

神護寺画像の美術史

米倉 迪夫

2025.12 [増補改訂]

©2022,2025.Yonekura.Michio

はじめに

『源頼朝像—沈黙の肖像画』(平凡社)が刊行された1995年以降、神護寺の画像については多くの論考が発表されてきた。ここに稿を改める理由は、既発表の拙論における若干の誤りを正しておくためであり、また美術史の視点から語られるべきことがまだあると考えるからである。「語られるべきこと」とは「問われるべきこと」であり、「解明されるべきこと」である。それらすべてについて答えが用意できているわけではないが、問題の所在を示し、私なりの考えを示しておきたいと思う。

本書の構成は以下の通りである。

・序章 — 神護寺画像への道のり

神護寺画像は「特異」な肖像画である。そのことを理解するためには13世紀～14世紀における肖像画の状況を、特に俗体画像を中心に俯瞰しておく必要がある。本章はそのために準備した序章である。

・第1章 神護寺画像問題の概要

神護寺画像の主題や制作年代について多くの議論が重ねられてきたが、その議論の経過をたどる。

・第2章 神護寺画像 姿かたち・顔かたち

神護寺画像を中世における束帯像の造形的系譜から考察する。その姿かたちには像主の社会的アイデンティティの表出が重要視されていたこと、また個性が重んじられるはずの顔かたちに意外なことにイディオマティックな造形が用いられていることに注目する。そのことを通じて、社会的に共有されている造形上の問題が存在することの意味を考える。そしてそこにも主題や制作年代推定への鍵が隠されていたのである。

・第3章 神護寺画像—制作年代と主題

前章の分析から神護寺画像の主題(像主)や制作年代が旧説(通説)とは異なることを示す。さらに神護寺における肖像画の歴史をたどることにより、足利直義の神護寺への尊氏・直義の画像奉納を語る文書が指示する画像が、伝重盛・伝頼朝像に該当することを明らかに示した道筋を示す。

・第4章 神護寺画像 再考

神護寺画像の全貌についてはほぼ明らかにされたように見えたが、実はなぜこれらの画像が神護寺という宗教施設に奉納されたのかという大事な問題は解明されていなかった。そうした中、尊氏・直義の画像が神護寺の「互いの御影」に擬えて制作されたことが指摘され、この特異な画像奉納理由の解明にはじめての一步が記された。また画家の解明や神護寺画像の主題や制作年代を縛ってきた仙洞院画像は何だったのか、など美術史研究にとっては解かれるべきいくつかの課題が残されている。当章はこれらの問題について著者の取り組みについて記す。

・第5章 神護寺画像研究の現在

美術史の分野では現在新しい主題と制作年代を得た神護寺画像の南北朝時代への位置づけの議論が始まっている。こうした研究の現在について報告する。

註記：

- ・引用史料中の<> は、割註を示す。
- ・年号表記は「和年号（西暦）」とする。但し明治6年以降は西暦年（和年）。
- ・〔図 章番号-図番号〕は参照すべき図であるが、図は掲載していない。

第1章 神護寺画像問題の概要

京都の神護寺には著名な3幅の肖像画が伝来する。いずれの像主も、ほぼ等身大に描かれ、高位の身分であることを示す黒の束帯姿で、畳の上に坐る。3画像はともに継ぎ目のない大きな1幅の絹に描かれている（各幅の大きさはほぼ縦143cm 横113cm）。三角形の安定した構図に支えられたこれらの肖像画は、鎌倉時代最初期に制作され、像主は平重盛・源頼朝・藤原光能であると考えられてきた（以後、これらの3画像を神護寺画像と呼ぶ）。なかでも源頼朝は日本の歴史上はじめて武家政権を導いた人物として著名であり、この名は神護寺の肖像画のイメージと強固に結びついて多くの日本人の記憶に深く刻まれてきた。

これら3画像の制作年代や像主名について、また日本の肖像画史がこの神護寺画像から始まることを明確に述べたのは、1934年（昭和9）に奈良帝室博物館で開催された日本肖像絵画展覧会に際して刊行された『日本肖像画図録』の解説であろう〔奈良帝室博物館1938〕。ここで解説者は神護寺の3画像が、神護寺に伝えられる『神護寺略記』（14世紀成立）の記事、すなわち、神護寺の仙洞院に後白河法皇、平重盛、源頼朝、藤原光能、平業房の肖像画があり、それらは藤原隆信（1142-1205）によって描かれたとする記事に該当することは明らかで、像主の没年、隆信の没年相互に矛盾はなく、年代上も問題なしとしている。ただし重盛・頼朝像と光能像は筆者を異にし、隆信の作品は前2画像であると述べている。この見解が長らく定説として定着してきた〔1〕。

問題の『神護寺略記』仙洞院条には次のように記されている〔図1-1〕。

一、仙洞院<奉安置 後白（河）院法皇御影一鋪>

又内大臣重盛卿、右大将頼朝卿、参議右兵衛督光能卿、左衛門佐業房朝臣
影等在之、右京権大夫隆信朝臣一筆奉図之者也

神護寺画像には像主を明示する記名があるわけではないが、『神護寺略記』に記される像主名と現存画像の対応はどのようになされたのであろうか。詳しい経緯を物語る資料はないが、これら神護寺の画像が世の中に広く知られるようになったのはおそらく寛政12年（1800）に刊行された『集古十種』（松平定信が編纂した古画、古器物の図録）によってであろう。ここには「源頼朝像」と「平重盛像」が紹介されているが、現在の伝藤原光能像は藤原成範（しげのり）という名前で紹介されている。頼朝・重盛・成範の組み合わせは17世紀の神護寺の資料に確認できるが、この像主の組み合わせは後述するように明治

時代まで続いている。つまり神護寺では『神護寺略記』が必ずしも名づけの根拠として使われてはいなかったのである。

伝源頼朝像の像主を頼朝とする重要な根拠のひとつは、大英博物館（British Museum）の「源頼朝像」である。この肖像画の色紙形には像主が源頼朝であることが明記され、しかも画像は神護寺の画像によく似ている。14世紀の作品とする研究者もいるが、大英博物館本は日本における伝来が不明で神護寺頼朝像との関係がよくわからない。重盛像と光能像については名づけの確たる証拠がない。業房像の行方は杳として知れない。像主名の由来は極めて不透明なのである。『神護寺略記』を制作年代や名づけの根拠とすることは再検討する必要がある。

著者はこのような関心をもとに、旧来の学説の再検討を行った上で、神護寺画像の主題ならびに制作年代について新たな結論を得て、その結果を1995年に『源頼朝像—沈黙の肖像画』で示した。またこの結論に対してなされた批判に対する考えや、新たに得られた知見については1998年以降の出版物の中で示してきたが[米倉 1998, 2006, 2011, 2018]、このたび神護寺画像についての論考を新たにまとめるにあたり、これまでの議論を振り返っておきたい。

ゆらぐ通説の根拠

通説となっていた神護寺画像の像主名と制作年代の根拠は『神護寺略記』にある。この史料は嘉暦4年（1329）の具注暦の紙背に書かれているので、それ以降の書写であることが分かる。またこの史料に含まれる最新の記録は正和4年（1315）の事柄であり、14世紀の成立であることは明かである。以下に『略記』仙洞院条に名が挙げられている人々の没年と年齢を記しておく。

重盛	治承3年（1179）42歳
業房	治承3年（1179）年齢不明
光能	寿永2年（1183）52歳
後白河院	建久3年（1192）66歳
頼朝	正治元年（1199）53歳
隆信	元久2年（1205）64歳

つまり、通説によれば、神護寺仙洞院には5幅の肖像画が存在したが、うち後白河院像、平業房像が失われ、3画像が現存しているというのである。

ここで『神護寺略記』を根拠とする通説の内容がはらむ問題のいくつかについて検討を

加えておきたい。

1) まず、5 画像が納められていたという「仙洞院」について。この建物は何時建立されたのだろうか。『神護寺最略記』という史料（14 世紀末の文書）には、仙洞院は後白河法皇の御所として文治 4 年（1188）に造立されたという。建久元年（1190）に法皇の御幸があつて、それ以降仙洞御所として使われている、と記す。この史料は『略記』の仙洞院条にいくつかの記事を加えて成立したらしい。ところで神護寺は平安時代末、12 世紀には衰えをみせ、文覚が入って再興勸進事業が進められ、文覚亡き後その惣供養が嘉禄 2 年（1226）に行われている。その際の供養願文には仙洞院は見えず、この願文に後白河院関連の建物として見えるのは「後白河太上法皇御願」の根本真言堂一字のみである。この仙洞院とおぼしき堂宇が姿を見せるのは『寛喜 2 年（1230）神護寺絵図』である [図 1-2]。そこには「院御所」の記名とともに一字の堂が画かれている。これが史料上の初見であり、それ以上のことは不明である。

2) さらに伝藤原光能像に問題がある。松平定信が谷文晁などに命じて編纂した『集古十種』（序跋 寛政 12 年（1800））は古書画・古器物の版本図録集であるが、その「肖像部」に神護寺の伝光能像に該当する図が載せられている。ところが先述したようにこの画像に付される記名は「藤原成範」（しげのり）、則ち信西の三男である桜町中納言藤原成範なのである [図 1-3] [2]。この「成範」の名づけは史料上 17 世紀にまでに遡る。『神護寺霊宝目録』[3] には頼朝像、重盛像は記載されているが、光能像は見えない。『集古十種』を参考にすればそれに該当するのは藤原成範像である [4]。しかし 1888 年（明治 21）に行われた「古器物調査」の控（東京国立博物館蔵）によれば神護寺画之部に「右大将頼朝像」「内大臣重盛像」とともに「参議光能像」があげられており、このあたりで三画像の名づけの根拠として『略記』が用いられ始めたことが推察できる。但し昭和に入ってもなお「藤原隆信 藤原成範像」として知られていたようである [5]。

3) また伝平重盛像にも問題がある。宮内庁所蔵『大臣影図巻』に平重盛が描かれている（画像の脇に「重盛公」と注記される）[図 1-4]。またこれに先行する「公家列影図」（京都国立博物館）は類似した列影図巻で、その二十番目に宮内庁蔵大臣影図巻の重盛にあたる人物が描かれている [図 1-5]。ところがこの両作品に描かれる重盛は神護寺の伝重盛像とは似ても似つかぬ風貌を示す。双方ともに鎌倉時代流行した似絵の代表的な作品である。たとえば大臣影図巻における注記の誤りから生じたものだとしても、これらの作品中には神

護寺の伝重盛像に類する顔の人物はひとりも見いだせない。

4) さらにこれまであまり注意が払われてこなかったが、後白河像には「一鋪」と記されながら、他の画像にはそれが無い。この問題については後述する。

5) 先にもふれたように、源頼朝像についてはその名づけを保証する材料があった。ロンドンの大英博物館蔵源頼朝像である [図 1-6]。その理由は本画像が神護寺蔵伝源頼朝像に類似した像容を示し、なおかつ画賛に像主が源頼朝であることが明記され、しかもその制作年代を14世紀南北朝期とする見解があったからである。この意見に従えば、通説の主張する神護寺画像制作時期からわずか1世紀あまりの写しであることになり、『神護寺略記』の記述を補強する重要な材料となる。

しかし当作品については秋山光和氏が、その描法や色彩、画賛の不自然さから「その制作年代について直ちに結論を出すためには、いくつかの疑問を感じさせる」として14世紀制作説に疑いの目を向けていた [秋山 1969]。また『源頼朝像－沈黙の肖像画』出版の翌年に上横手雅敬氏が [上横手 1996]、次いで黒田日出男氏がその賛文に分析を加えその結果を発表した [黒田日出男 1996]。上横手氏は画賛の内容の誤りや賛文について「全体としては明治以後に作られた文章という印象を受ける」と述べ、南北朝制作説に疑問を呈した。黒田日出男氏は同様に賛文の誤りを指摘した上で、使用される文言が近世以降に用いられるものであることを指摘、画賛の検討をふまえるならば大英本の制作年代は「18世紀前後であることが確実」で「どんなに遡ったとしても17世紀末期であり、下限としては一八世紀末ないし一九世紀初頭ということも有り得る」と結論付けている。黒田氏は画賛が後から付けられた可能性にもふれているが、当本は1998年（平成10）に日本で修理され、その際に画賛が後から付け加えられたものでないことが確認されたことを付け加えておきたい。

なおこの作品は1920年（大正9）に日本の山中商会から大英博物館に渡った画像である。これ以前に当作品の存在はまったく知られておらず、来歴もまた不明である。江戸時代徳川政権下において源頼朝の記憶はさまざまなかたちで浮上し、新たな頼朝像も制作されたという状況があった。にもかかわらず当本が江戸時代にはまったく知られることなく、大正期に突然現れて海外に渡ったことは不可思議といわざるをえない [6]。

以上の議論から『神護寺略記』を根拠とする通説は検討しなおす必要があることが理解されよう。その際、想起しておきたいことは、神護寺画像の制作年代については通説の1

2世紀末、13世紀初頭説に対してすでに異論が提出されていたことである。

最も早く通説に疑問を呈したのは源豊宗氏である。氏の見解は1949年（昭和24）7月、発足したばかりの美術史学会関西支部の第1回月例研究会で「神護寺蔵隆信筆肖像画に就いて」と題して発表された。その12月には森暢氏がこれに対して通説を支持する発表を行い、これはすぐに翌年、美術史学会誌『美術史』第2号に掲載された〔森1950〕。源豊宗氏の口頭発表が増補修正を加えて活字になったのはずっと後の1954年（昭和29）、『大和文華』においてであった〔源1954〕[\[7\]](#)。

源豊宗氏の議論は像主が身につける服飾の有職故実的特徴や画絹の大きさ、また鎌倉時代肖像画における宋風の理解など多岐にわたるが、それらの特徴が鎌倉時代末を指し示しているという議論である。この議論は『略記』記事と現存画像の關係に大きな矛盾を生じることになるが、氏は現存画像が描かれた時、隆信の原画はすでに失われていたと考えるのである。神護寺画像が鎌倉時代末の制作であることを主張したもう一つの意見に桜井清香氏の議論がある〔桜井1969 初出1951〕。氏は画家であり、法隆寺壁画や源氏物語絵巻など古画の模写を多く手がけたことで知られる。氏は森暢氏の議論を批判し、神護寺画像の制作年代を平安時代末とするのは『略記』の隆信筆説に引きずられているからであるとし、技法から見て神護寺画像は鎌倉末以降の作品であるとする。これは冠のかたちを始めとする有職の問題や、宋風の問題について検討した結果得られた結論である。源、桜井両氏が通説に対して持った疑問には反論すらなかった。学界では森暢氏の論文で事たれりとされてきたのである。

長きにわたって上述の通説が行われてきたが、私が頼朝画像論を世に問うた前年、宮島新一氏の日本肖像画史が出版されている〔宮島1994〕。ここで氏は『神護寺略記』の記事に若干の疑問を投げかけた。現存3画像が一筆ではないことや、仙洞院が嘉禄2年（1226）の神護寺落慶供養に見えないため、それ以降の建立の可能性を指摘した。『略記』記事の5画像の組合せにはこれまで多くの研究者が後白河院を中心とした4名の組合せに合理的な解釈を求めてきたが[\[8\]](#)、宮島氏は当時の人的ネットワークの中にその答えを見出そうとしている。未だ氏の最終的な結論は示されていないが、制作年代を神護寺諸堂再建が成った嘉禄2年（1226）あたりに置いているようである。宮島氏の議論の中で示された注目すべき視点は、これらの画像が誰によって奉納されたかという問いにある〔宮島1994, 1996〕。後述するようにこの仙洞院画像の性格を論じる上で重要な問題である。

ここまで神護寺画像に関する通説や異説を見てきたが、いずれも程度の差こそあれ、『神護寺略記』の記事の解釈、つまりこの記事の枠組みの中での議論であった。しかし『略記』

と現存画像の關係に合理的な説明が難しいとするならば、ひとまずこの記事の呪縛から自由になることが必要であろう。まずは画像そのものを観察し直し、そこから得られることに注意を向けてみることにしたい。そのうえで改めて『略記』記事を読み直してみたいと思う。

〔註〕

〔1〕1970年の万国博美術展の図録では3画像の制作年代を鎌倉時代12世紀末とし、3画像修理後の1993年東京国立博物館で開催された「やまと絵 雅の系譜」展では鎌倉時代13世紀としている。

〔2〕「1901年（明治34）9月、当時東京美術学校生であった鈴木空如は修学旅行で神護寺を訪れた際、藤原成範像を見たことを記している」と旧著で述べたがこれは誤りである。空如の『奈良県下京都府下修学旅行日誌』（秋田県大仙市所蔵）を見ると神護寺を訪れてはいない。伝聞をもとにした記述であった。記して訂正する。なお当日誌については仲町啓子氏の教示を得た。また当日誌の閲覧を許可いただいた大仙市文化財課両者に感謝申し上げる。

〔3〕『絵は語る』版では慶応大学図書館蔵 明暦2年（1656）書写の慶応大学図書館蔵本を参照したが、黒田日出男『国宝神護寺三像とは何か』で内閣文庫本寛永15年（1638）書写本の存在を教えられた。

