

# 源氏物語絵巻の特性

— 複数視点画面構成法の特性から見る4グループの絵画制作の考え方の違い(1) —

## A Comparative Study of The Four Artists's Intentions of Scenes on the Pictorial Composition in The *Gengi Monogatari Emaki*(1)

池田洋子

Ikeda Yoko

### 初めに

前回の紀要では、本絵巻のどの絵画も複数の視点を持ち、複数の画面空間の合成で出来ていて、絵巻を開く時間の進展と鑑賞者の視線移動とがその画面構成に深くかかわっていたことを示した。すなわち、主人公たちは、必ずしも画面冒頭からは現れずに、画面中央や左半分に多く描かれる。これは絵巻を巻き開く時、初めからその場面全体が見通せないような構成になっているからであった。この構成にはグループごとの相異がありその特性から4グループの考え方を考察した。

しかし、2ないし3の複数画面空間をもつ理由は、絵巻を巻き開く時のためばかりではなく、段ごとにそれぞれが違った意味を持っているのではなからうか。ここでは、画面構成すなわちこのような画面作りを各段について、意味を考察してそれぞれの特性を探ってきたい。

- A 15蓬生・16関屋
- B 19・21・25・26 (絵画部分なし)
- C 36柏木(一)・(二)・(三)・37横笛・38鈴虫(一)・(二)・39夕霧・40御法
- D 44竹河(一)・(二)・45橋姫
- E 48早蕨・49宿木(一)・(二)・(三)・50東屋(一)・(二)<sup>\*1</sup>

以上、現存絵巻箇所ので区分されている4グループのうち、今回はAとDグループについて、構成方法の特性を探り、絵画制作の考え方を考察していきたい。

## 1. Aグループ「蓬生」「関屋」

### —蓬生—

本図は画面右にはかつては立派なものであったことを示す高欄付き簀子縁が、今にも朽ち果てようとして表現されている<sup>図1</sup>。画面中央の庭は、現在は緑青焼けで茶色になってしまっているが元は濃い緑が一面に広がっていたとようである。画面左の左端に、妻折傘が描かれ、その下に直衣・指貫袴の人物が右に進み、その進行方向

の先に狩衣姿の人物が描かれる。ストーリーを知るものには、朽ちた屋敷に待つ常陸宮の姫君のところに光源氏が訪れる場面であることはすぐにわかる。

現在残る源氏絵の「蓬生」の場面は、大概が右から光源氏が訪れ左に常陸宮の姫君の住む建物を描く形が常套の配置である。(ただし江戸初期の探幽画ではこの絵巻と同じ配置である。)本図では左右が普通とは反対になり、さらに屋敷がひどく傷んだ様子に表現されている。

ここでは2点の特性が見られる。

1つには、光源氏の画面上への現れ方である。普通人物が出現するのは、絵巻の右から左への動きが一般的であり絵巻の進行の常識にかなうものであるが、これに反して左端から人物が現れていることである。

2つめは、高欄付き簀子縁のある住宅が、ひどく朽ち果てた姿に表現されていることである。殆どの源氏絵でこの蓬生の場面はおなじシチュエーションが選ばれているが、そこに描かれている簀子縁のある邸の部分はそれほどひどくは傷んだ姿に表現されることはない。大概是、単なる広縁と緑の簾が描かれる。しかし、ここでは見事に朽ち果てた姿に現されている。けれども、以前の裕福さと格式を偲ばせるように高欄が描かれている。

本図は、朽ちた屋敷・荒れ果てた庭・妻折傘を指しかけられた直衣指貫袴の裕福そうな貴族の3つの構成部分からなる。

色彩は、朽ちた屋敷のくすんだ灰色と、現在は色が落ちてきている光源氏の華やかな色の直衣や惟光の狩衣の色がまぶしく輝くように彩色されていたであろう。色彩が、右端より左端の方が、鮮やかになっていたと思われる。その2つをつなぐ庭は夜の景であるから暗い地面の色の上に暗い緑が今も残るような葉状に描かれていたはずである。

画面をじっくりみると、画面右端に老女が髪を束ねた姿に横顔で現れることが、まず鑑賞者の意表をつく。そこからしばらく傷んだままに放置された高欄付き簀子縁が左上がりにつづく、その縁にも所々緑色に草が生えているが、それは庭の緑にと視線をつなぐ役割をする。簀子縁では遠慮勝ちに生えていた草は、庭では我が物顔に勢

