

源氏物語絵巻の絵画面面構成の特質

A Characteristic of Picture Screen's Constitution on *Genji Monogatari Emaki*

池田洋子

Ikeda Yoko

目次

はじめに

①源氏物語絵巻の絵画の構成の特性Ⅰ―描写視点から見た場面空間の構成

②源氏物語絵巻の絵画の構成の特性Ⅱ―描写視点から見た場面時間の構成

③鑑賞者の視線移動と絵画場面の構成

①絵画面面における構成の考え方の特性

結語

はじめに

源氏物語絵巻は紫式部作『源氏物語』（1000年ごろ成立）を典拠にして、絵巻の制作時期を12世紀前半（1120年から1160年）と考えられている平安時代を代表する絵巻物作品である。絵巻化においては『源氏物語』54帖の各帖からそれぞれ1～3場面を選んで詞書・絵画を創造したものと考えられている。天地約22cm前後の紙に、詞書部分に続く絵画部分で1段を構成したものを何段か繋いで1巻としたものである。すべてで何巻になるかは不明であるが、10巻・12巻などの意見がある。

現存状況

現在、詞書絵とともに揃って残るのが19段、詞書のみ残るのが1段（17、総合）、絵が室町時代に一部修正がかけられてのこる断簡が1段（5、若紫）、そのほか詞書が断簡になり手鑑になっているのが8葉（5、若紫6、末摘花18、松風19、薄雲 21、乙女 25、蛭 26、常夏）以上が同一の源氏物語絵巻の残存状況である。以下図表のとおりである。

表

5、若紫（東博） 6、末摘花	Ⅲ
A：15、蓬生（徳川美） 16、関屋（徳川美） 17、総合18、松風	Ⅱ
B：19、薄雲21、乙女25、蛭26、常夏	V
C：36、柏木一、二（徳川美） 37、横笛（徳川美） 38、鈴虫一、二（五島美） 39、夕霧（五島美） 40、御法（五島美）	I
D：44、竹河一、二（徳川美） 45、橋姫（徳川美）	Ⅳ
E：48、早蕨（徳川美） 49、宿木一、二（徳川美） 50、東屋一、二（徳川美）	Ⅲ

詞書部分

詞書は幅23cm前後の紙を必要な枚数だけ繋ぎ、1行15－6字程度のかな文字連綿体で書かれる。

料紙冒頭に帖名が書かれているもの（37から40帖まで）と無いものがある。

各段に合わせた文字の書き方や料紙装飾がされていて、詞書から絵画にいたる連続性が計画されている。

具体的には、文字は冒頭は読みやすい書き方で始まるが、後半部から最終部にかけて重ね書きなど字配り・墨の濃淡による抑揚・一行の書き出しの高さの位置などに各段の内容と深く関わった演出がされる。

全般的に料紙への加飾は、抑制の効いた上品で洗練された趣向（強い造形志向は無い）が見られる。詞書用紙自体は黄色の濃淡の素地のままのものほかに、紅・紫・丁子などで染めを施したものがある。その上に金銀の砂子蒔で雲形を広範囲に造形した上に、金銀切箔散し・型抜き染などの各段に合わせた装飾を施される。この中で、特徴ある装飾には雲母摺りや片隅ぼかし（山形のほか直線的なものもある）、型もの（型置き型抜き）、手描き模様などがある。

絵画部分

絵画は詞書に対応する情景を約38cmと約48cmの2種の寸法に決められた紙のいずれかに画面全体に彩色して描くものである。その絵画の特徴を以下にまとめる。

絵画表現の特徴Ⅰ―人物描写―引目鉤鼻

貴族階級の人物を表わす表現で、一見稚拙で様式化されているように見えるが、絵所の長が細心の注意と創造性を持って引く線で描かれるものである。

その顔の大きな特徴となる太い眉（主人公達は太いが

女房はやや細い)は極細線を何本も引き重ねて形成されたものである。また、顔のほぼ中央に細線一本で簡単に引かれたように見える目には瞳を表わす一点が加えられていてそれぞれの心理状態が表現されている。鼻は、「く」の字型に引かれた線だけである。口は小さく上下の唇を赤く描く。男性にはその上に小さく鬚が描かれる事もある。

顔の輪郭の形態は、どの場面でもほとんど一様に、目もとで一旦絞り込まれ再び口の辺りにかけて頬がおおしく膨らんだ形である。このような形態から「下膨れ顔」と呼ばれる。その顔を描く視線は、男女とも前あるいは後ろから4分の3横向きのものである。ただ女性のみ真後ろ上方から見下ろした視線のものがある。

同じ引目鉤鼻で描かれた目鼻口で4分の3横向き形態の顔が、感情や意思を表現する方法は唯一顔の傾け方である。

もっとも、この種の顔は貴族以外には用いられず、貴族以外の顔は真横からの視線による形態で鼻のラインを描いたものである。その顔の造形も目は細い一線に描かれているが、誇張表現は無い。

さて、人物の大きさに関しては、建築物に比して著しく大きく描かれている。当然のことながら、その着衣も大きくなり画面上にかなりの面積を占めることになり、描かれた着衣の文様と色が画面に華やかさを与えている。

