

第1章

武家肖像画の成立と展開

序

第1節 武家肖像画の形式について

第2節 戦国期から近世初期にかけての武家肖像画の形式について

結び

序

現存する我が国の肖像画の最も早い作例は一般に宮内庁所蔵の「聖徳太子像」(図1)と言われている。すでに多くの史家においてこのことは認められているが、ただその制作年代については時代が降るものであることが明らかとなり、服制の点から太子在世時ではなく奈良朝に入ってからと解釈されている(1)。従って肖像画を生前に描いた寿像と死後の遺像に分けるならば、この太子像は当然遺像であり、没後からの月日を考えると本図が写貌を行い得たものではないし、これを肖像の最初とするのは画像からでは難しいところである。しかしながら文献には極めて早い時期の俗人肖像画として位置づけられている。その初見は平安末の1140年(保延6)に大江匡房によって著わされた『七大寺巡礼私記』中の法隆寺、上宮王院宝蔵の記事にある「太子俗形御影一鋪 一件御影者唐人筆跡也」を本図にあて、以来この図を太子の御影、換言するならば肖像画として認めてきたのである。ほかに天皇影や摂関影などまったく肖像画が見られない時期の作例であるだけに、肖像画の歴史を考える上ではその成立は興味深いものがある。

実在はしていないが文献上では『扶桑略記』に「推古天皇三十四年丙戌五月二十日、大臣蘇我宿禰馬子薨、七十六歳、遺言画聖徳太子像、自跪其像前之絵、張吾墓前云々」といった事例を知る。この時期の実例の絵画では肖像画というには当たらないが、高松塚古墳の石棺内部の人物表現などが見られ、その表現には大陸、半島の絵画が影響し、またその地の人物画題が我が国においても制作されたものであることを知るのである。それは「聖徳太子像」についても、その像の伝承に「唐本御影」(2)というように、我が国の宮廷には「賢聖障子」(『古今著聞集』)、あるいは「李將軍射虎障子」(同著聞集)、大学寮を飾った「先聖先師九哲像」など、中国の勸戒主義に基づく人物画が採用され、また現存では空海の将来による「真言五祖像」(図2)(3)など仏門の肖像が見られる。これらは何れもこの時期の大陸からの影響下での制作と捉えることができ、我が国の基本的な俗人肖像画は太子像を除

くならば平安後期に至ってからと言えそうである。

また我が国の肖像画を通覧すると、その肖像が当初からある一定の形式化に置かれて踏襲されてきた観がある。それは聖徳太子像が示した中国の皇帝や高位の人物の肖像に見られる立像によるものではなく、上豊に安座する形式であった。実は俗体の肖像画ではこの形式が完全に支配し、例えば、天神像のように神格の造形はこの限りではないが、その主題が写貌によらない三十六歌仙図でも彼等の全てが安座の形式に表現されているように、その姿勢は江戸時代まで続いたのである。

我が国の武家肖像画はこのような形式支配の中で成長してきたわけであるが、また一方では僧侶の肖像画の形式も学んでいったのである。本稿では武家肖像画がそのような肖像形式の成立とどう関係し、また形式に対してどう関わり、どのような武家肖像画を成立させたかを考察すると共に、近世への転換期にあたる戦国時代の後半期から近世の初頭にかけての武家肖像画を取り上げ、それがどのような形式に分類されているのかを考察し、描かれるべき対象層がどう変化したのかについても言及したい。

註

- (1) 五味充子「高松塚古墳壁画の服飾」『服装文化』175、1978
- (2) 「唐本御影」は『七大寺巡礼私記』の「御影者唐人筆跡也」より始まると考えるが、それより100年を経て編纂された『古今目録抄』(法隆寺伝来、1238・嘉禎4、顯真編)では、「或云唐人染筆写之故云唐本御影云云」としている。
- (3) 京都教王護国寺(東寺)本。806年(大同元)に空海が唐より将来。空海を除く真言七祖像として知られるが、金剛智、不空、善無畏、一行、恵果の五祖は唐の李真らの作で恵果から付与されたものと伝えられる。ほかの龍智、龍猛の二祖は821年(弘仁12)に我が国において制作されたもの。

第1節

武家肖像画の成立について

はじめに

文献に武士が現れる早い例として『続日本記』養老5年正月甲戌の記事には「又詔曰文人武士国家所重」とある。また平安中期頃、10世紀に成立した『宇津保物語』吹上の下巻には「ぶしとねりどもおなじかずなり」とすでに「ぶし」と発音されて現れている。従って武士を扱う肖像を取り上げる場合は古代からを対象としなければならない。

我々が武士を最初に確認できるのは埴輪や古墳から発掘された甲冑によってである。これ以降は仏教美術において四天王などの天部像の武装に見られる。もともとインドには身を防御するように分厚く武装した造形は見られなかったが、中国に北上するに及んで甲冑を身につけた造形が生まれ、そこに中国の武装した人々の仏像への転用した姿を確認できる。それはわが国の古代に影響し、彫刻や仏画における天部像などに表現されている。

しかしこのような造形は我が国の武装の形式にヒントとなり得たのであろうか。我々が一般的に認識している武士の姿はいわゆる鎧、兜を装着した武装を想起するであろうし、その姿を日本美術に求めるならばその表現の上限は院政期あたりまで降らなければならない。これは武士の自立していく過程の意識の変化とも関係しているように思われる。古代から戦う人々の存在は兵部省、兵庫など「つわもの」と訓ずる所属や衛門府、衛士府など刑部省におかれた物部に通じる「ものふ」の所属、公家にしたがった帯刀のものである「さむらい」の所属などに見られる。古代においては武官としての人格が武士と括られるものであったが、事実上の武士としての自立は10世紀前半に伊予の藤原純友と関東の平将門が期せずして起こした承平・天慶の乱にはじまる。公家に従わないものが引き起こした

合戦が律令の秩序そのものを崩壊させはじめた平安後期からであると捉えられている。

武士の肖像の発生を考えると、文官に対する武官という古代律令時代の分類ではなく、一個の社会的な身分として認知され、また自立した武士と一般に認められる時期はまさに隷属する意識から抜け出し、所領を経営するようになった10世紀頃からと解釈されている。とくに公家社会においては官位による服飾の厳格な序列が見られるが(1)、そのルールとは別の新しい服飾フィールドに公家や僧侶の様式を借りた武士のファッションが形成されていったことが窺える。服飾の序列は武士が守旧的な価値観にとらわれなかったためか、当世的な合理的な装いによって次第に形式に囚われないものとなって行ったのである。

絵画における武士の肖像には武装した姿と、朝廷に拝謁するときに見られるような武装を解いて正装した姿の大別して二系統の表現が見られる。現存する肖像画では武装した姿は出陣影に代表されるが、一般的には正装した姿が肖像画の典型のように受け取られ、これまで史書や美術書に紹介されてきたきらいがある。ただ武装した武士の表現は全体に少ないとはいえ各時代に分布し、正装した武家肖像とは異なった各時代の表情が窺える。

この二系統の表現はすでに成立していた二つの先例から引用され成立して行った。武装と正装の二つの先例というのは一つは武装表現の肖像画の淵源となったと思われる行幸絵等に見られる隨身の絵であり、また合戦絵である。もう一つは正装した武士の肖像画に影響したと考える天皇影、摂関影そして僧侶の御影である。これを谷信一氏は「武家肖像画概説」(2)で法体、半法体、俗人に分けて分類、考察されている。これに関しては後稿において詳述するものとし、ここでは視覚的に武家の二つの装束が見られる「平治物語絵詞」(静嘉堂文庫美術館、図1)を引く。絵巻中には三條河原で信西の首を受け取って大路を西に向かう源判官資経とその一団が描かれ、馬上には弓を左手に持ち太刀を佩く立烏帽子に狩衣と指貫の資経、その左右に狩衣小袴の火長、その後方に水干姿の放免、さらにその背後には鎧兜

を装着した武士が表わされている。ここには廷臣の武装姿とまたそれに従う鎧兜の武士の姿が一同に概観でき、肖像画を考察する上でさまざまな示唆を提供している。

このように戦記に取材した絵巻は肖像画の発生に関するヒントを我々に提供しているものであろうが、これが描かれるべき対象を考えると、肖像画においては限られた高位の武家だけが描かれてきたのである。本稿ではこのような武家の二つの装束についてその発生を問題としながらも、肖像画の対看写照について考慮し、像主一人が描かれた単独の画像について考察したい。

また武家肖像画の成立を編年した場合には、これまで問題となっている肖像画に関しても、本稿を進めていく上からは看過できないところである。一つは神護寺本「源頼朝像」(図2)、もう一つは足利尊氏を像主にあてた「騎馬武者像」(図3)である。どちらも武家肖像画が単独像に描かれた例としては先駆的な画像である。像主に疑義があり、また制作年代に隔たりが見られるとして、早くより先学が指摘しているところである。本稿が武家肖像画の編年を目指すためのレゾネ制作が目的であるならば、これに拘泥し何らかの解釈を行うべきであろうが、本稿では肖像画形式が成立し展開する過程の作例として取り上げるにとどめたい。

I 武装表現の成立

武装した人々の絵画化は文献における武士の出現に比べるとかなり遅れ、絵巻ではその姿を「伴大納言絵巻」(3)中に見ることができる。本図は現存する最も早い作例と考えられ、絵巻の内容は866年(貞観8)春の応天門の乱に取材したもので平安後期、承安年間(1171-75)頃の常磐光長による制作であろうと推定されている(4)。絵巻中には武士である検非違使とその随兵の風俗表現が捉えられ、武装した人々の様子が表情豊かに描かれている。本図を光長とあてた理由にこれまでの絵巻とはことなるリアルな面貌の表現が行われている点が挙げられる。このことに関連して光長の時代に著わされた『玉葉』には後白河院の時代、1173年(承安

