

## 第5章

# 集団肖像画の成立

序

第1節 「武田二十四将図」について

第2節 「徳川十六将図」、「徳川二十将図」について

結び

## 序

本章は第4章で論じた神格表現が見られる武家肖像画を経て後に、像主がもう既に亡くなってしばらく経ってから流行を見た、仏画的な構成が見られる武家の集団を表した画像について考察している。仏画的色彩が強いとみなすことができるのは、前章で示した神格の決定が行われて後に家臣を含めて整備されていたからである。ここで問題としなければならないことはこのような画像が成立する背景、また制作意図を解釈することであろう。

本来肖像画はこれまでの価値観からするならば像主を対看写照する、あるいは像主没後に像主の容貌を彷彿と再現するよう制作されてきた。それが神格表現が行われて以来、肖像画に新しい領域が生まれたのである。それは前章で論じたように、支配の絶対化を行おうとする意志がプロパガンダの意図を鮮明にし、神格が付与された肖像画制作の方途を制作に関与するものに与えたからであった。そして、プロパガンダの対象は、かつて記念的な行為であったり、追善の意図によるごく限られた鑑賞者から、普遍的な鑑賞者を想定したのである。

本章で取り上げる武家の集団を描いた画像は同様粉本から数多く制作され、元禄ころには出版による画像も出現している。この時期には像主は没し、また画像の注文主が遺族というわけでもなく、近世武家肖像画を解釈するにあたり、新しい課題を提示したのである。

このような武将の一群を描き入れる肖像画にはこれまで正式の称号は付けられていない。巷間には軍団絵といわれる場合も見られ、また武将図、あるいは土将図とも画像の引用に際して名づけられるが、括って言う呼称はないようである。軍団絵の呼称は近代の造語で、近年祭事において使われる各地域の武将の練り歩く姿を軍団にあてるところから来ているものと考えられ、江戸時代にはこの呼称は曖昧ながら武将図や土将図と好みにより付けられていたようである。「武田二十四将図」に限ってこの呼称を調べると江戸後期歌川派の画題に取り上げられている。

ただ当時であっても「甲陽二十四将図」の画題も見られるため、大体臆げながらこの画題に収束した観がある。我が国にはこれを括る用語がないため、本稿では便宜的に武将集合画像とこれを呼称することにした。

西洋絵画においてはこのような集会的な画像は、同様の例がないのであるが、独語では Gruppenbild(集団肖像画)と言うのがこれに最も近いようで、フランス・ハルス、レンブラントなど17世紀オランダ派にその特徴が窺われる。彼等の集団肖像画は背景を有し、自然な組み合わせの中に各人物は有機的に結びつくようにしながら、それぞれのキャストを十分に生かした構成を示している。それは我が国の武将集合画像とは全く性格の違った画像といえるのである。

武将集合画像の場合は西洋絵画と違って、背景を持つことがなく、明らかに制作、鑑賞の形式が彼我にあって相違していることを知るのである。中でも最も全国的に普及している武将集合画像は徳川十六神将図、同二十将図、それに武田二十四将図が著名である。近世に徳川氏と武田氏の両画像が普及するにいたった現象はどのように解釈すべきであろうか。これら両画像は表現としては同範的な構成を取っているものと解釈できるが、一方は徳川幕府を開いた側であり、もう一方は戦国期を最後に滅亡した氏族で、両者を同列の制作意図で考えるべきではないように思われるが果して如何であろうか。

本章ではまず成立の意図を考察することにある。そのためにはなぜ廃絶した武田氏が江戸時代になってこのような集団肖像画を遺し得たのか。予測としては武田氏の領国経営の考えかた、また有能な将士を雇用したことなどを手本とすべく、それにならう意味で武田二十四将図が制作され、普及したと推理することもできるであろうし、また徳川十六神将図、二十将図にあっては単功あった武将の顕彰の意味と想定できる。そして興味深いことは徳川、武田両武将図ともに明治期まで描かれ、また出版されており、これらの画像は江戸時代を通じて需要があったということである。

## 第1節

### 武田二十四将図について

#### はじめに

武田信玄とその配下が描かれた画像はその典型が全員で二十四名であることから、この呼称がある。この名称がいつ頃から定着したのかは明らかでないが、すでに関仲右衛門蔵版(1820、文政3)には「甲陽廿四将之図」と題しており、員数、また画題としての名称が成立していたように窺える。ただ「武田二十四将」の呼称がいつ頃からのものであるかは、これもまた明かもしないところであるが、歌川芳員(一寿斎)が幕末に著わした錦絵には「武田二十四将画像」と画中に題が見られ、また明治時代に入ってから出版された銅版にも画中の上端に「武田二十四将」と題され、すでにこの頃には「武田二十四将」の呼称が一般的だったようである。

図は一般に縦幅で武田信玄を中央最上段に床机に椅座する姿に描き、家臣は地に座してお互いが対面するように、また軍議するかのように表わされ、それぞれ画中下段まで鎧具足を装着した出陣影に描かれている。西洋美術史における、いわゆる集団肖像画はレンブラントの「夜警」に見るような集団の人物がそれぞれ目立つように描かれるものであるが、これが「武田二十四将図」のように上段からヒエラルキーを表わすような構成による画像ではなく、その肖像表現には像主それぞれの有機的な絡みが見られる。描かれた34人中16人は架空の人物であり、背景を描く状況の設定も含め、本図に示される集団肖像画とは明らかに違った内容を持っている。従って本図を西洋美術史に倣って「集団肖像画」という語をあててよいかは悩むところであるが、日本美術史にはこれを括る言葉がなく、例えば武家集合画像とか、僧侶の場合であれば僧侶集合画像とか慣用的でない。このため分類を括ることができず、便宜的に集団肖像画をあてることとした。

前章において、江戸時代に入ってから見られた武田信玄の肖像画に触れたが、

その特徴は信玄在世中に描かれた現存の肖像画とは異なり軍陣影に描かれたものであった。そして軍陣影による信玄肖像画の定型的表現が確立して本図の成立が進んだと推定される。武田二十四将図の肉筆例は江戸前期、寛文年間あたりまでは溯れるものと予測するが、本稿ではその最初に山梨県立美術館所蔵の肉筆による画像を取り上げ、ついで他の特徴ある肉筆例、また出版された木版画の諸例を示し、そこに我が国における武将が集合した集団肖像画の成立と展開について検討していきたい。

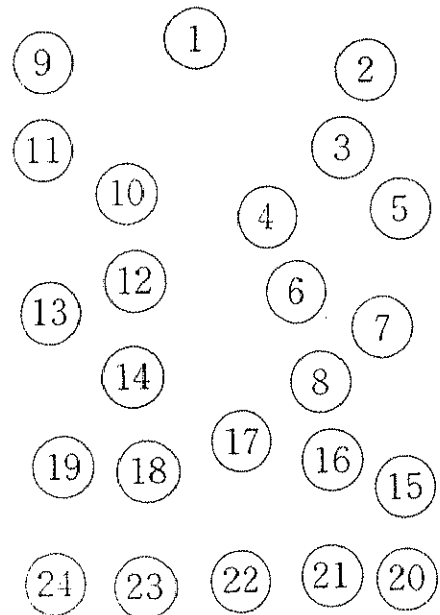
## I 山梨県立美術館本「武田二十四将図」について

本図(図1)の所蔵歴をたどると元は汲古館(1)旧蔵品で、その後個人蔵として伝来し、昭和55年に美術館に収集されたもので、表具については美術館収蔵の直後に全体の劣化のため改められたが、収集当初の表具も同館に伝えられているが、それも画像成立の当初のものではなく、恐らくは汲古館時代に改められたものと推定される。惜しいかな来歴を示す書付けは伝来していない。

