

近世初期土佐派の「細画」

— 光吉、光則の新奇 —

村 重 寧

一、「微の美」の探求

桃山末から江戸時代の初め、いわゆる近世初期の画壇で生み出された土佐派の細密画は、小さな画面を微細な描写で埋め尽くし、その特異な手法と画風が注目されている。ことに光吉（一五三九—一六二三）、光則（一五八三—一六三八）の二代にわたる色紙の「細画」は緻密な筆技を極め、絵画表現としてまことに異色であり驚嘆に値する。

この時期、狩野派では京都で永徳が活躍し、山楽、山雪が画系を引き継ぎ、さらに江戸において探幽が幕府の御用を務めて江戸狩野の基盤を築いた。彼らは織豊、徳川政権下に、武将や將軍たちの嗜好に合った豪華、勇壮な大画面の障壁画にひたすら雄渾な筆を揮うことに心血を注ぐ。こうした当時全盛の狩野派の「大画」に対し、光吉、光則らが専らとした「細画」はまさに対極的な画業といえる。この「細画」というものの概念について詳細な考察を試みたのは武

田恒夫氏である。かつて「土佐光吉と細画」という論考⁽¹⁾の中で、諸画史、画伝書に見る「大画」「小画」「細画」などの用語例に触れ、「大画が単なる大画面を前提とするのではなく、画面問題と密接に関連づけられる」こと、「小画若しくは細画は、筆勢を抑えて穏和な描法を求めるところに、その特色を発揮される」などと指摘した上で、「画面の大小よりも、むしろ筆法の精粗、軽重、柔剛といった性格と関連づけられてくる」と論じられた。大画、細画の本質、概念を具体的に定義づける論考として示唆多い。

ここでとり上げる光吉、光則の細画は、画面の小ささはもとより、描写の緻密さにおいても、文字通り細画の名に相応しい、細密色紙絵の世界に他ならない。もともと土佐派の細密画の源氏絵はすでに室町時代から盛んに作られていたとみられ、今日、光信や光元らの伝承作品（筆者の当否はともかく、同時代の作とみられる）や、浄土寺の屏風貼り交ぜの扇画面など、十五—十六世紀前半ごろの小品が伝存しており、桃山以後の流行に繋がる動向が留意されているのがわかる。

さて大画面と小画面、それはとくに平安時代の「やまと絵」の成立、發展当時より伝統的に併用された画面形式、鑑賞形式といえる。平安当時の日記等の文献には、寝殿内で使われた屏風や障子（襖）に関する記事が頻出し、夥しい数の障屏画が作られ、使用されていたことがわかる。現在はほとんど失われ、実作例に接することは稀であるが、文献の記述によりそれらの画題を知ることができる。その多くは四季絵、月次絵、名所絵などをはじめとした景物画、山水画など比較的大観的な題材が多かったと推察される。殿内に居ながらにして、和歌に詠まれた自然の風物や景観を画面と重ね合わせながら享受し、愉しむことができるのである。

こうした詩歌（韻文）に対し、ストーリーを伴う物語や説話文学に取材した絵画は、絵巻や冊子などの形式を用いた小画面のものが多く、障屏画が主として絹地に描かれる一方、こちらは紙地を主体とするので、紙絵と呼ばれた。机上に、あるいは畳の上に置いて、手ずから巻物を開き、あるいはページを繰って場面を送りながら鑑賞する手法は、まさに時間を追って話の筋が展開する物語の絵画化に相応しい。そして障屏画が広い空間を間仕切りながら、その設らんとして室内を裝飾するという機能をも意図したのに対し、紙絵は専ら物語の進行に導かれ、あるいは辿りながら絵説き画面を享受するといふ鑑賞法を本意にしたのであった。

広い室内の裝飾と、机上でのプライベートな賞玩。この点でも目的、意図を異にした大小二つの画面形式が並行して盛行した所以で

あった。そして大画面の障屏画では、視点を引いて、実際に山野の自然を眺望する如き景観が求められ、一方、絵巻や冊子本では、物語の舞台となる室内の情景がクローズアップされて描かれる。とくに登場人物たちの顔の描写（いわゆる引目鉤鼻）には極度の近接視点が用いられ、眉や目鼻が筆の毛先を使って丹念に作られ、その精緻きわまりない筆技には驚くべきものがある。それは顕微鏡による拡大写真を参照するときわめてよく確認できる。狭い画面の中を濃彩で埋め尽くし、人物の衣装や調度の細かい裝飾文様が贅を尽くした主人公たちの華麗な生活ぶりを彷彿させ、また彼らの顔貌を象る微妙な筆線の働きがその感情や心理状態までを想像させる。

鑑賞者は目を凝らしてじっくりと画面に視線を落とし、繊細、微妙な描写の中に籠められた対象の真の姿を掘り起こし、読み取ることに意を傾ける。これこそ物語絵鑑賞の得難い悦びであったろう。こうした小画面に鮮麗な色彩と微妙な筆技を凝縮させた細密画は、『源氏物語』のような室内場面中心の心理劇の絵画化には恰好の形式といえる。

ところで室町後期に活躍し、土佐派の基礎を確立した光信（？）一五二二頃）は、宮廷絵所の絵師にして足利幕府の御用をも兼ねて幅広い画業を手がけたが、絵巻としては縦幅三十数センチの標準的な画面に縁起絵巻を制作する一方、その約半分ほどの小型サイズの「小絵」と称するお伽草子絵巻をも描き遺している。小絵は画面が狭い分、描写が細密になるかという点、むしろ粗略な傾向が強く、そ

の素朴さがかえって持ち味のひとつもなっている。つまり先の「細画」が描写の細緻、微細さに意味をもたせた語であるのに対し、これは小型の画面という形式を表意した語といえる。平安時代の作絵の微細を尽くした画技は、もちろん質的な問題は別として、緻密さという点では小絵ではなくむしろ細画の成立によって再現を見る。

