

## 第6章

### 江戸時代における

### 武家肖像画の展開

— 肖像概念の多様性について —

序

第1節 武田信玄像に見る軍陣影の定型表現について

第2節 肖像の変容

第3節 補遺 江戸の出版文化についてについて

結び

## 序

### 江戸時代に見られる肖像画の多様性について

江戸時代の肖像画を概観すると、さまざまな、多様な表現が見られるようになり、これを制作上の変化として捉えるならば、中世の肖像画制作との相違を指摘できるのであろう。中世の肖像画制作はとくに武家肖像画が広がり、群雄割拠の時代を迎えると肖像画の発注者もまた画家同様に制作者であるとし、さらには発注者の要求するところに基づいて、画家が像主を描くというのが当時の一般的な制作であろう。従って画家は彼の意図するところを忠実に反映できる存在、言い換えるならば、あるいは極端な物言いをするならば、発注者にとって画家は筆というマテリアルとして捉えるべき存在ではなかったろうか。ここに中世の肖像画制作が、画家自身の構想力に基づいて描くことのできる他の画題と比較して、肖像画はその構想力を発注する側の要望に委ねてしまうために、画家の創造的な表現は制約され、他の画題とは一線を画したものとなってしまったのである。

肖像画は像主の永遠性を願うことは言うまでもない。中世の肖像画の意図するところを考えるに、寿像のように像主自身が自ら発注者である場合、その制作は自身の存在の証であり、また威厳を示し、彼への崇敬を期待して作られる。また遺像として制作される場合は遺族の像主への敬慕、また追善し、供養するための礼拝に供する意識が背景にある。従ってその鑑賞の対象はその威厳や追善の及ぼす範囲の人々と言うことになる。当然のことであるが肖像の発注者はその及ぼす範囲をよく承知し、その上で依頼を行なっているものと思われる。しかし戦国時代の末から近世初頭へと移行する転換期には、その及ぼす範囲が近親的な世界に留まらない特異な現象を示したのである。これを説明するならば肖像画は軍旗と同様に広く武威を示すためのプロパガンダの具と見做すことができる。例えばそれは、「武田不動尊像」(1)や、「豊国大明神像」(2)、「東照権現像」(3)のような神

格表現に窺うことができる。

これら神格の肖像画が意図するところを前述した「武田不動尊像」に見るならば、鑑賞の対象が近親の範囲を越え、像主を追善し供養する人々から、彼のカリスマを信ずる人々(味方)、また畏怖する人々(敵方)へと広がっていったことが指摘できる。それに伴い、その表現には、忠実に肖似性を示すというよりは、個人の外見を脚色する、彼の武威を象徴し、喧伝する造形が示されて行ったのである。記録上では武田信玄を対看写照して制作したと伝えるが、実際には彼の肖像というより、むしろ化身であり、その外観は不動明王像であって、これを肖像とは見做し難いのである。ただこの造形に仮託された意志は実弟の武田信廉作を伝える、ほぼ同時期に制作された「鎧不動尊画像」や「鎧不動尊彫像」(4)に窺うことができ、信玄を不動明王に見立てた表現は、江戸時代に至り軍陣影として描かれた新様の武田信玄像に影響を与えている。

このように神格を付与することで多くの鑑賞者を想定し制作された肖像は、江戸時代の「東照権現像」では明確な造形となってその意図が示され、より体系化した信仰の対象として位置づけられている。これらの神格は古代中世の肖像画のテキストを十分に承知して制作を行なったものと解釈できるであろう。例えば菅原道真の天神信仰の場合、戦国期にはこの信仰が大名を中心に広く行なわれ、武家神格化にヒントを与えたことが推察される。鑑賞者を広く意識することは、中世の武家肖像画では例がないこともあり、また、その神格のあり方は菅原道真が対立する側からの畏怖から神格へと進んだのに対し、近世への移行期に現れたこれらの神格は像主自らが自己の強力なカリスマを顕示したことによる。ここに従来とは違う近世的な造像意識を読み取ることができる。

神格表現とはいえ、肖像画制作の方法は何れも発注者の側が画家をして制作し、鑑賞者に多くの人々を対象としてはいてもその図式は中世的な制作の仕方を出るものではなかった。江戸時代の肖像画にも当然のことながら、中世の肖像画制作に準じた方法が行なわれている。例えば歴代の徳川将軍の肖像などはその良き事

例であろうし、将軍以外の高位の武家肖像画では「柳沢吉保像」(5)が伝統的な肖像画形式を色濃く伝えているものと捉えることができる。

ただ、このような伝統的で儀範的な肖像画の形式の継承にも桃山時代あたりから変化が現れている。その変化は肖像画史に新たに付加された一つの現象であり、肖像画に描かれる像主は公家や武家だけではなく、当時の上層町衆をも対象としていった。周知のように近世への移行は画家の世界においても中世的権威の崩壊をもたらし、新たに台頭した職業画家の成長が町衆の肖像画を制作するようになったと解釈できるであろう。また「彦根屏風」等に窺えるように、これまで中心的な画題として取り上げられなかった人々が、生き活きと描かれるようになり、風俗画の主題として取り上げられるようになったのである。

桃山時代のこのような変化は当然武家肖像画にも服飾の昇格となって現れている。それは豊臣秀吉の配下の武将たちの多くが束帯姿の肖像を遺していることから明らかなように、位階にこだわった中世的なルールはこの時代には通用しないものとなっていった。このことは肖像画制作の上で位階=装束のルールが取り払われ、肖像画を締め付けていた身分的な制約から解放され、江戸時代の変化を容易にさせたものと考えられる。つまり、中世的なルールとしての位階遵守が否定され、肖像の像主が町衆にまで及び、また服飾も制約を受けなくなっていく。このような変化は、中世における発注者が絶対的上位であった関係から、次第に像主と画家が対等の関係に近づいていったことを示し、近世肖像画の解釈はこれを考慮して行われ、画家は次第にその身分差から解放されていった。それにつれ画家の構想力がその肖像に反映することになり、また肖像画制作は儀範的で緊張した表情からも開放されていった。

上記のことは近世を支配する意識が中世の制約から肖像画の形式を解放し、対象の像主は貴顕から庶民に至るまで広がり、また、画家の能動的な制作意識を容認していった。これまでの肖像画に見られない、いろいろな表情が肖像画から伺われるようになったのである。しかしながら近世の肖像画を論ずる上では、この

ほかにもう一つの重要な観点を見逃してはならないであろう。肖像画の需要はこれまで近親的な世界において制作されたものであったが、その近親的な範囲から抜け出した肖像画が神格化した造形であったと見做すことはすでに言及したところである。そして、その発生が当初は近親者というパトロンによるものであっても、江戸時代に制作された「武田信玄像」や「武田二十四将図」にその例を見るならば、これが近親者による制作の領域を遥かに逸脱していることが指摘できる。つまり、実際の像主を知らない後世の人々によって偶像化が更に進んでいったのである。これを現象としてみるならば、それは近親以外の需要者が多く存在したことを意味しているのである。

例えば軍陣影の「武田信玄図」、「武田二十四将図」を例に挙げると、その需要は『甲陽軍鑑』や甲州流軍学(6)の普及が背景にみられる。江戸の初期において幕府の軍学として認められたことにより、武家教養の書として購読され、学ばれたのである。これを反映し、『甲陽軍鑑』に記載の法師武者が信玄像のスタイルに採用され、軍神的、礼拝像的な性格を帯びた肖像画として制作された。『甲陽軍鑑』は江戸中期以降にはさまざまな読本となってリメイクされ、市井に「武田信玄像」がプロマイド的な需要を獲得していった。これを肖像制作の立場から考慮するならば、プロマイド的な肖像のパトロンは需要者であり、鑑賞者であって、中世の制作者側に立つパトロンとは明らかに違っている。中世の肖像画は高位の武家の意向を反映し、鑑賞者に対して上意下達を意図して制作された親が拭えないが、江戸時代には演劇や読本などが普及し、歴史上の人物として承知されている信玄の肖像を商品化できるほどに鑑賞者層が広がっていった。その意味では市場が制作者であり、パトロンであって、その制作も市場性を意識したものといえる。このことは純粹に対看写照し、像主の容貌をとどめた肖像画の基本的な制作姿勢からはかけ離れたものになっていったとすることができるのではないだろうか。

本章では近世に至り肖像画が多様な展開を見せる中であって、像主そのものを知らない世代が、パトロンであり作家であったところの武家肖像画に焦点をあて

た。そこに従来の肖像画の制作とは違う、新しい肖像画の成立を認め、改めて近世武家肖像画の展開について考察したものである。近世の武家肖像画には再生産あるいはリメイクした表現が進み、像主を知る時代に作られた肖像画から離れ、浮世絵においては画家の創作によるキャラクターへと表現が変化していった。それは像主が存在したときの容貌を粉本とし、敬虔に敷写を繰り返す仏画に見られる図様の踏襲とは違っている。「武田信玄」の肖像画を時間の経過を縦軸として考察した場合、像主が存命中の肖像画、そして江戸初期に見られた軍陣影、それが江戸後期に至ると変容し、われわれは当初の創作意図とは違う造形をそこに認めることになるであろう。また双紙や演劇など文芸の流行が従来の肖像画鑑賞とは別の楽しみを沸かせ、鑑賞者もその当時のブームによって、その変化を楽しみ、変節し、リメイクされながら肖像画題が続いたのではないかと予測する。またこれら再生産された像は我々が肖像画と規定する範囲であるか明らかでない。それは絵画分類においては歴史画や武者絵と集合論で言うところの、相互に重なり合う部分という範囲に成長していった観がある。

#### 註

- (1)『甲斐国志』巻之 75 仏事部第 3、恵林寺の項に「洛ノ仏工康清ヲ召シ対面ニ彫刻セシム」とある像、靈殿(靈屋)の本尊。
- (2)豊臣秀吉の諡号(神号)。没後明神号が当てられ、豊国社に祀られた。
- (3)徳川家康の諡号(神号)。没後、金地院崇伝の推す明神号にたいし、南光坊天海の推す権現号が二代將軍秀忠に採用され、日光に東照宮が整備され、東照社の本尊として各地に祀られていった。
- (4)武田信廉は入道してのちの名を逍遙軒信綱、一般に逍遙軒で知られる。画像は信廉作の記事が『甲斐国志』に見られるが、彫像には何の記録も伝わっていない。ただ画像はその姿形が同様に造形されている。
- (5)柳沢吉保の肖像は大和郡山市永慶寺柳沢文庫、甲府市一蓮寺、葦崎市常光寺に所蔵される。