画面は紙本著彩、軸装、縦84.5cm、横52.5cm。画中に款記を欠き、制作者、年代に関しては記録がない。絵の内容については中央最上段に武田信玄を軍陣影に描き、鎧具足の上から朱衣、その上に袈裟を纏った、いわゆる『甲陽軍鑑』に言う「法師武者」(2)に表わされている。日輪の前立てを付けた赤頭の兜を冠り、右手には七星紋をあしらった軍扇、左手は鞘口に当てて床机に腰掛けた姿に描かれている。画中にはそれぞれ武将の名が傍に記されているが信玄だけは一見して識別できるためか記されていない。

全体の構成は二十四将図が執る他のほとんどの画像と同様に、信玄の両脇に武田逍遙軒と穴山梅雪が置かれ、以下画面の両側を最下段描いている。画像では信玄はやや大振りに描かれており、また配下の武将は地に座して描かれている。これを配置として図示したのが(挿図1)で、各武将に番号を付け、その特徴を冠物、髪、服装、持物に分類したのが(表1)である。(挿図1)では便宜的に信玄①

武將名	冠物	髪	服制	持物
1 武田信玄	赤頭兜	×	朱袈裟	軍配
2 武田道遠軒	頭巾	×	×	采配
3 三枝勘解由左衛門	×	垂髪	×	〃
4 勝頼公	兜	×	×	〃
5 馬場美濃守	×	髷	陣羽織	×
6 曾根下野守	兜	×	×	采配
7 内藤修理	×	髷	陣羽織	×
8 土屋右衛門尉	×	垂髪	〃	采配
9 穴山梅雪	頭巾	×	×	×
10 山縣三郎兵衛	兜	×	×	×
11 高坂弾正	×	髷	陣羽織	×
12 武藤喜兵衛尉	×	垂髪	×	扇
13 真田兵部	兜	×	×	采配
14 小山田兵衛	×	髷	×	〃
15 小幡上総助	兜	×	陣羽織	〃
16 原隼人	×	髷	×	扇
17 甘利左衛門尉	×	垂髪	陣羽織	采配
18 真田源太左衛門尉	×	髷	×	×
19 秋山伯耆守	兜	×	×	采配
20 横田備中守	×	垂髪	×	〃
21 原美濃守入道	頭巾	×	×	×
22 小畑山城入道	〃	×	×	×
23 山本勘助入道	〃	×	×	采配
24 多田淡路守	×	垂髪	×	×



挿図1.「武田二十四将図」配置図

左記の表2の番号による

表1「武田二十四将図」山梨県立美術館所蔵

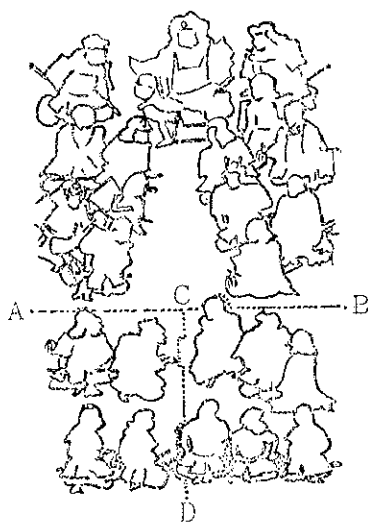
を挟んで右側②—⑧、左側⑨—⑭、さらに下二段に右から5将ずつ10将の番号をあてた。この番号は顔の向きを考慮にしており、まず①及び②—⑧は左側の武將を見るように表わされ、⑨—⑭がそれに対面して、左から右を見る。下二段は背中を向ける武將も見え、車座で談義しているように見え、それぞれ5将を一群として番号を一段ずつ当てた。画中親族は武田勝頼、武田道遠軒、穴山梅雪、小山田兵衛の4将である。これに関し概略の説明を加えるならば勝頼は息子、道遠

軒は実弟(3)、穴山梅雪は武田氏が甲斐国内の一門支配に乗り出す前からの甲府盆地(国中)南部の領主で梅雪の母は信玄の実妹、妻は信玄の娘(4)、小山田兵衛は都留から富士吉田にかけて細長く広がる郡内地方を領有しており、母は信虎の実妹(5)、いずれも血縁によって武田氏と結ばれており、所領支配は二重支配構造を取っていたと考えられている。

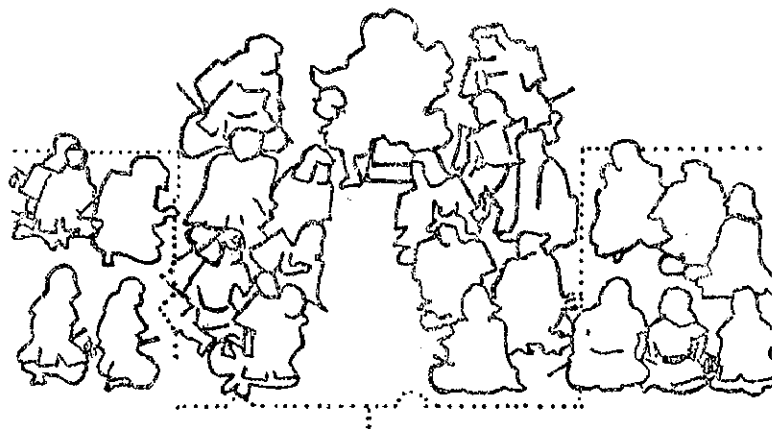
譜代、国人衆としては画中の各武将脇の記載に従えば馬場美濃守、三枝勘解由左衛門、内藤修理、曾根下総守(6)、土屋右衛門尉、山県三郎兵衛尉、高坂弾正、武藤喜兵衛尉、真田兵部、秋山伯耆、真田源太左衛門尉、甘利左衛門尉、原隼人、小幡上総助の14名、また最下段の5将は新参衆で、横田備中守、原美濃守入道、小畑山城入道(7)、山本勘助入道、多田淡路守が描かれている。

彩色は背景がなく無地の上に各将それぞれに施されており、各将の肉身は肌色、かすかにその上から隈を施し、また唇には朱をつけている。黒髪で、頭巾は白、兜は黒を主調とし、前立て、鍬形に金、鎧も黒を主調とし、朱、緑青、茶等で彩色している。また各将の持つ采配は房が朱で一律に描かれている。彩色の劣化は緑青並びに群青部分に目立つほかは全体に残っており、当初のままを伝えている。さて、本図を子細に窺うと(図2)、(挿図2)に見られるように画面中段を横切る接ぎ合わせA-Bと、甘利左衛門尉と真田源太左衛門尉の間をA-Bから垂直に下がる接ぎ合わせC-Dが見られる。人物をその上に配備したり、武将名を切り張りするなど巧妙に接合部分が明らかにならないような工夫が見られる。これを補修個所の繕いとは考え難く、むしろ画面を強引に結び付けたもの、従来は横幅の画像であったと推定される。そのことが明らかにわかるのは小畑山城入道の裁断部分が内藤修理の安座する右腿部の脇の欠失個所に符合、また武藤喜兵衛の胸部、真田兵部の顔を横に走る紙の巻皺は横幅にした場合には真田源太左衛門尉、秋山伯耆の足にかかる皺に一致している。これを写真及び作図で復元するならば(図3)、(挿図3)のようになり、信玄を中心に右側に13将、左に10将の配置となる。

当初からの横幅例は時代が降るが長篠城址史跡保存館本(愛知県南設楽郡鳳来



挿図2 山梨県立美術館本(部分)



挿図3 山梨県立美術館本(横復への復原図)

町)が見られ、恐らくは横幅の形式も粉本が伝えられたものと想定される。別の武将による集団肖像画の肉筆例では「徳川十六将図」(愛知県岡崎市本宿法蔵寺所蔵)の一例が見られる。ただこれを縦幅に直したのがいつ頃であるのかは明らかでないが、巻皺からは当初が横幅であることは間違いがなく、二十四将図の典型的な縦幅の画像に直したのか、あるいは信玄、逍遙軒の胸部を走る皺が両端でひどく消耗したためかのいずれかによるものと考えられる。

## II 二十四将図の肉筆例

山梨県立美術館本と同様の構成を見られる二十四将図は比較的多く見られる。ただこれまでの一般に二十四将を、その絵画かれた員数が諸本によって違いが見られるところから、四天十八将、甲陽二十二将(8)と言う場合が巷説ではあるが確かな画像による裏付けが行われているわけではなく、かえって時代が降るに従って描かれた将士に移動があるように窺える。(以下、表2参照)



