

高台寺所蔵「十六羅漢図」の
江戸時代後期における模本制作
〔上嶋悟史〕



口絵 高台寺本 十六羅漢図
伏虎尊



右上 禪定尊
右下 龍杖尊
上 弘塵尊

高台寺所蔵「十六羅漢図」の
江戸時代後期における模本制作
〔上嶋悟史〕



靈芝尊



看經尊



長眉尊



舍利塔尊



獸皮扇尊



搔爬尊



金剛薩埵尊



法珠尊



朱衣尊



合掌尊



如意尊



柄香爐尊

〔査読論文〕

高台寺所蔵「十六羅漢図」の江戸時代後期における模本制作

上 嶋 悟 史

はじめに

江戸時代においては、幕府が寺院の本末制度や檀家制度を施行したことにより原則的に全ての国民が仏教徒になった。それとは裏腹に己の信仰を堅持した人もいたが、それでも各地で貴賤の参画する法事は増加した。そこで礼拝の対象となった仏教絵画は相当数が制作され、今でも各地に眠っている。しかし江戸時代の仏教絵画（以下、江戸仏画）は、これまでほとんど美術史学的研究の対象とならなかった。江戸仏画の多くが、日本の古代や中世、あるいは中国の唐代、元代に製作された仏画の模写であることは、その大きな一因である。

この半世紀にわたる近世絵画史の研究潮流を方向付けた新奇性偏重の傾向は宗教造形にも適用され、その奔放さを作者の個性に帰結させる論法を用いやすい、禅僧らの非職業的な造形活動ばかりがわずかに評価を受けてきたにすぎない⁽²⁾。一方の職業的宗教造形は、その実態の検証自体が等閑視されてきたにも関わらず、宗教的あるいは芸術的創作意欲に欠けた墮落の産物として唾棄されてきた⁽³⁾。江戸仏画が与えられてきた評価を再考し、その史的意義を改めて捉えなおすことは、近世の絵画史のみでなく、わが国思想史の多角的検証においても不可欠

である。

このような問題意識のもと、筆者は前稿において、十八世紀後半以降に世俗的な主題の絵画で人気を博した円山応挙（一七三三―一七九五）や原在中（一七五〇―一八三七）などの町絵師が、臨済宗寺院の公的な礼拝空間に用いられる仏画制作の中心的な担い手であったことを明らかにすると同時に、絵師による仏画制作についての究明が、画派内における生産体制や寺院側との紐帯形成といった問題に新たな視点を提供しうることを示した⁽⁴⁾。

京都東山に位置する鷲峰山高台寺は、『十六羅漢図』十六幅（口絵1。重要文化財。以下、高台寺本と略称）を収蔵している。中国で制作されわが国にもたらされたこの仏画は、十七世紀までその足跡を残さない。しかし十八世紀後半に入ると、絵師らによってにわかに複製されはじめる。そして幕末にいたり、浄土宗の学僧である養鷗徹定（二八一四―一九二）はその徹底した調査と史料蒐集の末、高台寺本をわが国に伝来するもつとも優れた羅漢図であるとした。

本稿は、江戸時代後期において高台寺本の図像が宗派や画派を超えて伝播していき、その過程で付帯された権威性が徹定の思想に結実されていく様相を、実作例の分析を通して俯瞰しようとするものである。

一 高台寺本と諸模本

1 高台寺本の伝来と先行研究

高台寺本は絹本着色で、金泥を併用する。十六幅はそれぞれ縦一三一・八cm、幅六十五・二cmである。明治三十六年（一九〇三）に旧国宝に指定され、現在は重要文化財に指定されている（指定番号…〇〇六五二）。

各幅には羅漢が、画面の三分の二ほどを占める大きさで描かれる。羅漢はそれぞれ木製の座や奇石に坐すとともに、仏子や香炉といった持物を執る。幅によっては羅漢の周囲に樹木や動物の侍者が描かれ、また土坡描写により地面が設定されるが、一律に背景描写はなく、空白部分の画絹に表現が施された形跡はない。なお以下、高台寺本の各幅に言及する際は口絵に示すとりの名称を用いるが、これは高台寺本が定まった尊者番号や尊者名を持たないために本稿筆者が仮に定めたものである。

高台寺本には各幅の画面下部、目立たない部分に「泉涌寺尊」の墨書（図1）があり、泉涌寺旧蔵品であることを示している。泉涌寺に所蔵される嘉定三年（一二二〇）の《道宣律師像》《元照律師像》二幅対（重要文化財）に「泉涌寺祖」とあることが想起されるが、それらの謹直な筆致に比して高台寺本の筆致はより粗草で統一感に欠けており、両者はその性質を異にしている。

この《道宣律師像》《元照律師像》は、泉涌寺の実質的開基である俊昶律師（一一六六—一二二七）が建暦元年（一二二一）、宋より将来したものである。俊昶の伝記であり入宋の記録である『不可棄法



図1 高台寺本部分
伏虎尊 師伝（寛元二二
一二四四年）は、
次のように記す。

普賢舍利一粒。如庵舍利三粒。釈迦三尊（三幅）。碑文十六羅漢二本（三十二幅）。水墨羅漢（十八幅）。南山靈芝真影（各一幅）。又水墨羅漢者。臨安府開化寺比丘尼正大姉（王族）。召請法師。而授与云。第十八慶友容貞。宛似法師。恐師。非几故。施与之。望帶。帰郷。令人瞻礼。法師。歡喜頂戴。便到明刃景福寺。時翠巖長老（失名）来拝観云。此靈像者唐代禪月大師（後素得名曾在石霜和尚会下。掌知客職）。遠遊西竺。親拜生身羅漢。環帰東夏。所図之也。国主。奉請固納九禁。永断諸見。我曾一見。今得再礼。宿曰可悦。是第一好貨。無二靈像。而師。得之将帰扶桑。実為希有。

文中の「南山靈芝真影（各一幅）」が、《道宣律師像》《元照律師像》に該当する。さらにこのとき俊昶は「碑文十六羅漢二本（三十二幅）。水墨羅漢（十八幅）」すなわち三セットの羅漢図もあわせて将来している。先学においては度々、高台寺本がこの俊昶将来羅漢図に該当すると見なされてきた。しかし筆者には、石などに刻まれた図像の拓本であろう「碑文」十六羅漢や「水墨羅漢」が、濃彩と金泥を併用する高台寺本を指すようには思えない。俊昶が羅漢図を将来した史実と、高台寺本がそのいずれかに当たるかどうかは、個別の問題と考えるべきである。

高台寺本がそれとわかる形で記録される初出は、泉涌寺内の什物記録である、享保三年（一七二八）の奥書をもつ『泉涌寺殿堂式目』（泉涌寺蔵）である。⁸⁾

一、十八羅漢

唐禪月大師所画而 国師在家之時開元

寺正大姉貺之国師

一、十六羅漢

思恭所画而 国師将来也、師之別伝所載

十六羅漢二本三十三幅云々、其一本者、令思恭筆

是也、一本者現在高台禪寺

この記録により、この時点ですでに高台寺に移管されていることがわかる。二セットの十六羅漢については「師之別伝所載」としておきながら、『法師伝』にない「思恭所画」との伝承を付す。俊苕将来の十六羅漢が失われたのち、『法師伝』の記述をもとに高台寺本が施入された可能性が想定できよう。

なおここで、泉涌寺羅漢の筆者として伝承される二人の画人について軽く触れておきたい。「禪月大師」こと貫休（八三二―九一一）は浙江省婺州の人で、唐末から五代にかけて活躍した詩画僧である。端拱元年（九八八）の賛寧（九一九―一〇〇一）撰『宋高僧伝』卷三〇「梁成都府東禪院貫休伝」によれば、貫休ははじめ江南で羅漢を描いており、のちに呉越を建てる銭鏐（八五二―九三二、在位九〇七―三二）には詩によって抱えられていた。一尊を描くごとに必ず夢に羅漢の真

貌を見ることを祈ったといい、その姿は「常体」とは異なっていた。その後、前蜀を建てた王建（八四七―九一八、在位九〇七―一八）に請われ天復元年（九〇三）に入蜀し、紫衣と大師号を授かる。『益州名画録画』によれば、貫休は図画ともに草体をよくし、書は懷素（七二五―八五）に比された。画は閻立本（六〇一―七三）に私淑した。貫休が描く羅漢図には、眉目や鼻の異様に大きな者、顎をしきりに動かす者、松や石に寄りかかる者、山水の中に坐す者などがあり、スリランカ人かインド人のようだったが、貫休曰く、それは夢中に目睹した姿であった。また太平興國元年（九七六）、蜀を司っていた程公羽が、古画を博搜していた北宋の太宗に貫休の羅漢図十六幅を進呈したという。

このように貫休の羅漢図は漢人から見て異国を思わせる奇怪な姿がとくに有名で、皇帝への献上にも値していた。ただし実際にいかなるものであったかは現時点では必ずしも詳らかではない。わが国の研究史上においてはある一群の羅漢図を指して「禪月様」と呼称してきた⁹⁾。宮内庁三の丸尚蔵館本《十六羅漢図》や金沢称名寺本《十六羅漢図》（重要文化財）、藤田美術館や静嘉堂文庫に分蔵される水墨羅漢図、そして高台寺本などが一般に「禪月様」と認識されている。しかしこれらは個別に貫休筆の伝承を付されてきたものであり、共通する様式を呈しているわけではない。

一方の張思恭は、南宋のころ寧波に実在したと考えられる画人で、京都・高山寺蔵《不空三蔵像》（重要文化財）や京都・廬山寺蔵《阿弥陀三尊来迎図》には落款「大宋張思恭筆」が確認されている¹⁰⁾。ただしわが国においては、北宋に遡る京都・仁和寺蔵《孔雀明王像》（国宝）や高麗で制作された東福寺旧蔵《阿弥陀三尊像》（静嘉堂文庫美術館、

クリーヴランド美術館分蔵)など、古来さまざまな濃彩仏画が往々にして張思恭筆に帰属されてきた⁽¹⁾。

2 尚古思想と関東への伝播

a、谷文晁と「泉涌寺の羅漢」としての高台寺本

享保三年(一七一八)の『泉涌寺殿堂式目』において、濃彩の高台寺本が張思恭筆と考えられていたことは前述の通りである。しかし高台寺本は十八世紀末葉以降、貫休の作になると認識されることとなる。これについて、まずは谷文晁による記録から紐といていきたい⁽²⁾。

谷文晁(一七六三—一八四一)は関東画壇の中心として活躍した人物で、白河藩主で幕府老中を務めた松平定信(一七五九—一八二九)に抱えられていた。定信は祖父の徳川吉宗(一六八四—一七五二)、父の田安宗武(一七一六—一七二二)から尚古思想を継承し、日本国中の古書画や古器物などをまとめた『集古十種』の編纂に奔走していた⁽³⁾。その定信に抱えられ、薫陶を受けた文晁は「毎閱古蹟、不敢挾其品之神逸、必写而藏焉」(文化六〇一八〇九年刊『本朝画纂』)、すなわち古画であれば必ずこれを写し、蓄積していたと述べる⁽⁴⁾。定信の命を受けた文晁は、寛政八年(一七九六)五月、古社寺の什物調査のため関西へ赴く。

『過眼録』⁽⁵⁾は、このとき文晁が各地で眼にした絵画作品のことを細かに記録したもので、さながら調査ノートの様相を呈している。その『過眼録』からは、文晁が少なくとも二十九セットの羅漢図を目撃したことがわかる。その中には相国寺蔵・陸信忠筆『十六羅漢図』(重要文化財)や本法寺蔵・伝狩野元信筆『十六羅漢図』、眉間寺旧蔵・

伝顔輝筆『十六羅漢図』(現在、うち五幅が大和文華館と根津美術館に分蔵)など、現存作例と対応するものも含まれていた。

七月六日、文晁は高台寺にて「十六羅漢」を調査した。

十六羅漢 唐禪月大師筆 非禪月每幅 泉湧寺印 泉湧寺開山将来云々 十六幅

「泉湧寺印」は、高台寺本各幅画面に施された「泉湧寺尊」の墨書を指すと思われる。文晁は高台寺本が「禪月大師筆」であること、「泉湧寺開山(俊祐)将来」であることを聞き及び、記録している。

高台寺本を除き、この関西社寺調査で目撃したいかなる羅漢図の項目にも、文晁は貫休筆との伝承を記していない。一方、高台寺本に対する書きぶりからは、全幅ではないにせよ、一部については貫休真筆であることが認められるという文晁の態度が看取される。すなわち高台寺本は、文晁が関西で目撃した唯一の貫休羅漢であった。