- (6) 『甲陽軍鑑』に最終的に加筆修正をした人が小幡景憲(1572—1663)であり、甲州流軍学の祖といわれ、当時江戸市中に門下二千人を数えたといわれる。

## 第1節

### 武田信玄像に見る軍陣影の定型表現について

#### はじめに

武田信玄の在世中に描かれた肖像は、既に述べてきたように武家の正装としての直垂像である「武田晴信像」(高野山持明院)と素襖を着た「武田信玄像」(高野山成慶院)である。これは中世の肖像画形式に倣ったものといえる。ところが、江戸時代に入ってから現れる画像は、在世中の肖像を受け継ぐものではなく、鎧を纏う武者姿に描かれ、これを定型としている。

武者の姿絵は、巷間では出陣影あるいは軍陣影と呼称している。出陣影については谷信一氏による「出陣影の研究」の論考が見られ、とくに南北朝頃に描かれた足利尊氏を像主に当てる騎馬武者形式の肖像画にその名を譲った観がある。江戸時代に盛行する武田信玄や徳川家康が床几に坐る姿は「武田二十四将図」や「徳川十六将図」に描かれ、軍議するように描かれた集団画像の中に軍陣影の主人公が描かれている。武将一人を扱った単独の軍陣影は信玄像がポピュラーであるが、家康像の場合は集団の画像と切り離し、「東照権現像」に描かれている。

思うに軍陣影による画像は、その遺例が江戸時代初期より溯るものではないようである。信玄像の場合を例に挙げるならば、在世時に写照された粉本に拠ったとすることは考え難い。観照に伴う解釈をその理由とするならば、江戸時代に表現された軍陣影は本来示すべき面貌の写実性に欠けたもので、在世時に描かれた画像のような精緻な写実は見られず、典拠とした粉本そのものが概略な面貌表現であったと想定できそうである。

信玄像における軍陣影の定型的な表現は、兜の鉢全面を獅子頭のように毛足の長い頭髪で覆い隠したいわゆる能楽で使われる「頭(かしら)」で表わされ、画像からは赤頭、白頭の2系統が見られる。本稿ではこれまでの史書に紹介された用語例



に倣い、「白頭の兜」(図1)のように記述を行うが、この形式の兜は「諏訪法性兜」(1)とも呼称されていたようである。しかしながら、軍陣影におけるこの兜の表現も、また顔立ちも信玄在世時にその粉本を想定するような図様は現在のところ見られず、その成立に関してはこれまで何ら考察が行われてこなかったのである。

武田信玄の軍陣影の定型的表現に関して言うならば、その先駆的表現として「武田不動尊像」、また武田信廉の制作とされる「鎧不動尊画像」、「鎧不動尊彫像」(図2)があった。そしてこのような表現が軍陣影に影響し、信玄の顔に不動明王の相が現われ、左右の眼が互い違いに天地を見、口元に乱杭歯が覗き、憤怒の形相を示すといった特徴がいくつかの画像に見られるところである。しかしこれが軍陣影に与えた影響はその容貌表現の部分だけであって、これを定型表現と言う訳にはいかないし、それに関して、概ね江戸時代に成立した軍陣影の表現を通覧すると、次のような共通した特徴が窺われるのである。

- ・ 日輪、あるいは日輪に武田菱、あるいは龍の顔がついた前立てを取付けた、白もしくは赤の頭の兜を冠る。
- ・ 鎧を装着し、その上に朱の法衣、さらに袈裟を纏い、法師武者の姿を示す。
- ・ 左手には数珠、右手には軍配、あるいは采配が握られる。
- ・ その多くは床几に坐る椅像であり、時に坐像で描かれる。

軍陣影に描かれた椅像のスタイルは、信玄像に限らずとも、諸将の肖像画においても、江戸時代以前には現れてはいない。このスタイルの上限については現在のところ江戸時代の成立と予測できる。

我々が武装した画像を中世に求めるならば、それは「伝足利尊氏像」に見られる騎馬武者像のような表現であり、これを特に出陣影(2)と呼称している。この形式に関しては第1章第2節においてとりあげたが、それは戦国期、また近世初頭にも踏襲され、江戸初期にあつては狩野探幽筆の「伊達政宗像」(図3)(3)が出陣影で

描かれている。ただ中世から受け継がれたテキストはこの馬上のスタイルであつて、ここに論ずるべき椅像の軍陣影は「武田二十四将図」、「徳川十六将図」などの集合像や、単独の信玄や家康像にあらわれ、近世において開発された新様と見做したい。

本稿はこのスタイルの成立に関し、焦点を武田信玄の軍陣影にあて、考察するものであるが、近世において開発された新様であると思ふし、これを仮説とした背景には、「法師武者」という言葉が、寛永期に早くも成立した『甲陽軍鑑』に記録されている。この法師武者は記事からは克明にその風貌を捉えることができないが、これを典拠とし、そのような軍陣での出で立ちを創作していったものと思ふ。本稿ではそれが実際にはどのような経緯で成立していき、またそれは武田氏がまだ命脈を保っていた時代の肖像画と関係するものであるのかを確認するとともに、なぜそれが新様の「武田信玄像」として成立し、普及していったのかについて、画像としては早い時期に制作されたと思われるいくつかの現存する資料から解釈したい。

## I 土佐光起筆「武田信玄像」、「上杉謙信像」対幅について

『大日本史料』(4)には山鹿光世氏の所蔵にかかる土佐光起筆武田信玄像に先祖山鹿素行が「武田信玄畫像贊」として著わした全文が記録されている。

「鷹揚虎視、指揮叱咤、為萬夫之長者、一代之雄材也、然不乏于當時、夫正陣營、盡城制、精武事、如 詒法於後世、又千載之奇遇也、天分・永祿之際、将材最為隆、唯武田信玄卓立于其中、戰而必取、武人迄于今日存其遺制、殆維其人也、至其功業無終、抑人耶天、古人云、不可以成敗論英雄、予又云、

天和任戌夏四月

積徳堂逸士藤高祐謹誌(印)」

上記によれば賛文は天和任戌(二年・1682)に録されたことが明らかである。山鹿素行(1622—85)については江戸前期の儒者、兵学者として知られ、また一般には『忠臣蔵』討ち入りで使われた山鹿流陣太鼓で今に有名である。兵学は甲州流の軍学をその祖である小幡景憲(5)、また門下の俊足北条氏長(6)に学んでいる。このことにより明らかなように甲州流軍学を兵学として熟知し、長じては山鹿流の兵学を樹立し、また『武家事記』を著わした。山鹿光世氏所蔵本は没年からも知られるように晩年の着賛である。

土佐光起(1617—91)の山鹿氏所蔵本がどのような図様であったか、記録からは明らかでないが、大阪個人の所蔵にかかる上杉謙信と対幅の画像(図4)では右幅に謙信、左幅に信玄が共に睨み合うように描かれ、床机に武装した姿で腰掛け、上部は画賛を予定したのか余白のままとなっている。画面両脇下隅には「土佐法眼常昭行年七十二歳図之」と落款があり、これによれば、本作は光起の年齢から、素行の著賛による光起筆の画像と同年代の作例となり、同様の粉本による制作ではないかと想像することができ、この時期に少なくとも2点の同年作品を制作したことになる。

また本作の場合は左右対幅として描かれており、両将の組み合わせが、画題としてこの時期にはすでに成立していたことを物語っている。このような制作は背景を描かず像主そのものを描く肖像画形式に準拠した表現と見做すことができるが、果して肖像画の本来的なありようからは離れて歴史画題として成長しはじめた表現になっているのではないだろうか。絵画の分類上においてはこれを肖像に加えて画題としていようが、これはその流れにその下地に甲州流軍学や、越後流軍学(7)があったためであろうし、それは集団肖像画としての武家集合画像と整合させて考慮しなければならないからであろう。ここでは肖像画題についての検討も然る事ながら、なぜこのような敵将同士が肖像画の形式で描かれたのかと言う疑問について考察する必要があるように思われる。

従来の肖像画の生成は、その多くが像主本人か、あるいは遺族によって注文され、

制作されたのが一般的であった。この手順から言うならばこの対幅における発注者はその範疇に属さない人物ということになり、本図は近代的なパトロンを得ての制作ということになろうか。これを解釈するにあたって画像そのものの表現上の特徴について検討すると、右幅の謙信像では剃髪した頭部に白鉢巻き、背には竹の棒に袈裟を巻き付けて標識のように表わし、左手に采配、右手は采配の先を掌に乗せるように描いている。また出で立ちも独特で貫頭の袖無しの陣羽織を鎧で武装したの上に羽織り、右腰に太刀並びに腰刀を佩き、床几に座り、信玄を呪むように描かれている。この視線は泰然としてどこか遙かな虚空を見つめる一般的な肖像画の視線とは異なり、像主が身構え、挑むような姿勢で、信玄と向き合い呼応する迫真的な視線と解釈することができる。対する信玄もまた謙信同様の姿勢でこれを受け、やはり独特の姿で描かれている。この姿形は先述したように白頭の兜を冠り、鎧具足を身につけた上から朱の法衣、袈裟をかける。また右手には数珠、左手に軍配を持って、床几に腰掛けた姿で対幅の謙信をしっかりと呪むように描かれ、本作が当初から対幅による鑑賞を前提にして描かれたものであることが明らかである。これ以前、中世までの肖像画の視線はどこかあてもない虚空をぼんやりと見るように描かれるが、敵将同士が相對することで作り出される有機的な視線は、従来の肖像画が鑑賞者に期待する、像主を記憶に留め、また追善するためとはニュアンスが違うことが明らかであろう。

対幅形式である肖像画例は近世に至っても珍しいもので、我が国において複数の人物を同時に肖像とした場合でも一画中に描いてきたのが通例で、一般には肖像画ではめづらしいケースといえよう。また描かれた肖像が像主、あるいは遺族によって発注されたものではない点が独特である。このことに関しては先に指摘したが、武田、上杉の両将を顕彰するわけであり、その両者の決戦、川中島合戦を名勝負としていることから制作が行われることになったと解釈できる。ここにおいて重要なことはこれまでの肖像画のパトロン(発注者あるいは購入者)と本作の購入者が違うことであり、像主本人あるいは直接の遺族とは関係なく、敬慕する人に

