

狩野孝信筆《唐人物・花鳥図座屏》（高台寺蔵）についての研究

清水亮佑

はじめに

狩野孝信（一五七一―一六一八）による《唐人物・花鳥図座屏》（高台寺蔵、図一）は、金地着色の唐人物図と、金地水墨の花鳥図がそれぞれ表裏をなす一对の衝立（座屏）である。

本図のうち、水辺で向かい合う二人の人物が描かれる図（以下「高台寺本A図」、図一上部右）の画題については、「鍾呂伝道図」であるとしてコンセンサスを得ているが、もう一方の図（以下「高台寺本B図」、図一上部左）の画題については、「黄石公張良図」か「老子尹喜図」かという問題で意見が分かれている。

本稿ではまず、高台寺本B図と、「黄石公張良図」・「老子尹喜図」両画題を描いた諸作例とを比較することで、高台寺本B図の画題を特定する。その上で、高台寺本の唐人物・花鳥図全四面を総合的に考えた時に、高台寺本からどのようなイメージを読み取れるのかについても考察する。

一、高台寺本の概要と先行研究

先述の通り、本図は金地着色の唐人物図と、金地水墨の花鳥図がそれぞれ表裏をなす、各五十六・三×五十八・四センチメートル①の一对の衝立である。唐人物図・花鳥図ともに狩野孝信の手によるものとしていずれの先行研究においても意見が一致している。制作時期については、孝信の若描きとする川本桂子氏の説②と、晩年作とする小嵯善通③・河野元昭④両氏の説があるが、本稿のテーマではないため詳述しない。

この種の衝立は、座頭屏風ざちようびんどうもしくは座屏とも呼ばれ、禅宗寺院において儀式の際などに使用されるものである⑤。無著道忠著『禅林象器箋』の「座頭屏風」の項目には、「小屏高サ三尺可リ。戸口ノ左右ノ座首ニ設」（原漢文）⑥とあり、河野元昭氏も指摘するように、禅宗寺院において、室中などの、座の端にあたる戸口の両脇に向かい合うように並べて置くものであったと考えられる⑦。

次に画面内容を見ていく。まずA図（図一上部右）には、水辺の土坡の上、松樹の下で向かい合う二人の人物が描かれている。画面

右方の人物は豹皮のようなものを肩にかけ、左手人差し指を左方の人物に向け、何か語りかけているような仕草を見せている。一方で左方の人物は、やや前かがみになって両手で開いた書を読み、右方の人物の話に耳を傾けているように見える。また、左腰には剣を帯びている。

先述の通り、A図の画題は、呂洞賓が鍾離権から仙術を伝授されたという「鍾呂伝道図」を描いたものであるとして、いずれの先行研究においても意見が一致している。試みに同画題を描いた他の作例と比較してみると、水辺の松樹の下で呂洞賓と鍾離権が向かい合う図様は、伝狩野正信（一四三四～一五三〇）筆《鍾離権・呂洞賓図》（西源院蔵、図二）と酷似している。また、個々の図像を見ても、豹皮を肩にかける鍾離権の姿は、伝狩野元信（一四七七～一五五九）原画《呂洞賓鍾離権図模本》（東京国立博物館蔵、模本筆者は狩野養信（玉川）、A一二七四一⁽⁸⁾、図三）の鍾離権と類似し、高台寺本A図の呂洞賓が剣を帯びている点は、呂洞賓を描いた諸作例（ネルソン・アトキンス美術館本など、図四）でほぼ剣が描かれるように、像主が呂洞賓たる最大の根拠と言える⁽⁹⁾。このように、諸先行研究でも指摘されるように、高台寺本A図が「鍾呂伝道図」であることは疑いないと言って良いだろう。また、A図裏面（図一下部右）には、画面左方に竹が三本大きく描かれ、その枝に三羽の雀が止まっており、画面右下には岩が描かれ、その上には、左上の竹の枝に止まる雀を見上げる二羽の雀の姿が描かれている。

次にB図（図一上部左）を見てみると、山間の松樹の下で向き合う二人の人物が描かれている。画面左方の人物は白髪・白髭の老人で、右手に持った巻子を、右方にいる男に差し出している。一方で

右方の男は、幘頭を被り、手には笏のようなものを持って、左方の老人の方を向いている。また、男の右方には、長い杖のようなものを持った少年の従者が控えている。先述の通り、こちらの図は画題が特定できておらず、本稿ではこのB図の画題特定を行うことを主眼の一つとしている。なお、B図裏面（図一下部左）には、画面右下から大きく枝を伸ばす一本の梅樹と、そこに止まる一羽の鶯の姿が描かれている⁽¹⁰⁾。

さて、本図を最初に紹介したのは土居次義氏⁽¹¹⁾で、土居氏は表面の唐人物図の筆者を、その顔貌や岩法の表現から狩野孝信であるとし、裏面の花鳥図も同筆と見なした。また、二面の唐人物図の画題について、A図は、呂洞賓が鍾離権から書を伝授された故事を描いたものであると推測したものの、B図については言及していない。

その後、並木誠士氏は、当時新出の「狩野寄合書」（現・原美術館ARC蔵、同論文掲載当時は個人蔵）を紹介する中で、そのうちの二図・狩野孝信筆《黄石公張良図》（図五）において、黄石公が張良に巻物を授ける図様が高台寺本B図と近似することから、B図の画題もまた「黄石公張良図」である可能性を指摘した⁽¹²⁾。さらに小嵯善通氏も、狩野孝信の作風について考察した論文の中で高台寺本を取り上げ、A・B両図の画題については土居・並木両氏の説を支持した⁽¹³⁾。

こうした中で、河野元昭氏は、初めて高台寺本についての専論を出し、A図については先行の説を支持する一方、B図については、巻物を差し出す老人の姿が、牧谿（生没年不詳）筆《老子図》（岡山県立美術館蔵、図六）や、『列仙全伝』や『後素集』などに記さ

れる老子の特徴(大耳、白髪)と共通していること、さらに、高台寺本B図において、老人と向き合う男の衣服が、明時代の画人・商喜(生没年不詳)による《老子出関図》(MOA美術館蔵、図七)における尹喜のそれと似ていること、という諸点から、高台寺本B図が、老子が周の関所の役人である尹喜に『老子道德経』を与えた故事を描いた「老子尹喜図」である可能性を提示した⁽¹⁴⁾。しかしその後、二〇一四年に東京国立博物館で開催された「榮西と建仁寺」展に高台寺本が出品された際は、カタログの作品解説において、B図は再び「黄石公張良図」であると断定されている⁽¹⁵⁾。さらにその翌年、京都国立博物館で開催された特別展「桃山時代の狩野派―永徳の後継者たち―」に出品された際、同展カタログの作品解説では、高台寺本B図の画題として先述の二画題が先行研究において提示されていることに言及した上で、いずれの画題とも決し難い旨が記されている⁽¹⁶⁾。

このように、先行研究では、筆者およびA図の画題についてはいずれの論においても意見の一致を見ているものの、B図の画題については、「黄石公張良図」か「老子尹喜図」かで分かれ、どちらとも断定できていないのが現状であることが分かる。その要因としては、いずれの先行研究においても、決定打となる材料が示されていないことが挙げられると思われる。例えば、「黄石公張良図」説を提唱する並木論文において比較材料として用いられている「狩野寄合書」中の孝信筆《黄石公張良図》(図五)は、確かに、全体的な構図は高台寺本B図と共通するものの、二人の人物の服装は、両図でやや異なっている(老人が頭巾を被っているか否か、老人と向き合う男の服装が質素か豪華か。詳しくは後述)。また「老子尹喜図」

説を提唱する河野論文でも、高台寺本B図の老人の図像の比較材料として挙げられている岡山県美本(図六)は、高台寺本B図の老人との相違点も散見され(水墨が著色かの違いや、頭頂の髪や両顎鬚の有無など。詳しくは後述)、高台寺本B図における老人と向き合う男の比較材料として挙げられているMOA本(図七)は、全体的な構図に目を転じれば、MOA本の老子が牛車に乗っているのに対し、高台寺本B図の老人は乗っていないという大きな違いがあることから、高台寺本B図を「老子尹喜図」であると決するには、なお検討が必要かと思われる。

そこで次章からは、両画題を描く諸作例をより多く提示し、高台寺本B図と比較することで、同図の画題を明らかにしていきたい。

二、高台寺本B図と「黄石公張良図」諸作例との比較

まず、「黄石公張良図」諸作例と比較するが、その前に、同画題のもととなった『史記』巻五十五「留侯世家第二十五」⁽¹⁷⁾に記される故事を簡単に見ておきたい。

秦の始皇帝の暗殺に失敗して放浪していた若年の張良は、ある時、下邳の土橋のほとりで黄石公と出会う。黄石公は橋の下に靴を落とし、張良に拾いに行かせ、その上自分の足に履かせる。そして黄石公は、五日後の早朝に同じ場所であうよう張良に告げるが、張良が約束の日時に行くと、黄石公は先に来っていた。黄石公は張良が遅れたことに怒り、再度五日後の早朝に会う約束をする。約束の日の鶏鳴の時刻に張良が行くと、やはり黄石公が先に来っていた。黄石公は

怒り、また同じ約束をする。そして約束の日、今度は、張良が夜中に行つたところ、黄石公よりも早く着くことができた。黄石公は張良の行動に感心し、張良に太公望の兵法書を授ける。以上がこの故事のあらましである。

さて、日本においてこの画題は、特に室町・江戸初期にしばしば描かれたと思われ、現存作例も一定数挙げられる。管見の限り、同時期における主要な作例（模本も含む）を列挙すると、以下の七点が挙げられる。

