

## 袖(そで)の美学——平安文学と服飾文化(下)

楊 春 春(本文)  
天 野 雅 郎(注釈)

平安時代の文学を読んでいると、よく袖(そで)に関する言葉が目飛び込んでくる。その中には、例えば「袖の香(か)」や「袖の露(つゆ)」や、あるいは「袖枕(そでまくら)」や「袖几帳(そでぎちょう)」など、非常に繊細な表現もある。

もともと衣服の一部の、名称にしか過ぎなかったはずの袖が、何か、とても膨らんだ世界を持っているような気がしてくる。平安時代の袖の形状や、その所作には、どのような思いが込められていたのであるか。そこには、どのような美的感覚が表現されていたのであろうか。これから、主として『枕草子』を題材に取り上げて、その中に表現された王朝びとの袖の世界を探ってみたい。

### 一 定義と語源

最初に、まず袖の定義から始めると、例えば『広辞苑』(岩波書店)には「衣服の身頃(みごろ)の左右にあつて、両腕をおおう部分」とある。「身頃」は逆に「衣服の袖・襟(えり)・衽(おくみ)などを除いた、全面および背面をおおう部分」とある。簡単に言うと、いわゆる着物(すなわち、和服)は、身頃と袖と襟と衽から成り立っている。大人一人の着物を仕立てるために必要な布を、日本語では反(たん)という単位で呼んでいる。いわゆる反物(たんもの)である。布一枚に、できるだけ手を加えないようにして、日本人は独特の裁縫の仕方を産み出した。これは反物を直線で七回、鉄(はさみ)で裁(た)ち切る方法であつて、いわゆる和裁

のことである。この方法によって、八枚に切り分けられた部分(パーツ)が、それぞれ身頃と袖と衽で二枚ずつ、襟と共襟(ともえり)で一枚ずつになる。言ってみれば、その内の二つの部分(四分の一)が袖に当たる。ちなみに、このような和服に対する洋服には、袖の長短によって、長袖の他にも七分袖や半袖や、文字どおりの「袖無し」もあるが、平安時代の日本人(少なくとも、貴族にとっては、とてい「袖無し」は想像もできなかったであろう(注一))。

(注一)「袖無し」という語が日本人の間に定着するのは、どうやら室町時代の末期のようである。例えば『日葡辞書』(一六〇三年)にはSodenaxi(ソデナシ)とあつて、そこには「ドウブク(胴服)」の訳が添えられているから、これは「袖無し羽織」のことである。なお、俳諧では「袖無し」は夏の季語であるが、一方の「袖無し羽織」は冬の季語である。

袖の語源には、幾つかの説がある。最も一般的なものは、袖(そで)の「そ」を衣(そ)と結び付けて「衣手(そで)」とする説である。ふたたび『広辞苑』を引くと、袖は「衣手」の意味で、奈良時代には「そで」とも言っていた、と書かれている。ただし、どうやら奈良時代の、上代特殊仮名遣いによると、袖の「そ」は甲類音で、一方の衣(そ)は乙類音であり、両者は違う系統の語であつて、結び付かない、という結果になる。また、さらに袖(そで)は衣服の左右に出た部分であるから

衣出(そで)である、という説もあるが、ここで注目したいのは白川静の『字訓』(平凡社)の説であり、それは袖の「そ」を麻(あさ↑そ)の「そ」と結び付けている(注二)。

(注二)『万葉集』の「袖」は、万葉仮名で「蘇提」や「蘇田」とも表記されている。白川静の『字訓』には、袖の「そ」と同じ「甲類のものに麻(そ)があり、「真麻木綿(まそゆふ)」「うち麻(そ)」など複合形に用い、織物をさす語であつたらしい。ただ「そで」のように語頭におく例がなく、なお疑問の残る語である」と記されている。

麻と言え、人類が繊維を得るために、最初に栽培した植物の一つであり、その歴史は非常に古い。例えばエジプトでは、紀元前一万年頃、すでに亜麻(アマ)が栽培され、紀元前五千年頃には衣料に用いられていたらしい。いわゆるリネン(もしくは、リンネル)である。日本でも、弥生時代の遺跡から麻の種が発見され、その栽培の記録は『魏志倭人伝』にも遺されている。麻の茎の皮を打ち砕いて、細い繊維にしたものを織り、作り出されたものが麻布(あさぬ)である。日本の古代から、中世の末期に至るまで、麻布は最も主要な民衆の衣料となっていた(注三)。もっとも、このようにして織られた麻布は、粗末なものであり、色は素材の色そのままか、着色をしたにしても、草の葉や木の皮、あるいは土などを利用して染めたものであった。このような衣は原始的な、と言うよりも、自然そのものに近い、きわめて粗製な状態に留まっていた。

(注三)『万葉集』によると、麻の栽培から始まって、麻布を織り、麻の衣に仕立て上げる工程は、すべて女性の管轄であった。

庭に立つ／麻手(あさて)刈(か)り干(ほ)し／布曝(さら)す／東女(あ

づまをみな)を／忘れたまふな(五二二)

麻衣(あさころも)／着(け)れば懐(なつ)かし／紀の国の／妹背(いもせ)の山に／麻蒔(まく)く／吾妹(わきも)(一一九五)

一方、古代の貴族も麻布を身に付けていた。特に、入浴時や入浴後に用いられた湯帷子(ゆかたびら)のことは、よく知られている。湯帷子は、現在の浴衣(ゆかた)の原型であつて、その素材には水に強く、水切れにも優れた、麻が使われていた。おそらく帷子(かたびら)の語源は、片枚(かたひら)であつて、一枚物(すなわち、単)の衣を指し示している(注四)。したがって、湯帷子は湯に浸かるための単(ひとえ)の衣という意味になる。このようにして、麻布で作られた衣、すなわち麻衣(あさぎぬ)は、庶民から貴族に至るまで親しまれ、麻と衣との間には、とても古く、かつ深い、繋がりがあつた。その意味において、麻と袖とを結び付けるのも、無理な想定ではない。

