



ボストン美術館蔵伝宗祇像の像主考 : 伝来と像容

志賀, 太郎

(Citation)

美術史論集, 6:47-64

(Issue Date)

2006

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010379>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010379>



ボストン美術館蔵伝宗祇像の像主考——伝来と像容——

《キーワード》狩野派、北野天満宮、馬具、故実

志賀 太郎

はじめに

ボストン美術館に所蔵される騎馬の人物の肖像画（図1 以下、ボストン本と呼ぶ）は、賛などの文字資料がなく、画像そのものから像主の名を知ることができないにもかかわらず、古来、宗祇の画像として伝えられてきた。ボストン本を宗祇像の一形式とする見解

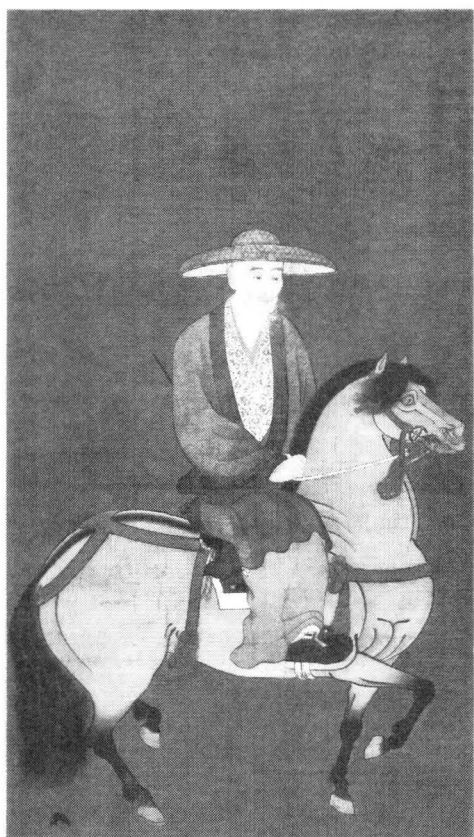


図1 伝宗祇像 ボストン美術館蔵

は、現在も広く定説として認められており、これまでボストン本に言及した論考や作品解説などにおいて、像主が「宗祇でない」可能性に言及されたことはない¹。筆者もまたボストン本に関して、宗祇の後継者たらんと運動する弟子の連歌師宗碩と、地方の有力者と自らを結ぶ媒介者としてのポスト宗祇を待望する三条西実隆との思惑が一致した結果、宗祇像が騎馬という特殊な姿に作られたのではないかという試論を発表したことがあるが、像主が「宗祇でない」可能性については全く触れなかった²。しかし発表の後に寄せられた質問の中に、伝来する過程で像主が改変され、後から宗祇像として認識されるようになった可能性もあると指摘する意見があった。

意見が出された場で行われた議論を集約すると、以下に述べるように、像主改変説が成立する可能性は確かに存在し、ボストン本を考察の対象とする限りは看過できない重要な課題であると考えに至った。まず、画面上部の汚れが、賛文を消し去った墨痕のように見えると指摘されていることから、仮にこれが賛の削除された痕跡であったならば、削除されなければならなかった合理的な要因とし

て、第一に像主の改変を疑わなくてはならないであろう。実例として、彦根・崇徳寺の伝高野瀬隆重像では、像主を変えるために賛の改竄が行われていることが報告されている⁴。また、改変があったことを示す根拠にはならないが、懐疑的に考えれば、像主が宗祇ではない可能性を示唆する要素が二つある。一つは、他の現存する騎馬像の像主が例外なく武将である一方で、ボストン本だけが連歌師の肖像とされている点、そしてもう一つは、制作時期がさほど隔たらないと見られる国立歴史民俗博物館所蔵の宗祇像等と風貌が異なる点で、特にボストン本には右頬の大きな「ほくろ」が描かれていない。

では、ボストン本そのものに像主が宗祇であることを示す、確かな手がかりがあるのであるのか。従来は、豊かにたくわえられた白い顎髭について他の宗祇像と共通することが指摘されていたが、これだけでは、明らかに像主が宗祇であると断定する根拠にはならない。また、像主を宗祇とする伝称はいつたいどの時点まで遡ることができるか、どの程度まで信頼できるかについても検討されてきていない。すなわち現時点では、「古来、宗祇像とされてきた」という事実だけが像主宗祇説の拠る所であり、これだけで宗祇が当初からの像主と言い切ることはできないだろう。ただ、像主宗祇説を支持する側にとって幸いなことに、その後の赤外線を用いた調査により、画面上部の「汚れ」を墨痕と断定するだけの根拠がないことが確認され、⁸ 外見上の印象はともかくとして、賛は当初から付随していなかったと考える方が合理的とみなされるに至った。その結果、像主改変説を論理的に支える根拠がなくなり、現在のところ、像主

改変説と像主宗祇説のいずれとも決しがたい状況となっている。以上が、これまで特に疑問や異論が出されていたわけではないボストン本の像主に関し、改めて本稿で考察しようとする所以である。

結論を先に述べれば、本稿は、像主宗祇説の根拠となりうる要素を指摘しようとするものである。ただ、当初から像主は宗祇であったと「断定する」に足るだけの史料には未だ巡り会えておらず、そういった史料が今後新たに見出される可能性もあまりないように思われる。それゆえ方法としては、従来、曖昧なまま見過ごされてきた周辺の事柄も含めた歴史的事実を一つずつ洗い直し、それらを総合することによって、ボストン本の像主を宗祇とする伝称に十分な根拠があると思なされるか否かを判断するという迂遠な道を取らざるを得ない。本稿では、性急な結論を出すことを目的とはせず、ボストン本の伝来と像容に関して、現在までに知り得た事実の確認を行っておきたいと考えている。

ボストン本の伝来

ボストン美術館には、過去にボストン本が収められていた箱やその他の伝来が知られるような付属品などが何も残されていない。そのためあつて、ボストン本がどのような人々の手を経て現在まで伝えられてきたかについては、ほとんど知られていない。これまでに伝来に関する事実として確認されている点は、十九世紀半ば頃に開板刊行されたと見られる『北野拾葉』という版本に、ボストン本と見られる宗祇像を狩野永納（一六三一―九七）が模写したものが



図2 『北野拾葉』(部分)

縮写されており(図2)、その図に添えられた永納の識語から、もとは北野社に伝来したと知られることと、ボストン美術館に収蔵される以前、故藪本莊五郎氏のもとに所蔵されていた時期があることの二点である。このうち前者の『北野拾葉』の記事は伝来を知る上で重要な手がかりを含むため、以下に詳しく検討を加えたい。

『北野拾葉』の書誌、内容、編者および編集の過程等については、猪熊信男氏と阪本健一氏による詳細にわたる研究がある。その成果に基づいて概要を述べると、次のとおりである。¹⁾

『北野拾葉』一冊は、江戸時代後期の学僧宗淵(一七八六―一八五九)の手によって蒐集、編纂された菅原道真関係資料集ともいべき書の一つで、一連の『北野藁草』十冊、『北野藁草図書』四冊、『菅家三代記略』一冊とともに北野天満宮学堂から発行された。『北野拾葉』は、内容的に『北野藁草』の拾遺編にあたり、室町時代以降、道真が連歌の神として崇められたことに由来する連歌関係の資料を、原本の原寸大模写もしくは縮写により収載している。刊行年は不詳であるが、『北野藁草』に天保十二年(一八四一)十月二十五日の宗淵の序文が掲げられ、『菅家三代記略』には宗淵六十七歳、すなわち嘉永五年(一八五二)の識語が付属する。また、弘化四年(二八四七)の「日記」正月十五日条には「北野藁草開板出来に付き」寺務所他へ一部十四冊を納めたとの記事があると報告されている。²⁾ これらから、『北野拾葉』もおそらく弘化四年から嘉永五年頃までにまとめられ、出版されたと見られる。

