

## アーサー・モリソン著『日本の画家たち』(三)

石川千佳子訳

### 土佐派

―春日、藤原、宅磨、住吉、及び後期巨勢の各派を含む―

平和で豪華な藤原時代(だいたい西暦では一〇、一一、一二世紀にわたる)に、絵画における国風の様式が登場し、その後二世紀に及んだ鎌倉時代にも隆盛を誇った。これらの二つの時代に与えられた名称は、古代日本の歴史を常に特徴づけてきた、貴族たちの継承をめぐっての強大な権力の奪い合いと関係している。天皇の人格は神聖視され、皇統の継承について争う余地はなかったが、長い間―ほとんど日本に文明が生まれて以来―天皇は、次々に登場する有力な一族の操り人形にされてきた。そうした一族は天皇の後見人になるために争い、その役を引き受け、絶大な支配力をもって国を治めた。宮廷貴族もしくは「公家」の藤原一族は、その名を冠した時代の大部分の時期に権力をふるっていた。そして、最初の將軍となる源頼朝によって首都が鎌倉に創設されたときから、鎌倉時代が始まる。

藤原時代の宮廷は、歴史に比類ないほどの豪華さと洗練の水準に達した。ビンヨン氏は、この状態について「不可思議で精妙な墮落」と言っているが、概ねその通りである。ベルサイユの宮廷でさえも、それより七百年も早く京都の宮廷がたどり着いた、豪華で過度に文明化された度合いを超えることは無かったし、たいへん純粹で洗練された質の高い精妙な美意識に近いものすら無かったが、あらゆる健康的な生活のバランスを覆してしまうほど極端なところまで行き

ついでしまった。儀式はスペイン的な過剰さを上回り、機敏で熟達した歌人でなければ、平安朝の技巧的な雰囲気のみを生き抜くことはできなかった。男性は女性と同じ風俗習慣に従い、凝った衣装を身に着けて得意だった。さらにその顔には、誰もが従っていた慣習によって、恥じることなく厚化粧が施されていた。宮廷の女性は、袖が一枚下のものよりもわずかに短い衣装を二〇枚から二五枚以上も重ね着した。その結果、袖口や襟元などの布の端が外に出ているところでは、数多くの絹地の様々な色彩が魅力的な調和を作りあげていた。スタイルや裁断に関する流行の変化は、大衆的に性急なものではなかった。すべての衣装は注文で作られ、生地も決まっていた。しかし、あらゆる衣装は、日本の芸術に浸透している洗練された暗示によって、名歌や精神的な概念を象徴していたり、思い起こさせたりするような様々な意味をもっていた。眉は剃り落としたり、代りに額の上の方に黒い丸が描かれた。男性の衣装には、四角張った堅苦しい折り目が付けられていたので、常にその折り目を崩さないように注意深く振舞った。

この宮廷の怠惰な生活においては、絵画と詩歌に対する好事家的な追究以外に、真剣になるものは何も無かった。決して都を離れた地方の領主や、武具も帯びていない近衛隊長等は、精妙な香を焚いてその名前を言い当てたり、即興の詩歌を作ったりして競い合った。その一方で、律令制下の八省や検非違使庁の実務は、下位の階級の活動的な男性たちに任されていた。そのような環境の下で育成

された絵画が現実離れした形式をとって、異なる時代や文明においていくぶん理解し難いものになることは当然予想されるだろう。一方、それにもかかわらず、芸術が厳格な論理と画題や、目的への敬意をもって発展したということは、いくつかの明らかな事例をみれば、土佐派の絵画においてもほとんど当てはまっている。想像力の乏しいヨーロッパの観察者は、土佐派の作品を誤解しがちであり、その伝統技法を公然と非難して、装飾的な型の発展に拘泥する以上のものがみられない工房から生まれた、最も脆弱な作品とみなしがちである。そのような非難は、一般に、土佐派の功績の大部分を占める宮廷絵画に対する表面的な見方にもとづいており、同じ土佐派による合戦図に注意を払わなかったからである。合戦図は、世界で知られているどの絵画の流派にも匹敵するものがないほどの、動きの激しさと生命感に満ちあふれている。しかし、静的で華美に描かれた宮廷絵画においては、いかなる伝統技法にも根拠があり、なじみのない観察者を驚かすような硬直した不自然さも、主題の厳格さによって完全に正当化される。

こわばった山のような衣装の上に、表情のない顔が乗っていると、このが、静止した姿で絵に描かれる平安朝の貴婦人の正式な肖像だった。写真のような肖像ではなく、おそらく精神と本質において真実味のある肖像だったのだ。表現上の慣習は、そうした作品の形式と応用に由来する。初期の土佐派の絵師たちは、長大な「巻物」に宮廷生活に関わる物語の挿絵を描くことになっていた。絵巻物では、華麗に書かれた文章と美しく描かれた絵とが交互に現れて、相互に引き立てていた。時おり、文章が全くあるいはほとんどない形で、有名な物語絵巻が描かれたこともある。いかなる場合においても、絵の目的の一つは、少なくとも明確に物語を伝えることだった。この目的を果たすために、家の屋根を省くことが慣習になった。屋内の様子を、屋外の様子と同様に目に見えるようにすべきだったか

らだ。不要な細部を隠して近景と遠景とを区分するために、大胆にも金雲の帯や塊が画面に描き加えられた。それは常に絵画全体を豪華に装飾する効果を高めるといって、付加的な機能も持っていた。ヨーロッパ人が、土佐派の絵画に、ヨーロッパ中世の彩色写本との類似性を見出すのはもつともなことだ。目的の類似性が、結果の類似性を招いたわけである。

物語の挿絵のみならず宮廷の儀式の記録も、しばしばやまと絵の絵師たちの仕事だった。しかし、その主題が宮廷生活から選び出されたものである限り、儀礼の精神と理想による啓示を受けて描かれるので、同様の技法と慣習を目にすることになる。したがって、隆吉、光秀、信実その他の宮廷画においては、一段高いところから見下ろして屋根を省いた構図を取り、すっきりと明快な線で描くことによって、御所の部屋の様子や建築構造が見とれる。つまり、儀式の場面が十全に展開されることになる。私たちは、純金や純銀が大部分を占めるような贅沢な顔料で、綿密に塗られた繊細かつ比類なく豪華な調度品や、おそらく繊細な手法で描かれた、濃い緑の暈の上に順番に並ぶ華麗な錦の塊のような宮廷女性たちを目の当たりにする。女性たちは、人形のように、常に慎重な無表情以外の何もかも表さない小さな白塗りの顔で表現される。そのいわば固い錦の山並みの背面から裾にかけては長い髪が垂れているが、その黒い塊は、一本の毛先に至るまで驚くべき細密さをもって描かれている。

男性は、折り目が角張って膝のところかひどく膨らんだ幅広の硬い絹の衣装を着けて、胸を張り、さらに厳肅に座っている。楽器（通常は古代の琴）、硯、あるいは碁盤が彼らの前に置かれ、華麗な錦張りの衝立や間仕切りが彼らの間や周囲に立てられている。一連の雲が場面を区切り、不要なものを覆い隠す。—そうした雲は、金色だったたり、銀色や青、ほんのり色のついた白だったりして、通常は不透明だが、柔らかな半透明ものが集まっていることもある。より

古く、そしてより極端な一ふつうはもつと魅力的だが、いくつかの作例に登場する人物には「引目鉤鼻」という慣習的な描法が使われている。表情が無いために、そこからは伏し目や優美な冷淡さの効果といった、否定的な連想を受け取るしかない。英語の「鉤鼻」という語句は、優雅というよりも滑稽な印象を与える。しかし、ここで直喩として使われている鉤は、仏画に見られる伝統的で神聖な鉤であり、鼻は簡潔に、髪の毛のような細かい線で直角に描かれる。あたかも、このなじみのない芸術に無意味で外面的な手法以外のものを見いだせない愚鈍な野蠻人を混乱させるかのように、同じ画の庭園の場面を一見すれば、東西のいかなる画派にも匹敵するものがないほどの鋭敏な知識と、的確で完璧な筆致によつて描かれた一群の草花が、風景の中に配されているかもしれない。だが、おそらく別の絵では、同じ絵師が、通りにたむろして暴力的な行動に走り、顔には感情が強烈に表現された一群の人物を、ホガーズの画中の人物たちと見まがうように描き出している。さらに、男たちと馬とが入り乱れて、その存在感で観る者に衝撃を与えるほどの、生命感の強さと動きの激しさが混在した戦闘場面もある。このような、視覚の驚くべき率直さをもつて創造された群衆の画の中の、最も注目すべき作品が日本の寺院や貴族の宝物庫に保管されている。それらは、土佐派こそが日本の歴史に残る画派の中で最も偉大な流派だったという、プリンキー艦長の主張を完全に擁護している。

