

『徒然草絵抄』の注釈態度

1) 島内裕子

要旨

本稿は、近世に出版された徒然草の注釈書の中から、『徒然草絵抄』（元禄四年刊）に焦点を当て、その注釈態度を解明する。『徒然草絵抄』に注目するのは、数ある徒然草注釈書の中で、その注釈態度の独自性が際立つからである。

江戸時代の徒然草注釈書は、語釈や文脈を詳しく解説することによって、徒然草の内容を解明しようとしてきた。また、江戸時代には、注釈書ではなく、徒然草の原文自体を主体として、そこに挿絵を入れた「絵入り徒然草」も各種出版された。このような「注釈書」と「絵入り本」の、双方の特色を取り入れたのが、『徒然草絵抄』である。

『徒然草絵抄』においては、徒然草全体の九割にのぼる章段に、絵が付いている。それらの多数の絵は、先行する徒然草注釈書の蓄積や達成とどのように関連するのか、そして、当時の人々に徒然草の内容を、どのように伝えようとしたのか。『徒然草絵抄』による「注釈の絵画化」という新局面を、近世の徒然草注釈史の中で位置づけるとともに、「絵画化された徒然草」の世界の広がり、目を向けてみた。

はじめに

近世期の徒然草は、最初に古活字本で本文のみが出版され、ついで、木版印刷の整版での出版となり、次第に、本文・注釈・挿絵の三要素が各種組み合わせられて、盛んに刊行されるようになった。そのような中であって、本稿で取り上げる『徒然草絵抄』では、徒然草の本文は全文が掲げられているが、文章による注釈が入っておらず、一般的な注釈書における頭注欄のスペースに、言葉で説明する代わりに、絵を描いている。

徒然草注釈書といえは、語釈や出典の指摘、各段の内容に関する解説などを詳しく記述するのが定石であるのに対して、『徒然草絵抄』はそれらを欠いている

にもかかわらず、どのような工夫を凝らして、徒然草の内容を絵によって解説しているのだろうか。『徒然草絵抄』の各図が、徒然草の何をどのように描いているか分析・考察し、その独自性を明らかにしたい。

一 近世における徒然草の刊行と『徒然草絵抄』の概要

近世における徒然草の刊行は、本文・注釈・挿絵の三要素の組み合わせにより、さまざまな形態を取っている。それらの形態を出現順に概観すると、以下のようになる。

- ① 嵯峨本徒然草（慶長年間の後期に出版された古活字本）のように、「本文のみ」のもの。近世期を通じて「本文のみ」の徒然草の出版は盛んであったが、慶長期を過ぎて元和期以降になると活字ではなく、版木に直接彫って印刷する「整版」での出版となった。
- ② 秦宗巴の『徒然草寿命院抄』（一六〇四年刊）のように、本文を伴わず「注釈のみ」のもの。本文なしで注釈部分のみを示すこのスタイルは、その後、受け継がれなかった。
- ③ 林羅山の『野槌』（一六二二年刊）のように、「本文と注釈」からなるもの。これ以後、近世の徒然草注釈書のほとんどは、このスタイルである。注釈の位置は、『野槌』では、各段ごとに本文の後に置かれているが、その後の注釈書では、頭注・脚注・傍注・割注など、さまざまなスタイルを取る。いずれにしても、本文・注釈の両方が入っていることが重要である。
- ④ 松永貞徳の『なぐさみ草』（一六五二年跋）のように、「本文と注釈と挿絵」からなるもの。この挿絵は、各段のある特定の場面を、一頁分を費やして描くもので、全百五十七図。『なぐさみ草』以後の徒然草注釈書に挿絵が入ることは少ないが、大和田気求の注釈書『徒然草古今抄』（一六五八年刊）に

は、『なぐさみ草』の挿絵と同図のものが三十四図入っている。また、著者未詳の『徒然草吟和抄』（一六九〇年刊）のように、挿絵が三十五図付いている注釈書もある。ただし、その図柄は独自性が強く、多少の例外はあるが、『なぐさみ草』の挿絵を踏襲していないという特徴がある¹⁾。

⑤ 注釈書ではなく「本文と挿絵」のみからなる「絵入り徒然草」。万治三年（一六六〇）刊行の『徒然草』を嚆矢として、多数の絵入り版本が知られている²⁾。これらの挿絵は、『なぐさみ草』を踏襲することが多い。なお、「絵入り本」の場合、挿絵は、各頁の一面全体を使って描かれ、対応する章段の直後に入ることが多いが、数丁を隔てて入ることもある。

さて、近世における各種の徒然草の刊行を概観したが、次に、本稿で取り上げる『徒然草絵抄』（以下、『絵抄』と略す場合がある）の概要を見ておきたい。『絵抄』は、徒然草本文の上欄に、内容に沿った絵が入っている版本で、著者は苗村丈伯である。徒然草の本文と絵から成り立っている点に着目すれば、上記の⑤の「絵入り徒然草」の範疇に属することも見られる。実際、各種の目録・図録などでは、「絵入り本」に分類されていることが多かった³⁾。ただし、『徒然草絵抄』では、本文の内容を逐一、絵画化してゆく方法が採られているので、たんに挿絵が入っている徒然草の刊本というのではなく、注釈書として把握するのが適切であると考ええる。

ところで、この書名には、いろいろな呼称がある。『国書総目録』では『徒然草絵抄』という書名で立項されて、別名として『改正頭書つれ／＼艸繪抄』が挙げられている。本稿の考察や図版掲載で使用する架蔵本も、題箋に『改正頭書つれ／＼艸繪抄上（下）』とあり、各種の目録などでもこの書名で掲載されることが多い。ただし、『改正大字つれ／＼草繪抄』という書名などもある。本稿では、書名としての把握しやすさに鑑みて、『徒然草絵抄』という書名で呼称することにした。

『徒然草絵抄』の形態は、袋綴、二巻二冊。縦二六・二糎、横一九・〇糎。上巻六十四丁、下巻五十丁。題箋は先にも記したが『改正頭書つれ／＼艸繪抄』である。下巻の最終頁である五十丁裏に、「雉陽處士 艸田斎寸木子三経図讃」とあり、苗村丈伯の図画であることが示されている。刊記は「元禄四年 辛未初春日 書林 京都三条通升屋町 林和泉掾板」。西暦一六九一年の刊行で、「初春」すなわち正月である。本文と挿絵のそれぞれの右肩（章段によつては、左肩）に、章段番号が付いているが、通し番号ではなく、上巻・下巻のそれぞれの冒頭が、第一段から始まる。また、章段区分も現行のものと多少異なるが、本稿

