

岸岱による二点の「西園雅集図」について

富山市佐藤記念美術館・敦賀市立博物館所蔵資料を

中心に

美学美術史学専門 博士課程後期課程三年 藤原幹大

一、はじめに

本稿では、江戸時代後期の画家・岸岱（一七八五または一七八二～一八六五）が手掛けた「西園雅集図」に関する諸資料を取り上げ、本画題に対する画家の制作態度について考察する。岸岱は岸派の祖・岸駒（一七四九または一七五六～一八三八）の長子で、呉春亡き後の京において画壇の中核的存在として活動した画家である。岸派の研究はここ二十年ほどの間に、資料の集成と分析を中心として基盤の形成が進められてきたが、個別の画家や作品に対する専論はまだ少ない。創始者の岸駒はもとより、画派の継承・発展に注力した岸岱についても、それは例外でない。筆者は以前、岸岱が流派内において、文筆に優れた教養人として伝えられていた点に注目し、そうした側面を作品や行跡から読み取ろうと試みた^一。その際には、岸岱が自身による詩句の解釈を基にして、漢詩の絵画化に努めたことを示したが、本稿で扱う作品および絵画資料か

らもまた、これに類する制作態度が指摘できる。すなわち、岸岱が特定の画題において、文学的典拠との整合性を意識した制作を行っているのである。

二、（一）、佐藤記念美術館所蔵の資料

この項で取り上げる絵画資料群は、岸派の自家筋に伝わり、現在は富山市佐藤記念美術館に収められるものの一部である。資料群の内容および特徴については、小久保啓一氏による詳細な報告がある^二。氏の論考によると、この資料群は①完成画の模本、②草稿、③大画面作品の縮図、④スケッチ風の雑画の四種に分類が可能で、以下で挙げる西園雅集図の資料は①および②に該当する。

・資料（い）（図1）

近藤有芳（模写）「西園雅集図」

紙本墨画淡彩、縦 五二・三×横 七六・三 cm

「嘉永改元歳在戊申暮春 西園雅集図 有芳模

同功館蔵 先生所図 勢州林喜兵衛需」

嘉永元年（一八四八）

富山市佐藤記念美術館蔵

・資料（ろ）図（2）

岸岱「西園雅集図」

紙本墨画、縦四四・二×横七四・三 cm

「嘉永元年三月十七日 西園雅集

同功館蔵 先生草稿 勢州林喜兵衛願」

嘉永元年（一八四八）

富山市佐藤記念美術館蔵

上記二点の資料の性質についても、小久保氏による作品解説^四が既にあるため、そちらに従いながら概要を示す。

資料（い）は、岸岱の弟子・近藤有芳による、岸岱筆「西園雅集図」の模写である。制作年は裏面の墨書から嘉永元年（一八三八）三月と知られ、画中の款記にも「嘉永紀元歳次戊申春三月」とあることから、岸岱画の落成後に写されたと考えられている。本資料は淡彩によって簡単に彩色され、一部にはその上から「アイクマ」「白シャクマ」といった色注が書き込まれる。かすれや肥瘦を伴う岸派特有の筆致がよく表れており、弟子の筆とはいえ完成画の姿を補完するのに不足はない^五。少し横長の画面で、中心に大きく松を描き、その周囲に人物群を配置する。

一方、資料（ろ）は、岸岱が資料（い）の元となった画を描く際、全体の構図・人物配置をまとめた一種の草稿である。あらかじめ全体の構成を簡単に描いたのち、各人物群の上から紙を貼り、より細かな姿態を描きこんでいる。ここから完成画に至るまでに大きな変更は行われなかったとみられ、画面構成・人物表現ともほぼ資料（い）と一致する。裏面^六の書き込みには「嘉永元年三月十七日」とみえることから、資料（い）の原図は三月中に描かれたと判断できる。

なお、資料（い）・（ろ）双方において、注文主として名がみえる「林

喜兵衛」については、『平安人物志』嘉永五年版（国際日本文化研究センター本）の追記にその名が見出されており、伊勢庵芸郡林に住した画人・趣味人の林竹坡（一八二七～一八七六）と知られる。林家は当地の素封家で、竹坡は十代目喜兵衛を名乗り、茶道・花道・漢詩と多方面で活動した。同家には岸駒が寄寓し、地元画家に画を教授したとの伝承があり^八、地方における岸派の活動や、画家と素封家との関係を考える上で興味深い。

