

Adam Bednarczyk

キリスト教の神と大乘仏教の論理—西谷啓治によるキリスト教積義

Analecta Nipponica 1, 113-136

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Waldenfels, Hans 1966. „Absolute Nothingness. Preliminary Considerations on a Central Notion in the Philosophy of Nishida Kitarō and the Kyoto School”. *Monumenta Nipponica* 21, no. 3/4, 354–91.

Yusa, Michiko 2002. *Zen and philosophy. An Intellectual Biography of Nishida Kitarō*. Honolulu: University of Hawaii Press.

<http://plato.stanford.edu/entries/kyoto-school/>

論文の日本語レジュメ

Aleksandra Skowron

キリスト教の神と大乘仏教の論理－西谷啓治によるキリスト教釈義

本論文の目的は、西田幾多郎(1870-1945)によって確立された哲学である京都学派の後継者の一人、西谷啓治(1900～1990)が提唱したキリスト教の仏教的解釈について分析することである。西谷の主張を理解するためには、キリスト教における神の概念と神と人間の関係性についての彼の考察が重要である。

西谷の解釈を前にすると疑問を呈することがあるかもしれない。しかし、実存的信頼性の啓示が仏教だけでなく、あらゆる宗教的な生活と繋がりをもっていると西谷は言っている。従って、西谷はキリスト教の真の教えを考究しつつ、それを何らかの形で自己の思想体系へ組み込むことを試みた。さらに、この宗教的経験の概念こそが西谷のキリスト教に対する思索の中で重要な役割を果たしたと考える。

西谷の哲学は絶対性と相対性の関係だけでなく、宗教的経験もが西田幾多郎の“自己同一性絶対矛盾の論理”に基づいて理解されている。つまり、西田の理論は実存的且つ宗教的側面から把握しなければならないことを注視する必要がある。

上記の枠組みにおいて、西谷のキリスト教の神と神の愛に対する解釈、すなわち全能と遍在と、そこに西谷が付与する新しい意義を分析する。

Keywords: Nishitani Keiji, Buddhism, Christianity, philosophy, nothingness, God, absolutely contradictory self-identity, paradox, logic.

Adam Bednarczyk

褻晴の境目にて —「女絵」「男絵」の観点から『源氏物語』の絵合—

はじめに

絵合とは、左右の二方に分かれて判者を定め、持ち寄った絵を出陳し、その優劣を判定して輸贏を競う遊戯である。古代中世の絵合を論じる和田英松の先行研究で、『源氏物語』の絵合については、「平安朝に於いては、源氏物語意外には、繪合の事が見えないのでありますが、…紫式部が繪合を考案して、仕組み、これを物語中に加へたものでありませうか、または今日傳はつて居る文獻には見えないけれど、他の物合と同じやうに、繪合を行はれた事があつたので、それによって、式部の心に描いた繪合の一章を書きあらはしたものでありませうか、別に考定すべき徴證もないのでありますが、兎に角架空の事にしても、この繪合の巻は、繪合の研究にとつては、重要なものであります」(和田1928:34)と記される。その繪合の重要性の理由は、繪合巻に描写された絵画への貴族社会の関心のみならず、宮廷での多面的な社会関係および政治的な背景をさらに反映する貴重な記述となることである。また、この催物で陳列された絵画をめぐる記述によって、当時の絵に対する態度の有様も把握できる。つまり、繪合で出品された絵を見ると、これらを二種、所謂「女絵」と「男絵」に大別できる。このような区別は、式部が叙述した繪合において重要な役割を果たし、行事の経緯にも影響を与え、また絵画に関わる仕来りの根拠となったと考えられる。そこで、本論では文芸史上最初の繪合について、「女絵」と「男絵」を中心に捉えながら、これらの文化的・社会的な機能と意味を論述したい。

絵合と天徳内裏歌合

四辻善成著の『河海抄』を見ると、源氏「物語」の時代は醍醐朱雀村上三代に準ずる歟桐壺御門は延喜朱雀院は天慶冷泉院は天曆光源氏は西宮左大臣如此相

當する也」(四辻1967:2)とある。物語中の主要人物・事件・行事が逐一醍醐村上朝の史実に当てはまるのは疑わしいが、『源氏物語』に描かれた令泉院御前の絵合の典拠としては村上天皇天徳四年内裏歌合が挙げられている。峯岸(1952:11-2)、清水(1980:259)、石田(1980:112-5)、吉野(2003:11-7)などによると、四辻の見解は誤らず、物語原文と村上天皇の主催による歌合を照合してみれば、全要所が一致するのである。また、清水は「河海抄は物語の冷泉帝を史上の村上天皇に、光源氏を一世の源氏西宮左大臣高明に準じたものであると解していた基本線から、冷泉帝御前の絵合の行事にはとくに西宮記によって天徳歌合を引用した」と述べている(清水 1980: 259)。従って、十世紀頃、多様な物合が開催されても、『源氏物語』の作者はなぜ絵合を書いた折に天徳歌合を模したのであろうか。

史上最古の絵合の実例は永承五年正子親王家で行われた催物であるが、清水が気付いているように、約五十年前、「紫式部の寛弘のころ、ましてそれより百年前の延喜天暦のころは物合として絵合が行なわれ、絵そのものが独立に鑑賞されたとは考えにくい。また、その絵が物語絵であったとはいっそう考えにくい。なぜなら、物語の地位は低く、とうてい天子の御前に出せるものではないからである…おそらく紫式部は物語執筆にあたり、準ずべき絵合の実例は持たなかった」(清水 1980: 263-4)。作者が帝の前での絵合を執筆した、そして天徳歌合を模倣した理由に関する示唆は物語原文に入ったと考えられる。

さるべき節会どもにも、この御時より、と末の人の言ひ伝ふべき例を添へむと
おぼし、私さまのかゝるはかなき御遊びもめづらしき筋にせさせ給て、いみじき盛
りの御世なり(紫 1994: 184)

冷泉帝の御前で催された絵合は「めづらしき筋」のことであったが、「この御時よりと末の人のいひつたふべき例を添へむ」¹、つまり、しばしば引き用いられた村上「天曆聖主」²の宮廷の礼儀と同様に冷泉帝の御代が前例を創始し、かつ果敢なき風雅の天徳歌合と同じに、「はかなき御遊び」である絵合のような新趣向が現れ、物語は「私さま」のことしか書かないが、冷泉帝の御代は「いみじき盛りの御代なり」ということになる。また吉野は、『源氏物語』の絵合が物語成立の直前である円融・一条期の不遇に対して、村上朝の代表的な文化企てとして捕捉されていくことになる一大行事である天徳歌合への言及により、延喜天暦両朝の「聖代」の理想化という側

¹ 『河海抄』は「此御時よりとすゑのいひつたふべき例そへんと」をあげ、「天下明徳皆自虞舜始史記第二
五帝本紀例は始、自聖代者也」と注するのである(四辻 1967: 183)。

