

博士論文

日本の絵画における遊魚表現

平成 25 年度

筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻

諏訪智美

筑波大学

## 目次

序章	4
第1節 研究の背景と目的	5
第2節 研究の方法と構成	7
第1章 日本絵画における遊魚図の成立とその背景	11
序	12
第1節 典拠としての中国絵画	14
(1) 藻魚図とは	
(2) 図像の観点から	
第2節 日本における藻魚図の受容	22
(1) 君台観左右帳記の記述	
(2) 室町水墨画における遊魚図—阿弥派	
(3) 雪舟派、雲谷派、狩野派における遊魚図	
結び	30
第2章 日本絵画における遊魚図の展開	34
序	35
第1節 写生画の隆盛	36
(1) 南蘋画の受容と吉祥図としての鯉	
(2) 江戸博物誌の隆盛と魚譜	
第2節 遊魚図における写生画としての展開	44
(1) 円山応挙の鯉魚図	
(2) 伊藤若冲《蓮池遊魚図》	
(3) 宋紫山《鯉図》	
(4) 海錯図の出現①②③④	
結び	58
第3章 近代科学と遊魚表現	63
序	64
第1節 近代における海錯図の展開	65
(1) 水族館の実現	
(2) 二つの海錯図—幸野樸嶺と都路華香—	
(3) 水族館での取材と海錯図の展開	
第2節 『大日本魚類画集』の実現—「生態畫」という問いかけ—	72
(1) 大日本魚類画集と大野麥風	

(2) 近代図鑑の普及と生態写真の誕生のなかで	
(3) 『大日本魚類画集』における「生態畫」の解釈	
結び	84
第4章 近現代の遊魚表現と自作における試行	86
序	87
第1節 近現代の遊魚図—主題と表現手法の拡大—	88
(1) 魚種の個性の応用	
(2) 遊魚空間の質的变化	
(3) 戦後における自然観の内包	
第2節 自作における遊魚表現上の実践	103
(1) 心象的な遊魚空間と魚体の実在感をめぐる試行	
(2) 共生の心象風景をめぐる試行	
第3節 自作における作品分析の統括と遊魚表現の可能性	118
(1) 自作の展開のまとめ	
(2) 自作の総括と遊魚表現上の意義	
結び	120
終章	126
第1節 各章の概括および結論	127
(1) 各章の概括	
(2) 本論の結論	
第2節 今後の課題と展望	130
参考文献一覧	132
図版出典	136
謝辞	141

## 凡例

本稿は、筑波大学大学院人間総合科学研究科発行の『芸術学研究 18 号』に掲載された、筆者著「日本の絵画における遊魚表現 『大日本魚類画集』の解釈について」に続き、その後の調査を加え博士論文としてまとめたものである。

本稿において表記を以下のように統一した。

- ・引用文、文中の注目すべき語に関しては「 」で統一した。
- ・本文中及び注の中にある書籍、雑誌等の刊行物に関しては、『 』で統一した。また、シリーズの形式をとるものなど、複数の作品や図によって構成されたものに対し、総じて一つの題名が付されている場合も『 』を用いた。
- ・作品名に関しては、《 》で統一した。
- ・文中に補足を加える場合は( )を用いた。ただし引用文中に補足を加える場合には、原文との区別を明確にするため、とくに〔 〕を用いた。
- ・文中の強調したい箇所には、       (下線)を用いた。
- ・年号、数字は全て英数字で表記した。ただし固有名詞や引用文中のものに関しては、原文の表記に従った。
- ・年号の表記は西暦で統一した。ただし、時代背景を明確にしたい場合は和暦等を記したほか、宋代、元代、鎌倉末期など、時代区分によって記した。
- ・図版、表の表記に関しては、左の数字を章番号、右の数字を図表番号とし、全て英数字で統一した。

例 図 1-2

例 表 3-4

- ・本稿において、本文に関しては現代の仮名遣いを用いた。古書名、引用文等における旧漢字及び旧仮名遣いは、原典の意図を尊重し原文に従った。ただし、旧漢字及び旧仮名遣いが表記できないものについては現代仮名遣いを用いた。

## 序章

## 序章

### 第1節 研究の背景と目的

古来、魚食文化の根強い日本では、魚は常に身近な存在であり、絵画のうえでも人々の関心が集まるモチーフであったと思われる。しかし一方で魚は水中という隔たれた世界に生きており、画家がその生きた姿を詳細に観察することには、多くの困難があったとも想像される。そうした点を鑑みると、魚を生きたままに描こうとする志向は、自然を絵画の題材に好んできた日本においても、ことに様々な工夫の中に根づいてきたものと考えられるだろう。とくに、水中を観察する手段が限られていたであろう頃と、それが文明の発達によって可能になってからでは、その表現には大きな違いが生じたものと予想される。水中という隔たれた世界、目に見えない水面下にある生命の存在を、画家がどのように表現するかについては、じつに様々な試行があったのではないだろうか。

筆者もまた実際の絵画制作において、遊泳する姿で魚を表現しようとする際には、多くの課題を感じている。具体的な課題を意識しはじめたのは、大学の卒業制作において、とある憧憬のなかにあった金魚を描こうとした際である。今は住む人もなくなり取り壊されてしまったが、親戚の家の玄関にあった水槽は、いつも緑色に濁っていた。じっと見つめていると、その濁りは確かに渦を巻いていて、「緑色」や「水」という言葉では表しきれないほどの存在感があった。古い木造家屋の薄暗さに感じた心細さが、無意識に投影されていたようにも思われるが、それを含めて表現したいと感じたのである。加えて、のちに綺麗に濾過された、透明度の高い水に泳ぐ金魚を初めて見た時、あれらがこうした生き物で、こうして泳いでいたのかと感動したときの気持ちもまた、同時に表現したいものであった。

この卒業制作をきっかけにして、次第に水槽の世界だけでなく、身近な池や川に息づく魚たちの、水面下にある実態をどのように表現するかについて関心をもつようになった。本来の生息場所にある水の濁りや、その場の雰囲気を感じたもの、そして生々しい魚体をつぶさに観察したときの感動。ときに矛盾するこれらの要素を、筆者独自の遊魚の表現として、同一画面上に共存させたいと考えるようになったのである。

またとくに筆者は、このような表現を実際の制作において模索するなかで、日本画<sup>1</sup>の画材を魅力的なものに感じて取り組んでいた。しかし日本画において生き物を描こうとするときには、まず花鳥画が連想される傾向が少なからず存在する。むろん、花鳥画は素晴らしい伝統であり、学ぶべきところが大変多い。しかし、水面下の魚の実態にこだわるような筆者の制作態度は、花鳥画として括ってしまうには再現的な要素が強過ぎるようにも感じられ、求めるものが一転して否定的な要素になってしまうことへの葛藤が生まれた。そこで、魚が濁水に息づくような、ありのままの姿を描きたいという意味でも、あるいはデフォルメによらず、より本来的な魚の形態を尊重するという意味でも、通じる部分があるのではないかと思い、「生態」<sup>2</sup>の絵画化に関連の強いワイルドライフ・アート<sup>3</sup>の分野と交

流する機会を得た<sup>4</sup>。しかしワイルドライフ・アートもまた独自の文脈をもって成立してきた分野であり、その表象に類似点があったとしても、筆者の立場をより明確に自覚しない事には、真に交流できないということに気付かされた。現在進行形にて表現を試行していく立場にあって、より自覚的、客観的に自身の表現を顧みようとすることもまた、大変重要な行為であると実感したのである。

現在、我々は魚が水中に生きていることを、知識として当然のように享受している。水中映像を撮影する技術も限りなく高まっているほか、水族館の展示施設なども、巨大なパノラマ水槽が普及している。このように水中世界は、加速度的に身近なものになっているといえるが、その一方でフィールドワークにて魚と触れ合う機会は、決して増えているとは言えない。先に述べたワイルドライフ・アートの受容をはじめ、「生態」を絵画化することに対して国内における関心も高まり、また自然との関わり方が見直されている昨今、身近な生命の在り方に寄り添う表現がどのようにあるべきなのか、積極的に模索されることは望ましいように感じられる。また、自国のそういった表現をひも解きつつ、現代において作品を制作、鑑賞することは、ひいては様々な自然観の交流にもつながっていくのではないだろうか。まして冒頭にも触れたように、遊魚の表現には、水中に対する視覚体験の在り方が深く関連していると思われる。すなわち、水中を観察する手段が限られていた頃から、水中写真や水族館が実現し成長している現代に至るまで描かれてきたゆえに、文明の発達と背中合わせの関係にあったことが推察されるのである。そのような観点からも、遊泳する魚の表現については、重要な画題として改めて注目すべきであるとの考えに至った。