二・（二）典拠と画中表現との関係

考察に移る前に、本稿で扱う画題およびその文学的典拠について概要を述べておく。先述した「西園雅集」とは、北宋の蘇軾が当世の文人ら十五名とともに、王誥の庭園で清遊した故事に基づく画題である。雅集の様子は参加者であった李公麟によって絵画化され、同じ参加者の米芾が付したとされる「西園雅集図記」を典拠として受容された。国内では一七〇〇年代以降、文人画・文人趣味の隆盛に伴って展開し、岸岱が活動した一八〇〇年代には狩野派・四条派を含む様々な画派によって描かれている。岸派内においても、嘉永元年を遡ること十年前の天保九年（一八三八）、岸連山が福井・永平寺の襖に同画題を描いたことが知られる^九。

ここからは資料（い）について、「西園雅集図記」（以下、図記）^{一〇}における登場順に従い、典拠における記述と各人物の描写とを対照して観察する。以下、各人物群をグループ①～⑥に分割し、それぞれの考察の先頭に「図記」の該当箇所を抜粋した。

【グループ①】(図3)

「其烏帽黃道服、捉筆而書者、為東坡先生、仙桃巾紫裘而坐觀者、為王晋卿、幅巾青衣、據方机而凝竚者、為丹陽蔡天啟、捉椅而視者、為李端叔、後有女奴、雲鬟翠飾侍立、自然富貴風韻、乃晋卿之家姬也」

まず、画面中央の松の左側には、揮毫する蘇軾(蘇東坡)を囲む一群が描かれている。蘇軾は黄色の衣を身に着け、烏帽と呼ばれる丈のやや長い帽子を被り、縦長の紙に書を認めんとする。その右で紫の衣を着て座るのが王詵(王晋卿)、王詵の左で書を眺める青い衣の人物が蔡天啓(蔡肇)となる。なお、蔡肇が青い衣を着る点は「図記」の記述と一致するが、「方机に抛りて凝竚する」という動作については、人物が密集して描かれるため視認できない。

【グループ②】(図3)

「孤松盤礴、上有凌霄纏絡、紅緑相間、下有大石案、陳設古器瑤琴、芭蕉圍繞、坐於石盤旁、道帽紫衣、右手倚石、左手執卷而觀書者、為蘇子由、團巾繭衣、手秉蕉筆而熟視者、為黃魯直」

蘇軾の左で紫の衣を着、右手を岩の上に、左手で巻物を持つのが蘇轍(蘇子由)、蘇轍の左で芭蕉扇を持つて座るのが黃庭堅(黃魯直)である。このグループ①・②の人物に関しては、動作だけでなく衣服の色までも「図記」の記述が反映され、典拠と画中表現とが緊密な関係を結んでいる。また、彼らの周囲には蔓草が絡みつく巨大な松、古器物を載せた石の机が描かれるが、こちらも対応する文章を見出すことが可能である。

【グループ③】(図4)

「幅巾野褐、據横卷畫淵明歸去來者、為李伯時、披巾青服、撫肩而立者、為晁无咎、跪而捉石觀畫者、為張文潛、道巾素衣、按膝而俯視者、為鄭靖老、後有童子、執靈壽杖而立」

かわつて松の右側では、絵筆をとる李公麟(李伯時)とそれを見守る三人の文人が描かれる。李公麟の向かいには、鄭嘉会(鄭靖老)が「素衣」、すなわち白い衣をまとい、観者に背を向け座る。後方で杖を持つて控える童子も、「図記」に源泉を求めることが可能である。

李公麟らの左には、太湖石にもたれかかる二人の人物がみえる。「図記」と照合すると、隣の人物の肩に手を回す、緑色の衣の人物が「肩を撫して立つ」晁補之(晁無咎)と判明する。必然的に彼の隣の人物が張耒(張文潛)となるのだが、この二名の描写には「図記」とのずれが看取される。まず、晁補之の服装について原文は「青服」と記すが、画中では明らかに緑で彩色されている。もちろん、岸岱の完成画が確認できない以上、模本から色について議論することは危うさを伴う。しかし一方で、文中で「青衣」と記される蔡肇の服はきちんと青く彩色されるほか、鄭嘉会の頭巾や太湖石などにも青が用いられているため、代用品として緑を用いたとは考え難い。くわえて、「跪いて石を捉える」と記される張耒が、太湖石に寄りかかつて立つ姿で描かれている点も、「図記」との相違点として挙げられる。

