

出光美術館研究紀要第二十四号抜刷
二〇一九年一月三十一日発行

佐竹本三十六歌仙絵と人麿像について（承前）

——研究課題を振り返って

笠嶋忠幸

佐竹本三十六歌仙絵と人麿像について（承前）——研究課題を振り返って

笠嶋 忠幸

- 一、佐竹本三十六歌仙絵「柿本人麿」に関する課題の今
- 二、佐竹本の位置——歌仙絵の流れと人麿像
- 三、説話絵巻との関係性を考える
- 四、再び佐竹本の詞書書風をめぐって

一、佐竹本三十六歌仙絵「柿本人麿」に関する課題の今

当館所蔵、佐竹本三十六歌仙絵「柿本人麿」〔図1〕（重要文化財、以下、佐竹本人麿像と略）については、かつて拙稿にて私見をまとめた〔註1〕が、その折は同じく佐竹本三十六歌仙絵（以下、佐竹本と略）の中に収める「山邊赤人像」〔図2〕との図像的近似性について具体的な再考を試みた上で、他の鎌倉時代の作と見なされている人麿像との関連にも触れながら比較考察をおこなった。そして人麿と赤人を「同一人物」と見なす文献『玉伝深秘巻』〔自性論灌頂〕の一部記述を例にとり、佐竹本に描かれた両者の像容における近似には、歌仙に関わる伝承およびその時代

背景との必然的関係が認められることを指摘した。

鎌倉時代後期の成立と考えられている歌論書『悦目抄』（群書類従本）に付随する正安元年（一二九九）、二条為世の奥書において、住吉、玉津鳥の和歌神とともに、人麿、赤人それぞれの名が見えることは、彼らを和歌神に連なる実在的象徴として認識していた一つの証である。ここで絵画史上の大事な論点は、図像として佐竹本の人麿像と赤人像の図像が類似する姿態で描かれることにある。顔貌においても人麿像より赤人像の方が精緻で繊細な墨線によって顔の輪郭が象られている。いわゆる「似絵」的な描法が用いられ、その表情が年長風に描かれていることを合わせて考えれば、佐竹本を手がけた絵師（ないし絵師集団）は、両者を「同一人物」とする伝承を理解した上で、意図的に近い図像で描いたと見なすことが可能となる。ただし、この見方自体は元来、人麿と赤人とが万葉歌人の双壁として伝承され、『古今和歌集』仮名序に謳う「人麿は、赤人がかみに立たんことかたく、赤人は人麿がしもに立たんこと難くなむありける」という一文に示される通りである。そもそも両者を二つの和歌の聖として同等に扱う前提上の解釈であることや、佐竹本の詞書内容に注目すると『三十人撰』『三十六人撰』『三十六歌仙伝』『古



图1 佐竹本三十六歌仙絵「柿本人麿」重要文化財 出光美術館蔵



图2 佐竹本三十六歌仙絵「山邊赤人」

『今和歌集目録』を底本として書かれたと考えられる事情〔註2〕がある中で、この論点を包括的かつ客観的に判断すれば、両者の画像の近似性は、必ずしも絵師の意図したこととは言えない。しかし佐竹本の中で硯箱を足元に描く人物が、人麿、赤人、斎宮女御の三像に限られていることや、彼らの硯箱の側面に描かれた文様がそれぞれ梅、桜、菊であることからは、何らか各歌人の詠歌との関わり合いを秘めているのではないかと推察され、さらには少なからず発注者による制作上の趣向もこの辺りに潜在しているのではないかと考える。

もう一点考慮すべきは、絵巻として描かれた佐竹本人麿像と、いわゆる人麿影供に用いられたと判断される掛幅装の現存作品群とを、同等に扱い、比較検討することが果たして妥当かどうか、という根本的な課題である。従来の人麿影供に関する研究では、『古今著聞集』『修理大夫顯季人麿影供を行ふ事』段や同じ内容を載せる『十訓抄』といった鎌倉時代の説話〔註3〕の記述が常に例示され、そこに示されているいくつかの基本条件がほぼ揃っていれば、藤原兼房および藤原顕季が、かつて描かせたとする人麿像の系譜上にあるものと見なしてきた。だが鎌倉時代以前の人麿像は、今日伝存しないため検証不能であることから、佐竹本人麿像の画像・図様を古例の代表格であるかのように認識してしまう傾向があったのではないだろうか。

ここで説話より知れる、人麿像であるための条件を簡単に振り返っておこう。

直衣に薄色の指貫姿で、紅の下袴を着けている、という点では色彩のことは明記されず、ただ色調が薄いということだけに触れている。萎えた烏帽子を尻高に被る、とするが、烏帽子の大きさや具体的な萎え方や

形状までを指定することはない。左手に紙をもたせるも、どのような持ち方であったのか、また紙の大きさや折り方などについても不明。右手に持つ筆は逆さであるとしているが、筆先にはどの程度まで墨液を含ませているか、という状態については不明。面貌は六十歳程度の年配者。仕草は、ものを案ずる様とするが、具体的な状況や格好まで示している訳ではない。さらに説話の中に語られている夢の中の人麿像は、梅の花弁（ないし桜の花弁の場合もある）が雪のように散っている中に現れている。伝存作品においてもしばしば見受けられるが、その構図や表現方法は不規則である。以上のことから、人麿像を描こうとする絵師にとって、説話に語られている情報では、あまりにも抽象的な部分が多く、手本となる先行画像が存在しなければ、実際に人麿像を描くことは困難であったろうと考えられる。