3)に建てられた最勝光院の新御堂の障子絵のことが記されている。この時の記事には常磐光長が平野行啓、日吉御幸、高野御幸の図を描き、藤原隆信が廷臣の面貌を描いたことが伝えられている。九条兼実が著書『玉葉』の中で「供奉ノ公卿己、皆悉ク其面相ヲ写セラル。奇特ノ事ト謂ウベキ也、此中、下官ハ供奉セズ、第一ノ冥加也」と述べ、その時随行した廷臣の中に自分がいなかったこと、そのために描かれなかったことは「冥加」としている。これは隆信の面貌表現が「奇特」であったことによる。この解釈についてはすでに先学の指摘するところであり、これまで貴族を描く場合は「引目鉤鼻」に見られるような儀範的表現が継続していたものであったが、隆信の場合は兼実が随行しない为好かったと思うほどに各人が誰であるかを確認できるほど明らかであったようである。これに関して宮次男氏は「貴族の男女は何れも「引目鉤鼻」でその面貌があらわされていた。この表現は、貴族以外の階級には適用されないのであって、いわば貴族の特権意識を絵画の上でははっきりと表示したものであった。」、「そこに描かれていない自分を「冥加」と思ったのは、エリート意識の旺盛な兼実にとって、下層社会の人間と同じ顔立ちであらわされることが、耐えがたいことであったからであろう。」と解釈している(5)。

「伴大納言絵巻」(図4)は前述したように応天門の乱に取材した300年以上前の事件の絵画化である。リアルな人物の表情はまさに最勝光院の障子絵がこのような表現であったことを窺わせるものであろう。障子絵にはその御幸をあるいは行啓を記録にとどめるための描写が行われ、それにしたがった人々が誰であるかがわかるような写実的で肖似性を有していたことが窺われる。まさに似絵としての表現が取られており、以降に発生する武家肖像画への成立因子を表現上では満たしているものと捉えたい。典型的な肖像画にはこの表現に更に対看写照という描写形式、また厳格なる姿が要求されるであろうが、この絵巻によって当時の人物描写が明らかに変化した点は極めて意義深いものと位置づけることができる。対象を忠実に写すという表現の認知によって人物表現の枷が取り払われて、飛躍的に絵巻のなかにリアルな内容が、あるいは記録性が充実していったものと解釈で

きるのではないだろうか。

武装した人々の画像は特に絵巻において、このあと鎌倉時代に至り続々と描かれるようになる。「平治物語絵巻」、「蒙古襲来絵巻」(6)・(図5)、「前九年合戦絵巻」(7)・(図6)、「後三年合戦絵巻」(8)・(図7)などが現存して伝えられている。しかしながらこのような戦いをテーマとした絵画化は記録的であると同時に、物語として軍記との関連を指摘しなければならないであろう。田中一松氏は「絵巻物に戦争が主題として取り上げられるようになったのは、文献等によってみると、平安時代も末頃からのことであるが、それから鎌倉時代に入ると、俄然戦争絵巻の制作が多くなってくるのである。もちろん、戦争は権力抗争の連続のような歴史的過程の中では、古代以来絶えまのない状態で、古くは日本武尊の伝説や三韓との武力抗争や安倍比羅夫の蝦夷経略などがあり、平安時代に入ってもまた坂上田村麿の蝦夷征伐があつて、これらの武勇伝に因んだ物語絵が中世以後盛んに流布されたことはいうまでもないが、しかし実戦を主要なテーマとして本格的な合戦絵のリアリズムと取り組んだ作品は、十三世紀前後鎌倉時代の新気運の中に初めて求められるのである。」と述べている(9)。

合戦の記録化という点からするならば文学上では『将門記』の成立は早いが、現存の遺品は見られず、その絵画化の初見は『吾妻鏡』に「平将門合戦絵」のこととして記録されている。「元久元年(1204)甲子十一月二十六日、將軍家日來仰画工、於京都被図将門合戦絵、今日到来掃部頭入道所調進也、二十箇巻、納蒔絵櫃殊御自愛云々」とある。將軍実朝が発注したことが見え、蒔絵の櫃に入れて大切に扱っている様子が窺える。天慶年間におこった猿島の平将門の乱に取材した『将門記』は文学における戦記のはじまりに位置づけられ、すでに平安中期には成立している(10)。実朝は「平将門合戦絵」を制作して数年後の1210年(承久4)にはこんどは京都から「奥州十二年合戦絵」(11)を取り寄せて侍臣に詞書きを読ませて楽しんでいることが窺われる。

このように軍記に取材した物語絵巻は武家によって賞玩されるばかりではない。

このような絵巻制作の文献上での早い例は 1171 年(承安元)には後白河法皇が静賢法印、絵師明実^{あきみ}に命じて後三年絵を描かしている。吉田経房の『吉記』承安 4 年 3 月 17 日の条、また中原康富の『康富記』文安元年閏 6 月 23 日の条、また『醍醐寺新要録』にこのことが記されており、これらによれば、もとは蓮華王院の宝蔵に在ったものが仁和寺御室の宝蔵に移転したことが明らかである。このことに関しても田中一松氏は「ことに後三年合戦絵が蓮華王院の宝蔵であった点をかえりみると、合戦絵の賞玩はひとり鎌倉武家の好尚のみに限られたものではなく、公家貴族にも共通する時代的な新気運の反映として理解されなければなるまい。」(前掲著)と指摘している。

また秋山光和氏は「絵巻物の制作環境として、依然重要な位置を占めたものは、前時代以来の京都の宮廷と貴族社会である。十三世紀のはじめ、まず後鳥羽院を中心とする強力な文芸愛好の動きがあり、『新古今和歌集』のような歌壇の新傾向を生み出した。その中心人物である藤原定家の異父兄にあたる藤原隆信(1142-1205)はすでに前代の終わりから、肖像画において対象を鋭くとらえる技術をうたわれ、さらにその子信実(文永二年、一二六五頃八十歳で没)の努力によって似絵と呼ばれる写実的な人物画法がひらかれた。」(12)と述べている。この文章は秋山氏が鎌倉時代の絵巻物が隆盛となった要因となる重要な環境の三点について記した最初のくだりであり、第二は社寺における布教活動の有力な手段、第三は武士の宮廷文化への憧れがあったためと指摘している。宮廷におけるこの芸術サロンに隆信・信実が歌人として、また画家として存在していたことが、従来の儀範的な表現からリアリズムへと移行することになったものではないだろうか。絵巻制作はこれまでの作り絵的な表現から、九条兼実が『玉葉』で「奇特」とした写実的表現へと移行して行くこととなったが、このことは当時の儀式、出来事の記録化を進めていくことになったものと想定される。同様のことはすでに先学が指摘していることであるから、本稿ではこの記録化の意識が武家肖像画の成立にも及んで行ったことを確認したい。

絵巻物とはいえ肖像画と位置づけることができる画像、武士を主題にした作例として「隨身庭騎絵巻」(図8)を挙げることができる。我々が通常知りうる肖像画、単独の画像とは違うが明らかに記録にとどめる人物描写が行われている。画中には随身の騎馬姿が描かれており、例えば「秦兼利」や「秦兼躬」などの名が画中に書き込まれ、本作の成立と同時代に活躍した隨身6人、並びにやや以前に活躍した隨身3人の都合9人が描かれている。恐らく当時にあつては肖似性を基本とした、当人によく似た画像であつたと考えられる。また人物名を像の脇に書き込むことは鑑賞者に肖似性あるを認めてもらう意識、また後世への記録の意図が窺われるものであり、絵巻を分解し、それぞれの武士を個として独立させるならば出陣影にあたる表現の前段階と受け取れるものであろう。

さて本作は前述した藤原信実が画いたと想定される絵巻(13)で、画中巻頭から7人が信実によって描かれ、後の2人は別人の手になるものと解釈されている。この解釈について宮次男氏は「なお隨身庭騎絵巻について付言すると、前三人は、おそらく先行の作品を信実が模写し、さらに同時代の隨身をそれに描き継いだのではないかと考えられる。では、先行作品を誰が描いたかと思ひめぐらすと、隆信がうかんでくる。さらに、最後の作品はだれか、これはあとで述べる親鸞聖人像との類似から、信実の子の筆ではないかと推測できるのである。もし、これらの推測が当を得ておれば、この絵巻は似絵家系三代にわたる作品とみなすことができるのであるが、どうであろうか。」と解釈している。先に示したように信実は後鳥羽院のサークルにおける良き評価の中におり、言い換えるならば彼等の支持を得た画家として位置づけられる。ただこれが宮氏の言う似絵家系と括る職業的な専門性に至っていたかはこれからの課題でもあろうし、そのリアルな面貌を提案していく流れは専門画家と言うよりはいまだ貴族の中の芸術的才覚に優れた人のリアリズムの提示であり、その同行的な気運が後鳥羽院を中心にあつたと解釈できるのではないだろうか。また信実は後鳥羽院の隠岐配流に際しての落飾時の肖像画を描いている。『吾妻鏡』承久3年7月8日の条に「今日、上皇御落飾、御戒

