

鉄心齋文庫蔵「伊勢物語画帖」について

土 屋 貴 裕

はじめに

一、鉄心齋本の概要

二、絵と詞書の成立年代

(一) 絵の様式史的位置

(二) 料紙装飾と詞書染筆者

三、鉄心齋本の場面選択と図様構成の特色

四、鉄心齋本の系譜的位置

(一) 中世伊勢物語絵の系譜——嵯峨本以前

(二) 住吉如慶筆伊勢物語絵への展開

おわりに

はじめに

周知のように、『伊勢物語』は在原業平をモデルとする歌物語で、数度の増補を経て、およそ天曆期頃には成立したとされる。また、『伊勢物語』の語の初出は『源氏物語』に求められ、絵合帖では、光源氏と権中納言(頭中将)が競った絵合の際に「次に、伊勢物語に正三位を合はせて」とあり、同じく総角帖には「在五が物語を描きて」とあるなど、平安中期頃には絵を伴って鑑賞されていたことが知られ、以降、多くの伊勢物語絵が制作された。現存

する伊勢物語絵の多くは近世以降に制作されたものが圧倒的に多いが、中世に制作された作品も少なくない。

神奈川県小田原市に位置する鉄心齋文庫伊勢物語文華館は、『伊勢物語』に関する多くのコレクションで知られる。貴重な伝本、注釈類をはじめ、絵巻、色紙など、絵画作品も多数収蔵されている。その中であって、「伊勢物語画帖」(以下、鉄心齋本)と題される一冊の画帖が存在する。箱蓋裏書によれば、絵は土佐光信、詞は近衛信尹と伝えられる。鉄心齋本は伊勢物語絵の作例として重要な位置を占めるのみならず、やまと絵図様の型の継承を考える上でも極めて貴重な作例と位置付けうるものと思われるが、これまであまり注目を浴びることがなかった。⁽¹⁾ 鉄心齋文庫発行の『伊勢物語絵の伝統』⁽²⁾の片桐弥生氏による解説、および和泉市久保惣記念美術館の「伊勢物語 雅と恋のかたち」展図録の河田昌之氏による解説があるほかは、本格的な研究がなされてこなかったと言える。

本稿は、鉄心齋本の紹介を兼ねながら、その美術史的位置について考察を進めるものである。はじめに、本作の概要を提示し、土佐光信、近衛信尹という本作の伝承筆者について検討を加え、その成立年代を明らかにする。その上で、およそ桃山期頃までの伊勢物語絵諸本と鉄心齋本との図様比較を行

い、その系譜的位置を確認する。以上を踏まえた上で、中近世移行期におけるやまと絵図様の展開という問題を、鉄心齋本を事例として考えてみたい。

一、鉄心齋本の概要

はじめに、鉄心齋本の現状を確認しておきたい。鉄心齋本は、詞書・絵各十二面、計二十四面の色紙を一冊の画帖に仕立てている。金地貼の土台に、詞書と絵が交互に貼り交ぜられており、詞書・絵各六面、計十二面を貼り付けた台紙の裏に残る十二面が続く。法量は詞書が二十六・一×三十三・〇センチメートル、絵が二十八・〇×二十四・七センチメートルと、縦長の詞書に縦長の絵という組み合わせをとっている。いずれの時期に画帖として仕立てられたかは不明ながら、伝来の過程において改装された可能性が高い。

詞書は『伊勢物語』各章段の本文を抜き書き、散らし書きしたもので、流布本（定家本）系に拠っている。絵もまた、詞書本文に対応する段が描かれる（ただし、後述するように、絵と詞が一致しない段がある⁽⁴⁾）。現存する鉄心齋本詞書の章段を列記するならば以下の通り（丸囲みの数字は鉄心齋本の現状の配列に従って付した番号。段名は今日一般に用いられる名を付し、段数は定家本系に拠る）。

- | | |
|----------------|-------------------|
| ① 「西の対」(第四段) | ⑦ 「高安の女」(第二十三段) |
| ② 「関守」(第五段) | ⑧ 「よしや草葉」(第三十一段) |
| ③ 「八橋」(第九段) | ⑨ 「御手洗川の禊」(第六十五段) |
| ④ 「宇津山」(第九段) | ⑩ 「小野の庵」(第八十三段) |
| ⑤ 「富士山」(第九段) | ⑪ 「布引の滝」(第八十七段) |
| ⑥ 「河内越」(第二十三段) | ⑫ 「海松」(第八十七段) |

各場面の絵の詳細については後述するが、他本ではあまり見られない段が含まれていることは特筆される。

さて、現在、鉄心齋本を保管する箱の身の側面には、四隅を切った和紙の札が貼られている（挿図1）。朱筆で記された「はノ五」に続き、墨書で「土佐光信筆／伊勢物語画／近衛信尹公／賛哥／光起手紙添」と記されている。また、箱の蓋裏（挿図2）には、以下の文言が記されている。

詞書十二枚／近衛三藐院／信尹公真蹟／也

絵十二枚 彩色／土佐刑部太輔光信／朝臣／真蹟也

子孫左近将監光起

保科主膳正宛之／書翰一通副有／之上者弥以而真／筆分明也

明治十二年三月／古筆了仲（花押）

これは、鉄心齋本に付されていたと考えられる添状の文言を、明治十二年（一八七九）、古筆了仲が蓋裏に記したものと理解される⁽⁵⁾。現在この添状は伝わっておらず、どのような経緯で添状の内容が箱蓋裏に記し留められたのかは判然としない。ただ、この箱蓋裏の記述を信ずる限り、その添状は土佐光起によるもので、書は近衛信尹、絵は土佐光信との鑑定がなされ、さらに光起段階において詞書と絵は各「十二枚」、すなわち現状と同数であったようだ。

また、ここに記された「保科主膳正」は、上総飯野藩四代藩主保科正殿に相当するかと思われる。「寛政重修諸家譜」によれば、保科家の中で「主膳」を名乗ったのはこの正殿のみである。正殿は元禄十年（一六九七）生まれ、正徳五年（一七二五）に家督を継ぎ、享保三年（一七二八）に致仕、元文三年（一

挿図1 鉄心齋本 箱の身側面の貼紙

挿図2 鉄心齋本 箱蓋裏の墨書

七三八)に四十二歳で死去。⁽⁶⁾ いっぽう、鑑定を行ったとされる土佐光起は元和三年(一六一七)生まれ、元禄四年(一六九二)に死去しており、両者の活動時期が重ならないことは留意される。

近世の「鑑定」の多くについては、その信憑性が疑わしいものとして考慮されることは少ない。しかしながら、本論では鉄心齋本に「三藐院信尹公真蹟」「光信朝臣真蹟」との鑑定が下されたという点に注目したい。この箱蓋裏の記述に関しては、これを検討する価値が十分あるように思われるためである。以下、この「光起手紙」の真偽について、様式史的観点から検討を加えたい。

二、絵と詞書の成立年代

(一) 絵の様式史的位置

はじめに、絵(図版1-a、6-b)の様式についてみていく。厳密に言えば、鉄心齋本は人物造形や各モチーフ、画面の仕上げ具合などから、数手に分かれるものと推察されるが、全体がある統一感のもとに作られていることは確かである。それでは、鉄心齋本制作工房を主導し、その画面をとりまとめたのはいかなる人物であったか。先に引用したように、鉄心齋本箱蓋裏の記述によれば、それは土佐光信ということになる。

土佐光信は寛正三年(一四六二)から永正十七年(一五二〇)頃までその活動が知られ、半世紀にわたり絵所預にあつた。⁽⁷⁾ 肖像画、仏画、障屏画など多様なジャンルをもつとともに、多くの絵巻作品を手がけたことで知られる。文献上でも確認できる光信の基準作は、文亀三年(一五〇三)の「北野天神縁起絵」(北野天満宮蔵)と、永正十四年(一五一七)の「清水寺縁起絵」(東京国立博物館蔵)である。また、光信工房制作として今日認められるものに、

明応四年（二四九五）の年紀を有する「槻峯寺建立修行縁起絵」（フリア美術館蔵）、同年の「硯破草紙」（細見美術館蔵）、永正六年（一五〇九）の制作と思われる「源氏物語画帖」⁽⁸⁾（ハーヴァード大学美術館蔵）、「うたたね草紙」（国立歴史民俗博物館蔵）、「地藏堂草紙」（個人蔵）がある。

これら光信工房制作の絵巻群と鉄心齋本とを比べたとき、両者は確かに共通の基盤のもとに画面が形作られているように思われる。光信は、従来はや

挿図4 ハーヴァード本 賢木（反転）

挿図3 鉄心齋本 関守

まど絵様式に水墨の技法や山水の表現など漢画的要素を積極的に取り入れたことで知られる。また、画面を淡彩で仕上げ、平明で明るく、枯淡な表現とといった特徴が指摘されるが、同様の傾向は鉄心齋本にも見られるところである。

これら光信基準作の全体的特徴に加え、鉄心齋本はハーヴァード大学美術館蔵「源氏物語画帖」（以下、ハーヴァード本とする）の人物描写と近い関

挿図6 ハーヴァード本 野分

挿図5 鉄心齋本 忘れ草

係を結んでいる。例えば、斜め正面から描かれる際、面長でやや下ぶくれにとらえられる男性貴族や（挿図3・4）、横顔で描かれる男性貴族の姿（挿図5・6）。また、前傾の姿勢をとる女性（挿図7・8）などである。また、背面より描かれる女性の姿も（挿図9・10）、千野香織氏の指摘する「平安・鎌倉時代の絵巻ほど頭頂を小さく失わせず、丸みを帯びた台形として全体をやや傾け、背の中央に多くの髪を描き、その中程にわずかな隙間をあけ、また

中央の髪から少し離して、左右に細い髪の流れを描く⁽⁹⁾」という光信様式の特徴を兼ね備えている。ただし、鉄心齋本の後ろ姿の女性の身体把握に関しては、衣の輪郭線を直線的に引き、かなり引き締まった印象を受け、丸みを帯び衣や身体の質感（量感）さえ感じさせるような光信のそれとは趣をやや異にするとも言え、光信様式に倣うかのような印象さえ感じられる。このように女性の身体を直線的に表現するのは、光信の子、光茂（挿図11）や、それ

