

# 《源氏物語絵巻》(徳川・五島美術館本)詞書の 料紙装飾と文字表現に関する一考察

Study on the Ornamentation and the Character Expression of *The Genji Emaki*

池田洋子  
Ikeda Yoko

はじめに

- 1.『《源氏物語絵巻》詞書料紙装飾の意味に関する一考察』の  
まとめ
- 2.12世紀の料紙装飾と《源氏物語絵巻》詞書料紙の研究  
状況
- 3.《源氏物語絵巻》詞書料紙装飾の特性
- 4.《源氏物語絵巻》詞書文字書写の特性  
結語

はじめに

1984年の第27回美術史学会全国大会にて口頭発表したままで、論文化していない『徳川黎明会・五島美術館所蔵《源氏物語絵巻》詞書料紙装飾の意味に関する一考察』を、学会発表時の読み上げ原稿と配布資料からここにまとめる。それを基に、現在の料紙装飾に関する研究状況を鑑みて、再度《源氏物語絵巻》詞書料紙装飾を検討した。その際、詞書文字の書き方に関しても考察を加えた。

## 1.『徳川黎明会・五島美術館所蔵《源氏物語絵巻》料紙装飾の意味に関する一考察』のまとめ

当時では、《源氏物語絵巻》(以下本絵巻と記述する)料紙装飾の意味に関する研究がなかった。技巧に関する論文は、伊東卓治氏<sup>1)</sup>が古筆遺品中に類似の技巧を求められ、「料紙の配置に何らかの意味があるのではないかと推察されていた。

そこで、本絵巻詞書料紙装飾を分類整理して、詞書内容・絵画内容・『源氏物語』そのものの本文との関係を考察した。その結果、以下の仮説が導き出された。(絵画部分との関係を考察するため、19段の絵画をもつ帖を主に検討対象にした。)

19段の料紙は、全体に茶系統の色合いを見せている。その紙に、隈暈染め・銀砂子撒きの霞形に金砂子撒きの霞形を添えるようにして全体を構成し、その上に金銀の大小様々な寸法に切ら

れた切箔を撒き散らし、時にはおおきな裂箔さえも撒かれている。こうした工芸的な手法の抽象的な文様に加えて、筆による繊細な描文様が描かれているものや型を使った型抜・型置による文様に金銀緑青などが施されているものなど、絵画的な手法による具象的な文様に加わっている料紙があり、実に変化に富んだ料紙装飾が出来上がっている。

まず、工芸的な技法を主体にして形成される抽象的な文様では、銀砂子撒きが殆どどの段に使用されている。この銀砂子撒きによる雲霞形状(以下霞形と記述する)の形態を手がかりにして、各段の料紙を比較する。すると、本絵巻に全体に共通する形態はなく、類似形態を12種類に分類した。それを出現頻度の高いものから示していく。

A) 霞形の形態はやや太めで横に長く伸びて、それぞれの塊りに砂子が密に撒かれている。霞形が接近しておらず、おのおのが単独に離れているもの。これが料紙上の下方の位置にあるときは、霞の役割でなく土坡と見なされてその上部に草や柳・松などの樹木を描き加えていることがある。

閑屋一第2紙、柏木(一)一第1・2紙(図1)、柏木(二)一第6紙、横笛一第1・2紙、鈴虫(二)一第4紙、竹河(二)一第3紙、宿木(一)一第2紙、東屋(一)一第1・2・3紙

B) 霞形の形態は太さがA)より若干細く横に細長く、砂子はC)よりは密に撒かれている。霞形が2-3本ずつ組になっているもの。

柏木(三)一第2紙(図2)、鈴虫(一)一第2・3紙、橋姫一第1紙

C) 霞形の形態は、さらに細くなり、長さもB)より短く砂子撒きの密度も幾分粗い。5-6本ずつが組になっている。所々、金砂子撒きの霞形も添えられていることがある。

柏木(二)一第1~5紙(図3)、夕霧一第2紙、竹河(二)一第4・5・6紙

D) 霞形の形態が細く短く、砂子の撒き方が粗く、あるかないかのように繊細なもの。

鈴虫(二)一第1・2・3紙(図4)

E) 霞形というよりも、霞形状に撒かれた銀砂子を繋いで他の文

註

- 1) 伊東卓治「書風と料紙について」『日本絵巻物全集1源氏物語絵巻』1958年角川書店

様形態を表現しようとするものである。砂子の撒き方は密である。

御法一第3紙(図5)、蓬生一第3紙、第4紙(霞形ではなく、州浜形を表現するらしい)

F) 霞形を形成するのではなく、纏って撒かれて不定形の塊をなしているもの。

御法一第4紙(図6)、竹河(二)一第1紙、早蕨一第1紙

G) F) 同様に不定形であるが、かなり小さな纏りが数個ずつ繋がっているもの。銀砂子の撒き方は粗密様々である。

竹河(一)一第1・2・3紙(図7)

H) I) J) K) L)は現存ではおのおの1葉ずつ下記箇所には見られないものである。

H) 御法一第5紙(図8)、空にふわふわ浮く雲のような形態の砂子撒きが塊をつくり、それをゆるく繋げてあるもの

I) 竹河(二)一第7紙(図9)、短く細い霞形状に極粗く撒かれた銀砂子撒きが、数本ずつ寄り添っている

J) 夕霧一第3紙(図10)、細く短く粗いもの、やや太く短く密なもの、塊などの混合

K) 柏木(二)一第7紙(図11)、銀砂子が割に密に撒かれた小さく太く短く千切れた雲のような形が2-3個ずつ組になっている。

L) 絵合一第2紙、砂子を撒くというよりは刷くといったほうがよいような風に吹かれるように表現してある粗い銀砂子撒きの不定形なもの

このように出現頻度の低い銀砂子撒き形態は、1箇所だけに限られたものであり、砂子撒き形態だけ取り上げても幅広く変化に富んでいる。

出現頻度の高い砂子撒き形態も、1枚の紙にどのように配置されるかで料紙の表情が大きく変わっている。たとえば、C)の柏木(二)の各紙では、対角線を意識した配置構成は共通しているが、1枚の中にこの形態が置かれる割合は異なっている。第1紙は、紙色が淡く、中央部に向けて右側の上下から斜めに漸進する様に配置されていて、左側にはない。第2紙は中央に1組あって、そのほかは各四隅にあるが霞形の数が少なく、それをX字形に交差するように配置してある。第3紙は霞形の数が多く混み合いながら右下から左上に斜めに漸進する。第4紙は銀砂子撒き形態がそれとは逆に右上から左下に漸進して、左中央には大きく空間を残している。第5紙は、銀砂子撒き形態数が少なく中央部に上から下へジグザグしながら垂下する。このよく似た形態を持つ銀砂子撒きの5葉を連続して繋ぐと、砂子撒きの霞形の数が増減されていることがわかり、そこから、各葉にできる空白の位置に違いができ、同じような装飾料紙が連続することにより配置された銀砂子撒きの霞形で各葉をこえて菱形ができるような連続のおもしろさ

もみられる。

この同じC)の竹河(二)にも、同様な配置構成意識がみられるが、金砂子撒きの霞形の数が増えるごとに増していくのが、柏木(二)の料紙と異なる点である。

上記の柏木(二)と竹河(二)は、詞書に費やした枚数がおのおの8葉と多いが、そこに様々な料紙装飾を展開させるのではなく、同じような装飾法を連続させるところに、両者に共通する美意識 すなわち、あまりにも多種類の装飾をしないという美意識が感じられる。しかし、全く同一装飾の料紙は作られていない。よく似てはいるが、細部を見ると異なっている事に気づくというものである。しかも、同じような装飾料紙も各紙を並べる連続方法が異なることで、連続によりできあがった表情が違って見えるのである。

ここからは、異なる帖に同じものを作らないということ、言い換えると、装飾は各帖ごとに作成されているということがわかる。

次に、詞書料紙すべてに加飾されている、金銀の切箔についてみる。

まず、金箔のサイズでは、小切と中切はほぼ全料紙に使われている。大切、大々切、裂切などの大きな切箔は、関屋を除く各帖には詞書料紙のどれか1葉に使われている。蓬生では、第1・2・3紙に大きいサイズのいずれかの切箔が使われている。柏木から夕霧までは必ず詞書料紙中の1葉の装飾に使われるが、御法には蝶に金泥が塗られていて、切箔という形ではない。竹河・橋姫にも必ず1葉には使われ、しかも、その形状が不整形のものである。早蕨では裂切が、宿木・東屋とも大切が使われる。