- ・狩野山楽（一五五九～一六三五）筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》右隻（東京国立博物館蔵、図八）
- ・狩野孝信筆《黄石公張良図》（『狩野寄合書』のうちの一図、原美術館A R C蔵、図五）
- ・狩野孝信筆《黄石公張良図》（『狩野派大観』所載、所在不明、図九）
- ・伝狩野正信原画《黄石公張良図模本》（東京国立博物館蔵、模本筆者は狩野雅信（勝川）、A一二五九三、図十）
- ・伝狩野探幽（一六〇二～七四）原画《黄石公張良図模本》（東京国立博物館蔵、模本筆者は狩野養信（玉川）、A一三四三七、図十一）
- ・伝狩野探幽原画《黄石公像模本》（東京国立博物館蔵、模者不詳、A一三五九三、図十二）
- ・伝狩野探幽原画《下橋屏風模本》（東京藝術大学蔵、模者不詳、東洋画模本V一四四四二¹⁸、図十三¹⁹）

いずれも、黄石公と張良を描いているという点で共通している一方、先行研究では指摘されていないが、これら七点の図様を通覧すると、同じ画題を描いていても、描く場面は各作例で異なっている。試みに各作例を分類してみると、①橋の上の黄石公が、橋の下に落とした靴を張良に拾わせる場面を描いたもの（図九、十一・十三）、②拾わせた靴を、黄石公が張良に履かせる場面を描いたもの（図十）、③張良が黄石公から兵法書を授かる場面を描いたもの（図五、八）、の三種類に分けられ、特に③の図様が高台寺本B図と共通する点²⁰が、同図が「黄石公張良図」であるとみなされた所以であると考えられる。

それでは、「黄石公張良図」諸作例と、高台寺本B図とを比較してみたい。

先述の通り、「黄石公張良図」の中でも、③の図様（図五、八）は、老人が男に巻物を授けるという点において高台寺本B図の図様と共通する。しかしここでは、先行研究で指摘されてこなかった、より細かい点に注目してみたい。それは、先に挙げた「黄石公張良図」七作例の黄石公がみな、頭巾を被っているという点である。東京藝術大学には、南宋時代の画人・劉松年（生没年不詳）原画と伝わる黄石公単独の肖像の模本が所蔵されているが（模者不詳、東洋画模本II一四七九、図十四）、ここでもやはり、黄石公は頭巾を被っている。絵師たちが、黄石公を描く際に頭巾を被らせることを通例としていたことは文字史料からも窺え、狩野一溪（一五九九～一六六二）による『後素集』『神仙』のうち、「進履橋図」（黄石公が落とした靴を張良が拾って差し出す場面を描いた図）の項目には、黄石公の服装として「石公は黒き帽子に黄なるひとへの絹を着。」²⁰

と記されている。このことから、黄石公を描く際には頭巾を描くのが通例であり、言わば図像上のルールとして認識されていたと考えられる。一方、高台寺本B図の老人は頭巾を被っておらず、この点が「黄石公張良図」諸作例とは大きく異なる。並木氏は先に挙げた論文の中で、『後素集』に、黄石公が黒い帽子を被っている旨が記されていることに触れているにも関わらず⁽²¹⁾、全体的な画面構成の類似から、高台寺本B図の画題が「黄石公張良図」であると判断している。しかしながら、稿者が挙げた「黄石公張良図」七点において、黄石公が必ず頭巾を被っており、しかも狩野派内で、頭巾が黄石公を特徴づけるアイテムとして認識されていた事実が確認できる以上、高台寺本B図の老人を黄石公とみなすのは難しいと稿者は考える。

また、先に挙げた「黄石公張良図」七点の張良は、『史記』において、黄石公と出会った当時は無位無官の浪人であったとされるためか、あるいは、若年の逃亡者としての身軽さを強調するためか、筒袖の、比較的簡素かつ身軽な衣服を身にまとっている。一方で高台寺本B図における老人と向き合う男は、官吏が着用するような広袖の豪華な官服を身につけ、手には笏を持っていることから、明らかに何らかの官位を有する人物であることが窺える(図十五)。こうした風体は、例えば長谷川等伯(一五三九〜一六一〇)による《禅宗祖師図襖》(天授庵蔵)のうち「懶瓚煨芋図」に描かれる皇帝の勅使の姿(図十六)とも酷似しており、一定の地位にいる人物を表す際の常套的な表現であったと思われる。そのため、高台寺本B図の男の図像は、張良には相応しくないとみなされよう。

このことと関連して、高台寺本B図の男の右方に控える若い従者

の存在も注意される。もし老人と向き合う男が張良であるなら、従者の存在は、黄石公と出会った当時、無位無官の浪人で、かつ逃亡者でもあった張良の身分には不相応で、そもそも『史記』には、逃亡中の張良が従者を連れていたなどとは一言も書かれていない。この点からも、高台寺本B図の老人と向き合う男の図像は、張良ではないと考えられるのである。

そして何よりも、高台寺本の筆者である孝信による二点の「黄石公張良図」(図五、九)において、黄石公がいずれも黒い頭巾を被っていること、張良の衣服が筒袖で簡素なものに描かれていることは注目すべき点である。同じ筆者による高台寺本B図の老人が頭巾を被っておらず、老人と向き合う男の衣服が広袖かつ豪華に描かれていることは、高台寺本B図の画題が「黄石公張良図」ではないことの有力な証左となろう。

以上の点から、高台寺本B図の画題が「黄石公張良図」である可能性は低いと言わざるを得ない。

三、高台寺本B図と「老子尹喜図」諸作例との比較

次に、「老子尹喜図」諸作例を見ていく。

この画題は、老子が周王朝の衰退を悟って国を去り、国境の函谷関にさしかかった際、関所の役人である尹喜に請われ、道徳を書き記した書『老子道德経』を授けたという、『史記』『老子韓非列伝第三』の故事⁽²²⁾を描いたものである。このエピソードを描いた作品には、「老子出関図」、「老子渡関図」、「老子過関図」、「老子授経図」

等の作品名が冠されるが、本稿では、個々の作品名を除き、上記のものを「老子尹喜図」と総称することにする。

さてこの画題は、『蔭涼軒日録』に、狩野正信が相阿弥(？)一五二五)を通じて、足利義政(一四三六)九〇)から「李龍眠筆之老子青牛図」(老子が青牛に乗る姿を描いた掛幅を中幅とし、左右幅に尹喜と御者を描いた三幅一對の掛幅)を借用した記事があることから推して⁽²³⁾、おそらく、日本では室町期頃から絵画化されるようになったものと思われる。また『翰林五鳳集』には、この画題を描いた絵画に寄せた賛文が七首掲載されており⁽²⁴⁾、この画題が当時の人々に広く知られるものであったことが窺える。

一方で、日本の中世に遡る現存作例となると、管見の限りでは、南禅寺藏扇面貼交屏風中の元信印《老子渡関図扇面》(南禅寺藏、図十七)のみで、同画題を描いた日本の現存作例は、ほとんどが江戸期以降のものである⁽²⁵⁾。このように、高台寺本の比較作例となり得る日本の近い時期の作例が少ないため、本稿では、明時代以前の中國絵画も比較対象として取り上げることとする。この画題を描いた中国における主な作例としては、以下の四点が挙げられる。

- ・商喜筆《老子出関図》(MOA美術館蔵、図七)
- ・李公麟(一〇四九)一一〇六)筆《老子授経図文徵明書経》(台北故宫博物院蔵、図十八)
- ・伝李公麟筆《老子授経図》(フリーア美術館蔵、F1913.61⁽²⁶⁾、図十九)
- ・伝李公麟筆《老子授経図》(フリーア美術館蔵、F1968.21⁽²⁷⁾、図二十)

いずれの作品も同じ画題を描いてはいるものの、細部を見ると、その図様は、以下に示す二つのタイプに分類できる。すなわち、①牛車に乗った老子(他の作例では牛に跨ったものもある)が尹喜と遭遇する様子を描いたもの(図七、十七)と、②老子が尹喜に『老子道德経』を授ける様子を描いたもの(図十八)の二タイプである。

河野元昭氏が、高台寺本B図の比較作例として提示したMOA本(図七)はタイプ①の図様に相当するわけだが、同氏が指摘するように、確かに、MOA本に描かれる尹喜の服装に関しては、高台寺本B図における老人と向き合う男の服装に通じる所がある。一方で、全体的な構図を見ると、MOA本の老子が牛車に乗っているのに対し、高台寺本B図の老人は岩座に座す、というように、両図の図様には大きな隔たりがある。そのためMOA本は、高台寺本B図が「老子尹喜図」であるとするための補強材料とするには、やや説得力に欠けており、これが、『桃山時代の狩野派』展カタログの作品解説において、画題の同定が保留された要因の一つだったとも考えられる。

ここで目を転じて、タイプ②の図様で描かれる先述の(伝)李公麟画三作品(図十八)二十)と比較してみるとどうだろうか。これから三作品に描かれる老子は、MOA本のように牛車には乗っておらず、この点、高台寺本B図により近い図様を示していると言える。また、(伝)李公麟画三作品の老子が、いずれも松の木の下に座し、尹喜に『老子道德経』を差し出す図様も、高台寺本B図において、老人が松の下で男に巻子を差し出す様子とよく似ている。ちなみに、

