

長沢芦雪筆《黑白図屏風》の儒学的構想

はじめに

長沢芦雪(一七五四〜九九)の《黑白図屏風》(図1)には、白象と黒牛、ならびに鳥と仔犬の四種の動物が対比的配置で描かれており、彼の独創性が顕著に表れた作品といえる。制作年代は署名および「魚」の朱文印の欠損状況より、晩年にあたる寛政四年から十一年(一七九二〜九九)と考えられる。

本図の特色として伊藤紫織氏は、画面の外で象と牛の体を断ち切ることで絵の内と外を一続きにするといった、枠の効果的な使用について言及している^①。また辻惟雄氏は、本屏風の極大、極小の対比や色彩の対照を楽しむ趣向は、当時の市民の好奇心に応えるための視覚遊戯であると述べている^②。このように本作品の造形的特色については様々に語られているが、個々の図像の分析や、作品内容の解釈は進められておらず、委細は明らかになっていない。本稿は《黒



図1 長沢芦雪《黑白図屏風》エツコ&ジョー・プライスコレクション

瀧
野
彩
子

白図屏風』に描かれた動物モチーフの由来、および作品を取り巻く思想を検討することで、作品内容の解釈を試みるものである。

一 象と牛

まず、江戸中期の人々にとって象がどのような存在であったかを確認する。享保十三年（一七二八）に、將軍徳川吉宗の命により唐船が雄雌二頭の象を積んで長崎に入港した。舶載当時の長崎の観察記録には、象の寸法や形態が詳細に記載されており、その特徴は以下のようにまとめられる。①足に贅肉はなく、丸太のようにまっすぐである。②耳は方形で平たい。③鼻は長く、可動性が高い。④尾は牛に似て、先が筆のようである。⑤色は薄黒い。⑥堅固な肌を持つ。

この象は芦雪生誕前の寛保二年（一七四二）に江戸で病死しており、芦雪は象を実見していない。しかしながら、寛政期に筆録された『落し咄』の「象」の項に、「さて、ぞうといふものハ絵で見た事もあり、咄して聞かしたこともあるか、（以下略）」と記されることから、その姿態は絵画を通じて広く知れ渡っていたことがうかがえる。^④

芦雪は、『黒白図屏風』以前にも象の絵を手がけている。襖絵が屏風に改装された二曲二双の《群獣図屏風》（寛政後期）（図2）には、一双の右隻全面に大きな象が描かれており、その形態は前掲の長崎の観察記録の記述や渡来象の図像と類似する。芦雪は当時の書

物や絵画などから、実際の象の形態をある程度把握していたのである。師の円山応挙（一七三三〜九五）や応挙門下である駒井源琦（一七四七〜九七）もまた、灰色の象を描いた作品を残している。

ところが、芦雪が《黒

白図屏風》において描いた白い象は、渡来象とは明らかに異なった姿を持っている。以下で芦雪の描いた白象図像の由来を考察する。

白象は古来より仏教の文脈において、聖獣として重要な役割を果たしてきた。釈迦の誕生の際、母親の摩耶夫人は白象が体内に入る夢を見て懐妊したと伝えられており、入滅の場面を描く「涅槃図」には、白象が嘆き悲しむ姿が描かれる。また、普賢菩薩や帝釈天などの獣座として表される場合も多く、法華経を唱える者の前に白く優美な姿を現すとして信仰されてきた。

前近代において、象は応永十五年（一四〇八）から文久三年（一八六三）にかけて日本に複数回渡来しており、象の実像についてはある程度知れ渡っていたと思われるが、仏教図像の象には一定の伝



図2 長沢芦雪《群獣図屏風》
白浜・金閣寺



図3 俵屋宗達《白象図》
養源院

統的な形式が踏襲され続けた。その特徴は以下に示す通りである。
①白色である。②目が三日月型である。③耳が筒状で下垂する。④鼻は丸まり、幾分短い。⑤尾の先が房状である。⑥首から胴、足にかけて皺が刻まれる。⑦たるんだ肌を持つ。

図像によって描写にばらつきはあるが、これらの特徴は大部分の仏教図像に共通する。江戸時代にも多く描かれた「普賢菩薩像」の象は、押しなべてこれらの伝統的特徴を有しており、現実世界の象の特徴はほとんど反映されていない。養源院杉戸絵の俵屋宗達筆《白象図》（元和七年・一六二二）（図3）においても、同様の特徴が端的に表されている。《黒白図屏風》と同じ寛政年間には、「江口の君」が白象に乗る画題が人気を博し、円山派の画家や浮世絵師などが作品に取り上げているが、ここに描かれる白象にも同様の特徴が再現されている。

芦雪の《黒白図屏風》の象もまた、伝統的特徴に合致しており、仏教図像の定型を転用していることがわかる。⁶⁾先に《群獣図屏風》

の存在により、芦雪が実際の象の形態を把握していたことを述べたが、それよりも後に制作された《黒白図屏風》において、芦雪は意図的

に白象のモチーフを選択し、取り入れているのである。その理由は、古来より人々に受け継がれてきた白象の神聖性を示唆する目的があったからであろう。

しかしながら芦雪の白象の姿態は、仏教図像に見られる画一的な形態を脱している。例えば、仏教図像の象の目は長く切れ上がり、耳は長い布のようにひらひらと垂下し、細長い棒のような牙が前方に突き出ているのが特徴といえる。一方で芦雪の象は、伝統的な形態を基本としながらも、体の各パーツの大きさは《群獣図屏風》の象、つまり実際の象と同じ比率であり、かつ形態には写実性が意識されている。目は小さな三日月形であり、耳は筒形ではあるが長く垂下させていない。牙は実際の象と同様に太く短い形である。仏教図像の非現実的に誇張された部分を、実際の象を参考に修正することで、聖獣とされる白象を現実的な姿態へと作り変えているのである。さらに、白象が鎮座するのは仏教的な莊嚴空間ではなく、江口の君のような見立ての意味付与がされているわけでもない。芦雪は伝統的な白象の図像を、独自の構想にもとづいて表現した可能性が考えられる。

続いて牛について考察する。芦雪は天明六年（一七八六）に応挙の絵を携えて京を発ち、南紀の草堂寺・無量寺・成就寺の三か寺で大規模な襖絵制作を行っている。相見香雨氏の「芦雪物語」には、芦雪が南紀富田山の山腹で牧牛を熱心に写生し、翌日串本の無量寺

で牛の間を描いたという話が記されている。また、芦雪は郊外で日々写生に明け暮れ、仕上がった牛の絵は付近の農家の牛に酷似しており人々を驚かせたという。^⑦

当時、紀州の山腹では牛耕が盛んであったといい、和歌山県原産の牛は熊野牛と呼ばれている。その特徴は、皮膚は厚く一般に黒色であり、角は形状一定せず、仔牛は表面が剛毛に覆われていたという。^⑧白浜町富田にある草堂寺には、芦雪が描いた襖絵《牛図》が残されており、そこに描かれた牛の特徴は熊野牛の記述とほぼ一致する。体色は黒く、角はさまざまな方向を向き、左端の仔牛にはふさふさと毛が生えている。牛は自然の中で草を食み、自らの角や足に引き綱を絡ませてのんびりとした風情である。芦雪が戸外で牛の姿をスケッチする様子が想像される。