\*1アラビア数字は『源氏物語』の帖数を示す

い良く生えていた様子が残った草を描く線の痕から見る事が出来る。その緑は、画面最左上の松の木の葉の緑に続き、「蓬生」の画面全体が緑で繋がれていることがわかる。

画面右に描かれた横向きの束髪の老女が低い身分と貧しい様子を示すのに対して、画面左には前に露払いの人物を後ろに傘持ちを従えた富裕な高位の身分の人物の姿にやや後ろからではあるが、画面の端で同じように横向きの姿に描かれている。この光源氏の露払いの人物は、足元が見えないことから、光源氏より右下に位置するように描かれていることがわかる。露払いが右下に、光源氏はその左上に位置し、さらに傘が左肩の上から指しかけられていることから傘持ちはその左上に位置するようである。この3人は、まっすぐに右方向に横に直進するというよりも、やや右下へと進んでいるように描かれている。ここに、人物たちと傘によって左上がりのラインが出来ていて、このラインは、画面右端の広縁のラインと対応している。つまり、左上がり線に沿って3要素が区分されている。1枚の絵画としての統一感を、緑色と、左上がりのラインで作っている。

では、この図の構成は、光源氏が訪れるという箇所を、なぜ逆の左からにしたのであろうか。

一つには、すでに考察した通り巻き開いた時に最後まですべてが見通せないようにという絵巻の楽しみのためであろう。しかし、それ以上にこの構成によって画面内容に深み生まれている。この3部分のうち、中央の庭部分が一番画面空間の面積が広い。すでに見たように庭には、緑の草が勢い良く生えている。これが蓬生の帖名そのものを示していると考えられる。だが、その左右は著しく異なる様相を見せる。傷んだ建物と束髪の老女に対して、露払いの狩衣の人物と襍折傘をさしかけられたまぶしいばかり直衣姿の人物が描かれる。保護する人もなく貧しさから手入れも思うままにならず、荒れはてるままにされた屋敷を印象的に表現し鑑賞者に常陸宮の姫君に感情移入させる。当時荒れはてる屋敷を見る機会があったことは想像にかたくないが、絵師はかなり誇張的に描いている。誇張的に描くことで、一層姫君に対する同情が大きくなり、姫君への感情移入を起りやすくなるからであろう。姫君はじっと光源氏を待っていた。彼女の見つめる視線は狭い自分の庭の外に出ることはなかった。その情景が、緑に荒れはてる蓬が原であろう。鑑賞者の視線も蓬が原に移り、姫君の視線を追う。そこで、

露を払う男が画面下に現れて鑑賞者がはっとすると同時に続いて光源氏が現れる。勿論姫君は邸内奥深くにいて、外の様子を見ているわけではないが、彼女の心がそれを見ているのである。絵巻の鑑賞者は、その心と一緒に進むのである。そして最後に、光源氏を見つけるのである。すなわちここでは、「蓬生」の帖の女主人公の心の視線が絵画に描かれていると思われる。

さて、ものの現れ方で画面左からという方向は、阿弥陀如来などが来迎する時の表現に使われる方向である。同時代の絵巻である《信貴山縁起絵巻》<sup>142</sup>には、剣の護法童子が左から現れるように表現されている。また、13世紀に多く描かれる日本の来迎図には、阿弥陀如来や聖衆菩薩たちの進行方向が左上から右下へとというやはり左から右への方向がある。13世紀の絵巻ではあるが《当麻曼荼羅縁起絵巻》(光明寺所蔵)<sup>143</sup>には、阿弥陀如来来迎の様子が左から描かれている。また、《男衾三郎絵巻》<sup>144</sup>の兄二郎の亡骸の御験のも左から観音の光線が当てられている。これらは、超現実の者の出現の方向が左からという共通認識があったと思われる。

その意味で見ていくと、光源氏は常陸宮の姫君にとっては、現在の苦しい状況から救い出してくれる救世主に相当することになり、差し詰め阿弥陀様か観音様になるわけである。そこで、このように左から現れるように描かれていると考えられうる。さらに、光源氏の頭上には襍折傘が差し掛けられ、その上には松に掛かる藤の花が下がっている。頭上に掛かる傘と垂れ下がる藤の花は天蓋を意味するものであろうか。そこまでは考えられなくとも、左方向からの出現には、普通に人物が来たという以上の意味を想わせる。

