土佐光吉と大画面絵画

相澤正彦

はじめに
第一章　光吉系障屏画の基準作と系統作
第一節　源氏物語画帖に見る光吉の特徴
第二節　源氏絵障屏画にみる光吉の基準作と系統作
第三節　その他の障屏画
第二章　大画面作者としての土佐光吉
おわりに

はじめに

南北朝期以降、宮廷絵所をほぼ独占し続けてきた土佐派は、室町末期の光茂晩年におよび、その光芒にかげりを見せ始める。光茂にとって跡継ぎ光元の戦死は大きな痛手であり、老境の光茂は弟子光吉（天文八年・一五三九～慶長一八年・一六一三）に光元の遺児三人の養育を願い、土佐家相承の全ての証本、知行地、粉本を譲渡し、その命運を託した。永禄十二年（一五六九）、光吉三十一歳の時である。おりしもこの前年、信長が入京しており、御用をつとめた永徳がその後の二十年間の画壇を席巻するところとなる。光吉は堺へ活路を求め、後半生はそこをもっぱら本拠とする。いっぽうの狩野派にはその後、光信、孝信、山楽らが出、宮廷絵所預も孝信が担うという様相を呈し、狩野派主導の体制は光吉の生涯を通じ揺らぐことはなかった。以後、光元の遺児三人の行方も定かでなく、光吉の孫光起が宮廷絵所に補任されるまで、土佐派が中央画壇に帰り咲くことはなかったのである。

江戸期編纂の画譜類でも、光吉については光茂（または光元）の弟子で堺に住み源氏物語の小画のみを描き、動感がなく細微である、という短い記述を繰り返すのみで、ほとんど閑却視されている。

この低調な光吉観はその後、通底音として引き継がれ、光吉は堺に逼塞したままであったとか、土佐家の粉本を写すのみで創造力に劣るとか、作品も小画面ばかりで桃山という時代の気宇に欠ける、といった事実にそぐわない印象が今でも持たれ続けている感もぬぐえない。

このような光吉に評価の糸口を作られたのは山根有三氏であった。もはや五十数年前（一九五四年）になるが、氏は『國華』誌上に「関屋、御幸、浮舟図屏風」（現メトロポリタン美術館、作品1、図10・11）を紹介し、光吉の大画面作者としての可能性を以下のように指摘された。[1]

（前略）光吉がミュアチュールばかりを描いたのでない事は、伝記のところで述べた通りである。大和絵画家の本領からいっても、桃山画人と

しても、障屏画こそ彼の最も力を注ぐものであった筈である。まず伝記に明らかな古典的物語を描いた大画面障屏画が当然あるべきである。さらにその源氏物語画帖の画中画から予想される草花図や花鳥図の障屏画の出現が期待されてよい。それらが見出されると大和絵系障屏画内部の変遷や、桃山後期の他の画家達との影響関係が明かになるのである。その時始めて光吉は一特異画家としてだけではない、正しい史的評価を与えられるであろう。（後略）

しかしながらその後も、光吉系統の大画面作品への考究は、さほど進展したとは言い難かった。次いでこれらを網羅的に取り上げられたのは宮島新一氏であった。氏は『土佐光信と土佐派の系譜』（一九八六年）で光吉系統の十点余りの源氏物語図屏風を挙げられ、光吉作か否かを検討されるとともに、「大原御幸図屏風」や「曽我物語図屏風」などにも触れられ、光吉作の可能性を示唆された。

同時にこの前後から、土佐派ややまと絵関係の展覧会、源氏絵図版集の刊行が相次いで行われた。たとえば「土佐派の絵画」（サントリー美術館、一九八二年）、「源氏物語の絵画」（堺市博物館、一九八六年）、「やまと絵の軌跡」（大阪市立美術館、一九九四年）、『豪華「源氏絵」の世界　源氏物語』（田口栄一氏他編、学習研究社、一九八八年）などである。これによって、光吉系障屏画が意外に多く伝存していることが明らかになった。またつい近年にも、宮島氏の紹介された「曽我物語図屏風」が鳥取の渡辺美術館から見出され、泉万里氏の詳細な場面分析が行われている(2)。このたび本屏風が『美術研究』誌上に明細なカラー図版で紹介されることになり、光吉の評価はおのずと高まると思われる。

さて、この光吉系の大画面障屏画を論じる際に、従来から大きな支障になっているのは、光吉作か否かという根本的な問題である。先学によっても見解が異なる作例も多く、伝光吉作、工房作、周辺作などといった微妙な言い方をされる場合も少なくない。筆者もかってこの問題について考察したことがあったが(3)、急がれるのは光吉の基準作（真作）の確定であろう。次に生起する問題として、障屏画の分野に果たした光吉の役割が挙げられようが、これについても宮廷和画図様の継承者、という側面を強調したことがある(4)。

今回の「曽我物語図屏風」の出現を機会に、再度、この二つの問題を取り上げ、大画面作者としての土佐光吉の存在に注目してみたい。

第一章　光吉系障屏画の基準作と系統作

本章では、光吉の基準作を明確にすることを試みたいが、これまでの光吉研究の常套に従い、まず点数の多い源氏物語図屏風を取り上げたい。とまれ宮廷絵師の慣例として自作に落款を入れないことは光吉も例外でなく、光吉画として確証を得ているものは、京都国立博物館の「源氏物語画帖」と和泉市久保惣記念美術館の「源氏物語手鑑」（以下、京博本・久保惣本とする）であることに今でも変わりはない(5)。そこでまず、第一節としては京博本・久保惣本から光吉画の特徴を抽出し、それをもとに第二節で源氏絵障屏画の中の基準作を措定し、さらにこれ以外の源氏絵障屏画を光吉系統の作品として、各々の筆者について考察し、第三節では曽我物語図屏風などの他の作品に言及したい。

第一節　源氏物語画帖に見る光吉画風

京博本・久保惣本という小画面作品の特徴を目安とし、大画面作品を割り

出していくのはいささかの難はあり、また両本とも慶長後半期という年代が限られたものであり、さらに樹岩等には筆者の異なりが指摘されており[6]所詮は工房作であることも考慮すべきではあろう。が、後述するように、光吉は画面の大小を問わず確固とした「細画」描法を崩さずに制作しているため、小画面との造形把握の誤差は比較的少ないこと、年代的な問題では大画面作例の多くが慶長期に集中している傾向があり年代的に近しいこと、工房作という点では障屏画類も厳密に言ってしまえばほとんどが工房作であることに変わりはなく、両者のポイントとなる類似点を抽出し比較するのは今のところは有効とみなされよう。

以下、京博本・久保惣本から、光吉様式の表徴として、（ア）（イ）（ウ）の三ヶ所の表現を特立して挙げてみた。

（ア）樹岩の描法

一、岩は縦横に幾つも丸い岩を連ねていき、緑青地に群青や金泥のアクセントを入れる（挿図1・2）。これらの岩の原型は室町期（十五世紀）の大和絵障屏画に既に見られるが、より丸く柔和で色彩感覚に富むものである。また岩の内部には丸い形状に沿うように金泥線を幾本も並列させるものがある（挿図2）。他に例を見ないが、その祖型が光信系の「源氏物語画帖」（ハーバード大学美術館本）[7]に見られる。

一、樹木の表現は数種があるが、特徴的なのはゆったりとうねる幹を切絵を貼ったような平面的形状で描き、その上に大振りな点苔や洞を付して装飾感を際だたせるものである（挿図3）。

