

## 室町時代の土佐派をめぐる言説

——ジェンダーの視点からの分析——

亀井若菜

はじめに

我々が「美術作品」を前にしたとき、それらを全くの無垢の目で見ることはできるのだろうか。それらが「美術作品」であるという前提に立っているだけで、既に目にはフィルターがかかっている。そこにキャプシヨンがあつて、何時代の誰の作品かという情報を受け取れば、更にまた色の濃いフィルターをかけて絵を見ることになる。我々は様々な前提のもとに作品を見ている。その前提は、自分でも意識しえないほど、長い時間をかけて歴史的に形成され定着してきたものである。その前提がどのように形成されたものなのか、検証することが必要なのではなからうか。

土佐光信と土佐光茂を代表とする室町時代の土佐派は、近年に至るまでかなり低く評価されてきた。例えば、「伝統形式の維持に終始し」「転落の一途をたどる」「鎌倉時代以前の大和絵に及ぶところではない」とされて

きた。このように語られてきたのは、何故なのか。「価値」が「本質的」なものではなく、作られたものである以上、土佐派の「価値」付けが、誰によってどのような意図のもとになされたのかを見る必要がある。私は、低く評価され続けてきた土佐派を、ここで称揚しようというのではない。土佐派が低く評価されてきたことの理由を考え、「美術史」を語る枠組みがどのように作られてきたのか、その一例を見たいと思うのである。本稿では、江戸時代から近年に至るまでの画史・画論、美術史研究を辿り、室町時代の土佐派の語られ方を見ることを目的とする。具体的には、まず「本朝画史」が、後の土佐派の語られ方を大きく決定付けたことを指摘し、次に明治期以降の言説を見る。最後に、土佐光茂の絵を例に挙げ、室町時代土佐派の絵の社会的機能を探り、言説のあり方を考える。

### 一 「本朝画史」における土佐派

まず土佐派の評価を決定付けたのは、狩野永納（一六三二～一七〇七年）が著し、元禄六年（一六九三）に刊行された「本朝画史」であったと思われる。

「本朝画史」は六巻で構成される。そのうち巻一は「画原」「画官」「画所」「画考」「画運」「画式」「画題」の七項よりなる。田中豊蔵氏が指摘される通り、このうちの「画運」に述べられている永納の絵画史観が、巻二から巻四の巻立てと密接に関連している。「画運」では、画家を「土佐」「狩野」「雪舟」の三家に分け、土佐は「倭画」を、雪舟は「漢画」を専門とするものであり、狩野は「漢而兼倭者」と語られる。そして「倭

「画」を担ってきた画家達が、続く巻二の「上古画録」に列挙され、土佐はその末尾に登場する。「漢画」の画家達は巻三の「中世名品」に、そして狩野の画家達が巻四の「専門家族」に記される。永納はこのように、狩野を、土佐に代表される「倭」と雪舟に代表される「漢」を兼ねた高次のものとして語った。では、狩野を讃えるためのこの言説の中で、土佐はどのように扱われているのであろうか。

土佐が登場する「上古画録」については、巻頭の「本朝画史総目録」の注記に「是惟本朝習来古風。不<sub>レ</sub>撰<sub>二</sub>貴賤<sub>一</sub>悉列。但以<sub>二</sub>土佐家<sub>一</sub>列<sub>レ</sub>之者、随<sub>二</sub>古風<sub>一</sub>以<sub>レ</sub>為<sub>二</sub>専門之習<sub>一</sub>也」と記されている。即ち、土佐派はただ「古風」に随うことが専門とされ、「上古」の画家たちと同じ項目に分類されている。そして光信は、古来より倭画で名をなした「藤信実、僧覚猷、宅間、住吉」を集大成したと語られ、土佐派の画人としては、光信、光茂をもって記述が終わる<sup>1)</sup>。田中氏の指摘にもあるように、「本朝画史」の出版された元禄年間までには、土佐家では光則、光起らが活躍しているにも拘らず、それらは記されない。ここには、土佐派を、古代から続く伝統を継承し集大成しただけの、前時代で終焉した画派、と見なそうとする意図がはたらいていると言える。

しかし、「本朝画史」がこのように語って、土佐を単に貶めようとしているのかと言えば、そうではない。「本朝画史」では、狩野は、土佐の「倭」と雪舟の「漢」を兼ねたものとされ、土佐は、狩野を語る上で必要とされている。これは、土佐が集大成したという古代からの絵画の伝統が欲しかったからであろう。新興の漢画派に欠如していたもの、それは、「歴史」や「伝統」であった。巻一に「画原」という項を立てて、伊弉諾伊弉冉が天瓊矛によって海を画して嶋と成した話を載せ、「画官」の項で律令制によってできた中務省の画工司について、また「画所」で平安時代の画所について述べ、巻二で「上古画録」を記すのは、古代に遡る画史