挿図7 鉄心齋本 高安の女

挿図8 ハーヴァード本 竹河

挿図9 鉄心齋本 海松

挿図10 ハーヴァード本 篝火（反転）

挿図11 桑実寺縁起絵 卷上第二段 桑実寺蔵

を継いだ光吉などにかがえる傾向である。

さらに、樹木や岩の描法、画面全体の景の構築という点においては、光信よりも光茂の特徴が濃厚に表われているように思われる。光茂は光信の跡を継ぎ、大永三年（一五二三）頃には絵所預となり、絵巻のみならず多くの大画面絵画を描いた。⁽¹⁰⁾ 絵巻では、享祿四年（一五三二）の「当麻寺縁起絵」（当麻寺蔵）、天文元年（一五三二）の「桑実寺縁起絵」（桑実寺蔵）が基準作であり、光茂工房制作と考えられるものに、「長谷寺縁起絵」（長谷寺蔵）、「由原八幡宮縁起絵」（柞原八幡宮蔵）等がある。光信の漢画的手法をいっそう進めながら、彩色は濃彩で、ややあくの強い顔貌表現に特徴がある。

加えて、光信、光茂の筆の違いは、その描線にある。樹木の幹や岩などを描く際、勢いのある筆線で一筆で引く光信に対し、光茂は短く、ささくれだ

挿図 12 桑実寺縁起絵 卷上第二段

挿図 13 鉄心齋本 御手洗川の禊

ったような線で輪郭線をつなぐ。例えば、岩の表現を見るならば、「桑実寺縁起絵」卷上第二段（挿図12）などの光茂基準作に見られる、上述の描線で岩をかたどり、淡青に濃青を乗せて点苔を表わす手法は、鉄心齋本⑨「御手洗川の禊」（挿図13）などに見出すことができる。また、上記の描線に、群青、緑青に灰色のグラデーションで構築される岩山の表現も、「当麻寺縁起絵」卷中第八段（挿図14）、「桑実寺縁起絵」卷下第一段（挿図15）、鉄心齋本「布引の滝」（挿図16）に確認される。

具体的なモチーフに関しても、滝を描く際、滝の輪郭を一筆で引き、滝口を丸みを帯びた線で表わし、本流の端に一筋の細い水流を添える「当麻寺縁起絵」卷上第六段（挿図17）の表現は、鉄心齋本⑪「布引の滝」（挿図16）にも見られる。この他、男性従者の横顔の描線（挿図18・19）、人物の衣紋や幔幕の意匠、波紋、草木の表現など、鉄心齋本は光茂筆画と極めて近い表現をとる。あわせて、いわゆる「漢画的」と評される、人物のクローズアップなどの近景に、山景などの遠景を上下に重ねて画面を構築する⑫「布引の滝」（図版6-a）などには、画面全体の景の構築という点でも光茂様が濃厚にかがえる。鉄心齋本には、光茂の様式的特徴が多く看取されるのである。

だがいっぽうで、鉄心齋本に多く描かれる貴人の表現に目を向けるならば、鉄心齋本をただちに光茂筆と断定するには若干の躊躇が伴う。光茂は貴人を描く際、両脇を描き分け、瞳を点じ、鼻梁もはっきりと描いており（挿図20）、鉄心齋本のそれとは異なる表現とみなしうる。

ハーヴァード本との比較も踏まえるならば、鉄心齋本における光信様、光茂様の混在は、これをどのように解釈すればよいのか。現在光茂の画帖形式の作品は確認されておらず、画面のフォーマットの差異をどこまで捨象することも慎重に議論すべき重要な論点ではあるが、光信・光茂両様式の混在とも

挿図 15 桑実寺縁起絵 卷下第一段

挿図 14 当麻寺縁起絵 卷中第八段 当麻寺蔵

挿図 17 当麻寺縁起絵 卷上第六段

挿図 16 鉄心斎本 布引の滝

挿図 18 鉄心齋本 富士山

挿図 19 当麻寺縁起絵 卷上第三段

いべき現象は、鉄心齋本の成立背景と深く関わるものと解されるのではないか。

この点で注目されるのが「清水寺縁起絵」である。永正十四年（一五二七）成立の本作は全体に光信様を基盤として画面が構築されているが、卷上第九段、卷下第六段は、段の全てを光茂が担当したことが指摘されている。⁽¹¹⁾このことは、光信が「清水寺縁起絵」制作の全体を指揮し、工房の主宰者が光信

にあったことを示している。そして、事実上、光茂の絵所預就任が確認される大永二年（一五二二）に前後して光信が没したと考えるならば、「清水寺縁起絵」は光信から光茂へと工房の主導者が切り替わっていくまさにその時期に制作されたということになる。

だが、鉄心齋本の一画面中における様式の混在という現象は、「清水寺縁起絵」とは制作の状況を異にするものと理解される。すなわち、鉄心齋本においては、画面全体の構成は光茂様が色濃く反映されており、本作制作時にはすでに光茂が工房を主導していたと推察される。あわせて、人物表現等における光信様の介在は、工房内がまだ光茂様式に統一される前の、光信様式の影響を強く留めていた時期に鉄心齋本が制作されたという事実を示すものではないか。ただし、「漢画的要素」の完成度を踏まえるならば、鉄心齋本を光茂の作画のどの段階に置くか、にわかに判断し難いことも事実である。

挿図 20 桑実寺縁起絵 卷上第三段

よって本論では、以上の点を踏まえ、鉄心齋本は光茂主導体制下の土佐派工房で作られたとの一応の結論を示しておきたい。そして、その成立年代は比較的幅をとり、光茂様式が確実に見出される「清水寺縁起絵」成立頃を上限に、光茂様が確立する「当麻寺縁起絵」、「桑実寺縁起絵」成立を中心とした、十六世紀前半にひとまず押さえておくこととする。

(二) 料紙装飾と詞書染筆者

次に、詞書の料紙装飾とその染筆者についてみてみたい（詞書全図および積文は論文末に掲載した付図1〜12を参照）。

料紙は、色具引きされた紙の上部に龍紋の蠟箋刷りをほどこし、金雲とともに、様々なモチーフの下絵が描かれる。各色紙ともモチーフは異なり、薄・桔梗・菊・菖蒲などの草花、鳥居、宝珠をいだく建物、日輪、柳橋水車、刈田、舟を浮かべる水景など、バリエーションに富む。各紙の具体的な植物、樹木名全てを特定することは難しいが、物語本文や描かれた絵の内容と料紙

下絵とは直接の関わりを持たないようである。⁽¹²⁾

龍紋の蠟箋刷りを施した料紙としては、古くは正和五年（一三二四）、後宇多天皇の手になる「灌頂私注上」（大覚寺蔵）等があるが、先述のハーヴァード本「源氏物語画帖」詞書（挿図21）も龍紋刷りを有する。ハーヴァード本詞書では、料紙の上部とともに右側、あるいは左側に龍紋が刷られているが、料紙は色具引きされるのみで、鉄心齋本のように下絵は描かれていない（なお、鉄心齋本とハーヴァード本は龍紋の形も異なる）。鉄心齋本の龍紋は、画面の横幅にちょうど収まるよう火炎と龍とが刷られており、本料紙制作時に、料紙幅に合わせて版が作られたと考えられよう。

挿図 21 源氏物語画帖 末摘花 ハーヴァード大学美術館蔵

挿図 22 大原野千句連歌懐紙 勝持寺蔵

挿図 23 稲富流鉄砲伝書 大和文華館蔵

挿図 24 源氏物語画帖 若紫 京都国立博物館蔵

鉄心齋本のように、料紙下絵に絵画的表現を持ち込むのは鎌倉後期以降より比重を増してくるものだが、十五世紀、室町中期頃からこの傾向はいっそう顕著となる。十六世紀後半になると、元亀二年（一五七二）、細川藤孝筆「大原野千句連歌懷紙」（勝持寺蔵 挿図22）のように、箔を用いず金銀泥によって下絵を構築していく作例も登場し、さらに慶長十七年（一六一二）、「稲富流鉄砲伝書」（大和文華館蔵 挿図23）も、このような流れに位置する作例だろう。

土佐派の作例を見てみるならば、京都国立博物館蔵の土佐光吉・長次郎の「源氏物語画帖」詞書（挿図24）や、久保惣記念美術館蔵、同じく光吉の「源氏物語画帖」詞書（挿図25）、また伝土佐一得筆「源氏物語色紙貼交屏風」（東京国立博物館蔵）の詞書（挿図26）¹⁴が、箔を多用してはいるものの、鉄心齋本と同時代的な感覚を共有する。

挿図 25 源氏物語画帖 花宴 和泉市久保惣記念美術館蔵

以上の料紙装飾史の流れからも、鉄心齋本料紙の成立は、桃山から江戸初期のものとみなして間違いあるまい。¹⁵鉄心齋本の料紙下絵には切箔、野毛、砂子といった金銀加飾がなされず、主に金泥によって画面が構築されている。①「西の対」（付図1）や、⑫「海松」（付図12）の垣の直線的、幾何学的造型表現や、画面の余白を余さずモティーフで埋め、金泥絵を中心としながら、ときに彩色を施す点は、まさに十六世紀末から十七世紀初頭の料紙装飾に通ずるものであろう。そうなると、箱蓋裏に記された「近衛三藐院信尹公真蹟」を改めて検証する必要がある。

近衛信尹（一五六五～一六一四）は安土桃山時代の公家で、能書家として知られる。その書は三藐院流、または近衛流と呼ばれ、本阿弥光悦、松花堂乗昭とともに「寛永の三筆」と称される。¹⁶筆勢が力強く伸びやかな太い線、偏と傍の間隔（懐）が広く幅広な字、といった点が、先学が一致して指摘す

挿図 26 源氏物語色紙貼交屏風 東京国立博物館蔵

る信尹の書の特徴である。信尹の書は比較的多く残されており、先述の京博本「源氏物語画帖」詞書中にも確認される。鉄心齋本は一筆と考えられ、全体にこれらの特徴がよく表われているように思われる。