《黒白図屏風》の牛は、草堂寺襖絵のうち一頭(図4)と同じ腹ばいの体勢をとる。立体的な肉付きや内部で隆起する骨、複雑な蹄や尾の様子が精緻な線描と墨の陰影で表され、《牛図》と同様、もしくはそれ以上に写実的要素が濃厚である。しかしながら



図4 長沢芦雪《牛図》部分 草堂寺

《黒白図屏風》の牛は単独で画面を占有しており、背景は一切描かれない。角は湾曲して上を向き、顔から首にかけて印象的な太い綱が巻かれている。牛のいる空間とその持物は、この牛が一般的な牧牛ではないことを示唆している。

《黒白図屏風》の牛図像の由来として、天神信仰の牛が有力な候補として挙げられる。天神信仰は菅原道真の霊を祭祀するものであり、北野社の由来を説く『北野天神縁起』は、中近世の文芸や芸能に大きな影響を与えている。道真の伝記は江戸中期にも数多く刊行された。^⑨この縁起を絵画化した一連の「北野天神絵」や「北野天神絵巻」には、「天神さま」の象徴である神牛が頻繁に登場する(図5)。ここに描かれる牛の特徴として、体色は黒が多いが、黒白斑の牛や、^{あめうし}餛色の黄牛も一定数見られる。

角の形状は先述した熊野牛のような形状の一定しない短角ではなく、多くが水牛や犛牛(ヤク)のように湾曲して上に向か



図5 《天満宮縁起画伝(満盛院本)》
部分 十九世紀 太宰府天満宮

う長角を持つており、威厳ある姿で描かれることが多い。牛車の多くは八葉車と呼ばれる種類であり、車を牽く牛は首周りから胴体にかけて赤く太い綱を付ける。これは鞅しりがいと呼ばれ、牛車を曳くための耐久性、および裝飾性を兼ねた綱であったと推測される^⑩。

これらの天神信仰の牛は、以下の点において、《黒白図屏風》の牛と共通する。①牧牛とは異なり群れを作らない。②湾曲して上に向かう長角を持つ。③勇ましく威厳ある姿をみせる。④太い綱を付ける。

さらに形態が近似する例として、天満宮に奉納されている臥牛像に言及する。北野天満宮には多くの臥牛像が置かれており、筆者の実地調査によれば、大部分の像に明治時代の銘が入っている。これら(図6)は主に石製であり、顔周りには牛の鼻輪から頬にかけて存在感ある一本の太い縄、さらに首周りに若干細めの縄が二周巻き付けられるように彫刻されている。顔周りの裝飾的な太い縄は、神を祀る神聖な場所を示す注連縄しめなわの形状と類似しており、首周りの特徴的な縄は、道真を乗せた牛車に繋ぎ留められていた赤色の鞅の名残である可能性も考えられる。《黒白図屏風》の牛が付ける縄は、この臥牛石像の縄の形状とよく似ている。

銘文で奉納日が確認できる像のうち最古のものは、文政二年(一八一九)に奉納された金属製の臥牛像である^⑪(図7)。この铸件の牛に縄は彫刻されておらず、現在は首周りに白や赤の布が無造作に巻き付けられている。牛の鼻孔部分は、円状の窪みの中央に深い穴



図6 臥牛像 明治時代奉納 北野天満宮



図7 臥牛像 文政二年奉納 北野天満宮

があいており(図8)、鼻輪を通す目的で穿孔されたことが推測される。また鼻から目の下にかけて傷みが生じていることから、江戸時代の臥牛像には実際に縄が巻き付けられていた可能性も考えられる。

一般的な牧牛図についても、顔周りに引き綱を付けた姿で表されるが、鼻から耳下へ細い綱がかけられ、その中ほどから顎にかけて綱が結ばれており、通常首周りには巻かれない。綱の巻き方、およびその太さと形状は、《黒白図屏風》の牛



図8 図7臥牛像鼻孔部分

の縄とは異なりを見せる。

また臥牛像の姿は、道真を乗せた牛が道端で伏せたときの姿を写したものと伝えられている。臥牛は足を折り曲げて胸腹部を地面に付け、前方に目を向けて威厳ある姿を見せる。こうした姿も《黒白図屏風》の牛と一致している。

太い縄を付けた牛は、絵画の分野でも確認できる。北野天満宮に奉納されている臥牛の絵馬（明治十年・一八七七）には、白牛が紅白の太い縄を巻き付けた姿で描かれており、京都長岡天満宮の《繫牛図絵馬》（天明二年・一七八二）には、黒牛が白く太い縄を顔に巻く姿で描かれている。「騎牛天神像」は、道真（菅丞相）が白一色または紅白の太い縄を付けた黒牛に乗る姿を描いたものであり、浮世絵の画題として江戸中期以降に人気を博している。白もしくは紅白の太い縄を巻く牛が、天神を表すイメージとして定着していたと考えられる。《黒白図屏風》の牛もこれらと同様の姿態を持つことから、やはり天神信仰の牛を念頭に置いて作成されたものとみてもよいだろう。

ただし芦雪が描いたのは、絵巻や浮世絵のように類型化された牛の姿ではない。黒牛には、臥牛像のような立体感が意識されている。熊野牛の写生経験に基づいて迫真的な黒牛を描き出し、そこに天神信仰の寓意を込めたのである。本屏風には、天神信仰を象徴する神牛が、実感を伴うイメージとして描き出されていると考えられる。

二 鳥と犬

芭蕉門下の岩田涼菟（二六五九〜一七一七）が詠んだ句に、「鳥と犬のなかぬ日はなし」というものがある⁽¹²⁾。この句が詠まれた当時は、徳川綱吉のいわゆる生類憐みの令（一六八五〜一七〇九）により町中に動物があふれており、江戸後期に至っても鳥や犬は身近な存在であったという。当時の浮世絵や読本の挿絵には、人の営みの片隅に風景の一部として犬が描き込まれている。鳥もまた、当時の書物や諺に幾度となく登場しており、人々に馴染みある鳥であった。

本屏風の鳥（図9）は、その姿形より、日本各地に分布するハシブトガラスと考えられる。鳥は江戸初期においては屏風などにしばしば取り上げられる画題であった。しかし江戸中期頃より人々が鳥に抱くイメージは低下し、他の鳥類に比して鳥の絵はそれほど多いとはいえない。

随筆『雲萍雜誌』（天保十四年、一八四三）には、「貪欲非道の行い」をする老女が「鳥の婆」と名付けられて

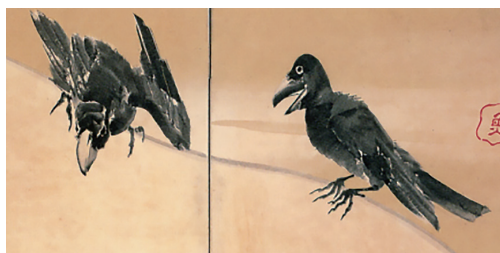


図9 《黒白図屏風》部分

おり、鳥のイメージは決してよいものとはいえないことがわかる。⁽¹³⁾
また司馬江漢（一七四七―一八一八）は、簡略な絵に自賛を添えた教訓画を残しており、その中で「鵜の真似をする鳥」という今も知られる諺を紹介している。⁽¹⁴⁾ここで江漢は「鳥のように、能力をわきまえずにみだりに人の真似をすると失敗する」という教訓を述べ、さらに「鳥は声がやかましく、かわいげがない」と付け加える。鳥は人間の好ましくない愚かな一面を表すものとして知られていたのである。