よるものと考えられる。また視線が違うことは従来の肖像が視線を虚空に定めるのに対して、はっきりと対象を見詰め、肖像画の視線に生き活きとしたリアリズムが意識されたと解釈できる。

従来であれば個人の遺徳をしのぶ遺族によってメモリアルな機会に鑑賞するのが一般的といえようが、本作は対立する二人の名将を、対幅で掛けて鑑賞するが、その心情は追慕する前者に対し、英雄に対する崇敬的な意図が後者には見られ、そのことが本作を軍陣影で描くことに関係し、山鹿氏所蔵本の賛文から窺えるところであろう。

土佐光起筆の武田、上杉両将の対幅は単独の画像では明らかにならなかった解釈のヒントを我々に提供したのである。先述したようにこのことはすでに川中島合戦が両将に象徴される画題となり得ていることを示しており、その組み合わせがこのような対幅の肖像画を制作することになったのであろう。まだ像主が存命した時期、あるいはその直後に制作された肖像画には、武田氏においても、上杉氏においても両雄をこのような図様とする画像例は現れていない。

ここで対幅の装束について考察すると、その典拠となった文献を『甲陽軍鑑』に見ることができる。本図が成立する頃にはいくつかの川中島に関する出版が行われているが、しかしながら合戦の状況ばかりでなく、どのような出で立ちであったかについての記載はすでに諸本の典拠となった本書に触れられている。

これによれば品第三十二(巻)に「然ば萌黄の胴肩衣きたる武者、白手巾にてつふりをつつみ、月毛の馬に乗、三尺斗の刀を抜持て、信玄公の牀机の上に御座候所へ、一文字に乗よせ…」あるいはそのすぐ後に「萌黄の緞子の胴肩衣武者…(中略)…後きけば、其武者、輝虎なりと申候」とあり、上杉謙信の姿形がこれを典拠にしている可能性が高い。一方武田信玄に関しては「川中島の様体を、後に謙信家老衆と穿鑿被仕申さるるは、信玄と大方見つれども、信玄斗こと有人にて、法師武者を大勢仕立をかれ候ときく。…」とある。両将とも『甲陽軍鑑』の記述にしたがった表現と見ることができる。従って、土佐光起筆の本図は川中島合戦時の信玄、

謙信の姿を描いたことになろう。

## II 川中島合戦図屏風について

近世初頭に描かれた人物画を思うに、例えば風俗画では「洛中洛外図」などに見る都市の全体図的な絵画の画中には大勢の人々が描かれており、一人一人は小さく描かれているとはいえ、往来や祭礼の様子に生き活きとした動きを与えている。近視眼的に画中の人物の一部に迫るならば、そこには「彦根屏風」や、「本多平八郎屏風」のような人物画の単位が夥しく随所に描かれていることがわかるのである。これらは次第にトリミングをされて風俗画の、それぞれの単立として、主題が成立して行ったように思いつくが、このような美術史画題の生成を考えるならば、光起本に至るまでには「川中島合戦図屏風」のように実戦を記録にとどめた屏風絵が、その先行した作例(他に典拠となる現存例がないため)として捉えることができるであろう。また、光起本が武田信玄の姿形を白頭、あるいは赤頭としているのも典拠となるべき先行例があったものと思われ、文献の「法師武者」だけではこの表現に至ることは困難と考える。

ここで川中島合戦についてその概略を記すならば、川中島合戦と総称される、武田、上杉両雄の戦いは1553年(天文22)から、1564年(永禄7)年の12年の長きに渡るもので、その間5度の戦いが繰り返されている。川中島は長野県長野市にあり、犀川と千曲川にはさまれ、市街地から6km南下した三角地が戦いの中心であった。武田信玄の信濃経略により、在地の高梨政頼、村上義清の乞いを受け、1553年(天文22)に謙信が川中島に出陣し、信玄と戦ったことにはじまり、2度目が1555年(弘治1)、3度目が1557年(弘治3)、4度目が1561年(永禄4)、5度目が1564年(永禄7)であった。この戦いは別に「五度合戦次第」と巷間に言われるように、武田氏側、上杉側の戦記が後世出版され、どちらも勝敗つけがたいために、江戸時代にはどちらかの側を鼻屑した著作が行われた(8)。中でも最も激しい戦いであったのが4度目であり、一般に川中島の戦いというところをさしている。

さて「川中島合戦図屏風」はにしむら博物館本(広島県岩国市)(図5)と近年発見された紀州本(図6)が江戸初期の屏風として伝来している。にしむら博物館本は八曲一双の大屏風で一隻は「川中島合戦図」、もう一隻は武田軍の八幡原における「布陣図」と見なされ、これが『甲陽軍鑑』の内容に符合する武田側の制作と捉えることができる。また紀州本は六曲一双の中屏風、右隻は天文23年8月18日の川中島合戦を描き(23年に合戦はなかった)、左隻は弘治2年3月25日の三度目の合戦(弘治2年に合戦はなかった)を描いており、合戦の年の整合から、また描かれた内容から上杉側の資料『北越軍記』等に拠ったものと解釈されている(9)。

ここで両屏風における信玄、謙信の描かれた像を見ると先に示した土佐光起本と同様の装束であることが明らかである。いずれも武田信玄が登場する場面は上杉謙信と太刀打ちをする場面に描かれており、これは前項で引用したように『甲陽軍鑑』品三十二に記され、1561年(永禄4)9月18日の川中島八幡原の合戦に見られるもので、記事は謙信の太刀を軍扇で受ける信玄の様子が、両者の出で立ちにも触れて記載されている。

先に土佐光起筆「武田信玄像」「上杉謙信像」対幅を取り上げたが、私はその先駆的な例として「川中島合戦図屏風」を図様の最初とし、ここに2点の屏風絵を取り上げた。先述したように武田信玄同様に上杉謙信にしても、彼の在世時あるいは没後わずかな時期における肖像画にはこのような出立ちで描かれ例は見られない。ここでは軍記に想を得、やはり両者が有機的に結びつくことによって、軍陣影のヒントとなるべき造形が現れたと解釈できる。

ここで、にしむら博物館本についてその来歴を求めるならば、本図は武田方として参戦した伴総九郎が川中島の激戦を後世に伝えるために絵師に描かせたとされ、総九郎の曾孫により周防武田氏に納められ伝来した由緒が伝えられている。本屏風は八曲の大屏風で、横長の画面の右より三扇目上方に妻女山、六扇目より左へ千曲川、八幡原を描いている。戦闘は画面の全体で行われており、金雲が随所にあしらわれ、場面を仕切って個々の戦いの様子を描いている。信玄と謙信の

一騎打ちの場面(図7)は六扇目に描かれ、謙信は馬上から信玄めがけ、太刀打ちに及んで振りかぶり、これを床机より立ち上がって軍配団扇で受けようとしている様子に描かれている。また謙信の背後には信玄の危険を察知し、槍を振りかぶって追尾する徒歩の武者がおり、その脇に小さく短冊形に切られた切り箔に「伴総九郎」の名が付されている。武将の名は、信玄と謙信と総九郎の三者のみに貼られ、伴総九郎がこの屏風の発注者であることが一目にして明瞭である。

伴総九郎は徒歩で描かれるも、鎧兜を身につけているところから、武将として参戦したことが窺われるが、記録としては明らかとなっていない。また本図の成立を考えるに、その制作は江戸前期と考えられるが、1561年(永禄4)の戦いに参加した時期を考えると、たとえ総九郎が長命であったとしても、本図は遅くとも寛永頃(1624-43)には制作が行われたことになる。所伝に従って、この時期を想定したが、実証的にはこの時期頃に成立した画像との根拠はないし、ただ表現の上からは寛永期に成立したとしてもみても差し支えないように思われる。また本図は伝承の通り、総九郎が私家本として遺族に遺したであろうことを考え合わせると、『甲陽軍鑑』からだけでは窺えない両雄の出で立ちの様子は、実際に川中島に参戦した総九郎の経験にもとづき、その指導の下で本図が成立したものと解釈できるのではないだろうか。ここでは実際の太刀打ちの状況を総九郎が再現していることが予想され、これが後に江戸時代に普及する武田信玄像や上杉謙信像の定型的なスタイルになっていったものと考えられる。

次に紀州本について言うならば本図は六曲一双の中屏風であり、右隻は「天文23年」の戦い、また左隻は同様に「弘治2年」の戦いである。いずれも内容は上杉軍の有利に展開し、大勝利の場面に描かれている。ここで太刀打ちの場面を探すと、右隻の五扇目に御幣川にて戦う、信玄と謙信の様子が描かれ、「謙信信玄太刀打ち」と題箋が貼られている(図8-1)。この題箋からも上杉氏中心の制作であることが窺えるが、ここで興味深いのは、この太刀打ちの場面も、左隻に見られる軍陣中の両将の様子も全て同様の装束で描かれており(図8-2)、とくに上杉謙信の装束は鉢



巻きの様子も含めて土佐光起の対幅の肖像画に似ており、信玄もかしら(頭)の色が違うものの同様なスタイルと見て間違いのないところであろう。

実際にはこのような出で立ちであるのは恐らく一度であって、両者ともに戦陣にては同様の扮装をしなかったことが『甲陽軍鑑』から窺うことができる。また紀州本は徳川頼宣が越後流の軍学者宇佐美定佑を用いたことにはじまり(10)、同本に描かれた内容は定佑が著わした『北越軍記』や『川中島五箇度合戦次第』に転居したものと解釈されている。このことは紀州本が同一の典型を模倣して、左右の屏風に見られる両将のモチーフとしたことを示している。これが戦いの様相の記録は伝えているものの、当時の人物の服装に関しては正確な記録とは言い難い。少なくとも上杉本では主人公の服装をを統一して示した観があり、こと主人公である両将の出で立ちに関しては詳しく言及されておらず、この部分は『甲陽軍鑑』の記述に典拠せざるをえないであろうし、更にはにしむら博物館本のような、先行する屏風絵がありそれを粉本としたものとする。本文にはその出で立ちについて、詳しく言及していない。したがって本図を像主制作の観点からは典拠の記録に忠実であるとは認められないところであろう。ただこのことはすでに川中島という画題において、信玄と謙信の服装は定型化が進んでいたものであることを示しており、紀州本がその制作年代として想定している寛文期(1661—1673)頃が妥当な時期と思われる。

