

國 華

第千四百三十四号

第二百二十編 第九冊

明治二十二年十月 創刊
平成二十七年四月 発行

論 文

頁

「紫式部石山詣図幅」における諸問題

——和と漢の境にある紫式部像……メリッサ・マコーミック 三

解 説

忠信次信物語絵巻（八島絵巻）……宮崎もも 二二

朝鮮・正祖（李祘）筆 葡萄図……板倉聖哲 三三

諸尊仏龕……伊東史朗 三六

粉彩桃果文天球瓶……柏木麻里 四三



研究資料

新出の探幽縮図——伝李公麟筆「猛虎図」（正伝寺）に関する一資料——

……福士雄也 四七

図 版

頁

土佐光元筆 紫式部石山詣図幅（図版一・色刷）……宮内庁書陵部 三

紙本着色 一幅 縦八五・四 cm 横四八・二 cm

忠信次信物語絵巻（図版二・色刷・上巻部分）……奈良県 大和文華館 二三

紙本着色 卷子装 二巻 各縦二八・四 cm 上巻全長七五・三・〇 cm

下巻全長七七・六 cm

朝鮮・正祖（李祘）筆 葡萄図（図版三・色刷）……神奈川県 岡田美術館 三一

紙本墨画 一幅 縦一四一・〇 cm 横五九・九 cm

諸尊仏龕（図版四・色刷）……三重県 寂照寺 三七

木造 総高一八・七 cm

粉彩桃果文天球瓶（図版五・色刷）……東京都 出光美術館 四一

高五一・二 cm



「紫式部石山詣図幅」における諸問題

——和と漢の境にある紫式部像——

メリッサ・マコーミック

井戸美里訳

土佐光元（一五三〇～六九）は絵所預を世襲していた土佐家の嫡流でありながらも、室町後期の画壇におけるその活動は謎に包まれている。天文十年（一五四一）に土佐将監としてその名が現れる光元は、光信の孫、光茂の息であるが、彼の確実な作品はこれまでのところ確認されてこなかった。^{（注1）}三十九歳という若さで「戦死」した、という事実のほうが彼の作品よりも有名であるかもしれない。光元に関する伝記には、必ずと言ってよいほど、彼の死が室町土佐家を廃絶に追いやったことが記される。^{（注3）}

さてこれまで、少なからぬ作品が伝光元筆とされてきたのであるが、一人の作者に帰することができるほどにはそれらの作品間に様式的特性の同一性を認めることは難しく、多くの研究者は、それらすべてを光元筆と看做すことや、そこから「光元様式」を確定することに躊躇してきたように思われる。^{（注4）}一方で、土佐派をめぐっては、

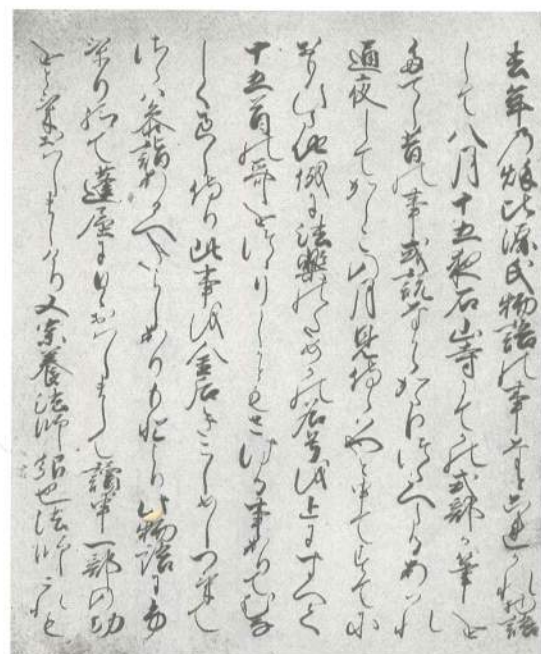
粉本の検討による画家の同定や、光茂が父・光信から継承したであろう様式的特性、あるいは、同時代の狩野派の絵師たちと土佐派の間での様式共有の問題などが論じられて、いることを敷衍するなら、光元の作品が彼らと様々な関係を持つ先達たちとの間に様式的な類似性を示していることを期待するのも当然であろう。幸い、近年、確実な土佐光元作品が紹介され、光元の様式が光信と光茂の様式双方の要素を合わせ持つことが確かめられた。杉本まゆ子氏や五十嵐公一氏が注目し紹介した宮内庁書陵部の「紫式部石山詣図幅」^{（図版1）}がそれである。最近では、片桐弥生氏がカラー図版を掲げて画風や図様や賛を検討され、これがいわゆる「紫式部観月図」の規範となった作品であることを論じられた。^{（注5）}筆者も片桐氏と考えを同じくするものであり、片桐氏の論考に

追隨する形となったが、本作品が室町時代の土佐派様式の複合性を示す作品であること、そして、光茂の工房における光元の役割の再考を促す光元の真筆作品であること、さらに室町末における紫式部観、『源氏物語』作者・紫式部の視覚表象の形成についても論ずることとしたい。すなわち、「紫式部石山詣図幅」の形式、技法、絵と賛の内容を詳細に検討し、伝光茂筆「車争図屏風」（仁和寺蔵）との比較を通して土佐派様式の輪郭を明らかにするとともに、室町末における『源氏物語』作者・紫式部という概念化の問題を考えることとしたい。

これまでも、前関白であった九条植通（一五〇七～九四）による『源氏物語竟宴記』（以下、『竟宴記』）の存在により、永禄三年（一五六〇）に石山寺を舞台とする紫式部の肖像画が制作されたことについては知られていた。^{（注6）}この書は、永禄三年十一月十一日に植通が行った記念すべき和歌会について記している。この竟宴は、植通が伯父の三条西公条（一四八七～一五六三）の指導のもと十一月五日に五十四帖すべての講読を終えたことを記念したものであった。すでに、伊井春樹氏を始め、井上宗雄氏、小林健二氏がこの『竟宴記』序文について、室町期における『源氏物語』の受容、『源氏物語』の注釈の生成、紫式部の信仰と芸術という文脈のなかで考察されており、またこの序文が、植通の個人的な伝記としての性格をも持ち合わせていることも指摘されている。^{（注7）}しかしながら、美術史的な観点から見て、もっとも注目すべきは、紫式部をどのような絵姿として描かせるかという紫式部像の具体的なイメージを植通自らが生み出していることである。以下に該当箇所を掲げよう。

仲冬丁卯に功終ぬ。歎喜の心譬をとるに物なし。事なし。頽齡此巻の數に逢こと。是又過去の宿因あさからざるもの也。仍冥慮を感じ。石山寺を圖して。紫式部此趣向を思ひめぐらすかたち。則如意輪觀音の尊像を觀じて。絵所土佐將監に図さしむ。

ここからは、源氏講読終了という画期的な出来事を成し遂げた植通の充実感、喜びが読み取れよう。別の箇所には、植通が政治上の活動のため源氏講読を数年間中断せざるを得なかったことも記されている。伯父公条との源氏物語学習の完遂は、植通が三条西家代々の名だたる学者たちによって受け継がれてきた学統の正統な後継者となったことを意味する。そして植通は、「頽齡此巻の數に逢こと」と、自身の五十四歳という年齢と物語の帖数の一致に宿縁を見、この世のものならぬ大いなる力が働いていると感じたのであった。彼は「冥慮を感じ」、石山寺で紫式部が物語の構想をねっている様をイメージし、その式部に如意輪觀音像を觀想したのであり、絵所土佐將監すなわち土佐光元に、自分がイメージしたこの場面を描かせたのである。夢に見たイメージがまずあり、そして、改めて絵師にその場面を絵画化させるという肖像画の成り立ち譚は、たとえば藤原



挿図1 三条西公条筆 石山寺月見記

り立ち譚は、たとえば藤原頭房が感得した人麻呂像、そして人麻呂影供の始まりを彷彿とさせる。^(注9) 石山寺に参籠する紫式部というイメージは、すでに「石山寺縁起絵巻」にも描かれているが、掛幅形式に描くという点で、植通が描かせた「石山寺の紫式部図」は、近世

の紫式部肖像画定型の嚆矢だった可能性が大きい。^(注9)

『竟宴記』は、『源氏物語』の学習を完遂した十一月五日に、公条が彼のために絵に施した賛をすべて書きとどめている。杉本氏が指摘しているように、書陵部に所蔵される本作の賛は、『竟宴記』に記されたものとまったく同一であり、この絵画が一五六〇年に植通が制作したものであることは確かである。^(注10) 筆跡についても、現存する公条の書との類似性から、公条の手と見なすことができる。^(注11) また、料紙や顔料・彩色の傾向、絵の様式、いずれも本作が室町期のものであることを示している(この点については別稿で論じる)。以上、この絵が一五六〇年に植通が描かせたものであることは確かである。

さらに注目すべきは、賛の内容である。ここには、室町時代によく知られていた『源氏物語』創作の起源に関する紫式部伝説が語られている。以下、賛文を詳しく見て行こう。まず、賛の冒頭に、

紫式部者越前守為時
女也候 上東門院焉
古伝云上東門院令式部
作源氏物語式部詣石山
寺祈之于時八月十五夜也
遙見湖水之月趣向忽然
生則須磨明石両巻書之
帰京録之終一部功云々

とあって、紫式部石山伝説が語られ、続けて次のごとく、植通の本作品の制作に関する事情、『源氏物語』への執念、物語を読破したことに対する勤勉さが述べられる。

爰九条入道博陸殿下耽翫此

物語年久候予亦至七句余之
顔齡猶手之不癯似元凱之癖

頃詣殿下読申之殿下不獲止命
尽工図之維時永祿三仲冬五日

最後に、公条はこの賛を和歌で締め括り、仍覚という出家後の名前を記している。

あけうはふ色はあやしな咲藤のさかへ

久しきやとにうつして 仍覚

紫式部の伝説、植通による三条西家代々の源氏学の継承、そして和歌という三つの部分からなる賛の内容に関する詳細な検討は、あらためて別稿において論述する予定であるが、絵画の機能という点において、いずれも重要な論点であることを強調しておきたい。ここでは、源氏学伝授の証として絵画が機能しているということを述べ、本作品が頂相の機能に通じていることを指摘するにとどめよう。より厳密に言うならば、その所有により古今伝授の相伝の証となる柿本人麻呂像との類似性の指摘である。^(注12) 植通はこの絵をあらかじめ準備させておき、偉大な学者である公条からの源氏学伝授が行われたことを記念すべく、公条との講読最終日に、これを持ち込んだのである。

