

広島県立美術館

研究紀要

第24号

- サルバドール・ダリと1939年ニューヨーク万国博覧会
—パピリオン「ヴィーナスの夢」の位置づけをめぐって …………… 森 万由子 1(42)
- 中央アジアの刺繍布スザニについて(1)
スザニに関する研究の中間報告および刺繍ワークショップ …………… 福田 浩子 23(20)
- 岡岷山《仏法僧図》と《天台山図》
— 明和・安永期の動向をめぐって …………… 隅川 明宏 42(1)

2021

BULLETIN
OF
HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM

No. 24

“Oriental Dollarbird” and “Mt. Tiantai” by Oka Minzan (Binzan): On the trend of the
Meiwa and Anei eras (1764-1780) (1) 42

SUMIKAWA, Akihiro

On Suzani, the embroidery cloth from Central Asia (1) : Interim report of research on
suzani and embroidery workshop (20) 23

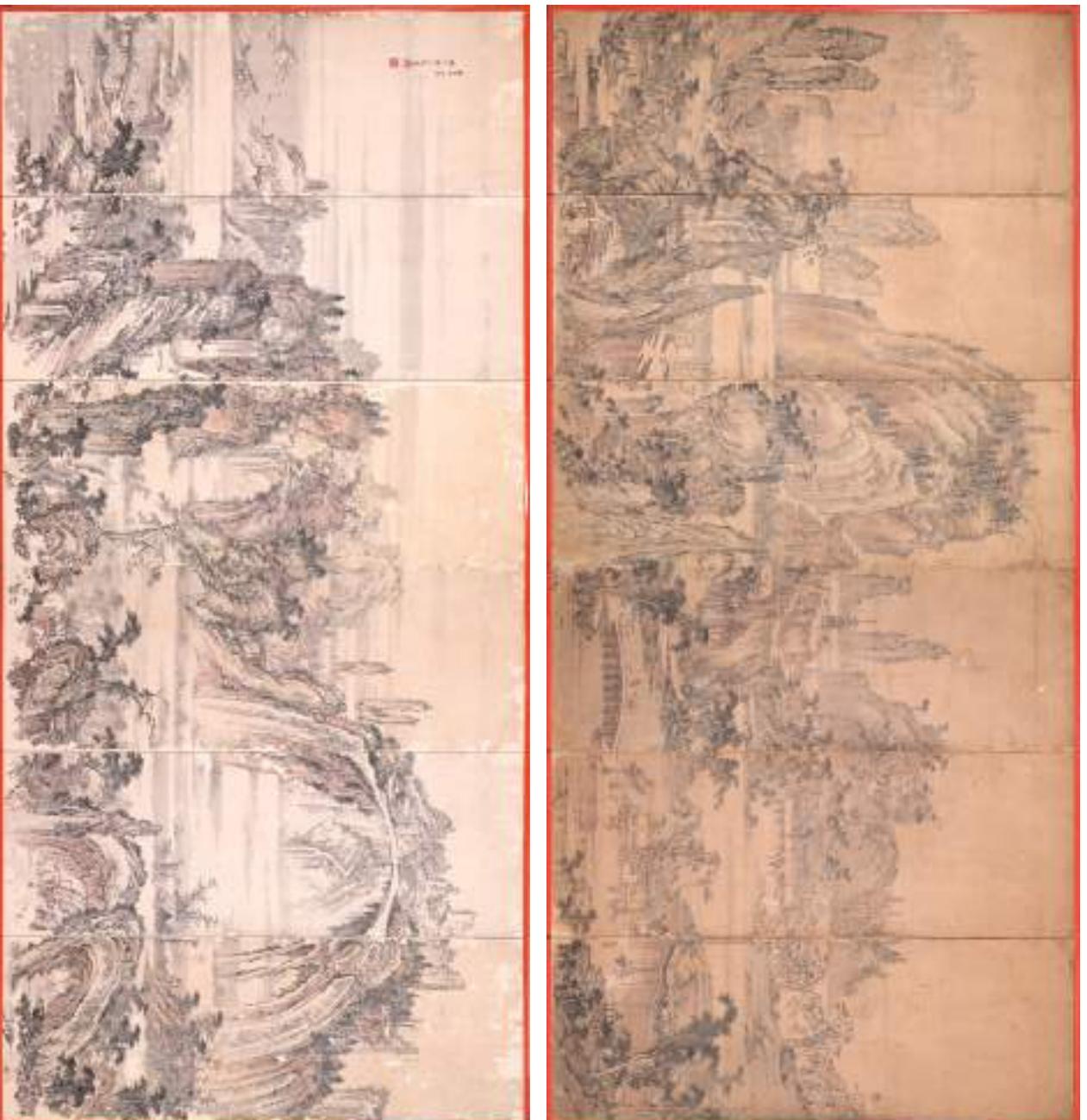
FUKUDA SIDDIQI, Hiroko

Salvador Dalí and the New York World’s Fair 1939: On the positioning of the Dream of
Venus pavilion (42) 1

MORI, Mayuko

2021

HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM
HIROSHIMA JAPAN



口絵2 天台山図 (上段 右隻、下段 左隻)



口絵1 仏法僧図

岡岷山《仏法僧図》と《天台山図》——明和・安永期の動向をめぐって

隅川明宏

はじめに

十八世紀後半から十九世紀はじめにかけて活動した広島藩の画家、岡岷山（一七三四～一八〇六）について、江戸時代の文献には「其法宋元を慕ひ山水花卉を善し、好で梅竹龍等の大軸を寫すに豪放益、見はる」（『梅鶴閑話』卷之上）とあり、一方では「岡岷山は畫を能して他邦にきこえし人なり、畫は沈南蘋を学び、花鳥は宋紫石に倣う」（『梅鶴閑話続拾遺』）とされる^①。こうした記述も受けて、大正十二年（一九二三）には「畫道を以て藩主甄重晟に仕へ、徒士（かち）より侍士（さむらい）に進む、藝藩時代畫家の巨擘と稱せらる」との位置づけがなされた^②。