## 結び

武田信玄の画像に見られる定型的な表現に見られる発生の端緒は「川中島合戦図」屏風に見られる武田信玄と上杉謙信の太刀打ちに現れた姿と同様であり、この折の服装が定型となっていったと仮説を立てることができる。これに関していくつかの事例を考察した。この中で光起の対幅や紀州本において明らかとなったことは、寛文の頃にはすでに軍陣影の定型的な図様として一般化していたと解釈できる。そしてそれ以前、当時の合戦を知る人々において、いくつかの信玄像が

生み出され、これらが定型を促すことになったのであろう。その意味では私家本とはいえ、にしむら博物館本がそのような初期の図様に近い造形と思われる。

ただこのにしむら博物館本を除くならば、現存する定型表現による信玄像は寛文以降と見なして良いであろうし、さらにこのことを踏まえて予測するならば、この時期あたりから、典型を採用し量産の動きが現れたものと解釈することができるのではないだろうか。実際にはほぼ同時期に信玄像も謙信像も成立したものと考えるが、その後の制作の状況は遥かに信玄像が多く制作された観がある。このことは、武田二十四将図において指摘したように早くも17C末あたりには鳥居清信筆の丹絵倍判の「武田二十四将図」が出版されており、同図の需要が多かったことが窺えるのである。また芝居絵で知られる鳥居派の初代が「武田二十四将図」を描くということは、既に武家教養の要請から出発し、礼拝像的に取り扱われた集団肖像画の厳格さが、この頃には変化し、大衆をマーケットとした普及が計られたことを意味していよう。

武田家は大名としては戦国時代を最後に絶えたが、ちょうど信玄の定型的な表現が成立し、普及する1661年(寛文元)に武田家旧臣による信玄公霊殿建立(11)が進められ、その奉加帳には霊殿を置く恵林寺について、「嗚呼、嗣子勝頼公、有大故時、為兵火殿堂門廡悉化…」と奉加帳の冒頭に記され、その復興のため「遠顧旧好、近抽丹誠、隨志所之、被加資助者、尊靈 無感応、然則遺於武門栄耀子孫、到萬々世、不可有尽期、惟時国家安寧、再興得時、仍奉加帳如件、寛文元辛丑曆八月日」とある。約580名ほどがこの奉加帳に名を連ねている。霊殿はかの「武田不動尊像」を安置するところであり、また「鎧不動尊画像」、「鎧不動尊彫像」も奉納されており、これが信玄の容貌に不動明王様の特徴が示される切っ掛けとなったのであろう。

#### 註

(1)「諏訪法性兜」の名称は当時はなく、『本朝二十四孝』の流行とともに演劇用に使われた

- 観がある。実際には「諏訪法性旗」といわれる武田氏の軍旗があり、また法性不動を兜の前立てにした記事が『甲斐国志』巻之 73 仏事部第 1 の古府中大泉寺の項に記録されている。
- (2) 谷信一「出陣影の研究」(『美術研究』第 67, 68)がある。また、騎馬武者像が中世までの造形であり、近世に至ってからは椅像、坐像での甲冑像が描かれるようになった。
- (3) 正宗が常用した「鉄黒漆五枚胴具足」に弦月の兜をかむり、黒半首の面をつけ、日輪の旗を背にして騎馬武者像に描かれている。父輝宗によって両界煮立つ頭領になるようにと、日月が正宗の印となったようである。上部の短冊は正宗の自詠で「出るより入山端はいつくそと月にとはまし武蔵ノノ原」とある。
- (4) 『大日本史料』第 10 編の 15 正親町天皇(東京大学資料編纂所編、東京大学 1975)に「武田信玄画像賛」山鹿光世氏所蔵 198 頁の記事がある。
- (5) 小幡勘兵衛景憲(1572・元亀 3—1663・寛文 3)、甲州流軍学の始祖。大阪落城後、幕府に仕え、入間郡に 5 百石。
- (6) 北条安房守氏長、小幡景憲門の俊足で甲州流軍学をもとに、北条流軍学を拓いた兵学者。
- (7) 宇佐美定佑(1633-1713)が起した兵学。越後流の分かれに謙信三徳流とあるように、上杉謙信の兵学を継ぐ、『北越軍記』、『川中島五箇度合戦記』を著わした。
- (8) 18 世紀に入った宝永以降から、例えば『北越太平記』(大阪紀州書林、1711)などの上杉氏よりの物語が現れるようになる。
- (9) 川中島の実際の合戦については本文中で触れているが、『北越軍記』によったものと思われる。なお、本屏風は紀州徳川氏の家紋が屏風に用いる紙に使用され、紀州侯が越後流の軍学者宇佐美定佑を任用し、幕府が甲州流を重んじたのに対しての意図が窺えると解釈されている。「新発見 川中島合戦図屏風の世界」展図録、和歌山県立博物館、1993 参照。
- (10) 宇佐美定佑は紀州本の画面の中に架空の人物「宇佐美駿河守定行」を登場させており、越後流の作為を示した創作の画像であることを伝えている。
- (11) 『大日本史料』第 10 編之 15 正親町天皇 天正元年 4 月(東京大学資料編纂所編、東京大学、1975、167-189 頁)に「武田信玄公靈殿建立資金助牒之写」と奉加帳の写しが記録されている。

## 第2節

### 江戸絵画に見る肖像とその展開について

#### はじめに

近世の肖像画は中世において見られた定型的な表現から次第に離れて行った。それは中世の定型に倣い、徹底して権威的な肖像画が継続して制作される一方において、新しい表現の肖像画は、画面上部に賛を載せる条幅形式から離れ、また上臈に座り正装で表わされることから解放されて行った。我が国の肖像画は、発生の最初においては仏教に見られる聖像からの影響、また中国における皇帝や廷臣など外来の画像による表現を粉本として行われたことが窺え、それらは上代の絵画に色濃く見られるところであった。ただこの時代にも法隆寺の天井裏の落書きに見られるような、落書きの作者が彼と同時代の人物の表情を写し取った巧みな線描が確認できる。しかしながらこの落書きは作者が肖像を意図して描いたわけではなく、かれの周囲にいた制作の対象、いわゆるオブジェとしての人物画を描いたに過ぎないのである。これを肖像画としないのは中世までの肖像画が冒頭に示したような制約に準拠し、その表現に像主が端座し、気取り、構えた姿勢が見られるか否かによって、明解に彼我を分けることを理由としているからにほかならない。

また描く対象、言い換えるならば像主は高僧の御影、天皇影、摂関影などの貴顕からはじまったが、時代が降るにしたがって、その対象は武家へと移っていった。この場合においても、最初は將軍影のように高位の肖像が先行し、それが室町時代に入り、下克上が進み、中央支配の枷が緩みだした頃から、諸国の大名は自身を像主として、肖像画を制作するようになって行った。戦国時代に至ると、領国一円を支配する有力大名ばかりでなく、古くより領国の一部を支配してきた国人層の在地領主、また家臣でも彼等の肖像を制作するようになって行った。像

主として描かれるべき対象はこのように中世の終わり頃には有力な武家にまで広まっていったが、肖像画の形式そのものは、本質的には中世以来の形式を踏襲し、画面は定形的で、像主の固い表情からはその人の人間味をできるだけ殺したような緊張感ある気分が漂っているように感じられる。

中世以来遵守してきた肖像表現に変化の兆しが見えはじめるのは、近世初頭からといってよいであろう。第3章で、長谷川等伯筆「武田信玄像」を取り上げ、その例を示したが、近世初頭には同図に見られるように、像主そのものの表現には中世の肖像画の姿形を満足しながらも、画面は横幅に仕立てられていたり、鑑賞者の視点が像主以外にも向くように、画中に鷹や古木が配された構成が行われていたりと変化が現れている。近世の武家肖像画はその微妙な表現の変化のうちに、新様の兆しはじまった見做すことができる。それはあくまで微妙とは言うものの、いくつかの点において中世まで支配的であった冒頭の制約からは解放されており、近世の多様な表現へと反映し、その端緒と捉えることができるのである。

我々が知る近世の武家肖像画の中で、例えば思いつくままに、渡辺崋山の肖像画の二、三を思い浮かべたときに、これが完全に中世までの肖像画とは形式的にも意識の上からも異なっていることが指摘できよう。たとえば「鷹見泉石像」の場合、画中上段に賛を置くような空間の配慮は見られず、また上半身から上だけを肖像とし、近世において獲得した大首絵のようにクローズアップした表現が行われ、中世までの、全身像に描く肖像とは形式の上でも明らかに変化している(1)。画面の右下隅には款記が見られ、画家がパトロンの傀儡でないことを主張しているように捉えることができる。また像主の表情は穏やかであり、写實的、或は写生的に表わされている。ここでは、中世の肖像画に漂う威厳は見られず、その人となりや表れるように描かれている。このことは画家と像主の関係がどのような状態にあるかを比較することになるだろうが、中世までの画家は像主の意向を制作に反映しており、像主を〈主〉とするならば画家は〈従〉として制作に臨んで

いるように思える。これに対し、近世では、画家が〈主〉となり、像主を彼が描く対象として捉え出している。それは近代的な意識による制作と捉えることができ、画家は彼の意志を十分に反映させ、オブジェとして像主を描くのである。この例からも窺われるように中世的な造形意識から開放された近世の肖像画は多方面に表現を広げ、中世以前のようにいくつかに分類するにはあまりに多様化した状況にあるといえよう。

偶々「鷹見泉石像」は江戸時代の武家肖像画の一例としてここに取り上げたが、このように対面して描く方法以外に、像主と対面せずに描く画像も過去から制作されてきた。それは遺像の場合もあれば、また日蓮上人像のように粉本の踏襲によって複写される画像の場合も考えられる。中世までの制作と近世以降の制作について上人像を例に考えると、上人の肖像画は宗教画に準じた扱いを受け、粉本の踏襲は一般的であったろうし、肖像画制作はその事情と必然により当為的な手法で行われてきたものと思われる。近世においてもこのような表現は見られるところであり、それが粉本を踏襲するという古典に倣った場合もあれば、古典に想を得て新しい表現を示した場合も見られる。古典に倣うという踏襲的な制作はすでに中世以来同様の手法で行われているので、近世の特色としてこれを絵画史上に位置づけ、評価するものではない。ただ後者においては、古典をテーマとしながら、例えば浮世絵師の手にかかると人物画あるいは歴史画と鮮明に区分できない創作的な環境下に置かれていると見てよいであろう。

