

永禄三年の車争い図屏風

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-04-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 高松, 良幸 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00008191

永禄三年の車争い図屏風

The Screen Painting Confrontation of Carriages Produced in the Third Year of Eiroku(1560)

高松良幸

Yoshiyuki TAKAMATSU

静岡大学大学院情報学研究科

takamatsu@inf.shizuoka.ac.jp

論文概要：『御湯殿上日記』には、永禄三年（一五六〇）即位した正親町天皇が、近臣に車争い図屏風の制作させたという記事がある。この記事に該当する作品と推定されている仁和寺蔵「車争い図」屏風を取り上げ、この屏風の制作にかかる正親町天皇の政治的意図を検証し、絵画作品のメディア機能について考察する。

Abstract: It is recorded in the diary Oyudono no Ue no Nikki that in the third year of Eiroku (1560), Emperor Ogimachi ordered his court nobles to produce the screen painting Confrontation of Carriages. This paper studies the pair of screens, Confrontation of Carriages owned by Ninna-ji Temple which is identified with this record. The author points out what was political intention of producing this screen painting by Emperor Ogimachi, also examines what is a media function of painting works.

おしるい

室町時代から江戸時代、天皇に仕える歴代の女官たちが宮中内外で発生した出来事を書き連ねてきた『御湯殿上日記』には、永禄三年の七月から一二月にかけて、正親町天皇の命により、天皇の側近たちが監修し、土佐光茂が制作した車争い図屏風に関する記事が散見される（年表1参照）。『源氏物語』「葵」帖の車争いの場面を一双屏風の大幅面に描いた作品であり、それ以前は絵巻物や扇面画などの小画面に描かれることがほとんどであっ

た源氏物語図制作の歴史の中で、本格的な大幅面作品の登場を告げる記事として、従来から注目されてきたものである。

近年、この記事に該当する作品と目されているのが仁和寺蔵「車争い図」屏風（図1、以下「仁和寺本」と称する）である。仁和寺本に関しては、まず宮島新一氏、川本桂子氏が土佐光茂との画風の類似から、『御湯殿上日記』の当該記事に該当するものと推定された¹⁾。その後筆者は、同図の金雲の表現が永禄三年当時のものと見て矛盾しないことを指摘した上で、仁

和寺本の人物、樹木等の細部表現を光茂の基準作例と比較検討し、光茂の作品であると断じた。⁽²⁾しかしその後、相澤正彦氏は、同図の右隻・左隻⁽³⁾には、人物、樹木、岩皴などの細部表現に差異があることなどを指摘し、右隻を光茂の筆と認め、左隻は後世の補作と見る見解を示され、現在は、この相澤氏の説が仁和寺本の筆者問題に関して通説化している。⁽⁴⁾

一方、永禄三年になぜ正親町天皇周辺で、車争い図屏風が制作されたのかという問題に関しては、近年鷲頭桂氏、野田麻美氏による論及が行われている。鷲頭氏は、仁和寺本が当時いくつかの作例がある洛中洛外図屏風などの都市図を参照して制作されたもので、人物などに見られる当世風の表現も勘案すると、源氏絵という枠組みだけで検討するべきではなく、風俗画としての性格を兼ね備えるとして、その制作意図を、応仁の乱以降中断していた賀茂祭復活の願いを託したものと想定される。⁽⁵⁾また野田氏は、賀茂祭を取り扱うこの画題が、天皇の代替わりを象徴するに相応しい画題であるとされ、同年正月二七日の正親町天皇の即位を記念して描かれたものである可能性を指摘された。⁽⁶⁾両氏の指摘は、仁和寺本の制作意図や性格だけではなく、近世における源氏絵や風俗画の性格を考察する上での基礎的な問題提起と考える。

本稿では、これら諸先学の論考を踏まえつつ、まず仁和寺本の筆者問題、特に左・右隻の筆者、制作年代の相違という相澤氏の指摘に関して再検証する。あわせて、相澤氏が後世の作と断じられた左隻の図様が、永禄三年の下絵に基づくものと言えるかについて確認する。続いて、永禄三年の車争い図屏風制作について、鷲頭・野田両氏のご指摘を参照しながら、特に正親町天皇やその側近たちの制作意図について考察する。

一、仁和寺本の筆者

仁和寺本は、『源氏物語』「葵」帖の車争いの場面を描いた作品である。

右隻には桐壺帝の譲位により即位した朱雀帝に任じられた新齋院が、賀茂祭に先立つ齋院御禊に赴く行列が、内裏を発し一条大路へと進む様子を描く。行列の中で注目されるのは供奉を命じられた光源氏で、その姿を一目見ると多くの見物人が集まる。左隻は、光源氏の姿を見ようと一条大路に赴いた源氏の愛人六条御息所と正妻葵上の下人同士が、車を停める場所を争い、御息所の車が押し退けられてしまふ様子を描く。右隻が秩序だった行列とそれを見物する人々の整然たる様子を描くのに対し、左隻は車争いの混乱、無秩序が対照をなす構成となっている。

さて、相澤氏によると、仁和寺本は人物、樹木、岩皴等の表現に、光茂の基準作である「桑実寺縁起絵巻」(桑実寺)、享禄本「当麻寺縁起絵巻」(当麻寺)などとの共通点は多々あるものの、左隻の平板な岩の表現は右隻の構築的な岩の表現と異なっていること、左隻の装飾的な樹木表現などは、桃山時代から江戸時代初期の野外風俗図などに通有のものと同似すること、を指摘される。人物の細部表現では、右隻の描線は「意志的で造形力のある線」であるのに対し、左隻は「総じて概念的で、あらかじめ決まりきった輪郭のみに留意した」ものであるとされる。賦彩法においても、白丁が着る白張が、右隻では彫り塗りを基調に描かれるのに対し、左隻では白色を塗った上に衣文線を描き起こす方法で表現されているとされる。女性の着衣の輪郭線は、左隻では二重線のものが多々見られるのも、右隻とは異なることとされ、着衣の文様も右隻がシンプルで質素であるのに対し、左隻はバラエティに富み装飾的とされる。また女性の顔貌表現では、右隻の貴女の鼻が鉤鼻で表わされるのに対し、左隻では鼻梁の横に小鼻が表わされることや、唇の表現法の違いを指摘される。このほか馬の顔の表現や樹木の葉叢の表現も、右隻が細かい線を重ねて立体的に表現するのに対し、左隻は少ない筆線で概念的に捉えたものとされる。そして顔料、特に朱色の発色が左・右隻で全く異なること、金箔も左右で微かに質の違いが見て取れ

ることなどもあわせて指摘された上で、右隻と左隻では筆者、制作年代とも異なる」と結論付けられた。また、左隻に関する補修の可能性については、左・右両隻の各扇の接続部分の補修は認められているものの、「左隻の描線、彩色に限っては補筆はほとんど入ることがない」とされる。

以上の考察の上で相澤氏は、右隻は永禄三年に光茂が描いたもの、左隻は桃山時代から江戸時代初期の制作、土佐派正系絵師に該当する筆者をあげることは困難であるとされ、「やまと絵をよくした民間の工房に属するような絵師であった可能性」を指摘されている。ただ、この場合問題となるのは、左隻の図様が光茂の永禄三年時点の下絵によるものか、左隻補作時に発案されたものであるのかということである。『御湯殿上日記』には、永禄三年の車争い凶屏風は、同年年末に片隻が完成し、もう片隻は下絵が出来上がった段階までの記事が見えるのみで、両隻が完成したという記述は見えない。従って同年末に完成したのが仁和寺本の右隻、左隻は未完成だったのではないかとされる。

一方川本氏は、狩野山楽が慶長九年、九条家御殿源氏の間障壁画として制作された狩野山楽「車争い図」（東京国立博物館）が、仁和寺本を下敷きにして描かれたものであるという推定を予てから提起していた。これに関し相澤氏は、左隻の下絵は完成していたため、これが光茂の手許に残されていた筈であり、光茂没後、その下絵、粉本類を継承した弟子の土佐吉と山楽が親しい関係にあったため、山楽がこの下絵を参照できた可能性があるとされている。仁和寺本の左隻も、この下絵を参照して制作されたものと推測されている。

以上のとおり、相澤氏の仁和寺本の筆者問題に関する所説は、精緻な作品観察に基づいた論理的な考察によるものである。ただ、それでも左・右隻の構成の一体性、人物、樹木など諸モチーフの形態的な類似などは、別の制作年代の異なる筆者によるものと素直に認めることを躊躇させる。特

に気にかかるのが、左隻に補筆がほとんど入ることがないという指摘である。相澤氏が論文中でも取り上げられた左隻の女性の顔貌部の表現（図2 向かって右側の女性）では、鼻梁部から額左部、顔部左側面の白色顔料はやや変色しており古い顔料と判断されるが、それ以外の顔部の白色顔料は新しく、補彩されたものとみなされる。しかもこの新旧二種の白色顔料を跨いで、目鼻、頭髮などの墨による描き起こし線が引かれ、唇の朱が点じられているのである。この補彩の白色顔料、墨の描き起こし線、唇の朱点は、左隻の女性の顔貌表現にしばしば見られるものであり（図3）、これらは総じて後世の補彩、補筆によるものと判断される。また、図2向かって左側の女性の右体側から左肩にかけては、大きな破損の上に着衣の補彩を施し衣文線を描き起こしているが、その線は左隻の女性の大半に見られる二重線である。この二重線の線質は鈍くたどたどしいものであるが、他の女性の二重衣文線も同質のものが大半である。

一方、男性の描写はどうか。図4に示す下級官人と思しき男性も、先の女性の例と同様顔貌の左ほば半分の顔料が剥落した後に、白色顔料を補い、右半分の旧来からの淡い黄土顔料が塗られた箇所と一連の描線で、目鼻、髭などを描き起こしている。また緑青で彩られる着衣も、左胸部などにある損傷箇所をやや明るめの緑青で補彩した様子が絵具溜りから覗え、その上から描き起こされるたどたどしい二重衣文線は当然補筆とみなされる。また左隻中の男性の多くを占める白丁のうち図5で示すものは、顔面の額、鼻から顎にかけて明らかに補彩が行われているが、その上に描き起こされる顔の輪郭線や眉、髭などの毛描きは、やはりそれ以外の箇所と一連の筆で行われている。さらにこの男性の着る白張の首から右背面部も、剥落した顔料を新しい白色顔料で補っているが、その箇所と剥落していない白色顔料の箇所を跨いで、たどたどしい濃墨の衣文線が描き起こされているのである。問題は、このような顔貌や衣文の描き起こし線が、左隻に描かれ