（イ）人物表現

〈貴紳〉

挿図1　岩①（京博本画帖　若菜下）

挿図2　岩②（久保惣本手鑑　藤袴）

挿図3　樹木（京博本画帖　梅枝）

挿図4―1　貴紳の姿態（京博本画帖　須磨）

挿図4―2　貴紳の姿態（京博本画帖　乙女）

一、容貌表現においては、両目と鼻をつなぐ線が男女共に二等辺三角形となる（表2）[8]。鼻頂は鈎鼻ではなく、微妙な丸みをつけてくくられる。

一、男性の体躯は五等身ほどではあるが、長身に見え、柔らかくしなを作るものの、張りがあり、威風の感じられるものである（挿図3・4―1）。

一、女性は頬に沿って三本の長い髪を垂らす（挿図4―2、表2）。

〈従者等〉

一、白丁や従者などの容貌は、貴紳の格調ある容貌と異なり一目で印象付けられるほど平俗なものである（挿図5）。目には眼睛を必ず打ち、小鼻と頬の間に数本の皺を入れる。この種の野卑ともいえる容貌は光信にも師光茂にもない光吉独特のものである。

挿図5　従者の顔（京博本画帖　賢木）

一、動作は硬直したようでぎごちない。これは光信・光茂などにも見られるものだが、硬直感がより目立つ（挿図6）。

〈集団表現〉

一、傍観者として、男女数人が入り交じり、互いに相前後して坐して描かれる。それは丸味を帯びた塊として画面の中で独特の存在感をもつ（挿図7）。

〈着衣文様〉

一、貴紳の直衣には白地に丸い浮線綾文（挿図3・4―1）、もしくは菱形の三重襷文を用いるものが多い[9]。

（ウ）加飾法

一、空間処理に金雲と霞の併用が見られる。金雲は通例見られる源氏雲だが、これに併せて細長く先が丸くくくられる独特のすやり霞が用いられる

（挿図3左上）。

一、この雲や霞に細かな切箔と野毛、金砂子などによる工芸的加飾を施す。光吉以前の土佐派の金雲表現は、光信系のハーバード大学本「源氏物語画帖」や光茂の仁和寺本「車争図屏風」などに見られるが、これらが細緻な加飾を施していないことに対し、装飾性に富むものである。

挿図６　従者の姿態（久保惣本手鑑　御幸）

挿図７　人物集団（久保惣本手鑑　関屋）

以上の特徴をふまえ、桃山から江戸初期の障屏作品を見渡してみると、既知、新出のものも含め、管見では表1に示した二十一件の作品が浮上してくる。これら光吉系統の諸作品は（ア）（イ）（ウ）の諸特徴をすべて兼ね備えるものではなく、共通するのは（ア）の丸い岩をいくつも連ねた岩塊ぐらいであろう。換言すれば、この岩塊は光吉様式の最たる表徴と言っても過言ではないのである。

第二節　源氏絵障屏画にみる光吉の基準作と系統作

（一）光吉の基準作

表1に挙げた光吉様式の源氏絵障屏画から、光吉作を選ぶとなると、下記三点が絞られてこよう。

〔作品1〕メトロポリタン美術館本
〔作品2〕バーク・コレクション本
〔作品3〕旧本出家本（現京都国立博物館）

この三点を光吉作であるとする大きな根拠は、その容貌表現にある（表2）。京博本・久保惣本に見るように、引目ではなく、眼睛をはっきりと描き、鼻には小鼻を描き足し、上唇は山型を二つ連ねるなど、そっくり相似するわけではない。が、細面の顔立ちで額と頬の二つの部分で柔らかく膨らみを持つこと、両目と鼻頂を互いに結ぶと二等辺三角形になること、特に肝要なのは鼻頂線が鼻の下にかけてふくよかなカーブを描く点である。この表現は京博本・久保惣本との強固な連鎖を示している。また従者の卑俗な容貌、ぎごちない姿態なども同様である。興味深いのは、貴紳や貴族の女性については微

妙な違いは持たせるが、個性をほとんど描き分けていない点である。

樹木などは太い細い様々だが、総じて大振りなものが多くなり、幹には墨線でアクセントを付けるいっぽう、切紙を貼ったような柔らかい形態把握は変わっていない。

また金雲・金霞の加飾は華美になり、金雲は輪郭に沿って数糎ほどの金砂子の帯を作り、その帯に囲まれた中に大小様々な形の切り箔をまき、それらの隙間にも金砂子を充填するように散らす。いっぽう、光茂世代までのやまと絵屏風に見られた金磨付け、雲母引きなどは全く見られなくなる。これら金雲と細い長い霞を組み合わせ、その内部に細かな金箔、金砂子の工芸的技法を施す加飾法は、光吉の土佐派による桃山様式と言ってもよいものである。

これら三作の制作年であるが、特に容貌表現の近似からしてさして年代の隔たりはないと思われ、さらに慶長後半の作である京博本・久保惣本とも同様の表現を持つこと、その洗練された完成度なども勘案すれば、円熟した五十歳代以降の慶長期を措定してもよいと思われる。[10]

次に三作品の構図、図様の成り立ちに少しく触れておきたい。

〔作品1〕メトロポリタン美術館本（図10・11）

これまで誰もが光吉作として認めてきたのみならず、その傑出した作例。元襖絵八枚であったものを、四曲屏風一双に仕立て直し、一隻分に関屋、もう一隻には御幸・浮舟を描く（関屋隻第四扇目は光起補作）。（ア）の丸く連なった岩は各所に見え、（イ）の気品ある貴紳の容貌（表2）、癖のある従者の顔やぎごちない動作、固まって坐す人物集団、（ウ）の金雲・霞の併用（御幸・浮舟隻第四扇）なども、京博本・久保惣本と共通する。決定的な根拠は貴紳の容貌の近似にあり、特に鼻頂線が鼻下にかけて微妙なカーブを描く表現は注目される。

図様的には、まず関屋隻第一・三扇目の源氏・空蝉の邂逅場面は、京博本・久保惣本の構図をほぼそのまま踏襲している。余った空間としての第一扇目には馬上の貴紳と従者四人を新たに描き加えている（第四扇目は補作部なので不明）。動感があるのは行幸・浮舟隻の方で、行幸場面は久保惣本のそれに通底するが左右を逆転させている。遙かに連なる山並みを背景に大鷹狩りの従者たちを遠方に徐々に小さく描き込んで大観的な構図に仕立て直し、ぎごちない動作の人物に柔らかい動きを加えるなどして、パノラミックで躍動的な画面を作り出している。

〔作品2〕バーク・コレクション本

伝光吉筆と表記されることもあるが、[11]貴紳の容貌は作品1や京博本・久保惣本と一致し、鼻頂線が鼻の下にかけてふくよかなカーブでくくられるところからも、光吉作とみとめられるもの。作品1とは、丸く連なる岩や切り紙を貼ったような太い樹木、金雲・霞の併用などの加飾法も共通する。

胡蝶帖に取材したもので、図様は京博本・久保惣本と通底するプロトタイプ的なものであるが、舟の向きを反転させるだけでなく、一〜三扇目に源氏や中宮の女房たちが観覧する様子を上下三つの屋舎を重層的に描き直し、大画面構図に仕立て上げている。

〔作品3〕旧本出家本（現京都国立博物館）

光吉作か工房作か意見が分かれてきたものだが、作品1の貴族の男性との容貌表現の一致から、光吉作とみなされる。全体に傷みが目立ち、「絵合」部分の師宮の顔に後補があることも筆者判定を紛らわす原因となっている。

留意すべきは、貴族の女性は目が細く暗鬱な表情を示し、光吉画に見るような明るさが無いことだ。この点を光吉本人のバリエーションと見るか、工房作とするか、微妙な要素を含む。ただし貴紳は明らかに光吉が描いており、今の段階では前者の考えをとっておきたい。また金雲には金箔を押したのみで、その他の加飾法が一切用いられていないという例外的な部分もある。併せて樹岩も洗練味や装飾性に欠けるところから、基準作の中でも最も早い慶長初め前後まで遡る可能性もあろう。

