

書評

伊藤大輔『肖像画の時代
中世形成期における絵画の思想的深層』

津田 徹 英

彫刻・絵画を問わず、中世肖像の造形表現に関心を寄せる評者としては、非常に魅力的な書名に惹かれて本書の扉を開くこととなった。最初に本書の構成を掲げておくと以下の通りである。

緒言―鎌倉時代肖像画研究序説

序章 絵巻物から肖像画へ―変革期の日本美術

第I部 絵巻物に見る転換の諸相―院政期美術の背景

第1章 神仙山水としての「信貴山縁起絵巻」

第2章 絵画との対面感覚

―「信貴山縁起絵巻・延喜加持卷」剣の護法の場について

第3章 国家の神話としての「伴大納言絵巻」

第II部 似絵考―徳治理念の表象としての肖像

第4章 似絵以前の平安貴族の肖像観―呪詛論をこえて

第5章 生身性と肖像性―肖像表現の基礎概念と院政期の肖像表現

第6章 似絵と尚歯会図―似絵の起源

第7章 「似絵詞」に見る似絵―源流・名付け・概念

第8章 似絵の時期区分―「似絵詞」を中心に

第9章 初期似絵から中期似絵へ―「中殿御会図」について

第10章 後期の似絵―「天皇撰閔御影」について

補論 東アジア肖像画の標準―「元人名賢四像図巻」について

第III部「明恵上人樹上坐禅像」考―華嚴思想の表象としての肖像

第11章 造形の特徴と宋画の摂取(1)
―構図法を中心に第12章 造形の特徴と宋画の摂取(2)
―空間の組み立て・彩色・筆線などを中心に

第13章 東アジア的な図像の伝統―主題を巡る考察(1)

第14章 華嚴の思想的実践としての肖像画―主題を巡る考察(2)

補論 多様な肖像世界―「明恵上人像(披講像)」について

結語

その書名から、第II部(似絵考)と第III部(「明恵上人樹上坐禅像」考)が論述の中心であることはいうまでもない。ただし、その第I部に絵巻物論を置くところに、著者である伊藤大輔氏自身が認めるように一つの特色がある(三四七頁)。もとより、三部に分かれて収録される論文数を思えば、その書名と相まって第II部が本書の中心であることは十分窺えよう。自ずと本書評における内容への言及も第II部を中心に進めてゆくことになるであろう。

さて、第I部において取り上げるところの絵巻物は、平安時代の線描主義の説話絵巻として双璧をなすと伊藤氏が認識する(三四七頁)「信貴山縁起絵巻」と「伴大納言絵巻」である。平安時代の絵巻物というとき、他にも著名な作例が現存するの事も事実である。氏が、上述の二作例を考察の中心とするのも、あくまで第II部(似絵考)への導入を目論むためであろう。ことに、その役割を果たすのは後者である。ここで上述の絵巻物について論じてゆくうえで、伊藤氏の立脚点を確認しておく。氏は絵巻の制作について、単なる逸話の再現ではなく、社会に対して何かを語らずにはいられない人間の根源的かつ実存的な表現欲求と結びついていると捉えている(一五頁)。ことに院政期の絵巻には、災厄や暴力など、どこか不穏で闘争的な要素に言及がなされることも(九頁)、社会に通底する闘争的で殺伐とした気分が存在の不安を掻き立て、この困難な生を生きて行くうえで何かを語り出さずには

いられないという根源的で実存的な表現欲求と結びついているものと認識する（一頁）。そして、王権（後白河院）周辺で制作された「伴大納言絵巻」に、武家勢力の成長にともなう権力の多元化、経済基盤確保への競争、宗教勢力の抵抗の影響による王権の動揺と、その反映を見てとっている（七二頁）。これに対して、「信貴山縁起絵巻」は、同じ線描主義の説話絵巻でありながら、人と人、人と世界は親和的であり、そこには仏教的な厭世観や無常観が見られない点（三〇頁）において、「伴大納言絵巻」とは一線を画しており、健全で暗さを感じさせない現世主義の横溢が作中に窺えるのも、「伴大納言絵巻」が出現した世相より遡った時期の制作ゆえであるとする（二六―二七頁）。