他の白丁の白張、その他男女の着衣の衣文線と大半が共通する性格を有するものと判断できることである。相澤氏が評される左隻の「総じて概念的で、あらかじめ決まりきった輪郭のみに留意した」描線の大半が後世の補筆によるものであるならば、左隻が右隻と筆者が異なり、時代も下るという印象を観る者に与えるのも当然かもしれない。

さて、人物描写に関する左・右隻の最も大きな違いは、右隻の人物の着衣の大半が衣文線を塗り残す彫り塗りの技法によって表現されるのに対し、左隻のそれが着衣全体を彩色した上で、衣文線を描き起こす方法によって表現されているということであろう。この相違は、左隻を後世の作であると判断するための最も重要な論拠といえるものである。そこで左隻の人物中に彫り塗りの衣文線で表わされる人物を探してみたところ、図6・図7に示す男二人については、朱色の狩衣が彫り塗りで衣文線を表現していることを確認することができた。白丁では確認することはできないものの、画中でさほど重要な意味を持たないこの二人のみに、わざわざ彫り塗りの衣文線を用いなければならぬ理由は思いつかない。また、左隻における彫り塗りの使用は、一部の人物だけではなく、牛の体躯の輪郭線(図8)、牛車の轆の軛を載せる榻(図9)、牛車の車輪の輪郭(図10)など、人物の着衣の衣文線などよりも、遥かに微細な細部表現にも見られる。なお、図9で示す榻は、右隻に描かれる榻(図11)と、彫り塗りによる輪郭の表現のみならず形状においてもきわめて類似することが指摘できる。また、牛車の車輪の輪郭線を彫り塗りで表わすのも右隻と共通する特徴である。

ところで、図10に示す牛車の車輪の輪郭は、下半部が彫り塗りで輪郭を表わすのに対し、上半部はその輪郭を緑青の線で描き起こしている。下半部と上半部で車輪に塗られる墨の色に差があることもあわせて考えると、上半部は、墨を補彩した上に緑青の輪郭線を描き起こした補筆であることがわかる。

以上の観察の結果、次のような仮説が提起できるのではなからうか。左隻の人物や牛馬、器物などのモチーフの描線には当初幅広く彫り塗りの技法が用いられていたが、画面上の経年の損傷が著しくなった箇所を修理する際、彫り塗り部分も埋めるように全面的に補彩し、補彩した顔料から透けて見える元の線に沿って描き起こしが行われたのではなからうか。であれば、描線のみならず、彩色に関しても多くの部分が後補によるものであることになり、左隻が右隻とは時代も筆者も異なる印象を観る者に抱かせる現状を呈するに至っているのではなからうか。

実際、左隻の人物等の彩色には、粗雑とも思われる部分が見られるのも事実である。図12の白丁の場合、白張両肩部の輪郭内から白色の顔料が大きくはみ出して彩色されているが、それに顧慮せず衣文線が描き起こされている。そしてこの白張を描く際に用いられている白色顔料や描き起こし線の質は、左隻の他の白丁の大半のそれとも共通するものといえるのである。

一方左隻における岩や樹木などの表現はどうか。相澤氏は、岩については右隻に比べて平板であり、樹木については、松などの大樹の樹幹表現を装飾的、平面的、概念的と断じ、賀茂社周辺の樹林について「装飾化して林立する表現は桃山から江戸期にかけての野外風俗図などに通有の筆法」とされる。確かにこれらのモチーフに関する描写が、右隻と異なっていることは相澤氏が指摘されるとおりであり、左・右隻では松の描写に用いる緑青や褐色顔料などの発色も異なる。特に、左隻の岩や樹木に密集するように点苔を配するのは、右隻とは大きく異なり、また他の光茂の作品にも見られない特徴といえる。

ただ、先述のとおり、左隻の人物表現の多くが補筆、補彩によるものであれば、岩や樹木などのモチーフに関しても、その可能性を検討する必要がある。そこで賀茂社周辺の樹林の表現を観察すると、葉叢は黒色の地

に緑青の細線を重ね引きし、あるいは点打するなどして表わされていることがわかる。また、本紙が損傷した上に緑青の細線を重ね引きし、点打を行なっている箇所も見受けられる(図13)。これらの点を考慮すると、左隻の樹林を表現した部分は、当初の葉叢を形成していた緑青が黒変、剥落した上に、補彩を施した可能性が想定できる。大樹や岩の彩色等について、これが当初のものか後補かは判断しかねるが、後補の可能性について検討すべきであろう。

以上のとおり、本稿では、左隻が広汎な補筆、補彩により当初の画趣を大きく変じたため、時代、筆者が右隻と異なる印象を持たれるに至ったのではないかという仮説を提起したのであるが、それが正しいとした場合、左隻は右隻と同様光茂の筆と認められるか。相澤氏の左・右隻別時代、別筆説が提起される以前、筆者も含めて仁和寺本が光茂筆と主張する立場の研究者と、それに疑問を呈する研究者に分かれていた状況にあったことは確かで、左隻が光茂の画風に近似するものであることは広く認められるであろう。ただ、人物をはじめとする諸モチーフの細部描写において左隻の当初部分がほぼ覆い尽くされるような補彩、補筆が行われたとするならば、左隻を直ちに光茂の筆と認めることができないのも事実である。

現状において左・右隻の当初部分を細部表現の面で直接的な比較を行うとすれば、数少ない当初の彩色、描線が残存すると見られる部分を比較する以外に方法はない。比較可能な箇所は少ないが、すでに指摘した通り、牛車の榻や車輪の彫り塗りによる表現などが左・右隻で共通している。微細な彫り塗り技法の共通性は、両隻の共通性を示すものといえよう。また、左隻中彫り塗りで衣文線を表わす二人の男のうち図7で示した男は、顔貌部の目鼻などの輪郭に何本もの細線を重ねる描写、眉毛や髭の粗密を交える毛描き表現など、右隻の一般的な男性像と共通する特徴を有する(図14・図15)。さらに、左・右隻の紙継ぎや金箔の寸法などもほぼ同様であ

ることは、相澤氏も指摘されているとおりである⁹⁾。

もちろん、左・右隻の細部表現における共通性は、限られた部分で指摘できるに過ぎず、この考察を以て、左隻の筆者を光茂と即断する積りはない。ただ、左隻には人物、樹木などの主要モチーフの相当部分に補彩、補筆が行われていることは確かであり、それが、左・右隻の表現の印象を異にさせる要因となり、制作年代、筆者の判定に影響を与えている可能性が存在することは指摘したい。ここでは、左隻の筆者が光茂である可能性を指摘し、多角的な再検証を今後進めるべきであると提言することとした¹⁰⁾。

なお、如上の考察では、左隻の補彩、補筆の検証を中心に左隻の筆者問題を検証したが、右隻には補彩、補筆はないであろうか。左隻に較べると大きくはないが、これは当然存在する。例えば右隻第一扇に描かれる胸前に基盤を吊るし、背中に巻物や鉞、太刀を負い、右肩に鉾を担う検非違使の放免であるが、このうちの鉞の頭部や左首もとの白張の衣文線は、濃墨による描き起こしで、左隻の白丁の白張に用いられているのと同様の描法によるものである。また、首もとの帯の明るい朱色は、この描き起こしの衣文線の上に塗られたもので、両袖口から覗く內衣の朱色と同色であり、左肩の隙間から覗く內衣のくすんだ朱色とは異なる顔料のため、補彩であることは明らかである(図16)。それ以外の白張の衣文線の大半は彫り塗りによるものであるが、子細に観察すると、うっすらと白色の顔料が彫り塗りの塗り残しの線上にもかかっている。すなわち、この検非違使の放免や周辺の白丁の白張には、まず白色の顔料がうっすらと補彩され、その後、不明確となった衣文線や器物の輪郭線などには濃墨による描き起こしが行われ、さらに部分的な補彩も実施されたと判断できる。実際、右隻に描かれる白丁の白張の衣文線の多くは、このケースと同様、塗り残しの衣文線の上に向っすらと白色顔料がかかり、その上から濃墨の描き起こし線で括

左隻を後世の補作であるとみなす論者の立場からすると、右隻に左隻同様の技法が見られるのは、左隻補作時に左隻の筆者が右隻もあわせて修復したためと判断されるだろう。しかし、左隻に数多くの補筆、補彩があるという立場から判断すると、左隻の損傷の大きさに較べ、右隻の損傷がそれほど大きくなかったことが、補筆、補彩の大きさの差として現れたものということになる。『源氏物語』の車争いの場面そのものを描く左隻の方が、使用頻度が高かったためではないかと想像される。

二、仁和寺本の図様

仁和寺本左隻を後世の補作と推定される相澤氏も、その図様は、光茂が正親町天皇やその側近の監修のもと永禄三年に創案したものである可能性が大きいと見られている。また、仁和寺本とはほぼ同図様の車争い図屏風は、相澤氏も例示された江戸時代前期の東京富士美術館所蔵本だけでなく、近年、京都市歴史資料館本の存在も確認されたことから、仁和寺本の図様が、車争い図屏風の規範例として江戸時代前期にはすでに認識されていたことは確かである。ただ、現存する土佐派の下絵・粉本類を収蔵した「土佐派絵画資料」（京都市立芸術大学）¹¹には、この車争い図屏風の下絵・粉本類は存在しないとのことである。

ところで、東京藝術大学所蔵「住吉家粉本」に含まれる「大和絵人物描写」と題された冊子は、海田本「西行物語絵巻」など、室町時代以前の複数の絵巻物作品などに描かれる様々な人物を抜き写したものである。模写の筆致は一樣ではなく、住吉派の歴代の画家たちが描いた模本類を切り貼りすることで、冊子上に再編集し、古典的なやまと絵人物画を後世の画家が描く際の参照とすることを目的としたものとみなされる。注目されるのは、その中に十図以上にわたって、仁和寺本の図様の部分的な模写が含まれていることである（図17・18）。抜き写しは、仁和寺本の図様を完全

