

肖像表現における言葉と物

似絵の位置づけを巡って

伊藤大輔

Words and Objects in Portrait Expressino : The Positioning of Nise-e, the Portraits
ITO Daisuke

はじめに

- ①「似絵詞」の意義
- ②「似絵詞」の思想
- ③「似絵詞」の創作主体
- ④似絵の行方

【論文要旨】

本論考では、「似絵詞」を軸に、似絵の時期区分を試みている。「似絵詞」とは後堀河院の仰せによって制作されたもので、当時優れた技芸の持ち主であった八人の人物の似絵を描いた肖像画巻の詞書部分である。「似絵詞」成立の前後には、そこに採り上げられた八つの技芸と同一または類似する技芸を単独で主題とする似絵が集中的に作られており、この時期の似絵制作の動向を「似絵詞」が総括し、強い規範性を発している、一つのまとまりを作っている点が注目される。

「似絵詞」に示された似絵観は、技芸の盛んな様を示そうとしていることから分かるように、文雅の興隆を国家隆盛の証とする儒教的政教主義の思想を背景としている。技芸を主題とする似絵が制作されたのは九条道家が宮廷政治を主導していた時期であり、このような似絵観の成立を主導したのも、道家であったと考えられる。道家の政治思想は儒教的な徳治主義に自覚的に立ち戻ろうとしている点に特徴があり、それが「似絵詞」に代表される後堀河院政期前後の似絵の技芸的テーマを好む傾向と軌を

一にしている点からもそのことはうなづける。似絵は徳治の具体的な証明であった。

しかし、道家没後の似絵は、儒教的政教主義、徳治の証明としての似絵という路線からは変質してゆく。一方、道家登場以前の似絵は、行事絵という具体性の強い分野と融合し、思想的な抽象性にまでは十分に至っていない。このように、似絵史は、道家時代を中心に、その前と後という形で、三期に区分できる。

一般に肖像は不在の身体の再生であり、文化的表現行為というよりは、自然の物質や生命の問題と考えられがちである。それゆえ自然の原理に人為的に介入しようとする呪術との関わりも問題になるのであるが、これまで見てきたように、似絵は生命を含めた物質的自然というよりは、言語的な思想を表現するものである。似絵研究は、物から言葉へとその視点を移行させる必要があるのである。

【キーワード】 似絵、似絵詞、九条道家、肖像、呪術

はじめに

近代的なロゴス中心主義を批判、解体する際に、ロゴスの持つ分割し整理分類する力に対抗するものとして、統合的で混沌とした曖昧性を持つ基層文化、とりわけ呪術に注目する方法は、思想界の一つの常道となっていると言えよう。

今回の国立歴史民俗博物館の基幹研究「中・近世における生業と技術、呪術信仰」の構想の一端も、そうした思想動向とつながっているのではなからうか。また、二〇〇八年十二月二十一日に岡山大学で開催されたシンポジウム「アジアにおける規範と価値」においては、淡江大学のウラディミル・マリヤーヴィン教授が、本来的な全体性のままに事物の運動の力学を感じ取ろうとする道教をはじめとした東洋思想と、「もの」が記号化した結果として生じる「もの」の無化によって、「もの」が精神のもとへと回帰して一体化する様相に着目するポストモダン哲学との距離の近さを指摘している。両者は共に、生の原初的力学に注目する点で共通しているとされる。

岡山大学の鐸木道剛准教授は、マリヤーヴィン教授の問題提起を請けて、「アイドル」と「アイコン」をキーワードに、私たちの精神の本質が、西洋近代が主張するような事物を死んだものとして対象化するところにあるのではなく、逆に「もの」にも共感的に生を感じ取るところにあり、今でもそのような感受性を継続させながら「もの」と関わり合って世界を構成していることを豊富な実例をもって論証されている。

例えば、戦後まで活動したアイコン作家牧島如鳩（一八九二―一九七五）が描いた「龍ヶ澤辯財天像」は絵が生きており、信仰心の篤い者が前に立つと絵がピチピチと音を発すると言われているという。^①

あるいは、小豆島の洞雲寺には夏至の頃、岩壁に当たる光線の具合に

よって生じる光の像を夏至観音として礼拝する習慣があるが、これは一九九〇年頃に、この現象が発見されてから始まったものであると言う。

日本美術史研究においても、現代思想の動向を取り入れる試みは盛んだが、必ずしも十分にこなれたものとはなっていない。特に呪術に着目する研究はさほど多くは無いように思われる。

例えば絵巻の分野などでは、欧米流の文化の政治学という観点の移入によって、絵巻制作を極めて実地的な政治技術とみなす見方が流行となっている。もちろん、さらにその裏にはイメージの力を通じて現実に影響を及ぼさんとする呪術的な欲望が存在することは、暗黙の前提となつてはいる。そこには合理的で醒めた意識の下での技術と、現実と非現実が混沌と一体となった呪術との分離しがたい複雑な絡まりあいの関係があるわけで、国立歴史民俗博物館のこのたびの基幹研究においてもこの点が一つの問題の焦点とされていたように思われる。

ところで絵巻研究にもどれば、そこでは従来の様式論中心の研究傾向を克服するために、技術と呪術の複合体のうち、王権の維持や拡張を目的とした政治技法としての絵巻制作という側面を強調する傾向が近年は強まっている。^②

これに対して肖像画の分野でも王権論的な観点からの政治技法としての分析が近年には登場してきているとは言え、長らく呪術の側面の方に問題の焦点が当てられてきており、それが日本の肖像画史を理解する際の規範的通説として比較的素朴に受け止められてきた。

その規範的通説とは言うまでも無く赤松俊秀による呪詛論である。^③呪詛論については、筆者はこれまでさまざまな場所で論じてきたので詳述は避けるが、赤松の要点は似絵の登場という現象を上位貴族の精神のありようの変化の指標と見なそうということであった。すなわち、平安末、鎌倉時代における似絵の登場は、それまで因循であった上位貴族が呪詛を恐れる古代的な精神を打破し、現実を直視して、積極的に現実にかか

わろうとする近代的な精神に一步近づいたことを示していると解釈するわけである。

こうしたモダニズム的な進歩史観が、現在の研究状況にそぐわないことは明らかであり、先の岡山大学のシンポジウムでも強く主張されていたように、我々は近代を通過することによって、むしろ近代以前の非口ゴスの混沌とした精神が脈々と継続し、そこに回帰しつつあることを認識するに至っているのである。

肖像表現を現実描写と見なし、それを近代への接近ととらえる論理はもはや成立しえなくなっている。むしろ肖像表現は、一般的には、代理の身体を求め、物質を生命化しようとする呪術的な精神に根源的に動機付けられており、しかもそうした呪術的造形の系列が長く継続するということは現在はずきりと気づかれていることである。肖像制作は物質と生命の間の境界を乗り越えようとする行為であり、領域侵犯への欲望に裏付けられているのである。⁽⁵⁾

その意味で赤松の呪詛論は内部の論理構造は整合的でも、近代主義的な進歩史観に依拠している点で、歴史的実態からは乖離していると言わざるを得ない。

呪詛論の発表が一九六〇年代も前半であったことを思えば、こうした枠組みに依拠することは当然であったと思われる。研究者も時代の制約から自由ではないことは今更言うまでも無い。しかし、逆説的ではあるが、似絵が上述したような実在への欲望を持つ呪術的な造形の系列から離脱したものであると位置づける点では、赤松の議論は意外にも鋭く似絵というものの評価の要点を衝いているようにも思われる。

実在の再生という呪術的な欲望に裏付けられた通常の肖像表現の世界に、ある時期までの似絵はかならずしもしっくり当てはまらないところがあり、似絵を肖像表現と考えることには無理があるのではないかとまで思われる場合もあるというのが筆者の偽らざる実感である。例えばな

ぜ実在的な迫力を薄め、象徴的な形式美に近づく繊細な白描という手法を似絵は採用するのであるか。

似絵が当初、平安末期の行事絵と並行関係を持ちながら展開したことはよく知られているが、それはすなわち似絵が出来事と親しいところから出発しており、存在の問題よりも世界認識の問題にかかわっていることを示しているように思われる。似絵は、呪術的に実在の再生を目指すと言うよりは、認識論的な口ゴスの世界を視覚という形に転換するものとして制作されていたのではないだろうか。

ミシェル・フーコーはかつて、人間に世界の構造を与える知の様相を跡付けるに際して、言葉と物という二つの軸の緊張関係においてそれを論じたが、一般の肖像表現が物の軸にあるとすれば、似絵はむしろ言葉の軸に結びついているのではないかというのが筆者の考えである。⁽⁶⁾

そうした似絵と言葉の親しい関係を端的に示すのが、かつて東洋文庫に所蔵され現在歴史民俗博物館に移管された広橋家文書の中に含まれる「似絵詞」という文献である。「似絵詞」についてはかつて専門的に論じたことがあるので詳細はそちらに譲るが、この文献は似絵の理念について、似絵を制作享受していた貴族自身が語っている点で、極めて重要な意義を持つ。⁽⁸⁾

