

# 狩野安信筆「鐵牛道機像」

(仙台市・大年寺藏)

―像主についての疑問、

安信と黄檗宗のかかわり

門脇むつみ

はじめに

江戸時代初期に活躍した黄檗僧・鐵牛道機(一六二八―一七〇〇)の肖像画と伝えられる作品(挿図1、仙台市・大年寺藏)<sup>註1</sup>を取り上げる。狩野安信(一六一三―八五)の筆になり、二一六・三×一一〇・九厘の絹本の巨幅に立姿の僧を等身大よりも少し大きく描く本図は、これまでに詳しく紹介されたことがないが、安信画また同時代の肖像画のなかで抜きんでて大きな画面に、大きく人物をあらわす、特殊な、それだけに注目すべき作品と考える。本稿は、本図の諸特徴の検討からこれが鐵牛像ではなく祖師像ではないかという私案を提示し、あわせて安信画としての意義を述べる。なお鐵牛の人となり、彼を像主とする肖像画の全体については、本誌収録の別稿・講演録(「描かれた鐵牛和尚」)で述べられており、それにかかわる参考文献も含めてそちらを参照いただきたい。

画面をみると、僧は顔を画面に向かって右に、身体はほぼ正面に向け、両足を外に向け、両手に拄杖を握って直立する。身体、衣ともに肥瘦のあまりない太めの明快な線でかたちどられ、身体にやや赤みがかつた茶

色、唇に赤が塗られる。額や頬、首などは肉身線に沿って濃く隈が付され、衣には主に墨、白、茶色が、杳と環の紐には紺色が使われている。衣文線の内側を白く残す塗り方によって、衣が量感と迫力をもってあらわされている。大きく見開いた目、濃いめの髭、そして幅の広い堂々とした体躯を持つ、たくましい僧である。画面左下に安信の落款、署名「法眼永真熏沐百拜畫」と朱文重郭方印「藤原安信」(挿図2)がある。本図の制作年代については後に検討するが、この落款によってひとまず安信が法眼に叙任された寛文二年(一六六二)以降となる。また、画面右上、拄杖と頭部の間のスペースに同寺七世の覺天元朗(一六五七―一七四五)による享保十三年(一七二八)の賛があるが、年代はもとより収まりの悪い位置にあることから後替であるのは明らかである。衣の一部および安信の落款に、墨、青の絵の具が当初の線や色をなぞるようになら塗されており、その部分がやや不自然な艶を示すが、それは幸いにも顔や手にはおよんでおらず、当初の像容はあまり損なわれていない。

鐵牛は黄檗宗祖・隠元隆琦(一五九二―一六七三)の来日後いち早くそのもとに参じ、隠元の直弟子・木庵性瑢(一六一一―一八四)の一番弟子となり、同宗の日本での普及に大きな役割を果たした傑僧である。本図を伝える両足山大年寺はその鐵牛が開山となった重要な七つの寺、いわゆる七処開堂の一つで、元禄十年(一六九七)に仙台伊達家四代藩主綱村(一六五九―一七一九)が開創した。綱村の岳父である老中・稲葉正則(一六二三―九六)は鐵牛と親交厚く、黄檗宗の流布を大いに助けており、綱村はその岳父の導きで鐵牛と面識を得、深く帰依し開山に請うに至ったと考えられる。鐵牛は元禄十年の一月から三月にかけて仙台



挿図2 狩野安信筆「鐵牛道機像」  
(仙台市・大年寺)  
安信落款部分 原寸の1/2



挿図1 狩野安信筆「鐵牛道機像」  
(仙台市・大年寺) 全図

に赴き三月の晋山式に臨んでいる。本図は、そのよ  
うな綱村と鐵牛、大年寺の縁によって、同寺開山鐵  
牛の像で、制作は綱村と鐵牛が初めて会った天和  
二年（一六八二）以降、安信が亡くなる貞享二年  
（一六八五）以前とされてきた<sup>註2）</sup>。

（一）鐵牛像なのか

本図を在世中の一禪僧の肖像画、ひいては鐵牛像  
とみるには、いくつか気にかかる点がある。すな  
わち①制作時期、②等身大の全身をあらわすこと、  
③拄杖を持って立つ僧を描くこと、④袈裟の形式、  
⑤容貌、⑥覺天の贊の内容である。以下、これらの  
点を検討し、本図は鐵牛像なのか、そうでないとす  
れば何なのか、を考えてみたい。

①本図の制作時期の上限は安信が法眼に叙任された  
寛文二年、下限は彼が亡くなる貞享二年である。た  
だし、その下限は、元禄十年に大年寺が開かれる少  
なくとも十二年以上も前であり、そのことから本図  
が本来、大年寺以外の場所で用いるために制作され  
た可能性が考えられる。ただし、現在大年寺にある  
こと、および後述の伊達家と安信のかかわりから、  
その発注は伊達綱村周辺とみてよいだろう。また鐵  
牛と綱村の初対面は、従来、既述のように天和二年

