

## 第4章

# 近世武家肖像画に見る 像主の神格表現について

序

第1節 我が国の肖像画に見る画家と像主の関係について

第2節 「武田信玄図」に見られる不動明王様について

第3節 近世の神格表現

結び

## 序

これまでの章では中世ならびに近世に移行する時期の武家肖像画について、武家が像主となった肖像画の成立、肖像形式の分類、そして武家肖像画が近世に至る過程でどのように変化していったのかを甲斐国の大名武田氏、在地の小領主穴山氏の歴代肖像画を取り上げ考察し、その作例のなかから従来の肖像画形式とは違った表現で描かれた成慶院本「武田信玄像」について考察した。とくに近世への変化という視点からこれまでの肖像画を概観したとき、武田氏や穴山氏に見られる像主の服飾の変化はその時代の意匠を敏感に反映していることを示していた。また成慶院本では像主の肖像部分だけに着眼するならば従来の形式、上畳に座す正装の武将として描かれており、典型に従いながら表現が変化していったことを解釈したのである。

本章ではこれまでの章で論じた表現形式の変化ではなく、像主側の制作意識を考慮し、その意識の変化が近世武家肖像画に作用する現象について、神格表現をテーマに稿を進めたのである。武家肖像画に神格表現が行われるに至った背景には中世から近世への過度的な状況が、絶えず死と隣り合わせにある戦国時代の緊張した気分の中にあり、肖像画に対する像主の思いは従来の肖像画形式で注文することを満足せず、時代情調が惹起した異常性をそこに認めるのである。

このことは肖像画を成すにあたり、像主あるいは像主の遺族が注文主として強く制作に関与したということである。そのため画家は中世以来の正統の肖像画形式を学んだ権威として、注文主に肖像画のルールやそのルールに従ってどのように美化して像主を描くかと言った専門家としての言辭を言うことはなくなってしまったのである。人が神になるという構想で描かれた神格表現を示す武家肖像画は武田信玄にその萌芽を見、織田信長、豊臣秀吉と展開し、徳川家康で完成した窺いがある。

それまで武家肖像画は中世の天皇影や摂関影などに学びながら、像主の容貌に

似せ、美化、追善の意図で描かれることに満足してきたが、近世に至る過程で像主が制作者となったのである。このことは美術史において、一見時代を逆行する表現のように受け取れそうであるが、近世の大城郭に反映した豪壮な障壁画を見るならば、注文主が絶対的な意向を示した時代と解釈できるであろうし、この神格化のプロセスは武家の肖像画が近世に移行するにあたってきわめて重要な通過点と捉えることができるであろう。

## 第1節

### 我が国の肖像画に見る画家と像主の関係について

肖像は像主が存命中の、あるメモリアルな機会に制作される場合（寿像）もあれば、あるいは彼亡き後に追善として作られる場合（遺像）、またそれより時間が経過し、後の人々によって敬慕され偶像とされる場合などいろいろある。さらに近代に至っては記念碑としての彫刻像も作られ、どのようなプロセスを経てその制作が行われてきたのかは、時代や注文主の意向に応じていろいろな発生の原因が考えられる。

一般に絵画、彫刻の一分類を画するも内容は多種であり、これに関する研究も美術史学、歴史学ばかりか、その他諸学の観点から行われている。思うに肖像画は描かれた像主を忠実に写す、いわゆる肖似性を信頼することによってさまざまな検討が可能だと考えられているが、しかしこのことが全てに正しいわけではなく、像主、あるいは発注したパトロンが働いていることも充分考えられるところである。

肖像は本来から言うならば像主を絵画あるいは彫刻に遺すわけであるから対看写照が最も重要となってくる。我が国の肖像の歴史を概観すると、似絵、頂相に見られるように正確に写し取ることが要求され、それは歴史的な訓練ともいえるほどに絵師は忠実であったと考える。従って寿像の多くは対看写照によるであろう。しかし遺像の場合、生前を知らない画家に肖像制作を委ねるのは像主を知る絵師による手控えや、かつて描かれた寿像などがなければ無理であろう。やはり像主を知っていることが重要なのである。

描かれた肖像の影響力が、ある一時期ではなく、長い時間にわたって示される肖像画の例では初期の画像を粉本とし、その踏襲は像主を直に見ることのなかった後世の画家の手に委ねられ絶えず再生を繰り返していったのである。

例えば日蓮上人像などはその典型の一つであろう。日蓮(1222-82)在世時から描かれたことが記録として伝えられ、『本朝画史』には大蔵卿の伝記に「日蓮令寫己像而自贊者又之有」とあり、現存する同時代の作例には静岡妙法華寺、千葉浄光院本(何れも13世紀)が知られている。以来、上人像は中世、近世、そして近代日本画の画題としても描き継がれ、もはや肖像画は像主と画家がともに存在の時を同じくし両者が互いに認識し合うヴィヴィッドな関係から一人歩きし、永遠性や、普遍性を有していった。この点は我が国における浮世絵版画や仏教版画の普及とは違い、日蓮上人の画像を必要とするそれぞれの時代の画家やパトロンによって受け継がれてきたものであり、歴史画に似ながら、典型を踏襲するという、絵画の中でも極めて特異なジャンルと捉えることができるのではないだろうか。

近代に至ると、描き継がれる愛すべきこれらの主題は歴史画的な扱われかたに変化し、普遍的な主題として迎えられている。画家は古典を模倣しながらも、その画題を画家個人のイメージの触媒として全く新しい作品へ変化させ、その結果肖像画の本来の姿からは遠くかけ離れ、逸脱したものとなっている。このように近代に至る古典例は聖徳太子像や、高僧像、武者絵などに見られるが、忠実に粉本を敷き写す以外は肖像画とは言えないであろう。

また我が国の戦国期頃までの武家肖像画などを見ると像主の容貌を示す頭部以外の胴体部はいくつかのパターンに分かれ、人形の首の挿げ替えに似た手法が流派のなかに跋扈し、肖像画制作における“ある種の約束”がまま見られるところである。この“ある種の約束”は写真館での肖像写真のようにマンネリが支配している。それは写される側の意向も奇抜を嫌うのであり、肖像を扱う画家たちが最も力を傾注したのは像主の相貌であったことが窺われる。

肖像画のいくつかの事例を概観すると、寿像として対看写照する場合においては像主あるいはパトロン、そして画家という複数による制作といえるし、また遺像においては遺族による像主の美化、神話作りの始まりと捉えることもできる。また近世に至ると文人の肖像のように肖似性、あるいは写実とかけ離れ、像主か

ら受ける雰囲気や人となりや減筆体で描いた画像例も見られ、あるいは自画像のように像主と画家が同人である場合も多く見られるようになる(1)。このように肖像画は制作する側(パトロン、画家)の意識がさまざまな肖像を作り出すことになったことが窺われ、像主を描くことの意義や目的もさまざまと言えそうである。

肖像は像主の忠実な写実であろうか。我が国の肖像画を見る場合、西洋の肖像画を見るときのように写実に信頼をおいて見ているのだろうか。我々は中世までの肖像画に肖似性があると諸手で歓迎する訳にはいかない。像主と画家の関係が身分上隔離している場合、あるいは像主の死後制作しなければならない場合など、先に示したように画家に対看写照の機会が与えられたものであったかは明かたしない。さらに肖像画の制作には像主あるいはパトロンの意向が大きく反映する場合が考えられる。像主に永遠を期待し、美化、作為を通しての偶像的な意図が求められ、画家はその具現に腐心することになる。我が國中世までの肖像画を概観すると、その多くは偶像、言い換えるならば正装した崇高な晴れ姿として描かれているように見える。肖像画にリアリズムを期待するならば本画制作以前の例えば法隆寺天井裏に描かれた落書きであるとか、画稿などには脚色のない表情が窺えるが、これはあくまで鑑賞を予定していないものである。確かに我が国の古典における肖像画には永遠にその姿を遺しおいて、後世に崇拜を約束させるような意図が窺えるのではないだろうか。

しかし時代が降るにつれ、記録性や崇拜を迫る偶像性が肖像制作の中心ではなくなってくる。近世・近代においてはその意図では解釈できない作例が数多いことに気づくのである。例えば渡辺華山の描く肖像のように像主と画家が対等の立場にたち、写生として、オブジェとしての制作に画家の意識が変化していった場合はこの限りではないのである。古代中世の肖像画にはこのオブジェとして扱う制作意識は殆ど見られないが、そのことは先述したように画家がパトロンの注文に忠実に従わなければならない環境下にあったからであろう。華山に見られる写生としての肖像画は歴史的には近世に至って獲得した風俗画を淵源とし、それに

