

九州産業大学図書館本源氏物語図について

—土佐光則筆とする白描細密画—

The paintings of Genji-tale in the possession of Kyushu-sangyo University Library

—Ink miniature paintings attributed to Tosa Mitsunori—

ソーシャルデザイン学科

渡 邊 雄 二

Yuji WATANABE

はじめに

九州産業大学図書館（以下、九産図）で平成25年度に購入によって収集した源氏物語図12面は、紙本の縦12.3cm横13.4cmという小さな画面で各面を色紙に貼った形態である。一つの画面脇に「土佐光則筆」と書かれる鑑定札が貼られ、作者名を伝える^(註1)が、詞書は附属していない。

本図は小画面の中にほぼ墨のみで人物や背景などのモチーフを丁寧に描き出し、源氏物語のうち12の段の場面を表現する。これまでに売り立て目録に載せられたが、そのほかに紹介されたことはないようだ。作者と伝える土佐光則（1583～1638）は近世初頭の土佐派の画家で先代の光吉同様、細密の絵画を多く描いたことが知られる。

本論では九産図本源氏物語図が絵画としてどのような特徴を持つ作例であるか、その特徴はなにを意図しているかを検討し、光則筆とする白描源氏絵とはどのようなものであるか考察したい。そのために各図の構成、モチーフ、描写を検討したが、光則筆の着色の源氏絵は徳川美術館本ほか数本が知られ、白描画もフリア美術館本、パーク・コレクション本などが知られており、場面の図様の参考とした。描写については、やはり光則の作とする東京国立博物館本（以下、東博本）の白描源氏絵の貼交屏風を調査し、九産図本と比較して、両者が光則筆とする源氏絵の中でどのような位置づけがふさわしいか考察した。

本図は著者の身近に存在する作例であったが、その詳細を検討する機会を逃していたところ、本学芸術研究科大学院生の慎容祥氏が精密な写真画像を撮影してくれて、肉眼で確認できなかったモ

ティーフの細部もかなり判明した。また、東京国立博物館では金井裕子氏に調査に配慮いただき、多くの示唆を賜った。貴重な蔵書を貸与していただいた法政大学図書館、そして、当本閲覧や参考資料の拝借には本学図書館職員にお世話になった。併せて謝意を述べたい。

光則の絵画制作は土佐派の先達による先行図像によって伝統的画題を描くという踏襲的、非革新的な制作姿勢やそのために細密画に内向的に傾倒したというような否定的見方がこれまで多かったように思われるが、本論のわずかな作例での検討を通して本図の作者は図様の踏襲を行いながら、テキストをよく理解して、画面の構成や描写に反映するほか、白描画ならではの情感を高める努力を行ったと推察した。そこには文芸への傾倒、深い理解を前提として、小さい画面ながら新たな絵画世界を開こうとする意志を感じた。その意味では、近世初頭の土佐派が創造的でないと決めつけることは当たっていないと思われた。

また、肉眼では細部までよく鑑賞することができないような細密画を制作し、その中に新たな図像、構成、描写を盛り込み、新たな絵画世界を開こうとしたのかはただちには解明しがたい。さらに諸本の絵に加えて書かれた詞書の作者たちが、絵画制作にどのようにかかわるのか、大きくは光則の絵画制作をとりまく文芸を中心とした文化人、宮廷人などの動向を追う必要もあるように思われた。こうした新たな図様をもつ源氏絵は土佐派画家だけでなく、その周囲にあって宮廷文化を復興させた江戸時代初頭の人々の思いも含まれているように感じた。

1 九産図本源氏物語図の図様と表現

九産図本各図には源氏物語のどの段を示すかの記述はなく、まず、各図様があらわす源氏各段の場面を考察した。描写について東京国立博物館の源氏絵貼交屏風（以下、東博本）を参照した。東博本は源氏物語五四帖の各段一画面ずつ、各画面は上部に詞書をあわせて屏風に貼り交せている。各画面は縦13.5cm、横14.2cm、紙本に墨画、部分的に朱で描く。なお、東博本源氏絵貼交屏風の詳しい画像は『源氏絵集成』（佐野みどり監修・編著 藝華書院 2011年）に掲載される。源氏物語の引用は『新日本古典文学大系 源氏物語』一、二、四（岩波書店 1993年、1994年、1996年）に拠った。

○桐壺 図1

若宮（源氏）が七歳になったとき、高麗人が来朝した。そのなかにすぐれた人相がいるとのことで、帝は若宮の相を後見役の右大弁の息子ということにして見てもらうことにした。鴻臚館において見せたところ、高麗人は帝王でも臣下でもない相だと首をかしげたという場面を描く。

九産図本では若宮（源氏）、右大弁（図19）、高麗人（図20）の三人がいる鴻臚館は画面左上の区画に比較的小さく描き、逆に庭先の松樹を大きく描き出す。また、牛車は正面の緑の格子とすだれを簡明に描き、その存在を示すが従者は描かない。

これを東博本（図13）と比べると構成や描写の相違が明らかである。すなわち東博本では画面のほとんどを鴻臚館の建物が占め、人物を大きく描く。個々のモチーフは九産図本よりも具体的に細部まで描き出そうとする。人物の衣服も衣紋線や文様をはっきりと描く。牛車も屋根に九曜文をあらわし八葉車であることを示し、車輪の木組みや細部も描く。三人の従者は狩衣姿で一人は口をあけて笑っている。建物も瓦の軒丸の文様、石板を積んだらしい床の側面を幾層にも描き、庭と館をつなぐ大型の階段は段に陰影をつけて描く。

九産図本ではごく淡墨の細線で建物を描き出し、柱に薄く墨を塗るが、東博本のように床の格子文

に市松文風の墨塗りはしない。また、建物への階段も省略している。これらは当初、描写の不足かと思われたが、そのほかの段でもあえて簡略化する傾向は見られ、その意図はモチーフの判別に必要最低限な表現でとどめて、情感や余韻を高めることを目指しているのではないかと考えた。これらがただ簡略化したのではないことは、個々のモチーフを細かく見ると、趣は変えずに作者が意図的に簡明な表現に変えているのがわかる。つまり人物は実に小さく描かれながらも輪郭や衣紋線に狂いはなく、面貌の造作では口を朱で小さく描き、男性も眉を淡墨でかすれたように描くが、女性のように大きく描かない。目鼻も筆線を重ねないが、丁寧に均質で個性的な表情を描き出す。本図はもともと小さな画面であるが、さらに主要モチーフを小さく描くことから、人物などはほかの光則作源氏絵よりもさらに小さい。庭の松樹は枝葉を一本一本描き、松葉には群青あるいは緑青と思われる絵具を薄く塗る。このように一見簡略に見えながら、デリケートに小さいモチーフを正確に描き出す技量は非常に高いといえよう。