『北野藁草』をはじめとする道真関係の書(北野学堂本)は、同じく宗淵の編になる「北野文叢」百卷(北野天満宮蔵)の綱要(抜

粹本」と位置づけられている。「北野文叢」については、戦前にそれを収録・発行した『北野誌』¹³の例言に端的にまとめられている。一部を引用すると「本書は菅公の遺著を初めとし、国史記録に散見したる、公の事蹟はいふまでもなく、縁起・託宣・系譜の類より、稗史・伝説・詩文・俳句の類に至るまで、苟も公の事に關したることは、網羅して洩らす所なし。(中略)例へば縁起の如き各坊に伝来せるもの十余本尽く之を蒐集したるが如き、系譜も亦各家のものを皆網羅したるが如き、一字一句の異同も輕視せざる編輯者の労多大なりといふべし。」と評価されている。すなわち宗淵が、生涯をかけて各地の蔵書を巡り、道真関係資料の調査・書写・蒐集を行った成果が「北野文叢」であり、その主要な部分を抄出して出版した書が『北野藁草』以下の北野学堂本であった。さらに例言にもあるとおり、その蒐集にあたっては、あくまでも原本に忠実であり、細かな異同も疎かにしないという姿勢を貫いていた点が特筆される。

さて、本稿で問題とする『北野拾葉』所収の騎馬人物像(以下、北野拾葉本と呼ぶ)は、表題に「同(宗祇・筆者注)騎馬像 就粉本縮寫」とある。本書を通覧すれば、北野社の本宮、社家の住坊、学堂などの所蔵品については、表題にそれぞれの所有者が明記されており、所有者を記さないこの模本は、北野社の所蔵品ではなかったと推定される。単に「粉本」とあるので、おそらくは通常の「粉本」の持ち主、すなわち永納の子孫にあたる京狩野家に伝わったものである。現在のところ、北野拾葉本が縮寫した粉本そのもの(以下、原粉本と呼ぶ)の所在は確認されていないが、以下に述べると、識語の筆跡や関連作品から、原粉本は確かに永納によつ

て作製された粉本であったと見なされる。筆跡については、京狩野家に伝来したという「本邦賢宰智将像」(個人蔵)¹⁴の奥書と比較すると、署名はもとより、「像」「元」「也」など共通する字の筆癖がよく似ており、明らかに同一人物の筆跡である。また、ボストン本を模したと見られる紙本着色の宗祇像が箱根・早雲寺に、¹⁵同じく絹本着色の宗祇像が北九州市立自然史歴史博物館に所蔵されており、¹⁶前者は永納筆の伝称作、後者は基準印ではないものの永納落款の作品である。これらから、ある時期において騎馬の宗祇像と永納とが強く結びついて認識されていた事実を知ることができ、この点からも永納による原粉本の存在は首肯しうる。なお宗淵は、宗祇像以外にも、京狩野家の所蔵する粉本から北野社に關係する資料の蒐集を行っていた。『北野藁草図書』第二巻の北野社境内絵図および本社末社各別之図は永納の粉本であり、その他にも「山楽門人彦三郎」の粉本が掲載されている。¹⁷

以上により、北野拾葉本が原粉本の状態をほぼ忠実に伝えていると考えられること、また原粉本は識語にあるとおり永納によって作製された粉本であったことを確認できた。そこで次に、原粉本から知りうるボストン本の伝来経路について検討を加える。

宗淵が、北野社に所蔵されていたわけではない原粉本を、わざわざ『北野拾葉』に掲載した理由は、永納の識語の中に「元北野蔵」とあったためである。これそのものは北野社の旧蔵品であったという事実を述べるに過ぎないが、『北野拾葉』の中で、北野社の宝蔵や学堂、社家などに伝来する他の連歌関係の資料とともに並べられている根底には、本来なら北野社に伝来しているべき品である、と

いう宗淵の思いがあったことを推測させる。北野社は、室町時代中期以降、中世から近世を通じて連歌の中心の地と位置づけられたため、各時代の将軍家や大名、連歌師などから崇敬を受け、連歌に関わるさまざまな道具類の寄進が行われていた。¹⁸『北野拾葉』に掲載される北野社伝来品の多くも、そのようにして集積された品々であり、それらは大切に保存されることによって連歌の中心地としての由緒をさらに補強する役割を果たしていた。それだけに宗淵とすれば、何故に由緒ある宗祇像が北野社の外に流出してしまうことになったのか、という疑問を感じていたとしても不思議はない。

類似の事例として、近世における宗祇の名声の高まりを背景に、北野社社家松梅院の日記の紙背にあった宗祇書状が抜き取られ、表具されて市井に流れていたという事実が明らかにされている。¹⁹ただ、ポストン本の場合は、唯一無二の画像であるとともに、連歌の中心地としての北野社の由緒を高めるにきわめて好都合な素材でもあり、何枚もある反故の書状などと同列に売買の対象として扱われていたとは想像しにくい。むしろ、戦国期の混乱に紛れて流出の憂き目にあった可能性が高いのではなからうか。実際、根本縁起とも称され、北野社にとって重宝中の重宝であるはずの北野天神縁起絵巻（承久本）は、文亀元年（一五〇一）以前に社外へ流出して行方がわからなくなり、文禄五年（一五九六）になって「泉南大寺」で発見されている。²⁰この時期の宝物管理にかなり徹底しない面があったことは、十分に推測されよう。問題は、北野社のどういったところで所有・管理されていたかであるが、管見の限りでは、当時の史料の中に原粉本の原本にあたるような画像の記述を見出すことは

できず、特定できない。よって以下は憶測に過ぎないが、一つの可能性として述べておきたい。宗祇の画像が使用される場として、まず考えられるのは、宗祇の忌日であろう。近世の例であるが、北野社では、元禄十一年（一六九八）、宗祇二百年忌追福の連歌会のために宗祇像が調進されている。²¹宗祇忌日に追善の連歌会や和歌会が開かれたことを示す記録は、宗祇の歿後すぐから毎年のように確認することができ、宗祇から古今伝授を受けた三条西実隆や宗祇の後を継いだ連歌師たちがその主催者であった。²²記録こそないものの、こういった故人を偲ぶ場で画像が用いられた可能性は多分にある、ポストン本もそういった画像の一つであったとすると、その所有者として考えられるのは、宗祇忌日に追善の行事を行った人々の誰かということになる。現存する資料の範囲では、その中に北野社内部の人物を見出すことはできないが、天正元年（一五七三）四月、織田信長が火を洛外に放った際に北野社の連歌会所も焼失し、「紹巴（里村紹巴）之書物あづけものをことごとくとりちらし」たという記録は、²³連歌師のいわば私物が、北野社連歌会所に保管されていた事実を示していて、注意を引く。連歌会所はまた、宗祇が一時期奉行を勤め、ゆかりの場所でもあった。

ところで、永納が原粉本を作製した時期はいつ頃であったろうか。先にも触れた早雲寺に伝来した宗祇像は、原粉本をもとに製作されたと思われるが、これに賛を加えた説叟宗演（一六二六―一七〇七）の署名から、説叟が大徳寺に出世した延宝四年（一六七六）以降の着賛と考えられている。²⁴一方、永納の識語にある「所持三井浄貞」は、粉本を製作した時期の原本の所有者が「三井浄貞」で

あったことを示している。浄貞を名乗った三井家の人物のうち、時期的に該当するのは、越後屋を創業した豪商三井高利の兄で、京都において江戸での商品の仕入れ店を営み成功した釘抜三井家初代の俊次（一六〇八〜七三）と、その長子で二代目の俊近（一六四一〜一七〇二）である。⁽²⁵⁾ 初代俊次であれば、粉本製作の下限は歿年の寛文十三年（一六七三）となる。ただ、俊次は屋敷に能舞台を設けるなど相当な文人であったようであるが、どちらかといえば商い中心の人物であった。一方、二代俊近は、茶の湯道具の蒐集に凝るなど、風流に熱中して商売を全く顧みなかったと伝えられ、⁽²⁶⁾ 永納に粉本を写すことを許可した人物であった可能性はより高いと思われる。とすれば、先に筆跡が類似しているとした「本邦賢宰智将像」（個人蔵）が元禄二年（一六八九）の製作であることを考慮し、これとほぼ同時期ぐらいと考えて矛盾はない。すなわち原粉本の製作時期は、概ね貞享から元禄頃と見なされるのではないだろうか。蛇足ながら、これより以前の史料が見出されない現時点では、ボストン本の像主を宗祇であると認めていたことを示す一次史料は、宗祇の歿年から二百年近く経過した後の原粉本までしか遡ることができない。

