学校法人 松翠学園
滋賀文教短期大学
SHIGA BUNKYO JUNIOR COLLEGE

『源氏物語五十四帖絵尽』から『源氏物語絵尽大意抄』への再版小考　―　版元、和泉屋市兵衛の新たな読者層獲得の方法　―

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2022-05-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 池田, 大輔 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32125/00000092

『源氏物語五十四帖絵尽』から『源氏物語絵尽大意抄』への再版小考
―版元、和泉屋市兵衛の新たな読者層獲得の方法―

池田　大輔

抄録：『源氏物語五十四帖絵尽』（文化九年【一八一二】刊）から再版本『源氏物語絵尽大意抄』（天保八年【一八三七】刊）における再版について、前付の口絵、序文と本文にあたる挿絵、和歌の加筆修正を検討することで、再版本である『源氏物語絵尽大意抄』が新たに獲得しようとした読者層とその方法を明らかにする。

キーワード：源氏物語、源氏物語絵尽大意抄、源氏物語五十四帖絵尽、和泉屋市兵衛、渓斎英泉

はじめに

江戸時代後期に出版された『源氏物語』の梗概書のひとつ『源氏物語絵尽大意抄』（以下、『大意抄』）は、天保八年（一八三七）に江戸の版元甘泉堂より刊行され、二十五年前の文化九年（一八一二）に同じ版元から刊行された『源氏物語五十四帖絵尽』（以下、『五十四帖絵尽』）の再版本である。再版とは言え、大きさは、特小本（縦九、横七糎）から中本（縦十九、横十二糎）、新たに頭書（絵の内容とは関係ない）が加えられるなど大幅な改訂がなされている(1)。なお、『大意抄』の影印、翻刻および解説書として小町谷照彦氏の詳細な先行研究がある(2)。

本稿では、再版にあたっての特長と挿絵、和歌の変更意図などについて考察する。

一、『五十四帖絵尽』と『大意抄』の挿絵と絵師について

『五十四帖絵尽』は、その名のとおり『源氏物語』五十四帖から各巻一場面を描き、そこに巻名と源氏香図、和歌一首を載せる、まさに絵が主の絵尽挿絵で構成する。しかも、一場面につき、見開き一丁なので、一目で物語場面と和歌を鑑賞できる構成となっている。再版にあたっては、巻ごとの絵の構図と和歌の組み合わせは同じものの、明らかに挿絵の人物の表情が異なる。たとえば、図1、図2のように男女が描かれる空蝉巻を例に、その表情を見比べてみるとその差は一目瞭然である。この挿絵は、空蝉の寝所に光源氏が闖入するも、その気配を察知した空蝉が小袿を残し逃げ去るという絵画化定番の場面である。図1は光源氏、図2は空蝉である。

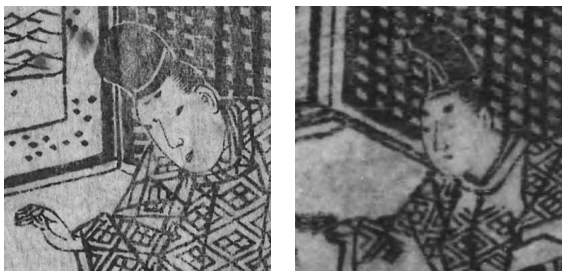


図1：『大意抄（甲本）』（左）、『五十四帖絵尽』（右）

図2：『大意抄（甲本）』（左）、『五十四帖絵尽』（右）

基本的な構図は同じであるが、図1、図2それぞれの表情に注目してみると『大意抄』の方が明らかに当世風（江戸の浮世絵）の豊かな表情で、源氏物語本文を踏まえた視覚化がなされている。挿絵に該当する物語本文は次の通りである。

（空蟬ハ）あさましくおぼえて、ともかくも思分かれず、やをら起き出でて、生絹なる単衣をひとつ着て、すべり出でにけり。君（＝光源氏ハ）は入り給て、ただひとり臥したるを心やすく思す。（「空蟬」一二四・一二五頁）(3)

図1の光源氏は、「衣を押しやりて、寄り給へるに」（同頁）という右手を指し伸ばす姿は両書とも同じであるが、『大意抄』の方が「ただひとり臥したる」を空蟬本人と疑わず「心やすく思す」自信と期待が、少し吊り上がり気味の目元と口元で表現されている。一方の『五十四帖絵尽』では、無表情ではないものの、伝統的な大和絵の引目鈎鼻に近い描き方である。図2の空蟬は、『五十四帖絵尽』の方が、わずかに微笑んでいるようにも見える。それは、忍び寄る光源氏の「けはひ」を感じた空蟬の「女はさこそ忘れ給をうれしきに思ひなせど」（同頁）という「うれしき」表情とも解せよう。しかし、ここは「あさまし」という空蟬ならではの複雑な葛藤が語られる文脈なので、『大意抄』の固く閉じた口元の方が「あさまし」の心情を表現しているのではないか。

『五十四帖絵尽』の挿絵は、慶安三年（一六五〇）蒔絵師で歌人の山本春正（一六一〇～一六八二）によって編集された、通称「絵入源氏」の絵を踏襲していると言えよう。図3は、「絵入源氏」（無刊記小本）の当該場面の挿絵である(4)。

図3の空蟬も、図2『五十四帖絵尽』同様に口角が上がり、口元が微笑んでいるように描かれている。一方の光源氏の締まった口は、「人違へ」（同・一二五頁）した「あさましく心やましけれ」（同頁）という驚きと不快感が読み取れよう。「絵入源氏」の後世に与えた影響は大きく、清水婦久子氏は、次のように述べる(5)。

江戸時代中期以降においては、絵師による作品にまで、「絵入源氏」の特殊な図と同じ構図のものが見られるようになる（第五章第二節参照）。一部の貴族だけのものであった源氏物語が、広く一般庶民の手にゆきわたるようになるのに、最も大きな役割を果たしたのが、この「絵入源氏」であったと言っても過言ではない。

