

土佐光信と室町絵巻

高 岸 輝

はじめに

西暦1500年のヨーロッパと日本を見ると、有力な美術家たちの活動を確認することができる。イタリア・ルネサンスを代表するレオナルド・ダ・ヴィンチ（1452～1519）、ミケランジェロ（1475～1564）、ラファエロ（1483～1520）、ドイツ・ルネサンスのデューラー（1471～1528）、そして室町から戦国への過渡期を迎えた日本では雪舟（1420～1506?）の存在がよく知られる。彼らを巨匠たらしめているのは、新たな視覚を獲得し、それを表現したことにある。ルネサンスの画家たちは遠近法を駆使して空間の奥行きを追究し、雪舟は中国・明に渡ったことを生かして日本の風景を水墨表現で巧みに表現することに成功したとされる。「天橋立図」（京都国立博物館蔵）がその代表的な作例である。彼らの作品は三次元空間を二次元空間に投影する際のリアリティーを獲得しており、このことが現代のわれわれの視覚とも共鳴し、感動を喚起させる。そして、彼らのいずれもが、芸術家らしい個性を示す伝説に彩られている。

土佐光信（活躍期1462～1520）も、彼ら1500年の芸術家たちと肩を並べる存在であるが、知名度ははるかに及ばない。光信は朝廷の画事を担当する絵所預の地位にあり、足利將軍家の絵画制作をしばしば行うなど、当時の画壇の頂点に君臨していた絵師である。本稿では光信の作品から、彼が示した新しい視覚について紹介することにした⁽¹⁾。

1 土佐光信筆「三条西実隆像紙形」

土佐光信の画技をよく示す重要な作品が東京大学史料編纂所に所蔵されている。「三条西実隆像紙形」（図1）がそれで、室町後期の公家であり文化人として名高い三条西実隆（1455～1537）の面貌を写したものである⁽²⁾。紙形とは面貌のみのスケッチを指し、絵師が像主のもとを訪れて面前で描き、後に絵師はこれを工房に持ち帰り、しかるべき衣装と組み合わせて本絵（完成作）へと仕上げていくことになる。本絵に描かれた相貌は、転写による形式化や像主の理想化を招くのに対し、紙形は像主の生々しい表情と絵師のテクニックを如実に示す意味で貴重である。

実隆の日記『実隆公記』文亀元年（1501）十月四日条には「土左刑部少輔来、北野縁起絵事相談之、又愚拙肖像唇形令写之、十分不似比興也、」とあって、「三条西実隆像紙形」の制作事情が記されている。史料編纂所本の左下には「（文亀元年）辛酉十四」との墨書があり、『実隆公記』の日付と一致する。日記の記事によれば、土佐光信は「北野天神縁起絵巻」制作の相談をするために実隆のもとを訪れ、そのついでに実隆は紙形の作成を依頼したようだ。実隆は光信のスケッチが「十分に似ていない」と評し、「比興」であると感想を記している。「比興」の意味は「面

白い」と「つまらない」の二種があるが、素直に解せば「似ていなくてつまらない」ということになろうか。しかしながら、像主がイメージしている自らの外見と、それを客観的に写した肖像画との間には、しばしばギャップが生じる。少なくともこの紙形は、像主の外見だけでなく、その内面にまで迫った見事な出来栄を示しており、中世肖像の中でも特筆すべき生気に満ちている。

