

鉄心齋文庫本「伊勢物語図屏風」に関する一考察

大口裕子

*キーワード

伊勢物語・屏風・嵯峨本・風俗画・鉄心齋文庫

はじめに

格を提示したい。

屏風はその主題を一目のうちに収めることができ、大人数での鑑賞が可能な形態である。屏風は調度品であり性格は相違するが、この点が、場面を少しずつ広げ少数で享受する絵巻や絵本と異なる。

1、伊勢物語絵と屏風

本稿で取り上げる鉄心齋文庫本「伊勢物語図屏風」(紙本著色、六曲一双、国文学研究資料館蔵、以下、「本屏風」と呼ぶ)は近世の作品で、金地に濃彩で『伊勢物語』の四十五の場面が展開する華やかな作品である。¹⁾

本屏風は、二〇〇四年に鉄心齋文庫伊勢物語文華館にて開催された「鉄心齋文庫 第二十六回展示」で紹介された。また、特別展示「伊勢物語のかがやき―鉄心齋文庫の世界―」(主催・会場:国文学研究資料館、二〇一七年十月)でも展示された。前出の「鉄心齋文庫 第二十六回展示」に伴い発行された図録²⁾において、既に山本登朗氏が本屏風の概要や各場面の比定について論じられている。そのため、本稿では美術史の立場から、画面の分析および同時代の絵画との比較に重点を置き、本屏風の性

まず、伊勢物語絵(『伊勢物語』を絵画化したもの)の歴史と、伊勢物語絵の屏風について確認しておく。³⁾十一世紀初めに成立した『源氏物語』に伊勢物語絵巻の記述があり、『伊勢物語』は成立後まもなく絵画化され鑑賞されたと考えられる。しかし、現存最古の伊勢物語絵の遺品は鎌倉時代のもので、墨の繊細な線描を生かした「梵字経刷白描伊勢物語絵巻断簡」(諸家分蔵)や、濃彩で描かれた装飾的な「伊勢物語絵巻」(和泉市久保惣記念美術館蔵)が伝わる。続く室町時代から桃山時代にかけては、場面選択や構図が共通する二つの系統(大英図書館本系統、チエスター・ピーティ図書館本系統)の伊勢物語絵巻、絵本などが知られている。近世の伊勢物語絵史上の転機は、慶長十三年(一六〇八)、四十九図の絵入り豪華本「嵯峨本伊勢物語」(以下、嵯峨本)が初めて出版という

形で世に出たことで、それ以後、伊勢物語絵の享受相が大きく広がり、嵯峨本を踏襲した絵が大半を占めてゆく。

小画面から大画面へという観点からは、室町時代になり伊勢物語絵が襖絵や屏風絵に室内装飾画として描かれるようになること、また『看聞御記』永享二年（一四三〇）十月二十六日条の「障子色紙 源氏伊勢物語等画図 為常御所」の記事から、伏見宮貞成親王を迎える勸修寺邸での会所の座敷飾りとして、源氏物語絵とともに伊勢物語絵が色紙に描かれ障子に貼り交ぜられていたことが仲町啓子氏により指摘されている⁽¹⁾。

現在、貼交ではなく一隻に一場面あるいは複数の場面を描く近世の伊勢物語絵の屏風として、狩野派、土佐派、琳派などさまざまな画派による作例が知られる⁽⁵⁾。これらの作例と本屏風の間直接的な関係は見出せないが、図様の近似性が認められる作品として、大本山永平寺所蔵の「伊勢物語図屏風」（紙本着色、六曲一双、以下、「永平寺本伊勢屏風」）を指摘したい。この永平寺本伊勢屏風は岩の陰影法などの描写から、江戸時代前期、狩野派による制作と考えられている⁽⁶⁾。後に検討の俎上に載せる。

2、場面と構図

本屏風は、四十五場面に比定でき（39頁）、各場面は、山や水景、樹木、金雲、金霞などにより区切られる。概ね、右隻に物語の前半、左隻に後半の章段が配される。ただ、章段を確定し難いのが、左隻第三、四扇上部の場面（図1右部分）である。左の第七十八段「山科の禅師のみ



右隻



左隻

章段比定図 右隻 (出典：「伊勢物語のかがやき」展図録)