一方、「伴大納言絵巻」は、周知の通り、出世の野望を描いた伴大納言の陰謀が破綻して夢敗れる物語である。伊藤氏は詞書のうちに、藤原良房の諫言とそれに応えた清和天皇の政治的な判断によつて源信が罪せられずに済んだこと、および、讒言を受けた源信が自らの無実を訴えた天道により、その無実が明らかになった点に着目する。しかも、この二つは源信の罪が許される過程で同時並行的に進行する。したがって絵巻の意図するところは、世の道理を導く天道の意志によつて天皇と朝廷の実力者の政治判断がもたらされ、源信は罪に問われることはなく（六八頁）、つまるところ「伴大納言絵巻」は、儒教的正義の具体化としての聖人君子による法と徳に基づいた政治が協働する律令政治本来の理想的為政者像とはどのようなものであるかを絵巻の鑑賞者に訴えかけるものと認識する（緒言vii）。そのことは、為政者側の自己意識のなせる業であり、王権周辺におけるこの自己意識こそ、自己表象である肖像画制作にやがて向かうとの所見を示して（一五頁）、Ⅱ部へと論述を繋いでいる。この点に伊藤氏独自の「伴大納言絵巻」観、ひいては、院政期絵巻物観を窺うことができる。

第Ⅱ部は「似絵」論が七章に亘って展開する。冒頭（第4章）で氏が組上にあげるのは、藤原隆信による「似絵」が登場するまでの貴族は、呪詛を恐れて肖像画を制作することがなかったとする赤松俊秀の呪詛論（同「鎌倉文化」『岩波講座日本歴史』中世一、岩波書店、一九六二年）であり、これに対する疑念である。

伊藤氏は、はたして本当に似絵登場以前の平安貴族達は肖像制作を禁忌として、自らの肖像をまったく作らなかったのかどうか（七七頁）と自問自答する。この疑念の底流には、赤松俊秀が指摘した「似絵」登場以前の平安貴族には自己表象に対する主体性が欠如していたとすることへの疑念があることはいうまでもない。伊藤氏は呪詛論を排斥することで、個別の作品が成立してきた状況と照らしあわせつつ、何故、「似絵」という特定の様式性を持った肖像が描かれるに至ったか、そこに何が期待されていたかという点の解明を目指して、「似絵」論を立ち上げる。

しかしながら、平安貴族の肖像画の具体的作例が残っておらず、関係文献も極めて少ない。そのような状況下にあつて、伊藤氏が改めて着目するのは、『長秋記』大治四年（一一二九）七月八日条の、白河上皇の葬送儀礼に際し、当時の習慣に従つて近親者が上皇の棺に入れようとした「形代（かたしろ）」をめぐる言説にある。氏は、入棺時の形代が近親者の死に際して、見送る人々の身代りとして作られていたことを確認する（七九頁）。ちなみに、貴族間におけるこの風習が決して特殊でないことを、氏は、同様の事例が『権記』寛弘八年（一一〇二）六月二十五日条、『定家朝臣記』天喜元年（一一〇五）六月十五日条、『中右記』永久二年（一一一四）四月四日条などに見出し得ることに傍証を求めている（七九―八〇頁）。また、入棺用の人形を「あまがつ（天児）」と称する事例が『左経記』所収の「類聚雜例」長元九年（一一〇三）四月二十二日条や『兵範記』久寿二年（一一五五）七月二十七日条に認められることにも及んでいる（八〇頁）。そして、これら入棺時の「かたしろ」、「ひとがた」に「似絵」以前にも貴族が制作した肖像の一端を認め、それが像主の意思の下で制作されたことに及んで、必ずしも貴族間で肖像の制作が厳しい禁忌にはなっていないことを指摘する（八十一頁）。加えて、当時、貴族が近親者の死に際して、「かたしろ」、「ひとがた」の類を棺の中に納入することのうちに、納入を行う像主が生きていれば自己の肖像制作は自らの管理下に置くことが可能であり、そうして出来あがつた「かたしろ」、「ひとがた」（それらを氏は肖像と同種のものとし、みなしている訳であるが）を一旦、納棺してしまえば呪詛の道具として他者に悪用される可能性は排除され得るであろうとも述べている（八三―八四頁）。そこから窺える平安貴族の肖像に対するスタンスは、赤松俊秀が示したそれよりも柔軟であ

