

序章 絵の表現に「なぜ」を追求する

美術作品をいかに解釈するか。中世の絵画を対象とて言うならば様々な方法がある。

その作品を描いた絵師の様式を分析する方法。絵の中のモチーフの象徴的意味を考えていく方法。ある主題が、他の同類の絵ではいかに表現されているのかを比較し、その主題の系譜の中で特徴を捉える方法。絵の特徴を、絵師や注文主が置かれていた状況や、その時代や社会の様相と関連づけて語る方法。さらには、作品を注文し享受した者の立場から、その理想や願望の表出として作品を解釈する方法もある。これらの方法は、それぞれ別々のものとしてあるのではない。作品解釈は、それらを重ねて多角的に行われている。

本書においてもこれらの方法を複合させて解釈を導いていきたいのだが、本書で目指したいことを端的に言うならば、次のようになる。

ある解釈を行うことによつて、その作品の見せる表情が、生き生きと意味をもつて受け止められるようになるような読みを提示すること、である。ある作品においては、その作品ならではの表現がなされている。その作品固有の表現が「なぜ」行われたのか。誰が、何のために作り、その作品がどのような場で見られたと想定するならば、その表現が意味のあるものとなるのか。そのような「なぜ」に答えられる解釈を行いたいのである。

絵は、言葉とは異なる表現媒体であり、言葉のように何かを明確に表すことができない分、そこに単線的では

ない意味やニュアンスが盛り込まれ、制作者側の込めた意味や思いを伝えている。絵を見る我々にもそれは漠然と受け止められる。しかし絵という媒体から漠然と受け止めたものを、言語化し、説得力を持つ形で意味づけ、歴史の中に位置づけていくことは、容易なことではない。それをどれほど懸命に行っても、一つの正解に辿りつけるわけではないであろうし、絵の読みにそもそも一つの正解があるわけでもない。しかし、絵が発するニュアンスを可能な限り鋭敏に受け止め、それをよりの確に語り、絵の意味を拓いてゆくことができるような解釈を行うことを目指したい。それが、その作品や作品を作った人々に寄り添うことになると考えるからである。

作品を作ったのは、今を生きる「私」とは異なる人々である。別の時代に生きた、身分も、経済状況も、家族構成も、あるいは性別も、社会のシステムも、価値観も、差し迫っている問題も、異なる人々である。今、美術作品と呼ばれるようなものが作られたのは、そこに、その人々の何らかの思いが託されたからであろう。その思いはしかし、崇高な理想や願望である場合もあれば、他者を支配しようとする欲望である場合も、身に迫る危険に対する恐怖や、対立している者への敵対感情である場合もあろう。それらが複合している場合もある。そのため美術作品には、何かが理想的に尊厳をもつて表されもすれば、何かが見下されるように侮蔑的に描かれたりもする。その様々な表情を見逃さず、作品の細部を観察すると同時に全体を見てその特徴を捉えたい。そして、どのような社会の中で、どのような立場にあった、どのような問題に直面していた人がその作品を作ったのか、それらを表現の特徴と関連させて考え、表現の意味に迫りたい。それが、他の時代、社会、立場を生きた人が作った作品に、美術史研究者としての私が少しでも近づきうる方法だと考えるからである。

絵の表現に「なぜ」を追求する

ある作品で「なぜ」そのような表現がなされているのか。筆者はこれまでも、そのような「なぜ」に答えよ

うと研究を進めてきた。

たとえば、「桑実寺縁起絵巻」では、十六世紀という時代にあつては珍しいほどの、遠近感を巧みに表した景觀表現がなされている。詞書に語られる葉師如来の飛来を描く背景の景色というだけでは説明しきれないような景觀表現がなされているのである。なぜ、そのような景觀表現がなされたのか。その表現の素晴らしさゆえに、その疑問は大きかった。その景觀表現が、桑実寺付近から見える実際の景色を写すように描くものであることがわかった後も、それを「写実的」であるという用語で済ませるのではなく、誰にとつて、なぜ、この景觀表現が必要であつたのかを知りたいと、考察を進めた「1」。

サントリー美術館蔵「酒伝童子絵巻」では、鬼の酒伝童子に捉えられた女性たちを助けに行つたはずの武士が、鬼に言われるまま女性の足の肉を食べるところが、手で肉をつまみ上げ口に入れるという形で描かれている。ヒーローであるはずの武士が野蠻とも言えるような行為を行つているところが、なぜ、この絵巻では大きく描かれたのだろう。武士たちの顔の表情が、画一的とも言えるような冷淡な表情に描かれているのも疑問であり、それらを端緒として研究を進めていった「2」。

「日本美術史」の中では、個々の作品はその体系を構築する要素としての位置が与えられている。そのため研究においても、絵の主題や意味を追求することよりも、制作された時代や絵師を特定していくことが重要視されてきた。それは「日本美術史」という体系自体が、明治期に日本のナショナルアイデンティティを見せるものとして作られたという成立事情にもよっている。日本美術史の最初の概説書は、一九〇〇年のパリ万国博覧会のために編纂されたフランス語版の *Histoire de l'art du Japon* であつた。日本美術史が構築されたのは、日本が独自の文化を持つ国であることを諸外国にアピールして一等国の仲間入りをするためであり、また、天皇家の権威を高めて国民の一体感を高めるためであつた。その体系の構築のために、明治二十一年（一八八八）に全国に散らばる

古美術の本格的な調査が始められ、美術の模範、歴史の資料として国家にとって重要か否かという基準のもとに個々の作品は十段階の等級に分けて登録され、美術史という流れの中に位置づけられていった³。国家⇨権力者の側に立った物差しによって、各作品はランクを分けられ、美術史という単線的な時間軸の中に配置されていたのである。