な形で模写したのではなく、部分的であり、モチーフの省略や構成の改編なども行われているが、仁和寺本の左・右隻中の人物等の図様を転写したものであることは明らかであり、しかも全てが一筆と見られる。

このうちの何図かには、「如慶公直地取」あるいは「如慶法眼直地取」などの書き込みがあり、住吉派初代の画家で、江戸時代初期に活躍した住吉如慶の筆であると伝えている¹²。「如慶公」あるいは「如慶法眼」と如慶に対する尊称が書き込まれていることから、この書き込みが後世のものであることは明らかであるが、住吉派内においては、如慶自身による模写として尊重されてきたことが窺える。模写という作品の性質上筆者を特定することは困難であるが、描かれる人物の優柔な顔貌表現などは如慶の諸作品との類似が顕著であり、如慶自身の筆、あるいは如慶の模写の転写という可能性は十分に想定できる。とすれば、この模本は仁和寺本から直接模写した、仁和寺本の模本を転写した、あるいは永禄三年に光茂が制作した下絵またはその転写本を写したものと想像される¹³。

このいずれかは不明であるが、模本の転写元となった作品には、仁和寺本の左・右隻が一連の図様として表現されていたことは明らかである。そして、如慶が車争い図の規範的な図様としてこの模写に何らかの形で関わったとすれば、その転写元の作品は、如慶が活躍した江戸時代初期より一定程度以前に制作されたものということになる。仁和寺本が左・右隻とも光茂の筆であると認められるのであれば、その模本が左・右隻一連のものとして伝わったのは当然であるし、永禄三年の下絵からの転写によるものでも同様であろう。たとえ左隻が後世の補作であるとしても、その成立の前提として仁和寺本、あるいは永禄三年の下絵が粉本として存在したことに關する傍証となる。

江戸時代初期ないし前期の制作と目される東京富士美術館本、京都市歴史資料館本のいずれもが仁和寺本の図様を引くものであることも考慮する

と、遅くとも江戸時代前期の段階において、仁和寺本の左・右隻一連の図様は、車争い図の規範的な図様として一定程度流布していたものと思われる。¹⁶⁾

三、永禄三年の車争い図屏風の制作意図

永禄三年の『御湯殿上日記』には、車争い図屏風制作に関して、まず三条西公条による絵様の進上(七月一日)、それに基づいた一次下絵の制作(七月二九日から八月一日)、一隻分の二次下絵の制作(九月五日から八月)、下絵が完成した一隻分の本画制作(九月一日から二月二一日)、残り一隻分の二次下絵の制作(二月二九日から三〇日)という経緯が記されている。その後、残り一隻分の本画制作の経緯や、その完成に関する記事が見られないことから、この時点で作品の制作が中止されたと解することも可能であり、この記事に該当する作品とされる仁和寺本のうち、左隻が後世の補作という見方を呼ぶ原因ともなっている(年表1参照)。

さて、一連の記事の中で注目されるのは、天皇の意思を受けてこの屏風絵の制作に従事した近臣の公家たちである。最初に絵様を創案した三条西公条は、正親町天皇をはじめ多くの公家などに源氏講釈を行うなど当時の『源氏物語』研究の第一人者であったため、この屏風絵の制作に関する総監修者的な位置にあったと思われる。その他多くの公家や皇族が関わっており、宮廷あげての制作ともいえるが、特に注目されるのは万里小路家の人々の関与が大きいことである。特に下絵の制作の場として自邸に光茂を招き、光茂からの下絵の進献を取り次ぐなど、この画事の要所では万里小路惟房が重要な役割を果たしている。

これは当時万里小路家が、正親町天皇と皇太子誠仁親王の外戚として、宮廷内で重要な地位にあったためと思われる(系図1)。万里小路秀房は内大臣の地位を最後に、隠居剃髪していたが、宮中にはしばしば出仕し、

宮廷の長老格として知られていた。『御湯殿上日記』永禄前半期にしばしば登場する「前内ふ」は、この秀房のことである。¹⁸⁾ その子で当主の惟房は権大納言、さらにその子の輔房は左少弁の地位にあり、ともに天皇の側近として活躍していた。屏風絵制作に万里小路家が大きく関わったのは、天皇と同家の近しい関係により、屏風制作に天皇の意思を反映させやすい状況を創出するためであると思われる、それだけ天皇の屏風制作にかける熱意を看取することもできる。

また、『御湯殿上日記』によると、車争い図屏風制作が始まる同年七月、宮廷では幕府や大覚寺から各種の屏風を借用し、正親町天皇の天覧や、近臣による閲覧が行われている。この時期の屏風借覧は、車争い図屏風制作の参照のためと考えるのが自然であろう。これも、この屏風制作が周到な準備の下で進められるべき重要なものであったことを推測させる。¹⁹⁾

ところで『御湯殿上日記』は、中世から近世にかけて、宮中に出仕した歴代の女官たちが、宮廷内外で発生した出来事を複数で書き継いできたもので、宮中の公式記録としての側面を有するものであるといえる。男性の公家日記は、宮廷内外の各種の祭事や行事、出来事を記録し、それを将来、類似の祭事、行事、出来事に際会した者が参照できるようにするために筆録されたというのが通有の性格と認識されている。女官の手になるものとはいえ、公的な記録である『御湯殿上日記』にも、このような性格があったと考えられる。²⁰⁾

この永禄三年の車争い図屏風制作に関する一連の記録は、『御湯殿上日記』に記録される各種の絵画作品の制作に関する記事の中でも、最も詳細にその経緯を書き留めたものである。『御湯殿上日記』の以上のような性格からその理由を考えると、この屏風の制作が、正親町天皇、そして当時の宮廷にとって、後世にその記録を詳細に伝えるべき価値のある重要な出来事であったからではなからうか。相澤氏などが主張されるように、画題

選択の上で、当時の宮廷内外における『源氏物語』愛好などの背景は想定されるが、それ以上に重要な意味がこの屏風絵制作にあったのではなからうか。

そこで注目されるのが、近年発表された応仁の乱後中断していた賀茂祭を見たいという正親町天皇の希望を叶えるために制作されたと推測される鷲頭氏の説、同年正月の正親町天皇の即位を記念するために制作されたという野田氏の説である。

賀茂祭は、奈良時代以前、賀茂氏の祭祀として行われていたものであるが、平安京遷都以後、宮廷が主催し勅使参向が実施される国家的祭礼となった。平安時代には単に「祭」というと賀茂祭を指すというほど著名な祭礼であり、『源氏物語』「葵」帖の車争いの場面で描かれているように、その行列（路頭の儀）の際には見物人が喧騒を極める盛んな祭礼であった。鎌倉時代以降も宮廷における最も重要な祭礼の一つに数えられ、その勅使参向の行列には、多くの見物客が押し寄せ、宮廷の権威を示す祭礼であった。しかし、応仁の乱勃発後から路頭の儀は中止され、宮中においては賀茂社から贈られた葵の葉を御所に飾り盃事を行う御内祭が行われるのみであった。江戸時代に入り、元祿七年に復活するまで、宮廷にとって最も重要な祭礼であった賀茂祭のメイン・イベントである路頭の儀は、執行されなかったのである。応仁の乱以降の洛中洛外における治安の悪化に加え、宮廷の財政的困窮がその理由であることはいままでもない。しかし、宮廷にとって最も重要なこの祭事の中止は、宮廷関係者にとって大きな嘆きであり、その復活は重要な課題であったと思われる。屏風絵の画面上にこの祭礼を再現することが正親町天皇の意図であったならば、それは、天皇による祭礼復活の望みをも表現したともいえる。

一方野田氏は、賀茂祭をテーマとする先行の絵画作品である文永一一年本「賀茂祭絵巻」（現在は複数の模本が伝来）が亀山上皇の院政開始（後

宇多天皇の即位）の年の賀茂祭を描いたものであり、また『源氏物語』「葵」帖に描かれる齋院御禊が朱雀帝即位の年の賀茂祭を舞台にしたものであることから、賀茂祭は天皇の即位を記念するに相応しい画題であると指摘する。そして正親町天皇の指示のもと、多くの近臣たちが制作に関わった永祿三年の車争い図屏風は、同年の正親町天皇の即位を記念して描かれたものである可能性を指摘する。

戦国期の宮廷の困窮は、しばしば衰微と形容されるほど著しいものであった。それは、この時期の歴代天皇の即位の儀の挙行が、いかに困難であったかということから知ることができる。正親町天皇の祖父後柏原天皇の即位は踐祚から二一年後、父後奈良天皇の即位は踐祚一〇年後のことであり、正親町天皇も踐祚から三年後のことであった。室町時代、歴代天皇の即位にかかる費用は、室町幕府が課す段銭などによって賄われることが一般的であった。しかし戦国期に入り、幕府の統治力、財政力の低下によりそれが叶わず、また宮廷自体も、もともと貧弱な皇室領や公家領に対する大名や武士団の横領などにより財政状況は悪化し、費用を自弁することは不可能であった。後柏原天皇は幕府側に散々延引されたのちの献金と、本願寺からの献金などにより、後奈良天皇は主に今川氏親、北条氏綱、大内義隆、朝倉孝景、長尾為景ら地方の大名の献金により、そして正親町天皇は費用の大半を毛利元就の献金により即位の儀を挙行することができたのである。

即位に際しての献金は、宮廷の財政に一定の潤いを齎したと思われる。また、『御湯殿上日記』同年六月一八日ならびに七月二日条には、前年上洛した長尾景虎（上杉謙信）からの内裏修理のための費用献金に関し、廷臣広橋国光から景虎に使者を送るよう下命があったとあり、同年八月以降年末まで、御所内各所の修理に関する記事が散見される。

即位、内裏修理等の献金による若干の財政的余裕、内裏の修理にあわせ

ての調度品新調の必要という状況の中でこの屏風の制作が企図されたことは、容易に想像できる。しかし、特にこの車争い図屏風の制作に正親町天皇や近臣が意を注ぎ、その様子が詳細に記録されたのは、天皇自身の即位の記念という意味だけではなく、即位の儀の実施に大きな苦勞を強いられた戦国期の歴代天皇や宮廷の思いを受け、即位に際しての自らの治世に対する意思を表明するというような意図も込められているのではなからうか。