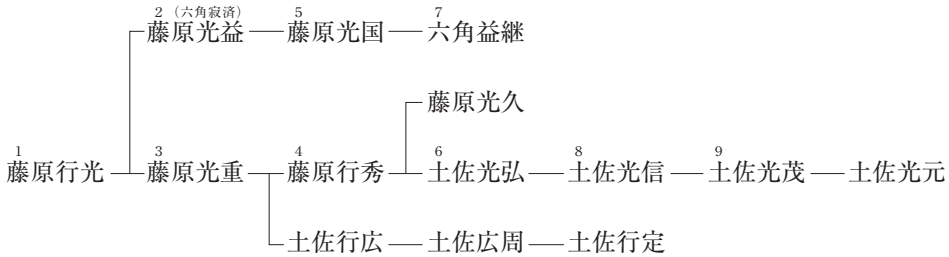
「三条西実隆像紙形」は縦41.2センチ、横25.8センチの紙に墨で描かれ、口唇のみ淡く朱をさす。この時、実隆は四十七歳。光信とは、絵巻制作などを通じてすでに二十五年以上の付き合いがあり、くつろいだ表情から両者の親密な関係をうかがうことができる。光信は細い筆を用い、ややかすれた短い線を重ねて顔貌を描き出していく。特に顔の骨格を形づくる頬から顎にかけてと、鼻梁や小鼻には二、三重に当たりをつけながら慎重に線を引いている。頬骨の張った面長の顔、高めの鼻と大きな小鼻が印象的である。眉はやや細く、目蓋を示す線はほぼ一本の的確な線で決め、目は何度も線を重ねて描く。虹彩を淡く、瞳孔を濃い墨で塗り、知性あふれるまなざしの表現に成功している。口唇や耳殻などは手馴れた筆遣いで素早く描いたことがわかる。髭や頭髮はかすれ気味の細線を何度も重ねて量感を表す一方で、烏帽子や襟口はさっと当たりをつけるように略筆でまとめている。

さて、この紙形制作の数日前、同じ「北野天神縁起絵巻」制作プロジェクトに関連して光信は実隆を訪れて、興味深い話をしている。『実隆公記』同年九月十八日条には、「画所預土左刑部少輔光信来、北野社本地絵先年紛失、今度可新図、件墨書大底出現、(中略)其次春日縁起絵下書高兼感神靈之告之事等相語、有興、^(隆)とあるのがそれにあたる。失われた「北野天神縁起絵巻」に代わる新たな絵巻の制作が進行しており、詞書の揮毫を担当する実隆のもとに、光信が「墨書」、すなわち墨線のみで描かれた下絵を持参した。この墨書は現存していないが、完成作全三巻が北野天満宮に現存しており、文亀本または光信本と称される。この日、実隆と光信は墨書の長い画面を相談しながら巻き広げていったのであろう。そうした作業の後で光信は実隆に対し、鎌倉時代の絵師・高階隆兼に関する伝説を述べた。すなわち、隆兼が「春日権現験記絵巻」(1309年頃、宮内庁三の丸尚蔵館蔵)の下描きを制作するに際し、春日の神との間に霊的な交感があったというのである。「春日権現験記絵巻」は絹本に描かれた全二十巻の大作で、中世最高の画技が示された絵巻の金字塔である。室町期になると時折、京都に運ばれて、天皇をはじめとする貴顕がこれを披見している。すでに室町の段階で伝説的な絵巻であり、実隆もこれを見た感激を日記に記している。光信は実隆に対し、自らも隆兼の如く、神(この場合は天神)との霊的な交感によって絵巻を制作していることを主張したものと思われる。

このように、文亀元年(1501)冬に行われた実隆との交流から、光信の二つの側面、すなわちリアリティーを追究する画技と、自らを伝説の絵師になぞらえる芸術家としての自覚を看取することができる。

2 土佐派の展開と応仁の乱

ここで、土佐光信の出現にいたる室町時代土佐派の流れを概観したい。先行研究や近世の土佐家に伝えられた『土佐家文書』（東京国立博物館蔵）などから推定される系図は次のとおりである（数字は推定される絵所預継承順）。