逆に東博本は人物の衣服の文様をきちんと描いたり、襟口や袖口などに朱をはっきりと塗り、モチーフを墨と朱で明確にあらわそうとしている。金雲の形や彩色も明確で、輪郭もとらず、不定形で薄い金彩の九産図本の金雲とは異なる。これらの特徴は東博本が徳川美術館本のような着色の源氏絵を描くのに近い意識で制作したものと考えたい。すなわち着色画の構成、描写にもとづき、そこからモチーフの彩色を落として、墨と朱だけであらわそうとしたと見る。それに対して、九産図本はほとんどを墨とわずかな朱（肉眼ではほとんど確認し得ない）のみで描くが、それにふさわしい新たなモチーフ、構成を生み出したように思える。こうした東博本と九産図本の間隔を考えると作者の違いというよりも、その描写の意図の相違と考える。

○帚木 図2

よく知られる雨夜の品定め場面である。長雨

晴れ間なきころ、御宿直所にて、頭中将ほか左馬頭、藤式部丞らも集い、手紙を開きながら女性の品定めを談義する場面である。源氏は直衣をゆるめてくつろいでおり、畳の上には手紙が散乱している（図21）。「御宿直所も例よりはのどやかなる心ちするに、大殿油近くて文どもなど見給。近き御厨子なるいろいろの紙なる文どもを引き出でて、中将わりなくゆかしがれば」と帯木の段に情景が描写される。

九産図本は室内を壁で「く」の字に囲んで、四人の人物を配する構成が東博本（図14）と近似しているのにもかかわらず、個々の描写は桐壺の段同様、モチーフを簡明化しながら、重要な要素はきちんと示すという手法をとっている。それは室内の調度の描写にもあらわれ、九産図本が格子戸と板戸だけで室内をあらわすのに対して、東博本は一方の格子戸に御簾を下ろし、壁にかけられた壁代の紐も濃墨のうえに金彩で細かく文様をあらわす。室内にはやはり濃墨に金彩で文様をあらわした燭台を置き、板間の板には墨の濃淡で陰影をつける。人物描写では九産図本の源氏は直衣の首まわりを緩めて下衣を見せ、直衣は袍の菱文と袴の花柄の文様を描き分ける。ただし、源氏と頭中将の袍の文様は同じである。左馬頭、藤式部丞たちは一人は綏がついた巻纒をかぶる。やや簡略に見える人物像であるが、やはり唇は細やかに朱で描き、襟口にもかすかに朱をさす。東博本も人物表現はほぼ同様であるが、文様や朱をよりはっきりとあらわす。

○夕顔 図3

源氏が大弐の乳母を見舞いに行くと傍らの夕顔が咲く家から白い扇をよこした。源氏は惟光に紙燭を持たせて、その扇に書かれた歌を見る場面（図22）。物語文には「出で給へとて、惟光に紙燭召して、ありつる扇御覧ずれば、もて馴らしたる移り香いと染み深うなつかしくて、おかしうすさみ書きたり」とある。

当初、この図様は椎本の段で八宮と薫の対面の場面かと考えた。土佐光起も邸内で二人の男が向

き合う図様を椎本で用いている（個人蔵 源氏物語画帖）。あるいは京都民芸資料館蔵源氏物語色紙絵でもこの構図を椎本の段として用いている^(註2)。しかし、薫とおぼしき後ろ向きの人物が、右手に短い鞭状のものを手にして、対面する人物に示している（図23）。また、椎本とする両本とも背景に山の端に近い月を描いているのに、九産図本では描かれておらず、場面の確定には検討が必要であった。任天堂出版の『土佐光則筆源氏物語画帖』^(註3)には、本図と同様の図様で夕顔の段を描いた図が紹介されている。それを見ると本図同様後ろ向きの人物がおり、それは紙蠟で源氏の扇を照らす惟光であった。ただし、任天堂本では隣（西なるいゑ）の垣には夕顔のつるに白い花が咲くようすが描かれ、この段の説明をしているが、九産図本には描かれない。

○末摘花 図4

九産図本では源氏が格子戸から室内を覗き込もうとしている。室内では燭台に手をかける女房がいる（図25）。当初、この場面は空蟬の段で格子をたたいて室に入る源氏を示したものかと思われたが、本図の庭の樹木で松やそれに絡むように生える橘であろうか樹木の葉には雪が積もっている（図24）。これもよく見ないと見逃しがちである。空蟬は薄衣を脱ぎ捨てて、せみの抜け殻のようになったことを歌ったことから夏の場面であり、本図の図様ではない。徳川美術館本は着色画であるが、九産図本とはほぼ同構図で源氏と燭台を持つ女房を配置する。これについては中川正美氏がすでに図様を解明している^(註4)。ただし、中川氏が重要なモチーフとする几帳は本図では省略されている。また、土佐光起はおそらく本図の図様を踏襲して着色画に描いている（個人蔵 源氏物語画帖）。着色本と当本と比較するとしめやかな場面が着色によって一変することに気づく。

末摘花の文に、「さまざまに人わろき事どもを愁へあへるを、聞き給もかたはらいたければ、立ち退きて、ただいまおはするやうにてうち叩き給ふ。「そそや」など言ひて、火とりなをし、格子

放ちて入れたてまつる。(中略)いとど愁ふなりつる雪、かきたれいみじう降りけり。」と源氏が今来たように戸を叩くと、中から女房が「そそや」と声を出し、部屋に引き入れるという場面である。このあと風が吹き荒れて、灯火が消える。図はそうした雪の日の荒涼とした風情をあらわしているようだ。