(注四)帷子には、もともと帳(とばり)の帷子があり、こちらの素材は絹である。衣服の帷子の方は、公家が夏用の下着として、束帯や直衣の下に汗取りのために用いたものであった。例えば『枕草子』にも「夏などの、いと暑きにも、帷子いと鮮やかに」とある(第四〇段)。色で言えば「あさぎ(浅葱)の帷子」や「白き帷子」があつた(第四二段)。このような帷子が、やがて武家や庶民における夏用の、単衣の着物(小袖)を指し示すようになる。

## 二 「椎柴の袖」

麻が古くから、身近な衣料として人々に親しまれてきたことは、上述の通りで

あるが、その上に麻は、不思議な力を秘めた、神聖な存在と見なされ、広く神事にも使われていたようである(注五)。その理由には、麻の持つ特徴が挙げられる。一つには、繊維が強靱であること、二つには、種を播いてから短期間の内に、まっすぐに成長することである。このような神事の起源を遡ると、どうやら縄文時代にまで辿り着くようであるが、もともと麻衣(あさぎぬ)も庶民の粗末な服である以前に、喪中に着る服でもあった。古くは「麻の喪服(みそ)」(『日本書紀』)という言い方もあるが、これは現在の、そのまま喪服(もふく)に当たる。ここにも死者に対して、ある種の呪術的な思いが込められていたのではなからうか。

(注五)典型的なのは、いわゆる撫物(なでもの)としての麻である。撫物は、その名の通りに身体を撫でて、そこに穢(けが)れや災いを移し、祓(はら)うための呪物であるが、これが神道の場合、もともと人形(ひとがた)ではなく、植物であることが多かった。言うまでもなく、偶像崇拜の禁止のためである。別名は幣(にきて)ぬき(みてぐら)。平安時代の「月祓(みなつきはらへ)」の歌を、ここでは引いておく。作者は、和泉式部。

思ふこと／皆尽(つ)きねとて／麻の葉を／切りに切りても／祓へつる  
かな(『後拾遺和歌集』)

例えば『枕草子』(第一四一段)には、「これをだに／形見(かたみ)と思ふに／都には／葉替(はが)へやしつる／椎柴(しひしば)の袖」という歌が伝えられている。この歌の中で「椎柴の袖」とあるのも、喪服のことである。「椎柴の袖」は『枕草子』の中には、この一箇所にししか登場しないが、やがて歌語として、頻繁に用いられることになる表現である(注六)。この歌そのものは、ふたたび『後拾遺和歌集』の中に「一条院御製」の哀傷の歌として、収められることになる。

(注六)『万葉集』の中には、全部で四首の「椎」を詠んだ歌があるが、まだ「椎柴」の歌は詠まれていない。ただし、その中の一首は有間皇子の、次に挙げる挽歌であったから、その伏線は充分に、この段階において敷かれている。

家にあれば／筥(け)に盛(も)る飯(いひ)を／草枕／旅にしあれば／  
椎の葉に盛る(一四二)

『枕草子』によると、この歌は一条天皇の父であった円融院の、大喪が明けた年の歌である。したがって、正暦三(九九二)年の歌になる。当時、まだ一条天皇は数えの十三歳であったから、この歌自体は、三歳年上の中宮(定子)との合作であろう、と考えられている。宮中の誰もが喪服を脱ぎ、すでに「花の衣」のような華やかな服に着替えてしまった時に(注七)、せめて「椎柴の袖」だけでも故院の思い出の種として、山里では脱ぎ替えかねていることだ、という意味である。椎柴は、もともと燃料の柴にするための椎の木の意味であったが、椎は同時に喪服の染料でもあったから、喪服そのものを指し示すことにもなった。また、さらに椎は常緑の照葉樹であるが、初夏になると落葉し、古い葉と新しい葉が入れ替わるので、山里よりも都の方が季節の移り変わりは早く、そこから「椎柴の袖」を脱ぐ時期も早い、という結果になろう。

(注七)「花の衣」は『古今和歌集』において、僧正遍照が詠んだ哀傷の歌(「みな人は／花の衣に／なりぬなり／苔(こけ)の袂(たもと)よ／乾(かわ)きだにせよ」)に由来し、その対句が「苔の袂」である。『枕草子』(第四七段)には「椎の木は常磐(とぎは)に、何(いづ)れもあるを、それしも葉替へせぬ例(ためし)に言はれたるも、をかし」とある。

ここでは「椎柴の袖」が、故人の思い出の種となり、そのまま「形見」の役割を果たすものになっている。「形見」とは、文字どおりに誰かの形を見るところという意味であり、残された「形見」を見ることで、その人の姿が思い出され、その人の形が見えてくる。「形見」とは、このようにして誰かの、身代わりとなるものであり、死んだ人や別れた人を、思い出す便(よすが)となり、この世と、あの世との繋がりをも、果たす役割を担っていた(注八)。現在の日本にも、まだ「形見分け」という習慣は残っているようであるし、例えば、亡くなった人の服を親戚や親友に配り、そのことで亡くなった人の魂を配る、という考え方も成り立っているようである。このような服にも、ある種の呪術性が備っているに違いない。

(注八)もともと「形見」には、必ずしも、遺品や遺物の意味が備わっていたわけではない。例えば『万葉集』において、万葉仮名で「形見」を「可多美」とも表記しているのが、分かりやすい証拠である。この際の「可多美」は遠く離れた、恋人を指し示していた。ところが、やがて平安時代に歩調を合わせて、次第に「形見」は死者や葬儀と結び付き、例えば喪服や、その色(鈍色)のことを「形見の色」と呼んだり、もつと直接的に、火葬の煙を「形見の雲」や、そのまま「形見の煙(けぶり)」と呼んだりする習慣が生まれる。ちなみに、そもそも「形見」を身形(みかた)の逆転した形と見て、そこから身代わりの意味を読み取ったのは、折口信夫である。