第29段 花の賀	第8段 浅間の嶽	第9段 富士の山	第6段 芥川	第4段 西の対	第3段 ひじき藻	初段 春日の里
第106段 龍田川	第9段 八橋	第9段 宇津の山	第23段 立田越え	第5段 関守	初段 陸奥のしのぶ もぢずり	
第27段 蟹のかげ	第12段 武蔵野	第20段 春の紅葉	第14段 くたかけ	第9段 隅田川	第7段 かへる波	第18段 白菊
第45段 ゆく虫		第23段 筒井筒				

章段比定図 左隻 (出典：同上)

第67段 花の林	第78段 山科の 禪師のみこ	不明 (第66段難波津か)	第68段 住吉の浜	第119段 形見こそ 今はあたなれ	第49段 若草の妹
	第83段 小野の庵へ 参る				第98段 梅の作り枝
第101段 あやしき藤の花	第95段 たかさ の関	第93段 たかさ いやしき	第87段 布引の滝 行(水に敷かく)	第87段 海士の漁火	第71段 神の窟垣
第60段 花橋	第63段 つくも髪	第87段 君や来し	第69段 君や来し	第81段 塩釜	第80段 衰へたる 家の藤
		第82段 渚の院の桜	第65段 恋せじの櫻	第51段 人の前栽に菊	



図1

描き、画面に奥行と遠近感が生まれている。ただし、下方の山々は物語に登場しない無名のそれである。同じ手法をとる「伊勢物語図屏風」に、中町啓子氏が紹介された、土佐派の絵師による二曲一隻の桃山時代の屏風がある。⁸⁾

続いて建築物は特に左隻で顕著だが、「ハの字型」に配置される。末広りの安定感に支えられ、屏風中央の空間に多くの場面を描き込める。そして、山本登朗氏が「ひとつづきの家屋がいくつかの章段の舞台として併用されたり、ひとつの水面が海辺の章段や河辺の章段に併用されたり、数多くの場面が入れ子のように巧妙に組み合わせられている」と指摘されるように、合理的な方法を採用している。⁹⁾

こ」の方へ向かうが、間に川があり、主人公の装束も異なる。水際と手をかざす主人公一行というモチーフから、船は描かれないが第六十六段「難波津」を比定しておきたい。なお、「難波津」は嵯峨本には含まれていない。本屏風の構図としては、物語に登場する山、例えば富士山や浅間の嶽は右隻、生駒山は左隻だが、いずれも上方すなわち遠景に配する。また、雲や霞は金箔、上部の山の端は金砂子を用いて画面に輝きの変化をつけ遠近感を表出し、名峰の姿を強調する。一方、画面下方の前景には金雲とともに重なる山々や樹々を

しかし、各場面を区切る山や金雲、さらに金地の地面に大きなスペースを割きすぎる余り、空間処理に難がある場面もある。例えば、右隻第六扇の第二十七段と第四十五段のそれぞれの主人公の男はかなり接近し、両者の間に竹垣を描くものの窮屈に感じられる。また、左隻第五扇の第九十三段「たかきいやしき」や第九十五段「へだつる関」は、同じ部屋での出来事を異なる角度から捉えたもので、不自然な感は否めない。これは後述する、筆者と享受者（制作背景）の問題に関わってこよう。

3、嵯峨本との関係

本屏風は、基本的には嵯峨本の図様を踏襲しているが、嵯峨本四十九図の内、本屏風がない段は五図ある。それは、第二十二段「千夜を一夜に」、第二十三段「高安の女」、第二十四段「梓弓」、第四十一段「緑衫の袍を運ぶ・洗ひ張り」、第二百二十五段「つひに行く道」である。

画面形態から見ると、嵯峨本は縦長だが、本屏風では、横長、方形、L字型と、さまざまな形態に応用している。そのため、例えば第七段「かへる波」のように、登場人物を増やす例や、第八段「浅間の獄」のように、反転して印象を変える例がある。

一方、本屏風には、嵯峨本と異なる図様がある。それは第六十三段「つくも髪」（図2）で、他の伊勢物語絵にも見られない特異なものである。嵯峨本（図3）を始め諸本は、室内の男を女（老女）が垣間見する場面だが、本屏風は、男が簀子から室内の女を垣間見しており、男女が逆転