【グループ④】(図5)

「二人坐於盤根古松下、幅巾青衣、袖手側聽者、為秦少游、琴尾冠紫道服摘阮者、為陳碧虛」

李公麟らの右側では、「図記」の「古松」に相当する木を境に、また二人の人物が描かれている。紫の衣を着、正面を向いて阮咸を弾くのが陳景元（陳碧虚）、その横で耳をそばだてて聞くのが秦觀（秦少游）である。

このうち秦觀の描写においても、先ほど確認したような「図記」との違いが指摘できる。原文では「幅巾青衣」を身に着け、「手を袖にして側聽」すると記されるが、画中では緑の衣を着、手を袖に入れて隠す動作が再現されていない。

【グループ⑤】（図6）

「唐巾深衣、昂首而題石者、為米元章、幅巾、袖手而仰觀者、為王仲至、前有鬚頭頑童、捧古硯而立」

画面左端へと目を遣ると、松の下に架かる橋の左で、米芾（米元章）が岩壁に揮毫している。その右では童子が硯を掲げ持ち、左では王欽臣（王仲至）がその様子を眺める。王欽臣に関して、「図記」内では「手を袖に」し「仰ぎ視る」とあるが、画中では両手を体の前に出すのが分かる程度で、どのような動作かは判然としない。

【グループ⑥】（図7）

「後有錦石橋、竹徑繚繞於清溪深處、翠陰茂密中、有袈裟坐蒲團、而說無生論者、為圓通大師、旁有幅巾褐衣而諦聽者、為劉巨濟、二人並坐於怪石之上、下有激湍、潦流於大溪之中、水石潺湲、風竹相吞、爐烟方裊、

草木自馨」

米芾らの後方に架かる橋を渡り、その先の小径を右へと抜けた先には竹林が広がっている。その中では袈裟を着た円通大師が、蒲団に座して無生論を説き、劉涇（劉巨濟）は静かにそれを聴く。

総じて、資料（い）では「図記」の記述がある程度、忠実に絵画化されている。資料（い）は弟子の筆だが、画中の人物表現は資料（ろ）のそれとほぼ一致するため、「図記」と画中表現との対応関係は、岸岱が当初から意図したものと考えてよい。作画に際して岸岱が「図記」の記述を意識したことは、資料内の書き込みからも裏付けられる。たとえば資料（ろ）では、各人物の横に朱で名前が書き添えられるほか、「竹林」「古檜」「芭蕉」といった人物同定の手がかりとなる景物にも朱書きがなされている。また、資料（い）については、画面最上部に「図記」の抄出が書き込まれ、画中の人物が「図記」においてどう記されるかが示される。これらは、西園雅集図の制作時に各人物の描き分けが重視された証左であると同時に、鑑賞時には「図記」と絵画との呼応が望まれたことを示唆している。

しかし、衣の色が原文と異なる晁補之や秦觀、「跪く」はずが立ち姿で表された張耒など、資料（い）・（ろ）には必ずしも「図記」に従わない部分が見出せる。また、米芾の書を仰ぎ見る王欽臣は、手を体の前に置いたため、「図記」との整合性が読み取りづらい。資料（い）の描かれた嘉永元年時点では、こうした典拠と画中表現との齟齬が未だ、完全に解消

されずにいるといえよう。ところが興味深いことに、岸岱がこの約十年後に描いた同画題作品では、上記の齟齬を積極的に解消しようとした形跡が確認できるのである。

三・(一)、敦賀市立博物館所蔵の絵画資料

岸岱「群仙琴棋書画図」(図8)

一幅 絹本着色 縦一四四〇×横八六・二cm

署名「万延紀元歳次庚申秋寫 越前守岸岱」

「岸岱」「君鎮」白文長方印、「天明壬寅吾召降」朱文長方印

敦賀市立博物館蔵

本図は敦賀市立博物館の所蔵品で、万延元年(一八六〇)、岸岱七十六ないし七十九歳の作であることが款記によって知られる。展覧会図録等では「群仙琴棋書画図」として従来紹介されてきたが、各人物の表現から蘇軾を中心とした文人雅集の「西園雅集」を描いたものと解される^二。