これらの多くの絵巻物、あるいはやまと絵の絵師による軸物の中で、まず欧米の研究者の目を惹く特徴といえは厚い極彩色である。ただ、精妙で派手な色の稀有な調和は、何百年もの間にわたつて巻いたり開いたりしているうちに、古い顔料にひびが入ったり剥落したりして、しばしばその美しさが損なわれてしまう。これらの多色遣いの特質の極意——ともかく一つの極意——は彩色の下地に金を用いることだった。特に、ある種の赤色は金色と重ねられることによつ

て、すばらしい色調を帯びることになった。その他の作例では、淡彩の線描画において、より自由でゆるやかな筆遣いが用いられている。

しかし、絵巻物は、初期の土佐派の絵師にとつて仕事のほんの一部に過ぎなかった。これらの絵巻物や若干の肖像画は世俗的な作品だが、大部分は仏画である。この時期に描かれた仏画の数は膨大で、多くの絵師の作品の主要部分を占めている。実際に、白河天皇自身が、一〇七三年から一〇八六年までの一三年間の治世の間に、寺院に奉納するために五四七〇点にのぼる仏画を注文したと記録されている。宅磨派の絵師の多くが、主にこれらの仏画の制作を引き受けさせられたし、土佐派と総称される諸派の絵師たちも、同時期の仏画の制作に大きく貢献している。仏教神話の厳格な道德律や、もともとインドに由来し、中国を経由して日本にもたらされた数々の伝説がなじみのない眼にも容易に分かるように、仏画ではいかなる個性の誇示も抑制された。初期の時代においては、そうした画に署名はなされなかった。それでも、宅磨派と春日派の間の差異はもとより、傑出した絵師の間にも違いが認められる。したがって、並置された二枚の画の微妙な差異に気づき、ましてそれを心に留めて別の画の鑑定に応用するつもりならば、生来の眼力に加えて研究と訓練が必要である。なぜなら仏画の技法と実制作は複雑であり、様式の違いも精妙極まるものなので、宅磨様式と土佐様式の違いでさえも言葉で表すことは不可能である。たとえば、宅磨様式は日本独自のものだが、そこには金岡か、それ以前の日本絵画に明らかかな中国に由来する創造的刺激的暗示が遺されおり、また同時代の中国画からの刺激も幾分加えられていると言ったところで、果敢な調査者にどんな啓蒙の光が与えられるだろうか。常に、画そのものの詳しい調査と比較とが効果的方法だが、画の実物が無い場合は『真美大観』を信頼しなければならぬ。しかし、仏画に画派はなかった。優美

に彩色され、鍍金が施された寺院の画との見かけ上の類似性は、単に主題と画題の類似性に過ぎない。春日派、宅磨派、住吉派と土佐派の絵師たちは、ときに世俗画を、ときに仏画を描いたが、それは他の画派の後世の絵師—たとえば兆殿司—も同じだった。私が土佐派の名の下に一括した絵師の間の様式の違いも、土佐派と他の画派の違いほど大きくないにせよ、やはり存在していた。

—春日派とその他の画派—の二回は、時代が下るにつれて巨勢派の絵師と合流したので、彼らをまとめて土佐派と呼ぶのが便利になり、通例となっていた。実際には、土佐の名称は、一三世紀前半に経隆によって採用されるまで使われなかった。ただし、やまと絵の諸派が統合されていた様子を説明すれば、宅磨派の最も有名な絵師の何人か—最も際立って個性的な画家たち—が、巨勢系の後継者だったことは事実である。

宅磨派の最初の絵師は為氏だった。真筆とされる作品は一枚も残っていないし、生涯の記録もわずかである。私たちの知り得るところでは、為氏は永延時代に活躍していて、その永延時代は、九八七〜九八八年の二年しか続かなかつた。もちろん、彼の絵師としての経歴はもつと前に始まっていただろう。彼は、前章で金岡の同時代人として言及した飛鳥部常則と宮中の屏風を共同制作している。よく知られているわけではないが、為氏よりは知られている、後継者の為成の父親である以上のことは分かっている。

為成は制作がとりわけ迅速なことで有名だった。彼が遺した作品は、宇治の平等院鳳凰堂—翻訳すれば不死鳥の広間—の壁画として現存している。ここには、涅槃像—仏陀の死を表す—と、仏陀が二五人の天人に囲まれて信者たちの魂を喜んで迎える仏教の来迎図がある。残念ながら、絵は破壊に瀕するほどひどく傷んでいるが、観念と構成の気高さや、描画の力強さや細部の優雅さを覆い隠してしまうほどではない。この作品は、当時関白だった藤原頼道の注文

によって制作されたが、彼は実際にこの寺院を建立して開いたのだった。為成の仕事の速さに対する伝統的な賛辞といえは、—12フィート×11フィートにおよぶ—巨大で複雑な極楽の絵を一日で仕上げたという伝説である。そんなことが不可能なのは一目瞭然だ。この逸話は、偉大な日本の画家の名声をしばしば強調するために生じる、気前の良い誇張の一例である。為成の生没年は記録されていないが、一〇三七年が彼の全盛期とされている。

ここで、いかなる遺された作品も他にない絵師の、小野拳時による一一世紀の絵に言及しておこう。その絵は、有名な詩人であり書家である小野道風の肖像画であつて、東京の益田氏のコレクションの中にあり、「国華」ですばらしく複製されている。それは非常に暗い青色の—ほとんど黒に近い—絹地に金線だけで描かれており、感情の荘厳さと人格の気高さにおいて際立っている。描写の様式はやまと絵派のそれであり、当時としては珍しく署名があるばかりか、さらに希なことに、一〇四八年相当する年号も付されている。ただし、この献辞もある肖像画以外に、拳時について教えてくれるものは何もない。

金岡派と土佐派との関係を辿るためには、拳時の時代から四〇年以上も遡らなくてはならない。春日系の最初の人物である春日基光は、文字通り土佐派の創始者といえる。なぜなら、土佐の名称を最初に採用したのが基光の子孫であるからだ。基光は偉大な藤原一族の一員であり、絵師としては金岡の孫にあたる巨勢公望の弟子だった。基光は一一世紀初頭に活躍している。彼の作とされる仏画が二、三現存しているけれども、京都の東寺の観智院所蔵の八手観音の美しい画像が彼の手になる唯一の作品だと思われる。この時代の仏画としては、かなり保存状態の良いこの画は、日本のすべての仏画の中で最も優雅で魅力的なものの一つである。その面立ちは人間を超越しているが、人間的な共感を誘う優しい気配を漂わせている。描

写はあらゆる細部までも忠実に正確でありながら、たいへん分かり易く優美である。像と二重光背を囲む楕円形の周辺部は、大変珍しい方法で処理されている。つまり放射状に一五枚の葉あるいは板状に分割されており、それぞれの部分が伝統的な花の装飾で埋められている。これが、基光の出自である巨勢派との唯一の目に見える繋がりである。なぜなら、その装飾は、前章で説明した金岡作とされる菅原道真像の衣装の裾に見られるものと一致するからである。いわば、仏画で満たされなければならない部分と、異なる形式との連結に必要な部分以外では、あらゆる面で同じなのである。この絵は『真美大観』第四巻にコロタイプ版で複製されている。同書には千枚の図版が掲載されており、拙著の百二十枚余よりも必然的に広い分野に及ぶので、何度も言及する必要があるだろう。

基光の後継者は弟子の隆能だった。隆能も藤原一族の出だが基光の息子ではない。一般に考えられているように、彼の父の名は清綱だった。現存する土佐派の最も初期の絵巻物は隆能の作品である。その絵巻物は、彩色された四巻物の『源氏物語』の挿画である。そのうちの三巻は徳川侯爵のコレクションにあり、第四巻は東京の益田氏の所有である。この第四巻の中の絵は『真美大観』と『国華』に複製されている。ここには、土佐派に最も顕著な繊細を窮めた様式で、並外れた奢侈の頂点にあつた藤原時代の宮廷生活が表現されている。これらの絵は、こうした部類の最古というばかりではなく、最もすばらしいものである。色彩と金銀をふんだんに使い、しかも技術においては自由で力強く、的確な情趣のある隆能の絵は、たいへん優雅で繊細な描写によって特に名高い。光源氏と紫の上の会話の場面での、風に吹かれていた草花の線描は、ひどく飾り立てることなく、しなやかで優雅であり、土佐派の絵師の作品の手本の一つである。隆能の現存するもう一つの作品が、『寝覚物語』の絵巻物の挿画である。その絵は彩色の美しさで有名な一方、奇妙なことに、

