

伊藤若冲筆「象と鯨図屏風」考

—十八世紀後半京都における動物対峙表現の意味をめぐつて—

田村 優実

はじめに

近世の画家を流派別に捉える姿勢は、今日においても一般的である。そのなかで傍流扱いされていた画家たちを、流派を越えて取り上げた辻惟雄氏は、

十八世紀後半に活躍した画家伊藤若冲（一七一六—一八〇〇）などを「奇想の画家」として江戸時代絵画史の重要な一つの系譜として位置づけた。⁽¹⁾しかし、「奇想」派概念は次第に拡大されてゆき、何をもつて「奇想」とするのか曖昧となつていて、そこで本稿では、この概念に寄りかからず、若冲晩年の

作「象と鯨図屏風」⁽²⁾【図1】に焦点を当て、その主題と表現の意味を考察し、この作品に込められた若冲の思想と社会に対する眼差しを読み取ることを目的とする。

「象と鯨図屏風」についての先行研究は、辻氏の研究を中心に、象と鯨モティーフを個々に見て、当時、実見可能な動物というだけでなく、先行する表象が存在することを指摘している。⁽³⁾特に象隻は、図像上の特徴について研究が進んでおり、象が仏画によく登場する動物のため、仏画の動物観との関連も想定されている。しかし、作品全体への具体的な影響関係や、主題との

関係性については言及されておらず、若冲の独創と捉えられている。したがって筆者は、本屏風の重要な特徴として、鯨隻、及び、六曲一双屏風に異例の二種のみを描き出すという対峙表現を挙げ、これらの分析を行うこととする。

一 「象と鯨図屏風」の着想源

まず、若冲が生涯に渡り幾度も描いてきたモティーフ、象に目を向けてみる。象を描き込む若冲画の多くには、仏教観や仏画の影響が指摘されてきた。⁽⁴⁾「象と鯨図屏風」についても仏画、特に涅槃図の影響があると仮定し、本章では、具体的に涅槃図と本屏風との関係性を考察する。

日本では鎌倉時代以降、涅槃経典に基づき、宋元画の影響を受けた第二形式が主流となり形式化した。⁽⁵⁾涅槃図下部の動物画表現に一定の影響を齎した京都長福寺本の象は、うずくまり鼻を差し上げる姿で表現される。本屏風の象もそれと同様の型を持つ。若冲の住む京都には、長福寺系涅槃図の流れを

汲んだ作例が点在していた。若冲にとって、この系統に描かれる象の型は、涅槃図の中で最も馴染み深かつたに違いない。そして、その型に従う涅槃図が京都萬福寺にも存在する。萬福寺は、若冲が印可を受け僧侶となつた寺院であり、その後も住持の肖像画を描くなど、若冲と縁が深い。萬福寺本は、若冲にとって容易に観賞しやすかつた涅槃図であり、若冲が横向きの象を描く際のイメージ形成に寄与した画像の一つであつたと考える。

さて、「象と鯨図屏風」の象と涅槃図の関係性が指摘できた。対極の鯨はどうであろうか。既に、象と鯨とともに描き込む涅槃図の存在は知られている。金子信久氏は、本屏風への直接的な影響は考えておらず、主題としても扱えないとし、近世の画家の動物画に影響力を持つた仏画の動物觀の一例として示している⁽⁶⁾。だが、筆者はその両種が描かれている涅槃図が图像上の影響のみならず、主題についての検討に重要な位置を占めると考える。そこで、ここからは、江戸時代の涅槃図に鯨が表された理由も含めて、まず江戸初期から鯨の図様を見通し、その特徴を検討する。これを踏まえて、象と鯨の取り合わせについて涅槃図の具体的な作例を挙げて、着想源の考察を行うこととする。

十七世紀から十八世紀前半にかけては、紀州を中心に捕鯨業が栄え、徐々に九州西海域の漁場の発展も見えた。紀州太地の捕鯨の最盛期に、鯨の図像は展開し始め、京の儒学者中村惕齋編の百科事典『訓蒙図彙』（寛文六（一六六六）年刊）をその発端として、鯨イメージが展開してゆく。⁽⁷⁾ここに描かれた鯨は「龍魚」に分類され、魚のような背鰭と胸鰭を持ち、鯨とも魚ともつかない姿形となつていて。それ以降、井原西鶴『日本永代藏』（貞享五（一六八

八）年）、風俗事典『人倫訓蒙図彙』（作者不明、元禄三（一六九〇）年刊）、寺島良安『和漢三才図会』（正徳二（一七一二）年）にも比較的近い鯨表現を見ることができる（以下、これらの鯨图像を百科事典系統とする）。

後に詳述する京都真如堂所蔵の象・鯨を含む数多の動物を描き込む涅槃図（宝永六（一七〇九）年）【図2】は、鯨の顔を覗かせる様子、口の尖らせ方、つぶらな目などの描写から、百科事典系統の图像の参照があつたと判断できる。

ところで『訓蒙図彙』は、寛文六年版の後、元禄八（一六九五）年版（『頭書増補訓蒙図彙』）、寛政元（一七八九）年版（『頭書増補訓蒙図彙大成』）と大幅な増補改訂を経て刊行され、ここに掲載された鯨の图像も、初版本と寛政元年版では姿が変化している。その変化とは、鯨の描写が巨大性を帯びてゆくことであり、『訓蒙図彙』を嚆矢とした鯨の图像は、巨大な「魚」というイメージが時代を経るごとに増幅して表現される。十八世紀に二度、増補改訂を行った『訓蒙図彙』がそれを物語っている。