当時の西洋表現が導入されたと解釈したい。たとえば近世初頭の「本多平八郎屏風」は「洛中洛外図」などの室町後期の風俗画からトリミングされたように見受けられる。その時代を示す人物画として描かれる例を見ると貴顕卑賤にこだわらない肖像としてのモチーフの開放がこの頃に行われ、肖像画が威厳を持った存在から制作意識の上でも開放されることとなる動因がこの辺りから変化してくるものと指摘できるのではないだろうか。かかる肖像画の近代的な扱われかたは我が国の近世初期が像主と画家のあいだの上下を取り払い、古典の礼拝的な意識から愛すべき存在の描写へと変化していったことを物語っている。

この近世に移行する時期は肖像画に限らず画題そのものが権威的な主題から変化し、「湯女図」のようにそれまでの風俗画の中では点景であったものをクローズアップして、主題とする、そこに中世の制約から解放された近世画の自由な主題が見られるのである。

ところでこの時期に至る頃、肖像画は従来表現には見られない極めて興味深い現象を示す。本来古典の肖像画には礼拝像的な扱われかたが見られるが、この時期にはさらに偶像視する傾向が強まって発注する側の本音、威厳の継続を確固たるものとする要請が行われ、それに従って注文に忠実に描かれたとみるべき肖像が出現している。具体的には肖像画の像主を神格化して描いたのである。その傾向はこの頃の有力な武家の肖像に見られる。もう少しこのことに説明を加えるならば、戦国末から近世初期にいたって制作が行われた武家の肖像は我が国の仏画、神道絵に示される神のような存在に像主を近づけていったことが窺われるのである。

神格化における古典の例では天神像で知られる菅原道真の肖像がある。北野天神縁起に示されるように道真の怨霊を神として祭祀する作例で、道真を配流し、その祟りからの災厄を恐れる不安が彼を「天満自在神天神」として神に生成して行ったが、やがて道真像は次第に変化し、学芸の神としての信仰を集めるに至っている。このような過程から、時代が降るに従いさまざまな天神画像が制作されて

きたのである。本画像における神格生成の意図は概括的には対立した勝者と葬られた敗者の関係において、勝者側の災厄を恐れる不安が行わしめるものとの解釈が一般的であり、当初の注文の主体は勝者側にあったと言えよう。

人が神になる場合、我が国では和魂系と荒魂系の二つの系統が見られる。菅原道真の場合は怨霊を神に祭り上げる荒魂系に属すが、和魂系ではその成立が必ずしも同時代的発生ではなく(2)中世において成立していることが窺え、例えば聖徳太子信仰の普及による民間信仰の発達が大工の神として太子を祀り、また同様に役小角を山伏(3)が、安倍晴明(4)を陰陽師が祀ったのである。古代、中世における人神の生成は天皇、親王、廷臣、豪族(5)から僧にまで及び、時間の経過と共に起こる崇敬や恐れによって祀られて来たのである。

ところが近世的意識が芽生える室町後期あたりからは、本来であれば祀る側にいるべき為政者自らが神格化する傾向が見られ、中世までの祭祀遵守の形態が崩れて、絶対的権力者の神への自己同化が肖像に現れたのである。この奇妙な現象をどのように捉えれば良いのであろうか。

近世以前においては戦国の終結の予測がどのような方向にあるのかまだ不透明な状態にあった。この時代の気分は桃山時代の天下観などは見られないところから造形においても自らを強いものに仮託する傾向が窺われ、その典型を武田信玄に窺うことができる。現象としては仏教における外護の神を信仰するもので、武田氏の場合は巷間には「武田不動尊」として知られている不動明王の木彫像(塩山市恵林寺)が伝えられている。また具体的な造像例は見られないが上杉謙信の場合は標識に毘沙門天の「毘」を大書している。

武田氏の場合、不動明王像を信玄の肖像にあてるのは聊か鑑賞者の不信を買う異常性が示されるが、これは戦国特有の現象と認められ、伝武田道遠軒筆の画像(塩山市恵林寺)も伝来している。また文献としては江戸時代初期に編纂された『甲陽軍鑑』は「信玄未下世時、洛仏工康清ヲ召シ対面ニ彫刻セシム其与不動明王相肖タルヲ以テ螺髪結跏シテ劍索ヲ執ラシメ焼頭髮著色トス宛然タル忿怒明王ナリ」



と伝えている。また伝逍遙軒による画像は甲冑の不動明王像で両者ともに信玄の文書に捺される龍紋印が図案としてあしらわれている。

このような例を肖像とするかは意見の分かれるところであるが、江戸時代になってから制作された「武田信玄像」や「武田二十四将図」の表情には不動明王の顔貌に見られる瞳眼が左右で天地を示し、乱杭歯に描かれている画像例が見られるところから、信玄像の表現上のサインとされてきたものと考えられる。これがわずかに降った桃山時代になるとその表現は一変し、不動明王や毘沙門天などの強さを示す仏教の神々に仮託する表現は行われず、直接自らを絶大なる力を持ったもの、神として描かれるようになるのである。

#### 註

- (1)中世にもわずかではあるが自画像が見出され、摸本のみ伝わる事例には、明光及び雪舟がある。また大和文化館には雪村の自画像「月下座禅像」が所蔵され、全く新しい精神的な内容が感じられ、関東の武家肖像画に影響したものとして注目される。
- (2)伝承であるが、藤原鎌足の場合はその子不比等によって神像が大和の談山神社に祭られた。
- (3)役小角、7世紀末に大和の葛城山を中心に修行し、呪術、神通力にすぐれた人で、その怪行から伊豆配流となったが、その後、修験者の祖とされ、各地の山岳霊場で祭られている。
- (4)京都に清明神社がある。
- (5)これらの事例で天皇や高位の人物を除くと、古くは楠正成が有名で湊川神社の例がある。

## 第2節

### 「武田信玄図」に見られる不動明王様について

#### はじめに

武田信玄と不動明王については、江戸時代における武田二十四将図にもその特徴が示され、画像中の信玄の顔が不動明王に似せて描かれる例を散見する。左右の眼が天地を睨み、口元に乱杭歯を見せる、いわゆる不動明王の忿怒相は当時の絵師、また画像を描かせた注文主が信玄を不動明王に見立てたことを窺わせ、神格化した姿で捉えていたことを物語っている。

江戸時代に見られる武将画像にあつて、このように不動明王に似せた容貌を示す画像例は信玄の肖像以外には類例がなく特異な武将図と言えよう。また多くの武将図は像主が生きているときの寿像であつたり、没後わずかにして描かれた遺像、あるいは供養像ある。それが「武田信玄図」の場合は武田家はすでに江戸時代には大名として廃絶し、本図が江戸中期以降まで描かれ続けることは、この画像の特殊性を示しているのである。

このような特殊な画像が成立する背景には、武田信玄が存命中であつた時期に遡って考察してみる必要がある。本稿では、信玄存命中の肖像に関し、不動明王との関連を指摘し、後に江戸時代に入ってから継続して行われた肖像画の背景について考察したい。

#### I 武田信玄の神格化と不動明王信仰

戦国期の武将、特に名将は没後に神格化が行われ、これは我が国の歴史の中で興味ある現象とも考えられる。例えば豊臣秀吉における豊国大明神、また徳川家康の東照大権現が有名である。そのような神格化の先例が武田信玄を不動明王にあてる動きであると、ここでは仮説として提案したい。

武田信玄における不動明王の信仰はその前の武田氏、その先の甲斐源氏にその流れを見る。古代の末に甲斐に入国した武家集団が土着、清和源氏の流れを汲む源義光(新羅三郎)の子孫が一带を支配するようになった中世の初頭に、甲斐源氏の加賀美遠光が禁中守衛の功によるとされる下賜の不動明王が最も代表的なものと考えられ、現在大聖寺(山梨県南巨摩郡中富町)の不動明王像(図1)として伝えられている。やはり同じ甲斐源氏の安田氏の所領であった放光寺(山梨県塩山市藤木)も同時期頃の作例(図2)として伝えられている。

