『住吉物語』の変容

——〈世の中〉の物語から継子いじめへ——

伊藤学人

一

『住吉物語』は一般に継子いじめの物語と捉えられているようである。たしかに継子いじめの要素は含まれているので、そのように理解されるのも無理はないのかもしれない。

しかし、筆者は、このように一律に規定してしまうことに疑問を覚える。それは『住吉物語』の最古の遺品である東京国立博物館所蔵の絵巻残欠（鎌倉中期成立）や、静嘉堂文庫所蔵の絵巻残欠（鎌倉末期成立）——これらの絵巻は確実に平安時代の『住吉物語絵巻』に連なるものとみられる[1]——を見ると、少将と姫君の恋に焦点をあてて絵画化されているからである[2]。恋に焦点をあてた絵巻は、当然のことに、当時の享受者たちには〈恋物語〉と写ったのではないだろうか。念のために言い添えておくと、『住吉物語』は主に絵巻・奈良絵本（イコール）のかたちで享受されたとみられるので、『住吉物語絵巻』＝『住吉物語』と考えて差し支えないのである。

したがって、継子いじめの要素は、決してそれ自体が目的なのではなく、少将と姫君の恋の物語を劇的に構成するためのひとつの類型（パターン）と考えられるのである。しかし、これは、平安時代およびその伝統を継承している鎌倉時代の『住吉物語絵巻』について言えることであって、室町頃のいわゆる奈良絵本にはあてはまらない。

奈良絵本とは、室町中後期頃から江戸初期頃にかけて出現した絵巻・絵本の総称である。その画風は多岐にわたるが、非正系の絵師によるとみられる稚ない画風のものが多い。題材としては、古典もあるが、室町時代の物語が中心であり、筆者については、物語絵の伝統的な制作者である女房の姿もみられるが、上述のような非正系の絵師——商品としての奈良絵本の制作を業としていた工房の職人——が中心である。

このように、ひとくちに奈良絵本といっても、さまざまな位相をもつのであるが、総じて言えることは、庶民的である、ということであろう。そもそも、商品としての奈良絵本の生産が業として成り立ったのは、新興階級の需要があったからである。したがって奈良絵本の盛行は、視点を変えれば、文化の大衆化ということであった。この文化の大衆化ということと継子いじめ指向が連関していると考えられるのである。

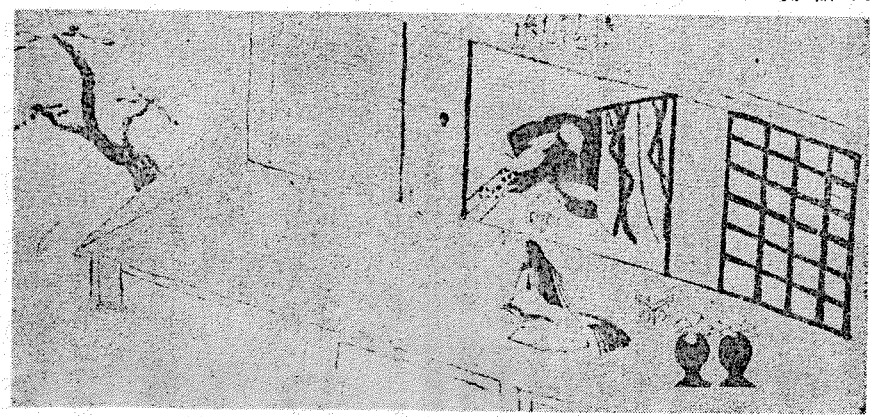
この時代には継子いじめの要素をもつ物語が数多く成立しているが、それはむろん読者の要請を反映しているわけである。継子いじめは時代の要請・時代の嗜好であったと見るべきであろう。したがって、『住吉物語』が室町時代に特に多くの読者を獲得し、多くの