高台寺本B図の老人は岩座に座しており⁽²⁷⁾、この点に関しては、(伝)李公麟画三作品の老子が、円座もしくは壇上に座るのと異なっているが、老子単体を描いたものには岩座に座る形式のものがある。華祖立筆《玄門十子図巻》(上海博物館蔵)の老子像(図二十一)がそれである。同図は、老子をはじめとする十一人の道教の祖師たちを描いた図巻だが、このうち老子像は、上面が平らな岩座に座った姿で描かれている。こうした図像は高台寺本B図の老人の図像と近似しており、高台寺本B図の老人が、上海博本のような老子の図像を参考に描かれたことを窺わせる。

そもそも、「老子尹喜図」の原典たる『史記』「老子韓非列伝第三」には、老子が函谷関を過ぎる際に、牛または牛車に乗っていたとは一言も記されていない⁽²⁸⁾。管見の限り、老子が函谷関を過ぎる際に牛に乗っていたと記す最初の史料は、『史記』成立(前漢)より後の後漢に成立したと見られる仙人説話集『列仙伝』⁽²⁹⁾で、南秀彰氏も指摘するように、牛に乗る図像は、さらにその後の時代に編まれた仙人図像集『三才図会』や『列仙全伝』などを通じて広まったと思われる⁽³⁰⁾。つまり、いくら牛に乗る老子の図像が人口に膾炙していたとはいえ、老子伝のそもそもの原典たる『史記』に、老子が牛や牛車に跨っていたことが記されていないという事実を踏まえれば、「老子尹喜図」を描く際に、老子を牛や牛車に乗った姿では描かないという選択肢もあり得たわけである。そうであるからこそ、タイプ②の(伝)李公麟画三作品(図十八・二十)のように、牛にも牛車にも乗らない老子の姿を描いた「老子尹喜図」も存在するわけである。このことから、高台寺本B図の老人が、牛や牛車に乗っていないからと言って、そのことが、同図が「老子尹喜図」で

はないことの理由にはならないのである。

また、高台寺本B図の老人の図像に注目すると、老子の肖像と多くの共通点を持つていることが分かる。先述の通り、河野元昭氏は、高台寺本B図の老人の姿が、牧谿筆《老子図》(岡山県立美術館蔵、図六)や、『列仙全伝』や『後素集』に記される老子の特徴(大耳、白髪)と共通していることを指摘している。確かに、高台寺本B図の老人はこれらの特徴を備えており、この時点で、高台寺本B図の老人を老子と断定して良いようにも思えるが、一方で、岡山県美本はモノクロームで、かつ簡略で粗放な筆致で描かれており、細密な著色画である高台寺本B図と比較するのが難しいことは否めない。また細部を見ても、岡山県美本の老子の頭頂部が禿げ上がっているのに対して、高台寺本B図の老人はそうならない点も、高台寺本B図の老人を老子であると断定するのを妨げていたと思われる。

ここで稿者は、これまで高台寺本B図との比較で用いられることが無かった、伝狩野雅楽助(活動期…十六世紀初期～同後期)原画《老子孔子図模本》(東京国立博物館蔵、模本筆者は狩野養信(晴川)、A・二八〇五)の老子図(図二十二)を比較材料として提示したい。著色で描かれる伝雅楽助模本の老子は、ざんばらの白髪に白髭を生やし、耳は大きく、道服を身にまとい、右手には『老子道德経』と思しき巻子を持つているが、これを高台寺本B図の老人(図二十三)と比べてみると、全ての点において酷似していることが分かる。さらに細部を見れば、伝雅楽助模本の老子の頭部は、岡山県美本の老子のように禿げ上がってはならず、前髪がやや額にかかっており、また、鬚が下顎だけでなく両顎からも伸びているが、こうした点も、高台寺本B図の老人とよく似ている。

さらに、高台寺本B図における、老人と向き合う男と、その右方に控える若い従者との組み合わせも注目される。同様の組み合わせは、先にも挙げた元信印《老子渡関図扇面》（南禅寺蔵、図十七）にも見られ、同図画面左方に、右方の老子に向かって腰をかがめる尹喜と、その背後に控える従者が描かれている。ちなみに、同図の従者は、少年のような顔立ちで、丸襟に筒袖の着物を着ており、手には纓のような飾りが付いた長い杖を持っているが、高台寺本B図の従者もまた、ほぼ同様の特徴を備えていることが分かる。おそらく、高台寺本B図における男と従者との組み合わせの図様は、元信印《老子渡関図扇面》に見られるような、尹喜と従者との組み合わせの図様に基づいて描かれたものなのだろう。

最後に付け加えれば、高台寺本B図に描かれる風景（図一上部左）をよく見ると、画面奥には、峻険な山々と、それらが形成する深い谷間が描かれていることが分かる。老子が尹喜と出会った函谷関は、唐代の地理書『元和郡県志』において、「深險如函，故以為名」、すなわち深く険しいこと函のようで、名前はそうした地形に由来するとされ、「絶岸壁立」すなわち絶壁に囲まれていると記される⁽³¹⁾。高台寺本B図の風景描写は、こうした函谷関を囲む山々の峻険さを象徴的に表したものと捉えれば理解しやすい。

以上の考察から、高台寺本B図の画題は、「黄石公張良図」よりも「老子尹喜図」である可能性の方が高いと考えられる。

次章では、高台寺本A・B両図の画題が特定できたことを踏まえ、表裏両面全体を総合的に検討し、本図全体からどのようなイメージを読み取れるのかを考えてみたい。

四、高台寺本のイメージ

前章までの考察で、高台寺本A図の画題は、先行研究でも指摘されてきた通り「鍾呂伝道図」である一方、B図の画題は「老子尹喜図」である可能性が高まったといえる。

本章では、これら「鍾呂伝道図」「老子尹喜図」両図、ならびにそれぞれの裏面に描かれている「竹雀図」と「梅鶯図」を合わせた全四面を総合的に考えた時に、高台寺本が全体としてどのようなイメージを有しているのかについて考察する。特に、各画題の元となった故事や、同一画題を描いた他の作例に寄せられた禅僧の賛文を読み解きながら、高台寺本が持つイメージを探っていく。

まず、高台寺本のイメージの検討に入る前に、高台寺本が、どこで、どのように使われていたのかについて考えてみたい。

本図の使用環境はもちろん、伝来や制作背景などを窺わせる記録は一切無いため、それらの問題について詳細に検討する先行研究はほとんど無い。唯一、河野元昭氏による先述の論文が、制作背景と使用環境についての一つの可能性を提示するに留まっている。河野氏は、まず制作背景について、豊臣秀吉（一五三七〜九八）を鼻祖にしていた後陽成天皇（一五七一〜一六一七）が、宮廷絵所預である狩野孝信に本図を描かせ、秀吉の菩提寺たる高台寺に寄進したのではないかと推測している。また使用環境については、第一章にも挙げた『禅林象器箋』における座頭屏風についての説明から、方丈室中などの部屋の、戸口の両脇に向かい合うように並べて使用したであろうことを推測している⁽³²⁾。

このように河野氏は、高台寺本の制作背景と使用環境について、それまでの研究より一歩踏み込んだ推測をしているものの、制作背景については史料による裏付けが無いため、推測の域を出ないと言わざるを得ない。稿者も、高台寺本と後陽成天皇との関わりを窺わせる史料が無いが調査したもの、管見の限りでは見つけることができなかった。

一方で、使用環境については、河野氏が指摘する通り、座頭屏風というある種特殊な画面形態から、禅宗寺院方丈室中で使用されたと考えるのが無難と思われる。第一章にも挙げた通り、『禅林象器箋』における座頭屏風の説明には、「戸口ノ左右ノ座首ニ設」(原漢文)とあるように、方丈室中か、もしくはその他いずれかの部屋の入口左右に立てて用いられた可能性が高い。本図が制作当初から高台寺にあったか否かは断定できないが⁽³³⁾、高台寺も禅宗寺院であるため⁽³⁴⁾、同寺の関係者が本図の注文主であり、同寺で使用された可能性も充分あり得るだろう。

さて、本図の使用環境がある程度想定できたところで、高台寺本が持つイメージについて考えてみたい。

まず「鍾呂伝道図」から見ていく。先述の通りこの画題は、呂洞賓が鍾離権から仙術を伝授されたという伝説を描いたもので、林進氏が指摘する通り、この画題の典拠となったのは、『仏祖統記』巻第四十二の天祐元年(九〇四年)条である⁽³⁵⁾。同条には、「呂洞賓遊華山。遇鍾離権授金丹及劍法。」⁽³⁶⁾とあるように、呂洞賓が華山において、鍾離権から金丹の術および劍法を授かった旨が記されている。

この画題は日本でもしばしば絵画化され、同画題に寄せられた賛

文からは、同時代の人々がこの画題に対して抱いていたイメージを窺うことができる。ここでは、『翰林五鳳集』に載る二首の賛文を取り上げてみたい⁽³⁷⁾。

一首目は、希世靈彦(村庵、一四〇三〜八八)が「呂洞賓逢鍾離権図」に寄せたという賛である。

櫟葉身輕塵外服。榴皮手写壁間詩。相逢指授定何卷。仙訳從來人不知。

(読み下し) 櫟葉の身軽くして塵外に服す。榴皮にて壁間に詩を手写す。相逢し指授すること何れの巻を定むるか。仙訳、従来より人知らず。

この賛では、俗世から離れた世界に身を置く鍾離権が、深遠な教えが記された經典を呂洞賓に授ける様子が詠まれている。

二首目は、西胤俊承(一三五八〜一四二二)が「鍾呂伝道図」に寄せた賛である。

妄授丹經何所誇。悲風一吼袖中蛇。平生不展探花手。却試芙蓉九転砂。

(読み下し) 妄りに丹經を授けて何の誇る所ぞ。悲風、袖中の蛇を一吼す。平生、探花に手は展びず。芙蓉を試すを却し、砂を九転す。

やや解釈が難解だが、この賛では、呂洞賓が科挙を受けるのをやめ、鍾離権に師事し、仙人の道を歩む様子が詠まれていると思われる。

る。『有象列仙全伝』における呂洞賓の説明には、科挙に合格しないまま六十四歳になった時、鍾離権に出会い、仙術を授かった旨が記されており⁽³⁸⁾、この賛は、こうした故事に基づくものと推測される。