しかしここで、一つの重大な問題が浮かび上がった。そもそも魚が遊泳する姿での絵画表現は、例えば中国においては、「藻魚図」という一画題によって認識されてきた。そういった、いわば遊魚の表現そのものを主題とした作例は、日本においても多く存在している。それにも関わらず日本の絵画においては、これがあくまで花鳥画の一部として、副次的な存在に見なされてきた傾向がある。このため、遊魚の表現を独立した一つの画題として捉えること自体が進んでおらず、その成立、および展開を論じる研究が大変に少ないのである。これら先学の動向については詳述を第一章に譲るが、遊泳する姿での魚の表現については、絵画史上に相当する用語すら成立していない現状にあるといえる。

そこで本論では、まず遊泳する姿での魚の表現について、便宜的に「遊魚表現」の造語を用いるものとする。そのうえで、日本絵画において遊魚を主題とした表現に関し、具体的に「遊魚図」の画題という捉え方を示すこととした<sup>5</sup>。これらを前提とし、本研究では、日本の絵画における遊魚図の成立と展開を明らかにすることを目的としている。このことは、絵画史上にも未開拓な課題であると同時に、筆者自身が遊魚表現に臨むうえで、その課題や意義について客観的に把握するための大きな手掛かりとなることが期待される。

またこれに併せて、水面下に息づく魚の実態をどのように表現するかについて、筆者によって新たに模索を加え、その実践の結果を加味するものとした。前項に述べたような、

自然観の交流が求められつつある昨今の気風に鑑みても、本研究に現在進行形での試行に及んだ視座が加わることは有意義であると思われる。筆者自身が制作を主体として活動していることを生かし、遊魚表現に関して、今後の可能性を示唆する結果に繋がればと展望している。

## 第2節 研究の方法と構成

前項にも触れたように、日本の絵画における遊魚表現は、その成立や展開を絵画史上に考証する試みが進められてこなかった。しかし水中の生物であるという性質を踏まえると、生きて泳ぐ姿で描くためには視覚体験に関する制約も多く、特色のある画題であると考えられる。よって、花鳥画の副次的な存在としてではなく、それ自体を独立した画題として捉え直し、その変遷を考証することが必要になってくると思われる。

これに関連して、中国絵画においては藻魚図という画題の存在が認識されてきたと既に触れた。日本において遊魚表現そのものを主題とした絵画については、この藻魚図を典拠として成立したとする先学の指摘がある。本論は、この藻魚図を受容してからの展開に着目することで、日本における遊魚表現を絵画史上の考察の対象とする糸口とした。

しかしながら藻魚図そのものもまた、日本絵画における遊魚図の成立にとって重要な存在と思われる一方で、これまで積極的に研究の対象にされてこなかった感がある。そこで第一章では、日本の遊魚図の典拠と見なされている中国絵画の藻魚図について、まずその定義や解釈を整理することに取り組んだ。各論的であった先行研究を統括した上で、藻魚図が日本に受容された当初の様相について考証を進めている。とくに室町水墨画を知るうえで重要な『君台観左右帳記』における記述を再検証し、藻魚図を典拠とする初期の作例と思われるものについて、具体的に考証を加えた。これによって、藻魚図が日本の遊魚図の成立にどのように影響したのかを、より詳細に論述するよう試みている。

つづく第二章では、日本における遊魚図にどのような展開が見られるようになったのかを、写生画の流行を手がかりとして考証するものとした。絵手本からの作画が主流であった、いわゆる粉本主義の時代においては、日本の遊魚図は中国の藻魚図の模倣に留まっていた。しかし実物の魚を直接に写生するようになったことで、藻魚図を離れた展開が可能になったと推察される。そこでまず第一節では、江戸時代における写生画の流行にあたって、南蘋画の受容、および江戸博物誌の隆盛があったことに触れ、そうした機運のなかで、ことに魚がどのように関わっていたかを述べている。これらを前提として、藻魚図からのモチーフを引き継ぎながらも、その描き方が大きく変化した例について言及した。つづく重要な展開として、藻魚図にない新たなモチーフが獲得され、いわゆる海産物を遊魚として表現した「海錯図」の出現があったことを指摘している。日本の遊魚図の表現のなかでも、とくにこれを、特筆すべき新たな画題の出現として位置づけるよう試みた。



第三章では、第二章にて言及した「海錯図」の存在を受けて、視覚体験を得るのがより困難であった海中世界の表現に焦点をあてた。とくに近代科学の影響下、水族館が実現したことによる視覚体験の変化が、「海錯図」の表現に及ぼした展開を考証している。これについては、円山四条派の師弟関係にある二人の画家が、それぞれに残した「海錯図」の表現について、一方が海水魚の本格的展示が初めて叶った水族館にて取材していた事実を挙げ、その比較を手がかりとした。かつて近世絵画においては一様に海産物として並置される傾向にあったものから、種々の魚における個性や特徴が見出されるようになるなど、表現に大きな変化があったことを指摘している。また、さらに重要なこととして、近代科学の導入が派生的に「生態畫」<sup>6</sup>の発想に結実していた例を見出している。ここでは、近代絵画史上に考察の対象とされてこなかった版画の作品集である『大日本魚類画集』について注目し、原画を担当した画家による遊魚表現という観点から、その重要性を主張した。

近代科学の影響下において、視覚的にも、知識の上でもより身近な存在となった魚は、伝統的な画題の中のモチーフであることから離れて展開する余地を得たといえる。遊魚表現上の主題も多義的になり、また表現手法も多様化していったと予想される。第四章では、そうした近現代の遊魚表現の多様化について触れ、示唆的な作例を提示しながら、考証を進めた。具体的には、(1)魚種ごとの個性を応用した展開、(2)魚を泳がせる画面上の空間、すなわち遊魚空間に対する表現手法の変化、(3)自然観の変化に伴う心象風景としての展開があったことを見出している。

またそのうえで、筆者自身が遊魚表現を実際に試行したものについて、分析を加えている。水面下の魚の実態をどのように描くかという観点において、新規性のある表現を模索した。とくに本来の生息場所にある雰囲気や、筆者自身の心象、生々しい魚体の質感など、複数の要素を、独自の遊魚表現としてまとめるよう試行した。

## 注

- <sup>1</sup> 一般に「日本画」の語は、明治以降に「洋画」と区別するために使われるようになったと理解されている。このことを考慮したためと想像されるが、明治維新より以前の、近世までの日本の絵画をあえて「日本絵画」とし、「日本画」の語とは区別して使用する場合も見られる。一方で、近代以降を含めた総称として「日本画」とする場合もある。材料や様式、主題などをはじめ、何を以て「日本画」や「日本絵画」とするかについては、現在のところ文脈によって様々であると言わざるを得ないだろう。そもそも洋の東西を区別することが有益であるかどうかの議論も含め、こうした語彙の用いられ方は、いまだ共通の認識に至っていないと筆者は判断した。よってここでは、筆者の制作が近代以降に開発された厚手の大判和紙を用い、様々な色相の岩絵具を使用する傾向にあることを加味して、便宜上「日本画」の語を用いていると注記しておく。

さらに「日本画」、「日本絵画」などの語彙について、これらが文脈に応じた特定の意図をもって使用されるケースがあることを考慮し、本論では(1)「画題の存在が顕著である近世までの絵画を主にさす場合」は便宜的に「日本絵画」の単語を用いることを憚らなかつたが、(2)「近代以降も含めた文脈となる場合」はあえて単語を避け、なるべく「日本の絵画」と表記するよう配慮した。
- <sup>2</sup> そもそも日本語としての「生態」は広義に用いられており、生物学においては厳密に対応する英語や科学用語がないと認識されている（鈴木克美、西源次郎『水族館学』東海大学出版会、2005年、144頁参考）。しかし科学的な見地を意識したニュアンスをもって使用されることが、現実にはままあり、その点について留意すべき語であると考え。このことは特に第三章の内容に関連が深く、のちにも改めて言及するが、ここではそうした背景を考慮する意味で「」を付した。
- <sup>3</sup> カナダ、アメリカを中心に、1970年代から広がった新しい芸術のジャンルである。雄大な自然とそこに棲息する野生動物を、正確かつ芸術的に描くことで評価されており、その作品は生物学的・生態学的・博物学的根拠に基づいているとする見方がある。また、自然環境保護運動に関わって、ある種の社会芸術運動ともされる一方で、現在では広義に自然をテーマとする作品を対象とするような広がりを見せているとされる（展覧会図録『ワイルドライフ・アート展—カナダの大自然からのメッセージ—』サントリーミュージアム[天保山]、1995年、2頁及び146-148頁参考）。日本の絵画史上で触れられることはあまりないが、今橋理子(1964～)は江戸の動物画について論じるうえで、導入として触れている。そこでは、対象を取り巻く自然や背景を「環境」(environment)として描写することにより、科学的な視点で捉えた「生態」(ecology)として同時に発信しようとしている制作者側の思考を指摘し、図鑑の挿絵としての使用にも触れている(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、2004年、8-9頁参考)。
- <sup>4</sup> 筆者は、日本ワイルドライフアート協会(Japan Wildlife Art Society、略称JAWLAS、1994年発足の「野鳥を描く会」を前身として、1996年に日本ワイルドライフアート協会に改名。)における15周年記念展に出品参加をした。(2009年、東京九段山脇ギャラリー)
- <sup>5</sup> ただし中国絵画における「藻魚図」の範疇として理解される作品のなかにも、おそらく遊泳す