以上の如き史料的价值の重さのみならず、構図にみる調和と統合の達成が、絵画としての本作の意義を物語っている。個々のモチーフの配置、描写が作り出す、動のかつ有機的な視線誘導は見事である。以下、細かく見ていこう。まず、観者の視点は画面右下に配された寺の建物へと集約し、遠景にそびえる山の尾根と、真正面の前景右隅に配された露出した岩との間に落ち着く。建物は、白い地面に配され、その陸地から突き出すなめらかな砂洲は画面の左下の部分全体を占めている青色の水面にまで広がっている。やわらかい金色の霞は岩、水面、寺の上空を漂いながら構図を一体化している。部分的に見える勾欄の両脇は金色の擬宝珠の部分で出会い、上方の入母屋

造りの檜皮葺き屋根へと視線を誘う。そして軒の先端は、青色の空を背景に金のすやり霞の間に浮かぶうす暗い月へと視線を導く。観者は月光の反射を求めて画面の下方へと目を移すと、そこに月の影を見出すこととなる。そこには、一方をほんの少しだけ白い輪郭線でなぞった灰色の円盤が水面に浮かんでいる。この下にある月は奥行きを縮めて楕円形に表されており、実物の月ではなく明らかに反射であり、紫の悟りの源である。月の反射は紫式部の視線の先に浮かびあがり、観者を彼女の顔へとなめらかに誘導する。同様に、前景の岩の背後でまばらな緑と赤く色付いた葉の枝がさまざまな方向へと屈曲しながら、やさしく建物の中の宮廷女性へと視線を誘う。

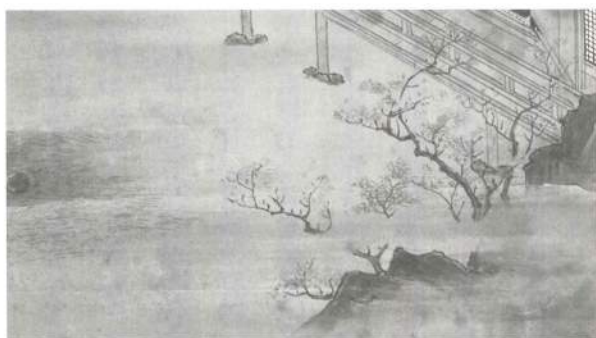
紫式部を描くこの作品は、土佐光信と光茂の様式を融合しており、その両極を示しているように思われる。^(注13) 光元は、紫式部を描写する際に、光信の源氏絵を参照している。たとえば、髪型については永正六年（一五〇九）に制作されたハーバード大学所蔵の源氏物語画帖の第二十帖「朝顔」図に見られるように、少し短めに切り揃えた額髪を肩のあたりまで垂らし、後髪は背中側にまとめて垂らしている。^(挿図2・3) 面貌の描写では、光元は引目鉤鼻に加え、ふさふさとした眉や真っ赤な唇といった光信画に馴染みのある描写を採用しており、ふっくらとした鼻を特徴とする光茂の人物表現とは乖離が見られる。装束においても、白色を基本に緑の衿元や後ろ側から少し見える赤い袴など



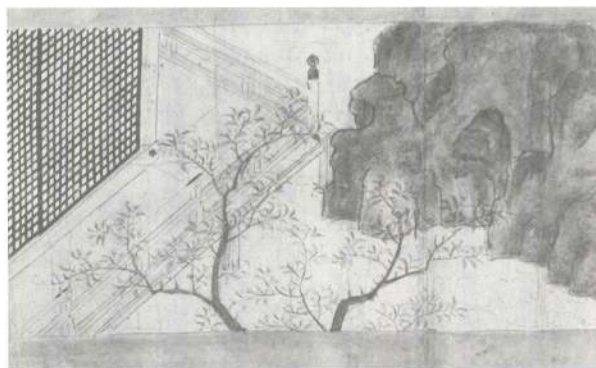
挿図2 土佐光元筆 紫式部石山詣図幅 部分
宮内庁書陵部



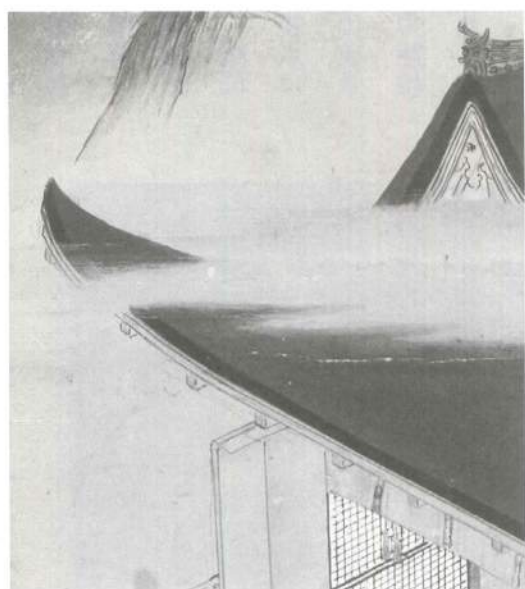
挿図3 土佐光信筆 源氏物語画帖 朝顔 部分
ハーバード大学美術館



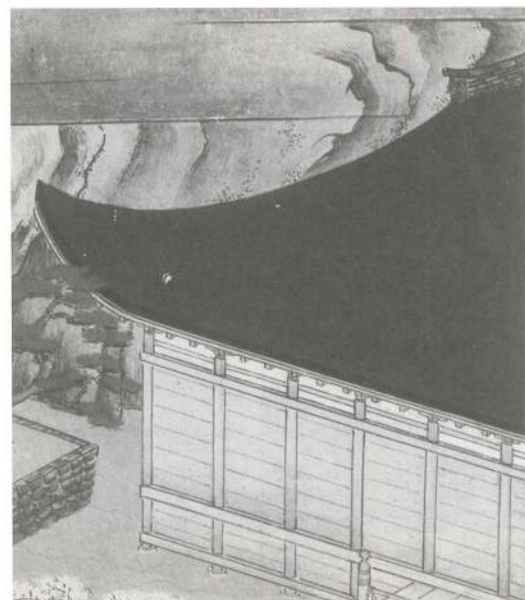
挿図4 土佐光元筆 紫式部石山詣図幅 部分
宮内庁書陵部



挿図5 伝土佐光信筆 假寝草紙絵巻 部分
国立歴史民俗博物館



挿図6 土佐光元筆 紫式部石山詣図幅 部分
宮内庁書陵部



挿図7 土佐光茂筆 桑実寺縁起絵巻 部分
桑実寺

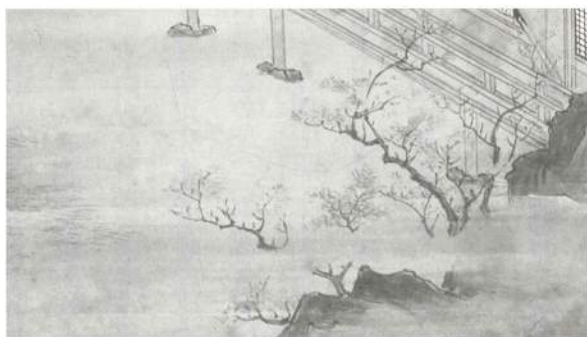
は、光信の作品によく見られるものである。岩や木々、とりわけ前景については、光信の「假寝草紙絵巻」(国立歴史民俗博物館蔵)での表現に通い合う描写である。一方で、短く勢いのある筆致は、より光茂の作品との親近性を感じさせる。寺の建築については、極端に反りあがった屋根から、棟木の先端の鬼瓦に至るまで、父・光茂から学習したと思われる、このようなモチーフは光茂の「桑実寺縁起絵巻」(桑実寺蔵)には見受けられるものの、光信の現存作品にはどこにも見られない。光茂からの継承と光信作品との隔たりは、さらに前景の樹木の枝へと浸透しながら湖や空を漂う優美な金霞(挿図8)の描写にも指摘できる。こうした金泥表現はたとえば、父・光茂の作品「桑実寺縁起絵巻」第一段の場面に顕著に見られるものであるが、光信作品には見られない要素である。(挿図9)

建物内部の見慣れた宮廷女性の姿は、後世に見られる紫式部像のそれである。彼女は黒漆塗りの文机を前にして座している。机の上には少しだけ開かれた二巻の巻物、筆と墨の跡が残る硯の入った蒔絵の硯箱が置かれている。文机の横の大きな黒櫃には巻物が数巻入っている。画賛では言及されていないが、これらの巻物は「石山寺縁起絵巻」に物語られた伝説、すなわち、紫式部が物語の着想を得た際に、書き留める紙

がなく、仏前に置かれていた大般若経の料紙を使用して物語を書き始めたというエピソードを想起させる。(注15)しかしながら、ここでの紫式部は物語を執筆している途中というよりは文机の前でじっと静止した状態に見える。彼女は瞑想にふけている様子で捉えられ、まさに「石山寺縁起絵巻」の詞書の一節、「心澄みて様々の風情、眼に遮り、心に浮かみ」を彷彿とさせる。この静謐さが、画面に創造の瞬間にある物語作者と超越的な静穏と慈悲に溢れた如意輪観音というイメージの二重性を与えるのである。この書陵部本「紫式部石山詣図幅」の存在により、『竟宴記』の「石山寺を図して、紫式部此趣向を思ひめぐらすかたち」「則如意輪観音の尊像を観じて」という記述が何を意味しているのかということがはっきりとしてくる。この二重のイメージを成立させるために、さらには、源氏物語竟宴に相応しい「本尊」とするために、本作品は、異なる絵画のジャンルを習合させているのである。たとえば、構図からは概念的、意志的な構築性の強い中国山水画との結びつきが感じられる。つまり、前景の岩、樹木、そして遠い山並みに至るまでが一つの隅に凝縮して配されており、和漢の水墨山水画を想起させるような「辺角の景」、「残山剩水」の空間構成となっている。また、山水画のような皴法の利用がここでは確認されるが、ごつごつとした灰色の岩の表現には



挿図10 伝能阿弥筆 白衣観音図



挿図8 土佐光元筆 紫式部石山詣図幅 部分
宮内庁書陵部



挿図9 土佐光茂筆 桑実寺縁起絵巻 部分
桑実寺

披麻皴の長い描線を連続して描き、前景の岩の鋭い輪郭線の内には斧劈皴と似たような皴法が見られる。ただし、遠景の山は中國大陸を喚起するような険しく切り立つ表現とはなっていない。岩の間からはゆるやかにうねる緑の丘が所々見える。これらの景観の要素は、本寺の「石山」の名の由来となった火山岩を喚起するとともに、伝統的なやまと絵に見られるような緑に覆われたなだらかな丘へと融合していく。険しい山は和と漢の様式の融合の典型であり、石山寺と『源氏物語』の筆者である紫式部を描く絵画にとって極めて適切な表現であると言える。また、観音としての紫式部像には、観音図や水月観音と関わりのあるモチーフも援用されていると考えられる。寺の前

