすぐ前に続く一連の場面であるから、結局匂宮が中君を慰める第三図が、絵詞では取り挙げられていない訳になる。一方、この巻の前半、すなわち徳川本の前後において欠落した場面を考えると、巻頭部では絵詞(1)の、宇治の浮舟から中君のもとに、正月の祝い物に文を添えて送られた場面がある。稚子を配したのどかな情景でありながら、浮舟の在りかが偶然匂宮に察知されるといふ、悲劇の発端でもあり、物語絵として面白い。また徳川本のあと大和文華館本との間には、本文のかなり大きな欠落があるが、この部分に該当する絵としては、前述のように絵詞(5)に取られた薫の浮舟訪問が最もふさわしい。冬の夕暮の、蕭々たる宇治川の叙景は、白描画の画材としてふさわしく、これを薫と浮舟の、悩み多い心象風景としても、詩情に満ちている。

なお徳川本の詞第20紙は、前後共に本文が連続せず、一枚だけが切れた形であるが、その内容を見ると、匂宮が薫と偽わって浮舟のもとに夜

を過した翌日、そのまま動こうともせず、浮舟も母からの石山詣の迎えをも断って、次第に心馴染んで行く有様を叙している。ところで絵詞(3)は、これに続いて匂宮が、愛情深い男女の絵姿を墨がきして浮舟に示す場面を選び記す。徳川本の現状が本文と絵とが組になって抜き出されている点を考慮すると、あるいはこのような場面も描かれていて、貼り合わせの都合で省かれ、詞の一枚だけが残ったという可能性も想定できよう。

大和文華館本は現存の冊子形式の中間には、挿絵の欠落は考えられない。しかし巻末部分にはなお相当量の欠失があり、絵詞(12)の、匂宮が夜ひそかに宇治に忍び寄る場面はこの中に含まれる。これもまた可能な一情景と認められる。

六 「浮舟」白描挿絵の絵画史的位置

大和文華館の一帖に、徳川本の断片類を加えた白描絵入りの「浮舟」写本、及びこれと一類をなす「蜻蛉」の、現状とその復原の試みは上記の通りである。最後に、白描画としてのその絵画史的位置を考え、書風をも合わせて、その製作の時期に触れよう。

各画面を記述する際にも注意したように、この絵の特色は、軽く、しなやかな筆使いと、的確なその表現力にある。建築や調度の形態や配置、複雑な衣文の重なりなども、明快に処理されている。その場合、線描の起頭に必ず軽い当りがあり、あとは淡く細く引き終っていることが、画面全体にこまやかなアクセントを与え、冷たい単調さから救っている。また男性の冠りものと女性の頭髮とが濃墨の効果で画面を引きし

挿図8 艶詞絵 部分 浅田長平氏蔵



める。これは白描画全体に共通する手法ではあるが、この絵の場合、特に装飾的に整理され、快いリズムをもってたゆたう黒髪表現は、他の諸作より際立っており、この絵の特色の一つをなしている。更に注意を惹くのは、各人物の顔貌描写法である。前にも記したように、いわゆる引目鉤鼻の類型によるとはいえ、その輪郭、とくに斜め前からみた女性の顔の、額の部分を小さく、頬から顎にかけて大きくふくらませる表現には特色がある。

「白描やまと絵」と通称されるこのような独特な様式は、現存の遺品に即していえば、十三世紀の古典的な物語絵巻に始まり、十四世紀以降次第に定型化し、矮小化しながらもその伝統を継続する。一方、この様式は歌仙絵の中にも取り入れられ、物語絵との交錯において「源氏物語歌合」のような作品を生む。さらに主題と表現の対象とを拡大して「北野本地絵」などの白描絵巻も製作されているが、かような外延を余り拡大して、中世における白描絵全体を考察の対象にしてしまうことは、こ

挿図9 枕草子絵巻 部分 浅野長武氏蔵

の特殊な様式の持つ性格を曖昧にする危険があると思われる。特にこの源氏物語絵の場合、十三・四世紀の間に作られた物語絵巻のいくつかを取り挙げて、比較を試みたい。この問題について、わたくしは既に昭和三十六年「隆房卿艶詞絵」(旧称「藤波絵草紙」)について考察した際、その様式上の年代について触れるところがあつた。すなわち十三世

紀から十四世紀前半にかけての白描物語絵としてはこの「艶詞絵」のほか、周知の浅野家蔵「枕草子絵巻」、前田育徳会蔵「豊明絵草紙」、諸家分蔵の「尹大納言絵草紙」、松永・前田家分蔵の「平家公達草紙」などを挙げる事ができる。これらのうち物語の内容から「尹大納言絵草紙」が十四世紀中頃に定位できるほかは、画風と詞書の書体によって相対的な前後関係を考定する必要がある。

さてこの浮舟の白描挿絵において、各画面の構成は前記の諸作品に比べ、一層緊密で、しかもおらかな均齊の美を示している。これは源氏絵として平安時代以来の古典的伝統に立つためといえる。この場合鈴木敬三氏が風俗描写上の特色について、極めて古様な表現の混在を指摘されたことも興味深く思い合されよう。

同様な傾向はまた人物の扱い、特に顔の表現においても認められる。画面の記述の際にも指摘したように、この源氏絵は、いわゆる引目鉤鼻の描写において、目鼻の線を軽く一筋に引いた上にさらに短く筆を重ね

てアクセントをつける。眉は淡墨の細線を重ねて中央部をやや濃くし、ふくらみの感じをあらわす。これは徳川・五島本「源氏物語絵巻」の顔の描き起しのように、細線を幾本も引き重ねて目鼻に微妙な表情を与える方法と同じではないにせよ、白描画のうちではこれに最も近いといえる。同じく古典的伝統に負うところの多い「艶詞絵」の顔も(挿図8)、やはり同様なニュアンスを持っている。これに対し「枕草子絵巻」の場合(挿図9)、目鼻の線は細く、ぎこちなく、さらに「豊明絵草紙」では、既にも上瞼下瞼を描き分け、間に瞳を点ずるようになり、明らかに表現の性格を異にしている。

