

序文

人の姿を記録にとどめるという行為は洋の東西、また古今を通じて繰り返し行われているところである。その人物を表わす仕方は彫刻、絵画と大別できるが、特に対象の人物だけに焦点をあて、その人の容貌を永遠に遺そうとする表現を我々は肖像彫刻、あるいは肖像画と言ひ、他の人物画と意識的に区分している。

なぜそれが意識的であるかというならば、肖像画に対する制作態度が他の人物表現と相違しているからであろう。それを武家の人物画に限って考慮した場合、例えば歴史画の場合はその伝記や伝承にしたがって、その人物と人物の置かれている状況を描いている。例えばそれを近代絵画の前田青邨筆「洞窟の頼朝」に求めるならば具体的にそのことが察せられるであろうし、そこに見る人物画は、画家の主観的な造形意欲が生ましめた相貌と捉えることができよう。また合戦絵等においても数多くの人物が描かれているが、この場合は合戦の状況そのものが主題であり、人物の表情に強く執着しているわけではないのである。肖像画は歴史画や合戦絵に見られる人物表現とこの点において明らかに違うわけである。ただこのような相違は取り上げるべき対象の違いであり、その上に更に加えなければならぬ条件が満たされなければ本来の肖像画をその外の画題と区分するには脆弱といわなければならないであろう。

思うに肖像画が最も特別であるのは人物を、その人そのものを、それだけを画題とするからである。肖像画は単に画家が絵画制作の常套手段であるオブジェを描くというのとは相違し、画家からの一方向的で、彼の意志を反映させた絵画と言う訳でもない。対象である人物(像主)、あるいはその人物を肖像とするよう画家に発注した人物、彼等の意志と画家の意志の双方向的な制作と捉えることができる。

室町後期の肖像画家で知られる土佐光信をその例に、この時代の肖像画の制作に関して考察するならば、まず第一に画家は像主あるいは像主亡き場合は遺族などの注文の主(発注者)とどのような関係であるかを前提とする必要がある。この時代、画家との関係では恐らく発注する側が身分上の上位であったと思われ、

これに関し村重寧氏は「天皇と公家の肖像」(『日本の美術』387号、至文堂、1998)の中で、「光信の肖像画制作の事例としてまずあげられるのは、『十輪院内府記』の1482年(文明十四)四月条の紙背にある「中院通秀書状案」の記述で、仁和寺真光院で本覚大師益信の肖像画作成が計画され、甥の通秀がまずその紙形(下絵)を絵師に描かせる必要を述べ、その絵師に光信を推薦している。「土佐将監得其名候物候」とあるように、当時光信は肖像画家としてかなり名声を得ていたことがわかる。」と記している。

この時点では肖像画制作に関して発注者側が画家の選択を行っており、その選択の際の評価も採否も発注者側にあるということなのである。村重氏は前掲の論考において「また近衛政家の日記『後法興院記』1488年(長享二)五月二十七日の条に、前日に没した後土御門天皇の生母、嘉楽門院の御影が飾られたことが載るが、この像はのちの『実隆公記』1496年(明応五)五月二十二日条の記述により、光信の作であることがわかる。これは狩野正信が足利義政の室、日野富子の肖像画を仰せられたが、その出来がまずいので、光信の嘉楽門院像を範とすべしと忠告された記事で、光信の評価が高かったことを裏付ける。」と述べている。これにより窺われることは肖像画の真の制作者は当時においては発注者の側であり、極端な物言いをするならば画家は彼にとって“筆”というマテリアルとして評価された観がある。

このように肖像画の注文の主は画家にとって、パトロンであり、共同制作の作家であった。そして肖像画はこの二人と、もう一人、彼等が制作を通して見せたいと想定している人物、鑑賞者によって成立している。

中世までの肖像画がどのような状況で鑑賞者と接したかという点、高貴な言い方で神仏や貴顕にそれを充てる、「御影」の語があり、あるメモリアルな機会に肖像は公開され、これを「御影供」と言い、また尊崇する人物の画像や彫像が安置される場合は「御影堂」と言われている。「御影堂」は常設的な場といえるが、その場合は宗教的な崇拜の意識が反映しているようであり、『玉葉』には「大織冠御影堂。