景にある岩は、観音が座す補陀落の金剛宝石を連想させる。事実、石山寺の地勢は補陀落とみなされてきた。^(注16) 月の反射の表現や瞑想する紫式部の表情も、水墨の白衣観音図に通じるところがある。^{(挿図10) (注17)}

本作における和漢の統合は、パトロンである植通や『源氏物語』の師でもあった公条といった人々の出自を勘案してみれば納得のいくものである。中国の古典文学と同様に、和漢の水墨画や山水画は、宮廷や貴族たちの間に浸透していた視覚文化の一部であった。三条西公条は和漢を問わず古典について博識であることで知られており、本作の賛において、彼自身や植通の『源氏物語』への情熱を元凱の『春秋』に対する姿勢、すなわち彼の度を越した注釈への没頭になぞらえている。^(注18) 公条と植通は、『源氏物語』が和漢の古典教養を調和させていることを堅く信じていた。こうした観者のために、光元は和漢融合という父・光茂が彼よりも熟練していた手法を採用したと考えられる。^(注19) 光元は歌仙絵の伝統に基づいて容易に紫式部のイメージを作り上げることができたはずである。たとえば、土佐派の画家によって描かれた柿本人麿像は紫式部の肖像といくつかの点で同様の機能を果たしていた。^(注20) だが光元は、既存の図様や構図に基づかず、紫式部を軸装の山水画という枠組みのなかで描いたのである。彼は光茂の山水画や観音図の要素を融合しながら、室町期の土佐派様式の多面的な要素を見事にかけ合わせまとめあげたのである。

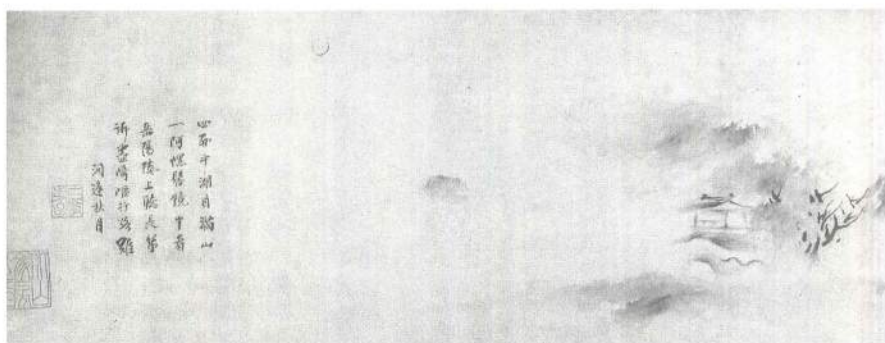
洞庭の紫式部

本作品における和漢融合は、光元が先達たちの画業から学習した結果だけではなく、おそらくはパトロンからの要請であった可能性もある。この絵画は一般的な水墨画というより、むしろ特定の場、すなわち堺の茶室のような場で流通していた中国絵画との関連性を示しているのではないだろうか。たとえば本作品は以下のように語ることができまいか。「月、絵のまんなかより少絵の左方」、「屋たいの下へ州崎のやうなるものかき出」、「屋たいの右方ニ木村有、木村の中へ雲かかりたるやう」、「屋たいのう

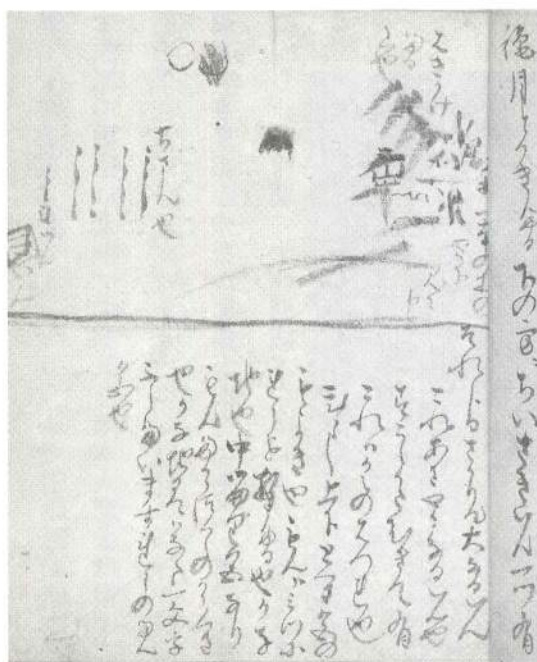
へも山おほ□かかりたるやう見え申候」。実はこれらは、玉潤の有名な「洞庭秋月図」^(挿図11)、いわゆる「瀟湘八景図」のうちの「洞庭秋月」を詳細に見た十六世紀の鑑賞者のことばである。^(注21) その人物とは、天王寺屋(津田)宗及(一五九一没)^(注22)である。彼は永禄十年二月十七日の茶会でこの絵を目にして、先に掲げたようなことばによる描写のほか縮図も作成しており、左方にある月面の位置を正確に配している。^(挿図12) 玉潤の「洞庭秋月図」と植通の紫式部像の間に構図的かつ概念的な共通性が見出されることは偶然であろうか。

公家である九条植通がこのような絵画を実際に目にした可能性を考えてみよう。周知のように十六世紀の時点において、公家が茶会に参席することはほとんどなかった。^(注23) にもかかわらず、植通は堺において少なくとも一度は茶会へ参加している。彼は、紫式部像が完成するちょうど一年前の永禄二年(一五五九)十二月二十二日に、天王寺屋宗達の茶会に招待されていた。^(注24) 植通は「九条殿様」と呼ばれ、「久我様」「道安」という仲間とともに列席した。^(注25) 二人のうち後者は、堺千家を創設した千利休の長男・千道安(一五四六―一六〇七)であることは確実で、永禄二年の茶会が開催された当時、わずかに十四歳であった。その茶会において飾られた品々のなかには、牧谿の軸「船子」^(注26)もあった。

このように植通は、牧谿の作品を実際に見たことが判明する。では玉潤の「洞庭秋月図」はどうだろうか。実のところ玉潤の「洞庭秋月図」も前述の茶会の際に陳列されていた。玉潤の「洞庭秋月図」の所有者である道叱は、自慢のこの作品を季節に拘わらずしばしば掛けていたのである。宗達と「久我様」は宗達の茶会で植通と会う五日前に道叱の玉潤筆「洞庭秋月図」を実際に見ていたのである。^(注27) とすれば、宗達と「久我様」は植通に玉潤の「洞庭秋月図」について説明したか、または植通自身もすでに見ていた可能性があるだろう。足利將軍の「東山御物」として伝来したことに鑑みれば、その評判が植通にも及んでいたであろうことは想像に難くない。あえて言うならば、道叱は茶会という名目がなくとも、自らが所持する自慢の作品を植通のような地位の人物に見せることに意欲的であったと考えられる。前関白であり三条西実隆



挿図11 玉潤筆 洞庭秋月図 文化庁



挿図12
「天王寺屋宗及道具拝見記」
絵 玉潤 洞庭秋月図
(永禄十年二月十七日条)

の孫として、さらには堺の地域に長年にわたる関係を持ち、この地の居住者となった植通は、まさにそのような地位にあった人物であった。^(注28)

植通が自分で茶会を催したということは管見の限り記録が見つからないが、堺でもてなしの返礼として源氏竟宴において特定の人々を招待している。和歌を求められた五十五名の内、三十五名は公家であるが、三好長慶といった武家や連歌師であり僧侶である里村昌叱(一五三九―一六〇三)や里村紹巴(一五二五―一六〇二)、『天王寺屋会記』に少なくとも二度は名が見える辻玄哉(玄載)も含まれている。そして、当時十五歳の千道安もいる。道安は、この二年前にはすでに自分の茶会を催し、その際には植通の祖父である三条西実隆の書状を床の間に掛けていた。^(注29) 植通には、まだ若い道安が将来立派な茶道の宗匠として成長するために、あらかじめ教えることができる多く

のことがあったであろう。このような京都の公家と堺の茶人との間のある一定の相互関係については、今後のさらなる研究課題である。

さて、玉潤筆「洞庭秋月図」やそこに付された賛、「瀟湘八景図」という主題への植通の接触の可能性は、漢詩のモチーフと石山寺の図像との関連を示唆しているのではないだろうか。玉潤の詩賛は、

四面平湖月満山、

一亜螺髻鏡中看

岳陽楼上聽長笛、

訴尽崎嶇行路難

とあり、書陵部本「紫式部石山詣図幅」で、石山寺の建物は「岳陽楼」、そして琵琶湖は「洞庭湖」に擬えられるのではないだろうか。紫式部は、岳陽楼のなかで笛の音を聴く中国の文人に代わり、秋月に照らされて鏡面のような湖を見つめて坐している。彼女は、主人公の源氏が謫居の須磨で眺めていた月を想像し、『源氏物語』のなかでもとりわけ中国古典が参照され、最も「漢」的な感性に満ちた「須磨」と「明石」の帖を、岳陽楼ならぬここ石山寺で執筆しているのだ。植通にとっては『源氏物語』ほど偉大な傑作はなかった。

『源氏物語』の誕生を描き出すために、当時最も著名な中国絵画の視覚的な語彙を引用するという設定は有効であったと思われる。植通自身は展示できるほどの中国絵画を所有していなかったかもしれないが、『源氏物語』の「和」の枠組みのなかに組み込まれた崇高な「漢」の絵画や文学の伝統に満ちた絵画という、より強力な作品を作り出すことができたのである。^(注30)

もし、紫式部像の制作を計画していたときに植通の心の中に洞庭秋月があったとするなら、近江八景の成立との関連について考えてみることは興味深い。瀟湘八景と琵琶湖南岸はすでに学僧や歌人によって注目されていたが、近江八景はまだ成立してい

なかった。^(注31) ここでもっとも重要なのは秋月のイメージがこの時点では石山寺とは結びついていなかったことだ。しかしながら、この両者の対応は徐々に定着していった。少なくとも近衛信伊（一五六五―一六一四）の頃にはすでに結びついており、下記の瀟湘八景の和歌も詠まれている。

石山寺秋月

石山やにほの海てる月かげはあかしも須磨もほかならぬ哉^(注32)

