

奈良大学所蔵「源氏物語図屏風」考

— 図様の継承・借用・変容をめぐる —

* 塩 出 貴美子

はじめに

『源氏物語』を絵画化した作品は、国宝「源氏物語絵巻」(徳川美術館・五島美術館蔵)を筆頭に、現存するものだけでも夥しい数に上るだろう。それらは「源氏絵」と呼ばれ、絵巻、冊子、画帖、扇面、掛幅、屏風などの多様な画面形式で表され、さらに近世に至っては版本や浮世絵としても広く流通した。このうち屏風については、元来、物語絵は細密画による小画面の作品というイメージが強かったためか、あるいは既知の作品が少なかったためか、かつては一部の作品以外はほとんど言及されることがなかった。しかし、田口栄一氏が「源氏絵屏風の諸作例を、時代・流派の別なく網羅的に集成し、系統立てて論^①」じて以来、多くの作品が研究の俎上に載せられるようになった。

本稿では、そのような源氏絵屏風の一例として、奈良大学所蔵「源氏物語図屏風」(以下、奈良大本と称する。図23—1・23—2)を紹介する。奈良大本は六曲一双の各隻に六場面ずつ、計十二場面を描い

たものである。「桐壺」から始まり、「若菜下」で終わるが、ここで選ばれているのは何れも源氏絵の中では見慣れた場面ばかりであり、その点では目新しさは全くない。しかし、各場面の内容を見ていくと、その表現にはいささか特異なものが含まれていることがわかる。ここでは、特にこの点に注目しながら、奈良大本の特質を考察することにした。

なお、奈良大本は、平成二十三年秋に奈良大学博物館で開催する「奈良大学の『源氏物語』—屏風絵からマンガまで—」展で初公開する予定である。本稿の内容は、その作品解説と重複する部分があることをお断りしておく。

一 概要

奈良大本は六曲一双の屏風で、左右隻とも縦一〇九・三センチ、横二七四・九センチである。画面は金地著色であり、地面

は総金地で、これに金雲がかけられる。その形態は源氏雲のみであり、すやり霞は併用されていない。金雲は部分的に建物や樹木の背後に回るところがあるが、場面ごとに見ると、手前から雲、地面(事物)、雲の順に重ねられるだけであり、これより重層的な空間が構成されることはなく、金地金雲構成はいたって単純なものである。この金雲の内部には、盛り上げによる大小の州浜形が散らされ、それぞれに太めの輪郭線が付されている。また、縁には連珠帯が三重に施されており、その珠は内から外に向かって少しずつ大きくなっている。このような装飾的な金雲は、桃山から江戸時代初期の屏風にしばしば見られるものであり、源氏絵屏風にも多くの類例がある。³⁾ 絵は濃彩による作り絵で、衣の輪郭線や文様、御簾などには金泥が多用されており、それらが金地金雲と相まって、華やかな美しい画面が形成されている。

場面は左右の各隻に六つずつ、計十二場面が描かれている。田口氏の分類にしたがえば、第Ⅱ類、すなわち「屏風画面を金雲で自由な形に分ち、そこに源氏物語五十四帖から適宜選んだ数画面を配する、中画面集合形式」⁴⁾に属する作品である。

まず、右隻は画面中央に横たわる金雲によって上下に大きく二分され、上下とも大凡二扇に一場面ずつが割り当てられている。右上は1「桐壺」(帖名の前の数字は帖の番号、以下同)であり、その下は2「帚木」である。中央は上が5「若紫」で、下が7「紅葉賀」、左上は9「葵」で、その下は23「初音」である。画面に大小はあるが、六場面をほぼ均等に配した整然とした構成である。一方、左隻は右上の14「濡標」が第

五扇の右端まで広がっているため、その下方は右隻に比べると変則的な構成になっている。まず、第一扇中程の小さなスペースに17「総合」が収められ、その下の右から左にかけて次第に広がる三角形のようなスペースに28「野分」が描かれる。そして、その左に26「常夏」が続く。ここでは、画面を上下に分節する金雲は、主として左上から右下にかけて斜めに流れるように配されており、右隻中央の金雲がやや右上がりの部分を含みながら横に広がるのと好対照をなしている。第五扇と第六扇は、上が34「若菜上」、下が35「若菜下」であり、これは右隻に準じた構成である。

以上の十二場面は、ほぼ帖の展開順に沿って配列されているが、逆順になるところが二カ所ある。一つは右隻左下の23「初音」と、左隻右上の14「濡標」およびその右下の17「総合」である。これは「濡標」を横に広く描くために入れ替えたものである。ただし、それならば「濡標」と「総合」を入れ替えるだけでもよさそうであるが、絵師は室内で展開する「総合」よりも、庭の風景を伴う「初音」の方を広い画面に描きたかったのであろう。もう一つは左隻中央下の26「常夏」と、その右の28「野分」である。こちらは前述の三角形のようなスペースに描くには、室内を広く見渡す「常夏」よりも、建物と庭を組み合わせた「野分」の方が収めやすかったからであろう。したがって、二カ所の逆順はどちらも「濡標」に起因するものであるが、これは逆に言えば、このように順序を入れ替えることによって各場面に応じたスペースを確保しているということであり、その点では右隻よりも巧妙な

画面構成である。各場面の内容については、次章で述べることにする。

さて、描写については、ここでは三点だけ指摘しておくことにしたい。まず人物の面貌については、引目鉤鼻は「桐壺」の童形の源氏(図1)や「落標」の明石の上(図5)など、ごく一部に用いられるだけであり、大抵は上脛と下脛を描き分け、その間に瞳を点じている。鼻も鼻梁線に加えて小鼻を表す曲線や点を描いているものが多い。しかし、男の場合は大きく分けて二通りの描き方があり、源氏のような主役級の人物には様式化された表現が用いられている(図2)。その顔は面長でやや下ぶくれしており、輪郭は引目鉤鼻の場合に近い。口も小さく表されるが、こちらは引目鉤鼻の場合とは異なり、上唇と下唇を描き分けている。もう一つの描き方は、より写実味のある個性的な表現で、ほお骨を表す線や皺が描かれることもあり、口も尋常の大きさである(図3)。また、前者は斜め正面向きが定型であるが、後者は正面向きや真横向きの顔もある。ただし、この描き分けは単に身分の差によるのではなく、隨身を前者で表すこともあれば、束帯姿の人物を真横向きで、やや卑俗とも言えるような表情で描くこともある(図4)。一方、女の場合は写実的かつ個性的な表現はなく、様式化されたものばかりである。中には上脛と下脛を描き分けられないもの(図6・7)、小鼻を描かないもの(図8)も入り交じっており、その点では、男よりも女の方が引目鉤鼻の名残を留めていると言える。

次は、画中画に注目してみよう。「桐壺」「帚木」「野分」「常夏」の四場面には水墨山水図が描かれている(図9～12)。「桐壺」は屏風、

他の三例は襖あるいは壁貼付のようであるが、ここでは建物の構造への疑問はさておき、その画面だけを見ると、「桐壺」は真体、他の三例は行体あるいは草体で、ともに雪舟様の山水図を模したような絵である。これらは明らかに漢画系の障壁画を意図したものである。一方、「初音」の付書院を見ると、総金地の画面に撫子の花が散らされており(図13)、「若菜下」でも総金地の襖に藤の花が描かれている(図14)。また「紅葉賀」と「初音」の間に設けられた一室では、総金地の壁に柳が描かれている。幹は水墨画風に見えるが、若葉は緑青で塗られており、やはり金地著色画である。このような金地の草花・草木図は大和絵系の画面にしばしば見られるものであり、土佐派の源氏絵の画中画にも多くの類例がある。

最後に、樹木の表現を見ておきたい。例えば「紅葉賀」の紅葉の木を見ると、幹や枝は小刻みに波打つような、あるいはジグザグに屈曲するような形態のものが多く、また、幹は茶あるいは緑系統で彩色し、金泥を加えるが、たらし込みを用いたような滲みが生じているところがある。ともに極めて特徴的な表現であるが、同様のことは「若紫」と「若菜上」の桜、「落標」の松、および「常夏」と「若菜下」の間の柳と楓などにも言える。なお、松以外の葉や桜の花片は没骨であり、枝先の細い部分も没骨のところがある。また、「初音」の紅梅は、花のついた細い枝はまっすぐに伸びているが、幹はまるで地を這うかのように屈曲している点が注目される。この花は没骨ではなく、蕾とともに輪郭線が墨で描き起こされている。

さて、奈良大本には、このように特徴的な表現が見られるが、筆者は不明であり、現状では流派も特定しがたい。強いて言えば、人物の表現は土佐派や住吉派とは異なるように思われること、画中画には漢画系と大和絵系双方との関わりが窺われること、「初音」の紅梅の屈曲した形態は京狩野を想起させることなどが挙げられる。また、制作時期については、ひとまず江戸時代としておくが、そのうちのいつ頃かは判断しがたい。これらの問題については、本稿の最後で改めて触れることにしたい。

二 場面内容

まず、奈良大本に描かれた十二の場面を概観してみよう。「桐壺」は元服、「帚木」は雨夜の品定め、「若紫」は北山での垣間見、「紅葉賀」は青海波の舞、「葵」は車争い、「初音」は元旦の明石の姫君、「滯標」は住吉参詣、「絵合」は冷泉帝御前での絵合、「野分」は夕霧が秋好中宮を見舞うところ、「常夏」は釣殿での納涼、「若菜上」は蹴鞠の際の垣間見、そして「若菜下」は女楽の場面である。