『五十四帖絵尽』の挿絵も、一二六図を有する「絵入源氏」を参考に描いたものと言えよう。それは、俳諧師の野々口立圃（一五九五～一六六九）が編集した万治四年（一六六一）刊行の『十帖源氏』や、それを通俗化した『おさな源氏』（寛文五年【一六六五】刊）には当該場面の挿絵がないことから推測されるが、南北朝時代に成立し江戸時代に何度も版を重ねた『源氏小鏡』の須原屋版『源氏小鏡』(6)、『源氏鬢鏡』（万治三年【一六六〇】）などには同一構図の挿絵を有しているので、影響関係については今後の課題としたい。さて、「絵入源氏」の人気・普及については、吉田幸一氏が次のように述べている(7)。

三種の版本が、承応三年から寛文五年（一六五四―一六六五）頃の十二年間において、時と形と板元とを替えて出版された。以後貞享・元禄時代（一六八四―一七〇三）を経て、正徳年間（一七一一―一七一五）までの六、七十年間に亘り版を重ねるに至ったことは、率直に言って、江戸期においてこれ程『源氏物語』の普及に貢献したテキストは比類なかったといえよう。…（中略）…しかも、その三種の絵入本『源氏物語』は、量としては本文・付載併せて合計一八〇冊にも及び、それが六、七十年間も続いたのだから、販売部数においてもおそらく相当数に達したに相違ない。

このような事情や構図の同一性から、『五十四帖絵尽』の挿絵が「絵入源氏」の影響下にあったことは、推測されるが、『五十四帖絵尽』から『大意抄』への挿絵の変化には、一体何が影響していたのであろうか。一般的に『五十四帖絵尽』も『大

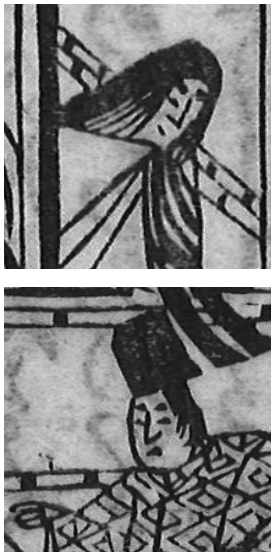


図3：「絵入源氏」

意抄』も、担当絵師は、浮世絵師の渓斎英泉（一七九一～一八四八）とされる。しかし、『源氏物語注釈書・享受史事典』[8]が『五十四帖絵尽』の項では「著者未詳」とし、小町谷照彦氏が「同じ英泉の筆にしては描写がやや稚拙なようにも見受けられないでもない」[9]、高田信敬氏が「文化九年は英泉の活躍時期としてやや早きに過ぎるのではないか。その上、画風もまったく異なる」[10]と述べるように、稿者も挿絵は別人の作と考える。『浮世絵大事典』によると、渓斎英泉の浮世絵師としての文化、天保期の活躍は次のように説明されている[11]。

菊川英二宅に奇遇して浮世絵の作画をするようになり、文化末年より合巻の挿絵を描く。現在、英泉号で年代の明確な最も早い作品として、文化一三年（一八一六）刊の合巻『桜曇春朧夜』（自画作）が挙げられている。文政期に入ると、洒落本、人情本、読本、狂歌本など版本の挿絵をはじめ、錦絵を多数作画するようになる。特に、美人画では妖しく凄艶な美人像で…（中略）…歌川派と葛飾派が独占する浮世絵界で活躍した。天保期には人情本の挿絵や典型化した美人画を多作するも、漢画風や洋風の作品を描いた風景画に特色を示した。

『五十四帖絵尽』が刊行された文化九年は、やはり渓斎英泉の絵師としての活躍時期としては尚早であろう。加えて、『大意抄』の見返しには「渓齋英泉画」とあるが、『五十四帖絵尽』には絵師の記載がない。

図４：『大意抄（甲本）』

渓斎英泉の挿絵は、まさに浮世絵師としての本領を発揮している。特に女性は「妖しく凄艶な美人像」、「切れ長の目尻を吊り上げ、下唇を突出した妖艶な迫力をもつ美人像」[12]で、目と唇に特長が見られる。渓斎英泉が描く女性の唇は、「半開きの口元では笹紅色の紅が妖しく光り、女性の脂粉の香が漂ってきそうな濃厚な色気を漂わせている」[13]と指摘されるように、特長的な女性表現が『大意抄』にも伺うことができる。図４の口絵の紫式部は、多色摺（青、赤、黄、緑）で、渓斎英泉の美人画風紫式部を堪能することができる。琵琶湖に映る月を石山寺から眺める紫式部の表情も、どことなく艶めかしく感じられる[14]。

しかし、『大意抄』の挿絵に描かれる女君の多くは、図２の空蝉のように、口元を隠している。これは、渓斎英泉の特長的な唇の女性表現を、王朝風の隠す文化として描いたということであろうか。因みに、侍女は口元を露わに描いている。同じ女性でも、女主人と侍女の立場の違いで描き分けられている。

『五十四帖絵尽』の最大の特長は、「絵入源氏」にはあった物語本文をなくし、「絵尽」にしたことにある。それだけこのテキストにとって「絵」が重要であったのだが、画風に関しては、絵師だけの問題ではない。当然、そこには版元の影響が一番大きい。次に、版元との関りから『五十四帖絵尽』と『大意抄』について考察を進めたい。

二、『五十四帖絵尽』と『大意抄』の挿絵と版元について

『五十四帖絵尽』と『大意抄』の挿絵の違いは、単に絵師の画力だけの問題ではないだろう。なぜなら、江戸時代において草双紙など出版は、版元監修のもと、作者、絵師、彫師、摺師の五者協働を基本とした、筆耕、彫り、摺り、折、丁合、切り、表紙掛け、綴じといった一連の作業が行われていたからである[15]。つまり、絵師を含め、どのような出版構成にするかは版元次第ということになり、当然そこには、いかに多く売り利潤を生み出すかという商売人の思惑が反映してくる。『五十四帖絵尽』『大意抄』は、ともに同じ版元で、貞享年間（一六八四～一六八八）から明治前期に活躍した甘泉堂和泉屋市兵衛板で、江戸芝明神前に店を構える地本問屋として、浮世絵出版の代表的な版元であった[16]。