「日本美術史」は、そのような成立事情を持つている。今日においても、美術を国の華として扱うシステムに揺るぎはなく、日本美術の素晴らしさを語ることにためらいを持つ人は少ない。本書においては、しかしながらそのような「日本美術史」を維持し補強するためではなく、作品そのものに向き合い、その作品固有の表現に対してわき上がる「なぜ」という疑問に応えられるような解釈を行っていきたいのである。

その「なぜ」は、「ぎらつき」という言葉にも置き換えられるだろう。歴史人類学者の長谷川まゆ帆氏は、史料の読み方について論じる中で、「ぎらつき」という言葉を使って以下のことを述べている⁴。

予めわかっている見方や観念的な理念、思想の枠組みに、ピッタリと合う素材だけを切り取ってきて、都合よく並べて見せる、というのではなく、既存の理論やイメージ、支配的な見方からはみ出していくもの、隠されてきたもの、見えなくなっているものに、繊細な眼を向けながら、対象との対話によって引き出される新しい意味を創造していくこと、そこに歴史学のほんとうの醍醐味があります。それは「個別性」という歴史の中の「ぎらつき」を回避することなく、対象そのものが発する特殊な輝きや不協和音を敏感にキャッチしていくことであり、またその上で、それらが有する集合的な社会との絆・結びつきを、幅広い視野の中に位置づけて理解していこうとすることでもあります。

長谷川氏も、既存の思想の枠組みに資するものとして史料を使うのではなく、むしろそこからはみ出していくものに目を向け、対象との対話によって、対象の特殊な輝きをキャッチし、対象から新しい意味を引き出していくようにしている。そうすることにより、史料と社会との関係が新たに覚えてくる、としている。

歴史学などの研究分野においては、西洋白人男性およびそれに準ずる者が作ってきた近代の思想の枠組みを見直し、彼らがその主体性を確立するために抑圧し排除してきた様々な他者、すなわち非西洋、女性、被差別民、病者、子ども等に目を向け、掬い上げる研究が行われてきている。被抑圧者の側に立った思考が模索され、権力者が書き記すが故に残される歴史史料の上には現れない様々なもの、たとえば、文字を持たない民衆の、あるいは女性の、習慣や言い伝え、言葉を発することさえできなかった者の思い、あるいは、「正統」な歴史学が扱わないような素材なども、研究の対象とされるようになっていく。それらに目を向けるならば、あるいはこれまで研究対象とされてきた史料に対しても、それらを見出したのと同じような別の目を向けるならば、「新しい意味の創造」となるような解釈が可能となる、ということを経験したのと同様、長谷川氏は言っているのではないか。その「新しい意味の創造」とは、好き勝手に意味を作り上げることではないだろう。権力を持つて都合よく体系を作る側からではなく、対象のあり様を繊細な目で見て、対話をするように、その史料が書かれた状況に近づくと、思考しようという姿勢を研究する側が持つならば、史料は新たな側面を見せ、その新しい意味を捉えることが可能となる、ということを行っているのではないかと推測する。

史料はそれを研究する側の姿勢次第で、新たな側面を見せるのだという議論からは、ジェンダー理論から導きだされた「行為体」という概念を使って、史料への新たな対峙の仕方を提示した千野香織氏の論も想起される⁵。千野氏は、「私たちは「行為を遂行すること」performativityによって形成される」という考え方を示し、「あらかじめ存在する絶対的な「主体」などない」、「客観的な「主体」が、客観的な「史料」を研究することな

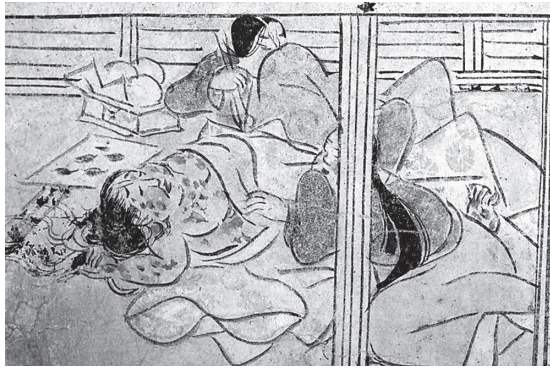


図1 粉河寺縁起絵巻 第3段 粉河寺蔵

娘は、このように、体に病の症状(赤い斑点)を付せられ、胸もはだけて描かれ、侍女にさえ笑われている。この女性の姿は、病であるが故の当然の姿であるとは言えない。それはその姿が、他の絵に表現される病の女性とは大きく異なっているからである。他の絵においては、病であってもその症状は付さず、体もはだけずに描くものがほとんどなのである。ここで他のいくつかの中世の絵巻における病の女性の表現と比較し、この女性の姿が特異であることを確認したい。

最初に「桑実寺縁起絵巻」(一五三二年)を見てみよう。この絵巻には、病に伏せる天智天皇の娘、阿閉姫の姿が描かれている。詞書には「都に五種の霊病」が起り、阿閉姫も「宿霧に侵され」たと書かれている。しか

ど、ありえない」とし、私たちの研究は、表象からの働きかけに依って行われ、また私たちが行う研究によって表象の新たな意味が構築され、表象も新たな「行為体」となる、としている。研究する我々も表象も、相互に働きかけ、働きかけられることで、新たな行為体へと変化するのだと言う。すなわち、既存の観念に捉われず、変化し得る自分が対象と向き合うならば、対象は新たな意味を出現させる、ということであろう。

これらの思考に励まされ、そしてもちろんこれらの思考が依拠している知の諸理論の恩恵に与って、私も本書において三つの絵巻作品を取り上げ、各作品と対話をしながら、新たな読みを創造していきたいと思う。

