

本文・注釈・絵

TEXT, FOOTNOTES, ILLUSTRATIONS

今 西 祐一郎*

When the genre known as *monogatari* first appeared in Japanese literary history during the Heian period, there were already works that incorporated illustrations, a format which had been borrowed from picture books (*ehon*) and picture scrolls (*emaki*). We can be certain of their existence from such evidence as the *Eawase no maki* chapter of the *Genji Monogatari*.

Portions of the superb picture scrolls for the *Genji Monogatari* (late Heian period) and the *Ise Monogatari* (late Kamakura Period) are still extant today. In addition, during the later Muromachi and Edo periods, a vast amount of so-called *Genji-e* and *Ise Monogatari-e* pictures were produced.

During the history of the production of the *Genji-e* and *Ise Monogatari-e* they acquired a set traditional form of composition, and came to be painted using various fixed patterns. It is possible to identify several instances where these traditional forms of composition and fixed patterns do not coincide with the contents of the text of the *monogatari*. Why did these

*IMANISHI Yuichiro 九州大学文学部教授。主な著作に『新日本古典文学大系・蜻蛉日記』、同『源氏物語』(共著)、岩波文庫『蜻蛉日記』、『通俗伊勢物語』(平凡社・東洋文庫)、『源氏物語覚書』(岩波書店)、『源氏物語語彙用例総索引』(共編、勉誠社)、『京都国立博物館蔵 源氏物語画帖』(共編、勉誠社)など。

discrepancies arise? During my presentation, I plan to explore the reasons using several examples.

1

寛文2年刊の絵入り『伊勢物語』^①、初段の春日の里の挿絵（図1）の次に半丁の本文を挟んで図2のような挿絵が続く。画面には男と太刀持ちの小姓、そして一人の女が描かれ、上部に「みちのく」という説明の言葉が記されている。この挿絵は『伊勢物語』のどの段に対して描かれた絵なのであろうか。とくに左に描かれる一人の女は誰か、そして画面に付された「みちのく」という言葉は、『伊勢物語』本文のどこに対応するのか。

しかし、今日の一般的な『伊勢物語』解釈からその答えを引き出すのはむづかしい。仮に図2を図1から続く、初段の挿絵だと見なすとしよう。けれども『伊勢物語』本文が語っているのは、初段の舞台は「みちのく」ではなく「奈良の京、春日の里」であり、登場する女は一人ではなく「女はらから」であった。そしてそれはすでに、男と二人の女はらから、それに二頭の鹿を描く図1の挿絵において必要十分に表現されていたのである。図2に見合うような場面は、少なくとも今日の『伊勢物語』解釈に従うかぎり、初段の本文のなかに見出すことはできないであろう。

むかし、男、初冠して、奈良の京春日の里に、しるよしして狩りにいにけり。その里に、いとなまめいたる女はらから住みけり。この男、かいま見てけり。おもほえず、ふる里に、いとはしたなくてありければ、心地まどひにけり。男の着たりける狩衣の裾を切りて歌を書きてやる。その男、信夫摺りの狩衣をなむ着たりける。

春日野の若紫のすり衣しのぶの乱れかぎりしられず

となむ、おいづきて言ひやりける。ついでおもしろきことともや思ひけむ。

みちのくのしのぶもぢずり誰ゆゑに乱れそめにし我ならなくに

図 1



図 2



図 3



図 4



と言ふ歌の心ばへなり。むかし人はかくいちはやきみやびをなむしける。

(初段)

それならば、図2は初段以外の物語に対応する挿絵なのであろうか。しかしこの寛文2年版のみならず、嵯峨本以下の絵入り版本『伊勢物語』では、図2(と同じ構図の絵)の後には、3段の挿絵が続く。ということは、図2は、それが初段の挿絵でないとすれば、その位置から考えて2段の挿絵だということになりかねない。実際、仮名草子作者浅井了意が著した『伊勢物語』注釈書『伊勢物語抒海』(承応4年跋)のように、かつてはそう考えられ、その見方は今日なお命脈を保っている(伊藤敏子『伊勢物語絵』)。だが、図2の図様は、はたして2段の内容に適合するものであろうか。