なお、俊近以降のボストン本の伝来についても、いささか判明したことがあるので追記しておく。釘抜三井家は、二代俊近の没後、次第に家業が傾き、十九世紀初頭には店も手放して一家流浪の身となったという。⁽²⁷⁾ その間、二代俊近の娘が大坂・鴻池家に嫁ぎ、またその子が養子となって釘抜三井家の六代目を継ぐなど、鴻池家と親類の関係を結んでいる。⁽²⁸⁾ 家業が傾けば蒐集品も手放さざるを得

なかったであろうと予想されるが、その一部が、親類であり、また商売上の支援者でもあった鴻池家に渡ることは十分に考えられる。ちなみに、ボストン本の旧蔵者である故藪本莊五郎氏がまだご健在でいらっしゃった頃に、藪本公三氏を通じて、藪本家の所蔵となる以前の旧蔵者についてお尋ねしたところ、当時、かなり良質な箱や表具を伴っていたという印象が残っており、おそらく鴻池家の藏品であったように思うとのことのお返事をいただいた。⁽²⁹⁾ さらにその後、大阪歴史博物館の特別展「豪商鴻池―その暮らしと文化―」（平成十五年三月十二日〜五月五日）において鴻池家の資料が展示された際に、学芸員の中野朋子氏から、鴻池家の『道具改帳』（寛政三年）に「古法眼画 宗祇像」という一項があることをご教示いただいた。ボストン本は確かに鴻池家旧蔵であったのである。⁽³⁰⁾ とすれば、原粉本が写した原本とボストン本は、その間に鴻池家所有の時期を挟むことによつて一本の線で結ぶことが可能となる。すなわち、ボストン本は、北野天満宮↓・↓三井浄貞↓釘抜三井家↓鴻池家↓・・・↓藪本家↓・・・↓ボストン美術館と伝来してきたのである。

ボストン本の像容

ボストン本は、馬に乗る人物の姿を描いている。ボストン本を別とすれば、同時代のこういった騎馬の画像がごとく武将像であることは、先に述べたとおりである。この点は、像主の改変を疑うべき根拠としても挙げられていた。しかし、ひとくくりに騎馬の画像といっても、ボストン本と、それ以外の画像とは明らかに異なる

点が幾つかある。例えば、ボストン本の馬具の一つ、鞆の染め色が緑青を用いて表わされている点はその一つで、他の騎馬像において鞆は例外なく朱で表わされている。

鞆を含めた馬具については、装束と同様に、それを用いる上での故実や規定が存在し、使用者の地位や使用する時期、目的などの別に応じて、形式や色目、加飾方法などの異なった馬具が選択され、使用されていた。⁽³¹⁾ こういった使用上の約束事は、肖像画を製作する場合においても軽視されることはなかったはずであり、むしろ装束の場合の例を考慮すれば、⁽³²⁾ 像主の姿を画像として定着させ、視覚イメージとして流布する力をもつ肖像画であればこそ、像主にふさわしく、かつまた最も理想的な姿となるよう、かなり意識的に選択が行われたと考えられる。逆に言えば、描かれている馬具がどのような人物や目的において使用されるものであるかを知ることにより、像主の地位や社会的立場などを推測する手がかりを得ることは可能であろう。

さて、表1は、ボストン本に描かれている馬具の種類を一覧としたもので、比較の参考のために、延徳元年（一四八九）に歿した後、に製作された足利義尚像との見解が出されている伝足利尊氏像（名古屋・地蔵院蔵）と、永正四年（一五〇七）の賛のある細川澄元像（永青文庫蔵）に描かれている馬具の一覧を添えた。これら三点の画像はいずれも、狩野正信・元信の父子もしくはその工房の手になる作と見なされており、ほぼ同時期の約束事（故実・規定）に基づいた馬具着用例と考えて差し支えない。

表1に見られるように、ボストン本に描かれている馬具には、以

表1 ボストン本に描かれた馬具一覧

	ボストン本騎馬人物像		細川澄元像(永青文庫蔵)		伝足利尊氏像(名古屋・地蔵院蔵)	
	16世紀半ば		永正4年(1507)		延徳元年(1489)頃	
馬具名称	種別	色・加飾等	種別	色・加飾等	種別	色・加飾等
1 銜(轡)	十文字	—	十文字に桐紋	—	十文字	—
	差繩	用いず	あり	—	あり	—
2 手綱	布	白地に褐色の斑	布	黒・縹・白の段染	布	茶(又は紫)・縹・緑・白の段染
3 腹帯	布	手綱と同じ	布	手綱と同じ	布	手綱と同じ
4 鞆	染鞆	青(緑青)	染鞆	朱	厚総	朱
5 鞍橋	水干鞍	黒塗	水干鞍	黒塗	水干鞍	黒塗・覆輪か?
	四方手	あり	あり	金・桐紋	描かれず	—
6 鞆(切付)	鞆韋包	無文野沓付	鞆韋包	桐紋野沓付	白葛か?	剥落のため不詳
	鞆(膚付)	葛・染韋	葛・染韋	—	葛・染韋	—
7 鍔	塗鍔	黒塗	五六鍔	黒塗	五六鍔	黒塗
	文板の透文	—	—	五弁花(桔梗か)	—	櫛
	踏込の内側	—	—	朱塗	—	朱塗

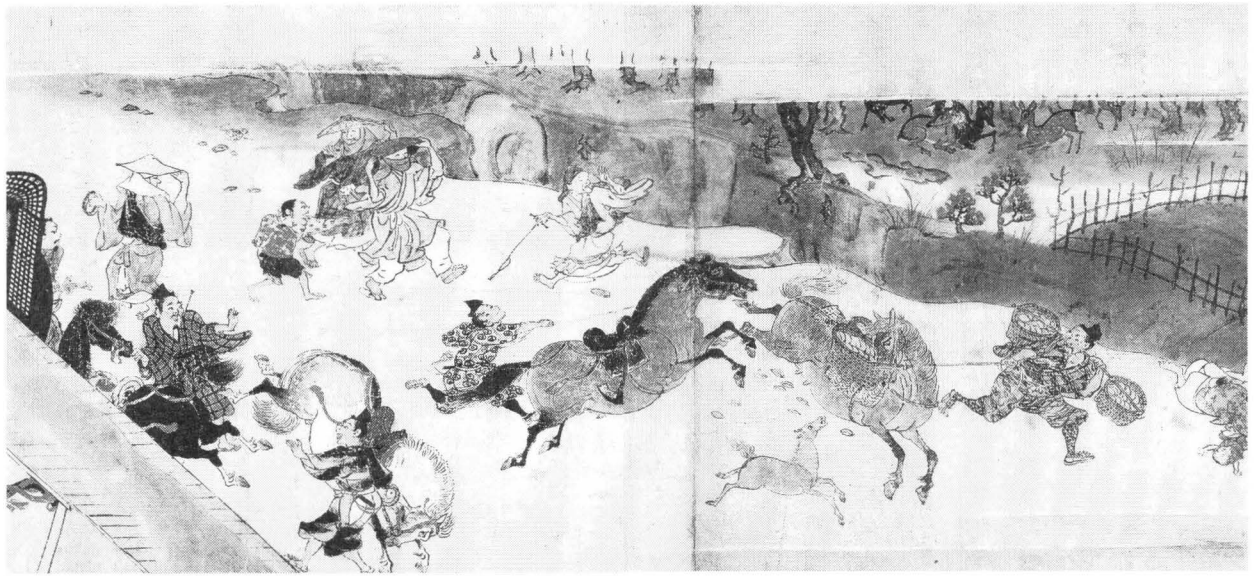


図3 慕帰絵詞 卷五 第三段（部分） 西本願寺蔵

下の三点において明確に伝尊氏像や澄元像と異なった用法が見られる。すなわち、銜（轡）に差縄が繋がれていない点、鞆の染め色、鐙の形状である⁽³³⁾。順に検討を加えてみたい。