り、しかも、これらの史料から窺える平安貴族の肖像は、描写の肖似性よりも、身体の代理としての機能が重視されており、そこに平安貴族の肖像観の特色があるとする(八三頁)。

ただし、評者は、この章を読んだとき、平安貴族が身代りとして入棺する「かたしろ」、「ひとがた」について、これを肖像そのものと扱おうことに戸惑いを覚えたのも事実である。何故ならば、氏が提示した『長秋記』当該条によれば、形代は「黄檗」製の「五寸人形」であったことが知られ、一方、『兵範記』当該条にあらわれた「あまがつ(阿摩加津)」も「長四寸許」であった。つまり、いずれも非常に小さいうえに、どこまで、それらに貴族の肖像の投影が認められるかについては疑問とせざるを得ない。文字通り、それらはやはり「かたしろ」「ひとがた」そのものであり、これを肖像と同一に扱おうとすることにためらいを禁じ得ない。

しかしながら、伊藤氏はこの評者の抱いた違和感に対して用意周到に第5章のなかで応えている。第5章の標題にみえる「生身性」とは、氏の言葉を借りれば、「慕の念を向ける相手の代替物としての機能」のことであり、とすれば、肖像はまさしく「像主の生きた身体としての意味を持つ」(八七頁)。ただし、ここで伊藤氏が留意するのは、愛しいと思う人の欠乏(つまり不在)と、愛しいと思う人への求愛の強い感情の下にあつては、「外形が概念的な形態に還元される方向」にある人形はもとより遺髪や形見の品であっても目指す相手の代替品となり得る点にある(同頁)。しかも、氏が注意を促すのは、そこには肖像の本質である外形の相似性(氏はこれを「肖似性」と呼ぶ)を消滅する場合があることで、確かに、遺髪や形見の品そのものには思ひびとの外形の「肖似性」は介していない。とすれば、氏が言うように「生身性」だけが問題とされる場合、「肖似性」は深く問われないことになる(八八頁)。そして、そのことこそ『栄花物語』に言及のある一条院の肖像画について、「似させたまはねど」追慕のよすがとなり得たと記されたことと照応するであろうとする(九十頁)。つまり、外形の「肖似性」はあまり問題にされず、肖像に対する関心の焦点は、専ら「生身性」に置かれていたと氏は理解している。その論理から言えば、前章において貴族が自らの身代りとして棺の中に納める「かたしろ」、「ひとがた」に、貴族の外形の相似性(肖似性)はなくとも、代替機能としての「生身性」

は、ともなっており、伊藤氏がこれを平安貴族の肖像の範疇で理解しようとしたことにも、ひとまずの理解が及ぶであろう。

そして、この点を踏まえながら『玉葉』承安三年(一一七三)九月九日条に続く十二月七日条に記すところの、最勝光院の御所障子絵に、建春門院と後白河院の行啓・御幸という行列の盛儀が画題として採用され、そこに参列した貴族たちを描くにあたって、面貌の描出には、当代似絵師・藤原隆信が登用されたことに及ぶ。その際、九条兼実の自らの肖像が描かれなかったことを何故喜んだか、伊藤氏は、そのことについて一つの見解を提示する。すなわち、氏は、平安時代の貴族には男女を問わず身体的特徴(個体差)に対しては否定的な価値観があり(九四頁)、各人の身体的個性や個人的特徴を描こうとする肖像画に対して忌避感を持ち得たことを看破し、兼実の忌避こそ、赤松俊秀が指摘するような呪詛への恐怖ではなく、当時、否定的に見られていた個性の描写という「似絵」の肖似性に向けられていたと結論している(九五頁)。

ただし、それにもかかわらず、最勝光院の御所障子絵に建春門院と後白河院の行啓・御幸の図という宮廷行事を主題とする「行事絵」のなかで、当代の「似絵」師・藤原隆信を登用してまで、行列の盛儀に参列した貴族たちの面貌を描かせた点に、「似絵」の発生において、公的な性格が付帯していたことを指摘する(九八頁)。しかも、「行事絵」を制作する目的について、毎年繰り返される年中行事のうち、前例を踏襲することでの正統性の継承意識と既存の権力機構が作る社会秩序の安定を視覚的に確認することに求めており、それがなし得たのも帝徳の發揮に拠る安定した治世ゆえであり、その徳治を目に見える形で提示すべく、「行事絵」として制作がなされるなかで「似絵」が貴族の肖像表現として定着してゆくとの指摘に至っている(一九頁)。

