

採 蓮

Siren

第十六号

No.16

増上寺蔵・一信筆「五百羅漢図」との出会いと、その後

河 合 正 朝

二〇一〇年一〇月、オスロ大学図書館の貴重書室で、浅野秀剛さんと同館所蔵の主として版本類の調査を行っていた時、日本図書担当の司書である矢部直美さんから、二秩に納めた一三冊からなる『縮図』と題される絵画資料を示された。そのうち題簽に「雑体画譜」(人物 AVI 35/6022)(挿図1)とある一冊の頁を繰って行くと、そのなかの一頁に、「弘化四丁未夏四月穀旦 顕幽斎源一信謹画」と書き込みのあるのが目に止まった。同じ頁には、「箱館 北嶺江貫謹筆」、「天明七年丁未夏五月大穀旦 屠龍翁高嵩谷藤原一雄敬画」、「高印嵩谷」などとも記されている(挿図2)。更に、次の頁には「享和三年癸亥秋七月穀旦 高嵩溪藤原信宜図」とあり、そこには簡略な図(縮図)も描き添えられていた(挿図3)。

図1 成川素明筆『雑体画譜』(人物)
オスロ大学図書館蔵



これは、浅草・浅草寺観音堂に掛けられていた大絵馬についての記録で(注1)、この縮図帖の画家・成川素明(挿図4)が、現在も浅草寺に遺る、入江北嶺筆「予諫刺衣」、高嵩谷筆「源三位頼政の鶴退治」、高嵩溪筆「狸々舞」などとともに、以下に述べる顕幽斎一信(二八一六―六三)の描く「牛若丸と弁慶」の大

図2 成川素明筆『雑体画譜』(人物)
オスロ大学図書館蔵

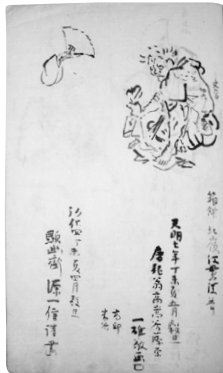


図3 成川素明筆『雑体画譜』(人物)
オスロ大学図書館蔵



図4-1 成川素明印章『雑体画譜』
オスロ大学図書館蔵

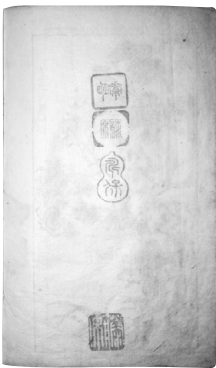
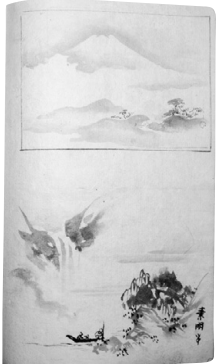


図4-2 成川素明筆『山水図』『雑体画譜』
オスロ大学図書館蔵



絵馬を見て、その款記を書き留めたものである^{注2}。一信らの大絵馬は、観音堂参詣の大衆に親しまれた、おそらく当時評判の絵馬であり、幕末・明治初期に活躍した、成川素明(二八四〇―一五〇年)ころに活動のような、同時期の画家たちにも注目される作品であつたことが想像される^{注3}。

京都五条橋での牛若丸(源義経)と弁慶のエピソードを絵馬に描いた顕幽斎一信は、図中にある「弘化四年(一八四七)四月」の年紀から、その時三二歳。絵馬は、この絵師の、現在制作年代の明らかなことを確認出来る最も早い時期に属する作品と見做され、後出の諸資料に徴しても、絵師として一信は、たぶんこのころから本確的な歩みを始めたものと思われる。

○

顕幽斎逸見一信は、近年俄かに識者の注目を集めるところとなつた江戸時代末期の絵師で、いまその代表作として大方の認める港区・増上寺蔵の「五百羅漢図」一〇〇幅が、二〇一一年四月に江戸東京博物館で特別展示されるに至つて、さらに多くの関心が寄せられることとなつた^{注4}。わたしが一信筆の「五百羅漢図」や前術の「牛若丸と弁慶」などの作品と出会つたのは、後に触れるように、一九七〇年代後半のことで、すでに三〇数年の歳月が経っている。その一信の作品によくやく世人の目が向けられるようになり、また、そうしたなかで、遠く北欧の地オスロで、一信の作品に関わる記録に偶然にも出会つたのは、まことに奇しき因縁かとわたしには思われた。

一信は、狩野派に学んだ絵師で、江戸・本所(現在の墨田区立川付近)に生まれたとされ、幼くして画を好み、長じて画を描くことを業とし、主として仏画、とりわけ羅漢図に特徴のある作品を残している。相模国・大山石尊の御師の出身と伝える逸見舎人の娘・やす(出家の後、妙安と称す)と結婚し、逸見家の人となるが、それ以前から三代堤等琳派に属する絵師のもとで行っていた、提灯絵、幟絵、絵馬など、絵画としては二義的な、いわゆる町絵師のする手間

取り仕事を続け、住居を神田同朋町、浅草茅町、浅草福井町、日本橋横山町など、現在の浅草橋周辺を妻・やすとともに転々としたのち、日本橋小網町から出火、浅草におよんだ大火で被災、上記の「五百羅漢図」を制作することになる増上寺近くの芝浜松町に居を移したと伝える^{注5}。

また、観音や不動に対する信仰が厚かつたと言われており^{注6}、観音信仰が、浅草寺の観世音に対する帰依参拝であつたことは想像に難くない。一方、一信の住んだと言う浅草福井町は、現在のJR線浅草橋駅の辺りであり、浅草橋を渡つた、一時一信が居たともされる日本橋横山町の近くには、江戸三大不動の一つである薬研堀不動尊がある。また、一信在世のころには、浅草寺境内に荒澤不動堂があり、明治の神仏分離の際に、仁王門外の大行院に移されたという成田不動尊を祀る成田不動堂は、いまなお同地(現在は浅草不動尊と称す)に現存する^{注7}。妻のやすも不動尊を信心し、浅草八幡境内の不動尊に三年の願掛けをしたとも伝える^{注8}。加えて、成田山不動尊は、江戸時代(元禄一六年から安政三年の間)に一〇回を数える江戸出開帳を深川永代八幡宮社地で行っている。一信はそうした不動明王や観音菩薩の霊場に、しばしば詣で諸々の祈願をしたに相違なく、それを機縁として、前述の浅草寺観音堂の絵馬や成田山不動堂仏後壁に十六羅漢図および釈迦・文殊・普賢・四天王・十大弟子図を、天井に墨龍図や天女図などの制作を行ったものと思われる。