岷山が「徒士より侍士に進」んだとされるのは、安永十年（天明改元／一七八一）の奥詰次席への任用による。広島藩の家臣団は侍士、歩行（徒士）、足軽、小人の四階級に大別され、個々の能力などで足軽は歩行に、歩行は侍士に取り立てられた。歩行は藩主への応答は許されないが、御目見可能な階級であり、その上級にあたる侍士は藩主への応答が許された。岷山については侍士階級の役職・役人を記録した『歴代御役人帖』に四度の任用歴があり、奥詰次席への任用が初出である^③。これを以て侍士へ昇格

し、直接に藩主の命を受けることになったのである。一方、歩行での在職がいつ頃からであったのかは不明であるが、安永八年（一七七九）「八月二十三日、岡利源太^④と畫用繁多なるに依り、大島屋六之介をして其業を助けしむべき旨藩主の台命あり、是日藩府より其旨を岡利源太に傳達す」と記述されるように、岷山は侍士に昇格する以前、早くから藩主の命を受けて行動していたと思われる。

さて戦後の主な岷山研究では、土井作治が初めて岷山の事績をまとめた^⑤。黒川修一は岷山画の作風分析により、宋紫石（一七一五～八六）や明清画などを幅広く学んだであろうことを指摘した^⑥。また、藩主浅野重晟（一七四三～一八一四、在位一七六三～九九）の近習として活動する天明期（一七八一～八八）以降の具体的事例に基づき、岷山は画事を主務とする職制上の「絵師」ではなく、様々な公務に携わるなかで作画も行った人物であることを指摘した^⑦。しかし、明和・安永期（一七六四～八〇）以前の岷山が行った公務や宋紫石との関係については具体的な記録に乏しく、これまで考察を欠くのが現状である。

本稿では、明和三年（一七六六）の《仏法僧図》及び明和九年（安永改元／一七七二）の《天台山図》を取り上げる。両作品は、岷山の画業に

(1)

あつて主題の特異性が著しく、制作年も明らかであり、岷山の明和・安永期における動向を探るために重要な位置を占めると思われる。このため、両作品が踏まえた先行作品などを示しつつ、藩における岷山の位置づけや交遊関係などについて言及を加えることにする。以上によって、岷山研究において不分明な画業前半期、とりわけ明和・安永期における動向の一端を明らかにする。

一 明和三年の《仏法僧図》について

《仏法僧図》(口絵1 広島県立美術館蔵)は縦九八・二糶米、横三九・六糶米の画絹に着色で描かれた一幅の掛軸である。画面には、右上端の一角に松樹の幹があり、手前に蔓を絡ませた枝、左下方に向けて伸びる枝先に生える束状の針葉、画面中央には枝に留まるブッポウソウ一羽の左側面が鳴態で、細緻な線描と濃厚な色彩で描かれている。着賛の年紀・内容⁸⁾は、岷山が明和三年(一七六六)三十三歳で描いたことを示すが、その制作の機縁については「於金龜山有佛法僧鳥鳴。岷山圖之」と述べる以外、明らかにしていない。平成二年(一九九〇)には広島県立美術館の購入品となり、特別展「近世広島絵画展」で初めて公開された。この当時、黒川修一は、本作品について次のように述べている。

仏法僧鳥に施された鮮やかな彩色、松樹に見られる点苔(緑青を濃墨で丸く囲んで表わす)や枝から垂下する蔓の表現などに「唐画」からの影響が看守されるものの宋紫石一門の花鳥画とは直ちに結びつくものではない。⁹⁾

黒川論文が指摘するとおり、本作品は宋紫石風の顕著な作風を示すものではないが、これ以後の展覧会¹⁰⁾で紹介された作品を鑑みても、宋紫石に繋がる要素がない、ということはできない。以下では、岷山がこの特異な主題をどのようにして描いたのかを示す。

(一) 各モチーフの描写

まず、ブッポウソウである。ブッポウソウは通例の花鳥画で主題とされる鳥類ではないから、写生図、博物図との関わりも当然に想定される。

本作品における鳥類を真横から捉える形態は、絵手本や博物図譜に見られる定番でもある。腹部、背中から尾羽にかけて、鳥類の特色ある羽毛を描くのに適した基本的な捉え方であり、たとえばブッポウソウの写生図には狩野常信筆《鳥写生図巻》(東京国立博物館蔵)がある。これには延宝九年(二六八一)四月八日、宝永六年(二七〇九)八月二十日付けで「みやま(深山)にて確認したブッポウソウが描き写されている。常信写生図の場合には通例の花鳥画とは異なり、あたかも水彩画のように柔らかな筆線と淡雅な色彩により、岩絵具による画面では成しえない生動感を表している。常信に限らず、江戸時代後期にもなると、数多くの画家や学者が動物の写生図を制作・転写した。黒川論文でも、岷山はそうした先行する写生図に基づいたこと、あるいは岷山自身による対象の観察、写生が行われていたことを想定している。

また本作品よりも後年、天明元年(一七八一)には「六月二十九日、藩主¹¹⁾御奥詰次席岡利源大^{岡岷山、絵筆を譲ります}御側醫師長崎丹淳に命じ、封地東部の諸郡を巡歴せしむ、兩人九月二十三發足し、岡利源太は各地の瀑布及草木を巡見し、長崎丹淳は各地の産物を調査して歸る¹¹⁾」ことがあった。領内各地の