### 三 舞人の袖

「椎柴の袖」とは反対に、王朝びとの心を春の気色のように浮き浮きとさせるものは、何よりも祭(まつり)であった。『枕草子』(第一四五段)の「なほ世に、め

でたきもの」の冒頭には「臨時(りんじ)の祭の御前(おまへ)ばかりの事にかあらむ。試楽(しがく)も、いとをかし」とあり、どれほど清少納言が祭を楽しむにしていたのかが、素直な感情表現と共に伝わってくる。「臨時の祭」とは、文字どおりに臨時に、例祭以外に行なう祭のことであるが、この当時は主として、三月の中の午(うま)の日の、石清水八幡宮の祭と、それから十一月の下の西(とり)の日の、賀茂神社の祭とを指し示していた。この箇所には「春は、空の景色のどかにて、うらうらとあるに」と続くから、前者の祭の方になる(注九)。

(注九)元来、岩清水八幡宮の「臨時の祭」は、その名の通りに天慶五(九四二)年、朱雀天皇が平将門の乱と藤原純友の乱の平定後、臨時に行なったものであったが、これが天禄二(九七二)年、円融天皇によって例年の儀とされてから後も、そのまま「臨時の祭」という名が用いられた。ちなみに、岩清水八幡宮の「臨時の祭」を、春の南祭と呼ぶのに対して、賀茂神社の「臨時の祭」は、冬の北祭と呼ばれる。

なお、祭の場合には一般に、舞樂を神に奉納するのが習いであるが、この「臨時の祭」の時には、さらに舞樂を神に奉納する二日前に、あらかじめ天皇の前で、予行演習が行なわれた(注一〇)。これが、すなわち「試楽」である。『枕草子』(第一四五段)の続きを読むと、その際の様子詳しく書かれている。主役である舞人(まひびと)の、登場以降の箇所を引いてみる。「承香殿(しょうきやうでん)の前のほどに、笛吹き立て、拍子(ひやうし)打ちて遊ぶを「疾(と)く出(い)で来(こ)なむ」と待つに、有度浜(うどはま)うたひて、竹の籬(ませ)のもとに歩み出でて、御琴(みこと)打ちたるほどなど、ただ「いかにせむ」とぞ覚(おぼ)ゆるや。一(いち)の舞(まひ)の、いと麗(うるは)しく袖を合はせて、二人走り出でて、西に向かひて立ちぬ。つきつき出づるに、足踏みを拍子に合はせて、半臂(はんぴ)の緒(を)



繕(つくろ)ひ、冠(かうぶり)、衣(きぬ)の領(くび)など繕ひて「あやまもなきみも」などうたひて、舞ひ立ちたるは、すべて、いみじくめでたし」。

(注一〇)このような「試楽」が行なわれたのは、祭の当日の場合もあれば、一

日前や二日前、さらに四日前と、時代によって様々である。舞人は、あらかじめ滝口所に参集し、そこから清涼殿の前庭に置かれた呉竹の台(「竹の籬」)を通り、天皇の前に進み出て、駿河舞(するがまひ)を舞う。駿河舞とは、その名の通りに東国の、駿河国の舞であるが、このような舞が宮廷に取り入れられ、いわゆる東遊(あづまあそび)の一つとなつて、公的な祭礼の場でも用いられるようになった。舞台には、そのまま駿河国の「有度浜」が宛がわれており、そこに天から下つてきて、舞を舞っているのが舞人(すなわち、天人)である。舞人の数は四人から六人で、伴奏には和琴(「御琴」と笛と篳篥(ひちりき)を用い、笏拍子(しゃくびやうし)を打った。これらの楽人のことを、陪徒(べいじゆう)と呼ぶ。

最初(「一の舞」)の舞人が、礼儀正しく格式張つて、その「袖を合はせて」いる姿には、天皇に対して、ひいては神に対して、深く敬仰(けいぎよう)する気持ちが表現されている(注一一)。なお、この時、舞の最中であるにも拘らず、舞人が半臂(袍と下襲との間に着る、短い胴着)の緒の形を直したり、冠や袍の襟を正したり、わざわざ衣の乱れを整えるような動作をしているのは、これが多分、駿河舞の歌詞(「あな、安(やす)らけ、練(ねり)の緒の、衣の袖を垂(た)れてや」)に則つた身振りであり、手振りであつたからであろう、と推測される。言い換えれば、ここでは袖が舞の全体に及ぶ、随所の見所として、宮中の人々の心を引き付けるものであつたと同時に、人と神を結ぶ、はなはだ重要な役割をも果たすも

のであつたことになる。

(注一一)「袖を合はせて」という言い方を、より明確に表現すると「袖打ち合はす」となる。「袖搔き合はす」でも構わない。どちらも、相手を敬い、畏(かしこ)まった気持ちを表現している。例えば『枕草子』(第七八段)の中にも、若い貴公子や六位の藏人が背中の綻びを隠して「堀(へい)の前などに、後(うしろ)押しして、袖打ち合はせがちなこそ、をかしけれ」と書かれている。これは彼らが、堀に背中を押し付けたまま、女房の目線を気にして、直立不動になつている状態を指し示している。

ところで、このような「試楽」と言えば、ただちに『源氏物語』の中で、光源氏が頭中将と一緒に舞う、青海波(せいがいは)のことが想い起こされよう(注一二)。こちらは秋の十月で、光源氏が十八歳の折の出来事である。『源氏物語』によると、この時、桐壺帝が朱雀院への行幸に先立ち、懐妊した藤壺のために「試楽」を催している。当日、光源氏は頭中将と共に紅葉(もみぢ)を頭に挿し、傾く明るい光に照らされて、青海波を優雅に舞う。青海波を舞う時の装束は、舞楽の装束の中でも最も華麗なものであるとされ、その衣装には自由に飛び交う千鳥の文様と、青海の波の文様とが配されていた。このような衣装が、どれほど舞人を華やかにする効果を持っていたのかは、言うまでもない。