画面では源氏の面部が欠失しており、表情はわからないが、戸に手をかけて中をうかがっており、室内では燭台を手にした女房がそれに対応するようすがうかがえる。燭台の蝋の受皿には朱で炎を描く(図26)。末摘花の段の源氏が入室する一場面をあらわす。

これを見ても末摘花が琴を引く音を聞くようすなどではなく、また、描かれた場面も直前の御達(年輩の女房)が「御台、秘色やうの唐土のものなれど、人わろきに、何のくさはいもなくあはれげなる、まかでて人、食ふ」という食事の場面から一転し、源氏が格子戸を叩いて訪れるところを描く。邸内のすきんだ様子は描かれませんが、庭に塀の上部の柵らしき墨で描かれた材が落ちて散乱しており、屋敷が傷んでいるようすを示す。

○紅葉賀 図5

夕立が降って涼しくなった宵に源氏が温明殿のあたりを歩いていると見事な琵琶の音を聞いた。少しあけて、室内をのぞくと源典侍が琵琶を抱えて演奏している。九産図本では源氏は板戸から覗き込む姿勢で、東博本(図15)は格子戸に背を向けて縁に立つ姿勢である。物語文には「耳とまりて聞き給ふ」とのみ書かれ、源氏の姿勢や行動にまで触れていない。九産図本は源氏と源典侍の二人を比較的大きく描き(図27)、二人の関係を強調するようだ。東博本では源氏が視覚的に典侍をとらえずに琵琶の音にのみ反応していることを示し、さらにいえば「瓜作りになりやしなまし」と、声はいとおかしうて歌ふぞ、少し心づきなき」と年老いた典侍が年に似合わず、美しい声を発していたことをその姿勢が暗示するかと思わせる。

九産図本では源典侍の面貌が一部欠失している

が、唇をわずかに朱で描き、濃墨で長い髪を流麗に描く。琵琶は木目を淡墨で描き、撥の当る箇所(撥面)を群青あるいは濃墨で塗り、金彩で杖状の文様を描く。

東博本では典侍の琵琶はやはり木目をあわらす、撥面の表現は墨の濃淡であらわし、月に樹木などの文様を描いているようだ。

○花宴 図6

弘徽殿の細殿の三の戸口から入った源氏が、扇をかざして古歌を口ずさむ女性(朧月夜)を眺める場面。九産図本では珍しく、建物を画面の中で大きく描き、そこに扇を持ってたたずむ朧月夜の後姿を大きく描く(図28)。戸板を開けて眺める源氏の立ち姿もほかの段よりも大きく描かれる(図29)。しかし、建物の描写はなるべく簡明に描くという趣意であろうか、本図では格子戸ではなく、板戸で細かい文様などの描写はない。朧月夜が立つ畳や縁の板も余分な表現はない。縁に立つ柱には御簾も釘隠しも描かれず、庭には一本の広葉樹が描かれ、空には三日月の形の月があらわされる。源氏の首元、襟口にはわずかに朱をさし、唇も朱で描かれる。女性は横顔を見せ、体の姿勢に即した髪動きを濃墨であらわす。東博本(図16)も女性の髪形や姿勢が近似するが左右反転した形態である。ただし、袴の部分进行全面朱に塗り、表着の文様に薄く朱を添わせるなどやはり、着色の意識を感じる。残念ながら源氏の面部は欠失して、表情は見えないが襟口には朱を塗り、そのほかの衣の文様部にやはりきちんと朱を添える。そのほか御簾や格子戸など部屋の調度も細かく描き出し、朱を添え、柱などの材には陰影の淡墨を塗り、釘隠しも濃墨ではっきり文様を表す。ここでは構図、モチーフの形態は近似するが両本の描き出す世界はかなり懸隔がある。

○賢木 図7

六条御息所の伊勢下向が近づき、源氏は嵯峨野を分け入って、野々宮を訪れた。源氏は御簾の下から柵を差し入れ、歌を詠んだという場面。九産

図本は本文に「ものはかなげなる小柴垣を大垣にて、板屋ども、あたりあたりいとかりそめなり。黒木の鳥居ども、さすがに神々しう見わたされて、わづらはしきけしきなるに」、「はなやかにさし出でたる夕月夜に」とある景観をほぼ忠実にあらわしている。すなわち画面の右上に黒木の鳥居、その脇に小柴垣を描き、その上空には月が描かれる(図31)。季節は「九月七日ばかりなれば」、「秋の花みなおとろへつつ、浅茅が原もかれがれなる虫の音に」野々宮へ参じた。邸前の画面中央には萩、萱が大きく描かれ、画面の下には柴垣と桔梗らしい秋草を描く。東博本(図17)は残念ながら画面の多くを欠失しており、庭の景観については不明であるが、画面左下に牛車と三人の従者の頭部がのこる。九産図本には牛車をイメージさせる側面の形とそこにかすかに九曜文らしい紋様が見える。ただし、人物は描かれない。

源氏が御息所と長く無沙汰をしていたために言葉に出すのもためらわれ、櫛を御息所に入る御簾に差し入れながら、断りを述べる場面であるが、画面の左上に比較的小さく二人のようすを描く。御簾の中の御息所のようすを簾をあらわす細線とその中にある女性を一段と淡い墨でたくみにあらわす(図30)。画面の説明に必要な要素はそろえながらもそれらが周辺に描かれ、荒涼とした秋草などが画面の中央を占める。また、源氏は「むつまじき御前十余人ばかり」を連れていたのだが、彼等はここには描かれない。牛車の一部を示して、彼等の存在を暗示するのみである。小さな画面ながら場面の情感を高めるためにモチーフの構成、描写を工夫しているといえよう。

○花散里 図8

源氏は麗景殿の女御のもとで過ごし、夜も更けた。(五月)二十日の月がさし出るほどであったが、そのせいで高い木々の陰が暗く見え渡った。近くの橘の香りが懐かしく匂った。先に中川の女のところで鳴いていたのと同じホトトギスであろうか、同じ声で鳴いている。源氏の後を慕ってきたのであろう。源氏は麗景殿で女御と向き合い、