彼らの画業は、主として新興の町、堺を拠点に富裕な町衆らを対象に、色紙などの小品を通して量産され、その主たる題材は「源氏物語」などの古典文学の世界であったと思われる。それでは同じ物語文学の世界を題材とし、同じく緻密な手法で描きながら、作絵と細画、どこが両者の絵画としての性格を分かつか。その違いを考へることは互いの特質、とりわけ細画のそれを理解するのに有用である。

そこです、作絵というものの概念を要点だけでも確認しておく必要がある。これはやまと絵特有の技法であって、まず墨の線の下図をこしらえ、その上に顔料を塗って彩色し、最後に精緻な細い墨線で輪郭を描き起し、顔の目鼻などを入れて仕上げるのが常套の手法であった。彩色は鮮麗な絵具を厚く塗り重ね、画面全体は美しい濃厚な色彩で隙間なく充填される。作絵が最も成熟し、高度の発展を遂げた平安後期の作例「源氏物語絵巻」の画面を観察すればよく理解できる。例えば「柏木」第二段、病床の柏木を親友の夕霧が見舞う場面。縦二・九、横四八・一センチの横長の画面の中央に二人の主人公を置き、右には景物画の屏風や障子、左には几帳の陰

に華やかに着飾った女房たちの集う姿が見え、寸分の隙間もなく濃彩で埋め尽くされる。御簾や畳の鮮やかな緑に、色とりどりの男女の衣装や几帳の色彩が相俟って、濃密な色彩構成を生み出している。

こうしてみると、この絵巻の見所は美しい色調に生命があり、色彩主導の絵画といえるかも知れない。だが視点を近づけて細部を凝視すると、人物の顔貌などには実に緻密な描写が目に入る。柏木や女房たちの眉は濃く太く、両端は墨の濃度を落として徐々に暈しているように見えるが、拡大図版で見ると、実際は一本々々毛描きの線の間隔を按配して暈しと同様の効果を作り出しているのがわかる。因みにこの絵巻の男の顔（被り物の下から顎の下まで）は縦およそ一五・一八ミリ程度と小さいが、眉の太さも巾一ミリ余ときわめて細く、その両端に細線を引き連ねるといふ芸の細かさがよく分かる。また顔の輪郭や目鼻を象る線も単純な一本線ではなく、細い短い筆線を部分的に重ねながら形を整え形成している。

こうした入念な筆線の技は、王朝時代に磨き上げられた作絵のすぐれた感覚と技術の所産といえる。まさに微細、精緻な表現の中に特有の美を見出し、追求する王朝貴族たちの執念が強くうかがえるのである。このような伝統が中世を通してどのように受け継がれ、展開したかをここで辿る余裕はないが、物語絵に籠められた精妙な筆技を駆使する精神は、形と質を変えながらも温存され、近世にまで及んでいったものと考えられる。

さて、これまで土佐派の細密画については早くから注目が寄せら

れ、多くの論文が提出されてきた。本稿を成すにあたってもそれらの論考に教示される所少なくないが、ここではそうした先行研究を踏まえながらも、その微細表現の実態をもう少し詳しく、具体的に観察し、細画の本質を考察していきたい。

二、光吉の源氏絵様式

土佐光吉は室町時代のやまと絵界を代表する光信、その子光茂のあとをうけ、桃山画壇に活躍した。光茂の子とも弟子ともいわれるが、最近では門人説が有力のようだ。光茂の長男で戦乱に不慮の死を遂げた光元の子らを育てつつ、終生堺の地に在って自ら源氏絵の制作に意を注ぐなど、土佐派の命脈を守った功績は大きい。

彼の得意とするところは、『源氏物語』五十四帖から各場面を選んで色紙に細密な筆で描く画技にあったと思われるが、その一方で大画面の障屏画も手掛けたことは、彼の画風の特徴を示すいくつかの屏風の存在からうかがえる。これに関して相澤正彦氏は「光吉の真骨頂を細画作品に求めることの偏重」を挙げ、「画壇の趨勢からすれば、彼の大画面作品の検討も不可欠の作業」と説いて、いくつかの作品検討を試みている。⁴⁾

確かに桃山以前のやまと絵系の屏風、襖絵の作者は自らの落款、印章を画の中に入れないのが通例であって、光吉も例外ではなかったろう。とすれば光吉画風の屏風の中には彼の真筆が含まれている可

能性を十分考慮する必要性がある。中でもメトロポリタン美術館所蔵の「関屋・御幸・浮舟図屏風」は注目される。本図に関しては、早くに山根有三氏によって、光吉との関連作品として紹介されている。⁵⁾現在四曲一双屏風であるが、引き手の跡からもととは八枚の襖絵であったことがわかる。片隻の左下に、元禄五年（一六九二）に土佐光成が紙中極めを書し、同図が光吉筆で、一部光起が補筆したことを述べている。確かに人物の顔の表現などは光吉の色紙画のそれと共通し、光吉作品として認める向きが多く、彼の大画の基準的作例とみられる。

この屏風に描かれる関屋、御幸、浮舟の図を、彼の源氏絵色紙のそれらと比べると、いずれも同じ帖の別の場面に取材し、図様を異にする。屏風の図は、三場とも野外に舞台を設け、金雲の合間から大勢の人物の活動する様が大観でき、大画面に相応しい構図としてある。障屏と色紙——画面の横に延びる開放性の強い襖や屏風と、狭い四角形に限定された色紙——の違いによって、場面の選択、視点の取り方が異なるのはむしろ当然のことで、光吉も両者を巧みに作り分けている。また屏風に登場する男女はみな引目鉤鼻ではなく、目は上下の脛を描き分けて上を濃く引き、中に瞳を入れる見開きの目とし、鼻も「く」の字ではなく鼻先を丸くカーヴさせ、さらに小鼻も表わす。唇も上下に描き分けるなど、はるかに現実的な顔に作られる。彼の源氏絵色紙の穏やかな姿態、顔貌表現とは異なり、大画面の源氏絵は作絵の拡大、再現ではなく、静的な姿より動きと表