本書で取り上げるのは、「粉河寺縁起絵巻」と「信貴山縁起絵巻」、そして「掃墨物語絵巻」である。

本書でこの三つの絵巻作品を取り上げるのは、この三つの絵巻に描かれる女性像が、それぞれの絵巻全体の解釈と関わるような「ざらつき」を、すなわち、「なぜ」このように表現されているのかと疑問に思えるような様相を、見せているからである。これらの絵巻では女性が重要な役割を果たしているにもかかわらず、これまでの解釈の中では表象としてのその重要性が見過ごされてきた。後で述べるように、女性像は絵の意味を読み解く際の鍵となりうる。本書では三つの絵巻の中の女性像に焦点を当て、それを起点として、それぞれの絵巻全体を新たに読み直すことを試みることにしたい。

では各作品の女性像にある「ざらつき」とは、どのようなものなのか。その例として、第一章で取り上げる「粉河寺縁起絵巻」の中の女性の表現について、まずは述べていくことにしよう。

「粉河寺縁起絵巻」の女性像に見る「ざらつき」

「粉河寺縁起絵巻」は、和歌山県の粉河寺に所蔵される一巻五段の絵巻である。制作事情は一切明らかではないものの、これまでの研究では平安時代、十二世紀の制作とされてきた。この絵巻には二つの話が収められてい

る。第一話は、狛師が粉河で観音堂を建てた話、第二話は、粉河観音のおかげで河内国の長者の娘の病が治る話である。第二話では、娘のひどい病が粉河から来た童の祈禱により治ったため、娘が一族の者とともに翌年粉河へ赴き、粉河の観音の前で出家したという話が語られる。

ここで注目したいのは、第二話で病床に伏す娘の描かれ方である。病の娘の姿を見てみよう「図1、口絵」。娘は顔を苦痛にゆがめ、眉間にしわを寄せ、口を開けており、その髪は頭上にまるまっている。体を見ると胸まではだけられ、乳房には乳首まで描かれている。体には赤い斑点がいくつも付けられ、斑点は顔や手、衾からのぞく足先にも及んでいる。さらに娘の近くで看病をしている女たちを見ると、この家に仕える女たちであるのにもかかわらず、娘に対し顔をしかめたり笑うようなそぶりを見せている。

娘は、このように、体に病の症状(赤い斑点)を付せられ、胸もはだけて描かれ、侍女にさえ笑われている。この女性の姿は、病であるが故の当然の姿であるとは言えない。それはその姿が、他の絵に表現される病の女性とは大きく異なっているからである。他の絵においては、病であってもその症状は付さず、体もはだけずに描くものがほとんどなのである。ここで他のいくつかの中世の絵巻における病の女性の表現と比較し、この女性の姿が特異であることを確認したい。

最初に「桑実寺縁起絵巻」(一五三二年)を見てみよう。この絵巻には、病に伏せる天智天皇の娘、阿閉姫の姿が描かれている。詞書には「都に五種の霊病」が起り、阿閉姫も「宿霧に侵され」たと書かれている。しか

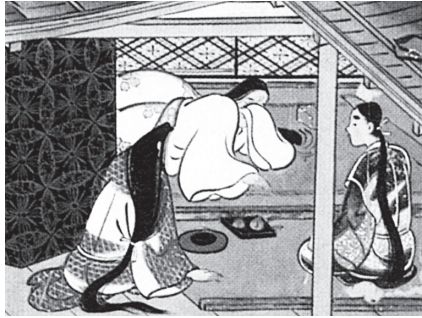


図4 春日権現験記絵巻 第9巻第2段
宮内庁三の丸尚三館蔵



図5 石山寺縁起絵巻 第5巻第4段
石山寺蔵

寺への参籠によって治った話が語られる。詞書では、柿の帷子かたびらを老僧が剃ぎ取るといふ夢を見て目覚めると、娘を挙げる事ができる。

「石山寺縁起絵巻」第五巻（十四世紀末～十五世紀初）第四段では、伊勢国の松君の長者の娘の「癩病」が、石山の右側には息子がおり、左には世話をしているような女も描かれ、食べ物や飲み物も用意されている。この女性を笑う者もない。身分が低くとも、この女性は尊重されて描かれていると言えるだろう。

では、「粉河寺縁起絵巻」の娘は、なぜあのように描かれたのだろう。絵巻の物語を言葉で記す詞書ことばがきの中に、病の娘の体が「柿のごとく腫れ」「臭き限りなし」と書いてあるために、その様子を忠実に絵に描いているという考えられる。この娘の病がハンセン病であることを指摘する論もある。しかし、それについても反例を挙げることができる。



図2 桑実寺縁起絵巻 上巻第2段 桑実寺蔵



図3 桑実寺縁起絵巻 上巻第2段

し絵では姫の顔は真っ白に塗られ、目鼻は「美人」を描く引目鉤鼻の手法で表され、まつすぐな黒髪が長く描かれている【図2・3】。顔以外には肌を見せるところもなく、左側の侍女も姫の背中に手を当てて姫を気遣っている。つまりこの病の女性は、顔を少し俯かせ侍女に気遣われてはいるものの、病気の症状などは何も表現されておらず、通常の美人を描く手法によって、通常の女性像以上と言えるほど美しく描かれているのである。

それは、この女性が天智天皇の娘、阿閉姫という身分の高い女性だからだろうか。では、身分の低い女性の病の姿は、どのように表されるのだろうか。さらに他の絵を見てみよう。