そこでは、似絵が中国的な技芸として位置づけられ、白居易や陶弘景ら文人が描いた自画像の系譜の延長上にあるとされている。従って、似絵の制作では、それを通じて中国文人たちの依拠していた儒教的価値観に身を寄せることが意図されていたのであり、その背後には律令制度の担い手としての自覚が強くあったものと思われる。また文人の自画像が先例として挙げられていることにも注目すれば、似絵は当時の規範的価値観に自らを投影する行為であり、現実の描写と言うよりも理念により自己成型し、描く行為を通じて理想の自己像を把握せんとする自省的な自己表現であったと考えられるのである。

以上の概観を前提とするなら、存在を問題とする一般の肖像表現の系列から似絵を切り離した赤松の議論は一面の真実を衝いていたとも言えるわけである。しかし、その分離を呪術的精神と合理的精神の交代現象として時系列上にとらえ、似絵の登場を近代への接近と位置づけたことには問題が残ると言える。その意味で、赤松の呪詛論は半分は正しく半分は間違っている両義的な言説であったと評価できる。呪詛論を批判してもすっきり論破できないもどかしさが残るのもこのためであったのではなからうか。一方の登場によって一方が消滅するというのではなく、物の軸が継続しつつ、似絵により新たに言葉の軸が打ち立てられ、物と言葉の両系列が肖像表現の世界に並行していたというのが実際に近いところであろう。

上述してきたように一般に肖像は不在の身体の再生であり、文化的表現行為というよりは、自然の物質や生命の問題と考えられる傾向が強まっている。それゆえ自然の原理に人為的に介入しようとする呪術との関わりも問題になるのであるが、これまで見てきたように、似絵は生命を含めた物質的自然というよりは、言語的に構成される思想を表現するものであると考えられるのである。従って再度逆説めくが、似絵研究は、言葉の解釈を免れた物自体の世界に力点を置こうとする肖像研究の一般的傾向とは反対に、物から言葉へとその視点を移行させる必要があるのである。

本論考では、以上のような研究史的反省を踏まえて、「似絵詞」の周辺をさらに掘り下げることによって、言葉と物という枠組みの下、似絵の位置づけを改めて行い、その議論を通じて、肖像と呪術の問題について通常とは逆の側面から光を当ててみたいと考えている。

①「似絵詞」の意義

「似絵詞」⁹⁾は、当時技芸に優れた八人の貴族の似絵を描き一卷にまとめるという構想の下に作られた似絵の画巻であり、後堀河院の仰せによって制作が開始された。現在絵画部分は存在せず、詞書の写しのみが伝わっている。従って完成にまで至ったのかも不明であるが、詞書も草稿段階のようであり企画段階で頓挫した可能性も高い。その詞書は当時の大儒菅原為長が担当している。

儒者による詞書らしく、漢文で構成されており、この作品がそもそも漢の文脈の上にあることを示している。詞書の表記を借りれば、現存「八絶」図巻とでも言うべき性格を持っており、辻惟雄が指摘するように、「歴代名画記」に載る八絶の故事が範となっていると見られる¹⁰⁾。すなわち、儒教的政教主義の理念に則り、優れた技芸の持ち主を顕彰するとともに、そうした優秀な人材を多数輩出させた現在の治世を寿ぐ意図が企画の根底にあると言えるのである。

従って「似絵詞」においては、日本の貴族をありのままに描写するというよりも、儒教的な理念が現実具体化していることを証拠付けるという意図のほうに優先しており、存在よりも理念の具象化という性格が強いと言える。

「似絵詞」に取り上げられた技芸は「似絵」、「詩」、「和歌」、「能書」、「音楽」、「神楽」、「競馬」、「説法」である。この内、「音楽」と「神楽」を除く六芸にはその道の名人の名が具体的に記されており、特に前半の四つ、「似絵」の藤原信実、「詩」の菅原為長、「和歌」の藤原定家と藤原家隆、「能書」の藤原行能の官名表記からおよその執筆時期が分かり、この文献が貞永元年（一二三二）末から天福元年（一二三三）頃の成立と推定できる。

別表一 似絵作品年表

最勝光院御所障子絵	承安三年(1173)	藤原隆信	玉葉・吉記		
神護寺仙洞院似絵群(生前像?)	文治四年(1188) ?	藤原隆信	神護寺略記・神護寺最略記		
あらましの御幸絵(絹絵三卷)	建保三～六年(1215～18)	藤原信実	古今著聞集		
中殿御会図	建保六年(1218)8.13開催	藤原信実	北村家他		
後鳥羽天皇像	承久三年(1221)7.8	藤原信実	水無瀬神宮(吾妻鏡)		
正治元年(1199)新日吉小五月絵	安貞元年(1227)12.28	藤原信実	明月記(成定朝臣記に依拠して制作)		
				安貞二年(1228)	九条道家関白就任
九条基家・三十六歌仙図	天福元年(1233)8.12以前	藤原信実	明月記	天福元年(1233)	九条道家奏状
後堀河院時北面下藤・御隨身影	文暦元年(1234)以前	藤原信実	古今著聞集		
八絶図巻(未完?) (似絵詞)	文暦元年(1234)以前	藤原信実	似絵詞		
関東射手似絵	仁治二年(1241)11.27		吾妻鏡		
隨身庭騎絵巻	宝治元年(1247)頃?		大倉集古館	寛元四年(1246)	宮騒動・後嵯峨院政
公家列影図巻	建長四年(1252)頃?		京都国立博物館	建長四年(1252)	九条道家急死
親鸞聖人像(鏡御影)	弘長二年(1263) 没	専阿弥陀仏	西本願寺		
後嵯峨院宸筆御八講似絵	文永七年(1270)10.7頃 延慶元年(1308)2.2模写		後嵯峨院宸筆御八講之記・群書類従二十四		
賀茂祭絵巻	文永十一年(1274)11月	藤原為信	模本・元徳二年(1330)閏6月中旬、絵所預隆兼模写		
現存三十六人詩歌屏風	建治二年(1276)閏3月	藤原伊信入道(沙弥寂明)	現存三十六人詩歌建治二年・群書類従八		
天皇摂関御影	嘉元三年(1305)頃?		徳川美術館		
後宇多天皇像	徳治二年(1307)以前		大覚寺		
後白河法皇像	応長元年(1311)6.13 ?	藤原為信	宮内庁書陵部(法住寺法華堂)		
高山寺御影堂・伏見院像模写	元応二年(1320)9.8	豪信	花園院宸記(但し頗る似ず)		
香隆寺第障子似絵	元亨二年(1322)5.17		花園院宸記		
花園天皇像	暦応元年(1338)9月	豪信	長福寺		
風雅集竟宴図	貞和四年(1348)11.27頃	豪信	園太暦(宴は貞和二年開催)		
天子摂関御影	為信巻: 正和五年(1316)以前 豪信巻: 貞和四(1348)～延文元年(1356)	為信・豪信	宮内庁三の丸尚蔵館(曼殊院旧蔵)		
諸家似絵一卷	嘉吉三年(1433)5.25		看聞日記		

執筆時期が推定できたことで、この文献はまた「似絵」という用語の初出例となる可能性が高く、「似絵」という概念がこの時期固まってきたことを示唆すると言いう意味でも重要である。すなわち、それまで行事絵との緩やかな並行関係を保って展開していた似絵は、行事絵の具体性を離れて、より抽象的な理念の表象として独自性を深めたものと考えられるのである。⁽¹¹⁾それが「似絵」という用語によって名指されたのであり、「似絵詞」は似絵の理念を示し、似絵の何たるかを宣言するマニフェストとしての意義を持つと見なすことが出来るであろう。

「似絵詞」がマニフェスト的規範性を持っていたことは、同時期に主題を同じくする似絵作品がまとまって描かれていることから分かる。主だった似絵作品は別表一の通りであるが、「似絵詞」に前後する時期には現在確認される限り、ほとんどが技芸を主題とする作品で占められていることが分かる。それらを改めて列挙すると以下の通りである。

- 1、建保六年（一二一八）以降 中殿御会図（北村家他）
- 2、安貞元年（一二二七） 正治元年新日吉小五月絵（『明月記』⁽¹²⁾）
- 3、天福元年（一二三二） 九条基家撰 三十六歌仙図（『明月記』⁽¹³⁾）
- 4、文暦元年（一二三四）以前 後堀河院御時北面下臈・御隨身影（『古今著聞集』⁽¹⁴⁾）

- 5、文暦元年（一二三四）以前 似絵詞（国立歴史民俗博物館）
- 6、仁治二年（一二四一） 関東射手似絵（『吾妻鏡』）
- 7、宝治元年（一二四七）頃 隨身庭騎絵巻（大倉集古館）

