平安後期における物語文学の絵画化について

－「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」祖本の想定復元研究－

東京藝術大学大学院　美術研究科

文化財保存学専攻　保存修復研究領域（日本画）

学籍番号 1319934

鈴木七実

目次

要旨 4
序章 7
研究背景 7
研究概要 9
目的 10
意義 11
方法 12
第１章　王朝時代の伊勢物語絵 14
１．１　王朝時代と絵画 14
１．１．１　やまと絵 14
１．１．２　物語絵と女絵 17
１．１．３　院政時代の絵画 20
１．２　初期の伊勢物語絵 25
１．２．１　『伊勢物語』の絵画化 25
１．２．２　「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」祖本の制作年代 28
第２章　「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」と祖本の関係 33
２．１　『伊勢物語』 33
２．１．１　成立過程 33
２．１．２　伝本 36
２．１．３　物語の表現と在原業平 37
２．２　「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」 39
２．２．１　先行研究と作品の現状 39
２．２．２　上げ写し 45
２．２．３　熟覧調査 59
２．３　祖本 65
２．３．１　平安時代と鎌倉時代の特徴 65
２．３．２　白描と彩色 69
２．３．３　祖本の表現 73
第３章　想定復元制作のための調査と試作 76
３．１　周辺作品の表現技法 76
３．１．１　作り絵と料紙装飾 76
３．１．２　熟覧調査 80

３．２　材料の選定 86
３．２．１　前提条件 86
３．２．２　絵具 88
３．２．３　紙 90
３．３　料紙制作の試作 92
３．３．１　打紙 92
３．３．２　地塗りと箔装飾 97
３．３．３　小括 101
第４章　想定復元制作 104
４．１　想定復元案 104
４．１．１　想定復元場面について 104
４．１．２　図案 110
４．１．３　配色・文様 113
４．２　本画制作 116
４．２．１　本紙の加工 116
４．２．２　下図の透き写し 118
４．２．３　彩色 119
４．２．４　細部の仕上げと描き起こし 122
４．３　表装 123
４．３．１　詞書 123
４．３．２　装潢 124
終章 129
参考文献 136
図版文献引用一覧 144
謝辞 146

要旨

『伊勢物語』は 10 世紀初頭から 11 世紀初頭にかけ段階を経て形成された物語文学（歌物語）である。成立以来『源氏物語』と並ぶ、日本を代表する古典文学作品として親しまれてきた。

『伊勢物語』および伊勢物語絵の初出文献は 11 世紀初頭の『源氏物語』で、絵合帖と総角帖に絵巻物として登場する。『伊勢物語』の形成過程とその絵画化は不即不離の関係にあり、本文成立後早くに絵画化も行われていたと考えられるが、平安時代に作られた物語絵の大半が既に失われているように、伊勢物語絵も鎌倉時代以前の作品は全く残っていない。

では仮に、平安当時の伊勢物語絵が残っていたとしたならば、それはいったいどのような姿をしていたと考えられるだろうか。作り物語や歌物語といった主に王朝貴族文化を題材とする物語文学を絵画化した作品には、「作り絵」「引目鉤鼻」「吹抜け屋台」など、決まった表現手法が用いられることが知られている。また、基本的に小型の作品で、一紙に一場面が描かれること、動きが少ないことなど、画面形式の点で共通した特徴があることも指摘されている。さらに、近年では科学調査や高精細画像の撮影といった手法が取り入れられたことで、特に技法材料に関して新しい情報が得られる場面も増えてきている。現存する平安時代の物語絵は確かに少ないが、中世の関連作品まで合わせて検討する研究が進み、その輪郭は徐々に明瞭になってきている。こうして今までに明らかにされてきた物語絵の特徴や特質は、当然、平安時代の伊勢物語絵にも当てはまるは

ずである。

ここで、鎌倉時代（13 世紀）制作の「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」（白描本）に注目したい。「白描本」は墨線のみで描かれた白描絵で、現存最古の伊勢物語絵である。先行研究では平安時代の作品（祖本）の転写本であることが指摘されている。池田忍氏によれば、構図や視点、人物の大きさ、配置といった点に 12 世紀の作品と近い特徴があり、さらに依拠した祖本は彩色本であった可能性もあるという。また、詞書については片桐洋一氏や伊藤敏子氏らによって研究が進められ、定家本以前、つまり鎌倉以前の別本系の本文に拠るものであるという見解が示された。このように、「白描本」は平安の古様を伝える作品として美術史上の価値が高い。

「白描本」は全面に刷られた梵字経により図様が極めて不分明になっている作品である。そのため、これまで多くの研究者は、画家に依頼して作製した上げ写し図をもとに「白描本」の図様の確認を行ってきた。その結果、現存している断簡の全体像が把握され、分かれてしまっていた絵（断簡）が一図に繋がるなど、さまざまな発見や研究上の進展があった。しかしながら現在は研究が停滞しており、重要な存在である祖本の解明もあまり進んでいない。今、改めて「白描本」の原本そのものを丁寧に観察し、その表現的特徴を把握し直す必要があると考える。そのためには、研究者自身の手で上げ写しを行い、図様を読み取っていくことが重要になるだろう。

本研究は平安後期における物語文学の絵画化を、『伊勢物語』と伊勢物語絵に焦点を当て、「白描本」を研究対象作品に据えて考察するものである。転写本という前提のもとで「白描本」を読み解き直し、現存しない祖本を想定復元作品として視覚的に提示することを本研究の目的とする。上げ写しから祖本の制作年代および技法の推定、想定復元までを一貫して自身で行うという点で、新規性がある研究である。

本論の構成は以下の通りである。

第１章では、王朝時代の伊勢物語絵について考察した。王朝絵画の概要と院政期における物語絵の成長過程を、文献資料と現存する周辺作品を見ながら確認し、初期の伊勢物語絵である祖本の制作時期を推定した。

第２章では、『伊勢物語』の概要と、「白描本」の現状および祖本との関係について確認した。「白描本」の上げ写しと熟覧調査を行い、鎌倉時代の特徴と平安時代の特徴を

整理した上で、祖本の表現技法を推測した。

第３章では、技法材料について確認した。周辺作品の熟覧調査と料紙加工の実験結果をもとに、祖本の制作手順を検討した。

第４章では、祖本の想定復元制作に取り組んだ。図像の復元と、技法材料の考証を併せて完成画を想定し、彩色本として絵画化した。

終章では、各章を振り返り、想定復元作品を平安時代制作の祖本にどの程度近づけられたと考えられるかについて述べた。また、現段階での「白描本」の不明点や課題を述べた。そして、「白描本」の作者が祖本をどう捉え、「白描本」を作ったのか考察した。最後に、今後の展望に触れて結論とした。

序章

研究背景

古典絵画の制作当初の状態を解明しようという研究は、美術史の分野において長年にわたって行われてきた。そしてこれまで、作品の制作技法に迫るための有効な手段としてしばしば「模写」[1]が研究に取り入れられてきた。模写はその名の通り、作品を「模して写す」行為である。日本では古くから行われており、特に江戸時代の土佐派や狩野派の画家たちが多くの模写作品を残している。また、現在でも美術大学の日本画専攻ではカリキュラムに「模写」を組み込んでいるところが多く、筆者自身も学部から修士課程までの間に計５回模写を経験している。修士課程の修了制作では鎌倉時代制作、東京藝術大学大学美術館所蔵、重要文化財「小野雪見御幸絵巻」（部分）の現状模写を行った。

近年最も注目された古典絵画研究の一つに、徳川・五島本「源氏物語絵巻」の復元模写[2]が挙げられる。この事業は、事前に大規模な科学調査と画像分析が行われ、そこで判

---

[1] 模写とは手本となる書画を模倣し、描き写すことや描き写されたもののこと。
模写の手法には大きく分けて現状模写と復元模写がある。現状模写は絵具の剥落や損傷、後補などを含めて原本の現在の状態を忠実に写し取る技法で、復元模写は原本の描かれた当初の姿を美術史や科学的な根拠などに基づいて図様や色彩を推定（想定）して描く技法をいう。（平山郁夫・渡邊明義・髙田倭男・田渕俊夫・宮廻正明『図解　日本画用語事典』東京美術、2007 年、108 頁、112 頁）

[2] 1998 年から徳川美術館では「『国宝源氏物語絵巻』高精細デジタルアーカイブの試作」を日立製作所とともに取り組み、全巻の高精細デジタルアーカイブ、デジタル画像による剥落や褪色部分の再生を行った。このデジタル復元をより正確に実施するために、国宝「源氏物語絵巻」の科学的分析を受託研究として東京国立文化財研究所（当時）に依頼し、Ｘ線撮影や蛍光Ｘ線による顔料分析をはじめとする科学的調査を実施、さらに絵巻の実際の製作過程をアーカイブすべく、林功氏に依頼して「柏木三」の絵の復元模写に着手、翌年十月に絵が完成し、デジタルアーカイブの事業は完了した。この後、徳川美術館に収蔵されている残りの十四場面の復元模写の製作が継続され、さらに五島美術館所蔵の四場面も加えられ、平成 17 年秋に全巻の復元模写が完成した。（徳川美術館『国宝　源氏物語絵巻』徳川美術館、

明した情報をもとに、可能な限り原本と同素材同技法で模写を行ったところに特徴がある。科学的な調査結果を模写制作に反映させるという方法は、従来の目で見て確認できるわずかな痕跡と、担当する作家の経験や技量を頼りに行われていた模写からするとまさに画期的な手法といえる。もともと、現存最古の物語絵巻である「源氏物語絵巻」は経年による劣化で絵具が剥落し、鈴虫一や関屋のように図様がほぼ見えなくなっていたり、状態が変化してしまったことで完成当初の状態がわからなくなっていたりする場面が少なくない。描かれていた図様が“見えない”ということが「源氏物語絵巻」研究にとっては超えられない壁となっていたわけだが、その行き詰まりを見事に打開したのが平成の復元模写事業であった。今まで“見えなかった”ものを、最新の科学的な調査結果をもとに“見える”形で提示したことの意味は非常に大きい。平成の復元模写が原本をどの程度再現できているかについては様々な意見がある。しかし、この復元事業が「源氏物語絵巻」研究、さらには平安時代の物語絵研究を大いに盛り上げたことは間違いないだろう。また、復元模写公開時の反響の大きさをみれば、絵画作品の研究においては言葉で語るだけでなく、実際に制作し制作プロセスも含めて視覚的に示すことがいかに重要であるかがわかる。

現代の模写は、科学分析や顕微鏡による調査も参考にしながら、どこまでも正確に、原本と同じであろうとする姿勢が貫かれている。この考え方は、現状を記録する現状模写でも、描かれた当時の状態を提示しようとする復元模写でも基本的に変わらない。それは、どのような状態であれ、原本が今も“存在している”からである。原本という絶対的で正解な答えがあるからこそ、模写は原本からずれるということが許されない。模写作品は、原本と比べてみたときの形の正確さ、描写の細かさといった点の精度が高ければ高いほど、鑑賞者を納得させるだけの十分な説得力をもつことができる。

しかし、そうして行われる模写には同時に、作業的になりやすく、時代を経た現状の原本のイメージに縛られてしまうという弱点が存在する。模写という行為には、自分の存在を極力消す努力が必要である。意識的に“無”になり淡々と一つずつ工程をこなすことで、模写作品に自分の個性（癖）が出てしまうことを防ぐのである。筆者は自身の

2015 年　　徳川美術館・五島美術館『国宝　源氏物語絵巻』中央公論美術出版、2009 年　　徳川美術館・五島美術館『よみがえる源氏物語絵巻』NHK 名古屋放送局・NHK 中部ブレーンズ、2005 年）

模写の経験を通して、模写を行う作家の思考と、原本を制作した作家の思考は根本的に異なるのではないかと感じていた。本来、物語の内容に応じて絵を描くという行為には様々な創造的思考が求められるはずである。しかし、原本を寸分違わず転写するという従来の模写の方法では、物語の内容をどのように絵で表現すべきか、あるいは物語絵に求められる表現は何かという技法以前の問いにまで十分に答えられない。

現在日本に伝わっている古代・中世の物語絵は、そのほとんどが注文主の指示によって制作されたものであり、物語絵は作家自身の自由な発想、自発的な主題選択によるものではなく、何らかの意図のもとに、制作が求められ、作家は注文主のその意図に沿って制作していたといわれている[3]。つまり、古代・中世において作家は自分の自由意思で作品を制作するのではなく、注文主の物語解釈をいかに汲み取って絵に反映させるか、というところに重点を置いていたと考えられるのである。注文主の依頼に対応し意図を反映するためには当然、作家は物語をよく理解し、注文主とイメージを共有できるだけの知識や感性を持っている必要があっただろう。また、様々な絵画様式の中から、依頼内容に適した表現や技法を選ばなければならない。これらを総合すると、作家は絵を通して物語の情緒をより豊かに伝えられるように、能動的に意志を持って制作していたと考えられる。筆者はこれらを踏まえ、物語文学を絵画化する際の「描き手にはたらいた意志（創作意識）」[4]を明らかにしていくために、作家の視点から新たなアプローチを試みることが必要だと考える。

研究概要

本研究は平安後期における物語文学の絵画化を、『伊勢物語』と伊勢物語絵に焦点を当てて考察するものである。平安時代に誕生した『伊勢物語』は物語本文の成立から時間を置かずに絵画化されたと考えられているが、平安時代に制作された伊勢物語絵は残っておらず、当時どのような作品が作られていたのか不明である。現在、伊勢物語絵で

[3] 佐野みどり・並木誠士『中世日本の物語と絵画』放送大学教育振興会、2004 年、12 頁
[4] 徳川義宣「『源氏物語絵巻』成立の背景とその形態」『日本絵巻大成　1　源氏物語絵巻　寝覚物語絵巻』中央公論社、1977 年

古いものとしては、団家・益田家などが所蔵していた白描絵の「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」（白描本）[5]と、彩色本の和泉市久保惣記念美術館蔵「伊勢物語絵巻」があるが、どちらも鎌倉時代に下ってからの作品である。

そのような中で、この「白描本」が、12 世紀前半の伊勢物語絵（祖本[6]）の転写本であり、かつ祖本は彩色本であったとする説が池田忍氏によって発表された[7]。失われた伊勢物語絵の姿に迫り、平安時代の物語絵の絵画的特徴を明らかにしていくことができる可能性が出てきたのである。

現在、河田昌之氏、片桐洋一氏らを中心とした研究者によって伊勢絵[8]の系統立てが行われている。「白描本」は現存最古の伊勢物語絵であり、かつ、依拠した祖本は平安時代にまで遡る作品のため、美術史上、非常に価値が高い。しかしながら、「白描本」をもとに祖本の姿に具体的に迫ろうとする研究は、十分に行われていないというのが現状である。今、改めて祖本の実態を明らかにしていくことが、伊勢絵の最初期の段階を考える上でも必要である。またそれは、「白描本」をもとに祖本の想定復元を行うという、実践的な手法によってのみ、可能になると考えた。

目的

本研究は、「白描本」を転写本という前提のもとで読み解き直し、想定復元制作という実践的な手法によって、現存しない祖本を作品として視覚的に提示することを目的とする。

「白描本」はこれまで美術史上の価値が高く評価されてきたものの、図様に関しては稚拙な表現・描写と言われ、あまり顧みられてこなかった作品である。本研究では、「白描本」に何がどのように描かれているのか、図様から何がわかるのかを具体的に明らかにして、その線描のもつ意味や魅力の再確認を行う。線描と図様の整理は祖本の姿を浮かび上がらせていくことにつながる。

---

[5] 以降「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」を「白描本」と呼ぶ。

[6] 以降「白描本」の依拠した平安時代の伊勢物語絵を祖本と呼ぶ。

[7] 池田忍「『白描伊勢物語絵巻』とその系譜的位置」『美術史』、121 号、1987 年

[8] 伊勢物語絵と同義。『伊勢物語』を題材とした一連の絵画作品のことを伊勢絵と呼ぶ。同様に、『源氏物語』を題材とした絵画作品は源氏絵と呼ばれる。

本研究の復元対象は現存しない作品であるため、原本に頼ることはできない。しかし、原本が残っていない作品であるからこそ、筆者自らが想定復元制作という方法で物語絵制作を追体験することにより、平安時代の作家が物語をどう解釈したのか、またそれを作品に反映させるために行ったであろう試行錯誤や意図の解明に対し、実感を持って迫っていくことが可能である。

想定復元を行う前提として、筆者は「白描本」の依拠した祖本を“装飾料紙に描かれた作り絵”であると仮定した。「白描本」は屋外を描いた場面が多く、具体的なモチーフを描かない余白が画面のかなりの面積を占めている。そのため、屋外空間、あるいは余白がどのように描かれていたのかが祖本の絵画表現において重要なポイントだと考えられる。平安時代の特に和歌集や装飾経といった作品には、あらかじめ装飾を施した料紙が使用されていることが知られている。また、平安時代制作の「扇面法華経」と「寝覚物語絵巻」はともに屋外の表現に優れた作品であるが、両者はあらかじめ料紙に雲母地塗りと箔装飾を行っているという共通の特徴がある。このことから、同時期に制作されたと推測される祖本も、装飾料紙に作り絵の技法で物語絵を描いた作品であったという仮説が成り立つと考えられる。

本研究は、単に「白描本」を彩色本にするということでは、想定復元ではなくただの塗り絵になってしまう。そのため「源氏物語絵巻」や「扇面法華経」など周辺作品を比較し、線描の緩急や墨の濃淡、絵具の塗り厚、箔装飾の密度などを分析した上で、そのニュアンスを想定復元作品に反映させていくという方法をとる。

意義

制作が平安時代に遡る物語絵は現在わずかしか伝わっていないが、文献資料によって、存在していた可能性が高い数多くの散佚作品を確認することができる。また、時代が下った作品の中にも、平安時代の作品の痕跡が何らかの形で残されていることがある。こうした、周辺資料によってその存在が知られている、無数の“現存しない物語絵”に対して、復元イメージを明示している研究はこれまでほとんどなかった。しかしながら、物語絵の全体像を把握し、理解を深めていくためには、これらの散佚作品についてより具体的に検討していくことが必要であることは間違いない。

今まで鎌倉時代の「白描本」から現存しない平安時代の彩色本を復元する研究は行われておらず、本研究が初めての試みである。これまでの先行研究では作家が図像を抜き出し、研究者が各場面の特定や特徴を考察するという分業方法がとられてきたが、本研究では上げ写しから技法の推定、想定復元までを一貫して自身で行う点に新規性がある。現存しない作品を、先行研究や周辺作品の調査、技法研究をもとに想定復元することができれば、本研究の対象作品以外にも同じ手法が応用できる可能性を示すことになる。したがって、本研究は現存しない作品に、どのようにアプローチしていくかを考えるきっかけとなる研究だといえる。

また、本研究は物語を題材にした作品を扱うため、絵画・文学双方の分野に貢献できる研究である。このような絵画の分野からの実践的な研究が、これまで国文学の分野だけで行われてきた古典文学の研究に対しても大いに役立つと示せるだけでなく、この先分野を横断した研究への発展が十分に期待できるだろう。

方法

①先行研究の調査

文献資料の調査や周辺作品との比較を行い、いまだ不明な点の多い「白描本」について基本的な情報を整理する。他の物語絵の作例から図像の踏襲や図様の形式化について分析し、想定復元制作時に参考にする客観的な資料とする。

②上げ写しと熟覧調査

「白描本」の原寸大画像から梵字を除いた図様の上げ写しを行い、熟覧調査で原本を目視観察する。

③想定復元案の作成

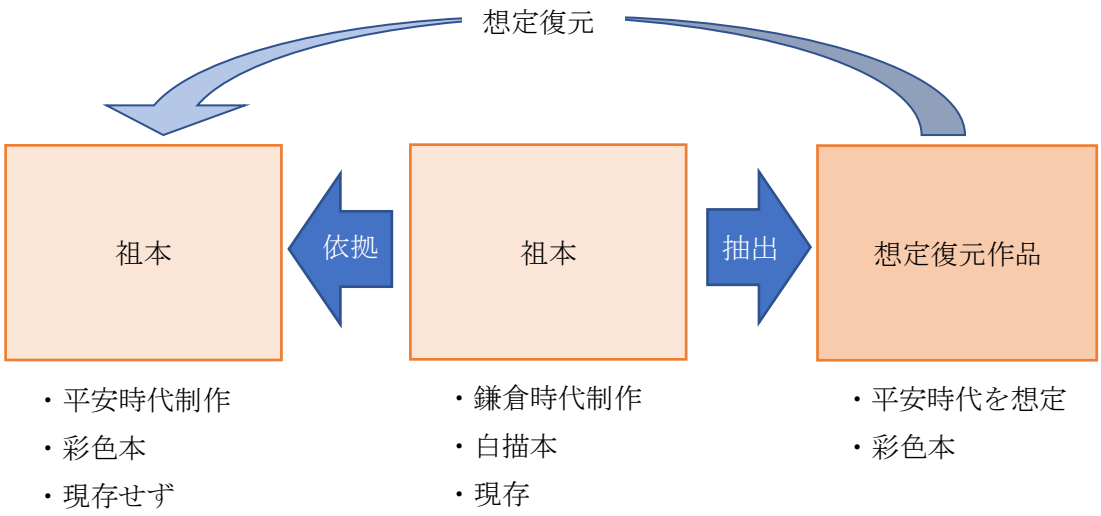
「源氏物語絵巻」や「扇面法華経」「寝覚物語絵巻」など平安時代の作例を参考に、線描のニュアンスや緩急をモチーフごとに当てはめ、バランスを見ながら下図の調整を行う。各場面の配色を決め、実際に使う絵具はサンプルをもとに選ぶ。

④祖本の想定復元制作

仮説の検証として料紙加工、下図の転写、彩色、描き起こしの順で本画制作を行う。巻子装として仕立てる。

⑤考察

祖本の想定復元を通して、『伊勢物語』の作品世界がどのような方法で絵画化され、鑑賞されていたか考察し本研究の結論を示す。





図序論. 1　「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」断簡
鎌倉時代（13 世紀）　東京藝術大学蔵

第１章　　王朝時代の伊勢物語絵

１．１　王朝時代と絵画

１．１．１　　やまと絵

本研究で想定復元する「白描本」の依拠した祖本は、日本の王朝時代に作られた作品である。まずはその頃の時代背景や、物語絵画の変化について簡単に見ておきたい。

王朝時代とは、平安中・後期にあたるおよそ 10 世紀から 12 世紀末までを指して呼ぶ。それは律令制の形骸化から摂関政治と院政[9]が展開した時代であり、文化的には、唐から摂取した外来文化が和様化された時代である。文学では現代まで読み継がれている『源氏物語』や『枕草子』といった仮名文による作品、絵画では「源氏物語絵巻」「伴大納言絵巻」「信貴山縁起絵巻」「鳥獣戯画」の四大絵巻が作られるなど、日本の芸術表現が頂点に達した時期でもあった。

日本はまず奈良時代、外来文化を積極的に摂取することで発展していった。画壇では中国唐代の絵画の影響による唐絵が主要な位置をしめており、平安時代前期の絵画も前

[9] 上皇や法皇が天皇位を退いた後、院の御所で実質的に政治をとり行った場合を院政と呼ぶ。その始まりは応徳三年（1086 年）、白河上皇の政治とされ、以後、鳥羽・後白河・後鳥羽上皇と続くが、特に鎌倉幕府が開かれるまで（後白河上皇まで）の、ほぼ百年間を院政時代とも呼んでいる。（佐野みどり「王朝の美術」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年、146 頁）

代に引き続いて唐朝文化の影響下にあった。仏画以外では障屏画・障壁画が盛行し、宮廷や貴族の晴の場（公の空間）で用いられるものには、中国の風俗や山水など、唐絵が描かれていたと言われている[10]。

9 世紀中頃、日本の唐文化の摂取はある程度飽和状態となり、894 年、菅原道真の建議によって遣唐使派遣が見送られると、自国の文化を盛り立てようとする機運が高まった。和歌が漢詩と並ぶ宮廷文芸として発展するなど、様々な面で和様化が進んでいった。この頃にはやまと絵の享受が始まっていたことが、10 世紀初頭『古今和歌集』によってわかる。そこには、日本の景観を描いた屏風絵（名所絵や月次絵・四季絵）を前に、その絵様を踏まえて詠んだという歌（屏風歌）が複数収録されている[11]。

“唐絵”と“やまと絵”は平安時代すでに使用されていた用語であり、秋山光和によって、それらは様式や技法ではなく主題（題材）に基づいた呼称であったことが明らかにされている[12]。当時の人々は中国の題材（山水や風俗）を扱ったものを唐絵と呼び、日本の景観・事物を題材にしたものをやまと絵と呼んでいたようだ。

10 世紀半ば頃の絵画になると、主題だけでなく表現にも変化が生まれる。『古今著聞集』の「公忠よりさきは、かきたる絵、生たる物のごとし、公茂以下、今の躰には成たるとなん」という記述は、画風の変化が顕著になったことを示すものとしてよく知られている。また、10 世紀半ばの村上朝を時代設定とする『源氏物語』では、絵合帖で巨勢相覧が描いた『竹取物語』の絵巻と飛鳥部常則が描いた『宇津保物語』の絵巻を比べ、巨勢相覧の絵を「古代の絵」と評し、飛鳥部常則の絵を「今めかしうをかしげ」として

---

[10]『経国集』に収められた嵯峨天皇（在位 809～823）の漢詩「清涼殿壁画山水歌」などによると、内裏の清涼殿の壁画は、超越的な風景や清遊する高士という中国の仙境を描いたものと推察されるという。（佐野みどり「王朝の美術」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年、149 頁）

[11]『古今和歌集』二九三番素性法師「もみぢ葉の流れてとまるみなとには　紅ふかき波や立つらむ」、また同じく二九四番業平朝臣の歌「ちはやぶる神代も聞かず龍田川　からくれなゐに水くくるとは」によって、清和天皇の后、藤原高子が「東宮を産んだ妃」と呼ばれていた頃（869～876）に龍田川に紅葉が流れる図様の屏風絵が存在していたことがわかる。これが、文献に登場する最初のやまと絵屏風である。この後、屏風歌および詞書によってその存在を確かめられるやまと絵の数は急激に増える。（千野香織「やまと絵の成立」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年、162 頁）

[12] 倭絵という用語が初めて文献上に登場するのは藤原行成の『権紀』（999）である。“やまと絵”という言葉の意味について厳密な定義付けを行ったのは秋山光和氏であり、「平安時代の『唐絵』と『やまと絵』　上・下」『美術研究』120・121 号、1941・1942 年　などがある。（『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年、160－161 頁）

いることにも注目される。



図　1.1「山水屏風」右側四扇

平安時代（11 世紀）　京都国立博物館蔵

出典：『週刊朝日百科 国宝の美 08 絵画３ 源氏物語絵巻/紫式部日記絵詞/寝覚物語絵巻』朝日新聞出版、2009 年

いくつかの段階を経て主題・表現（様式）ともに絵画の和様化が完成したのは 10 世紀末から 11 世紀初め頃と推測されているが、これはちょうど『源氏物語』や『枕草子』が書かれた頃と重なる。和様の形成から完成に至る時期の絵画作品は「平等院鳳凰堂扉絵」や「聖徳太子伝絵」、「山水屏風」［図　1.1］以外にほとんど伝わっていない。しかし、『源氏物語』や『枕草子』、『蜻蛉日記』など文献上の記述[13]を総合することにより、人々にとってのやまと絵の印象を、ある程度想像することができる。また、「源氏物語絵巻」に描き込まれた屋内調度品にはやまと絵屏風や襖があり、これらは美術史の分野において和様化の完成した頃の絵画を知る重要な手掛かりとされている。

---

[13] 「背後の山に立ち出でて京の方を見たまふ。はるかに霞わたりて、四方の梢こそはかなとなうけぶりわたれるほど、絵にいとよくも似たるかな…」、「庭の木立、池の方などのぞきたまへば、霜枯れの前栽、絵にかけるやうにおもしろくて」（『源氏物語』）
「雨のすこし降りし程、菖蒲刈るとて、笠のいとちひさき着つゝ脛いとたかき男の童などのあるも、屏風の絵に似ていとをかし」（『枕草子』）
「夜の明くるるまゝに見やりたれば、ひんがしに風はいとのどかにて、霧たちわたり、川のあなたは絵にかきたるやうに見えたり。川面に放ち馬どものあさりありくもはるかに見えたり。いとあはれなり」（『蜻蛉日記』）

１．１．２　　物語絵と女絵

王朝時代には四季絵や月次絵、名所絵といった障屏画など大画面に描かれる作品の他に、“本文が成立している物語作品を絵画化したもの”という意味での物語絵、つまり紙絵や冊子、絵巻といった小型の作品が、専門画家の手によって制作されていた[14]。その根拠となるのが『源氏物語』絵合の記述である。以下に引用する。

> かう絵ども集めらると聞きたまひて、権中納言いとど心を尽くして、軸、表紙、紐の飾り、いよいよととのへたまふ。－（中略）－　まづ、物語の出で来ではじめの祖なる竹取の翁に、宇津保の俊蔭を合はせてあらそふ。－（中略）－　絵は巨勢相覧、手は紀の貫之書けり。紙屋紙に唐の綺をばいして、赤紫の表紙、紫檀の軸、世の常のよそひなり。－（中略）－　白き色紙、青き表紙、青き表紙、黄なる玉の軸なり。絵は常則、手は道風なれば、今めかしうをかしげに、目もかかやくまで見ゆ[15]

このように、『源氏物語』には絵巻の華やかな表装（仕立て）が正確に記されている。『源氏物語』は虚構の世界を記した創作の物語であるが、物語絵の表装に関するこのような詳細でリアリティーを持った描写を踏まえれば、紫式部自身が絵巻を直接見たことがあり、その経験をもとにして書いたであろうことは間違いない。したがって、少なくとも『源氏物語』が書かれた 11 世紀初頭までには、専門の絵師が関わる手の込んだ物語絵が作られていたと考えることができる。

現存する最古の物語絵は、『源氏物語』から一世紀ほど後の制作と推測される「源氏物語絵巻」[16]であるが、「源氏物語絵巻」や「寝覚物語絵巻」など 12 世紀の作品を見ると、これらの物語絵が複合的な絵画であり、やまと絵障屏画あるいは仏画に、技法や表現様式の共通性もしくは影響を見ることが可能であることがわかる。また、同時に物語

---

[14] 池田忍「平安時代物語絵画の方法－物語を呼び込む絵画の伝統を考える」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年、170 頁

[15] 石田譲二・清水好子『新潮日本古典集成〈新装版〉　源氏物語　三』新潮社、2014 年、102－105 頁

[16] 制作年代については、絵・詞書双方の研究者から 1120 年頃から 1150 年頃まで幅広く推測されているが、現在は「久能寺経」（1142 年）と同じ頃とする見方が強い。

絵のルーツには、女性たちの周辺で盛んに作られたと推測される女絵の存在がある。

白畑よし氏は女絵を、女性たちのつれづれを慰める賞翫品として生まれたものと想定する。文献に登場する女絵と呼ばれる作品がどれも物語絵を連想させることにふれ、『枕草子』の「よくかいたる女絵のことばつゞけて多かる」という記述から、女絵は「確かに物語絵として受け取れる」とし、「物語絵と女絵とは恐らく同類のものであることが推察される」[17]と述べている。

また、池田忍氏は文献上に現われる女絵の再検討を行い、大画面のやまと絵屏風と小画面の女絵は特定の物語に対応する絵ではなく、さまざまな歌や物語の情趣になぞらえて鑑賞でき[18]、鑑賞者は絵全体を眺めたり絵の一場面に入り込んだりできる、という共通の特徴を持っていることを指摘した[19]。また、やまと絵屏風が公的な場（晴の場）で用いるために専門絵師によって描かれた絵画であったのに対し、私的な場面でよりプライベートに使用するために、貴族たち自身が絵筆をとって制作した、女性好みの小画面絵画が女絵であったと説明する[20]。

女絵の姿をとどめる作品例としては、やや時代が下るが「法華経冊子」（11 世紀末～12 世紀初め）［図　1.2］や「観普賢経冊子」（12 世紀中頃）［図　1.3］、「三十六人家集」（1112 年頃）の猫を抱く稚児の下絵などがある[21]。「法華経冊子」と「観普賢経冊子」は縦 20ｃｍにも満たない小ぶりな冊子で、もともと歌絵として作られたところに、経文を書き加えたものと推察されている。雲母刷が施された唐紙にやまと絵が柔らかい細線と淡彩によって描かれ、後の「源氏物語絵巻」や女絵系物語絵に分類される作品に比べ素朴で初々しい稚拙さを示している。

---

17 白畑よし『日本の美術　第 49 号　物語絵巻』至文堂、1970 年、19 頁

18 池田氏は、女絵が「一紙（一画面）ごとに独立した定型的画面構成（人家の周辺部、たとえば庭先や籬のかたわら、簀子縁、御簾を巻き上げた廂の間、釣殿といった場所に人物を配し、草花を主体とした季節の景物を添える）を持」ち、「さまざまな短編の恋物語と結び付き、いかような恋物語の一場面とも見立てられて享受された」ものであることに注目した。

19 やまと絵屏風の「大画面の全貌を一望のもとに捉えることと、順に視線を動かして、部分に接近してとどまることとを繰り返しながらの鑑賞法は、小画面の、『女絵』のそれにも本質的に共通する。」（池田忍「平安時代物語絵画の方法－物語を呼び込む絵画の伝統を考える」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年、174 頁）

20 池田忍「平安時代物語絵画の方法－物語を呼び込む絵画の伝統を考える」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年、174 頁

21 佐野みどり「王朝の美術」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年、153 頁

このような可憐で素朴な画風であったと予想される女絵は、白河上皇から始まる院政時代の物語絵愛好の潮流も相まって、次第に専門絵師が積極的に関与することとなり、芸術的に整った画態に仕上げられ、私的な場から晴の場に引き出されていったと言われている。そうして、物語絵として形式・様式の質が高められた頃に生み出された作品が、まさに、現存する「源氏物語絵巻」のような作品であったと理解されるのである。



図　1.2「法華経冊子」
平安時代（11 世紀末－12 世紀はじめ）　個人蔵
出典：『日本美術全集 第８巻 王朝絵巻と装飾経 平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年

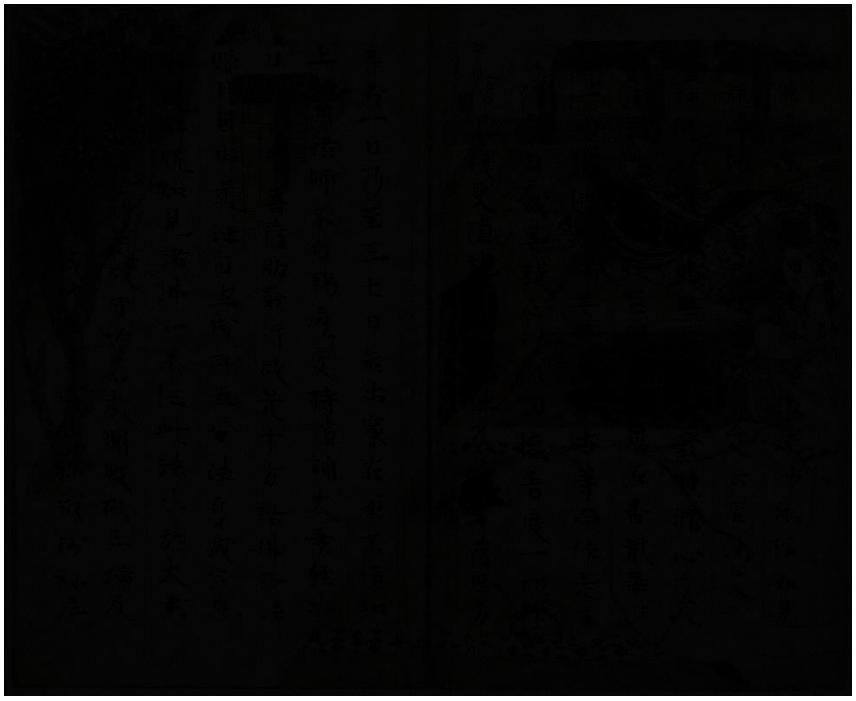


図 1.3「観普賢経冊子」
平安時代（12 世紀前半） 五島美術館蔵
出典：『時代の美－五島美術館・大東急記念文庫の精華－第一部 奈良・平安編』五島美術館、2012 年