こうした留意点は佐竹本でも同様であり、佐竹本に収める歌仙像には類型傾向があることも、従来指摘されてきた通りである。したがって佐竹本の中の人麿像を含む歌仙の画像全体が、何らかの先行作例に拠る、あるいは系統的表現を踏襲するものと見なされ、先行する絵巻や宮廷の記録画、仏画の画像（襷巻）や図様等が参考に描かれたと推察することもできる。ただ一方では、佐竹本の人麿、赤人、斎宮女御の三像に関する特徴が、今日に伝存する多種多様な歌仙絵の伝存作例とは一線を画すものであり、さらに佐竹本の特異性には詳細な考察が必要であろう。

かつて源豊宗氏は「日本人にとつての文学とは和歌」そのものであるとし、「日本人の神観を背景として、神へ文学のささげもの」として三十六歌仙絵があることを説かれている〔註4〕。佐竹本が下鴨神社に伝来したことと共に、ある特別な制作背景を持つ存在であると考えた場合、

和歌に長じた貴族たちとの関わりについても熟慮すべき点が多く残されている。佐竹本の詞書書風と近い位置における「北野天神縁起絵巻」では、北野天神こと普原道真を説話から語り出しつつ、一方で、人とは異なる別次元の存在として神格化して描く二重設定となっており、これは伝承と実在の狭間を行き来する佐竹本の特質とも通じている。

そこで本稿では今一度、現在におけるこれらの課題について諸見解を俯瞰し、任意的ではあるが論点をいくつかにしぼって考察を深めてみる。無論、佐竹本人磨像に関わる研究の動向と佐竹本研究の課題に対する大抵には触れるが、先の拙稿では明確にしえなかつた点、つまりなぜ佐竹本の詞書が「後京極流」の書風で書かれる必要があつたのかという疑問について焦点を絞り、改めて現時点での拙考をまとめておく。

二、佐竹本の位置——歌仙絵の流れと人磨像

佐竹本に関する主な研究課題の提示は、およそ「新修日本絵巻物全集・第19巻・三十六歌仙絵」(角川書店、一九七九年)にて、一旦総括されている。その後は、ここでまとめられた内容が共通理解の基盤となってきた。まずはこの諸論にまで立ち返って、研究課題全般を再確認しておきたい。

本書は、歌仙絵研究の泰斗、森嶋氏が監修役を務め、「新修」と銘じて改められたもので、総論を森氏自身が担当し、画面構成と詞書との関わりについては伊藤敏子氏の論考「佐竹本三十六歌仙絵巻の構成と成立」を、また絵画表現の特徴については佐野みどり氏の論考「佐竹本三十六歌仙絵の性格」を収録している。

佐野氏は、先行文献や諸説の関係と課題とをまとめられ、歌仙絵と呼ぶ伝存作品群の画面構成の特徴に関し「十二世紀後半での秀歌撰集の意義の強い三十六歌仙絵は、各歌仙が相対する形式にこだわらぬ、謂わば歌仙の列影図巻のようなものであつた」と想定された。そして佐竹本が制作されるにあたって「祖本となつたものは、各歌仙が相対しない、純粹に肖像画的な歌仙列影図巻であつた」と推定されている。その「祖本」の像容を継承しつつ、それを画面に転位するにあたって、「背景のない広々とした空間に一つずつの像を描き置く構成は、「鑑賞者が思い浮かべる歌の叙情性を托すという手法」によって「詠歌の情趣空間」を創造したと解釈された。また上下巻に分かつ、いわゆる歌合的構成を採用したのも、この絵師の優れた構力によるとして、「実際の詠歌創造の場をそこに再現しようとした」とする。鑑賞者が絵巻形態としての佐竹本を操る時、そこで眼差しが獲得する生き生きとした臨場感は、詠歌の営みに惹かれた王朝趣味への共感をさぞ高めたであろうし、また古の歌仙たちに手向けられる追慕のこころをも昂揚させたことであろう。このような優れた個性と魅力を持つ佐竹本が、歌仙の列影図を祖本として展開したものであるとする佐野氏の想定は、佐竹本に描かれている歌仙諸像に類似する先行図像の存在を改めて強調することとなった。なお後述するが、近年の論考では、土屋貴裕氏が佐竹本よりも「時代不同歌合絵」の方が古風な歌仙絵の像容を伝えているとの見解を示しており、佐野氏の考えとも合致している(註5)。

さらに佐野氏は、佐竹本の業平像における「桧扇を手に視線をやや横にそらす」ポーズ、あるいは中務像のように「詠歌にあるが如く、あたかも鶯の声に耳を澄ませ、かなた中空に向け飛翔し去つた鶯を追わんが

如き視線」を持つポーズを例に挙げ、動的な表現と画面に看取する抒情感とが有機的に結ばれている点にも注目されている。これらのポーズは、他の列影的、静止的像容とも相乗効果をなしており、色彩の豊かさが相まって強調されて見えるとしても、動きを感じる姿態、仕草の根底には、平安時代の著名な絵巻群における特徴への連なりがある。佐竹本赤人像もまた、これに類する像容であると見なせば、佐竹本人磨像を先行図像の継承に留まる「静」と解することで、佐竹本赤人像が「動」的姿態で描かれている意味も理解できる。両者の「同一人物」を踏まえようと、そうでなくとも、この絵師自身、独自の個性的表現を積極的に示そうとしていたのではないか。