「はじめに」で述べたように、これらの場面は源氏絵の中では見慣れたものばかりであり、作例は枚挙に暇がないほどある。そして、このような場面には、主として土佐派の中で形成され、継承されてきた伝統的な図様が存在する。後述するように、奈良大本もその影響下にあることは疑いない。しかし一方では、そのような伝統的図様とは全

く異なるものを描いている場面もある。ここでは、奈良大本のこのような特質を明らかにするために、その図様について、伝統の継承、他の作品からの借用、そしてそれらの変容という観点から検討を加えることにしたい。

なお、以下で用いる『源氏物語』の本文は『日本古典文学大系』⁵⁾以下、大系本と称する)からの引用であり、括弧内の数字はその巻と頁を示したものである。また、掲載した図版は全て源氏絵であるので、キャプションは作品名を省略して帖名だけとし、必要に応じてその他の事項を付記することとした。それぞれの作品の所蔵者名は括弧内に示したが、奈良大本については省略した。

(一) 桐壺

右隻右上は1「桐壺」である。源氏が十二歳で元服する場面であり、本文には「をはします殿の東の廂、東向きに椅子立てて、くはん者の御座、引き入れの大臣の御座、御前にあり。」(1―48)とある。清涼殿の東廂に椅子を立てて桐壺帝の御座とし、その前に冠者である源氏と引入大臣(加冠役の左大臣)の座を設えたというのである。

この場面は、土佐派の源氏絵の最古例とされるハーヴァード大学美術館の土佐光信筆「源氏物語画帖」⁶⁾(以下、ハーヴァード大本と称する)にも取り上げられている。ここでは、清涼殿とおぼしき建物の中に本文通りの三人と理髪役の大蔵卿、および四人の束帯姿の人物が描かれている。この図様は、以後、建物や人物を変容させながら、土

佐派の作品に継承されていく。

奈良大本の場合は、建物の構造が簡略になり、人物の数や配置も大きく異なるが、基本的な構図はハーヴァード大本を左右反転したものに相当すると見ることができると言えるが、内容的には大きな相違が二つある。一つは帝の正面に座す束帯姿の男が文（巻紙に文字を書いたもの）を持っている点であり、もう一つは源氏と対座しているのが女である点である。ちなみに土佐派の図様では、前者は理髪役の大藏卿が、後者は加冠役の左大臣が座す位置である。ともに本文では語られていないものであり、この場面を理解しがたい不可思議なものにしている。

ところが、この男女の組み合わせを描く例が他にもいくつか見出される。例えば石山寺蔵「源氏物語図色紙貼交屏風」（以下、石山寺本⁽⁷⁾と称する。図28）の「桐壺」を見ると、配置は異なるが、帝と源氏に加えて問題の男女が描かれている。この屏風には本文を記した色紙も貼られており、それには「此君の御わらは姿いとかへまうくおほせと十二にて御元服し給ふ（後略）」とあるので、これが元服の場面であることは間違いない。

数例あるなかで奈良大本に最も近似するのは出光美術館蔵「源氏物語図屏風」（以下、出光本1と称する。図27）である。ただし、奈良大本の建物は不等測投影法で描かれているのに対し、出光本1は斜投影法で表されている。そこで、出光本1を少し左に回転してみると、奈良大本とよく似た図様ができあがる。出光本1は庭や門前の様子ま

で描いているが、それはさておき、建物の部分を見ると、帝、源氏、そして問題の男女の位置関係は奈良大本と全く同じである。さらに室内の左隅にいる二人の人物や簀子縁上の人物たちも、個々の表現は異なるものの、全体的には類似した雰囲気を出している。なお、源氏の背後の屏風については、奈良大本は壁と見紛うような不自然な表現であるのに対し、出光本1では自然な立て方になっていることに注目しておきたい。

さて、石山寺本は十七世紀の作品と考えられており、出光本1は「江戸中期ごろの狩野派など漢画派の作例」と推定されている⁽¹⁰⁾。このほかの作品は十七世紀のものが多く、筆者には土佐派や長谷川派の名が挙げられている⁽¹¹⁾。奈良大本も含め、これらの作品の関係には甚だ興味深いものがあるが、ここで早急に判断することはできない。しかし、作品ごとに相違はあるものの、このような例が十七世紀以降に複数描かれたのは確かであり、この不可思議な男女の組み合わせは、その頃に成立した「桐壺」の新しい図様であったと考えられる。

では、これはどういう場面なのであろうか。男については、本文の登場人物から考えると左大臣でしかありえない。元服の儀式では、加冠の前に引入大臣が祝詞を述べるといので、文はそれを記したものと見ておきたい⁽¹²⁾。しかし、女については本文は何も述べていない。帝が「御息所の見ましかば」（1—48）と思うという件があるが、桐壺更衣は既に亡くなっている。だが、座っている位置からすると、女房ではなく身分の高い女性であるのは間違いない。そうであるならば藤

壺女御が想起されるが、この場面に登場するのは、やはり不自然であろう。そこで「桐壺」の中でこのような女が画面に登場する場面を探してみると、誕生後の源氏が初めて宮中に参内する場面が思い当たる。作例としては個人蔵の「源氏物語図屏風」¹³ などがあり、女はもちろん桐壺更衣である。あえて想像するならば、このような他の場面のモチーフを、視覚的に華やかな画面を演出するために、本来の内容は無視して形だけ取り入れたものかと思われる。

その当否はともかくとして、以上のことから、奈良大本は基本的な構図は土佐派の伝統の影響下にあると言えるが、内容的には新しい図様を取り入れたものと見なされる。

(二) 帚木

右隻右下は2「帚木」である。雨夜の品定め場面であり、本文には「御殿油ちかくて、書どもなど見給ふついでに、ちかき御厨子なる、色くくの紙なる文どもを、ひき出で、中將、わりなくゆかしがれば」(1-56)とある。源氏が燈火の近くで「書」を見てみると、頭中將が傍の厨子に置いてある「色くくの紙なる文ども」を引き出して、それを見たがるというのである。その後、左馬頭と藤式部丞がやって来て、それぞれの女性論が語られることになる。

この場面はハーヴァード大本には取り上げられていないが、和泉市久保惣記念美術館の土佐光吉筆「源氏物語手鑑」¹⁴ (以下、久保惣本と称する) に見ることができ、ここでは、この四人が対座し、その前

に色とりどりの料紙に認められた文が広げられている。以後、これが土佐派の伝統的な図様となる。

ところが、奈良大本はこれとは大きく異なっており、土佐派の影響は全く見られない。まず、源氏と頭中將は片肘をつけて横になるという珍しい姿である。傍らに脇息を置き、床を背にしているのが源氏であり、その向かって左が頭中將である。源氏は目の前の冊子本を見ているが、頭中將は源氏の方を見ており、その視線にも主役と脇役の関係が示されている。このように寛いだ姿の源氏は、先述の出光本1(図27)や個人蔵の狩野氏信筆「源氏物語図屏風」¹⁵ などにわずかに見られるのみであり、頭中將については、管見の限りでは他に例がない。この二人と対座するのが左馬頭と藤式部丞であるが、こちらは画面上では判別できない。

また、この四人以外の人物が描かれているのも奈良大本の特徴である。左馬頭と藤式部丞の後方に二人、さらに画面右隅にも男と稚児が二人ずついる。これも珍しい表現であるが、やはり出光本1が同様であり、そこには稚児の姿はないものの、男四人が加えられている。先の「桐壺」の場合もそうであるが、このように人数が増加するのは、屏風の画面が広く、構成にゆとりがあるからであろう。

さらに、土佐派の図様と大きく異なっているのは、源氏たちの前に置かれているものである。久保惣本では先述の如く色とりどりの料紙に認められた文であるが、奈良大本では紺表紙の冊子本になっている。ここで改めて本文を見ると、「書どもなど見給ふついでに、ちかき御

厨子なる、色／＼の紙なる文どもを」とあるが、実は「書」も「文」も原文では「ふみ」であり、漢字は大系本が当てたものである。大系本は「書」には「漢籍など」、「文」には「色々の紙に書いた懸想文」と注記し、両者を全く別物と解釈しているが、これに当てはめるならば、奈良大本は「書」だけを、久保惣本は「文」だけを描いていることになる。なお、奈良大本の左馬頭（あるいは藤式部丞）は、点々で文字を表した白い紙を持っているが、これが「書」か「文」かは判別できない。しかし、少なくとも「色／＼の紙」ではないことから、頭中将の気を引くような「懸想文」ではなさそうである。「書」か「文」かに注意しながら他の作品を見ると、何も描かないものや両者を取り交ぜたものなど様々であり、それぞれの作品の解釈が示されているように興味深い。雨夜の品定め場面としては、「懸想文」のない奈良大本はいささか物足りなく思われる。しかし、出光本¹⁶は冊子本だけを描いており、この点も奈良大本と同様である。

最後に建物を見ると、奈良大本は外観は寝殿造であるが、内部は畳を敷き詰め、床を設けた当世風の書院造に改められている。久保惣本には床はないので、これも土佐派の図様とは異なる点であるが、出光本¹⁶はやはり奈良大本と同様であり、床に冊子本が置かれている点も共通する。また、頭中将の背後に几帳が置かれている点も同様である。