まず、差縄は、騎乗する人が馬を制御するための手綱に対し、徒歩の随行者（口取）が引いて馬を制御するために馬の首から銜（轡）の遊び金に通す縄のことである。慕帰絵詞巻五には、詞書とは無関係の日常的な馬の取り扱いの情景が幾つか描写されており、差縄や手綱の用い方についても参考となる（図3）。ここには差縄が用いられている馬とそうでない馬の両方が描かれており、差縄のない馬の場合、口取は手綱を用いて馬の口を引いている。このことから、馬の口を引くこと自体は一般的な実用の上で不可欠でも、そのために差縄は必ずしも必要とはされなかった実態が判明する。逆に差縄が無くてはならない場合とは、例えば、騎乗したまま随行者に馬の口を引かせるような状況であろう。その点で軍勢を率いる武将の画像に差縄を描きこむことは、武将にとって相応しい威儀であると言える。差縄が用いられる場合とそうでない場合にどのような相違があるのか、この点について記す故実書は管見の限りでは見出すことができなかった。そのため、ボストン本に差縄が描かれていない理由を故実によって説明することはできないが、武将の場合よりも日常的な騎乗の姿が描かれていることだけは確かであろう。他の騎馬像の描かれ方を知りながら、あえて差縄が描かれなかったという解釈は深読みしすぎかもしれないが、仮にそうであれば、画像が作られる際に「騎乗しながら口取に馬を引かせるような人物ではない」ことを示そうという意図、他の騎馬像の像主と同列の身分ではない

ということを示そうという意図があつたとも推測されるのである。

二点目として、鞆は、近世には三懸と呼ばれた馬具で、銜（轡）を頭に固定する面懸、鞍橋を胴に固定する胸懸と尻懸の三つを総称している。朱の鞆が最も一般的で、中には顔の側面や胸・尻の廻りにたくさんの房を付ける鞆もあり、これは厚総と呼ばれている。鞆も、手綱と同様に、平安時代以来の使用上の規定がある馬具の一つである。さて、ボストン本の鞆は、緑青で彩色されており、おそらく浅黄か青に染められた鞆を表現していると考えられる。馬の背や胴の全体を覆う鞆が画面の中で占める割合は大きく、視覚的にも、他の騎馬像とはかなり異なる印象を与える。言いかえれば、ボストン本を目にした誰もが自然と意識させられる部分であり、鞆の色から鑑賞者が何らかの意味を読み取ることが意図されての表現であることは確かである。では、浅黄や青の鞆はどのような場合に用いられたのか。室町期に編まれた故実書を繙くと、次のような記載を見出すことができる。（傍線は筆者による）

一、公方様御鞍覆ハ段子金欄也

一、管領之鞍覆ハ兎羅綿、同毛氈

一、奉公之人々ニハ播磨皮、紺之鞆ハ法体之人懸也

（『殿中以下年中行事』³⁴）

一、青き尻懸から茶（唐茶）もへき（萌黄）などの色を、当世皆人のする事也、入道法師ならてハせぬもの也、はれの時はゆめゆめ用へからず、殊更むらさきのいろなどには、猶

以すましきなり

一、鐙の内を黒くする事、是も尻かひと同前也、但俗躰などにては、判官又は彈正少弼忠弼など、名を付ものはする也、彈正左衛門はせぬ也、去なからはもむらさきの尻懸をは、かけましき事也、浅黄、もへき、ちやなどの色はかけへし

（『弓張記』³⁵）

一、茶染の鞆の事、入道仕候へば、かならずかならず可用之大法也、犬追物以下にも用之、浅黄同然、手縄も同然たるべし、鐙も内の黒きを用之

（『武雑記』³⁶）

これらそれぞれの書が成立した時期は、『殿中以下年中行事』が康正元年（一四五五）、小笠原流の『弓張記』が十五世紀後半、それとはほぼ同文を掲げる伊勢貞順の『酌並記』が十六世紀中頃、伊勢貞孝の『武雑記』が十六世紀後半と推定されている。

さて、武家故実の専門家ではない筆者には、これら故実の細かな内容にまで踏み込んだ考察を行うことはできないが、上記に掲げた記述から概ね次のような事を知ることができる。一つは、青色（紺、浅黄を含む）の鞆は出家をした人物が用いるべきものという故実が存在したこと（『弓張記』によれば、俗人でも「判官（検非違使尉）又は彈正少弼忠弼（彈正忠）」といった役職にある者は使用するとされる）、もう一つは、このような故実の存在にも関わらず「当世皆人のする」（最近では誰もが用いている）という状態であり、世間で故実どおりに行われていたわけではなかったらしいことである。

表2 絵巻物に見られる青色系の鞆

作品名	製作年	筆者		騎乗者	鞆	騎乗者の特徴	場面	周辺の騎馬人物
一遍聖絵	正安元年(1299)	円伊	巻一 第一段	俗体	青	折烏帽子、直垂、行膝着用	太宰府の聖達上人僧坊の築地塀の外を行く武士の二団	折烏帽子・直垂の武士3名の馬はいずれも朱の鞆
			巻七 第二段	法体	朱	素絹、袴、毛沓着用	四条京極釈迦堂へ向かう一行	折烏帽子、直垂のもう1名の武士の馬は朱の鞆
				俗体	青	折烏帽子、直垂着用		
			巻八 第四段	法体	墨	笠、法衣、袈裟着用	一遍が参詣をしている四天王寺の門前を進む人物	なし
			巻十 第一段	馬のみ	墨	傍に折烏帽子、直垂、草履着用の人物二名、馬具は簡易な組合せ	一遍の傍らで臨終を迎えた備中国鞆部の教願の坊の外を、様子を眺めながら行く人物	なし
			巻十一 第四段	馬のみ	青	不明、馬は門前に繋がれている	摂津・観音堂で、最後の説法をする一遍のもとに集まった人々のうちの一人の馬	なし
春日権現験記絵	延慶2年(1309)	高階隆兼	巻十二 第三段	馬のみ	青	不明、馬の口を取る人物は剃髪(僧か)	一遍の臨終に集まった群衆の一人の馬	朱の鞆の馬の中に混じる。行膝姿の武士の二団あり
			巻二 第二段	法体	青	武装し、頭巾を被った僧兵	比叡山による清水寺焼討ちに憤った興福寺衆徒と朝廷軍が争う(栗駒山の戦い)	通常の甲冑姿の兵の馬はいずれも朱の鞆
				法体	朱	武装し、頭巾を被った僧兵		
			巻四 第四段	法体	朱	素絹、袴、毛沓着用	内大臣藤原能長の病氣平癒の祈願に春日社を詣でた教縁僧正と公円法橋(いずれも奥に乗る)の一行	水干姿の童子の馬は朱の鞆
松崎天神縁起	応長元年(1311)		巻十八 第一段	法体 3名	朱	明恵の一行、法衣、袈裟、毛沓着用	明恵上人の春日参詣に神鹿が拝礼	なし
			巻六 第三段	俗体	青	折烏帽子、直垂、毛沓着用、弓を持つ	松崎天神社の社頭、参詣する人々	折烏帽子、直垂、毛沓の武士、市女等・毛沓の女性の馬はいずれも朱の鞆
法然上人絵伝(四十八巻伝)	徳治2年(1307)～文保元年(1317)頃	小松氏分類第6類	巻二十七 第五段	俗体	青	烏帽子、行膝、毛沓着用	熊谷蓮生の館に集まった人々の主従のうちの一人	邸内の毛沓着用の女性、市女等着用の馬上の女性の馬はいずれも朱の鞆
			巻三十四 第二段	俗体	朱	折烏帽子、直垂、行膝着用	配所へ向かう法然を追って鳥羽まで駆けつけた武士	なし
			巻三十四 第三段	俗体	朱	折烏帽子、直垂、毛沓(四菱文)着用	法然が摂津・経の島に到着して結縁に集まった人々の一人	なし
			巻三十八 第二段	法体	青	素絹着用、沓不詳	法然の廟堂周辺の往来の賑わい	烏帽子・水干、折烏帽子・直垂の人物は皆朱の鞆
			巻四十 第一段	俗体	朱	烏帽子、水干着用	公胤の往生の場面に駆けつける人々の一人	なし
			巻四十二 第二段	法体	青	素絹着用、草履か	山門大衆による大谷廟堂破却に駆けつけた盛政法師西仏	馬上から弓をつがえる武士は朱の鞆
			巻四十二 第四段	法体 2名	青	法衣、袈裟着用	法然の遺骸を洛西に移葬する一行	折烏帽子・直垂の武士はいずれも朱の鞆
				法体	朱	法衣、袈裟着用		
				法体	青	素絹着用、草履か、刀を帯びる		
			巻四十四 第五段	馬のみ 2頭	朱	素絹着用、剃髪(僧体)の人物が口を取る	鎌倉を発した隆寛の一行を北条朝直が追い、隆寛と対面する	北条朝直の一行(折烏帽子、直垂)の馬3頭も朱の鞆
蘇州絵詞	観応2年(1351)	藤原隆昌	巻五 第二段	法体	青	笠笠、袴、毛沓を着用	京の往来の賑わい	なし
			巻五 第三段	馬のみ	水色	連歌会の参加者の一人の馬	覚如邸の外で主人の帰りを待つ馬が往来の馬に飛びかかる	同じく騎乗者不明の朱の鞆の馬2頭が描かれる。荷馬は緋の鞆
			巻六 第一段	馬のみ	青	北野社法楽詩歌会の参加者の一人の馬	北野社の鳥居前で従者が馬を口を引いて待つ	同じく騎乗者不明の朱の鞆の馬3頭が描かれる
			巻七 第一段	馬のみ	朱	おそらく覚如の乗馬、従者が脱いだ毛沓をもつ	覚如が紀伊玉津島明神を参詣し、歌を詠む	なし
			巻十 第二段	法体	青	袴、毛沓を着用、腰刀を差す	覚如の市間に訪れる	武士は朱の鞆
芦引絵(逸翁美術館本)	15世紀後半		巻一 第一段	馬のみ	朱	叡山使僧、法衣、袈裟着用、従者が脱いだ毛沓をもつ	比叡山の律師からの使僧が侍従の君を迎えに来邸	なし
			巻一 第六段	馬のみ	青	侍従の君、法衣(素絹)着用	出家した侍従の君を迎えに比叡山から遣わされた馬	なし
			巻三 第一段	法体	青	法衣、袴、毛沓着用	比叡山の侍従の君のもとへ若君を迎えに行く永承坊覚然	なし
				法体 2名	青	ともに法衣、袴、毛沓、侍従の君は青い頭巾を被り、袈裟を着用		
			巻四 第一段	法体	朱	法衣に袈裟、袴、毛沓。片方が少将の君、もう一方が侍従の君	少将の君(若君)の希望で、侍従の君と奈良の父得業のもとへ帰る	なし
				法体	青			
北野天神縁起(宮内庁六巻本)	16世紀		巻二 第三段	俗体	青	長烏帽子、甲冑	道真を太宰府に配流にする道中を警護する武士の二団の一人	他の武士の馬は朱の鞆(厚総)