銀箔は、野毛と小切が大概の料紙に撒かれる。中切になると若干減るが、関屋以外は各帖どこか1葉に使われている。御法の第5紙が、切箔を金が大切のみで銀は砂子と微塵だけで、全くほかの料紙とは異なる切箔の使い方をしていて、大切や大々切は柏木・横笛・鈴虫・夕霧と竹河・橋姫・宿木・東屋に使われる。全く大きいサイズの銀切箔が使われていない帖は蓬生・関屋・御法・早蕨の4帖である。

この金銀箔の使われ方にも、全体的に一様ではなく、帖によって特徴がみられる。特に、関屋の帖と御法の帖はその特性が強く示されている。ここからも、装飾は各帖ごとに作成されているということがわかる。

以上のような工芸的な技法を主体とした抽象的な文様構成に使用される金銀箔に関しては、全体に統一的な或いは画一的な使用がみられない。どの帖にも共通の使用が見られるのであれば、御法一第5紙のような銀砂子撒きと銀微塵箔、金大切箔以外は全く使わないという選択はなかったであろう。また、関屋の帖のように銀箔では銀砂子撒きはあるが野毛・微塵箔のみで小切箔以上が見られなく、金銀箔共に大切箔以上の使用はないとい

う特別な選択もなかったと考えられる。

金銀箔を使用することにおいて、大切以上の大々切や裂箔のような大型の切箔の使用がすべての帖に認識されていた共通点は確認されるが、その使用の仕方は少なくとも帖毎に独自性を持っていると考えられる。詞書料紙は、抽象的な文様を切箔という工芸的な技法で装飾する際にさえ、各帖毎に考案された上で制作された可能性が推定される。

本絵巻制作時に詞書の文内容や文字筆者だけでなく、料紙の装飾の仕方も帖の方針なり条件の下に考案されたと推定される。

この推論をさらに強化してくれたのが、具象的な文様のあり方である。伊東氏が<sup>2)</sup>「一般の例と異なり、写実的な絵画性で描かれている」と指摘されているように絵画的な性格が強い柔軟な線で描かれる描文様が、料紙装飾の最後の段階で入れられる。

また、大型の型紙使用による片隈量しや砂子撒き文様もあたかも1枚の絵を見るように造形されている。小型の型紙で型置型抜の技法を使って浮かび上がらせた文様にも金泥や緑青などが所々に施されていて文様以上の絵画性が追求されている。このような状態の装飾は本来無機質な紙と思われがちな詞書料紙に具象的なイメージを強く湧き起こさせようとする意図が感じられるものである。

平安時代の料紙装飾は多くが表面的な美しさだけでなく、白畑よし氏が<sup>3)</sup>「内容的な意味をとまなう」ことを指摘されているし、また、江上綏氏<sup>4)</sup>は当時の能書家藤原伊行筆『夜鶴庭訓抄』にある下絵と文との関係について言及されている。このように、当時の料紙の装飾は唯美的な目的だけでなく、その上に書かれる文を強く意識してそれを表現する目的でも施された可能性がある。《久能寺経》<sup>5)</sup>や《平家納経》<sup>6)</sup>などこの当時制作された装飾経には見返し絵等に様々な装飾方法で経内容を表現したものが見られる。そこで本絵巻詞書料紙に表わされた具象的な文様も、その持つ直接的なイメージの他に、より深い暗示的な意味を潜ませているものではないかと考えられる。

そこで、本絵巻詞書料紙に見られる具象的な装飾モチーフか

ら、そこに潜む可能性のある意味を解いていきたい。多彩な装飾技法で表現されたモチーフは、意味の表出方法も一通りではないと考えられる。そこで、大胆な仮説ではあるが次の3通りの解釈の方法を立ててみた。

- (1)描文様——和歌技法の掛詞縁語等を援用して物語内容を視覚化するもの
- (2)大型の型紙使用の隈量し等で料紙1葉全体を充填した装飾——『源氏物語』当該帖の背景となる場の風景のイメージを表象するもの
- (3)小型の型抜型置を使う料紙の一部分にある小さな具象的な装飾文様モチーフ——モチーフの持つ象徴的な意味を物語内容中の事象と関連つける役割  
以下具体的に作例に当てはめてみる。

(1)は柏木(一)―第2紙(図12)、柏木(二)―第6紙(図13)、鈴虫(一)―第3紙(図14)、竹河(二)―第3紙(図15)、宿木(一)―第2紙(図16)にある。

柏木(一)―第2紙:右上に岩山が、左下に左右に伸びる2本の柳の木がいずれも砂子撒きの霞形の上部に描かれている。『源氏物語』柏木の帖のこの絵画の段は正月から春にかけての時節であるので、春を象徴する柳(青柳)が春風の中にそよぐ風情を描くものと見られる。この「青柳の糸」<sup>7)</sup>という語は『万葉集』や『古今和歌集』にあり、ここでは「糸が乱れる」から「乱れる」が、「糸を繰る」から「来る」等が「糸」の縁語として青柳にとまって詠まれている。この段の料紙に描かれた青柳からも人々は自然にこのようにイメージが展開して広がっていったと推測される。すなわち、この段の絵画場面である朱雀院・女三宮・光源氏の3人の鼎談に先立ち、朱雀院が娘女三宮のことが心配で心が乱れて、修行中の山から六条院へ来るようになったという内容を暗示して、視覚化するものと考えられる。

柏木(二)―第6紙:上部に鳥が2羽3羽と群れながら飛び、左下の砂子撒きの霞形の上に薄と先が広がっている草花とその根元の岩が描かれている。春の季節に遠くに飛び行く鳥、おそらく帰雁<sup>8)</sup>が描かれているのであろう。草は枯れた薄と葦を描きやは

- 2) 1)と同じ
- 3) 白畑よし「本願寺三十六人集の装飾の成り立ちについて——特に下絵を中心として——」1957年11月『美術研究』193
- 4) 江上綏「葦手朗詠集の下絵について」1982年6月『美術研究』310
- 5) 《久能寺経》静岡鉄舟寺等所蔵1141年頃の制作鳥羽

- 院・待賢門院などの装飾結縁経
- 6) 《平家納経》広島巖島神社所蔵1164年頃の制作平清盛ら平家の人々の装飾結縁経
- 7) 『古今和歌集』春上貫之 青柳の糸よりかくる春しもぞ乱れて花のほころびにける
- 8) 『古今和歌集』春上躬恒 春来れば雁帰るなり白雲の道ゆきぶりにことやつてまし

り春の情景であろう。『古今集』に春の帰雁が読まれる。死者の魂を運ぶとされる鳥(雁)が、頭や尾を描くことなく羽を広げて遠くに飛んでいる様子に描かれている。「雁帰るなり…こと(言)告げよう」「音信を託す」「見捨てていく雁<sup>9)</sup>…」など「残されるもの」が帰雁からイメージされる。草部分は風に靡いて柔らかな曲線を描く薄が「人を招く<sup>10)</sup>」と見立てられることが多い。この薄が残されるものを意味して、岸边に打ちしおれる薄が招くのには雁は遠くに飛び去ってしまうということで、柏木が人々を見捨てて旅立っていったことを視覚化している。飛び去る雁で柏木の死と、萎れる草でその死を悼む情感も表現されている。

鈴虫(一)第3紙: 右上方に飛ぶ鳥が6羽一列に並んで、下辺には草が4株と2株に分かれて生えているさまを描く。この帖は秋の十五夜の時であるので、雁は飛んでくる様を描く。『古今集』の和歌からは、寒さがやって来るというように雁の渡りは「来る」ということをイメージさせる。一方、草は右と左に株が分かれて、銀砂子撒きの地面も途中で途切れている。左右に株の分かれた草は光源氏が鈴虫を放した草むらを直接的には描いていると思われるが、「草葉」は「枯れる」という縁語から「かれる(離れる)」<sup>11)</sup>の語が導き出される。ここは、光源氏が女三宮のところに渡って来るのに、女三宮の心が離れていることを視覚化したと推測される。

竹河(二)第3紙: 上部に笹が茂っていて、下辺は銀砂子撒き霞形の上に葦や鶴や岩が、下に水鳥や岩など葦手のモチーフが描かれる。これらが、和歌を詠んでいるのかも知れない。笹は竹の一種で竹同様に扱われるもので、その竹は「呉竹」と称して「よ(竹の節間の空洞)」で「世」「夜」に掛けたり、「竹の繁り」「節」に掛けて「臥」や「伏」になり、繁茂するところから「繁し」に掛かり「夜」「節」とも呼応し、「竹の繁り」「憂き世」という語にも連なる<sup>12)</sup>。玉蔓と薫が、鬚黒閑白亡き後の移り行く世の相を語りあっていることを視覚化して示すものであろう。また、川の流れのほとりにある竹「河竹」を表わすものであろう。