図1 花鳥図

実地探査による真景図制作でも知られる岷山であるが、この事實は岷山が風景のみならず動植物をも対象に写生を行ったことを暗示する。

しかしながら《仏法僧図》を見る限り、岷山の描くブツポウソウの線描はやや単調で、モチーフの質感を伝える表現性には乏しい。自発的な写生図を経て、対象を再現的に表した作画とはみなしがたく、むしろブツポウソウを捉える形態感覚については、岷山自身の作品で異なる鳥類を描いた作品を重視するべきではないか。たとえば「正武」落款のある作品で「堂上白頭」という吉祥画題の《花鳥図》である。「堂上白頭」は海棠（父母を意味する中国語「堂上」と「棠」が音通する）の枝に留まるシロガシラ（白頭翁）を描き、長寿を寿ぐ意味を表す南蘋流の定番主題で、《仏法僧図》以前にかかる制作と思われる岷山の作例が複数、存在している。最初期の一点と稿者が考える《花鳥図》（図1 個人蔵）と本作品は、嘴を大きく開き、力を込めて舌先を上向きに曲げ、枝に留まる左側面観の形態が重なり見える。このことは本作品が先行作品などの形態・図様を重視する規範性の高い作品であることを示唆している。

一方、松樹である。幹の輪郭を肥瘦のある太い線で描き、その線には濃墨と淡墨を使い分けて手前を濃く、奥を淡くすることで、モチーフの奥行、立体感を示している。この松樹の幹には弧を連ねるようにして樹皮を表し、枝先に生える針葉は緑と墨の線を不均整に重ねて描き、さらに針葉



図3 松上双鶴図



図2 老松孔雀図

の前後関係を色調の濃淡によって示している。《仏法僧図》における松樹の描写は、岷山画にあつて後年に属する《老松孔雀図》（図2）^{12）}に再び確認することができる。そのなかで針葉は円形に広がる形態に変化しているが、右上端に占める幹の形態や描法の一致は著しい。

この《老松孔雀図》のモチーフや構図について、伊藤若冲（一七一六—一八〇〇）の浅野家伝来《孔雀鳳凰図》のうち 孔雀図（岡田美術館蔵）や相国寺伝来《動植綵絵のうち 老松孔雀図》（宮内庁三の丸尚蔵館蔵）が細部に至るまで一致することは周知である。浅野家伝来の若冲画が宝暦五年（二七五五）頃の作品と推定されているの^{13）}に対して、岷山画はそれ以後の作品であるが、この「孔雀図」における若冲と岷山の画法には明らかな相違もあり、若冲画から岷山画への変容は困難であることから、両者に共通する祖本があつたと推定される。ひいては《仏法僧図》における松樹、とりわけ右上端に描かれた幹の形態も先行作品の図様に起因するものと判断できる。これらに関する祖本の存在は実際には確認されていないが、若冲

における画鶴の祖本にも挙げられる（明）陳伯冲《松上双鶴図》（図3 大雲院蔵）を観れば、樹木の幹や皮の描法、枝に絡んで垂下する蔓を添える構成などが《仏法僧図》における松の樹法と類似していることを確認できる。このことは《仏法僧図》の制作においても、

この趣の明代花鳥画に依拠した部分が少なくないことを示している。

ここまでは、『仏法僧図』はブツポウソウの姿については先行写生図の転写、あるいは実物の観察や写生を行った可能性があること、しかしモチーフの形態において南蘋流や明画の先行作品に依拠していることを作品や事実の例示も加えて確認した。

(二) 構図

次に構図である。岷山はいつ頃紫石を学んだのか、これまで明らかにされていないが、本作品の構図については宋紫石との関連を想定できる。この岷山画にみる松の枝振りは、僅かに転折して下方に伸び、その先端で再び転折して僅かに上向きとなり、ブツポウソウの配置バランスもよく整えられている。このような画面の対角を利用してモチーフを配置・構成する手法は決して新しいわけではないが、紫石が好んで用いた常套手法でもある。たとえば明和二年(一七六五)刊の『宋紫石画譜』上巻の「菊」(本文二丁ウ)や明和七年(一七七〇)刊の宋紫石『古今画數後八種』第五冊「雜體」の「菊螳螂」(図4 本文二丁オ)は、宋紫石が珍藏する南蘋画の分写、模写であると明記された図である。このうち宋紫石の門人、平安副孟義は『宋紫石画譜』「凡例」において

一初巻者。直臨一寫於南蘋之画一。而作一小図一。為レ使上二觀者一便上。然圖小。則不レ悉一緻密一。故分二寫其真画一。以示焉。(以下略)

と記し、『宋紫石画譜』上巻に掲載される図は、当時、宋紫



図4 菊螳螂



図5 佛法鳥

石が見ることのできた沈南蘋画であるという。しかし、沈南蘋画は本来、自然景のなかに動植物などを緻密に描いたもので、版本の小さな画面ではその全部を緻密に再現できないため、その要所を抜き出した、ということであろう。このような宋紫石のフィルターを通して整理された構図が、岷山《仏法僧図》でも用いられていると考えられる。

『宋紫石画譜』は《仏法僧図》が制作される前年に刊行されている。これらにも先行する紫石学習の例として、「岷山正武寫」として款記された《花鳥図》(横幅(個人蔵)のシロガシラがあり、『宋紫石画譜』上巻において、岩に薔薇と共に描かれるシロガシラ(本文七丁ウ)の形態をそのまま用いている。緻密にはモチーフを左右反転しているが、眼を細めるようにして背中をついばむ姿が細やかに描かれた作品である。さらには人物画の例として、「岷山崗煥寫」と款記された《西王母・東方朔図》(個人蔵)も挙げられる。この作品は落款によって安永五年(一七七六)以降の制作とわかるもので、『古今画數後八種』第六冊「無雙譜」の「東方曼倩」(本文五丁オ)を用いている。画譜の図像は胸前に右手で卷子を持ち、左手の指先で卷子を指し示すもので、紫石自身の本画にもこの図像を用いた《東方朔図》は複数知られる。ただし、岷山はその意図を踏襲せず、持物