他方、徐々に捕鯨図説や鯨図鑑が制作され、鯨の種別に焦点を当て、生態や利用法などにも注目が集まり始める。しかし、鯨の種別や緻密な描写を持つ段追究しない鯨図が十八世紀後半に、歌川豊春「浮繪熊野浦鯨突之図」（明和一安永（一七六四一八一）頃）、長沢蘆雪「絵変わり図屏風」（天明六（一七八六）年一七（一七八六）年頃）、そして若冲が描くこととなる。豊春は浮絵の遠近的な空間の中に配置すること、蘆雪も背中に比べて大変小さな船とともに描くこと、若冲は陸の巨大な象と組み合わせることで、鯨の巨大性が印象的に描かれ、十九世紀以降、特に浮世絵の分野で鯨の体はさらに誇張さ

れてゆく。⁽⁸⁾

以上、鯨の図像の流れを追うと、十八世紀末という、鯨を独立した主題とした絵画としては早い時期に、若冲による「象と鯨図屏風」が描かれていた

ことがわかる。それと同時に、豊春あたりから、画面のモティーフの対比によって鯨の巨大性が強調されるようになつたことも特記しておきたい。鯨の図像は十七世紀から描かれてきたとはいえ、百科事典系統ではその姿が、哺乳類の鯨とは言い難いもので、魚の鱗のある姿で描かれていた。十八世紀の

画像の中には、『鯨志』のように、本物に迫り、各種の鯨の特徴を捉えようとするものが現れるものの、それは捕鯨図説の中で共有されるに過ぎなかつた。一般の人々にとって、日常的に泳ぐ鯨を目にすることは殆どないのが実情である。とすれば、いくら鯨の存在は知られ、捕鯨に関する情報が流布しても、鯨そのものの視覚情報やイメージが更新される速度が遅かつたのも不思議はない。版を重ね流布した百科事典においても、鯨を語る際の説明文の冒頭はない。版を重ね流布した百科事典においても、鯨を語る際の説明文の冒頭はない。版を重ね流布した百科事典においても、鯨を語る際の説明文の冒頭はない。

「大魚」と記されていた。まだ見ぬ者にとっては、その大きさが最大の特徴として意識される「魚」の一種であつたのだろう。独立した絵画の画面内で、その巨大性が誇張される理由も、都市の人々にとって実見の機会に乏しく、対して絵画や百科事典類など、目にする表象としての鯨が形成したイメージの影響力が強かつたからではなかつたかと考える。

さて、それぞれの図像を改めて分析したのは、屏風絵の歴史において象と鯨という二種の動物を組み合わせる試みに前例がなかつたからである。しかし一作品中に象と鯨がともに描かれていることにも注意を払うべきであろう。先に述べた通り、両者をともに描く涅槃図の存在は見逃せない。二種の動物

を描く涅槃図の遺品は複数知られている。⁽⁹⁾ここでは、来歴や作者が判明し、

若冲の活動地域であった京都に所在のある寺の所蔵品、すなわち京都真如堂本【図2】に着目する。

真如堂本は、僧厭求（一六三三—一七一五）が京の大商家三井家から依頼されて企画し、海北友賢らを画工として制作された⁽¹⁰⁾。本涅槃図もまた大枠では、長福寺系涅槃図系統に沿つた象の型である。一点付け加えると、珍しく左側面を画面正面に向けて座す姿であり、若冲と同じである。

ところで、真如堂本には、涅槃図としては主流ではない表現として、画面手前の水辺がみられる。鯨はこの水辺に顔を出す。鯨を涅槃図に描くという行為は先に挙げた数点の日本で制作された涅槃図に留まるが、画面手前の水辺表現については、その発端となる作品・制作地は定かではないものの、中国の明清時代の涅槃図に描かれたものがあり、江戸時代に請來している。それは、長崎崇福寺本（呉彬筆、明・万曆三十八（一六一〇）年）【図3】、長崎聖福寺本（十七世紀後半）、長崎春徳寺本（明末～清初期）、福岡市博物館本（孫憶筆、清・十七世紀）の四点である。⁽¹¹⁾よって涅槃図の水辺描写は、江戸時代になつて長崎経由で日本に渡つた作品に参照、図像を踏襲したものと考えられる。ただし、日本国内における明清時代の涅槃図の受容は、長崎の社会の中で限定されたと言わわれている。⁽¹²⁾それでも筆者は、この真如堂本の表現には、明清時代の涅槃図からの影響があつたとを考えている。明清時代の涅槃図との共通点を見てゆこう。

一点目は、画面上部に置かれる沙羅双樹にも十四羽の鳥を配していることである。通常の「涅槃図」において、動物たちを描くのは画面下部である。

明代以降の中国で制作された涅槃図、日本に伝來した長崎崇福寺本・長崎聖福寺本・長崎春徳寺本にも、画面上部の樹木周辺に鳥たちが集まる描写がある。そのうちの長崎聖福寺本・長崎春徳寺本の画面下部の中心には鳳凰が君臨する。植松有希氏は長崎聖福寺本のこの描写について、「多種の鳥類を一画面に描いた『百鳥図』の応用と言う方が相応しいようにすら思われる」とする。⁽¹³⁾ 真如堂本では鳳凰や孔雀が樹にとまっている。その上、中心の会衆の中に鳳凰の存在を鑑賞者に教えるかの如く、頭上の鳳凰を見上げる者が一人いる。

二点目は、先述した画面手前の水辺表現である。これは一点目と併せて、動物のもの尽くしによる祝祭的な気分に包まれた吉祥的表現と考えられる。⁽¹⁴⁾

三点目は、会衆の多くが通常の「涅槃図」の通り悲哀の表情を浮かべる中、一部にそれとは異なる表情や動作の者が描かれることである。釈迦の涅槃を悼んでいるとは到底言えない様子の者たちは、明清時代の涅槃図に指摘されるところであり、⁽¹⁵⁾ 真如堂本にも笑みを浮かべる者や釈迦ではない他處へ注目している人物が複数描かれている。井手誠之輔氏は、明清時代の涅槃図が、仏教と道教の習合のなかで、淨土信仰の涅槃の極楽淨土へ往生するという再現しているとする。⁽¹⁶⁾ 真如堂本はこれを引いたからこそ、釈迦の涅槃を必ずしも悲哀の表情で表さずとも良かったのではないか。