(1) 武田神社宝物館本 (図4)、(挿図4)

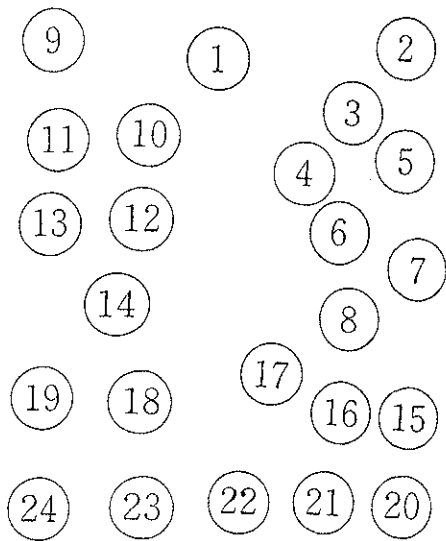
本図は山梨県立美術館本と各武将が同様の配置に置かれる画像である。ここで興味深いのは武田信玄の兜が白頭となっていることであろう。山梨県立美術館本では赤い頭であり、形式としては諏訪法性の兜を両者ともに表わしたものであろう。また画像全体を窺うに、下段に置かれた10将が美術館本のようにリアルに軍議をするようには描かれておらず、下段5将はこちら側を向く構成を取っている。また武将の向きの点では、山梨県立美術館本が横幅に復元した場合に右側に配置される像として13将、左側10将を数えたが、本図においても顔の向きから右13、左10将を数える。

山梨県立美術館本と比較した場合、信玄については先に示したように兜に装着された頭の色が白であり、前立てに武田菱、持物が右手に采配を握っている。配下では二三の武将の持物の違いといったディテールの相違を除くならば、陣羽織を着る者、兜や頭巾を冠る者、元結いを解いて垂髪にしている者それぞれが一致しており、両者がもとは同様粉本の系統から展開したものであろうことが予測される。

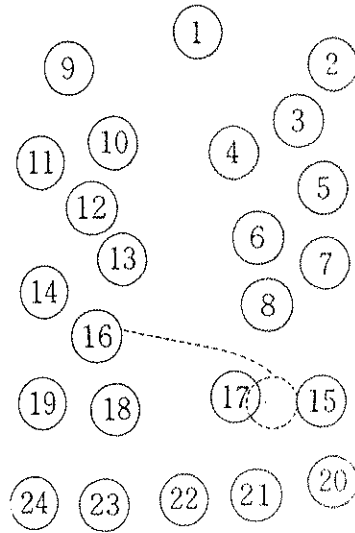
各将にはそれぞれ肩書きが短冊形に金箔を細く張り付けた上に墨書され、信玄の頭上には「甲斐国武将源氏」、「武田法性院殿機山信玄大僧正」と記されている。また細部の比較では、武田信玄の顔に不動明王の示す左右が上下に瞳を動かした天地を示す眼、口元に乱杭歯を覗かしている。これは武田不動尊の項で触れたように信玄の神格化された肖像の定型的な姿形が踏襲されたものと解釈できる。

(2) 高野山成慶院本 (図5) (挿図5)

本図の場合、山梨県立美術館本と武将配置において変化が見られるところは図に示した⑩原隼人が上段左側に移動していることであり、これがために配置の武将は右側12将、左側11将となる。本図は各将の表情が豊かに描かれており、また頭巾や衣の布皺は抑揚ある肥瘦線で墨書され、各将の鎧、また内に着込んだ着



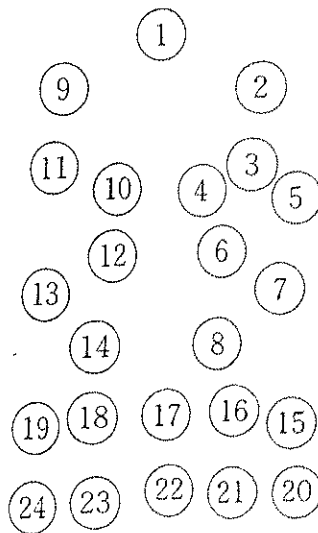
挿図4 武田神社宝物館本



挿図5 高野山成慶院本

二十四将図の肉筆例の比較

挿図4—6



挿図6 磯貝家本

物の模様はそれぞれ丁寧な表現が見られる。

各将は陣羽織を着るもの、兜・頭巾を冠るものは前二者の画像と一致しているが、この画像では髷を結う武将が見当らず、表現に出陣の直前であるような気分を示しているものと解釈できる。また、信玄は日輪に武田菱が描かれた前立て、並びに鍬形を取り付けた白頭の兜を冠り、容姿は同様に法師武者に表わされ、床机に腰をかけて手には山梨県立美術館本と同じく右手に軍配、左手には数珠を持って描かれている。

本図で最も興味深いのは信玄とその左右に配された武田逍遥軒と穴山梅雪の表情についてであろう。信玄はその表情に口元から乱杭歯を覗かせ、刮眼に開いて眉間に二条の皺を寄せて憤怒の表情を示している。先に示したようにいわゆる不動明王の憤怒の造形がその顔立ちに反映しているのである。ここで逍遥軒、また梅雪の表情を見ると乱杭歯を覗かせる不動明王の特徴は見られないものの、眉間に皺を寄せ、顔立ちも信玄に似せている。多少信玄が顔を紅潮させて怒りを漲らせているようであるが、その骨格は三者共通のものである。先に注記してあるが、改めて逍遥軒、また梅雪に触れるならば逍遥軒は信玄の実弟、また穴山梅雪は従兄弟にあたり、そのため顔立ちを似せて描いたものと推察する。この傾向は前二者においてもやや窺うことができるものであり、特に逍遥軒はその顔立ちが信玄に酷似していることは『甲陽軍鑑』(9)に指摘されているところであり、本図の作成にこの文献が大きく影響していることが予測される。

### (3)磯貝家本 (図6)、(挿図6)

これまで恐らくは画家の手になる画像を紹介してきたが、本図は岩村藩士で御勝手御用人の役であった同家の先祖が描いたもので、恐らくは定型的な二十四将図から写し取った画像であろう。画家ではなかったが、丁寧に描かれ、筆勢は写しのためか墨線に気韻が見られないものの的確な形態の摸写が行われており、制作年が明らかな資料として、また二十四将図が広範に普及していたことを裏付ける

資料として貴重である。

本図は落款に「竹月堂浮石筆」と記されている。『磯貝家旧録』によると磯貝家二代「長七郎正名」の記述の個所に「隠名浮石」とあり、家督を譲って退隠して後の名とすることができよう。「長七郎正名」(10)は岩村藩(現、岐阜県恵那郡岩村町)の藩士で出生の年は明らかでないが、『旧録』には「元禄十七年三月二十五日召出」とあり、「御勝手御用人に抜擢セラレ」、「七十石三人扶持、役料三十石」を受けていたことが知られる。没年は「明和五年二月二十六日」とあるから、1704年(元禄17)の召出しが早かったにしても1768年(明和5)まで64年になるので相当の長命であったことが窺え、退隠時期の制作とはいえ退隠後比較的早い時期に描いたものであろう。

武将の配置は山梨県立美術館、武田神社本と同様であり、信玄を中央上段に置き、両側の武将はその姿勢の向きから右側に13将、左側に10将はいぶんされ、武将の装備、持物も全く一致している。ただ、本図も武田神社本同様に兜は白頭で信玄の顔立ちは不動明王の表情を示しており、口元が乱杭歯で示されている。これが模写であることは武将の肩書きを書写した際にいくつかの誤記が見られることから窺え、例えば武藤喜兵衛とすべきところを「善兵衛」、真田現田左衛門が「左衛回」、小幡山城入道日意が「日城」としている。小幡山城守の父は入道してのちの名を「日浄」と名乗ったのであるいはこれを音にあて「日城」としたものかと考える。浮石の母方は青木氏を名乗り、武田氏に仕えたとされるがこれが本図作成の背景にあるかははっきりしていない。