この場面には、常陸宮の姫君が待ち望んでいた光源氏の来訪が表現されている。その来訪を待ち望む気持ちの強さを表わすには簡単に光源氏が右から現れるより左から現れるほうが待っていたものがやっと出現したという思いが一層強調されることから表現としてより相応しいものとなっている。この光源氏の左からの出現は、願いが叶ったという結果をも表わしている。ここでは鑑賞者は、結果としての光源氏の出現に至る姫君の「待つ」という気持ちの頑なさや一途さを感じるような表現の工夫として、2つの特徴が使われているのである。すなわち、1枚の絵画として見た時は、酷く破損した家の有様——腐った広縁の板や崩れ落ちた高欄などのほか全く手入れされていない雑草が伸び放題になった庭——と静か

に訪れる光源氏の図であって、家と光源氏が左右いずれに配置されても良いように見えるが、しかし、絵巻として巻開くという作業をしながら鑑賞する時、本図のような順序に並んでこそそこに常陸宮の姫君の執念に近い強い想いが感じられる。このような表現の工夫により絵の主題が一層明快になっている。

作者は、この段では、光源氏を「待つ」女主人公の想いを主題にしてこの絵を制作している。鑑賞者は、その女主人公の気持ちを絵巻を繰るときに追体験できるように表現の工夫がされているのである。殆どの源氏絵が、光源氏を画面の中心と考えて構図しているものとは大きく違っていることがわかる。

#### —関屋—

この段は、現在残る本絵巻内で唯一屋外の広い景観を描いているものである<sup>図5</sup>。画面右側の上部には、やまと絵特有の緑の濃淡が交互に層状に重なった山々が連なる。その下に、同様な描法の入り組んだ岩山が画面中央部では最下部まで続いて描かれている。その入り組んだ岩山に沿って牛車や騎馬・徒歩の人物達が画面上方に向き、また下方に向いて進んでいる。その先頭の騎馬人物は、画面の中心線より左に位置するところで反対側から来る一行の牛車と向き合っている。その向き合う牛車の上方には、横に長く伸びて曲がり、再び逆方向に長く伸びる線状に続きまた曲がるラインが繰り返して描かれ、それに沿って牛車や騎馬・徒歩の人物や荷駄の一行が画面奥から手前に向けてくねくね折曲がりながら進んでくる。

現在残る源氏絵「関屋」の場面の大半は、この図と同じように光源氏と空蟬の乗る牛車が向き合う（あるいは常陸介一向と向き合う）場面が描かれる。しかし、これらの図の主人公たち両者は本絵巻より互いに接近した位置で対面している。大概の図様では、山あいの手前に光源氏の牛車が大きく描かれ、その進行方向の先に空蟬の牛車が控えて待っているように表現されている。一般的な図様は、光源氏を鮮明に中心とした場面が展開されているものである。

本図には2つの特性が以下のようにある。

まず、右側には連なる山、左側には湖というように、山と低地（湖）の相反するものが一画面中に共存しているということである。

次には、そこを進む人物達が、一方が山の中を抜けて、

他方は湖の畔沿いながら移動するように表現されている。両者とも地形に従う進行状況が描かれているが、山中を抜けて進む右側からの行列と、湖畔から離れないようにしながらやがて坂を登り山の中に入ってくる左側からの一行とが、対面することになる。

本図も画面をじっくり見ると、画面右端の山中にある関の清水の前に行く石山寺詣の光源氏一行の様子から始まり、すぐに険しい山景になる。この大きな山塊を越えた左部分に見え隠れする光源氏の乗る牛車を表すモチーフは、右手の山に入る前の人物達に続くものである。つまり山を廻りこむようにして進んでいる様子が表現されている。この山の裾は画面下辺まで至っているので、光源氏の行列人物達は一旦画面の上の方に進み、そこで山に隠れて、その後再び現れて、今度は下のほうに向けて進むようにまず上へ次に下への軌跡を作って表現されている。その山を越えると急に開けた地になり、光源氏一行の先駆けと空蟬の牛を繋いだままの牛車が対面している。空蟬の乗った牛車は画面左端に途切れるが、常陸の介の任期を終えて帰洛する旅の隊列は長く続き、そこから画面左上方向の湖畔を進む様子が描かれる。この旅の一行は、横に伸びる楕円線状に右に進み次に左に向きを変えて再び右にという移動の道筋をつけている。山中や湖畔を縫って進んでいる様子が詳しく描かれているこの二つの行路が、上下へと左右へと対照になって形作られていることに気付く。

