

# 《蘭亭図》の図像解釈学

## ——「楊模」と「庾蘊」のイメージを中心に——

亀田 和子(ハワイ・パシフィック大学非常勤講師)

E-mail kamedanadar@hpu.edu

### 要旨

《蘭亭図》とは、四世紀中国の会稽山麓で書聖・王羲之が当時の名士四十一人を集めて禊を行ったときに書いたといわれる『蘭亭序』を絵画化したものである。本論文では、イメージをテキストとして扱うアプローチに基づき、蘭亭修禊参加者のうち、楊模と庾蘊のイメージを例として、江戸時代に描かれた《蘭亭図》の中に複数の別の画題の図像が混在する問題について検討する。さらに、図像の根底に流れるイデオロギーを解明し、視覚的イメージと心的・文学的イメージの相互関係に留意しつつ、《蘭亭図》に表れる図像の歴史的意味に新たな解釈を加える。

### abstract

The legendary gathering at the Orchid Pavilion in China took place in 353 CE, when Wang Xizhi invited forty-one scholars to participate in the annual Spring Purification Festival. At this event, Wang Xizhi improvised a short text that has come to be known as the Preface to the Orchid Pavilion Gathering. During the Edo period, the “Orchid Pavilion” became one of the most important and popular painting themes in Japan. Using the images of Yang Mo and Yu Yun among the Orchid Pavilion Gathering participants as examples, this paper analyzes how the distinct iconographies of the different painting themes are incorporated into this painting theme. Furthermore, it will reconsider the political and ideological circumstances of Tokugawa society that are implied in the painted representation. In so doing, it will shed a new light on historical meanings of the Orchid Pavilion paintings.

### はじめに

本稿の目的は、イメージを視覚言語で表されたテキストとして扱うアプローチに基づき、《蘭亭図》を例として、日本近世視覚文化を読み解くことである。追って、イメージが特殊な記号、もしくは被造物であるばかりでなく、いかに、その創造者や享受者が共同体を構築していく過程で重要な役割を果たす能力を含有しているか、ということを検討したい。一概にイメージといっても、その定義は多様であり、【表1】に示されているように研究分野によっても意味が変わり、違った解釈が加えられる<sup>(1)</sup>。本稿では、W. J. T. ミッチェルの『図像解釈学(イコノロジー)』を応用しながら、図示的・視覚的イメージと心的・言語的イメージの間に留意しつつ、《蘭亭図》に表れる図像の歴史的・文化的意味に新たな解釈を加える。

周知のごとく、《蘭亭図》とは、四世紀中国の会稽山麓で書聖・王羲之(三〇三〜三六一)が当時の名士四十一人を集めて禊を行ったときに書いたといわれる『蘭亭序』を絵画化したものである。永和九(三五三)

年三月三日、当時の習慣で、宴会を開き、盃を曲水に浮かべて流し、自分の前を通る前に漢詩を二首詠まなければ、罰酒を飲まされるという遊びをした。<sup>(2)</sup> 王羲之筆『蘭亭序』は、太宗皇帝が昭陵に副葬させたといえられていて、原本は現存しないが、臨本・模本が多数残っている。<sup>(3)</sup> 北京故宮博物院蔵『神龍半印本』や、唐の褚遂良が臨書したという『張金界奴本蘭亭序』は、中でも秀逸な例である。従来、『蘭亭序』の書としての芸術性が重要視されてきたが、本稿ではこれを、蘭亭図画中の図像を読み解くための手引きとなる叙述テクストとして扱う。特に序の始まりにおいて、蘭亭修禊の情景が心的なイメージとして記述されているからである。

【表1】(イメージの定義)

美術史学	物理学	生理学	心理学	文学
図示的 視覚的	光学的	知覚的	心的	言語的
絵画 彫像 図案	投射像	感覚与 件 仮象	観念 記憶 幻影 夢	叙述 隠 図

### 『蘭亭序』

永和九年。歳在癸丑。暮春之初。會于會稽山陰之蘭亭。修禊事也。群賢畢至。少長咸集。此地有崇山峻嶺。茂林脩竹。又有清流激湍。映帶左右。引以為流觴曲水。列坐其次。雖無絲竹管絃之盛。一觴一詠。亦足以暢敘幽情。是日也。天朗氣清。惠風和暢。

(書き下し文)

永和九年、歳は癸丑に在り。暮春の初め、会稽山陰の蘭亭に会す。禊事を脩むるなり。群賢畢く至り、少長咸集まる。此の地、崇山峻嶺、茂林脩竹有り、又た清流激湍有りて、左右に映帶す。引いて以て流觴の曲水を為し、其の次に列坐す。糸竹管弦の盛無しと雖も、一觴一詠、亦以て幽情を暢叙するに足る。是の日や、天朗らかに気清み、惠風和暢す。<sup>(4)</sup>

『蘭亭序』の情景を要約すると、「暮春の初め、会稽山の蘭亭に大勢の知識人が、年配者から若い人までみんな集まった。ここは神秘的な山で、高い嶺に囲まれている。生い茂った林と見事にのびた竹がある。激しく流れている川があり、その水を引いて觴を流すための曲水をつくり、みんな岸に一列に座った。弦楽器や管楽器の華やかさは無いけれども、觴がめぐってくる間に詩を詠じるこの催しはすばらしい」という内容である。

このように言語で表されたテキストと比較しながら、本稿はまず、描かれている蘭亭修禊の参加者四十二人(王羲之と四十一人)のうち、主に「楊模」と「庾蘊」の図像に関する問題について、そして、『蘭亭図』の中に複数の別の画題の図像が混在する問題について検討する。これら

の検討を通じて、中国文人の雅集を描くとき、なぜ近世日本の創造者・享受者は、既成の図像を選んだのか、その根底に流れる社会的なイデオロギーを解明したいと思う。結論からいうと、特定の図像に含まれる意味が一人歩きし、例えば、鶴田光貞筆《曲水宴図》といった、幕末の刷り物（十九世紀 個人蔵、図1）に描かれているような《蘭亭図》に見立てて自分達の雅集を作り出し、想像の共同体を構築するという、イメージの機能について考察したい。



図1 鶴田光貞《曲水宴図》刷物、19世紀 個人蔵



図1部分

## 1 明代拓本から、狩野山雪・永納へ

### (1) 明代拓本《蘭亭画卷》の図像

中国で『蘭亭序』を視覚化した作品は、古くから『宣和画譜』や『佩文斎書畫譜』といった文献の中に頻繁に著録されているが、現存する例の殆どが、明代以降に制作され、永楽十五（一四一七）年、明王子の

一人であった朱有燉（一三七六〜一四三九）が翻刻した拓本《蘭亭画卷》に少なからず影響を受けている。<sup>5)</sup>その後、一五九二年、一六〇二年、一六一七年と翻刻が繰り返され、これらの拓本は広く普及して、《蘭亭図》の規範となった。数ある拓本は、それぞれ少しずつ様式や図像が異なり、二種のサイズ、約34cm（大）・約22cm（小）がある。<sup>6)</sup>

《蘭亭画卷》の基本的な形式は、巻頭に法帖としての『蘭亭序』が配置し、絵はそれを補助するように続く。水面にそびえ立つ蘭亭から始まり、王羲之は従者や唐子たちとともに亭内に座って、泳いでいる数羽の鶯鳥を眺めている。その隣に滝が流れ、二つのアーチ形の洞窟の中には、宴会のために忙しく働いている唐子たちが描かれている。その次に、横長の画卷と並行して流れる曲水の兩岸に列座する文人たちが登場する。彼らの横にはラベルが貼られ、各人の名前と官位が、その日詠まれた詩とともに書き込まれている。水面には、盃が浮かび流れている。最後にアーチ状の橋が現れ、唐子たちが流れてきた盃を集めている場面で終了する。