² 『小右記』天元五年二月十七日の条を参照。

面を示すと主張している(吉野)。この「聖代」催しの一例である天徳歌合と同様に、絵合などの新例によっては、冷泉朝の「聖代」の出現が示されているわけである³。

『源氏物語』の絵合における天徳四年内裏歌合との間の関係、そこから表面化してくる物語内の過去をめぐる問題などは特に吉野が論じたものに指摘された(吉野 2003: 11)。『河海抄』によって光源氏が源高明によそえられるという要点を考えるならば、まず左右の方人について述べるべきである。絵合巻の催しは両氏との葛藤で、つまり斎宮女御方(左方)と弘徽殿女御方(右方)とが競う絵合の背後には、光源氏家と藤原氏の権中納言家との政権争いがあるが、天徳歌合にはそのような要素が見出しがたい。従って、両氏の対立は天徳内裏歌合になかったもので、絵合には関わらない。しかし、源高明は、右方の筆頭で、判者の補佐の任務も全うしている。歌合の九年後、安和の変という謀反のため、左遷されたのである。この高明の左降は光源氏の須磨退居の場面に想起される表現であることが指し示されている。また、絵合に光源氏が左方筆頭で、歌合には左右逆になり、高明は右方筆頭であったが、最後には絵合の場面と同様に左が勝つものが見られる。高明の左遷および源氏の絵合に勝利したのは共通項とする二つの出来事である。政治的な件から敗走したらしい須磨に流謫した源氏は遂に都に戻り、再び文化の中枢を担い、後宮争いにおいて主導権を握って絵合に優勝を獲得した。これに対して、歌合における高明の政治的文化的中枢への中心的な参与には、吉野が気付いたように、「砂上の楼閣のごとき印象が生じる」のである。なぜなら、高明は左遷によって、最終的に政界から退いた。両者に関する出来事は史上の時系列の逆の順序で喚起されたが、絵合で須磨の絵日記の陳列なしには源氏は高明を乗り越えることができないと考えられる(吉野 2003: 12-4)。

冷泉「聖代」と村上「聖代」との繋がりも絵によっても現実化している。太田が「須磨の絵の披瀝は国魂の奉納という姿を現出させ、古代的な帝王の姿を冷泉帝に持たせることによって聖代を現実させている」と主張する(太田2001: 271)。光源氏の須磨の絵は、小林の意見を引きつつ、高度の鳥瞰的な視線によって眺望さ

³ 冷泉朝の「聖代」などの根拠は文芸史における「延喜天曆准拠説」と結び付いている。この説は『河海抄』に確立したと言われており、加藤の説明によると、「源氏物語の天皇たち—桐壺・朱雀・冷泉を、それぞれ史上実在した醍醐・朱雀・村上に比定し、その時代の史実をふまえて源氏物語は書かれているとする」説である。延喜天曆准拠説の根拠として挙げられているのは、『河海抄』に見られる「桐壺—醍醐」説や「光源氏—源高明」説をはじめとして、桐壺巻の寛平遺誠、絵合巻の「延喜の御手つから」、明石巻の「延喜の御手より」等といった例を含む『紫明抄』にも継承されている。桐壺巻の冒頭とする「いづれも御代にか」さえ、不特定の王朝であるが、加藤が目するよう、次第に醍醐朝と重ねられていき、延喜天曆時代の史実が物語に踏まえられていることは、今日でも広く認められている(加藤 1990: 104-106)。

せる世界を「集約する表現媒体」(小林 1999: 491-496)だけではなく、この絵によっては特に冷泉帝の聖代が仮構されると解できる。また、冷泉「聖代」の成り立ちえた根拠に関して、吉野の見解では、「須磨の絵日記による光源氏方の勝利、さらに絵の藤壺への終着というかたちで、物語の表面に括りつけられていることになる。史上の「聖代」ならざる冷泉「聖代」の現実には、須磨流離という物語内の歴史が喚び込まれ、その成立の淵原として定位されていく」と言える(吉野 2003: 17)。

須磨の絵日記の他、絵合に梅壺女御の方が出品した「延喜の御手づから事の心書かせたまへる」巻を窺うことができる。この文章において延喜天曆准拠説の一つの根拠としての「桐壺—醍醐」説と関係がある「延喜の御手づから」という表現は「この物語に最初に登場する絵が、亭子院の描いた(描かせた)長恨歌の絵であることは先に見た。その「亭子院」と「延喜」とが響き合いながら、「桐壺」で提示された皇統授受に関わる問題を「絵合」が引き継ぐ様相を示している」と見なされる(甘利 1991: 35)。

絵合の背景

光源氏が須磨・明石の流謫の生活を終えて帰京した二年余り後の春三月に催された絵合は梅壺女御の入内に関係がある。物語中には次のように語られている。

上は、よろづの事にすぐれて絵をけうあるものにおぼしたり。たてて好ませ給へばにや、二なく描かせ給。斎宮の女御、いとをかしうかせ給べければ、これに御心移りて、渡らせ給つゝ、かき通はさせ給。殿上の若き人／＼もこの事まねぶをば、御心とどめてをかしきものに思ほしたれば、ましてをかしげなる人の、心ばへあるさまにまほならずかきすさび、なまめかしう添ひ臥して、とかく筆うちやすらひ給へる御さま、らうたげさに御心しみて、いとしげう渡らせ給て、ありしよりけに御思ひまされるを、権中納言聞き給て、あくまでかど／＼しく今めきたまへる御心にて、我人に劣りなむやとおぼしはげみて、すぐれたる上手どもを召し取りて、いみじくいましめて、又なきさまなる絵どもを、二なき紙どもにかき集めさせ給う(紫 1994: 173)

冷泉帝は以前から権中納言(頭中将)の姫君弘徽殿女御に親しんでいたが、帝は絵を嗜み、前斎宮梅壺(秋好)が絵を立派に描くので、しばしば斎宮の所に渡り通い、互いに絵を描きかわして寵愛するようになった。権中納言は、梅壺女御

への対抗心、即ち負けまいと思う競争意識から、弘徽殿女御のため、評判の絵師をかかえ、帝の好みに合わせるように細心な注意を払う最高の料紙に優れた名画を描かせて蒐集している。権中納言は、「物語絵こそ心ばへ見えて見所あるものなれ」とて、おもしろく心ばへある限りを選びつゝかゝせ給。例の月次の絵も見馴れぬさまに、言の葉を書きつけて、御覧ぜさせ給」（紫 1994: 173）ということである。それに対して、源氏は「あながちに隠して、心やすくも御覧ぜさせず、なやましきこゆる、いとめざましや」と権中納言を嗤うものの、競争上、斎宮を後援し、また「古代の御絵どものはべる、まゐらせむ」と冷泉帝に約束した。その後、紫上と供に二条院の御厨子に納められた当世向きの絵を調べに赴いた。二条院においては、「絵ども入りたる御厨子ども開かせたまひて、女君ともろともに、「いまめかしきはそれ／＼」と、選り調へさせたまふ。「長恨歌」「王昭君」などやうなる絵は、おもしろくあはれなれど、「ことの忌あるはこたみはたてまつらじと選りとどめ給ふ」（紫 1994: 174）とあるが、源氏が須磨の謫居中に描いた日記絵の箱を取り出し、特に浦々の景色がはっきり描かれてある絵を選出した。結局、中宮の前に催された絵合の時には権中納言、源氏が蒐集された絵画の中で特に諸人の興味を惹く物語絵、梅壺方では由緒ある古い物語絵、弘徽殿方では新作の物語絵が出品された。

従って、冷泉帝をめぐって光源氏と権中納言との対立は、『源氏物語』に叙述された絵合の行事の起因になったことが明らかである。伊井（1990: 17）、太田（2001: 259）などのように、絵合の開始の背景は絵の嗜好が政治にまで影響を及ぼすようになっていたことを窺わせる場面である。また、その絵合を経て冷泉朝は固めていくことになったと考えられる。

権中納言の「物語絵こそ心ばへ見えて見所あるもの」と「例の月次の絵」

前斎宮女御の絵を描くこのについて、原文は「いとをかしうかゝせ給べければ、…心ばへあるさまにまほならずかきすさび」（紫 1994: 173）とあるのにより、秋好の絵の風情は型通りでない描き方であった。しかし、この手すさびに書かれた絵は実際にどのような絵をさすかとは明らかではない。後述するが、当時の貴族女性の間で評判の良い物語は、男女の恋愛・宮廷の生活などを描く絵を含む絵物語として流行っていた。絵物語に重なり合う「女絵」と呼ばれる紙絵は女性の生活において重要で、教育的な役割などを果たしたと考えられる。梅壺女御も物語を題材とした絵を享受したのみならず、自らで「心ばへあるさま」を描いたと推測