である卷子を通例の桃に置き換えている。

これらの作品により『宋紫石画譜』の発行以前、そして『古今画叢後八種』の発行以後において、岷山はモチーフや構図、描法など、様々な視点で宋紫石画を学んでいることがわかる。

また本作品に先行して、宝暦十年（一七六〇）刊の戸田旭山編『文会録』にブッポウソウの解説と挿図（図5）が墨摺で載る。同書は編者により大坂・浄安寺で行われた薬品会の解説目録で、後年これらを基に編纂されたのが宝暦十三年（一七六三）刊の平賀源内編『物類品隋』であり、その挿図を担当したのが宋紫石である。¹⁴ この『文会録』所載の挿図はたいへん簡略で、紫石との関連を示すものとは言えないが、左下に垂れる枝に留まるブッポウソウの左側面を見せる構図が岷山《仏法僧図》と共通する。珍鳥の姿を明示することが『文会録』挿図の目的であるならば、挿図のうちに枝を添えることで発生する構図には必然性がなく、このような構図が発生している要因には先行作品のイメージがあったのかもしれない。すなわち『文会録』と《仏法僧図》に構図上の共通があることから、岷山が本作品を描く際に『文会録』を閲覧していた可能性、さらには江戸や京坂の学者たちの間で知られた、岷山《仏法僧図》の祖本が存在した可能性まで想定することが可能であろう。

（三）制作の背景

次に、作品の来歴に関することを示す。本作品の元箱に同封された旧蔵者の書付には、大正七〜八年（一九一八〜一九一九）頃に広島市場で本作品を買い求め、その出所は福王寺であったという。しかし、福王寺を出所とする記述については、同寺二十六世住持を務めた学如の着賛に基づく類推

であったかもしれない。信ぴょう性をやや欠く。着賛者の学如（一七一六〜七三）は、十三歳で福王寺二十四世学範（生没年不詳）について出家し、各地を遊歴、高野山での修行などを経て、福王寺に帰り、二十五世学律（生年不詳〜一七六三）の跡を継いだ真言宗の学僧で、戒律とりわけ有部律に関する著作が多い。¹⁵ この学如にとつてのブッポウソウは、どのような鳥であったのだろうか。

ブッポウソウは山中に棲む夏鳥（渡鳥）であるが、前述『文会録』解説にはその姿の特徴と、中国の地誌『天台山方外志』にも「念仏鳥という名前で」記載されていることを解説しており、博物学の観点から姿の特徴にこそ関心が集まったことを暗示している。しかし、日本では平安時代の空海『性霊集』に「後夜聞佛法僧鳥」詩で高野山での夜明け前の勤行風景に詠まれ、江戸時代には明和五年（一七六八）序、安永五年（一七七六）刊の上田秋成『雨月物語』に高野山を舞台とする一篇「仏法僧」が読まれるように、人口に膾炙した霊鳥であった。学如にとつても、単なる珍鳥というよりは宗祖空海や高野山に通じる霊鳥であり、なおかつ仏教徒の根本という「三宝（佛宝・法宝・僧宝）に帰ること」「三帰戒を象徴する存在であった。だからこそ、着賛の詩文にも姿の美しさを称えつつ、仏法に関する文脈が通底している。たとえば着賛に「亀嶽深林月」云々とあり、夜明け前の勤行に「ブツ、ポウ、ソウ」と鳴き声を響かせるのも、空海の詩文を念頭に置いた表現であるかもしれない。

なお、その声の主がコノハズクであると衆人が知ることになったのは昭和十年（一九三五）のことであり、学如がその声を聴いたのであれば、それはコノハズク（声の仏法僧）であったことになる。つまり、声を聴くこと、姿を見ることには関連性はなく、着賛の内容も岷山がブッポウソウ

（姿の仏法僧）を視認したことを示しているとは限らない。むしろ福王寺とブッポウソウを絡めた寓意のようにも読み取られる。言い換えれば、本作品は珍鳥の姿を記録として描き留めた作品というよりは、福王寺の慶事を祝って描かれた吉祥画とみるべき作品なのかもしれない。少なくとも、この作品は珍鳥に対する画家個人の関心に基づいて制作されたものではないのである。

そこで、岷山による「仏法僧」が特異な主題であることを勘案して、広島藩主浅野重晟の生母永寿院（生年不詳〜一七七二）に関する遺物所在目録『永寿院様御道具目録』⁶⁶（以下、目録A）に「佛法鳥絵（北允先達國泰寺江被遣候由以上）」一幅箱入／岡利源太筆」と記述されることに注目したい。目録Aは明和九年（安永改元／一七七二）六月までの調査に基づき、「仏法鳥絵」が國泰寺に譲られたことを記す。その後の来歴は不明で、この記載が広島県立美術館蔵の作品を示すと述べることはできない。しかしながら「仏法僧」の存在が人口に膾炙している中で、今日にはほとんど遺例の知られない「仏法僧図」が藩主の周辺に存在した事実は、本作品制作の契機を考えるにも重要と思われる。このように述べるのは後述する《御許山勝興図》のように、公務として描かれた絵画作品の場合、その現本は藩府に収められ、関係者のために副本・再制作本が制作されたと思われる事例は数多く認められるからであり、このために本作品も藩主の意向を受けて制作された関連の作品と考えられる。さらに学如賛に「告事緑衣使。誦経雪衣娘」とある点からは、藩主周辺の女性すなわち永寿院との関係も連想されるのではないだろうか。