絵画表現の特徴Ⅱ―建築描写―吹抜屋台

本格的に建築物の全容を描写したものは現在の残存する中には無く、ほとんどの場面は室内せいぜい軒のある簀子縁までを描写範囲にしている、それらはすべて屋根と天井を取り払って描写されていることが大きな特徴であり、これを吹抜屋台と呼ぶ。

建築物を描写する視点は低くほぼ正面から捉える視点が多くて、画面は画面天地に平行な線を主体に構成されることが多い。図法は斜投象の右上りが多く、左上り斜投象もあり、それらは計画的に配置されている。

しかし、一見斜投象図法に見えながら実は、建築物の柱や床のラインが画面天地に相互に斜めになって交差しているものがある。蓬生・柏木1・鈴虫2・御法・竹河1・(竹河2)・橋姫・宿木3などの段の場面では描写の視線が斜め上から見下ろすものである。

ところで、建築モチーフの描写において特異な表現

に、上長押が画面の下端まで続かず途中で切れていることがある。しかし、その場面に空間的混乱はなくむしろ展開する画面に広い空間性を与えていることが多い。

絵画表現の特徴Ⅲ―環境描写(自然モチーフ)

建築モチーフのほかに画面を彩る自然が描かれる。それらは、画中の襖などに描かれているものと同じ表現がされていることから、当時の一般的な描写方法により描かれていることがわかる。描かれている植物は庭に生えている花木(藤の懸かる松、梅、桜)は、一本大きくそれぞれの樹木の特徴を描写する。草花(秋草は風に吹かれるように大きく描写する)は線描で描かれている。月は画面上方に群青の夜空の中に銀泥で大きく描写され、その月の明かりや夜の闇をも表そうとしている。

もっともおおきな自然景を形作る丘陵や山岳なども同心円的に引かれた柔軟な描線の輪郭に囲まれた内側を緑青の濃淡と代赭を交互に重ねて彩色して描かれている。

表現技法の特色Ⅰ―色彩―作り絵

画面は、全体に彩色されていて、余白となる塗り残し部分は存在しない。使用されている顔料は赤、橙、青、緑、黄、白などいずれもの純度の高い顔料であり、現在も鮮やかで清澄・華やかな画面を保っている。

彩色は入念に行われている。しかし、すでに制作時から長い時間がたっているため、色やけや退色は免れていない。退色の跡では、下書き線が見られ、さらに書き込み文字も読むことが出来るところがある。それらから、下書き線に沿って必ずしも、彩色されていないことがわかる。下書きは完全な下絵ではなく、画面上で変更することを容認したものであった。その変更は、ある程度彩色後にもなされている場合もある。このように、基本的には下書き線に沿って賦彩するが、仕上げ時に上から色を塗ることで形を変更したりして、画面全体のバランスや場面の趣旨によりなじむようにして画面を作り直していく方法(作り絵)で絵画部分は作成されている。画面全体の色彩構成が出来上がると細部に文様を加えて、最後に書き起こし線を入れる。

表現技法の特色Ⅱ―描線―書き起こし

最後に書き入れられる書き起こしの線は、伸びやかに柔軟でありながら肥瘦のない均質な極細線であり、人物の顔や着衣を括って人物の各々ポーズや、髪や目鼻口を

書き込んでしぐさを巧みに表現するものである。

上述のような特色をもつ源氏物語絵巻は、5グループに詞書の書体が見分けられている。そのうちBグループは絵画部分を持たないが、他の4グループは絵画部分が現存する。そこで、この小論ではこの4グループの絵画面構成に視点を当てその相違点を検討する。

①源氏物語絵巻の絵画の構成の特性Ⅰ —描写視点から見た場面空間の構成

本絵巻は1枚の絵画が各場面の詞書の最後の紙に続いており、それで1段は完結する形式になっている。この絵画部分は、一度に見渡せる分量（幅38センチあるいは48センチ）の画面である。そこでこれまでは、一視野に収まる時間が表現されていると考えられてきた。一空間一時間という対応による絵画で画面が考察されてきた。この一視野あるいは一瞥にして掴むことの出来る絵画面を、絵画の描写視点から考えなおしてみたい。

まず、上記した④「建築物を描写する視点は低く、またほぼ正面から捉える視点が多くて、画面は画面天地に平行な線を主体に構成されることが多い。」⑤「一見斜投象図法に見えながら実は、建築物の柱や床のラインが画面天地に相互に斜めになって交差しているものがある」の2点から建築物がどのように画面に配置されているかを詳しく見てみた。その結果は以下のとおりである。

蓬 生；⑤庭と縁

柏木一；⑤屋内（女房空間・三宮の座所）

柏木二；④⑤屋内（柏木の座所・女房空間）

柏木三；④庭・縁・屋内

横 笛；④屋内塗籠・廂

鈴虫一；④庭・縁・屋内

鈴虫二；⑤庭・縁・屋内

夕 霧；⑤④屋内（女房空間・主人の座所）

御 法；⑤屋内縁・庭

竹河一；⑤庭・縁・屋内

竹河二；④⑤屋内・庭縁・縁屋内

橋 姫；⑤邸外・庭・縁屋内

早 蕨；④屋内（女房空間・女主人の座所）

宿木一；④⑤屋内（帝の昼の御座所・女房空間）

宿木二；④屋内（主人の座所・女房空間）

宿木三；⑤屋内縁・庭

東屋一；④屋内（女房空間・主人の座所）

東屋二；⑤④庭・縁・屋内

同一画面上に2視点からの作画がなされている場面（④⑤両方あるもの）が5場面ではほぼ3分の1ある事がわかる。

「また」屋内と庭部分の2空間から構成された場面は、10場面ある。

屋内のみを描くもの（8場面）でもほとんどが2空間（2室）から構成されていて、しかもその両空間を作画する視線明らかに同一ではないものがある（3場面）。

一絵画空間として完結していそうなこの絵画は、実は複数の視点から空間を見て、描写してそれを合成して構成し一絵画空間として見せているものである。この複数視点の特徴を考えてみたい。