さて、奈良大本と出光本¹⁶は、このように共通点が多いが、実際には構図も個々のモチーフの描かれ方も異なっており、直接的な関係があるとは言いがたい。しかし、画面の構成要素には共通性があること

から、「桐壺」のように多くの作例はないが、「帚木」についても、このような要素を含む図様が新たに成立していたのではないかと思われる。

(三) 若紫

右隻中央上は5「若紫」であり、源氏が北山で藤壺に似た少女(若紫、後の紫上)を垣間見る場面である。これはハーヴァード大本に取り上げられており、ここでは、小柴垣の外に源氏と惟光、僧房の縁に乳母の少納言と犬君、そして部屋端近くに若紫が描かれている。少納言の視線の先には逃げた小雀もいる。また、若紫の背後に見える脇息は、「脇息のうへに経をおきて、いと、なやましげに読みあたる尼君」(1—183)の存在を示すものであり、経本も添えられている。庭には桜が咲き乱れ、「三月のつごもり」(1—177)にふさわしい情景である。この図様は、以後、「若紫」の定型として継承されるが、例えば京都国立博物館蔵の土佐久翠筆「源氏物語画帖」(以下、京博本¹⁷と称する)のように尼君の姿を描いたものも多く見られる。

奈良大本の場合は、屏風の大画面に合わせて絵が左右に広がっているが、基本的な構図はハーヴァード大本を左右反転したものに相当する。女三人の配置も同様である。しかし、人物の表現には大きな相違がある。まず源氏については、奈良大本は惟光を伴わないが、これは室町時代の作例である浄土寺蔵「源氏物語繪扇面散屏風」(以下、浄土寺本と称する)にも先例のあることである。それよりも注目される

のは、ハーヴァード大本を含め大抵の作品では、源氏は小柴垣の中を覗く斜め後ろ向きの姿で表されるのに対し、ここでは珍しく斜め正面向きで描かれていることである。さらに、ポーズをとるかのようにより右手を頬に寄せ、腰を少し落として左袖を翻すさまは、まさに絵になる姿であるが、他には例がない。

次に、若紫については、少納言と同じく、雀の子を追って手を前に伸ばしていることが多いが、ここでは俯きがちに立ち、右袖で顔の下半分を覆っている(図6)。これは泣いていることを示すものであり、本文の「顔は、いと赤くすりなして立てり」(1-184)に対応する姿である。また、赤い袴が見えているのは雀の子を追って左足を踏み出したものであるうか、ともに逃げられて「いと口惜し」(同前)と思っている様子がよく表れている。

また、僧房の奥に尼君が描かれている点もハーヴァード大本とは異なる点である。そこで、この尼君を京博本1と比較してみると、京博本1の尼君は脇息に右肘を置いてはいるが、上体は起こして泰然としているのに対し、奈良大本では上体を傾けて脇息にもたれかかっており、この後まもなくして亡くなる尼君の「なやましげに」(同前)という様子がよく表れている。なお、両本とも脇息の上の「経」は描かれていない。次いで頭を見ると、京博本1は尼削ぎにした黒髪であるが、奈良大本は真っ白である(図7)。白髪と見るには不自然な表現であるが、これが何を表しているのかは大和文華館蔵「源氏物語図屏風」¹⁹(以下、大和文華館本と称する。図29)を見ればわかる。そこ

には、尼削ぎの黒髪の上に白い布を被った尼君が描かれており、同様の表現は出光美術館の岩佐勝友筆「源氏物語図屏風」(以下、出光本2と称する)や同館の狩野派による「源氏物語図屏風」²¹(以下、出光本3と称する)などにも見られる。これらを参考にすると、奈良大本は白髪ではなく、白い布を表しているものと思われる。ただし、そうであるとしても不自然な表現であることには変わりがない。また、本文には「髪的美しげにそがれたる末も」(同前)とあるので、髪が見えないのは本文から逸脱した表現になる。

さて、このような相違は奈良大本における変容と見なされるが、ここでもう一度、大和文華館本を見てみよう。源氏はポーズはとっていないが、奈良大本と同じく斜め正面向きである。また、若紫は「清けなる大人二人」(同前)の後ろで座り込んでいるが、その右手は頬に当てられている。そして、尼君は手に経巻を持っているが、白い布を被り、脇息にもたれかかっている。何れも直接的な形似ではないが、それでも奈良大本における変容と見なした部分に類似する要素を含んだ表現であると言えるだろう。

大和文華館本は岩佐又兵衛に近い絵師の作品と推定されているが、²²同じく岩佐派の作品である先述の出光本2には、大和文華館本を左右反転したような若紫が描かれている。ここでは左袖になるが、それで顔を覆うさまは大和文華館本よりも奈良大本に近似する。さらに、これと同じような姿が、やはり岩佐派の作品とされる泉屋博古館蔵「源氏物語図屏風」²³(以下、泉屋本と称する)やニューサウスウェールズ

州立美術館蔵「源氏物語図屏風」(以下、NSW本と称する)にも見られることから、このような姿の若紫は岩佐派の図様の特徴と考えられる。また、出光本2、泉屋本およびNSW本では、源氏の手前に小柴垣が描かれており、その向こうからこちらを覗く源氏の顔は斜め正面向きで表されている。これも大和文華館本の源氏に、ひいては奈良大本の源氏に通じる表現である。大和文華館本とこれら三件の屏風が岩佐派という共通の母体から派生したものであることは明らかであるが、その図様の影響が部分的に奈良大本にも及んでいるのではないかと思われる。

しかし一方では、狩野派の作品の中にも奈良大本に類似した表現が見受けられる。出光本1の若紫を見ると、部屋端近くに立ち、右手を襟元あたりに当てている。顔に触れるほどではないが、その姿はこのような右手の仕草が岩佐派だけのものではないことを示している。「桐壺」および「帚木」における奈良大本と出光本1の共通性を思えば、「若紫」にも類似する表現があるのは決して不思議なことではない。むしろ立姿である点は、岩佐派が描く座姿よりも奈良大本に近いと言えるだろう。しかし、類似性があるのは若紫だけであり、源氏や尼君には認められないことに注意しておきたい。

最後に僧房を見ておこう。ハーヴァード大本の僧房は平地に建っているが、その右奥には懸崖造を思わせる木組が見える。この木組は京博本1では欄干を持った建物になり、奈良大本では懸崖造の立派な堂になる。僧房との間は渡り廊で繋がれ、その下方には画面左端の山間

から流れ出た水流が横たわっている。そこには此岸と彼岸の遠近感も表されており、屏風の大画面を活かした広やかな空間が展開する。上記の作例の中では、建物の向きは異なるが、僧房と懸崖造の建物の関係は出光本3がこれに近く、小柴垣が左右に長く続くところも似通っている。なお、出光本1およびNSW本を除く岩佐派屏風三件では、僧房そのものが懸崖造になっており、奈良大本とは異なる表現である。⁽²⁵⁾さて、奈良大本は基本的にはハーヴァード大本以来の伝統的な図様を継承しているが、そこにはいろいろな変容が生じている。特に人物については岩佐派からの影響が想定されるが、一方では狩野派との関連も否定しきれない。恐らくは、種々の先行作例から取り集めた要素を、屏風の画面に合わせて新たに構成しなおしたものと思われる。

(四) 紅葉賀

右隻中央下は7紅葉賀である。源氏と頭中将が青海波を舞う場面であるが、源氏の挿頭が菊花であることから、宮中での試楽ではなく、朱雀院での本番であることがわかる(図25)。この場面もハーヴァード大本に取り上げられており、そこには、並んで舞う源氏と頭中将を中心に垣代(楽人)、紅葉と幔幕、そして寝殿の一隅とその縁に列座する公卿たちが描かれている。この図様は、以後、土佐派の定型となり、多くの作品を生み出していく。

ところが、奈良大本はこれとは全く異なるものを描いている。まず、源氏と頭中将については、二人を同じ姿形で並べて描くのが、土

佐派だけでなく、狩野派も含めての通例である。しかし、奈良大本では、姿形は同じであるが、配置は点対称の関係になり、頭中將は源氏を百八十度回転したような後ろ姿で描かれている(図25・26)。極めて珍しい表現であるが、これと似た姿が先述のNSW本のほか、京都国立博物館の伝岩佐又兵衛筆「源氏物語図屏風」(以下、京博本2と称する。図30)、および石川県立美術館の同じく伝岩佐又兵衛筆「源氏物語図屏風」(以下、石川県美本と称する。図31)に見られる。三件とも画面中央に源氏と頭中將、右に垣代、そして左に寢殿を配しているが、三件のうちではNSW本と京博本2が比較的良好に近似し、石川県美本は寢殿の一部を省略するなどの異同が目立つ。また、垣代は三者三様であるが、それでも、この三件が岩佐派という共通の母胎から派生したものであることは明らかである。

さて、これら三件と奈良大本を比較すると、前者では源氏と頭中將は正対するのに対し、奈良大本では源氏の右上に頭中將が描かれているために、互いに反対を向きながら横に並ぶという関係になっている。どちらかと言えば、正対するのが本来の配置であろうから、図様の先行性は岩佐派作品にあると思われる。現段階では特定の作品との関係としては捉えられないが、奈良大本は、このような岩佐派の図様から源氏と頭中將を借用したものと見てよいだろう。なお、頭中將の位置がずれているのは、奈良大本では寢殿の向きがNSW本以下三件とは異なっており、その階に平行に二人を配置しようとしたためである。ところで、奈良大本の装束は、青海波の装束としては誤りである。