---

る魚の意を示唆するものとみられるが、遊魚図の語が用いられる例がある。これについては先学にて「藻魚図」として総括する見方が定着していることから、本論もそれに倣うものとして  
いる。とくに本論では、この中国絵画の「藻魚図」との区別が重要な論旨となるために、日本  
絵画について遊魚図の語を強調している。

また既に、日本における円山応挙一門の襖絵について、便宜的に遊魚図襖絵の語を充てた論  
考の例もある(田中敏雄「遊魚図襖絵 美を求めて2」『日本美術工芸 491号』、1979-2008年、  
36-44頁)。よって遊泳する魚の表現について遊魚表現とし、それを主題としたものについて  
遊魚図の画題と捉えることは、学問上では造語であるものの、便宜的には受け入れられてい  
る傾向があると考えて差支えないと思われる。

- <sup>6</sup> 旧字体での表記は、大野麥風による独特の語彙であることを強調しているためである。現代で  
は、厳密には違った文脈でこの語を用いる場合があるため、区別することを意図した。論述  
の流れを踏まえ、大野麥風ならびに生態画の語については、本論の第三章にて改めて詳述、  
注記した。

## 第1章 日本絵画における遊魚図の成立とその背景

## 第1章 日本絵画における遊魚図の成立とその背景

### 序

#### 第1節 典拠としての中国絵画

- (1) 藻魚図とは
- (2) 図像の観点から

#### 第2節 日本における藻魚図の受容

- (1) 君台観左右帳記の記述
- (2) 室町水墨画における遊魚図—阿弥派
- (3) 雪舟派、雲谷派、狩野派における遊魚図

### 結び

### 序

魚が遊泳する姿の絵画化については、日本で最も早い例として図 1-1《小野雪見御幸絵巻》(鎌倉末期)、あるいは図 1-2 如拙筆《瓢鮎図》(1415 年以前)を指摘する見方がある<sup>1)</sup>。しかしいずれの作例における遊魚表現も、あくまで構図の一部分に留まっており、遊魚表現そのものを主題とした作例については、中国絵画における藻魚図を典拠として成立したとする見方が強い<sup>2)</sup>。

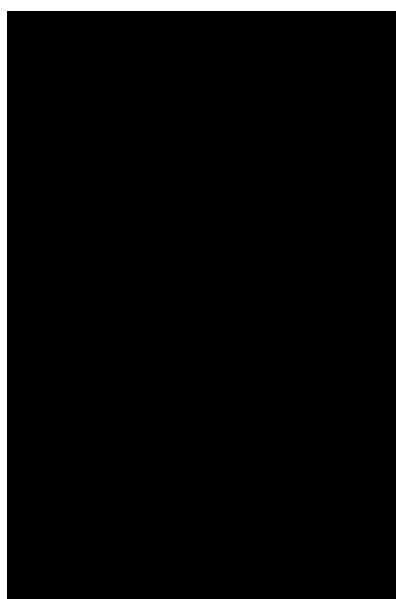


図 1-1(左) 《小野雪見御幸絵巻第二段 庄野券を御隨身に賜る(部分)》鎌倉末期、東京芸術大学所蔵

図 1-2(右) 如拙《瓢鮎図》1415 年以前、紙本墨画淡彩、111.5×75.8cm 退蔵院所蔵

そもそも魚が遊泳する姿での絵画表現は、中国絵画においては藻魚図という一画題によって認識されてきた。しかし一方で日本絵画における遊魚表現については、これを独立した一つの画題として捉え考証する試みが、さほど進められてこなかったと言える。過去に鈴木仁一(1911～2006)が「水中描写」という観点から、遊魚表現というべき作例を多く採りあげ概観した論考<sup>3</sup>があるが、日本絵画において魚をめぐる画題の成立、および展開という趣旨に徹して論じたものであったとは言い難い。本論にて、遊泳する姿での魚の表現について「遊魚表現」の造語を充て、また日本絵画における遊魚表現について具体的に「遊魚図」の画題という捉え方を提案したのも、先学において相当する用語が成立していないことが所以である。したがって本章では、日本絵画において遊魚表現が主題として見なされるようになった契機として、とくに藻魚図の受容について考証を加えつつ、日本絵画における遊魚図の成立を論じる。

そもそも藻魚図は、親しみやすい画題でもあったその性質から、職業画家によっても多く手掛けられてきた。そのため、現存する作品について制作者、制作年代とも特定できる例が極めて少ないことが指摘されている<sup>4</sup>。こうした背景も一因して、藻魚図は日本絵画における遊魚図の成立にとって重要な存在でもある一方で、これまで積極的に研究の対象にされてこなかった観がある。そこで本章第 1 節では、まず中国絵画の藻魚図について、その定義や解釈を整理することに取り組んだ。第 1 節にて詳述するが、まず藻魚図についての先行研究としては、戸田禎佑(1934～)が藻魚図の作例について制作年代を詳細に論じたものがあり、また鈴木敬(1920～2007)が中国絵画史を総論的に扱う中で、藻魚図の技法、様式に触れている。あるいは宮崎法子(1952～)が中国花鳥画の意味を論じる中で、とくに藻魚図という画題の寓意についても言及しているが、しかしこれら先学の見解を総括する取り組みは、あまり進んでいないといえる。そこで第 1 節の第 1 項で、各論的であった先行研究を統括しつつ、第 2 項ではとくに日本における展開との比較考察を念頭に、これまであまり触れられてこなかった、描かれた魚種などの図像的な観点から推論を加えることとした。

加えて第 2 節では、上記のような藻魚図が、日本に受容された当時の様相について言及する。まず第 1 項では、室町水墨画を知るうえで重要な『君台観左右帳記』における記述を再検証し、つづく第 2 項では、藻魚図を典拠とする初期の作例と思われるものについて、改めて考証を加えた。とくに第 1 節にて整理した中国絵画における藻魚図の様相を踏まえることで、日本における遊魚図の成立が、藻魚図の内面的な摂取を伴うものであったかどうかを含め、推論している。

本章によって、藻魚図と日本における遊魚表現との関係をより明確に論じ、日本絵画においても遊魚表現を一画題として捉えるべく、まずはその成立の様相を明らかにすることを目指した。

## 第1節 典拠としての中国絵画

### (1) 藻魚図とは

日本において、遊魚表現を主題とした絵画が描かれるようになった契機については、中国絵画の一画題である、藻魚図の存在が影響したとする考え方があることは既に述べた。しかし日本における藻魚図の影響を考証するにあたっては、まず藻魚図そのものについて、これまでの先行研究が各論的に留まっていたことを踏まえる必要がある。本項では、文献上の記述を併せて確認しながら、主題、技法、様式などについて、本論における藻魚図の考え方を整理したい。

まず『世界美術辞典』において、藻魚図は以下のように定義されている。

「中国画の画題。淡水に棲む魚や蟹や貝などを水草と一緒に水中の景として描く。すでに五代に遊魚を得意とする画家がおり、北宋の劉寀は魚の鱗などを描かずよく自然な水中の景を描いたことで知られる。そのほか南宋の範安仁、元代の頼庵、明代の劉進・劉節父子らが有名。通常、鈎勒填彩<sup>5</sup>と没骨<sup>6</sup>の両様が一画面中で使い分けられ、墨線と水墨が併用される。」<sup>7</sup>

上記の引用文では、遊魚、すなわち遊泳する魚を得意とする画家について劉寀、範安仁、頼庵、劉進・劉節父子の名があげられている。図 1-3 は、伝劉寀とされる藻魚図の作例の一つである。

ただし画魚の名手に関する文献上の初出は、『図画見聞誌』<sup>8</sup>第二巻にて記載される、五代末の唐垓であるとの指摘がある<sup>9</sup>。この『図画見聞誌』による記述を詳細に確認すると、唐垓について「水族諸物」、あるいは「魚蝦海物」の図が世に伝えられていると記されている。引用文にあるように、藻魚図が主に淡水の水族をモチーフとするものと解釈されている一方で、「魚蝦海物」が実際にどのような図像であったのかは、唐垓の作品が現存していないために判然としない。図像の内容に関しては次節に詳細を譲るが、実際に現存する藻魚図の多くは淡水産の生物を水草とともに描いている。中国は国土が広大で内陸部も多く、黄河や長江、太湖などをはじめ、大きな河川や湖沼に恵まれていることから、水産物としては海産のものよりも淡水産のものの方が一般的であったと推察されるほか、画魚は湖沼の多い江南地方において盛んであったとする見解<sup>10</sup>からも、「水族」が一般的に淡水産のものを主に指していたであろうことは想像に難くない。海産物が主題とされた藻魚図は未だ見受けられないため、本論も先学の見解に倣い、藻魚図の一つの特徴として淡水産の水族を主題として描くものであると捉えることとした。