とされるが、延宝二年（一六七四）に稲葉邸にて顔をあわせた記録があり、綱村が延宝元年に正則娘・仙姫と婚約した頃には、綱村は鐵牛と会う機会があったとみるのが妥当である<sup>註3</sup>。従って、本図を鐵牛像とするなら、延宝元、二年以降に綱村があらかじめ制作させていたものを大年寺開山あたって寺に納めた、あるいは綱村より早く厚く鐵牛と交際した稲葉正則が制作していたものを開山にあたって譲り受けたといった事情が想像できなくもない。しかし、いかに述べる<sup>註2</sup>などによって、鐵牛像でない可能性を疑うべきと考える。

②そもそも本図は、その大ききゆえにある程度公的な性格を備えたものの、すなわち、個人的な鑑賞の対象ではなく、大きな空間に掛けられ礼拝やそれに準じる扱いを受けるものであることが考えられる。日本の肖像画史において等身大に立姿の人物をあらわす例は僧俗を問わず少ないが、それらを見ると、たとえば「慈恩大師像（大乘院本・十二世紀）（一乗院本・十三世紀）」（奈良・興福寺）は、法相宗の始祖として祀る慈恩会のためのものである<sup>註4</sup>。なお、これが中国伝来の原図によるとされるように、中国には等身大、なかには立像の肖像画が時代によらずみられ、日本でもそれにならう作例があった可能性もあるが、現存例をみる限り、日本ではこの形式は中国ほど普及しなかったといえそうである。そして、本図が描かれた江戸時代初期においてはほとんどみられない<sup>註5</sup>。そうしたなかで、本図と密接なかかわりをもつと思われるものに、立像ではなく坐像であるが、本図の画家・安信が伊達家の発注で延宝四年（一六七六）二月に落成した祠堂に掛けるために描いたとみさせる「伊達政宗像」、「伊達忠宗像」（ともに仙台市博物館）<sup>註6</sup>がある。前者が一四三・〇×一一四・九種、後者が一四六・六×一一六・七種で、等身

大よりも少し小さいが同時代の肖像画としては破格な大きさを誇り、その大きさは、祠堂に掛ける崇拜の対象としての藩祖、二代の像ゆえである。つまり、本図の大きさもまた「慈恩大師像」やこの伊達家肖像画のように、何らかの礼拝の対象であることに由来すると考えるべきはなだるうか。そして、他の等身大肖像画のあり方からして、在世の一禅僧をこのような大きさ、それも立像で描く可能性は極めて低いと考えざるを得ない。

③次に拄杖を持つて立つ僧という点である。まず本図の人物が持つ拄杖の、細長く節跡が目立つ、木の素地がむきだしの形状は、黄檗宗の頂相<sup>註7</sup>に描かれるそれと一致する。隠元以下の頂相に描かれる拄杖はほぼ全てこの形状であり、遺品からも黄檗僧が実際にこのようなものを用いていたことが分かる。拄杖は、たとえば同時期の絵仏師木村徳応（二五九三〜？）が描く臨濟僧の頂相に上端を赤く塗る、漆を塗るのか全体が黒くそこに金属で突起をつけるといった装飾的なものがみられるように、さまざまなスタイルがあったようである。そうしたなかで本図の僧が手にする拄杖が黄檗頂相のそれと一致することは、これが黄檗宗とのかかわりで発注されたことを示すと解釈し得る。

ところが、拄杖を持つて坐る僧の肖像画は黄檗宗に限らず珍しくないが、立つ僧はほとんど例がない。立つ僧の肖像画として即座に連想されるのは、いわゆる経行像である。とはいえ、拄杖を持つものは意外になく、黄檗宗関係では少し時代が下るが永井元真筆「靈源海脉像」（長崎・崇福寺、一七〇四年自賛）が管見にはいった程度である。そして本図をこれと比べてみると、無背景である本図を経行像とみるのは難しい。経行とは坐禅中に堂の周囲をめぐる行為であり、「靈源像」がそうである

ように通常は経行であることを示すために岩や樹木などが背景に描かれる。これ以外に立って拄杖を持つ僧としては、黄檗宗関係の作品に一面に二人の人物—坐る師とその傍らに拄杖を持って立つ弟子とを描く例、たとえば、楊道真筆「即非如一・柏巖性節像」（福岡・福聚寺）、喜多元規筆「即非如一・梅嶺道雪像」（佐賀・福源寺、一六七〇年即非着賛）がある。しかし、本図のサイズからして本来の画面がさらに大きく隣に坐る師をも描いていたということはまず考えられない。つまり、本図は経行像や師弟を一図に描く類のものではないといえる。

また、安信には無背景に頭巾をかぶり鳩杖をつく姿で京都所司代を勤めた大名・板倉勝重（一五四五—一六二四）をあらわす「板倉勝重平服像」（愛知・長圓寺、一六六二年か）がある<sup>註8</sup>。武家肖像画としては特異なその図様については、板倉家や寄進者の儒者との交流、儒者の肖像画と関連づけて考えるべきことが指摘されており、これをもって安信は特異な図様にも意欲的であった、本図もその一つであるとみることもできるかもしれない。しかし、「板倉勝重平服像」の場合、その姿は像主の平生の様子を彷彿とさせ、作品のサイズ（九〇・六×三九・八糎）とあいまって、私的な性格を有するものとみなせる。従って、本図のような大画面を同様に考えることは難しいだろう。