さて、武家肖像画において、中世の肖像画が近世に至るまで画題として継続する例はほとんど見られないところである。私がこのような変化を読み取る例として武田氏に関わる浮世絵資料を挙げたのは、中世から近世へと画題が受け継がれ、あるいは制作上のモチーフとして継続したからに他ならない。その作例を通覧すると、前節で示した「川中島合戦図」屏風や、軍陣影の「武田信玄像」がいろいろに脚色され、浮世絵師による再生が行われていることである。浮世絵による再生した造形は従来 of 肖像画とどのように関係し、またどのような展開を見せたので

あろうか。私はそれを考察する前提として、パトロンについて考慮しなければならないだろう。中世までのパトロンについてはすでに言及しているところであるが、彼等は像主であり、遺族であった。そしてパトロンと画家は両者の絶対的な関係において制作を行うわけであり、それによって像主の容貌も鑑賞者に与える威厳も制作されたのである。画家はパトロンの納得できる肖像とすることが第一であったわけである。この関係は江戸時代にも高位の武家には継続するところであった。ただ武家肖像画が、この絶対的な関係でなく、需要に沿って制作が行われたときは、我々は中世の上人像のように粉本を踏襲して需要に応じていく手法が取られたことを知るのである。本論においてはそれが「武田二十四将図」であった。

一方美術が大衆化していったとき、そこに存在すべきパトロンは肖像画を購入する人々であり、制作者ではなくて鑑賞者側に立っていたのである。こと浮世絵に限って、武家肖像画を解釈すると、武田信玄や上杉謙信の肖像もそのような需要に応えるものであった。ただその時に、江戸初期の「武田二十四将図」に見られる需要層が武士であるのに対して、浮世絵は、需要層が庶民にまで広がっていったのであり、ここに肖像画は市場原理が働いた制作へ、また大衆の好みを反映するものへと変質していったのではないだろうか。このプロセスを考慮すると、武家肖像画は江戸後期において武者絵と分類する一群の浮世絵版画に繋がっていったと仮定することが可能であろう。この仮説は浮世絵による武家人物像を肖像画であるとか、歴史画であるとか、人物画であるとかに当て嵌め、区分することに対し、その画像が極めて曖昧な位置に置かれている状況を認め、その名状し難い分類を克服して武者絵と名づける工夫が見られたのではないかと予測し、江戸時代に入っての新しい画題に変化したものと解釈したい。

近世絵画に見られる武家肖像画の変化、発展の様相は浮世絵資料を解釈することによって補完されるべきものであろう。ただ美術史研究上、画題として確実に成長して行った事例は少なく、戦国期の武田氏に関わる肖像画研究は近世が終了

する幕末に至り、さらには明治以降にまでその影響力が続いた画題であったことが幸いしたものとする。本稿は武家肖像画研究の柱としてきた武田氏に関する肖像画を、古典からそれがどのように継続され、或いは離れ、また潤色されて行ったのかを知る好個の事例として、解釈するもので、浮世絵に見られる肖像画の再生産された画像を近世武家肖像画の変化として捉え、その展開について考察したい。

## I 近世絵画として成立した信玄像

すでに「武田信玄図に見る不動様忿怒相について」並びに「武田二十四将図」において論じてきたように、近世武家肖像画の、ある特異なパターンとして像主の神格化に言及した。戦国時代はカリスマ的支配が行われた時代であったためか、肖像制作においても、異常な造形心理が働いたことが窺え、それがために武田信玄像の場合は在世時において自らを不動明王になぞらえた肖像制作を実際に行っている。近世に至ってから、軍陣影のいくつかには、その容貌が特徴として示されるに至ったが、姿形の全体的な特徴は江戸初期に制作された「川中島合戦図屏風」に負うところが大きい。恐らくはこれに描かれた信玄、謙信の両将は、実践のリアルな状況の記録化として捉えることができるであろうし、事実、伴総九郎のように、まだその時代の証言者達が存命していた時期に軍陣影が制作されたとも考えられるのではないだろうか。たとえばしむら博物館本の場合、画中には川中島に参戦した主人公の伴総九郎が見え、また紀州本では天海僧正が書き込まれている。これは単純に『甲陽軍鑑』や『川中島五度合戦記』などを典拠とした軍記に従い、それぞれの記述に即して、人物を画中に挿入したようにも見受けられるが、実際にはそれらは記述を忠実に反映した内容だけではないようである。画中の表現には微妙にこれらの記述と相違した内容も示されており、発注者の意向が汲まれていることが窺えるからである。またこれらの軍記に典拠しただけでは、信玄像を定型表現として成立させるべき、すべての要素は含まれていないのである。



さて、屏風絵に表れた信玄の姿形は単独像としての肖像画を制作する場合、部分がそのままトリミングされ拡大されて、肖像として描かれている。かつては屏風絵と同時期には信玄像の典型が制作されていたかもしれないが、現在そのような作例は伝わっていない。恐らく、川中島に参戦した歴史的な証人によって、我々は、信玄の軍陣影が成立したものと解釈したい。信玄の軍陣影による現存作例は土佐光起による肖像画が最も早い例であろう。この画像例については別項でも触れている。本稿ではこのような先行するスタイルに、さらに浮世絵として新しい変化を示した作品として、時代はやや降るが、懐月堂安度による「武田信玄図」(島根県立博物館)(図1)について取り上げ、我々が中世で確認した武家肖像の形式や、デテールの微妙な表現の変化について考察したい。

懐月堂安度については生没年が明らかではないが、作画の時期として夙にその名が知られるのは宝永から正徳(1704—16)にかけて懐月堂美人といわれる典型的な様式を確立したことによる。かれは狩野常信(2)と同時代にあたるが、すでにこの時期には浮世絵派の画家が武田信玄像を制作していることに注目したい(3)。

図は白かしらの兜に鎧を装着し、さらにその上に朱の法衣、そして一番上に絡子を掛け、右手に采配を持って、典型的な姿に描かれている。ただこの画像が独特であるのは通常の軍陣影が床几にかける姿に描かれるのに対して、虎の敷皮上に胡座をかいた姿に表わされている点で、そのために通常より視点が低いために信玄の表情には下から睨む眼光の鋭さが加わっているように表現されている。

我々はこの画像を中世までの肖像画の分類で言い表すならば、出陣影、或いは軍陣影と言うことになろう。ところで、中世において武装した肖像画としては騎馬武者像が有名であり、それは戦国時代以前から成立した武家肖像画の一つのパターンであった。これが単独像として表わされた最初は南北朝以前に溯る「伝足利尊氏像」(京都国立博物館)であり、また足利尊氏の伝承がある「騎馬武者像」(愛知県地蔵院)(4)であろう。これらは束帯像に代表される武家が正装した肖像のよう

には時代が下っても余り普及しなかった。しかしながら、一例であるがこの形式は遙かな時間を隔てて模倣されたのである。永正4年(1507)10月の景徐周麟の贊を載せる「細川澄元像」(永青文庫)(図2)がそれで、足利尊氏像より制作を思いついたことが記録されている。このような騎馬武者像は江戸時代まで僅かではあるが継続して展開している。

このように武装した武士の表現は中世にその源流を窺うことができるが、それはあくまで騎馬武者の形式においてであり、ここで取り上げる坐像や、椅像は中世にはその事例が見られないのである。近世に至り、信玄像以外の武者姿の肖像画のなかに、このような騎馬武者像以外の武装した中世の遺例はなく、その粉本が当時成立していたとは考えられない。仮にこのような武者像が成立していたとするならば、それは戦国時代の武家肖像画において、「細川澄元像」のような展開が見られるところであろうが、まったくその事例は見られないところであり、江戸初期の成立と考えざるをえないのが現状といえよう。

私は先に床几に腰掛ける武者像、いわゆる軍陣影はその発生が江戸初期あたりに求められるとしたが、ここで扱う武者姿に敷皮の像も同時期あたりに成立したものと見なすことができるであろう。その早い例は「榊原康政像」(文化庁)(図3)に見ることができる。したがって、懐月堂が本図を制作した頃には、武者像の表現には上記に述べたように騎馬武者像、武者椅像、武者坐像の三態があったことになり、定型の制約にこだわらなければ、敷皮に座した肖像が見られても何の不思議もないということになる。

ただ本像が最も考慮しなければいけない点は、これまでの武田信玄の肖像画とはその表現が明らかに違うというところである。安度による敷皮の表現は定型の準拠からは逸脱したものではないが、こと軍陣影として描かれた武田信玄図の定型表現は床几に座る姿が専らであって、それは川中島の謙信との一騎打ちの場合もそうであるが、謙信は騎馬武者像の変化として描かれ、それと呼応するように伝記にしたがって床机に座る姿を定型としている。信玄の肖像はこれを典型とし、ま

た粉本とし、以来幕末に至るまで典型が継承されて行ったことが概観して指摘できる。従って、安度の場合は通常の肖像画制作の際に働く肖似や従来の様式への配慮に聊か欠けるが、このことに関して別の制作心理が働いていたと見做すことができるであろう。

その最も現れている点は、顔の表情の作り方に見られる。従来の表現の場合とどこが違うかについて述べるならば、顔にデフォルメが行われていることであろう。例えばかっと見開いた眼の大きさは人間を写照する実際的な比率からは倍近い大きさであろうし、また鼻柱の、特に眉間に現れた皺は憤怒のためであろうが、人間の筋肉を皮膚の下に感じる写実とは離れた強調的表現といえよう。また仏画では照隈ということになるだろうが、いわゆる脚光を浴びるように、下からの光線の効果で相貌に睨みを利かすよう意識的な表現が採られている。これは顔全体を怒りで充血させた憤怒の表現を作為的に巧みに表わしたものと解釈できる。安度が示したこの表現は土佐派や狩野派が示す、アカデミーの写照的な造形とは違い、肉筆浮世絵師らしい誇張や脚色が見られるのである。懐月堂安度に肉筆の「武田信玄図」を頼んだ人物の心理はこのデフォルメを期待してのことと言えそうであるが、これは礼拝像的な意識による従来の信玄の造像とは違った浮世絵、特に武者絵に繋がる表現と解釈できる。