以上二首の賛文から、同時期の人々は「鍾呂伝道図」という画題に、鍾離権が呂洞賓に、深遠な内容の記された仙術書または仙人の道を授けた、という、伝道のイメージを読み取っていたことが分かる。

次に、「老子尹喜図」を見ていく。同画題（「老子出関図」や「老子渡関図」などの題が付される場合もある）に寄せられた賛も一定数見受けられ、先述の通り、『翰林五鳳集』には七首の賛文が掲載されるが、ここでは、そのうちの代表的な二首を取り上げる⁽³⁹⁾。

一首目は、春沢永恩（？～一五九二）が「老子出関図」に寄せたという賛である。

老聃將隱遠西行。修道談經授尹生。好賀青牛出関去。哀周天下一毛輕。

（読み下し）老聃、將に隱遠し西行せんとす。道を修め經を談じ、尹生に授く。青牛に賀すことを好み、出関し去る。周の天下衰えるは一毛輕し。

この賛では、老子が西方への旅路の途中、尹喜に出会って『老子道德經』を授ける様子が詠まれている。

二首目は、雪嶺永瑾（一四四七～一五三七）が「老子渡関図」に寄せた賛である。

周衰老子欲西遊。尹喜先看紫氣浮。不似鷄鳴出関早。青牛此地尚停輜。

（読み下し）周衰え、老子、西遊を欲す。尹喜、先に紫氣の浮かぶを見る。鷄鳴に似せ関を早く出ず。青牛、此の地に尚お輜を停める。

この賛でも、やはり老子が西方への旅の途次に函谷関に留まり、「鷄鳴狗盗」の故事⁽⁴⁰⁾のように急いで関を出ることなく、尹喜に教えを授けた様子が詠まれている。

このように、同時期の人々は「老子尹喜図」に、西方へと向かう老子が、その途次に函谷関にて尹喜に出会い、彼に『老子道德經』を授ける、というイメージを抱いていたことが分かる。

以上、「鍾呂伝道図」・「老子尹喜図」両画題に寄せられた賛文を見てきたが、両画題には、師匠から弟子へと、深遠な教えが授けられる「伝道のイメージ」という共通するテーマがあることが分かる。ちなみに、道教の一派・全真教では、道教の始祖たる老子の教えは、東華帝君（東王父）から鍾離権を経て、呂洞賓に伝えられたとき⁽⁴¹⁾、老子・鍾離権・呂洞賓の三者は、道教の教えの伝道者という共通項を持っていることが分かる。こうした点からも、両画題には連続性があり、一つの教えが連綿と受け継がれていくイメージを読み取ることができよう。

次に、高台寺本裏面に描かれた「梅鶯図」と「竹雀図」のイメージについて検討してみたい。両画題は数多く絵画化されており、『翰林五鳳集』にも、両画題に寄せられた賛が散見される⁽⁴²⁾。それらを見ると、「梅鶯図」には、香り高い梅やそこに止まる鶯の様子

が⁽⁴³⁾、「竹雀図」には、雀同士の情愛や竹が有する隠棲のイメージが⁽⁴⁴⁾、それぞれ詠み込まれていることが分かる。もちろん、高台寺本もそうしたイメージを帯びているのだろうが、それ以上に本図における両画面は、「歳寒三友」の一部をなしていると考えられる。「歳寒三友」とは、冬においても勢いを盛んにし、あるいは花開く松竹梅の姿を、艱難に屈せず耐え忍ぶ高士や士大夫の節操の象徴とするものである⁽⁴⁵⁾。高台寺本では、「梅鶯図」に梅が、「竹雀図」に竹が表され、残る松は、表面の「鍾呂伝道図」と「老子尹喜図」に、それぞれ描かれている。つまり、表裏両面をもって、「歳寒三友」全てが揃うのである。

このうち松は、その枝葉が老子や鍾離権に覆い被さるように描かれているが、こうした構図は、馬公顯(生没年不詳)筆とされる《葉山李翱問答図》(南禅寺蔵、図二十四)を彷彿とさせる。同図は、唐の禅僧・葉山惟儼が、朗州の刺史・李翱から禅の本質を問われたのに対して、「雲は天にあり、水は瓶にあり」と答えた故事を絵画化したものである。同図には、葉山の背後に二本の松が、さらにその背後に梅が、そして、松と梅の根元に小さな竹が描かれているが、こうした画面構成について竹浪遠氏は、画面中に歳寒三友が揃うことによって、厳しい修行を経て悟りを得た葉山の高德を暗示する効果を生んでいることを指摘している⁽⁴⁶⁾。高台寺本に戻れば、老子や鍾離権に被さるように松が描かれる画面構成は《葉山李翱問答図》と共通しており、そうした構成で描かれたのは、老子や鍾離権たち神仙の高德を暗示する効果を生むためと言えよう。まして、表裏両面に跨っているとは言え、一つの作品内に松竹梅が揃うことで、そうした意味合いは一層強調されていると解釈することができらる

う。

このように高台寺本は、道教の神仙が弟子に深遠な教えを授ける様子を描いたものであり、表裏に跨って描かれた松竹梅によって、神仙たちの高德がより一層強調された作品であることが分かる。

ただしここで疑問なのが、なぜ、寺院という仏教空間に使用する座屏に、道教の神仙をテーマにした画題が選ばれたのか、という点である。もちろん、高台寺本の唐人物図二画題が持つ「伝道のイメージ」が、禅宗寺院における師資相承に通じるため、という理由も考えられるが、それだけの理由であれば、道教の神仙でなくとも、禅機図や禅会図であっても良かったはずだからである。

この疑問に対する明確な答えは出せないが、特に「老子尹喜図」に着目すると、老子と尹喜が、仏教においても重要な存在であることが、様々な史料から窺える。

まず取り上げたいのは、室町中期の禅僧・万里集九(一四二八〜?)が記した「喜伯号説」⁽⁴⁷⁾である。これは、万里が、玄令という僧に号を与えることを仲介者から依頼された際、玄令に「喜伯」という号を与えるにあたって、その由来について詠んだ詩である。以下長文だが、詩の全文を引用する。

①化胡経曰。老聃、以殷第十八王陽甲之時。入於玄妙玉女之口中。八十一年。至武丁九年庚寅歲二月十五日。玉女攀李樹而誕之。即行九步。左手指天。右手指地曰。天上天下唯我尊。其說雖甚迂。與我天人師如合符也。遂著道德經二篇。世僉謂道之德也。余則不然。道與德二而已。五常未分以前、謂之道。既分以後謂之德。昔永花先生一日遊煙雨堂中。告

同志^二云。鄒陽也。東坡也。皆是一老聃之分身也。^②或云。老聃是再生之迦葉也。^③能識^二道之玄奧^一者。無^二李花枝上之月^一。能識^二李花枝上之月^一者。無^二如^三尹喜^一也。老聃於^二青羊之大会^一。引^三尹喜^一冉冉而飛昇。其寿未^レ知^二幾千萬秋^一焉。蓬島有^二青年^一。^④諱曰^二玄令^一。介者需^二雅号^一。余以^二喜伯^一告^レ之。盖取^二尹喜^一也。

(読み下し) ①化胡經に曰く、「老聃は、殷の第十八王陽甲の時を以て、玄妙玉女の口中に入る。八十一年にして、武丁の九年、庚寅の歳、二月十五日に至りて、玉女、李樹に攀ちて之を誕む。即ち行くこと九歩、左手に天を指し、右手に地を指して曰く『天上天下、唯我尊し。』と。」其の説、甚だ迂なりと雖も、我が天人師と、符を合するが如し。遂に道德經二篇を著す。世、僉、道の徳と謂ふ。余は則ち然らず。道と徳の二のみ。五常、未だ分れざる以前、之を道と謂ふ。既に分れし以後は、之を徳と謂ふ。昔、永花先生、一日、煙雨堂中に遊び、同志に告げて云ふ。「鄒陽や、東坡や、皆是れ一老聃の分身なり」と。^②或は云ふ。「老聃は是れ、再生の迦葉なり。」と。^③能く道の玄奥を識る者は、李花枝上の月に(如)は無く、能く李花枝上の月を識る者は、尹喜に如くは無し。老聃、青羊の大会に於て、尹喜を引きて、冉冉として飛昇す。其の寿は未だ幾千萬秋なるかを知らず。蓬島に青年有り、^④諱を玄令と曰ふ。介する者、雅号を需む。余、喜伯を以て之を告ぐ。盖し、尹喜に取るなり。(47)(※傍線部と番号は稿者が付した。なお、旧字体は適宜新字体に改めた。)

この詩の傍線部①～④に注目すると、まず傍線部①では、『老子化胡經』(西晋の道士・王浮が記したとされる偽經)に記される老

子の誕生譚に言及し、それが釈迦の誕生譚と重なることを述べている。続いて、鄒陽や蘇東坡といった人々がみな老子の分身であるという説があることを述べる中で、傍線部②では、ある人が、老子が摩訶迦葉の生まれ変わりであると述べたことを記している。さらに傍線部③では、道の奥義を理解できる者は、老子の悟りに及ぶものではなく、その老子の悟りをよく理解できる者は、尹喜に勝る者はいないと述べている。そして最後に、傍線部④では、玄令の号を付けるに当たり、万里は、「玄令」の「玄」の字から、『老子道德經』に登場する一節「玄之又玄」を連想し、老子が尹喜に道德の道を伝えたのにちなみ、「尹喜」の「喜」を取って「喜伯」という号を付けた、ということが記されている。