「春日権現験記絵巻」（一三〇九年）第九巻第二段では、都の「貧しき女」が「大病を受け」、自分が死ぬ前に息子を僧にしたいと願ひ、興福寺の僧の計らいで息子の出家姿を見る話が語られている。この病の女性は「貧しき女」とされ、身分も低いのだろうが、絵に描かれる姿は、やはり「粉河寺縁起絵巻」の娘のような表現とはなっ

の肌がきれいになつていたと書かれている。絵を見ると「図5」、本堂の内陣の前に屏風を立てて娘が眠っており、娘の体に掛けられた柿色の衣を老僧が剥ぎ取ろうとするところが描かれている。この娘の顔は白く美しく、髪も長くまっすぐである。詞書に記される「癩病」という病の症状は、体には表現されていない。病は「柿の帷子」で象徴させ、それを僧が剥ぎ取ることによって病が治ることが表現されているのである。「癩病」という病であっても、娘の容貌はあくまで美しく描かれていることに注目したい。

以上の三例では、病であってもその症状は付されず、女性は美しい姿に描かれていた。

人の容貌や外見について、言葉で負の様子を語っていても、絵ではその通りに描かないという例は、病気以外にもある。源氏物語絵の末摘花の表現である「6」。末摘花は物語本文では、鼻が象のごとく高く長く伸び、先の方が少し垂れて赤いことをはじめとして、顔は白く青みを帯び、顔の下半分も長く、痩せて骨ばっている様子であることなどが書かれ、それを見た源氏はひどく落胆したと書かれている。しかし、源氏物語絵では末摘花は、美人を描く型に則って描かれる。図6は、室町時代に作られたハーバード大学美術館蔵「源氏物語画帖」の中の「末摘花」である。末摘花の顔は、引目鉤鼻で描かれ、鼻や顔を長く描くということはしていない。

末摘花は、源氏との恋愛関係はすぐに終わるが源氏が後々まで大切にされた女性の一人である。源氏絵を描く側も、物語におけるそのような末摘花の位置づけを絵に反映させ、あるいは源氏物語の世界を美しいものとして見ることを欲し、末摘花を不美人の姿には描かなかつたのではないか。絵は、物語に記される言葉の内容そのままではなく、見る側のその人に対する見方や認識、絵に込められた願望によって、表現されるのだと言えよう。

そうであるならば、「桑実寺縁起絵巻」や「春日権現験記絵巻」「石山寺縁起絵巻」において、病の女性が症状を付して描かれないのも、見る側がそれらの女性を負のイメージで捉えることを欲しなかつたからであろう。天智天皇の姫は、後に元明天皇となり桑実寺に行幸したと「桑実寺縁起絵巻」に書かれており、桑実寺を権威づけ

る役割を負っている。「春日権現験記絵巻」の話も、貧しくとも敬虔な女性の願いを叶える興福寺のありがたさを見せる題材となるものである。「石山寺縁起絵巻」の娘も、当時恐れられていた「癩病」さえ治す石山寺の霊験を見せている。これらの病の女性は、絵巻の作り手の側にとって自らの格を高めてくれる人物であり、自分たちの側にいる人と位置づけたいがために、病の症状を付して描くことをしなかつたのではなからうか。

そうであるならば逆に、病人を、体に症状を付して負のイメージで描くことが、その人を自分の側に置かないこと、つまり「他者」化するに等しいことになる。「粉河寺縁起絵巻」の病の娘は、体に病気の症状が付され、苦しうに描かれていた。それは、この娘を「他者」化するためであつたのではなからうか「7」。では「粉河寺縁起絵巻」の病の娘は、誰にとつての、どのような「他者」であつたのだろうか。この娘は、絵巻の中で、また絵巻を見ていた人や絵巻を取り巻く社会の中で、どのような位置にあるものとして描かれたのだろうか。この娘の表象から、この絵巻の制作者や享受者が置かれていた状況——その社会が何を「自己」のものとし、何を「他者」



図6 源氏物語画帖 末摘花
ハーバード大学美術館蔵

のものとして区別しようとする状況にあったか——を探っていくこともできるのではないだろうか。本書においては、絵巻の絵の中のこのような「ざらつき」を手がかりとして解釈を進めていきたい。

絵巻全体の主張を掘り上げる

それに加え本書では、もう一つ目指したいことがある。それは絵巻の中の一つ一つの描写を詳しく検討することと併せ、それらが互いに整合性をもつて絵巻全体で大きな意味を創出していることを明らかにすることである。一つの絵巻には、物語の進行に合わせ、何場面もの絵が描かれている。それらの絵は当然ながら、場面によってまったく異なるものとなっている。登場人物も違えば、舞台となる場所も違う。「粉河寺縁起絵巻」で言えば、猟師も登場すれば、病の娘も登場する。背景となる風景が広く描かれるような場面もあれば、室内の人物に焦点が当てられ描かれる場面もある。しかし、一つの絵巻の中に配された様々な絵は、相互に関係し合っており、そこに通底する大きな意味を構築するのに貢献し、絵巻の制作者や享受者が見たいと望んだある「世界」を作り上げていると考える。絵巻を研究対象として得られる醍醐味は、そのような多くの異なる場面の絵から、通底する主張を掘り上げていくことにもある。多くの場面を一貫して見ることによって、絵巻の様々な部分に描かれたジェンダー、身分、場（地域）の違い等を示す要素が、相互に関係し絡み合っており、ある大きな主張を打ち出していることが浮かび上がってくる。一つ一つの「ざらつき」を起点として、絵巻全体を見て行くと何が見えてくるのか、本書ではそれを掘り出すことを目指したい。

このような絵巻の分析の方法については、千野香織氏による「男衾おぶき三郎さんろう絵巻」の論が重要な例となる。千野氏は、この絵巻の中に描かれる女性像、武士の生活、合戦シーンなどを縦横に分析し、絵の制作状況を読み解いていった。この絵巻についての千野氏の論文「嘲笑する絵画——「男衾三郎絵巻」にみるジェンダーとクラス」