〔4〕内閣文庫本では「櫻町中納言成範卿御影」、慶大図書館本では「櫻町中納言御影」。黒田智氏から教えていただいた龍門文庫本には「櫻町中納言成範卿御影」

〔5〕日本画家鈴木空如は昭和12年7月に『秋田魁新報』への寄稿文に平重盛像、源頼朝像とともに藤原成範像が挙げられている。〔大岸1993〕

〔6〕当画像は修理前、表面に多数のヒビ状の筋が平行に走っており、時代を感じさせる印象を与えていた。当画像の絹は画絹ではなく、かたい平絹である。また像の背景は濃い青色色料で埋められている。これらは制作時作品に加えられた処置と関係がある。

〔7〕源豊宗氏の口頭発表は表立った反論もないままに無視されてきた。この件について当時を知る方にうかがったことがあるが、反論するほどの価値はなく、ほとんどの研究者によって一笑に付されたという。もしこの見解が活字化されることがなかったら、その議論はまったく残らなかったことになる。どのような経緯で源論文が『大和文華』に掲載されることになったか知る由もないが、当時の状況に鑑みるならばそのことは高く評価されてよい。

〔8〕極端な解釈としては後白河院の男色関係の可能性や、神護寺仙洞院を宋代の神御殿の文脈で解釈し、重盛を始めとする4名を後白河院の忠臣として祀られたとする意見がある。

第2章 神護寺画像 ― 姿かたち・顔かたち

肖像画は顔つきやポーズ、服装や持ち物などで像主の人となり伝えようとしている。つまり肖像画はその「姿かたち」「顔かたち」を通して像主について様々なことを語ろうとしているのである。ここではこのふたつの観点から神護寺画像を考えてみたい。

肖像画研究への視点は様々であろうが、私がこのふたつの観点を重要視する意味について簡単に触れておきたい。肖像画の顔にどれほど像主らしさが表現されているかは見るものの関心のひとつであるが、顔の造形描写は基本的に像主の顔の特徴点の抽出にある。但しこれはあくまでも画家の立場からの見方で、像主や注文主がいく観念的なモデルからの自己投影が作用することもあり、ことは単純ではない。また姿かたちには像主の社会的アイデンティティの表出ないしは主張がこめられていることが多い。つまり肖像画には像主のありのままの現実の姿が描かれているのではなく、そこには像主を物語るための肖像画特有のビジュアル・レトリックが潜んでいることを理解しておきたい。このレトリックを理解するためには、それを構成する要素とそれが使用される状況の分析が必須である。

本章ではこうしたことを念頭におきながら、ビジュアル・レトリックの造形的構成要素である作品の造形的な特徴を姿かたち、顔かたちの中に探し出しておきたい。

姿かたち

神護寺の三画像は、いずれも黒い上着を身に着けた束帯と呼ばれる装束で畳に坐す姿で描かれている。束帯の上着である袍は直線的な輪郭や衣文線で構成されている。これは絵画的な誇張ではなく、平安時代末から流行した宮廷の官人が着る袍のかたちであって、強装束（こわしょうぞく）といわれる [1]。この服装は朝廷における正式な服装であり、像主が身につけているものはこの正装を構成する必須の品々で、図に示したような要素からなっている [図 2-1]。後の議論にも関わるので、他の2画像に比べて画面の状態が良好な伝源頼朝像を用いてこの装束の解説をしておきたい。

束帯には冠が必須である。冠の後に垂直に立つのは髻を入れるための巾子（こじ）。巾子の根本から立ち上がって垂れるのは冠の付属品である纓（えい）である。源豊宗氏は「纓が纓櫃（えいつぼ）に上から挿入され、その纓が塗り固められているために一旦上方に湾曲して垂下している」のは鎌倉時代には見られぬもので、鎌倉末の形式であると判断している [源 1954]。冠の後で水平に伸びるのは、冠を固定させるための笄（こうがい）。この笄が左右一直線で比較的長いのも纓の場合と同様、神護寺の足利義持像（応永21年（1414）賛）以前にはその例を知らないと述べている [源 1954]。笄については源の指摘

に合致する事例が存在する [図 2-2]。上着である袍（ほう）の色は黒で、文様を浮かせている。黒は四位以上の官人が着用した色とされる（伝重盛像と伝光能像の袍の文様は同じ轡唐文であるが伝重盛像のほうが緻密。伝頼朝像は輪無唐草文であり、他の2像とは相違することに注意しておきたい）。袍のすそからのぞいているのは表袴（うえのはかま）。胸前に持つのは笏（しゃく）、腰の前に垂れるのは平緒（ひらお）で太刀を着用するための装具（ベルト）の一部。ふわりとしたS字状に描かれるが、これは平緒の決まりきった描法である。いずれの像主も太刀を身につけており、伝頼朝像のそれは柄の中央に毛抜の形が確認できる。これは武官が用いた毛抜形太刀（けぬきがたのたち）である [2]。因みに文官は装飾を施した飾り太刀（かざりたち）といわれる太刀を身につけた。袍の後に波状に伸びているのは裾（きょ）、上着（袍）の下に着ている着物のすそを伸ばしたものである。像主の坐る畳は2枚である。3枚に見えるが一番上の縁は畳表面のもので、その模様は高麗縁（こうらいべり）とよばれる。

以上、神護寺画像に描かれる像容にはおおむね中世における有職故実にかなった描写がなされている。このことは肖像画の課題のひとつが、像主の社会的身分を表現することであることを理解したうえで出来上がった画像であると考えてよい。そこからうかがえる神護寺画像像主の社会的立場は、宮廷における高官であり、しかも武官であった人々である、と判断されている。

ところで近世より以前の肖像画を見渡してみるとこの束帯姿で坐る肖像画はことさらに特殊でもなく、日本中世の高位の人々の肖像はこの服装とポーズで表されていることが多い。紙本・絹本、単独・列座に関わらず、束帯（強装束）姿の像に注目してみるならば、

○公家列影図巻（京都国立博物館）13世紀 [図 2-3]

○摂関大臣影図巻（宮内庁）14世紀 [図 2-4]

○中殿御会図（北村家）14世紀 [図 2-5]

○伝足利義詮像（京都 宝筐院）14世紀 [図 2-6]

○足利尊氏像（尾道 浄土寺）15世紀 [図 2-7]

などが挙げられる。また狭義の意味で肖像画とは言えないが佐竹本「三十六歌仙絵」（13世紀）には多くの黒袍姿の坐像歌仙が描かれている [3]。

一方、藤原不比等の長男で南家の祖である武智麿の事例

○藤原武智麿像（栄山寺）14世紀 [図 2-8]

を見ると、像主の時代（奈良時代前期歿）を考慮したためであろうか古様の柔装束（なえしょうぞく）で表されていることは興味深い。

またこの黒の束帯は男神像にも充てられている。

○板絵神像（薬師寺）永仁 3 年（1295）[図 2-9]

これは 11 世紀の画像を、13 世紀に描き直したもので、この男神像はもとの画像が柔装束で表されていたことを示しているであろう。また

○板絵神像（京都 宝積寺蔵）弘安九年（1286）[図 2-10]

もあるが、ここで表されるのは強装束の神々である。制作された時代を反映しているであろう。

男神像や武智麿像の例を見るならば平安時代以前の貴人の画像は、やはり柔装束の束帯姿であった可能性が高い。

このように見てくると束帯姿の坐像という姿かたちは、規範性をもった定型を成していたと思える [4]。正装して坐る、あるいは畳に坐るという姿かたちは、おそらくは宮廷の儀礼が座礼化したことが宮廷官人の肖像画の姿かたちとして規範化する契機があったのではないかと考えたい。

ここで改めてこれら 3 画像の姿かたちを見比べてみよう。3 画像はいずれも束帯で畳に坐す姿かたちで 1 幅の大きな絹にほぼ同じ大きさで描かれている。先にもふれたように伝藤原光能像は伝平重盛像、伝源頼朝像とは筆者を異にするとされ、さらに制作年代もやや下がるとされてきた。左右に相對して描かれる伝重盛像、伝頼朝像は太刀の柄の高低差が気になるが、伝重盛像と伝光能像はほぼ同一である。また袍の模様については後述するが伝重盛像・伝光能像は同じで伝頼朝像とは模様を異にする。そして足先を袴から出しているが（伝重盛像は剥落のため不明）、伝光能像は足裏を合わせるように、伝頼朝像は足先を交差させているように見える。しかし伝頼朝像については、この部分は補絹で当初のかたちは分からない [岡墨光堂（編）1983] [5]。伝光能像は制作当初からこのかたちであったと考えてよい。とするならば、伝頼朝像の足先はもともと伝光能像のそれと同様であったのか、そして足裏を合わせるかたちで補絹上に描かれた時期と理由が問題となる。この問題は有職における話題でもあるかと思うが、肖像画における定型の問題を考える上でも興味深い話題を提供しそうである。さらに伝頼朝像と伝光能像の關係に微妙な話題を投げかけそうである。ここではこの問題を議論するための材料の提供に留めておきたいが、およそ以下のような様相を示している。

足先を開いて交差させない、事例としては以下の作品が挙げられる。

「佐竹本三十六歌仙」では、藤原兼輔（束帯）、源公忠（束帯）、坂上是則（狩衣、）平兼

盛（束帯）、紀貫之（束帯）、藤原高光（束帯）、大中臣頼基（束帯）、源信明（束帯）、源順（束帯）、清原元輔（束帯）などで、交差の事例は見えない。また「公家列影図」（京都国立博物館）では藤原頼長（足を見せるのは頼長のみで他は足を見せない）。神護寺の「足利義持像」もこのグループに入る。また僧侶の姿ではあるが称名寺像「北条顕時像」も同様である。

足先を交差させるのは後代の作品に多いように思われるが、「足利尊氏像」（浄土寺）や「伝足利義政像」（東京国立博物館）などをあげることができる。薬師寺の「板絵神像」は其中でも古い作品で、11世紀の作品が朽ちたために永仁3年（1295）に描き改められたものである。およそその流れは足先を交差させる事例が後に出現するように見えるが、制作目的も作品形態も異なる事例から何が読み取れるか、今後検討すべき課題として記しておきたい。

さて、これら神護寺の3画像は1979年（昭和54）から1981年（昭和56）にかけて修理が行われた。その過程で興味深い事が発見された。中でも以下の点は制作年代や像主の身分に関わる議論につながる発見であった〔岡墨光堂（編）1983〕。それは伝頼朝像と伝重盛像の太刀の柄が制作の途中で改変されていることであった（伝光能像は柄の部分が顔料剥落により不明）。上述したように画像完成時の柄は毛抜形である〔図2-11〕。修理の際に肌裏を除去した絹の裏からの観察やX線撮影により判明したのは、初めは飾り太刀であったものを、柄の中央部分を削り取り、毛抜形に描き改めたのである。そこには飾り太刀の柄に描かれていた目貫（めぬき）の模様の一部が毛抜形の下部に残っていることが判明した〔藤本 2000〕。よく見るとそれは下部に三つの突起を持つ模様である〔図2-12〕。目貫には家紋や依など様々な文様が用いられることがあるから（ここで直ちに断定することは危ういかと思われるが）、桐文の下部分にあたる葉に類似する。桐紋と判断したいところではあるが、さしあたっては2画像に同一模様が用いられていることに注目しておきたい。それなりの意味があるのであろう。

毛抜形太刀とは、本来、刀身と柄が一体（共鉄）で、柄の毛抜形と柄頭を抜いて透かしてある。この古様の毛抜形太刀から、後に柄を飾り太刀と同じ木で作し、毛抜形の飾り金具を柄の表につけて済ますようになった。この事実は遺品からも〔図2-13〕、また14世紀の記録の上からも裏付けられる〔6〕。この柄の改変は神護寺画像の制作構想に関わる大きな問題を提示することになるだろう。改めて第4章「神護寺画像 再考」で検討することにした。

以上、神護寺画像の修理から得られたこれらの知見からは、少なくとも伝頼朝像と伝重盛像の太刀の柄に残された痕跡から、両像主は同一の社会的属性をもった人物である可能性があり、描かれた太刀が古様の毛抜形太刀から派生したと思われる柄を示していることが指摘でき、画像の制作時期の下降を示す画証と判断できる可能性が指摘できるのである。これらの新たな知見は、修理過程で撮影された貴重な写真が報告書の出版によって美術史研究者のみならず、他の研究分野の研究者によって共有されたことによって得られたものであることを特に記しておきたい。

顔かたち

多くの場合、像主の肖似性や個性を表出しているという理解のもとに私たちは肖像画を見てきた。神護寺画像について言えば、「頼朝像はさすがに新時代の代表者でもあったためか、武士的な気負った感じがうかがわれるが、重盛像は頼朝ほど鋭い武士的な威力は少なく、むしろおっとりとした古風さがあり、どちらかといえば威厳を内にひそませているような平安時代の人物画の気品がただよう。また光能像はいかにも伊達な風貌の美男子で、上流の育ちのよさの血統を代々うけついできたような趣きがあり、底にはなかなかの才気がこめられているかに見える。」[白畑 1966] というイメージが異論なく共有されてきたのも、そうした前提があつてのことであろう。像主のイメージを生む源泉として顔の果たす役割は大きい、と同時にそれを喚起する力として名づけが果たす役割ははるかに大きい事を確認しておきたい。たしかに肖像画の像主のイメージ形成の話題は魅力的ではあるが、ここではひとまず先の「姿かたち」と同様に肖像画の顔の造形そのものに焦点をあててみたい。

まず3画像をみるといずれも左右斜め向きに描かれている。一般的に言って、例外はあるものの日本の肖像画の多くが約束事でもあるかのようにこの向きを採用し、ま横や正面からはほぼ描かれない。そしてこれらの顔の基本的な造形は、多くの日本の肖像画と同様、墨の輪郭線によっている。伝頼朝像の顔に注目してみる[図 2-14]。画家は、鼻の反対側にかすかな赤みを帯びた肌色を掃いて、立体感を表現しようとしているが、顔貌の立体的把握の意識は希薄である。目や小鼻の周囲、口元には立体的な処理は見えない。鼻の簡略化されたかたちは特に印象的である。髪、眉、鬚は淡墨と濃墨を織り交ぜて厚みのある質感を出しているようである。目には睫毛を描き、虹彩は灰色で瞳孔は黒い。伝頼朝像の場合他の2像に比べて顔全体に白さが目立つ。冠の黒と髪、鬚の黒に色の差が見えるが、後頭部を被う髪には墨と他の顔料をまぜた痕跡が認められ、冠は墨のみで著色されている。

それぞれの像主はいずれも口髭、鬚（あごひげ）を蓄えていることは今見た通りであるが、鎌倉時代から南北朝、室町時代初期にかけての天皇像や摂関大臣の像や武家、また神々の像に至るまで口髭、鬚をたくわえている例が極めて多いことが注目される。先にも例にあげた佐竹本「三十六歌仙絵」の男性歌人達も同様である。黒田日出男氏は「近世社会と中世社会の違いを端的に示す男たちの姿の特徴の一つは、髭の有無である」と述べ、日本中世が「髭」の時代であったと語っている〔黒田日出男 1988〕[\[7\]](#)。

次に顔を構成する他の部品の描き方を見てみよう。また保存状態のよい伝頼朝像を中心に観察してみると、写実的と評された画像ではあるものの、自然な描写とはかけ離れた表現がそこそこに見て取れる。特に印象的な鼻のかたちを見てみる。鼻全体は鼻梁線と小鼻を描き分ける。鼻梁の一筆による描き方は「鉤鼻」というやまと絵における顔貌表現の伝統を想起させる。小鼻は手前の一つしか描かれない。小鼻の簡略な輪郭線とその内側に掃かれた淡墨によって鼻孔が示されている。目の縁には何本かの墨線が水平に引かれているが、現実にはありえない睫毛である。また耳の底部にアクセントをそえる濃墨の線などからは、他の肖像画や仏画の尊像などの耳と共通する描き方が見て取れ、写実的なイリュージョンを追求する姿勢は見えてこない。このような慣用的な造形語彙によってこの肖像画が構成されていることはこれまでまったく注目されてこなかった。もっぱら描線の優雅さや、像主の性格を描写する高度な表現、あるいは中国の肖像画を学んだ「写実的な」表現が評価されてきたように思う。しかし、日本の肖像画を観察すると、顔の部品の表現には、以上の観察で指摘できる型にはまった図像のタイプが指摘できるのである。つまり神護寺画像におけるイディオマティックな、あるいは慣用的なとも言える表現は当画像に特有のものではなく、ある種のひろがりをもっていると考えられるのである。

その具体的な様相を鼻の描写に見てみたい。神護寺3画像の鼻はいずれも上述の如く極めて簡略化されて描かれており、小鼻は手前の一つしか描かれない。これは多くの日本の肖像画が共有している。これに対して反対側の小鼻も描き、より自然な鼻のかたちに見せるタイプの肖像画群も存在する。このタイプは頂相によく見られる。おそらくは中国の肖像画を学習した結果であろうが、似絵の一部や「藤原兼経像」（高山寺）[\[図 2-15\]](#) にも見られることは注意すべきで、目に見えるように鼻を描くことを意識した画家たちの存在があったことを示している。12世紀末から13世紀にかけてみられる新しい傾向としてとらえることが可能である。

神護寺画像の鼻は多くの日本の中世肖像画同様、前者のグループに属する。この種の肖像画には二つのタイプがある。

(1) ひとつは相応和尚像(延暦寺) [図 2-16] に見られるように、鼻梁、鼻先をかたどる線を鼻下で折り返して鼻孔を示し、そして小鼻を加える。このタイプの鼻を持つのは勤操僧正像(普門院)をはじめ、真済僧正像(神護寺)、寛空僧正像(上品蓮台寺)など、平安時代の人物を像主とする例が多い。相応和尚像の場合、鎌倉時代のコピーと思われるがオリジナルの形をよく留めているのであろう。このタイプは慈恩大師像(薬師寺)、天台高僧像(一乗寺)などに遡ることができる。後白河院像(妙法院)、崇徳上皇の画像(白峰神宮)もまたこのタイプの鼻を持った画像であり、古い形を留めているものと思われる。