この詩から分かるのは、当時の禅僧が、道教の始祖たる老子を、仏教の始祖たる釈迦や、その弟子である摩訶迦葉のイメージと重ねており、また、老子と尹喜との関係性については、老子が悟りを極めた者の象徴であり、その悟りを理解した者の代表こそ尹喜であるという、師弟関係の理想的なあり方の象徴としてみなしていた、ということである。そうであるからこそ、仏教徒たる万里が、依頼主・玄令の号を付けるにあたり、わざわざ道教の聖人である老子と尹喜の故事を引き合いに出したのだろう。

そもそも中国では、老子と尹喜は仏教の聖人のイメージと重ねて認識されていた。例えば、中国には古来より、老子が西方に赴いて釈迦になった、もしくは釈迦を教化したという「老子化胡説」という説があり、後漢の頃からこの説が広まっていったとの指摘がある⁽⁴⁸⁾。先に挙げた万里の詩の中でも言及されている『老子化胡經』は、この説を基に記されたとされるが⁽⁴⁹⁾、万里の詩にこの經典が

引用されている事実から、「老子化胡説」が日本でもよく知られるものであったことが分かる。また、中国・六朝末期成立とされる偽経『清浄法行經』には、釈迦が中国に仏教を伝えるにあたり、摩訶迦葉・光浄童子・月明儒童らを、それぞれ老子・孔子・顔淵として派遣し、先に道教と儒教を説かせることで、仏教を受け入れる素地を作ったという、いわゆる「三聖派遣説」が説かれている⁽⁵⁰⁾。この「三聖派遣説」は日本にも古くから伝わっていたとされ⁽⁵¹⁾、現に、万里の詩の中で、老子が摩訶迦葉の生まれ変わりであることに言及されている点は、室町期の禅僧の間でも、この説が、「老子化胡説」と共によく知れ渡っていたことの証左であろう。

さらに尹喜については、仏もしくは阿難になったという説があったことが、『宋高僧伝』巻十七「唐江陵府法明傳」に記されている⁽⁵²⁾。言うまでも無く、阿難は釈迦十大弟子のうちの一人だが、尹喜が阿難と同一視されていたことを、尹喜の師たる老子が釈迦と同一視されていた事実と併せて考えると興味深い。また、『集古今仏道論衡』巻乙「隋文帝詔為降州天火焚老君像事」の中では、尹喜が仏に姿を変えて胡人を教化したという説について言及されている⁽⁵³⁾。『集古今仏道論衡』については、日本にも古くから伝わっていたとの指摘があるため⁽⁵⁴⁾、尹喜に関するこうした伝説が、日本でも知られていた可能性はあり得るだろう。

このように、老子はそもそも中国において、釈迦や摩訶迦葉といった仏教の聖者のイメージと重ねられており、そのことは室町期以降の禅僧にも認識されていたことが分かる。そして尹喜もまた、仏や阿難と同一視されると共に、師匠の奥義をよく会得した者の象徴として、禅僧たちの間でも見なされていたことが窺える。

こうした事実を踏まえた上で、再度、高台寺本「老子尹喜図」(図一上部左)を見てみると、同図は単に道教の聖人の姿を描いたものではなく、仏教の聖人のイメージをまとった老子と尹喜による伝道の場面が描かれているものと見ることもできる。もし、老子に釈迦の、尹喜に阿難のイメージが重ねられているとすれば、師が優れた弟子に向けて奥義を授けるという師資相承の意味合いは一層強まり、まさに仏教空間に相応しい世界が描かれていると解釈することも可能だろう。

一方、「鍾呂伝道図」と仏教との関わりについてだが、管見の限り、「老子尹喜図」ほどの仏教との強い関連性を見出すことはできなかった。ただし、特に呂洞賓に注目すると、呂洞賓が黄龍晦機禅師に参禅し、問答をしたという『仏祖統紀』巻第四十二天祐元年条記載のエピソード⁽⁵⁵⁾が想起される。林進氏によれば、呂洞賓のこうしたエピソードから、日本の禅林において呂洞賓は、悟道を求める神仙とみなされ、ひいては、「鍾呂伝道図」もまた、同画題の持つ師から弟子への伝道というテーマが、禅林における師資相承と相通じていたために、この画題が禅林において愛好されたであろうことを指摘している⁽⁵⁶⁾。

このように、高台寺本A・B両図に描かれる道教の神仙たちは、仏教的イメージを帯びており、そうであるからこそ、これらの画題が選択されたものと考えられる。

おわりに

最後に、本稿での結論をまとめたい。

まず、高台寺B図の画題については、先行研究では「黄石公張良図」か「老子尹喜図」かのいずれかで意見が分かれていたが、「黄石公張良図」諸作例との比較や『後素集』に記される黄石公の特徴から「黄石公張良図」である可能性が低くなった一方で、「老子尹喜図」諸作例や、伝狩野雅楽助原画《老子孔子図模本》(図二十二)をはじめとする老子像諸作例、同画題の典拠となった『史記』の記述などとの比較の結果、「老子尹喜図」である可能性が高いことが分かった。

また、高台寺本の注文主と使用環境を高台寺もしくはその他の禅宗寺院であろうことを推定した上で、高台寺本全体のイメージについても考察した。高台寺本に描かれる四画題のうち、「鍾呂伝道図」と「老子尹喜図」には、師から弟子へと教えが伝授される「伝道」という共通するテーマがあることが分かった。また、両図裏面に描かれる「竹雀図」「梅鶯図」は、表面に描かれる松と合わせて「歳寒三友」を表し、神仙の徳を象徴したものであろうことを推測した。そして、寺院で使用する座屏に道教の神仙が描かれた理由としては、「老子尹喜図」については、老子と尹喜が、仏教においても理想的な師弟関係の象徴とみなされると共に、老子と尹喜が、釈迦や阿難といった仏教の聖人と同一視されていたこと、「鍾呂伝道図」については、特に呂洞賓が、黄龍晦機禅師に参禅するエピソードから悟道を求める神仙とみなされ、ひいては、「鍾呂伝道図」という画題自体も、伝道というテーマが師資相承に通じるために、禅林においても愛好されていたことを挙げた。

このように高台寺本は、単に道教の神仙を描いただけの作品では

なく、そこに仏教的イメージを重ねたり、神仙の徳を強調する松竹梅を描いたりするなど、鑑賞者による多様な解釈が可能な作品であることが分かった。高台寺本は、それが使用された寺院の僧侶のみならず、寺院を訪れる客人たちによっても鑑賞されたものと思われる。彼ら鑑賞者はおそらく中国の故事にも精通していたはずであるため⁵⁷、高台寺本が有する多様なイメージを読み取ることができたものと思われる。

結びに、高台寺本から見える今後の課題について述べておきたい。

まず、高台寺本B図の画題が「黄石公張良図」か「老子尹喜図」のいずれかで議論が分かれたのは、どちらの画題も、老人が若者に書を授けるという、大枠としての共通項を持っていたためであろう。こうした図様パターンは、高台寺本A図Ⅱ「鍾呂伝道図」にも見られるように、伝道を画題とする絵画では汎用的に用いられていたことが窺える。こうした汎用的な図様パターンは、ともすれば画題の混同を生む場合もある。そのため、画題の特定が難しい作例の場合には、できる限り多くの類似作例と比較すると同時に、画題の典拠となった原典に立ち戻り、その記載内容を、作品の画面内容と詳細に比較しながら検討していくことが重要であると考ええる。

また、先述の通り、高台寺本は伝来を明らかにする史料が現時点では発見されておらず、そのために制作背景も明らかにはなっていない。今後、新たな史料が発見されることによって、本稿で提示した作品解釈の見直しが迫られる場合もある。引き続き、高台寺本の伝来を明らかにする史料の探索を進めていきたい。