三・(二)、典拠と画中表現との関係

本図は資料(い)・(ろ)を横方向へ圧縮したような構図を備え、画面全体を隈なく使い、人物と山水とをジグザグ状に配置して埋め尽くしている。衣紋線や波・岩の輪郭線には岸派らしい、やや抑揚を付けられた線が用いられる。岩には画面上部では代赭、下部では藍が中心に用いられ、画面に変化を付けることも忘れない。地表には淡墨で細かに点描を

施し、さらにその上からより濃い点苔を打つ。岩には部分的にかすれを伴った点苔が執拗に用いられるが、こうした点描の多用は岸派における標準的表現の一つである。また皴そのものの描写は乏しく、濃淡による表現が主体となっている点は、岸駒との相違点でもあり、四条派からの影響が看取される。

個々の人物表現は、前述の資料(い)(以下、制作年に即して嘉永本と称す)の図像を概ね転用している。だが、幾人かの人物の動作を注意深く観察すると、変更が加えられていることに気付く。再び「図記」との整合性を中心に、図像を確認していきたい。

【グループ①】(図9)

嘉永本のグループ①および②に関しては、各人物の動作や衣服の色が「図記」準拠で描かれている点を先に指摘した。ただし嘉永本では、人物を密集して描くために、蔡肇の「方机に抛りて凝眸する」動作が視認できない不具合が生じていた。一方、万延本のグループ①部分を見ると、基本的な配置はそのままに、蘇軾の向かいに座る李元儀が左へ移動している。その結果として蔡肇に割く空間が増え、「方机に抛りて」、すなわち左方向へ体を傾けて脇息にもたれる姿が描出可能となった。この点は「図記」と画中表現との整合性を意識した結果と捉えられる^三。

【グループ②】(図9)

このグループでは、蘇轍・黄庭堅の兩人ともに若干の変更が加えられている。そのうち特筆すべきは「右手は石に倚り、左手は巻を執りて書

を観る」蘇轍の方だろう。両作品の蘇轍は視線の方向に大きな違いがある。嘉永本では、右手は岩の上に置き、左手に書物を持ちつつも視線は蘇軾の書へ向けるという、やや何方付かざる表現がとられていた。だが万延本では、左手に持った書物へ視線が向けられ、読書に没入する姿で描かれている。どちらも「図記」の記述を踏まえた表現に変わりはないが、万延本では動作の方向を一つに定めることで、より文人らしく、落ち着いた雰囲気を与えることに成功している。

【グループ③】(図10)

ここでは両作品を通じて、人物群の配置自体に変化はないが、四人のうち三人の表現に変更点が見出せる。「図記」の登場順に見ていきたい。まず「青服」を着て「肩を撫して立つ」晁補之だが、嘉永本では衣の色が緑に彩色されていた。この齟齬を修正するかのように、万延本では青い衣を着て、張耒の肩に手を置く姿へと描き換えられている。次に「跪いて石を捉え、画を観る」張耒は、嘉永本では太湖石にもたれ、立ち上がって画を見る姿に描かれていた。万延本では、岩の上に座して画を見る姿で表されており、「跪いて石を捉え」という動作を解釈し、絵画化した結果として受け取れるだろう^四。「膝を按じて俯視する」鄭嘉会は、両作品ともに右膝を抱え、左足を下ろして座る姿に描かれ、大きな動作の変更はみられない。ただし、両者を比較すると分かるように、嘉永本では袖が大きく垂れ下がり、膝を抱えていると瞬時に判断し難い。それを前提に万延本へ目を移すと、こちらでは袖のボリュームが抑えられ、鄭嘉会の右手が視認できるよう改められていることが分かる。

【グループ④】(図11)

嘉永本のグループ④では、「幅巾青衣」で「手を袖にして側聴する」秦觀に関して、衣が緑に彩色される、袖に手を入れず耳をそばだてる、という二点を「図記」との不一致として挙げた。万延本の図像を確認すると、やはり衣の色は青へ、袖から出ていた手は隠されており、「図記」に基づいた変更が加わったと判断できる。

【グループ⑤】(図12)

グループ⑤における変更点は、「手を袖にして仰ぎ観る」王欽臣の手の位置である。嘉永本の王欽臣は、観者に背を向けて両手を体の前に置いたため「手を袖に」しているか判断しなかった。この点について万延本では、両手を体の後方へ回すことで「手を袖に」する動作を観者に明示し、「図記」との呼応を表している。