宿木(一)第2紙: 右上に低い山並の上に並び生えた松が風に吹かれてザワザワと松籟をたてている。対角側の左下には、葦

が根元から折れんばかりに大きいたわんで描かれる。

「松」は皇室のシンボルとして寿ぐ意味を添えて和歌に詠まれることもあった。「松」を「待つ」に掛け「久し」の語で寿ぐこともある<sup>13)</sup>。また、この松は梢を吹く風「松籟」「松風」をもここに描いている。下辺の葦の茂みはこの風を受けて大きいたわんでいる。ここには、薫に向けて女二宮降嫁を仄めかす天皇の意向の強さと受け入れる薫の立場が視覚化されている。

描文様は描き表された具象的なモチーフとそのモチーフが和歌の中で詠まれるときに連想される周縁のイメージとを重ね合わせて、物語本文との対応関係を作り上げている料紙装飾の方法であった可能性が窺える。このように描文様は、和歌の技法や歌言葉のイメージを共有する当時の人々にとってわかりやすい物語内容の視覚化であると考えられる。

(2)は、関屋一第1紙(図17)、鈴虫(一)第1紙(図18)、夕霧一第1紙(図19)にある。

関屋一第1紙: 茶色がかかる紫の片隈量し染めが、料紙1葉中央に2段になった山形にゆったりとなされている。下辺にある山形にも同様の染め文様が造られている。料紙最上部にも同様な装飾が、型を使わずに造形されている。この装飾はなだらかに続く紅葉の山並みを広々とした1葉全面で表現しているようにみえる。

関屋の帖の時節は9月晦で、須磨から帰京した光源氏が石山にお礼詣でに行く途中、常陸の介の妻として都に帰る空蟬と行き交う逢坂の関辺りの紅葉の美しい山の風景が、物語の背景に設定してある。まさに、物語にあるこの美しく紅葉した山々のイメージを醸し出しているのが、大型の型紙を使った工芸的な片隈量し染めの手法による装飾である。この染色の上に金箔が撒き散らされて明るい秋の日差しに輝く山々を強く印象付けている。本帖の第1紙には衆目が認める『源氏物語』関屋の場面風景として紅葉の逢坂の関の景を大きく料紙一面に表わしたものである。

鈴虫(一)第1紙: 大きく左上から右下に向けて斜めに直線の型紙を置き、上部のみに銀砂子の片量し撒きをする。料紙の中央

9) 『古今和歌集』春上伊勢 春霞立つを見捨ててゆく雁は花なき里に住みやならへる  
 10) 『古今和歌集』秋上棟梁 秋の野の草のたもとか花すすき穂にいでて招く袖と見ゆらむ  
 11) 『後撰和歌集』秋上業平 秋萩をいづる風は吹きぬとも心はかれじ草葉ならねば

12) 『竹取物語』 呉竹のよよの竹取野山にもかかるわびしきふしをのみ見し  
 『後撰和歌集』春中是則 桜花今日よく見てむ呉竹の一夜のほどに散りもこそすれ  
 13) 『拾遺和歌集』恋2 読人不知 何にせむ結びそめけむ岩代の松は久しきものと知る知る

あたりに銀砂子撒きの帯ができています。この斜線が上下を鋭く暗と明に分けている。この幾何学的で人工的な斜直線は堅固な建物の外郭を示す線であろうか。上部が室内部で下部が屋外を表わす。上部の銀の鈍い光の中に向き合うように置かれている2つの大きな金裂箔が明るさを示している。女三宮の持仏の開眼供養の日の様子をイメージ表現しているのであろうか。

夕霧一第1紙:銀砂子で下辺に山形を撒き、その上方には山型の上側に帯状に撒き、さらに上部に山形に2段撒く。その間に銀の微塵箔を散らし、左上方は短い型で山形と山の上側に銀砂子を散らす。一葉の料紙に畳み重なる山並みの様子を墨絵のように描く銀砂子撒きばかりの装飾表現である。

夕霧の帖は、秋から冬にかけての時節に、特に夕暮れに霧の立ちこめる小野の山里が物語の背景に設定してある。ここにも物語にあるしっとりと夕霧の立ちこめた山里のイメージを造形するのが、山並みの大形型紙を使って銀砂子撒き技法による装飾である。

夕霧の帖の絵巻の段の絵画場面は小野の里に直接結びつく場面ではない。しかし、『源氏物語』本文に設定された夕霧の帖のメイン風景の場は小野の山里であると考えられる。清水好子氏<sup>14)</sup>は「いずれの巻々もおのおの持ち前の性格に似合ったシンボルのような風景をもっている。第2部の落葉宮母娘が住む小野の里…」と述べられていることや、秋山虔氏<sup>15)</sup>は夕霧の巻が「小野の山里を主背景に…」といわれている。本絵巻の作者達にとっても、当時の『源氏物語』の読者にとっても小野の山は夕霧の主背景であったはずである。そこで、小野の山の夕霧に包まれた情景を、『源氏物語』を知るすべての鑑賞者に共通理解のベースとして示したと推測される。

このように料紙1葉全体を大型型紙を使って限量などで充填した装飾の醸し出すイメージは、『源氏物語』当該帖の主なる場の風景をシルエットで創り出した情景であって、人々の持つ当該帖に対するイメージと共通する対応関係を作り上げる料紙装飾の方法である可能性が窺える。このように人々との共通イメージを示すことで、絵巻の制作者が『源氏物語』の内容を共有していること

を明快に示していると考えられる。

(3)は、蓬生一第4紙(図20)、御法一第1紙(図21)、宿木(二)一第1紙(図22)、柏木(二)一第8紙(図23)、橋姫一第2紙(図24)、宿木(三)一第1紙(図25)にある。

蓬生一第4紙:型を雲母で摺り出す方法で波文様を銀砂子撒き以外の部分につけている。

砂子撒きがされている部分は、波の被らない浜を表しているらしい。波と浜は、和歌の中で、「寄せ来る」<sup>16)</sup>「返る」という縁語があり、「波越す」という語にも見られるように須磨より京に帰った光源氏が末摘花のもとを忘れずに訪れてきたことを意味して装飾された可能性が考えられる。さらに、銀砂子撒きの形態が州浜を表わすようにできているので、州浜の象徴する吉祥の意味が加えられている。

御法一第1紙:蝶文2つ・海松文2つ・巴文様3つがある。左上に、型抜の銀砂子撒きの上に緑青で離れた頭の部分を縁取った巴文、型抜の銀砂子撒きの大きな海松文と、型置に金泥を施し緑青で縁取った翅を展げた蝶と型抜の上に緑青の斑点を入れ茶色で縁取っている。左下には銀砂子撒きの型抜の小さい海松文と頭の繋がった左旋回と右旋回の大小の巴文がある。

巴文は太鼓の皮の面に描かれることが阿弥陀聖衆來迎図中によくみられる。巴瓦と呼ばれる瓦が藤原時代から盛んに用いられている。《男衾三郎絵詞》中の鎧櫃の装飾や、《伴大納言絵巻》の登場人物の着衣の柄に見られる。巴文の起源に水の渦巻く様を象ったという説や、弓を射るとき左手につける鞆を象ったともいわれる<sup>17)</sup>。古代の装身具勾玉も巴の一つの要素をなしている。神や仏とのかかわりを推察させるものである。

蝶は、平安時代の蒔絵意匠になどには翅を展げたものと閉じたものが組み合わされている。また、『源氏物語』胡蝶の帖に仏の前で、鳥と蝶の装束を着せて舞わせたとある胡蝶の舞が想起される。『栄花物語』音楽の巻に童の蝶鳥の舞が極楽を思わせる<sup>18)</sup>。胡蝶の舞は、蝶と極楽を結びつけた当時の人々の志向の一端が窺われるものであろう。民間信仰の中には、蝶と靈魂