天皇即位の年における屏風ということで想起されるのは、大嘗会屏風である。大嘗会は天皇が即位後初めて執り行う新嘗祭で、大嘗会屏風はその際に神に献じられる新米を産する東西の分国（悠紀国・主基国）の名所を描き、その名所を詠んだ和歌を書き添えたもので、悠紀・主基屏風とも称される。大嘗会とそれに続く祝宴の豊明節会の場を飾る屏風として、大嘗会の中でも重要な調度品に数えられる。

応仁の乱以前、即位の儀と大嘗会は切り離すことができない即位儀礼であり、即位の儀を経て大嘗会を経ていない天皇は「半帝」と称されたとはいわれる。しかし、応仁の乱勃発後に即位した後柏原天皇以降、江戸時代の東山天皇までの歴代天皇の大嘗会は実施されなかった。戦国期以降、即位儀礼の中で大嘗会が重視されなかったという見方も出来るかもしれないが、少なくとも大嘗会の断絶が始まった後柏原天皇から正親町天皇までの三代は、即位の儀の費用を賄うことも困難を極めた上、更なる大きな費用の上乗せとなる大嘗会の挙行は望むべくもなかった。ただ、中斷から間もない時期であるだけに、大嘗会挙行の必要性は当然感じていた筈である。即位の記念に屏風絵を制作するということは、大嘗会の復活という希望を暗示するものであり、その画題に賀茂祭を選択したことも相俟って、正親町天皇は、戦国期に中斷した宮廷の各種祭事、儀式等の復活、ひいては宮廷の権威の復活を屏風絵制作に意図したのではなからうか。

なお、永祿三年の車争い図屏風に描かれるのは、賀茂祭のうちの斎院御禊の行列である。大嘗会の儀式の中では、大嘗会が挙行される前月に、天皇は賀茂の河原で御禊を行う御禊行幸（豊の御禊）が行われていた。即位したばかりの天皇が内裏から賀茂の河原まで行列で赴くこの行事は、京洛の人々に新天皇の権威を示す場でもあった。御禊の行列というテーマも大嘗会との結び付きを暗示するものといえる。

それでは、なぜ『源氏物語』の一場面がこの屏風の主題として選ばれたのであろうか。川本氏や相澤氏は、当時の宮廷社会における『源氏物語』研究や『源氏物語』愛好が制作の背景にあることを指摘されているが、『源氏物語』であること自体に、天皇や宮廷の政治的意図を読み解くことも可能ではなからうか。

戦国期、『源氏物語』をはじめとする古典文学、文化に対する愛好は、宮廷社会が存在する京やその周辺に止まらず、地方の大名、新興の戦国大名の間にも広まっていた。土佐光信「源氏物語画帖」（ハーヴァード大学サックラー美術館）が、三条西実隆を介し周防大内家の重臣陶三郎により注文されたものであることはよく知られているが、地方の大名による『源氏物語』などの宮廷文化の受容は、宸筆や公家の揮毫になる古典文学の典籍等を求めることや、京で苦境に陥った公家に対する庇護、公家と地方大名の通婚などという形で行われ、宮廷文化は各地に広まっていた。そのような地方大名らが天皇の即位や内裏の修理の際、室町幕府に代わる担い手となったのは先述のとおりである。『源氏物語』に象徴される宮廷文化は、当時の宮廷の支持者としての地方大名を繋ぎとめるためのコンテンツであったと思われる。

さて先述のとおり、永祿三年の車争い図屏風の図様は、左・右隻とも仁和寺本のそれと一致すると判断できるが、仁和寺本の図様から正親町天皇やその近臣たちの制作意図を考察する。仁和寺本右隻は、斎院御禊の行列

が、整然と内裏から一条大路に進んでくる様子を描く。大路の両脇には公家の邸宅が立ち並び、その門前に群集する見物の人々は、多くが路上に座して行列を見物する。一方、左隻は一条大路の東端辺り、向かって右から左に進むのが光源氏の正妻葵上の牛車、その上方で榻が折り倒され下人たちによって押し退けられているのが六条御息所の車である。周辺では、野次馬風の見物人を追い立てる白丁、それらの様子に驚きや嫌悪の表情を示す人々。見物人の多くは立ち姿である。

右隻と左隻は、静と動、秩序と混乱という対比のもとに構成されているが、そこにある意図は何か。齋院御禊の行列は、宮廷の権威そのものである、それを仰ぎ見る見物人は、その権威を称える存在として表現されると見ることができるとはなからうか。とすれば、古来の祭事、行事等を復活することで宮廷の権威を回復した天皇、宮廷にとつての理想の状態を示すものである。

一方左隻が示す混乱は、祭礼や、宮廷人の混乱を示すものであり、天皇や宮廷の権威が蔑ろにされた当時の現実を仮託したものと解することができる。天皇の即位を祝賀し、天皇の理想の治世を表象するために制作された屏風絵に、わざわざ宮廷の秩序が蔑ろにされるような状況を描くということが相応しいか、というような議論もあるだろう。しかし左隻で、当時の天皇や宮廷が置かれた現実的な状況を仮託したかのような表現をあえて行うからこそ、右隻の天皇、宮廷にとつての理想像が際立つのではなからうか。

右隻の人物表現はどうか。鶯頭氏、野田氏は、公家の男女以外の人物の描写は当世風の風俗描写によるものとされ、文永一年本「賀茂祭絵巻」の模本の中に、見物人たちを当世風に描く一群が存在することを前例としたのではないかとされる。また、見物人には庶民が少なく、鑑賞者である当時の公家たちにとって現実感のある描写であるともされる。この見解に

は、概ね同意できよう。

右隻の見物人たちのうち多くを占める公家以外では、素襖に折烏帽子を着する大名風の人物や合掌する念仏僧(図19)などさまざまな宗派の僧侶、編笠を被る宗祇を想起させるような連歌師風の男(図20)などの人物が目立つ。当時経済的苦境にあった宮廷を支えたのは地方大名からの献金であったことは先述のとおりであるが、特に後奈良天皇の治世期以降、大名たちの献金の見返りに宮廷が官職を与える例が多かった。永祿三年の正親町天皇の即位に際し多額の献金を行った毛利元就は、その返礼として陸奥守に叙せられた。また寺院勢力に関しても、勅願寺の指定、僧位の授与などと引きかえに献金を得ていたことも指摘されている。中でも石山本願寺は、正親町天皇の即位の前年、多額の献金によって門跡の寺格を賜っている。また、宗祇がそうであったように戦国期以降、連歌師の多くは、京の宮廷人と接触を保ち、古典文学に関する様々な教養を蓄積し、それを地方の大名や僧侶などに伝達する役割を担うとともに、宮廷関係者と地方の有力者の間で各種のメッセージを伝達する役割を担った。これらの人物は、見物人の群像描写のため各層の人々をランダムに集めたものというよりも、公家衆を含めて当時の宮廷を支える人々の群像を表現するという意図のもとに描かれたものと解することが出来るかもしれない²⁷⁾。

一方、左隻において目を引くのは、画面向かって右上部の邸宅の窓辺に描かれる平安時代風の装束を身に纏う女性(図21)である。この女性は、『源氏物語』の作者紫式部を描いたものと推測できるのではなからうか。一四世紀に編纂された『源氏物語』の注釈書である『河海抄』は、紫式部の居所について、「旧跡は正親町以南、京極西類、今東北院向也」と記しており、これは車争い図屏風の絵様を作成した三条西公条の『細流抄』など当時の『源氏物語』の注釈書の多くにも引用されている。この位置は一条大路東端の南側に当たり、左隻のこの女性が描かれる位置とはほぼ一致する。『源

『氏物語』に通じた人々にとつては、機知を働かせることで、この女性を紫式部と想定することができるよう仕組んだものではないかとも思われる。

永祿三年、紫式部に関わるもう一つの作品が宮廷周辺で制作されたといふことも、この画面中に紫式部を描き込もうという発想に繋がったのではなからうか。それは三条西公条から『源氏物語』の講釈を長年受講してきた九条種通が、その終功を期に同年一月に開いた竟宴の際、光茂の子土佐光元に「紫式部石山詣図」（宮内庁書陵部）を描かせて、これを掲げたという記録があるからである（『源氏物語竟宴記』）。この作品は、光茂による車争い図屏風の一隻目の本画制作が進行中の一月一二日に三条西公条によって宮中に齎され、正親町天皇の天覧のち、側近たちの閲覧に供された。このことで、九条種通の私的な源氏講釈の受講が、公的に賞された形となった。当時の宮廷において話題となった紫式部の像を、急遽図様の中に取り込んだのではないかと想像される。

以上のように、仁和寺本は『源氏物語』の車争いの場面を描くだけでなく、齋院御禊の行列を宮廷の権威に見立て、それを見物する人々の中に当世の宮廷を支持したと思われる人物群を交えることで宮廷の理想の姿を示すことを意図したものである。また『源氏物語』という当時の宮廷文化の象徴をテーマとするだけでなく、その作者の紫式部の姿を描き添えることで、『源氏』の世界の奥深さを示そうとしたのかもしれない。一方、左隻に展開する車争いの混乱は、戦国の世相の中で宮廷の権威が蔑ろにされる現実を示したものと解される。正親町天皇が即位の当座に自らの治世の目指すべき理想と現実を認識し、治世の間それを省みることを目的として制作させたものといえるのではなからうか。

正親町天皇は、戦国期の歴代天皇の中でも、朝廷の権威回復や朝儀復興に熱心に取り組んだことが知られている。例えば弘治三年の踐祚直後に行われた弘治から永祿への改元の際には、將軍足利義輝が京から追放されて