まず、この画面上複数視点は画面をたてに区切っているという特徴がある。

「蓬生」の場面では、右半分は画面を斜めに横切る簀子縁が描かれ、それを描く視点はかなり高く、見下ろすように縁先が描かれている。それに対して、左端に描かれた2人の人物は、やや上からの視点であり、両者を現在色焼けしてしまった緑青の蓬ヶ原がつないでいる。ここでは2視点が画面の左右の2箇所にあって、並列していて、画面が左右に2区分されている。

「柏木二」の場面では、中央の身舎の右側の空間は屏風の上から覗くようにして経巻の載った机の一部が見える程に高い視点を持つが、身舎は低い正面視点から描かれている。さらに女房たちは同じ視点のように見えるが高い視点から描写されている。ここも2視点が並列する

「竹河二」右端の冠直衣姿の男性の立つ空間の建築物の構成は不明だが、中央に座る2人の女房は正面視の構成であることは縁先の端のラインが天地に平行であることから明確である。ところが、その左の女童の座る縁の板張りのラインが画面天地に対して斜めになっていることから別の視点による建築モチーフの描写であることがわかる。この場面では、2つ（ないしは3つ）の視点が存在し、かつその視線は、右から順に並んで移り変わっている。すなわち画面は縦に区分されうる。

「宿木一」帝と薫のいる室内は畳や副障子壁の下の子のラインが天地に平行に描かれていることから、正面視の構成である。又切り取られた長押の端の横線も天地に平行

線（御法では斜めに切り取られている）である。女房たちのいる空間は妻戸下のラインは同じ天地に平行であるが、厨子棚の足の線が斜めになっており、卷子や白笥のラインも同様である。しかし、その前の乱笥の線は天地に平行線で、室内右端のものと同じになっている。ここでは、平行視のように見せかけながら実は別に視線が存在している。ここでも2つの視線は左右に並び、画面はたてに2区分されうる。

「東屋二」薫のいる屋外空間は、透垣の上線が天地に並行であり切り取られた長押の端の横線も天地に平行線だが、縁先の足は斜めに描かれている。正面視のように見せているが、実は斜め上から見ている。画面左の室内空間は、はっきりと正面視を示すラインが何本もひかれている。この画面も左右2つの視線が並んで存在し、画面はやはり縦区分されうる。

これらの場面では、明らかに移動しない建築モチーフや、室内の建築物に固定して置かれた家具の描き方から描写視線の違いを探ってきたが、移動可能なものをも検討の中を含むとさらに多くの複数描写視点のある場面が見られる。

以上から、絵画面を形成する描写視点が左右に並び、画面構成が縦に分割されうるような合成空間で成り立っていることが判る。もちろん2または3の構成要素となる空間が垂直線による画面分割を意味するのではなく、画面上に引かれた斜めの建築モチーフにより穏やかに違和感なく視線移動するような区分である。

本絵巻の絵画部分は1枚の絵画が一視点で構成されているのではなく、一見1空間での一瞬を描いて様に見えるが、空間は複数の視点になる合成の複合画面であり、その合成の仕方は建築モチーフの斜めのラインを利用した方法である。その合成画面に対する違和感はどうに処理されているのであろうか。

②源氏物語絵巻の絵画の構成の特性Ⅱ ―描写視点から見た場面時間の構成

前章で考察したことから1空間での一瞬を描いて様に見えるが実は空間が複数の視点による合成であることから、まず一場面に描かれている時間についても再検討してみる。

異なった描写視点が画面に左右に並ぶということは、画面を描く視点が横移動することである。絵巻作品は、基本的に絵巻を巻開きながら右から左へと鑑賞を進める。絵巻物鑑賞者の視線は右から左へ動く。詞書を右から左に縦書文字を読んで行くように絵画も同様な視線の動きが考えられる。右から左への描写視点の移動は、絵画の鑑賞者の視点移動の仕方と同じであることに気付く。

絵巻物の鑑賞は右から左に絵巻を巻き広げながら見るもので、巻き開くときに絵巻物の絵画面は少しずつ現れてくる。こうして、絵画面を右端から少しずつ見開き、時間の進み（画面の巻き開き）に従って鑑賞者は次第に広がっていく時空を体験する。やがて両手の幅に広げきったとき初めて一場面全体を見ることが出来るのである。進行する時間に伴い右から左へ枚の絵画画面上を鑑賞者の視線が移動して鑑賞するので、絵巻を巻き開いていく時には絵画空間内の一部分ずつしか見られない。