以上のように、岷山は本作品を制作するにあたって、ブッポウソウを観察することがあったのか、写生という行為を実際に行ったのか、あるいは

は、先行作品を模写したのか、現状はどの過程も明確に否定はできず、また成立しうる。しかし、重要なことは花鳥画の主題に類例を見つけることが難しいブッポウソウを、一幅の鑑賞画の主役として岷山が成立させていることであろう。岷山は明画や宋紫石画などを研究し、《仏法僧図》を描いた。そして使用される岩絵具は岷山画のなかでとりわけ発色良く、良質な素材を用いている。下級藩士であった（と思われる）岷山が自主的に入手できるものではおそらくなく、この制作費を負担するパトロンが存在したはずである。つまり、本作品は永寿院や重晟の周辺で求められた現本、あるいはその関係で福王寺のために制作された副本、そのいずれかである蓋然性は高い。明和三年時点で、岷山は宋紫石画や舶載絵画を含めて幅広く新渡の画法を積極的に学び、その画技により藩主周辺のための作画を務める人物として一定の位置づけがなされていたのであろう。

二 明和九年の《天台山図》について

（一）「真景図」の受容例

岷山における宋紫石画の学習は花鳥のみならず、山水・人物・墨竹などの広範囲にわたって行われていると思われる。次に取り上げるのは《仏法僧図》と同じく、同一主題の遺例を観る機会が少ない作品である。

《天台山図》〔口絵2 明王院蔵〕は紙本墨画淡彩、六曲一双の屏風で、岡山県鴨方市の明王院に伝来し、『鴨方町史』で初めて紹介された⁶⁷。主題の天台山は平安時代の最澄らが入山した東アジア仏教の聖地であり、本作品が伝来した明王院は天台系寺院であるから「天台山図」を求めるのも理に当たっているように思われる。しかしながら「天台山図」は法会で必須とな

る仏画ではなく、天台山を描いた遺例も決して多くない。本作品は明王院に古くから所蔵されたようであるが、現在のところ所蔵経緯は不明である。

次に画面に描かれたモチーフを確認する。右隻の画面右下から天台県の城壁を発ち「天台仙蹟」額の掲げられた門を潜ると、画面中央に赤く焼けたような肌色を呈する赤城山がある。頂上に聳える赤城塔から辺りを見渡すと、画面に向かって右には仏塔を並べた国清寺、左上には天台山の最高峰で降魔塔の聳える華頂峯、左下には台のような岩山である瓊台、二つの岩山が門のように並ぶ双闕などがある。続けて左隻には右から石梁飛瀑、寒岩や明岩、断桥、石梁道など、天台山の形勝が描かれている。これらの形勝は天台山に関する地誌¹⁸⁾にも記されている。

さて、岷山はこの屏風絵について《仏法僧図》における繊細な線描、鮮やかな色彩とは対照的に、水墨による軽妙な筆致と穏やかな色彩で天台山の風景を描いている。落款¹⁹⁾により明和九年（一七七二）三十九歳の制作とわかるが、大陸の実景を見る機会など持ちようのない岷山は、この制作にあたっても手本とすべき図様を手にしていたと思われる。たとえば天台山の全景図には、康熙二十三年（一六八四）序刊の『浙江通志』卷之首「圖考」に「天台山図」（二十三ウ／二十四オ）があり、この『浙江通志』は旧広島藩主浅野家伝来の蔵書（浅野文庫）にも収められている。もともと同書所載「天台山図」と岷山《天台山図》には描法・構図・モチーフともに関連がなく、稿者はこのほかに本作品に先行する天台山全景図の例を確認できていないのが現状である。しかしながら、この屏風絵は画面の大きさが左右隻ともに縦一七五・〇糎米、横二七五・〇糎米である。通例の本間屏風よりも一回り大きいのが、このような極端に横長の画面を作る場合、版本における

画面比を踏襲するとも考え難い。したがって、本作品は複数の典拠から個別のモチーフなどを組み合わせ構成されていると考える方がよいのかもしれない。

宋紫石画との関連を重視すれば、瓊台（図6）には『宋紫石画譜』下巻に形態の類似する図様―対角線上に広がる扁平な岩山（図7）がある。『宋紫石画譜』下巻は清代舶来画家らによる様々な主題（山水画や人物画、花鳥画）を臨写したもので、そのなかで伊孚九や宋紫岩、王建章（仲初）といった画家の山水図に続けて「真山水二圖」を紹介している。「真山水」は実際にある景観を描いた「真景図」と解せられ、このうちの「五臺山」（本文六丁ウ／七丁オ）が《天台山図》における瓊台のような岩山として描かれている。