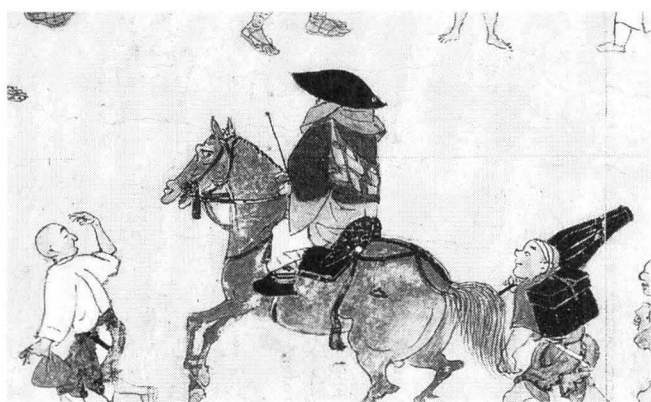


図4 慕帰絵詞 卷五 第二段(部分) 西本願寺蔵

すなわち、ボストン本の像主が、仮に故実に則った姿として描かれているとすれば、一部の役職にあった俗人の可能性も否定できないものの、まずは出家をした人物である可能性が高い。一方で、これらの故実は、あくまでも武家社会での公の場における約束事として発達したものであり、武家以外も含めた社会全体の中で、どれほどの規範性をもって受け入れられていたのかは全く不明である。とすれば、青色の鞆が実際にはどのように用いられていたかを検討することが、次に必要な作業となるだろう。

文献史料からは、上記以外に、ボストン本と同様と考えられる鞆の用例を見出すことができなかった。

一方、ボストン本や他の騎馬像と近い時代に製作された絵画からは、幾つかの青色の鞆の使用例を拾うことができる。表2は、十四世紀頃から十六世紀の間に製作された主要な絵巻⁽³⁷⁾から、青系色の鞆が描かれている場面を一覧とし、その所有者がどのような人物であるかを調べたものである。また、先に述べた故実との整合性を確認するため、青系色の鞆が描かれている絵巻において、出家した人物が青系色以外の鞆を用いている場面も一覧に

加えた。このうち、先に述べた「出家した人物―青系色の鞆」という故実どおりの使用例については、ゴシック体を用いて表記している。

結果的に、青系色の鞆を使用する場面を含む絵巻はそれほど多くなく、また調査の母体数が未だ少ないこともあって、表2の七作品に見出すにとどまった。このうち、製作された時期の古い一遍聖絵、春日権現験記絵、松崎天神縁起については、先の故実とは全く無関係な描かれ方をしていることが確認された。特に一遍聖絵の場合は、表には入れなかったが、裸馬に跨る者、韁の上に鞍橋だけを置いて鞆を使用しない者、麻縄のような素材の鞆を用いる者など、朱の鞆を用いない場合の表現が多様であり、当時の一般的な馬具使用の実態をかなり忠実に再現していると思われる。この時代においても、人物の身分や職業などに応じた馬具が選択されていたであろうと思われるが、少なくとも故実書に記されている「出家者なら青い鞆」というような単純な約束事に基づいているわけではないことは確かである。

一方、少し後の時代に製作された法然上人絵伝(四十八巻本)、慕帰絵詞、逸翁本芦引絵については、僧体の人物に青い鞆が描かれている場合が多く、先に引用した故実が現実に行われていたことを示す例と考えられる(図4)。法然上人絵伝は、徳治二年(一三〇七)から文保元年(一三一七)頃にかけて製作されたと考えられているが、例えば巻三十八第二段のように、俗人には朱の鞆、素絹を着け剃髪した法体の人物には青の鞆が描かれており、俗体か法体かによって鞆の色を変えようという意図が明確である。平安時代以来、

公家社会において形成されてきた故実に対し、武家独自の故実が求められ、整備され始めたのは、十四世紀半ば、將軍足利義満の時代と考えられている。法然上人絵伝の製作は、武家故実が整備される以前であることから、鞆の色の使い分けは、武家社会だけに限定される故実ではなく、当時すでに存在した社会通念が武家故実に取り込まれたと見なされよう。また、慕婦絵詞と芦引絵からは、故実書にはなかったことであるが、法体であつても、地位や立場に応じて朱の鞆で表される場合のあることが知られる。慕婦絵詞では、法体の人物の乗る馬の鞆は概ね青系色に彩色されているが、この場合の人物は詞書にも出てこない。一方、巻七第一段のように、騎乗者が覚如とはつきりしている場合、鞆は朱色に表されている。芦引絵では、比叡山の律師から遣わされた使僧が朱の鞆を用いており、やや位の低い侍従の君や若君には青系色の鞆が用いられている。

以上のように、故実書の記述とは若干の相違があるものの、十四世紀から十五世紀にかけて、出家した武家だけではなく、それ以外の僧侶、出家者には、通常、青系色の鞆が用いられていた実態を、絵巻の中から確認することができた。ボストン本の製作時期は十六世紀まで下るが、鞆の色がこういった約束事に基づいて選択された可能性は高く、このことから像主は僧侶か出家した人物がふさわしいと推定される。

三点目として、鐙は、木製で外側を黒塗として見られるが、ボストン本と、伝尊氏像・澄元像とでは、形状がやや異なる点が注意される。ボストン本は、踏込に乗せた足先の前に被さる部分である鳩胸の曲線が扁平で、鐙全体が平たく描かれている。一方、伝尊