師御室道助、先之、召信實朝臣、被摸御影」とある。ここでは信実が後鳥羽院と対面して描く、いわゆる対看写照を行ったことが記されている。

信実は 1231 年(寛喜 3)には右京権大夫に叙任され、正四位下。従って職業画家が像主を仰ぎ見るような隔たりある上下関係で描いているものではない。1218 年(建保 6)に成立の「中殿御会図巻」(14)(図 9)が大勢の貴族の中殿に集まっている姿を描いているが、それぞれの貴族にはやはり「隨身庭騎絵巻」と同様にそれぞれの脇に名前が墨書されている。恐らくこのように描くことは、同時代の鑑賞者によって似ている、似ていないといった評価が行われたものと推察される。画中において人物の特徴を捉えて像主が誰であるかが明らかであるということは、信実が彼等貴族の表情を日常的にも絶えず観察していたものと考えられる。このような肖似性を意図した描写は本図を集団肖像画として美術史上に位置づけることを可能にしている。ただ隨身の場合は院を警護する武士を描いたわけであるから、像主の意向を反映する後世の肖像画とは画き手と対象の関係が全く違うところであろう。中世も室町時代以降において普及する武士の画像はパトロンである像主、あるいは像主の肖像を発注した人物の意図するところを反映したものとなっていようが、ここでは信実の方が位階が彼等より上であり、対象にたいして遠慮することなく自在に写實的に描くことができたものとする。

現存作品はないが、文献中に見られる信実の武士を描いた記録は『古今著聞集』に「後堀河院御時、似絵を御好ありけるに、北面下臈御隨身などの影を、左京権大夫信実朝臣をめしてか、せられけるに、大夫尉永親、その様をもしらで、なへらかなる白襖きて、北面に候けるが、召出されける時、太刀をとりて、はきて参たりける、いみじうなん、見え侍ける」とある。これによれば、信実が太刀を佩く武官装束姿を描いたものと察せられる。文中の「その様もしらで」と「北面下臈御隨身などの影」とを考え合わせると、「隨身庭騎図」のように集団肖像画として表わしたものと推定され、我々が一般的に認識している肖像画の対看写照とはニュアンスが違う制作であったろうと推察される。

いわゆる肖像画と常識的に認識しうる場合は単独像による「御影」が制作されたかという点に我々の意識は働いてしまうが、これは現在の我々がこれまでの経験や記憶から、肖像画とはこういうものと、思い込み判断してきたことによるのではないだろうか。しかしながら、ちょうど似絵が成立し、また武家の集団肖像画が見られる院政期にあっては対看写照という描写形式が肖像画制作の常識ではなかった。肖像画において肖似性が重要であるとするのは、この時代において支配的であったとは言い難いのである。

これに関して村重寧氏は「天皇と公家の肖像」(15)のなかで、「肖像画の忌避」と題して平安時代に貴族の肖像画が不振であった背景について考察している。文中、天皇像の初例として、「『栄華物語』の巻四十「紫野」には、後一条天皇(1008-36)の墓所に菩提樹院を建て、天皇の御影を描き奉った、という記事が見られる。菩提樹院は『百鍊抄』によると、寛治二年(1088)八月十七日、天皇の娘の二条院章子が父のために建立、供養したとされ、御影は天皇没後五十年余りを経て作られた追慕像であったと思われる。『栄華物語』は、「その像は天皇に似ていないけれど、直衣姿で脇息に寄りかかっておられる」と述べている。「似させたまわね」は文字通り、「似ていないが」の意に解してよかろうが、これは絵師の似顔の技倆を問うた見解であったのだろうか。第一に五十年以上も前に没した像主の顔と画像のそれを正しく比較、判断する術はないはずであるし、画家も(仮に生前の天皇を実見する機会をもったとしても)昔のイメージを忠実に再現することはまず不可能であろう。」と解釈し、「それにしても半世紀余りを経て、像主に対する視覚的印象も薄れ、肖似性も否定される段階に至ってはじめて追慕像としての肖像画がつくられるという事実、いい換えれば、像主の生々しい印象を払拭するためにはそれだけの冷却期間を要したことは、当時の上層社会に未だ肖像というもののへの憚りの念が強く働いていたことを示唆しているように感じられる。」と考察している。

村重氏の解釈の背景には恐らく九条兼実が『玉葉』に記した「奇特」に対する考慮が窺えるであろう。思うに兼実自身も記録では仏画を嗜んでいることから、或

る種の思いがあって「奇特」の言を發したものと思われる。兼実の頃の肖像画はかつて実在していた人を「影」として表わすことが一般的であったようであり、同時代の人物を「影」とする考えはなかったように文献から受け取ることができる。この時期に至る俗人肖像画としては先の天皇影を除くならば、遙か以前に活躍した和歌に長じた人々、いわゆる歌仙絵が伝えられる。この画像の場合はすでに歌仙と称するように時が経ち神格化が行われてのちに絵画として制作された。つまり実際の像主を知らない後世の画家によって偶像化が行われ、写実的な制作とは言いがたい定型的な表現が踏襲されて行ったのである。先人を回顧することが肖像制作であったと簡単に言い切るわけにはいかないが、『栄華物語』や『玉葉』が示す事例は肖像が当時においては記録化するためのものではなく、またそのためのリアリズムを追求するためのものでもないことを示唆している。当時の制作は生々しい写実による像主の再現ではなくて、時間が像主を偶像化する、言い換えるならば神格化していくに従ってその理想的な造形へと仕上げていくものように窺える。この行為は写実ではなく像主を理想的に表わす作為的な造形という解釈が成り立つ。その肖像に見る表現は個性的というよりはこの時代の『源氏物語』に代表される普遍的な表情であった可能性が高いのではないだろうか。

九条兼実が「奇特」とした、ちょうどこの時期は肖像画制作に描く対称として、同時代の人物を扱いはじめた時期にあたり、似絵が貴族の肖像画に採用され、その批評と認知の時期と位置づけることができるのではないだろうか。文献が示す隆信の事例はこの頃わが国の人物画が写実を獲得して行ったことを示しており、すでに「伴大納言絵巻」によって常磐光長が十分な人物表現のリアリズムを示していたが、さらにここで同時代の人物を扱うタブーを藤原隆信との共同制作によって犯していったものと解釈できよう。言い換えるならばこれまでの大和絵が示した古典主義的な類型意識を壊し、写実による新しい描写領域が拓かれたといつてよいであろう。

II 単独像の成立

前章で「隨身庭騎図」を集団肖像画として位置づけたが、この解釈は肖像画として分類するには異論の見られるところと考えられる。そもそも肖像画の範囲、区分すべき領域については十分に議論が尽くされてきたというわけではないように思われる。ただ一般的には西洋絵画に見られるように、像主がこちら側を見つめる主張的な姿、視線に見られるフロンタリティーは中世の肖像画には見られないところである。さらには単独の像主が描かれた肖像(以下、集団肖像画に対し単独像)は対看写照がなされないまでも像主あるいはパトロンの意向が表現に反映しており、その点においてこれまで論じた集団肖像画では像主の意志は無視されオブジェとして扱われているようである。

現代に至る肖像画のいろいろな作例を知る我々は、自身の肖像写真を撮るとき意識に、どうしてもよく見せたいという鑑賞者を意識した演劇性が潜在していることに気づく。とくにこの考えは西洋美術においては支配的であるのか、森田義之氏は「ヨーロッパにおける「王」の肖像—イコノグラフィ—と機能」(16)においてP・パークの解釈を背景に、これを進めて次のように述べている。「帝王や貴族たちが肖像を政治的コミュニケーションあるいはプロパガンダ(権力、社会的地位、富の誇示)の装置や道具として利用してきたのは、肖像という画像・立体像がもつ記号的・図像的特殊性と深く関わっている。肖像は、宗教的イコンや物語画とは異なり、基本的にパトロン(注文主)自身が像主(sitter)、つまり主題=対象そのものとなる特殊なジャンルであり、いわば権力者(像主)の自己呈示のイメージ装置である。換言すれば、それは観者に見られる画像であると同時に、観者に自己の存在を見せる(見せびらかす)画像—場合によっては像主の視線を通して観者を見させる画像—であり、必然的に、そこには像主の社会的・政治的なメッセージと自己イメージ(かく見られたい—見せたいという願望)が強く作用する。」と解釈している。西洋美術史の肖像画を解釈する分析と理論は貴重な示唆を日本美術史の解釈に与えている。ただこの解釈が日本美術に当てはめられないことも森

田氏は言及しており、我が国の肖像画がフロンタリティーを示さない表現に終始していることに着目している。現在の我々はどちらかというならば肖像写真に見られるようなフロンタリティーを常識としており、これを持って我が国の古典肖像画の解釈を行う過ちを犯してはいないだろうか。演劇性を客観的に晴れ姿と言い換えるならば、これを集団肖像画においては考慮していないし、像主はオブジェとして描かれ、その表現には像主を演出すると言うよりはオブジェとしてのリアリズムが支配的である。このような性格を付与してもう一度集団肖像画を窺うならば、例えば信実が描いたとされる「中殿御会図巻」や「隨身庭騎図」に見られる像主は鑑賞者に対して特定の人物が目立つというよりはそれぞれ均等に扱われて描かれており、有機的な関係においてそれぞれの人物の表情が鑑賞され、描かれた像主が似ているか否かの評論を当時の鑑賞者に迫ったのではないかと考える。単独像ではこの有機的な関係が失われ、個としての主張が窺えるようになる。それは絵巻における集団の肖像と違い、一幅で大きく描かれることになる。

このことに関して現存の肖像画を概観した場合、特に似絵の表現が見られる俗人肖像画にあっては、現象として集団肖像画が先に現れ、集団から離脱させて単独像が制作されたように推察される。これは似絵というリアリズムの表現がオブジェとして像主を扱うことによって成長したためのプロセスと認めることができるのではないだろうか。この解釈は厳密には実証的に論証していかなければならないことであろうが、現在のところ文献を顧慮しなければ、その初見は神護寺本「伝平重盛像」(図 10)、「伝源頼朝像」(図 2)、「伝藤原光廣像」(図 11)に認められる。