で『絵抄』の章段番号を示す場合は、現行の章段番号に直して示した。

『絵抄』の本文は、一面十二行である。一面の上部、面積にして約四分の一のスペースに、本文が絵画化されている。『絵抄』の上部に掲載されている絵は、いわば直訳的に徒然草の本文を絵画化するだけでなく、後述するように、本文の背後に含まれる故事や典拠の絵画化も含んでおり、実質的には注釈としての絵であると考えるのがよいと思う。「挿絵」や「図」などの呼称を使わず、以下の記述では、「絵画による注釈」という意味で、「画注」と呼称するゆえである。

『絵抄』においては、徒然草各段の本文の長さによつて、画注欄の長さも決まる仕組みであり、このスペース設定が、有効性を発揮している。すなわち、画注欄の縦の長さは、たとえば『なぐさみ草』の挿絵が一面全体を使って描かれているのと比べると、頁の四分の一に過ぎないが、横幅は章段によつて、かなり長くなるので、さまざまな場面を描くことができる。ある章段の本文が続いている限り、上部のスペースに自由に描けるのである。ただし、すべての章段に画注が付くかと言えば、そうではない。というのも、徒然草の章段は、長短さまざまであり、たとえば第四段や第九十八段のように、二行しかない段には画注は付けられない。画注が付いているのは、徒然草全体の約九割である。

次に、『絵抄』の冒頭部の考察に入りたい。考察にあたり、徒然草の全段を描いた海北友雪筆『徒然草絵巻』（全二十巻、サントリ美術館蔵⁴⁾、および、挿絵付きの徒然草注釈書の嚆矢であり、なおかつ全百五十七図という多数の挿絵が入った松永貞徳『なぐさみ草』⁵⁾、同じく徒然草注釈書で挿絵が入っている『徒然草吟和抄』⁶⁾、さらには、挿絵が入っていないが、出典研究が詳しい『野槌』や、『徒然草句解』『徒然草文段抄』『徒然草諸抄大成』などの主な注釈書も参照しながら、比較検討する。近年その全貌が公開された海北友雪による全段絵巻や、これまでわたくしが研究してきた徒然草注釈書と『徒然草絵抄』はいろいろな関連性があるので、幅広い観点から考察したいと思う⁷⁾。

二 『徒然草絵抄』 冒頭部に見る特徴

『絵抄』上巻の一丁表は、「大意」「題号」「兼好伝記」の三項目が、十九行にわたって書かれている。これは徒然草全体に関する総論で、『絵抄』における唯一の、解説文である。ここで書かれている内容は、『絵抄』独自のものではなく、先行する徒然草注釈書に掲載されている総論部分を簡略にまとめたのである。特定の注釈書に依拠してそのまま引用しているわけではない。この解説文の末尾に

「元禄三年午の年まで凡そ三百四十一年になる也」とあるのは、当時の通説によつて、兼好の没年が観応元年四月八日であることを「兼好伝記」の箇所であげただけで、そこからの逆算を示している。このように兼好の没後の年数が書いてあると、徒然草の時代との時間的な距離感が明らかになってわかりやすいが、注釈書の中でも珍しい書き方である。

『徒然草絵抄』は、そのレイアウトに大きな特徴があるので、架蔵本による図版を示しながら、論じてゆきたい。図版は本稿末尾にまとめて掲載している。まずは『絵抄』上巻の冒頭部の一丁裏から二丁表にかけて見てみよう。

一丁裏は、上欄に扁額のように「兼好法師徒然筆作図像」と掲げる。山里の草庵で執筆の筆を休めて、ふと物思いにふける墨染衣の法師姿で兼好が描かれている。その兼好の心中の感慨でもあるかのように、『野槌』に掲載されて以来有名になった、伝兼好の和歌「世の中をわたりくらべて今ぞしる阿波のなるとは浪風もなし」が、兼好像の向かって左に描かれている。「なぐさみ草」冒頭の挿絵以来、草庵での出家姿の兼好像は、序段の絵画化の定番であるが、その絵の中に伝兼好歌を書き入れているのは、管見に入った限り『絵抄』だけである。『絵抄』の独自性に注目したい。冒頭部の図柄からして、情報量が多いのである。今後の考察を先取りして言うならば、絵画化した画面の中に情報量が多いことは、『絵抄』全体を通して見られる特徴である。

二丁表から、徒然草本文と画注が一体化した『絵抄』が始まる。現行の序段と第一段を分けずにまとめて「一段」と捉え、頁の右端に記している。一丁裏の口絵的な画面と二丁表は、見開きで大きな画面となるので、現行序段の絵画化が向かって右頁に、左頁には、現行第一段「いでや此世にむまれては」の画注と本文が、頁の上下に対応して収められている。【図版・1】

なお、本稿において、『絵抄』に書かれている徒然草の本文や、画注に添えられている固有名詞や場面説明の短い表現などを引用する場合は、原則として『絵抄』の表記に従うが、読みやすさなどを考慮して、多少表記を変えた箇所もある。また、徒然草の原文を長く引用する場合は、島内裕子校注・訳『徒然草』（ちくま学芸文庫、二〇一〇年）によった。

『絵抄』の本文が十二行であることはすでに述べたが、この二丁表の画注は、本文十一行目までの内容を、そのまま上欄全体に描き出しており、本文の分量と、画注の絵幅がうまく対応している。このような読みやすさ・見やすさは、『絵抄』全体を通して言えることで、本文と画注を上下で見たら読みやすくなり、徒然草の世界の展開性を実感できる仕組みとなっている。

わたくしは、徒然草は序段から最終段まで、「連続読み」してこそ、その文学世界が十分に理解できると考えている。そのような作品世界の緊密な連続性を視覚的に実感させてくれる作品としては、海北友雪の『徒然草絵巻』全二十巻（以下、「友雪絵巻」と略称する場合がある。）が最初の達成として挙げられる⁸。それは、「絵巻」という形態ならではのものでもあろう。「友雪絵巻」の場合、ほぼ現行の章段区分と同様の区切り方により、徒然草の本文（詞）が先ず書かれ、その後、その段を描いた絵が入る。絵巻の性格上、順に繰り広げ、巻き取りながら、ほぼ肩幅で見てゆくことになり、原文を一段分読み終わると次に、その段の絵が現れるという順序で、徒然草の世界を一続きのものとして、読み、かつ見る事が出来る。

一方、『絵抄』のレイアウトは、各頁の上欄が、小型の絵巻のような役割を果たし、その下に徒然草の本を置いたようなイメージになるかと思う。頁を広げた幅は、肩幅より少し狭いが、頁を繰ることに、小型の絵巻が広がり、すぐその下に徒然草の原文が書かれているのは、きわめて便利であり、誰もが日常生活の中で気軽に手することが出来るスタイルである。