寺外者から「泉湧寺の羅漢」を神聖視する素地は、すでに中世において十分に用意されていた。山門に安置されていた羅漢像は必ず拝むべきものとして謡曲「舍利」などを通して人口に膾炙し、またそれが「汗をかく」(『師郷記』文安四〇一四四七年閏二月十六日条)といった生身性を伴って認識されていた。西谷功氏はその背景として、『不可棄法師伝』における、「水墨十八羅漢」のうち慶有尊者幅が俊祐に似ているとして杭州開化寺の比丘尼・正大姉から授与されたという伝承(前掲)や、羅漢図が宋韻飛びかう宋式の「如法儀礼」において供養されたことなどが想定されるという⁽⁶⁾。三条西実隆(一四五五—一五三七)は「水墨十八羅漢」を見、『不可棄法師伝』の伝承を踏まえて「是俊祐上人肖像無相違之間」と記している(『実隆公記』永正八〇一五一年三月二十日条)。

『泉湧寺殿堂式目』は泉湧寺内における什物調査資料である。そこ

で高台寺本は、あくまでモノに即した様式判断によって張思恭筆とされている。一方、文晁の記録における「禪月大師筆」「泉湧寺開山將來」といった伝承は、むしろ高台寺本が泉湧寺から流出した後、「泉湧寺の羅漢」として見られることによって改めて認識、付帯された情報である可能性を感じさせる。

文晁とその一派が製作した粉本類がまとまって現存しており（「写山楼粉本」、個人蔵）、東京大学東洋文化研究所による調査結果と撮影画像が、データベースとして公開されている。⁽¹⁷⁾ そのうちに、高台寺本



図2 TBP1-5



図3 TBP1-1329

の粉本が含まれる。高台寺本十六幅のうち看經尊と靈芝尊を欠く一方、禪定尊が重複し、計十五枚が粉本に含まれる。画中の「泉湧寺尊」墨書は写されていない。粉本は輪郭の線描を基本とし、彩色や袈裟文様の指示を数箇所記す。本画の再現を目的とした粉本であることがわかる。

ここで十四枚セットのうちの禪定尊（図2。TBP1-5、文晁の「亀甲奇印」が捺される）と単独で存在する禪定尊（図3。TBP1-1329、無款無印）を比較してみたい。法量は前者が136・2×74・3cm、後者が135・0×68・9cmと差異があるが、図像の範囲はほぼ同様とみなせる。両者に記された色や模様様の備考は一致し、なかに前者にあつて後者にないものが存在するがその逆はない。また後者で羅漢頭頂の瘤がより鋭利になる点や、本来袈裟の葉と田相を分ける境をあらわすはずの線に輪郭線のような強い肥瘦が用いられる点は、重模によって原本にはない表現が強調された箇所と解される。いずれも巧妙に作られ、ほとんど相違を見出せない両者であるが、後者が前者の子本にあたる可能性が高い。

この粉本が寛政八年（一七九六）の上京時に制作されたものかどうかは不明である。ただし一度写された図像が繰り返し模写され、画派内で共有されていたことが看取される。⁽¹⁸⁾

b、大雄寺所蔵 小泉檀山筆 《十六羅漢図》

十八世紀後半に古書画や古器物を通してわが国の歴史を温めようとした動きは、定信周辺のみに限らない。水戸藩の立原翠軒（一七四四―一八二三）は天明六年（一七八六）に彰考館総裁に就任し、徳川光圀（一六二八―一七〇一）の遺志を継いで『大日本史』編纂事業を推



図4 大雄寺本 伐闍羅弗多羅尊者 第八部分



図5 大雄寺本 第十四 伐那婆斯尊者 部分

し進めた。

寛政五年（一七九五）、翠軒は門人らとともに関西へ上り、寺社を中心に史料蒐集を行っている。この時の随伴に、小泉檀山（一七七〇—一八五四）という人物がいた。斐という諱で知られる小泉檀山は、下野国那須郡両郷の大宮温泉神社の神職である¹⁹。

そのかたわら画も善くし、領主である黒羽藩主大関増業（一七八一—一八四五）や増儀（一八一—一六六）に重んじられ、しばしば作画の制作下命も受けていた。檀山は儒学を翠軒に学んでおり、寛政五年の翠軒上京に際してはこれに随伴し、別行動をとりつつも、各地で古画や古像を模写した²⁰。

檀山が描いた《十六羅漢図》（黒羽町指定文化財）が大田原市黒羽田町、かつての黒羽城下に位置する曹洞宗寺院・黒羽山大雄寺に現存

している²¹。十六面の杉板それぞれに一尊ずつ羅漢が描かれ、額に嵌められ、本堂に掲げられている。

大雄寺本のうち《第八 伐闍羅弗多羅尊者》（図4）には「大宮大宮司／甲斐守従五位下藤原朝臣光定画／文化己巳秋日」と墨書されており、文化六年（一八〇九）に檀山が描いたものであるとわかる。また《第七 迦哩迦尊者》には「為法印宥勝／勸誓離生信士／頼誓妙迎信女」（図5）と、《第十四 伐那婆斯尊者》には「為源誓香岸清信士」と墨書されることから、これらの人物の追善という目的があったと考えられる。ところが新井敦史氏によれば、帰一寺住職であった宥勝の没年は墓碑銘により文化七年（一八一〇）と、町内の在家信徒であった勸誓と頼誓の没年は「旧長松院過去帳」によりそれぞれ寛政九年（一七九七）、文化四年（一八〇七）と判明するという²²。ここで、檀山による制作が《第八 伐闍羅弗多羅尊者》に記される文化六年の前後数年に及ぶ可能性、および企画当初の作画目的が、これら人物の追善以外に存在した可能性を想定すべきであろう。

大雄寺本十六面のうち八面が高台寺本の図像を基としている。しかし、それら高台寺本を模した各羅漢の周囲には、器物や植物、従者などが新たに描き加えられている。たとえば高台寺本金剛薩埵尊に相当する《第三 迦諾迦跋黎墮闍尊者》には、傍らで煙をあげる香炉や、羅漢に対して身を投げ出し経巻を広げる僧侶などが描き加えられる。また高台寺本柄香爐尊に相当する《第十三 因掲陀尊者》（図6）には、羅漢の周囲に経巻の詰まった籠や花瓶、芭蕉のような植物、牡丹のような花の折枝を羅漢に捧げる唐獅子のような奇獣などが描き加えられる。これらは高台寺本図像における羅漢の持物やしぐさなどが解釈され、それを活かした叙事性を加えるために描き足されたものであろう。



図6 大雄寺本
第十三 因掲陀尊者

これら八面の下敷きとなった高台寺本の粉本を檀山が入手した経緯については、現時点では不明である。羅漢自体の図像についてはその輪郭線の筆勢も含めておおむね高台寺本に則るが、その粉本については、衣の文様や彩色が全く異なることから略式の白描図像であった可能性が、衣紋が写し崩れることからすでに幾度かの転写を経ていた可能性が想定される。また、そもそも檀山が入手した粉本は半数にあたるこの八尊者分のみであったかもしれない。さらに《第八 伐闍羅弗多羅尊者》が、基とする高台寺本龍杖尊と異なり右手を頭上に挙げる仕草をするなど、留意すべき明白な相違も存在する。

残りの八面に描かれる羅漢の図像は類するものが他諸本にほとんど見られず、檀山の創作になる可能性がある。ただし、羅漢の周囲に植物や器物、人間や動物の従者を描き入れるが背景描写はなく、余白部分には処置を施さず木地を見せる、という点では高台寺本を基礎にした八面と共通する。図像について例を挙げると、屹立し、剥いた瞳で下方を睨みつける《第六 跋陀羅尊者》(図7)の表情や右肩に袈裟



上：図8-1 大雄寺本
第十 半託迦尊者
左上：図8-2 同 部分
左：図9 小泉檀山筆
龍に馬師皇図屏風 部分



図7 大雄寺本
第六 跋陀羅尊者



図12 『集古十種』より
伝呉道子筆観音図



図11 普陀山法雨寺
楊枝観音像石刻



図10 小泉檀山筆
楊柳観音像

を掛けるような仕草は特異であり、これに侍る猿の一種醜怪な姿態も、他派に見られるものとはおよそ似つかない。また《第十 半託迦尊者》(図8)の浮かべる、目尻を下げ、口を開いた笑顔には、《龍に馬師皇図屏風》(図9。明王寺蔵、栃木県指定文化財)の馬師皇や、檀山の弟子・田谷芝斎(一七七一一八五三)筆《天岩戸図》(個人蔵)の素戔鳴尊などが浮かべるそれとの親近性が認められる。

高台寺本の模写制作に関連して挙げたいのが、同じく大雄寺所蔵である《楊柳観音像》(図10。栃木県指定文化財)である。⁽²⁴⁾紙本墨画で、画中に「文化丙寅秋日那須惣社司／甲斐守従五位下藤原朝臣光定於神宮寺謹写」と墨書され、文化三年(一八〇六)に檀山が描いたものであると判明する。この《楊柳観音像》は、中国よりもたらされた拓本に基づくことが推測される。すなわちその図像が、浙江省沿岸に浮かぶ観音菩薩の霊場・普陀山法雨寺に立てられている、万暦三十六年(一六〇八)に制作された《楊枝観音像》石刻(図11)と一致している。⁽²⁵⁾この石刻には、「唐閻立本書」の刻字がある。

《楊柳観音像》の風格は、右方を向いた立像という点で「呉帶当風」の衣紋線をもち臍前で両手を交差する伝呉道子筆《観音図》(図12。伝東福寺旧蔵、《集古十種》卷三一所収)によく似る。⁽²⁶⁾檀山の模写したものに「唐閻立本書」の文字があったかどうかはわからないが、おそらくこうした観音立像は唐風の古図として捉えられた。

檀山は、師の島崎雲圃に倣い人物画に没骨法を用いたり、⁽²⁷⁾富士の火口部を克明に描写したりと、それまでにない作画態度を通して独特の画境に到達していた。⁽²⁸⁾しかし、大雄寺本および《楊柳観音像》に看取される制作態度からは、先行図像に強い規範性が存在する仏画を制作する場合、その規矩に比較的忠実であったことがわかる。文晁と同じ



図13 大乘寺本 上：A 隻 下：B 隻

く古文物を求めて上京した檀山は、高台寺本を実見する機会も、それに付帯する、閻立本と同じく唐代（～五代）の伝説的画人である貫休の真筆、あるいは俊祐の将来品であるという伝承を認識する機会も十分に持ち得たと考えられる。

3 円山派と高台寺本

a、大乘寺所蔵 伝円山応挙筆 《十六羅漢図》

ここまでに述べたように、関東画人による高台寺本の模本制作の背景には、彼らが身を投じていた尚古的文献の編纂事業がその一要素として想定される。一方で、京都で隆盛を誇った円山派にも、高台寺本模本制作の動きが見られる。

花鳥や走獸、人物、山水など俗的な画題で京都の画壇を席卷し公家や宮廷にも重く用いられた円山応挙にとっても、仏画の制作が欠くべからざる画業の一端であったことを、筆者は前稿において訴えた。⁽²⁾ 兵庫県加美町に位置する高野山真言宗の亀居山大乗寺所蔵《十六羅漢図》は、応挙筆の伝承を有する、現存する希少な仏画である。⁽³⁾

《十六羅漢図》八曲一双（図13）には落款および印章はなく、製作時期は不明である。現状では八曲屏風に貼りつけられている。小縁に法輪、雲、卍をあしらった金欄を用い、その周囲には銀箔を一面に貼る。表具裏面には、次の墨書を有する。なお以下、便宜的に第一扇に柄香炉尊のあるほうをA隻、第一扇に経本尊のあるほうをB隻と呼ぶ。

〔A 隻〕

此尊影求密英上人本所京東福寺什宝

渡唐之十六羅漢

拝借願直ニ於彼方

丈使画師丸山応挙

令写焉

文政七申夏仕堅密円

〔B隻〕

此尊影求密英上人

本所京東福寺什宝

渡唐之十六羅漢願

拝借則於彼方丈使

画師源応挙令寫焉

文政七申夏仕堅密円

すなわち大乘寺本は、住持であった密英（一七五三—一八〇二）が
応挙に制作を依頼し、次代の密円（生没年不詳）がこれを文政七年
（一八二四）に屏風に仕立てたものであるという。密円は原本を「東
福寺什宝」というが、図像は高台寺本の忠実な模写である。「泉涌寺尊」
の墨書は写されていない。

この大乘寺本が応挙筆とされるのは、ひとえに密円の墨書による。
しかしこの墨書は寛政七年（一七九五）の応挙没年から約三十年を経
ており、信憑性にはやや疑問が残る。また大乘寺本からは、模本とい
う性質も相まって、これを積極的に応挙の手に帰するだけの表現的特
徴を抽出し得ない。

ただし本稿筆者は、その伝承を全くの故なしとは考えない。円山

派によって手がけられた客殿襖絵に見るように、円山派と大乘寺と
の間には強い紐帯が存在していた。参照すべき例として、天明六年
（一七八六）に慈照寺に寄進された《釈迦十六善神像》がある。この
慈照寺本には彩色の指示書きが残り、線描筆者と着色者が別であった
ことを示唆している⁽⁴¹⁾。すなわち円山派の工房では、少なくとも仏画制
作に分業制が取られていたことを伺わせる。大乘寺本も、画派と寺院
との紐帯を前提とした工房作と考えられる。