を記述し、それを自らの拠って立つ淵源としようとしたためではないか。

このように系統立てて歴史を記述することは、幕藩体制の完成期にあつて文治政策をとつた徳川幕府が、この頃大規模な歴史の編纂を行い、自らの統治の正統なることを主張しようとした態度に通じるものであろう。永納は、その幕府の編纂事業に深く関わつた林鷲峯に『本朝画史』の序の執筆を依頼した。このことは『本朝画史』の権威を高めるのに大いに役立ったであろう。またそうすることで、『本朝画史』は幕府にもアピールするものとなり、『本朝』の画の「正史」として認識されることになつたのではなからうか。「本朝画史跋」には、元禄四年（二六九二）に上梓した『本朝画伝』という書名を、『本朝画史』と改めた経緯が述べられている。「画史」と名付けるのは「国史」に似て恐れ多いために憚つたが、鷲峯の息、林鳳岡が「画史」として問題ないとしたと言う。<sup>6</sup>『本朝画史』の正統なることは、この一件の記述によつてますますアピールされている。この画史の記述の中で、土佐は、歴史の始まりに遡る古代から続く伝統を担う役割を負うものとして、語られているのである。

また、『本朝画史』の中では、土佐について次のような記述もなされている。「土佐之倭様是有情而婉者也。都其大小人面引<sup>二</sup>鼻目<sup>一</sup>而成<sup>（輕筆一引以成鼻目、倭画家謂之引目引鼻）</sup>。大低<sup>下</sup>於<sup>レ</sup>松画<sup>（松画）</sup>雌不<sup>レ</sup>画<sup>（雌不画）</sup>雄。其他皆可<sup>レ</sup>以<sup>レ</sup>類推<sup>レ</sup>之<sup>（これは、「画運」の項にある記述である。このうち「其大小人面引鼻目而成」とは、土佐の表現が、平安時代以来の引目鉤鼻の手法を踏襲する伝統的なものであるということを示している。そして、「大低於松画雌不画雄」、即ち、松を描くにも雌を描いて雄を描かずとは、その後「其他皆可以類推之」とあることから類推すれば、土佐の絵が「女性」的なものである、という主張を表している）</sup>と解釈しうる。<sup>7</sup>

このような主張は他の部分からも窺える。巻三の「中世名品」では女性画家は二人、巻四の「専門家族」でも「婦人士佐氏」の一人のみが女性画家であるのに対し、土佐を末尾に登場させる巻二の「上古画録」には、女性の画家名が多く挿入されている。これも「倭画」を旧時代の女性的なものとする前提の中に、土佐を語ろうとするものであろう。また、「上古画録」の「土佐光信」の項には、「画歌書草子詞以為宮院閨房之玩」とも記される。「閨房」とは、寝室または女性の居間を意味し、「宮院」つまり宮廷は、狩野によって伝統的權威の場とみなされていたものと思われる。この一文は、土佐の絵が、そのような宮廷の女性に好まれる類のものであることを語ろうとしていると解釈できる。

以上のような語り方を見てみると、『本朝画史』が、土佐を「女性性」というジェンダーから語ろうとする姿勢が見えてくる。『本朝画史』では、土佐を、旧時代の「伝統」を担い「女性性」を示すものとして、扱っているのである。

このような『本朝画史』の語りにおいて、更に興味深いのが、狩野元信が土佐光茂の娘を娶り、元信が土佐家の勤めた絵所預になったと語っている点である。巻四「専門家族」のうち「婦人士佐氏」の説明には、「光茂之女而狩野元信妻也。善倭画。每為源氏故実儼有父家風。至其為花草水石則倣元信（傳言之子称形部少輔者、早光無繼、是故其始元信為絵所預也）」と記されている。ところが、『本朝画史』以前の著作である『丹青若木集』や『画工便覧』では、元信の妻を、光茂の一世代前の土佐光信の娘としている。

土佐の娘が狩野に嫁したという記録は、同時代史料には無いものの、事実である可能性が指摘されている。ただし、元信と光茂の娘では年齢が四十歳位離れてしまうため、元信の妻は光信の娘であろうと、現在の研究

では考えられている。<sup>9)</sup>しかし、元信の妻が、光信・光茂のどちらの娘であるか、どちらが事実であるのかを問題にするのではなく、あるテキストが、何を語ることによって、何を主張しようとしているのかを考えたい。ある事柄が、ある言説で語られるのは、その言説の主張に合致しているからこそであろう。「事実」であるから語られるのではなく、主張に合うからこそ「事実として」語るのだと考えるならば、『本朝画史』が語る光茂の娘と元信との婚姻関係は、先に述べた『本朝画史』における土佐の扱いに一致していることが判明する。