本稿は、上述の絵師・一信が世に知られるところとなつた経緯やその顛末を備忘録風に綴り、図および図の筆者に関する研究史の一端を述べようとするものである。

二

一信の作品との出会いは、一九七八年の夏であつたと記憶するが、それは今からおおよそ三〇数年以前に遡る。そのころ東京都港区では、文化財保護条例の

施行に向けて、さまざまな準備がなされていた。その一つに、昭和五三年（一九七八）の条例施行に先立って区文化財に指定するに相応しい文化財の選定も進めなくてはならなかった。そこで区内の名刹である増上寺の碩学・村上博了先生をお訪ねしご教示を請い、同寺の宝物の調査をお願いしたところ、一山の協力を快諾していただいた。その調査の際に、経蔵から持ち出された絵画のなかに、桐製五段重ねの箱四棹（一段に五幅、一棹二五幅ずつ）に納められた一〇〇幅からなる「五百羅漢図」（一幅に五羅漢ずつ、百幅で五百羅漢を表す）があった。

のちに「狩野派の伝統的な描法に加え、洋風の陰影法など、新来の画法をもとり入れた江戸時代末期の貴重な作例」として、文化財保護条例施行の初年度に当たる昭和五四年（一九七九）に港区有形文化財の指定を受けることになる、この「五百羅漢図」の最初の印象は、まず、一〇〇幅というその量の多さであった。そして、各一幅に五羅漢と圍繞する弟子、供養者をはじめ、その他の諸人物、禽獣、草木、堂宇などが、自然の景を背景に、濃厚な彩色と精緻な筆致によつて、じつに精細に、まさに執拗とも思えるほどの描きぶりで画面を埋め尽くし、観る者に迫る異様な力をその中に持っていることであつた。

羅漢を主題に、そこにはこの世のものとは思われない、奇観と称すべき世界が展開されている。それは、応供、応真、真人などと漢訳される、阿羅漢（サンスクリットにいう「アルハット」）、すなわち、悟りを得て、人々の供養尊敬を受けるに値する、超越的、超俗的な聖人の姿ではなく、それはむしろ、難行苦行を経験した修行者の姿と言え、かつ、仏に代り、煩惱の淵にたつて苦しむわれわれ凡夫（衆生）の傍らにあつて、解脱（悟り）に導く存在である救済者としての羅漢のそれである。と、同時に、この図の注文者である増上寺の学僧の意を反映して、浄土宗的な意味からの仏教的解釈がそこには多分に加えられ、その絵解が試みられているようにわたしには思えた。幕末の江戸における浄土宗

の本山である増上寺で行われる羅漢会・羅漢供養の本尊にそれは、まことに相応しい表現と言えるだろう。

その時期の増上寺には、のちに触れる、この増上寺本「五百羅漢図」の願主でもある源興院の了瑩、亮迪をはじめ、大雲、蜜順、徹定などの学僧たちがおり、源興院は増上寺の学寮、すなわち学僧たちの集まる場所でもあつた。彼らは、嘉永六年（一八五三）六月の黒船来航によつて人々が、西洋に対する関心やそれを意識せざるを得ない環境にあつた、まさしく日本が近代を迎えようとするその時に、仏教擁護の立場に立ち、時代の要求に応え得る仏教、なかんずく浄土宗の教えとは何かを、依拠する仏典の研究によつて導き出し、これを如何に大衆に示すことが出来るかを論議したのである。一方、五百羅漢図の制作を願う一信は、そうした彼らの意に従い、その指導のもとに、説き聞かせられる教えに基づきながら、同時に絵師として古典となる羅漢図をはじめとするもろもろの手本とすべき絵画に学び倣いながら、それを画像としていかに具現化するかに腐心したに相違ない^{注1}。それゆえそこには、ある種の物語性が込められるという、絵画表現上看過し難い一つの特徴のあることを指摘出来よう。従つて中国から請来され、それに学んで、鎌倉時代後半から室町時代に、主として禅宗寺院の周辺で制作、礼拝された多くの羅漢図とは、その性格を異にするのである。

三

増上寺本「五百羅漢図」の各幅には、「法眼一信画」の款記と「法眼」「一信」の二印のあるものと「法眼」「一信」の二印のみが捺されているものがある。法眼一信とは、どんな画家であろうか。

この「五百羅漢図」には、文久三年（一八六三）釈迦成道の日（二月八日）に、翌四年一月一三日の開眼供養を控えて、増上寺の学頭（学僧）であつた大雲

が撰述した『新図五百大阿羅漢記(増上寺蔵)』と題す刊本が付いており、これによって、図の制作に至る経緯、図に描かれる主題、その内容や意味、画家一信の経歴などのおおよそを知ることが出来る^{注10)}。同時代の根本史料と言える。

それによれば、一信は狩野素川に学んだ狩野派の絵師で^{注11)}、前述のように浅草で被災、芝浜松町に転居ののち、増上寺の源興院にしばしば出入りし(一説に源興院に一時仮寓したともいう)、院主の了瑩(同院第十世法譽上人)やその跡を継いだ亮迪とも親しい間柄であったこと。また、了瑩は、一信が、江戸市内に全備するものを未だ見ない五百羅漢図一〇〇幅を描いて「信仰の微善を営む」、すなわち、仏に対する報恩の念を示したいという強い願いを聞き入れ、その造主となつて、嘉永七年(一八五四)の春から図の制作が始められたことなどを伝えている^{注12)}。