1．1．3 院政時代の絵画

現存する平安時代の物語絵や装飾経の大半は院政時代に作られたものであり、文献からは、院や女院が主催する大規模な企画のもとで作品制作が行われていたことがわかる。このように物語絵や装飾経が盛んに制作された背景には、貴族の物語愛好という流れだけでなく、末法の世を迎えていた人々の浄土思想と、“浄土往生は現世の功徳によって強く約束される”という認識が関係していた。徳川義宣氏によれば、当時の宮廷や貴族にとって「美なるものは即ち善であり浄土の世界の属性と捉へられ、美を作すことは善根を作すことであった」[22]という。つまり、経巻を豪華に飾り立てることと、『伊勢物語』や『源氏物語』のような理想的な世界を題材にした美しい物語絵を作ることは、ともに極楽往生に通ずる善の行為と考えられていた。

秋山光和氏は当時の記録に絵師や絵仏師など各種の画家たちの名前があり、「鑑賞的、

[22] 徳川義宣「『源氏物語絵巻』成立の背景とその形態」『日本絵巻大成 1 源氏物語絵巻 寝覚物語絵巻』中央公論社、1977 年、140 頁

世俗的な絵画の製作を主としたと思われる絵師が、寺院の装飾や仏教的な主題の画面を描いたり、また逆に、原則として僧籍にあり宗教的な仕事を専門とする絵仏師が、宮廷で用いる工芸品のデザインをしたりしている」[23]ことを挙げ、宮廷絵師と絵仏師の製作環境が接近していたと指摘している。現存する経巻の見返しや冊子にやまと絵が描かれていたり、物語絵巻に装飾経と近い箔装飾が取り入れられていたりするのは、宮廷絵師の描くやまと絵と絵仏師の描く仏画や経巻で用いる手法・技法が交わることで創造的発展を遂げた結果であると考えることができる。

院政は一般に、保元・平治の乱（1156・59 年）[24]を境として、白河上皇（院政 1086～1129 年）・鳥羽上皇（院政 1129～1156 年）の院政前期と、後白河上皇[25]（院政 1158～1179 年）の院政後期に分けて考えられる。前期には、「源氏物語絵巻」のような物語絵の他、「三十六人家集」［図 1.4］、「巻子本和漢朗詠集」（12 世紀初め）、「元永本古今和歌集」（1120 年頃）、「是則集」（1130 年頃）といった豪華な歌集と、「法華経冊子」、「観普賢経冊子」、「久能寺経」（1142 年頃）［図 1.5］「法華経観音普門品」（京都国立博物館蔵）、「扇面法華経」（1152 年頃）などの装飾経が作られた。これらはすべて、あらかじめ箔散らしや雲母刷り、染めといった加工を施した料紙に和歌や経文を書き込んでいる作品である。また、「扇面法華経」は料紙装飾の上に物語絵が描かれており、「久能寺経」といった経巻の見返しにも物語絵、あるいは歌絵と推測される絵が描かれている。この時期の作品は、華麗で装飾的、かつ耽美的な傾向が強い[26]。料紙に趣向を凝らし、高価な絵具をふんだんに使い、画家・書家を互いに競い合わせることによって作品の完成度を究極まで高めている[27]。貴族自身も制作に積極的にかかわっているというのが、この頃の作品の大きな特徴といえる。

---

[23] 秋山光和『日本絵巻物の研究　上・下』中央公論美術出版、2000 年、20－21 頁

[24] 保元の乱とは朝廷が崇徳上皇方と後白河天皇方に分かれ、それぞれが武家と結んで衝突に至った政変である。貴族の無力化を示し、武家政権成立の契機となったといわれている。

[25] 後白河上皇は絵巻物の愛好家として知られ、物語絵制作を自ら主導していた。『古今著聞集』（巻第十一・画図）には「年中行事絵巻」制作に関する記述がある。

[26] 佐野みどり氏は院政前期の作品を「みやびの造形群」と呼んでいる。（佐野みどり「王朝の美術」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年、159 頁）

[27] 『栄華物語』には、治安元年（1021）に皇太后宮の女房たちが分担して法華経の装飾を競い合ったことが述べられている。



図　1.4「三十六人家集」重之集

平安時代（12 世紀前半）　本願寺蔵

出典:『日本美術全集 第８巻 王朝絵巻と装飾経 平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年



図　1.5「久能寺経」薬草喩本　見返し絵

平安時代（12 世紀前半）　東京国立博物館蔵

出典:『日本美術全集 第８巻 王朝絵巻と装飾経 平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年

かわって院政後期になると「平家納経」(1164 年頃)［図 1.6］や「一字蓮台法華経」(12 世紀後半)［図 1.7］、「寝覚物語絵巻」(12 世紀後半)［図 1.8］のような古典的様式を継承する作品も制作されるものの、院政前期の作品に比べ装飾が技巧的かつ過剰になっていく傾向がある。また、構図の点でも変化が見受けられ、院政前期は視点を対象とほぼ同じ高さに据え並行的に建物を描いているが、後期になると俯瞰の角度が大きくなり、結果描かれる人物は小さくなっている。物語の情趣、登場人物の心理描写に主眼を置いていた前期と、画面上のモチーフの配置や形、図的な見え方に関心が向いている後期では、同じ物語文学を主題とした作品であっても受ける印象が異なる。

さらに、院政後期の現存する作例は「信貴山縁起絵巻」、「伴大納言絵巻」、「粉河寺縁起絵巻」、「鳥獣戯画」、「年中行事絵巻」など説話・記録的な絵画や、「地獄草子」、「飢餓草子」といった六道絵の系統のものが圧倒的に多い。これらは舞台や設定を宮廷や貴族社会に限定せず、庶民的な素材（出来事）を積極的に描き出している。また、時間・空間表現が巧みで、鑑賞者は絵を追っていくことで話の展開が理解できる。このような、本紙を何枚も継いだ長い画面を活かし、動きや流れを意識した表現は、院政前期の物語絵に見られるような一紙一場面を原則とした静的な表現とは大きく異なっており、人々の関心がより現実的な世界に向いてきていたことを感じさせる。



図 1.6「平家納経」薬王品　見返し絵
平安時代（12 世紀後半）　厳島神社蔵
出典：『日本美術全集 第８巻 王朝絵巻と装飾経 平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年

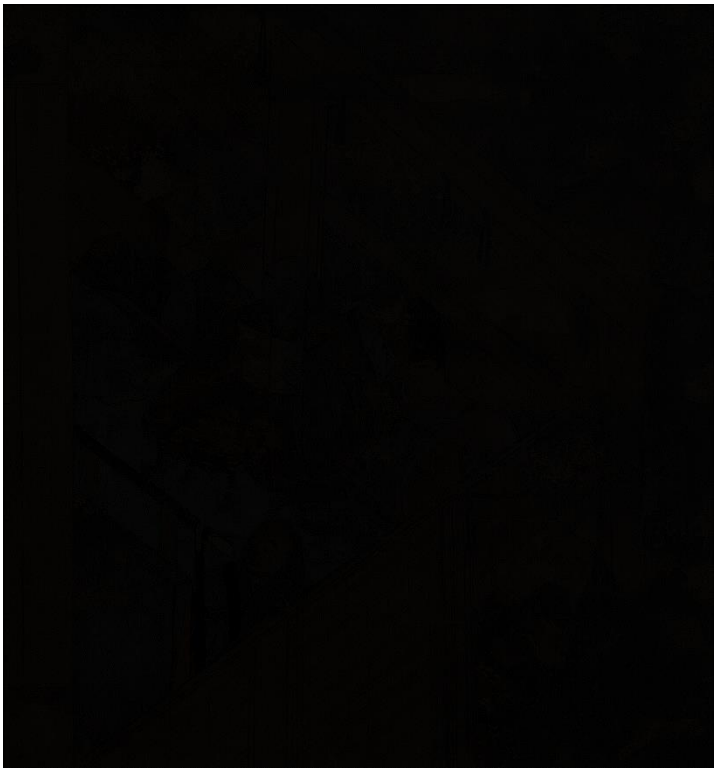


図　1.7「一字蓮台法華経」勧発品

平安時代（12 世紀後半）　大和文華館蔵

出典：『特別展　国宝　寝覚物語絵巻－文芸と仏教信仰が織りなす美－』大和文華館、2001 年



図　1.8「寝覚物語絵巻」

平安時代（12 世紀末頃）　大和文華館蔵

出典：『特別展　国宝　寝覚物語絵巻－文芸と仏教信仰が織りなす美－』大和文華館、2001 年

１．２　初期の伊勢物語絵

１．２．１　　『伊勢物語』の絵画化

これまで見てきた現存作品の多くは 12 世紀以降の制作だが、１章１節２項で述べたように物語絵は少なくとも 11 世紀頃までには専門絵師によって数多く作られていたことがほぼ確実である。また、物語の絵画化自体についてはより早く『大和物語』の「生田川処女」や『土佐日記』『住吉物語』など、『源氏物語』以前の文献に例がある。

『伊勢物語』は平安時代に誕生した物語文学のひとつである。本文の成立過程やその内容等については２章で確認する。平安時代からすでに人気があり知名度も高かったこの物語は、本文成立後間もなく絵画化されたと考えられ、「『伊勢物語』の形成過程とその絵画化は不即不離の関係にある」[28]とも言われてきた。現存する最古の物語絵は「源氏物語絵巻」だが、本文の成立自体が『源氏物語』より早い『伊勢物語』は、当然のことながら『源氏物語』および「源氏物語絵巻」以前に絵画化が始まったと考えられる。

『伊勢物語』および伊勢物語絵の初出文献は『源氏物語』で、絵合帖と総角帖に絵巻物という形で登場する。絵合帖では、昔の物語で名高く由緒のある絵ばかりを集めた梅壺方から『伊勢物語』の絵が出される。『源氏物語』の時代に『伊勢物語』がすでに古典として扱われていたという事実は重要で見逃せない。また、総角帖では「在五が物語」と呼ばれる絵巻の一場面を匂宮の姉、女一宮が鑑賞する様子を書いているが、ここに出てくる絵巻の内容は現在知られている定家本系とやや異なる、別本系の本文によるものであるともいわれる。このように『源氏物語』は、平安時代の『伊勢物語』と伊勢物語絵の実態を示す数少ない貴重な資料と言えるのである。

さて、本文成立後早くから存在したと推測される伊勢物語絵は、平安時代以降江戸時代頃まで継続して作られ、源氏絵と並んで人々から常に好まれる題材であったとされる。しかしながら、実際に残っている伊勢物語絵の大半は室町時代後半から江戸時代初期にかけて制作されたもので、それ以前の作品は極めて少なく平安時代の作品は一点も伝わっていない。「源氏絵に較べて伊勢物語絵の作例や、文献資料は意外に少なく　－中略

---

[28] 田口榮一「伊勢物語の絵画化」『別冊国文学 №34 竹取物語伊勢物語必携』學燈社、1988 年、22 頁

ー　近世初頭期以前に遡り得るものは極めて少数に限られる」[29]というのが実状である。

それでも、現存する伊勢物語絵の中には初期の伊勢物語絵につながる要素を含む作品が僅かだが存在する。まず、制作年代の古いものとしては逸翁美術館や大和文華館など各地に分蔵されている 13 世紀中頃の「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」（白描本）と 13 世紀末から 14 世紀初頭の「和泉市久保惣記念美術館本伊勢物語絵巻」（久保惣本）[30]［図１.9］の二巻がある。どちらも鎌倉時代に下ってからの作品で、断簡として断片的に確認されているだけなので、完成当初の姿や全体像は不明である。

「白描本」は、現存最古の伊勢物語絵である。本紙両面に光明真言の梵字経が刷られているため大変見づらく、一見、図様は彩色前の下絵のようにも見えてしまう状態である。しかしながら、詞書・絵ともに平安時代の特徴を備えていることが先行研究によって徐々に明らかになり、古様を伝える作品として注目されている。「白描本」に関する先行研究については次項および２章以降に詳述する。

「久保惣本」は彩色本の伊勢物語絵巻の中で最も有名で、かつ美しい作品である。一度分離した七枚（七段）の絵と二枚（二段）の詞書が改めてつなぎ直された形で現存し、詞書と絵は一段分だけが共通しており、場面としては八段分が含まれる[31]。絵は濃彩の作り絵の手法で描かれ、平安時代から続く王朝物語絵の伝統を継承している。制作上の最大の特徴は濃彩と紙型を使った金銀箔による密度の高い箔装飾である。また、構図や図柄は各場面の変化が大きく独自性が強い。依頼主の特別な思い入れによって作られた作品であろうことは、高価な材料を惜しげもなく使い、隅々まで絵具で塗り整えられた重厚な画面を見れば想像に難くない。詞書の筆跡は、伏見天皇の真跡という説がある[32]。

また、江戸時代の制作だが「伊勢物語絵巻模本」（異本）[33]［図　１.10］という鎌倉時代の作品の「剥落写し」[34]模本が存在する。奥書によってこの模本が狩野晴川院養信を

---

[29] 田口榮一「伊勢物語の絵画化」『別冊国文学 №34 竹取物語伊勢物語必携』學燈社、1988 年、22 頁

[30] 和泉市久保惣記念美術館所蔵の「伊勢物語絵巻」について、本稿では「久保惣本」と呼ぶ。

[31] この他、詞書断簡一枚の存在が知られている。

[32] 田村悦子「原家旧蔵　伊勢物語絵巻の絵解き并びに詞書とその下絵に関する私見」『美術研究』273 号、1971 年

[33] 東京国立博物館所蔵の「伊勢物語絵巻模本」について、本稿では「異本」と呼ぶ。

[34] 原本の状態を忠実に写す制作姿勢によって模写を行う方法のこと。現状模写と近い模写法であると考えられる。（羽衣国際大学日本文化研究所『伊勢物語絵巻絵本大成　研究篇』角川学芸出版、2007 年、42 頁）

はじめ、養信の長男と次男、弟子たちによる制作であることや、完成が天保９年（1838年）であることが知られる[35]。「異本」は非定家本系本文の詞書を持ち、狩の使本と呼ばれる伝本との関連が推測される、貴重な資料的価値を備えた作品である。画面形式も特殊で、王朝物語絵巻で通常選択される一紙に一場面を描く段落式ではなく、複数の場面を繋げ、絵を追うことでストーリーを展開させていく連続式をとっている。

鎌倉時代以降には、室町時代後期「小野家本伊勢物語絵巻」（小野家本）[36]［図　1.11］、16 世紀「大英図書館本伊勢物語図会」（大英図書館本）[37]、17 世紀はじめ「スペンサー・コレクション本伊勢物語絵巻」（スペンサー本）[38]などがあり、「小野家本」は完本として残っている。「大英図書館本」や「スペンサー本」は「小野家本」と同じ系統の絵を持つことで知られ、伊藤敏子氏はこれらの作品を系統的に整理し、「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」や想定される平安時代の伊勢物語絵とのつながりを示した[39]。



図　1.9「伊勢物語絵巻」（久保惣本）
鎌倉時代（13 世紀末－14 世紀はじめ）　和泉市久保惣記念美術館蔵
出典：『伊勢物語絵巻絵本大成　資料篇』角川学芸出版、2007 年

[35] 羽衣国際大学日本文化研究所『伊勢物語絵巻絵本大成　研究篇』角川学芸出版、2007 年、42 頁
[36] 本稿では「小野家本」と呼ぶ。
[37] 「大英図書館本伊勢物語図絵」について、本稿では「大英図書館本」と呼ぶ。
[38] 「スペンサー本」は詞書と絵の制作年代が異なる作品である。詞書が室町時代後期に作られ、その後新しく絵が足されたと考えられている。（羽衣国際大学日本文化研究所『伊勢物語絵巻絵本大成　研究篇』角川学芸出版、2007 年、104 頁）
[39] 伊藤敏子『伊勢物語絵』角川書店、1984 年、119 頁



図　1.10「伊勢物語絵巻模本」（異本）
江戸時代（原本は鎌倉時代）　東京国立博物館蔵
出典：『伊勢物語絵巻絵本大成　資料篇』角川学芸出版、2007 年



図　1.11「伊勢物語絵巻」（小野家本）
室町時代（16 世紀）　個人蔵
出典：『日本の美術　第 301 号　伊勢物語絵』至文堂、1991 年

１．２．２　　「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」祖本の制作年代

初期の伊勢物語絵に、現在一番近い作品は間違いなく「白描本」である。なぜなら、「白描本」は平安時代の伊勢物語絵を転写している可能性が高いからである。「白描本」に関する早い時期の研究では、この作品を鎌倉時代に流行した白描絵の一つとしてのみ

把握しようとしていた。しかし、その後の研究で詞書が定家本以前の本文に拠っていることや、絵も平安時代末ごろの特徴が認められることなどが明らかになり、平安時代に作られたと推測される祖本の存在が浮上することとなった。池田忍氏は「『白描伊勢物語絵巻』とその系譜的位置」(『美術史』、121 号、1987 年）で、転写元である祖本に焦点を当てた研究を行い、「白描本」の各図様（絵）と 12 世紀から 13 世紀にかけての物語絵に類する作例を、画面構成を中心に比較した。その結果「『観普賢経冊子』、『法華経冊子』、『源氏物語絵巻』、『真言八祖行状図』といった十二世紀前半に遡る作品との間に多くの共通点を発見し得た」という。そして、以下の理由から「白描本」の祖本の制作時期もこれと同じ 12 世紀前半ごろであることが推測されると述べている。

① 「白描本」は建築を含む十一の画面のうち、九画面が水平構図であり、古典的な構図法が圧倒的に多用されていることが認められる[40]。

② 画面構成の点で特に「源氏物語絵巻」と類似している。例として、「白描本」の二十七段「水鏡」と「源氏物語絵巻」東屋一、「白描本」の百段「忘れ草」と「源氏物語絵巻」鈴虫一、「白描本」の初段「春日の里」と「源氏物語絵巻」東屋二、「白描本」の九十五段「彦星」と「源氏物語絵巻」柏木二が挙げられる。

③ 「白描本」は俯瞰的な構図を取りながらも、視点が低く設けられ、画中の主体となる人物がおおぶりに捉えられている。これは、「観普賢経冊子」「法華経冊子」「扇面法華経」「源氏物語絵巻」と共通する特徴である。

④ 「白描本」の九段「宇都山」と「源氏物語絵巻」若紫と「真言八祖行状図」の、戸外景における人物を置く空間の作り方が一致している。

筆者は、「白描本」の構図、画面構成が「源氏物語絵巻」のそれと近似する点について、祖本が「源氏物語絵巻」と同時代に制作されたという可能性を示すに留まらず、女

---

[40] 水平構図とは、建物の間口が水平に、つまり画面の上下枠と並行して置かれ、もう一方の奥行きをあらわす軸が前者の水平線と斜めに交差して置かれる構図のこと。図学的には「斜投影図法」と呼ばれるものに近しい。斜め構図は、間口、奥行きの二軸が画面の枠に対してともに斜めにかまえられた構図のこと。こちらは「等軸側投影図法」と呼ばれるものに近しい。この構図法の作品における割合は、12 世紀半ばごろを転換期として変化することが、秋山光和氏によって指摘されている。「源氏物語絵巻」では、水平構図と斜め構図の絵の比率は十一図対七図であるが、13 世紀の「紫式部日記絵巻」では一図対二十三図と圧倒的に斜め構図が多くなっている。「目無経」では二図対七十八図であり、同様に「寝覚物語絵巻」や「葉月物語絵巻」においても、前者は現存する四図、後者は六図すべてが斜め構図である。(『じっくり見たい『源氏物語絵巻』』小学館、2000 年、94－95 頁）

絵や女絵系物語絵において「物語の主題が異なる場合にも共通して利用された、物語絵の基本的構図の型、パターンが存在した」ことを示唆するものである、とする池田氏の考えに注目する。『源氏物語』と『伊勢物語』にはもともと似たような場面（男が女を垣間見するなど）が存在するし、どのような物語としても見立てられるような絵（女絵）の型をもとに、それぞれの主題に合わせて絵画化を行えば、源氏絵と伊勢物語絵、つまりは「源氏物語絵巻」と「白描本」の図様が類似していてもなんら不思議ではない[41]。そして、実際に筆者は研究を進めるなかで「白描本」初段「春日の里」の人物が「源氏物語絵巻」の早蕨、柏木三の人物と、形・ポーズの点で極めて近いことを発見している［図 1.13］［図 1.14］［図 1.15］。このことは、「白描本」の依拠した祖本の姿（初期伊勢物語絵の原型）を、「源氏物語絵巻」や「扇面法華経」など現存する周辺作品の中に求めることが可能であることを示している。

ここまで確認してきたように「白描本」は平安時代に作られた伊勢物語絵（祖本）の転写本であると考えられる。したがって、「白描本」は初期の伊勢物語絵に現在一番近い存在である。筆者は「白描本」を手掛かりに、図様を抽出し、読み解いていくことで、祖本の姿を想定復元することが可能であると考えた。

想定復元を行うためには、祖本の制作年代をある程度具体的に絞り込む必要がある。一口に平安時代と言ってもその中の王朝時代、さらに院政前期・後期によって形式や表現技法、作品に求められる主題がさまざまであることは１章１節３項で述べた通りである。「白描本」は絵全体のおおらかさと素朴さが大きな魅力となっており、それらは、自由で伸びやかな線描や人物の柔らかな表現、ゆったりとした技巧的でない素直な構図などが生み出しているものだと考えられる。顔貌は、「源氏物語絵巻」のような均一的な表現とはやや異なり、一人ずつ表情に若干の変化がある点が注目される。また、屋外場面が多く、空間としての余白を広くとっているという特徴があり、これらは 12 世紀半ばの「扇面法華経」［図 1.12］の表現と近いように感じる。

そして、一場面ごとの本紙サイズも制作年代の推定にとって重要な項目である。物語絵巻の本紙の縦幅は、院政前期ごろでは狭く、後期から鎌倉時代にかけ広くなっていく

[41] 小林太市郎氏は、「扇面法華経」の一部を『源氏物語』と『伊勢物語』を主題とした絵と解釈している。（『大和絵史論』全國書房、1946 年）

ことが知られている。「源氏物語絵巻」は約 22 ㎝、「葉月物語絵巻」約 23 ㎝、「目無経」約 25 ㎝、「寝覚物語絵巻」約 26 ㎝、「伊勢物語絵巻」（久保惣本）約 27 ㎝であり、「白描本」は縦幅 23.1 ㎝が現存する断簡中最大で、仕立ての際に上下が若干裁断されている可能性を考えると当初は 24 ㎝程度であったかと推測される。つまり、「葉月物語絵巻」と「目無経」の中間に位置することになる。また、横幅を見てみると、「白描本」は一紙が 27 ㎝程度の短いものから 60 ㎝を超える長いものまで開きがあり、場面ごとの変化が大きいことがわかる。「源氏物語絵巻」は 40 ㎝前後から 48 ㎝前後の間で一定しているが、「紫式部日記絵巻」では 25 ㎝前後から 50 ㎝前後まで変化が生まれている。これを踏まえると、「白描本」は「源氏物語絵巻」より制作が下る可能性があると推測できる。

これらのさまざまな特徴と先行研究での指摘を総合し、検討した結果、筆者は祖本の制作時期を「扇面法華経」の周辺である 1150 年～1160 年頃と推定した。



図　1.12「扇面法華経」法華経八　扇 10
平安時代（12 世紀中頃）　東京国立博物館蔵
出典：『扇面法華経』鹿島研究所、1972 年



図　1.13「源氏物語絵巻」早蕨　「白描本」との類似箇所
出典：『じっくり見たい『源氏物語絵巻』』小学館、2000 年



図　1.14「白描本」初段上げ写し図　部分

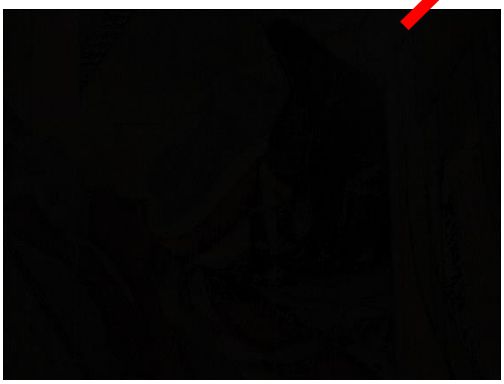


図　1.15「源氏物語絵巻」柏木三　「白描本」との類似箇所
出典：『じっくり見たい『源氏物語絵巻』』小学館、2000 年

第２章　　「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」と祖本の関係

２．１　『伊勢物語』

２．１．１　　成立過程

物語の絵画化とは、人々が物語を享受するためのひとつの手段である。『伊勢物語』がどのように成立し、どう伝えられ、今に至るかは、伊勢物語絵の成立とその後の展開と無関係ではない。２章では、「白描本」について述べる前に、まず『伊勢物語』という物語の概要を確認していきたい。

『伊勢物語』は日本で最初期に生まれた歌物語のひとつである。歌物語とは「和歌を中心として構成される小さな話、またはその小話を集めた作品」[42]のことで、文学史上「歌物語」と呼ばれるのは『伊勢物語』『大和物語』『平中物語』のみである。

『伊勢物語』は、国文学の分野が中心となってこれまで多くの研究が行われてきた。中でも、片桐洋一氏が行った一連の研究は大変重要で、『伊勢物語』研究には欠かせない。また、片桐氏は「梵字経刷白描伊勢物語絵巻の本文」(『大和文華』53 号、大和文華館、1970 年）で、「白描本」の詞書本文を諸伝本と照らし合わせ、制作時期の推定を行っている。そのようなわけで、片桐氏の著述を参照しながら物語の成立過程と伝本につ

[42] 鈴木日出男『伊勢物語評解』筑摩書房、2013 年、383 頁

いて確認していくこととする。

『伊勢物語』という名称がこの物語に付けられた理由は不明である。『古今和歌集』時代の女流歌人伊勢が物語の成立に何らかの関与をしたからとも、主人公の男が狩の使として伊勢へ下向し、斎宮と密通したという内容の章段が重視されたからとも、さまざまに言われている。また、『伊勢物語』の作者とどのように成立した物語であるかという問題も長年議論されてきた。

『伊勢物語』はその作者を在原業平とする説が古くから有力であった。『源氏物語』の総角帖で「在五が物語」、『狭衣物語』では「在五中将の日記」と書かれていることはよく知られている。これについて片桐洋一氏は、「『在五中将の日記』は勿論、『在五が物語』もまた、『清少納言が枕草子』『紫式部が源氏の物語』という言い方を参考にすると、業平の自記であることを前提にした呼称であることを示している」[43]と述べている。また、『大鏡』の陽成天皇記にも、『伊勢物語』が業平の自記であることを前提にした逸話がある。『伊勢物語』は百二十五段から成る通行の本文によれば、主人公の元服にはじまって辞世の歌に終わるという構成になっており、このような物語の構成からも、平安時代の読者たちは『伊勢物語』を業平の一代記のように受け止め、作者は当然物語の主人公である業平自身だと考えていたと片桐氏は述べる。そしてこの在原業平筆作説は中世においても一般的見解であったようだ[44]。

『伊勢物語』には『古今和歌集』の歌が六十首ほど含まれており、両者が緊密な関係にあることが以前より指摘されている。鈴木日出男氏によれば「『古今集』には在原業平の作とされる歌が三十首収載され、それらが、正真正銘の業平の実作であることは間違いな」く、それら「三十首はすべて『伊勢物語』中にとり込まれている」[45]という。『古今和歌集』と『伊勢物語』の近さは伊勢物語絵研究にも関係し、伊藤敏子氏は「白描本」の場面解釈や章段の推定根拠に、「白描本」の詞書本文だけでなく『古今和歌集』

---

43 五島美術館『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年、26 頁

44 片桐氏によれば、鎌倉時代の藤原定家も在原業平その人の自記と見ていたという。江戸時代中期ごろになって初めて、契沖（『勢語臆断』）、荷田春満（『伊勢物語童子問』）、賀茂真淵（『伊勢物語古意』）などがこの説に異を唱えた。これらは『伊勢物語』に業平没後の歌を物語化した段、あるいは伊勢没後の歌を物語化した段が存在していることを業平筆作説否定の根拠としているという 。（片桐洋一『異本対照　伊勢物語』和泉書院、1977 年、98 頁）

45 鈴木日出男『伊勢物語評解』筑摩書房、2013 年、387 頁

の詞章の記述を挙げている[46]。

これまで物語本文についての研究では、池田亀鑑氏の『自撰本業平集』を母体として『伊勢物語』が成立したという説[47]などが出ていた。しかし、現在は片桐洋一氏の研究により、はじめはごく少ない章段でひとまず成立し、それが中核となって新たな章段をも付加するように増補され、最終的に現在の形態になっていったという、大きく三段階の過程を経て成立したとする説が最も有力である。この三段階の成立過程をまとめると以下のようになる[48]。

第一次　『古今和歌集』の撰集資料になったもの。

二・四・五・九段の一部・四十一・六十九段の一部・八十二段の一部・八十三段の一部・八十四・九十九・百七段など。現在の伊勢物語よりもかなり小さい形態であったと推測される。

第二次　物語の中核となる章段。「業平集」諸本の撰集材料になったもの。

一・十・十六～十九・三十九・四十・四十二～四十八・五十一・五十二・六十六～六十八・七十六～八十一・八十五・八十六・八十八・九十三・九十四・九十七・百～百三・百二十三・百二十五段など。

第三次　『在原業平歌集』成立後、10 世紀後半になって付加されたもの。

三・六～八・十一～十五・二十～三十八・四十九・五十・五十三～六十五・七十～七十五・八十九～九十二・九十五・九十六・九十八・百四～百六・百八～百二十二・百二十四段など。『古今和歌集』『後撰集』のよみ人知らずの歌、『万葉集』の歌、紀貫之や橘忠幹などの歌を利用して物語化した章段が大半を占める。

片桐氏はこれら三段階の成立過程におけるそれぞれの作者について、第一次段階は、あえて業平の時代ではない“昔”の話だとしているのがかえって業平本人であることを

---

[46] 伊藤敏子氏は東京藝術大学大学美術館所蔵の断簡を八橋と推定している。通常八橋の章段では餉が描かれるが、藝大所蔵断簡には餉が描かれていない。伊藤氏は「餉ほとびにけり」の一文が『古今和歌集』には書かれていないことに注目し、「白描本」が定家本以前の古本を絵画化したため、餉が描かれなかったと主張する。また、23 段河内越とされている断簡の琴をひく女については、琴をかき鳴らすという一文が定家本には無いが、『古今和歌集』にはあることを指摘し、やはりそれも「白描本」が古本の本文を忠実に絵画化した結果であると述べている。（伊藤敏子『伊勢物語絵』角川書店、1984 年、10－38 頁）

[47] 池田亀鑑『伊勢物語に就きての研究　（校本篇）』大岡山書店、1933 年

[48] 片桐洋一・伊藤敏子・目崎徳衛『日本の古典　5　竹取物語・伊勢物語』集英社、1978 年、38－39 頁

想像させ、また、第二次段階の章段では、翁となった業平自身が昔を思い出して語るという姿勢の強いところや、在原氏の栄光と失意が強調されていることから、在原氏の誰かが関わっていたのではないかと考えられていると述べている。

このように『伊勢物語』は、七、八十年の歳月を経て、何人もの作者が関わって出来上がった作品であり、その結果重層的な構造を持つこととなった物語だと考えられる。

２．１．２　　伝本

『伊勢物語』には現在、さまざまな伝本が伝わっている。現存する伝本のすべては「昔、男、初冠して…」ではじまり、「昔、男、わづらひて、心地死ぬべくおぼえければ…」で終わる「初冠本」である。平安時代末期には、男が伊勢へ狩の使に行って斎宮と密通する章段（定家本六十九段）を冒頭に据えた「狩使本」というものが存在し、和泉式部や小式部内侍がそれを所持していたという伝承[49]もあるが、この「狩使本」の伝本は物語のごく一部しか残っていない。しかし、近年の研究では、「大島家旧蔵伝為氏筆本や天理図書館所蔵伝為家筆本の巻末増補部分、屋代弘賢の『参考伊勢物語』に所引の為家本、『異本伊勢物語絵巻』　―中略―　『古筆学大成』所収の二枚の古筆切」といった資料を通じて「狩使本」の実体も、かなり明らかになってきているという[50]。

現存する初冠本について整理すると下のように三系統に分類することができる[51]。

(A)普通本系統　（百二十五段程度の章段をもつ）

⑴定家本（藤原定家が書写した本の系統）

⑵別本（「古本」ともいう。定家本以外のもの）

⑶真名本（真名－漢字－で書かれている。定家本の第百十五段と第百二十段を欠き、定家本にない「昔、男、女乎盗而…」を持つ。定家本の第百十一段を二つに分けているのが形態上の特色になっている）

(B)広本系統　（他本から増補して普通本より章段が多い）

⑴大島雅太郎旧蔵伝為氏筆本

---

[49] 藤原清輔『袋草紙』、顕昭『古今集註』など。

[50] 五島美術館『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年、30 頁

[51] 羽衣国際大学日本文化研究所『伊勢物語絵巻絵本大成　研究篇』角川学芸出版、2007 年、19 頁
片桐洋一『異本対照　伊勢物語』和泉書院、1981 年、104 頁　から引用。

⑵阿波国文庫旧蔵本・神宮文庫本・谷森本

⑶泉州本

(C)略本系統　（定家本より十章段ほど少ない。塗籠本系統ともいう）

⑴伝民部卿局筆本（略本系統の原本）

⑵その他

『伊勢物語』は平安時代半ばから愛読された物語であり、初期古典学者でもある藤原定家がこれを重んじ、積極的に書写した。そして、中世以降も重要古典として盛んに享受されていたことが、鎌倉時代以後の伝本の多さからうかがい知ることができる。

片桐氏によれば、現在江戸時代以前に書写された『伊勢物語』の 95％以上が(A)－⑴の定家書写本の系統であり『伊勢物語』伝本のほとんどを占めているが、こうした傾向が現われるのは室町時代以降であり、鎌倉時代にはなお定家本の系統以外の本文がかなり流布していたと考えられるという。また、定家は複数回『伊勢物語』を書写しており、初期に書写されたものは(A)－⑵の別本に近く、後は次第に定家本らしくなってくるという流れがある[52]。

「白描本」の詞書本文は、(B)－⑵の本文と一致する部分が比較的多いが完全に同じとは言えず、他の系統の伝本と一致している箇所もある。よって、片桐氏は「白描本」の詞書本文を(A)－⑵にあたる、定家本以前に様々あった別本系の本文に拠っていると考えるべきと述べている[53]。

２．１．３　　物語の表現と在原業平

『伊勢物語』は、「業平とおぼしき男をめぐって、さまざまな女性交渉をはじめとして、友人や親近者との昵懇の関係、あるいは東国への漂泊や西国への旅の話などが、百二十五段にわたって語られている」[54]物語である。ほとんどの章段は「昔、男・・・」で開始され、これが「作品全体を貫く基本的な冒頭形式」になっており、主人公が“昔