異本を生み出したことは、この物語の継子いじめの側面が好まれたことを意味するものと考えられるわけである。

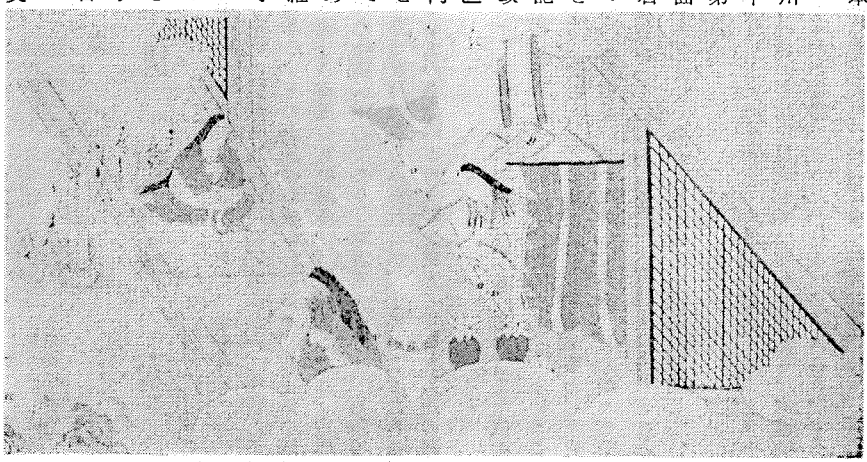
本稿では、『住吉物語』は元来〈世の中〉の物語であったが、室町時代になってから継子いじめの色彩を鮮明にしていったと考える筆者の論を、奈良絵本の『住吉物語』の一画面が転写の際に変容してゆく過程を追跡し検証することによって裏付けてみたいと思う。

二

挿図1は戸川残花旧蔵・奈良絵本『住吉物語絵巻』残欠（以下、戸川本と呼ぶ。室町中後期の成立）の第1図である。場面は、継母が三の君の乳母で「むくつけとてものの情をも知らぬ女（表記は私意によって改めた。以下同様）」を語らって、入内の決まった姫君を陥れようと企んでいるところである。几帳の陰に継母がすわり、簀子に控えている女に向かって「よきやうに計らひ給(ひ)候はば、いかにうれしからむ」と言っているので、この女が当時の享受



挿図1　戸川残花旧蔵『住吉物語絵巻』残欠　第1図
（横山重『住吉物語集』より複写）



挿図2　横山重氏所蔵『住吉物語絵巻』　上巻第8図

者に「むくつけ」と認識されていたことは疑いない。むくつけの傍には継母からの贈物とみられる三方と酒瓶が描かれている。

次に、挿図2は戸川本と同系の横山重氏所蔵絵巻（以下、横山本と呼ぶ。室町後期成立）の上巻第8図で、挿図1と全く同じ場面である。注目すべきことは、人物が一人増加していることである。ちなみに、戸川本・横山本と同系の宮内庁書陵部所蔵絵巻（以下、書陵部本と呼ぶ）や、穂久邇文庫所蔵奈良絵本（以下、穂久邇本と呼ぶ）にも、横山本と同じく三人の人物が描かれている。

一般に、絵巻や奈良絵本の構図・図様は粉本を踏襲してゆくことが通例であり、それは横山本・書陵部本・穂久邇本というそれぞれ画風の異なる（すなわち、同一工房で作られたとは考えにくい）絵巻・絵本が、全く同じ図様をもっていることでもすぐに理解されることである。したがって、戸川本と横山本の相違に注意がひかれるのである。

そこで、まず挿図2の画面中に書き込まれた人物の詞（以下、画中詞と呼ぶ）を見てみる。継母の「よきやうに……」という詞は変わっていないが、新たに画中詞がひとつ加わっており、「まかさせおはしませ。今もふと思ひ出でまいらせ候事の候ぞや」とある。内容からみて、これは明らかにむくつけの詞である。画中詞は普通、発言者の傍に書き込まれるものであるから、そうすると、この第三の女、すなわち簀子上に読者に顔を見せてすわっている女がむくつけということになる。絵を見ると、この女は杯を賜っているようであるが、継母がむくつけを語らうための接待と考えると十分納得がゆく。

それならば、簀子上のもう一人の女、すなわち銚子をささげてむくつけに酒をすすめている女は一体誰か。仮に戸川本が本来のかたちとすると、挿図1と挿図2との類似からみて、むしろこの女がむくつけではないのか。それとも横山本が原形ならば、この女は単なる女房くらいに考えられていたのか。それなら戸川本に転写されるときに、なぜその単なる女房だけが写され、肝心のむくつけが省略されたのか。さまざまな疑問がこの二面の絵から生じてくるのである。