一方、応挙と親しい関係にあった与謝蕪村（一七一六―一八三）は、鳥と鵲を対にした作品を数点残している。この二種の鳥は、『和漢三才図会』に「すべて鵲・鵲は害あつて益なく、しかも多くいる鳥で、人に憎まれるものである」と記される通り、良い印象を有するものではなかった。⁽¹⁵⁾しかしながら蕪村の描く鳥と鵲とともに眼光鋭く、荒天に耐える様子はたくましさをも感じさせるものであり、蕪村による解釈の独自性が感じられる。

ここで芦雪の鳥に目を戻すと、蕪村の鳥とは異なり、町の片隅で見かける鳥の凡庸な姿を描いている。こうした鳥は当時の人々にとってあまりに見慣れた対象であるが故、画題として選ばれることはそれほど多くはなかったと思われる。芦雪は卓近な存在としての鳥をあえて選択し、『黒白図屏風』に加えたのである。

また、鳥は一休和尚の伝承の中にも登場する。現代でも広く知られる一休は、江戸時代には今以上に人気を博した存在であった。江

戸中期以降には、一休を主人公とする読み物が十数点刊行されており、説話や芸能など広い分野で親しまれている。その中で一休は「鳥の声を聞いて悟った」と語られている。室町時代に出版された『東海一休和尚年譜』には、「師廿七歳。夏の夜、鵲を聞いて省あり」との記述が見られる。⁽¹⁶⁾さらに江戸後期に出版された『道歌心の策』にも、「夕へ鵲の声を聞いて忽然と投機す」との記述が見られ、この逸話が語り継がれていることが確認できる。⁽¹⁷⁾

一休に関連する読み本である『本朝醉菩提全伝』（文化六年、一八〇九）や『仮名反古一休草紙』（嘉永五年、一八五二）には、一休が自ら筆をとって描いたとされる鳥の扇絵の図像が登場する。⁽¹⁸⁾下を見下ろして口を開けた姿勢をとる鳥は、大きな声で鳴くことで一休和尚を悟りへと導く存在である。『黒白図屏風』の鳥もまた、仏教関係の人物になぞらえられた象の上で鳴いている。この鳥は、足元にいる象に対して、何かを気づかせる存在なのかもしれない。

『黒白図屏風』の鳥は、画面の隅に小さく描かれているため、その存在に言及されることは少ない。しかしながら二羽の姿態は、遠目にも鳥と認識できるほどの確に再現されている。丸みを帯びた頭頂部の輪郭や、末端に太さを残す尾の形は、ハシブトガラスの特徴を正確に写し取っており、仕草も写実的で現実味に溢れている。空気を含ませた荒い筆遣いで鳥の羽の質感が表現され、湾曲した厚い嘴には艶を宿らせている。芦雪は鳥の特徴を丁寧に把握し、持ち前の画技で写実的に描き上げており、主要なモチーフのひとつとして

鳥を選択した意志が感じとれる。

一方で《黒白図屏風》の仔犬(図10)は諧謔味を帯びた表情を浮かべ、それほど写実的とはいえない姿で描かれている。鳥とは対照的に、仔犬は古来より好まれた画題であり、その特徴を継承していることが理由の一つと考えられる。応挙もまた仔犬の画題を好み、作品を数多く残している。図像を抽象化せず、どちらかといえば写実的であるが、仔犬の仕草や表情には伝統的な狗子図のイメージが継承されている。芦雪の描く仔犬は、応挙に倣った上で単純化されており、《黒白図屏風》の仔犬はとりわけ簡潔な筆致で仕上げられている。応挙を含めた従来の狗子図には従順な愛らしさが表現されていたが、芦雪の犬の多くは悪戯で愛嬌ある表情を浮かべている。

さらに特筆すべき点は、正面を向き、鑑賞者に視線を投げかける姿勢である。仔犬はその視線によって、鑑賞者を画中世界へと誘っている。本作品は鑑賞者が眺めて楽しむ対象のみならず、作品の側が積極的に鑑賞者に語りかけるような印象を感じさせる。本屏風に江戸中期の思想が意識的に取り込まれている可能性については後述するが、この



図10 《黒白図屏風》部分

仔犬が先頭に立って作品の意図するところへと導いてくれているようにもみえる。

次に、江戸における犬のイメージについて考察する。犬は古来より「煩惱」と結びつけて語られてきた。「煩惱の犬」は、煩惱が人につきまとうことを、犬が人につきまとう様に例えた諺であり、江戸時代には数多くの俳諧や読本に取り上げられている。今橋理子氏は、芦雪の《仔犬に髑髏図》に描かれる犬は、謡曲『通小町』に出てくる「煩惱の犬」を表す可能性を指摘している⁽¹⁹⁾。芦雪が犬を「煩惱」の象徴と認識し、利用していた可能性は高く、《黒白図屏風》の犬にも人間の煩惱のイメージが重ね合わされているのかもしれない。

以下で、本屏風の犬と「趙州狗子話」との関連性について述べる。これは中国唐代の禅僧、趙州從諗(七七八―八九七)が、犬の仏性の有無について弟子と問答した逸話であり、禅の著名な公案となっている。『趙州録』(一一三二)には、以下の記載がみえる。

問う、「狗子には還た仏性有りや」。師云く、「無し」。学云く、「上は諸仏に至り下は螻蛄に至るまで、皆な仏性有り。狗子に什麼^{なん}としてか無き」。師云く、「伊に業識性^{かれごつしきしょう}の有る在るが為なり」。

ある僧が趙州に犬の仏性の有無を質問したところ、趙州は「無い」

と答えた。その理由として、犬には業識性（煩惱妄想、または前世の業）があるからだと答えたという。⁽²⁰⁾

後に南宋時代の無門慧開（一一八三―一二六〇）が、禪宗の公案集『無門関』の中でこの公案を取り上げている。この著作は江戸時代に数多く刊行され、注釈書も作られている。本論では江戸中期に京都で出版された『無門関』（宝暦二年・一七五二）を参照する。⁽²¹⁾ 全四十八則の集約的な意義を持つ第一則として「趙州狗子」が挙げられている。

一 趙州狗子

趙州和尚、因に僧問ふ、狗子に還て仏性有るや、也た無や。州云く、無。（中略）頌曰、狗子仏性、全提正令。纔かに有無に涉れば、喪身失命せん。

『趙州録』では、犬には仏性が無いと断言されるが、『無門関』では、趙州の「無」という答えは、有無を超えた「無」を表していると解釈する。つまり「無」を有無という相対的な枠組みで理解してはならず、対立概念のない絶対的な「無」に透徹することの重要性を説いている。⁽²²⁾

江戸期における『無門関』の流行は、絵画の分野にも余波を広げる。宗達筆《狗子図》には、岩と木の芽のようなものが小さく描きこまれただけのほぼ無背景の画面に、白地に黒の斑模様を持つ一匹