(2) もうひとつは鼻梁や鼻先を表す線とは別に、鼻孔を簡略な弧線で描くタイプである。簡略に鼻孔を示す描写は、鎌倉時代から南北朝時代に流行した似絵(紙に描かれたスケッチ風で小品の)に頻繁に出現する。興味深いことに平安時代末と鎌倉時代中期、宝治元年(1247)の隨身たちを描いた『隨身庭騎絵』を見ると、平安時代末の3人は鈎鼻のみで、鎌倉時代中期の6人の鼻には鼻孔が点じられている。この作品のみから一般化することは危険だが、俗人の画像に鼻孔を点じるようになったのは12世紀末あたりを境に行われた描法であった可能性が考えられる。この描写法が、大きな絹本の肖像画に展開したものが鳥羽天皇像(満願寺) [図 2-17]、文覚像(神護寺)、夢窓疎石像(妙智院) [図 2-18]、夢窓疎石像(黄梅院)などの事例である。神護寺3画像の鼻もこのグループに入る。

ここで神護寺画像と鼻の造形を同じくする(2)のグループに話を戻そう。鼻孔を簡略な弧線で描くタイプの肖像画の中でも、妙智院の夢窓疎石像が伝頼朝像と極めて類似した描法を共有していることが分かる。そこで、これら2画像の他の顔の部品を比較してみると、さらにいくつかの部分で類似した描法を共有していることが分かる[図 2-19]。先に指摘した鼻に加え、眉(2つの毛のユニットから成る)、水平に引かれた睫毛 [図 2-20]、耳の底部にアクセントをそえる濃墨の線、唇の上下を分かつ墨線の両端に示されるアクセント、唇の上下の唇を分かつ線に沿って強調された赤色。これら顔を構成する基本部品の描法が(2)のグループの中でもこれほど共有されている作例は他にない。特に眉や睫毛の表現イディオムは、私たちが絵絹の間近まで、つまり制作時の画家の目と絵絹の距離まで近づかないと確認できないものであり、それらを共有する事実は、単なる偶然の一致として済ますことはできないと私は考える [8]。睫毛について言えば、日本の肖像画では描かないものが多く、13世紀の事例では時折睫毛が描かれる作品は存在するが、夢窓疎石像・伝頼朝像にみられるような実際にはありえない水平で左右平行に描かれる例はない。

ところで妙智院画像の像主である夢窓疎石は観応2年(1351)に76歳で亡くなっ

ている。画家は落款によって無等周位（観応元年（1350）歿）と知られる。画像に添えられた賛はおそらく像主の歿後に書かれたものであるが、画像は14世紀中頃の作品としてよいだろう〔9〕。この顔を構成する基本的部品の表現イディオムの比較検討から、伝頼朝像、夢窓疎石像（妙智院）の画家が、こうした表現上のイディオムを共有しうる、あるいはこれを参照しうるほど近い環境にいたと考えることができる。つまり両者が近い時代の作品である可能性が浮上する。

ここでふたたび3画像を見ると、それぞれ相互に明らかに違った相貌を示しており、像主の個別性が描き分けられていることが分かるが、姿かたちの場合と同様、おそらく画家がある種規範的なモデルと考える描法を用いていることもまた確かなことである。

以上見てきたように、像主の個別性を表現することが期待される肖像画の世界で、なぜ「姿かたち」「顔かたち」に「型」やパターン化した顔の部品が用いられ続けるのであろうか。おそらくある時代、ある文化圏で、肖像画として違和感なく受け入れられる様式とでも呼ぶにふさわしい「かたち」（「かた」と呼ぶべきか）があったのだらうと考えられる〔10〕。肖像画が他の絵画ジャンルに比べるとより社会的な基盤をもった場で使用、公開されることが多いという性格によるのかもしれない。

以上神護寺画像の伝頼朝像、伝重盛像の改変された太刀の柄から分かる事実、顔の部品が持つ特徴の比較検討から得られる結論は、この2画像の制作年代が、これまで考えられてきた年代より下降することを示しているというものである。

そうした中、2012年（平成24）に泉武夫氏が注目すべき論文を発表した。氏は長年、絵画の調査を行うに際して画絹を丹念に調べてきた。画絹を同一の条件で撮影し「客観的に提示できる絹地の画像」を得る方法を確立して、そのいわば集大成を発表したのである〔泉 2012,2022〕。当論文には日本絵画の名品について興味深い観察が数多く提示されているが、「おおかたの作品においては絹目の変化と制作年代の位置づけが同調しているというのが現時点での感想である」との結論に至ったという。氏は神護寺の伝頼朝像、伝重盛像を「絹目の特徴と通説の年代が合わない例」としてとりあげ、両画像の絹は同質で、伝頼朝像の装束を例にとればその絹目の特徴は「緯（よこ）が太い一方、経（たて）は細く、さらに経緯とも間隔が空き気味で」あり、「通説の鎌倉時代初期の料絹ならば、経緯の差はこれほど開きはなく、しかも経はより丈夫な糸を使用しているはず」で、「早来迎」のような14世紀以降の作品でみられる組織に近い」と言う。さらに両画像のもつ特徴としてあげられる巾の広い一枚絹について、中国からの輸入品ではなく、絹目の粗さからみて日本

の絹と断定している。

神護寺画像の制作年代については再考せざるを得ない事態となったと言ってよい。

〔註〕

〔1〕強装束は硬い直線的な姿を強調した袍や直衣の服装。鎌倉時代の「紫式部日記絵巻」と平安時代の「源氏物語絵巻」の貴族が着す袍を比べるとよく理解できる。後者は強装束に対して柔らかく曲線的な柔装束と呼ばれる。なお神護寺画像における強装束の詳細については〔鈴木 1979〕、〔藤本 2000〕を参照。

〔2〕柄の中央に開けられた形から毛抜形太刀と称しているが、柄全体を包む覆輪が毛抜に類似するためとする意見もある。

〔3〕佐竹家本三十六歌仙像のうち藤原高光像（逸翁美術館）について鈴木敬三氏は「近衛少将で五位ならば、朝服は当然、闊腋の束帯で、赤袍を用いるが、これは型通りの歌仙の画像らしく、公卿相当の黒袍で、把笏して坐し、下襲の裾を長くなびかせている。ただ武官らしく帯劔していることは、本歌仙絵中、唯一の例であり、装束の文様を全体に丁寧に描写していることも注目される」と語るが、肖像画の「型」を考えるうえで重要な指摘である。〔鈴木 1979〕

〔4〕黒の袍は四位以上、公卿相当に許された朝服であるが、それ以下の人々にも充てられている画像の存在を考えれば、高位の宮廷官人を漠然と表象する記号として作用していたと思われる。さらに物語絵に敷衍すれば、殿上人の服飾記号として作用していたとも言えよう。

〔5〕伝藤原光能像がおそらくは先行する伝源頼朝像を参考にしたと考えれば、伝頼朝像も足を交差せていた可能性がある。だとすると伝頼朝像が現状のように足を交差させないかたちに変えた理由と時期が問題となる。

〔6〕『花園宸記』正中2年（1325）12月11日条に柄を透かさない毛抜形太刀の記述がある。この変更の問題については第4章を参照されたい。透かしていない毛抜形の柄が描かれていることに早くから気づいていたのは鈴木敬三氏であった〔鈴木 1979〕。但し氏はこれを南北朝期の修理と判断され、同時代に行われていた毛抜形太刀にしてしまったと考えた。しかし1983年の修理報告から分かるように、飾り太刀の一部を残して毛抜形部分の形が成形されている。しかも伝重盛・伝頼朝像が同時にである。柄全体が修理すべき状態であったとは考えにくい。

〔7〕但し佐竹本「三十六歌仙絵」には髭を描かない数人の例外がある。例えば「藤原高光像」の場合、彼は平安時代中期の貴族であり歌人であったが、父藤原師輔の死を契機に若くして出家、世に衝撃を与えたという。また「藤原敦忠像」。彼は38歳で死去。これらの事例が意味するところは不明だが、中世において受容されていた彼らのイメージと関わるのかもしれない。本論とは直接関わらないことであるが注意しておきたい。

〔8〕この2画像の顔の部品におけるイデオマティックな表現が共有されていることを指摘する議論を、「伝頼朝像と夢窓疎石像が似ている」と解して批判する議論を目にすることがある。改めてこの比較の意味するところを強調しておきたい。

〔9〕著者は旧著で、当画像が夢窓疎石の自賛像として彼の没年直前の作品としたが、その後、2012年に他の夢窓疎石自賛像の調査を行った結果、妙智院本の賛は後に書されたものと判断した。

〔10〕肖像画におけるコンベンショナルな型の問題はこれまでさまざまに語られてきた。そのいくつかを示しておきたい。大西廣氏は「肖像画というものがいかにその時代とその社会の約束事で成り立っているか、そしてそれがつねに何らかの「型」を形成しながら展開しているか」ということであります。いかなる時代、いかなる社会にあっても、肖像画というものには、程度の差はあれ、つねに何らかの約束ごとがあり、「型」があり、えがかれるべき人物をもってその「型」に当てはめるという面があるのではないのでしょうか。あるいは逆に「型」をもって現実の対象を切りとってくるという面があるのではないのでしょうか」と言っている〔大西 1990〕。私もかつて「写実」の対極にある遺像のコンベンショナルなかたちについて論じたことがあります〔米倉 1994〕、相澤正彦氏が土佐派の肖像画をテーマとして「型」を論じている議論があることを指摘しておきたい〔相澤 2016〕。

またリチャード・ヴィノグラード氏（Richard Vinograd）は次のような指摘をしている。「いかなる文化圏においても、肖像というものが持つ基本的なパラドックスのひとつは、それが個別性に関わるものであると言いながら、実はその個別性を伝えるにはその文化圏で共有されている慣例や型を用いざるをえないのである」〔Vinograd 1992〕。興味深い指摘である。リチャード・ブリリアント氏（Richard Brilliant）の『Portraiture』の The Authority of Likeness で「socio-artistic conventions」についての議論も参考となろう〔Brilliant 1991〕。

第3章 神護寺画像 ― 制作年代と主題

前章における検討を通じて、少なくとも伝平重盛像、伝源頼朝像の制作年代はこれまで考えられていた時代より下がる可能性が出てきた。私たちは神護寺画像の制作背景や制作に関わる人々に関する情報を、『神護寺略記』に導かれて、12世紀末・13世紀前期周辺にのみ焦点をあてて探し続けてきた。しかしさらに時代の幅を広げて13世紀後半以降までも視野にいられて、神護寺における肖像の問題に目を向ける必要がでてきた。

神護寺における肖像画

神護寺が所蔵する肖像画、特に高位の俗人画像には、現在の検討対象である3画像のほかに、「足利義持像」がある。これは応永21年（1414）怡雲寂峯（いうんじゃくぎん）着賛の足利義持生前の画像（寿像）である〔福島 1990〕。寺では足利義満像として伝えられてきた歴史を持つ。後に触れることになる『神護寺靈宝目録』（17世紀）には、桜町中納言影、鹿苑院御影が記載されるが前者は伝光能像を指し、後者は上記の義持像のことを指している。また当目録には後宇多院御影も載せるが、これは神護寺に現存しない。神護寺の歴史を語る文書類に俗人肖像画の制作、奉納の記事はこれ以外見当たらない。

しかし、寺外に伝えられた史料中に興味深い文書が存在する。それは神護寺に兄・尊氏と自らの肖像画を奉納したことを記す足利直義の文書である〔1〕。その内容は以下に示す通りである。これは足利直義の願文というべきもので、康永4年（1345）4月23日の日付を持ち、元龜2年（1571）の書写奥書がある〔2〕。

夫高尾山神護寺者、起從 八幡大菩薩之神願、既為和氣清麻呂之開基。

爾降弘仁往昔 弘法大師始闡密宗。

文治曩時文学（文覚）上人再興廢跡。可謂神明感応之靈地。仏法久住之仁祠矣。

就中當家特有因、累代專奉歸敬。

是以施入阿含經内一軸為常住持經。

此經典者權者真蹟之由或人口傳之故也。

加之、凶征夷將軍并予影像、以安置之。

為結良縁於此（道）場、令知信心於来（末）葉也。

伏冀、伽藍不動、遙及龍華之三會

法水無窮、普潤蜻洲之諸州。

現當所願悉皆圓成。

于時康永乙酉孟夏二十三日記之

（1345年）

從三位行左兵衛督兼相模守源朝臣直義（花押影）

于時元<龜>二年三月四日、以自筆写之畢（1571年）

この文書の趣旨は以下の通りである。なお画像が納入された23日はこの兄弟の母（上杉清子）の月命日である〔黒田日出男2012〕。

- （1）神護寺は八幡大菩薩の神願によって起こり、弘法大師が初めて密教を開いたところで「神明感応の霊地・仏法久住の仁祠」である〔3〕。
- （2）足利家は、歴史と由緒ある神護寺を累代敬い帰依してきた。
- （3）ここに権者の真蹟といわれる阿含経一軸を施入する。
- （4）同時に兄の征夷大將軍足利尊氏と自分（足利直義）の画像を描いて奉納安置する。
- （5）その目的はこの道場（神護寺）と良縁を結び、子孫にもこの信仰心を知らしめ、現在と将来にわたって所願成就を願うことにある。

（2）の「就中當家特有因、累代専奉歸敬」とは『神護寺最略記』に「塔 武家足利上総介義兼寄進」、『神護寺規模殊勝之条々』法花堂条に「金銅一重小塔一基、<中央安置胎藏大日>上総介源朝臣義兼<号足利寄進之>」とあって（『神護寺略記』の法花堂条は数行分の空白があって不明）、足利家の先祖である義兼が神護寺に小塔を寄進していることと関わるのであろう。足利義兼は足利家の家督を継いで頼朝の挙兵に参じた人物で、北条時政の娘（頼朝の妻である政子の妹）を娶っている。建久6年（1195）、頼朝に従い東大寺供養に参列し、同寺で出家、法名を鑊阿といった。鑊阿寺（足利市）は義兼の草創である。

注目すべきは（4）の画像である。足利直義の没年は観応3年（1352 46歳）で、尊氏の没年は延文3年（1358 54歳）。従って文書にいう2画像は生前の肖像画である。先に検討したように伝頼朝像は夢窓疎石像（妙智院蔵）と顔の部品の表現イディオムの多くを共有していることを指摘した。妙智院の画像の像主、夢窓疎石は観応2年（1351）に亡くなっており、これを描いた画家無等周位は観応元年（1350）に歿している。尊氏・直義の二画像は康永4年（1345）に神護寺に奉納されている。泉氏の分析や顔の部品の表現イディオムの共有をふまえるならば伝重盛像・伝頼朝像もそのころの制作と考えて矛盾はない。そこで神護寺の伝重盛像・伝頼朝像が直義文書の神護寺奉納2画像に対応するのではないか、この可能性について吟味してみよう。

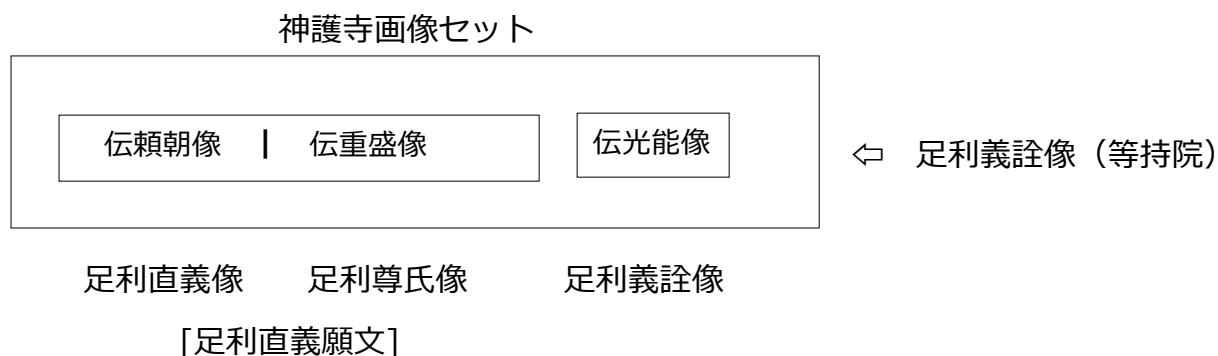
- 1）まず第1章で述べておいたように、神護寺3画像が強いセット性を持っていること

は、同じ大きさの継ぎ目のない画絹に、同じ構図、同じ束帯姿で描かれていることから理解されよう。このセット性を支えているものは何か、これが神護寺画像の議論の大きなポイントである。

2) またこれまで多くの研究者が考えてきたことは、伝藤原光能像は伝重盛像・伝頼朝像と筆者も制作時期も異なるということである。私もこの意見に同意する。則ち、神護寺3画像はひとつのセットに含まれながらも、2画像に1画像が追加された、という構造をもっていると判断される。

3) また、これまで伝重盛像についてはそれほど議論を進めてこなかったが、私は伝重盛像と伝頼朝像は同じ時期に制作されたと考えている。その理由は双方ともに太刀の柄が改変されていることをあげておきたい。ただ両画像には微妙な相違があることも事実である（これについては次章でふれたい）。これを単純に比較することが難しいのは、伝重盛像がある時期、丸められて押しつぶされた状態にあったとみられる痕跡があり、それによって生じたい損傷があつて伝頼朝像に比べると傷みがはげしいことも一因である[図 3-1]。