これら三点について、真如堂本が明清時代の涅槃図の意味合いをどれほど引き継いでいるかは定かではないが、表現の共通性を見ることができた。第二形式に沿う涅槃図が主流である中で、真如堂本のように明清時代の涅槃図

表現をも取り入れた涅槃図が京都で制作されている。真如堂本には、涅槃の悲しみの表現と共に、道教の不老長寿の思想を背景とした吉祥画の性格が備わっている可能性が指摘できる。

加えて、もう一点検討しておきたいことがある。植松有希氏は、長崎崇福寺本【図3】には水辺表現の中でも海が描かれていることが明白であるとして、その海の表現は、「古代『莊子』の言説や『山海經』の伝承が伝えるような神や靈獸の住処で、道教では、神仙思想を基盤とした不老長寿の島の浮かぶ神仙の世界として考えられていた」とし、長崎崇福寺本についても「神仙世界と結びついた観念に基づいたものであつたろう」と言う。⁽¹⁷⁾ そして、長崎崇福寺の持つ、天・地・水の三つの世界が意味するところについて、海の観念を含めて検討すべき課題とする。この展開の詳細は現段階では発表が無いが、筆者は、真如堂本にも同様の三世界構図が反映されていると考えた。

しかし、真如堂本には、この形式を踏襲するというより、独自のモティーフの配置が認められるため、創意をもつて描かれた涅槃図と捉えた方がよいのかもしれない。と言うのは、私見によれば、真如堂本は鳥獸の描写によつて、天・地・水の構造を著していと判断できるからである。すなわち、象魚介類という大きく三つの世界を想定した構成で、それぞれが、陸（地）の王・天の王・海（水）の王を中心と描かれていると見ることができるためである。本涅槃図には稀な水辺と「大魚」の鯨が挿入された理由はここにある。本涅槃図には稀な水辺と「大魚」の鯨が挿入された理由はここにある。本涅槃図には稀な水辺と「大魚」の鯨が挿入された理由はここにある。

真如堂本の最大の特徴は、仏陀の死を悼むものの数が類を見ないほど多く、

一二七種類にも及ぶことである。その数の増加の傾向は、日本の伝統的な涅槃図にも生じているが、森羅万象のものが涅槃の場へ集まることを実現する上でも、明清時代の涅槃図の参照は効果的だつたと考えられる。

これらの点について、寄進主が三井家であつたこととの関連性は高い。そもそも真如堂は三井家の菩提寺である。京都の豪商三井家が制作を依頼し寄進したとなれば、それはかなり趣向を凝らしたものとなつたことも肯ける。

また、このような特徴、すなわち吉祥の要素を持つ涅槃図を制作した背景には、三井家繁栄を祈願するという制作動機が想定できよう。加えて、鯨についてさらに一步踏み込んで考へるならば、鯨をエビス神として信仰する、江戸時代の民俗、慣習が浮かび上がつてくる。漁業地域では、富や福を与える存在として鯨をエビスとして信仰していたという指摘がある。⁽¹⁸⁾ また、客を齎してくれる商売の神様として、商人の間で中世以降盛行した七福神のエビスとも結びついたのだ。もちろんその背景には、江戸時代における捕鯨・鯨への関心の高まりがあるに違いない。漁業者や商人の信仰と捕鯨についての情報が結びついてゆく中で、大きな利益を生む鯨が商売繁盛祈願の象徴として描かれるこになつたことも充分に考えられる。

以上、若冲は生涯、京都から殆ど出ること無かつた人物であるが、それゆえに真如堂本の涅槃図を目にする可能性も大いにあり、これが本屏風の着想源となつたと筆者は考えたい。涅槃図は数多存在するが、本流の第二形式に則りながらも、明清時代の涅槃図の特徴取り入れた真如堂本は、絵師かつ僧侶である若冲の興味を表現と思想ともにそそる作品であった。中でも鯨は象や鳳凰などと並び、動物たちを率いる中心的存在として描かれていた。それ

故に、若冲はそこに着想を得て、一双の屏風に陸と海の王、すなわち象と鯨を描くに至つたのではないだろうか。

二 屏風絵における動物の対峙表現

象と鯨が描かれている涅槃図があるとはいゝ、そこから「象と鯨図屏風」が制作されたとするには論理の飛躍ある。そこで本章では、若冲が本屏風に陸と海の生物を一双屏風という媒体に対峙させた点に着目し、その由来と意味合いを探りたい。水陸の動物同士の対峙といえば、中国に遡る伝統的な表現、龍虎図屏風を思い起さねばなるまい。早速、この伝統的な動物の対峙表現を手がかりに「象と鯨図屏風」を見てゆこう。

はじめに、龍虎図屏風について概略を押さえておく。龍虎図は『易經』にある「雲は龍に従い、風は虎に従う」の一節を絵画化したものである。日本では、元時代の禅僧画家牧谿筆「龍虎図」（宋末—元初頃・一三世紀後半・大徳寺所蔵）などのイメージが基礎となり普及した。それを大画面に変換したのは室町時代中頃からとされ、長く屏風絵の画題となつてゐる。龍虎のようないわゆる「走獸」⁽¹⁹⁾系の屏風絵は、城郭建築において、その空間を間仕切りによつて独立させる役割から発展し、武家社会において「権力者のための装置と雰囲気を演出するための、重要なパーソンとなりシンボル機能」⁽²⁰⁾を果たすことで盛行することとなつた。龍虎図屏風は基本的に、龍は雲や波、虎は風や竹林、岩を伴つて描かれる。室町時代から戦国期には、单庵智伝や雪村

周繼、桃山時代から江戸時代にかけて、長谷川等伯、狩野山樂や山雪など多くの画家が大画面に龍虎の対峙を表した。そして、若冲と同時代の十八世紀後半以降は龍虎の位置が反転したり、俯瞰した構図であつたりと変化に富んだ描写が、長沢蘆雪（襖絵）、片山楊谷、岸駒に見ることができる。このように龍虎図屏風を概観すると、江戸時代中期以降には古典的な題材として扱われ、その応用が各画家によって行われていることが分かる。「象と鯨図屏風」もやはりその応用の一種と捉えられるのではないだろうか。