また『甲斐国志』には法善寺に伝来した智証大師筆とされる不動明王画像(1)の裏書きが記録されており、それによれば「此靈像者智証大師御筆、当家歴代之重代也」とあり、また「此本尊被進上義光、従其以来代々仰信異于也」とあり、甲斐源氏の祖新羅三郎義光以来武田氏の歴代が信仰したことを伝えている。これら諸像のうち、現存する大聖寺安置の不動明王像は院政期の制作であることが明らかであり、これらの伝承が傾聴できるものであることを知るのである。中世を通じて武田氏が不動明王を篤く崇拜したことはこの限りでは言い難いが、そのような環境にあったであろうということは文献上では明確に指摘されないものの、俗は武田氏の出身にあたり、夢窓国師の法嗣として知られる龍湫周澤(妙澤)が、禅宗僧としては他に前例がないほど、不動明王を数多く描いたことが伝えられる。美術史上では「妙澤不動」(図3)と言われ、現存する遺例も散見され、「妙澤板」といわれる版画も出版されていた。この事例は直接武田氏の不動明王信仰につながるものではないが、武田信玄の時代に降ると積極的に不動明王信仰を進めたことがいくつかの文献から窺われるところである(2)。

中でも信玄を不動明王に見立てた事例は興味深いもので、『天正玄公伝事法語』(3)には信玄が亡くなった折に、実母大井夫人が眠る円光院(山梨県甲府市)説三和尚が寄せた法語に「新捐館惠林寺殿機山玄公大居士、仁義暇致、文武兼全、築院、号法性、築軒称徳栄、点額振翰賜今帝、刻鎗安惠林、刻相擬不動、治国宝剑呈左辺」とある。これによれば信玄を不動明王に見立てたことが窺われる。これは信玄

在世中においてもその事績が物語るもので、『甲斐国志』(4)には恵林寺所蔵の不動明王像(明王殿安置)について「霊殿ニ安置セル信玄ノ真像ハ軍鑑ニモ所記、信玄末下世時、洛ノ仏工康清ヲ招シ、対面ニ彫刻セシム、其与不動明王相肖タルヲ以テ螺髪結跏シテ劍索ヲ執ラシメ、焼頭髮著色トス、宛然タル忿怒明王ナリ云々」とある。ここでは不動明王が武田信玄そのものであることを示している。

このような行為は肖像画の本来から言うならば極めて異常な造形意欲と見做さざるをえない。対看写照する、あるいは写貌する、似せるということが肖像制作の常識であろうが、これが不動明王と相似たることは造形上デフォルメを行う以上に強い感情が支配しているものであろう。この『甲斐国志』に言う康清が制作した「信玄ノ真像」は現存しており、現在恵林寺山内武田信玄公宝物館に保管され「武田不動尊彫像」(図4)と題詮が付されている。従って記録を傍証とするならば本像は武田信玄像ということになる。

これを事実として受け止めるならばその成立を促した背景について考証する必要がある。先に『天正玄公仏事法語』に記された「築院、号法性」について解釈すると、これを諏訪大社信仰と絡めて考察する必要がある。武田氏の軍旗は「孫子の旗」あるいは「風林火山」で知られるが、このほかに本陣を飾る旗に「諏訪法性旗」といわれるものがあり、今日に伝存している。赤地絹本に金泥で大書した長尺の旗で、「南無諏訪南宮法性上下大明神」の13字が記されている。本旗は別に大将旗とも称されてきたとされるが、この「法性」については『甲斐国志』仏寺部、甲府万歳院の箇所にも正覚院旧記として「不動態像弘法筆、弘仁中於東寺所写、禁中ニ上り後叡山法性院ノ什物トナリシヲ、晴信落髪ノ刻請受ケテ旗屋ノ本尊トス、故ニ号法性院」とある。このことは当時において不動明王の信仰が戦いと極めて密接に関連していたことを物語っており、このような戦闘に対する意識の異常性についてはルイス・フロイスの書簡(5)に見られるところである。

これによれば、信玄は「かれは剃髪して坊主となり、常に坊主の服と袈裟を身につけたり。一日三回偶像を祭り、これがため戦場に坊主六百人を同伴せり。この

信玄の目的は隣接諸国を奪うにあり」とし、また「信玄の主たる目的、すなわち口実は、来りて信長が焼却したる比叡山の大学および僧院、並びに坂本の山王を再興するにあり。この新しきキリストの敵が都に來たりて比叡山を再興する時は、われら将来の迫害に対し準備をなす必要あり」と記している。

宣教師ルイス・フロイスにとって「偶像」と指摘する仏像、そして仏教の信仰は当然キリスト教者にとっては異教であり、邪教に映ったものであったと考えられるが、ここに記された内容は、当時において武田信玄が武将の中で最も対立する邪教の擁護者と見做し、信玄の上洛に対する恐れが克明につづられている。フロイスは彼を「キリストの敵」と捉え、比叡山再興のための上洛と考えていたようである。武田信玄の戦略に関しては曲解している面も窺われるところであるが、フロイスが信玄をこのように捉えたという事実は否定しがたい一面を持っており、信玄の院号である「法性院」そのものが比叡山に由来することを考えるならば、それをプロパガンダし、上洛を進めたとする意図があったと言えよう。このルイス・フロイスの書簡は1573年(天正元)4月20日のものであるから、この年には信州駒場の地で死亡した(6)とされる年にあたる。これを遡って、一体いつ頃から信玄が宗教色を強く表わしたのかは定かでないが、特に不動明王に見立てるといふ行為そのものは、戦国時代という時代情調が生み出した狂気の成果が窺えるものであり、その狂気的な造形が恵林寺の明王殿の不動明王として結実したのである。

武田信玄が晴信の名乗りから、剃髪し信玄をその名としたのは1559年(永禄2)頃以降とされ、「釈信玄」を用いた記録は同年5月の信州松原神社奉納の願文を初見としている。恐らくは「釈信玄」の時期、「洛ノ仏工康清ヲ召シ、対面ニ彫刻セシム」としたのであろう。

本像は「木造武田不動尊坐像並びに二童子像」三軀とし、これを指定文化財(塩山市)の名称としている。康清については雲慶-康勝の裔にあたり、当代を代表する仏師の一人で、本像においてもその造形からは鎌倉時代の不動明王像の伝統を見

ることができるとともに、細部に至るまで入念な制作が窺われ、豪華な荘厳が示されている。康清が甲斐に入国し制作したであろうことは『甲陽軍鑑』にも「呼下した」との記述が見られ、また清水寺(山梨市市川)に安置される「勝軍地藏像」(図5)には台座床面右上に「七條大仏師 宮内卿法印 康清作」の墨書が見られる。少なくとも康清は甲斐に滞在し、武田氏が奉納する仏像をその求めに応じて制作したことはほぼ間違いないであろうし、領国内社寺にはこのような戦勝祈願を果たすカリスマ的な造形が安置され、康清を仏工の頭領として制作したものと推論できるのではないだろうか。その後康清は1583年(天正11)に京都総見院伝来の「織田信長像」を制作したことで知られている。

恵林寺には明王殿安置の不動明王のほかに、武田信廉(逍遙軒信綱)の制作とされる「鎧不動尊画像」(図6)と、同じく木彫の「鎧不動尊彫像」(図7)が伝来している。この両像もかつては秘仏として明王殿の不動明王と一緒に安置されていたとされ、武田不動尊が不動明王の造形であるのに対し、両像は戦国武将の化身のように、確実に武田信玄を不動明王に準えようとする具体化が見られるところである。

特にその制作が武田信廉によることは『甲斐国志』(6)に「不動ノ画一幅 逍遙軒筆甲冑立像」と記録され、また信玄に見立てたとの傍証は鎧の袖に武田氏の定紋である花菱、鎧の腹巻きには円龍文がみられ、これは信玄が文書に用いた龍朱印(図8)と同様に見做すことができる。またこの円龍文は先の「武田不動尊像」にも法衣に認められるものであり、明らかに信玄を意識しており、伝承に信憑性をおくことができよう。

本図は不動明王の図様を下地として鎧を装着した武人の姿に描かれ、前例を見ない戦国時代特有の造形として位置づけることができる。右手に利剣、左手には絹索のかわりに数珠を執る。顔立ちは憤怒に表わされ、口辺に乱杭歯を見せ、また双眸はやや左右の眼が天地に分かれて焦点が定まらず、髪は巻毛で逆立つ怒髪に見せて、不動明王の特徴を示している。しかしながら胴体部は本来上半身が裸