させる。従って、権中納言は、恐らく冷泉帝の関心を惹いている絵の有様を知りつつ「物語絵こそ心ばへ見えて見所あるもの」を描かせて集め始めたであろう。また、「物語絵」以外、権中納言は「見馴れぬさま」の「例の月次の絵」も制作させた。寺田によると、この絵は「十二月年中行事図屏風などとして今日残っている、「四季の絵」とも言われるもの」(寺田1968:140)を意味すると思われる。清水は「紫式部の寛弘のころ、…絵そのものが独立に鑑賞されたとは考えにくい。また、その絵が物語絵であったとはいっそう考えにくい。なぜなら、物語の地位は低く、どうてい天子の御前に出せるものではないからである」(清水1980:263-4)と述べたことによって、「物語絵こそ心ばへ見えて見所あるもの」は藤壺中宮臨席の非公式的な絵合の出品となり、「例の月次の絵」等のような絵は公式の帝御前の絵合の出品として提出されたのは明確であろうが、権中納言が冷泉帝のために描かされた献上品としての物語絵は興味深い記述であると考えられる。

「長恨歌、王昭君などやうなる絵」

絵を選出するために二条院に赴いた光源氏は多くの絵を取り出したものの、「長恨歌、王昭君などやうなる絵は、おもしろくあはれなれど、「ことの忌あるはこたみはたてまつらじと選りとどめ給ふ」(紫1994:174)という場面が見られる。唐の玄宗皇帝と楊貴妃との恋愛についての物語および漢の元帝に仕えていたが、胡国に遣わされた官女の物語という不吉な話題の両作は和漢にわたる物語絵のたぐいだったものの流行を示しているが、これらの選定しなかったことは、寺田によると、「汚い物や不吉なことに用いられる物の、それに触れる人間の運命に与える汚れ、不吉さを信じ、それを大事に思うひとの上には避けねばならぬとする心の動き」(寺田 1968: 141)に関わってくるかもしれない。そのため、梅壺女御の教育を重んじていた光源氏は自ら物語絵を取捨選択し、悪い影響をもたらす恐れのある作品を排除したと解できるのである。

また「長恨歌」と「王昭君」の絵が出品物として選出されなかったのは、「ボーダーの絵」という問題とも結び付いていると思われる。女絵と男絵のテーマについては詳細に後述するが、ジェンダー的な概念を借りつつ、「女性性」を持つやまと絵と「男性性」を示す唐絵の境界に所謂「ボーダーの絵」が位置している。河添は、「絵合巻の王昭君や楊貴妃の紙絵などが示され、まさに境界にある絵の問題がたち顕れているわけである。とはいえ、これらのボーダーの絵を、文化的ジェンダーの図式に組みこんで、唐絵の男性性／中間に位置するもの／やまと絵の女性

性という図式をつくり上げればこと済む問題なのか、じっくり考える必要がある」と主張している(河添 1999: 363-4)。つまり、唐絵の世界で楊貴妃などが描かれたため、唐の女性性を体現したもので、唐絵の男性性とやまと絵の女性性に括られない、その中間に位置するものであるかもしれない。さらに、この「長恨歌」絵と「王昭君」絵の「ボーダー性」は絵合の文脈で二つの理由によると思われる。第一は、既述のように、唐絵と倭絵の間の明瞭な境界線がないことで、第二は、いわば「空間的な」境界線もないことである。女性だけが居並ぶ藤壺御前での絵合が行なわれた襲の空間に対して、唐絵の正統性を誇る冷泉帝御前での絵合の舞台となった晴の清涼殿の西廂の間であるが、光源氏が紫上とともに「殿に古きも新しきも、絵ども入りたる御厨子」を調べた所は中立の空間となると言える。

物語絵の争い

中宮藤壺の前で両方の女房達による絵合の会は「弥生の十日のほど」、節会などもない長閑な春の一日に行われることになった。出家して三条宮に住んでいた藤壺中宮は、その頃偶然に宮中にあり、女房達の絵の談義に耳を傾け、その出来事にも関心を持つようになり、一堂に集めて優劣を判定するのは最善と話がまとまった。伊井は、計画された催しの内密性ということに注目し、「この絵合は外部に漏れないように進められており、「あさはかなる若人どもは、死にかへりゆかしがれど、上のも宮のも片端をだにえ見ず、いといたう秘めさせたまふ」と、藤壺と方人に限られた場での争いで、帝や中宮づきの女房たちさえも見えることができなかつた」と述べている(伊井 1990: 27)。次いで、絵合巻においては、「中宮もまいらせ給へるころにて、方／＼御覧じ捨てがたく思ほす事なれば、御をこなひもをこたりつゝ御覧ず。この人／＼のとり／＼に論ずるを聞こしめして、左右と方分かたせ給ふ」(紫 1994: 175)とあり、後見人の光源氏と権中納言とが中心となり、相手が持ち出す作品を想定しながら、中宮の前での絵合に相応しい物語絵が選定されたと思われる。

中宮のもとでの非公開で催された絵合の参加者は、左の「梅壺の御方には、平典侍、侍従の内侍、少将の命婦。右には、大武の典侍、中将の命婦、兵衛の命婦」という中臈の女房達であった。左右両方が準備した出品はいずれも卷子本で、「こなたかなたとさま／＼に多かり。物語絵は、こまやかになつかしきまざるめるを、梅壺の御方は、いにしへの物語、名高くゆゑあるかぎり、弘徽殿は、そのころ世にめづらしくをかしきかぎりをゑりかゝせ給へれば、うち見る目のいまめかしきはなやかさは、いとこよなくまされり」(紫 1994: 174) 云々を見ると、絵の収集方向の

相違は絵合の両御所の作品に反映され、古代物語のトップ作品と現代評判の流行作品との対決であることが知られる。物語中に二番四作が描かれているに過ぎないが、実際の番数はもっと多かつたであろう(伊井1990: 28)。それを別として、物語絵合の際、

まづ、物語の出で来はじめの祖おやなる竹取の翁に、うつほの俊蔭を合はせて争ふ。「なよ竹の世に古りにけること、をかきふしもなけれど、かくや姫の…絵は、巨勢の相覧、手は紀貫之書けり。紙屋紙に唐の綺を袴して、赤紫の表紙、紫檀の軸、世の常のよそひなり

「俊蔭は、…白き色紙、青き表紙、黄なる玉の軸なり。絵は常則、手は道風なれば、いまめかしうをかしげに、目もかやくまで見ゆ(紫 1994: 176-177)

とあるのによって、左の前斎宮梅壺の方の出品である『竹取物語』を絵画化したものは巨勢相覧に描かれ、詞は紀貫之書いたものである。右の弘徽殿女御の方の出品は『宇津保物語』の俊蔭を描いた物語絵であった。右方は、左方が「反論の決め手がない」ため、一番を勝った。

一番が終った後、二番には、「次に、伊勢物語に正三位を合はせて、また定めやらず。これも右はおもしろくにぎはしく、内わたりよりうちはじめ、近き世のあたりさまをかきたるは、おかしう見所まさる」(紫1994:177)という。しかし、「今度もまた勝負がつぎがたい」ことがあったので、光源氏が顔を出して女房達の論争を興味深く見守り、「おなじくは、御前にてこの勝ち負け定めむ」(紫1994:178)という二度にわたっての絵合の企画を提案した。