即ち、ここでも土佐を「女性」によって語っていることが、まず、注目される。しかもここで注視すべきは、土佐の「女性」と狩野の「男性」の「婚姻」を語る点である。婚姻関係は男女を決して対等のものとして結び付けるものではない。父権制社会にあつては、女の血は、婚家に入るときに男に取り込まれてしまう。『本朝画史』では、狩野家の「男性」と土佐家の「女性」が結婚したと語ることによって、土佐家を、狩野に取り込まれる「女性」とみなし、狩野は更に高みに昇つたと主張したのだと思われる。

更に、元信の妻を、光信の娘ではなく、光茂の娘としたことにも、『本朝画史』ならではの意図があるろう。光信の娘を元信の妻とする『丹青若木集』や『画工便覧』では、光信以降も男子の嫡子が二〜三代は土佐家を継承することが記されている。<sup>10)</sup>しかし、『本朝画史』では、光茂の娘が元信に嫁し、土佐の嫡子も没し、元信が土佐家の勤めた絵所預になつたと記される。これによって『本朝画史』では、土佐という家系が滅亡すると同時に、その伝統のある土佐という家系を狩野が血筋ごと吸収した、と言いたかつたのではなからうか。『本朝画史』では、光茂の娘と元信の間に大きな年齢差があることは認識した上で、敢えて、この婚姻関係を語ろうとしたのだと思われる。

「本朝画史」において、このように土佐は、旧時代の伝統を担い、狩野に取り込まれ、室町時代に終焉を迎えた画派である、と語られ、「女性性」によって表象されたのである。

そして、元信については、その土佐の「倭」と、「漢」を兼ねたものと語られる。「本朝画史」では、元信が「倭」を取り入れたことが非常に重要なこととされ、それ故に、元信が「得冠於古今而甲於倭漢也」と語られ、元信の絵が織田信長や公方に尊ばれたと記される。更に、「狩野は画家之長、而宗族広遠、家孫門弟之間不<sub>レ</sub>乏<sub>二</sub>良才<sub>一</sub>」と狩野家の繁栄も語られる。狩野は、雪舟と同じく周文に学んだとしながらも、「倭」を取り込んだために、権力者に尊ばれ、家が繁栄していると主張されているのである。

「本朝画史」を永納が著した意図については、榊原悟氏が次のように述べている。即ち、京都にいた永納は、江戸で幕府と結びつき揺るぎない地位を確立した狩野探幽らの江戸狩野に対抗して、京狩野こそが狩野家の本流を継ぐものであること、つまり狩野家の本流が、元信―永徳―山楽と京狩野に伝えられたことを、「本朝画史」において主張しようとしたのだとされる。<sup>15</sup>

永納は、狩野家本流の元祖と位置づけた元信を、「漢而兼<sub>レ</sub>倭者」と語ることによって讚え、その系譜を受け継ぐとする自らの優位をも示そうとしたのであろう。「漢而兼<sub>レ</sub>倭者」とは、元信が、「倭」「漢」双方にわたる元信以前のすべての絵師の上に君臨するもの、との意味をも表していよう。その「兼<sub>レ</sub>倭」ことを主張する上で、「倭」を土佐に代表させ、「女性性」によって表象し、狩野がそれを吸収し、「漢而兼<sub>レ</sub>倭」ことを成就したと語ったのである。「本朝画史」は、絵そのものによってではなく、絵師の名によって画の「歴史」を語るうとする著述である。そこで目指されているのは、名のある絵師達を、永納の望むように性格付け配列するこ

とであつたのではなからうか。

土佐に関する『本朝画史』の以上のような言説は、後に広く定着していくことになる。土佐が自らを語つたものによつてではなく、狩野によつて表象された土佐が、後の意識を作つていくことになるのである。

## 二 明治以降の土佐派の語られ方

では「日本美術史」というものが語られるようになる明治以降に、室町時代土佐派はどのように語られていくのであろうか。

例えば、『稿本日本帝国美術略史』（帝国博物館編 國華社 一九〇一年刊）を見ると、土佐派については、「是れ（室町期）より先き土佐派は萎靡して振はざりしが、此の時に當りて独り土佐光信出で、奮然として衰運を挽回……其の子光茂亦能く家学を守れり。此の父子は倭画の系統を辛くも今日に維持せしに於て、大に其の功ありしものといふべし」と記され、元信については、「姻を土佐光信に結びて倭画の画趣風韻を探り、和漢を折衷し……遂に支那画をして全く日本化せしめ、所謂狩野家三百余年の筆格を創するに至れり」と記されている。即ち、土佐光信は過去の「倭画」を伝えたことに意義があるとする一方、元信については、その妻を光信の娘とはするものの、元信が「和漢」を兼ねることで後の狩野派の繁栄の基を築いたと語られている。光信や元信を語る基本的な姿勢において、『本朝画史』を継承していることが窺える。これは、明治期に「日本美術史」を語つた他の主要な著作、即ち、明治二三年（一八九〇）から三年にわたつて岡倉天心が東京美術学校に