身で偏袒に表わす不動明王の典型とは異なり、ここでは鎧による武装が行われ、腰には大小の刀を佩き、腕釧及び臂釧にあたる場所に武田氏の定紋である花菱が見られ、またそれは大袖にもあしらわれている。右腕は肘が体の背後に回り、右肩を怒らして、さらに右の腰を引いて、岩座に立つ姿は従来の不動明王の形式に囚われない躍動感が見られる。またこのようなことから粉本を推測することは難しく、これまでの画像に見られない工夫が行われたものであろう。平穩の折には考えられない異常な造形意識はこの時期に終止符が打たれるものと予想するが、事実はこれに反し近世以降の信玄像に大きな影響を与えることとなったのである。

## II 江戸時代の信玄像

江戸時代に至ると武田氏は廃絶しているので、美術史上では武田氏が美術品を生産すべき状況にはないため、本来ならば注目されることはなくなってしまうのが一般的であろうが、こと武田信玄像に関しては江戸時代に数多く描かれたものであることが現象として見られ、その画像に武田不動の特色も散見されるところである。

江戸時代に武田信玄像が数多く存在することは如何なる理由によるものであろうか。その予測に川中島合戦に取材した軍記物の流行があったとも考えられ、江戸時代の出版について概観する必要がある。武田氏に関わる出版は『甲陽軍鑑』をはじめとして、『北越軍記』や『武田三代軍記』などが出版され、江戸中期の1713年(正徳3)には『信州河中島五戦記』が成立した(7)。このような軍記物、あるいは軍談物が江戸時代を通じて出版される中で、戦国の英雄の復活が行われたであろうことは想像に難くないところであろうと考える。しかしながらこのような流行は早くも江戸時代初期から見られるところで、出版に際しての流行以前にそれを促すべき状況があったと考えられるところであろう。

ここでもう一度前項を確認すると、武田不動尊が信玄の生存中に仏像として制作され、信玄没後、わずか10年に満たない1582年(天正10)に武田氏が滅亡、そ

の後早くも江戸初期には『甲陽軍鑑』が成立している。本書の成立に関しては、史家により元和から寛永年中に起こり、村上平楽寺改版本が1656年(明暦2)に出版、現在の『甲陽軍鑑』はこれを基に流布している。

さて、ここで江戸時代に描かれた武田信玄像について言うならば、その大半が軍陣影、あるいは出陣影(8)に描かれていることである。これは持明院本や成慶院本の信玄像を参照しているものではなく、その様式の成立は典拠を異にしているといえるであろう。江戸時代に制作された武田信玄像は単独像と「武田二十四将図」に現れたの二系統に見られる。また画像には豊臣秀吉や、徳川家康のような肖像とは別の作画意識が働いているものとみえ、類稀な造形となっている。

また武田信廉が描いたと伝える「鎧不動尊画像」を軍陣影の原点と見なすことができるかというところもまたその特徴が異なっている。軍陣影あるいは出陣影といえるこれら近世の肖像は、赤あるいは白のかしらの兜を冠り、鎧の上には朱の法衣、さらに袈裟を掛けて描かれ、これを定型とした観が窺えることから、信玄在世時の造形である鎧不動尊は直接の典拠ではないであろう。確かに下地には鎧不動尊の造形が暗示されるものであろうが、『甲陽軍鑑』が示す法師武者の姿がここに採用されたものとするのが正しいであろう。特に白あるいは赤の毛足の長いかしらの兜は「諏訪法性兜」(9)を示しており、武田信玄であることを一目にして認識できる。武田信玄図はこの様式を典型として描かれるが、この表現中には信玄の顔立ちに目を強く見開くような表情や、左右の眸が天地を睨むような不動明王の目つき、また口元には乱杭歯や下唇を噛む憤怒が窺え、明らかにその顔は不動明王に見立てた造形が行われている。

さて不動明王様に描かれる例には狩野常信(1636—1713)(10)の制作にかかる長野県典厩寺所蔵の画像(図9)が見られる。本作は当時の代表的な絵師である常信の示した画像であり、すでに当時において不動明王様が定型的な表現であったものとする。また鳥居清信(生没)筆の丹絵木版「武田二十四将図」(図10、山梨県立美術館所蔵)に描かれた信玄の場合は初代市川団十郎の顔(図11)に表わされ、成田不



動、団十郎、信玄の組み合わせが示され、当時武田信玄が不動明王に同化したような扱われかたが町人の文化に浸透していたのである。このことは市川団十郎が歌舞伎の演目に信玄を加えたものであるか明らかではなく、現在知られる演題からはそのことは判断できないが、すでに両者が不動を介在にして有名であったことを物語っている。ただ現存作例で不動明王様が現れるのは元禄頃に至ってのことであり、次第にこの表現が行われるに至ったのではないだろうか。

先に『甲陽軍鑑』について記したが、江戸初期における本書の成立と兵法化の出現が、「武田信玄図」や「武田二十四将図」を流布させた要因であろうと思われる。本書の作者は特定できないものの、最初は武田遺臣である高坂弾正が纏め、死後に甥の春日惣次郎の加筆、さらに『甲陽軍鑑伝解本』で小幡景憲が一部を書き加えたとされる。現在のところ最も早い出版は前田家尊経閣文庫所蔵の「無刊記十行本」で、元和・寛永中といわれている。『甲陽軍鑑』の成立がこの時期であるとするならば、江戸時代に最も早く成立した軍記と捉えることができるものであり、またそれ以上に内容としては信玄の戦略や治政を知る甲州流の軍学書としての需要があったものと思われる。

本書に最終的に補筆を行ったと推定される小幡景憲は、江戸時代に軍学を講ずる最初の兵法家であり、その需要は大変大きかったものと思われます。兵法の流行は後に景憲門から輩出した北条氏長や山鹿素行の俊足を生むことになるが、この流行は甲州流の軍学が広く武家教養の書として需要が大きかったことを物語っていよう。小幡景憲は武田遺臣であったとされ、門下二千人とも言われる隆盛を誇ったが、その甲州流軍学を記した『甲陽軍鑑』江戸時代には改版、重版が見られ、五十余度に及ぶことが指摘されている。

このことは、江戸の武家が兵学あるいは軍学に対して大きい需要を示したことを意味し、『甲陽軍鑑』、あるいはそれをテキストとした甲州流軍学の象徴として、武田信玄の肖像画が描かれるに至ったものであろう。ここにおいて、これまでの疑問を解釈できうる指標を得ることになったが、それは「武田信玄像」を神格化する

ものであり、不動明王に似せた容貌から軍神としての制作が行われたものと解釈できる。

## 結び

「武田信玄図」の示す不動明王様の忿怒相については、近世前期から突然描かれはじめたもので、この忿怒相につくる不動明王に見立てた信玄図の成立が意味するものは、江戸時代の武断政治下での急速な兵学の流行が下地にあったものと考えられる。特に軍記、軍談物が流行しはじめた江戸時代中期以降では、浮世絵の中でも川中島合戦の錦絵が盛んに制作されるようになった。しかしそれに先行する江戸時代前期にあっては、これと一線を劃し、きわめて敬虔な仏画的傾向の強い「武田信玄図」の軍陣影や、「武田二十四将図」が盛行し、その普及は甲州流軍学の象徴として捉えられるのではないだろうか。

江戸時代は武田氏がすでに廃絶し、幕藩体制下で多くの大名がその家の名君を肖像に数多く制作した事例は知られていない。一人東照大権現としての徳川家康像が普及したが、それに比肩できるほどに普及した「武田信玄図」の背景には『甲陽軍鑑』が武家教養の書として広く学ばれたことを意味していよう。徳川家康像や武田信玄像に見られる神格化の造形は、現象として捉えた場合、江戸前期の武家社会の精神が生み出したものと考えざるをえない。

## 註

- (1) 『甲斐国志』巻之 85 仏事部第 13 法善寺、寺宝の項。また『大日本史料』第 10 編之 15、353 頁に記載。
- (2) 『甲斐国志』巻之 75 仏事部第 3 の雲峯寺の項に「信玄自筆不動像等アリ」、同書大善寺の項に「不動明王、木造也、傳云、信玄所寄」、また『つちくれ鑑』には信濃西條村開善密寺の項に「護摩堂の本尊不動明王は長二尺八寸、是は甲斐の信玄公一刀三禮彫刻之尊容也」など諸寺に寄進が行われている。

