百人一首の絵画化

享受と解釈

Joshua MOSTOW（長瀬真理　訳）

「注釈史」、あるいは「享受史」と呼ばれるものに強い関心が向けられるようになったことは、ここ数十年間の日本古典文学研究における最も興味深い展開だといえるでしょう。「享受史」の研究は、いわゆる「実証主義的」研究方法とは異なって、あるテキストが書かれた時期にそれが「実際」何を意味していたかを導くことに集中するのではなく、「伝統的読み方」、あるいは「歴史的読み方」に注意を向けるものです。「伝統的読み方」「歴史的読み方」とは、現代の学者がその解釈に同意するかしないかにかかわらず、時代を通してあるテキストがどのように読まれ、理解されてきたかを探るものです。この方法は多くの先駆的な学者達によって、古典文学研究に取り入れられてきました。主な所では、有吉保氏、伊井春樹氏、伊藤正義氏、今西祐一郎氏、片桐洋一氏、島津忠夫氏、吉海直人氏等が挙げられます。私は今日特に百人一首を扱いますが、豊富な先行研究のある百人一首については、20巻の『百人一首注釈書叢刊』などを通して、江戸時代とそれ以前の注釈を現在見ることができます。

「享受史」の研究は盛んですが、顧みられることなく埋もれてきたジャンルもあるように思われます。それは、いわゆる「絵入り本」、正確には「絵抄」と言われるもので、古典作品に挿し絵をつけたものです。多くの国文学者の方々は、絵を解釈の一つとして考えることを避けてきたようで、絵はしばしば先行の版や絵師をただ模倣しただけの単なる装飾にすぎない、と論じられてきました。今日私は百人一首を例として「絵入り本」の絵が、注釈、あるいは解釈の一つとして機能していること、もっといえば、絵は単に文字に書かれた注

釈を繰り返すのみでなく、文字の注釈の上にもう一つ解釈を加えた、ということを論じたいと思います。

たとえば伊勢物語の場合などとは違って、絵入り百人一首は江戸時代になって初めて登場しました。平安時代に「歌絵」として知られていたものを復元する中で、絵入り百人一首も作られるようになったのです。「歌絵」は、歌の心を絵に表わすものであると考えられてきました。事実、最も古い絵入り百人一首の版本である『百人一首像賛抄』の奥書きには次のように書かれています[①]。なお、これは細川幽斎の解釈を基とした注釈付きで、菱川師宣が絵を加え、1678年（延宝６年）に鱗形屋から出版されました。

右百人一首之絵、位官之衣服ヲ改、并歌之心ヲ絵ニ道引訖

ところが、1671年に出版された『百人一首題図』にも、同時代の目録によれば、「歌の心が絵に記」されていたことが分かっています。そのために、師宣は単に先にあった絵を「アレンジした」にすぎない、と論じられてきました。それならば当然、同じように、幽斎などの注釈者も、『応永抄』や三条西実枝の「百人一首抄」など先行の注釈書を単に「アレンジした」だけ、ということになってしまうでしょう。

師宣の絵で特に興味深い点は、師宣が、単に注釈通りにその場面を絵に描き取ったのではなく、注釈をもう一つ加えたということです。例として百人一首冒頭の天智天皇の歌を見てみましょう。

秋の田のかりほのいほのとまをあらみ我が衣手は露にぬれつつ

この注釈には次のように書かれています。

かりほの庵とは、一説は刈穂の庵、一説は仮庵の庵なり。（中略）但、なを、かり庵のいほよろしかるべきにや。例のかさね詞也。（中略）かりほは、かりなる庵也。万葉に借庵と書り。

つまり「かりほのいほ」を、「刈った稲の穂の番人の庵」とする解釈を、幽斎は斥けたのです。それなのに師宣が描いたのは（**図１**）、鎌で稲を刈り取っている農民で、その動作で「刈った稲の穂」という解釈を示していると言えます。

これは、私が「視覚的掛詞」と呼ぶ効果をもたらしています。このような例から言えることは、つまり、文字による注釈がある解釈を与える一方で、絵は、それとは異なった別の解釈を、具体的に表現、あるいは視覚化しているということです。

先行作品の模倣版においても、絵の描き手は自分の歌の理解に沿って、しばしば小さな変更を加えました。例えばここに、第20首目の元良親王の歌を絵画化した、師宣の絵があります。（図２）