図2は、万歴二十（一五九二）年に朱有燉の後継者、朱翊釗（別名・益王、一五三六〜一六〇二）によって再翻刻された例であるが、その跋文によると、拓本は宋の李公麟による原画を基に翻刻された。しかし、視覚テクストは、この段階で、すでに言語テクストと不一致である。原画は『蘭亭序』を絵画化した作品であるはずなのだが、『序』に登場しない図像が含まれている。

そのうち、動作が顕著な二人、即ち、立ち上がって踊っている「楊模」と、酔っ払って動けなくなり、唐子に支えられている「庾蘊」に焦点を当てる。『蘭亭序』によると、全ての参加者は曲水の兩岸に静かに座っているはずであるし、この二人の図像が《蘭亭図》に入り込んできたのは李公麟の作品以降であったと考えられるが、その原本は遺っていない。紛失した李公麟筆《蘭亭画卷》については、明代の宋濂（一三二〇〜

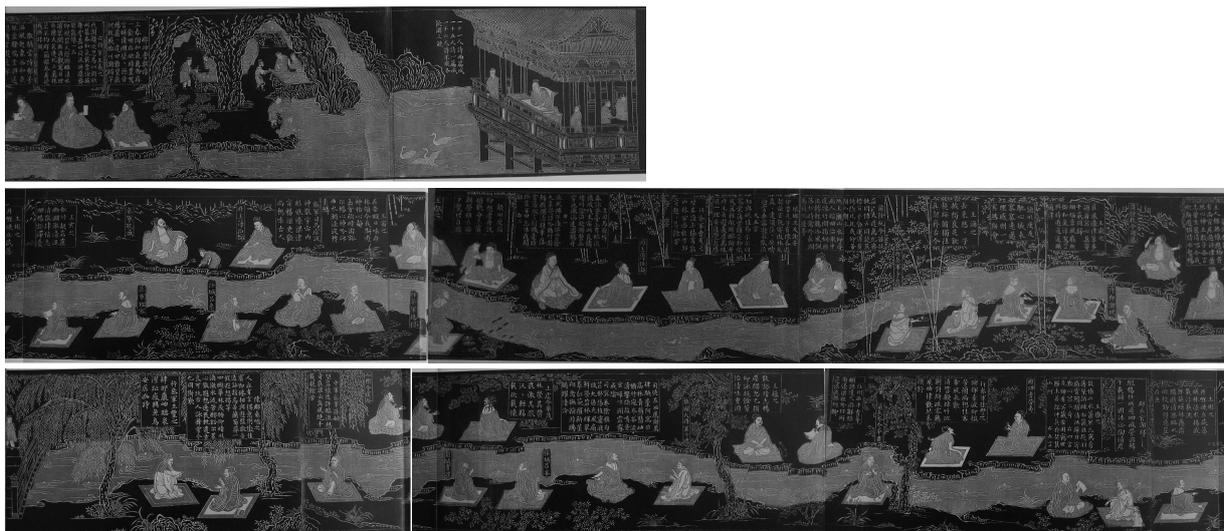


図2 《蘭亭画巻》 益王拓本 朱有燾翻刻 1417年、朱翊鉞 1592年再版



図2 部分 「楊模」

「庾蘊」

一三八一)による詳細な記述が遺されている。その記述によると、多少のズレはあるが、明代拓本は李公麟の、ほぼ忠実な翻刻であるといえるだろう。<sup>7)</sup>興味深いことに、宋濂は、李公麟の描いた「庾蘊」が唐子に支えられていたのは、泥酔しているからではなく、彼がひどく年老いているため、自分で立ち上がることができないせいだと、記している。また、「楊模」の図像については、片足で立って、長い袖を翻して踊っている図像が、拓本と同様に記述されている。<sup>8)</sup>

## (2) 狩野山雪筆《蘭亭曲水図》

日本にも十七世紀初頭に拓本《蘭亭画巻》が伝わっていたことは、京狩野家二代目当主、狩野山雪(一五九〇〜一六五二)による、画巻を大きく引き伸ばしたような、四隻繋ぐと長さ十五メートルに及ぶ、八曲二双屏風に描かれた作品(図3)から知ることができる。鶯鳥の数や、唐子の行動・配置から、山雪が学習したのは、益王拓本大巻と推察されるが、雅集参加者の名前や詩を書いたラベルは除かれている。着色金地の本作品は《蘭亭曲水図》と題し、制作当初から京都山科・随心院に所蔵されてきた。落款が無いため、京狩野家創設者であり、山雪の義父でもあった狩野山楽筆(一五五九〜一六三五)と伝承されていたが、一九四〇年代、土居次義氏の様式上の研究によって、山雪筆と改められた。<sup>9)</sup>

随心院本以前に、山雪はいくつかの《蘭亭図》を手がけている。江戸中期、大坂の文人、林閼苑(生没年未詳)は、建仁寺の興雲庵に山雪による淡彩の《蘭亭図》が描かれていたことを、『画記』に記録している。『都名所図会』は、東本願寺の書院にも、山雪の《蘭亭図》が存在したこと

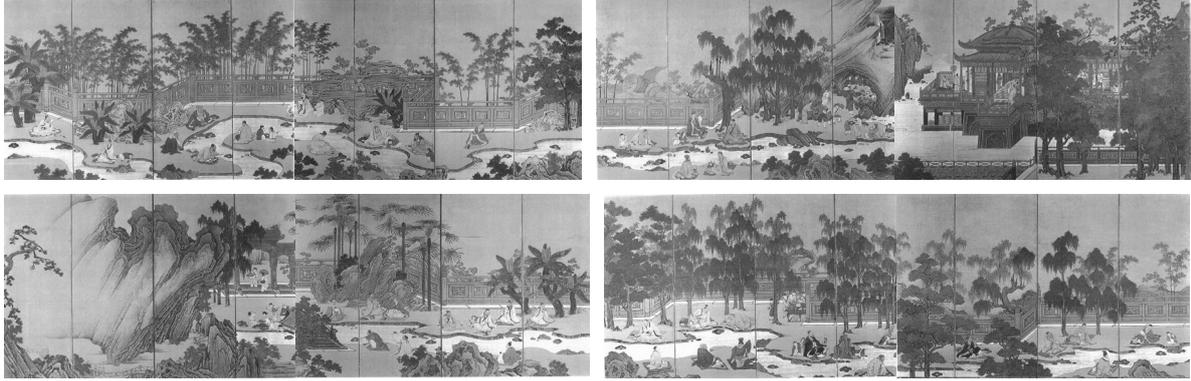


図3 狩野山雪筆《蘭亭曲水図》金地著色 八曲二双 随心院蔵



図3 部分



図2 部分

を著している。いずれも、火事などで、失われてしまったが、本願寺本においては下絵が現存し、名前のラベルや図像等、より拓本に近いものであったことが理解される。

随心院本において、多くの人物の図像を拓本のそれらと照会することができるが〔表2〕参照、曲水宴参加者のうち、「楊模」と「庾蘊」の図像には山雪独自の脚色を加えられている。横向きの立ち姿で踊っている「楊模」は、同じ片足ポーズではあるけれども、後姿に代わっている。そして、酔っぱらって唐子に支えられているはずの「庾蘊」は、嬉しそうに曲水に乗り出し、盃を掬おうと、腕を伸ばしている白髪の老人の姿に描かれているのである。

