

第3章

長谷川等伯筆

成慶院本武田信玄像について

序

第1節 肖像画研究における像主確定の意味

第2節 長谷川等伯の上洛初期の制作について

第3節 武家肖像画における関東に展開した様式について

— 伝真徳道無像を中心に —

結び

序

長谷川等伯が描いた高野山成慶院所蔵の武田信玄像は従来の形式に拘泥しない近世的な気分が充溢している肖像として捉えることができるであろう。中世の伝統的な武家肖像画は上臈に安座するもので、その多くは侍烏帽子を冠り、直垂、また素襖による。時に、入道して法体で描かれる肖像も見られる。本像も基本的には像主の姿形がこれに拠っているが、画像全体からは中世の肖像画が暗に遵守して来た様式をいくつかの点において無視し、あるいはその呪縛から放れて、この時代特有の表現が提案されている。例えば掛幅としての形式では、これまで条幅であることが常識であったものが横幅の画面となっていること、さらには像主が画面の中心にすえられていないことなど一見して明らかなことである。詳細は後述することとするが、このような従来の肖像画形式に従わない表現について、我々が中世までの常識にとらわれて解釈することは危険である。近世的な気分が支配的である画像として捉えた場合、近年提唱されている像主確定の手法はこの常識の範疇から除外して考えるべきであろう。このことは西洋の美術史が過去に充分経験していることであり、まずは様式の検討が為されなければ、表現のディテールのみ執着した誤った解釈に至ってしまうことになるのである。

本稿は3節によって構成される。その第1節では像主問題について取り上げた。これに関しては最近像主が武田信玄ではないとする論考が発表された。その解釈のベースには中世で制作された一連の肖像画と同列の文脈で扱う、かつて美術史において網羅的で様式への配慮がみられなかったモレルリ的な吟味が胚胎しているように窺える。それは様式の変化を考慮に入れずに、中世からの肖像画形式に倣って像主論の解釈を当てはめようとした誤謬といえるのではないだろうか。第1節は武田信玄ではないとする別の像主を確定する手法に対して異議を唱えるとともに、像主を信玄のままよいとした見解を示している。ただ、本節においては明らかに信玄とするにはその論証に確定的理由を示し得なかった。しかしなが

ら第1節の論考の中核をなす「成慶院本武田信玄像について 一肖像画における像主確定の意味一」を公表後、山根有三氏が『桃山絵画研究』(山根有三著作集6)に「等伯研究総論―信春時代を含む等伯の画風展開―」の新論を公表され、これを受けて第2節で長谷川等伯が武田信玄像を描くことができた理由、その背景について考察することができた。この二つの節において近世絵画における肖像画解釈の問題点について指摘し、像主に関わる議論を中心に肖像画がなぜその作家(この場合は長谷川等伯)によって描かれたのかという制作の必然について考慮した。その背景には近年フランス・ハスケルが提唱しているパトロンの研究が我が国の美術史研究においても必要であることを痛感すると共に、美術史が歴史学や関連の諸学と協議する示唆を得たものとする。また本稿は長谷川等伯の上洛や初期の制作についても考察することになり、ここにおいて初期の制作姿勢の一端を考察することになったのである。それに関連し「伝真壁道無像」を取り上げた。本像は信玄像と同様に戸外で肖像を描く設定に立ち、構成の類似が指摘できることから、本章を補足するものとして考察したが、その過程において関東に流行した肖像画の様式にふれることとなった。

本章では一貫して仮説としたのは長谷川等伯の甲斐及び関東への下向が行われたと想定したことであった。このことに関しての研究の端緒は成慶院本「武田信玄像」の像主の検討に発したが、いくつかの事例から関東への下向が行われたであろうことを予測したのである。そして、本研究に関しては未だ十分な解答を得てはいないが、この考察から多くの成果を獲得することができたのである。

第1節

肖像画研究における像主確定の意味

はじめに

一般に肖像画は美術書によるばかりか、教科書をはじめ歴史関係の諸本にその像主の事績とともに紹介されている。これらのテキストを通しての熟知が彼の風貌と人となりを結びつけ、自ずとその肖像をその人と疑いなきものとして認識してきたのではないだろうか。

ところが最近になって歴史学また美術史学の分野で、これまで既成的事実として取り扱われて来た肖像画の像主に対し、改めて疑問が提示され、描かれた像主が誰であるかの推論が活発に行われた。その主な例としては「伝 足利尊氏像」（文化庁）、「足利義尚像」（愛知地蔵院）、「武田信玄像」（高野山成慶院）、「伝 名和長年像」（東京国立博物館）、「源頼朝像」（京都神護寺）があげられる(1)。

この研究の長所を言うならば、肖像画に描かれる衣装や持物などの細部の模様などの特徴から、改めて肖像画の真の像主を確定する推論が行われたことで、この考察を通して伝来にかかわる疑問や、像主名の命名への疑問など歴史学の考証に新分野を示したことであろう。さらには肖像画の描かれた意味などを時代考証の諸学を動員して解明する学際的な協議の場の用意が可能であることを示してくれた点も窺える。また美術史学においてもこれまでの制作年代の決定を行う際の表現様式の解釈に関し、改めて懐疑的に考察すべき示唆を与えられたことは、斯学の発展にとって慶事というべきであろう。

しかしながらこの研究手法は、より周到な考察を加えないとかえってその周囲に示された歴史学上の重要な解釈の手懸りを見失ってしまう危惧を孕んでいるのではないだろうか。歴史学にしても、美術史学にあっても人文科学としての実証

的で科学的な判断が要求されることは言うまでもないことである。ただ残念なことには傾向として真の像主確定を急ぐあまりに、従来の像主に関して十分な吟味を行っていないように窺えるのである。

本稿においては成慶院本「武田信玄像」(図1-1-3)をとりあげ、画像への疑問点を指摘した先学の論考をもとに肖像画における像主確定の意味を改めて解釈するもので、これからの歴史学や美術史学における肖像画研究に些かなりとも寄与できることを願って若干の考察を行った次第である。

第1章 これまでの武田信玄像に関する問題点、その解釈と経緯

成慶院所蔵の「武田信玄像」は今日では長谷川等伯が等伯を名乗る以前の信春時代の制作であることが明らかとなっている。成慶院は高野山における武田氏の菩提所の一つであり(2)、本画像の来歴は武田信玄没後の1573年(天正元)に勝頼によって寄進された寿像として伝えられている。入道となり信玄を名乗るのは1559年(永禄2)とされ、画像が俗体の姿をしているところから入道以前の画像と捉えられ、その制作がいつの頃であるかが解説上の問題でもあった。入道になる以前であるとするならば信春は若干20才であり、この画像を描く機会の有無が問題となるところであるが、一般的には入道後の画像と解釈され、恐らくは信春が上洛前後の制作と推定されている(3)。

画面は横幅広く(縦42.0、横63.0)、肖像画としては珍しい形式の画像である。画面右側には樹上に止まる隼、それと向かい合うように高麗縁の青畳上に安座する俗体の信玄を描いている。銀杏の小紋を散らした素襖を着、両の胸および袖、膝前には時に家紋が位置するところに結紐のような模様が置かれている。内衣に白く大ぶりの花卉を示す草花模様の辻が花の小袖を、また襟からは朱の下着を着用していることが窺われる。持物は右手に白扇、左手は袖口からわずかに見えるが恐らくは火打袋(胴乱)を下けているものと見える。また腰には金の筭を備えた小刀(腰

刀) を帯び、画面左側には柄を下に太刀を描いている。顔貌の表現は精緻で写実的な描写が行われ、枯木の描写に水墨の習熟が窺われる。左下隅に「信春」の袋形の印が捺されている。

この高野山成慶院所蔵の「武田信玄像」の像主に対するの疑問はすでに 1899 年(明治 32)に沼田頼輔氏が発表した「高野山成慶院所蔵信玄壽像に就きて」にはじまる(4)。沼田氏は同論文に信玄の着用した素襖に配置される家紋が武田氏の慣用の紋でない異様の紋であることを指摘し、またあわせて画像の筆者が信廉(逍遙軒信綱)ではなく信春であること(5)、また信玄の頭部が剃髪でないことも指摘している。このような信玄の肖像画への疑問はその後近年になって藤本正行、加藤秀幸の両氏により太刀や小刀の目貫や笄に「丸に二引両」の家紋が描かれていることから本画像が武田信玄の肖像画ではないのではないかとの疑問が発せられるに及んで、像主が誰であるかとの推論にまで展開している。

この二引両紋については両氏の発見より早くすでに竹内尚次氏が 1963 年(昭和 38)に「武田氏をめぐる肖像画群」の論文中に「打刀に將軍足利氏の家紋二引両(変形文⊖)があつて注目される。」と記述している(6)。しかし竹内氏は本画像を武田信玄像として紹介しているので、両氏とはその解釈を異にしている。すでに先学竹内氏の論文を踏まえるならば、このたびの二引両紋は新発見ではなく、そのことを事実として受けとめた上での解釈の問題であると思われる。

ここで本画像について近年の疑問を文献上から紹介すると次のように展開してきたことが窺われる。

その疑問の最初は藤本正行氏により、「謎の戦国武将画像」(『別冊歴史読本』昭和 58 年 4 月)が発表された。ここにおいて藤本氏の最初の疑問は九品仏浄真寺(東京都世田谷区奥沢)所蔵の「吉良頼康の画像」と伝えられる肖像画について、兜や鎧の随所に花菱が見られるところから像主は武田信玄ではないかとし、あわせてその画像と同様の別本で「武田信玄画像」(現東京大学史料編纂所、図 2)として伝わる例をあげてその説を補強している。これに加えて高野山にある

信玄像に触れ、持明院本と成慶院本を比較し、さらに成慶院本に武田氏の家紋が見えないことと、太刀および小刀の目貫や笄に二引両紋がみられることから画像の像主が信玄とは別人の可能性を指摘した。

さらに同氏は1988年(昭和63)6月に『武田信玄の肖像 成慶院本への疑問』(『月刊百科』No.308)を發表し、文献上においてもこれまで「武田信玄像」としてきた根拠である武田勝頼の成慶院あての書状(成慶院文書、年未詳、五月十六日付)に関して、出羽武田文書を挙げて画像の作者を逍遙軒(武田信廉)としているところから像主の命名に疑問を提示した(7)。さらに長谷川等伯が信玄の寿像を描く可能性について等伯の能登七尾時代の名乗りである「信春」の袋形印が捺してあること、また武田信玄の没年が1573年(元龜4、天正元)であることから、信春が信玄の肖像を描く機会があったとは考えにくいとしている。このことを踏まえて二引両を家紋とする像主を能登畠山氏ならびにその一族であろうと推論している(8)。

藤本氏によって示された「武田信玄像」への疑問は加藤秀幸氏によってさらに補完された形で展開し、同氏による「武家肖像画の真の像主確定への諸問題(上・下)」(『美術研究』345・346 1988・89年)が發表されたが、加藤論文においては、像主が左手に下げる火打袋から40歳以上、入道の場合も可とする武将を想定、また画中に隼が描かれていることに注目し、その生息地からも能登を候補にあげて像主が畠山義統ではないかと推論し、これを通して高野山への画像の移入に関しても像主の改竄が行われたものと解釈し、それに至る事情あるいは背景について考察している。

また藤本、加藤両氏ともに「武田信玄像」の解釈に関連付けて「伝名和長年像」についても同時代の人物として能登畠山氏に関係した武将であろう、と描かれた家紋から想定している。確かに「伝名和長年像」は従来から南北朝時代の武将である名和氏の肖像を等伯(信春)が描いたことへの疑問が見られる。同画像には像主の直垂に家紋と思われる帆掛け舟の紋が窺え、この紋の像主に最もふさわしい

人物として名和氏が想定されてきた(9)。所蔵歴に従えば、現在の所蔵先である東京国立博物館の前は福岡孝弟の所蔵であったことが知られ、像主名の決定は同氏による箱書きにしたがったものと思われる。この画像については加藤秀幸氏が前掲論文の(下)において「像主が名和長年に改竄された理由」に詳細を記しているので、本稿においては割愛するが、「武田信玄像」ならびに「日堯上人像」が描かれた元亀3年頃の画像と考えられ、「武田信玄像」の像主を畠山氏としたことに関連して、能登の武将の中から画像の細部に見られる梅鉢の紋を手懸りに、足利義輝の馬術師範である齋藤安芸守好玄の追善の画像と推論している(10)。

この両氏の論に対し、異論を唱えたのは宮島新一氏である。同氏は「加藤秀幸は武田信玄像を能登守護の畠山義統像とすべきであるという説を出している。その根拠は素襖の紋が武田氏とは違うこと、小ッ刀の目貫や笄に畠山氏の二引き両紋が用いられていること、および、信玄が永禄二年(1559)に入道しており、本図の絵師である長谷川信春が活躍していた時期には、このような髻を付けた俗形ではなかったことである。もちろん絵師、信春が畠山氏の城下である能登七尾の出身であることをも踏まえられている。だが、二引き両紋を除けば他の二点は同じ理由で畠山義統像であることの否定材料となる。武田信玄像の素襖の紋は紐みたいにも見えるが何かよくわからない。少なくとも畠山氏の二引き両紋とは違う。また、義統は信玄よりさきの天文二十年(1551)に剃髪していることを加藤氏が自ら紹介している。小ッ刀についても同じ紋を用いる足利將軍家より拝領したものだとすれば、像主の問題は振り出しに戻る。」と述べ、真っ向から両氏の見解を否定している(11)。また宮島氏は名和長年像についても武田氏に関わる武将として捉え、その像主を伊丹康道としている。宮島氏の見解はこのほかにも両氏の論拠を否定する事例(後述)を挙げている。

以上、成慶院本「武田信玄像」の像主が武田信玄であるか否か、また信玄でない場合は像主は誰か、さらには本画像との表現上の共通点から「伝名和長年像」の真の像主は誰かという方向にこの肖像画の問題は発展していったのである。し

かし、宮島氏が指摘するように本画像における論点は中心となるべきは文献上の問題と二引両、それに模本で加藤氏が示された逍遥軒筆の「武田信玄像」（東京大学史料編纂所本）についてであろうと思われるが、このほかにも成慶院本を疑う諸兄の論考があることから、これらの主張するところを掲げて、以下に私見を交えて考察したい。

第2章 成慶院文書の解釈

成慶院本に対して最初の疑問を示した沼田頼輔氏は本画像の作者が武田信廉と古くより言われていながら、袋形印には「信春」(12)とあり、沼田氏は文中「春日か」と注記し、信廉ではなく春日信春であるとした(13)。恐らくは伝来の画像の作者が違うことから描かれている像主が違うのではという疑問に至るのは実に自然なことと思われる。ただ、素襖にみられる沼田氏の言う異様の紋についてはこの分野の当時の碩学である同氏にあっても解決できない問題であったが、武田氏の定紋の見られないことから、「其の所傳を誤りしもの」としている。画像とそれを裏付ける文書は肖像画の命名の重要な手懸りとなるものであり、本稿においても武田氏に関わる成慶院文書並びにそれに関連する諸文献の解釈から行うこととしたい。

文書における疑問点については藤本氏が前掲論文の中で指摘している(14)。「例えば像主を信玄とする証拠として常に掲げる史料に、年末詳五月十六日付の成慶院宛勝頼書状（成慶院文書）がある。これは勝頼が成慶院から祈祷の巻数が到来したことに答え、信玄の遺物に目牌料を添えて成慶院に送り、法事を依頼したものであるが、その一節に「信玄公寿像並遺物等注文在別贈進候」とある。そして多くの研究者がこの「信玄公寿像」が成慶院本に該当するとしているのである。ところが右の勝頼書状には「信玄公寿像」の図様や落款などに関する説明が全くない。これでは「信玄公寿像」が成慶院本に該当するか否か、判断の仕様がなではないか。」とし、成慶院から武田大隅守に宛てた「武田与成慶院江被遣候御