が書かれたのは、十九年も前のことである⁸。しかしその鮮やかな分析は絵巻研究の画期をなすものであり、後続の美術史研究者やジェンダー研究者にも大きな刺激を与えた。本書における各絵巻の分析も、その方法論に大きく依拠している。そこで少し長くはなるが、千野氏の論をポイントをおさえながら紹介していくこととしたい。

「男衾三郎絵巻」は、鎌倉時代に作られた絵巻である。制作者や絵師について記す文献資料はない。ただし、この絵巻と画風が類似する「伊勢新名所歌合絵巻」が十三世紀末期の制作と推測されることから、この絵巻もそれに近い時期のものだろうとされている。

まずは、詞書で語られる物語の粗筋を紹介しよう。この絵巻では、関東の武士の兄弟、吉見二郎よしみじろうと男衾三郎が登場する。二人は同じ武士の兄弟でありながら、正反対の生活を送っている。兄の吉見二郎は、歌を詠み管弦を樂しむようなみやびな生活を送っており、妻には宮仕えをしたこともある京の美しい女性を迎えた。一方弟の男衾三郎は、日頃から武芸の訓練を欠かさず、荒々しく武士らしい生活を送っていた。男衾は、妻に美人を迎えることと武士としての力が弱くなると言い、関東一の「見目悪」の女を妻とした。あるとき兄弟は京都の大番役のため上京することになる。兄弟は日を変えて出発するのだが、後から出発した吉見の一行は途中で山賊に待ち伏せされ、山賊と合戦に及び、吉見は殺されてしまう。父を失った吉見の美しい一人娘の慈悲は、男衾夫妻に預けられ辛い生活を送ることとなる。この絵巻は一卷の後半部分が失われており、このあたりで現存の絵巻は途切れている。

この物語に対し、絵はどのように描かれているのだろうか。絵では、吉見と男衾の邸宅の様子が第一段と第二段で表現されている。ともに、門前から始まり邸内の様子が順に左に展開し、その生活ぶりが対比的に表される。吉見の邸宅には、池があり船が浮かべられ、邸宅の各所に和歌や管弦を樂しむ人たちが配され、一番奥が吉見



図9 男衾三郎絵巻 第1段



図10 男衾三郎絵巻 第2段

夫妻の居室となっている。屋根は檜皮葺き、部は黒漆塗りで高級感をもって表され、庭の木や花も美しい〔図7〕。一方男衾の屋敷の方では、門前で武芸に励む武士たちの様子がまず描かれる。邸内に配される人々も、武器武具の手入れを入念に行っている。邸宅の一番奥にやはり男衾夫妻の居室がある。屋根は板葺き、部も白木のままであり、御簾も緑ではなく、住まいの簡素な様が表されている〔図8〕。そして第三段の絵では、山賊と吉見軍との合戦場面が、長く紙を継いで描かれる〔図9〕。第四段と第五段では、合戦で死んだ吉見の首が家来によって妻に届けられるまでが描かれる。第五段の吉見の邸宅の庭には、秋の月が冴える中、色づいた紅葉や薄や萩に秋の虫などが描かれている。

千野氏は、この絵巻の中の描写として、まずは男衾の妻や娘の表現に注目した。吉見の妻や娘は、艶やかに長い黒髪を持つ引目鉤鼻の「美しい」女性として表されている〔図7・9〕一方、男衾の妻や娘は、髪は縮れ、目鼻は大きく、口は「へ」の字という、「醜い」女の表現をことごとく身につけて表されているからである〔図8・10〕。