---

[52] 定家晩年の書写を伝えるものとして天福本と武田本があるが、前者の天福本系統に属する学習院大学蔵本が定家自筆の忠実な臨書本とみられ、最も重要視されている。（鈴木日出男『伊勢物語評解』筑摩書房、2013 年、385 頁）

[53] 片桐洋一「梵字経刷白描伊勢物語絵巻の本文」『大和文華』53 号、大和文華館、1970 年

[54] 鈴木日出男『伊勢物語評解』筑摩書房、2013 年、400 頁

男”と呼ばれる所以でもある。そして、この“昔男”の「『昔』の語は、明らかな根拠などもたない、不特定の過去」をいい、「普通名詞の『男』は、一方では実在の業平を思わせながらも、他方ではそれと限定できないという曖昧さを含む」という[55]。

また、この物語が「出来事のみが語られていて、その時間も場所も、また男女の年齢も容姿も、もちろん名前も官職なども、不必要と言わんばかりに一切語られていない」のは、「和歌によって、和歌のもつ抒情詩である特性を十分に発揮させ」ることにより、「その一瞬における登場人物の『心』」を表現するためであると考えられ、それはこの物語に限った独自の手法であると長谷川政春氏は指摘する[56]。

『伊勢物語』は自伝や日記ではなくその内容も史実ではないが、主人公のモデルは平安時代に実在した人物、在原業平である。在原業平は天長二年（825 年）に阿保親王（平城天皇皇子）と伊都内親王（桓武天皇皇女、平城天皇の妹）との間に生まれたが、臣籍降下し在原姓となった。鈴木日出男氏の解説によると、承和十四年（847 年）の二十三歳で蔵人に任じられ、二十五歳で従五位下となる。以後しばらく記録がなく、三十八歳で従五位上、翌年には左兵衛権佐。そしてその翌年の四十歳には左近衛権少将、翌年には右馬頭、十年後の五十一歳で近衛権中将に任じられた。五十三歳には従四位上、翌年には権中将のまま相模権守となり、後に美濃権守に転じてその翌年には蔵人頭ともなった。五十六歳で美濃権守を兼任したまま生涯を閉じた、という人生であったようである。「律令官人としては格別の手腕を発揮することもなく、いわば普通一般の中級貴族として一生を終えた人物であるとみられる」と鈴木日出男氏は述べている。

『三代実録』には「体貌閑麗、放縦不拘、略無才学、善作和歌」とあり、同時代の人による在原業平の評価を知ることができて興味深い[57]。また、彼の歌については、『古今和歌集』の仮名序で、「心余りて詞足らず」と評されている。

---

[55] 鈴木日出男『伊勢物語評解』筑摩書房、2013 年、402－403 頁

[56] 長谷川政春「主題と表現」『竹取物語伊勢物語必携』34 号、学燈社、1988 年、119 頁

[57] 「容貌がうるわしく、奔放で気ままな行動、官人としての漢学的知識に欠けるものの、和歌だけが長じている」という意味である。（石原昭平「業平論－作者のかたる業平像」『竹取物語伊勢物語必携』34 号、学燈社、1988 年、125 頁）

２．２　「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」

２．２．１　　先行研究と作品の現状

■制作年代

「白描本」は鎌倉時代中頃（13 世紀）の制作と推測され、色を塗らず墨のみを用いた白描の手法[58]によって描かれている。現存はしないが、白い装束の上に黒い髪がかかる様子を墨絵のようだ、と紫式部が書いていることから想像されるように、白描絵[59]は平安時代からすでに制作されていたと考えられる。白描絵は全盛期である鎌倉時代のものであれば優れた作品が比較的多く残っているので、それらを時代順に並べ、比較することによって白描絵の表現技法の変化を辿ることができる。

白畑よし氏は「伊勢物語下絵梵字経考」（『美術研究』、147 号、1948 年）で「豊明絵巻」「枕草子絵巻」「尹大納言物語絵巻」などの作例と「白描本」を比較し、その制作時期を「豊明絵巻」と同じ頃の「『宝治』[60]を中心とする二三十年頃」ではないかと推定した。また、「白描本」に刷られた梵字経が明恵上人（1173～1232 年）によって盛行したという事実も制作時代の推定根拠として挙げている。白畑氏の推定する制作年代について、伊藤敏子氏は「確かに画風・書風・料紙などからみれば、十三世紀中頃とする説は妥当である」[61]とこれを支持した。近年では河田昌之氏が「平安から鎌倉さらに室町時代にかけて展開する仏画、似絵、縁起絵など墨線を主にした白描絵の総体を捉え、それらに用いられた線描との比較も視野に入れて研究を進めねばならない」とした上で、「白描本」の「構図や人物描写の特徴を白描絵の流れに照らして判断すると、制作時期は鎌倉時代に収まることは確か」であると述べている[62]。

58　「日本や中国における絵画技法に、画材として原則的に墨だけを用い、線描き中心に対象の形状を捉えた絵画を白描、白描画、白描絵と呼ぶ」（(河田昌之「ネルソン・アトキンス美術館蔵　白描物語絵断簡　Episode from the “Pillow Book of Sei Shonagon”(Makura no soushi)－凹線下絵の作例、「中宮物語絵巻」との関連－」『大和文華』135 号、2019 年）

59河田昌之氏は白描の手法による物語絵のことを、仏画の図像類などと区別するために、「白描画」ではなく「白描絵」と呼んでいる。筆者もこれに倣うこととする。

60　宝治は 1247 年から二年間。「豊明絵巻」は 1224 年頃と目されている。

61　伊藤敏子『伊勢物語絵』角川書店、1984 年、36 頁

62　羽衣国際大学日本文化研究所『伊勢物語絵巻絵本大成　研究篇』角川学芸出版、2007 年、10 頁

■伝来と状態

現在、「白描本」に関する作者や依頼者、完成時の巻数といった制作当初に繋がる情報や資料は伝わっていない。「白描本」の存在が広く知られるようになったのは、昭和七年（1932 年）に当時団家所蔵であった一巻（詞書四段分・絵四段分）および二枚（詞書一段分・絵一段分）と東京美術学校の断簡一枚（絵一段分）[63]、田中勘兵衛氏旧蔵の断簡一枚（詞書一段分・絵一段分）[64]に関する論考[65]を田中一松氏が発表してからである。田中一松氏の著述によると、当時、団家所蔵の「白描本」は「現在の体裁としては紙十四枚継ぎ一巻で、外に二枚外れて保管されている」状態であったという。また、論考を執筆する一両年前に、田中親美氏の自宅で団家所蔵の一巻が関係者の前で披露される機会があり、田中一松氏自身もそこに参加したと書かれている。論考中紹介されている田中親美氏の談によると、「白描本」は「もと唐櫃か何かの内貼紙として用ゐられてあったのを剥がしたもの」であるという。また、団家所蔵の一巻の当時の状態については、「紙面も大分擦れてゐる所が多く、下絵や詞なども諸所消え」ていると田中一松氏が記述していることから、現在と同程度まで損傷していたものとみられる。

戦後になると、白畑よし氏が新たに益田家の一巻（詞書五段・絵九段）も含めた調査を行った。白畑氏による論考の発表により現存する「白描本」の大半がほぼ明らかになったと言われている[66]。白畑氏の調査の後、いつごろか不明だが「白描本」は巻子装を解かれ、多くが掛軸に仕立て直された。現在は二十あまりの断簡として、美術館や個人など複数箇所で分蔵されているが、所蔵先未詳の断簡もいくつかある。このように、発見当初の巻子の状態が確認できる資料は、現在白畑氏の論考に掲載されている図版のみとなってしまっている。

ここで、田中一松氏と白畑氏の論考をもとに解体前の益田家本と団家本、古屋家本、芸大本の絵・詞書の並び順を示してみると次のようになる[67]。

---

[63] 東京美術学校は大正４年１月に購入している。

[64] 田中勘兵衛氏旧蔵の断簡はその後古屋家に渡っている。

[65] 田中一松「白描下絵梵字経について」『田中一松絵画史論集　上巻』中央公論美術出版、1985 年

[66] しかしながら、白畑氏の論考は田中一松氏が紹介していた団家所蔵の外に離れた二枚については紹介していない。

[67] 現在と異なる章段が推定されている絵が複数あるが、ここでは白畑氏が推定した章段・場面名で表記する。

益田家本

巻頭から　〔絵　四段　西の対〕、〔絵　六十五段　御手洗川の禊〕、〔絵　初段　春日の里〕、〔絵　四十九段　美しき妹〕、〔詞　六十五段　後半〕、〔絵　九段　八橋〕、〔詞　二十四段　全文〕、〔絵　二十四段　息絶える女〕、〔詞　二十三段　筒井筒〕、〔絵二十三段　筒井筒〕、〔詞　二十七段　水鏡〕、〔絵　二十七段　水鏡〕〔詞　九段　宇津山〕、〔絵　九段　宇津山〕

団家本

巻頭から　〔詞　二十五段　全文〕、〔絵　二十五段　色好みの女〕、〔詞　四十五段　部分〕、〔絵　四十五段　ゆく蛍〕、〔詞　四十七段　全文〕、〔絵　四十七段　男の多情を恨む女〕、〔詞　六十九段　部分〕、〔絵　六十九段　狩の使〕

二枚離れて　〔絵　四十五段　ゆく蛍〕と〔詞　四十五段　ゆく蛍〕

古屋家本

〔絵　六十九段　狩の使〕、〔詞　六十九段　狩の使〕

芸大本

〔絵　六十五段　恋せじの禊〕

このように、白畑氏が論考を発表した 1948 年の時点で「白描本」は断片的にしか伝わっておらず、絵と詞書ともにすでに錯簡を生じた状態であったということも確認できる。そして、白畑氏の論考に掲載されている図版と現在確認されている断簡を比べると、益田家本は巻頭から六紙目九段八橋の絵までが逸翁美術館、続く七紙・八紙が常盤山文庫、それ以降から巻末までの筒井筒・水鏡・宇津山の詞と絵が大和文華館へと三か所に分けられ、団家本と古屋家本の断簡は複数の個人に分けられたことがわかる[68]。

また、上記で触れられたもの他に以下の断簡が存在することが知られている[69]。

- 絵　二十四段（新枕）
- 詞書　五十八段（長岡の里）
- 絵　六十五段（恋せじの禊）

---

[68] 熟覧調査で、益田家本として伝わっていた当時に付けられていた巻子の表紙が逸翁美術館に保管されていることがわかった。また、逸翁美術館には各場面の解説や章段推定の理由について書かれた付属資料もあり、それらは白畑氏によるものだと思われる。掛軸の題箋には白畑氏が論考で推定した章段名が書かれていた。

[69] 伊藤敏子『伊勢物語絵』角川書店、1984 年、10－11 頁

・　絵　六十五段（笛を吹く男）

・　詞書　六十九段（狩の使）

これらを踏まえ、今までに存在が報告された断簡をすべてまとめ、絵と詞書を現在推測されている章段によって書き記すと〈表　2.1〉のようになる。ここから、「白描本」には初段から百段までの章段が含まれることが確認され、「白描本」が物語全体を絵画化した作品であるということがわかる。〈表　2.1〉は『伊勢物語絵巻絵本大成　研究篇』の書誌欄を主に参照し作成したが、本稿独自に変更した部分があるので下に記す。

・　『伊勢物語絵巻絵本大成　研究篇・資料篇』に加え、田中一松氏・白畑よし氏・伊藤敏子氏・田口榮一氏の論考をもとに旧蔵元を調べ、旧蔵欄を作成した。

・　『伊勢物語絵巻絵本大成』には断簡３の欄に、三段の絵のみが表示されているが、田中一松氏と白畑氏の論考によって六十九段冒頭にあたる内容の詞書がそこに続いていることが確認できるため、一覧に加えた。

　また、同様に断簡 21 も百段の絵のあとに、伊藤敏子氏によって二十七段の一部と判断されている絵が続いていることから、一覧に加えた。

・　断簡３の寸法は伊藤敏子氏の『伊勢物語絵』（角川書店、1984 年）を参照した。

・　断簡 14 の寸法は図録『伊勢物語の世界』（五島美術館、1994 年）を参照した。

・　断簡６・７・８の法量は大和文華館所での熟覧調査時に作品の隣に布メジャーを置いて簡易的に計測した数値を載せた。

・　田中一松氏の論考により、団家旧蔵の「白描本」は一巻および二枚（絵一枚・詞書一枚）であったことがわかるのだが、白畑氏の論考ではこの二枚について触れられておらず、図版にも掲載されていない。白畑氏が調査した時点で失われてしまっていたと推測されるが、一応、一覧表には断簡 23・24 として載せた[70]。

・　もともと一枚であった場面の絵および詞書が複数に分割されているものは、「春日の里①」、「春日の里②」のように画面の右側にあたるものから順に番号を振った。

・　所蔵先がわからない断簡の欄は判別しやすいようにグレーで塗った。

---

[70] 田中一松氏によると、消失した二枚は四十五段「ゆく蛍」にあたる部分で、絵には葦の葉と廊下の一端が描かれていた。詞書は「『ほたるかくとひあかる云々』から此の段の最後まで」書いてあった。

表 2.1「白描本」断簡一覧

	章段		寸法　縦×横（cm）	場面	現所蔵者	旧蔵
断簡 1	初段	絵	21.5×42.5	春日の里①	逸翁美術館	益田家
断簡 2	初段 六十九段	絵 詞	不明 不明	春日の里② 狩の使③	未詳 未詳	団家 団家
断簡 3	三段 六十九段	絵 詞	合計 22.5×49.5	ひじき藻 狩の使①	未詳 未詳	古屋家 古屋家
断簡 4	四段	絵	21.5×55.0	西の対	逸翁美術館	益田家
断簡 5	九段	絵	21.0×24.8	八橋	逸翁美術館	益田家
断簡 6	九段 九段	詞 絵	22.0×（下辺 30.8） 22.0×（下辺 43.2）	宇津の山 宇津の山	大和文華館 大和文華館	益田家 益田家
断簡 7	二十三段 二十三段	詞 絵	22.0×（下辺 26.0） 22.0×（下辺 25.1）	筒井筒 筒井筒	大和文華館 大和文華館	益田家 益田家
断簡 8	二十三段	絵	21.4×41.8	河内越	逸翁美術館	益田家
断簡 9	二十四段	詞	22.1×48.8	梓弓	常盤山文庫	益田家
断簡 10	二十七段 二十七段	詞 絵	22.0×（下辺 21.1） 22.0×（下辺 42.4）	水鏡 水鏡①	大和文華館 大和文華館	益田家 益田家
断簡 11	四十五段 四十五段	詞 絵	不明 不明	ゆく蛍 ゆく蛍	未詳 未詳	団家 団家
断簡 12	五十八段	詞	不明	田刈らむ	未詳	安田文庫
断簡 13	五十八段	絵	22.5×38.0	田刈らむ	大日本茶道学会	安田文庫
断簡 14	六十五段	詞	21.5×45.3	笛を吹く男	逸翁美術館	益田家
断簡 15	六十五段	絵	22.1×30.9	恋せじの禊①	東京藝術大学大学美術館	東京美術学校
断簡 16	六十五段	絵	不明	恋せじの禊②	未詳	安田文庫
断簡 17	六十五段 章段不明	絵 絵	21.4×7.2 21.4×5.2	恋せじの禊③ 不明	逸翁美術館 逸翁美術館	益田家 益田家
断簡 18	六十九段 六十九段	詞 絵	22.1×合計 51.6	狩の使② 笛を吹く男	大東急記念文庫 大東急記念文庫	不明 不明
断簡 19	六十九段 （二十四段）	絵	21.0×29.0	君や来し（新枕）	遠山記念館	安田文庫
断簡 20	二十五段 九十五段	詞 絵	22.5×合計 67.5	あはで寝る夜ぞ へだつる関	細見美術館 細見美術館	団家 団家
断簡 21	四十七段 百段 二十七段	詞 絵 絵	不明 不明 不明	大幣 忘れ草おふる野辺 水鏡②	某家 某家 某家	団家 団家 団家
断簡 22	塗籠本七段	絵	23.1×33.3	せかゐの水	常盤山文庫	益田家
断簡 23	四十五段	絵	不明	ゆく蛍	未詳	団家
断簡 24	四十五段	詞	不明	ゆく蛍	未詳	団家

■梵字経

「白描本」には、光明真言の梵字経が刷られている［図 2.1］。そのため、発見からしばらくの間「白描下絵梵字経」「伊勢物語下絵梵字経」「白描下絵伊勢物語梵字経」など、経文を重視し、絵を下絵と捉えた名称が付けられていた。「白描本」は絵の上に経文を重ねているという点で「扇面法華経」や「法華経冊子」「観普賢冊子」といった装飾経と類似している。また、彩色が施されていないため、見た目上は平安時代の「白描絵料紙金光明経・般若理趣経」（目無経）[71]と近い。「白描本」が制作当初から経巻の装飾として物語絵を描き入れていたのか、それとも「目無経」と同様に物語絵として作られたものがさまざまな理由で転用されてしまったのか、判断できる材料は残っていない。しかし、現時点では梵字経を「白描本」の制作者（依頼者）かあるいは所蔵者の逝去に対して、縁者が供養もしくは病気の平癒を願う目的で刷ったものと考える意見が多く、制作時に想定されていた「白描本」の完成形は下絵付きの装飾経ではなく白描絵の伊勢物語絵巻であるというのが一般的な解釈になっている。筆者も、「白描本」は白描絵の伊勢物語絵巻と見るのが自然であろうと考える。

「白描本」に刷られている梵字経の内容や画面上の配置に関しては真鍋俊照氏の詳細な考察がある[72]。それによると、一枚の版木に光明真言の経文４行分をあてて表裏の料紙の上段に 12 文字、下段に６文字の経文が刷られており、上段と下段では使用されている版が異なる。上段の版木は経文が右から左へ彫られ、下段の版木は左から右へと彫られていて、あわせると経文が左廻りになるという。また、光明真言とは「この真言を受持する者は、生死の重罪を滅し、宿業病障を除き、智慧弁才長寿福楽を得、この真言で加持した土砂を死者に散ずれば離苦得脱する」[73]という経典である。

「白描本」の絵と詞書が描かれた時期と、梵字経が刷られた時期の関係については確実なことはわかっていない。真鍋氏は梵字経の字母の配列が鎌倉後期以後の石塔にみら

---

71 「白描絵料紙金光明経」および「白描絵料紙般若理趣経」について本稿では「目無経」と呼ぶ。「目無経」は奥書によって制作経緯がわかる。すなわち、後白河法皇と□禅尼（□に入る文字は不明）の御絵が完成しないうちに法皇が亡くなった。そこで法皇の菩提を弔うために、下絵のままであった物語絵の料紙を反故として写経した、ということである。（名児耶明『日本の国宝』92 号、朝日新聞出版、1998 年、50 頁）

72 真鍋俊照「白描下絵伊勢物語梵字経の梵字について－光明真言の分析とその解読」『大和文華』53 号、大和文華館、1970 年

73 中村元監修『新仏教辞典』誠信書房、1980 年

れる光明真言輪と一致すると指摘している。かつて、絵と詞書が書かれたのは鎌倉時代であるものの、梵字については江戸末期から明治の頃に刷られたとする説[74]を川瀬一馬氏が示したことがあった。これに対し、片桐洋一氏は「江戸末期や明治になれば、白描とは言え、この絵巻は古文化財的価値を持っていたはずである。それを容赦なく汚して、かかる押印をなす人があったとは考えにくい」と否定し、「鎌倉時代にこの白描絵巻が成立して間もなく、光明真言も捺印されたのであろう」と述べた[75]。

先にも述べたように、「白描本」の梵字経は、信仰上の意味合いで刷られたものであると推測されている。また、供養の納経であったということが、この「白描本」が今日まで伝存し得た理由の一つであるとも考えられる。よって筆者も、梵字については絵と詞書の制作からあまり時間を置かずに刷られたものであると考える。



図 2.1 二十三段「筒井筒」
鎌倉時代（13 世紀） 大和文華館蔵

2．2．2 上げ写し

「白描本」は両面に刷られた梵字経によって図様が潰れ不明瞭な状態であることから、先行研究では梵字を除いて図様のみを抜き出す「上げ写し」あるいは「描き起こし」と

[74] 川瀬一馬「荘厳経について」『日本書誌学の研究』講談社、1943 年
[75] 片桐洋一「梵字経刷白描伊勢物語絵巻の本文」『大和文華』53 号、1970 年

呼ばれるものの制作を画家に依頼し、参考資料としてきた[76]。上げ写しは模写の基本となる手法で、写し取る紙を巻き上げ原本の図様を確認しながら描き進めるため、透き写しよりも正確に形を写しとることができる。したがって、「白描本」に何が描かれているかを把握する、という目的だけであれば、画家が作った上げ写し図を研究に使用することは十分効果的だといえる。しかし、今回のように緩急、均一さ、筆の入りと抜け、癖など、細部の表現や線描の特徴を一つずつ確認し比較する必要がある場合には、第三者の目と手を通してではなく、自分自身の手で上げ写しを行うことが重要であると考える。それは、上げ写しを実際に行うことによって原本から得られる情報や発見は、第三者が作製した上げ写し図を見て得られる情報や発見に比べとても多く、また図様の読み違いを防ぐことにもつながるからだ。このような理由から、筆者は祖本の想定復元を行うにあたり、まずは上げ写しから始めていくことにした。

上げ写しとは、原本の画像を用意し、その上に薄い紙を重ねて、巻き上げながら墨線で図像を写し取る行為のことを言う。先行研究と同様に、梵字が刷られる前の転写当初の状態を確認するため、梵字を除いた図様のみの上げ写しを行った[77]［図 2.2］。今回上げ写しをしたのは以下の断簡で、そのうち大和文華館・逸翁美術館・東京藝術大学大学美術館所蔵の断簡は、各美術館から画像データを借用した[78]。

・初段「春日の里」①　逸翁美術館［図 2.4］
・初段「春日の里」②　所蔵者未詳［図 2.6］
・四段「西の対」　逸翁美術館［図 2.8］
・九段「八橋」　逸翁美術館［図 2.10］
・九段「宇津山」　大和文華館［図 2.12］
・二十三段「筒井筒」　大和文華館［図 2.14］
・二十三段「河内越」　逸翁美術館［図 2.16］

---

[76] これまでに「白描本」の上げ写しを行っているのは、中村岳陵氏、三井田久子氏、岩間香氏、小滝雅道氏、野村渚氏の五人である。いずれも現存する断簡全てではなく、一部のみを上げ写ししているが、五人の上げ写し図を総合すると、現存断簡の絵の大半は網羅できる。

[77] 詞書は上げ写ししていない。なお、本稿 48－58 頁に載せた上げ写し図は熟覧調査前のものである。熟覧調査後に九段（宇津山）、二十三段（筒井筒）二十七段（水鏡）は薄墨で若干の加筆を行った。

[78] 初段と二十七段には、左端に接続する断片が存在する。しかし、これらの断片は画像データを入手できなかったため、『伊勢物語絵巻絵本大成　資料篇』の図版をもとに上げ写しした。しかし、図様が不鮮明なので、画像データをもとにしたものに比べ十分な上げ写しはできなかった。

・二十七段「水鏡」①　大和文華館［図 2.18］

・二十七段「水鏡」②　某家［図 2.20］

・六十五段「恋せじの襖」①　東京藝術大学［図 2.22］

・六十五段「恋せじの襖」③　逸翁美術館［図 2.25］

・章段不明　不明　逸翁美術館［図 2.24］



図 2.2 上げ写し作業の様子



図　2.3 初段「春日の里」①

出典：『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年



図　2.4 初段「春日の里」①上げ写し図

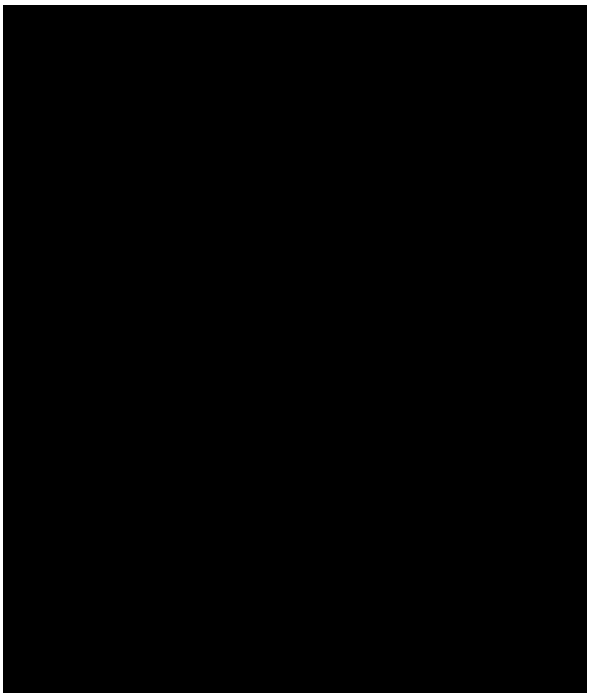


図　2.5 初段「春日の里」②

出典：『伊勢物語絵巻絵本大成　資料篇』角川学芸出版、2007 年



図　2.6 初段「春日の里」②上げ写し図



図　2.7 四段「西の対」

出典 :『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年



図　2.8 四段「西の対」上げ写し図



図　2.9 九段「八橋」

出典：『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年



図　2.10 九段「八橋」上げ写し図



図　2.11 九段「宇津山」

出典：『特別展 国宝 寝覚物語絵巻－文芸と仏教信仰が織りなす美－』大和文華館、2001 年



図　2.12 九段「宇都山」上げ写し図

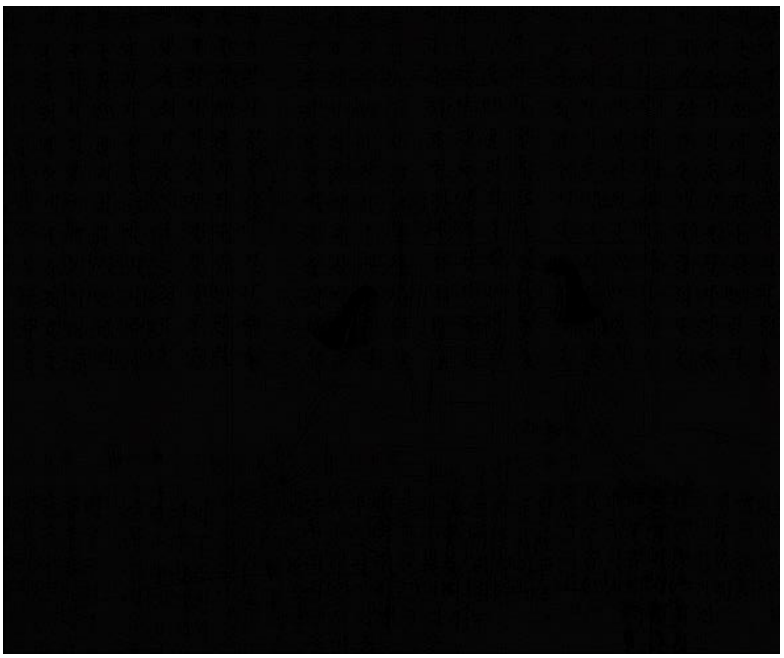


図　2.13 二十三段「筒井筒」

出典：『特別展 国宝 寝覚物語絵巻－文芸と仏教信仰が織りなす美－』大和文華館、2001 年

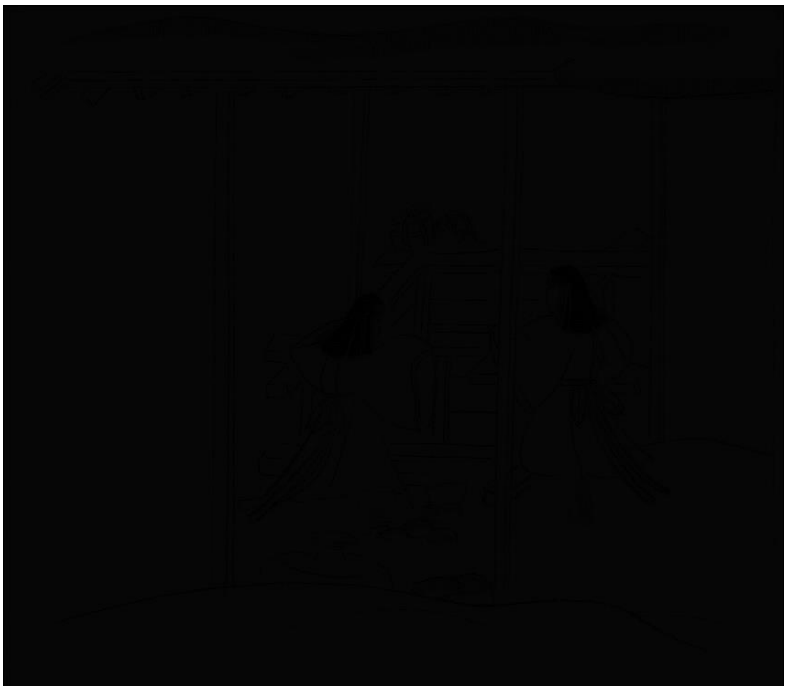


図　2.14 二十三段「筒井筒」上げ写し図



図　2.15 二十三段「河内越」

出典：『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年



図　2.16 二十三段「河内越」上げ写し図



図　2.17 二十七段「水鏡」①

出典：『特別展 国宝 寝覚物語絵巻－文芸と仏教信仰が織りなす美－』大和文華館、2001 年



図　2.18 二十七段「水鏡」①上げ写し図

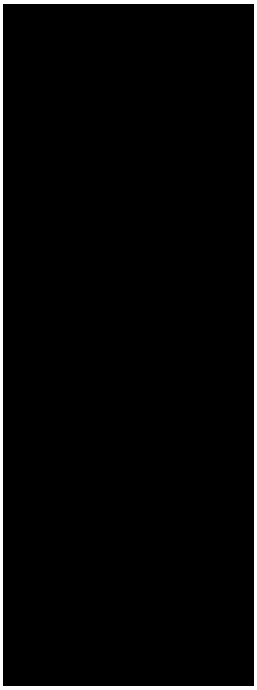


図　2.19 二十七段「水鏡」②

出典：『伊勢物語絵巻絵本大成　資料篇』角川学芸出版、2007 年

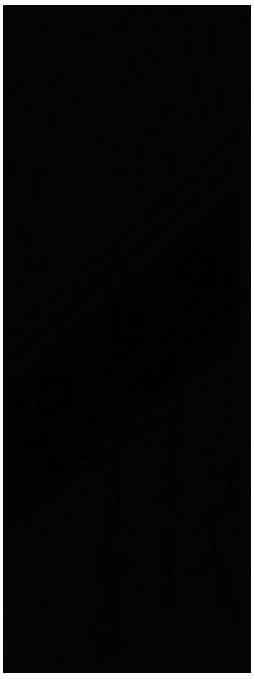


図　2.20 二十七段「水鏡」②上げ写し図



図　2.21 六十五段「恋せじの禊」①

出典：『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年



図　2.22 六十五段「恋せじの禊」①上げ写し図

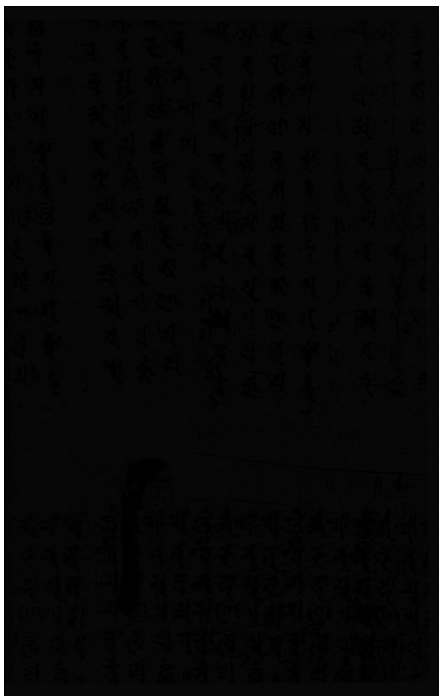


図　2.23 章段不明　および　六十五段「禊」③

出典：『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年

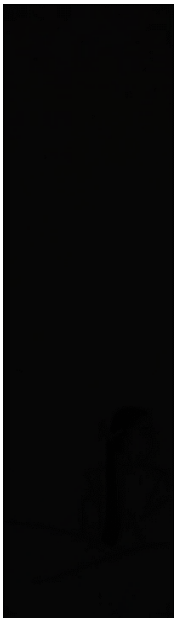


図　2.24 章段不明　上げ写し図

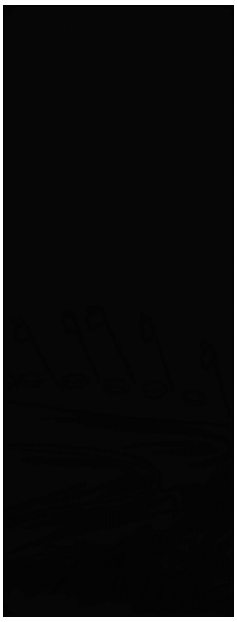


図　2.25 六十五段「恋せじの禊」③上げ写し図

「白描本」は全体的に素朴な描写で比較的簡略に描かれているが、線には勢いがあり伸びやかな印象である。上げ写しでは、主に人物と装束には細く鋭い線、樹木や岩には太く抑揚のある線を使用していることが確認できた。霞や土坡、岩、水流には、薄墨が使われているが、塗るというより情報を足すような描き方がされていることもわかった。そして、墨色には濃墨からごく淡い薄墨まで段階があった。白描という制作上の制約のなかで、使う墨の濃さ、線の緩急を使い分け、表現に幅をもたせていた。

２．２．３　　熟覧調査

画像資料をもとに上げ写しを行った結果、図様の位置を正確に写し取ることができた。しかし、墨線の重なりの順番や潤筆と渇筆の違いなど、画像から読み取りづらい情報もあった。また、薄墨表現なのか経年の汚れなのか判断できない部分も多くあった。これらの不明点は想定復元前に解消しておきたい。そして自身の上げ写し図が原本の印象を正確に捉えられているかを確認することも必要である。そこで、上げ写しした断簡全ての熟覧調査を行うことにした［図　2.26］［図　2.27］。大和文華館には、三井田久子氏が制作した「白描本」の描き起こしが所蔵されている。図像の読み解きの参考になる資料なので、原本と同時に観察した。また、東京藝術大学と逸翁美術館では、それぞれの美術館が所蔵していた「目無経」[79]断簡も同時に並べて調査させていただいた。



図　2.26 原本と上げ写し図の比較



図　2.27 芸大本の調査の様子

[79] 下絵自体の制作は 1160 年頃と推測されている。（佐野みどり『じっくり見たい『源氏物語絵巻』』小学館、2000 年）

本調査では、「白描本」原本と上げ写し図を見比べながら作品の全体と細部を確認していった。細部に関してはあとで触れるので、ここでは「白描本」全体に関係する調査結果を述べる。

■自身の上げ写しと原本の比較

熟覧調査によって自身の上げ写し図は、比較的正確に梵字以外の墨線を抜き出すことができているということを確認できた。特に注意して写し取った顔貌は、原本の印象を捉えることができていた。ただし、衣服にごく薄い墨が使用されているのを拾い損ねていたり、御簾の節文様に見落としがあったりと、特に薄墨が使用されている箇所を中心に読み取りが不十分であることがわかった。上げ写し図は熟覧調査後、部分的に加筆を行い、調査で確認した内容を反映させた[図 2.28][図 2.29][図 2.30][図 2.31]。