神護寺本は『神護寺略記』によって像主が宛てられ、「右京権大夫隆信朝臣一筆奉図之者也」とあることから、前出の藤原隆信が描いたとされている。また記録では 1188 年(文治 4)に神護寺に仙洞院が建立され、後白河法王らの御影が安置されたことを伝えている。しかしながら隆信とされる三幅はその筆致がそれぞれ細部において異なっており、一人筆者を隆信に当てられないこと、また制作年を隆信の時代(没年は 1205、元久 2)とすることも今日では否定されている。また『略記』

により、像主が宛てられたが、これについても諸説が見られる。ただ大英博物館に「伝源頼朝像」模本が所蔵されており、画中の賛より頼朝像として、伝承を通説としているのがこれまでの見解である。しかしながら、近年に至って「伝源頼朝像」を無等周位筆「夢窓疎石像」の筆致に極めて酷似しているとして南北朝に入ってから制作と推論し、像主も三幅を足利尊氏、直義、直詮に宛てる新論が発表されている(17)。また神護寺本の解釈をめぐってはその上限を承久の乱後の北白川院によるとした宮沢説も見られる。ただここでは画像生成に関する手順を問題とし、武家が肖像に現れる似絵のメカニズムについて考察した場合、その表現はオブジェとして扱われてきた絵巻から個人を顕彰する単独の画像へと展開したものと考えたい。

肖像画に現れた服飾について言及すると、当時制作された絵巻、例えば「前九年合戦絵詞」(鎌倉時代 13C 末、東京国立博物館)にはさまざまな武家装束が現れている。例えば征夷大將軍として奥州の平定に向かった源頼義、その臣従、そして在地領主やその配下が水干や直垂姿で描かれている。すでにこの頃には束帯、狩衣、水干、直垂という順が武家の服飾のヒエラルキーとなっていたように窺えるところである。丸山伸彦氏は「武家の服飾」(『日本の美術』340号、至文堂1994)において、古代社会の服飾の上位、下位の明らかなことに触れ、それが平安後期の武家の勃興期、さらには鎌倉武士の時代に至ってどのように変化していったかを克明に説明し、平安後期を〈模倣と奪胎の黎明期〉と位置づけて次のように論じている。「彼等は独自の武家政権を模倣するのではなく、公家の政権基盤にそのまま乗ったのと同様、服飾においても公家服飾のヒエラルヒーに入り込み上層公家の服飾様式をそのまま利用することに成功したのである」。そして伝源頼朝像や伝平重盛など神護寺本の強装束(こわしょうぞく)に触れ、「平安時代末期から鎌倉時代にかけて進行した服飾上の大きな変化のひとつに、朝廷参仕の官人の装束における柔装束(なえしょうぞく)から強装束への移行という現象がある。強装束は、装束類の地質を固く織り上げ、下着の打衣にも強く糊をきかせて衣文を直線的に張

らせたもので、この流行によって従来の柔軟で曲線的な着装を柔装束と呼ぶようになった。強装束の流行は、詩歌管弦に通じ花園左大臣の異名をとった源有仁によって推進されたといわれ、『今鏡』には「花のあるじ この大将(有仁)は殊の外に衣文をそ好みたまひ云々。烏帽子も強く塗ること云々」とあり、『神皇正統記』には「烏羽院、御容儀めでたくましましければ装束の強くなり云々。花園の有仁の大臣また容儀なる人にて、仰合はせて上下同じ風になりにけるとぞ云々。」とあって、烏羽院もこの流儀を好まれ、流行の拡大したことが記されている。また、『承元二年東宮御元服記』一皇太子守成親王(第84代順徳天皇)の元服の儀について長兼記から抄出した書一には「昔人衣服打梨、今人装束如木」とみえ、十三世紀の初頭には文字どおり木の如く固くした強装束が一般化していった状況が知られる。」と述べている。強装束の発生は、その着用のための作法指導にあたる装束師も出現することになるが、これが束帯の実用性を失わせることになっていったようである。

神護寺木に見られる強装束の形式は以降の中世の肖像画には見ることはできない。その理由は中世に至り公家武家間での装束の融合が進み、それにつれて公家経済の退潮にもよろうが、装束の簡略化が進んでいったことが指摘される。このような変化は丸山伸彦氏によれば「束帯、狩衣、水干、直垂という基本形式の関係を揺さ振り始めて、下位にあった服飾を急激に形式昇格していった」と言い、中世には次第に武士の正装は狩衣、直垂へと変化していったことを指摘している。この指摘は時代が降るに従い、描かれる肖像の対象が拡大していったのとも符合しており、中世の後半に至ると、守護大名から戦国大名へと領国支配のあり方が変化し、その経済は中央的支配から自立し、領国は戦国大名による一円支配が行われるに至っていった。このことは中世前半の肖像画に限られた將軍のような高位の武家であったのに対し、次第に領国支配の大名が描かれるようになり、さらに戦国末期から近世にかけてはその家臣にまで肖像制作が行われたしたのである。

このような中世に見られる正装表現の武家肖像画を通覧するに、その肖像画形

式は装束の変化を除くならば、単独像の発生以来中世を通じて因われた自縛の形式下に在ったと規定することができるのではないだろうか。それは神護寺本が典型と指摘できるほどに暗に約束されたスタイルに支配されている。上畳に安座し、正面観(フウクテイ)をさけ、体軀の中心線は右、あるいは左にやや半身を振っており、像主と畳以外、背景は描かれていない。さらに言うならば、本稿において似絵の名手といわれた藤原隆信、信実によって示された御影の形式がそのまま踏襲されていったことが窺える。

結び

本稿では武家肖像画の成立を、絵巻に見られた二つのかたち、即ち正装と武装という観点で考察してきた。このうち武装については調査の限りその作例は騎馬武者の形式だけが中世様式であり、出陣影、あるいは軍陣影とそれを呼称することができる。これに関しては谷信一氏の「出陣影の研究」が詳細にわたるものである。序では「武家像の多くは、像主が武家であることを象徴し或は明示するべき積極的な客観的条件に乏しい描写形式であると言へる。換言すれば、それは公家或は僧家の一般肖像画の表現形式に包摂されるべきものであるが、それはまた、武家の政治的社会的地位の問題からかくあるべき必然の理由があるとみられる。しかし、公家に対立する武家として、階級的描写と環境的表現とを完行する完全のものは、換言すれば武人的な性格を基本とする武家的表現といふ方向に於いて、最も充足したる俗体像の一種類にはすぎないが、とにかく、その形式こそは、いはゆる甲冑像、題記の出陣影にほかならない。」と述べ、武家肖像画のもう一つの形式である武装についてその性格をとらえている。

武家肖像画はその肖像形式が公家や僧侶の御影に似せながらも、一方では出陣影の成立以前にすでに集団肖像画ではあるが「随臣庭騎図」のような馬上の形式も早くに成立したものととらえることができよう。それが「伝足利尊氏像」に見られる騎馬武者像となったのであろうが、奇妙なことには中世を通じてこの形式が

支配し、馬を下りた武装の肖像画は江戸時代に至ってやっと成立し、馬上の形式から開放されたのである。また神護寺本に見られる強装束の表現は廃れたとはいえ、近世に至ると豊臣秀吉像はそのような固い束帯姿で描かれており、復古的な表現と受け取ることもできよう。

註

- (1)東帯、衣冠、直衣、狩衣、褐衣、直垂など。古代、中世において、服装の形式及び衣の色は官位による規定があった。この形式は武家装束に影響を与えた。
- (2)谷信一『室町時代美術史論』東京堂、1942年 所取。
- (3)866年(貞観8)の応天門の変に取材した絵巻。1170年頃の制作とされる。若狭国(福井県)新八幡宮に伝わり、領主酒井家が旧蔵。現在出光美術館の所蔵。
- (4)常盤光長に関しては『古画備考』に『名画拾彙』の記事を引用して、「勅令画於年中行事図六十卷、詞則雅経御筆、飛鳥井家祖、按光長奉事、後鳥羽帝朝、画筆以為経隆子…」、また『好古小録』に「年中行事尽摸本、土佐家伝云、凡六十卷、今所存二十卷余、画光長…」とあり、『伴大納言絵巻』が同本と近似した構成と表現が見られるところから、この時期において最も該当する画家として光長を有力視している。
- (5)宮次男「肖像画」『原色日本の美術 21面と肖像』小学館 1994
- (6)別名「竹崎李長絵詞伝」とも言い、李長が戦功を描かせたもので、1293年(永仁元)の制作とされる。
- (7)源頼義による奥州平定(1151—1062)を描いたもので、「奥州十二年合戦絵」とも言う。2種あり、文化庁本は13世紀、東京国立博物館本は14世紀制作。
- (8)源義家による1086—87にかけて奥州平定に取材したもの。画家は飛騨守惟久、詞書は仲直、持明院保修、世尊寺行忠が分担。
- (9)田中一松「合戦絵の展望」『日本絵巻物全集』第9巻 角川書店 1964
- (10)戦記文学の嚆矢とされ、将門の乱を平定した940年(天慶3)に早くも成立した。

- (11) (4) の通り。「前九年合戦絵巻」を指す。
- (12) 秋山光和『日本の美術 10 絵巻』小学館 1975)
- (13) 『古今著聞集』による。本文次頁に記載、参照。
- (14) 室町中期の模写、九条家白描本が有名。原本は清涼殿で行われた和歌と管絃の宴を題材に、その宴に出席した信実による記録的な表現であった。
- (15) 村重寧「天皇と公家の肖像」『日本の美術』387、至文堂
- (16) 『日本の美術』387 号、至文堂。85—98 頁。森田氏は文中において Burk, Peter “The presentation of self in the Renaissance Portrait”, in *The historical anthropology of early modern Italy ; Essays on perception and communication*, Cambridge, 1987. を参考に肖像画の解釈の基準を示している。
- (17) 米倉迪夫「源頼朝像 沈黙の肖像画」『絵は語る 4』平凡社 1995