また、光源氏一行が関の清水を通るところに始まり逢坂の関をまず明瞭に示すとおり逢坂の関から琵琶湖の畔までの自然景を大きく捉えて表現している。山のモチーフは、源氏絵「関屋」によく出る必須モチーフであるが、湖は描かれることがない。光源氏は石山寺が目的地の旅路であるので、琵琶湖まで行き、そこから船で石山寺へ向かう。そこで、この画面には、山と湖が双方から接近して一図の中に収まる様な広大な景観を描いている。作者は意識して、山と湖の対照を作り出して表現しているのである。

この2つの対照——2つの隊列の進行の軌跡と、山と湖——両者の交差するところに空蟬の牛車と光源氏一行の騎馬の先駆けが向き合っているところすなわち、「遭遇」が表現されている。

上述したように殆どの源氏絵が光源氏を中心にした画面を作っているが、本図では中心としていない。光源氏

の乗った牛車が画面中央の大きな山塊に右半分姿を隠して光源氏が判然としなく、また構図の中心モチーフとなって表現されていない。

それに対比して、自然景は大きく広く捉えられて、しかも細部まで細かな注意が払われて表現されている。その中には、山と湖の対峙があり、上下と左右の軌跡の対応が構成されている。その対照事項たちが互いを迎える箇所が画面に用意されていて、そこで光源氏と空蟬のそれぞれの一団が実際に向き合っている。

絵巻の鑑賞者は、山中を進む光源氏の行列を視線で追っているうちに、山がなくなり、反対からくる牛車に当たり、そこから視線が画面上を左右につづれ折りに上にあがっていくと、画面の最初とは思えない湖の景色へと誘われる。絵巻を巻開いていく時の思えない驚きから興奮が、光源氏と空蟬の偶然の際会の驚きから興奮につながっていく。

作者は「関屋」の段では、2つの際立つ対照を用意して、その両者の遭遇箇所を作り、そこで主人公たちが行き会うように画面構成し、また鑑賞者たちを二人の主人公たちの偶然の際会の驚きと興奮の交錯する気分へと繋げて行くことを仕組んで制作したと考えられる。

Aグループの「蓬生」「関屋」の画面は、「待つ」「遭遇」という主題を用意して制作されている。それらは、単に絵画画面の主題だけではなく、鑑賞者の感情移入による画面感情をも誘う仕掛けになっていると考えられるものである。

## 2. Dグループ「竹河(一)」「竹河(二)」「橋姫」

### —竹河(一)—

本図は、画面右端に紅梅のある前栽に面した左下がりラインの簀子縁に続く妻戸前で、階段に座る冠直衣姿の薫と御簾内の女房が語り合い、その奥には数人の女房達が談笑する様子が描かれる<sup>図6</sup>。源氏絵の中でこの場面は徳川美術館本光則画帖にあるのみで、その図様はもっと高い視点から描写された右上がりラインで作られた建物の室内の奥まで見渡せる表現であり、薫と御簾越しに話す女房とその奥に玉蔓がいる場面になった人物主体の構成である。

ここでは画面の特性として以下の3点があげられる。

一つ目は、画面右端にある、鶯が止まっている紅梅の若木に向けて画面左側の簀子縁に座る薫の顔が描かれていることである。

二つ目は、画面が建築物のつくるシャープなラインで仕切られ、梅の木のある前栽部分と画面左上端にある上長押で区切られた室内部分に分割されていて、その女房達のいる空間が薫のとは別の空間を作っていることである。