ところで、その藤原隆信が「似絵」の名手としてあらわれるのは、上述の最勝光院の御所障子の制作においてであった。それは隆信が「似絵」の名手として既に世に認められていたことを示すものである。そこで伊藤氏は、隆信の「似絵」の画業がどのようにして確立されたかについて続く第6章で明らかにする。章の副題に明示するように、氏は、隆信の画業としての「似絵」の起源を「尚齒会図」に求めて

いる。

この尚歯会とは、唐・会昌五年（八四五）三月に白居易が行った老徳を寿ぐ会に起源を求めることができ、この会の開催を記念して出席した白居易を含む七人に、白居易の友二人を含めた「九老図」が制作されたことに伊藤氏は着目する。すなわち、これが「尚歯会図」である（一〇三頁）。これを先蹤として、中国だけでなく日本でも、功成り名遂げた文人が自適の生活に入って互いに寿徳を称えあう尚歯会が開催された。ことに日本における記録の上では、元慶元年（八七七）三月の大納言南淵年名尚歯会を初見として平安末期までに五回の開催が確認できるといふ（一〇三〜一〇四頁）。しかも、元慶元年の第一回において、中国における尚歯会開催に際して描かれた「尚歯会図」が日本に送り伝えられていたことを『本朝文粹』所収の菅原是善の詩（巻九「暮春南亞相山庄尚歯会詩」）から確認し、第二回の安和二年（九六九）の大納言藤原在衡の粟田山莊尚歯会の開催に際しては、参加者の肖像を各々一張ずつに描き、屏風に仕立てたものが制作されたようであることに及んでいる（一〇四頁）。そして、尚歯会の第三回以降の開催には隆信周辺の人物が関係しており、前例に倣い「尚歯会図」が描かれたとするならば、その制作に隆信が関わっていた可能性を氏は想定している（一〇八頁）。

その「尚歯会図」の中国における実態がどのようなものであったかを窺うに足る作例として、氏は北宋の肖像図巻であるメトロポリタン美術館他が所蔵する「睢陽五老図巻」をはじめとして、シンシナティ美術館の「元人名賢四像図巻」などを提示し、「尚歯会図」の系譜に属するであろうことを指摘して、それらに時代を超えた普遍的な東アジアにおける肖像画の標準を認めるとともに、隆信が関与して制作したのであろう「尚歯会図」の肖像画様式、ひいては「似絵」の起源を求めている（一三三頁）。

そして、第7章では、「似絵」が中国の「尚歯会図」を源流とし、平安貴族たちの尚歯会の受容を通じて、「似絵」が定着していったであろうという前章の指摘を別の視点から補強している。もとより、第7章の目的とするところは、全盛期における「似絵」の制作と受容について、当事者である宮廷貴族の認識のありようを「似絵詞」において分析することにある。

この「似絵詞」とは、「似絵」、詩、和歌、能書、音楽、神楽、競馬、説法という八つの技芸を扱った「現存八絶図巻」の肖像画巻の詞書の部分であり、現存のそれは、その詞書のみが伝わったものである。伊藤氏は、その詞書の分折から、後堀河院がその院政期（一二三二〜三四）に「似絵」の名手・藤原信実（隆信子息）と当代漢学の第一人者であった菅原為長に制作を命じ、彼らによって制作が推進され、その際、『歴代名画記』における中国・呉の時代の八絶をモデルにして、漢の文脈から優れたわが国当代の技芸者の肖像画巻を描いたものと推定する（一二四頁）。ここで「似絵」の語彙の初出が仁治二年（一二四一）の『吾妻鏡』の「関東射手似絵」であることを思えば、後堀河院政期の「似絵詞」の制作の方が先行することになり、「似絵」の概念の成立も十年遡ることになる（一一八頁）。

その「似絵詞」の詞書の「似絵」の項では、「当世之画聖」と位置づける藤原信実の画業を白居易の業績と結び付けて述べること自体に、「似絵」が白居易がはじめた尚歯会の「尚歯会図」と関わることを示唆するものと指摘している（一二二頁）。ちなみに、この「似絵詞」では、当代八人の技芸者を取り上げ（上述）、儒教的礼教主義の理念に則って優れた技芸の持ち主を顕彰するとともに、優秀な人材を輩出した当今の御代を寿ぐところから、制作には、天意に適った当代の宮廷政治を礼賛する意図が根底にあったと氏は指摘している（一四三〜一四四頁）。