本絵巻においても、巻き開きの初めには絵画面の一部分のみが現れ、目に映っている。絵画面右端の部分がそれにあたる。この部分が絵画面冒頭部となり、一画面空間全体の導入部となる。その後も絵巻は巻き広げられ場面は展開して広がっていく。ここに時間の進展が生じる。

本絵巻を見広げていくと、前章に記述したように描写視点が変わっていく画面が現れる。それを鑑賞する視線も進んでいく。ここに描写視点の移動が違和感なく鑑賞者に受け入れられて行く理由が考えられる。

絵巻画面全体を巻き広げきったとき、源氏物語絵巻の一場面となった画面がそこに存在することになり、鑑賞者は改めて全体を一つの絵画として見ることになる。本絵巻の一段の絵画は、画面の大きさから考えて一度に全体が見渡せるので、全体を一回の視線で見ることのみを考えられてきた。

しかし、絵巻物の鑑賞には時間の展開している事が常に付随して来る。この点は本絵巻も免れない。鑑賞視線運動から絵画を考えた時、初動の作業で絵画が見えるのは画面一部でしかないということを考慮した作画作りの存在を考えるべきであろう。その点は絵巻制作者にも十分考慮しているはずである。巻き開きの初めの時と開ききった時の2つの時間は最低でも考えられていたはずである。

そこで本絵巻の画面構成を見ると、中央辺りで2つに区分できるような絵画面を構成していることが多いことが気付く。この点を前章の描写視点の変化とともに考えていくと、2区分出来るパートで構成されている絵画面はその左右の絵画描写視線に違いをもつことが多い。

ここに、描写視点の変化と鑑賞者の時間を伴う視線移動が全く別のものではなさそうであることに気付く。

絵巻物の大きな特性は時間の進行に伴う画面の変化を楽しむことであり、そこに絵画表現の工夫の大きなウエイトが置かれている。絵巻を巻き広げていく時に、初めに開いた時と同じものがずっと続くと、鑑賞者は開けた瞬間にその場面の最後が見通せてしまうことになる。それでは絵巻を開く時のわくわくした興奮が湧かず、絵巻物がもつ娯楽あるいは無聊の慰め物としての意味も半減するのではなからうか。

この絵画表現の工夫のひとつが描写視線の変化であったと考えられる。

本絵巻より長い画面を持つ信貴山縁起絵巻や伴大納言絵巻においては、絵画面そのものを順に左へ巻開き、次に右側の部分を巻き閉じていくことで絵画を鑑賞する。そのため絵画面を描く描写視点は大きなスパンで一定であると考えられているが、《信貴山縁起絵巻》上巻の「命蓮が米俵を返すために鉢に俵を載せる」場面では一度見開かれて固定された画面内にも視点移動が細かく行われている例であり、そこに時間の経過が考えられている。すなわち、登場人物が鉢に俵を載せるところを見ている時と、すでに空中に舞い上がっているものを見て驚きの表情を見させている時が、この1画面空間内に描き込まれている。この場面の後に倉が描かれているところで環境モチーフから描写視点が明快になるが、前述の場面は人物だけによる構成の場面であり、描写視点の方向は確定しがたい。しかし1空間内に複数の時が共存している例であろう。この例から、長大な画面を持つ絵巻においてさえ時の移動が、一瞥されうる画面空間内でも行われていることから、本絵巻においても制作時に1画面内の時の移動を考慮されていたと想像されうる。しかし実際には、画面内の人物たちの行動による時の移動はなく、鑑賞者の視点移動による鑑賞時間展開に対しての絵画の描写視点の移動による変化で対応されている。

③鑑賞者の視線移動と絵画場面の構成内容

鑑賞者の時間を伴う視線の移動を考慮して考案されている絵画であることを踏まえて、各場面を詳しくみてその場面構成の特質を具体的に検討する。

「蓬生」

画面最初に朽ちた縁の中でもひどく縁の板がはずれているところから始まる。その上方には髪を括った女房の横顔が配置されている。しばらく開けて行くと、縁は高欄のついた立派な物であったことが判り、さらに御簾や几帳が配されていて（もっとも几帳の野筋は途中で切れてしまっていたりするが）格式の高い家であったことをうかがわせる。しかしそれが見るも無残になってしまっている。これらの建築モチーフが画面の4分の1ほどを占めている。その対角の画面の最後の部分に、人物を2人並べている。この2人は、この荒れ果てた家には似つかわしくない立派な衣装を着けている。残念ながら現在は色が落ちてしまっていて、その衣装の華やかさは明快ではないが、画面冒頭の荒れた家とは、全く対照的に造形されていたことであろう。

ここでは、朽ちた縁の傾斜と平行に2人物すなわち光源氏と惟光が配置されている。両者の間には、蓬などの緑色の草が生えているかなり大きな面積を占める部分がある。

「関屋」

幾重にも重なる山の中の様子に始まる。

冒頭は傘を持つ従者たちの列が画面左方目指して進むが、すぐに山の陰に行列が隠れる。

再び大きな山の端から牛車を引く牛が姿を現し、車も前面を半分見せる。その前に、騎馬の烏帽子狩衣の殿上人が2人見える。この先頭の人物に相対して牛車が逆方向に向けて置かれる。