ホトトギスの声のせいか、庭をながめやる(図33)。視線の先画面左上には月が出て、それに向かうように小さく鳥が描かれる(図32)。室内にはもう一人女性が描かれるが、女御の妹花散里であろう。この段の画面構成で九産図本に特徴的なのは源氏が見やる庭に「く」の字に曲がる板塀が大きく描かれることである。これは源氏が麗景殿を訪れる前に通りがかったホトトギスの声を聞いた中川の女の邸、あるいは女御の西面にすまう花散里の住まいを示しているかもしれない。

東博本(図18)も同様に女御の部屋で源氏ともう一人の女性を描くが、庭には橘らしき樹木が生えるばかりで板垣はない。ただし画面左下に向って別の棟の存在を示唆する。これが花散里の住まいであろうか。庭先にはホトトギスが飛び、その下を柔らかな水流の波紋が淡く細い線ではあるが大きく描かれる。この水流は九産図本には描かれない。

○須磨、明石 図9、10

構図やモチーフに創意を凝らした九産図本であるが、近似したモチーフを繰り返す場合もある。須磨と明石の段の源氏が琴を弾く姿である。無論、別の場面であるが、画面の左下に琴の演奏に集中する源氏がうつむき気味に琴を奏でる姿は、大きさ、姿勢などほぼ同様である。しかし、その描写は簡明ながら非常にいて美しい。(図34、35)ほかの段の源氏像同様、唇をわずかに朱で描き、襟口や袖口にも朱をさす。須磨では「白き綾のなよやかなる。紫苑色などたてまつりて、こまやかなる御なをし」を着すとす。衣は淡墨の輪郭や衣紋の線を一筋であらわすのみだが、歪みもなくやわらかでゆったりとした着衣を表す。指先もやわらかく弦をおさえ、琴を弾くのにすぐれるようすを示す。「ゆゆしうきよらなる事、ところからはましてこの世のものと見え給はず」といった源氏の風情であろう。

明石では「笙の琴」と琵琶を明石入道が持ち込む。合奏する入道の琵琶は木目も描かれ、撥が当たる部分には濃墨で帯状に塗った上に金彩で樹木や

岩などを描く。須磨と明石という続いた段で同様のモチーフを用いながら、そこに源氏の感情の相違を示そうという意図が作者にあったのだろうか。

須磨では「沖より舟どものうたひののしりて漕ぎ行くなども聞こゆ。ほのかにただ小さき鳥の浮かべると見やらるるも心ぼそげなるに、雁の連ねて鳴く声、楫のをとにまがへるを、うちながめ給ひて」と本文にある情景の具体的な内容は示さず、画面の右上にわずかに波がたつ描写を描く。明石では入道の邸は「つくりなしたる心ばへ、木立、立石、前裁などのありさま、えもいはぬ入江の水など、絵にかかば、心のいたり少なからん絵師は、かきをよぶまじと見ゆ。」というすぐれたようすをテキストは記す。画面では右上に波立つ水際を入江のような形に描くのがわずかに見える。

九産図本では物語の文を読み込み、その情景のある部分は抽出し、ある部分は簡略化しながら、解釈し絵画化するという手段をとっているように思われる。これは着色で絵画化された旧来の源氏絵とは異なる方法ではないかと考える。

なお、東博本では「須磨」は源氏が見舞い客と会うために鏡で身づくろいをする場面をあらわす。「明石」は入道からの誘いで惟光らとともに源氏が馬に乗って入道の娘のもとへ向う場面を描き、共に九産図本とは異なる図様である。

○蓬生 図11

源氏が須磨、明石へ流浪した間、常陸宮の君(末摘花)の生活は困窮を究めた。絵の場面はその末摘花の邸のようすをあらわしている。画面右半分を占める邸は右隅に末摘花らしい女人と向き合う女房(図37)がおり、荒れた邸のようすを描く(図36)。細い金彩の霞が引かれて、ただちに気づかないが、よく見ると格子戸の格子が破れて穴が開いており、廊下の板には傷んだ箇所がいくつか見られる。庭は蓬に覆われ荒れた様子を示し、画面左下には屋根を失った家屋の材が描かれる。これは本文に「八月、野分荒かりし年、廊どももたうれふし、下の屋どものはかなき板葺きなりし

などは、骨のみわづかに残りて、立ちとまる下種だになし。」とある風情であろう。また、その右には板が倒れたような表現があるが、屋根が落ちたものか、「柳もしだりて、築土もさはらねば乱れふしたり」ということから、築地塀が倒れたものか。

この蓬生の図様はほかの光則筆とする諸本では描かれず、この本のみで用いられる。登場人物は画面右下に小さく描かれる女性二人のみで、あとは荒れ果てた邸と蓬、葎が生い茂る庭を描く。この図を見ると以前は立派な邸であったものが朽ちて、今は荒んだようすが、静かな風情として伝わる。言い換えれば着色本では表現し得ない情景を描いているといえよう。

東博本では末摘花のもとへ惟光と訪れる源氏のようすを示す。傷んだ格子や廊下と蓬に囲まれた邸に傘をさしかけられて向うようすを画面の中心に大きく描き出す。源氏らの足元にはやはり板戸の倒れたような表現がある。

○柏木 図12

「く」の字に囲んだ室内にたたずむ男女を描く。これだけではいかなる段の図様か不明であったが、フリア美術館本白描画源氏絵^(註5)では同図様の二人の室の上に僧が祈祷する場面を加えて柏木の段とする。それは本文に「(大臣は)かしこきをこなひ人、葛城山より請じ出でたる、待ちうけ給いて加持まいらせんとしたまふ。(中略)この聖も、丈高やかにまぶしつべたくましくて、荒らかにおどろおどろしく陀羅尼読むを、「いで、あなにくや。罪の深き身にやあらむ。陀羅尼の声高きはいとけおそろしくて、いよいよ死ぬべくこそおぼゆれ」とて、やをらすべり出でてこの侍従と語り給。」と柏木の父大臣が招いた葛城山の聖が声高に陀羅尼經を読むのが、柏木にとって苦痛で小侍従と語らう。病に冒された柏木であるが、女三宮との間を取り持ったその姥の子(小侍従)を迎えて、この場面で彼女と語らうのであった。九産図本ではパークコレクション本同様、女性は後ろ向きに描かれ、柏木は病のためからか、伏せていた