駿河原宿の素封家であった植松家の当主であった植村応令
（一七七四—一八三一）は、たびたび上京しては皆川淇園（一七三五
—一八〇七）などの儒者や斯経慧梁（一七二一—一七八七）などの禅僧と
交わり、他方で画技を応挙に師事した。その植松家に伝来した粉本群
の中に、高台寺本の図像を持つものがある（図14）。

佐々木承平氏の報告によれば、粉本の細部は一部を綿密に描写して
他を略す一方、一部を薄彩色して本画をつくる際の彩色を指示するとい
う。また枚数は十六枚確認されているが、植松家に残る円山応瑞と
の書簡の封書裏書には「一 羅漢 十八枚」とあるという⁽⁴²⁾。この植松
家粉本によって、大乘寺本が確かに円山派の工房によるものであると
判明する。

次に、大乘寺本の損傷状況に注目したい。例えば、A隻第七扇の靈
芝尊に描かれた棕櫚と同じ形の染みが、同第五、六、八扇に観察され
る。同じように、B隻第三扇の袈裟が同第二扇に、同第六扇の竹叢が
同第五扇に、染みをつくっている。それぞれの損傷箇所が濃い褐色に
変化していることから、顔料による酸化作用、あるいは展料油分の染
み出しであると推測される。

変色部分の形状は反転するのではなく正写されている。つまり屏風に



図 16 鹿王院本
合掌尊



図 15 鹿王院本
針の穴に糸を通す尊者



図 14 植松家粉本群より
高台寺本模本 部分

仕立てられる以前
の損傷である。
大乘寺本は
円山派による作
画後、マクリの
状態で、画面を
同一方向に向け
て重ねられてお

り、表装にあたってはその順番通りに配置されたことが想定される。
なお大乘寺にはおなじく「文政七申夏仕堅密円」の墨書をもつ押絵貼
《公案図屏風》六曲一双も伝来している³³。こちらは大乘寺本と対応す
るかにように天地に金箔をめぐらせており、同時に揃えて表装された
ものとみられる。すなわち大乘寺本の現状の表装や画の順番は制作当
時に企図された形であるとは考えにくい。またその他にも、大乘寺本
が同寺においてどのように使用されていたのかを推し量る情報には恵
まれていないのが現状である。

b、鹿王院所蔵 山跡鶴嶺筆 《十六羅漢図》

山跡鶴嶺は名を義淵、字を君魚、通称を貫治（貫二）といい、応挙
の弟子である。大乘寺の障壁画制作においては、農業の間の長押と欄
干のあいだに《飛燕図》を描いた。しかし生没年を含めた彼の行状は
ほとんど不明である。その鶴嶺が描いた《十六羅漢図》が、嵯峨野に
位置する臨済宗単立寺院の覚雄山鹿王院に現存する。

鹿王院本《十六羅漢図》はうち一幅、針の穴に糸を通すしぐさの尊
者（図 15）が「寛政戊午孟夏日」「鶴嶺義淵拝写」の落款と「義淵」
の白文方印をもち、寛政十年（一七九八）の制作であることがわかる。

鹿王院本には、高台寺本の図像をそのまま写したものが八幅（金剛
薩埵尊、弘塵尊、如意尊、舍利塔尊、合掌尊（図 16）、栴香炉尊、長眉尊、
看経尊）、高台寺本の図像を一部改変して用いるものが五幅（獸皮扇
尊、伏虎尊（図 17）、朱衣尊（図 18）（龍杖尊、禪定尊）あり、残りの
三幅は高台寺本との図像的關係が薄い。十六幅を全く複製しようとする
大乘寺本とは、その態度を異にしている。落款の入った、針の穴に
糸を通すしぐさの尊者は二つ目の分類に属するもので、その表情や坐



図19 鹿王院本
朱衣尊 部分

法が高台寺本獣皮扇尊に一致する。興味深い点として、伏虎尊に描かれる虎や、朱衣尊に描かれる波などの描写が、恣意的に円山派の画風で描かれている。一方、高台寺本において口元からわずかに前歯を見せる朱衣尊の表情が、鹿



図18 鹿王院本
朱衣尊



図17 鹿王院本
伏虎尊

王院本ではことさらに誇張されている点からは、原本に既存の表現をよりわかりやすい形に強調させようとする意図が看取される(図19)。また彩色は高台寺本とは必ずしも一致しない。これは鶴嶺が鹿王院本の制作にあたって高台寺本を参照せず、画派に収められ、共有されていた粉本に拠ったことを示唆している。以上のように原本の模倣に終始しない鹿王院本は、円山派における粉本の活用例として注目される。

ところで鹿王院本が高台寺本を原本とすることには、信仰上明確な要因が想定可能である。それこそが、鹿王院に安置される仏牙舍利の由来である。

まず、泉涌寺の仏牙舍利について確認しておきたい。前述のように、中世までに泉涌寺の仏牙舍利は、謡曲「舍利」を通して羅漢とともに人口に膾炙していた。さらに江戸時代においては、市井の人がこれを目に触れる機会が用意されていたことが確実である。『京羽二重織留』(元禄二―一六八九年序)には、泉涌寺の「肉付仏牙舍利」が一月二十八日、九月八日の二度の舍利会のほか、二月九日から十五日のあいだ「ねはん像」とともに開帳されていたとある。なお仏牙舍利を安置する舍利殿はもと禁裏の御文庫であり、寛文年間の泉涌寺大造営にあたって移築された。³⁶⁾内壁には、寛文八年(一六六八)に六代木村了琢によって十八羅漢図、韋駄天像、飛天像および蓮池や唐獅子からなる壁画が描かれている。³⁷⁾本稿筆者は別稿において、この羅漢図が、立本寺仏殿須弥壇後壁の渡辺始興(一六八三―一七五五)筆『十六羅漢図』(京都市指定文化財)制作の際、主として参照された可能性を指摘した。³⁸⁾

『泉涌寺仏牙伝来記』(泉涌寺蔵)によれば、泉涌寺舍利殿に安置さ

れる仏牙舍利には次のような縁起がある。釈迦如来の般涅槃後に、足疾鬼が棺を押し開いて仏牙を奪取し、韋駄天がこれを奪い返した。唐代に南山律宗を開いた道宣(五九六―六六七)は、夜半に天童にまみえ、この仏牙舍利を附属された。道宣の遷化後、仏牙舍利は彼が住した杭州白蓮寺に奉納された。安貞二年(一二二八)に泉涌寺僧の湛海(生没年不詳)が、桧材をもって白蓮寺を修造する代わりに、仏牙舎利の将来に成功した。

これについては近年、西谷功氏の研究によって、湛海による白蓮寺の修造と仏牙舎利の将来が史実であること、およびその将来目的が、道宣が創始した南山律の正統寺院であることを泉涌寺の内外に示すためであったことが明らかにされている⁽⁴⁰⁾。

一方、現在鹿王院本がその内部に懸けられている鹿王院舍利殿には、内陣中央に須弥壇があり、その厨子内に仏牙舍利が安置されている⁽⁴¹⁾。この仏牙舎利の縁起については鹿王院の前身である宝幢寺の開山である春屋妙葩(一一三二―一八八)が編纂したという『仏舍利伝記』に詳しい。これは『群書類聚』にも収められているが、西山美香氏によつてより充実した内容をもつ鹿王院所蔵の写本が紹介されているため、その内容を以下に抄出する。⁽⁴²⁾

釈迦如来の般涅槃後、帝釈天に与えられるはずであったその二牙を捷迅羅刹が抜いて逃走、それを毘沙門天が取り返した。唐代の道宣は、この仏牙を「北天王の太子」張瓊より譲りうけた。さて鎌倉幕府第三代將軍の実朝は夢中に渡宋し、杭州能仁寺において入滅したはずの道宣より説法をうけた。実朝はみずから道宣律師の後身であると認め、大船を造らせ使者を派遣し、能仁寺を再建する代わりに仏牙舎利を將來させた。仏牙はのちに円覚寺に移され、国家の安全を祈祷された。

天下の飢饉疫病、洪水旱魃に靈験があった。北朝の治天であった後光厳院はこの仏牙を求め、夢窓疎石を通して京都に運ばせた。ついに仏牙は後光厳院から春屋妙葩に直賜された。時に応安七年(一二七四)甲寅正月十七日。

このように仏牙舎利について、一度鬼に奪われて取り返される、道宣に与えられる、杭州に伝来していたところわが国の出資による寺院修造の対価として請来される、などの点において泉涌寺と鹿王院の縁起は酷似している⁽⁴³⁾。鹿王院にとって、泉涌寺の仏牙舎利を守護する羅漢の図像を鶴嶺に制作させ、舍利殿に安置するという行為は、十分な信仰上の根拠に基づいていたと考えられる。

さらに鹿王院本に関連する作例として鶴嶺筆『十八羅漢図』(図20。個人蔵)を挙げたい。現在は、二幅対であったはずのうち右幅のみが残る。画面右下に朱文印「嵯峨要行院」と朱文方印「鶴嶺」が捺されている。

かつて嵯峨広沢池の西北に位置したという要行院はもと浄土宗寺院であり、江戸時代中期には退転寸前に荒廃していた。しかし



図20 山跡鶴嶺筆
十八羅漢図

十八世紀後半に檀徒の出資により禪宗寺院として再興、天明二年（一七八二）に庫裡の落成を果たした。このとき、白隱慧鶴（一六八一—一七六九）の高弟として知られる鹿王院十五世の靈源慧桃（一七二一—一八五）を開基として迎えており、そのことで事実上の鹿王院派となった。⁽⁴⁴⁾

要行院本《十八羅漢図》は、鹿王院に伝来する《十八羅漢図》二幅対のうち右幅の模写である。鹿王院本《十八羅漢図》は元代の制作と思われる絹本着色画であり、⁽⁴⁵⁾滋賀・浄菩提院や埼玉・平林寺などにも同図様の作例が存在する。しかし要行院本画面上部の、基底材の地色をのこした雲気表現が鹿王院本の画絹欠失部分と対応するので、その模本と考えてよい。鹿王院派として再興された後、儀礼に必要な什物をそろえる過程で複製され、要行院に納められたものであろうか。

鶴嶺による二本の羅漢図の前後関係は未明である。しかし複数回の制作を請け負っていることから、鶴嶺の羅漢図が、仏画として寺院側の要求に耐えるものであったことがわかる。

以上、関東画壇と円山派でそれぞれ行われた高台寺本の複製について、個別に紹介した。高台寺本の複製は十八世紀も末葉になってわからなくなるが、それは中近世を通して描かれ続けた、「李龍眠様」といわれる金大受筆《十六羅漢図》や東京藝術大学本《十六羅漢図》の図像とは対照的である。⁽⁴⁶⁾それはそれまで衆目に触れることのなかった高台寺本の図像が、禅月真筆・俊苒将来という言説を帯びた「泉涌寺の羅漢」として現れたためと考えられる。泉涌寺からの流出時期は未詳であるが、後水尾院（一五九六—一六八〇、在位一六一—一二一九）による寛文年間（一六六四—一六九）の再建前後が想定されよう。⁽⁴⁷⁾これ

を写した文晁や檀山が奇しくも、定信や翠軒の尚古思想を背景に上京している点は興味深い。ただし、京都においても円山派がこれを写していることは、こうした由緒ある古画の粉本が職業画家にとってあくまで普遍的価値を持つものであったことを示している。

二 養鷗徹定と高台寺本

1 『羅漢図讃集』における高台寺本の位置付け

これら諸本の制作からやや時を経て、幕末に至ると、養鷗徹定が登場する。養鷗徹定は知恩院第七十五世や浄土宗初代管長を歴任した高僧である。古経や古仏画を尊び、蒐集し、それらを考証した書籍を多く編纂した。中でも徹定の能力と熱情を伝えて余りある『羅漢図讃集』は、その後徐々に形成された近代美術史学における羅漢図研究の基調ともなっており、現代において羅漢図を鑑賞する我々の視座とも不可分である。第二章では『羅漢図讃集』に紡がれる徹定の羅漢図観と、その中における高台寺本の位置付けを捉えつつ、徹定が携わった新出の模本を一点紹介したい。

文久二年（一八六二）刊行の『羅漢図讃集』天地人三巻は、現在でももつとも充実した包括的な羅漢図研究書である。⁽⁴⁸⁾日中両地において詠われた羅漢図への讃詩を集成しており、古くは景德二年（一〇〇五）序の宋黄休復編『益州名画録』に所載される唐欧阳炯（八九六—九七一）作「禅月大師応夢羅漢歌」から、新しくはともに清嘉慶三年（二七九八）の年紀をもつ劉権之（一七三九—一八一八）作「五百羅漢像賛」、胡観瀾（生没年不詳）作の無題跋にまでおよぶ。またわが国のものであるとして、道元（一一〇〇—一五三）の宝治三年（一二四九）作「十六