今度は、右に向けた一行が進んでいる。背景は高い山が姿を消してなだらかな行程を進む一行が見られる。このあたりは水際が確認されるので、琵琶湖の周囲を進むと考えられる

絵画の右半分は山の景、左半分は湖の景と変わっている。

「柏木一」

完全に室内のみで、上長押も無い。画面はすべて斜線構成である。斜線で構成されるが、おかれている几帳の

つくるそれぞれ斜線の傾斜は微妙に異なり統一されていない。折り重なるように多数いる女房達はすべて唐衣裳の正装であるが、その表着の色が皆同じ色らしい。一人だけ敷居に半分袖を載せている女房のみが黄色やオレンジ、緑などの色のついた衣装で描かれている。女主人が産後であることを示す色彩の衣裳で、部屋の内部は産後の有様であることを現しているらしい。色のついた衣装を着た女房が外部からの案内役であるのだろう。半分開いた襖は客を通したばかりであることを表すものであろう。

奥にいる朱雀院は墨染めの衣・光源氏は白の直衣・女三宮は白い衣装と全体に色彩が無い。

女房たちの神聖なる産後の室内有様から、朱雀院女三宮の墨染めの色へと変化している。

「柏木二」

画面は屏風で遮られた奥に経巻を載せた経机の一部を覗かせて、身舎との境の襖は開けられているところから始まる。

身舎には、横になって枕も上げられない柏木と、その頭上に座す見舞いに訪れた夕霧が大きく描かれている。

この部分は正面視に捉えられる。

柏木の足元に当たる廂の間には几張を隔てて女房たちが、斜め上からの視点に捉えられる。

女房は裳のみで唐衣を省いた姿で、それぞれの表着には色彩が赤黄緑紫白など多彩な上おきな織文様がある華やかさが示されている。この日の主人の華やかさ・晴れがましさを表わしている。

読経をする僧たちの存在による病の暗さから、女房たちの衣装による晴れがましさが半分の状態へ変化している。

「柏木三」

この画面は斜め視点ではなく、正面視による描写を強調するために縁の板が天地に並行に線を入れて表されている。しかし、切り取られた上長押の角度は斜めになっていて、実は斜め視点の描写であることを明かしている。画面は左下への斜線の簀子縁の高欄線が何も無い庭との仕切りになって、几帳の裾を御簾の外に出しただけの簀子縁に始まる。それが少し巻き開くと打ち出だしの衣が見え、また几帳の上方から椀が載った赤い丸高杯が卓用意されていてことが見える。

奥に赤子を抱いた不安定な姿勢の冠直衣の光源氏が画面上方一杯に描かれている、その下方には華やかな色彩

の唐衣裳姿の女房が2人いて、貴族の私邸での盛大な式典・行事であることを示している。光源氏の左奥にはさらに几帳の裾が描かれ、そこに女三宮の存在を暗示する。

日常のなんでもない貴族の私邸の庭や簀子縁の描写に始まったのに、薫の五十日の祝いの情景へと変化させている。

「横笛」

裳姿の女房たちが廂の間から壁代を半分捲りあげた内側を見ている。そこには乳母が散米を前にすわり、雲居の雁が赤子に乳を含ませている。狭い空間に大勢の人がざわざわした様子で集まっている状況が表現される。柱を過ぎると夕霧が所在なさ気に柱の影に沿って雲居の雁を見つめている。その後は人気の無い室内が描かれている。仕切りの襖が少し開けられていて、ここから何かが出入りしたことを暗示している。

混乱から静寂への変化が描かれている。

「鈴虫一」

遣水が引き込まれた壺庭の優雅な風情に対し、透垣の裏に設えた閼伽棚の前に立つ尼姿の女房のほかには誰もいなく、端近の柱の陰からそっと庭を見つめる女三宮だけの寂しい様子が描かれている。

これらが、正面視に描写されている。

画面の左下に上長押によって三角形に切り取られた画面空間中に光源氏の直衣の一部が見える。

寂しさを紛らわす遣水や壺前栽に心を尽くしてあるさまを表現しながら、主人の心が光源氏を離れている状態になっていることを、斜め視点から作画された最後の三角形に源氏の姿の一部のみを閉じ込めることで表現している。

2人の心の掛け違いの様子を描いている。

「鈴虫二」

斜めの視点からの描写である。月が冒頭上部角にかかり、そこから高欄付の簀子縁が左下斜めに延びている。夜の庭は銀で彩色されて、白い月明かりの状況表現している。庭に面した簀子縁の高欄には長い裾が掛けられている。これから後姿が現れるのかと見せて、ここには庭を向いて横笛を吹いている1人の公達が描かれている。

これに続き、縁にはさらに下着に赤っぽい色物をつけた2人の公達が描かれる。奥の廂の間には白い下着の色が透かし、直衣の文様の大きさが微妙に違うところが見える光源氏と冷泉院が対面している。柱に背を持たせか

けじっと動かない光源氏に対し、冷泉院は膝を畳から一歩前に乗り出した様子に描かれている。

静かな月夜の情景に笛の音が冴え渡り、右側は集う人々の静かな語らいに終わる。

「夕霧」

女房が2人襖に頭を寄せて室内の様子を伺う場面に始まる。右側の女房は表着の色は剥落して不明であるが鮮明な橙色の裳を着用していることがわかる。

襖の奥の主人の室内には立ち上がっている女性が髪を片手で抑えながらも一方の手を伸ばしている。その手の先には、男が書きものを熱心に読んでいる。前に大きな硯箱が用意されていることから読んでいる物は手紙であることが解る。男は直衣をゆるく着用していて寛いだ様子であるが、後ろから手が伸びていることには全く気付いていない、その目は文に集中している。