さて三浦敬任氏が中世柿本人磨像を中心として分析した論考も、これに関連する「註6」。三浦氏が注目したのは、いわゆる維摩型と通称される、体を捻る姿形の常盤山文庫本と京都国立博物館本の人磨像である。論考の端緒として鳥尾新氏ほかの先行研究「註7」を基盤としながら、人磨の詠歌「ほのほのと」歌のイメージと合致するものとして「周囲の環境描写がなく、体を捻る型（の人磨像）は鑑賞者に対し、人磨が何を、何を思っているのかを想像させる図様」と解釈したのは、鳥尾氏のみならず、佐野氏の先掲論をも承けている。さらに「ほのほのと」歌に関わる説話に「流離」「別離」の意が介在することに触れ、人磨像が遠くを見やる視線の必然性を指摘している。維摩型と称して分類してきた上半身を投げ出す足の方向とは逆に向けるポーズは、その共通点を「維摩居士像」（京都国立博物館蔵）や東寺本（現在、京都国立博物館蔵・醍醐寺本等の「山水屏風」に描かれている聖人像へと淵源を求めることができるとの指摘は、従来の諸説の見解通りであるが、三浦氏は体の捻り

具合と視線との関係性に注目している点で新しく、先行図様との具体的かつ丁寧な比較を行っている。ただし、上体を両脚と逆方向へ捻る姿形の図像全てを、ほぼ一括して扱うかのような枠組み自体には、やや無理があるかと思われる。例えば佐竹本人磨像に姿形に近い、単独の人磨像の例を、三浦氏は「顕季制作型」と名して一括分類している点は難がある。佐竹本人磨像に近似する根津美術館本のような背景描写をもたない人磨像（以下、根津本）「註8」をこれまで「兼房夢想系」と称してきたことには、見解の曖昧さを生かす言述上の含みがあった。藤原敦光の「柿本影供記」の讀文を人磨像の上部に墨書するものではないことのほか、佐竹本人磨像と根津本の顔の概形は瓜実形であり、同様の姿態で描かれている東京国立博物館本「柿本人磨呂像」（A-20）のような明らかに影供用と見なせる作例では、顎骨の張った方形の面立ちで瓜実形ではないため、やはり従来の諸説に準じた分類を基本とすべきではないか。

それよりも佐竹本人磨像ないしこの図像を、どのように理解し、どのように位置づけるかが難題であろう。仮に、この図像の下半身を左右反転させて組み直すことで、簡単に維摩型に類似する図像は導き出せる。このような図像の変形や組み替えは、古く「源氏物語絵巻」（五島美術館、徳川美術館ほか蔵）ほかに見る、いわゆる鏡像表現にも前例があり、時代が下って土佐派の絵画資料（粉本）「註9」における人磨の諸像ではこうした手法が常態化している。人磨像を描く際の伝統的な図様の援用方法としては、すでに鎌倉時代当時には絵師の慣例となっていた、と考えることもできよう「註10」。それは東寺本「山水屏風」中に描かれている白楽天と思しき聖人像の姿態が、東山御文庫本ら人磨像と近似することも同様である。

では、夢想という不思議な現象を絵画化すること、描くこと自体に、どのような状況や特質が想定できるだろうか。鎌倉時代中期成立とする『十訓抄』「註11」の一節を確認しておこう。

夢覚めてのち、朝に絵師をよびて、このありさまを語りて、書かせけれど、似ざりければ、たびたび書かせて似たりけるを、宝にして、つねに礼しければ、その験にやありけむ、さきよりもよろしき歌、よまれけり。年ごろありて、死なむとしける時、白河院にまゐらせたりければ、ことに悦ばせ給ひて、御宝の中に加えて、鳥羽の宝蔵に納められにけり。

この文中にこそ、人麿像を解釈するための前提条件が浮かんでみえる。つまり、夢から覚めてのち、絵師に曖昧なままの説明をして描かせる上、何度も描かせたのだから、当然ながら夢の中で遇った人麿の像容という幻想性がさらに曖昧模糊となった状況を生んでいる。むしろ、その具体的な像がどうであるかではなく、「宝として」と「つねに礼」すること、その験、言い換えれば和歌を詠じることが上手くなったという結果（成果）が重視されている点に注目したい。貴族社会の中で重要な役割を果たしていた歌宴。その場の守護神として祀る画像が、まさに鳥羽院宝物ゆかりの画像を正しく継承するものであれば、説話に語られた同じような靈験を載くことができるはず、という期待が膨らむ。ともすれば（筆者も含む）研究する側においても、無意識の内に、こうした都合のよい暗黙の了解が発生しており、今日の研究上の前提条件となってしまうてはいないだろうか、とも危惧する。

夢に見た容姿を忘れぬよう絵師に具体的な説明をして、思い通りの像を描かせるという行為は、いわば夢中の記憶を「確かな記録」として保管する行為に相当する。だが元来、曖昧な言葉を尽くした伝聞の像には、果たしてどれだけの正確さが問えようか。第三者である絵師の、技量や感覚上の格差も大きく関わってくる。聞き取った内容に導かれ、絵師が自身の知識と経験を踏まえた描法で画像制作にあたる際、曖昧なイメージとの間で葛藤し、判断も揺れながら描かれたであろう。簡略ながら説話の中で兼房が何度も描き直させている場の状況設定は極めて現実的である。この行為自体は、実に自然な流れと受け取れるものの、その制作物自体はどこまで信頼のおける物か、という点では確証の得られない不透明な状況でしか書かれていない。

ここまでを一旦まとめると、佐竹本人麿像のみならず、人麿像の祖型が生まれる時には、別の先行画像が参照されたことに疑問を挟む余地はない。宮島新一氏は「歌仙絵も俗人肖像画の誕生と関わりを持つ」とし、「十一世紀後半期が俗人肖像画の誕生期であったことを考えると、一概に歌詠みの姿を描く試みがあったことまでは否定できない」としている。「行為が明瞭にわかる俗形画像には、説法中や供養者としての聖徳太子像、苦吟する姿を描いた柿本人麿像、立てひざをついて筆をとる小野道風像などがある。これらは肖似性に拠りどころがないところから、その人の特徴をもっともよく表す仕草をした姿に描かざるをえなかった」とする「註12」。歌仙・歌聖としての人麿を描くこと、そして伝説の画像の実態が知れぬまま画像が変容し、多様に展開した人麿像。この二つの視点、論点をめぐる課題の整理については、どこかで一線を画して論じる必要があるだろう。