什物之覚」をあげ、文中に逍遥軒筆とされる信玄画像を示して、その画像の根拠を黒川真頼氏が述した『増補考古画譜』の記事を引用して説明している(15)。

これら基本文献が本画像の解釈の根幹を成すものであるところから、本論の展開上これを取り上げ、以下に考察を加えたい。

1 〈成慶院文書〉

如例年祈祷之卷数到来、目出令頂戴候、殊段子・墨筆等給候、祝著此事二候、随而信玄公壽像並遺物等注文在別、贈進候、因茲慧林寺殿日牌料黄金十両使僧へ相渡候、彌仏前之法事任入候、委細阿倍五郎左衛門尉可申候、恐々謹言、

五月十六日 勝頼(花押)

謹上成慶院

2 〈出羽武田文書〉

(端裏書)

「武田大藏(信安)」

武田与成慶院江被遣候御什物之覚、

一、信玄公御壽像 一幅

逍遥軒筆

一、同御珠数印子 一連

一、信玄公御自行大威徳法 一冊

暁善房筆

一、不動・愛染合躰本尊 一幅

但、軍陣ニ御行法也、

弘法大師筆

一、金鈴、号小松虫 一本

一、佛舍利青白二粒 入宮殿 一搭

一、弁才天 入厨子 有紋 一幅

一、沈香観音 一尊

一、法華經 一部

紺紙金泥、日蓮上人

一、十二天 十二幅

一、十王 十幅

一、御鏡 一面

一、軍陳再配串 一本

但、箱袋ハ小出大和守殿御寄進、

一、釣釜 一口

くわん、つる共有、箱ニ入、但富士成ニ而、則富士釜ト云、

一、信玄公 色将(装)東方御自筆直判 一冊

一、信玄公御寄進状 御直判 一卷

一、同御書数通有、 一卷

一、勝頼公御朱印 一卷

一、同御書数通有、 一卷

一、御譜代家之御状 数卷

己上「合二十品アリ」

右之分、先年己酉年ニ(寛文九年カ)、其元へ以使僧持せ進候得共、御遠慮歟、御覧

不被成よしニ候、先為御心得、如斯書出進上仕候、己上、

高野山細入坊

三月十五日

成慶院

武田大隅守様

藤本氏の論拠はこの出羽武田文書に見られる逍遙軒筆により成慶院の寿像は『増補考古画譜』で黒川氏が示した「真頼曰、此の図、よろひを着て兜を着ず、かたはらに置けり、頭髮を露はせり、手に扇をもち床几にかゝれり、其の傍に法螺あり、模本、博物館にあり」を典拠に、現在東京都の九品仏浄真寺に所蔵される「吉良之真像」が恐らくは別に存在する「武田信玄画像」と同様の粉本から写し取られたものと考え、この模本によって知られる画像の原本であろうとし、問題の肖像は別人の像主であるという推論を導き出したのである。もともとこの模本については先に示したように加藤氏が東京大学史料編纂所本として紹介され、さらに同氏は前出の「武家肖像画の真の像主確定への諸問題（上）」で高野山において原本の発見ができなかったことを伝えている(16)。

さてこの二通の文書はいずれも日付に年号を欠いている。成慶院文書については恐らく信玄没後三年の秘喪を経た1576年(天正4)、勝頼が父信玄の喪を発した4月12日の翌月にあたる5月16日であろうと推測する(17)。実際にはこの書状が唯一の当時の記録であり、ここには「信玄公壽像」と書かれてあるのみで、作者については触れていないのである。次に出羽武田文書については文末に「右之分、先年己酉年ニ」とあり、成慶院より武田大隅守(勝信)宛ての書状で、文中「逍遙軒筆」の記述が見られる。時期は干支より「寛文9年(1669)カ」と注記がある。これより寛文、延宝の頃がこの書状の時期と考えられる(18)。

ここで一体、成慶院には何幅の信玄画像が見られたのであろうか。出羽武田文書では記載は逍遙軒筆の一点だけであるが、明治の頃には3点の画像が所蔵されていたようである。沼田氏は「世に信玄の寿像と称ふるものゝ外に、尚二幅の信玄の画像ありて、中一幅は其の紋所も武田氏用うる所の花菱なるのみならず、其作も亦古画にして此も時代を下らざるものと謂はれにき」とあり、また先述した黒川真頼氏も武田信玄像2点を記している(19)。ただこれらの画像が成慶院の什宝として明らかな所蔵のものであるかは現在のところ確定できない。黒川真頼氏が見たと伝える逍遙軒の画像は鈴木敬三氏が著した『古典参考資料図集』中に見

られ(図3)(20)、またその模本は加藤氏が示した東京大学史料編纂所本であり、勝頼寄進の画像はこれであろうと同氏は推定している。しかしながら加藤氏の示したこの画像はその制作が江戸時代、恐らくは17世紀の後半以降に描かれた画像のように推察され、原本が仮にこのようであるとするならば肖像画の厳格な形式が崩れだした近世の気分が画風に反映しているように見受けられるのである。

このように美術史の表現形式による制作時期の経験的な判断だけではなく、より明快な論点を示すならば、この画像を以って肖像画、また寿像と言えるのであろうか。加藤氏はこの画像について掲載はしたものの明言は避けている。藤本氏は同様の粉本によると思われる浄真寺本を引き合いに「この浄真寺本と『増補考古画譜』の記事を勘案すれば、浄真寺本は遣邇軒が描いた信玄像の模本であり、その原本は成慶院の什物であったことになる。」として、さらに「成慶院本は先に述べたとおり、明らかに長谷川信春の作であるから、両者を無批判に同一視するわけにはいかないし、成慶院本の像主を信玄とするわけにもいかない。」としている。

明らかに本図は床几に椅座する点で頂相形式の展開とも受け取れないことはないが、これまでの肖像画の形式を遵守しない軍陣影として捉えられるもので、これに「信玄公壽像」(成慶院文書)あるいは「信玄公御壽像」(出羽武田文書)と題筆を当てるのであろうか。美術史における様式史的な展開を踏まえるならば、いわゆる騎馬武者像に見られるような出陣影を除いて、戦国期の肖像画は似絵や頂相から発展し、特に武家肖像画は上疊に安座する画像が専らであり、束帯、直垂、あるいは法体、またこれに準じた姿で描かれる厳格な形式化におかれていたと推定される。確かに戦国末から桃山、江戸時代と極めて急速に表現の変化が認められるが、このような軍陣影で表現された「信玄公壽像」を近世に至って展開する先駆的な画像例として認めることができるのであろうか。恐らくはその逆で、この表現には近世初頭の合戦図やあるいは『甲陽軍鑑』に見られる法師武者などの記載が画像制作の下地に反映しているものと思われ、本画像の制作時期は江戸も寛

文以降をおよその端緒と考えるのが無理のない解釈であろう。

この武者像を信玄画像とする間接的な文献上の根拠である『出羽武田文書』は、その執筆が1670年(寛文10)以降から延宝(1673-1680)あたりと推定されている。同時代には黒川道佑の1676年(延宝4)の跋を載せる『本朝画伝』が1691年(元禄4)に刊行され、それから左程遅くない1693年(元禄6)には『万宝全書』の内に収録されている「本朝画印伝」が著わされている(21)。いずれも武田逍遥軒の項に「信玄之弟也。性好絵。善写信玄之寿像。又画十王及十二天之像。在干紀州高野山。」とある。これに関し『紀州名所図絵』三編卷之六(22)が信春筆の「武田信玄像」の写し(図4)を載せ、画中「武田逍遥軒信綱の筆といふ當院の什宝たる事万宝全書にも粗みえたり印文に信春とあるを信綱の一名にや」と記している。恐らく本画像がその奉納の当初かあるいはその後において、以来誤伝が行われたもの解釈できるのではないだろうか。同様に松平定信の編纂に係る1800年(寛政12)の序を持つ『集古十種』古画肖像部中には「武田源晴信像 高野山成慶院蔵」と題して成慶院本の簡略な摸写が掲載されており、やはり本画像を「信玄公寿像」とするのが最も素直な解釈であろうと考える。

このことを首肯するならば、この時期には「信春」の袋形印に関して顧慮せずに、武田逍遥軒が武将画家として同寺に「十王図」(10幅)、「十二天画像」(12幅、図5)が伝来しているところから(23)、逍遥軒筆の伝承がこの時期には成立していたものと考えるのが自然であろう。武田勝頼が成慶院に送った書状には「武田信玄公寿像」としか記していないことから時間的な経過が誤った伝承を生み出したものと察することができるのではないだろうか。

また『出羽武田文書』が成慶院における武田遺宝の全てではないのである。この文書に見られる成慶院への寄進目録にない武田関係の什宝については藤本、加藤両氏は言及していない。その一例を示すならば前出の『紀伊国名所図絵』に武田信玄の肖像と向かい合うように右頁に図示された「武田信玄冑」(図6)がある。この図では前立て(被立)が描かれていないが、寺宝(図7)では円形の板ものを

金箔でくるみ、表に武田菱、裏に勝虫（蜻蛉）が表わされる。『出羽武田文書』に見られる、「金鈴号小松虫」(図8)、「弁才天 入厨子、有紋」(図9)などと一緒に伝来しており、このほかにも恐らく「信玄公御自行大威徳法 一冊」と目録にあるものと関係すると思われる「大威徳明王像」(木彫仏、図10)もあり、また優美に武田菱をあしらった「家紋散蒔絵文箱」(図11)も伝来している。

では一方、加藤氏が畠山義統と推論する論拠に実証に足りうる成慶院への奉納の理由があるのであろうか。前出の彼の論文中「像主を畠山義統とする理由」では武田信玄では藤本氏が、あるいはさらに以前に沼田氏が指摘した入道であるにもかかわらず鬚を像主が有することの理由を示し、「斎藤好玄への追善供養像作成依頼の仲介の際に、自身も思い立ち、盛時を回想して、再興の目途も立たず、滅び行く自分を後世に留め、逆修せんとして

描かしめ、高野山に納めたのかもしれぬ。」と想像している。ここでは一方で伝名和長年に当てると推理した斎藤好玄を引き合いに出して屋上屋を重ねた推論を展開し、続く「武田信玄画像への改竄の理由」においても分流の能登畠山氏ではなく、初祖の先例を引き合いに推測して同氏と成慶院との師檀宿坊関係に触れるが何ら実証的ではなく、武田氏に見られるようなさまざまな什宝、文書等の関係を示す周辺資料を一つとして示していないのである。ここで考えられるのは加藤氏の論拠が単に長谷川等伯が同郷であるということにすぎず、画像の伝来についても武田氏に見る緊密な師檀宿坊関係は見られないところである。一人この画像だけが奉納とは考えられないところであり、もし奉納であるならば例証が行われてしかるべきと考える。

第3章 長谷川信春筆「武田信玄像」

前章を受け、ここでは成慶院本の像主に関して画像の解釈から検討を加えたい。文献上で成慶院本が紹介されたのは『集古十種』が最初であろう。この図で見る

限りは当初から画賛を予定しているようには見られず、もしそうであるならば詳細にその賛を記録しているものと思われる。しかし、奉納当初に作為を持って裁断されたとみるならば別である。加藤秀幸氏はこの画像について構図・体裁を挙げ、「画幅として全体像を概観すると、床或は祠堂の壁面に、命日の法事等の礼拝供養のために、懸安される軸物としては、信春筆の他の画像より見ても、寸法が縦四二・〇糎、横六三・〇糎と、通常のものより横幅があり、横長で異常である。それは何故か、本来の像主に対して記されていた上部の記録・禅僧による著賛等を、像主を改竄するために都合が悪いので切除した。…」と推量している。これに至るプロセスとしては先述した文献上の疑問と二引両紋により、本図の像主を武田信玄としないところからこのような解釈となったのであろう。

しかし絵画としてはこの時期の新しい表現を獲得した肖像画として、極めて先駆的な作例として評価できるのである。というのも、この絵に描かれているもっとも肝心な表現に注目するならば、まず筆の止まっている枯木が地面から生えていることであり、これによってこの絵がこれまでの肖像画に見られるような上畳と人物だけの室内空間を想定した肖像画のマニエリスムを打ち破った、戸外を意識した肖像画として捉えることができるのである(24)。

また画面の構成も極めて緊密に配慮が為され、背景を有する肖像画としてまったくこの画面で不自然であるとは思えない。ただ従来 of 肖像画が縦幅であり、画面上段には画賛が用意されることがまま見られるところから、その手順で本図を判断するならば折角の工夫を葬ってしまうことになるであろう。また、画中左下隅に袋形印で「信春」が捺されている。捺印は画家長谷川信春が描き上げた画面を決定したものとする最終の行為であり、この絵がこの印によって天地の空間もまた横への広がりも絶妙に経営されていることを示している。印の位置からはとても当初に賛が書かれた空間が上部にあったとは考えにくいのではないだろうか。この横幅の空間に仕立てられた画面は当初からこのように計画されて描かれたとしても不思議ではなく、また画中の像主が內衣とした辻が花、また左手に下げる

火打袋は久能山東照宮所蔵の徳川家康所用の火縄銃に用いる胴乱(図12)に酷似し、またそれ以上の装飾が窺えるもので、将自ら火縄を扱い当時流行の辻が花のモダンな姿を誇示しているように見受けられる(25)。

さらに加藤氏は俵について触れているが、武田信玄が晴信時代に出した「神鷹神馬之事」(図13)と題した諏訪大社への奉納の定書の中に「於信州十二郡之内、角鷹、兎鷹並俵、社納…」(26)とあるようにどうしても能登と結び付けなければならないものではあるまい。加藤氏はこれに関し「像主は流遇中であつたか…」というような解釈をおこなう。彼の想定する新しき像主と彼我の比較をするために持ち出したものであろうが、この画の斬新な表現はこの像主の人格を充分に知らしめるところにあるわけであるから、より像主のための肯定的な解釈、或いはドキュメントに脚色なく推論を行うべきではないだろうか。

次に素襖に見られる異様の紋について、家紋であると解釈するならば戦国大名でこの紋を用いた例があるであろうか。この事を解決しないまま別の像主を当てることはできないであろう。これに関しては恐らく同様の例であろうが、早雲寺(神奈川)所蔵の「北条氏康像」(図14)も家紋を配さずに胡粉地に鶴亀を配した直垂に描かれている。また持明院(高野山)所蔵の「武田晴信像」(図15)は侍烏帽子に直垂姿に描かれており、ちょうど本来家紋が顕われる位置には二羽の対面する鷺が配されている。武田菱は多少不規則に文様のようにおかれるが、生地劣化と不自然な合成を見るので、恐らく本画像を描いた絵師の手になるものではなく、後補によるものと推測される。このように戦国期の武家肖像画において直垂においても必ずや家紋が配されなければならぬという訳ではないようであり、素襖では紐皮が家紋に当たるところに装着していることの方が一般的であるともいえるのではないだろうか。このような紐皮の例を武田氏関係の肖像画中に探すと、長野市の長国寺所蔵の真田幸隆像(図16)が同様の紐皮による素襖の画像で、烏帽子をつけない露頂の肖像である。またこれが紐の結ぶことに何らかの意図があり、それを象徴的にあしらうことも想定されるのではないだろうか。画像

における意匠を敢えて意味論の上から解釈を行うならば、例えば『紀伊国名所図会』の肖像の写しに従えばこの結びが「鷹の大緒の結び」(図 17—1、2)に近似しており(27)、画中の隼が古木の枝に結ばれておらず、これを繋ぎ止めるの意を結びとして示したというようにも解釈ができるのではないだろうか。ただ西洋絵画の解釈のようにこの肖像の場合においても明確に鷹狩の意図を持って解釈できるかはこれからの課題としなければならないであろう。