④本図の人物の袈裟の形式は、黄檗僧の頂相に通例のそれとは異なる。黄檗僧のそれは、隠元像をはじめほぼ全て、袈裟の環を金具で留める<sup>註9</sup>、腹側が足部に掛からないほど短い、という特徴をもつ。しかし、本図の人物の環は肩から垂らされた紐に通されており、袈裟は足元まで長く垂れている。つまり、本図が制作された当時の黄檗宗関係者にとつて、この人物は一見、在世の黄檗僧ではないと判断できる姿であった。

これは安信が黄檗宗におけるそのような袈裟の特性を理解していなかったためとも考えられるが、「隠元像」（東京・弘福寺）では黄檗宗通例にならった形式で描いており、本図がそうではないのは、人物の属性とかかわる可能性が高いとみたい。そして、本図のような袈裟の形式は、たとえば安信を含む探幽以下の当時の狩野派が合作した「列祖像」（京都・萬福寺、相国寺）中の祖師に、半身像であるため腹前の長さについては不明なもの環については多くみられる。つまり、安信が袈裟の形式に、そうした当時の狩野派周辺での理解を反映させているのであれば、本図の人物は、当世の黄檗僧ではなく、祖師およびそれに準じるような人物ではないのか。

⑤本図の僧の容貌は、他の多くの鐵牛像とはやや異なる。現存を確認できる鐵牛像二十点ほどのうち七点は喜多元規により、三点が弟子による。元規は鐵牛と密接なつながりがあったことが推測されており<sup>註10</sup>、弟子も当然鐵牛を親しく見知っていたはずで、それらの作品をみると多少の理想化はあるにせよ、鐵牛は頭頂部が平たく顎が少し張り出したホームベース型の輪郭に、白目のはっきりした明敏な目つき、小鼻が大きな鼻といった特徴をもっていたとしてよい。本図は輪郭、目鼻たちについて、そうした特徴が一応みられるが、総合的にみると、他の鐵牛像とはあまり似ていない。他の鐵牛像が皆、黄檗宗の頂相特有の様式にならっており、狩野派の安信描くそれとは自ずから表現が異なるということもあり得るが、安信による「隠元像」（東京・弘福寺、京都・浄住寺）と元規筆の一連の隠元像との容貌の特性の共通に比べると、本図とそれ以外の隔たりは大きい。さらに、安信による頂相として「江雪宗立像」（京都・龍光院、一六五九年自賛）、「英中玄賢像」（京都・南禅寺）

などを知るが、それらが基本的に像主の個性の表出に努めているとみなせるなかで、本図は、そうした特定性の描出意図が弱いように感じられる。野趣あふれる僧というイメージを整った顔だちに大きな目鼻を強調することで描き出そうとしたようにみえる。

⑥じつは覺天の後賛は禪宗祖師の一人、中国唐代の徳山宣鑑（七八二～八六五）の逸話を詠んでいる。賛の翻刻【覺天元朗筆「鐵牛道機像」賛】を末尾に掲載しており、参照いただきたい。この賛には鐵牛の名は全くなく、鐵牛像であることを示唆するような言葉もみられない。肖像画の賛において先人になぞらえて像主を讃えるのはよくみられるパターンであるが、本図の徳山への言及はそうではない。明らかに徳山その人について述べている。つまり、少なくとも覺天は本図を徳山像と考えていた。現在、大年寺においてこれが鐵牛像と伝えられていることは尊重すべきであるが、その伝が制作当初まで遡及し得るかどうかは検討の余地があるのではないか。徳山像とみることの当否については後述する。

以上のように、本図は特異なサイズや像容、在世の黄檗僧を描くとは考え難い袈裟の形式などから、鐵牛像ないしは在世の特定の個人の肖像画である可能性は低く、祖師像およびそれに準じるような人物像であると考えられる。また、発注者は、拄杖の形状に明らかな通り黄檗宗にゆかりの人々、より具体的には、現在本図が大年寺にあること、綱村、正則の黄檗信仰から、綱村、正則周辺が有力である。さらに、安信は延宝年間（一六七三～八一）頃に仙台藩の御用を勤めたことが判明しており<sup>註11</sup>、現在、仙台市博物館が所蔵する伊達家寄贈品で安信による「草に鹿図屏風」、そして既述の「伊達政宗像」、「伊達忠宗像」などはそうした御用による制作と考えられる。本図もまた、その御用の一つとみ

てよいだろう。従って、制作時期としては安信が伊達家の御用を勤め、伊達家肖像画が描かれた延宝年間前後が考えられる。

## （二）祖師像の可能性

本図は鐵牛像ではなく祖師像である可能性が高いと考える。ただし、祖師像にはたとえば芭蕉達磨図、出山釈迦図など立姿の全身像を描くものは少なくないが、等身大の巨幅となるとやはりあまりなく、本図が祖師像であるとしても、その大きさ、立姿であることは特殊といえる。つまり、本図は発注者の格別の思い入れなどを背景に、従来にはない新しい図様、構想をもって案出されたとみるべきものだろう。そうした新しい図様の採用には、画家・安信と黄檗宗のかかわりも影響していると考えられるが、それについては後述したい。ここでは、祖師像の可能性を検討する。