ところで安度には肉筆の「川中島合戦図」(出光美術館)(図4)も伝来している。図は謙信と信玄の一騎打ちの場面で、画中には両雄が背景をともなわずに描かれている。謙信が馬上より太刀打ちに及び、信玄は中腰の状態で軍配をかざしてこれを受けている。通常では軍陣に切り込むように描かれて、床几に座るが本図ではこれを必要とせず、そのため背景の空間からは距離感がつかめない。ここでは両雄をクローズアップして表わし、これを画題としていることに注目したい。この両雄決戦の構図をセットとして画題とする組み合わせはこの頃には一般的な傾向となっていたようで、彼に先行する土佐光起(1617・元和3—1691・元禄4)が両雄を対幅とした「武田信玄像」、「上杉謙信像」(大阪個人像)を挙げることもできる。こ

れの詳細については前節で紹介しているので割愛するが、並べると右が謙信、左が信玄でありともに床机にかけお互いを睨むように描かれている。対幅による有機的な関係は「川中島合戦図」に通じるものがあるが、光起本ではこれを対幅の肖像としながらも、川中島合戦の決定的な瞬間を表わす、クライマックスの場面に想を得た画題と見なすことができよう。懐月堂安度の場合も同様の作画意識が働いたものであろうし、風景画から隔離し、空間の中に像だけを対象とした肖像画と見なすならば、ここに近世的な肖像画の特異性を感じるのである。

## II 浮世絵版画に見る肖像表現の多様化

武田信玄の不動明王に似せた顔の表現、また白あるいは赤のかしら(頭)を冠り、法師武者の姿に描かれる肖像については既に指摘して来たところである。これら一連の作例は武家肖像画の本来から言うならば、発生の当初から対看写照による画像として成立していたものではない。前節において指摘したように、信玄が亡くなってから姿形の原拠が示されたのである。これは恐らく「川中島合戦図」屏風にみられる武田信玄と上杉謙信の一騎打ちの場景が初出であり、単独あるいは対で描かれる信玄像と謙信像は、屏風絵からその場景のみを抽出して作品としたように現状では推論せざるをえない。また信玄を忿怒相に表現するにあたっては、その源流に、伝武田逍遙軒筆「武田不動尊」の彫刻像並びに画像の影響が見られ、実際に画像とする際には『甲陽軍鑑』の記述にある法師武者の姿が伝承されたものと想定される。江戸時代の信玄像はこれらの造形や物語をヒントに、巧みに取り入れて成立していったように思われる。

このような造形については「武田二十四将図」において詳述してきたが、ただこの場合は聖像的に取り扱われ、集団肖像画と言うよりは、礼拝像としての用に供されてきたものとして解釈して来た。そして、この礼拝像として定型化した様式は江戸前期の、武断的であったその当時において広がりを見せ、そして時代が降るにつれて、その気分は次第に退潮していき、それに従って、文学の、脚色され

た物語的要素が絵画表現に付与されていったようである。肖像に物語的な要素が付与された背景には、『甲陽軍鑑』などの兵学書から『武田三代軍記』のように比較的早くに軍記が成立して、さらには文芸上で、これが脚色されて、別表に見られるような夥しい双紙類が出版されるに至ったことに関係していると思われる。内容は、武田氏中心史観の古典だけでなく、上杉氏中心の史観に立脚して翻案されたものも見られる。このことは双紙ばかりでなく、例えば頼山陽の漢詩文にその一端が窺えるように、演劇も含め、江戸の文芸全般に広がっていったものと推察される。

また浮世絵の二十四将図は比較的早くに出版されたことは、元禄年間(1688—1702)頃に描かれたと思われる鳥居清信の画像(図5)により明らかである。それはこのような集団の肖像画の需要が、多かったことを示しているのと同時に、これが歌舞伎役者、初代市川団十郎の容貌(図6)を信玄に当てていることから、大衆的な、庶民の英雄になっていったことが窺え、当初の礼拝像的な意識とは別の、商業的な意図が窺われるように解釈できる。

また清信は芝居絵を金看板とする絵師であったから、市川団十郎が江戸に出て、早くも荒事で第一人者と評価されていったが、それは「鳴神」あるいは「不動」といった演目に見られるように、成田不動と密接に関係し、その評判は恐らく大衆が熟知するところであったから、信玄の顔に不動明王の相を顕わすかわりに、団十郎の相貌を重ねたものであろう。このような相貌の表現は、すでに集団肖像画、あるいは巷間に言う軍団絵としての武家の集合した礼拝的な画像から離れ、また像主の肖似性、あるいは写照性と言う肖像の基本から離れて行ったことを意味していよう。

「武田二十四将図」成立の頃に見られた礼拝像としての性格も、江戸中期に差掛かる頃には、町人文化の中に、英雄譚として受入れられ、『甲陽軍鑑』から逸脱して、荒唐無稽な内容まで現れたのである。その顕著な例が、『武田信玄、上杉謙信 本朝二十四孝』であり、内容は史実と相違しており、また実在しない人物が

含まれ、内容は謙信の八重垣姫の武田信玄の息子勝頼との情事や、山本勘助の遺児の孝心のはなし、さらには怨霊までも登場し、架空な世界へと原典がリメイクされていったことが窺える

当然のことながらこのような文芸上の変化は、絵画の上にも呼応する形で反映しており、江戸前期に登場した聖像的な扱われかたの像主たちは、江戸も後期になると、物語を背景に具体的な活躍の場を得て、縦横無尽に動き回る、そのようなキャラクターに変化していったものと思われる。近世に至ってからの文芸市場は、出版が進み、安価な購入が容易となったために、次第に庶民に開放されていった。それが進展するに従い、演劇や、文学と密接に関連しあいながら、浮世絵が成長し、それが購入者を得て行ったのである。そしてパトロン或いは絵画の購入者が大衆化するに従い、広い市場に向けての様々な作品化が行われるようになり、浮世絵版画の技術や表現を飛躍的に促進させることとなった。したがって絵画制作は中世に見られる、あの特定のパトロンのためということではなく、もちろん経済力ある人々にとってはこの方面も行われていたが、人々の需要に応じた大衆化が進んでいった。そのため絵画は肉筆画の一点主義から大衆を対象とし、ヒットチャートが評価たりうる時代を迎え、マーケットの拡大を睨む浮世絵版画が量産されたのである。武田氏に関わる絵画もそのために肖像画の本来の意識からはかけ離れて行ったものと解釈できる

江戸時代に入り、文芸がさまざまな展開を示し、それに触発されて、信玄像は浮世絵において次のような画題となって展開している。それはこれまで論じてきた〈武田信玄像〉(図7)や〈武田二十四将図〉(図8)が浮世絵版画としてみられ、同時に〈川中島合戦図〉(図9)も、その場面は、信玄と謙信の一騎打ち(図10)、両軍の英雄とその戦闘場面(図11)、筑摩(千曲)川の対陣(図12)、布陣図(図13)など合戦譚の名場面の絵画化が行われ、さらに〈川中島以外の合戦図〉(図14)や、〈歌舞伎役者絵〉(図15)が描かれている。このことは文学ばかりか演劇とも呼応していることを示している。(資料1)

また、同様にこの分類は武田氏だけでなく、上杉氏とも密接に関係している。当然ながら〈上杉謙信像〉(図 16)や、また〈上杉十七将図〉(図 17)も制作されているところである。中世、並びに江戸初期までの、肉筆の上杉氏資料に限っては、武田氏に比べてその遺例が寡作であったが、近世に至って英雄の伝説や、合戦譚が流行となると、それは演劇となり、絵画として出版されていった。江戸中期以降、こと上杉氏に関わる浮世絵は、武田氏との組み合わせにおいて、その制作が盛んになったと言えるであろう。江戸前期はともかく、その後の展開は武田氏にも当てはめて言うことができ、相互に相乗的なものとする。

上記に分類は、〈川中島以外の合戦図〉や〈歌舞伎役者絵〉を除いては、これまで言及してきた肉筆画の分類と、字面の上では何ら変わるところのない分類と言えよう。しかし、例えば武田信玄の単身で描かれた画像(肖像)についてその表現を窺うと、様式の厳密な分類からは信玄在世時の肖像画が粉本として踏襲されたわけではなく、すでに言及してきたように、恐らくは江戸初期の「川中島合戦図」屏風あたりを発生之源流とし、その部分から像主がピックアップされ、粉本が形成されだしたと考えることができる。浮世絵の場合は前述したように礼拝像的な傾向が失われ、同様のモチーフであってもそれは物語の主人公のように扱われ、俗にいうキャラクターとして商品化された観がある。

## 結び

本章では「江戸絵画に見る肖像画とその展開」と題しているように、どこまでを肖像画とするのか、またどこからを歴史画、あるいは武者絵とするのか、その吟味、解釈が重要な領域であった。肖像画に狭義と広義があるならば、当然ながら対看写照できた肖像画が狭義で言うところのものであろう。また像主を知っている近親者によって、その肖像の顔が、似ているか否かをレフリーできる状態にあったならば、それも狭義に加えて分類することができるであろう。その意味では、本章が扱った肖像は広義であり、誰一人、生存中の彼等を知る人はいないのであ

る。

また、私が本稿で最もこだわったのは、武田信玄並びに二十四将をモチーフとした画像であった。それらは古典の肖像を敷衍するのではなく、どちらかといえば英雄的な存在として、画家の創意が存分に入った表情になっているのである。このことは徳川家康並びに十六将をモチーフとした画像にも言えるものであろう。家康が亡くなり、その面影を知るものがいなくなってから「徳川十六将図」は成立している。やはり粉本をテキストどおりに写した像ばかりでなく、いろいろな相貌が現れ、肖像画本来の写照による造像から離れ、創作が行われたと言えよう。ただこのような画像を歴史画と括ったり、あるいは武者絵と分類したりはできないであろうし、また仏画のような礼拝的要素は窺えるものの、これを宗教絵画の範疇に属するわけにもいかないであろう。