鉄心齋本の文字の具体的な特徴をあらあらまとめるならば、筆を寝かせたような太字で、横画の筆が長く、円を描く部分が非常に細長く鋭角的に作られている点がまず挙げられる。例えば、「な」「み」「ふ」の字である（表参照）。

また、最終画を長く引く「波（は）」や、一画目の縦画を二画目の縦画よりも長く引く「月」にも特徴が表われている。同じく色紙に書かれた信尹筆「源氏物語色紙貼交屏風」（陽明文庫蔵）と比べてみるならば、両者が非常に近似することが確認されよう。一画目を勢いよく払った後にはねる「乃（の）」、二画目横画と三画目縦画をリズムミカルにつなぐ「山」など、字形を単純に見比べても同様の傾向が得られる。

信尹以外でも、これらの特徴を具える三藐院流の書をなす能書家としては、信尹の養子（後陽成天皇皇子）信尋、四辻季継、徳大寺実久、和久半左衛門といった人びとが存在する。いまここで鉄心齋本を信尹筆と断言するにはいまだ心もとないとは言え、彼らは先述の京博本、久保惣本「源氏物語画帖」詞書にも書を寄せており、それらに比するならば、鉄心齋本はより強く信尹個人の特徴が表われているように思われる。以上の点から、鉄心齋本は信尹か、あるいは信尹様の強い影響下にあった、信尹と同時代の書家の手になったと考えたい。

以上、鉄心齋本の絵と詞を様式史的見地から検討を加えてきた。ここで断定的な結論を提示するにはいささか性急とは言うものの、絵は土佐光茂を軸とした十六世紀前半の土佐派工房において描かれ、詞書の料紙は桃山期、書

は近衛信尹本人か、その強い影響下にあった三藐院流の人物によって書かれたとの結論に至った。これらの解釈が許されるならば、絵と詞は別の時期になったという箱蓋裏の記述がある程度証明されたことになる。それは、絵に虫損が確認できるのに対し、詞にはそれが見られないという点にも表われている。すなわち、詞が追加されるまでの間に、絵がより虫損を蒙りやすい状態（例えば屏風装など）で保存されており、それ以後、異なる表装が施された（今日の画帖形式など）という可能性である。

三、鉄心齋本の場面選択と図様構成の特色

続いて本節では、鉄心齋本の場面選択と図様構成の特色について、『伊勢物語』本文との対応関係、桃山期頃までに制作された伊勢物語絵諸本との比較を行う。あわせて、鉄心齋本を通して見出される諸伝本の特質についても逐次言及する。とりわけ『伊勢物語』は各章段の本文が短く、場面選択と図様構成には自ずと制約が生まれてくるが、本文のどの箇所を選択し描くのか（場面選択）、どのモチーフに着目し、それらをどのように組み合わせるかを構築しているのか（図様構成）を追うことで、各伝本の特色やその系譜的位置を捉えることが可能である。諸本の比較にあたっては、伊藤敏子⁽¹⁷⁾、千野香織⁽¹⁸⁾の研究の他、近年出版された『伊勢物語絵巻絵本大成』⁽¹⁹⁾、和泉市久保惣記念美術館「伊勢物語 雅と恋のかたち」展図録中の「場面対照図表」などが有益な情報源となる。以下、鉄心齋本との比較を行う諸本と、本論で用いる略称を列記する。⁽²¹⁾

白描伊勢物語絵巻 諸家分蔵 鎌倉 白描本

伊勢物語絵巻 和泉市久保惣記念美術館蔵 鎌倉 久保惣本

表 鉄心齋本詞書の字形

陽明文庫本	鉄心齋本	
		な
		み
		ふ
		波(は)
		月
		乃(の)
		山

※陽明文庫本は東京国立博物館編「宮廷のみやび 近衛家一〇〇〇年の名宝」展図録(二〇〇八年一月)より転載

異本伊勢物語絵巻 東京国立博物館蔵 江戸(原本鎌倉) 異本

伊勢物語絵巻 小野家蔵 室町後期 小野家本

伊勢物語冊子 中尾家蔵 室町〜桃山 中尾家本

伊勢物語色紙貼付屏風 サントリー美術館蔵 室町〜桃山 サントリー本

伊勢物語絵巻 穂久爾文庫蔵 室町〜江戸 穂久爾本

伊勢物語冊子 チェスター・ビーティー・ライブラリー蔵 桃山 チェス

ター・ビーティー本

伊勢物語絵巻 ニューヨーク・パブリック・ライブラリー蔵(スペンサー

コレクシヨン) 桃山 スペンサー本

伊勢物語図会 大英図書館蔵 桃山 大英図書館本

嵯峨本伊勢物語 慶長十三年(一六〇八)刊行 嵯峨本

伊勢物語絵巻 東京国立博物館蔵(住吉如慶筆) 如慶絵巻本

伊勢物語画帖 大英博物館蔵(住吉如慶筆) 如慶画帖本

これらの作品群のうち、如慶絵巻本、および如慶画帖本に関しては次節にて改めて検討を行うこととし、本節ではそれ以前、中世を中心として、桃山期頃までの伊勢物語絵を取り上げ、鉄心齋本の系譜的位置を明らかにする。

しかしながら、各本は制作の年代、画面のフォーマット(絵巻、色紙、冊子)の差異による構図やフレーム、技法、表現、様式といった諸要素が大きく異なる。この点に関して佐野みどり氏はサントリー本の分析を行う中で、構図の変化やモチーフの多少の出入り、技術差(様式差)による印象の違いといった要素は捨象し、個々のモチーフの特色、構図、画面構成などに分析の力点をおくことの重要性を説いている。⁽²²⁾ 本論も佐野氏と立場を同じくしながら、鉄心齋本について論じることとする。以下、鉄心齋本の現状の配列に

従って、各場面をみていきたい。

①西の対(図版1-a)

東五条に皇太后の住む邸があった。その西の対に居る女のもとへ男は通っていたが、正月に女は他所へ移ってしまった。翌年の正月、梅の盛りの頃に再びそこを訪れ、月の入りまで一晚中過ごし、女を想いながら歌を詠んだ。

鉄心齋本には、建物の縁に座り欄干に身を傾ける男、赤い花をつけ画面いっぱい広がる梅樹、雲間の月が描かれる。男、梅、月の三つのモチーフは本段の基本要素として諸本におおむね共通して見られ、⁽²³⁾ この点において、鉄心齋本に先行諸本から逸脱するような表現はみられない。

ただし、多くの諸本が月に視線を向け、身体を横たえる男(挿図27)、あるいは座しながら月を仰ぎ見る男(挿図28)を描くのに対し、月に背を向け、ややうつむき加減で描かれる鉄心齋本の男の表現は特徴的である。月を仰ぎ見る男は、物語本文の「立ちてみ、あてみ見れど、去年に似るべくもあら⁽²⁴⁾ず」の「る(居)て見れど、すなわち「座って見る」様子を表わしたもので、諸本に多く見られる。対して、身を横たえる男は、現存するものでは白描本、久保惣本といった鎌倉期頃までの伝本で見られるもので、「うち泣きて、あばらなる板敷に月のかたぶくまでふせりて」の「ふせり」に着目した絵画化といえるだろう。⁽²⁵⁾ ただし、「ふす」には「横になる」「寝る」の意とともに「顔を下に向ける」「うつむく」の意があり、鉄心齋本は後者の意に沿ったものと言える。絵画化の契機となったプロットを同じくしながら、「ふす」という語義の解釈をめぐる相違が、鉄心齋本の特異な「おとこ」の姿を現出させたものとみなされる。

挿図 27 久保惣本 西の対

挿図 28 大英図書館本 西の対

挿図 29 中尾家本 関守

挿図 30 サントリー本 関守

② 関守 (図版 1-1b)

東五条あたりの女のもとへ通っていた男。密かに通っていたので、門からではなく、崩れた築地から通っていた。これを邸のあるじが聞きつけ、その「通ひ路」に番人をおくこととなった。女のもとへ通うことができなくなった男は嘆き、歌を詠む。あるじはこれに感じいり、男が通うことを許した。

本段が絵画化される際、物語の後半部、あるじが「通ひ路」に番人を置き、男が女のもとへ通うことができなくなったという箇所を描く伝本が圧倒的に多い。男の姿はしばしば省略され、門外、あるいは築地内の番人の姿（多くが居眠りをする）によってこの場面は表わされる。門ではなく「築地のくづれ」に番人を置く久保惣本、中尾家本（挿図 29）などが本来的には本文に則した表

現といえるものの、「門（外）に番人」を組み合わせる小野家本、サントリー本（挿図 30）などが、この関守の段を表わす型としてある強い規範性を有していたことがうかがわれる。

それに対して鉄心斎本は、「通ひ路」に番の姿は描かれず、男が破れた築地をいままさに越えようとする様が捉えられており、物語前半部が絵画化されていると言えよう。上記の諸伝本の中でこのような場面選択をとるのは、唯一、チェスター・ビーティー本（挿図 31）である。画面に配される樹木が柳（他本の多くは松か、あるいは樹木を描かない）という点や、⁽²⁶⁾建物の構図、部戸を共有する点など、両者の強い関連性を覚える。

また、鉄心斎本同段の詞書も特異な場面選択に呼応するかのようには、冒頭

「むかし、男ありけり」に続く「ひんかしの五條わたりにいとしのひていきけり」から「あるしき、つけて」までの、男が女のもとへ通っていたという

物語の前半部が記されており、絵の表現に呼応した（絵の存在を前提とした）本文選択となっている。

③八橋（図版2―a）

男は我が身を無用の者と思いきめて、都を離れ、東国へと旅立つ。三河国八橋というところで乾飯を食べていると、傍らにかきつばたが咲いている。「かきつばた」の五文字を句の上ですえて歌を詠むと、居合わせた人は皆涙を流した。

様々な工芸意匠の源泉ともなった本段は、一般には「八つわたせる」橋のほとりで歌を詠む男たち、そして川辺に咲くかきつばたが描かれる。鉄心斎本では、樹下に主人公と思われる男、その「友」と思われる貴人の男性が二人と従者二人が描かれる。川のほとりには愛らしいかきつばた（挿図32）が、また折敷の上には乾飯も描かれている。しかしながら、この段の主要モチーフであり、諸本にも必ず描かれる「橋」が画面のどこにも見あたらない。かきつばたの存在から、この段が「八橋」の場面を描いたことに間違いはなく、なにゆえ橋を描かなかったのか判然としない。