> わびぬればいまはた同じなにはなる身をつくしてもあはむとぞ思ふ

これについて島津忠夫氏は次のように言っています。

> この歌の解釈に関して、「今はた同じ」が何と同じであるかについて説が分かれる。（1）名はおなじとする説（2）「身をつくしたるに同じ」とする説があり（後略）[②]

ここでいう「名」、つまり「評判」は、もちろん、男に対するものとも、女に

図１

図２

対するものとも、またその両方に対するものとも理解できます。もしこれが女の評判を問題としているとするならば、この歌は、「あなたの評判はもうすでにひどいのですから、あなたが望もうと望もまいと、私はもう一度、あなたに会いに行くことに心を決めました」という意味になり、会う約束を交わすというよりは女への脅迫と理解されます。たとえば、師宣の絵では（図２）、元良親王はおとなしく立っているように見えますが、**図３**では、元良親王は手をあげて戸を開けようとしているように見えます。つまり、もっと積極的です。図３は1746年（延享３年）に京都で作られた『像讃抄』のうつしです。けれども、私がここで注目したいのは、さらにもう一つの要素が添えられている風景です。師宣が、川しか描かなかった一方で、京都の絵師は「みをつくし」を描き加えているのです。ここでも、歌の掛詞が絵画化された、と言えるでしょう。

このような絵師による「改変」の例は、全ての時代を通して多く見られます。次の例を、二つの江戸後期絵入り本を比較しながら見てみましょう。**図４**は

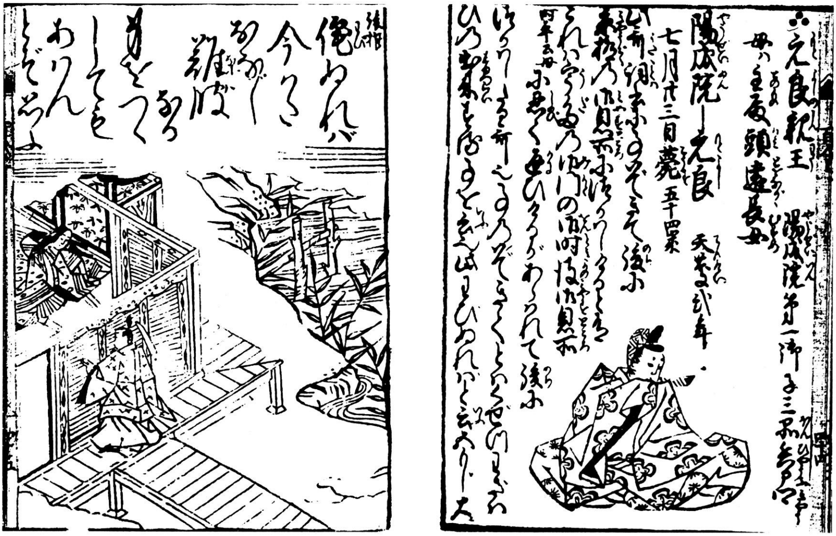

図３

図 4

図 5

1843年（天保14年）に出版された『永花百人一首文十抄』で、絵師は歌川貞秀、**図5**はもっと後の作品で絵師は不明です。持統天皇と人麿それぞれの歌仙絵と歌絵を比べれば分かるように、後の版は簡略化され安っぽく見えるものの、両方とも同じアイコノグラフィー（図像）を使っています。右上に書かれた歌の散文での説明も、実際ほぼ同じです。

しかし阿部仲麿の歌の場合（**図6と7**）、散文での書き込みは同じであるものの、貞秀は、歌の中の言葉「あまのはら」に従って、海の上に月を描きました。それに対して後の絵師は、「かすがなる　みかさの山に　いでし月かも」に従って、月が三笠山から昇ってくるところに描き変えたのです。つまり貞秀の絵は、歌が詠まれた時点、つまり中国にいる仲麿が日本から遠く離れたところで海の上に輝く月を眺めている時点、を強調しました。それに対して後の絵師は、歌人の過去の記憶と、この歌の名所歌としての性格を強調しているのです。添えられた文字による説明がほぼ同じであるのに、この歌について言えば、図

図6

図7

6の版の読者と図7の版の読者は描かれている絵が違うためにずいぶん違う受け取り方をするでしょう。このようにして、受容理論から読者反応論と呼ばれるものに移っていきます。

