

〈源氏物語絵巻〉における場面選択法に関する一考察

中川 貴恵

はじめに

十一世紀の初頭に紫式部によって書かれた長編小説『源氏物語』の〔総合〕や〔東屋〕¹⁾には、貴族の中でも特に姫君やそれに仕える女房たちが賞玩するものとして、沢山の物語絵が登場する。もつともそれは物語という虚構の世界のことではあるが、『大和物語』や『栄華物語』にも、上流貴族の子女の間で物語絵が広く愛されていたことをうかがわせる記述があることから、十二世紀前半の制作と推定される国宝〈源氏物語絵巻〉²⁾もまた、上流貴族の姫君や女房たちに鑑賞されてきたであろうということは想像に難くない。

この絵巻はこれまで「静止的」「独立的」な絵巻と言われてきた。こうした語られ方の根底には、〈信貴山縁起絵巻〉に代表されるような、横方向にどこまでも続く長大な画面を持つ絵巻の存在があると思われる。右から左へとひと続きに物語が展開していく絵巻を「動的」と表現するとき、一画面が一紙にきつちりと納められている本絵巻のような作品は「静止的」「独立的」という言葉で特徴づけられ、絵が直前の詞書をいかに造形化しているかに関心が集中し、一画面ごとに区切った解釈がなされるのだろう。

しかし、絵巻という画面形態は、鑑賞者に見る順序・方向を強制するものである。冊子形態とは違い、とばし見ることすら許されない。この自明の理が、従来の本絵巻研究で

は前提とされてこなかった。私は、この作品が右手で巻き取り左手で広げながら鑑賞する形態で制作されたということこそが、本絵巻の特質を探る上で最も基本的かつ重要な道標になると考えるのである。

本稿では、本絵巻の現存場面を絵巻物、すなわち一定方向にのみ展開される画面形態をもつ作品として鑑賞することと、現存場面に様々な反復構造が発見できることを確認し、そこから場面選択の意図について考察していきたい。

第一章 「竹河二」と「橋姫」

『源氏物語』には、垣間見或いはそれに類する状況が三十三箇所見られるとの報告がある⁽³⁾。本絵巻では、現存十九場面中、「竹河二」とそれに続く「橋姫」の二図に垣間見の様子が描かれている。この二図は、垣間見という主題のみならず、建物の構図や人物の配置まで同じなのである。

従来の美術史研究の中には、同じ構図を反復することは鑑賞者に退屈感と冗長感を与え、それを避けているものがある⁽⁴⁾。しかし、残された本絵巻の垣間見の場面が、偶然にも同一巻の連続する二画面であるということは、その場面選択の意図を探る上で興味深い示唆を提供してくれ

ているように私には思われてならない。

「竹河二」については、「物語の大筋にはあまり関係なく、情景のおもしろさ、春の日ののどかな情趣を描き出すことに主眼をおいた⁽⁵⁾」との解説が長きにわたって踏襲され、堀内祐子氏の研究⁽⁶⁾が発表されるまでは、そして重要視されてこなかった。しかし、堀内氏の論点も、「竹河二」の詞書として現存部分が選ばれた意図を探るものであり、そこから何が視覚化され、何がされなかったのかに関して、特に言及されていない。私が問題としたのは、八紙・一〇九行にも及ぶ詞書の中から、制作者がなぜ垣間見の場面を選び(なぜ玉璽と中将を排除し)、「なんとも華やかな、いかにも王朝気分を満溢した場面である」⁽⁷⁾と解説されるような画面に仕立てたのか、ということなのである。

その疑問を解決すべく、私は「竹河二」「橋姫」の二図を制作当初の形態、つまり絵巻物として鑑賞することによって考えてみることにした。

「竹河二」の詞書を読み進めながら絵巻物を展開していくと、鑑賞者の左手(「竹河二」の画面としては右端にあたる部分であるが)に垣間見をする男性(蔵人少将)が登場してくる。詞書から絵に変わる所であり、しかも本絵巻の現存詞書中最長の八紙を巻き取って漸く現われた画面なの

