

出光美術館研究紀要第二十五号抜刷  
二〇二〇年一月三十一日発行

浦上玉堂筆「雙峯挿雲図」の図様典拠に関する一試論

——セイロンのアダムス山から西湖の双峰へ——

田中 伝

## 浦上玉堂筆「雙峯挿雲図」の図様典拠に関する一試論

——セイロンのアダムス山から西湖の双峰へ——

田中 伝

はじめに

一、作品概要

二、議論の焦点

三、司馬江漢「靈鷲山図」との対照

四、江漢と玉堂

五、「西湖の天竺」のイメージ

おわりに

はじめに

江戸時代後期を代表する南画家として名高い浦上玉堂（一七四五―一八二〇）。「琴士」を自称し、終生自身を画家と認ずることのなかった玉堂であるが、自由奔放な筆墨をもって描かれたその山水画は、現在に至るまで人々を魅了し続けている。

玉堂が生涯でものした数多くの画作の中でも、出光美術館が所蔵する「雙峯挿雲図」〔口絵・挿図〕は、その最高傑作と称される「凍雲籠雪図」

〔国宝 公益財団法人川端康成記念会〕とともに、大画面作品の代表作例としてつとより知られている。

西湖畔にそびえる北高峰・南高峰の二峰が並び立って描かれるこの作品の特異な図様については、すでに明清期の刊本に掲載される図像から引用した可能性が指摘されている。その一方で、最近本作と看過できない図様上の相似を見せる作例が確認された。本稿では、「雙峯挿雲図」と、司馬江漢の制作した「靈鷲山図」とを対照することで、「雙峯挿雲図」が「靈鷲山図」を参考にして制作された可能性に言及し、さらになぜ「雙峯挿雲」という画題に靈鷲山の図様が転用されたのかについて考察するものである。

### 一、作品概要

「雙峯挿雲図」（以下では本作とする）は、縦一七四・五センチメートル、横九〇・五センチメートルの大幅の紙に、水墨を基調とした山水が描かれた作品である。

画面を一瞥して真っ先に目を引くのは、その上部に描かれた、うねり

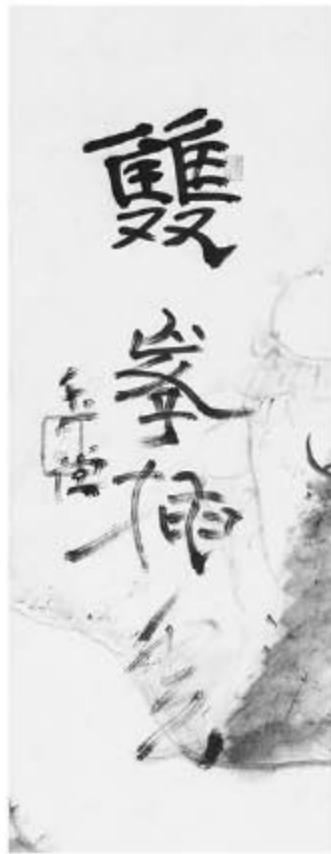


挿図1 雙峯挿雲図 浦上玉堂 江戸時代 出光美術館

ながら天を衝くばかりに屹立するふたつの峰のすがたであろう。右側の峰のふもとには、ひとつの建造物が峰に寄り添うように立ち、そこに向かう旅人のすがたがひとり配される。

仙界の世界ともおぼしき画面上部の情景とは対照的に、幻想と現実を劃するかのようには山裾を帯状に漂う雲の下方には、水景が広がっている。水上には大小無数の舟が浮かび、舟上には漁撈にいそしむ漁師らしき人物や、高士のすがたも見受けられる。最前景に配される柳は、水気を多く含んだ濃墨で柳葉が描かれ、湿りを帯びた夏の空気すら感じさせるようである。

画面左上に目をやると、「雙峯挿雲」の四字題が擦れをともないつつ大書され、その左には「玉堂」の落款が認められる。また「雙」字の右に重なるように「琴為吾家」朱文長方印が天地逆に捺され、「玉堂」字にも「醉仙」朱文重郭長方印が重ねて捺されている「挿雲」<sup>2</sup>。玉堂自身によるこの四題字から、本作は「西湖十景」のひとつ「双峰挿雲」を主題にしたものであると判断される。



挿雲部分 雙峯挿雲 落款部分

本作の舞台となる西湖は、浙江省杭州の西に隣接する、外周一五キロメートルほどの湖である。この湖は唐時代より文人たちにその明媚な風光が愛でられ、文学の題材に取り上げられてきたが、南宋がこの地に行宮を定めてから景勝地としてのイメージがより一般に認知されるようになり、西湖やその周辺の実景に即した絵画の制作も盛んに行われた<sup>1</sup>。さらに南宋時代末期の理宗朝（一二三四―六四）には「蘇堤春曉」「麴院風荷」「平湖秋月」「断桥残雪」「柳浪聞鶯」「花港觀魚」「雷峰夕照」「西峰挿雲」「南屏晚鐘」「三潭映月」の十景、すなわち「西湖十景」が創作され、この題に沿って絵を描くことも流行した。「秋月」「夕照」「晚鐘」といった語からも明らかとなり、この十景は瀟湘八景に倣うものであるが、瀟湘八景が実際の瀟湘地方の具体的なモチーフを描く意識に乏しいのに対して、西湖十景は西湖周辺のランドマークを示す意図が明確にある点に大きな特徴がある<sup>2</sup>。