氏像や澄元像は、いわゆる「作の鐙」と見られる。作の鐙とは、室町幕府の政所執事の立場にあり、幕府や將軍家の儀礼に深く関わった伊勢氏が規矩を定めたとされる鐙をいい、法量が舌長と舌短の間、文板の上部から舌先まで直線にして五寸六分の規矩に作るのが定法とされた。また、文板の部分に透文を入れ、その意匠によって作者を示す隠し銘とされたという⁽³⁸⁾。両像の場合、画面から鐙の法量を知ることができないが、像主の面から由緒正しい「作の鐙」を使用していたと推定されることに加え、透文の意匠がはつきり描き分けられていること、鐙の形状が「作の鐙」として伝世する品とほぼ同じであることから、「作の鐙」と見なして問題ないであろう。ボストン本の鐙がこれらと異なる形状であるのは、像主が「作の鐙」を用いるような人物、すなわち將軍や管領といった高位の武家ではないことを示すと考えられる。

さらに、ボストン本の鐙を子細に観察すると、毛沓の脇に一部だけ見えている踏込の内側が、外側と同じ黒塗にされていることがわかる。鐙の内側は通常朱塗とされ、黒塗にされるものは特殊である。この点について故実書では、先に引用した『武雑記』、『弓張記』などに出家した人物の場合は内側も黒塗とした鐙を用いると述べられ、この他『岡本記』⁽³⁹⁾にも「うちのくろきあぶみをば、くろぬりのあぶみとて、出家よりほかはのらざる事也」という記述が見られる。ボストン本の表現が、このような故実を全く無視してなされているとは考えにくく、鞆の場合と同じく、像主は僧侶か出家した人物がふさわしいと考えられる⁽⁴⁰⁾。

以上、ボストン本に用いられている特殊な表現を像主の身分や立

場との関係から考察し、僧侶かもしれない出家をした人物であると推定されること、また身分的には、どちらかといえば他の騎馬像の像主よりも低いことを示すと解釈される表現が用いられていることの二点を明らかにすることができた。これらの結果は、ボストン本が他の武将の騎馬像と同列には理解できないことをはっきりと示しており、また、逆に半僧半俗の連歌師の画像としては理解しやすいものであることから、像主を伝承どおり宗祇とする根拠の一つになり得るのではないかと思われる⁽⁴¹⁾。

最後に、ボストン本の像主が身に付けている刀と履き物について付け加えておきたい。というのも、他の騎馬像に描かれている刀や履き物とは様子が異なっており、馬具の場合と同様、ボストン本の像主がどのような人物であるかを知る手がかりが含まれている可能性があり、上記の結論と矛盾が生じないかを確認しておく必要があるからである。

まず腰に帯びた刀は、鞘が全体に黒く彩色されているために見えにくい⁽⁴²⁾が、注意深く観察すると細かな刻み模様のあることがわかる。これは「鞘巻」と呼ばれる短い腰刀と見られる。鞘巻は、鐔のない合口式で、鞘に葛籐の蔓を巻いたような細い刻みが付けられている。もともとは鞘が割れたり、傷んだりするのを防ぐために葛籐の蔓などを巻いたものであったが、次第にその形だけが模され、後に鞘そのものに細い刻みを入れ、漆を塗って仕上げられるようになった⁽⁴³⁾。明応九年（一五〇〇）の成立とされる「七十一番歌合」には、鞘巻を作ることを専門とした「鞘巻切」と呼ばれる職人が含まれている⁽⁴⁴⁾。歌合歌に「町鞘巻」とあるように、当時、市井の職人らの手によつ

て、鞘巻は大量に生産が行われていたらしい。このことは、十六世紀頃の成立と考えられている『七十一番歌合』⁽⁴⁵⁾（七十一番職人歌絵）に、「鞘巻きり、当時はやらで、得分もなき細工かな」という口上⁽⁴⁶⁾が添えられ、この頃には、既に「流行らない」と評されていたことからも知られる。ボストン本は、きわめてありふれた形の腰刀を身に付けている姿であると言えるだろう。すなわち腰刀に關しても、馬具と同じように、あえて身分的にやや低いと解釈されるような表現が取られていることが指摘でき、先に述べた結論とも矛盾しない。

もう一方の履き物は、毛沓や馬上沓と呼ばれ、平常の時に用いられる乗馬用の沓である。毛皮製のブーツのような深沓で、足先は巾着のように革を絞って形を作り、足首のまわりには立挙と呼ばれる革がめぐらせてある。立挙には、所用者を示す紋章が据えられることもあったという⁽⁴⁷⁾。ボストン本と同様な形の毛沓は、表2からもわかるとおり、絵巻に描かれた庶民の持ち物として多く見ることができる。これもまた、腰刀と同様、きわめてありふれていたことがわかる⁽⁴⁸⁾。すなわち、履き物からボストン本の像主の身分などを特定することはできないが、先に述べた結論に照らして矛盾する組合せではないことが確認される。

まとめ

連歌師は、都と地方を往還し、文化の伝播に貢献するとともに、地方の領主らと幕府・天皇との間の政治的な交渉の仲介にも従事し、場合によっては莊園の年貢・公事の催促から寺社造営修理費の

勸進・調達まで行うこともあった。応仁の乱後、幕府を中心とする全国支配の秩序が崩壊しつつある中、まさに都と地方とを結ぶネットワークの要の存在として、大きな役割を果たしたのが連歌師であったが、そういった政治経済活動への関わりは、宗祇によって端緒が開かれたとされている。⁴⁷このような歴史的背景のもと、連歌師にとって「旅」が、本職である連歌や古典文学に関する技能知識と同じほどに重要な位置を占め、連歌師としての存在を象徴するキーワードとして認知されるようになったのは、果たしていつ頃からであるか。ボストン本が宗祇像であるならば、まさに旅の連歌師の姿をもって宗祇を表現しようとしたものであり、「旅」を生業の基盤とする連歌師のイメージが、宗祇の歿後さほど隔たることなく出来上がっていたことを具体的に示す貴重な資料と位置づけられる。すなわち、ボストン本の像主問題は、風変わりな肖像画の像主に関する単純な事実関係の解明に留まらず、室町時代後期の政治経済や文化がどのように形成され、支えられていたのかという根本的な命題とも絡む問題に直結しているといっても過言ではない。

本稿では、ボストン本の本来の像主が誰であるかの再検討が必要であることを明らかにした上で、像主問題解決の根拠となる新たな材料を得るため、伝来の経緯および像容が示す像主の身分や立場の二つの面から考察を加えた。その結果、伝来の面では、ボストン本を宗祇像とする伝称そのものは、江戸時代半ば頃までしか遡り得ないものの、もともと連歌や宗祇にゆかりの深い北野社に伝来した事実を確認した。また、像容の面では、像主が僧侶もしくは出家した人物であると見なされ、また明らかに他の騎馬像とは差別化が図ら

れ、他の騎馬像の像主よりも身分的に低いことを示す姿が選ばれていることから、連歌師宗祇の画像としてふさわしい姿と考えられることを確認した。これらの結果によって、宗祇が本来の像主として認められる方向へ、従来よりも少しは進めることができたと思うが、未だ宗祇が像主であると断定できるまでには至っていない。その他の馬具や装束をはじめ、未解決の問題も残されているため、引き続き多方面からの検討が必要と考えている。

注

(1) ボストン本に言及する主な論考、作品解説は次のとおりである。なお、このうち、宮島氏だけは「直ちにこれを宗祇像とするには決め手を欠いている」(『肖像画の視線』、八六頁)と、像主の問題を保留されている。