(注一二)もともと舞人は雅楽寮に勤務する、文字どおりの役人であり、専門家で(プロフェッショナル)であつたが、このような制度が平安時代の中期以降、有名無実化し、代わつて近衛府の官人や、例えば光源氏のような貴公子が、身に付けるべき教養の最たるものになつた。その意味に

において、彼らは素人であり、好事家(アマチュア)ではあったが、その技量は、なかば玄人(くろうと)はだしでもあった。

#### 四 男の袖／女の袖

平安時代において、男と女の立場や役割には大きな違いがあった。典型的なのは、女が通常、男の前に顔を見せてはならず、扇や袖で顔を隠すのが常であった、という点である。もちろん、あくまで話は貴族の男女に限られるが、この点については『枕草子』にも、その例証が豊富である。例えば「宮に初めて参りたる頃」(第一八二段)には、清少納言が宮仕えを始める以前、天皇の行幸を物見車で見物していた折、たまたま供奉役の大納言(藤原伊弉)が馬で通り掛かり、遠くから自分の方を見ているかのような気がして、ひどく緊張した瞬間が描かれている。『枕草子』によると、とっさに清少納言は「下簾(したすだれ)引き繕(つくろ)ひ、透影(すきかげ)もや、と扇(あふぎ)を差し隠す」とある。物見車の簾の内側の、長い絹の帳(とばり)を引き、整え、その上に、なお扇で顔を覆い隠した、という次第である。理由は何とも、影が透けて見えるかも知れないから(注一三)。

(注一三)「透影」という語は、この箇所以外に『枕草子』には、二箇所において登場する。一つ目は「いみじく心づきなきものは」(第一二五段)の中の「透影」で、ここには年老いた男が一人で物見車に乗り、しょんぼりとしている様子が描かれている。二つ目は「清しと見ゆるもの」(第一五一段)の中の「水を物に入るる透影」で、ここには若い女の、すがすがしい姿が浮んでくる。いずれも、名文である。

ところが、その大納言が出仕をした清少納言の目の前に現れ、「いと近う居たま

ひて、物など宣(のたま)ふ」。それは彼女にとって、ほとんど現実(「うつつ」とは感じられないほどの出来事であった。そこで彼女は、手を替え、品を替え、自分の顔を隠そうと躍起になる。最初は扇の「かしこき陰」で。もちろん、この扇は檜扇(ひあふぎ)であって、表面には絵が描かれ、色とりどりの飾り紐が付けられている(注一四)。次は「ふりかくべき髪」で。今度は自分の額髪(ひたひがみ)を、そのまま顔へ、彼女は振り掛けようとしたらしい。そして最後は「袖を押し当てて、うつぶし臥(ふ)したる」。この時の清少納言には、唯一、顔を袖に押し当てて、俯(うつぶ)せになることだけが残されていた。もつとも、そのことによつて「裳(も)、唐衣(からぎぬ)に白い物うつりて、またくらんかし」。困ったことに、顔から衣に化粧の白粉(おしろい)が移って、斑(まだら)模様になってしまった、という顛末である。

(注一四)檜扇は、文字どおりに檜(ひのき)の薄板を重ね合わせたものであり、男性の場合には衣冠や直衣を着た際、笏(しゃく)の代用品になった。『枕草子』の「檜扇は」(第二六五段)には「無紋。唐絵(からゑ)」とあって、清少納言の趣味の一端を窺い知ることができる。「無紋」は、白木の無地。「唐絵」は中国風の、と言うよりも、文字どおりに外国風の、風景画や風俗画を描いたものである。一方、女房装束の際の檜扇は、装身具としての必需品であり、相扇(あこめあふぎ)とも言った。無論、扇の語源は「あふぐ(↓あおぐ)」である。

ところで、このようにして袖で顔を隠す行為は、女の行為であると共に、男の行為でもあったことが、ふたたび『枕草子』からは窺われうる。例えば「頭中将の、そぞろなる空言(そらごと)にて」(第八六段)では、当時、頭中将であった藤原齊信(ただのぶ)が、清少納言の「そぞろなる空言」を聞き、ひどく腹を立て、

とうとう彼女の「声などする折は、袖(そで)を塞(ふた)ぎて、つゆ見おこせず、いみじう憎みたまふ」と書かれている。この場合には頭中将が自分の顔を、清少納言に見せたくないから袖で塞いだ、という解釈は成り立たない。これは彼が、清少納言のことを憎んで、彼女の声も聞きたくなかったので、袖一枚を間に挟んで、自分と彼女との関係の一切を断ち切ろうとした行為であった、と推測できる(注一五)。

(注一五)「ふたぐ」という語の初出は、『古事記』においても『日本書紀』においても、どちらも最初の男神(イザナキ)と最初の女神(イザナミ)との、生と死に関わる語であった点が注目されてよい。生については国生みの神話を、死については黄泉国の神話を、それぞれ参照されたい。もう少し、その幅を広げれば、この語は男と女の間の、結婚と離婚を表現する語であった、と言っても構うまい。

ちなみに、この藤原斉信と、わずか一歳違いの従兄弟(いとこ)であったのが、藤原道長である。したがって、前述の大納言(伊周)と、その妹の中宮(定子)にあっては、父である道隆の従兄弟が斉信、弟が道長、という関係になる。当時、おそらく斉信は二十九歳であり、頭中将として蔵人所の長官(蔵人頭)と、近衛府の次官(近衛中将)を兼務していた。そして、その主要な役目は天皇の身邊で、日常の側近の役を果たすことであつたから、自然と中宮や、その女房との関わりも多くなってくる。彼は、たびたび『枕草子』にも登場してくるが、その容姿は端麗で、教養に富み、社交性にも優れていたらしい。清少納言とは、碁のライヴァルであつたことも知られている(注一六)。