「五百羅漢図」の成つた同じ文久三年に、増上寺の学頭を務め、のち知恩院七五世となり、浄土宗初代管長をつとめた学僧である養鶴(鶴飼)徹定が編述、刊行した『羅漢図譜集』に寄せた、増上寺教頭の密順の跋文中にも、一信筆「五百羅漢図」制作の経緯が記されており、図は描き始めてから一〇年の歳月を費やし、一〇〇幅の完備が目指されたが、そのうちの九六幅を描き終えた時点で、絵師は病を得て亡くなり、残余の図の制作は妻や弟子によつて引き継がれ、遂にその完成を見たことがこゝでも述べられている。一〇〇幅の図は、増上寺の大殿に掲げられ、その開眼は貫主園山によつて修され、以後、毎年、彼岸会の中日に羅漢供養の法会が行われたという^{注13)}。

ほかに『源興院過去帳(源興院蔵)』などの史料があり、「妙安禅尼」忌日の明治三〇年六月二九日の条には、源興院の亮迪が、一信筆「五百羅漢図」の来歴等を懐顧しつつ、一信の没後、妻の妙安が、春秋二回の羅漢供養会の再興に尽力したことや増上寺の境内に羅漢堂を建立し、その供養をおこたらなかったことなどを伝えている。

また、『新東京名所図会』第八編「芝公園之下」の羅漢堂の項には、大雲撰の『新図五百大阿羅漢記』とともに羅漢堂に掲げられていたという、源興院の亮迪の撰した『新図一百幅五百羅漢縁起』が引用されており、それによると堂内には、一度に六幅ずつ掛けられ、月に一度の掛替えが行われていたことが分かる。羅漢堂は、中断していた羅漢供養の復活と一信の五百羅漢図を「列べ掛ける」ことをも目的として、妙安が私財投じ、また賛意を示す人々を募縁して、明治一年八月に建立したのである^{注14)}。

以上が、一信の生前に身近に、あるいはまたその側近くにあつた人からの情報を得やすい立場にあつた者によつて、一信没後さほど時間を隔てない時期に伝えられた一信の伝歴であり、ひとまずは一信研究のための基本的な史・資料と言えるであろう^{注15)}。

一方、いまも簡便に使われる澤田章編『日本画家辞典』(大学堂書店、昭和二年刊)には「カズノブ逸見一信(紀元二四七六―二五三二)(西暦一八一六―一八六三)通称豊次郎、頭幽斎と号す、江戸の人、狩野素川に学び、後に狩野氏を称す。芝増上寺の蔵する五百羅漢を安政元年より揮毫し、百幅中、九十幅を完成して終に歿す。時に文久二年九月二十三日、歳四十八。法名法雲院一信居士。芝公園内鑑蓮社に葬る。然るに『狩野派大観』に芝増上寺五百羅漢図を昌運の男、狩野一信の画く所とし、一信の両者を混同せるは非なり」とあつて、一信伝に関する基本情報を伝える。なお同書は、別に「狩野一信」の項を立て、「昌運の男なり、筑州の太守に仕ふ」、「實保(一七四一―一四四)ころの人」、「江戸浅草稲荷拜殿に三十六歌仙の絵あり」として別人とする。

ところで増上寺本「五百羅漢図」に出会つたところ、細野正信編『江戸狩野と芳崖』(ブック・オブ・ブックス日本の美術52巻)小学館、昭和五三年)が刊行された。そこには、増上寺本とほとんど図様を同じくするが、それを縮小して二図を一幅に仕立てた東京国立博物館所蔵の五百羅漢図五〇幅のうちの、

二幅分四図「十二頭陀・節食之部」、「同・中後不飲將水・座食節食」および「同・家間樹下」同・露地常坐」が図版として載せられ、解説が付されているのを知った。この解説では、一信を、深川水場狩野家の「狩野梅笑一信」であるとした^{〔注15〕}。それはおそらく『狩野派大観』が、一信を「狩野梅笑一信」とする記述を引いたものと思われ、あるいはまた、朝岡興禎の『古画備考』三九「狩野譜」に「梅笑一（カズ）信 学画于伊川院」とあるのを採用して、深川水場狩野家を継いだとされる一信であると混同されたものかとも思われる。この言説には疑問とされる点も少なく俄かに採用され難いといえよう。

また、浅草寺発行の『金龍山浅草寺 絵馬図録』（林功解説、昭和五三年刊）には、先述の一信の描いた「牛若弁慶」絵馬がのせられていた。他方、黒田清輝がパリの美術館で一信について尋ねられ、答えに窮し、帰国後、一信の事跡を調査し、改めてその力量に感嘆した、という網野宥俊師の記事を、浅草寺発行の小冊子『浅草寺』94号、昭和三六年一月）の中にあるのを知った。^{〔注17〕}

その間に、区教育委員会学芸員の松本健君と増上寺を訪ね、同寺の宝物係であった藤木雅清氏からいろいろとお話を伺うなかで、一信の子孫である逸見太郎氏が都内に住んでおられることを知った。早速、逸見氏に（電話で）連絡を取り、一信に関するをお尋ねすると、逸見家には、粉本、縮図等の絵画資料のほか、根本史料となりうる文字資料のあることを知った。また、併せて、昭和二〇年の戦災による焼失時まで、逸見氏は、増上寺境内の羅漢堂に住んでおられていたと伺った。逸見氏にはあらためて資料を拝見し調査させていただくことをお願いすると、快諾されたので、他日の訪問を期した。この時点で、一信筆「五百羅漢図」は、港区の有形文化財に指定された。

逸見家所蔵の諸資料のなかには多数の画稿、粉本類のほか、『新図五百羅漢画軸寄付回向記』（明治二六年三月序 逸見家蔵）、『五百羅漢新規御建築御仕様書』（明治二六年三月、逸見家蔵）などの貴重な史・資料もあり、一信研究に重