次に、同じ二つの版から、喜撰法師の歌絵を例として見てみましょう（**図8と9**）。

我がいほはみやこのたつみしかぞ住むよをうじ山と人はいふなり

後の絵師は動物の鹿を絵に加えました。これはいわゆる「俗解」を反映していて、「しかぞすむ」の句の中の「しか」を、「このように」と、動物の「鹿」の二つを意味する掛詞として理解しているのです。同じ様な「俗解」は、1830年代に葛飾北斎によって仕上げられたヒューモラスな『百人一首姥が絵解』にも見ることができます。しかしこのような俗解を、有吉保氏も次のように言ったように、無知による誤解として簡単に斥けるべきではありません。

なお、この「しか」に「鹿」が掛けられ、十二支で「辰・巳（たつ・み）」

図8

図9

の次は「午（うま）」であり、その「午（馬）」から同類の「鹿」が引き出されたと説く解釈があるが従い難い。しかし、山居生活での点景として「鹿」を詠み、鹿の住む寂しい場所に住んでいるという意味で、「然」に「鹿」を掛けたとみるのは不自然ではなかろうとする立場もある。③

これらの後に、おそらく最も胸を打つ例は、1948年（昭和23年）に京都で作られた増井華鳳の謄写版刷りでしょう（**図10**）。表紙を見れば分かるように、増井はウィリアム・ポーターの1909年（明治42年）の百人一首英語訳も加えました。さらに増井は、ポーターが使った挿絵も取り入れました（**図11と12**）。吉海直人氏が明らかにしたように、ポーターの挿絵は、実は、1829年（文政12年）に成った『千載百人一首倭寿』の、他でもない、北斎の娘、葛飾応為の絵に依っていたのでした。④ さて、増井博士は絵師ではありませんでしたので、阿部仲麿の歌絵に見られるように、博士によるポーターの挿絵の複製は、単純な透写作業、トレーシングだったようです。しかしながら右のページを見ますと、家持の歌のポーターの挿絵（**図13**）を、増井が自分の解釈に合わせて変えてしまったことが分かります。増井が書いた注釈は、

「鵲の橋」天の河に鳥が羽を合せて織女を渡すと云う故事あり、帝も天子といふから、宮中のことは全て天上にお（ママ）とへて［たとえて？］、宮中の橋、即ち御殿へ上る階段にも用ふる。

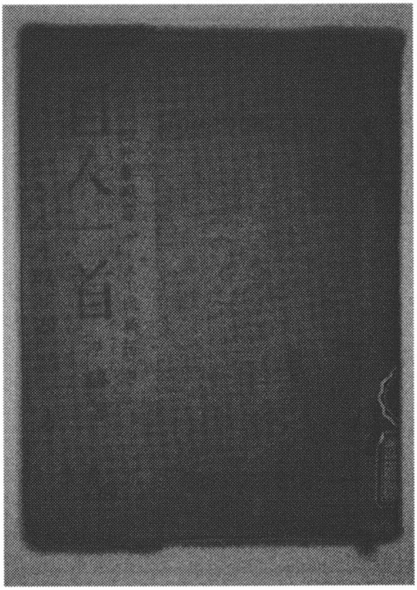

図10

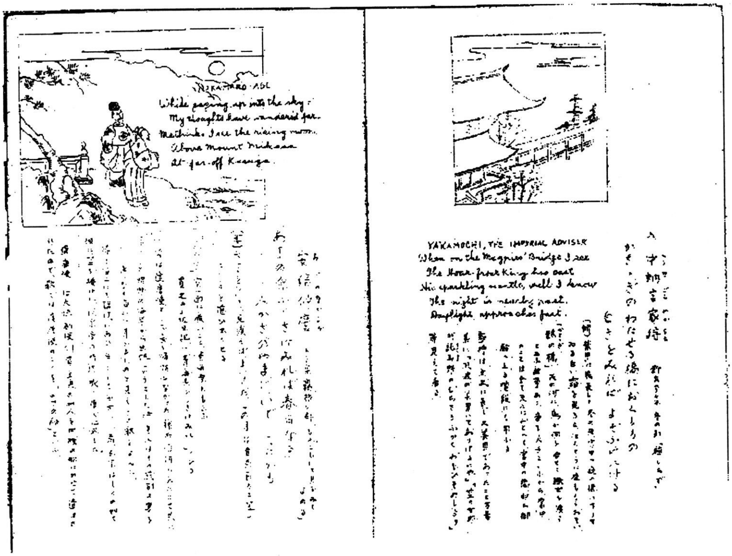

図11

7

ABE NO NAKAMARO

Ama no hara
Furisake-mireba
Kasuga naru
Mikasa no yama ni
Idechi tsuki kamo.