絵合にみる物語批評

石原は、藤壺中宮の前での絵合について、「その判は、不思議にも絵の優劣でなく、主人公達の行動や身分・業績などの優劣である。これは絵というよりは物語合のようなものであり、この時代人々の物語批評の一端を示すものであろう」(石原 1971: 175)と述べているが、物語中には巨勢の絵、常則絵などが陳列されたことが明白に示されている。この中宮御前の物語絵合という場面には、絵の題材や筋についての討論は、絵の優劣を競わせる一つの方法と考えられる。

絵合に提出された物語絵は延喜頃に活躍した画家によって描かれたものもあったと紫式部が記した。「勝負がつぎがたい」絵は史実の絵合にも見られるため、

絵の内容についての討論はしばしば絵合に伴った判定の折、役に立ったのであろう。中宮が参加した絵合の場合、論議の内容については、左方の、竹取の翁の弁護論に対して、右方の、同作に対する批判についての一節が挙げられる。

「なよ竹の世に古りにけること、おかしきふしもなけれど、かぐや姫のこの世の濁りにもかかれず、はるかに思ひのぼれる契たかく、神世の事なめれば、あさはかなる女、目をよばぬならむかし」と言ふ。右は、「かくや姫ののぼりけむ雲井はげに及ばぬことなれば、たれも知りがたし。この世の契は竹の中に結びければ、下れる人のことこそは見ゆめれ。ひとついゑのうちは照らしけめど、もしきのかしこき御光には並はずなりにけり。阿部のおほしが千々のこがねを捨てて、火鼠の思かた時に消えたるもいとあへなし。庫持の御子の、まことの蓬莱の深き心も知りながら、いつはりて玉の枝に疵をつけたるをあやまちとなす」(紫 1994: 176)

蓬莱の玉の枝の失敗談などは物語の欠点を論っても、「当時の『竹取物語』の評価だったわけではなく、あえて難点を剔出してみせたにすぎない」と考えられている(伊井 1990: 29)。しかも、左方の絵に対する批評と同じに、右方の物語絵とした『宇津保物語』の俊蔭巻に対する抗弁論も描写されている。

「俊蔭は、はげしき波風におぼほれ、知らぬ国に放たれしかど、猶さして行きける方の心ざしもかなひて、つゐに人のみかだにもわが国にもありがたき才のほどを弘め、名を残しける古き心を言ふに、絵のさまも唐土と日本とをとり並べて、おもしろき事ども猶並びなし」と言ふ(紫 1994: 176)。

また、『竹取の翁』と『宇津保の俊蔭』と同様に『伊勢物語』と『正三位』についての論議も行われていた。

平内侍、「伊勢の海の深き心をたどらずてふりにしあつと波や消つべき

世の常のあだ事の引きつくるひ飾れるにをされて、業平が名をや朽たすべき」と、争ひかねたり。右の典侍、「雲の上に思ひのぼれるころにはちいろの底もはるかにぞ見る」

「兵衛の大君の心高さはげに捨てがたけれど、在五中将の名をばえ朽たさじ」との給はせて、宮、「みるめこそうらふりぬらめ年へにし伊勢をの海人の名をや沈めむ」かやうの女言にて乱りがはしく争ふ(紫 1994: 177)

云々とあり、『竹取物語』と『伊勢物語』⁴に対する作者の高い評価がうかがわれる。石田が主張したように、「この二つの物語は、…物語の原型への透視を我々に許す貴重な資料なのであって、螢巻の物語論と併せて、ここには、作者の、物語に対する深い洞察をうかがわせるものがある」(石田 1980: 110-1)。

藤壺の前では明らかに物語絵の争いであったが、前掲のように、物語絵はその絵合だけに出品された。冷泉帝の御前では物語絵については一言も触られず、四季絵などの存在が語られている。また、清水が物語絵合などについては「史上の実例を勘えても、和歌にしてはじめて天徳四年に内裏に進出しえたのである。たとえ女房の侍にしろ、物語のために天子の臨御を仰ぎ、親王たち上達部が応援し判を加えるなどとは常識では考えられないのである。天喜三年(一〇五五)正子内親王の異母妹祿子内親王家において、物語合が行われたが、…この場合も、物語の人物の主なる歌をもって争ったり、物語を歌一首にまとめて争ったりしたらしく」(清水 1980: 264)と加えて論じ、上に引用した石原の見解に関係がある。つまり、祿子内親王主催の物語合の際、詠歌の歌題として用いられた物語と同様に、藤壺中宮の前での絵合において画題として利用された物語は行事の背景になっていたと推知される。

冷泉帝の御前における絵合

藤壺中宮の思い付きによる自発的に催された絵合に対して、冷泉院のもとで行われた絵合は感興に盛んになった場面で、光源氏の提案が具体化した行事であった。この三月二十日頃の出来事の優雅さについて原文は次のように語っている。

その日と定めて、にはかなるやうなれど、おかしきまにはかなうしなして、左右の御絵どもまいらせ給ふ。女房のさぶらひに御座よそはせて、北南かた／＼別れてさぶらふ。殿上人は、後涼殿の簀子に、をの／＼心寄せつゝさぶらふ。左は紫檀の箱にすわうの花足、敷物には紫地の唐の錦、打敷は葡萄染の唐の綺なり。

⁴ また、甘利は「梅壺方の『伊勢物語』と弘徽殿方の『正三位物語』とが争う場において、藤壺の「在五中將の名をば、え朽さじ」という発言がある。王権に関わる〈色好み〉譚の勝敗に際して、作中人物である藤壺によって光源氏の流離生活が王権喪失の皇子としての業平と重ねられたのであり、それは「若紫」巻で『伊勢物語』引用によって藤壺密通事件が紡ぎ出されることと密接に関わる。が、この「若紫」巻において藤壺事件に先んじて光源氏が絵画の世界を志向する姿が描かれているのであり、光源氏の貴種流離譚は絵に内包されているのだと見ることもできる」と注目している(甘利 1991: 31)。

童六人、赤色に桜襲の汗衫、裃は紅に藤襲の織物なり。姿、用意など、なべてならず見ゆ。右は、沈の箱に浅香の下机、打敷は青地の高麗の錦、あしゆひの組、花足の心ばえなど、いまめかし。童、青色に柳の汗衫、山吹襲の裃着たり。みな御前に昇き立つ。上の女坊、前後と装束き分けたり。召しありて、内のおとど、権中納言、まいり給ふ。その日、帥宮もまいり給へり。いとよしありておはするうちに、絵を好み給へば、おとどの下にすゝめたまへるやうやあらむ、こと／＼しき召しにはあらで、殿上におはするを、仰せ言ありて御前にまいり給ふ(紫1994: 179-80)。

上記は村上朝の天徳四年歌合との符合を特に示すと考えられている。陳列される絵は、左右それぞれ童女によって、箱に納められて会場に運び込まれた。帝の前で開催された絵合の出品物は、源氏が新しい勝負の提案が現れた際に「いまあらためかゝむことは、本意なき事なり。たゞありけむかぎりこそ」(紫 1994: 178)と言ひ、従つて「女房たちの白熱した論議に、光源氏が思わず「おなじくは、御前にてこの勝ち負け定めむ」と発案したのは、〈物語絵〉を用いての継続性を思わせるが、それでは勝敗がつかないことから、別種の絵の争いに切り換えた」(伊井1990: 23)。

絵合の準備期間に左方に最上した光源氏は、「かの須磨、明石の二巻は、おぼす所ありてとりませさせ給へり」(紫 1994: 178)とあるのによつて、帝の前で須磨の謫居生活を描いたものを陳列しようと思つた。前斎宮梅壺の方の他の出品物は、物語中に