いずれも技芸を主題とすることは明らかであるが、個別に見てゆくと1の「中殿御会図」（図一）は管絃と和歌を主体とする行事であり、⁽¹⁵⁾両者は、「似絵詞」において「音楽」と「和歌」という形で採用されている。3の九条基家撰「三十六歌仙図」は、特定の行事性はないものの、技芸としては和歌に光を当てていて「中殿御会図」の延長上にとらえられよう。これらは文芸の系列と言えよう。一方、武芸の系列も見られる。

2の「正治元年新日吉小五月絵」は、正治元年（一九九九）に行われた新日吉小五月会の記録に基づく行事絵であるが、このとき、王舞、獅子舞、田楽、里神楽、流鏑馬、競馬が芸能として奉納されている。⁽¹⁶⁾神楽も「似絵詞」には取り上げられた技芸であるが、ここでは特に武芸としての競馬に注目しておきたい。競馬は新日吉小五月会を開始した後白河院の時代には奉納武芸の中心であった。承元元年（一二〇七）の競馬では、左方に北面、右方に御隨身が合わせられている。⁽¹⁷⁾後鳥羽院期には、新日吉小五月会の競馬では北面と隨身を合わせる形を新しい式法として確立させようとしていたようであり、それを踏まえれば、4の『古今著聞集』所載の「北面下臈・御隨身影」もまた特定の行事性は希薄になっているものの、競馬の技芸に関わる作品と推測され、この作品を「正治元年新日吉小五月絵」の延長上に置くことが出来るであろう。さらに7の「隨身庭騎絵巻」（図二）も競馬に関わる作品として上述の二作品のさらに先に位置づけることが出来るであろう。

6の「関東射手似絵」は武芸のうちでも、武家本来の技能とされる射芸を扱っている点で特殊である。だが新日吉小五月会において、院が新日吉社に臨幸した際に奉納する武芸として、競馬に並んで流鏑馬が行われており、射芸の主題化もここに淵源する可能性がある。流鏑馬は後鳥羽院の時代より新日吉小五月会の奉納武芸として開始され、当初は西面の武士が奉仕していた。しかし、承久の乱後は権力構造の変化によって、院から関東への仰せによって武家が勤仕する形に執行形態が変化したことが指摘されている。そのはじめが後堀河院による天福元年（一二三三）の新日吉小五月会であった。⁽¹⁸⁾

すなわち「似絵詞」が起草された頃に、射芸は宮中の武官から、関東の武家の技芸へと移管されたのであり、それが「似絵詞」に射芸が採用されなかった一因と思われる。その一方で、改めて「関東射手似絵」を制作するという形で一旦は手放した技芸の回収、統合が図られた動きを

ここには読み取れるのではないかと思われる。「関東射手似絵」は、関東の武家の自発的な表現意欲によるものではなく、あくまで京都からの仰せによって制作されたものであるからである。⁽¹⁹⁾

以上のように「似絵詞」に採用された八つの技芸のうち、全体の表現の基礎を与える「似絵」はもちろんのこと、「和歌」、「音楽」、「神楽」、「競馬」の各技芸が個別作品の主題として取り上げられていることが分かり、逆にまた同時期の似絵の主題となる技芸は、「競馬」の兄弟的存在である射芸は別として、およそ「似絵詞」が提示する技芸の範囲を逸脱しないことも分かる。

これはこの時期の似絵概念に対して「似絵詞」が強い規範力を持っていたことを示しているであろう。

また、現在個別作品が確認される「和歌」、「音楽」、「神楽」、「競馬」の各技芸は、それぞれ先行する行事絵の中に起源を置きつつ、そこから行事の具体性を脱色する形で個別に抽象化され、行事の記録としてよりも技芸そのものを焦点化する形に発展させられている経過が読み取れる。「似絵詞」は、その登場時期からしても、こうした経過の中で、最終的にこれらの技芸を統合する作品として出現してきているように思われる。実際、「似絵詞」の登場以後に、思い返したかのように、「競馬」と対の位置を占めながらも「似絵詞」では切り捨てられた「射芸」が再び主題化されているのであり、一旦「似絵詞」の時点で確立した理念への反省が進んでいるのではないかと思われる。

以上のように、「似絵詞」は、その規範性と統合性およ

図一 中殿御会図(金刀比羅宮蔵模本)・部分

図二 隨身庭騎絵巻(大倉集古館)・部分

び脱行事絵性において、この時期の似絵に関する理念的マニフェストとしての位置にあると評価できるのである。

②「似絵詞」の思想

「似絵詞」の思想内容については別稿で既に考察したが、ここでの文脈に合わせてもう一度確認しておこう。

「似絵詞」の「八絶」は『歴代名画記』巻四曹不興の項に見られる呉の八絶をモデルとしていることが辻惟雄により指摘されていることは上述の通りである。⁽²¹⁾ 呉の八絶という主題は、個々人への興味を超えて、優れた技芸の持ち主が数多く出現することを吉祥と見なし、そうした事態を創出した君主の優れた治世を顕彰する儒教的な政教主義が背景となっていると見られるが、それになぞらえれば「似絵詞」における企画意図もこうした儒教的政教主義にあると見て良いのではなからうか。「似絵詞」では当代における優れた技芸の持ち主を取り合わせることによって、天意に適った当代の宮廷政治を礼賛することに意が注がれていると考えられる。

「似絵詞」では一方で白居易の尚歯会図が似絵の起源として暗示されてもいる。⁽²²⁾ 白居易の尚歯会は言うまでも無く、中国において文人達が理想とし模範とした雅会であり、中国では後世の文人達もこぞって尚歯会を行っては、尚歯会図、すなわち参加者の肖像画を作成する伝統が続いてきた。そして尚歯会図においても、会への参加者の「多年寿」や「老而賢」⁽²⁴⁾ なる徳を称え、そうした儒教的聖徳を備えていた故に、「功成自引」した功臣図として描かれ、それによって「龜準当世」⁽²⁶⁾ として、また「風化之本」⁽²⁷⁾ として肖像化され永く範として仰がれるという儒教的な理想を表示することに主眼があることは明らかである。

「似絵詞」においては、企画が立てられたと思しき天福元年（一二三

三）時において、像主として選定されていた藤原定家、藤原家隆、菅原為長は七十代であり、聖覚は六十代後半、藤原行能と藤原信実は五十代後半で、尚歯会図と呼ぶにはやや若いメンバーも入っているが、技芸と共に老徳をも称える意図があったのではなからうか。

「似絵詞」が示す「八絶」や「尚歯会」という文脈は、全体として、優れた治世の結果として出現し、また逆に優れた治世を支えもする功臣達の絵姿を提示する目的でこの作品が企画されたことを示していると言えよう。実際、「似絵詞」の「詩」の項には弘文館十八学士も引き合いに出されている。⁽²⁸⁾ その意味では、似絵の脱行事絵化は、より鑑戒的で抽象度の高い功臣図という領域への接近という形で進行している。

以上のように「似絵詞」は個別の人間を描くというよりも、それを通じて儒教的な理念を表出することに主眼が置かれているのである。従って似絵は非常に理念性の強い表現であり、一般の肖像表現が属する物質的実在の問題圏にあるというよりは、言葉の世界に近いものであり、儒教的な理念を宮廷貴族たちが身にまとう行為であったと見なすことが出来るのである。

宮廷貴族たちがそのような行動をとろうとする背景には、単に絵画という虚構の中で虚飾をまとうて自己欺瞞に浸ろうというのではなく、自らが儒教的理想に裏付けられた律令政治の担い手であるという自覚があったはずである。そこには、律令制度の変質と解体の時期において、規範的価値体系としての律令の本義に復帰し、秩序を再建しようとする為政者としての自負と自省があったものと考ええる。この点をさらに深めるために、次に「似絵詞」の創作主体について考えてみたい。

③「似絵詞」の創作主体

それでは、似絵の制作を通じて、上述のような思想形成を主導したの

はどのような力であったのであろうか。

「似絵詞」が後堀河院の下命によるものであったことからすれば、こうした思想も直接には後堀河院の考えを反映しているのかもしれない。後堀河院が承久の乱後の宮廷において、文化的な求心力を回復するため強い指導力を発揮していたことは、『古今著聞集』や『明月記』に記される「絵づくの貝覆い」を主催したことからもうかがわれる。⁽²⁹⁾

しかし、「似絵詞」の規範力が後堀河院の没後も根強く継続することを考えると、一人後堀河院の存在のみを強調するわけには行かない。

別表一を見ると、後嵯峨院政の初期の時期にあたる「隨身庭騎絵巻」までは「似絵詞」の規範性が及んでいるが、それ以後技芸を主題とした作品はわずかになり、似絵の主題の主流は歴代天皇や摂関、大臣の系譜性を示す列影図へと移行してゆく。

「似絵詞」を核に技芸の主題が似絵の中心を占める時期は、建保六年（一二二八）から建長四年（一二五二）頃の「公家列影図」（図三）の手前までとおさえる事が出来よう。この時期の宮廷の動向を概観してみると、ほぼ一貫して権力の座にあったのは九条道家であることが分かる。