【グループ⑥】(図13)

このグループについては、嘉永本の時点で「図記」との食い違いが見受けられず、万延本においても特に目立った変更点はない。構成上の違いを挙げるならば、画面構成の変更に伴い、嘉永本において円通大師・劉涇を囲んでいた竹林が、万延本では二人の座す山塊の背後に押しやられている点だろう。

このように、岸岱による二点の「西園雅集図」は、どちらも「図記」

の記述に即した絵画化が目指されるが、その忠実性には作品間で差が生じていた。すなわち、嘉永本では人物の姿態や衣服の色に関して、「図記」との食い違いがみられたが、約十年後の万延本においてはその大部分が解消され、典拠との整合性の向上が見受けられるのである。

ただし、こうした制作態度は岸岱に固有ではなく、同時代における画題受容の傾向を反映した結果と解釈すべきだろう。この点について、同画題の周辺作例を挙げながら確認していく。

四、一八〇〇年代以降の画題の傾向

本来、この画題は、米芾が李公麟の「西園雅集図」を見て記した「西園雅集図記」という文章に基づく。いわば「画について書かれた文章」を典拠とするため、文章と画中表現との対応は必然的と思われるかもしれない。ところが、国内の作例を見渡す限り、むしろ一八〇〇年代初期までの作品に関しては、大なり小なり「図記」とのずれを含むものが多い。たとえば一七〇〇年代半ばに描かれた、池大雅「蘭亭修禊・西園雅集図屏風」（兵庫・香雪美術館蔵）を見ると、人物の姿態は必ずしも「図記」に忠実でないことが分かる。図14はグループ⑤の米芾・王欽臣部分だが、「前有鬚頭頑童」として「図記」に明記される、硯を掲げ持つ童子が描かれていない。ほかにも、グループ②で「石盤の傍に坐」すはずの蘇轍が立ち姿で清談するなど、大雅本には典拠との整合性に甘さが残る。

一八〇〇年代に入ると、谷文晁や高久靄屋ら関東文人画の画家を中心に、本画題を描く作例が大幅に増加する。そして、前述のような「図記」

準拠でない作例が描かれる一方で、逐語的なレベルで典拠を絵画化する例も、徐々に増えはじめる。ここでは後者の例として、岸岱画の制作年に程近い嘉永七年（一八五四）頃に描かれた、日根対山「西園雅集図」（図15）を挙げたい。対山本では「図記」の記述に従い、景物や各人物の姿態が丁寧に絵画化されており、典拠に対する意識の高さが伺える。さらに特筆すべきは、岸岱の万延本と同様、衣服の色にまで「図記」との対応が徹底されている点である。近い時期に描かれた作例においても、衣服の色が「図記」と異なる例が散見され^{二五}、対山本では積極的に典拠への忠実性が志向されている。本稿で扱った岸岱画における、典拠と絵画との密接な関係性の背景には、より深く「図記」に立脚した表現を求める風潮が存在したとみられ、嘉永本から万延本における「図記」への忠実性の向上は、こうした風潮に呼応した一例に数えられる。

また、万延本の制作年は岸岱が没する五年前、画家の最晩年に相当する。万延本は単なる晩期の大作に留まらず、嘉永本の図像を基本形としつつも、画題を取り巻く流行に共鳴し、「図記」に忠実な図像へと描き改めた意欲作として、今後は位置づけるべきだろう。

五、おわりに

本稿では、岸岱の手掛けた二点の「西園雅集図」について、画題の典拠と画中表現との関係性に注目して考察を加えた。しかし、今回指摘した、二作品間における「図記」への忠実性の向上が何に起因するのかについては、議論の余地が残されている。現時点では、岸岱が典拠との齟齬に気付き、自覚的に修正したと解釈するが、注文主の意向によって修

正が行われた可能性も十分にあり得る。

たとえば、前述の対山本に関しては、近江の豪商・野口正忠（一八二二〜一八九三）の依頼にかかることが指摘されている^{二六}。正忠は柿邨と号して漢詩を嗜んだ人物であり、対山本における典拠への忠実性は、画家側はもちろん、受容者側の教養も前提にあった可能性が高い。岸岱の嘉永本の注文主・林竹坡もまた、当地の文化人であったことを考慮するに、大幅の著色画である万延本も、そうした教養に優れた素封家の注文の品であったのかもしれない^{二七}。今後は、受容者との関係を視野に入れつつ、他の中国故事人物画についても検討を重ねていく。