まず考えるべきは覺天の賛にいう徳山である。徳山を単独で描く作品としては、よく知られる伝會我蛇足筆「達磨・臨濟・徳山像」（京都・養徳院）三幅対の坐って竹篋を両膝にわたすようにねかせて両手で持つ姿があり、狩野探幽、黄檗僧で絵をよくした逸然性融（一六〇一～一六八）にこの伝蛇足作品を写したもの（探幽・萬徳寺、一六五七年隠元賛、逸然・大阪・瑞龍寺ほか）がある<sup>註12</sup>。安信は徳山像の図様として当然これを承知していたはずであるが、本図とこれらでは立像と坐像、拄杖と竹篋といった基本的な図様はもとより顔つきなども異なり、参考にしていないことは明らかである。また、隠元が中国より持ち込んだ「歴代祖師図」（萬福寺）中の徳山は、誌公帽子を着す胸像で臉の形

状などに特徴があるが、本図には似ていない。他に、狩野元信による大仙院旧襖絵「禅宗祖師図」（東京国立博物館）など禅会図中に徳山托鉢（『無門関』第十三則）の徳山に弟子を添えて立像としてあらわす例がある<sup>（註13）</sup>。また、中近世の禅僧の語録には具体的な図様は不明なもの徳山像賛がまみられ、その数からすれば、徳山像のバリエーションは現在知ることができる右記のようなもの以外にもあったとはせず、本図がそうしたものにならっている可能性は残る。しかしながら、現時点では本図を徳山像と断定できる図様の根拠はない。従って、覚天が本図を徳山とみなしたのは、おそらく拄杖を持つ姿が「臨済の喝、徳山の棒」で知られる徳山を連想させたため、加えて③で述べた袈裟の形式から近い時代の黄檗僧ではないと考えたためかと推測する。あるいは覚天以前にそのような伝承があったのかもしれない。

徳山でなければ誰なのか、ということについて明確な答をだすことは難しい。ただし、黄檗宗に特徴的な拄杖を持つことは、それを検討する上で重要な点であろう。拄杖にかかわる逸話のある祖師、たとえば臨済の師であり臨済を棒で打って大悟へと導いたことで知られる黄檗希運（『臨済録』行録）は、黄檗宗ゆかりの祖師ともいえ、有力な候補のように思われる。しかし、現時点では、本図を祖師像とするに留めておきたい。

### （三） 安信画として

さて、本図の画家・狩野安信は、江戸時代初期に幕府御用絵師としての狩野派の地位を確固たるものにした天才画家・狩野探幽の末弟で、技量的には劣ったが『画道要訣』を遺し理論の整備によって狩野派の地位

確立に貢献した、と通常説明される。また、宗家であったが、これは宗家にすれば技量がなくとも食うには困らないだろうと探幽が述べたためという逸話<sup>（註14）</sup>が知られるなど、とかく下手な画家、良い作品がない、として数点の作品解説を除くとほとんど研究がない。しかしながら、狩野派の主要画家の一人であった彼の活動を把握することは、当時の画壇を考える上で欠かせないことであり、その画家像を具体的に知るためには、今後、秀作の発掘と紹介、その蓄積が必要と考えている<sup>（註15）</sup>。本図は、まさにその秀作の一点であり、従来あまり顧みられたことのない安信と黄檗宗の関係を示唆する点でも大きな意味をもつ。

まず、本図を安信の秀作というのは、出来映えがよく、しかも個性をはつきりとみてとれるからである。安信の評価が低い大きな理由として探幽との比較、探幽様式の習熟度でその作品を判断するということがある。しかし、本図のような作品をみると、ある時期以降、彼が探幽とは別の個性をもっていたことがうかがえる。既述の通り、安信画の紹介、従って編年がすすんでいないため、その時期を明確にするのは無理であるが、たとえば寛文八（一六六八）とされる「三十六歌仙図扁額」（香川・白鳥神社）<sup>（註16）</sup>と延宝八年（一六八〇）「三十六歌仙図扁額」（福岡・宗像大社）の柿本人麿（挿図3、4）を比べると、前者には目鼻を描く筆線の太細の使い分けなど線そのものにニュアンスをもたせる繊細さがみられるのに対し、後者は線がおおむね等質で、そのため非常に明確である一方で平板にもみえる。歌仙図という粉本の規範の強い画題ゆえ、両者の各パーツをかたちどる線の位置や本数はほぼ同じである。それにもかかわらず、線質の違いによって全体の印象ははつきりと異なる。そして、この後者のような、モチーフやその部分（たとえ

ば人物と樹岩、人物の輪郭と目鼻など)によって線質にも肥瘦や濃淡にもあまり変化のない線描、限られた色数による明瞭な塗り分け、あるいは濃いめの隈などは比較的多くの安信画にみられ、それを探幽画の線の一本一本がそれが描き出す部分のニュアンスを伝える、衣服の一部であればその質感を線それ自体が示すかのような描法、省略の妙を心得た無駄のない表現、あるいは余白を極めて効果的に設けモチーフを存在感を演出する空間構成などと比べると、繊細さも潇洒さもない下手とみえる