る表現は、龍虎図屏風を借用しているものであり、特に、等伯「龍虎図屏風」を参照した可能性を指摘したい。

されども、若冲は、狩野派に学んだことが言われてきた一方、等伯との関係はかつて述べられたことがない。そこで、龍虎図という主題を離れて、江戸時代における画伝版本の検討から、江戸時代における等伯の位置づけを探りたい。

さらに、長谷川等伯（一五三九—一六一〇）の「龍虎図屏風」[図4]に注目すると、「象と鯨図屏風」と背景や構図感覚が近いことがわかる。等伯の特徴は背景描写にあり、他の龍虎図屏風に類を見ない、両隻に渡つて描かれる雲とも波ともつかぬ、なだらかな曲線が龍虎を取り巻いて空間を形成している。若冲画の両隻にまたがるウエーブもこれに類似し、象隻側では雲や山のようで、両隻の接合部分から鯨隻へ向かうに連れて波濤となつてゐる。

加えて両屏風の細部を比較すると、等伯画で画面の両端に配置された龍と虎は、若冲画では象と鯨となる。虎の座す岩頭は象の座す海岸に、龍が黒靄から頭を覗かせる様子は鯨が海面から背中を覗かせる様子に対応してゐる。また、両方ともに植物と組み合わせるという共通点もあり、虎が竹ならば、象は牡丹を背負つてゐる。加えて、等伯が雲の中から顔を出す龍を描くのに

すると興味深いことが分かつてきた。等伯と言えば、狩野永徳の最大のラバルとしてよく語られるが、江戸時代に執筆された以下の画伝において、等伯は、狩野派に師事したと記されているのである。『画工譜略』（慶安（一六四八—五二）年間）と狩野一溪内膳の『丹青若木集』（寛文一（一六六一）年）には等伯が上京した際、狩野松栄に師事したとし、『弁玉集』（寛文十一（一六七二）年）では永徳の門弟で、後に雲谷等顔について雪舟流を学んだという。また、狩野永納による『本朝画史』（元禄六（一六九三）年）では、狩野氏の画法を学んだとある。狩野派のうち、どの人物との師事関係にあつたのかは見解が分かれるが、いずれも等伯が狩野派門下におり、その後離れたことを示している。これらの記載について、黒田泰三氏は、狩野派が等伯を自らの門下に位置づけることにより長谷川派への優位性を説くために行わ
れたとする。
（222）

象は牡丹を背負っている。加えて、等伯が雲の中から顔を出す龍を描くのに対し、若冲は海面から背中のみを覗かせる鯨を描く。つまり両屏風とともに、動物はその姿の全体をあらわさず、未だ計り知れない存在として表現されてゐる点が共通している。これらの点から筆者は、若冲が「象と鯨図屏風」について、地に關わる生物と水に關わる生物が一對の両端で向かい合いの対にな

等伯の狩野派師事に関しては議論が分かれるところであり、黒田氏は、等伯が語った芸術観や芸術体験を日通上人（一五五一—一六〇八）が纏めた『等伯画説』⁽²⁾⁽³⁾には、等伯が狩野派に師事したという記載が無いことを挙げ、師事關係は無かつたとする。いずれにせよ、本稿で注目すべきは、等伯は、世間

では画伝の情報によつて狩野派門下として認識されていたという事実である。

十八世紀において、等伯がどのように認識されていたのかを示す史料として、大岡春ト（一六八〇—一七六三）の『画巧潜覧』（元文五（一七四〇）年）を挙げて説明する。近年の研究がある。春トは、狩野派の画を学んだ人物であり、画譜を多く出版している。⁽²⁵⁾ 新江京子氏は、若冲作品の具体的な検討を通じて、若冲が請来画譜よりも手軽に所有可能で情報量の多い春ト版本を積極的に活用した可能性を指摘する。同氏は『画巧潜覧』と若冲との作品上の繋がりについて、若冲の鹿苑寺大書院襖絵のうち「竹図」にとって、過去に指摘されてきた請来画譜の影響に加えて、『画巧潜覧』第一巻の「大徳寺什物」に載る牧谿「鶴図」模写の竹が、もう一段階前のイメージソースとなつたのではないかと指摘した。また、若冲「寒山拾得図」に関して、春トの『和漢名筆画本手鑑』（享保五（一七二〇）年）の構成と『画巧潜覧』の童子の顔貌表現の近さを述べた。⁽²⁶⁾

筆者は、その春ト『画巧潜覧』第一巻「狩野派系図」に、先の画伝を引いて松栄門下に等伯が掲載されている点に注目する。しかし、等伯は門下に納まっていただけではない。第二巻には人物画の筆法が記しており、「古人各々心意を尽くして転変して書顯すと雖十牀の間を出づ」、「後世の為に古人の發明を図に顯し初心画術の助とす」と述べて、十項目「南路点」の例の中に「雪舟、雪村、雲渓、及び探幽、栄真、主馬或は等伯、友松等」と等伯の名を挙げている。春ト版本においてその名が画法の例に挙げられていることは、十八世紀においても等伯はある程度名の知れた画家であったと言えよう。

元来、若冲画の形成は、狩野派粉本学習、請来絵画の模写、即物写生の三

つであると言わってきた。独学で狩野派を学んだ春トの画譜はすなわち、狩野派粉本のひとつである。新江氏が指摘したように、若冲は、春トの『画巧潜覧』を側に置き参照していた可能性があり、そこから得た知識によつて等伯を「狩野派」として認識していたことが考えられる。同時に、『画工譜略』や『丹青若木集』など多くの画伝が狩野派の門下に等伯がいたことが記載していることから、それが十八世紀において通念化していたことも充分考慮でいる。若冲が等伯「龍虎図屏風」から動物の対峙表現のイメージを得たのは、まさに江戸時代に入り長谷川派の存在が陰を潜めてしまったことが関わる。若冲が等伯「龍虎図屏風」から動物の対峙表現のイメージを得たのにつれていたのである。彼自身は狩野派の画の学習の一環として等伯画を捉えていたとすれば、今日まで若冲の等伯学習が述べられていなかつたことも納得がゆく。若冲の等伯画参照は充分にあり得る。