第2節

戦国期から近世初期にかけての武家肖像画の形式について

はじめに

近世に至る過程において、武家肖像画はどのような形式で表現されて来たのか。その概略については谷信一氏の「武将肖像画概説」(1)が基本的な分類を示している。その分類の基本には室町時代に武家肖像画が盛行する以前に禅宗僧を肖像とした頂相の発展が大きく寄与しているとし、「中世肖像画はすべてこの頂相との関係に於いて考察しなければならない感化を及ぼしているものであるが、その中でも最も密接な関係にあるものとして、本稿に主題とする武将の肖像画が第一に取上げられるものである。」と述べ、そしてその原因として「俗人肖像画としての武家肖像画は、かの頼朝影以下の似絵様式の系列の中に鎌倉時代武将肖像画の発展をもつものであるが、それが同じ俗人肖像画たる公家肖像画以上に頂相との関係を濃密に且つ早期に於いてするといふことは、武家と禅宗との問題として、その成生の背景を十分に理解することができるものである。」と推測している。

さてその分類について谷氏は法体像、俗体像に大きく分類し、その中間に見られる事例を半法体像として挙げている。中でも法体像では仏教の宗派を禅宗と他宗に分け、似絵様式による他宗的な形式、禅宗による頂相形式の二つが見られる。また武士がこのように僧形に表わされる理由としては「像主が階級的に武家の属性にあつたといふことの観念的理解以外には何らの契機も存しない」とし、武家が禅僧となつてはじめて理論的に首肯され、成立するものとしている。また上置坐像による一群の法体像については他宗の高僧像に発し、公家法体像によって一定型を形成。これから派生した武家法体像の中で、特に「北条早雲像」(神奈川早雲寺、図1)を挙げ、「他宗の法体像の範囲に近いが、全く頂相の領域から離脱した形式をもち、内容的にも武将としての風格を描出するに足る精神的表現を有し、法体

像として一つの新様式に属するもので、形式の系統からは中間的に現はれるべき性質のものであるけれども、この表現様式の産出には多分に武家像としての自律性が汲みとられるものである。」と解釈している。

また俗体像については法体像が「武家の本質的屬性表現を覆ひたるもの」であり、それに対して「武将の本質的屬性をのみ主眼とした」肖像画と規定して、戦場における武将と治政者としての二面性が見られ、「その二者は二つにして一つのもの」として表現されるものとしている。この考えに従い、初期において一般的であった公家的姿に表わした束帯像、時代が降って戦国期に盛行する直垂像に分類している。また出陣影もこの分類に入れて論述している。

本稿は概ねを谷氏の示した分類にしたがい、これによる示唆を得て、戦国末から近世初頭における武家肖像画の分類を試みた。特に俗体の表現と形式については中世の分類には見られない肩衣像なども窺え、また形式的には従来であるものの、その用い方がすでに中世の軌範を逸脱したと思われる束帯像の武将図も見られる。ここではこれらの武家肖像画を網羅的に分類して、再吟味を行い、近世初頭においてどのような制作が行われたのかを確認したい。

I 法体像について

法体像は出家した貴人の肖像である。その嚆矢は現存では「後白河法皇像」(京都妙法院 12世紀末、図2)が早く、法体の武将像としては「北条実時像」(神奈川称名寺、図3)を先駆としている。本図は上畳に右側をむいて座る剃髪、法体の肖像画で、左手に数珠を持つ。外観は僧侶の肖像であって、本図の由来が明らかでなければ像主は高僧を想定することになる。実時(1224-76)は北条義時の孫、実泰の子。領地である武蔵の国金沢を姓として、金沢氏を名乗る。金沢文庫の創立者。文庫の東隣に実時の菩提を弔って称名寺が建てられた。本像は恐らくその頃の制作と考えられ、似絵に近似した表現が見られ、面貌は細筆による密な描写が行われており、簡略な衣文と対照を成している。前出の「北条早雲像」も形式的には

本図と同様であるが、上畳上に胡座し、裾からは両の素足を見せる。手には中啓が示され、戦国武将としての威風が表現されている。北条早雲は出家してからの名を伊勢宗瑞と名乗り、本図は晩年にあたるその時期の制作と考えられる。ただ早雲の履歴からは僧侶のような生活は行われず、戦国武将として最後まで支配を行っていた。このことは画像の解釈にあたって、法体の肖像画であっても、その形式的な構図、また姿形からだけでは窺えない背景が見られ、像主をどのように表現するかという制作する側の意識に時代の差違を確認できる。

また谷氏が指摘した頂相様に描かれた例では熊本満願寺所蔵の「伝北条時定像」(図4)、「伝北条時宗像」(実は北条定宗にあてる、図5)の二幅が上げられたが、完全なる頂相であり、俗人臭を排除した清らかな表情に描かれている。本来頂相は師から弟子への印可の役割が見られる、高い精神性が要求されるもので、勝手な制作が行えるものであったとは思えない。梶谷亮治氏はこれに関して「法体像の成立」(2)の中で「それは北条氏と禅宗との密接な関わりの中から成立した。十三世紀半ばに来朝し鎌倉・建長寺に入って執権北条時頼を導いた兀庵普寧の語録の『佛祖贊』には「最明寺殿真像」とする画賛がある。最明寺殿とは時頼のことであり、真像とはいうまでもなく肖像(影)である。これは法体の武将像の成立を示す記事とみてよい。」と記している。恐らく北条(金沢)実時の場合も、また北条時定父子の場合もそうであるが、このような高僧像に表わされた背景に仏教の庇護者として、高僧同様の評価が行われたと見ることができる。

さて戦国期の画像では先に「北条早雲像」で言及したように、武家の、剃髪し、入道となる意味が中世前半と、後半の特に戦国時代以降においては明らかに違うものと考えられる。前者は僧侶であることが生活の中心としており、後者は武家でありながらの贖罪の意味が背景にあるのか、極めて手段的に法体を行なっているように窺える。また俗人的表現へと移行するにあたっては肖像の制作者(作家)が仏画を手がける、それを専門とする画技に秀でたもの、中世の前半においては他宗では絵仏師、禅宗では僧侶(画僧)によって制作が行われたものであろうが、

戦国期においてはこれが俗人絵師による制作へと変化しており、それに加えて発注する側からの注文が行われたことが想定される。このことは当初は厳格なシステムによっていた法体の表現が次第にその籬が取り払われたことを示しており、半法体像、剃髪しない法体像が制作されるようになったものと考えられる。

武家の法体姿には僧侶の肖像とは異なる点が見られる。外観が酷似していながらも、持物は僧侶の場合、払子あるいは警策が一般的であり、また時に数珠がその手には握られている場合がある。これに対し武家の場合は払子にかわって手に持つ扇子や腰刀、あるいは脇に添えられる太刀や弓が武家であることを示している。これが俗人としての武家の特徴を示した法体像であろう。

戦国時代以降の武家法体像

〈僧綱領(襟)に描かれた例〉

前田玄以像(京都蟠桃院) 1602(慶長7)没、同年南化玄興賛
筒井順慶(奈良堀内家) 1584(天正12)没

〈土壇に安座する例〉

長尾憲長(栃木長林寺) 1547(天文16)没
北条早雲(神奈川早雲寺) 1519(永正16)没頃
上杉謙信(新潟常安寺) 1578(天正6)没頃
上杉謙信(山形上杉神社)
武田信虎(山梨大泉寺) 1574(天正2)没、同年春国光新賛
穴山信友(山梨円藏院) 1560(永禄3)没、七回忌 1567(永禄10)希庵玄密賛
穴山信君(静岡靈泉寺) 1582(天正10)没、一周忌速伝宗販賛
前田利春(石川長輪寺) 1560(永禄3)没以降
織田長益(京都正伝永源院) 1621(元和7)没、一周忌古澗慈稻賛 号有楽斎
稲葉良籌(京都高桐院) 1526(大永6)古岳宗互賛 寿像
大中臣元実(京都天寧寺) 1522(大永2)心翁等安賛

大友義鎮(京都瑞峯院)	1587(天正 15)没、号宗麟、同年怡雲宗悦贊
〈頂相様の例〉	
足利政氏(埼玉甘棠院)	1531(享祿 4)没、1521(永正 18)玉隠英與贊
土岐成頼(岐阜瑞龍寺)	1601(慶長 6)没以降
大中臣持実(京都天寧寺)	1502(文亀 2)一笑禪慶贊
吉川元長(吉川資料館)	1587(天正 15)没、1588(天正 16)濟蔭周宏贊
細川成之(徳島丈六寺)	1511(永正 8)没頃
細川高国(京都東林院)	1531(享祿 4)没、1543(天文 12)大休宗休贊
〈立像の例〉	
北畠政郷(三重浄眼寺)	1512(永正 9)没、1494(明応 3)自贊
松井雲江(京都龍潭寺)	1534(天文 3)没、1530(享祿 3)大休宗休贊

半法体像

〈土俵に坐る例〉

結城政勝(茨城大雲寺)	1559(永祿 2)没、1552(天文 21)自贊
朝倉敏景(福井心月寺)	1481(文明 13)没以降
朝倉義景(福井心月寺)	1573(天正元)没、同年親系純察贊
温井孝宗(京都栗棘庵)	1531(享祿 4)没、1535(天文 4)常庵龍崇贊
龍造寺隆信(佐賀宗龍寺)	1584(天正 12)没、後贊

