

土佐派絵画資料「源氏物語画帖」について

松尾 芳樹

土佐派絵画資料の中には、「鳥虫画帖」「花卉画帖」^①をはじめ幾つかの画帖が遺されている。これらは、写生や模本を貼り込んだ粉本集として編集されたもので、家そのものが工房であった土佐家累代の粉本を、活用しながら保存継承した状況を教えてくれる。ここに紹介する「源氏物語画帖」(本目録番号1)もそのひとつで、通例この名で呼ばれる画帖とは異なり、近世土佐派が得意とした源氏絵に関わる粉本を集成したものである。

△1▽

平安時代中期に紫式部が著した「源氏物語」^②は、成立後かなり早くから絵画化が試みられたとされる。徳川美術館や五島美術館などに分蔵される国宝「源氏物語絵巻」は、院政期に制作された現存最古の作例として知られており、その後も貴族的教養を背景として、その絵画化は継続し、鑑賞者層が拡大する中世になると制作も増加した。

源氏絵の需要の増加は、物語の視覚化にある種の規範を必要とするようになり、室町時代には『源氏物語絵詞』^③(以下『絵詞』)のような、画題となる場面解説とそれに対応する本文の一部を抄出編集する書物も利用されるようになった。こうした流れを受けて、源氏絵の世界を飛躍的に展開させたのは、近世初期の土佐派の活動であった。

堺に拠点を置いた土佐光吉(一五三九～一六一三)は、画帖形式の細密画から、屏風形式の大画面にいたるまで、源氏物語を画題とした絵画制作に工夫を加え、家芸として成立させた。それは、先行する絵画群や、美意識の上に築かれたものに違いなかったが、光吉の示した成果は典型を示し、その後の絵師らに影響を与えたと考えられる。源氏絵の制作を行う大和絵系絵師は土佐のみではなかったし、狩野派における制作もあったが、近世土佐派に対する需要は強く、特に大小の色紙型に金雲を配して描かれる華麗な画面形式は、光吉の後、光則(一五八三～一六三八)、光起(二六一七～一六九一)、光成(一六四六～

一七一〇)らに継承された。

近世土佐派の手になると思しき画帖もしくは色紙型の作例としては、「源氏物語色紙絵」(土佐光吉/和泉市久保惣記念美術館/80図)、「源氏物語画帖」(土佐光吉・長次郎など/京都国立博物館/54図)、「源氏物語画帖」(土佐光則/徳川美術館/60図)、「白描源氏物語画帖」(土佐光則/米・パークコレクション/60図)、「白描源氏物語画帖」(土佐光則/米・フリア美術館/30図)、「源氏物語画帖」(土佐光則/任天堂株式会社/54図)、「源氏物語画帖」(伝土佐光起/根津美術館/28図)、「源氏物語画帖」(土佐光起/個人/54図)、「源氏物語色紙絵」(土佐派/堺市博物館/28図)、「源氏物語色紙絵」(土佐派/京都市芸館/24図)などをあげることができる。

これらの源氏絵には、絵一紙に対し詞一紙が付けられることが普通で、現在絵のみ遺された場合でも、当初は詞があったと考えられている。詞は、物語本文から、描かれた場面に対応する一部分を料紙に抜書きしたもので、通例能書の揮毫となった。画帖は、文学的教養を背景とした貴族的な遊びの精神の中に成立しており、料紙の意匠もまた、こうした美意識を反映するものであった。色紙型の大きさは、縦位置、横位置の違いや、寸法に微妙に違いがあつて、必ずしも統一した規格を持っておらず、制作の都度、仕様を定められたと思われる。

また、「源氏物語色紙貼付屏風」(伝土佐光則/個人/36図)、「白描源氏物語色紙貼交屏風」(伝土佐光則/東京国立博物館/54図)、「源氏物語図色紙貼交屏風」(土佐派/石山寺/24図)、「源氏物語図色紙貼交屏風」(土佐派/斎宮歴史博物館/36図)といった色紙型を貼り混ぜて屏風に仕立てた例もある。本来画帖であったものを改装するほか、当初より押絵貼屏風とされる場合もあったかもしれない。色紙型という画面形式が、美術工芸品として応用性を持つ点に、その需要を支える要因を窺うことができる。

△2▽

本資料「源氏物語画帖」は、楮紙31枚を重ね、右端に四箇所を開け二穴づつ二箇所を紙縫りで綴じた画帖である。表紙はなく、表題も欠くが、大部分の紙面の右端に源氏物語五十四帖各帖の名が記されていて、明らかに、これを台紙として源氏物語の粉本を張り込むために調製した画帖と判断される。全体で

六十二頁あるが白紙頁が八頁あり、絵画や墨書が確認できるのは五十四頁となる。

台紙右端の穴は全部で五箇所見出せる。外側に三箇所、そのやや内側に位置をずらして二箇所あり、紙縫りでとじていたのは、外側の中央穴を除いた四箇所である。画帖末尾に綴られた白紙の三紙には中央の穴がなく、ほぼ直列して四箇所穴が開けられているだけなので、この三紙が後補であり、なおかつ、かつては外側三箇所の穴を使用して綴じられていたものを後に新たに穴を穿って綴じ直したことが分かる。粉本が貼りこまれた台紙は三二・六×三七・四cm程度の大きさで、後補の台紙は、三二・七×四一・七cmの不裁紙を折り曲げて綴じている。第二八紙裏に土佐光武（一八四四～一九一六）の所蔵印である「藤原光武」朱文印が捺されている。