次に、『絵抄』をして『絵抄』たらしめている画注欄について、改めて二丁表から三丁表までの四つの画注を取り上げて、画注の方法論を考察したい。二丁表は、徒然草第一段の冒頭部を描く。貴族社会において天皇・皇族や上流貴族の身分が、歴然と階層化している一方で、貴族たちにも浮沈があること、および、時めいて自慢げな振る舞いに対して批判的な兼好の心情が書かれている。このような政治的・社会的に大きなテーマは、抽象的で概念的な面が強く、具体的に絵画化するのには難しいのではないかと思うが、徒然草の本文に出てくる言葉を巧みに絵画化して配置し、一幅の宮廷画のごとくに画面を構成している。

画注欄の向かって右から左にかけて、門から出てきたところであろうか、舎人を伴った烏帽子・狩衣姿の貴族が描かれ、その横に「とねり」とある。門のことは徒然草の原文に書かれていないが、その位置から見て承明門である。左近の桜・右近の橘・階が書かれているので、建物は紫宸殿である。このような具体的な内裏の名称は徒然草第一段に書かれていないが、絵画化している。紫宸殿には簀の子のところに向き合って座る貴族が二人描かれ、「ただ人」とある。上置の座るのは皇族で、「竹の藺」とある。その前に冠姿で笏を持つ貴族は「一人」と書かれているので、摂政関白。一番奥の上置には「みかどの御くらゐ」と書かれている天皇が描かれている。承明門から南庭・階、紫宸殿を描き、第一段冒頭に書かれた貴族社会の縮図が、絵画化されている。

徒然草を描いた「徒然絵」⁹⁾には、この画注に書き込まれているような文字による説明は入らない。ただし、元禄六年（一六九三）刊の『つれ／＼草入』という豆本には、『絵抄』の画注をほぼ踏襲した挿絵が、三十一図付いており、『絵抄』の影響力の大きさがわかる。そして、『絵抄』の文字説明も入っている。『絵抄』が描き出しているのも、広義には徒然草を描いた「徒然絵」であるが、あくまでも、徒然草原文の解説としての絵であることが、本文からの単語や語句の書き入れによって示されている。

二丁表の画注欄は、本文の行数に対応して、一図であったが、画注欄がいくつかに分割されている場合もある。二丁裏は、二等分して、二つの場面からなる。

右側の画注は、輿に乗った慈恵僧正と牛に乗った増賀聖を描き、それぞれの名前を書き添えている。増賀は太刀ならぬ乾鯉を腰に差し、画面の余白に「名聞こそくるしけれ」「かたるの身ぞたのしかりけり」という増賀の言葉が書かれている。図版では省略したが、この画注の下端に書かれている徒然草の原文自体には、「増賀ひじりのいひけんやうに、名聞くるしく、仏の御をしへにたがふらんとぞおぼゆる」と書かれているだけなので、この画注は、徒然草の原文の絵画化というよりも、『徒然草句解』などの注にも出ている『発心集』の記述によるのであろう。『発心集』には、慈恵僧正の先駆をした時の出で立ちと、その折の増賀の発言の両方が書かれているので、この画注の描き方と一致する。一方、徒然草注釈書の『野槌』では、「名聞こそくるしけれ」「かたるの身ぞたのしかりけり」という言葉は出てこず、また『文段抄』には、この言葉は出てくるが、先駆のことは出てこない。『絵抄』の画注が、『発心集』によったのか、さらに遡って『本朝法華験記』『三国伝記』などによるのか、または『句解』によるのか、明確にはわからない。けれども、『句解』が、この箇所に関して『野槌』や『文段抄』と異なる独自の注釈を付けていることは、注目すべき点で、『句解』の注釈態度の全般的な傾向とも重なる¹⁰⁾。ともあれ、徒然草原文に直接出てこない場面を注釈書などを参考にしながら描き出して画注とする方法は、『徒然草絵抄』の大きな特徴である。

次に二丁裏の画注欄の左半分を考察したい。この画注は室内図で、右側から時計回りに、書見台を前にした儒学者と思われる人物。その横に「まことしき文の道」という書き入れがある。机に向かって筆を走らせる貴族男性。その横に「作文」とある。大太鼓を打つ楽人の両脇には、箏篋と笙、和琴が置かれ、「管絃」とある。床を一段高くした床の間のような場所を背にして座る貴族が描かれ、『和歌』とある。いわゆる「床の間」は、室町時代以後のものであるが、奥の壁

に柿本人麻呂像らしき絵が掛けられて、和歌らしい空間となっている。平安時代から、歌人たちは歌聖柿本人麻呂の肖像画を掲げて、歌会を催したので、そのことを描いたのであろう。これらの画注は、徒然草の本文（三丁表の三、四行目）に「ありたきことは、まことしき文の道、作文和歌管絃の道」とあるのを、人物とともにすべて描いている。画注と本文の位置は、一致せず、画注が先に出てくる。これは、徒然草の本文では、増賀聖の話の次に、人柄や容姿について述べた箇所が、二丁裏の六行目から三丁表の三行目にかけて書かれているのだが、この部分については、絵画化されていないために、身に付けたい教養に関する画注が、増賀聖の画注に連続している。

三丁表の画注欄も二等分されている。右半分が第一段末尾の画注である。「又¹¹⁾有職に公事のかた」以下、第一段の末尾までに書かれている教養や技能が、すべて画注で示されている。右側から時計回りに、刀を右に置いた侍烏帽子姿の男。横に「有職」とある。二羽の鳥を付けた枝を肩にした男の姿。横に「公事の方」とある。この図柄は、徒然草第六十六段に書かれている、枝に鳥をどう付けるかという問答を想起することかもしれない。中央の立ち姿で手紙を書く貴族男性は、横に「手などつたなからずはしりかき」とある。座って扇で拍子を取る侍烏帽子の男の横に「声をかしくて拍子取り」とある。大盃から一氣に酒を飲む男には「げこならぬこそ男はよけれ」とある。

以上、二丁裏から三丁表にかけて、徒然草第一段末尾に書かれていた九種類の教養技芸のすべてが、九人の人物で描かれている。これは『絵抄』の画注が、いかに徒然草本文に即して描かれているかということを示すものであろう。【図版・2】

それぞれの傍らに徒然草の該当する原文が短く書き込まれているので、とてもわかりやすい。『絵抄』は、画注によって徒然草の内容をほぼ逐一説明してゆくが、絵の傍らにこのように、短い書き込みの言葉が入っているのが大きな特徴であり、絵と書き込みが相俟って注釈の機能を發揮しているのである。