榎崎宗重「宗祇像」、『國華』七三〇、昭和二十八年一月。

赤沢英二「徳法寺藏宗祇像について」、『國華』一〇五二、昭和五十七年六月。同著『日本中世絵画の新資料とその研究』(中央公論美術出版、平成七年九月)に再録。

影山純夫「研究資料 益田元祥甲冑騎馬像について」、『國華』一一一〇、昭和六十三年一月。

並木誠士「狩野正信の肖像画製作について―地蔵院藏騎馬武者像をめぐる―」、『京都芸術短期大学紀要 瓜生』十三、平成三年五月。

山根有三「尾形光琳筆 宗祇像」、『國華』一一七三、平成五年八月。

宮島新一「肖像画の視線―源頼朝像から浮世絵まで―」、『吉川弘文館』、平成八年七月。

山本英男「飯尾宗祇像」解説、京都国立博物館編『室町時代の狩野派』展図録、平成八年十月。京都国立博物館編『室町時代の狩野派―画壇制覇への道

—」(中央公論美術出版、平成十一年四月)に増補再録。

山本英男「飯尾宗祇像」解説、『ボストン美術館日本美術調査図録 第一次調査』解説編、講談社、平成九年六月。

末柄豊「連歌師の旅」、『歴史と地理』五〇五、平成九年九月。

鶴崎裕雄『戦国を往く連歌師宗長』、角川書店、平成十二年六月。

拙稿「室町時代に於ける狩野派肖像画の基礎的研究—騎馬の宗祇像を中心に—」、『鹿島美術研究』年報第二十号別冊、平成十五年十一月。

(2) 「ボストン美術館所蔵宗祇像の制作背景について」、第五十四回美術史学会全国大会、平成十三年五月二十六日、於神戸大学。

「ボストン美術館所蔵宗祇像について—図像の意味と制作背景—」、歴史美術史懇話会第四回例会、平成十三年九月十日、於花園大学。

論旨は、拙稿前掲「室町時代に於ける狩野派肖像画の基礎的研究—騎馬の宗祇像を中心に—」にも記した。

(3) 山本前掲「飯尾宗祇像」解説。

(4) 五島邦治「肥田町崇徳寺の創建年代について」、『彦根城博物館研究紀要』第四号、平成五年三月。

(5) 影山前掲「研究資料 益田元祥甲冑騎馬像について」、宮島前掲『肖像画の視線—源頼朝像から浮世絵まで—』。

(6) 国立歴史民俗博物館所蔵宗祇像の製作年については、拙稿前掲「室町時代に於ける狩野派肖像画の基礎的研究—騎馬の宗祇像を中心に—」。

(7) 榎崎前掲「宗祇像」。

(8) ボストン美術館日本美術課アン・西村・モース氏のご教示による。

(9) 末柄前掲「連歌師の旅」。

(10) 榎崎宗重「宗祇像」、『國華』七六五、昭和三十年。伊地知鐵男他編『俳諧大辞典』、明治書院、昭和三十三年七月。

(11) 阪本健一「宗淵上人と北野学堂本」、真阿宗淵上人鑽仰会編『天台学僧宗淵の研究』、西来寺、昭和三十三年九月。猪熊信男「北野学僧宗淵上人の学徳を偲びて」、同書所収。

(12) 阪本前掲「宗淵上人と北野学堂本」。

(13) 北野神社社務所編『北野誌』、國學院大学出版部、明治四十三年。

(14) 兵庫県立歴史博物館編『狩野永納』展図録(平成十一年七月)、作品番号四八・一。

(15) 竹内尚次「箱根早雲寺と宗祇と季吟」、箱根町誌編纂委員会編『箱根町誌』第三卷、角川書店、昭和五十九年三月。箱根町立郷土資料館編『旅の詩人—連歌師宗祇』展図録、平成十三年八月。

(16) 図の上部に「宗祇 駒とめてかけ踏はしの柳かな」との宗祇の発句が記されている。同様の宗祇像の存在については、山本前掲「飯尾宗祇像」解説でも触れられている。なお、永納とは無関係であるが、明らかにボストン本の翻案と推測される作品に、狩野常信と狩野探信が合作した「雑画帖」所収の探信筆「牡丹花肖柏図」(江戸名作画帖全集Ⅵ 狩野派 探幽・守景・一蝶、駿々堂出版、平成六年四月)がある。

(17) 宗淵の京狩野家粉本の閲覧に直接の関係があったかどうかは不明であるが、宗淵は岡田(冷泉)為恭と親交が厚かったことが知られている。猪熊前掲「北野学僧宗淵上人の学徳を偲びて」。

(18) 竹内秀雄『天満宮』、吉川弘文館、昭和四十三年三月。

(19) 末柄豊「宗祇書状の伝来に関する一考察—蒐集文書と紙背文書—」、『室町時代研究』第一号、平成十四年十二月。

(20) 承久本第一巻奥書による。承久本が紛失される以前にも北野社にあったかどうかについて、奥書だけでは不明確な面があるが、応永三十三年(一二二六)に調進された箱の存在や、文亀元年から「旧本紛失」(光信本奥書)により土佐光信の手により新たな天神縁起が製作され始められていることから、もともと北野社にあったと推定されている。(中野玄三「北野天神縁起の展開—承久本から弘安本へ」、『日本絵巻大成二十一 北野天神縁起』、中央公論社、昭和五十三年十月。須賀みほ「承久本に関する考察」、『天神縁起の系譜』、中央公論美術出版、平成十六年四月。)なお、各地に伝存する北野天神縁起については、古来、特に取り扱いが嚴重であったことが指摘されている。(中野玄三

- (21) 『社寺縁起絵論』、奈良国立博物館『社寺縁起絵』、昭和五十年十月。
『北野拾葉』所収の宗祇像表補裏書による。全文は次のとおり。

画図 再善院法印良勝筆

詠歌 発句 近衛右大臣家熙公御筆

此一軸者貴師宗祇公為二百年忌

追福令千句連歌再行依仰此影

像者也

元禄十一寅歳七月廿九日 修竹斎能順（花押）

学堂什物

なお、宗祇忌日の連歌会は、北野社学堂の年中行事として営まれ、その記録の初出は元禄十二年であるという。（竹内秀雄前掲『天満宮』、三〇四頁）

- (22) 宗祇の忌日七月二十九日（場合によっては、その前後の日）に行われた追善

の連歌会や和歌会の記録は、『実隆公記』や実隆の歌集『再昌草』をはじめ、数多く確認することができる。その主催者は、兼載など宗祇と同世代の連歌師か、もしくは実隆、牡丹花肖柏、宗長、玄清、宗碩およびその弟子の宗牧といった宗祇直系の弟子たちである。このうち最も若い宗牧が天文十四年（一五四五）に歿した後は、江戸期まで、宗祇追善の会が行われた形跡はない。（本藤才藏『連歌師論考 下 増補改訂版』、明治書院、平成五年五月。）

- (23) 『北野文叢』所収「北野学堂古文書集」（竹内秀雄前掲『天満宮』、六六頁）。

なお、紹巴が宗祇を追善する連歌会を営んだことを示す資料は確認されていない。ただし、宗祇著作を書写した記録が幾つかあり、紹巴が蒐集した蔵書には、当然、宗祇関係のものも含まれていたはずである（本藤前掲『連歌師論考 下 増補改訂版』）。

- (24) 竹内尚次前掲「箱根早雲寺と宗祇と季吟」。説叟宗演の履歴については、同氏「北条五代と早雲寺」、箱根町誌編集委員会編『箱根町誌』第二卷、角川書店、昭和四十六年。

- (25) 三井家編纂室編『稿本三井家史料』三井高俊の項。野村貴次「三井秋風」、『中央大学文学部紀要』第二一号、昭和三十六年一月。

- (26) 前掲『稿本三井家史料』所収「商売記」（三井高治〔高利弟〕著）、「町人考見録」（三井高房〔高利孫〕著）。

- (27) 前掲『稿本三井家史料』。

- (28) 前掲『稿本三井家史料』、野村前掲「三井秋風」。

- (29) なお、敷本氏の言及された表具については、所有者の変更に際して改裝されており、現在の表具は当時のものではない。

- (30) その後、ボストン美術館アン・西村・モース氏からも、作品購入時に画商から得たメモに「何百年間か鴻池の家族の所有であった」といった内容の記載があるとのこと教示を得た。

- (31) 二木謙一「偏諱授与および毛氈鞍覆・白傘袋免許」、『中世武家儀礼の研究』、吉川弘文館、昭和六十年五月。同『中世武家の作法』、吉川弘文館、平成十一年十二月。

- (32) 一例をあげると、狩野正信は、足利義尚出陣影を製作するにあたり、將軍家弓馬師範であり故実家でもあった小笠原政清による指南を受け（『蔭涼軒日録』長享三年四月十八日条）、日野富子像を製作するにあたっては、三条西実隆から衣装や几帳の有職について指導を受けている（『実隆公記』明応五年五月二十八日条他）。土佐光茂も足利義晴像を製作するにあたって、装束について山科言繼に問い合わせを行い、指導を受けている（『言繼卿記』天文十九年閏五月十九日条）。また、大内義隆が足利義植の画像を製作するにあたり、実隆に有職の問い合わせをしたことが報告されている（末柄豊「足利義植の肖像画」、『日本歴史』六二二、平成八年三月）。