以上藤本、加藤両氏が指摘した疑問点について言うならば、本画像においての詰まるところ小サ刀(腰刀)に鮮明に見られる二引両の紋だけに搾ってよいのではないだろうか。この足利氏に代表される家紋である二引両については前出の沼田頼輔氏が『日本紋章学』(28)のなかで「このように二引両の紋は、將軍家から、武功の士に賜与されたものであるから、後世の勲章のように重んぜられ、これを受けることは、当時、たいへんな光栄とされたので、足利氏の諸將は、多くこの二引両を複紋として用いたが、後世のなると、ついには二引両を潜用して、家紋とするにいたったようである。」と述べている。またこの解説に続けて『朝野田聞褒稿』より「引両ハ八幡殿ヨリ以来相伝ニテ、代代大樹家ノ紋也。故ニ白旗及引両ノ御幕讓ヲ玉刀由云々。」の個所を引用して「徳川氏が二引両を用いたことは明らかで、そしてこれを用いたのは、この紋章を將軍家の紋章と認めたためである。」としている。

この説明の限りにおいては武田信玄が小サ刀の二引両紋を佩刀しても何ら不思議はないのである。このことに関し、成慶院本が制作されたと考えられる長谷川信春が上洛した 1572 年(元亀 3)前後における信玄の中央との概略の動向については、次のようである。

1570(元亀 1) 12 月 15 日 摂津石山寺本願寺の顯如上人信玄、勝頼に好みを通ずる。

(「顯如上人御書札案留」)

1571(元龜2) 11月20日 信玄、海賊衆を伊勢に募る。(「古今文集」)

1572(元龜3) 1月 本願寺顕如、信玄に救援を請う。

3月 延暦寺衆徒、信玄に再興を求む。

5月 信玄、將軍義昭に誓書送る。

7月 信玄、権僧正に任ぜられ、天台座主覚如に謝す(29)。

こののち信玄は軍を上洛させる西上作戦を行うが、翌年の4月12日に信州駒場で死去。『甲陽軍鑑』によれば將軍義昭より、すでに元龜2年9月初に信長成敗を懇請されていたことが知られ、これらのことを考慮するならば二引両の佩刀を行える環境にあったことが窺えるのではないだろうか(30)。

おわりに 肖像画研究における像主確定の意味について

これまで成慶院本「武田信玄像」における文献上、また絵画上の像主に係る疑問に関し、特に藤本、加藤両氏の画像解釈に応えるかたちで像主を肯定する立場で論を進めてきた。両氏の像主ではないとする見解の疑問点を消去していく過程において基本的には二引両の紋が本画像の諸問題を惹起したものとするにいたったが、彼らの疑問が像主否定の方向へ進んだのはこれまでの武家肖像画において先学諸兄が投げかけた文化庁所蔵の「伝足利尊氏像」等の伝承をそのまま像主として命名してきた経緯があったからにほかならない。

しかし如何であろうか、伝来の像主を否定することは、真の像主をどうしても探し当てなければならないことなのであろうか。ここで十分に像主否定の確証が得たというのであれば、真の像主を提案することも可とするところであろう。しかし成慶院に伝わる文献上での一次資料は武田勝頼の寄進状だけであり、その記述には作者名はなく「武田信玄公寿像」とあるだけである。これに相当する当時の肖像は長谷川信春筆の本画像だけであり、それに換えて両氏が示された画像(東京大学史料編纂所本)は明らかに江戸時代に見られる表現と推定される。また、

黒川真頼氏が示した作例は高野山成慶院の武田氏に関する文書中には現れていない。出羽武田文書以来、文献、図様ともに逍遥軒と誤伝されながらも、描かれた像主を武田信玄と見るのが現段階ではもっとも素直な解釈ではないだろうか。

真の像主確定へとことを性急に構えるのは、極めて短絡にすぎる。たとえば二引両がなぜ見られるのかという疑問を否定材料だけに執着、利用することは、信玄がこの紋を佩刀している意味を考証しないということであり、戦国期の將軍観や天下観など佩刀を通して背景を考察し、そこから得られる歴史解釈の新しい可能性に蓋をしてしまうことになるのではないだろうか。

画中の細部に見られる疑問も同様であり、入道したのだから髷はおかしい、それゆえ像主が違ふと簡単に結論を導くのではなく、なぜ入道した像主に髷が見られるのかを解釈することのほうが、当時の戦国大名の入道の意味を知ることになるのではないだろうか。このことは例えば戦国武将朝倉敏景の法体の画像(図18)(31)が示すように合戦に明け暮れる戦国大名の宗教観にまで広がる解釈の可能性を無視してはならないと思えるのである。また、加藤氏の場合は髷のある像主を持ち出しており、その理由を火打袋に求めているがこれは真の像主と想定した畠山氏と整合させるための解釈であろうとも思われる。このような都合は先に示した東京大学史料編纂所本「武田信玄像」も同様であり、「信玄」像と題しておりながら髷を見せている。このことは成慶院本を否定するために持ち出したにしては入道して信玄を名乗ったのであるから正確な引用とは言えないであろう。

藤本、加藤両氏が推論した畠山氏を真の像主とした背景には長谷川信春が能登七尾の出身であること、一方信玄の没年を考慮すると信春の京都への移動を勘案するならば両者が対面する機会は想定しにくいであろう。これに関して加藤氏はそのことに詳しく言及せずに能登畠山氏を推論しているが、藤本氏は「ところで袋印の試用期間中、少なくとも永禄十一年頃までは、信春は能登方面で制作活動を行っていたとみられる。そして信春が京都に移ったことがほぼ確実とみられる元龜三年の翌年には、信玄が没している。このような信春の経歴を見れば、

彼が信玄に面会する機会があったとは考えにくく、武田氏と何らかの接触があったことを窺わせる資料も見当たらない。」としている(32)。

しかしこのことは能登畠山氏にしても同様に信春との確たる面会の記録はない。ただこの当時、信春は1572年(元龜3)に本図と同様の印による京都本法寺所蔵の「日堯上人像」を描いている。これより以前に信春は越前の曾我紹祥に師事したとされ(33)、そのことについて宮島氏は京都真珠庵所蔵の墨溪筆「達磨図」と、能登七尾龍門寺所蔵の信春筆「達磨図」が酷似していることから、元龜3年以前にも京都と能登の往復があったことを指摘している(34)。この「達磨図」については同様粉本に拠ったとし、とくに曾我派を写したとしない説もある注。しかし仮に粉本による作成であるとしても、このような仏画制作の要領で肖像画を手がけたのであれば、信玄に面会する必要はなかったことになり、さらにはこの時期の武家肖像画の制作工程についてそのメカニズムを考察するための作例として本画像を位置づけることができる。このように画像解釈のあり方が絶えずネガティブである場合とポジティブである場合ではその解釈の領域そのものがずいぶん違ったものになってしまうのであり、ここに像主を確定するための、それに至る入念なる論議が必要であることを痛感するのである。

また信春(等伯)の子、長谷川久蔵の手になる「朝比奈草摺曳図絵馬」については『万宝全書』(前出)にその写しが掲載され、現存する絵馬の画中では鮮明でないが、願主は「信州 諏方 休庵」とある。姓を諏訪とするならば諏訪休庵が願主となるが、諏訪と休庵の字間がやや離れているので単に休庵によるものかも知れない。京都清水寺所蔵のこの絵馬の奉獻は「天正廿五年卯月十七日」とあるように1592年(天正20)のことである。この当時、武田氏が天正10年に滅び、翌11年3月28日に、徳川家康より諏訪頼忠に諏訪郡が与えられている(35)。頼忠の兄頼豊は信玄の使番十二人衆のひとりとして勇名を馳せ、同年3月に戦死し、同月に弟の頼忠が諏訪を領有することとなったのである。これを踏まえるならば、休庵が誰を指すかは明らかではないが、諏訪氏に関わる人が長谷川久蔵にこの絵

馬を依頼したことになるのであり、彼ら長谷川派と武田氏との関わりがなかったとは言い切れないのではないだろうか。

このようにいくつかの関わりある例を挙げて、直接的ではないが可能な限り実証的に推論をするならば何故本画像の像主が武田信玄ではいけないのであろうか。これまで論じられている像主確定論の根拠である二引両紋以外は加藤氏の場合は能登の畠山氏を導き出すための状況証拠的な論証の手法であり、また本論中「武田信玄画像への改竄の理由」に至っては極めて主観的な推論である。その逐一を批判の俎上に上げるものではないが、肖像画研究において肝要なのは実証的であり、かつ科学的に像主についての考察を行うことである。また真の像主をと、新しい像主の解答を出すことがこのような不確実の上に積み上げられるものであれば、これは肖像画研究を共通の議題として歴史学や美術史学が相互に語り合う土壌さえも用意できない、学問的には不毛の観を拭えないのである。

以上、本稿では肖像画における像主確定の意味について考察を行った。武田信玄像、これを是とするものであるならば、先に示したように、二引両紋の小サ刀を佩刀することの意味、戦国大名と入道の意味、戦国大名と画家、肖像画制作はどのように当時行われたのかなど、この画像を信玄と肯定することで生まれる新たな肖像画研究の領域の広がり期待したいと考えるものである。

後記

本稿では先学諸氏が「武田信玄像」と関係あるものとして、あわせて像主の考察を行っている「伝名和長年像」について、当初から像主を確定することは本稿の趣旨ではないので触れなかった。ただ両画像の太刀について左右の逆転を試みるならば、まったく同様の粉本によるものと判断でき、また上巻の縁の意匠も共通している。このようなことから両本が関係ある画像として扱われているのは今後考慮する必要があるものとする。両本に関しての言及はここまでとし、長谷川等伯にとってはこの両作が俗人肖像画の最初である。これまでの仏画、珍相から新しいジャンルの気概ある肖像画の分野を得て従来見られない斬新な表現による制作を行ったものと解釈したい。また、本文中では紹介できなかったが、武田信玄と長谷川等伯に関しては放光寺住職清雲俊元師の貴重な論考がある(36)。掲載の図版に関

しては山梨県立美術館、武田信玄公宝物館長の野沢公次郎氏のご協力を得た。このほかご協力を賜った各位に深甚の謝意を申し上げる次第である。

註

- (1)黒田日出男「王の身体王の肖像」本文 180、181p、注 3 解説 200p 参照。また黒田氏は最近の一連の推論を像主確定論と呼称している。
- (2)高野山には武田氏の菩提所として持明院（引導院）、十輪院、成慶院がある。これについては『武田家過去帳』持明院蔵本、成慶院蔵本、また『御日坏帳』成慶院蔵本が見られる。
- (3)武田信玄の出家は永禄 2 年(1559)、この時入道したことが旧片嵐村清泰寺文書から知られる。これまで後頭部に髻が描かれているところから、この画像を出家以前とする解釈も見られたが、現在では「日堯上人像」の制作された長谷川信春が上洛した元亀 3 年(1572)頃、対観写照したのであれば上洛の途次か、直後と考えられる。
- (4)『考古』第 1 編第 7 号、3—6 頁、明治 32 年 11 月。
- (5)武田刑部少輔信廉、信玄の同母弟。戦国期の武将画家。「武田信虎像」（甲府市大泉寺、重要文化財）「大井夫人像」（信虎夫人、甲府市長禅寺、重要文化財）をはじめ、高野山成慶院には十王図（10 幅）、十二天図(12 幅)が伝来。入道して逍遙軒信綱を名乗る。
- (6)竹内尚次「武田氏をめぐる肖像画群上、中」（『MUSEUM』152 号、164 号 昭和 38、39 年）
- (7)これについて『本朝画史』をあげ、「武田逍遙軒、信玄之弟也、性好絵、善写信玄之寿像、又画十王及十二天之像、在干紀州高野山」を示す。
- (8)藤本氏は同論文において『仲家本長谷川家系譜』を引いて武田氏より能登畠山氏を描く可能性が高いことを指摘している。
- (9)『船上記』によれば後醍醐天皇に下賜されたことが伝えられ、実際『太平記』14 長年帰洛の条にこの紋の使用が認められる。戦国期には長曾我部氏、江戸時代には伊丹氏、内川氏、飾船で青木氏などが使用。
- (10)伝名和長年像については藤本氏は畠山家臣の能登平氏としている。しかしながら藤本、加

藤両氏 ともに推論の像主の家紋については、加藤氏自らも記しているように確証を欠いている。

- (11)宮島新一『肖像画』(日本歴史叢書、平成6年、吉川弘文館)260-266頁。
- (12)長谷川信春。土井次義氏の等伯、信春同人説以前であり、春日絵所の人とされた。
- (13)沼田頼輔 前掲書、注4参照。
- (14)藤本正行 前掲書、「武田信玄の肖像 成慶院本への疑問」24頁。
- (15)黒川真頼『訂正増補考古画譜』巻7、54-55頁、明治21年。
- (16)東京大学資料編纂所本について宮島氏は「加藤氏がこれに相当される甲冑像横本は原本自体が江戸時代をさかのぼるものではない。」(注10前掲書)としている。
- (17)天正4年4月12日に勝頼、信玄の喪を発する。4月16日勝頼、信玄の葬礼を恵林寺で快川紹喜大導師のもとで執行。『武家事記』(「天正玄公仏事法語」)。
- (18)出羽武田文書は勝頼の書状からおおよそ百年後の文書であり、また宛てた大隅守は信玄の末の男信清の子で『甲斐国志』には信清の解説に「一系信玄末男初為僧、帰俗シテ上杉二仕フ武田主馬首勝信ト称セシハ此胤也ト云フ」と記されている。
- (19)前掲書、注12参照。
- (20)鈴木敬三編集『古典参考資料図集』54頁上段の図、(昭和63年、国学院高等学校)。
- (21)『本朝画印伝』には元禄6年(1693)の菊本賀保(『国歌万葉記』の著者)の跋がある。
- (22)『出羽武田文書』には遺墨軒筆の記載は見られないが、『本朝画史』(注7参照)に記されている。
- (23)『紀伊国名所図絵4』天保6年上梓、天保9年発行、復刻平成8年3月、臨川書店。
- (24)中島純司『長谷川等伯』(日本美術全集第十巻、集英社、昭和55年)104頁、「しかし、いずれも天正初期の信春の肖像形式の特徴として、像主のわきへ出た架鷹や、馬や馬丁の姿が像主の内部に秘めた気迫や闘争精神を表わしている点に注意する必要がある。このように見えない精神内容を可視的な題材の特殊な形式によって目に見えるように表わす代行の方式は、当時描かれた信春画の花鳥図や風俗図にも通ずる一種の表意主義的傾向であるということが出来る。」と位置づけている。

- (25)『後北条氏と東国文化』(特別展図録、神奈川県立博物館、平成元年10月) 78頁 図版111、
静岡県久能山東照宮所蔵、徳川家康所有の火縄銃付属品に見られる。
- (26)『武田遺宝集』古文書図版20、「武田晴信定書」(守矢文書)解説206頁。天文24年3月
4日付。
- (27)藤原覚一『図説日本の結び』昭和49年、築地書館。232—233頁。
- (28)沼田頼輔『日本紋章学』人物往来社、昭和54年3月10日、1165、66頁参照。
- (29)この時、曼殊院三后覚怒の天台座主就任に際し、祝儀の書状に添えて、宋の毛松が描いた
と伝える「猿図」一幅を贈っている。
- (30)『甲陽軍鑑』品第38「従義昭公御使者之事」、品第39「信玄公方江之御返状」(甲斐
叢書4巻、昭和49年、第一書房)
- (31)朝倉敬景像 福井県心月寺所蔵、重要文化財、16C。
- (32)藤本正行、前掲書「武田信玄の肖像 成慶院本への疑問」(『月刊百科』No. 308 昭和63
年6月)
- (33)狩野一溪『丹青若木集』寛文2年以前、(『日本画談大観』所集)。
- (34)宮島新一「戦国時代を生き抜いた北国の画人達」『越前朝倉の絵師たちと李朝絵画展』福
井県立美術館、平成2年。
- (35)中村孝也『徳川家康公伝』日光東照宮社務所編 昭和40年。
- (36)清雲俊元「南化玄興と長谷川等伯 — 高野山成慶院武田信玄像をめくって —」『武田氏
研究』5号 昭和63年。