画面は、正面視に作がされている。

女房の盗み聞きから、室内は次の波乱を想像させる場面へと変化している。

鑑賞者も、女房の心理になって固唾を呑んで見守りたい場面が生み出されている。

「御法」

斜め視点から作画されている。

画面上方の几帳の陰に脇息に寄りかかる紫の上が描かれる。その下には明石中宮の頭が上から見た視線で小さく描き出されている。その左に烏帽子直衣姿の光源氏が大きく後ろ4分の3向きに描写される。3人とも顔に袖を当てた格好で涙を抑えている様が表される。

画面の上辺から伸びる上長押が途中で切り取られた後に、それに続くように高欄が画面の下辺にいたる。簀子縁が極端に狭く省略された左側に庭の秋草が大きく接写されている。秋草は、萩の枝の線がしっかり残っているほか、女郎花も茎が明快に残る。しかし、薄は尾花が描かれた筆跡のみが萩や女郎花の周辺に多数見られる。庭全体が秋草で占められているし、その草々は大きく撓んだ姿に現されている。

室内の沈んだ湿った雰囲気が、庭の荒涼とした秋草の有様に転化されて表現してある。

「竹河一」

庭の紅梅の木に鶯がとまっている。

簀子縁が画面を大きく左下斜めに横切っている。縁には几帳の裾がはみ出し、御簾の陰からは女房たちが何人も外を覗く様子が描かれる。画面半ば過ぎの、簀子縁に

階と妻戸部分が描かれるところに、薫が座っている。妻戸の中からは取り次ぎの女房宰相の君の姿も描かれる。

上長押で切り取られた三角形の部分に上から乗り越えて見るように画面空間に奥の女房たちが話しに夢中になっている様子が描かれる。

紅梅の明るく匂いたつ頃と薫の様相を掛け合わせ、それを夢中になって話す女房たちの現実にと画面を変化させている。

「竹河二」

左下端の冠直衣姿の男に始まる画面は、男のすぐ上を左下向き斜めに走る上長押が三角形に切り取られる。

続く中央に大きな満開の桜の木のある壺庭が描かれ、その上に明るく鮮やかな色彩の表着に裳をつけた女房が花見をする風景が正面視に作画される。

左側には、御簾を巻き上げた廂の間の端近に碁盤を挟んで2人の姫君が碁を打っている。簀子縁が斜め視点で作画されている。上方には曇りの天候を表す藍が刷かれていて、少し薄暗くなっている。

男のいる空間から、桜の咲く庭の通して華やかな姫君たちの世界を覗き見る情景を描く。

「橋姫」

今度も覗き見の冠直衣姿男（薫）に始まる。上方に丸い月が群青の夜空に輝く。その月明かりを通して透垣の中をこっそり開けた扉から垣間見る。透垣には赤く色づいた蔦が絡まり、垣根の裾には秋草の線が残る。山荘内では琵琶を前に撥を翳した中の君と箏の琴を弾き鳴らす大君、簀子には女房と女童が月を見上げている。

室内は群青の霞に半分覆われている。

画面中に存在する男と、その男の目から見える山荘内の景姉妹の合奏の様子を、いづれも斜め視点で説明的に描く。

「早蕨」

画面は、髪を括った女房がもう一人の女房と布を持って整えている情景に始まる。その左の女房は上着らしい衣装を縫っている。その左は反物を見せているらしい。これらの女房たちは、画面右端の三角形のなかに収められる。左には中の君が正面を向いて座り、その端の几帳の外に弁の尼が横顔を見せて座る。

いづれも正面視で描かれた忙しそうに中の君の婚礼の準備に余念のない女房たちに始まり、山荘に残る年離れた女房との別れの場面に終わる。

「宿木一」

画面右側に、昼の御座所に帝と薫が囲碁を打つ場面である。帝は座に座ることなく、畳に降りて碁をうっている情景を正面視に描く。

ほかの段にはほとんど描かれない家具調度が多様多様に描かれている。二階棚に始まり、そこに置かれた香炉や笛・台などのほかに、厨子棚には草子や卷子、箏の琴などまでが置かれている。朝廷の公的な空間ではない、いかにも人間の住まいつまり人の生きて暮らしている様子を伝える帝の私的な時空というものを表現している。

その私的な状況は続き、襖を隔てて女房が頭を襖に寄せたり細く開けた襖の隙間から覗いたりして、私的な行為が行われている。

正面視から斜めの視点に変化している。

「宿木二」

匂宮と夕霧の六の君の露頭の翌朝の2人の様子に始まる。二人は、縹緗縁の畳の上に居て、六の君は亀甲繫ぎ文に窠の文様の二重織物の表衣に細長を重ねて着用している。匂宮は烏帽子に大袖で丈の長い装束を着ているがその色彩が失われて華やかさが減じている。二人を取り囲む調度も華麗な色彩のものが多く。