三、説話絵巻との関係性を考える

五月女晴恵氏は、後白河院時代に制作されたとされる絵巻群より「伴大納言絵巻」(出光美術館蔵)、「吉備大臣入唐絵巻」(米田・ボストン美術館蔵)、「彦火々出見尊絵巻」(模本/明通寺蔵)に描かれている人物の姿態的特徴や画面構成等における共通性に注目し、これらの制作環境が極めて近い関係にあったものと論じられた¹³⁾。「彦火々出見尊絵巻」の原本は今日伝存しないが、「伴大納言絵巻」の特徴が「年中行事絵巻」と近い関係にあることを踏まえつつ、「彦火々出見尊絵巻」原本にも同様の共通性があったと想定されている。本稿との関わりにおいて注目したのは「彦火々出見尊絵巻」が「海幸山幸神話」に関わる説話を題材としている点、また五月女氏が平安時代の仏画や経巻見返絵等の図像と絵巻との関係性を指摘している点にある。そして人麿の図像が生まれるにあたって、このような事情が参考になるように思われる。

絵師が手がける仏画諸相では古来の儀軌があり、各画題によって特徴的な構図を持ち、諸尊は根本図像に基づいて描かれる。とりわけ来迎図などの例は、現実には起こるはずのない現象や心理的世界観が、あたかも虚実の境を超えて実現するかのようない心象誘導を伴う。鑑賞者の眼差しは異なるが、絵巻作例では「信貴山縁起絵巻」(朝護孫子寺蔵)にも、その方法は援用されている。「加持祈祷巻」にて、天皇の病平癒の証として命蓮が清涼殿へと使わした「剣の護法」は、明確かつ具体的に人の姿形に寄せて描かれ、雲にのって飛来する。これは来迎図と同格的な扱いと見なせる。説話の中の虚構とはいえ、絵巻の中の重要な場面である

こともあってか、具体的に描く必然性が勝っている。また「尼公巻」では、命蓮の姉である尼公が主人公となり、弟の居場所を探して東大寺大仏殿にまで辿り着く。そこで夢告を受ける場面は、最後の頼みと連日連夜にわたって大仏へ祈りを捧げる。その尼公の様子は、大きな大仏殿の一隅を舞台上異時同図法で複数描かれている。尼公は何度もポーズを変えながら祈る姿として描かれているが、そこに夢のお告げがあった瞬間の様子をクローズアップして描き示すことはしない。詞書の内容を受け、尼公が深々と両手を重ねて祈願し、寝泊まりする様子から、「紫雲たなびく」山岳の方向へと歩き進んでゆく描写へ展開させることで暗示している。その方角へと歩いて行くまでの一連の流れを、鑑賞者の目が見届けることにより、夢告があった結果を悟るのである。「信貴山縁起絵巻」の場合、いずれの巻も命蓮に関わる話でありながら、観方を変えれば、三巻それぞれの主人公が異なるオムニバス形式となっている。そして三巻全てに命蓮が登場し、話が展開することで、一つの絵巻作品が完成している。これら三巻を貫く魅力は、鑑賞者が各巻の主人公に寄り添い、話の展開の中で移ろう心理描写の仕掛けに自然と誘われてゆく点にある。 「加持祈祷巻」は、正しくは、この世に存在しない「剣の護法」を描き示すことで、この説話のダイナミックな面白さが強調されており、絵師の創意も大いに発揮されてみえる。「尼公巻」では、行方の知れぬ弟の居場所へ最終的に辿り着くも、その間、大仏から受ける夢告が場面展開上の大切な鍵となっている。この場面の描写には注目を集める数々の工夫がちりばめられていて、実存しない姿、見ることでできない姿と、心理的葛藤を伴った希望や期待との狭間をゆく設定は、人麿像の理解をめぐる諸問題とどこか重なる。

これについて伊藤大輔氏は「秘密の暴露」と「人間を超越した存在」による構成上の特徴から独自の見解を示された〔註14〕。

例えば「信貴山縁起絵巻」の場合には、「大仏という超越的存在を直接絵画化するとともに、夢という設定をすることで、場面の異次元性をより強調し、人間の把握可能な現実を越えた大いなる存在の働きをより明示」しているとする。また同様の異時同図法を用いている「伴大納言絵巻」の子供の喧嘩の場面とも通じるのは「人間が制御する」「現実の時空間の混乱を象徴的に示している」という。

こうした視点をヒントに、改めて人麿像について考える際、画像を實際に見る行為と兼房夢想の説話を理解する行為とは、別次元の関係にあるといえる。説話に沿えば、夢の記憶を兼房は自身のために特別な事情で画家に描かせ、大切な記録として扱った。顕季が兼房伝説に連なる話では、すでに事情が異なり特別な事情の追体験と再来とを呼び覚ますため、懸けて示すことを前提とした形式の人麿像でなければならなかった。その形式は、祖本の像容を精緻に描かせ継承するまでの精度を問うものでなかったと仮定すれば、むしろ敦光の讀を人麿像の上部に具備することの方が必須条件であったと考えられる。そして、その後には儀礼的になつた人麿影供に準じて、多様な人麿像が描かれていくが、その図像は、伝統性や正統性、さらには技量についてある種の限定的な基準が公示されることなく、恣意的で自在な変容、変相が許容された画像であったと考えれば、伝存作品の多種多様な様相は十分理解できる。