(注一六)『枕草子』(第一四九段)の「碁を、やんごとなき人の打つとて」には、

碁を「やんごとなき人」と「おとりたる人」の、二人で打つ場面が描かれている。後者は「居住(ゐず)まひも畏(かしこ)まりたる景色に、碁盤よりは少し遠くて、及びつつ、袖の下、いま片手にて引き遣(や)りつつ、打ちたるも、をかし」とある。

この段では、そのような藤原斉信が何らかの理由で、清少納言と行き違いになり、出仕の際には致し方なく、自分の衣の袖で顔を隠し、清少納言に視線を送らないようにしていた様子が窺われる。このような時、袖は自分を守るための道具であるよりも、むしろ他人を拒むための道具にもなった。さらに、より一般化して言えば、この時、男は女に向かって、口では嫌悪感を一切、表に出していないにも拘らず、その深層心理における葛藤が、顔を塞いでいる袖を通じて表現される。側の女にとつても、まったく同じ意味で読み取られることになる。要するに、ここでは袖が男と女の間の、コミュニケーションの道具になっており、ある種の記号(サイン)の働きをしていたことが分かる。

## 五 「袖几帳」

「さて後(のち)に、袖几帳(そでぢやう)など取り除(の)けて、思ひ直りたまふめりし」と、この一段は終わっている。文字どおりに男が袖を几帳のように立て、顔を覆い隠していたことに對する比喻であり、受け取り様によっては、揶揄でもあろう。どうやら「袖几帳」という語は、この『枕草子』の一段が初出のようであるが、平安時代の貴族の住宅の、いわゆる寝殿造においては、ほとんど部屋の仕切り壁がなく、そのために御簾(みす)や屏風(びょうぶ)や障子(しやうじ)や几帳など、さまざまな屏障具(もしくは、障屏具)を用いることで、広い部屋を使いやすい、小さな空間(スペース)に仕切っていた。このような空間を、日

本語では「ま」と呼んでいる。漢字を当て嵌めれば、そのまま「間」になったり、あるいは「際」になったりする。したがって、ある場所に几帳が立てられると、そこから先は違う「ま」になって、他人の領域になってしまうので、簡単に覗き込んだり、足を踏み入れたりすることが、できなくなってしまう(注一七)。

(注一七)几帳については、すでに帷子(かたびら)という形で登場済みである。

簡単に説明しておく、帳(とばり)としての帷子を横木(「手」)に掛け、これを二本の柱(「足」)で支えて、木の台(「土居」)に取り付けたものが几帳である。したがって、夏も冬も、その素材は絹であった。夏用は生絹(すずし)で、冬用は練絹(ねりぎぬ)である。無論、表には季節に応じて、それぞれの文様が施されている。

これらの屏障具は、はなはだ移動が容易であったので、空間の内部と外部との境目も、その瞬間に生まれ、その瞬間に消えるような、刹那の性格を持っていた。一口で言えば、それを柔軟性と表現してもよい。例えば、そのような例は『枕草子』(第四三段)の「七月ばかり、いみじく暑ければ」の中で「いと艶(つや)やかなる板の端(はし)近く、あざやかなる畳(たたみ)一枚(ひとひら)かりそめに打ち敷きて、三尺の几帳、奥の方(かた)に押しやりたるぞ、あぢきなき」とあるのが、分かりやすい。いわゆる畳も、このようにして本来は移動式の、その場限り(「かりそめ」)の敷物であり、その名の通りに畳(たたむ)こともできれば、持ち運ぶこともできた(注一八)。袖にしても、言ってみれば隨身携帯の、このような畳や几帳と同じ機能を持ち、自分と他人との間に「ま」を作るための、格好の道具になった。自分の袖で「袖几帳」を作ること、それを取り除いて、あらためて他人を自分の「ま」の中に呼び込むことも、自由自在である。

(注一八)畳については、例えば前掲の「清しと見ゆるもの」(第一五一段)の中に、その一例として「畳に刺す薦(こも)」が挙げられている。このようにして畳が「清しと見ゆるもの」であったからこそ、その畳を清涼殿の庭に敷き、そこに「臨時の祭」の使いや舞人が座することも可能になる。これまた、前掲の「なほ世に、めでたきもの」(第一四五段)の冒頭である。

それどころか、この時代には「几帳の綻(ほころび)」と言って、わざわざ几帳の縫い目の「綻び」を通して、お互いを垣間見たり、さまざまな物品を出し入れもしたようである。例えば『源氏物語』(「手習」)には、この「綻び」から浮舟が、その美しい髪を「搔(か)き出(い)だしたまへる」という描写がある(注一九)。また、さらに「差几帳(さしぎちょう)」と言って、女性が外出をする時には几帳を持って、従者に捧げさせ、その影に隠れて歩くことさえ行なわれていた。その意味において、このような屏障具によって仕切られた空間の中でも、とりわけ外部と隔てられていたのは女性であったが、それにも拘らず、と言おうか、そうであるからこそ、と言おうか、そのような屏障具から袖や裾や、場合によっては身体の一部を覗かせることによって、重要な自己開示の方法を会得していたのも女性であった。事実、この時代における女性の美意識や、色合わせの感覚(センス)は、そこから生まれてくる。

(注一九)この箇所には、浮舟が「几帳の帷子(かたびら)の綻びより、御髪を掻き出だしたまへるが、いと惜(あたら)しく、をかしげなるになむ、しばし鋏(はさみ)を持(も)て休らひける」とあって、剃髪役の阿闍梨(あざり)が浮舟の髪的美しさに、その髪を切ることを、一瞬、躊躇した場面が描かれている。言うまでもなく、浮舟の出家の場面である。