第一段は、二面半にわたって、都合四場面が描かれ、それぞれの区切りは縦線によって示されている。この縦線による区切りは、徒然草の内容の場面転換に即しており、原文の段落構成の視覚化とも言える。ただし、先に触れたように、徒然草の第一段の原文には、増賀聖の例事と男性貴族の教養列挙の間には、絵画化が困難な人間の心のあり方についての部分もあったが、この部分の画注はない。このことは文学と絵画のそれぞれの表現性の相違から来ることであり、適切に描けない箇所が出てくるのは不可避であろう。けれども、これだけ詳しく絵画化

し、とりわけ、増賀聖の場面で、徒然草の原文には書かれていない増賀のエピソードを描いているような方法は、画注を通して、徒然草の文学世界の輪郭を広げているとも言えるのではないだろうか。冒頭の画注で承明門や紫宸殿を描き出していることも含めて、『絵抄』の啓蒙性と言えるのかも知れない。ちなみに、『絵抄』では、たとえば、第二十三段の画注のように、徒然草の原文には直接書かれていない宮中の建物の中にも含めて、配置図をその名称の書き込みとともに描く段もある。これなども、『絵抄』の啓蒙性と言えるのではないかと思う。【図版・3】

第一段の画注の考察を終わるにあたり、「友雪絵巻」と『なぐさみ草』、および『徒然草吟和抄』の第一段に触れておきたい。「友雪絵巻」は、内裏に参内する袈裟を付けた高僧、それを取り巻く人々、室内では貴族たちが酒を勧めたり、和琴を弾いたり、歌稿のようなものを手にしたり、筆で字を書いたり、拍子を取る人など、宮廷の情景が描かれている。『絵抄』ほど逐一本文に沿った書き方はされていないが、王朝時代の宮廷の雰囲気、百二十糎余りの長さで、たつぷりと美しい色彩で描かれている。ちなみに、「友雪絵巻」の絵は、本文の長さとの対応は余り見られないが、各々の絵は、三十糎足らずから一メートルを超えるものまでさまざまである。「友雪絵巻」の第一段に増賀の姿は画面に出ていないが、人々の視線が、向かって右の方に向けられ、あたかも増賀の突飛な姿を見た人々が盛んに噂話に興じているかのように描かれている。あるいは参内する僧は、『絵抄』の画注と響き合わせると慈恵僧正であろうか。

一方、『なぐさみ草』は、かなり長い第一段を酒宴の様子に絞って描く。盃を手にする者、扇で拍子を取る者、酔って片手を突いて顔を仰向けにしている者など五人の男性貴族が座敷に座っている。「声をかしくて拍子取り」から「下戸ならぬこそ男はよけれ」という言葉で締めくくられるまでの、徒然草第一段末尾部分を絵画化している。

『吟和抄』は、『絵抄』の一年前に刊行された、挿絵を三十五図含む徒然草注釈書であるが、第一段の挿絵は、『絵抄』の冒頭の画注とよく似ている。【図版・4】

門と建物、門外の人物たち、簾が巻き上げられた部屋で向き合って座る二人の貴族など、『吟和抄』と『絵抄』の構図には何らか関連性を感じられる。ただし、『吟和抄』の第一段の挿絵は、この一図だけであり、『絵抄』のように、内容の展開に即して描いてはいない。『吟和抄』の挿絵との類似はこの他にも、第七段の化野・鳥辺山の景色に、野犬と鳥が、描かれている点など、類似性が認められる

箇所もあるが、『吟和抄』の三十五図全体を通して、『絵抄』の画注が関連しているわけではない。いくつかの場面で共通性が見られるというに留まるのではあるが、『吟和抄』と『絵抄』は刊行が近いので、注目してみた。

次に第二段の画注の考察に進みたい。『絵抄』三丁表の画注欄左半分に立派な太鼓とその上に止まる鶏、そして建物の一部が描かれている。画注の中央に、徒然草第二段冒頭の原文「いにしへの聖の御代のまつりごと」という言葉が、書き入れられている。ただし、徒然草原文には、この画注の図柄に対応する表現はない。また、第二段を描いた「徒然絵」に、このような図柄は管見に入っていない。【図版・5】

なぜ『絵抄』はこのような描いたのだろうか。ここで参考になるのが、先に考察した、増賀聖の画注である。そこでは徒然草に描かれていなくとも、各種の注釈書や、一般に知られている有名な挿話を取り込んで描く方法が採られていた。そこで、第二段についての諸注を読めると、最初の徒然草注釈書である『徒然草寿命院抄』ですでに、『尚書帝範崇儉篇』を引いて、「茅茨剪らず」という言葉が出てくるし、その後の諸注でもこの箇所は踏襲されている。画注の左側の建物の草葺き屋根が、まさに切り揃えない質素な造りであるし、柱も削られていないような描き方になっている。また、太鼓と鶏の取り合わせは、「諫鼓鶏」といわれる故事で、聖代の象徴である。『和漢朗詠集』下・帝王にも、小野国風が詠んだ「諫鼓苔深うして鳥驚かず」という詩句が収められている、古代中国の堯・舜・禹の時代には、人々が政治を諫めるために置かれた「諫めの太鼓」が、誰も打つ者がいないほど善政が行われ、鳥（鶏）が止まり木のようにしていたことを絵画化している。「茅茨剪らず」にしても「諫鼓鶏」にしても、これらの図柄が第二段で使われることは、「徒然絵」において非常に珍しく、管見に入っていない。『絵抄』の独自性であり、このようなところにも、徒然草の本文の背景となるさまざまな事柄を、画注として活用しながら、幅広く徒然草の世界を解説していることが明らかである。

第二段の画注は、次頁の三丁裏の画注欄にも描かれている。

ここには、徒然草第二段の原文にある「衣冠より馬・車に至るまで、有るに従ひて用ゐよ。美麗を求むる事勿れ」が、冠・馬・牛車の絵で示されている。この画注は図柄がすぐにわかるので、文字の書き入れはない。『なぐさみ草』の第二段の挿絵は、先の太鼓と建物はなく、室内に冠、その外に牛車と馬が描かれているだけである。『なぐさみ草』は、各段一図の挿絵であり、その構図は、緻密に書き込むことをせず、描く対象を絞り込んでいることが、『絵抄』と対比すると、

よくわかる。

ところで『絵抄』では冠の横に、格子縞の布を畳んだようなものが置かれている。このようなものが描かれているのは第二段の徒然絵では珍しい。『なぐさみ草』の挿絵にも、この布のようなものは描かれていない。それに対して『絵抄』は、徒然草に書かれている内容をなるべく絵画化して示すという方法を採用していることが、ここでもよくわかるのだが、本文に「衣冠より」とあることから、「冠と衣服」の両方を描いたとも解釈できるし、徒然草第二段の原文末尾に、「公の奉り物」すなわち、天皇のお召し物は、質素なものがよいという順徳院のお言葉が引用されていることも含んで、絵画化した可能性もある。いずれにしても、『絵抄』における画注の詳しさを感じさせる構図である。