上記は細部にこだわるならばもう少し丁寧な分類が必要であろう。ただこのように見てくるならば、法体像が武士に割合多く浸透していたことが窺える。そもそも法体像は出家した貴人を表わしたもので、現存の作例では「後白河法皇像」(京都妙法院)を一般的には先驅としているようである。このような肖像の制作が宮廷から武家へと伝わるに及んで、武家の法体像が生まれるようになり、冒頭に示したように「北条実時像」(神奈川称名寺)を最も早い例に位置づけている。その後、

禪宗の頂相様に表わされた「佐々木高氏像」(滋賀勝樂寺、図 6)、1373(文中 2)没、1366(貞治 5)自贊 号道營の肖像、「大内盛見像」(山口常樂寺、図 7)、1431(永享 3)没以降の肖像、また土髷に坐る山名常熙(兵庫楞嚴寺、図 8)、1435(永享 7)没、1428(正町 9)自贊の肖像などが見られ、武家の法体像が定着していったことが窺われる。また法体像であっても一休朱太刀像を濫觴とする形式が見られ、画中に武士であることを示す太刀や弓などが描き込まれ、さらには法体の姿に侍烏帽子を冠った画像(3)(図 9)も制作されるに至っている。

ここで法体像の制作の中で特に半法体像に分類した朝倉氏の画像二例についてみるならば次のようなことが解釈できるところである。朝倉敏景、義景二人の肖像(図 10-1、2)は福井県心月寺に所蔵されている。朝倉敏景は孝景の別名で、朝倉氏の基礎を築いた人として知られる。朝倉氏の中に孝景の名乗りは二人見られ、もう一人は義景の父である(4)。興味深いのは両画像の肖像の形式で像のアウトラインをトレースすると明かなようにやや相違する部分も見られるが両者は反転するならば同様の粉本に拠ったと見なすことができるのではないだろうか。

後頭部の髷も近似しており、恐らくは孝景像が先にあって敷衍したと見ることができよう。敏景(孝景)像は画中には書込みもないことからその制作が何時と断定できないが、義景像は画中の贊に「于時天正元龍集癸酉仲秋念有日」とあるところより、義景の没年の肖像であることが明らかである。半法体像についてはこの孝景像のみが像主が数代溯ることになり、一休朱太刀像と同時期の制作はありえず、このような肖像の成立のプロセスについて考慮するならば、やはり義景像をわずかに先行する時期に制作されたものと見做し、恐らくは義景の父である孝景にあててもおかしくない時期の制作と考える(5)。

II 正装表現による肖像

武家の肖像画にはこれまで述べたような、法体の肖像も見られるところであるが最も多く描かれたものは俗人としての正装した装束による肖像である。

これに関してはその装いの違いから大きくは次のように分類できる。

東帯系

直垂系

肩衣、小袖など

このうち最も支配的であるのは、大紋、直垂、素襖の直垂系に分類される画像であり、上臈に坐す画像が一般的である。本稿では東帯系は近世前後の復古的色彩が強いため、その紹介の順位を直垂系から行うこととし、ついで東帯系、さらに古代の服制に見られない肩衣や小袖の肖像に言及した。

直垂系

長尾政長(栃木長林寺)	1569(永祿12)没頃
北条氏綱(神奈川早雲寺)	1541(天文10)没頃
北条氏康(神奈川早雲寺)	1571(元龜2)没
長尾景久(新潟長禪寺)	
斯波義敏(福井靈泉寺)	1508(永正5)没
小山田信有(山梨長生寺)	1541(天文10)没
伝名和長年(東京国立博物館)	長谷川等伯筆、別の像主と考えられる
武田晴信(和歌山高野山持明院)	1573(天正元)没、信玄を名乗る入道以前の寿像
武田信玄(和歌山高野山成慶院)	同上、等伯筆、没年頃
穴山勝千代(山梨最恩寺)	1582(天正10)没、翌速伝宗販賛
木曾義元(長野定勝寺)	1536(天文5)茂林善叢賛
木曾義在(長野定勝寺)	1558(永祿元)没、同年または1570(永祿13)天桂玄長賛
織田敏貞(愛知実成寺)	1495(明応9)没
水野忠政(名古屋市博物館)	1543(天文13)没頃
本多康重(長野忠恩寺)	1611(慶長16)没頃
浅野長勝(京都高台寺)	1575(天正3)没

蜂須賀正勝(徳島城博物館)	1586(天正14)没、同年練甫宗純賛、静岡蜂須賀家旧蔵
土岐頼純(岐阜南泉寺)	1547(天文16)没、1549(天文18)仁岫宗寿賛
斎藤義龍(岐阜常在寺)	1561(永禄4)没以降
明智光秀(大阪本徳寺)	1582(天正10)没、1613(慶長18)蘭秀宗薫賛
赤田隆(滋賀常禪寺)	1555(弘治元)没
多賀高忠(京都芳春院)	1486(文明18)没、1452(享徳元)の寿像
永原重頼(滋賀常念寺)	1545(天文14)没、1547(天文16)梅湖周霖賛
蜂屋頼隆(滋賀崇徳寺)	1589(天正17)没、1603(慶長8)後賛
浅井長政(和歌山高野山持明院)	1573(天正元)没、1589(天正17)練甫宗純賛
浅井久政(和歌山高野山持明院)	1573(天正元)没、1569(永禄12)玄中性洞賛、寿像
松田政行(京都靈洞院)	1606(慶長11)没、同年古淵慈稻賛
斎藤基速(京都頂妙寺)	1560(永禄3)惟高妙安賛
伊勢貞国(京都華開院)	1454(享徳3)没
狛秀綱(京都西福寺)	1584(天正12)没頃
武田信高(福井龍泉寺)	1556(弘治)没頃
武田信方(福井龍泉寺)	1603(慶長8)茂林幻桃賛
赤松政則(京都六道珍皇寺)	1499(明応8)没
□屋宗利(大阪城天守閣)	1541(天文10)大室宗硯賛
多胡辰敬(島根円光寺)	1560(永禄3)没、1553(天文22)惟高妙安賛
宮盛直(東京国立博物館)	1515(永正12)幻中瑞芳賛、寿像
宮景盛(広島浄久寺)	1567(永禄10)木中圭抱賛、寿像
藤原盛勝(広島浄久寺)	1570(元亀元)没、1582(天正10)徳光禪師賛
益田兼亮(島根益田市)	1479(文明11)竹心周鼎賛
益田宗兼(島根医王寺)	1544(天文13)没
尼子晴久(山口県立山口博物館)	1560(永禄3)没
毛利元就(山口豊栄神社)	1571(元亀2)没、1562(永禄5)仁如集亮賛、寿像

毛利元就(島根鷲淵寺)	同上、同様粉本
毛利隆元(毛利博物館)	1563(永祿 6)没以前
毛利興元(毛利博物館)	1516(永正 13)没頃
吉川元春(益田家本)	1586(天正 14)没
仁保弘有(山口源久寺)	1465(寛正 6)天与清啓賛
陶弘護(山口龍豊寺)	1482(文明 14)没、1484(文明 16)以參周省賛
村上吉充(因島市資料館水軍城)	16C 末頃
三好元長(徳島見性寺)	1532(天文元)没、翌年雲臥周適賛
三好之長(徳島見性寺)	1520(永正 17)没、1526(大永 6)雲臥周適賛
三好長慶(大阪南宗寺)	1564(永祿 7)没、1566(永祿 9)笑嶺宗訴賛
四宮長能(中村家蔵)	1504(永正元)没、1510(永正 7)月舟寿桂賛
宗晴康(東京養玉院)	1562(永祿 5)方室宗諸賛
宗義調(東京養玉院)	1588(天正 16)没

東帯系

次に最も興味ある肖像としては慶長年間にその主流が見られた東帯像である。本来掛図影に見られるものであるが、時代が降るに従い足利将軍の肖像に用いられて、戦国時代終盤の時期に諸侯において描かれるようになっていった。中でも最も早い例は尼子経久像(山口洞光寺、図 11)で、画中の賛には「延徳二祀季春上澣日 前大徳春浦叟宗熙書」と記されている。経久は長命で 1541(天文 10)に亡くなっており、これより本作が 1490 年(延徳 2)に描かれている寿像であることが知られる。ただこの時期にこのような画像が作られたかは明らかでなく復古像であることが指摘されている。また大内義隆像(山口龍福寺、図 12)もこれに継ぐ東帯像で、義隆は 1551 年(天文 20)に没し、七回忌の 1557 年(弘治 3)に制作されたと推定されている。この両者を例外と見なすならば東帯像は戦国時代末期に集中しており、織田信長をそのはじめとし、秀吉及びその家臣が東帯像での肖像画を注

文し、慶長年間に一時の流行を見ることになった。このことは中世の位階遵守の原則が破られ、不遜なまでの服飾におけるルール無視が行われたことを示している。以下束帯像のさまざまな事例を概略列記したが、それぞれの行末に像主の所属を徳川、豊臣のように便宜的に分類した。