一方、線描を比較してみると、この絵は前に記したように、白描画とはいいながら軽いリズムをもって線が動いている。「枕草子絵巻」や「豊明絵草紙」の濃淡や抑揚をもたぬ無機的な線描とは明らかに相違する。しかも後二者の場合、御簾の帽額や縁、几帳や障子などにこまかい文様や絵様を描き入れることによって、画面を一層細密化し、装飾的効果を高めようとするが、構図全体の動きは反って相殺されている。本図においてはこうした文様は一切用いられず、白描線による構成美だけで、画面を充実させていることが注意されよう。「艶詞絵」の場合にも家具や調度には文様を施さないが、全体に線描はやや弱く本図のようなリズムを欠き、また樹木の表現に細やかな装飾性を求めている。

以上の諸点を総合して考えると、この源氏物語冊子の挿絵は、現存する白描物語絵の中では、様式的に最も先行する作例と考えられる。わたくしは先に「艶詞絵」を、その表現ならびに製作の歴史的背景から、十三世紀後半の京都における宮廷的な文芸復興の一所産として扱えた。こ

の源氏絵も、やはり同じ環境と時期において、かれにやや先立つ頃に作られたものと考えたい。詞書の書風もまた十三世紀後半の特色を示している。

註

(1) 原富太郎氏自身、その蒐集品図録『三溪帖』(関東大震災にて焼失し刊行中止)のため執筆された貴重な解説草稿を、矢代幸雄氏が「三溪先生の古美術手記」として紹介しておられる(『大和文華』一七―二二号、昭和三〇―三二年)。この「浮舟帖」に關しては次のように記載される(同誌一八号)。

源氏物語浮舟の巻

此絵本ハ三枚ノ挿絵ヲ有シ、古來信実筆ト稱シ、詞書ハ阿仏尼筆ト伝フルモノ也。信実トシテ其當否ヲ知ル能ハズト雖、描法円通シテ秀麗、彼ノ紫式部日記等ノ描法ト甚相酷似ス。當時名画者ノ筆ニ成リシハ、亦疑フ可カラズ。

此本元ト松本幹一氏ノ所藏ニシテ、明治〇〇年余ノ有ニ歸セリ。

(2) 図版解説「原氏所藏の源氏物語冊子」(『国華』三〇六号、大正四年)、白畑よし「源氏物語白描絵雑考」(『大和文華』一二号、昭和二八年)、中村義雄「大和文華館藏源氏物語浮舟の本文」(『大和文華』一七号、昭和三〇年)

(3) 註4にも記したように、この屏風は「冷泉為相卿筆源氏詞書」の名で尾州家から黎明会に伝えられたもので、戦後も徳川美術館で数回陳列された由である。詞書の内容が浮舟、蜻蛉にあたることも同館の桜井清香氏によって調査されている。しかし昭和三十七年秋図録『徳川美術館』に収載され、つづいて徳川美術館蔵品展覧会(十月名古屋、三十八年春東京)に出陳されてから、学界の注目を集めるようになった。

(4) この貼紙は裏表紙見返しに白紙を取り替えるさい、貼り直されている。そのため上下の割印で地紙にかかった部分はあらためて墨描きで補われたらしく、字画が全くくずれ判読困難である。しかし貼紙に残った上半部と下半部とを合せて見ることによって、「宜政」と印文を読むことができる。

(5) 徳川美術館の所蔵品台帳によると、この屏風の旧名称は「冷泉為相筆 源氏詞書 小六曲屏風 一双」となっており、昭和三十七年十一月十一日附で「白描絵入源氏物

語(浮舟蜻蛉)貼込屏風」と改められた。台帳の記載欄には次のように記される。

形状 地金箔押源氏詞書ノ巻物ヲ切り散シ張リトナス

片々ノ方絵二枚詞書九枚

初葉 婦人ノ筋書絵二枚目ヨリ詞書

かまよるのこゑは

末葉 をふしてなにか

片々絵二枚詞書九枚

初葉 なかめさせ給ふ

末葉 ひとあれと何な (中略)

由緒 舊原簿第三号御側道具帳御本丸屏風十七

了慮鑑定書付添

(6) 各紙とも赤外線写真で数箇所認められる記入番号のうち、裏文字に見える細字のものが最も揃っており、直接紙背に墨書されたことはいうまでもない。一方正しい向きに読める大ぶりの文字は一層不明瞭で表面から書かれたものとは思われず、肌裏に打った番号が透けて赤外線写真にあらわれたかと考えられる。

(7) 拙稿「紫式部日記絵巻解説」(『国華』七七四号、昭和三二年)参照

(8) 清水好子「中世末期における源氏物語の絵画化について——『源氏物語絵詞』紹介——」『国語国文』三〇九号、昭和三五年)参照。なおここに引用した大阪女子大本「絵詞」浮舟の本文も同女史の好意による。

(9) 梅津次郎氏によって紹介された(『ピブリア』一四号、昭和三四年)天理図書館・松永鵬氏分蔵の源氏物語絵巻(合計絵六段詞書五段)は、詞書の書風などから南北朝に遡る源氏絵の貴重な遺例とされる。その場面選択を「源氏物語絵詞」のそれと比較すると、現存の「若紫」四段のうち二、三段が、また「末摘花」一段、「滯標」一段のいずれもが「絵詞」と一致することに注意される。源氏絵の図様が中世を通じ定型化する方向を示唆するといえよう。