いたため、従来の慣例であった室町幕府への問い合わせをせず、宮廷の専管事項としてこれを強行していることや、永祿八年、繪旨によるキリシタン宣教師の京からの退去命令（「大うすはらい」）を出したほか、永祿一年の織田信長上洛から信長の統治時代には、内裏の修復や天皇・公家領の回復、宮廷諸行事の復活などに信長の協力を取り付ける一方、信長の政治方針に対して対立することもしばしばあったことが知られている²⁹。正親町天皇は、宮廷の権威と朝儀復興に在位期間の様々な場面で取り組み、それに一定程度成功したといえるが、それは信長、そして豊臣秀吉による天下統一の過程で宮廷の存在意義が高まったという偶然の結果というだけではなく、天皇自身自らの治世の理想を追求する意思があったからであろう。永祿三年の車争い図屏風制作の記録が、『御湯殿上日記』に極めて詳細に書き残されたのは、即位の儀の挙行に苦勞し、大嘗会を挙行することもできないという宮廷苦難の時期の天皇が、即位にあたっての自らの治世に対する意思表明を屏風絵制作という形で行ったという事例を記録し、それを先例として後世の宮廷人が参照できるようにするためだったのであろうか。

最後に、『御湯殿上日記』にその記事が見受けられないとされてきた車争い図屏風残り一隻分の完成に関して、付言しておきたい。永祿三年の年末に、この一隻分の下絵が天覧に供されたのち光茂の許に戻されたというのは、最初の一隻目の例と照らし合わせた場合、本画制作の裁可を意味するものであろう。従って、残り一隻分も本画制作に入ったと考えるのが順当であると考えられる。先述のとおり仁和寺本左隻が当初のものであると仮定するならば、永祿三年から始まった車争い図屏風の制作は、両隻揃う形で完了した筈である。ただ、その完成の記事が見えないのは、制作が中止されたためという可能性だけではなく、書き漏らしの可能性も考慮する必要がある。

もう一つの可能性としてあげておきたいのは、『御湯殿上日記』永禄六年二月一三日条の「とち(さ)かきたる御ひやうふ前内ふげさんに入らる、」という記事である。先述のとおり、この前内府は万里小路家の長老秀房である。³⁰ 永禄三年の車争い図屏風制作の実務に近臣の側で最も深く関与したのは万里小路家である。その長老の秀房が屏風を天覧に供したということは、永禄三年の車争い図屏風の残り一隻分の完成と関連する可能性があると考えられる。ちなみに、永禄三年の車争い図屏風に関する記事は、永禄四年以降『日記』には見られないが、この永禄六年に秀房が披露した屏風の制作や使用等に関する記事も、この前後の『日記』には見られない。最初の一隻の三か月余りの本画制作に比べ、残り一隻の本画制作が二年二か月かかったという制作期間の差の大きさが問題であることも確かであり、即断はできないが、残り一隻の完成時期に関する可能性の一つとして提起する。

むすび

以上のとおり本稿では、まず仁和寺本「車争い図」屏風の左隻は、画面の損傷に対する広汎な補筆、補彩が、現在の画面全体が後世の補作とも見られるような印象を与えており、左隻も右隻と一連の作品で、土佐光茂の筆である可能性を指摘し、次いで、住吉家伝来の「大和絵人物拔写」所収の車争い図屏風の部分模写に関する考察から、仁和寺本の図様が、永禄三年の車争い図屏風と左・右隻を通じて一致するものと推定した。その上で、永禄三年の車争い図屏風が、正親町天皇の即位を記念し、賀茂祭をはじめとする朝儀復興など、その治世の理想と現実を表象するために制作されたものではないかと推測した。

残る問題は、なぜ屏風絵という画面形式で正親町天皇の政治的意思表明を行おうとしたのかということである。もちろん先に指摘した通り、即位

の年に屏風絵を制作することは、大嘗会を挙行することができなかった天皇に、大嘗会屏風に代わるものを求めたいという意図があったためと推測できる。

しかし、室町時代以前においては、政治的な願望を表象する意図を含んで制作された絵画作品は、絵巻という形式で制作されることが多かった。本稿で取り上げた文永一年本「賀茂祭絵巻」はその一つの例であるし、土佐光茂が將軍足利義晴の命で描いた「桑実寺縁起絵巻」の制作意図に、京を追われ近江に流亡していた義晴の京復帰と権力回復の願いが込められていたことなどは、よく知られている。³¹ にもかかわらず、絵巻物ではなく、屏風絵という形式による政治的意思の表明という試みが企図されたのは何故だろうか。

室町時代に権力者によって政治的意図をもって制作されたと見られる絵巻物の多くは、社寺縁起絵など神仏に奉納するために描かれたものであった。「桑実寺縁起絵巻」についていえば、注文主の足利義晴は、これを桑実寺の薬師如来に捧げることによって自らの政治的願望を薬師如来との約束とし、その加護を得ようという意図があったのである。

ところで、一六世紀に入り、政治的表象を意図した可能性がある屏風絵作品の存在が確認されている。『実隆公記』永正三年一月二二日条に記される「京中図」屏風(現存せず)は、越前の大名朝倉貞景が、甘露寺元長の仲介で土佐光信に都の景を描かせたものと推定され、地方大名の京に対する憧れなどがその制作意図にあったのではないかといわれる。また、この「京中図」を嚆矢として一六世紀に制作された歴博甲本、上杉本などの「洛中洛外図」屏風には、単に都の景観を描くだけではなく、様々な政治的意図を盛り込んで制作されたという見方がある。³² さらに土佐光茂周辺の作と目される「日吉山王・祇園祭礼図」屏風(サントリ―美術館)については、「桑実寺縁起絵巻」同様注文主を足利義晴と想定し、京・近江に

おける足利幕府の権力回復の理想像を表象した作品という見方もある³³。これらの説についてはその当否に関して様々な議論があり、今後更なる検討が必要であることはいうまでもないが、いずれも都市や名所の景観に風俗を交えて描く戦国期の屏風絵の制作に、注文主の様々な政治的意向が反映しているという見方においては共通している。

屏風絵というフォーマットに注文主の政治的意向を反映させた作品が、戦国期にいくつも制作されたとみなされる事例が存在することは、永禄三年の車争い図屏風制作においても先例とされた可能性を想起させる。少なくとも絵を観る者に、そこに描かれている内容、注文主の様々な意図などを理解させる場合、絵巻物は、披見時、少人数にのみそれが可能であるのに対し、屏風絵は常時、多人数でそれが可能になるのである。戦国期の厳しい世相の中では、絵巻物の社寺への奉納などによる神仏の加護よりも、現実に絵を観る者に注文主が発するメッセージを看取させる方が重要と考えられたのではなからうか。そしてそれに相応しい画面形式として屏風絵が採用されたのではなからうか。

車争い図屏風制作から八年後、織田信長が上洛し桃山時代に移行すると、屏風絵による政治表象の傾向は、より明確に確認できる。信長の安土城を狩野永徳が描いた「安土山図」屏風（存否不明）は、信長の政治権力を表象するもので、それを天覧に供した後、ローマへの遣欧使節に託したのは、国内外に信長の威光を示すためであったと想像される。豊臣秀吉の吉野花見の様を描いた「吉野花見図」屏風（細見美術館）や、秀吉七回忌の祭祀を描いた狩野内膳「豊国祭祀図」屏風（豊国神社）などに、豊臣家の威光を示そうという意図があったことは明白である。その反面、政治的意図の表象を絵巻物によって試みる例は、減少していく。

土佐光茂は、絵巻物、屏風絵双方の画面形式を手がけ、両画面形式において注文主の政治的意図を表象することを試みた画家である。この絵巻物

から屏風絵へと移行期を先導した画家として光茂は捉えられるとともに、永禄三年の車争い図屏風は、屏風絵による政治表象の時代の幕開けを飾る作品と位置付けることが出来よう³⁴。

注

- 1 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）
- 川本桂子「九条家伝来の車争い図をめぐる」（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）
- なお宮島氏はその後、仁和寺本の筆者が光茂であるという最初の説を撤回されている（宮島新一『宮廷画壇史の研究』至文堂 一九九六年）。
- 2 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 大阪大学大学院美学科 一九九一年）
- 3 本稿における屏風の右隻・左隻は、屏風に向かって右側の隻を右隻、左側の隻を左隻とする。
- 4 相澤正彦「伝土佐光茂筆『車争い図屏風』の筆者問題について」（『國華』一一九八号 國華社 一九九五年）
- 5 鷲頭桂「土佐光茂筆『車争い図屏風』と都の図像」（『美術史論叢』二五号 東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室 二〇〇九年）
- 6 野田麻美「狩野山楽筆『車争い図屏風』（東京国立博物館）に関する一考察―『年中行事絵巻』との関係を中心に―」（『美術史』一六七号 美術史学会 二〇〇九年）
- 7 相澤氏は注4論文において、注2高松論文中の「光茂作品の場合、簡略ながらも小鼻まで表すのはやや異なる」という一節を引き、「小鼻を

描くことに疑問を呈されているが、これは左隻のみに限ったことなのである」とされているが、高松論文中の図版で小鼻を描いている女性像は光茂の「桑実寺縁起絵巻」の方で、高松論文の一節は、仁和寺本右隻の女性像が小鼻を描かない鉤鼻であることとの相違を指摘したものである。

その後筆者が、「桑実寺縁起絵巻」の女性像を再検証したところ、阿閉皇女などの貴女を描く場合は鉤鼻、七光寺の参詣客など身分の高い女性を描く場合は小鼻も描くという使い分けをしていることが判明した。仁和寺本右隻の女性が概して鉤鼻であるのは、内裏近辺の公家の子女が大半であるのに対し、左隻は一条大路の東端付近の女性群像で、さほど身分が高くない女性が多いということを用意して描き分けたものと考えられる。

8 本稿において人物の顔貌、体躯などの左右を記述する場合は、「向かって」などの断りがない限り、描かれた人物から見ての左右とする。

9 注4相澤論文の註13参照。

10 仁和寺本の補筆・補彩等の再検証においては、高精細デジタル画像による細部拡大観察や、作品の保存修理の際の光学的調査などの実施が望まれる。

11 東京富士美術館本については、注4相澤論文にモノクロ図版が紹介されている。京都市歴史資料館本については、京都文化博物館編「源氏物語千年紀展〜恋、千年の時空を超えて〜」（京都府、京都文化博物館ほか 二〇〇八年）参照。