ところで、上述したように、承安三年（一一七三）の最勝光院の御所障子絵において藤原隆信が貴族の面貌を描いたことよって世に姿をあらわした「似絵」であるが、それは隆信以降、七世代・一八〇年にわたって家業として継続されることとなった（一三七頁）。ただし、政治社会の変化に応じて「似絵」の様相も変貌を遂げており（一二七頁）、第8章では、「似絵」の歴史における変化の相に着目しつつ、前期、中期、後期の時代区分を設け、それぞれの時期の社会思潮と結びつきながら展開したことを明らかにしている。

ちなみに、氏は、後堀河院政期（一二三二〜三四）に成立した上述の「似絵詞」に指標を求めるとともに、これと前後して記録にあらわれた「似絵」作品を列挙している。そして列挙した事例が、天福元年（一二三二）の九条基家撰『三十六歌仙図』（『明月記』）や、仁治二年（一二四一）の『関東射手似絵』（『吾妻鏡』）に端的にあら

われるように、技芸を主題とすることに注意する(一三九頁)。加えて、この技芸を「似絵」の主題とする傾向は、建長四年(一二五二)頃の「公家列影図」の直前までと見切ること、そこに一つの画期を求めている(一四五頁)。しかも、「公家列影図」以前の「似絵」では、理念性を強め、具象的な要素を捨象していく傾向にあり、その一つが環境的な要素(場面)を排除した列影形式への回帰であり、いま一つが白描への移行であったと認識する(一五二頁)。いうまでもなく「似絵」の名手・藤原信実が活躍する時代のことである。

これに対して、その前後にあつては「似絵」は別の語り口をもっていたことを氏は指摘する。すなわち、信実の父・藤原隆信活躍の時代の「似絵」は、「行事絵」という具体性のある主題が中心であり、様式も東アジア絵画を底流とする着色人物画を、「尚歯会図」を通じ学び取り、画面形式においては、無背景の列影的に描くものと、具体的な環境(場面)描写をともなった「行事絵」に近い形式であったと推定している(一五一、一五二頁)。

一方、信実以降の「似絵」は、象徴的理念から脱し、主題性において、それまでの文人的徳目とは結びつかず、白描が放棄され、描写的な要素である色彩が復活するという(一五三頁)。そして、この傾向を端的に示すのが上述の「公家列影図」であり、続く「天皇撰関御影」、「天子撰関御影」に至っては完全な着色画へと展開することで「似絵」は具体的な描写性へと接近し、そのことで独自の表現を失い、終焉を迎えるとの見通しを示している(一五四頁)。このように氏は、「似絵」の時代を、藤原信実の活動期を境に前・後に分かち、「初期似絵」、「中期似絵」、「後期似絵」と称する区分を設定するとともに、描かれた題材をかんがみて、「似絵」こそは、本来、徳治の思想を語るものであったが、その語り口は「初期似絵」の題材が「行事絵」を専らとする「事実的なもの」から、「中期似絵」では技芸を主題とし、「似絵詞」の詞書に明示されるように「理念的なもの」へと移行し、「後期似絵」に至っては「公家列影図」、「天皇撰関御影」、「天子撰関御影」に典型が示されること、再び「事実的なもの」へ回帰するとの見通しを示している(一五六頁)。