植通の尽力（実隆や公条も同様に）や石山寺への信心には、少なくともこうした連想の構築への萌芽が見られるのだ。

最後に、紫式部の絵画における和漢にまつわる問題として、もう一点問うべきは室町時代の「和漢」の概念の意味についてである。「漢」への連想というものは、単に古代中国の前例を通して「和」の要素を豊かにしているということではない。島尾新氏が見事に説明されたように、重要なことは、「漢」が「和」に完全に取り込まれて、やがて「我がもの」と見えるようになったということである。^(注33) この作品は植通や公条が「漢」への権限を所有していることを示しており、このように「和」「漢」の境をまぎらかす創造力から生み出される表現を巧みに利用している。和漢の使用は自己のアイデンティティを形作り、自らを和漢のマトリックスのなかに位置づけることと関わっているように思われる。『源氏物語竟宴記』の序に植通が記しているように、彼は五摂家として生まれ最も高い地位に就いたものの、想定外の出来事により都を去り南方の和泉へと下向し、港の近郊で数年間過ごすこととなった。その地に近い住吉社を訪れ住吉明神へ誓願もしている。^(注34) その後ひそかに都に戻り、都の状況を目の当たりにすることとなった。植通は、都から不当に追放されるも後に名誉が回復したことで有名な（少なくとも十六世紀において）二人の人物「もろこしの周公旦、わが国の伊周公」に自らを擬えている。植通は自らが過ごした和泉の港での数年間を和漢の「追放」という構図のなかに据え、光源氏の須磨の謫居について想起している。換言する

ならば、植通は、「須磨」の帖で自らをほかでもない白居易のような中国の詩人に擬える光源氏に自らを重ね合わせている。わずか数行のなかで、二重三重の入れ子となった流離イメージの元型を示し、植通は和漢融合の具現化を見事に表したのである。

公条が植通の絵画に付した賛の和歌にも、和漢融合への弁証法的な関係性を超えた和漢の対比が、「論語」を暗示する言葉を通して封じ込められている。

あけうばふ色はあやしな咲藤の

さかへ久しき宿にうつして

ここに見える「朱を奪う色」は「紫」を指しており、『論語』の有名な一節に由来するものである。明瞭な言葉を使用するのではなく、公条の和歌は紫式部にまつわるあらゆる暗示的な意味を示唆しており、和歌は続いて「長い繁栄を極めた藤（原）の宿」へ移る。隠喩的に「さかへ久しき宿」は、前関白であり藤原氏長者であった九条植通が、学問を修めて今や源氏を具現化する「紫」を所有していることを示している。この公条の和歌からは直系の勝利主義のようなものが看取されるが、それは本図における和漢の構造への参照ともなる。紫は赤を排し、紫式部は中国の岳陽楼の住人に取って代わる。植通にとって紫式部とは隠喩であった。「漢」の権威を武器として、植通は紫式部を使って和漢の弁証法的な関係性への反論へと転換し、藤原家の最高位を取り戻しているのだ。

植通はまさに紫式部像を所有していたが、その肖像は自らの邸宅に掛けられ、代々引き継がれてきた『源氏物語』に対する権威の証でもあった。実際に、本作品はこのような文脈で使用されてきたのであり、杉本まゆ子氏によって発見された九条家旧蔵の文書には、植通の孫である九条幸家（一五八六—一六六五）が父の九条兼孝（一五五三—一六三六）にまさにこの紫式部像の賛についてその意味を問うていることが記されている。^{〔注35〕}

京中の紫式部

植通は紫式部を漢の様式で描いた風景のなかに据え、『源氏物語』とともに中国古典の風格を纏わせることに腐心したが、一方で、都に据えられた紫式部を見たいと欲する人々もいた。彼らは宮中のメンバーであり植通が描かせた石山寺に参籠する紫式部という絵に注目したのである。もしこのようなユニークな図像が、和歌を提供した選ばれし五十五名が集う和歌会の中心に据えられたとすれば、この絵画を宮中の人々が見逃すことは考えにくい。実際、『御湯殿上日記』には、植通が催した十一月十一日の和歌会の後に、公条が紫式部像を宮中に持ち込んでいることが記されている。

永禄三年

十一月十一日……とさかきたるけんしのかけゑ（源氏の掛絵）せうみやう院よりまいる。みなみなにもみせらるる。^{〔注36〕}

同月十三日……けんしの御ゑ（源氏の御絵）。くわいし（懷紙）。せうみやう院へ返さるる。

興味深いことに紫式部像はここでは「源氏絵」と見なされているが、日付および公条の関与から、公条が正親町天皇や宮中の人々に披露したのが植通の絵画、すなわち本作品であったことは確実である。この絵は、一昼夜宮中で保管された後、観音法樂三十首和歌と想定される和歌懷紙とともに返却されたのである。

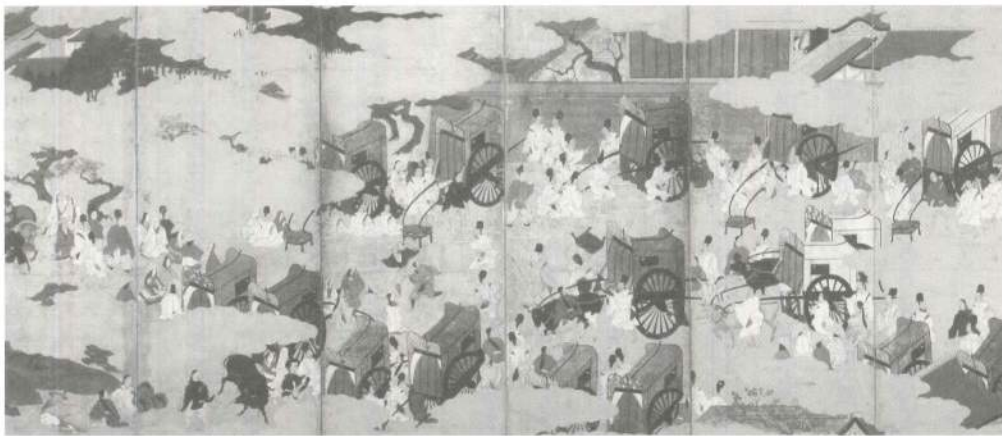
『竟宴記』の記録から本作品は光元によって制作されたことがわかるのであるが、この日記のなかで「とさ」と記されるとき、それは、これまで想定されてきたように光茂ではなく光元を指していることが明らかとなった。光元が天文十年（一五四一）二月二日に、土佐将監に任命されたときから、父・光茂は「土佐刑部大輔」、「絵所土佐刑部大輔」、もしくは「土佐刑部大輔光茂」、または、単に「とさ」「とさ所」と呼ばれた。この事実が、「土佐」という呼称が光茂ではなくむしろ光元を指している可

能性を再考する必要があることを示している。^(注37) 加えて、光元は、光茂の工房に積極的に関わっており、現在光茂に比定されている作品のなかにも光元の手になる作品が残っている可能性があることを示唆しているよう。^(注38) そのような例として、紫式部像と同時期の作品に、御所のために描かれた光茂の代表作品「車争図屏風」(仁和寺蔵)^(注39) を挙げることができる。

視点を広げて、土佐絵所における光元の役割を考察することは、「車争図屏風」の制作について解明するための光を投じてくれることになる。光茂が本屏風の制作に従事した絵師であったことは、日記のなかに彼の名前が言及されていることから疑い



挿図13 伝土佐光茂筆 車争図屏風 右隻 仁和寺



挿図14 伝土佐光茂筆 車争図屏風 左隻 仁和寺

のないことであるが、その作品制作の過程に光元も関与した可能性は否定できないだろう。一五六〇年の時点で、光元はすでに約二十年もの間土佐将監として、しかもまもなく土佐派を継承する責務を与えられた人物として、光茂の作品制作に積極的な貢献を果たしてきたに違いない。これらの日記の記述についてはすでに多くの先行研究により考察がなされているが、以下、植通の竟宴と紫式部像に関わる記述を時系列に沿って挙げておく。

『御湯殿上日記』永禄三年(一五六〇)

七月十九日 ……せうみやう院(称名院)より御ひやうふの御ゑやう(御屏風の御絵様) しるしてまいる。

七月二十日 雨ふりかみなる。けふよりまでのこうち(万里小路)にて御ひやうふはる(御屏風貼る)。

七月二十九日 とさ御ひやうふの御ゑやう(御屏風の御絵様)。くるまあそひ(車争)の所。下かきまでのこうち(下描き万里小路)よりまいる。

七月三十日 御ひやうふけふ(御屏風今日)の四時分にみなはりたつとなり。

八月一日 ……御ひやうふのくるまあそひ(御屏風の車争)のわろき所々御たにかう(御談合)あり。

八月十五日 前内ふどの…かうし頭左中弁。惟房。

九月五日 ……光茂けふより御ひやうふの下かき(御屏風の下描き)までのこうちとの(万里小路殿)にてする。

九月七日 ……までのこうちとの(万里小路殿)より御ひやうふの下かき(御屏風の下描き)まいる。とさみつもち。にかかせらるる。

九月八日 ……までのこうち(万里小路殿)へ。とさかきたる御ひやうふの下かき(御屏風の下描き)御らんせられて。けふ御ひやうふかへさるる。まつかたがたのふん(片々の分)下かき(下描き)しまいらせ候。

九月十一日 ……までのこうち(万里小路)よりまいる。とさもちみつ(みつもち)

所へけふ御ひやうふ（御屏風）かきに行。

「十一月五日 公条の賛」

十一月十一日 けふも御大きくまいる。四つし中将。左中弁御たき物（薰物）ちん（沈）なときさませらるゝ。せうみやう院（称名院）より昨日の御くわいし（御懷紙）まいる。

「十一月十一日 種通の源氏物語竟宴」

十一月十二日 ……「とさ」かきたるけんしのかけゑ（源氏の掛絵）せうみやう院（称名院）よりまいる。みなみなにもみせらるる。

十一月十三日 ……けんしの御ゑ（源氏の御絵）。くわいし（懷紙）。せうみやう院（称名院）へ返さるる。……せうみやう院（称名院）はなら（奈良）へ御くたりとて。

御月なみの御たんさく（御月次の御短冊）まいる。

十二月二十日 ……竹内との久しく御まいり候はぬとて御まいり。「とさ所」より御ひやうふ（御屏風）大かたいてきてまいる。まつかたがた（片々）まいらせ候。十二月二十一日 けふも御大きくまいりて。けふ四つし中将。左中弁めして。御すすはき（御煤掃き）の御とりおきあり。とさ所へ御ひやうふ（御屏風）けふとさ所へかへさるゝ。ゑともみ事（見事）とて。竹内との。みなみな御ほうひ（御褒美）あり。