已焼了」(承安3年6月29日)の記事が見られる。鎌足の没後、子の不比等によって御影堂が建てられ、これが後には談山神社となっていた。また真言宗では開祖の空海を祀る。『実悟記』に「阿弥陀堂、御影堂の参銭…」の記事のある所から、常設し、公開していたことが窺われる。ただこのような場合は肖像が神格として祀られ、崇拜が行われたことを意味するが、一般的には肖像が鑑賞者と接する機会は追善供養などの場合であろう。

武家肖像画では、その制作の機会は一周年に間に合わせるというように、ある記念日までに制作し、故人を偲んで掛けたようである。例えば本論で述べる穴山氏に関連する画像では、皆この機会に制作が行われており、肖像画が遺徳を偲ぶための、故人との記憶を回想し追善する為にあったことが窺える。また肖像を生前に制作する場合は、当然のことながら、像主がいる。足利義政の肖像について、『薩涼軒日録』は「慈照院寿像」を伝え、土佐光信による対看写照が行われたことが窺われる。東京国立博物館に所蔵される「足利義政像」が興味深いのは画家が像主の周囲を日常的な世界に描いていることで、亡くなってからの掛真用の肖像画とは明らかに違った雰囲気が見られる。このことは肖像を描かせる側が寿像(生前の肖像)と遺像(死後の肖像)で、意識的に異なった風を画面に与えようとしているのかもしれない。義政が歿してからの肖像の制作は、光信ではなく、狩野正信が法体の肖像の注文を受けており、この場合は明らかに儀典に用いる肖像として性格が違うことを示している。このように肖像画は見せるべき鑑賞者に向かって、どのような像主を示すのかで表情も姿形も違ってくるのである。

中世までの肖像画研究では概ね我が国の肖像画の性格が把握され、体系が整ってきたものとするが、近世以降においては画家と描かれる像主の関係も多元的に変化するところから、中世までの文脈で作品解釈を行うわけにはいかず、未だ体系的に捉えられていないのが現状である。近世の肖像画の一例を渡辺崋山の肖像画に見るならば、それは中世の威厳ある姿から変化し、画家が像主そのものの人物像を描写しようとしたと捉えられる。これを言い換えるならば、中世の肖像

画は注文主の意向が強く反映し、近世の場合は画家の創意が肖像に反映しているものといえよう。

このような近世の肖像画の変化についてはこれまでその背景を考慮して論じられることはなかった。最近、宮島新一氏はその著書『肖像画』（吉川弘文館 1994）の中で、「残念ながら近世の肖像画については全く触れる余地がなかった。1991年には佐賀県立美術館において「近世の肖像画」展が催されており、これまでのように中世研究に重心を置いた肖像画の見方は改められなくてはならないであろう。」と文末のまとめのところで述べている。中世の肖像画制作に範をとった肖像画も当然のことながら近世に継続して制作されているが、近世の場合にはもっと多様であり、いろいろな観点から肖像画制作が行われたことが現存の作例から解釈できそうである。

近世に至ると肖像画を作る側も、それを享受し鑑賞する側も変化していったからであろう。近世の肖像画は、中世までのいくつかに分類できた固定的な表現は一部に踏襲されるに留まり、自由で、多角的な展開を示したのである。中世の威厳を湛えた肖像に窺うように、それまでが権威の象徴を示す、限られた高位の人々を像主の対象としていたのとは違って、あらゆる階層が対象となったことも一因といえる。例えば蕪村が描いた松尾芭蕉の背を向けた肖像、また田能村竹田の机にうたた寝する自画像などは明らかに中世の方程式からは逸脱したものと言えよう。

近世には中世までは絵巻の中の風景の一部であった人々も、それが貴顕卑賤を問わず人物画題と成りだしたことが窺え、湯女図などはその好例であるが、肖像画も商人や芸人などいろいろな階層の人に至っている。本研究はこのような多角的な様相を示す近世の肖像画の中で、武家肖像画に焦点を当て解釈しようと思う。私がこのテーマを選んだ理由には、中世から近世に画題が継続しながら、尚且つ変化した唯一の研究対象であり、その画題の範囲においてこそ肖像画の変容の過程が解釈できるものと考えたからである。