12 注4相澤論文の註16参照。

13 冊子冒頭の一図（図17）には、住吉如慶所用の「住吉」朱文印、「法橋」白文方印が捺されている。

14 烟麗「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』七三号 三彩社 一九八五年）によると、住吉如慶は法橋には叙任したが、法眼には叙任していない。

15 ただ、模写でありながら仁和寺本を正確に写し取るのではなく、省略や図様の改編が行われており、仁和寺本からの直接的な模写というよりも、下絵の転写である可能性が高いと思われる。如慶は若年期、光茂の粉本類を受け継いだといわれる土佐光吉・光則門下で絵の修業をしたと諸画伝類は伝える。とすれば、如慶は光吉・光則の許で光茂の下絵、あるいはその模本を転写する機会を得、それがこの「大和絵人物抜写」に収められて伝わったのではなからうか。

なお如慶が若年期、土佐派を学んだと画伝類は伝えるが、これが事実か否かについての論拠は、これまで明確ではなかった。しかし、土佐派伝来の粉本類の模写を如慶が行っているとすれば、それは有力な根拠となり得る。もちろんここでとり上げた車争い図下絵の転写の可能性だけでは論拠となり得るものではないが、今後、この問題を考察するための方法の一つとなると考える。

16 川本桂子氏は、慶長九年制作と目される狩野山楽「車争い図」は、仁和寺本を参照して制作されたものと位置付け、永禄三年の車争い図屏風完成後宮中に置かれていた仁和寺本が、山楽本の制作以前に仁和寺に移されていたため、それを閲覧することが可能であったのではないかとという見解を示されている。一方相澤氏は、仁和寺本左隻が山楽本よりも後の制作である可能性も視野に、土佐家伝来の永禄三年の下絵が参照されたのではないかと推測されている。ただ、江戸時代前期以前に、仁和寺本の図様が粉本の形で一定程度流布していたとするならば、山楽は、仁和寺本そのものを見ることがなくても、「車争い図」制作は可能であったと考えられる。

17 『御湯殿上日記』を読む限り、永禄三年の車争い図屏風制作に関して

は、宮廷側では近臣が主体的な役割を果たしていることから、近臣が天皇のために光茂に制作させたという考え方もできるかもしれない。しかし天皇が御前に近臣を召し出して下絵の「わるきところ」を相談させたこと（八月一日条）、下絵完成時に天覧が行われたこと（九月八日条）、一隻分の完成直後に天皇から近臣に褒美が与えられたこと（十二月二日条）などを考慮すると、天皇の意志を反映しない形でこの屏風の制作が進められたとは考え難い。何よりも、近臣が中心となつて天皇の意志を反映しない形でこの屏風の制作が進められたとするならば、『御湯殿上日記』にこれだけ詳細に制作経緯が記録されることはないであろう。

もちろん「天皇の意志」とはいつでも、正親町天皇個人の発案、指示等のみでこの屏風絵の制作が進められたということではない。制作に関与した三条西公条をはじめとする天皇近臣の意向も当然制作に反映された筈であるから、正確には、正親町天皇が率いる当時の宮廷の意志というべきかもしれない。

18 『御湯殿上日記』永祿六年十一月二日条には、「前内ふ入たうのことに。けふより七日御しやうしん（精進）なり」とあり、この人物が没したことを伝えている。『公卿補任』によると、この時期前内大臣と称されるものとしては、秀房のほか、九条種通、広橋兼秀、正親町三条公兄がいるが、いずれも没年が異なり、この「前内ふ」が秀房であることは明らかである。

19 吉田友之『日本美術絵画全集 第五巻 土佐光信』（集英社一九七九年）では、これらの屏風の借覧について、「土佐光茂新作屏風の参考に供されたのであろうか」と推測している。

20 松蘭齋『日記の家―中世国家の記録組織』（吉川弘文館 一九九七年）ならびに、北上真生『御湯殿上日記』の基礎的研究―執筆方法・執筆

者について」（『国文論叢』三七号 神戸大学文学部国語国文学会二〇〇七年）参照。

21 福田正「戦国初期前後の賀茂祭の施行状況について」（『みたらし』うたかた（賀茂歴史勉強会文集）六号 賀茂県主同族会 二〇〇六年）

22 今谷明『戦国大名と天皇』（講談社学術文庫 二〇〇一年）

なお、本稿における戦国時代の宮廷を取り巻く状況に関しては、主に同書を参照した。

23 注22今谷前掲書参照。

24 大嘗会復興の意図を屏風絵制作に託すのであれば、大嘗会屏風に類するような画題選択が行われても良かったのではないかという議論もあるだろう。しかし、大嘗会を催さないのに、それに類する屏風を制作するということは、故実を重視する宮廷社会においては考え難い。かろうじて屏風、御禊の行列を通じて、大嘗会を暗喩するという方法を用いたのではなからうか。

25 メリツサ・マコーミック「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』（『國華』一二四一号 國華社 一九九九年）

26 この人物の笠の形状は狩野元信「宗祇騎馬図」（ボストン美術館）、法体の装束は「宗祇像」（国立歴史民俗博物館）に類似する。

27 注1川本論文は、山楽本が慶長九年、九条忠榮と徳川秀忠夫人お江与の娘で豊臣秀吉の側室淀殿の養女であった豊臣完子の婚姻にあわせて制作されたものであることを指摘し、その齋院御禊の行列を見物する者の中に、徳川家の三つ葉葵紋の入った装束を着る武家が描かれているのを、九条家がこの婚姻後の徳川家との結び付きが強まることを期待して描かれたものと推測される。

しかし、山楽本が仁和寺本の図様構成を参照したものであると推測す

るならば、行列と見物者の関係は、行列が主、見物者が従となる解釈が適用されるとも考えられる。川本氏はこの婚儀の婿方である九条忠榮を光源氏に見立てられるが、その場合、將軍家として実力を有する徳川家が九条家を支えるが、身分秩序の上では九条家が上に立つ、というメッセージを伝えることになる。また、仁和寺本と同様に、行列そのものを宮廷の権威と見立てれば、徳川家、幕府はその下という秩序を示すという解釈も成り立つ。

また、九条家側が徳川家との結び付きの強化を狙った婚姻であったとしても、この婚姻はあくまでも九条家と豊臣家の間で交わされたものであり、山楽本が障壁画として描かれた九条家の新御殿は、豊臣家によって建てられたものであり、描いた山楽は豊臣家の御用絵師であった。とすれば行列を豊臣家と見立て、その下に徳川を置く意図という解釈も成り立ち得る。この問題に関しては、当時の豊臣家・徳川家・九条家の関係に関する再検証の上に立つて判断すべきであろう。

28 片桐弥生『紫式部石山詣図』（宮内庁書陵部蔵）と『源氏物語竟宴記』（静岡文化芸術大学研究紀要）一四号 静岡文化芸術大学 二〇一四年）により、この際に描かれた紫式部像が現在宮内庁書陵部に所蔵される「紫式部石山詣図」であり、その筆者である「土佐将監」が光茂の息土佐光元であることが確認された。

29 注22今谷前掲書ならびに今谷明『信長と天皇』（講談社学術文庫 二〇〇二年）

30 宮島新一氏も、注1『宮廷画壇史の研究』において、この記事が永禄三年の車争い図屏風の完成を伝える記事である可能性は指摘されている。ただ同氏は、この「前内ふ」を「九条種通か」と推測されたため、永禄三年の屏風とこの屏風の関係を示すことが出来ないままであった。

31 吉田氏注19前掲書

亀井若菜『表象としての美術、言説としての美術史―室町將軍足利義晴と土佐光茂の絵画』（ブリュッケ 二〇〇三年）

高岸輝『室町絵巻の魔力―再生と創造の中世』（吉川弘文館 二〇〇八年）

32 小島道裕『描かれた戦国の京都―洛中洛外図屏風を読む』（吉川弘文館 二〇〇九年）

33 亀井氏注31前掲書。

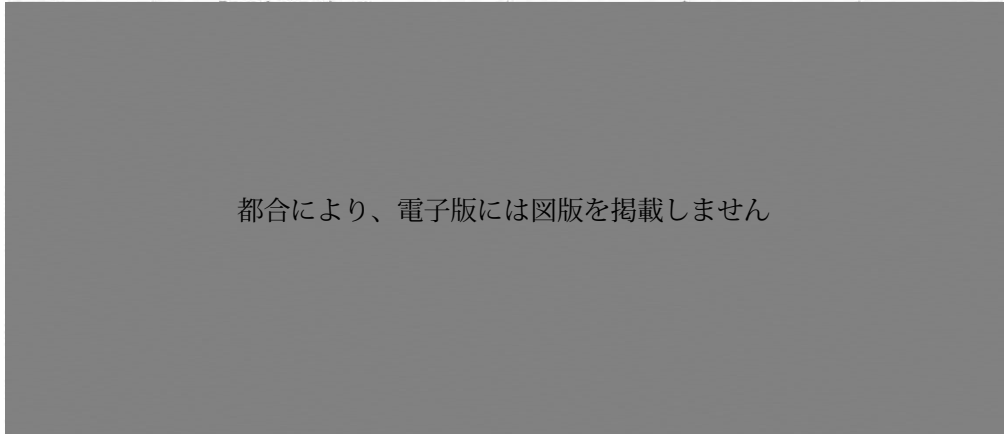
34 鶯頭氏は仁和寺本右隻の公家屋敷の景観が、永禄三年の車争い図屏風制作に関与した三条西家、万里小路家付近の当時の景観を写したものであると推測し、『源氏物語』の場面に洛中洛外図屏風など都市図の枠組みを適用したものであると見なされる。従来指摘されてきたような絵巻物などの小画面を拡大したような構成原理によるものではないとされる。

ただ光茂の「桑実寺縁起絵巻」の景観表現などに目を向けると、上巻第一段の桑の巨樹を一層拡大したような描写は、大画面の花鳥画の雰囲気有するものであるし、下段第一段の叡山周辺のパノラミックかつ遠近感溢れる景観表現も大画面に描かれていても不思議ではないものである。実際、光茂もしくはその周辺の作と見られる「日吉山王・祇園祭礼図」屏風の「日吉山王祭礼図」の景観や、「堅田図」（静嘉堂文庫美術館）などの類似も著しい。