#### (4) その他の肉筆について

仮に磯貝家本が1750年頃を制作時期にあてるならば本図が典拠とする図様がすでに定型として普及していたものと解釈でき、恐らくはこのような典型遵守した作例が多く作られたことが予測されるのである。

かかる予測はたとえば江戸後期の制作にかかる、画中の款記に「探斎武一謹写」

とある信松院本(図7、東京都八王子市)や、南松院本(山梨県身延町)、小幡家本(山梨県牧丘町)も同様であり、多くの作例が山梨県立美術館本、武田神社本に倣った構成を取っている。

ところでこのような定型の遵守は作家あるいは発注者が自己の解釈から二十四将の定型に武將を追加したり、登場の武將を差し替えたりして崩れていくことも予想されることであるが、そのような作例には江戸時代中期以降の制作にかかると推定される恵林寺武田信玄公宝物館本(以下恵林寺本、山梨県塩山市)が相当する。本図は二十六将を数える画像で、本図のような類例は肉筆では見られないことから定型を変化させたものと見ることはできないのではなかろうか。所蔵の経緯については同館にいつ頃から在ったのかの伝来記録を欠いている。制作の推定がこれまでに挙げた画像より古様でないことは、地の紙質や各将の衣紋の柄の新しさからも窺われ、また追加の二将を除くならば武將配置や服装、持物が定型に遵守したものであることが認められよう。本図には各将に肩書きがつけられていないので、呼応する姿形の武將を付き合わせた場合、追加の二将は中段左右に振り分けて配置していることが確認できる。このように二将追加の例は肉筆では見られないものの版画には、定型から変化した追加形式も見られるところであるので、以下に版画資料について例示し、追加がいつ頃から行われているのか、また追加の意図についても考察していきたい。

### III 二十四将図の版画例

これまで山梨県立美術館本を考察の最初の手懸りとして各地に散見される肉筆の作例について二十四将図の定型表現とその展開について触れたが、このような武將が集合した集団肖像画が版画においてみられることは需要が多いことを示しているのであろう。肉筆の一例としてあげた岩村藩士の描いた磯貝家本は、あるいはそのような版画を下地にした可能性もあり、また恵林寺本のように武將を追加する作例も版画に見られるところである。

(1) 鳥居清信筆 山梨県立美術館版画本(図8)

本図は江戸前期に浮世絵の中でもとくに役者絵を始めた鳥居派の元祖、初代清信(1664・寛文4-1729・享保14)の制作にあてる丹絵、倍判の画像である。版行による画像の存在は二十四将図に対する需要がある程度あったことを裏付けているであろうし、また清信の時期には既に二十四将図が成立、並びに普及していたものと捉えることができる。

初代清信は女形の歌舞伎役者であった父清元と共に1687年(貞享4)に上京、版画制作は上京後のものがほとんどであり、以後歌舞伎界と鳥居派をび付けた最初の人ということになる。このためとくに役者絵を描くが、「瓢筆足、蚯蚓描」といわれる筆致で荒事の芝居の演技を表現して評判を取ったのである。また荒事は当時やはり上方から江戸に移って人気があった初代市川団十郎が評判であり、清信描く市川団十郎は一見して団十郎であると看做すことのできる様式が完成しており、その様式が本図においても信玄の顔に採用されているのである。この初代団十郎の顔立ちが見られるのは武田逍遙軒にも窺え、先に肉筆例で示した高野山成慶院本と同様の制作意図を暗示しているものではないだろうか。

各武将の配置や、装備の状態は肉筆で定型を示した山梨県立美術館本、武田神社本に一致し、武将の向きも右側に位置して左を見るもの13将、左側10将である。また清信の浮世絵的な価値が認知されていない、出版されてからそれほど経っていない頃と思われるが、所蔵者による墨書の書き込みが認められる。各武将の姓並びに役職が短冊形に仕切られた枠のなかに刻まれているが、その脇に詳しく下の名を墨書していたり、また、「小畠上総介」の短冊には「畠」と「介」を墨で塗りつぶし小幡上総助と訂正しており、同様に「小畠山城守」では「畠」を「幡」になおしている。このような書き込みは所蔵家が詳しく武田氏について知っているからに他ならないと思われるが、その場合においては『甲陽軍鑑』のような軍学書の普及があつてのことではないかと推測する(11)。



(2) 北尾重政筆、永寿堂版(山梨県立図書館甲州文庫)(図9)

北尾重政(1739・元文 3—1820・文政 3)による二十四将図は墨摺りのもので、図のような配置を示し、若干の移動が行われていることが確認できる。全体としては各武将の姿形は一致しており、左右の武将の向きも定型に従い右 13 将、左 10 将を数える。ただ本図の場合は信玄が正面観で描かれており、従来の彼方を見るような視線から近代的な此方を見る視線に変化していることが窺われる。

本図と同様であるのが関仲衛門版(山梨県立図書館甲州文庫)で、この版は「文政三年」(1820)と解題に記載があるもので、恐らくは永寿堂版が初版として摺られた後、再出版のかたちで関仲衛門が版木を買い取り出版したものと想定される。やや摩耗した墨線がそのことを伝えている。本稿の冒頭で述べたように、この版には「甲陽二十四将図」と題しており、この時期には既に二十四将の員数が決定していたこと、「二十四将図」の画題が成立していたことを示しているのである。

## 結び

以上二十四将図について肉筆、版画の特徴的な作例をあげ、それぞれの作例がどのように武将の表現を行なってきたのか、また定型的画像がどうであるのかを考察してきたが、肉筆や版画の例外については派生的な表現として取り上げなかった。今までに示した画像では恵林寺本を除いては一応画中に描かれた武将名は変更がなかった。しかし、江戸後期になってからは恵林寺本に見るような武将の員数を加えていくことが行われるようになったが、それらは版画においても行われており、一人肉筆においての随意的な増加と言う訳ではないのである。

このような版画の画像例を挙げると、二十五将図の例では「武田神社古城址蔵版」(12)(図 10)と題された明治前期の制作にかかる銅版画が見られる。この画像では従来の二十四将の画像への掲載に是非を迫り、既存のあり方を変更し、新たな武将を掲載している。この取捨選択により新しく加わった武将を言うならば、武田左馬介信繁、飯富兵部、板垣駿河守信形、小幡尾張守、一條右衛門太夫信龍



が加わっている。また本図においても正面観による武将の向此視線(13)がみられ、各将の配置も変更され、表に見るように冠り物、装備、持物に、従来継承されてきた画像と違う独創を窺うことができるのである。

次に二十六将の例では天目山蔵版(山梨県立図書館甲州文庫)(図 11)がある。これは桜井道暹軒、板垣駿河守が加入したもので、この追加した二将以外においては基本的には定型的な画像に準拠しているといえるのではないだろうか。またこの画像に倣うならば先に挙げた恵林寺本の画像ではこの二将が追加されたと類推することができる。

これまでの「武田二十四将図」の例示から、画像の古い形式が肉筆では山梨県立美術館本や、武田神社本に求められる形式と類推することができた。また制作年が判断できる例としては作家の生没年や作画期から限定できる鳥居清信の丹絵による二十四将図を示し、彼が上方から江戸に移住した 1687 年(貞享 4)以後、彼の没年(1729・享保 14)までの間に出版されたものであろうと確認できた。版行による画像がこの時期に成立していたということは「武田二十四将図」の最初は遅くとも元禄頃には成立していたものと類推することができる。

本稿では「武田二十四将図」の画像のみを取り上げて、その成立時期の下限、また定型について考察し、どのように展開したかについても概略を知ることができた。その結果少なくとも元禄頃には定型的な画像が成立していたことを類推することができたが、定型に至る画像例は全く見られないものであったし、また当初から二十四将は描かれる武将が決まっていたことが明らかになった。