平安時代以来、やまと絵の主流は朝廷の画事を行う絵所によって継承され、鎌倉時代には絵所預に補任される家系がいくつか存在したらしい。南北朝の内乱と室町幕府の成立を経て、足利尊氏が擁立した北朝・後光厳天皇の時代に絵所預として登場したのが藤原行光（活躍期1352～71）である。行光の父祖が絵師であったか否かは不明であるが、その後、室町時代末期にいたるまで、絵所預の職は原則的に行光の後裔によって継承され、丹波国大牟田領などの所領が給付されている。行光の子と思われる藤原光益（同1383～1424）は、出家して六角寂濟と称し、土佐派の分派である六角絵所の祖となる。寂濟は足利義満の御用絵師として活躍したことが記録に見え、義満七回忌追善のために制作された清凉寺本「融通念仏縁起絵巻」には子の藤原光国（同1409～33）とともに参加している。同じく清凉寺本に参加した藤原行秀（同1413～30）と土佐行広（同1406～51）は兄弟と推定され、行秀は春日絵所を称し絵所預を務め、行広は將軍家周辺での画事を主に行った。その後も絵所預の職は六角絵所と春日絵所で交替されていくが、十五世紀前半の半世紀にわたって活躍した行広は傍流にありながら春日絵所をよく支え、行広の官途土佐守にちなみ、春日絵所の絵師も土佐を称するようになる。土佐光信の父と考えられる土佐光弘（同1436～48）は比較的早くに没したようで、土佐広周（同1439～92）が光信の後見役を務めた。次章①の寛正三年（1462）における足利義政室町殿の障子絵は、広周の後見によって光信が参加した最初期の作例である。

応仁・文明の乱（1467～77）は絵師の活動にも大きな影響を与えた。『大乘院寺社雑事記』文明九年（1477）十月から十二月の後付には、乱中乱後における絵師の所在を示したメモがあり、これは当時、堂舎の改築を企図していた尋尊（1430～1508）が、父一条兼良らからの情報に基づいて記したものとみられる⁽³⁾。表題には世間の著名な絵所（作画工房）という意味で「天下絵所」とあり、洛中に所在するものとして「田倉〈冷泉東洞院、〉」「六角高倉」「四条堀川」「土佐将監〈大炊北、高倉、〉」「粟口民部^(田親カ)」（〈 〉内は割注）の五つ、そして戦乱を避けるなどの理由で京都を離れた絵師として「窪田〈三条殿内、在柳原、〉」「狩野〈土佐弟子、在押上、〉」

「栗田口ヲキ〈北国越中ニ在国云々、〉」「溝杭(田脱カ)〈栗口之弟子、在奈良、次郎左衛門、〉」という四つの工房が挙げられている。そのうち「六角高倉」は六角絵所の所在地を指し、当時工房を主宰していたのは六角益継（同1451～77）と思われる。同絵所に関する記録はこれを最後に途絶え、絵所預を輩出して春日絵所と拮抗した名門は廃絶したらしい。「土佐将監〈大炊北、高倉、〉」は土佐光信の春日絵所を指し、春日の称は大炊御門小路の一本北にある春日小路にちなんだものとわかる。「狩野〈土佐弟子、在押上、〉」とある狩野正信は当時、奈良の押上郷に居住し「土佐弟子」と明記されている。正信の師である「土佐」は同世代の光信ではなく、一世代上の広周を指すと思われる。さらに、清凉寺本で土佐派と並ぶ活躍をみせた栗田口隆光の後継者や弟子も含まれている。この稀有なるリストは、廃絶寸前の六角絵所、地方へと流れる絵師たち、そして狩野派の勃興という、応仁・文明の乱後の画壇再編を物語っているのである。