体を起こしたような姿勢で描かれる（図38）。しかし、聖が読経する部分が省かれているため、他本の図様がなければ、直ちに柏木の段の図様とは判別しにくい。すなわち画面の情報をあえて少なくしているのである。こうしたことから本図は源氏物語に通じた享受者にむけて作られた図と考えたい。やはり着色を除き、主要モチーフを簡略あるいは省略することで、場面の情感を高めているといえよう（図39）。東博本ではこの聖の読経が終わり、源氏と柏木の病状について語らう場面を描く。

2 九産図本の表現の特徴について

以上の検討から九産図本に見られた特徴的な表現をまとめる。

○モチーフを簡略化、あるいは省略して描く。

九産図本の構成を見るに、着色本やほかの白描本と異なるのは、登場人物や彼等の所在する邸など場面を語る上で主要なモチーフが画面の中で占める割合が小さなことである。それはもともと小さな画面で、モチーフの大きさは他本に比べていよいよ小さく見える。また、登場人物もその場面を語るために最小限の人数であったり、あるいはモチーフも牛車などは一面だけを描き、象徴的にその存在をあらわす。建物や調度も東博本のように細かく描きこまず、なるべく簡略化しているようだ。これを当初、九産図本の作者が技術的に劣っているように感じたが、人物をはじめモチーフそれぞれはすぐれた描写で、建築や人物など主要なモチーフと背景との構成もオリジナリティが高いことから作者が意欲的にモチーフ表現や構成について創造的に表現したと考えた。

○墨画としての自立性—着色画と比較して

肉眼では判別しにくい箇所も多いのだが、人物の面貌のうち唇は朱で描き、衣服の襟口、袂口などにわずかに朱を塗る。しかし、九産図本ではこれ以外には琵琶の撥の当る部分に群青（濃墨か）を塗り、その上に金彩で文様を描く、松の葉の部

分に薄く緑青（濃墨か）を塗る程度で、ほとんど彩色をほどこさない。これに対して東博本は細部を細かく、いわば説明的に描きこんで、さらに処々に朱を塗る。たとえば建具の細部を描き、縦の棧などを墨線に朱線を添わせたりする。御簾のすだれ部分をつなぐ箇所を縦に朱線を引くなど着色画のモチーフを踏襲し、近似した表現を行おうとする意識が強いと見る。

九産図本は着色本のモチーフの形態や着色感をなるべく排除しており、墨画としての自立性が高い作品と思われる。それは墨の用い方もただ線描するだけではなく、樹木、岩石、水面などを面的に塗って、陰影などをあらわす。

着色画では主要なモチーフが大きく明解で説明的なのに対して、九産図本では先にのべたようにモチーフの省略、簡明化によって、画面の景観の情感を高めようとする意図があると思われる。反面、一見して場面の内容を判断しにくいという恐れもあるが、あえてこうした表現を選んでいると考えたい。

○物語本文との関連性が強く、ときにオリジナルな画面を構成する。

九産図本ではモチーフを減らしたり、表現を簡略化する反面、場面を説明し、明確にする意識もあつてか、物語本文に記された内容を画面モチーフとして描きこむ場合がある。帚木で源氏の昔の手紙を読んで頭の中將が恋愛についてのとて、諸本が手紙を描かない場合が多いのに九産図本は床に散らばった手紙を描く。

あるいは花散里での源氏の視線の先にある板扉はほかの諸本では見られず、源氏の歌「おち返りえぞ忍ばれぬほとゝぎす ほの語らひし宿の垣根に」などのイメージを視覚化したかと思われる。蓬生の庭にある屋根のない家屋についても先述した本文の内容を表そうとしたようだ。こうした表現については、光則とされる作者自身ばかりでなく、注文主など当本を享受する人物の力があつたと考えたい。

○図様の多様性

・光則筆とする諸本の各段における図様の選択

九産図本12面の各段における図様の選択を光則筆とする諸本と比較する。図様の選択も各本で異なり、九産図本と同じ図様を多く選択しているのは東京国立博物館の白描本と徳川美術館の着色本の6場面である。また、蓬生の段では同じ図様を選択する作例はない。ちなみに個人蔵の土佐光起筆源氏絵帖は七つの段で九産図本と図様が近く、光起は当本をよく踏襲したかと思われる。

下記の表は九産図本と同じ図様は○、違う図様は×、ただし、同じ場面をあらわすが建物や人物の向きなど一部構図が異なるもの、あるいはモチーフを一部省略したものも○とした。(パーク本=パーク・コレクション所蔵、徳川美本=徳川美術館所蔵、任天堂本=任天堂出版本に掲載、個人光起=個人蔵土佐光起作)

(段)	東博本	パーク本	徳川美本	任天堂本	個人光起本
桐壺	○	○	×	×	○
帚木	○	×	○	×	○
夕顔	×	×	×	○	×
末摘花	×	×	○	×	○
紅葉賀	○	×	×	×	○
花宴	○	×	×	○	○
賢木	○	×	○	○	×
花散里	○	○	○	○	○
須磨	×	×	○	×	×
明石	×	×	○	×	○
蓬生	×	×	×	×	×
柏木	×	○	×	×	×

これらのことは光則が作品によって源氏物語の場面をさまざまな図様で描き分けていた、つまり多くの図様を受け継ぐだけでなく、さらに創作して、それを各本に用いたといえよう。同じ場面を取り上げて、図様が異なる場合が多く、光則はモチーフの選択、構成、それぞれの描写について、源氏物語本文、あるいは失われた詞書に従って表現すべき図様を描き分けていたように思われる。ただし、後述するように詞書は光則諸本において、必ずしも絵に先行して書かれていないようで、さらに絵の成立には検討が必要である。

3 絵画的な位置づけ

○白描画として

以上の検討から、九産図本の白描画としての位置づけを試みる。描写を比較する基準としては徳川美術館本などの着色本があるといえよう。すなわちモチーフの具体性や朱など着色の用い方により、着色本と白描本との相関関係に各本を置いてみる。そうするとたとえば下記のような分類になると考えた。