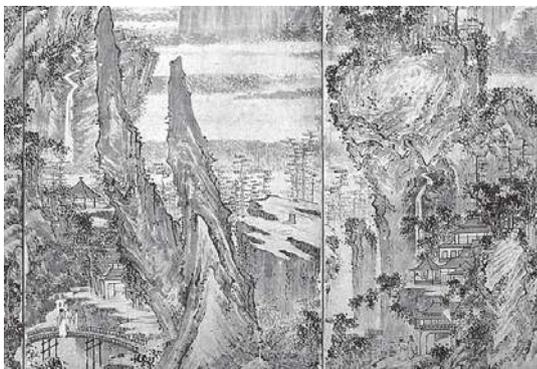


図6 天台山図（部分）

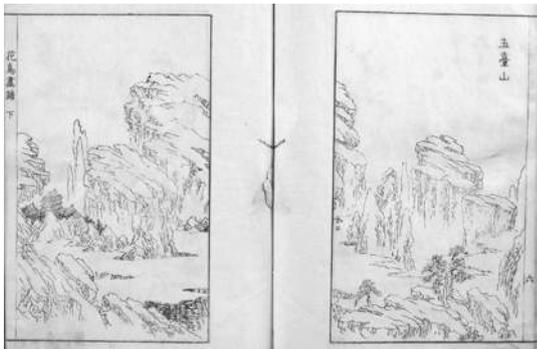


図7 五臺山

の最終丁表には広告「宋紫石先生画譜目録」があり、その冒頭に「後篇山水画譜墨書奇之名山五十五山 全三冊 近刻」と記されている。五十五山とは『名山勝概記』図版の掲載数であるから、紫石には全図を模刻して出版する計画があったと思われる。これは実現されなかったが、後年には『宋紫石画譜』の出版にも関わった江戸の版元、須原屋茂兵衛が中心になり、鈴木芙蓉『名山勝概図(唐土名山図巻)』三冊として模刻出版されている。『名山勝概図(唐土名山図巻)』の見返しには版元により「此書は名山勝概記とて世に稀なるものを嚮に芙蓉先生伝摸して梓にえり文人画家の一助となせり」と記されるように、原著『名山勝概記』が当時の「文人画家」紫石や芙蓉らに注目された画譜であったとわかる。この『名山勝概記』は浅野文庫にも蔵書印「芸林文庫」を捺された明版が含まれており、岷山も『名山勝概記』を藩府で閲覧した可能性がある。一方で《天台山図》に関する直接の原図が存在した可能性も残っており、《天台山図》が『名山勝概記』のモチーフを組み合わせている、と述べることができるわけではないが、輸入された地誌類を通して「真景図」の受容方法についても留意する必要があることを指摘できよう。

そして《天台山図》からさらに連想されるのは安永六年(一七七七)の岷山《御許山勝興図》巻(佛通寺蔵、三原市指定文化財)である。この図巻は、永正十八年(一五二二)より伝わる『佛通禪寺住持記』(佛通寺蔵)に安永六年「極月六月、広島藩御絵師岡利源太承国命来画山中図」と記されている公務の遂行に際して作られた副本、又は後年に作られた再制作本と考えられる。藩府に提出されたと思われる現本は、現在には伝わっていない。現存するこの図巻は画家が体験を描き留めた「真景図」といえるが、その軽妙な筆致は《天台山図》同様のものである。この《天台山図》にお

る画風が後年の真景図につながることは、岷山の江戸での動向を知る上で重要な要素であると思われる。

(二) 浅野重晟と江戸における交遊

さて、前述した目録Aに関連して、安永三年(一七七四)の『去巳年御帰國以来御讓被進候永寿院様御道具目録帖』(以下、目録B)がある。これは目録Aには記載のない道具を補足した内容である。目録A・Bは岷山の主君重晟に関する事実を示しており、岷山の画風を考えるにあたっても示唆深い。

目録Aでは、明和九年時点で所在が確認された永寿院遺物のうち、作者の明らかな絵画として、天皇・公家の作品八件、藩主の家族による作品四件、朝廷・幕府の御用絵師三件、芸州藩士(岡岷山)の作品一件、市井の画家(宋紫石)の作品一件、その他二件(芳井萬歳ほか)を挙げている。このうち岡岷山「仏法鳥絵」は國泰寺へ、宋紫石「岩錦鶏絵」は数寄方へ譲られたことがわかる。また目録Bでは、安永三年までに永寿院遺物から重晟が譲り受けた道具のうちに、作者のわかる絵画作品六件を挙げており、岡岷山「牡丹藍雀・海棠春蘭白鷺・梅長春黄雀」三幅対、「鷹」一幅、伊藤若冲「鬪鶏之図」「花鳥」各一幅などを記している。

目録A・Bにより、紫石・若冲・岷山の作品が明和八年以前に永寿院、ひいては重晟の周辺で求められていたことがわかる。とりわけ目録Bの記述は、重晟が若冲・岷山の花鳥画を少なからず評価していたことを伺わせる。

重晟は宝暦十二年(一七六二)までに江戸藩邸で《黄蜀葵図》(浅野家家中 原家文書)、安永二年(一七七三)には《鶴図》(明星院蔵)を描いた。

前者には黄蜀葵の一茎を細緻に描き、浅野宗恒による後賛では『本草綱目』「黄蜀葵」項を抄出している。後者には(明)文正《鳴鶴図》を図様の源泉とする飛鶴を描き、自賛に(北宋)蘇軾「後赤壁賦」を引用している。このような作画を行う重晟が藩主となったのは宝暦十三年(一七六三)であり、岷山が侍士に進んだのは安永十年(一七八一)である。これまで重晟については岷山の画系上の弟子とみられる傾向にあったが、職制上の観点から、この頃までの重晟の作風に岷山による指導があったとは考えられない。むしろ岷山はこの年若い藩主重晟の意向を受け、公務として江戸での修画活動が求められたのではないだろうか。

これに対して、宋紫石が長崎に遊学して中国人画家、沈南蘋や宋紫石らの画法を学んで、江戸に戻ったのは宝暦年間後半のことである。江戸に戻る以前には京に滞在し、弟子を持ったことも知られている。この紫石について中島亮一は、若冲の支持者として知られる京都・相国寺の僧大典顕常(一七一九〜一八〇二)と古文辞派の儒者を通じて交遊があった可能性を示唆している²¹⁾。そして岷山も古文詩派の儒者と通じたことが知られる。