最近の武家肖像画研究は歴史学において詳しく調査された点がある。これは特に像主を別人に当てる可能性を指摘し、肖像画から得た情報を十分に吟味して、積極的に歴史学の情報源として活用した点で評価できる。ただ画像に関して、美術史が様式的な解釈からの貢献を充分にしてきたとは言い難く、その為か歴史学の論考の中には参考に引用する画像について制作年代を考慮せずに誤った解釈が導き出される場合も見られ、これが市民権を得ることを危惧するとともに、本研究の重要性を痛感するのである。

ただ武家肖像画に関しても近世を対象としては未だ体系化した論考が現れておらず、最近になって概括的なレゾネ化の傾向が行われはじめたが、これとて網羅的に編集されるに留まり、現段階での武家肖像画研究はやっとその緒についたと言っても過言ではないであろう。そのため本稿では対象とすべき事例を限定し、その変化の過程を解釈する道を選んだのである。

私はこれまでに近世の武家肖像画に関するいくつかの論稿を発表している。その最初は「武田二十四将図」からはじまったが、資料調査を進める過程において、このような武家の集合した画像が中世には見られなかったこと、巷間にはこのような画像は軍団絵と史家によっては言われてきたようであるが、「徳川十六将図」や「徳川二十将図」とこの「武田二十四将図」が全国的に普及していたことが次第に解っていったのである。そしてなぜ廃絶した戦国の大名である武田氏の軍団絵が江戸時代に至ってこのような集団の肖像画となり得たのか、それについて疑問を抱くようになっていったが、それは周辺の関係する肖像画を研究していく過程で解釈できるもの考えるに至った。これに関して関連する肖像画研究が課題として残り、それが近世の武家肖像画を解釈する端緒となつていったのである。

その後、武田氏に関連する肖像画、また徳川氏に関連する肖像画へと研究の領域を広げていき、当初の疑問であった「武田二十四将図」の成立のメカニズムについて解釈を加えることができ、ここにおいて、中世から近世に至る武家肖像画の変化に関してごく一部分についての解答が得られたのであった。また、この研究を

通して、武家肖像画の中で画題が継続して描かれる例は、多くの武家肖像画では寡作であったが、こと武田氏の、信玄を対象とする画像だけは幕末に至るまで描き継がれており、ここに武家肖像画を探る格好の事例を得、これを通して肖像画制作に関する変化やその背景が読み取れる指針を得たのであった。

その後、武田信玄の近世に描かれた肖像に不動明王の忿怒相が認められ、これに関する資料調査を行い、それが武田信玄の戦国期の、対看写照して仏師康清に作らせた「武田不動尊彫像」に源流があることを突き止め、ここに中世から近世にかけての肖像画に変化を与える戦国期の異様な造形について、その制作意図や他の事例を調査していくことになったのであった。また、この調査の過程において、長谷川等伯筆の成慶院本の「武田信玄像」が別の像主ではないかとの、論考が現れ、近世に続く信玄像の根幹に関わる肖像画に関して、像主に関する、その真偽を考察していくことになった。そしてこの研究を通して、武家肖像画の中世以来の定型的な表現には見られない点として、本画像が戸外での肖像画であること、そのためのリアリズムを徹底して打ち出していることが確認でき、近世への新しい肖像画制作の萌芽的な要素として仮説を立てることができたのである。ある一つのテーマに搾りながらも、その変化は近世に至る中世からの時代の転換期、また近世に至ってからと、時の経過にしたがって様式の違う作例が見られ、加えて、江戸中期以降浮世絵派による画像も数多く描かれ、ここに同一主題の変容した肖像画の解釈を進めることになっていった。また、肖像画の像主が死んでから遥かに経ち、尚且つ肖像画制作される場合、それが仏画のように儀軌の制約下にないと、粉本の踏襲が無意味になっていくであろうことが予測できる。そこには制作する側のパトロンが鑑賞者、あるいは需要者側となる場合も考えられ、中世の肖像画を制作するシステムが変化していったのではないかと想定することができ、武家肖像画の変容という、表現の変化だけではなくその背景を考慮することが重要な課題となったのであった。

以上、本論文を成すにあたって、その経過とこれまでの過程で得た予測や課題

を示したが、これを有機的に関連付けて考察し、近世武家肖像画を解釈するための、一部ではあるが公式を得た。本稿はここにそれを成果とし論述した次第である。