おいて行った『日本美術史』講義<sup>17</sup>」や、大村西崖著『東洋美術大観』（審美書院 一九〇八―一九一八年刊行）、フェノロサの『東亜美術史綱』（有賀長雄訳 フェノロサ氏記念会 一九二二年刊行）などにおいても、共通している。一方、『本朝画史』と異なっているのは、『本朝画史』では雪舟らの禅僧の絵師達も狩野に取り込まれるものとして語られていたのを、これらの著書では、禅宗による絵画を非常に称賛していることである。それは何故なのであろうか。

これに対する一つの答えを岡倉天心に求めるならば、次のようなことが言えよう。即ち、明治という時代にあって、西洋の脅威に対しているとき、中国・インドの文化を重視して、アジア的な観点から日本の位置や役割を語ろうとする天心にとっては、アジアに発しアジアが育て日本に伝えられた禅と関わって作られた美術こそが、評価するに足るものだったのではなからうか。<sup>18</sup>天心は、汎アジア的な観点から、アジアにも西洋にも拮抗しうるものとして、日本の禅による墨画に高い評価を下したのだと思われる。

一方、天心は、室町期土佐派については、「光信に至れば土佐の精神已に消磨し、人物の配合彩色等大いに古土佐に劣り、殊に其の人物に至れば、平治物語、伴大納言等の絵巻より剽窃せるものありて、其の氣力を欠けり」とする。そして、「雄豪率直なる土佐絵」である「平治物語絵巻」「伴大納言絵巻」「北野天神縁起絵巻」を絶賛し、それらについて、「人物の顔容皆殺氣を帯び、事あらば相刺殺せんとするの氣象あり。斯の如きは是れ土佐絵の真相にして、東山、徳川時代に至るも猶ほ此の心を有して漸進せば、焉んぞ今日の衰頹を見るあらんや」と語っている。このように「殺氣を帯び」た戦鬪的な表現を天心が讃えて語る背後には、やはり明治という緊迫した時代状況があったと言えよう。明治期においては「平治物語絵巻」や「北野天神縁起絵巻」に

取材したいくつかの絵も作られ享受されている。その背後には、前者が、理想とすべき兵士の姿を見せるものとして、また、後者が、尊皇の思想とも関係するものとして捉えられたと思われることも、考え合わせるべきであろう。

このように明治期において、室町時代の土佐派は、同時代の禅宗の絵画にも、「古土佐」にも劣るものとして、扱われたのである。

明治におけるこのような主張も、ジェンダーの観点から説明しうるのではないか。日本美術の歴史をジェンダーの観点から分析する研究によれば、平安時代以降、「偉大なる中国」（所謂「唐」と「日本」）は、「唐／日本」||「公／私」||「男性性／女性性」という関係にあったとされる。しかし明治時代になると、かつての「偉大なる中国」は「西洋」に取って代わる。そして、西洋に学ぶ日本の支配者達は、今度は猛然と「男性性」の価値観を追求し始めるという。<sup>24</sup>このような状況の中で、天心は、日本美術を、「女性性」（私的・日本的）ではないものによって語らねば、西洋に対抗できない、と考えたのではなからうか。例えば天心は、「日本美術史」講義において、「源氏物語絵巻」が、「ひたすら華美にのみ流れ、女子の境遇に近く」「男子の気骨全く消磨せる」「国家の衰滅真に徴すべき」ような社会から生まれたと、その「優美繊弱」な様を非難している。このような天心は、室町時代の美術を語るに際しては、中国文化の摂取によって成立した禅宗の絵画を前面に打ち出そうとしたのであろう。「西洋」対「日本」という大きな関係が支配していた明治期の日本にあっては、かつての「男性性||公」であった「中国」も日本の中に取り込まれてしまっていた。しかし、その日本に取り込まれた内部にあっても、「古典としての中国||公||男性性」、「日本||私||女性性」という認識は厳然として

存在したと思われる。佐藤道信氏は安藤彦太郎氏の著述を引用しつつ、明治以降の日本における中国認識には、古典世界の中国への尊崇と憧憬、現代世界の中国に対する軽視という二重構造が生まれ、同じ中国でも古典は「公」、現代は「私」として解されたとされる。<sup>25)</sup> 宋や元等の文化の撰取によって成立した日本の禪宗絵画への称賛は、この「古典としての中国Ⅱ公Ⅱ男性性」という了解の上に立って、更に大きな「男性性」として目前にある「西洋」に対抗するための語りであったのではなからうか。

一方、天心の「古土佐」への称賛も、天心によって「雄豪率直」であるとされた「平治物語絵巻」などに向いているのを見れば、それらに「男性性」を見いだして、評価するに足るものとしたことが窺える。