むかし、男ありけり。奈良の京ははなれ、この京は人の家まださだまらざりける時に、西の京に女ありけり。その女、世人にはまされりけり。その人、かたちよりは心なむまさりたりける。ひとりのみもあらざりけらし。それを、かのみめ男、うち物語らひて、帰り来て、いかが思ひけむ、時は弥生のついたち、雨そは降るにやりける、

起きもせず寝もせで夜を明かしては春のものとてながめ暮らしつ

(2段)

図様と物語の内容の疎遠もさることながら、「みちのく」という一語の有無が、何よりも図2と『伊勢物語』2段との関係のなさをはっきり示している。それならば、作中人物の詠歌でないとはいえ、少なくとも「みちのくのしのぶもちずり誰ゆゑに乱れそめにし我ならなくに」という歌を有する初段の方に、「みちのく」と題された図2とのつながりが潜む可能性は大きい。

この問題を『伊勢物語』の注釈史を援用して解決したのは、片桐洋一氏であった^②。今日一般の解釈では、初段の「みちのくの」の歌は、男が「女はらから」に贈った「春日野の」の歌、あるいはその歌を贈ったという振舞の趣旨（「心ばへ」）を説明するための証歌として挙げられたものである。ところが『伊勢物語』最古の注釈書『和歌知頭集』をはじめ、中世の古注釈の多くにおいては、「みちのくの」の歌は、次に掲げる異本『業平集』^③のように、「春日野の」の歌を贈った男に対する女の返歌と解されていた。

かすがのさとゝいふところにいきたりしに、いとよき女のありしかば、
 しのぶずりのきぬをやるとて
 かすがのゝわかむらさきのすりごろもしのぶのみだれかぎりしられず
 かへし
 みちのくのしのぶもちずりたれゆゑにみだれそめにしわれならなくに

加えて「春日野の」の歌と、「みちのくの」の歌との間にある「おいつきて言ひやりける」の一文、これも今日では「老いづきて」（大人ぶった態度で）と解するのが一般であるが、古注釈はこれを「追い付きて」、すなわち「この女ども野にいでて、男の狩りするを見て、ゆふぐれに帰りける、道に追いつかせたるなり」（知頭集）の意に取る。つまり古注釈では初段「みちのくの」の歌の前後は、先に「春日野の」の歌を贈られた女側が、狩りから帰る男を追いかけて返歌（「みちのくの」の歌）を届けたという、今日の解釈からは途方もなくかけ離れた筋立てを示すことになるのである。従来、意味が不明瞭であった図2の図様は、実は古注釈が示すその場面を描いたものではないか、というのが片桐氏の見解である^④。

片桐氏の見解に従えば、図2に何ゆえ「みちのく」という一語が付されているのかも、もはや明らかであろう。それは図2が「みちのくの」という返歌を届

ける女を描いた図であることの指示にはかならなかった。と同時に、それは片桐氏の推理の妥当性を裏付ける証でもある。そして氏の推理の正しさは、次に掲げる元禄11年刊『伊勢物語改成』の挿絵（図3）^⑤によって決定的となるであろう。図2と同じ図様で、男の右に「春日野の……」、女の下に「みちのくの……」の歌を添えた挿絵は、それが男に追いついて「みちのくの」の歌を返す女を描いた図様であることをまぎれもなく示す。

かくして図2の謎は、片桐氏の絵解によって氷解すると思われる。けれども、氏の絵解が図4のような、画中の説明をもたない嵯峨本の挿絵^⑥に即してなされたためか、美術史の方面では、たとえば、

とはいえ、第一段の物語本文にこうした情景を説明する確かな記述があるわけではなく（女が男に追いついて歌を詠み返したのだとする解釈もあるが）、いずれにせよこの図様は、物語本文とはかけ離れているといわざるを得ない。だが、どちらかといえば、第一段に置いておく方が、まだ理解しやすいように思われる。（千野香織『日本の美術 伊勢物語絵』）

といった具合に、片桐説は必ずしも全面的には受け入れられていない様子が窺われる。しかし、それは挿絵をあくまで物語の本文との対応においてのみ見ようとする立場の行き詰まりを露呈しているにすぎない。挿絵が物語本文に即したものであるということは、一見疑いようなない事柄であるかに思える。しかし本当に絵は物語本文にのみよって描かれたのであろうか。