北条氏直(神奈川早雲寺)	1592(文禄元)没、琢玄宗璋賛
岡部長盛(岐阜瑞巖寺)	1632(寛永9)没、徳川
松平家清(愛知天桂院)	1610(慶長15)没、徳川
織田信長(神戸市立博物館)	1582(天正10)没、1583(天正11)古溪宗陳賛
朝倉義景(兵庫個人)	1573(天正元)没、伝曾我宗丈筆(箱書)
柴田勝家(木像、福井西光寺)	1583(天文11)没、念怒像
豊臣秀吉(逸翁美術館)	1598(慶長3)没、豊臣
豊臣秀長(奈良長谷寺)	1591(天正19)没、同年玉中宗 賛、豊臣
石河光元(京都大雄院)	1601(慶長6)没頃、豊臣
片桐且元(京都玉林院)	1615(慶長20)没、同年月峯宗印賛
九鬼嘉隆(三重金剛証寺)	1600(慶長5)没頃、豊臣
山中長俊(京都慈芳院)	1607(慶長12)没頃、豊臣
松井康之(京都宗雲寺)	1612(慶長17)没、同年以心崇伝賛、豊臣のち細川
池田知正(大阪大広寺)	1604(慶長9)没、細川
池田三九郎(大阪大広寺)	1605(慶長10)没
小早川隆景(京都黄梅院)	1597(慶長2)没、1590(天正18)賛、寿像、豊臣
長曾我部元親(高知秦神社)	1599(慶長4)没、同年惟杏永哲賛、豊臣に降る
堀尾忠晴(島根円成寺)	1633(寛永10)没、同年賛、遺像
毛利輝元(山口毛利報公会)	1625(寛永2)没

肩衣像

近世の武家肖像画に見られる三番目の表現として、肩衣姿の肖像が普及している。そのもっとも早い例に「足利義晴像」(7)(京都市立芸術大学、図 13-1)が見られる。本図は完成された制作ではないので、オフィシャルな肖像画がどのように描き表わされたのかはあきらかでないが、土佐光茂による下絵で、顔の部分の肖像並びに肩衣が見られる上半身が描かれた肖像の二例がある。これらは包み紙に入っており、紙の上書には「萬松院殿御影 光茂筆」、紙背に「進上 和紙 三束」とある。顔の部分の肖像には「萬松院御影 天文十九(1550)五月三日使土佐光茂寫御影 穴太記二見ヘタリ」と後世の書込みが見られる。また像の左脇には光茂の手になったものが「ハンセウイントノサマ」(図 13-2)とある。ただ顔の部分である画面は書込みのある紙面に貼られたもので、当初からこのようであったのかは判然としない。もう一つの上半身を見せる肖像では肩衣像に顔の部分がやはり貼り込まれているが、地の肩衣と共の紙面に「ハンセウイントノサマ ミツモチフデ」とあり、義晴の命日が5月4日であることから、その前日に光茂が臨終を前に召し出され、対看写照した画像であることが窺われる。これに関しては「萬松院殿薨去之事」と題した墨書三紙が伝えられ、細かにその臨終を伝えている。その第二紙には「佐刑部少輔光茂ヲ被召御容躰ヲ能ク似畫セ給ヒ」とある。従ってこの時期には肩衣が一般的であったことを示しているが、肖像画の制作としては、これを嚆矢としながらも、本画では下記に示した斎藤道三(図 14)あたりが古い作例と考える。

留守政景(岩手大安寺)	1607(慶長 12)没、1610(慶長 15)虎哉宗乙賛
坂光秀(山形清願寺)	
佐野昌綱(栃木大庵寺)	1574(天正 2)没、1579(天正 7)策彦周良賛、狩野松栄画
長好連(石川悦叟寺)	1611(慶長 16)没
武田勝頼、信勝(和歌山高野山持明院)	1582(天正 10)没
本多吉松丸(福井正覚寺)	1609(慶長 14)没

松平清康(愛知隨念寺)	1535(天文 4)没、追善像
松平定吉(静岡真如寺)	1603(慶長 8)没
松平清善(愛知天桂院)	1587(天正 15)没
松平清宗(愛知天桂院)	1605(慶長 10)没
加治川高盛(愛知常福寺)	1596(文祿 5)没、同年大永月翁贊
稲垣長茂(鳥羽市立図書館)	1612(慶長 17)没
織田信長(京都大徳寺)	1582(天正 10)没、翌年制作
織田信長(愛知長興寺)	同上
織田信直(愛知願王寺)	1574(天正 2)没
伊藤盛次(愛知無量光寺)	1570(永祿 13)没
前田利家(石川長齡寺)	1599(慶長 4)没
山崎長國(石川常松寺)	1604(慶長 9)没、同年広山怨陽贊
落合小次郎(京都透玄寺)	1582(天正 10)没
青山吉次	1612(慶長 17)没、同年広山怨陽贊
青山長正	1615(元和元)没、1614(慶長 19)広山怨陽贊、寿像
加藤清正(大東急記念文庫)	1611(慶長 16)没、1603(慶長 8)中川寿林筆
竹中重治	1579(天正 7)没、同年徳昌寺楊敵贊
牧村牛之助(京都雜華院)	1572(元龜 3)柏堂景森贊
稲葉忠次郎(京都雜華院)	1601(慶長 6)贊
斎藤道三(岐阜常在寺)	1556(弘治 2)没
竹腰彦五郎(岐阜立政寺)	
矢嶋加兵衛(滋賀西勝寺)	1612(慶長 17)没頃
細川蓮丸(京都聴松院)	1587(天正 15)没、同年梅谷元保贊
三淵好重(京都高桐院)	1617(元和 3)没
松井盛永(熊本春光寺)	1612(慶長 17)没、同年金地院以心崇伝贊
中川清秀(大阪梅林寺)	1583(天正 11)没

細川通董(岡山長川寺)	1587(天正15)没、同年賛
三好義継(京都市立芸術大学)	1573(天正元)没、土佐光吉筆
西谷藤兵衛(加沢多聞院)	1557(弘治3)永平寺春林賛

小袖を中心とした形式

このほかに內衣であった小袖を中心に道衣などを羽織ったり、袴をはいたり、あるいは着流しのような例も見られる。これまで挙げた装束が従来の肖像画形式に拘泥していたのとは異なり、小袖の肖像はどちらかというならば文人的なやわらかな表現、威厳を示すというよりは人間味ある表情に表現されているように窺える。ここに挙げるものには上畳に端座する従来の表情を崩さないものもあるが、椅子に坐る像や、脇息に凭れ立膝をする像などこの時代のラディカルな気分が窺えるところである。

小田氏治(茨城法雲寺)	1601(慶長6)没、1588(天正16)大蟲宗岑賛
伝小田治久(茨城法雲寺)	
伝真壁道無(茨城真壁町)	
村井貞勝(京都春朝寺)	1582(天正10)没頃
木下家定(大分松屋寺)	1608(慶長13)三江紹益賛
長谷川嘉竹(京都靈雲院)	1600(慶長5)集雲守藤賛
生駒親正(秋田龍源寺)	1603(慶長8)没以降
金森長近(岐阜清泰寺)	1608(慶長13)没
斎藤利安(岐阜崇福寺)	1530(享徳3)没、1532(享徳5)仁岫宗寿賛
前田利家(石川中山家)	1599(慶長4)没
山岡景友(滋賀円城寺)	1603(慶長8)没、1604(慶長9)鉄山宗鈍賛
石田正継(京都寿聖院)	1600(慶長5)没、1594(文祿3)伯蒲恵稜賛、寿像

田中吉政	1609(慶長 14)没
三測晴員(京都高桐院)	1570(元亀元)没
細川藤孝(京都天寿庵)	1610(慶長 15)没、1612(慶長 17)以心崇伝賛
竹内経孝(京都本妙寺)	1585(天正 3)没
有馬則頼(京都大学総合博物館)	1602(慶長 7)没、同年春屋宗園賛
黒田孝高(福岡崇福寺ほか)	1604(慶長 9)春屋宗園賛、など
山名豊国(京都東林院)	1605(慶長 10)鉄山宗鈍賛、など
島津以久(京都大雲院)	1610(慶長 15)没

III 武装表現による肖像画

俗体肖像画のうち、武装は武士ならではの表現であるが、中世においては一つの定型が支配し、その呪縛からの開放は近世に入ってから大きく変化を示したといえる。中世における武装は絵巻に見られる鎧兜の武将が肖像の形式に採用され、しかも騎馬武者の姿に描かれている。第1節においていくつかの絵巻に言及したが、戦記を絵巻とする戦う姿のリアルな表現とは異なり、馬上の高位の武将と思われる人物のみが描かれているのである。このような武装の形式はその姿が日常の状況にないことから、それが戦場を舞台とし、その状況の中での姿という設定であるため、特にこれを「出陣影」、あるいは「軍陣影」という。

これに関しては谷信一氏が「出陣影の研究」(『美術研究』67,68)に詳しいのでその詳細については割愛するが、「伝足利尊氏像」(図 15)や足利義尚と想定される「騎馬武者像」(図 16)がその典型となっている。「隨身庭騎図」あたりがその先駆的な例であろうが、このスタイルだけが中世の定型となったのである。

そしてこの二つの画像の粉本が踏襲されていったものと捉えることができる。

「伝足利尊氏像」系

本図の形式は中世に所属する画像例は見られない。ただこの形式は江戸時代に

至って描かれるように成るが、その最初は狩野探幽による「伊達政宗甲冑像」(図17)あたりであろうと思われる。本像は肖像画とするには聊か政宗の相貌が明らかにされていないので、像主に混乱が生じるところであるが兜に見られる弦月と、日輪の旗が政宗であることを象徴し、この二つの象徴は日輪を金剛界にあて、弦月を胎藏界とし、両界に立つ頭領に育つようにと父輝宗が与えたものとの伝承がある。条幅の中段やや下に円窓中に本図は描かれ、その上方には自詠の和歌が貼られている。

- | | |
|-------------|------------------------------|
| 金森重頼(京都龍源院) | 1650(慶安3)没、同年禪海宗俊賛 |
| 成瀬正虎(愛知白林寺) | 狩野探幽筆、寿像、1662(寛文2)以前、正虎は翌年没。 |
| 高木清秀(愛知妙源寺) | 1610(慶長15)没、70回忌の追善像 |