- (3)『大日本史料』第10編之15、115頁に「惠林寺殿機山玄公大居士起龕拙語」として載せられ、また142—143頁に「惠林寺殿機山玄公大居士七周忌之捻香」と別の説三惠燦の法語が掲載されている。
- (4)『甲斐国志』巻之75仏事部第3、惠林寺の項に記載。また『甲斐叢記』5巻、雁坂口、乾徳山惠林寺の項に同内容が記され、菝生徂徠の七言を載せ、「悉道機山肖不動、誰知不動似機山、英雄千古玩人媿、鉄甲十重忿怒顔」とある。
- (5)『耶蘇会士日本通信』45「1573年4月20日、天正元年3月19日付、都免、パードレ・ルイス・フロイスよりフランシスコ・カブラルに贈りし書翰」、『異国叢書 耶蘇会士日本通信 下巻』村上直次郎訳、駿南社1928年、254—255頁に記載。
- (6)信玄の死亡は1573年(天正元)4月12日、没後3年間は秘喪とし、仏事は天正4年4月16日葬儀を行った。
- (7)『甲斐国志』巻之75仏事部第3の惠林寺の項に記載。鎧甲冑像に関しては同書巻之73仏事部1、大泉寺の項に、「蓋屋ニ信虎、信玄、勝頼三世ノ肖像アリ、僧形ニテ甲冑束帯ナリ」の事例が見られる。
- (8)本稿では便宜的に出陣影を騎馬武者像の形式に当て、椅像、坐像の形式を軍陣影とし考察した。
- (9)『甲斐国志』巻之73仏事部第3の大泉寺の項に「右ニ法性不動、此像ハ天文中、寺域ニ毎夜光物アリ、三頭山頂ニ及フ、如虹、信玄使人掘地、獲不動像一軀、乃冑ノ前立トセリ…」とある。またこの兜は『本朝二十四孝』によって知られるようになる。
- (10)狩野常信(1636—1713)は、木挽町狩野家二代、父尚信を継ぐ、探幽は叔父。当時は第一人者の評価を得、甲府城の修築にも恐らく参加したものと思われ、狩野探信が楽屋曲輪の板戸を全て描いたとの記事があり、また柳沢吉保の寿像(現在4幅が知られている)は常信筆であり、また山梨県韮崎市青木の常光寺には寿像のほかに、達磨図も遺されている(柳沢氏本貫の地)。この当時甲州系幕閣に老中土屋氏、また柳沢氏は大老職であったこと、また柳沢氏により宮中にたいし武田信玄への贈官(位)を願い出た頃である。

### 第3節

#### 近世の神格表現

##### はじめに

近世の時代区分はそのはじまりを織田信長の入京、1568年(永禄11)とする場合があるが、これには諸説があり、また文化史では安土桃山時代、あるいは単に桃山時代として、政治史における時代区分とは聊かその範囲を異にしている。文化史の場合は最近では1573年(天正元)をその始まりとし、下限を1614年(慶長19)までとしている。芸術や文化において、その表現が新しい展開を示しはじめるのが何時頃からと明らかに区分をすることは難しいところであり、また何時頃までその表現の領域とするのかも怪しいところがある。政治史においては1600年(慶長5)頃までを桃山時代とするが、文化史では桃山様式が江戸時代の寛永年間(1624—1643)まで影響があるとして、上述のように慶長の終り頃までを含んだ解釈となっている。いずれにしてもこの時代は短期間であるが、美術史上では重要な時期として位置づけられるのである。

この時代は別名織豊時代といわれ、京都が織田、豊臣氏によって支配を受けた時代である。さらにその時代の性格を言うならば、我が国における中世的なものを全て否定して行こうとした点においてその特徴が窺われるところであろう。たとえば織田信長が旧来の仏教を破壊する行為に及んだこと、これは中世の思想的な中心に対し、新しい宗教(キリスト教)の採用を示したことであり、またこれが中世の血筋や地位といった身分的な支配を崩壊させることと深く結びついているものであるためと解釈できよう。

このことは豊臣秀吉においては検地や刀狩りという具体的な方法となって現れており、例えば検地はたとえそれが形骸化しようとも古代以来継続していた土地所有の形態を完全に崩壊させたものと解釈されている。新しい一地一作人の原則

を打ち立て、複雑なその地にかかる所有関係を一掃し、支配の一元化を進めたのである。また楽市楽座もその一つで中世の公家や僧侶によって特権を許された座商人だけの市場を新興商人に開放し、新たな支配者との関係を作っていた。このほかにも統一通貨や海外との貿易など経済の発展を促し、都市が発展し、人々の活気が充満していったのである。

このような時代の気分については多くの史家によって指摘される場所であるので、ここでは芸術文化にその流れの一端を窺うが、新たに都市経済の担い手となった新興の大名と商人による豪壮な美術が主流となっていた。中世絵画の頂点にいた土佐派は衰微し、新興の狩野派、長谷川派が時代気分を反映した豪華な画風を残しており、建築そのものも大名の居城が大城郭へと変化したのに伴い、大画面の巨大な絵画が空間を荘厳するものとして制作されたのであった。絵画の表現は中世的な禅宗色の強い画題から離れ、例えば都市の発達が「洛中洛外図」を生み、またその都市の人々が対象となった「職人尽絵」や、「花下遊楽図」、「南蛮屏風」、「湯女図」など風俗画の人物表現においてはあらゆる階層の人々を画題の対象としていった。この現象を纏めるならば、織豊の政治や経済において中世的なシステムが否定され、まったく新しい秩序が作り出されていったように、美術の世界においても、中世以来の世襲画家が否定され、新しい顧客である新興大名の要請に応える職業的意識の高い新興画家が台頭したことであり、ここに画題や画面、また表現内容まで一新した桃山様式が生まれたのである。

美術史に於いては概ねこのような解説が行われているところであるが、最もここにおいて指摘しなければならないことは肖像画に関連する人物画題の変化である。中世では禅宗絵画に代表される中国人物を対象にし、ある意味でロマン的ともいえる理想的で観念的な画題であったが、近世に至ると「職人尽絵」や「湯女図」に見られる都市に実在するモデルを対象としたリアルな画題へと変化していったことであろう。この現実的で写実的な視点は実に興味深いことではあるが、長谷川等伯が描いた「武田信玄図」(高野山成慶院)にも窺えるところであり、また筆者

が明らかでないが慶長美人と俗称される「夫人像」(大和文化館)の容貌にもよく表れているところであろう。

しかしながら肖像画全体を俯瞰してこの時代の特徴について言うならば、従来の指摘とは違った解釈が提案できるのではないだろうか。確かにリアリズムへの変化は定型的な肖像制作をその形式においても若干変化させるものとなったが、よりこの時代を反映していると見なすことができる現象に、武将の束帯表現を挙げることができる。束帯姿の肖像画は中世までであれば、将軍のような高位の武家に限られた表現であった。ところが近世に至ると秀吉の家臣、それは直属のものもいれば、臣下の礼をとって配下となったもの、服従したものなどさまざまであるが、彼等の多くが束帯姿で肖像を遺しているのである。身分や位階という中世的な秩序からするならば、近世の束帯姿の肖像は不遜な表現といわねばなるまいが、この現象は古代以来の我が国のヒエラルキーを完全に葬り去ったように見做すことができるのではないだろうか。

またこのことと並行して、近世という新秩序の草創が惹起したと思われる神格表現が、絶対王政の反映として現れることである。すでに近世への転換期において、武田信玄の肖像に示された不動明王様の相貌表現をその兆しとするならば、天下統一が完成した桃山時代においては、君主の絶対化の現れとして、豊臣秀吉の神格化が進められたのである。これはいくつかの「豊臣秀吉像」において例示できるところであるが、美術資料としては指摘できないものの、すでに織田信長によってこの神格化は行われていたことが指摘されている。

## I 織豊の神格意識

このことに関してルイス・フロイスはその著書『日本史』(1)の中で「彼はかつて当王国を支配した者にはほとんど見られなかった特別な一事があった。それは日本の偶像である神と仏に対する祭式と信心をいっさい無視したことである。…… 中略 …… 彼は時には説教を聴くこともあり、その内容は彼の心に迫

るものがあって、内心、その真実性を疑わなかったが、彼を支配していた傲慢さと尊大さは非常なもので、そのため、この不幸にして哀れな人物は、途方もない狂気と盲目に陥り、自らに優る宇宙の主なる造物主は存在しないと述べ、彼の家臣らが明言していたように、彼自身が地上で礼拝されることを望み、彼、すなわち信長以外に礼拝に価するものは誰もいないと言うに至った。というのは、彼には超人的な何ものかがあり、また人々はそのように喧伝し、彼がその業においてますます繁栄して行くのを見ていたからである。」と記しているように信長自らが神格であると標榜している。さらにその後段において、総見寺の建立に触れ、「予が誕生日を聖日とし、当寺へ参詣することを命ずる。」としている。