14) 清水好子「源氏物語における場面表現」『源氏物語講座』第1巻(P.86-7)1971年有精堂

15) 秋山虔「『源氏物語』と『源氏物語絵巻』の間」『日本絵巻大成1源氏物語絵巻寝覚物語絵巻』(P.168)1977年中央公論社

16) 『万葉集』巻7 住吉の岸の松が根うちさらし寄せ来る浪の音のさやけき

17) 前田実知雄「巴文の起源と展開」『別冊日本の文様角都と丸』1978年光琳社出版

18) 『栄花物語』下(P.72)日本古典文学大系 岩波書店

の関係が古くより伝わる。鏡の裏の文様にも仏の図と同じように蝶の図も見られた<sup>19)</sup>。この料紙の蝶達も、美しさを愛でただけでなく、靈魂の象徴として装飾された可能性が考えられ、極楽浄土への誘いを思わせる。

海草の形を文様化した海松文様は、平安末期から使われ始めたといわれるが、《信貴山縁起絵巻》の中に人物の着衣の文様として散見できるに過ぎない。和歌の中には「みるめ」逢う機会の意味を掛けて使用される例が豊富にある。また、出家する時髪削ぎの儀式<sup>20)</sup>に用いる海松房から髪削ぎの儀式すなわち出家を象徴的に表現するとも考えられる。

この3種の文様は、神や仏、極楽浄土・出家また靈魂などのかかわりをもって、いずれもが現世で見る来世の世界を暗示する。御法は紫上の死を書く帖で、その死を意味する象徴的なモチーフによる表現が詞書料紙第1紙装飾の施されたと推測される。

宿木(二)第1紙：州浜文様が、右上に小さく、左下に大きく型に作られてある。婚礼などの目出度い席での饗宴の装飾に用いられたことから、州浜文様はそのまま匂宮と夕霧六君との婚礼を象徴的に示すものであろう。

柏木(二)第8紙、橋姫一第2紙、宿木(三)第1紙：小円と小円5つ組み合わせて梅花文様にしたものがある。梅花の型抜に関して、帖の季節では柏木は春であるが橋姫・宿木とも秋であり、共通性がみられない。この梅花文が何かを象徴的に表現しているのであるが、その象徴的な意味を物語内容中のどの事象と関連づけるが不明であり今後の課題とした。

この様に料紙の一部分に小型型紙の型抜型置を使って具象的な文様モチーフを装飾するのは、各モチーフの持つ象徴的な意味を使って『源氏物語』本文内容中の事象を直接ここに関連づけて表わしていると考えられる。

以上の考察の結果、本絵巻詞書料紙は入念な装飾の料紙であるだけでなく、絵巻各帖内容に密接した意味をもつ特有な装飾を創り上げ、時には『源氏物語』本文内容との有機的な関連をもつ装飾が施されていることがわかった。例えば、本絵巻詞書料紙装飾の意味するものには、夕霧の帖のように絵巻の詞書内容や絵画内容を越えて直接物語本文の内容との対応関係と示すも

のもある。こうした対応関係を表現する本絵巻詞書料紙装飾は、上に文字を載せる紙を荘厳する役割以上の重要性を持っている。かかる料紙装飾法は、形式化・無機質化する前の自由な発想で内容との有機的な関係を構築していた時代の特色を示す。また、本絵巻制作指導者の意向が料紙の装飾にも及んでいた可能性を示唆する。

以上のような本絵巻詞書料紙装飾の意味についての発表を行った。これからは、それ以後の諸先生方の研究成果を踏まえて、現在の課題について考えていきたい。

## 2.12世紀の料紙装飾と《源氏物語絵巻》詞書料紙の研究状況

伊東卓治氏<sup>21)</sup>は、撒き散らされる金銀箔のサイズの好みは時期により変わるとされた。12世紀になると小さい切れから大きな切れを使用する様になっていき、1112年頃の《三十六人家集》(西本願寺蔵)には「すでにすべて」の箔のサイズ(野毛箔も)が見られ、1141年頃の《久能寺経》には特大切や裂箔で「アクセントを出し」た構成ができていた。さらに、1164年の《平家納経》では、大きなサイズが「ふんだんに使用され」「主導的位置に上がって」きたことを指摘された。また、箔砂子撒きについては、《三十六人家集》(西本願寺蔵)には「使用されておらず」、それより「以降に続出」して見られるようになり、《久能寺経》には直線の型を使った片暈しに撒く方法も使われ、《源氏物語絵巻》には州浜のような型に撒くことも行われた。《平家納経》では安楽行品などに型置・型抜の併用で複雑な技法の駆使が見られることを指摘された。

ヘレーネ・アルト氏<sup>22)</sup>は、12世紀料紙装飾において金銀切箔の撒き方が「蒔き分け」すなわち切箔の種類(サイズ)ごとに撒く場所を変えるという散らし方の特徴を持ったのは1120年ごろの《元永本古今和歌集》に始まり、《久能寺経》では「洗練され」て「第二段階に達し」「変化に富んだハーモニー」の追求に至り、1152年ごろといわれる《扇面法華経》(四天王寺ほか蔵)は「絵に重点が置かれる」が「洗練された蒔き分け」がされて、

19) 河原正彦「蝶の文様」『日本の文様蝶』1971年光琳社出版  
吉田光邦「呪性の蝶」『日本の文様蝶』1971年光琳社出版

20) 「みるぶさ」『広辞苑』P.2139 岩波書店

21) 1)と同じ

22) ヘレーネ・アルト「平安十二世紀の料紙装飾における金銀箔散らし」1987年『古美術』83

《平家納経》では異なるサイズの「箔が重なり合う風に密に蒔かれる」と指摘された。また、「落ち着いた繊細さ」「調和を主眼」とする《久能寺経》と「豪華さ」「コントラスト」に重点をおき「蒔き分けの意味が薄らぎ」、「コントラストを強調する」《平家納経》の違いが第2段階と第3段階の違いと指摘されている。《久能寺経》の「洗練の頂点に達した蒔き方に近い雰囲気を持つ」例が《源氏物語絵巻》詞書料紙といわれ、「巧みに蒔き分けてあり」「砂子撒きの霞形のある」「型を使って砂子の斜めの意匠山形等に蒔く」ところや「大きい裂箔」などや、野毛の「細く整った形」「特段に細い」ところは《久能寺経》制作期に近いとされ、さらに「斜め格子状に金箔を蒔く」ところは「新しい特徴」とされて、1140年ごろの制作時期を考えられた。

四辻秀紀氏<sup>23)</sup>は、詞書料紙は染めの下加工の後に金銀切箔による加飾が施されていて、関屋絵合鈴虫(一)夕霧御法は「帖首に当たる料紙に…さらに特別な装飾が加えられ」たことを指摘される。「関屋では紅葉の色々こきまぜた逢坂山の風情、夕霧では霧深い小野の里を想起させるような絵画的空間を示し、絵合では金銀の破箔を対比させるように巧みに配して左右に分れ競われた絵合の様を象徴的に表す」と。また、「最初と最後の…料紙には、他より調子を異にする装飾」や「配列の妙が窺えて、その「巻のアートディレクター…達の意図が反映されている」といわれる。しかし、「同趣の加飾がみられ」、「数箇所工房で整えられ」て「各巻の担当によって…配列がきめられた」と述べている。料紙工房で大量に生産された後、各帖に部分的な装飾を加えて絵巻にしたものと考えられている。

江上綏氏<sup>24)</sup>は、《源氏物語絵巻》詞書料紙が装飾により『源氏物語』本文内容を余すところなく情趣的に表現されていることを示された。当初から絵巻の重要なアイテムとして料紙装飾が位置づけられていたとされる。それは、現存箇所詞書料紙は、どれも共通に『源氏物語』本文内容を記述順に表現するものと考えられている。その方法は、染めの色と金銀切箔撒きによる印象と、描模様による筆手的な絵文字や筆手文字による直接的な表現

を指摘されている。この論は、私が読み解けなかったことを補って余りないものである。また江上氏<sup>25)</sup>は、筆手文字はかな文字すべてが網羅されていて、その文字と描絵で和歌全文が書き表されるものが筆手絵であるとされる。

### 3. 《源氏物語絵巻》詞書料紙装飾の特性

すでに1.にまとめたように、銀砂子撒きの霞形の形や大きさが、同一帖内では似ているが、他の帖と比較すると似たものは少ない。同一の帖においてもその霞形の料紙上の位置はそれぞれの料紙毎に異なり、料紙の配列順序も重要である。装飾の仕方が異なるのは、料紙が各帖のそれぞれに適合させた意味を持つ装飾を施しているからである。ここに江上氏の論を少し援用して、さらに『源氏物語』本文内容を記述順に表現すると考えるならば、詞書料紙全体が一つの明快な意味を共有する装飾で統一されている。