本来は袍の片肩を脱ぐことになっており、土佐派や狩野派の作品ではそのように表されているが、奈良大本はそうではない。また、源氏と頭中將を見比べると、頭中將は一番上に袍を着ているが、源氏は袍の上に半臂のようなものを着るといふ奇妙な姿である。しかし、岩佐派の三作品を見ると、いずれも片肩を脱いでいない。また、源氏の袍は肩が開いているように見え、これが半臂と誤認する原因になったのではないかと思わせる。岩佐派の図様が何故このようになったのかは不明であるが、奈良大本はその誤りも含めて図様を借用し、さらに変容させたものと考えられる。なお、袍の文様は青海波に千鳥を散らしたものとされ、奈良大本は千鳥を丸文で表しているが、これに最も近いのはNSW本である。石川県美本には千鳥が見あたらない。また、京博本2は対比的に源氏を赤、頭中將を白の装束で表すが、ともに青海波文様ではない。しかし、だからといって奈良大本とNSW本の間には直接的な関係を想定するのは早計である。

次に垣代については、奈良大本は画面右下に十人を描いている。本来は四十人であり、琵琶、笙、篳篥、横笛が各一人、残りは拍子打つが、その数は画面では無視されている。NSW本以下の三件では、先述の如く、垣代は三者三様に変容しているが、それでも岩佐派の図様としての共通性は有していると言える。奈良大本もこれに準じる表現と見られるので、やはり岩佐派の図様を借用したものと考えておきたい。なお、第二扇の左端に描かれた後ろ向きの男は、横笛を吹いているが、その笛が左手の方に出ている。持ち方が反対であり、何とも

奇妙であるが、これは先行図様を左右反転して用いたものではないかと思われる。ついでに、ここで大太鼓に注目しておこう。青海波は唐楽なので左方太鼓が用いられる。これは日形が金で、棹には龍が表される。ところが、奈良大本の大太鼓は、日形は金であるが、棹には右方太鼓を表すべき鳳凰が描かれている。ちなみにNSW本と石川県美本は龍も鳳凰も描いていないが、京博本2は鳳凰を描いている。その表現は全く異なるが、この誤りも岩佐派の図様から継承した可能性がある。

さて、以上のことから、奈良大本の青海波の場面は岩佐派の図様を借用したものであることがわかる。ただし、画面左上の寢殿はそうではない。寢殿の正面をこのように左斜め上から見下ろし、縁に見物人を描く構成は、例えば個人蔵「源氏物語図屏風」²⁰に見られる。屏風の大画面にふさわしい構成であり、恐らく他にも類例があるものと思われるが、奈良大本の寢殿はこのような先行作例から取り入れたものと推測される。ところで、ここで注目されるのは、この個人蔵の屏風の画面左下、すなわち寢殿の正面の左手前に当たる位置に設けられた部屋である。そこでは、女たちが二人の舞を見物しているが、実は、この部屋に当たるものが奈良大本にも描かれているのである。奈良大本では室内は金雲で覆われ、無人になっているが、ここからならば御簾越しに舞を眺めることができるはずである。寢殿造の構造から見ると不自然な位置にあり、画面上では「紅葉賀」と「初音」を繋ぐだけしか見えない部屋であるが、これは先行図様の名残を留めたものであ

り、逆に言えば、これによって先行図様の存在を確認することができるのである。

(五) 葵

右隻左上は9「葵」である。車争いの場面であり、これはハーヴァード大本以下、多くの作品に取り上げられている。そこには、六条御息所の車と葵の上の車をはじめとする多数の車、それぞれの従者たち、そして見物人たちが描かれているが、このように事物が多いためか、土佐派の中でも定型化の度合いは低く、車も人物も比較的自由に構成されている。

奈良大本の場合は、屏風の大画面に合わせて左右に広がりのある構成になっており、右上で男たちに押しつけられているのが六条御息所の車、一方、左下から進んで来るのが葵上一行の車である。その間に御息所の車の壊れた榻が転がっている。周囲には既に停まっている車や見物人たちが描かれており、賑やかな場面が展開する。

ところで、その中で特に目を引くのは、榻の左方に描かれた赤い衣の男である。右手に長い棒を持ち、袖を翻して全速力で駆けて来る様子である。そして、その先には、これに呼応するかのように左手を突き出しながら駆けて行く男がいる。白張を着した仕丁で、右手に同じような棒を持っている。一見すると、この二人の動きが画面により一層の躍動感をもたらし、同時に車争いという事件の緊迫感を高めているように見える。しかし、赤い衣の男は御息所の車に向かっているわ

けではなく、仕丁の視線も車とは反対の方に向けられている。思わせぶりな動きをしているにもかかわらず、二人とも御息所の車には全く無関心の体であり、この場面の中で役割が判然としない。また「呼応するかのように」と述べたが、実際には二人の視線はすれ違っており、何の関係もなさそうである。つまり、ここには車争いという主題からは遊離した男が二人、互いに何の関係もなく描かれているのである。

では、何故このようなことになったのだろうか。ここで京博本2の「行幸」の場面を見てみよう(図34)。冷泉帝の大原野行幸における鷹狩の場面であり、この場面が描かれるのは大変珍しいことであるが、それはさておき、今はその左端にだけ注目することにした。画面の端近くで鷹が小鳥を追っているが、その鷹を追う二人の男の姿が前述の二人に酷似しているのである(図32・33・35)。左上の男は赤い衣の男を左右反転し、その右手を握らせ、かわりに左手を開かせた姿に相当する。もう一人の男は、顔の向きは少し異なるが、それ以外は仕丁とそっくりであり、両袖を背中で結ぶところも同じである。二人とも衣の色や文様、また草履の有無は異なるが、奈良大本と京博本2の図様に強い相似関係があるのは一目瞭然である。ただし、それぞれの男の視線に注目すると、京博本2の二人はしっかりと鷹を追っているのに対し、奈良大本の二人の視線の先には見るべきものが描かれていない。場面の中で役割が判然としないのはそのためであり、このことから図様の先行性は京博本2にあると判断される。すなわち奈良大

本が京博本2の「行幸」から二人の男の図様を借用しているのであり、念のために言えば、赤い衣の男については、奈良大本が京博本2の図様を左右反転して用いているのである。その結果、姿だけを写し取られた男たちは本来の目標物を見失い、あらぬ方へ駆け出すことになったのである。

さて、前項で述べたように京博本2は岩佐又兵衛筆の伝承を有する作品であり、この鷹を追う二人の男も又兵衛派の人物らしい躍動感あふれる姿で描かれている。奈良大本は、これを借用することにより、ありふれた車争いの場面に劇的な効果を与えようとしたのであろう。しかし、確かに印象的な画面になってはいるが、周囲にとけ込むことができなかつた二人は、主題の上でも、また画面の上でも、浮いた存在になっていることを否めない。

(六) 初音

右隻左下は23「初音」である。正月元日、源氏が明石の姫君を訪れ、明石上からの贈り物を見る場面である。この場面はハーヴァード大本には取り上げられていないが、同じく室町時代の作例である浄土寺本に見ることができ。そこには、明石上からの文を読む源氏、姫君と女房、その前に置かれた「破子」(21379)、そして庭で小松引きをする童女と梅の花が描かれている。

奈良大本の場合は、屏風の大画面に合わせて建物を大きく描きかえているが、人物は浄土寺本を左右反転したものと類似する点がある。

まず、源氏は同じように明石上からの文を読んでいる。また、姫君は八才であるのに髪が長く、大人のように見えるが、これも浄土寺本と共通する表現である。傍らの女房は一人から三人に増え、華やかさを増しているが、これは画面の広がりに応じた変容と見られる。また、姿形は異なるが、庭に小松引きをする童女が二人いる点も共通する。そして、浄土寺本は白梅、奈良大本は紅梅であるが、それぞれの梅花が初春の彩りを添えている。

一方、姫君への贈り物については、浄土寺本は「破子」のみを描くが、奈良大本は「わざとがましくし集めたる髭籠ども」および「えならぬ五えうの枝に移る鶯」（同前）を描いており、本文に忠実な表現である。ただし浄土寺本が描く「破子」はなく、そのかわりに三宝に高く盛りあげたものを描いて、豪華さを演出している。また、奈良大本は庭に若松の生えた土坡を描いているが、これは「わらは・下仕えへなど、お前の山の小松、ひき遊ぶ」（同前）に対応する表現と見られる。浄土寺本は画面が狭いためか、土坡は見えないが、若松は描かれている。

以上のことから、奈良大本は大凡は浄土寺本に描かれた内容を継承していることがわかる。それらを屏風の画面に合わせて、新たに構成しなおしているのである。ただし「髭籠」「鶯」「お前の山の小松」については、奈良大本の方が本文に忠実な描写になっており、単なる視覚的な効果だけではなく、本文との関係も考慮していることが窺える。