鉄心斎本は伊勢物語絵諸本の「型」を踏まえつつも、他本にない段の選択や細部へのこだわりなどがみられ、絵画化にあたっては伊勢物語（絵）に関するしかるべき知識を有する人物の関与が想定される。そのため、本段の主要モチーフである「八橋」を誤って描き落としたとは考え難い。例えば、中世の伊勢物語注釈などと何らかの関係があるのだろうか。

④宇津山（図版2―b）

男は駿河国宇津山にいたる。道は細く暗く、つたやかえでが生い繁り、大変

挿図 31 チェスター・ビーティー本 関守

挿図 32 鉄心斎本 八橋

挿図33 サントリー本 宇津山

挿図34 チェスター・ビーティー本 宇津山

心細い。そのうちに一人の修行者と出会うが、その人は都での知り合いだった。男は都にいる人(女)に向けて文を書き、修行者に託した。

山中にて対面する男と修行者。男は文を差し出している。皴の強調された水墨風の岩、画面上部には楓と思われる大きな樹木が描かれる。他本では男の友や複数の修行者が描かれることが多いが、鉄心齋本は二人の対面に重きを置いた表現をとっている。他の場面でも見られる、画中の人物を極力抑え

るといふ鉄心齋本の特徴がよく表われている。また、笈を背負った「修行者」の姿も、他本では修験者風の人物、僧形の人物、またその折衷とが見られるが、異本、サントリー本(挿図33)、チェスター・ビーティー本(挿図34)、嵯峨本の僧形の修行者が鉄心齋本の表現に近い。また、画面奥と手前に山並みを描き、山中の隘路での出会いを設定するという鉄心齋本の画面構成は、サントリー本、チェスター・ビーティー本、嵯峨本に見ることができる。

⑤富士山(図版3-1a)

男たち一行はなお東へと進む。ちょうど富士山を見上げれば、五月の末だといふのに雪が降り積もっている。都の山でたとえるならば、比叡の山を二十ばかり重ねたほどの高さで、その形は塩尻のようであった。

画面手前の近景に、松樹の配された浜辺から富士を仰ぎ見る男と従者。金泥の霞を挟んだ画面の遠景には、雪に覆われた富士山と遠山を描く。鉄心齋本の特色は、男が馬上姿で描かれないこと、武官と覚しき装束で描かれることである。

前者に関して、久保惣本をはじめとする諸本において騎乗姿の男が描かれるいっぽうで、サントリー本(挿図35)、チェスター・ビーティー本(挿図36)、穂久爾本の男は馬上に描かれない(ただし、前二者には従者に引かれる馬が描かれる)。色紙、あるいは冊子というフレームの共通性もあつてか、鉄心齋本とサントリー本、チェスター・ビーティー本は非常に近い構図、配置を有している。

また、男の装束に関しても、鉄心齋本とサントリー本はモティーフを共有している。鉄心齋本の男(挿図37)は後ろ姿のため、武官の正装である闕腋の袍が描かれているかは判然としないが、綷をかけた巻纓冠、矢を負い弓を

具す姿に武官の属性を認めることができるだろう。この装束の選択にどのような背景があったのかは不明ながら、鉄心齋本十二場面中、男が武官の装束で描かれる唯一の場面であることは特筆される。あわせて、このような武官のいでたちは唯一サントリー本にのみ見られることは強調しておきたい。

挿図35 サントリー本 富士山

挿図36 チェスター・ピーティー本 富士山

⑥河内越（図版3-1b）

幼なじみの女と結婚した男。しばらくすると河内国高安に新たに通う女ができた。だが、妻は男に非難がましいことなど何一つ言わない。男は妻に別の男ができたかと思い、高安へ出かけるふりをして、前栽の中に隠れて妻の様子をうかがった。妻は身なりを整え、物思いにふけりながら夫の安否を気遣う歌を詠む。男は妻をいとおしく思い、高安へは行かなくなった。

鉄心齋本は屋内より外を眺める女と、前栽の陰で女を見つめる男という基本モチーフを踏襲する。ただし、画面左上に描かれた柘榴と覚しき大きな樹（挿図38）は諸本に見られない独自の要素である。

注目すべきは他本にて女のそばにまま置かれる琴が描かれないことである。この琴に関する記述は流布本（定家本）系の本文には見られないが、例えば同歌を載せる『古今和歌集』巻第十八雑歌下には、「夜更くるまで、琴を掻き鳴らしつゝうち嘆きて、この歌をよみて寝にければ」⁽²⁷⁾とあり、また『伊勢物語難義注』には、「月のくまなきにて、はしちかくいでて、ことうちならして」⁽²⁸⁾とあり、琴の図様はこれら定家本系以外の本文による。鉄心齋本に

挿図37 鉄心齋本 富士山

挿図 38 鉄心齋本 河内越

おいて琴が描かれないのは、定家本系本文に純粹に依拠した画面を作ろうとしたか、あるいは琴を描かない図様系譜の型を踏襲したか、⁽²⁹⁾ということになるだろう。鉄心齋本同様琴を描かない伝本に、久保惣本、チェスター・ビーティー本、穂久爾本がある。

⑦ 高安の女 (図版 4-1-a)

その後、男は再び高安の女のもとに行ってみる。通い始めの頃には奥ゆかしくしていた女もいまは打ち解け、手ずから杓子をとって飯を盛っている。男はその様子を見てすっかり興ざめしてしまった。その後女は男に歌を贈るも、男が高安に通うことはなかった。

鉄心齋本は、屋内にて杓子で飯を盛る女と、それを塀の隙間から覗き見る

男という定型をとる。画面右上部の遠山は男が越えてきた「立田山」であろうか。画帖というフォーマットの制約がありながらも、近景と遠景とを巧みに画面に構築していく鉄心齋本の特徴がよく表われている。

加えて、諸本において、高安の女のもとには数人の従者が描かれるが、鉄心齋本は女一人が屋内に描かれる。同様の傾向を示すのがチェスター・ビーティー本 (挿図 39) であり、両者は建物の構図、人物や樹木の配置という点において極めて近い表現をとる。

さて、本段の基本の型である「男が女を覗く」といった表現は諸本に一致して見られるものだが、物語本文には明記されていないことは留意される。これは前段との物語上の連続性を前提として、「河内越」の「前栽から女を覗く男」の図様と対を成すべく形成、継承されたモティーフと考えられる。物語本文に依拠しない図様が伝統的な型として広く引き継がれるという現象は、認知度の高い場面や図様が再生産される際、先行する型の影響 (制約) がいかに大きいものなのかを物語るものだろう。

挿図 39 チェスター・ビーティー本 高安の女

⑧忘れ草（図版4―b）

むかし宮中である女房の部屋の前を通ろうとしたところ、「よしや草葉よ、ならんが見む」と言われた。男は「私は何も悪いことはしていない。罪もない人を責めるのはよくないことだ」といった意の歌を詠んだ。これをねたむ女もいたという。

上述の物語概要は、鉄心齋本詞書に記されている『伊勢物語』第三十一段「よしや草葉」の内容である。

鉄心齋本は扇を差しかけ、男を呼び止めるかのような女と、扇の前の廊を通り過ぎようとして振り返る男を描く。「よしや草葉」を絵画化する伝本は、

挿図41 鉄心齋本 忘れ草

後に詳しく検討を加える如慶絵巻本（挿図40）のみである。如慶絵巻本は二つの空間から場面が成り、これは「よしや草葉よ」と問いかけた女と、それを「ねたむ女」の居する二つの扇を描いたものと考えられ、鉄心齋本とは画面の性格を異にする図様と言える。また、鉄心齋本では女の差し出した扇に草のようなものが描かれており（挿図41）、これは本文に記述がみられない。鉄心齋本に付された詞書が第三十一段を記しているため、本段は「よしや草葉」と考えられてきたが、この場面は第百段「忘れ草」を描いているのではないか。

「忘れ草」は、男が後涼殿のはざまの廊を通ると、ある高貴な女性の部屋から「忍ぶ草とやいふ」という言葉とともに忘れ草が差し出された。男はこの忘れ草を頂戴して、「これは忘れ草ではなく忍ぶ草です（あなたのことを忘れていたのではなく、人目を忍んで恋い慕っているのです）」といった歌を詠んだ、というものである。鉄心齋本で女の差し出す扇の上の「草」は、この「忘れ草」ではないか。

「忘れ草」の段ならば、絵画化する伝本も複数存在する。諸本の「忘れ草」の段を見てもみるならば、以下の二種に大別できる。半部を上げ、御簾の奥の女と、そこにかしこまる男を描く白描本、小野家本（挿図42）、スペンサー本、大英図書館本と、御簾から扇を差し出す女とそれを振り返りながら見つめる鉄心齋本、チェスター・ビーティー本（挿図43）、如慶絵巻本（挿図44）である。中尾家本（挿図45）はその折衷とも言うべき表現をとる。鉄心齋本、チェスター・ビーティー本、如慶絵巻本の三者の情景選択、構図、モチーフの配置は驚くほど似ていることが確認されよう。鉄心齋本の「よしや草葉」とされていた段は、実は第百段「忘れ草」を描いたものと理解することができる。

それではなにゆえ、「忘れ草」の場面に「よしや草葉」の詞書が付されて

挿図40 如慶絵巻本 よしや草葉

挿図42 小野家本 忘れ草

挿図43 チェスター・ピーティー本 忘れ草

挿図44 如慶絵巻本 忘れ草

挿図45 中尾家本 忘れ草

いるのか。前にも見たように、鉄心齋本の絵と詞が異なる時代に作られたことを前提とするならば、後世に詞書が付される際、誤った章段の本文が選ばれたと考えるのが妥当であろう。局の前を通る男とそれを呼び止める女というストーリーは双方に一致し、画面の取り違えが起こったものと解される。絵の制作当初から詞書が存在していたかは明らかではないが、少なくとも現存する詞書が付された桃山期には、絵と一具を成す詞書が存在しなかったということがある。

⑨ 御手洗川の袂 (図版5-1-a)