これらの問題を考えるために、次に挿図1・挿図2に対応する本文を掲げてみよう（横山本による。戸川本も殆ど同じ）。

さるほどに神無月も末になりぬ。（姫君の）内参りは定め給ふ。継母上やすからずおぼしめして、むくつけとてものの情をも知らぬ女のありけるを召して、まづうち泣きてのたまふやう、「何事につけても、そこばかりたのもしく思へ。さても姫君、内参りちかぢかになりぬ。わが姫君たちを帝に奉らずして、宮腹の姫君を女御・后にもてなさむこそ無念なる事なれ。つくづくと案ずるに、いかなるふしぎをも計らひて、中納言に見せ奉るならば、いかにうれしからむ」と、かきくどきのたまへば、むくつけうちうなづきて、「御心やすくおぼしめせ。ただいまもふと思ひ出し候事候」と申せば、なのめならず喜び、いろいろもてなし、引出物さまざま取り出し、取らせ、「かへすがへす」と深くたのみて入（り）給ふ。筑前はとかくうはぐひして、目うちふさき、謀り事を思ひめぐらす心のうちぞ恐ろしくおぼゆる。

ここで注目されるのは、波線部の「筑前」である。文脈から判断すると、明らかに「むくつけ」とあるべきところである。戸川本を

はじめ、横山本系統の諸本がすべて「筑前」となっているので、この誤りはこの系統の祖本にすでに存在していたとみられる。しかし、文脈からみて誤りであるにせよ、このあたりに先の疑問に対する答がありそうに思える。

つまり、横山本のかたちが原形であるとすると、銚子をささげている女は「筑前」と認識されていたのではないか、と想像されるのである。とすると、戸川本の簀子の女は一体誰なのか。構図からみれば筑前ということになるが、本文の上からはむくつけ以外には考えられない。そもそも筑前は、ずっと以前の箇所、すなわち継母の奸計に加担して三の君を姫君の替え玉に仕立てたことが露顕し、このことを少将に難詰されてのちは物語から全く姿を消してしまうのであるから、本来登場してくるはずはないのである。戸川本が原形であるとすると、この女はむくつけに相違ないのである。それではなぜ「筑前」と誤写されたのであろうか。

ところで、この横山本系統はかなり本文に手が加えられているので、比較のために、宮内庁書陵部所蔵写本（以下、御所本と呼ぶ。横山本系は御所本系から派生しているとみられる。後述の教育大本はこの部分が補写されており、使えない）の同じ箇所を次に掲げてみよう。

とかくしつつ九月にもなりぬ。中納言の北の方にのたまふやう、「行末は知らず、二人のむすめはありつきぬ。この対の君を今年の五節にうちへ参らせばやと思ふなり。同じ御心ならぬ心憂さや」とのたまへば、継母、わが子たちに思ひ増し給ふをねたく思ひながら申（す）やう、「なかなかおぼえ少なき宮仕へよりも、ときめく上達部などに見せ給へかし」とのたまふ。中納言「なみなみならむ人に見せむことはあ(た)らし」とて、うちへ参らせむことを中納言は人知れずおぼし急ぐ。継母、ともにいとなむけしきにて、下には「いかにしてあやしき名を立てて思ひうとませむ」とおぼしけり。