複数の場面を描くが、元々は一双屏風でより多くの図様があったらしい。(12)右端に「絵合」を大きく描き、続く上部に「賢木」「須磨」、下部に「御法」「手習」を描く。配列は源氏物語のプロット順でも、各帖の舞台となった四季の順でもない。「絵合」の図様は、京博本・久保惣本と一致するが、一部屋であったものを二部屋にし図様を引き延ばす。「賢木」の図様も京博本・久保惣本と同工だが、通常、源氏が濡縁に上がり六条御息所を窺うのに対し、本図のように部屋に押し入った源氏を描くのは極めて異例である。さらに従者たちを建物の向かって左横に移し、その横に野々宮の鳥居を配して、左側の須磨の景観描写へと自然に繋がるよう工夫をこらす。「須磨」の図は、海を眺める源氏を描き、京博本・久保惣本を直接に典拠とするものではないが、光茂系の河野美術館本「須磨・明石図屏風」などの図様を反転した、屏風作品においてはむしろ類例の多い図様である。「御法」は京博本画帖(長次郎筆の部分)の左右逆むきの構図をとるが、これも建物の形を横に延ばしている。「手習」は小野の山里で浮舟が農夫たちの刈り入れを眺めるもので、京博本・久保惣本にはない図様だが、他の小画面図様に見られ、これも建物や田園風俗を横にのばして描く。

以上、これら三作品を比較すると、表2に見るように貴顕の男女(作品3の女性を除き)は一致を見るが、従者や童の容貌は様々である。また図版には掲出しなかったが樹岩も様々な表現のものが混在している。このようなことから重要な貴顕の容貌は光吉自身が描き、その他は弟子たちも参加して共同制作が行われたと想定される。厳密に言えばこの種のやまと絵系着彩画の例に漏れず、すべて工房作となってしまうが、ここでは光吉が主導したということを重んじ光吉作とした。なお光吉の技法上の特色として、下書きの輪郭線に白緑線を用いている事が指摘されているが、(13)それは剥落の多い作品3などにも明確に指摘できる。

さて三作品の構図、図様を通覧すると、構図としては、作品2の単一場面構図と作品1・3の複数場面の構図があるが、1・3とも一、二場面を特立して大きく描く部分があり、場面選定やその大小には、注文者の意向も強く反映されているのだろう。

単一場面構図における図様の基本は、京博本・久保惣本などの小画面図様を大きく引き延ばしたところにあり、間延びをきたした空間に人物や樹木、山並などを新たに描き加えることによって、大画面に適用させようと腐心している。構図は伝統的な大和絵障屏画の常套をひいてモチーフが散在し、狩野派のように左右、中央に樹岩などの重点的モチーフを配し、画面を引き締める構図法を取らない。

いっぽう複数場面構図でも、図様は京博本・久保惣本を基本とし、各図様を接続させるため、その間に金雲や景物等を配したり、各図を無理に横長に引き伸ばしたりといった多少の無理をおかしている。吹抜屋台も多く目につくが、建物の造形は確固としているばかりでなく、きまって右上から斜め左下へ規則正しく配置されており、これは後述する系統作のほとんどに共通する明記すべき特徴点である。複数場面の配置は作品3ではプロットや四季に

こだわらないが、後述する系統作は四季を基準にする例も少なくない。

畢竟、単一場面、複数場面構図とも、京博本・久保惣本等の小画面図様を典拠とするのがほとんどだが、この光吉の態度を、即座に大画面絵画への創造力の欠如に結びつけることも早計であろう。そもそも光吉作の京博本・久保惣本を、先行する光信系のハーバード大学美術館本などと比べみるならば、いかに光吉が土佐派の既成図様を比類ない堅固な画面構成に昇華させているかが判ろう。これをそのまま大画面に移しかえても、まったく破綻をきたさない堅牢な完成度を誇っているのである。そのような計算をしつくした図様を、全く別の図様にあえて改める必要性は感じなかったはずである。また源氏絵の注文者からしても、画帖類で見慣れた古典的性格を保持した伝統的な図様こそを求める傾向もあったろう。

やまと絵の伝統として、小画面であるから評価が低いと言った見方はなかったわけで、光吉はこの完成された小画面図様を近接拡大化し、配置に工夫を凝らし、金の雲霞に豪華な加飾を施し、明快さと豪放さを加味して、時代に即応する大画面絵画を創成したわけである。

この手法を基本として、以下に触れる光吉系障屏画が制作されていったと考えられる。

（二）光吉系統の作品

次に、光吉の基準作三点以外の源氏絵作品十三点ついて、筆者分類を中心に述べてみたい。

基準作と比較すると、（ア）樹岩の形態は系統作の間でも微妙な違いはあるものの大同小異、（ウ）の加飾法については金雲に切り箔など付加しないものも多くなるが、鮮やかな彩色による華やかな画趣を持つことはほぼ共通している。

詰まるところ、その大きな相異点は、（イ）の人物の顔貌表現に他ならない。表2を見れば一目瞭然であろう。基準作の三作品とは明らかに異なる容貌がそこに描かれているのである。

その理由としては、光吉自身の七十五歳の生涯における画風変遷、また工房や弟子たちの作品・他の絵師の模倣作の混在、等々が考えられる。

光吉の画風変遷であるが、年代の推定できる作品自体が、初期の「十二ヶ月風俗図」（山口蓬春記念館）や最晩年の京博本・久保惣本以外は未確定の状況にある。もっとも、基準作と同様、系統作も画風からはさほどの時代の隔たりは感じられず、ほとんどが慶長期から江戸初期に置くことができる。むしろ光吉基準作の形式が確立した後に、これに倣って描かれた性格が強い。これを前提とするならば、系統作に見る貴紳の個性的な容貌描写は一人の絵師の画風変遷とするより、個々の絵師の資質に拠るところが大きいと言わざるを得ない。

となると、次には工房や弟子たちの存在が俎上に挙がってくる。工房作に該当してくるのは、作品4である。

〔作品4〕フリア美術館本

本図は、構図や華麗な彩色から人体把握に至るまで、光吉作とほとんど一致しており、これまでも光吉作とする説も多かった。しかし貴紳の容貌表現からは、光吉作に酷似しながらも、その明るい表情とは異なるやや寂しげで暗鬱な印象を受ける。恐らく光吉の描いたものではないだろう。また従者の容貌も口中の舌まで描き込むほど生ま生ましい写実味が加わっている。全体的な色調は柔らかみが増すが、逆に深みがなくなるのである。さらに吹抜屋

台の並びも左右隻でゆがみが生じている。このように各所で微妙な差異を示す作例は、本図以外には見あたらない。強いてあげれば作品6の光則系の貴紳の容貌に通じるところがあるにはあるが同筆とはとても言えない。このため今のところこの種のものを、村瀬実恵子氏の指摘のように光吉風を継承した江戸初期の工房作としておきたい[14]。

この他の作例は、絵師の個性が明確に把握できるため、表2に示した容貌表現を拠り所として、便宜、Ⅰ類からⅣ類としてまとめてみた。

Ⅰ類

一番近い弟子ともなれば嗣子光則（一五八三〜一六三八）や、光吉の京博本画帖の一部を描いて、光則画との近似から光則と同人かとも疑われる長次郎が思い浮かぶ。そこで関連付けられるのが下記作例である。

〔作品5〕小谷城郷土館本
〔作品6〕サントリー美術館本（六曲一隻）

作品5の絵師を光則[15]もしくは長次郎[16]とする説が従来からある。六帖分を描いた複数場面構図で、吹抜屋台の屋舎も右上から斜め左下へと規則正しく配置される。図様の源流は京博本・久保惣本に求められるが、中川正美氏は「関屋」「御幸」の二帖をひときわ大きく描く点で、作品1のメトロポリタン美術館本との関連を説かれ、さらに本図の絵師は光吉図様を源氏物語本文に従い修正しており、源氏物語の高い理解が窺われるという[17]。貴紳の容貌は気品の漂うものだが、光吉作と比べると、顔の輪郭や鼻の微妙なカーブが異なり、男女とも鼻の穴まで描く点も異なる。従者などの表現も卑俗さが緩和され、動作のぎごちなさもこなれ、自然で柔和な姿態となる。金霞はなく、金雲にも加飾せず、全体の色調も落ち着いており、総じて光吉画の剛毅な画趣が希薄になっている。光則、長次郎とも大画面作が確定できず、画帖類と比べるしかないのだが、確かに淡雅で端整な画趣は一致する。また下膨れの空豆形の顔、両目と鼻頂を線で結ぶと正三角形に近くなることなども光則画帖（徳川美術館）と共通する。岩の描写のみは異なるものの、光則が主導した蓋然性はかなり高いと思われる。