むかし、大御息所という方のいとこに、帝の寵愛深い女がいた。男はまだとても若かったので、女の部屋まで入ることができた。男は人目もはばからず女に懸想するが、このままでは身も滅びると陰陽師を呼び、御手洗川で「恋せじといふ祓」を行った。

幣をとる陰陽師の姿と高杯の前に坐す男。川に背を向ける陰陽師の姿は特異であり、また川岸の幣帛を描かないのは、異本、中尾家本、チェスター・ビーティー本(挿図46)である。陰陽師の姿などに異なる点もあるが、男の前の高杯や、幔幕を描く点など、本段もチェスター・ビーティー本との共通性が認められる。

⑩ 小野の庵 (図版5-1-b)

正月、思いもよらず出家された惟喬親王の住む小野の庵を訪問した男。比叡の山の麓なのでたいそう雪が深く、また物寂しい。昔のことなどを語り合いながら歌を詠んだ。

傘を差し掛けられながら、雪の中の道を進む男の一行。岩や樹木、傘など

にも雪が積もっている。金の霞によって隔てられた画面右上部の山並みは、小野の地が深い山中にあることを示唆する。画面を霞によって分割しつつ、その空間に破綻なく山並みを配することで、画面の奥行きや重層性を表現しようとするのは、⑤「富士山」、⑪「布引の滝」でも見られるものである。

本段が絵画化される際、物語前半部の小野への道ゆきを描くものと、後半部の親王との対面を描くものに大別でき、鉄心斎本は前者をとる。同様の場面選択は異本(ただし、後半部も絵画化する)、サントリー本、チェスター・ビーティー本、穂久爾本、嵯峨本(挿図47)で見られる。

⑪ 布引の滝 (図版6-1-a)

男は摂津国芦屋に領地がある縁で、その地に行き住んでいた。友人や兄たちが彼を訪れ、海で遊びなどしていたところ、山の上にある布引の滝を見に行こうということになった。そこで滝を見ながら、皆で歌を詠み合った。

男とその友二人が、霞によって隔てられた滝を見上げる。滝壺を描く伝本

挿図 46 チェスター・ビーティー本 御手洗川の袂

挿図 47 嵯峨本 小野の庵

挿図48 中尾家本 布引の滝

挿図49 サントリー本 布引の滝

が多いいっぽうでこれを描かず、滝の落ち口を描くことで、スケール感を演出している。鉄心齋本の滝を見上げる男たちと流れ落ちる滝とを隔てて配置する構図は、中尾家本（挿図48）やサントリー本（挿図49）、嵯峨本へと継承されていく図様の中でも比較的古い作例と言える。チェスター・ビーティー本も霞によって男と滝の空間を隔て、滝の落ち口を描く。

⑫海松（図版6―b）

日も暮れてきたので、男たち一行は帰ることとなったが、遠くを見遣れば海人の漁火が見える。翌朝、浜にあがった海松を拾い集め、高坏に盛り、柏の葉を置いたものが男の前に出された。柏にはその家の女の詠んだ和歌が記されていた。

浜近くの建物に、畳に座る男と縁に座る女。男の前の高杯には詞書にも記される海松と柏の葉が描かれ、葉の葉脈は金泥でなぞられている（挿図50）。「海松」を含む『伊勢物語』第八十七段の絵画化は、「布引の滝」とその直後の「海人の漁火」が一般的で、この「海松」を描くのは中尾家本（挿図51）、チェスター・ビーティー本（挿図52）、スペンサー本である。建物の構図、男女の配置など、鉄心齋本はやはりチェスター・ビーティー本に近い。

なお、本場面の建物の構図、人物の配置は、近年鷺頭桂氏によって土佐光茂あるいはその工房に祖型が求められた³⁰、キンベル美術館蔵「隠岐配流図」（挿図53）のそれに近似する。鷺頭氏はその根拠の一つとして、「当麻寺縁起絵」巻上第三段（挿図54）との類似を指摘するが、これも同じく鉄心齋本に通ずる表現であり、これら三作品が光茂周辺において制作されたことを示唆するものだろう。あわせて鷺頭氏は、本図の主題が後醍醐天皇の隠岐配流ではなく、『源氏物語』須磨・明石に取材した可能性を提示している。「海松」の舞

挿図 51 中尾家本 海松

挿図 50 鉄心齋本 海松

挿図 52 チェスター・ビーティー本 海松

挿図 54 当麻寺縁起絵 卷上第三段

挿図 53 隠岐配流図（源氏物語須磨明石図） キンベル美術館蔵

台が昔屋という、地理的に須磨・明石に近接した地であり、これら名所とのダブルイメージとしてこの構図が転用された可能性を指摘しておきたい。⁽³¹⁾

さて、以上、鉄心齋本の画面について、他本との比較から導かれるその特色について述べてきた。十二場面という限られた数ながらも、鉄心齋本の特色が浮かび上がってきたかと思う。結論を述べるならば、場面選択、図様構成に関して、鉄心齋本は特にチェスター・ビーティー本、サントリー本と近い関係にあるということができよう。このことは、中世における伊勢物語絵の伝統を考える上で、また近世伊勢物語絵の展開を考える上で、鉄心齋本が重要な位置を占めることを意味している。⁽³²⁾

四、鉄心齋本の系譜的位置

前節までの検討を踏まえ、以下、各本との比較により導き出される鉄心齋本の系譜的位置を次の二点に絞ってまとめおきたい。第一に、中近世移行期という時層における鉄心齋本の位置を、おおむね嵯峨本以前、慶長期頃までの諸伝本との関係からまとめる。第二に、鉄心齋本が宮廷絵所預土佐光茂工房によって制作されたことの意味を、住吉如慶筆の二つの伊勢物語絵の検討からとらえなおしたい。

(一) 中世伊勢物語絵の系譜——嵯峨本以前

(1) 鉄心齋本とチェスター・ビーティー本の関係

現存する十二場面のうち、諸本に比して鉄心齋本が特異なモチーフ選択をとる段(例えば、①「西の対」のうつむく男、③「八橋」で橋を描かないなど)を除けば、鉄心齋本とチェスター・ビーティー本両者の全段の場面選択、構

図やモチーフの配置は著しい一致を見せている。とりわけ、他本には見られない表現が両本の間で共有されている点(築地を踏み越える男の姿を表わす②「関守」や、絵画化されることの少ない⑫「海松」を選択している)は重要である。モチーフの細部の異同といった面をひとまず捨象するならば、両者を同一の系統上に位置する、かなり近い伝本とみなすことができ、諸本間における相対的な近似性は極めて高いとすることができよう。

(2) 鉄心齋本とサントリー本・嵯峨本

サントリー本は嵯峨本に先行する伝本と考えられ、場面選択の異なる数図を除けば、両者は極めて密接な関係にあるという。⁽³³⁾

チェスター・ビーティー本とサントリー本、嵯峨本の関係に関して佐野みどり氏は、「チェスター・ビーティー本が作画の多くを拠つた図様伝統は、小野家本とは別の伝本の流れ」にあると指摘。その上で、サントリー本と嵯峨本の図様の大半が一致し、両者の不一致をチェスター・ビーティー本が補うとし、この三伝本の密な関わりを明らかにしている。⁽³⁴⁾ また、嵯峨本の成立について論じた川崎博氏は、「嵯峨本の四十九図のうち四十六図の図様は、BL本系(引用者註 小野家本を含む大英図書館本系統)とCB本系統(引用者註 チェスター・ビーティー本系統)から前者を優先してとつた」と嵯峨本とチェスター・ビーティー本との関係を捉えている。⁽³⁵⁾

鉄心齋本十二場面中、サントリー本、嵯峨本の二伝本と場面選択が一致しない段が②「関守」、⑧「忘れ草」、⑫「海松」。場面選択は一致するものの、構図等を異にする段が⑨「御手洗川の袂」。残るは、細部を除けば同一の系統に属するといつて問題ない。不一致場面の存在は、サントリー本、嵯峨本が鉄心齋本/チェスター・ビーティー本系統の図様を全て引いたわけではな

く、他系統の伝本を参照しながら画面が作られたという佐野氏、川崎氏の指摘にも合致する。とはいえ、サントリー本、および嵯峨本制作にあたっては、鉄心齋本系統の伝本が非常に大きな比重を占めていたことは間違いない。

すなわち、サントリー本が画面を成すにあたって参照した系統の一つにチエスター・ピーティー本があり、さらにそれより時代を遡る伝本として鉄心齋本が位置付けられるのである。しかも、この系統はサントリー本を通じて、近世伊勢物語絵において絶大な影響力をほこった嵯峨本の基礎を築いたという点で、中近世伊勢物語絵の系譜上、極めて重要な位置にあると言えることができる。

挿図 55 齋宮歴博本 関守

挿図 56 海の見える杜本 関守

(3) 鉄心齋本／チエスター・ピーティー本系統の再構築

先述したように、鉄心齋本の系譜的位置を考える上で、チエスター・ピーティー本の占める位置は大きい。チエスター・ピーティー本の成立年代を桃山期頃と設定する先学の指摘に従うならば、鉄心齋本はチエスター・ピーティー本に先行する伝本であったということになる。ただし、両本の間には、画面の圧縮、反転、点景・人物等モチーフの省略・付加を経た様々な差異が確認され、ともに画帖形式を共有しながら、両者が単純な親子関係（鉄心齋本→チエスター・ピーティー本）にあつたとは考え難い。その系譜を考える上で注目されるのが、チエスター・ピーティー本と型を共有する絵巻形式の作品群である。本論中では詳しい場面比較を行わなかったが、ともに十七世紀の制作と考えられる齋宮歴史博物館蔵「伊勢物語絵巻」（以下、齋宮歴博本）と海の見える杜美術館蔵「伊勢物語画帖」（以下、海の見える杜本）である。⁽³⁶⁾