各台紙右上部に記された帖名は、一頁一帖があてられる。この墨書は同じ筆跡により一定の場所に記されており、鼠害と思われる一部欠損が見られるが、当初からのものと考えてよい。「空蟬」から始まり、以下「夢浮橋」まで、「総角」「早蕨」の台紙が重複して存在していることを除けば、物語の構成どおりに並んでいる。恐らく当初は「桐壺」「帚木」の冒頭二帖が記された台紙も存在したと思われる、この画帖が、形態としては成立時から大きな変化を受けずに継承されたことが想像される。

これに比較して、張り込まれた粉本の混乱ぶりには著しいものがある。帖名と貼り込まれた粉本の場面が一致している粉本は四十一点と、半数に満たない。二帖分程度のずれを許容範囲としても、帖名と場面が近接する粉本はようやく四十七点にすぎないから、物理的な問題で位置にずれが生じたのではないようだ。多くの粉本が異なる帖名の頁に貼り込まれていることになる（資料（一）参照）。粉本は、使用の際台紙から剥がされることもあり、貼り直しの度に紛失や錯誤が発生しやすくなる傾向がある。誤った頁に貼り込まれた粉本の中には、帖名が明記されていて場面解釈の間違と考えにくい例もあり、いつの頃からか配置に無神経になったと考えざるをえないだろう。

画帖の中には全部で八八点の紙片が貼り込まれている。この内墨書のみは紙片が二点あり、絵を描く粉本は八六点となる。また、台紙に直接絵を描くもの三点があり、粉本として八九点を数えることができるが、源氏物語の特定の場面を描いていない紙片が二点あり、源氏物語絵粉本としては、八七点を数える

ことになる。

粉本八七点は、淡彩を加えた一点を除くすべてが白描を主とした墨画であり、胡粉や朱筆によって修正を加えた痕跡が見られないため、草稿そのものとは考えにくい。草稿の浄写本もしくは本画制作後に控えとして保存した模本であり、閲覧の機会を得た絵画を写す例もあったと考えられる。技法としては、焼筆や淡墨によるアタリ線がほとんど見られないので、臨模のほか敷き写しも行われていたのだろう。

源氏物語五十四帖のうち、一点でも粉本があるのは四十二帖分で、「葵」「蓬生」「関屋」「少女」「玉鬘」「胡蝶」「蛭」「常夏」「篝火」「行幸」「鈴虫」「橋姫」の十二帖については粉本を欠く。全八十七点の粉本の内、構図に多少の違いはあるものの同一の場面を採用する例が十二あり、場面としては、七十五種が選択されていることになる。現存する主要な色紙型の作例に採択された場面と比較すると、遺例が極めて寡少な場面が含まれていることが分かる（資料（二）参照）。

△3▽

貼り込まれた粉本八十七点の中には、大きさや描写の形式によっていくつかのグループを見出すことができる。以下のような七群七三点を確認できるので、これらを概観しよう。

A群Ⅱ小型色紙型	(一五・三×一四・二cm)	一二点
B群Ⅱ小型色紙型	(二五・三×一四・二cm)	一五点
C群Ⅱ小型扇面型	(上弦二二・四cm)	二一点
D群Ⅱ小型色紙型	(二三・八×一三・二cm)	八点
E群Ⅱ冊子型	(二五・三×一八・五cm)	三点
F群Ⅱ色紙型	(二五・五×二二・三cm)	二点
G群Ⅱ小型色紙型	(二七・六×一六・九cm)	二点

A群とB群は、小型色紙大で同大と見てよく、この大きさの粉本が全体の四割を占めることになる。両群の顕著な違いは金雲の表現にあり、A群は輪郭を波状線で描くが、B群は円弧の連続線で描いている。両群とも、きわめて繊細

な白描画で、簡略な描写ではあるが、要点は余すところなく捉えており、場面の特徴を的確に表現している。

両群とも、彩色指示のほか帖名や季節の書き込みも少なくないが、個別に見れば後補の混在も多数確認される。その識別には明確な基準を為し難い点はあるが、墨調の顕著な違いを加筆の判断基準として、両群を検討するならば、A群には本来彩色指示がなかったと判断される粉本が大半で、逆にB群には当初から彩色指示が行われたと見られる傾向を読み取ることができよう。

図様については、A群にはフリーア・ギャラリ本「白描源氏物語画帖」の図様と一致する図様が多数含まれ、B群はすべて徳川美術館本「源氏物語画帖」の図様と一致しており、粉本とこれら作品との密接な関連をうかがうことができよう。白描画であるフリーア・ギャラリ本画帖において、金雲の輪郭を曖昧に晕かす処理が行われ、着色画である徳川美術館本画帖において金雲が輪郭を明確にした連続弧線で描かれていることは、ちょうど粉本の金雲の表現の違いに対応しており。本画の仕様と粉本の表現に適切な関連付けがなされていることを教えてくれる。