で、鑑賞者の視線は、一気にその男性に注がれたであろう。絵巻を更に開いていくと、玉鬘の邸内が現われてくる。つまり、鑑賞者は垣間見る男性の視線そのままに邸内へと視線を移すことになる。視線を追っていくと、まず目に入るのは、渡殿に控える二人の女房である。朱と黄の鮮やかな唐衣を身にまとい、表情豊かなこの女房たちは、中央に咲き誇る桜と共に画面全体を華やかに彩っており、非常に魅力的である。少将の目当ての大君は、これらの女房の左側に座し、まさに基石を置こうとしているが、その顔は巻き上げられた御簾でちょうど隠れている。対座する中君も背面から描かれているため、詞書の冒頭に記された姫君たちの美しさを、鑑賞者は「女房がこれほどまでに美しいのだから、姫君たちはさぞ」と想像することしかできないだろう。よって、鑑賞者の心情は、大君に恋い焦がれて垣間見し、その姿に心を奪われた蔵人少将とは重ならない。また、姿・顔の見えない人物には感情移入しにくいであろうから、画面中に描かれていない玉鬘や中将とはもちろんのこと、大君・中君姉妹とも重なることはないと考えられる。つまり、ここでは鑑賞者が主要登場人物の気持ちになつて画面上に表現された情趣を味わうことはないと言えよう。では、これと同じ画面構成を持つ「橋姫」の場合はどう

であろうか。引き続き絵巻物を繰り広げていくと、今度は「竹河二」の五分の一度の詞書（三紙・二二行）の後、再び左手に垣間見る男性（薫）が現われ、前画面と同様にして、鑑賞者は男性が見つめる邸内へと自然に視線を投じていく。すると、薫と姫君たちの間には鑑賞者の視線を奪うようなものは何もなく、傍に控えている女房もこちら側に背を向けているので、鑑賞者は薫の視線を通して真直ぐに宇治の大君・中君姉妹を眺めることになる。蔵人少将の姿が画面の隅に上半身のみであったのに対して薫は全身像であり、宇治の姫君たちの顔も描かれているので、鑑賞者の心情はまず薫と重なり、その後宇治の姫君たちへと重なつていったのであろう（鑑賞者が女性の場合、薫にのみ感情移入したとは考え難い。薫よりもむしろ姫君たちに心惹かれていったと解するのが適当と思われる）。従つて、この画面では、鑑賞者は主要登場人物全員と画面上の情趣を共有し得るのである。

鑑賞者の心情が画中人物の誰と重なるのか（或いは重ならないのか）ということは、実は画面上だけの問題ではない。なぜならば、鑑賞者は詞書の内容を絵によつて再確認する、言い換えれば、詞書の内容は絵によつて鑑賞者に意味づけられるからである。「竹河二」では、鑑賞者と主要登

場人物の心情は重ならないので、鑑賞者には場面のもつ華やかさが強く印象づけられ、堀内氏が指摘された「現時点での一家の思うに任せぬ生活」⁽⁸⁾という意味合いは弱められたと思われる。むしろ、鑑賞者の心には、院・今上をはじめ将来性のある公達から求婚されるような姫君のいる華やかな玉鬘邸と、母と兄の庇護の下何ひとつ不自由なく暮らす大君・中君が刻まれたことだろう。そして、この場面が華やかであればあるほど、同じ構図で描かれた「橋姫」に登場する、これもまた大君・中君と呼ばれる宇治の姫君たちの境遇（元東宮の姫君たちだが、都の優雅さとは疎遠な山里で暮らし、父から生涯嫁がない覚悟でいるようにと折に触れて訓戒されている）は、独特の寂寥感を帯びたものとして鑑賞者の目に映ったに違いない。

制作者の意図は、宇治の山荘の情趣と、そこで暮らす大君・中君の寄る辺ない身の上を際立たせ、鑑賞者が自己の心情をこの姉妹と重ねるようにならねばならぬことであつたのではなからうか。そのために、連続する二図の主題・構図・視線の移動を反復させた上で、鑑賞者の感情移入を一方では妨げ、もう一方では誘導するように画面を構成したのであらう。

第二章 「早蕨」から「宿木三」

主題を反復することにより、特定の場面の情趣を際立たせている例は、他にも見出だすことができる。ここで取り上げる「早蕨」から「宿木三」までは、同一巻に納められていた一続きの四画面である。