例えば、この両本においては、先述の「関守」の場面も、鉄心齋本（図版11b）、チエスター・ピーティー本（前掲挿図31）同様、男が破れた築地を越えてゆく図様が選択されている（挿図55・56）。ただし、築地を画面手前に配し、後ろ姿の男を描くチエスター・ピーティー本、齋宮歴博本、海の見える杜本に対し、鉄心齋本は築地を画面奥に、男は正面向きで描かれる。上記三伝本の図様が近く、鉄心齋本にやや距離があると言うことは、鉄心齋本とチエスター・ピーティー本が近い関係にあるといえども、チエスター・ピーティー本、齋宮歴博本、海の見える杜本の図様がこのグループの基本的な型だということが想定される。あわせて、齋宮歴博本は絵巻であり、海の見える杜本も現在は画帖装ながら当初は絵巻であったと考えられることから、これら絵巻形式こそがこの系統の本来的な形式であるとする指摘は極めて示唆に富む。⁽³⁷⁾つまり、齋宮歴博本、海の見える杜本の祖本に位置付けられる絵巻

形式の伝本をもとに、鉄心齋本やチェスター・ビーティー本といった色紙、冊子形式の伝本が生まれた可能性も考えられよう。

物語主題の絵画を扇面や色紙といった小画面のフォーマットに描く試みが、例えば浄土寺蔵「源氏物語扇面散屏風」、あるいはハーヴァード大学美術館蔵「源氏物語画帖」といった室町中後期土佐派周辺の作品で多く見出されることを考えるならば、絵巻形式の祖本の存在を前提に、鉄心齋本の成立を想定することも可能であり、あわせて鉄心齋本は色紙に描かれた伊勢物語の現存最古の作例としても位置付けうる。さらに、現存する作例数からも、鉄心齋本、チェスター・ビーティー本、あるいはその系統に位置する絵巻形式の伝本は、中世伊勢物語絵の有力な系統の一つであったと考えられ、同時に、サントリ一本、嵯峨本をはじめとする近世伊勢物語絵へと引き継がれていく重要な型の一つであったと捉えられるのである。

以上の点に加え、伊勢物語絵諸本中における鉄心齋本系統の重要性は、鉄心齋本が土佐光茂という宮廷絵所周辺で制作されたという点にもある。その型は、土佐派の流れを汲む住吉如慶筆の二つの伊勢物語絵に継承されることになった。

(二) 住吉如慶筆伊勢物語絵への展開

管見の限り住吉如慶工房において制作された伊勢物語絵は二点である。一つは、前にも触れた東京国立博物館蔵「伊勢物語絵巻」(如慶絵巻本)、いま一つが、大英博物館蔵「伊勢物語画帖」(如慶画帖本)である。ともに「住吉法橋如慶筆」、「住吉法橋筆」の落款が確認されることから、寛文三年(一六六三)以降の制作と認められる⁽⁴⁰⁾。

鉄心齋本全十二場面中、如慶絵巻本は十二場面全てを、如慶画帖本は四場

面を共有する。鉄心齋本、如慶絵巻本、如慶画帖本に共有される①「西の対」、④「宇津山」、⑤「富士山」、⑥「河内越」の四場面を見てみたい。

④「宇津山」の鉄心齋本の画面(図版2-b)は、樹々の生い茂る深い山中での男と修行者の邂逅を描くが、ともに旅をする男の姿を描き足しているとはいえ、如慶絵巻本(挿図57)、如慶画帖本(挿図58)ともに構図や図様構成を共有しているとみてとれる。⑤「富士山」では、他の伝本の多くが馬上より富士を振り返り見る図様をとるのに対し、騎乗せず富士を仰ぎ見る鉄心齋本(図版3-a)は、如慶絵巻本(挿図59)、如慶画帖本(挿図60)にも見られる。この他、①「西の対」では、他本では見られない塀が三伝本ともに見られ、画面を構成する重要な要素となっていること⁽⁴¹⁾、⑥「河内越」も三伝本ともに琴を描かない点を共有している。鉄心齋本、如慶絵巻本、如慶画帖本の三伝本間における他の伝本との相対的な近似性は極めて高いと言える。

この他、如慶画帖本は現存しないが、鉄心齋本、如慶絵巻本がともに現存する八場面でも、例えば、⑧「忘れ草」が鉄心齋本と極めて近似する画面を有することは先述の通りである(図版4-b・前掲挿図44)。

むしろ、如慶絵巻本、如慶画帖本ともに、図様の源泉全てを鉄心齋本系統に求めたとは言い難い。例えば、如慶絵巻本の「関守」の段が、築地の崩れに番を置くという一般に認知された場面を選択しているように、鉄心齋本とは異なる点も見出せる。

そもそも伊勢物語絵とは、先行諸本の様々な図様を取捨選択しながら、それを自在に取り混ぜることで成長を遂げてきた絵画主題の一つであり、一つの図様がそのままの形で継承されることなどないと言ってよい。このことは如慶絵巻本、如慶画帖本がともに、先行する伊勢物語絵諸本、あるいは様々な物語絵の諸要素を取り込みながら作られたということを意味しているが、

挿図 57 如慶絵巻本 宇津山

挿図 58 如慶画帖本 宇津山

ここで見た鉄心齋本との共有の割合の高さは、その画面構築の一つの大きなソースに鉄心齋本、あるいはその系統に位置する伝本があったということを物語っている。

挿図 59 如慶絵巻本 富士山

挿図 60 如慶画帖本 富士山

挿図 61 如慶絵巻本 布引の滝

そこで改めて注目されるのが、如慶による二つのフォーマットの伊勢物語絵は、画帖、絵巻のどちらをもとに作られたのか、より直接的にいうならば、如慶二作品は鉄心齋本を参照したのか、あるいは鉄心齋本と型を共有する齋宮歴博本や海の見える杜本の祖本と目される絵巻を元に作られたのかという点である。

屋外の景に人物を配する④「宇津山」、⑤「富士山」などをみると、本来的には鉄心齋本、如慶画帖本の正方形に近い画面に、収めるべきモチーフが既に集約されているように感じられる。対して如慶絵巻本は、絵巻というフォーマットに合わせるため、画面を左右に引き延ばしたかのような印象を

【参考略系図】



受ける。また、如慶絵巻本の「布引の滝」(挿図 61) も同様に、男たちと滝を対角線上に配し、滝口を描くことで視点をやや引いたところに設定する鉄心齋本(図版 6-1-a)の型を踏襲しつつも、画面を左右に伸ばすことによつて生じた空間の処理がうまくこなされていないようにもみうけられる。これらは、如慶が画帖(色紙)形式の伝本をもとに絵巻を作つたため生じた現象ではないか。

あわせて、この二つの伊勢物語絵が他ならぬ住吉如慶によって制作されたことは重要である。如慶の出自を考えるならば、これらの伊勢物語絵が鉄心齋本、あるいは鉄心齋本の型を有する画帖形式の粉本類をもとに作られた可能性が高いと考えられるのである。住吉如慶(一五九九—一六七〇)は、土佐光吉の門人として堺に住して画業を学び、寛文年間(一六六一—一六七二)中に法橋に叙せられ、妙法院堯然法親王より如慶の名を賜わり、また後西天皇の勅により住吉を名乗ることとなった。如慶は朝廷の御用を多く務め、息子の具慶とともに「年中行事絵巻」など古典作品を多く模写していることは周知の通りである。⁽⁴²⁾ また、如慶の師光吉に関しては、継嗣光元を亡くした土佐光茂より伝世の文書、知行とともに、多くの絵手本や粉本を継承したことが知られる。⁽⁴³⁾

従来より、近世の障屏画の多くに土佐派、とりわけ光茂、光吉の絵画的特徴が表われることが指摘されてきたが、⁽⁴⁴⁾ 光吉は光茂より継承した粉本を用い

て「犬追物図屏風」、「車争図屏風」、「大原御幸図」といった大画面絵画を制作したことが明らかにされている。⁽⁴⁵⁾ さらにその型は狩野山楽の手になる常盤

山文庫蔵「犬追物図屏風」、東京国立博物館蔵「車争図屏風」にも引き継がれ、土佐派にとどまらない光茂・光吉様の継承の問題が指摘されている。⁽⁴⁶⁾

これらの作例は大画面絵画であるが、むろん絵巻や画帖、色紙、扇面といった小画面絵画にも、いやむしろ小画面絵画にこそ、型の継承が積極的に行われていたことは当然のことと言えるだろう。すなわち、光信―光茂―光吉という土佐に連なる画派に位置していた如慶は、この系譜の中で土佐の粉本を入手し、作画を行ったと考えることができる。

しかしいっぽうで、下原美保氏が指摘するように、土佐光吉、そしてその息光則の手にあつた土佐家累代の粉本類の全てを如慶が有していたとは考え難い。⁽⁴⁷⁾ 如慶は後西天皇、そしてその父である後水尾院の庇護を受けつつ、その画派としての地位を確立したが、南光坊天海を通じて幕府との関係を構築することで、「東照宮縁起絵巻」制作にも携わり、如慶の息、具慶は幕府御用絵師となっている。これら公武にわたる強力なコネクションを想定するならば、如慶が朝廷、幕府いずれかのルートを通じて直接鉄心齋本を見ていたとの可能性も捨てきれない。⁽⁴⁸⁾

これらに関しては、齋宮歴博本と海の見える杜本を視野に入れた、鉄心齋本／チェスター・ビーティー本に連なる「絵巻形式の祖本」の存在をどのように想定するのか（あるいはしないのか）という点にもつながる問題である。しかしながら、如慶の伊勢物語絵が鉄心齋本系統の伝本の影響を強く受けていることは間違いなく、これまで述べてきた点を勘案するならば、如慶は光吉経由で粉本を入手し、自己の作画にその成果を取り入れたと考えておきたい。

おわりに

以上、鉄心齋文庫蔵「伊勢物語画帖」をめぐる諸問題を見てきた。土佐光茂工房での制作が想定される鉄心齋本は、土佐派―住吉派間を含めた中近世にわたるやまと絵画派における型や粉本の継承を考える上で、今後さらに議論を深めるべき重要な作例と位置付けることができるだろう。さらに、伊勢物語絵の図様展開や系譜を考える中でも、作例の少ない中世期に遡りうる伝本として、また、画帖・色紙といった「近世的」物語絵画の媒体の歴史的展開をうかがう上でも貴重な事例となるだろう。