加えて指摘しておきたいのは、A群において、粉本の描写に若干のばらつきが見られる点である。これらの差違が、実際の書写にあたった絵師の個性によるものか、制作の時的なズレや環境の違いによるものか、判断は難しく、工房内における分業態勢の問題と関りあるものと考えている。

次いで、全体の四分の一を占めるC群は、扇面型ではあるが、通常の扇面の半分に満たない小型の画面である。中世の源氏絵における扇面画としては、浄土寺や永青文庫が所蔵する扇面貼交屏風の作例が知られているが、これらはすべて通常の大きさの扇面画（上弦五二cm程度）であり、本作例のような非実用的な大きさの源氏絵扇面はいまだ知られていない。扇面という画面形式に対して、光吉・光則の時代にはやや距離を置いていたのか、作例が知られておらず、近世土佐派において源氏絵扇面が確認できるのは光起以後となる。従って、この粉本が、扇面型色紙としてこの大きさに描かれて画帖などに仕立てられたのか、実際の扇面に描くための雛形として制作されたものなのか、判断しがたい。ただ、粉本に描かれた人物の大きさは、他の小型色紙形に描かれた人物の大きさをよりやや小振りに描かれており、雛形の可能性は高いだろう。

また、この一群の粉本については、記入される墨書の量も注目される。墨書

は、粉本制作時に記入された彩色指示などの注記と、帖名のほか、場面設定などを記入した解説とに分けられ、本画帖の他の粉本群に比較して、かなり詳細に記述する傾向がある。注記は絵画の描線と同じ墨調を見せることが多く、解説はやや濃い目の墨で、画中の余白部分に豊かな筆で書き込まれるため、全ての墨書が粉本制作時に書き込まれたのか判断することは難しい。ただ、これらの墨書を、複数の絵師が粉本を共用するため、画面内容の共通認識を必要とした証しとする指摘は適切なものである。特に季節や時間に関する注意と、画面構成の要所となる点景物への記入が多いことは、画家としての興味の対象を明確に示してわかりやすく、B群の墨書と相通じるところが見られる。加えて、解説の中には、原典の理解が不適切な部分もあり、この墨書の筆者が必ずしも物語に精通していなかった絵師その人であることを教えてくれる。

C群各粉本の描写を見ると、やや太めの線質と、細部の書き込みの多さに共通する性質が見られ、全体に高い類似性を見せる。ただ、金雲の輪郭に波線を用いるもの十六例、弧線を用いるもの五例と分けられるため、全てを一具と見るべきか問題は残る。弧線を用いる作例のうち、墨書の形式や細部の描きこみに他と相違がみられる例【第八紙裏（16-1）】があり、これはあるいは時期的にも降るかもしれない。

次にD群を見てみよう。これはA群をさらにひとまわり小さくした小型の色紙形で、繊細な線による白描表現は、八点全て同筆と見てよい。A群同様に墨書の記入が少なく、金雲の輪郭は波線で描かれており、後補と見られる筆跡の状況から見ても、A群と共通する印象を持つ。この一群の図様はすべてパーク・コレクション本「白描源氏物語画帖」の図様と一致しており、極めて密接な関係を見ることができよう。

E群は通常の色紙型よりやや幅が狭い縦長画面のグループで、画帖に用いる色紙形としては不自然な画面寸法が、天理大学附属天理図書館が所蔵する「源氏物語冊子」の寸法に近く、冊子表紙絵あるいは、絵本挿絵のような機能を持った作例であった可能性が高い。何れも留書には彩色指示が多く書き込まれ、原本は着色画であったと考えられる。模本か自家作の控えか判断しにくい。濃い墨を用いて細筆で丹念に描き込んでおり、古様な雰囲気を持つ。また、本画帖に挟み込まれていた「若紫」図粉本（本目録番号2）も、大きさや描写表現から極めて近い性格を見ることができよう。

F群は典型的な色紙型の大きさであり、京都国立博物館本光吉等画帖とほぼ同大の画面だが、図様はまったく異なる。彩色の指示が多く、本画は着彩されていたのであろう。二点とも同筆と思われる、描線を含め、帖名の書き込みや点景物への興味はB群に近い性格を見せる。

G群はやや小振りな色紙型で、色指示はないが、金雲の輪郭は連続弧線であり、本画が着彩画であった可能性が高い。二点とも絵は同筆と見え、わずかに書き込まれた墨書は、墨の調子が異なるので後の書き込みと見るべきかもしれない。描線をはじめ、粉本の形式はB群に近似している。根津美術館本「源氏物語画帖」の色紙型に近似する大きさで、図様も一致しており、密接な関係を見ることができると見られる。

粉本八十七点には、A群からG群のグループに入れることのできない零葉十四点が含まれる。以下これらを概観しよう。

〔1〕「帚木」図【第四紙表(7・2)】は、E群と同様に通常より幅の狭い色紙

形で、左上に外題を張り付けた跡を写しており、原本が冊子表紙であったことを教えてくれる。留書には彩色指示が多く書き込まれ、原本は着彩画であったと考えられる。弧線を用いた金雲の表現も適切な使用である。鑑賞の機会を得た絵画の模本と思われるが、粉本の印象はE群に近い。