羅漢応権記」から梅莊頭常（一七一九—一八〇一）作「慈雲山龍興寺五百羅漢図記」までを収めており、その博搜ぶりを窺わせる。

なお、徹定は嘉永三年（庚戌、一八五〇）に『十六羅漢讃輯録』二巻を編纂し、翌年に「十六羅漢図讃輯録序」を著している。⁽⁴⁹⁾これに關して、佛敎大学付属図書館に「嘉永庚戌夏五」の紀年をもつ『十六羅漢図讃集』（牧田諦亮旧蔵）が、早稲田大学図書館に「嘉永庚戌秋九月」の紀年をもつ「十六羅漢図賛輯録後編序」から始まる『十六羅漢図賛輯録』中（Ⅱ後編）および下（Ⅱ附録）が、いずれも写本で伝わっている。『十六羅漢讃輯録』が刊行されたか否か、またこれらが徹定の自筆か否かは未詳であるが、これら三書を統合すればその内容は若干の添削箇所を除いて『羅漢図讃集』に等しい。すなわち、『羅漢図讃集』の内容は嘉永三年までにほぼ完成をみていたと判断される。⁽⁵⁰⁾

『羅漢図讃集』の自序に、徹定は次のように記す。

圖像標幟也。頌讚筌蹄也。然欲觀其形討其蹟。不得不繇標幟與筌蹄矣。諸阿羅漢名位暨形像。載在諸史。而未得其說。慶友尊者法住記。備載十六尊者起緣。但未及其他。近時清乾隆帝詢西域沙門章嘉國師。始審十六外。更有降龍伏虎二尊者云。至五百羅漢則諸經論所載。其說不一。世尊常說五百商賈。五百獼猴。五百蝙蝠等之因緣。蓋其故事摠于此歟。或曰五百羅漢住世尊者也。余謂未必然。世尊之有十大弟子暨五百羅漢。猶孔子有十哲及七十弟子耶。是為其高足。故崇其德馬耳。何必論住不住乎。余嘗尋訪唐禪月大師應夢羅漢像。而始得知鬱多羅僧伽梨之着樣。又瞻宋法能五百羅漢像。而得窺知四威儀十禪行六波羅密之態也。圖像之神益于後學也亦若此。趙松雪曰。嘗見盧楞伽羅漢。最得西域人情態。蓋唐時京師多

有西域人。耳目所接語言相通故也。由此考之。禪月大師等皆有所本。而後描出之。匪若近世画師妄設意匠。混淆梵漢也。余屬者輯錄諸羅漢図讚。以繡梓。蓋讚以圖為本故粗書所見。以問於世。若有繇此而探得諸羅漢之秘蹟者。則捨標幟而忘筌蹄可也。

文久壬戌蘭月

佛眼山徹定撰

〔古經堂之印〕 〔徹定之印〕

澤德基書 時年七十有三

〔澤德基印〕 〔溫林〕

【本稿筆者書き下し】

図像は標幟なり。頌讚は筌蹄なり。然れども其の形を觀、其の蹟を討ねんと欲さば、標幟と筌蹄に繇よわざるを得ず。諸阿羅漢名位および形像、載して諸史に在りて、未だ其の説を得ず。慶友きやう尊者法住記。十六尊者の起緣を備載す。但し未だ其の他に及ばず。近時清乾隆帝西域沙門章嘉國師に詢ね、始めて十六の外を審らかにす。更に降龍伏虎の二尊者有りと云う。五百羅漢に至りては、則ち諸經論の載する所なり。其の説一ならず。世尊常に五百商賈、五百獼猴、五百蝙蝠等の因緣を説く。蓋し其の故事、此に摠るか。或るひと曰く、五百羅漢は住世の尊者なりと。余謂えらく未だ必ずは然らず。世尊之れ十大弟子および五百羅漢有るは、猶ほ孔子十哲及び七十弟子有るがごときか。是れ其の高足が為に、故に其れ德馬と崇ぶのみ。何ぞ必ず住不住を論ぜんや。余嘗て唐禪月大師應夢羅漢像を尋訪して、始めて鬱多羅・僧伽梨の着樣を知るを得、又た宋法能五百羅漢像を瞻て、四威儀十禪行六波羅密の態を

窺知するを得るなり。図像の後学に裨益するや、亦た此の若し。趙松雪曰く、「嘗て盧楞伽羅漢を見るに、最も西域人の情態を得たり。蓋し唐時、京師多く西域人有りて、耳目に接する所の語言相通するが故なり」と。此に由りて之れを考うるに、禪月大師等皆な本とする所有りて、後に之れを描出せり。近世の画師の妄りに意匠を設け、梵漢を混淆するの若くに匪ざるなり。余属者、諸羅漢図讚を輯録し、以て繡梓す。蓋し讚の図を以て本と為すの故、粗書に見る所なり。以て世に問う。若し此に繚いて諸羅漢の秘願を採得する者有らば、則ち標幟を捨て、筌蹄を忘れること可なり。

【本稿筆者抄記】

図像は「ほとけを記号的に表したものであり、頌讚はその案内である⁽⁵⁴⁾。けれども、ほとけのすがたを見、その足跡を求めたいと願えば、図像と頌讚とに頼るほかないのである。

私はかつて、禪月大師が夢に見て描いたという羅漢像を見て、はじめて鬱多羅僧や僧伽梨衣の正しい着方を知った。また宋の法能が描いた五百羅漢像を見て、⁽⁵⁵⁾四威儀十禪行六波羅密の作法を心得た。図像が私たち後学の裨益となることは、まさにこのようなところに現れている。趙孟頫は以下のように述べている。「かつて見た盧楞伽の羅漢図が、もつとも西域人の情態を捉えていた。きつと唐のみやこには西域人が多くいたはずである。漢人は彼らのすがたや言葉を見聞きし、意思疎通していた」と。そう考えると禪月大師が描いた羅漢像にも、本とするところ（＝身辺の西域人）があったと思われる。現代の画家がみだりにデザインし、インド風も漢風もごちゃ混ぜにしているのとは違うのである。私は今、諸々の羅漢図讚を集

めて著録し、刊行する。頌讚というのは図があつてはじめて成り立つものであるが、その理由は粗書に記しているので、この刊行をもつて世に訴えたい。そしてもし粗書にしたがつて諸羅漢の神秘を探しあてるものがあれば、図像も頌讚もただちに捨ててしまふがよい。

徹底にとって図像は、これを尊崇し礼拝するためのものではなく、出家としての正しい作法を確かめるために参照するものにすぎない。禪月大師こと貫休（八三二—九一二）の羅漢図を尊ぶのも、その周辺には西域人がいただろうからという、極めて実証的な理由による。ここで中国は単に羅漢図生成のトポスであつて、回帰すべきはあくまで古インドにおける実践である。なおここで引用される趙孟頫（一二五四—一三二三）の言辭は、「紅衣羅漢図」（遼寧省博物館蔵）に記される自賛文の一部と完全に一致している。⁽⁵⁶⁾

序文の後には「十六羅漢図考証」が続く。

禪月大師有^{コト}二羅漢ノ真蹟^ニ猶^ホ三王右軍ノ有^カ落水帖^ニ世人偶^ク獲^レハ^レ之^ヲ則隨珠趙璧^ニ焉近時清ノ乾隆帝徧^ク搜^ク索^シ之^ヲ僅^ニ得^ニ真蹟^{三本}一其一本ハ在西湖聖因寺^ニ寺住明水勒^シ石^ニ布^ニ于世^ニ事見^ユ二日知薈說^ニ一本邦往々傳^フ大師ノ画蹟^ヲ然^モ完具^{スル}者甚^タ尠^シ京兆高臺寺著色羅漢最^モ為^ニ完好^ト一^定嚮^ニ搜^ク訪^ス武州金澤稱名寺所藏^ノ羅漢^ヲ亦大師ノ真蹟也水墨淡彩生意活動^ス可^レ謂^ツ二希世之鴻寔^ト一矣傳^テ云正和中北條實時建^ツ金澤文庫^ヲ一時^ニ裝^ス弃^ス此畫幅暨^ヒ宋ノ李伯時ノ畫涅槃像^ヲ一^共伝^テ至^ル于今^ニ然^ニ歳月邈遠^テ未^ニ曾^テ遭^ハ二世之變厄^ニ一如^下有^テ二神物^一訶護^{スル}者ノ^上今按^ス此畫像與^ニ彼

聖因寺墨本一筆法畫體相等シ然トモ第三第四第五與レ今較ク異ナリ蓋シ
彼混^{ハハ}淆^{シテ}十八幅ヲ一以補フ二十六之闕本ヲ一故ニ有此失一乾隆帝改
テ其標名ヲ一以爲二十六ト一亦益ク失フ畫意ヲ一定讀^定明ノ紫柏大師ノ
文集ヲ一曰師在^ニ明因寺^ニ一夜夢^{ラク}十六僧請^フ掛^{コトヲ}瓶鉢ヲ一明日
有^下負^ヒ巨軸十六ヲ一來^リ售^ル者^上乃貫休^カ所^レ畫^ク羅漢^{ナリ}遂^ニ重^ニ價^ヲ
購^フ之^ヲ有^ニ其畫記^{并ニ}贊十六首^一今對^{スル}之^ヲ其道貌骨相乃
至^{マテ}梵筴珠子羽扇塵尾拄杖之具^一無^ニ毫^モ差^フ者^一是^ヲ以益^ク信^ス
其爲^{コトヲ}真蹟^一矣蓋此畫幅ハ舶^ニ來^ス于正和中^ニ其年紀正^ニ當^ニ彼蒙
元延祐之時^一距^{コト}今^ヲ約^ネ四百五十餘年^ニ而^{シテ}其冥符同合如^シ是
不^ニ亦奇^{ナラ}哉然^{トモ}世人鮮^シ知^{コト}此画^ヲ故^ニ命^{シテ}畫工誠翁^一
影^ニ寫^シ之^ヲ藏^シ于緣山文庫^ニ又縮^ニ刻^ノ一本^ヲ以鳴^ス其道風^ヲ
且抄^ニ出^{シテ}紫柏大師ノ贊^ヲ一以爲^レ證^{ト云}

【本稿筆者抄記】

禪月大師真跡の羅漢は王維の落水帖と同じく得難いものである。乾隆帝はこれをあまねく搜索したが、わずかに三本を得るのみであった。そのうち一本は西湖聖因寺にある。禪月羅漢はわが国でもよく見られるが、ひとそろいで残っているものは極めて稀である。京都高台寺の著色羅漢図がもつとも完好をなす…。

また、次の「附言七則」第五則にも同趣の意見が表明される。

一、應真^ノ有^{コト}畫像^一昉^ニ於南宋ノ明帝梁ノ元帝ノ時^一蓋^シ西域ノ僧善
スル^レ畫者^ヲ伝^フ此法^ヲ一也六朝^ニ有^ニ摩羅菩提^一尉遲跋質那^一釋迦仏
陀^一曇摩拙叉^一跋摩吉底俱等^一唐^ニ有^ニ尉遲乙僧^一金剛三藏等^一。

皆善^ス西域ノ仏像^ヲ宋^ニ有^ニ鄧椿^一記^{シテ}西天畫^ヲ一曰中印度那蘭陀
寺ノ僧多^ク畫^ク佛菩薩羅漢ノ像^ヲ一以^ニ西天布^ヲ一爲^ル之^ヲ先^ツ施^シ五
臟^ヲ於畫背^ニ一乃塗^ニ五彩^ヲ於畫面^ニ一以^ニ金或ハ朱紅^ヲ一作^レ地^ト用^テ
膠^ヲ一合^ニ柳枝水^ニ一甚堅漬^{ナリ}中國不^レ得^ニ其訣^ヲ一也由^テ此^ニ觀^ハ之^ヲ
則西域ノ畫勝^{コト}于^ニ此土^ニ一遠^シ矣

一、羅漢ノ圖本有^ニ若干種^一十六羅漢因果頌一卷曰ク天竺ノ沙門闍
那多迦譯^ス圖說一卷曰ク輯^ム宋ノ蘇軾明ノ王世貞贊^ヲ一圖說一卷京
兆ノ癡旨著^ス應驗伝二卷肥後ノ面山著^ス咸^ナ載^ス二圖像^ヲ一然^モ其相好器
物不^レ符^セ梵風^ニ一間^マ有^下袈裟^ニ著^ケ二絡子^ヲ一祇支^ヲ爲^ル中^ニ偏衫^ト上^ニ皆匪
レ古^ニ也

一、乾隆帝所^レ定^ル諸尊者ノ名號ハ蓋^シ今時滿清ノ音韻也故^ニ與^ニ法
住記^ニ所^ニ稱呼^{スル}一較^ク異^{ナリ}當^ニ三亦併^セ考^テ而辨^ス古今ノ異同^ヲ一