そして、第9章では「中期似絵」の最初に氏が位置づける「中殿御会図」を、第10章では「後期似絵」を代表する「天子撰関御影」を、それぞれ取り上げ、改めて

その特性を論じている。

すなわち第9章で取り上げる「中殿御会図」は、順徳天皇の皇位継承を壽ぎ、代替わりによる刷新を喜ぶ意味がこめられた宮中の催事・中殿御会を描いたものである。それが行事を主題とする点で「初期似絵」の範疇に属するが、その一方で、管弦と和歌という技芸をテーマとする白描である点に「中期似絵」の特色の先取りを見て、「初期似絵」から「中期似絵」へと移行する過渡的な事例であることを確認している(一七八頁)。これに対して、第10章では、「後期似絵」の典型として徳川美術館蔵の「天皇撰関御影」を取り上げる。それは形式において基本的に無背景で人物のみを並列的に描き、天皇を即位の順、撰関大臣を就任の順に、時代を異にする人物を複数並べることで、肖像画でありながら時代の推移を画巻のなかに盛り込んでおり、その点にそれまでの列影図との違いを見出して、前代の「似絵」との懸隔を求めている(一八一頁)。もとより、時代の推移を画巻のなかに盛り込むことが出来たのも、過去者の生前の姿を活写した似絵の蓄積に拠るところが大きく(同頁)、過去者をも列影中に取り込み、その後尾に当代を描き込むことで、皇位あるいは法脈等の継承の正統性を示すことに効果をあげたとみる(二〇〇頁)。

なお、第10章の後には補論として、第4章の最後で言及のあった「元人名賢四像図巻」について、実査にもとづく知見を述べ、第4章ではいささか唐突に言及をみた感があった「東アジアの肖像画の標準」に改めて及んでいる。

第Ⅲ部は「明恵上人樹上坐禅像」についての専論である。四章構成となるが、内容から大きく二つに分かれる。すなわち、第11章と第12章は「造形の特徴と宋画の撰取」に関する論考である。ことに第11章においては、構図法の分析を行っている。すなわち、本図は、画面の四隅から引いた対角線の交点を頂点として、その交点から左右の下隅へと伸びる二つの線と下縁線をもって構成する二等辺三角形の先端部に明恵の身体が収まるよう大きさと配置が設定されており、さらに、二等辺三角形の、向かって左の直線を画面右隅上まで伸ばすとき、その上半が樹木で埋め尽くされていくという構図に、南宋の山水人物画の手法やイメージに裏打ちされた構成をみてとり(二三三頁)、本図ほどに南宋時代の山水人物画と画面構成が近似するも

のは、それ以前の作例に認め難く、その点に日本絵画としての新しさを求めようとしている（二三四頁）。

一方、第12章では構図法以外の造形性（空間の組み立て、彩色、筆線など）に言及している。ことに、人物像を精細な筆線で描き、自然景を粗い筆致で描いて両者を対比させるとともに、人物像についても顔貌をより精細な線で描き、衣文はやや弛緩した線とすることに着目し（二六六頁）、それらの筆線の扱い方に、南宋の山水人物画と同様の傾向を見出しながらも、その描出には、日本の伝統的な技術をもつての南宋山水人物表現の摂取を認めようとしている。すなわち、樹石モチーフの筆線形式については日本の伝統的筆線に依拠しつつ、それを水墨的表現に応用したものであることを確認し、さらに、顔貌表現における輪郭線の積極的な提示にあつては、より唐画的な伝統を継承する平安時代以来の伝統的な筆線や形態の採用をみてとっている（二六四―二六六頁）。

続く、第13章と第14章においては、樹上坐禅像のかたちが何をあらわしているのかという主題に及んでいる。ことに第13章では、研究者の多くが自然景のなかに僧侶を描く点に「羅漢図」の規範性を認めようとする趨勢にあつて、氏は「羅漢図」規範説に異を表明し、単に形式の一致することが即座に内容の一致を保証するものではないとして退けている（二七〇頁）。改めて氏は、自然景色を大きく画面に取り込んだ坐禅形の高僧像に本当に異形性を認め得るかどうかを検討して（二七三頁）、これを否定し、むしろ、本図は、遠く五、六世紀まで遡る得る東アジアの「禪定比丘図像」の伝統に連なるものであり、変形されることなく堅実に継承されていることをそこに認めて、ことさら異形性を言い立てることはできないと結論する（二七三―二七八頁）。この点に「明恵上人樹上坐禅像」に対する氏独自の理解が示されているといえよう。氏は、改めて本画像において問題とすべきは、何故このような自然景をともなった表現が選択されたかであり、その図像表現の伝統の検討を通じて、世俗化した体制を嫌い、深山において実践的な修行を行い仏教の本義に帰ろうとした「遁世僧」の表出としての画像であることを確認している（三〇三頁）。