中国において儒学は、「経典を中心とする学問でありながら、経典そのものの学問でなく、実は経典に付せられた注釈の学問になってしまったのである」（宮崎市定『論語の新しい読み方』）、その結果、「経書は普通の本ではなく、必ず注釈と共にあるべきものと考えられるようになってきた」（同）という。それに似た状況が日本の古典にもあったことを忘れてはならない。すなわち『古今和歌集』も『伊勢物語』も『源氏物語』も、中世、近世ではそれらは皆「必

ず注釈と共にあるべきものと考えられ」ていたのであり、人々は「注釈」という衣裳を纏った全体をそれぞれの作品として享受していたはずである。たとえば謡曲の詞章に引用され、物語草子に引用される『伊勢物語』が、しばしば『伊勢物語』そのものではなく、その古注釈であるという事実は、そのことを物語る。「中世にあって、『伊勢物語』を読むとは、それらの秘伝（注・『和歌知頭集』や『冷泉家流伊勢物語抄』をさす）を通してのみありえたのである」（伊藤正義「伊勢物語と謡曲」）^⑦

挿絵というものが本文をどう読むかということと不可分の関係にあるとすれば、挿絵の場合も注釈を抜きに挿絵が描かれるということはおよそ考えられないのではあるまいか。

とすれば図2の図様が「女が男に追いついて歌を詠み返したのだとする」古注釈によって描かれたものであったとしても、それは何ら問題ではない。むしろそれこそが挿絵の当然、あるいは正統であり、図様が「物語本文とかけ離れている」という評価の方が、この場合的外れというものである。それは本文・注釈一如で享受されていた古典作品にたいし、注釈を離れた本文のみの享受ということを想定する、抽象的思弁の産物にほかならない。このことは、今日の私たちが、古典の本文を読んでいるつもりで、その実、知らず知らずのうちに今日の注釈に沿って読むことからほとんど一歩もはみ出していない、という事態に思いを致せば、容易に納得できるであろう。

3

23段、立田越えの図は、『伊勢物語』本文に存在しない要素を描き込んだ挿絵として注目されてきた図である（図5）^⑧。23段には、他に筒井筒、高安の女の2図を含むが、立田越え図はその両者に挟まれる。高安の新しい妻のもとへ通う男を送り出したもとの妻が、男の無事を案じる歌を詠み、それを男が前栽に隠れて見ているという図である。その部分の本文は次のごとし。

図 5



図 6

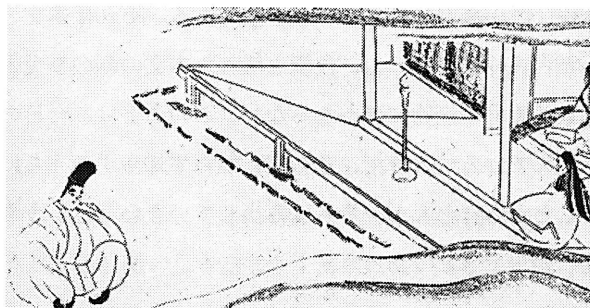


図 7



さりけれど、このもとの女、悪しと思へるけしきもなくで、出だしやりければ、男、異心^{ことごころ}ありてかかるにやあらむと思ひうたがひて、前裁の中に隠れゐて、河内へいぬる顔にてみれば、この女、いとう化粧^{けさう}じて、うちながめて、

風吹けば沖つ白波たつた山夜半^{よは}にや君がひとり越ゆらん
とよみけるを聞きて、限りなくかなしと思ひて、河内へもいかずなりにけり。

図5は、多くの奈良絵本、絵巻に共通する図様であるが、問題は画面右寄り、女の傍らに琴が見える点である。物語本文では、女は「いとう化粧じて、うちながめて」歌を詠む、としか述べられていない。この琴はたんなる画面の飾りであったのか。しかし、事はそれほど簡単ではなかった。この「風吹けば」の歌は『古今集』にも採られ、その左注が女の「琴」に言及する、次のような内容であったからである。

ある人、この歌は「昔、大和の国なりける人のむすめに、ある人すみわたりけり。この女、親もなくなりて、家もわるくなり行くあひだに、この男、河内の国に人をあひしりて通ひつつ、かれやうにのみなりゆきけり。さりけれども、つらげなるけしきも見えで、河内へいくごとに、男の心のごとくにしつつ出だしやりければ、あやしと思ひて、もし無きまに、異心もやあると疑ひて、月のおもしろかりける夜、河内へ行くまねにて、前裁のなかに隠れて見ければ、夜ふくるまで、琴をかきならしつうち嘆きて、この歌をよみて寝にければ、これを聞きて、それより又ほかへもまからずなりにけり」となん言ひつたへたる。 (巻18 雑歌下)