挿図3 狩野安信筆「三十六歌仙図」のうち柿本人麿 (香川・白鳥神社)



挿図4 狩野安信筆「三十六歌仙図」のうち柿本人麿 (福岡・宗像神社)

だろう。しかし、前者をみれば安信が探幽ふうな繊細な表現を行っていた場合もあったことが分かり、後者のような探幽と明確に異なる表現をみせるのは、安信がある時期以降、平面性、明確さを自身の個性として、自覚的に打ち出していたためではないかと考えている。本図の制作時期を様式的見地から述べるのは、安信画研究の蓄積がないため、現時点では難しいが、この歌仙図の違いにのつとれば、本図は明らかに後者のタイプであり、延宝年間という先の推定と矛盾しない。しかも、本図はそうした様式を安信が自身のものとして十分に活用できるようになっていた頃のものともみたい。すなわち、無背景の大画面であるためもあるが、その等質な線、明確な彩色、強めの隈が一体となって、既述の平板とみられがちな特性が、良い方向に働き、いかにも壮健な雰囲気を描き出している。巨大な画面に曖昧な部分をつくらないこと、余白にニュアンスをもたせず背地に徹したものとしていることが、人物を迫力をもって浮かびあがらせることへと結びついている。以上のような点から、本図は、安信の特性がよく発揮された、その人物画を代表する作品とみなしたい。

なお、「法眼永真」署名の作品はかなり多くあるが、管見の範囲では、たとえば寛文八年(十六八八)「羅生門図絵馬」(愛知・大宮神社)と先に挙げた延宝八年「三十六歌仙図扁額」がそうであるように、年代による書体の変化がほとんどみられず、それによる編年は難しいように思う。ただし、本図にみられる正字「真」の用例は珍しく、これは後述する「熏沐百拜画」ということばとともに特別に威儀を正した署名ゆえとみなせ注意しておきたい。

次に安信と黄檗宗との関係であるが、そもそも狩野派と黄檗宗につい

ては左記のようなことがいわれてきた。すなわち、探幽以下、安信、探幽養子の益信、探幽長男の探信ら当時の狩野派の主要画家は、隠元が承応三年（一六五四）の来日後、萬福寺が完成する以前に摂津の普門寺に滞在していた明暦元年（一六五五）以降、次々と普門寺を訪ね隠元と面識を得、以後、黄檗宗御用の作品を多く制作するなど、黄檗宗と積極的に関係をもった。隠元をはじめ主要な僧が着賛する狩野派の作品は現在も大変多く遺っている。ただし、その絵画的影響については、狩野派は黄檗宗が中国からもたらした新しい絵画に影響を受けることはなかったらしく<sup>（註17）</sup>、むしろ逸然が探幽の図様を写す<sup>（註18）</sup>といった関係がみられる、と。しかし、当時の日本人に視覚的に極めて鮮烈な印象を与えたはずの、黄檗宗絵画の目のさめるような明度の高い色彩、陰影表現、変わった図像などが、画家集団狩野派に全く作用しなかったとは思われない。

そのようななか、本図には黄檗宗絵画を参考にしたとみなせる点がある。次のように指摘できる。一つは、杖を持って立つ姿をあらわす巨幅という点である。黄檗宗絵画には、日本のそれまでの絵画にほとんど例のない立像の巨幅がまみられる。たとえば、おそらくセットとして用いられた楊津筆「閔聖帝君像」、馬言筆「隻履逢磨図」（ともに萬福寺、木庵題、清時代）は、膝から下を湧雲が隠すがほぼ全身に相当する姿を収める、縦二二〇糎を超える作品である。そして、そのような巨幅のなかでも陳賢筆「倚杖羅漢図」（挿図5、神戸市立博物館、一四一・四×九五・一糎、現状では別幅の木庵賛三四・四×七五・二糎、木庵一六七六年着賛）は本図の参照源となった可能性があると考えている。無背景であることがまず共通する。さらに向かって左に杖を



挿図5 陳賢筆「倚杖羅漢図」（神戸市立博物館）

持つて立つ羅漢を右に、靈芝を捧げる侍者をあらわすが、この羅漢と本図の僧は杖を持つこと、身体の向き、手の格好、さらに顔つきも似ている。この作品は「白衣観音図」（文化庁、二四八・四×九五・七糎）を中幅として他の一幅および現在所在不明の二幅とともに五幅一対で本来は長崎の聖福寺に所蔵され、いずれも木庵による延宝五年（一六七七）の賛を有す<sup>（註19）</sup>ことから、それ以前に日本に渡っていたことが確かなものである。陳賢は来日はしなかったようだが、渡来する黄檗僧がその作品を多くもたらし、隠元の語録中にも度々名前がみえるなど、日本にある黄檗僧と交流のあった画家で、日本には多く彼の作品が伝わる。すなわち、黄檗宗とともに中国からもたらされたこれら最新の、立姿の人物を大きく描く巨幅の中国画およびその図像が本図の稀な内容を構想させたと考えたい。安信はそれら中国画に示唆を得た上で、黄檗僧に特有の