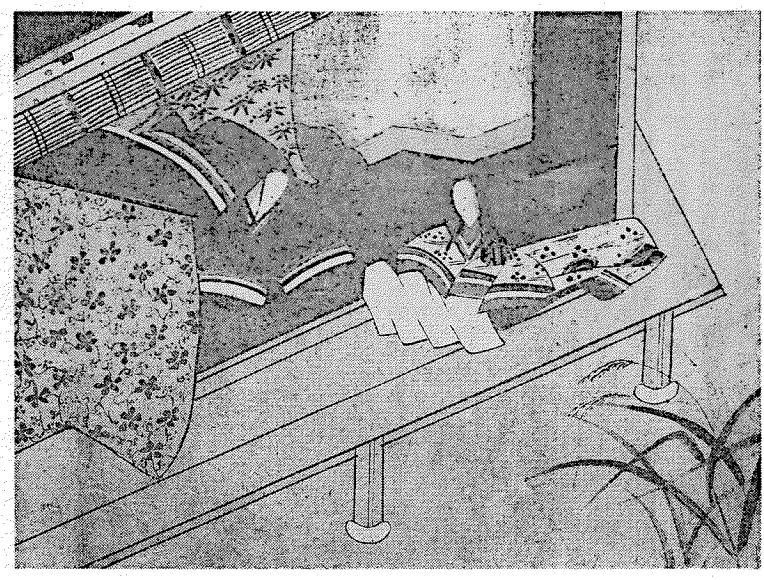
これがこの箇所の本来的な叙述内容である。中納言と継母のそれぞれの心理が描かれているだけであって、むくつけも筑前も出てこない。むくつけはこのすぐ後の部分で初めて登場するのである。したがって横山本系はむくつけに関する記事を増補し、少し早目に登場させていることになり、このことはすなわち、横山本系の祖本の筆者に継子いじめ指向があったことを示していると考えられる。

このように考えると、むくつけが強調されている点については十分納得できるのであるが、それにしても唐突に筑前の名前が出てくる理由については、やはり理解しがたい。そこで、次に角度を変えてこの問題を考えてみよう。

三

上述のように、横山本系は御所本系から派生しているとみられるが、それは直接的にではなく、御所本系と横山本系の中間的形態にあたる本がその間に介在しているようである。[3] それは、旧東京教育大学所蔵（筑波大学現蔵）の奈良絵本（以下、教育大本と呼ぶ。室町末から桃山頃の成立か）の系統で、横山本系はこの系統の本文に手を入れて独自の特色（カラー）を打ち出そうとしているように思われるので、教育大本と横山本とを比較してみれば何か答が見出せるかもしれない。教育大本は前半だけの零本であるが、当面の問題点は物語の前半部分なので、差し支えはない。

まず、挿図1・挿図2に対応する絵、すなわち継母がむくつけを語らう図があるかどうかを調べてみる。しかし、これが見当たらないのである。その代わりに、別の場面に挿図1ときわめてよく似た



挿図3　旧東京教育大学所蔵（筑波大学現蔵）
『住吉物語絵巻』残欠　上巻第7図

構図の絵がある。それが挿図3である。挿図3は、継母が少将の文をなかだちしている筑前を語らって、継母腹の三の君を姫君の替え玉に仕立てようと企んでいるところである。教育大本は錯簡のはなはだしい本であるが、この部分については「（継母が筑前に向かって）これを三の君の、とて白き衣一かさねとらすれば……」とある本文に対応して、絵にも「白き衣」とみられるものが描かれているので、錯簡の心配はない。几帳の陰に継母がすわり、簀子には筑前が「白き衣」を前にしてすわっている。

挿図3を挿図1と比較してみると、基本的な構図は全く同一と言ってよい。これでようやく疑問が氷解してゆく気がするのである。すなわち、挿図1の継母とむくつけの場面は、元来は継母と筑前の場面だったのである。絵というものはどのようにでも解釈できる面があり、たとえ同じ絵であっても、それを挿入する箇所によって全く異なる意味・内容をもたせることが可能である。横山本系の祖本の筆者は、『住吉物語』の恋物語としての側面よりも、むしろ継子いじめの側面に興味を持っていたとみられるので、構図を転用して継子いじめを強調することを思いついたのである。

筑前はもともと善意で少将の文を取り次いだのであるが、結果的には、継母の奸計に加担し、少将を裏切ったわけであるから、当然ながら悪玉として認識されていたと思われる。しかし、悪玉の度合としては、明らかに筑前よりもむくつけの方が強く意識されていたに違いない。筑前は積極的に姫君に危害を加えたりすることがないのに対し、むくつけは自分の兄を語らって姫君に危害を加えようとするからである。