第2節

長谷川等伯の上洛初期の制作について

はじめに

等伯研究の中で上洛初期は信春から等伯に名乗りが変わる時期にあたり、またこの時期は制作例が僅かであるところから、これまでの等伯の履歴では不明な点が多い。とはいえ等伯研究においてこの時期を一様に重要視しているのは信春、等伯の同人説を傍証する上からであろう。また上洛の初期以降空白期間を経てのち画風が飛躍的に発展し、画壇の寵児になり得たことは、不明なその期間について理論的な解釈やその実証を今後に行なわなければならないことを痛感するのである。土居次義氏が示した『等伯、信春同人説』(1)は等伯研究、さらには日本美術史研究において重要な学説の一つである。1572年(元龜3)に没した京都本法寺第八世治国院日堯の肖像画がこの学説の重要なキーであったことは言うまでもないが、それゆえに上洛の時期はこの元龜3年が基準とされ、後学の研究者によって踏襲されてきた観がある。土居氏はその折に制作年代の不明な「日乗上人像」(羽咋市妙成寺)、「武田信玄像」(高野山成慶院)、「伝名和長年像」(東京国立博物館)を上洛以前としたのである。この見解は決定版のようになって長い間異論が行われずにあったが、最近になって上洛の時期についての解釈が問題にされるようになったことは極めて重要な意味を持ってくるのである。私が重要な意味と述べたのは次のような背景がある。というのは制作年代の決定は上洛以前、以後の作品を分けることになり、それが等伯の場合は肖像画の像主問題にまで派生してしまったからである。かかる美術史学の特異性は人文科学として認知されるにあたって、美的直観を重視し、そこから生まれた仮説を実証的に論証しながら我々の感性の歴史をたどるのである。文献を根拠に迫る歴史学と相違し、表現の解釈が中心にすえられ、そのため他の人文科学から見れば解答に明快さを欠くように思わ

れがちである。しかし、その直観が制作年代の決定に対して働くとき、我々はより厳密に作家の様式の変化を捉えることができるものとする。そして同人説に対しては、山根有三氏が土居氏が作品決定を行なう際に決め手としたモレルリ式方法の分類に異を唱え、同説を認めながらも部分的には釈然としないとして、表現上の解釈から疑問を投げかけ、今日まで等伯研究の再吟味を継続してきたのである(2)。その疑問の一つがこの上洛時に関わる一連の肖像画である。「日堯上人像」、「武田信玄像」、「伝名和長年像」のいずれもが対看写照が行われたとみるべき画像であることは一様に首肯できるであろうが、同氏の見解はこれらを上洛以前に位置づける意味がないと断じている。肖像画制作の必然を考えるならば、等伯の能登在住時代に同地と縁のない武家肖像画を描く理由のないことは当然のことであり、我々はこの二点の武家肖像画の制作年代が歴史学者の視点を狂わせ、肖像画の像主への疑義を増幅させたことは現在知られている通りなのである。

近年、坂輪宣敬氏によって提示された「長谷川等伯をめぐる二、三の問題 日蓮宗関係の画像を中心として」(3)はこれらの画像が上洛後の制作である可能性を充分に示し得た論考として高く評価できるのではないだろうか。本稿は山根氏、坂輪氏の最近の論考を踏まえ、これらに対看写照が行われた上洛初期の作品と見做し、また肖像画の従来形式に拘らない等伯らしい表現の獲得が試みられた画像として、制作の背景を中心に若干の考察を進めたい。

I 上洛の時期について

本稿では上洛初期作品として「日堯上人像」(京都本法寺)、「武田信玄像」(高野山成慶院)、「伝名和長年像」(東京国立博物館)の三作品を挙げた。この中で「日堯上人像」は上洛後であることが明らかである(4)。他の2点について、いくつかの複次的な背景はあるが、上洛以後に描いたものであると断定する決定的な理由はないのである。たとえば能登地方の信春時代に描く必然性がなかったという理由は、画題言い換えるならば像主が違うからだという別の解答が用意されることになる

う。私が直接の理由として掲げるのは対看写照と、等伯の制作上の性向である。

この二つの理由は他の科学的な諸学からは主観的で訝しく思われがちであるが、美術史の研究においては学問上の仮説として援用できるものである。「武田信玄像」に見るならば、まず第一にはこの像主は明らかに対看写照が行われているし、能登時代の作品には現れていない表現であるといえる。ここでこのことを解釈するにあたり、信春時代の作品について列記する必要がある。ここでは便宜上土居次義氏があげた作品のみとした。

能登地方所蔵作品

1、十二天図	(「藤原長谷川信春廿六歳筆」)	石川県羽咋市正覚院
2、日蓮上人像図	(「長谷川 廿七歳筆」)	// 七尾市実相寺
3、日蓮上人像図	(「長谷川又四郎 藤原廿六歳筆」)	// 高岡市大法寺
4、釈迦・多宝塔図	(「長谷川 藤原信春 二十六歳筆」)	//
5、鬼子母神・毘沙門天・十羅刹女図		//
6、三十番神図	(「長谷川又四郎廿八歳筆」)	//
7、涅槃図	(「三十才」)	// 羽咋市妙成寺
8、日乘上人図		//
9、達磨図		// 七尾市龍門寺
10、十六羅漢図		// 霊泉寺
11、日堯上人像	(「長谷川帯刀信春三十四歳筆」)	京都市本法寺
12、武田信玄像		高野山成慶院
13、花鳥図 (屏風)		岡山県妙覚寺
14、伝名和長年像		東京国立博物館
15、牧馬図 (屏風)		東京国立博物館

上記から窺われることは、肖像画で同時代の人物を描いたのは、本稿で上洛初期の作品とした3点だけである。能登での制作は仏画も、日蓮上人像も粉本があつてのことである。この中で唯一の例外は「日乘上人像」である。しかし同上人

は妙成寺の開山であるから何らかの写しが行われたとみるべきであり、この点を坂輪氏は新出資料と比較して上洛後に奉納されたものと推論している。恐らくは粉本にあたる画像例を上洛後に摸写して肖像としたのであろう。このように見えてくると、能登時代の肖像画、仏画の諸作は粉本にあたって制作されたことが窺える。これらの一群と、上洛初期とした画像を区分する指標はまずモデルが現実存在したかどうかで分類でき、結果的に上洛初期の3点は等伯が粉本から離れ、彼のオリジナルな表現を示すことも可能な条件を有していたと考えられる。

次に等伯の制作上の性向についてであるが、たとえば「武田信玄像」の場合、並みの画家であれば従来の肖像画の約束事、これが暗に示されたものであっても、遵守して描くのが一般的である。しかし、信玄の肖像はいくつかの点においてその配慮を行っていない。これを列記すると

- 1、頭部を除く体躯の表現には正装した姿を描く従来の肖像画形式を引くが、内衣には辻が花、その上に略服の素襖を着ている。また、体躯に比較して頭部が小さく描かれ、像全体を支配する構成は、のちの豊臣秀吉像に見られるような極端に小さな頭部へと発展する少し前の気分が窺われる。また安座ではなく正座するように描こうとしたのか、衣の裾の処理は内側に巻き込まれるように表現され、同様な先行例を見ない独自性を示している。
- 2、従来の肖像画が縦幅であるのに対し本作は横幅に作られている。これに関しては画中隅に捺した「信春」の袋形印から、上畳との距離、像上部の空間とのバランスを考慮すると従来から横幅に仕立てられたものであることが明らかである。
- 3、画中に木(柏とされる)が描かれる。土佐派が典型として示してきた肖像画の様式は上畳のうえに像主が座し、背景は描かれない。このためある特殊な事情を有する画像以外は背景を描くことをしない。またたとえ背景があったとしてもその多くは室内にいる設定で描かれている。本作のように地面から木が生えるように描くことは明らかに戸外で描かれた画像であることを示している。これ

と似た表現について宮島信一氏は関東において行われた画像例を示して、等伯がこのような構想を学んだものであろうことを指摘している(5)。

等伯の後年の画風、たとえば京都智積院の壁貼付けの「松に秋草図」などを見ると、草花表現がリアルで下草まで描き込まれ写実的で、様式化されていない。この表現が示すように等伯におけるリアリズムは本肖像画においても十分に発揮されているものと思われ、また能登時代の粉本による制作傾向から、上洛当初のこれらの画像から窺われるラディカルな表現の獲得は同列の分類で能登時代とするのはありえないことと推論できるのである。

このような理由から上洛初期の作品として3点を挙げた。このうち制作年が明らかであるのは「日堯上人像」と「武田信玄像」である(6)。ただ最近の肖像画研究においては「武田信玄像」、「伝名和長年像」の像主が疑われており(7)、制作年もその記録を典拠としているだけにはっきりとは言い難くなる。ただ使用の「信春」印や表現、並びに名乗りの期間を考えるならば前後するわずかな年のあいだに位置するものと推察する。

等伯の上洛についてはその時期に諸説がある。土居次義氏は等伯の父道浄の没年(1571・元龜 2)と日堯上人の没年(1572・元龜 3)から上洛をこの時期に想定している(8)。また「武田信玄像」、「伝名和長年像」は上洛以前としている。山根有三氏は「等伯研究総論 一信春時代を含む等伯の画風展開一」(9)において、この両本が上洛以前とする根拠はなく、「日堯上人像」に見られる対看写照が行われていることを指摘して信春が能登において妙成寺所蔵の「涅槃図」(1568・永禄 11)以降、元龜 3 年以前の上洛もありうることを指摘した。また同氏は遠藤幸一氏の「新出「信春」印・「法印日」銘高僧図」(10)を引き合いに日 上人が法印を名乗る時期が 1579 年(天正 7)以降のことであり、画中の印が「信春」の袋形印であることからこの時期まで信春を名乗っていたこともあわせて指摘している。また、坂輪宣敬氏は「長谷川等伯をめぐる二、三の問題 一日蓮宗関係の画像を中心として」の中で京都立本寺所蔵の日経上人像が京都本法寺所蔵の日澄上人像や日 上人像

と、これらを比較するに細部表現の手法が同様の特徴を示していることから信春時代の作品の可能性を強く指摘している。これについて山根有三氏も信春筆を認め、日経上人の没年が1570年(元亀元)であること、本像が対看写照されたものであるとしたのである。

坂輪宣敬氏の指摘は日経上人像の筆者が等伯であることを十分に示しており、これを肯定するならば山根有三氏による永禄11年から元亀3年までの間に上洛が行われた可能性は極めて高いものとする。とくに美術史における肖像画の解釈として対看写照の持つ意味は重要であり、たとえば日蓮上人像の場合は対看写照が行われた画像であるから、これを重要視する発注者と後世の絵師によって描き継がれ、粉本が踏襲されるのである。その原典は『古画備考』に見られる大藏卿や藤原親安に拠り、すでに記録のうえでは肖像が日蓮在世時に対看写照されたことを伝えている(11)。後世に続くカリスマ性を有しない画像であっても、画家が同時代において描き、身分の格差から隠れ見ることしかできない場合もあろうが、状況が許すならば対看写照は必然に近いのではないだろうか。また遺像においては誰彼にあてて似せる可能性もあろうが、これができないまでも本来像主の生前を知るものによって描かれてしかるべきであろう。坂輪氏が述べているように日経上人の細部の表現からはその迫真性が感得できるであろうし、比較に持ち出した日堯上人像も同様である。仮に本図が日経上人の没後に描いた遺像であっても等伯が同上人を知らないで描くことはありえないのではないだろうか。かように考えるならば等伯の上洛は上人の没した元亀1年以前の可能性が考えられ、このことは「武田信玄像」や、「伝名和長年像」の制作に関し、例えば「武田信玄像」が元亀3年を解釈の拠所に近年問題となっている肖像画における像主像を考慮する必要はないことになる(12)。

II 上洛直後の肖像画について

先に示したように上洛直後の肖像画は「日堯上人像」、「武田信玄像」、「伝名和長

年像」である。このうち「伝名和長年像」についてはあきらかに像主を名和長年にあてて根拠が希薄であるために真の像主については「武田信玄像」と絡めて推量されている(13)。また「武田信玄像」についても像主の佩く腰刀の目貫に丸に二引両の紋が見られ、また素襖に見られる家紋が異様であることから像主を疑う論考が見られるところである。ただこれに関しては佩刀に見られる家紋以外確たる疑義を挟むものではなく、像主が従来どおりでよしとする見解が見られるところである。ただ疑念を抱く最も深層には、「なぜ長谷川等伯が武田信玄を描いたのか」と言う根元的な疑問が横たわっており、この疑問が心因としてある以上、家紋に見られる物理的な疑問に助けられて像主否定の思いが強くなることになるのであろう。これは像主を否定する研究者ばかりでなく、肯定する場合も、また等伯研究を行なう研究者にしても同様の心理が胚胎しているのではないだろうか。

本稿がここで最も論じなければならないのは美術史の常套手段でもある様式の解釈ではなく、なぜこのような関連の薄い肖像画を描いたかということなのである。能登においての等伯は日蓮宗に關係した肖像画や仏画制作に従事しており、ために熱烈な法華信者とされている。上洛も七尾の本延寺を介して、その本寺である京都の本法寺を頼ったものとされる。上洛後の住居について長谷川家系譜『七尾町旧記』では「京師三條街了頓圖子住居」、長谷川家系譜『仲家本』では「三條衣柵ヲ住家となし」とある。また『本朝画史』には「入京寓于太秦廣隆寺」とある。長谷川家系譜では各本とも文末に戒名が記され、続けて宿坊として本法寺塔頭教行院名がある。『七尾町旧記』には能登の宿坊として本延寺が併記されている。ここで言う宿坊は墓所を指すのであろうが、これまでの文献では上洛後教行院を頼り、ひとまずそこに腰を落ち着けたと解釈するのが一般的である。恐らくは本法寺を頼っての上洛が最も適切ではあるが、教行院は日通上人との親交によってのちに縁ができたと解釈することも可能なのではないだろうか。本法寺との関係は「日堯上人像」制作以降、日通上人との親交が見られるまでの期間は明らかでないのである。

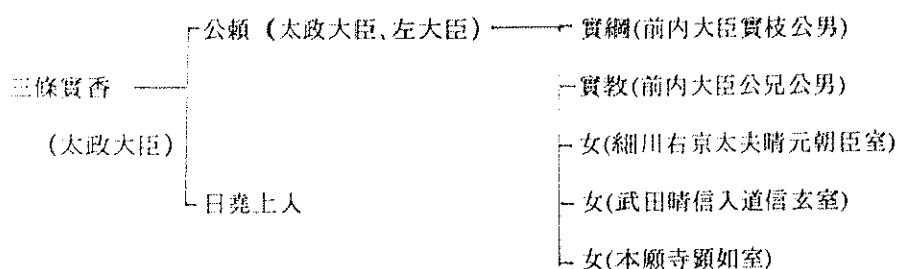
坂輪氏は前掲論文において堺市妙国寺開山の仏心院日堯(1532-1598)が日堯上人の三回忌に本法寺で談義したことが日堯上人が著わした『己行記』(14)に見え、また弟子が日通上人であることから(15)、三回忌に使用された可能性が考えられること、また日堯上人像を等伯に描かせることのできる一人として捉えている。等伯による堺在住に関してはその居住が研究者によって言及されてはいるが、坂輪氏は日堯上人の畿内における活動からこの推論を示したことは裏付けを持った貴重な見解である。