画像本来の生成を思うに、一般には定型に至るプロセス、具体的には画像に取り上げるべき二十四将の取捨や、員数の増減が見られるのではと予測したが、そのような画像への変更は成立当初にはなく、江戸後期になってから現れるのである。定型が普及してのちに描かれ選定された武将への批判が加えられたとも捉えることができよう。

ではなぜ当初より定型が最初から提案され、その画像を粉本に多くの二十四将

図が江戸後期、さらに幕末、明治まで描き継がれたのであろうか。画像の出現がこのような形で現れる場合は、成立の背景を顧慮する必要があるのではないだろうか。このことについて私は「武田二十四将図」に関してだけで論じられる場合とそうでない場合とを視野に入れる必要があると感じている。そうでない場合というのはこの頃、ほぼ同時期に発生したであろうと思われる集団肖像画の例に「徳川十六将図」、「徳川二十将図」が見られるためである。江戸前期の集団肖像画は現象的には武田氏、徳川両氏の画像が特筆して多く描かれる。この懸念のため、発生に関しては一人二十四将図のみを取り上げて、その成立について考察することはできないであろう。従ってこのことは後述するとして、ここでは画像から得られた解釈上のキーとなることに関して考察したい。

まず、二十四将図に描かれた武田信玄の顔に忿怒相が見られ、これが不動明王の顔立ちに似せたものであることをすでに武田信玄の肖像画の項で触れたが、その引用を二十四将図中に見ることができた。また、信玄をやや大振りに示す例も見られ、これを巷間に言う軍団絵、また集団肖像画というには躊躇われる前項で指摘した神格的表現で描かれている。これを類推するに、その成立は発生の当初は充分熟慮され選定された武將、これを犯してはならない風潮が支配していたとするならば、仏画的色彩の強い画像と考えることができる。それゆえこの意味がすたれて行った江戸後期、幕末に至る過程では武將選定に疑義が唱えられるようになったものと考えられる。

また鳥居清信筆の丹絵版の画像からは二つの興味深い解釈のキーを得ることができる。その一つは信玄及び逍遙軒の顔が清信の得意とする初代市川團十郎の顔で描かれていることである。芝居絵のように描くということは事実そのような演目が行われたとの推測も成り立つところであるが、記録としては残念ながら現在に伝えられていない。ただ歌舞伎の演目に不動が見られ、また團十郎が成田不動に深く帰依していることを勘案するならば、清信がそれに想を得て、肉筆に現れた信玄の不動明王に似せた顔立ちを團十郎で示したとも考えられる。また仮に神

格化した造形を採用した仏画的画像と位置づけるならば、団十郎の顔立ちを信玄の顔に当てたのは聊か神聖を揶揄した観がある。また鳥居清信の描く画像がマーケットとすべき芝居絵で需要を考えるならば実際に演じられたものを出版したとも考えられるところであろう。

その二つは版行による需要があったということである。このことは巷間に武田二十四将に対する人気が見られたものなのであろうか。これが『甲陽軍鑑』のような軍記の人気が先行してのことであろうか。あるいは演目としての記録は見られないものの市井に歌舞伎を通しての人気が出たのであろうか。いくつかの解釈が想定されるところである。

団十郎を信玄と見なした鳥居清信の画像以外は肉筆が同様に厳格な気分が窺われる謹直な表現が示されている。このような表現の集団肖像画は徳川氏の画像にまで及ぶことであるから、ここで得られたキーはあとの章で取り上げたいと考える。またここであげた『甲陽軍鑑』についても江戸後期に描かれた武田氏関係の錦絵を取り上げ、それらが本稿で論じた二十四将図と比較する過程において詳しく論及したい。

#### 註

- (1) 甲府城の東に建てられた書画骨董の個人の展示館。戦前に建てられたが数年で戦災により焼失。
- (2) 『甲陽軍鑑』品第 32、川中島合戦の条に大勢の法師武者を立てたとある。又、『甲陽軍鑑』品第 43 には「信玄公、御家老、軍法工夫之衆侍大将二八人、足輕大将二七人、此ノ外七人」とあり、小身衆として「横田備中守、多田淡路守、原美濃守、小幡山城守、山本勘助、米倉丹後守、加賀駿河守」を当てている。此れに信玄をあわせると 30 人ほどになるがこれらの武将から選別が行われたことは想像に難くないところであろう。
- (3) 武田信廉、入道しての名が逍遙軒信綱。武田信玄によく似ていたため、『甲陽軍鑑』品第 12 では信玄の臨終に際し、扁陣にあたり逍遙軒を身替りとすることが述べられている。「我

等と逍遙軒と見わくる者有まじく候」と信玄が語る場面が記載されている。

- (4) 穴山氏は武田氏と強い血縁関係を結んでおり、穴山梅雪の母南松院は武田信虎の次女、信玄の姉にあたる。梅雪夫人は信玄と正室三條氏の次女で見性院と言った。『甲斐国志』巻之 98 人物部第 7、穴山玄蕃守信君の項に見える。
- (5) 『甲陽軍鑑』巻之 97 人物部第 6、小山田出羽守信有の項に「武田系図ニ信虎ノ妹 勝沼信友ニモ妹ナリ小山田出羽守ノ室トアリ・・・」。
- (6) 曾根下野守の誤り。
- (7) 小畑山城入道は別に小幡をあてる。
- (8) 『甲斐国志』巻之 96 人物部第 5、板垣駿河守信形の項に「近時二十四将ノ像図ヲ造ル者アリ又二十八トモ四臣トモ号称セリ皆ナ無稽所偽飾謬妄不足積二十二将伝ノ説・・・」とある。この頃には二十四将の選別に、員数も含めいろいろ新しい提案が行われるようになったことがうかがえる。
- (9) 註 3、参照。多くが類似的な顔立ちに描いている。
- (10) 長七郎正名は岩村城平面図を作成し、これに 1766 年(明和 3)8 月「岩村藩士磯貝正名」とある。隠居して後であるから、これ以降ということになろうか。
- (11) 『甲陽軍鑑』品第 43「信玄公軍法之御抄人」として、主な将名を挙げる。これに拠ったものであろう。
- (12) 古城址蔵版は内藤伝右衛門版と同様で、同版が「明治 25 年」と制作時期が記されているので、この頃の出版と思われる。
- (13) 河野元昭「高橋油——江戸絵画史の視点から——」(辻惟雄編『幕末明治の画家たち——文明開化のはざまに』ペリカン社 1992)

## 第2節

### 徳川十六将図並びに徳川二十将図について

#### はじめに

集団肖像画としての武士の画像は前章において示したように武田家並びに徳川家の大将と家臣を表わす集団の出陣影が数多く普及していることが窺われる。またこのように出陣を待ち、軍議するかように描かれる画像については中世までの肖像画例の中には見られないところである。本稿において取り上げる徳川十六将図、徳川二十将図もその画像からは凡そ武田二十四将図と同時期頃の発生と考えられ、像主と作家は生存の時代がずれており、言い換えるならばこの画像が成立した頃より遥か以前に像主である徳川家康並びにその家臣が亡くなっており、この画像と存在を同時とする対看写照はありえないのである。

先に徳川家康の肖像画について画像の制作の背景についても触れることとなり、東照大権現像の出現を見ることとなったが、以下に示すこれらの画像についてはその影響下に作られたように見ることはできない。「武田二十四将図」が成立した背景には『甲陽軍鑑』の普及がその背景として考えられるように、「東照権現像」とは違って、家臣に対する軍功の評価が本図の成立にとって重要であったと考えることができ、仮にこれを軍記に求めるならば、寛文頃(1661-73)に成立したとされる『徳川軍功記』あたりがその背景として最も考えられるところであろう。巷間には徳川十六神将と言ったり、徳川四天王と言ったり、十六将、二十将の員数に相当する伝承が見られるが、これに関しても武田氏の例を引くならば発生当初ではなく後世にその名が付けられたことになるのであろうか。

武田二十四将図の場合は成立したと考えられる範囲の下限は元禄頃と推察し、また鳥居清信による版画(丹絵)がこの時期には出回っていること、歌舞伎役者の風貌に描かれることなど、いくつかの解釈のキーを上げることとなったが、本稿