山雪の嫡男で後継者であった狩野永納（一六三一〜九七）によって編纂された日本初の美術史、『本朝画史』にも記録されるように、典拠を間違つて、写し崩すことを嫌った学究肌の強い山雪は、多少の変化を加えながらも、ほぼ忠実に拓本の図像を汲み取っている。それなのに、なぜ山雪は、「楊模」と「庾蘊」の図像を変えたのであろうか。

当時、江戸に移って活躍した探幽や安信率いる狩野家の主流派から退けられ、孤立状態にあった京狩野家当主であった山雪は、自らのコミュニティ（共同体）を地元京都で築きあげる必要にかられていた。九条幸家らの有力な公家の援助を受け、また、地元文人サークルの仲間入りをする<sup>10</sup>ことが、生き残りのために大切な手段であった。そのため山雪は、このような「新しい古典的な図像」を作り上げて、主流派と対抗しなければならなかった。

また、成立して間もない徳川幕府に対立するイデオロギーを共有していた、京狩野家の支援者たち、文化都市京都の公家や文人も、江戸の勢力に負けまいと、共同体構築のメッセージを根底にした視覚表現を求めていたといっても過言ではない。そこで、画中に必要とされるのは継統

【表2】 益王拓本、狩野山雪・永納 比較

	益王拓本	狩野山雪	狩野永納		益王拓本	狩野山雪	狩野永納
1 魏滂				10 丘旒			
2 王羲之				11 孫統			
3 郗曇				12 謝安			
4 桓偉				13 曹茂之			
5 謝藤				14 任凝			
6 謝瑰				15 馬孫綽			
7 王凝之				16 庾蘊			
8 庾友				17 王獻之			
9 王渙之				18 楊摸			

19 王宿之				28 王徽之			
20 虞説				29 曹勞夷			
21 后綿				30 徐豊之			
22 呂系				31 華耆			
23 孔盛				32 曹華			
24 鐺密				33 王蘊之			
25 王玄之				34 卞迪			
26 王彬之				35 謝萬			
27 謝繹				36 呂本			



図5 狩野永徳筆《二十四孝図屏風》  
福岡市博物館蔵、部分



図4 伝李公麟筆《孝経図》Ca. 1085年  
メトロポリタン美術館蔵、部分

されてきた高雅な文化記号と、それに基づいて新しく編み出された図像の使用であったのではないか。随心院本の注文主は不明であるが、当時の京狩野家の周辺や、所蔵者との関係から、九条家が有力な候補である。<sup>(12)</sup> おそらく、山雪の享受者・注文主が高い教養を持つ、知識階級者層であったため、出典を明らかにするだけでは飽きたらず、それを踏まえた知的な創造力を求められたのであろう。

さて、随心院本《蘭亭曲水図》画中の「楊模」の図像は、どこから来たのだろうか。図4は、《孝経図画卷》（メトロポリタン美術館蔵）の部分であるが、作者は、《蘭亭画巻》原本の作者として有名な宋代文人李公麟であると伝えられている。画中有る、後ろ向きで、片手片足を上げて踊っている姿は、山雪が描いた「楊模」の図像と近似している。山雪がこれに近い粉本か写しの類を見た可能性もある。また、リチャード・バーンハート氏は、この図像が《二十四孝図》の「老菜子」の踊る姿と平行する点を指摘している。<sup>(13)</sup>

桃山画壇の巨匠狩野永徳（一五四三〜一五九〇）は、何点もの《二十四孝図》（図5）を描いた。永徳の父・松栄も同画題の作品を遺しているし、おそらく、中国から將來された粉本があったと思われるが、永徳は繰り返し、「老菜子」が踊る図像を描いている。横向きの像

であるため、明代拓本の「楊模」の踊る姿により近接している。弟子筋の狩野山雪と息子の永納は、自ら率いる京狩野家が狩野派様式の正統な継承者であることを、著書『本朝画史』でも強調したが、永徳による「老菜子」の図像を、「楊模」の図像に置き換えて踏襲することにより、自らの文化的権威の承認を図ったと考えられる。



妙心寺天球院障壁画部分



図6 狩野山雪筆《唐子琴棋書画図》

さらに、「楊模」の図像は一六三一年に、山雪が義父山楽を補佐して携わった妙心寺天球院の障壁画《唐子琴棋書画図》(図6)にも登場している。<sup>11)</sup>ここでは、後ろ姿の唐子が琴の音にあわせて、片足を上げて踊っている。随心院本《蘭亭曲水図》の制作年は、はっきりわからないが、天球院障壁画との関連は深い。益王拓本画面中、王羲之が座する蘭亭の奥で火鉢の火を調整している唐子も、随心院本だけではなく、天球院障壁画にも現れる。この仕事を境に、山雪は高齢の山楽に変わって、京狩野家の主導権を握ることになる。いずれにしても天球院プロジェクトは、山雪のキャリア上、ひとつの大切な節目であった。

一方、益王拓本《蘭亭画卷》に登場する「庾蘊」は、《醉李白図》というよく知られた中国の文化的な権威を示す図像で表象されている。唐の詩人、「李白」の画題は「陶淵明」「林和靖」「杜甫」ともに、南北朝から室町時代にかけて日本でも人気が高かった。十五世紀に活躍した狩野秀頼(生没年未詳)の《醉李白図》(板



図7 狩野秀頼筆《醉李白図》  
板橋区立美術館蔵、部分

む傾向があり、登場する人物よりも故事を描こうとする態度があった。<sup>12)</sup>

そういった傾向に反して、山雪は《蘭亭図》という登場人物を確定できる画題を選んだ、江戸初期には珍しい例であったといえる。しかし山雪は、随心院本の「庾蘊」を描くにあたって、酔っ払って唐子に支えられている図像のかわりに、嬉しそうに盃を曲水から掬い取っている老人を描いた。飲酒したいのでわざと作詩しなかったのだろうという解釈も可能であるが、調子に乗って飲むと、酔って動けなくなるというウィットに富んだユーモアが表現されている。<sup>13)</sup>同時に、飲酒の前後といった、時間の推移が描きこまれている。この屏風の享受者が、九条家や随心院を中心とする京都のエリート文化サークルであったことから、山雪はそれらの人々が、明代拓本の図像を熟知していることを前提に、このような脚色・変容を加えたのであろう。

### (3) 狩野永納筆《蘭亭曲水図》

京狩野三代目当主、永納が描いた著色金地の《蘭亭曲水図》(静岡県立美術館蔵、図8)は、父山雪の屏風とよく比較される。確かに、六曲一双の屏風に表現された本作品は、山雪と同様、明代拓本《蘭亭画卷》

橋区立美術館蔵、図7)がその例である。しかし、戸田禎佑氏によると、桃山時代までの日本では、中国の雅集のうち、《西園雅集図》や《飲中八仙図》のように特定の人物を描くよりも、《琴棋書画図》のように名前の分からない文人画題を好む傾向があった。<sup>14)</sup>



図8 狩野永納筆 《蘭亭曲水図》 静岡県立美術館蔵

面と、曲水の岸に参加者たちと一緒に座っている場面と、二度にわたって王羲之が描かれている。このため、十九世紀になると、一人を二度数えるという勘違いを導き、一八〇九年刊行の大原東野による『名教画譜』には、人数が増えて「蘭亭四十三賢図」と誤記される結果も招いた。<sup>17)</sup> それに対して、永納は岸に座っている王羲之のみを描いたが、それが王羲之であることを明らかにするため、鶯鳥を抱えて彼の前に立ち、それを見せている唐子の姿を描き加えた(表2、王羲之参照)。