の犬が描かれており、臨済僧の一絲文守（一六〇八―四六）による趙州狗子話を踏まえた賛「被趙老觸、有無相争。叢林戸々、喧惹虚名」が記されている。門脇むつみ氏は、趙州狗子話の絵画において、犬を単独主題として取り上げた作例は宗達以前にはなく、宗達が犬によって趙州狗子話を連想させる回路を作った可能性を指摘している。⁽²³⁾

また、若冲は《厩児戯箒図》および《仔犬に箒図》で、仔犬と箒とを取り合わせて描いている。《厩児戯箒図》には、黄檗僧の無染浄善（丹崖道人、一六九三―一七六四）の賛、《仔犬に箒図》には無染浄善の書を写した賛が記されており、いずれも内容は趙州狗子話に基づいている。前者の賛は、「趙州門外小厩児、来倚寒山苕帚戯、佛性不須問有無、諸塵三昧従斯起」となっている。志南『天台山国清禅寺三隠集記』（一一八九年成立）に、趙州が寒山と問答したという記述があり、仔犬と寒山を示す箒は、ともに趙州狗子話につながるモチーフとなっている。門脇氏は、若冲と禅僧の交友関係から、若冲の作画契機は宗達の狗子図および趙州と寒山の問答に由来する可能性を指摘している。⁽²⁴⁾

さらに無染浄善は、宗達が黒犬と白犬を描いた《双狗図》（図11）に、「業識并佛性、黒白巧描模、可喚趙州老、任口説有無」と後賛をしている。趙州狗子話に触れ、業識と仏性を、黒白で巧みに描き出すと述べる。黒白の犬を描いた宗達画が、趙州狗子話と重ね合わされているのである。

宗達および若冲は犬をモチーフとして、趙州狗子話を念頭に置いた作品を制作していたと考えられるが、両者に共通するのは、黒白の対比を犬と組み合わせる点である。宗達の《狗子図》には白地に黒斑の犬、《双狗図》には黒犬と白犬、若冲の《仔犬に箒図》は黒い箒と白犬が見られる。無染浄善も賛の中で、業識と佛性、そして黒白の対比に触れている。黒白の相対色が業識と佛性を表していたかは定かではないが、犬と黒白の組み合わせは、江戸時代においては趙州狗子話を連想させる画題だったと考えられる。

応挙や芦雪の作品に趙州狗子話を直接示す賛やモチーフは見当たらないが、黒白の対比を犬と組み合わせる構図は両者によっても試みられている。応挙は数多くの狗子図を描いているが、黒犬の上に白犬が乗りかかる《狗子図》(図12)など、宗達の《双狗図》と類似した図様が散見される。芦雪も黒犬と白犬を対にした作品を複数残している。特に寛政年間に描かれた《狗子図》(図13)は、無背景の中、黒白のコントラストが際立つ。ここに描かれた白犬は《黒



図11 俵屋宗達《双狗図》



図12 円山応挙
《狗子図》



図13 長沢芦雪
《狗子図》

白図屏風》の犬と形態が近似し、同時期に描かれたことがわかる。大胆な黒白のコントラストの中に配置された《黒白図屏風》の犬は、「黒白の犬―趙州狗子」といった当時の共通認識を下敷きとして、趙州狗子話をイメージとして取り込んでいた可能性が考えられる。その場合、芦雪が念頭に置いた犬のイメージは以下の二点が予想できる。一点目は、『趙州録』に記された、業識性があるために仏性を持たない犬のイメージである。仏教の世界においても犬は俗なる性格を持つと伝えられており、先述した「煩惱」と同種のイメージである。二点目は、『無門関』に記された、有無という相対的な枠組みを超え、絶対的な「無」の境地を理想とする思想を示唆する趙

州狗子のイメージである。相對するものの關係性を問う思考の型は、『莊子』などの中国思想に影響を受けた江戸中期の儒教思想と軌を一にする。《黒白図屏風》は、仏性の有無を白黒で表す趙州狗子話を、白い犬と象、黒い烏と牛で再構築し、その内容は、相對的な思考に陥ってはならないとする『無門関』の思想を取り入れている可能性も考えられる。

以上より、烏は平凡かつ愚かで騒々しい存在、犬は煩惱・業識性を持ち、趙州狗子話の公案を連想させる存在として受容されていたと考えられる。両者に与えられた俗なる性格は、象や牛の聖なる性格とは對照的である。

三 皆川淇園の影響と儒学的構想

芦雪の出生より二十年を遡る頃、京都正親町坊に儒学者となる皆川淇園（一七三四―一八〇七）が誕生する。彼は書画に通じ風流人として名高く、当時第一級の文人や学者たちと広く交際した。画人では特に円山応挙と親密であり、その弟子であった芦雪とも親交が深く、芦雪の絵には淇園の賛が多く確認できる。

田能村竹田の『山中入饒舌』には、「皆川翁の芦雪に於ける、（中略）終身愛許し、称賛して措かず」と記されている。⁽²⁵⁾ また『画乗要略』には、芦雪の絵に淇園が賛を書いたものを売り、得た金でとも

に娼楼へ行き、夜明けまで劇飲したといった話も残っている。⁽²⁶⁾ 曾道怡との合作である千葉市美術館所蔵の《花鳥蟲獸図巻》（寛政七年、一七九五）には、巻頭に淇園による題が記されている。「芦雪絵思において巧みなるは、吾此に於て其の凡庸を超えるを見る」と述べ、芦雪の非凡な「絵思」の巧妙さを賞賛している。さらに極小の枠の中に五百羅漢などを細かく描きこんだ芦雪筆《方寸五百羅漢図》（寛政十年、一七九八）に対しては、「長沢芦雪素より画を善くするを以て聞こえ、筆尤も縦横たり、乃ち其の出す所毎会益々奇なり」と評している。⁽²⁷⁾ 淇園が芦雪と親しく交際し、高く評価していた様子が伝わる。芦雪もまた、淇園の立場やその思想から少なからず影響を受けていたことが推測される。

以下で、芦雪が淇園を中心とした江戸時代の儒学思想に影響を受け、当時の支配者層と民衆との關係を《黒白図屏風》に視覚化した可能性を検証していく。

古来より広く知られる思想の一つに「三教一致」があるが、近世の儒学者たちは三教を同列とはせず、あくまでも儒教優位の政治体制を説いた。たとえば儒学者の中江藤樹（一六〇八―四八）は、儒教的原理に基づき儒教以外の二教のある部分は包摂し、他の部分は批判・否定した。仏教に由来する語であっても、その本来の意味にかかわらず儒教的な再解釈を施している。⁽²⁸⁾ 熊沢蕃山（一六一九―九一）は藤樹の思想を次のように評している。「夫我道は王道也。王

道は大道なり。大道は大路の如し。仏法ごときの小道は、夷中の小路のごとし」⁽²⁹⁾。儒教を「大道」、仏教を「小道」とみなし、前者は後者を包摂しうると述べる。江戸時代中期に活躍した常盤潭北（一六七七～一七四四）に至っては、孔子、つまり儒学的な道に対して、神道・仏教・老莊はいずれも「人道」から離れてしまうものであると批判する⁽³⁰⁾。儒教思想が方々で盛んに論じられた様子がうかがえる。荻生徂徠（一六六六～一七二八）、および弟子の太宰春台（一六八〇～一七四七）は、「先王の道は天下を治る道」と述べ、儒教を政治思想とするべきであり、仏教や神道は個人の宗教として政治のコントロール下にあるべきだと説いた。仏教や神道を否定しない形で、政治面において儒教がおおやけの思想となるべきだと説いたのである⁽³¹⁾。