本章の最後に、若冲が、龍虎図屏風という伝統的な構図を参考しながら、龍が鯨へ変換する可能性を提示しておく。十八世紀後半に版を重ね広く流通した『筆頭増補訓蒙図彙大成』（寛政元（一七八九）年）では、龍と鯨は、雨を司り、恐怖の念を抱かせる神聖な動物という極めて近い存在として紹介されている。⁽²⁷⁾ したがって、龍と鯨は、同じ属性を持つことから、両種の置き換えが成立したことが考えられる。龍虎は相対する関係にある。対極に位置する二種の力は均衡した状態である必要がある。若冲はその意味合いから、龍と並び立つ鯨を象の対として選択するに至つたのではないか。

若冲の六曲一双に渡つて描かれる大画面屏風には、宗教的なモティーフが

選ばれ、その主題も仏教思想との関連が指摘されている。⁽³⁰⁾ 「象と鯨図屏風」

に関しても、先述したように、モティーフ選択に関して涅槃図との関係性が見えたことに加え、その主題も涅槃図の意味合いを持たせていると考える。

ここからは、大画面屏風、若冲の関心と社会的活動という点から、本屏風の主題と制作意図を探る。そして、「象と鯨図屏風」において屏風という世俗的な媒体に涅槃図を描きこむ行為が何故行われたのか考察する。

第一章で見たように、井手誠之輔氏を中心とする先行研究の見解では、請

來した明清時代の涅槃図は、日本の涅槃図の図様を一変させるに至らなかつたとし、日本の涅槃図の意味は「涅槃＝悲しみ」という一元的な解釈が大きな潮流となつてゐる⁽³¹⁾。江戸時代には、明代以降に制作された涅槃図に見られるような仏教と道教が習合した表現で、不老長寿といった吉祥画題としての意味合いを持つ涅槃図が長崎を経由して日本に齎されている。だが同氏は、日本の涅槃図にはそれらの影響は見えず、「涅槃＝悲しみ」から大きく逸脱することないとした。⁽³²⁾

しかしながら、本屏風に関してはそつとも言ひ切れない。本屏風との関係を指摘しうる京都真如堂本には、明清時代の涅槃図の特徴が受け継がれていたと判断できたからである。真如堂本は、大枠では国内の本流（京都長福寺系涅槃図）の形式をとりながら、長崎に伝わる明清時代涅槃図を取り込もうとしている。要するに、真如堂本は、吉祥的な意味合いを持つ涅槃図としてみることができるのである。そこから若冲が象と鯨を選択したとすれば、そ

の意図は、本屏風を涅槃図の枠を越え、吉祥画として描く、もしくは両方の意味を重ねることにあつたと考へることができよう。

ところでなぜ若冲は、涅槃図という主題を屏風という世俗的な媒体に描いたのだろうか。実は、ここにこそ、若冲の込めた意味が読み取れるのではないか。

現在、先行研究の指摘によつて若冲像は見直されつつある。すなわち、若冲は隠居後にも町政に関わりをもつてゐた人物であり、作画三昧の世捨て人ではなかつたということである。その契機となつたのは「京都錦小路青物市場記録」という史料である。

宇佐美英機氏の研究によれば、若冲が錦高倉四町のひとつ帶屋町年寄として中心的な役割を果たし、閉場を命じられた錦小路高倉市場の再開場を求めて青物を出荷している村々と共同して訴願を訴えて再開場を認められたこと、解決には、明和八（一七七一）年十二月二十四日から安永三（一七七四）年八月二十九日に及ぶ歳月を要したことが述べられている。同氏は、その際、若冲が帶屋町に類の及ばぬよう途中の明和九（一七七二）年八月二十五日に年寄役を譲り、自らは「平ラ」として先導していたことを指摘した。⁽³³⁾

また、同史料に書き残されていた若冲が心易くしていいた四条に漏らした言葉、

「当時、町年寄役預り居り候、時節と申芳以市相止ミ切三相成候而ハ、末代迄も申出候義、殊数千人之人々ニ此市相止候而ハ、難義仕候義何とも嘆ケ敷儀と、四条江任心安咄仕候」⁽³⁴⁾

を挙げ、若冲が市場再開の運動に積極的に関わった理由とした。

若冲は、年寄役を退いた後、安永二（一七七二）年夏に黄檗僧になつた。⁽³⁵⁾

言うまでもなく、僧となつても彼は争いの渦中にいる。市場が閉場となれば、末代までそのことが語り継がれ、さらに多くの人々の生活を不自由にしてしまふことはとても耐えきれないという想いからくる本事件への積極的な態度は、仏教への態度や作画への態度に比例するよう見える。ストイックな態度で物事に臨む姿は、やはり仏教に深く帰依した若冲が積極的な社会的実践を重んじてのことであった、と筆者は判断したい。若冲は仏教を介して世俗への関わりを持つ姿が見え、また、この姿勢は作品全てとは言わないが、多くの作品に反映されており、六曲一双の大画面をフルに使用した「涅槃図」には、特にその姿勢が見られる、と筆者は考える。