宮廷政治における道家の動向は別表二の通りであるが、元久二年（一二〇五）、十三歳で公卿として出発して以来、順調に昇任を果たし、承久元年（一二一九）には子息頼経を鎌倉將軍の候補として送り込むと共に、承久三年（一二二二）の仲恭天皇の即位に伴って摂政の地位に就き宮廷社会の頂点にまで上り詰める。それも束の間、同年に起きた承久の乱により、権力の座からの退場を余儀なくされる。

しかし、承久の乱に連座して一時逼塞していた道家は、安貞二年（一二二八）十二月の関白就任で宮廷に復帰し、以後後堀河天皇や四条天皇の外戚として権勢を振るい、宮廷政治の中心に躍り出たとされる。

だが四条天皇の急死により権勢に翳りが見え始め、將軍として送り込んだ自らの子息を通じて鎌倉幕府における権力争いとも関り合いながら

図三 公家列影図（京都国立博物館）・部分

別表二 九条道家年譜

建久四年(1193)	六月二十八日	1歳	九条良経の子として出生。母は一条能保の女。
元久二年(1205)	八月	13歳	正三位を得て公卿として出発。
建永元年(1206)		14歳	父良経急死。
建永二年(1207)		15歳	正二位。
建暦二年(1212)		20歳	内大臣。
建保三年(1215)		23歳	右大臣。
建保六年(1218)	八月	26歳	順徳院中殿御会。
	十二月		左大臣。
承久元年(1219)	六月	27歳	三男頼経が將軍就任のため東下。
承久三年(1221)	四月	29歳	仲恭天皇即位、道家摂政、氏長者兼任。
	五月		承久の乱。乱後、道家の摂政、氏長者停止。近衛家実に移譲。
嘉禄二年(1226)	正月	34歳	頼経に將軍宣下。
安貞二年(1228)	十二月	36歳	近衛家実に代わり関白就任
寛喜元年(1229)	十一月	37歳	道家、娘嫻子(藻壁門院)を後堀河天皇に入内。
寛喜二年(1230)	二月	38歳	嫻子、中宮。
寛喜三年(1231)	七月	39歳	病のため関白、氏長者を長子教実に譲る。
貞永元年(1232)	十月	40歳	四条天皇即位(嫻子所生)。摂政教実。
天福元年(1233)	四月	41歳	嫻子、院号宣下(藻壁門院)。
	五月		九条道家奏上案。
	九月		藻壁門院(嫻子)、死産の影響で没す。
天福二年(1234)	八月	42歳	後堀河院没。
嘉禎元年(1235)	三月	43歳	長子教実没、道家、再び四条天皇の摂政に。
	四月		道家、後鳥羽上皇・順徳上皇の帰京を幕府に打診。
嘉禎二年(1236)	四月	44歳	夢告により法性寺の中に、東福寺堂塔建立を構想し始める。
嘉禎三年(1237)		45歳	女仁子を近衛兼経の妻とし、同時に婿の兼経に摂政を譲る。
暦仁元年(1238)	四月	46歳	法性寺で落飾。法名行慧。
延応元年(1239)	五月	47歳	東福寺建立発起(「比良山古人霊託」)。
	八月		東福寺大仏殿上棟。
仁治元年(1240)	正月	48歳	この頃より殿下の下での「徳政議定」始まる。
仁治二年(1241)	十二月	49歳	道家の孫、彦子(教実の女)を四条天皇に入内させる。
仁治三年(1242)	正月	50歳	四条天皇急死。道家、忠成王の即位に失敗。後嵯峨天皇即位。
寛元元年(1243)	二月	51歳	東福寺落成。円爾弁円開山。
寛元二年(1244)	四月	52歳	將軍頼経の辞任、六歳の頼嗣が將軍就任。
寛元三年(1245)	六月	53歳	道家、綸旨を奉じて後嵯峨天皇の譲位を関東に申し入れる。
寛元四年(1246)	正月	54歳	後嵯峨天皇、退位。後深草天皇、即位。一条実経、関白、摂政。道家、実経、関東申次。
	閏四月		北条経時没。これを機に宮騒動。
	五月		名越光時出家。宮騒動終息。
	七月		前將軍頼経、京都に強制送還。
	十月		道家、関東申次を解任される。申次は西園寺実氏に。
宝治元年(1247)	正月	55歳	一条実経、摂政を罷免され蟄居。
	五～六月		宝治合戦。
建長三年(1251)	十二月	59歳	了行法師の謀反計画に連座して、將軍頼嗣が京都に送還される。
建長四年(1252)	二月二十一日	60歳	道家急死。

自己の権力の維持再興に努めたが、情勢の不利は覆せず、最終的に寛元四年（一二四六）のいわゆる宮騒動に連座して、関東申次を罷免されるなど、廟堂内での地位を失うことになる。更に、建長三年（一二五一）の末には、孫の頼嗣も将軍位を追われて京都に送還されており、道家にとっても失意は大きかったらしい。建長四年（一二五二）二月、頼嗣更迭を伝える使者が入京した翌日に、道家は急死してしまうのである。

以上のような道家の行歴を見ると、その活動期間が、似絵における芸主題の出現時期とびつたり対応することが分かるであろう。特に、九条道家が没した建長四年（一二五二）を上限として、歴代大臣の系譜という新しい主題を打ち出して「似絵詞」の規範性を脱した「公家列影図」が登場していることは象徴的である。道家の死によって、その思想的圧力からようやく解放され新しい主題に取り組むことが可能になったと読み取ることが出来、逆にそれだけ「似絵詞」の規範力は道家の存在と強く結びついていたとも見る事が出来るであろう。

「似絵詞」の規範性と九条道家の関係はまた、個別の作品のレベルにおいても看取できる。

例えば、「中殿御会図」では、道家が上卿として儀式の中心になっており、また後世この作品は九条家に伝来している。

「九条基家撰三十六歌仙図」は、その名の通り道家の異母弟、基家が撰者となっている。

「似絵詞」自体については、九条道家の教育に当たり、その政治の補佐も行った大儒菅原為長が詞書を執筆していると推定でき、九条道家との関係性は濃厚である。また、現存写本の元となった一本は、道家の曾孫である九条忠教の所持にかかっていたことも知られている。⁽³²⁾

「関東射手似絵」は、「当將軍家御時」に京都より仰せがあつて進覧せられんがために制作されたという。⁽³³⁾時の將軍は九条道家の三男頼経であり、京都の意向というのも、この時期宮廷の中心にいた道家の意志が、

頼経を通じて関東にもたらされた可能性が考えられる。

「正治元年新日吉小五月絵」と「後堀河院御時北面下藤・御隨身影」については、道家との個別的な関連性ははっきりしない。新日吉小五月会は、治天の君就任を確認する儀礼であつたともされ、道家よりは、この時治天として親政していた後堀河天皇の方に縁が深いようにも思われる。後堀河院は、貞永元年（一二三二）の十月に院政を開始したが、その直後の天福元年（一二三三）五月に新日吉小五月会を開催している。⁽³⁴⁾

正治元年（一九九九）の新日吉小五月会は後鳥羽院が院政開始直後に、後白河の院権力を継承したことを公的に知らしめるために主催した儀礼であるとされているので、後堀河も、自らの院政開始をにらんで、この時期、後鳥羽院時の新日吉小五月絵の様子を調査すると共に、絵画化することによって、実際の儀礼に先行して象徴的に後鳥羽の院権力の継承を宣言することを目論んでいたのかもしれない。

また、『古今著聞集』を読む限り「後堀河院御時北面下藤・御隨身影」も後堀河院の主体性の下で制作されているようである。先に述べたように、北面の下藤と隨身は新日吉小五月会の競馬において左右に番えられる者たちであり、これも後堀河院が天福元年（一二三三）に開催した新日吉小五月会に絡むものである可能性が考えられる。

すなわち、これら二作は共に後堀河院が主導的に制作させたと見てよいであろう。だが、後堀河院は道家の女、嬪子を妻に迎えており、これら二作品も、外戚としての道家の直接的な影響が及ぶ圏域の中で作られているとは言い得るであろう。

以上のように、ここに取り上げたすべての作品に九条道家の影が濃淡の差はあれ見え隠れするのであり、「似絵詞」をマニフェストに、この時期の似絵に理念的な基礎を与え、具体的な制作行動を主導したのは九条道家ではなかったかと考えられるのである。

そのことは、「似絵詞」が表示する思想内容と、九条道家の政治思想

との対応関係からも証することが出来るであろう。

本郷和人の見解に基づけば、道家の政治思想では徳を強調する点に特色があるという。³⁶承久の乱後に最早法を強制する現実的な力を失った貴族は、徳のある政治によって人々の不満を解消し、統治者としての求心力を回復しようとしたものとされている。

しかしそれはただ単に権力の再強化を目論んだものではなく、後鳥羽の強権政治への反省に立って律令政治の担い手としての自己へ再び目覚め、為政者としての自覚の下、機能不全に陥った律令制度を本来的な形で正常化し、律令の本義に復帰しようとする公共性への意志が籠められていたものであったと見るべきであろう。