徳川家康は写照を嫌い存命中の肖像は見られないと伝えられる。そのため家康を知る画家によって、肖像画が没後に制作されているが、しかし軍陣影に描かれた家康像や十六将の画像は像主を知る人によって制作されたわけではない。このため、これらの肖像は像主である彼等を顕彰する意識によって、肖像たりえているのであろうと解釈したい。

肖像画が変容したしたのは武田氏の場合で顕著であり、徳川氏に関わる肖像と、武田氏に関わる肖像は江戸時代における時間的な経過が両者の画像に違いを示したのである。両者は肖像としての格を保ち得たか、否かの違いであり、廃絶した武田氏の場合は、それが英雄譚のように市井に評判となり、またそれを基にした脚色や、潤色、カリカチュアも、当然のことであるが文学上のフィクションとして変化し、それが絵画制作にも影響したと見ることができる。

私たちは物語や武者絵と違い、背景を持たず人物のみが、ある種の緊張感を持ち、そして正面鑑賞を意識して描かれている場合に、それを肖像と見なしている。そこに肖像画の中世以来の様式が存在するのであろうが、江戸時代には高位の武家肖像画にこの姿勢が継続したが、浮世絵に著わされた多くはそれに拘っていない



いと言えるであろうし、それは様式に拘泥しない分、肖像画のかくあるべきという姿を無くしていったのである。

そして、歌川派が江戸後期に示した武田信玄像は、浮世絵師による英雄として、その姿を理想化したが、そこには浮世絵が大衆をマーケットとしているための誇張と脚色が見られるのである。また「武田二十四将図」や「上杉十七将之肖像」のような画像をヒントとして、「甲越武勇伝」のように次第に家臣のそれぞれが一人一枚に摺られ、文芸上の人気キャラクターとして需要があったことを物語っている。これはそれ以前に制作された既存の浮世絵を典拠に、更なるコピーと再生を繰り返し、画家が創作の上に創作を重ねることで新たなフィクションによる肖像を成立させていったことになろう。しかしこれは、我々が知る肖像とはかけ離れていったことを認めなければならない。この再生産の過程で表れた図様は中世までの分類では括れない新しい表現と捉えることができよう。しかし武家肖像画や一連の戦記屏風のリメイクは、かつて、粉本によって、厳粛なるコピーを行うことで像主の精神を伝える教唆的な意識からは程遠い造形意識となってしまったのである。

## 註

- (1)中世の肖像画の中には雪舟の「自画像」のように上半身を描いた肖像画も見られるが、これは武家肖像画には影響しなかった。また、自画像は像主と画家の対等な環境といえるであろうが、そのような関係が近世に自画像以外にも見られることを本稿では指摘したものである。
- (2)狩野常信(1636—1713)は不動明王の顔立ちをした信玄像を長野典厩寺に遺している。常信は当時の狩野派では奥絵師としては最も活躍しており、その時期は6代、7代将軍が甲府家の出身であったことに加え、甲州系の幕閣として、柳沢氏や土屋氏が活躍した時期であり、武田信玄並びに二十四将の肉筆画像がこの時期あたりを中心に数多く描かれたようである。柳沢吉里筆「武田信玄像」(恵林地蔵)もこの頃の制作であろう。

(3)鳥居清信筆「武田二十四将図」はこの時期の制作。木版丹絵であることから、出版の需要があったことが予想される。

(4)本図に関しては像主が足利義尚であろうとの説が有力である。谷信一「出陣影の研究」(『美術研究』67,68号)、また宮島新一「武家の肖像」(『日本の美術』385至文堂1998)。

### 第3節

#### 補遺 武田信玄を主題とした近世絵画に関わる江戸の出版文化について

戦国時代に廃絶した大名であるにも拘わらず、その後わずか百年を経ずして絵画のうえではさまざまな信玄をモチーフとした画像が現われ、再評価が行われたが、その背景として、もっとも重要な因子は『甲陽軍鑑』の成立と兵法家の出現であると考えられる。『甲陽軍鑑』はその作者が特定できないが、最初に武田遺臣である高坂弾正忠昌信が纏め、彼の死後、甥にあたる春日惣二郎が加筆、さらに『甲陽軍鑑伝解本』で兵法家小幡景憲が一部執筆を加えたとされる。成立の最も早いものと考えられているのは、現在前田家尊経閣文庫に所蔵される無刊記十行本と推定され、元和、寛永年中(1615—1643)の出版と考えられている。『甲陽軍鑑』は恐らく江戸時代に最も早く著わされた軍記であり、信玄自身の戦略や治世の在り方を知る、一般に言う甲州流軍学の書である。徳川幕府は甲州流の軍学を重視し、武断政治下において、寛永年中には武家教養の書としてすでに読まれており、江戸時代を通じて改版、再版五十余度にわたり、広く読みつがれていったことが窺われる。またこの書に最終的に補筆を行ったとされる小幡景憲は、江戸時代最初の兵法家として知られており、武田遺臣の一人で、門下二千人といわれ、北条氏長、山鹿素行の俊足を輩出した。このような兵法家の出現は江戸時代の武士にとって甲州流軍学を教養として身につける需要が多かったことを物語っている。

また「武田二十四将図」や、「徳川十六将図」は江戸時代に広範な普及を見せるが、これらの軍団絵の成立は、武功を立てた家臣の再評価が江戸時代に入って行われたことを示している。中には例外的に伊達正宗と殉死者を描いた供養像的な武家集合の画像も見られるが、このような画像は寡少な制作であり、近親者による鑑賞の形態を崩していないため、文学的な背景を伴わないのである。

さて武功の臣を集団肖像画として描く場合、「徳川十六将図」ではその選別が『徳川軍功記』などに拠ったことが窺われ、同様「武田二十四将図」では『甲陽軍鑑』によったものであろう。『甲陽軍鑑』が今日出版されているものと同内容になったのは、1656年(明暦2)に出版された村上平楽寺開版本(明暦版)で、これ以降に『甲陽軍大全』、『甲陽軍伝解』、『信玄全集』、

『甲陽軍鑑全集』などと署名が変更する出版も行われ、また『甲陽軍鑑』の名称のままも、安田十兵衛版(1659、万治2)や、駿河屋版(1699、元禄12)などがあらわれ、大体元禄頃までに『甲陽軍鑑』はいろいろな版元により、署名も変更されたりしながら流布したことが窺える。

江戸後期に差し掛かると、武田信玄や旗下の武将が、神格化された画像としてではなく、合戦絵の中に表現されるようになる。すで煮えど中期より狩野派、土佐派に混じって肉筆の浮世絵師による合戦絵がわずかではあるが散見され、それが江戸後期の、とくに歌川国貞(三代豊国)や歌川国芳の時代に至って、合戦絵、ある意は武者絵、役者絵として描かれ、歌川は野絵師が中心となって、幕末に至り夥しい数の多色摺浮世絵版画、いわゆる錦絵が制作されたのである。描かれた錦絵を分類すると最も多いのは川中島に取材したものであるが、従来の画像の典拠であった『甲陽軍鑑』から逸脱し、さまざまな脚色を加えた文学に典拠する画像が現れたのであった。

その流行は江戸中期から後期にかけて、比較的庶民に親しまれやすい軍記、さらにそれを解りやすく読み物とした草紙、合巻の類、あるいは演劇としての浄瑠璃や歌舞伎などにより、普及に拍車がかかったことが一因としてあげられるであろう。これを文学上で検討すると、1701年(元禄14)には『古戦得失論』、1708年(宝永5)には『甲越戦争記』、1713年(正徳3)には『信州川中島五戦記』(別名『北越太平記』)、少し時代が降るが1756年(宝暦6)には『甲斐源氏桜軍記』、1766年(明和3)には『武田信玄長尾景憲 本朝二十四孝』などが出版され、さらに『甲越軍記』、『甲越軍鑑』(いずれも嘉永年間出版)をはじめ、絵本では『絵本川中島軍記』、『絵本烈戦功記』など、江戸庶民が楽しむ物語、絵物語が流行する。その端緒となったのは『甲陽軍鑑』を大衆向きとした『武田三代軍記』(1720、享保5)や、あるいは浄瑠璃、歌舞伎の演目になった『本朝二十四孝』などである。以来、甲越両将は物語の中で英雄的に取り扱われ、いわゆる信玄鼻肩、また謙信鼻肩が生まれる流行期が訪れたのである。

このような文芸上の動向を背景に、江戸後期の錦絵は甲越両軍をさまざまに絵画化していった。内容は先述した文学上の草紙や絵草紙、合巻などに取材し、大衆の趣向を色濃く反映していったことが窺える。また、その制作に関しては、単に『甲陽軍鑑』だけが底本となっていた訳ではなかった。上杉側の文学資料である『北越軍記』や『北越家書』あるいは『上杉家将士列伝』等が纏め上げられて、『信州川中島五戦記』(1713、正徳3)が成立し、一方『甲陽軍鑑』からは『武田三代軍記』等により大衆小説化が進み、両者を巧みに採用した方向へ

と画題が展開して行ったのである。文学を優位に置いた文主画従から、一転して画主文従の錦絵が主役となり、物語の効果的な場面のみが抽出されて自立的な画題が成長したのである。

このように廃絶した大名がわずかな期間を経て、江戸絵画の上で再び肖像画として顕彰され、後に軍団絵を生み、さらに大衆文学と迎合して錦絵として復活した例は、近世絵画史上類稀な現象といえることができる。本画題は江戸時代を通じて途絶えることなく継続し、変化していったために、我々は近世絵画における武家肖像画の展開として考察したのであり、その背景に江戸の文芸が大きく関与していたことが例証できたのである。

#### 武田氏関係出版年表

本稿は筆者が山梨県立図書館甲州文庫収集資料から

武田氏関係文学資料を調査し、記録したものである。(1999.9月稿)