作品6も光則筆とされるもので、六曲一隻屏風に橋姫・須磨の二帖を描く。貴紳から従者まで柔和で気品ある容貌表現が見られ、点苔などを施さず白緑で小綺麗に整えられた小岩（第二・五扇）などは光則画帖と通底する。貴顕は両目と鼻頂を線で結ぶと正三角形に近く、貴族の女性もやや下膨れであることも光則系だが、男女共に顔は空豆形ではない。作品5とは小岩の表現が明らかに異なり、同一筆者とは言えないまでも、目鼻の位置、表情などは共通するところから、両者を光則系としてくることができよう。そして光則の画帖作品との親近性からは作品5の方が光則的要素をより含むと言えよう。制作期はいずれも光則世代の江戸初期に下がるものである。

Ⅱ類

〔作品7〕サントリー美術館本（二曲一双）
〔作品8〕ホノルル美術館本
〔作品9〕兵庫・Y家本

三作品とも、ほぼ丸顔でギョロリとした目付きの貴紳、従者たちのやや暗鬱な表情、人物の姿態などが酷似する。また左右に枝を張る大樹の形も三図とも極めて近い。平俗味を多分に帯びた独特とも言える容貌が極めて近似することから、三図は同一人の絵師が主導したと言っても良いと思われる。光

吉作の気品ある容貌とは相異を示すが、作品8には下描きの輪郭線に白緑を用いるなど[18]、光吉技法をよく理解しているところから、光吉工房の絵師であろう。

Ⅲ類

〔作品10〕ロンギ・イースタン・ファイン・アート本
〔作品11〕京都・Y家本（六曲一双）

両作品とも、貴紳や女性は瓜実顔で眼精がはっきりと描かれ、両目の間隔が少し離れ、ものしずかな顔つきを示すもので、容貌としてはすこぶる特徴的である。樹木も細く、モチーフの配置も緊密でないために、余白が多く構図が間延びするといった共通点もあり、全体に淡白な画趣がある。両作品とも容貌表現には同じ絵師が描いたと言っても過言ではない親近性を示している。

Ⅳ類

〔作品12〕京都・Y家本（二曲一隻）
〔作品13〕大倉集古館本
〔作品14〕出光美術館本

作品12は、画帖をそのまま拡大したような小画面的な構図でモチーフも小ぶりに描かれる。作品13の図様は作品12の二曲本と同工だが、作品12の造形把握がミニアチュール的であるのに対し、人物は大ぶりで、表情もおおらかで明るさにあふれている。しかし、容貌は酷似し、従者の小鼻を二重にするところ、耳の内部の表現なども一致する。湾曲する樹木の形も同じくすることから、同一の絵師が主導したものと推定される。作品13を見るならば金雲の輪郭を銀泥で縁取りするなど加飾法も一段と進んでおり、時代も江戸初期まで下るものである。作品14は小画面をそのまま五十四面並べた集合的なもので、光吉系作品の中でも珍しい。作品12・13に見る面長な顔立ちや引目鉤鼻の布置などが近似しており、これらもかなり近い系統の絵師の作品として良いと思われる。

その他

〔作品15〕京都・Y家本（二曲一隻）

貴紳や女性の容貌は光吉基準作に準じているが、目つきがややきつくなり、顔の造形把握はフラットになり輪郭線もなぞったようで筆意が失せる。着衣や施された文様の描線などは奔放とも言える筆使いが見える。彩色は鮮やかで、金雲の加飾も光吉様には見られない菱文に菊と五三桐文の胡粉盛り上げで、華やかな画趣がある。光吉様式を踏襲しつつも平俗味が目立ってくるが、推測すれば、本図のような作例からⅡ類のような作例が生まれてくる可能性も考えられよう。

〔作品16〕東京国立博物館本

従来から光則作と伝えられてきた。貴紳や従者なども総じて瓜実顔で、額を大きく張り出させ、あたかもひょっとこのような顔つきを示す。光則画帖の中に、この種の瓜実顔は見出すことができないし、大樹の屈曲した輪郭、岩の形態も独特で、総じて作品5、6との共通点はほとんどないと言っても良い。おのずと光則筆者説の可能性は希薄であり、Ⅰ類に入れることはできないが、かなり明確な個性と的確な骨法を持つ絵師と言えよう。

以上、便宜ⅠからⅣ類に分けて見てきたが、これまで光吉工房、周辺作な

ど言われてきた作例が、絵師別にかなり整理されることが明白になろう。
光吉の基準作が、精彩ながらも筆力にあふれ高い完成度を持つことに比べ、これら系統作は筆力にかなりの高低が見て取れる。制作時期も画風から、桃山期（慶長期）から江戸初期を大きくはずれるものではないため、これらをすべて光吉の弟子としたら、光吉周辺にはかなり個性の異なる絵師達が存在していたとも言えよう。光吉の弟子としては、江戸期の画譜類に、一得、光純、光明、光葛、光益、光継などが挙げられているが、彼らの現存作例は僅少で比較の適例にも乏しく、特定の絵師に結びつけることは難しい。

現時点では、いずれも光吉工房の絵師としてくくっておきたいが、今後は各絵師の性格付けから、光吉工房の実態に迫ることが課題と思われる。それには樹岩の表現や加飾法といった描法上のより詳細な比較から、物語場面の選択の傾向や、四季や自然の取り込み方、テキストの読みとり方、など様々なレベルにおいての比較が行われるべきであろう。

第三節　その他の障屏画

本章では源氏絵障屏画以外で、管見した光吉様式の障屏画五点に言及したいが、いずれも落款印章を伴わず、（ア）樹岩の形態や（イ）人物表現などを拠り所としたものである。

〔作品17〕曽我物語図屏風（渡辺美術館、図1〜9）

図様の詳細は本誌江村知子氏の論考に、またその成立や展開などは第二章にゆずるとして、ここでは描法のみに触れておく。

本図には、丸い岩を縦横に連ねた岩塊や、型紙を貼ったような樹幹などが見られることから光吉系の作品であることは疑いない。貴紳が登場しないため、人物の比較対象は従者や地下の者に絞られてくるが、各人の卑俗とも言える強烈な個性は光吉のそれに極めて近い。が、基準作三点に見る従者とぴったりと一致するような容貌は見いだせない。とはいえ筆意ある描線や全体にみなぎる躍動感からして、往々形式化をみがちな工房作としてしまうことも躊躇される。となれば基準作との異なりは、光吉の画風変遷の中で考察すべきと思われる。

ちなみに本図については従来から光吉の後期作とする説がある。[19]慶長期の基準作と比べると、彩色は華麗さの点で一歩譲り、また金雲のみで細長い霞の併用が見られず、さらに金雲には何の加飾も施されていない。源氏と曽我という主題の違いもあろうが、本図には洗練された源氏絵障屏画とは異なり、骨太で朴訥な感があることは否めない。このように見てくると、光吉の前中期作品と見なす余地も出てこよう。そこで「十二ヶ月風俗図」（山口蓬春記念館）のような三十代頃と見られる初期作と比べると（挿図8）[20]、本図の人物の姿態やぎごちない動きなどに初期作の残影を少なからず看取することができる。ただし画面構成や人物の造型などには練達した筆法が見えるため、それよりも降る四十代から五十代という、時代で言えば天正頃の作例と考えておきたい。