さて、『五十四帖絵尽』刊行から二十五年後の再版にあたっては、挿絵以外にも様々工夫がなされている。序文の後には、多色摺（青、赤、黄、緑）の口絵見開き一丁

を配することで豪華に目を引く効果を狙い、店頭などで試し読みした読者を作品に（そして購入へと）誘い込む狙いが窺える。その口絵は、まず紫式部石山寺起筆伝説と近江八景「石山の秋月」を融合させている。次の丁には、その他の七景「勢田夕照、粟津晴嵐、矢橋帰帆、三井晩鐘、唐崎夜雨、堅田落雁、比良暮雪」を一目で愉しめるという当時流行りの近江八景の浮世絵の要素を取り入れている。「近江八景」は、江戸後期の歌川広重の名所絵で天保五年（一八三四）刊行であり、天保八年（一八三七）頃には、「近江八景」の流通と十分な認知、人気の定着、そこで広重の「近江八景」人気に便乗して渓斎英泉に描かせたと考えられる。

また、再版理由のひとつとして、柳亭種彦『偐紫田舎源氏』の影響も考えられる。『偐紫田舎源氏』は、文政十二年（一八二九）に初編が刊行（以降、天保十三年【一八四二】まで三十八編刊行）され、『大意抄』の刊行時期とも重なる。そして何よりも、源氏絵ブームを引き起こす引き金となった精緻で華麗な歌川国貞の挿絵の影響が大きいであろう。人気浮世絵師に浮世絵風の挿絵を描かせた『偐紫田舎源氏』が大ヒットしたのだから、甘泉堂和泉屋市兵衛も同様の売り出し方に便乗して、既に美人画として定評のあった渓斎英泉に浮世絵風の挿絵を描かせて再版したと考える[17]。だからこそ、『五十四帖絵尽』にはなかった絵師の名を、『大意抄』では見返しに載せたのではないか。図5は、『大意抄』の見返しで、中央に内題「源氏物語繪盡大意抄」、その右に「近江八景乃和歌／頭書源氏講釋入」と前付と本文頭書についての説明、左に「渓齋英泉画／書肆甘泉堂梓」と画工名と書肆名、また上部左右に横書きで「児女」「重寶」とある。これは、新たな読者層を取り込むための宣伝文句でもある。有名な享保七年（一七二二）年の出版諸条例では、「作者」「板元」の実名を奥書に書き入れることが命じられ、重版（海賊版）の取り締まりが強化されたことで、以後の出版物は作者名と版元名が奥書に記載されるようになった[18]。しかし、「絵師」の実名記載については明記されていないので、版元の判断ということになろう。再版にあたって見返しに「渓齋英泉」の名を入れたのは、甘泉堂の販売促進の宣伝ということであろう。なお、『大意抄』の巻末広告に「同　源氏物語繪盡」（同＝雛本）とあり、これは小町谷氏も指摘するように『五十四帖絵尽』だと考えられる[19]。したがって、刊行から二十五年経った天保八年（一八三七）においても、版木が存在していて、後摺りが可能だったということであり、版木の損傷などで再版に至った可能性は低いことの証左となろう。

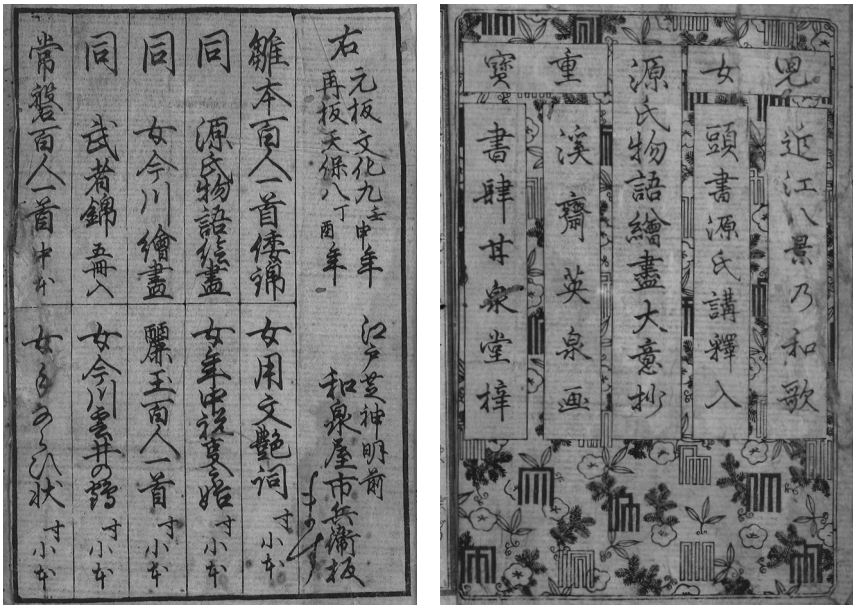


図５：『大意抄（甲本）』（左：巻末、右：見返し）

さて、『古典籍総合目録』が、『大意抄』について「改題再刷本」として記載しているように、版木自体新しく彫り直しているわけだが、ここで大きな修正点をまとめておく。

①書名が『源氏物語五十四帖絵尽』から『源氏物語絵尽大意抄』へ改題。

②特小本（縦九、横七糎）から中本（縦十九、横十二糎）。
③前付け内容の順番変更、および「李園主人」による新たな序文（刊行の趣旨）の加筆。
④見返しが〈絵〉「紫式部石山寺観月図」から〈広告〉「加筆内容の説明（「近江八景乃和歌」「頭書源氏講釈入」）、内題、絵師名、版元名」へ変更。
⑤本文である五十四帖の絵尽挿絵が、見開き一丁から半丁への変更。

この新たに加えられた③④について、「版によって歌の位置や文字遣いに若干の相違がある」[20]ことが指摘されているが、このことについては第五節において後述する。このように単なる修正ではなく、明確な意図のもと再版に至っていることが確認することができる。

三、絵尽挿絵の和歌修正 ―「む」から「ん」へ―

前節では、浮世絵人気が高まる中での版元甘泉堂による『大意抄』刊行について述べた。本節では、最も重要な本文にあたる絵尽挿絵の修正について少し述べたい。画風の違い（絵師は異なると考える）については、既に述べた通りであるが、構図や和歌表記にも若干の修正が加えられている。