例えば、以前十分な理解が出来なかった、鈴虫(一)第1紙の装飾は、やはり女三宮の持仏供養の場面が表現されていて、「水蒸気のように揺らぐが如き銀粉の形」<sup>26)</sup>とある銀砂子撒きで表わされたものは室内の焚き染められた香であろう。「富士の峯よりもけにくゆりみちいでたるははいなきわざなり」<sup>27)</sup>とあるような状況の場を背景にしたものであろう。

また、御法一第1紙も、単純に法華経千部の供養をする法華八講の法会と考えるのであれば、三つ巴文が舞楽の太鼓や「仏のおはする所の有様」<sup>28)</sup>とある極楽浄土を思わせるものを象徴すると考えるとこの場面が相応する。確かにこの方が、鈴虫第1紙の持仏供養の景、夕霧第1紙の霧の中の小野の里の景と御法第1紙の法華八講の場面の景と共通性が生じた。柏木は第1紙がないので不明である。また、横笛第1紙には明瞭な帖の景色を装飾しない。横笛の帖は春から秋までの季節があり、そこに春の筍を朱雀院が贈ってくる話と、秋の一条宮での夕霧と落葉の君

23) 四辻秀紀「源氏物語絵巻の詞書料紙に見られる装飾について」『金鯢叢書』第16輯(P.283～284)1989年徳川黎明会

24) 江上綏「源氏物語絵巻の料紙装飾と『源氏物語』本文」Sophia International Review19 1997年

25) 江上綏『筆手絵とその周辺』『日本の美術』478(P.74) 2006年至文堂

26) 24に同じ(P.11)

27) 『源氏物語』四(P.78) 日本古典文学大系 1971年岩波書店

28) 『源氏物語』四(P.175) 日本古典文学大系 1971年岩波書店

の合奏の後に横笛を贈られる話があり、どちらも特徴的な場の景を持たないのであろう。

さらに、柏木(二)―第8紙、橋姫―第2紙、宿木(三)―第1紙：小円と小円5つ組み合わせて梅花文様を、モチーフの持つ象徴的な意味が物語内容中の事象と関連つける役割と考える時に「梅花」の香りを「薫という人物」の芳香の象徴として関連付けられるといわれる<sup>29)</sup>。この関連は異なった帖の三葉に共通して行なわれていることになる。柏木(二)―第8紙は柏木の亡くなる箇所、その時期が梅の時期であったことも関係するのであろう。それに対して、橋姫―第2紙では、薫が初めて宇治の姫君達を覗き見して心奪われるところが描かれていて、「梅花」が「薫」を象徴しているといえよう。ところで、柏木(二)―第8紙、宿木(三)―第1紙は直接薫が登場しない箇所であるが、いずれもがそれに続いて絵画部分となる詞書最後の1葉である。その絵画部分には直接ではないが薫が関係して、柏木が夕霧に光源氏への執り成しを頼んだり、匂宮が中君を疑ったりすることになっている場面が描かれている。そこでは、間接的に絵画部分に薫が関わっていると考えられる。柏木(二)、宿木(三)などは、薫を「梅花」で象徴させて、間接的に絵画部分に関わっていることを視覚化している。これらの例から、柏木(二)、橋姫、宿木(三)など『源氏物語』に薫の登場以来の帖は、共通して薫の象徴を「梅花」と認識していると考えられる。

さて、江上氏<sup>30)</sup>はアルト氏<sup>31)</sup>が言われた「12世紀の芸術的嗜好の推移」について、12世紀の装飾料紙を使った経典や家集には「宮廷関係の作品」が多く、装飾上の差異は「時代の進行に従って起った変化」と解釈されている。《久能寺経》の装飾に使われた版と同一の波型の版を使っている<sup>32)</sup>本絵巻詞書料紙はやはり宮廷関係の作品ということになろう。そこで、本絵巻詞書料紙の装飾は宮廷関係の工房で制作されたものと考えられよう。『源氏物語』鈴虫に「紙屋の人を召して…心ことに清らにすかせ給へ…表紙、箱のさまいへば更なる」<sup>33)</sup>とある様に、そのような宮廷関係の工房があったと考えられる。しかし、その工房は何箇所もあったとは考えがたく、同じ工房ですべての料紙は装飾が施されたということが推測されよう。それならば、「梅花」薫の象徴との認識の共有性の理由も理解できよう。或いは、絵巻各巻の制作担

当人物が料紙装飾の趣向を装飾者と相談してそれぞれに進めたと考えるのではなく、装飾を指示した人物が一人いたとも考えられる。この人物は5グループとは別の立場にいて、装飾を『源氏物語』内容に沿って仕上げている。しかも、一般的に理解され興味を持たれた『源氏物語』の解釈に沿って装飾したとも考えられるのであろう。

いずれにせよ、宮廷関係の料紙装飾工房の技術者が本絵巻制作に携わる人物の意見の下に制作を進めていったのであろう。

#### 4. 《源氏物語絵巻》詞書文字書写の特性

最後に、詞書文字の書き方について見てみたい。文字自体の違いに関しては様々に研究され記述されるが、その文字の書き表し方に関しては、あまりかかれていない。そこで詞書文字の料紙への書き方をまずは全体に見てみる。

蓬生と閑屋では行頭がほぼ揃って始まる。和歌の部分だけが1-2文字下がって書かれる。行間もほぼ等しい。

松風は行頭がほぼ揃っているが、最後にある和歌を3-4文字下げて書いている。

柏木から御法までは、行頭はほぼ揃っているが、処どころこの行頭が下にさがってきたり墨付が濃から淡と変わっていたり、文字の太さが太くなったり細くなったりしている。さらに文字が重ねられて書かれたりもしている。また、和歌の部分は、2-3文字分下げてから書き始めて2-3行で行頭を順に下げて書かれる。

竹河・橋姫は、行頭がそろい和歌の部分だけが1文字分下がっている。

早蕨から東屋までは、行頭が揃うが、和歌部分は3-4文字ほど下がる。

このように、基本的に物語の地の部分は、行頭をそろえて書き、和歌になると若干文字を下げて行頭が始まる。しかし、柏木から御法までの帖が他の絵巻の帖と大きく書き方を変えていることが目立つ。

そこでこの箇所について少し詳しく見ると、柏木から御法までのすべての詞書の書写がこの特質を持つのではなく、柏木(一)―第

29) 24に同じ(P.10、P.17)

30) 江上綏『料紙装飾 箔散らし』『日本の美術』397(P.37) 1999年至文堂

31) 22に同じ(P.61～63)

32) 23に同じ(P.292)

33) 『源氏物語』四(P.78) 日本古典文学大系 1971年岩波書店

2・3紙(図26)、(二)一第8紙(図23)、横笛一第2紙(図27)、鈴虫(二)一3・4紙(図28)、御法一第5紙(図8)にのみ見られるものである。この部分を記述する。

柏木(一)一第2・3紙はこの段の詞書最後の2葉である。第2紙冒頭から墨色の濃淡濃淡の繰り返しが始まり、半ばから濃淡淡濃淡淡濃淡淡の繰り返しになり、かつ行頭が下がっていく書き方である。第3紙はそのまま行頭が下がっていき紙面の中央まで行頭が下がり、文字も行頭から3・4文字はやや太い文字が主になっている他は細い。少し空間を開けて最後の3行は極細い文字になっている。

柏木(二)一第8紙は、初めは濃淡淡濃淡淡濃淡淡の繰り返しで行頭が下がっていく書き方をしていたが、中程過ぎて空間を開けてから、墨色より文字の太さが見立ち太細細細太細細細太細細細の繰り返しに変わり最終行は細(淡)の文字が太(濃)の文字に重なっている。

横笛一第2紙の詞書最終葉の後半に濃淡淡淡濃淡淡淡(太細細細太細細細)の繰り返しで行頭が下がっていく書き方で、最終行は半ばから下半分に5文字書いて終わる。

鈴虫(二)一第3・4紙は、この段詞書の最後の2葉である。第3紙に濃淡淡濃淡淡濃淡淡の繰り返しで行頭が下がっていく書き方をして第4紙冒頭まで続く。第4紙その後は、墨色は変わらないが文字の太さを太細太細太細と繰り返ししかも行頭が下がっていく。

御法一第5紙、御法の帖の最後の1葉は、初めは濃淡淡濃淡淡濃淡淡の繰り返しで行頭が下がっていく書き方をしていたが、中程で空間を開けてから、濃淡濃淡の繰り返しに変わり淡の部分の文字が濃の文字に重なり出して、最終行文字は判読さえも不可能になっている。