(七) 滯標

左隻右上は14「滯標」である。ここには、珍しく二つの場面が描かれている。一つは、源氏が住吉社に願ほどの参詣をした日、偶々、船で来合わせた明石上が海上からその華やかな様子を眺め、身分違いの我身を嘆く場面である。もう一つは、その翌日、源氏が明石上への文を認める場面である。ハーヴァード大本は一つ目の場面は描いているが、二つ目は描いていない。奈良大本と同じ二場面を描く古い例としては、室町時代（十六世紀）の制作とされる個人蔵「源氏物語図扇面貼付屏風」³⁰（以下、個人蔵本と称する）がある。そこには、明石上の船、源氏の牛車、その傍らに立つ惟光、その他の従者、そして住吉社のシンボルである鳥居と太鼓橋などが描かれている。

奈良大本は、基本的には個人蔵本を左右反転したものに相当するが、画面は第一扇から第五扇の右端までかかる長大なものであり、第一場面と第二場面の間が広くとられている。第一場面となる明石上の船は第一扇に描かれており、舳先近くで物思わしげに俯いているのが明石上である（図7）。海上の船は、遠近感を表すために岸辺の事物よりも相対的に小さく表されており、その距離的な遠さが心理的な遠さも表すかのようである。このように船を小さく描くのは、ハーヴァード大本以来の常套的な手法であり、個人蔵本も同様である。

一方、第三扇から第四扇にかけては鳥居と太鼓橋が描かれ、その正面に源氏の牛車が停められている。広い画面には多数の隨身や仕丁、稚児らが描かれており、賑々しい情景が展開するが、牛車の傍らで惟

光が硯箱を差し出していることから、これは源氏が明石上への文を認める場面であることがわかる。本文には「ふところに設けたる、柄みじかき筆など、御車とゞむる所にて、たてまつれる」(2-121)とあるが、画面ではわかりやすく硯箱にしたのであろう。これも個人蔵本と同じ表現である。ただし、この出来事は、翌日、住吉社を去った後に「堀江のわたり」(同前)を眺めていた時のことであるので、これを社頭に描くのは本文から逸脱することになる。ちなみにハーヴァード大本、久保惣本、京博本1などの土佐派の画帖では、ここには明石上の目に映った華やかな参詣の行列が描かれており、画面全体が一つの場面として構成されている。これに対し個人蔵本や奈良大本は、一見すると異時同図法のようにも見えるが、実は、第二場面はここにはあり得ない情景を描いたものなのである。

ところで、同じく扇面画であり、個人蔵本に先行するとされる浄土寺本⁽³¹⁾は、個人蔵本とよく似た図様であるが、明石上の船を描いていない。ここでは、画面の主題は文を書く場面であり、その背景に住吉詣を暗示するものとして鳥居と太鼓橋が添えられているのである。厳密に言えば、この場面には鳥居と太鼓橋は不要のはずであるが、これは画面上の効果を考えての作為として了解される。

ところが、個人蔵本は、そこに明石上の船を加えたために、二日にわたる出来事が同じ画面に表されることになり、物語の時空間の関係がおかしくなっているのである。しかし、こうしてできた図様は、社頭の源氏と明石上を対置するものとなり、近くに来合わせていながら

会うことができない二人の状況を象徴するような場面となっている。また、ハーヴァード大本などでは、明石上が一方的に源氏を見るだけであるが、ここでは源氏も明石上のことを思っており、二人の思いが双方向的に表されている。この図様は大いに好まれたらしく、「濔標」の一つの定型となつて、多くの作品に描かれた。例えば、これまで挙げた作品の中では、出光本1・2・3、大和文華館本、および石川県美本が何れもこの図様を継承しており、奈良大本もそのような一例と見なされる。

(八) 絵合

左隻第一扇の中段は17「絵合」である。冷泉帝の後宮で行われた二回の絵合のうち、帝の御前で行われた後の方の場面である。土佐派の作品は、これとは異なる場面を描いたものが多く、その影響はここでは皆無である。

奈良大本を見ると、画面中央に冷泉帝、向かって右に梅壺女御方の女房、そして左に弘徽殿女御方の女房が描かれている。帝が畳に直に座っているのは奇異に感じられるが、この点は後述する。二人の女房はそれぞれ絵巻を並べた机の前に座っており、その傍らには童女や女房が控えている。なお、本文には絵巻を入れた箱や敷物、童や女房の装束についての詳細な記述があるが、それらは画面では全て無視されている。もう一人、帝の向かいで絵巻を見ている男がいるが、これが誰かは後で考えることにしたい。

さて、この場面を描いたものには、石川県美本(図15)、大和文華館本(図16)および泉屋本がある。いずれも岩佐派の絵師による作品と考えられているものである。³²⁾三件を見比べると、建物の構造や人物の配置には相互にかなりの異同があるが、それでも主題の中心部分には共通性があり、これらが岩佐派という共通の母胎から派生したものであることは明らかである。まず、石川県美本を見てみよう。画面上方の三人、すなわち帝と二人の女房を左右反転すると、奈良大本の三人とよく似た場面ができあがる。向かい合う女房の位置が上下に少しずれている点や、奈良大本に沿って言えば向かって右の女房の髪が裳の中に入れられている点、左の女房の左手が頬に寄せられている点、また石川県美本の方が豪華であるが、花足のついた机の形にも共通性が認められる。そして、同様のことは泉屋本についても言える。一方、大和文華館本は向かって左の女房が正面向きになるなどの異同がある。しかし、これら三件を見ると、奈良大本が岩佐派の図様の一部を抄出したものであることは明らかである。ただし、岩佐派の三件の屏風では、帝は上畳に座しているが、先述の如く、奈良大本の帝は畳に直に座している。この点については、奈良大本は構図だけでなく、描写も全般的に簡略化する傾向があるので、その一端として上畳が描き落とされたものと見ておきたい。

次に、絵巻を見ている男について考えてみよう。奈良大本では、帝の向かいに男が一人いるだけであるが、石川県美本では、高欄の近くに二人の男が描かれている。右の男は膝の上に少し開いた絵巻を載せ、

左の男は両手で大きく広げている。泉屋本にも、絵巻の開き方は異なるが、似たような二人が描かれている。しかし、両本とも奈良大本の男とは異なる姿である。ところが、大和文華館本の左の男は、畳の上に広げられた絵巻の右端をもう少し閉じて、それをこの男の右手に持たせれば、奈良大本とほぼ同じ姿になる。また、その右の男については、先の二件とは異なり、自分では絵巻を開かず、向かいの男の持つ絵巻を覗き込んでいる点に注目しておきたい。

では、これは誰であろうか。本文には「めしありて、内のおとゞ、権中納言、まゐり給ふ。」(2-180)とあるので、二人を描く場合は内大臣(源氏)と権中納言(かつての頭中将)という組み合わせが考えられる。女房の位置と対応させるなら、向かって右が内大臣、左が権中納言となる。あるいは、帥の宮が判を務め、源氏が「時／＼さしいらへ給ける」(2-181)という場面と見ることもできる。特に大和文華館本では、右で述べたように、向かい合う二人が一つの絵巻を見ているので、後者と見る方が妥当であろう。その場合は、絵巻を開いている左の男が帥の宮で、それを覗き込んでいる右の男が源氏と見なされる。これに準じるならば、奈良大本の男は判者の帥の宮と考えられる。

さて、以上のことから、奈良大本は岩佐派の図様の一部を抄出するという形で借用したものであることがわかる。ただし、ここで取り上げた三件の屏風は、何れも部分的に相似するだけであるので、これらと奈良大本との間に直接的な関係を想定するのは無理であろう。なお、

奈良大本が周囲を切り詰めて中心部だけを取り出したのは、この場面を「濬標」と「野分」に挟まれた狭いスペースに収めるためであったと思われる。

(九) 野分

左隻の右下は28「野分」である。六条院に野分が吹き荒れた翌朝、夕霧が源氏の使いとして秋好中宮を見舞う場面である。これはハーヴアード大本にはないが、久保惣本に取り上げられており、そこには、庭を眺める秋好中宮と女房、そして庭に下りた童女たちが描かれている。この図様は、以後、土佐派の定型として継承されていく。

しかし、奈良大本はこれとは全く異なる図様を描いている。まず、土佐派の画面には登場しない夕霧が描かれている。柱の陰に立ち、扇で顔を隠しながら室内を覗き見る姿は、まるで垣間見をしているようであるが、その左袖が翻っているさまは「若紫」の源氏に通じる表現である。また、夕霧の視線の先にいる中宮は、左手をつき、左の膝を乗り出すようにして庭を眺めている。どちらも土佐派や狩野派の作品には見られない姿であり、構図も含めて極めて珍しい表現である。強いて挙げるならば、これと類似する表現は、岩佐勝友筆の出光本2に見られる(図17)。そこでは夕霧は後ろ向きであるが、これは奈良大本の夕霧と鏡合わせになる姿を後ろから見たところに相当し、左方(奈良大本では右方)を振り向くところや片袖を翻すさまに共通性がある。また、中宮は膝は見えないが、左右反転すると奈良大本と似通った姿

になる。

さて、奈良大本には、このほか縁に一人、階に一人、庭に三人の女房が描かれており、そのうち階の女房と庭の一人が虫籠を持つている。本文には「童べ、おろさせ給ひて、虫の籠どもに、露飼はせ給ふなりけり」(3-53)とあるが、ここには「童べ」ではなく大人の女房たちが描かれているのである。この点は出光本2も同じであるが、表現は異なっている。³³⁾