十二月二十九日 ……けふまでのこうち（万里小路）にて。「とさ」御ひやうふのかたかた（御屏風の片々）又下かき（下描き）する。

十二月三十日 昨日「とさ」かきたる御ひやうふの下かき（御屏風の下描き）御らんせらるる。やかてけさとさ所へつかはさるる。……

屏風絵制作への着手は、称名院（公条）が七月十九日に絵様を宮中に持ち込んだときから始まる。それも単なる下絵ではなく、「絵様記して参る」とあるように、公条が源氏に関する詳細な知識に基づき絵様に指示を与えたものであった。場面選択は継続して行われ、公条はたとえば、源氏やほかの人物の配置、装束や牛車などの特定の

モチーフの詳細についてそれらが構図のなかに適切に描き込まれるよう提案したことが想像される。このように、公条は、父・三条西実隆が土佐光信のパトロンに対して、絵画における文学的内容やそこに付随する書による題目まで細やかな指示を出した例に倣っているように思われる。相澤正彦氏が述べているように、時間的無駄もなく、次の日には「までのこうち」つまり万里小路惟房（一五一三〜七三）の邸宅で屏風を制作している。このときまでに、正親町天皇の従兄弟で当時四十八歳、天皇よりわずか五歳しか年の離れていない万里小路惟房が、絵師と宮中の仲介役となった。^{（注39）}公条が自らの絵様に対する注記を最初に提出した十日後には、万里小路惟房は、「土佐」によるより完成度の高い下描きを持って宮中に向かうが、ここで初めて特定の場面「車争い」という名が言及される。

光元によって制作されたと考えられる紫式部像は、『御湯殿上日記』においては「とさ」として言及されていることから、「車争図屏風」の「御ひやうふの御ゑやう」もまた、七月二十九日に「とさ」により制作されたとされているが、土佐家の継承者である光元にまず白羽の矢が立った可能性もあろう。初めの段階での（光元の手になる可能性のある）下描きを見た後に、八月一日には、全員の氣に入らない部分（「わるき所」）について議論が行われた。九月五日の制作について言及する箇所において、「とさ」や「とさ所」という表記はなく突如として「光茂」とのみ記される。一つの可能性としては、宮中がまだ若年の土佐将監の作品に十分納得がいかず、光茂を指名して制作の続行を依頼したことも推察される。彼の名前がここで突然言及されることには何か意図があるようにも思われるが、その日を境に、より年配の（経験の豊かな）絵師が万里小路邸における屏風絵の下絵制作を継承したことは明らかである。二日後、九月七日に下絵が届いたが、この時にもまた、光茂の名が明確に記されている。^{（注40）}九月八日には第一段階の下絵が承認され、正式に屏風の両隻の作画が一度に着手された。九月十一日の二日後、今度は万里小路邸ではなく土佐家の工房において執り行われた。もっとも明瞭な理由は、（下絵の段階では）万里小路邸において監督することもできるが、絵具や金による彩色の段階では絵師の工房において成されるしかなかったという

ことであろう。完成した一隻、おそらく右隻は三ヵ月以上後の十二月二十日に閲覧のために運び込まれ、同月二十一日には、「悉ともみ事とて」と記されているように見たすべての人々の称賛を浴びた。

日記の記述には、屏風絵がきちんと完成するよう、かなり込み入った議論、さまざまな調整、そして、宮中の人々や仲介者、工房間を行ったり来たりしたはずの内容が示唆されている。一双の屏風は一隻ずつ別々に完成し、一双形式としての屏風絵の構図については、七月に始まる制作過程のなかで徹底して議論されたことが推察されるだろう。それゆえ、もう一隻についてはかなり円滑に作業が行われたに違いない。先に制作が開始された右隻が十二月二十九日に完成した八日後に、「とさ」はもう一隻の下絵に取り掛かるよう命じられた。ここで記される「とさ」は、作業に復帰した光元である可能性があり、彼は右隻の屏風絵の完成までの過程から多くを学び、（この段階では）パトロン好みの構図もはっきりしてきた様子が窺われる。次の日には、万里小路邸における調整を必要とすることもなく、土佐の工房にて屏風絵の制作が認められた。この記事を以て、この日記からは本屏風に関する記述は姿を消す。

現存する仁和寺の「車争図屏風」の右隻と左隻は明らかな様式の差異を示しており、これまで長い間研究者たちを悩ませてきた。しかしながら、近年相澤氏は説得力のある議論を展開し、光茂は右隻を描いたが左隻については後世の作であるとした。^(注41) 次なる論理的な問いは、では光元が左隻を描いたのであるか、というものである。紫式部像に見られる様式に基づくならば、左隻に見られる様式は明らかに光元によるものではない。単調かつ装飾的な様式は光茂—光元様式とははるかにかけ離れたものである。むしろ琳派の技法や様式を学んだ絵師との関わりを示唆するものかもしれない。しかし構図については異なる。左隻における絵画のデザインやモチーフは疑いなく一五六〇年頃の土佐派の工房に端を発するものであり、光元によるものとさえ考えられるかもしれない。^(注42) 仁和寺蔵の屏風の左隻を描いた何者かが光茂—光元時代の土佐派の絵師による下絵を使用したか、もしくは、今は失われた一五六〇年に完成されたものを何者かが模写したかである。^(注43) いずれの場合にせよ、現存する仁和寺蔵の屏風は、

正親町天皇を始め、宮中の男女の好みが反映された十二曲にわたる大画面の構図を留めている。換言するならば、本作品は歴史のなかのこの特定の瞬間を刻印し、そして特定の集団の趣向を残しているのである。

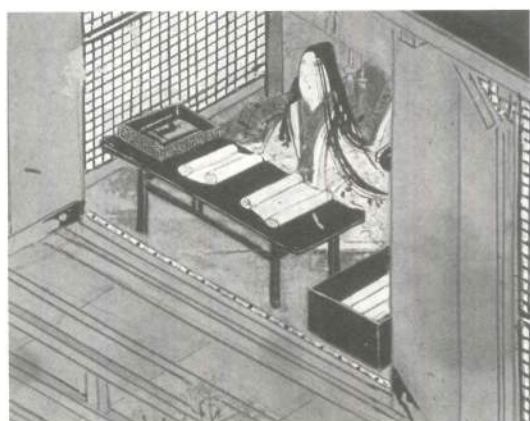
しかし、筆者がそれ以上に指摘したいのは、本屏風のなかに光元が作り出した紫式部像の痕跡が残されており、実はこの屏風には、紫式部の存在が幻影の如く漂っているのではないかということである。仁和寺の屏風は、源氏を右方の屏風に、葵上と六条御息所の牛車の争いの場面を左方の屏風に描くことによって車争いの情景を二つに分割して描いている。源氏は新斎院が禊に赴く日の行列に供奉参加した。その行例やまばゆいばかりに美しい源氏を一目見ようと、一条大路に群衆する男女たちの様子が描かれている。右近の蔵人の将監を先頭に随身に囲まれた源氏は右隻第三扇で人目を引く。彼の顔だけが白く化粧が施され、「表袴の紋」を身に付けた唯一の人物として描かれる。その文様は紅葉であるが、おそらくこれは、彼の幻想的な姿が人々に印象付けた紅葉が舞い散るなかでの青海波の舞を喚起するものである。また本屏風では、源氏のそばで一緒に歩いている若い従者のイメージを通して、源氏の肉体的な魅力をも示唆しており、彼を若々しさの象徴として仕立てあげていると思われる。「御光にはおし消たれためり」というテキストにおける源氏の美しさの描写は、これらの絵画的な描写を通してはっきりと表現されている。左隻では、まさにこれから現れる源氏のスペクタクルを牛車のなかで待ち望んでいる見物客からすでに見物を終えた人々へと焦点が左から右へ移行する。絵画における視点も変わり、観者を葵上と六条御息所の牛車のお付きの人々の間での喧噪へと近づける。屏風の中央（第三扇）に侮辱を受けた六条御息所を表す壊れた牛車の揚がさらされており、右隻のこの位置に源氏が占めているのと対比的である。

見物の群衆や役人、牛車や牛などのイメージに満ちた大画面絵画のなかで、もう一つ、ほかよりも目を引くモチーフがある。左隻の第二扇最上部の付近には、画面を漂う金雲により縁取られるように一人の宮廷女性の姿が見え、眼下に展開されているスペクタクル全体をじっと見つめている。その女性は大きな寝殿造の邸宅のなかで、

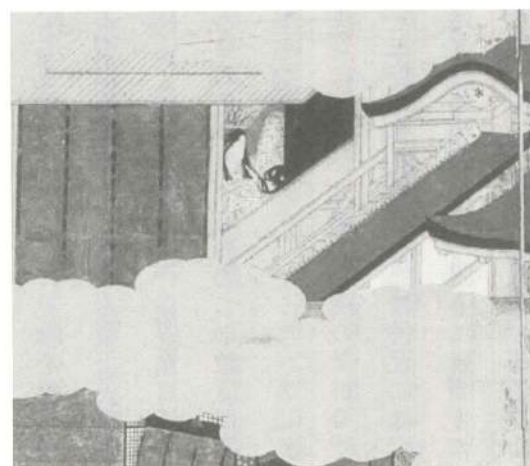
閉ざされた御簾と木製の屋根によって仕切られた空間に座っている。前方に少し寄りかかり、髪の毛は前は短く、しかし白い文様の装束にかかるほどの長さはある。背後からは赤い袴の裾とともに若草と赤い縁の屏風が見える。この女性の顔は完全にさらされており、お付きの人は誰もおらずこの屏風のなかで彼女だけが唯一建物の内部に配されている。この女性の外見は印象的で、すぐさま石山寺の殿内もしくは「源氏の間」から外を眺めている紫式部のイメージを思い出さずにはいられない。書陵部本「紫式部石山詣図幅」と本屏風を比較してみると、両者は鏡像のように類似しているように筆者には思える。^(挿図15・16)

植通の「紫式部石山詣図幅」を見て、宮中の人々は自分たちの源氏の屏風絵に紫式部の肖像を組み込むことを決めた可能性は高い。前掲の日記の記述が明らかにしてくれるように、紫式部像は宮中のあらゆる人々に披露された後に一昼夜保管されていたのであるから、スケッチを作成するだけの時間的な余裕は十分にあったと考えられる。公条が宮中においてその肖像を披露したというよりは、天皇が自ら紫式部像の閲覧を所望したことも推察されよう。当時、宮中では『源氏物語』の本文に対しては格別な関心が向けられていた。薄雲、浮舟、蜻蛉、手習、夢浮橋などの帖が貸し出されたり、河内本の『源氏物語』が宮中に持ち込まれたりしたこともあり、『源氏物語』の講読にとって極めて重要な手助けとなった「源氏系図」の作成を宮中が求めたこともあった。^(注44)