安永四年(一七七五)、岷山は滞在していた江戸から帰国するに際して《蜀道図》(所在不明)を描き、古文辞派の守屋東陽らに題賛を求めた²²⁾。また同年「遥題芸州衢柳陰別業十首安永乙未作 據岡岷山所図」(『東陽集』卷三)²³⁾とあるのは、この頃すでに公務として広島藩別邸(別業)の真景図を作成し、寄題詩を収集する仕事を行っていたことを伺わせる²⁴⁾。このとき岷山と江戸での交遊圏を共にし、帰国の途に就いた安芸の儒者に平賀蕉斎がいる。平賀蕉斎(白山 一七四五〜一八〇五)は藩の陪臣であり、大坂の松本奉時と交流し、伊藤若冲宅を訪ね、若冲に詩を贈ったことも知られる(『白山集』²⁵⁾)。また安永七年(一七七八)二月、日光東照宮の神祖廟(奥

院)修復を藩が命じられると、この修復は同八年十二月までには完了した。蕉斎はこれに帯同して日光に赴き、休暇の折々には窮谷無人の地に入り、独娛して「真景」を写したという(『高眠亭録稿』²⁶⁾)。この「真景」の記述は、寛政九年(一七九七)に岷山が休暇を願い出て『都志見往来日記・同諸勝図』を作成、重晟に献本したことに通じる出来事である。このようにみると、岷山の「真景」に対する関心は江戸での交遊により早くから培われていた可能性があり、『天台山図』から『御許山勝興図』に至る制作もその一端において理解することができるのではないだろうか。

おわりに

本稿では、『仏法僧図』の制作までに岷山が学んだであろう明画や宋紫石画などに触れつつ、この時点で藩主周辺の御用を受ける立場にあった蓋然性が高いことを示した。ついで『天台山図』は宋紫石らも学んだ中国の地誌類にみられる「真景図」を受けて制作された早期の作品であり、その内容・展開には古文辞派の儒者らとの交遊が重要であったと考えられることを述べた。

明和・安永期における岷山の動向は、おそらく藩主重晟の意向を受けて行われた。その過程で岷山は江戸で古文辞派の儒者らと交わり、宋紫石をはじめとする最新の唐画を学び、それを持ち帰って作画活動を実践した。重晟の評価する紫石が見たもの、若冲が見たものを遇目する機会も多く、彼らとの接点も直接、間接に見え隠れする。その具体的な例示が『仏法僧図』であり、『天台山図』であった。

これまで岷山にとって紫石は師承関係により、また若冲は「老松孔雀」

でつながる同図様作品が存在することにより、それぞれの関係性について言及されることがあった。しかし、実はこの三者(あるいは重晟を含めて四者)を包括して認識するキーワードとして、古文辞派の儒者らを中心とする交遊があったのだと思われる。

岷山の画事・作域はここに取り上げたほか、まさしく紫石画を見るような着色花鳥画や領内各地を描いた真景図、墨竹画、山水画、人物画、草獸画など、実は多岐にわたる。職務上の「絵師」とはみなされないながらも、後にはその画業を受け継ぐ藩士、補佐する付き人さえも認められた。このような岷山画業の成り行きを理解するためには、画業前半期についての考究がより重要な意味を持つであろう。たとえば、安永五年(一七七六)の《虎図》(嚴島神社蔵)奉納までには「正武」から「煥」への改名が行われたと想定されるが、その改名も儒者らとの交遊に起因するのではないだろうか。いまは改名の正確な時期さえわからないが、岷山が交遊を深めた江戸の儒者らとの接点を確認しなければならない。それは、宋紫石や伊藤若冲と広島藩、浅野重晟と岡岷山との関わりを明らかにすることにもつながると思われる。

【註】

- (1) 山下弘毅『梅鶴閑話 合本』、弘洲雨屋、昭和八年(一九三三)
 - (2) 広島市役所編『広島市史』第三卷(復刻版)、名著出版、昭和四十七年(一九七二)
 - (3) 林保登編『藝藩輯要 附藩士家系名鑑』(復刻版)、芸備風土研究会、昭和四十五年(一九七〇)。高橋新一編『藝藩輯要』人名索引(増訂版)、平成十四年(二〇〇二)。
- 「歴代御役人帖」(『藝藩輯要』所収)は、元和五年(一六一九)浅野氏入封以降の広島藩における侍士について、役職別・歴代の役人をまとめた文献である。原本の成立は文化年間(一八〇四〜一八)とされ、明治二年(一八六九)廢藩まで加筆された。次

に「歴代御役人帖」により岷山の役職を列記し、その役職の城中座順・役務を明治年間の浅野家泉邸内修史所編「御役之章程」(『藝藩輯要』所収)により補足する。また岷山の子、三人の役職についても「歴代御役人帖」により付記して参考に資する。

- ① 安永十年(一七八二) 御輿詰次席
- ② 天明三年(一七八三) 御輿詰
- (城中座順) 萩之間
- (役務) 日々登城〇第一ハ於江戸御来客之御給仕之事ヲ専務トス〇御泊り御番アリ〇御内輪御親類様方ヘノ御使者被仰付〇御書物引受相勤
- ③ 寛政十二年(一八〇〇) 御輿小姓次席
- (城中座順) 丁子之間
- (役務) 日々登城〇御側向ノ事ヲ専務トス〇筆頭并御小納戸トナリ御召物御書物等之勤分リアリ〇江戸御共アリ
- ④ 文化三年(一八〇六) 少将様御近習詰頭取
- (城中座順) 丁子之間
- (役務) 御隠居様之御附ニシテ御用向之事ヲ専務トス〇頭取并見習トナリ御召物御書物ニ至ル迄夫々勤分り有之〇御道具方、御書物方、御槍方、御判紙加役
- ※ 長子、岡郷佐(正蔵、郷介)
- 天明七年(一七八七) 御輿詰。寛政十二年(一八〇〇) 御輿小姓次席。文化十一年(一八一四) 御輿詰。文化十四年(一八一七) 御側詰次席。文政四年(一八二二) 御先手者頭次席。
- ※ 次子、小倉健次郎(武駿)
- 文化元年(一八〇四) 御輿小姓次席。文化十一年(一八一四) 御輿詰。
- ※ 三子、寺尾愛三郎(霞亭)
- 寛政九年(一七九七) 御納戸奉行次席。享和三年(一八〇三) 昵近見習。文化十四(一八一七) 草津口屋番。文政六年(一八三三) 割奉行。
- (4) 広島市役所、前掲註(2) 編著
- (5) 土井作治解説・翻刻、広島市立中央図書館編『都志見往来日記・同諸勝図』、広島市立中央図書館、平成元年(一九八九)