〔2〕「横笛」図【第十九紙表(37・1)】も、E群と同様に通常より幅の狭い色

紙形で、これも原本が冊子の表紙または挿絵であった可能性がある。留書には彩色指示が多く、原本は着彩画であったと考えられるが、登場人物の名を画中に書き込むのは土佐家の源氏絵粉本では珍しい。淡墨で柔らかく描かれた描写はおおらかで、E群とは異なる印象を持つ。

〔3〕「末摘花」図【第二紙裏(4・1)】は大型の色紙で、比較的詳細な描写を

見せる。描きこまれた要素が多く、構図に散漫な印象を隠せない。画面は『絵詞』の解説にかなり忠実な図様となっている。墨書を見ればE群に近い性質が見えるが、霞や金雲の使用法や、個々の事物の描写に異質なものがあがり、異なる絵師の作、あるいは、閲覧した絵画の模本と見るべきだろう。彩色指示があり、本画は着彩されていたと思われる。

〔4〕「初音」図【第十紙表(19・2)】は、臨模によるためか、かなり概略的に

描かれている。詳細な彩色指示が、画題を明確にするために必要な点景物に集中しているほか、帖名や季節を書き込んでいる。

〔5〕「若紫」図【第十紙裏(20・1)】は、やや横長の小型色紙型で、他にあまり例のない大きさである。周囲に記された墨書は、場面の季節と状況を解説し、併せて源氏物語「若紫」の一部(岩波書店『新日本古典文学大系・源氏物語』(以下『岩波新』と略す) 1巻186頁)を抜き書きする。焼筆の跡に、淡墨の線と中墨の書き起しを加えた描写は、この粉本群の中では特殊で、臨模と同じ手順で作られた画稿と思われる。彩色指示は「テイ(泥)」のみで、白描画として作られた可能性がある。

〔6〕「幻」図【第十二紙裏(24・1)】は、横位置の小型色紙型で、東京国立博物館本「白描源氏物語色紙貼交屏風」の色紙型に近い大きさで、図様も一致している。線質は繊細であり、比較的細密に書き込まれているが、B群に近似する表現と見てよい。着彩指示はあるものの、金雲の輪郭が波線であることや、東博本屏風との一致を見れば、色指示は白描画粉本に対する加筆と見るべきだろう。白描画の粉本を、後に彩色画に再利用する場合があつたことを推測させる。

〔7〕「薄雲」図【第九紙表(17・2)】は正方形に近い縦位置の小型色紙と思われる。D群と近似する大きさといえる。しかし、金雲の輪郭をはじめとして、明快な線描は整然としており、留書には金雲の技法を細かく記す特徴が見られるなど、D群とは区別すべきであり、制作時期もやや降ると考えられる。

〔8〕「空蟬」図【第八紙裏(16・2)】は団扇型で、本画は白描か着彩か不明である。図様は土佐派の画帖に見えるものと異なり、樹石の表現や視点を低くした屋台の描き方は、他家の図様に依るものと思われる。作者は他の粉本より時代が下がると思われる。留書に「黒田甲斐守殿古室へ」とあつて、黒田氏からの依頼品であったようだが、十七世紀後半期に甲斐守に任せられた黒田長興もしくは長重をさすのであろうか。こうした団扇型の源氏絵作例としては石山寺が所蔵する「源氏物語図団扇貼交屏風」があるが、本作との関わりは見出せない。

〔9〕「宿木」図【第六紙表（12・3）】は小型の色紙型で、臨模本と思われる。

略筆ながら、細部まで注意を払っており、複雑な図様をよく伝えている。

〔10〕「帚木」図【第二八紙表（55・1）】は、横長の画面で、閲覧の機会を得た源氏絵を模写したものである。「古キ絵様ながら様子能候故書付申候」という留書によって、参考資料として臨写した事情がわかる。

〔11〕「総角」図【第十四紙表（27・0）】は、縦物の源氏絵を略写して場面の概略を示し、詞の一部を引いて解説したものである。構図からすると、原本は詞を付した画帖のひとつであったかもしれない。

〔12〕「早蕨」図【第十四紙裏（28・0）】は、やや視点を低く取った横物の源氏絵で、掛幅か絵巻の一部かは分からないが、閲覧の機会に速写した縮図であろう。墨書からすると、該当場面の歌を引いた詞が付されていたと思われる。

〔13〕青海波図【第三紙表（05・0）】は「紅葉賀」図のうち青海波の舞姿を描いたもので、挿頭を菊花に挿しかえる前の源氏、もしくは頭中将であろう。E群の粉本【第三紙表（05・1）】と同じ場面であるが、図様は異なる。この粉本の場合、本来挿頭である紅葉を老懸の代わりに用いる違いがある。これは原典に「かざしのみみぢ」とあるので、誤解と考えなければならず、この誤りは他の作例では見られない。この場面は比較的描かれることが少なく、堺市博本では、源氏は菊花を挿頭として描かれ、衣装も菊花をあしらったものとされている。