院にもかゝる事聞かせ給て、梅壺に御絵どもたてまつらせ給へり。年の内の節会どものおもしろくけふあるを、むかしの上手どものとり／＼にかけるに、延喜の御手づから事のころかかせ給へるに、又わが御世の事もかゝせ給へる巻に、かの斎宮の下り給し日の大極殿の儀式、御心にしみておぼしければ、かくべきやうかはしく仰せられて、公茂が仕まつれるがいとみじきをたてまつらせ給へり。艶に透きたる沈の箱に、おなじき心葉のさまなどいといまめかし…院の御絵は、後の宮より伝はりて、あの女御の御方にも多くまいるべし。尚侍の君も、かやうの御好ましきは人にすぐれて、おかしきさまにとりなしつつ集め給(紫 1994: 178-9)

云々とある。左方は、朱雀院や朧月夜后宫にも後援され、「年の内の節会ども」「延喜の御手づから事のころかかせ給へるに、又わが御世の事もかゝせ給へる巻」などのような絵画を集めて用意した。弘徽殿女御の右方が準備した出品物については不明であるが、光源氏の「須磨、明石の二巻」と同様に、右方も、「あなたにも心して、果ての巻は心ことにすぐれたるを選びきたまへる」(紫 1994: 181)

を見れば、確かに目玉を用意して、絵合に持ち寄せた。なお、絵画の鑑賞や評価に関しては作者が次のように記している。

この判仕うまつり給ふ。いみじうげにかき尽くしたる絵どもあり。さらにえ定めやり給はず。例の四季の絵も、いにしへの上手どものおもしろき事どもを選びつゝ、筆とごほらず描きながしたるさま、たとへん方なしと見るに、紙絵は限りありて、山水のゆたかなる心ばへをえ見せ尽くさぬものなれば、たゞ筆の飾り、人の心につくりたてられて、今のあさはかなるも、むかしのあとはちなくにぎわしく、あなおもしろと見ゆる筋はまさりて、多くの争ひども、今日は方／＼にけふあることも多かり(紫 1994: 180-1)

左右両方興味深い絵が多かったのであろう。左方からまだ番数が一つ残っているという最後のところで須磨の巻が出品された。「定めかねて夜に入りぬ。左は、猶数一つある果てに、須磨の巻出で来たるに、中納言の御心、さはぎにけり…その世に、心くるしかなしと思ほししほどよりも、おはしけむありさま、御心に思ししことども、たゞいまのやうに見え、所のみさま、おぼつかなき浦／＼、磯の隠れなくかきあらはしたまへり」(紫 1994: 181)ので、皆がこれに奪われ、その結果、左は勝つと定まったのである。

絵合の「女絵」「男絵」

平安中期の文芸においてジェンダー(文化的性差)の存在は明らかである。特に女性が嗜好した物語は、和歌よりさらに下位に置かれ、また『三宝絵』を見ると仏教信仰の立場から相応しくないと考えられても、女性の制作と享受の対象となった。「女手」の物語はいわゆる絵物語と密接に結び付き、男女の恋愛・結婚・周辺の四季の景物等といった主題を描いた紙絵を指し示すのである。絵物語に重なり合う「女絵」と呼ばれる紙絵は『源氏物語』の成立前後の作り物語や日記に現れてくる。総角巻に「御絵どものあまた散りたるを見給へば、おかしげなる女絵どもの、恋するおとこの住まぬなどかきまぜ、山里のおかしきいゑみなど、心／＼に世のありさまかきたるを」(紫 1996: 441-442)とあるように、女絵は物語絵と同様なモチーフによって組み立てられていたと推知される。池田のように、「絵物語や女絵は、その制作の目的や内容によって三つの異なる機能を有する媒体として存在していた。第一に、女達が自らの体験を重ねたり、未来を予想するなど、人生をシミュレーション

ムンしながら個人的に楽しむための媒体。第二に、男女のコミュニケーションの媒体。第三に、まだ幼い権門の姫君を教育する媒体である」(池田 2002: 216)。

「女絵」という言葉は天延期に成立した『蜻蛉日記』に初出するため、十世紀中頃、既に成立していたと考えられる。「男絵」は、言葉の用例が僅かであるが、初めて『中右記』寛治八年八月十九日の「下絵左方女絵右方男絵」という記述に求められる。小林によると、十世紀中頃から後半にかけて、未だ「男絵」という言葉が成立していなかったことは、元来「女絵」と「男絵」が必ずしも対概念でなかったことを示唆するものと考えられている(小林 2006: 23)。「女絵」と「男絵」、両者の表現技法や様式の差をみると、情趣や優美を重んずる画風を採用した「女絵は濃彩の「作り絵」(墨線の下描きの上に、顔料で厚く彩色し、あらためて輪郭や文様を描き起こす)」ものであり、しばしば歌合における男性歌人の和歌料紙に歌題に沿った日本の風物を墨一色で描いた「男絵は線描主体で仕上げる」ものを指し示す(池田 2002: 220)。十世紀末における濃彩の倭絵(和絵)は隆盛に製作されるようになり、徐々に伝統的な彩色絵としての「唐絵」を凌駕し、当時の会画界を席捲する。やまと絵の隆盛により、「唐絵」までも和風化した結果、倭絵の技法や表現を採り入れて、人事や風物を墨一色で描く「墨絵」と称された一絵画ジャンルの存在が確認できる。従って、「男絵」も「墨絵」の範疇に入れられると見なされている(小林 2006: 32)。

なお、天喜四年四月三十日に後冷泉天皇の皇后藤原寛子が催した「皇后宮寛子春秋歌合」に関する「左 銀舟盛和歌葉子十帖、男女画工図歌意」という記述を見ると、男絵と女絵が歌の意を巧みに表現していたことが述べられているが(小林 2006: 22)、『源氏物語』の絵合の場合に「女絵」と「男絵」は、「藤壺中宮御前の絵合は女絵による物語絵合であったこととなり、それに対する冷泉院御前の絵合は男の世界を中心とした絵巻が持ち出された…光源氏の絵日記、権中納言の月次絵、それに醍醐天皇による年中行事絵巻と、いずれも恋物語などではなく記録的な題材の絵画化であるが、こういったものを〈男絵〉と呼んだのではないかと思う。いわば、一度目は〈女絵〉、二度目は〈男絵〉の争い」(伊井 1990: 25)であったと考えられている。

物語絵

上述のように、「女絵」系物語絵は、まぎれもなく「女性性」の領域に位置付けられるものである。権中納言は、梅壺女御のもとで遊ばれているのが〈物語絵〉であるのを知り、それならば素人の作品よりも絵師に描かせようと、本格的な〈物語

絵)の製作となったのであろう。このような男性の手になる物語の場面の摘出、あるいは読者の中心は女性であったにしても、物語の成立や流布には男性がかなり深く関与して、また熱心な読者であったことなども知られてくる(伊井 1990: 20)。そのため、絵物語や物語絵は男性の介入・関与の程度によって機能していた。

また、男女のコミュニケーションの媒体とした物語絵を考えてみると、重要なものであつたらう。池田によると、「物語＝文学テキストと「女絵」＝視覚的表象とは手を携えて、理想とする恋愛のモデルを与え、恋愛のプロセスにおける振る舞いや、相手に対する手本を示す。その反復される…「型」の中で男はいつも、移動し、女を発見する立場に立つ。それに対して、女は見られる立場設定された。また、「女絵」の果たす機能に視点を移すと、男は「女絵」のイメージを通じてみずからの要求を女に対して主張することができる。…絵を交換する場合は、男女の交渉の場であつた」(池田 2003: 28-29, 54)と考えられている。男女のコミュニケーションをスムーズする役割を担った物語絵は、絵心がなかった浮舟に対する一人で描いた匂宮があるが、絵合巻の冷泉院の場合には梅壺女御と二人で物語絵の創作をして楽しんでいた場面が見られる。