孔子をはじめとする儒教の先哲を祭る枳奠は、古代より行われた祭儀であったが、近世期には儒教崇拜の機運とともに一段と重要視されることとなった。幕府は寛政の改革の一環として湯島聖堂を再建し、枳奠を盛大に催している。その祭儀に際しては、数多の枳奠器が使用されたことが、寛政十二年（一八〇〇）に著述された『昌平志』の「礼器誌」に確認される。その中に、象の形をした象尊と、牛の形をした犧尊が、清酒を盛る酒樽として利用されていたことが記されている⁽³²⁾。また寛政八年（一七九六）成立の卷子《枳奠図》（図14）⁽³³⁾や、文政一年（一八一八）に出版された『昌平志』⁽³⁴⁾における枳奠器の挿絵の中に、象尊と犧尊が対で描かれているのが確認できる。

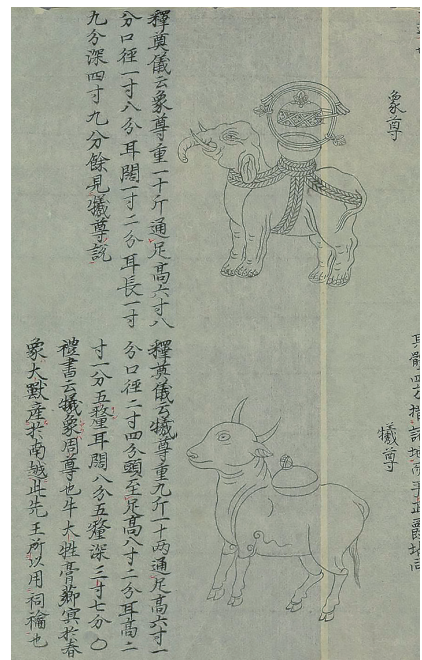


図14 小野久明撰《枳奠図》
早稲田大学図書館

東京国立博物館には聖堂伝来の原器が所蔵されており、その中に安永四年（一七七五）に制作された象尊・犧尊をみることができる（図15）⁽³⁵⁾。枳奠は現在も湯島聖堂で年一回執り行われており、堂内には昭和末期の複製品である象尊と犧尊が向かい合うように置かれている（図16）⁽³⁶⁾。江戸時代前期に枳奠が行われていた忍岡聖堂（一六三二～一六九八）の枳奠図では、孔子像から見て右側に象尊、左側に犧尊が少し距離をおいて配された様子が確認でき、配置は時代や場所によって異なるものの、象と牛を対にした枳奠器は儒教祭具として広く認知されていたと考えられる。《黑白図屏風》における象と牛は、この象尊・犧尊と組み合わせを同じくする。

幕府は寛政七年（一七九五）に学制を改めて湯島聖堂における昌平坂学問所を官学とした際に、朱子学者・柴野栗山（一七三六～一

八〇七）を幕府の儒員に起用している。この栗山は淇園と交流があったことがわかっている。淇園や赤松滄洲（一七二一—一八〇二）とともに詩社「三白社」を結び、儒官となって東下するまで詩酒の集まりを続けていたといひ、⁽³⁸⁾ 明和八年（一七七二）の『淇園詩話』には栗山の序文をみる事ができる。⁽³⁹⁾ 淇園もまた文化二年（一八〇五）に学堂弘道館を創建しており、江戸で教学に携わった栗山と同様に、枳塾の詳細を把握していたと推測される。枳塾は湯島聖堂の他にも米沢藩や長州藩、水戸藩、足利学校など各地で催されており、近世以前には朝廷によって公的に、また公家により私的に執り行われていたようである。近世以降も京都の私塾において何らかの祭儀



図15 象尊・犧尊（湯島聖堂枳塾器）
東京国立博物館



図16 象尊・犧尊（昭和期模造）
湯島聖堂

が行われていた可能性も考えられよう。

象尊・犧尊と仏教・神道との関連は不明であるが、儒教祭具として象と牛が並置されていたことは一考の余地がある。⁽⁴⁰⁾

淇園という儒学の大家と交わりの深かった芦雪は、これらの枳塾器を目にしており、儒教思想を基とした屏風制作の参考とした可能性が考えられる。ではなぜ芦雪は儒教的文脈を備えた象と牛を、大胆な対照的表現へと昇華したのか。淇園周辺の思想についてさらに検討を加えることで、『黒白図屏風』が有する意味内容を明らかにする一助としたい。

淇園の少年時代は、荻生徂徠の学問の全盛期であった。徂徠は聖人、つまり為政者を重要視し、その存在は民衆の支配に不可欠であると説く一方で、民衆は非計画的で愚かであるため、自立的な活動は基本的には認められず、支配の対象にすぎない存在と捉えた。その後宝暦年間には広範に反徂徠学が唱えられるようになる。淇園もまた徂徠学を批判し、みずからの学問的立場を築いた一人といえる。

淇園は為政者に対し、民衆を愚者とする謬見を捨て、強権的な支配を排除すべきだと主張した。そして民衆の内部から形成された政治的理念を体现するという、民衆が独立した存在であることを認識した政治を要求した。支配から一定の距離を保ち、批判能力を発現しうる主体的民衆像を提示して、徂徠学派の愚民観を完全に否定し

たのである。⁽⁴¹⁾

淇園は、徂徠の命題である「その大なる者を立つれば、小なる者おのづから至る」⁽⁴²⁾に対抗して、「勉めて其の小なる者と常ある者とを思へ」⁽⁴³⁾と述べ、「小なるもの」の重要性を論じている。高橋博巳氏によると、当時の精神風土において「大なるもの」から「小なるもの」へ観点を移動させる姿勢が見られるといい、与謝蕪村や池大雅などの作品にも「小なるもの」に視線を注ぐ意識が見られるという。⁽⁴⁴⁾

屏風に描かれた動物の大小の比率は極端に強調されており、このような構成は当時において類例を見ない。芦雪は本図を描く際に、何かを企図して大小の区別をつけた可能性が高い。民衆と支配者の関係性を論じていた淇園の近くにいた芦雪は、淇園の儒教思想の影響下において、当時の「大なるもの」と「小なるもの」の関係を、動物の大小の比較によって示したのではないだろうか。

象と牛は、徂徠や淇園のいう「聖人」つまり支配者のことを表すものと考えられる。大きく安定した身体で下々を守護する一方で、犬や鳥に目もくれない様子は尊大さをも滲ませる。犬は牛の膝元に屈託のない表情でくつろいでおり、鳥は象の背で羽を休めて気ままに鳴いている。弱く小さな存在であるが、わが身の何倍もある巨大な存在をものとしなかったかさも感じさせる。本図の象と牛は大なるもの、つまり支配者、そして犬と鳥は小なるもの、つまり民衆のメタファーと想定できる。芦雪は当時の社会の図式を動物に