〔作品18〕帚木図（兵庫・Y家本）

源氏絵の留守模様として知られ、通例の源氏絵とはやや異質なものなので本節で取り上げた。土佐光茂筆とする光起の紙中極めがあるのだが、樹岩は光吉様式そのものである。光吉作か否かは画中の田植え図（挿図9）に拠るしかないが、小さく略画風に描かれた農民の描写は基準作の従者に相通じるが、それは光吉様式に入るという以上の判断は下しがたい。詰まるところ、

全体の完成度の高さから、光吉筆の可能性が強いというところまでに留めざるを得ない。留意すべきは光吉風がここまで顕著であるのにもかかわらず、光吉の孫光起は光茂筆と鑑定していることだ。恐らく光起にとって、この図様自体が光茂画を強く意識させるものだったのであろう。

〔作品19〕桐竹鳳凰孔雀図屏風（クリーヴランド美術館、図12・13）

光吉筆と伝わるもので[21]、右隻に雌雄の鳳凰、左隻には同じく孔雀を描き、両脇を堂々とした桐と松樹で締める。造形把握は明快で、鳳凰の眼光にも漢画的な鋭さがあり、画面には桃山的な豪放さが横溢している。款印はなく、一見すると狩野派がやまと絵に歩み寄った作品ともみなせないことはない。

挿図8　十二ヶ月風俗図（山口蓬春記念館）

挿図10　岩塊（メトロポリタン本）

挿図11　岩塊（バーク・コレクション本）

挿図9　「帚木図屏風」中、田植図（兵庫・Y家本）

にもかかわらず光吉画に仮託される一番の根拠は、丸い形状をいくつも重ねる岩の塊が描かれていることである。狩野派にもメトロポリタン美術館の「四季花鳥図屏風」[22]のような丸い形状の岩塊を持つ同工の作例があるにはあるが、本図の岩塊のかたちは作品1のメトロポリタン美術館本にかなり近い（挿図10）。また樹木根元には光吉画の細長い霞とおなじ形状で緑の地を描いており、作品4のフリア美術館本にも金泥で同じ地の表現が見える。

これらの点から漢画的描法も取り入れた、慶長様式を示す光吉系作品とみなせると思う。その上で筆法、構図共に比類のない完成度を示し、この種の桐竹鳳凰図の屈指の作であることから、光吉作の一つに数えたい。華やかさの中に息苦しいような緊張感も漂っており、それは吉祥かつロイヤリティのあるテーマを望んだ注文主の性格にも関係するものだろう。

〔作品20〕松秋草図屏風（山種美術館）

二曲の屏風に巨松と秋の七草を描く。元々は一双で右隻は春の七草を描いたものか。シルエットのような平面的な大樹、丸い小岩を重ねた岩塊、金雲に施された切箔や金砂子の細緻な加飾など、光吉様を余すところなく伝えている。画面構成は重点が定まらない印象も受けるが、右隻の図様との取り合わせ次第では、豪壮な趣きを増すものと思われる。全体に重厚さと洗練味を併せ持つところから、慶長期以降のものとみなせようが、光吉作とするか工房作とするかはにわかに判じがたい。なお右端に沢庵宗彭（一五七三～一六四五）の賛があるが、位置からして後賛の可能性も強い。

〔参考作品〕秋冬景物図屏風（バーク・コレクション）

画面背景に、刈り入れを終えた田園を広く配し、左方前面に雪を戴いた丘と冬枯れの樹木、かなたの遠山にも積雪を描く。右三扇中央には小山半分が張り出し草花が咲き乱れる。恐らく春夏の右隻があり、中央に大きな小山を配することで、右隻と左隻が繋がっていたのであろう。画趣は古様で、冬枯れの樹木の弧を重ねる枝振りは室町以来の土佐派の特徴を示し、簡素な金雲の形態なども合わせ見ると、光茂晩年の永禄期ころが上限と推定される。しかし第二扇目の下部の小岩をいくつも重ねた緑の岩や第三扇目の茶色い岩（挿図11）は、光吉描く岩塊を彷彿させるもので、光茂系統のものではない。また第一扇目から三扇目にかけての草花も、永徳時代の狩野派の描く明晰で鋭利な造形感覚を持つ草花図に近く、さらに作品20「松秋草図屏風」にも共通する。これらの要素を勘案した場合、室町様式を残存させた桃山期へかけての過渡的作例として、光吉前半期に制作された可能性も強まる。特徴ある小岩の描写一つを根拠とするもので、今後の検討を要するものだが、ここでは光吉様モチーフの芽生えをもつ景物画である可能性を指摘しておきたい。

以上、光吉系統の大画面作例が源氏物語以外の物語絵、景物画、吉祥の花鳥画などに亘っていたことが窺われる。これらに既知の肖像画類[23]や画帖作品を加えれば、当時の光吉とその工房が、かなり幅広い画題を駆使し、活発な活動をしていたことが明らかになるだろう。その上に作品17・19・20には桃山の豪放な大和絵師といった光吉の資質を感じさせる要素が顕わに出ている点も注目されて良いことだろう。

第二章　大画面作者としての土佐光吉

本章では二つ目の問題として、光吉が桃山の大画面絵画に果たした役割についても触れておきたい。

第一に強調すべきは、光吉が持つ宮廷和画図様の継承者という側面である。これについては既に幾つかの拙論で述べたものであるが[24]、重要なことがらなので要点のみを記したい。

江戸時代の障屏画類にはそっくりな、または類似する図様を持つものが少なからずある。特に古典的な物語絵や四季絵、月次図、祭礼図等の分野に多いが、それはそれなりの理由が考えられる。これらの図様は元々は宮廷や貴族を中心に制作されたものが多く、然るべき宮廷故実、古典解釈をふまえた図様として規範的な価値が置かれ、それが後世、都市の市民層などにも浸透していった結果とみなされるのである。

この故実尊重の一例として、永禄三年、正親町天皇が当時の絵所預土佐光茂に新図させた「車争図屏風」の制作が挙げられる。『御湯殿上日記』には宮廷貴紳の故実家たちの再三の吟味を経る様子が記録されているのだが、この時制作されたのが現仁和寺本右隻にあたると考えられる。これと、ほぼそっくりの図様をとる民間の絵師の近世作例が三点（富士美術館本など）ほど知られ、狩野山楽もこれを翻案したもの（東京国立博物館）を描いている。これらは絵所預を歴任した土佐家の図様に対し、故実をふまえた規範的な意義を持つものとして世間が求め、これを狩野派も重視していたことを示している。残念ながら光吉画の遺作はないが、少なくとも、その仲立ちとなったのは、光茂はじめ土佐派歴代の粉本をことごとく受け継いだ光吉であった可能性が指摘されている[25]。

このことは上層武家の間でも同様であった。武家故実を重んじた「犬追物図屏風」についても、光茂が描いたとされる作例が近江六角氏の観音寺城にあった。これが典拠となり（国会図書館に模本あり）、その画面構成と場面選択を踏襲した山楽本（常盤山文庫）をはじめ近世に後続作が次々と描かれている。注目されるのは、光茂図様を発展継承させた光吉の屏風があったらしいことで（『探幽縮図』所載、一双屏風、東京藝術大学大学美術館）、さらにこの光吉画の縮図とほぼ同図様の尼崎美術館本（右隻）や京都大学文学部博物館本（左隻）などの近世作があることによって、光茂画が光吉画を通し継承されていったことが指摘されている[26]。