4) ところで顔は肖像画のみどころのひとつである。そこには像主の個別性がどう表現されているだろうか。日本中世の肖像（画像も彫像も）は紙形（顔のスケッチ）をもとにして制作されていることが多いと思われるが、画家にとって個別性の表現とは像主の顔に見える特徴点を抽出することにほかならない。「直義願文」の「足利」を頼りに、足利将軍の肖像を見渡してみると、まず、等持院には歴代の足利将軍の彫像が並んでいる。これを観察してみると第2代将軍足利義詮像の顔が伝光能像の顔に類似していることに気づく。つりあがった目や鷺鼻、そして薄い唇にその特徴がある[図 3-2]。伝光能像を足利義詮像と見てよいであろう。とすれば神護寺画像のセット性を支えているのは「足利家」とであると考えてみよう。これを図式化して示すと次のようになろう。



5) この可能性は、先に指摘した太刀の柄の改変によって残された三つの突起をもつ模

様の痕跡につながる。この痕跡は伝頼朝像、伝重盛像双方において確認できる。両者が同一のグループに所属する可能性を物語っている。これを家紋と判断するならば桐紋の可能性が大きい。桐紋は後醍醐天皇から足利尊氏に下賜されたといわれているが、事実足利家では多く用いられたらしい。広島県浄土寺の足利尊氏像（室町時代）には袍が桐紋でおおわれていることや足利義尚像（地蔵院）の直垂にも注目したい [図 3-3]。無論、中世を通じて流行した家紋以外の模様についての議論は継続されるべきであろうが、たとえ家紋以外の文様だとしても、この両画像が同一の紋を共有していることの意味は大きい。

以上のことから「直義願文」にいう二つの肖像画を神護寺画像にあてることは充分可能であると考えたい。

次に直義願文の2画像を神護寺の現画像と対応させてみよう。向かって右に上位者を、左にその下位に立つものを置くことを通例とするから直義文書の二画像の場合、征夷大將軍である兄尊氏は向かって右の位置（伝重盛像にあたる）に、弟直義は向かって左（画像は伝頼朝像と同じ向き）に置かれることになる。ちなみに康永4（1345）年時の2人の年齢、またこれまでの通説による像主との対応は以下の通りである。

伝重盛像 → 足利尊氏像 41 歳（1358 年歿 享年 54 歳）

伝頼朝像 → 足利直義像 39 歳（1352 年歿 享年 46 歳）

足利義詮は貞治6（1367）年に38歳でなくなっているから、この年はまだ16歳である。

足利尊氏の像は、彫像では安国寺（大分県）[図 3-4] や等持院（京都市）の彫像、画像では上述の浄土寺本がある。浄土寺本の顔は神護寺本のそれに近いかもしれない。彫像は没後の像であるためか、神護寺像に比べて太り気味の顔である（ここにも尊氏像に特徴的な両端がたれている目が再現されている）。残念ながら足利直義像は他に存在しない。

伝光能像は足利義詮の画像と考えられるが、実は義詮の画像とされるものが京都の宝篋院に所蔵されている。この画像と神護寺の間には造形上の共通点は皆無であるが、赤松俊秀氏の論文によって長らく宝篋院本が足利義詮像として認知されてきた [赤松 1949]。宝篋院という寺の名前が義詮の院号と同じであることもこの画像の認知に一役かっていたようにみつけられる。しかし私がかつて指摘したように現在の宝篋院は1917年（大正6）に新たに設立された施設で、かつての宝篋院とはまったく無関係の寺であり、画像の伝来も不明である。顔の表現を観察すると尊氏である可能性を含めて再検討する必要がある肖像画である [米倉 2012]。

直義が願文を添えて2画像を神護寺に奉納したこの時期、足利尊氏、直義兄弟による事

業でまず注目されるのは後醍醐天皇の菩提を弔うために天龍寺の建立に着手したことである。足利幕府にとっては初めてのモニュメンタルな寺院の創建事業であった。この天龍寺は康永3年（1344）にはほぼ完成し、翌年8月29日、落慶供養が盛大に行われた。さらに一国一寺一塔建立の計画である。これには元弘以来の戦闘で亡くなった戦死者の霊をなぐさめる目的があり、すでに建武末年から進められていたらしい。前年に寺は安国寺、塔は利生塔とすることを朝廷に奏請し、光厳院より勅許が降りたのがまさに康永4年2月6日であった。

これらふたつの事業の陰の立案者が夢窓疎石であった。大事業が進捗する中、直義は光明院をはじめ公卿や武士など二十七人の歌を集め、その歌を書いた短冊を折帖に仕立て、その紙背に疎石、尊氏、直義が「宝積経要品」を寄合書きで書写した。そしてこの経緯を記した直義の奥書を添えて『宝積経要品』（前田育徳会蔵）とし、康永3年（1344）10月8日、高野山金剛三昧院に納めている。これまでの動勢をみるならばこれら三人の寄合書は象徴的である。そして康永4年（1345）4月、まさに南朝との戦闘がほぼ終息し、天下のおさまる曙光が見えたかに思える時であり、尊氏・直義、いや幕府をあげての壮大な事業がほぼ順調に推移する様を見極めることができた時であった。観応の擾乱を数年後に控えたつかの間の輝きに満ちた時であった。

もうひとつの画像、伝藤原光能像、すなわち足利義詮像は一体いつ、なぜ他の2画像に加えられたのか。これについては周知のように黒田日出男氏が次のように説いている〔黒田日出男 2012〕。即ち神護寺に尊氏・直義兄弟の画像が納入された康永4年（1345）からほんの数年後、尊氏・直義の二頭政治は崩れ始めた。両兄弟が対立する観応の擾乱に突入したのである。観応2年（1351）年初、播磨、摂津で続けざまに敗北を喫した尊氏は直義と和議を結び、尊氏の息、義詮と直義との新たな二頭政治を目指すことになった。この年の3月21日、直義と義詮は西芳寺を訪れ夢窓疎石の法談聴聞し、和歌を詠んでいる（『夢窓集』（和歌史研究会（編） 1974））〔4〕。夢窓疎石を間にして円満な解決を演出した儀式とも受け取れよう。表面上は和議が成り、新たに政権が滑り出したかに見えたが、7月には早くも雲行きは怪しくなり、直義が政務を辞し京都を脱出する事態となった。黒田氏が注目するのはこの時期で、義詮像の制作・神護寺への安置は「直義と義詮が新たな二頭政治を開始した観応2年（1351）3月から7月の間に限られる。恐らく5月末までには安置されたのではないか（もっとはっきり言えば、4月か5月の23日ではなかったか）と推測するのである。」〔黒田日出男 2012〕と結論づける。時に義詮22歳であった。

ところで森茂暁氏は義詮像が「観応二年の四、五月ころの直義が復歸した時期に奉納されたのではないかとする黒田説の傍証たりうる」として『園太暦』観応2年（1351）7月23日条の記事をあげている。そこには前日のことか、として尊氏、義詮、直義が会合を持ち『誓約告文』のことがあったと記される〔5〕。この「和睦の儀式を可視的に表象するモニュメントとして義詮像が新たに作られ従来の直義像と並べられたと考えるならば、この日のいわば手打ち式が、義詮像奉納の直接的な契機となったと見ることも不可能ではない」〔森茂暁 2015〕とし「奉納はおそらく義詮、直義による二頭政治を実現したいと願う尊氏の発案に出たものと思われる」と述べている〔森茂暁 2015〕。直後の8月1日には直義が京都を脱出する事態をむかえ、この関係は破綻することになるが、夢窓疎石は同年7月20日の天龍寺再住に際して尊氏及び義詮、直義に「身宮を久しく保ち、上をたすけ、下を撫するの洪勲を失わず、智海はいよいよ深うして、永く教えを崇め禅を興こさん大願に乗じたまわんことを」願っている〔6〕。最後まで彼らの関係をつなぎとめようと努力していたようである。

〔註〕

〔1〕この文書はすでに谷信一氏がその著『室町時代美術史論』の第2編「肖像画の研究」の註で「禁裏文書」として紹介された〔谷 1942〕。しかし、いずれに所蔵される文書か確認をとることができなかったが、東京大学史料編纂所に「京都御所東山御文庫記録」とある写本中に存在することが黒田日出男氏により確認され、「東山御文庫」に現存する文書であることが判明した。

〔2〕当文書を含む「東山御文庫」の「神護寺文書」については藤原重雄氏による詳細な報告がある〔藤原 2014〕

〔3〕「なぜ他ならぬ神護寺に」という問いが重要であることは、黒田日出男氏の議論〔黒田日出男 2012〕を参照されたい。次章で氏の議論を紹介することになるが、これは伝重盛像、伝頼朝像制作の背景を解き明かす視点として重要。

〔4〕『夢窓集』（和歌史研究会（編） 1974）

〔5〕「將軍・禪門・相公三人合体 昨日殊有快然之所談 就中相公以上三人 重有掲（誓）約告文之由風聞云々」（『園太暦』 観応2年（1351）7月23日条）

〔6〕『再住天竜資聖禪寺語録』。当語録については渡辺雄二氏のご教示を得た。なお渡辺氏は同語録において夢窓疎石の陞座説法に「征夷大將軍、及両副將軍」とあることに注目し「夢窓の理想とした三頭体制を図様化」した時期としている〔渡辺 2020〕。

第4章 神護寺画像 再考

前章までの検討から得た結論は以下の通りである。

1) 神護寺に現存する3画像、伝重盛像・伝頼朝像・伝藤原光能像はそれぞれ足利尊氏・足利直義・足利義詮像であり、そのうち、伝重盛像・伝頼朝像は、足利直義願文に記される足利尊氏、足利直義の肖像画である。それらは康永4年(1345)4月23日に足利直義によって神護寺に奉納された。

2) また足利義詮像は、観応2年(1351)に制作、奉納されたであろうことが黒田日出男氏により明らかにされた。

これによってこれまであいまいにされていた神護寺3画像の像主と制作年代の問題はほぼ明らかになったと考えられる。しかしこれで神護寺3画像の全貌が明らかになったわけではない。なぜ、といういくつかの問題や美術史研究上の課題が残された。最も大きな問題は神護寺に画像が収められるに至った背景であるが、後述するようにこれについてはすでに解明が進められてひとつの解答が提示されている。本章ではそれらの議論の進み具合を確認するとともに、残されたいくつかの課題について検討しておきたい。

『神護寺略記』の画像は？

神護寺画像の制作年代と画像の像主をめぐってこれまで述べてきた議論には、通説を縛ってきた『神護寺略記』の姿はない。それでは仙洞院条に記載されていた画像は何だったのか。

私の議論は、『神護寺略記』が神護寺3画像の主題と制作年代を決める根拠として使われてきたことの危うさを指摘することから始まっている。しかし、依然として『神護寺略記』は神護寺画像の重要な史料として依拠しようとする意見がある。それによれば『略記』仙洞院の記述を、後白河院像と他の4画像(重盛像、頼朝像、光能像、業房像)を一具として扱う従来の理解を踏襲し、神護寺画像が幅の広い一枚絹に画かれているのは、後白河院像と一具であったためであろうとする。藤原隆信一筆については、そのような「伝称で所蔵されていた」として、伝藤原光能像が他の2画像とかなり相違する問題をかわしている[有賀 2013]。ただしこれが通説と大きく異なるのは、制作年代を13世紀中頃にしているところにある。この説は、一挙に5幅の画像を後白河院の画像を中心に画くという大きなプロジェクトが13世紀中期の神護寺でいかに可能であったか、また後白河院をめぐる4人の人選はどのようにしておこなわれたのか、こうした問題をふたたび背負うことになる。

ところで私もまた『神護寺略記』の記事をそのまま事実として読む。仙洞院には記述通

りの画像があったはずである。『略記』の記述を見ると後白河院像のみが「一鋪」（幅）と記され、他の4画像は「、、影等在之」である。神護寺画像がこれほどの大作であるところを見れば、それなりの表記があってもよいかと思う。

かつて上横手氏が「等」を読み込んで神護寺画像を、似絵の群像と解釈した[上横手 1996]。私はこれを同じく藤原隆信が画いた似絵と解釈するが、群像ではなく紙本によるひとりひとり（一枚一枚）の似絵であったろうと推測している。藤原隆信が折々に、おそらくは後白河院の命で画いたそれらの似絵が、院の没後、仙洞院に納入されたのだらうと解したい。問題は何時、誰が施入したかだが、それを解明することは現段階では不可能と言わざるをえない。しかし後白河院の手元にあった似絵であるとする、院の寵愛を受けた高階栄子（丹後局）をそのひとりに、あるいはその系譜にあたる山科家のいずれかの人間に想定したいところである。画像のひとつに丹後局の元夫である平業房の名があることの説明にもなりそうな気がするが、この問題には更なる検討が必要である。

なぜ神護寺か、なぜ画像の奉納か。

先述の通り画像が神護寺に奉納された理由は直義の願文が語るように神護寺が「八幡大菩薩之神願」による寺院で、弘法大師がここで初めて密教を開いた「神明感応の霊地・仏法久住の仁祠」であるばかりでなく、この寺が足利家の歴史に刻まれているからであろう。問題は所願成就の祈願に自身と兄の画像を奉納するという特異な行為である。この構想については周知のように黒田日出男氏の重要な指摘がある[黒田日出男 2012]。

即ち氏は足利尊氏・直義のプレーン的存在であった夢窓疎石の『夢中問答集』（夢窓疎石と直義の質疑応答集）の以下の内容に注目する。

・第91段 疎石は「片岡山の説話」（大和片岡山に達磨大師が顕現し、聖徳太子と歌を交わし、その後大師は入滅、そこに墓が造られる。）を語る。後に解脱上人貞慶が大師と太子の対の御影を安置したことを紹介する。

・第7段では神護寺には八幡大菩薩と弘法大師の像が安置されているが、これは相互に像を写しあった「互いの御影」と呼ばれている。これは「これ則ち衆生を誘引して、仏法に帰依し、生死を出離せしめむ」ために描かれたという。

仏法と政道に心をくだく聖徳太子を執政の模範としたことを指摘し、直義像が太子とのダブル・イメージであることを示唆しつつ、黒田氏はまず達磨大師・聖徳太子像の安置という物語が、直義の尊氏・直義画像安置の契機となったとする。そしてなぜ神護寺かという問に対して同寺の八幡大菩薩と弘法大師を描く「互いの御影」の存在が決定的なインパ

クトを与えたとする。しかも神護寺は足利家と因縁のある寺であり、八幡大菩薩は源氏の氏神でもある。「互いの御影」の安置は「衆生を誘引して、仏法に帰依し、生死を出離せしめむ」がためであったという夢窓疎石の言葉に学び、「八幡大菩薩・弘法大師両像の安置になぞらえて兄尊氏と自分の〈対〉の肖像を神護寺に安置し、自らの所願（政治的所願）である二頭政治の維持・継続と足利家の永続を祈願することにした」とする。したがってこの2像は通常の俗人肖像画としては決定的に異なり聖性をおびた画像であると結論付けている。つまり直義像は「互いの御影」の弘法大師像になぞらえられており、弘法大師は聖徳太子の後身と理解される。そして尊氏像は八幡大菩薩になぞらえてつくられているのである。両者が威厳に満ちた大きな画像であるのは尊氏像が八幡大菩薩とのダブル・イメージ、直義が弘法大師と聖徳太子とのトリプル・イメージとして描かれているからであるとしている。

神護寺の「互いの御影」は八幡大菩薩と弘法大師が互いに御影を描き合ったとされる画像として13世紀には知られており、この物語が夢窓疎石から直義に語られたのである。『夢中問答集』は直義の問に夢窓疎石が答える問答集で、康永3年（1344）10月に刊行された[1]。直義はこの「互いの御影」については知っていた可能性はあると思うが、「衆生を誘引して、仏法に帰依し、生死を出離せしめむための瑞相なり」とするその意味づけについて改めて感じ入ったのかもしれない。

そして氏は「尊氏・直義両像とは、二頭政治・両頭体制を体現する〈対〉の肖像であり、その維持・永続を願う祈願像であった。と同時にそれは、南北朝時代の「互の御影」でもあった。南北朝動乱の時代の衆生を導くために「化現」した八幡大菩薩と聖徳太子（弘法大師）の姿でもあったのである。すなわち神護寺の尊氏像と直義像は、一種の仏神像でもあったのである」と結んでいる[黒田日出男 2012]。以上の検討と結論は、神護寺画像問題のなかで最も重要な課題のひとつである尊氏・直義の画像を納入した背景、理由を明らかにしたものである。そして黒田日出男氏は残された大きな問題は神護寺画像がどの堂に安置されたのか、画家は誰か、この2つだと結んでいる[2]。しかし美術史研究、就中肖像画研究においては、制作背景の解明は出発点であって、後述するように更に検討すべき大きな問題が横たわっている。

この黒田日出男氏の議論は、画像納入を実現させた構想を解明するはじめての議論である。この議論に対する反応は2023年現在ほとんど現れておらず、後で触れるように大塚活美氏による足利直義の信仰における文脈からの議論がほとんど唯一である[大塚 2023]。黒田氏の議論は単なる神護寺画像の図像解釈論ではなく、制作・奉納意図に関わる問題と