特長的なものは、「む」から「ん」への表記修正である。それは、全部で六帖（若紫、葵、明石、澪標、行幸、椎本巻）に確認することができる[21]。たとえば、図6「手につみていつしかもみ**む**●むらさきのねにかよひける野辺のわかくさ」（『五十四帖絵尽』「若紫」五丁裏、六丁表）の二句目や図7「はかりなき千尋のそこのみるぶさのおひゆくすゑは我のみぞ見**む**●」（同「葵」十丁裏、十一丁表）の結句に修正が見られる。「む」から「ん」への表記修正している六帖すべてが句切れにあたる箇所であり、これは音読を意識した修正だと考える。つまり、校合や注釈書を比較した結果による表記修正というよりも、見返しの「児女」や李園主人が記した序文の「をさなき者」「児童の眼にふれなば」とあるように子どもに向けた音読行為をも想定した音声重視による修正の可能性が考えられる[22]。そのことは、図8の紅梅巻で「むめ」が「うめ」に修正されていることも参考となるのではないか。「むめ」は、中古では「んめ」と発音していたとされるが、江戸後期には既に「うめ」と発音されていたのかも知れない。正しい表記よりも音声を重視した可能性が考えられる。清濁表記もこの頃には表記するようになってきていることは、版本に濁点が入れられることをからも分かる。このあたりは、国語学からの意見をご教示いただければ幸いである。

一方、花宴巻では、「ん」を「ぬ」に修正している。図9の該当和歌「いづれぞとつゆのやどりをわかんま●にをざさがはらにかぜもこそふけ」（同「花宴」九丁裏、十丁表）は、光源氏が朧月夜の素性を知りたいと詠みかけた和歌である。ここでは、先ほどの和歌のように句切れ箇所ではない。この「わかんま●に」は『源氏物

図6：『大意抄（甲本）』（左）、『五十四帖絵尽』（右）

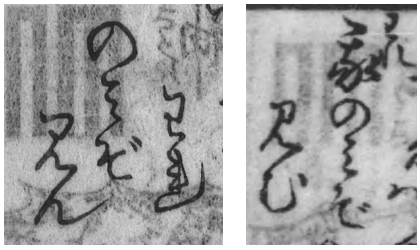


図7：『大意抄（甲本）』（左）、『五十四帖絵尽』（右）

図8：『大意抄（甲本）』（左）、『五十四帖絵尽』（右）

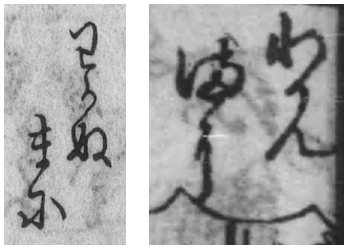


図9：『大意抄（甲本）』（左）、『五十四帖絵尽』（右）

語大成』によると、諸本「わかむまに」で一致しているので、『五十四帖絵尽』が修正した独自本文ということになろう。そして更に、『大意抄』では図9「わかぬまに」と修正している。そこで考えられるのが、「わかんまに」（分け探している間に）よりも「わかぬまに」（識別しない間に）とした理由として、「分ける・区別する」ではなく「識別する・判断する」という解釈としたと考える。加えて「わかぬ」の方が、女の正体が「分からない」ということが強調された歌意になるのではないか。いずれにせよ、見返しや序文に読者対象とする「児女」が和歌を発音し音声にしたときに、花宴巻の場合は「わかんまに」よりも意味は通りやすい「わかぬまに」へと修正をしたのではないだろうか。もちろん、「児女」が直接読むというよりも、現在の絵本の読み聞かせ同様に、読み書き出来る大人が「児女」のために音読して享受することが想定されよう。

新たに加えられた『大意抄』の序文で読者対象として挙げる「をさなき者」「児童の眼」という表現に注目するならば、版元甘泉堂がそういった読み書きを教える、教わる読者層を意識した表記修正を指示した可能性も考えられるのではないか。もちろん、『大意抄』の見返しに新しい目玉として掲げる「頭書源氏講釋入」は、相当に高度な内容であり、国学者をはじめ知識人をも読者層（購買層）として獲得しようと意識していたことは述べるまでもない。そして、この頭書の作者としては、新たな序文を記した「李園主人」なる人物であるが、渓斎英泉とは考えにくい。「李園主人」とは、一体誰であろうか[23]。

四、絵尽挿絵の挿絵修正　―「居姿」から「立ち姿」へ―

和歌表記の修正は音声重視による新規読者層獲得の方法だと考えるが、挿絵は視覚重視の方法である[24]。挿絵に関しては、見開き一丁（『五十四帖絵尽』）から半丁（『大意抄』）への変更に伴って凝縮して描かなければいけないという物理的な問題もあったものの、それは特小本から中本への大きさの変更で解消している。その際の基本的な構図は同じであるが、若干の修正も見られる。ここでは、いずれも「居姿」から「立ち姿」に修正された薄雲、朝顔、幻巻の光源氏について見ていきたい。

「立ち姿」については、柏木が偶然目にした女三の宮の「無防備な姿」[25]に代表されるように女性の場合、非貴族的な異常性を示し、見る者の欲望を掻き立てる機能がある。一方、男性の立ち姿については、「光源氏の朝明の姿に典型的なように、本来、男によって演じられる姿態」[26]であり、女性を意識した男性のパフォーマンスの一種であると言えよう。そういった姿の絵画化では、菱川師宣の見返り美人図をはじめとする「振り返り姿」のごとく、「身体」は帰る方向にあるが、「顔」が残していく女性に向けられ、男女の余情が表現されている[27]。男性の立ち姿には、従者層を除くと、女のもとを去る（後朝）、かいま見、舞、蹴鞠、叢中、川辺などの邸外において描かれることが多い。