図9 銭選筆 《王羲之観鵝図卷》  
メトロポリタン美術館蔵、部分

に典拠を得ている。しかし、永納自身の工夫も画中に散りばめられている。まず特筆すべきは、王羲之の姿が蘭亭の中から消えていることである。もともと、亭内に座って鶯鳥を眺めている図像は、『王羲之観鶯鳥図』(メトロポリタン美術館蔵、図9)という別の王羲之にまつわる画題に属する。鶯鳥の優雅な姿を愛でた王羲之は、それらを観察しながら芸術的に触発されて美しい書体を編み出したというエピソードを視覚化した画題である。拓本と随心院本においては、鶯鳥を見ている場



図10 狩野派 《蘭亭図》 三井寺旧日光院客殿 原美術館蔵

滝や洞窟の形状が近似していることから、静岡県美本がより拓本に忠実であるという意見もあるが、表2で顕著なように、描かれている人物の図像は随心院本よりも照会しづらい場合が多い。「楊模」においては、横向きで拓本のとおりであるが、拓本と随心院本では、「楊模」以外は参加者全員が座っているのに対し、静岡県美本においては「王凝之」「謝安」「庾蘊」「呂本」「虞谷」「袁嶠之」「王豊之」の七人が「楊模」に加えて、立ち姿で描かれている。「庾蘊」に至っては、立ち上がって、なお、唐子に支えられている。さらに、「王彬之」「謝繹」「謝萬」らは、寝そべった姿に置き換えられている。これらの人物は、衣装や配置によって、おおよその見当はつくが、はっきり、アイデンティティーを確認することは難しい。このことから、永納が、拓本への知的な理解を表現すると同時に、山雪よりもさらに、工夫を凝らして、興味深いイメージの構築に努めたことがわかる。

ところで、静岡県美本と、ほぼ同時期に制作された、未だ不確定ではあるが、同じ永納の筆ではないかと考えられる旧三井寺障壁画の《蘭亭図》(現在、原美術館蔵、図10)には、さらに興味深い図像が多く混ざっていることが確認される。洞窟や「楊模」「庾蘊」「謝藤」の図像は、明代拓本に即して描かれているが、問題は

文人と唐子の横に描かれている鶴である。勿論『蘭亭序』のテキストや、明代拓本には鶴は登場しない。しかし、鶴は元来、吉祥の記号として、中国と日本の絵画テーマとして扱われてきた。鶴が『蘭亭図』の画中に



図10 部分



図11 「林和靖」《探幽縮図》  
京都国立博物館蔵、部分

江戸狩野の図像を取り入れ、調和を図ろうとした工夫が窺える。山下善也氏は、静岡県美本《蘭亭曲水図》において、永納が父山雪の濃密な色彩と形態感覚を引き継ぎながらも、江戸狩野の画風に顕著な余白を意識した構図を取り入れたことを指摘されている<sup>86</sup>。そのことから、厳しい政治状況の中で、生き残りの手段として、このような図像の混在を導いたとも考えられる。

さらに、気になるのは、足を水につけている姿、または、黒頭巾をかぶって机に向かう人物と、岩にむかって腕をあげている図像である。これらは、明代拓本にも、山雪の屏風にも登場しないが、永納が新たに創

り出したものというわけでもない。後述するが、ここには、別の中国文人雅集画題の図像が混ざっているのである。これら特定の図像の混在は、十八世紀以降の文人画《蘭亭図》画中に頻繁に見られるようになるが、旧三井寺本はその魁ともいえる。

## 2 文人画家による《蘭亭図》再構築

### (1) 祇園南海のテキスト

永納が活躍した時代から、半世紀後、《蘭亭図》という「新しい古典」の再構築を提案したのは、紀州藩の儒学者・漢詩人であった祇園南海（二六七七～一七五一）と言えるだろう。南海は、柳沢淇園や彭城百川らと共に、日本人画の祖とされている。幼い頃から儒者として、才能を発揮したが、二十二才のとき、紀州藩医であった父親が死亡し、不行跡・放蕩無頼を理由として、財産を没収され、藩から追放されるという経験を持つ。後に許されて元の知行に戻れたが、幕藩体制に対して憤りを感じたであろう。

そうした環境で、新しい《蘭亭図》制作を通じて、自らの理想的な文人共同体結成を夢みたのではないだろうか。南海が《蘭亭図》を描いた記録はないが、著書『湘雲瓊語』の中で、当時普及が進んでいた、明代拓本を批判し、自分が抱いている理想の《蘭亭図》を記述した。

祇園南海『湘雲瓊語』

世有蘭亭序図。其製甚俗。且板刻無趣。余將暇日新製一図而未果。

(略)舊圖會者四十二人。各坐一席。鱗次兩涯。亦具筆硯。各一楮一卷。或弄筆曳楮。呻吟默坐。有苦吟之態。獨穎川庚蘊。童子扶起。有酩酊之趣。參軍楊模。起席隔水。(略)今所改換作。四十有二人。或三五逍遙緩歩。凭肩携手。以弄花看竹。或六七歛呼諺談。揮塵揺扇。展足抱膝。機鋒森森咲語之狀。或臨水引觴。或凭樹觀望。或籍芳艸而坐。臨清流而釣。有勸酒者。有困而辭者。有傍觀者。有酩酊扶起者。(略)行參軍王豊之。此像可画濯足狀。

(書き下し文)

世に蘭亭の序の図有り。其の製甚だ俗也。且つ板刻にして趣無し。余將に暇日新たに一図を製らんとすれど未だ果たさず。(略)旧図は会する者四十二人。各一席に坐し、兩涯に鱗次す。亦筆硯を具し、各一楮一卷。或ひは筆を弄び楮を曳き、呻吟默坐、苦吟の態有り。獨り穎川庚蘊のみ、童子扶け起こす。酩酊の趣有り。參軍楊模、席を起ち、水を隔つ。(略)今改換して作る所、四十有二人、或ひは三五逍遙緩歩し、肩に凭れ手を携へ、以て花を弄び竹を看る。或ひは六七歛呼諺談し、塵を揮ひ扇を揺らし、足を展し膝を抱く。機鋒森森、咲語の狀なり。或ひは水に臨み觴を引く。或ひは樹に凭れ觀望す。或ひは芳艸を籍みて坐し、清流に臨みて釣る。酒を勸むる者有り。困しみて辞す者有り。傍觀する者有り。酩酊し扶け起こさるる者有り。(略)行參軍王豊之。此の像は足を濯ふ狀に画くべし。<sup>19)</sup>

要約すると、明代拓本は甚だ俗で趣がなく、参加者はみな作詩に苦しんで、宴会を楽しんでいない点を指摘している。ただ酩酊して唐子に助けられている「庚蘊」と、立ち上がって踊っている「楊模」だけに特別の注意が払われていることがわかる。本来学者であった南海は、「楊模」

と「庚蘊」のイメージに託されている、継続されてきた文化的權威を表す記号を読み解いたに違いない。続いて、雅集を楽しんでいる自分の理想の文人たちの姿を羅列する。四十二人のうち、辺りを散策したり、飲談したり。そこに、「庚蘊」のように、酩酊して助けられる姿をもう一人加えた。締めくくりに、足を水に浸けている「王豊之」を登場させている。南海のテクストは、日本文人画の大成者、池大雅（一七二三—一七七六）に大きな影響を与えた。