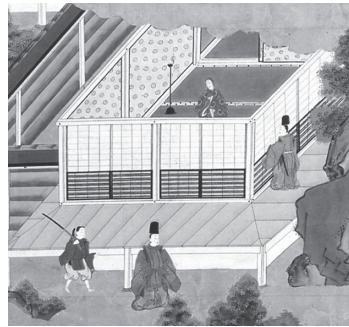


図2



図3

している。本屏風は、嵯峨本のあとに展開する場面、すなわち男が自宅を訪れると知った女が慌てて自宅に戻り横になった、それを男が垣間見していると、女が嘆きながら「さむしろに…」の歌を詠む場面だろう。

しかし、本屏風では女は横にならず、物語の時間的な推移は正確には絵画化されていない。さらに、建物のすぐ下方の、従者を連れた人物（図2下方）について、他の章段に帰属するモチーフがない点、女を垣間見する男と烏帽子・狩衣も同じ点から、女のもとを訪れる主人公を異時同図法で描いたと解釈したい。つまり、本屏風では、嵯峨本と男女を逆転させる改変を行ったため、説明的な描写を加えたのではないか。

では、なぜこのような改変を行ったのだろうか。その理由として、女が積極的に男にアプローチすることをはしらないとする儒教的な思想が背景にあるために、本屏風では女が「待つ」存在として描かれていると

考える。制作背景については、既に山本登朗氏が、「全体に豪華な金地で飾られたこの屏風は、高い身分の家の婚礼などのために作られた可能性が大きい」と指摘された。第六十三段の女が「待つ女」に改変されている点、第二百二十五段「つひに行く道」の臨終の場面がない点からも、筆者も嫁入り本などの慶事を想定したい。

4、風俗画との関連

本屏風の大きな特徴として、風俗画との関連がある。第二十三段―一の「筒井筒」に当世風の衣装を着用した人物が多数加えられ、嵯峨本になかった要素が意図的に加えられていることを山本登朗氏が既に指摘されている。¹⁹⁾ 嵯峨本(図4)は井桁から井戸をのぞき込む幼い男女二人のみで、上方には暖簾のかかった建物の壁があり、物語の舞台となった田舎の様子を表す。それに対し、本屏風(図5)では、登場人物も総計十四人に及び、建物も増える。主役の子どもの右に立つ女性が振り分け髪の長さを測るような素振りを見せるのは、和歌の内容を表しているためだろう。左の群像も、主役の子どもの方へ歩みを進め、指差して、鑑賞者の視線を主役の二人に誘導する。また、建物の中から、暖簾越しにそのさまを眺める女性(図6)も描かれる。

ここで、先述した永平寺本伊勢屏風を見よう。右隻に初段「みちのくのしのぶもぢずり」、第二十三段「筒井筒」、続いて第二十三段の「立田越え」の三場面、左隻に第十四段「くたかけ」、第百六段「龍田川」の二

場面が描かれている。「筒井筒」では、主役の二人のほかに、井戸に歩み寄る女とそれを暖簾の陰から覗く子供(図7)が描かれるが、女は右手



図4



図5

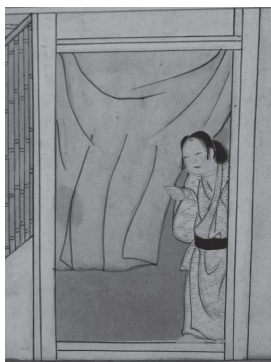


図6



図7

を主役二人に向けた説明的な描写である。また、暖簾の陰から覗く図様も、本屏風と共通するモチーフである。なお、暖簾の陰から屋外を覗く人物のモチーフは、「洛中洛外図屏風」にも散見される。例えば、十七世紀前半の制作になる岩佐又兵衛の「舟木本洛中洛外図屏風」（国宝、東京国立博物館蔵）の左隻第一扇の中央部分、五条通にて商店が軒を連ねる中に、女性が暖簾の陰から往来を眺めている描写がある。

さらに、本屏風の肩車される子ども（図8）も風俗画に見られるモチーフである。例えば、十七世紀制作の「阿国歌舞伎図屏風」（出光美術館蔵）の阿国の舞台を見る群衆の中に、肩車の子供（図9）がいる。本屏風と同様、両肩に跨らず、右肩だけに足を揃え乗っている。ここでも阿国の舞台を指さす人々が描かれて鑑賞者の視線を舞台へと誘う。このように、本屏風は、説明的で動きのある表現を風俗画から取り入れることで、画面に活気もたらされている。