このように明治期において、室町時代の土佐派は、「男性性」を示す同時代の禪宗絵画や「古土佐」の絵巻が称賛される陰に追いやられたのである。

\* \* \*

以上に見てきたように、江戸時代の「本朝画史」では、土佐は、伝統を担い、狩野に吸収される画派であると語られた。明治期には、西洋に対抗する「美術史」言説のなかで、室町時代土佐派は陰に追いやられた。それぞれの立場は異なるものの、双方の言説の中で方向付けられた室町時代「美術史」の語り方、即ち、狩野元信や雪舟を称賛する一方、既に土佐派は衰退したとする語り方は、明治期以降もずっと継承されていくことになる。

例えば、昭和二年（一九二七）に出版された『世界美術全集』第十七卷（平凡社）では、「鎌倉以後既に衰へ

てしまった大和絵の如きに至つては土佐光信の出現に由つてその命脈を維く以上に何等發展すべき力は与へられなかつた。たゞこれが元信等に撰取せられて次代に狩野の驚くべき雄飛の一要素となるのである。要するに東山芸術の骨髓は宋元の画を消化して適勁秀拔な筆墨の間に禅味に富んだ画致を表現する所に在る。その大成と帰結とを一身に具現するものは実に雪舟といふべきであらう」（溝口禎次郎著）と語られている。また、昭和二十七年（一九五二）刊行の『日本美術全集』（東京国立博物館編集 東都文化交易）では、「（光信の）表現様式の本體は、上代以来の大和絵を集大成したにすぎない。要するに土佐派は、その表現内容にすでに時代的ずれがあり、一方、これらを保護した諸寺院や貴族階級の勢力の衰退によつて、転落の一途をたどるにいたつた」（近藤市太郎著）とある。昭和四四年（一九六九）刊行の『日本美術全史』（美術出版社）でも、元信について「土佐光信の娘と結婚したといわれ、この時代の一傾向であるやまと絵と唐絵の習合に、大きな役割をつとめた」（熊谷宣夫・小高根太郎著）と書かれている。これらの例からは、『本朝画史』や明治期の語り方が、いかに広く後世まで継承され、後の言説を決定づけているかが窺える。それとともに、明治以降の大きな画期である十五年戦争を経過し、「歴史」を語る枠が大きく変わつても、室町時代「美術史」の語り方が変わらなかつたことにも注意すべきであらう。

では、土佐派の研究はこの間全く停滞していたのか、と云えば、勿論そうではない。昭和十年代からは、土佐派を詳細にデータを挙げて語ろうとすることが始まる。これは主に木村徳衛氏、谷信一氏によつてなされた。木村氏によつて『土佐文書』が公刊され、土佐派に関する根本的資料が提示された。谷氏は、土佐派の家系は平安時代に遡るといふ通説を否定し、土佐派は室町期に始まる画派であると改められた。また、昭和三十年頃

より室町時代の絵巻等に関する個々の作品研究も積み重ねられてきており、物語内容の紹介や関連諸本との比較、絵師を推定するための様式判定などが盛んに行われてきている。しかし、これらの着実な研究成果にも拘らず、土佐派を捉える枠組みは未だ十分には見直されていないように思われる<sup>23</sup>。

一方、室町時代の「やまと絵」の中でも、屏風への関心が、昭和五十年前後から急速に高まっていく。室町時代の作とされる屏風については、制作年代や画家が判明しないこともあって、実作品を前にしての画面のデザイン性や様式、技術・手法への分析が行われ、高い評価が与えられてきた。室町時代の「美術史」の中に、「やまと絵屏風」を語る新しいフィールドができ、高い評価が与えられているのである。これは、日本が国際的な経済力をつけてくる過程と関連し、自らの文化として「やまと絵」を誇示しうる状況になったことを示しているとは言えないだろうか。明治期に天心が、中国文化の摂取によって成立した禅宗絵画を称賛したことを思い起こすとき、様相が大きく変化したことが窺える。現代における「美術作品」への称賛も、それを取り巻く社会的状況と密接に関連してなされているのである。

### 三 作品の社会的機能から見た土佐派

以上、室町時代の土佐派をめぐる言説をみてきた。これまで、土佐派をめぐることは、主にその絵師の名によって、狩野派との関係や絵画史上の位置が語られてきた。またその作品が取り上げられるときでも、絵の様式の問題が主に論じられてきた。

では、これまでの方法を離れ、ある作品を、それが作られた当時の社会的文脈の中に置き、その作品が注文主等の受容者に対して如何なる機能を果たしていたかを探る、という方法を取るならば、土佐派について何が見えてくるであろうか。「美術」と社会との関係を問題とする「ニュー・アート・ヒストリー」<sup>29)</sup>の考え方によるならば、絵画作品や絵師の、また別の側面が見えてくると思われる。そこで土佐派の作品として、土佐光茂の描いた「桑実寺縁起絵巻」を取り上げ考えてみたい（ただし、この絵巻については既に別稿で論じたので、要旨を記すにとどめる）。