堀内祐子氏は、「宿木」から三場面が採られていることについて、「第一段が第二段の、第二段が第三段の、それぞれ起因となっている」⁽⁹⁾と指摘され、「ある帖について物語の展開を利用して表現する必要があると感じられた場合にのみ三箇所もの場面を選ぶという方法をとったのであらう」⁽¹⁰⁾と論じておられる。本章では、同氏の研究に新たな私見を加えてみたい。

〔早蕨〕の最大のテーマは中君の上京である。これは物語全体を通してのひとつの山場でもある。しかし、今日の研究では「早蕨」の詞書から「東屋二」の絵まではその間に欠落がないと認められており、中君の上京当日の場面は伝来の間に失われたのではなく、制作の段階で選ばれなかつたと考えられる。物語では宇治を離れ難く思い悩み、都での新生活を憂慮する中君の心情がかなりの比重で語られているので、現存場面はもつともな選択である。しかし、こ

の帖は中君に対する匂宮の愛情が並々ならぬこともまた物語っているものであり、匂宮と中君が光源氏と紫上ゆかりの二条院で寄り添う場面も描いた方が、物語の内容からだけでなく、絵の題材としても、華があつて観る者の心を惹くように思われる。仲睦まじい匂宮・中君夫妻が登場しないこの一卷は、鑑賞者にどのように受け止められたのであろうか。

「早蕨」から「宿木二」までを、前章と同様に一定方向に繰り広げられる画面として捕らえなおしてみよう。

「早蕨」には弁尼を含めて五人の女房が登場するが、その内一番左の弁尼と右隅の女房は鼻梁が描かれている。平安時代には、天皇周辺や上流貴族を描く場合には引目鈎鼻で表し、年配者や庶民についてはこの様式を使用しないということが決まり事になっていたとの解釈はもはや定説であり⁽¹⁾、千野香織氏は高い鼻を「当時はマイナスの記号」⁽²⁾であると表現されている。中君の女房の顔貌が引目鈎鼻の類型でないのは、女房という身分に因るのではないことである。彼女たちの高い鼻は「老いひがめる様」の端的な表現に他ならない。絵巻物を展開してきた鑑賞者は、詞書の次に初めて見えてくる画面にマイナスの記号を発見し、

更に開いて画面の最後で再びマイナスの記号を目にするようになる。マイナスの記号で挟まれた女房たちは、別れを惜しむ中君と弁尼をよそに縫い物に精を出しており、画面全体がこの結婚がしつかりとした後盾がなく、支度も行き届かないままに執り行われることを伝えている。

続く「宿木一」は、今上が娘の降嫁をほのめかす段階ではあるが、物語を熟知している鑑賞者は、後に薫がこの結婚を承諾することを知っているので、広い意味で結婚の場面と解釈してよいだろう。画面右隅に上半身のみ背面から描かれたうつむき加減の薫の斜め上に覆い被さるように帝が座し、画面左下に控えている女房二人の視線も薫と結びつくように設定された画面は、帝の申し込みが避けられないことを視覚的に示していると思われる。

前の二画面が結婚の前段階であるのに対し、「宿木二」はまさに婚礼の様子(婚姻三日目の露頭)を描き出している。満足気に新妻を見つめる匂宮と恥じらう六君が龍鬢で覆われた纏網縁⁽³⁾の畳の上で寄り添い、豪華な屏風で仕切られた画面左三分の二には、それぞれに趣向を凝らした正装を身にまとった五人の女房がゆったりと居並ぶ。贅の限りを尽くした情景は、今をときめく左大臣家の婚礼の最大限の表現である。

以上三画面を女房に注目して見ると、画面が展開するにつれてその姿が若々しく、美しく、華麗になっていくことが一目瞭然である。それはそのまま、それぞれの結婚の後見人の勢力を反映している。

ここでもう一度堀内氏の論文を引用し、なぜ上京当日の中君が描かれなかったのか、その理由を探っていこう。

詞書では、中の君の魅力について触れている一文「ただ、やはらかに愛敬づきらうたきことぞかの対の御方はまづ思ほし出でられける」を省略することで、匂宮の六の君への傾倒ぶりを表現しているのである。へ傍線引用者⁽¹⁴⁾