一 岸派の粉本資料に関する近年の主要な研究には、以下が挙げられる。

『岸派とその粉本——山中東江絵画資料を中心に——』栗東歴史民俗博物館、一九九四年。

『京都岸派と庵原三山』清水港湾博物館、一九九九年。

岩佐伸一「岸大路家所蔵岸派絵画資料について」『栗東歴史民俗博物館紀要』七号、二〇〇一年。

『特別展 写された絵 遺された絵——岸駒・岸岱 岸派絵画資料をめぐって——』富山市佐藤記念美術館、二〇一二年。

二 藤原幹大「岸岱筆高井鴻山宛書簡（早稲田大学図書館蔵）翻刻と解題」『名古屋大学人文科学研究所』四三・四四号、二〇一六年。

三 小久保啓一「岸派絵画資料の調査」『鹿島美術財団年報』一六号別冊、一九九八年。同氏「岸家伝来の絵画資料」『特別展 写された絵 遺された絵——岸駒・岸岱 岸派絵画資料をめぐって——』富山市佐藤記念美術館、二〇一二年。

四 前掲 註三図書、二〇一二年、八二頁。

五 本資料以外の模本のうち、完成画と比較可能なものは、いずれも表現・寸法

とも非常に近く、複数の資料において彩色の一致も確認できる。前掲 註三小久保氏論文、二〇一二年、六二〜六三頁。

六 資料（ろ）は改装の際、裏面の書き込みを切り抜いて表面に返している。前掲 註三図書、五九頁。

七 前掲 註三図書、八二頁。

八 「文芸編」『芸濃町史』芸濃町教育委員会、一九八六年、二〇五〜二一一頁。

九 戸田浩之「西園雅集図 解説」『大永平寺展』福井県立美術館、二〇一五年。なお、連山本における円通大師・劉涇といった、一部の人物図像には、本稿で扱う岸岱画との近似性が見出せる。岸岱は本画題の作品制作に際し、流派内に伝わる図像を出発点とした可能性がある。

一〇 米芾「西園雅集図記」

「李伯時效唐小李將軍、為著色泉石雲物艸木花竹、皆絕妙動人、而人物秀發、各肖其形、自有林下風味、無一點塵埃氣、不為凡筆也、其烏帽黃道服、捉筆而書者、為東坡先生、仙桃巾紫裘而坐觀者、為王晉卿、幅巾青衣、據方几而凝竚者、為丹陽蔡天啟、捉椅而視者、為李端叔、後有女

奴、雲鬟翠飾侍立、自然富貴風韻、乃晋卿之家姬也、孤松盤礴、上有凌霄纏絡、紅綠相間、下有大理石案、陳設古器瑤琴、芭蕉圍繞、坐於石盤旁、道帽紫衣、右手倚石、左手執卷而觀書者、為蘇子由、團巾蘭衣、手秉蕉簞而熟視者、為黃魯直、幅巾野褐、據橫卷畫淵明歸去來者、為李伯時、披巾青服、撫肩而立者、為晁无咎、跪而捉石觀畫者、為張文潛、道巾素衣、按膝而俯視者、為鄭靖老、後有童子、執靈壽杖而立、二人坐於盤根古松下、幅巾青衣、袖手側聽者、為秦少游、琴尾冠紫道服摘阮者、為陳碧虛、唐巾深衣、昂首而題石者、為米元章、幅巾、袖手而仰觀者、為王仲至、前有鬚頭頑童、捧古硯而立、後有錦石橋、竹徑繚繞於清溪深處、翠陰茂密中、有袈裟坐蒲團、而說無生論者、為圓通大師、旁有幅巾褐衣而諦聽者、為劉巨濟、二人並坐於怪石之上、下有激湍、淅流於大溪之中、水石潺湲、風竹相吞、爐烟方裊、草木自馨、人間清曠之樂、不過於此、嗟乎、洵湧於名利之域、而不知退者、豈易得此乎、自東坡而下、凡十有六人、以文章議論、博學辨識、英辭妙墨、好古多聞、雄豪絕俗之資、高僧羽流之傑、卓然高致、名動四夷、後之攬者、不獨圖畫之可觀、亦足彷彿其人耳」