光茂は室町第十二代將軍足利義晴の要請により、いくつかの絵画を制作している。そのうち「桑実寺縁起絵巻」は、享祿五年から天文元年（一五三二年）にかけて制作された二巻七段よりなる絵巻である。この絵巻の詞書には、桑実寺の草創や靈験など寺の縁起が記されている。一方その絵を見てみると、詞書の内容に一応は則しながらも、平安時代の「源氏物語絵巻」などを彷彿とさせる画面や、それ以前の絵巻の定型的な構図によって天皇を描いた画面などが選ばれて描かれていることが注目される。それらの絵の様式面のみを見れば、確かにこれまでに語られてきたように、「上代以来の大和絵を集大成したに過ぎない」ものとも言えよう。しかし、時の世俗的権力の頂点にあった將軍が、一体何のためにそのような絵を作らせたのかということ、当時の社会的文脈に沿って考えてみる必要があるのではなからうか。

將軍義晴は、この絵巻を作らせたとき、敵対勢力によって京都を追われ、近江の桑実寺に逗留していた。義晴は京都に戻ることが果たせない中で、この絵巻の制作を発願した。<sup>30)</sup>このような状況の中で作られ、義晴のいた桑実寺に奉納された絵巻の中に、「源氏物語絵巻」を彷彿とさせる絵や、天皇の絵が描かれているのである。

これらの絵は、義晴に、平安朝以来の都の文化や天皇の権威が、自らの身近にあると感じさせる働きをしたのではなからうか。絵巻の中には更に、それ以前にはない表現による桑実寺一帯の風景も描かれている。この絵巻に展開するこれら七段分の絵は、義晴のいる桑実寺一帯が、たとえ近江にあっても、都であるかの如く世の中心としてあるという幻想を、見る者に抱かせる。桑実寺で不遇をかこつ義晴でも、將軍としていまだ力を有しているのだと思うに足る画面が、この絵巻には展開しているのである。

光茂の描いた絵巻にこのような機能があることを知れば、室町時代の土佐が、これまでに語られてきたように、狩野に「倭」の伝統を伝えたただけのものでも、「既に衰えてしまった」ものでもないことが判明しよう。光茂は、時の権力者の政治的な要請に叶う絵を制作しうる絵師であったと言える。絵の様式面のみを見るのではなく、絵の受容者の立場から絵の制作意図を考えるならば、同じ絵師や同じ作品についても、また別の側面が見えてくるのである。

### おわりに

本稿では、江戸時代の『本朝画史』から始め、明治期以降、近年に至るまでの室町時代の土佐派をめぐる言説を見てきた。そして最後に、土佐光茂作品について、これまでとは異なる視点からの解釈を提示した。本稿によって、「日本美術史」における絵師や作品に対する評価がどのように形成されてきたのか、その一例を見ることができたと思う。

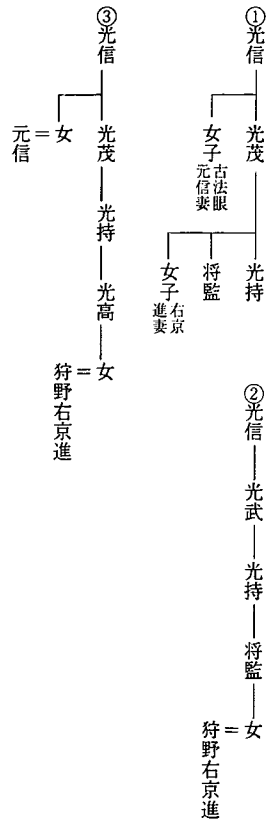
絵画作品は、それを取り巻く社会環境から要請されて制作される。またそれに対する評価も、ある時代のある人々の意図に叶うように作られていく。どのような評価や解釈も無垢のものではありえず、それを表明する人の立場と関係している。絵画作品が、それを語る言葉とともに享受されることを考えた場合、その語りの背後にある意識や意図に注意を向けたいわけにはいかない。絵画作品に対する様々な「価値」付けが、どのような時代に、誰によって、いかなる意図のものになされたものなのか、まずは一つ一つを繕き、自らも「美術史」を語ることに自覚的となつて、作品や作家に接していくことの必要性を痛感する。