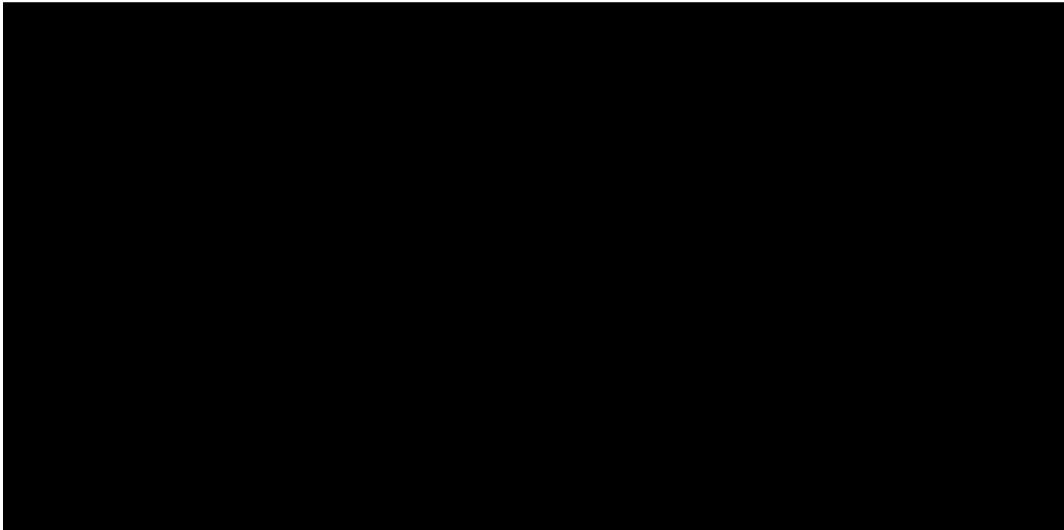


図 1-3 伝劉棻《落花遊魚図巻(部分)》北宋(宋代)、絹本着色、26.4×252.4cm、セントルイス美術館所蔵

ほかに藻魚図を手掛けたことで有名な画家については、『宣和画譜』<sup>11</sup>の記述を併せて参照したい。藻魚図に関連する文献としては、『宣和画譜』第九巻における「龍魚叙論」という項目の存在が、先学にてしばしば言及される代表的なものである。これを詳しく見っていくと、「龍魚水族附」として龍の絵の名手とともに「水族」、あるいは「画魚」の名手の名が触れられており、ここでは五代から宋代まで、劉棻を含む八人の画家の名があげられている<sup>12</sup>。こうした文献上では画魚に対して厳密に、「戲藻群魚圖」や「遊魚圖」、「落花遊魚圖」や「魚藻圖」、「在藻魚圖」など様々な題が記載されているが、混乱を避けるため、これらを藻魚図という一画題として取り扱ってきた先学の意向に、本論も沿うものとする。

つづく南宋以降の画魚の名手については、『図絵宝鑑』<sup>13</sup>において范安仁、陳可久、錢光甫、何閻長の名が触れられている<sup>14</sup>。第2節に詳述するが、この南宋の范安仁による藻魚図は、頼庵のものとともに日本に渡っていたとみえ、『君台観左右帳記』<sup>15</sup>にてそれぞれ上位と中位に評価されている記述が見られる。ただし先学によっても中国の文献上に頼庵の名は未だ発見されておらず、筆者もまた見つけることが出来なかった。

明代に入っても藻魚図は描かれ、本節冒頭の引用文にある劉節については『無聲詩史』<sup>16</sup>第六巻にて、その鯉の図を評価するくだりが見受けられるとされる<sup>17</sup>。また日本に舶来している藻魚図の一つに、戸田禎佑によって劉節の筆であると特定された双幅があるが、これは後述する(後述、図 1-5)。

また藻魚図の技法について、同じく本節冒頭に示した『世界美術辞典』の定義では、「通常、鉤勒填彩と没骨の両様が一画面中で使い分けられ、墨線と水墨が併用される」とある。

これに関連して鈴木は、藻魚図は遊泳する魚蝦や水藻、浮草などをモチーフとするもので、とくに水墨画法の発展と応用の中で基本形式が完成したとみている<sup>18</sup>。鈴木は中国絵画史の総論の一部において、現存する藻魚図の原形は南唐あたりで成立し、北宋末にその形が整えられたものと推察しており、これらは通常、輪郭線を用いない没骨法によって、淡



墨を基調に描かれると述べている<sup>19</sup>。併せて、蓮花図に藻魚図が加わった、蓮池水禽図といった複合的な画題の存在に言及し、この蓮池水禽図という画題では蓮や水鳥が鈎勒填彩によって描かれることで、淡墨没骨の藻魚図の部分と対比され、陸上と水中との差を強調するのが通例であったとも述べる<sup>20</sup>。以下に示した図 1-4 は蓮池水禽図の一例であるが、画面下方の、水中の藻のみが淡墨で描かれていることが分かる。

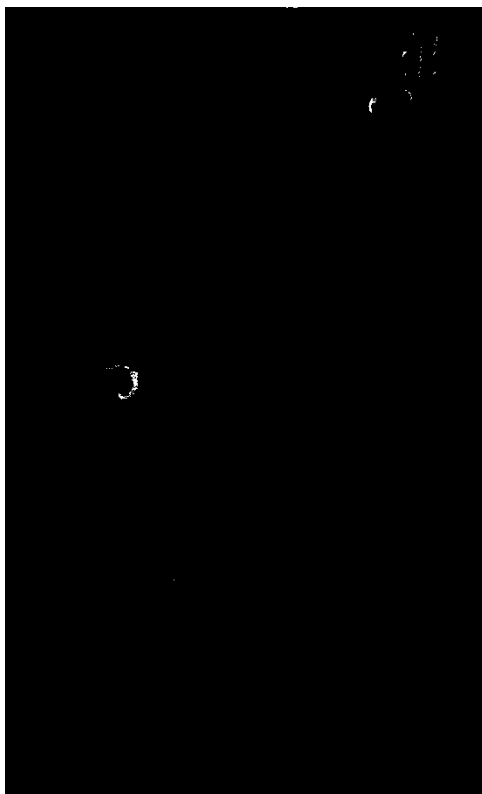


図 1-4 伝顧德謙《蓮池水禽図(左幅)》南唐(元末明初の見方も)絹本著色、150.3×90.9cm、東京国立博物館所蔵

鈴木敬はさらに、図 1-5 の劉節筆《藻魚圖軸》について、鯉魚の形は元代藻魚図の流れに沿ったものであり、江南独自の様式を示すものであるとして説明している<sup>21</sup>。同図については、戸田が制作年代を論じたものがあり、その論考の中で『上を向き尾をひるがえす鯉の形、頭を下に向ける草魚、「く」の字型の鱗〔サヨリ〕等は、他の藻魚図のうちにも常にあらわれるパターン化したもの』<sup>22</sup>だと指摘している。さらに、画魚における技法の変化、様式の展開はさほど目立ったものではなく、あるいは宋代より殆んど不変であったとする推論を示している<sup>23</sup>。