同様に、植通は公条との源氏講釈にすっかり没頭しており、源氏竟宴や光元の紫式部像の計画は軌道に乗っていたと考えられる。当然ながら、宮中の人々はこの魅力ある文化的イベントを十分に把握していたであろうし、完成後の紫式部像を閲覧することにも意欲的であったと思われる。源氏屏風は、この時まで制作の途中であったが、謎めいた宮廷女性の姿が描かれる左隻の下絵が完成する数週間前に、宮中の人々はこの石山寺の紫式部像を実見している。つまり、こうしたモチーフを自分たちの屏風絵に取り込む時間は十分にあったであろう。『源氏物語』の起源神話を記している賛とともに、満月の夜に物語の着想を得た瞬間の紫式部を、植通が光元に白衣観音を原



挿図15 土佐光元筆 紫式部石山詣図幅
紫式部部分 宮内庁書陵部



挿図16 伝土佐光茂筆 車争図屏風 左隻
謎の女性人物 仁和寺

型イメージとしつつ、やまと絵で描き出させた「紫式部石山詣図幅」を見るならば、ここに描かれる『源氏物語』の作家／アイコンがいきいきと甦ってきたはずである。

正親町天皇と宮中のメンバーが、『源氏物語』の講釈などに積極的に関与していた実態を考慮に入れると、物語をめぐる起源伝説については聞き慣れていたはずである。源氏屏風の制作が着手されるわずか四ヵ月前の永禄三年三月十日に正親町天皇の女房、新大輔殿は石山寺に参籠した。^(注45) 新大輔殿は、万里小路家にて屏風の図様の過程の指揮に当たった惟房の妹、万里小路房子（一五八〇年没）^(注46) にはかならない。このようなことから、『源氏物語』の起源神話というものが広く知られていたということに限らず、房子は実際に「源氏の間」を見たはずであり、石山寺から戻ってきた房子はその体験を語ることを期待されたかもしれない。^(注47) このような状況のもとで、『源氏物語』の起源神話が「車争図屏風」のなかに紛れ込んで描かれたとしても驚くべきことではないだろう。

画中に紫式部像を挿入するという絵師の試みは、物語世界と、その外にある作者を繋ぐ役割を果たしている。興味深いことに、葵の帖における車争いという設定は紫式部のイメージを含み込むのに適していた。賀茂祭の前に行われる御禊の日に、賀茂川

できる範囲で、そのイメージは観音の霊的な存在をも喚起するものであった。この屏風における観音としての紫式部の可能性は、天皇のために描かれた本屏風に車争いの場面が選択されたことの意味を問ひ直す必要性を促す。車争いは、選択される場面としては決して適切なエピソードとは言えない。ここには従者による明白な暴力性が表現されているが、それよりはるかに大きな暴力性、つまり、源氏の応対や行進の際に受けた侮辱により、葵上を死にまで追いやってしまった六条御息所の生霊による暴力性が、物語の伏線ともなっている。^(注5) 紫式部／観音というイメージは、こうした不吉な場面のドラマを外部から鎮静化する役割を担う。ここでは斎院の鎮魂の儀式の場面が思い起こされ、彼女自身が都を鎮護する賀茂神社の神としての役割を担うように、紫式部／観音をこの場面に挿入することによって都の喧騒へ平穏をもたらす。興味深いことに、本屏風のなかで、その女性のイメージは、左隻第六扇の上方に表されている^(注6) 賀茂神社や鳥居と同じ配置で描かれている。

いずれにせよ、仁和寺の屏風と光元の石山寺の紫式部像は、十六世紀半ばの『源氏物語』とその筆者、紫式部が意味していたさまざまな問題を驚異的なまでに浮き彫りにしてくれるのである。この時代の源氏絵は、それまでの標準的な源氏絵の型から大いに外れている。つまり、このような型破りの源氏絵は、物語に没頭していた人々の知識とともに洗練されていった解釈能力を反映していると考えられるが、彼らは「源氏の間」を参観したり、観音を崇拜しながら、生きた教養としての『源氏物語』を学んでいたのであった。そしてこのような人々は、虚構の出来事を描くだけでなく、作者にまつわる伝説など物語外部の枠組みに対する鑑賞者の十全な自覚をも反映させ、源氏絵をほかの何物でもない、複合的かつ包括的な形態の絵画として生み出したのである。

『土佐文書解説』（私家版、一九三五年）、七六〇七七頁を参照。それ以降、光茂は「土佐刑部大輔」と呼ばれる。

2 土佐光貞（一七三八—一八〇六）の極めには、光元は「永禄十二年正月十三日、將軍義昭公本國寺合戦立御用打死ス」とある。しかし、『土佐文書』（東京国立博物館）の光元自筆書状は、永禄十二年五月のものと思われ、光元が亡くなったのはその年の後半であったと考えられる（木村氏前掲「解説参照」）。大方の研究者は、光元に関するもう一つの記録、永禄十二年八月「木下藤吉郎の但馬侵攻に従軍し、戦死（画人伝補遺）」の記録を参照している。

3 光元の死後、土佐家の長として光茂は「玄二」、つまり土佐光吉（一五三九—一六一三）に土佐家の家職並びに粉本、所領を譲った。相澤氏は『東山御文庫文書』に所収されている「土佐光茂譲状」を分析し、光茂は光吉に、光元の三人の遺児の養育と、絵師としての教育を託し、遺児らは土佐家の継承者としての役目を光吉から受け継ぐべく、光吉に挑んだと指摘している（相澤正彦「土佐光吉時代の土佐派」『日本の美術五四三号』二〇一一年）。

4 光元の伝承を持つ作品は例えば、五十四枚の「源氏物語画帖」、「源氏物語図屏風」や静嘉堂文庫美術館蔵「酒飯論絵巻」がある。白畑よし「伝土佐光元筆 源氏物語画帖」『國華』第九六五号（一九七四年）、伊藤大輔「伝土佐光元筆 源氏物語図屏風」『平成の大遷座祭齋行記念 金刀比羅宮の名宝絵画』（金刀比羅宮、二〇〇四年）、並木誠士「酒飯論絵巻考——原本の確定とその位置付け」『美学』四五（一九九四年）参照。

5 杉本まゆ子「三条西公条讀紫式部石山寺詣図幅について」『瞿麦』二五（日本女子大学、二〇一〇年）、五十嵐公一「京狩野三代生き残りの物語——山樂・山雪・永納と九条幸家」『吉川弘文館、二〇一二年』。片桐弥生「紫式部石山詣図」（宮内庁書陵部蔵）と『源氏物語竟宴記』『静岡文化芸術大学研究紀要一四』（二〇一四年）。二〇一三年春に宮内庁書陵部において本作品の特別閲覧および写真撮影の許可をいただいた（ここに感謝の意を申し上げます）。

6 続群書類従完成会校『源氏物語竟宴記』『群書類従』第一七輯（群書類従刊行会、一九九三年 増訂三版）。

7 伊井春樹「九条植通と『源氏物語竟宴記』」『源氏物語注釈史の研究——室町前期』（桜楓社、一九八〇年 第五節、一〇六七—九〇頁）、小林健二「能『源氏供養』制作の背景——石山寺における紫式部信仰」『国文学研究資料館紀要三七号 文学研究篇』（二〇一一年三月）五九—九二頁を参照。伊井春樹氏は、特に、植通が二十数年間に及ぶ謫居生活を行った自らを光源氏と重ね合わせていることを強調している。植通による源氏物

注

1 天文十年二月二日に十二歳の土佐光元が左近将監に任ぜられた際の口宣は、木村徳衛

語の注釈集である『孟津抄』は一五七五年に完成したが、三条西家代々の注釈や公条との学習に基づいた内容である。野村精一編『孟津抄 上巻』『源氏物語古注集成四』（桜楓社、一九八〇年）を参照。

8 その他、関白鷹司冬平（一二七五―一三二七）は夢中に感得した春日大明神の姿を絵所絵師の高階隆兼に描かせたという「春日明神影向図」（藤田美術館蔵）も例となろう。

9 紫式部のイメージは、石山寺での姿を描く『石山寺縁起絵巻』（一四九七年）を嚆矢とし、それに先行する掛幅形式作品はなく、文献資料もない。光元の構図はそれ以降の土佐派作品の基準となり、無数のヴァリエーションを生み出した。

10 杉本氏前掲注5論文。

11 たとえば、三条西公条自筆稿本『源氏物語細流抄』第一巻および第二巻の帖名や公条が記した『石山月見記』など。『石山月見記』は三条西公条が石山寺で観月と千句の会を催した時の記録である。公条の自筆であることに加え、この記録と植通により依頼された光元の絵画が関連するという点で重要である。つまり、植通は公条の石山寺参詣に同行した人物のうちの一人であり、この参詣が、後に絵画制作を思いつく契機となったというのは信じるに値する。この記録の全文や注釈については、奥田勲氏による、石山寺文化財総合調査団編『石山寺資料叢書 文学編第一』（法蔵館、一九九六年）を参照。

12 『実隆公記』天文元年十二月十五日条に、古今伝授切紙相伝終了の際、三条西実隆は東素経という古今伝授者に土佐光茂筆の人麻呂影を贈ったとある。人麻呂影や三条西家における古今伝授についての詳細な研究は、宮川葉子『三条西実隆と古典学』第二部、第二章、第八節「実隆の最勝院東素経への古今伝授」（風間書房、一九九五年）を参照。

13 高岸輝氏は光信の淡白な様式や光茂の濃淡のコントラストが強い様式がやまと絵の二つの異なる概念化の様相を示していることを指摘し、その両者の背景について追究している。高岸輝『十六世紀やまと絵様式の転換』（『文学』一三巻五号、二〇一二年）。下原美保『近世やまと絵再考——日・英・米それぞれの視点から』（ブリュッケ、二〇一三年）を参照。

14 この鬼瓦は天狗のイメージを引き出すものともいえよう。天狗は、別世界的な属性や悪から守ってくれる観音としての能力を想起させるものである。天狗の卓越性は、弟子の松永貞徳が『戴恩記』に記述しているように、〈飯綱の法〉「中世に流行した妖術」への植通の関心と呼応するものではないかと考えられるかもしれない。伊井氏前掲注7書、一〇八三頁を参照。