ところで、庭の三人に注目すると、これとよく似た姿がNSW本に見られることに気づく(図18・26)。まず、右の秋草の中に座っている女房は、右手を前に出す仕草、それにつられてか両袖が前に翻るところ、そして後ろに広がる裳裾の形などがNSW本の庭に座っている女房と酷似する。その左の女房は両膝を立てているが、手を前に出す仕草は右の女房と共通し、そのコピーと見ることが可能である。また、左で虫籠を持つて立っている女房は、左手で籠の紐を持ち、右手で底を支えるところや、髪を裳の中に入れていたところが、やはりNSW本の籠を持つ女房と同じである。NSW本は「季節の標識となる可視的要素が全く添えられていない」という特殊な作品であるので、周囲の情景は異なるが、人物の相似性は明らかである。

さて、以上のことから、奈良大本の人物には岩佐派と共通するものがあることがわかる。その先後関係は、この場面からだけでは判断しがたいが、他の場面を考慮するならば、やはり奈良大本が岩佐派の図様を借用したと考えるべきであろう。

(十) 常夏

左隻中央下は26「常夏」である。納涼の場面であり、本文には「いと暑き日、ひむがしの釣殿に出で給ひて、すゞみ給ふ」(3-11)とある。この場面はハーヴァード大本にも取り上げられており、そこには、釣殿らしき建物で涼む男たち、傍らに置かれた瓶子、そして俎に載せられた「西河よりたてまつれる鮎、ちかき河のいしぶしやうのもの」(同前)などが描かれている。これは、以後、土佐派の伝統的な図様として継承されていく。

しかし、奈良大本は、ここでも全く異なる図様を描いている。建物は広く立派なものとなり、釣殿というよりも寝殿のようであるが、床下には水が流れており、やはり釣殿として描かれているのがわかる。ところが、その床の中央には穴が開けられており、床下に据えられた岩の上に金の釜が置かれている。本文には「氷水召して」(同前)とあるので、これに氷を入れているのだろう。その釜を囲んで、直衣姿の男が二人、それぞれ上畳に座している。正面が源氏であり、隣は「中将の君」(同前)すなわち夕霧と思われる。ただし、夕霧はこのとき十五才であり、それにしては年長のように見える。広々とした空間には、このほか稚児も含めて八人が描かれている。また、瓶子と俎上の魚のほか、杯を載せた三宝や提子も描かれており、土佐派の画帖よりも賑やかな場面が展開している。

さて、土佐派の図様と異なる点で注目されるのは、床に開けられた穴である。これと類似する表現は、宮内庁三の丸尚蔵館の狩野永徳筆

「源氏物語図屏風」(以下、永徳本と称する。図19)に見られる。厳密に言えば、岩や釜の表現は異なるが、出光本1にも同様のものが描かれていることから、これは狩野派の図様の特徴ではないかと推測される。また、永徳本も出光本1も直衣姿の男を二人描いており、これも奈良大本と共通する表現である。特に、永徳本では屏風を背にしているのが源氏であるが、その右手を少し挙げた仕草は、左右反転すれば奈良大本の源氏にも通じそうである。奈良大本は、このような狩野派の図様を取り入れながら、屏風の大画面に合わせて、独自の画面を構成したものと思われる。

(十一) 若菜上

左隻左上は34「若菜上」であり、六条院での蹴鞠の際に、柏木が女三宮を垣間見る場面である。この場面はハーヴァード大本にも取り上げられているが、それよりも広く流布したのは浄土寺本の図様である。そこには、満開の桜の下で蹴鞠をする四人の男、寝殿の柱と御簾の間から姿を覗かせる女三宮、そして、その足下から走り出た紐に繋がれた猫が描かれている。この図様は、以後、「若菜上」の定型として、流派を問わず多数の作品に描き継がれていく。

奈良大本も基本的にはこの図様を継承したものと思われ、画面左上に寝殿を配する点や、女三宮の方を振り返る柏木の姿に浄土寺本との共通性が認められる。しかし、男たちの表現には大きな相違点が二つある。一つは人数であり、もう一つはその体勢である。浄土寺本だけ

でなく、この場面を描く大抵の作品では、蹴鞠をする男は四人であり、その中に柏木と夕霧も含まれている。また、この四人は蹴鞠をしているにもかかわらず、大きな動きを見せることは殆どなく、静かに立っているだけである。ところが、奈良大本には六人が描かれており、そのうちの四人は、まさに蹴鞠に興じているというにふさわしい動きのある姿で描かれているのである。寝殿の前の桜の傍で女三宮の方を見ているのが柏木であるのは明らかであり、その左下で寝殿を背にしているのは夕霧であろう。この二人は他の多くの作品と同じように静かに立っているだけである。しかし、それ以外の四人は、首を仰げ反らせて目で鞠を追い、腰をかがめ、片足を上げ、次に蹴り上げるための準備に余念がない様子である。その躍動的な姿は、これも又兵衛様式の人物を借用したのではないかと思わせるほどであるが、実は、これは「年中行事絵巻」第三巻第三段の「蹴鞠図」(図21)³⁶の一部を写したものである。ここでは、この四人の間に僧がいるが、奈良大本はこの僧を除く四人の姿だけを抜き出し、ほぼ均等な間隔になるように配置している。面貌や装束は異なるが、体勢は殆どそのまま写しており、絵師がこのような古画を学習していたことがわかる。

さて、以上のことから、奈良大本は、浄土寺本以来の伝統的な図様に「年中行事絵巻」から借用した四人の人物を加えたものであることがわかる。ここでは、蹴鞠に興じる四人の中央高くに鞠が上がっており、大画面の屏風にふさわしい広がりのある空間が構成されている。

なお、「年中行事絵巻」からの借用は、宮内庁三の丸尚蔵館の狩野

探幽筆「源氏物語図屏風」(以下、探幽本と称する。図22)³⁷にも見られる。ここでは、蹴鞠をするのは四人であるが、その左下の男は「蹴鞠図」の左の男を写したものである。他の三人は通例の姿であるのに、一人だけこのような動きのある姿になっているのは、やや浮いた感じであるが、「蹴鞠図」を用いた先例として興味深い。

(十二) 若菜下

左隻左下は35「若菜下」であり、六条院での女楽の場面である。これはハーヴァード大本には取り上げられていないが、久保惣本に見られる(図20)。ここでは、画面左上に几帳を隔てて三人の女が居並び、その向かいに源氏、琵琶を弾く明石上、女房が座っている。また、画面右上の御簾の外では、夕霧と童二人が楽器を奏している。この図様は、以後、建物や人物を変容させながら、多くの作品に継承されていく。なお、童の位置が異なるが、久保惣本より古い個人蔵本にもこれとよく似た場面が描かれており、これは室町時代まで遡ることのできる図様である。

奈良大本の場合は、屏風の画面に合わせて建物を大きく描きかえているが、三人の女と明石上の配置は同様であり、基本的には久保惣本の図様を継承していると言える。ただし、源氏は画面左下から右上へ移動し、それに伴って、久保惣本では背を見せていたのが、奈良大本では正面向きになっている。その背後は襖にかえられ、久保惣本で御簾越しに見えていた童たちは、画面右の縁の上に移動している。ま

た、久保惣本で明石上の右にいた女房は、奈良大本には描かれていない。そのため源氏と明石上の間があき、室内がより広やかに見える。なお、これに近いのは出光本³であり、源氏の位置は多少異なるが、建物の構造はほぼ合致することに注目しておきたい。

さて、三人の女は、どれが誰であろうか。まず、向かって左で脇息にもたれているのは、懐妊中の明石女御である。これは、本文に「惱ましくおへ給ひければ、御琴もおしやりて、脇息におしか、り給へり。」(3—346)とあることからわかる。後の二人は楽器で判断するしかないが、本文には「紫の上に和琴、女御の君に箏の御琴、宮には、(略)、例の、手馴らし給へるをぞ」(3—342)とある。すなわち、和琴を弾いているのが紫上であり、琴の琴が女三宮である。ちなみに、和琴は六弦で琴柱を立てるが、琴の琴は七弦で琴柱を立てない。画面を見ると、向かって右の女が和琴を弾いているので、これが紫上である。ただし、和琴は尾部よりも頭部が狭く、弾くときには頭部の方を奏者から見て右に置くが、ここでは逆にになっている。また、奏法は「右手に琴軋(38)という、へらのような形のものを持って掻き鳴らし、左指ではじく」とあるが、琴軋は描かれていない。恐らく絵師は和琴を理解していなかったのであろう。

消去法的に考えれば、残る中の女が女三宮となるが、実は、この女が弾いているのは箏の琴である。箏の琴は十三弦で琴柱をたてる。画中には弦も琴柱も十二しか描かれていないが、これは描くスペースがなくなつたためであらう。それはともかく、本文に従えば、箏の琴を

弾くのは明石女御であるが、脇息にもたれているのが明石女御であることは動かしがたいので、これは絵師の誤りと見るほかない。なお、後には「女御の君は、箏の御琴をば、うへにゆづり聞えて」(3—353)となるが、この「うへ」は紫上であるから、やはり矛盾が生じる。ここでは、向かって左から明石女御、女三宮、紫上と見ておくことにしたい。