加えて、永平寺本伊勢屏風との図様の共通性で挙げられるのが、第十四段「くたかけ」である。この段については仲町啓子氏が以下のように



図 8



図 9



図 10

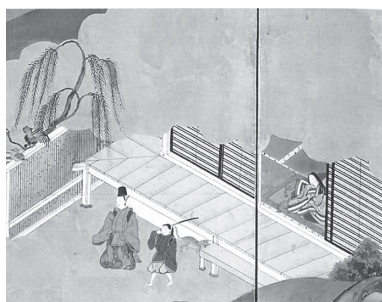


図 11

指摘されている⁽¹¹⁾。それは、鎌倉期の作品と桃山時代制作の土佐派による「屏風」および「如慶本」（住吉如慶筆「伊勢物語絵巻」東京国立博物館蔵）には「見送る女」が描かれ、さらに「久保惣本」と「屏風」及び「如慶本」では女に応えるかのように「振り返る男」が描かれるという指摘である。嵯峨本（図10）では、女は室内を向き、男は振り返らない。一方、本屏風（図11）では、振り返らない男に女が室内から視線を送る。本屏風のような「見送る女」と「振り返る男」は、永平寺本伊勢屏風、原本が鎌倉時代に遡る「異本伊勢物語絵巻」（天保九年（一八三八）、狩野養信ほか模写、東京国立博物館蔵）、「伊勢物語絵本」（チェスター・ピーティ図書館蔵）などにも見出せ、片や男はつれなく片や女は未練があるという本段の内容を直接的に表現した描写と言えらるだろう。

次に、当世風俗について考えたい。本屏風第八十七段「海士の漁火」



図 12

で、舟に乗る海士の髪型は月代を剃り、鬘を結った当世風俗として描かれる(図12)。当世風俗を描く伊勢物語絵に、十七世紀初頭制作の「伊勢物語絵巻」(スベンサー・コレクション蔵)があり、初段、四十四段、六十九段、百七段に当世風俗の描写がある。例えば、初段では、馬上の二人は鬘を結び、脇差を帯びて小袖に袴を纏い、近世の武家の姿と考えられている。また、狩に従う従者たちが南蛮風の帽子を被り、十六世紀末の異文化への動向が窺われると指摘される。¹³⁾このように、風俗表現に時代性が反映された伊勢物語絵の一例としても本屏風は重要である。当世風俗を描くことで、遠い王朝の物語ではなく、鑑賞者にとって親近感の湧く作品となったことだろう。

5、モチーフの表現について

人物表現についてだが、まず、主人公の男は、衾と冠束帯を除いて装束から三種に分けられ、一見してそれと分かる。具体的には、第一に、烏帽子狩衣(第十四段「くたかけ」、図13ほか)で、緑色の狩衣には、金泥で忍草文様が描かれている。第二に、冠直衣(第九段「八橋」、図14ほか)で、薄縹の直衣には三重襷文が描かれる。第三に冠直衣(第九段「宇津の山」、図15ほか)で、白い直衣に臥蝶丸文らしき文様が描かれ

る。女性の装束や几帳の紋様も華やかで、金泥も用いた装飾もなされる。顔貌表現は、主人公や女は白く塗り、頬と本来の眉の辺りに赤みをさす。唇も赤く、真ん中に墨線をひく。鼻については、高貴な人物の横顔であっても鼻梁を描く場合もあり、小鼻も描く。また目は、上瞼、下瞼ともあり、瞳を点じている。男の顔が細長い卵型のもの(第百一段「あやしき藤の花」、図16)、四角型のもの(第七十八段「山科の禪師のみこ」、



図 15



図 13



図 16



図 14

図17)などあり、目じりの上がり方の角度などから見ても、少なくとも二種類の手が考えられる。従者たちも表情豊か(第七段「かへる波」、図18)で、活き活きとしたニュアンスを与えている。しかし、人物の表現について、例えば第五十段「行く水に数かく」の筆を握る女の手(図19)のように、形状が破綻している例も挙げられ、技量不足の点も見受けられる。