して提起されていることが重要である。今後この結論については多くの議論が期待されるが、私の議論は次項の問題とともに改めて当章の最後で検討してみたい。

なぜ太刀の柄は毛抜形に変更されたのか

次いで太刀の柄の問題。この変更が持つ問題はことのほか重要である。先述したように尊氏（伝重盛）像、直義（伝頼朝）像の太刀の柄が当初の飾り太刀から毛抜形に変更されていることが修理の過程で明らかになった。この太刀の柄の描写から毛抜形を透かす古様の太刀（刀身・柄一体、共鉄の太刀）ではなく、これから派生したタイプ－毛抜形は透かし、柄頭は透かさない－柄が表されているのである〔3〕。

ところでこの変更については尊氏・直義が画像奉納時それぞれ征夷大將軍・左兵衛督、すなわち「武官」であるがためであると考えられてきた。因みに康永3、4年、尊氏は征夷大將軍。彼が左兵衛督であったのは元弘3年（正慶2年）（1333）6月～建武2年（1335）10月である。直義は左兵衛督。衛府の長官クラスにふさわしい姿かたちが選択されて太刀の柄が変更されたと考えることが理解しやすく、私もそのように考えていた。

しかしこの変更は、「武官」にふさわしい太刀を佩かせるべきところを誤って描かれたために変更したというレベルの話ではなく、むしろ画像奉納の構想、意図と深く関わる問題を投げかけていると考えられるのである。

尊氏・直義の画像が奉納された康永4年の前年、直義は9月従三位・非参議に叙された。尊氏は正二位である。兄弟は「公卿」に列した〔4〕。公卿にふさわしい太刀は飾り太刀である。少なくとも画像を受注した画家にとってはそう判断して間違いはない〔5〕。つまり有職の知識が命じる「武官」にふさわしい毛抜形太刀、それとは異なった意味づけの必要から太刀の柄の図様に変更されたのではないか。そしてそれは何故か。この毛抜型太刀が表象するものは伝統的な官位・官職システムにおける「武官」と受け取るよりも、「武家」としての意識が込められていると考えることが可能ではないか。例えば正中2年（1325）、当時の執権北条高時の男子（長男邦時か）誕生に際して宮廷から「野劔」（毛抜形太刀）が送られたことなども傍証として考えられるだろう〔6〕。この問題は直義の画像奉納の構想そのものに関わることであり、前項の問題とともに当章の最後に触れるつもりである。

神護寺画像の画家を検討するための道筋

神護寺画像の画家については、『神護寺略記』に名前が記載される「藤原隆信」について

時折言及される以外、議論はほとんど行われてこなかったと言ってよい。しかし中世を代表するこの作品の画家に一步でも近づきたいと思うのは私ばかりではないだろう。ここでは神護寺画像の画家を知るための道筋を検討しておきたい。

まず神護寺画像の特質として、

- 1) 像主の持物・服飾には中世における宮廷の有職故実に関する正確な知識が見て取れる。
- 2) 顔をかたちづくる部品には、伝統的なやまと絵肖像画とは異質な慣用的表現イデオロムが用いられている。それでいながら「写實的」な雰囲気を出している。

ことを指摘しておいた。これらは、神護寺画像を描いた画家がこうした特質を表出する知識や技能を獲得しえた環境にあったことを物語っている。これは画家の問題を解明するための大事な指標となるはずである。

尊氏像・直義像については、その画家は前章で指摘したように夢窓疎石像（妙智院）の画家、無等周位が用いた顔の部品の表現イデオロムを共有しているが、それを実現できる環境はどのようなものであったか。輪郭線を主体とするやまと絵画家にとって、このような表現イデオロムは無縁であったと思われる。たとえば崇徳上皇像（白峯神宮）、鳥羽天皇像（満願寺）など比較的大画面の肖像画を見ても面貌の部品は基本的に輪郭線のみで構成されている。夢窓疎石像（妙智院）などの肖像画を制作する画家の手法をどのように知り得たのだろうか。工房にとらわれず比較的自由に作画環境を往来し得た環境を想定すべきであろう。また画家が示している有職についての知識は極めて正確で、宮廷との強い関わり示唆する要素として重要である。

1) 義詮像

これまで多くの研究者が認めてきたように義詮像は他の2画像とは画家を異にする。セット性を尊重して尊氏像・直義像を可能な限り参考にしてはいるものの義詮像の画家が見落としている点があり（たとえば畳の縁の文様のかたち）[図4-1]、また新たな知見による描写もある[図4-2][7]。義詮像の特質を分析し、後代の絵画への流れの中に位置づけたのは高岸輝氏である。氏は「輪郭線や暈はやや生硬で、より形式的な整理が進んでいる。伝光能像の形式性は、15世紀に活躍した土佐派の絵師・土佐行広が描いた足利義満像（応永15年（1408） 鹿苑寺蔵）、足利満詮像（応永25年（1418）以前 養徳院）、満済准后像（永享6年（1434） 醍醐寺蔵）へとつながる感覚を示す。行広の肖像画はやや平面的な顔貌表現において共通する型をもっており、これは土佐派だけでなく狩野派にも継承され、室町時代における肖像画の規範となった」[高岸：2014]と述べ、その上で「足利尊

氏・義詮・義満の周辺で活躍」した土佐派の祖とされる行光を足利義詮像の画家として最も有力な絵師としてあげたのである。たしかに行光は足利家と極めて密な関係を築き上げた画家である。おそらくは後光厳天皇代の絵所預になったのも足利家の存在なくしてはありえなかったであろうし〔8〕、その画業は足利家との関係を示すものがほとんどである〔宮島：1996a、高岸：2004〕。義詮像の絵師を行光に比定できる可能性は極めて高い。

義詮像を行光筆とした場合、前章で紹介したように黒田日出男氏が義詮像の制作、奉納の時期を「直義と義詮が新たな二頭政治を開始した観応2年（1351）三月から七月の間に限られる」としており、これまで知られている行光の活躍時期に新たな情報を加えることになり、今後の初期土佐派研究に新たな方向を指し示すことになるろう〔9〕。

2) 尊氏像、直義像

問題は尊氏、直義像である。絵に立ち返ってみよう。直義像について見るならば、特にその面貌描写については、制作年代の議論の中で中国の肖像画の影響が強調されて議論されてきたくらいがあるが、この作品は正統的なやまと絵の肖像画である。これほど大きな画面のやまと絵による肖像画が存在しないために忘れられがちであるが、このことを再確認しておきたい。そしてこの画家の探索は尊氏・直義像の奉納が康永4年（1345）であるから、ほぼ14世紀中期に活動した絵師に絞られる。それをただちに誰と確定することは困難ではあるが、とりあえず画家探索の道筋を確かめておきたい。

行光の師

義詮像が行光の手になるものとする意見を参考にするならば、行光の係累や師弟関係から探索を試みたいところだが残念ながら行光の周辺、更には画家としての修行過程などについては現在のところ不明といわざるをえない。現存するいくつかの土佐派系図からもそれを検討することは困難である。行光を生み出した背景に尊氏像・直義像という優品を作り出した有力な絵師を想定することは現在のところ難しそうである。足利氏と土佐派の関係はおそらく義詮と行光から始まるのであろうかと思われる。

絵所絵師

正統なやまと絵絵師の可能性を考えるならば、14世紀に最もよく知られた高階隆兼、そしてその工房で研鑽をつんだであろう画家たちのことを無視することはできない。絵所預であった隆兼自身の没年は不明であるが、元徳2年（1330）の記録を最後に姿を消した模様である。そして翌年、元徳3年（1331）12月17日に隆継が絵所預として登場している。これは『園太暦』貞和5年（1349）12月17日条に『三条実継卿記』を引く

記事に見える。それによれば「元弘即位之時（著者註 光厳の即位は元弘元／元徳3年9月）、累代御物等被出之、内蔵寮宝蔵破損、修理之間、暫被置仙洞院＜常盤井殿＞其間課絵所預隆繼、悉被写絵留＜彩色如本様＞畢。其後件宝蔵焼失、一物不相残之間、俄被調之、以彼絵図為指南云々」とある。これは宮廷における絵所絵師ならではの仕事であり、彼らの有職関連知識に厚みを与えることになるものであろう。

隆兼から隆繼への交代は、おそらく隆兼の事情に起因するものではなく、光厳天皇の踐祚によるものであろうことは、「絵所預の交替が、天皇の退位、即位の時期と一致している」とする宮島新一氏の指摘に従う〔宮島 1996a〕。さらに宮島氏は、その後の絵所預の系譜は行光までの間に光明帝、崇光帝の在位が確認できるので、それに対応する二名の絵所預が想定できるとして『門葉記』の記録を援用して有久、隆昌を挙げている。即ち光厳—光明—崇光—後光厳に対応する絵所預を、隆繼—有久—隆昌—行光とする〔宮島 1973〕。ところで天皇即位後の重要行事として大嘗会とともに御代始三壇法がある。この法会は「宮中・寺院などに壇所を三つ設け、そこで如意輪、不動、普賢延命の三大法を修して、天皇一代の弥栄と安泰と長寿を祈念するもの」であり、「天皇の踐祚または即位後なるべく早く実施する」という原則であった〔鷹巣 1980〕。新天皇の即位と絵所預の交替は、即位にあたって修される御代始三壇法の修法とそのための本尊画像を絵所絵師が担当することと関係がありそうである。

当項での関心の対象である天皇の即位日と御代始三壇法の修法開始日は以下の通りである〔鷹巣 1980、松本 2010〕。

	（即位日）	（修法開始日）
光厳	正慶元年（1332）3月22日	7月26日
光明	建武4年（1337）12月28日	翌年10月22日
崇光	貞和5年（1349）12月26日	翌年10月14日

ここで注意をしておきたいのは光厳踐祚とそれ以後の状況である。元弘元年（1331）後醍醐天皇による倒幕計画が発覚し、元弘の乱が勃発、後醍醐は神器とともに笠置寺に逃れた。しかしその後六波羅軍により笠置寺陥落、後醍醐は捕えられ、代わって光厳が即位したのである。後醍醐は翌年、隠岐に配流となった。光厳の即位式が行われたのは後醍醐の配流後であった。しかし隠岐から戻った後醍醐によって建武の新政が開始され、光厳は廃されたうえに在位した事実までも否定されることとなる。この建武新政権が崩壊し、足利尊氏によって光明天皇が即位し（北朝）、後醍醐天皇は京都を脱出、吉野に逃れて南朝を開いた。こうして南北朝時代をむかえることになった。北朝はこの間、光明天皇・崇光天皇

が即位するが、光明の即位した建武 4 年から正平の一統（観応 2 年 1351）までの長期間に渡って「治天の君」として政務をとったのは光厳なのである。それを支えたのは足利政権、なかでも光厳が信頼を寄せたのは足利直義と言われている。この間の絵所や即位儀礼に光厳がどれほど関与しえたのか、このことも留意しておきたいが、以上の候補に縛りきれかどうかを含めて、今後の検討に俟ちたいと思う [10]。

正親町忠季

同時代に肖像画制作の事例を残す画家の中に正親町忠季の名がある。彼は南北朝時代の公卿で歌人としても知られ、琵琶・和琴をもよくしたという [11]。彼が手掛けた肖像画には花園院像、光厳天皇像や『園太暦』記主洞院公賢像がある。時代を彩る像主ばかりである。中でも花園院像は院の生前に描かれたもので「御眼鼻以下不違寸分」であり、また院自身が開眼供養した等身の画像で、像容は袈裟と指貫姿であったという。画像は梅津長福寺にあった [12]。洞院公賢像は延文 3 年（1358）9 月 27 日に制作がほぼ完了している [13]。また光厳院の画像は伏見の大光明寺に安置されていた [14]。

忠季は貞治 5 年（1366）2 月 22 日 44 歳で亡くなった。『公卿補任』には「頓死」とある。父は正親町公蔭、母は赤橋久時の女種子（足利尊氏の正室登子の妹）である。つまり足利家とは深い関係があることに注意しておきたい。それにしても彼がいかにして当代の重要な像主の画像を手掛けるほどの画技を習得できたのかは全く不明である。今後の検討を俟ちたい。ついでながら忠季は洞院公賢とも親しかったようであり、また直義が何かと洞院公賢に教えを乞うていたことなどに留意すべきであろう [15]。

神護寺画像の画家の検討にはもうしばらく時間がかかりそうだが、高岸氏が 3 画像の技法的分析を通して「平安や宋から継承された要素と、室町時代に展開する要素が併存している、つまり「伝源頼朝像」「伝平重盛像」を古代から鎌倉時代へと続く肖像画の終点に、「伝藤原光能像」を室町肖像画の始点に、それぞれ位置づけることも可能であろう」と述べているが、この指摘は中世肖像画の展開を見渡す視点を示すものとして重要である [高岸輝 2014]。画家を考える上でも大いに参考にすべきことであろう。

なぜ画像の主題は忘却されたのか

康永 4 年（1345）に足利尊氏・直義像が、数年後に義詮像が奉納された後、その後足利政権がしばらく継続したにもかかわらずこれらの画像は神護寺において忘却された模様である。

記録の上でこれら3画像が現れるのは江戸時代に入ってからになる。『神護寺霊宝目録』に尊氏・直義像が平重盛・源頼朝像として、義詮像が藤原成範像として記されていることは先述の通りである。この記録と時代をほぼ同じくする『隔莫記』（金閣寺住職・鳳林承章の日記。17世紀中期）には当時の知識人、文化人たちがしばしば神護寺を訪れ、時折所蔵作品を見たことを記しているが、神護寺画像についての言及はみられない。当時の京都の文化人の間でさえ神護寺画像については全く知られていなかったと言えるだろう。神護寺画像が奉納されて以降の神護寺の歴史についてはすべてが明瞭に分かっているとはいえないが、神護寺画像の忘却に関わるかと思われる事態について触れておきたい。

まず応永2年（1395）11月22日『東寺王代記』（『続群書類従』29下 雑）に「高雄惣寺令破却。教園院破却了」と記されている。この事は『神護寺規模殊勝之條々』金堂常燈事条に「爰応永二年十一月之比、当寺錯乱之剋、彼常燈三箇所共消了、仍同三年十月廿一日、准后有御登山、手自打火令燃続御了」とあり、また御影堂条には「応永二年十一月之比当寺錯乱之時、当堂御舍利紛失云々」[16]と記されており、事態の急変がうかがえる。当時の神護寺の退転と再興の歴史にふれて黒田智氏は「南北朝内乱以来、神護寺では北朝を支持する衆徒と南朝を支持する寺僧との対立が先鋭化しつつあった。応永2年（1395）の錯乱をへて、同23年（1416）の宝珠院炎上や交衆追放など、内部分裂が激化した。加えて文明・天文年間の相次ぐ戦禍によって壊滅的な焼失を余儀なくされた。」と述べている[黒田智 2007b]。

もう一つの背景として考えられるのは、足利政権下における観応の擾乱期の記憶の問題。第2代將軍義詮は比較的若くして死去（貞治6年（1367）38歳）、義満が家督を継いだのはまだ10歳であった。義満はどれほど父義詮から擾乱期の出来事を知らされていたのだろうか。それと関わるかどうか分からないが、尊氏・直義・義詮が初期足利政権で行ってきた行為が義満の時代に先例として見返されていない事態が指摘されている。足利政権における権威の確立と継承への関心を軸に議論を進めた山家浩樹氏は、義満の時代に尊氏・直義の事績はあまり尊重されず、積極的に継承されることはなかったことについて「義満を中心にまったくあらたな方向性をめざしたため、尊氏・直義を継承するという考え方が少なかった」と指摘している[山家 2018]。

さらに直接的な問題がある。周知のように直義は初期足利政権における内訌、観応の擾乱で敗走、尊氏軍に降伏し鎌倉で死去した（観応3・正平7年 2月26日 1352）。直義の霊はその後足利政権に暗い影を落とし続けた模様で、これに対して贈位、神格化などによってその慰撫鎮魂に努めている[森茂暁 2015、亀田 2016]。直義が輝いていた時期に自身

から奉納された画像については神護寺としても世の中の推移を見守るしかなかったであろうし、故意に忘却せざるを得なかったにちがいない。

ところで『神護寺霊宝目録』に藤原光能像が桜町中納言（藤原成範）として掲載され、以後この命名が続いて行く。黒田日出男氏はこの名づけを『平家物語』の文脈で考え説得力ある解釈を示している〔黒田日出男 2012〕。「桜町中納言」の名は成範が桜を好み、邸宅に悉く花樹を植え、落花を慕ったという風流人であったという記憶に由来する〔17〕。一方、足利義詮は室町季顕より購入した「花亭」を別邸とし、これが後に「花の御所」と呼ばれたことはよく知られている。義詮から成範への名前のつながりに「花」が介在したと考えられるか、とかつて思ったことがある。神護寺に足利の痕跡探しをしていた際のひとこまである。