左側は唐衣裳姿の女房たちが二列に並ぶ様子から、威儀を整えてこの婚儀が準備されていたことが表現されている。二人の婚礼が内輪のささやかなものでなく、大きく期待されたものであることを、ここでは示している。

右側の二人の露頭という事から、その婚儀対する周囲の考えの様子の客観的な描写になっている。

「宿木三」

右側に脇息に寄り掛かる中の君と琵琶を奏でる匂宮が端近くに寄添って描かれる。風の強い様子が御簾の揺れた方からわかる。画面に建築を「く」の字型に切り込んで入れていて、斜め視線による描写である。

残りの画面に庭の秋草が描かれる。強い風は左側の庭の秋草の揺れ方にも共通する。この画面の秋草は女郎花や大きく撓む萩などが主になっている。薄も根元から倒れそうに描かれている。

二人の静かな様子が、激しい風の前の秋草の様子にと変化している。

「東屋一」

正面視で、絵のかかれた襖の前に座る裳をつけた女房の姿に始まる。几帳で仕切っている左に、斜め上から見下すように描かれた字が書かれた冊子を手に持つ女房が

居る。その前に後ろ向きに髪を梳せている女主人が座っている。少し離れて、奥に冊子を開いて見ている浮舟描かれる。静かな室内の様子

室内の穏やかな様子の女房たちに始まり、左に奥の浮舟に読み聞かせる女房と静かに髪を梳かされながら聴く中の君を描く。

「東屋二」

八重葎の生えた情景に始まり、簀子縁に腰掛ける薫を斜めの視線から見ると。

一方、左側は高い位置からの正面視線で室内に浮舟が頭を後ろから見る姿に小さく描かれる。

場の状況の八重葎に始まり、外の薫と内の浮舟を離して描く。

以上見てきたように、どの段も始まりの部分と終わりの部分では同一画面内でも異なった状況や空間になっていることがわかった。意識的に絵画空間内での変化を作り出していることが明快に判る。

4 絵画画面における構成の考え方の特性

最後に、絵画画面に変化付けられた絵画空間の構成内容の考え方について検討する。

人物たちに注目して検討してみる。

まず、主人公たちの画面内に居る位置については、画面右が5段（御法・橋姫・宿木一・二・三）、画面左が8段（蓬生・柏木一・三・鈴虫二・夕霧・竹河二・早蕨・東屋一）、画面中央が5段（柏木二・横笛・鈴虫一・竹河一・東屋二）主人公は直接描かれないが光源氏が乗っている牛車を描くもの（関屋）を入れると6段ということになる。

左右いずれかに主人公たちが偏って居る場合が多いし、どちらかという主人公は冒頭から登場していないことが多い。

主人公たちが描かれない残りの部分は多くの段に女房たちが登場していて、冒頭に登場するものが7段、終りに登場するものが4段となっている。もちろん主人公と同じ空間にいる場合も4段ある。女性ではなく男性たちが主人公と同じ空間にいる場合も1段（鈴虫二）ある。（主人公が都の外の風景の中にいる「関屋」では男性ばかりが画面全体に登場する。）

もちろん全く女房たちが描かれなくて主人公のみの絵画も2段（御法・宿木三）あり、ここでは主人公が冒頭に登場して残りの部分は庭の秋草の情景で終わる。

画面中央に主人公がいる場合は、一方に女房反対側には空白な空間（誰もいない室内空間か庭）となっていて3パートに分割できることがある。

絵画場面は主人公を中心に考えられてはいるが必ずしも画面中央に主人公が描かれなく、鑑賞者が絵巻の巻き開きを進めていくと画面の半分過ぎたあたりから主人公が現れるという型が多いところにも、本絵巻が最初から1枚絵として構成を図られているのではないと考えられる。

この主人公たちの目線については以下の通りである。

画面右の5段―「御法」主人公3人の間で目線は完結、残りの庭を見つめる目線は無い。「橋姫」薫は画面奥を見つめる。「宿木一・二・三」それぞれ主人公間で目線は完結。

画面左の8段―「蓬生」足元を見つめるが、残りの庭や朽ちた縁にも意識は向けられる。「柏木一・三・鈴虫二」主人公間で完結。「夕霧」主人公は手紙に目線を集中し、残りの女房のいる空間に向かない。「竹河二」姫君はお互いに目線を向ける、残りの空間の庭やまして覗き見の男には向けない。「早蕨」主人公のほうを向く女房や弁の尼に向き、残りの空間に向かない。「東屋一」主人公は物語絵に集中、残りの空間に向かない。

画面中央の5段―「柏木二・横笛」主人公間で完結、残りの左右空間に向かない。「鈴虫一」庭に向けられる、女房の方も、まして光源氏をも向かない。「竹河一」右の庭の梅に向く、左の女房には向けられない。「東屋二」右の庭を見るが、左の室内の浮舟には向けられない。

主人公たちはその描かれた絵画空間の一部内に一緒にいる人々とは目線を向け合ったりするが、残りの絵画空間の人物たちに明らかに目線を向けないことが多い。つまり同じ1絵画面ではあるが、左右の画面空間に置ける人物間の交流がない。主人公たちの属さない残りの絵画空間部分は、その場面での主人公たちの状況・心象説明のための表現である。