図12

6

CHŪ-NAGON YAKAMOCHI

Kasasagi no
Watasern hashi ni
Oku shimo no
Shiroki wo mireba
Yo zo fuke ni keru.

図13

図14

「鵲の橋」を「宮中の階段」とする解釈は、室町中期の「米沢抄」にすでに見られますが、真淵の「初学」が出るまでは優勢でありませんでした。けれども実際、1849年（寛永２年）に出版された、国貞と国芳による『錦絵註入り百人一首』が反映しているのは、この比較的新しい国学的解釈です（**図14**）。

ところで絵師たちは、自分で何か新しい解釈を付け加えることがあったのでしょうか、それとも単に、先行の様々な読みを生かしてきただけなのでしょうか。喜撰法師の歌絵に見たように、絵に表現されたいわゆる俗解がありますが、これらの俗解はたいてい、先行の注釈に依ったものでした。（ここでは「もじり百人一首」の類は考慮しないことにします。）しかし特に江戸後期になると、絵師達は、先行の注釈によらない解釈を施すようになりました。このすばらしい例は（**図15**）、1838年（天保９年）に出版された歌川国芳の一連の『百人一首之内』です。天智天皇の歌絵に見られるように、基本的には、この一連の作品は一般的解釈に従っています（**図16**）。しかし崇徳院の歌に対して、国芳は驚くべき新しいイメージを持ち込んだのです。歌は、

瀬をはやみいはにせかるるたきがわのわれてもすゑにあはむとぞおもふ

歴史を通してこの歌に関する解釈の主な議論は、「われても」の語が「たとえ分け隔てられても」という意味と、「わりなく」つまり「なんとしてでも」という両方の意味を負持った掛詞であるか否か、という点にありました。しかし国芳の頃までは、この議論が、歌の絵画化に影響を与えることはありませんでした。全てが典型的に、大きな岩のある川を見つめている歌人の姿を載せてき

ました（**図17**）。「わりなく」は「なんとしてでも」ということですが、また、「無理に、強引に」という意味も含みます。そして、1530年の「経厚抄」は、「われて」を「破の字の心」、つまり、「砕く、壊す」という意味にとりました。しかし、この暴力的な連想にもかかわらず、国芳の版画に書かれた注釈も含め、どの注釈も、1156年の崇徳院の反逆、すなわち保元の乱にこの歌を結び付け、政治的に読解することはありませんでした。けれども、国芳の絵が我々に提示するのは、まさにそのような政治的読解なのです。この国芳の絵の刺激となったのは明らかに、1768年の上田秋成『雨月物語』の「白峰」の話です（**図18**）。国芳は「白峰」の挿絵から独特な鬼火の絵を借り、それが歌の中の「分れて流れる川」を暗示するように描きました。さらに国芳は、崇徳院が流された四国の孤島を思わせる、嵐の中の海岸のような場所に院を置きました。つまり国芳は『雨月物語』に触発されて、私の知っている限りでは、百人一首について新しい、個性的な読解を提示したのです。

最後に結論を申します。よく知られているように、テキストと絵は日本の歴史の大半を通して緊密に関連しています。何百年もの間、ほとんどの読者は、たとえば百人一首のテキストを、注入り、絵入り本で読んできたわけです。もし前時代の歴史的読み方を理解しようとするならば、研究者は文字による注釈と絵の両方に関心を向ける必要があるでしょう。