さて本図の制作に関して発注者がだれであるかを推論することは聊か漠とした解釈になると考えざるをえないが、これまでに日堯上人像に関しての多くの図版解説、また幾つかの論考がおこなわれてきたが、その出自に関して言及されることはなかったのである。この出自に関してはじめて紹介が行なわれたのは山根有三氏が「等伯研究総論 ―信春時代を含む等伯の画風展開―」(平成9年9月新稿)(16)においてである。同氏は「三條家(三條實香の子)出身の日堯と、能登の道浄(信春の父)とが、親交を結ぶことは果して可能だろうか。それが事実としても、落款にかかる私的なことを記すというのは、その日堯上人そのものが、信春の個人的な動機による制作(それを本法寺に寄進)の場合しか考えられないと言ってよい。果たして真相はどうであろうか。」と文中あまりに簡略にこのことを指摘しているが、極めて重要な提案である。この中で山根氏は「信春の個人的な動機による制作」としている。肖像を公用にあてるには私的な落款について解釈しなければいけないであろう。ただこの個人的動機が等伯の父と三條氏との関係に結びつけるにはあまりに家系上の隔たりが窺え、上洛後の縁で三條氏と結びつける解釈が妥当ということになるだろうか。ここで考慮しなければいけないのが、日堯上人その人であり、三條氏についてであろう。

日堯上人の出自については『法華靈場記』(17)に見られ、本法寺歴代の中でも初代の日親を大僧都、日堯を僧都とし、ほかの歴代には聖人をあてている。「本行寺跡」題した一文には本法寺が三代日澄の没後僧徒檀家が争い、その跡目を推

す派は日淳と日敬の双方にわかれ、結果日敬は本法寺を出て本行寺の開山となり、二代日憲、三代日便と続いた。この確執の期間は 28 年に及ぶが足利將軍と武家のあいだの騒動に巻き込まれ、以来寺運は衰微し、本行寺を合併して迎えたのが日堯上人である。歴代を示す記録には分かれた日敬、日憲、日便が 5、6、7 代にあてられ、上人は 8 代に数えられた。文中「転法輪三条後浄土寺諦空公の御子日堯聖人僧都の官に任せられしより寺内ますます威を振へり」とある。号を「後浄土寺」、法名「諦空」を名乗ったのは太政大臣三條實香であり、歴代住職の中で、その御子である日堯上人はこのような確執の後に望まれて三條家から迎えられた別格であったことが窺える。また『本法寺過去帳』(18)の二日の条に「三條家 涼池院妙蓮。堯師邸母儀。天正九年辛巳六月。」とあり、三條家の出身であることはこの記録を傍証として取り上げるならば疑いのないところである。

ここで興味深いのはこの時期の三條家と等伯の関係であろう。實香と子孫を系図上に落とすと次のようになる。



興味深いことに、上記の系図から等伯上洛時の「日堯上人像」、「武田信玄像」が三條家に関わる肖像画として見えてくることである。武田信玄の室である三條公頼の女は、『甲斐国志』(19)では「夫人三条氏ハ元龜元庚午年七月廿八日逝ス年五十法諱ハ円光院殿梅岑宗 大禅定尼岩窪ノ円光院ニ葬ル此ノ寺原ト成就院ト名ヅク小石和自り遷ル所トナリ夫人ノ法諱ニ因リ之ヲ改ムト云フ」、またこれに続けて「太郎義信 晴信ノ長男ナリ天文七戊戌年生ル母ハ三条氏」とあり、また円光院の記事に

は「元龜元庚午年七月廿八日夫人ノ喪ヲ送リテ九輪ノ石塔ヲ建ツ今ニ存在セリ円光院殿梅岑宗 大禪定尼ト号ス三条左大臣公頼卿之女即チ太郎義信ノ母ナリ」と紹介されている。三條夫人は義信の他に竜宝(男子)(20)、黄梅院(女子)(21)、見性院(女子)(22)をもうけた。系図から窺えるように三條公頼の長女は細川晴元に、三女は本願寺顕如に嫁いでおり、この系図には見られないが『武野燭談』に「三ノ本願寺顕如ニ嫁グ 教如准如ヲ生ミ 教如 朝倉義景之女ヲ娶ル」とある。同氏をめぐるこの姻戚関係が後年の信玄の西上計画樹立に役立ったことは大方の武田氏研究者の指摘するところである(23)。考慮すべき点は長谷川等伯と三條氏が上洛後結びつくことを前提として解釈を進めることであろう。等伯の上洛は日堯上人と信玄夫人である三條氏が叔父と姪の関係にあることから、上人より二年前に亡くなった夫人に肖像画のある可能性も考えられるところであるが、現在のところ武田信玄夫人三條氏の肖像は伝世されず、文献の上からも伝えられていない。また肖像が描かれなかったのであれば、等伯に夫人を対看写照する機会がなかったことになり、これが上洛前であったのか、上洛後であっても三條氏との縁に繋がらなかったのか、等伯の動向に注視する必要がある。

III 三條氏と武田氏の関係について

これまで等伯の上洛直後の3点の作品のうち、興味深いことに「日堯上人像」、
「武田信玄像」の2点はその関連を三條氏に求めることができ、系図からは両者を多角的に関連付ける糸口が見出せるものと思われる。等伯が上洛後に三條氏の庇護下に置かれているという前提に従うならば、前章の冒頭において示した「なぜ長谷川等伯が武田信玄を描いたか」という疑問はこれによって解明できる指針を得たのではないだろうか。先に示したように近年の肖像画研究では像主がこれまでのタイトルの通りであるかの検証が行なわれており、「武田信玄像」の像主に関しても別人をあてる像主確定論が提唱されている。しかしながら上洛の年が元龜3年以前であることも予想され、また三條氏との関連がより密接なものとして

指摘できるならば脈絡のない状況で等伯が描いたわけではないことを示し得るものであり、本来はこのような歴史上の吟味を十分に果たしてのちに像主問題は提案すべきものとする。

(別表)は三條氏と戦国期武田氏の関係を編年的に記し、当時の公家日記として貴重な『言継卿記』(24)に現れた三條氏に関わる人々、武田氏に関係する人々も解釈の領域のうちに加え、さらに武田氏の在地誌料も上げて列記したものであるが、このことからいくつかのことが見えてくるのである。

まず三條氏との関係は夫人を娶ることになったことから始まるのである。これは今川氏との関係からであり、『甲斐国志』には「今川義元ノ取持ヲ以テ」とある。今川義元(1519-1560)は氏親の三子、母は中御門大納言宣胤の娘。また妹も公家に嫁ぎ、その縁から公家の往来が多く行われ、またこの年6月には今川氏が義元と異母弟恵深とのあいだで跡目を争った時期にあたり、武田信虎はこの時奉行衆として参加している。義元を推して、義元が恵深を滅ぼし、信虎は反対派の重臣に自害を命じてのちに国外に退いたことが『妙法寺記』(25)に見える。

その後の公家の下向について窺うと、別表からは正親町、三條西、正親町三條、四辻、菊亭、冷泉各家の名が見られるが、冷泉家を除いてはいずれも三條氏と系図を同じくする閑院家の分流であることが窺える。さてとくに三條氏を中心とする公家と武田氏の交流の中で際立って特筆できるのは歌会が月例で行われていることである。冷泉家はすでに今川氏を頼って駿河に歴訪しており、ついで武田氏と関係が生ずることとなったとされる。和歌は信玄も造詣が深いが、父信虎も強い興味を示し、万里小路惟房が著わした『惟房公記』の1558年(永禄元)6月15日の条には「武田陸奥入道俗名信虎所望之三体和歌之奥書並外題之事、重所望之書与了、云々、永禄元年後六月十五日前垂槐判」とある。また、信虎の女は三條氏に連なる菊亭晴季に嫁いでいる。菊亭氏も、年譜中に見られる三條西実澄、四辻季遠と共に和歌に秀でていた。また曼殊院覚如が天台座主に就任したのを祝い、武田信玄は伝毛松筆「猿図」(重文、東京国立博物館)を贈っている。これも三條氏

との関わりからであろうか。

興味深いのは京都における公家の状況や、武家との関わりなどが克明に窺える日記である『言継卿記』に京にあって武田氏側の人物がこの時期に三條氏ら公家と交渉していることである。年譜に見られるように信玄が主催する歌会の常連であった一華堂上人は、例えば1570年(永禄13)4月18日の条に「西三條へ罷向、駿州一華堂上人被来」と見える。また策彦上人(26)も「天竜寺之策彦被来」とあり、このほか随所にその名が記されている。

また年譜では永禄12年(1569)3月23日の甲越の和睦が武田信玄の西上に重要な意味を持つてくるが、『言継卿記』には永禄12年3月1日の条に御供衆に混じって「武田刑部少輔」(武田逍遙軒)(27)の名が見える。この時期は織田信長が將軍義昭を奉じて入京しており、まさに出会いがあったことが推測される。これについては武田逍遙軒を、年譜中の「某臣」にあてることができるであろう。残念ながらこれまでの武田氏研究にあっては逍遙軒に関わる紹介記事にはこのことが触れられていない。わたしは逍遙軒が上洛の折に長谷川等伯に直面している可能性が高いものと予測するが、これは今後の課題としたい。

武田逍遙軒については戦国時代の武将画家としてつとに知られ、とくにその絵は「武田信虎像」と「武田信虎夫人像」(通称、大井夫人像)が有名である。「武田信虎夫人像」は大泉寺住持の安之玄穩の著賛によるもので、亡き母一周忌の1553年(天文22)に長禅寺に寄進したものである(28)。遅れて「武田信虎像」は信虎の没した1574年(天正2)3月5日から七七忌がすぎた端午の日に長禅寺住持の春国和尚が著賛し(29)、大泉寺に奉納している。両作は制作年が随分離れ20年以上になる。従って作風が変化することは当然のことで夫人像に比べ、信虎像は明らかに肖似性においても写実性においても熟達の画技が窺われる。また信虎像は定型的な長条幅に描かれてはいるが、畳の縁と向き合う両膝をつなぐ線は平行ではなく、通常は平行に向き合うことで視線や、顔がやや横を向いても正面性をこれにより表現していたが、本画像はそれを外しながらもかえってその空間に実在するように

親近性をもって描かれており、像の両側を裁断し、向かって左、像主の見つめる空間の方がやや開かれており、粉本に拘泥しない独自の画風を示している。

このような表現は逍遙軒自らが獲得して行ったものとはいえ、土佐派に見られるような典型を粉本に学ぶ手法ではない。戦国武将の画技がどのような状況下で行われたかは明らかでないが、等伯と逍遙軒が親交があったのではないかという予測は甲斐国内、穴山氏領の在地作両者品に見られる。その比較は「桃隠和尚画像」(身延町南松院)と、等伯の画稿で名高い「妙法尼寿像」(京都本法寺)において見られ、また劣化してしまったが「穴山信友画像」の写し(身延町南松院)にも見られるところである。南松院の二幅は在地の絵師の手になるものと思われるが、像主を対看写照できることを推定するならば逍遙軒の可能性も否定できない。また本稿においては在地資料における表現上の比較を充分に行っていないので、類似点を指摘できるほどには至っていないが、肖像画の本画として成立する以前の下書きの段階に見られる耳の内側を省略して表わす癖が妙に共通している。通常の本画制作ではこのような耳の内側の略しかたは現れないのが普通であり、土佐派の肖像粉本などに見られるルールとは異なる略しかたである。このことは南松院に伝来するこれらの画像がたとえ在地絵師によるものであっても等伯の示す癖と類似していることは興味のあるところである。また本図を所蔵する南松院は穴山信友夫人を祀った寺で、夫人は武田逍遙軒にとっては姉にあたり、また穴山梅雪はその子にあたり、当時の当主で、その夫人は武田信玄と三條夫人の娘、見性院である。この仮説はまだ詳しく調査を行っての成果ではないので明かとしませんが、後日別稿の機会を作りたいと考える。

おわりに

等伯における上洛の初期はどのような意味があるのであろうか。これまで、父母の死後に上洛したと解釈され、それによりその時期は極めて限られた期間をさしていた。本稿においては等伯の肖像画の表現が変化する過程に上洛初期の作品

を置いて解釈した。肖像画における対看写照の重要性を考えると、粉本のある図様とは明らかに違うものであろう。先学が指摘した信春時代が天正7年まで継続している可能性、また山根氏が指摘しているように父母の死を上洛に絡めず考慮しないならば、能登にある涅槃図の款記から、永禄11年以降であれば上洛の可能性があること、これらは伝存する信春時代の諸作を通覧して選られる様式論に直観を得て解釈できる貴重な提案である。

また上洛初期の作品が信春にとってのパトロンの要請のもとで行われるものであるならば、三條氏による関連は実に重要な結論を引き出すことになるのではないだろうか。なぜ等伯が縁のない武田信玄の肖像を描かねばならなかったか、と言う疑問は三條氏と武田氏の交流の状況を年表にして本論では補足した。本稿はまだ仮説の域を出ないが、等伯の上洛は日蓮宗徒としてのプライベートの部分も持ち合わせてはいるが、より強かに職業画家として意識をもち、活動し始めたものと考ええる。

三條氏が当時結んだ婚姻はちょうどこの時期の洛中の緊張の中で緊密な状況を作り出していたことは疑いのない状況であろう。本稿では三條氏の縁から等伯が信玄を対看写照したとし、等伯がすでに上洛していたものとして、その出会いを武田逍遙軒の上洛に求めた。私のこの仮説は逍遙軒の上洛も含め、十分に歴史学の上で承知されている訳ではないので、この方面における資料吟味が行われることを期待したい。

「武田信玄像」の像主論については前年発表した論考ののちに、正鵠を得た反論をいただいている。本稿で私が執った手法は美術史学としては当然の美的直観による仮説と、やはりそれにしたがって伝承を否定する前に行わなければならない、画像の成立のための十分な解釈であった。像主確定論においては解釈のキーはこの場合は家紋であったがその解釈のプロセスに画像肯定の吟味がなされなかったのは、近代科学として認知された歴史学や美術史学が執る方向ではないように思われる。

また等伯の甲斐入国の是非は宮島新一氏が「真壁道無像」において指摘したように、関東における武家肖像画の地方様式の存在を考慮するならば十分に可能性があったことであろう。このことの示教を受けて、僅かではあるが等伯と穴山領在地作品の表現上の類似を指摘したが、表現上の比較考察は十分な資史料の検討には至らなかった。本研究はこの緒についたばかりであり、等伯の上洛初期について考察したが、その先には日本美術史における戦国期の画家とパトロンについてなど、従前の美術史に付加し、考慮すべきテーマが開けているものと考えているのである。本稿では仮説を提案するにとどめたが、今後に関することに関する入念な研究調査が必要であることを痛感した次第である。

本稿を草するにあたり、山根有三先生より貴重なご示教を賜り、また先学の論考から多くの示唆を与えられた。山梨県史、真壁町、立正大学図書館に資料のご協力を賜った。記して謝意を深甚の申し上げる。

別表

- 1536 (天文5) 3月 「勝千代年十六加主服 勅使下向アリ 叙従五位下 任大膳ノ大夫兼信濃守公方義晴卿ヲ賜諱字晴信ト名ヅク 以テ今川義元ノ取持如是云々」(『甲斐国志』)
- 7月 三條左大臣公頼ノ娘ヲ娶リ七月輿入ナリ(『甲斐国志』、同様記事『甲陽軍鑑』)
- 9月23日 正親町公叙 甲斐ヲ帰京 酒饌ヲ献スル(『御湯殿上日記』)
- 1538 (天文7) 8月 冷泉為和を招き、信虎亭で歌会(『為和卿集』)
- この年太郎義信生まれる 晴信長男、母は三條氏(『甲斐国志』)
- 1539 (天文8) 4月頃 冷泉為和、一蓮寺で歌会、翌9年9月帰京(『為和卿集』)
- 1542 (天文11) 2月13日 高雲齋(大井宗芸)において晴信月次会、花風(『為和卿集』)