注

- (1) 一見本質的に見える「美術作品」の「価値」や「質」に対する疑問は、近年、様々な地域や領域で多く提出されている。英語圏では既に、美術史の教科書や概説書においてさえ、「美」や「質」とされるものが、実は、支配者階級の偏向を示すものであったり、特定の集団が他の集団を排除する武器ともなるものであることが指摘されている。例えば Vernon Hide Minor, *Art History's History*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall 1994, pp.202-204. (同書の邦訳は『美術史の歴史』(仮題)として大橋洋一監訳により一九九七年春にブリュッケより刊行予定)
- (2) 田中豊蔵「本朝画史の主張」『美術史学』七三 一九四三年(同氏『日本美術の研究』(二)女社 一九六〇年)にも所収
- (3) 「上古画録」の「土佐光信」の項に「時凡古来倭画之有名者、藤信実僧寛猷宅間住吉等是也。今光信兼之合之得<sub>レ</sub>其意、和之暢<sub>レ</sub>之立<sub>レ</sub>其法。」とある。
- (4) 「上古画録」には、光信、光茂、益繼、光益、経光、土佐刑部の順で、土佐派の画人が記される。このうち、益繼、光益、経光、土佐刑部は光信以前の画家達である。また土佐光吉については、狩野派の画家を記す「専門家族」の中の「婦人土佐氏(光茂の娘を指す)の項で、割注という扱いで「慶長年中有<sub>レ</sub>土佐久欲者。住<sub>レ</sub>居和泉堺津<sub>レ</sub>業<sub>レ</sub>画也。」と記される。
- (5) 寛文十年(一六七〇)に、神代から後陽成天皇の慶長十六年までを漢文体で記述した編年史『本朝通鑑』が完成。全三



- 百十卷。これは、林羅山らが編纂した「本朝編年録」を一部の基とし、更に林鷲峰、林鳳岡らが編集して完成したものの。
- (6) 元禄四年（一六九二）に「本朝画伝」が刊行されるとき、その跋を寄せた林鷲峰は書名を「本朝画史」としていたにも拘らず、刊行された書名は「本朝画伝」となっていた。この理由を鳳岡が問うたのに対し、永納の記した跋には「予答曰、吾技芸之書、名画史者恐似国史乎。林君曰、所名之史字、古来有之、況先君弘文学院学士作画史序。如何有所憚哉。於是予欣然改之曰「本朝画史。」とある。土居次義「本朝画伝について」『美術史』一三一 一九五四年（同氏）『近世日本絵画の研究』（美術出版社 一九七〇年）にも所収）参照。
- (7) 松は雌雄同株であり、株による雌雄の区別はない。しかし十九世紀の「重訂本草綱目啓蒙」を見ると、「松ニ雌雄アリ。雄ナル者ハ皮ノ色黒シ。故ニ、クロマツト呼。漢名黒松説解、ヲマツナリ。雌ナル者ハ皮ノ色赤シ。故ニ、アカマツト呼。漢名赤松説解、一名朱松同上、メマツナリ。」とあり、赤松、黒松という松の種類の違いが、雌雄の違いと考えられていたことがわかる。十七世紀初期の「日葡辞書」にも、アカマツ、クロマツの語はないが、メマツ、ヲマツの語は採られている。「本朝画史」のこの一節でも、松の種類ではなく松の雌雄を問題にし、「雌」「雄」という言葉を使って語っていることに意味があると考ええる。
- (8) 辻惟雄氏は、「古画備考」に所載された「正月三日」付けの元信の光茂宛書簡から、元信と土佐家が何らかの血縁的関係にあったことを推測され、婚姻関係があった可能性も類推されている。辻惟雄「狩野元信（二）」『美術研究』二四九 一九六六年（同氏）『戦国時代狩野派の研究』（吉川弘文館 一九九四年）にも所収）
- (9) 田中氏前掲註2論文、辻氏前掲註8論文
- (10) 「丹青若木集」には、「土佐氏系図」として左記の①の系図が記される他、土佐家に関して文で記述された部分を系図にまとめると、②のようになる。また土佐家に関して「画工便覧」に記述された部分を系図にすると③のようになる（「画工便覧」は坂崎坦編『日本絵画論大系』〈名考普及会 一九八〇年〉所載の流布本を、「丹青若木集」は坂崎坦編著『日本画論大観』〈アルス 一九二九年〉を参照した）。



尚、光茂以降の土佐家の実際の動向については、「土佐文書」により、光茂の息子光元が永禄十二年（一五六九）に戦死したことや、光茂が門人玄二に孫三人の養育を頼んだこと等がわかるものの、不明なことが多い。また元信が絵所預になつたことを記す同時代史料もない。

(11) 『本朝画史』卷四「専門家族」の「狩野元信」の項に記される。

(12) 但し、辻惟雄氏によれば、『画乗要略』にも記されているように、信長と元信との接触は年代的にありえないという（辻氏前掲註8論文参照）。それにも拘らず、両者の接触が記されているのは、『本朝画史』がそれを主張したかつたからである。