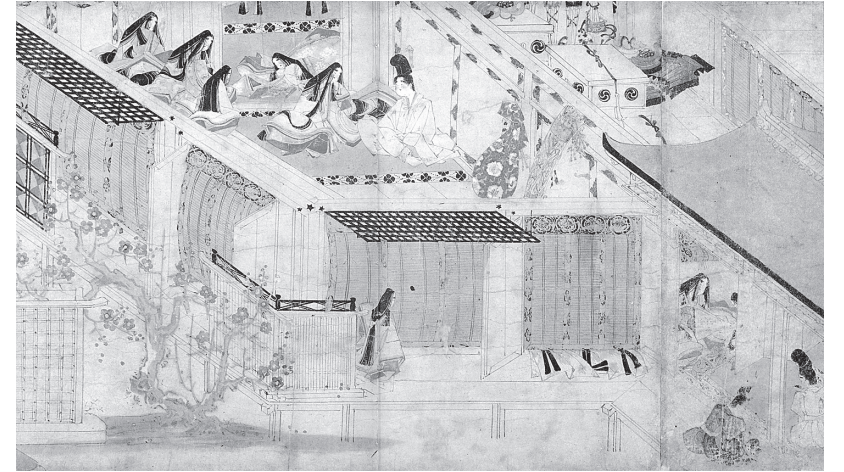


図7 男衾三郎絵巻 第1段 東京国立博物館蔵

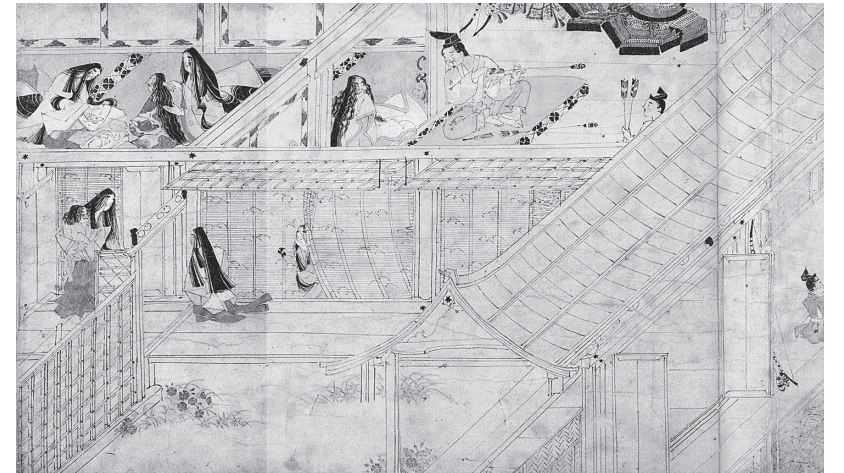


図8 男衾三郎絵巻 第2段



図11 男衾三郎絵巻 第3段



図12 男衾三郎絵巻 第3段

千野氏はここで、男衾の女性たちの「醜さ」が露に表現されていることに注意を喚起する。それはたとえば源氏物語の末摘花が、絵においては美人を描く型に則って描かれるように、絵において女性の「醜さ」を表現することは稀だからである。なぜ、あえて「醜い」姿を表現しているのか。そのレトリックは何のためであるのか、と問題を提起する。

次に、吉見の邸宅と男衾の邸宅の表現を比べ、邸宅自体が一方は豪奢、一方は粗末に描かれるのに加え、描かれ方としても、吉見の家は画家の意欲が充満し密度が濃く描かれている一方で、男衾の家はまばらで散漫な趣があることを指摘する。そして、男衾の粗末な住居、荒々しい暮らしぶり、滑稽なほど醜い妻や娘など、男衾三郎に関わる表象のすべてに、画家による「貶め」があると指摘する。しかしながら千野氏は、それらの表現は男衾個人を貶めようとするものではないとする。では何を貶めようとするものなのだろうか。

それを解くべく、千野氏は次に、山賊との合戦場面で吉見軍の武士がどう描かれているかを分析し、その特徴を抽出する。すなわちこの場面では、武士たちは一人一人が誰であるのか区別のつかない集団として描かれ「図11」、手柄を立てた武士でさえ滑稽な様子に表され「図12」、武士のコスチュームである甲冑が間違つて表現されていることを指摘し、それらの特徴からは、武士を尊重したり、武士に対して共感しようとする姿勢が感じられないとする。この場面の表現に武士を蔑む視線があることを千野氏は鋭く指摘し、男衾に関わる様々な表象が貶められるように描かれていたのも、男衾個人ではなく武士というものに対する侮蔑からであるという解釈を導いていく。

では、この絵巻で尊重されて描かれているものは何か。それは、第一段の吉見二郎のみやびな生活ぶりであり、第五段の吉見の邸宅に描かれている秋草や紅葉や月などの、情緒ある季節

の表現であるとする。ここでも、尊重されているのは吉見個人ではなく、吉見が愛好した都の文化なのだとする。秋草や紅葉や月などは、平安時代以来、京都の文化の枠組みの中で愛好され、やまと絵に描かれ和歌に詠まれてきたものであった。その美しい妻も、邸宅の様子も、京都の貴族文化を尊重するが故に描かれたものであろうとする。

このことは逆に言えば、吉見二郎やその妻は、都の文化を人物を使って表象したもの、男衾三郎やその妻は、武士という他者を具体的な人の姿を取って表象したもの、ということになる。千野氏は個々の登場人物をも何らかの概念の表象であると解釈

しているのである。

そしてこのような絵巻を作った者として浮かび上がってくるのは、十三世紀末という時代に鎌倉幕府を中心とする武士の動きに強く脅かされ、武士というクラスに対して強い反発の感情を抱いていた京都の中級から下級程度の貴族であるとする。従来は、関東の武士の物語であるから、関東の絵師がこの絵巻の絵を描いたのだろうとされてきたが、その説を退け、武士を蔑んで見たい京都の貴族が、京都の絵師に絵巻制作を依頼したのだろうとした。

さらに千野氏は、この絵巻と共通する表現様式を持つ「伊勢新名所歌合絵巻」についても、考察を敷衍する。「伊勢新名所歌合絵巻」は、伊勢の地で伊勢を顕彰したい者たちによって作られた、伊勢の新名所を寿ぐ絵巻である。しかし、伊勢を顕彰するためには京都の権威を借りる必要があった。そのため、新名所に対して詠まれた歌の歌合せの判者は、京都の貴族に依頼された。千野氏はそこに都の文化に対する伊勢の人々のコンプレックスが感じられるとし、そうであるならば、絵も京都の絵師に依頼されたのではないかと考える。そうであれば、その絵と、「男衾三郎絵巻」の絵の様式が共通することにも納得がいくとする。「男衾三郎絵巻」は、前述したことから、京都の伝統的価値観を表現しうる絵師に依頼されたと考えられ、その点が「伊勢新名所歌合絵巻」の絵に求められた価値観と一致するからである。千野氏は、身分差や場（地域）の文化的優劣に関わる認識、劣等感・優越感といったものが複雑に絡まり合って構築される表象の意味を見事に紐解き、絵巻制作者の意識を読み解いたのである。