堀内氏の指摘に導かれて更に物語の前後の文を読むと、省略された他の部分にも、ある意図を見出だすことができる。詞書では省略されている部分を以下に記す。

限りなくもてかしづきたまへるに、かたほならず。げに、親にては、心もまどはしたまひつべかりけり。――

以下、前掲引用文「」に同じ――へ傍線引用者⁽¹⁵⁾

古泉俊氏は、「宿木」では中君の呼称は「女君」「二条の院の」対の御方」の二種に限定されると指摘され、その使い分けについて、前者は自分に隔てを置くような匂宮の態度を情けなく思う中君の心中の形象化であり、後者は匂宮

夫人としての六君に対して二条院の女主人としての公にふさわしい呼称である、と分析されている⁽¹⁶⁾。

また、「親にては」とは、「早蕨」において夕霧が六君の結婚相手に薫か匂宮かと苦慮したことを指す。夕霧は当初、六君の婿に匂宮を望んでいた。しかし、匂宮の中君に対する眩しいばかりの寵愛を伝え聞いた夕霧は匂宮に不満を持ち、薫に嫁がせたいと考えるようになる。ところが今度は帝の意向を知り、再び匂宮を婿として迎えたいと切望するのである。

以上のことから、詞書は次の三点を省略したと言える。

① 中君の存在が原因で、夕霧が匂宮と六君との結婚を一度諦めたという過去の事実

② 「対の御方」という呼称に象徴される公に認められた存在としての中君

③ 六君を傍らに置きながら中君の方が優れている点を見付ける匂宮

詞書でこの三点を排除し、更に視覚的に「早蕨」↓「宿木」↓「宿木二」と恵まれた結婚をステップアップさせることで、制作者は「宿木二」で完璧な結婚を演出し、その結末として、鑑賞者に「宿木三」を呈示したのではなからうか。匂宮と中君が二人揃って初めて登場したときには、

既に匂宮の心は移ってしまっていたのであるから、「早蕨」で都での新生活に不安を抱く中君の心中を読み取ってきた鑑賞者の目には、頼る者のいない中君が一層哀れに映ったことだろう。

また、中君の心情を造形化していると言われる前栽が、画面の左側にあることにも注目したい。これ以降、物語は新たに加わる女主人公・浮舟と匂宮、薫の話へと移っていく。画面左に大きく描き出された秋草の茂る前栽は、宇治の姫君との恋愛模様を「宿木三」で閉じ、新たに始まる「東屋一」の世界へと鑑賞者の関心をスムーズに誘導するため、フェイド・アウトの機能も果たしていたのではないだろうか。

失意の中君で結ばれる「宿木三」は、年ごろの姫君たちに「親の奨める結婚をすることこそが幸せなのだ」というメッセージを発していたのかもしれない。

第三章 「柏木一」から「御法」

最後に「柏木一」から「御法」までの一卷分・八場面における場面選択法について考察し、本絵巻全体に共通する場面選択法を明らかにしていきたい。

この八場面は、臨終、複雑な親子関係、雲井雁の嫉妬の

三つの主題の反復によって構成されている。中でも特異なのは、「横笛」「夕霧」における雲井雁の嫉妬の反復である。物語の山場でもなければ趣深い場面でもないこの主題が、八場面のうち二度も登場する理由を、秋山光和氏は「横笛」「夕霧」を第二主題、それ以外の六場面を第一主題と分類された上で、以下のように分析された。

絵巻の制作者はこの柏木―御法の巻を通して、どこまでも第一の主題、源氏晩年の宿命の悲劇を造型化しようと思図したのである。(中略)第二のテーマ、ことに山荘における夕霧と落葉宮は、舞台が風情に富み詩的だけに、かえって主要なテーマをまぎらし、甘くする危険がある。そこでこの第二の物語からはむしろ全く性質の違った側面、家庭内の小事件を一種のおかしみさえまじえて描き出したと思われる。(17)

同氏はまた、「雲井雁にややコミカルな役を演じさせ」(18)ているとも表現されている。この分析は、今日に至るまで三十年以上ほとんど見直されることもないままに繰り返し引用されてきた。