似たような性格を持つ作例として、前記「曽我物語図屏風」、また「大原御幸図屏風」がある。

第一章第三節で取り上げた「曽我物語図屏風」については、同じ図様系統にあたる十点ほどの近世作例が遺っている。中には根津美術館本のように、その容貌に光吉様を色濃くひいている別系画人の作もある。井澤英理子氏の指摘によると、屏風形式の初見としては『倭錦』（『考古画譜』所載）に土佐光茂筆の「富士猟馬取図屏風二帖」という記述があり、屏風としてはこのような一隻の「富士猟（牧狩）図」が先行して成立したものらしく、それに室町時代末期の土佐派周辺で「曽我兄弟仇討」の一隻が付け加えられ、一双形式として完成されたとされている[27]。武家の統領頼朝が登場する光茂の「富士牧狩図」屏風は武家社会で何らかの機能も有したのだろうが、井澤氏の所説に沿えば、その図様を継承した室町末期の土佐派とは光吉が最右翼で、彼が「曽我兄弟仇討」の一隻を付け加えて一双形式にしたとする推測は成り立とう。「大原御幸図屏風」については光茂作、光吉作いずれも残っていないが、長谷川派や民間絵師の手による十点ほどの作例が知られる。これについては過去の拙論で、東京国立博物館本（長谷川久蔵本）を取り上げ、各所に光茂画風の痕跡が指摘されるが、従者のくせの強い容貌表現などには光吉風もかいま見られることにより、直接的には光茂図様を踏襲した光吉作品を参考に制作されたもの、という推論を提示しておいた[28]。

このように桃山期以降、同種の図様を持つ物語屛風や祭礼・行事図の源流が、光茂作品にまでたどりつくのは、繰り返すように、彼が宮廷絵所職にあってこのような伝統的故実をふまえた作例を多くものしたゆえに他ならず、その図様自体も近世社会に受容される斬新性を有していたのであろう。そして、それらの粉本をすべて譲られた光吉もその図様を用いて制作の筆を執り、近世にまで伝える橋渡し役を担ったものと推測されるのである。そこには光吉画の各種図様にどこまで有職故実的な要素があるのか否か、ということ以上に、宮廷絵所の土佐家という家の持つ重みが伝来した図様にも箔を付けていたと思われる。

繰り返すように、分野としては自ずと物語絵や四季絵、月次図、祭礼図といった伝統的風俗を描いたものが珍重されたと推測されるのだが、祭礼図といえば、光吉の遺品はないものの、光茂系の「祇園祭礼図・日吉山王祭礼図」（サントリー美術館）にしても、各々の図様が規範的図様とみなされ、日吉山王祭礼図は狩野派作が壇王法林寺に、祇園祭礼図も狩野派が翻案した作例（出光美術館旧蔵）があり、宮廷和画図様の参酌は狩野派にもおよんでいる。[29]

特に狩野山楽は光吉との関係の親密さが推測されており、[30]「犬追物図屛風」（常盤山文庫）や「車争図」などの遺品面から見て、また光吉の大坂城画事の遅延に対する取りなし役などもつとめているが、やまと絵的主題をものした山楽にとって、土佐家の粉本は垂涎のものだったろう。また「土佐家文書」の一通には、永徳が堺の光吉に狩野派と共同制作を行うよう上洛を促すものがある。光吉の消極性を語るものとして取り上げられることが多いのだが、狩野博幸氏は、永徳の真意は光吉の粉本を見たかったのではないか、と推測されている。[31]

もしそうだとすれば、光吉に覇気がなかったと簡単に片づけるわけにはいかなくなりそうだが、確かに土佐家の血筋も引かず、宮廷絵所にもない光吉にとって、土佐家粉本は、絵師としての命綱であったと言っても過言ではないだろう。とはいえ、光吉は必ずしも弱者の立場ではなく、土佐派粉本を戦略的に用いることで中央画壇に自らの存在を主張していたと解釈できる余地も十分にある。その対象は狩野派のみではなく、「大原御幸図屛風」の存在を見れば、長谷川派に対しても同じ関係を読みとることができよう。

また俵屋宗達にしても「関屋・澪標図屛風」（静嘉堂文庫美術館）の構図の大枠は、光吉のメトロポリタン美術館本「関屋図屛風」（作品1）や大倉集古館本「澪標図屛風」（作品13）を参考にしていることが山根有三氏に指摘されて久しい。[32] また人物も同氏により「海田釆女本西行物語絵巻」や「弘安本北野天神縁起絵巻」等の古絵巻類から取っていることが明らかにされている。これらの典拠絵巻について、安田篤生氏は江戸初期の画譜類の検討から、選択された古絵巻は、宗達時代には応仁文明の乱以前の宮廷絵所かそれに極めて近い所で制作されたと考えられていたものに限られていることを指摘されている。[33] これらのことを勘案すれば、宗達が光吉系の図様を本歌取りした理由も、宮廷文化の伝統をひく土佐派図様のステイタス面を重視していたと推測することができよう。

ここで宗達作品とも関連して、二曲屛風という形態についても言及しておきたい。二曲屛風と言えば、これも宗達や光琳の作例が一番に想起され、ことに宗達の「舞楽図屛風」や「風神雷神図屛風」を現存遺品中、最も古い作例とみなし、宗達研究からの考察が少しく行われている。[34] しかし光吉系障屛画に多くの二曲屛風（作品8・12・15・20）が見られることを見れば、宗達以前に少なくとも土佐派による作例が存在したことは明白であろう。

興味深いのは、村重寧氏が「二曲屛風は、宗達の考案というより、色紙な

どで馴染んだ自らの構図法を、通行の二曲屏風形式に適応させたと考えるべき」とされていることである。(35) それは光吉系の二曲屏風解釈にも援用でき、作品12の「澪標図屏風」などは正方形に近い源氏絵画帖・色紙などの図様をそのまま拡大させた、とごく自然に解釈することができる。このように近世画人たちの想像力を刺激したであろう二曲屏風の形態を、光吉らの土佐派が先行して扱っていたことは看過すべきでなかろう。

最後に、光吉自身の独自性を指摘おきたい。光吉にしても土佐家の図様を、必ずしもそっくりそのまま写し伝えていたわけでは決してない。人物の容貌一つとっても、貴賤にわたり光茂風を踏襲せず、一目で印象に残るほど個性的なものであるのだが、これは初期作の「十二ヶ月風俗図」からはじまり、生涯を通じたものだった。樹岩の表現も同様でそっくり光吉流に換えてしまうのである。この傾向は全体の図様などにも及んだようで、「犬追物図屏風」を例に挙げると、光吉本（前記『探幽縮図』所載本）は光茂本（国会図書館模本）と基本的な画面構成の点では一致するが、光吉が新たに工夫した部分もあり、それが皮肉にも故実とも微妙なずれを生じさせていることをも安田篤生氏によって指摘されている。(36) とまれ、このようなアレンジを源氏絵障屏画でも頻りに行っており、京博本・久保惣本などに継承されている既成図様を左右反転させ、モチーフを増やすなど工夫を凝らし、完成度の高い大画面作品に仕立て上げている。

その完成度を保持させているのは構成力だけではなく、筆力の問題にも関連する。これについては、武田恒夫氏が「細画」という概念によって的確な指摘をなされている。(37) 氏は、近世の狩野派の画論などで展開される①大画と②細画（もしくは小画）という概念に注目され、それは画面の大小では決してなく、むしろ筆法の精粗、軽重、柔剛といった性格と結びつけて考えられていたとする。肝要なのは、大画が筆勢に主眼を置くものとする以上、筆法的には行草体方式に準拠するのに対し、小画は筆勢を押さえた穏和な描法によるもので、漢画における真体方式と関係付けられ、具体的には彩色画ことに濃彩画に即応したものである、との指摘である。畢竟、光吉にとっては、大画面の障屏に描いても筆法上では細画なのであり、本論表題においても筆法概念上の「大画」とせずに、あくまで形態面での「大画面絵画」とした理由はそこにある。さらに氏は、細画においても微妙な様式上の相異が樹法、人物描法、皴法にあるとされる。描法上は「精粗」とも言い換えることができ、具体的には光吉とその嗣光則との違いにも敷衍できるとされる。すなわち光則画においては真細の体で処理された描線が、より細く柔軟性を持つところに細画の神髄が発揮されていることに対し、光吉画においては漢画的要素が認められ、それは光吉の時代に顕現する漢画的機運といったものの影響を多かれ少なかれ受けたものとされている。