なぞらえて絵画化した可能性が高い。

なお、当時は徂徠の学問を茶化す戯作や洒落本が流行していた。こうしたパロディーが成立するためには、それらの原典がいかにかに挑戦的で、かつ難解な著述であるかを知ることのできる「知的大衆」の存在が、前提として想定される。おそらく本図の受容者も、淇園を始めとした「知的大衆」だったと推定される。

ただし、支配者と民衆が対峙する図式にとどまらず、別の側面にも注目する必要がある。芦雪の描いた動物たちは、互いに干渉することなく、各々の位置に安住し、時を過ごしている。彼らが共存する世界こそが、本図の目指す理想の境地ではないだろうか。以下で、京都の知識人の間に幅広く普及していた中国思想の『莊子』と『劉子』を手掛かりとして考察を進める。

淇園が『莊子』を繰り返し精読していた様子を『淇園文集』に確認することができる。⁽⁴⁵⁾二十四、五歳の時に友人とともに読み、その後さらにその意味を理解しようと努め、三十歳以降になると、読むたびに合点がいくようになったという。『莊子』に精通した淇園は、その内容を自らの思索に度々取り入れるようになる。

本書には冒頭の大小の比較に始まり、相対的な対立概念が至る所で持ち出される。その根底にある思想は、「人間は様々に対立差別をするが、その勝手な認識・判断は無意味である。現象にとらわれて相対的な価値を追求することをやめ、万物を斉同視するべきであ

る」というものである。また、淇園が詩に引用した『莊子』外篇中の「秋水篇」には、「真実の知恵に目覚めたものは（中略）、小さいからといって卑屈にもならず、大きいからといって得意にもならない。万物の数量は無限（で大小も相対的）だということをわきまえているからである」とあり、相対性を受け入れて生きるべきであるといった内容が説かれている⁽⁴⁶⁾。

本書の注釈は数多く存在する。十八世紀前半は、林希逸が注釈をつけた『莊子膚斎口義』が流行したが、十八世紀の後半に入ると『莊子膚斎口義』は批判され、郭象の『莊子注』が重視されるようになる⁽⁴⁷⁾。この二つの書の注釈が異なる部分の一つとして、「逍遙遊篇」があげられる。『莊子膚斎口義』では、『莊子』の原意に沿って「小大」を区別した上で「大」を目指すべきだと解釈するが、『莊子注』（逍遙遊篇）では、

それ小大殊なりといえども、自得の場に放てば、物その性に任じ、事その能に称い、おのおのその分に当たり、逍遙たること一なり。あに勝負をその間に容れんや。

「小・大が各々あるがままに生きるなら、そこに自由の境地がひらける。いずれかが勝っているわけではない」つまり、大小に関わりなく知足安分すべきとする思想として解釈する⁽⁴⁸⁾。

以上のように、ものの相対性を挙げてあるべき姿を説く『莊子』

の手法と、当時流行した『莊子注』の解釈は、淇園の思想に少なからず影響を与えたと考えられる。淇園の残した『名嚮』（天明四年、一七八四）によると、

凡そ人民必ずその上下・大小・貴賤・男女ありて、互いに相輔け互いに相養う。もって各々、その生を達して、もって必ず一域の論理を備えて、その民、舟車の通ずる所の域、また必ずその大小・強弱・遠近・親疎の勢に随いて、或は相統属し、或は賓礼す。

つまり「人民には上下・大小・貴賤・男女など、様々な区別があるが、それぞれが生きる目的にしたがって互いに相輔け、互いに相養う」ことによって、共存できる世界が形成されるのだと説いている⁽⁴⁹⁾。

さらに、淇園が影響を受けたと考えられるもうひとつの書物が『劉子』である。史料より、淇園は『劉子』の写本を手に入れて、校訂を手がけていたことが読み取れる⁽⁵⁰⁾。そこで淇園は、本書は有意義であり後世に伝えるべき書物であると述べている。

『劉子』は、六朝末期の五十五篇から成る書物であり、『新論』とも呼称される。著者は北齊の劉晝と考えられている⁽⁵¹⁾。その内容は、処世術などの個人的な問題を扱う一方で、政治論などの支配者側の問題も論じている。著者とされる劉晝は、儒学思想を重視し、仏教を邪教とみなして排斥した人物である。

司馬江漢は『訓蒙画解集』（文化十一年、一八一四）（図17）および『劉子新論図』（文化十一年、一八一四）（図18）の中で『劉子』の一節を取り上げて、犬と鳥を描いた作品を残している。⁽⁵²⁾ 両作品には「劉子新論云、崑崙山之下以玉抵鳥。彭蠡之濱以魚食犬」と記されており、その内容は「崑崙山のふもとでは、（他の地域では宝石として珍重される）玉をなげて鳥を追ひ払い、彭蠡湖の浜辺では、（こちそうであるべき）魚を犬に食べさせる。それらの地域の人々が

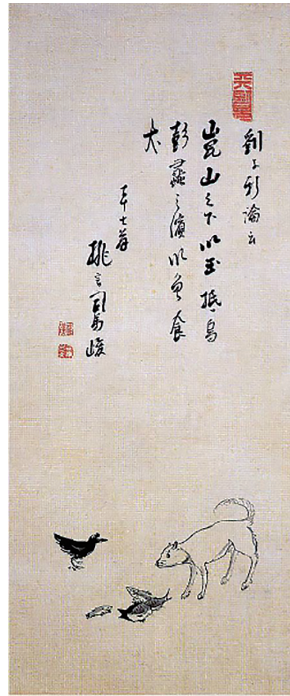


図17 司馬江漢《劉子新論図》



図18 司馬江漢
『訓蒙画解集』自筆挿絵

もつたいたいと思わないのは、うまれつき財産を軽んじる性格なのではなく、かの地が豊かだからだ」、つまり価値というものは状況に応じて決まるといった教訓である。江漢はこの画題を二度も取り上げて描いているが、こうした内容の訓戒が当時選択されたことは注目に値する。江戸中期から後期にかけて、人々の従来の価値観に揺らぎが生じたことが示唆されるからである。⁽⁵³⁾

『劉子』のうち、政治論が取り上げられた「愛民章」では「為政者は儒家的な仁愛のもとに、民衆に酷薄な負担のかからない政策を執り行えば、国は富み平和に治まる」と、民衆を庇護しようとする一方で、「賞罰章」では「民衆には身勝手な者もいるため、賞与とともに罰則も必要である」と主張し、支配者による取り締まりの必要性を述べている。⁽⁵⁴⁾ 『劉子』はこのような儒教思想に基づいて支配者と民衆の理想的な関係性を説いており、淇園を含めた江戸中期の儒学者に影響を与えていた可能性は高い。支配者と民衆はいかに共存していくべきか。当時の知識人たちは中国思想にヒントを求めたと考えられる。そうした中で淇園は「相対するものが互いに助け合うことで、共存世界が成立する」という思想を掲げる。芦雪の間近にあったネットワークの中で形成されたこれらの儒学的思想が『黑白図屏風』を生み出す契機となった可能性は高いといえる。