要な情報を提供している。

指定された「五百羅漢図」一〇〇幅は、昭和五八年（一九八三）に開館した「港区郷土資料館」で、区内の文化財を公開すること目的として、二週間充て、二幅ずつ、昭和五八年から六二年までに、百幅の全てを公開展示するとともに、当時区教育委員会の文化財担当の係長であった戸田栄之氏から、折角の機会なので、区民に対し広くこの作品の重要性を説き、区民が「区の文化財に関心を深める一助になりますとともに、多くの研究者の皆さんに活用されることを期待する」ことを目的として、調査の報告書を刊行しては如何かという提案があった^{〔注18〕}。それに従って、わたしがその責め塞ぐこととなり、執筆、編集の運びとなった。作品が展示され、報告書も出版されたものの、そのころ東京国立文化財研究所に勤務しておられた鈴木廣之さんなど一部の若い研究者が、幾分の関心を示され、報告書を購入してくれたとはいえ、その反響はほとんどなかった。ただ岡部昌幸君（現帝京大学教授）に求められ、明治美術研究会の席上で、幕末に洋風の技法を取り入れて仏画を画いた、狩野派に属する特異な、あるいは異端的画家として一信に関する報告をしたことを記憶している。

四

報告書作成にともない、改めて資料の調査することになり、港区立港郷土資料館の調査員として中嶋真弓さんがその仕事を手伝ってくれることになり、本格的に報告書刊行にむけての作業を始めることとなった。そのなかで、京都・清凉寺に、増上寺本の著色下絵（大下絵）のあることや港区内にあつて、増上寺とも縁の深い大円寺や大松寺に墨描きの下絵があることを松本健君からの報告によつて知った。他方、成田山新勝寺のご好意によつて、不動堂天井画および所蔵される「十六羅漢図」や「五百羅漢下画」、「本堂周囲彫物五百羅漢尊御首下図」ほかの調査も行うことが出来た。

これらの調査には、郷土資料館の榎林八重子さんの手を煩わすこともしばしばであった。その後、中嶋さんが同資料館を退職し、代りの調査員として畑麗さんが採用され、畑さんの提案で逸見氏から資料の寄託を受け、港郷土資料館でさらに資料すべての写真撮影を含む、詳細な調査を実施することになった。その簡単な報告書として「逸見家所蔵の絵画資料について」(港郷土資料館館報三号、昭和五九年)を公にした(挿図5)(注19)。



図5 増上寺什宝 五百羅漢下画 富山県瑞泉寺蔵

それより先、昭和五七年にカナダ・バンクーバーのブリテッシュコロンビア大学で開催された日本の宗教に関する研究をテーマとした国際会議に出席して研究発表を行った際に、一信の「羅漢図」を紹介すると、同席した真鍋俊照さんが興味をもたれた。帰国後、真鍋さんが、関係された板橋区立美術館で開催の「近代の仏画―修羅と菩薩の間で」(一九八四年)に増上寺本の一信筆「五百羅漢図」が出品されたと記憶していたが、今回、同館の安村敏信前館長に問い合わせたところ、東京国立博物館所蔵の五〇幅本のうちの数点が展示されたことを確認した。板橋区立美術館には出陳されなかったが、真鍋氏責任編集の『明治・大正・昭和近仏画仏像1 明治・大正編』(小学館、昭和六一年)に「一幅 六道 地獄」と「四五幅 十二頭陀 節食之分」がカラー図版として掲載され、短い解説文を書いた。

その後、安村敏信氏が、板橋区立美術館の江戸時代をテーマとする企画展や特別展において数度にわたり展示しており、すこしずつではあるが、一信の名や作品が知られるようになった。

安村氏は、同美術館で、一信筆の表面に「源平合戦図」裏面に「龍虎図」を描いた六曲一双の屏風を、昭和六〇年(一九八五)に購入している。「嘉永癸丑(一八五三)仲春穀旦 頭幽齋一信筆」の款記を持つこの屏風の出現で、法橋や法眼に叙任される以前の、比較的若いころの貴重な作品のあることを知ることが出来た。一信は若いころこうした古典の物語を主題とする図を描いていたのだ。

一信に注目し、近年すなわち二〇〇〇年代に入って、その造形的価値や芸術性を高く評価し、江戸絵画史上における一信の重要性を喧伝し、その位置づけ努められておられるのは、安村氏と山下裕二氏の二人であり、二〇一一年四月の江戸東京博物館での「一信筆五百羅漢」展開催の企画監修も両氏である。

山下裕二氏が、一信の羅漢図に注目したのは、一九九〇年秋に静岡県立美術館で開催された「狩野派の巨匠たち」展の折だとその著書のなかに書いておられるが、その展覧会には一信筆の増上寺本のうちから「十二頭陀・節食之分」ほか一〇図が展示された。これは、おそらくわたしが増上寺で「五百羅漢図」一〇〇幅を調査した際に、大学院生として助手を務めてくれた同館学芸員であった玉蟲玲子さんの発議によつての作品選択であつたのかと思われる。

大英博物館、リンデン美術館ベルツコレクション、ボストン美術館など海外の美術館に一信の作品が所蔵されていることを知ったものの、ここまでで、わたしの一信研究は頓挫する。研究の中止ないしは研究放棄というべきである。

五

以降、安村、山下両氏の主導するところによつて、一信の積極的な紹介や研

究による新たな知見の披瀝、その美術史上の位置づけに関する試みなどがなされている。かくして、二〇〇〇年後半以降、一信に対する関心は、一段の昂り見せるところとなった。

以下に、その業績を凡そを列挙してみよう。

安村敏信『妖と艶―幕末の情念』(板橋区立美術館、二〇〇三年)

安村敏信『驚愕の仏画 狩野一信筆五百羅漢図観覧記』(別冊太陽 日本

のころ 一三一号 狩野派決定版『平凡社、二〇〇四年』)

安村敏信『もつと知りたい狩野派―探幽と江戸狩野派(アート・ビギナーズ・コレクション)』(東京美術、二〇〇六年)

安村敏信『幕末・明治の狩野派(江戸絵画入門 驚くべき奇才たちの時代)』

(『別冊太陽 日本』のころ 一五〇号『平凡社、二〇〇七年』)

安村敏信『江戸の絵師』(暮らしと稼ぎ)『小学館、二〇〇八年』)

板橋区立美術館『諸国崎人伝』(板橋区立美術館、二〇一〇)