土屋實裕氏は、歌仙絵に関する諸問題を「時代不同歌合絵」を主に据えて論じられている〔註15〕。土屋氏は現存する「時代不同歌合絵」の古例に白描のものが多く、その初発本が白描画であったことを端的

に示しているとし、「似絵」の筆致に認めるスケッチ風の描法が用いられているのも、やまと絵描法とは異なり「線描主体の白描画と極めて親和性が高い」とする。その上で似絵に施色することの前提には、「白描の似絵の十分な咀嚼」があり、これを歌仙絵制作の場合に置き換えてみても、似絵の描法を用いたであろう初期歌仙絵は白描画であったと推察されている。つまり、土屋氏は歌仙絵が確立する以前、比較的早い時期に生まれた祖型的作を「時代不同歌合絵」のような白描画と想定し、そこには「似絵の描法」が持ち込まれた描法であったのではないかと述べている。なお「時代不同歌合絵」と歌仙絵や似絵との関係については、先掲、宮島氏の見解にも準じるものである〔註16〕。

これに関する伊藤大輔氏の見解〔註17〕では、「似絵」の題材となつたのは「諸芸の興隆や芸事に優れた人材」であり、その輩出こそ「徳政、徳治の具体的な成果」となるものとする。「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」を「目に見える証拠」として提示することが、似絵の図像を有効に活用することと見るのである。また「それゆえに記録され、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」とも述べる。本稿における、佐竹本の詞書がなぜ後京極流で書かれる必要があつたのか、という疑問もまた、このような伊藤氏の観点に準じて再考すると、一定の理解が進むのではないだろうか。つまり、似絵を当時の「徳政、徳治」の観点から見た場合、「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」、また「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ました」とする考えを採るならば、詞書の伝称筆者である後京極良経もまた九条家の血縁であること、そし

て佐竹本制作において、なぜ詞書を後京極流の書風で書かなければならなかったか、という疑問を解くための重要な判断材料となりうる。すなわち、鎌倉時代以降の絵巻制作を考える上で、詞書の書風の選択もまた、自らの文化的施策の一貫と捉えた有力貴族たちによる、政治的思潮のあり様が垣間見られるように思うのである。

四、再び佐竹本の詞書書風をめぐって

佐竹本詞書の筆者に関する研究については、先行研究に準じる見解が今日ほとんどであり、近年における新たな動向や見解の進展はみられない。この詞書の伝称筆者には後京極良経の名が掲げられており、これを手がかりとして佐竹本詞書の書風が、他の伝存する古筆群の事例との照合から、どのような位置づけとなるか、に諸説分かれる。ただし先学を通覧すれば明らかだが、詞書の特徴を先学では各々に「後京極様」「後京極流」「良経風」といった呼称で示してきた点からみても、いまだ研究者間で少なからず認識の誤差があることは否めない。さらに各論文が書かれた年代的な背景、比較資料の扱い方、そして説明される文脈などについても、どのように解釈するかによって立場は異なるため、実は細かな点で多くの課題が残っているのである〔註18〕。管見では「後京極流」と呼ぶ場合は判断基準をゆるやかにとって広義的な扱いになる傾向が認められるし、他方「良経風」「後京極様」と呼ぶ場合は、その筆跡をいわずに即物的に、字姿の造形的な特徴から認識し、その変容幅もやや狭く取る傾向があるようだ。

かつて拙稿では、佐竹本が当初は絵巻形式であったことを考慮し、書

風の比較検討を行うにあたっては、比較対象例を、伝称筆者に後京極良経の名を付す古筆全般とするよりも、鎌倉時代に制作された絵巻の作例に限ることを優先し、比較の前提条件とした。枠組みを変えた中で同じく詞書筆者に後京極良経の名を伝称する絵巻、例えば五島美術館・藤田美術館ほか蔵「紫式部日記絵巻」や北野天満宮蔵「北野天神縁起絵巻」(以下、承久本)などとの比較検証や考察が有効であることを改めて述べた。結論としては、先行研究でも繰り返し論じられている内容と変わりはなく、承久本の詞書、三巻の第一、二段の筆跡(源豊宗氏、小松茂美氏、松原茂氏による四分類の書風B)が、字姿的にも筆意筆致においても最も近似する例とは認められるものの、同一筆者と認定するには躊躇する〔註19〕。

ともあれ承久本の詞書書風に関しては、いま諸説間に若干の相違があるにせよ、それでも源豊宗氏の積極的な見解には、まだ再考すべき余地がある〔註20〕。源氏は、承久本の詞書を三名の「後京極様」の書き手による寄合書きとし、この中の第一、二、六巻の筆者を九条道家、また第五巻をその弟の教家と推定された。伊藤敏子氏はこれを承けて「第三巻の筆者も当然九条道家兄弟に列なる身分の人物が担当したとしなければならぬ」となるが、佐竹本の錯誤を思う時、その推論は肯定し難い」として筆者の同定を避けられた。だが伊藤氏は別に佐竹本の詞書書風と承久本の第三巻第一、二段の筆跡を「字癖は全く一致する」とした上で「佐竹本の筆跡は承久本に比べると、屈曲の癖が一層強調され、筆致が枯れていることなど、多少の年齢差が感じられる」との私見を加えられている〔註21〕。筆跡の比較検証を試みる場合、年齢差による書風の変化ないし推移を順に認める考え方がよく用いられるが、基本的にそう