註

- (1) 法量は、『桃山時代の狩野派—永徳の後継者たち—』展覧会カタログ中の作品解説による(富士雄也「五十七 唐人物・花鳥図座屏」『桃山時代の狩野派—永徳の後継者たち—』展覧会カタログ、京都国立博物館、二〇一五年、二七五頁)。
- (2) 川本重雄、川本桂子、三浦正幸「賢聖障子の研究(下)—仁和寺蔵慶長度賢聖障子を中心に—」『国華』第一〇二九号(一九七九年十二月)、二十一頁、二十七頁註37。
- (3) 小寄善通「狩野孝信の作風について」『美術史』第一二八冊(一九九〇年三月)、一四〇・一四一頁。
- (4) 河野元昭「狩野孝信筆 高士・花鳥図座屏」『国華』第一一九四号(一九九五年五月)、二二三・二四四頁。
- (5) 註(1) 富士雄也、二七五頁。
- (6) 無著道忠編『禅林象器箋』貝葉書院、一九〇九年、七八〇頁。
- (7) 註(4) 河野論文、二四五頁。なお、河野論文を含むいずれの先行研究においても、高台寺本は、当初から座屏であつたとみなされている。
- (8) 東京国立博物館機関管理番号。以下、同館所蔵模本の番号は同様。
- (9) 海老根聰郎「呂洞賓といわれる画像について—像主の変身—」『美術研究』第三二八号(一九八四年六月)、一九〇頁。
- (10) 本稿では便宜的に、唐人物が描かれている面を表面、花鳥図が描かれている面を裏面とみなした。なお、各図の表裏については、河野元昭編『日本水墨名品図譜』第四卷(狩野派と琳派、毎日新聞社、一九九三年)中の図版から判断した。
- (11) 土居次義「四十二 人物図衝立」(作品解説、土居次義『狩野永徳—光信—』集英社(日本美術絵画全集 第九卷)、一九八一年、一四一頁)。
- (12) 並木誠士「狩野派合作の一作例—新出の『狩野寄合書』について—」『金鯢叢書』第九輯(一九八二年六月)、四八六・四八七頁、五一〇頁註(8)。
- (13) 註(3) 小寄論文、一四〇頁。
- (14) 註(4) 河野論文、二二三頁。
- (15) 山下善也「二四〇 唐人物・花鳥図座屏」(作品解説、『栄西と建仁寺』(展覧会カタログ) 東京国立博物館、二〇一四年、三〇七頁。なお、山下氏は後に、孝信による新出の《唐人物図屏風》(個人蔵)の作品紹介の注釈において、高台寺本B図の画題について、河野説を支持する見解を示しているが、その根拠は提示していない(山下善也「狩野孝信筆 唐人物図屏風」『国華』第一五〇九号(二〇二一年七月)、三十四頁註(2))。
- (16) 註(1) 富士雄也、二七五・二七六頁。
- (17) 吉田賢抗『史記七(世家下)』明治書院(新釈漢文大系 第八十七卷)、一九八二年、一〇三九・一〇四三頁。
- (18) 東京藝術大学物品番号。以下、同大学所蔵模本の番号は同様。
- (19) ちなみに、三点の伝探幽原画模本(図十一・十三)では、張良が龍に乗って、黄石公に靴を届けようとしているが、これは、能「張良」に基づく描写と思われる。こうした図様は近代にも引き継がれ、例えば尾竹国観(一八八〇・一九四五)は、泉屋博古館東京蔵《黄石公・張良図》において、龍に乗った張良の姿を描いている。山本堯氏は、泉屋博古館本の張良の図像の原典が能「張良」であることを指摘しているが(『瑞獣伝来—空想動物でめぐる東アジア三千年の旅』展覧会カタログ、泉屋博古館、二〇二〇年、五六頁)、伝探幽原画模本の存在から、能に基づく張良の図像が、少なくとも十七世紀初頭には確立していたことが窺える。なお、孝信筆『狩野派大観』所載本(図九)と伝探幽原画模本三点において、黄石公は馬に乗っている。故事の原典である『史記』に、黄石公が馬に乗っているとは一言も書かれていない一方で、能「張良」では、黄石公は馬に乗って登場するとされる(齋藤祐一「能「張良」の構想—中国絵画の影響を中心として—」『知性と創造—日中学者の思考—』第四号(二〇一三年二月)、六十六頁)。そのため、馬に乗った黄石公の図像もまた、能に由来するものと思われる。ちなみに、山楽本(図八)の黄石公は、馬に乗っていないまでも、そばに馬が控えているが、ここにも、能「張良」の影響が窺える。
- (20) 坂崎坦『日本絵画論大系』名著普及会、一九八〇年、一一四頁。
- (21) 註(12) 並木論文、五一〇頁註(4)。
- (22) 水沢利忠『史記八(列伝二)』明治書院(新釈漢文大系 第八十八卷)、一九九〇年、五十四・五十六頁。
- (23) 竹内理三編『増補 続史料大成 第二十二卷(蔭涼軒日録二)』臨川書店、一九七八年、二八三頁、二八六・二八七頁、二九一頁。なお、足利義政の命で狩野正信に「李龍眠筆之老子青牛図」が貸し出されたのは、あくまで、義政の東山殿持仏堂(東求堂)障子絵である十僧図を李龍眠様で描くにあたり、正信が李龍眠様という筆様を学ぶためであつたと思われる。ただしこの機会に、義政から借用した「李龍眠老子図」を正信が模写するなどして、その模写が、後に狩野派の画人たちが「老子尹喜図」を描く際に参照された可能性はあり得るだろう。

- (24) 「翰林五鳳集卷第五十八」高楠順次郎、望月信亨編『大日本仏教全書 一四六』有精堂出版部、一九三二年、二一三(一一三二)―二二四(一二三二)頁。
- (25) 都甲さやか氏も、富岡鉄斎(一八三六―一九二四)筆『老子出関図』(大和文華館蔵)を考察する中で、日本において同画題は、江戸時代に描かれるようになったことを指摘している(都甲さやか「館蔵品紹介」富岡鉄斎筆「老子出関図」について、『大和文華』第一四三号(二〇二三年十月)、二十七頁)。
- (26) フリーア美術館受入番号。以下、同美術館所蔵品の番号は同様。
- (27) 厳密に言えば、高台寺本B図の老人は、岩座の上に設けられた、毛皮のかかった台に座している。
- (28) 原文は以下の通り。
- (前略) 居周久之、見周之衰邁遂去、至関。関令尹喜曰、子将隠矣。彊爲我著書。於是老子迺著書上下篇、言道徳之意、五千余言而去。莫知其所終。(註(22)『史記八(列伝一)』、五十五頁)。
- (29) 本田清他『抱朴子・列仙伝・神仙伝・山海経』平凡社(中国古典文学大系第八卷)一九七二年、三〇五頁。
- (30) 南秀彰「三十一 老子出関図」(作品解説)、『道教の美術』(展覧会カタログ)三井記念美術館他、二〇〇九年―二〇一〇年、三四七頁。
- (31) 李吉甫『元和郡県図志 二』巻六、四頁(PDF頁数:六十頁)。早稲田大学図書館古典籍総合データベースを参照。https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/ru05/ru05_00136/ru05_00136_0002/ru05_00136_0002.pdf 最終アクセス:二〇二四年九月二十九日)。
- (32) 註(4)河野論文、二十四―二十五頁。
- (33) 高台寺本と同じく座頭屏風の作例である、長谷川等伯筆『四愛図座屏』(聚光院蔵)が、元は大徳寺松源院に伝来したと伝えられるように(山下善也「五十八 四愛図座屏」作品解説、『没後四百年 長谷川等伯』展覧会カタログ、東京国立博物館、京都国立博物館、二〇一〇年、二八四頁)、現在の所蔵先が必ずしも制作当初のそれとは限らない。
- (34) 高台寺は、慶長十一年(一六〇六)、高台院(ねね、一五四九―一六二四)により、弓箴善彊を開山に曹洞宗寺院として建立された(寛永元年、臨済宗建仁寺派に転じる)。下坂守「秀吉とねねの寺 高台寺名宝展」(展覧会カタログ)サントリー美術館他、一九九五―一九九六年、十八―二十一頁、田沢裕賀「九十四 高台院像」(作品解説)、『栄西と建仁寺』(展覧会カタログ)東京国立博物館、二〇一四年、二九二―二九三頁を参照。
- (35) 林進「雪村の呂洞賓図について―その主題とモチーフを中心に―」『大和文華』第六十三号(一九七八年八月)、三十三頁。
- (36) 高楠順次郎編『大正新修大蔵経 第四十九巻史傳部一』大正一切経刊行会、一九二七年、三九〇頁。
- (37) 註(24)『大日本仏教全書 一四六』、二五〇(二一六八)頁。賛文の語釈については、『日本国語大辞典 第二版』(小学館、二〇〇〇―二〇〇二年)、『大漢和辞典 修訂第二版』(大修館書店、一九八九―一九九〇年)、尾崎雄二郎他編『角川 大辞源』(角川書店、一九九二年)等を参照した。以下、賛の語釈については同文献を参照した。
- (38) 『有象列仙全伝』第四巻、藤田庄右衛門刊、一六五〇年、十七頁。国立国会図書館デジタルコレクションを参照(<https://dl.ndl.go.jp/pid/2599483/1/19> 最終アクセス:二〇二四年九月十二日)。
- (39) 註(24)『大日本仏教全書 一四六』、二二三(一一三一)―二二四(一一三二)頁。
- (40) 中国戦国時代、秦の昭王に捕らえられた斉の孟嘗君が、犬の真似をして盗みを働く食客を使つて自らを釈放させ、鶏の鳴き真似のできる食客を利用して函谷関の関所を開かせて、秦を逃れたという故事(『史記』孟嘗君伝)。
- (41) 森由利亜「純陽帝君神化妙通紀」に見える全真教的特徴について『東洋の思想と宗教』第九号(一九九二年六月)、四十一―四十二頁。
- (42) 大日本仏教全書版『翰林五鳳集』には、「梅鶯図」(『翰林五鳳集』では「鶯宿梅」と題される)への賛は六首、「竹雀図」(「竹雀」、「竹雀障子」とも)への賛は四首、掲載されている。
- (43) 月舟寿桂賛「鶯宿梅」(風飄紅白月西沈。不啻色深香尚深。鳥亦豈無桑下戀。金衣夜々宿花心。(吾邦梅紅白者鶯宿。蓋古歌有之。))など(『翰林五鳳集 巻第六』高楠順次郎、望月信亨編『大日本仏教全書 一四四』有精堂出版部、一九三二年、一六七頁)。
- (44) 天隱龍沢賛「竹雀図」(雌雀未來雄雀呼。新篁嫋々日將晡。幽棲得所自相賀。葉密叢深好養雛。)など(『翰林五鳳集 巻第四十五』高楠順次郎、望月信亨編『大日本仏教全書 一四五』有精堂出版部、一九三二年、四三七(九一七)頁)。
- (45) 星山晋也「一三六 雪裡三友図」(作品解説)、島田修二郎、入谷義高監修『禅林画賛 中世水墨画を読む』毎日新聞社、一九八七年、四〇八頁。
- (46) 竹浪遠「松竹梅の美術史」中央公論美術出版、二〇二三年、一三六―二三