この頃の歌会は月例で行われていたことが『甲陽軍鑑』から知られ、『言繼卿記』に見える一華堂上人は常連の一人

- 1543 (天文 12) 6月27日 武田入道信虎、無人斎道有、京都南方所々歴覧(本願寺門主光教『天文日記』)
- 1546 (天文 15) 6月11日 後奈良天皇勅使、大納言三條西実澄卿、参議中納言四辻季遠卿
下向
7月26日 両卿を主客に迎え、積翠寺にて和漢連句会(『積翠寺文書』)
8月19日 両卿に明年より禁裡料所一万疋献上を申し入れる
- 1547 (天文 16) 2月17日 後奈良天皇綸旨、三條大納言家への年貢完納の督促(『武田神社文書』)
閏7月27日 正親町三條公兄、甲州に下向(『公家補任』)
- 1550 (天文 19) 4月20日 晴信、後奈良天皇宸筆般若心経を甲斐一宮に奉納(重文、『一宮浅間神社文書』)
- 1551 (天文 20) 9月1日 三條公頼、大内義隆ら陶隆房に襲われ死亡。
- 1553 (天文 22) 8月20日以前、晴信、後奈良天皇宸筆の般若心経を諏訪上社に奉納(『守矢文書』)
- 1556 (弘治 2) 10月 天竜寺妙智院住持策彦周良、信玄に請われ恵林寺住持として赴任、相国寺住持仁如集堯送別の詩を贈る(『縷水集』)
- 1560 (永禄 3) 1月9日 権大納言菊亭晴季、武田信虎の女を娶る(『言繼卿記』)
- 1561 (永禄 4) 5月 正親町天皇、長禅寺二世住持春国光新に妙心寺住持を下命(『縷水集』)
- 1566 (永禄 9) 11月25日 三條夫人、甲斐二宮に具足一領奉納(『美和明神社文書』)
- 1567 (永禄 10) 4月22日 「甲州武田陸奥守入道(信虎)、伊勢備中守入道行合、又立帰」(『言繼卿記』)
- 1569 (永禄 12) 3月23日 信玄、京都に駐留の謀臣に命じて信長による甲越和睦を実現(『武家事紀』)
- 1570 (元亀 1) 4月21日 正親町三條公兄、甲斐に下向(『言繼卿記』)

- 7月28日 信玄夫人三條氏没
- 7月 信玄、曼殊院覚如の天台座主就任を祝す
- 12月15日 本願寺顕如、信玄に好みを通じる(『顕如上人御書札安留』)
- 1571(元亀2) 9月12日 織田信長、比叡山延暦寺を焼く。
- 1572(元亀3) 7月26日 曼殊院覚如の斡旋により、信玄、権僧正に任ぜられる(『曼殊院文書』)

註

- (1) 土居次義氏の一連の発表は次の通り。「長谷川等伯と信春の関係について」『画説』17 昭和13年、「再び等伯と信春の関係について」『人文』2 昭和28年、「長谷川信春補考」『國華』847 昭和37年、『長谷川等伯・信春同人説』文華堂書店 昭和39年、「長谷川信春について 一等伯・信春同人説を中心にして一」『國華』893 昭和41年。
- (2) 当初山根氏は「等伯研究序説」『美術史』1号 昭和25年において日堯上人の画中における等伯の私的な書き込み「父道浄六十五歳・・」を後入れの落款とし、土居氏によらない考えを示した。山根氏の最新の論考は「等伯研究総論 一信春時代を含む等伯の画風展開一」『桃山絵画研究 山根有三著作集六』中央公論美術出版 平成10年においてこれまでの研究が総括され、最近の論考も踏まえて信春の上洛について元亀3年以前の上洛の可能性を示した。
- (3) 『立正大学大学院紀要』第13号、1997に掲載。論文の中で坂輪氏は「日乗上人像」について一考しているが、本法寺「日澄上人像」を「日乗上人像」の粉本と見、また「日澄上人像」の画賛を記した日叙は身延山久遠寺第15世とされ、この記事を傍証して「日乗上人像」が本法寺以後の制作と判断した。さらに同上人が能登七尾の妙成寺の開山で200年忌(天正7年)を迎えるにあたり描かれた画像とし、画中信春の印が捺されていることから、信春時代が天正7年までは続いていたことを推論している。また等伯筆であるかが明確に判定できないが寺伝によれば等伯、また画像の表現も等伯の特徴が見られる、「日経上人像」を紹介。本作が「元亀元年」と左側に記されており、また本

図が日蓮宗立本寺の開山で、現在も同時に伝来しており、この時点で等伯の上洛が行われていたものと解釈している。

- (4) 「日堯上人像」画中の款記について。画幅に向かって像主の右に「遷化日堯上人尊靈位 生年卅歳」、左に「干時元龜三壬申曆五月十二日」、右下隅に小さく「父道浄六十五歳 長谷川帯刀信春三十四歳筆」とある。この右下の小さな書込みが後入れとされ、これに関しての解釈が坂輪氏は『己行記』（『日蓮宗宗学全書』第 19 巻史伝旧記部 2 昭和 35 年）の天正 2 年 5 月 8 日の条に「一、五月八日ヨリ十二日マテ日堯第三年ノ為於本法寺談義」とあり、日堯上人の三回忌に、本法寺で談義をした日の発注の可能性を指摘した。
- (5) 宮島新一『武家の肖像』（日本の美術 385 号 至文堂 平成 10 年 6 月）。本書 25 頁、伝真壁道無（久幹）像の解説の中で「松と鷹が描かれている点では伝小田治久像の場合と同じである。伝道無像が確かにその人の像と言えない…（中略）、このような肖像画は中世末期の関東における流行らしく、他の地域では見られない。幾分似た趣をもつ画像として成慶院の武田信玄像があげられる。信玄像には松ではないが柏の木に止まる鷹が描かれている。これも長谷川信春が関東で知った肖像画の形式を早速採用したものであろうか。信春（後の等伯）は目新しいものにすぐに飛びつく傾向があったようだ。」と解釈している。
- (6) 「武田信玄像」は像主である信玄が天正元年に没しており、対看写照を考えるとこれ以前となる。ただ一部に本像の像主を別にあてる解釈が行われているが、この解釈ではすでに能登時代に対看写照の肖像画を制作した可能性を指摘することになる。本文中に詳述したが明らかに表現の相違が認められ、美術史上での解釈のテキストを無視した判断と考えたい。
- (7) 拙稿「成慶院本武田信玄像について 一肖像画における像主確定の意味一」（『筑波大学芸術研究報』18（1997 年版）平成 10 年 2 月）に詳述。参照されたい。
- (8) 土居氏以降のいくつかの論考においては「武田信玄像」、「伝名和長年像」は日堯上人像と同年あたりに置かれ、上洛後としている。

- (9) 山根氏は信春筆の涅槃図が等伯 30 歳の制作にかかり、また日堯上人の肖像は迫真的であり、生前に描かれた可能性が高く、これより涅槃図を描いた永禄 11 年以後、元亀 3 年以前のあいだが上洛とした。
- (10) 遠藤幸一「新出信春印 法印日 銘高僧図について」『富山大学教育学部紀要』第 31 号、日 は 18 歳で本国寺第 16 世、天正 7 年に法印となっており、このとき信春の袋形印を使用しているところから天正 7 年までは信春の名乗りを継続していたと解釈した。
- (11) 『古画備考』十五名画、大蔵卿「名相陽人、日蓮令大蔵卿画大黒天像、加賛語於其上者、往々有之、又日蓮令写己像」とある。
- (12) 拙稿、前掲注 3、解説有り。
- (13) 拙稿、前掲論文。
- (14) 『己行記』注 4 参照。
- (15) すでに指摘されていることではあるが、日通の師、日 上人は堺の商人油屋伊達常信の子、兄は油屋常祐。また日通の父は油屋常金。
- (16) 註(2)同書。『桃山絵画研究』山根有三著作集 6 所収。
- (17) 『本法寺文書』本法寺文書刊行会 1989。
- (18) 『甲斐国志』巻 9 4 人物部第 3。(大日本地誌大系 47、第 4 巻 雄山閣、同書 40 頁参照。)
- (19) 武田竜宝。「信玄ノ二男盲人ナリ母ハ三條氏、軍鑑ニ云フ天文十年生ル 永禄四年誅海野氏 令竜宝紹家蹟」
- (20) 信玄、三條夫人長女。天文 23 年北条氏政に嫁ぐ。のち離別。同年 27 歳で没。
- (21) 信玄、三條夫人次女。永禄初年ころ穴山信君(梅雪)に嫁ぐ。
- (22) 『山梨百科事典』348 頁、三條夫人の項、磯貝政義氏執筆。
- (23) 大納言山科言継卿の日記、大永 7 年正月より天正 4 年 12 月。国書刊行会、大正 4 年。本文は『言継卿記』第 4 巻、314 頁に記載。
- (24) 『甲斐史料集成』萩原頼平編 昭和 7—10 年、第 7 巻に所収。

- (25) 策彦周良(1501-1579)、信玄の招請に応え 1556(弘治 2)年に恵林寺住持となり、翌年帰郷した。
- (26) 武田刑部少輔の名乗りはこの時期は逍遙軒だけである。
- (27) 信虎の駿河退隠後に尼僧となる。賛には「新羅後裔信廉公、自描慈母之容顔」とある
- (28) 春國和尚は長禅寺二世。副本と思われるが、武田氏の没した天正 10 年にもう一幅の「武田信虎像」が勝頼親子の寿像とともに高野山持明院に納められた。

第3節

武家肖像画における関東に展開した様式について — 伝真壁道無像を中心に —

はじめに

本章ではこれまで肖像画の形式が中央の様式、いわゆる中世の典型的な武家肖像画のありようとは違っていることを成慶院本「武田信玄像」を通して考察してきたが、解釈の際に今まで長谷川等伯の近世画としての進取性を了解事項として暗に認めて論じてきた観がある。ただ第2節でわたしは信玄が生涯に上洛を行っていないことを念頭に、武田信廉の画技の飛躍的な上達や、甲斐国内の肖像画に見られる筆使いの癖などを例に、長谷川等伯の甲斐下向が考えられるとした。これを認めるならば等伯が典拠とした関東の武家肖像画の形式が成慶院本の成立に影響したと考えることができ、等伯の近代的な取り組みを盲目的に過信し、これまで地方様式の存在を信用せず、論じてこなかった点はこれからの美術史が行わなければならない課題の一つと考える。

成慶院本が特色とするのは肖像画に景色が描かれているということである。中世の一般的な肖像画形式では像主の周囲に景色をあしらうことはせず、その多くは上畳に安座する姿で描かれている。本来像主その人を描くことが命題であるから、そのルールに従う表現が穏当といえよう。しかしながら成慶院本では画中に描かれた古木は明らかに地面から生え、戸外で描写した肖像である。そしてこのことは等伯のオリジナルな発想が惹起させたものと捉えるよりは、その発想を促した様式の存在をわれわれは確認する必要があるのではないだろうか。関東に偏在する肖像画には根づいた樹木が画中に添えられた戸外描写が見られる。その一つに近年公開された「伝真壁道無像」がある。本節ではこの道無像を中心に関東の武家肖像画に見られる事例を考察し、これを解釈することで等伯の関東下向の

傍証としたい。

I 真壁町所蔵「伝真壁道無像」について

本像は真壁家より、本貫の地である茨城県真壁町に寄贈された伝来資料(1)の一つである。真壁家は桓武平氏をその遠祖とし、桓武天皇の曾孫にあたる高望王が常陸大掾となり、その子孫が関東に土着していったことにはじまる。その後、数代を経た平長幹は真壁の地を所領とし、真壁六郎を名乗った。この長幹を初代として以後 19 代房幹まで、400 年にわたり常陸国真壁一帯を領有したのである。近世の初頭には佐竹氏に属し、以後子孫は佐竹氏にしたがって出羽国に移動することになり、江戸時代の真壁家は角館において佐竹藩の重臣芦名盛重を角館城主とする家臣配置に加えられ、佐竹氏の支城勤務を振出しとしたのである。

真壁家寄贈資料のうち、肖像画は 3 点が伝えられるが、本像に関する記録はなく、また伝承も伝えられていないのが現状である。他の 2 点は肩衣姿で橘紋(2)であることから角館時代の歴代に当てられるもので、制作に関しては江戸後期、19 世紀前半の制作と考えられるものであろうが、伝承に従えば第 22 代充幹、第 23 代安幹に当てている。また寄贈の文書資料は全て近代の真壁家に関するものであるため、本像は像主を特定できないままであったが、受贈後に、暫定ながら「伝真壁道無像」(3)として本像を紹介し、続いて 1998 年(平成 10)10 月に真壁城跡国指定 5 周年記念特別展「真壁家の歴代当主 一史実と伝記一」において「伝真壁道無像」として展観。同展図録には宮島新一氏の論考が載せられ、本図を戦国期の当主、真壁久幹(道無)あるいはそれより溯る当主ではないか(4)と想定している。

本像は、箱書、外題、また添状等の一切の記録を欠いており、真壁家においてもその伝来がまったく伝えられていないため、像主を確定すべきヒントは画像解釈のみによると言うことになるだろうか。また伝承を欠いている理由には、ちょうど移動の時期が当主の交代の時期にあたり、像主である久幹の子、氏幹には子がなく、弟義幹の嫡子房幹が継承していることが挙げられ、また織豊政権下、独立し

た小国の領主であった真壁氏は、その地の有力大名である佐竹氏に臣従する道を選び、さらには前述したように江戸時代に佐竹氏の移動にともない角館に移住したことが挙げられる。このように当主継承の時期が混乱期にあつたためというのが伝来の肖像資料の背景として考えられる理由であろうし、さらにはこの移動の時期に領主時代からの家臣の多くを在地に残しての移動であつたことが混乱に拍車をかけたものと推測できる。

また真壁家は角館移住後、陪臣的な地位、言い換えるならば佐竹氏の家臣中では外様としての地位にあつた。それがのちには次第に認められて、佐竹藩の要職に就いたことが窺えるが、家系は房幹を継承した重幹の系統以外に、その末の弟定幹の系統、また他家へ仕官するものなどに分かれていった。このことは出羽移住の初期には在地領主として維持してきた経済的な基盤を失い、父祖伝来の家臣を失い、さらにその余波が一族にも及んでいったことを示している。真壁家が支城である角館から藩主のいる久保田城へと移動したのは、ちょうど 22 代充幹(5)の時で、それまでの事情はあまりよくわかっていないのが現状であり、このようなプロセスを経ての移動であつたため、この間に本像の像主に関する伝承が不明のまま伝来したと解釈できる。従つて本像は旧地真壁時代の領主ではないかとの予測が成りたち、その表現からは像主を戦国時代後期から近世に差し掛かる頃の在地領主に当てることが妥当と思われる。本像の像主に関しては、冒頭に触れたように像主を「伝真壁道無像」と推定している。本像をこれに当てた理由はこの時期の肖像画と見なしたことであり、真壁本家伝来の肖像遺品であることを考慮するならば道無が真壁家随一の武将として知られる人物であるからといえようか。「道無」は入道してのちの名で、正確には「性山道無」が法名であり、17 代久幹がその人と伝えられる(6)。

本稿では本像が従来 of 画像の形式、中世に見られる武家肖像画の典型としてみられる表現とは異なっており、ここに近世的な気分を窺う。これを肖像画と見なすのか、あるいは逸話の挿絵的な表現と見るのか曖昧な線上にあるが、ここでは

いくつかの近似した表現が見られる肖像を取り上げ、本像が真壁道無を像主であろうと仮定して稿を進め、あわせて本像が武家肖像画史上においてどのような位置にあるかを考察したい。

1 本像の調査

作品名 「伝真壁道無像」(図 1)

所有者 真壁町歴史民俗資料館

調査資料の現状

- ・材質形状 紙本著色、軸装
- ・寸法 縦 57.7×横 54.4cm

共箱は既に失われており、現在は受贈時に新装した箱に納められている。

本像の来歴

1994年(平成6) 真壁博氏より「真壁家文書類一括」として受贈、中に肖像画3

点が含まれ、そのうちの一点である。

2 画面並びに表具の状態

本図は紙本であり、伝来の肖像として無名のまま倉に保管されたままであったためか、総体的には、古い時期に制作された画像としては、状態のよい部類に入るのではないだろうか。ただ、画面には巻皺が目立つのは否めないところであり、また剥落が見られるが、これが自然に劣化したようにも見えず、その多くは巻皺とは別の影響によるものと思われる。しかしながらそれらが大きく画像の像主表現に影響しているものではない。また画面への後世の補筆も見られない。全体の構成を伺うと、まず従来の肖像画には賛が添えられるケースが通例であり、この