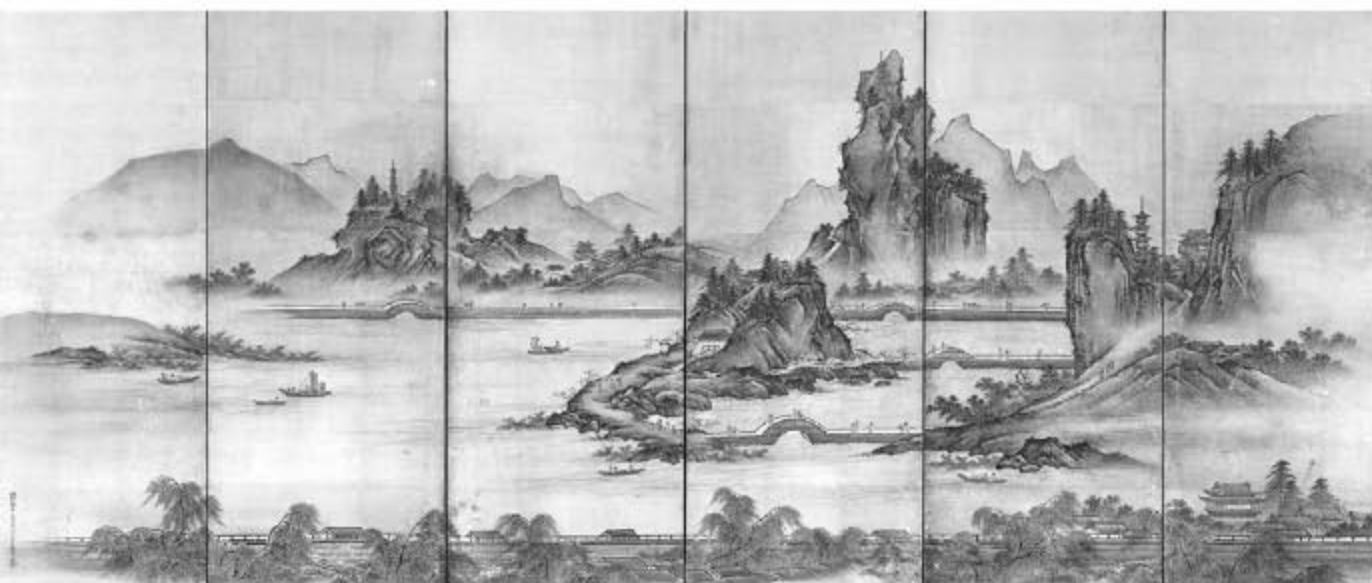
「西峰挿雲」も、この例にもれない。「西峰」とは、西湖の西岸に屹立する海拔三―四メートルの北高峰、そして二五七メートルの南高峰の二峰を指すものである。この二峰は直線距離にしておよそ五キロメートル隔たっている<sup>3</sup>。

西湖の景観を一望する絵画は、中国では南宋時代後期の作とされる（伝）李嵩「西湖図巻」（上海博物館）が現存する最古の作例として知られ、日本でも屏風絵を中心に室町時代以降盛んに作られている<sup>3</sup>。これらの作例の多くは杭州の市街地がある西湖東岸からの景観を描くのが一般的であり、その場合画面右端に北高峰、左端に南高峰を配することが多い<sup>4</sup>。いわば、日本人のイメージする西湖の景観の南北端を設定するのが、北高峰・南高峰の二峰なのである。



挿図3 西湖西岸地図

北  
高  
峰



清時代には、「両峰挿雲」の名称は「双峰挿雲」に改められている。これは聖祖（康熙帝 在位：一六六一～一七二二）が康熙三十八年（一六九九）に南巡した折に、「両峰」を「双峰」に改め、麴院前大路（靈隱路）に架かる行春橋（洪春橋）の畔にその名を冠した「双峰挿雲亭」を建てたことによる。また乾隆十六年（一七五二）には南巡した高宗（乾隆帝 在位：一七三五～一七九六）が御製「双峰挿雲詩」を作っており、皇帝の権威のもと、「両峰挿雲」に代わって「双峰挿雲」の語が一般的なものとなっていた【註4】。

以上を踏まえ、たうえで改めて画面を見てみれば、画中の情景は以下のように判断することができる。すなわち、前景に広がる水景は当然ながら西湖であり、画面上部に屹立する二つの峰は、北高峰と南高峰と見なされる。西湖との位置関係からすれば、右の峰を北高峰、左の峰を南高峰とするのが適当であろう。また二峰の下方に描かれる眼鏡橋の連なる堤は蘇軾の建設した蘇堤であると推測され、さらに画面左下に描かれる西湖に浮かぶ島は林和靖が隠棲した孤山、そして孤山と陸地をつなぐ眼鏡橋は白堤あるいは西泠橋をあらわすものと思われるが、実景を大きく歪曲して描いているため、厳密な比定は困難である。

## 二、議論の焦点

本作を取り上げた論考は、その知名度に比して決して多いとはいえ、いくつかの作品紹介や展示解説をのぞくと、専論としては松崎幸子氏・出光佐千子氏の論考があるにとどまる【註5】。

こうした限られた論考であるが、本作を考察するうえで議論の焦点と

南高峰



挿図4 西湖図屏風 狩野元信 室町時代 出光美術館

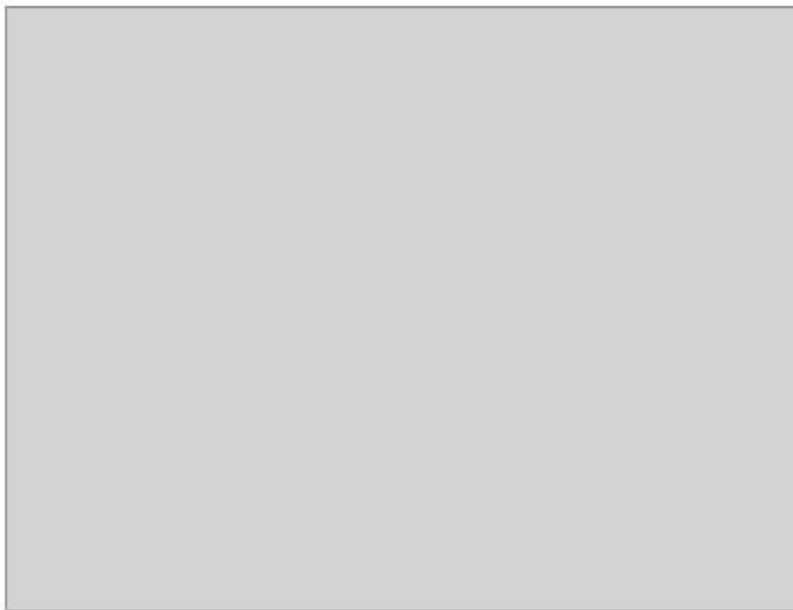
なるのは二点ある。すなわち第一点は、本作の制作時期をいずれに設定すべきか。そして第二点は、本作の図様は何を典拠としているのかについてである。

まず前者について、本作には年記がないため、明確な制作時期は特定されていないものの、その画風よりおおむね六十歳代後半に描かれたという見解が、現在のところ主流となっている。特に出光氏は、この時代の玉堂作品、とりわけ六十七歳頃に制作された「煙霞帖」（梅沢記念館）と対照し、「煙霞帖」に表わされた、近