## (2) 池大雅筆《蘭亭修禊図》

田中豊藏氏をはじめとし、多くの研究者たちは、池大雅筆《蘭亭修禊図》が、南海の心的イメージを具象化させ、かつ、言語的テクストを視覚化した作品であることを指摘した。<sup>20)</sup>一七五四年、祇園社に奉納するために、大雅が依頼を受けて描いた絵馬が、その三年前に描かれた草稿と

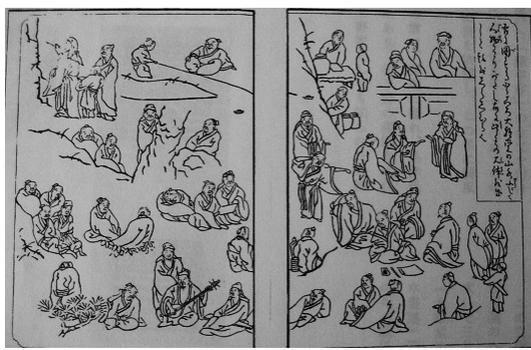


図12 合川珉和、北川春成「祇園蘭亭」『扁額軌範』文政2(1819)年

共に、日本文人画家による最初の《蘭亭図》であろう。<sup>21)</sup>絵馬は剥落が激しいが、幸い、一八一九年に刊行された『扁額軌範』の縮図(図12)に、絵馬の図像が写されている。<sup>22)</sup>全図が描かれている次の頁には蘭亭修禊参加者の図像が示されている。ここには、苦吟している者は一人もおらず、和氣藹々と楽しそうに修禊を楽しんでいる様子が描かれている。前向きの立ち姿で、両手を上げて踊っているのは

「楊模」の図像であろうか。片足が上がっていないので、明代拓本からの出典を確定できない。むしろ、この踊りのポーズは、室町時代の啓孫筆《竹林七賢図》（東京国立博物館蔵）や雪村筆の同画題（畠山記念館蔵）のポーズに近い。酔って助け起こされている「庾蘊」の姿は見られない。そのかわりに、崖に向かって筆で題書している人物と、阮と思われる弦楽器を弾いている人物の図像が加えられている。

これらは、《西園雅集図》という別の画題の登場人物の典型的な図像である。崖に題書しているのは「米芾」、阮を弾いているのは「陳景元」というふうに、人物を特定することができる。この他にも、机に向かっているのが「蘇軾」、それを見ている主催者の「王詵」、《陶淵明婦去來図》を描いているはずの「李公麟」に、『無生論』を説教中の「円通大師」、芭蕉扇を持っている「黄庭賢」と、図像が視覚言語として人物のアイデンティティを表す仕組みになっている。

《西園雅集図》には、明代に捏造された『西園雅集図記』というテクストがあるが、伝説によると、『図記』は米芾によって記されたことになっている。集まった十六人は十一世紀北宋に活躍した実在の文人たちであるが、既にエレン・ライン氏、福本雅一氏や板倉聖哲氏らの詳細な研究の結果、西園雅集は架空の集会であったことが証明されている<sup>(23)</sup>。雅集の史実性はさておき、なぜ、大雅は、『西園雅集図』の図像を《蘭亭図》に取り混ぜたのであろうか。

大雅には、古法帖の蒐集家で、王羲之を愛してやまなかった韓天寿や、金石碑文に詳しく、日本の篆刻史上に多大な貢献をした高芙蓉という親友がいた<sup>(24)</sup>。彼らと交わり、当時の書における唐様流行の先頭を切っていたため、大雅は、『蘭亭序』についての知識・情報は豊富ならずであった。大雅自身も、書家として有名であるし、また、混沌詩社という毎月十五日に大坂で集会していた漢詩結社にも所属していたので、『蘭亭序』や『西

園雅集図記』の内容を知らないわけではない。

この問題に関して、大雅や皆川淇園らと親しく交際していた柴野栗山は、『栗山文集』に収録されている「跋南部源太夫所藏池大雅修禊図」という一文において、以下のように感想を述べている<sup>(25)</sup>。

柴野栗山 『栗山文集』巻五

「跋南部源大夫所藏池大雅脩禊図」

南部永根元鼎、袖其源大夫博夫所藏池大雅脩禊図、来就彦審定。彦固味画法。安得而定其真贋焉。然其摘阮横琴人物、位置於李伯時舊図外、别出機軸。意匠所至、韻度超逸、有非大雅則不能辨者矣。獨至于坐右軍於亭上、則仍不能李図脱圈套者何哉。戲立此難以叩大雅於九源<sup>(26)</sup>。

ここで栗山は、大雅の《蘭亭修禊図》には、阮や琴を演奏している人物が登場し、これが当時普及していた李公麟の図と異なっていることについて言及している。興味深いのは、栗山がその図像を『蘭亭序』テクストに反したものと批判するどころか、逆にこのような図像の混在を、大雅の豊かな想像力の表れであると、肯定している点である。さらに栗山は、皆川淇園が《蘭亭図》の多くが李公麟の規範に縛られていて、「俗」であると嘆き、その意見が南海の『湘雲瓚語』に賛同するものであることを表明している。

その後、大雅は多数の《蘭亭図》を様々なフォーマットで描いた。六曲一雙屏風・紙本淡彩のバーク・コレクション本《蘭亭図》（一七六〇年前後、図13）は、『秋社醉歸図』と対になっているが、『蘭亭図』のみに、「米芾」と「陳景元」の図像が見られる。香雪美術館本（図14）では、



図13 池大雅筆 《蘭亭修禊図》 パーク・コレクション



図14 池大雅筆 《西園雅集図》 右隻 《蘭亭修禊図》 左隻 香雪美術館蔵



図14 「米芾、王欽臣」「陳景元、秦觀」 右隻部分

左隻部分

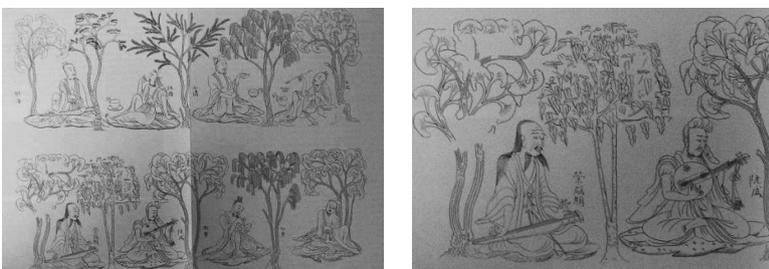


図15 竹林七賢 東晋 磚画 南京博物院蔵

六曲一雙の《蘭亭図》と《西園雅集図》が対になっていて、その両隻に題書している「米芾」と阮を奏でる「陳景元」らしき図像が含まれている。《西園雅集図》の図像は、ほぼ問題なくその叙述テキスト、『図記』を忠実に視覚化している。それに比べて、『蘭亭図』は、画中の曲水に盃が浮かび流れていることから画題は判明するが、テキストに反し、岩陰で阮を弾いている人物だけではなく、琴を奏でている者さえ登場する。

ここで、はじめに確認した、『蘭亭序』の内容について再度ふれたい。『蘭亭序』には、「糸竹管弦の盛無しと雖も」とあり、要するに、「管楽器や弦楽器の華やかさはなくても」と雅会に楽器が持ち込まれなかったことが明確にされている。では、大雅にとつて、繰り返し、弦楽器の演奏者を《蘭亭図》に描く意味は一体何なのであろうか。