ため多くの肖像画はたとえ贅がない場合であっても、条幅の形式に設えられている。本像では贅はなく、それを予定すべき上方に余白を作っていない。現状は正方形に近く、像主を中心に大きく据えた画面となっている。

全体の構成は図に見られるように、像主は画面中央下段に体躯が位置し、頭部が中央よりやや上方に描かれている。像主は床台に腰掛け、像全体が斜めに振られて位置し、そのため像の背後は松樹を背にするように見える。画面左に松が幹の半分を見せて立ち、右へ伸びた枝には鷹が止まり、その下には地面に半分ほど開いた扇が置かれ、その上に横たえられた小刀と柄を下に松の幹に立て掛けた太刀が描かれている。また画面左下隅には白磁の瓶が粉々に砕け、像主の足元に落ちている木槌によって割られたでろうことを示している。

大まかにはこのような構成を取るが、画面左上からその状態を記録すると、まず剥がれが見られる部分(図2)では、松の幹のさらに上方にあたる針葉の茂れるあたりが、横切って剥がれており、その右の鷹に止まり、爪先があたる枝の一部が剥がれている。また鷹の左の翼にあたる箇所、さらに中央へと伸びた枝の、像主の頭部の背後にあたる、針葉が茂る部分が剥がれ、とくに鷹は胡粉とアウトラインを残して当初の色彩を失っているように見受けられる。また鷹の右足にあたる剥落箇所は枝の輪郭線にあわせるように引かれた朱線の残痕が見られる。画面右側は本紙の剥がれがあるものの彩色に及ぶような痛みは見られないし、図で窺える通りである。また、巻皺では像主の両膝にかかる部分が表面からは顕著で、その皺による細い線が彩色の剥落を和束に見せながら横に走っている。このほかに細かくは像主の鼻梁や、松の幹に立て掛けた太刀の一部に剥落が見られる。このうち、巻皺に関係ないと思われる本紙の剥がれには、作品の劣化と見なし難い箇所が見られる。例えば像主の左手の前方、画面では右に見える剥がれなどは、表面に糊のようなものが付いたのか、何か別紙を剝いだときに剥がれたような跡に見える。

画面左端は松の幹がさらに左側に続くように余韻を残して裁断されており、画面中に款記を行うスペースさえも与えていない。また、先述したように上部に贅を



予定していないことから画面全体はこのように裁断した結果、本図なりの安定した状態を示しているが、描かれた当初は本図より大きな画面であったであろうし、これを裁断し表具して軸装に仕立てたものと見なすことができる。

表具は、裏面(図 3)を見ると鏝(かすがい)の補強によって一度修理が行われたことが明らかであり、これにより軸装としては改装されたものと見なすことができる。最初の軸装が相当に劣化し、あるいは巻皺による痛みが進んだことを示している。また軸装以前に本像がどのようなようであったかは推論の域を出ないが、画面上段の像主より右の上方に胡粉の残痕が見られ、これが鷹の翼の欠失部分に符合するものと想定でき、表具のおりに付着したものであろうか。この剥がれが自然の劣化から作り出されたものでないこと、さらに画面が意図的な裁断によって調整されたとするならば、描かれた当初は軸装以前に例えば額装のような平面的な取り扱われかたがあったとも考えられる。

次に現在の表装(図 4)について見ると、この表具が同一の絹生地により、所有者(改装時の当主)の好みにより仕立てられたものであることが窺える。風帯にあたるどころ、一文字、中回し、天地や、柱がそれぞれ同一の生地を裁断してブロック毎に貼られ、全体の装いは生地の素材も色も全てが同一であり、しとやかな品格ある表具となっている。この表具は所蔵者の趣向を強く反映し、それゆえ改装当時の表具師が画面に手を加えた形跡は見られないが、これが幸いして、奇妙な剥がれの原因は最初に軸装した折か、あるいはそれ以前に発生したと考えられるのではないだろうか。

II 関東に見られる同様の傾向と本像の制作時期について

画面の構成について、本像が肖像画としては従来の肖像画の形式にそぐわない部分が見られることから、私の見解としては、近世的な気分が窺えるとした。このように様式の解釈に美的直観を予測として援用することは、実証を示し得ない状況にあつての観念的な解釈と思われるが、近世的な肖像への変化として本像を

捉え、これを真壁家歴代当主に当てるならば、「伝真壁道無像」であることを肯定し、それを仮説として考察したい。拠って本像の制作年代を室町末期から織豊期と見做し、それまでの武家肖像画と比較し、その特徴を得たいと考える。

中世全般にわたって武家の肖像画はいくつかの形式、大きくは法体像、束帯像、直垂像あるいは肩衣像と4種あたりに分類ができる。そしてそれらに共通する表現としては多くが上畳に坐して像主が描かれており、室内を想定してか背景を伴わないのが通例である。このような画像例では像主のみを取り上げ、クローズアップする定型的な表現がどれにも共通しているが、本像では根を張った松樹が描かれ、その下には下草まで描き込まれて、像主が戸外にいることが示されている。このことは戸外を背景とすることであり、中世の形式下に置かれた表現には余り見られない独特な表現と見なすことができる。

また像主は右上方を見つめるように描かれている。この顔の向きは通常の肖像画における顔の向きよりもやや強く右を向いており、このためか体軀も顔の向きに倣って鑑賞者に正対せず、右を向いて坐っている。肖像画はその多くが顔はどこか虚空を見るようで、鑑賞者に対して瞳を合わすような表現はとられていないが、このような場合においても体軀は正面を意識し、鑑賞者に対して対座するような形式を取るのが通例であり、本像が肖像画としては破格の表現を示したと捉えることができる。このことは体軀ばかりでなく床台もまた像主の向きに忠実に応じ、通常であれば上畳に見られるような、鑑賞者に対して畳の縁が真横に表わすのが一般にはルールであろうが、本像ではこの配慮を行っていないのである。

像主はその風貌が恐らく入道以後を示しており、その理由は次のように考えることができる。まず第一には頭部が耳のやや上部から後頭部にかけて髪を残すものの、頭頂部は剃り上げている。これを戦国武将の入道以後の表情と見なすことは、同様の例(7)が見られることから首肯できるところであろう。第二は扇の上に置かれた大小の刀が像主の背後に見られ、極めて無防備な状況を示している。武家肖像画の典型的な表現は中世に確立し、その際像主は蝙蝠、あるいは中啓と呼

称する扇を持物とすることが一般的であり、小刀は腰に差して、大刀を脇に置くように描かれている。しかし本像では采配として重要な扇を地面に敷き、その上に大小を置いており、像主が戦うことを止めた表明のように解釈できる。かかる表現と像主手前に散らばる白磁は関連するものと考えられ、像主自らが割り、結果として砕かれた陶磁器の破片が足元に転がるさまは、像主が他との盟約を断つた様子と解釈することもできよう。これをそのように見做してよいかの詮議はさらに像主の逸話や、この画像の制作時期と関連するものであろうが、従来の肖像画とは異なり、ここに西洋画の解釈に見られるような、像主が単に肖像画を遺しておいたというよりは、この肖像が或る種のプロパガンダを意図し、それを暗示したと見ることはできるのではないだろうか。

このような暗示的な要素を含み、また戸外を想定した肖像画の作例は長谷川等伯筆の「武田信玄像」(図5)に見られるところである。この肖像画は信玄が上畳に坐しているものの、彼の目の先には古木に止まる鷹が描かれており、根を張った木からその場所が戸外であることが窺える。また、画面はやはり当初から賛を用意するには描かれておらず、横幅に仕立てられ、画面左下隅に等伯を名乗る以前の「信春」を朱字で表わした袋型の印が捺されている。この印の存在により、本図が下方の裁断を当初からこのように計画しており、またこれに従い上部も画面の上方はこれを限界とした構図と見なすことができ、独特な構成を示していることが窺われる。さらに、像主の着衣が、直垂(この場合は素襖)では大紋に位置するところに家紋ではなく、紐の独特な結びが見られ、これが鷹を繋ぐ際の大緒結びに酷似していることから、画像からは意図的で暗示的な表現が見られると解釈することも可能であろう。

このような関連は宮島新一氏によって、関東に見られる表現として、武田氏の画像と、小田氏の画像を取り上げてその類似が指摘されている。同氏は「真壁氏伝来の肖像画について」(8)の中で「鷹が描かれた肖像画」というと元龜三年(1572)頃に描かれた「武田信玄像」(筆者は信玄説をとっている)が有名であるが、真壁町の

南方、新治村の法雲寺に所蔵される「伝小田治久像」(図 6)にも鷹が描かれている。「伝小田治久像の場合は腕に鷹を据えているところに違いがあるが、床机に腰掛け、傍らに松を描くという共通点もあり、「伝道無像」に深い関係があることは間違いない。」とし、「遺品の残存状況を見るかぎりでは、鷹を肖像画中に描く趣向は中世末期における関東での流行と見て良い。」と解釈している。また太刀が松に立て掛けてあることに触れ、「さらに「伝道無像」では、松の幹に刀が立てかけられている。柄が直接地面に触れないように水墨山水図が描かれた扇を敷き、扇の上には脇差が横たえられている。松に刀を立てかけた肖像画の例には「小山秀綱像」がある。秀綱は伝道無像の場合と同じように襟に金襴を付した羽織をまとっているものの、畳の上に座って香を聞いている姿をしている。秀綱は結城晴朝の実兄で天正 10 年(1582)に没している。同じような時期に極めて狭い地域に類似した画像が集中しているところから、このあたりに一つの共通文化圏があったことが想定される。」と見解を述べている。本稿ではこの指摘を参考に下地として本像の関連を指摘するものであるが、思うに、いずれにしてもこれらの制作は近世に移行する時期に見られる表現であることから、特に戦国期ならではの緊張した関係において、意図的に作られた画像と見なすことができるのではないだろうか。

また、本像の像主の着衣は極めてラフなスタイルに描かれており、小袖は內衣とともに重ね着し、それを紐で無造作に縛って腹前で結んでいる。小袖の上には墨染の薄手の法衣あるいは羽織を着、下の小袖の丸紋が透ける絹の生地で作られており、肖像を制作した時期が夏、あるいはそれに近い頃であったことが想定できる。またこのようなラフなスタイルは従来の肖像画には見られないところであるが、近隣の地域である新治村法雲寺所蔵の「小田氏治像」(図 7)に同様の傾向が見られ、本像においても腰紐で小袖を縛って描かれている。本像は手前に経巻と猫が描かれ、ここでは経箱から取り出した経巻を箱の上に並べ、右手に一巻、左手に数珠を持ち、入道していることを意図している。像主は道無像と同様に着流しの姿でありながら、法衣を着た法体像に表現されている。この場合も露頂の

み剃髪する風貌に表わされ、戦国武将の入道の様子が窺われるところであり、道無像が入道後の肖像であることを傍証している。また氏治像は図で見るように上置に独特の描きかたが行われ、本像が中央の様式の影響を受けた表現と見るよりは在地の絵師による肖像と見なすことができるのではないだろうか。

氏治像との姿形の類似性はこのような武将表現が近隣地域に見られる同様画風の流行と見るならば、本図もまた在地の絵師の制作にかかるものと想定され、尚且つ制作時期もそれほど隔たっていないのではないかと予測する。幸い氏治像には上部に賛が見られ、雲岩寺大蟲宗岑の著賛により、1588年(天正16)であることが明らかである。この制作時期を参考とするならば本像が「伝真壁道無像」と題し、その題に従う像主と見なすこともできることであろう。宮島氏が指摘するようにこれらの表現を一連の関東様式と括り、中央の典型に準拠しない表現と見なすならば、道無像をこの様式の範囲に加えることができ、その制作もこの時期、戦国末から近世初頭にかけての成立と想定できよう。

III 肖像の作者と粉本

本像の制作時期に関しては凡その予測が明らかとなったが、像主を真壁道無に当てることが果してできるものであろうか。像主を確定する場合に最も重要と思われることは、実証に足る記録や傍証資料の存在が有力といえようが、本像の場合はこれらの基礎資料を欠いており、推論の域を出ない状況にある。ただ真壁家伝来の資料であり、これが江戸時代に移動する前の肖像であることを勘案するならば、真壁一帯を支配した在地領主時代の最後の頃の当主をその対象として考慮する必要がある、ここに「伝真壁道無像」である可能性が示され、前述したように、これを仮説として以下に稿を進めることとしたい。

真壁道無に関しては、久幹がその人とされ、真壁本家に伝来の『当家大系図』(9)、その他諸系図を参照すると、誕生や鬼籍に入った日時に異動があるものの、生没年は共通している。系図からは道無(久幹)は1522年(大永2)に生まれ、1589

年(天正 17)に 68 歳で没している。通称は小次郎、官途名は右衛門佐、安芸守。祖父、父、そして子もこの呼称があることから世襲的な名乗りと見ることができ、因みに父宗幹は 1496 年(明応 5)に生まれ、1565 年(永禄 8)に 70 歳で没している。息子の氏幹は 1550 年(天文 19)に生まれ、1622 年(元和 8)に 73 歳で没している。『真壁家の歴代当主 一史実と伝記一』(10)によれば父宗幹は早々と家督を道無に譲り、退隠して樗蒲軒道俊を名乗った人で、鹿島神宮文書に数通の書状が伝えられているとある。真壁氏は地頭職、国人層の在地領主として所領を支えてきたと思われるが、父の退隠により 1559 年(永禄 2)に久幹(道無)は真壁二十四郷を安堵されている。この時期の関東については上杉、北条、佐竹の各氏が有力大名として覇を競い合っており、道無はこの渦中において長男に北条氏政の一字を受け氏幹、次男には佐竹義昭から一字を受け義幹と名づけている。この時期は中世において存続してきた小国の領国経営が、その従来のシステムを崩壊させ、大國に臣従していく過程にあり、道無の時代がまさにそのような計略のうちに生きる時代であったことが伺われる。

本像の表現からはまさにそのような小国領主の環境が窺えそうであるが、改めて本像の制作の時期を考慮するならば、前述したように中世の肖像画の形式からは外れた表現が随所に見られることであり、そのもっとも考慮すべき点は、像主の体軀が捻られ、またそれに伴うように床台も鑑賞者に向き合って描かれない点であろう。これは通常の上置による肖像制作では見られないものであり、また禅宗をテキストとした法体の椅像表現においても見られない現象であり、これを近世的な表現と見做すことができるのではないだろうか。そのことは、松樹には古典的な表現が見られるものの、松の下草として描かれた雑草の描きかたに窺えるもので、様式的な表現はとられず、近世的で写生的な描かれかたが認められる。

次に、本像が在地の絵師の手になるものとする、どのような絵師が担当したかが問題となろう。肖像画は像主を知る人によって描かれることになるだろうが、ここでは本像がどのような折に制作されたものであるか明かとしませんが、像主を対

看写照によって制作されたものであるかは肖像画の一般的な描かれかたではないため判断し難い。また本稿の序において述べたように、肖像と見なすことはいくつかの参考例によって可能であろうが、本像の全体的な構成は鑑賞者に逸話を提供しており、像主の肖像に対面し、拝観するというよりは、いくつかの周辺の小道具によって像主の人となりを探る、風俗画の鑑賞に近い作画意識が働いたと捉えることができよう。縦しんば、これを肖像の装飾として扱うにしても、像主の姿勢は鑑賞者に対し、自身の肖像を示すような意図は見られず、かえって鑑賞者はその風貌を覗き込むような、従来の肖像とは違った作画意識を感ずるのである。それは明らかに鑑賞者に対して対座する風を示さず、また像主が横を向いていることによって生まれる彼自身の世界を我々が見るからであろう。