一、清河書畫舫曰休公畫^ク二羅漢^ヲ一多^ク作^レ古槎ノ狀貌^ヲ一今世相
傳^フ秀雅之筆^ハ皆後人ノ偽迹^{ナリ}鑑^ル二休公^ノ畫^ヲ一者當^ニ三以^レ是^ヲ爲^ス
標準^ト一焉

一、休公^ノ畫軸本邦往往見^ル之^ヲ然^{トモ}完具^{スル}者甚希^{ナリ}京師高臺寺
藏^ス二著色羅漢十六幀^ヲ一傳^テ爲^ニ真蹟^ト一蓋^シ泉涌寺俊仍國師所^レ齋^シ
來^ル一也其引由載^テ在^ニ元亨釋書^ニ實^ニ天下ノ至審也京西大德寺亦藏^ス
二五百羅漢ノ圖^一百幀^ヲ一傳^テ爲^ニ真蹟^ト一或^カ云其^ノ畫體染彩秀麗^ニシテ
筆力纖弱^{ナリ}雖^レ不^ト爲^ニ庸畫^ト一恐^ハ非^ニ其真蹟^ニ一且休公^ノ傳^ニ無^下畫^ク
二五百羅漢^ノ之事^上殊^ニ爲^レ可疑^フ近^ロ又聞^ク三武州金澤稱名寺藏^ス
二二十六幀^ヲ一尋訪^テ而瞻^ニ禮^ス之^ヲ一其畫古雅絶妙^ニシテ與^ニ支那ノ墨本^一
一無^レ異^{コト}定^テ曾^テ抵^テ筑陽^ニ一遊^フ高良山蓮台院^ニ一而獲^レ瞻^{コトヲ}二其
真蹟三幀^ヲ一後復搜^ニ二索^{シテ}都下^ヲ一而展^ニ觀^ス三幀^ヲ一咸豪門ノ珍藏也惜
クハ不^{コトヲ}得^ニ完具ノ物^ヲ一

一、本邦ニ有^ニ宗然明兆周文等楊^一支那^ニ有^ニ貫休顯仁法常梵隆等^一皆擅^ニ畫佛ノ名^一蓋^シ此諸師道德之緒餘溢^ニ出^ル于心手^ニ一者也請勿^下以^ニ繪更技藝^一品^中評^{スル}道價^上焉

一、凡天下ノ巨利名藍藏^{コト}羅漢ノ圖像ヲ尤^モ夥^シ矣然^{トモ}多^ハ是宋元以後ノ物也至^テ唐以前^ニ幾^シ希^{ナリ}城州嵯峨清涼寺有^ニ宋ノ李龍眠ノ畫^一京師慈照院有^ニ王志端ノ畫^一妙心寺有^ニ祭山ノ畫^一相州鎌倉建長寺有^ニ元ノ顏輝ノ畫^一圓覺寺有^ニ張思恭ノ畫^一光明寺有^ニ陸信忠ノ畫^一咸^ク為^ニ絶代ノ名幅^ト然^レ不^レ若^カ二休公^一畫像之古雅^ニ而^ニ有^ニ靈感冥^一応^一因^テ欲^ス臨^ニ摹^{シテ}其真蹟^ヲ與^ニ支那ノ墨本^一相對照^シ以^テ傳^{ント}于^中于^上焉

庚戌仲夏

古経堂主人識

【本稿筆者抄訳】

一、貫休の画軸はわが国でもよく見られるが、ひとそろいで残っているものは極めて稀である。京都高台寺所蔵の著色羅漢図十六幅はその真蹟として伝わっているもので、たしかに俊芿国師の将来品であらうと思われる。その由来は元亨釈書に見られる。実に天下の至宝である。大徳寺所蔵の《五百羅漢図》百幅も貫休真筆というが、その画体は布彩こそ美しいものの、筆力は繊弱である。平凡な画ではないが真筆ではなからう…。

続けて第七則に言う。

【本稿筆者抄訳】

一、およそ天下に巨刹と言われる寺院にあつては、羅漢図がもつと

も多く収蔵されている…（各巨刹が収蔵する羅漢図の名品も）貫休羅漢の図像がもつ靈感や加護にしくはない…。

徹定は貫休羅漢を特別視し、中でも高台寺本をわが国に伝来するうちもつとも整ったものと認識していた。さらに、高台寺本を俊芿将来とみる点が注目される。なお、ここに挙げられる元亨二年（一二三二）の虎関師鍊（一二七八—一三四六）編『元亨釈書』は、『法師伝』を引くものである。

以上のように『羅漢図讃集』においては、高台寺本はわが国に伝存する羅漢図のうち最重要品として再三位置付けられている。しかし第一章において扱った高台寺本の複製諸本が十八世紀も末葉になつてにわかに見れることを考えると、これは古来の価値観ではなく、むしろ新たに勃興した価値観を捉えたものであったと考えられる。こうした判断は徹定に特有でなく、江戸時代後期以降に流行したものであるとも言えるが、それが徹定によって高らかに公言されたことは、以降の言説に対して少なからぬ影響を与えた。

二十世紀前半までに初期の羅漢図研究を形成した大村西崖（二八六八—一九二七）や小林太市郎（一九〇一—一六三）^⑤は、その論考の多くを『羅漢図讃集』に依っている。殊に高台寺本を俊芿将来とする徹定の説が小林『禅月大師の生涯と芸術』（創元社、一九四七年）に踏襲され、以来半ば規範化された小林説を無批判的に踏襲する言説が少なくないことは、認識すべき問題である^⑥。

2 ウォルターズ美術館蔵 大角南耕筆 《十六羅漢図像》

最後に、徹定自身が携わった幕末の模本を紹介したい。米国メリー

ランド州ボルティモアに位置するウォルターズ美術館が収蔵する《十六羅漢像》と題された図冊がそれである。⁽²⁰⁾なお本稿筆者は現時点で、このウォルターズ本の調査機会に恵まれていない。ここでは同館のデジタルアーカイブにより提供されている精細な画像情報を用いて判断可能な跋文を中心に論じることとし、詳細な分析は調査機会を俟つ。

竪三十三cm、幅二十二・三cmの画帖の表紙に金箋が貼られ、「十六羅漢像 完」と墨書される(図21)。内容は、高台寺本の縮図および題跋である。⁽²¹⁾

冒頭に「十六應真像 嘉永辛亥初夏」とあり、嘉永四年(一八五二)に成ったものであることがわかる(図22)。題字を揮毫する「松堂勝」は、鯖江藩七代藩主で老中首座を務めた、間部詮勝(一八〇四―一八四四)であろう。落款の下に捺される白文方印「間言之章」「一字子知」が、詮勝自身の編になる文政九年(一八二六)の『子叢摘芳』自序のそれと一致する。⁽²²⁾

第一の跋には文末に落款「月堂書識」、白文方印「晩照之印」、朱文方印「月印」があり、書家の榊原月堂(一七九八―一八五八)のものと判明する。第二の跋には文頭に朱文橢円印「小山林堂」が、文末に落款「米翁」、朱文印「河」「三亥」があり、書家の市河米庵(一七七九―一八五八)のものと判明する。第三の跋には文末に落款「梅庵建」、白文方印「建」、主文方印「方外」とあり、『江戸名物詩』の作者・狂詩師方外道人こと医師の木下梅庵(生卒年不詳)のものと判明する。第四の跋には文末に「浩斎識」、白文方印「浩」「斎」とあり、医師の長崎浩斎(一七九九―一八六四)のものと判明する。そして最後の跋には文末に「佛眼山竺徹定」、朱文方印「古経堂主人」、白文方印「徹定之印」とあり、徹定のものと判明する。

米庵は自身の収蔵する書画および文房具を集成し、嘉永元年(一八四八)に『小山林堂書画文房図録』として刊行した。この『文房図録』甲巻の冒頭には「松堂」すなわち詮勝が「玉海珠満」の題字を揮毫する。さらに『文房図録』に収められる、米庵の実弟であり文



図22 ウォルターズ本
間部詮勝 題



図21 ウォルターズ本
表紙



図 23 - 1 ウォルターズ本
弘塵尊



図 23 - 2 ウォルターズ本
禪定尊

晁門である鐫木雲潭（一七八三—一八五二）が描いた《小山林堂図》には月堂が題字を揮毫する。⁽⁶²⁾一方、浩斎は高岡を拠点とした医師でありながら江戸滞在中に米庵に入門したことが知られている。⁽⁶³⁾徹定と米庵との関係をこれまでに指摘したものは管見に入らなかったが、米庵没後に刊行された『羅漢図讀集』の徹定自序がその弟子である沢村墨庵（生没年不詳）の書で著されることがからも、米庵一味と徹定との間に何らかの関係が築かれていたことが推測される。

題字の後には、十六枚の羅漢図が収録される（図 23）。これらの羅

漢図像は、高台寺本に一致する。しかし衣の紋様や彩色などは、高台寺本のそれと異なる。各図には下部に「大角」「勤」と読める白文方印が捺されているため、大角南耕という絵師の筆と考えられる。南耕は、弘化四年（一八四七）の『皇都書画人名録』によれば、名を勤、字を勉といい、菜華と別号した。松原麴屋町西に住し、⁽⁶⁴⁾画風は「南北宗合」で、「故東暉先生門人」であった。すなわち南耕は呉春（一七五二—一八一二）の門人である山脇東暉こと紀広成（一七七七一—一八三九）の弟子で、⁽⁶⁵⁾四条派の絵師ということになる。京都御所参内殿東御縁座敷の《鍾馗》《黄石公》杉戸絵や、⁽⁶⁶⁾弘化四年（一八四七）の《院内番所絵図》（湯沢市指定文化財、個人蔵）が挙げられるが、その他の遺作はほとんど知られていない。ここに収められた南耕の羅漢図は表情などに縮小模写という性質に由来する硬さが看取されるが、御所杉戸絵下図と共通する流麗な衣紋線の筆致などは、その技巧が一定水準にあることを示している。

長崎浩斎の跋文に注目してみよう。

嘗聞羅漢見夢於禪月大師大師
取筆卷其傳神也抑羅漢未嘗
減度待其人而示現実究極矣松
影上人者余舊知也慧眼賞鑒書
畫收輯羅漢図此其一也原本禪
月眞蹟嗚呼松師從事於此而無怠
則所有瑞夢必矣余更願題其図
簪筆待之辛亥佛生日浩斎識

【本稿筆者書き下し】

嘗て羅漢、禪月大師の夢に見れると聞く。大師、筆巻を取り其の神を伝ふるなり。抑も羅漢未だ嘗て滅度せざりて其の人を待ち、示現すること実に究極なり。松影上人は余の旧知なり。慧眼もて書画を賞鑒し、羅漢図を収輯す。此れ其の一なり。原本は禪月真蹟。嗚呼、松師此れに従事して怠ることなし。則ち瑞夢有る所必なり。余更に其の図に題せんことを願ひ、簪筆して之を待つ。辛亥佛生日浩齋識。

【本稿筆者訳】

かつて禪月大師の夢には羅漢が現れたという。その時、大師は筆と紙をとり、その姿を写した。そもそも羅漢は未だ入滅することなく弥勒菩薩の下生を待ち、また種々の神変を示現することは実に極まっている。松影上人（徹定）と私は旧知の仲である。書画を鑑賞するに慧眼をもち、羅漢図を収集しているが、これはその一である。原本は貫休真跡である。ああ松師（徹定）は羅漢図収集に従事して怠ることがないから、必ずや羅漢の瑞夢があるであろう。（もし徹定が夢に羅漢を見、大師と同じく画に表すようなことがあれば）私はその図にも題したい。筆を頭に挿してこれを待ちわびよう。辛亥仏生日、浩齋識。

この浩齋跋は同じく年紀のある詮勝題、および月堂跋と同じ嘉永四年に著されている。後述するように徹定跋は十年後の文久元年（一八六一）にしたためられているが、それ以外の部分はこの年に成ったとみなせよう。ただし、ここではすでに徹定の名が挙げられ、『十六