着色本=その場面の説明に必要なモチーフを多く掲げ、細部まで描きこみ、着色する。表現は明解で、華やかである。徳川美術館本など

白描本A(東博本のタイプ)=主要なモチーフは着色本とほぼ同様に細部まできちんと描く。また、朱で処々を塗る。着色画の彩色が失われたような絵画。

白描本B(九産図本のタイプ)=モチーフの墨描を簡略し、細かく描きこまない。場面の説明に必要な最小限にモチーフを省略する。明解ではないが、情趣を感じる。

フリア美術館本やパークコレクション本などの光則筆とする白描の源氏絵についても、構成や描写が着色画の源氏絵に近いが、そうでないかによってその位置づけを考えることもできよう。私見ではこれら両本は、東博本と九産図本の間位置すると思う。すなわち主要モチーフを大きく描き、人物などを丁寧に描くが、東博本ほど、モチーフを描きこまない。また、九産図本ほど簡略化しない。したがって、これまで知られる土佐光則の周辺で描かれた白描画諸本の中で、九産図本はもっとも着色画とは描写や構成を異にしなから、新しい近世の源氏絵を表現しようとした作例と考えたい。

中川正美氏によれば、徳川美術館本において光則はそれまでの源氏絵にもとづきながら、あらたな図様、モチーフを創意を凝らして創造したとする^(註6)。さらに白描本においては、徳川美術館本などの着色本をもとにモチーフ、構成を踏襲

しながら、それとは異なるモチーフ、図様を作り出し、白描画ならではの表現を創造したといえよう。

それは、単に墨線で細密に描こうとするのではなく、着色画にはない白描画の特性を大いに活用した画面構成やモチーフを作り出そうとした。つまり、着色画ではすべてのモチーフが明らかで、場面の説明としては明解であるが、逆に彩色など明確な情報が少ない墨画において、情報を減らして、場面の情景を情感豊かに表していくことが有効であるという認識を持ったかのようである。また、説明が少ない分、物語本文に立ち戻り、必要な情報を提供するモチーフを加えることも行った。この結果、着色画の構成を変更して一見どの場面かわかりにくい画面であったり、新しい場面を創造することも九産図本で行われた。

これらの特徴はこれまでは作者の違いなどと考えがちであったが、おそらくは着色画から白描画を成立させる、つまりは近世の新しい白描画への模索のようにも思えるのである。これまで知られる光則様とされる白描画諸本は、光則周辺による新しいやまと絵模索の様相を示すのではないかとと思われる。これら白描画の作例を一様に光則作とするには、まだ検討の余地があるだろうが、これまでのように描写、モチーフの図様の相違のみによって、作者を判断するのはやや早計ではないかと考える。

ただし、次に見るようにその成立については、着色本に近いものが早く成立したとは言い切れない

いところがある。どうしてこのように白描画を展開させたのか、その理由は無論明確にするには時間を要するが、光則活動時期前後に王朝文化へ傾倒する人々が、文芸すなわち和歌や物語を深く理解し、王朝時代に盛んであった白描画の復興をのぞんだのかもしれない。

○制作時期

九産図本には成立についての手がかりはない。一つの試みとして東博本の成立の様相から、九産図本の成立を推察してみたい。東博本は六曲一双の屏風に五十四帖それぞれの色紙形の詞書・和歌を伴って絵画の画面が貼り交ぜられている。それぞれの書の色紙形には作者の名が小さな短冊に書かれており、それらの名を信じるならば色紙形の成立を推測できるかもしれないと考えた。ちなみに光則とする絵画は色紙形と幅が同寸であることから、絵と詞書が対になるべく作られたことは疑いないであろう。

まず、東博本の書の色紙形の制作時期であるが、作者は下記のような分担である。

もっとも早く没するのは烏丸光広で、その1638年には最も若い中御門資熙は三歳である。したがって、この書の色紙形が同一時期に成立したとは考えにくい。また、土佐光則も光広と同年に没しているので、光則作とすれば、両者の生前にこの源氏絵と書は成立していたと見ることがよいのかもしれない。そうすると光則の最晩年に近い作例と考えるべきなのであろうか。

(詞書作者)	(担当段)
曼寿院良恕(1574-1643)	桐壺、空蟬、末摘花、花宴
高倉 永慶(1592-1664)	尋木、松風、梅枝
飛鳥井雅直(1635-1662)	夕顔、閑屋、薄雲、柏木
久我 広通(1626-1674)	若紫、朝顔、竹河
六条 有和(1624-1686)	紅葉賀、初音、幻
白河 雅喬(1621-1688)	葵、若菜上、手習
清閑寺熙房(1633-1686)	賢木、玉鬘、匂宮
青蓮院尊純(1591-1653)	花散里、明石、滯標、蓬生、絵合、少女、藤裏紫
半御門資熙(1635-1707)	須磨、真木柱、夕霧
大覚寺随庵(-1650)	胡蝶、螢、常夏、篝火、野分、御幸、藤袴
烏丸 光広(1579-1638)	若菜下、横笛、鈴虫、御法、紅梅、橋姫、椎本、総角、早蕨、宿木、浮舟、蜻蛉、夢浮橋
中院 通村(1588-1653)	東屋

当初は光則の源氏絵は着色画、それに準ずる描写の着色のあるいは細部を描きこんだ白描画、すなわち東博本などが成立し、そののち着色画と趣きがことなる白描の情感のあふれた九産図本が成立するのかと考えたが、どうもそう単純ではなさそうである。東博本については河田昌之氏が「画面構成については、まだ光吉の影響が強く出ており、光則による個人様式の完成には到っていない。光吉による源氏物語絵の特徴を踏まえながら、その中で芽生えつつある個性的な画面構成の達成を目指していた時期の制作として本作をとらえることは妥当であろう。」と述べているのは的を得た見方であろう^(註7)。

なお東博本の詞書の作者が江戸時代初頭の錚々たる公家の面々が携わっていることは、当図がこうした公家の嗜好に適った作例であることを示す。それが最終的に誰のために作られたかは不明であるが、着色であったり、白描、それも表現が異なるのは、その依頼主の嗜好であったように思われる。書の作者のうち、後半部で数多く書いている烏丸光広が深くかかわっている可能性もある。また、元和元年(1615)、元和七年に源氏物語講義を行った中院通村の名もある。東博本は源氏物語への関心の高い人々の中で作られ、享受された作例と見たい。