以上の書き方は、本絵巻のほかの巻には見られないし、この巻の各帖比較でも独特のもので、この巻の詞書筆者の創意と考えられる。そこで、絵巻内容と照応してみた。

柏木(一)は、女三宮が出家をするに至るところであるが、この段の場面はその直前を取り上げて描いている。詞書文中では、朱雀院は加持の僧の心地がするといひ、女三宮は山からいらしたついでに出家させて欲しいと頼み、源氏は物怪のせいかも知れないと出家を止めていると語り合う言葉の部分である。この会話の部分を書いている。

柏木(二)は柏木が最後に夕霧に源氏への言伝を頼み安心して死に向かっていく直前が描かれる段である。この第8紙は柏木が死を意識して、苦しげに夕霧に源氏へのとりなしを頼みながら心苦しさを増し、夕霧がそんなことはないと言うところが書かれる。その部分を表現したものであろう。こども、会話の部分を書き

ている。

横笛の帖は、夕霧が帰宅後柏木の夢見の後の家内騒動の情景を描き、第2紙には雲居の雁が夕霧の視線に心の乱れを示す文言が書かれる。すなわち、会話部と、雲居の雁がの心中を文字で書く。

鈴虫(二)第3紙は、冷泉院の御所に向かう人々が車に乗り、夜の更けた月の情趣深い趣に感動して笛を吹いた様子が詞書文になって文字で書かれた処で、第4紙は到着後の様子を書いている。絵画は院到着後の場面となっている。

御法一第5紙この箇所には、光源氏・紫上・明石中宮の3人で和歌を交わしあった後で、紫上の容態が急変して、そこで御誦経を数え切れないほどさせたが明け方ごろ亡くなったという内容の部分が書かれている。

この書き方をした部分は会話文のところが多い。しかも、会話文以外の箇所も笛の音や誦経の声が響いていると文字で書かれたところである。すなわち、この書き方の部分は、“音”を視覚化したものと推察される。

これらの書き方の部分はいずれの紙もそのあとに続いて絵画が来る。そこで、絵画部分とのつながりを見てみる。

柏木(一)一第3紙に続く絵画部分には女房達が集まっている。彼女たちはひそひそと話をしている様子である。この密やかな会話の様子に、文字の部分が重なっていく。彼女たちの小さく潜めた声の様子がここに続く。段々下がっていく文字たちは、詞書内容の女三宮や朱雀院光源氏の会話の調子の下がり具合と、次に続く絵画の女房達の低い潜めた会話の調子へと繋がっていくかと思われる。

柏木(二)一第8紙に続く場面は、柏木の病床の部屋である。絵画部分冒頭は柏木の枕元の上に開けられた襖から続く次の間を描く。そこには経巻を載せた机が一部分描かれる。文字は弱った身体で話す柏木の息苦しそうな様子を表現するものであるが、途中から文字の調子が太細細細太細細細太細細細の繰り返しになりリズムカルになっていたり、弱って下がり調子ではなく行頭が上がってさえている。誦経の声が響いていて、それが聞こえているかのように思われる表現である。

横笛一第2紙に続く絵画場面は女房達が集まっている騒がしい様子が伝わる。書き文字は太い細いがリズムカルに並ぶのではなく、細い文字の間にやや太い文字があったりしてランダムになって調子を崩した文字配列になっている。この規則的ではない文字配列は、絵画場面の女房達の慌てた急な出来事への不慣れた対応の様子を暗示して、続いて示される絵画場面に連続していくように思われる。

鈴虫(二)一3・4紙上に書かれた内容にあるしめやかに吹かれる

笛の音を視覚化したものであろう。絵画には縁先で笛を吹く人物が描かれ、そこに上手く続く。

御法一第5紙には誦経の声が大きく小さく重なり合っていく様子が文字配列で表現される。それに対して絵画はまだ脇息に寄りかかった紫上、明石中宮、光源氏が静かに鼎談する。動きのない静けさの支配する画面感情は、直前の詞書文字配列の騒がしさと打って変わった全く対照的な画面である。騒がしさから静けさへと、この場面を最後に光源氏も姿を消していくその寂しさもここに感じられる。

これらの詞書文字の書き方は、直接にはこの文中に書かれた内容の音を反映させた書き方であり、さらにそれを超えて絵画面面への連続が感じられる。

書き手が文字を書くときには、料紙はすでに装飾されて繋いであった。そこに文字を書くときに、施された装飾が書き手に訴えた情趣を書き手は汲み取れたはずであり、その装飾の意味を理解した上で、文字を書いたことも推測されよう。そこで、横笛一第2紙の文字は、料紙装飾の意味が、夕霧と落葉の宮の合奏の情景ならば、彼らの楽器の音も表現していた可能性もあろう。

## 結語

本絵巻は一見したところ、一場面限りに限定されて造られた絵画とその場面の紹介文のような詞書で構成されたものに見える。しかし、実際には、詞書部分は文字になった部分よりずっと深く『源氏物語』内容に対応し、さらに絵画にも連続していることが知られた。

さらに、本絵巻の詞書の文字書写と絵画場面の制作状況の順は、絵画ができてから文字が書かれていると考えられる。特に、柏木から御法の箇所は文字の書き方で絵画へと繋ぐということもされていることが今回推測された。それは絵画が詞書料紙にすでに繋いだあったということを直接知っているのではなく、文字を書くときにはすでに何らかの形で絵画が出来上がっていたもので、それを知った上で文字を書いているということである。勿論、すでに料紙は装飾されて繋いであったはずである<sup>34)</sup>。そこに文字を書

くときに、施された装飾が書き手に訴えた情趣を書き手は汲み取れ、その装飾の意味を理解した上で、文字を書いた横笛の帖のような例もあったことも推測されよう。

本論は、1984年の研究成果を論文に書くことを主にした上で、若干新しく考察を加えたものである。また、絵画や文字のグループと料紙の装飾の仕方との関連が見られなかったところを今後の課題としたい。