石毛忠氏は「織豊政権の政治思想」(2)という論考の中で、「ところでフロイスの『日本史』によれば、信長は総見寺を拝し、信心と崇敬を寄せる者の功德として、富貴・長寿・健康・平和・子孫の繁栄などを保証している。すなわち「天下」思想＝『天道』思想が理想とする撫民仁政が約束されているのである。他方信長は彼のいうことを信ぜぬ邪悪の徒は、現世においても来世においても、滅亡するであろうと威嚇している。まさしく信長は現世利益と死後の救済を説く法華集や一向宗の宗教イデオロギーにも対抗し得る、現当二世(現世と来世)にわたる主宰者として君臨しようとしたのである。これによってわれわれは、信長の政治理念が“専制的仁政”というものであったことを知りうるのである。」と解釈している。またこれに続けて、豊臣秀吉がこの“専制的仁政”を受け継いだことを指摘して、「まず秀吉が自己神格化の意志をもっていたことは、日輪受胎という出生の奇瑞が呂宋・台湾に宛てた国書や、朝鮮・中国宛の外交文書に大まじめに説かれているばかりでなく、キリシタンの宣教師が「秀吉は自らシンハチマン即ち新しい八幡(神)と呼ばれることを希望した」(1600年の『耶蘇会年報』)と報告していることなどによって明らかである。」と記している。

ここで神格化における具体的な事例に触れる必要があるだろう。信長の肖像は現存するものでは没後一周忌を前に古溪宗陳賛「織田信長像」(図 1、神戸市博物館)(3)

が制作され、続いて一周忌にあたる6月2日の款記が見られる狩野宗秀筆の肖像(図2、愛知長興寺)(4)がある。また彫刻では康清作の木彫像(京都総見院)が伝えられている。このうち神戸市博物館本は東帯像で、安土城内の総見寺に伝来したものとされる。この画像を粉本として、京都大雲院所蔵の信長像が制作されたものと考えられている。周知のように大雲院は織田信長、信忠父子の追善のために正親町天皇が勅命により創建した寺であり、大雲院本(図3)は神戸市博物館本と相違して、上部に御簾が上がり、その内側に木瓜紋の配された垂れ幕を引き上げて結んでいる。江戸に入ってから制作になるものであろうが、ここでは神格化された表現であると大運寺本を見做すことができよう。また京都総見院に見られる彫像は仏師康清の作となるが、この康清は「武田不動尊像」を制作した人物と同一であろうと想定されている。すでに武田信玄を不動明王に見立てた肖像彫刻(実際には不動明王像)を手がけた仏師であり、この時期の肖像彫刻や仏像に多くの業績を残している。これらのことから窺えることはすでに没後一周忌にあたって信長の神格化が進められたことを意味していよう。

ただ明らかな神格を意識した造形は信長像においては見られず、秀吉像によって完成した。実際には信長は「自らが単に地上の死すべき人間としてでなく、あたかも神的生命を有し、不滅の主であるかのように万人から礼拝されることを希望した。」とあるように、これまでの神道や仏教が示して来た神像や仏像などの偶像を作らず、自らを神とし、また礼拝には盆山(盆石)を御神体(5)としたと伝えている。ところが秀吉の場合はより視覚的に自身の神格を示しており、これが彼の言う新八幡神、延いては豊国大明神となっていたのである。

「豊臣秀吉像」は彼が亡くなった1598年(慶長3)8月18日から1601年(慶長6)年4月の画賛が行われた作例まで年記のある画像10点が集中しており、うち南化玄興の著賛となる画像は没後当日から1601年正月に至る6点が確認されている。このうち最も早い高台寺本(図4)は唐冠を冠り、衣冠の装束でその著賛は

「雖護倭国 振威大明 摂政紫欠 積功金城



畿内蒙徳 城外伝名 胸襟快活 月白風清  
咄 応田中氏 兵部郎請 欽贊 太閤相公  
慶長三稔八月十八日  
前花園南化玄興

と記されている。これが一周忌を過ぎた 1600 年(慶長 5)五月の西教寺本(図 5)に添えた玄圃霊三の著賛では

「師臚  
豊国大明神応用無方自在神  
照徹笠支日東者燦迦羅眼絶織  
塵 右  
山中城州太守橋長俊公絵  
豊国尊像需賛詞辞不充謹賦一偈云  
慶長歳在庚子夏五十有八  
見南禅玄圃霊三」

とあり、すでに豊国社がなり、神格として祭られていることが窺われる。「豊臣秀吉像」についてはすでに谷信一氏が「豊太閤画像論」(6)において詳しく述べられておられるのでここでは割愛するが、すでに神格の英雄が当時は受け入れられる環境にあったと考える。

秀吉が歿した慶長 3 年 8 月 18 日からわずか 24 日のちの 9 月 11 日には、方光寺大仏殿の地内に鎮守社を造営するための社殿工事が始まっている。これが 8 ヶ月後の慶長 4 年 4 月 18 日には豊国社が、秀吉を祭神として成立している。残念ながら秀吉が臨んだ新八幡は受け入れられず、豊国大明神の神号が賜与され祭られるに至った。命日と、豊国社の成立した日は大祭で、七回忌にあたる 1604 年(慶長 9)の大祭の様子は「豊国祭礼図屏風」から窺われるところである。「豊臣秀吉像」において、神格表現の形式はだいたい固定したものとなったが、ここでは南化玄興の形式への寄与があったものと推察される。このような先駆的な造像は「徳川家

康像」が「東照権現像」として成立する際の、天海僧正の役割に大きなヒントとなっていた。

## II 東照権現像の成立

徳川家康の在世中の肖像画、いわゆる寿像で、明らかに存命中であろうと確認できる作例は、社伝を顧慮するならば芝東照宮所蔵の木造「東照権現坐像」(港区指定文化財)が唯一であろう。伝えでは1601年(慶長6)正月、還暦の年に家康自ら命じて作らせた等身大の像とされる。慶長年間には東帯形式の武家肖像画、並びに木彫像が盛んに制作された時期にあたるので、このような形式の家康像が存在する可能性は充分にあるだろうが、実際には生前に肖像を遺すことは好まなかったと伝えられる。ただ家康の肖像画多く制作されたのは死後のことであり、これらは定型的には粉本に拠った基本形式が主流であるが、のちには実在の人物描写を離れた虚構、言い換えるならば神格化の中で制作されていたことが窺える。

徳川家康(1542 天文 11—1616 元和 2)は周知のように没後「東照大権現」という神格となり、その造形は聖像のように制作された観がある。この神格から造像に関しては概ね次のようなプロセスを経ている。

- 1、神格の成立過程(明神号と権現号の検討)
- 2、神格の決定と神話の作成(東照大権現とその事績、『東照大権現縁起』(7)の作成)
- 3、礼拝像としての肖像画の制作(典型の成立と、神格表現)
- 4、更なるリメイク(家光霊夢像の成立)

さて、このような神格は近世以前に例があったのであろうか。古典における神格表現に関して、武家の例ではないが、「菅原道真像」が有名である。道真像の場合、極めて興味深いことであるがいくつかの点において、その制作が類似的であると言えるように思われる。たとえばその像の最初には実在の人物としての肖像が描かれ、その神格は北野天神縁起として成立していったことが窺える。また天神信仰はリメイクが進み、渡唐天神像が成立し、その信仰は現在まで続いている。

ただ、その成立については菅原道真が太宰府左遷の後、死後に祟りをなすことに起因するのと比較して、徳川家康の場合はその継承者によって制作が行われて来た。従ってその成立因子は負と正の全く違う立場において生み出されたものであることを知るのである。では一体このような神格の表現は肖像といえるのであろうか。これに関し、本稿では先に掲げた箇条を検討し肖像画とすべきかの考察を行いたいと考える。

#### (1) 「東照権現像」(東帯像)

徳川家康が存命中には肖像画が伝えられているかは明らかでない。ただ家康の没後に神格化が行われて以降では東帯姿を典型とした東照権現像が制作されており、これが家康の肖像ということになるだろうか。存命中の肖像については伝承では先に示した木彫の東帯像の遺例が見られる。これに倣ったものとは考えにくいだが、今日知られている画像は神格化した東照権現として制作されたものと推定されている。また、家康の画像は東帯像だけが知られているわけではなく、徳川家光の夢に現れた家康の肖像、いわゆる帽子を冠った霊夢像のように、日常的な姿に描かれた例も見られる。