図5は、「夜ふくるまで、琴をかきならしつうち嘆きて」歌を詠んだ『古今集』左注の女を描く絵としてこそふさわしいものであった。その図様を琴に

触れることのない『伊勢物語』23段がどうして持っているのでしょうか。その理由については従来いくつかの仮説が考えられてきたが、この場合も『伊勢物語』本文と絵との間に注釈を置いて考えるのが、もっとも無理がないであろう。

実際、室町時代には注釈書によって『古今集』左注の琴が『伊勢物語』の領域に持ち込まれていたのである。たとえば『肖聞抄』の23段当該箇所は次のような形で『古今集』左注に言及する。

いとうけさうじて 身をつくろひやさしきさま也。古今には、琴をかき
ならしてなどあり。^⑨

そしてこの注記は以後『闕疑抄』、『拾穂抄』など江戸時代に流布した注釈書に受け継がれていった。とすると、琴を描く図は、このような注釈の影響によるものではないかとまずは考えたいところであろう。ところがここにひとつ困った問題がある。嵯峨本の挿絵図5とおなじく琴を描く絵は、奈良絵本、絵巻を遡って鎌倉時代後期の製作と目される『白描伊勢物語絵巻』にはやくも見出される構図であった(図6)^⑩。ということは琴の構図は『肖聞抄』や『闕疑抄』における琴への言及以前からあったということである。しかるに注釈書では『肖聞抄』以前の一条兼良の『愚見抄』や、中世文学に大きな影響を及ぼした『冷泉家流伊勢物語抄』といった有力な注釈書には琴に関する指摘は見られない。このことは、23段における琴への言及がすべての注釈書における必須ではなかったらしいことを示している。しかし他方、『肖聞抄』以前の鎌倉時代においてもすでに琴について触れた文献はあった。伊藤敬子『伊勢物語絵』が指摘する、『伊勢源氏十二番女合』であり、『伊勢物語難義注』である。

かかればにや、人の国に、人もとめてまかりかよひけるに、女もはたおなじ心に、出で立ちやりなどすめれば、男いぶかしう思ひけるが、又いぬる顔して、もののくまにたたずみ見ければ、いとうけさうじて、夜ふくる

まで琴をかきならし、うらみくひて、ぬとて、

風吹けば沖つ白波たつた山よはにや君がひとりこゆらん

(『伊勢源氏十二番女合』)^⑪

此歌のころは、やまとの女、おとこの、かはちかよふをよろこびて
したてければ、ことふるまひするかとて、をとこ、せんざいの中にかくれ
てみれば、月のくまなきに、はしちかくいでて、ことうちならして、さよ
ふけがたに、月とともに入にけり。おとこ是をみて、かわちへもゆかずし
て、あさからず思けり。
(『伊勢物語難義注』)^⑫

このような早い時期の注釈的理解における23段への琴の要素の混入（それが『古今集』左注からであることは疑いあるまい）が、女の傍らに琴を添える図様の源であった。

その一方で、『白描絵巻』とおなじ鎌倉時代後期の成立とされる久保惣記念美術館蔵の『伊勢物語絵巻』、その立田越えの場面と目される図に琴が描かれていないのは、鎌倉、室町期の『伊勢物語』注釈の23段において琴に言及するのが必ずしも一般ではなかったという状況の反映と考えられる。そして時代は下るが、同じく琴を欠く図様を示す河野信一記念文化館蔵『伊勢物語絵巻』(図7)^⑬も、その系列に属すると見なすことができるかもしれない。

4

これまで『伊勢物語』の2つの段を取り上げて、本文と挿絵との微妙な食い違いに介在する注釈というものの具体的な姿を見てきた。同様のことは『源氏物語』を題材とする、伝統的な源氏絵の図様についてもあてはまる場合が見出される。以下、若干の源氏絵について考察を試みる。