とりわけ四条天皇即位の翌年、天福元年（一二三三）の五月二十一日に出された奏状に具体的な施政方針が示されており、そこでは人事と訴訟の公平性の確保が中心的課題とされている。³⁷

特に人事においては、能力に基づく人材登用が謳われている点が注目される。これは似絵における才芸ある個人の選定という姿勢と重なり合うものである。能力ある人材を登用することで、善政を敷くべき為政者としての責任を果たすとともに、不遇な人材が出、不満が蓄積することで生じる世の乱れを避ける、それによって天意に適う徳が世に行き渡り、人々は風化され、さらに徳が広まって行くという良い循環がもたらされる、そのような展開が期待されていたものと思われる。

似絵の題材となる諸芸の興隆や芸事に優れた人材の輩出は、こうした徳政、徳治の具体的な成果であり、³⁸人々が不満なく心安らかに暮らし世が善く治まっていること目の見える証拠であった。それ故に記録され、現在の盛儀を寿ぐとともに、後世の範ともされなければならなかった。

以上のような九条道家の徳治主義的な政治思想は、鑑戒主義の観点から肖像制作に対する必然性を生み出したであろうし、儒教的文脈で意味作用を発揮するよう似絵を定式化する方向に必然的に向かわせもしたので

あろう。そうした儒教的理想の表示という意図は、形式においては、中国文人文化を色濃く想起させる白描の紙絵という形式に収斂させる結果にもつながったと思われ、宮廷の職業画家ではなく信実のような和歌に優れた文人的廷臣を画家として積極的に登用する動機にもなったと考えられる。

このように「似絵詞」の規範性の下で制作された一連の似絵群は貴族にとつて、有徳の統治者として世界を治める自己自身の理想的あり方を表象するとともに、徳が行き渡って安定自足するという社会のあるべき姿を表象するものであったのである。そしてそれは一般に想起されるような抑圧的で専制的な院権力の再興を図り、周辺のものがその利得にあらずかるといふ関係を再構築すると言うよりは、律令の本義に復帰し、為政者としての本分を果たしてゆくことで、政治の求心力を回復しようとする公共的な意識に裏付けられていた可能性が高い。そうした自省の意識があったからこそ、貴族たちが自らの姿を描き、それを自ら見るという自己完結した関係にある肖像表現が、単なる自己満足に陥らず、世界に開かれたものとして、表現としての生きた力を持ちえたのだと考えられる。他者抑圧的な権力への意志に裏付けられていたとしたら、似絵の自己完結した鑑賞体系は、虚構の中での妄想的な自己欺瞞に奉仕するだけのものとなってしまはずである。³⁹

そしてそのような自省的な政治思想は九条道家が導いていたものであった。道家がその徳治主義的な施政方針を表明した奏状が作成された天福元年（一二三三）に、それと並行して「似絵詞」が制作されたのも決して偶然ではなく、極論すれば両者は同じ思想を別の形で表現したに過ぎないとも考えられる。

しかし上述のように、道家の失脚とともに、こうした徳治主義的方向性は大きく転換されることになるのである。

④ 似絵の行方

似絵においては、実在の再現が無視されているわけではないけれども、言語的に構築された理念の表示の方により力点が置かれていることは、以上のことから提示しえたのではないかと考える。それは、承久の乱後の宮廷において、政治の実質を取り戻すために律令の本義へ復帰しようとする政治思想の表明であり、規範的な理念を身にまとうて政治の原点へと立ち返る意志を表明せんとする宮廷貴族達の自己成型であったのである。

似絵が平安末期に描かれ出した行事絵と並行関係にあったことは、よく知られているし、本文中でも簡単に触れた。さらに行事絵が登場する背景には信西らによる朝儀の復興という動きがあり、その運動も同様の意図を持ったものであったはずである。

その意味では、似絵は初期の行事絵的性格のあるものから、徐々に具体的な行事性を脱し、抽象性を強めた主題へと移行していくとしても、九条道家の時代までは律令の本義への復帰という運動として一貫性を備えているとも言えるのである。

こうした律令の本義への復帰という運動は、日本における異文化受容とその土着化の過程で起こる反作用、すなわち異文化の原初的な本来性の取り戻しの一形態と理解することが出来るであろう⁽⁴⁰⁾。

ここでは言語的に明晰で規範的な価値体系を与える異文化、特に中国文化に対し、言語化できない日本の基層文化が緊張関係に置かれているのであり、それを肖像表現という問題圏の中でとらえれば、本論考の当初に設定した言葉と物の対関係に相当すると言うことができるであろう。すなわち繰り返しになるが、言語的に構成される理念を表示する似絵に対して、実在の創造を目論む呪術的な欲望に淵源する一般の肖像という

対立軸が設定できる。

こうした観点からすると、九条道家の時代の似絵は、言語が得意とする抽象的理念の極へもつとも針が振れた時期のものだと言えるが、それ以前の行事絵の性格の強い似絵作品も、純言語的な抽象度にはやや欠けるとはいうものの、言語の軸に親近性を持つという意味では、連続的に遡って行くことができると言えるであろう。しかし、その後の似絵の歴史を概観すると、似絵は徐々に物の軸の方へと接近するようになり、それ以前の似絵のあり方との断絶を深めてゆくことになる。

詳しくは個別の作品研究を積み重ねるべきであるが、その前提として概括的な見通しを立てることをもって、本論考のしめくりとしたい。

「似絵詞」の規範性を脱し技芸的テーマ性を示さなくなる最初の作品は「公家列影図」である。この作品は言うまでも無く、歴代の大臣位に就いた貴族をその就任順に連続的に描いたもので、その淡々とした事実の提示からは、何らかの物語性を読み取ることが容易ではない⁽⁴¹⁾。もちろん歴史的コンテキストの助けを借りれば、その思想を読み解くことは不可能ではないであろうが、それはいわば外側から口を開かせるとでも言うべきものであり、絵画テキストそれ自身が饒舌であるわけではない。

こうした列影図巻は、現存作品に注目する限りは、九条道家没後の似絵の主流を形成し、「天皇摂関御影」や「天子摂関御影」(図四)という作品に発展してゆく。

表現の面から見ると、「公家列影図」では白描的要素を残しながらも、束帯に文様を描き加え、顔には肌色を賦して、著色画の方向へ移行しつつあることが分かる。この傾向は、「天皇摂関御影」や「天子摂関御影」ではより強くなり、完全なる著色画へと変貌を遂げる。

これは、白描の持つ象徴的理念性から脱して、より実在に則した表現へと変化したことを意味していると解され、言葉の軸から物の軸へと似絵の表現の狙いに揺り戻しが来ていることを端的に示していると見られ

る。

淡々とした系譜を示すという新しい主題の登場と物質的実在の把握に適した著色画への移行という現象は相関的なものと考えられ、そうした似絵の変質はこれらの作品が登場した時代背景と密接に関わりあっているように思われる。

似絵史の画期となる「公家列影図」が登場した時期、治天として政治を主導していたのは後嵯峨院であった。周知のごとく、後嵯峨院以降の鎌倉時代の宮廷政治史は、皇統の分裂という状況を中心に展開する。皇統は持明院統と大覚寺統の二つに分かれ、宮廷社会もこれら二流を軸に勢力が大きく二分されてゆく。

こうした分裂の時代においては、皇位継承の正当性が常に問題にされる。いわゆる継承の論理である。この問題を正面から論じた新田一郎の議論に依拠すると、皇位継承の正当性は、つまるところ皇位を継承したという事実そのものが証明しているものであり、「ことさらの論理をもって弁証する必要を持たず、営為の継続性の上に存立する」とされる。そして反対に、「現状に異議を唱え、『反正』を求める者にこそ、『論理』が必要とされる」のである。新田はこうした関係を「歴史と論理」とは、ある意味で鋭い対抗関係に立つのである」と総括する。

皇位に就いたという歴史の現実が正当性の根拠となる現状肯定的な皇統観がこの時期には支配的なものであり、それは言葉をつくした論理以上の力を持つことになったわけである。

「天皇摂関御影」、「天子摂関御影」は、まさに皇位継承の歴史的事実を現実把握に優れた著色の技法によって描いており、これらの作品が制作された時期の皇統観と密接な対応関係にあると解釈できる。両者の「天皇巻」が淡々と歴代天皇を描いていて、正統と非正統を厳しく弁別する「世」による継承観念を強く打ち出していない点にも、現実肯定的な皇統観の反映を読み取ることができる。

この時期の皇位継承の論理にも理念と現実存在の対立、すなわち言葉と物の対立があり、後嵯峨院以降の両統迭立の時代にあつては、言葉よりも現実存在が力を持っていたわけである。⁽⁴⁴⁾ 似絵が、言語的な観念性をはなれ、現実存在の把握へと傾くことになったのも、以上のような時代思潮に強く影響されたからであると思われる。⁽⁴⁵⁾