第14章では、本図のうちに明恵の華嚴思想の反映を認めている。それは「羅漢図」規範説へのもうひとつの反論でもある。氏は、「羅漢図」では禽獣の供物献上の姿

がしばしば認められ、そこに描かれた禽獣ほかの自然は羅漢に奉仕・従属的であるのに対して（三一三頁）、「樹上坐禅像」では同様に動物（小禽や栗鼠）を描くものの、明恵に供物を捧げることがはもとより、明恵その人に惹き付けられることもなく、また、明恵もそれらに頓着することなくひたすら禪定にある点を重視する（同頁）。すなわち、この互いに干渉することなく、あるがままに存在する世界こそ、明恵の拠つて立つところの、華嚴の事的世界観そのものと指摘する（三一九頁）。加えて、現実にはあり得ない明恵が坐す三つ又に分かれた繩床樹についても、明恵の華嚴思想に立脚する「三時三宝礼」に関わつて、明恵その人が夢に見た三宝（仏法僧）を象徴する三鈷樹の形態が投影されていると指摘している（三三四頁）。

なお、補論では、明恵の画像というとき「樹上坐禅像」ばかりが目されるなかにあつて、その図様に拠らない「披講像」と呼ばれる、畳に坐した明恵が机上に掲げられた聖教の講義を行う画像を取り上げ、その構図が「樹上坐禅像」と肖像の向きが逆になる点に着目する。すなわち、明恵はかつて宗教的感情のたかまりのうちに右耳を切り取つており、かの「披講像」ではあえて左斜め向きに描くことで、欠けた右耳を見せ、そこに明恵の尋常ならざる求道心と厳格な宗教者としてのカリスマ性を高める物語性を読み取つて、教団の公式画像として流布した画像の典型を認めるとともに（二四〇頁）、そのような画像の規範となつたのが『高山寺縁起』禅堂院の学問所の条に記される、生身供用の明恵像と推定している（同頁）。そうとみると、明恵と、彼を取り巻く自然をありのままに示す「樹上坐禅像」は、その画中に人間明恵に寄り添う親密な感情の横溢を認めて、それが第14章で指摘した「華嚴の事的世界観」に他ならず、そのことを教団内の弟子たちに向けて発信した画像であることを再論している（三四四頁）。

以上、三部構成の各章（論）を評者なりに理解に努め、その概略を述べてみた。ここに至つて改めて氏の論述の姿勢を述べておくと、本書は「似絵」と「明恵上人樹上坐禅像」の考察を中心にしながら、鎌倉時代の肖像画の成立過程を、そのような表現手段が生まれてくる時代思潮を念頭に置きつつ、これに宋画の受容を交えて論じる点にあるといえよう。ことに「似絵」論に関して言えば、『国史大辞典』第

十卷の「にせえ 似絵」の項における「中世大和絵の肖像画。(中略)写生的で記録性の強い人物や牛馬などの画像を指す。」(宮次男執筆)という解説に、それまでの理解の水準を求めるならば、伊藤氏は、その中世大和絵が、実は中国の「尚齒会図」という漢画に規範が求められ、「似絵」に見る写生的な性格の源流をそこに認めるとともに、画風の導入にあたっては、儒教的な思想をともなっていたことを明らかにして、「似絵」理解水準を引き上げた点に成果があるように考える。加えて、氏自身が結語で言及されたように、「似絵」の時代区分に踏み込み、これを前、中、後の画期に分ち、各時期の特色を捉え直した点も高く評価されてよい。

ただし、第一部の「伴大納言絵巻」論および、第二部の似絵論の全体にわたって、制作に関わった為政者の儒教的精神に裏打ちされていたと見る点は、第三部で「明恵上人樹上坐禅像」考において、研究の大勢を占める傾向にある「羅漢図」受容論を退けて、そこに華嚴的世界観の表出を見出そうとした点ともども、それらは氏独自の視点と理解である。それは、まさしく本書の副題である「中世形成期における絵画の思想的深層」を提示するものに他ならないが、その当否については今後さらなる議論が生じる予感を評者は思わざるを得ない。しかしながら、それに理解を示す立場であつても、そうでない立場にあつても、この『肖像画の時代』における立論が、これからの議論の出発点となることは想像に難くなく、そのためには、まず、本書の熟読からはじまることは間違いないところであろう。

(つだてつえい 企画情報部文化形成研究室長)

*伊藤大輔『肖像画の時代 中世形成期における絵画の思想的深層』名古屋大学出版会、二〇一一年十二月、A5判、本文四一二頁。