木の扱い方が四〇〇年以上も後に現れる俵屋宗達の様式を先取りしている。

土佐派のすべての世代を辿っていくのは、退屈で無意味な作業だろう。初期の絵師たちの作品の多くは残っておらず、土佐派の絵師の数は無数である。しかしながら、その水準は極めて高い。ほとんどが一流で、その名が海外ではほとんど知られていない数多くの絵師たちもたいへん優れた作品を残しているが、ヨーロッパの研究者たちはそれらの作品を目にする機会がなかった。なぜなら、それらの作品は、日本の貴族たちの宝物庫に用心深く保存されて、決して―あるいはめつたに―日本人の間でも売買されることはなく、研究される場合には模写によることが通例で、もう少しましな場合は、最近日本で出版されたコロタイプ印刷か、多色木版印刷による複製画の非常に優れた図版によって行われる。これまで、土佐派の絵師によって描かれた仏画のうち、わずかなものが欧米のコレクションに入ってきたが、おそらく半ダースにも満たないのではないだろうか。そうした欧米コレクションの中で最も重要な作品が、ボストン美術館所蔵の住吉慶恩の手になる有名な『平治物語絵巻』である。

ここで、隆能に続く時代に戻りたいと思う。藤原氏が栄えた時代の宮廷の怠惰で贅沢な生活は、社会の激動に見舞われることになった。身分の高い武士や地方の領主が名乗りを上げ、中央の権力を目指して突き進んだ。平家と源氏が、野蛮なアイヌ族の部族間の反乱を鎮圧し、西部の海に出没する海賊たちを根絶することで抜きん出た。彼らは最初のうちこそ、こうした仕事では争わずに同盟を結んでいたが、最終的には王座を狙うライバルとして対立するようになった。そうして、日本史上の大きな内戦である源平―源(みなもと)と平(たいら)の音読みを合わせた―合戦が始まった。

清盛の率いる平家は、最初は事をうまく運び、清盛の存命中は完全に国を支配していた。一方の源氏は亡命を余儀なくされ、四散す

る。しかし、源氏は頼朝のもとに勢力を結集させて、清盛の死の四年後には、平家を壇ノ浦の戦いで完全に壊滅させた。そして、頼朝が將軍および最高權威を有する臣民となり、鎌倉に首都を置いた。

戦とその噂が庶民を奮い立たせると、やまと絵芸術にも新たな活力がもたらされた。源氏と平家が一線を交える以前に、すでに並はずれた力と新鮮な洞察力を持つ絵師が、覚猷という僧侶の中で生まれていた。その僧は、一般には鳥羽僧正として知られる。その後は、戦そのものが住吉慶恩に驚くべき合戦図を描かせることになった。鳥羽僧正は僧ではあるが、好戦的な源氏の一員であって、覚猷の名は僧職に就く時につけた名で、最初の漢字は天台宗の高僧で彼の師である覚円に由来するが、覚猷自身も天台宗の高僧だった。彼は、その宗派の座主を受け継ぎ、三井寺で長吏を務め、主教に相当する地位を持っていた。鳥羽僧正の名は、実際に鳥羽の主教のことである。

鳥羽僧正は優れた仏画を描いたが、主に世俗的な絵によって記憶されている。そうした絵の中で、彼は独創性と独特のユーモアを示した。山城の高山寺には、覚猷の筆になるユーモアの溢れる四巻の絵巻物が保存されている。そのうち三巻には動物が、その他の一巻は人間が描かれている。それらは、宮廷生活を描いたやまと絵の厳肅な不動性に疑念を抱いていた研究者を驚かすような、自由さや快活さと生命感をもって描写されている。その意味深長な暗示は、日本の生活や考え方に慣れていない外国人にとっては図りがたいが、その面白味は巧妙で尽きることがない。絵巻では、猿、野兎、蛙、山羊、ラバが人間の儀式を演じて、人間の仕事を続ける。そこに、自然の本性を変えてしまうような歪曲はないのに、実に理に合った人間性を面白く的確に連想させる。鳥羽僧正は、西暦で計算すれば一〇五三年に生まれて一一四〇年に没した。技法が平易で文字どおり「モダン」なこれらの絵をみると、それらをノルマン征服と同時

代の作品と並行させたり、ジョットやチマブエより二世紀も遡らせたりすることが奇妙で難しく感じられる。私が挿絵に使用した一群の作品は第四巻のもので、他の三巻と比較すると戯画的が少なく写実性が強いものである。いったいどのくらい入念に彩色すれば、戦っている牡牛の激しい力や、馬の生き生きとした動きに陰影を加えることができるだろうか。

また、信貴山の朝護孫子寺には別の絵巻物が保存されている。その絵巻には、鎌倉時代に多くのすばらしい作品を制作し、人物を写す画派の創始者にして最重要人物の、鳥羽僧正の特徴がみられる。その絵巻は『信貴山縁起』と呼ばれ、伝説的な奇跡を集めた挿絵を含んでおり、驚くほど精彩に富み、興奮する人物が織りなす群衆の活力に満ちた早期の作品なのだが、そうした達成は光長、慶恩、惟久等々に引き継がれたことが知られている。さらに、ここでは、鳥羽僧正が穏やかで、軽いが豊かな調子をもつ優れた色彩画家であり、やまと絵派に匹敵する装飾的な風景画家だったことを知る。この絵巻では、奇跡によって、穀物倉庫のような堅固な建物が空中に舞い上がる様子を目の当たりにした群衆が、非常に驚く姿を描いている。それは驚くべき出来栄であり、それぞれの人物の個々の動きは、一人一人の特徴的な身振り手振りや、凝視する姿、驚きの発作等として捉えられている。

日本では何世紀もの間、ある種の滑稽画が鳥羽絵の名称で作られてきた。鳥羽絵には、手足が長く突飛な行動をして、口が広く裂けた坊主頭の荒々しい道化者や、国民的な伝説上の人物のパロディ、一般的な絵の主題を風変りに曲解する人物等が登場する。こうした陽気な戯画の多くにはそれ自体の良さがたくさんあるが、この総称は、鳥羽僧正がこの様式の発明者だと名指している。おそらく鳥羽絵の起源は、高山寺蔵の四巻の絵巻の人物戯画に見いだされるだろう。しかし、覚猷の戯画は、彼以降に作られた多くの鳥羽絵よりも、

造形や専門的技法にたいへんな注意を払って制作されている。

生き生きと動きのある表現において、鳥羽僧正の跡を継いだのは、美術史の系譜によれば、春日隆能の息子の隆親を通して隆能の系統に連なる春日光長だった。光長の生涯には多くの疑問があるけれども、彼は隆親の長子であり、春日派の他の二人の著名な絵師である慶恩と行長が弟にあたるというのが従来の説である。それに矛盾する明白な論が出てこない限り、この説を従来のものだからと言って否定する理由はないだろう。光長は、源平合戦の末期の混乱のただ中から、頼朝のもとで国情が安定する一二世紀後半に活躍した。

光長の天賦の才は、生き生きとした動的な表現であり、いわば群像によく現れていた。おそらく、鳥羽僧正の作品に影響されたのだろうが、いっそう自由な筆さばきであり、正確な写実という手綱をゆるめて、不安に駆られて怯える人物の一群を描いた。彼の現存するもつとも有名な作品は三巻本の絵巻で、酒井伯爵(若狭)コレクション所蔵の伴大納言の生涯を物語る説話絵巻である。この作品と鳥羽僧正の『信貴山縁起絵巻』は、この部門と画題において最も素晴らしい作品に分類される。ビンヨン氏は、宮廷の門である大手門炎上の場面が光長芸術の典型である、と的確に指摘する。その場面は、伴大納言絵巻から複製された三、四面の複製画をみても確かに最も優れており、そうした場面の多様な動的表現には驚くべきものがある。絵の中の群衆は、立ち止まり、走り出し、目を見張り、叫ぶというように種々の状態で描かれているが、二人として同じように扱われてはいない。また、ここでは他の多くの同じ場面と同様に、瀧精一氏の東西美術を比較した評論に示唆されている、日本の絵師とヨーロッパの画家による群衆の扱い方の違いに気づく。ここに描かれている群衆には、私たちが当然ヨーロッパの画家によって描かれた同様の画題の絵に見いだすような、組織を支配する中心人物や集団がない。この絵に統一性と首尾一貫性を与えているのは、群