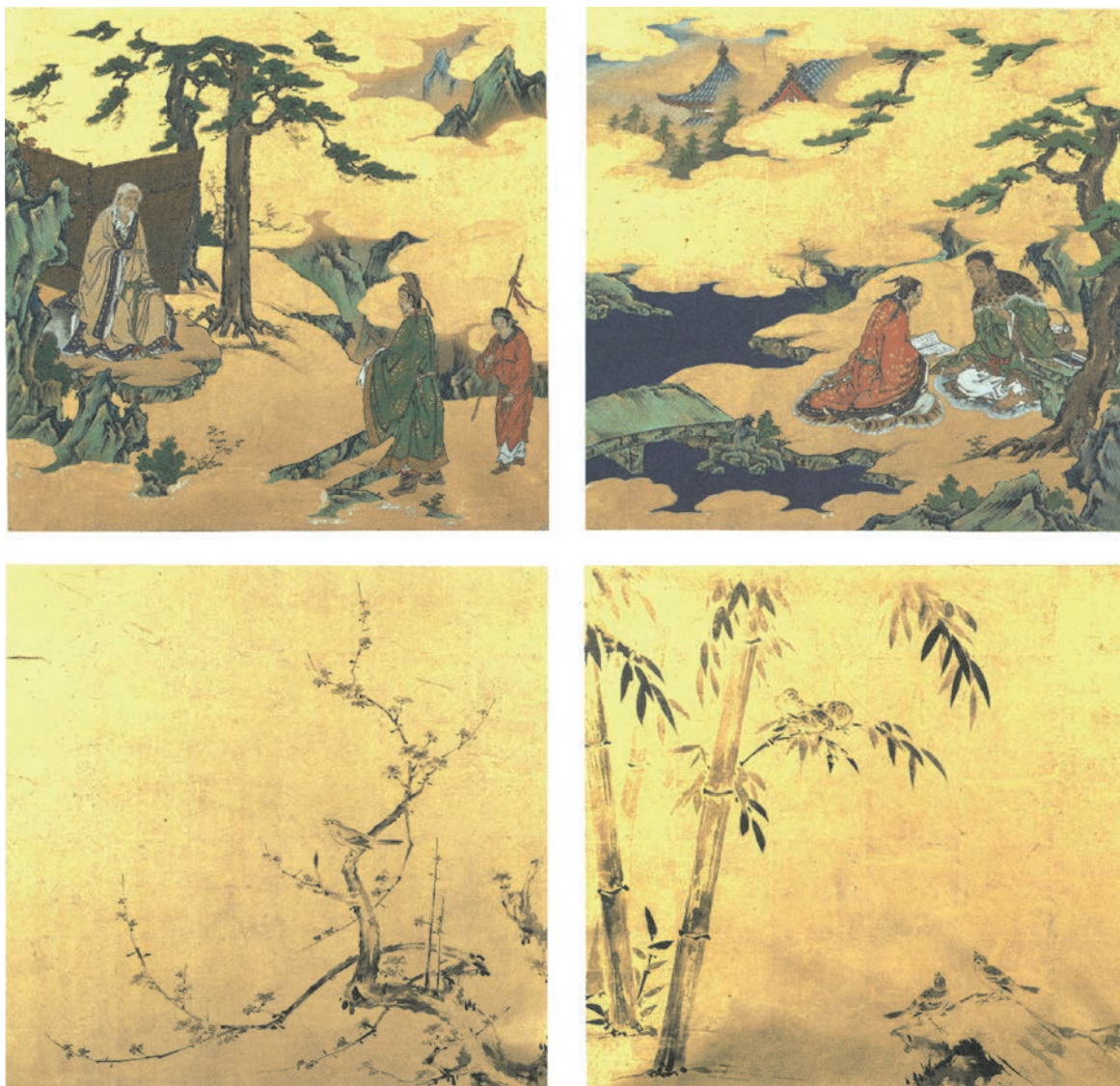
- 七頁。
- (47) 市木武雄『梅花無尽蔵注釈 第四卷』続群書類従完成会、一九九四年、二三五―二三六頁。
- (48) 長島優『老子化胡経』について『佛教文化学会紀要』第九号(二〇〇〇年十月)、二八三頁。
- (49) 福井康順『道教の基礎的研究』書籍文物流通会、一九五八年、二五六―三四四頁・註(48)長島論文、二八八頁。
- (50) 野村卓美『清浄法行経』の研究―釈迦が派遣した三菩薩と真丹の三聖人―『文藝論叢』第八十一号(二〇一三年十月)、三十四頁・鈴木英之『偽経『清浄法行経』の受容と展開―日本における事例を中心に―』『宗教研究』第八十七号(二〇一四年)、三九一―三九二頁。なお、野村論文によれば、『清浄法行経』における二菩薩(光浄・儒童)と二聖人(孔子・顔淵)の組み合わせは諸本によって異なるが、老子が摩訶迦葉と結び付けられている点はいずれにおいても変わらないとされる(野村論文、四十三頁)。
- (51) 註(50)野村論文、三十七―四十三頁。
- (52) 当該箇所原文は以下の通り。
- (前略) 尹喜既稱成佛。已甚憑虚。復云。化作阿難更成烏合。(後略、高楠順次郎『大正新修大蔵経 第五十卷史傳部二』大正一切経刊行会、一九二七年、八一三頁)。なお、当該箇所現代語訳については、諏訪義純、中嶋隆藏訳『大乘仏典(中国・日本篇)』(中央公論社、一九九一年、一九八頁)を参照した。
- (53) 当該箇所原文は以下の通り。
- (前略) 故隋尚書令楚国公楊素。行経楼觀。見壁画尹喜化胡之像。素告諸道士曰。承聞老君化胡。胡人不受。令喜變身作仏。胡人方受。(後略、高楠順次郎『大正新修大蔵経 第五十二卷史傳部四』大正一切経刊行会、一九二七年、三七八頁)。なお、解釈については、註(52)『大乘仏典(中国・日本篇)』三七四頁註(8)を参照した。
- (54) 王雪『道宣撰『集古今仏道論衡』の日本古写経本について』『印度學佛教學研究』第六十八卷第一号(二〇一九年十二月)、一九四―一九七頁。
- (55) 当該箇所原文は以下の通り。
- (前略) 後過鄂州黃龍山。值機禪師上堂。清源八世毅然問曰。一粒粟中藏世界。半升鐺内煮山川。此意何如。師曰。守屍鬼。洞賓曰。爭奈囊中有不死丹。師曰。饒經八萬劫終是落空亡。賓不服。夜飛劍以脇之。師已前知。以法衣蒙頭坐方丈。劍遠數匝。師手指之即墮地。賓前謝過。師詰之曰。半
- 升鐺内即不問。如何是一粒粟中藏世界。賓忽有省。乃述偈以爲謝曰。自從一見黃龍後。始覺從前錯用心。(註(36)『大正新修大蔵経 第四十九卷史傳部一』、三九〇頁)。
- (56) 註(35)林論文、三十四頁。
- (57) 当時の禪僧たちが中国文化に精通していたことは言を俟たないが、禪宗寺院の有力な外護者たる武士たちもまた、幼少期から四書五経や『史記』をはじめとする中国の書物を学んでいたことが指摘されている(小和田哲男『戦国大名と読書』柏書房、二〇一四年)。

図版出典

- 図一、十五、二十三 『桃山時代の狩野派―永徳の後継者たち―』（展覧会カタログ、京都国立博物館、二〇一五年）より転載
- 図二 『室町時代の狩野派―画壇制覇への道―』（展覧会カタログ、京都国立博物館、一九九六年）より転載
- 図三 『ColBase 国立文化財機構所蔵品統合検索システム』「元信／呂洞賓鐘離權」[https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tmm/A-2741?locale=ja] (最終アクセス：二〇二四年九月二十七日) より転載
- 図四 『The Taoist Immortal Lu Dongbin』The Nelson-Atkins Museum of Art (<https://art.nelson-atkins.org/objects/15645/the-taoist-immortal-lu-dongbin?ctx=b462c89-fccf-4434-8a66-0f50cc125505&idx=9>) (最終アクセス：二〇二四年九月二十七日) より転載
- 図五 並木誠士「狩野派合作の一作例―新出の「狩野寄合書」について―」『金鯨叢書』第九輯（一九八二年六月）より転載
- 図六 『特別展 牧谿―憧憬の水墨画』（展覧会カタログ、五島美術館、一九九六年）より転載
- 図七 『道教の美術』（展覧会カタログ、三井記念美術館他、二〇〇九年～二〇一〇年）より転載
- 図八 『ColBase 国立文化財機構所蔵品統合検索システム』「黄石公張良・虎溪三笑図屏風」[https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tmm/A-1160?locale=ja] (最終アクセス：二〇二四年九月二十八日) より転載
- 図九 斎藤謙、吉浦祐二編『狩野派大観 第二輯 図版』（狩野派大観発行所、一九一四年）より転載
- 図十 『ColBase 国立文化財機構所蔵品統合検索システム』「正信／黄石公張良図」[https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tmm/A-2593?locale=ja] (最終アクセス：二〇二四年九月二十八日) より転載
- 図十一 『ColBase 国立文化財機構所蔵品統合検索システム』「探幽／黄石公張良図」[https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tmm/A-3437?locale=ja] (最終アクセス：二〇二四年九月二十八日) より転載
- 図十二 『ColBase 国立文化財機構所蔵品統合検索システム』「探幽／黄石公像」[https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tmm/A-3593?locale=ja] (最終アクセス：二〇二四年九月二十八日) より転載
- 図十三 東京芸術大学美術館編『東京芸術大学美術館 蔵品目録 東洋