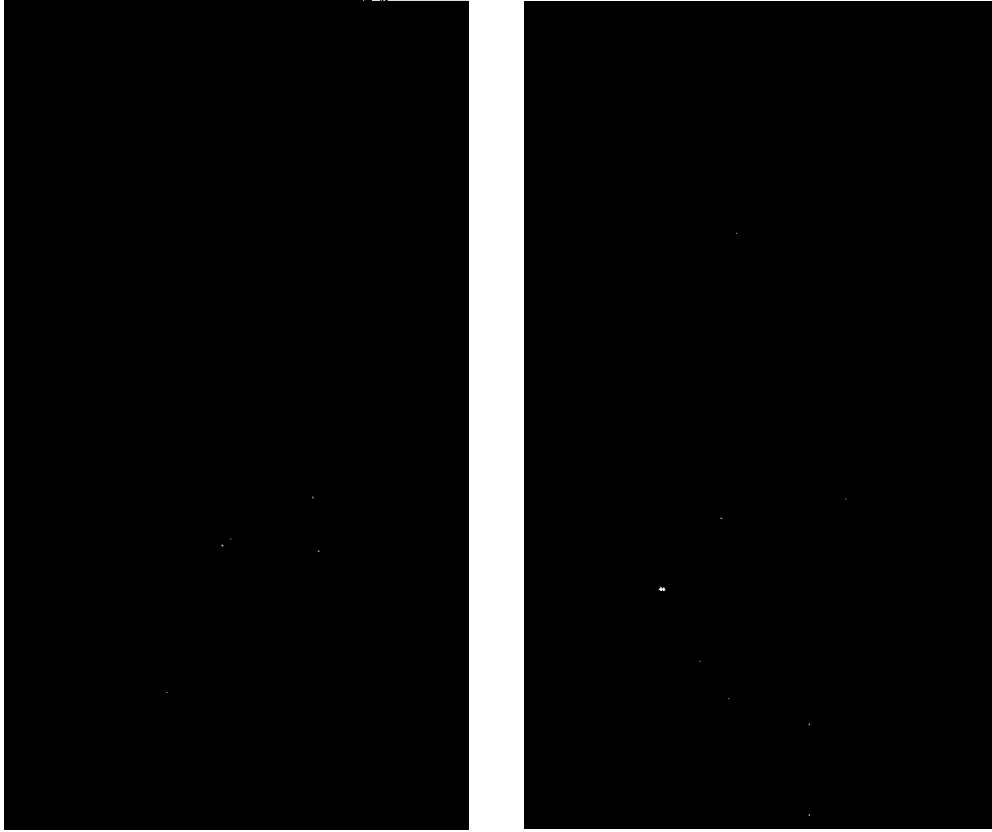


図 1-5 劉節筆卞英贊《藻魚圖軸》明代、絹本淡墨、各 104×59cm、個人蔵

これらの見解を総括すると、蓮池水禽図と藻魚図とを明確に区別し、藻魚図単独でみる場合、その技法は主に没骨を基調として展開したものと捉えて問題ないように思う。むしろ厳密に淡墨没骨だけではなく鉤勒や淡彩が用いられる部分や輪郭線の併用もみられ、その技法を限定することはできないが、これについては田中一松(1895～1983)の言を借り、色彩よりも水墨を主とした表現<sup>24</sup>という趣旨にて理解すべきと思われる。

こうした藻魚図が、どのような意味を持つ画題として描かれ、また受け入れられていたかについては、宮崎法子(1952～)が中国花鳥画における寓意と意味を論じる中で一つの見解を示している。宮崎によれば、そもそも古来、中国において魚は、豊饒や多産といった吉祥のモチーフであり、陶磁器の文様に双魚文などとして登場していた。藻魚図はこうした豊穰や多産といった古来よりの吉祥モチーフであり続けた一方で、さらに題や賛において「魚楽」<sup>25</sup>のような荘子思想ともしばしば結び付けられており、文人たちにとって、自由の境地の寓意をもった画題としても理解されていたという。総じて、伝統的な吉祥の意味と、上述のような文人が好む精神的な寓意との、二重構造をもつ画題であるとの見方がまとめられている<sup>26</sup>。

その中で宮崎は、とくに図 1-6 に示す周東卿筆の画魚に《魚楽図》の題が付されていることにも触れ、文人的な思想と藻魚図の結びつきを指摘する<sup>27</sup>。また、清代初期に集成され

た中国画技法の画譜であり、日本にも元禄年間(1688～1704)に伝わって南画の一典拠となっている、王槩(生没年不詳)撰『芥子園画伝』第三集(1701年)の中には、魚の描き方について触れた項目がある。そこでは、魚を描く際には活発に遊泳する様子を描くべきだとしており、とくに水中に遊ぶ魚の楽しみに寄り添い、その「たましひ」を表現するよう強調している<sup>28</sup>。これは、魚楽と藻魚図の結びつきを彷彿とさせる内容であり、宮崎の見解を補強するものであると考える。文人画と藻魚図については前出の戸田も触れており、清代に藻魚図を手掛けている惲南田<sup>29</sup>が、画跋のなかで趙子昂<sup>30</sup>の落花遊魚図を絶賛していることから、南田の藻魚図が文人画として意識された作品であると指摘している<sup>31</sup>。図1-7は、南田による藻魚図の一例を示したものである。

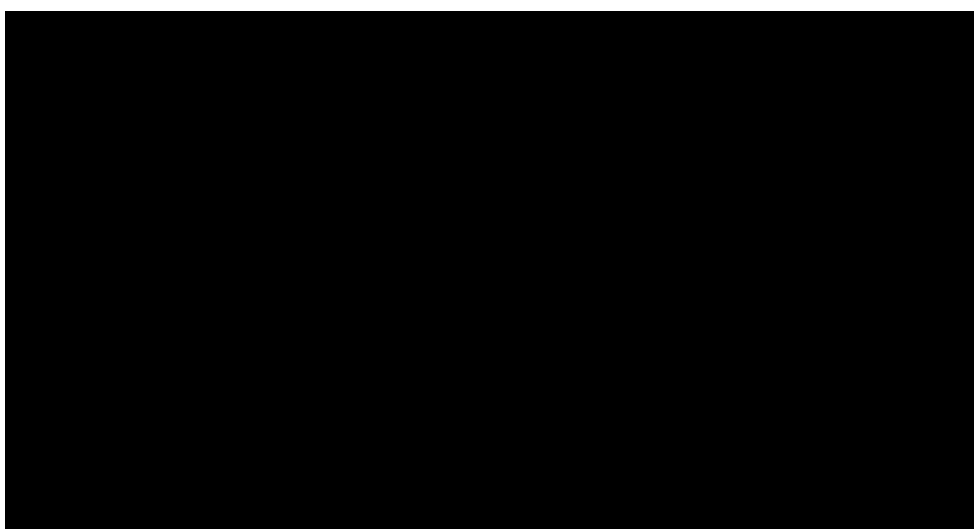


図1-6 周東卿《魚樂圖卷(部分)》1291年(元代初期)、縦30.8cm、紙本墨画淡彩、メトロポリタン美術館所蔵



図1-7 惲南田(惲寿平)《花卉図冊 魚藻》1687年、紙本墨画淡彩、27×33.1cm、故宮博物院所蔵

## (2) 図像の観点から

前項でも触れたように、戸田は現存する藻魚図の作例について、制作年代と作者の特定が難しいことを警告している。すなわち藻魚図は、文献上の記述からは年代別に画魚の名手が判明するものの、その様式的な展開について、年代を追って体系化することが難しいのが現状にある。とはいえ、魚形などに幾つかのパターン化が見られるのは確かであり、図像的な側面からの考証にはまだ幾らかの余地が残されているように思われる。そこで本項では、とくに日本における展開との比較考察を念頭に、描かれた魚種や構図など、図像に関する点から幾つかの推論を加えることとした。

まず描かれている魚種について言及したい。藻魚図によく見られる形式の一つとして、前節の図 1-5 に示したような双幅があげられるが、鯉と、恐らくはクルター類<sup>32</sup>の魚が対にされるのが基本である。このクルター類と思しき魚については、日本においてはソウギョやアオウオ、スズキが描かれているものと解釈されることが多いが<sup>33</sup>、鯉に比べ鱗が細かく描かれる傾向にあることや体高の特徴、広範な分布からも、筆者はクルター類と考えるのが妥当であるように思う。大陸では繁栄しているグループであり、日本における鯉ほどに一般的な魚種であるが、日本では近縁種にワタカという一種が存在するのみ<sup>34</sup>で、そのため日本人にとっては何の魚であるかが非常に実感しにくいものである。図 1-9 は、クルター類を主格にした藻魚図の一つで、伝景初筆とされるものである。図 1-10 にクルター類の参考画像を並置したので参照されたい。

これと同じく、大陸では一般的にみられる魚種でありながら日本にはあまり近縁種がないものとして、ケツギョも藻魚図によく見られるモチーフである。図 1-10 では画面中央、鮒と寄り添っている手前の魚が、ケツギョである。図 1-11、1-12 のように、しばしば鯉との対幅にもされる。中国では淡水に生息する一般的な大型魚であるが、日本では似た形の魚が淡水には少なく、このような特徴的な棘状の背びれをもつ魚としては、日本人にはむしろスズキなどの海水魚のほうが馴染み深い。図 1-13 はケツギョの参考画像である。

このように藻魚図にしばしば描かれるモチーフは、日本に存在していない、あるいは分布の様相が大きく異なっているなど、認識のずれを生じさせるものが少なくない。改めて第 2 章にて触れるが、日本において新たな画題が展開する際に、川と海の魚を対幅にする形式が生まれる。この対比は藻魚図には見られないものであるが、あるいは大陸と日本の魚種の違いから生じた誤解がきっかけとなり、日本においては藻魚図からの発想を含んで展開したものであるかもしれない。