もっともこの漢画的描法への志向は光吉に始まったことではなく、師光茂の代からも見られることは、近年の光茂研究によっても明らかにされているところである。これまで画帖というミニアチュール画面を描いたという理由により、光吉・光則という枠組みで捉えられてきたものが、実際の資質としては光茂・光吉として捉える方が適切なのであろう。

光吉画が生動感ある描線や的確な造型把握、確固とした構図感覚によって成り立っている事は明白で、それは大画面作品のみならず、画帖などの小画面にまで言えるものである。光吉は永徳の出現により大画描法が障壁画制作の多くの部分に及んだ時期に、大画面に細画描法で描くという分野を、公武の故実伝統を保持する土佐派という名を楯に担ったとも言い換えることができるのだろう。

おわりに

土佐光吉の曽我物語図屏風の出現を機会に、これまであまり整理が進まなかった光吉の大画面作品に注目してきた。今後もこの種の障屏画が見いだされることは少なくないだろう。

款印を捺さない光吉の障屏画について、その基準作（真作）を比定するのは難しいが、本稿では源氏絵障屏画の中から三点を措定した。これに「曽我物語図屏風」をはじめとする数点の候補作を入れたとしても、光吉画は意外に少ないことが確認されよう。

その他の源氏絵障屏画は明らかに光吉以外の絵師の個性が表れており、特に複数まとめられるものを四類に分類した。その分類の根拠は、基準作も含めてあくまで貴顕の容貌表現によったもので、従者などの人物や樹岩の表現は、一作品の中においても統一感に欠け、やまと絵の着彩障屏画制作に常套である複数の絵師の参加が推定されるわけである。

これらの絵師達を光吉工房の絵師とみなしたのは、作品の華やかな画趣や絵画技法を同じくすることによる。これによって光吉工房とはかなり個性的な絵師を揃え、ある程度の規模を持っていたことが想定されよう。つまるところ、光吉作品の解明は常に工房の実態についての考察と歩を同じくして進めざるを得ないことを痛感させられる。

また本稿では光吉候補作の一つに「桐竹鳳凰孔雀図屏風」（作品19）を挙げておいたが、「曽我物語図屏風」と同様、きわめて覇気に溢れたものである。今後は、むしろ源氏絵障屏画以外の作品の中に、光吉系の作品を比定していく作業が必要であり、それによってこそ桃山画壇の絵師光吉の評価が固まっていくことになるのだろう。

註

（1）「土佐光吉とその関屋、御幸、浮舟図屏風」（『國華』七四九・七五〇、一九五四年）

（2）「曽我物語、源平合戦屏風絵等について」（『渡辺美術館所蔵品調査報告書』、二〇〇六年）

（3）拙稿「大画面作品に見る土佐光吉」（『鹿島美術研究』八別冊、一九九〇年）

（4）拙稿「宮廷和画屏風図様の継承過程について」（『鹿島美術研究』二二別冊、二〇〇五年）

拙稿「大原御幸図の源流」（『講座日本美術史3』東京大学出版会、二〇〇五年）

（5）京博本画帖・久保惣本手鑑の各数面の裏面に、両者ともに同印である「土佐久翌」の重郭墨文円印がみとめられる事が根拠となる。今のところ、大画面作品への署名押印例はないが、東京藝術大学所蔵の『探幽縮図』所載の犬追物図屏風には久翌印が押されていた可能性が註書から読みとれるという（河野元昭氏「探幽縮図」『美術史論叢』九、一九九三年）。些細な事例のようだが、桃山画人としての光吉の心性を窺わせるものとして興味深い。

（6）河田昌之氏「源氏物語手鑑考」（『源氏物語手鑑研究』和泉市久保惣記念美術館、一九九二年）などによる詳細な画風分析を参照した。

（7）これまで土佐派の画人の中で、作者が確定できる色紙形態の源氏絵としては、光吉本の京博本・久保惣本が最もさかのぼるものだった。ところが近年、光信系の「源氏物語画帖」全五十四面がハーバード大学美術館から見出された。色紙裏に、永正十三年の年記が見出され、画風からも光信晩年期、光茂期へ移行期に光信画風をひく土佐派工房で制作されたとみなされる。

京博本・久保惣本とハーバード本と比較すると、類似図様（左右反転した図様、同構想図様も含め）は京博本画帖が五十四面中の二十ヶ所余り、久保惣本色紙も八十面中の二十ヶ所余りと少なくない数に上る。となれば京博本画帖・久保惣本手鑑における光吉のオリジナリティーをどこまで考えてよいものか、疑問の部分も出てこよう。その図様継承の実態は他の室町末期の扇面作品なども含めて考察すべき今後の大きな課題と言えよう。

（8）田口栄一氏は『豪華「源氏絵」の世界　源氏物語』（一九八八年、学習研究社）の中で光吉、光則、光起その他の顔貌表現を掲出し、既にこのような容貌の特徴を的確に指摘されている。

（9）河田氏、註6の文献

(10) 宮島新一氏はメトロポリタン美術館本については、光吉早期の作とみなされている（『土佐光信と土佐派の系譜』日本の美術二四七、至文堂、一九八六年、後に『宮廷画壇史の研究』至文堂、一九九六年で補足集成）。

(11) 二〇〇五年から六年にかけて、日本を巡回した『日本の美　三千年の輝き　ニューヨーク・バーク・コレクション展』図録（日本経済新聞社）にも「伝光吉」となっている。

(12) 講談社版『日本美術全集』十五（一九九一年）の河野元昭氏解説参照。対の一隻は鳥羽・伏見の戦いで焼失したとある。

(13) 綿田稔氏「源氏物語図屛風（伝土佐光吉筆）作品解説」（『在外日本古美術品保存修復協力事業修理報告書』、二〇〇五年）

(14) 宮島新一氏は光吉作とされており（註10の文献）、村瀬実恵子氏は光吉の作風をふまえ、さらに装飾化していった江戸初期の工房作としている（『日本障屛画名品選　在米コレクション』岩波書店、一九九二年）。

(15) 『やまと絵の軌跡』展図録（大阪市立美術館、一九九四年）、図98解説

(16) 「上神谷上条・美木多地区の美術工芸」（堺市教育委員会編『堺市美術工芸品調査報告書第二集』、一九九八年）

(17) 中川正美氏「小谷城郷土館蔵『源氏物語図屛風』について—自然の取り入れ方にみる独自性—」（『梅花女子大学文化表現学部紀要』一、二〇〇四年）

(18) 註13の文献

(19) 宮島新一氏は光吉の晩年作かといわれ（註10の文献）、泉万里氏も同様な時期を挙げられている（註2の文献）。

(20) 笠理砂氏が詳細な図様比較の末、光吉の初期作とされた（「山口蓬春記念館《十二ヶ月風俗図》—その図様の検討と制作目的について」『山口蓬春記念館研究紀要』二、二〇〇一年、および「伝土佐光吉筆《十二ヶ月風俗図》をめぐって」河合正朝教授還暦記念論文集『日本美術の空間と形式』同論文集刊行会、二〇〇三年）

(21) 村瀬実恵子氏、註14の文献

(22) 本図は『室町時代の屛風絵』展図録（東京国立博物館、一九八九年）図82などに掲載がある。

(23) 岩間香氏によって堺衆の肖像画粉本二十点足らずが整理紹介されている（「土佐派肖像画論—玄二、久翌をめぐる諸問題—」『美術史』一二二、一九八七年）。その他、これまで確定的な本画としては足利義輝像、また石田正継像（寿聖院）、穴山梅雪像（霊泉寺）なども候補に挙げられており、光吉の肖像画の研究は大きな可能性をはらんでいる。