このように詞書作者による制作時期が一時期に収まらないのは、徳川美術館本や任天堂本も同様で、おそらく光則などによる絵画が先行して、後に詞書が加えられ、今日の形態につながっているのであろうか^(註8)。さらに検討すべき点である。

また、白描画はとくに九産図本に典型であるが、もともと色彩の情報がなく、主要のモチーフを簡明にして、さらにそれ以外の庭木や空間の描写が多く、また、旧来の構図、構成とは異なることから、場面がどの段の視覚化を図ったのか、物語をよく読んだものでないと何を表しているか判明しにくい、といったことからそうした白描画本はとくに源氏物語に通じた人物のために制作された作例と考える。

まとめ

土佐光則の小画面の絵画は本論の源氏絵をはじめ、東京国立博物館の「雑画帖(人物禽虫画帖)」がよく知られている。それらは光則が細密な描写に長じていたことを示し、技術的な高さを評価するが、その表現の意図について考察されたことはあまりないように思われる。相見杏雨は「殊に光則のは方四寸位の小色紙形が多いのであるから、量大の美とかいふものは固よりあり得ないのであるが、之を詳かに検すれば、雄渾の趣もあれば遵麗の筆もある。固より優美のものが多い中にも、相当力の表現したいものもあれば、ひとへに繊弱を以て貶すべからず、ともかくも光則が細画の技巧は真に古今に比類を絶したものと称してよろしい。」^(註9)と好意的に見るが、「古土佐が萎微不振に陥って徒に技巧に墮した結果の産物だという論者もある。」(同相見論文中)ことも事実であった。

また、白描画の描写について、「大和絵白描画の微細、精緻な描写は南北朝以後、次第に消えていくが、その伝統はやがて室町土佐派の彩画によって復活され、江戸時代に入り光則白描画による驚異的な完成を見るのである。」^(註10)あるいは「(室町期に入って)形式化を進めた白描の技法に、本来の繊細で優美な線の室をとり戻し、さらには水墨画をも参照して墨の面のひろがりややさしい諧調を与えるなど新たな魅力をも掘り起こしてみたのが、江戸初期の光則であった。」^(註11)などの見方を与えられた。

本論では九産図本源氏絵を検討して、モチーフが近似していると思われた東博本との違いは光則による白描画によっていかなる表現が可能であるかの模索であったように思われた。それは単に細密ではなく、画面の情感と物語への理解、それまでの土佐派が構成してきた源氏絵を土台に新しい源氏絵を創造したようにも思われる。しかし、それは絵師のみの源氏理解では不可能で、享受者、注文者の源氏理解を前提とするであろう。そのために主要なモチーフに限定して、それが画面に大きく占めることなく、あるいは新しい構成の場面を絵画化しても、源氏のどこを示しているとい

うのを直ちに理解できる理解力を持っていないなければならない。

九産図本はそうした江戸時代初頭の源氏理解と画面の構成・表現がおおいに関わっているように思われる。画面構成は新規でありながら、細かい表現は非常にすぐれており、源氏絵の魅力を保っている。すでに光則が場面説明において、新たな図様制作を行っていたことは、徳川美術館本源氏物語画帖について、中川正美氏が詳細に述べている^(注12)。

さらに中川氏は「光則画帖の特色は物語の内的な連環だけでなく、絵としても巻と巻、図と図を連関させようとしている。」、それを可能にした土佐派のパターン化された絵があったためであり、「光則は形象をただ転用するのではなく、響き合わせるように連関させ、作品にゆるやかな統一性を与えるよう、積極的に用いたのではないか。」とする。九産図本において、その場面の選択、そして図様の形成は単に思いつきやテキストの解釈だけではない意図があるかもしれない。現在では12面のみが残っており、ここから推測するのは難しいのだが、九産図本は華やかな装飾性がほとんどなく、モチーフも明確ではない。源氏とその段の女性が近づくようすもあまり描かれぬ。どちらかというといふ荒涼としたわびさびた風情が多い。着色画では表現できない寂寥とした、小画面であるが主要モチーフ以外の空間の広い画面である。

これをいかなる人物が鑑賞したのかは、東博本など書の面々を見ても興味ひかれることである。土佐派およびやまと絵師とそれを支持した王朝文化復古の文化人達については、とくに御陽成院と御水尾院について光吉以来皇族、公卿などが源氏物語の詞書作者として指摘されている^(注13)。光則の周辺についても同様の考察が必要である。また、光則の図様開発によって、新しい江戸時代の源氏絵の図様が作られ、その後の光起によって活用されるものも多かったと考えたい。

注

- 1 鑑定者の印は「古圃」と読める。
- 2 『豪華[源氏絵]の世界 源氏物語』学習研究社 1997年
- 3 『土佐光則筆源氏物語画帖』小学館制作・編集 任天堂、2000年
- 4 中川正美「徳川美術館本土佐光則筆『源氏物語画帖』を読むI」梅花女子大学文化表現学部紀要3 2006年
- 5 注2
- 6 中川正美「徳川美術館本土佐光則筆『源氏物語画帖』の図様選択」『平安文学の新研究—物語絵と古筆切を考える』新典社 2006年
- 7 河田昌之「伝土佐光則筆「白描源氏物語色紙貼付屏風」(東京国立博物館蔵)について」『源氏絵集成』佐野みどり監修・編著 藝華書院 2011年
- 8 伊井春樹「土佐光則筆『源氏物語画帖について』」『源氏物語画帖 徳川本 土佐光則筆』、フランクリン画廊 1989年
- 9 榊原吉郎「土佐光則筆 源氏物語画帖について」『源氏物語画帖 土佐光則筆』任天堂 2000年
- 8 「閑却せられたる土佐光則」『土佐光則研究資料』渡邊庄三郎 1933年2月
- 9 村重寧「近世初期土佐派の細画—光吉、光則の新奇—」早稲田大学大学院文学研究科紀要 第3分冊 53 2007年
- 10 小林忠「土佐光則の白描 画家と技法⑥」『日本美術工芸』357号 1983年
- 11 注4 図様選択には源氏物語理解が必要であり、「光則の源氏物語理解が並々ではないことを示していよう」とする。
- 12 中川論文
- 13 武田恒夫「土佐光吉と細画—京都国立博物館源氏物語画帖をめぐる—」『国華』996号 1976年
- 下原美保「江戸時代初期における王朝文化復興と住吉派興隆との関係について—御水尾院と住吉如慶を中心—」鹿児島大学教育学部研究紀要 人文・社会科学編 2007年