こうした「共存」の思想は、江戸時代に知識人が論じてきた言説のひとつである。現代の日本社会では身分制は不平等と捉えられる

が、当時は道徳的に肯定されていた。というのも、各々が身分に応じた生活を受け入れて割り当てられた仕事をこなすことで、社会が安定すると考えられたためである。「職分」という概念が十七世紀前半に成立している。この時代の職分論、つまり支配階級と民衆に求められた関係性に注目すると、「黒白図屏風」に込められた寓意が見えてくる。

職分論の成立に関して、佐久間正氏は次のように述べる。⁽⁵⁵⁾「兵農分離に基づく世襲的身分制を基軸とする新たな社会（太平の御代）がもたらされると、（中略）武士の社会的存在意義の再定義とともに、生業に従事し社会の存続を支える庶民の社会的存在意義を明確にすることが重要な思想的課題となった」。支配階級と民衆の関係は社会統治の手段として為政者の管理下に置かれており、身分差による不利益に不満を抱く者もあらわれる。そうした状況の中で、身分秩序の是非について活発に議論を行ったのが当時の儒学者であった。

一六四〇年代初頭に職分論的言説を示したのが中江藤樹である。彼は「孝徳は同一体なれども、位によつて事に大小高下あるゆへに、そのくらゐ／＼の分際相應の道理を、後世凡夫のために分弁をときあきらめ給う。」と述べ、⁽⁵⁶⁾人間的平等の意識を示しつつも現実の身分道徳を否定せず、天子・諸侯・卿大夫・士・庶人の「五等の人倫」に即してそれぞれの「孝行」を説いた。

町人の意識について論じ、町人身分を積極的に肯定した人物として、西川如見（一六四八～一七二四）があげられる。彼は『町人囊』

（享保四年、一七一九）によつて多くの読者を獲得しており、市井に与えた影響は大きい。如見は、「五等の人倫」のうち「庶人」には大名の家老を除く大部分の武士層が含まれるとした。⁽⁵⁷⁾つまり芦雪の出自も対象となる。当時は貨幣経済の進展とともに町人の社会的地位が上昇の一途をたどった時期でもある。如見は『町人囊』の中で、町人のあり方を次のように述べている。

かゝる世に生れかゝる品に生れ相ぬるは、まことに身の幸にあらずや。下に居て上をしのがず、他の威勢あるを羨まず、簡略・質素を守り、分際に安んじ、牛は牛づれを楽みとせば、一生の楽み尽る事なかるべし。⁽⁵⁸⁾

つまり「町人として生まれたことは幸せであり、目上の存在にたてつかず身の程をわきまえれば、一生楽しみが尽きることはない」と、町人身分を積極的に肯定する。大きな戦乱のない太平の世に生まれた民衆に、自らの身分を受け入れて生活を楽しむことを提案しているのである。巨大な象や牛の傍らにいる鳥と犬は、こうした民衆の姿と重ね合わせることができると述べている。

また、伝柳沢淇園『雲萍雜誌』（天保十四年、一八四三）には、

高貴の人などは卑き者と利を争ふべからず。人君たる人も民と利を争ふ時は、下賤のものゝごとく志なりくだりて、上をあざ

むくことのみを考へいだすなり。殷の亡ぶるはじめは羣臣民と利を争ひしよりおこれり。⁵⁹⁾

と述べられ、支配者は民衆と衝突すべきではないといった教訓が示されている。本屏風の象と牛のように、頭上で鳥が騒々しく鳴き、足元で犬が悠長にくつろいでいても、それらを排除することなく受け入れるべきだという。すなわち、民衆は身分を甘受して生活を楽しみ、支配者は適切な形で支配することで、対立を生まない共存できる社会が可能になると唱えられていた。こうした情勢の中制作された《黒白図屏風》には、支配者（聖人）の加護のもとで充足する民衆といった儒者視点の理想像が、動物に仮託されていると考えられるのである。

おわりに

芦雪は《黒白図屏風》に四種の動物を描いた。仏教において聖獣とされる白象、天神信仰を象徴する牛、愚かでやかましく鳴く鳥、煩惱・業識性を持ち、趙州狗子話の公案を連想させる犬である。象と牛は聖人、鳥と犬は民衆の性格を示唆し、本屏風には聖俗の対比が表されていると考えられる。

さらに本屏風は、聖俗の他にも大小、黒白など多くの対照的な要素を一つの画面にまとめ上げている。ものの相対性を挙げてあるべ

き姿を説く『莊子』の手法、および当時流行した『莊子注』の解釈や、儒教思想に基づいて支配者と民衆の理想的な関係性を説いた『劉子』の思想は、江戸中期の儒学者や知識人に広く影響を及ぼした。その中で儒学者皆川淇園は、「相対するものが互いに助け合うことで、共存世界が成立する」といった思想を掲げる。芦雪は淇園と交流する中で、こうした思想を反映する絵の構想を与えられたのかもしれない。淇園の目指したような、人々が円満な関係性を有する世界が、動物の姿を借りて本屏風に可視化されたと考えることができ

る。
身分制度を肯定する儒教原理を基底とした社会の中、支配者と民衆、そのほかあらゆる対立するものはいかに共存していくべきか。《黒白図屏風》は従来の価値観が揺らぐ社会の中で、新しい生き方を模索する江戸中期の人々の姿が鮮やかに表れた作品といえるのではないだろうか。

註

- (1) 伊藤紫織「絵の内と外 長澤蘆雪の場合」『没後二〇〇年記念 長澤蘆雪』（日本経済新聞社、二〇〇〇年）
- (2) 辻惟雄氏の論文は以下を参照。「画家蘆雪のウィット」（註(1)前掲書、「長澤蘆雪筆 白象黒牛図屏風」『国華』一二九〇号（国華社、二〇〇三年）、「視覚の驚き、または、型と型破り―長澤芦雪の奇想について」『長澤芦雪 奇は新なり』（MIHO MUSEUM、二〇一一年）
- (3) 『通航一覽』第四（巻百七十五）（国書刊行会、一九一三年）
- (4) 武藤禎夫編『落し咄 寛政頃写本』（古典文庫四五七冊、一九八四年）