衆における人物相互の関係性である。あらゆるものをその周囲との自然な秩序のもとに配置するという、東洋美術を特徴づける関係性の特質の、もう一つの表現の在り方以外の何物でもない。

光長は、多種多様な個人から成る、生き生きと活動的な群衆を表現するという非凡な才能に恵まれたばかりか、洋の東西のほとんどの画家が敵わないような優れた才能を持っていた。その一方で、彼の彩色と構成の感覚は、彼が属する画派のどの絵師にも共通するものだった。

鳥羽僧正のいくつかの作品のように、純粹に滑稽さを狙ったものは伝えられていないが、伴大納言絵巻におけるあらゆる群衆には、鋭くユーモアのある観察眼が示されている。ある部分には、争っている家来を引き分けようと駆けつける男がいるかと思えば、また別な部分には、大手門焼失後の様々な出来事にまつわる雑談にふけている人物がいる。一方、益田氏コレクションの絵巻にみられる、光長による地獄絵の拷問の表現には残酷な想像力がみとれる。

以下に述べる通り、光長の作品は、鳥羽僧正や住吉慶恩と同じく中国の手本の恩恵を被ってはいない。あらゆる中国のすばらしい絵画芸術をもってしても、人間が活動しているさま、とりわけ多様な人物が集まる群衆の表現においては、昔の土佐派の画に匹敵するものは、これまでもそれ以降も全くなかった。すでに言及した三人の絵師ばかりでなく、この画派の全ての作品にみられる構成や概念、手法、感覚は完全に初めから日本のものであり、もはや筆や墨、顔料、紙などの材料以外には、いわば絵画の始源において日本人の跳躍台となった中国の様式と共通するものは何もなかった。日本人は常に、より古い中国文明への恩義を余りにも率直に認め、初期の日本の作品に創造的刺戟を与えてくれたものとして、中国の作品に尊敬の念を抱いている。したがって、私たちヨーロッパ人が古代ギリシアの恩恵を被っている以上に、日本人が中国の恩恵を被っているとはい

えないことも忘れて、少なからぬヨーロッパ人が日本人の作品には獨創性が無いと非難するようになった。この国のより新しい画家たちが獨創性の欠如の嫌疑を晴らす例はたくさんあるだろうが、やまと絵派の絵画の作品ほどめざましいものはない。

住吉慶恩に関わる従来の説（これにも特に不利な証拠はない）では、彼は光長の弟と称されている。幾人かの権威は、彼の身元はあいまいだと考えており、ある人にとっては彼が存在しなかったとまで言う。これが何を意味しているのかを理解するのは難しいし、この問題について論争するのは全く無駄なことである。十二世紀の終わりか十三世紀の初めに、一人の絵師によって描かれた非常に素晴らしい絵が存在する。仮に私がその絵師が慶恩ではなく、その名で知られているに過ぎない他の絵師だと快く認めたらば、全ての意見の相違を抑えることができるだろう。その場合、慶恩と呼ばれている絵師は、土佐派が残してくれた人間の活動を生き生きと描き出す傑出した仲間の、輝かしい三番手ということになる。彼の驚くべき天賦の才を発揮した作品に、源平合戦の初期の出来事を描いた一揃いの絵巻がある。絵巻は散逸し、そのうちの一卷は、日本を離れてボストン美術館に収蔵されている。それを実例として取り上げてみよう。慶恩の作品には、鳥羽僧正や光長を特徴づけたユーモアが見当たらないけれども、扱った画題が十分にその理由を説明している。日常生活や登場人物の多種多様性と、それらの対比もみられないが、そのことについても画題が不適合なのだ。この絵巻には、庶民から成る群衆はいないし、暢気に集まって怠惰に過ごしている人たちも、喧嘩をしている家来たちもない。ここにあるのは、戦による流血の惨事と緊迫、鎧に身を固めた勇壮な武士、疾走する馬、逃げ惑う廷臣たち、騒々しく走り回る牛が引く戦車の群れである。『真美大観』で複製された幾枚かの絵巻の場面を見ると、天皇を捕らえようと源氏が宮廷を攻撃し、天皇が女性の着物で変装して逃げ

るといふ印象的な事件を目にする。神聖な鏡が入った箱の強奪や、恐怖に駆られた家来たちの闘争も見える。また、一群の武士と共に意気揚々と進む馬の群れの中で、鉾槍に掲げられ、信頼に差し出される信西の首も目にすることになる。しかし、これらの一連のどの部分よりも、激しく興奮した人間の行動や逃走、殺戮や火災の表現においては、ボストン美術館蔵の一卷より優れたものはない。その絵巻の中央では城が燃えていて、煙と炎が渦を巻き、同じ場面のあちらこちらで激しい大虐殺が行われている。宮廷からの逃走においては、私たちの眼前に、火急の混乱と恐慌が展開され、喧騒が無言の紙面から鳴り響いている。この作品に匹敵するほど活力に満ちていて、人の心を揺さぶる表現は、東西の芸術の中には他にもあるかもしれない。しかし、そのようなものを私は見たことがないし、どこかにそうしたものがあると聞いたこともない。残念ながら紙幅に限りがあるので、ここで絵巻全体の複製を掲載することができない。私が見る断片も縮小せざるを得ないので、構成の中の色彩の効果は失われ、何よりも絵画の文脈が途絶してしまう。

慶恩は何らかの天賦の才が住吉神社と関係づけられて、法眼という僧綱を与えられたといわれる。法眼の意味と階級については既に第一章で説明済みだ。この肩書によって、慶恩はしばしば住吉法眼と呼ばれている。

初期の頃のこれらの絵師たちと同時代の絵師——少なくとも光長と同時代——に、肖像画では群を抜いて有名な隆信がいた。光長が、宮廷の襖に天皇の比叡山巡行の絵を描くように命じられた際に、隆信は画中の肖像のすべての顔を描く注文を受けた。隆信が描いた頼朝の印象的な肖像画は、今でも高尾の神護寺に保管されている。隆信は偉大な藤原一族の出であり、記録によれば、絵師ではなく廷臣である藤原為隆の子息である。春日隆親（一一四六—一二〇五）が隆信の絵画の師だった。隆信は藤原信実の父である。信実は隆信より

も高名な絵師になり、その時代の優れた歌人でもあった。

信実は、日本の非常に偉大な絵師たちの中で、しかるべき位置を占めていた。私たちが光長や慶恩で感銘を受けた新鮮で直接的な現世の表現と、隆能にみられる荘厳とを結びつけた。色彩画家としては、豊かで強烈で、しかも常に洗練された色の不可思議な調和を作りだす達人だった。そのような美しい配色の調和の多くは、菅原道真の生涯を物語る絵巻や、信実に大きな影響力を及ぼした光長が得意とする、動きの激しい劇的な場面で発揮されている。益田氏は、十羅刹女を従える普賢菩薩が描かれた仏画を所蔵している。その仏画において、信実は、他の日本の絵画においてすら類似するものを見いだしたいほどの、贅沢な色彩の効果を発揮している。しかし、信実が遺した最も美しい作品が、村山氏のコレクションに所蔵されている、子どもの頃の弘法大師を描いた想像上の肖像であることは疑いない。そのみごとに熟達した美しさはもとより、この絵は世界の芸術が示しうる最も高貴で崇高な達成の一つといえる。この絵に対するビンヨン氏の賛辞は決して大袈裟ではないし、彼が言うように、純粹に日本の性質を有し、その内面的な精神性においても中国やヨーロッパとは異なっている。

もう少しくだけて自由に描いた信実の作品のいくつかでは―例えば、最近の日英展覧会で展示された『北野天神縁起』という長大な絵巻にみられるのだが―興味深い技巧がみられる。つまり、油彩技法と同じぐらいに厚く顔料が使用されている。しっかりと彩色された茅葺屋根の上の、小さな苔や這い登ってくる植物の蔓が、墨による輪郭線や曲線の加筆なしに、緑や赤のグワッシュで奔放に塗られた屋根に直接描かれている。この作例の全体にわたって最も自由で大胆な描写がみられ、迅速で粗放な制作が行われた証拠となっている。