なぜ神護寺画像 14 世紀制作説が批判されているのか

以上が神護寺画像をめぐる問題について現在の状況であるが、2023 年現在、これまで述べてきた神護寺画像の像主、制作年代についての判断は美術史研究者の間で必ずしも共有されているわけではない。「神護寺画像は 14 世紀の作品ではありえない」という根強い批判が美術史研究者の間にはあるからである。その理由は、神護寺画像が泉涌寺の道宣像、元照像と近いことが挙げられており、14 世紀には神護寺画像に近い作品はない、と考えられているのである。泉涌寺の画像は南宋嘉定 3 年（1210）に中国で制作された肖像画で、俊芿が建暦元年（1211）中国から帰国した際に持ち帰った作品である。しかしながら、この肖像画は神護寺画像と肖像画を作るアプローチの仕方がまったく異なる。神護寺の画像はやまと絵の伝統を引く輪郭線主体の造形であるのに対して、泉涌寺の画像は肌のテクスチャや立体的な顔の把握につとめていることが明瞭である。「泉涌寺本の面貌表現には線で描くというよりは、線や陰影の効果によって面貌を立体的にモデリングしてゆく手法がみられ新たな肖像画論の機運を反映した好例となっている」という井手誠之輔氏の指摘は泉涌寺の肖像画を的確に示していると思う〔井手 2000〕。なお泉涌寺の道宣像、元照像については塚本麿充氏の詳細な報告があり、元照像の顔の画像記述を見ると、その「立体感」「みずみずしく清澄な眼差し」の表現、「赤子のようなみずみずしさ」を持った唇の表現など「淡墨線の冴えのある線表現と淡色の組み合わせで、対象の存在感と気高い画面を描き出」していると述べ、その特質を語っている。

日本の画家による中世肖像画には泉涌寺の画像に見られるような、ナチュラルスティック・イリュージョンを表出することを目指す作品はほとんどない。こうした傾向を単純に

画家の技量の問題に帰すことも可能であろうが、顔の造形に対する彼我の趣味性（特に肌のテクスチャー）の問題も考慮に入れて考える必要があるだろう。先に指摘しておいたが、鼻の造形における相違を思いだしてほしい。またしばしば指摘されるように直義像（伝頼朝像）の鼻の外側にうすいピンクの色料を掃いているところに、泉涌寺の画像に学んだ跡が見えるということも可能であろう [18]。中国の肖像画を学習モデルとする問題は、技術的な咀嚼と表現の受け入れに掛かる時間をどう解釈するか検討を要するが、重要なことはやはり尊氏像・直義像の画家が置かれた制作環境であろう。

また顔を構成する部品の表現イディオムについて、足利直義像（伝源頼朝像）と妙智院蔵夢窓疎石像を比較することについても批判がある。その批判に通底するのは、伝頼朝像の描線がしなやかであるのに対して、疎石像の描線は硬く、暈取りにも繊細さが欠けるという意見である。そこでは「絵画としての品格の高さ」、「描線の切れのよさや優美さ」、「柔らかな質感」を持つ伝頼朝像という優れた作品は、夢窓疎石像ほど時代が下がることはないという判断が共通する。私の議論は第2章でも述べた通り、これらふたつの肖像画の顔の部品における表現イディオムの比較である。これらのイディオムは、目を数十センチほど絵絹に近づけないと確認できないほど目にとまりにくい表現であるし、水平な睫毛や鼻孔の表現はナチュラリズムを裏切る奇異な表現イディオムである。私はこれらが共有されている意味を重く見る。私の検討の対象は絵や描線の「質」ではなく、あくまでも造形上のイディオムであることを再度強調しておきたい。

批判の多くは作品の質の違いを説き、優美な線をもつ伝頼朝像は硬い線をもつ作品よりも時代がさかのぼると結論づけているように見受けられる。これらは異なる制作環境で活躍する、別な画家によって制作された作品である。同時代に異なった性格をもつ作品が併存することは十分あり得ることである。ただしここで断って置きたいことは、美術史研究者がそれぞれの尺度で作品の製作年の前後関係を検討することは基本的な作業のひとつである。その重要性は改めて強調しておかなければならないが、これはあくまでも“作業仮説”を構築するための基礎的な仕事のひとつであると理解しておくことも同時に重要なのである。

尊氏像と直義像のちょっとした違い

ところで、有賀氏は神護寺画像を 13 世紀半ばの作品と論じた議論のなかで、極めて興味深い問題を指摘している [有賀 2013]。すなわち伝源頼朝像と伝平重盛像が「同時に描かれた寿像にしては作風、描写に違いがあり過ぎないか」という疑問を呈しているのである。

氏は「この違いは筆者の違いあるいは少しの制作時期の時間差のあることを思わせるが、この点はいつの時期の制作においても問題になることではある」と述べるに留め特に答は用意されていない。実はこの二つの画像に相違のあることは以前から指摘されていた。両画像の顔の色の違いが顕著で、見え方に違いがある。使用されている色料に大きな違いがあるのではないかという疑問が呈されたこともあった（ただし色料についての科学的な分析はされていない）。1970年代（昭和40年代後半～50年代前半）の頃であったか、伝源頼朝像の影が薄くなった時期があった。これはアンドレ・マルロー氏が伝平重盛像を絶賛したことによるものであって、日本ではしばらく伝重盛像がかなり幅をきかせていたように記憶している。しかしいつの間にかふたたびその座を伝頼朝像に明け渡した。この時、氏が声高に主張した伝重盛像と伝頼朝像の差異について、その判断根拠に誤りがあると指摘することは容易であるが（マルロー氏は伝頼朝像（直義像）を描き直された像と見ていた〔竹本 1973,1996〕）、彼の目に両画像が違って見えた事実を別の観点から考え直してみてもよい。私がことさらにマルローの反応を取り上げるのは、両画像の相違をこれほど声高に語った人はいなかったからである。

足利直義像（伝頼朝像）と足利尊氏像（伝平重盛像）の相違は、実はこの画像奉納プロジェクトに関わる問題であり、極めて重要な問題をはらんでいると私は考えている。明確な理由をここで示すことができないが、私の印象をあえて言うならば、尊氏像（伝重盛像）、義詮像（伝光能像）は通常の肖像画、即ちそれぞれ像主の紙形（肖像画制作のための前段階で作成される顔のスケッチ）を用意して制作された肖像画であり、それぞれの像主の特徴点を抽出して描かれた紙形をもとに描かれた肖像画であろうと見られる。尊氏の肖像に特徴的なたれ目、義詮像に特徴的なつりあがった目やわし鼻のかたち、薄い唇に、そのような跡を見ることができる。しかし直義像（伝頼朝像）からは“通常の肖像画”、つまり像主を目の前にして紙形を作成して描かれた肖像画という印象をもつことは、あくまでも私見ではあるが、難しい。その意味で多くの論者が伝頼朝像に理想化された人物のかたちを読み取ってきたことは極めて素直な見方であったと思う。尊氏像と直義像の面貌の色に見える相違は両者の肖像画としての違いを際立たせている。直義像の顔の白さは神護寺画像の中でも「聖性」、「高貴さ」が顕著に表出されている部分であろう。直義の抱く観念的なモデルがそこに表出されているようにも見える。神護寺画像の美術史的分析の重要な部分であり、しかも画像奉納のテーマにも関わる問題と考えたいが、比較検討する材料がとぼしい中で、印象をもとにした議論をこれ以上進めることは慎みたい。

直義の画像納入の構想を検討する

さて 神護寺画像の問題は、黒田日出男氏の問題提起によって、像主や制作年代の話題をはるかに超えた問題へと広がりを見せることとなった。黒田日出男氏の『国宝神護寺三像とは何か』が発表された翌年、「これに対する美術史の見解も改めて求められるであろう」とする論評があったが〔渡辺 2013〕、美術史研究者からの反応はほとんどない。いくつかの理由が考えられる。神護寺画像を14世紀の作品とする意見に反対する立場からは黒田氏の議論はまったく論外であり、また像主と制作年代の解決をもってよしとする立場もあるだろう。そしてなによりも、黒田氏の結論に対する検証が困難であるところにあると思われる。

しかし神護寺画像が像主生前の絹本による本格的な肖像画であり、しかも足利尊氏（伝平重盛）像・足利直義（伝源頼朝）像の2画像が直義本人の発案により、両者の生前に足利家の現当所願成就を祈願して寺院に奉納されたという出来事は前代未聞である。「序章―神護寺画像への道のり」で述べた通り、神護寺画像の制作された南北朝時代は日本肖像画史上、肖像画の役割とその意義を考える上で転換期の兆しを見せた時期であり〔米倉 2024〕、神護寺画像の制作・奉納は転換期を象徴する重要な出来事のひとつであることを銘記する必要がある。日本の中世肖像画研究において看過することのできない事件なのであり、その制作背景を解明することは、肖像画史研究の大きな課題であると言ってよい。神護寺画像の14世紀制作の議論云々にかかわらず、「直義願文」が示す画像制作納入の事実は日本肖像画史上もっと早くその意味が議論されてしかるべきであったと思う。

まず黒田日出男氏の議論、尊氏・直義が「なぞらえ」られたという八幡大菩薩・弘法大師（「互いの御影」の像主）の問題から考えてみたい〔黒田 2012〕。美術史研究では主題の擬え問題を検討する場合、擬えるものと、擬えられるものとの往還関係〔大西 1987〕が造形上どのように（目に見えるかたちで）表出されているかが大きな問題として議論されてきた。しかし尊氏像・直義像の像容はいずれも先に詳しく見たように束帯の坐像で顔の個性を除いて一見ほとんど差異が無いように見え、なぞらえられている「互いの御影」は、尊氏像・直義像の造形に反映されていないとみてよい。これらふたつのグループの主題の間には、「対」の関係以上に造形上の観点からは「なぞらえ」の関係を確認することはできないと言ってよい〔19〕。つまり「対」を軸とした観念的ななぞらえ関係であると理解できる。

ここで黒田日出男氏の結論を思い出してみよう。黒田氏は「尊氏・直義両像とは、二頭政治・両頭体制を体現する〈対〉の肖像であり、その維持・永続を願う祈願像であった。

と同時にそれは、南北朝時代の「互の御影」でもあった。南北朝動乱の時代の衆生を導くために「化現」した八幡大菩薩と聖徳太子（弘法大師）の姿でもあったのである。すなわち神護寺の尊氏像と直義像は、一種の仏神像でもあったのである」と結んでいる〔黒田日出男 2012〕。この結語、「神護寺の尊氏像と直義像は、一種の仏神像でもあった」という指摘は注目に値する。氏の議論は「なぞらえ」を話題にしながらも、こうした関係の構造を超えた存在として2画像をとらえていると見える。

もうしばらく神護寺画像と「互いの御影」について考えてみよう。尊氏像・直義像と「互いの御影」との共通する形式上の枠組みは黒田氏が強調するように「対の肖像」である。対の肖像は中世には道宣像・元照像（泉涌寺）や北条時定・定宗（伝北条時定・時宗像）（満願寺）などがこの時代には知られている。いずれの場合も納められている組織・施設にとって礎としての意義をもった人々である。それが一人ではなく対の存在として意識され実現されていることが興味深い。いずれの場合も対となる画像は造形上差異がなく、意味上は等価の画像として（無論、世代の相違や師弟の相違はあるにしても）配されていることを確認しておきたいが、どの場合も左右対称に置かれることを想定している。「互いの御影」の場合、双方ともに向かって左を向き、「対の画像」として認識するには違和感があるが、あくまでもこれは概念上「対」の関係に仕立て上げられた話に基づいているためである。

しかし、この「なぞらえ」関係とその意味づけについては、もう少し検討すべきことがある。それは神護寺の外に、しかも鎌倉に南北朝期の作と思しい「互いの御影」が存在するからである〔図4-3〕。その意味で「なぞらえ」とその造形に関する問題は、神護寺の「互いの御影」よりも、鎌倉の浄光明寺に現存する「互の御影」を通じてこそ鮮明に浮かび上がるように思われる。浄光明寺の「互の御影」についてはすでに内田啓一氏の詳細な報告により、14世紀を降ることはないと考えられている作品である〔内田 2013〕〔20〕。ここで一言付け加えておきたいが、黒田日出男氏は内田論文に、内田啓一氏は黒田論文に言及していない。これは両論文の発表時期が微妙に重なっているからで、このことは神護寺画像研究において極めて残念な出来事であった。この数年後、内田氏は故人となった。

浄光明寺本「互いの御影」が検討に値する理由は、まず

1) この浄光明寺が足利氏と関係の深い寺院で、中先代の乱で鎌倉奪還を果たした尊氏が、独自に恩賞を分配して後醍醐の怒りを買えばらく蟄居したといわれる寺であり、また足利直義が康永3年（1344）4月8日同寺玉泉院に、観応2年（1351）4月8日には慈音

院に仏舎利を寄進していることが『浄光明寺文書』によって知られている〔鎌倉市史編纂委員会：1958〕。しかしこの寺にどのような経緯で「互の御影」がもたらされたのか、それを語る史料は存在しない。

2) そして浄光明寺本が神護寺の尊氏像・直義像と同様、大きな継ぎ目のない絹（これは重要である）に描かれていることである。この絹はどうてい室町時代に下るものではない。ちなみに神護寺に現存する互いの御影はそれぞれ僧形八幡像が縦 147.8cm 横 117.9cm、空海像が縦 138.7cm 横 126.0cm 〔京都府教育委員会 1992〕。浄光明寺本は僧形八幡像が縦 143.7cm 横 117.5cm、空海像が縦 142.4cm 横 117.5cm。大きさは両本近いと言えるが、神護寺本が 3 副 1 鋪、浄光明寺本が 1 副 1 鋪である（形態上、神護寺本もレジェンドを前提に制作されたと思しいが、未調査ゆえ詳しい解説は控えたい）〔図 4-4〕。あきらかに「互の御影」のレジェンドの意義を踏まえた上での制作である。つまり神護寺においては元来別々の作品であった八幡像と空海像がレジェンドによって観念的に結ばれたが〔21〕、浄光明寺本はレジェンドを前提に制作されているということである。但し浄光明寺本僧形八幡像には六角の框座が加えられ（内田氏は空海像と高さを合わせるための工夫と考える〔内田 2013〕）、また当本には八幡像に頭光が描かれていないという相違がある。

3) そして内田氏の報告にあるように、浄光明寺本が 14 世紀の作品であることから、どのような理由を考えても「互いの御影」の伝説的な意義をふまえて制作されて鎌倉にもたらされる理由は、この時期において他に考えにくい〔22〕。

しかし浄光明寺本については史料がまったく存在せず、残念ながらこれ以上の詮索を続けることはできない。したがって浄光明寺本がいつ、いかなる経緯で奉納されたか、浄光明寺の互の御影は鎌倉において尊氏・直義の存在を示唆することができたか、という問いにここで答えることはできない。けれども鎌倉浄光明寺「互いの御影」が担っている意義や役割を検討することによって、逆に神護寺の「互いの御影」が直義に画像奉納を動機づけた意味をもう一度考えるきっかけになりそうである。

以上、当章ではこれまでに提起された問題について問題別に述べてきたが、神護寺画像をめぐる議論はいまだに検討されるべき課題を残していると思われる。それは足利直義にとっての神護寺の意義、直義の画像制作奉納のアイデア、互いの御影問題、鎌倉における互いの御影の存在などであり、これら一連の出来事を包括的に説明しうる議論が求められているのではないかと考えるからである。そうすることによって直義の画像納入の真の構想を明らかにすることが可能であると考えられるからである。例えば、大塚活美氏は神護

寺への画像奉納は「八幡大菩薩や弘法大師の弟子となる気持ちで」発注され、「関東出身の直義らにとって、八幡大菩薩は山城国の男山とともに鎌倉の鶴岡八幡であり、鎌倉においても弘法大師と足利家の両方に縁のある浄光明寺へ、神護寺の「互いの御影」と同じものを寄進しようと考えた」[大塚 2023] とする意見を提示している。これが黒田日出男氏の議論に反応した唯一の論考であろうかと思う。

直義の神護寺への画像奉納の行為は、先述したように、前代未聞の企画であるが、直義の強い意思による明確な理由がそこにはあったと考えられる。画像奉納の数年前から行われた一連の寄進、奉納行為を見ても理解できるだろう。その真の理由として黒田日出男氏によって示された結論は先に紹介したように、夢窓疎石の示唆から導かれた弘法大師、僧形八幡という神護寺の「互いの御影」に象徴される宗教的文脈である。神護寺画像は「南北朝動乱の時代の衆生を導くために「化現」した八幡大菩薩と聖徳太子（弘法大師）の姿でもあったのである。すなわち神護寺の尊氏像と直義像は、一種の仏神像でもあった」とする黒田氏の言葉からもこれは明らかであろう。しかしこの神護寺画像制作・奉納には黒田氏が同様に言及するように「二頭政治・両頭体制を体現する<対>の肖像であり、その維持・永続を願う祈願像であった」、というもうひとつの文脈、すなわち直義の脳裏を占めていたもう一方の政治的文脈があったのではないか。よりよき政道と仏法の実現に心を砕いていた直義の意思が、この構想の根底にあったのではないかと思われるのである。この政治的文脈をも視野に入れて神護寺画像を再検討することはできないだろうか。

さてここで、太刀の柄が毛抜形に変更された要因が、単に伝統的な官位・官職システムにおける「武官」を表象するものと解するよりも、「武家」としての意識がそこには込められていたのではないかと先に述べた視点から直義の構想について私なりの検討を試みたい。

鎌倉時代末には鎌倉幕府執権の男子誕生に毛抜形太刀が送られた事例から、武家の男子誕生の贈答品としてふさわしいものとして意識されていたと理解しうるだろう、と先に指摘した。つまりこの時期、毛抜形太刀が武家という属性を象徴する持物であったと認識されていたのである。

ところで直義はかつて鎌倉将軍成良（後醍醐天皇皇子）を奉じて鎌倉に下向している（1333 元弘 3 年 1 2 月 2 9 日）。これは将軍成良が幼少であったがためであり、直義が「執権」として彼を支え、事実上の将軍府のリーダーとなったのである [亀田 2016]。