これらの論考のなかで 安村氏が明らかにしたことは、まず、その没年齢に、四八歳と四九歳の二説があることに注目、諸説を検討してその内から源興院主で一信のバトロロンでもあった亮迪による過去帳に「文久三亥年」「四十八才ニテ西化ス」とあることや墓誌に「文久三癸亥年九月二十二日」とあるのを拠り所として、文化一三年(一八一六)に生まれ、文久三年(一八六三)九月二二日に四八歳で没したとされた。文化一二年生まれとしながら、文久三年四八歳没とするわたしの誤りを正している。

次にその師承関係について、安村氏は、前述した大雲撰の『新図五百大羅漢記』以来、一信が狩野素川に、またそこから発展して素川章信(一七六五―一八二六)に学んだとする言説に対して疑義を呈され、素川没年の時に一信の年齢は一一歳であり、この説の成立には無理がある。むしろ、素川を章信より三代あとの素川寿信(一八二〇―一九〇〇)を師に位置づけことは、十分に検討に

値する今後研究課題であるとしている。そして「二歳のときに寄宿した素川は寿信であったが、素川としては寿信より有名な章信に就いたと、後世の人が考えて「深川扇橋」の素川と伝えたか、また初め章信に就き、そのまま寿信の代まで画塾に通っていたかのいずれであろう」、「しかし、それを決定する資料はいまのところない」と述べる。説得力のある指摘であると思う。ただ、わたしは、それが「後世の人」ではなく、一信自身から出ている可能性も検討すべきだと考える。逸見家伝来のいわゆる「一信関係絵画資料」のなかには、章信の絵画を縮図にしたものや章信の款記を絹片に敷写(贋写)ないしは臨模したものが伝わっており、仮に直接指導を受けることがなかったとしても、いわば私淑的な意識をもつて、より名の知られた素川章信を自らの師として位置づけたと考えられなくはない。あるいは、画系の権威付けのために章信を師とすることを表明していたかもしれないのである。いずれにせよ、狩野伊川院に師事し「深川水場狩野家を継ぎ、梅笑討一信と称した」、また「狩野昌運の男一信とする」などの説は無理があるといえる。安村氏は、一信を今日通例として「狩野一信」と呼んでいるのに対し、現存する史・資料からの検討を経て、むしろ「逸見一信」と称すべきであろうとされている。一信が狩野を称したことは否定出来ないものの、わたしも安村氏のこの提案に同調したいと思う。

安村氏とわたしの見解に相違があるのは、増上寺本と東博本の制作年代の先後関係である。安村氏は、東博本が、一信没後に後継者である一純ないしは友信が一信の下絵をもとに制作したと対して、わたしは、増上寺本を描くに当たって、一信自身が、その試みの作、あるいは、伺い下絵的な性格を持つ図として五〇幅を描いたと考えたいのである。安村氏も自説をさらに練り直しているようであり、わたし自身も論を深めより具体的な証明と論理性をもつ考察として明らかにする必要性を感じているので、ここでは現在までの両者の行き着くところを記すことに止めたい。

山下裕二氏は、『変容する神仏たち―近世宗教美術の世界』（渋谷区立松涛美術館、一九九五）の展覧会企画に携わっておられたかと思うが、NHKテレビのハイビジョン放送でも一信を取り上げる番組の制作に参加されている。恐らく監修をされたのであろう。

山下裕二解説「知られざる超大作の扉が今ひらく 五百羅漢の絵師・狩野一信」（『芸術新潮』二〇一一年五月号、新潮社、二〇一一）。「羅漢様のディリーライフ」「良い子からチョイ不良（わる）おやじまで羅漢学院だいま入学受付中」「羅漢レスキュー隊、六道へ」など、描かれる内容を噛み砕き、一信画の魅力や羅漢図の意味を平明に説いている。この書は、江戸東京博物館で開催の「増上寺秘蔵の仏画 五百羅漢 幕末の絵師 狩野一信」展（二〇一一年）に平行して出版された。

それ以前、あるいは、その間に開催された展覧会で一信筆五百羅漢図の展示のあったものを見れば、おおよそ以下のようであろう。

『近代日本画への招待―洋風化への軌跡』（山種美術館、一八八二年）

『近世の絵画―西から東への風』（三重県立美術館、一九九二年）

『羅漢―その美術と信仰―』（滋賀県立琵琶湖文化館、一九九四年）

『狩野派の三百年』（東京都江戸東京博物館、一九九八年）

東京国立博物館「幕末の妖しき仏画―狩野一信の五百羅漢図」（二〇〇六年）は、東京国立博物館所蔵の狩野一信筆「五百羅漢図」五〇幅の全てを一堂に展示するという企画展の際に刊行された図録であり、松嶋雅人氏が「概説 狩野一信の伝記とその作品」を、沖松健次郎氏が「概説 東京国立博物館蔵 五百羅漢図」と題する論考を寄せている。

田口大輔、竹内義亨、篠原昭二「狩野一信筆「増上寺五百羅漢図」中に描かれた江戸時代後期の柔道整復術固定法の観察」『柔道整復術・接骨医学』第一四卷四号（日本柔道整復接骨医学会）（二〇〇六）、「医学と芸術」（森美術館）（二〇

〇九）の二本は、医療関係の研究者が一信図像の羅漢表現に注目した例であり、その関心の広まりを、ひとまずここに記しておきたい。

佐々木英理子「狩野一信筆「源平合戦図屏風」と一信の作品について」（『板橋区立美術館蔵狩野派全図録』板橋区立美術館、二〇〇六）は、展覧会図録に寄せた、板橋区立美術館所蔵の前に触れた作品についての論考であった。佐々木さんは、これを機に一信の研究に取り組まれ、とりわけ一信の作品に関する絵画様式の分析と考察によつて従来に見ない成果を上げている。佐々木さんには、一信画に見られる描法、筆致などの特徴をはじめ作品に就いての徹底した形式分析（フォーマル・アナリシス）によつて、一信の絵画様式を明らかにすることが求められる。また、安村・山下監修の『狩野一信筆 五百羅漢図』（小学館）には、「逸見家資料について」を寄せ、ここでは、新出の資料である一信の『日記』を紹介することで、その作画活動のほか生活者としてのこの絵師の一面をも浮かび上がらせている点が特記され、今後、『日記』を通して佐々木さんのさまざまな新知見や考察の示されることが期待できる。