光茂は、絵巻物にも、屏風絵などの大画面にも優れた彩管を揮った画家であり、画面の大小の境界を自在に乗り越える構成力を有していた画家であると考ええる。

年表Ⅰ 『御湯殿上日記』 永祿三年軍争い凶屏風関連記事

日	記事	内容
占六日	御ひやうふのすんくわんしゆき。既 だはんにくらせらる。	屏風の寸巻を御争事にて採寸させる。
占九日	せうみやう院より御ひやうふをしましる。	三条西公家から屏風の絵巻が進献される。
占一〇日	けさまでこの日に御ひやうふはる。	万里小路邸にて御覧せられる。
占十二日	すけよりきまをけの御ひやうふをしましる。一 さうはとぎ 一まはかの。四季のなみ。うつなるかも。 わか宮みななはしゆけにうたはせらる。	幕府より金沢付の信濃守が、京中に歸る。一又は土佐藩で画面は四季の舞。一又は狩野筆で圓鏡圓翠の歌。打ち連れたる鶴。皇女森屋姫や高貴に、誦せられた。
占十三日	すけよりのひやうふよの御はしゆけにみせらる。前内。 亦 ぞひなななくにみせらる。	幕府から贈られ信濃守の御進奉。万里小路藩が(前内)、万里小路御所(近) ほか近所に御覧せむ。
占十四日	すけへ御ひやうふをしましるせらる。	幕府に屏風を返却。
占十七日	大かくすへ御ひやうふ。きうかくしをしましる。	大倉寺に屏風。又進奉。
占十九日	とま御ひやうふの御ひやうふ。くるまあらふの既下かきまのころはらまはる。	土佐藩の軍争い凶屏風の下絵が万里小路家から進献される。
占二十日	御ひやうすけの御ひやうふに女はりたつるな。	四時分に屏風を御覧せ終る(御進奉された下絵を屏風に貼る)。
八日 日	御ひやうふはりたまひりて御らせらる。中略 四つし 本納言 一 一條源頼朝將軍 おまへりし。御ひやうふの くるまあらふのなまきり御だんかゝる。	時の終えた屏風女中に遣連れ大覧 四時終了 三条義親御所に召し出し、御覧せ給談。
九日 日	義茂ひやう御ひやうふの下かきまのころはにする。	土佐義茂 万里小路邸で(再度) 屏風の絵巻制作。
九日 日	までのころはらまはる御ひやうふの下かきまのころ。みつ もろ にかまはる。	万里小路藩より、土佐義茂が描いた屏風の絵巻進奉。
九日 日	までのころはら。とまかきまの御ひやうふの下かき御らせら れてけ御ひやうふかきまのころ。まつかなくのふんまきし まいせ候。	屏風の下絵を御覧せられたら、万里小路邸にて返却。進献され た下絵は二巻分。
九日 日	とまらみつ所へ御ひやうふかきに行	土佐義茂の工房で、屏風絵制作(本制作)の開始。
二月 二日	とまかきまのひのかけをせうみやう院にしましる。 みなくにも見せらる。	土佐藩の源氏物語の御覧(内容は土佐元正「源氏物語石出語 図」)が三条西公家から進献され、送覧(近)に御覧。
二月 三日	けんしの御覧。くわんし。せうみやう院へ送る。	源氏物語の御覧(九条頼通の源氏物語書)の際に詠まれた和歌 などの御覧を、三条西公家に返却。
二月 十日	とまより御ひやうふかだいてきまはる。まつかなくま いらせ候。	屏風。巻分がほぼ完成し、土佐義茂より進献される。
二月 十二日	とま所へ御ひやうふをしましる。とまらみつ て 竹内より。みなく御はらふあり。	土佐義茂のもとに御覧を返却。長年仕立出来てきたとして、 豊後守頼朝(親王)御所(近) ほか近所に義茂を賜。
二月 十五日	けさまでのころはら。とま御ひやうふかなく又下かき する。	土佐義茂、万里小路邸で再度屏風の絵巻制作(残り二巻分)。
二月 二十日	昨日とまらみつを御ひやうふの下かき御らせらる。やれて けさまで御へつらまはる。	前日義茂が制作した下絵を義茂、義茂の工房に送り残り二巻分 の本制作を完成。