自然表現には意を尽くし、複数の種類の樹木の葉を丁寧に描き分ける(右隻第二扇下部、図20)。葉叢は濃い緑の上に白緑で立体感や陰影をつけ、岩には点苔も施される。

また、本屏風の漢画的な要素として、まず岩の表現がある。なだらかな山が多い中で、第九段「宇津の山」の岩(図21)、第六十六段「難波津」の太湖石のような岩がアクセントとなっている。次に、画面(表



図 17



図 18



図 21



図 19



図 20

1)が挙げられる。唐紙を除く屏風や壁貼付を見ると、水墨山水図、水墨波濤図、淡彩浜松図、淡彩秋草図がある。特に、第一百一段「あやしき藤の花」(図22)の壁貼付の水墨山水画は特に滲みを生かした潤いある南宋の水墨画風である。

水流について、特に第七十八段「山科の禪師のみこ」の邸宅の前の水流(図23)に注目すると、まず霞型で蛇行した形態が縁どられ、その中に、楕円型の同心円のような水紋が描かれる。こ



図 22

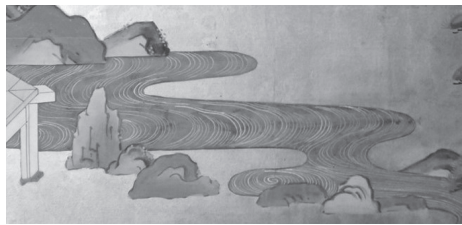


図 23



図 24

れるものから、時代が下るにつれ、複数の組の草花の根元を揃えて配置して地面の存在を暗示し、さらに土坡や霞が加えられるようになると指摘されている¹⁴⁾。本屏風の秋草にも土坡があり、植物の描写も定型化が進んだ時代の作例と考えられる。

最後に、本屏風の最大の問題点として主要モチーフの欠如がある。第一に、第四段「西の対」の月。ちなみに、第六十九段「君や来し」にも描かれない。

ここで想起されるのが、尾形光琳（一六五八〜一七一六）の国宝「紅白梅図屏風」（二曲一双、MOA美術館蔵）である。右隻に紅梅、左隻に白梅を、中央に満々と水を湛える水流を置く。この水流が、「光琳波」と称される装飾的な文様である。本屏風と直接的な影響関係は考えられないが、本屏風にはこの光琳波の如き意匠的な表現が認められる。

続いて、第十二段「武蔵野」の秋草は、ハギやキキョウ、フジバカマを組み合わせた叢が点在し、叢の根元には淡く土坡が表現される（図24）。ここで比較したいのが、「伊年」印を持つ十七世紀の制作になる、「四季草花図屏風」である。「伊年」印の捺された草花図屏風の作例は多いが、俵屋宗達の工房で商標のように用いられたと考えられている。伊年印の草花図の時代的な変遷として、背景に何もなく草花がほぼ均等に配置さ

第二十九段「花の賀」では嵯峨本同様月が描かれ、屏風に月が複数あるのを避け、上方に配置された「花の賀」で代表させた可能性もある¹⁵⁾。しかし、第九段―四の「隅田川」の都鳥、第四十五段「ゆく蛩」の蛩、第八十段「衰へたる家の藤」の藤の花¹⁶⁾といった、必須のモチーフが描かれないのは不審が残る。一部の建築物や人物描写に技量不足がある点とも合わせ、主要モチーフの重要性を絵師が理解せず削ってしまったと考えるのが妥当ではないか。本屏風の筆者は町絵師やその工房によるもの、享受者は町衆や豪商を想定したい。

おわりに

本屏風は、『伊勢物語』の四十五場面を配し、金を多用した華やかな作例である。顔貌や装束や樹木、草花、画中画などのモチーフも丁寧に描いている。本屏風の大きな特徴として、嵯峨本を踏襲しつつ、風俗画の要素や当世風俗、さらに独自の図様も取りこんだ点がある。その結果、説明的で、親しみやすい作品となった。空間処理の不自然さが一部に見られるため、町絵師やその工房が筆者として、また豪商や町衆などの慶事が制作の背景として想定される。最後に、制作年代は、意匠化が進んだ十八世紀、江戸中期ごろと考える。