阮と琴の合奏を表す図像は、『西園雅集図』のほか、『竹林七賢』(図15)の画題にも当てはまる。楽器の名称自体、『竹林七賢』で阮咸を弾く「阮咸」からきているのだ。『竹林七賢』とは三世紀、中国魏晋両朝の交替期、動乱を避けて竹林に集まり、俗世の事を忘れ清談にふけた、高雅な隠遁の文人七人であるが、そこへ漢代の隠士で琴を弾く「榮啓期」を加えた八人の坐像図が存在する。弦楽器の演奏者たちの図像を《蘭亭図》に取り入れることによって、『竹林七賢』の思想や政治的意味をも、導入することになる。さらに、図16は三熊花填による『近世畸人伝』の挿絵であるが、三味線と琴の音を



図17  
池大雅筆 《蘭亭修禊図》 1763年  
静岡県立美術館蔵



図17 部分



図16  
三熊花填筆『近世崎人伝』  
挿絵 1790年

合わせている大雅と妻玉蘭を描いている<sup>27)</sup>。そして、明治の富岡鉄斎も大雅と玉蘭を弦楽器と共に表現している。阮と三味線では、弦の数や細かな点に違いがあるが、近接した形状の楽器といえる。このことから、大雅は《蘭亭図》の中に自身と玉蘭のイメージを重ね合わせて、再構築したのであると、解釈できる。

《龍山勝会図》と対になっている、静岡県立美術館本《蘭亭図》(図17)は、絵馬の《蘭亭図》からほぼ十年後、宝暦十三(二七六四)年に、四十一歳の大雅が描いた成熟した作品である。構図のバランスの良さや、カラリストとしての技術面の向上だけではなく、大雅の内面の充実をも表している。特筆すべきは、祇園

南海『湘雲瓊語』に反映している文人雅会の理想が、高いレベルで理解され、また、その視覚化に成功していることである。南海が記述したように、大雅は明代拓本の「庾蘊」とそれに近似した、泥酔して唐子に寄りかかっている人物を二人描いた。足を水につけている「王豊之」も、南海のテキスト通りである。

それに加えて、本作品にも岩に題書する「米芾」と、琴に凭れている文人の隣で阮を弾く「陳景元」の図像が結集している。もし、大雅にとって、《蘭亭図》が彼自身と彼の周辺の人々を描く集団肖像画であるとすれば、蘭亭故事に登場する人物以外を描いても問題はない。《竹林七賢》や《西園雅集》の登場人物を取り入れることは、むしろ、イメージの文化的・社会的価値を高める効果がある。と同時に、故事にとらわれず、文人の雅集、すなわち、自らが属する共同体を強調する方向への展開を示す。

これだけ数多くの同じ図像を含んだ、同じ画題の絵が求められるという理由として、大雅の職業画家としての絶大な人気とともに、自分達のイメージを中国の高雅な文人として再構築したいという注文主・享受者たちの願望が、近世イデオロギーとして表れているのではないであろうか。こうした傾向を裏づけする言語テキストとして、大雅自身によって詠まれた漢詩が遺っている。

池大雅漢詩

永和三日會群賢

流水桃花幾入篇

夙夜丹青大年録

二公妙蹟歷當年

(書き下し文)

永和三日 群賢を会し

流水 桃花 幾か篇に入る

夙夜の丹青 大年の録

二公の妙蹟 当年を圧す

(現代語訳)

永和三日に群賢が集会して、流水桃花を詠み、或いは画いた作品が残っている。しかし、夙夜が画き大年（韓天寿）が賛をしたこの妙蹟は、その時のものにも勝るではないか。<sup>(28)</sup>

この漢詩で大雅は、大雅堂二世を継ぐ愛弟子、青木夙夜の絵と、その従兄弟で、大雅の親友でもある青木大年、（別名韓天寿）の賛が、蘭亭修禊参加者よりも優れていると、絶賛している。自分達の共同体の心的イメージを、言語イメージで表現しているのである。そして、このイメージは、描かれた《蘭亭図》の視覚的イメージと完全に一致する。

### (3) 大雅以降の圖像の混在

数年後、一七六六年、与謝蕪村も《蘭亭曲水図》と題した屏風を描いている。本図の《蘭亭修禊》と《西園雅集》の圖像が混ざる問題は、ジェームス・ケーヒル氏が、「彭城百川の絵画様式」で「間違った中国のアイコングラフィー」として触れたのを筆頭として、小林優子氏は、本図は《蘭亭》と《西園雅集》を左右に描き分けたのではなく、一雙全体として《西園雅集》の構成を基本とし、流觴という《蘭亭》のモチーフを加えた」と説明している。<sup>(29)</sup>さらに、近年では、星野鈴氏が大雅の二つの主題が混ざる問題を解く鍵が『鏡湖遊覧誌』という版本にあるかもしれないと指摘して興味深い。<sup>(30)</sup>

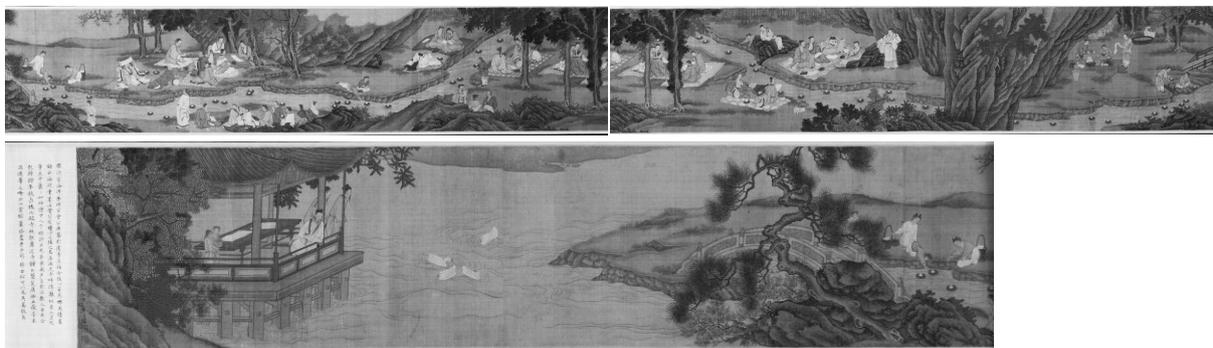


図18 樊沂筆《蘭亭画卷》1671年 クリーブランド美術館蔵 Fan Yi (Chinese) Purification at the Orchid Pavilion, 1671. Handscroll, ink and color on silk; 28.1 x 392.8 cm. The Cleveland Museum of Art. Gift of Mrs. Wai-kam Ho and the Womens Council of The Cleveland Museum of Art 1977.47

従来、「中国で《西園雅集》と《蘭亭修禊》の圖像が混同されることはあり得ない」とも語られてきた。しかし、ケーヒル氏は、商業用に描かれた無名の中国人画家による作品の中には、圖像の煩雑な例がしばしば見られることを指摘している。<sup>(31)</sup>また、同氏は、ハイ・クラス<sup>(31)</sup>の作品に限って圖像が混ざるケースが少なくなる、とも言及しているが、それは樊沂（活躍一六五八〜一六七二）による《蘭亭画卷》（図18）のような作品を指すのである。現在、クリーブランド美術館所蔵の本画巻は、一六七一年に制作され、黄檗僧によって日本に伝わった《蘭亭図》で、黄檗山万福寺に当時所蔵されていた。<sup>(32)</sup>この《蘭亭図》の構成は、橋から始まり蘭亭で終わるという、拓本に基づいた約束事の逆である。しかし、圖像に関しては、別の画題からの混入の問題が見られない。