さらに、姫君の教育のテキストとしての機能を持つ絵物語の側面は注目すべきのである。蛸巻には「紫の上も、姫君の御あつらへにことつけて、物語は捨てがたくおぼしたり。くまのの物語の絵にてあるを、「いとよくかきたる絵かな」とて御覧ず。ちみさき女君の何心もなくて昼寝したまへる所を、むかしのありさまおぼし出でて、女君は見たまふ」(紫 1994: 440-1)とあり、養女の明石姫君の教育のために絵物語の収集に努めていた紫上に関するシーンが描かれている。絵合巻においても、恐らく悪い影響をもたらす恐れのある作品は排除する必要があつたため、光源氏が自ら梅壺女御方の物語絵を取捨選択した場面は、人間性の涵養を重視することと結び付いていたのであろう。姫君の成長過程に虚構の絵物語は不可欠で、社会性を養う存在として用いられた。藤壺中宮の前での絵合に当たって、左右両方の「物語絵は、こまやかになつかしさまざるを、梅壺の御方は、いにしへの物語、名高くゆゑあるかぎり、弘徽殿は、そのころ世にめづらしくをかきかぎりをゑりかゝせ」た出品物を準備したことが知られる(紫1994:175)。しかし、「第一回目となつた中宮の御前での絵合は…いわば女絵の絵物語をあわせることになる」(伊井 2008: 20, 傍点筆者付加)。無論、絵合では「物語絵」が出陳され、押絵入りの物語を指し示す「女絵の絵物語」ではなかつた。しかし、物語の場面や人物を絵画化したものとする物語絵は、確かに「物語を絵にしたもの」に関わっているとはいえ、この物語絵合に提出された作品はそうなつてはいない。『竹取の翁』については、「絵は、巨勢の相覧、手は、紀貫之書けり」とあり、『宇津保の俊蔭』には「絵は、常則、手は、道風」と

あることを考察すれば、絵だけではなく、詞書も付加されていることが明白である。このような詞書と絵とを持った作品は「物語絵」と考えられている(伊井 1990: 29-30)。

月次の絵や四季の絵

絵合巻では二回にわたって貴重な品を贈った朱雀院の姿が見られる。一回目の贈り物は、梅壺女御の入内の料として贈られたものである。第二の贈り物は、絵合のために贈られた絵である。絵合巻においては以下のような記述が窺える。

院にもかかる事聞かせ給て、梅壺に御絵どもたてまつらせ給へり。年の内の節会どものおもしろくけふあるを、むかしの上手どものとり／＼にかけるに、延喜の御手づから事のころかかせ給へるに、又わが御世の事もかかせ給へる巻に、かの齋宮の下り給し日の大極殿の儀式、御心にしみておぼしければ、かくべきやうかはしく仰せられて、公茂が仕うまつれるがいといみじきをたてまつらせ給へり。艶に透きたる沈の箱に、おなじき心葉のさまなどいといまめかし(紫1994: 1781-79)。

光源氏が秋好に与えた「女絵」に重なり合う物語絵に対しては、朱雀院は記録的な「年の内の節会」を題材とした絵を贈呈した。石原は特に「延喜の御手づから」という表現を強調し、朱雀院が醍醐天皇宸筆の年中行事節会絵を自ら時世の事、つまり院自身が在位時代・梅壺が伊勢への下向や帰京・別れの櫛を与える儀式等も新たに描き加えられた節会絵だと思っている(石原 1968: 176)。この様々な儀式の中心は天皇が齋宮の髪の毛に黄楊櫛を押す場面であった。この場面が絵画化されたのは当然であろうが、「齋宮と天皇の姿を一緒に描いた絵は、天皇の治世の理想的な姿の表現になる」(吉野 1998: 87)。

また、節会を見ると、一般的に節供や公事の日に天皇が宮中に廷臣を集めて催す酒宴を意味しているため、節会は単なる宮廷行事ではなく、本来は天皇と臣下とを結びつける特殊な場であったことが明らかである。これに従って、吉野は「節会の絵は、ある天皇の治世を一年間の儀式の場に凝縮して象徴的に図像化したもの」となり、「天皇と臣下との交流を描くものだとするならば、天皇の画像が描かれた可能性もある」(吉野 1998: 86-7)と論じているが、絵合巻に節会の絵の群像の中に天皇の姿が描かれたものが触れられたのは甚だ疑わしい。

前述のように、源氏の用意と競争しようとする権中納言の支度を述べる件においては、「物語絵」の他に「見馴れぬさま」の「例の月次の絵」が挙げられている

が、この絵は藤壺中宮の御前で陳列されなかったことがわかる。原典が語っていないが、弘徽殿女御の右方は「果ての巻」以外、恐らく「例の月次の絵」を出品したと推知させる。このようなたぐいの絵は確かに梅壺女御の左方が提出した。

いみじうげにかき尽くしたる絵どもあり。さらにえ定めやり給はず。例の四季の絵も、いにしへの上手どものおもしろき事どもを選びつゝ、筆とゞこほらず描きながしたるさま、たとへん方なしと見るに、紙絵は限りありて、山水のゆたかなる心ばへをえ見せ尽くさぬものなれば、たゞ筆の飾り、人の心につくりたてられて、今のあさはかなるも、むかしのあとほぢなくにぎわしく、あなおもしろと見ゆる筋はまさりて(紫 1994: 180-181)。

上記の「例の四季の絵」は、朱雀院が梅壺女御に贈った年中行事絵巻だったと思われる。年中行事絵巻を「四季の絵」と表現するかどうかは不明で、朱雀院治世の大極殿での齋宮下向に伴う儀式にしても、季節の絵とは関係がないはずである。前後の関係からすれば、井伊が「権中納言の「月次の絵」がふさわしいのだが、古人の筆跡ではなかったというのが決定的な難点となる」と述べ、「源氏が「古代の御絵どものはべる、参らせむ」とした一つと考えるのがよいかも知れない」(伊井 1990: 27)としている。吉野も、絵合巻に登場する「月次の絵」「節会の絵」「四季の絵」という三者は重なる要素を持ちつつも、それらの性格が異なる⁵と述べ、伊井の解説に従い、「例の四季の絵」を節会の絵とは別の物と考えている(吉野 1998: 85)。したがって、両者は別のものと考えれば、「節会の絵は絵合のために贈られたものではなく、絵合の競技を口述に秋好と冷泉帝に贈られた直径の権威を示す品」であったかもしれないが、「絵合の場に出して他の絵と競わせるにはふさわしくない」出品であったとも考えられる(吉野 1998: 87-8)。

須磨の日記絵

絵合巻における光源氏の須磨の絵日記の意義については伊井が特に論じつくしたが、ここでは特に〈男絵〉の視点から日記絵に触れておきたい。

⁵ 吉野が解しているのによると、「月次の絵」とは「一年十二ヶ月のそれぞれの月を代表する景物や民間で行われている年中行事を順々に描く絵である。年中行事のみを描くことは少なく、自然の風物と年中行事とを交えて一年の流れを織りなすところにその特徴がある」絵であり、したがって宮廷での公式行事を絵画化する「年の内の節会」の絵とは異なる(吉野 1998: 84)。