最後は、薫の顔を室内から見つめる女房達が顔を簀子縁に向けた御簾の間からいくつも覗かせていることである。

ここで画面をじっくりと見よう。画面を開けると、やまと絵様式の真っ直ぐ上に伸びた枝に花をつけた若い紅梅の木に目がとまる。その枝先には1羽の鶯が止まっている。その梅の木の先端あたりから左下に向かって高欄付き簀子縁が描かれる。右上から左下へ対角線に沿って走るラインで構成されるこの建築物——簀子縁と御簾と上長押——が、シャープに画面を斜めに区切る。実際には、絵画内空間を外と内に仕切る役割をしている。その簀子縁の先にある階段部分に、薄桃色の直衣・縹色の指貫袴に冠を着けた薫が背を見せて座っている。その顔は右方向の梅のほうに向けられている。階段と簀子縁が直交するので階段上に座る薫も建物に対して交差する位置にいる。戸口に座る薫の前の御簾は、少し押し上げられて、宰相の君（詞書には中将の君）が声をかけている様子が表現されている。その左右の御簾からも几帳の端を寄せてそれぞれ女房が薫を見ようと顔を覗かせている。薫の座った簀子縁などの建築モチーフを挟んで梅のある前栽の屋外空間と対峙する位置にある上長押に囲まれた三角の室内空間には、3人（それ以上いるようである）の女房が楽しそうに談笑している様子が表現されている。

この場面は正月に玉蔓邸を訪れた薫が念誦堂の階段を上り戸口の前に座ると、咲きかかる前栽の紅梅に鶯が来て鳴く、その梅になぞらえて、宰相の君が薫にもっと艶っぽくなりなさいと詠い掛けると、薫がすでに香気が立っていますよと応じ、その軽いやり取りから女房達が薫について談笑する場面が余すところなく作画されている。

本画面は、この場面でおおきなキーワードとなっている梅がまず、典型的なやまと絵様式の若木の形に描かれている。この木に羽を広げて今来ましたというばかりに

鶯も描かれている。詞書には「鶯の初声」とあるので鳴いていることを表現するものである。この右端の梅に薫が画面中央下端から視線を向け返すことで、主人公の人物とキーワードモチーフ梅とが画面内のかなり広い空間を使って呼応する。これにより、鑑賞者は絵巻として巻開きながら梅・簀子縁・薫と進めてきて再び梅に視線を戻すことになり、もう一度左へと視線を進行させて最後に室内の女房の情景に至る。この画面内のかなり部分を占める主人公の人物とキーワードモチーフ梅の呼応は、1枚絵として完結する視線のやり取りに近い。ここに、展開する絵巻画面と同時に1枚絵の画面意識が見られる。

この1枚絵としての意識が、画面全体に対する空間構成の意識を生み出している。そこで、建築モチーフにより画面空間をシャープに仕切ることになったのである。本図の場合は、簀子縁から上長押までの建築の外枠のラインを使って、外の前栽部と室内を仕切っているのである。

この画面空間を仕切ろうとする意識は、13世紀になると《紫式部日記絵巻》<sup>図7</sup>でうまく活用されていて、繰り返しの類似画面の冗漫さを巧みに克服している。建築モチーフで2区分された外と内を対比的に表現する方法にも通じる感覚がある。

本図で、外部は前栽の梅の木に鶯の初声が聞こえるような明るく静かなそして馥郁たる梅の香が漂うところである。それに対して、室内は女房達で満ち溢れ彼らの囁き声や含み笑いが漏れるにぎやかで熱気のある人々の匂いのする狭い空間である。

その両者を繋ぐものが薫の存在であろう。そこで薫は建築モチーフに対して交差するような位置におかれる。外は自然の色と香りが、内は人々の身につける華やかな色や匂いが、対比的に配される。この意味でも、薫の人間でありながら、ほかの人々をひきつける艶や香りを持つところが両者の繋ぎになっている。

この薫を見つめる女房たちの恥ずかしげもなく厚かましくも几帳の端を手繰り寄せて隙間を大きく開けて御簾に近付けている顔が表わされている。この覗き見る顔からの視線が薫と結びつき、そこに呼応関係が生まれている。この注目を浴びる薫は、画面の中央に配置され、女房達の視線を集めていることがわかる。