像主あるいは発注者と画家との関係を考慮したとき、このようなラディカルな表現を可能にする制作は、画家が肖像画の従来からのテキストに従った制作を発注者から要求されない環境にあり、また制作後このような自由な表現を許容される環境にいる人と考えるならば、像主の近親者ということになる。また本像から受ける印象は像主を対看写照して描いたとするよりは、肖像画としては遺像として描いたほうに分があるであろうし、像主を前にしてこのようなシチュエーションで描くことは、通常の肖像画制作では類例がない。このことから、作者を想定していくと、久幹の弟で、武将画家と位置づけることができる在閑が該当するものと思われる。

在閑については真壁本家に伝わった『当家大系図』によれば、16代宗幹の父、治幹の弟光明寺がそれで、「出家ノ時武功アリ故ニ久幹諫之還俗タラシメ名ヲ在閑ト云名乗不知海老名ノ城ヲ攻落ス時鉄砲ヲ以右足ヲ打折レ其後モ度度高名シテ遂ニ三十三ノ願供養ヲ執行ス、又画図ノ達人也元和五年ニ卒 年九十二」とある。しかしながら在閑の没年が1619年(元和5)であり、それから92を引くと、1527年(大永7)の生まれを求めることができる。これによれば道無の生年が1522年(大永2)であることから、道無の祖父の兄弟とするのは考慮しなければならないであらう。

うし、また祖父治幹の父尚幹は 1507 年(永正 4)に亡くなっているのでありえない誤謬である。別系図には「「宮本本」ニハ光明寺在顔ヲ宗幹ノ二子トシテ永禄十二年十一月氏幹ニ從テ葡萄山ニ戦イ敵五人ヲ斬ル(永慶軍記)ト伝ウ」とある。また『古画備考』は「中山氏説」を引いて「在顔和尚 顔或作閑 常州真壁郡山尾村、光明寺住持、真壁城主、右衛門佐宗幹子、姓平氏、直指宗外、通達兵略、又能図画」とあり、これによれば何れも宗幹の子として取り上げている。生年から判断するならば、在閑は道無の弟である方が妥当といえよう。また『皇朝名画拾遺』には雪村周継の奥旨を得たことが伝えられる。思うに在閑が雪村周継を知る機会があったであろうし、雪村は俗は佐竹氏の一族であり、画を学ぶ機会もあったと思われるが、現状では上述の記録しか伝えられていない。在閑がどのような絵を得意としたのか明かとしませんが、ただ在閑であれば例え遺像を制作するにしても、道無を描くことができ、上記の注文にも応じられる環境にあったと考える。道無像に関しては像主存命中の肖像として描くにはあまりに従来のルールを外れており、遺像として描いたものと解釈する方が妥当と思われるが、これに関しては道無没後に追善の句会があったことが知られており、恐らくはこの時期を制作の下限と当てることができるのではないだろうか。

IV 「伝真壁道無像」に見られる雪村画からの引用

前項において『皇朝名画拾遺』の記事から雪村周継との関連が予想される場所である。ただ思うに雪村の画技を十分に習熟しているとは本像を見る限り捉えがたいところである。ここで興味深いことに、この伝承に相応した表現と受け取ることのできる一例を画中の鷹に見ることができる。「伝真壁道無像」に描かれた鷹は首を画面右に曲げ、右足を体毛の中に納め、爪を掌に包んでボール状に丸めた状態で描かれている。画面では鷹は左から伸びた松の枝の中ほどに片足で止って描かれているが、鷹そのものの姿は雪村の「鷹山水図屏風」(図 8、六曲一双、東京国立博物館所蔵)の右隻に描かれた鷹と酷似し、本図からの引用と考えること

ができる。本屏風は左右各隻にそれぞれ一羽の鷹が描かれており、右隻は右下の岩の中に兎を認め、襲うためのポーズとして片足立ちで描いたと解釈されている。

雪村は「鷹山水図屏風」ばかりでなく、「松鷹図」(紙本墨画、双幅、重要文化財、東京国立博物館)など松と鷹を配した秀逸な絵画をいくつか遺している。「伝真壁道無像」は雪村のようにリズムカルな描線は見られないが、雪村の絵から部分的にモチーフを写しており、鷹の止る松の枝の描きかたも、同様の手法が「径山真景図」(図9)などの表現にうかがえ、明らかな師事の記録は見られないが『皇朝名画拾遺』の記事が首肯できるところである。

また雪村は狩野永納の著した『本朝画史』には「常州辺垂田村郷人、佐竹一族也」とあり、「伝真壁道無像」を描いた筆者に「在閑」を宛てるならば、地域の小領主と大名佐竹氏との関連も考えられるところであろう。筑波周辺の小さな領主層、結城氏や小田氏、それに真壁氏と佐竹氏という文脈で地方様式を解釈できるであろうし、また関東において雪村の影響力が肖像画に及んでいたと見ることができよう。

このことは雪村が描いた肖像画にもよく現れており、自画賛の肖像(大和文化館)には中世の肖像画の形式にとらわれない独自の表現が見られ、背景に月の清かな光に現れた急峻な雪山を描く、夜の表現が行われている。そして竹で編まれた坐榻に座る自画像の表情は従来の肖像画の儀範的で謹直な描写とは異なり、写実的で像主の人となりが見えるところである。

本稿では雪村画からの引用が見られることを指摘したが、雪村の存在は関東における肖像画様式の成立に影響したとみてよいのではないだろうか。

結び

像主を確定することに関してはさまざまな異論が提出される場所である。また、基本的な資料を欠く場合においては不確実なままに像主に名称を与える危険性を孕んでいる。ただ本像が真壁家伝来であることを勘案し、宮島氏が指摘した

関東の流行、あるいはこの地域に見られる共通の文化圏から生産されたものと見なすならば、本像を真壁家の当主に当てることは極めて高い確率と考えるであろうし、これは像主を確定する上では美術史の様式から推論できうる重要な提案と考える。

本稿では、像主を真壁道無として考察してきたが、それは本像の表現をどのように解釈するかによって違った見解を示すこともありうるであろうと考える。ここで私のとった手法は、従来にそぐわない表現を風俗画と同様の構想による作画意識が働いたものとし、その表現は松樹下の下草に見られる写生的な表現をその制作年代の上限が余り溯り得ない、近世初頭の表現として捉え、これを仮説として、本像が道無像であろうと結論を導いたのである。勿論これは一つの提案であって、本像が実証的な記録を欠くことから断定できるものではない。ただこれを是とするならば、対看写照しないまでも、遺像としても道無を描くことのできる画家として道無の弟にあたる光明寺在閑を想定できるのではないだろうか。このことは本文においても言及したが、従来の表現に見られない新様の肖像画を描くことができる人物でないと本像の成立はなかったであろうし、これが成せる画家はこの画像の発注者と近親的で、さらにはこのようなラディカルな画風を容認させ得る立場にあったとするのが妥当ではないかと推論したからである。そしてそれを傍証するような事例が周辺領主の肖像画にも見え、またモチーフの引用を推論するならば雪村の影響が少なからずあったことを指摘したい。

本稿は真壁町歴史民俗資料館において調査の機会を得ることができたことによる。すでに上梓した長谷川等伯筆の「武田信玄像」を解釈する上においても、また関東の流行様式を考察する上からも極めて重要な画像と捉えたからにほかならないが、本像は美術史における地方様式の存在を十分に示し得る好例であろうし、また武家肖像画が中世的なルールから離れて近世への転換期に現れた肖像として位置づけることができるものと考えたからである。本稿の調査にあたっては真壁町歴史民俗資料館の懇切なるご協力を得た。記して謝意を申し上げ

る次第である。

註

- (1)真壁家は江戸初期には秋田に移動している。1860年(万延元)6月の『佐竹藩士禄附町附覚』では、真壁氏は四家六名が載せられ、本家政幹(為之助)を筆頭に、十兵衛、同嫡子善九郎、長蔵、周太、同嫡子温之助が記載されている。このうち寄贈に関わる伝来資料は1994年(平成6)に真壁本家、現当主博氏より、真壁町に寄贈されたもので、本家並びに十兵衛家が伝来した近世文書が中心で、これに伝来の肖像画三幅が含まれていた。
- (2)真壁掃部助康幹(1704—1786、秋田藩家老)による『真壁系図』(秋田県公文書館蔵)には本家及び分家の家紋が見え、本家のみ橘紋であり、分家は丸に橘のように橘に円紋等がつけられている。
- (3)『真壁氏と真壁城 一中世武家の拠点一』(石井進・真壁町編著、河出書房新社、1996)に掲載。
- (4)宮島氏は「真壁氏伝来の肖像画について」(『真壁家の歴代当主 一史実と伝承一』図録、真壁町歴史民俗資料館、1998)において、像主の可能性を道無以外に父宗幹、祖父治幹と想定している。
- (5)父幸幹の代に角館から雄勝郡院内に移動し、そこを所領とする。充幹(1644—99)の時、1672年(寛文12)に院内より、城主の居城久保田城下に移住。充幹は子の安幹とともに最初に真壁家の系図をはじめとする記録を作成した人として知られる。
- (6)道無は久幹のほか父宗幹、子の氏幹とする諸説が見られるが、真壁充幹、安幹選の『平姓真壁系図』に17代久幹の法名として記録され、また寺崎大貴氏が「真壁家の歴代当主一史実と伝承一」(同展図録のタイトルと同名、図録(註4に紹介)氏幹項)でこれについて触れている。
- (7)露頂有髪の入道の例では、朝倉敏景、義景の肖像や「武田信玄像」が知られ、また近隣では「結城政勝像」、「小田氏治像」、「小田政治像」が見られる。
- (8)『真壁家の歴代当主 一史実と伝承一』(註4前掲書所収、21頁)

(9) 充幹選の『当家大系図』は秋田藩の修史事業に関連し、1787年(元禄12)に正本を秋田藩に提出し、副本は真壁家が相伝した。系図及び家格を示す記録としては真壁家の最初の編纂であった。

(10) 寺崎氏前掲図録 12 頁、宗幹項参照。

結び

本章では近世武家肖像画の解釈を行う上で最も重要と思われる像主確定論の渦中にある長谷川等伯筆の成慶院本武田信玄像について取り上げた。そして第1節、第2節の考察を通して、時代の大きな流れとしては近世武家肖像画が土佐派の粉本主義的な肖像画制作の制約から解放されていったことを認めるに至ったのである。それは肖像を発注する人々、言い方を変えればパトロンと呼ぶが、肖像画制作は彼等の意向の反映でもあり、時代の気分は守旧的な秩序の維持とは違う新しい表現を認めたのである。恐らく室町末期から桃山の初期にかけては近世という時代への転換する時期にあたり、中世的なるものが次第に退潮していった観がある。美術史の上で長谷川等伯が時代の寵児になり得た理由はまさにこの時代の要請にあったと考える。

第1節で取り上げた武田信玄像は従来の像主を否定した像主確定論に対する反証であり、その根底には美術様式の変化がちょうどこの時期に現れ出したことを解釈の手懸りとしたのである。そしてその具体的な論拠を文書の解釈やその傍証たりうる武田氏の遺宝、また長谷川久蔵筆の絵馬などの解釈を通して、武田信玄像の像主を刀の目貫に見られる家紋が違うという表層的な理由だけで否定する像主確定論の脆弱さを批判し、従来の解釈で問題なしと結論づけたのである。ただ第1節においては像主確定論がどうして提案されたかを斟酌したとき、本像を研究するにあたって誰もが抱くであろう「なぜ長谷川等伯が武田信玄を描いたのか」という最も素朴な疑問が心因にあったと考え、第1節で考察しえなかったこの疑問について第2節を承前の考察としたのであった。

等伯の上洛初期については不明な点が多いが、なかでも上洛を何時とするのかに関し、土居次義氏の示した元龜3年上洛説を再吟味する必要があるがあった。それはちょうどこの時期が武田信玄像の成立と深く関連しており、土居説に従う場合、武田信玄像は元龜3年以外ありえないような錯覚が支配的であったのである。し

かし山根氏を中心とする最近の論考から本像の成立がそれ以前にも可能であること、また同時代に等伯が描いた「日堯上人像」(京都本法寺)と共通の背景を指摘することができたのである。

とくに本節において成果といえるのは、日堯上人の出自が明らかとなったことである。これまで諸本には見えず『本法寺過去帳』が「三條家 涼池院妙蓮 堯氏 邸母儀」とありながら、武田信玄夫人三條氏とどのような背景で結びつくかが論じられてこなかったのである。これに関し、山根有三氏の論考に示唆をいただき、『法華霊場記』の記事より、長谷川等伯の上洛初期の肖像画が三條氏ゆかりの画像であり、像主の背景を結ぶ発注者(パトロン)の共通した関連を指摘できたのである。このことは中央と地方がどのような文化的な交流を示したかを解釈することにもなり、甲斐下向が予測できることとなったのである。

長谷川等伯が初期の制作地である郷里七尾周辺に遺した資料は現在も日蓮宗寺院の什宝と伝えられているように、彼自身は熱心な日蓮宗徒として捉えられている。このため長谷川等伯を論ずるとき、彼が篤い日蓮宗の信者であることを念頭に置き、仮に他宗派寺院での制作が行われる場合には彼とのいかなる関係であるかを論者は納得し考察してきたきらいがある。確かに等伯は熱心な日蓮宗徒の一人とあげられるが、彼が上洛当初に示した本法寺の「日堯上人像」の場合は宗徒として制作が行われたと首肯するが、「武田信玄像」においてはこの限りでなく、彼が早くも職業画家として臨機応変な積極性を持っていたと解釈できる。

長谷川等伯の上洛初期はちょうど織田信長が入京を果たした時期にあたり、まだこの時期の肖像画には中世の作画意識が色濃く反映しており、服飾は当世風俗の影響を受けるが、基本的には従来表現を出るものではなかった。ところが成慶院本の「武田信玄像」は彼自身が上洛を果たした直後のことでもあり、このような新しい表現をどのように獲得したかは何も論じられないまま看過されてきた。等伯による成慶院本の表現は等伯自身のリアリズム、あるいは近世的な表現と解釈され、彼が制作のヒントを他の作例から得たという発想は等伯研究において見

られなかったのである。

成慶院本は従来の肖像画と異なり、画中に地面に根づいた古木とその樹上に鷹が描かれている。像主は戸外で写照されたように表現され、中央の肖像画には見られない独特なものであった。しかしながらこのような表現は関東の一部地域に展開した肖像画の形式と類似しており、第2節で予測した甲斐への下向はこの類似を指摘することで傍証できるものと考え、第3節において「伝真壁道無像」を中心とし、この時期関東に流行した肖像画について考察したのである。

第3節は地域に偏在する資料の考察で、これまで十分に論じられてきたものでないことから脆弱な論考となったことは否めないが、等伯が上洛後、なんの粉本もないまま成慶院本が成立したと考えるよりは関東に流行した肖像形式と関連づけて考えるのが素直な解釈であろう。

本稿は成慶院本の像主は武田信玄ではないとする像主確定の論考を否定し、従来言われているとおりの像主武田信玄で問題無いという立場から考察を進めたが、武田信玄で問題ないとした当初の確信は従来の記録、伝承を肯定する立場から、像主確定論の曖昧な指摘に対し、いくつかの事例を示すことで反証したのである。この過程で画像解釈における様式の理解、その美的直観を仮説とし、肖像画研究から得られるいくつかの解釈の可能性を見出すこととなったのである。それは戦国時代の武将がどのように中央文化を受容していったかの一端を知ることにもなり、また像主の表現の中に、例えば家紋の扱いに関してもそうであるが、中世の肖像画解釈の手法を借りて推論することが危険であるとし、近世に移行する時期が形式の逸脱を容認する時代環境であったことを武家肖像画の中に認めたのであった。成慶院本から出発した肖像画研究は近世への移行期の武家肖像画の関東様式にまで及び、この時期の未領域の武家肖像画研究に指針を得ることができたのである。