「日記絵」という語は歴史学の分野でしばしば用いられ、また文学には「絵日記」と称し、両者とも兼用している場合もある。しかし、その特質や内容の相違を見るならば、「絵日記」は、男も女も日常の生活の表現手段として使用していた(伊井 2002: 210)。「自身が身の上を私的に、あるいは私的立場で、実生活の事実を描くものであり、その時の心境や感情の流露を記す。これに対して、「日記絵」は日記執筆者でない他者が日記を基として画くものである」(石原1968: 22)と考えられている。『源氏物語』の「旅の御日記」について、石原(1968: 22)、甘利(1991: 32)、また伊井(2002: 210)を引用してみると、「須磨・明石の滞在記が、絵日記の形成をとって描かれていた」ものだと見なされている。

物語中に源氏が書いた日記に関しての記述はいくつか見られるが、絵合巻には、まず藤壺中宮臨席の絵合の準備期間に述べられている。つまり、源氏と紫上が行事のための陳列品を選出するように二条院へ赴いた折、「古きも新しきも、絵ども入りたる御厨子ども」の一環として「かの旅の御日記の箱」も運び込ませたのである。原文ではこの場面について次のように叙述される。

かの旅の御日記の箱をも取り出でさせ給て、このついでにぞ女君にも見せたてまつり給ひける。御心深く知らでいま見む人だに、すこしもの思ひ知らむ人は、涙おしむまじくあはれなり。まいて忘れがたく、その世の夢をおぼしきますおろなき御心どもには、とり返しかなしうおぼし出でらる。いままで見せ給はざりけるうらみをぞ聞こえ給ける。

「ひとりみて嘆きしよりは海人のすむかたをかくてぞ見るべかりけるおぼつかなきは、なぐさみなましものを」との給。いとあはれとおぼして、「うきめ見しそのおりよりもけふはまた過ぎにしかたにかへる涙か」中宮ばかりには見せたてまつるべきものなり。かたはなるまじき一でうづつ、さすがに浦／＼のありさまさやかに見えたるを選り給ふついでにも、かの明石のいゑみぞ、まづいかにとおぼしやらぬ時の間なき(紫 1994: 174-175)

都を離れて、淋しく海辺に近く謫居した源氏は、宮廷の周囲とは異なったもの珍しい海山の景色や家居のありさまを絵に描いていた⁶。「その世の夢を思し覚ま

⁶ 源氏の絵の制作について記述は須磨巻には「つれ／＼なるままに、色／＼の紙を継ぎつゝ手習ひをしたまひ、めづらしきさまなる唐の綾などにさま／＼の絵どもをかきすさび給へる屏風の面どもなど、いとめでたく見所あり。人／＼の語りきこえし海山のありさまを、はるかにおぼしやりしを、御目に近くては、げにをよばぬ磯のたゞずまひ、二なく描き集め給へり。「このごろの上手にすめる千枝、常則などを召してつくり絵仕うまつらせばや」と心もとながりあへり」とある(紫 1994: 32)。

す折なき御心どもには、取りかへし悲しう思し出でらる」という場面で、光源氏と紫上とが絵を前にして、かつての苦しい日々を思い出して悲しみに耽っているのは注目される。しかし、須磨・明石の沈思した日々が克明に描かれたこの日記は、折々の資料としての絵が明石で描いていたにしても、まとめたのは帰京後になってのことと思われる。特に「かの旅の御日記の箱」とあるのによって、光源氏は帰京後、絵日記を完成させるとともに、専用の箱も作らせて絵合に提出しようと秘していたことが知られる(伊井 2002: 210-2)。

前掲のように、冷泉帝の前での絵合に当たって、最後に出品した光源氏の絵日記は、予想通りに人々の心を奪って感動を与える結果となった。

左は、猶数一つある果てに、須磨の巻出で来たるに、中納言の御心さはぎにけり。あなたにも心して、果ての巻は心ことにすぐれたるを選りをきたまへるに、かゝるいみじきものの上手の、心のかぎり思ひすまして静かにかきたまへるは、たとふべき方なし。親王よりはじめてまつりて、涙とゞめ給はず。その世に、心くるしかなしと思ほしほどよりも、おはしけむありさま、御心におぼしことども、たゞいまのやうに見え、所のさま、おぼつかなき浦／＼、磯の隠れなくかきあらはしたまへり。草の手に仮名の所／＼に書きまぜて、まほのくはしき日記にはあらず、あはれなる歌などもまじれる、たぐひゆかし。たれもこと事思ほさず、さま／＼の御絵のけう、これにみな移りはてて、あはれにおもしろし。よろづみなをしゆづりて、左勝つになりぬ(紫 1994: 181)。

源氏の絵日記は季節の移ろいを背景にしながら、須磨の浦々や磯の有様を描いた自身の生活ぶりを連続した絵が含まれ、さらに「草の手に仮名の所々に書きまぜ」た詞書と情趣深い歌までが添えられていたのであろう。

光源氏が、藤壺中宮臨席の絵合と「おなじくは、御前にてこの勝ち負け定めむ」という二度にわたっての絵合の企画を提案した時、「中にもことなるはゑりとゞめ給へるに、かの須磨、明石の二巻は、おぼす所ありてとりまぜさせたまへり」(紫 1994: 178)とあるのによって、絵日記も思うところあって帝の前での絵合の方に回すことにしたのである。

須磨での四季折々の移ろいととも日々感想や生活の様子なども記録・絵画化に努めた光源氏は、既述のように、絵日記に自作の歌なども添えていたであろう。源氏の絵日記の絵は、風景自体を絵画化したものだけでなく、須磨明石の景色などを題材とした詠歌を描く絵を指すかもしれない。モストウは、このような日記絵は、特に平安時代において時には物語の要素または歌集の特徴を持った日

記と同様に、物語形式の物語絵と叙情的な歌絵の間に跨っていたもの⁷であると考えている。従って、殊に歌合における男性歌人が製作したものに「男絵」の意義を限局する小林（2006: 21-33）は、歌題を基にした風物を墨一色で描いた絵画だと解しているが、光源氏が自らの絵日記に含んだと思われる歌の絵画化も「男絵」という表現形式に倣っていたのだろう。

光源氏の絵日記という叙情的で私的なものが、年中行事絵巻などの節会・記録的で公的なものに対して、勝利したことは、「公的と私的との対立ということからは、その葛藤に悩まされた末に遣わされた「私もの」の光源氏の将来を考えあぐむ桐壺帝が長恨歌の絵を眺めていた姿が奇妙に重なり合う」（甘利 1991: 34）。また、「夢に桐壺院が現れ、「など、かくあやしき所にはものするぞ」と須磨の地にいるのをとがめ、「住吉の神の導きたまふままに、はや舟出して、この浦を去りぬ」との光源氏を加護し運命を領導する」（伊井 2002: 220）ことは人々が感動し、涙を禁じ得なかったのである。ここでは、絵日記の人の心を動かす内容のほか、これらの表現形式も重要であった。「あはれなる歌」や絵を含む日記は多面的に「心苦し悲し」い明け暮れた須磨の生活を見せるもので、男の目で眺めた洛外を題材として書かれたのである。

なお、絵合巻における絵日記がこれほどまでに人々の胸を打った理由は、「梅壺女御を勝利に導くとともに、冷泉後宮での確固たる地位を築き、ひいてはそれが光源氏の政権の安泰にもつながる」（伊井 2002: 219）ことが指摘され、また絵日記に「示された世界がそこにいる人々の栄華の影にひそめられている源氏の須磨流離という事実を人々に突きつけた」（太田 2001: 271）とも考えられている。