家康像が制作されたことを示す記録には没年である1616年(元和2)の『言緒脚記』11月21日の条に絵師の左兵衛、『古画備考』によれば光信門人、に描かせたことが記録されている。これにより没後直ちに遺像が制作されたことが明らかであるが、本図は記録のみ知られるところで実際に画像の伝世は寛永以降ということになる。

制作年が推定できうる権現像の初出は天海僧正の賛の見られる聖衆来迎寺本(図6)で1637年(寛永14)の制作とされ、これに従えば家康像は権現像として表現されるまで20年余の歳月を経たことになるのである。これは将軍家、並びに天海僧正による徳川家康の神格化の整備が完了したことを意味するようにも解釈できる(8)。「東照権現像」は江戸時代を通じて各地の東照宮に奉祀されており、

天海僧正の賛を載せる聖衆来迎寺本では四代木村了琢が描いており、日光廟の莊嚴をはじめ、天海僧正によって仏画の絵所(9)として歴代が従事し、『古画備考』には1674年(延宝2)から1674年(延宝4)にかけて禁裏新院御造營の絵師が狩野永真を筆頭に48名が上げられている中に絵所了琢の名が見える。

ここで来迎寺本についてその表現の仔細を窺うと、上部には金雲が刷かれ、その降りてきた雲の端は五彩に表わされ、その雲中には天海僧正の賛が記されている。雲の下には葵紋を五個所に大きくあしらった垂簾を表わし、その下、画面では中央にあたる位置に東照大権現、徳川家康が束帯姿で安座して描かれている。像は体軀に比べて丸顔の大きな頭部を示し、その相貌には老年の表情が窺える。顔は画面の左側に向けて描かれており、背後には遥か遠方に日光の山容と社殿を俯瞰する。像は纏緇縁の青畳にさらに方形の茵を敷いてその上に座す。像主手前の浜縁には二頭の狛犬が対座して描かれ、これが拝殿であることを示している。また浜縁中央の階段の下は、画面では最下段にあたる場所であるが、雲が湧出して、雲間に東照権現の社殿を拝観するように設定されている。聖衆来迎寺本はその作者が第四代木村了琢であることが明らかであり、本図と同様の粉本に拠った画像としては徳川恒孝氏所蔵の「東照権現像」(図7)がある。この像も同様に木村了琢であることが明らかで、徳川恒孝氏所蔵本では画中左下隅に二箇印が捺され、上は朱字に重圏の円印「木村」、下は四隅を切って方印を八角とした、やはり重圏の朱字印「絵所了琢」と読める。また来迎寺本の天海僧正の賛は「東照三所大権現 陰陽不測 造化無為 弘誓垂佛 護国以心 三国傳灯 山門三院 執行探題 大僧正天海(花押)」とある。因みに徳川氏本では「天現三光 養育千象万物 地頭三聖 護持一天四海 御開帳 三国傳灯大僧正天海(花押)」とある。何れも経典からの引用により賛文としたことが指摘されている。賛は古典に倣うならば像主の向きに従い、本図のように左を向く場合は左から右に賛が記されるのが通例である。しかし、天海の場合は賛の全てが右から左へと書かれ、古典の賛を表わす場合の約束事を無視した着賛であることが明らかである。

さて本画像の概略を示したが、通常の束帯像における表現とは明らかに違う荘厳された造形であり、神格表現が当初から計画されていたことが考えられる。上記の聖衆来迎寺本のような表現は東照権現像の典型であり、わずかに背景やディテールにおいて相違が見られるが、他の束帯像もこれと同様ということができる。初期の権現像については特に束帯像の場合はその全てに天海僧正の着賛が見られるところである。聖衆来迎寺本、徳川恒孝氏本のほか、その主なものを上げると、

京都 円暦寺(滋賀院)

埼玉 慈光寺(埼玉県指定文化財)

埼玉 常光院(熊谷市指定文化財)

埼玉 川越市立博物館(重要美術品、茨城県西林寺旧蔵)

東京 浄光寺(葛飾区指定文化財)

静岡 MOA美術館(寛永寺本覚院旧蔵を伝える)

などが見られる。束帯像への天海僧正の着賛は僧正が没したのが1643年(寛永20)であることから、東照権現像がこれ以前の時期に制作され、各地の東照宮に配備されたものと予測する。徳川家康が没したのが1616年(元和2)4月17日のことであるから、これら一連の制作は20年余の期間に行われたことを意味している。

## (2) 東照権現像(徳川家光霊夢像)

東照権現像には別に一連の徳川家光霊夢像と呼称される画像がある。この霊夢像は三代将軍家光の祖父家康への敬仰から生まれたものとされる。事実日光参詣では1623年(元和9、家康七回忌の翌年)を最初に、1625年(寛永2)7月に法会奉修、その後は十三回忌にあたる1628年(寛永5)、その翌年、さらに十七回忌、1634年(寛永11)、二年後の二十一回忌、二十五回忌、二十七回忌、三十三回忌と11回にわたる日光参詣が行われている。このような祖父家康への篤い信仰が霊夢となって現れ、その具体的な顕現の姿は狩野探幽によって描かれている。この画像は幅背(裏面)に必ず墨書が添えられており、霊夢の日付が記録されている。例え

ば日光輪王寺所蔵の1639年(寛永16)制作の画像(重要文化財)(図8)では裏面墨書は「東照大権現依御霊夢 正有被思召 寛永十六年辛巳(ママ)十二月十六日 奉画 尊容給而已」と霊夢を見た日が明らかである。

本像は霊夢像の最初であり、家康の没した1616年(元和2)から没後24年を経た後に成立している。霊夢像の制作は探幽だけが行いえたもので、探幽は公式の記録では一度だけ家康に拝謁している。ただ家康は存命中に肖像画を制作することを嫌ったようで、探幽に家康を対看写照する機会が与えられたとは考え難い。霊夢像は日光輪王寺に8幅、徳川家に数幅が伝来している。このうち主な霊夢像を整理すると、探幽が幅背に墨書した記事から次のような順である。まず1639年(寛永16)の前出の輪王寺本を皮切りに、1641年(寛永18)正月17日(徳川恒孝氏本)、同年2月17日(徳川恒孝氏本)、1642年(寛永19)12月17日(輪王寺本)、同年同日(輪王寺本)、1643年(寛永20)8月22日(輪王寺本)、同年9月29日(輪王寺本)、同年12月28日(輪王寺本)とわずか4年の間に立て続けに霊夢像が制作され、それからはほとんど制作は行われず、1647年(正保4)12月25日(輪王寺本)が日付の明らかな最後の画像ということになる。

これらのうち1642年の輪王寺本2幅は1幅が束帯像で、もう1幅が茶紋服姿の像(図9)である。霊夢像は束帯像が2幅、その外は茶紋服や、白衣像であり、束帯像以外においては1幅を除いて立膝姿で描かれている。束帯像は木村了琢が描いた東照権現像の様式とやや異なっている。探幽が示した霊夢像では束帯像は黒地ではなく空色に近い軽やかな束帯像で表わされている。また霊夢像全体に言えることであるが、几帳の捲り上げた布の垂れかたは明らかに違った識別と考えられる。

上記のことはわずかな表現の差異として片付けてしまいがちであるが、家光が探幽に描かせた霊夢像と木村了琢の東照権現像は同列の意識化で描かれたものではないようである。それは東照権現像が神格として描かれる場合、天海僧正の賛が載せられ、それが了琢による画像であり、ここでは仏画的な扱いによって様式

化されたことが窺われるのである。それに対し探幽による霊夢像ではそのような様式的な制約を受けず、家光の夢にしたがった画像として位置づけることができるのである。

## 結び

東照権現像は近世初頭における、人が神になる、いわゆる神格の様式を示したものであったが、これは豊国大明神と言われた豊臣秀吉にその先例を見るのである。このことが家康の神格化に際して明神号とすべきか、権現号とすべきかの議論となり、唯一神道の正統を主張し、明神号を神号に勧める金地院崇伝と山王一実神道で権現号を主張する南光坊天海の間で問答が繰り広げられたのである。生前の家康の遺言を載せる『本光国師日記』には「臨終候はば、御体をば久能山へ納め、御葬礼を増上寺にて申し付け、御位牌をば三河の大樹寺に立て、一周忌も過ぎ候て以後、日光山に小さき堂をたて、勧進し候へ、八州鎮守に成り為さるべし……」とある。また『慈性日記』によれば、家康は1616年(元和2)4月17日に没したが、その2日後には葬儀が行われ、以来あわただしく神格に関しての議定が開かれ、結果山王一実神道による家康の神格化が諮られ、権現号に決定したのは5月26日であったことが記録されている。