「騎馬武者像」系

この形式は1478年(長享元)9月の近江鉤の陣、六角高頼征伐の折の出陣影であることが記録の出で立ちと一致するところから、谷氏によって足利義尚像であることが指摘されている(8)。この形式の特徴は尊氏像のように馬の疾駆する姿には描かれず、ギャロップのような軽やかなステップに見られる。

- | | |
|---------------|-------------------------------------|
| 細川澄元(永青文庫) | 1520(永正17)没 1507(永正4)景徐周麟賛、寿像、狩野元信筆 |
| 大内義興(山口県立博物館) | 模本が遺る、原本に1511(永正8)景徐周麟賛、寿像 |
| 益田元祥(個人蔵) | 1640(寛永17)没、狩野松栄筆、寿像、後賛 |

上記のうち細川澄元(図18)については上部の賛文中に「所聞 尊氏甲冑留像」とあり、本図が尊氏の出陣影を典拠としたと記録するが、この場合は足利義尚像をさしている。本図は狩野元信が筆者であると伝えられる。一連の画像はいずれも狩野派によるものと考えられ、従来の土佐派が行う肖像画形式とは異なる新様が元信に求められ、像主の要請で示したものと解釈できる。

馬上に武者を乗せる出陣影の画像では「伝足利尊氏像」系は江戸時代以降に見られた。この画像の範となった尊氏の肖像は背中に帰り矢が数本見られるところか

ら帰陣の姿と捉えられており、戦国期にはこの理由からか系列下の粉本が見られないところである。従って、その例はわずかではあるが足利義尚像とされる「騎馬武者像」の形式が範となったことが明らかとなった。この形式は上述したように細川澄元による自身の寿像への採用となり、それに著賛した景徐周麟が4年後に著賛した大内義興像にこの形式が採用されるに及んで、出陣影の最初の典型が確立した観がある。ただこれらの乗馬する出陣影の形式は江戸時代に至って、流行を見るには至らず、出陣影の形式は軍陣影とも別称がされるが、徳川家康像や武田信玄像の軍陣影がその典型である椅像が主流となっていった。

結び

近世に移行する時期から以降の武家肖像画の形式を概観すると、特に強調しなければならない現象として、束帯像が織豊期に復活したことを指摘したい。本文では束帯系と分類した一群の肖像画がそれであるが、将軍、延いては天皇、摂関影へと近づく姿であり、中世以前の肖像画の形式に従えば、本来武士が犯してはならない領域であった。ここに描かれた武家の身分を考えると肖像の序列上ではタブーにあたる形式への侵入とも捉えることができる。豊臣秀吉の関白としての像はその任にあるものとして、この形式の先駆例である将軍職に倣うものであろうが、秀吉の家臣であったり、また従属していった武将が束帯像で描かれるに至ることは、従来のシステムを崩壊させた桃山時代ならではの現象と捉えることができる。

また肩衣像の流行も江戸以降における普及の先駆であり、宮廷の守旧的な扱いと違い、武家肖像の柔軟な制作意識が見られる。肖像画は中世の極限られた人々から、次第に像主の領域が広がっていった。その顕著な例が武家肖像画であり、束帯像のように像主がその風を装うことで人格の昇格を示す場合もあれば、肩衣のように装束の形式昇格も見られる。

このことは小袖を中心とした肖像画も同様の理由であろうし、このあたりから

は武家肖像画に端座する姿勢が崩れだしたこともそのような理由が背景にあったからであろう。例えば「黒田孝高像」像(図 19)のように脇息に凭れ、片膝を立てる仕草は中世の威厳や桃山時代の不遜な事大主義的肖像とは異なり、人間的な像主の性格を窺うことができる(9)。このようにいくつもの価値が露出したのが近世であり、肖像画制作の意識がこの時代に至って確実に変化していったのである。

本節を構成するにあたり、稿を進める過程で宮島新一著「武家の肖像」『日本の美術』No.385 至文堂 1998 が出版され、これに多くの示唆を得た。ここに記して謝意を述べた次第である。

註

- (1) 谷信一『室町時代美術史論』東京堂、1942年。
- (2) 「僧侶の肖像」『日本の美術』No. 388 至文堂 1988 に所収、78-80頁。
- (3) 温井孝宗像では、像主は上畳に安座し、直垂姿の上から掛絡を纏っている。立烏帽子を冠り、太刀を立てて描かれている。常庵龍崇による1535年(天文4)の著賛が見られるところから、比較的早い時期の半法体像に位置づけられている。
- (4) 朝倉孝景に関しては、一人は朝倉敏景を名乗り、越前の分国法を制定した「朝倉敏景十七ヶ条」で知られる戦国大名で、敏景の代に越前一国を領有している。また、もう一人は敏景より3代のちの人物で、朝倉義景の父にあたる。この二人目の孝景は37年間国主として越前に君臨した人で、本図は心月寺開基とされる敏景が像主とされ、「朝倉敏景像」として伝来している。
- (5) 『越前朝倉の絵師たちと李朝絵画展』福井県立美術館 1990 所収の図版解説No. 37「朝倉義景像」では「左向きの像容を取り上畳に坐す」とあるが、対幅的な意識で制作を行ったかについては言及していない。またNo. 36の「朝倉敏景像」では、その制作を曾我宗丈にあてる源豊宗氏の推論を紹介している。しかし宗丈に関しては15世紀後半活躍の画家で、「朝倉義景像」とは凡そ百年の開きがあり、また解説中においては本作を16世紀の制作としている。

- (6) 尼子経久像が復古像である指摘は宮島新一氏による。「武家の肖像」『日本の美術』No. 385 至文堂 1998、66 頁参照。
- (7) 『土佐派絵画資料目録(一)肖像粉本(一)』京都市立芸術図書館 1990、10-11 頁参照。
- (8) この画像も尊氏像として伝えられているが、義尚像であるとの説が出されている。本像は愛知の地藏院に所蔵されるが、賛がないので明らかどころがわからないが、赤地金襴の直垂、小具足などが記録と一致するために、足利義尚が六角氏征伐のために出陣した像である可能性が高いと解釈されている。

結び

本章では武家肖像画の成立について先行研究に学び、古典における肖像画の成立と形式について考察することになった。とくに第1節において像主と画家の関係について学ぶことができたことは近世武家肖像画を解釈する上で重要な意味がある。

似絵の発生が「奇特」とされながらも像主と画家の身分的な関係において成立し得たのは、画家である信実が像主を描く対象としてリアリズムを追求できる地位にあったこと、それを容認する時代の気分、後鳥羽院を中心とした人々が文化をディレクトールする動きをおこなったためと解釈できるのではないだろうか。中世から近世に至る過程においては、職業としての画家が成長し、像主をオブジェとして捉えることは無理であり、像主の側からの注文に恭順していく姿が予測されるところである。

そして第1節で武家の肖像の先駆的な事例として武官の肖像を取り上げたが、とくに「隨身庭騎絵巻」にはのちに出陣影となっていった制作のヒントが見られ、古典を典拠に中世の肖像画の形式が整っていったことが窺われたのであった。これを踏まえ、第2節において戦国末から近世初期に至ってどのような形式をとり、どのように変化したかについて網羅的に分類し考察した。

第2節は肖像画の形式分類を概略で示したに過ぎないが、中世に見られる肖像画の定型的表現と比較すると、近世に至る頃にはもう一度その定型に倣うというルールを見直し、変化させていったことが窺える。中世の肖像画形式は土佐派の主導的な制作に暗黙に倣ってきた観があり、高位の人物を中心に武家肖像画の典型が示されていたものと推論できる。そして、武家肖像画を網羅的に分類した第2節からは武家肖像画の俗体の形式は直垂系の服装が専ら支配的であったことは本文の通りである。

これが近世的な気分が窺われる戦国末からは束帯像が復活し、また一方では肩衣像が流行している。特に束帯像に関しては豊臣氏と旗下の武将により肖像画と

しての流行を見ることになる。束帯は中世では高位人物に限られ、服飾の厳格なヒエラルキーのもとに置かれていたが、この時期には中世的な位階遵守の法則を無視した流行とこの現象を見ることができよう。束帯像を肖像とすることは権威的で、支配的な意識が制作の背景に見られ、肖像画にそれを付与して近世における新しい権威の創出、あるいは演出を行ったことが窺える。足利将軍を中心とする中世的な手順が完全に崩壊したことがこれを助長し、また豊臣氏支配による天下観が惹起した現象とも言えよう。肩衣像の場合はその逆で、権威的な服飾にこだわらない合理的な意識が窺える。この両者の現象はいずれも近世的な武家肖像画と括ることができ、そこに中世の無表情な肖像画とは一味違ったヴァリエーションが見られるのである。

上置に安座し、直垂姿の定番の装いによるプロマイド的な取り扱われかたには、像主の姿を永遠に留めおこうとする追慕的な意識が見られ、また像主の寿像においてもこの意識が暗示されるものであったが、近世に至る頃には像主に更なる自己顕示的な性格、支配的な意識、その延長には束帯像のような自己昇格を示す演劇的な性格も窺われるようになった。また一方「細川藤孝像」に見られるような脇息にもたれた親しみやすい気負わない姿勢での肖像も見られるようになり、鑑賞する側が中世の像主からは窺えない人間的な側面を見出す事例を見出すことができる。このように近世の初期に現れたいくつかの性格は武家肖像画の儀範的な制約から解放されると同時に、近世から現れる町衆、さらには庶民の肖像へと展開を容易にし、そのベクトルを伸長させて、近世肖像画の多様な性格の根幹を形成していったものと考えられる。