図 2.28 二十三段「筒井筒」
熟覧調査前

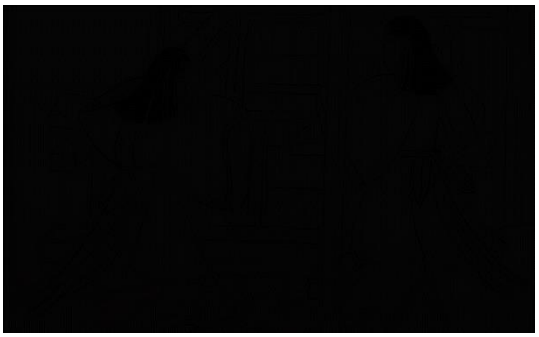


図 2.29 二十三段「筒井筒」
熟覧調査後（衣服に薄墨を加筆）

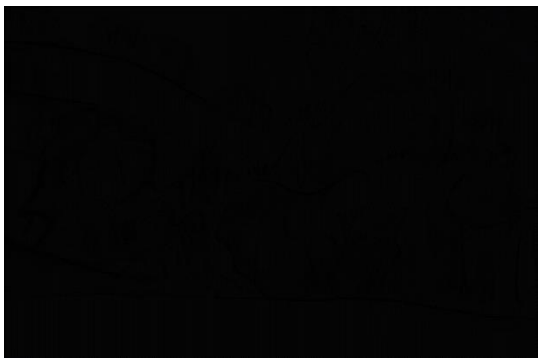


図 2.30 九段「宇都山」
熟覧調査前



図 2.31 九段「宇都山」
熟覧調査後（岩肌に薄墨を加筆）

■過去に作られた上げ写し図についての考察

「白描本」を最も早く上げ写ししたのは中村岳陵氏である。中村岳陵氏と三井田久子氏はともに大和文華館が所蔵する断簡を写している。筆者は、両者の上げ写し図と自身の上げ写し図、そして原本をそれぞれ比較することが、「白描本」の図様をより深く理解することに繋がると考えた。

両氏の上げ写し図は、画面全体で見た時の墨色の濃い・薄い、線の太い・細いといった強弱の把握といった点が特に優れている。熟覧調査で直接見ることができた三井田久子氏の上げ写し図は、「白描本」にある柔らかさや伸びやかさを、自身の上げ写しよりも良く再現していた。また、薄墨による表現を写し取る際の工夫として、筆に含ませる水分をかなり減らし、渇筆の状態にしていることがうかがえた。「白描本」の薄墨は“塗る”のではなく“描く”という意識で表現されていると、三井田久子氏は原本から読み取っていたことがわかる。ただし、その工夫によって、実際の「白描本」よりも、多少カサカサとした印象が強くなっているようにも感じられた。そして、中村岳陵氏も、やはり薄墨には注意をはらっていたようである。先に述べたように、「白描本」は一部の人物の衣服に薄墨を加えているものがある。しかしそれは、淡墨とも言えるような極めて薄い墨で、よくよく観察しなければ梵字や周りの汚れに埋もれて確認できない。筆者自身はというと、画像資料から上げ写しをした段階では、昔男や女君、女房などに薄墨が入っていなかったことから、二十三段「筒井筒」の童子と九段「宇都山」の修行者に見られるそれは、汚れだろうと判断していた。ところが、原本を熟覧調査で観察すると、該当箇所には薄墨が使われていた。中村岳陵氏も三井田久子氏も、これらの薄墨を上げ写し図に的確に反映させている。そして、画像で見た範囲では中村岳陵氏の上げ写し図の方が、原本や三井田久子氏の上げ写し図よりも、薄墨がやや強めに、はっきりと加えられている。

両者の上げ写しでは、虫損によって欠失している箇所をどのように扱うかが若干異なっている。三井田久子氏は欠失部の形がわかるように、淡墨の細線で輪郭を明示している［図 2.32］。一方、中村岳陵氏は輪郭線で括ることはせず、図様が自然に繋がるように、部分的に欠失箇所に線描を足している[80]。三井田久子氏は梵字を除いた上で、「白

[80] ただし、九段「宇津の山」の画面上部ように欠損が比較的大きい場合や、欠損部に描かれていた図様

描本」を正確にそのまま描き写すことを重視し、中村岳陵氏は梵字を除くというよりも、拙いけれども伸びやかで面白みのある線描を現状の「白描本」から良い形で抜き出すことを重視しているように感じられる。筆者ははじめ三井田久子氏と同様に、欠失を輪郭線で括る方法をとっていたが、そうして描き込まれる輪郭線が画面全体で見たときに鑑賞を阻害しているように感じられたため、途中から括り線を入れるのをやめた。欠失箇所は白抜きとして残した。

熟覧調査を経て、実物を直接見ることで得られる情報量の多さを実感した。そして、三井田久子氏や中村岳陵氏の、上げ写しにおける図様の読み取りの的確さを再認識したとともに、両氏も「白描本」を直接見ていたからこそ、あのような精度の高い上げ写しが可能であったのだと感じた。



図　2.32 三井田久子氏上げ写し図　本紙欠失部の表現
出典：『伊勢物語絵巻絵本大成　資料篇』角川学芸出版、2007 年

■「白描本」の表現

熟覧調査で原本を観察したことで、「白描本」は白描という表現上の制約がある中で線描に緩急の変化をつけたり墨の濃淡を活かしたり、独自の工夫をしていることがわかった。特に、薄墨はその中でも少し濃い、少し薄い、非常に薄い、といった違いがあり、使い分けされていた。おそらく、鎌倉時代に制作された白描絵作例に比べ、制作手法はかなり柔軟で自由であっただろうと想像する。それは、専門絵師ではなく物語に親しん

を予想することが難しい場面については、欠損部はそのまま白抜きにして残している。

だ貴族など、絵に秀でた素人の手によって制作されたことが関係しているかもしれない。

白畑よし氏は、論考の中で「厳密にいへば三種の趣の異つた畫面がある」としつつ、「唯この三種類は際立つて個性を鮮明にしてゐるものではないので必らずしも別手の故とも考へられず」と、検討の必要があると述べている。近年でも、「絵師は定かではないが、断簡相互に筆致と作風の差異が確認される」として、複数の人物が制作に関わったとする見方がある[81]。白畑氏の三種の分類では、益田家旧蔵の断簡は大半が同筆（A）で、現在逸翁美術館所蔵の六五段「恋せじの禊」と二十三段「河内越」のみそれぞれ（C）と（B）の別筆ということになる。また、芸大所蔵の断簡は（C）に分類される。しかし、筆者が見た限り、逸翁美術館・大和文華・芸大所蔵の断簡は全て同筆と考えてよいのではないかと考える。それは、烏帽子や髪に塗られている濃墨に、膠を少し入れたときのようなとろみを感じる墨が使用されており、これが熟覧調査した断簡に共通する特徴であったからだ。顔貌の表現など、細かいところで違いを指摘しようとすればもちろんできるが、輪郭線の太さやハリ、形の省略具合、彩色の淡墨への変換具合など、作品全体を通しての制作手法は一貫している。このほか、伊藤敏子氏は「図様の稚拙をもって、直に異筆とは断定し難く、しかも詞書の筆蹟は、現存の総てを見る限りにおいては一筆であり、書画一筆による写しか、または書、画各一筆か、のいずれかであろう」[82]と述べている。作者の問題は、今回調査した断簡以外についても調査した上で、慎重に検討する必要がある。

■祖本の転写方法について

「白描本」には、祖本をどのような方法で描き写したのか、という問題がある。一般的に考えられる転写方法は透き写し[83]である。しかしながら、筆者は上げ写しと熟覧調査を経て、祖本の転写の際には、透き写しで始めから最後まで描いているわけではないと判断した。「白描本」は線に大きな乱れが生じていたり、引き直しや引き忘れと思われる箇所が複数あったりする。これらは祖本を下敷きにして図様をすべて透き写ししたのであれば生じ難い事象だと考えられるからである。

おそらく、祖本の構図や人物の位置関係など後々の微調整では修正できない、骨組み

---

[81] 羽衣国際大学日本文化研究所『伊勢物語絵巻絵本大成　研究篇』角川学芸出版、2007 年、21 頁

[82] 伊藤敏子『伊勢物語絵』角川書店、1984 年、36 頁

[83] 対象の上に薄い紙を重ね、透けて見える図様をそのままなぞって写す方法。

にあたるところは透かした状態で写し取るか、あるいは印を付けておき、多少のズレは問題ない人物の装束、蔦や草、など植物、調度品の細かいパーツや、烏帽子、御簾の文様、岩や霞の薄墨など墨を多く使う場面では、透き写しせずに描き写していったのではないかと推測する。完全な透き写しをしなかった理由として考えられるのは、祖本が貴重な作品であったため画面を汚す危険性がある方法はできる限り避けたということと、白描に置き換え顔の表現などを変更する際に、透き写しという方法は必ずしも適していなかったからだと考えられる。あるいは、祖本自体に凹凸がある、墨線が極端に細いまたは墨色が淡く透け難いなど、透き写ししづらい条件があったのかもしれない。

また、「白描本」の本紙の継ぎ目も制作手法を推定する重要なポイントであると考える。四段「西の対」は段落式の絵巻としてはかなり横長の画面と言えるが、これは一紙に描かれているのではなく、横幅約 43 ㎝程度の紙に、約 12 ㎝程度の紙が継がれ、二紙で一場面を作っている。現在二つの断簡として分かれてしまっているが、初段「春日の里」、二十七段「水鏡」も同様の構成である。特に、一紙目のサイズは初段「春日の里」42.5 ㎝、二十七段「水鏡」42.4 ㎝とほぼ同寸で、二紙構成とは限らない場面も九段「宇都山」43.2 ㎝、二十三段「河内越」41.8 ㎝と大きさの似た本紙が使われている。つまり、43 ㎝前後が、祖本に使用された本紙の基本サイズであった可能性を指摘することができるのである[84]。筆者はここから、「白描本」の作者が祖本の形式に合わせ、あえて本紙を継いだ状態で使用したのだと推測した。

[84] 現存する「白描本」の多くの断簡が 43 ㎝前後の一定した横幅を持つ理由が、祖本に使われていた本紙の一紙サイズに関係しているのではないかという仮説は、土屋貴裕氏にご教示いただいた。筆者ははじめ、四段「西の対」や初段「春日の里」はもともと 50 ㎝を超える比較的大きい本紙に描かれていたものが、後世に何らかの理由で現在の位置で切られ、分割されたのだと推測していた。しかし、紙自体が大変貴重で、大きさも小さい規格のものが基本であった平安時代において、祖本にだけ横幅 50 ㎝を超える特別な紙が使われたということは普通考えにくい。祖本は横に長い一場面の絵を描くために紙を複数枚継いでいたと考える方が自然だろうと考えた。また、初段や四段が仮に継ぎのない一枚の紙にそれぞれ描かれていたとすれば、後世の人が中途半端な長さでわざわざ切断した意味がわからない。以上の理由から、「白描本」は、本紙寸法（本紙の継ぎの位置を含めた一場面の構成）という点でも祖本を忠実に写そうとした作品であると筆者は考えた。

２．３　祖本

２．３．１　　平安時代と鎌倉時代の特徴

「白描本」から読み取れる鎌倉時代の特徴（「白描本」の表現）と平安時代の特徴（祖本の表現）をここで一度整理しておきたい。平安時代の特徴については祖本の制作年代の推定で、すでに触れたところ以外にも再度確認していく。

顔貌表現、構図、装束の描かれ方[85]などを中心に図様を比較した。指摘箇所がわかりやすいように、適宜原本画像ではなく上げ写し図の画像を使って説明する。

■鎌倉時代の特徴

「白描本」の人物の顔貌はいわゆる引き目鉤鼻の形態をとっている。しかし、目の描き方は上瞼と下瞼を描き分け、顔も下膨れのなすび型に似た特徴的な形をしており、「源氏物語絵巻」にみるような本来の引き目鉤鼻の顔貌ではない。平安時代の作例では眉毛が細めに並行かやや上がり気味に引かれているのに対し、「白描本」は太く丸めに、下がり気味に描かれている。また、顔の印象はふっくらとしているもの、尖ったものなどがあり、一人一人異なる［図　２.33］。そのため「紫式部日記絵巻」などにみる、似絵や歌仙絵からの影響を感じる新しい描法が用いられていると考えられる[86]。

また、観念的に表された袖口も、鎌倉時代の特徴を示している。［図　２.34］のように、平安時代の作品は袖口の形も柔らかで自然である。「源氏物語浮舟帖冊子」は鎌倉時代の作品だが、「白描本」より早い時期の制作であるため、単は直線的で折れ方も「白描本」に似ているものの、袿の表現には平安時代の柔らかさが残っているのがわかる。

二十七段「水鏡」の左の女は、肌着である小袖を着ている。小袖は 12 世紀後半制作の「伴大納言絵巻」に登場する女も着ているが、「伴大納言絵巻」の小袖は完全な筒状であるのに対し、「白描本」の小袖は袖口に向かってややすぼまっているように見える［図　２.35］。小袖は時代が下るにつれ袖口が狭くなる傾向があると指摘されている[87]。

---

[85] 装束の時代的特徴の判断は鈴木敬三氏の『初期絵巻物の風俗史的研究』吉川弘文館、1960 年を参考にした。主に、頸上の高さや装束の硬直具合などに注目した。

[86] 田口榮一「白描本伊勢物語絵料紙梵字陀羅尼経断簡」『東京藝術大学蔵品図録　絵画Ⅰ』東京藝術大学、1980 年

[87] 秋山光和・柳澤孝・鈴木敬三『扇面法華経』鹿島研究所、1972 年



図　2.33 男の顔貌の比較

上段　左（二十七段「水鏡」）、中央（六十五段「恋せじの禊」）、右（二十三段「筒井筒」）

下段　左（四段「西の対」）、右（九段「宇都山」）



図　2.34 袖口の比較

左上（初段　「春日の里」）、右上（「扇面法華経」観普賢経 扇２）、下（「源氏物語浮舟帖冊子」）

出典：『扇面法華経』鹿島研究所、1972 年　　『日本の美術 第 48 号 白描絵巻』至文堂、1970 年




図　2.35 小袖の比較

左（二十七段　「水鏡」）、右（「伴大納言絵巻」平安時代　出光美術館蔵）

出典：『太陽 古典と絵巻シリーズⅡ 説話絵巻』シリーズ太陽 18、平凡社、1979 年

■平安時代の特徴

１章でも述べた通り、建物を含む絵のうち水平構図が８面、斜め構図が２面で、古い構図が多用されている。斜め構図の場面でも「平家納経」や「寝覚物語絵巻」などに比べて見下ろしの角度が低く、早い時期のものであることがわかる［図　2.36］。

男の装束は、鎌倉時代の強装束を意識した肩をいからせた表現とは異なり、内側からふくらむような丸みを帯びたシルエットで描かれ、柔装束を着ていることがわかる。

頸上は芸大所蔵の断簡に描かれた男が特に高く、顎の下で内側に折り返している点も「源氏物語絵巻」など早い頃の作例と同じである［図　2.37］。ただし、九段「宇都山」の中央の男［図　2.37］のように頸上がかなり低く描かれているものも複数確認されるので、転写時に平安時代の特徴が引き継がれなかったか、もしくは祖本での描かれ方がすでに曖昧であった可能性がある。また、真横の角度の図様が無く判断が難しいが、冠の瓔は付け根から垂れているように見える［図　2.33］。

そして、１章３節２項で示したように「白描本」初段「春日の里」の姉妹のポーズや衣服の形が、「源氏物語絵巻」早蕨の中君と柏木三の女房と類似している。また、池田忍氏も指摘しているように、「白描本」二十七段「水鏡」と「源氏物語絵巻」東屋一は画面構成が類似しており、画面右側だけで見れば「白描本」初段「春日の里」もこれと近いことがわかる[88]［図　2.38］。

[88] 池田氏は、二十七段の水を注ぐ侍女と「源氏物語絵巻」（東屋一）の物語を読み聞かせる右近が類似していると指摘している。筆者は、二十七段の盥の水に顔を写す女と初段の火取りのそばにいる女も、体の傾きや顔の角度といった点が類似していると考える。

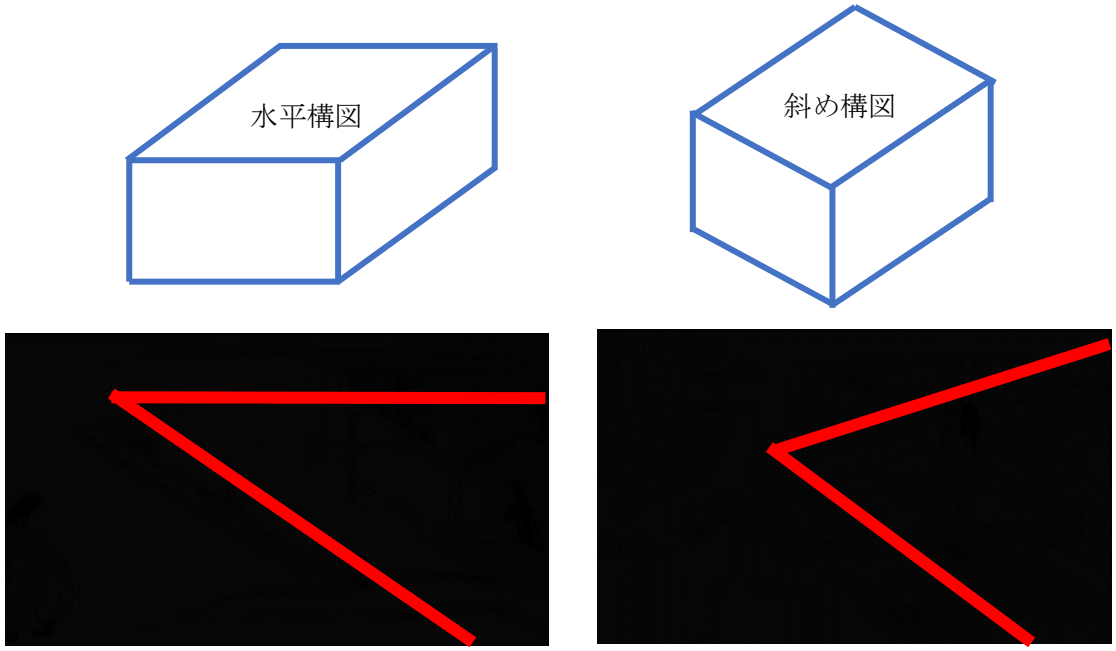


図　2.36 構図の比較

左　水平構図（二十三段「河内越」）、右　斜め構図（四段「西の対」）

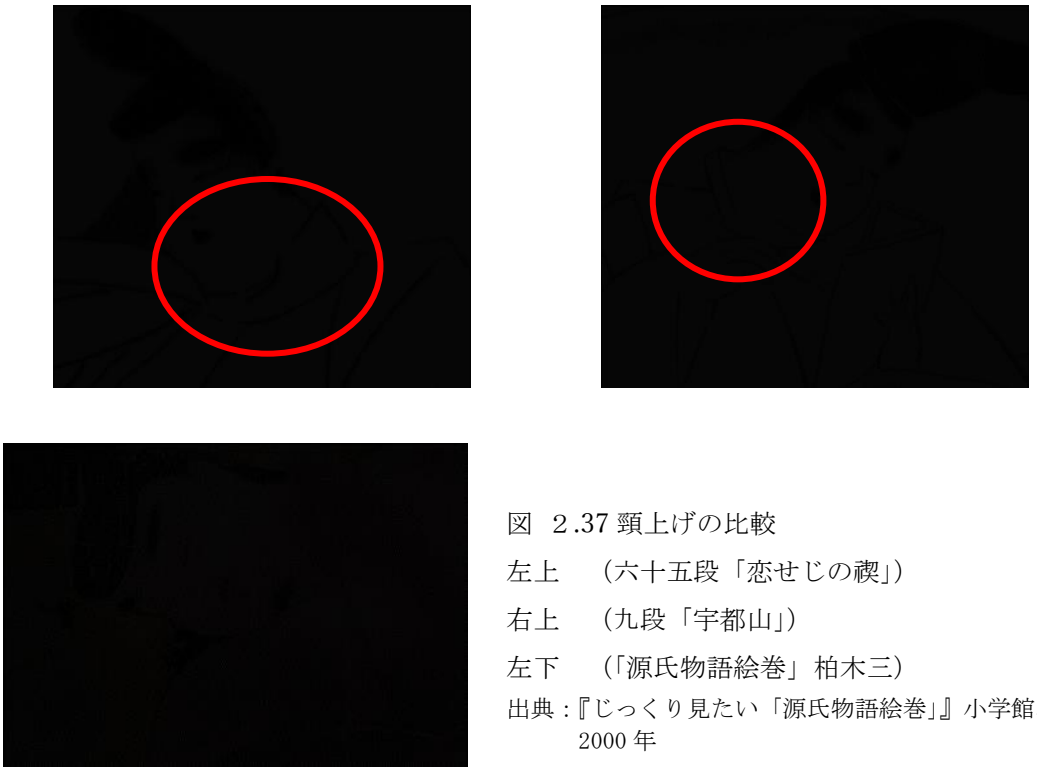


図　2.37 頸上げの比較

左上　（六十五段「恋せじの禊」）

右上　（九段「宇都山」）

左下　（「源氏物語絵巻」柏木三）

出典：『じっくり見たい「源氏物語絵巻」』小学館、2000 年



図　2.38 画面構成の類似
左（「源氏物語絵巻」東屋一）　　中央（二十七段「水鏡」）　　右（初段「春日の里」）
出典：『よみがえる源氏物語絵巻』徳川美術館・五島美術館、2005 年

２．３．２　　白描と彩色

「白描本」は「源氏物語浮舟帖冊子」［図　2.39］に比較的近い手法が用いられており、「隆房卿艶詞絵巻」「豊明絵巻」「枕草子絵巻」などと同じ鎌倉時代の白描絵というカテゴリーに含まれる作品である。しかしながら実際のところ、「白描本」とこれら本流の白描絵を単純に同列に並べることは難しい。それは、「白描本」とその他の白描絵とでは、技術的な点でかなりの隔たりが認められるためである。「源氏物語浮舟帖冊子」や「隆房卿艶詞絵巻」「枕草子絵巻」は、緊張感のある画面が専門絵師によって作り上げられ、針のように細く均質な線描で、溝引きを併用しつつ描かれている。それに対し「白描本」はかなりラフな印象の作品で、線もある程度太く荒く、溝引きの使用は不規則で、途切れている箇所も多い。見方によっては作り絵の剥落箇所から覗く下絵線のようにも見える。しかし、「白描本」を彩色前の下絵段階の状態と言われている「目無経」と比べてみると、「白描本」は輪郭線に濃墨が用いられており最初から仕上げ線として引かれていること、モチーフによっては薄墨・濃墨を組み合わせ段階的な工程を経て仕上げられていることなどがわかる。やはり、「白描本」は下絵ではなく完成した白描絵と捉えるべきだと筆者は考える[89]。

[89] 筆者は逸翁美術館と東京藝術大学大学美術館にて、実際に「白描本」と「目無経」を同時に見比べる機会を得ている。



図　2.39「源氏物語浮舟帖冊子」
鎌倉時代　大和文華館蔵
出典：『特別展　国宝　寝覚物語絵巻－文芸と仏教信仰が織りなす美－』大和文華館、2001 年

それでは、祖本の場合はどうだろうか。「白描本」が転写した祖本は白描絵なのか、それとも彩色絵なのだろうか。想定復元において重要な問題である。

祖本がどのような作品であったのか具体的に推定しているのは、管見の限り池田忍氏の論考だけである。池田忍氏は祖本を彩色本の作品とみている。その理由は以下の二つである[90]。

①白描本には岩や土坡などに薄墨が多用されており、これは彩色を墨に置き換えた表現であると考えられること。

②祖本は体の形を彩色文様の描き方によってあらわしていたが、白描絵に置き換える際、文様は省略され、その結果、形の写し崩れが起きたと考えられること。

この①で指摘されている薄墨表現は鎌倉時代の白描絵にも見受けられ、鎌倉時代初めの頃はごく限定的にしか用いられていないが、時代が下るにつれてその使用範囲も広くなってくることが知られている。しかし、作製した上げ写し図とその他の白描絵を比べると、池田氏の指摘の通り、「白描本」は人物・建造物・調度品・植物・土坡や岩・霞な

[90] 池田忍「『白描伊勢物語絵』を通して見た初期物語絵の研究」『鹿島美術財団年報』、４号、1987 年

ど、淡墨を使用する範囲がかなり広いことがわかる。特に、「西の対」の建築物の床板や高欄に淡墨を引くのは、他の白描絵には見られず、「白描本」独自の表現であると指摘できる［図　2.8］。もし、祖本が白描絵であったのなら、「白描本」での薄墨の使用は「源氏物語浮舟帖冊子」と同程度か、さらに限定的なものにとどまっていたはずである。このように、「白描本」が白描絵の基本 に忠実であるのにもかかわらず、薄墨の用い方に関して自由度が高いのは、転写元の祖本が彩色本であった可能性が高いからだと言えるだろう。

また、祖本を彩色本とする根拠として、筆者は薄墨の他に「白描本」の帽額の波打ち［図　2.40］と御簾の節模様［図　2.42］を挙げたい。

帽額は白描絵の作例では上長押と並行して直線的に描かれており、それは彩色本の「源氏物語絵巻」や「寝覚物語絵巻」でも基本的に同じである。しかし、「葉月物語絵巻」や「久保惣本」では、波打った形で描かれている［図　2.41］。屋内空間が中心で、長押や柱、畳の縁など、直線的なものが多い画面は、白描の状態ではそれほど気にならないが、彩色を施すと、より硬さや直線が強調されてしまう。そこで、彩色本の物語絵に柔らかさや変化を感じさせるために行った工夫が帽額の波打ち表現なのではないかと考えたのである。



図　2.40「白描本」の帽額の波打ち

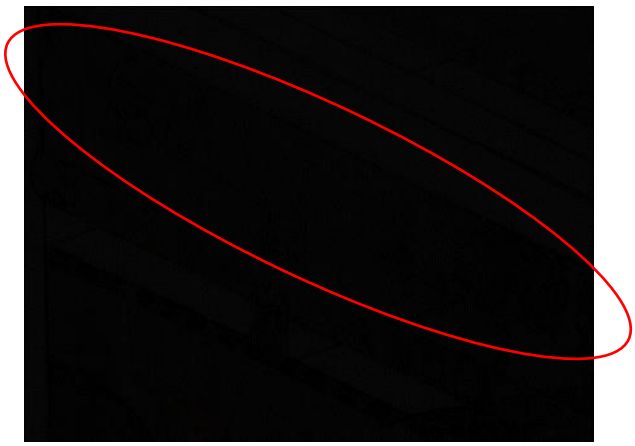


図　2.41「葉月物語絵巻」の帽額の波打ち

出典：『日本の絵巻 10 葉月物語絵巻 枕草子絵詞 隆房卿艶詞絵巻』中央公論社、1988 年

もう一つの御簾の節模様とは、竹の節の位置を揃えたりずらしたりすることで御簾に模様を表す装飾のことである。「扇面法華経」ではこの節模様を緑青の点描で表しているのが比較的はっきりとわかる［図　2.43］。「源氏物語絵巻」や「寝覚物語絵巻」はほとんどの画面で絵具が剥落しているため多くは不明であるが、図版でくまなく調べたところ、唯一「竹河二」でその存在を確認することができた[91]。節模様は彩色本の制作工程中、仕上げに近い段階で描き込まれるものだと考えられる。そのため、当然彩色前の下描き線の段階で描かれることは、あまりない。さらに、白描絵の作例ではどうであるかを見てみると、「隆房卿艶詞絵巻」「枕草子絵巻」など代表的な白描絵に節模様は描かれておらず、白描絵では基本的に節模様を描かないということがわかった。これらを総合すると、「白描本」の依拠した祖本が仮に下描きの状態や白描絵であった場合、「白描本」に節模様は描かれないと予想することができるのであるが、実際には「白描本」にこの節模様が描かれている[92]［図　2.42］。この事実は、祖本が彩色本であったとことを示す数少ない痕跡であると言えるのではないだろうか。

以上の理由から、筆者も、祖本を彩色本であると判断した。



図　2.42 二十七段「水鏡」の節模様

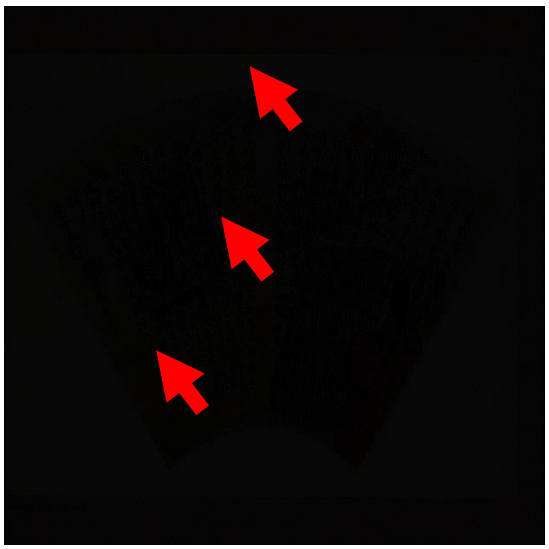


図　2.43「扇面法華経」の節模様

出典：『扇面法華経』鹿島研究所、1972 年

[91] 平成の復元模写では節模様がどの場面にも描かれていない。

[92] 熟覧調査を経て、二十七段「水鏡」の御簾にも節模様が描かれていることがわかったが、この場面は梵字との重なりによって非常に判別しづらい。そのためか、中村岳陵氏と三井田久子氏の上げ写し図には、節模様が描かれていない。

２．３．３　　祖本の表現

ここまでで、「白描本」は下絵ではなく白描絵であるということ、また、祖本は彩色本である可能性が高いことを確認してきた。祖本を彩色本とした場合、当然、技法についても検討しなければならない。

結論から先に言ってしまえば、筆者は、祖本には作り絵と料紙装飾が併用されていただろうと考えている。前項で、祖本が彩色本であると推定される根拠に、「白描本」の薄墨の多用を挙げた。転写時に“彩色の置き換え”が行われたと考えられる、「白描本」の薄墨箇所は、主に土坡、岩、御簾、床板、霞、植物、流水で、ベタ塗りではなく軽めのタッチで薄墨がのせられている。それらを再度彩色に戻した場合、出来上がるのは「久能寺経」の見返し絵や「扇面法華経」、「平家納経」のような画面であると予想される。

一般に、彩色本の物語絵には作り絵の技法が用いられると言われる。作り絵とは、薄墨で下絵を描き、その上から絵具を塗り、文様などを加え、最後に顔や手などを濃墨の細線で描き起こす描き方を言う。作り絵の代表例である「源氏物語絵巻」は画面を埋め尽くすように塗られた濃彩が特徴であるが、他の作り絵作品が必ずしも同じように濃彩で描かれているわけではなく、比較的薄塗りのものもある。また、〈表　2.2〉にまとめた通り、「源氏物語絵巻」以外の多くは料紙に何かしらの装飾を施していることがわかる。「白描本」は戸外景の場面が多く余白の割合が高い作品であるので、この余白をどのように扱うかによって作品の印象（魅力）が大きく変化する。仮に、「白描本」を「源氏物語絵巻」と同様の手法で描き上げた場合、絵具で塗り込められた余白部分は重たく平面的になってしまうことが予想される。一方、「扇面法華経」や「寝覚物語絵巻」のように箔装飾を併用する場合は、絵具を余白全体に及ばせる必要がないため空間や奥行きを潰さずにすむ。また、箔装飾はモチーフと余白を自然につなぐ役割を果たすだろう。

彩色本として現存最古の伊勢物語絵である「久保惣本」に箔装飾が施されていることは注目される事実である。「紫式部日記絵巻」が「源氏物語絵巻」の手法に倣って作られていると言われているように、「久保惣本」もまた、それ以前の伊勢物語絵を少なからず模倣していると考えられるからだ。「久保惣本」の箔装飾はこの作品独自の表現であって、平安時代の箔装飾の特徴と異なることは否定しない。それでも、「久保惣本」がその表現に至った過程には、作り絵と料紙装飾が併用された伊勢物語絵という存在が

あったはずであると筆者は考える。

祖本に関する資料が「白描本」以外に無いという状況で彩色技法を推測するのは難しいが、以上のような理由から、筆者は祖本を、装飾料紙に描かれた作り絵である可能性が高いと判断した。

表 2.2 地塗りと箔装飾

作品名	地塗りと箔装飾
源氏物語絵巻	表　なし 裏　なし
葉月物語絵巻	表　雲母砂子 裏　雲母引きと箔装飾（銀）
寝覚物語絵巻	表　雲母引きと箔装飾（金銀）、色霞 裏　不明
扇面法華経	表　雲母引きと箔装飾（金銀）、色霞 裏　雲母引きと箔装飾（金銀）
目無経	表　雲母引き 裏　雲母引きと箔装飾（金銀）
久能寺経見返し	表　銀泥地と箔装飾（金銀） 裏　不明

さて、上げ写し図と周辺作品をもとに祖本のイメージを固め、復元作品として具体的に形にしていく前に確認しておかなければならないことがある。それは、「白描本」の線と図様を想定復元作品にどこまで反映させるべきか、という問題である。「白描本」の線と図様をどの範囲まで祖本の表現と見なすか、と言い換えてもよい。

これまで確認してきたように「白描本」は頸上げや小袖の形など、平安時代の有職故実に必ずしも忠実ではなく、平安時代の表現と鎌倉時代の表現が混在している。これは、「白描本」が作者の個人的な所有を目的として作られた私的な作品であったためであるように想像される。おそらく、「白描本」の作者には祖本の代わりとなる作品を所有したい、私的な場でじっくり鑑賞したいという思いから「白描本」を制作したのだろう。

そうした私的（個人的）な作品は、天皇やその周辺の高貴な人々に献上するための作品や、あるいはそうした人々が主導して制作する公の作品と異なり、自由な表現が可能だ。

「源氏物語絵巻」など、専門絵師が携わる作品で用いられる引き目鉤鼻や均質で緊張感のある細線は、理想的な物語世界を表現するため編み出された一種の“型”であり、高貴な人々の鑑賞する作品として整えられるべき決まりごとであったと考えられる。「白描本」の図様を見てみると、作者はこうしたルールに別段縛られることなく、自分なりの手法で祖本を転写していることがわかる。伸びやかな、リズムを感じるような筆の動きと筆致には、他の白描絵にはない楽しさがある。また、人物の顔貌表現が素朴で、一人一人の表情にそのときの心情が表れているのも面白い。こうした、筆法の自由さや自然で素直な表現ができたのは、「白描本」が私的な作品であったからに他ならない。

とはいえ、祖本もこの「白描本」と同じ表現であったかというと、そのようなことはない。画面構成や絵としての安定感、「源氏物語絵巻」の人物との類似などを総合して考えると、祖本自体が専門絵師によって作られた本格的な物語絵であったことが推測され、物語全体を絵画化しているという規模の大きさから見ても、高貴な人々の関与がうかがえる。そうすると、顔貌には正当な引き目鉤鼻と均質な線描が用いられていたと考えるのが自然であろう。