- 三六〇頁
- (5) 制作年代は不明であるが、落款印章の様子より晩年の作品と予想される。
- (6) 《黒白図屏風》の象は涅槃図に描かれた象のバリエーションである可能性が指摘されている。(金子信久「動物のかたち―手本と実物の間」『珍獣? 霊獣? ゾウが来た! ふしぎでめずらしい象の展覧会』長崎歴史文化博物館、二〇一二年)
- (7) 相見香雨「芦雪物語」『相見香雨集』三(青雲堂書店、一九九二年) 三三二頁
- (8) 窪田五郎『日本牛史』(子安農園出版部、一九四〇年) 三九頁
- (9) 渡辺麻里子「北野天神縁起と中世・近世の文芸および芸能」『北野天神縁起を読む』(吉川弘文館、二〇〇八年) 二四三頁
- (10) 櫻井芳昭『牛車』(法政大学出版局、二〇一二年)
- (11) 銘文の全文は「文政二年己卯九月 京三条釜座住 近藤播磨掾 御鑄物師 藤原政門作」。
- (12) 鈴木勝忠、白石悌三校注「享保俳諧集」『古典俳文学大系』十一(集英社、一九七二年) 六三頁
- (13) 柳沢淇園著、森銑三校訂『雲萍雜志』二之卷(岩波書店、一九三六年) 五五頁
- (14) 司馬江漢『司馬江漢全集』第二卷(八坂書房、一九九三年) 二七三頁
- (15) 寺島良安編『和漢三才図会』六、卷第四十四「山禽類」(平凡社、一九八七年) 三三六頁
- (16) 平野宗浄『一休和尚全集』第三卷「自戒集・一休年譜」(春秋社、二〇〇三年) 二二三頁
- (17) 無染居士『道歌心の策』(めとぎ屋宗八、一八三三年) 十頁
- (18) 山東京伝・歌川豊国『本朝醉菩提全伝』六のまき(浪速・群玉堂、一八〇九年)、柳下亭種員・歌川国輝『仮名反古一休草紙』初集(東都・甘泉堂、一八五二年)
- (19) 今橋理子「江戸の動物画 近世美術と文化の考古学」(東京大学出版会、二〇〇四年) 二八七頁
- (20) 『趙州録』については、秋月龍珉「趙州録」『講座禪』第六卷「禪の古典―中国―」(筑摩書房、一九六八年) 二三四頁、平野宗浄「狗子無仏性の話をめぐって」『一休と禪』(春秋社、一九九八年) を参照。
- (21) 『無門関』については、慧開撰、弥衍宗紹編『無門関』(京都・村上勘兵衛、寛文六年刊行・宝暦二年重彫)、中尾良信「無門慧開と無門関」『禪籍善本古注集成 無門関』(名著普及会、一九八三年) を参照。
- (22) 鶯阪宗演「現代語訳 無門関」(大蔵出版株式会社、一九九五年) 二二三頁
- (23) 門脇むつみ「趙州狗子話と絵画―祖師図、肖像画、宗達、若冲―」『城西国際大学日本研究センター紀要』四(城西国際大学日本研究センター、二〇〇九年) 四二頁
- (24) 註(23) 門脇論考 四三頁
- (25) 竹谷長二郎「田能村竹田画論『山中人饒舌』訳解」(笠間書院、二〇一三年) 九二頁
- (26) 白井華陽『画乗要略』卷四(京都・弘簡堂、一八三一年) 二五頁
- (27) 皆川淇園著、高橋博巳編『淇園詩文集』近世儒家文集集成第九卷(ベリかん社、一九八六年) のうち「木活本淇園文集」前編卷十一「書安喜生得小幅五百羅漢図事」二九四頁
- (28) 佐久間正「徳川日本の思想形成と儒教」(ベリかん社、二〇〇七年) 九一頁
- (29) 熊沢蕃山著、正宗敦夫編『蕃山全集』第二冊(蕃山全集刊行会、一九四一年) 一一〇頁
- (30) 註(28) 佐久間論考 三九〇頁
- (31) 森和也氏は、徂徠と春台が神儒仏の三教一致型の言説を脱し、近世的政教分離の理論を構築したと述べる。(森和也「神道・儒教・仏教―江戸思想史のなかの三教」筑摩書房、二〇一八年、九十頁)
- (32) 大冢遜「昌平志」卷第三「日本教育文庫学校篇」(同文館、一九一二年)

一〇一頁

- (33) 小野久明撰『釈奠図』（早稲田大学図書館蔵、一七九六年）
- (34) 大塚遜『昌平志』巻第五（国立国会図書館デジタルコレクション、一八一年）
- (35) 図15は、安永四年二月に保科容頌が献納したものであり、「元禄四年保科正容ノ献ゼシモノ焼失ニ付再献」との記載が残る。（石田茂作・矢島恭介『帝室博物館蔵 釈奠器図篇』帝室博物館、一九三五年、二四頁）
画像は東京国立博物館デジタルコンテンツより。
(<https://webarchives.tnm.jp/ingsearch/show/C0084934>)
- (36) 画像は筆者撮影。
- (37) 須藤敏夫『近世日本釈奠の研究』（思文閣出版、二〇〇一年）四二頁
- (38) 註27「高橋博巳」「淇園詩文集」解題」九頁
- (39) 皆川淇園『淇園詩話』（京師書林・菱屋孫兵衛、早稲田大学図書館蔵、一七七一一年）
- (40) 深津胤房氏は、象尊・犧尊が置かれた理由として、象や牛はその牙や角で邪神・邪鬼から恐れられたため、魔除けの効用があったと述べている。
（湯島聖堂と江戸時代』所蔵品解説より、斯文会、一九九〇年）
- (41) 桜井進『皆川淇園』『皆川淇園・大田錦城』叢書・日本の思想家二六（明徳出版社、一九八六年）一〇九頁
- (42) 西田太一郎校注『弁道』日本思想大系三六『荻生徂徠』二二頁
- (43) 註27「淇園文集」初編巻一「学を論ず」二二頁
- (44) 高橋博巳『京都藝苑のネットワーク』（ぺりかん社、一九八八年）二二七・二五三頁
- (45) 註27「木活本淇園文集」前編巻二「刻莊子因序」一三二頁
- (46) 『莊子』については、金谷治訳註『莊子』第一冊内篇・第二冊外篇（岩波書店、一九七一年・七五年）を参照。
- (47) 池田知久『道家思想の新研究——『莊子』を中心として』（汲古書院、二〇〇九年）八一〇頁

(48) 岸陽子『莊子』中国の思想十二（徳間書店、二〇〇二年）二三頁

(49) 皆川淇園『名疇』巻一（京都・芸香堂、一七八八年）二四頁

(50) 註27「淇園文集」初編巻一「劉子の序」一一頁、および劉鋹著、袁孝政註、皆川淇園校訂『新雕劉子』序および跋文（京都・山田三郎兵衛、一七五八年）を参照。

(51) 吉川忠夫『讀書雜誌 中国の史書と宗教をめぐる十二章』第十二章「『劉子』の著者は劉昼」を参照。（岩波書店、二〇一〇年）

(52) 註14「司馬江漢全集」第二卷一八九頁、同第四卷三一九頁

(53) 本論では触れなかったが、江戸時代中期に石田梅岩（一六八五—一七四四）を開祖として興った心学の影響も無視することができない。神・儒・仏三教の要旨を総合、折衷した心学の思想は、天明・寛政期に京都をはじめとする各地に設けられた講舎を中心として、広く民衆を感化した。

(54) 『劉子』については、亀田勝見「劉子」小考』『宮澤正順博士古稀記念東洋—比較文化論集』（青史出版、二〇〇四年）、同『劉子』と劉晝』『三教交渉論叢』（京都大学人文科学研究所、二〇〇五年）、池田恭哉「劉子」における劉晝の思想』『日本中国学会報』六十三集（日本中国学会、二〇一一年）を参照。

(55) 註28「佐久間論考」四七二頁

(56) 『中江藤樹』日本思想大系二九（岩波書店、一九七四年）二七頁

(57) 註28「佐久間論考」三三七頁

(58) 西川如見『町人叢』中村幸彦校注『近世町人思想』（岩波書店、一九七五年）八八頁

(59) 註13『雲萍雜誌』六六頁

謝辞

本稿の執筆にあたり、史跡湯島聖堂・公益財団法人斯文会、早稲田大学文学部教授・成澤勝嗣教授に多くのご助言を賜りました。末筆ながら、ここに記して深く感謝の意を表します。