〔14〕青海波図【第四紙表（07・1）】も「紅葉賀」図のうち青海波の舞姿を描いたもので、（十三）を参考に描いたことは衣装の色指示から明らかだが、紅葉の老懸の誤りは正されている。描かれた時代は（十三）より降る。

△5▽

画帖の中の墨書には、絵に付随して書き込まれたものばかりでなく、文字のみ記された例も少なくない。源氏物語原典との関わりを見せる記述を拾ってみると、土佐派がどのように源氏物語と向き合っていたかを知ることができる。

（a）若紫。僧都と物語ノテイハ善庭カ、リウカヘ物語ノ所、吹きまよふミヤ

まおろし”の哥ノ所也。【第一紙裏（2・0）】

*「夕顔」の表題のある紙の端に書かれているが、「若紫」のなかで、源氏と僧都が物語りする場面を二箇所指摘したもの。ひとつは僧都の坊で、篝火をともした庭を前に僧都に昼間垣間見た少女のことを尋ねる場面（『岩波新』1巻161頁）をさしており、いまひとつは、僧都が勤行を終えてたちもどつた際に源氏が詠んだ歌「ふきまよふみやまおろしにゆめさめてなみだもよほすたきのをとかな」（『岩波新』1巻167頁）を抜書きして示している。恐らく次頁にあたる「若紫」に貼り込まれた粉本【第二紙表（03・1）】の解説として書かれたものである。『源氏物語絵詞』に採られるのは引用された二つの個所の中間にあたる尼君と物語する場面である。フリーア・ギャラリ本の光則画帖に描かれ、対応する粉本もある。

（b）須广チンリン「沈淪」ノ所ニテ。頭中将御見廻ノ所。カリギヌ色、「ゆるし色（の）きかちなるに、あをにひの狩衣、さしぬき」と有。ユルシ色ハウス紅ノ少キカチナル色也。アラニビカリキヌハ、ハナタ色ニアラゲノマジリタル色也。ニビ色ウルミニ仕立申候。アラニビノカリギヌサシヌキト有サシヌキハ、少カハリタルニビ色、ムラサキカチニ仕立可申カ。【第五紙裏（10・0）】

*『須磨』の一節（『岩波新』2巻42頁）を抜書きしたしたもの。宰相と なった頭中将が須磨の源氏を見舞う場面で、『源氏物語絵詞』に採られるが、久保惣本や京博本の光吉画帖には、引用された場面の直前の段が描かれている。日時が異なるため、描かれた源氏は白の直衣姿に描かれ、青鈍の狩衣を着用していない。光則画とされる画帖の中にもこの場面はなく、光吉画帖を踏襲した作例が遺されているにすぎない。この墨書に対応する粉本もないため、墨書の真意がどこにあったか不明だが、あるいは源氏を狩衣姿に描くか直衣姿に描くか直前まで迷いがあつたのかもしれない。原典に記された装束の色についてどのように絵具で表現するか考察している点には絵師らしい創意を見ることができる。

（c）「人のみとかめつへけれハ、御ねんすたうにこもりみ給ひて、日ひとひ

なきくらし給、夕日はなやかにさして、山きハ乃こすゑあらハなるに、くものうすくわたれるか、にひ色なるを、なにことも御めと、まらぬ比なれと、いともの哀におほさる。入日さすみねにたなひくうす雲ハものもふ袖に色やまかへる。人きかぬ所なれハかひなし。うすくも。女あかしの上、男源氏。時分冬。【第九紙表(17・0・1)】

*「薄雲」の一節(『岩波新』2巻232頁)を抜書きしたしたもの。藤壺女院の死を悲しみ、念誦堂に籠る源氏が、夕陽を眺めて物思いに耽ける場面で、同頁に貼り込まれた別の粉本(17・3)に「此繪の言葉の事也」とある。書き込む場所に困って、他の粉本の上に墨書したのであろう。『源氏物語絵詞』には採られず、根津美術館本の伝光起画帖に描かれるほか、土佐家での遺例は少ないのだが、この墨書に対応する粉本がA群に含まれるところを見れば本来光則に関わる図様であった可能性は高い。文末の「うすくも」以下は、墨書のある粉本(17・1)に関する注記である。季節と登場人物の把握が重要な要素であったことがわかる。

(d) ふちはかま。「九月にもなりぬはつしもむすほ、れえむなるあしたに。」詞のはしめ哥。「あさ日さすひかりをミても玉さ、の葉わけのしもをけたすもあらなむ。おほしたにしらはなくさむかたもありぬへくなむ。とて、(いと)かしかれたるす(し)たおれのしも、おとさすもてまいれり(る)。」文のかミいろいろ何にてもくるしからす。【第十五紙裏(30・0)】