羅漢讀輯録』の編纂にあたって彼がいかに心血を注いでいたかが語られている。そして浩齋の口吻からは、このウォルターズ本が徹定の企画によるものであることが推察される。

徹定は跋において、次のように述べている（図24）。

此方傳禪月大師畫者有二
本一為京師高臺寺一為金
澤称名寺此図乃縮寫高臺
寺図也梵相奇古生意活動

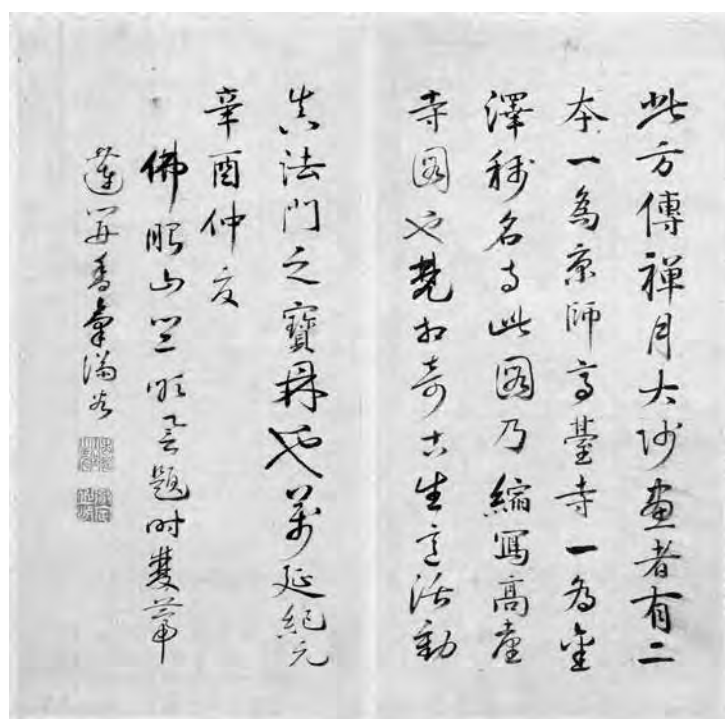


図24 ウォルターズ本 養鷗徹定 跋

眞法門之寶田也萬延紀元

辛酉仲夏

佛眼山竺順定題時雙蒂

蓮開香奉滿谷

【本稿筆者書き下し】

此方禪月大師の画と伝わる者は二本有り。一を京師高台寺と爲し、一を金澤称名寺と爲す。此の図乃ち高台寺図を縮写するなり。梵相奇古にして生意活動。眞に法門の宝田なり。萬延紀元辛酉仲夏。佛眼山竺順定、双蒂蓮の開き香る時に題し、満谷に奉ずる。

【本稿筆者訳】

わが邦に伝わる貫休羅漢は二セットある。高台寺本と金沢称名寺本である。この図は高台寺本の縮小模写である。インド風の相貌はめずらしく古様で、動き出しそうな生動感を備えている。まことに法門の宝田である。⁽⁶⁷⁾万延紀元辛酉仲夏。佛眼山竺順定、双蒂蓮の開き香る時に題し、満谷に奉る。

徹定は俗姓を養鷗、法号を順誉徹定と称する。順定はその略称と考えられる。この徹定跋の年紀は万延二年であるが、この年は二月に改元されているので、陰暦五月の仲夏となれば公的には文久元年（一八六一）である。嘉永四年より十年が経過しており、同じく跋揮毫者である月堂や米庵は、すでに安政五年（一八五八）に没した後である。徹定は自身が企画したウォルターズ本を手元に保管しており、十年後「満谷」へ奉納する際に大跋を入れたと想定される。

ここまで述べた高台寺本をめぐる徹定の動向を時系列にまとめる
と、次のようになる。

一八五〇 徹定、『十六羅漢讚輯録』を編纂する。「十六羅漢図考証」
「附言七則」もこのとき成立。⁽⁶⁸⁾

一八五一 ウォルターズ本の詮勝題、南耕画、月堂跋、米庵跋、梅
庵跋、浩斎跋が揮毫される。

一八六一 徹定、ウォルターズ本に跋を揮毫し「満谷」へ奉納する。

一八六二 徹定、『羅漢図讚集』を上梓する。

佛教大本『十六羅漢図讚集』には「唐禪月大師画／明紫柏大師賛」として称名寺本の、「唐禪月大師画／清乾隆帝賛」として杭州孔廟に現存する羅漢石刻の拓本（もと西湖聖因寺所蔵『十六羅漢図』を元に、乾隆二十九＝一七六四年に勅されたもの）の、いずれも稚拙な縮小模写が収められている。そしてその後の『羅漢図讚集』には、徹定が「画工誠翁」に描かせたとする称名寺本の縮小模写のみが多色刷りで収められている。ここで、徹定がより重視したであろう高台寺本でなく称名寺本の模写を収めたのは、『羅漢図讚集』の書物としての性格ゆえであろう。すなわち、称名寺本の模写はほぼ同図像をもつ聖因寺本に対し著された紫柏真可（一五四三―一六〇三）の讃文と不可分なものとして掲載されている。⁽⁶⁹⁾ゆえにウォルターズ本の存在は、徹定がここで省略せざるを得なかった高台寺本の模本をもたしかに手がけ、しかるべき文化人らの題跋を集めて珍重したことを物語るものであり、徹定の事績を補完するものとして注目される。

また本画の実作成に目を向ければ、逸見一信（一八一六―一六三）が

増上寺に奉納するための《五百羅漢図》を嘉永七年（一八五四）より制作するにあたって、寺僧であった徹定が指導を授けていたことが、これに付属する「新図五百大阿羅漢記」によって伝えられている^⑧。羅漢図については図像の墨守継承のみでなく、それを活用した新図創作という点においても徹定の存在は特筆される。

このほか徹定は嘉永五年（一八五二）、侍者の祐参とともに法隆寺金堂の西壁《阿弥陀浄土変相》の模本を制作している。これは真下晩菰（一七九九—一八七五）が甲州放光寺に寄進した《五百羅漢図》五百幅の本尊に充てるために企画されたものであり、その表具裏面に徹定が記した識語には「為 皇国図像之祖也」の文字が見えるという^⑨。尚古思想に動機付けられた徹定の活動を現代の史観で捉えるとき、彼は欧化と廃仏が目前に迫った時期にあつて、それまでに伝えられてきた図像、および図像に対する観念を統合・再編する基軸としての役割を演じたといえる。

おわりに

以上「泉涌寺の羅漢」としての高台寺本の、江戸時代後期における模本制作について具体事例を見てきた。本稿に示したような方法は、原本側からのアプローチと模本側からのアプローチ、その両方が不可欠であり、かつ相補的である。例えば本稿では模本の研究を通してむしろ、高台寺本の伝来やその名声の高まりについて、新たな知見を得ることができた。これは原本としての高台寺本の「作品誌」の形成に寄与するものであり、江戸時代にとどまらない美術史的意義を内包している。また模本の制作主体である絵師について、本稿で扱った諸本

は、絵師と寺院との関係だけでなく古画学習や画派のシステムについても多くを物語り、かつそれ自体が年紀の入った基準作となり得る。江戸仏画に対する究明は、絵師研究にとっても豊穡である。

本研究を進展させるにあたっては、依然として明らかでない近世以前における高台寺本伝来の問題が聳えている。これについては、第一に高台寺本それ自体の制作年代や地域を、多角的かつ綿密に措定することが求められる。他方、高台寺本の成立・伝来に大きな示唆を与える模本が、台北の国立故宫博物院に収められている。それが《五代人画伏虎羅漢》《五代前蜀貫休羅漢》《宋人画羅漢》の三幅である。いずれも絹本著色で、順に伏虎尊、看経尊、朱衣尊とほぼ一致する図像をもっている。とくに《五代人画伏虎羅漢》がよく古色を備える。ただし本稿筆者は令和元年六月に恵まれた実物調査を経て、これらが高台寺本よりも後世に描かれたものであると想定している。これら三幅には「乾隆御覽之宝」「秘殿珠林」「三希堂精鑑璽」など乾隆期以降の清朝内府の鑑蔵印が捺されており、とくに前二者には高宗乾隆帝（二七二—一九九、在位一七三五—九六）宸筆の御讃がある。これらと高台寺本との関係性については、直接的であるのか、それとも共通する元の図像が中国に伝来していたのか、はたまたわが国からの図像の逆輸入が想定し得るか、などといった様々な可能性を想定して研究を続けたい。徹定が『羅漢図讃集』において盛んに乾隆帝の語を引用するように、同時代の明清朝における動態をも捉えようとする研究視座もまた、江戸仏画の多彩なる諸相を明らかにするため有効かつ不可欠である。

なお本稿は一連の模写事業を総合し、一般化した法則性や理論を唱えるものではない。諸本における図像の再現度や背景となる思想の連

続性は一樣でも、一直線的でもなく、また管見に入らなかった作品もおそらくは依然として豊富に眠っている。現時点では、引き続き諸本の搜索と個別研究の深化が求められる。江戸仏画に対する研究はまだその端緒に着いたばかりであり、そのほとんどが同様の状況下にあると言える。しかし様々な方法論による、広範かつ緻密な研究の蓄積によって今後ますます江戸仏画の諸相が明らかになれば、日本美術史、あるいは思想史をより多角的に捉えるための、重大な成果を提供することとなる。

【註】

- (1) こうした傾向を決定づけたのが、今より半世紀前に刊行された辻惟雄『奇想の系譜 又兵衛―国芳』（美術出版社、一九七〇年）である。
- (2) その先鞭をつけたのが、辻惟雄編『江戸の宗教美術 円空・木喰／白隠・仙厓／良寛』（日本美術全集第二十三巻、学習研究社、一九七九年）である。また近年の代表的著作として矢島新『近世宗教美術の世界』（国書刊行会、二〇〇八年）がある。
- (3) 矢島新氏は「伝統的な崇高さの表現を目指しながら、技術の低下ゆえに、それを十分に達成できぬ古くさい仏像や仏画」と評している。矢島新、山下裕二、辻惟雄『日本美術の発見者たち』（東京大学出版会、二〇〇三年）。
- (4) 拙稿「江戸時代後期における相国寺派の動向と円山応挙、原在中による『釈迦十六善神像』制作」（『美術史』一八八、二〇二〇年）。
- (5) 「道宣律師像」「元照律師像」については、塚本麿允「道宣律師像・元照律師像の絵画表現とその製作集団」（『国華』一四五八、二〇一七年）を参照。
- (6) 寛永十九年（一六四二）写、『開山国師伝記』本。西谷功『南宋・鎌倉仏教文化史論』（勉誠出版、二〇一八年）より、西谷氏翻刻。◇内は原文による。送り仮名と返り点は省略した。
- (7) なお筆者は以下に述べる様式上の観点から、高台寺本が十三世紀初頭以前でなく、十四世紀初頭ころの制作になると考えている。
至正五年（一三四五）に制作された『十八羅漢図』が米国、英国、中国の各地に分蔵されている。至正五年二月十九日という日付の銘文をもつもの十二幅に加え、様式や法量の観点から一具として考えるべきものがさらに二幅あり、あわせて十四幅現存している。

法量に注目すると、至正五年本各幅の大きさはおよそ竪二二八cm、幅六十三cmの範囲におさまっているのに対し、高台寺本は前述のように竪一三一・八cm、幅六五・二cmであり、その差はわずかなものにとどまっている。銘文の状態から、至正五年本の各幅が切り詰められていることが判断され、もとは高台寺本に極めて近い法量であったことが想像される。さらに、四対一から五対一の割合の、異なる二輔の画絹で画面をなすという特異な状態が、高台寺本と至正五年本の各幅に遍く観察される。こうした相似点より、高台寺本と至正五年本のそれぞれを制作した各工房が、極めて近似した性質を有していたことが想定される。

また、高台寺本朱衣尊と至正五年第十三尊者幅（大英博物館蔵・一九六二、二二〇八、〇・一）、高台寺本禪定尊と至正五年本無款幅（フリーアギャラリー蔵・F二〇〇二・四）などはそれぞれ図像要素をかなり近似させるが、描写の合理性や線描の巧妙さといった観点からは、高台寺本がより優れると判断できる。

以上より、筆者は高台寺本の制作年代を、至正五年本を遡る十四世紀初頭ごろと仮定している。ただし高台寺本十六幅の中にも状態の差が相当程度あり、年代に幅があることにも留意しなければならない。稿を改めて論じたい。なお、至正五年本は車旭東「元代散逸十八羅漢考」（『南京藝術學院學報（美術設計）』二〇一七・二、二〇一七年）に取り上げられているが、管見によればわが国でこれが論じられたことはない。

- (8) 泉涌寺心照殿学芸員の西谷功氏より調査の機会を賜った。
- (9) 宮崎法子「伝斎然将来十六羅漢図考」（『鈴木啓先生還暦記念 中国絵画史論集』、吉川弘文館、一九八一年）、高崎富士彦『羅漢図』（日本の美術二三四、至文堂、一九八五年）。
- (10) 井手誠之輔『日本の宋元仏画』（日本の美術四一八、至文堂、二〇〇一年）。
- (11) 井手誠之輔「唐絵としての渡来仏画」（『美術フォーラム21』二六、二〇二二年）。
- (12) なお、以下に述べる文晁による記録を遡る安永年間に、林閼苑（生没年不詳）が高台寺において「著色羅漢十六幅大軸 唐禪月大師」を目撃していることが、内閣文庫所蔵の『京都諸寺什物画記』（一九八・〇〇四七、文政八年転写本）より判明する。閼苑は「右羅漢泉涌寺相伝、俊苒国師將ち來たる所の物なり」とし、続けて「元亨釈書」より「不可棄法師伝」を孫引きする。同史料の存在については、査読者である岩佐伸一氏より御教示いただいた。
- (13) 定信による『集古十種』編纂に関するものとして川見典久「『集古十種』兵器篇と十八世紀の古武器調査」（『古文化研究』十六、二〇一七年）、川見典久「『集古十種稿』の分析からみる『集古十種』完成までの過程」（『古文化