「友雪絵巻」は、第二段を、紫宸殿の簀の子に跪いて頭を垂れる上流貴族と武官二人によって描き、理想の政治のあり方を象徴的に描く。『吟和抄』には、第二段の挿絵はない。

以上ここまで、『絵抄』の第二段までの画注を見てきた。『絵抄』の画注の特徴として、第一に徒然草の本文の記述に沿って、最大限絵画化しようとしていること、第二に本文に直接書かれていなくとも、諸注などによって徒然草の内容を補うようにして画注を施していること、第三に画注は絵に徒然草本文からの短い言葉をそえることによって確実に図柄の説明をしていること、第四に『なぐさみ草』『吟和抄』など、先行する挿絵入りの注釈書と共通する画面構成が窺われることが挙げられる。

三 画注欄の分割法から見た『徒然草絵抄』の特徴

ところで、『絵抄』の画注欄は、章段の長さ、および章段内での場面展開に対応して、途中に縦線を入れて、いくつかに分割される場合がある。特に、ある一段の画注が、複数の場面として描かれている場合は、『絵抄』における徒然草の内容理解の反映として、注目すべきであろう。すなわち、徒然草の各段をさらにいくつかの段落に分けることは、近代以前には、ほとんど行われなかったからである。けれども、まさにその点に視点を据えた注釈書が、北村季吟の『徒然草文段抄』だったわけで、季吟は徒然草の各段をさらに複数の節に分けることの意義を次のようにみずから述べている。

凡此及紙の段々に、又こまかに文段を別ちて、或は六節、或は三節、などしるせる事は、未だ先達の説をも承らず。偏に愚意にまかせて其憚りなきに

しあらねど、ただ段々の本意をよく明らめ、且初心の見安からん為也。猶あやまりもおほかるべけれど、しばらくわかち試て、すなはち此抄の名にも用ひ侍り。

つまり、徒然草の各段の内容をよく理解するための工夫であり、初心者にも、一目でわかりやすくするためであるという。この方法論をもって、全体を貫いていることから、書名としたと明言している。北村季吟は、段落分けの重要性はつきりと指摘したのである。この方針は、『文段抄』以後の近世期の徒然草注釈書で踏襲されることはなかったが、近代になると、散文における段落分けは、ごく普通に行われて、現代人の感覚からは、もはや当たり前のことになっている。

『絵抄』における画注が、往々にして一段の中で複数あるのは、季吟言う所の「こまかに文段を別ちて、或は六節、或は三節、などしるせる事」に相当しているとしてよいのではないだろうか。『絵抄』が、『なぐさみ草』のように一段一図の挿絵とせずに、本文を逐一描く際に、画注欄を分割していることの意味は、徒然草の内容理解の明確化・可視化として、注目すべきであろう。

しかも、『絵抄』の画注欄は、縦線で分割されるだけでなく、斜めの波線によって分割されている場合もある。『絵抄』における画注欄の分割法が示しているメッセージを、考察してみよう。

《画注欄が縦線で分割されている場合》

- a 一面一図……挿絵スペースの横幅全体が、一図で描かれているもの。
- b 一面等分・二図……画注欄が、縦線によって二等分されて、二図入っているもの。
- c 一面大小・二図……画注欄が、縦線によって、大小二図に分かれているもの。
- d 一面等分・三図……画注欄が、三分分されて、三図入っているもの。
- e 一面大小・三図……画注欄が、三分分されて、大きさが異なるもの。
- f 一面等分・四図……画注欄が、四分分されて、四図入っているもの。
- g 一面等分・六図……画注欄が、六等分されて、六図入っているもの。

『絵抄』で画注欄があるのは、上巻が二丁表から六十三丁裏までの、合計百二十四面。下巻が一丁表から五十丁裏までの、合計百面。上下合わせると、二百一十四面である。このうち、画注欄に縦線が入らずに、横長の一図で描かれているのが、上巻で八十八面、下巻五十一面。上下合わせて、百三十九面にわたる。こ

ここでは、画注の分割数を挙げるにとどめたが、多分割されているものは、以下の通りである。巻・丁、および現行の章段を付した。

この他に、一図に二段分を描く場合も稀にある。第四百十七・百四十八段（下・九丁表）がその例である。【図版・6】

【多分割の画注欄】

- ① 上・九丁表。一面を三等分し、第十六段・第十七段・第十八段を描く。【図版・7】
- ② 上・三十五丁裏、四分分割（第七十二段の前半四項目を一つずつ描く）
- ③ 上・三十八丁表、三分分割（第七十七・七十八・七十九段の三分分）【図版・8】
- ④ 上・四十六丁裏、六分割（第九十七段の項目すべてを入れる）

【上巻における波線で分割されている画注欄】

- ① 上・十二丁表（第十九段、大晦日から元旦の場面）
- ② 上・十六丁表（第三十段、仏事とその果て）
- ③ 上・二十六丁表（第五十三段、鼎被りの舞と医師宅）
- ④ 上・二十六丁裏（第五十三段、帰宅と鼎抜き）
- ⑤ 上・三十丁表（第六十段、盛親僧都の談義と病氣）、ただし、二重波線。
- ⑥ 上・三十丁裏（第六十段、盛親の相続としるるり）、ただし、二重波線。
- ⑦ 上・三十一丁表（第六十段、饗膳と熟睡）、ただし、二重波線。
- ⑧ 上・四十丁表（第八十三段、竹林院と洞院）、ただし、二重波線。
- ⑨ 上・四十一裏（第八十七段、出発前と山中）

以上の章段に波線が付いているのだが、これらの段の本文を読み比べてみると、ひとつの共通性があることに気づかされる。それは、これらの箇所が、時間的に一連の場面として書かれていることである。すなわち、第十九段に典型的に現れていることだが、一年の季節の移り変わりを描く第十九段は、十丁表から十二丁表まで、都合五面が費やされて詳しく画注が付いているが、十一丁裏までの四面は、画注欄に区切りがない。一面の中で本文に登場する、多彩な植物や景物が高密度で描かれるのだが、十二丁表だけが、波線で区切られている。徒然草の原文でも、ここは大晦日から元旦への時間の推移が連続性として捉えられている箇所であることの反映を波線で表示したのではないか。【図版・9】

また、第五十三段の仁和寺の法師が宴会の席で鼎を被って踊ったが、いざ抜こうとすると抜けず、京都の医師の所に行くが、埒が明かない。【図版・10】しかたなく、再び仁和寺に戻って、思い切って引き抜いたが大怪我をしたという話である。第五十三段は、スピーディーでドラマティックな場面展開が、徒然草の中でも際立つ段である。その緊密な連続性を波線によって、ここも示していると考えられる。