情が好ましいとの配慮がなされている。

言い換えれば、源氏絵が成立、発展した平安当初は、物語絵の主たる画面形式は絵巻、冊子等の小品であつて、その狭い画面に登場する男女の姿態、表情は、激しい動作や感情の起伏を抑えた静的な人物表現こそ好ましい。光吉が色紙の小画面に障屏画とは違った引目鉤鼻の伝統的パターンをもつて描き分けたのはむしろ当然のことといえる。いずれにせよ彼が大小画面に作品を遺し伝えていることは、当代の「源氏絵描き」の第一人者としての存在を強く印象づけている。

さて光吉の手になる源氏物語画帖として、京都国立博物館（京博本）四帖と和泉市久保惣記念美術館（久保惣本）八〇面セットの二作があげられる。（この他にもこれら二作とは画面サイズの異なる何枚かの色紙も伝存し、別の源氏絵画帖がいくつも作られたことがうかがえる。）京博本は四帖で絵五十四図を数え、そのうち冒頭からの三十六図の紙背には光吉の用いた「土佐久翌」の墨文重郭円印が捺され、画者がわかる。残りのうち十二図は無記名のもので、六図には「長次郎」という別の画家名が墨書されたもので、三種に分けられる。いま問題とすべきは「久翌」印（光吉筆）の三十六図である。本画帖のこうした複雑な制作状況から、「依頼を受けて制作中の光吉が老齢のため途中で側近の画人に指示して作画を続け、さらに間もなく彼が他界したので、最後の六図を長次郎が完成させた」とする秋山光和氏の解釈が妥当であろう。すなわちこれら京博本の初めの三十

六図は光吉他界（慶長十八年11月16日、五月五日）直前の最晩年作と考えられる。

一方、久保惣本は全八十図で、各紙背には先の京博画帖と同じ「土佐久翌」の墨文重郭円印がある。画風からみても（仮に弟子の補助的参与があつたにせよ）光吉の作として問題なからう。詞書筆者の官職からすると、制作時期は光吉他界の前年、慶長十七年（一六一二）頃に絞られ、やはり光吉最晩年の作とみてよい。京博本三十六図が先の推定（秋山説）どおり光吉のほぼ絶筆であるなら、久保惣本は相前後する（わずかに先立つ）制作とみられる。なお植崎宗重氏は、当時新出の久保惣本をとり上げ、京博本の強く粗い画風に比べ、同本は畢生の力作として京博本より後の制作、とされている。

これら二本の画面寸法を比べると、久保惣本がおよそ（図によって微差あり）各縦二〇・〇、横二六・三センチ（縦：横 一：一・三）、京博本はおよそ各縦二五・七、横二一・五センチ（一：一・四）で、前者が横長なのに対し、後者はやや縦長の色紙を用いている。（最終頁の付表参照）これによって両作の図様構成にもかなりの違いが生まれている。久保惣本は横長の画面を利用して建物、人物、景物などを自然に配し、横への広がり、ゆとりある空間を生み出す。対して京博本は縦長というやや不自然な画面に諸モチーフを積み重ねるような構図とし、しかも視点を近づけて人事をクローズアップし、やや大きめの図様で空間を塞いで多少窮屈な感はあるが、その分、密度の濃い画面を作り上げる。また同じ場面の類似する図様同

士を比べると、京博本は脇役の人物の数を減らし、背景部分の描写を縮小するなどして、そのバランスを心がけているのがわかる。

例えば「桐壺」では、両本とも若宮の将来を相人に占わせる場面を描き、殆ど類似した図様で構成されるが、久保惣本は殿内と庭の人物を対角線上に配置し、ゆとりを見せるのに対し、京博本は内外の人物を縦に置き、数も一人減らして大き目に描く。「滯標」でも鳥居を背に進行する十六人の一行を十二人に減して大柄に描き、画面を充足させる。そして遠近表現を抑え、むしろ平面的な図様で画面

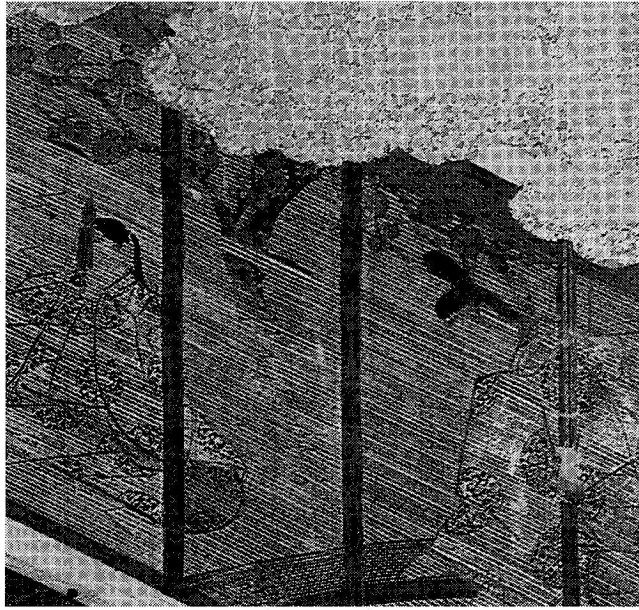


図1 土佐光吉「源氏物語手鑑」(若菜三)和泉市久保惣記念美術館
(原寸)

を構成することで意匠性を高めている。全体的にみて、久保惣本は視点を引いて横への広がりや豊かな景物表現をもって趣致を高め、京博本は対象を近く捉えて濃密な画面とし、より高い装飾効果を志向する。