した事象はあるにせよ、書き手によって個性も背景も異なる。昨今の研究では、平安時代から鎌倉時代前期頃に書かれた現存古筆の事例を扱う際は、書写集団の存在や寄合書きと呼ぶ分担執筆を想定することが慣例化している。つまり直接的な筆跡同定は避けられる傾向が定着してきているのだ。本稿でも同様、佐竹本詞書の筆者を特定することや、承久本や佐竹本の制作年代を絞り込むことを目的としてはいいない。それより何故、佐竹本において「後京極流」の書風が採用されたのか、という根本的な疑問こそが重要であると考えた。

そもそも宮廷の絵師が正統なる図像を継承する場合、形式上はそれに相応しき書風を選ぶとするなら、例えば小野道風や藤原行成(世尊寺流)といったすでに歴史上の評価を有する能書たちの書風系統を踏襲した筆跡が採用されるだろう。掛幅装の人麿像の例であるが、東京国立博物館蔵「柿本人麿呂像」(A-20)の色紙形に示されている書風は、行成を祖として伝播した、いわゆる「世尊寺流」の書風を呈しており、伝称筆者にも世尊寺定成の名を付しているのがそれである。しかし人麿像は、元来、卷子装の絵巻として制作された佐竹本とは前提条件を違える。他の伝存する人麿像の展開を閲覧すると、色紙形や賛文の書風は貴族趣味的な範疇の書風が主流をなすものの、時代の差こそあれ、各々の世代の宮廷風ないし能書のみに限られる傾向は認められない。

佐竹本と比較すべき歌仙絵巻の例(過去、そうであったもの)としては、上皇本、為家本、後鳥羽院本、時代不同歌合絵の諸本などがある。これらの詞書の書風には、俊成や為家の筆跡に準ずるもの、為家の名を伝称する例が比較的多いことは、歌仙絵の詞書において二条家的ブランドを冠する歌仙絵作品が数多く存在したことを示唆しているようにも想定さ

れる。

このような状況から鑑みれば、あるいは佐竹本人麿像と近い図像の、いわゆる信実系と俗に称する人麿図像が六條藤家によって率いられた、ある種の戦略的な像容であったと見なすことも理論上は可能であろう。さらには佐竹本はその意趣を継承しながら、別の制作意図を背後にもつた絵巻であったとも考えられ、佐竹本の詞書が「後京極流」で書かれなければならなかった、積極的な理由が浮上してくる。

藤原教長口伝の書論、藤原伊経「才葉抄」(安元三年、一一七七年頃)の中から「後京極流」関連の記載〔註22〕を拾うと、次のようなものがある。

一、法性寺殿の手跡は、若年の時、摂政などの時は能也。後には筆ひらみて、打付々々書給によりて、習ふ人の手跡損すべきなり。何も此心を得べき也。

(中略)

一、近來弘誓院殿の御筆を學事。多以損失也。其故は、地鉢に自在をえてあそばされたるに、筆勢を書たる御筆ども、相交て、我筆勢の程をも不辨。御筆震てあそばしたるを習故、一定損ずる也。地鉢くせもなく、筆もをさまりて後、少筆勢をやつすは故實也。且は涯分を計て、手も可習事也。何様にもまづなほ可習也。扱此御筆は、一旦習似する様にはおほゆれども、始終は難也。故實多き人は、此様を捨て他筆を學事也。能々得心なしには争可損哉。いづれの筆も、おそらくこゝろえては、損ずる事成とも、此御筆は大事に侍也。

これら二項を通じてわかる「才葉抄」の観点は、忠通に連なる家系上の人物たちが、当時の貴族的能書観には反するほどの、かなり個人的な筆跡であったという認識である。藤原伊経はのちに、藤原行成を祖とする世尊寺流の一人として記録される人物。すなわち、世尊寺流と新派との対立関係が読み解ける。弘誓院殿、すなわち九条教家（一一九四―一二五五）は癖の強い特異な筆跡であったとしているが、この教家は良経の子にあたり、十三世紀前期の覇権者であった道家を異母兄に持つ人物である。先掲したように源豊宗氏も承久本の詞書筆者の一人と目しているのは、少なからず「才葉抄」ほかの能書伝を踏まえてのことだろう。

やや下った南北朝時代、尊圓親王「入木抄」（文和元年、一三五二年）「一、本朝一鉢なれども、時代に付て筆鉢分明事」条〔註23〕では、

一條院御代よりこのかた、白河鳥羽の時代まで、能書、非能書も皆行成卿が風鉢也。法性寺関白出現之後、天下一向此様に成て、後白河院以来時分如此。剩、後京極攝政相續之間、彌此風さかりなり。後嵯峨院比までも此鉢也。其間に弘誓院入道大納言等、聊、又鉢替て、人多好用歟。凡者法性寺関白の餘風也。

として、白河天皇、鳥羽天皇以降、すなわち十二世紀半ば以降には、世の能書に対する意識が変わったことを伝えている。「法性寺関白」すなわち藤原忠通が政権を執って以降は、後白河天皇の御代である。この時代は絵巻が量産された時代で、今日伝存する絵巻群を見渡してもそれらの詞書風は多様で、後鳥羽天皇、後嵯峨天皇の頃、つまり十三世紀後期に及ぶまでも「凡そ法性寺関白の余風」と見なしている。この部分を

素直に読み解けば、忠通の書風が一斉を風靡し、その後の世は皆ことごとく忠通流の書風を用いた時代となった、と解することができる。しかし現存作例から窺い知る状況では、息子・九条兼実の筆跡ですでに「ひらみたる」字姿ではなく、縦長になる傾向があり、後京極攝政、つまり良経の書風では縦長が強調されて、いわゆる世尊寺流の系統に接近した感覚が見て取れる。そして弘誓院教家の字癖はさらに強調されている。つまり忠通の書風に準じる字姿、筆致がそのままに「余風」として伝播継承されたと解するのではなく、「入木抄」における評の観点では、撰関家等の有力者における血脈の視点からの緩やかな継承性を認める、という意で捉えられる。つまり、およそ書様の筆癖に親近性が認められる状況を判断基準とし、世相に応じて分類した、と理解できる。