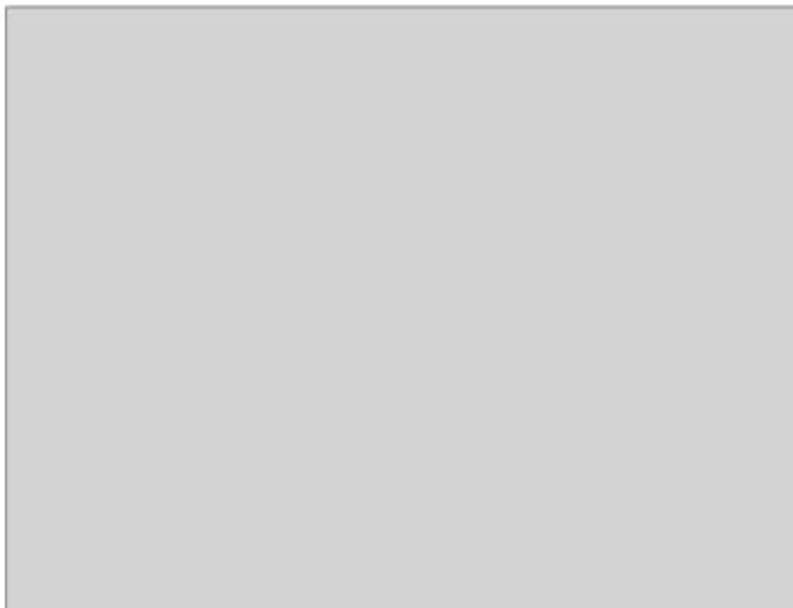
接拡大された樹木と巨大な遠山との対比は、中景に俯瞰的な水面とモチーフが加えられることで、「雙峰挿雲図」にそのまま生かされ」としているとし、本作の成立を、「煙霞帖」制作以降、大画面制作の初期段階、すなわち六十七歳から六十九歳の時期となろう」と結論付けている〔註6〕。

次に議論の対象となるのが、西湖を題材とした作品としては異例ともいえる本作の画面構成が、いったい何を典拠としているかについてである。先述のとおり、北高峰・南高峰の二峰は、とりわけ日本の図像においては極端に離れて描かれることが多く、本作のようにまるで隣り合っているかのようにあらわされることは他の作例では見ることがない。松崎幸子

氏・出光佐千子氏の論考では、本作の画面構図の典拠を、明清時代の刊本に掲載される「両峰挿雲」あるいは「双峰挿雲」の挿図に見出している。とりわけ、玉堂が交流を持った大坂の蔵書家・木村兼霞堂（一七三六―一八〇二）の所蔵していた雍正十三年（一七三三）刊『西湖志』には、本作の四題字と同じ「双峰挿雲」の名が見られることより、本作の制作にあたって、同書に掲載される「西湖全図」〔挿図5〕や、「双峰挿雲」の挿図〔挿図6〕を参照した可能性が強いとされる。



挿図5 『西湖志』より「西湖全図」



挿図6 『西湖志』より「双峰挿雲」

本作の制作年代・図様の典拠に関する先行研究には強い説得力が見受けられる。しかしその一方で、未だ解明していない課題も残る。その中でも本稿で提示したのは、本作の図様の典拠を、中国刊本のみに求めることが果たして適当であるか、ということである。たしかにこれらの刊本に掲載される「両峰挿雲」「双峰挿雲」の図様は、本作と共通する要素を多くとどめているものの、本質的に小さくはない地理的懸隔の存在する北高峰と南高峰が、本作のように峰を接するかのごとく隣り合って描かれるというのは、やはり異様という他ない。無論こうした異質な要素を、玉堂の内面の発露という要素に帰結することはできるのかもしれないし、「紀（玉堂）は酣飲始めて適し、落墨妮々として休まず」（田能村竹田「山中人饒舌」）などという評でも知られるような、「醉筆」による意外の作画と結論付けることもできるかもしれない。しかし、規矩

を無視した作画という玉堂の「個性」も、巨匠伝説に基づくひとつのレトリックであり、こうした評価を額面通りに受け止めるべきでないことは、ここで改めて述べる必要もないだろう。

こうした前提を念頭に置きつつ、改めて資料を搜索したところ、ひとつ、本作とよく似た図様の作例が見いだされた。次節では、その作品である「靈鷲山図」と題された版面について見ていくことにしたい。

### 三、司馬江漢「靈鷲山図」との対照

「靈鷲山図」「挿雲」は、縦八〇・〇センチメートル、横二八・二センチメートルの縦長の紙本に、木版で図様が拓刷りされた作品である



「註7」。

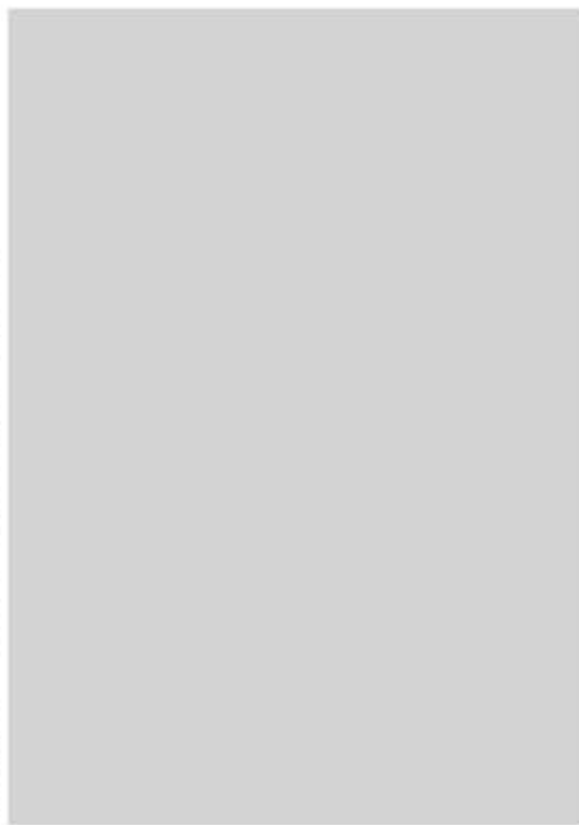
この作品の概要については後に詳しく見ていくこととし、ひとまずこの作品と「雙峯挿雲図」とを対照させてみることにしよう。すると、このふたつの作品の間に、いくつかの共通点があることに気づかされる。画面上部の寄り添うように立つふたつの峰は、両作品ともに共通した要素を備えていることが一見して理解できるだろう。とりわけ「靈鷲山図」の画面上部の二峰の画像を左右反転させると、二峰の形態把握や、右側の峰のふもとに立つ建造物との位置関係も、本作における北高峰とふもとの建造物との位置関係と極めて高く相似していることが見て取れる(挿雲図・9)。また、二峰の裾を漂う雲が帯状にたなびく様にも近似した要素が看取される。このように、本作と「靈鷲山図」の画面構成は、偶然とはいいがたいほどの近似を見せており、なんらかの影響関係があったことが想定されるのである。

この「靈鷲山図」とは、どのような作品なのであろうか。「靈鷲山図」の画面左下には、「所載蘭書花連的印之図／江漢司馬峻時年七十一」の款記が見られる(挿雲図10)。これより、この作品が司馬江漢(一七四七―一八一八)によって制作されたことがわかる。