京博、久保惣両本とも描写の緻密さにおいては大きな差はなく、甲乙つけがたい。こうした筆技の精緻さを示す例として、室内の簾の筋目(竹を細く割って連ねた籤⁸||ひご)を表わす細線が一つの手がかりとなる。(図1)両作に描かれる簾の目の密に引き連ねた無数の細い直線は、一見、金と緑の線を交互に引いたように見えるが、実際は緑青を地塗りした上に金泥で細い線を入れたものである。各線は乱れもなく正確で、恐らく定規の溝を使ったいわゆる「溝引き」の技法を使用したものと思われるが、無論それらは図により、部分によって間隔に微妙なばらつきがあることは承知しなければならぬ。光吉の二作の色紙では、一センチの中におよそ二十本前後の線が数えられ、すなわち一ミリ巾に約二本という間隔が保たれる。これらは一例に過ぎないが、他にも衣裳や調度品の文様、庭の草花、前栽の露などに及んで微細な筆技で小さな紙面が満たされる。そしてこうした緻密な作業が多くの色紙の画面に繰り返され、数々の画面を制作していったのである。

さらに細密描写の例をあげると、久保惣本の「花の宴」では、画面の一角に置かれた屋内の有様が望まれる。細い線を網目状に引いた敷物を敷き、その上に小紋をあしらった衣裳を着る二人の女性が

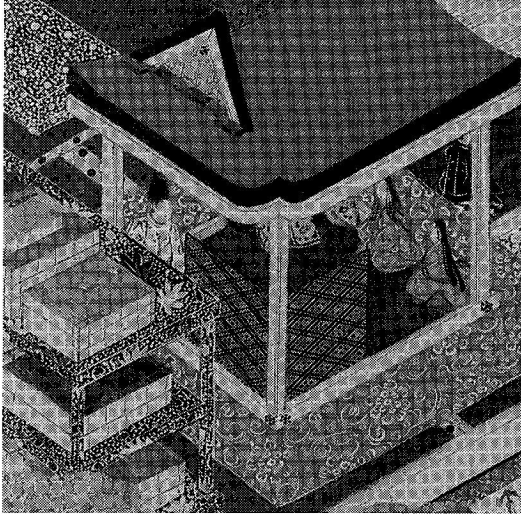


図3 同右 部分

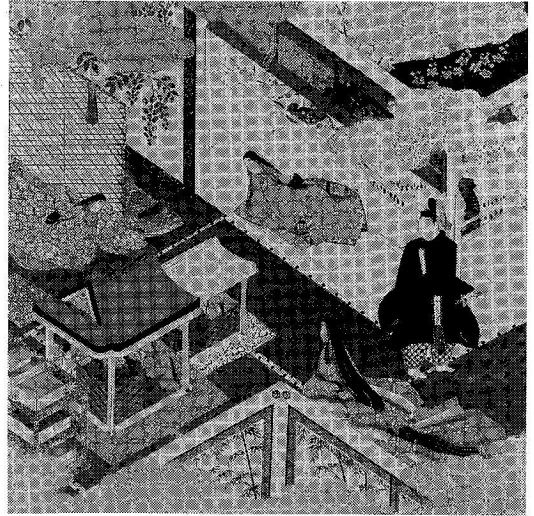


図2 土佐光吉「源氏物語画帖」(紅葉賀) 京都国立博物館

坐り、その情景が簾越しに覗かれる。敷物、衣裳、簾と緻密な筆が二重三重に重ねられているのである。ところでこれらの簾の線描には、先述のとおり、緑青の地に金泥の線が使われ、また衣裳の細かい文様には白地に極細の墨の線が用いられるケースが多い。これは金泥も墨も他の顔料(岩絵具)に比べ、きわめて細かい微粒子の色料であるため、抵抗のない滑らかな筆がスムーズに運ばれ、このような微細な作画に適用されたと思われる。

「紅葉賀」でも両本ともに微細な描写が冴える。元日の朝、朝拝の途次に源氏が立ち寄る紫の上の部屋。雑遊びに夢中の幼い紫の上の前には善美を尽くした人形の家が置かれる。(図2・3) 京博本の玩具の家は久保惣本に比べてかなり大振りで、ここでも狭い色紙の画面空間のかんりの部分を占拠する。因みに京博本の雛の家の全高(屋根の上端から家の底辺に垂直に下ろした線の長さ)は画面縦寸法の約三・五分の一、久保惣本は四分の一とさらに小さい。室内に遊ぶ女性たちの衣裳文様や、冊子などを載せる厨子に施された金蒔絵の小紋の緻密さには目を見張るものがある。玩具の家の敷物も細密、美麗であるが、さらにそのドールハウスの中の人形たちの衣裳に賦された文様にまで微細な筆を尽くす神経とテクニクには、驚嘆の念を禁じえない。

このような極彩色を用いて、端正な筆を駆使した源氏絵の密画は、平安時代の絵巻とは別の形で再現された新しい「作絵」とみることができよう。それは平安絵巻の巧緻きわまりない筆線による顔貌描

写、微妙なニュアンスをたたえた優麗な色彩表現、などとは別種の精緻さを訴える。平安時代の作絵が消え入るような描線、溶け込むような色調で観者の眼を画中に引きこむのに対し、光吉画のそれは、云ってみれば個々の線や点や色が主張し合い、絡み合つて、明確で無機的な造形美を訴えるのである。それは王朝の物語絵の優美というペールの裏に内在していた華美なる裝飾的側面を、もっと積極的に抽出、具象化したものといえるのではあるまいか。

三、光則の極彩と白描

光吉の後を継いで土佐家を守つた光則は、光吉の子、または弟子と伝えられる。光吉とともに堺で活躍するが、晩年の寛永十一年（一六三四）には子息の光起を伴つて京都に移住、残る数年を土佐家とも縁深いこの伝統の地で過ごし、同派の再興を志したが、果たせぬまま世を去つた。彼の画業はやはり堺の町を活躍の場に、源氏絵を中心とした色紙絵制作であつたようで、伝承作品を含めて著彩、白描の絵がかなり伝わっている。その特徴とするところは、光吉が確立した細密技法をさらに深く追求し、細画の美を極めた点にある。小さな画面を美麗な極彩色で埋め尽くす彩色画の一方、墨一色の単色画を得意とし、白描源氏絵はこの時代土佐派のお家芸ともいえるようになった。