まず第一は、夕顔巻、六条御息所を訪れた源氏の朝帰りの際、御息所の侍女中將の君に見送られる源氏に、侍童（さぶらひわらは）が朝顔の花を手折って

图 8



图 9

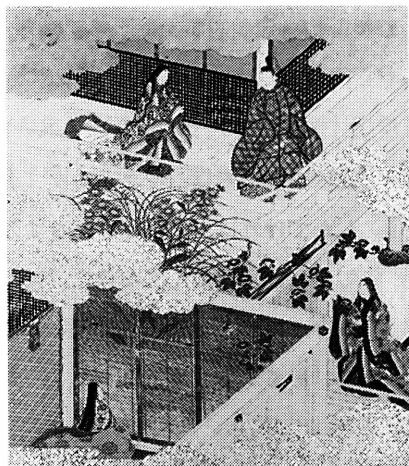


图 10

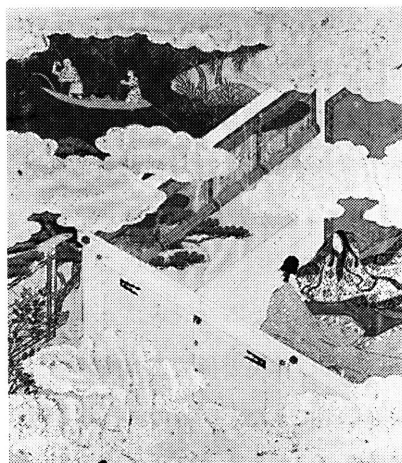


图 11



奉る場面である。承応板本絵入り源氏物語の挿絵（図8）は、画面に室内の御息所、簀子の源氏と中将の君、そして前栽のなかで朝顔を折る童を描くが、その朝顔を折る童は、明らかに女童である。しかし『源氏物語』の本文はどうかというと、朝顔を折るのは「さぶらひわらは（侍童）」となっている。

をかしげなるさぶらひわらはの姿このまじうことさらめきたる、指貫の裾露けげに、花の中にまじりて朝顔折りてまゐるほどなど、絵にかかまほしげなり。

この「さぶらひわらは」は普通に考えれば男の童であり、「源氏の召使」と解すべきである（島津久基『源氏物語講話』）。にもかかわらず、図8の絵入り源氏の挿絵をはじめ、土佐光吉の『源氏物語画帖』（京都国立博物館蔵）（図9）など数多くの源氏絵色紙や屏風にほとんどといっていいほどそれが女童として描かれているのはどうしてであろうか。

この本文と絵の不一致に注目した田口栄一氏は、浄土寺蔵扇面図では朝顔を折るのは本文通りに男童に描かれていることを指摘する¹⁴。男童はなにゆえ女童に変わったのか。私見ではそこに注釈の影響ということを考慮する余地があるのではないかと思う。室町時代前期に成り、以後の『源氏物語』注釈に大きな影響力を持った一条兼良の『花鳥余情』に、その「さぶらひわらは」を女童であると説く、つぎのような注釈が見出されるからである。

さぶらひわらは、童女也。わらは、夏はひとへかさねのあこめ、かざみばかり、はかまをきるべし。このうへに、男のさしぬきをきたり。めづらしきいでたちなるべし。

しかしながら、この「さぶらひわらは＝女童」説は、はやばやと『細流抄』で斥けられ、その後の注釈でも顧みられることはなかった。けれども、この場

面の源氏絵における女童の登場は、その『花鳥余情』説の残滓とは考えられないだろうか。一説として提起したい。

つぎに取り上げるのは、土佐光吉描くところの薄雲巻の色紙絵（図10）、源氏の勧めで明石を離れ都近くの大井に居を構えた明石君のもとに源氏が訪れ、海浜の明石を偲んで歌を詠み交わす場面である。画面右は対座する源氏と明石君で、これには問題はない。そして、簾を隔てて上方に描かれているのは、大井川に浮かぶ鵜飼い舟である。ところが鵜飼い舟は『源氏物語』の本文には見えない景物であった。当該箇所本文は以下の通り。

住み馴るるままに、いと心すごげなる所のさまに、いと深からざらむ事にてだにあはれ添ひぬべし。まして見たてまつるにつけても、つらかりける御契りのさすがに浅からぬを思ふになかなかにて、慰めがたきけしきなれば、こしらへかね給ふ。いと木しげき中より、篝火どもの影の、遣水の蜩に見えまがふもをかし。「かかる住まひにしほじまざらましかば、めづらかにおぼえまし」との給ふに、