右隻

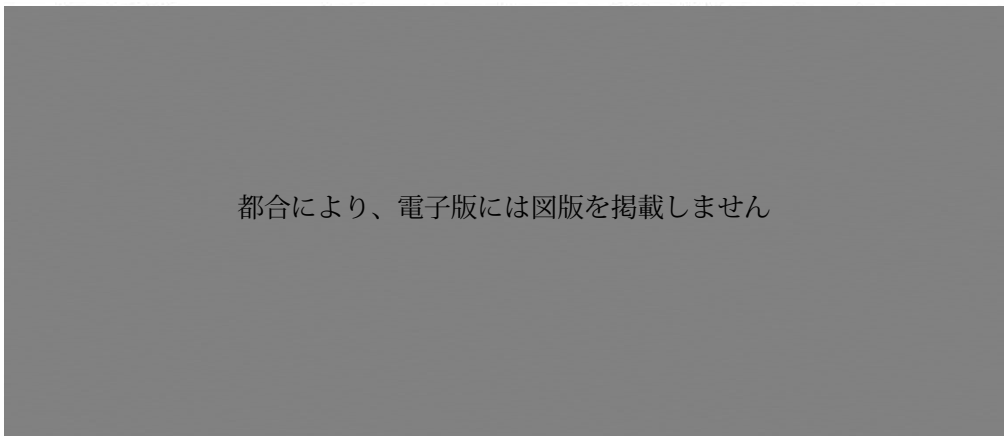


図 1 車争い図屏風 仁和寺

左隻

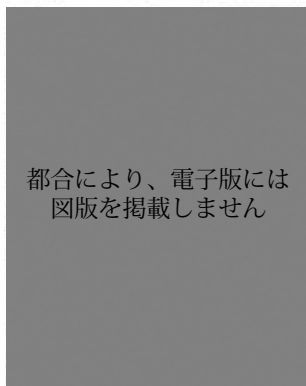


図 3 仁和寺本 左隻の女性

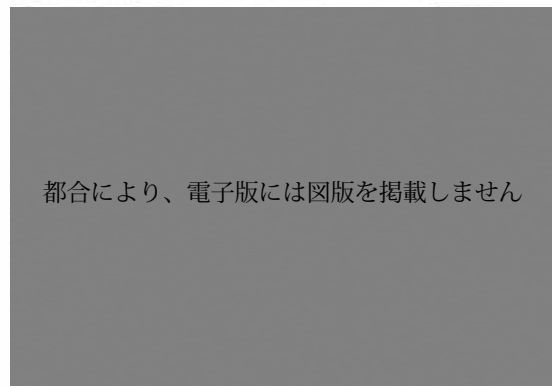


図 2 仁和寺本 左隻の女性

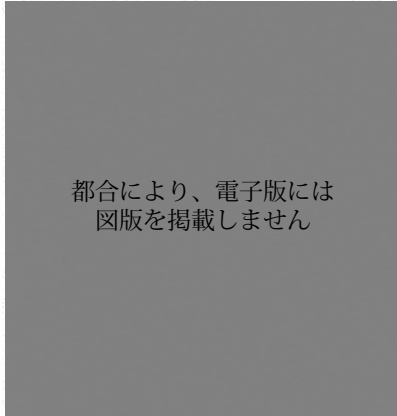


図5 仁和寺本 左隻の男性

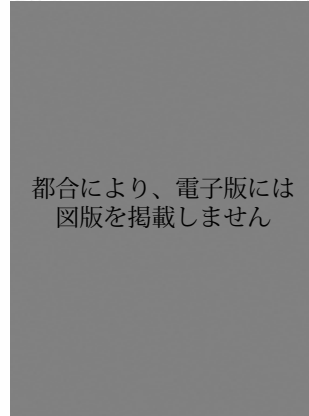


図4 仁和寺本 左隻の男性

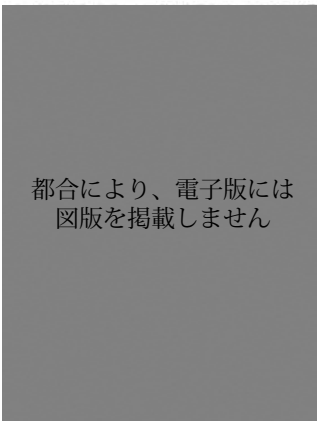


図7 仁和寺本 左隻の男性

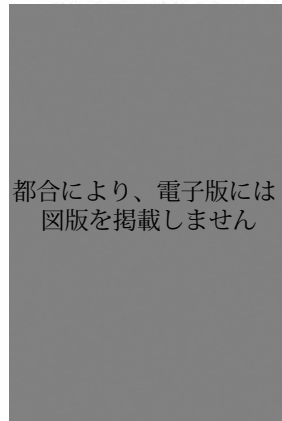


図6 仁和寺本 左隻の男性

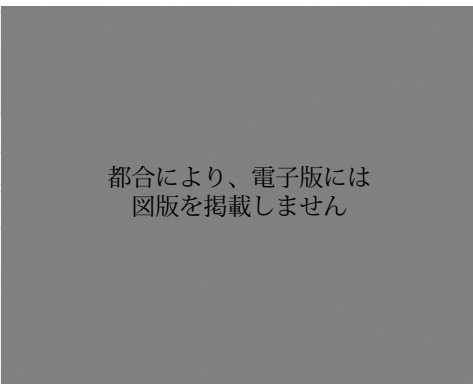


図9 仁和寺本 左隻の榻

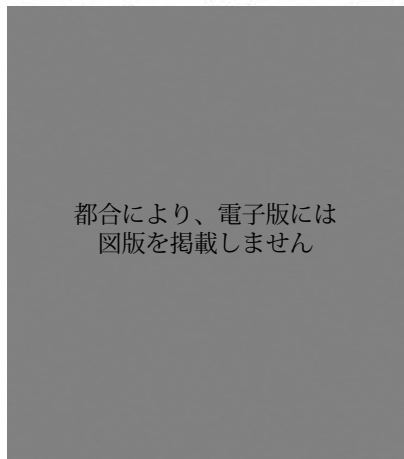


図8 仁和寺本 左隻の牛

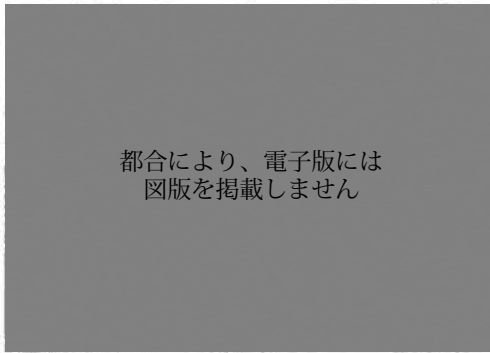


図 11 右隻の榻

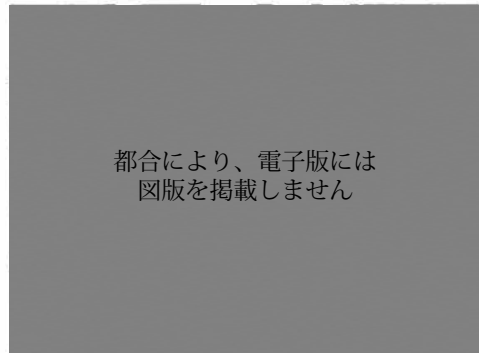


図 10 仁和寺本 左隻の牛車

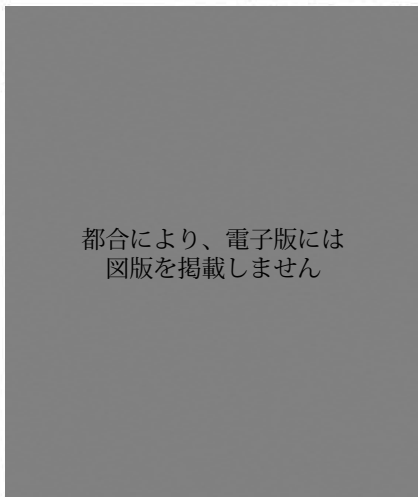


図 13 仁和寺本 左隻 賀茂社の森

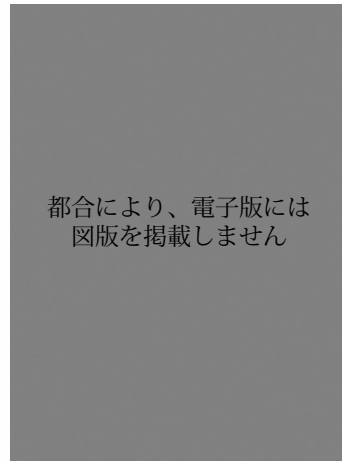


図 12 仁和寺本 左隻の白丁

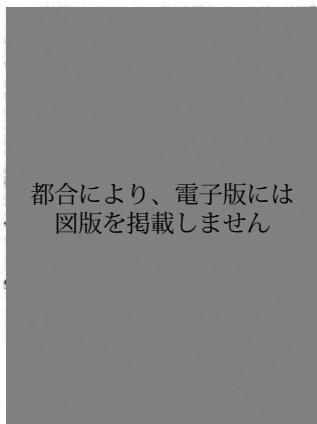


図 15 仁和寺本 左隻の男性

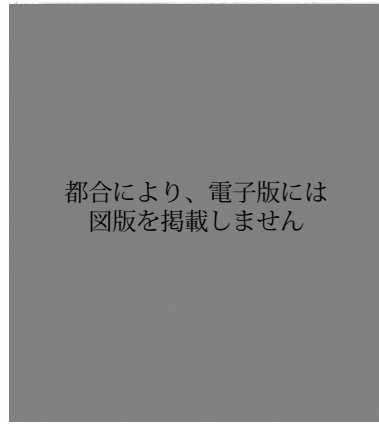


図 14 仁和寺本 右隻の男

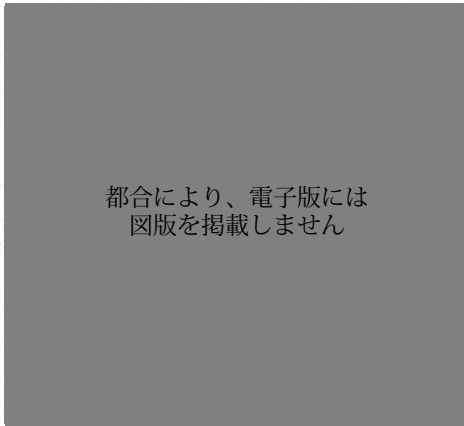


図 16 仁和寺本 右隻 検非違使の放免

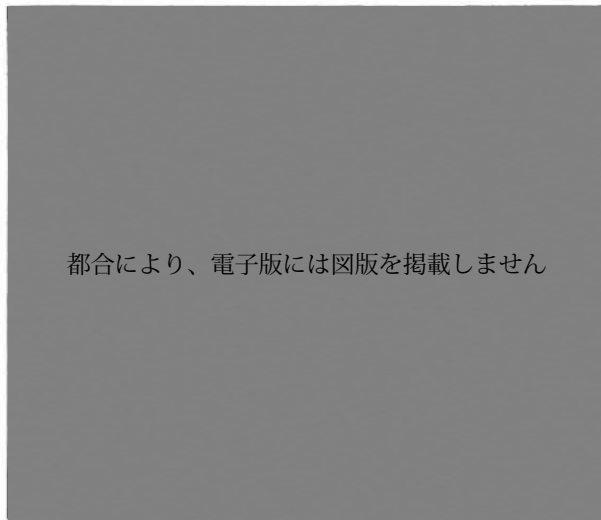


図 17 大和絵人物抜写
(住吉家粉本)
東京藝術大学

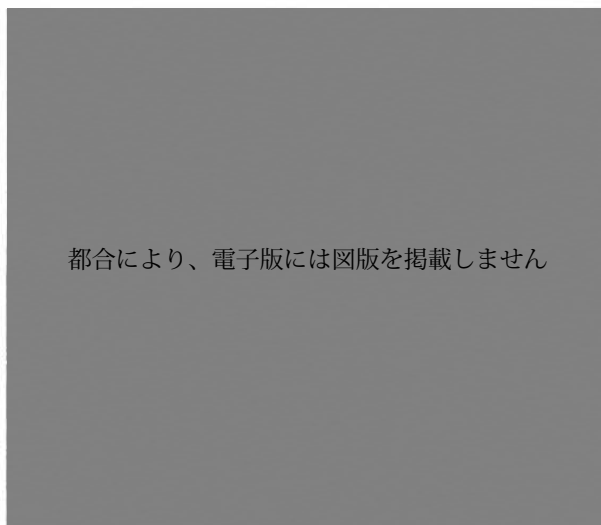


図 18 大和絵人物抜写
(住吉家粉本)
東京藝術大学

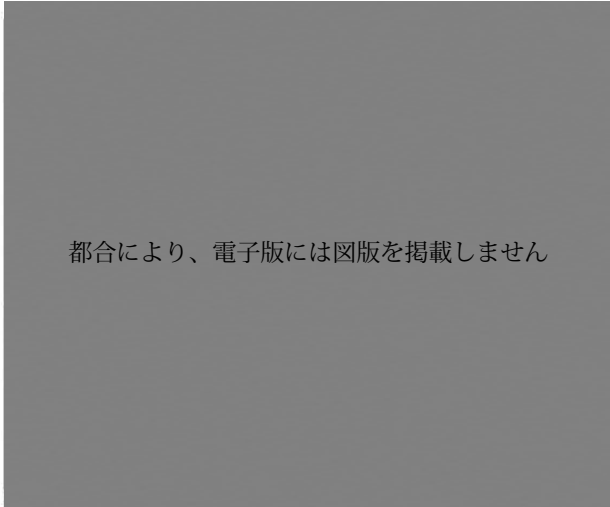


図 19 大名風の男（右）と念仏僧（左）

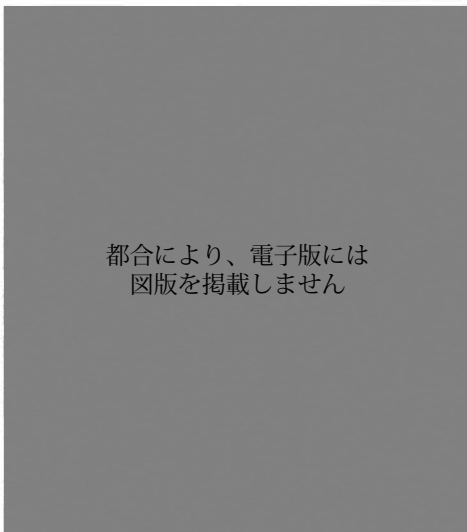
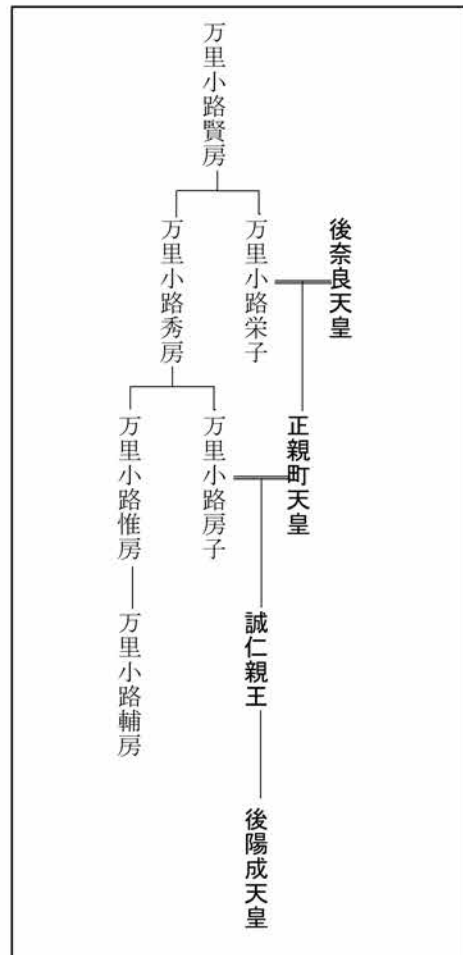


図 20 連歌師風の男



系図 1