そこで、継母が筑前を語らう図を継母とむくつけの場面に転用し

て、継子いじめの色彩をより濃厚にしようと考えたのであった。同時に、本文にも手を加えて、むくつけを強調しようとしたのである。ところが、新しい本文を作り、これを書写しているときに、ふと次に入れる予定の継母とむくつけの絵（本来は継母と筑前の絵）のことを考えたのであろうか、あるいは粉本の絵を見やったのであろうか、その絵（の本来の内容）に引かれ、無意識のうちに「むくつけ」と書くべきところを「筑前」と書いてしまったと推考されるのである。

このように考えてくると、横山本より戸川本のかたちの方が古いことはまず間違いないと思われる。

ところで、戸川本をみると、これが書画一筆になることはほぼ疑いない。なぜなら、書画別筆の場合、詞書と絵はそれぞれ別の料紙に書かれるのに対し、戸川本は料紙の途中で詞書から絵に（あるいはその逆）移行しており、同一人物が順を追って書写したものとみられるからである。

さらに、この絵巻が天地一六cmほどの殆ど白描に近い稚ない画風の小絵巻で、室町中後期頃によく見られる女筆の伝称をもつ小絵巻[3]の形式と同じ特徴をもっていること、また本文中に「皇帝の驪山宮にてともにながめし」とか、「王昭君がいにしへも」とか、「錐、ふくろにたまらぬ風情」とかいった衒学的な独自異文をもっていることを考え合わせると、戸川本は宮廷の女房のようなある程度の教養をもつ人物（あるいは集団でもよい。その場合はむろん、その中で相談が行われ、合意が計られてのちに、代表者によって書写されたということになろう）によって書写・改変（モデルチェンジ）されたものと推測されるのである。

このような成立経緯に加え、室町中後期という早い成立年代を考慮に入れるとき、戸川本が横山本系の祖本（少なくともこれにきわめて近い転写本）に該当するとみても、まず大過ないと考えられる。

以上のようにみてくると、戸川本の筆者が継母と筑前の場面を継母とむくつけの場面に転用しようと考えたときに、筆者の頭の中で筑前とむくつけが混同され、本文を増補・改変するにあたって、「むくつけ」と書くべきところを「筑前」と書き誤ってしまったのは、まことに無理からぬことであったと言えよう。

＊

さて、右のようにして戸川本が成立したわけであるが、次に戸川本を粉本として横山本系（挿図2のように人物が三人描かれた図様をもつ狭義の横山本系をさす）が成立することになる。その際、筆者は本文（前掲の増補部分）には継母・むくつけ・筑前の三人が出てくるにもかかわらず、絵には二人しか描かれていないことを不審に思ったのであろう。また、本文中でむくつけが強調されている割には、絵の中のむくつけ（とみられる女）は読者に背をむけており、あまり強調されているようには見えない。そこで、読者に顔を見せるかたちで新たにむくつけを描き加えて強調し、背を向けた女を筑前にあてたと考えられるのである。

そして、戸川本にむくつけへの贈物として酒瓶が描かれていたのに合わせ、これを接待用の酒に仕立て、筑前に酒をすすめさせ、むくつけに飲ませることによって、より一層継子いじめの陰湿な雰囲気を盛りあげることに成功したのである。

後にも触れるが、室町時代の傾向として、『住吉物語』の継子い

じめの側面が好まれたことは疑いない。むくつけも筑前も悪玉として強く意識されていたに違いないのである。したがって、文脈からみれば「むくつけ」とあるべきところが「筑前」となっていても、それは誤りとは認識されなかったのである。筆者が本文を訂正せず、絵の方に手を加えていったのは当然であったと思われる。こうして狭義の横山本系が成立したのである。

四

ここでは、室町期の継子いじめ指向について、別の資料から考察してみたいと思う。それは、某家所蔵の『住吉物語絵巻』（以下、某家本と呼ぶ。室町後期成立）である。本絵巻は戸川本と同様、女房によって制作されたものとみられるが（このことについては別稿で改めて述べる）、本文から判断して、戸川本・横山本とはまず直接関係はない。したがって、ほぼ同時期に成立したふたつの別系統の絵巻に、それぞれ同じような継子いじめの傾向が認められれば、それは当時の共通の嗜好であった可能性が高いということになるのである。