- 1596-1615(慶長) 二十四孝 京都角倉素庵開板 慶長整版本 御伽草紙の一種の絵入本(参考)
- 1609(慶長14) 甲陽軍鑑 高坂昌信
- 1615(慶長20) 信州河内島五戦記 清野助次郎・井上準人正  
信州河内島五戦記評林巻 大全 写本 89丁
- 1636(寛永13) 可笑記 如備子 秋元家治續考による 甲陽軍鑑取材による随筆400編余を載せる
- 1642(寛永19) 可笑記 如備子 大阪平野九兵衛開板本
- 1646(正保3) 甲乱記 上下 春日惣次郎 武州江戸開版
- 1656(明暦2) 二十四孝 角倉慶長再版本(参考)  
甲陽軍鑑 高坂昌信 村上平楽寺開板本(京都) 稲垣摂津守重種の小姓による
- 1659(万治2) 甲陽軍鑑 高坂昌信 銅駝坊書肆  
(山口茂兵衛蔵板をもとに安田十兵衛開板による)
- 1661(寛文元) 甲陽軍鑑結要本 本屋善右衛門甲斐開板(江戸) 兵学研究  
武田一代記 飯田忠兵衛開板  
甲陽軍鑑評判 伊南芳通開板(京都)
- 1661-1673(寛文) 武田物語 (仮名草紙)

- 1661(万治4) 甲陽軍鑑評判 10冊 村上平楽寺開板本(京都) 軍鑑の兵学からの批評
- 1687(貞享4) 川中島合戦評判 柳田可石子 深津清兵衛板
- 1692(元禄5) 河中島評判 写し
- 1694(元禄7) 甲陽軍大全 小嶺弘興 桜花堂
- 1699(元禄12) 甲陽軍鑑 高坂昌信 駿河屋(江戸)
- 1699(元禄12) 甲陽軍鑑 高坂昌信 洞駝坊書肆 巻起より22巻村上助兵衛開版による
- 1699(元禄12) 甲陽軍伝解 松会三四郎梓 筆者は小嶺弘興と思われる
- 1707(宝永4) 甲陽軍鑑弁疑 上中下 藤兵衛開版(江戸)
- 1708(宝永5) 武田兵術文稿 上中下 貝原篤信 洛陽書林
- 1711(宝永8) 北越太平記 洛東隠士雲庵 紀州書林(大阪)
- 1711(宝永8) 六段本甲陽軍鑑 本間屋(江戸)
- 1713(正徳3) 当世信玄記 落月堂探庵 13巻
- 1716(享保1) 甲越戦争記 香西成資 演武堂(福岡)
- 1720(享保5) 武田三代軍記 片島深淵 浪花書林
- 1752(宝暦2) 増補甲陽軍 鳥居派による、黒本
- 1754(宝暦4) 風流川中島 八文字其笑・瑞笑による 浮世草紙
- 1757(宝暦7) 山本勘助軍配団 鱗形屋板 黒本
- 1762(宝暦12) 信玄権興軍(はついくさ) 富川房信画 山本板、翌年鶴屋板 黒本
- 1764(明和1) 武田諏訪法性兜 富川房信画 奥村板 黒本
- 1766(明和3) 曾我武田目貫因縁 鳥居清満画 鶴屋板 黒本
- 1767(明和4) 信玄軍配六機伝授 鱗形屋板 黒本
- 1768(明和5) 甲斐源氏再時宗 富川房信画 鶴屋板 黒本
- 1769(明和6) 天目山大化物山本勘助蛙琴賣 富川房信 山本板
- 1790(寛政2) 絵本信玄一代記 鶴屋喜右衛門 仙鶴堂(江戸)
- 1790(寛政2) 信玄一代記 春秋舎佚声 鶴屋喜右衛門(江戸)
- 同、仙鶴堂版追補(武者絵版本)、北尾重政画
- 1796(寛政4) 川中島合戦伝記 写本 56丁
- 1798(寛政10) 川中島五戦記難城事跡伝 合冊写し

- 1799(寛政11) 甲越五戦記考正 出浦正左衛門
- 1801(享和1) 武田勝頼一代記 樹下石上(著) 歌川豊園画 黄表紙
- 1807(文化4) 絵本甲越軍記 初編 速水春曉齋 群玉齋河内屋(大坂)
- 1813(文化10) 絵本甲越軍記 二編 速水春曉齋 群玉堂河内屋(大坂)
- 1820(文政3) 川中島五ヶ度合戦記書上の次第 写本11丁
- 1823(文政6) 甲越川中島合戦略伝 松屋栄助(長野)
- 1825(文政8) 絵本甲越軍記 三編 速水春曉齋 群玉堂河内屋(大坂)
- 1840(天保11) 甲源記 写本14丁 内容は信玄一代記
- 1846(弘化3) 絵本英雄部類 松亭金水 内容は甲越勇士評判
- 1846(弘化3) 甲越武者評判記 松亭金水 三河屋(江戸)
- 1847(弘化4) 甲越川中島合戦 奇山 一猛齋芳虎画 文精堂 合巻本
- 1847(弘化4) 甲越勇士鑑 石亭奇山 藤英堂(江戸)
- 1849(嘉永2) 甲越武功伝 楽亭西馬 武者絵冊子
- 1850(嘉永3) 甲越川中島軍記 前後編 柳下亭種貞 武者絵版本  
甲越武功伝 楽亭西馬 歌川芳虎画 合巻本
- 1851(嘉永4) 絵本烈戦功記 小沢東陽 知新堂(江戸)
- 1852(嘉永5) 甲越軍鑑 玉兔園月住 絵入り
- 1859(安政6) 河中島合戦美談 三亭春馬 葛屋(江戸)  
川中島烈戦功記 三亭春馬 二世歌川園貞 合巻本
- 1866(慶応2) 川中島両將軍記 岳亭定岡 山口屋(江戸)
- 1867(慶応3) 甲越春秋 松原樸園 玉山堂(江戸)
- 1877(明治10) 甲越川中島大戦記 早川弘毅 金英堂(東京)
- 1882(明治15) 絵本甲越軍記 小森鉄次郎版
- 1882(明治15) 川中島五度合戦次第、上杉輝虎注進状 近藤活版所 史籍集覧のうち
- 1883(明治16) 絵本甲越軍記 速水春曉齋 春陽堂
- 1883(明治16) 甲越信戦録 上下 西沢喜太郎 松葉軒(長野)
- 1884(明治17) 武田三代軍記 片島深淵 徴古堂 10巻本
- 1885(明治18) 絵本甲越軍記 森仙吉 鶴声社

- 1885(明治18) 武田三代軍記1 片島深淵 早川兎兌
- 1886(明治19) 絵本甲越軍記 大川屋(江戸)
- 1886(明治19) 絵本甲越烈戦軍記 春陽堂
- 1886(明治19) 武田三代軍記
- 1887(明治20) 川中島軍記 西村宇吉
- 1890(明治23) 絵本実録川中島軍記 清水義郎 金寿堂
- 1892(明治25) 甲陽軍鑑 上下 山田弘道 温故堂 下巻は翌年出版
- 1892(明治25) 実話川中島軍記 鎌田在明 深松堂
- 1892(明治25) 川中島烈戦記 荒川藤兵衛版
- 1903(明治36) 甲越軍記 大橋新太郎 博文館(帝國文庫19)
- 1906(明治39) 甲斐源氏武田三代軍記 小金井芦州 山梨時報社 講談集成
- 1908(明治41) 武田信玄 一戸桜外 広文堂書店
- 1913(大正2) 甲越軍記 早稲田大学 早稲田大学出版部 通俗日本全史16
- 1913(大正2) 川中島の戦 殖科教育会 寺沢汲古館
- 1914(大正3) 甲越信戦録 上下 宮尾秀之助 長野新聞社
- 1916(大正5) 武田三代軍記 黒川真道 国史研究会
- 1935(昭和10) 武田流軍学全書 天地人 武田流軍学全書刊行会



## 結び

本章では、江戸時代における武家肖像画の変化とその展開について考察してきたが、その多様性の全貌に触れることはできなかった。この時代には武家ばかりか市井の人々も像主として描かれるようになり、また自画像も制作されるようになった。中でも自画像は従来の肖像概念とは違い、作者自身をオブジェとして描くため、作者は外的な注文や制約を受けずに自己の表現を試みることができた。このような自画像における自由で闊達な表現は、自画像以外の肖像画にも影響している。例えば、与謝蕪村の描く自画像は、減筆体による淡泊な描線ながら、自身の内面を肖像とし、外面的な写実以上にその人となりが見られるところである。また彼の描いた松尾芭蕉の肖像は明らかに彼が師をどう捉えたかがテーマで、鑑賞者にその師を知らせるため、外形の写照性、あるいは肖似性ではなく、師の醸し出す雰囲気を描こうとした。そのことが芭蕉の顔を写さず、背中を描くことで示しているとみて良いであろう。

肖像概念の多様な捉えかたはそのまま肖像に反映され、肖像と呼称する領域について、我々に問いかけ、江戸時代以降にはさまざまな作例とそれに相応する画題が生まれていった。武家肖像画においても、それらの考えが広がって、中世の形式から脱却した肖像制作が溢れ出した、このような現象は肖像画と作者と発注者(パトロン)の関係が、近世に至って変化したためと考える。発注者(パトロン)が自身の意向のために像主を美化し、追善するにふさわしい肖像を求めた場合と、近世に至り、作者が人格を持ち、対象の像主に対し、画家の創意を発揮する場合とでは明らかに違っている。

本稿では研究の対象を「武田信玄像」に絞って考察した。この肖像画題は、像主が生きていたときの寿像、没後は合戦図屏風への登場、軍陣影としての成立、武田二十四将図、江戸後期の浮世絵と信玄像はさまざまに変化し、描かれている。近世に至ると、像主が存在しないことも然る事ながら、肖像画は注文主によって

ディレクトールされた時代から変化し、主たる流れからするならば、肖像画は町絵師や浮世絵師の手に委ねられ、絵は注文主によらず、人々の評判が評価となる時代を迎え、大衆が作者の画風を認め、それを購入する関係へと移行していったことが窺える。懐月堂の作例はまさにそのような好みが反映したものとも解釈できる。また、浮世絵版画に至ると、それはさらに複雑な様相を見せ、文学や演劇と切り離しては考えられず、肖像画受容を支えているのはブームの渦中にある購入者(パトロン)であって、市場性が優先される制作へと変化していったことが窺われる。ただこの場合、作者による信玄の肖像に肖似性は期待できないが、作者も鑑賞者もまったく別の視点において了解していたのである。それは英雄の偶像化が最良の作者によったものであることを承知して購入したのであり、またその背景にある英雄譚を自娛のこととして楽しんだからであろう。