松嶋雅人「狩野一信」（『日本の美術』五三四号、ぎょうせい、二〇一〇）は、前に触れた東博本の展示の際の研究成果を通して得た諸知見に基づき一信論を展開する。ここでは現在フランス国立ギメ美術館に所蔵される四面の「羅漢図」について、それが旧源興院の壁画であった可能性が大きいとし、兼子伴雨が「増上寺源興院にあった」という作品がドイツにあるという伝聞を廃しているのは、おそらく正しいだろう。また、前に紹介した黒田清輝の挿話を、黒田の日記などで補い報告したのを初めとして、多くの新しい情報や知見が加えられている。

前述のように海外で、わたしも一信画の幾らかを目の当たりにすることもあり、他方、一信画に外国人研究者の関心も向けられるに至った。

Patricia Graham, "The Ascetic as Savior, Shakyamuni Undergoing Austerities

by Kano Kazunobu", Register, The University of Kansas, Spencer Museum of Art, Vol. VIII, No. 1, 2008) 米国で発表された一信に関する初めてのまとまった論考と言えるだろう。

パトリシア・グラハム博士は、旧知の研究者で、長く江戸時代に制作された仏画に関心を示し、禅画や黄檗系の仏画に関する研究論文を発表されているが、同博士の関係しているカンサス大学のスペンサー美術館の所蔵する「苦行釈迦像」を紹介するのを機会に、一信論を展開するものである。この論文では、カリフォルニア州のハンフォードにあるクラーク・コレレクションの所有する「十六羅漢図」一幅も併せて紹介するなど貴重な報告となっている。

そしていま、江戸東京博物館で「増上寺秘蔵の仏画 五百羅漢 幕末の絵師狩野一信」展が開催の運びとなり、この機を得ておける現状における一信研究の決定版ともいえる安村敏信・山下裕二監修・小学館編『狩野一信 五百羅漢図』（小学館、二〇一二年）が出版されるに至った。これには、前述のように佐々木英理子さんが、新しく逸見家によって公開、提供された新出の資料である一信の『日記』を紹介し、一信研究の上での貴重な情報を示すともに、自から多くの知見を明らかにしている。今後の一信研究の展開にとって寄与するところが大きいと考える。

二〇一二年春には、米国・ワシントンDCのサックラーギャラリーで、増上寺本を展示する展覧会が開かれ、米国においても大いに注目され、高い評価が与えられたものと思うが、開会後数日で図録が完売したと聞いた時は、少しばかり驚かされた。

佐々木さんに続く若い世代の研究者の間にも、山下裕二氏が、前の『狩野一信 五百羅漢図』の参考文献一覧に付記し、夙に紹介されておられる、佐久間恵「狩野一信筆『五百羅漢図』(明治学院大学文学部卒業論文)、白木菜保子「狩野一信、その画風のルーツについて」(山口大学教育学部卒業論文)など、一

信ないしはその筆になる「五百羅漢図」について研究的な関心をも持つ人たちが現れたということに、一信研究の将来を期待せざるをえない。なかでも白木さんは、二〇一二年夏に開催された「日本美術研究に関する国際大学院生会議」で「狩野一信筆『五百羅漢図』と増上寺における羅漢信仰」の題目のもとに研究発表を行い、「増上寺の学僧の羅漢信仰を分析し、一信がどのような着想を得て増上寺本を描くに至ったか」について論じるといふ、魅力的な視点を見出している^{注20}。これは、本論でもわたしが再三触れ、指摘していることであるが、絵画の制作にあたって、それを取り巻く周囲の状況や環境、なかんずく、注文者の意図が如何に作者の絵画に反映するかという問題に結び付いている。これは今日的な美術史方法論であり、増上寺本の研究に残された課題といえよう。白木さんは、現在、東洋仏教絵画史研究の今や泰斗である井出誠之輔教授の指導のもとで研究を継続し博士學位論文を作成中であり、わたしにはその成果が待たれるのである。

○

羅漢図は、中国では「胡貌^{こぼう}」、すなわち西域に住む異民族の容貌であることに基いて表わすために、インドや西域風(あるいは中央アジアに住み民族の姿)に、一方、日本では、努めて異国的であるために中国風に描くことが求められたのである。

ところで、絵師・一信による増上寺蔵の「五百羅漢図」の特徴は、西洋画法がそこに取り入れられている点にあることは、港区の有形文化財に指定された時点から、すでにしばしば指摘されている。このことは、増上寺本が制作された文久三年(一八六三)の時点においての異国は、いうまでもなく中国ではすたなく、それはまさしく西洋であったことを見逃してはならないだろう。

一信は、この図を制作に当たった、そのことを含め、注文者である増上寺の學僧たちの要求や、その実現のための指導の下で、これを具現化したので

ある。と同時に、当時の増上寺周辺には、多くの学僧がおり、彼らによって、新しい時代に相応しい、仏教信仰、なかならず浄土宗教学の時代に相応しいあり方やその布教のための方策がさまざまに講じられるなかで、本図の制作も行われたことを十分に留意する必要があると思う。

この図の制作背景をさらに探り求め、筆者である一信が羅漢絵師としてその集大成を果してここに求め得るかなど、さまざまな学問的な興味は残るものの、いまは、今後の増上寺本「五百羅漢図」およびその筆書である逸見一信に関する研究の課題として提示することにとめておきたい。

注1 『新撰東京名所図会』第五編 浅草公園之部下「観音堂内扁額(其二)」(臨時増刊風俗画報)第一四一号、東陽堂、明治三〇年に、歌川国芳の「一ツ家」、長谷川雪旦の「鑑引」などとともに彩色石版で載せられている。他に林功解説『金龍山浅草寺絵馬図録』(金龍山浅草寺、昭和五三年)、東京都教育委員会編『浅草寺絵馬扁額調査報告』(東京都教育庁教育文化課、平成二年)など参照。