光則の色紙絵の特色としては、まず画面が極端に小さいことがあ

げられる。光吉の色紙は小品とはいえ、先に付表で見たように二作とも縦、横が二〇センチ余りで、それらの面積は五〇〇平方センチを超える。しかし光則色紙の諸作では縦、横ともに十数センチの小さい、ほぼ正方形をなし、面積も二〇〇平方センチ前後と、光吉色紙の半分以下の手のひらサイズで、極端に小型化される。（付表参照）およそ正方形の画面というものは横への広がり、上への発展性を拒み、絵図としてはやや窮屈な制約感を覚えるが、光則画はその正方形を選び、狭い紙面に可能な限りの微細な描写を圧縮して封じ込めたような、ある種特有の充足感を生み出しているのである。

さて彼の濃彩画の源氏絵色紙としては、徳川黎明会（徳川本）の画帖が挙げられる。詞、絵各六十枚のセットで、各図の裏面には光則が使用した「土佐光則」の墨文重郭印が捺される。各画面の寸法は縦一五・五、横一四・一で、約一割ほど縦長である。絵を通観して言えることは、光吉色紙絵に比べていっそう描写が細密化し、密度を高めたことである。先にみた光吉色紙のうち画面構成が近似する久保惣本「紅葉賀」と光則の同図を比較すると、画面が極端に縮小されたにも拘らず、視点をさらに引いて庭の情景を広くとり入れ、その分縮小された狭い屋内に集う人物も、久保惣本の四人からさらに六人に増やし、ますます複雑化する。画面を小型化し、図様を濃密にし、描写を縮小して、敢えて微細、精緻な筆技に挑戦するのである。

人形の家の高さは画面縦の七・四分の一で、実寸二・一センチに

しか過ぎない。その中に玩具の人形三体を配し、それぞれに着物を着せ文様を添える。横の厨子の蒔絵に付された金泥の点々は光吉画のそれよりさらに微粒で、まさにミクロの技術の所産といえる。庭の梅の木の幹に付着する苔の周囲に点綴する白緑の粒は、長さ五ミリ中に一〇個（一ミリに二個）を数え、さらに簾の横筋は一ミリ巾の中に三本の線が引かれ、光吉色紙絵（約二本）の一・五倍の細かさとなる。

さて光則は極彩色の源氏絵制作の一方、白描絵の作品も多くのこしている。その中でもフリーア美術館（図4）、バーク・コレクション（図5）、東京国立博物館（屏風貼り交ぜ）などの色紙は、彼が直接、密接に関与した作品とみる。それらは濃墨の面と、淡墨のごく細い線を主調とした単色画で、それに各図の雲霞表現に金彩（金泥）、またときに朱を加味したケースもあるが、光則が得意とした、いわゆる白描の源氏絵の典型的作風を示す。

それらにみる特色を挙げると、極端に縮まった小画面に、色彩を排除した単調な絵図の中に微細、精緻な筆技を集中させ、画面を凝視することによってその極小の図様の中に潜む対象の思いがけぬ存在、意外な姿に発見の悦びを期待するのである。ところでここでの単色画とは、単に墨一色のみの絵という意味に限定しない。あくまで墨を主調としながら霞などに金泥を付加し、明暗二色の構成により、黒一色の単調な画面に抑揚を作り出している。すでに述べたように墨も金泥も粒子の微細な、水などの液体に溶けやすい色料で

ある。墨の濃い面と淡い線で形成される単一、明確な墨画に金泥を加味し、その微粒同士を融け合いによる働きがモノトーンな色調の中にかすかなニュアンスを補い、単調に陥るのを救っているのがわかる。これらの白描画では、着色の色紙絵のように雲や霞の表現に金の切箔、砂子を用いず、主に金泥を掃いて墨との調和をはかる。その他にもよく注視すると、男女の唇には微細な朱の点が打たれ、またかすかに覗く衣の裏には、やはり朱が賦彩され、色彩的なアクセントを加えている。

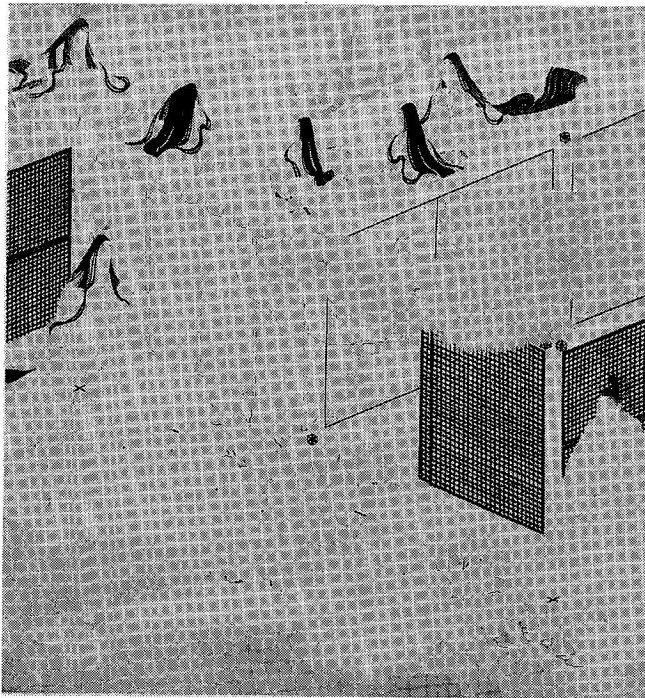


図4 土佐光則「白描源氏物語絵画帖」(蜻蛉) フリーア美術館

な墨汁と金泥に限定して単一な筆技に専念できるため、微細表現に神経を集中させることが容易で、驚くべき緻密な筆技が現出されるのである。相見香雨氏はかつて光則の細画を評して「織巧そのものとも称すべき精密微妙なるもので、真に驚くべき技術」「土佐の家法を圧縮して小さくしたようなもので、その繊細髪の毛の如き線を以て鈎勒をとり、その間に厚い岩絵具などを施して線を乱さねば形もくづさぬ」と賞している⁹。著色画の徳川本で果たした簾の目の一ミリ中に三本の線は、白描絵ではさらに密度を増して四本という間隔を可能とし、これは光吉彩色画の二倍の緻密さを実現させたわけである。一見して、グレーに見える色面を拡大鏡で熟視すれば、そこに無数の線の集積が確認され、あるいは衣の淡墨の模様が実は細い微妙な線の引き連ねであるのに気づく如き例は少なくない。また男女の顔をよく観察すると、唇を針で突いたほどの小さな点で表すが、ルーペで拡大すると墨ではなく朱の点であることが辛うじて判明できる。まさに相見氏のいう「繊細髪の毛の如き」技である。