このような時、袖は空間の外部と内部とを、遮断するものであると共に、それを連繫させるものにもなった。したがって、ここには隠蔽と同時に、それとは別の形で、自己開示が可能になる。このような隠蔽と自己開示との関係を、例えばツペタリ・クリステワは「とりで」と呼び、また一方で、それを「おとり」とも呼んでいる(『涙の詩学』)。当時の男性の目には、このような状態で几帳から零(こぼれ)出している、色とりどりの袖が、はなはだ好奇心を呼び起こすものに見えた。このことは、例えば『枕草子』(第九四段)の「宮の五節(こせち)出(い)ださせたまふに」からも明らかである。ここでは中宮(定子)が「五節」の行事に際して、独自の趣向を凝らし、人々を驚かせたエピソードが語られているが(注二〇)、それは具体的には「辰(たつ)の日の青摺(あをずり)の唐衣(からぎぬ)、汗衫(かぎみ)を着せさせたまへり」という事態を指し示していた。「青摺」とあるのは、本来は「五節の舞姫」のみの衣装であるが、これを中宮は、この時、舞姫の介添え役にまで、揃って着させることを考え出したのである。

(注二〇) いわゆる「五節」は、陰暦十一月の丑(うし)の日から始まり、辰の日に至るまでの四日間の行事であるが、その内の最終日には宴(「五節の豊明の節会」)が催され、そこで舞を舞ったのが、この「五節の舞姫」である。例えば『古今和歌集』には、この「五節の舞姫」を詠んだ歌がある。僧正遍照の代表作として遺されている。なお、この舞姫には介添え役として、傳(かしづき)と童(わらは)が伴われていた。随行の女房と童女である。これに下仕(しもづかえ)の女官と、樋洗(ひすまし)と上雑仕(うえぞうし)の女官が、さらに加わる。

## 六 重ね着の袖

『枕草子』によると、結果的に女房は「唐衣」の上に、童女は「汗衫」の上に、それぞれ「青摺」を着ることになったようであるが、その上に、どうやら下仕の女たちまで、まったく同じ出で立ちをしていたらしく、それに気付いた公卿(「上達部」)や殿上人は驚き、面白がり、彼女たちに「小忌(をみの女房)」と、その名を付けることになった。当然、この「小忌の女房」は「小忌の君達(きんだち)」のパロディーであり、言ってみれば、男装の麗人のような出で立ちを指し示しているであろう(注二二)。このような状態で、舞姫と介添え役の女たちは「五節の局(つぼね)」にいる。そして、その周囲には几帳が立てられ、その「几帳どもの綻(ほころ)び結(ゆ)ひつつ、こぼれ出(い)でたり」とあったのが、まさしく袖のことである。

(注二二) この段の直前には「なまめかしきもの」(第九三段)が置かれており、その末尾には「五節」の際の「火取りの童(わらは)」。小忌の君達も、いと、なまめかし。六位の(蔵人の)青色の宿直姿(とのみすがた)。臨時の祭の舞人。五節の童、なまめきたり」と、当時の「なまめかしきもの」が列挙されている。ちなみに、もともと「なまめかし」はなまめくから派生した語であって、漢字を宛がえば生(なま)めくであるから、その状態は、美しくはあっても、基本的に未熟な、若い美しさを意味していたが、その美しさが上品で、優雅な美しさを伴い、場合によっては、それが妖艶な美しさにも感じられた時に、このような平安時代特有の「なまめかし」が姿を見せることになった。その証拠には、この段の冒頭にも「細やかに、清げなる君達の、直衣(なほし)姿」とある。

このようにして、中宮(定子)の才気に溢れた演出は功を奏し、宴は一層の盛り上がりを見せたようである。もともと、このような状況は普段でも、宮中においては日常茶飯の出来事であった。ここでは『枕草子』(第七八段)の「うち局(つね)は」の中から、以下のような叙述を引いておく。そこには「御簾(みす)の、いと青く、をかしげなるに、几帳の帷子、いと鮮やかなる、裾袂(すそつま)少し見えたるに」とあって、深い黄緑色をした御簾と、はっきり目に飛び込んでくる、美しい几帳の帷子に取り巻かれて、女たちは男の訪れるのを、じっと待っている。そして、その御簾の下から、あるいは几帳の帷子の間から、女たちの裾(すそ)の袂(つま)が少し、覗いている(注二二)。当然、それは直衣姿の君達や、青色の袍を着た六位の藏人が立ち止り、中の様子を窺うための仕掛けであった。なぜなら、そのような御簾の色や、几帳の帷子の色に、そして、そこから零れ出している裾の袂の色に、そのまま男は、女の美しさを重ね合わせるに違いなかったからである。

(注二二)女が一般に、袖や裾の袂を、御簾や几帳の帷子から覗かせる時には、打出(うちで)と押出(おしいで)と呼ばれる、二通りの方法があった。

前者は、いわゆる出衣(いだしぎぬ)に等しいが、どちらかと言うと、出衣の場合には男のイメージが強い。例えば『枕草子』(第二〇段)には、藤原伊周が「桜の直衣(なほし)の、すこし、なよらかなるに、濃(こ)き紫の指貫(さしぬき)、白き御衣(おんぞ)ども、上に濃き綾(あや)の、いと鮮やかなるを出(い)だして、参りたまへり」とあって、これが出衣の典型である。このような出衣が、女の場合には御簾や几帳の帷子から、袖や裾の袂が覗いている状態を指し示すことになる。どうやら袖だけを覗かせるのが、押出と呼ばれ、袖も裾の袂も覗かせるのは、打出と呼ばれたらしい。

平安時代の貴族の服装には、その最大の特徴として、重ね着がある。当時の女性の正装は、いわゆる唐衣裳(からぎぬも)と呼ばれているが(注二三)、その構成は、まず袴(はかま)を穿き、続いて単(ひとえ)を着て、そこに桂(うちぎ)を何枚も重ね、その上を、さらに丈の短い唐衣(からぎぬ)で装い、腰には裳(も)と言われる、現代のスカート風のを纏うことによって完成である。ただし、この裳は腰より下の、後方のみを覆うのが、平安時代の作法であった。また、このような重ね着の中で、桂の一番上の一枚を表着(うわぎ)と言うが、その表着と下の桂との間には、特別に布を打って、光沢と張りを出した、もう一枚が重ねられている。これを文字どおりに打衣(うちぎぬ)と呼ぶ。順序を逆にすれば、このような正装から、最後の唐衣と裳を省いたのが、晴(はれ)の装束に対する褌(け)の装束、すなわち、彼女たちの普段着であり、日常服である。