江漢は本名を峻といい、江戸に生まれた。十代で狩野派の門に入るも、後に鈴木春信(一七二五?―一七七〇)の弟子となり、「鈴木春重」と称し師の版下を作るなどして浮世絵を学び、さらには宋紫石(一七一五―八六)のもとで南蘋派を学んだ。また、蘭学者・平賀源内(一七二八―八〇)とのつながりにより、秋田蘭画の祖として知られる小田野直武(一七五〇―八〇)より西洋画法を学び、油彩画を描いたり、日本で最初の銅版画



挿雲図 雙峯挿雲図 部分



挿雲図 靈鷲山図 部分・反転画像

を制作するなど、諸方面で活躍した。後世ではもっぱら洋風画家としてその名をとどめているが、「和蘭天説」「春波樓筆記」などの著作も多い〔註8〕。

また「靈鷲山図」の款記には「江漢司馬峻時年七十一」とあることより、この作品の制作時期が明らかとなるが、これには注意が必要である。というのも、江漢は文化五年（一八〇八）以降の作品や著作物においては、年齢を九歳加算して記しているためである〔註9〕。つまり「靈鷲山図」は、実際は江漢六十二歳、すなわち江漢が年齢加算を開始した文化五年に制作されたものであると判断されるのである。

この「靈鷲山図」は、どのような経緯で制作されたもののだろうか。これについては、「靈鷲山図」と同時期に江漢が刊行した書籍「靈鷲山図説」〔註10〕との関連が示唆される。この書物の内容については、江漢自身が書中で以下のように述べている。

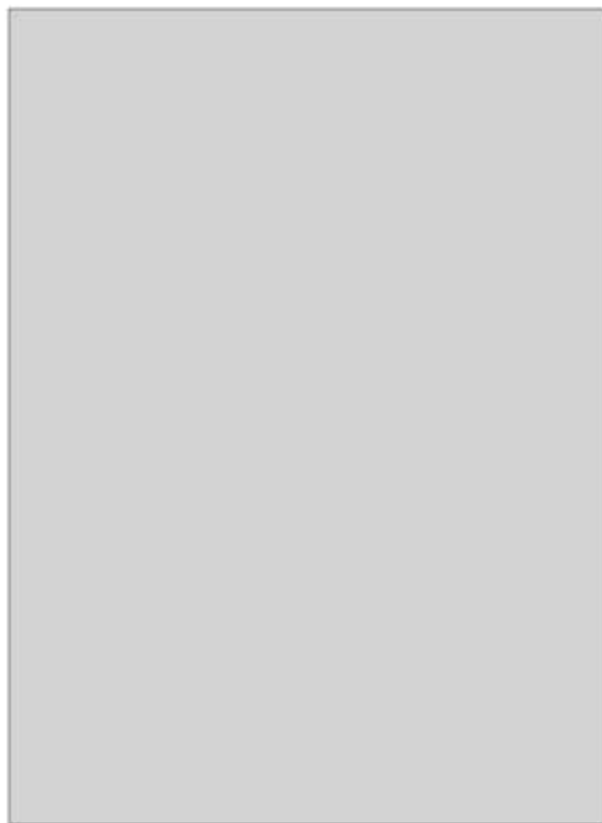
蘭書花連的印ハ<sup>ハレンタイシ</sup>応帝亞諸島ノ事ヲ記セリ、錫蘭島ハ<sup>セイロン</sup>赤道（赤道ハ大地ノ中心ヲ云フ、此線ヲ南北ノ初度トス、一度二十八里二分、日本ノ里法）



押図10 靈鷲山図 落款部分

ヲ去ル事七度二十三分ニアリ、経リ一百十二里余、寛八十四里余（日本ノ里法）、其嶋ノ中央ニ峻山アリ、和蘭是ヲ<sup>アグムス</sup>亞它謨斯山ト云フ、其高キコト十二里（天然ノ里法、所謂靈鷲山是ナリ（中略）蘭書花連的印ハ数卷ノ書ニシテ、予ガ社中ニ非レハ知ル者<sup>オシヤ</sup>鮮シ（中略）蘭書ハ皆世界万国ノ事ヲ記セリ、予ガ蔵スル所ニ卷アリ、則チ本艸ノ書ナリ、一卷ハ木ノ部ニシテ、一卷ハ草ノ部ナリ、写真ニシテ、銅版ニ鑲ハメ、其精妙言フベカラス（後略）。〔註11〕

これより理解されるのは、「靈鷲山図説」は「蘭書花連的印」に掲載される「錫蘭島」（現在のスリランカ）の「<sup>アグムス</sup>亞它謨斯山」に関する記述を抜き書きしたものであり、この山こそ、「靈鷲山」なのである、という



押図11 『靈鷲山図説』より「天竺地区」

ことである「挿図11」。靈鷲山とは天竺摩揭陀国の王舎城外にそびえる山といひ伝えられ、釋迦がこの山中で説法をしたという伝説で知られる仏教の聖地である。書中では続けて、「靈鷲山ハ諸説伝記多シト雖モ、皆伝聞ノ説ニシテ真説ニ非ス、此図説ハ蘭人錫蘭嶋ニ渡リ、実ニ見タル所ノ図ナリ」と、本書の挿図が靈鷲山の実際の情景を写し取ったものであることが強調されている。そしてさらに、

原本ハ彼ノ国ノ画図ニシテ皆真ヲ摸スノ法ナリ、見ル者其土ニ遊ビ、其物ヲ視ルガ如シ、版ハ銅ニシテ彫鏤ノ巧ナルコト言葉ナシ、然ルニ吾ガ日本、此ノ銅刻ノ法ヲ知ル者ナシ(中略)今写ス所ノ墨本靈鷲山ノ図ハ蘭画ヲ摸スト雖モ、彼ハ銅、是ハ梓、精密ハ及ベカラス、因テ其大概ヲ顕ハスノミ。〔註12〕

と、原本である銅版の靈鷲山図をもとに、木版で「墨本靈鷲山ノ図」を制作したと述べている。この「墨本靈鷲山ノ図」こそ、先に挙げた「靈鷲山図」に該当する。つまりこの木版画は、「靈鷲山図説」の附録として制作されたものなのである。