15 『石山寺縁起絵巻』に紫式部が般若若経の料紙を用いた事とその「罪障懺悔の為に般若若経を一部分書きて、奉納し」という説は『河海抄』（四辻善成）に最初に見える。伊

井春樹『源氏物語の伝説』（昭和出版、一九七六年、三〇頁）参照。

16 『石山寺縁起絵巻』第一段では、「前に池有り。八功德池の流れを受けて、弘誓の深き法を教へ、後に山有り。補陀落山の形を移して、大悲の高き恵みを表はすものなり」とあり、石山寺の地勢を補陀落に譬えている。

17 奥田勲氏が指摘したように、石山寺所蔵本の『石山月見記』に天龍寺の江心承董（永禄年間死去）が付け加えた「紫式部即白衣大士也、白衣大士即紫式部也」という記述は、紫式部と本尊如意輪観音の同一視を表している。前掲注11書奥田勲『石山寺月見記』の内容と価値、四一〇頁。

18 杜預（二二二―二八五、字は元凱）は、晋時代の武将であり、紀元前七二二年から四六八年にかけての歴史書『春秋』三伝の注釈書の一つ『左氏伝』（『左氏春秋』とも）の熱狂的な愛好者であると自認していた。伊井春樹氏が指摘しているように、『竟宴記』の序文では、植通が自らの二十六年間に及ぶ謫居を光源氏のモデルとなったと考えられている。「もろこしの周公旦、わが国の伊周公」に擬えている。伊井氏前掲注7書、第五節、一〇六八―六九頁を参照。

19 光茂の和漢融合については、相澤正彦「室町やまと絵師の系譜」『日本美術全集一二 水墨画と中世絵巻』（講談社、一九九二年）、同「十六世紀復興画壇の旗手——元信と光茂」『日本美術全集九 室町時代水墨画とやまと絵』（小学館、二〇一四年）を参照。土佐光信の和漢融合についての示唆深い論文は、谷川ゆき「土佐光信と水墨画」人間文化研究機構国文学研究資料館編『絵が物語る日本』（三弥井書店、二〇一四年）。光信の絵巻様式に水墨画の要素が巧みに取り込まれたことについて詳細に論じ、当時の水墨画の権威についても考察する。

20 前掲注12の光茂の人麻呂影のほか、『実隆公記』には延徳三年三月二十四日条に宗祇が土佐光信に信実筆の柿本人麻呂像を写させたとある。これは、歌聖を描くための規範として土佐家粉本が用いられたことを示しており、そのような伝統、そうした粉本に則って紫式部像が創作される可能性もあっただろう。

21 玉潤筆「洞庭秋月」は足利將軍の「東山御物」の中の唐絵である。元来は画卷であったが、『室町殿行幸御銘記』に記録された永享九年（一四三七）、足利義教邸で四幅が飾られた時までに分断されたと思われる。板倉聖哲「東山御物の美——中国絵画を中心に」・「玉潤筆 洞庭秋月解説」『特別展 東山御物の美——足利將軍家の至宝』（三井文庫、三井記念美術館、二〇一四年）参照。

22 永禄十年二月十七日、「宗及他會記」（道具拝見記）、千宗室編『茶道古典全集七』（淡交新社、一九五九年）、二一〇―一一頁。宗及はその絵画は、叔父の天王寺屋道叱の所持

品であったと記している。原文においては、作品描写は左右が逆に記述されているが、ここでは現在の作品の描写の慣例に合わせて記述しておいた。

23 日向進「天正年間を中心とする時期における公家の茶室」『日本建築学会近畿支部研究報告集』(二〇〇四年)。

24 「宗達自会記」千宗室編『茶道古典全集八』、七三頁、永禄二年(一五五九)、十二月二十二日。

25 『茶道古典全集八』の注釈は、「久我様」とは前権大納言の久我晴通であり、天文二十二年(一五五三)に出家した人物であるとする。

26 『山上宗二記』天正十六年(一五八八)。宗二は、船子絵は牧谿の作品であり当時は宗達の息子宗及により所持されていたことを明らかにしてくれる。

27 「宗達他会記」『茶道古典全集七』、七四頁、永禄二年(一五五九)、十二月十七日。『茶道古典全集七』では「久我様」を久我通堅(一五四一〜七五)であるとし、前権大納言とも記載している。つまり、この「久我」は五日後に植通とともに参席した「久我」と同一人物である可能性がある。久我通堅は植通の源氏物語竟宴にも客として参加しており、両者がこの人物を指していると考えるのが妥当である。

28 植通は数十年都から離れて過ごし、『竟宴記』では都を去って和泉に赴いたと記しているが、彼の父方の祖父である九条政基は「政基公旅引付」に見える和泉国日根荘の荘園の管理に従事していたことが知られる。

29 「宗達他会記」『茶道古典全集七』、五七〜五八頁、弘治四年二月二十九日「一床 西殿 状、懸テ」。

30 垂直方向の景観の構図のなかに配した紫式部像という我々に馴染みのある類例は植通の作品成立以降に多く制作されているが、一五六〇年の時点でこの構図がどれほど斬新であったかということには留意しなければならない。

31 芳賀徹「風景の比較文化史——「瀟湘八景」と「近江八景」」『比較文学研究』五〇(東大比較文学会、一九八六年)。

32 芳賀氏前掲注31書、一三頁。

33 この点についての島尾氏の論考は多岐にわたるが、近年の書物では『和漢のさかいをまぎらかす』茶の湯の理念と日本文化(淡交社、二〇一三年)を参照。

34 前掲注6書および前掲注18を参照。

35 宮内庁書陵部蔵・九条家旧蔵本「源氏物語三箇秘事切紙等」(九・一六四〇)の内の勘返状(三一・八×四三・一センチ 縦紙一通)に幸家が画讃中語に関して「耽翫トハ心如何」「手之不廢」「元凱之癖」「不獲止ト伝ハ…」など、意味や読みを父の兼孝に問う。

杉本まゆ子「九条幸家と源氏物語——源氏切紙と幻の絵巻——」『国文目白』四九(二〇一〇年)、九三頁を参照。

36 前掲注6書。引用内における傍線および括弧内の注記は筆者による。

37 亀井若菜「表象としての美術、言説としての美術史」(ブリュッケ、二〇〇三年)「土佐光茂年表」にて、当時の文献において光茂とされているものや「土佐将監」と表記されている場合においても、光元である可能性もある。この年表中で土佐と言及されているもののなかには光元を指している可能性も残されており、これらの依頼された作品の多くが皇子のための扇面画であることから、年長の光茂よりは光元が担当したことも想像しやすいかもしれない。

38 驚頭桂「土佐光茂筆「車争図屏風」と都の図像」『美術史論叢』二五(二〇〇九年)は、光茂の工房には多くの絵師集団が存在したことを的確に指摘している。ここでは、これらの人々が光元の指導下にいた可能性もあることを考える必要があるだろう。

39 驚頭氏前掲注38論文では、これらの記録のなかで言及されている宮中の人々がどこに住んでいたのかを検討しており、万里小路家の邸宅は正親町天皇の御所の真向かいにあったことを指摘している。

40 相澤氏は、日記の九月八日条の「まつ片々の分下描しまいらせ候。」という表現について、屏風の両隻が一度に制作が試みられ、まずは右隻の制作から開始されたと解釈すべきであることを説得力を持って示している。相澤正彦「伝土佐光茂筆「車争図屏風」の筆者問題について」『國華』第一一九八号(一九九五年)。

41 相澤氏前掲注40論文。

42 光元は左隻の下絵の作成に携わった可能性もある。このことは、驚頭氏により指摘された点(前掲注38)、つまり『考古画譜』『土佐系譜』『土佐系図』に、一双の車争図粉本の内一つだけは光茂筆であったと記されていることや、粉本が異なる絵師によって描かれた可能性があると、不可解な点を説明してくれるかもしれない。

43 注40論文で相澤氏は、屏風絵の二つ目の隻については言及がなされないことから、完成しなかった可能性を指摘しているが、このことはそれほど不思議なことではないのかもしれない。つまり、一隻目の屏風が日記の筆者により「みごと」であると表現されているので、それ以降のことにはあまり関心が及ばなかったのかもしれない。下絵が認められ、完成へ向けて土佐家の工房に移送される、というので話を終わらせていると考える。

44 『御湯殿上日記』永禄三年八月十二日、十月六日、十月十八日、十一月六日、十一月十日、永禄四年二月三日を参照。永禄四年二月頃、宮中において『源氏物語』の写本の制作が開始され、さまざまな人々が別々の帖を担当することになった。写本が完成す

ると、永禄五年十月十三日には公条による源氏談義が始まった。

45 『御湯殿上日記』 永禄三年三月十日。

46 万里小路房子（生年不詳）天正八年十二月二十九日）は、翌天正九年（一五八一）一月三日に准三后を追贈され、天文二十一年（一五五二）には誠仁親王（後陽成天皇の父）を出産した。

47 房子自身の『源氏物語』に対する知識や接点といった問題を思索してみることも意味があるかもしれない。前述の公条による源氏談義には、たとえば、永禄五年十月二十一日『御湯殿上日記』「称名院源氏の談義申さるる。称名院。皆々。新大すけとのの御呼びにおもじ御所もなる。」とあり、新大輔房子のような宮中の女性たちも含まれていたようである。

48 鷲頭氏前掲注38論文が指摘しているように、「車争図屏風」は、特に室町時代の地理的な「洛中洛外図」のような視点や景観表現を採用しており、これらを先導してきた土佐派の絵師たちは、このような視点を源氏絵にも融合させた。ここに描かれた一条周辺の地域は、確かにこの屏風の制作に関わった正親町天皇や宮中の人々にとって身近なものであったに違いない。なかでも万里小路邸は、屏風絵の中の紫式部のような姿の女性が配されている付近に位置していたことからこのような意識があったであろう。それゆえに、古典的な過去と、特に、房子のように文学的な素養を持つ万里小路家の人々など十六世紀の宮中の人々の関心とを融合したようなイメージが持つ重層的な機能について考察することは興味深いことである。

49 紫式部の『源氏物語』起筆伝説、彼女の神秘的な素性、そして物語の登場人物が共存するもう一つの領域は能楽である。車争い、六条御息所、そして紫式部は何度も上演される題材であった。室町時代の能舞台という文脈から見れば、仁和寺の屏風に表されているような『源氏物語』のフィクションと作者にまつわる物語の組み合わせは、観客にとってむしろ自然であったと思われる。

50 室町時代の読者は紫式部を物語の筆者、語り手として、具体的な意味において想像しており、そのことは注釈からはっきりとする。たとえば植通は、『孟津抄』において、筆者が帯本の巻のなかで読み手に対して述べられた言葉を紫式部の言葉として挙げている（「誰かかたりつたへけんと紫式部か詞也」）。前掲注7野村精一編『孟津抄 上巻』、三六頁を参照。