近年、若冲筆「果蔬涅槃図」（安永二（一七七三）年—天明二（一七八二）年）の制作意図に関する興味深い論考が伊藤信博氏によつて出された。同氏は、「果蔬涅槃図」は、涅槃図のパロディに留まらない作品であるとする。近世に起つた飢饉を背景に、飢饉に備えるための実用書が数多く制作されたように、豊穰を祈りつつも飢饉に備えた一種の啓蒙書が「果蔬涅槃図」であるとした。若冲は、仏教的な環境と社会的な状況を取り結んでいたのである。そして、「象と鯨図屏風」に立返つてみると、屏風で思い起こされるのは辻氏も言うように、京都宵山の屏風祭である。屏風祭は、丁度江戸時代中期頃の成立と考えられており、宵山の鉾町は、会所飾りと屏風祭という二つのイベントによつて、ハレの日の祭礼空間に変わるという。町衆が中心となつて執り行われ、屏風を飾る家々は見物人に広く門戸を開く。

京都真如堂本は、明清涅槃図の要素が描きこまれることで、吉祥的な雰囲

気を醸し出していた。若冲は、一黄檗宗の僧、そして絵師であり、この涅槃図に表される吉祥表現を読み取ることができたと考へる。それゆえ、若冲は、京都の恒例行事に際して飾られることを想定して、本屏風の主題を涅槃図と設定して描き、祭りの祝祭氣分を演出し、人々の不老長寿を祈つたとは考えられまいか。その際、象と獅子のような涅槃図の鳥獸を代表するモティーフを対峙させるでは、本来的な涅槃図の意味合い、すなわち「悲しみ」を演出するものとなつてしまふ。そこで、若冲はモティーフを慎重に選ぶ必要があつた。けれども地・天・水の三世界を、鳥獸を軸に構成して不老長寿を祝う真如堂本のような一般的でない涅槃図の表現を引けば、町衆の目には理解されにくい。十八世紀において漢籍本が和刻本として刊行される際、日本の人々に根付いた認識や感覚にその内容が読み替えられて翻刻されることが多々あつたように、若冲は、開かれた場に飾られる「象と鯨図屏風」の吉祥的な雰囲気を人々が容易に理解できるようにする必要性を感じたのではない。なぜなら、若冲は社会と仏教的な要素を取り結ぼうとした僧侶であり、絵師であつたからである。だからこそ、龍虎図屏風という伝統的な構図を用いることが不可欠であり、これによつて吉祥涅槃図の和様化を試みた。同時に、近世において、情報の普及しつつある鯨は、まさに格好のモティーフであつたのだろう。龍と鯨は極めて性質の近い生物として認知されていたこと、さらに町衆にとって鯨は、エビス神等で知られる身近な縁起物でもあり、それを描く「象と鯨図屏風」は、若冲の思惑通り、吉祥画として認知されたのではないかろうか。

おわりに

以上、本稿では、先行研究で若冲の独創性の産物として語られがちであった「象と鯨図屏風」を扱い、その主題と表現の意味を考察し、本屏風に込められた若冲の思想と社会に対する眼差しを読み取った。若冲は、そのモティーフ選択から対峙表現に至るまで古典的なものを踏襲し、さらに、新たな世界観を背景にした图像に関心を寄せ、意味合いも含めて参照した人物であったことが分かった。本屏風は、長谷川等伯「龍虎図屏風」の背景描写や構図、京都真如堂本など先人のなした土台の上に構築したものであつた。これはまた、同時代の曾我蕭白などにも先人の画からの影響が指摘されていることと同様である。本稿の成果は、対峙表現から本屏風の主題を示せた点である。

また、これまで指摘されたことのなかつた等伯画との関係性も提示できた。

その上、屏風という世俗的な媒体に仕立てた理由まで考察できたことにより、若冲画の観賞された環境とそこに付随する若冲の作画意図を提案できた点も挙げられよう。すなわち本稿は、若冲の基礎学習研究、若冲の大画面屏風絵研究に新たな見解を投じ、さらに、絵師・黄檗僧・上層町衆の顔を併せ持つた若冲という人物の絵画から、十八世紀後半京都における仏教思想の鱗片をもつかむことができたと考える。

一方で、若冲周辺のネットワーク、同時代画家の作品との関係性や比較といつたことまでには及ばず、検討の余地が残されている。「象と鯨図屏風」は、実に人を惹き付けてやまない屏風絵である。

注

(1) 辻惟雄『奇想の系譜』(美術出版社、一九七〇年)。

(2) 本屏風は、寛政七(一七九五)年作、紙本墨画の六曲一双屏風である(各一五九・四×三五四・○cm、M I H O M U S E U M 藏)。右隻に座した象、左隻に潮を吹く鯨を配す本屏風について、来歴など詳しいことは殆どわかつてない。二〇〇八年の夏、北陸の旧家で長い間眠っていたところを発見され、M I H O M U S E U M の所蔵となつた。かつては同工異曲の「川崎男爵家本」(寛政五(一七九三)年)が知られていたが、こちらは現所在不明。

(3) 辻惟雄「伊藤若冲筆　象と鯨図屏風」(『国華』第二三六二号、二〇〇九年)。同氏「伊藤若冲のワンドーランド」(『若冲ワンドーランド』展図録、M I H O M U S E U M、二〇〇九年)。狩野博幸「若冲——広がり続ける宇宙」(角川書店、二〇一〇年)。金子信久「動物のかたち——手本と実物の間」(『珍獣? 靈獣? ゾウが来た! —ふしげでめずらしい象の展覧会』)図録、長崎歴史文化博物館、二〇一二年)。同氏「長沢蘆雪　白象黒牛図屏風」作品解説(『日本美術全集第14巻』(小学館、二〇一三年)。