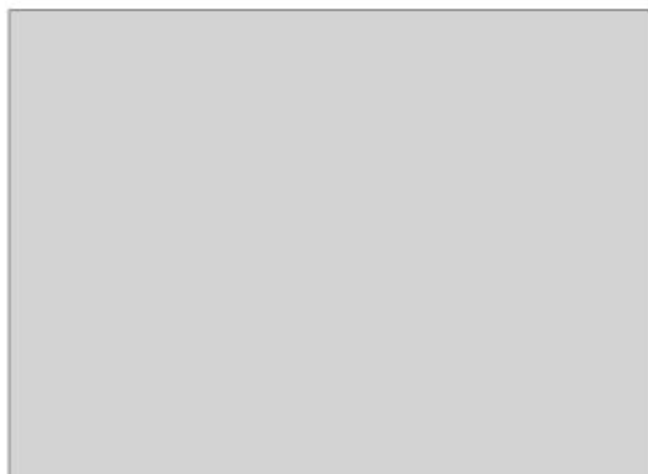
「靈鷲山図説」の種本である「蘭書花連的印」とは、オランダの宣教師であったフランソワ・ファレンティン (François Valentijn 一六六六一—七七七) の著作『新旧東インド誌 (Oude en Nieuw-Ost-Indien)』のことである。オランダ東インド会社に雇われていたファレンティンは、のべ十六年間の東インド諸島に赴任した。オランダに帰国後、その時に見聞した当地の情報を八冊五部構成で書き記したのが、この書籍である〔註13〕。この『新旧東インド誌』は、地理学者山村才助(一七七〇—一八〇七)が海外の

風俗、産物、奇談などを記した『西洋雜記』にも引用されるほか、洋風画を描いた石川大浪(一七六二—一八一八)も模写を行うなど、蘭癖の人には少なからず知られるものであった〔註14〕。「靈鷲山図」のもとになった「亜它謨斯山」こと「Adams Berg (アダムス山)」の図版は、同書第五冊に掲載されている「挿図12」。この挿図をもとに「靈鷲山図」は制作されたのである。

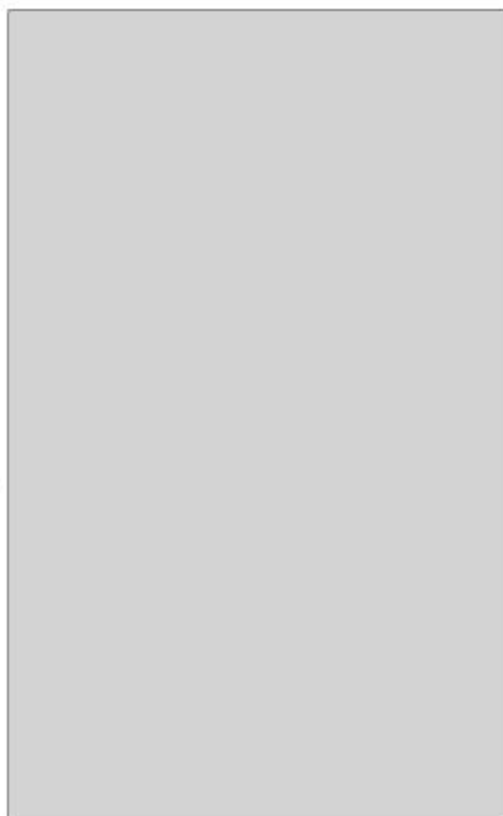
とはいえ、江漢自身「千ガ蔵スル所ニ卷アリ、則チ本艸ノ書ナリ、一卷ハ木ノ部ニシテ、一卷ハ草ノ部ナリ」と述べているように、彼が所蔵していた『新旧東インド誌』は、アダムス山の挿図が掲載されている冊ではなかったようである。では、江漢はどこでこの挿図を参照したのであろうか。

実は江漢はこの「靈鷲山図」制作を二十年ほどさかのぼる時期に、すでにアダムス山の挿図を模写しているのである。天明七年(一七八七)に刊行された蘭学者森島中良(一七五六一—一八一〇)の『紅毛雜話』巻二「靈鷲山附釋迦如来の伝」では、「崎陽の西何某なる人、花連的印という地輿の書中に載せたる説の荒増を語りたるを、席上に打聞きたるま、筆にまかせて誌し置きたるなり」〔註15〕として、『新旧東インド誌』に載るアダムス山に関する記述の概略を掲載するが、そこに江漢原画の靈鷲山の挿図「挿図13」が掲載されているのである〔註16〕。江漢は、この時のアダムス山の模写をもとに、「靈鷲山図」を描いたと考えることができよう。

このように、「靈鷲山図」は『新旧東インド誌』所載の図版を原典とするものであるが、改めてこの両者を比較してみると、「靈鷲山図」は画面を、原本から縦方向に大きく引き伸ばし、山水面の縦長のフォーマ



挿図13【紅毛雑話】より江漢画「靈鷲山絶頂之図」



挿図12【新旧東インド誌】より「アダムス山」

ットに沿うようにあらわされていることが注目される。またこれにより二峰も縦方向に誇張して伸びてあらわされ、二峰の奇矯な様子が際立っている。『新旧東インド誌』所載の原画、「紅毛雑話」所載の江漢模本、そして木版「靈鷲山図」の三者を対照させれば、木版「靈鷲山図」こそ最も「雙峯挿雲図」と図様・構図上の共通点を多く見いだせることが、改めて明らかとなるだろう。

#### 四、玉堂と江漢

以上では、本作が「靈鷲山図」と近似した図様上の要素を見いだせることより、玉堂が本作を制作するにあたって「靈鷲山図」を参照した可能性を提示した。この仮説に基づけば、玉堂が本作を制作したのは、「靈鷲山図説」及び「靈鷲山図」が刊行された文化五年（一八〇八）以降ということになる。先述のとおり、様式的な検討による本作の制作時期は玉堂六十歳代後半（一八一〇年代前半）と推測されるが、この推測のもとでは様式判定とも齟齬をきたさない。

それでは、玉堂がこの「靈鷲山図」を目にする可能性は、はたしてあったのだろうか。ここで注目されるのが、玉堂と江漢が交流を持っていたという事実である。

玉堂と江漢とのつながりを示す史料は、現在までに二点が知られている。ひとつは、江漢が江戸より長崎に下向する際に記した日記『西遊日記』（東京国立博物館）中の記述である。天明八年（一七八八）九月九日、江漢は岡山の城下町に至っているが、この時に「浦上兵右衛門甚々好事

家にて先ツ之へ尋ル」〔註17〕と、「浦上兵右衛門」すなわち玉堂の宅を訪れたことが記されている。時に玉堂は脱藩前の四十四歳、江漢は四十二歳である。日記の書きぶりからすれば、この時が玉堂と江漢が最初に会った時と見なすことができよう。なお江漢はその二日後(十一日)にもたまたま道で玉堂に邂逅している。