読点は筆者による。『歴代画家詩文集 十四 寶晉英光集』台湾学生書局、一九七一年を元に、一部字句を訂正した。

二 一部の字句に異同がみられるため、厳密には抄出ではないが、「青服」を「青衣」とつくるなど、絵画表現に影響を及ぼす異同は含まれない。以下に記す（改行は筆者による）。

盤根古松ノ下 幅巾青衣 袖手側聽 秦少游
琴尾冠紫道服 摘琴 陳碧虛
幅巾褐衣諦聽 劉巨濟
說無生論 圓通大師
幅巾野褐 據橫幅画 歸去來 李伯時
披巾青衣 撫肩立 晁無咎
跪捉石觀画 張文潛
按膝俯視者 鄭靖老
女奴 王晋卿家姬
仙桃巾紫袞 王晋卿
烏帽黃道服 東坡先生
幅巾青衣 拋方几凝竚 丹陽蔡天啓
捉椅視者 李端叔
道帽紫衣 右手倚石 左手執卷 蘇子由

團巾蘭衣 秉蕉簞 黃魯直
唐巾深衣 題石 米元章
幅巾 袖手仰觀 王仲至

二 『京都画壇 岸派の展開』敦賀市立博物館、二〇〇五年および、『近世京都画壇の絵師たち 特別展敦賀市立博物館コレクション 円山・四条派から復古大和絵まで』富山市佐藤記念美術館、二〇一三年などで紹介されている。また、本作の箱書には「群仙琴棋書画図 絹本淡彩 岸岱筆」とある。なお、書き込みの時期は不明だが、箱側面に貼られた紙には「越前守岸岱 西園雅集」と書かれた上から「蘭亭会」と墨書されている。

三 ただし、周囲の人物の姿勢を考慮しても、万延本の蔡肇は明らかに座り姿である。そのため「凝竚」については絵画化されていないと判断される。

四 胡坐のような姿勢だが、右膝を地に着け、左膝を少しだけ立てて座るようにも見えるため、胡跪と判断すべきか。

五 人物の所作は「図記」に従うが、衣服の色に関してはこの通りでない作例には、文政五年（一八二二）の高久靄厓「西園雅集図屏風」（栃木・那須野が原博物館蔵）や、文久元年（一八六一）の鈴木鷺湖「西園雅集図屏風」（千葉市美術館蔵）などが挙げられる。

六 『十一屋コレクションの名品 野口柿邨をめぐる文人たち』山梨県立美術館、二〇一二年。野口正忠についても同書を参照。

七 敦賀における岸派のパトロンの木津家が挙げられるが、敦賀市立博物館の加藤敦子氏より、「群仙琴棋書画図」は木津家と関係のない、近年の購入品である旨をご教示いただいた。