(注二三)厳密に言うと、当時の正装は唐衣裳の上に、さらに比礼(ひれ)や裙帯(くたい)を添えて、頭には額(ひたひ)や釵子(さいし)と呼ばれる、髪飾りを付ける必要があった。例えば『枕草子』(第二三七段)には、もともと「唐衣」は「唐土(もろこし)の人の着る物なれば」とあって、当時においても、まだ舶来品のイメージが伴っていたことが分かる。裳の文様にしても「大海(おほうみ)」(第三〇〇段)を筆頭に、その図柄には磯辺の風景が好まれていたことが分かる。一口で言えば、かなり異国的(エキゾチック)な出で立ちである。

清少納言を始めとして、宮中の女房には自分たちに専用の、個室が宛がわれていた。この個室のことを、そのまま女房とも呼ぶし、局(つぼね)とも言う(注二四)。このような個室にいる時には、それが私的(プライベート)な空間である以上、彼女たちも普段着で寛ぐことは可能であったが、それ以外の公的(パブリック)

ク)な空間においては、ことごとく、晴の装束を身に纏わなければならなかった。『枕草子』の中にも、このような場面は頻繁に描かれており、例えば「関白殿の、黒戸(くろど)より出(い)でさせたまふとて」(第一三二段)には、その「戸口(とぐち)に人々の、色々の袖口(そでぐち)して、御簾を引き上げたるに」とあって、ここには当時の関白であった藤原道隆が、清涼殿の北側にあった黒戸から退出する際、女房たち(人々)が廊下に隙間なく、びっしり並んで、彼の登場を待っている様子が描かれている。

(注二四)女房には、大きく分けて「上(うへ)の女房」と「宮(みや)の女房」とがいる。前者は天皇に仕える女房で、後者はきさき(后・妃)に仕える女房である。前者は官人(女官)であるから、現在の公務員に当たるが、後者はきさきの、それぞれの実家が私費を払って雇った、私的な侍女である。無論、清少納言や紫式部は、後者であるが、彼女たちの晴の装束を総称して、文字どおりに「女房装束」と呼んだ。

## 七 「袖口」の美

この時、女房たちの「袖口」からは色とりどりの、重ね着の色が零(こぼ)れている。このような重ね着は、一般に桂(うちぎ)のことを五衣(いつつぎぬ)と称したように、通例は五枚程度を重ねたが、その枚数には制限がなかったことから、場合によっては二十枚も重ねたことがあったらしい(注二五)。ここから、やがて女房装束のことを「十二単(じゅうにひとえ)」と呼ぶ習慣も生まれるが、あくまで俗称である。むしろ、このような重ね着において注目すべきは、それが単に、衣服と衣服との重ね着であるよりも、むしろ衣服と状況との、いささか現代風に見える、衣服とTPO (Time・Place・Occasion)との重ね着でもあった点である。

り、さらに大袈裟に言えば、それは衣服と自然との、衣服と世界との、重ね着でもあった点である。

(注二五)『栄花物語』(「わかばえ」)の中の記述である。『枕草子』には、例えば「十二月二十四日、宮の御仏名(ぶつみやう)の初夜(そや)」(第二八二段)の中に「いと高く簾(すだれ)を上げたれば、奥まで射し入りたる月に、薄色、紅梅、白きなど、七つ八つばかり着たる上に、濃き衣(きぬ)の、いと鮮やかなる艶(つや)など月に映(は)えて、をかしう見ゆる傍(かたは)らに」という、見事な一文がある。

このような例には『枕草子』(第三段)の「おもしろく咲きたる梅を、長く折りて、大きな花瓶(はながめ)に挿したるこそ(中略)をかしけれ」とある箇所が参考になる。この箇所には、さらに「梅の直衣(なほし)に出桂(いだしうちぎ)して、客人(まらうど)にもあれ、御兄(せうと)の君達(きんだち)にもあれ、そこ近く居て、物など打ち言ひたる、いとをかし」という描写が続いている(注二六)。「御兄」とあったのは、ここでも中宮(定子)の兄であった道頼や、何よりも、伊周のことを指し示しているのであろう。このようにして、梅の花が咲いていれば、梅の直衣を身に纏い、また桜の花が咲いていれば、桜の直衣を身に纏い、いずれにしても、絶えず目の前にある自然との一体感を表現しようとするのが、この当時の貴族の常識(コモン・センス)であった。したがって、このような自然と衣服との重ね着には、とりわけ、その「袖口」には、そのまま王朝びとの究極的な美意識が凝縮されている、と言っても過言ではない。

(注二六)この箇所は『枕草子』には「三月」とあって、いわゆる梅襲(うめがさね)とは時期が一致しない。季節から言えば、桜であろうか。桜であれ

ば、前掲の「清涼殿の丑寅の隅の」(第二〇段)の中で、これまた伊周が「桜の直衣」を身に纏い、濃い紫の差貫(さしぬき)を穿き、そこに濃い紅の出衣(いだしぎぬ)を重ね合わせて、参内してきた姿が想い起こされる。この時も「高欄(かうらん)のもとに、青き瓶(かめ)の大きな据(す)ゑて、桜の、いみじくおもしろきが、五尺ばかりなるを、いと多く挿したれば、高欄のもとまで、こぼれ咲きたるに」とあった。