両者の交流を示すもうひとつの資料として挙げられるのが、江漢が玉堂に宛てた年代不詳正月三十日付の書簡である〔註18〕。この書簡は「玉田翁傳葉」を玉堂から送られたことに対する礼状であり、これとあわせ、その謝礼金六両と仙台の菓子を送ったことが記される。「玉田翁」は播磨の儒者・玉田黙翁(一六九七―一七八五)のことであろう。玉堂は江戸に勤務していた安永三年(一七七四)に黙翁と出会って儒学と医学を学び、同七年(一七七八)に病に罹った際には黙翁の来診を受けている。もともと、黙翁は玉堂・江漢の初対面に先んじて没していることからすれば、おそらくここで述べられる「玉田翁傳葉」とは、黙翁自身が作った葉ではなく、玉堂が黙翁より製法を教わった葉であると考えるのが適当であろう。玉堂は友人の儒学者西山拙斎(一七三五―九九)のために十一味地黄の薬を手製するなど(『西山拙斎全集』)、自身で製薬を行っていたことが認められることからすれば、玉堂が江漢に送った薬も手製のものであった可能性が高い。いずれにしても、この書簡が書かれたのが、天明八年の岡山での初対面より後であることに間違いはないだろう。

このように、玉堂と江漢は少なくとも四十歳台には交流の足跡が見られる。しかし、果たして江漢が「靈鷲山図」を制作した時期である文化年間においても両者が親交を保ち続けていたのかについては、確たる証

拠は見当たらない。

だが、こうした状況の中で、玉堂の子・春琴(一七七九―一八四六)が江漢とつながりを持っていたことは注目に値しよう。春琴は玉堂の長子として安永八年(一七七九)に生まれ、寛政六年(一七九四)、十六歳にして父の脱藩にともない十歳の弟・六郎次郎(後の秋琴)とともに出奔諸国を遍歴している。

江漢が玉堂と初めて対面した天明八年には、春琴も生まれていたのである。当時の彼はわずか十歳であり、両者がこの時点で交流を持ったと考えることは困難である。しかし、それから十五年後の享和三年(一八〇三)、二十五歳の春琴は江漢の著書「画図西遊譚」の序を執筆しているのである〔押図14〕。この書物は、天明八年の長崎旅行の道中を挿絵入りでまとめて寛政六年(一七九四)に出版した「西遊旅譚」を底本としつつ、幕府の禁に触れた「久能山之図」などを削除して再刊行されたものである〔註19〕。この「画図西遊譚」に掲載された春琴の序の内容は、あくまで江漢の業績を称賛する以上のもではなく、春琴と江漢との交流の実像を知る手掛かりにはならないが、少なくとも両者がこの時期にはなんらかの接点を持っていたことに間違いはない。

とはいえ、春琴がこの「画図西遊譚」にわざわざ序を執筆する理由が判然としない。むしろ、この書籍は江漢の長崎旅行の様子を書き記したものであるのだから、道中で江漢と対面していた父の玉堂が執筆する方が理に適っているのではないだろうか。こうしたことから考えれば、江漢が自著の序の執筆を春琴に依頼した背景に、父・玉堂の関与があったと考えるのが自然であろう。経緯は不明ながら強いて憶測するのであれば、江漢は当初玉堂に序の執筆を依頼したところ、玉堂が辞退し、かわ

りに息子の春琴を推挙した、などということもあり得るのではないだろうか。いずれにしても、こうした玉堂・江漢のつながりを勘案すれば、玉堂が友人である江漢の書籍を親しく閲覧する環境は整っていたと考えられるのである〔註20〕。

## 五、「西湖の天然」のイメージ

以上では、玉堂と江漢の交流より、玉堂が「靈鷲山図」を入手する可能性があることについて言及した。だが、ここで最も大きな問題が手つかずのままに残っている。仮に玉堂が「靈鷲山図」を目にしているとしても、なぜ彼はその図様を「双峰挿雲」という画題の作品に転用しようと考えたのであろうか。たとえアダムス山の二峰の形状が西湖の双峰を想起させるものであったとしても、遙か彼方のセイロンの山を中国の景観に転用するというのは、あまりに飛躍が大きいのではないだろうか。玉堂の中で、このふたつが結びつく要素が、はたしてあったのだろうか。

ここで改めて、画中の北高峰（右の峰）のふもとにある建造物をよく見てみることにしたい〔挿図15〕。この建造物は玉堂ならはのごく簡略



挿図14 『画図西遊譚』より春琴序



挿図15 雙峯挿雲図 部分

な筆致で描かれているものの、宝珠とおほしきものが屋根の頂点に配されることによって、寺観の堂舎を想起させるものとして描かれたと推測される。これよりすれば、この建造物は、北高峰麓にある靈隠寺に該当すると考えるのが適当であろう。

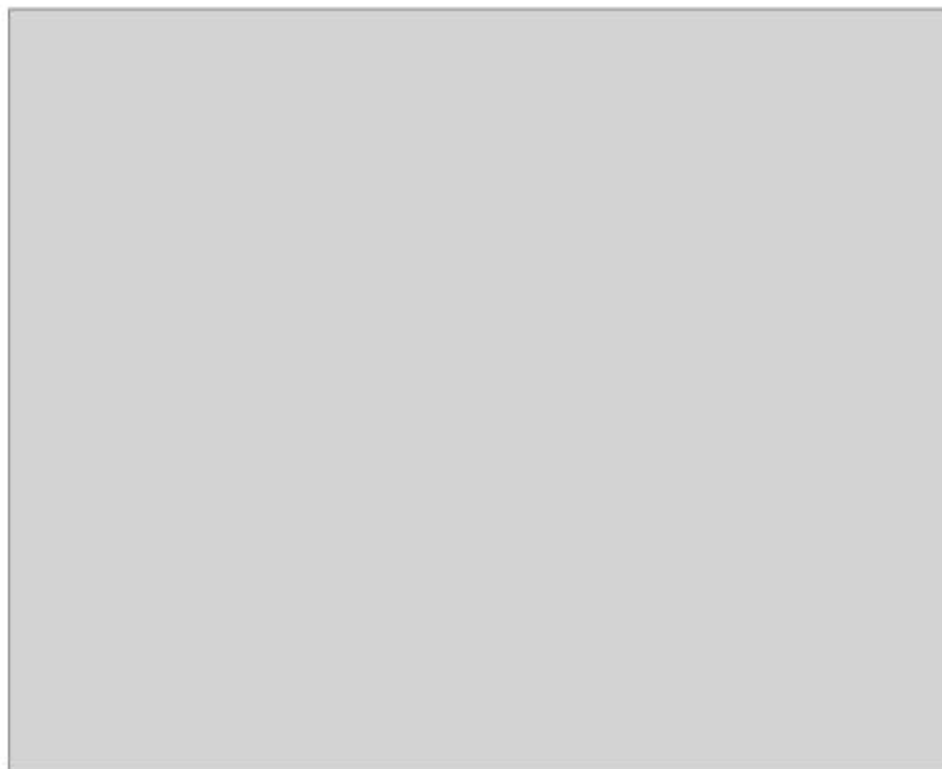
靈隠寺は、杭州を代表する禅刹として古くから知られている。寺伝によれば、靈隠寺は天竺僧の慧理によって東晋の咸和元年(三二六)に創建されたとされる。その後唐の会昌五年(八四五)の廃仏によって寺は破壊されたが、その後、建隆元年(九六〇)に呉越王の錢弘俶によって再建され、南宋の寧宗期(在位一一九四―一二二四)には五山のひとつに定められた〔註21〕。