51 葵の帖の始めの部分で、源氏の父親である桐壺帝は源氏に対し、六条御息所への不適切な対応は危険であり女のうらみには気をつけるようたしなめた。『孟津抄』では、植通がこの一節は六条御息所の物の怪のことであると特定しており、「六条御息所の葵上に

物のけになり給し事にかなへり」と述べている。前掲注7野村精一編『孟津抄 上巻』、二〇七頁を参照。

52 前掲注38論文で鷲頭氏が指摘しているように、この作品における神社のイメージは正確には屏風絵の左端に位置しており、方角としては東に相当するが、金雲が時間と距離を無化するものとして機能することを考慮に入れば、イメージはそこまで厳密である必要はない。ここでは本屏風におけるこの神社の果たす象徴的な役割を強調しておきたい。

挿図典拠

挿図1

石山寺文化財総合調査団編『石山寺資料叢書 文学編第一』法蔵館 一九九六年

挿図3

『國華』第一二二二号 一九九七年

挿図7、9

『続日本絵巻大成一三』桑実寺縁起・道成寺縁起 中央公論社 一九八二年

挿図10

『水墨美術体系六』講談社 一九七八年

挿図11、12

『山上宗二記 天正十四年の眼』五島美術館、一九九五年

挿図13、14、16

『國華』第一一九八号 一九九五年

(Melissa McCormick・ハーバード大学)
(いど みさと・東京大学東洋文化研究所)

Articles Research on *Murasaki Shikibu at Ishiyamadera*:
Murasaki between *Wa* and *Kan*

Plate 1 (Color) Murasaki Shikibu at Ishiyamadera
by Tosa Mitsumoto
Hanging scroll, color on paper
H. 85.4 cm, W. 48.2 cm
Archives and Masuolea Department (Shoryōbu) of the Imperial Household Agency

McCORMICK Melissa

To mark the completion of his study of all fifty-four chapters of *The Tale of Genji* in 1560, the courtier and former *kanpaku* Kujō Tanemichi (1507–1594) held a ceremonial banquet that included fifty-five commemorative *waka* by some of the most prominent men of the day. The central icon of the occasion was a painting of Murasaki Shikibu at Ishiyamadera. Tanemichi's well-known text, *Record of The Tale of Genji Banquet* (*Genji monogatari kyōenki*), records the entire event in detail, including the creation of the Murasaki picture, and the painting inscription composed by his mentor and uncle Sanjōnishi Kin'eda (1487–1563). Although long assumed lost, the painting was recently discovered in the Archives and Masuolea Department (Shoryōbu) of the Imperial Household Agency. Its discovery provides a unique opportunity to understand how the figure of Murasaki came to embody a range of aesthetic and socio-political concerns in the sixteenth century. Through a close analysis of the image and its inscription, this article explores the painting's role in Tanemichi's assertion of proprietary rights over *Genji* scholarship and Fujiwara lineage, and his engagement in the continuing discourse on *wakan*, which remained crucial to cultural practices and identity formation. Tanemichi's *Murasaki* painting extends well beyond the expected confines of *Genji* images by appropriating the visual language of Sino-Japanese ink painting to blend *wa* and *kan* in new and creative ways. At the same time, the work inspired an unprecedented visual acknowledgment of the author in other paintings of the period and created a compositional template for pictures of the author for centuries to come.

The painter capable of realizing the Tanemichi's vision was none other than Tosa Mitsumoto (1530–1569), whose style and artistic identity have long remained a mystery. *Murasaki Shikibu at Ishiyamadera* represents the sole surviving work attributable to Mitsumoto, best known for his early death in battle, which disrupted the Tosa painting lineage. In 1560, however, Mitsumoto had held the title of Tosa Shōgen for nearly two decades and had surely worked alongside his accomplished father, Tosa Mitsumochi, on many projects. *Murasaki Shikibu at Ishiyamadera* provides the first example of Mitsumoto's painterly approach, demonstrating how he blended the styles of his Tosa predecessors, and it prompts a reconsideration of Mitsumoto's role in sixteenth-century Tosa painting.

Most importantly Mitsumoto's painting reveals what Tanemichi had in mind when he described in *Record of a Genji Banquet* an "image of the temple and of Murasaki in contemplation" depicted as "Nyoirin Kannon." To achieve this simultaneity of woman and deity, the painting brings together different genres, such as iconic images of Kannon that visually conflate a meditative Murasaki with the bodhisattva. Tanemichi's interest in ink painting went beyond the iconic, however, and may have been informed specifically by his viewing of paintings of the *Eight Views of Xiao and Xiang* in the tearooms of Sakai. Through a suggestive doubling of Murasaki at Ishiyamadera with the imagery of the "Autumn Moon at Lake Dongting," Tanemichi's painting seems to partake in the nascent formation of the "Eight Views of Ōmi" theme emerging at precisely this time. The article goes on to show how this merging of *wa* and *kan* works in conjunction with the painting inscription to assert Tanemichi's position as an inheritor of the Sanjōnishi line of *Genji* scholarship.

Entries in the *Daily Records of the Female Palace Attendants* (Oyudono no ue no nikki) show that *Murasaki Shikibu at Ishiyamadera* was also shown to members of the imperial court the day after Tanemichi's banquet took place. At that very moment, the court of emperor Ōgimachi was in the middle of creating what would become Tosa Mitsumochi's pair of folding screens depicting the *Confrontation of Carriages* (Kuruma arasoi) scene from the "Aoi" chapter of *The Tale of Genji*, now in the temple collection of Ninnaji. An examination of those extant screens strongly suggests that Mitsumoto's

image of Murasaki composing her tale found its way into the composition of the *Confrontation of Carriages* screens. In the left hand screen is a mysterious court lady, seated alone and gazing out over the fictional scene, who represents a mirror image of Murasaki looking out from her perch at Ishiyamadera as rendered by Mitsumoto. Together the Ninnaji screens and *Murasaki Shikibu at Ishiyamadera* illuminate to an astounding degree, what the *Genji* and its author meant in the mid-sixteenth century. *Genji* paintings from this period were far from standardized templates; they reflect the knowledge and sophisticated interpretive capacity of individuals steeped in the tale, individuals who crafted paintings of hybrid generic form, which depict not only fictional events, but reflect their audience's critical awareness of the external frame of authorship.

Plate 2 Tadanobu Tsuginobu Monogatari Handscrolls (Yashima Handscrolls)
 (Color, detail of Pair of handscrolls, color on paper
 first scroll)
 Each handscroll, H. 28.4 cm, Handscroll 1 W. 753.0 cm, Handscroll 2 W. 777.6 cm
 Museum Yamato Bunkakan, Nara prefecture

MIYAZAKI Momo

The *Tadanobu Tsuginobu Monogatari Handscrolls* (hereinafter referred to as the Yamato Bunkakan version) in The Museum Yamato Bunkakan is based on the *kōwakamai* play *Yashima*. The Yamato Bunkakan version was originally a large-scale painted *e-hon* (picture book), specifically a *Nara e-hon*, but today has been mounted as two handscrolls. This article compares the Yamato Bunkakan version to other major examples on the *Yashima* theme, including illustrated printed books, painted *e-hon* and painted handscrolls, as it considers the special features of the Yamato Bunkakan version's illustrations. The Yamato Bunkakan version includes iconography not found in the highly influential printed books of the Keichō era (1596–1615) and those printed in the Kan'ei era (1624–1644), and indeed has an artless, magnanimous painting expression that is antique in style. These characteristics suggest that it was produced in the 16th century prior to the publication of illustrated printed books. A further comparison with the expression of narrative pictures with artless depiction produced during this same period reveals that the Yamato Bunkakan version is a work that ably conveys how narrative picture expression had become more adept during a period in which the readership and producer base broadened. This work is also noteworthy for use in considerations of the mutual influence relationship between narrative pictures of the period.

Plate 3 (Color) Grapevine
 by Yi San (Jeongjo, 22nd king of the Joseon dynasty)
 Hanging scroll, ink on paper
 H. 141.0 cm, W. 59.9 cm
 Okada Museum of Art, Kanagawa prefecture

ITAKURA Masaaki

Yi San (Jeongjo of Joseon, 1752–1800, r. 1776–1800) was the 22nd ruler of Korea's Joseon dynasty, known for carrying out many reforms. Heralded as the patriarch of the mid-dynasty revival of the Joseon dynasty, he was greatly interested in poetry, literature, calligraphy and painting. In addition to this *Grapevine* work, paintings produced by Yi San himself include *Ink Plums* (dated 1777, University Museum, Seoul National University, Seoul) and *Banana Plant* and *Chrysanthemums* (University Museum, Dongguk University, Seoul). He imitated the Chinese literati tradition of flowers, plants and miscellaneous subjects, incorporating Korean painting elements as he painted self-expressive ink paintings. This painting can be positioned as a work indicating his strong awareness of the sense of tradition in Joseon dynasty literati paintings.

This painting was formerly in the collection of Jissōin, Iwakura district, Kyoto. It is thought to have been brought to Japan in the Edo period.

國華 第一四三四号

平成二十七年四月二十日 発行 定価 本体 四五〇〇円＋税

編輯 國華編輯委員会

写真版印刷 便利堂

本文印刷 精興社

製本 大口製本印刷

※

発行所

一〇四—〇〇四五

東京都中央区築地五丁目三番三号

築地浜離宮ビル三階

電話〇三—五五五〇—五〇一五

FAX〇三—五五四〇—七六五一

國華社

発売所

一〇四—八〇一一

東京都中央区築地五丁目三番二号

朝日新聞出版

直接購入をご希望の場合は、朝日新聞出版業務部直販担当まで 電話 03-5540-7793 か FAX 03-5541-8025 でお申し込みください。代金引換の宅配便でお届けします。送料は冊数にかかわらず、1 回のご注文につき 230 円（税込）です。定期購読のお申し込みは最寄りの ASA（朝日新聞販売所）にどうぞ（送料はかかりません）。

朝日新聞出版のご案内・ご注文
<http://publications.asahi.com/>

© 2015 The Asahi Shimbun Company
Published in Japan by Asahi Shimbun Publications Inc.

國華編輯委員

主 幹 小林 忠

関口 正之

清水 真澄

河野 元昭

小川 裕充

佐野 みどり

島 尾 新

佐藤 康宏

佐藤 道信

板倉 聖哲

名誉顧問 水尾比呂志

顧問 辻 惟雄