(4) 玉蟲玲子「二点の『仮想の楽園図』(『異彩の江戸美術・仮想の楽園』展図録、静岡県立美術館、一九九七年)。泉美穂「伊藤若冲の『桟目

画』作品を再考する——西陣織『正絵』との関係から——』(『芸術学学報』六号、金沢美術工芸大学芸術学研究室、一九九九年)等。

- (5) 中野玄三『日本人の動物画 古代から近代までの歩み』(朝日新聞社、一九八六年)、一三九一一四五頁。及び中野玄三『日本の美術第二六八号 涅槃図』(至文堂、一九八八年)、四九一五三頁及び七〇一七七頁。
- 中野氏の涅槃図の形式を二分化する手法は、複雑な展開をなす涅槃図の分類法として定着しており、赤澤英一氏も『涅槃図の図像学——仏陀を囲む悲哀の聖と俗千年の展開』(中央公論美術出版、二〇一一年)において、この手法を基本的分類点として構図型の考察を行っている。中野氏の説明では、涅槃図第一形式は、動物を描く例は極めて少なく、平安時代の涅槃図では、『大般涅槃經』に挙がる動物のうち獅子の登場が最も早く、次いで象、鶯鷦、孔雀の他、經典には載らない猿や、鶴鳥など数種を描くに留まる。第一形式であっても鎌倉時代の作例となると、第二形式の影響を受けて動物の種類が増加してゆくものもある。対する第二形式では、第一形式の動物たちを種類の上では継承しつつ、宋元画を手本として動物の種類を増やし、さらに日本で生息する身近な動物を加えて、次第にその数を増やしていく。このような涅槃図の動物たちを典型的に示すのが京都長福寺本(宋代末期)であり、動物たちが『大般涅槃經』の説に従い正確に描写され、他の涅槃図への一定の影響力があつたとしている。(中野『日本の美術第二六八号 涅槃図』、四九一五三頁及び七〇一七七頁。)
- (6) 金子、注(3)前掲「長沢蘆雪 白象黒牛図屏風」作品解説。

(7) 鯨についての記述は、明の王圻撰『三才図会』(万暦三十五(一六〇七年)にある解説を抜粋して引用するが、鯨描写は全く異なっている。

- (8) 辻氏は、若冲の鯨とよく似る図像として、狩野古信(一六九六一一七三二)筆「鯨図」を挙げていたが、潮を噴き上げる様子や姿形どれを取つても若冲の鯨とは異なる。管見の限りにおいて描かれた鯨の姿として若冲画に最も近似するのは、豊春「浮繪熊野浦鯨突之図」の浮繪に描かれた一番手前の巨大な一頭の姿であると指摘しておきたい。ただし、「浮繪熊野浦鯨突之図」の版元は、江戸の永寿堂西村屋与八となつており、京での出版状況は不明である。よつて、現時点では直接的な関係を示すことはできない。ゆえに、現時点では、若冲と豊春がともに参照した熊野浦の鯨図の存在の可能性を想定し、それにそれぞれが影響を受けたとの推測を述べるに留めておく。
- (9) 京都真如堂の他、名古屋市西来寺「八相涅槃図」(作者不明、享保十二(一七二七)年)を確認することができた。友賢はまた、静岡大行寺本(正徳五(一七一五)年)に水面から顔を出す鯨類の生物を描き込んでいる。
- (10) 祐山撰、宅亮譯補『厭求上人行状記』明和五(一七六八)年、二九頁(淨土宗典刊行会編『淨土宗全書』第十八巻、淨土宗典刊行会、一九三四年、八三頁)。元興寺文化財研究所編『涅槃会の研究 涅槃会と涅槃図』(綜芸舎、一九八一年)。また、京都真如堂本の軸木にも記載がある。『厭求上人行状記』には、「又長三間半余横式間半余の涅槃の絵像、願主三井氏恭しく四条の道場に請じて是を画しむ」とある。

(11) 井手誠之輔氏「陸信忠孝—涅槃図表現の変容」(下)『美術研究』三五五号、一九九三年)、一五一頁。

（12）井手誠之輔「文化圏の境界影響伝播論から異文化受容型へ」『講座日本美術史第一巻 形態の伝承』(東京大学出版会、二〇〇五年)、三三一三五頁。植松有希「長崎・聖福寺藏『涅槃図』」(『長崎歴史文化博物館紀要』第四号二〇〇九年)。高橋亜季「吳彬之思想的根底とその涅槃図の受容—明末期の思想を中心に」(『民族芸術』第二八号、二〇一二年)。

(13) 植松 同前、六九頁。

(14) 井手氏は、注(11)前掲「陸信忠孝—涅槃図表現の変容」(下)、五一頁において、長崎崇福寺本には、仏教と道教の者たちが習合し、水からは諸魚・貝・蛙・鰐・海老など中国において民間で信仰を集めた森羅万象の集參が登場しており、祝祭気分に包まれているとした。

(15) 明代以降の涅槃図以前にもその描写がある。井手氏は、奈良国立博物館本(陸信忠筆、南宋・十三世紀)が通常の涅槃図とはかけ離れた異様さがあるとして、同時代の作例と比較し、奈良国立博物館本の伝え

る意味内容について探っている。これを「横たわる釈迦は、実は死んで

いるのではなく、ただ寝ているだけなのだという読みを見る者に差し向けて」(八七頁)、「釈迦の涅槃は生か死か」という見る者の死生観と、釈迦の入滅は方便でその如来としての法身は常住不滅とし、生死の不離を止揚することを説きあかす『大般涅槃經』の教理とが避けがたく対峙され、やや諧謔味を持つて語られていると思う」(八八頁)と述べる。(井手誠之助「陸信忠孝—涅槃図表現の変容」(上)三五四

号、一九九二年)。

だが、明代以降の涅槃図ではその表現が仏道習合により転化する。

(16) 井手、注(11)前掲「陸信忠孝—涅槃図表現の変容」(下)、一四六三五二頁。植松、注(12)前掲、七一頁。

(17) 植松、注(12)前掲、七一頁。

(18) 下渉登『捕鯨 I』(法政大学出版局、二〇〇四年)、二八一三一頁及び一七八頁。

(19) 「走獸」の括りは、狩野永納『本朝画史』(元禄六(一六九三)年刊)