(24) 註4の文献

(25) 川本佳子氏「九条家伝来の車争い図をめぐって—その制作事情と解釈を中心に—」（山根有三先生古稀記念会編『日本絵画史の研究』吉川弘文館、一九八九年）
拙稿「伝土佐光茂筆車争図屛風の筆者問題について」（『國華』一一九八、一九九五年）

(26) 安田篤生氏「土佐派の犬追物図について」（『美術史』一三五、一九九四年）

(27) 井澤英理子氏「曽我物語図考—一双屛風の成立について」（『佐々木剛三先生古稀記念論集　日本美術史襍稿』明徳出版社、一九九九年）

(28) 註4の「大原御幸図の源流」の文献

(29) 榊原悟氏は戦国期の土佐派が逼塞していなかった理由として、土佐派の伝統的図様が狩野派などに与えた影響の大きさを述べられている。規範にされたのは光信や光茂の制作した宮廷の伝統的図様であることを指摘され、その例として犬追物図、車争い図、大原御幸図、吉野図、競馬図などを挙げられている。（「資料研究『本朝画史』再考三」『國華』一一三三、一九九七年）

(30) 山根有三氏註1の文献、川本佳子氏註25の文献

(31) 狩野博幸・下坂守・今西祐一郎編『京都国立博物館所蔵　源氏物語画帖』（勉誠社、一九九七年）

(32) 山根有三氏「宗達筆　関屋・澪標屛風について」（『琳派絵画全集　宗達派一』日本経済新聞社、一九七七年。後に『山根有三著作集二　宗達研究二』（中央公論美術出版、一九九六年）に所収。

(33) 安田篤生氏「宗達における伝統と創造の一側面—静嘉堂文庫蔵「関谷澪標屛風」を例にして—」（『美学』一五五、一九八八年）

(34) 安村敏信氏「屛風の形と構図」（講談社版『日本美術全集』十八、一九九〇年）
村重寧氏「二曲一双—近世屛風絵の変—」（『佐々木剛三先生古稀記念論集　日本美術史襍稿』明徳出版社、一九九九年）

(35) 註34の文献

(36) 註26の文献

(37) 武田恒夫氏「土佐光吉と細画」（『國華』九九六、一九七六年）

表1　土佐光吉系統の大画面作品リスト（未定稿）

No.	名称	員数	所蔵	場面	材質	法量（cm）	図版所載文献
＊1	源氏物語図屏風	四曲一双（旧襖）	メトロポリタン美術館	関屋　御幸　浮舟	紙本金地着色	各一六七・〇×三五六・八	本誌、図10・11
＊2	源氏物語図屏風	六曲一隻	メアリ・アンド・ジャクソン・バーク財団	胡蝶	紙本金地着色	一四八・〇×三五九・〇	バーク・コレクション展、図72
＊3	源氏物語図屏風	六曲一隻	京都国立博物館（旧本出家本）	絵合　賢木　須磨　御法　手習	紙本金地着色	一六六・〇×三五九・二	やまと絵の軌跡、図92
4	源氏物語図屏風	六曲一双	フリア美術館	帚木　若菜上	紙本金地着色	各一五四・六×三五九・七	源氏絵の世界、34〜35、174〜175頁
5	源氏物語図屏風	六曲一双	大阪・小谷城郷土館	蓬生　玉鬘　御幸　関屋　空蝉　絵合	紙本金地着色	各一五〇・九×三六一・六	やまと絵の軌跡、図98
6	源氏物語図屏風	六曲一隻	サントリー美術館	須磨　橋姫	紙本金地着色	一五〇・三×三五八・六	日輪と月輪、図25
7	源氏物語図屏風	二曲一双（旧襖）	サントリー美術館	賢木	紙本金地着色	各一五八・九×一八四・八	日輪と月輪、図24
8	源氏物語図屏風	二曲一隻	ホノルル美術館	若紫	紙本金地着色	一四九・九×一七一・八	在外修復、図17・18
9	源氏物語図屏風	六曲一双	兵庫・Y家	関屋　末摘花　夕顔　帚木　若菜上　胡蝶　空蝉　初音　幻　手習	紙本金地着色	各一五五・〇×三六二・二	やまと絵の軌跡、図99
10	源氏物語図屏風	六曲一双	ロンギ・イースタン・ファイン・アート	桐壺　若菜上　夕顔　野分　須磨　玉鬘	紙本金地着色	各一〇三・〇×二六九・四	源氏絵の世界、156〜159頁
11	源氏物語図屏風	六曲一隻	京都・Y家	桐壺　空蝉　夕顔　紅葉賀　花宴	紙本金地着色	一五〇・三×三五七・八	やまと絵の軌跡、図97
12	源氏物語図屏風	二曲一隻	京都・Y家	澪標	紙本金地着色	一五一・六×一七一・二	やまと絵の軌跡、図94
13	源氏物語図屏風	六曲一隻	大倉集古館	澪標	紙本金地着色	一五〇・八×三五四・〇	大倉集古館展、図23
14	源氏物語図屏風	六曲一双	出光美術館	全五十四帖	紙本金地着色	各一五三・三×三五三・六	源氏絵図録、図1
15	源氏物語図屏風	二曲一隻	京都・Y家	胡蝶　朝顔　夕顔	紙本金地着色	一五一・六×一七一・二	やまと絵の軌跡、図93
16	源氏物語図屏風	六曲一双	東京国立博物館	明石　蓬生	紙本金地着色	各一五一・六×一七一・二	源氏物語の絵画展、図62
＊17	曽我物語図屏風	六曲一双	鳥取・渡辺美術館		紙本金地着色	各一五五・二×三五七・六	本誌、図1〜9
＊18	帚木図屏風	六曲一隻	兵庫・Y家	帚木（留守模様）	紙本金地着色	一四七・五×三三四・五	やまと絵の軌跡、図95
＊19	桐竹鳳凰孔雀図屏風	六曲一双	クリーヴランド美術館		紙本金地着色	各一六〇・五×三六二・〇	本誌、図12・13
20	松秋草図屏風	二曲一隻	山種美術館		紙本金地着色	一五五・〇×一七四・〇	やまと絵の軌跡、図58
参考	秋冬景物図屏風	六曲一隻	メアリ・アンド・ジャクソン・バーク財団		紙本金地着色	一四八・六×三四七・三	バーク・コレクション展、図32

＊は基準作とみなされるもの。
所蔵は必ずしも現蔵者ではない。
図版所載文献はカラー図版がまとまって所載されるものを主に選んだ。「やまと絵の軌跡」は大阪市立美術館図録（一九九四年）、「日輪と月輪」はサントリー美術館図録（一九九八年）、「バーク・コレクション展」は註11の展覧会図録、「源氏絵の世界」は註8の『豪華「源氏絵」の世界　源氏物語』、「源氏絵図録」は出光美術館図録（二〇〇五年）、「在外修復」は『在外日本古美術品保存修復協力事業報告書平成16年度』（東京文化財研究所、二〇〇五年）、「源氏物語の絵画展」は堺市博物館図録（一九八六年）、「大倉集古館展」は「大倉集古館の名宝」展図録（茨城県天心記念五浦美術館、二〇〇七年）をそれぞれ指す。

3

2

4

5

8

7

9

6

20

15

12

13

11

10

14

16

18

参考

表2　土佐光吉系統作品の顔の比較

基準作			参考
3 京都国立博物館 （旧本出家）	2 バーク・コレクション	1 メトロポリタン美術館	源氏物語画帖 京都国立博物館

Ⅰ　類		工房作
6 サントリー美術館 （六曲）	5 小谷城郷土館	4 フリア美術館

Ⅲ　類		Ⅱ　類		
11 京都・Y家 （六曲）	10 ロンギ・イースタン・ ファイン・アート	9 兵庫・Y家	8 ホノルル美術館	7 サントリー美術館 （二曲）

その他		Ⅳ　類		
16 東京国立博物館	15 京都・Y家 （二曲）	14 出光美術館	13 大倉集古館	12 京都・Y家 （二曲）