*「藤袴」の一節(『岩波新』3巻102・103頁)を抜書きしたしたもの。秋、出仕間近の玉鬘に、諸方より懸想の文が届くが、笹の枝につけた蛭兵部卿宮からの文にのみ返事をする場面で、『源氏物語絵詞』には採られず、徳川美術館本の光則画帖に描かれるのが数少ない例である。この墨書に対応する粉本はあるが、扇面形でなおかつ使者を描く点で、徳川美術館本と異なる構図を見せている。「文のかミいろいろ何にてもくるしからす。」の記事は、蛭兵部卿宮からの文のみをさすのか、贈られた文全体をさしているのか不明だが、画面に配される文の色彩に言及するのは、絵師らしい発想といえる。

(e) “とかむなよ”の哥の所。【第十七紙表(33・0)】

*「藤裏葉」の一節(『岩波新』3巻184頁)を抜書きしたもの。四月、夕霧より雲井雁のもとに届けられた後朝の文に書かれた夕霧の歌”とがむなよしのびにしぼるてもたゆみけふあらはるそでのしづくを”の初句。『源氏物語絵詞』には採られず、徳川美術館本の光則画帖に描かれるのが数少ない例である。この墨書に対応する粉本は、扇面形ながら徳川美術館本とよく似た構図を見せている。

(f) (かし)は木。「木丁を引やりてゐ(させ)給へハ、いとつかしうてそむき(かせ)給へる、いと、ちいさうほそり給て、御くしハおしミきこし(え)てなかうそきたりけれハ、うしろハことにけちめもみえ給ハぬほとなり、すき、みゆるにひいろとも、きかちなるいまやう色など、」時分やよひなり。少まへのこと葉に「やよひになれハ空のけしきも物うら、かにて」と有。【第十八紙裏(36・0)】

*「柏木」の一節(『岩波新』4巻28頁)を抜書きしたもの。源氏が薫の五十日の祝に訪れ、女三宮を眺める場面で、『源氏物語絵詞』に採られているのは、このやや後段の、徳川美術館本国宝「源氏物語絵巻」にも描かれる、薫を眺めて感慨に耽る場面である。描かれる例は少なく、フリア・ギャラリ本の光則画帖が知られているが、この墨書に対応する粉本は含まれていない。季節の設定の根拠とした「やよひ」の節(『岩波新』4巻27頁)に関する記事は絵師が考証したものか。

(g) 夕きり。雲「雲井雁」ノ事。「北のかたハ、かゝる御ありきのけしきほのききて、心やましとき、斗たまへるに、しらぬやうにて君たちもてあそひまきらハしつ、わかひのおましにふし給へり。よひすくるほとにそこの御返もてまいれるを、かくれいにもあらぬとりのあと乃やうなれハ、とみにもえ見とき給ハて、御となふらちかうとりよせてみ給へハ(ふ)。女君、ものへたてたるやうなれと、いととくみつけ給て、はひよりて、御

うしろよりとり給ふつ。あさましう、こはいかにし給ふそ、あなけしからず。六条のひむかしのうへの御ふみなり。けさかせおこりてなやましけにし給へるを院のおまへに侍りていてつるほと、又もまうてすなりぬれハ、いとおしさに、いまのまいかときこえたりつるなり。み給へよ、けそうひたるふみのさまか。」右之段八月中比なり。【第二十紙表(39・0)】

*「夕霧」の一節(『岩波新』4巻111・112頁)を抜書きしたもの。夕霧が自邸で御息所からの文を読む際、妻の雲井雁がこれを奪う場面で、『源氏物語絵詞』には同じ部分が採られており、徳川美術館本国宝「源氏物語絵巻」に描かれるほか、バーク・コレクション本の光則画帖に描かれるなど、比較的描かれることが多い。この墨書に対応する粉本は含まれていない。季節を「八月中比」と設定しているのは『絵詞』が「秋也」とするより限定的で、「夕霧」の冒頭近くの「八月中の十日ばかり」とある節(『岩波新』4巻91頁)から、絵師が考証したものか。

(h) はしひめのまき。なく、もはね打きするきみなくは我そすもりになりやはずつき」の哥の所。時分春也。庭ニさくら、山ふき、さ、とあり。【第二三紙表】(45・1)

*「橋姫」の一節(『岩波新』4巻303頁)を抜書きしたもの。春日、八宮の邸宅で歌を詠み交わす場面の中君の歌である。『源氏物語絵詞』には同じ場面の大君の歌が採られている。画帖作例にこの場面は見出せないうえに、この墨書に対応する粉本も含まれていない。原典にない庭の植栽に言及するのは、何か参考とする絵か文章があったのだろうか、絵師の立場からすれば必要な注記といえる。中君の歌の結句は大島本「なりははてまし」とも三条西家証本「なるへかりける」とも異なる。

抄出した墨書を見ると、『絵詞』に見える箇所は三個所と少ない。また、粉本に描かれた場面と『絵詞』を比較しても、おおよそ一致するのは七五場面のうち四七場面と六割程度となっている(資料(二)参照)。これは『絵詞』を意識した差別化であったのか、異なる独自の視点からの選択によるものであつ

たのか判断は難しいが、土佐家においては、こうした書物が万能ではなかったことが推測される。あるいは、画帖制作には、想像以上に、差配をした人物の見識が反映していたのかもしれない。しかし、墨書からうかがえるように、絵師自身が原典に触れながら考証した形跡があるのは、こうした源氏絵制作に絵師の創意が加わる余地もあつた証しとなろう。