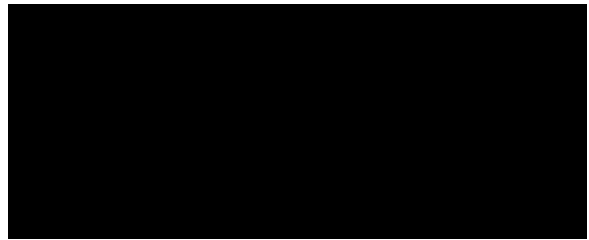


図 1-8(左) 伝景初《藻魚圖》元代(推定)、絹本着色、132.1×59.7cm、東京国立近代博物館蔵

図 1-9(右) 『中国鯉科魚類誌 上巻』よりクルター類の参考画像《*Culter erythropterus* Basilewsky》



図 1-10 伝範安仁《藻魚図》明代(安仁は伝承、画風より明代とされる)、35.0×53.0cm、絹本墨画淡彩

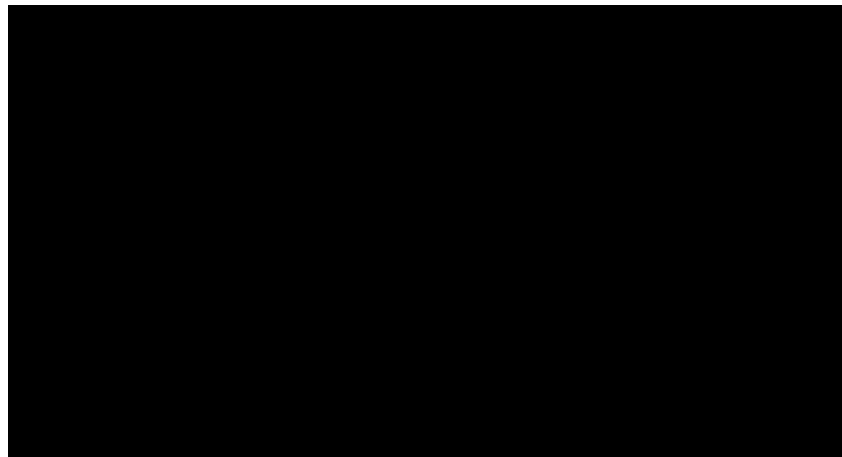
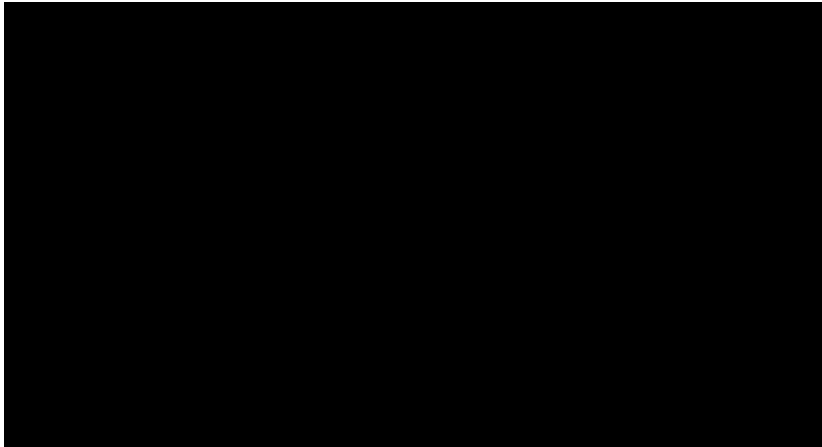


図 1-11 (上段) 伝頼庵《藻魚図(左幅、ケツギヨ)》元代、絹本墨画、43.4×79.0cm、個人蔵

図 1-12 (下段) 伝頼庵《同図(右幅、鯉)》元代、絹本墨画、43.1×78.5cm、個人蔵



図 1-13 『中国淡水魚類原色図集 第一集』よりケツギヨの参考画像

構図に関しても、藻魚図には視点の設定に大きな特徴がみられる。戸田によって指摘される幾つかの定型化された魚形には、上を向き尾をひるがえす鯉、頭を下に向けるソウギョ(クルター類)、くの字型のサヨリなどがあった。これらは、対幅の形式において対比の関係におかれるばかりでなく、卷子の形式において、魚の群れが描かれる中で混在させられるケースが少なくない。下に示す図 1-14 の《群鮮朝鯉圖卷》にもみられるように、一画面中に様々なポーズをとる魚が、積極的に取り混ぜられている。これも第 2 章に詳述するが、日本において写生画として遊魚表現が展開していくなかでは、このように極端なポーズをとる魚形が様々な混在させられる手法は、あまり用いられていない。

筆者は図 1-14 にみられるような描き合わせの手法について、長く継承されてきた画題ゆえの単なる図像の混在に留まらず、画題が内包してきた寓意に照らすことで、より深い精神性の表象として解釈できる可能性があると考え。様々な魚の形の取り合わせは、奔放に水中を遊躍する様が強調されると同時に、さらに水中を見ているのか、斜め上から水面を通して眺めているのか、あるいは真上から見下ろしているのかが曖昧になる。つまり人間という立場からの具体的な視点を感じさせない構図という点で、魚の「たましひ」に寄り添おうとする、すなわち「魚楽」のような文人的な寓意と結びついた、藻魚図に特徴的な一手法として捉えられると推論する。これに加えて水草の描写にも同じことが言え、浮草と、水底から生える水草とが取り混ぜられて描かれることが多く、やはり視点の交錯があることが指摘できる。

総じて藻魚図は、広く民間に親しみやすい水産物をモチーフとして根づきつつも、あくまで生きて遊躍する姿こそが重視された画題であると理解でき、このことは文人的な精神性と無縁ではないと考えられる。

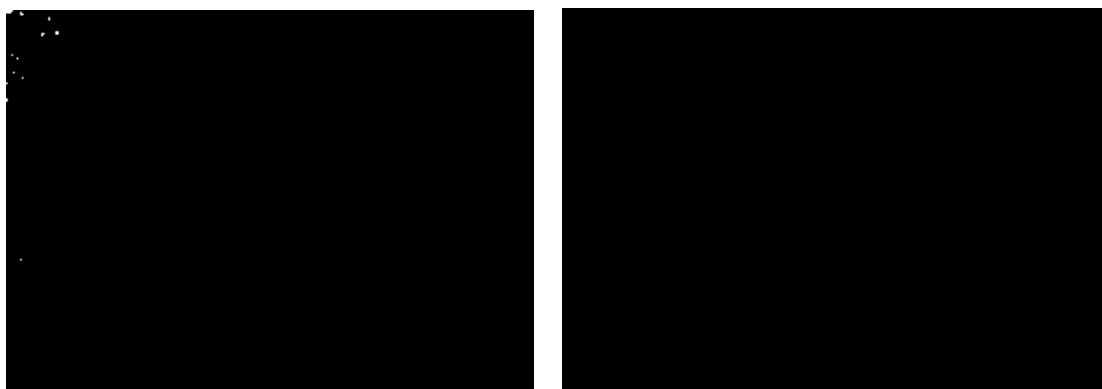


図 1-14 作者不詳《群鮮朝鯉圖卷(部分)》絹本著色、明代、インディアナポリス美術館所蔵

## 第 2 節 日本における藻魚図の受容

### (1) 『君台観左右帳記』の記述

中国絵画における藻魚図が、いつごろ成立し、どのような画題として発展してきたのか、

その全体像を第 1 節にて整理した。ここでは、その藻魚図が、日本においてどのように受け入れられたのかを考証したい。

そもそもわが国の水墨画は、鎌倉後期に宋元画の影響によってその黎明期を迎えたものとされている。日本絵画史、とくに水墨画壇の展望に対して総括的に臨んだ田中一松(1895～1983)は、「頼朝以来、東国の鎌倉にすわりこんだ武家の質実剛健な気風も、足利將軍の進出にともなって、ようやく文化的、芸術的な開花を京都のなかでつちかう方向へと向かった」<sup>35</sup>として述べており、禅宗寺院において宋元画の描法に練達した画僧が輩出したことを重視するのと同様に、足利將軍のもと、武家社会の芸術運動を推進したサロンのような動静があったことの重要性を主張する。併せて、このサロンのような動静とは、文芸の諸領域に精通した鑑識家や芸能人の一団である同朋衆によるところが大きいとしている<sup>36</sup>。同朋衆とは室町時代、足利將軍に近侍した集団であり、唐絵の蒐集、鑑定、管理、陳列にあっていた。とくに能阿弥、芸阿弥、相阿弥の父子三代は、画壇に指導者的役割を演じ、当時もつとも唐絵に通じていた立場と解釈されている。これに関して絵画史上では、彼ら父子三代を「三阿弥」とし、周辺の画家を含め「阿弥派」としている<sup>37</sup>。

この能阿弥、相阿弥が著わした、中国絵画および工芸品の鑑定や座敷飾に関する秘伝書として、『君台観左右帳記』がある。その中では、図 1-15 のように、範安仁と頼庵の藻魚図が舶来していたことが記されており、藻魚図が宋元画として受容されたことが理解できる。



図 1-15 『君台観左右帳記』(大東急記念文庫本)より範安仁、頼庵の記述部分の抜粋

## (2) 室町水墨画における遊魚図—阿弥派

日本の絵画における遊魚表現の作例は、中世以前には乏しく、また部分的な描写に留まるものであったことは既に述べた。遊魚表現そのものが主題となったのは、藻魚図を典拠としてのことであると通例的に見られているものの、しかし藻魚図の受容初期の作例を示して具体的に考証する試みは先学に殆どみられず、日本絵画における遊魚図の成立を具体