注2 澤田章編『日本画家辞典人名編』(大学堂書店、昭和二年)に「ソメイ 素明(紀元二五〇〇)天保十一年(一八四〇) 林元と称す。肥後の人、画を以て世に名あり、天保年中(一八三〇—一八四四)の人(本朝画家人名辞書)」とある。

注3 森大狂の「狩野一信伝」(『近世名匠談』所収、春陽堂、明治三三年)は、幕末明治期に活躍した著名絵師である菊池容斎(一七八一—一八七三)や佐竹永海(一八〇二—一八八三)が、一信の絵馬を絶賛したと伝えている。なお、浅草寺には、容斎の大絵馬「堀川夜討」も伝わり、注1の文献「新撰東京名所図会」観音堂内扁額(其一)に載る。

注4 公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都江戸東京博物館 大本山増上寺、日本経済新聞社の主催により、特別展「増上寺秘蔵 五百羅漢 幕末の絵師 狩野一信」(江戸東京博物館、二〇一一年)が、江戸東京博物館で二〇一一年四月二九日から七月三日まで開催された当初は三月一五日から五月二九日までであったが開会初日の四日前の三月一日に東日本大地震がおきたために延期開催となった。この展覧会は、明治学院大学教授の山下裕二氏の監修、浅野研究所の広瀬麻美氏の企画協力。論考は山下氏が「日本第一ノ美術」一信「五百羅漢図」(への道のり)を高橋利郎氏が「成田山の一信」を寄せている。

注5 『新撰東京名所図会』第八編(芝公園之部下)「臨増刊時風俗画報」第四百九、東陽堂、(一八九七・明治三〇年九月)、東陽堂の(増上寺境内「羅漢堂」)の項に、その建立の由来や堂内の様子(内部を描いた挿絵も添えられる)および一信伝が載せる。この項の解説にあつたのは、同「画報」編輯所員の太田才次郎で、一信の伝歴を知る重要な手懸

りを多く提供する。すなわち基本文献である。なお、本書発行の明治三〇年は、一信の妻妙安の没年にあたる。源興院の亮迪や大田は、一信未亡人の妙安から直接に話を聞く機会があつたろう。他に『新図五百羅漢画軸修復調査報告』(逸見家蔵参照。なお、小網町の火災は、天保十二年(一八四一)にあつたという。

注6 大雲撰『新図五百阿羅漢記』に「観音不動の二尊、その最も崇信するところなるが故に、浅草および成田に至り、誠を致して祈り求む」とある。本羅漢記は、文久三年十二月八日に誌されたもので、一信の経歴や五百羅漢図の制作に至る経緯が事細かく述べられており、同年九月に没した一信の研究にとっては、同時代の根本史料となる。刊本(句読点附、一紙十八字詰十六行、六紙)があるほか、能書の林粗洞が昭和七年にこれを写し二軸にしたものが、現在「五百羅漢図」に付属している。

注7 網野有俊編『浅草寺志』巻三、一四四頁—一四六頁。(浅草寺出版部、昭和十四年)参照。注1の文献中の「成田不動尊」の項には「成田不動は仁王門左の方なる大行院内に在り」とある。

注8 兼子伴雨「狩野一信の墓」(『見ぬ世之友』一二、東都掃墓会刊、一九〇一・明治三十四年)参照。伴雨は、堤等琳派の絵師に就いたこと、業研堀に住む狩野直信の幼名を受けて一信と号したこと。浅草福井町近い石切河岸に住んでいた柴田是真と風交が深かったこと。浅草寺の絵馬、成田不動尊本堂の天井画および後門の壁画、堂周囲の装飾彫刻・五百羅漢の下絵等の制作ことなどに触れている。

注9 大雲(注6の文献)、兼子(注8の文献)らは、一信が五百羅漢図の制作にあつたて、金沢称名寺や鎌倉の名刹を訪ね、古典となる名作に学んだことに触れている。ほかに、『源興院過去帳』(明治三〇年六月二九日の条)に「亮迪ト同道シテ鎌倉光明寺ニ至リ禅月大師ノ十八羅漢を拝見シ、又円覚寺ニ詣テ白雲庵を訪フ、円覚の什宝(五十幅之五百羅漢)を拝シ」とある。なお、一説に柴田是真と交流があつたと伝えるが、是真は、安政元年(一八五四)三月に京都・東福寺塔頭・三聖寺の釈迦・十八天・十六羅漢図一九幅(現在、米国・フリア美術館蔵)を購入しているので、一信はこれらの図を見た可能性はある。

注10 注6の文献と同じを参照。

注11 注6の文献大雲の羅漢記に「初め狩野素川の門に入る」とあるのを始めとする。注1の文献で大田は「狩野章信に倣いて」とあり、注8の文献で兼子は、「深川扇橋なる狩野素川の門に就学して」としており、一信は、表絵師猿屋町代狩野家五代目の狩野素川章(彰信)信(二七六—一八二六)に師事したという言説が生まれた。しかし、近年安村敏信氏が指摘されたように、章信没年の時に一信の年齢は一一歳であり、この説の成立に無理がある。素川を章信より三代あとの素川寿信(一八二〇—一九〇〇)とする可能性については引き続き検討されよう。

注12 注6の文献に「嘉永七年甲寅の春を以て筆を起す」とある。この記述は大雲が述べるのを初出とする。

注13 増上寺の記録にも「羅漢講式 例年春秋彼岸中日、永世御修行被遊候事、嘉永七寅八月御達」とある。(『増上寺史料集』二巻)参照。

注 14 注5の文献に同じを参照。
注 15 注8の文献の兼子伴雨もおそらく、増上寺境内の羅漢堂に住んでいた一信未亡人の妙安からの聞き取りを行つたものと思われる。

注 16 細野氏は解説で、一信を深川水場狩野家梅笑一信としたものの、「本姓逸見、名豊次郎、号顯幽斎。はじめ土佐・四条派に学んだが、狩野伊川院に師事する（一説に素川章信に師事）狩野派にとらわれず諸派の長をとり、仏画を描いて世に知られる」とした上、成田山不動堂の壁画のこと、源興院の再興に際して描いた「十六羅漢図」がいまバリのギメ美術館にあることも言及するなど、さまざまな文献を渉猟されておられるが、それらの情報を整理される段階で混同が起つたものと想像される。