現存する作品で、間違いなく信実の真筆とされるものは、日本の

偉大な三十六人の歌人の肖像画である。彼は、これらの絵を数組制作したようだが、何世紀も経るうちに散逸し、多くのものは失われてしまった。特にある組物では、歌人たちが「上げ畳」に座っている図様が有名だったと伝えられる。多くの絵巻にみられるように、信実は伸び伸びと自由に筆を揮っているが、これらの肖像画には、例えば先述の弘法大師の子ども時代の肖像画におけるような、筆法の多様性がみられる。彼は、女性の歌人の場合を除いて、正確で細密ではあるが、自由に生き生きとした線描に控えめな彩色を施す。女性の歌人では、絵巻物で見慣れた昔の宮中の衣装に華麗な彩色が求められたので、それを踏襲している。私自身が所有する源順の肖像においては、上着が青で袖口には赤い紐で縁飾が施されており、ゆったりとした袴は白い顔料で塗られて、様式化された銀色の花で飾られているが、長い間晒されてきたために黒ずんでいる。全ての白い衣文の描線は、畳の縁飾にみられる水流や草花の銀の装飾と同じように今ではこれらも黒ずんでいるが、銀線で縁どられていた。畳の本体は緑色で、歌人が手にする扇は金色である。青と緑は顔料が厚く塗られていたため、大部分は剥落し、下地だけが残っている。表面積が三〇平方センチメートル以下であるこの絵は、日本に遺された初期の土佐派の作品では希少なものの一つである。何世紀の間、この作品は―次章に述べる釈迦堂と関係のある寺院に保存されてきた。本物である証拠に作者の印がある。

晩年の信実は、天皇や廷臣や絵師も通常そうしていたように、隠居して僧になった。僧としての彼は寂西を名乗り、数えて八九歳の一二六五年に没したといわれる。彼は、絵師としてばかりでなく、歌人としても偉大な名声を残した。彼の息子の為継も有名な絵師だったが、父子共に同じ年に亡くなっている。

これらの絵師たちや、あまり有名ではない他の絵師たちが肖像画や歴史画を描いていた頃、土佐派は引き続き仏画にも力を注いでい

た。信実や住吉慶恩の作とされる質の高い仏画も存在するが、当時の宅磨派は完全に寺院の仏画を専門にしていた。その時期の巨勢一族とその追従者は、作品が残っている場合には、絵仏師として知られている。一二世紀の宅磨派の絵師のうち、為人と為久の名前は言及されるが、現存する作品のいずれが彼らのどちらの作かは分からない。しかし、宅磨長賀と宅磨勝賀については、もう少ししっかりとした証拠をもって当たることが出来る。だが、二人の絵師の出自については、長い間不詳だった。巨勢一族の記録によって、彼らの出自を少しでも解明できることを嬉しく思う。実をいうと、この二人は、実子または養子縁組によって、この著名な一族の一員となったようだが、宅磨派に属して同派の名を名乗ったようである。宅磨長賀は、もともと巨勢為信であり、父の〈カナノブ〉を通して彼の祖父〈カナヒデ〉、〈カナヨシ〉、〈カナユキ〉、さらに巨勢広高の系統の〈カナタカ〉の子孫である。<sup>1</sup>勝賀は、ある伝説によれば長賀の兄弟であり、他の伝説では彼の息子とされている。巨勢文書においては、彼は長賀の家督で後継者だとされ、これは先述の説と一致している。巨勢派の一員としての勝賀のもう一つの名は〈ツネノブ〉であり、法眼位を得ている。一方、長賀は、法印というさらに高位に上った。長賀と特定される作品はわずかしかあるいはほとんど残っていない。そのうちの一例について述べてみたい。その絵は、経年と香の煙によって図様は不明確であり、人物の片方の肩の部分が消えてしまっている。しかし、たいへん高貴で厳肅な性格をもっており、子どもの守護者である地藏菩薩の理念を喚起させる崇高で心地よい平安に満ちていて、東西の文化における宗教画のほとんどが望み得ない畏敬の念が表されている。人物表現は、インド的な象徴主義のグロテスクな影響によって損なわれていないし、作品の純粹な感性は、中国から伝来した作例を手本としたものではない。完全に日本的なものといえる。この絵では、堅固で深みのある描写――

特に手足の描写と落ち着いた色遣いが注目に値する。

宅磨勝賀の作とされる仏画は比較的多い。ブリュッセルのペトルッチ教授はすばらしい一揃いを所有しており、大英博物館では、日本の権威によって彼の作だと鑑定された、描写が力強く彩色もみごとに一幅を所蔵している。日本には二組の十二天（ヒンドゥー教の悪神）がある。一組は神護寺に、もう一組は東寺に所蔵されている。それらすべてが勝賀の作とされ、東寺のものには証拠となる文書も付いている。東寺の絵には、神護寺のものより力強く自由な手法がみられ、実際にその構想も独創的である。したがって、勝賀が手法を大幅に変化させたか、あるいは神護寺の鑑定が間違っているかのいずれかだろう。二組の作品を詳細に調べると、後者つまり神護寺蔵のものは勝賀の作ではない、というのが本当のようだ。おもしろいことに、東寺の一組は、技法が長賀の地藏菩薩によく似ている。この二人の絵師は、同時代の絵師よりも、自由で自然な筆さばりで宗教的画題を描いたことは確かなようである。

巨勢派に端を発するこの特別な宅磨派は、勝賀の子息である良賀によって継承された。巨勢派の一員としては〈タネノブ〉と呼ばれ、十三世紀に多くの美しい仏画を描いた。良賀の後継は、巨勢有信を称した栄賀であり、十四世紀初頭に活躍している。栄賀は、独自の見解を持った絵師で改革者だった。少し前の宋や、同時期の元時代の中国の画家の影響を受けて彼自身の技法を進化させ、中国派の章で言及する兆殿司の手本となったようである。栄賀の生涯については多くの異説があるが、ともあれ主な活動期が後二条天皇と花園天皇の治世であったことは確かである。

実は、一偉大な光長の子息である春日経隆が、土佐権守<sup>1</sup>の称号を受けて土佐を名乗り、それ以来全国に土佐派の名が知られるようになったのは、それ以前――つまり十三世紀前半のことだった。彼の作と確定される作品はなかったが、僧西行の伝記絵巻が彼の作だ

というのが正しければ、光長の手本から多くを学び、華やかで手堅く、精彩のある筆遣いで活躍した一流の絵師だったと考えられる。

先述の通り、土佐派には著名な絵師が山ほどいるが、与えられた紙幅では、十三世紀から十四世紀にかけて活動した土佐派のすべての絵師の足跡をたどることなどできるはずもない。経隆の息子の邦隆は省略して、宅磨為行に触れておこう。彼は多くの仏画を描いたばかりでなく、彼以前の時代の著名人の多くの肖像画を描いたことで記憶されており、伝統的な画題と同時代の絵や文書を参照して描いたが、ときには昔の絵師の作品を模写するだけのこともあった。土佐長隆は邦隆の弟であり、吉光はさらに年下の弟だった。二人の作とされる重要な作品は、今でも保存されている。円伊と蓮行は、有名な僧侶たちの伝記絵巻を描いたことで知られており、巨勢有行は評価の高い仏画を制作したが、そのほとんどが遺されていない。有名な歌人の子息ではあったが、同族の他の絵師たちとの関係は疎かった藤原為家は、馬と皇族の男性である騎手の肖像画が連なる絵巻を遺している。これらの肖像は威光と躍動感に満ちていて、真の観察眼をもって大胆に描かれている。邦隆の息子で、経隆の孫である土佐光秀は、周囲の偉大な人物の中でもひととき評価が高い絵師だった。<sup>22</sup>

光秀は、最高度の優美さと色彩の豊かさをもって制作した宮廷絵巻を遺している。対照的な作例として、私は彼の手になる一種の仏画を持っているが、その絵では、黄泉の国の十人の王たちが席について、魔物の従者によって罪状を告発する鏡の前に引き出され、刑罰を受けるために連れてこられた人々を裁いている。この絵には力強さと品性があるのだが、複製にするために、写真を十分に美しく撮ることはできないだろう。光秀の姓は高階だったようである。なぜなら、その姓は彼の傑出した息子の隆兼が常にそう名乗っていたからである。高階隆兼については、優れた一群の作品が遺されてお

り、彼の手法によって土佐派の技法が修正されている。彼は、宮廷の場面の主要な部分では昔ながらの様式に従っているが、女性の顔貌に僅かながらも精彩が加えられていたり、男性の様態から幾分か堅苦しさが薄れていたりする。技術的にみると、かれは、仕上げと発色の極めつきの美しさ、大胆にして正確な筆遣い、色彩の効果を無視することなく保たれた色の透明感、画題に能うる限りの装飾の輝かしさをもって制作している。彼の構成感覚も決して期待に背くことはなく、描写は、光長の人物像よりも手法の冷静さでは優れているが、精彩もある。