また、本図の場面は、薫と梅の呼応が実に適切になされている箇所である。この薫と梅を呼応させる意味から、

梅が若木で真っ直ぐに伸びる様に表現されていて、薫の若々しくまっすぐな性質をも暗示している。本場面には正月で華やいだ人々の気分は伝わるが、嬉しいとか悲しいとか特に主人公に共鳴するような感情表現がみられない。また場面としては、戯れに挑みかかる女房とそれをかわす主人公という当時としては日常的な会話や茶飯事に過ぎないことを選んでいるし、ストーリーとしても特に重要な部分ではない。つまり、薫が中心になってはいるが、特別な感情や事件ではなく、華やかな女主人玉鬘邸の正月の気分が、薫と梅鶯の対比や女房達の明るく華やかな若やいだ雰囲気と表わされているにすぎない。さらに、梅が和歌の主題となる季節のモチーフの一つであることも、場面の選択の中に含まれていたであろう。和歌の主題となる季節の自然景モチーフ——うたことばで春一番のイメージを表わす梅と鶯のモチーフの組み合わせ——の図様の存在も場面の選択に大きな役割をしたと考えられる。やまと絵の四季絵・月次絵によく見られる情景と考えると、この場面は外せないであろう。

『源氏物語』「竹河」のストーリーは主人公玉鬘一家のその後であり玉鬘邸を叙述するものである。作者は第一段に、正月の華やかさを選んだのであろう。その華やかさを、梅のイメージとそのイメージの体现者薫で表現しようとしたものであろう。しかし、画面には、建築モチーフによるシャープなラインでもって作られる幾何学的な区画が強いインパクトを与えている。この区画によって出来た3つの部分が前述したようにそれぞれ異なる印象を作り出している。絵巻画面を開けていく時、この異なる印象が鑑賞者には絵巻的な展開として伝わるのであろう。また、本画面全体を巻き広げた時には、幾何学的な画面区分と、梅と薫の呼応と、室内からのぞく顔が見つめる薫へ集中する視線が1枚の絵として完結性を生み出している。

#### —竹河(二)—

本図<sup>図8</sup>は、画面右端の奥を覗き見る冠直衣姿の蔵人少将に始まり、桜の花が咲く壺庭とその花を楽しむ裳姿の女房達が華やかに描かれ、画面一番奥に碁を打つ二人の姫君が夕暮れのうすあかりの下で御簾に顔の部分を隠して描かれる。

源氏絵「竹河」の中で一番多く描かれている場面である。妻戸から覗き見する蔵人少将がもっと姫君たちに近い位置にある妻戸の外に立つ図様になったものが多く、

また碁の勝負が終わったあとに童女が桜の花びらを集めているところを描くものもある。

これらから、本図の画面には以下3点の特性が見られる。

一つは、画面右端の蔵人少将が立つ空間が上長押で区切られた部分で姫君たちの位置からはかなり遠く距離があるが、その蔵人少将の視線が画面一番奥まで届いていることである。

次には、中央に華やかな女房達が描かれ、桜の花の表現法と相まって一層の華やかな印象を生み出した画面である。

三つ目は、桜の木が画面の中央にありかつ大きな部分を占めていることである。

画面をじっくり見てみよう。画面を開けると右下に冠直衣姿の蔵人少将が御簾の内側から壺庭を覗く。坪庭には桜の花が咲き、渡殿廊の縁には山吹重ねに裳をつけた女房と紅梅の薄様に裳をつけた女房が語りながら、桜の花を楽しんでいる。「ク」の字形に構成された建物の幾何学的なラインで囲まれた坪庭には、白っぽい一重の花を満開に咲かせた桜の木が大きく描かれ、地面にも花びらが散りこぼれている様子が描かれている。その奥にある高欄付の簀子縁に近い部屋の端に御簾を巻き上げた下に碁盤を置き、今碁石を置くところの桜の細長に山吹重ねの大君と後姿の薄紅梅重ねの中君が碁を打っている。その室内の奥にも何人かの女房と、簀子縁にも桜の花を眺めている女童がいる。左上方には群青を引いて霞が描かれ、夕闇が迫る様子を表している。

「ク」の字形に構成された建築モチーフの右の斜線にあたる上長押は、残りの建築モチーフが簀子縁で低い位置にあるのに対して威圧感がある。本図は画面全体が建築モチーフで仕切れ、はめ込まれた幾何学的なラインが絵画構成の要素となっているが、そのラインはそれほど顕著になっていない。というのは、左上方の霞の緩やかで自然な弧を描く線に画面の終わり部分の硬さが消え、また、中央の桜の木の斜め上に伸びやかに描かれる枝の線やその先端の花びらを描く胡粉の白く塗られた部分によって簀子縁の線の硬さが消えている。これらの自然景モチーフによって形成されている穏やかでゆったりした柔らかなやさしい曲線がかたさを消す大きな役割をしている。それゆえ、この上長押に囲まれた自然景を持たない部分は、画面のほかの部分から切り離されたような感じがあり、画面左の邸内奥深くにいる姫君たちの空