（明石君）「いざりせし影忘れぬ篝火は身のうき舟やしたひきにけん思ひこそまがへられ侍れ」と聞こゆれば、

（源氏）「あさからぬ下の思ひをしらねばやなほ篝火の影はさわげる誰うきもの」と押し返しうらみ給へる。

本文には「いと木しげき中より、篝火どもの影の、遣水の蜩に見えまがふもをかし」とあるのみ。篝火は庭の遣水のほとりにともされたそれであって、川に浮かぶ鵜飼い舟の篝火でないことは一読して明らかである。同じ場面を描いたと思われる土佐光則『白描源氏物語画帖』薄雲（パーク・コレクション蔵）（図11）^⑮のように、生い茂った木立の中に2基の篝火を描くのが、本文に忠実な図様といえるであろう。では、光吉の薄雲巻図はなにゆえ本文にない鵜飼い舟を描いたのであろうか。

ひとつの可能性として考えられるのは、本文中、明石君の歌に「かがり火は身のうき舟やしたひきにけん」と、「篝火」と「舟」が詠み込まれており、その「舟」を絵師土佐光吉が篝火をともした大井川の鵜飼い舟と解して描いたのではない、ということである。本文に見えない鵜飼い舟ははたして絵師の想像力の産物であったのだろうか。

けれども、ここで本文から注釈に目を転じてみると、室町時代中期の三条西家の注釈書で後世に大きな影響を与えた『細流抄』の明石君歌の注に、光吉画帖と符合する記述を見出すことができる。

明石にての物思ひも、大井にての心づくしも、おなじきに、また鵜舟のかかりを、海士のいさに思ひよそへて、うき事のはなれぬ心をいへり。

これは注目すべき一致ではあるまいか。この一致を絵師の想像力と注釈の成果との偶然の一致として片づけてしまうのは、強弁の謗りを免れないであろう。しかもこの注は『細流抄』にのみ見えるのではなく、『弄花抄』に始まり、『細流抄』を経て室町時代後期の注釈書の多くに受け継がれ、江戸時代に入っては『湖月抄』に採られて広く流布した説であった。この点を考慮に入れば、光吉描くところの薄雲巻図の鵜飼い舟は、絵師光吉の想像力の所産であると考えより、中世源氏学の有力な学説の図様化であったと見なす方が一段と説得力を持つと思われる。

5

このように一見絵師の創意工夫であるかに見える図様にも、実際には注釈に従って描かれたと見なし得るものがあることに注意を払う必要がある。それが本文といかにかけ離れた図様であっても、第2節で触れたように、その「本文とかけ離れている」という判断自体が、意外に曖昧な実を伴わぬ判断であることを自覚すべきである。そもそも「本文」とは何であるか。一読して誰もがひ

としくその意味する所を了解できるような場合は問題ない。が、注釈というものの助けを借りる必要のある場合は、注釈が示す意味がすなわち「本文」の意味するところにほかならない。そのような箇所の絵が必要とされる時には、絵師にとって注釈の示すところを描く以外に、どのような「本文」の絵画化が可能であろうか。「本文」は注釈によって実質的な「本文」となるのであり、とすれば絵師にとって注釈と別に「本文」が存在するなどということは考えられなかったであろう。そのようにして描かれた絵の図様に対する「本文とかけ離れている」という評は、たんに絵師が拠ったのとは別の注釈に評者が拠っていることを示すだけのことではないのか。このような問題にかかわる例をもう一つ挙げる。

椎本巻、宇治八宮の没後、阿闍梨の見舞いに対して、大君中君姉妹が返礼に「わたきぬ」を阿闍梨の住む山寺に贈るという場面がある。

阿闍梨の室^{むろ}より、炭などやうの物たてまつるとて、

年ごろにならひはべりにける宮仕への、今はとて絶えはつらんが心ほそ
さになむ

と聞こえたり。かならず冬ごもる山風防ぎつべきわたきぬなどつかはしし
をおほし出でてやり給ふ。

ここで姉妹が贈った「わたきぬ」は、今日の注釈では「綿衣（わたぎぬ）」すなわち「綿入れ」と解するのが一般である。ところが、この場面を描く光吉『源氏物語画帖』椎本巻で贈り物として描かれているのは、どう見ても「綿衣」とは思えない（図12）。女房が箱の蓋に載せて、炭を届けにきた下人に渡そうとしているバナナ状の束は何か。その疑問は、寛文16年刊の絵入り百科事典『訓蒙図彙』（図13）¹⁶によって氷解する。それは「綿」なのであった。