3 土佐光信の活動

画壇再編を生き抜いた土佐光信は、寛正三年（1462）から永正十七年（1520）までおよそ六十年近くにわたり次のような活動を行った。

- ①寛正三年（1462）、「土佐将監」、土佐広周とともに足利義政室町殿の舞楽図障子絵を制作（『綱光公記』『體源抄』）。
- ②文明元年（1469）、「右近将監光信」、絵所預補任（『土佐家文書』）。
- ③文明九年（1477）、尋尊の絵所リストに「土佐将監」あり（『大乘院寺社雑事記』）。
- ④文明十九年（1487）、「土左将監」の描いた「星光寺縁起絵巻」、三条西実隆に届く（『実隆公記』）。
- ⑤長享二年（1488）、実隆、足利義尚が注文した盃台の絵様について「土左将監」と談ず（『実隆公記』）。
- ⑥延徳元年（1489）、実隆、「土左将監」筆の「十王図」（浄福寺蔵）の銘を記す（『実隆公記』）。
- ⑦延徳三年（1491）、実隆、宗祇庵にて、「土佐刑部少輔光信」の描いた人丸像新図を見る（『実隆公記』）。
- ⑧延徳四年（1492）、「画師画所預光信」、後円融院百回忌のための「後円融天皇像」（雲龍院蔵）を描く（『実隆公記』明応八年四月二十七日条）。
- ⑨明応三年（1494）、「ゑ所の(将監)しやうけん」、歳首の扇を朝廷に進上（『御湯殿上日記』）。
- ⑩明応四年（1495）、光信、「槻峯寺建立修行縁起絵巻」（フリーア美術館蔵）を描く（奥書）。
- ⑪同年、「しやうけん」の写した普賢延命の新図が朝廷に届けられる（『御湯殿上日記』）。
- ⑫文亀元年（1501）、実隆、「北野天神縁起絵巻」（北野天満宮蔵）の制作につき、「画所預土左刑部少輔光信」と談ず（『実隆公記』）。
- ⑬同年、「土左刑部少輔」、「三条西実隆像紙形」（東京大学史料編纂所蔵）を描く（『実隆

公記』)。

⑭文亀三年(1503)、実隆、「北野天神縁起絵巻」の奥書に「絵師 画所預従四位下行刑部大輔藤原朝臣光信」と記す(『実隆公記』)。

⑮永正三年(1506)、実隆、「土左刑部大輔」が新たに描いた京中図屏風一双を見る(『実隆公記』)。

⑯永正九年(1512)、「光信」、甘露寺元長のもとに「勸修寺縁起絵巻」の絵を持参(『元長卿記』)。

⑰永正十三年(1516)、「土佐刑部少輔」^(ママ)、幕府に扇を進上。永正十八年まで(『殿中申次記』)。

⑱永正十四年(1517)、「土佐刑部大輔光信朝臣」、「清水寺縁起絵巻」(東京国立博物館蔵)を描く。永正十七年頃完成(『宣胤卿記』)。

⑲同年、「光信朝臣」^{土佐刑部大輔、絵所、}、宣胤邸の月次連歌会に参加。こののち、永正十六年まで参加(『宣胤卿記』)。

⑳永正十七年(1520)、山科邸の連歌会で「土佐」、頭人を務める(『二水記』)。

光信の制作領域は、肖像画(⑦⑬⑭)、障屏画(①⑮)、絵巻(④⑩⑫⑬⑯⑱)、仏画(⑥⑪)、扇絵(⑨⑰) 工芸品の絵付(⑤) など多岐にわたり、いずれも土佐派の得意とした絵画主題・画面形式であるが、それだけでなく、連歌(⑲⑳)を通じて公家とも親しく交流するなど従前の絵師の範疇では捉えられない、一種の文化人としての側面が見られることは注目すべきであろう。洛中にあった絵所が浮沈・興亡した戦乱と復興の時代、半世紀以上にわたって絵所預の座を占め数多くの作品を制作し続けた光信が、権力の変化を敏感に察知する政治性を兼ね備えていたことは確かである。しかしそれだけでなく、土佐派に蓄積された古典を消化吸収しつつも、やまと絵における新しい視覚表現の可能性を追求し、それが三条西実隆ら当時最高の教養人に迎えられたこともまた事実であろう。