しかし、物語に対する深い理解が前提としてある鑑賞者にとって、この帖の主要人物である落葉宮が描かれないことは非常に不自然だったのではないだろうか。また、女性

が嫉妬することは、一夫多妻制をとっていた上流貴族層のみならず庶民層までもたいへん厳しく戒められていた時代に¹⁹、夫に嫌味をぶつけ、手紙を奪い取ろうとする雲井雁の姿を目にして、それをコミカルと感じただろうか。本絵巻の成立から八百年以上の歳月を経た現代の感覚で雲井雁を捕らえることに、誤りはないのだろうか。

平安上流貴族の女性は、御簾、几帳、扇、着物の袖、頬にこぼれかかる髪で、自分の姿、とりわけ顔を他人の視線から何重にも覆い隠して暮らしていたことは周知のとおりである。顔を見られることさえ恥であった時代、胸を露にするということは何倍もたしなみのないことだと想像される。「横笛」の雲井雁は、子供に乳を与えるために髪を耳に挟んで豊かな白い胸を取り出しているが、この行為を今日の母親のそれと同様に見做してはならない。なぜならば、『枕草子』にもあるように²⁰、王朝時代の上流貴族社会では、子女の世話も乳母が担当し、母親は子供の成長の節々で執り行う儀式の準備を指揮するのが一般的だったからである。よって、ここでの雲井雁の行為は当時の常識から逸脱したものと言えよう。同時代の絵画作品を見ても、日常生活の場面で我子を抱く貴族女性の姿は極めて稀である。

〈紫式部日記絵巻〉では中宮彰子が我子の敦成親王を抱

いているが、これは五十日の祝いの席であって、子育ての図ではない。また、〈葉月物語絵巻〉にも幼児を抱く女性が描かれているが、彼女は乳母という身分でありながらも胸を晒してはいない。ところが庶民生活を描いた作例となると、胸元のはだけた女性が描かれている画面を複数挙げることができる(図1)。

それらを一望すると、庶民の場合は、仕事をする女性の胸元がはだけていること、仕事をする女性の傍らに子供が描かれていることが特徴として浮かんできく。当時の貴族女性は美生活では見ることのない庶民の女性たちを、こうした画面によって自分たちとはかけ離れた存在として認識していたと思われる。つまり、はだけた胸元、我子を自ら養育する女性の姿は、貴族女性にとって「他者」の目印なのである。

では、「夕霧」の雲井雁はどうであろうか。当時の上流貴族の女性は、御簾内において動かさず、いかなるときもおとりとした仕草で振る舞うことが美しいとされ、室内を移動するときは手をついて這うか、膝立ちでなければならなかった。詞書では、手紙を取ろうとする雲井雁の動作は「はるよりてうしろよりとりたまいつ」と記されており、後世のテキストでも、この部分は同様の記述となっている。し

かし、絵を見ると雲井雁は詞書に反して画面中央ですくつと立ち上がっているのである。高橋文二氏は、本絵巻に登場する六十体の女性のうち立ち姿は二例しかなく、それらはいずれも例外的なものであると指摘する²¹⁾。一人は言うまでもなく「夕霧」の雲井雁であり、もう一人は「鈴虫」に登場する女三宮の女房である。しかし、身分に決定的な違いのある両者を同次元で論じることではできない。雲井雁の立ち姿は、詞書の記述と異なり、本絵巻において極めて特異であるのみならず、身分上あるまじき姿なのである。

以上のことから、「横笛」「夕霧」の二図における雲井雁は、平安上流貴族の姫君としては「マイナスの記号」をつけられた存在と言えよう。二度にわたって、自分と同じような高貴な女性がその身分に相応しくない振る舞いをしていられるのを見せつけられた鑑賞者は、秋山氏が解説されるように、その姿をコミカルなものとして見たというよりも、むしろ、相当衝撃的なものとして受け止めたと推測される。²²⁾

では、雲井雁はなぜこのように描かれなければならないか。この二画面が「柏木」から「御法」までの一巻でどのように機能していたのかを、従来の研究とは別の視点から考察しなおしてみたい。