しかし、物の軸へと似絵が接近したことは、似絵を肖像表現一般の中に同化させることとなった。結果として似絵は、その独自の表現の生命を失い、終焉を迎えることになったのではないかと思われる。

以上言葉と物という軸を立てることによって、似絵史において言葉の軸から物の軸へという時間的変化があった可能性を指摘し、これまで一体的にとらえられていた似絵に、時期区分の観点を持ち込み、

より精密に理解していく必要性があることを提示した。

それとともに、言葉と物という軸を立てることによって似絵史を超えて肖像史一般、さらには日本美術史をも組み替えて、新しい風景を見ることも可能になるのではないかと考える。⁽⁴⁶⁾

たとえば、専ら写真という認識論的な問題から論じられていた円山応挙の絵画も、実際には実在を再生するという存在論的な問題の方にお軸足が置かれていたのではないかと筆者は考えている。⁽⁴⁷⁾

あるいは似絵を言語的に構成される規範的価値観に依拠した自己成型とするならば、一見異なる分野に思われる絵巻物制作との連関を見ることも出来るのではなからうか。例えば「伴大納言絵巻」は、九条道家の政治思想を先取りするように公権力の担当者としての貴族の自覚、徳治という理想による貴族の自己成型への意欲を暗示しており、⁽⁴⁸⁾ 似絵制作の動機と軌を一にしているとも考えられる。このように肖像表現の枠内に言葉の軸を導入することによって、言語に親しい絵画表現の世界への通路が開かれ、これまで十分に認識されていなかった作品相互の関係を浮かび上がらせることも可能になってくるように思われる。それとともに、これら作品相互の連関への発展は、個別の制作事情を超越した美術制作のより根源的な衝動——例えばここでは自己成型への欲望——をも浮かび上がらせることにつながるように思われる。

美術史学としてはそうした超歴史的な観点は本来取るべきものではないかもしれないが、個別の作品を規定する歴史的条件を超越し、普遍性のある人間的な実存の問題とすることによって、古美術を現代に生きる私たちに共感的なものとすることが出来るのではないかと考えている。⁽⁴⁹⁾ もちろんそれは純粹に普遍的で超歴史的であるわけではなく、時代状況というコンテキストを理解することによって初めて共感的になり得るという意味で、なお歴史学の範疇に留まり得ていると筆者は考えている。

とはいえ、いずれにしても大風呂敷の誇りを免れないであろうし、個別作品研究を堅実に積み上げたのちに発言すべきとは思いますが、今後の見通しとして末尾に記しておきたい。

註

- (1) 『牧島如鳩展図録』（美術館連絡協議会、二〇〇八年十一月）。展覧会は、足立美術館、北海道立函館美術館、三鷹市美術ギャラリーを巡回。
- (2) 例えば、高岸輝『室町王権と絵画——初期土佐派研究』（京都大学学術出版会、二〇〇四年二月）など参照。
- (3) 赤松俊秀『鎌倉文化』（岩波講座日本歴史五 中世二、岩波書店、一九六二年十二月）。
- (4) 以下の拙稿を参照。
「似絵の描かれた場——いわゆる呪詛論を視野に」（『国華』一二七四号、二〇〇一年十二月）。
- 「似絵と尚歯会図」（『岡山大学芸術学研究』八号、二〇〇二年四月）。
- 「平安貴族の肖像観」（『美術史家大いに笑う——河野元昭先生のための日本美術史論集』、ぺりかん社、二〇〇六年四月）。
- 「肖像画の基礎概念 生身性と肖像性」（『ポートレートセッション』、大和ラヂエーター製作所、二〇〇七年三月）。
- 「鎌倉時代は肖像の時代？」（『名古屋大学付属図書館研究開発室JIBST Newsletter』一〇号、二〇〇七年七月）。
- (5) こうした肖像表現の呪術的本質については、ミメーシス批判を含意しつつ西洋美術研究においてより本格的に追究されている。関係論文を網羅することはもとより不可能だが、主として参照した日本語訳のある文献を掲げておく。
『E.H.ゴンブリッチ「芸術と幻影」』（岩崎美術社、一九七九年十一月）の第二章第三章「ビュグマリオン」の力」。
- 『E.H.ゴンブリッチ「棒馬 あるいは芸術形式の根源についての考察」』（増補完訳 棒馬考、勁草書房、一九八八年六月）。
- エルンスト・クリス／オットー・クルツ『芸術家伝説』（ぺりかん社、一九八九年六月）の第三章「魔術師としての芸術家」。
- レジス・ドブレ『イメージの生と死』（『Z』出版、二〇〇二年八月）。
- ヴィクトル・I・ストイキツァ『ビュグマリオン効果 シュミラークルの歴史人類学』（ありな書房、二〇〇六年六月）。
- ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』（平凡社、二〇〇八年八月）。

また筆者も人形や天児を事例に、日本の肖像表現の枠組みで同じ問題を論じることがある。

前掲註(4) 拙稿「平安貴族の肖像観」および「肖像画の基礎概念 生身性と肖像性」。

(6) ミシェル・フーコー「言葉と物—人文科学の考古学—」(新潮社、一九七四年六月)。

また、フーコーの問題意識を継承して、言葉と物という対比を美術に応用した研究としてスヴェトラナ・アルバースによるオランダ絵画研究があり、本論考でも直接に引用する箇所はないものの、基本的な考え方においてアルバースの議論が参考になることが多かったことを記しておく。

スヴェトラナ・アルバース『描写の芸術 一七世紀のオランダ絵画』(ありな書房、一九九三年八月)。

また、筆者もかつて、言葉と物という表現は採用していないが、同様の対立軸で日本の肖像史を論じたことがある。

前掲註(4)、拙稿「肖像画の基礎概念 生身性と肖像性」。

(7) 日本の肖像表現史の中で考えれば、俗人像に先行して始まった僧侶像が基本的に実在の問題を表現の主題としている主要な領域と言える。

よく知られているように、僧侶像は高僧の遺体そのものを像とした真人像に始まり、遺灰を入れた遺灰像など、直接的な身体性を取り込んで、物質を生命化し実在を再生しようとする呪術的な意識が表現意欲の根源にある。円珍のいわゆる「御骨大師」などもその例であろう。

鎌倉時代においても同様の意識が継続していたことは、例えば「高山寺縁起」に記される禪堂院の平日常坐後障子に掛けられていた「明恵上人像」の存在が証している。

これは上人多年の同朋、恵日房成忍が上人の顔を寸法を採って等身大に描いた像であり、明恵没後も生身の明恵に対するがごとく、生前使用の道具を用いて日常の世話を奉仕する生身供という儀式に用いられたものである。この像が実在を再生しようとする呪術的な欲望に発していることは明らかであろう。

僧侶像の根本思想については次の論考を参照。

井上正「肖像彫刻の一系列—僧侶肖像とその脈流—」(京都国立博物館編『日本の肖像』、中央公論社、一九七八年五月)。

(8) 拙稿「似絵詞再考」(岡山大学芸術学研究所 九号、二〇〇四年三月)。

(9) 「似絵詞」の概要については、前掲註七の拙稿に加え、特に次の論考を参照のこと。

米倉通夫「『似絵詞』について」(『国華』九六〇号、一九七三年八月)。

(10) 辻惟雄「平安末・鎌倉前期における唐宋画論の波及」(『美術史』一一九号、一

九八六年一月)。

(11) 一般に、似絵の研究では似絵発生の時期である平安末期に関心が集りがちであるが、承久の乱後における似絵の変質に着目し、後堀河院の時代も一つの画期になるとの見解は、池田忍によっても提出されている。

池田忍「逸翁美術館蔵『競馬絵』の紹介とその性格」(『秋山光和博士古稀記念 美術史論文集』、便利堂、一九九一年七月)。

(12) 作品、作家各々の観点から収集される似絵関連の諸史料の内、どの作品、文献を年表に取り入れるかは、もともと似絵とは何かという定義如何によることもあり、循環論的に相補し合っていて客観的な年表を作るのは困難である。

ここでは「天子摂関御影」の時代までを主たる対象期間とし、その中である程度成立年代がつかめる作品・文献を基本的に採り上げた。その上で俗体・法体を問わず世俗人物を描いたものに絞り込んだ。僧侶像には僧侶像の長い伝統があり、世俗人物を対象とするところに似絵の独自の意義があると考えられるからである。但し、「人麻呂像」や「佐竹本三十六歌仙絵」のような空想的肖像画は除いた。

また実作品をどこまで似絵的なものとして評価し取り入れるかも難しい問題である。専阿弥陀仏による「親鸞聖人像(鏡御影)」は僧侶像ではあるが、似絵の家系に属する作家のものでもあり、形式上、様式上も他の似絵作品との共通性が高く、一般に似絵作品として取り扱われる慣行も定着しているので採り上げた。