34) 江上綏「本願寺三十六人集表紙絵の復元と考察」1970年3月『美術研究』268  
三十六人集がすべて料紙を繋いだ上で文字を書いたといわれる。

最後になりましたが、この論を書くことをすすめてくださいました江上綏先生にはこの場をお借りして厚くお礼を申し上げます。



図1 柏木(一)2

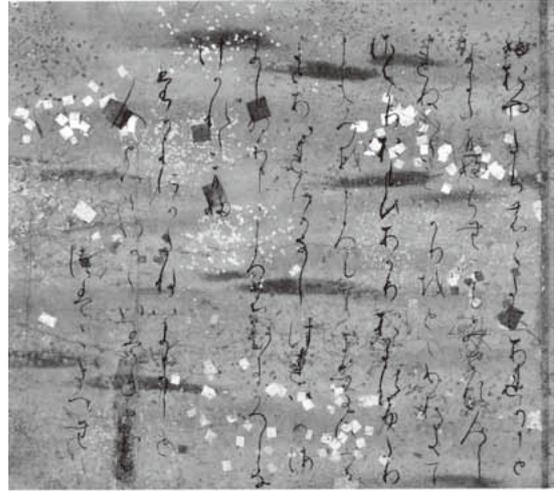


図2 柏木(三)2

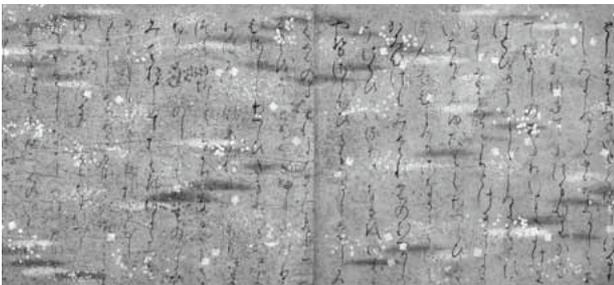


図3 柏木(三)3・4

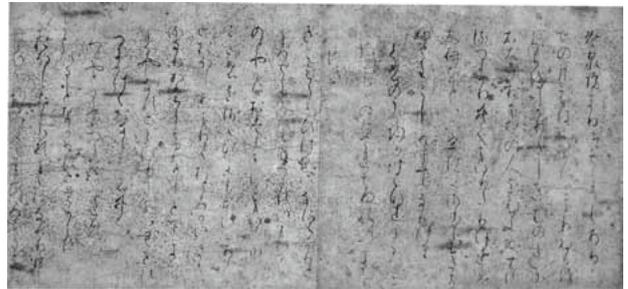


図4 鈴虫(二)1・2

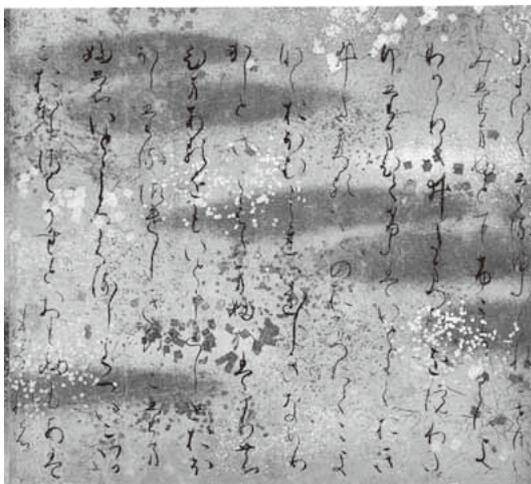


図5 御法3

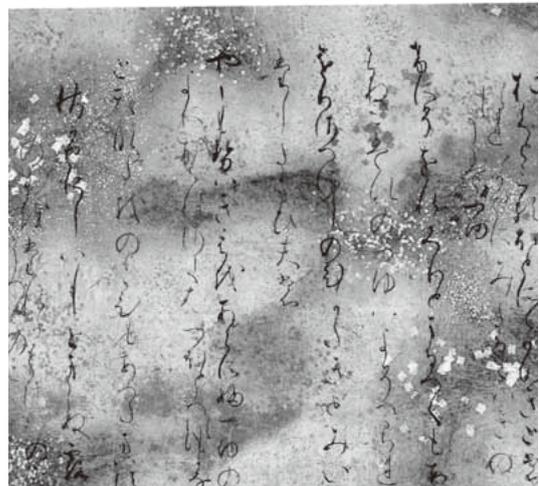


図6 御法4



図7 竹河(→)1

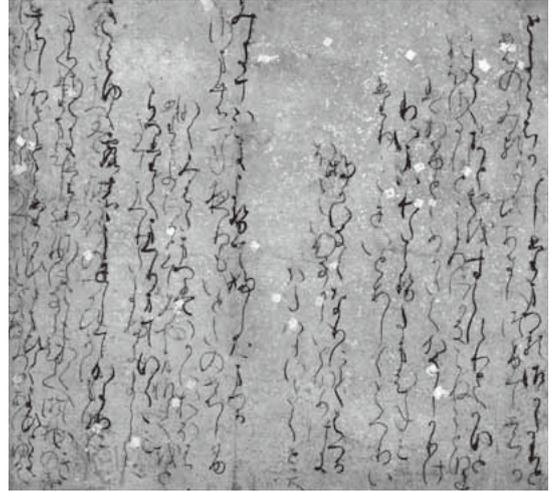


図8 御法5



図9 竹河(←)7

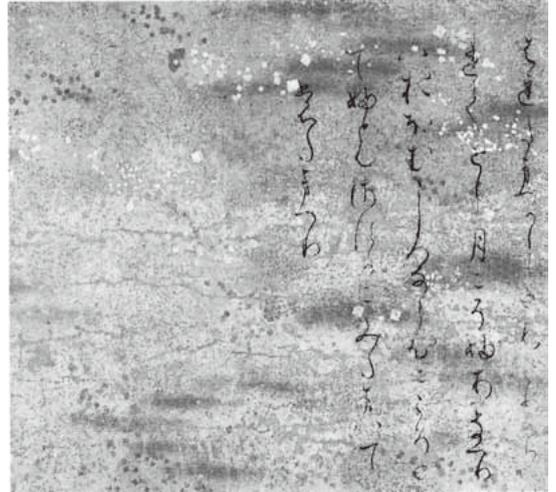


図10 夕霧3

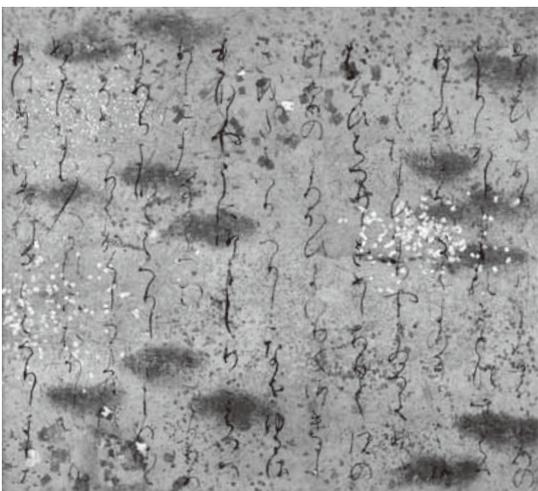


図11 柏木(←)7

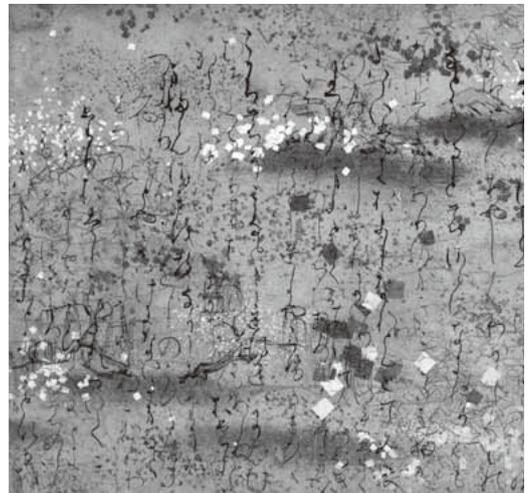


図12 柏木(→)2

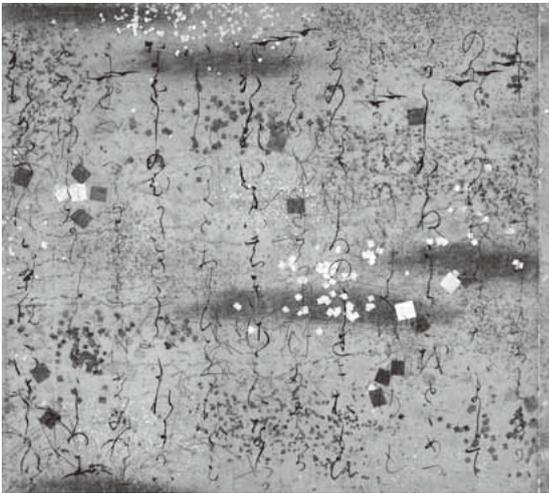