画模本 V』（東京芸術大学美術館、一九九九年）より転載

- 図十四 東京芸術大学芸術資料館編『東京芸術大学芸術資料館 蔵品目録 東洋画模本 II』（東京芸術大学芸術資料館、一九九六年）より転載
- 図十六 『没後四〇〇年 長谷川等伯』（展覧会カタログ、東京国立博物館／京都国立博物館、二〇一〇年）より転載
- 図十七 武田恒夫監修『南禅寺扇面屏風』（フジアート出版（美術撰集 第六巻）、一九七三年）より転載
- 図十八 『国立故宫博物院』「宋李公麟老子授經圖文徵明書經」[<https://digitalarchive.npm.gov.tw/Painting/Content?pid=14145&Dept=P>] (最終アクセス：二〇二四年九月二十八日) より転載
- 図十九 『Laozi delivering a copy of the Daodejing』National Museum of Asian Art - Smithsonian Institution (https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1913.61/) (最終アクセス：二〇二四年九月二十七日) より転載
- 図二十 『Laozi delivering a copy of the Daodejing』National Museum of Asian Art - Smithsonian Institution (<https://asia-archive.si.edu/object/F1968.21/>) (最終アクセス：二〇二四年九月二十七日) より転載
- 図二十一 『上海博物館』「華祖立玄」[十子図] (<https://www.shanghai museum.net/mu/frontend/pg/article/id/C100000823>) (最終アクセス：二〇二四年九月二十七日) より転載
- 図二十二 『ColBase 国立文化財機構所蔵品統合検索システム』「雅楽之助／老子孔子図」[https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tmm/A-2805?locale=ja] (最終アクセス：二〇二四年九月二十八日) より転載
- 図二十四 『龜山法皇七〇〇年御忌記念 南禅寺』（展覧会カタログ、東京国立博物館／京都国立博物館、二〇〇四年）より転載



図一 狩野孝信筆《唐人物・花鳥図座屏》(高台寺蔵)
上部右：A 図 (「鍾呂伝道図」)、上部左：B 図
下部右：「竹雀図」、下部左：「梅鶯図」



図二 伝狩野正信筆《鍾離権・呂洞賓図》(西源院蔵)



図四 《呂洞賓図》
(ネルソン・アトキンズ美術館蔵)



図三 伝狩野元信原画《呂洞賓鍾離権図模本》
(東京国立博物館蔵、模本筆者は狩野養信
(玉川)、A-2741)、部分



図六 牧谿筆《老子図》
(岡山県立美術館蔵)



図五 狩野孝信筆《黄石公張良図》
(「狩野寄合書」のうち、原美術館 ARC 蔵)



図七 商喜筆《老子出関図》
(MOA 美術館蔵)



図八 狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》
(東京国立博物館蔵) 右隻



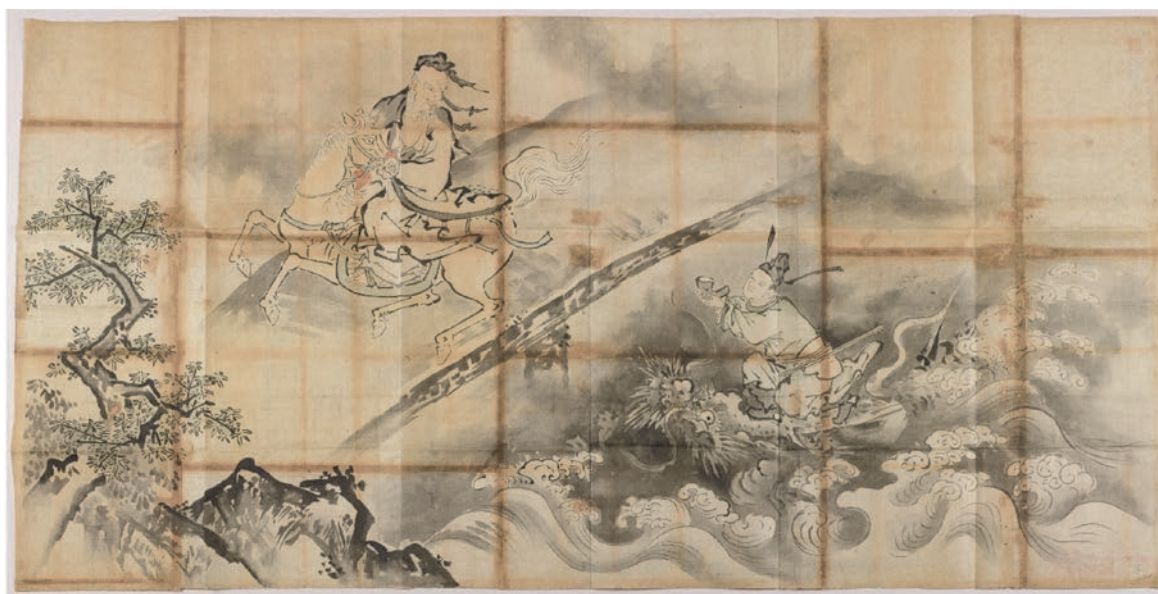
図十 伝狩野正信原画《黄石公張良図模本》
(東京国立博物館蔵、模本筆者は
狩野雅信(勝川)、A-2593)



図九 狩野孝信筆《黄石公張良図》
(『狩野派大観』所載、所在不明)



図十一 伝狩野探幽原画《黄石公張良図模本》
(東京国立博物館蔵、模本筆者は狩野養信(玉川)、A-3437)



図十二 伝狩野探幽原画《黄石公像模本》
(東京国立博物館蔵、模者不詳、A-3593)



図十三 伝狩野探幽原画《下橋屏風模本》
(東京藝術大学蔵、模者不詳、東洋画模本Ⅴ-4442)



図十四 伝劉松年原画《黄石公図模本》
(東京藝術大学蔵、模者不詳、東洋画模本Ⅱ-1479)



図十六 長谷川等伯筆《禅宗祖師図襖》
(天授庵蔵)「懶瓚煨芋図」
皇帝の勅使



図十五 狩野孝信筆《唐人物・花鳥図座屏》
(高台寺蔵) B 図 老人と向き合う男



図十七 元信印《老子渡関図扇面》
(南禅寺蔵扇面貼交屏風のうち、南禅寺蔵)



図十八 李公麟筆《老子授經図文徴明書經》
(台北故宮博物院蔵) 部分



図十九 伝李公麟筆《老子授経図》
(フリーア美術館蔵、F1913.61) 部分



図二十 伝李公麟筆《老子授経図》
(フリーア美術館蔵、F1968.21) 部分



図二十一 華祖立筆《玄門十子図巻》
(上海博物館蔵)のうち、老子像



図二十三 狩野孝信筆
《唐人物・花鳥図座屏》(高台寺蔵)
B 図の老人



図二十二 伝狩野雅楽助原画
《老子孔子図模本》
(東京国立博物館蔵、模本筆者は狩野養信
(晴川)、A-2805)のうち、老子図(部分)



図二十四 馬公顕筆《葉山李翱問答図》（南禅寺蔵）

Study on “The Pictures of Chinese Figures and Birds and Flowers”
by Kano Takanobu (owned by Kodai-ji Temple)

SHIMIZU Ryosuke

“The Pictures of Chinese Figures and Birds and Flowers” by Kano Takanobu (1571-1618) , which is owned by Kodai-ji Temple, is a two single-panel screen(座屏 /Zabyo) of Chinese figures with ink, colors, and gold foil on paper on one side, and an ink and gold foil of birds and flowers on paper on the other.

The painting, which depicts two figures facing each other by the water (“Panel A”), is generally agreed as “The Picture of Zhong Liqun (鍾離権) and Lu Dongbin (呂洞賓).” However, opinions are divided on the subject of the other painting (“Panel B”), whether it is “The Picture of Huang Shigong (黄石公) and Zhang Liang (張良)” or “The Picture of Laozi (老子) and Yinxi (尹喜).” This study first identifies the subject of “Panel B.” Second, it considers the kind of image that can be read from “The Pictures of Chinese Figures and Birds and Flowers.”

First, comparing “Panel B” with examples of works depicting “The Picture of Huang Shigong and Zhang Liang,” we find that they share the general composition. However, many pieces of evidence contradict the subject of “Panel B” in “The Picture of Huang Shigong and Zhang Liang.” The people in “Panel B” are dressed differently from those of Huang Shigong and Zhang Liang. However, when comparing “Panel B” with examples of “The Picture of Laozi and Yinxi” and portraits of Laozi, there are similarities in the composition and the appearances of the figures, making it highly likely that the subject of “Panel B” is “The Picture of Laozi and Yinxi.”

I found that, of the four paintings depicted in “The Pictures of Chinese Figures and Birds and Flowers,” “Panels A and B” share a common theme of “transmission,” the teachings being passed on from a master to a disciple. In addition, I speculated that the “Bamboo and Sparrow” and “Plum and Warbler” depicted on the backs of “Panels A and B,” respectively, together with the pine depicted in the front, represent the “Three Friends of Winter (歳寒三友),” and symbolize the virtues of Taoist immortals. Finally, I also suggested that images of Buddhist saints, were superimposed on the immortals depicted in this work. I believe this is why this work, depicting Taoist immortals, was used at the Buddhist temple, Kodaiji. Therefore, it was found that this work was not a work that simply depicts Taoist immortals but one that invites diverse interpretations from viewers, such as superimposing images of Buddhist saints on them and depicting the pine, bamboo, and plum that emphasize the virtues of the immortals.