本研究で想定復元するのは平安時代の祖本であるから、やはり鎌倉時代の「白描本」の線描をそのままの状態で使うことは適切でない。ただし、「白描本」は、祖本から絵の骨格となる部分をそのまま引き継いでいるので、想定復元にも構図、人物の配置とポーズ、大小関係、建造物や調度品、については「白描本」の図様を使うことができる。ディテールや線描のニュアンスは、「源氏物語絵巻」や「久能寺経」「扇面法華経」など周辺作品と見比べながら、近い印象になるようモチーフごと図様を精査・修正していくことになる。制作に入る前の段階で、想定復元作品は「白描本」に比べると静かで均質な印象になることが予想された。

第３章　　想定復元制作のための調査と試作

３．１　周辺作品の表現技法

３．１．１　　作り絵と料紙装飾

２章までで述べてきたように、本研究では祖本を“装飾料紙に描かれた作り絵”と推測した。３章では、周辺作品に用いられている技法材料について確認するとともに、主に料紙加工の試作の方法と結果を述べる。

表現技法は時代によって変化があるため、本研究で比較し、参考とするのは祖本の推定制作時期である 1150～1160 年に近い頃のものとすべきと考え、平安時代制作の作品に絞った。

■作り絵における下描き

作り絵はやまと絵の技法の一つで、「墨線の下描きの上から絵具を塗り重ねて彩色を施し、人物の顔貌などに繊細な墨線を引いて仕上げた絵画」[93]であるとされている。「源氏物語絵巻」の絵具の剥落箇所からのぞく下描きを見ると、比較的ラフな線描で、形の修正のため何回も引き直しをしていることが確認できる［図　3.1］。かわって同じ作り絵とされる「扇面法華経」はどうかというと、こちらの下描きには形の修正跡がなく、

[93] 平山郁夫・渡邊明義・髙田倭男・田渕俊夫・宮廻正明『図解　日本画用語事典』東京美術、2007 年、15 頁

下描き線は仕上げ線と同じ濃さ、太さで引かれていることがわかる［図 3.2］。下描きにおけるこの両者の違いは、下描き後の彩色で絵具をどの範囲まで塗るか、そしてどのくらい厚く塗るかによって決まっていると考えられる。例えば、「源氏物語絵巻」のように画面全体を厚く塗りこめる作品の場合は、下描き線が最終的に見えなくなるため最初から細部まで描き込む必要はなく、描き進めながらより良い形を決めていくことが可能である。一方、「扇面法華経」のように薄塗りで下描き線が完全に隠れない作品の場合、線の引き直しは極力避けなければならず、装飾してある余白部分には新たに上から絵具を重ねることが無いから、境界となる線はそのまま仕上げ線として最後まで残される可能性もある。前者の場合は、ある程度具体的な構図・構成のイメージ、模倣できる作品などがあれば、透き写しせずとも絵師が本紙にいきなり下描きするということも可能であったかもしれないが、後者は下図をそのまま透き写しする必要があるため、下図の段階で決定的な図様が練られていたと考えられる。

このように、作り絵は、完成までの絵具の塗り厚と料紙装飾の有無によって、下描き、彩色、描き起こし、の工程全てに違いが出てくる。



図 3.1「源氏物語絵巻」夕霧　　の下描き線

出典：『日本の国宝』92 号、朝日新聞出版、1998 年

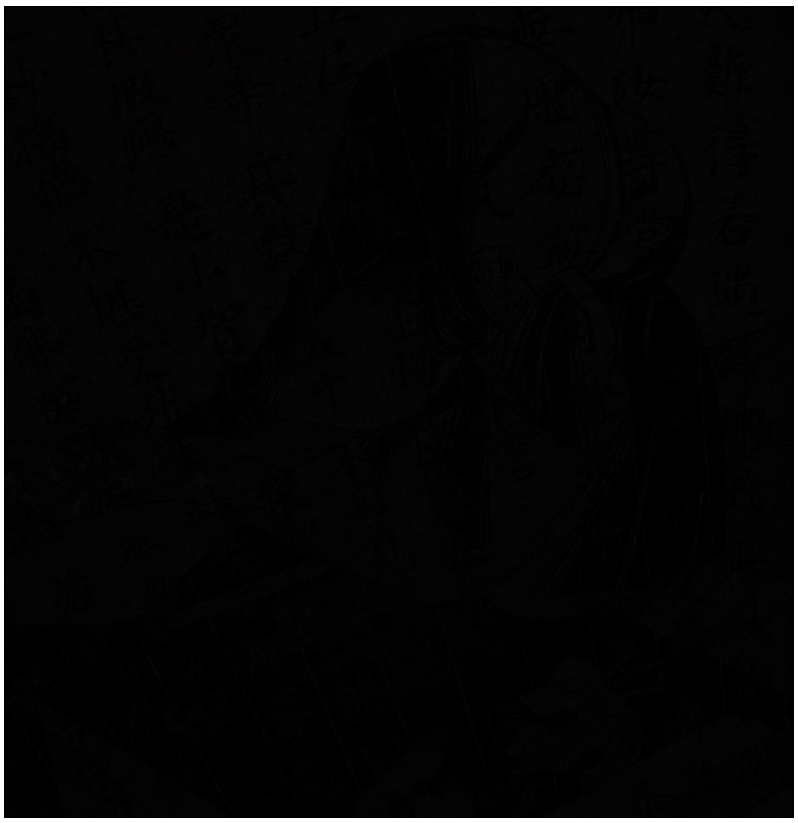


図　3.2「扇面法華経」巻一　の墨線

出典：『日本の美術　第 397 号　料紙装飾　箔散らし』至文堂、1999 年

■料紙装飾[94]

料紙装飾の歴史は古く、現存作品によって奈良時代には、単純に種々の色に染めた紙や平筆で図柄を描いた紙、吹き絵という型紙を使用して模様をつけた紙、染め紙に微細な金箔や銀箔を散らした紙などが作られていたことがわかっている。これらの装飾技法は、平安時代にかけてさまざまに組み合わされるようになった。『栄花物語』には、道長時代、1021 年に三条天皇の中宮であった皇太后妍子の女房たちが用意した結縁経に、多岐にわたる装飾が施されたことが述べられているという。

料紙装飾が施されている代表的な作品の「三十六人家集」「久能寺経」「源氏物語絵巻」「扇面法華経」「平家納経」「寝覚物語絵巻」は、料紙装飾が急速な発展を見せていた 12 世紀の作品である。この頃の装飾技法の発展は「技術的な観点からも美的な観点からも、

[94] 本稿の料紙装飾に関する記述は、江上綏『日本の美術　397 号　料紙装飾　箔散らし』至文堂、1999 年、を参考に記している。

後世の料紙装飾の基礎をなす」もので、技法は「染め紙にしても、均一に染める方法に加えて、部分的なぼかし染めも発達し、箔においても、それまで類例の知られない裂箔や野毛が用いられる」[95]ようになるといった変化がでていた。

料紙装飾における箔の使用に関しては、伊東卓治氏が「書風と料紙について」(『新修日本絵巻物全集二　源氏物語絵巻・寝覚物語絵巻』角川書店、1975 年）で体系的に述べている。また、ヘレーネ・アルト氏の「平安十二世紀の料紙装飾における金銀箔散らし」（『古美術 83』三彩社、1987 年）では、さらに箔の散らし方、つまり箔の撒き分けの変遷について考察されている。

加工した箔の呼び方についてここで先に確認しておくと、まず、箔を粉にした状態のものを砂子、箔を粉にならない程度に細かくくずしたものを揉箔、竹の刀で切ったものを切箔、箔ばさみを用いて不定形に破いたものを裂箔、麦の穂の芒を思わせる細い形に切ったものを野毛と呼ぶ。また、切箔は四角が基本で、標準的には１㎜角ぐらいまでのものを小切、一辺がその倍ほどのものが中切、またその倍が大切、その倍で一辺が１㎝近いと大大切、それ以上は特大と呼ぶ［図　3.3］。人によって、また作品によっては、若干大きさのイメージや、分類の仕方が異なる場合もある。



図　3.3 切箔の大きさ
左から順に小切、中切、大切、大大切

さて、伊東氏によれば、使用される箔の形態は同じ 12 世紀の中でも時期により変化しているという。まず、「三十六人家集」で「大中小から大々特大、更に菱形等四角とは異る切箔や、不整形の裂箔等、ありとあらゆる切箔がすべて登場し」「野毛箔もこの時に初めて出現した」[96]。その後は中切箔以下の大きさが主として用いられ、「久能寺経」

[95] 江上綏『日本の美術　第 397 号　料紙装飾　箔散らし』至文堂、1999 年、24 頁、33 頁
[96] 伊東卓治「書風と料紙について」『新修日本絵巻物全集二　源氏物語絵巻・寝覚物語絵巻』角川書店、1975 年

でアクセントとして特大の切箔や裂箔が使われるようになり、「平家納経」では特大の切箔や裂箔の使用量が増し、「主導的位置に上つてきた」。「扇面法華経」はこの、「久能寺経」と「平家納経」のちょうど中間にあたり、1150 年～1160 年の間を制作年代と推定する祖本は、「扇面法華経」と近い特徴を備えていたと考えられる。

３．１．２　　熟覧調査

想定復元を行うには、現存する周辺作品の状態から祖本の制作手順を導き出す必要がある。ありがたいことに、逸翁美術館と東京藝術大学大学美術館所蔵の「目無経」[97]、および大和文華館蔵の「寝覚物語絵巻」の熟覧調査の機会を得ることができた。

■「目無経」

「目無経」は「彩色前の完全な姿を見せ、大和絵制作の過程を明らかにする貴重な遺品として価値が高い」[98]といわれる作品である。技法推定において下絵線と雲母地塗りの状態がわかるということは大変重要なポイントである。今回の調査では、雲母の粒子の大きさや、白さ、塗り厚の観察を中心に行った。逸翁美術館での調査では、作品を表裏両面から、観察させていただいた。東京藝術大学大学美術館の断簡は、脆弱な状態であったため、アクリル板越しでの調査となった［図 ３.4］。

逸翁美術館、東京藝術大学大学美術館の調査で得られた情報は以下の通りである。

①形式

逸翁美術館所蔵の一巻は、本紙のみの状態で継がれ、裏打ちされずに巻子装に仕立てられていた。箔装飾は紙継ぎの左右で連続しておらず、本紙を継いでから装飾したわけではないことがわかった。

①本紙

本紙は非常に薄く、表側から裏側の箔装飾が透けていた。打紙加工によって薄く柔軟性を高めた状態の紙であると推測され、逸翁美術館所蔵の一巻は直径１㎝程度の細い軸棒が付けられていたが、本紙は無理なく（折れることなく）巻くことができていた。

---

[97] 逸翁美術館所蔵の一巻は「白描絵料紙金光明経巻第二」、東京藝術大学大学美術館所蔵の断簡は「白描絵料紙金光明経　巻第四断簡」と呼ばれる。逸翁美術館所蔵の一巻は重要文化財に指定されている。
[98] 名児耶明『日本の国宝』92 号、朝日新聞出版、1998 年、50 頁

②地塗りと下描き線

用いられている墨は非常に薄く淡いこと、筆が紙の上をやや滑っていることがわかった。地塗りは表裏両面に施されており、塗り厚は一紙ごとに差があった。地塗り箇所は磨いたかのような艶があり、かつ半透明で、胡粉を塗った時の白さとは印象が違った。剥落箇所からのぞく本紙の素地と比べると、[図 3.6] のように地塗りに使用されている雲母は白いことがわかるが、主張してくることはなく落ち着いた色だった。雲母の粒子は市販されている６番よりもさらに細かいように見え、本紙に密着していた。また、表面に比較的粒子の粗い（４番～５番程度）雲母が残っているところと、細かい粒子のみが残るところがあった。

③箔装飾

東京藝術大学所蔵断簡は２㎜角程度の銀切箔一種類、逸翁美術館所蔵の一巻は金銀によるさまざまな大きさの切箔と野毛の装飾が本紙裏側全面に施されていた［図 3.5]。また、逸翁美術館所蔵断簡の装飾は、東京国立博物館所蔵「白描絵料紙金光明経」巻第二の一紙目と同じ方法の装飾と思われた。箔装飾の種類と撒き分けのパターンは「寝覚物語絵巻」の装飾に近いが、小切において、金と銀を混ぜて撒いている箇所がある点は「寝覚物語絵巻」と異なっていた。

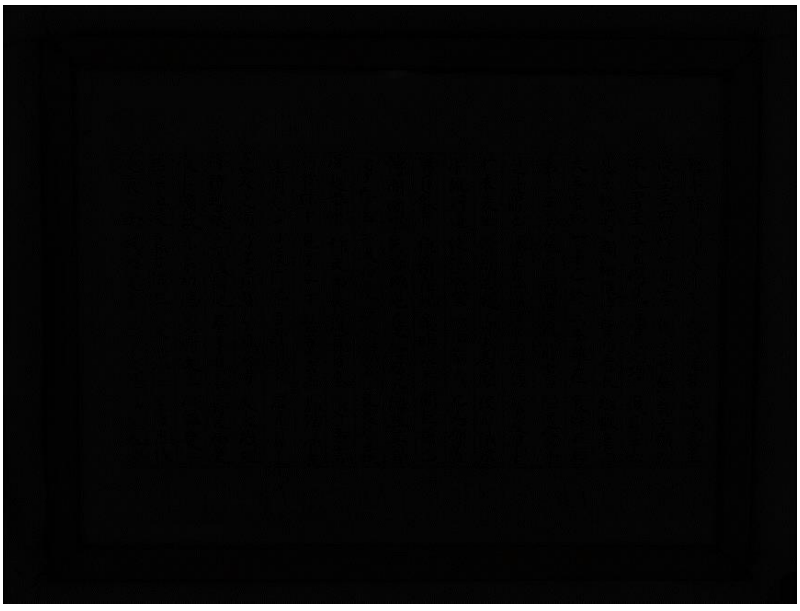


図 3.4「目無経」
平安時代末　東京藝術大学蔵



図　3.6「目無経」本紙素地と地塗りの色
逸翁美術館蔵



図　3.5「目無経」本紙裏側
逸翁美術館蔵

■「寝覚物語絵巻」

雲母地塗りと箔装飾、彩色の塗り状況の観察を行い、想定復元制作の参考とすることを目的として、大和文華館所蔵の「寝覚物語絵巻」の熟覧調査を行った。調査方法は、ルーペとペンライトを用いた目視観察である［図 3.7］。細部の観察により雲母地塗りと箔装飾が作品の制作工程においてどの段階で施されるものなのかを把握することができた。調査で得られた情報は以下の通りである。

①箔の撒き方

箔は全場面とも建物内部にまで横断して撒かれていた［図 3.8］。しかし、建物や霞を避け、撒く位置を調整している場合もあり、場面によって撒かれ具合は異なることがわかった。最もはっきりと、箔を散らす位置の調整が確認できたのは一段目の絵だった。

銀泥が組み合わされている箇所は、銀泥が先に塗られ、後から箔が撒かれていた。

小切はとても細かいが、四角ばかりではなく、不定形なものもあった［図 3.9］。

②下描き線

絵具の剥落は雲母層から生じている場合が多かったが、剥落箇所の下（素地）に下描き線は見えなかった［図 3.10］。そのため、下描き線は雲母層の上に引かれていたと推測することができた。また、下描き線と描き起こし線にズレは少なかった。剥落箇所から見える人物の下描き線は、柔らかさがあった。

③雲母

「寝覚物語絵巻」は光を当てるとほぼ全面が光って見えたので、雲母は本紙全体に塗られていると考えられる。ただし、土坡や霞のあたりの粒子が他よりやや粗く、厚く塗られているように見え、場所によって雲母の厚みや粒子の大きさにばらつきがあると感じた。このことから、「寝覚物語絵巻」の雲母は全面に一度塗っただけで終わりではなく、部分的には何回かに分けて塗り重ねられたと推測される。また、雲母は箔装飾に影響していない（箔の上に被さっていない）ので、下絵を描いた後、箔装飾を施す前に必要な箇所にはすぐ雲母が塗り重ねられたと推測される。近年行われた知恩院蔵「法然上人行状絵図」[99]の調査では、巻三十七が「絵巻の素地というよりは表現のように雲母が刷かれている」状態であることなどを確認し、雲母が下地調整ではなく表現として用い

[99] 徳治二年（1307）から制作が始まったとされる。

られていると推定されると報告している[100]。

④制作手順について

雲母については地塗りではやや細かめの雲母を使用し、より輝きを必要とする箇所には少し荒目の粒子を上から足していること、箔装飾も何段階かに分けて撒いていくという方法がとられていることなどを読み取ることができた。

また、モチーフを避けるようにして箔装飾が施されている場面があることから、制作手順を　雲母地塗り⇒下描き線⇒箔装飾⇒彩色⇒描き起こし　の順であると推測した。下描き線の段階から図様はあまり変化していない（彩色しながら形の大きな修正を行わない）ということ、料紙装飾が作品の印象に大きく影響していることなどが今回の調査で非常によくわかった。



図　3.7 目視観察の様子

[100] 阪野智啓・岩永てるみ・中神敬子・安井彩子「中世やまと絵屏風における雲母塗布技法の研究」『愛知県立芸術大学紀要№50』愛知県立芸術大学、2021 年、３頁



図　3.8 箔装飾の図像内への横断
「寝覚物語絵巻」２段

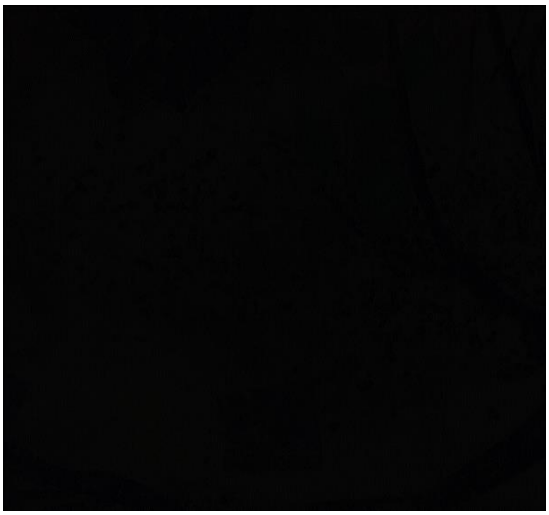


図　3.9 切箔（小切）

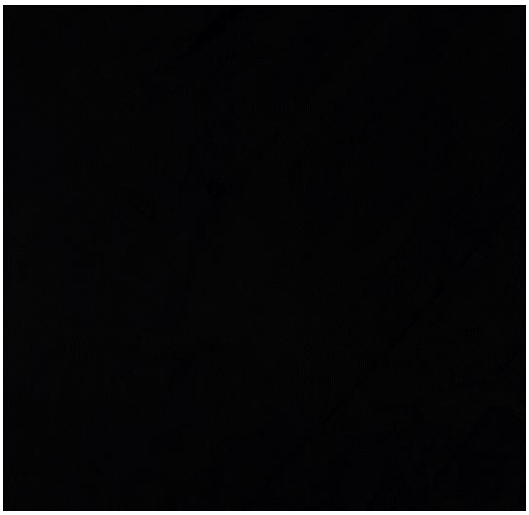


図　3.10 剥落箇所

３．２　材料の選定

３．２．１　　前提条件

材料について述べる前に、想定復元の置かれている状況について説明しておきたい。本研究で想定復元する祖本は平安時代制作の作品である。院政期、天皇や上皇その周辺の貴族の求めによって制作された物語絵には、希少で高価な画材がふんだんに用いられていたと考えられる。しかし、当時の材料について示された資料はほとんど残っていない。また、さまざまな理由で材料自体が作られなくなったり、枯渇していて、当時と同じ描画材料はもとより、近い材料を確保することも難しい。また、作品自体も現存するものはほんのわずかで、それらは経年による劣化により絵具の剥落や変色が進んでいる。このような状態の作品から、制作された当初の色味、質感、微妙な変化を推測することは、筆者の日本画制作の経験だけを頼りにしていては困難である。

そこで、当時の作品の表現を読み解き把握するために、本研究では熟覧調査や先行研究による周辺作品の科学調査の記録とともに、今までに行われてきた模写作品を想定復元制作の参考資料として重視したい。過去に作られた模写には以下のようなものがある。

・住吉広行筆「源氏物語絵巻　古模本」（18～19 世紀）、

・田中親美筆「源氏物語絵巻　剥落模本」（1926～35 年）、［図　３．11］

・川面義雄製作「源氏物語絵巻　木版摺複製」（1943～59 年）、

・桜井清香製作「源氏物語絵巻　復元模本」[101]（1958～63 年）［図　３．13］、

・東京藝術大学本「源氏物語絵巻　剥落模本」（2005～）、［図　３．12］

・加藤純子製作「紫式部日記絵巻　剥落模本」（1999 年）

・田中親美筆「平家納経　剥落模本」（1925 年）

・林功・加藤純子・富澤千砂子・馬場弥生・宮崎いず美製作「国宝源氏物語絵巻　復元模写」（1998～2005 年）［図　３．14］

---

[101]徳川義宣氏の指導のもと、大和絵画家である桜井清香氏によってはじめて作られた復元模写である。科学的分析調査に基づいた復元模写ではなく、原本の観察とわずかな写真資料により、有職的な知識と大和絵の伝統的な描写法を駆使して仕上げられた。銀の部分には経年による変色を考慮し、プラチナが使用されている。（徳川美術館・五島美術館『よみがえる源氏物語絵巻』NHK 名古屋放送局・NHK 中部ブレーンズ、2005 年、77 頁）

それぞれの模写で絵具の塗り方や表現が微妙に異なっていることは、制作時期の違いにより原本の状態が異なっていた可能性を考慮したとしても興味深い。これは、同じ原本をもとにしても人によって読み取る情報は違い、さまざまな解釈が可能であるということを示している。想定復元作品の表現の可能性を自分で狭めてしまうことのないよう、意識的に幅広い作品を参照していく必要がある。



図　3.11 田中親美筆
出典：『よみがえる源氏物語絵巻』NHK 名古屋放送局・NHK 中部ブレーンズ、2005 年



図　3.12 高宮城延枝筆
出典：『よみがえる源氏物語絵巻』NHK 名古屋放送局・NHK 中部ブレーンズ、2005 年



図　3.13 桜井清香筆
出典：『よみがえる源氏物語絵巻』NHK 名古屋放送局・NHK 中部ブレーンズ、2005 年

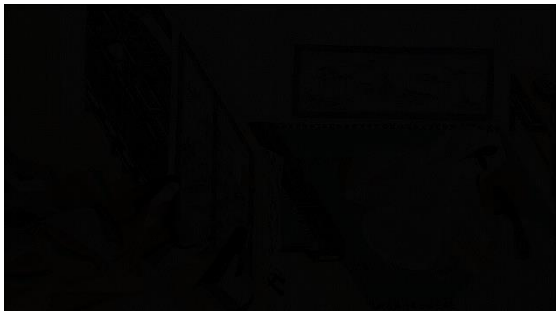


図　3.14 加藤純子筆
出典：『よみがえる源氏物語絵巻』NHK 名古屋放送局・NHK 中部ブレーンズ、2005 年

３．２．２　　絵具

「色料には顔料と染料の区別があり、更に顔料には鉱石を粉末にしたもの、或は金属を熱加工して作ったものと、レーキ顔料の区別があり、染料には動物性と植物性の二種に区分される」[102]。

奈良時代の絹地に描かれた仏画に使用されていた着色材料には、朱沙、丹、銅黄[103]、金青[104]、白青、空青、緑青、白緑、烟子、紫土、胡粉、銀墨、金薄、銀薄、膠があったことが正倉院文書などの文献によって知られる。この中で注意が必要なのは烟子と胡粉である。烟子の製法には①えんじ虫（コチニール）の色素を抽出して綿に吸収させたもの、②紅藍花（紅花）の色素を灰汁と酢で処理し、綿に吸収させたもの、③蘇芳の幹を明礬を加えて煎じ色素を抽出したもの、の三種類あり、このうちどの製法のものを指しているか不明である。また、胡粉には化粧品として用いられる米を粉状にしたものと、鉛を加熱して作る顔料で現在鉛白と呼ばれるものの二つの意味があり、絵具としての胡粉は鉛白の方を指していたと考えられると渡邊氏は述べている[105]。現在、日本画で白色顔料として最も使われているのは貝殻を原料にして作られる胡粉である。しかし、日本絵画に主流の顔料として登場するのは中世以降であると言われている。

法隆寺金堂壁画では、科学分析によって朱、丹、弁柄、群青、緑青、黄土、密陀僧、墨、白土の使用が認められ、白土は壁の下地塗装としても用いられている[106]。

渡邊氏によれば、平安時代（藤原時代）の仏画における彩色表現の特徴として、丹と鉛白と染料系の使用が挙げられるという[107]。少ない色料から色数を増やすための工夫として、また、染料系の色料に量感を出すため、平安時代の絵画ではさまざまに混色が行われていたと推測される。混色の基本的顔料は白い色料である鉛白である。無機性の顔料は化学的特性を持っているため、混色という形をとらなくても、複数の色料を組み合

---

[102] 渡邊明義『日本の美術　第 401 号　古代絵画の技術』至文堂、1999 年、19 頁

[103] 藤黄（ガンボージ）のこと。

[104]金青、空青、白青はそれぞれ、紺青、群青、白群を指すものと推測される。江戸時代の画法書は白青を群青としている。（渡邊明義『日本の美術　第 401 号　古代絵画の技術』至文堂、1999 年、21 頁）

[105] 鉛白は、身分の高い人のおしろいとしても使用されていた。

[106] 渡邊明義『日本の美術　第 401 号　古代絵画の技術』至文堂、1999 年、40 頁

[107] 渡邊明義『日本の美術　第 401 号　古代絵画の技術』至文堂、1999 年、58 頁

わせて用いる場合、化学変化の問題が生じることが知られている。染料系色料も、経年によって褪色しやすい。現存する「源氏物語絵巻」や「寝覚物語絵巻」など多くの物語絵に、変色や褪色が見られるが、それは限られた色料の中で中間色を作り出していた結果であるとも言える。

このように、鉛白など無機顔料との混色または重色が彩色の基本であったと考えられるなかで、「扇面法華経」は彩色方法が異なっている。秋山光和氏は「扇面法華経」についての科学調査の結果として、「「源氏物語絵巻」などでは「作り絵」という技法とも結びついて岩絵具が主要な役割を果たし、有機色料は補助的に用いられていた。ところが扇面法華経の場合、黄、赤、など暖色系の主要な色面は、X線写真に完全に透過しており、有機色料のみで塗られていることが分る」[108]と述べている。また、使用が確認されている無機顔料は「赤　朱（硫化水銀）　、橙　丹（四三化鉛）　、緑　岩緑青（塩基性炭酸銅）　、淡緑　白緑（粒子の細かい緑青）　、青　岩群青（塩基性炭酸銅）　、白　鉛白（酸化鉛）　、金　金泥　、銀　銀泥」で、「「源氏物語絵巻」と比較すると、黄土（含水酸化鉄）と代赭（同上）がみられず、黄色や褐色の部分は、もっぱら有機色料によってぬられている」[109]という。このような彩色方法は、雲母地塗りの効果を最大限に生かした独自の表現と考えられる。染料系の絵具を素地のままの紙に塗ると発色が沈むが、地塗りした紙に塗った場合、美しく発色する。「扇面法華経」には黄色や褐色の装束を纏った人物が多く、それらの色が彩色時に好んで使われたと考えられる。こうした鮮やかな色味が、作品全体に華やかな印象を与えている。

さて、想定復元で用いる色料は、祖本の制作年代以前から使用されていたことが明らかである朱、丹、弁柄、群青（白群）、緑青（白緑）、黄土、墨、白土、雲母、と、藤黄、藍、蘇芳、（臙脂）が候補としてあげられ、黄土、弁柄（代赭）は「扇面法華経」に使用されていないため除くことが適切と考えた。赤系染料は、秋山光和氏が「扇面法華経」のものを「正倉院の遺品との色調の類似から推定すると、動物質（ラックカイガラムシ）の臙脂か良質の蘇芳である可能性が大きい」[110]と述べられ、かつ平成の「源氏物語絵巻」の科学調査でも城野誠治氏は「臙脂か蘇芳かと問われれば、蘇芳の可能性が強」く、動

[108] 秋山光和・柳澤孝・鈴木敬三『扇面法華経』鹿島研究所、1972 年、50 頁
[109] 秋山光和・柳澤孝・鈴木敬三『扇面法華経』鹿島研究所、1972 年、49－50 頁
[110] 秋山光和・柳澤孝・鈴木敬三『扇面法華経』鹿島研究所、1972 年、52 頁

物性と植物性の分類としても、植物性の可能性が高いと指摘している[111]ため、本研究の想定復元制作でも蘇芳を使用することにした[112]。

3.2.3　　紙

紙は日本で古くから用いられてきた基底材である。祖本が制作された 12 世紀に使われていた料紙の原料は、クワ科のカジノキやコウゾから作られた楮紙。ジンチョウゲ科のガンピやミツマタなどの短繊維からなる斐紙。更に再生可能な紙の特徴を最大限に活かして作られる再生紙の三種であるといわれている。

〈表 3.1〉からわかるように、平安時代から鎌倉時代にかけて作られたやまと絵の本紙には楮紙が使われている場合が多い。現在楮紙と判明している作品の中には、かつて斐紙が使用されていると思われていたものがある[113]が、これは、楮紙が打紙加工を施すと、素紙と質感が大きく変化し、目視観察だと斐紙のように見えることがあるためだと考えられる。

12 世紀～14 世紀の楮紙と再生紙に該当する料紙は、①檀紙、②杉原紙、③漉返し紙、の三種である[114]。①の檀紙は、奈良時代の穀紙の系統に連なるもので、白色の厚手の料紙と言われる。『源氏物語』蓬生に登場する「陸奥紙」はこの檀紙を指していると考えられる。②は填料に米粉が入る紙であり、また、製紙工程上の「載」を行わない。③は、再生紙で、平安朝から院政期にかけて京の紙屋院では漉返し紙を原料に装飾料紙の色紙を製作したことが知られている。また、『源氏物語』にも「紙屋紙」の語がある。

湯山氏は、「絹以外の絵巻物に使用されるのはこの檀紙である」と述べており、周辺作品の本紙に楮紙が多いという事実を合わせれば、祖本の想定復元作品にも楮紙を使うことが適当だと考えられる。

---

111 NHK 名古屋「よみがえる源氏物語絵巻」取材班『よみがえる源氏物語絵　全巻復元に挑む』日本放送出版協会、2006 年、96 頁

112 蘇芳をレーキ化した絵具（放光堂製）を用いた。

113 秋山光和氏は『扇面法華経』鹿島研究所、1972 年で、「扇面法華経」を顕微鏡で調査した結果について、繊維の詰まった斐紙とみられると報告している。

114 湯山賢一「『鳥獣人物戯画』の料紙について」『鳥獣戯画　修理から見えてきた世界―国宝鳥獣人物戯画修理報告書―』勉誠出版、2016 年、228 頁

表 3.1 やまと絵の紙質調査例[115]

作品名	所有者	時代	組成	備考（検査結果）
鳥毛立女屏風	正倉院御物	天平時代	楮	原料の処理の段階で刃物による繊維切断、石臼による叩解。繊維は完全に劣化している。
紙本著色 源氏物語絵巻	徳川美術館・五島美術館	平安時代	楮	繊維は刃物により切断されている。打紙が施されている。
紙本著色 扇面古写経（扇面法華経）	西教寺	平安時代	楮	
紙本著色 はつきの物語絵巻（葉月物語絵巻）絵 第１～６段	徳川美術館	平安時代	楮	
紙本著色 三十六歌仙切（小大君）	大和文華館	鎌倉時代	楮	フィブリル化している。切断面がこれほど多いのも珍しい。漉き返しの可能性あり。
紙本著色 伊勢物語絵巻	和泉市久保惣記念美術館	鎌倉時代	楮	殆どの繊維は刃物により切断。漉き返しの可能性あり。
紙本著色 融通念仏縁起絵巻 第一紙 第十九紙 第廿二紙 第廿六紙	シカゴ美術館	鎌倉時代	 楮 楮 楮	填料はない。膠等での表面処理もない。 打紙が施されている。
紙本著色 華厳宗祖師絵伝（華厳縁起）	高山寺	鎌倉時代	楮	繊維は刃物により切断されている。打紙が施されている。
紙本著色 北野天神縁起断簡	東京藝術大学	鎌倉時代	楮	
（繊維の組成は採取した数十本程度の繊維を顕微鏡下でその形態と発色試薬による呈色から区別して求められたものである。）				

現在作られている楮紙でよく知られているものに、美濃紙・石州紙、宇陀紙、美栖紙、細川紙などがある。その中で、十分に水に晒された白い楮を使い、製紙工程の中で白土や胡粉と言った填料を加えておらず、出来上がりが白く柔らかい紙は美濃紙である。

これらを踏まえ、本研究の想定復元制作では、美濃紙に打紙や地塗りなどの料紙加工

[115] 表の作成には、（宮下真理子・稲葉政満・関正純・江渕榮貫・渡辺佐和子・田渕俊夫・田中眞奈子・星恵理子・北田正弘・吉村理恵・依田徹「東京芸術大学蔵『小野雪見御幸絵巻』模写用料紙の作製－絵画に適した中世和紙再現の試み－」『東京藝術大学美術学部論叢　第３号』東京藝術大学美術学部、2007 年）および、（岡墨光堂『修復　創刊号』岡墨光堂、1994 年）、（岡墨光堂『修復　第２号』岡墨光堂、1995 年）、（NHK 名古屋「よみがえる源氏物語絵巻」取材班『よみがえる源氏物語絵　全巻復元に挑む』日本放送出版協会、2006 年）を参照した。

を施して使用することにした。

３．３　料紙制作の試作

３．３．１　　打紙

平安時代から鎌倉時代にかけて制作された物語絵系統の遺品には「源氏物語絵巻」、「信貴山縁起絵巻」、「華厳宗祖師絵伝」、「佐竹本　三十六歌仙絵巻」など、打紙に描かれていると思われる作品が多くあり、祖本にも打紙が使用されていた可能性が高い。

古代・中世は、絵画作品に使う材料や装丁・形式に対して、依頼者の意図や作品の格式が強く反映されていた時期だといわれる。基底材[116]である紙は、その作品が誰に求められ、鑑賞されてきたものであるかを知る重要な手掛かりになる。また、基底材の加工は表現技法の選択に直結する要素である。想定復元作品をより原本の表現に近づけるには、物語絵に使われていた紙がどのような方法で作られ、整えられたものであったかを把握しておく必要がある。しかしながら当時の打紙に関する正確な技法・加工技術は現代にほぼ伝わっていない。そこで、先行研究を参考に実際に打紙を行い、加工を施してみることにした。

■熟紙加工

植物繊維を原料とする紙は生の状態では吸水性が高く墨や絵具が滲みやすい。そのため多くの場合何らかの熟紙[117]加工を施してから、書画に用いる。熟紙にするための基本的な加工の一つが打紙[118]である。打紙とは「漉き上がった紙に湿りを与えて打つ事によ

---

116 岩石、土壁、板、麻、絹、紙など、絵を描くための支持体のこと。基底材はそれぞれに固有の色と材質感を持ち、基底材にどのような処理をするかによって絵具の発色や運筆といった表現効果も変化する。（渡邊明義『水墨画の鑑賞基礎知識』至文堂、1997 年）

117 「熟紙は漉き上げた状態のままでは利用するのには不十分なため、滲み防止や発色をよくするために打紙や、瑩いたり、あるいは礬水を引いたり、あるいはまた黄檗で染めたりしたもの」である。（湯山賢一「料紙論と和紙文化」『紙素材文化財（文書・典籍・聖教・絵図）の年代推定に関する基礎的研究』平成十八・十九年度科学研究費補助金〔基盤研究 A〕研究成果報告書、代表者富田正弘、2008 年）