研究」十七、二〇一八年）。

- (14) 板倉聖哲「谷文晁、古画への眼差し―東アジア絵画を中心に」(『生誕二五〇周年 谷文晁』、サントリー美術館、二〇一三年)。

- (15) 「文晁過眼録」(『集古会誌(集古)』辛亥三―甲子一、一九二二年―二四年)。集古会編『集古』四(思文閣出版、一九八〇年)に再録。

- (16) 西谷功「泉涌寺の〈生身〉羅漢―〈汗〉をかく羅漢伝承の背景」(『画期としての室町』、勉誠出版、二〇一八年)。

- (17) 東京大学東洋文化研究所 東アジア美術研究室／東洋学情報センター「谷文晁派(写山楼) 粉本・模本資料データベース」
<http://cpdbiocr.tokyo.ac.jp/edo/bunchu.html>

- (18) 十六幅のうち二幅を欠くことについては、その二幅が現状において物理的な損傷が少なく線描や陰影の質が単調な看経尊と靈芝尊にあたることから、『過眼録』において文晁が「非禅月」と判断した幅である可能性を、加えて記しておく。

- (19) 檀山の画業については、大野晋一郎「小泉斐の生涯と画業」『黒羽が誇る小泉斐回顧展』(黒羽町教育委員会、一九九四年)、橋本慎司「小泉斐―偉大なる無名画人へのアプローチ」『高田敬輔と小泉斐 近江商人が美術史に果たしたある役割』(滋賀県立近代美術館、二〇〇五年)、『黒羽町芭蕉の館第十五回特別企画展 黒羽町の文化財』(黒羽町教育委員会、二〇〇五年)、杉本欣久「小泉檀山の基礎資料について ―立原翠軒『上京日記』と狩野文庫本『檀山先生門人姓名録』を中心に―」(『美術史学』四〇、二〇一九年)、『生誕二五〇年記念 偉大なる無名画人 小泉斐』(栃木県立博物館、二〇二〇年)を参照した。なおこのうち『黒羽町の文化財』には、大雄寺本が十六面全て掲載されている。

- (20) この上京時における檀山の役割については、杉本欣久「小泉檀山の基礎資料について」(前掲註19)。

- (21) 大田原市指定有形文化財「板絵著色 十六羅漢図」、平成十三年六月二十一日指定。

- (22) 『黒羽町芭蕉の館第十五回特別企画展 黒羽町の文化財』(黒羽町教育委員会、二〇〇五年)。

- (23) 田谷芝斎の画業、およびその檀山との関係については、本田諭「小泉斐と田谷芝斎」(那須文化研究会『ブックレット 那須をとらえる』五、随想社、二〇一八年)。また田谷芝斎の生没年が栃木県那須烏山市の善念寺にある「田奎先生墓」によって確認できることを、査読者である本田諭氏より御教示いただいた。

- (24) 栃木県指定有形文化財「紙本墨画 楊柳観音像」、昭和四十七年一月

二十一日指定。本田諭「下野の信仰と絵画」(『祈りのすがた―下野の仏画―』、栃木県立博物館、二〇〇五年)を参照。

- (25) 法雨寺の『楊枝観音像』石刻の概説と画像は、浙江省南海普陀山佛教協会が運営する「普陀山佛教網」において参照できる。
<http://www.putuo.org.cn/plus/view.php?aid=1982>

- (26) 井手誠之輔「唐絵としての渡来仏画」(前掲註11)は、東福寺の観音立像が、十四世紀の朝鮮で描かれた可能性が極めて高いと指摘する。

- (27) 小林聖夫「島崎雲圃・小泉斐―二人の画業―」『高田敬輔と小泉斐 近江商人が美術史に果たしたある役割』(滋賀県立近代美術館、二〇〇五年)、橋本慎司「小泉斐―偉大なる無名画人へのアプローチ―」(同上、前掲註19)。

- (28) 金子信久「富士山頂と画人―小泉檀山画『富岳写真』を中心に」(『府中市美術館研究紀要』八、二〇〇四年)。

- (29) 拙稿「江戸時代後期における相国寺派の動向と円山応挙、原在中による『釈迦十六善神像』制作」(前掲註4)。

- (30) 大乗寺本をつとに紹介したものとして佐々木丞平「円山応挙筆 十六羅漢図」(『国華』九四五、一九七二年)。佐々木丞平・佐々木正子「円山応挙研究 研究篇」(中央公論美術出版、一九九六年)に再録。また全図を載せるものとして佐々木丞平・佐々木正子編著『至宝大乗寺・円山応挙とその一門』(国書刊行会、二〇〇三年)。あわせて、拙稿「十六羅漢図」解説(『大乗寺文化財調査報告書』1、香美町文化財調査報告書第三集、二〇二〇年)を参照。

- (31) 拙稿「江戸時代後期における相国寺派の動向と円山応挙、原在中による『釈迦十六善神像』制作」(前掲註4)。

- (32) 佐々木丞平「円山応挙関係資料 植松家藏品を中心にして―下―」(『仏教藝術』八〇、一九七一年)。佐々木丞平・佐々木正子「円山応挙研究 研究篇」(前掲註30)に再録。

- (33) 拙稿「公案図屏風」解説(『大乗寺文化財調査報告書』1、香美町文化財調査報告書第三集、二〇二〇年)。

- (34) 鶴嶺の伝記や作例については杉本欣久「円山応挙の門人たち」(黒川古文文化研究所、二〇一四年)がもっとも詳しい。

- (35) 『新修京都叢書』巻二(臨川書店、一九九三年)。

- (36) 総本山御寺泉涌寺編『泉涌寺史』(法蔵館、一九八四年)、西谷功「近世泉涌寺の再建―伽藍復興と精神の帰還」(『黄檗文華』一二九、二〇〇九年)を参照。『泉涌寺史』「資料編」に収められる「泉涌寺再興日記」には、六代木村了琢が寛文八年(一六六八)の霜月十日に揮毫を開始したことが明記される。

- (37) 木村了琢および舍利殿の羅漢図については、大西芳雄「絵仏師木村了琢―

東照宮深秘の壁画について」(『東京国立博物館研究紀要』一〇、一九七五年)を参照。

- (38) 拙稿「渡辺始興の仏画制作に関する研究」(『鹿島美術研究』三十七、鹿島美術財団、二〇二〇年)。

- (39) 総本山御寺泉涌寺編『泉涌寺史』(前掲註36)。

- (40) 西谷功「舍利」―泉涌寺との関わり(『観世』三〇―一〇、二〇一八年)。

- (41) 鹿王院の仏牙舍利については西山美香「足利義満の〈宝蔵〉としての宝幢寺鹿王院―宝珠と仏牙舍利をめぐる―」(『Z E A M I』四、二〇〇七年)を参照。

- (42) 西山美香「鹿王院蔵『仏舍利伝記』翻刻と紹介」(『花園大学国際禅学研究』所論叢)二、二〇〇七年)。

- (43) 「捷疾羅刹が帝釈天より仏牙を奪った」説話には『大般涅槃經後分』が、「道宣が三十三天の天子から仏牙を与えられた」という説話には『宋高僧伝』「道宣伝」が、典拠として指摘されている。西谷功「舍利」―泉涌寺との関わり(前掲註40)。

- (44) 要行院については、京都府教育委員会『鹿王院文書目録』(京都府古文書調査報告書第二二集、一九九七年)より玉城玲子氏解説を参照。

- (45) 鹿王院本「十八羅漢図」については、海老根聰朗『元代道釈人物画』(前掲註17)、川上涇・戸田禎佑・海老根聰朗著『梁楷・因陀羅』(水墨美術大系四、講談社、一九七五年)、増記隆介「山梨県一蓮寺所蔵『絹本着色釈迦三尊十八羅漢図』について―その東アジア絵画史上の位置」(『佛教藝術』三二、二〇一〇年。増記隆介『院政期仏画と唐宋絵画』(中央公論美術出版、二〇一五年)に再録)を参照。

- (46) 李龍眠様については、近年、王静霊氏による興味深い指摘がある。王氏は図像および画風の観点から、藝大本の二幅もまた金大受工房で製作された可能性が高く、ゆえに「室町時代から二十世紀初頭まで『李龍眠様』羅漢とされてきた一群の羅漢図は、『金大受様』の羅漢であったというべきである」という。王静霊著、後藤亮子訳「羅漢図の二つの伝統―大徳寺五百羅漢図と金大受筆十六羅漢図、およびその東アジアにおける位置」(九州大学Progress100 人社会系学際融合リサーチハブ形成型研究報告書、研究代表者井手誠之輔『徹底討論 大徳寺五百羅漢図の作品誌―地域社会からグローバル世界へ―』、九州大学大学院人文科学研究院、二〇一九年)。

- (47) 総本山御寺泉涌寺編『泉涌寺史』、西谷功「近世泉涌寺の再建―伽藍復興と精神の回帰」(前掲註36)。

- (48) 本稿では東京文化財研究所本『羅漢図讀集』(21010AA933)を参照した。

- (49) 木本弘昭「徹定上人年譜稿」(『佛教文化研究』三六、養鸕徹定上人特集、浄土宗教学院、一九九一年)。なおこの年徹定は『諸仏変相図讀輯録』一卷、『大悲変相図讀輯録』一卷、『古今仏画名人小伝』一卷を編纂するなど、仏画研究に並々ならぬ熱意を注いでいた。

- (50) 木本弘昭「徹定上人年譜稿」(前掲註49)。木本氏は「十六羅漢図賛輯録序」が徹定「古経堂詩文鈔」(徹定上人遺文集刊行会、一九七八年)に収録されるというが、「十六羅漢図賛輯録序代入」しか見えず、年紀もない。また『羅漢図讀集』および後述する佛教大本、早大本にも収められていない。

- (51) 『佛教大学図書館蔵貴重書図録』(一九九七年)には「修復改装『十六羅漢圖贊集』」には、文久二(一八六二)年版本、文久三年版本、文久四年版本、さらには昭和初年版本などがあるが、本書はこれら刊本の原本である。刊本とその内容に差異があるのは、刊行のさいに手直したためであろう」とある。すなわちここでは、佛教大学図書館本が徹定自筆の、『羅漢図讀集』の草稿に当たるとの見方が示されている。

- (52) 『羅漢図讀集』は東京文化財研究所本を参照した。句読点、送り仮名、返り点は原文ママ。以下同様。

- (53) 標幟。「標幟又は表示とも書き、標記とも云ふ。深意を世間の名字事物に寄せて彰表する意なり。即ち印契・三昧耶等を以て諸尊の本誓を示し、身語意三密を以て諸尊内證の徳を表し、世間の浅名を以て法性の深旨を詮表するが如きを云ふ」(『密教大辞典』)、「標幟とも書く。めじるしをいう。密教においては身印・器具などをもって仏のさとり徳を表すことをいう」(中村元「広説佛教語大辞典」第四刷)。

- (54) 筌蹄。「筌は以て魚在る所、魚を得て筌を忘る。蹄は以て兔を得る所、兔を得て蹄を忘る。言は以て意在る所、意を得て言を忘る」(『莊子』外物)、「筌は魚を捕らえるわな。蹄は獸を捕まえるわな。目的に達するための道具にすぎないというたとえ。真理に達すれば、もはやこれらは無用であると考えた」(中村元「広説佛教語大辞典」第四刷)。

- (55) 「宋法能五百羅漢像」とは、徹定が弘化五年(一八四七)に購入した、じっさいには高麗十四世紀の製作と思われる『五百羅漢図』(知恩院蔵)を指すのである。知恩院本は、宋の秦觀(一〇四九―一一〇〇)による『淮南集』卷三十八「五百羅漢図記」に記される呉僧法能の五百羅漢図の内容を伝えるものであると考えられているが、徹定はこの「五百羅漢図記」を『羅漢図讀集』に引いている。

- 『養鸕徹定上人没後100年記念 知恩院の仏教美術』(京都国立博物館、一九九〇年)、井手誠之輔「作品誌の観点から見た大徳寺五百羅漢図の諸相」(九州大学Progress100 人社会系学際融合リサーチハブ形成型研究報告書、研

究代表者井手誠之輔『徹底討論 大徳寺五百羅漢図の作品誌——地域社会からグローバル世界へ——』、九州大学大学院人文科学研究院、二〇一九年。

- (56) この趙孟頫による自賛文は『清河書画舫』巻十に「趙松雪画羅漢像」として収録されている。徹定は以下に挙げるように『羅漢図讀集』の「附言七則」において「清河書画舫に曰く、休公羅漢を画くに多く古拙の状貌に作る」と述べ、同書を参照したことを表明する。