の「狩野家累世所用画法」のなかの「画壁障図様式法」や「杉戸図様」に見られ、玄関や控えの間、杉戸や障子、腰貼りの画題にふさわしいものとして位置付けられている。吉田光邦氏によれば、題材となるのは、主に龍虎、牛馬、猿猴で、その他、唐獅子、猫、豹、象などが描かれる。もとは宋画の一部を日本に導入したものとされる。(吉田光邦「走獸画の源流」武田恒夫編『日本屏風絵巻集成 走獸画 龍虎・猿猴』第一六巻、講談社、一九七八年)。

(20) 吉田、同前、一四七頁。

(21) 款記に「白雪舟五代長谷川等伯法眼 六十八歳」とあることから等伯晩年、慶長十一(一六〇六)年の作である。等伯は、牧谿に私淑しており、「竹林猿猴図屏風」に顯著であるように、この屏風についても牧谿画学習が認められている。牧谿と各屏風との関係は、「竹林猿猴図屏風」については、内山かおる氏「長谷川等伯筆『竹林猿猴図屏風』をめぐって—牧谿筆『觀音猿鶴図』とその翻案—」(『国華』一一六四号、

一九二一年)。「龍虎図屏風」については、土居次義「長谷川等伯画攷」

『国華』第九〇〇号、一九六七年)や武田恒夫「長谷川等伯『龍虎図』

作品解説」(『水墨美術大系 等伯・友松』第九巻、講談社、一九七七年)等

(22) 黒田泰三「長谷川等伯の領分」(『長谷川等伯と狩野派』展図録、出光美術館、一〇一一年)、一八頁。

(23) 山本英男氏は「長谷川等伯、天下を取る—上洛後の二十年—」(『没後四〇〇年 長谷川等伯』展図録、東京国立博物館ほか、二〇一〇年)

において、信春(等伯)が元亀一(一五七二)年の京都移住の翌年、「日堯上人像」(本法寺蔵)を描いた後、天正十七(一五八九)年までの十七年間が歴史の表舞台から姿を消した理由として、狩野派入門の可能性を指摘している。

(24) 黒田、注(22)前掲、一八頁。黒田氏は、狩野派から学んだ重要な芸術体験が『等伯画説』に記されていないことから、実際には等伯の狩野派師事は無かつたとする。また、狩野元信を認める記述があることから、狩野派師事の記載がないことが、狩野派を忌避して行つた行為ではないことも併せて指摘している。

(25) 土居次義氏は「若冲—西福寺の襖絵を中心にして」(『日本美術工芸』三四二号、一九六七年)において、春トと若冲が師弟関係にあることを述べた。現在のところ断言するまでは至らないが、福士雄也氏は「若冲をめぐる一、三の問題—印章分析による作品編年の試論を中心に」(『若冲アナザーワールド』展図録、千葉市美術館、二〇一〇年)で、

春トの上方狂歌壇、俳壇、禪僧との関係から、春トが持っていたい広い人脈も恩恵に若冲も浴することができたと指摘する。

(26) 新江京子「若冲画と大岡春トの画譜—版本学習と『物に即する』画の考察」(『美術史』一六一号、二〇〇六年)、八四頁。

(27) 同前、八六一八八頁。

(28) 大岡春ト『画巧潜覧』第二巻、一七四〇年(坂崎坦『日本画談大觀上編』目白書院、一九一七年、二〇一三一頁 所収)より抜粋した。

(29) 中村陽斎編『頭書増補訓蒙図彙大成』一七八九年(九州大学デジタルアーカイブ、<http://record.museum.kyushu-u.ac.jp/kimou/top.html>、二〇一三年十二月二十四日閲覧)。

(30) 作品としては、「石灯籠図屏風」(京都国立博物館蔵)、「樹花鳥獸図屏風」(静岡県立美術館蔵)、「鳥獸花木図屏風」(エツコ&ジョー・プライスコレクション蔵)、「釈迦十六羅漢図屏風」(現所在不明)が挙げられる。福士雄也は、「石灯籠図屏風」作品解説(『若冲アナザーワールド』展図録、千葉市美術館、二〇一〇年)で、春日大社が想起されることはあるが、その他、「樹花鳥獸図屏風」、「鳥獸花木図屏風」、「釈迦十六羅漢図屏風」については、注(4)前掲論文を参照のこと。

(31) 井手、注(11)前掲「陸信忠孝—涅槃図表現の変容」(下)。

(32) 同前、一五四一五五頁。

(33) 宇佐美英機「私の伊藤若冲」(『若冲ワンドーランド』展図録、M I H

(34) 同前、三〇頁

〔図版出典〕

(35) 宇佐美氏の論考をうけて、佐藤康宏氏は、『蕉斎筆記』にある若冲が世俗を嫌うあまり一年ばかりも丹波の奥山に隠棲して三千人の青物

【図1】『若冲ワンドーランド』展図録、M I H O M U S E U M、二〇〇九年

売りたちが迷惑したという逸話は、若冲が年寄を辞した「この事件を

もとに作り変えられたものに違いない」と指摘し、「しかしましたこの事

件が一七七三年夏に彼が出家する契機となつたらしいことを教えてくれる」と述べる。(佐藤康宏『アート・ビギナーズ・コレクション もつと知りたい伊藤若冲―生涯と作品―改訂版』東京美術、二〇一一年)、

【図2】京都真如堂(真正極楽寺)より頂戴した

【図3】『珍獸? 靈獸? ゾウが来た! -ふしげでめずらしい象の展覧会-』展

図録、長崎歴史文化博物館、二〇一二年

【図4】『ボストン美術館 日本美術の至宝』展図録、東京国立博物館、二〇一二年

六九頁。

(36) 伊藤信博『果蔬涅槃図』と描かれた野菜・果物(名古屋大学大学院国際言語文化研究科編『言語文化論集』第三十巻一号、二〇〇八年)。

(千葉大学大学院人文社会科学研究科博士前期課程)

(37) 谷直樹「宵山の装い――会所飾りと屏風祭」((財)祇園祭山鉢連合会ほか編『祇園祭大展――山鉢名宝を中心に』展図録、一九九四年)、二〇〇〇頁。