ただし、二重波線の場合は、波線の段と比べると、徒然草の内容展開が、連続性ではなく、並列的であるので、このような場面の展開の違いをよく見極めて、波線と二重波線で、区別して描いていると思われる。もしそうだとすれば、『絵抄』の画注は、徒然草の内容をかなりよく読み込んで、描き分けていることになる。なお、下巻にも波線の入った画注があるが、今述べたような、時間の連続性を示しているという特徴は、希薄であった¹²⁾。

『絵抄』の画注は、一見すると、素朴なミニチュア画のような親しみを感じさせる画風であり、人物や動物の描き方にもおかしみが漂う。けれども、徒然草の内容と詳しく照らし合わせて見てゆくと、実によく内容を理解しながら描き切っていると言つてよいのではないだろうか。

ところで、『絵抄』は、ほとんどの段にわたり、画注欄に画注が付いているが、ごく短い段などには付かずに、その前後の段の画注によって、スペースが占められている場合がある。『絵抄』における画注なしの章段は、以下の通りである。

第四段・第二十段・第二十二段・第四十七段・第八十六段・第九十九段・第一百七段・第四百四十段・第六百六十一段・第八百八十七段・第九百八十九段・第二百二十五段・第二百八段・第二百二十二段・第二百二十三段・第二百二十七段・第二百二十九段・第二百三十三段・第二百四十一段・第二百四十二段（以上、合計二十二章段）

このように見てくると、徒然草全体の章段数が序段を含めて二百四十四段であるから、挿絵がない段も約一割にのぼることになり、逆に九割の章段に画注が付いていることになる。徒然草に最初に挿絵が付いた『なぐさみ草』では、挿絵数が合計百五十七図にのぼり非常に多いのであるが、それでも、徒然草全体の約三分の二であるから、『絵抄』の画注が二百二十二段についているのが、いかに多いかと言うことである。しかし、これとても、『絵抄』に到るまでの徒然草注釈書の蓄積があつてこそ可能となつたことであり、徒然草の原文だけでは、いわゆる「絵にならんない」段も、各種の注釈書ですでに、語注や出典研究が成されてきたことを反映して絵画化されているのである。次に、『絵抄』における先行

注釈書との関わりについて考察したい。

四 『徒然草絵抄』の特徴的な画注

『絵抄』の画注の描き方は多彩であり、その方法論を十分にはまだ分類し切れていないので、今は、『絵抄』の冒頭部から順に、特徴的な段に注目してゆきたい。

第七段の徒然絵は、一般に化野・鳥部山の光景を一図にまとめて描く。けれども『絵抄』では、三図に分けて描く(上・四丁裏)。化野・鳥部山・蜻蛉と蟬である。とりわけ、徒然草第七段で、蜻蛉と蟬のはかない命を書いた箇所を、絵画化しているのは珍しい。水辺に二匹の蜻蛉が飛び交い、松の幹に蟬が一匹止まっている。ここまで描いているのは、できる限り徒然草の本文を視覚化しようとする熱意の表れであろう。【図版・11】

ちなみに、第四十四段の画注でも、「虫の音かごとがましく」という表現を捉えて、草叢に虫が描かれているし、第百九段は、高名の本登りと弟子を描くことが定番であるが、『絵抄』は、この段の末尾に出てくる蹴鞠の失敗の話も画注に入れ、第百九段の詳しい絵画化となっている。

第十四段は、兼好の和歌論が書かれている段で、『なぐさみ草』では、一図の中に、糸を紡ぐ女と、束ねた柴を担ぐ男、そして二頭の猪が描かれる。これは、第十四段冒頭の「あやしの賤・山賤の仕業」「ふす猪の床」という言葉の絵画化で、第十四段の徒然絵の定番となっている。『絵抄』では、これに加えて、この段の後半に書かれている、和歌の「衆議判」と、『梁塵秘抄』のことも画注にしている。画注には立派な門構えの家に、荷を積んだ馬が到着した図に、「梁塵秘抄」の野曲のことは禁中へみつぎ物を国々よりはこぶ」「まご歌さいばら」とある。ただし、徒然草の本文には『梁塵秘抄』の野曲の言葉こそ、また、哀れなる事は多かれ」とあるだけで、貢物や馬子歌のことは直接には出てこない。『絵抄』は、『徒然草諸抄大成』にも出てくる『徒然草大全』のこの部分の注釈や『徒然草直解』などの注釈を参照して描いたのではないだろうか。【図版・12】

第三十八段は世間の価値観を批判する段で、『なぐさみ草』の挿絵は、「黄金は山に捨て、玉は淵に投ぐへし」の部分を一図に描き、これが定番であるが、『絵抄』は、「いみじかりし賢人聖人」の箇所にも画注を付けて、顔回と蘇武を描くのは珍しい。

また、図柄の珍しさでは、第四十段の栗ばかり食べていた娘の話は、『なぐさ

み草』のように、そのことを絵画化することが多いが、『絵抄』は、酒肴や反物などを描き結納を願う場面になっている。

第百二十一一段の画注は、「生を苦しめて、目を喜ばしむるは、桀紂が心なり」の画注を付けて、暴虐を描く。『野槌』の注に、二例書かれているが、『絵抄』の方が詳しい。

第百二十八段は、まず最初に、上皇に寵愛されていた臣下が、鷹の餌のために犬の足を切っていたのを見た、という讒言があり、それを聞いて上皇が悲しみ憎んだことが書かれている。『なぐさみ草』の挿絵は、鷹を手にした貴族が下部に何か言いつけているのを、堀越しに見ているもう一人の貴族の姿という構図で、挿絵はこの部分を描いた一図のみである。「友雪絵巻」も、絵の右側に鷹を手にした人物、左側に簾の中の上皇に注進する人物の姿を描き、『なぐさみ草』と同様、第百二十八段の前半を絵画化している。

けれども、この段の後半は、その話を敷衍して、生物愛護の大切さを述べており、徒然草の原文に「万の鳥・獸、小さき虫までも、心を留めてありさまを見るに、子を思ひ、親を懐かしくし、夫婦を伴ひ、嫉み、怒り、欲多く、身を愛し、命を惜しめる事、偏に愚痴なる故に、人よりも勝りて甚だし」という詳しい記述がある。『絵抄』の画注は、この部分も逐一絵画化して、具体的に動物の生態を描き、非常に珍しい。【図版・13】

なぜ『絵抄』がここまで詳しい画注を描けたかと言えば、ここもやはり、先行する注釈書の記述によっているからである。たとえば『野槌』では、徒然草原文を「万の鳥獸ちいさきむしまでも」と切り出して、この部分に対して、『莊子』の齊物論などを引きながら、動物たちの生態に人間同様の喜怒哀楽があることを「いきとしいけるもの、いづれか此の心なからん」と解説している。