九州産業大学図書館本 源氏物語図



図1 桐壺

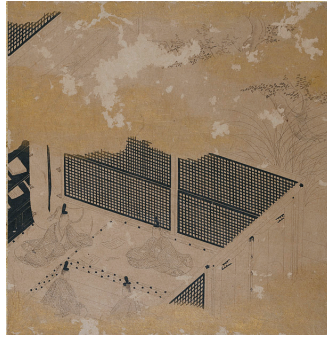


図2 帚木

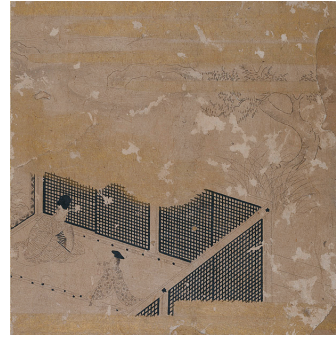


図3 夕顔



図4 未摘花

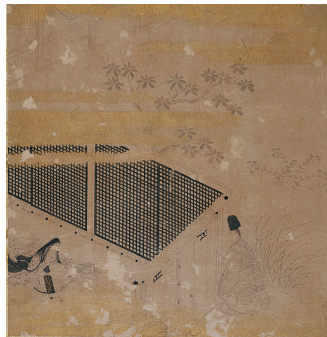


図5 紅葉賀



図6 花宴



図7 賢木



図8 花散里



図9 須磨

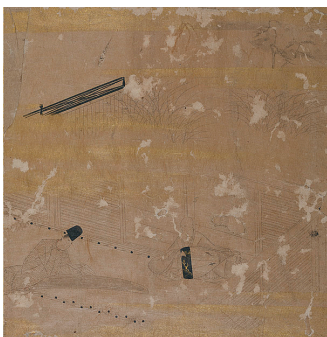


図10 明石



図11 蓬生



図12 柏木

東京国立博物館本 源氏絵貼交屏風 伝土佐光則筆 Image : TNM Image Archives



図13 桐壺



図14 帚木



図15 紅葉賀

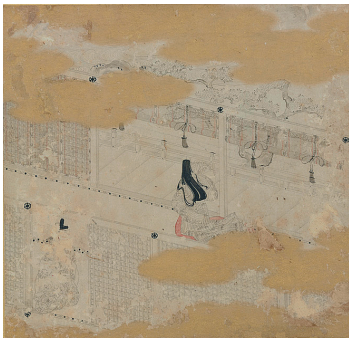


図16 花宴

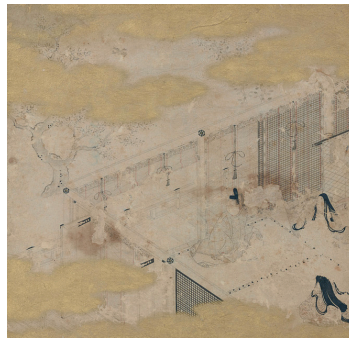


図17 賢木



図18 花散里

九州産業大学図書館本 部分図



図19 桐壺部分

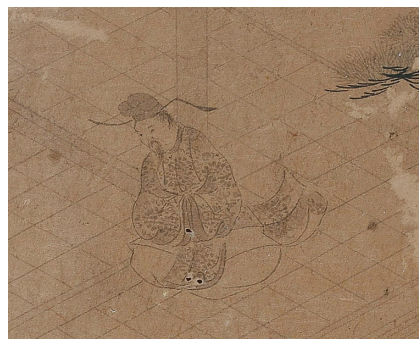


図20 桐壺部分



図21 帚木部分



図22 夕顔部分



図23 夕顔部分



図24 未摘花部分

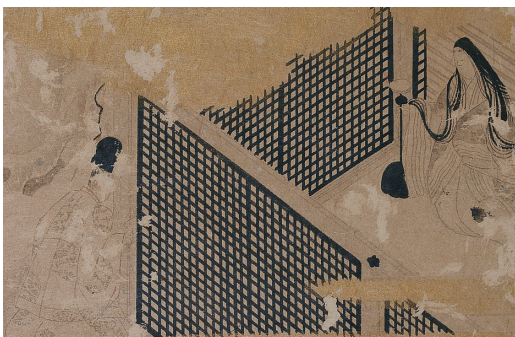


図25 未摘花部分



図26 未摘花部分

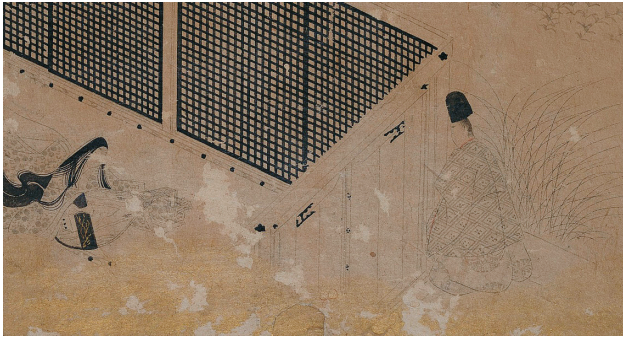


図27 紅葉賀部分



図28 花宴部分



図29 花宴部分



図30 賢木部分



図31 賢木部分



図32 花散里部分



図33 花散里部分



図34 須磨部分



図35 明石部分



図36 蓬生部分



図37 蓬生部分



図38 柏木部分

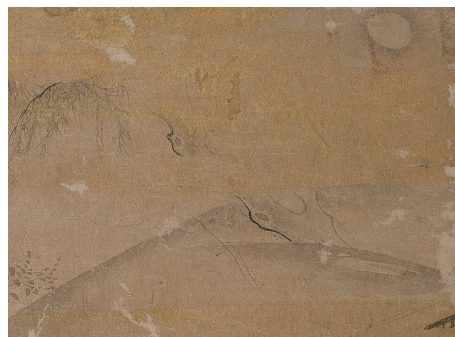


図39 柏木部分