間とは異なったものとなり、直接交流を持たない覗き見が出来環境を形成している。そこで、大君に想いをかけていた蔵人少将が誰にも気付かれずに覗き見の視線をここから一番左奥の碁を打つ姫君たちに向けてることが出来たのである。

鑑賞者たちはこの蔵人少将にまず気付き、その視線の先を共に追うことになる。このように、画面に最初に登場する人物からの視線が巻開かれる絵巻見る視線を誘導する方法は、ほぼ同時期の《寢覚物語絵巻》<sup>図9</sup>（大和文華館）でも使われている手法である。

さて、桜の花は花卉1枚1枚が象られ5葉で1花になって描かれる工芸的な桜の花の表わし方である。その他の自然景モチーフが、穏やかでゆったりした柔らかなやさしい曲線で形成されていて、自然の風情を作っているのに、不自然な感じがある。

先ほどの例の《寢覚物語絵巻》<sup>図10</sup>にも、満開の桜の情景がある。そこにも桜の花は同じ様に5枚の花弁を正面向きに表わしてあり、桜の花の表現が共通していて、そこから、このような花の描き方がやまと絵の桜を表わすものであることが分かる。梅は中国にその先例のパターンがあったが、桜は日本で好まれて型をつくっていったもので、梅との違いや桜らしさを表現しなくてはならず、花びらを正面から描いていった形を作り上げたのであろう。幹の描き方には、唐絵の形式を残していることからそれが伺える。

ところで、この桜が、好まれるようになったのは、古今集の編年でも終わりごろのことであり、新古今集になると春の花は桜というようになっている。ちょうどこの絵巻の描かれる頃には桜が春を象徴する植物となっていた。

先述の《寢覚物語絵巻》<sup>図10</sup>では、幹や枝は大きくしなやかな誇張的な曲線に表わされていて、本図の表現とは異なる。本図の桜は、やまと絵の定型的なさくらの描法により表わされ、特に誇張表現もなく、出来るだけ自然な表現になっている。その自然さが、前述したように、建築モチーフの幾何学的な直線の硬さをうまく相殺している。この自然で伸びやかな桜は、花が花卉ごとにあらわされ、幹も控えめな彩色でそれほど大きさが気にならないが、根元に散った花びらや風で飛んでいる花卉の範囲を含めると画面中央にかなり大きな面積を占めていることがわかる。ほぼ画面の半分以上を占めていて、本画面の中心モチーフと考えても良いであろう。この自然

な表現に描かれた桜が大きく画面を占有する桜の持つ華やかなイメージがこの場の情景イメージ形成に大きな役割を果たしている。

さらにこの華やかさを加速させるのは、桜の後ろに控える女房達や姫君の衣装である。それらは、赤朱黄緑などを色鮮やかな組み合わせで彩色された上に細かな模様を丁寧に描き込む作業が念入りに行われてできている。現在は色が剥落して鮮明ではないが、室内にも赤い色が見られることから、当初の華やかな色彩計画の様子が想像されよう。

作者は、この段にも玉蔓邸の華やかさを表現している。その華やかさは桜のイメージが大きく作用している。華やかな画面をより華やかにしているのが、女主人公たちより画面中央に桜の木の後ろに描かれた女房はなど周辺の女房達である。「ク」の字形に作られた桜を取り囲む建築モチーフの仕切りがイメージの範囲を限定していて、貴族の邸宅の奥に人知れず繰り広げられる華やかさとしている。右端の蔵人少将の視線は、奥の姫君を見る視線であるが、鑑賞者にはその華美で豪華な王朝貴族の生活を覗くような視線にもなっている。ところで、この画面は、中心の桜の木が、画面上の人々の視線を集めているように配置され、画面が巻き広がった時には、十分鑑賞に堪えうる1枚絵の完結性を持っている。

### —橋姫—

本図<sup>図11</sup>は、画面右端に透垣から山荘内部を垣間見る冠直衣姿の薫が、その上方には丸い月が銀で描かれる。月を囲む夜の雲の下から左へ伸びる簀子縁のある建物の内部に琵琶を傍ら置き手に撥を持つ姫君と箏の琴を前にする姫君が描かれる。