別の例として、中山高陽の《蘭亭図巻》に問題がないのは文徵明を写したからだ、という論もある



图19 文徵明筆《蘭亭修禊图》 1621年 遼寧省博物館蔵

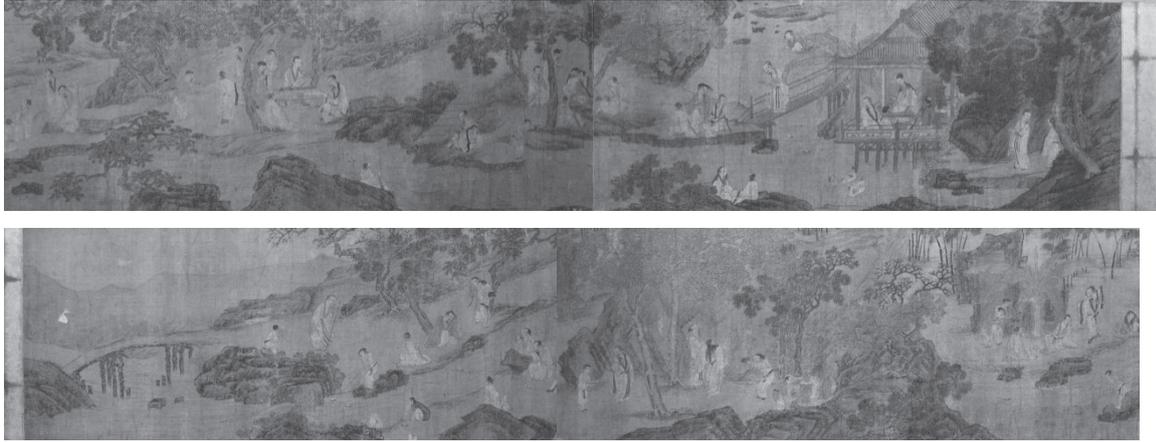


图20 落款李在《蘭亭图》 16世紀後半



图20 部分



图21 陳洪綬筆《歸去來図卷》  
ホノルル美術館蔵、部分

が、図19に見られるように、遼寧省博物館蔵の文徵明《蘭亭図卷》には、《西園雅集図》の「陳景元」を思わせる、阮を弾いている文人が含まれている。巻末には、橋の上で立ち姿の文人が滝を見ている、《李白觀瀑図》の図像も介入している。

その他にも、「李在」の落款がある作品（図20）をはじめとし、中国で既に図像が混ざっている例がかなりあることも確認した。本作品には、《西園雅集》の米芾や蘇軾の図像のほかに、唐代の故事である《歸去來図》における陶淵明の図像（ホノルル美術館蔵、図21）も混在している。本作品は、いわゆる無名の作家による商業用作品の例であるが、ここでの重要なポイントは、本作品が十六世紀末明代に描かれ、このような図像の混在がすでに当時の画壇や市場に流通していたという事実である。さらに、木版の刊行物にも、図像の混乱は確認できる。図22は日本で

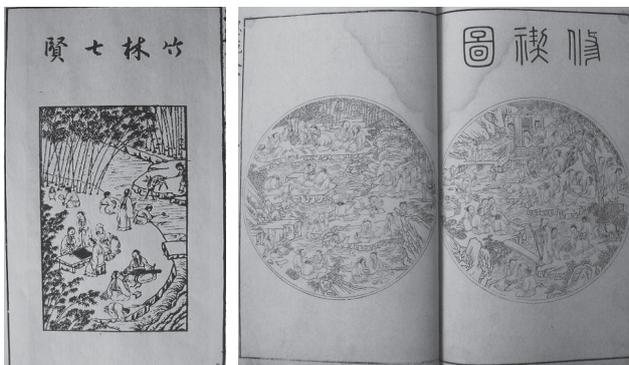


图22 程大約『程氏墨苑』1605年

も普及した『程氏墨苑』という中国の墨の商業用カタログであるが、『竹林七賢』と題された絵の中に蘭亭の盃が川を流れている。また、『修禊図』と題された二頁には、岩に題書や、弦楽器は見られないが、雅集参加者の様子が活き活きと描かれていて楽しい。

そして、ミシガン大学美術館蔵、一六二二年制作の盛茂燐筆《蘭亭画卷》も、樊沂の作品と同様に、図像の乱れは少ない。本画卷も、一九七〇年代まで日本に逗留し、中林竹洞による写しも存在するが、ここには、祇園南海の記述による、足を水につけている「王豊之」の図像が登場する。ということは、南海が盛茂燐の画卷を見た可能性もある。またこの図像は、前述の狩野永納筆とも考えられる、元三井寺障壁画として描かれた《蘭亭図》の足を水につけている文人の姿とも関連するため、本図の将来の年代が十七世紀制作直後であったのではないかと推察される。

それ以降、河村文鳳の《蘭亭図》(図23)にみられるように、足を水につけている文人がよく描かれているが、これは文鳳自身が編集した、『文鳳画譜』の「謝萬」の図像と一致する。一八〇七年に刊行された『文鳳画譜』には、南海の理想に即した図像が何点か含まれている。



図23 河村文鳳筆 《蘭亭修禊図》1803年、個人蔵

いる「楊模」かと思わせる図像は、中林竹洞の酔っ払って踊っている《酔李白図》と酷似している。朝日美奈子氏は、竹洞がこの李白を自画像として描いたと言及しておられるが、公均も、自分の姿を李白と楊模の文化的な権威を重ねて描いたのかもしれない<sup>35)</sup>。もう一人、踊っている姿も加えられているが、こちらは、大雅の絵馬を意識していると考えられる。ここにも、酔った「庾蘊」の図像は見られる。明代拓本の文化的権威を踏襲すると共に、南海のテキストを読んで従ったともいえるだろう。右下コーナーに鶴が見られるが、あるいは三井寺障壁画の《蘭亭図》、または《林和靖図》等、別画題に典拠を得たのかもしれない。

### おわりに

以上、「楊模」と「庾蘊」の図像を中心に考察し、また、様々な画題



図24 吉田公均筆 《蘭亭曲水宴図》19世紀、個人蔵

図24は、吉田公均の《蘭亭図》である。公均は、京都御所の杉戸に《花車図》を描いた幕末の画家で、貫名海屋や松村景文に学んだ。本幅は、図像大集合という感じであるが、踊って

の図像が、《蘭亭図》に混入していく様を検討してきた。こういった繰り返し返しのうちに、イメージがイメージを生み、幕末にいたっては、図1の鶴田光貞による刷り物に代表されるようなイメージが数多く制作されるようになった。図1の例では、曲水宴参加者たちが、江戸時代の衣裳を纏っているだけではなく、「王羲之」の図像を「松尾芭蕉」にすりかえることによって、当時の時代性を明確に醸し出している。

近世絵画における図像の問題を取り上げて、複数の雅集画題に描かれた例を検討することにより、

1. 「楊模」と「庾蘊」のイメージと、特定の古典的な図像を踏襲することによって得る文化的権威を獲得すること
2. 図像を混在させることにより、より興味深い視覚効果を新たに創出する

3. 図像に含まれる意味を生かして、自らが参加する共同体を構築し、その共同体の社会的地位を向上させる

といった結論に達した。言い換えれば、イメージがイノセントではなく、観賞者に作用して、観賞者の心的イメージを構築する機能を持っているという結論を導いた。

## 〔注釈〕

- (1) W. J. T. ミッチェル 『イコノロジー・イメージ・テキスト・イデオロギー』 鈴木聡・藤巻明訳 (勁草書房、1992年、12頁)。W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University Of Chicago Press, 1987.
- (2) 蘭亭参加者四十二人のうち、二首作詩したのは、王羲之、王凝之、孫統、謝安、馬孫綽、王宿之、王彬之、王徽之、徐豊之、謝萬、袁嶠之の十一名。一首作詩したのは、魏滂、郗曇、桓偉、庾友、王渙之、曹茂之、庾蘊、虞説、王玄之、謝繹、曹華、王蘊之、華茂、孫嗣、王豊之の十五名。一首も作詩できなかった