(13) 『本朝画史』卷一の「画運」の項に記されている。

(14) 『本朝画史』卷一「画運」の項に「雪舟、狩野同学、周文、而各成一家、別之者也」とある。

(15) 榊原悟「江戸初期狩野派をめぐる問題——『本朝画史』と関連して——」『ミュージアム』三四三 一九七九年

同氏「二変狩野氏——江戸初期狩野派をめぐる——」『古美術』九六 一九九〇年

(16) 元信の妻を光信の娘とするのは、年齢的に光茂の娘よりふさわしいと考えたからであろう。しかし元信が「和漢を折衷し」という主旨は、『本朝画史』と変わらない。

(17) 『岡倉天心全集』第四卷（平凡社 一九八〇年）所収

- (18) 同書は、森東吾の訳『東洋美術史綱』の名称で、一九八一年にも東京美術から刊行されている。
- (19) 例えば、岡倉天心は、『日本美術史』講義』の中で、「此の時代の雪舟・雪村の輩の如く、僅かに一筆の為に全幅を損ずべしといふが如き…画上の道理を究む。其の他一切の事然らざるはなく、茶道の如き、軍法の如き、禅宗の理を以て之れを説くに至れり。故に足利以前は幼稚なり、以後は成人なりと謂ひて可なり」と述べている。
- (20) 岡倉天心は『東洋の理想』（一九〇三年）において、「アジアは一つである」、「今日アジアのなすべき仕事は、アジアの様式をまもり、これを回復することにある」とし、日本の禅については、「禅思想をそのすべての強さと純粋さにおいて吸収するためには、儒教の形式主義から開放された日本精神のインディ的傾向を代表している足利時代の芸術家を必要としたのであった」と記している。尚、天心の中国認識、アジア認識については、既に多く論じられてきており、例えば以下のような文献がある。色川大吉「東洋の告知者天心——その生涯のドラマ——」（『岡倉天心』日本の名著39 中央公論社 一九八四年）など。
- (21) 土佐派は今でこそ室町期に始まる画派であると考えられているが、『本朝画史』では、藤原隆経を「土佐氏之元祖」とし、『弁玉集』では隆信を「土佐家之祖」とするなど、江戸時代には土佐派は平安時代に遡る画派であるとされていた。天心も、光長、慶恩、信美の絵を「土佐絵」と言い、「隆兼の春日験記、吉光の法然上人絵伝の如き」で「土佐派山水」が発達したと語るなど、「土佐」に対し現在とは異なる認識をしている。
- (22) 池田忍『平治物語絵巻』にみる理想の武士像『美術史』一三八 一九九五年
- (23) 例えば小堀鞆音「恩賜の御衣」（二八九八年作）は、北野天神縁起絵巻の一場面に取材しており、菅原道真が、天皇より下賜された衣の前にその恩を偲ぶ場面を描いている。
- (24) 千野香織氏は、平安時代の美術の様相を、〈唐〉Ⅱ「公」Ⅱ〈男性性〉、〈和〉Ⅱ「私」Ⅱ「女性性」という構図によって捉えられた。ここでこの〈唐〉とは、唐帝国そのものではなく、以降の日本人が常に海の向こうにあると意識し続けることになる幻影としての「唐」、幻影としての「偉大なる外国」であった。その日本人にとっての「偉大なる外国」としての「中国」が、明治以降は西洋に取って代わることになる。千野香織「日本美術のジェンダー」『美術史』一三六 一九九四年
- (25) 佐藤道信「絵画と言語（一）「画」と漢字」『美術研究』三三三 一九九二年  
安藤彦太郎「中国語と近代日本」 岩波書店 一九八八年

(26) 木村徳衛「土佐文書解説」 木村徳衛発行 一九三五年

(27) 谷信一「藤原行光考——土佐派研究の一節——」『美術研究』八七 一九三九年(同氏「室町時代美術史論」へ東京堂 一九四二年)にも所載)や「土佐行広考——土佐研究の一節——」『美術研究』一二七、一二八 一九四二年、一九四三年など。

(28) このような中で、千野香織氏は、室町の絵巻や土佐光信の絵を見る従来の枠組みを問い直すべきことを提言されている。

(29) 千野香織「南北朝・室町時代の絵巻物——新しい光のなかで——」『水墨画と中世絵巻』日本美術全集12 講談社一九九二年

「ニュー・アート・ヒストリー」は一九八〇年代から英語圏で始まった新たな美術史への取りくみである。形式の完成を至上のものとするそれまでの美術史に対し、ここでは、美術の中に表された権力関係や、美術が社会に及ぼす作用を捉えていこうとする。ノーマン・ブライソン「ニュー・アート・ヒストリー」(高山宏訳『EYES』七 一九九五年)参照。

(30) 亀井若菜「『桑実寺縁起絵巻』研究」『國華』一一九三 一九九五年

(31) 「桑実寺縁起絵巻」の制作過程は、『実隆公記』や絵巻の奥書より知ることができる。

(哲学科 助手)

〈付記〉本稿をなすにあたっては、千野香織教授による一九九四年の学習院大学大学院美術史演習「『日本美術史』という『言説』」より多くの示唆を得た。また本稿は、私事ながら息子海聖の妊娠中に稿を進めたものである。千野先生とゼミの友人達、それに執筆を促してくれた息子に、ささやかながら感謝を捧げたい。