千野氏の「男衾三郎絵巻」の研究で重要な点は、絵巻に描かれる様々な表現を、女性の美醜、男性―女性というジェンダー、武士―貴族という身分、京都―地方という場（地域）の違いによって分析し、絵巻の作り手の眼差しや願望を明らかにしたことである。千野氏はまず女性の美醜によって、男性の属性に優劣がつけられていると捉えた。女性の美醜が男性の優劣と関わるのは、家長長制社会において女性が男性の眼差しの対象、ひいては男性が所有する対象、支配する対象とされているからである。しかも千野氏は、女性の美醜に関わる判断基準がそもそも京都の貴族（男性）文化の所産であることを考え、美しい女性の表象を京都や貴族といった場や身分を称揚するものとしても捉えていく。さらに絵巻全体の絵を見渡し、女性の容貌、景物、建物といったレベルの違い要素でも、京都の貴族文化に属するものは称えられ、武士に属するものは貶められるように描かれていることを明らかにし、絵が具体的な表現を使って、両者の上下関係、優劣の関係を作り出していることを明らかにした。そしてそのような絵巻に視線を向ける者が、いかなる立場、身分、ジェンダー、場にある者かを推測したのである。

本書の方法と構成

本書では、このような研究に導かれ、「粉河寺縁起絵巻」と「信貴山縁起絵巻」そして「掃墨物語絵巻」について考察を行う。その際、女性像にまず注目することとする。それは、「男衾三郎絵巻」で見たように、絵巻中の女性像は、それを制作した者、享受した者が、どのような権力の網の中にかをめぐらさず、絵巻のなるからである。それは、女性が家長長制社会において、また家長長制社会を構成する各階層の中で、基本的には劣位に位置づけられているからである。女性は劣位に位置しながらも、男性の性的対象物であり、また子を産むという身体的機能を持つが故に、男性社会の維持に必要不可欠なものとしてされる。劣位に位置づけられながら重要な役割を併せ持つ女性は、男性に都合のいい形で、美―醜、若―老、健康―病などといった両極の間で価値づけられていく。そのため表象されるに際しても、その変数の間を揺れ動くこととなる。そのような女性像は、女性そのものを表そうとする場合だけでなく、自分の側に置きたいもの、敵対するもの、劣位に置きたいものな

どのメタファーとしても表現される。そのため、絵の中の女性表象は、その絵の制作者や観者の置かれていた状況——何に価値を置き、何に敵対し、何を劣位に置きたい状況にあったかなど——や、その状況における考え方や価値観をあぶりだすものとなるのである。

そのような女性像から絵を読むということは、権力と絡む関係性の中で表象を捉えることでもある。ジェンダーというものの自体が、本質的絶対的なものではなく、社会の中で権力関係を作る差異化の軸として作りだされたものである一方、ジェンダーが構築されるにあたっては、美術や物語といった表象が大きな役割を果たしてきた⁹⁾。そのため、ジェンダーの観点から絵巻という物語絵画の中の女性像の意味を探っていくならば、そこに権力が抗争する状況を読むことになるであろう。そしてジェンダーは、身分差や場(地域)の優劣に関わる認識、劣等感・優越感といったものと複雑に絡まって、人々の認識やアイデンティティを形成し、表象を成り立たせるものであるが故に、ジェンダーを起点として表象の複合体としての絵巻を読み解くならば、それを作った人々が絵巻に込めた切実な思いを、単線的にはなく複合的に豊かに掬い上げることができようであろう。

なお、日本美術史におけるジェンダー研究の近年の成果については、別稿で紹介したことがあるため、そちらも参照されたい¹⁰⁾。

では、本書の構成を述べておこう。

本書の第一章では「粉河寺縁起絵巻」について考察する。従来の説では、この絵巻は後白河院が作ったとされてきた。しかし後白河院の視点から見ても、病の娘の表現をはじめとするこの絵巻の中の「ざらつき」は解釈できない。そのため後白河院説を見直し、新たな解釈を提示する。すなわち、十三世紀の前半、粉河寺が高野山と領地の堺をめぐって激しい相論をしていた際に、粉河寺が高野山に対抗すべく、この絵巻を作ったことを推論する。その文脈の中に置くと、病の娘は、粉河寺が敵対していた高野山という他者を表象するものとして捉えられるのである。

るのである。

第二章では十二世紀の作とされる「信貴山縁起絵巻」について考察する。この絵巻の下巻では、女性の尼が登場する。その尼公は、弟の命運に再会すべく信濃から奈良まで旅をし、東大寺の大仏殿で夢告を受けた後、ただ一人で信貴山に登り、そこで命運とともに暮らす。中世においては、女性は穢れを持つ存在とされ、女人禁制をとる寺院も多かったにもかかわらず、この絵巻の尼公は聖なる山として表される信貴山に到達する。当時の女性を取り巻く状況から見ると、尼公の行動や表現は特異なものと言える。その尼公と命運の表現を見ていくと、二人が仙人であるかのように表象されていることが浮かび上がってくる。この絵巻が、二人にそのような性質を付して表象することによって、ジェンダー規範や他の現世の規範を逸脱するかのような、ある種の理想的世界を見せようとするものであることを論じる。

第三章では南北朝～室町時代の作とされる「掃墨物語絵巻」について考察する。この絵巻では、顔中に眉墨を塗ってしまった女性が男性僧侶と対面し、逃げられた後、出家を遂げ母尼と隠遁生活を送るといった話が展開する。女性の黒い顔は、物語の内容に沿った表現であるとしても、そのような負のイメージの女性像を絵に描いたことには、何らかの意図があったのではないかと考える。中世においては、女性の体を不浄であるとする考え方があった。この絵巻の娘の黒い顔は、そのような女性の体の不浄を想起させるものであると考えられ、その娘が顔の墨を洗い流し美しい顔になって出家し隠遁する物語には、女性を不浄とする見方に異議を唱えようとする意図があることを推論する。