そこで某家本上巻第4図に注目してみたい（挿図4）。これは挿図3と同じく、継母が筑前を語らう場面である。画面右端が継母、中央が筑前とみられるが、挿図3に比べると人物が三人増加している点が注意される。ちなみに、某家本にも継母とむくつけの絵はなく、やはり戸川本が継母と筑前の場面を転用していることは間違いないとみられる。

ところで、本絵巻にはすべての画面中に多量の画中詞が書き込まれており、これが大きな特色となっている。次に挿図4の画中詞を

挿図4　某家所蔵『住吉物語絵巻』　上巻第4図

掲げてみよう（番号の付されている順に掲出し、番号のないものひとつは最後にまわし、仮に六とする）。

一なうなう、これはよく賜（り）候。このほども少将殿へは責めさせおはします。返しも候はぬほどに心苦しく候て。この御方にあまたわたらせおはしまし候と承り候ほどに、あはれあはれと思ひまいらせ候て候へども、申（し）慣れたる事こそ候へ、さし出でばみて申（し）候はむもびんなく候て、心を尽くし候（ひ）つる。うれしめでた、うれしめでた。

二なう、聞かせ給へよ。いかに申（し）候とも、わらはが姫君ほどに美しきは、誰もかなはせ給ひ候まじきぞよ。その文、当腹・先腹の一筋にいふことにてもあらばや。母もなき人させ給ひて候はば、大将殿もよもよきとはおほせあらじ。わらはが姫君用ひ給はめ。少将殿、御つれなき御心にてはじめ候（ひ）し

が、両親ある人をおほせられよかし。
三これは三の君の袿にてこそ候へ。ことさら行末久しくめでたやめでたやと思ひて御覧ぜよ。
四あな、かたじけな。ゆゆしのこと候や。この御目をばやがて少将殿にも見参に入(れ)候はむ。あらめでたや、めでたや。
五むくつけ言ふ、申(す)に及ばず。めでたきことのはじめに、あらあらめでた候や、めでた候や。御果報・幸ひも、世(の)中にめでたき事をも、わらはが姫君一人もたせ給へ。あな、めでたやめでたや、筑前殿。
六あな、ふしぎの事どもや。世にはさも恐ろしき事は多き。いたくためしなき事かな。似合ひたる人もありける、と聞きゐたり。

右の画中詞の内容から、その発言者を考えてみると、次のようになる。

一＝筑前（継母に向かって）
二＝むくつけ（筑前に向かって）
三＝継母（筑前に向かって）
四＝筑前（継母に向かって）
五＝むくつけ（筑前に向かって）
六＝式部（心中思惟）

一・三・四については、発言者・発言内容ともに本文に即しており、妥当なものと思われるが、問題は二・五・六である。まず、先に、二・五・六の発言者を右のように特定した根拠について、簡単に触れておく。

二については、傍線を付したように、「わらはが姫君」とあるので、三の君の乳母であるむくつけの発言と考えるのが順当である。五については、「むくつけ言ふ」とあるので問題はない。六は、継母たちの奸計に批判的な内容からみて、姫君に心を寄せる式部と一応は考えておきたい。しかし、本絵巻の特徴として、絵巻制作に関与した女房たちが自身の姿を絵の中に描き込み、物語に参加して楽しんでいる気配があるので、必ずしも断定はできない。

このように、二・五はむくつけ（画面の左から二人目）、六は一応は式部（画面左端）と考えられるのであるが、この二人はまだ本文で紹介されていないのであるから、本来ならば絵の中に出てくることもあり得ない。にもかかわらず登場しているのは、要するに、絵巻制作にたずさわった女房たちが『住吉物語』の継子いじめの側面に強い関心を持ち、これを楽しんでいることを示しているのである。

特に興味深いのは、画面左端、継母たちの奸計を批判するかのように、背を向けたかたちに描かれている式部（とみられる女房）である。一見、筆者が継子いじめに批判的な姿勢を示しているようにみえるが、実はそうではなく、筆者が自己を投影し、物語に参加して楽しむための、いわば通路の役割を果たしているのである。つまり、継子いじめを実感として楽しむための仕掛（トリックスター）と言える。