【図版出典】

図1~13 筆者撮影。

図14 『日本屏風絵集成 第三卷 山水画 南画山水』講談社、一九七九年。

図15 『十一屋コレクションの名品 野口柿邨をめぐる文人たち』山梨県立美術館、二〇一二年。

【付記】

本稿は平成二十八年年度科学研究費補助金特別研究員奨励費による研究成果の一部です。作品調査に際しては、富山市佐藤記念美術館の小久保啓一氏、敦賀

市立博物館の加藤敦子氏をはじめ、多くの方々に格別のご高配を賜りました。
末筆ながらここに記して深く感謝申し上げます。



図1 近藤有芳（模写）「西園雅集図」

富山市佐藤記念美術館蔵

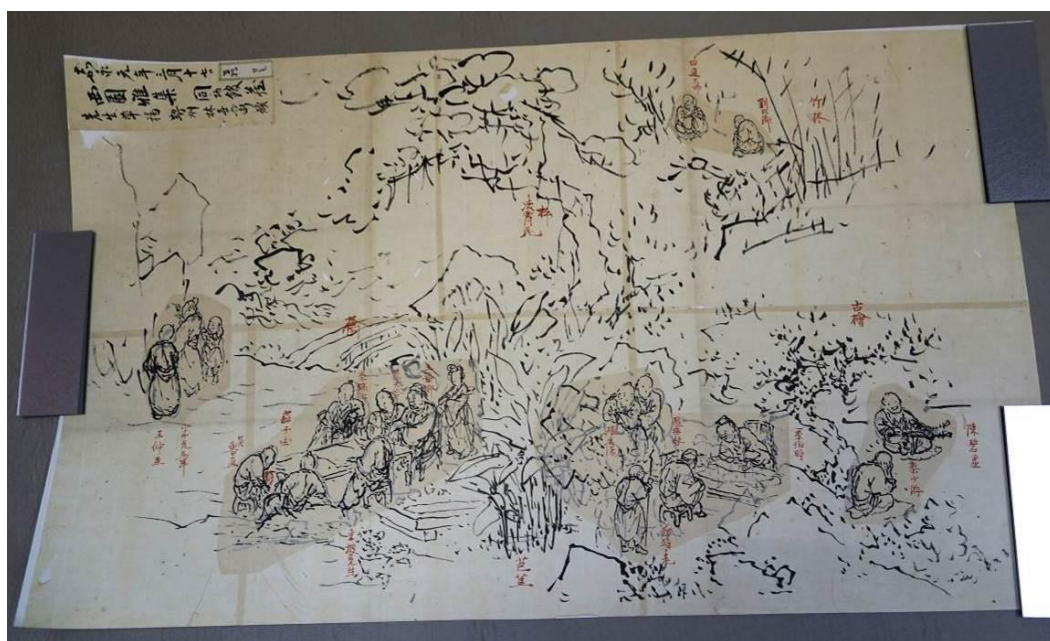


図2 岸岱「西園雅集図」

富山市佐藤記念美術館蔵



図3 近藤有芳（模写）「西園雅集図」グループ①・②部分
富山市佐藤記念美術館蔵



図4 近藤有芳（模写）「西園雅集図」グループ③部分
富山市佐藤記念美術館蔵



図5 近藤有芳（模写）「西園雅集図」グループ④部分
富山市佐藤記念美術館蔵



図6 近藤有芳（模写）「西園雅集図」グループ⑤部分
富山市佐藤記念美術館蔵



図7 近藤有芳（模写）「西園雅集図」グループ⑥部分
富山市佐藤記念美術館蔵

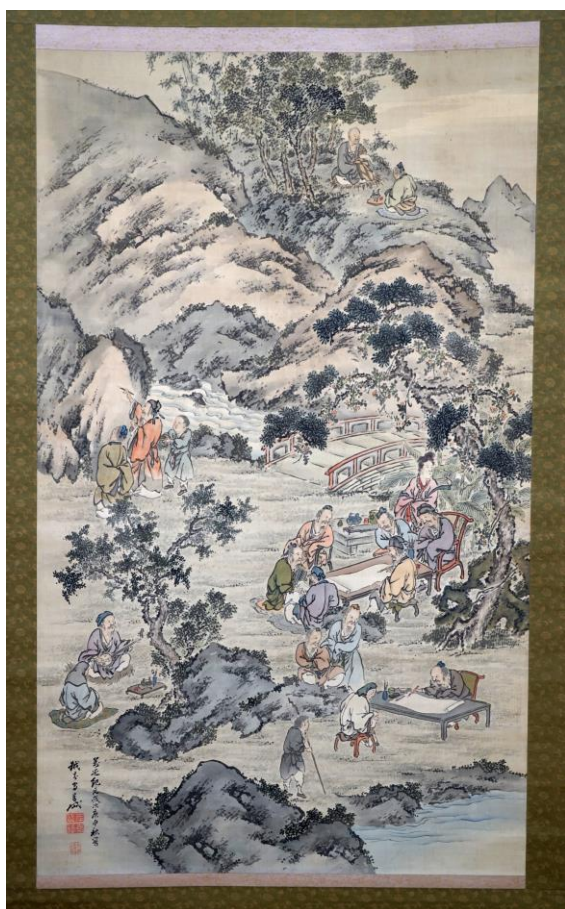


図8 岸岱「群仙琴棋書画図」
敦賀市立博物館蔵



図9 岸岱「群仙琴棋書画図」
グループ①・②部分 敦賀市立博物館蔵



図 10 岸岱「群仙琴棋書画図」
グループ③部分 敦賀市立博物館蔵



図 11 岸岱「群仙琴棋書画図」
グループ④部分 敦賀市立博物館蔵



図 12 岸岱「群仙琴棋書画図」
グループ⑤部分 敦賀市立博物館蔵



図 13 岸岱「群仙琴棋書画図」
グループ⑥部分 敦賀市立博物館蔵



図 14 池大雅「蘭亭修禊・西園雅集図屏風」
グループ⑤部分 香雪美術館蔵



図 15 日根対山「西園雅集図」