『絵抄』の画注は、『野槌』の注釈で言えば、「夜鶴の子を憶ひ」「鳥の哺をかへし」「同宿の鴛鴦」「螽斯は、妬忌せず」「蟪蛄いかりて斧をたのむ」などの箇所を絵画化したのである。さらに画注に書き添えた言葉では「螽斯」という難解な表記ではなく、「いなご」と表記するなどの配慮もあり、徒然草注釈書をさらに読み砕いてわかりやすく示している。動物たちや虫たちの生態を、数多く描いたこの箇所の画注は、一見するとまるで子ども向けの絵本のようであるが、膨大な書物からの知識によって林羅山が博引傍証した『野槌』の注釈世界を、さらに一層わかりやすい画注というスタイルで、多くの人々に提供した意義はまことに大きいと言えよう。

『徒然草絵抄』の下巻にも、先行する徒然草注釈書や各種の文学資料によって、

徒然草の原文自体にはない画注を付けている段がある。他の徒然絵には見られない珍しいものに絞っていくつか挙げてみよう。第百三十九段「家のありたき木は」に、かつて八重桜は奈良にしかなかったのに、この頃は奈良以外にも多くなつたと書いている箇所がある。ただし、このことに関して徒然草の原文では故事については触れていない。けれども『絵抄』では、奈良の八重桜を車に乗せて運ぶ人々と、それを阻止しようとする僧兵たちという構図の画注である。【図版・14】

これは、徒然草注釈書には見られないようであるが、『沙石集』巻七の四や『源平盛衰記』などに書かれている故事によると思われる。上東門院が召した奈良の八重桜を奈良法師たちが止めたという。

第百五十段は、努力してその道の専門家になることを述べた段である。『絵抄』の画注は、一面を三等分して三人の僧侶を描く。これらの僧侶のことは徒然草には書かれていないが、『野槌』に、善珠・明詮・摺り針の故事が書かれているのを絵画化している。なお「友雪絵巻」でも第百五十段の絵に、明詮と摺り針の二つの故事が描かれている。

第百六十八段は、専門家のあり方を問う段である。その中に、「今は忘れにけりと言ひてありなん」とある。『絵抄』の画注で、頼朝と西行が対座する場面になっているが、この二人のことは徒然草には直接には出てこない。けれども、この箇所の諸注で、たとえば『徒然草諸抄大成』に引く『徒然草参考』では、『本朝遼史』の西行小伝を典拠としてあげている。そこに頼朝との問答のことが出ている。【図版・15】

第百九十四段は嘘をめぐる考察が書かれている段である。『絵抄』の画注は、徒然草には直接書かれていない中国の故事が示されている。これも、『野槌』に「すなほにまことと思ひて」の原文の注に、子産のこと、「又いささか覺束なく」の注に狐が疑うこと、「又すいし出して」の注に犬の猶予、すなわち、心がさだまらない喩えが書かれていることを絵画化したのである。【図版・16】

この他にも、『野槌』の注を画注としている段に、第二百九段の「人の田を論ずる者」で『世説新語』の兄弟の故事を描いたり、第二百十一段で犬寺のことを描いたりしている。『絵抄』の画注で、徒然草原文に出ていないことを描く場合に、『野槌』が大いに参照されている。しかし、そのことは『野槌』に限ることではなく、『なぐさみ草』『文段抄』『吟和抄』などとも関わっている。『絵抄』が刊行された元禄時代までに、徒然草注釈書の蓄積があったことの証しでもある。

おわりに

『絵抄』の画注に焦点を当てて、その注釈態度を考察してきた。『絵抄』は、徒然草の多くの章段に詳しい画注を付けている。一段一図に限定せずに、徒然草の表現に沿って、いくつもの場面を描く段も多かった。その際に、原文に忠実に描いたり、原文にないことも各種の注釈書や、よく知られた和漢の故事など使いながら画注として描き出した。

このような『絵抄』の視覚化によって、徒然草の文学世界のさまざまな側面が明確に伝わる。描かれた図柄自体は当時の風俗画としての要素も漂うが、有職故実や王朝時代以来の宮廷の雰囲気にも触れられるような配慮が見られ、宮廷人たちの姿や儀式、季節の行事なども、読者たちに徒然草への親しみとともに、古典文学への理解を深めたことだろう。徒然草には『伊勢物語』や『源氏物語』のことも摂取されており、そのようなことを明確に示す画注もある。最後に第二百四十段の画注を掲げて、そこに描かれた伊勢・源氏の世界と響き合わせながら徒然草を読んだ、元禄時代の読者に思いを馳せたい。【図版・17】

徒然草も終わり近く、恋愛の情趣について書いた第二百四十段の「梅の花、香ばしき夜の、朧月に佇み、御垣が原の露、分け出でん有明の空」という表現の背後には、『伊勢物語』第四段や『源氏物語』の柏木と女三宮のことが、兼好の心に揺曳していたのではないかと、諸注の読み方が画注で示されており、向かって右側の図が、『伊勢物語』、左側の画注が垣間見する柏木を描く。現代に至るまで、広く「教養古典」として、日本文学に大きな役割を果たしてきた徒然草を、注釈書に焦点を当てて考察することの意義は大きいと言えよう。

注

- (1) 拙稿「徒然草吟和抄」の注釈態度」(『放送大学研究年報』第三十二号、平成二十六年)
- (2) 齋藤彰「徒然草の近世刊本・注釈書書目」(齋藤彰『徒然草の研究』(資料編七)所収、風間書房、一九九八年) 参照。近世期における徒然草の刊本と注釈書が百種、刊行年代順に掲載されている。
- (3) たとえば、特別展図録『兼好と徒然草』(神奈川県立金沢文庫編集発行、平成六年) など。
- (4) 『徒然草 美術で楽しむ古典文学』(サントリ美術館、二〇一四年) に、海北友雪

『徒然草絵巻』全二十巻の全図が掲載されているので、同図録を参照して、考察した。なお、絵画の作品名は、二重かき括弧ではなく、一重かき括弧を使用することである。

(5) 吉澤貞人著『徒然草古註釋大成』（勉誠社、平成八年）所収の『なぐさみ草』。本書には『なぐさみ草』の挿絵も全図付いているので、本稿はこれによった。なお、『野槌』も本書を参照した。

(6) 本稿で『吟和抄』に言及したり、挿絵を掲載する時は、架蔵本『吟和抄』による。

(7) 『徒然草絵抄』に関する先行研究として、大久保順子『徒然草』近世的享受の一面——艸田斎寸木子三徑『つれづれ草絵抄』序説——（福岡女子大学文学部紀要「文藝と思想」第六五号、二〇〇一年二月）、齋藤彰『徒然草版本の挿絵（四）』（『学苑』七四五号）以下、七四七号に（五）、七五〇号に（六）、七五一号に（七）がある。