この将軍府は建武政権の関東統治機関として設置されたものであるが、すでに論じられ

ているように直義の理想とする政治体制は伝統的な鎌倉の執権政治であった。後に征夷大將軍である兄の尊氏を支えて二頭政治として評価される政治体制モデルとして、直義の構想の根底にあったのは「鎌倉將軍府」における將軍尊氏と執権直義の姿ではなかったか（直義が正慶2年 1333、相模守に任ぜられていることにも注目しておきたい）。康永4年4月に神護寺に奉納された2幅の画像は「武家」を象徴する毛抜形太刀をはいた像であり（ここに変更を命じた直義の強い意思を読み取りたい）、將軍府の征夷將軍（尊氏）とそれを補佐する直義（執権）を表した対の画像であると解釈してみたい。大きな画面の、厳然とした肖像は、上述のような政治的メッセージを埋め込むにふさわしい画面形式であると言わざるをえない。

この將軍府モデルを象徴する「征夷將軍ならびに予の影像」対幅を「神明感応の靈地・仏法久住の仁祠」である都の神護寺に安置することによって、また足利家と神護寺との硬い結びつきを、またその信仰心を子孫（後々の將軍府を担う子孫たち）に示し、現当の所願成就を祈願するという直義の意思を読み取ってみたい。その時、黒田日出男氏の指摘する「なぞらえ」関係が同時に脳裏に浮上したであろうことも否定できない。八幡大菩薩は源氏の守護神であり、弘法大師は神護寺の仏法を支える祖師である。大師の前身といわれる聖徳太子は仏法と政道に心を砕いた直義のロール・モデルとも言える存在である[23]。画像納入の康永4年は、直義にとってそのような高揚感に満ちた時期であった。

直義の画像奉納の真意は、直義が心を砕いてきた政道・仏法の文脈から理解しうるのではないかと考えれば整然とした解釈に落ち着くが、むしろその本心は宗教的文脈に仮託した政治的達成感のアピールではなかっただろうか[24]。つまり、直義の政治的行為は神護寺によって宗教的に担保されているという構図を読み取ることが可能ではないだろうか。そしてもう一組の「互いの御影」、鎌倉浄光明寺の「互いの御影」は「神明感応の靈地・仏法久住の仁祠」を意味づける象徴的存在であることから、その証たるべく鎌倉の寺に奉納したのではないかと考えてみたい[25]。

神護寺画像には、伝統的な像容を踏襲しつつも、そこに込められた制作の意図や構想には伝統的な肖像画に期待される社会的役割を超えた大きな機能が期待されていたのである。

註

[1] 竺仙梵僊による康永元年（1342）の跋文、康永3年（1344）の再跋文がある。

[2] 神護寺画像は神護寺に納められたのであり、特定の堂に納められたのではないと考えたい。直義による画像納入は神護寺別当抜きでは考えることはできず、この関係の解明が当面の課題である。画家について

は解明困難であるが、検討する道筋について当章後半で扱う。

〔3〕直義（伝頼朝）像の太刀の柄の毛抜形からは、袍の模様が見えず、色も少し明るくみえるため、かつては透かされていない毛抜形と思っていたが、ここには目貫がなく、透かされている（刀身と一体の共鉄）の太刀と判断されることを近藤好和氏から教えられた。このタイプの太刀は古様の太刀（共鉄、毛抜形透かし、柄頭も透かす）よりは後に派生したものと考えられるが、現存事例も少なく、今後の検討が俟たれる〔近藤 2025〕

〔4〕康永3, 4年における直義の地位と力がいかに大きくなったかについては、具体的な史料に基づいて論じた以下の書に詳しい。〔森 2015〕, 〔亀田 2016〕

〔5〕天龍寺落慶供養に参列する直義の姿を『太平記』は「巻纓の老懸に蒔絵の細太刀帯いて、小八葉の車に乗れり」〔『太平記』2 巻第24 天龍寺供養の事（『日本古典文学大系』35 岩波書店 1961）〕と表している。記録記事とは言い難いが直義を描くにあたって「毛抜形太刀」ではなく「細太刀」（飾り太刀）を佩く姿で描写していることに注意したい。

〔6〕『花園天皇宸記』正中2年12月11日条に「朕所遣劔蒔絵野劔也、長伏輪、埋之蒔菊枝花所々交貝、帯取紫革、繡菊也、柄鐻方不透之」とある。「鐻方」とはケヌキガタである。

〔7〕奥健夫氏のご教示による。この「耳珠」のかたちは妙智院「夢窓疎石像」、慈濟院「夢窓疎石像」にも見られる。また中野慎之氏のご教示によれば妙心寺「花園天皇像」（附 紙本）などいくつかの事例を加えることができる。その中に泉涌寺「元照像」があるが、かろうじて確認できそうである。伝光能像の画家としてのありようを考える上で非常に興味深い指摘である。この観察が重要なのは、義詮像の画家のおかれている環境を示唆しているからである。今後、これを起点にして検討が必要であろう。

〔8〕文和4年（1355）2月、北朝が京を追われて近江の成就寺に移った際に行光もこれを追ったことなどは象徴的である。

〔9〕『園太暦目録』文和元年（1352）9月16日条の「絵所預被下綸旨事」記事は行光に下されたものと考えられている。この年8月に後光厳天皇の踐祚があった。これ以降、足利家関連の画事が多い。因みに義詮像については時代がやや下るが『門葉記 七十 門主行状 山城』応安元年（1368）2月27日条に以下の記録がある。「入道一品尊道親王<号後青龍院>第百三四代座主 応安元年（二十八改）二月二十七日故將軍<義詮>影像御衣絹加持云々、此事先規頗如何、然而依武命難遁避領納了」

〔10〕貞和年間に『乙宝寺縁起絵巻』を描いたとされる「絵所正五位下行加賀守藤原伊久」が知られるが、当縁起絵巻摸本など以外には名を残していないばかりか（『乙宝寺縁起絵巻』は、原本は伝わらないが、同寺蔵『乙宝寺縁起絵巻』摸本、群書類従本 丹鶴叢書本などを参照。奥書年月日は諸本同一ではなく「貞和三年八月日」、「貞和三年 月日」、「貞和年間」がある）、その詞書を書いたという「正二位行権中納言兼春宮大夫臣源朝臣」も『公卿補任』にも見当たらず、当面の検討対象からは外さざるをえない（宮島新一氏は「確証がないため暫く措く。預だったとすると、有久と、隆昌の間に入る」とする〔宮島 1973〕）。

〔11〕延文3年（1358）8月21日 新大納言正親町忠季が崇光上皇より琵琶瀧頂を受け秘曲を授けられたこともあったほどである。〔『園太暦』延文3年8月21日条〕

〔12〕『園太暦』 観応元年（1350）7月21日条、同9月11日条

〔13〕『園太暦』同日条に「新大納言来、予影像自先日写之、今日終大概功了」と記す。

〔14〕応安2年（1369）2月26日条「（前略）至岡屋津下船、乗輿至伏見、先巡礼大光明寺<光厳院殿

御影被安置、故権大納言忠季卿畫之云々、今日奉拝之>」『後深心院関白記』（大日本古記録）]。大光明寺は光厳天皇の生母である広義門院（西園寺寧子）の創建。

〔15〕正親町忠季の画業は肖像画に留まらず、障子絵や絵巻など幅広いジャンルに及んでいる。注目すべき人物である。〔高岸：2017〕

〔16〕『神護寺文書集成』六記録編（思文閣 2017）

〔17〕『尊卑分脈』には「好桜花私宅町内悉植花樹慕落花」と註記されている。

〔18〕有賀隆祥氏は泉涌寺の画像における面貌表現が咀嚼され日本化されて伝頼朝像にとりいれられていると述べる〔有賀 2013〕。

〔19〕「神仏に擬する場合、稀少かつ特殊な図像を引用して礼拝者がその意義を読み取れなければ意味がないはずである。」という議論を想起してみたい。〔薄田 2023〕

〔20〕当作品調査をご許可いただいた浄光明寺ご住職大三輪龍哉師、お世話いただいた鎌倉国宝館学芸員中川満帆氏に感謝申し上げます。

〔21〕『神護寺略記』成立時にはすでに大師筆八幡大菩薩像、八幡筆弘法大師像のレジェンドは出来上がっていたが、この『略記』には金堂条に「八幡大菩薩一鋪<奉安置堂内良角帳、大師御筆、但二重内奉懸之、上八新本>」、また納涼坊には厨子に安置された大師影像一鋪と文治年中この根本御影を詫磨為辰が書写した一本があったと記載されている。嘉禄2年（1226）の『神護寺諸堂記』には八幡大菩薩像は金堂条に記載があり、また弘法大師像も納涼坊に安置されていたことが分かる。

〔22〕「互いの御影」については谷口耕生氏の重要な指摘がある。則ち「八幡神が右手前を向き、胸前に挙げた右手に金属製の持物、膝前に置く左手に念珠を持って台座上に坐するという姿は、弘法大師像を踏まえたものである可能性が高く、とりわけ肩のライン、襟元や袖の形式、衣文線の処理などを比較すると両者は驚くほどよく似ていることに気付く。あるいは神護寺本の成立時に弘法大師像の形式が参照された可能性もあり、「互いの御影」の伝承もこうした背景に基づいて成立したのかもしれない。」と述べている。また浄光明寺本の制作年代を南北朝期に遡るとしている。〔谷口：2012〕

〔23〕ここで想起しておきたいのは『夢中問答』における聖徳太子の姿を分析した西山美香氏の言葉である。氏は「この聖徳太子の姿はまさしく、当時戦乱のなかにいる足利直義の姿にかさなり、聖徳太子は「為政者」としてのその「あるべき姿」、規範として直義に呈示されている」と述べている〔西山 2004〕。この文脈から改めて神護寺画像における「なぞらえ」の問題を検討してみる価値はある。

〔24〕尊氏、直義の安国寺・利生塔創建の問題について加須屋誠氏は「尊氏・直義の篤い信仰心を示すというより、信仰に仮託して政治をスムーズに行おうとする意図の表出と受け取れる」という鋭い指摘をしている〔加須屋 2017〕。神護寺画像の奉納についても同様の指摘が可能であろう。加須屋氏の分析を借りたことを述べておきたい。

〔25〕鎌倉浄光明寺への「互いの御影」奉納が、「なぞらえ」を意図した足利直義の構想によるものであるとすれば、この一対の画像には尊氏、直義を想起することが期待されていたのであろうか。ここから議論を展開することも可能であろうか。

第5章 神護寺画像研究の現在

この小論を閉じるにあたって、近年の神護寺画像をめぐる現在の研究状況について簡単にふれておきたい。これまで少なからざる研究者がこの問題について興味深い議論を進展させてきたことは改めて述べるまでもないが、黒田日出男氏の『国宝神護寺三像とは何か』が2012年に刊行されて以降、議論は一見落ち着きを見せているかのようである。

そうした中、日本史研究者であり肖像画研究の論考を広い視野のもとでたびたび発表している黒田智氏は、この間の議論が肖像研究の方法論の蓄積と深化に意義があったことを指摘し、さらに14世紀が「日本肖像画史における分水嶺となりうる可能性を秘めている」と述べている。そして14世紀肖像画を俯瞰して「幾重ものダブル・イメージを内包する」神像的肖像画の登場をはじめ多様な展開を見せたことを示して、13世紀に勝るとも劣らないもうひとつの「肖像画の時代」として把握できると述べている〔黒田智 2015〕。このような指摘は歴史的事実者にのみ肖像画の枠組みをはめがちなアプローチに反省をせまるものであり、また肖像画のもつ意味的構造に目を開かせることになるであろう。

美術史においてもゆっくりと神護寺画像への新たな主題と制作年に関心が高まりつつあるように見える。先にも述べたように2014年（平成26）に高岸輝氏が3画像の技法的分析を通して頼朝像、重盛像を古代から鎌倉時代へと続く肖像画の終点に、光能像を室町肖像画の始点に、それぞれ位置づけることが可能であると語った〔高岸 2014〕。また加須屋誠氏は鎌倉・南北朝美術史の総論において「（神護寺3像が）ここ20年ほどの研究者間の議論を経て、尊氏とその弟・直義、その嫡男・義詮である可能性が高くなった。」と述べている〔加須屋 2015〕。さらに別稿で14世紀諸肖像画作品との比較検討を行った上で、神護寺画像が多種多様な14世紀遺品と結びつきをもつことを明らかにし、神護寺画像を14世紀におくことが決して突飛ではないことを論証している。さらに氏は直義が「奉納したものが仏画や神像ではなく、自己の肖像画である点が、いかにも14世紀らしい」と結論づけ、14世紀肖像画の多様性に注目している〔加須屋 2017〕。このように高岸論文が時間軸に沿って、加須屋論文が同時代の広がりの中で神護寺画像を位置づける試みを見せ、神護寺画像のあるべき場所を示してくれた。また近年、南北朝期の動乱や足利初期政権に関わる書籍が相次いで出版され、この時代への関心が高まっていることを推測させる。神護寺画像研究に豊富な情報が付加されてゆくことを期待したい。

これらの議論を通して改めて思うことは、すでに述べたことでもあり〔米倉 2024〕、上述の諸氏の指摘にある通り、14世紀南北朝期を日本の肖像画史にとって大きな転換期として位置づけることができるだろう、ということである。これをあとおした大きな要因とし

て、供養像や鎮魂像の枠組みからはみ出した、肖像画にこめる想いの多様化が挙げられるように思う。この「肖像画にこめる想い」は画像の機能や造形にことのほか大きな変容をもたらすことになる。このような 14 世紀肖像画の新たな局面を探るには、制作背景の検討も無論であるが、像主の社会的アイデンティティを表出するための視覚的レトリックといった肖像画の造形分析が必要であり、それを通じて美術史における肖像画研究の深化が期待されるのではないかとと思われる。

あとがき

『絵は語る』シリーズの一冊として『源頼朝像—沈黙の肖像画』を上梓したのは1995（平成7）年のことである。脱稿直後に阪神・淡路大震災が、そして出版直後には地下鉄サリン事件が起きた。忘れることのできない年となった。

はじめて神護寺3画像に直面したのは1970年（昭和45）大阪万国博覧会の万博美術館だった。連日の賑わいが報じられた万博であったが、私が訪れた日、神護寺画像が展示されていた日本古美術のギャラリーには、観覧者は2、3人しかおらず、外の喧騒が嘘のようであった。これら3画像のうち京都国立博物館に寄託されている伝源頼朝像と伝平重盛像は、毎年5月の連休中に神護寺で公開されていて、何度か足を運んだことがあった。当時は少数の人を前に、赤松俊秀・森暢両氏が両画像を背にして解説されるという贅沢な催しであった。

伝藤原光能像を加えた3画像が全面的な修理を受けることになったのは1979年（昭和54）であったが、その直前に幸運にも3幅の画像を熟覧する機会を得た。細部に至るまで丹念に見ることができた。修理完成後、公開された画像を拝見したが、その姿はさっぱりとしてきれいになり、斜光をあてなければ見えなかった袍の文様がはっきりと見えたことが印象的であった。

この修理から完成までに得られた3画像の細部の詳細なスライドを、それぞれの画幅にあてられた3台のプロジェクターで同時に映写する会が学習院大学の美術史研究室で開かれた。修理を担当された岡墨光堂さんと当時学習院で教鞭をとっておられた千野香織氏のはからいであったと記憶するが、圧巻の映写会であった。

この間、鎌倉時代の肖像画について一文を書く機会が与えられたことがあった。周知のように「写実の時代」、「肖像の時代」といわれる鎌倉時代については先学による概説がいくつもあり、神護寺の3画像は、いうまでもなく最も主要なトピックである。当時、神護寺の3画像は「鎌倉時代12世紀末」の制作とされ、肖像画の時代はここから始まると考えるのが常識であった。私の「鎌倉時代の肖像画」もこの常識に沿ってなんとかまとめあげた。しかし、鎌倉時代最初期に神護寺画像を置き、以後の肖像画の展開を語ろうとする時、これをどのように合理的に説明し、納得のゆく物語をつくりあげることができるか、ここが見せ所なのだが、荷が重かったせいもあってか、なんとも腑に落ちない思いが残った。

しばらくして、日本の代表的な美術作品に焦点をあてたシリーズの出版が計画された。詳しい経緯は知らないが、このシリーズに肖像画が含まれていないことから急遽「源頼朝像」が選ばれ、私に声がかかったらしい。これといった成算があるわけでもなく、この声掛けにあいまいに答えたような記憶がある。幸いにもこの計画は頓挫するが、ほっとする間もなく、再浮上することになった。「絵は語る」というシリーズとしてその出版計画が具体化し始めた。いよいよ「源頼朝像」から逃れることができなくなった。

周知のように神護寺画像は『神護寺略記』仙洞院条の記録と不可分に語られてきた。現存する3画像と記録は強力な相互依存の関係にあったと言うべきかもしれない。本文でも触れたが源豊宗氏も、現存作品を鎌倉時代後期作品と断じながら、この関係の絆を合理的に説明する必要から、現存作品は仙洞院のオリジナル画像のコピーとせざるをえなかった。それほどこの関係は研究者を縛り続けてきたのである。

伝源頼朝像を論じるにあたって、私の「腑に落ちない思い」は、おそらく『略記』の内容と「作品」の制作年代の堂々巡りを、合理的に処理しえなかったところにあり、この問題を解きほぐすことが目の前におかれた課題となった。とりあえずは、『略記』は『略記』として、作品は作品として見直すことが必要ではないかと漠然と思い描いていた。画像と記録を相対化するといえはことは簡単だが、まずこれまでの議論やそこで用いられてきた資料を既存の枠組みから離れて再読し、神護寺における肖像画制作として広く見渡してみようと思った、と言えは格好よさそうだが、これから本を執筆しようというのにこの体たらくであった。