にあつては作例がどのようなものであるかを比較し、同時期頃に現れた集団肖像画の成立の意味について以下に考察したい。

## I 徳川十六将図(久能山東照宮博物館 A 本)

徳川十六将図、並びに徳川二十将図はどちらが先に制作されたものであるかの具体的で実証的な論考はまだ見られないところであり、先行研究に関しては「家康・東照宮と徳川十六将図」(1)が見られるに過ぎない。ただ二十将図に関しては17世紀より描かれているものとその表現や作者の生没から推察することができる。十六将に関してもその表現からはやはり同時期頃には成立していたようにも窺える。明らかに何時頃から描かれたものであるかを示す具体的な文献上の記録は見られない。

また徳川十六将図に関しては神沢貞幹の著わした『翁草』(2)に符合する十六将が紹介される。原本は1773年(安永2)の成立。これに準拠する画像は多く、致道博物館本(山形県鶴岡市)、和歌山県東照宮本、岡崎法蔵寺本など多く見られるところで、『翁草』はすでに定型化しているこれらの画像を記録したものとする。

便宜的に徳川十六将の定型的な画像を解釈の基準として示すならば前章で示した武田二十四将図と同様に形式的には条幅あるいは縦幅による画像で、徳川家康を画面上段中央に配し、以下に徳川家譜代の重臣を上段から下段へ対座するように描いている。武田氏の画像が兜を冠ったり、頭巾を付けているのとは異なり、本図では全員が月代を見せる垂髪に表わされている。

### ・久能山東照宮博物館 A 本について(図1)

本図は定型的な画像とは趣を異にする画像であり、背景に松の大樹が描かれており、風景画的な背景の中に床机に腰掛けた家康を中央上段に置き、家臣が両側、手前に4将ずつ配置された横幅の画像に表わされている。通常の画像と比較すると、一般には背景を描かないこと、また横幅は珍しいことが挙げられる。画面中央には縦に走る折皺がくっきりと白く刻まれ、そのために家康の肖像は左肩から

左手の甲、交脚の床机へと太い白線が引かれたように剥落している。これは本図が二つ折りにされていたことを示しており、さらに画面からは中央に縦に貫流する皺以外にも細かな縦皺が幾条も見られ、巻皺と見ることができる。また画面上端の左隅には霞が引かれており、本図が絵巻のような形態をしていた可能性が指摘できる。本図には制作の背景を示す賛文が添えられ、十六将名を列記、それに制作年が明らかである点で重要であろう。本図を絵画として鑑賞するには聊か邪魔な書き込みであり、本来であれば上部に余白をとるなどして書き込まれるのが一般的であるが、恐らくは絵巻の断簡と考えるならば、制作の当初において賛を予定していたものではなかったように窺える。

賛は画面右上隅に縦に大きく「獨帥十六将図賛」以下小さくその左側から画中の余白を利用して中央の下段へ斜め下方に向かって賛が記されている。賛は

「獨帥松下一大元帥其下左右列  
十六将在飛麟煙閣涼殿壁図蓋  
是米津清婦夢見国風首中之東  
松也其松氏之具松原功者騰茂  
古今称想号則同能仁氏之十六  
善神唱其別名

東照神王酒井忠次石川数正

大須賀康高井伊直

政本多忠勝平岩

親吉榊原康政石

川家成松平信一

松平家忠松平康親

大久保忠世

本多康孝

本多忠次

鳥居元忠

植村家政

者也其功德也鴻大厥威力也自在

对之悉称那謨

至心恭敬合掌稽

首則無禱不應

其願矣於戲大哉至矣

大檀越長谷川忠崇居士藤公請余作贊」

とあり、画面左隅には

「元文四季歳在己未初夏応栄源現向墊禪庵釈庸古図書」とある。

これにより本図は 1739 年(元文 4)の制作が知られ、文中より「十六将図」と言う題名が早くに成立していること、またすでに「十六善神唱其別名」とあるように、本像が制作される以前から別名である十六善神の名が家臣の総称として与えられていたことが窺え、尚且つこれが仏教絵画で言うところの「釈迦十六善神」のように、当初から仏画的性格が支配的であったことを物語っている。このことから察するにこれらの一連の画像が「東照神王」のもとに集合した「十六善神」と言う神格化の意識が明らかであり、その制作は東照宮として家康没後に画像の神格が行われてのちと推論することができるであろう。この推論は徳川氏の場合だけでなく、その表現が同範的な傾向を示す「武田二十四将図」成立の解釈上の重要なキーとして捉えることができるもので、巷間に言うこれらの軍団絵の成立は像主なきあとの写実を伴わないことが明らかとなった。

## II 徳川十六将図の定型的表現とその成立について

徳川十六将に関して十六将の配置や姿形が一致する画像を見出すことは武田二



十四将図の定型的表現のようにその基準を見出すことは難しく、聊かヴァリエーションがあり過ぎる。定型的表現が確立し、画像の若干の定型を手直しするような部分がある後の作品に見られるのであれば十六将がある種の中心となるべき画面構成に収斂していくことを認めることになるが、いくつかの画像がそれぞれ粉本として伝承したものと考えられ、江戸後期頃の画像には先例の踏襲は肉筆の場合もあれば、版面の場合もあり、定型がいくつかあったことが窺われる。しかしながら描かれた武将の員数は十六将、二十将にあてており、武田二十四将図のように員数上の変化が見られるものではないようである。

(1) 久能山東照宮博物館B本「家康及び徳川十六将図」(図2)

本図は「家康及び徳川十六将図」と題が付けられ、作者は狩野探信(1653 承応2—1718 享保3)を伝える。画像の形式は床机に座り采配を手にした徳川家康を画面中央最上段におき、左右上段から下段まで垂直に八将が地に座し整列して描かれている。両列は相互にやや中央に向き合うように描かれる、同位置に対面する武将の視線は互いを見詰め合うようにも見えるが整然とした構成は先に示した武田二十四将図には見られないところである。

図では家康像が配下の武将に比較して僅かであるが大ぶりに描かれており、鎧の上に羽織を着ている。配下の各将は武将の名が示されていないが、勇猛にひげを貯える画像のほかは右側六列目の武将が扇子を右手に持つ以外はこれといった特徴が見られず、また全員が垂髪にして月代を見せている。

同様の形式(図3)には江戸時代後期の制作にかかる、画中中央最下段に「御剣鍛冶 和泉守政常拜画」と落款がある個人所蔵の例も見られる。本図と同様の粉本に拠ったものと思われるが画中に武将の名が書き込まれており、右側六列目の武将がB本と同じように扇子を持っていることから武将の配置順が恐らくは決まっていたものであること知ることができる。これによれば下記のような配列となる。(以上、原文のまま)

左側	酒井左衛門尉忠次	右側	松平甚太郎康忠
	井伊兵部少輔直政		榊原式部大輔康政
	本多中務大輔忠勝		大久保七郎右衛門忠世
	平岩主計頭親吉		鳥居彦右衛門尉元忠
	鳥居四郎左衛門忠房		大久保次右衛門尉忠佐
	内藤四郎左衛門正成		高木主水入道秀清
	渡辺半藏守綱		服部半藏正成
	米津藤藏入道常春		蜂谷半之丞貞次

恐らくはこのような順でA本も配置されたものと考えられる。またこのような形式の画像はA本の制作以前から定型が出来上がっていたものと考えられるが、本図においては狩野探幽の子、探信の手になると伝えられたことから、所蔵者が絵としての価値を考慮して武将名を示さなかったと解釈することもできよう。

本図は絵画としては極めて丁寧な制作が行われ、また画中に書き込みの見られないところから当初から高位の発注による制作を窺わせ、伝承の狩野探信にあてる時期の画像と考えられる。これを仮に探信とした場合は制作が元禄を前後する時期となり、本図のような形式の十六将の成立がこれ以前に行われたことが推察される。