のは、謝藤、謝瑰、丘旄、任凝、王獻之、楊模、后綿、呂系、孔盛、縮密、曹勞夷、華者、卞迪、呂本、曹謹、虞谷の十六名。

- (3) 郭沫若が1965年に発表した「蘭亭序偽作説」は、大きな話題となり、賛否両論が唱えられた。

- (4) 書き下し文は、蘭亭叙 (五種) 東晋 王羲之 中国法書選十五 (二玄社、1988年、2-3頁) から転載。

- (5) 中国で現存する《蘭亭図》と、文献に著録されている《蘭亭図》のリストは Kazuko Kameda-Madar, *Pictures of Social Network: Transforming Visual Representations of the Orchid Pavilion Gathering in the Tokugawa Period (1615-1686)*, PhD dissertation, University of British Columbia, Appendix B を参照。

- (6) 王禕 「明代藩府刻《蘭亭図》卷及其変遷」 (故宮博物院 院刊、2007年4期 No.132)。

- (7) Moss, Sydney L. *Emperor, Scholar, Artisan, Monk: The Creative Personality of Chinese Works of Art*, London: Sydney L. Moss, LTD., 1984.

- (8) 前掲注7

- (9) 土居次義 『山楽・山雪』 (桑名文星堂、1943年)。

- (10) 五十嵐公一 『近世京都画壇のネットワーク―注文主と絵師』 (吉川弘文館、2010年、108-103頁)。松本直子 『狩野永岳の研究―様式選択の論理』 (博士論文、同志社大学、2007年)。

- (11) 一七世紀初頭、江戸狩野の探幽、安信、その弟子たちも、彼ら独自の《蘭亭図》を描いた。しかし、江戸狩野の《蘭亭図》は、画面構成や曲水宴参加者の人数、図像も省略されていて、山雪のように明代拓本を忠実に伝えようとする試みがみられない。この違いの理由として、北野良枝氏は、江戸幕府の御用絵師であった探幽らが、鑑定のために多くの中国絵画を見る機会に恵まれていたのに比べて、山雪はそのような機会も少なく、中国将来の版本を貴重視していたことを指摘している。北野良枝 「山雪と将来版本」 (中国憧憬町田市立国際版画美術館、2007年、78頁)。また、多田羅多起子氏は、江戸狩野と京狩野の制作態度の違いは、受容層の求めるレベルの違いであるという見解を示している。松村 (多田羅 多起子 「狩野永納筆 蘭亭曲水宴図屏風について」 (美術史5, No.156, 2004年)。

- (12) 五十嵐公一「狩野永納と随心院」(兵庫県立歴史博物館紀要『塵界』第十六号、2005年)。
- (13) Richard M. Barnhart, *The Classic of Filial Piety in Chinese Art History, Li Kung-Lin's Classic of Filial Piety*, The Metropolitan Museum of Art, 1993, 119.
- (14) 本件については、北野良枝氏も指摘されている。前掲注11
- (15) 戸田禎佑、「漢画系人物図屏風の輪郭」(『日本屏風絵集成』第4巻、講談社、1980年)。
- (16) 狩野博幸『曾我蕭白荒ぶる京の絵師』(臨川書店、2007年、182頁)。
- (17) 狩野一溪による、1623年刊行の『後素集』には、正しく「蘭亭四十二賢図」と記されている。しかし、中国明代の、張九韶による『羣書拾唾』巻五に、やはり「蘭亭四十三賢」とあり、大原東野はこの文献に典拠を得たのかもしれない。「孫緒」という蘭亭雅集に不参加の人名が一致して、両文献に記されている。
- (18) 山下善也『狩野派の世界——静岡県立美術館蔵品図録』(静岡県立美術館、1999年、12頁)。
- (19) 書き下し文は、佐藤康弘「江戸中期絵画論断章——荻生徂徠から池大雅まで」(『美術史論叢』15、2003年、43頁)より転載。
- (20) 田中豊蔵「大雅纂聞」(『増補日本美術の研究』二文社、1981年)。
- (21) 日本文人を広義に解釈すると、十七世紀の石川丈山、狩野山雪といった知識階級者グループも含まれるが、ここでは便宜上、十八世紀に特定の中国絵画に基づいて発生した「南画」とも呼ばれる芸術運動を指す。池大雅筆《蘭亭図扁額草稿》については、藪本公三「大雅筆蘭亭図扁額とその草稿」(『古美術』14)三彩社、1974年、52～55頁)を参照。
- (22) 星野鈴「池大雅筆 蘭亭図扁額草稿」(『国華』第一三五四号、2009年)。
- (23) Ellen Johnston Laing, *Real or Ideal: The Problem of the Elegant Gathering in the Western Garden in Chinese Historical and Art Historical Records*, *Journal of the American Oriental Society* 88 (1968): 419-35; 福本雅一「西園雅集図をめぐる」(『学叢』京都国立博物館、Vol. 12 (1990): 73-86; Vol. 13 (1991): 81-95; 板倉聖哲、「馬遠西園雅集図巻の史的位位置—虚構としての西園雅集とその絵画化をめぐる—」(『美術史論叢』十六、1999年、49～78頁)。
- (24) 前掲注 22
- (25) 「跋南部源太夫所藏池大雅修禊図」は、『森銑三著作集』第三巻「大雅遺聞」によって知られる。前掲注 22
- (26) 前掲注 22
- (27) 伴蒿蹊『近世畸人伝・続近世畸人伝』(1790年刊行、日本画伝大観、東洋文庫、宗政五十緒、平凡社、1972年)。
- (28) 書き下し文、及び現代語訳は、鄭麗芸『文人池大雅研究—中国文人詩書画「三絶」の日本受容』(白帝社、1997年、314～351頁)より転載。
- (29) ジェームス・ケーヒル「彭城百川の絵画様式—中国絵画との関連と日本単画への影響」(『美術史』Vol. 93:96 (1976年): 1-31; Vol. 105 (1978年): 1-17; and Vol. 107 (1979年): 36-53; 小林優子「文人画における画題の研究—池大雅・与謝蕪村の屏風を中心に」(鹿島美術財団研究報告書、Vol. 17、1999年 327～336頁)。
- (30) 前掲注 22
- (31) 個人情報。
- (32) Wai-kam Ho, et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1980), 287-290. Patricia J Graham, *Tea of the Sages: The Art of Sencha*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1998, 50-52. 本画巻には、明治の文人富岡鉄斎の鑑識も記されている。
- (33) 朝日美奈子「江戸時代尾張の絵画巨匠——中林竹洞」(名古屋城特別展図録、2009年)。

## 【追記】

本稿は、二〇一〇年十二月に文部科学省グローバルCOEプログラム「日本文化デジタル・ヒューマニティーズ拠点」(立命館大学)主催、立命館大学アート・リサーチセンターで行われた国際シンポジウム「デジタル・イコノグラフィ—イメージデータベースと江戸出版文化研究」における口頭発表に基づくものである。末筆ながら、ジョン・カーペンター先生、鈴木桂子先生、松葉涼子先生に厚くお礼申し上げます。