一方、「北条顕時像」(称名寺)などは似絵的性格が指摘されることもあるが、近年の研究成果を概観したと思われる若杉準治「日本の美術四六九 似絵」(至文堂、二〇〇五年六月)でもこの像は採り上げられておらず、ここでは一旦対象からはずすこととした。本論考の狙いは、まずは平安末、鎌倉時代の宮廷での似絵の動向を把握することにあり、そうした観点を確立した上で、関東への波及の問題は改めて考えるべきであるとの立場をとりたい。

「承安五節絵」についても近年山本陽子により、拙稿への批判も含めてその似絵性が積極的に指摘されているが、江戸時代の模本しかない現状では判断を保留せざるを得ない。また山本論文に従ってこれが似絵であることを認めるにしても、それが行事の行われた承安元年(一一七二)もしくは承安二年(一一七二)に描かれたものであるとの保証は必ずしもない。「正治元年新日吉小五月絵」のように三十年近く経ってから回顧的に行事絵の似絵が描かれる場合もあるからである。従って、現時点においては「承安五節絵」を年表上に位置づけることが難しく、今後の研究を待ちたいと思う。

拙稿「二一・貴書五四 承安五節絵模本」(『冷泉為恭とその周辺 模本と復古やまと絵』、金刀比羅宮社務所、二〇〇四年八月)。

山本陽子『絵巻における神と天皇の表現』（中央公論美術出版社、二〇〇六年七月）、特に第三部第一章「似絵の絵巻における顔を描かない表現——『承安五節絵』の似絵性について」。

尚、年表作成にあたっては、先学による文献的研究に大いに助けられた。主として以下の諸論考を参照した。

井上宗雄「常盤三寂年譜考——付範玄・三河内侍・隆信略年譜」（平安後期歌人伝の研究）、笠間書院、一九八八年十月。

井上宗雄「鎌倉時代歌人伝の研究」（風間書房、一九九七年三月）、特に第二章「藤原信実とその子孫たち——法性寺家の人々」。

中村文「藤原隆信年譜——附・その和歌について」（立教大学日本文学）三八号、一九七七年七月。

中村文「後白河院時代歌人伝の研究」（笠間書院、二〇〇五年六月）。

並木誠士「文献より見た『似絵』」（金錨叢書）八号、一九八二年六月。

平田寛「鎌倉時代絵師研究史料（稿）——附、似絵の絵師研究史料（稿）——」（『哲学年報』四九号、一九九〇年三月）。

平田寛「絵仏師の時代」（中央公論美術出版、一九九四年二月）。

宮島新一「藤原隆信の生涯と才藝」（MUSEUM）三九七号、一九八四年四月、同氏「宮廷画壇史の研究」（一九九六年二月、至文堂）に一部改変の上再録。

宮島新一「肖像画」（吉川弘文館、一九九四年十一月）。

米倉迪夫「藤原信実考」（『美術研究』三〇五号、一九七七年三月）。

米倉迪夫「信実の子孫たち（上）」（『美術研究』三四二号、一九八八年三月）。

（13）『明月記』天福元年（一二三三）七月二十八日条、同八月七日条、同八月十二日条の記事から考えて、「九条基家撰三十六歌仙図」は歴史的歌仙ではなく現存の歌人の姿を描いたものと考えられる。この点については米倉迪夫も指摘するところである。

前掲註（12）、米倉迪夫「藤原信実考」。

（14）日本古典文学大系本の『古今著聞集』の該当箇所（巻十一・画図第十六の第四〇四話）では「北面・下藤・御隨身影」と中黒によって三分割されるが、後鳥羽院の時代、承元元年（一二〇七）より三年ほどは新日吉小五月会では競馬の行事において北面あるいは北面の下藤と隨身を合わせる新例が試されていたことが分かる。この作法は四年目には旧例に戻される予定であったようだが、後鳥羽院時の独特の方式として長く記憶されたらしい。

『古今著聞集』には、巻第十（馬芸第十四）所載の第三六七話「新日吉小五月会の競馬に佐伯国文大江高遠に勝つ事」においてこの時のことが記録され、日本古典文学大系本は以下のように原文を翻刻する。

「承元々より三ヶ年があひだ、新日吉小五月会に、北面下藤に隨身を合わせ

られけり。」

すなわちこちらでは、校訂者は「北面・下藤」と分割せず、北面の下藤と一語に採っている。このような当時における北面の下藤と隨身の対関係が踏まえられ、後堀河院御時の「北面・下藤・御隨身影」も三つの身分を指すものではなく、北面の下藤と御隨身の二つの区分を意図していると思われる。そのため、本論考における『古今著聞集』は基本的に日本古典文学大系本に依拠しながらも、この部分に関しては表記を改めることとした。

（15）中殿御会と「中殿御会図」については佐多芳彦による有職故実の側面からの本格的な研究がある。

佐多芳彦「服制と儀式の有職故実」（吉川弘文館、二〇〇八年三月）の第三部「中殿御会の有職故実」。

また次の拙稿も参照。

拙稿「中殿御会図について」（岡山大学芸術学研究）一〇号、二〇〇六年三月）。

井原今朝男は「太平記」において中殿御会が、王道が興隆し世が治まっていることを示す象徴的な儀礼と位置づけられていることを指摘する。この指摘は、先の拙稿における筆者の「中殿御会図」理解を補強すると思われる。さらに中殿御会にも取り込まれた管絃や和歌といった技芸の存在意義が後鳥羽院や順徳院の頃には「安邦治民」、「治国治民」のためという儒教的政教主義と結び付けられていたことも指摘しており、本論考の問題意識にとっても示唆の大きい見解を提出している。