## (2) 浜松市博物館本 木版画像(図4)

本図は多色摺りの木版画として出版されたものであり、如何に十六将図が普及していたかの一例と見ることができる。また形式は違うが出版された画像には松応寺蔵版(明治期、多色摺木版)(図5)も見られる。浜松市博物館所蔵の木版画は江戸時代後期頃の制作にかかるものと考えられるが、明治期の松応寺蔵版も考慮するならば江戸時代を通じて十六将図が普及したものであることを予測することができるのではないだろうか。

とくに本図においては江戸時代になってから成立する正面を向いた肖像に家康を描いている。また家康と十六将の装束は家康像は束帯、十六将のうち十四将が直垂、残りの二将は高木主水、米津藤蔵にあたり、頭部は入道したものと解釈でき、羽織、袴で描かれている。各将にはそれぞれ短冊形の縦枠に小さく名が書き込まれており、それぞれは久能山東照宮A本と同様である。

本図のように家康が束帯姿で正面を向く例は単独像では狩野探幽筆「東照権現像(家光靈夢の画像)」(徳川恒孝氏蔵)(図6)がその緒例と考えられ、裏面の墨書には「依靈夢雖有被思召 寛永十八年辛巳二月十七日」とあり、この画像を下地に本図のような集団肖像画が成立したものと思われる。またこのような画像の正面像は木像の「東照権現坐像」(芝東照宮蔵、社伝では慶長6年の制作を伝える唯一の寿像)(図7)によった可能性が高いと思われ、一般にこれまでの肖像画が斜め前方を見ているのとは異なり、直接に鑑賞者と対面するように表わされている。

正面を向く十六将の画像例としては名古屋城本、久能山東照宮C本などが見られ、この例ではいずれも家康が上置に束帯姿で安座して描かれている。この両本が浜松市博物館本と相違している点は配下の武将の装束が異なっていることであり、後者の両本では武装して今にも出陣するような状況に設定されている。また武将の配置は武田二十四将図のように軍議が渾然となっていて行われているように見え、冠り物、持物など制作上の類似が指摘できる。久能山東照宮博物館A、B本では整然とした画像として表わされていたが、全く別の粉本からこの画像の発生があったものと考えられる。また十六将図にいくつものスタイルが見られることはすでに指摘したところであるが、それらはこの二系統の基本型を発展させたものと捉えることができるのではないだろうか。

### III 徳川二十将図について

徳川十六将図と二十将図ではどちらが早くに成立したかということに興味が

行くが、その根底にはこれらの画像がどのような意図で描かれることになったのかということ暗黙に考証しようとしているのではないだろうか。これらの画像は徳川幕府を開くのに功績のあった武将の選別の結果であることは容易に推測が成り立つところであり、そのため場合によっては発注者の都合、あるいは制作側の解釈の違いから別の武将をあてることも首肯できるところといえる。短絡に考えるならば最初の選別が十六将で始まり、ついで二十将と画像への顕彰すべき武将画像化したとみることもできよう。ただそうであると簡単に予測することは避け、ここでは伝承であるが比較的早い二十将図の作例を上げ検討したい。

(1) 日光東照宮本(図 8)

本図は伝承では狩野永納(1631 寛永 8—1697 元禄 10)の作とされる画像で、表現上からは同時代であっても決しておかしくないと思われる。武田二十四将図や徳川十六将図の后者のスタイルと同様に画中の人物配置は整然としていないが、各将がいくつかのグループにわかれ車座で軍議しているように、画面の上段から下段へと縦に描かれている。

家康の姿形は例えば久能山東照宮本、伝狩野探信筆の十六将図と同様で髪を総髪にして垂らし、武装した鎧の上に羽織を着て、右手に采配を握っている。床几にかけ、画面中央最上段にやや大ぶりに描かれて位置しており、両者のわずかな違いとしては本図は髭を貯えていることであり、また草鞋を脱いでいることである。下段にかけて描かれる武将は顔の向きで左右を分けるとするならば、右から左側を見るものは家康と十二将、左から右が九将ということになる。それぞれ武将の名は短冊形にはられた切箔上に墨書されており、これを便宜上武田二十四将図同様に配置を図示するならば、

右側から左を向く画像から順に

### 神君

- |                |              |
|----------------|--------------|
| 12 松平甚太郎家忠     | 1 水野総兵衛忠重    |
| 13 本多中務大輔忠勝    | 2 安藤帯刀直次     |
| 14 平岩主計親吉      | 3 酒井左衛門尉忠次   |
| 15 榊原式部大輔康政    | 4 米津藤蔵勝政     |
| 16 鳥居彦右衛門元忠    | 5 井伊兵部少輔直政   |
| 17 大須賀次郎左衛門康高  | 6 大久保七郎右衛門忠世 |
| 18 武者奉行高木主水正正次 | 7 大久保次右衛門忠佐  |
| 19 渡部半蔵守綱      | 8 蜂屋半之丞親同    |
| 20 服部半蔵正成      | 9 渥美源五郎勝吉    |
|                | 10 戸田三郎右衛門忠次 |
|                | 11 内藤四郎左衛門正成 |

上記のように列記できる。二十将図の作例としては江戸時代中期以前享保頃の作例と思われる富士吉田市郷土博物館本、また1836年(天保7)と年記された栃木県立博物館本などを見るがいずれも武将名は記載されていない。ちなみに本図の武将を十六将図(久能山博物館B本と比較してみると、二十将に記載される水野総兵衛忠重、安藤帯刀直次、大須賀次郎左衛門康高、渥美源五郎勝吉、戸田三郎右衛門忠次の五将が見えず、また十六将に見えた鳥居四郎左衛門忠房が二十将には含まれていない。このことから武将の選別が時期を違えて行われた可能性が考えられるところである。また二十将図も上記の諸本のように時代的にも受け継がれていることが明らかであり、十六将、二十将の両本が江戸時代を通じて制作されたものと解釈できる。

### 結び

徳川家康の神格化は三代将軍家光の時代に天海僧正によって完成され、日光廟

の荘厳も行われたのである。絵仏師で、絵所了琢を名乗る4代木村了琢がその典型を描き、それに天海僧正が著賛した「東照権現像」に始まる厳格な神としての様式に従い、荘厳の肉付けが行われていったのであろう(3)。その神格化は徳川氏の幕藩体制の確立に秩序を示す象徴としてプロパガンダされたものと解釈できる。

これを神像と唱えるならば、同じ「東照権現像」と題した狩野探幽の霊夢像は立ち膝による気軽な装いで描かれ、天海僧正が著賛したパブリックな性格とは異なっており、神像と見なすにはその数量や奉祀の場所が限定され、歴史的には神秘的な扱われかたが行われてきた観がある。この場合は三代将軍の夢に見た祖父の像であり、より人間的な憧憬の肖像と解釈でき、そのプライベートな扱いが神秘的な気分を時代とともに育んだものと捉えることもできるのではないだろうか。二つの「東照権現像」はやはり神像としては木村了琢という絵仏師を用い、俗人の、あるいは絵仏師でない狩野探幽とは肖像の性格を分ける発注が行われていたものであろう。

本稿で考察した「徳川十六将図」、「徳川二十将図」は家康とその家臣を軍陣において集う図に描いている。画中に神君と肩書きを記した画像も見られ、軍陣影に描かれた家康像は成立の当初から明らかに「東照権現像」とは違った姿形で示されている。この場合は神格化した意識において描かれたと見なすことはできないであろう。

十六将、二十将を描く集団肖像画の成立は「東照権現像」の成立とどちらが早いのであろうか。奥田賢治氏は「家康・東照宮と徳川十六将図」(1)所収の中で、「年紀銘など背紙に書かれ貼付されている例として、万松寺所蔵十六将図がある。