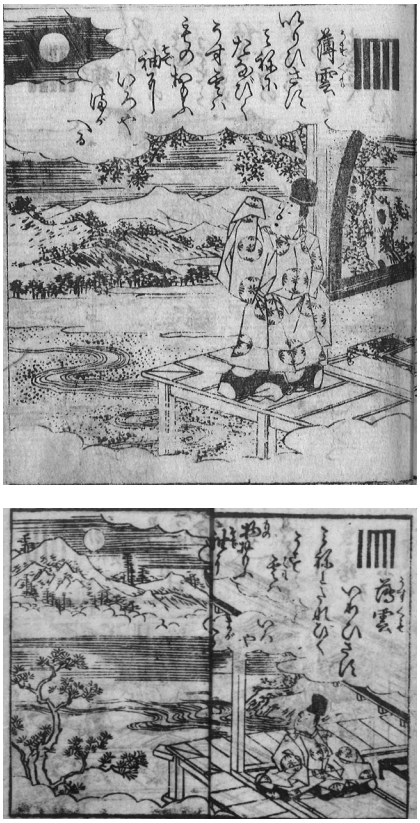


図10：『大意抄（甲本）』（上）
『五十四帖絵尽』（下）

図10は、藤壺を喪った光源氏の悲しみを描いた薄雲巻である。人物の起居について、まずは、当該場面の物語本文を確認したい。

二条院の御前の桜を御覧じても、花の宴の折など思し出づ。「今年ばかりは」と独りごち給て、人の見とがめつべければ、御念誦堂に籠りゐ給て、日一日泣き暮し給。夕日はなやかにさして、山際の梢あらはなるに、雲の薄く渡れるが、鈍色なるを、何ごとも御目とどまらぬ頃なれど、いとものあはれに思さる。

入日さす峰にたなびく薄雲はもの思ふ袖に色やまがへる
人聞かぬ所なれば、かひなし。　（「薄雲」四四八頁）

藤壺を喪った悲しみに暮れる光源氏は、ただ独り二条院の念誦堂に「籠りゐ給て」と「お籠りになり座ったまま」一日中泣き暮らしたのである。物語本文には「ゐ給て」とあるように「絵入源氏」をはじめ『五十四帖絵尽』もこの場面を、光源氏の居姿として描く。ところが、『大意抄』では、簀子までせり出した立ち姿の光源氏が描かれているのである。『五十四帖絵尽』『大意抄』ともに、その視線は巻名ともなっている「入日さす峰にたなびく薄雲」へと向けられている。そして、右手を顔前に掲げる姿は、独詠歌の「もの思ふ袖」であり「御目とどまらぬ」涙を拭う姿である。こうした修正について、『大意抄』は、「御念誦堂に籠りゐ給て」の文脈よりも、「夕日はなやかにさして」以降の外に意識が向かう文脈をに重点を置いたと考える。つまり、「日一日泣き暮し給」と「夕日はなやかにさして」の文脈間に時間的空間的な隔てを認め、室内から簀子という、より月と薄雲に近い外部へと移動させたと考える。それは、藤壺への想い、そして喪失感をから少しだけ前向きに「立ち」上がった姿を強調しようとした結果なのではないだろうか。光源氏の「泣き暮し」から「いとものあはれ」への転換である。しかも、和歌と同化した源氏雲によって孤絶した「月」は「薄雲」の遥か彼方にあり、藤壺がいるであろう遠く西方浄土をも連想されよう。それは、もう会うことがかなわないという絶望を暗示し、袖を拭う光源氏の姿と結び付いていく。つまり、ここでは「月」＝藤壺の喩として幻視する挿絵と見ることも可能であろう。しかも、構図に注目してみると、『五十四帖絵尽』は若干俯瞰的であるが、『大意抄』は正面ないし仰望的で、鑑賞者はより物語世界に入り込み、光源氏と同化する形で「月」を眺めることになる。

光源氏の「立ち姿」は、「居姿」よりも「月」に近い簀子へと移動し、「月」を目にして涙している。それは、藤壺を想起、幻視する「月」への強い想いの表現であり、「月」を希求する姿であると言えよう。また、簀子は、邸の内部と外部との「境界領域」[28]であり、そのぎりぎりの空間における「立ち姿」は、「月」という外界へと吸い込まれそうになりながらも、懸命に踏み留まっている姿のようでもある。

図11：『大意抄（甲本）』（上）
『五十四帖絵尽』（下）

図11は、幻巻であるが、前掲図10の薄雲巻と同一の構図で、挿絵修正も同じである。大きな違いは、和歌に詠まれる景物と袖のしぐさの描き方である。図10では、「月」が雲によって隔てられているのに対し、図11では「雁」が雲の手前として、断絶していない空間に描かれている。ここでの雁は、秋の帰雁という「常世からの使者」として「最愛の女の魂にもめぐり逢えるはずだ」[29]と光源氏の目には映ったに違いない。作中和歌「おほそらをかよふまぼろし夢にだにみえこぬ玉ゆくへたづねよ」（『大意抄』「幻」二一丁表）と独り口ずさむ「まぼろし」＝幻術士を「雁」に幻視し、亡き紫の上の魂を同じ地平にあると信じ、その魂の在処を求めるのである。ここでは、図10のように袖で顔を覆っていたときのような絶望感は感じられない。図10とは異なり、袖という視線を遮るものがない「立ち姿」は、あたかも光源氏が雁の飛んでいく常世の国へとこれから向かうことを暗示し、またそういった死へと向かう心の方向を示しているのかも知れない。紫の上を喪い、「非日常的なものに出会う特権的瞬間」である「まどろみ」と心的状況が深くかかわる「ながめ」[30]の時空において、突如として表れた雁に心惹かれたのも無理はないことであろう。『五十四帖絵尽』の光源氏が簀子に片足を突き出しているのもそういった雁が向かう世界へ足を踏み入れていることの表われなのかもしれないが、それは深読みというものであろうか。図10と図11の挿絵の親和性はとても高いと言えよう。