的に位置づけるにあたっては、改めてこれを考証する必要がある。

これに関連して、『君台観左右帳記』を編纂した能阿弥、相阿弥らの伝称作品となっているものに、藻魚図があることはあまり注目されていない。鈴木仁一が、遊魚表現が主題となった恐らく最初の作品ではないかとして触れており<sup>38</sup>、田中一松はこれを「室町画魚」としているが<sup>39</sup>、いずれも作品の紹介に留まっている。しかしながら、前節に触れたように三阿弥は室町時代の水墨画壇を主導する立場にあり、また藻魚図を含めた中国絵画の受容に直接に携わった存在であることを踏まえれば、阿弥派における遊魚図を考証する意味は大きいと考えられる。

下図 1-16～1-18 に示すのは、阿弥派と、阿弥派の系譜にある遊魚図である。図 1-16 は伝能阿弥筆《藻魚図》、図 1-17 は伝相阿弥筆《鯉魚図》であり、また図 1-18 は祥啓派<sup>40</sup>の絵師とされる興悦(生没年不詳)による《藻魚図》である。伝承作品とされ能阿弥、相阿弥らの真筆であるかについては確証が得られない点もあるが<sup>41</sup>、いずれにせよ阿弥派や祥啓派の系譜における室町画魚の類という意味では、初期の遊魚図として十分に注目できるものと思われる。

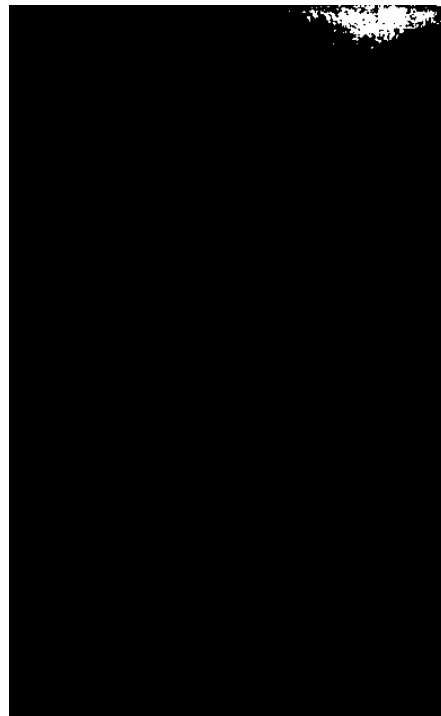


図 1-16(左) 伝真能(能阿弥)《藻魚圖》、室町時代、紙本淡彩、48.3×33.3cm、藤堂家所蔵

図 1-17(右) 伝真相(相阿弥)《鯉魚圖》室町時代、法量不明、溝口氏所蔵

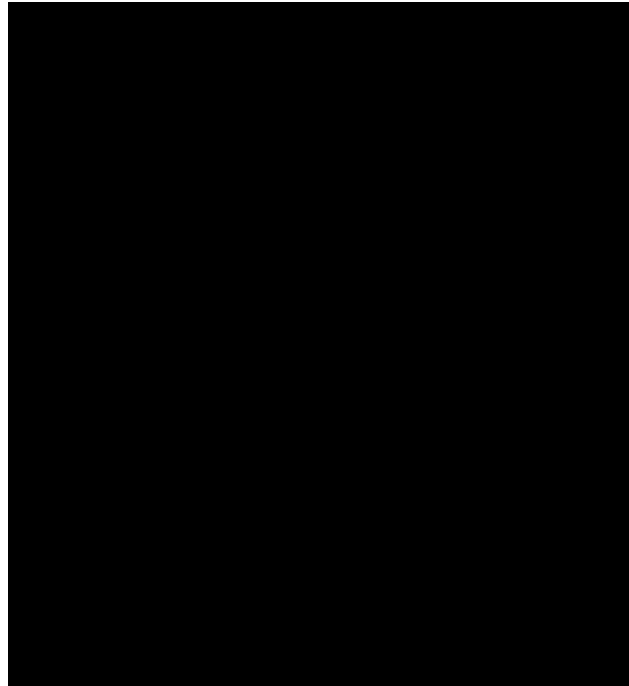


図 1-18 興悦《藻魚図》紙本墨画着色、47×42.5cm、正木美術館所蔵

とくに注目したいのが、伝能阿弥筆、あるいは制光筆とされる《藻魚圖》(図 1-16)で、主格となる大きな魚が二匹、並行して描かれている。対幅によって主格となる大魚を一匹ずつ配する手法は藻魚図に散見されるが、このような配置はあまり見られない。また、画面右下部分の水草と、画面上部の水草とは、ほぼ同じような種類と形で描かれているが、画面上部に配されているものが小さく淡く描かれ、遠景に感じられるよう工夫されているのが分かる。周囲の小魚についても同様に、同じポーズ、同じ数で描かれた小魚のまとまりが画面下部と上部にそれぞれ存在しているが、やはり上部のまとまりは小さく淡く描かれ、遠景に見えるよう描かれている。こうした遠景、近景の別は、手前の植物を強調して表わしたような、図 1-18 の興悦による藻魚図にも通じている。

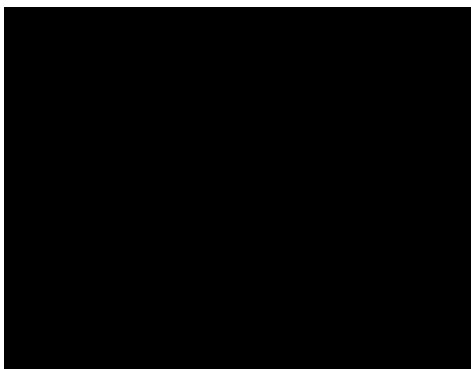


図 1-19 図 1-16 と同図、遠景部分の拡大。

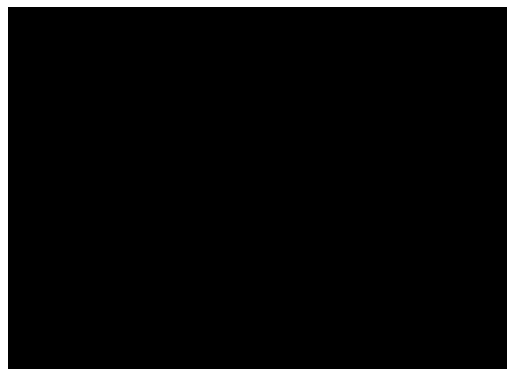


図 1-20 図 1-16 と同図、近景部分の拡大。

前節に触れたように中国の藻魚図においては、遊躍する姿こそが主題であったと考えられる。これに関連して視点の設定についても、様々な魚形、あるいは浮草と水底から生える水草が取り混ぜられ、交錯している場合が多いと述べた。筆者の知るところでは、中国絵画の藻魚図において遠景や近景を強調するような描写は、今のところ見受けられない。

また魚のひれの描写についても図 1-21 に拡大して示すように、実際の魚には見られない付き方によって、その数も多く描かれており、特徴的な魚形を成しているのが分かる。このような架空というべき魚形の典拠は現在のところ具体的なものが見つからず、つづく図 1-22 《落花遊魚図巻》部分図に例示するような、藻魚図にしばしば登場する上から見た魚形と、横から見た魚形とが混同された結果である可能性も無視できない。すなわち図 1-16 の《藻魚圖》は、様々な魚形が登場する藻魚図を参照しながら、独自の理解によってその消化を試みていた、ごく初期の遊魚図であることを窺わせるものであると推論できる。