朝廷と、その公式の芸術院である絵所を預かっていた土佐派が衰えていくのは、隆兼の時代か、それよりも少し後のことだった。後期源氏の弱った手中から権力を奪取した北条氏の支配下では、天皇も朝廷もこれまでのように重視されず、すぐに長い内戦が勃発した。その内戦は、源氏一派である足利氏が北条氏を打倒して、十四世紀後半に終結した。その後、足利氏が権力を掌握し、二百年にわたって幕府を維持した。足利時代の到来により、中国文化の影響の復活がみられる。中国において、絵画芸術は唐の終焉以来も停滞していたわけではなかった。足利將軍のもとで、禪宗の影響により、日本人は宋や元の絵画に注目するようになり、それらが舶載されると、いわば中国画ルネッサンスが引き起こされた。中国様式の絵師の一派が興り、足利將軍の格別の庇護のもとで、勢力を伸ばして繁栄した。一方、土佐派の運命はそれに伴って衰退していく。中国画の影響力は圧倒的だったので、すでに宅磨栄賀の場合でみたように、この風潮から離れて日本古来の伝統を固守する、宅磨派と巨勢派の数名の絵師にまで及んだ。この中国画ルネッサンスについては次章で扱うことにする。

ただし、土佐派が、作品においても劣った状態になったと考えるべきではない。それどころか、土佐派は、過去二世紀ほど数多くの

一流の絵師を擁してはいなかったが、十四世紀初期においては、より重要な業績によって名声を維持した。吉光の長子である光顕はあまり知られていないが、次男の隆成は活力に溢れるばかりでなく、ユーモラスな作品を遺している。隆成の同輩の多くは、浮世絵派の絵師たちが描いた日常生活の絵を三、四百年も前に先取りしていた。もちろん、光長の同輩たちも、隆成よりさらに二世紀も前に先取りしていたといえる。光顕の息子の栗田口隆光と海田采女相保もまた、同時代の絵師としては特に言及に値する。そして、土佐光重は――音声的に同じ名前の後世の絵師と区別する必要がある――土佐派の窮状が極まった十四世紀末にすばらしい作品を遺している。

光重よりも少し遡った時代に、飛騨守惟久として知られる巨勢家の子孫がいた。惟久は、合戦場面を描く絵師として偉大な名声を遺した。ちなみに彼の『後三年軍記』<sup>3)</sup>という題名の絵巻は、日本の批評家によって、慶恩自筆の合戦図と並び称されている。これらの絵は、現在では池田侯爵コレクションで所蔵されている。幾つかの部分は出版物に複製されているが、縮小版に過ぎない。大英博物館の印刷室には、その作品の大判の模本があり、私は十七世紀に作成されたその模本の完全な一枚を所有している。慶恩は、活動的な人物が集まった群衆にみられる一人一人の表情や身振り、性格などの多種多様性では抜き出ており、きびきびと俊敏な描写においてもおそらく優れているだろう。しかし、純然たる着想力と表現力においては惟久をしのぐ者はおらず、慶恩ですら彼には及ばない。これらの絵巻には、占領されて燃え盛る城の内外で展開される実に恐ろしい場面がある。不穏な時代に、情勢不安な国で再現されるとしたらあまりにも恐ろしいが、確かに戦闘場面の描写としては、緊迫感や激しさにおいて、ヨーロッパで描かれた何ものよりも勝っている。

惟久は他の画題においても優れていた。徳川侯爵は『祓い」と

ん』という、仏典の説話絵巻を所有している。その中では、平和な情景が『後三年軍記』にみられる力量に劣らない画力と、その有名な作品では発揮する機会がなかった優雅さで描かれている。特に踊り狂っている僧の姿は、たいへん美しく繊細な描線で描かれている。

一五世紀において、土佐派は財政的にひっ迫していた。しかし、そのような落刹の時期にもかかわらず、偉大な絵師を輩出している。一五世紀の初期には行広がおり、彼の息子の春日行秀が後を継いだ。行秀は、足利將軍の庇護を受けるといふ恩恵に浴したものの、概して歴代の將軍たちは中国派びいきだった。行秀作とされる肖像画が今日に伝えられている。彼は、美しく独創的な彩色により、独自の大胆な色の調和を創り出した。それは、濃い赤と青を組み合わせて配色したり、赤と青の間に落ちついた緑や、ときには紫を一筆加えたりするというものだった。そして、金色のように使う場合を除いて、他の画家のように黄色を多用しなかった。行秀の絵は、世俗画にせよ仏画にせよ、すぐに色彩感覚で判別できる。また、衣文を描く時には、襷の端を直角に曲げて仕上げるという巧妙な方法をとった。弟子はいったんこの方法に慣れると、同派で通常の方法を取る同輩よりも、はるかに容易に作品を制作できるようになった。行秀の息子、一説には甥である広周には、彩色において年長の絵師たちの影響がよく残されており、描写力については、大英博物館蔵の彼の作とされる既の中の馬の連作によって十分に証明される。広周の子息の光信は、長く活動的で栄誉ある生涯において、幸運にも土佐派を復興させて、古来の同派の偉業にさらに多くを加えることができた。

一般に、最もよく受け入れられている説によれば、光信は一四三四年に生まれ、一五二五年に九二歳で没したといわれる。その長い活動期を通して、雪舟や、台頭しつつあった狩野派の成功のものともせず、土佐派の命運を双肩に担っていた。時代の趣味は

宋や元の中国様式に倣った水墨画だったが、光信は、粘り強さと成功の積み重ねによって、彩色と精彩のある人物表現という日本の伝統を維持した。すべての伝記が語るころでは、彼は金色を多量に使用し、壮麗な彩色とみごとな描写を備えた様式で制作したといわれる。彼の解釈はたいへん精密だったので、衣装の流行と切り離しても、男女の髪型がすぐに識別できたそうだ。日本の出版物で複製された彼の作品では、私が詳しく調べて彼の作だと考えたものだけが自由でゆつたりとした描写を示しているが、それらは彼の技量を裏づけているようにみえる。

菅原道真と同様に、光信は、中国に渡航したいという希望を生涯にわたって抱いていたが、一実現しなかった。土佐派に忠実であったにもかかわらず、中国風に墨ですばやく素描する卓越した能力を持っていたと伝えられる。さらに、彼の娘は狩野派の棟梁であった元信に嫁いでいる。光信の絵は、しばしば日常生活について思いやり深いユーモラスな描き方をみせる。そのため、彼が同派の光長やその他多くの絵師たちと同様に、浮世絵派の古典的な先駆者の一人とみなされる。

光信の後継者の光茂は、十六世紀前半に活躍した絵師だが、彼の百五十年前に存在した行光の息子の光重とは、注意深く区別されなければならぬ。漢字で表記すれば混乱は起きない。「光」は同じだが、二番目の文字が全く異なる。後代の絵師の名はミツモチと読むこともできて、例えば『真美大観』ではそのように掲載されている。光信の息子だと一般に信じられている光茂は、一説によれば、もつと遠縁だとされているが、いずれにしても光信ほど偉大な絵師ではなかった。それにもかかわらず、優れた手腕で同派の名声を維持したため、幾人かの日本の批評家は、光信よりも有能な絵師だと考えている。彼はまた、主に同時代の生活の中に画題を求め、それ以降の百五十年にわたり、この傾向は土佐派の絵師たちに顕著なものとな

なった。十七世紀には、残念ながら土佐派の命運は尽きる。朝廷に属する貴族だった公家は、足利幕府の支配下で大きく衰退し、彼らの貧窮は、信長と秀吉の統治の間に加速した。栄華時代の土佐派の活動を支えていたのは、これらの公家による後援だった。そのような庇護が必然的に失われた当時では、もはや土佐派の繁栄は望めず、天皇や徳川将軍に取りたてられて礼遇されたごくわずかな絵師を除き、同派の絵師たちは、あるときは下級の庇護者のために機械的な粗製乱造をする絵師に、またあるときには平凡な日常生活を描く絵師にならざるを得なかった。同派の多くの者は、商業都市である大阪に移住したという。

しかし、土佐派の初期を飾った偉大な名前や、作品のすばらしい継承者の数こそ減少したが、その間にも土佐派の画才が絶えることはなかった。光茂と同時代、もしくは少し早い時期の絵師で、法眼位を得た芝琳賢は、特に仏画と関係が深い偉大な名跡の掉尾を飾った。たいへん魅力的な色彩の調和が琳賢のもつとも際立った特徴であり、彼の様式はそれによって識別できる。その設色は厚く豊かだが、落ち着いている。また、彼は褐色と紫、緑の新しい不思議な色合わせを発見して大喜びしたという。琳賢の描写は繊細優雅で自然であり、仏画においてはインドの慣習を用いているにもかかわらず、その造形にはたいへんな熟達ぶりがみられる。芝琳賢は、春日絵所に地位を得るという榮譽に浴した。絵所で彼の跡を継いだのは、宅磨派の絵師である信春であるが、彼に続く絵師の名を耳にしたことはない。『国華』の早期の号に親しんだ人であれば誰でも、信春流の馬の非常に美しい描写をよく知っているだろう。