(8) この点については、注4図録に収録されている拙稿「響き合い、映じ合う『徒然草』」でも述べた。

(9) 『徒然絵』とは、「源氏絵」「伊勢絵」等の呼称に倣って、徒然草を描いた絵画を総称する言葉として、私に命名した。詳しくは、拙著『徒然草文化圏の生成と展開』（笠間書院、二〇〇九年）の第四部「徒然絵の誕生と展開」に収めた四編の拙稿、特に「徒然絵の諸相」（初出は、『放送大学研究年報』第二十二号「描かれた徒然草」、

平成十七年）参照。この論文で、『徒然草絵抄』についても、二九五頁から二九六頁で簡単に触れた。

(10) 拙稿『徒然草句解』の注釈書態度——巻之一を中心に——（『放送大学研究年報』第三十一号、平成二十五年）参照。

(11) 北村季吟古註釋集成18『徒然草文段鈔上』（新典社、昭和五十四年）の影印本による。

(12) 下・十一丁表（第百五十四段、連続性ではなく、場面転換）、下・十六丁裏（第百七十一段、ここも連続性ではなく、列挙例示）、下・二十丁裏（第百七十五段、ここも列挙例示）、下・二十五丁表（百八十八段、場面転換であり、時間の連続ではない。ただし二重波線、下・二十七丁表裏（第百九十段、ただし、画注自体は列挙例示であり、時間の連続ではない）、下・三十三丁裏から三十四丁表（第二百一十一段、波線というよりゆるやかな曲線による区切りであり、内容的にも、この段は列挙型である。波線による時間の連続性を示すものではないと考えられるが、縦線による分割とも多少異なるので、ここに挙げておいた）。このように下巻の波線部、およびそれに類する区切りの入った段を見てゆくと、上巻におけるほど、明確に時間の連続性をあらわすものとしての波線分割は、見られなくなっている。そこから逆に、徒然草の前半部と後半部での書き方の変化があるのかどうかについては、今後の課題としたい。

(13) 注8論文でも、この点について述べた。

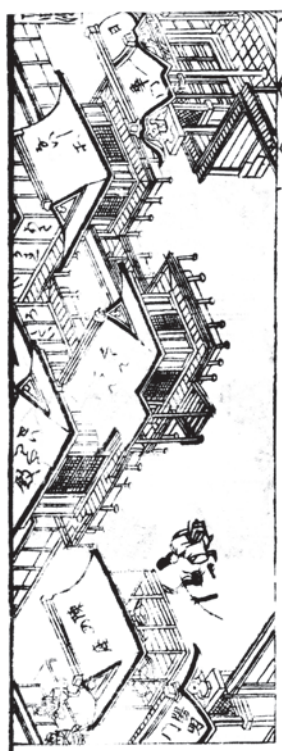
（二〇一五年十月二十九日受理）



(図版 4)



(図版 1)



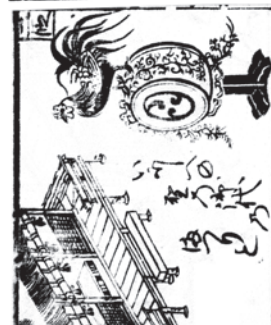
(図版 3)



(図版 2)



(図版 5)

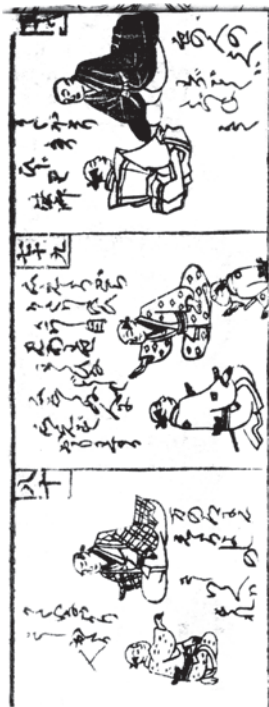




(図版 6)



(図版 7)



(図版 8)



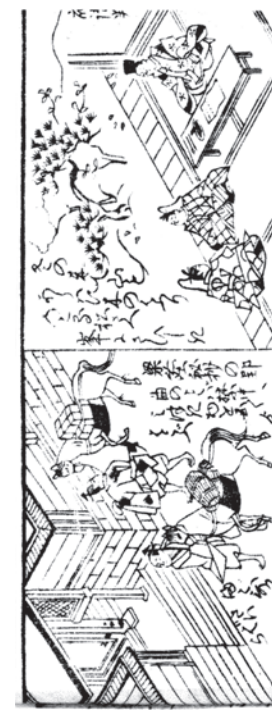
(図版 9)



(図版 10)



(図版 11)



(図版 12)



(図版13)



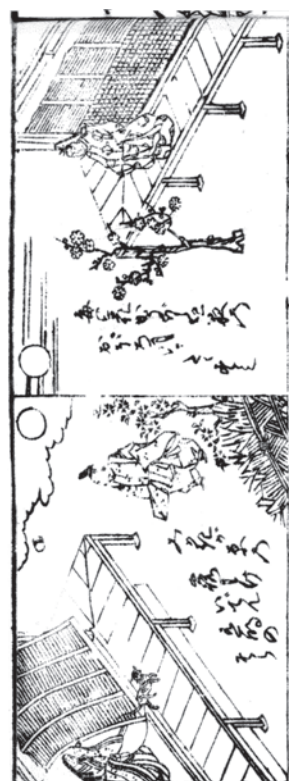
(図版15)



(図版14)



(図版16)



(図版17)

The Method of *Tsurezuregusa-esho* as a Commentary

Yuko SHIMAUCHI

ABSTRACT

This paper focuses on *Tsurezuregusa-esho* (徒然草絵抄、published in 1691) for the purpose of elucidating its method as a commentary.

Tsurezuregusa-esho is a book of an unique style of annotation. Each page contains twelve lines of the *Tsurezuregusa* text. In the upper end of the pages are inserted illustrations by Namura Johaku (苗村丈伯) which describe visually the text just below. Longer chapters have many illustrations so that the development of their contents are followed by numerous pictures. It is remarkable that these pictures minutely describe nearly the whole of *Tsurezuregusa* text except very short chapters consisting of only a few lines.

Although some of the editions of *Tsurezuregusa* published in the Edo era contain illustrations, they contain much fewer pictures than *Tsurezuregusa-esho*, their chapters being rarely illustrated by more than one pictures. While the other commentaries on *Tsurezuregusa* published in the Edo era try to elucidate the text by verbal annotations and contextual explanations, *Tsurezuregusa-esho* contains no verbal explanations.

This paper aims at considering the way the author of *Tsurezuregusa-esho* understood *Tsurezuregusa* and what he wished to convey to the reader.