「柏木」から「柏木三」で第一主題を辿ってきた鑑賞者が、第二主題の「横笛」の画面に変わって最初に目にするのは、左斜め上方を見つめる女房三人である。彼女たちの視線は、画面中央の上流貴婦人らしからぬ雲井雁を捕らえている。女房たちの視線をなぞって雲井雁を目にし、その姿に驚いた鑑賞者は、傍らに居る夕霧もまた彼女をじっと見つめていることに気づく。つまり、この画面では雲井雁は他の画中人物全員に見られているのである。この状況は「夕霧」でも同様である。ここでは、詞書には登場しない襖障子の外から内部の様子を窺うように描かれた女房二人によって、雲井雁は見られている。女房の視線を通して眺めた雲井雁の姿は、鑑賞者が自分の姿と重ね合わせられるようなものではなく、「マイナスの記号」で描かれ他者化されているので、鑑賞者は感情移入の対象として、彼女ではない二人の女主人公たち、すなわち女三宮と紫上を強く意識したと思われる。このことは、「横笛」の次に「鈴虫」があり、「夕霧」の後に「御法」が展開することによっても説明し得る。

「横笛」と「鈴虫」、「夕霧」と「御法」の女主人公を比較すると、実に対照的な描かれ方であることに気づく。「横笛」の雲井雁の子供を抱く胸のライン(図2)と、「鈴虫」

の女三宮の扇を持った袖のライン(図3)が一致していることに注目したい。加えて、顔の傾け方が同じなので、髪のかかり具合、顔の露出度の差も目につく。両者は幼い子供の母親という共通点で結ぶことができるが、描かれ方の相違によって、母として生きる雲井雁と、自ら母であることをやめてしまった女三宮との違いが際立っているように感じられる。また、雲井雁は画中人物全員によって見つめられているのに対して、女三宮と女房の間にはやや距離があり両者の視線はお互いに注がれていないので、鑑賞者は他の登場人物の視線を通さずとも、女三宮にスムーズに感情を移し入れることができる点も大きく異なっている。

雲井雁と紫上の共通点は、幼い頃からの恋の相手と結ばれて長い間世間から正妻として認められてきたが、内親王の出現により辛い立場になることである。しかし、二人の行動は、正反対と言つていいほど全く異なる。雲井雁は夫に面と向かって嫌味を言い、手紙を奪い取るというはつきりした態度で怒りや嫉妬を示しているのに対して、紫上は一言も恨み言を洩らさず失意のうちにこの世を去ろうとしている。悲しみに打ち沈み、顔を袖で覆い隠して「けうそくによりかゝりてあたまへる」紫上の姿は、詞書に反して立ち上がった雲井雁と見比べることによって、鑑賞者の目

に一層儚く、哀れに映ったことであろう。しかも、彼女には子供がおらず、何度も申し入れた出家の願いも女三宮のように実現しなかった。この点では、紫上は女三宮とも対照的な女性と言えるのである。

京楽真帆子氏は、平安時代の女性の出家姿について次のように記されている。

女性にとつての出家姿、それは、(中略)都市平安京において、自分の力だけを頼りに生き抜く女性のたくましさの象徴なのである。²³⁾

身分によって出家の意味が異なることは言うまでもない。しかし、世俗とは距離をおいて生きることを選択した結果が出家であると捕らえたとき、それはやはりある種の「たくましさ」であると言えるであろう。

また、脇田晴子氏は

高貴な女性は仕事をしないとする労働蔑視観ともいうべきものが形成されることに比例して、女性の役割として出産の機能が強調され、(中略)母性が尊重され出す。²⁴⁾

と綴る。

夫と子供から離れ、尼として生きることを選んだ女三宮、母としてのゆるぎない地位を獲得している雲井雁、そ

のどちらも許されなかつた紫上——三者三様の人生が、「横笛」「夕霧」の雲井雁によって強調されて鑑賞者の眼前に呈示されるのである。そして、鑑賞者の心情は最も哀れな紫上へと引き込まれたのだろう。制作者の意図もまた、「御法」で鑑賞者の感情移入を紫上に集中させ、「宿木三」と同様に画面左半分には大きく秋草の揺れる前栽を描いて、消えゆく紫上でこの一巻を閉じることにあつたと思われる。