光茂の息子の光吉は、土佐派の主要な作品だった宮廷画に関わる支援が得られなくなったので、極めて上品な花鳥画を描いた。彼は、土佐一得という、謎めいているが有名な弟子を持っていた。一得の作品は、制作技法にきわめて優れており、土佐派において以前に試

みられたことのない技法を用いて、実物の質感や形態をまざまざと示したが、小品以外にはほとんど知られていない。彼については、十七世紀の前半に活躍したという以外には何も分かっていない。

一得の他に、光茂には、弟子でもあつた光則と広道という二人の息子がいた。二人とも有能な絵師だった。長男の光則は先人を踏襲した堅実な技法をとり、次男の広道はより独創的な技法をとった。彼は物語絵や同じような宮廷画の厳格さと堅苦しさを和らげて、場面の添え物的な部分にすばらしい写実性を加味した。同時に、昔の巨匠の精神をしっかりと重んじている。彼は、実際に詩的な靈感を求めて十二世紀まで遡った。また、紙上においては力強く大胆な手法で制作し、つまり一瞥したところ土佐派とは異なる方法なのだが、数多くの伝説的で理想的な肖像画を描いた。この広道は、一般には住吉如慶としてよく知られている。彼のどちらの名前も名誉ある称号を意味する。彼は住吉慶恩の死後、空席になつていた地位を継承する形で、天皇から住吉神社の絵師という地位を授けられた。このような状況のもとで、彼は住吉の姓を名乗り、法眼の称号を受けると如慶という職名を使った。住吉の名は彼の家系の世襲となつて、彼の息子の土佐広澄も、一般に住吉具慶として知られることになつた。具慶に関していえば、彼は父の立派な後継者であり、主に日常生活の場面を描くことに才能を發揮したように思われる。実際に、それらの絵の水準は高いので、私は、彼に浮世絵の先駆者の中でも重要な地位を与えたいと考えている。しかし、技術的には、昔の土佐派の方法へのこだわりがみられる。それは、たとえば歌人の人麻呂の観念的な肖像画に容易に見取れる。彼の市中や宮廷の場面を描いた多くの絵においても、父と比べると技法の多様性が少ない。具慶は一七〇五年に七五歳で亡くなった。

何といつても、一七世紀の土佐派の中心人物は光信の息子の光起だった。光起は、日本美術史上、元光と光信と並んで「土佐三筆」<sup>(4)</sup>

と称される。

もちろん、この並べ方には年代的―つまり古代、中世、近代―を代表する土佐派の絵師というような配慮がある。しかし、光起が広く知られる高い身分を許されたという事実は、日本人が彼に与えた高い評価を証明するものだろう。光起は彼自身のやり方で、その影響が彼の生涯と同じくらいしつこく続かなかつたにしても、土佐派の復興に多大な影響を及ぼした。彼は平気で他の画派に学び、その作品の多くには特に狩野派の影響がみられる。

光起の父の光則は比較的若くして亡くなったので、息子の教育は祖父の光吉の弟子の下で仕上げられたといわれる。さらに光起は、唐および宋時代の中国の古画を格別に研究した。彼は極めて優雅で綿密な仕上げの様式を創り出したが、彼の作品の最も細密な部分においても、力強さと大胆さに欠けることはなかつた。

光起の落款印章のある偽物は山ほどあるが、ほとんどの場合、隠し切れない技術的な弱さで、彼の真筆に慣れた眼に見破られてしまふ。彼は鶉の絵を専門としていた。その題材の扱い方については、宋時代の中国人である李安忠の研究を参照している。しかし、彼の才能が及ぶ範囲は広く、成功しなかつた画題は無い。彼の肖像画は、人物に対する感覚が必ずしも明白に土佐派的ではなかつたにしても、たいへん優美な筆遣いで描かれている。概ね綿密ではあるが、柔軟な描写で仕上げられた。私は、文机で書き物をしている日蓮上人の理想的な肖像画を所有している。そこには、人物が通常より大きいへん大きく描かれている。この作品の様態は、彼の小品を見慣れているにすぎない鑑賞者が全く予測できないような、大胆かつ大らかで、しかも巧みな技をみせる好機になつている。光起の彩色は、優美で落ち着いた調和を成している。彼は、土佐派でよくみられるよりも、赤を控えめに使つた。だが、彼の最も目覚ましい技法上の功績といえば、筆遣いの精密さの他にも、線描のすばらしい簡潔さ

があげられる。

収集家たちが最も探し求めている彫り物の根付で、最良にして最古、しかも希少なものの筆頭が周山の作だろう。それらは常に木製で、美しい彩色が施されている。偽物はたくさんあって、すべての着色された根付には、当然のように周山の銘がある。実際に、何年もの経験を有する愛好家であれ、本物の銘を見る機会はずまいだろう。周山が、土佐光起の余技の際の名前だと気づく収集家はほとんどいない。彫り物は絵師たちの気晴らしであり、光起が手遊びで作ったすばらしい作品によって、生涯の画業で獲得した名声とは全く異なる別の名声が加えられた。

土佐派の棟梁として、また彼自身の功績によって、光起は朝廷の厚遇を得た。彼は絵所預の地位を占めたばかりでなく、近衛将軍<sup>(5)</sup>という名誉ある地位も与えられた。

彼が一般にいかに尊敬されていたかということは、しばしば廷臣の土佐と呼ばれていた事実が証明している。彼の作品が入れられていた古い箱が時々見つかっているが、私のコレクションにも一組の歌人の絵が入っている箱がある。隠居後の土佐光起は、常昭という僧名を名乗り、春可軒という名も使った。彼は一六九一年に七五歳で亡くなり、息子の光成が後を継いだ。光成は熟達した絵師であり、他の面では父に比べようもなかったが、絵の技量はさほど父に劣っているわけではなかった。『真美大観』では、第三巻に父子共作のたいへん優雅な絵が複製されているし、大英博物館では光成自身の絵も所蔵されている。光成は一七一〇年に六五歳で没した。

光成亡き後の土佐派の家系は、二流のものになった。後期狩野派の機械的な単調さほどではないにせよ、美術史上、一流の絵師を輩出することはなく、二流の者すらめったに出ていない。光成の息子の光祐の跡は光芳<sup>(6)</sup>が継いだ。

その光芳は、光起の美のいくばくかを再興し、光芳の息子の光貞は、

彼自身もつ力強さと獨創性によって、一時的に土佐派を復活させたといわれている。多くの非常に獨創的な絵の他に、光貞は古代中国の最高傑作とされる画のみごとな模写を多数残している。ときには傷んだ作品に一筆ずつ手を入れて生き返らせ、またあるときには、彼自身が何か微妙な感情や少しばかりの上品さ<sup>(7)</sup>を加えるなどして、いわば中国から日本への翻訳を行っている。光芳は一七七二年に、光貞は一八〇六年に没した。

しかしながら、土佐派は私が今まで言及した例外を除いて、全く不毛な状態だったと考えるべきではない。土佐派は、他の画派で偉大な名声を得たり、独立した画派を立ち上げたりした弟子たちの教育では大役を果たしていた。日本美術史上、最も偉大な三人の絵師といえる、宗達、光琳、又兵衛や、もともと傑出した浮世絵師の西川祐信等については、本章以後の然るべきところで多くを語ることになるだろう。さらに、住吉如慶や具慶の後継者を擁する住吉派では、土佐派の主流よりはもっと安定した水準の画業が維持されていた。具慶の息子の住吉広保は、彼よりも重要な絵師となった広守の教育に当たった。広守は、極めて繊細で魅力的な技法と調和的な色彩で、貴婦人と貴族の肖像を描いたが、それらには独自の新味のある豊かさ<sup>(8)</sup>と、落ち着いた豪華さがみられる。広守とその息子の広行は、共に古美術の著名な鑑定家であり、さらに広行の息子の広尚は、美術批評の分野で同派の才能を引き継いだ。住吉派の後継者であるこの三人の絵師は、江戸の將軍家の御用絵師になり、論争の的になるような絵の鑑定では、当時としては最高の判断を示した。彼らの鑑定証明書は、しばしば土佐派や同系の画派の古画に付けられている。広尚は、一九世紀の初期に二四歳で將軍の御用絵師となり、四八歳で没した。彼の作品は、彩色以外に特段の獨創性を強調するところはないが、土佐派の作品を丹念に追ってきた愛好家ならば、新鮮で好感のもてる色調の作品だと思っだろう。その筆遣いは非常