以上、先学をここまで振り返ってきたが、現時点での私見をまとめると、結果的にはかつて源豊宗氏が承久本に関して指摘された見解に準じてくる。すなわち、佐竹本は九条家に関わる特別な制作背景の下に描かれた歌仙絵であったのではないか、という推察に及ぶのである。佐竹本の発注者は、神事的な力を秘めた和歌文芸と親密な画題としての歌仙絵を扱いつつ、歌仙絵制作が盛んになりつつある時流の中で、あえて九条家の特色が付与された三十六歌仙の勇姿を列影的構図で描かせた、またその詞書には貴族社会における主権的象徴として良経の筆跡に因む「後京極流」の書風こそ適確であるとし、これを採用した、と現時点では解釈するに至った。

本稿では、二〇〇六年の拙稿以降、新たに発表された歌仙絵ないし人麿像に関する論文と、この周辺課題に関する論考などを今一度振り返り、主要な課題について再度、私見をまとめてみた。一部に歌仙絵と表現の

近い「似絵」との関係にも触れながら、鎌倉時代における肖像画制作の背景にある事情を参考にして、佐竹本の制作背景を再考した。その下で、なぜ佐竹本三十六歌仙絵の詞書が「後京極流」の書風で書かれる必要があったのかという重要な課題についても、十三世紀、和歌に長じた有力貴族たちの政権抗争との関係性を想定した。佐竹本の発注者に九条家周辺的人物が関与している可能性は大きいと考えるが、今後さらに詳しく検証すべき課題は多い。

註1―拙稿「佐竹本三十六歌仙絵と人麿像について」(出光美術館研究紀要第十二号、二〇〇六年)、および展覧会図録『歌仙の饗宴』(出光美術館、二〇〇六年)。

註2―森楊「三十六歌仙絵」、伊藤敏子「佐竹本三十六歌仙絵巻の構成と成立」(とくに『新修日本絵巻物全集』第19巻・三十六歌仙絵、角川書店、一九七九年)。
ほか森楊「歌仙絵の研究・歌仙絵」(角川書店、一九七〇年)、白畑よし「歌仙絵」(『日本の美術』第九六号、至文堂、昭和四九年)を参照。

註3―『日本古典文学大系・古今著聞集』岩波書店/建長六年(一二五四)成立。
『新編日本古典文学全集・十訓抄』小学館/鎌倉時代中期成立。

註4―源豊宗「神への文学の捧げもの」(『新修日本絵巻物全集第19巻・三十六歌仙絵』角川書店、付録「絵巻」、一九七九年)。

註5―土屋貴裕「歌仙絵の成立について」(特集展示図録『歌仙絵』、東京国立博物館、二〇一六年)。

註6―三浦敬任「中世柿本人麿像の図様の成立―常盤山文庫本・京都国立博物館本を中心に―」(『美術史学』第38号、東北大学大学院文学研究科美術史学講座、二〇一七年)。

註7―島尾新「常盤山文庫蔵柿本人麿像について」(『美術研究』第三三八号、東京国立文化財研究所、一九八七年)、島尾新「柿本人麿像における「かたち」と「意味」」(『東アジア美術における「人のかたち」』、東京国立文化財研究所、一九九四年)のほか、白畑よし「人麿像の像容に就いて」(『美術研究』第六十六号、岩波書店、一九三七年)、大串純夫「人麿像の成立と東寺山水屏風」

(『美術研究』第一六四号、吉川弘文館、一九五二年)、展覧会図録『聖と隠者』(奈良国立博物館、一九九九年)参照。

註8―伝土佐広周筆「柿本人麿像」、室町時代、根津美術館蔵、五七・〇×三三・八cm

註9―「土佐派絵画資料目録(二)肖像粉本(二)」(京都市立芸術大学、一九九一年)参照。

註10―先行研究では、「十訓抄」内の記述内容に発する解釈から、人麿像の正統とすべき祖本が存在したという共通理解ができており、その上で兼房の手元より天皇の宝蔵へと伝来したものと理解の前提も成立している。こうした状況を即座に史実として認めるわけにはいかないことも重々承知の上で、もし仮に実在したのであれば、という仮説付きの理解によっている。そして兼房が呼び寄せた画家も、当時の宮廷絵師のレベルを前提としたものであるから、正本が伝存しない以上、その痕跡を佐竹本人麿像ほかより辿り、推定するしか手立てはないのである。上体を捻る変形に関しては、前掲、同註1、ならびに展覧会図録『歌仙の饗宴』、八七頁参照。

註11―前掲、同註3。

註12―宮島新一「肖像画」(吉川弘文館、一九九四年)、二五、一二三頁参照。

註13―五月女晴恵「彦火々出見尊絵巻の制作動機に関する一考察―絵巻の基となった説話と仏画の図像との共通性に着目しながら―」(『佛教藝術』三三四号、二〇一四年)、「彦火々出見尊絵巻の姿態表現と画面構成について―伴大納言絵巻との共通項に注目しながら―」(『美術史論叢』二二二号、東京大学美術史研究室、二〇〇六年)。