そして終章では、三つの絵巻に、ある共通点があることを指摘し、その共通点から三つの女性の物語それぞれの特徴をさらに考えていく。

以上が本書で目指したいこと、および、本書の構成である。

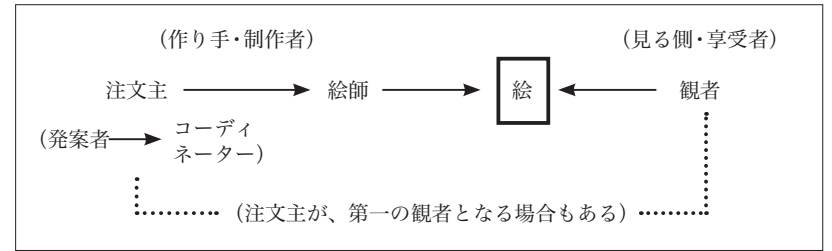


表1 絵の制作・享受に関わる人々

なお、以上の説明の中で、「制作者」や「作り手」、「享受者」や「見る側」という言葉を使い、制作者や作り手、享受者や見る側の思いや願望が絵には描かれていると書いた。それがどういふことなのかを、ここで述べておきたい。

中世の絵巻の場合、絵は絵師が描くが、絵師は多くの場合、注文主の依頼を受けて絵を制作した「表1」。どのような絵師を選ぶか、その絵師に何をどのように描かせるかを決めるのは、注文主であったと考える（さらに大がかりな絵巻制作の場合は、絵巻制作の発案者が、コーディネーター的人物にその制作を一任し、コーディネーターが絵師や詞書筆者を選び制作を依頼することもあった）。注文主と絵師は対等な関係ではなく、注文主の身分は絵師よりも高い場合が多く、絵の制作と引き換えに、絵師は注文主から報酬を受け取ったであろう。そのため絵師は、注文主の意向を十分に汲み取って絵を制作したと思われる。絵師が下絵を注文主に提出して、注文主の意向に沿うように絵を変えていったという記録も残っている^[1]。美術史研究においては、絵については絵師の名によって語られることが多いが、絵には注文主の意向が反映していることを読み取らねばならない。そうしてできなかった絵は、観者（鑑賞者）に見られるわけであるが、絵の第一の観者は注文主であることが多かったであろう。しかし、別の場で見られることを想定して、作られる絵もあったであろう。どちらにせよ、注文主の意向を反映し、注文主や観者の視線を想定して、絵は描かれたと考える。そのため本書では、絵には注文主や観者の主張や願望が込められているものとして考察していく。

- [1] 亀井若菜「第二章「桑実寺縁起絵巻」について」（『表象としての美術、言説としての美術史——室町將軍足利義晴と土佐光茂の絵画』ブリュッケ、二〇〇三年）。
- [2] 亀井若菜「女性表象から見えてくる男たちの関係——狩野元信筆『酒伝童子絵巻』解釈の新たな試み」（『交差する視線 美術とジェンダー2』池田忍・金恵信・鈴木杜幾子編、ブリュッケ、二〇〇五年）。
- [3] 高木博志『近代天皇制の文化史的研究——天皇就任儀礼・年中行事・文化財』（校倉書房、一九九七年）。
- [4] 長谷川博子（まゆ帆）『歴史・ジェンダー・表象——マリアンヌの肖像と兵士の創造』（『歴史の文法』義江彰夫・山内昌之・本村凌二編、東京大学出版会、一九九七年）。長谷川氏の論として「歴史のエクリチュール——「女の場」をめぐる」（『知の論理』小林康夫・船曳建夫編、東京大学出版会、一九九五年）も参照されたい。
- [5] 千野香織「醜い女はなぜ描かれたか——中世の絵巻を読み解く「行為体」とジェンダー」（『千野香織著作集』千野香織著作集編集委員会編、ブリュッケ、二〇一〇年、初出一九九九年）。
- [6] 千野香織氏のご教示による。末摘花については水野僚子氏も詳述している。水野「美的規範と社会的階層——末摘花」（『関係性の政治学1 新時代への源氏学2』助川幸逸郎ほか編、竹林舎、二〇一四年）。
- [7] そのような病人の表象は「病草紙」にもあり、それが誰にとつての「他者」であったのかが論じられている。加須屋誠「第五章 病草紙研究——「美術史」と「他者」（同『仏教説話画の構造と機能——此岸と彼岸のイコノロジー』中央公論美術出版、二〇〇三年、初出二〇〇〇年）。
- [8] 千野香織「嘲笑する絵画——「男衾三郎絵巻」にみるジェンダーとクラス」（『千野香織著作集』千野香織著作集編集委員会編、ブリュッケ、二〇一〇年、初出一九九六年）。
- [9] ジェンダーに関する理論やジェンダーの視点からの表象研究には膨大な蓄積がある。たとえば、竹村和子『フェミニズム』（岩波書店、二〇〇〇年）、池田忍「『日本美術』と方法としてのジェンダー——千野香織さんの仕事への応答（あとがきにかえて）」（『交差する視線 美術とジェンダー2』鈴木杜幾子・馬淵明子・池田忍・金恵信編、ブリュッケ、二〇〇五年）、『欲望・暴力のレジーム 揺らぐ表象／格闘する理論 ジェンダー研究のフロンティア5』（竹村和子編、作品社、二〇〇八年）など。
- [10] 亀井若菜「日本美術史におけるジェンダー研究の動向」（『女性史学』第二〇号、二〇一〇年）。
- [11] その室町時代の例としては、注1前掲拙著第二章注46（一六七頁）に狩野正信による東求堂障子絵制作の経緯を記した。また平安時代の例としては、大治二年（一二二七）東寺宝蔵の火災で真言院後七日御修法所用の五大尊十二天像等が焼失したため、

宇治経蔵にあった弘法大師御筆様で再興本を描いたところ、鳥羽院より「疎荒」とされ、仁和寺円堂後壁画に基づいて描き直されたということもある。