- (6) 黒川修一「岡岷山研究序説」『広島市公文書館紀要』十三号、平成二年（一九九〇）
- (7) 黒川修一「同時代文献に見る広島藩士岡岷山の公務と画事」『藝術研究』三十一号、平成三十年（二〇一八）
- (8) 落款・着賛は次のとおり。
- 落款 岷山寫「岷山」（朱文方印）「岡正武印」（白文方印）
 着賛 學如「空眼」（白文方印）
 明和丙戌春 於金龜山有佛法僧鳥鳴
 岷山圖之 因詠之以為賛
 龜嶽深林月 三寶聲鏘々 不假冶長譯 直通金仙場
 告事綠衣使 誦經雪衣娘 絕伎万世傳 仍如汝天成
 丁雀還牆面 鄭牛亦望洋 頰嘴映珊瑚 翠羽滑琳琅
 姿彷彿鸚鵡 法夷希鳳凰 万里風雲裡 翻々善行藏
- (9) 黒川修一「岡岷山の画業について」『近世広島島の絵画展』図録（広島県立美術館編）、平成二年（一九九〇）
- (10) 古川隆次郎編『安芸・備後の国 絵画展』図録、芸備絵画研究会、平成十一年（一九九九）
 広島城編『没後二〇〇年記念 岡岷山』図録、平成十八年（二〇〇六）など。
- (11) 広島市役所編『広島市史』第二卷（復刻版）、名著出版、昭和四十七年（一九七二）
- (12) 岡岷山《老松孔雀図》には、図様がほぼ等しい作品が複数知られる。本稿の掲載図版は『近世広島島の絵画展』（一九九〇）に出品され、のち東日本大震災で罹災した一点で、浅野家伝来品の可能性があったことを浅野長孝氏に御教示いただいた。付記してお礼申し上げる。
- (13) 小林忠『「画遊人」伊藤若冲の魅力―岡田コレクションを中心に―』『生誕三〇〇年を祝う 若冲と蕪村』図録（岡田美術館編）、平成二十八年（二〇一六）
- (14) 川崎瑛子「編集される葉品会の知」『文芸録』と『楮鞭余録』を中心に―『法政大学大学院紀要』七十号、平成二十五年（二〇一三）。なお、『物類品隠』にブッポウソウは載らない。
- (15) 佐竹隆信「学如撰『真言律行問答』をめぐる」『智山学報』六十三巻、平成二十六年（二〇一四）
- (16) 浅野長孝「永寿院様御道具目録」について―近世大名道具の研究―（解説編）

- 『MUSEUM』四四三号、昭和六十三年（一九八八）。同前「史料編」『MUSEUM』四四四号、昭和六十三年（一九八八）
- (17) 鴨方町史編纂委員会編『鴨方町史』本編、鴨方町、平成二年（一九九〇）
 本稿では（明）傳燈撰、万曆二十九年（一六〇一）序『天台山方外志』を参考にし、各形勝を比定した。中華電子佛典協會「CBETA Online」参照。
- (18) 遊印・落款は次のとおり。なお遊印の典拠は（楚）屈原「離騷」の一節である。末尾の篆字は明らかに「夙」であるが、典拠を重視して便宜的に「佩」と読む。
- 遊印 「紐秋蘭以為佩」（朱文円印）
 落款 壬申之春 岷山岡正武寫「岷山」（白文方印）「岡正武印」（白文方印）
- (19) 浅野長孝、前掲註（16）論文
- (20) 中島亮一「宋紫石と新井白石―江戸の真宗と儒教について―」『印度學佛教學研究』三十五巻二号、昭和六十一年（一九八七）
- (21) 杉本欣久「江戸中期の漢詩文にみる画人関係資料―事項一覽編―」『古文化研究』九号、平成二十二年（二〇一〇）。安永四年（一七七五）岡岷山に関する漢詩文の記述について参照した。
- (22) 杉本欣久、前掲註（22）論文
- (23) この趣の事例で、これまでの初出は安永九年（一八八〇）八月十五日、広島領内、古江の西山屋敷（翠江園）に関する「地名并詩作額字其外紀文」などの取計方を命じられ、その任務の一環で絵図を描き、寄題詩をまとめた『翠江山園図并詩』である。土井作治、前掲註（5）解説。黒川修一、前掲註（7）論文参照。
- (24) 杉本欣久、前掲註（22）論文
- (25) 杉本欣久、前掲註（22）論文
- (26) 杉本欣久、前掲註（22）論文
- 【図版出典】
- 図1 古川隆次郎編『安芸・備後の国 絵画展』図録、芸備絵画研究会、平成十一年（一九九九）
- 図2 広島県立美術館編『近世広島島の絵画展』図録、平成二年（一九九〇）
- 図3 辻惟雄監修、サントリー美術館・MIHOMUSEUM編『生誕三百年 同い年の天才絵師 若冲と蕪村』図録、平成二十七年（二〇一五）
- 図4 「早稲田大学図書館古典籍総合データベース」

図5 「国立国会図書館デジタルコレクション」
図7 「早稲田大学図書館古典籍総合データベース」

(すみかわ あきひろ／当館学芸員)