注 17 網野宥俊「浅草寺の什物（扁額の部）牛若・弁慶格闘の図」（『浅草寺』九四号、浅草寺教化部、一九六一・昭和三十六年一月）に、「洋画家の黒田清輝が、かつてフランスの巴里美術館を訪ねた折、館長から狩野一信のことを問われて、返答に窮し、大いに慙愧して、帰朝後その事跡を調査し、改めてその力量に感嘆した」とあるのを知ったが、この挿話はこれより前に、浅田澁橋「狩野一信のこと」（『浅草寺時報』三九号、浅草寺、一九三一・昭和六年四月）で、観音堂下陣に揭げてあつた牛若・弁慶の絵馬とその筆者である一信の略伝を述べるところに見え、網野師はそれを引いたものと思われる。ギメ東洋美術館蔵の羅漢図四幅については『狩野一信 五百羅漢図』（小学館）に、佐々木英理子さんによる解説が載る。

注 18 東京都港区教育委員会『狩野一信筆 五百羅漢図』（港区文化財調査報告）（東京都港区教育委員会、昭和五八年一九八三）の序文から引用。この報告書には、その刊行時に集めることが可能であつた一信及び増上寺本羅漢図に関する史・資料を努めて収録した。

注 19 畑麗さんから、清涼寺所蔵の増上寺本大下絵の連れと思われる一幅が富山県小矢部市の光琳寺の所蔵されているという報告があつたものの、未だ十分な調査をしないままだった。この度、佐々木英理子さんが改めて調査をしたところ、図の管理は同県南砺市の井波別院瑞泉寺に移つていたという（挿図5）。画風は清涼寺本に通じ、増上寺本の第三九幅目に相当するというのである。昭和十二年に光琳寺が購入とのこと、それ以前の旧蔵者は、黄鶴山善光寺（石川県能登の浄土宗寺院）であつたという。

注 20 『狩野一信筆 五百羅漢図』と増上寺における羅漢信仰『第一〇回記念 日本美術史に関する国際大学院生会議報告書』（東京芸術大学・第一〇回JAWS実行委員会、二〇一二）。この発表で、「まったく新しい構想に従い、伝統図像を部分的に採用に留めている点で革新的であり、そこには、一信に助言を与えた増上寺の学僧の思想が少なからず反映されている」また「身近な、異界のイメージによって描きだすことで、従来の伝統的な五百羅漢図の影響下から脱することに成功している」という傾聴すべき指摘をしている。

“The Five Hundred Arhats” by Kazunobu in the Zōjōji Temple Collection: a first encounter and later developments

Masatomo Kawai

“Gohyaku Rakan Zu (The Five Hundred Arhats)” by the artist, Kazunobu, and housed in Zōjōji Temple, Minato Ward, Tokyo, has drawn the attention of scholars in recent years. The spring of 2011 saw the momentous occasion of its public display at the Edo-Tokyo Museum. I had the fortunate opportunity to research the hundred illustrated scrolls back in the summer of 1977. In 1979, “The Five Hundred Arhats” was designated Tangible Cultural Property of Minato Ward, Tokyo. My paper here narrates its route to acclaim since then and the circumstances surrounding it in the form of memoranda, shedding light on part of the research history concerning the illustrations and their painter, Kazunobu.

Kazunobu was an artist active at the end of the Edo Period, who studied the Kanō School of painting and who, it is told, was bestowed the use of the Kanō surname: nowadays he is often referred to as Kanō Isshin or Kazunobu. His descendants, the Henmi family, however, is still in possession of much material relating to its past painting activities, and historical sources there would suggest it correct to call him by his original name of Henmi Kazunobu, while his artistic name was Kenyūsai. He is accredited chiefly with Buddhist paintings, and in particular with the unusual works of Arhat illustration such as “The Five Hundred Arhats” of Zōjōji Temple.

Arhats are those who attained religious enlightenment at the end of strict religious discipline, and are revered by people as sacred beings. Their existence became a substitute for Buddha in guiding and saving us ordinary people with our many hardships and cares. Consequently their existence also gave direction to the individual religious discipline of priests – the practitioners of Buddhism – so that in Japan from the Kamakura Period all temples carried out “Rakan-ku (Arhat memorial services)” for which “Rakan zu (Arhat illustrations)” were produced as the main object of worship.

In China, Arhat illustrations sought “Humao (fanxiang)”; that is, the facial configurations of Central Asia and Indians in order to portray the appearance of the foreign peoples living in Central Asia and India, whilst those in Japan strongly depict a Chinese style.

One distinctive feature of the Zōjōji Temple Collection “The Five Hundred Arhats” by artist, Kazunobu, lies in its adoption of Western painting methods, and this has been noted on several occasions. We cannot overlook the fact that in 1863, when the illustrations were produced, the notion of “foreign lands” no longer signified China, but the West.

At the time of production of the illustrations, Kazunobu would have included that notion, alongside requests from the Zōjōji priests (the commissioners) and guidance for realising the project, in their composition. We must also bear in mind that these illustrations were produced whilst the many learned priests in the area of Zōjōji of that time lectured on Buddhist faith; in particular, on the Pure Land Sect (its teaching and significance), and methods for preaching appropriate for a new era. Further exploration of the background to the production of the illustrations reveals various points of scholarly interest, such as whether we can pursue through this great work its painter, Kazunobu, as an artist of Arhat illustrations. These remain future topics of research relating to Zōjōji’s “The Five Hundred Arhats” and their painter, Henmi Isshin.

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第十六号

二〇一三年九月三〇日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

〒〇一八七三 千葉市中央区中央三―十一―八
電話 〇四三―二二二―二三一一(代)

翻訳協力―バーバラ・クロス

制作―印象社

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.16

September 30, 2013

Edited and Published by

Chiba City Museum of Art

3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN

Phone. 043-221-2311

Translated by

Barbara Cross

Produced by

Insho-sha

ISSN 1343-148X