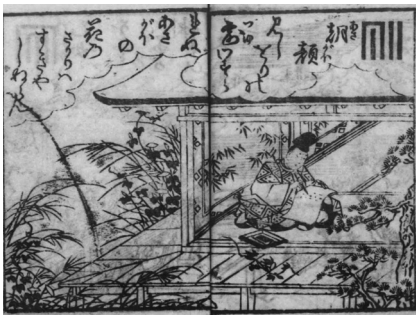


図 12：『大意抄（甲本）』（上）
『五十四帖絵尽』（下）

最後に、朝顔巻の「立ち姿」であるが、先に見た薄雲巻や幻巻とは様相を異にする。図12の『大意抄』では、光源氏は、庭先に降り立ち朝顔を見つめて和歌をしたためている。その和歌とは、挿絵の源氏雲にある朝顔の姫君へ宛てた「みしをりのつゆわすられぬあさがほのはなのさかりはすぎやしぬらん」（『大意抄』「朝顔」十丁裏）である。物語本文では「折らせ給て」（「朝顔」四七五頁）とあるように従者などに命じて、前栽に咲く朝顔の花を折って持って来させたのである。それは、図12の『五十四帖絵尽』のように朝顔の花が既に折られて手前の簀子に置いてある方が、物語本文に忠実な描写であると言えよう。しかし、『大意抄』は、これまで見てきた薄雲巻や幻巻の光源氏のように「居姿」から「立ち姿」へと修正しているのである。それは、朝顔の姫君という光源氏を拒み続ける宮家の高貴な女性に対する能動的な姿勢と見ることも出来よう。今まさに光源氏が詠んでいる「はなのさかりはすぎやしぬらん」とは、何とも挑戦的な呼びかけであるが、そうでもして朝顔の姫君の心を動かし、自分に心を向けて欲しかったのである。ここには、六条御息所が「御物思ひの乱れ」（「葵」三三頁）を訴えた「袖ぬるる恋ぢとかつは知りながら下り立つ田子のみづからぞうき」（同・三五頁）の心情と重なる。『細流抄』が「物語第一の歌」とする「田子」に「下り立つ」六条御息所と「庭」に「下り立つ」光源氏の姿と辛い恋情は類同性を帯びる。この後、和歌を受け取った朝顔の姫君は「従順な慎みを示しつつも、それによってみずからの心を閉ざし、逆に孤独な内省へとおもむく性質」[31]の返歌をし、やはり拒絶し続けるのである。図13の絵尽挿絵では、そういった二人の関係性と切ない恋情が光源氏の表情として描かれる。しかも、朝顔を画面手前に配することで、光源氏の切ない表情を、鑑賞者がまるで「かいま見」をしているかのごとく同情を誘う構図でもある。『大意抄』の絵尽挿絵の視点については先に少し述べたが、物語世界を正面から描く描き方は、鑑賞者を物語世界と同じ地平に立たせる視覚効果があろう。それは、鑑賞者を物語世界のひとりとして、その場を「かいま見」する者として、物語世界に引き込もうとする方法だと言えるだろう。上下の源氏雲もそういった覗き見の視覚的演出となっているのではないか。なお、図11、12の『五十四帖絵尽』では、源氏雲が下には描かれていない。

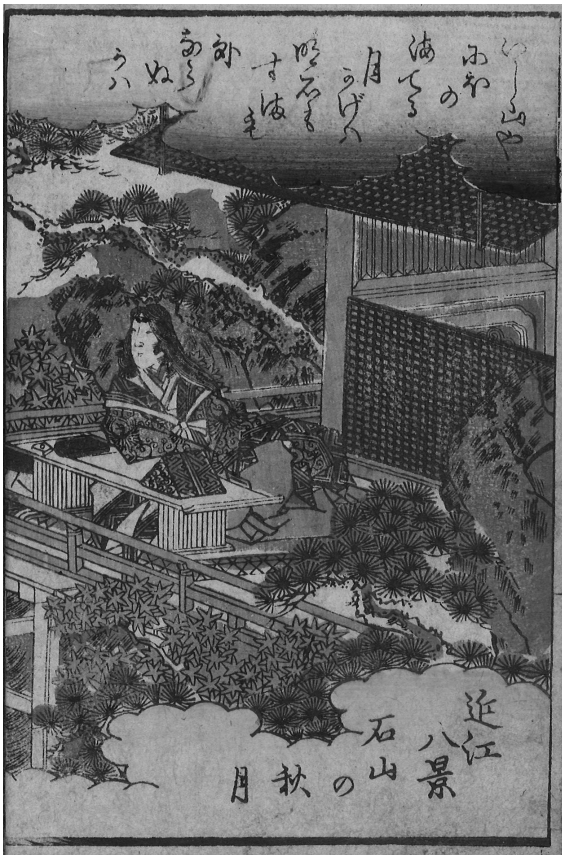
図 13：『大意抄（甲本）』

ここまで、「居姿」から「立ち姿」へと挿絵が変更された薄雲、幻、朝顔巻を見てきたが、そこに共通するのは物語本文に即しながらも場面の抒情性を優先した描き方への修正であったと言える。つまり、「立ち姿」の光源氏が眺める視線の先にある「月」「薄雲」＝藤壺、「雁」＝紫の上、「朝顔」＝朝顔の姫君は、決して逢うことがかなわない女性への想いを、時には境界領域ぎりぎりに、時には邸外に飛び出し行く程の強い恋情を表現したのではないだろうか。

五、二種類の『源氏物語絵尽大意抄』

最後に、第二節で触れた『大意抄』の版の違いについて紹介する。版の違いは、本文である絵尽挿絵には認められないが、序文と口絵において違いを確認すること

図 14：『湖月百人一首操庫』（左）



『大意抄（乙本）』（右）

ができる。但し、序文においては漢字や仮名表記の違いがあるものの、内容の変更はないようである。ここでは、修正が加えられている二つの『大意抄』と同じ挿絵を有する『湖月百人一首操庫』も掲げる。『湖月百人一首操庫』については、小町谷氏が、『大意抄』『姿百人一首小倉錦』『女今川』の三書が合綴されたもので、無刊記本と天保八年刊行本、天保九年刊行本があることを指摘されている[32]。

図14の『湖月百人一首操庫』と『大意抄（乙本）』は、同一の版木を用いていることが分かる。図15の『大意抄（甲本）』と比較してみると、文机の柄、下の源氏雲内の和歌の「秋」の文字（へんとつくりが逆）が大きく異なっている。また、図16の紫式部の表情も、『大意抄（甲本）』の方が絵尽挿絵の渓斎英泉の画風と一致する。刊記はいずれも「天保八年」（序文には天保丁酉冬再版）とあるが、口絵は替えた形跡が認められる。

口絵や序文の板木を替えても、巻末刊記は同じ板木を使用することもあるので、正確な前後関係は、他の版本との比較が必要となってくるので、今後の課題として、本稿では口絵の違いの指摘と紹介に留めたい。