次は、縁にいる三人を見てみよう。いずれも童であり、中央が横笛、左右の二人が笙を奏している。本文には「右の大殿の三郎、かむの君の御腹の兄君、笙の笛、右大将の御太郎、横笛を吹かせて、簀の子にさぶらはせ給ふ。」とあるので、横笛を吹いているのは右大将(夕霧)の長男である。問題は笙を奏する者であるが、一読すると「三郎」と「兄君」の二人のように読めるが、これは同格の関係であり、髭黒右大臣の三男で玉鬘の長男のことを指している。したがって、笙を奏する童が二人いるのは誤りであるが、これは「三郎」と「兄君」を別人と解釈したものかもしれない。ちなみに久保惣本では、本文通りに笛一人、笙一人であり、これに琴を調ずる夕霧が加わっている。また、出光本³もこの三人を描くが、琴はない。

さて、奈良大本には、このように本文と矛盾するところがあるが、基本的には個人蔵本や久保惣本の図様を継承している。ただし、それを屏風の大幅面上で再構成するにあたっては、直接的には出光本³のような図様を取り入れたものと思われる。

三 特質

奈良大本の場面内容について、長々と述べてきたが、最後にその特質をまとめておこう。

まず、副題に掲げた図様の継承・借用・変容については、以下のことを指摘できる。第一に、室町時代以来の伝統的な図様を比較的忠実に継承していると思われるのは「初音」「滯標」の二場面である。「初音」は浄土寺本に、「滯標」は個人蔵本に、それぞれ類似した場面が見出される。ただし、いずれの場合も屏風の画面に合わせて広い空間を描き出し、それに応じた種々の変容を加えている。第二に、基本的には伝統的な図様を継承しているが、それに新しい要素を加味しているのが「桐壺」である。問題の男女と称したが、本文には語られていないものが描き出されており、場面内容をわかりにくくしている。また「若紫」もここに入れることができるだろう。源氏や若紫、尼君の姿には新しい要素が加えられているが、基本的な構図はハーヴァード大本以来のものである。建物に変化をつけた「若菜下」もここに入れておきたい。第三に図様の借用については、岩佐派からの借用が明らかなものに「紅葉賀」「葵」「絵合」「野分」の四場面がある。「絵合」は図様の一部を抄出するという形での借用であるが、「紅葉賀」と「野分」は背景を捨象して人物だけを抜き出し、それを新たな図様の中に再配置している。そして、特に注目されるが「葵」であり、ここでは全く異なる場面から取り出した人物を既存の図様にはめこんでい

る。また、古画から借用したものもあり、「若菜上」は「年中行事絵巻」の一場面から抜き出した人物を、室町時代以来の伝統的な図様の中に取り入れている。最後に、伝統的な図様とは異なるものを新たに創り出したと思われるのが「帚木」と「常夏」である。ただし、どちらも狩野派の作品の中に類似した表現が見受けられるので、その影響を受けている可能性がある。

次に、以上の関係を流派別に見直すと、「桐壺」「帚木」「若紫」「常夏」の四場面には、程度の差はあるが、狩野派の作品とされる出光本1(図27)と共通する表現がある。両者間に直接的な関係を想定するのは早計であるが、何らかの影響関係があるものと予想される。なお「桐壺」の源氏の背後に置かれた屏風を見ると、先述の如く、出光本1では屏風らしく立てられているのに対し、奈良大本では壁にはめ込んだような不自然な立て方になっている(図9)。この点に注目するならば、図様の先行性は出光本1の方にありそうである。また、「若紫」と「若菜下」は、やはり狩野派の作品とされる出光本3と共通性が見られた。

また、岩佐派との関連が窺われるのは、図様の借用が明白な「紅葉賀」「葵」「絵合」「野分」の四場面と「若紫」である。「若紫」については、若紫と尼君に岩佐派の影響が見られることを指摘した。一方、源氏については、「野分」の夕霧と相通じる表現であることを指摘したが、この夕霧は岩佐勝友筆の出光本2と類似性がある。そうであるならば、この独特のポーズをした源氏についても、そのソースは又兵

衛様式の人物の中に求められるのではないかと期待される。ただし、図様を借用していても、奈良大本全体は決して岩佐派の画風にはなっていないことに注意しておきたい。

ところで、もう一点、岩佐派との関係で注目されるのは、金雲の装飾である。奈良大本の金雲に盛り上げによる装飾が施されていることは既に述べたが、岩佐派の作品にもこのような金雲が多く用いられている。文様は州浜形に限らないが、これまでに取り上げたものの中では、大和文華館本(図16・29)、NSW本(図18)、出光本2(図17)、泉屋本がこれに該当する。勿論、このような装飾は岩佐派以外の屏風にも用いられているが、図様の借用とともに、岩佐派との関連を強く意識させるものである。

最後に、表現について触れておこう。まず、建築表現について二点述べておきたい。一つは、右隻の建物はすべて不等測投影法で描かれているのに対し、左隻はすべて斜投影法で描かれている点である。意図的に描き分けているのは明らかであり、左右隻の対比が面白く感じられる。もう一つは、屋根の表現である。奈良大本には、「桐壺」や「帚木」のように吹抜屋台とするものと、「紅葉賀」や「野分」のように屋根を描くものが混在している。これは、それぞれの場面に応じたものであり、何ら不思議なことではない。ところが、「若菜下」には両者を折衷したような珍しい表現が見られる。一見すると吹抜屋台のようであるが、女三人の頭上に檜皮葺の大きな屋根が描かれているのである。吹抜屋台は屋根を完全に取り去るものであるが、これは後方に

ずらした状態であり、屋内を覗かせながら、寝殿の豪華さも表しているようである。他にはあまり見られない表現であるが、出光本3の「若菜下」は全く同じである。このほか、これまで見てきた中では、出光本1の「桐壺」の帝の上にわずかに見られる。また、石川県美本の「紅葉賀」には、これを反対側から見た状態が描かれている。

次に、人物について一点だけ述べておきたい。「帚木」について人物が多く描かれていることを指摘したが、同様のことは「桐壺」や「紅葉賀」の寝殿、「葵」の見物人たちについても言える。屏風で画面が広いからというのも理由の一つではあるが、彼らは「桐壺」や「紅葉賀」のような儀式の場であっても整列することはなく、隣の人とお喋りをしたり、むしろ寛いだ様子である。そこには物語絵というよりも風俗画的な要素が強く感じられる。「帚木」の源氏と頭中将の寛いだ姿も、公家風俗の一場面として見れば、変わったものではないかもしれない。また、「若紫」の源氏や「野分」の庭の女房も、源氏絵として見るとやや違和感があるが、これも風俗画として見れば一幅の美男、あるいは美女の絵となるだろう。奈良大本の人物には、このような風俗画的な性格が混入しているように思われる。

さて、奈良大本の画面全体を見てきたが、これまで述べてきたように、奈良大本は種々の先行作品を参考とし、そこから取り集めた図様を再構成して描かれたものである。そこでは、伝統的な図様の継承と、他の作品からの借用と、それぞれの変容が複雑に絡み合っている。制作時期は、先述の如く、一応江戸時代としておくが、比較に用いた岩

佐派や狩野派の諸本よりは遅れ、江戸中期を遡るものではないように思われる。また、筆者については、図様においては岩佐派と強い関連があるにもかかわらず、先に述べたように、画風にはその影響は認められない。ひとまず、土佐派などの大和絵系というよりは、狩野派などの漢画系画人の手になるものと考えておきたい。

おわりに

二〇〇八年は「源氏物語千年紀」とされ、『源氏物語』をテーマとした数々のイベントが開催された。源氏絵が展示される機会も多く、楽しく、ありがたい一年であった。これをきっかけにしてというだけではないが、近年、源氏絵研究はさらに深化、精鋭化している。国宝「源氏物語絵巻」についても新事実が発見され、これまでの解釈の見直しが進められている。また、精細な画像の入手が容易になったこともあり、美術史だけでなく、国文学からも数々の提言がなされている。このような状況下で、源氏絵に関する研究は、個々の作品についてはもとより、その制作事情や意義など、多方面に展開している。

本稿では、奈良大本を紹介したが、筆者はこのような研究状況を十分に理解するには至っておらず、甚だ見当違いなことを述べているのではないかと危惧している。本稿は、とりあえず各場面の内容を紹介するものであり、その位置づけ等は今後の検討課題とさせていただきます。