如上を見ると、光源氏の絵日記はまさに「たぐひゆかし」いものであった。小林によると、「この須磨の絵日記は、物語内において、絵日記としての外見や属性を示している。のみならず、須磨・明石は伝統的な歌枕の土地であり、その景勝を描出している点で、歌枕絵の属性をも示している」が、「絵合巻で自己引用に転位した須磨の絵日記とは、すでに絵日記から変容している。純然たる絵日記でもなく、他の物語に由来する物語絵でもなく、まして歌枕絵でもなく、…鎬ぎあう諸ジャンルの饗宴に紛れつつ、かつ、そこから離陸したメタ・ポイントに屹立する、メタ物語絵に他ならない」と考えられる（小林 1999: 499-500）。しかも、小林の「メタ物語絵」としての絵日記を別にすれば、光源氏の作品は、確かに男の世界の記録的な題材の絵画化で、すなわち「男絵」であったのであろう。男性

⁷ 原文には、“like nikki, nikki-e ranged between narrative monogatari-e and lyrical uta-e”とある（Mostow 1988: 108）。

歌人の歌を画題とした墨一色で描いた「男絵」のような絵に限らず、この日記に叙述された四季折々の移ろいという様々な場面を絵画化した絵を指し示すのもあると考えられる。

「絵合」という競い

十一世紀初期、『源氏物語』所収の絵合の記述以外、絵合という行事を描写するものはない。紫式部が作った優雅な宮廷の遊戯であるこの絵合は、架空の出来事であっても、細々と描かれた催物である。しかし、二度にわたっての絵合は実際に絵合の二種を見せるのであると言える。つまり、当時の日常生活の様々な側面においては「対立」の特徴があるのがうかがえる。文芸には、「上下」、「和漢」、「聖俗」などが出てくるが、平安時代の文化に「男女」という対立は注目すべきのである。池田によると、「平安時代の文化に…しばしば男性が「女性性」の領域に越境し、男性の帯びる「女性性」が特権的な力を発揮した」が、「男性による女性文化への越境が積極的に行われる平安時代の社会では…ジェンダー間の上下関係、非対称性が見えにくくなる」(池田 2003: 25-6)と考えられている。従って、「紫式部は物語執筆にあたり、準ずべき絵合の実例は持たなかった」(清水 1980: 264)と思われるが、そのような実例があれば、女性が行った絵合を題材として絵合巻を書いたのであつたらう。まず、和歌・物語を嗜好していた貴族の女性達は歌絵や物語絵を描いて鑑賞し、これらの優劣を判定し始めたと推測できる。藤壺中宮の前で主催された絵合は特に上述の「女性性」の特徴を描いている。ほとんど女性向けの物語絵という出品を対象とした絵合は女性達によって、また女性のために行われた非公式の催し物であった。池田に論じられる「男性による女性文化への越境が積極的に行われる」ことは、ここで梅壺女御の方は光源氏の援助、弘徽殿女御の方は権中納言の鬮肩によって現れてくる。元々女性界に行われたものと思われる絵合は、男性界に帯びられ、男性の評価の対象ともなる。二度目の絵合における冷泉帝の臨席は、絵合がどのように女房達などの手元から後涼殿に移ったかを見せるのである。このような女性の領域に越境したのは、絵合で陳列された絵の種類を変更しなかったならば、完全に行われていなかったであろう。なぜなら、清水(1980: 264)などの前述によれば、十一世紀始め頃、物語絵の地位が低く、天皇の御前で提出できたのは考えにくい。従って、月次絵や節会絵は出品として用いられていなかったとなれば、物語絵を対象として女房達が行う絵合だけが描かれたと思える。

以上をみれば、平安時代の文化に「男女」という対立は『源氏物語』の絵合の特徴であることは明白である。また、伊井は紫式部が描いた絵合について「女絵の絵合が「褻」の遊びだとすると、男絵は「晴」の催しとしての位置づけて」（伊井2008:21）あると述べている。この男性が参加した「晴」の催し物は、女性達が手元での「褻」の遊びである物語絵のような「女絵」を以って行われたのに対して、男性が女性文化への越境したものの一例である。

むすび

以上、本論では『源氏物語』の絵合で出陳された「女絵」と「男絵」という点からこの絵合行事の意義を明らかにすることを試みた。十一世紀初期の絵画にも反映されていた「男女」という対立に従った特徴があるこの絵合は、二つの絵合からなり、つまり「女絵」の範疇に属する物語絵を中心とした非公式の藤壺中宮臨席の絵合および「男絵」の範疇に属する月次絵、日記絵等を出品とした公式の冷泉帝の前で開かれた催しである。一度目の絵合は、「褻」の遊びとして、当時の物語と物語絵との地位の低いことを示す。これらは、貴族女性にとって、三つの異なる機能を有する媒体であっても、女房たちなどの手元だけで鑑賞できていたものであった。それに対して、「晴」の催しとしての二度目の絵合は、宮廷の儀式・四季折々の移ろい・記録を絵画化したものという古典的な題材を中心とした絵画の場合、天皇御前での大規模な物合の様式に則って催された行事である。

要するに、女絵・男絵を中心とした『源氏物語』における絵合は、平安中期の文芸にも見られるジェンダーを証明するものだけでなく、絵画の評価鑑賞に限らず、絵の内容について討議に伴われた催し物でもあった。今後の研究では、このもっとも優雅で絢爛たる物合の一種についてさらに考察を加えていきたいと考えている。

参考文献

甘利忠彦1991。「方法としての絵 —「絵合」の位相と物語の論理—」。『中古文学』47通号、29-38。

伊井春樹1990。「物語絵考 —源氏物語における絵合の意義—」。『國語と國文學』67巻7号、17-30。

- 伊井春樹2002。「須磨の絵日記から絵合の絵日記へ」。『国文学 解釈と鑑賞』20巻、別冊：鈴木一雄編「源氏物語の鑑賞と基礎知識」、207-21。
- 伊井春樹2008。「絵合わせの意義」。『国文学 解釈と鑑賞』。特集：「絵画を読み解く—文学との邂逅」。73巻12号、14-21。
- 池田忍2002。「王権と美術 — 絵巻の時代を考える」。『日本の時代史』第8巻「宮・鎌倉の王権」。東京：吉川弘文館、208-44。
- 池田忍2003。「ジェンダーの視点から見る王朝物語絵」。鈴木杜幾子他編。『美術とジェンダー：非対称の視線』。東京：ブリュッケ。1-60。
- 石田穰二1980。「絵合と天徳四年内裏歌合」。秋山虔他編。『講座—源氏物語の世界』。第四集。東京：有斐閣。103-15。
- 石原昭平1968。「絵日記と日記絵 — 日本文学における執筆・享受の一問題—」。『国文学研究』32集。早稲田大学国文学会。22-31。
- 石原昭平1971。「絵合」。『源氏物語講座』。第三巻。東京：有精堂。168-86。
- 太田敦子2001。「絵を描く梅壺女御 — 「絵合」巻における冷泉朝の位相—」。久下裕利編。『源氏物語絵巻とその周辺』。東京：新典社。258-77。
- 加藤洋介1990。「後醍醐天皇と源氏物語 — 『河海抄』延喜天曆准拠説の成立をめぐって—」。『日本文学』39巻3号、104-7。
- 河添房江1999。「『源氏物語』と絵画—最近の研究動向から」。鈴木日出男編。『ことばが拓く古代文学史』。東京：笠間書院。357-70。
- 小林正明1999。「須磨絵と旅する男—絵合の理路」。鈴木日出男編。『ことばが拓く古代文学史』。東京：笠間書院。488-502。
- 小林 学2006。「平安時代の「男絵」について — 史料的考察を中心として—」。『美学論究』21号、21-36。