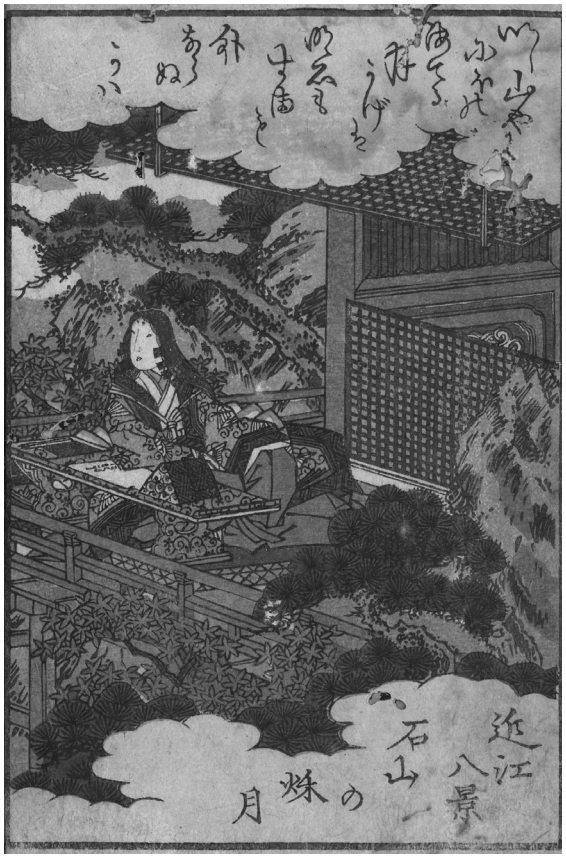


図 15：『大意抄（甲本）』

図 16:「大意抄」乙本（上）、甲本（下）

おわりに

『源氏物語五十四帖絵尽』は、物語本文をなくし絵を全面に押し出すことで、物語鑑賞という点において画期的な試みであった。そこには、物語を「読む」のではなく「見る」ことで、それまで国学者や連歌師、俳諧師など限られた範囲で享受されてきた『源氏物語』の読者層の拡大を目指したと考えられる。それから二十五年後に再版された『源氏物語大意抄』では、新たに加えられた見返しの広告や序文が掲げる「児女」「をさなき者」「児童」をも読者対象として、渓斎英泉という人気浮世絵師の絵を前面に押し出すことで、更なる読者層の獲得を目指したと考える。

そこには音声重視と視覚重視の修正が考えられる。視覚重視の修正では、「居姿」から「立ち姿」へと変更することで、それまでの俯瞰視点から正面視点への鑑賞方法の違い、更には上下の源氏雲に注目することで、「かいま見」の手法を取り入れて描いている可能性を論じた。

江戸版本は多く現存し各所に所蔵されているが、デジタル化が進んだ現在では、国立国会図書館「デジタルコレクション」や「日本古典籍データセット」での国文学資料館所蔵本はオープンテキストとして自由に掲載することも出来るになった。そのほか早稲田大学図書館の九曜文庫をはじめとして各大学においても所蔵本のデジタル画像公開が進み、東京大学総合図書館の「デジタル源氏物語」は、「絵入源氏」の挿絵を比較できるインターネットサイトで、今まで以上に多くの写本や版本を比較検討することが可能になった(33)。今後は、そういったデジタル画像やインターネットサイトなどメディアを活用した拓かれた研究の推進も望まれる。

注

（1）今回取り上げた『源氏物語五十四帖絵尽』は、国文学資料館初雁文庫蔵（日本古典籍データセット）を使用した。この場を借りて謝して記したい。『源氏物語絵尽大意抄』は、二冊の架蔵本（『源氏物語絵尽大意抄』（図15）を甲本、『源氏物語絵尽大意抄』（図14）を乙本）を使用した。『大意抄』の刊記には、「元板　文化九年壬申年／再板　天保八丁酉年」（／は改行）とある。

（2）小町谷照彦『絵とあらすじで読む源氏物語―渓斎英泉『源氏物語絵尽大意抄』』新典社、二〇〇七年。

（3）『源氏物語』の本文引用は、大島本（『大島本　源氏物語』角川書店、一九九六年）に依り、心内表現は〈　〉、発話表現は「　」、主語や人物名は（　）、句読点は朱点を基準とし、私に改めた箇所は傍記を施した。また、便宜を図り、（　）内には、新編日本古典文学全集の巻名・頁数を記した。加えて、前に引用した巻と同じ本文を引用した場合には、巻名を省略し「同」とし頁数のみ示した。

（4）「絵入源氏」は架蔵本を使用した。なお、清水婦久子「源氏物語の版本」『源氏物語版本の研究』（和泉書院、二〇〇三年）によると、三種の版本（慶安三年本【大本】、万治三年本【横本】、寛文頃の無刊記本【小本】）があり、架蔵本は無刊記本に該当する。横本や小本は、慶安三年本の異版（海賊版）であったものの与謝野晶子の愛読書も小本の無刊記本であったようによく売れ流通したとの指摘がある。