図15

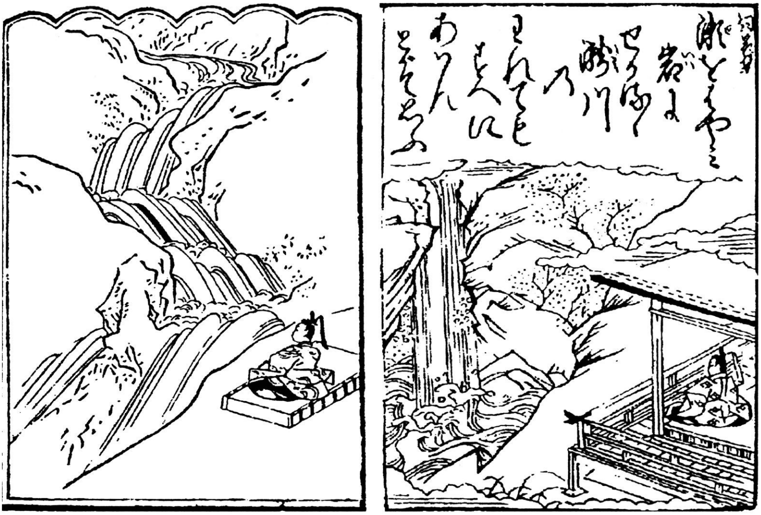

図17

図16

図18

図版

1）菱川師宣『百人一首像讃抄』（江戸、鱗形屋、延宝６年）

天智天皇　　　跡見学園女子大学短期大学部図書館

2）菱川師宣『百人一首像讃抄』（江戸、鱗形屋、延宝６年）

元良親王　　　跡見学園女子大学短期大学部図書館

3）『百人一首像讃抄』（京都、皇都書林、延享３年）

元良親王　　　武庫川女子大学図書館

4）歌川貞秀『永花百人一首文十抄』（江戸、栄久堂。天保14年）

持統天皇と柿本人丸　　　個人蔵

5）（百人一首）、江戸後期

持統天皇と柿本人丸　　　個人蔵

6）歌川貞秀『永花百人一首文十抄』（江戸、栄久堂。天保14年）

安部仲麿　　　個人蔵

7）（百人一首）、江戸後期

安部仲麿　　　個人蔵

8）歌川貞秀『永花百人一首文十抄』（江戸、栄久堂。天保14年）

喜撰法師　　　個人蔵

9）（百人一首）、江戸後期

喜撰法師　　　個人蔵

10）増田華鳳『小倉百人一首の解と英訳』（京都、京英舎、昭和23年）

表紙　　　武庫川女子大学図書館

11）増田華鳳『小倉百人一首の解と英訳』（京都、京英舎、昭和23年）

中納言家持と安部仲麿　　　武庫川女子大学図書館

12）William Porter, *A Hundred Verses from Old Japan*（Oxford, 1909）

Abe no Nakamaro（画　葛飾応為）　　　跡見学園女子大学短期大学部図書館

13）William Porter, *A Hundred Verses from Old Japan*（Oxford, 1909）,

Chunagon Yakamochi（画　葛飾応為）　　　跡見学園女子大学短期大学部図書館

14）歌川国芳『（錦絵　註入）百人一首』

中納言家持　　　跡見学園女子大学短期大学部図書館

15）歌川国芳『百人一首之内』（江戸、エヒ子、天保9年）

崇徳院　　　By courtesy of The British Museum.

16）歌川国芳『百人一首之内』（江戸、エヒ子、天保9年）

天智天皇　　　跡見学園女子大学短期大学部図書館

17）菱川師宣『百人一首像讃抄』（江戸、鱗形屋、延宝6年）と『百人一首像讃抄』（京都、皇都書林、延享3年）

崇徳院　　　Joshua S. Mostow, *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*（Honolulu: The University of Hawai'i Press, 1996）より

18）上田秋成『雨月物語』（明和5年）

「白峰」

［注］

①片桐洋一編『百人一首像讃抄』版本文庫9（国書刊行会、昭和50年）。
②島津忠夫訳注『百人一首』（角川文庫、昭和62年）53頁。
③有吉保『百人一首　全訳注』（講談社学術文庫、昭和58年）45頁。
④吉海直人「『千載百人一首倭寿』の翻刻と解題」（『同志社女子大学日本語日本文学』9号、1997・10）

＊討議要旨

木越治氏は、『雨月物語』「白峯」の挿絵を模した国芳の絵によって崇徳院の歌の解釈はどのように変わったか、と尋ね、発表者は、このシリーズは歌舞伎の影響が大きい、また、同じ頃出版された『百人一首一夕話』は、作者の逸話と和歌とが一体となって享受されている、これも、歌そのものの解釈の変更というより、背後にある崇徳院の生涯を画像化したものとしてみることができる、と答えた。

大黒貞明氏は、「奥山に」の歌はもともと読み人知らずなのに、百人一首では猿丸太夫の歌になったのはなぜか、と尋ね、発表者は、それは定家の仕業であろう、と答えた。

吉海直人氏は、百人一首の編集そのものに、作者の人生史を象徴する歌を選ぶ、という意図があっ

たのではないか、と発言し、発表者は、国芳の絵は、『百人一首像讃抄』のように歌仙絵と歌絵が別にあるのではなく、その二つを一体化したものとして見ることができる、とその意義を強調した。