拄杖を持たせて新しい祖師像をつくりだしたのではないか。また、杖を持って立つ人物そのものは、古来、日本の絵画にさまざまに描かれており、たとえば非常に多くの作例がある寿老人のなかにはまさに本図のようなポーズをとるものもあり、安信が、そうしたものを参照している部分もあるかもしれない。しかし、本図のサイズ、その迫力は、黄檗宗がもたらした中国画との衝撃的な出会い、その影響なくしてはあり得ないと考える。

二つめに、落款の「法眼永真熏沐百拜画」ということはである。「熏沐百拜画」あるいはこれに類する「熏沐拜書」、「熏沐拜寫」、「百拜書」は、宗教画の落款にまみられ、珍しいものではないだろうと考えるが、安信および同時代の狩野派の作品には管見の限りであるが、他に知らない。そして、黄檗宗関係の絵画をみると、楊道真筆「隠元騎獅像」（京都・天真院、一六五七年慧門賛）に「佛弟子楊道真熏沐拜書」、鐵牛の弟子恢道が描いた「鐵牛像」（個人蔵、一六九九年着賛、本誌収録別稿・講演録挿図2）に「弟子恢道熏沐百拜画」など数例が挙げられる。それらを通覧すると、この頃の黄檗宗においては、こうした落款は仏門にある人物が師にあたる人物の肖像画を描いた場合に使ったようである。安信は黄檗宗をはじめ禅宗との関係は深かったものの禅宗に帰依していたことは知られない。そこで、安信が本図にこのような落款を用いているのは、黄檗宗でのこうした文言を参照した結果とみなせ、安信の本図に対する意気込みとともに彼の黄檗宗に対する親しみ、もつといえれば信仰の念が反映されているように思われる。

以上のように、安信は本図の制作にあたって、黄檗宗絵画を参照しているとして間違いない。むしろそこには、発注者の意向とその情報提供

といったことも大きく働いているはずだが、安信自身の黄檗宗への関心なくしては、右記の諸点はあらわれなかっただろう。

狩野派の画家と黄檗僧との交流は、既述のように探幽以下の普門寺訪問と多数の黄檗僧着賛作品にみとれるが、安信については加えて以下が知られる。隠元が普門寺に入った明暦元年十一月二十二日に隠元より偈を受け、このとき普門寺に宿泊して富士図を描き、隠元の弟子で博識の医師でもある独立性易（一五九六～一六七二）が富士図に寄せた題「題安信富士画詩二十二絶句」（大阪・慶瑞寺）を遺している<sup>註20</sup>。この滞在やその後の黄檗僧との交流のなかで、安信が黄檗宗絵画について見聞することもあつただろう。また、黄檗僧着賛の主要作品として、隠元賛の「寒山拾得図」、「十六羅漢図」（ともに萬福寺）などがある。そして、このようなかわりはあつても、他の狩野派の画家とともに、その作品には黄檗宗絵画との図樣的、様式的な関係を具体的にみいだすことはできないとされてきた。そうしたなかで、本図は安信が少なくとも黄檗宗絵画を参照して作画を行った場合があつたことを示し、従来考えられていた以上に、安信が黄檗宗に心寄せていたことをうかがわせる重要な作品と考える。

## むすび

大年寺所蔵「鐵牛道機像」は、本来は大年寺以外の場所のために、伊達綱村あるいは稲葉正則がかかわって延宝年間頃に、祖師およびそれに準じるような人物の像として制作されたが、大年寺の開創後、覺天が賛をする享保十三年までに同寺に移され、やがて同寺の開山鐵牛の像と伝

えられるようになったと推測する。少なくとも鐵牛像ではない可能性が非常に高いことは示し得たのではと考えている。また、探幽とは異なる安信の個性がよくみてとれる秀作、狩野派の御用の具体的な例として、さらに安信が制作にあたって黄檗宗の絵画を参照したことが図様、落款の文言などにうかがわれ、そこに安信自身の黄檗宗への親しみを認めることができる点においても、貴重な作品である。今後の安信研究さらには黄檗宗と狩野派の関係を考える上で欠かすことのできない作品としてここに紹介した次第である。

【寛天元朗筆「鐵牛道機像」賛】

\*本賛の翻刻、解釈について芳澤勝弘氏（花園大学国際禅学研究所）の御指導、御教示に多くを負っている。

【翻刻】

（朱文印）「臨濟正傳」

義學沙門、央庠座主。嘗搓金剛鈔冊、被婆點心透過、龍潭関門、值渠滅燭、堂前舉炬、衆面焚經。直抵瀉山、呈具扠袖而出。難瞞雪嶠、托鉢過堂空婦。召全廢來、質其不肯。招高亭得、見其徵頭。聖名凡號是虛聲、殊相劣形為妄色。為人語言、何啻如此、隨處機用、誰克相當。棒頭手眼耀人天、千古丰標藏莫處。享保戊申歲仲秋日 大年寛天朗謹拜贊。