- (57) 大村西崖「羅漢図像考」(『宗教界』五巻七号—十一号、一九〇九年)。

- (58) ただし、海老根聰郎氏が『元代道釈人物画』(東京国立博物館、一九七七年)において「古くは俊仍将来本の一つといわれていたが、この作品は、そのような十三世紀の初頭にまでさかのぼるものではあるまい」と述べるなど、疑義を唱える向きがなかったわけではない。

- (59) “Album Containing Paintings of the Sixteen Lohans (Arhats)”
<https://art.thewalters.org/detail/3403/leaf-from-album-depicting-the-sixteen-lohans-arhats-4/>

- (60) ウォルターズ本の題跋は以下の通り。判読については不十分であるため、諸賢の御批判を請う。

【題】

十六應眞

嘉永辛亥初夏松堂勝 (間言之章) (一字子知)

【跋1】

〔師古〕

禪月大師十六應眞

図余觀其二三而未

觀全幅為識之親

是縮図略墨富

美不有因也耳辛亥

榴月 月堂書識

〔晩成之印〕 (月堂)

【跋2】

〔小山林堂〕

夢中拜古像神奉世

希傳逸韻巧摹寫

諦觀幾百年 米翁

〔河〕〔米亥三〕

【跋3】

〔訕〕

十六應眞禪月筆良工

妙於自神通何図上

界金白面写向生綃寸尺中

題禪月大師羅漢図 梅庵建 (建) (方外)

【跋4】

嘗聞羅漢見夢於禪月大師大師

取筆卷其傳神也抑羅漢未嘗

減度待其人而示現実究極矣松

影上人者余舊知也慧眼賞鑒書

畫取輯羅漢図此其一也原本禪

月眞蹟嗚呼松師從事於此而無怠

則所有瑞夢必矣余更願題其図

簪筆待之辛亥佛生日浩齋識

〔浩〕〔齋〕

【跋5】

此方傳禪月大師畫者有二

本一為京師高臺寺一為金

澤称名寺此図乃縮寫高臺

寺図也梵相奇古生意活動

眞法門之寶也萬延紀元

辛酉仲夏

佛眼山竺順蒼題時雙蒂

蓮開香奉滿谷〔古経堂主人〕〔徹定之印〕

- (61) なお『子叢摘芳』の自序文は米庵の書による。新潟大学附属図書館 佐野

文庫本 (DIG-NDN-136) を新日本古典籍総合データベースにて
参照。 <https://koreseki.nijiac.jp/biblio/100276845>

- (62) 『小山林堂書画文房図録』は国立国会図書館本を参照。 <https://dl.ndl.go.jp/infordjp/pid/2609105>

- (63) 浩齋自筆の『東都医事録』中の「詩聖堂記聞」によれば、江戸滞在中の浩齋は、詩書画についてはもっぱら市河寛斎(二七四九—一八二〇)・米庵父子に手ほどきを受けたらしい。寛斎は富山藩の藩校である広徳館において教

鞭を執っていた。片桐一男『蘭学、その江戸と北陸―大槻玄沢と長崎浩斎―』（思文閣出版、一九九三年）。

(64) 天保九年版および嘉永五年版『平安人物志』には「四条烏丸東」とある。

(65) 白井華陽『画乗要略』によれば、紀広成は呉道子の法に倣って仏像を描き、「筆情纖勁」「墨趣秀潤」であったという。

(66) 御所の杉戸絵については、南耕本人のものと思われる下図が残っており、宮内庁書陵部の所蔵資料目録・画像公開システムで一般公開されている。図架番号B2・83枝番号0037「造内裏御間以下御下絵（安政二年）のうち造内裏御間以下御下絵37」。

<https://shoryobukunaicho.go.jp/Toshoryo/Detail/1000036980037?searchIndex=0>

(67) 難読である。「忠孝は吾が家の宝、経史は吾が家の田なり」（『山堂肆考』ほか）と子孫に述べて「宝田杜氏」と渾名された宋の杜孟の言葉を引き、高台寺本が守り伝えるべきものであることを訴えたものか。

(68) 『羅漢図讃集』に収められる「十六羅漢図考証」〔附言七則〕であるが、前者は文末に「庚戌抄秋」とあり、後者は前掲の仏大本「十六羅漢図讃集」に収録されていることから、いずれも嘉永三年（一八五〇）に成立したことがわかる。

(69) 『羅漢図讃集』「十六羅漢図考証」の末尾には、「画工誠翁に命じて之を影写し、縁山文庫に蔵し、又一本を縮刻して以て其の道風を鳴す。且紫柏大師の賛を抄出して以て証と為すと云」とある。

紫柏真可と聖因寺本については、李玉珉「明末羅漢畫中の貫休傳統及其影響」〔『故宮學術季刊』二二・一、国立故宮博物院、台北、二〇〇四年〕に詳しい。

(70) 白木菜保子「逸見一信筆『五百羅漢図』と近世後期における戒律復興」〔『美術史』六五―一、二〇一五年〕。

徹定は同じく増上寺学僧であり「新図五百大阿羅漢記」を著した大雲（一八一七―七六）や日野靈瑞（一八一八―九六）とともに、一信を指導した。「大阿羅漢記」において大雲は「梵土の古儀」を描いているという理由で称名寺本の「禪月大師真跡」を「信に足る」とするほか、初期僧伽の戒律や衣の色、着法を一信に説いたという。これは徹定が『羅漢図讃集』の、ことに自序文において表明する思想と極めて近似しており、こうした觀念が増上寺の学僧に共有されていた可能性を強く示唆する。

また前述の通り『羅漢図讃集』自序において、徹定は「禪月大師応夢羅漢像」から衣の着法を、高麗仏画の《五百羅漢図》（知恩院蔵）から「四威儀十禪行六波羅密之態」を学んだという。「新図五百大阿羅漢記」と勘案すれば、この「禪月大師応夢羅漢像」が称名寺本を指すであろうことが想定され

る。また白木氏は一信筆《釈迦文殊普賢四天王十大弟子図》（新勝寺蔵）の構成に知恩院本《五百羅漢図》が参照されていることを明らかにしたが、ここでは、増上寺本《五百羅漢図》製作に当たってもこれが参照された可能性が示唆される。

(71) 金井杜夫「法隆寺金堂壁画 養鸕徹定製作」〔『学叢』十四、一九九二年〕、清雲俊元「養鸕徹定「法隆寺金堂壁画」模写画像と真下晩松発願の五百羅漢画像」（植松又次先生頌寿記念論文集刊行会『甲斐中世史と仏教美術』、名著出版、一九九四年）。

(72) 「作品の誕生から今日に至るまでの履歴にかかわる資料を、網羅的に収集、記述し、多角的かつ総合的観点から検証しようとする」試みを指す。仏画研究においては近年、井手誠之輔氏を中心として、大徳寺伝来《五百羅漢図》の作品誌的研究が盛んに行われている。米倉迪夫「肖像画と名づけ」〔『言語』二四―一、一九九五年〕、米倉迪夫「美術史の場」〔日本における美術史の成立と展開〕（平成九―十二年度科学研究費補助金 基盤研究（A）（2）報告書、東京文化財研究所、二〇〇一年）、井手誠之輔「作品誌の観点から見た大徳寺五百羅漢図の諸相」（前掲註55）。

【図版出典】

図1、2…

京都国立博物館より提供

図3、4…

「谷文晁派（写山楼）粉本・模本資料データベース」（前掲註16）

図8…「高田敬輔と小泉斐」（前掲註18）

図9―1…

大田原市教育委員会事務局教育文化振興課より提供

図10…「開館二〇周年記念 龍を描く―天地の気―」（茨城県天心記念五浦美術館、二〇一七年）

図11…「黒羽町の文化財」（前掲註21）

図12…「普陀山佛教網」（前掲註22）

図13…国立国会図書館デジタルコレクション（永続的識別子：info:ndljp/pid/2592625）

図14…大乗寺より提供

図15…佐々木丞平「円山応挙関係資料 植松家蔵品を中心にして―下―」（前掲註32）

図22、23、24、25…

ウォルターズ美術館デジタルアーカイブ（前掲註59）

【謝辞】

本研究にあたっては高台寺様、泉涌寺様、大雄寺様、大乘寺様、鹿王院様（以上、本文掲載順）をはじめとした御所蔵者様より御高配賜った。また調査にあたっては泉涌寺心照殿学芸員西谷功様、福島県立美術館学芸員坂本篤史様より、脱稿にあたっては本誌査読者、編集者の皆様より御指導、御助力を賜った。末筆ながら記して厚く感謝申し上げる。

【査読総評】（五十音順）

・従前の近世絵画史においては、模写された仏画が考究の主体となることは稀であったことから、本論考筆者の着想―既に公表されている成果も含めて―は、新たな視座を見出した先駆的役割を有するものとして極めて高く評価される。また、本論考に用いられた史料は、従前研究の俎上に上らなかつた史料も含まれ、困難な課題設定にもかかわらず、本論考筆者の高い博搜能力や深い知見が十分に活かされており、的確な論旨―表現への着目のみならず、史料に基づく作品受容の提示など―とあわせて優れた論考である。論及された高台寺所蔵の「十六羅漢図」以外にも、「釈迦三尊像 伝呉道子筆」（東福寺蔵）などは、江戸時代の職業画家によつてそれを典拠とした作品が数多く残され、その流布状況には研究すべき意義があると考えられるものの、当該の作品群に迫つた考究はないように思う。本論考筆者も述べているように、そのような作品を集成し、各々の異同点を確認することにより、絵師の絵画的思想や受容の諸相を見出すことができ、それは絵画史のみならず、宗教史や思想史など関連する分野の研究深化に寄与する。本論考筆者の関心の所在とは異なるかもしれないが、木村了琢ら江戸時代の仏画師、仏教を主題とした作品を多く残す紀広成や和田呉山ら、これまで着目されてこなかつた絵師の活動も含めて、さらなる研究対象作品の拡大と成果の公表および本論考筆者が提唱する問題意識が研究者間で共有されることを切に希望したい。

（大阪歴史博物館 学芸員 岩佐伸一）

・中国から齎された京都の高台寺所蔵「十六羅漢図」について、関東の画壇で活躍した谷文晁と小泉檀山、そして京都の円山応挙とその門人であつた山跡鶴嶺が模写した意図と状況の詳細を示した。さらに知恩院の第七十五世を務めた養鷗徹定による『羅漢図讃集』と、その影響下で成立した大角南耕筆「十六羅漢図像」の詳細な紹介を行った。確かに戦後の近世絵画研究は「新奇性」が「偏重」され、それを描いた画家の「個性」に「帰結」させるのが中心であつたのは、認めざる

を得ない事実である。けれども、その「個性」も「時代」や「環境」と密接に関係するものであり、「新奇性」とみえるのも、本当の意味でその時代にとつて「新奇」であつたのか、冷静に検証しなければならぬ。さらに「スタンダード」を理解して初めて、「新奇」の何たるかも明らかとなるはずである。このように江戸時代の仏画に対して真正面から取り組み、研究課題の中心に据える研究者が出てきたことには素直に敬意を表したい。「おわりに」を見てもわかるように、筆者のなかにはすでに研究を行ううえでの「哲学」が形成されており、それを実践するうえでの調査方法や論述形式も十分に確立されている。本論考を一ピースとし、やがては江戸時代の仏画史について筆者なりの歴史観が提示されることを切に希望する次第である。

（東北大学大学院文学研究科 准教授 杉本欣久）

・本論考は、いわゆる「禅月様羅漢」のうち、高台寺本に対する評価が江戸時代後期に高まり、さらにその図様が地域・流派を超えて用いられたことを検証したもの。この高台寺本は、早くも明治三十六年には重要文化財の指定を受けた舶載羅漢図中の重要作例にもかかわらず、詳細な検討はこれまでほとんど行われていなかった。ましてやその受容史と図様の展開について言及した論考は皆無といつてよい。さらに筆者は、文晁や応挙など江戸後期の重要画人の古画学習についても新知見を提示しており、また粉本となる図様の展開とその検討が、江戸画人や画派に対する研究の深化に寄与することを明示した点も高く評価される。加えて筆者は、高台寺本の伝来や、南宋末頃とされる製作年代についても新たな見解を示しており、今後の高台寺本研究についても重要な示唆を与える意欲的な内容といえよう。なお、幕末期における羅漢研究の第一人者である養鷗徹定が高台寺本を高く評価していたこと、そして徹定による見解が、近代以降の羅漢図研究においてほぼ無批判に踏襲されていることへの言及は重要である。先行研究の博搜と検討こそが研究における基本であることを痛感させられる指摘であり、研究者の端に名を連ねる者として評者自身も自戒しつつ、筆者の今後の江戸仏画及び画人研究の進展に期待したい。

（根津美術館 学芸第二課長 本田諭）