『枕草子』において、このような王朝びとの典型には、いわゆる中(なかの)関白家の面々が挙げられるが、その中心には男性の場合、言うまでもなく伊周がいた(注二七)。一方、女性の場合には、それは他ならぬ中宮(定子)の役割であり、彼女の理想的な姿は繰り返し、繰り返し、清少納言の筆によって具象化され、その具象化のためにこそ、そもそも『枕草子』は書き継がれたのではなかったか、とさえ感じられるほどである。ここでは、そのような具象化が袖と結び付いた、以下の一文を拾い上げておく。箇所は「上(うへ)の御局(みつぼね)の御簾(みす)の前にて」(第九八段)で、そこには「紅(くれなる)の御衣(おんぞ)の、言ふも世の常なる、打ちも張りたるも、あまた奉(たてまつ)りて、いと黒く、艶(つや)やかなる御琵琶に、御衣の袖を打ち掛けて捉(とら)へさせたまへる、めでたきに、そばより御額(ひたひ)のほど白く、けざやかにて、はつかに見えさせたまへるは、たとふべき方なく、めでたく」とある。

(注二七) 『枕草子』の中で最も印象的な、袖の描写を挙げるとすれば、それは「大納言殿、参(まゐ)りて、文(ふみ)の事など奏したまふに」(第二九二段)の末尾であったろう。「裳、唐衣は屏風に打ち掛けて行くに、月の、いみじく明(あ)かくて、直衣の、いと白う見ゆるに、指貫の半(な)か)ら踏み含(く)まれて、袖を控(ひか)へて「倒(たふ)るな」と言ひ

て、率(い)て御座(おは)するままに、「遊子(いうし)なほ残りの月に行くは」と誦(す)んじたまへる、また、いみじうめでたし」。

このようにして王朝びとは、男女を問わず、自然と共に、自然に合わせて、衣服を身に纏うことを心掛けていた。彼らが自然に対して、どれほど豊かで、凄まじいまでの感受性を兼ね備えていたのかは、一驚に値する。自分たちの目を最大限に見開いて、自然の美しさを余すところなく、享受しようとする態度は素晴らしい。しかも、その際に彼らは、目だけでなく、あらゆる感覚を働かせて、目の他にも、鼻、耳、口、肌、いわゆる五感を働かせて、この世界の全体を感じ取ろうとしている。そして、その時、世界は彼らの前に、刻々として姿や形や匂いを変化させる。そのような変化を、彼らは「四季」という語によって一括した(注二八)。

(注二八) 王朝びとの美意識の規範には、何よりも『古今和歌集』がある。その意味において、この「和歌集」が「四季」の歌と「恋」の歌を中心に構成されていた点は、あらためて振り返られてよい。大袈裟な言い方をすれば、遠く『魏志倭人伝』の昔から、中国より「正歳四時」を輸入し、日本に定着させようとする試みが、この時代において、ようやく日の目を見たことになるであろう。

そのような「四季」の中で、それぞれの「四季」に応じた色で、彼らは自分たちの衣服に彩色を施すが、色に関して付け加えておけば、この時代には彼らの地位や身分に即して、いわゆる禁色(きんじき)や当色(とうじき)を始めとする、さまざまな縛りがあったことも忘れられてはならない。また、多くの違う色の衣服を美しく波打たせるためには、その組み合わせの方法や規則(ルール)も考え



出されていた。それが、いわゆる襲(かさね)の色目(いろめ)である。このような襲の色目の呼び名にも、ふたたび「四季」に見合った植物の名が、特に花の名が、宛がわれていた。文字どおりに四季折々の、代表的な花が、このような襲の色目の呼び名として挙げられている。例えば、春は何と言っても梅と桜であり、秋は、それに対して萩と菊である。繰り返しにはなるが、このようにして多くの色を組み合わせて、自然と共に、自然に合わせて、適切な色合いを醸し出すことは、決して容易な作業ではない。逆に言えば、そのような困難な作業を通じて、そこに彼らは自分たちの感覚(センス)や美意識を、映し出すための手段を発見したのであり、そして何よりも、そこに彼らは、自分たちの表現の舞台を発見したのである。

#### 主要参考文献

本稿における『枕草子』からの引用は、基本的に「日本古典文学全集」版(小学館、一九七四年)に拠ったが、表記は適宜、読みやすい形に改めた。これ以外の注釈書や研究書では、以下の諸著を参考にした。謝意を表したい。

- 秋山虔(編)『王朝文学史』東京大学出版会、一九八四年  
池田亀鑑『平安朝の生活と文学』角川書店、一九六四年  
同右『平安時代の文学と生活』至文堂、一九六八年  
石田穰二(編)『枕草子(鑑賞・日本古典文学)』角川書店、一九七五年  
石村貞吉『有職故実』(上・下)講談社、一九八七年  
大岡信(他)『歴史と文化を彩る日本の色』講談社、一九八〇年  
岸上慎二『清少納言』吉川弘文館、一九六二年  
木村正中(他)『蜻蛉日記・枕草子(図説・日本の古典)』集英社、一九七九年

- 小池三枝『服飾文化論』光生館、一九九八年  
西郷信綱『日本古代文学史』岩波書店、一九九六年  
榊原邦彦(編)『枕草子・本文及び総索引』和泉書院、一九九四年  
鈴木敬三『有職故実図典』吉川弘文館、一九九五年  
関根正直『(補訂)枕草子集註』思文閣出版、一九七七年  
高田倭男『服装の歴史』中央公論社、一九九五年  
田中重太郎『清少納言枕冊子研究』笠間書院、一九七一年  
ツベタナ・クリステワ『涙の詩学』名古屋大学出版会、二〇〇一年  
寺田透『枕草子(古典を読む)』岩波書店、一九八四年  
鳥居本幸代『平安朝のファッション文化』春秋社、二〇〇三年  
長崎盛輝『色・彩飾の日本史』淡交社、一九九〇年  
萩谷朴(校注)『枕草子(日本古典集成)』(上・下)新潮社、一九七七年  
山中裕『平安朝の年中行事』塙書房、一九七二年  
山中裕・鈴木一雄(編)『平安時代の儀礼と歳事』至文堂、一九九四年  
同右(編)『平安時代の信仰と生活』至文堂、一九九四年  
渡辺実『枕草子(古典精読シリーズ)』岩波書店、一九九二年  
山本健吉『いのちとカタチ』新潮社、一九八一年