源氏絵「橋姫」の中では宇治橋を描くものと同じくらい多く取り上げられている場面である。その場にはモチーフとして月夜に、秋草の植わった庭端の透垣の後ろから垣間見る薫と琵琶と箏を傍らにする姫君たちほかには、宇治の土地柄から流水や秋の紅葉を描き入れたものなどもある。

上記の他の源氏絵との比較などから本図の画面の特性を見ると、以下の点が上げられる。

一つ目は、有明の月夜に薫が垣間見る透垣に直接秋草がからまっていることである。

次には、薫の視線が画面左奥に送られるが、奥からは中の君の視線が薫の上方の月に向けられて返ってきて

いることである。

三つ目は、簀子縁の女童と女房の不自然な姿勢である。

じっくりと画面をみよう。画面右端下に冠に菱襷紋の直衣姿の薫、透垣の戸を開けてと詞書にあるように扉は開けてそこから中を覗き見ている。その透垣に色づいた蔦の葉が絡み、透垣の足元には大きくたわんで薄が生えている。簀子縁には女童と女房がいるが、その女房達に衣装は色がくすんでいてはっきりしない。この二人の姿勢が横になっているらしいが奇妙である。室内には、縁に文様の裂が付いていない御簾を短く巻き上げて、端近くに琵琶を傍らに置いて撥を顔の前に上げて立涌紋の表着をつけた中君と、少し奥に箏の琴を体の前に押しやって伏している、文様は不明であるが赤い表着を着た大君が描かれている。室内は大君の横に几帳が1つあるだけですっきりして何もない。画面上部全体に群青が引かれて霧が出ている様子を表わしている。その下に槍型の霞を2本引いている。

簡潔な詞書同様に簡潔な画面が作られている。

薫の立つ透垣が途中で省略されていてどこにも接続していないために、扉の部分ではなくとも中には入れてしまうようである。これは前段の竹河(二)の蔵人少将の立つ空間と異なる。この空間が閉ざされたものでなく、左奥の空間とつながっていることを示す。薫の前の透垣の秋草は、月だけでは秋の風情が伝わってなく、そのほかに自然景モチーフを描き込んでいないので本図中の数少ない秋の季節の自然モチーフの一つである。

薫の視線に沿って、鑑賞者は画面の奥に進み、全部を巻上げた後にはこんどは中の君の視線にそって月へと視線が戻る。女房達の不自然な姿勢は、童の延長線が中の君の袖の線に続くことが注目される。もう一人の女房の延長線も奥の大君に袖の線に続いていく。ここに2本の楕円の弧が出来ている。それは簀子縁中央に掛かる槍霞の形を繰返している。ここにも楕円の弧という幾何学的なラインが生み出されている。

作者は、宇治の簡素な生活を表わそうとして出来るだけ少ないモチーフで画面を構成している。また建築モチーフも簡素なものを選択して描く中で、透垣には秋草を絡ませて秋を表わす。これは、『新古今集』時代に月だけで秋をイメージ出来る前の時代の絵画であるため秋草を加えて描くことで秋を表わす。ところで、ここでも薫の視線とそのさきにある姫君たちが、そこから返す月への視線で画面の左右を呼応させて1枚絵としての完結性

を持たせた。

Dグループの「竹河(一)」「竹河(二)」「橋姫」は、各段に季節の自然景モチーフ——和歌との関連のある——がかならずいれられていた。また、右から画面左への視線と左から右への返す視線が用意されていて、1枚絵としての完結性をもたせようとしている。場面はストーリー展開に重要な箇所というわけではなく、むしろその画面にあふれる生活感情やイメージを表現しようとする意図がみられる。Dグループのどの絵を取り上げても王朝貴族の華やかさが伝わる「絵になる」画面が制作されていることがわかる。

## 結語

今回考察したAとDのグループをみただけでも全く異なる画面に対する考え方が見られた。

主題を用意して制作したAグループと、王朝貴族の華やかさが伝わる画面作りをしたDグループではかなり絵画制作の考え方に違いが見られたことがわかった。

それを鑑賞する鑑賞者に場面感情を主人公と共有させようとするものか、王朝貴族達の自然景物に対する情感の生活感情を追体験させようとするものかにより、伝達しようとするものも大きく異なっていた。