しかし、例外がある。

「橋姫」薫が画面奥を覗き見る人物であることから奥の姫君たちとかかわる。

「竹河一」薫が右の梅を見つめる目線を持ち、画面内

に左右の交流がある。

「竹河二」姫君の目線は上記のようであるが、右側の男の覗き見の目線が画面に生きていて、画面左奥の姫君まで通っている。以上の3段は、画面冒頭の登場人物の目線が絵画空間を右から左へ伸展している。鑑賞者の視線が直接画面を進むのではなく、冒頭の人物の視線になってその目線に映るものが絵画に表わされているという表現方法である。この3段はDグループ（竹河一・二・橋姫）として一括りに出来る。

また、「蓬生」の光源氏の目線は足元ではあるが意識が画面右の方に向けられている。画面冒頭の老女房は庭を横目で見、その荒れた庭を越えた画面最終部分に光源氏が半身でかろうじて描かれていて、邸内に進もうとしている。絵巻物における人物の登場の仕方としては、通常とは逆の向きである。しかし、この絵画内の画面左右に交流する意識が存在する。「関屋」においても、人物の詳しい目線は不明であるが、右から左へ進む光源氏と左から右に向かい光源氏を迎える形になった牛車内の空蟬との間には意識の交感が存在するはずである。画面の左右を積極的に活用している型の画面構成方法である。この2段はAグループ（蓬生・関屋）に括ることが出来る。

詞書の筆者による区分ではあるがA・Dグループ内にはそれぞれ画面構成方法に共通性が見られた。そこから、現存する絵画グループごとに画面の構成内容に違いがあると考えられる。

結語

本絵巻の絵画部分は1枚の絵画面が1視点で構成されているのではなく、絵画面を形成する複数の描写視点が左右に並んで、斜めに引く建築モチーフのラインにより穏やかに違和感なく縦に2ないし3分割されうる合成空間で成り立っている。

絵巻の巻き開きの初めには絵画面の一部分のみが現れて目に映っている部分が絵画場面冒頭部となり、1画面空間全体の導入部となる。絵巻は巻き広げられるに従い場面は展開して広がっていく。絵画面全体を巻き広げきったとき、源氏物語の1場面を描いた画面がそこに全貌を現し、鑑賞者は改めて全体を一つの絵画として見る。つまり、ここに至るまでに時間の進展がある。絵巻

物の鑑賞には時間の展開が常に付随している。本絵巻の1段の絵画は、画面の大きさから考えて1度に全体が見渡せるので、全体を一つの視線で一時に鑑賞することのみを考えられてきた。しかし、鑑賞視線運動からこの絵画を考えた時、初動の作業で絵画が見えるのは画面一部でしかないということを考慮した画面作りを絵巻制作者は十分考慮していたはずであり、少なくとも巻き開きの初めの時と開ききった時の2つの時は考えられていたであろうとすでに述べた。描写視点の変化と鑑賞者の時間を伴う視線移動は全く無関係ではなく、本絵巻を見広げて絵画を鑑賞する際に、鑑賞視線が右から左に横に移動するという運動性が、左右に並ぶ描写視点に変化する画面を違和感なく受け入れていくのに役立つ。同一絵画中に描写視点異なる建築モチーフの合成画面というものは、絵巻鑑賞者の時間を伴う鑑賞の視線の移動を考慮に入れて作為的になされたものであった。

さて、本絵巻のどの段も始まりの部分と終わりの部分では同一画面内でも異なった状況や空間になっている、意識的に絵画空間内での変化が作り出されている。絵画場面は主人公を中心に考えて作画されてはいるが必ずしも画面中央に主人公が描かれてなく、鑑賞者が絵巻の絵画を巻き開き進めていくと画面の半分過ぎたあたりから主人公が現れるという型が多いところにも、本絵巻が最初から1枚絵として構成を図られているのではないことがよくわかる。

C・Eグループの主人公たちは描かれた絵画空間の一部分に一緒にいる人々とは目線を向け合ったりするが、残りの絵画空間の人物たちに明らかに目線を向けない。同じ絵画画面ではあっても、左右の描写視点の違う画面空間に置ける人物間の交流がない。主人公たちの属さない残りの絵画空間部分は、その場面での主人公たちの状況・心象説明のための表現である。

しかし、Dグループとして一括りに出来る3段（竹河一・二・橋姫）は、画面冒頭の登場人物の目線が絵画空間を右から左へ伸展して、冒頭の人物の目線になってその目に映るものが絵画に表わされるという表現方法である。

またAグループに括ることが出来る2段（蓬生・関屋）は、画面の左右を積極的に活用して絵画内の画面左右に交流する意識がある型の画面構成方法である。

ここに、4グループの絵画画面の制作の考え方の違い

が見られた。

絵巻物の大きな特性は時間の進行に伴う画面の変化を楽しむことであり、そこに絵画表現の工夫の大きなウエイトが置かれている。絵巻を巻き広げていくと、初めに開いた時と同じものがずっと続くことなく、鑑賞者は開けた瞬間にその場面の最後が見通せてしまうこともなく、絵巻を興奮でわくわくしながら、娯楽あるいは無聊の慰め物として絵巻を楽しむことができる。

この絵画表現の工夫のひとつが描写視点の変化であった。変化させた描写視点によりできる合成絵画空間を、どのような構成内容にするかについてはグループごとの特徴が見られた。