そうこうするうちに「禁裏文書」の謎が解け、等持院蔵足利義詮像、妙智院蔵夢窓疎石像などが次第に絡み合ってきた。考え続けていると必要なものがそれぞれに関連し合っ

て集まってくるものだという思いを強くした。

『源頼朝像—沈黙の肖像画』が出版されてから早いもので20年以上が経った。出版当初2、3の方が拙論の内容を支持してくれたにすぎなかったが、次第に肯定的な反応がひろがって来たように思う。最初の読者であり編集を担当していただいた編集者石塚純一氏の英断で議論の対象となる細部の拡大図版を掲載しえたことも力を添えてくれたのかもしれないが、おそらくは美術史以外の研究分野の方々がまともに拙論をとりあげてくれたことが大きかったと思う。源豊宗氏がはじめて神護寺画像の制作年代に疑問符をつけた時代に比べると、人文研究諸領域の壁が薄くなり交流が頻繁になったことや、

絵画作品を歴史史料として検討対象とした研究が増加したことも背景にあるかと思う。そして2018年、旧知のジュリア・ミーチ氏に勧められ、友人のサミュエル・モース氏に手伝っていただいて「Reassessing The Jingo-ji Portraits: Personages and Period」を『IMPRESSION』に掲載することができたことも忘れられない。

「はじめに」に記したように、その際の下書きとこの出版以降のメモを整理しはじめるようになったきっかけはコロナ禍である。展覧会に思うように足を運べず、研究会が中止になり作品調査からも遠ざかり、おのずとパソコンの前に座る時間が増えた。雑然としたハードディスクのファイルを掃除しているうちに、備忘録として整理しておきたいと思った。その結果、このようなまとまりを見せた。同時に旧著の誤りを正す機会となったことを記しておきたい。

最後になったがこのファイルの母体となったものは、2022年に配布した『神護寺画像の美術史』（pdf版）であり、さらにそれに手を加えた2025年のpdf版である。それらについて何人かの方々から貴重なご教示やご指摘をいただいた。そのすべてを反映させることができたかどうか心もとないが、ここに感謝申し上げたい。

2025年12月

参考文献・図録

あ

- 相澤正彦：2016「土佐派肖像画にみる型」（『聚美』19）
- 赤松俊秀：1949 「足利氏の肖像に就いて」（『美術研究』132）
- 秋山光和：1969 「源頼朝像」解説（『在外秘宝』仏教絵画・大和絵・文人画）学習研究社
- 網野善彦：1986 『異形の王権—後醍醐・文観・兼光』イメージ・リーディング叢書 平凡社
- 有賀祥隆：2013 「研究余録 国宝伝源頼朝像雑感」（『国華』1413号）
- 泉武夫：2012 「素材への視線—仏画の絵絹」（『学叢』34号）
- 泉武夫：2022 『古代中世絵絹集成—基底材の美術史—』（中央公論美術出版）
- 井手誠之輔：2000 「南宋の道釈画」（『世界美術大全集』第6巻 小学館）
- 伊藤大輔：2011 『肖像画の時代』名古屋大学出版会（「第6章 似絵と尚歯会—似絵の起源」）
- 伊藤唯真：1977 「『師守記』にみる中世葬祭仏教—墓・寺・僧の相互関係を中心として—」（『鷹陵史学』3・4）（『葬送墓制研究集成』第5巻 墓の歴史1979 所収）
- 薄田大輔：2023 「戒めの画か、神像か—「徳川家康画像」の謎—」（『鴨東通信』116）
- 内田啓一：2006 「第4章 弘真と後醍醐天皇」（『文観房弘真と美術』法蔵館）
- 内田啓一：2013 「「互いの御影」空海と僧形八幡神画像について—成立から浄光明寺本まで—」（『仏教芸術』330）
- 梅津次郎：1954 「鎌倉時代大和絵肖像画の系譜」（『仏教芸術』23）
- 上横手雅敬：1996「源頼朝像をめぐる」（『龍谷史壇』106号）
- 大岸佐吉：1993 『信仰の仏画師 鈴木空如』春秋社
- 大塚活美：2023 「神護寺影像の信仰的側面の考察—権者真蹟「阿含経」と浄光明寺蔵「互いの御影」から」（『京都学・歴彩館紀要』第6号）
- 大西廣：1990 「肖像画における擬の問題」（『国際交流美術史研究会第6回シンポジウム：肖像』国際交流美術史研究会）
- 岡墨光堂（編）：1983 『国宝伝源頼朝像 伝平重盛像 伝藤原光能像 修理報告書』便利堂

奥野義雄：1989 「中世公家・武家の祖先祭祀習俗をめぐって—中世公家および武家の日記からみた春秋彼岸を中心に—」（『文化財学報』 7 集）

か

加須屋誠（編）：2015 『日本美術全集』 8 鎌倉・南北朝時代 II 中世絵巻と肖像画 小学館

加須屋誠：2015 「まなざしの歴史学—王法と仏法の絵画史」（『日本美術全集』 第 8 巻 鎌倉・南北朝時代 2 中世絵巻と肖像画）小学館

加須屋誠：2017 第 5 章 14 世紀美術としての神護寺三像、「十四世紀美術論—後醍醐天皇を中心にして」（『天皇の美術史』 第 2 巻 治天のまなざし、王朝美の再構築 鎌倉・南北朝時代）吉川弘文館

加須屋誠：2019 『記憶の図像学—亡き人を想う美術の歴史』 吉川弘文館

鎌倉市史編纂委員会：1958 『鎌倉市史』 史料編 1 鎌倉市

亀田俊和：2016 『足利直義』 ミネルヴァ書房

薄田大輔：2023 「戒めの画か、神像か—「徳川家康画像」の謎—」（『鴨東通信』 116）

河原由雄：1996 「肖像を奉祀する時代以前—栄山寺八角堂の追善堂的性格—」（『大和文華』 96）

京都国立博物館（編）：1978 『日本の肖像』 中央公論社

京都府教育委員会：1992 『京都の文化財』 第 10 集

黒田智：1995 「肖像（日本の）」項 （『歴史学事典』 第 3 巻 かたちとしるし）弘文堂

黒田智：2007a 『中世肖像の文化史』 ペリカン社

黒田智：2007b 「とり違えられた肖像—足利義持の肖像制作と天空の地蔵菩薩—」（『鹿島美術財団年報別冊』 24。同氏『たたかう神仏の図像学』（吉川弘文館）2021 所収）

黒田智：2015 「肖像画の時代」の肖像」（『日本美術全集』 第 8 巻 鎌倉・南北朝時代 2 中世絵巻と肖像画）小学館

黒田日出男：1988 「髭の中世と近世—髭から何がわかるか」（『週刊朝日百科日本の歴史別冊』 歴史の読み方 1 「絵画史料の読み方」 朝日新聞社）

黒田日出男：1993 「肖像画としての後醍醐天皇」（『王の身体 王の肖像』 イメージ・リーディング叢書 平凡社

黒田日出男：1995 「守屋家本騎馬武者像の像主—〈文学＝史料〉としての『太平記』の記述から」（『東京大学史料編纂所紀要』 5）

黒田日出男：1996 「大英博物館本『源頼朝像』の制作時期について」（『日本の美学』 24

号)

黒田日出男：2011 『源頼朝の真像』（角川選書 490）角川学芸出版

黒田日出男：2012 『国宝神護寺三像とは何か』 角川学芸出版

グレイビル、マリベス：1984 「家業としての絵画制作—信実とその後継者の描いた肖像画」（『美術研究』 360）

近藤好和：2025 『装束と武具の有職故実 肖像画を読む』 吉川弘文館

さ

水藤真：1991 『中世の葬送・墓制—石塔を造立すること—』 吉川弘文館（第1－3 中原師右の死、第1－4 師右の葬送儀礼と中世の葬祭仏教）

坂口太郎：2014 「鎌倉後期宮廷の密教儀礼と王家重宝—清浄光寺蔵「後醍醐天皇像」の背景—」（『日本史研究』 620）

桜井清香：1969 「神護寺の諸像」（『大和絵と戦記物語』 徳川黎明会 初出は 1951）

下坂守：1982 「守屋家本騎馬武者像の像主について」（『学叢』 4） 1982：：03）

白畑よし：1966 『肖像画』 至文堂

鈴木敬三：1979 「似絵の装束について」（『新修日本絵巻物全集』 26 角川書店）

た

高岸輝：2004 『室町王権と絵画—初期土佐派研究』 京都大学学術出版会

高岸輝：2014 「室町時代の文化」 2 造形と視覚 南北朝美術史の揺らぎ—神護寺三像をめぐる—（『岩波講座日本歴史』 第8巻 中世3） 岩波書店

高岸輝：2017 「第1章 天皇と中世絵巻」（『天皇の美術史』 3 乱世の王権と美術戦略 室町・戦国時代）

鷹巢晃：1980 「御代始三壇法とその本尊画をめぐる二、三の問題—南北朝・室町初期を中心に」（『古美術』 57）

竹本忠雄：1973 「文明の裂傷のかなた—アンドレ・マルロー展の示唆するもの」（『藝術新潮』 1973.8月号）

竹本忠雄：1996 『マルローとの対話—日本美との対話』 人文書院

谷口耕生：2012 「僧形八幡神像」解説（『特別展 頼朝と重源』図録 奈良国立博物館）

谷信一：1942 『室町時代美術史論』 東京堂

塚本麿充：2017 「道宣律師像・元照律師像の絵画表現とその制作集団」（『国華』 1458）

遠山元浩：2014 「「後醍醐天皇像」関連史料の一考察」（『駒沢女子大学研究紀要』 21）

栃木県立博物館（編）：2012 『足利尊氏 その生涯とゆかりの名宝』 展図録

な

奈良帝室博物館：1938 『日本肖像画図録』 便利堂

西山美香：2004 『武家政権と禅宗 ― 夢窓疎石を中心に』（笠間書院）

は

浜崎一志：1987 「粟田宮の旧地について」（『日本建築学会大会学術講演梗概集（近畿）』）

福島恒徳：1990 「三恵寺蔵白衣観音図―賛者怡雲をめぐって―」（『山口県文化財』20・21）

福山敏男：1951 「八角堂の建立」（『栄山寺八角堂の研究』 便利堂）

藤本正行：1993 「この騎馬武者はだれか―伝尊氏像を読む」（『見る・読む・わかる 日本の歴史』2 中世）

藤本正行：2000 「束帯画像覚書―伝・頼朝像を中心に」（『歴史評論』606）

藤原重雄：2006 「米倉迪夫『源頼朝像―沈黙の肖像画』初版刊行後の神護寺三像をめぐる研究動向・文献一覧」（『源頼朝像―沈黙の肖像画』平凡社ライブラリー 577）

藤原重雄：2006,2007 「仏画のなかに描かれた肖像・覚書（1～5・終）」（『画像史料解析センター通信』）32～35）

藤原重雄：2014 「京都御所東山御文庫収蔵「神護寺文書」短報」（『画像解析センター通信』64）

ま

松本郁代：2010 「南北朝時代における代始三壇法と即位灌頂--台密の天皇護持とその思想的営為」（『横浜市立大学論叢 人文科学系列』61(3)）

源豊宗：1954 「神護寺蔵伝隆信筆の画像についての疑」（『大和文華』13号）

宮島新一：1973 「14世紀における絵所預の系譜」（『美術史』22）

宮島新一：1994 『肖像画』吉川弘文館

宮島新一：1996a 『宮廷画壇史の研究』至文堂

宮島新一：1996b 『肖像画の視線』吉川弘文館

森茂暁：2015 『足利直義』角川選書554 角川学芸出版

森暢：1950 「源頼朝像に就て」（『美術史』2号）

や

山家浩樹 2018 『足利尊氏と足利直義―動乱のなかの権威確立』日本史リブレット 人36 山川出版社

米倉迪夫：1994 「写実を拒むもの―世俗人物の遺像をめぐって」（『国際交流美術史研究会第12回シンポジウム：東洋美術における写実』）国際交流美術史研究会

- 米倉迪夫：1995 『源頼朝像—沈黙の肖像画』（絵は語る）平凡社
- 米倉迪夫：1998 「伝源頼朝像再論」（黒田日出男編『肖像画を読む』角川書店）
- 米倉迪夫：2006 「平凡社ライブラリー版への補論 神護寺画像をめぐる議論の展開」（『源頼朝像—沈黙の肖像画』平凡社ライブラリー 577）
- 米倉迪夫：2011 「足利氏の肖像—神護寺画像から考える」（峰岸純夫・江田郁夫編『足利尊氏再発見』吉川弘文館）
- 米倉迪夫：2012 「足利氏の肖像画—宝篋院足利義詮像を中心に」（『足利尊氏 その生涯とゆかりの名宝』2012 栃木県立博物館開館30周年記念特別企画展図録）（『足利尊氏 激動の生涯とゆかりの人々』（戎光祥中世史論集 第3巻 戎光祥出版社 2016）に所収。
- 米倉迪夫：2018 Reassessing the Jingo-ji Portraits: Personages and Period, IMPRESSION 39
- 米倉通夫：2024 「神護寺画像の美術史的検討.」（『MUSEUM』709）

わ

- 和歌史研究会（編）：1974 『私家集大成』5 中世3 明治書院
- 渡辺雄二：2013 「中世 美術」（『史学雑誌』122-5 2021年の歴史学界—回顧と展望）
- 渡辺雄二：2020 「神護寺蔵 武将像三幅について — 聖福寺蔵 源頼朝像からの考察—」（『九州産業大学芸術学会研究報告』51）

- ブリリアント、リチャード (Brilliant, Richard) : 1991 『Portraiture』. Reaction Books, 1991)
- ヴィノグラード、リチャード (Vinograd, Richard) : 1992 『Boundaries of the Self. Chinese Portraits, 1600-1900』, Cambridge University Press.

図版リスト

神護寺画像（伝平重盛像・伝源頼朝像・藤原光能像）は以下の図版を参照

[米倉 1995（図 1～3,50～52）][加須屋（編）2015（図 82,83,84）]

0-1 「隨身庭騎絵巻」（大倉集古館）

0-2 「天皇摂関大臣影図巻」（宮内庁）

0-3 「藤原武智麿像」（栄山寺）

0-4 「崇徳上皇像」（白峯神宮）

0-5 「藤原鎌足像」（談山神社）[黒田智 2007a（口絵 1）]

0-6 「後醍醐天皇像」（清浄光寺）

1-1 「神護寺略記」（神護寺）仙洞院条 [米倉 1995（図 36）]

1-2 『寛喜二年神護寺絵図』（神護寺）[米倉 1995（図 37）]

1-3 『集古十種』 藤原成範像

1-4 「大臣影図巻」（宮内庁）平重盛像

1-5 「公家列影図巻」（京都国立博物館）

1-6 「源頼朝像」（大英博物館）

https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1920-0713-0-1

（2022.4 現在 大英博物館 HP に掲載されている画像は修理前の画像で貴重である。）

2 -1 伝源頼朝束帯図 [藤本 2000（図 1）]

2 -2 神宝冠（阿須賀神社伝来 京都国立博物館）

2 -3 公家列影図巻（京都国立博物館）

2 -4 摂関大臣影図巻（宮内庁）

2 -5 中殿御会図（北村家 現在？）

2 -6 伝足利義詮像（京都 宝筐院）[栃木県立博物館（編）2012（図 6）]

2 -7 足利尊氏像（尾道 浄土寺）[栃木県立博物館（編）2012（図 5）]

2 -8 藤原武智麿像 （栄山寺）

2- 9 板絵神像（薬師寺）永仁 3 年（1295）

2-10 板絵神像（宝積寺蔵）弘安九年（1286）

2-11 太刀の柄（伝源頼朝像）[米倉 1995（図 45）]

- 2-12 神護寺画像柄裏（元肌裏除去後）[岡墨光堂（編）1983（図 31,32,33）]
- 2-13 伝源頼朝像の毛抜形太刀柄・沃懸地獅子文毛抜形太刀の柄（春日大社）
- 2-14 伝源頼朝像 顔（神護寺）
- 2-15 藤原兼経像（高山寺）
- 2-16 相応和尚像（延暦寺）
- 2-17 鳥羽天皇像（満願寺）
- 2-18 夢窓疎石像（妙智院）
- 2-19 伝源頼朝像・夢窓疎石像（妙智院）顔の比較 [米倉 1995（図 60）]
- 2-20 伝源頼朝像・夢窓疎石像（妙智院）眉・睫毛の比較 [米倉 1995（図 61）]

- 3-1 平重盛 新旧補絹見取図 [岡墨光堂（編） 1983（図 65）]
- 3-2 伝藤原光能像・足利義詮彫像（等持院）[米倉 1995（図 71,72）]
- 3-3 足利尊氏像（尾道 浄土寺）[栃木県立博物館（編）2012（図 5）]
- 3-4 足利尊氏像（安国寺）[米倉 1995（図 68）]

- 4-1 足利直義像（伝源頼朝像）・足利義詮像（伝藤原光能像） 暈の縁 [米倉 1995（図 52）]
- 4-2 足利義詮像（伝藤原光能像）の耳珠 [加須屋（編）2015（図 84 部分）]
- 4-3 互いの御影（浄光明寺）[加須屋（編）2015（図 98）]
- 4-4 互いの御影（神護寺）[京都府教育委員会（編）1992（p.24,25）]