その背紙には

十六将御影一軸

三州松平金左衛門納之

元和四戌午年三月吉日

現住萬松七世珠永代

と墨書されている。文面から元和四年(1618)に同時に奉納されたことが知られ、管見する十六将図の中では、最も古い年紀銘をもつものである。」と紹介している。

本稿では本文中でこの紙背に見られる墨書を取り上げなかったが、本像の場合、紙背に貼り付けの墨書が果たして当初において貼付されたものであるか明かしていないからであった。またその理由の根拠としては、「元和四戌午年三月吉日」が家康の没後2年を経過しない時期に成立したこととなり、この時期には天海僧正による東照大権現の神格化が勧められていた時期にあたり、幕府が行おうとしていた神格化による施策とは関係なく本像が成立しということになる。すでにこれ以前に「徳川十六将図」が成立していたとするならば、神格化のプロセスを無視した一部の好尚から本画題が生まれ、踏襲されたことになり、不自然といわねばならないのである。一般に「徳川十六将図」が出現をみるのは本像より一還降った17世紀中頃以降からであり、紙背への張り込みが当初は干支のみで伝来していたものであれば60年後の1678年に制作された可能性が高いのではないだろうか。墨書中の松平金左衛門も明らかでないことから、本像の制作を後世において什宝を整理する際にあて推量による誤記によったものと見なすことができよう。

徳川氏の集団肖像画にはこれら二つの名称のほか「徳川四天十六将図」(大阪城博物館)のように四天王と十六将に分類して後世顕彰された画像もある。このような画題から受ける印象は仏画的な員数が意識されており、そのような構成をとったもの推察することができる。後世徳川十六将は巷間に「十六神将」と呼称されることから窺われるように、「釈迦十六善神」や「薬師十二神将」といった仏画と同様に造形されたものであろう。やや大ぶりに家康像を描く事例が多く見受けるのも、そのような仏画としての中尊の画像例に倣ったものと解釈できるのである。

#### 註

(1)奥出賢治「家康・東照宮と徳川十六将図」(『家康と東照宮』展図録、名古屋城 1992)

(2)神沢貞幹(1710—95)『翁草』に「神君十六将」と題し、「酒井左衛門尉忠次慶長二十年

十月二十八日卒、大久保七郎右衛門忠世文禄三年九月卒、大久保治右衛門忠佐慶長十八年卒、渡辺忠右衛門守綱元和六年四月九日卒、榊原式部大輔康政慶長十年五月十四日卒、内藤四郎左衛門正成慶長七年四月十三日卒、蜂屋半之丞貞次永禄七年五月戦死、平岩主計頭親吉慶長十六年十二月晦日卒、本多中務大輔忠勝慶長十五年十月卒、井伊兵部大輔直政慶長七年二月卒、鳥居彦右衛門元忠慶長五年八月卒、松平基太郎康忠、高木主水祐清秀慶長十五年七月十三日卒、鳥居四郎右衛門直忠、服部半蔵、米沢藤蔵、右有各家伝、又見寛永御撰諸家系図」を載せる。

(3)本論第4章第2節II「東照権現像の成立」を参照。



## 結び

本章では集団肖像画として「武田二十四将図」、また「徳川十六将図」、「徳川二十将図」をとりあげた。記録では「徳川家康・十六将図」を中幅とし、その左右を「武田信玄・二十四将図」、「上杉謙信・八将図」とした三幅対もあったとされる。これらは同一画家の手になるもので、その鑑賞の仕方は実に興味深いものものといわねばならない。なぜ徳川家康を中心に武田、上杉の三幅対が構成されたのか、この取合わせが普遍的であったという記録もないため、その理由はこれを所蔵した柳沢氏の趣向とまずは考えられるところである。

思うにこのような集団肖像画は優れた武将とその配下の将を顕彰しようとする制作意図があったと考えるが、ただその制作の時期は同時代に拠ったわけではない。像主が、あるいは像主の子や孫など直接の遺族が発注者ではなく、後世の人々、とくに像主と血縁によって繋がらない人々が注文主であり、そのような人々によって鑑賞され、江戸時代を通じて制作されたのである。柳沢氏の伝えた三幅対も盛行するこれら肖像画を組み合わせ、鑑賞したものと解釈できるが、単なる肖像画の像主を忍ぶ場合とは性格を異にするであろうし、また一人像主がカリスマ性を発揮する肖像とも違っている。

このような集団肖像画にはどちらかと言うならば、そこに描かれた人物を追善する、あるいは哀悼するという意識はあまり窺えない。また画像は江戸時代の比較的早い時期に成立し、その後の展開としては幕末から明治に至っても普及したわけであるから、まったく像主の容貌を知らない人々によって制作され、鑑賞されたのである。武田氏、徳川氏それぞれの肖像画は像主が似ている、あるいは似ていないという論議を経て作られたわけではない。「武田二十四将図」の場合、中心となるべき像主である信玄の肖像は「川中島合戦図」屏風や江戸初期の軍陣影にその典拠を求めることができようが、他の二十三将においては『甲陽軍鑑』などの記載に基づいた、絵師の創作によったと想定される。これらの画像はその

創作的なテキストを江戸時代を通じてコピーを繰り返し、狩野派、土佐派の絵師による肉筆画から、江戸中期以降に軍記や双紙、また演劇等の普及によって次第に浮世絵師の手になる「武田二十四将図」が普及していったのである。それは本図を掛け、兵学を武家教養として学んだ江戸初期の礼拝的な気分からは離れ、コピー、再合成を繰り返し、大衆に親しまれるキャラクターへと変化していったのである。江戸後期には武者絵的な画題として継続していたと解釈できよう。

これまで取り上げてきた集団肖像画とは別に、供養が目的であり、追善的な意味合いの強い画像もわずかではあるが見られる。その好例として「留守政景像」(岩手大安寺)を挙げる。本像は画面を四分割した最上段にに賛が置かれ、その下三段に五人の人物が描かれており、三段の上段中央に留守政景が上畳に褥を敷いた上に胡座し、以下中段、下段にそれぞれ二人の人物が対座して描かれている。中段右の人物は足が悪く、右の片足を突き出して着座し、左の人物並びに下段の二人はともに端座して描かれている。この画像の描かれた意味は上部の賛によって知られるところで、賛は右から左に読めるが、その1行目には「大安寺殿高岳登公大居士肖像」、2行目に「並 自殺御殉葬者四士之肖像」と記している。これより留守政景とその死に殉じた家臣四名の肖像と解することができる。賛は覚範寺虎哉宗乙により1610年(慶長15)、政景の三回忌に墨書されたものであった。このような供養を目的とした集団肖像画には「結城秀康像」(福井県武生竜泉寺)や「豊臣秀次像」(京都端泉寺)などがみられ、前者は2名、後者は5名の殉死者が描かれている。これらの画像は「武田二十四将図」や「徳川十六将図」のように広範に普及することを目的としているわけではなく、あくまで遺像であり、追善像として位置づけることになろう。

このように集団肖像画においても、製作意図に相違が見られるところであり、「武田二十四将図」や「徳川十六将図」には、「留守政景像」のようにその画像だけを伝えるものとは違い、定型的な構成が踏襲され、またそれが広く普及していったことが窺われるのである。ここに両者の相違をみることになろうが、そのように

見受ける部分とは別に、根底で共通している意識には主従関係の絶対化、言い換えるならば画像の中心である主君に対し忠義の臣であることが要求されており、勸戒的、また教訓的な絵解きが鑑賞の際に意識されたようである。あるいはこのことは儒教と関連しているのではないかと憶測するが、「武田二十四将図」の武断政治下での普及を思うとこのような意図が暗示されるように解釈できる。

先述したように、例えば「武田二十四将図」の場合、この画像に肖像として名を連ねた彼等は戦国期を最後として廃絶していった集団であり、それが江戸初期に復活することは名君と唄われた武田信玄とその家臣の関係を鑑賞することによって忠義が確認されたことになるのではないだろうか。『甲陽軍鑑』は江戸時代に武家教養の書として五十余度の改版が行われ、またこれをテキストとする「甲州流軍学」に見られるように、武士のあり方が無言のうちに説諭され、それらを視覚としたのがこの画像ではなかったかと考えるのである。そしてこのような武家と家臣のあり方に従うならば、これらの画像が忠義をプロバガンダしていったものと見なすことができよう。