（5）注4前掲書。二八頁。

（6）『源氏小鏡』の諸本文類については、岩坪健『『源氏小鏡』諸本集成』（和泉書院、二〇〇五年）が大変有益である。

（7）吉田幸一「はしがき」『繪入本源氏物語考上』日本書誌学大系53（1）、青裳堂書店、一九八七年。
（8）『源氏物語注釈書・享受史事典』伊井春樹編、東京堂出版、二〇〇一年。二五九頁。
（9）注2前掲書。九六頁。
（10）高田信敬「二つの雛源氏」『むらさき』第五三輯、武蔵野書院。一〇四頁。
（11）「渓斎英泉」『浮世絵大事典』鈴木浩平執筆、東京堂出版、二〇〇九年。
（12）森山悦乃「幕末の美人画―菊山英山と渓斎英泉」『浮世絵の鑑賞基礎知識』至文堂、一九九六年。
（13）神谷浩「英山と英泉」『【カラー版】浮世絵の歴史』小林忠編、美術出版社、一九九八年。一〇七、一〇八頁。
（14）『五十四帖絵尽』では「空の月」が描かれ、『大意抄』では、「湖面の月」が描かれる。なお、近世における紫式部石山寺起筆伝説と絵の拡がりについては、安藤徹「〈紫式部〉と石山寺起筆伝説―イメージの複数性―」『新時代への源氏学10』（助川幸逸郎、立石和弘、土方洋一、松岡智之編、竹林舎、二〇一七年）がある。
（15）草双紙の製作過程と版元の関わりについては、十返舎一九作・画『的中地本問屋』（享和二年【一八〇二】、栄邑堂、村田屋次郎兵衛刊）が滑稽譚となっているものの、各作業現場に必ず版元が関わることを戯画的に描き、出版作業において指導監修していたことを知る参考となる。なお、翻刻、校注、解説したものとして『「むだ」と「うがち」の江戸絵本―黄表紙名作選』（小池正胤、有働裕、佐藤智子、杉本紀子、瀬川結美、檜山裕子、細谷敦仁、笠間書院、二〇一一年）がある。
（16）『増訂慶長以来書賈集覧』（井上和雄編、坂本定子増訂、高尾書店、一九七〇年）によれば、「天明―明治」であるが、井上隆明『改訂増補近世書林板元總覧』（日本書誌学大系76、青裳堂書店、一九九八年）によれば、「貞享三年」「明治十五年」の出版物を確認することができるので、活躍時期を「貞享―明治」とした。
（17）注4前掲書では、『偐紫田舎源氏』が読まれた頃に『大意抄』が出版されたことについて、絵本の普及の観点からの言及がある（「源氏物語の絵入り版本」二三頁）。佐竹秀子氏は、甘泉堂の出版姿勢について「売れるものを売る、という甘泉堂の商売に対するしたたかさ」を指摘する（「甘泉堂・和泉屋市兵衛について」『玉藻』第十五号、一九七九年六月）。
（18）橋口侯之介「三都体制の整った江戸中期」『和本入門　千年生きる書物の世界』平凡社、二〇〇五年。七二頁。中野三敏「奥付・刊記」『書誌学談義　江戸の板本』岩波現代文庫、二〇一五年。一七八頁。
（19）注2前掲書。九四頁。
（20）注2前掲書。九七頁。
（21）若紫巻「見む→見ん」、葵巻「見む→見ん」、明石巻「見む→見ん」、澪標巻「けむ→けん」、行幸巻「らむ→らん」、椎本巻「らむ→らん」。「『五十四帖絵尽』→『大意抄』」。
（22）『源氏物語大成』で確認したところ、若紫、葵、澪標、椎本巻は諸本異同なく「む」である。明石巻は諸本「見ん」で「見む」の本文を持つものは確認できなかった。行幸巻は別本（陽明家本、保坂本、麦生本）のみ「らん」と、若干、「ん」表記の伝本もあるが、甘泉堂がそこまで確認していたとか考えにくい。修正理由については、版元の「売れるものを売る」商売人としての立場によるものであろう。
（23）江戸後期の浮世絵師、鳥文斉栄之（一七五六～一八二九）の肉筆画「美人図」（掛幅装、東京藝術大学大学美術館蔵）には、「甲子夏日　李園主人題」とある。注12前掲書「主要板元一覧」によると、鳥文斉栄之は、「風流七小町」（大判錦絵揃物・天明八年）を和泉屋市兵衛から出版しているので、和泉屋との関わりがある人物として「李園主人」が想定されよう。『白氏文集』の「李夫人」には、李夫人の死を悲しみ絵姿を「甘泉殿」に飾ったとある。李園主人は、もしかすると、甘泉堂・和泉屋市兵衛という可能性も考えられるかも知れない。
（24）源氏絵の変容については、中川正美氏が「享受者層の変化」「制作者の物語理解」「視覚的に表現するための物語解釈」「表現媒体とその形式」などがあると指摘されているが（「源氏絵の変容―物語と読者の狭間で―」『物語絵・歌仙絵を考える―変容の軌跡』久下裕利編、武蔵野書院、二〇一一年）、『大意抄』の再版にあたっ

ては、「享受者層の変化」「視覚的に表現するための物語解釈」の影響が考えられよう。

(25) 葛綿正一「動物をめぐって―記号の生成」『源氏物語のエクリチュール―記号と歴史』笠間書院、二〇〇六年。十四頁。

(26) 松井健児「生活内界の射程」『源氏物語の生活世界』翰林書房、二〇〇〇年。一一八頁。

(27) 付言すると、菱川師宣は『源氏大和絵鑑』(貞享二年【一六八五】刊)の序文「大和絵師菱川といふ一流の真跡也」とあるように挿絵を担当し源氏絵を描いている。なお、薄雲、朝顔、幻巻の挿絵は、『五十四帖絵尽』『大意抄』とは異なる場面を描いている。

(28) 高橋亨「源氏物語の心的遠近法」『物語と絵の遠近法』ぺりかん社、一九九一年。十八頁。

(29) 鈴木日出男「雁」『源氏物語歳時記』筑摩書房、一九八九年。二四三頁。

(30) 高橋文二「王朝まどろみ論―女流文学一面―」『王朝まどろみ論』笠間書院、一九九五年。十五頁。また、清水婦久子は、葵、薄雲、幻、須磨巻の挿絵で邸外をながめる光源氏の視線に注目し、彩色もなく限られた紙面のながめる構図が「源氏物語の「あはれ」の世界を表し得る有効は手法」として「源氏の視線の先に描かれた景物」が「その場面の鍵語(キーワード)」であることの重要性を指摘する(注4前掲書「「絵入源氏」の挿絵と和歌」五〇七頁)。

(31) 注26前掲書。「朝顔の姫君と歌ことば」三二六頁。

(32) 注2前掲書。九三、九四頁。なお、図として示した『湖月百人一首操庫』は架蔵本(天保九年刊行本)を使用した。

(33) 河添房江氏「近代の源氏絵の系譜―梶田半古・中澤弘光の世界―」の、古代文学研究会一月例会(二〇二二年一月九日、オンライン開催)では、画像データベースの公開と機能を活かした発表で大変参考となった。

池田大輔　国文学科講師・日本古典文学【中古文学】