この靈隠寺の門前に、飛來峰というものがある。摩崖仏で有名な飛來峰は靈隠寺の寺域の東端を設定する地であるが、その名の由来について、南宋・潜説友の『咸淳臨安志』には、北宋の文人晏殊(九九一―一〇五五)の『輿地志』なる帙書からの引用として、以下のような興味深い記述を残している。

晏元献公『輿地志』云、「晋咸和元年、西天僧慧理登茲山、嘆曰『此是中天竺国靈鷲山之小嶺、不知何年飛來、仏在世日、多為仙靈所隠、今此亦復爾邪』因挂錫造靈隠寺、号其峰曰飛來」〔註22〕

つまり、慧理は、咸和元年にこの飛來峰に登った際、そのかたがた靈鷲山の峰によく似ていることから、靈鷲山がこの地に飛來したとして、「飛來峰」と名付けたのだとされる。いわば、靈隠寺の寺域は、靈鷲山が移植された地であると見なすことができるのである。また、靈隠

寺のある山地一帯は「天竺山」あるいは「天竺峰」とも称され、そこには「三天竺」の通称で知られる上・中・下の天竺寺が立つなど、靈隠寺を中心とする北高峰・南高峰の間は、靈鷲山、そして天竺の地をイメージさせる要素が濃厚に存在する地域である。



挿図16『西湖志』卷六「飛來峰」条

飛來峰の由来に関する逸話は、後代の地方志にも継承されている。『西湖志』は、木村兼葭堂が所蔵していたことより玉堂が参照した可能性が指摘されることは先述のとおりだが、ここにも飛來峰が、「一名靈鷲峰」の別称とともに、『咸淳臨安志』からの引用として靈鷲山の逸話を掲載している点は注目に値しよう〔押図16〕。

以上より、本作の制作に際しては、以下のような経緯を推測したい。すなわち玉堂は、西湖十景の「双峰挿雲」を主題とする作品を描くにあたって、まずこの地域が有する「西湖の天然」というイメージを具現化するために、飛來峰の由来である「靈鷲山」を連想した。そしてそのイメージから、「靈鷲山」の「実景」を描いたとされるセイロンのアダムス山を描いた「靈鷲山図」に見られる二峰を、北高峰・南高峰の図様に転用して本作を創り上げたのではないだろうか。

### おわりに

以上、本稿では「雙峰挿雲図」に見られる特異な二峰の図様の典拠に、セイロンのアダムス山を描いた司馬江漢「靈鷲山図」がある可能性を指摘し、さらに靈鷲山の峰が飛來して靈隠寺の飛來峰となったという逸話より、靈鷲山の図様が西湖の双峰へと転用される蓋然性があることを示した。この地の有する文字的・図像的イメージを駆使しながら創り上げられたのが、この「雙峰挿雲図」であると、結論付けることにしたい。以上の論考に基づくのであれば、次に考えるべきは、こうした新旧のコンテクストの高度な読み解きが必要となるこの作品は、一体いかなる人物、いかなる「場」での鑑賞が想定されるものであったのかについて

である。すでに指摘されるように、木村兼葭堂らが中心となる混沌詩社において西湖十景がしばしば詠題に取り上げられており〔註23〕、本作においても、西湖を主題とする文学・絵画に精通した人物を鑑賞者に設定するのが適当であろう。本作の鑑賞形態については、稿を改めて考察することにしたい。

註1—宮崎法子「西湖をめぐる絵画—南宋絵画史初探」梅原郁編『中国近世の都市と文化』京大文学部人文科学研究所、一九八四年。宮崎法子「南宋時代における実景画」『世界美術大全集 東洋編6 南宋・金』小学館、二〇〇〇年。Hu-Shu Lee, *Exquisite Moments: West Lake & Southern Song Art*, China Institute, 2001. 板倉聖哲「憧憬の西湖—東アジアにおける西湖図の展開」大倉集古館編『描かれた都—開封・杭州・京都・江戸』東京大学出版会、二〇一三年。板倉聖哲「西湖憧憬—西湖をめぐる画像の成立・展開」『特別展 西湖憧憬—西湖梅をめぐる禅僧の交流と15世紀の東国文化』図録、神奈川県立金沢文庫、二〇一八年。拙稿「臥して以て山水に遊ぶ—憧憬の「瀟湘八景」と「西湖」—」『名勝八景—憧憬の山水』展図録、出光美術館、二〇一九年。

註2—内山精也「宋代八景現象考」『中国詩文論叢』第二〇号、二〇〇一年。太田孝彦「瀟湘八景図と西湖図—「情」と「知」の世界」『文化学年報』五四輯、二〇〇五年。衣若芬「文圖學理論框架下的東亞。西湖十景。研究」『域外漢籍研究集刊』十八輯、二〇一九年。

註3—鈴木忍「室町後期における西湖図形成に関する研究」『鹿島美術財団年報』二八号、二〇一〇年。城市真理子「室町時代の水墨画における中国イメージ—広島県立美術館蔵 西湖図屏風をめぐる—」『広島国際研究』十九号、二〇一三年。幸承亮「日本五山文学中的。西湖図。考察」『文化交渉』三三号、二〇一四年。

註4—梁詩正等編『西湖志纂』卷八「双峰挿雲亭」条「双峰挿雲亭 在行春橋西、左右正対南北兩峰。康熙三十八年、聖祖仁皇帝御題十景改「兩峰」為「双峰」、建亭其処。乾隆十六年春、聖駕南巡、御製双峰挿雲詩」

註5—蓮実重康「浦上玉堂筆 雙峰挿雲図・寒林問處図」『国華』七二一六号、一九五一年。武田光一「双峰挿雲図」解説、『浦上玉堂画集』山陽新聞社、一九



九五年。小林忠「雙峰挿雲図」解説、「浦上玉堂」展図録、千葉市美術館ほか、二〇〇六年。出光佐千子「浦上玉堂筆「雙峰挿雲図」の図様解釈に関する一試論」『出光美術館研究紀要』十三号、二〇〇七年。また松崎幸子氏の論考は、第七回JAWSにおける口頭発表「西湖図における伝統と創造—浦上玉堂「双峰挿雲図」(出光美術館)を中心に」であるが、当該論考は公刊されておらず、またその資料の入手がかなわなかったため、出光氏論文に引用される氏の論考を参照した。