権現は神仏習合、本地垂迹の思想を背景に、本地仏の仮の姿として、この世界に現れた神を言うが、「東照」の方位から、その本地仏は薬師如来があてられ、比叡山に依拠した天台神道を下地にして、家康の神格化を完成させていく。その神格は三代将軍家光と天海によって創始されだしたのである。

本文で触れたが、「東照権現像」の成立は、年記が明らかな作例からは、1637年(寛永14)であり、4代木村了琢によって描かれている。この像は狩野探幽が描いた霊夢像の2年ほど前となり、早くに制作が行われたことが窺える。了琢はもともと御所の絵所にいたが、天海の東照宮の荘厳にあたり、代々がその職を襲ったのであり、「絵所了琢」が世襲されたのである。4代了琢がその活動を行ったのは、家康没後のことで、対面の機会はなく、肖像としての制作は相似たモデルに拠っ

たものと想定されるところである。これについて、探幽の霊夢像では酒井忠勝像との酷似が指摘されている(10)。

「東照権現像」は天海の着賛が見られる木村了琢の肖像以外にも狩野安信や狩野山雪らが描き、全国に東照宮が配備されるに及んで、数多く制作されたものと想定される。ただ当初に見られる天海の着賛、了琢による画像は、了琢が絵仏師という原則に従い制作したものであり、探幽が描いた霊夢像とは一線を劃す聖性を示しているものとする。探幽は俗人肖像画として家康像を描いたのであり、また天海による神格の完成、その集大成として「東照権現縁起絵巻」も制作している。これらのことは江戸狩野派が隆盛をみる背景として充分考慮されるべきものと捉えることができるのである。

註

- (1)ルイス・フロイス『日本史』松田毅一・川崎桃太訳 畿内編、第55章。
- (2)『日本思想史講座4 近世の思想1』雄山閣のうち19頁参照。
- (3)旧安土総見寺伝来本。賛より、天正11年5月上旬の制作。
- (4)像底に「天正十一年五月七条大仏師宮内卿法印康清作」とある。
- (5)内藤昌「安土城の研究上、下『國華』987、988号
- (6)『美術研究』92号、1939年
- (7)1640年(寛永17)成立。別に「東照社縁起」ともいい、真名本(漢文体)三巻と、仮名本(仮名並びに絵)5巻があり、家康の伝記と、東照社縁起を伝える。仮名本は天海草案、青蓮院宮尊純法親王、御水尾天皇の詞書、絵は狩野探幽による。
- (8)天海主導による東照権現は家康が亡くなった当初、どのような神号とするかについて、本多正純や明神号を推す金地院崇伝と論議が在ったが、2代将軍秀忠は天海の山王一実神道を探り、「東照権現」を朝廷に奏請して神号が賜与され、以後全国の東照社を配備する導師を勤めた。1636年(寛永13)に日光廟の全面的な御造替が行われ、狩野探幽、長信、尚信、それに木村了琢が廟の彩色に従事(『徳川実記』造営帖)。この年に探幽は「東照宮縁起絵」制作を命ぜられた。恐らくこの年までが、神格の整備を背後で行っていたものと考えられ



る。

(9)東照宮に関わる仏師は木村了琢と神田宗庭の二家がある。木村家は代々京都に住み、御所の絵所に属し、天海教義を荘嚴する絵仏師として、「深秘」の仏画制作を担当した。一方、神田宗庭は幕府絵所で同様の制作を行い、歴代は世襲であった。

(10)『狩野派の三百年』展図録 江戸東京博物館 1998、図版 38 解説参照。

## 結び

武田信玄が示した不動明王に仮託した造形表現(神格表現)は戦国時代特有の絶大な力への同化であり、それはいつも信玄と比較される上杉謙信では旗指し物「毘」(毘沙門天)に通じるように、戦国大名は現実にかかる生存に対する危機感を宗教を信奉することで、克服しようとしていたことが窺える。当時の多くの有力大名が入道していたことも、そのような危機的な状況によるものと一般に解釈されている。

このような行為は中世を思想上で支配し続けた仏教の加護に期待するものであり、中世的なルールに則したものといえる。ただこれが武田信玄のように不動明王と同化する「武田不動尊像」を成立ならしめた例は、戦国時代においても類例がない。信玄を不動明王様に造像することは、配下に対してはその上に君臨する意図において、また対外的には絶対的な力の誇示と犯すべからざる地位の標榜であり、カリスマ的な支配の象徴として解釈できるであろう。

この行為を行う信玄は耶蘇会士フロイスをして邪宗の徒と恐れられ、仏像はその偶像と言わしめた。『日本西教史』上巻第6章には「更ニ讃岐(原文の注記に「甲斐ノ王信玄ノ誤記ナラン」としている)ノ王シンゲンハ、日本ニ於テ最モ剛勇ナル坊主ノ軍ヲ率イテ戦ヲ交ヘントストノ報モ達シタリ、コノ王ハ坊主ナリシガ、伝播スル所ノ風説ニ拠レバ、彼ハ信長ノ為ニ汚辱ヲ蒙リタル神々ノ復習ヲ為シ、神々ノ教ヲ佛教ト共ニ再興セシメ、又比叡山ノ往時ノ壯麗ヲ回復セシメントスルモノナリトイヘリ」とあるように、中世的なルールの継承者としてみられており、続けて「彼ハ信長ニ宛テ、傲慢ナル書簡ヲ贈リ、自任ズルニ日本ニ於ケル諸王並ニ諸宗派ノ君主ヲ以テセリ」とあることから窺われるところである。また『耶蘇会士日本通信』には「予は是まで二三回クノクニの王シンゲンが六萬の兵を率いて遠江及び三河の國に侵入せんとすることを尊師に通信せり。彼は全然戦術に依りて阪東地方の七八ヶ國を征服し、戦争に於てはユグルタに似たる人にして、其軍兵を

損すること甚だしく、数日中に右2國を占領せり。彼は其父の國を奪ひ之を國外に追ひ、其長子は牢に入れて苦しめたれば、少時にして死亡せり。彼は剃髮して坊主となり、常に坊主の服と袈裟を着け、一日三回偶像を祭り、之が為め戦場に坊主六百人を同伴せり。…」とある。

ただ神仏の加護を仰ぎ、自らを不動明王に見立てた行為は、中世のルールに従えば犯すべからざる冒瀆とし、周辺の敵対する大名にとっては驚異であった。しかし織田信長は彼自身が南蛮文化を学び、旧来の仏教に対しては迫害を加えるなど中世的なルールを無視し、比叡山の焼き討ちや石山寺本願寺との抗争と従来を否定する挙に出ており、ここに守旧的な武田氏と革新的な織田氏の相違を指摘する論考も見られるところである。

従って、不動明王に仮託し、「武田不動尊像」と題して今に伝わる、信玄を模したと伝承される肖像彫刻は中世から近世にかけて過度的な状況下で行われた、守旧的で、中世の仏教観を反映した狂気の造形と位置づけることができよう。そして近世に至って、既に史家が指摘しているとおり、天下統一の気運は、武田信玄を軍神的性格の強いものに導いた中世的で守旧的な造形意識とは相違し、ここでは新しい秩序を作り出すエネルギーによって像主は絶対的な支配者としての神格化を進めていくことになった。

桃山時代以降、いわゆる近世に至ると、戦国期の動乱を抜け出した新たなる神格の表現が生まれた。それは織田信長が外来文化を摂取し、中世的な宗教(思想)やその文化を断ち切る方向を示したのにはじまる。この時より当時の人々は中世の宗教的呪縛から開放され、改めて近世的な文化形成を創始しはじめたといっても過言ではない。それは肖像画において、一方では絶対的権力を継続していくための方便として神格化を進めていき、また一方では中世の肖像に見られた位階という制約からも解放されていった。このことは像主がヒエラルキーを意識し、位階に応じた服飾や姿形の描写を行わなければならないという手順はなくなり、我が国に新しい肖像画題が生成されたのである。制約から画題が解放されたことは、

どのようなテーマも画題として承知されることになるであろうし、肖像画そのものの領域が不鮮明となっていた。そして肖像画とは別の新しい画題が成長していったのである。一例を挙げれば、人物画のジャンルが生まれ、若衆や、湯女、時世粧が画題として登場し、これまで主人公とならなかった人物が主役として取り上げられたのである。