以上のように、某家本にもたしかに継子いじめ指向がみられるのである。(6)

五

先にも触れたように、『住吉物語』は主として〈絵〉のかたちで享受されたと推測される。例えば『古本住吉物語』の場合、『異本

能宣集』に「住吉の物語、絵に描きたるを……」とあり、『大斎院前の御集』に「住吉の御絵失せたり……」とある。また現存本についても、最古の遺品ふたつはともに絵巻である。したがって、その絵に注意を払わず本文だけを検討して、「住吉物語は継子いじめの物語である」と規定してしまうことは、一面的・観念的との批判を免れないであろう。本文と絵を、それが享受されたであろう場の中へ還元し、その中で総合的に論じてこそ意味があるのである。

今ここにA・Bふたつの絵巻があると仮定しよう。A・Bともに全く同一の本文をもつとする。しかし、Aは少将と姫君の恋に焦点をあてて絵画化され、一方Bは、その恋の場面が簡略になり、新たに継子いじめの場面が加わっているとする。AとBが同じ性格をもっていると考える人は、誰一人としていないであろう。しかし、本文だけを見ていたのでは、両本の差異はわからないのである。

右の例でいえば、鎌倉時代の遺品がAにあたる。鎌倉時代の『住吉物語』は、まぎれもなく恋物語だったのである。

ところが、時代が降るにつれ、いわゆる奈良絵本の時代となる。稚ない画風の奈良絵本では、本格的なやまと絵のように構図や背景を変えて繰り返し恋の場面を描くことはできないので、単調さを避けるためいきおい簡略にならざるを得ない。しかし、それでは絵入本として成り立ちにくいので、挿絵的に絵を入れてゆくことになる。そうすると必然的に継子いじめの場面を含むことになるのである。さらに、文化の大衆化ということが、この継子いじめ的色彩を一層強化する役割を果たした点については、考察してきた通りである。

こういったさまざまな要因が連鎖(リンク)になって、室町時代の『住吉物語』は継子いじめの物語へと変容を遂げていったのである。(7)

(昭和62年2月28日稿)

〔注〕

(1)拙稿「『住吉物語』の改作についての私論——絵巻資料を中心に——」(『中世文学』第31号、昭61)参照。

(2)拙稿「静嘉堂本『住吉物語絵巻』私考——錯簡復原の一試案——」(『金沢大学国語国文』第8号、昭57)参照。

(3)桑原博史氏『中世物語研究—住吉物語論考』昭42、二玄社。

(4)女筆の伝称をもつ白描小絵巻には、例えば『新蔵人物語絵』(伝・後柏原院内侍筆)、『うたたね草子』(伝・一位局＝飛鳥井雅親女＝筆)などがある。このほか、伝称はないが同様の制作背景を想像させるものは数多い。

(5)某家本の画中詞はすでに翻刻した(『国文学攷』第98号、昭58)ので、ここでは表記を私意によって改めた。

(6)友久武文氏も「(某家本は)恋愛譚的情趣場面よりも、継子いじめにかかわる世俗場面において、はるかに絵詞(＝画中詞)が生彩に富み、数が多くなっている」と指摘されている(「住吉物語からお伽草子へ」＝『文学』昭51・9)。

(7)念のために補足しておくと、筆者は、これは「恋物語」、これは「継子いじめ物語」というように、截然と白黒をつけようとするものではない。成立年代を問わずすべての『住吉物語』はその両方の要素をもっているからである。いわば灰色(グレー)であると言ってよい。しかし、本文と絵を総合的に見てゆくと、同じ灰色(グレー)であっても、そこにはおのずから色合の差——時代とともに移りゆく読

者の嗜好の変化・傾向――が明らかに見てとれるということなのである。したがって「恋物語」は「恋物語」的、「継子いじめ物語」は「継子いじめ物語」的の意で用いているので、この点念を押しておく。

〔付記〕

写真資料の掲載について御高配・御許可いただきました関係各位に厚く御礼申し上げます。なお、挿図4の掲載・使用については、所蔵者の御意向により、某家蔵とさせていただきました。

（光華女子大学・非常勤）