4 「槻峯寺建立修行縁起絵巻」のランドスケープ

光信円熟期の作品、「槻峯寺建立修行縁起絵巻」(前章⑩)は現在、米国ワシントン D.C. にあるフリーア美術館に所蔵される。大阪府の北端、能勢町には剣尾山^{けんびさん}という修験道の山があり、中世、その山頂近くに月峯寺^{げっほうじ}という寺院が存在した。この絵巻は、月峯寺の開基とその後に起こった靈験の数々を二巻に展開しており、明応四年(1495)に完成したことが奥書からわかる。絵巻を光信に注文し、月峯寺に奉納したのは、時の管領・細川政元(1466～1507)と考えられるが、彼こそは、戦国時代の幕を開いた主役の一人であった。応仁の乱を経て足利將軍家の権力は弱体化するが、明応二年(1493)、政元は時の將軍足利義材(義植)を廃し、足利義澄を傀儡の將軍として擁立する。文字通りの下剋上によって政権を掌握したのである。政元は修験道に深く傾倒し、自らの領国摂津にある修験寺院月峯寺に絵巻を奉納し、その霊力によって権

力の安定を祈願したのであろう。そして、この絵巻の中で光信は、新たな視覚を打ち出した。

絵巻の前半は、聖徳太子（574～622）の時代の物語が展開する。上巻第1段は、太子から寺院建立にふさわしい霊地の搜索を命ぜられた百済僧・日羅が、瀬戸内海に面した摂津の長洲浦（尼崎市）の海岸で、はるか北に山頂より光を放つ霊山を発見する場面である。この霊山に月峯寺を建立し、繁栄していくという物語がそのあと展開することになるが、ここで注目すべきは光信の描いた山の表現である（図2）。はるか霞のむこう側に描かれた剣尾山は、いくつかの山並みが前後に重なり合って一群の山脈を形成している。光信以前、すなわち室町中期より前の絵巻であれば、この山々は観念的な描写で、いわば一般的な山のイメージを描いたにすぎないものであったに違いない。しかし、大阪府能勢町の現地に赴いて剣尾山の山容と比較したところ、稜線の曲線や前後関係の合致が確認され、これが現地でのスケッチに基づくことが明らかとなった（図3）。絵巻の画面を改めて見ると、右側にある最も前景の山は緑色の地に茶色で樹幹を密に描いた上に緑色の葉を点描する。左側の中景にあたる山はやや薄い緑の地とし同様に樹木を描く。そして中央の遠景にあたる剣尾山の主峰は青色を主体に、稜線をくっきりと描いて山裾を水彩のように淡くぼかしている。近景から遠景へ、緑色から青色へと変化する色彩は、物が遠ざかるにつれて徐々に青みを増していくという空気遠近法の法則に従ったものであり、光信は自らの眼の経験に比較的忠実に描いていることになる。

おわりに

以上のように西暦1500年のもう一人の巨匠、土佐光信の活動とその作品を見てくると、明応四年（1495）の「月峯寺建立修行縁起絵巻」では現地でのスケッチを行うという、ヨーロッパのルネサンスの画家とも共通するような感覚がうかがえた。先に⑮で示したように、永正三年（1506）には、「洛中洛外図屏風」の原型と目される「京中図」を光信が新たに描いているが、これも光信による景観に対する新たな視覚の獲得によってはじめて可能になったものであろう。戦国期の日本においてこうした新しい視覚が芽生えた背後にいったい何があるのか、その追究が今後の課題である。

註

- (1) 高岸輝『室町王権と絵画—初期土佐派研究—』（京都大学学術出版会、2004年）、同『室町絵巻の魔力—再生と創造の中世—』（吉川弘文館、2008年）。
 - (2) 谷信一「実隆像の紙形」（『美術史』17、1955年）、黒田日出男「奇跡的に残った肖像画」（『UP』350、2001年）。
 - (3) 藤原重雄「『大乘院寺社雑事記』に記された『天下絵所』」（『東京大学史料編纂所附属画像史料解析センター通信』22、2003年）。
- 〔付記〕（図2）は、高岸輝編『摂津尼崎大覚寺史料』1（月峯山大覚寺、2005年）から複写した。



図1 「三条西実隆像紙形」(東京大学史料編纂所蔵)



図2 「楓峯寺建立修行縁起絵巻」(フリーア美術館蔵) 上巻第一段部分



図3 剣尾山周辺の現況 (大阪府豊能郡能勢町)