118 打紙の歴史は古く、奈良時代の『正倉院文書』には「打上紙」、「打平紙」、「打青褐紙」の記載がある。「打紙所」、「打紙殿」と呼ばれる場所があり、打紙仕丁が「紙打石」、「打紙石」を使用し作業していたことなどがうかがえる。さらに平安時代の『延喜式』によれば、装潢の仕事の中に紙を打つ仕事が

って、表面を滑らかにし、サイジングの代わりにもなる 」[119]技法、またそうして打たれた紙のことを指す。近代以前の場合、打紙にはトロロアオイなど植物から採取される粘性の高い液汁を併用していたともいわれる。打紙加工後は打錬によって紙の繊維の隙間が詰められ、表面が滑らかになり、運筆が容易となることが知られている。

近年の打紙に関連する研究には、増田勝彦氏と大川昭典氏の「製紙に関する古代技術の研究（Ⅱ）－打紙に関する研究－」『保存科学第 22 号』1979 年、を参照しているものが散見される。増田氏、大川氏らの研究は、箔打紙の製造手法と貝原篤信の『万宝鄙事記』（1705 年）を参考に自ら打紙実験を行い、その手順と実験結果について記した数少ない実践研究である。以下はその実験方法について書かれた箇所の抜粋である。

> 21 種類の手漉紙を 18.5×24.5 センチに切って打紙にしてみた。－中略－　各 20 枚位づつを重ねて 100 枚位の一重ねをつくり、湿りをいれる。紙の種類によって打紙直前の含水率は異なるが 27～31％であった。上下に厚さ２ミリ程の牛皮を当て、猫皮の帯で両面の牛皮を糊付固定する。短辺で２本、長辺で 3 本の帯を使用。黒御影石の上で、大きめの玄能でまんべんなく打つ。15 分間位平均に槌打していると、紙同士が貼り付いてくるので、帯皮をはづして、中の紙を一枚づつ剥がす。再び揃えて帯で固定し、15 分間位槌打する。それを 6 回繰り返した所で、紙が乾いて来たので、終了とした

近年では平成の「源氏物語絵巻」復元模写で岡墨光堂製作の打紙であることが報告されており、他にも宮下真理子氏による中世和紙の再現研究[120]や、富澤千砂子氏の打紙加工を含む「信貴山縁起絵巻」想定復元模写研究など、打紙に関する技法研究が行われて

包括され、一日の仕事量が定められていたことがわかる。また、鎌倉時代の『明月記』や南北朝時代の『入木抄』のなかにも打紙という表記が登場するという。古代・中世の日本において、打紙は特別に手間をかけて作られる上等な紙という位置付けであったと考えられる。（渡邊明義『日本の美術　第 401 号　古典絵画の技術』至文堂、1999 年、89 頁　と久米康夫『和紙の源流　－東洋手すき和紙の多彩な伝統－』岩波書店、2004 年、28 頁）

[119] 岡墨光堂『修復　第２号』1995 年

[120] 宮下真理子『「小野雪見御幸絵巻」に関する研究－中世和紙の再現と錯簡・欠損の〈復元〉を中心として－』東京藝術大学博士論文、2006 年

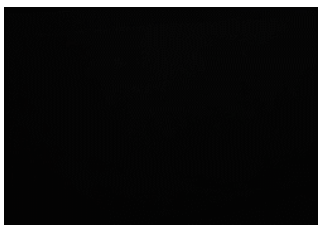
いる[121]。

本研究では、増田勝彦氏、大川昭典氏らの打紙実験の方法を参考に、下記の手順で実験を行った。使用した道具は先行研究の他に打紙の様子を絵に描いた資料[122]なども適宜参考にした。また、本稿に記す加工手順は最終的に打紙が成功したと思われる方法である。

■材料・道具

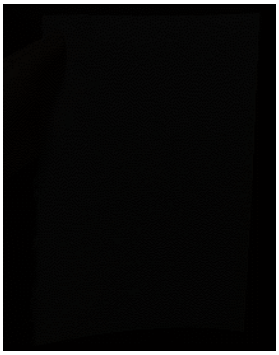
本美濃紙（楮 100%、6 匁、鈴木豊美製、２尺×３尺のものを１/16 に切って使用)、御影石（45 ㎝×70 ㎝×６㎝)、牛皮（ヌメ革　厚み約 0.6 ㎜)、タイコ木槌（叩く面が曲面になるように角を削って加工)、水刷毛、毛氈、猪牙、ビニールシート、吸い取り紙

■実験の手順

工程	詳細
〔1〕湿り入れ① 	１枚ずつ紙に水刷毛でしっかりと湿りを与え、紙同士を重ねてもお互いがべたっとはり付いてしまわないくらいの湿り具合になるまで乾燥させた後、紙の湿りが均等になるようすべて重ねてまとめ、ビニールをかぶせて半日置いた。
〔2〕打ち 	〔1〕で湿らせておいた紙を５枚重ねて石の上に置き、上に牛皮を被せ、木槌で横方向に上端から下端まで順に打ち、次に縦方向に右端から左端まで順に打った。できるだけ均等に優しく細かく打った。縦横に全体を１回通り打った時点で紙を１枚ずつ剥がし、外と中の順番を入れ替えて重ね直した。これを数回繰り返し、定期的に紙の表裏も返した。
〔3〕湿り入れ② 	打ち続けると徐々に乾燥により紙が波打つようになったため、水刷毛で１枚ずつ再度湿りを入れた。その後は紙の厚みが均一になるまで〔1〕～〔2〕の工程を繰り返した。 （打ち始めから終わりまでの合計は約６時間だった）

121 富澤千砂子「国宝『信貴山縁起』・重要文化財『板絵神像』の復元模写で触れた先人たちの技法」『月刊文化財』10 月号、2014 年

122 「建保職人歌合」国立国会図書館所蔵、梅村判兵衛『万宝智慧袋』、「人倫訓蒙図彙」国立国会図書館蔵　など。

〔4〕乾燥 	〔3〕の乾いてきたタイミングで紙全体の表面が滑らかになっているかを手で確認し、均等な質感であれば紙全体の厚さが揃っているものと判断し、作業を終了した。牛皮を外して吸い取り紙で挟み、上から平らな重しを置き、紙が十分乾燥するまで吸い取り紙を交換した。
〔5〕磨き 	打紙したものを猪牙で繊維方向に合わせて擦り、両面を磨いた。今回は比較のため生紙を磨いた試料も作製した。

他に、作業工程の比較として、紙の両側（表裏）に牛皮を当てて打つ方法と、紙の片側（表のみ）に牛皮を当てて打つ方法をそれぞれ試した。また、紙が乾いてくる段階まで一度も重ねている紙（２枚）を剥がさずに打ち続ける方法を試した。

■観察方法

打紙加工を行なっていない状態の紙（生紙）と打紙による紙の変化を観察するため、下記 4 試料の紙の厚さ(13 点計測した平均値)と表面の状態についてはマイクロスコープ（キーエンス社製 VHX-7000）による観察を行なった[123]。紙表面の運筆を確認するため各試料には墨線を引いた。

試料１：生紙［図　3.15 左上］

試料２：生紙（磨あり）（実験手順〔1～4〕を省き、〔５〕の磨きの工程のみ実施した状態）［図　3.15 右上］

試料３：打紙（磨なし）（実験手順〔５〕の磨きの工程前の状態）［図　3.15 左下］

試料４：打紙（磨あり）（実験手順〔５〕の磨きの工程後の状態）［図　3.15 右下］

[123] 試料の観察および測定は東京藝術大学教育研究助手の大和あすか氏にご協力いただいた。打紙実験（試作）については、大和あすか・鈴木七実「打紙再現試料から繊維の形状と表面粗さを見る」『書物学　第 19 号　紙のレンズから見た古典籍』勉誠出版、2022 年で報告した。

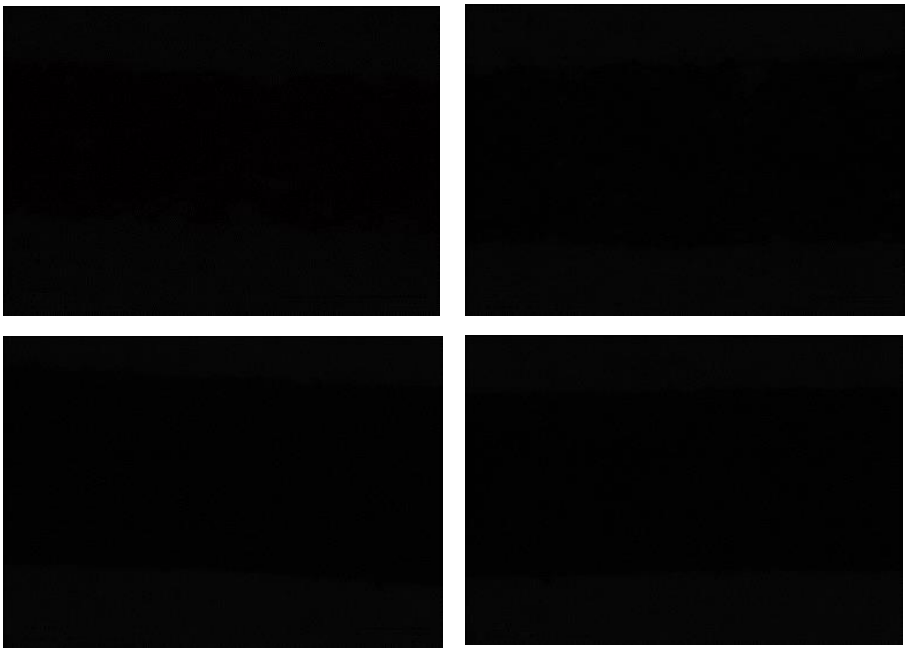


図　3.15 マイクロスコープ画像（×100）の比較



図　3.16 生紙（左）と打紙（右）の透け具合の比較

■結果

本実験では片側だけに牛皮を当て、牛皮の波うちを逃がしながら慎重に紙を打つことで皺のない打紙が完成した。〈表　3.2〉のように、打紙をすることで紙はかなり薄く平

滑になった。生紙のときはボソボソしていた触感が薄葉紙のような滑らかな手触りになり、柔軟で曲げやすくなった。そして、透け感とわずかな光沢感が現れた［図 3.16］。打ち終わった紙に墨線を引いてみると、墨が紙に弾かれるわけでも滑ってしまうわけでもない絶妙な状態になった。

表 3.2

各試料の厚さ（㎜）	
試料１　生紙	0.125
試料２　生紙＋磨き	0.083
試料３　打紙	0.050
試料４　打紙＋磨き	0.046

想定復元制作に使用する本紙は、下図を透き写しすることが可能で、箔が表から透けて見える程度の紙厚と塗厚が重要であると考えられる。打紙加工によって生紙の状態より半分から三分の一まで圧縮され、かつ柔軟になることが実験で確認できたので、それらを考慮し、想定復元制作に使用する紙には 8.7～９匁の美濃紙（鈴木豊美氏製）が適していると判断した。

３．３．２　　地塗りと箔装飾

■地塗り

絵巻の下地として雲母が塗られているものがあることはよく知られている[124]。「目無経」と「寝覚物語絵巻」の熟覧調査により、雲母の地塗りと箔装飾が制作工程のどの段階で施されるものなのかを把握することができた。また、「目無経」では地塗りされている絵具の粒子が紙面に完全に密着し、凹凸がほとんど感じられないことを熟覧調査によって確認した。

[124] 「寝覚物語絵巻」「三十六歌仙絵巻」などの作品で確認されている。他に、「信貴山縁起絵巻」にも薄い雲母地があり、滲み止めや紙面を平滑にするための下地調整として、多くの作品に雲母が用いられていた可能性があると言われている。（鬼原俊枝「国宝「鳥獣人物戯画」の保存修理－文化財保存、及び美術史的観点から－」『鳥獣戯画　修理から見えてきた世界―国宝鳥獣人物戯画修理報告書―』勉誠出版、2016 年）

「扇面法華経」には比較的粗い雲母が使用されていることが秋山光和氏によって報告されている[125]。筆者も東京国立博物館での一般公開時に作品を閲覧し、ガラス越しに雲母の存在を確認したが、雲母の粒子は「目無経」よりも大きく、「寝覚物語絵巻」の粗い部分と同じくらいではないかと感じた。そこで、彩雲堂製の中荒口・6番・白峯・寒月の雲母をそれぞれ同量合わせ、さまざまな大きさの粒子が混ざった状態の雲母を、5時間ほど打紙したサンプルに塗布してみることにした。

雲母を塗布する際の接着剤としては、布海苔か膠、あるいはその混合液を使う。布海苔が使用されることが多いのは、ムラになりやすい雲母を布海苔でとろみをつけることによって均一に塗布しやすくするためである。布海苔は水出しの方が透明な状態で抽出できるが、接着力は弱い。煮出すと接着力は高まるが、長時間煮詰めると白濁し、雲母を塗布した際に輝きが鈍ると言われている。実際に水出しと煮出した布海苔液を両方作ってみたところ［図 3.17］のようになった。濾す段階で、絞ったりせずに自然に抽出できる分だけを集めれば、どちらも白濁しないことがわかった。

近年では小麦粉澱粉糊を接着剤として用いる研究も複数行われている[126]。そのため本研究では布海苔（煮出したもの）、膠、沈糊の 3 種類の接着材でそれぞれ雲母を塗布してみることにした［図 3.18］。結果として、接着剤の種類によって雲母の輝きと白さに大きく違いが出た［図 3.19］。雲母が最も綺麗に輝くのは布海苔で、膠と沈糊に比べ紙に水分がしみこむのが遅く塗布しやすいという利点もあった。膠は雲母が定着する量を入れると輝きが鈍った。小麦粉澱粉糊は雲母の定着は良いが、最も雲母が光らなかった。また、粒子が細かい雲母ほど塗布した際に輝きを保つのが難しいことがわかった。

さらに、雲母のみの地塗だと、雲母自体が透明に近い素材であるためか、紙面に艶は出るものの「目無経」のような白さの印象にはならなかった。そのため、雲母に白土を少量混ぜて塗布してみたところかなり近い状態と感じられる色味になった。

接着剤に関しては、布海苔のみで塗布すると紙面を擦ったときに指に雲母と白土が付

---

125 秋山光和・柳澤孝・鈴木敬三『扇面法華経』鹿島研究所、1972 年

126 岡墨光堂「修理報告－2　国宝　古今和歌集序」『修復　第 2 号』岡墨光堂、1995 年
富澤千砂子「国宝『信貴山縁起』・重要文化財『板絵神像』の復元模写で触れた先人たちの技法」『月刊文化財』10 月号、2014 年
阪野智啓・岩永てるみ・中神敬子・安井彩子「中世やまと絵屏風における雲母塗布技法の研究」『愛知県立芸術大学紀要 No50』愛知県立芸術大学、2021 年　など。

くなど、定着が上手くいかず、墨線も滲んでしまったため、白土と雲母を少量の膠で練り合わせてからとろみのある布海苔で溶き、刷毛で塗布したところ上手くいった。

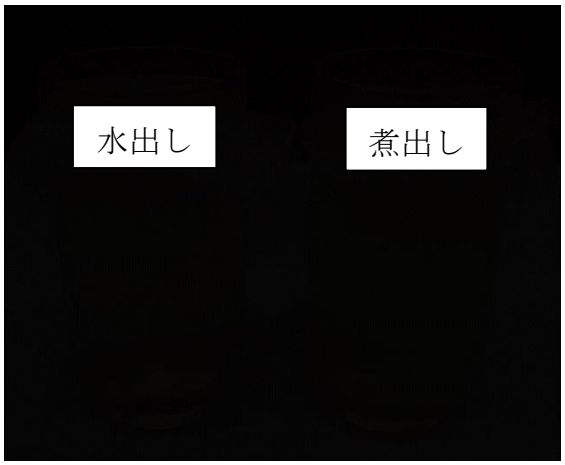


図　3.17　抽出した布海苔液



図　3.18 左から順に布海苔・膠・沈糊で雲母を溶いたもの



図　3.19 塗布後の乾燥した様子

地塗り後は、雲母と白土の層によって紙面がざらざらして線がなめらかに引けない。均質な細線を引ける状態にするために、地塗り後再度打紙することにした[127]。6時間ほど打つと、紙面がとてもなめらかになり、「目無経」の質感に近づいた。

■箔装飾

装飾に使う箔の中には、事前に加工が必要なものがある。箔は一枚のままだと非常に薄いため、野毛のように細く長く切ることが難しい。そのため、複数枚の箔を熱で焼き合わせして厚みを調整する必要がある［図 3.20］。焼き合わせる枚数が多いほどちぎれにくく扱いやすくなるが、その分硬く重くなるため撒いた時の印象が一枚箔のときと異なってくる。平安時代の箔装飾は鎌倉時代の作品に比べ、柔らかくゆったりとした（大らかな）印象であり、野毛や切箔は、比較的短く不均等なものが多い。つまり、箔は均等により細かく加工できるということだけでなく、撒く際にふんわりと紙面に広がる軽さを持った状態のものでなければならない。「扇面法華経」や「久能寺経」「源氏物語絵巻」などの箔と、サンプルの加工箔を見比べ、小切［図 3.21］と中切は一枚箔のまま加工し、大切・野毛・裂箔は二枚焼き合わせたものを使用すると、近い状態の箔装飾が可能であると判断した。

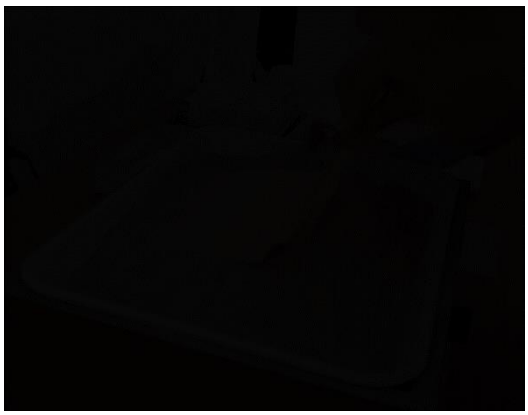


図 3.20 焼き合わせの様子

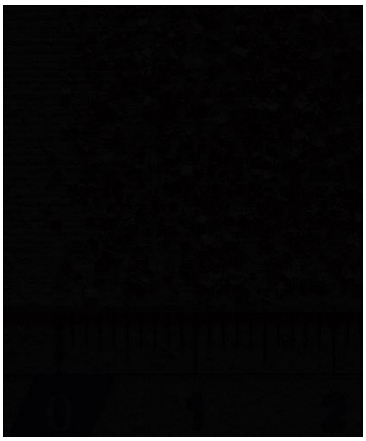


図 3.21 小切

[127] 生紙→地塗り→打紙　という順番にせず、生紙→打紙→地塗り→打紙　の順で行ったのは、本紙同士がくっつくのを防ぐためである。紙は生紙の状態であっても、湿りを入れることで水素結合が起こり、紙同士が貼り付いてしまう。そして、湿りを入れた状態で紙を打つと、重なり合う紙同士の繊維が絡み合いよりくっつきやすくなる。そのため打紙では、最初の一時間程度は一周打つごとに紙の順番を入れ替える必要がある。ある程度打つと紙は圧縮されて表面が平らになり、繊維が絡まなくなってくる。もし先に打紙せずにいきなり地塗りを行えば、地塗りに混ぜた布海苔と膠の接着力が足されて紙同士が綺麗に剥がれなくなることが予想された。

さて、地塗りを定着させている布海苔は水で簡単に緩んでしまう性質のため、箔装飾を施す際に、湿りで雲母が動いてしまう可能性があった。箔を撒く前に全面にドーサ引きを行うことによって、地塗りを固定することが可能だが、田中重氏はドーサを引くと雲母の輝きが損なわれると述べている[128]。

そこで、サンプルではまず、切箔や野毛などに加工した箔を種類ごと順番に撒くことにした。「扇面法華経」と「寝覚物語絵巻」の装飾を模して行った。まず、撒きたい箇所だけにサッと刷毛で薄めのドーサを引き、一種類の箔を撒く。そして完全にドーサが乾いたらまた部分的にドーサを引き、二種類目の箔を撒く、という手順で撒いていった。最後に、銀箔の変色を抑えるのと絵具を弾かない状態にするという目的で、全面にごく薄いドーサを三回引いた。地塗りが動いてしまうこともなく、１、２回ドーサを引く分には特に問題はなかったが、回数を重ねるうちに部分的にドーサ染みができてしまった。また、ドーサの回数が増えると紙が硬くなった。

田中重氏は、「扇面法華経」の箔装飾について厚く塗られた雲母地塗りに注目し、地塗りした直後に地塗りの湿りを利用して箔装飾を行った可能性について言及している。しかし、その方法だと箔装飾を傷める可能性が高いことから地塗り後に打紙することができず、雲母の凹凸が紙面に残ってしまうことが予想される。そこで筆者は地塗り後さらに打紙を加えた紙の全面に布海苔液を塗布し、その湿りが乾かないうちに全種類の箔を撒ききるという方法を試した。すると、布海苔液を一回塗布しただけの湿りと接着力で、箔装飾をすべて施すことができた。その後、絵具を弾いてしまわないように最低限のドーサ引きを行ったが、ドーサ染みはできなかった。

３．３．３　　小括

サンプルでは、「扇面法華経」と「寝覚物語絵巻」の装飾を模して箔を散らしたあと、それぞれ彩色前の状態まで工程を進めて比較した［図　3.22］［図　3.23］。その際、「扇面法華経」は雲母地塗り→箔装飾→透き写しの順番、「寝覚物語絵巻」は雲母地塗り→透き写し→銀泥→箔装飾の順番で工程を進めた。また、「扇面法華経」のような制作工

[128] 田中重「料紙装飾における箔の技法」『日本の美術　第 397 号　料紙装飾　箔散らし』至文堂、1999 年

程では下描き線がそのまま仕上げ線になる場合もあるので濃墨を使い、「寝覚物語絵巻」のような工程では最後に描き起こし線が引かれることになるため、下描き段階では薄墨を使った。

「寝覚物語絵巻」のように、透き写しで下描きをしてから箔装飾を加えると、装飾が恣意的な印象になってしまうことがわかった。また、「白描本」の祖本のように撒き分けがしやすい（撒くべき部分と避けるべき部分の境界が明確である）場面と、そうでない場面が、一つの作品の中で混在している場合、「寝覚物語絵巻」のような部分的な装飾よりも、「扇面法華経」のように全体に均等に施される装飾の方が適していると感じた。

サンプル製作では、本紙の選定と打紙加工、地塗り、箔装飾までの料紙加工の各工程を試すことができた。ドーサを引いてない状態の地塗り面に、布海苔を塗布し、箔装飾を一度に終わらせることができることがわかったが、この方法は、ドーサを引く回数を減らすことができ、簡潔でスムーズな手法だと感じた。また、当初は布海苔による接着には、水で動くのではないかという不安があったが、予想以上に地塗りも箔装飾もしっかりと定着した。これには、地塗り後の再打紙も影響していると推測される。打つ事で、紙の繊維に地塗りした絵具が食い込み、平滑になった紙面（地塗り面）は、箔が密着しやすい状態であったと考えられる。



図　3.22「扇面法華経」を参考にした試作



図　3.23「寝覚物語絵巻」を参考にした試作

第４章　　想定復元制作

４．１　想定復元案

４．１．１　　想定復元場面について

想定復元制作の完成イメージを想定復元案として事前に詰めていく。図様は、平安時代の物語絵に限定せず、後世の伊勢物語絵や関連する周辺作品を含め幅広く参照し、読み解きながら復元していった。

現存していない祖本の、具体的な線の太さ、抑揚、彩色を想定復元する場合、周辺作品の表現手法を取り入れることが一番確実な復元方法である。本研究では特に、「源氏物語絵巻」「扇面法華経」「寝覚物語絵巻」「葉月物語絵巻」「平家納経」「久保惣本」を、想定復元のための資料として積極的に参考にした。

想定復元場面は、上げ写しと熟覧調査をすることができた断簡の中で、詞書があり、章段と絵が確実に一致する、初段「春日の里」、四段「西の対」、九段「宇都山」、二十三段「筒井筒」、二十七段「水鏡」を選んだ。初段と四段には詞書が発見されていないが、絵だけを見ても対応する章段は明らかである。これらは『伊勢物語』の核となる章段であり、想定復元に欠かせないと考え、加えることにした。

ここで、想定復元制作の工程について説明する前に、想定復元する場面の章段内容[129]と周辺作品での図様概略を確認する。田口榮一氏は、実際に絵画化された個々の画面は、同じ段でもすべて同一の図様をとるとは限らないことに対し「それぞれの物語の内容に応じて画家がどの時点のどのような情景を選択したか（場面選択）、また物語からどのようなモチーフを選び出し、それらをどう表現して一図に構成しているか（図様）など、絵画化のさまざまな様相を詳しく見分ける必要がある」[130]と述べている。このように、「白描本」を他の伊勢物語絵と比較することで、祖本の図様の特徴と、祖本を制作した作家の表現上の意図を浮かび上がらせておくことが、想定復元のためには必要である。また、２章３節１項で確認したように、『伊勢物語』には人物の名前、装束の色や文様に関する描写などが極めて少ないことがわかっているが、わずかでも想定復元の手掛かりとなるものはないか、片桐洋一氏や鈴木日出男氏らの解釈を頼りに、探していきたい。

■初段「春日の里」

初段は、「成人して間もない青年が、春日の里へ狩に行き、美しい姉妹を垣間見た。彼は着ていた狩衣の裾を切り、和歌を記して送る」という内容である。

現存する伊勢物語絵の図様概略は以下の五通りである[131]。

① 邸内御簾内に姉妹と女房の女三人がおり、男、簀子に座り、衣の切端に歌を書く。小柴垣の前に男の沓と童子。（「白描本」）

② 吹抜屋台御簾内に姉妹と女房の三人のみを俯瞰して描く。（「久保惣本」）

③ 邸内、御簾を上げた内に姉妹と女房の三人、それを簀子から垣間見る男。続く邸内の一角で歌を書く男を異時同図的に描く。（「異本」）

④ 邸内に姉妹と女房の三人、垣の外では、出てきた女に男、書いた歌を渡すところ。鹿数頭。（「小野家本」）

⑤ 男、馬に乗り春日野へ狩りに行く。従者数人。（「伝宗達本伊勢物語絵色紙」[132]）

---

[129] 各章段の内容（要約）は、（五島美術館『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年、36－53 頁）を引用した。

[130] 田口榮一「伊勢物語の絵画化」『別冊国文学　竹取物語伊勢物語必携』34 号、学燈社、1988 年、22 頁

[131] 田口榮一「伊勢物語の絵画化」『別冊国文学　竹取物語伊勢物語必携』34 号、学燈社、1988 年、27 頁　を参照。

[132] 本稿では「伝宗達本伊勢物語絵色紙」を「伝宗達色紙」と呼ぶ。

初段では、男が詠んだ「かすかのゝ　わかむらさきの　すりころも　しのふのみたれかきりしられす」の歌が男の装束の想定復元において重要である。片桐洋一氏は「春日野にはえている若い紫草のようなあなた方を見て、この紫草の染料でプリントした信夫摺の模様さながらに、忍んでいるわたくしの心も、かぎりなくみだれてしまいました」と現代語訳している。片桐洋一氏の訳に従えば、「わかむらさき」は姉妹を指すだけでなく、「すりころも」にもかかることになり、男の着ていた狩衣の摺り模様は紫色であったと考えることができそうである[133]。それでもまだ、「信夫摺りの模様」がどういったものかわからない。辞書で「しのぶずり」を引くと、「【忍摺り・信夫摺り】（名）摺り衣の一種。忍草の茎や葉で、乱れた模様を布に擦りつけたもの。信夫郡（福島県福島市およびその付近）から産したというが未詳」[134]とある。辞書の通りとすると、忍草を使って色をつけているから、染め色は緑色か茶色で、紫色ではない。では、後世の伊勢物語絵ではどう描かれているのだろうか。「異本」は波線のような模様が鼠色で描かれており、「小野家本」「住吉如慶本」などは、植物（忍草？）の模様が緑、または金色で描かれ、両者の植物の種類（図様）は異なっている。また、特に「乱れ」を感じる表現もされていない。平安時代制作の「扇面法華経」には摺り模様が複数出てくるが、鈴木敬三氏はどれも「しのぶずり」とは判断していない。「しのぶずり」が具体的にどのようなものか今となっては不明なため、平安時代の伊勢物語絵が残っていない以上、仮に現存する周辺作品中に「しのぶずり」の模様が描かれていたとしても、どれがそうかわからない。以上を考慮し、筆者は、初段で男が着ていた狩衣の「しのぶずり」模様を、絵画化においては複雑に考えすぎず、“紫色の摺り模様”とだけ解釈することにした。

このほか、建築物について、「白描本」の姉妹の住む邸宅の縁（簀子）は長押に平行に縁板を張った榑縁で、縁に高欄は無いという特徴がある。これは「源氏物語絵巻」東屋二などと同じ形であり、四段（西の対）の邸宅に比べ、格下の家（田舎）であることが表現されていると考えられる。蔀は木地のままではなく漆塗りであることも注意したい。

---

133 辞書によると、「むらさき」は「草の名。もと、武蔵野に多く自生し、根は赤紫色の染料とした。紫草」という。（宮腰賢・桜井満・石井正巳・小田勝『全訳古語辞典　〔第三版〕』旺文社、2003 年、1114 頁）

134 宮腰賢・桜井満・石井正巳・小田勝『全訳古語辞典　〔第三版〕』旺文社、2003 年、572 頁

■四段「西の対」

「東の五条に住んでいた皇太后の西の対に女が住んでいた。男は思いを寄せて通ったが、梅が咲く頃にその女はいずこへか隠れてしまった。男はかつてその人が居た西の対で和歌を詠み、涙する」という内容。

現存する伊勢物語絵の図様概略は以下の二通りである[135]。

① 荒れ果てた簀子に身を横たえ、男、月光に照らされた前栽の梅を眺め、物思いにふける。(「白描本」「久保惣本」)

② 建物の一角、簀子に座り、男、月を眺める。前栽に梅。(「異本」「小野家本」「嵯峨本」「伝宗達色紙」)

また、男の姿は二通りに分類できる[136]。

① 横たわる姿(「如慶本」「白描本」「宗達色紙」「久保惣本」「異本」)

② 座る姿(「小野家本」「スペンサー絵巻」「大英図書館本」「スペンサー絵本」「チェスター・ビーティー本」「嵯峨本」ほか)

邸は三通りに分類できる[137]。

① 壊れた邸(「白描本」「久保惣本」「中尾家本」)

② 建具や調度がなく閑散とした邸(「小野家本」「スペンサー絵巻」「大英図書館本」)

③ 御簾や蔀戸がある堅牢な建物(「チェスター・ビーティー本」「住吉如慶本」「大英図書館本」「斎宮歴史博物館本」)

男は「月のかたぶくまで臥せりて」から歌を詠み、その後「夜のほのぼのと明くる」頃に帰ったという。これについて保科恵氏は「『伊勢物語』第四段で、男が歌を詠んだのは、月が傾いて来た三時頃」で「『泣くなく帰』ったのはその直後の『ほのぼのと明』けた時」とし、「『ほのぼの』も『明く』も月の傾くのと同じ三時だった」[138]と述べた。これによってこの場面で描かれている時間帯がイメージできる。

建築物については、縁は長押に平行して縁板を張る榑縁で、高欄は角で交差する組高

---

135 田口榮一「伊勢物語の絵画化」『別冊国文学　竹取物語伊勢物語必携』34 号、学燈社、1988 年、28 頁

136 伊勢物語絵研究会『住吉如慶筆　伊勢物語絵巻』思文閣出版、2019 年、134 頁

137 伊勢物語絵研究会『住吉如慶筆　伊勢物語絵巻』思文閣出版、2019 年、134 頁

138 保科　恵『入門　平安文学の読み方』新典社、2020 年、111 頁

欄の形式である。高欄の存在が高貴な人の屋敷であることを示唆していると考えられる。

梅は、「観普賢経冊子」や「三十六人家集」、「源氏物語絵巻」では一輪に五枚の花弁がつくタイプのものだが、「白描本」の梅は明らかに枚数が多い。承久本「北野天神縁起絵巻」や「異本」に見られる梅と近いと考えられる。これらを参考にし、実際の梅も観察した上で表現していくことにした。

■九段「宇都山」

「蔦の細道　男が駿河の国、宇都山に来て、暗い山道を前に心細く思っていると、修行僧が降りて来た。その僧が知り合いとわかり、都への文を手渡す」という内容。

現存する伊勢物語絵の図様概略は以下の三通りである[139]。

① 宇津の山中で、男、修行者と向かい合って座り、文を認める。傍らに従者。(「白描本」「異本」)

② 宇津の山中で、山路を降りてくる修行者に文を託す男。後ろに馬に乗る従者。または童。(「小野家本」)

③ 宇津の山中で、山路を登って行く修行者とそれを見送る男。傍らに馬と従者。(「伝宗達色紙」)

宇都山で茂っていたのを蔦と“かへで”とする解釈が多いが、片桐洋一氏によればそれは誤表記で“かずら”であるとする。かずらは蔦の総称である。

この場面の季節は、直前に三河の国八橋で燕子花見て歌を詠み、直後は陰暦の五月（今の七月初めごろ）に富士の山を見て歌を詠んでいるので、今の六月あたりであると思われる。伊勢物語絵には赤く紅葉している様子で蔦を描くものもあるが、それらは基本的に琳派など、江戸時代に入ってからの作品で、「宇都山」の秋のイメージも後世に生まれたものと考えられる。筆者は、平安時代の人々は初夏の場面として読んでいたと推測し、新緑として表現することにした。

■二十三段「筒井筒」

「井戸の回りで遊んでいた幼なじみの男女が、大人になって夫婦になる」という内容。

章段の特徴は「第一に都の話ではなく大和国を中心にして河内国におよぶ話であるこ

---

[139] 田口榮一「伊勢物語の絵画化」『別冊国文学　竹取物語伊勢物語必携』34 号、学燈社、1988 年、29 頁

と、第二に貴族の話ではなく、『田舎わたらひしける』人々の話であり、したがって戸外へ出て井筒のそばで共に遊んだりしていること、第三に『まろがたけ』の『まろ』とか『妹見ざる間に』の『妹』とか、平安時代の和歌では使わない一時代前の語を使って作品世界の時代の古さや地方性を出そうとしていること」[140]であるという。

現存する伊勢物語絵で筒井筒を描くものは基本的に、幼い男女、井筒の桁に手を掛け、丈比べをして遊ぶ、という図様である[141]。

二人の童について、白畑よし氏は、向かって右の童を体格の良さから男と判断している。一方、河田昌之氏は向かって右側の童が耳挟み（髪を耳に挟んだ状態）をしており、それは女の仕草の一つであるということを理由に、白畑氏とは逆で、右側を女と判断している。筆者は、上げ写しや熟覧調査によって受けた童の印象から、白畑氏の説を支持したいと思う。

■二十七段「水鏡」

「男は一夜だけ通って長い間訪ねなかった女を、ひさしぶりに訪問した。女がたらいの水に自分の顔を映して、『ここにも物思いに沈んでいる人がいるわ』と詠むのを聞いて、男は『私も一緒に沈んでいるのも見えてしまいましたか…』と詠った」という内容。

現存する伊勢物語絵は基本的に、男に見捨てられた女、侍女に水を注がせて手を洗いながら、盥の水に映る自らの顔を見、歌を詠むところを、男、几帳の蔭あるいは垣の外から覗く、という図様である[142]。