（朱文方印）「坐石看雲」 白文方印「天朗之印」

【読み下し】

義學沙門、央庠（おうしょう）座主。嘗て金剛鈔冊を搓し、婆の點心に透過せらる。龍潭の門に関し、渠に値して燭を滅す。堂前に炬を舉し、衆面に経を焚す。直に瀉山に抵し、具を呈し袖を扠して出づ。雪嶠を難瞞し、托鉢し堂を過ぎて空しく帰す。全歳（ぜんかつ）を召し来たりて、その不肯を質す。高亭を招き得て、その徵頭を見る。聖名も凡號も是、虚聲、殊に劣形に相し

妄色となす。人の為に言を語る、何ぞ啻だ此の如し。處に随いて用を機す、誰ぞ克く相い當る。棒頭、手眼、人天を耀し、千古の丰標（ふうひょう）、藏する處莫し。享保戊申歲（一七二八）仲秋日、大年寛天朗謹拜贊。

【意訳】

\*本賛で言及される徳山の逸話は全て『景德伝灯録』巻十五に収載されるが、瀉山、托鉢の逸話はそれぞれ『碧巖録』第四則、『無門関』第十三則として特によく知られている。

学問ばかりで真の禅定力のない義學沙門や央庠座主よ。（ここに描かれる徳山宣鑑禅師は次のような逸話で知られる修行を重ねられた優れた祖師であった。）自身で執筆した『金剛般若経』の注釈書をもって南方へ行かれたときは、点心売りの老婆に三世不可得の質問をされ愕然とし、老婆の師という龍潭禅師を訪ねた。龍潭との会場で夜が更け、龍潭が徳山に紙燭を渡すが、渡すと同時に吹き消し、それによって大悟した。翌日、堂前に火を焚いて、自らが著した金剛経の注釈書を火にくべた。瀉山に対したときは、大悟の後で自信があったから散々無礼なふるまいをした挙げ句、器具を呈し、袖を払って、立ち去ってしまった（しかし、瀉山は徳山の偉大を認めた）。法嗣である雪峰義存（嶠は峰の誤り）が鉢をもって僧堂に来た禅師に鐘も太鼓も鳴らないのになぜ来たと問うたときは、そのまま方丈へ帰り、同じく法嗣の巖頭全歳が禅師は最後の一句（末後向上の句「禅の究極の真理」を知らないというのを耳にしたときはそのことを質して、日常行為である托鉢のなかに最後の句があることを示した。高亭簡と川を隔てて会ったときは、扇で招いて開悟せしめ、簡がそのまま帰ってしまったため、近くで対面することはなかった。無心について語ったときは、「聖名凡號是虚聲、殊相劣形為妄色」といわれた。衆生に対して言葉で語っても、このようであった徳山禅師は、随処に機を用いられたこと、他の誰とも比べようがない。棒の先、手の眼が人天を輝かした、その風采は、千古の昔から、変わるところがない。

註

- (註1) 樋口智之解説、作品番号五〇『(展覧会図録) 武家と禪―伊達氏とみちのくの禪宗寺院―』(仙台市博物館、平成十五年)。
- (註2) (註1) 作品解説。
- (註3) 綱村と鐵牛の初対面を天和二年とするのは『伊達治家記録』同年四月二十一日条「紫雲山瑞聖寺鐵牛和尚招待二就キ初テ來儀、饗セラル」による。しかし、下重清「史料紹介『稲葉日記』に見える紹太寺と鉄牛道機」『黄檗文華』一一七、平成七年、一一四―一五頁に「稲葉日記」の当該記事が引用されており、尾暮まゆみ「史料紹介『如幻三昧外集』に見える黄檗宗と伊達綱村(一)」『黄檗文華』一一二、平成十四年)はその記事を踏まえて天和二年以前の面識の可能性を認めており、本稿筆者もそれに賛成する。なお『伊達治家記録』の記事は、鐵牛の江戸伊達邸の訪問はこれが初回であったという意味に読めるように思う。
- (註4) 亀田孜「法相祖師像としての慈恩大師画像」『仏教芸術』二四、昭和三十年、梶谷亮治「日本の美術三八八 僧侶の肖像」(至文堂、平成十年)三十八―四十一頁。
- (註5) 浜田直嗣「仙台藩と江戸狩野―その十七世紀後半に於ける提携について」『日本文化研究所研究報告別巻』六、昭和四十三年。
- (註6) 近世の「等身大」肖像画として、力士を描く渡邊華山筆「大空武左衛門像」(米国・クリーヴランド美術館)が知られるが、この作品の「等身大」は対象の巨大さに対する博物学的興味に由来しており、肖像画というよりは博物図的な性格が強い(岡戸敏幸「渡邊華山筆 大空武左衛門像」『國華』一二四九、平成十一年)。従って、本図の参考にはならないと考え本文には挙げない。
- (註7) 本稿で言及する黄檗宗関係の絵画について、個別に註しないものは以下の文献およびその掲載図を参照している。①西村貞「黄檗画像志」上・下 創元社、昭和九年、②神戸市立博物館編『(展覧会図録) 隠元禪師と黄檗宗の絵画展』平成三年、③黄檗山万福寺文華殿黄檗文化研究所編『(展覧会図録) 隠元禪師御生誕四百年記念 黄檗隠元』平成四年、④福岡県立美術館編、佐賀県立美術館・長崎県立美術館共同刊行『(展覧会図録) 隠元禪師生誕四〇〇年記念 黄檗禅の美術』平成五年、⑤京都国立博物館編『(展覧会図録) 黄檗の美術 江戸時代の文化を変えたもの』平成五年、⑥町田市立国際版画美術館『(展覧会図録) 黄檗美術と江戸の版画』平成十六年、⑦錦織亮介『黄檗禅林の絵画』中央公論美術出版、平成十八年。
- (註8) 榊原悟「長圓寺藏・板倉家歴代画像について」『古美術』五〇、昭和五十一年。
- (註9) (註7) 文献④図七一解説によれば、金具で環を留める形式は中国明代末に始まり、一説には右腕の不自由な費隱通容が片腕でも着脱しやすいうようにこの形式を考案したとされる。
- (註10) (註7) 文献⑦七八―七九頁。
- (註11) (註5) 浜田論文。
- (註12) 探幽と逸然が同じ図様で描く「達磨・臨濟・徳山図」、「釈迦三尊図」の前後関係について議論があったが、(註7) 文献⑦一四六―一五三頁にある通り、近年、探幽画が原本であり、逸然はそれを写している、つまり、逸然が探幽の図像を学んでいるということが決着している。
- (註13) これ以外に立姿で拄杖、鉢をもつ徳山を描く禅会図として狩野内膳画(常栖寺)、曾我二直庵画(静岡県立美術館)があるが本図と異なる図像である。
- (註14) 朝岡興禎編著『古画備考』(一八四五―五〇頃)卷三十六中の安信の項に「昌運筆記」の引用として収載されよく知られる。探幽が安信の技量を低くみていたことは他の資料にもある。しかし「昌運筆記」の作者とされる狩野昌運は安信の高弟であり、その彼が安信の下手をいう逸話を列記した意図は理解し難い。「昌運筆記」が原本不明で『古画備考』への部分的な引用によってのみ知られる資料であるため前後の文脈を確認できないが、安信の下手をいう一連の逸話の扱いは注意が必要ではと考