に繊細だった。内記という称号は、広保以降の絵師が用いており、後期住吉派の世襲になったようである。

一九世紀初頭には、狩野派が既に廃れた技法をただ繰り返すだけになり、土佐派もそれに従うという危機に陥った―実際に、極めて少数の絵師以外のすべてがそうであり、住吉派も部分的には同様のことを行っていた―時期なのだが、土佐派でも住吉派でもない新しい絵師たちによって、突然復活の兆しがみえてきた。この動きは、政治的には一八六〇年代における倒幕で最高潮に達する運動の一節といえる。しばらくの間、学者たちは歴史研究に持てる力を注ぎ、その結果としてひそかに江戸將軍の権力の篡奪を考え始めた。そのことに興味が集まる政治運動とは関係がないとはいえ、古代日本の栄光への関心の復活が美術にも影響を与えている。京都の学者で、独学（実際には狩野派の絵師である石田幽汀に師事した）の絵師である田中訥言は、土佐派を綿密に研究して、光長と信実の由緒ある作品に深い関心を抱くようになった。これらの偉大な先人たちの影響を受けた訥言は、彼らの絵の外観を猿真似的に模倣するのではなく、彼らの真の精神と意義を目指して、全精力を傾けて彼自身の様式を構築し始めた。彼は広く深く歴史を調べ、最高の正確さをもって古代の衣装や建物、作法に則った所作などを描いた。その努力は大成功をもって報われている。訥言の絵は、後期土佐派の術学趣味を完全に免れた、生命感や躍動感と伸びやかな精神にあふれ、そこには、彼がたいへん敬愛した古の巨匠たちの作品を思い起こさせる自由さと、明るさとがみられる。彼は、現在寺院や貴族のコレクションに所蔵されている数多くの絵巻を描いたが、掛軸はほとんど無いようだ。彼は多種多様な技法を用いている。その中の幾つかは、主に彼が美術の手ほどきを受けたところに修得したと思われる。後期中国画の様式で描かれた。晩年には、画家に起こり得る最大の不幸が訥言を襲って―全盲となった。その不幸はあまりにも圧

倒的であり、また絵の仕事が生活に占める比重もたいへん大きかったので、彼には制作のできない人生が耐えがたい重荷に思われたようだ。彼は餓死するつもりで絶食した。しかし、命は長らえ、体は衰弱しながらも、希求する死の救済はなかなか得られなかった。最後には、友人たちによってすべての武器が遠ざけられた。彼は血の気を失い、ついには精神と肉体の絆を解き放つべく舌を噛み切つて文政六年（一八二三）年に亡くなっている。

訥言の明るい描写と筆遣いの伸びやかさを示す小品を例に、作品解説を試みよう。もともと絵には、淡くほとんど知覚できない微妙な色合いの彩色が施されている。その画題で、日本史になじみのない読者を困惑させないように、蓮生坊と呼ばれた僧が、熊谷直実という有名な武人だったことについて説明を加えておきたい。彼は戦場で、敵方の、端正な面立ちが自身の息子を彷彿とさせる若者を殺めた後悔に苛まれて、直ちに武器を捨て去り、剃髪してみずぼらしい僧になった。駄馬を駆つて東国への藩に向かう途中で、彼は顔を仏教の極楽浄土（楽園）がある西方に向けるために、後ろ向きになって旅を続けた。熊谷の奇行を物語る詩歌は、全てが現世の大望に背を向けることに関連しており、今日でも有名である。

浮田一蕙は訥言の立派な弟子だった。豊臣公信が本名だが、師匠に従い尊王に身を捧げ、將軍の不興を買って一年間投獄されている。後に釈放されたが、監禁中に受けた傷が原因で亡くなった。彼が六五歳の一八五九年のことだった。絵師としての一蕙は、ほとんど師匠と同格であり、その作品の多くは先輩の絵師たちの特徴でもある楽しいユーモアに満ちていた。

この興味深い一群の三番手は、一八二二年生まれで狩野派の親類にあたる、狩野永岳の甥の岡田為恭である。彼は公家の岡田家の養子となり、天皇より近江守の尊称を授けられた。岡田は、訥言の作品に魅了されて昔の土佐派の絵師の詳細な研究に着手し、結果とし

て精彩に富む繊細な作品を制作している。その作品は、美しく斬新かつ鮮やかな色彩で特に名高い。多くの日本人の批評家は、同派の昔のどの巨匠よりも、彼が信実の理想の姿に近かったと考えている。写真や複製で親しんでいる彼のそうした作品は、実際にすばらしいものであり、感情表現においては傑出してゐる。この一群の前出の二人と同様に、為恭の最期も悲劇的だった。幕府の崩壊前の騒然とした時世に、彼は浪人の一団によって暗殺されている。まだ四十歳になるかならないかという、一八六三年のことだった。

タメヤスという名は、ときどきタメタカと読まれたり、タメチカと読まれたりする。しかし、タメヤスが一般的な読み方である。

為恭の死により、一九世紀における古の土佐派の復興は終わる。しかしながら、三人の土佐派を復興させた絵師たちと同時期に、土佐派の本流は平穩無事の道をたどった。光孚が光貞の後を継ぎ、光清、光丈、光章の順で後続した。

時代は騒然としており、絵師は軽んじられた。住吉の系統では、父の広尚の跡を、後に弘貫と呼ばれる弘定が継いだ。弘貫の弟子の山名貫義は、明治初期に魅力と風格のある絵で力量を示した。彼の父である山名大助と同様に、住吉派の古画の「専門家」として有名であり、特に仏画の異なる画派に属する巨匠の技法を見分ける、鋭い鑑識眼には定評があった。彼は一八三八年に生まれ、つい数年前（一九〇二年）に亡くなった。大英博物館には、彼によるすばらしい花の絵が所蔵されている。

山名貫義と並んで、森住貫魚という名の、住吉派のより高齢な一員も活躍した。彼は、肖像画の部門では菊池容齋の好敵手といわれており、おそらく住吉派の最近の絵師の中では、肖像画で最も有名な者である。貫魚は一八九〇年に八二歳で没した。歴史画でめざましい業績を残して一九〇五年に亡くなる川辺御楯の方が、彼よりもさらに長命だった。

ちょうど現在の日本でも、絵画芸術は不安定な状態にあるが、土佐派の技法は今も実践されている。実際に、また復興される兆しもある。小堀鞞音は能うる限りの卓越した技巧で描いているが、単なる技術では満たされなくなったときに、おそらく訥言のすばらしい精神を發展させていくだろう。下村観山は、もともと橋本雅邦に学んだ狩野派の出であるが、近年では土佐派の様式に注目して、非常に価値の高い作品を世に送り出した。その作品を魅力的にしているのは、技術の高さ以上の何ものかである。下村観山によって土佐派芸術の真の復興をみるのも、極めてあり得ることだと思う。

#### 原注

- (1) 福藩主の任命は純粹に名譽的な性格のものである。
- (2) これらの関係が、しばしば養子縁組によるものだったことを忘れないでほしい。
- (3) この画題は、源義家が清原氏を鎮圧した三年戦争である。
- (4) 人によっては「土佐三筆」において、光長が元光の名と入れ替わる。
- (5) このような榮譽は多くの土佐派の大家に授けられているが、そのうち何人かの称号は奇妙に聞こえる。例えばある者は名譽藩主や副藩主の銘を受けているし、光信に至っては刑事裁判所の判事に任命されている。もちろん全くの名譽職である。
- (6) ここでも、光芳が音が同じである光起の祖父の光吉と混同しないように注意しなければならない。

#### 訳注

\*1 宅磨派の系譜については、現時点では調査が行き届かず、カナノブ、カナヒデ、カナヨシ、カナユキ、カナタカ等の漢字表記が特定できなかったため、仮にへ～付きのカタカナ表記としている。続く勝賀のもう一つの名は俗名の為基のことか。

また、宅磨派以外の画派の系譜についても、現在の日本美術史からみれば明らかかな誤認と考えられる記述も散見されるが、原書が出版された当時の認識を知る上ではたいへん貴重な資料なので、原文通りに翻訳している。調査の進展と校注については今後の課題としたい。

### 謝辞

翻訳作業においては、引き続き平瀬清氏の多大なご協力とご教示を頂いている。心より御礼申し上げます。