抄出した墨書をはじめ、各粉本の墨書に見える「〜ところ(所)」「〜てい(躰)」「〜ころ(比)」「〜とあり」という表現は、『絵詞』の画面指示の記事と比較して、こうした絵画場面の指示をする際の常套表現であつたことがわかる。それぞれ場面、状態、季節、典拠といった内容を示し、場面においては場所と登場人物、状態については天候や行為、季節は四季や時間、典拠は本文の抄出による補足事項といいかえることができる。特に粉本において重視されたのは季節の項目であつたらしく、月単位のやや細かな分類になりがちな「〜ころ」よりも、四季を表わすことが多い「時分」という表現を多用しており、粉本八十七点のうち三十六点にこの語の使用が見られる。

確かに、多数の場面を複合して構成することが多い源氏絵の場合、四季絵の要素を組み合わせて整理把握するならば、作品の変化は生み出しやすくなる。物語を視覚的に再構成する工夫として、季節という項目が重視されたのは当然の帰結であろう。例えば、浄土寺本扇面貼交屏風は扇面を四季により配置して貼込んでいる。四季を意識した整理は、粉本から屏風など大画面へ展開する場合において、より強く意識されたに違いない。時に極めて些細な出来事が絵画化されることのある背景には、こうした季節に関する作画感覚が、場面選択に反映したこともあつたかもしれない。

△6V

粉本の中に作者を鑑定できるような落款印影を持つものではなく、各粉本の作者について明確にすることは難しい。ただA・B・D群が土佐光則による源氏物語画帖と密接な関わりを持つところから、これら三粉本群に共通して多数を占める、細く繊細な淡墨の線質の粉本の作者として、光則の名をあげるの妥当であろう。従って、これらと印象を同じくするF群もまた光則と考えてよいかもしれない。G群については、伝光起とされる根津美術館本との関わりを指摘したとおり、光則と光起の図様の継承関係を考えなければならぬ問題もあ

るが、表現の上ではA・B・D群に極めて近く、現時点でこれを光則作例と区別することは難しい。

C群については、粉本そのものが特殊な様式で、原本の想定が難しい。近世土佐派における源氏絵扇面の遺例として古いのは光起のもので、光則が、源氏絵扇面を制作したかどうかは不明である。しかし、参考とされた図様を現存作例と比較すると、光則画帖に見られる場面を用いた例が多く、光起作例との一致は少ない。また、粉本に記された解説部分には、加筆か否か判断しかねる問題点はあるが、光則の手と判断できるものが見られるのも事実である。既存の色紙形の図様を扇面に合わせて変形する場合、馴染んだ図様を用いるのが自然な行爲と思われるので、状況から判断して、光則の関与する部分が大きかったと考えている。

E群は、比較すべき作例が乏しいが、紙質が薄く濃墨を用いて細かな線を描き、対象を大きく画面に取り込む表現は、他の光則筆と思われる粉本より古様を見せており、やや先行する時代のものであると考えるのが妥当かと考えられる。断定する根拠は未だ薄いですが、光吉との関わりを視野に入れておくべきだろう。

このように、作者について考えを巡らす場合、先に抄出した墨書八個所のうち、六個所の記事が、現存する光則画帖に見える場面と関係が見られることは、注目すべきであろう。台紙に記された墨書の多くが光則のものとするれば、貼り込まれた粉本のみならず、画帖を作った絵師自身が光則と考えられるためである。これらの墨書はまた、地の文をかな漢字まじりで描く共通点があり、光則画とされる肖像粉本の墨書によく似る。

抄出した墨書のうち、カナ漢字まじりで記される一個所は、光吉をはじめ、光則以後も継承して描かれる場面に関する記事である。台紙に三紙を貼り込んだ余白に記されていることから、光則以前のものとは考えにくく、直接光吉に結び付けることはできない。光則の手と異質なことを考え合わせれば、筆者として有力なのは光起ではないかと考えている。光起の手と考えられる「鳥虫画帖」^⑤ 蛤図に見るとおり、彼は留書を小振りなカナまじりの墨書で記すことが多く、この「須磨」墨書についても、同様の性格を見ることができるといえる。

絵師たちが粉本を利用する場合、画題は整理されているほうが便利に違いない。画帖を制作した趣旨も本来はそうした理由から行われたはずである。しかし、現状のような粉本貼り込みの混乱を見れば、土佐家における源氏絵制作の

態度には、年月の内に変化が生じたと考えざるを得ない。その変化は、技術的断層というよりも意識の問題であったようである。土佐家における源氏物語画帖の主要な作例は、現状を見る限り光成の代までにとどまり、十八世紀に入る^⑥と極めて希少な存在となるのである。