「わたきぬなどつかはし」という場面の絵で、「綿衣（わたぎぬ）」ではなく「綿」が描かれているという事実は、「わたきぬ」を今日のように「綿衣（わた

図
12



図
13
訓
蒙
図
集



ぎぬ)」という一語と解するのではなく、「わた」と「きぬ」あるいは「綿状の絹」の意に解し、画中にはそれを画いたのではないか、という想像を誘う。考えてみれば、「わたきぬ」が「わたぎぬ」か「わた、きぬ」かの判定も、易しいことではない。

その上、同じ宇治十帖には、「きぬわた」という「わたきぬ」に酷似した語形も見出されてややこしい。

またの日、かの御寺にもたてまつり給ふ。山籠りの僧ども、このごろの嵐にはいと心ほそく苦しからむを、さておはしますほどの布施給ふべからんとおぼしやりて、きぬわたなど多かりけり。御行ひはてて出で給ふあしたなりければ、行ひ人どもに、わたきぬ、袈裟、衣など、すべて一くだりのほどづつ、あるかぎりの大徳たちに給ふ。(橋姫)

明けぬれば、帰り給はんとて、よべ後れて持てまゐれる、きぬわたなどやうの物、阿闍梨に贈らせ給ふ。尼君にも給ふ。(宿木)

橋姫巻には近接して今問題の「わたきぬ」も姿を見せていて興味深い。この二例の「きぬわた」は、今日の注釈ではいずれも絹と綿の意に解される。そし

て橋姫巻に近接して使用されている「わたきぬ」の方は、「袈裟、衣」との並列から、いわゆる「わたぎぬ」を示す語のように思われる。とすれば椎本巻の「わたきぬ」も、「わたぎぬ」の可能性が高くなるが、光吉『画帖』は何ゆえいわゆる綿衣ではなく綿を描いたのであろうか。それはおそらく次のような注釈に従ったからではないかと思われる。

父宮おはしましし時より、年の暮れには必ず阿闍梨に絹綿などつかはし給ふを、姫君のおぼしめしいでつゝつかはし給ふと也。(『万水一露』椎本)

『万水一露』とは、天正3年(1575)に連歌師能登永閑によって著された『源氏物語』の諸注集成である。『万水一露』にいう「絹綿」自体、「きぬわた」という一語なのか、それとも「きぬ、わた」の二語なのかははっきりしないが、少なくともいわゆる「綿衣」ではないと推量されるからである。

このような光吉の絵を、今日の解釈に拠って本文と一致しない図様であると評したところで、何の意味もないことは明らかであろう。それは『万水一露』のような注釈に則って、その限りで本文に忠実に描かれた絵であった可能性が高いからである。このような意味において、注釈とは本文と絵とを結ぶ重要な糸であるといえることができる。『伊勢物語』や『源氏物語』のような、長く豊かな注釈の歴史を持つ作品に題材を仰いだ絵の場合は、とくにこの点に対する留意が求められるのではないであろうか。

注

- ① 九州大学付属図書館蔵本による。
- ② 片桐洋一『伊勢物語の研究』資料篇(明治書院)による。
- ③ 和泉書院影印叢刊27『伊勢物語 慶長十三年刊嵯峨本第一種』解題、など。
- ④ 注②に同じ。
- ⑤ 京都大学文学部蔵本による。
- ⑥ 注③の影印本による。
- ⑦ 鑑賞日本古典文学『伊勢物語・大和物語』(角川書店)所収。
- ⑧ 注③の嵯峨本影印による。

- ⑨ 注③に同じ。
- ⑩ 伊藤敬子『伊勢物語絵』（角川書店）所載の下絵書き起こしによる。
- ⑪ 注③に同じ。
- ⑫ 注③に同じ。
- ⑬ 国文学研究資料館蔵の紙焼き写真による。
- ⑭ 『豪華「源氏絵」の世界 源氏物語』（学習研究社）。
- ⑮ 注⑭所収の写真版よりの模写。
- ⑯ 『近世文芸資料類従 参考文献編 4』（勉誠社）による。