註14―伊藤大輔「肖像画の時代」(名古屋大学出版会、二〇一一年)、第2章、第3章を参照。

註15―前掲、同註5、土屋論考参照。なお人麿像の伝称筆者の多くに、なぜ藤原信実の名を伴うのかについては、別途「似絵」研究、「肖像画」研究との関係が深く、本稿では取り上げずに別稿を立てることとしたい。このほか、本稿では若杉準治「似絵」(『日本の美術』第四六九号、至文堂、二〇〇五年)、米倉迪夫「鎌倉時代の絵画―物語と景観と人の絵画をめぐって―」(『日本美術全集9・縁起絵と似絵』講談社、一九九三年)を参考にした。

註16―前掲、同註12。

註17―前掲、註14、伊藤大輔氏論考、一五〇頁参照。

註18―小松茂美「書流の発生と成立」(『日本書流全史(上)』、講談社、一九七〇年)

の内、2・法性寺流と後京極流と弘誓院流、B後京極流の項、二六九〜二八一頁を参照。小松氏が佐竹本の詞書書風について「良経の書も、これをもって後京極流の典型と見る風潮が強い」(同二七七頁)と指摘しているように、佐竹本の詞書書風が、伝称筆者に後京極良経の名を付す筆跡群の象徴として長らく認識されてきた。ほか古谷稔「後京極良経と法性寺流書法の展開―三井文庫本詩懷紙を中心として―」(MUSEUM 第四九八号、東京国立博物館、一九九二年)参照。

註19―松原茂「書流の伝承―北野天神縁起(承久本)をめぐって―」『北野天神縁起絵巻』(『日本絵巻大成』21、中央公論社、一九七八年)、名尾耶明「当麻曼荼羅縁起の詞書書風について」(『日本絵巻大成』24、中央公論社、一九七九年)を参照。「当麻曼荼羅縁起絵巻」の詞書について、両監修にあたられた小松茂美氏は「この絵巻の製作年代の推定に、やはりこの詞書の伝承を問題にするが、むろん、良経の自筆ではないし、また制作をそこまであげることはいかない。しかしながら、この詞書の書風によって、後京極流の伝播がかなり根強い力を持っていた」(前掲註18、同書二七九頁)と述べられている。また小松氏が「良経の垂流」と呼ぶ「紫式部日記絵巻」の詞書ほかに關しては、松原茂「紫式部日記絵巻の伝来と成立」(『日本絵巻大成』9、中央公論社、一九七八年)にも詳しい。なお先の拙稿(前掲、同註1)では、加えて第三巻は途中より別の書風(書風C、第三巻三段から第四巻にかけての担当)が認められ、この筆跡の特徴は「伊勢新名所歌合絵」(神宮殿古館蔵)の詞書に近い感覚をもっていることを指摘した。

註20―源豊宗「承久本北野天神縁起絵巻の詞書について」(『佛教藝術』十六号、一九五二年)、「源豊宗著作集・日本美術史論究4」思文閣出版、一九八二年再録)、「北野天神縁起絵巻について」(『日本絵巻物全集』第八巻、角川書店、一九五九年)、「新修日本絵巻物全集」第九巻、角川書店、一九七七年再録)。

註21―前掲、註2、伊藤敏子氏論考、六〇頁参照。

註22―岩波文庫『入木道三部集』(岩波書店、一九三二年)、二二頁参照。

註23―岩波文庫『入木道三部集』(岩波書店、一九三二年)、三六頁参照。

Satake Version Paintings of the “Thirty-Six Immortal Poets with Their Poems” and the Portrait of Hitomaro — A Review of Research

KASASHIMA, Tadayuki

Concerning the Satake Version Paintings of the “Thirty-Six Immortal Poets with Their Poems” and the Portrait of Hitomaro (designated Important Cultural Property, hereafter, Satake Version) in the Idemitsu Museum collection, my views were reported in the *Idemitsu Museum of Arts Journal of Art Historical Research* Vol.12, published in 2006. In the Journal, the portrait of Yamabe no Akahito, which is also included in the Satake Version was compared in detail to the portrait of Hitomaro, discovering iconographic similarities. It also pointed out that there were similarities to other portraits of Hitomaro thought to be painted during the Kamakura period.

In the linealogy of diverse variations of portraiture of Hitomaro, it was indicated that portraits of Hitomaro and Akahito were painted closely resembling each other, suggesting the possibility of the influence of an old document that considered Hitomaro and Akahito to be the same person. It was thought that not only such influence was true to the production of the portrait of Hitomaro, but also to the background of the Satake Version.

In textbooks of poetry of the late Kamakura period, since the names of Hitomaro and Akahito were mentioned together with poetry deities Sumiyoshi and Tamatsushima, they were considered to be of similar importance. In the Satake Version, it was only in the painting of the Three Poets which included Saigū Nyōgo (Princess Kishi) who was responsible for divine services, that *suzuribako* (writing box) was painted as an attribute. So, it could be thought that the person who commissioned this painting had plans for it to be related to a Shinto ritual.

In this study, researches, including the recent ones, concerning paintings of immortal poets and of Hitomaro were reviewed and my views were presented once again. Also mentioned was its relationship to *nise-e* (likeness pictures) which resembled the expression of paintings of immortal poets, reconsidering the background of the production of the Satake Version with reference to the production of portraits during the Kamakura period. The reason for the texts in the Satake Version to follow *Go-Kyogoku* style was assumed that power conflicts existed among the aristocrats who read *waka* poetry during the thirteenth century, and that someone around Kujō family was involved with the commission of the Satake Version.

出光美術館研究紀要 第二十四号	二〇一九年一月三十一日	編集 出光美術館 公益財団法人 東京都千代田区丸の内三-1-1 電話 〇三-三三三三-九四〇二	制作 株式会社 ブリュッケ	印刷 東洋美術印刷株式会社
-----------------	-------------	---	---------------------	------------------