墨主体の白描画は、同じ細画でも極彩色の細密画面のそれとは異なり、一元的な墨の濃淡で微妙な趣を表出する。例えばフリア美術館本「桐壺」の庭の秋草のしなやかな曲線の姿は、直線主体で白黒を強調した屋台の図様とは対照的に柔らかく風情を感じさせる。同本「蜻蛉」の庭前の石楠花も屋内の女房たちの黒髪（つやのある焦墨）に対比した、消え入るような淡い葉の薄墨が風趣を添える。白描画特有の精緻な表現という意味では、例えばパーク・コレクション

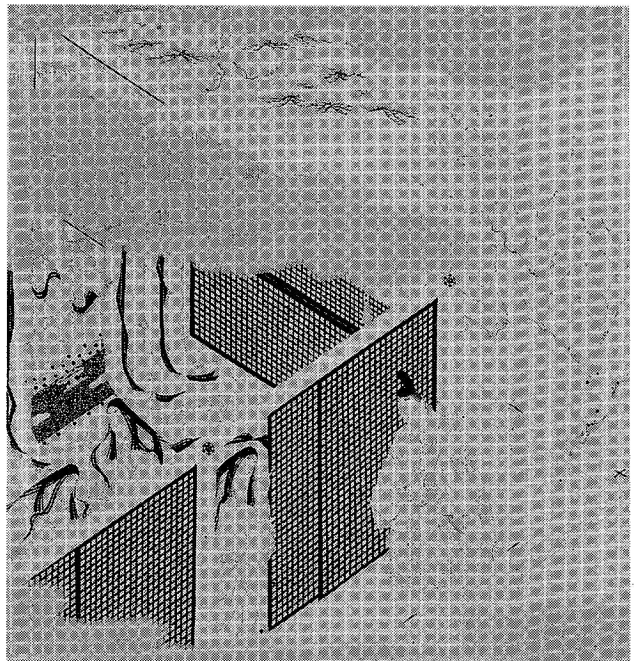


図5 土佐光則「白描源氏物語絵画帖」(若菜下) パーク・コレクション

ン本「空蟬」も源氏と小君の着衣の複雑な文様、松図を描く杉戸の板地の木目など、思わず画中に目を引き込まれ、熟視させられる。

わが国の白描画の歴史は上代に遡るが、鎌倉時代になると、やまと絵の作絵を単色化したような、白描物語絵が盛行し、墨の筆墨がいかにも細密画に適したものをか物語る。「白描絵入浮舟冊子」や「隆房脚艶詞絵巻」、「枕草子絵巻」などがそれで、女性の髪などの濃墨の面と、輪郭を象る淡墨の細い線を組み合わせ構成した、清楚にして艶めかしい画面が彩色画にはない魅力を訴える。「絵入浮舟冊子」の遠樹や岩の皴に施される、淡墨を掃いたように見える灰色の帯は、

実はごく細い毛描きの線を引き連ねたもので、白描ならではのきめ細かさを現出している。また「隆房卿艶詞絵巻」も顔の目鼻に繊細な筆線を慎重に運び、また微粒子の墨の特性を活かして御簾の筋目も一ミリ内に二本を入れ、光則白描画の四本とはいかないまでも光吉の彩画ばりの細かさを披露している。

こうしたやまと絵白描画の微細、精緻な描写は南北朝以後、次第に消えていくが、その伝統はやがて室町土佐派の彩画によつて復活され、江戸時代に入り光則白描画による驚異的な完成を見るのである。水墨画のような墨の濃淡が渾然と混ざり合う単色表現ではなく、明確な濃・淡の筆墨が合体し競合する独得の白黒構成は、あたかも白描絵巻の画面を小さく圧縮したような緻密さを感じさせる。

四、作善と独善

光吉の開発した細画の世界は、大画全盛の桃山画壇にあつて、やまと絵伝統の担い手を自認する土佐派が辿つた、必然的な途であつたかも知れない。それは平安時代の作絵の近似的な形での復活を意図したものと考えることができる。しかし光吉、光則の捧げた細密画への営為は、王朝時代の作絵の精神を必ずしも忠実に、本質的に継承、復興したものでないことはいまでもない。源氏物語絵巻に象徴される繊細、優美、典雅なる造形美は、近世土佐派の細密、華美という技法に投影されているものとは、異質のものといふべき

であり、むしろ彼らの絵画がもつ細画独自の新鮮な魅力を積極的に認識すべきであろう。それは源氏物語絵巻の微妙な細い墨線に潜む豊かなニュアンスを感じとる感覚とは別の視線で、表面に表示された明快な色の線と点と面の鮮やかな組織を識別する悦びである。その意味で、最後に光則の異色の作品である、「雑画帖」（人物禽蟲画帖）の画面を目を凝らして観察したい。

光則は緻密な白描の手法を駆使して、近世源氏絵の流れに新風を吹き込んだ。その一方で、濃彩の源氏絵色紙帖（徳川本）も制作するなど、器用な画技の持ち主であつたと思われる。そして源氏絵の他にも極彩色の「人物禽蟲画帖」（図6・7）を描きのこしている。これは紀州徳川家の伝来で、大名調度として珍重されてきたと思われるが、現在は東京国立博物館に「雑画帖」の名称で保管される。（種々の画題の絵が混っている画帖の意味であろうが、いささか気の毒な名称ではある。）三十三図の内容は、古式ゆかしい舞楽を扱つたもの十三、四季折々の風俗八、花鳥草虫十二の図が収められる。