〔注〕

- (1) 田口栄一「源氏絵屏風―中世・近世初期における源氏絵の系譜―」『日本屏風絵巻成／第五巻 人物画 大和絵系人物』講談社、一九七九年、一一七頁。
- (2) 「奈良大学の『源氏物語』―屏風絵からマンガまで―」展は、平成二十三年十月三十一日から十二月三日まで、奈良大学博物館で開催の予定である。同展の企画、および図録の編集・執筆は塩出が担当する。
- (3) 例えば『日本屏風絵巻成／第五巻 人物画 大和絵系人物』（山根有三編集、講談社、一九七九年）には、三十一件の源氏絵屏風がカラー図版で掲載されているが、そのうち九件に同工異曲の装飾が認められる。同書図版解説および同書所収の注1掲載論文によれば、それらの制作時期は桃山時代、江戸時代の元和・寛永頃、あるいは十七世紀後半頃と推定されている。また、絵師については、土佐派、狩野派、長谷川派および岩佐派の名が挙げられている。
- (4) 注1掲載論文、一一七頁。
- (5) 山岸徳平校注『日本古典文学大系14―18 源氏物語―15』岩波書店、一九五八―六三年。
- (6) ハーヴァード大本については、『國華』一二三二号（一九九七年八月）の「特輯 源氏物語画帖（ハーヴァード大学美術館蔵）」参照。
- (7) 管見の限りでは、本文で言及する二件以外に左記の六件がある。
 - ① 出光美術館蔵「源氏物語図屏風」出光美術館編集・発行「源氏絵―華やかなる王朝の世界―」（二〇〇五年）の作品番号8の作品。内藤正人氏による解説には「江戸中期ごろの狩野派の作例と考えられる。」とある。
 - ② 個人蔵「源氏物語図屏風」注3掲載書の図版番号6・97・98の作品。田口栄一氏による作品解説には「一応十七世紀後半の土佐派傍流の画人の制作と考えたい。」とある。
 - ③ 個人蔵「源氏物語図屏風」注3掲載書の図版番号75・76の作品。田口栄一氏による作品解説には「制作は十七世紀後半、現研究段階では流派は特定し難いが、長谷川派画人の手に成るものかとも考えられる。」とある。
 - ④ 島津家蔵「大内絵」武田恒夫他編集『日本屏風絵巻成／別巻 屏風絵大鑑』（講談社、一九八一年）の一〇〇頁に掲載の作品。「大内絵―光起 金地 著色 六曲一双」とあるが、内容は源氏絵である。土佐光起は一六一七

- 年生まれ、九一年没。
- ⑤ 個人蔵「源氏物語図屏風」京都文化博物館編集・発行「源氏物語千年紀事業・開館二十周年記念特別展 読む、見る、遊ぶ 源氏物語の世界―浮世絵から源氏意匠まで―」（二〇〇八年）の作品番号51の作品。キャプションには「江戸時代前期 十七世紀」とある。
- ⑥ 金刀比羅宮蔵「源氏物語図屏風」田窪恭治監修『平成の大遷座祭齋行記念 金刀比羅宮の名宝―絵画―』（金刀比羅宮発行、二〇〇四年）の図版番号15の作品。この作品は男の持つ文が特殊であり、伊藤大輔氏による解説には「加冠役の左大臣とおほしき人物は易の卦らしき図像を描いた紙を前に、右手に算木、左手に書物を持って占いをしている姿に描かれており、この点において、高麗の相見の場面と図様の混交が起きているらしいことが分かる。あるいは、卦を見る人物は明らかに束帯姿であるから、高麗の相見の段に関連してわざわざ出てくる倭相の相見か宿曜道の達人を意図したものであろうか。」とある。
- (8) 注7①掲載書、二八―二九頁（作品番号7）参照。
- (9) 徳川美術館編集・発行『絵画でつづる源氏物語―描き継がれた源氏絵の系譜―』（二〇〇五年、一四―一頁。滝澤彩氏の作品解説による。
- (10) 注7①掲載書、二九頁。内藤正人氏の作品解説による。
- (11) 注7参照。
- (12) 秋山虔・小町谷照彦編『源氏物語図典』小学館、一九九七年。同書一八六頁に「引入大臣（加冠、引き入れ役）が祝詞を述べ加冠となる」とある。
- (13) 注3掲載書の図版番号20・87・88の作品、および注9掲載書の図版番号52の作品。
- (14) 久保惣本については、和泉市久保惣記念美術館編集・発行『源氏物語手鑑』（一九九二年）参照。「帚木」は同書六頁に掲載されている。
- (15) 京都文化博物館編集『源氏物語千年紀事業・開館二十周年記念特別展 源氏物語図屏風千年紀展』恋、千年の時空をこえて』（二〇〇八年、三一頁参照。
- (16) 何も描かない例としては、国文学研究資料館蔵「源氏物語画帖」（同館編『源氏物語 千年のかがやき』思文閣出版、二〇〇八年、二五頁参照）などがある。また、両方を取り交ぜた例としては、個人蔵「源氏物語図扇面 貼付屏風」（東京国立博物館他編『國華』創刊一〇〇年記念特別展 室町時代の屏風絵 朝日新聞社、一九八九年、七八―七九頁参照）などがある。
- (17) 京博本1については、狩野博幸他『京都国立博物館蔵 源氏物語画帖』（勉誠社、一九九七年）参照。「若紫」の絵は同書一頁に掲載されている。
- (18) 浄土寺本については、秋山光和「室町時代の源氏絵扇面について―浄土寺蔵「源氏物語絵扇面散屏風」を中心に―」（『國華』一〇八八号、一九八五年五月）参照。
- (19) 注15掲載書、一九四―一九五頁、参照。
- (20) 注7①掲載書、一〇―一頁（作品番号2）参照。
- (21) 注7①と同作品。
- (22) 注15掲載書、一九四頁。市川彰氏による解説には「岩佐又兵衛に近いとされる本図の絵師」という表記がある。
- (23) 注7⑤掲載書、四二―四三頁（作品番号23）参照。市川彰氏による解説には「岩佐又兵衛の画風を継ぐ工房の手になるものであろう」とあり、十七世紀の作品とされている。
- (24) カーン・トリン（佐野みどり訳）「岩佐又兵衛派 源氏物語図屏風」（『國華』一三五八号、二〇〇八年十二月）図版八及び四五―四七頁、参照。
- (25) NSW本の僧房は床下が見えないので、懸崖造かどうかは不明である。
- (26) 注15掲載書、一九八―一九九頁（作品番号94）参照。市川彰氏の作品解説には「顔貌表現などから、岩佐又兵衛スタイルを継承した十七世紀半ばの絵師によるものと推定される」とある。
- (27) 石川県立美術館ホームページの所蔵品データベース参照。http://www.ishibi.pref.ishikawa.jp/syozou/sakuhin_detail.php?SakuNo=07020400&back=keyword&page=1
- (28) 注12掲載書、一二八頁。
- (29) 注7③と同じ作品。
- (30) 東京国立博物館他編『國華』創刊一〇〇年記念特別展 室町時代の屏風絵 朝日新聞社、一九八九年、七八―七九頁参照。
- (31) 注18掲載論文、三五頁。
- (32) 注28・19・23参照。
- (33) 図17は左端を切除しており、この左にもう二人女房が描かれている。

- (34) 注24掲載論文、四五頁。
 (35) 注3掲載書、一六一―一七頁（図版番号4・5）参照。
 (36) 小松茂美編『日本絵巻大成8 年中行事絵巻』（中央公論社、一九七七年）、一八一―一九頁参照。
 (37) 注3掲載書、七〇―七一頁（図版番号81・82）参照。
 (38) 注12掲載書、一二三頁。

〔付記〕

本稿は平成二十二年度奈良大学研究助成「奈良大学所蔵『源氏物語』関連作品の研究」による研究成果の一部である。本稿に掲載した奈良大本の図版は、同助成金で撮影したものである。

そのほかの図版については、石川県立美術館、大和文華館、宮内庁三の丸尚蔵館、和泉市久保惣記念美術館、石山寺、京都国立博物館の所蔵作品は各館所蔵の原板を、また出光美術館の所蔵作品は同館提供の写真を使用させていただいた。図18は『國華』二三五八号（二〇〇八年十二月）から、図20は小松茂美編『日本絵巻大成8 年中行事絵巻』（中央公論社、一九七七年）から複写した。記して謝意を表す。

A Study on Pair of *Genji-e* Screens in Nara University: Succession, Adoption, and Modification of Iconology

Kimiko SHIODE

This paper discusses the characteristics of the iconology of a pair of *Genji-e* Screens in Nara University (Pair of six-panel screens. Color on gold ground on paper. 109.3×274.9 cm each. *Edo* period).

The right screen represents one scene respectively from six chapters : “*Kiritsubo*”, “*Hahakigi*”, “*Wakamurasaki*”, “*Momiji-no-ga*”, “*Aoi*”, “*Hatsune*”, and the left screen from the other six chapters: “*Miotsukushi*”, “*E-awase*”, “*Nowaki*”, “*Tokonatsu*”, “*Wakana I*”, “*Wakana II*”. These twelve scenes are especially popular in the tail of *Genji*, which had been painted in various *Genji-e* until then, and a certain pattern of iconology had already been formed.

This pair of screens also generally succeeds these traditional iconology, but includes a few unique representations. For example, in “*Kiritsubo*” you can see one woman who does not appear in the original text of *Genji*.

In addition, it is notable that there is a relation between our pair of screens and a group of *Genji-e* screens by Iwasa Matabei school artists, which are in Kyoto National Museum, Ishikawa Prefectural Museum of Art, The Museum Yamato Bunkakan, and Art Gallery of New South Wales. A part of their iconology closely resembles that of “*Wakamurasaki*”, “*Momiji-no-ga*”, “*Aoi*”, “*E-awase*”, and “*Nowaki*” in our screens.

The comparison shows that our screens adopted a part of iconology in that group. Such kind of adoptions can be seen also in “*Wakana I*”, whose four men playing *Kemari* derive from the scene of *Kemari* in *Nenju Gyoji Emaki* III-3 dated to the late 12th century.

While our pair of screens succeeds the traditional iconology of *Genji-e*, it adopts the one in old scrolls and in various *Genji-e* of the early *Edo* period as we have seen above. In both cases, however, it does not merely copy them but reconstructs and produces its own expressions.

The date of our screens by an anonymous painter is supposed to be around the middle of the *Edo* period.