以上見てきたように、本屏風は単なる嵯峨本の踏襲には留まらない、近世における伊勢物語絵の享受の一端を語る作例である。

〔注〕

- (1) 法量は、各縦一五六・〇cm、横三五六・〇cm。
- (2) 『鉄心斎文庫所蔵 芦澤新ニコレクション展VI 「伊勢物語図屏風」の世界』鉄心斎文庫伊勢物語文華館、二〇〇四年。
- (3) 伊藤敏子『伊勢物語絵』（角川書店、一九八四年）、羽衣国際大学日本文化研究所編『伊勢物語絵巻絵本大成』研究篇・資料篇（角川学芸出版、二〇〇七年）。
- (4) 仲町啓子「室町から江戸初期の伊勢物語絵制作」（山本登朗編『伊

勢物語 享受の展開』竹林舎、二〇一〇年）。

- (5) 『東洋絵画の精華―クリーヴランド美術館のコレクションから―』（サントリー美術館、一九九八年）、『幻の宮 伊勢斎宮』（斎宮歴史博物館、一九九九年）、『特別展 伊勢物語 雅と恋のかたち』（和泉市久保惣記念美術館、二〇〇七年）、『王朝の恋―描かれた伊勢物語』（出光美術館、二〇〇八年）、『源氏絵と伊勢絵―描かれた恋物語』（出光美術館、二〇一三年）など参照。他に、「伊勢物語図屏風」（江戸時代前期、六曲一双、紙本金地著色、パーク・コレクション旧蔵）がある。
- (6) 『大本山永平寺 所蔵絵画の名品展』（福井県立美術館、二〇〇二年）、『特別展 伊勢物語 雅と恋のかたち』（和泉市久保惣記念美術館、二〇〇七年）。
- (7) 例外的に、「伊勢物語図屏風」（十七世紀後半、八曲一隻、根津美術館蔵）では、富士山は第三、四扇の画面の中段に配置されている。
- (8) 仲町啓子「近世初期の伊勢物語図屏風について」（『古美術』九七、一九九一年）、前掲注4仲町氏論文。
- (9) 前掲注2図録。
- (10) 前掲注2図録。
- (11) 前掲注4仲町氏論文。
- (12) 前掲注4、注8仲町氏論文にて紹介された桃山時代、土佐派系の絵師による「伊勢物語図屏風」（二曲一隻、個人蔵）を指す。
- (13) 前掲注3『伊勢物語絵巻絵本大成』研究篇の河田昌之氏解説。

(14) 『大琳派展 継承と変奏』(東京国立博物館、二〇〇八年) 作品番号 I-66 「四季草花図屏風」の田沢裕賀氏解説。

デジタルアーカイブ(特060-0017)によります。ここに記して深甚なる謝意を表します。

(15) 「伊勢物語図屏風」(斎宮歴史博物館蔵)では、月は二場面(第四段「西の対」、第六十九段―二「君や来し」)に描かれる。この屏風については、木戸久仁子「斎宮歴史博物館蔵伊勢物語図屏風について―第百二十一段を中心に―」(『三重大学 日本語学文学』一二、二〇〇一年) 参照。

(16) 藤の花の瓶を描かない伊勢物語絵として、大英国書館本系統などがある。

謝辞

本稿は、国文学研究資料館主催の平成三十年度地域資料専門部会委員会議(平成三十年五月三十一日)の調査収集シンポジウム「魅惑の鉄心斎文庫―伊勢物語の(文化史)―(国文学研究資料館基幹研究「鉄心斎文庫伊勢物語資料の基礎的研究」の研究成果として)における発表に基づく。席上及び基幹研究の研究会にて貴重なご助言を賜りましたことに心より御礼申し上げます。

また、本稿執筆にあたり、服飾表現については、伊永陽子氏(文化学園大学文化ファッション研究機構 共同研究員)にご教示を賜り、「伊勢物語図屏風」(斎宮歴史博物館蔵)の調査においては、斎宮歴史博物館の岸田早苗氏、榎村寛之氏にご高配を賜りました。

さらに、本稿の図版掲載にあたり、出光美術館、大本山永平寺、和泉市久保惣記念美術館の各位にご高配を賜りました。なお、嵯峨本の画像は国立公文書館デ