登場人物は二通りに分けられる[143]。

①女、男、女房の三人にするもの。（「白描本」）

②女と女房二人とするもの。（「大英図書館本」「小野家本」「スペンサー絵巻」）

定家本系の本文では、貫簀を払いのけたのは女自身であるが、「白描本」の詞書では、「をんなのをや　てあらふところに　ぬきすをうちやりて」とあり、女の親が貫簀を払

---

140 片桐洋一「『伊勢物語』－作品鑑賞」『日本の古典　５　竹取物語・伊勢物語』集英社、1978 年、118 頁

141 田口榮一「伊勢物語の絵画化」『別冊国文学　竹取物語伊勢物語必携』34 号、学燈社、1988 年、31 頁

142 田口榮一「伊勢物語の絵画化」『別冊国文学　竹取物語伊勢物語必携』34 号、学燈社、1988 年、32 頁

143 伊勢物語絵研究会『住吉如慶筆　伊勢物語絵巻』思文閣出版、2019 年、163 頁

いのけたことになっている。しかし、女の親は絵には描かれていない。女自身が怒りや悲しみにまかせて貫簀を払いのけたという設定に比べ、男に自分の娘をないがしろにされたと感じたのか、それとも娘に対して苛立ちを感じたのかわからないが、女の親が不満を貫簀にぶつけてしまうという「白描本」の設定の方が、だいぶ辛さが増す状況のように思われる。「白描本」の作者は、女の顔も、水に映る顔も、悲しみを強調した表情で描いているが、それには詞書も少なからず影響しているように想像される。

ほかに、建築物に関してであるが、手を洗う女の居るのが母屋で、侍女が居るのが庇というのが通説のようだが[144]、侍女のいるところは長押の成（高さ）だけ床が下がっているので、庇と孫庇の関係である可能性もある[145]ということをふれておく。

４．１．２　　図案

ここまで確認してきたように、「白描本」は比較的自由な方法で祖本を転写しており、写し崩れと思しき箇所も認められるラフな描き方がされている。そして、「白描本」は構図や大小関係、配置など、絵の骨格となる箇所は平安時代の特徴を有し、顔や袖口の表現など、細部には鎌倉時代の特徴がみられる。そのため、想定復元では写し崩れを修正するだけでなく、細部の表現を平安時代の表現に変換していかなければならない。

本研究では、本画用本紙に描いていく前に、①写し崩れした箇所の線描の整理と、引き目鉤鼻など祖本の周辺作品に近い表現への変更（トレーシングペーパーを使用）[図４.2]、②透き写し用の下図の作製（薄美濃紙を使用）[図 ４.3]、③線描イメージの確認（打紙と地塗りを施したサンプル用紙を使用）[図 ４.4]、を行った。

① まず、上げ写し図にトレーシングペーパーを重ね、図様を透かした状態で、少しずつ線描の整理・精査を行った [図 ４.1]。この段階で写し崩れしている箇所を修正する必要があるが、そのためには予め各場面の人々が着ている装束が何であるかを判断し、装束の種類ごとに構造や形を理解しておかなければならなかった。鈴木敬三氏の著書や周辺作品をもとに図様読み解き、「白描本」の線一本一本が、それぞ

144 羽衣国際大学日本文化研究所『伊勢物語絵巻絵本大成　研究篇』角川学芸出版、2007 年

145 母屋・庇・孫庇の関係については、藤田勝也『平安貴族の住まい　寝殿造から読み直す日本住宅史』吉川弘文館、2021 年、38 頁の「源氏物語絵巻」柏木二の解説を参照している。

れ何を意味しているか（何を描いたものなのか）地道に予想した。何度も描き直して視覚化を重ね、平安時代の図様として見ても違和感がない形を模索した。ここで最終的に決定したものが復元図案である。

② その後、復元図案をもとに線に抑揚をつけた状態の下図を作成した。これは本画に透き写しするための下図なので、線の太さの強弱はつけるが墨色は濃いものに統一した。この段階で、線を引く練習を繰り返した。

③ 本画の墨線をイメージして、②の下図の線描を透き写しした。本画で引く線のテストなので、ここでは線の太さだけでなく、墨色の濃淡やモチーフによる描き分けも意識的に行った。本紙に雲母地塗りおよび打紙がしてあると、ドーサ引きの薄美濃紙に比べて紙面が格段に滑らかなので、その分筆が滑りやすいという感覚を得た。また、雲母地塗りに引いた墨線は、透けたような印象のグレートーンに見えることがわかった。これは、「目無経」の墨線の見え方とよく似ていると感じた。

以上のように、本画に入る前に、段階を経ながら繰り返し同じ図様をなぞった。その結果手がだんだん図様の形を覚えることとなり、スムーズに線を引く練習にもなった。「白描本」の線描にある緩急を残しつつ、平安時代の線描に変換していくという作業は難しかったが、樹木や岩は「白描本」の線を使い、人物や調度品、小物の細部は、平安時代の均質な線に改めると決めたことで、形にしていくことができた。



図 4.1 トレーシングペーパーでの形の修正



図　4.2　工程①図様の修正



図　4.3　工程②下図作製



図　4.4　工程③線描イメージの確認

４．１．３　　配色・文様

配色と文様について、本研究では主に鈴木敬三氏の『有識故実図典―服装と故実―』（吉川弘文館、1995 年）と『有識故実大辞典』（吉川弘文館、1995 年）を参照した。また、「源氏物語絵巻」と「扇面法華経」の装束の解釈については、鈴木敬三氏の『初期絵巻物の風俗史的研究』（吉川弘文館、1960 年）、『扇面法華経』（鹿島研究所、1972 年）に拠った。

１章で述べた通り、筆者は祖本の制作年代を院政前期から後期へと移り変わる時期にあたる 1150 年～1160 年頃と推測し、「扇面法華経」の周辺に位置する作品とした。筆者が想定復元作品に配色・文様をあてていく上で最も重視したのは、必ずしも有職故実に忠実でなくても良いから、実際に周辺の物語絵に使用されている組み合わせを使うということである[146]。基準とする作品の第一に「扇面法華経」を据え、「扇面法華経」だけでは足りない要素は、制作年代が前後する「源氏物語絵巻」「久能寺経」「平家納経」「葉月物語絵巻」「寝覚物語絵巻」「伴大納言絵巻」などの作品から求めることにした。さらに、平安時代の作品では、章段ごとの季節、場所、登場人物の身分などの条件に合う例が見つからないという場合は、「久保惣本」「異本」など後世の伊勢物語絵や、中世の物語絵全般をあたった。

また、想定復元では完成したときの色の見え方も考慮すべき重要なポイントである。初段「春日の里」のように、人物が密集している場面や、組み合わせが複数想定できる場合には、それらを彩色案として一度可視化してから、見え方の良いものを決定していった［図 ４.5］［図 ４.6］。人物と同じく几帳の模様も、複数の候補から、全体としてのバランスの良い色を選んだ[147]。

最終的には、各場面の装束の色目文様を〈表 ４.1〉のように決めた。

---

[146] 鈴木敬三氏によれば、「源氏物語絵巻」は制作グループによって有職故実の表現が忠実である場合と曖昧な場合があるという。また、「扇面法華経」も装束の描かれ方が平安時代の中でも古いものから新しいものまで様々確認でき、装束の着方や構造の理解にも絵によって差があることが指摘されている。つまり、有職故実に忠実であることだけを意識していると、結果的に現存する周辺作品の表現から離れていってしまう可能性があるのである。

[147] 几帳は「扇面法華経」や「源氏物語絵巻」には、青や緑、黄が組み合わされているものが比較的多いが、種類は様々である。鎌倉時代の作品は、「久保惣本」や「紫式部日記絵巻」など赤い朽木形のものがほとんどである。

表 4.1 想定復元作品の装束一覧

章段	対象	装束	色目文様	色目文様の参照・引用元
初段「春日の里」	男	狩衣姿	・狩衣　柳の重ねに二藍の三柏 ・袖括り　青の絞 ・当腰　薄青 ・単　銀による白地 ・指貫　縹	鈴木敬三『有識故実図典－服装と故実－』
	童	童水干姿	・上下　紺地無文 ・単　赤地に銀の四目結	「扇面法華経」　法華経巻八扇７
	姉妹①	袿袴姿	・上の衣　白地に銀の唐花丸 下も同じ色で裏の色で括る。 裏の色は全て赤。 ・単　青地に繁菱 ・小袖　白 ・袴　赤	「扇面法華経」　無量義経扇６
	姉妹②	袿袴姿	・赤地無文一、薄蘇芳二、白二 重ねを墨の線で括る。 ・単　白地に銀の唐花唐草 ・袴　赤	「源氏物語絵巻」竹河一および竹河二
	女房	袿袴姿	・上の衣　黄地に金で唐花唐草 下も同じ色で裏の色で括る。 裏の色は全て赤。 ・単　青地に繁菱 ・袴　赤	「扇面法華経」　観普賢経扇６
四段「西の対」	男	狩衣姿	・狩衣　紅梅の重ねに銀の唐花唐草 ・袖括り　蘇芳絞 ・単　赤 ・指貫　二藍	鈴木敬三『有識故実図典－服装と故実－』
九段「宇都山」	男	狩衣姿	・狩衣　朽葉地に丹の唐花唐草 ・袖括り　青の絞 ・単　紺地に白で滋目結 ・狩袴　紺	「久保惣本」九段と「扇面法華経」無量義経扇６
	同行者	狩衣姿	・狩衣　青地無文 ・単　赤 ・狩袴　縹	「久保惣本」九段および「久能寺経」見返し
	修行者	浄衣姿か	・上下　鈍色に無文	「西行物語絵巻」
二十三段「筒井筒」	童（男）	単姿	・単　蘇芳地白輪違	「扇面法華経」法華経巻六扇２
	童（女）	単姿	・単　蘇芳地滋目結	「扇面法華経」無量義経扇１
二十七段「水鏡」	男	冠直衣姿	・直衣　二藍に三重襷文 ・単　赤 ・指貫　二藍	「法華経冊子」無量義経扇９
	女	袿袴姿	・上の衣　白地に銀の唐花丸 下も同じ色で裏の色で括る。 裏の色は全て紺。 ・単　薄赤地に繁菱 ・小袖　白 ・袴　赤	「扇面法華経」法華経巻七扇２ および「源氏物語絵巻」柏木二
	女房	袿姿袴	・上の衣　黄地に銀で唐花唐草 下も同じ色で裏は全て銀による白。 ・単　薄青地に繁菱 ・袴　赤	「扇面法華経」法華経巻六扇９

※表中の青は、絵具でいうと緑青にあたる。



図　4.5 彩色案の検討　初段「春日の里」



図　4.6 彩色案の検討　二十七段「水鏡」

４．２　本画制作

４．２．１　　本紙の加工

本画用の本紙を加工した。絵用と別で、詞書用の本紙も作製した。こちらは事前に丁子染めし、打紙後はそのまま箔装飾を施した。「寝覚物語絵巻」を参考にした。

■打紙と雲母地塗り

本画で使用する紙には、薄さと透け具合、柔らかさを考慮した上で 8.7～９匁の美濃紙（鈴木豊美氏製）を選んだ。サンプル実験での工程と同様にして打紙した。

まず、湿らせた状態で一晩置いた紙を 18 枚重ね、初めに５時間ほど重ねたときの外側と内側を入れ替えながら打ち、その中から状態の良い 12 枚を選んで一度乾かした。雲母と白土を２：１で混ぜたものを団子状になるまで膠で練り［図　４．7］、布海苔液（10ｇの布海苔を 1000 ccの水に入れ、一晩置き、それを沸騰させ煮出して抽出したもの）で溶いて刷毛で本紙に一回塗布した［図　４．8］［図　４．9］。完全に乾いたら、今度は白土と雲母を８：１の割合で混ぜたものを、布海苔液のみで溶き、一回目と同様に本紙に塗布した。一度完全に乾かしてから本紙に再度裏側から湿りを入れ、重ねた状態で２時間ほど置いた。その後７時間ほど打ち［図　４．10］、打紙と地塗りの工程は終了とした。

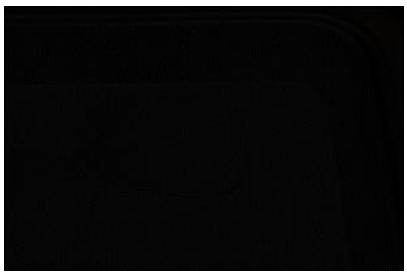


図　4.7 雲母と白土を膠で練る



図　4.8 布海苔で溶く



図　4.9 本紙に塗布する

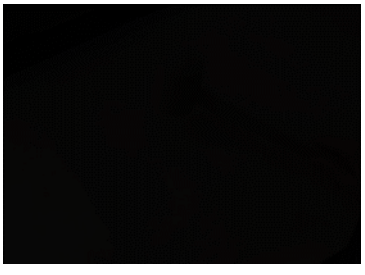


図　4.10 再度打つ

■箔装飾

サンプル実験の結果をもとにして、箔を焼き合わせ、小切や野毛を切った。十分な量箔を用意した上で、布海苔を紙面にたっぷりと塗布し、湿りが乾かないうちにすべての箔装飾を撒ききった［図 4.11］［図 4.12］。その後、一度完全に乾かしてからよく薄めたドーサを本紙の表側だけに三回塗布した［図 4.13］。後日仮張りに張り込んで、透き写しができる状態にした［図 4.14］。



図 4.11 箔を撒く

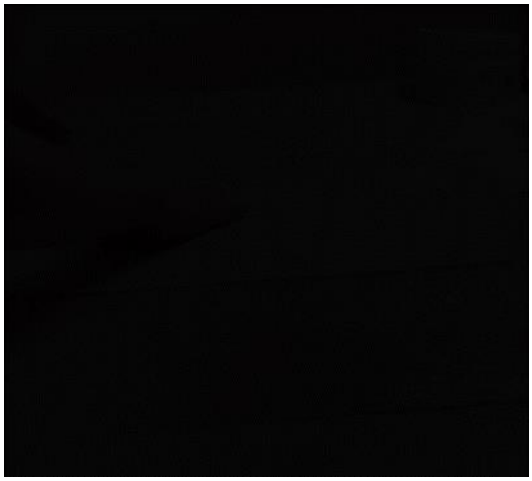


図 4.12 撒き終わった箔を押さえる

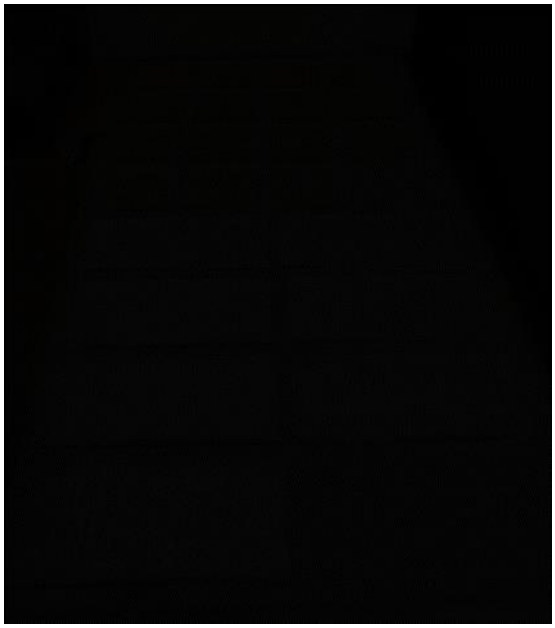


図 4.13 ドーサ引きする

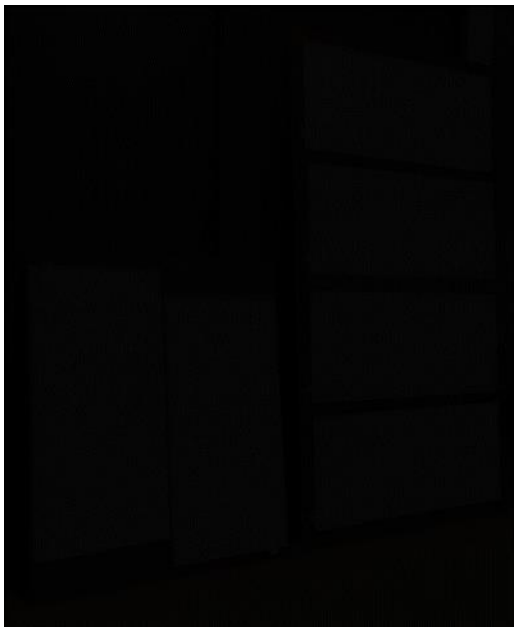


図 4.14 仮張りに張り込む

４．２．２　　下図の透き写し

料紙装飾を終えた本紙に、下図の線描を透き写しした［図 ４.15］［図 ４.16］。

墨色の濃さを、柱や長押などはやや濃く、人物はやや薄く、樹木や岩は彩色後に描き起こしをほぼ行わないため濃く、など対象によって調節した。

「白描本」の図様に大きく手を加えたり、印象を変えてしまったりすることなく柔らかい線描を描き込むことができた［図 ４.17］。



図 4.15 本紙への透き写し



図 4.16 溝引きの様子



図 4.17 透き写しが終わった状態

４．２．３　　彩色

いきなり本画に着彩するのではなく、事前に打紙と雲母地塗りをしたサンプル紙に一通り色を付けて試した［図　４．18］。その際、本画で使用するものと同じ絵具を使った。使用したのは以下の絵具である。

- 朱　特別黄口朱、鶏冠朱、鎌倉朱　（放光堂）
- 丹　（得応軒）
- 緑青　（得応軒、放光堂）
- 白緑　（得応軒、放光堂）
- 群青　（得応軒、放光堂）
- 白群　（得応軒、放光堂）
- 鉛白　（放光堂）
- 白土　日本白土（放光堂）
- 金泥　富士（得応軒）
- 銀泥　紫磨銀泥（得応軒）
- 藤黄　（得応軒）
- 藍　（放光堂）
- 蘇芳　（放光堂）

上記の絵具の内、緑青と群青は自身で数段階に分けて焼き、色幅を広げた。また、朱は上澄みを分けて適宜色味を調節した。金泥については、当時のものは今ほど精製技術が高くなく、また、金の純度が高すぎると藤黄の上に塗った際に黄土色のように色味が沈んで見えることから、銀泥を少量混ぜて使用した[148]。

色を付けていく順番としては、まず画面の中で大きな面積を占めている床板や柱など建造物から塗っていった。次に畳、そのあと衣服、土坡、樹木や岩、御簾、霞と進んでいった［図　４．19］。染料系の絵具を画面全体に回してから（必要箇所に一通り塗ってから）岩絵具や無機顔料を塗って詰めていくという手順で進めると、画面が破綻するという段階が無いため、スムーズだった。

[148] 金泥は初段「春日の里」の妻戸のそばにいる女房の文様に使った。

畳の部分は、緑青単体を塗ると鮮やかになりすぎて色が飛んでしまったため、床板に使用した藤黄と蘇芳を混色した絵具を薄く塗ってから緑青を軽めに塗ることにした。御簾の縁や帽額の濃い緑青は、色味としては粗い絵具が適していたが、粗すぎると墨で文様を書き入れる際にガサガサして筆が引っかかってしまうため、9 番など、粗い緑青に焼いて暗くした 11 番、12 番の細かい緑青を混ぜて塗ることにした。

試し描きをしたことで、彩色時の注意すべき点を本画に入る前に把握できた。また、四段「西の対」や九段「宇都山」など屋外風景の場面では特に、軽めに薄く色を重ねていくことで、画面のゆったりとした空間が活きてくるという感触を得ることができた。

本画では、試し描きと同じ順番で着彩した［図 4.20］［図 4.21］［図 4.22］。

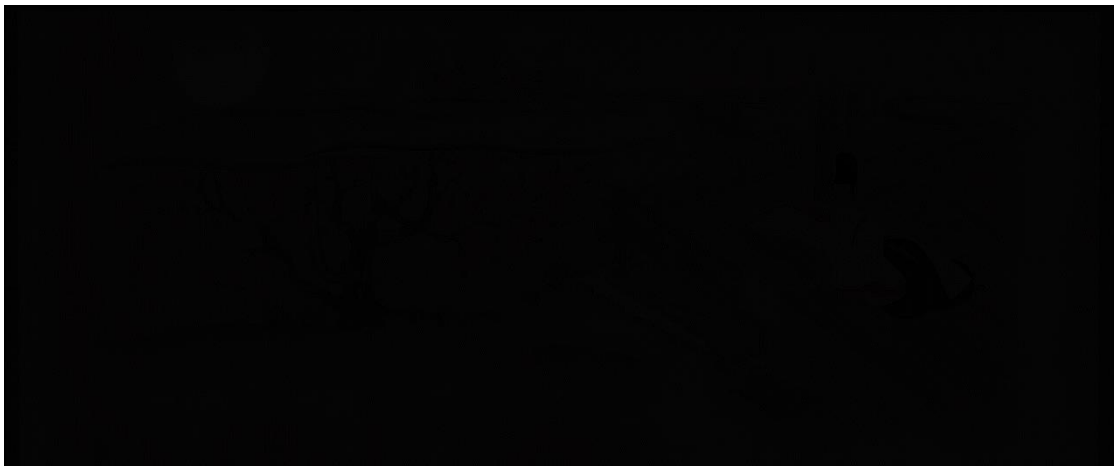


図 4.18 彩色の試し描き



図 4.19 本画の彩色の様子

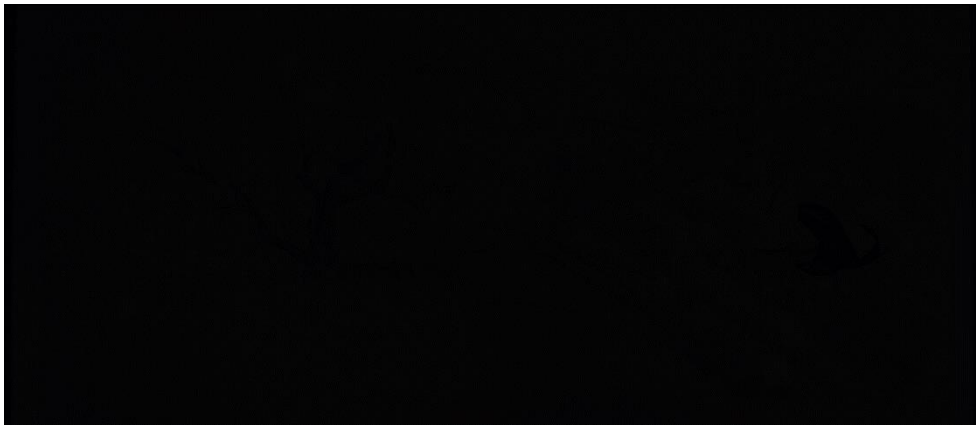


図　4.20 彩色の途中経過①



図　4.21 彩色の途中経過②



図　4.22 彩色完成

４．２．４　　細部の仕上げと描き起こし

色が一通り塗り終わってから、細部を仕上げた［図 4.23］［図 4.24］。頬には薄っすらと赤みを加えた。すると、人物に血が通い表情も生き生きとして感じられるようになった[149]。

今回の想定復元制作では、彩色後に、顔貌と手以外にほとんど描き起こしをしなかった。下図の透き写しの段階で、線描にあらかじめ差をつけていたため、輪郭線を描き起こしによって強めるという必要が無かったのである。「扇面法華経」を見ると、筆者の作った想定復元作品に比べて輪郭線がはっきりしている。「扇面法華経」は上から経文が描き加えられているから、輪郭線が弱いとぼやけた印象になってしまうことが想像されるが、想定復元作品はシンプルに絵だけを見る作品であるので、無理に墨線を強調する必要はないと考えた。刷ったような、あるいはペンで引いたような硬い線ではなく、柔らかい線を最後まで残すことができた。

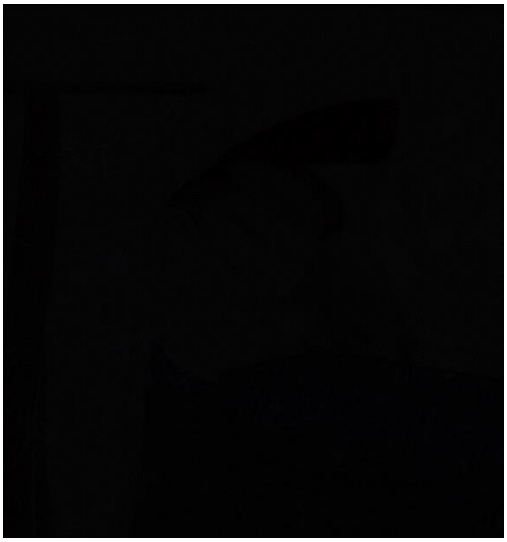


図 4.23 細部の仕上げ前



図 4.24 細部の仕上げ後

[149] 「扇面法華経」の人物もうっすらと頬が赤く描かれている。

４．３　表装

４．３．１　　詞書

初段（春日の里）と四段（西の対）は「白描本」の詞書が失われてしまっている。現存する「白描本」の詞書本文は広本系伝本に比較的近いことが片桐氏によって指摘されているため、初段と四段の詞書には阿波国文庫旧蔵本の本文を当てることにした。一行あたりの文字数や行間の取り方などは現存する「白描本」の詞書と、「源氏物語絵巻」「寝覚物語絵巻」を参考にした。また、字母や仮名遣いは「白描本」の九段「宇都山」、二十三段「筒井筒」、二十七段「水鏡」の詞書から特徴を把握して、阿波国文庫旧蔵本の本文に反映させていった。書風は、「源氏物語絵巻」竹河一、竹河二、橋姫と、「伴大納言絵巻」の詞書を参考にすることにした。本紙は「寝覚物語絵巻」と同様に香染め（丁子染め）とし、絵と並んだ時に地色の差がはっきり出るように染めた［図　4.25］。



図　4.25 詞書の想定復元　（部分）

４．３．２　　装潢

物語絵の鑑賞方法を示す例として、「源氏物語絵巻」東屋一がよく知られている。ここでは、「絵など取り出でさせて右近に詞読ませて見たまふに」という場面を絵画化しているが、浮舟が見ているのは『源氏物語』絵合、総角に登場しているような絵巻形式の物語絵ではなく冊子か、もしくは二つ折りの紙絵であることが注目される[150]。

源豊宗氏は、「源氏物語絵巻」自体が描かれたのが物語成立から一世紀以上後のことで、その頃には物語絵の主流が巻子形式から冊子形式に移っていたため、東屋一でも冊子が描かれたとのではないかと推測している[151]。

また、須賀みほ氏は、東屋一に描かれる様子に「絵巻以前の物語絵の鑑賞方法があらわれている」とし、物語絵のもともとのかたちを、「文と絵とが別々のものだった」としている[152]。

おそらく、平安時代の物語絵には目的によって紙絵、冊子、絵巻のどの形式のものも存在したと思われる。『源氏物語』絵合での「軸、表紙、紐の飾り、いよいよととのへたまふ」[153]という様子から想像するに、物語絵は普通一枚（一場面）ずつ分かれた状態の紙絵であって、公の場での使用や特別な理由が生じた場合にのみ、絵巻など、格式の高い表装に仕立て直すということが行われていたのだろう。

祖本は、図様から専門絵師の関与がうかがえる作品であるため、身分の高い人の意向で作られた作品だと考えられる。それゆえに、紙絵のままであったということは考えにくい。また、祖本は一紙ごとの幅にばらつきがあるので、冊子であった可能性もほぼないだろう。したがって、絵巻として仕立てるのが最も適切と考えられる。

平安時代の絵巻で、「葉月物語絵巻」や「目無経」のように製作当初の段階から裏打ちをせず、本紙裏に直に化粧を行い表装する方法をとっていたと推定できる。しかし、本紙のみで巻子に仕立てた作品は非常に脆弱であり、現在では裏打ち紙を三層入れて仕立てるのが一般的である。

---

150 鑑賞中の物語絵の隣には巻子があることも確認できる。

151 源　豊宗『大和絵の研究』角川書店、1976 年

152 須賀みほ『日本絵画のエトス』東京藝術大学出版会、2018 年、10 頁
須賀氏は「源氏物語絵巻」（東屋一）で浮舟が鑑賞している絵を紙絵と見ている。

153 石田譲二・清水好子『新潮日本古典集成〈新装版〉　源氏物語　三』新潮社、2014 年、102 頁

想定復元作品は、今後も資料として活用することができる必要がある。よって、本紙のみ切継ぎ、巻子に仕立てる方法はとらず、肌裏・増裏・総裏の三層の裏打ちを施して巻子に仕立てることにした［図 4.26］［図 4.27］［図 4.28］［図 4.29］［図 4.30］。

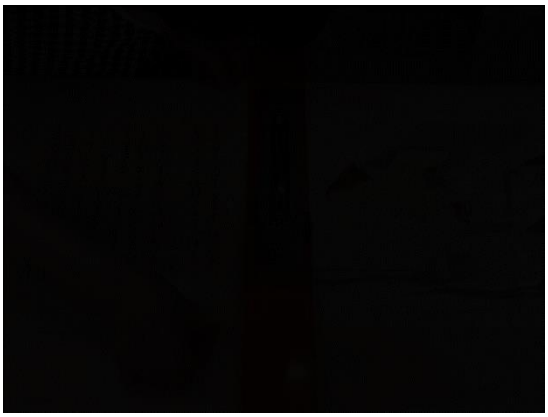


図 4.26 切継ぎ

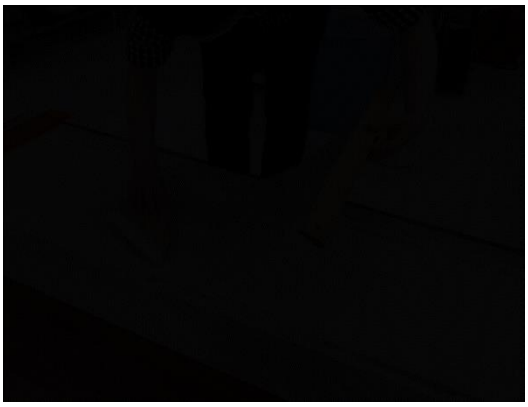


図 4.27 総裏打ち



図 4.28 張り込み

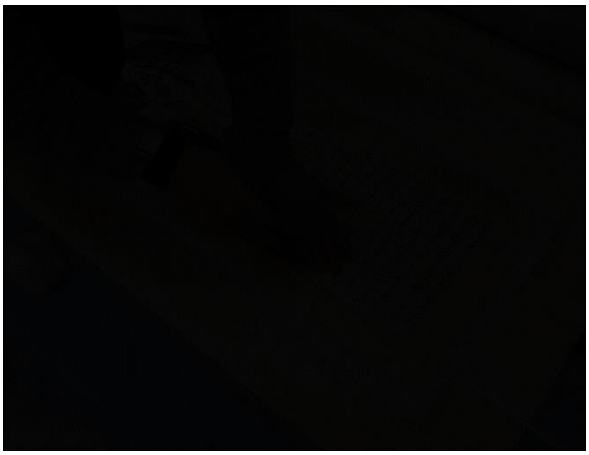


図 4.29 上下裁ち



図 4.30 軸棒付け



図　4.31 想定復元作品　初段「春日の里」



図　4.32 想定復元作品　四段「西の対」



図　4.33 想定復元作品　九段「宇都山」



図　4.34 想定復元作品　二十三段「筒井筒」



図　4.35 想定復元作品　二十七段「水鏡」

図　4.36 想定復元作品　全体図

終章

■各章振り返り

本研究では、平安後期における物語文学の絵画化を、『伊勢物語』と伊勢物語絵に焦点を当て、「白描本」を研究対象に据えて考察した。

まず、各章を振り返る。

１章では、王朝時代の伊勢物語絵について考察した。王朝絵画の概要と院政期における物語絵の成長過程を、文献資料と現存する周辺作品を見ながら確認した。そして現存する鎌倉時代以降の伊勢物語絵と、失われた平安時代の伊勢物語絵とのつながりや流れについて触れた。本研究では、依拠した祖本の存在が指摘されている「白描本」が、現状最も平安時代の作品に近い存在であるとして、先行研究による指摘を踏まえつつ「白描本」の図様から読み取れる時代的特徴を挙げ、そこから祖本の制作年代を推測した。筆者は構図、人物の大きさやポーズ、本紙寸法などを総合して、祖本の制作を 1150 年～1160 年頃であると判断したことを述べた。

２章では、『伊勢物語』の概要と、「白描本」の現状および祖本との関係について確認した。まず「白描本」とその依拠した祖本の姿を正確に把握するために、上げ写しの手法で「白描本」の線描を隅々まで丁寧に追った。そして「白描本」の図様から鎌倉時代の特徴と平安時代の特徴を分類した結果について述べた。「白描本」の図様は絵の骨格に当たる構図、大小関係といった点で平安時代の作例に近く、祖本を比較的正確に写し取っていると考えられるのに対して、袖口、顔貌など細かな部分には鎌倉時代の表現が

取り入れられているということを明らかにした。さらに図様細部や作品の印象の確認、および上げ写しとの比較を行うために実施した「白描本」の熟覧調査について述べた。

想定復元に向けて祖本の表現技法を推測した。先行研究で「白描本」の祖本が彩色本である可能性が指摘されていることを踏まえ、本研究でも薄墨の使用範囲に注目した。また、帽額の波打ちや御簾の節模様などが、「葉月物語絵巻」など、彩色本の物語絵にしばしば見られる表現で、白描絵にはあまり見られないことを指摘し、祖本が彩色本と推測できる理由を説明した。そして、余白を多くとった画面づくりと伸びやかな線描が「扇面法華経」と近似していることや、屋外表現が豊かな「寝覚物語絵巻」に料紙装飾が施されていること、彩色本として最古の伊勢物語絵である「久保惣本」に箔が積極的に使用されていることなどを指摘し、祖本の姿を料紙装飾に描かれた作り絵であると推定したことを述べた。

３章では、技法材料について考察した。想定する祖本の制作技法に近いと考えられる「寝覚物語絵巻」と、彩色前の状態がわかる「目無経」の熟覧調査を行い、紙面の状態を目視観察した結果を述べた。雲母地塗りと箔装飾が施されているという点で共通している「扇面法華経」と「寝覚物語絵巻」であるが、料紙加工から仕上げまでの制作手順を、紙面の観察をもとに細かく推測していくと、「扇面法華経」は雲母地塗り→箔装飾→透き写しの順番、「寝覚物語絵巻」は雲母地塗り→透き写し→銀泥→箔装飾の順番となることがわかった。地塗りと箔装飾、また当時行われていたと考えられる打紙加工のサンプル実験をそれぞれ行い、推測した手順で制作することが実際に可能なのか、同様の表現効果が得られるかどうかを検証した。

４章では、想定復元制作に取り組んだ。図様の復元と、技法材料の考証を併せて完成画を想定し、彩色本として絵画化した。図様の復元案では、周辺作品に「白描本」に描かれているものと同じモチーフや表現が含まれていないかを確認し、特に「扇面法華経」「源氏物語絵巻」の図様を積極的に参考にして取り入れた。彩色は、可能な限り有職故実に即したものになるよう注意した。詞書は「白描本」に現存している箇所はそのまま本文を使用し、欠損箇所は、「阿波国文庫旧蔵本」の本文を当てることで、補った。

最後に作品を巻子装に仕立て、完成とした。

以上、本論で取り組んだ研究内容を振り返った。

■平安時代の物語絵における表現手法について

本研究では、上げ写しから想定復元までを一貫して自身の手で行い、実践を通じて対象に迫るという手法をとった。平安時代の絵画は作品そのものだけでなく、当時の制作環境や技法材料に関して知ることができる資料も極めて少ない。そのため、これまでの美術史研究においては作品の制作手法や表現についてかなりの部分を推測のみで終えているものが多かった。筆者は、従来の研究で深く追求されずにいた“どのようにして作ったか”という推測部分について、工程ごとに試作を行い積み重ねていくことで答えを導き出そうと試みた。