えている。

(註15) 安信の肖像画については拙著『寛永文化の肖像画』（勉誠出版、平成十四年）二二九～二三一ページで述べたことがある。また安信の他の作品については準備中の拙稿（「江戸時代初期狩野派と竹谷松平家」「國華」掲載予定）があり、口頭発表（近世絵画研究会第二一〇回例会「狩野安信筆「村松山内善禪寺募縁記」（鳥根県立古代出雲博物館蔵）について」平成十七年七月）がある。

(註16) 次の論文に紹介があるように香川県には複数の安信（および一門）による三十六歌仙扁額があるが、本稿筆者が実見しかつ和歌筆者の叙任年から制作年が絞り込まれる白鳥神社本を挙げる。佐藤恒雄「三十六歌仙扁額管見―香川県下の遺品八点を中心に―」（香川大学教育学部研究報告第一部）三六、昭和四十九年、田中敏雄「讃岐の三十六歌仙扁額」（日本美術工芸）六一五、平成元年

(註17) 主なものとして（註7）文献⑦一四六～一五六頁、文献②一〇三頁。

(註18) 参照。

(註19) (註7) 文献⑦「第二章 黄檗派の道釈人物画」の「第二節一 陳賢研究―作品と史料―」二三四～二六六頁（初出『國華』一一四一、一一四二号、平成二年）および（註7）文献⑤図一〇〇解説。

(註20) 文献⑦一五五頁に指摘、詩文の全文が掲載される。なお安信は隠元の滞在先である普門寺の襖絵を描いている。制作年代については正保二年（一六四五）頃とする意見（木村重圭「続・障壁画の旅六 普門寺（高槻市）の障壁画―狩野安信―」（『日本美術工芸』六三三、平成三年）、大槻幹郎氏による隠元を普門寺に迎える準備として（年代そのものは提示されていないが一六五四頃とみなせる）という説（『研究発表と座談会・黄檗美術の諸問題―絵画を中心に―』（上野記念財団助成研究会、平成六年）の座談会中の発言）がある。

〔付記〕

本図の存在を御教示くださり、作品調査についてもお世話になった仙台市博物館・樋口智之氏、調査をお許しくださった大年寺前御住職・梅谷豊文氏、本稿ならびに挿図の掲載をお許しくださった現御住職・武内修邦氏、歌仙図の調査、挿図掲載をお許しくださった白鳥神社宮司・猪熊兼年氏に心より御礼申し上げます。また、本学水田美術館・吉田恵理氏より貴重な助言をいただいた。記して感謝申し上げます。

挿図1は（註1）文献『（展覧会図録）武家と禅―伊達氏とみちのくの禅宗寺院―』、挿図3は（註7）文献④『（展覧会図録）隠元禅師生誕四〇〇年記念 黄檗禅の美術』、挿図5は『（展覧会図録）絵馬 神に捧げた祈りの美』（福岡県立美術館、平成十一年）より複写したもの、挿図2、4は本稿筆者撮影のものを用いた。また、本稿は科学研究費（課題番号19720026「近世の狩野派の肖像画制作に関する研究」）に基づく研究成果の一部である。

（かどわき むつみ）

学校法人城西大学国際学術文化振興センター研究員