舞楽図では各舞人の装束の文様を、芥子粒ほどの気の遠くなるような点描を用いて丹念に描き分け、山野の草花、鳥虫も肉眼では細部まで把握するのは困難である。これ以前の絵で、草虫などの微細な描写の描き込みで注目されるのは「伊勢物語絵巻」である。鎌倉後期、十三世紀の作品で、絵七図がのこる。大半の画面は余白に金銀の細かい霰箔が撒かれ、図様部分には詳細な筆で景物や人物が描きこまれる。目を凝らすと各画面の諸所には昆虫や土筆、羊歯など



図6 土佐光則「雑画帖（人物禽蟲画帖）」東京国立博物館

の微細な草虫、また反対に遠景の富士の山裾には小さな飛鳥や鹿の姿が検出でき、まるで望遠鏡で観察するように、それらを見つげるのも好奇心をそそる。こうした草虫などの微細な描き込みは、同時代の「男衾三郎絵巻」や「伊勢新名所絵巻」などにも認めることができ、鎌倉写実主義の一傾向をうかがうことができよう。しかし光則「雑画帖」の草虫に対する精細な観察、描写の追究は途方もなく、常軌を逸している。

しかも特筆すべきは、これらの顕微鏡的微細表現を顔料で厚塗り

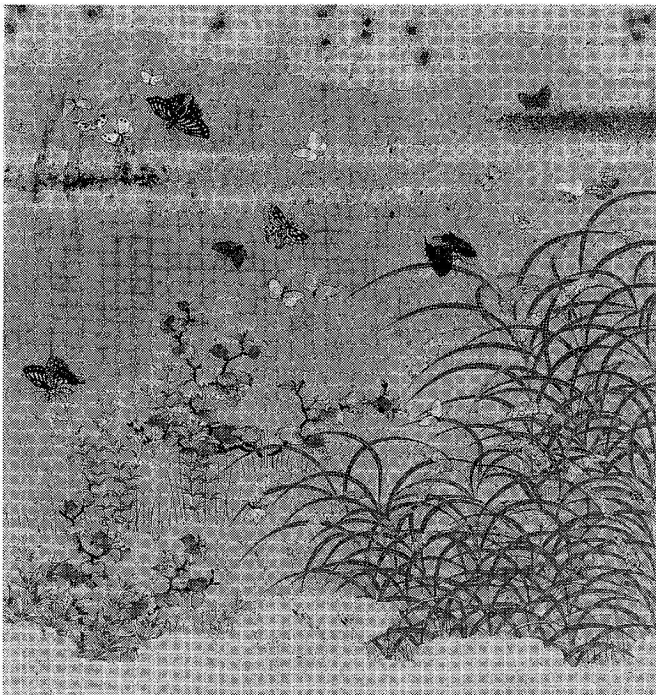


図7 同上

した極彩色で果そうとする発想、意図である。さらに各色紙の寸法は、ほぼ正方形に近く縦一三・五、横一三・三センチと、光則画の遺品の中でも最も小さいサイズを用いてである。そのような小型色紙の画面をわざわざ用意し、しかも墨ではなく粒子の粗い極彩色の顔料を用いてあえて困難な筆技に挑み、超微細な世界に自ら没入するのである。このような極彩色の細画を達成するには、恵まれた視力と緻密な筆の技量、それに耐え得る根気と集中力を必要とする。

かつて橋崎宗重氏は、土佐光吉筆の最晩年作久保惣本「源氏物語

図色紙」について解説された折に、「古稀を過ぎた老爺がよくもかくの如き画を画いたと、光吉の眼に驚かざるを得ない」と嘆じている。¹⁰⁾ 同じ濃彩画でも光則の筆となれば、さらに細かく驚嘆の念を禁じえない。この「雑画帖」の作画に関しては小林忠氏¹¹⁾をはじめ、「当時渡来した眼鏡（近眼鏡）を用いたのではないか」とする興味深い指摘が提示されている。確かにこれほどの妙技は、新しい文明の利器を手に入れて初めて叶えられる成果といえよう。そしてそのような進取の気性を光則自身が備えていたこと、あるいは細画の魅力を追究し求め続けた当時の大名、公家、豪商など享受者たちの探究心の賜物とも考えられる。

眼鏡はわが国には十六世紀の中ごろにフランシスコ・ザビエルによつて初めて将来されたという。十七世紀初頭にはその需要は高まり、ヨーロッパや中国から輸入される一方、元和（一六一五―二四）の頃には日本でも作られるようになった。光則の活躍時期はまさにわが国における眼鏡の需要、発展当初の歴史と軌を一にする。彼の細画における微のあくなき追求は、そのような背景なくしては考えられまい。

そしてさらに憶測すれば、(虫)眼鏡は単に作画のみならず、鑑賞の側にも活用されたものと考えられよう。裸眼では気づかぬ細部の図様が、拡大することによつて新たな部分を露わにし、別の側面が確認される。(単にグレーに見える色面が、実は墨の点の集積であったり、ただの黒点が脚を伴った虫であったり、というケースも少な

くない。)鑑賞者は思わぬ発見に驚き、興じる。これこそ細画鑑賞特有の大きな魅力の一つではないだろうか。画者と享受者が眼鏡という新しい手段を介して、細画の画面に籠められた真の姿を確認し合い、悦びを交歓する。これこそ他の絵画には得られない醍醐味、極意の世界というべきであろう。