おわりに

以上、各場面を絵巻物として鑑賞することにより確認できた本絵巻の制作意図を、三章にわたつて論じてきた。要点をまとめれば、以下の通りである。

- ① 一巻の中で特定の場面の情趣を際立たせるように他の場面が選択され、造形化されている
- ② そのために思い切つた詞書の省略・書き換えが行なわれている
- ③ 鑑賞者が画面を比較して見るように主題・構図・配置等を反復している
- ④ 絵巻物の進行方向を活かした場面展開を構成している

今後さらに、本絵巻全体の企画意図や享受方法についても、特定の場面（おそらく一巻の最後の場面だろう）に共通するテーマを探ることによって、従来の研究を読み直していくことができるかもしれない。

注

(1) 本稿では「源氏物語」の五十四の帖名を、〈源氏物語絵巻〉の詞書或いは画面を指す場合には「」で、物語の内容についてふれる場合には「」で記した。

(2) 制作当初は五十四帖すべてが揃つていたと思われるが、長い月日を経て伝来する間にそのほとんどを失っている。現在確認されているのは、詞書二十段と絵十九段、断簡として発見された詞九葉と絵一葉である。

(3) 川上規子「源氏物語における垣間見の研究」

『東京女子大学 日本文学』四六、一九七六。

(4) 奥平英雄「絵巻における異時同図法」〔『ミュージアム』二三、一九五三〕。

奥平英雄「絵巻における斜線構図」〔『ミュージアム』

- 四〇)、一九五四。
- (5) 秋山光和『平凡社ギャラリー』二九 源氏物語絵巻、平凡社、一九七四・一〇頁、「竹河二」解説文より。
- (6) 堀内裕子『源氏物語絵巻』における場面選択法について(『学習院大学文学部研究年報』三三)、一九八六。
- (7) 図録『徳川美術館蔵品抄2 源氏物語絵巻』、徳川美術館、一九九五。「竹河二」解説文より。
- (8) 前掲論文(6)、三三頁一七行目〜三四頁一行目。
- (9) 前掲論文(6)、三七頁八〜九行目。
- (10) 前掲論文(6)、三八頁二〜三行目。
- (11) 秋山光和氏は、引目鈎鼻を「抵抗なしに自分の姿に見立て、自分の夢を託しうるような、最大公約数的な形態」(『日本の美術』一九 源氏絵)、至文堂、一九七六・三三頁下段八〜一〇行目)と解釈されている。
- (12) 千野香織「王朝美術とジェンダー」(インタビュ)、『源氏研究』一、一九九六・一六四頁下段一四行目。
- (13) 纏網縁【うんげんべり】とは、天皇・院に許される畳の縁のこと。その上を覆う龍鬘もたいへん華であり、この場面の華やかさを演出している。
- (14) 前掲論文(6)、三六頁一四〜一六行目。
- (15) 阿部秋生他校注・訳『源氏物語』⑤、小学館、一九九七・四二〇頁三〜六行目。
- (16) 小泉俊「落魄の姫君たち——大君と中君——」(『王朝文学研究誌』六)、一九九五。
- (17) 秋山光和『平安時代世俗画の研究』、吉川弘文館、一九六四・二九六頁上段五〜一七行目。
- (18) 前掲文献(11)、三〇頁上段二〇行目。
- (19) 『今昔物語』や『新猿楽記』では、女性の嫉妬は醜いもの、罪深いものとして記述されている。
- (20) 『枕草子』一六一段、一五四段。
- (21) 高橋文二『王朝まどろみ論』、笠間書房、一九九五。
- 五。
- (22) 池田忍氏は、「横笛」「夕霧」における雲井雁像は、「鑑賞する女性たちにとつての反モデルとして見るべきなのかもしれない」(池田忍『日本絵画の女性像』、筑摩書房、一九九八・一一七頁一〜二行目)と述べておられる。

(23) 京楽真帆子「平安時代の女性と出家姿」(脇田晴子他編『ジェンダーの日本史 下』、一九九五・五一頁四～五行目)。

(24) 脇田晴子「中世における性別役割分担と女性観」(女性史総合研究会編『日本女性史2 中世』、東京大学出版会、一九八二・一〇〇頁八～一〇行目)。

付記

本稿は平成九年度学習院大学文学部卒業論文を書き改めたものである。紙幅の関係上、研究史と図版の多くを割愛した。