井原今朝雄「中世儀礼における漢詩・管絃・和歌」（国立歴史民俗博物館編『和歌と貴族の世界 うたのちから』、塙書房、二〇〇七年三月）。

（16）新日吉小五月会については次の論文を主として参照した。

山本真紗美「新日吉小五月会の成立と展開——行事開催における院と鎌倉幕府——」（『鎌倉遺文研究』二二号、二〇〇八年四月）。

正治元年の新日吉小五月絵については、『猪隈関白記』同年五月九日条に詳しい。

（17）『明月記』承元元年（一二〇七）四月二十八日条。

『猪隈関白記』承元三年（一二〇九）五月九日条。

『古今著聞集』巻第十（馬芸第十四）所載の第三六七話「新日吉小五月会の競馬に佐伯国文大江高遠に勝つ事」。

（18）新日吉小五月絵における流鏑馬の扱いについては、前掲註（16）の山本論文に依拠した。

（19）『吾妻鏡』仁治二年（一二四一）十一月二十七日条。

（20）前掲註（8）、拙稿。

（21）前掲註（10）、辻論文。

- (22) 前掲註(8)、拙稿。
- (23) 白居易「胡、吉、鄭、劉、盧、張等六賢、皆多年寿、予亦次焉。偶於弊居、合成尚齒之会。七老相顧、既醉甚歎。靜而思之、此会稀有、因成七言六韻以紀之」(『白氏長慶集』)。
- (24) 司馬光「洛陽耆英会序」(『傳家集』)。
- (25) 「睢陽五老圖」付属の錢明逸序。
- (26) 前掲註(25)、錢明逸序。
- (27) 前掲註(24)、司馬光序。
- (28) 前掲註(9)、米倉論文所載の翻刻参照。
- (29) 「古今著聞集」卷第十一(画図第十六)、第四〇三話「後堀河院の御時給づくの貝おほひの事」。
- 『明月記』天福元年(一二三三)三月二十日条。
- (30) 九条道家の事績については以下のものを参照した。
本郷和人「中世朝廷訴訟の研究」(東京大学出版会、一九九五年四月)の「第三章 九条道家の執政」。
同「人物を読む日本中世史」(講談社新書メチエ、二〇〇六年五月)の「第三章 九条道家」。
- 市川浩史「九条道家の政治思想」(『群馬県立女子大学紀要』二一号、二〇〇〇年二月)。
- (31) 前掲註(9)、米倉論文、また前掲註(8)、拙稿。『似絵詞』の書写者が菅原為長であることは国立歴史民俗博物館の広橋家文書所収本の巻頭第一紙に記されているが、米倉論文では単に書写しただけでなく文案を練ったのも為長であった可能性が示され、拙稿においてはさらに一歩踏み込んで起草者としての可能性が高いと考えている。
なお為長については、山崎誠「菅太府卿為長伝小考」(『国語国文』五三九号、一九七九年七月)を参照した。
- (32) 前掲註(9)、米倉論文。
- (33) 前掲註(19) 参照。
- (34) 『民経記』天福元年(一二三三)五月九日条。
- (35) 前掲註(16)、山本論文。
- (36) 前掲註(30)、本郷「中世朝廷訴訟の研究」の「第三章 九条道家の執政」、『終章 朝廷訴訟の特質』。
- (37) 道家奏状については「天理図書館善本叢書叢書部六八 古文書集」(天理大学出版部、一九八六年五月)所載のものを参照した。
また、その解釈については前掲註(30)の二つの本郷論文に主に依拠し、また市沢哲「公家徳政の成立と展開」(『ヒストリア』一〇九号、一九八五年十二月)も参照した。なお、前掲註(30)の市川論文はこの道家奏状の史料性に、真偽にかかわる若干の疑問があることを指摘しているが、最終的にはあり得べきものとして完全否定はしていない。
- (38) 「似絵詞」音楽の項にはまさに「徳治」の文字も含まれている。前掲註(9)、米倉論文の翻刻参照。
- (39) 美術の政治性という議論には、常に表現が自己完結し、自己満足に終わり、表現することの意味が矮小化され、作品への共感の契機を失わせる危険性が付きまとうように思われる。美的なものが時に抑圧的に働き得るということに注意深く敏感であるべきだとは思いますが、その上でさらにどのように共感的で開かれたものに取り戻しうるのかを考えていく必要があるように思われる。こうしたことは個人の単なる課題説明に過ぎないかもしれないが、関連した議論は以下の拙稿で行っている。
拙稿「伴大納言絵巻」という神話」(『史潮』新六一号、二〇〇七年五月)。
拙稿「外から見た日本美術—日本美術研究の立場から」(『揺らぎの中の日本文化—原像・怪異・日本美術』、岡山大学出版会、二〇〇九年三月)。
- (40) こうした日本における異文化受容の力学については仏教史研究においてはつとに注目されているところである。
例えば末本文美士は日本における仏教の展開について次のように述べる。
すなわち、日本における仏教は、「大陸からの新しい動向がつねに伝えられ、また宗教としての原点に引き戻そうとする動きがみられるとともに、日本人の生活の中に根差し、それゆえに仏教がすっかり日本化されてしまう一面を無視できない。いわば両者の緊張関係のなかに日本の仏教は発展していくのである。この点を見失わないならば、複雑にからんだ日本の仏教史の流れが、意外にすっきりと理解されるであろう」。
- また町田宗鳳は、明恵と法然を対比しながら、法然の専修念仏が中国浄土思想を基礎としながらも、日本の土俗的な常世信仰とも深い関連を持つていることを指摘する一方で、明恵がそのような日本の基層文化には関わず、理念的な純粹性を求めてひたすら釈迦やインドなどの仏教の原点に回帰することを求めたことを論じている。これも、法然が仏教の土着化を推し進めたこととすれば、法然を批判した明恵は、土着化に抵抗し仏教の本来性を取り戻そうとしたと評することが出来るであろう。
- 末本文美士「日本仏教史 思想史としてのアプローチ」(新潮文庫、一九九六年九月)。
- (41) 町田宗鳳「法然対明恵」(講談社新書メチエ、一九九八年十月)。
近年の三田武繁「公家列影図」に関する二、三の問題」(『北海道大学文学部紀要』四四の三号、一九九六年三月)においても、制作事情や制作意図は議論

の対象以前の段階に置かれている。

- (42) 新田一郎「継承の論理―南朝と北朝」(『岩波講座天皇と王権を考える二 統治と権力』、岩波書店、二〇〇二年六月)。

- (43) 単純な皇位継承順による歴代天皇の教え方に対し、「世」という語により正統なる皇位継承の様相を示そうとしたのは北畠親房の『神皇正統記』である。皇統観の問題として、親房の議論を検討したものには例えば以下のような論文がある。

前掲註(43)、新田論文。

河内祥輔『中世の天皇観』(山川出版社、二〇〇三年一月)。

- 近藤成一「万世非一系の論理」(小島毅編『義経から一豊へ―大河ドラマを海域にひろく』、勉誠出版、二〇〇六年一月)。

- (44) 「天皇摂関御影」や「天子摂関御影」においては天皇以外の摂関や大臣などの系譜も示されていることは言うまでもないが、基本的には皇統観の特質をこれら天皇以外の系譜にも敷衍できるのではないかと考えている。

- (45) 似絵の文脈の中に、「親鸞聖人像(鏡御影)」のような僧侶像が登場するのも、似絵が言葉の軸から物の軸へと振れていることの一つの証左となろう。この画像が親鸞の木像の中に籠められていたという事実からは、この画像が僧侶像において遺灰や遺骨を像にこめるのと同様、直接的な身体性を像にもたらし身体再生を望む呪術的な期待の下に置かれていたことをうかがわせる。すなわち像主を直写した画像というところに価値を見出されていたと推測できる。

もちろんこうした現象に、本文で述べたような宮廷の動向が直接に反映しているかどうかは即断できないが、巨視的には、似絵が理念的なものから実在的なものへと変質する動きが生じていたことによって、真人像という呪術的な起源を持つ僧侶像という主題を採り上げることが可能になったと言え得るであろう。その意味では、一見例外的に見える「親鸞聖人像(鏡御影)」も似絵の全般的な動向に連動していると考えられる。

- (46) 規範的な物語に回収されることを避けるのがポストモダン以降の思想や現代美術の基調であり、現在の思想や美術の動向においては言葉の軸を抑圧的なものとして否定的にとらえるのが普通で、これを解体し物の軸を露出させるのが作品制作や批評活動の原理となっている。しかし、歴史的観点からは言葉の軸がしっかり存立していた時期があったと思われ、歴史研究の立場においてはこうした軸を立てることは有効性を失わないと考えている。その意味では本論考も、思想的な観点を取り入れていなくても美術評論からは距離を置き、歴史研究の枠組みに片足を置いていると言える。

- (47) Daisuke Ito, "The Kotohira-gu Collection: Dedications to the Kōmpira Diety's in Elizabeth Lilehoj ed., Acquisition: Art and Ownership in Edo-Period Japan

(Warren, CT: Floating World Editions Inc., 2007).

- 拙稿「金刀比羅宮書院の美1 円山応挙『遊虎図』」(『朝日新聞』三重版、二〇〇八年四月二十二日付)。

拙稿「十八世紀日本の障壁画空間―讃岐金刀比羅宮表書院の円山応挙障壁画を中心に」(名古屋大学文学研究科・陝西師範大学共催国際シンポジウム「人文学研究方法の現状と展望―現地調査(Field Work)を中心に」報告集、名古屋大学大学院文学研究科、二〇〇八年十一月)。

(48) 前掲註(39) 拙稿「伴大納言絵巻」という神話。

- (49) こうした美術史理解の観点については前掲註(39) 拙稿「外から見た日本美術―日本美術研究の立場から」で論じた。

〔付記〕 図版は図一を除き、『続日本絵巻大成一八 隨身庭騎絵巻・中殿御会図・公家列影図・天子摂関御影』(中央公論社、一九八三年六月)より複写した。図一は『冷泉為恭とその周辺―模本と復古やまと絵』(金刀比羅宮社務所、二〇〇四年九月)に拠った。

(名古屋大学大学院文学研究科、国立歴史民俗博物館共同研究員)
(二〇〇九年七月一五日受付、二〇一〇年一月一三日審査終了)

Words and Objects in Portrait Expression : The Positioning of Nise-e, the Portraits

ITO Daisuke

In this article, I have attempted to sectionalize the period of Nise-e using “Nise e kotoba” as a pivotal point. “Nise e kotoba” was produced by order of the Emperor Go-Horikawa, and is the explanation section of the volumes of portraits, which consist of Nise-e of eight people distinguished in practical arts at the time. Before and after the formation of “Nise e kotoba”, Nise-e, featuring a single art - the same as or similar to the eight practical arts adopted in the above volumes - have been produced intensively. A point that attracts attention is the way in which “Nise e kotoba” summarizes the movements of Nise-e production during this period, and issues a strong canonicity to create a single unit.

The philosophy of Nise-e shown in “Nise e kotoba,” also evident from the fact that it tries to display how active practical arts are, has a Confucian theocratic doctrine, whereby the rise of elegant accomplishments is evidence of the prosperity of a state. Nise-e on the theme of practical arts were produced during the period when Kujo Michiie led court politics. It is thought that Michiie also led the formation of the aforementioned philosophy of Nise-e. Michiie’s political thinking can be recognized by its attempt to consciously return to the Confucian Tokuchi doctrine (governed by moral virtue). It is understandable also from the fact that his thinking is in line with the trend of Nise-e from around the period of the Emperor Go-Horikawa, favoring practical arts as their theme, represented by the “Nise e kotoba”. Nise e was tangible proof of Tokuchi.

However, Nise-e after Michiie passed away changed in nature from its role as evidence of Confucian theocratic doctrine and Tokuchi. By contrast, Nise-e before Michiie appeared fused with an area containing strong specifics called Gyoji-e, pictures of events, and was unable to establish ample intellectual abstractiveness. As such, the history of Nise-e can be divided into three periods, with the Michiie period in the middle and beforehand and afterwards.

Due to the fact that a portrait is a reproduction of an absent body in general, it tends to be regarded as a matter of natural materials and lives rather than one of cultural expression. Therefore, the relationship with magic, which tries to artificially intervene in the physical principle, is brought into question. As described above, however, Nise-e expresses linguistic thoughts, rather than material nature including lives. Study on Nise-e needs to shift its viewpoint from objects to words.

Key words: Nise-e, Nise e kotoba, Kujo Michiie, portrait, magic