- (33) その他の点としては、手綱と腹帯の染め色が注目される。手綱は、銜（轡）に結わえて騎乗者が馬を制御するために用いる長い綱、腹帯は、馬の腹にまわして鞍橋を馬の背に固定するための帯である。手綱は、鞍橋・鐙の加飾や轡に用いる動物の毛皮などと同様に、平安時代以来、官位や職掌によって使用できる染めや色が定められていた馬具の一つである（二木前掲『中世武家の作法』）。一方、腹帯はそういった規定があまり明確ではないが、ボストン本をはじめとする騎馬像では、手綱と同じ模様に描かれている場合が多

い。ボストン本の手綱は白地に褐色の斑文が規則的に入っているが、これはこういった種類の手綱に分類されるのであろうか。時代は下るが、江戸時代に編纂された武家故実書『古今要覧稿』にさまざまな種類の手綱が列挙されており、参考にすることができる（『古事類苑』兵事部の馬具・手綱の項に引用される『古今要覧稿』器物編の記事による）。この中では「褐布一寸斑手綱」という手綱がやや近いかと思われ、これには「供奉の時に用ふ〔上賢抄〕」との注記がある。ただし、「染やうは引手際を残して、中を一寸づ、かちん（褐）と白と二色にそむるなり」という染めの説明は、ボストン本の手綱の意匠と異なるようにも見受けられる。明らかに段（綵）染として描かれている伝尊氏像と澄元像（その他、大内義興像模本〔山口県立山口博物館蔵〕や益田元祥像〔島根県芸術文化センター蔵〕）も同じく段染と見られる）とは異なる染め方であることは確かであるが、現時点で、この相違について明確な解釈を示すことはできない。

- (34) 『群書類従』第二十二輯所収。『殿中以下年中行事』は、室町時代の鎌倉府の年中行事および礼式・作法等を記した故実書で、『鎌倉年中行事』『成氏年中行事』という書名を記す写本もある。奥書により康正元年（一四五五）、鎌倉を離れて下総古河に移った足利成氏に供奉していた海老名季高が、父祖の旧記をもとにして鎌倉府以来の年中行事・礼式をまとめたものであることが知られる（二木謙一「鎌倉年中行事」にみる鎌倉府の儀礼」、『武家儀礼格式の研究』、吉川弘文館、平成十五年七月）。

- (35) 『続群書類従』第二十三輯下所収。『弓張記』は、弓馬術の伝書で、内容から室町中期頃の小笠原流故実を伝えるものと考えられている（『群書解題』）。小笠原流とは、小笠原家が足利將軍家の弓馬術の師範であったことから弓馬をめぐる故実を司るようになって生まれた武家故実である（二木前掲『中世武家儀礼の研究』）。なお、伊勢貞順により天文から永祿の頃に成立したとされる『酌並記』（『続群書類従』第二十四輯下所収）にもほぼ同文が掲載されている。

- (36) 『続史籍集覧』二（室町時代之法制）所収。『武雑記』は、室町最末期の政所

執事伊勢貞孝が著したとされる伊勢流の武家故実書である（『国書総目録』）。伊勢貞丈（一七一七～八四）の註と長沢伴雄の補註を加えて、弘化四年（一八四七）に出版されている。伊勢流とは、伊勢氏は歴代にわたって政所執事の役職を勤め、幕府の典札や殿中の振舞い、諸礼式に関わる立場にあったことから、応仁の乱以降に求められ、整備された武家故実である（二木前掲『中世武家儀礼の研究』）。

- (37) 『日本絵巻大成』、『続日本絵巻大成』、『続々日本絵巻大成』所収の絵巻を中心とし、その他の美術書や展覧会図録、自治体史等に掲載される写真もできるだけ参照するようにした。さらに、掛幅装の祖師絵伝や縁起絵、参詣曼陀羅の主な作品も通覧したが、朱色に表されている鞆がほぼ全てを占め、青系色の鞆は、愛知・本證寺本太子絵伝、滋賀・中野太子堂太子絵伝等の守屋合戦における武者の一部に用いられている程度であった。守屋合戦のような戦闘場面の場合は、群像表現にアクセントを付けるためになされた色の変化である可能性が捨てきれず、また鞆の色が異なっても、人物の位置づけとしては何ら異なっているようには見えないことから、本稿において参考にするこ

- とができるような情報は得られなかった。

- (38) 鈴木敬三「鑑」解説、『有識故実大辞典』、吉川弘文館、平成八年一月。
- (39) 『続群書類従』第二十三輯下所収。天文十三年（一五四四）、岡本美濃守縁侍の撰になる武芸故実書。本文の内容から、岡本美濃守縁侍は、小笠原流の武芸故実の伝授を受けた人物と考えられている（『群書解題』）。

- (40) ただし、表2の絵巻の各場面においては、騎乗者が僧侶であっても内側が朱塗の鎧で描かれており、黒塗の鎧の例を見出すことはできなかった。なお、『万松院殿穴太記』（『群書類従』第十八輯所収）に、天文十九年（一五五〇）、逃亡先の近江・穴太で歿した十二代將軍足利義晴の葬礼において、「黒鞍置て、鈍色の鞆かけ、鎧のうちに至る迄黒塗なり」という姿の馬が亡骸の先導をしたという記録があるが、ボストン本の鞆は明らかに「鈍色」とは異なるため、ここでは無関係と考えて触れなかった。

- (41) 宗祇が出家していた（もしくは僧侶の一種と見なされていた）ことは、景徐周

麟による肖像画賛「種玉宗祇菴主肖像賛」（『翰林葫蘆集』）に「宗祇老布衲」とあるほか、『実隆公記』等の史料に「宗祇法師」と記されていることより知られる。

(42) 加島進「鞘巻」解説、前掲『有識故実大辞典』。

(43) 遠藤元男『ヴィジュアル史料日本職人史』第一巻、雄山閣、平成三年六月。

(44) 『群書類従』第十八輯所収。

(45) 鈴木敬三「物射査」解説、前掲『有識故実大辞典』。

(46) ただし、乗馬中の人物の毛氈が袴から見える場合、絵巻においては、例外なく踵の側の袴が上がっているように描かれているのに対し、ボストン本では反対側の甲の側の袴が捲れ上がるように描かれている点は注意を引く。絵巻の描き方が通常の自然な状態を示しているとすれば、どうしてボストン本では、あえて逆の方を見せるように描かれなくてはならなかったのか。一つの可能性として、立拳の白と黒を重ねた紋章らしき部分を見せるための改変ではないかという予想を立て、紋章らしき部分から像主を特定する手がかりを探ったが、その予想を裏付けるような情報は何も得ることができなかった。現時点では、明確な解釈を示すことはできず、今後の課題とせざるを得ない。

(47) 伊地知鐵男『宗祇』、青梧堂、昭和十八年八月。末柄前掲「連歌師の旅」。鶴崎前掲『戦国を往く連歌師宗長』。鶴崎裕雄「連歌師―政治的な、あまりにも政治的な人たち」、『文学』三巻五号、平成十四年九・十月。

この小稿は、平成十四年度に財団法人鹿島美術財団より助成を受けた調査研究の成果の一部を基礎として発展させたものである。

この小稿を執筆するにあたり、ボストン美術館のアン・西村・モース氏、島優氏には作品の調査に関してご高配を賜りました。また、北川央氏（大阪城天守閣）、中野朋子氏（大阪歴史博物館）、並木昌史氏（徳川美術館）及び財団法人三井文庫には貴重なご教示・ご助言を賜りました。末尾ながら深く御礼申し上げます。

【図版出典】

図1 Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston. Reproduced with permission.

©2006 Museum of Fine Arts, Boston. All Rights Reserved.

図3・図4 『真宗重宝聚英』第十巻（同朋舎出版、昭和六十三年九月）より複写。

志賀太郎（しが・たろう）

一九九七年 神戸大学文学部卒業

二〇〇〇年 神戸大学文学研究科修了

二〇〇〇年 福井市立郷土歴史博物館

二〇〇四年 徳川美術館