細密画は、例えば写経の料紙装飾に見るように、丹精な筆技、金銀の細箔片で狭い紙面を形成し、どちらかといえば工芸的なメチエとしての性格が強い。個性豊かな筆線を縦横に走らせる独創性の強い造形はむしろ避け、独自の主張を控える姿勢は例えば「平家納経」などに見る莊嚴の世界に近い感覚を覚える。肉筆でありながら、筆勢、ニュアンスを抑え、色の濃淡、抑揚を避けて、淡々と職人芸にとり組み、自らを沈潜させる緻密な作業。その抑制された、無心の作画行為は、あるときは自己を捨てて何かに捧げる謙虚さ、敬虔さを生み、忘我の境地さえつくり出す。これはまさに喜捨の精神にも通じ、作善的行為に近いものを感じさせる。

泉武夫氏は王朝絵画に関する論考¹²⁾の中で、「善美」と「美麗」の語について触れ、それらが平安当時の使用例からみて、「最初から仏像仏画の評語というわけではなく、衣服や歌合せの色紙、風流の作り物などといった、はば広い対象、事象に用いられる言葉だった」が、「平安後期に頻出するへ善を尽くす」は、本来の「善」の意味より、仏教的な作善、善根の意にスライドして捉えられたのではないかとされている。また「美を尽くせり、未だ善を尽くさず」の用

例を挙げ、「美」より「善」は達成がむずかしく、一般に「美」の本質的価値が「善」であるとされていた」と説いている。とすると「作善」も本来仏教的な言葉に限定せず、広く造形的行為にも適用することができないだろうか。

光吉画を顧みるとき、新しい細画を開拓した初発性を感じ、さらに深く追求する時点で、彼は視力を減じその画業への執念を残しつつ、崩じたのであろう。その遺業を継いだ光則は、微の追求をさらに深化させ、眼鏡という新兵器を駆使してその明晰な画像の新鮮さに魅せられたのである。極彩色の個々の点描、線描をモザイクのように埋め込み、小さな紙面を充填するその色紙絵は、技の頂点と同時に、肉筆画として一つの極限を感じさせるものともいえる。しかし白描にせよ極彩色にせよ、光則が極めた超微細のミニアチュール絵画はすでに究極の域に達しており、これ以上進むと絵画の道を外し、遊びの世界、だまし絵などの領域へと、際物的な分野に入り込みかねない。言い換えれば、そうした技に偏重した画業には、ともすると作者自身の自己満足、「独善」に陥る恐れもある。無論、後の時代に行なわれた米粒に絵や文字を書くような大衆を相手とした一種のパフォーマンス、大道芸的画業とは次元を異にしたものである。ことはいうまでもないが。

土佐派の細画がはたして作善か独善か、その判定はきわめて難しく、また興味深い問題でもある。少なくとも光則の絵が、絵画としてぎりぎりの際に踏み止まり、これ以上の進展が望めない状態、レ

ヴェルにまで達していることは確かであろう。それは一つに、細画の最も重要な特質である「微細さ」の表現が技術的にもすでに境界に達していたこと。当時としては可能な限りの技術、手段を駆使した成果をさらにこれ以上、求められぬからでもある。光則の子、光起の細画が、細密化を一途に目指し極めた光吉、光則らの緊張感から解放され、かなり大らかで、緩い作風に転回していることがそれを物語っている。

もう一つには、小さな画面の中に詰め込まれた微細な図様を熟視し、そこに潜む詳細な表現の美しい姿——微の美——を掘り起こす、という悠長な鑑賞法がいつまでも支持され、永続するとは思えない。描き手も鑑賞者も、珍しさ（新奇性）の目的で、時代を超えてまで営々とその伝統を保持することに躊躇せざるを得なかったのではない。いずれにせよ土佐派の細画は、あくまでもプライベートルな、近視眼的な独特の絵画といえるかもしれない。しかし彼らのすぐれた職人芸が絵画的にも高く評価され、迎えられた、近世初期という好奇に満ちた時代性が改めて注目、評価されるのである。

注

- (1) 武田恒夫「土佐光吉と細画——京都国立博物館源氏物語図帖をめぐる——」(『国華』九九六号)。
- (2) 秋山光和「平安時代世俗画の研究」図版(吉川弘文館)ほか。
- (3) 注2の書、第二篇第五章「源氏物語絵巻の構成と技法」に詳しい。
- (4) 「大画作品にみる土佐光吉」(『鹿島美術財団年報』第八号)。

(5) 山根有三「土佐光吉とその関屋・御幸・浮舟図屏風」上、下(『国華』七四九・七五〇号)。

(6) 秋山光和「源氏絵」(至文堂「日本の美術」一一九)。

(7) 榑崎宗重「新出土佐光吉筆源氏物語絵帖について」(『国華』七三六号)。

(8) 計測は、筋目の横線(絵では斜線)に直角に交わる直線の一定巾の中の本数を数える。

(9) 相見香雨「閑却せられたる土佐光則―日本のミニアチュリストとして、又白描画家として、又所謂初期風俗画の筆者として」(『日本美術協会報告』第五輯)

(10) 榑崎宗重 註7の論文。

(11) 小林忠「土佐光則手鑑」(フジアート出版) 論文。

(12) 泉武夫「王朝仏画への視線―儀礼と絵画」(『王朝の仏画と儀礼』展図録) 京都国立博物館。

なお、右に掲げた論文のほか、左記の図書(図版、論文等)を参考とした。

『京都国立博物館所蔵源氏物語画帖 土佐光吉画、後陽成天皇他書』

狩野博幸他(勉誠社)。

『和泉市久保惣記念美術館 源氏物語手鑑研究』河田昌之(和泉市久保惣記念美術館)。

『江戸名作画帖全集V 土佐・住吉派 光則・光起・具慶』榑原悟他(駿々堂)。

付表 各色紙画面寸法

		縦×横(cm)	面積(平方cm)
光吉	京博本源氏絵(著色)	25.7×22.5	578
〃	久保惣源氏絵(著色)	20.0×26.3	526
光則	徳川本源氏絵(著色)	15.5×14.1	218
〃	フリア源氏絵(白描)	13.7×15.1	205
〃	東博本源氏絵(白描)	13.5×14.1	190
〃	東博本雑画帖(著色)	13.5×13.2	178