結果として、鎌倉時代制作の「白描本」をもとに想定復元制作を行い、祖本の姿を制作過程も含めた形で具体的に提示することができた。今まで、物語文学を主題とした絵画と言えば「源氏物語絵巻」から「紫式部日記絵巻」にかけてみられる、墨線の下描きの上から濃彩で画面全体を塗り込め、最後に顔貌などの輪郭線を描き起こす“濃彩の作り絵”が基本であると捉えられてきた。しかし、同じく“濃彩の作り絵”とされている「寝覚物語絵巻」と、作り絵の彩色前の状態とされる「目無経」を熟覧調査した結果、その制作手法は「源氏物語絵巻」と必ずしも同じではないということがわかった。特に、料紙装飾の有無によって、下描き線の扱いが変わっていることがうかがえた。

このように、院政時代の物語絵の制作現場では一つの手法を繰り返すのではなく、紙（染めや刷り、打ち）、絵具（岩絵具や染料、地塗りの有無）、箔や泥（散らし、塗り、型紙の使用）といった複数の要素を組み合わせ、それらを変化させながら幅広い表現を模索していたものと考えられる。また、伝統的な物語絵の技法を濃彩の作り絵に限定する必要はなく、唐絵から学んできた絵画技法をベースにしつつも、主題となる物語や使用目的ごとに、彩色方法、使用する料紙、画面作りに対して工夫を凝らし、作品のオリジナリティを高めていったと考える方が自然であると感じた。

本研究では、祖本を装飾料紙に描かれた作り絵であると仮定して、想定復元を行った。結果、屋外の場面では特に、ゆったりとした印象を与える画面を作ることができた。これはおそらく、画面全体に絵具を隅々まで塗り込める方法では、生み出せなかった結果であると考える。また、キラキラとした金銀箔と雲母の艶めく白い地は、絵が描かれていなくともそれだけで大変に美しく、見る側にどこか現実離れした印象を与えていた。

この、現実離れした美しさを感じさせる装飾料紙が、物語という理想の世界を表すのに適しており、必要であるということを、当時の人々は気づいていたのではないだろうか。『源氏物語』に登場する伊勢物語絵は一級品の宝物として書かれている。宝物という印象がより強くなる装飾料紙が、祖本には使われていただろうと制作を終えてみて筆者は改めて感じた。

■物語絵の型について

１章で触れたように、「白描本」をもとに、女絵の流れを汲む物語絵には題材の異なる作品であっても共通して用いられる手法やもととなる「型」が存在していたと池田忍氏は推測している。これについて、本研究で「白描本」と周辺作品の比較を行うと、池田忍氏に指摘されてきた箇所以外にもポーズ、配置、構成といった点で共通する特徴が確認できることがわかった。また、「白描本」の図様は「寝覚物語絵巻」や「葉月物語絵巻」に比べ、構図や画面構成、大小関係、の面からも、より「源氏物語絵巻」の特徴に近かった。

国文学研究者の横井孝氏は、論考で「源氏物語絵巻」が後世の作品から模倣される対象であったという事実と、「源氏物語絵巻」そのものの中に見られる「型」の繰り返しについて触れた上で、「平安時代の物語が伝承世界を基層にして成立、展開していったのと同様に、一二世紀の物語絵巻も、『型』を先験的なものと認識し、習得し、それを駆使することによって絵画世界をつくりあげていった」[154]と述べている。筆者は描き手の立場から横井氏の考えに注目する。本研究の想定復元制作では、「源氏物語絵巻」や「扇面法華経」「葉月物語絵巻」から部分的に図様を転用し、結果的に違和感のない画面を作り出すことができた。そもそもこのようなことが可能なのは、平安時代の物語絵に、基本となるパターンが存在し、それぞれに共通点を多く持っているためである。この共通点こそ、各作品が、決まった「型」や具体的なイメージを模倣、転用し、作られたことを示す証拠であると考えられる。また、筆者自身も、想定復元作品を作るためには、「源氏物語絵巻」や「扇面法華経」の図様を描き写し、模倣し、「型」を習得することがまず必要になった。一見単純そうな引目鉤鼻の顔貌は、はじめの頃は目鼻のバランスがとれず、微妙な配置のずれ、目鼻や眉の角度で全く違う顔になってしまい大変苦労

[154] 横井孝「技術としての源氏物語絵巻」『源氏物語絵巻とその周辺』新典社、2001 年、30 頁

した。しかし、引目鉤鼻ばかり繰り返し描いていくと、ある程度印象が近い顔を描けるようになった。つまり、横井氏が指摘しているように、平安時代の絵師も物語絵制作の前には基本となる「型」をまず自分のものにすることが必須で、その「型」を組み合わせ、変化させ、応用することによって作品を作っていったのだと考えられる。

そして、平安時代にこうした「型」の模倣あるいは図様の習得が積極的に行われていたとするならば、現存する平安時代制作の作品が、今は見ることのできない散佚作品の多くの手掛かりとなり得る可能性が高いことも、改めて指摘できるだろう。

■「白描本」について

本研究では、想定復元制作を通して描き手としての立場から「白描本」を深く考察し、その特徴や制作過程に関しての見解を述べた。本研究によって、「白描本」が伊勢物語絵の系統を考える上で極めて重要な作品であることが再確認されたとともに、写し崩れや細かい部分の変更があっても、「白描本」の図様からは、平安時代の物語絵に関する非常に多くの情報が得られるということを示せた。

想定復元の過程では、「白描本」は写し崩れや線の省略または引き直しがあるため、これはどういう意味の線なのか、この線は何を描いているか、といった疑問を一つ一つ挙げていき、それらを整理しながら不明な点を解消していく必要があった。想定復元制作という実践的な手法によってでなければわからなかったと思われる発見や気づきは様々あり、復元予定のすべての断簡を対象に上げ写しと熟覧調査を行うことは、「白描本」の線を十分に掘り下げてから想定復元制作に移行していくために必須であったと言える。今回の研究では調査ができなかった断簡についても、同じように丁寧に調査していくことで、祖本の輪郭をはっきりさせていくことができるだろうと考える。

「白描本」から祖本を想定復元するとき、わからないことがいくつかあった。その一つは、薄墨の使い分けである。祖本の彩色を薄墨で置き換えているとはいえ、「白描本」は鎌倉時代の白描絵として制作されたものである。よって、基本的には白描絵の表現に従っている。しかし、白描絵でほぼ必ず濃墨で描かれる盥が薄墨で表現されていた。半挿は濃墨で描かれているので、塗り忘れではないはずである。さらに、釘隠しも通常の白描絵ではアクセントとして濃墨で描かれるが、現存断簡のどこにも釘隠し自体が描かれていない。これらが、作者の意図的な表現なのか、単なる描き忘れなのかは今の段階

では判断がつかない。

また、想定復元作品では二十七段「水鏡」の左に、二十七段の図像に繋がると言われている断簡を当てたのだが、その結果、画面左上の長押の向こう側に大きな三角形の空間（余白）が生じることとなった。周辺作品の図様と比べてみてもバランスが悪く、彩色本にした場合、より三角形が悪目立ちしてしまうことが予想された。そこで、今回の想定復元制作では長押を２センチ程度上にずらして三角形が小さくなるように調整した。祖本は最初から現状の「白描本」に描かれているような構図をとっていたのか、それとも本来はもっと良い構図であったのが、転写時に位置がずれてしまったのか、疑問が残った[155]。

また、衣服の薄墨についてであるが、薄墨の有無は登場人物の身分や年齢といった差を描き分けるために行った作者の工夫であると推測された。しかし、今回の上げ写しの中で、確実に衣服に薄墨が確認できたのは九段「宇都山」の修行者と二十三段「筒井筒」の童二人の合計三人だけであり、まだ例が少ない。この先も、上げ写しできていない断簡の調査を続け、薄墨の入れられる条件を確かめていく必要があるだろう。

さて、２章でも述べたように、「白描本」は個人的な欲求のもと作られた作品であると筆者は推測する。そして、個人的な作品であるからこそ、「白描本」にはオリジナルの表現が多く含まれていると考える。「白描本」の作者が、薄墨によって彩色の表情を描き留めてくれていたおかげで、想定復元制作で筆者は、四段「西の対」の建物や、九段「宇都山」の岩など、比較的迷わずに色を付けることができた。これは他の通常の白描絵からでは決してできなかったことだろうと思われる。百段の断簡も残っていることから、「白描本」の作者は、祖本の前半や一部分のみ写し取ろうとしたわけではなく、作品の全段を転写の対象にしていたことがわかる。それを一人で成し遂げたならば、大変な時間と労力を費やしたことだろう。「白描本」の作者にそこまでさせたものは一体何だったのだろうか。ここからは想像であるが、作者の中には貴族の世であった平安時代を懐かしむ気持ち、あるいは憧れる気持ちが少なからずあったのではないかと筆者は

[155] この問題について土屋貴裕氏は、二十七段の左に続くという断簡が別の章段の絵のものなのではないかと推測された。確かに、百二十五段全てと限らないとはいえ、その多くを絵画化したと考えられる祖本に、現状二十七段の左端とされている断簡が繋がる絵が別にあったとしてもおかしくない。二十七段については、図様の復元においてまだ検討の余地があることを記しておく。

考える。そして平安時代の貴族文化を象徴するものとして、趣向を凝らして作り上げた絵巻物の存在があった。もちろん、転写したのは祖本が非常に美しく魅力的な作品であったからという理由が最も大きいだろう。祖本が魅力的であったからこそ、手元に置きたいと思ったはずであるし、工夫して彩色を薄墨に置き換えたと考えられる。そうして、やっとのことで作り上げた「白描本」は、作者の宝物となり、作品に対して思い入れも相当であったと想像される。

そうした状況で「白描本」の作者が亡くなり、「白描本」だけが残されたとしたら、制作の経緯を知る周囲の人々はどうしただろうか。作者の供養のために、あるいは作者の強すぎる思い入れによって「白描本」が災いを起こすことを恐れて、「白描本」に梵字経を刷り、経巻としたのではないか。本紙の表裏に刷られた梵字経は、そうしなければならない理由があったのだと思わされるくらい執拗に刷られていると、上げ写しをしながら感じた。

■今後の展望

今回制作した想定復元作品に対して、指摘すべき点や検討すべき表現はおそらく多くあると思う。しかし、筆者が一人で「白描本」に向き合った結果としては、現状これが祖本に最も近い姿である。筆者は想定復元研究を通して、「白描本」と祖本が大きく深みのある作品（テーマ）であることを実感した。今後は今回扱えなかった断簡について調査を続けるとともに、他分野からの視点も積極的に取り入れながら、祖本に迫っていければと考える。そして、この先、見つかっていなかった新たな断簡が発見されることも期待したい。

参考文献

■「梵字経刷白描伊勢物語絵巻」

池田　忍　著「『白描伊勢物語絵』を通して見た初期物語絵の研究」『鹿島美術財団年報』、４号、1987 年

池田　忍　著「『白描伊勢物語絵巻』とその系譜的位置」『美術史』、121 号、1987 年

伊藤学人　著「絵が語るものー白描伊勢物語絵巻の場合ー」『講座　平安文学論究　第八輯』風間書房、1992 年

伊藤敏子　著「白描伊勢物語絵巻について」『大和文華』53 号、大和文華館、1970 年

片桐洋一　著「梵字経刷白描伊勢物語絵巻の本文」『大和文華』53 号、大和文華館、1970 年

片桐洋一　著「物語絵と物語本文ーもうひとつの場合」『新修絵巻物全集』月報 28、角川書店、1980 年

川瀬一馬　著「荘厳経について」『日本書誌学の研究』講談社、1943 年

白畑よし　著「伊勢物語下絵梵字経考」『美術研究』、147 号、1948 年

田口榮一　著「白描本伊勢物語絵料紙梵字陀羅尼経断簡」『東京藝術大学蔵品図録　絵画Ⅰ』東京藝術大学、1980 年

田中一松　著「白描下絵梵字経について」『田中一松絵画史論集　上巻』中央公論美術出版、1985 年

真鍋俊照　著「白描下絵伊勢物語梵字経の梵字についてー光明真言の分析とその解読」『大和文華』53 号、大和文華館、1970 年

■その他の伊勢物語絵関係

相原充子　著『伊勢物語絵巻の探求ー和泉市久保惣記念美術館本の分析ー』山川出版社、2002 年

伊勢物語絵研究会　編『住吉如慶筆　伊勢物語絵巻』思文閣出版、2019 年
伊藤敏子　著『伊勢物語絵』角川書店、1984 年
片桐洋一　著「異本伊勢物語絵巻について」『国語国文』299 号、1959 年
五島美術館　編『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年
小松茂美　著「『伊勢物語絵巻』新考」『日本絵巻大成　23　伊勢物語絵巻　狭衣物語絵巻　駒競行幸絵巻　源氏物語絵巻』中央公論社、1979 年
田口榮一　編「伊勢物語の絵画化」『別冊国文学　竹取物語伊勢物語必携』34 号、学燈社、1988 年
田村悦子　著「原家旧蔵　伊勢物語絵巻の絵解き并びに詞書とその下絵に関する私見」『美術研究』273 号、1971 年
千野香織　編『日本の美術　第 301 号　伊勢物語絵』至文堂、1991 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、2007 年
真保　亨　著「伊勢物語絵巻について」『ミュージアム』241 号、1971 年
村重　寧　著『和泉市久保惣記念美術館　伊勢物語絵巻研究』和泉市久保惣記念美術館、1986 年
大和文華館　編『名画鑑賞３　大和文華館の物語絵』大和文華館、2014 年
山本陽子　著『異本伊勢物語絵巻の絵画表現を考えるー「女絵」でない伊勢物語絵へー』明星大学研究紀要論文、2014 年
Ｃ・フランクリン・セイヤー　著「初期『伊勢物語絵』の淵源とその展開」『在外日本の至宝　２　絵巻物』毎日新聞社、1980 年

■図録関係

出光美術館　編『国宝伴大納言絵巻』出光美術館、2006 年
九州国立博物館　編『国宝大絵巻展－京都国立博物館所蔵・寄託の名宝一挙大公開－』九州国立博物館振興財団、2008 年
京都国立博物館　編『三十六人集と久能寺経』便利堂、1953 年
京都国立博物館・日本経済新聞社　編『特別展流転 100 年　佐竹本三十六歌仙絵と王朝の美』日本経済新聞社・NHK 京都放送局・NHK プラネット近畿・京都新聞、2019 年
東京国立博物館・NHK・NHK プロモーション・朝日新聞社　編『特別展　鳥獣戯画のすべて』NHK・NHK プロモーション・朝日新聞社、2021 年
徳川美術館　編『国宝　源氏物語絵巻』徳川美術館、2015 年
奈良国立博物館　編『特別展　仏教説話の美術』奈良国立博物館、1990 年
大和文華館　編『特別展　白描の美－図像・歌仙・物語－』天理時報社、2017 年
渡川直樹　編『国宝源氏物語絵巻　五島美術館展覧会図録 No.125』五島美術館、2000 年

■『伊勢物語』関係
池田亀鑑　著『伊勢物語に就きての研究　（校本篇）』大岡山書店、1933 年
池田亀鑑　著『伊勢物語に就きての研究　（研究篇）』大岡山書店、1934 年
片桐洋一　著『伊勢物語の新研究』明治書院、1987 年
片桐洋一　著『古今和歌集全評釈　（上）（中）（下）』講談社、2019 年
片桐洋一　著『伊勢物語の研究　研究編』明治書院、1968 年
片桐洋一　著『伊勢物語の研究　資料編』明治書院、1969 年
片桐洋一　著『異本対照　伊勢物語』和泉書院、1977 年
片桐洋一・伊藤敏子・目崎徳衛　編『日本の古典　５　竹取物語・伊勢物語』集英社、1978 年
鈴木日出男　編『別冊国文学　竹取物語伊勢物語必携』34 号、学燈社、1988 年
鈴木日出男　著『伊勢物語評解』筑摩書房、2013 年
坂口由美子　編『ビギナーズ・クラシックス　伊勢物語』角川学芸出版、2007 年

■文学史関連
石川　透　編『中世文学と隣接諸学９　中世の物語と絵画』竹林舎、2013 年
清水好子　著『源氏物語の文体と方法』東京大学出版会、1980 年
鈴木雄一　著「『はいずみ』『このついで』の性格－歌物語系列に立つ作り物語についてー」『国語』西東社、1953 年
後藤洋子・鈴木日出男・田中隆昭・中野幸一・増田繁夫　編『平安文学と絵画　論集平安文学　第六号』勉誠出版、2001 年
保科　恵　著『入門　平安文学の読み方』新典社、2020 年

■風俗・装束関係
秋山　虔・小町谷照彦　編『源氏物語図典』小学館、1997 年
赤澤真理　著『御簾の下からこぼれ出る装束　王朝物語絵と女性の空間』平凡社、2019 年
池田亀鑑　著『平安朝の生活と文学』筑摩書房、2012 年
伊原　昭　著『平安朝の文学と色彩』中央公論社、1982 年
岡　一男　著『源氏物語の基礎的研究：紫式部の生涯と作品』東京堂出版、1966 年
小笠原小枝　著「王朝貴族の調度と古神宝－宮廷の工芸」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年
川村裕子　著『王朝生活の基礎知識　古典のなかの女性たち』角川書店、2005 年
倉田　実　編『ビジュアルワイド　平安大辞典　図解でわかる「源氏物語」の世界』朝日新聞出版、2015 年
五島邦治　監修『源氏物語と京都　六条院へ出かけよう』宗教文化研究所、2005 年
鈴木敬三　著『初期絵巻物の風俗史的研究』吉川弘文館、1960 年
鈴木敬三　著『有識故実図典―服装と故実―』吉川弘文館、1995 年

鈴木敬三　編『有識故実大辞典』吉川弘文館、1995 年
長崎盛輝　著『新版　かさねの色目－平安の配彩美－』青幻舎、2006 年
八條忠基　監修『有職故実の世界　別冊太陽　日本のこころ　287』平凡社、2021 年
日野西資孝　編『日本の美術　第 26 号　服飾』至文堂、1968 年
吉岡幸雄　著『王朝のかさね色辞典』紫紅社、2011 年
吉岡幸雄　著『源氏物語の色辞典』紫紅社、2008 年
吉岡幸雄　著『日本の色辞典』紫紅社、2000 年

■材料・技法関連
池田　寿　著『紙の日本史－古典と絵巻物が伝える文化遺産』勉誠出版、2017 年
江上　綏　編『日本の美術　第 397 号　料紙装飾　箔散らし』至文堂、1999 年
江上　綏　編「慈光寺経と寝覚物語絵巻の絵画様式」『日本絵画史の研究』吉川弘文館、1989 年
絵詞研究会　編『中宮物語絵巻の研究』臨川書店、2006 年
NHK 名古屋「よみがえる源氏物語絵巻」取材班　著『よみがえる源氏物語絵　全巻復元に挑む』日本放送出版協会、2006 年
岡墨光堂　編創業 100 周年記念『修復　創刊号』岡墨光堂、1994 年
岡墨光堂　編『修復　第２号』岡墨光堂、1995 年
河田昌之　著「ネルソン・アトキンス美術館蔵　白描物語絵断簡　Episode from the “Pillow Book of Sei Shonagon”(Makura no soushi)－凹線下絵の作例、「中宮物語絵巻」との関連－」『大和文華』135 号、2019 年
鬼原俊枝　著「国宝「鳥獣人物戯画」の保存修理－文化財保存、及び美術史的観点から－」『鳥獣戯画　修理から見えてきた世界―国宝鳥獣人物戯画修理報告書―』勉誠出版、2016 年
久米康生　著『和紙の源流』岩波書店、2004 年
髙島圭史　著『キメラと日本画の美意識　源氏物語絵巻の模写を通して』東京藝術大学博士論文、2006 年
田中　重　著「料紙装飾における箔の技法」『日本の美術　第 397 号　料紙装飾　箔散らし』至文堂、1999 年
東京国立博物館　編『田中親美制作　平家納経　模本の世界－益田家本と大倉本－』東京国立博物館、2019 年
徳川美術館・五島美術館　監修『よみがえる源氏物語絵巻』NHK 名古屋放送局・NHK 中部ブレーンズ、2005 年
徳川美術館・五島美術館　編『国宝　源氏物語絵巻』中央公論美術出版、2009 年
富澤千砂子　著「国宝『信貴山縁起』・重要文化財『板絵神像』の復元模写で触れた先人たちの技法」『月刊文化財』10 月号、2014 年

富田正弘　著『紙素材文化財（文書・典籍・聖教・絵図）の年代推定に関する基礎的研究』富山大学、2008 年
阪野智啓・岩永てるみ・中神敬子・安井彩子　著「中世やまと絵屏風における雲母塗布技法の研究」『愛知県立芸術大学紀要 No50』愛知県立芸術大学、2021 年
増田勝彦氏・大川昭典　著「製紙に関する古代技術の研究（Ⅱ）－打紙に関する研究－」『保存科学第 22 号』1979 年
村上翠亭・福田行雄『かな料紙の作り方』、二玄社、1994 年
平山郁夫　渡邊明義　髙田倭男　田渕俊夫　宮廻正明　監修『図解　日本画用語事典』東京美術、2007 年
筆の里工房　編『よみがえる王朝のみやび－親美と和堂、平安の美に魅せられた生涯－』筆の里工房、2012 年
ヘレーネ・アルト　著「平安十二世紀の料紙装飾における金銀箔散らし」『古美術 83』三彩社、1987 年
宮下真理子　著『「小野雪見御幸絵巻」に関する研究－中世和紙の再現と錯簡・欠損の〈復元〉を中心として－』、東京藝術大学博士論文、2006 年
宮下真理子・稲葉政満・関正純・江渕榮貫・渡辺佐和子・田渕俊夫・田中眞奈子・星恵理子・北田正弘・吉村理恵・依田徹　著「東京芸術大学蔵『小野雪見御幸絵巻』模写用料紙の作製－絵画に適した中世和紙再現の試み－」『東京藝術大学美術学部論叢　第３号』東京藝術大学美術学部、2007 年
湯山賢一　著「『鳥獣人物戯画』の料紙について」『鳥獣戯画　修理から見えてきた世界―国宝鳥獣人物戯画修理報告書―』勉誠出版、2016 年
四辻秀紀　著「『箔絵』考」『金鯱叢書』22 輯、1995 年
ルイス・フロイス　著『ヨーロッパ文化と日本文化』岩波書店、1991 年
渡邊明義　編『日本の美術　第 401 号　古代絵画技法』至文堂、1999 年
渡邊明義　編『水墨画の鑑賞基礎知識』至文堂、1997 年

■書道関係

名児耶明　監修『決定版　日本書道史』芸術新聞社、2009 年
笠間影印叢刊刊行会　編『字典かな　写本をよむ楽しみ[新装版]』笠間書院、2003 年
小松茂美　著『古筆学大成』25、講談社、1992 年
島谷弘幸　編『日本の美術　第 519 号　和様の書』至文堂、2009 年

■平安時代の美術史関連

秋山光和　著『平安時代世俗画の研究』吉川弘文館、1964 年
秋山光和　著『日本絵巻物の研究　上・下』中央公論美術出版、2000 年
家永三郎　著『上代倭絵全史』墨水書房、1966 年
家永三郎　著『日本の美術 10　やまと絵』平凡社、1980 年

池田　忍　著「平安時代物語絵画の方法ー物語を呼び込む絵画の伝統を考える」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年
池田　忍　著「王朝『物語絵』の成立をめぐってー『女絵』系物語絵の伝統を考えるー」『史論』37 集、東京女子大学読史会、1984 年
梅津次郎　著『絵巻物残欠の譜』角川書店、1970 年
梅津次郎　監修『角川絵巻物総覧』角川書店、1995 年
大塚芳正　編『日本の国宝』92 号、朝日新聞出版、1998 年
奥平英雄　著『絵巻』美術出版社、1957 年
奥平英雄　編『日本の美術　第２号　絵巻物』至文堂、1966 年
小林太市郎　著『大和絵史論』全國書房、1946 年
小松茂美　著『日本絵巻聚稿　上・下』中央公論社、1989 年
小松茂美　著「王朝絵巻と後白河院」『日本絵巻大成　1　源氏物語絵巻　寝覚物語絵巻』中央公論社、1977 年
榊原　悟　著『すぐわかる絵巻の見かた』東京美術、2004 年
佐野みどり　著「王朝の美術」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年
佐野みどり・並木誠士　著『中世日本の物語と絵画』放送大学教育振興会、2004 年
白畑よし　編『新修　日本繪巻物集　第 17 巻　寝覚物語繪巻・駒競行幸繪巻・小野雪見御幸繪巻・伊勢物語繪巻・なよ竹物語繪巻・葉月物語繪巻・豊明繪草子』角川書店、1980 年
白畑よし　著「女絵考」『美術研究』132 号、1943 年
白畑よし　編『日本の美術　第 49 号　物語絵巻』至文堂、1970 年
須賀みほ　著『日本絵画のエトス』東京藝術大学出版会、2018 年
田中一松　著「男絵と女絵」『宝雲』６冊、1933 年
玉上琢弥　著「女絵」語義考ー美術史学と国文学ー」『大和文華』53 号、大和文華館、1970 年
千野香織　著「やまと絵の成立」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年
永井路子　著『絵巻』新潮社、1894 年
平田　寛　著「美麗の絵師たち」『日本美術全集　第８巻　王朝絵巻と装飾経　平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年
松本　保　編『シリーズ太陽 17　太陽　古典と絵巻シリーズⅠ　王朝物語』平凡社、1979 年
源　豊宗　著『大和絵の研究』角川書店、1976 年
横井　孝　著「技術としての源氏物語絵巻」『源氏物語絵巻とその周辺』新典社、2001 年
若杉準治　編『美術館へ行こう三　絵巻を読み解く』新潮社、1998 年
若杉準治　編『絵巻物の鑑賞基礎知識』至文堂、1995 年

■「源氏物語絵巻」「寝覚物語絵巻」「扇面法華経」「葉月物語絵巻」関連
秋山光和　著『王朝絵画の誕生　『源氏物語絵巻』をめぐって』中央公論社、1968 年
秋山光和　編『日本の美術　第 119 号　源氏絵』至文堂、1976 年
秋山光和・柳澤孝・鈴木敬三　著『扇面法華経』鹿島研究所、1972 年
秋山　虔　著「『源氏物語』と「源氏物語絵巻」の間」『日本絵巻大成　1　源氏物語絵巻　寝覚物語絵巻』中央公論社、1977 年
朝日新聞社　編『朝日・美術館風土記シリーズ　源氏物語絵巻と徳川美術館』朝日新聞社、1983 年
伊藤敏子　著「「寝覚物語絵巻」考」『日本絵巻大成　1　源氏物語絵巻　寝覚物語絵巻』中央公論社、1977 年
稲本万里子　著「「葉月物語絵巻」について（上）（下)」『国華』1112 号、1113 号、国華社 1988 年
稲本万里子　著『源氏絵の系譜　平安時代から現代まで』森話社、2018 年
江上　綏　編『日本の美術　第 319 号　扇面画（古代編)』至文堂、1992 年
小松茂美　著『平安時代倭絵の探究　法華経冊子の研究』講談社、1986 年
佐野みどり　著『じっくり見たい『源氏物語絵巻』』小学館、2000 年
菅沼　著「図版解説　扇面古写経［滋賀　西教寺蔵]」『美術研究』16 号、1933 年
鈴木弘道　著『寝覚物語の基礎的研究』塙書房、1965 年
徳川義宣　著「「源氏物語絵巻」成立の背景とその形態」『日本絵巻大成　1　源氏物語絵巻　寝覚物語絵巻』中央公論社、1977 年
徳川義宣　著『葉月物語絵巻』木耳社、1964 年
馬場一郎　編『別冊太陽 No. 3　SUMMER`73　源氏物語絵巻五十四帖』平凡社、1973 年
三田村雅子　河添房江　編『源氏物語をいま読み解く①　描かれた源氏物語』翰林書房、2006 年
森田成樹　編『週刊朝日百科　国宝の美　08　絵画３　源氏物語絵巻/紫式部日記絵詞/寝覚物語絵巻』朝日新聞出版、2009 年
四辻秀紀　著「「葉月物語絵巻」の修理による新知見」『金鯱叢書』42 輯、徳川美術館、2014 年

■「目無経」と白描絵関連
小松茂美　編『日本の絵巻　10　葉月物語絵巻　枕草子絵詞　隆房卿艶詞絵巻』中央公論社、1988 年
小松茂美　著「目なし経とその周辺」『ミュージアム』60 号、1956 年
佐野みどり著「『目無経』下絵が物語るもの」『日本の国宝』92 号、朝日新聞出版、1998 年
白畑よし　著「『目無経』について」『美術研究』150 号、1948 年
村上治美　著「『目無し経』下絵の検討と考察」『秋山光和博士古稀記念美術史論文集』便利堂、1991 年

古川攝一　著「院政期の白描画における図像の位置－やまと絵白描画との関わりをめぐって」『大和文華』135 号、2019 年
真保　亨　編『日本の美術　第 48 号　白描絵巻』至文堂、1970 年
宮崎もも　著「江戸時代における白描物語絵の展開－住吉派作例と岡田為恭作例を軸として－」『大和文華』135 号、2019 年
村重　寧　著「白描物語絵の展開－『豊房卿艶詞絵巻』と『枕草子絵詞』」『日本絵巻大成』10、中央公論社、1978 年

■その他

石田穣二・清水好子　校注『新潮日本古典集成〈新装版〉源氏物語　三』新潮社、2014 年
江上　綏　編『日本の美術　第 478 号　葦手絵とその周辺』至文堂、2006 年
朧谷　寿　著『源氏物語の風景　王朝時代の都の暮らし』吉川弘文館、1999 年
片野達郎　著「淡絵考－泥（デイ）と淡（タム）について－」『文化』21 巻４号、東北大学、1957 年
小松茂美　著「『伴大納言絵詞』成立の周辺と背景」『日本絵巻大成　２　伴大納言絵詞』中央公論社、1977 年
藤田勝也　著『平安貴族の住まい　寝殿造から読み直す日本住宅史』吉川弘文館、2021 年
真保　亨　編『日本の美術　第 187 号　慕帰絵詞』至文堂、1981 年
古橋信孝　著『平安京の都市生活と郊外』吉川弘文館、1998 年
村重　寧　著「『紫式部日記絵詞』の構成と画風の特質」『日本絵巻大成』９、中央公論社、1978 年
森　暢　　編『新修　日本繪卷物全集　第 13 卷　紫式部日記繪卷　枕草子繪卷』角川書店、1976 年

図版文献引用一覧

第１章

図１　『週刊朝日百科 国宝の美 08 絵画３ 源氏物語絵巻/紫式部日記絵詞/寝覚物語絵巻』朝日新聞出版、2009 年

図２　『日本美術全集 第８巻 王朝絵巻と装飾経 平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年

図３　『時代の美－五島美術館・大東急記念文庫の精華－第一部 奈良・平安編』五島美術館、2012 年

図４　『日本美術全集 第８巻 王朝絵巻と装飾経 平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年

図５　『日本美術全集 第８巻 王朝絵巻と装飾経 平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年

図６　『日本美術全集 第８巻 王朝絵巻と装飾経 平安の絵画・工芸Ⅱ』講談社、1990 年

図７　『特別展　国宝　寝覚物語絵巻－文芸と仏教信仰が織りなす美－』大和文華館、2001 年

図８　『特別展　国宝　寝覚物語絵巻－文芸と仏教信仰が織りなす美－』大和文華館、2001 年

図９　『伊勢物語絵巻絵本大成　資料篇』角川学芸出版、2007 年

図 10　『伊勢物語絵巻絵本大成　資料篇』角川学芸出版、2007 年

図 11　『日本の美術　第 301 号　伊勢物語絵』至文堂、1991 年

図 12　『扇面法華経』鹿島研究所、1972 年

図 13　『じっくり見たい『源氏物語絵巻』』小学館、2000 年

図 15　『じっくり見たい『源氏物語絵巻』』小学館、2000 年

第２章

図３　『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年

図５　『伊勢物語絵巻絵本大成　資料篇』角川学芸出版、2007 年

図７　『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年
図９　『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年
図 11　『特別展　国宝　寝覚物語絵巻－文芸と仏教信仰が織りなす美－』大和文華館、2001 年
図 13　『特別展　国宝　寝覚物語絵巻－文芸と仏教信仰が織りなす美－』大和文華館、2001 年
図 15　『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年
図 17　『『特別展　国宝　寝覚物語絵巻－文芸と仏教信仰が織りなす美－』大和文華館、2001 年
図 19　『伊勢物語絵巻絵本大成　資料篇』角川学芸出版、2007 年
図 21　『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年
図 23　『伊勢物語の世界』五島美術館、1994 年
図 32　『伊勢物語絵巻絵本大成　資料篇』角川学芸出版、2007 年
図 34　『扇面法華経』鹿島研究所　1972 年
『日本の美術 第 48 号 白描絵巻』至文堂　1970 年
図 35　『太陽 古典と絵巻シリーズⅡ 説話絵巻』シリーズ太陽 18、平凡社、1979 年
図 37　『じっくり見たい「源氏物語絵巻」』小学館、2000 年
図 38　『よみがえる源氏物語絵巻徳川美術館・五島美術館、2005 年
図 39　『特別展　国宝　寝覚物語絵巻－文芸と仏教信仰が織りなす美－』大和文華館、2001 年
図 41　『日本の絵巻 10　葉月物語絵巻　枕草子絵詞　隆房卿艶詞絵巻』中央公論社、1988 年
図 43　『扇面法華経』鹿島研究所、1972 年

第３章
図１　『日本の国宝』92 号、朝日新聞出版、1998 年
図２　『日本の美術　第 397 号　料紙装飾　箔散らし』至文堂、1999 年
図 11　『よみがえる源氏物語絵巻』NHK 名古屋放送局・NHK 中部ブレーンズ、2005 年
図 12　『よみがえる源氏物語絵巻』NHK 名古屋放送局・NHK 中部ブレーンズ、2005 年
図 13　『よみがえる源氏物語絵巻』NHK 名古屋放送局・NHK 中部ブレーンズ、2005 年
図 14　『よみがえる源氏物語絵巻』NHK 名古屋放送局・NHK 中部ブレーンズ、2005 年

謝辞

本研究にあたり、親身なご指導とご鞭撻を賜りました、東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復日本画研究室 國司華子先生、荒井経先生、有賀祥隆先生、塚本麿充先生、向井大祐先生に、厚く御礼申し上げます。また、本研究の想定復元作品の制作に際して懇切なるご指導を賜りました、東京藝術大学美術学部絵画科日本画専攻第三研究室 髙島圭史先生に深く感謝申し上げます。打紙実験では、大和あすか先生にサンプル試料を調査、比較していただきました。厚く御礼申し上げます。

作品画像の貸出および熟覧調査をはじめ、本研究にご協力賜りました、公益財団法人阪急文化財団逸翁美術館館長 仙海義之様、大和文華館 館長 浅野秀剛様、宮崎もも様に、心より感謝申し上げます。

詞書制作に際してご指導ご助言を賜りました、鈴木華水先生に深く感謝申し上げます。

本研究は、公益財団法人 芳泉文化財団からの研究助成を賜りました。三年間にわたりご支援くださいました公益財団法人 芳泉文化財団の皆様に厚く御礼申し上げます。

最後に、東京藝術大学美術研究科文化財保存学専攻保存修復日本画研究室の皆様に深く御礼申し上げます。