こうした断層が生じた理由として、光成の子光祐（一六七五～一七一〇）の夭折が大きく影響したと考えられる。宝永七年（一七一〇）十一歳にして祖父光成と父光祐を相次いで失った光芳（一七〇〇～一七七二）は、約束事の多い源氏絵制作に経験を経ぬまま、懸命に家の建て直しを図った。その中で、どちらかといえば中世土佐派の仕事に興味を示した光芳に、源氏絵画帖への関心が低下した状況が考えられるためである。石山寺には光芳工房の作とされる六曲一双屏風があるが、これらは先行作を拠り所とした大画面の作例である。光芳にとつて源氏物語は多くの画題の内の一とつという認識に止まってしまったのかもしれない。彼の持つおらかな作風もまた、その後の土佐派と、源氏絵色紙に代表される細密な世界との乖離を予想させた。

〔注〕

〔1〕『土佐派絵画資料目録（七）画帖（一）』（1997）及び『土佐派絵画資料目録（八）画帖（二）』（1999）所収。

〔2〕11世紀のはじめに紫式部が著した物語文学。光源氏とその一族を主人公として、王朝文化最盛期の宮廷貴族の生活を描く。平安時代の写本は伝存せず、現存するのは鎌倉時代以降に書写されたもので、藤原定家の校訂した青表紙本と河内守源光行・親行父子の校訂した河内本の両系統があり、そのいずれにも属さないのを別本と称する。本稿では青表紙本系写本である大島本（古代学協会蔵）による『新日本古典文学大系 19』23／源氏物語 一～五（1993～1997／岩波書店）を原典として扱った。

〔3〕大阪女子大学附属図書館蔵本。以下本稿では、片桐洋一・大阪女子大学物語研究会『源氏物語絵詞』（1983／大学堂書店）の翻刻に従う。同様の源氏物語絵手引き書としては京都大学附属図書館「源氏絵詞」、宮内庁書陵部「源氏之詞抜書」などがある。およそ二百八十箇所の場面が選択されているが、現存する作例は、必ずしもこれを網羅しておらず、新

たな場面の選択例も少なくない。

- (4) 『豪華「源氏絵」の世界 源氏物語』(1988/学習研究社) 所収本 (p.264・272)。

- (5) 「源氏物語の絵画」展図録(1986/堺市博物館) 所収本 (p.37)。学習研究社前掲書に部分図版掲載。

- (6) 【第十紙表(19・1)】は扇面雛形の源氏絵の画中襖絵(三保図、雪中竹柳図、浜松図)を抄出したもの。【第十六紙表(31・1)】は、恐らく源氏絵と思われる絵画から金雲ごしの松樹を抜き書きしたもの。

- (7) 広島・浄土寺蔵「源氏物語図扇面散屏風」(室町時代/六曲一双・60面)、東京・永青文庫「源氏物語図扇面貼交散屏風」(室町時代/六曲一双・60面)

- (8) 岩間香「源氏絵制作に見るコーディネーターと絵師」(『研究紀要』34号/1990/京都市立芸術大学美術学部)

- (9) 【第五紙表(09・1)】に「白梅よし但何にてもくるしからず」とある部分は、「早蕨」の薫が紫上遺愛の紅梅を愛でるところで、これは「御法」の帖に書かれているとおりに、本来紅梅であるべき部分である。原典の該当箇所には特に記載がないため、考証しきれなかったであろう。同所は岩間氏前掲論文に既に指摘されている。

- (10) 室町期の作例とされる天理大学附属天理図書館「源氏物語冊子(総合)」は二五・四×一七・二cm。桃山期の作例と考えられているニューヨーク・パブリック・ライブラリー所蔵の「源氏物語(賢木・柏木)」冊子も二五・三×一七・二cm。どちらもほぼ同大で、粉本はこれらよりやや幅が広い。

- (11) 『土佐派絵画資料目録(三) 鳳凰堂板絵・道釈画粉本』(1993/京都市立芸術大学芸術教育振興協会)の資料番号24。『土佐派絵画資料目録(五) 絵巻粉本(一)』(1995/京都市立芸術大学芸術教育振興協会)の資料番号13などにも見える。

- (12) 『石山寺と紫式部源氏物語の世界』(1990/石山寺) 64・65頁。片桐弥生氏はこの屏風の成立を十七世紀半ば頃かと推定している。

- (13) 墨書書き起こしに句読点を付した。「」内は筆者注記、「」内は原典からの抜き書きが確認できる部分で、和歌については「」に入れて区別した。ま

た、『岩波新』の表記と異なる部分は○に示し補った。

- (14) 岩間香「土佐派と堺衆の肖像画」(『民族芸術』第2巻/1986/講談社)に土佐光則の手になると思しき肖像粉本に対する鑑定が行われている。

- (15) 『土佐派絵画資料目録(七) 画帖(一)』(1997)、27頁。

- (16) 拙稿「土佐光芳と絵巻」『土佐派絵画資料目録(六) 絵巻粉本(二)』(1995/京都市立芸術大学芸術教育振興協会)

- (17) 『石山寺と紫式部源氏物語の世界』(1990/石山寺) 84・87頁。六曲一双屏風二点が紹介される。一点は光芳の落款があり、一本は無款で光芳の箱書を有する。岩間香氏はこれらを光芳もしくはその工房作と考えている。

(京都市立芸術大学芸術資料館学芸員)