とりわけ本論で詳しく見てきた場面選択や図様構成の特質から確認された鉄心齋本の系譜的位置に関しては、鉄心齋本が土佐派工房において作られたことの意義は極めて大きい。先述したように、光茂の絵画は近世諸画派において積極的に引用、継承されているが、その一つに鉄心齋本も位置付けうるということである。その点で重要なのが、鉄心齋本から嵯峨本への系譜であろう。嵯峨本は近世において伊勢物語絵が描かれる際、その型の提供という意味において絶大な影響力を誇った。このことは仲町啓子氏が嵯峨本成立の背景に「光吉画の影響あるいは光吉画を意識した同時代性」⁽⁴⁹⁾を指摘したこととあわせ、その源流が光茂周辺にあつた可能性を示唆するものだろう。

中世から近世への移行期、やまと絵の図様や型がどのような経緯で継承、展開されていくのかを考究する上で、鉄心齋本が今後のさらなる議論のための基礎資料の一つとなることを期待し、本論をとじたい。

註

(1) 近年の出陳歴としては、二〇〇五年、国文学研究資料館春期特別展「鉄心齋文庫

の伊勢物語コレクション」、および二〇〇七年、和泉市久保惣記念美術館特別展「伊勢物語 雅と恋のかたち」において展覧された。

- (2) 鉄心斎文庫発行『伊勢物語絵の伝統(鉄心斎文庫所蔵伊勢物語図録第十九集)』(二〇〇〇年十一月)。なお、本図録には全図のカラー図版が掲載される。

- (3) 和泉市久保惣記念美術館編『伊勢物語 雅と恋のかたち』展図録(二〇〇七年十月)。

- (4) ⑧に関しては、詞書は「よしや草葉」(第三十一段)の章段を記すが、絵は「忘れ草」(第百段)を描く。詳しくは第三節で論じる。

- (5) 古筆了仲は、幕末明治期の鑑定家で、『扶桑画人伝』(明治二十一年刊行)を編じ、現在東京国立博物館庭園内に移築されている六窓庵の増改築などを手がけた。なお、『扶桑画人伝』の光信の項には、鉄心斎本に関する言及はない。

- (6) 保科氏は清和源氏頼季流の流れを汲む信濃の武家で、織豊期に活躍した正光は、徳川秀忠の庶子正之を養嗣子として家督を継がせた(後の会津松平氏)。一方で、正光の弟正貞は保科の名跡を継ぎ、上総飯野藩を立藩する。『寛政重修諸家譜』によれば、正之は「保科家累代の宝物等をとことく弾正忠正貞に譲りあたへ」たとあり、これに正之の將軍家出身という出自を加味するならば、本作の伝来もそのあたりにあつたのではないかと想像をめぐらしたくなる。

- (7) 土佐光信に関するまとまった研究としては以下のものがある。谷信一「土佐光信考―土佐派研究の一節―上・中・下」、『美術研究』一〇〇・一〇一・一〇三号、一九四〇年四・五・七月。後に同『室町時代美術史論』東京堂、一九四二年八月所収、吉田友之「土佐光信(日本美術絵画全集五巻)」(集英社、一九七九年八月)、宮島新一「土佐光信と土佐派の系譜(日本の美術二四七号)」(至文堂、一九八六年十二月)、相澤正彦「土佐光信(新潮日本美術文庫二)」(新潮社、一九九八年五月)、高岸輝「室町王権と絵画」(京都大学学術出版会、二〇〇四年二月)、同「室町絵巻の魔力」(吉川弘文館、二〇〇八年八月)他。

- (8) ハーヴァード大学美術館蔵「源氏物語画帖」に関しては、千野香織・亀井若菜・池田忍「ハーヴァード大学美術館蔵「源氏物語画帖」をめぐる諸問題」(『国華』一二二二号、一九九七年八月)で光信工房制作として紹介され、笠嶋忠幸「ハーヴァード大学美術館蔵「源氏物語画帖」詞書の書風と制作年代」(同前)によって詞書染筆者について検討が加えられた。その後、メリッサ・マコーミック「研究補遺ハーヴァード大学美術館蔵「源氏物語画帖」と『実隆公記』所載の「源氏絵色紙」(『国華』一二四一号、一九九九年三月)によって、永正六年という制作年代が特定された。さらに本作の解体修理にもなつて、本紙肌裏から「屏風都合五十四枚之

内(永 十三 三 四)」の墨書が見出され(『修復』六号、二〇〇〇年三月)、本画帖は永正十三年には屏風装として改装されていたことが明らかとなった(河野元昭「研究補遺 ハーヴァード大学美術館蔵「源氏物語画帖」の修理について」『国華』一二七四号、二〇〇一年十二月)。また、屏風装としての復元プランが、アン・ローズ・キタガワ氏によって提示されている。Anne Rose Kitagawa, "Behind the Scenes of Harvard's Tale of Genji album," *APOLLO* vol.477 (November 2001).

- (9) 千野香織・亀井若菜・池田忍「ハーヴァード大学美術館蔵「源氏物語画帖」をめぐる諸問題」(前掲註8)。

- (10) 光茂に関するまとまった研究としては、前掲註7の諸論考のほか、吉田友之「土佐光茂試論(一)〜(五)」(『芸術論究』一〜四・六号、一九七二年三月・一九七三年三月・一九七五年三月・一九七七年三月・一九七九年三月)、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、二〇〇三年十二月)等がある。また、後掲註45も参照のこと。

- (11) 榎原悟「清水寺縁起」私見」(『続々日本絵巻大成』五巻、中央公論社、一九九四年五月)。

- (12) 例えば、和泉市久保惣記念美術館蔵「伊勢物語絵巻」詞書では、本文の章段とは異なる段のモチーフが料紙下絵に描かれていることが指摘されている。秋山光和「伊勢物語絵巻 解説」(『久保惣記念美術館蔵伊勢物語絵巻』(日本古典文学会複製一九八四年二月)。のちに、「久保惣記念美術館本『伊勢物語絵巻』の構成と各段の絵画」として同『日本絵巻物の研究』下(中央公論美術出版、二〇〇〇年十二月)所収。

- (13) 一得は土佐光吉門弟とされる。宮島新一「宮廷画壇史の研究」(至文堂、一九九六年二月)に言及がある。

- (14) 本図のいくつかの色紙表面には「後陽成院」、「桂宮智仁親王」といった付箋が貼られている。これを信するならば、成立は十六世紀末から十七世紀初頭ということになる。

- (15) 片桐弥生氏(前掲註2)、河田昌之氏(前掲註3)も料紙成立をこの時代にみている。

- (16) 近衛信尹、および三貌院流に関しては、以下を参照のこと。春名好重「近衛信尹と近衛流」(『墨美』二〇七号、一九七一年一月)、橋本政宣「近衛信尹」(是澤恭三編『寛永の三筆(日本の美術一五〇号)』至文堂、一九七八年十一月)、小松茂美「寛永の三筆」(『近衛信尹』(『小松茂美著作集』二十八巻、一九九七年五月)、同「寛永の三筆」(『近衛信尹』(『小松茂美著作集』二十八巻、一九九九年十一月)、前田多美子「三貌院 近衛信尹」(思文閣出版、二〇〇六年四月)他。

- (17) 伊藤敏子『伊勢物語絵』(角川書店、一九八四年三月)。
- (18) 千野香織『伊勢物語絵(日本の美術三〇一号)』(至文堂、一九九一年六月)。
- (19) 羽衣国際大学日本文化研究所編『伊勢物語絵巻絵本大成』(角川学芸出版、二〇〇七年九月)。
- (20) 前掲註3。
- (21) 作品の成立年代に関しては、前掲の諸論考での言及を参考にしている。
- (22) 佐野みどり「サントリー美術館所蔵伊勢物語色紙貼付屏風をめぐって」(『国華』一二四五号、一九九九年七月)。なお、場面比較にあたっては、佐野氏の論考を大いに参照させていただいたことを特記しておく。
- (23) ただし、月が描かれない異本、梅樹が描かれない穂久爾本など、若干の異同はある。
- (24) 引用は『新日本古典文学大系』十七(岩波書店、一九九七年一月)に拠る。以下、本論中における『伊勢物語』の引用は本書からのものである。
- (25) 異本は異時同図を用いて、「立ちてみ」と「ふせりて」の二つの姿態をとる男を表わす。
- (26) この他、久保惣本は柳を描く。
- (27) 引用は『新日本古典文学大系』五(岩波書店、一九八九年二月)に拠る。
- (28) 引用は片桐洋一『伊勢物語の研究(資料篇)』(明治書院、一九六九年一月)に拠る。
- (29) 伊勢物語絵の伝統においては、本文と図様とが異なる継承の過程を踏むことが指摘されている。伊藤敏子『伊勢物語絵』(前掲註17)、千野香織『伊勢物語絵』(前掲註18)他。
- (30) 鷲頭桂「大画面形式の源氏物語図屏風の成立について―いわゆる「隠岐配流図屏風」(キンベル美術館)を手がかりに」(『美術史』一六六号、二〇〇九年二月)。
- (31) 鎌倉期においては、「須磨と明石にはそれぞれを区別する視覚的属性」がなかったとの米倉迪夫氏の指摘(米倉迪夫「鎌倉時代風景画への覚え書き」『文学(隔月刊)』十卷五号、二〇〇九年九月)とあわせ、これら図様の共有は室町期の「名所」を考える上でも興味深い事例となる。
- (32) ここで、詞書の抜き部分について付言しておきたい。