註6—出光前掲「浦上玉堂筆「雙峰挿雲図」の図様解釈に関する一試論」一四七頁。  
 註7—成瀬不二雄「靈鷲山図」解説、「司馬江漢全集 第四卷」八坂書房、一九九三年。塚原晃「靈鷲山図」解説、「司馬江漢百科事展」図録、神戸市立博物館、一九九六年。勝盛典子「靈鷲山図」解説、「特別展 交流の軌跡—初期洋風画から輸出漆器まで」図録、中之島香雪美術館、二〇一九年。なおこの作品の寸法は、神戸市立博物館所蔵本の情報に従った。

註8—司馬江漢の人生については以下を参照。黒田源次「司馬江漢」東京美術、一九七二年。中野好夫「司馬江漢考」新潮社、一九八六年。成瀬不二雄「司馬江漢 生涯と画業(本文編)」八坂書房、一九九五年。池内了「司馬江漢「江戸のダ・ヴィンチ」の型破り人生」集英社、二〇一八年。

註9—黒田源次「江漢年譜正誤 附 雑攷」『日本美術工芸』一四九、一五一号、一九五一年(朝倉治彦ほか編「司馬江漢の研究」八坂書房、一九九四年に再録)。樋口稜「司馬江漢の没年齢について」京都外国語大学「研究論叢」第五十号、一九九八年。

註10—『靈鷲山図説』は、『司馬江漢全集』第三卷(八坂書房、一九九四年)に全文の翻刻が掲載される。

註11—前掲「靈鷲山図説」一九七—一九八頁。

註12—前掲「靈鷲山図説」二〇五頁。

註13—フレンチンに関して以下を参照。E. M. Beckman, *Fugitive Dreams An Anthology of Dutch Colonial Literature*, University of Massachusetts Press, 1988.

註14—流澤龍彦「ドラゴニア綺譚集」極楽島にのいて「ユリイカ」第十二巻五号、一九八〇年(流澤「極楽島とカタツムリ」河出書房新社、二〇一七年に再録)。

勝盛典子「異国趣味美術の史的研究」臨川書店、二〇一二年。

註15—小野忠重編「紅毛雑話」双林社、一九四三年、七六頁。

註16—徳島昭代「やまとの名品 天理図書館 紅毛雑話」『陽気』二〇一二年十一月号。

註17—「江漢西遊日記」『司馬江漢全集 第一卷』所収、八坂書房、一九九二年、二九〇頁。

註18—この書簡については以下を参照。黒田源次「司馬江漢」東京美術、一九七二年。中野好夫「司馬江漢雑考(十八)」—浦上玉堂宛書簡、その他「新潮」八十巻七号、一九八二年。「江漢書簡集」『司馬江漢全集』書簡の内容は以下のとおり。

先達者玉田翁徳業百目被遺、此代六両為レ持上候、御落手可被下候  
 仙台之産物、珍菓と申者上候  
 正月卅日

紅毛物色、出候得共、遠方故御目ニ懸難候  
 浦上兵工門様

江漢

註19—塚原晃「西遊旅譚」解説、前掲「司馬江漢百科事展」図録。

註20—このほか玉堂と江漢のつながりを示すものとして、玉堂の旧居に近い妙応寺には、玉堂から奉納されたという寺伝を持つ「江漢筆寛政九年(一七九七)「富嶽遠望図」がある(成瀬不二雄「司馬江漢 生涯と画業 作品篇」八坂書房、一九九五年)。

註21—靈隠寺については杭州の地方志にその概要が載るほか、清・孫治「武林靈隠寺誌」などが知られる。

註22—「咸淳臨安志」卷之二十三「飛來峰」条。

註23—出光佐千子「池大雅筆「餘杭幽勝図屏風」—景観表現の意味および形態の源泉」『美術史』一五三号、二〇〇二年。

〔図版出典〕

挿図5・6 早稲田大学古典籍総合データベース。

挿図7・8・10 神戸市立博物館より提供。

挿図11 「司馬江漢全集」第三卷、八坂書房、一九九四年。

挿図12 「特別展 交流の軌跡—初期洋風画から輸出漆器まで」図録、中之島香雪美術館、二〇一九年。

挿図13・14 国立国会図書館デジタルコレクション。

## A Tentative Assumption on the Source of Inspiration of the Design of *Sôhō Sôun-zu* by Uragami Gyokudô — From Adam's Peak in Ceylon to Double Peaks of the West Lake

TANAKA, Den

This paper considers and explains that the source of the design of *Sôhō Sôun-zu* (Twin Peaks Piercing the Clouds), a painting by Uragami Gyokudô (1745–1820) in which Northern and Southern Peaks at the West Lake of Hanzhou are depicted, was taken from *Ryôjusen-zu* (View of Holy Eagle Peak), a painting by a western style painter, Shiba Kôkan (1747–1818).

The painting of *Ryôjusen-zu* is a woodblock print made as a supplement to the publication of the *Ryôju-sen Zusetsu* (Illustrations of the View of Holy Eagle Peak) published by Kôkan in 1808. He took the idea from an illustration of the holy mountain of Buddhism which was actually Adam's Peak in Sri Lanka (Ceylon), as introduced in *Oud en Nieuw Oost-Indiën* (Old and New East-India) written by a Dutch missionary, François Valentijn (1666–1727). The two peaks depicted in this woodblock print resemble very much the peaks in *Sôhō Sôun-zu*. Gyokudô and Kôkan first met each other in 1788, and had been in close relationship ever since. For example, in the *Gato Saiyû-tan* (Journey to the West) published by Kôkan in 1803, Gyokudô's son, Shunkin (1779–1846) wrote the foreword, showing that the Uragami and Kôkan families were on friendly terms. There is a good probability that Gyokudô had referred to Kôkan's illustration in his painting.

Then the reason for transcribing Adam's Peak of Ceylon to depict West Lake's peaks is considered. In the painting, there is a temple-like building at the foot of the mountain, and it can be presumed to be Lingyin Temple in the Northern Peak. In the *Xianchun Lin'an zhi* (Gazetteer of Hanzhou during the Xianchun Reign) written during the Southern Song dynasty, there is a part introducing a story by a monk from India saying that the peaks of the mountains of the area resemble the Holy Eagle Peaks. This story is also told in Ming and Qing dynasty's geographical descriptions. Gyokudô probably had these stories in mind, and he superimposed the image of the Holy Eagle Peak to the Southern and Northern Peaks when he painted *Sôhō Sôun-zu*.

<p>出光美術館研究紀要 第二十五号</p> <p>二〇二〇年一月三十一日</p>	<p>編集人 公益財団法人 出光美術館 東京都千代田区丸の内三—一— 電話 〇三—三—三三—九四〇二</p>	<p>制作 佐藤編集事務所</p>	<p>印刷 東洋美術印刷株式会社</p>
---	--	-------------------	----------------------