図13 柏木(=)6

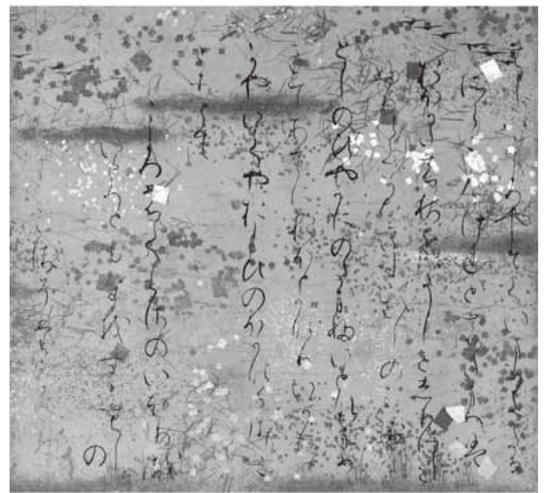


図14 鈴虫(=)3

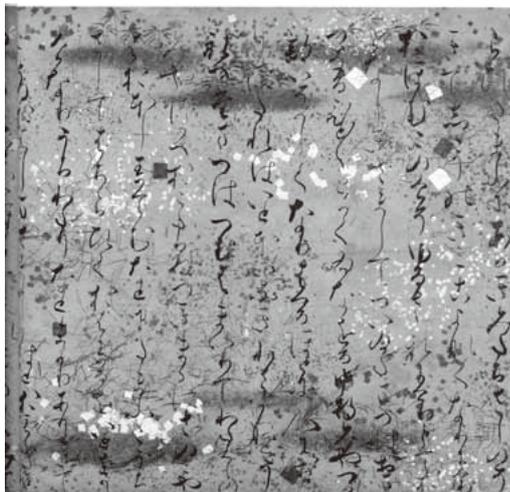


図15 竹河(=)3



図16 宿木(=)2



図17 関屋1

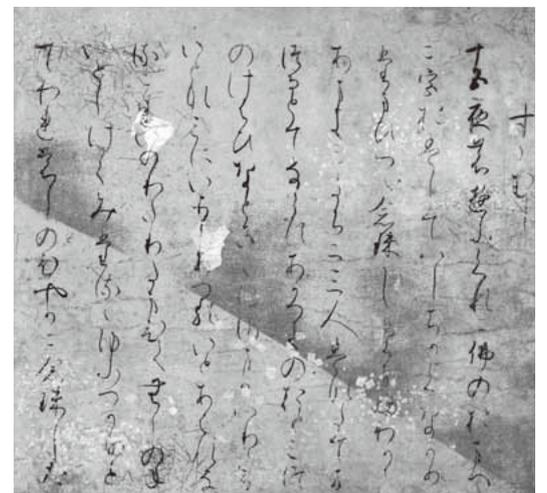


図18 鈴虫(=)1



図19 夕霧1

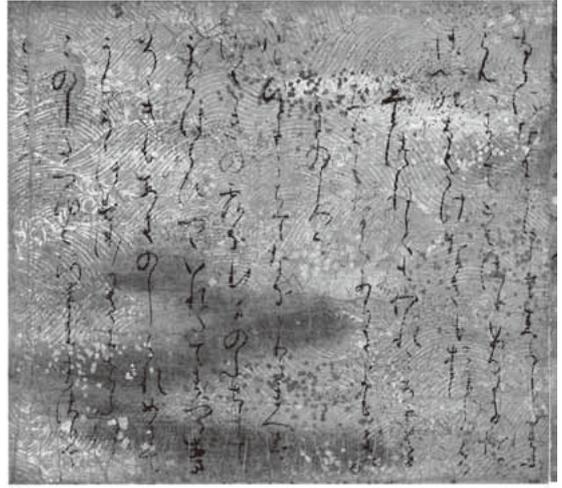


図20 蓬生4

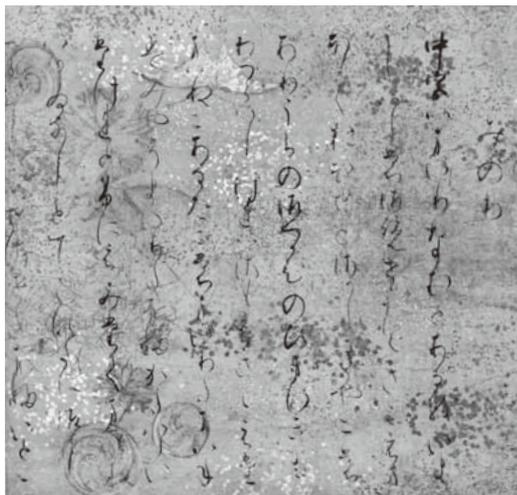


図21 御法1

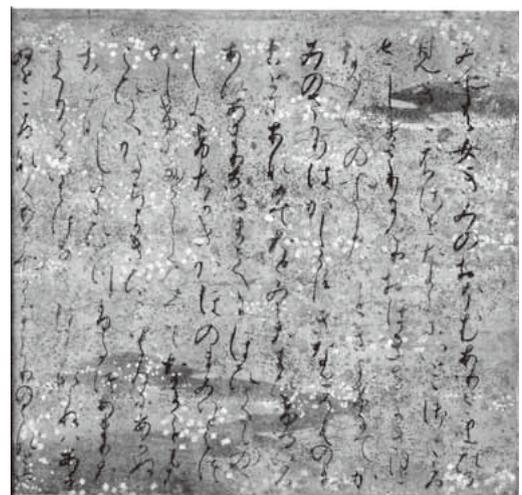


図22 宿木(二)1

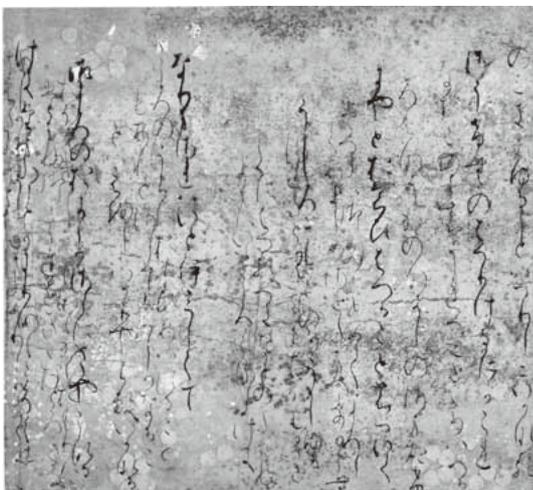


図23 柏木(二)8

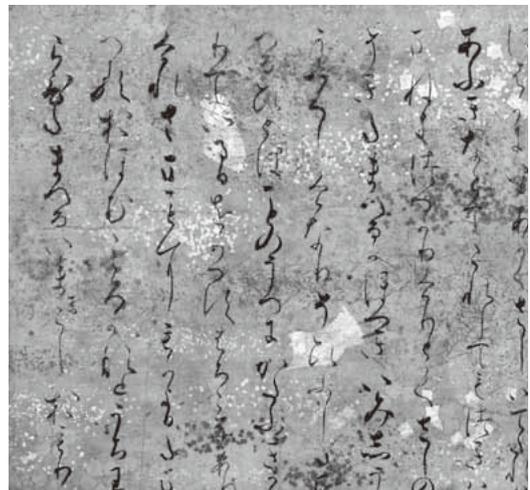


図24 橋姫2

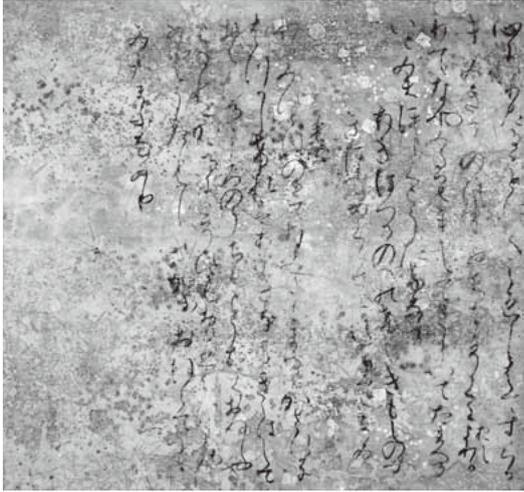


図25 宿木(三)1

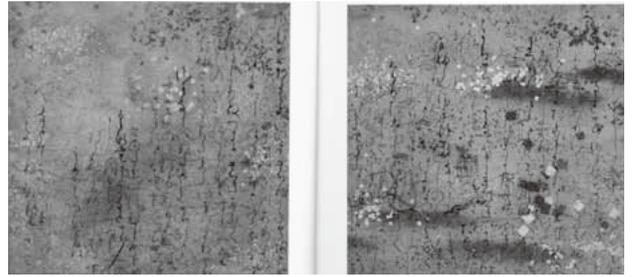


図26 柏木(-)2・3

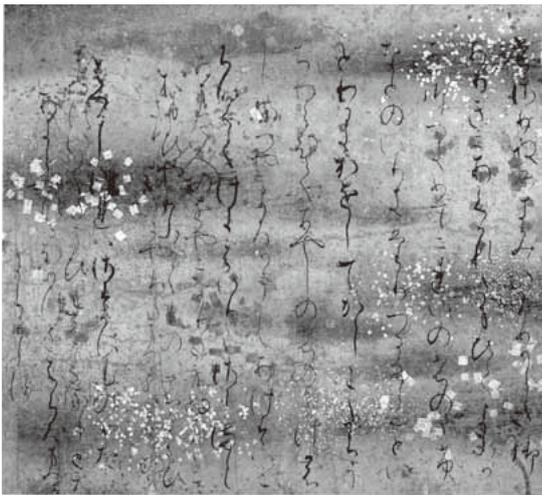


図27 横笛2

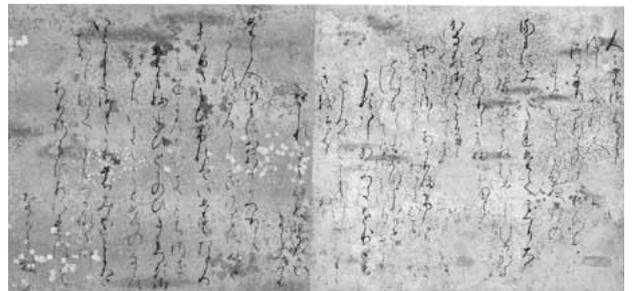


図28 鈴虫(-)3・4