- 前節においても確認したように、鉄心齋本は様式史的見地からみるならば絵は室町後期、詞書は桃山期の成立。これを前提とするならば、詞書は絵の内容を意識しながら抜き書きされたことになる(この点は②「関守」の段でも言及した)。加えて、⑧「よしや草葉／忘れ草」が詞と絵の内容を異にしていることから推察されるように、詞書は絵の制作段階にそもそも存在していなかったか、仮に存在していたとしても、桃山期には既に失われていたものと考えられる。
- 『伊勢物語』の各章段は比較的短いとはいえ、一枚の料紙という限られたスペースに物語を抜き書きする際、そこには一定の選択があったとみなすことができる。試みに、鉄心齋本詞書の抜き書き部分を和歌の有無という観点から二種に分けるならば、和歌を含む段は、③「八橋」、④「宇津山」、⑤「富士山」、⑥「河内越」、⑧「よしや草葉」、⑫「海松」。和歌を含まない段は、①「西の対」、②「関守」、⑦「高安の女」、⑨「御手洗川の禊」、⑩「小野」、⑪「布引の滝」。画面の情景に和歌の内容が一致する場合は和歌を抜き書きし、画面構築の主眼が和歌以外の本文に置かれている場合は和歌を抜き出さないという傾向が見られる。
- (33) 佐野みどり「サントリー美術館所蔵伊勢物語色紙貼付屏風をめぐって」(前掲註22)、および「伊勢物語 雅と恋のかたち」展図録(前掲註3)中のサントリー本作品解説(河田昌之氏執筆)。
- (34) 佐野みどり「サントリー美術館所蔵伊勢物語色紙貼付屏風をめぐって」(前掲註22)。
- (35) 川崎博「研究資料 嵯峨本『伊勢物語』の挿絵作者について」(『国華』一二五八号、二〇〇〇年八月)。
- (36) 斎宮歴博本、海の見える杜本ともに、『伊勢物語絵巻絵本大成』(前掲註19)。泉紀子氏、澤田和人氏執筆)および、「伊勢物語 雅と恋のかたち」展図録(前掲註3)。泉紀子氏執筆)に解説が載る。
- (37) 『伊勢物語絵巻絵本大成』(前掲註19)中のチェスター・ピーター本作品解説(泉紀子氏、澤田和人氏執筆)。
- (38) 本絵巻は津軽家旧蔵で、全百二十五段の詞と八十の画面を有する。詞書は愛宕通福が書き、絵は住吉如慶が描いた。本作に関しては、赤澤真理・波多野純「住吉如慶筆『伊勢物語絵巻』からみた江戸前期における寝殿造への憧憬と理解の水準―物語絵を通してみた近世における上流階級の住宅観に関する研究(2)―」(『日本建築学会計画系論文集』六〇一号、二〇〇六年三月)、赤澤真理「江戸前期における寝殿造への憧憬と理解―住吉派物語絵にみる住宅観―」(池田忍編『源氏物語と美術の世界(講座源氏物語研究十卷)』おうふう、二〇〇八年十月)の他、『伊勢物語絵巻絵本大成』(前掲註19)および、「伊勢物語 雅と恋のかたち」展図録(前掲註3)の作品解説(ともに河田昌之氏執筆)等がある。
- (39) 『秘蔵日本美術大観』二巻(講談社、一九九二年八月)に現存九図のカラー図版と解説(池田忍氏執筆)が載る。
- (40) 従来、如慶が住吉法橋を名乗るのは寛文二年(一六六二)とされてきたが、畑麗氏によりこれが寛文三年の出来事であることが明らかにされた。畑麗「東照宮縁起

絵巻住吉派諸本の成立 附、住吉如慶法眼叙任考」(『古美術』七十三号、一九八五年一月)。

(41) ただし、他本でも渡廊、透垣を描く例もあるが、この三伝本ほど近接性を有した画面はない。なお、チェスター・ビーター本に塀は描かれていない。

(42) 住吉如慶に関しては、サントリー美術館編「江戸のやまと絵―住吉如慶、具慶―」展図録(一九八五年二月)、土居次義「如慶と具慶」(同前図録所収)、同「住吉如慶についての一考察」(『古美術』七十三号、一九八五年一月)、榎原悟「住吉具慶研究ノート 延宝三年『元三大師縁起絵』制作をめぐる」(同前)、畑麗「東照宮縁起絵巻住吉派諸本の成立」(前掲註40)、榎原悟「住吉派『源氏絵』解題―附諸本詞書―」(『サントリー美術館論集』三号、一九八九年十二月)、榎原悟編「土佐・住吉派 光則・光起・具慶(江戸名作画帖全集五)」(駸々堂出版、一九九三年二月)、下原美保「近世初期の土佐派と住吉派」(福岡市立美術館編「福岡の近世やまと絵」展図録、二〇〇二年一月) 他を参照のこと。

(43) 東京国立博物館蔵「土佐文書」。また、木村徳衛「土佐文書解説」(私家版、一九三五年十一月)、松尾芳樹「近世土佐派記録(五)」(『京都市立芸術大学芸術資料館年報』七号、一九九七年八月) 他。

(44) 吉田友之「土佐光信」(前掲註7)、宮島新一「土佐光信と土佐派の系譜」(前掲註7)、同「宮廷画壇史の研究」(前掲註13) 他。

(45) 以上の問題を扱った主な論考としては以下が挙げられる。安達啓子「犬追物図屏風定型の成立と展開」(『日本屏風絵集成』十二巻、講談社、一九八〇年七月)、川本桂子「九条家伝来の車争い図をめぐる―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、一九八九年十月)、高松良幸「金雲の形態的変遷に関する一考察―仁和寺蔵「車争い図」屏風を中心に―」(『フィロカリア』八号、一九九一年三月)、安田篤生「土佐派の犬追物図屏風について」(『美術史』一三五号、一九九四年二月)、相澤正彦「伝土佐光茂筆「車争い図」の筆者問題について」(『国華』一一九八号、一九九五年九月)、同「宮廷和様屏風図様の継承過程について」(『鹿島美術研究』年報二十二号別冊、二〇〇五年十一月)、同「大原御幸図の源流―宮廷和画像の継承―」(佐藤康宏編『講座日本美術史』三巻、東京大学出版会、二〇〇五年六月)。

(46) 山楽への絵手本・粉本の継承の問題に関しては、当時の画壇において劣勢にあつた光吉と親密な関係を築くことによって、故実を有する土佐家の粉本を得ようとする山楽の意図が指摘されている。川本桂子「九条家伝来の車争い図をめぐる―相澤正彦「伝土佐光茂筆「車争い図」の筆者問題について―」(同「大原御幸図の

源流」(いずれも前掲註45)。

(47) 下原美保「近世初期の土佐派と住吉派」(前掲註42)。

(48) 前に言及した、鉄心斎本を収める箱蓋裏の光起による「添状」の宛先が徳川家とゆかりのある保科家であった点も興味深い。

(49) 仲町啓子「近世初期の伊勢物語図屏風について」(『古美術』九十七号、一九九一年一月)。

挿図出典

挿図4、6、8、10 『国華』一二二二号(一九九七年八月)

挿図21 京都文化博物館編「源氏物語千年紀展」図録(二〇〇八年四月)

挿図22、23 徳川美術館編「彩られた紙 料紙装飾」展図録(二〇〇一年十月)

挿図24 『京都国立博物館所蔵 源氏物語画帖』(勉誠社、一九九七年四月)

挿図25 『和泉市久保惣記念美術館 源氏物語手鑑研究』(一九九二年三月)

挿図27、29、31、34、36、39、42、43、45、48、51、52、56 『伊勢物語絵巻絵本大成』(角川学芸出版、二〇〇七年九月)

挿図30、33、35、49 『国華』一二四五号(一九九九年七月)

挿図53 東京国立博物館編「室町時代の屏風絵」展図録(一九八九年三月)

挿図55 和泉市久保惣記念美術館編「伊勢物語 雅と恋のかたち」展図録(二〇〇七年十月)

挿図58、60 『秘蔵日本美術大観』二巻(講談社、一九九二年八月)

付記

作品調査、および写真掲載をお許しいただいたご所蔵者各位、とりわけ鉄心斎文庫伊勢物語文華館芦澤美佐子氏に心より御礼申し上げます。また、本論を成すにあたっては、相澤正彦氏、松原茂氏より特に多くのご教示をいただいた。記して深謝申し上げます。

(つちやたかひろ・企画情報部研究員)

あはらなるいた

しきに

ふせ

り 月のかたふく

まで

梅花さかりにこそを

こひていきて

たちて見ゐて

み

見れと去年に

なるへくも

あらず

うちなきて

1 西の対

ひんかしの五條わたり

にいとしのひていき

けりみそかなる所なれは

かともりもえいらてわらはへ

のふみあげたるついちの

くつれよりかよひけり

ひとしけくもあらねとたひ

かさなりければあるし

き、つけて

2 関守

からころもきつ、なれ

にしつましあれは

はる／＼きぬるたひを

しそおもふ

とよめりければみな人

かれないひのうへに

なみたおとして

ほとひにけり

3 八橋

かゝるみちはいかてかい
まするといふをみれば見し
ひとり京に其人の
御もとにとてふみかきて
つく
するかなるうつの
山辺のうつゝにも
ゆめにも人に
あはぬ也けり

4 宇津山

さ月の
つこもり
雪いと
しろう
ふれり
ときしらぬ
ふじの根
いつかとして
かのこ
またらに
雪の
ふるらん

5 富士山

かくれるて
かうちへ
この
女
いとよう
けさう
して
こと心ありて
かゝるにやあらんと
風ふけは
おきつ
しら波
たつた山
夜はにや
きみか
ひとり
こゆらん

6 河内越

まれかのたかやすに
きてみればはしめこそ
こゝろにくもつくりけれ
いまはうちとけて手つから
いひかひとりてけこのうつ
は物にもりけるをみて
こゝろうかりていかつなり
にけり

7 高安の女

宮のうちにて
よしや あるこたちのつほね
草葉の の
まへ渡りたり
けるになにの
あたにか
思けん
つみも ならむ
なき さか
人を 見ん
うけへは と
わすれ草 いふ
をのか おと
うへにそ こ
おふと
いふなる

8 よしや草葉

わりなくこひしう
かむな のみ
き おほえければ
よひて 陰陽師
わかかゝるこゝろ
やめ給へと伝神
恋せし にも
と 申けれといや
いふ まさりにのみ
はらへの おほえつ、
く 猶
して
南

9 御手洗川の禊

む月におかみ

たてまつらん

とて

小野に

まうて

たるに

ひえの山のふもと

なれば

雪いとたかし

10 小野の庵

のほりて見るに

その瀧ものよりこと

なりなかさ二十丈

ひろさ五丈はかりなる

石のおもてにしらきぬに

いはをつ、めらんやうに

なんありける

11 布引の滝

みるをたかつきに

もりてかしはを

おほひていた

し

たるかしは

に

かける

わたつうみのかさしにさすと

いはふも、君かためには

おしまさりけり

12 海松