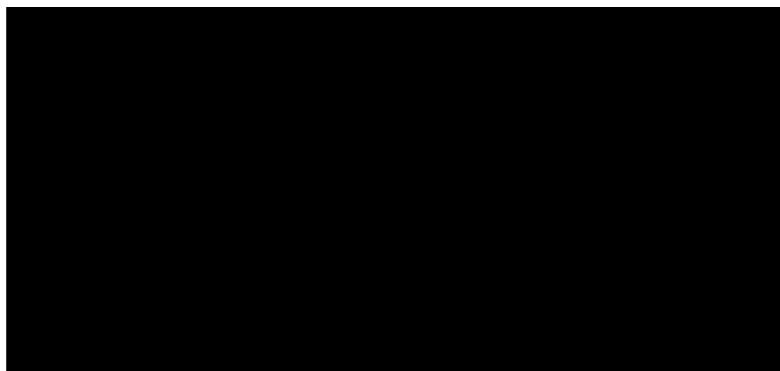


図 1-21 図 1-16 と同図、主格の魚体部分の拡大。

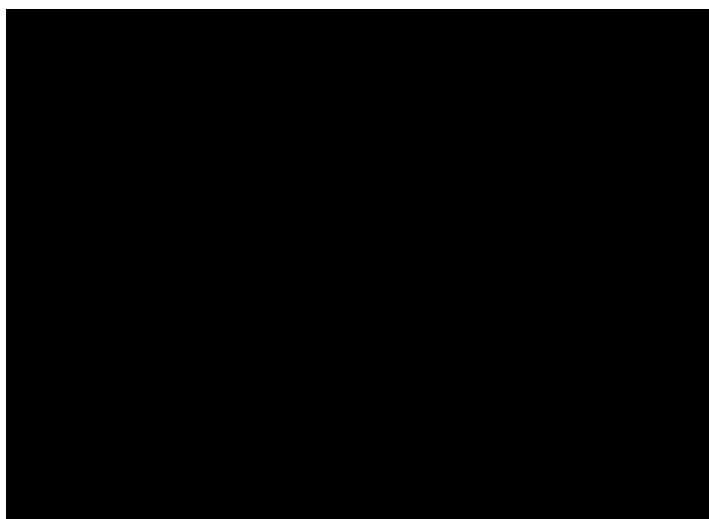


図 1-22 伝劉棻《落花遊魚図巻(部分)》北宋(宋代)、絹本着色、26.4×252.4cm、セントルイス美術館所蔵

室町画魚としては伝相阿弥筆(図 1-17)のものが評価は高いが、この阿弥派の朴訥な遊魚図には、学ぶべきいわゆる宋元画としての藻魚図を、まさに消化しようとする過程の苦悩が窺えるようであり、同時に藻魚図という画題に関して、内面的な摂取にまで至っていなかったことを如実に示しているようにも思われる。

### (3) 雪舟派、雲谷派、狩野派における遊魚図

また室町時代の遊魚表現としては、阿弥派にだけでなく、雪舟の弟子である等本によっても作品が残されている。図 1-23 の《藻魚図》には明人の仲和の賛があることが指摘されているが、ただし等本自身が入明したかどうかは分かっておらず、賛のある藻魚図を模写したものである可能性も触れられている<sup>42</sup>。



図 1-23 等本筆詹仲和賛《藻魚図》室町時代、紙本墨画、20×45.6cm、京都国立博物館所蔵

また、雪舟様の画法を墨守した雲谷派<sup>43</sup>には、江戸時代前期ころのものに、跳び鯉として次の図 1-24 のような作例も存在する。鯉の表現そのものは藻魚図にみる没骨法による。しかし水面に浮かぶ、陸上のものとしての花を著色で描く一方で、没骨で描いた水中の藻と思しきものは、波との関係が定かでない。

一つ一つの要素は中国絵画の藻魚図中にみられる表現ではあるが、結果的には藻魚図にあまり為されない取り合わせによって構成されており、日本において藻魚図が表層的な摂取に留まっていたことを示唆しているように思われる。



図 1-24 雲谷等益《鯉図》17世紀前半、紙本墨画淡彩、四曲一隻 150.5×172.5cm、山口県立美術館所蔵

さらに狩野派絵師においても、藻魚図は継承されている。前図 1-24 とやや時代が前後するが、狩野松栄<sup>44</sup>(1519～1592)は聚光院壁画制作において、図 1-25 に示す《蓮池藻魚図》(1566 年)を手掛けている。蓮の部分と遊魚の部分には顕著な描き分けがなく、全体を通して淡墨没骨を基調に描かれている。また中国絵画の藻魚図によく見られた浮草が登場せず、蓮や水草には、具体的ではないものの水底に根元があるように感じられ、比較的整理された視点をもつように見える。

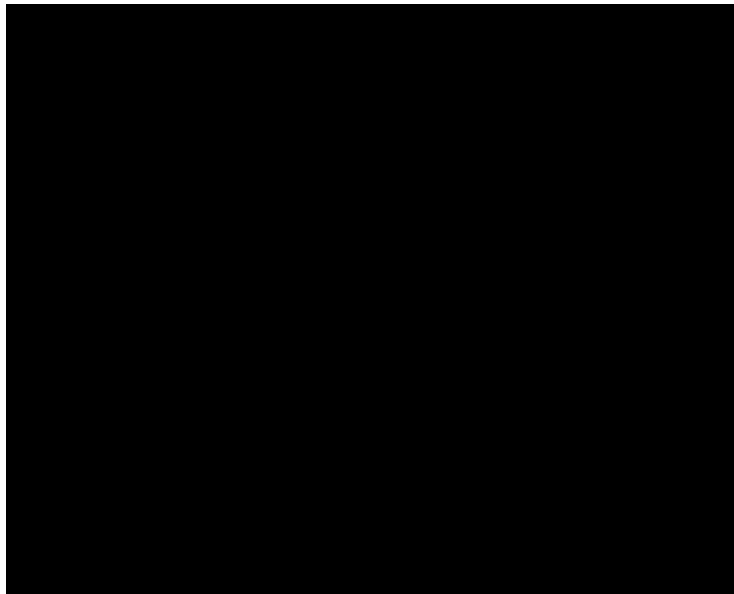


図 1-25 狩野松栄《聚光院仏間 蓮池藻魚図(部分)》1566 年、襖絵六面、墨画、聚光院

また、図 1-26 のように狩野探信(1653～1718)による雑画帖の一部にも、藻魚図の系譜にある表現がみられる。狩野派において藻魚図は学ぶべき手本として継承されていたとみえ、江戸時代には、前節に触れた劉節筆藻魚図を典拠として、模本が制作された例があることも指摘されている<sup>45</sup>。筆者が調べたところでは、そのような古画の学習として水面下で継承された例を除くと、室町水墨画としての表現から江戸時代初期に至るまでの間に、そもそも遊魚図の作例そのものが大変少ないことがいえる。水中の湿潤な表現として水墨画技法との結びつきが強かったために、大和絵における彩色表現との融合が求められ難かった可能性も思い当たるが、今後新たな指標となる作例の発見が待たれる点でもある。現状では、次章に述べる写生画としての展開を待つまで、大きな様式的展開はさほど見られなかったと推察するに留まるものとする。

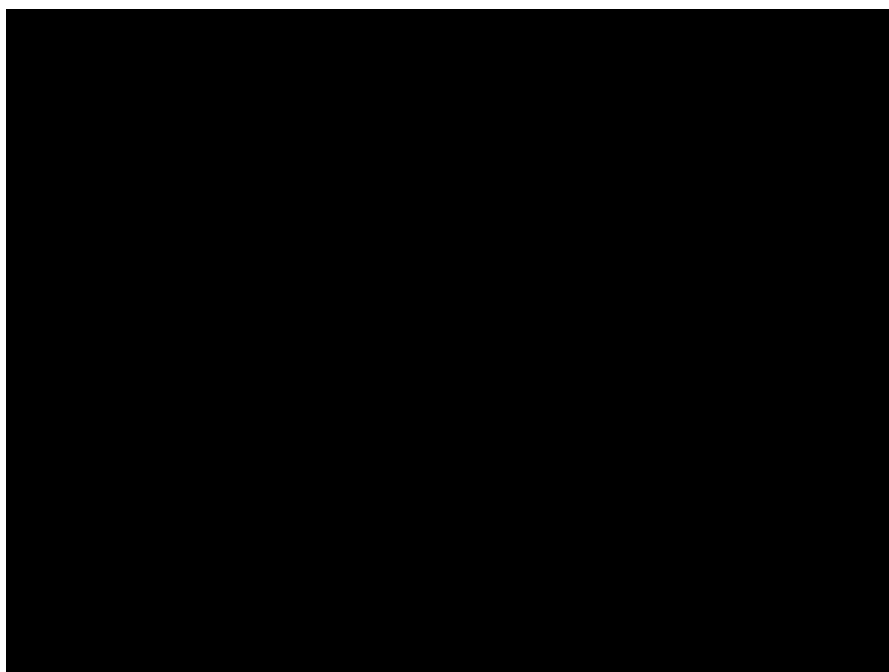


図 1-26 狩野探信『雑画帖』中の《藻魚図》17世紀後半～18世紀前半、絹本着色、24.6×33.2cm、個人蔵

これらを踏まえて、阿弥派の室町画魚をはじめ、雪舟の系譜における模写、あるいは狩野派における蓮池藻魚図などが、中国絵画の藻魚図を受容した初期の作例であり、すなわち日本絵画における遊魚図の成立期の作例であると捉えることができる。日本絵画における遊魚図の成立は、室町時代において、宋・元、明初の水墨画表現の受容と消化のなかに密かに起こっていたといえるだろう。

さらに、前節において浮かび上がった藻魚図という画題の在りように比較すると、日本における成立初期の遊魚図は、藻魚図を典拠としながらもその内面的な摂取にまでは至っておらず、遊魚表現のみが独立して絵画化されることへの着想をもたらしたという向きが強いように推察される。

## 結び

第 1 節では、中国絵画における藻魚図の解釈について、各論的であった先学の見解を統括し、新たに図像的な観点からの考証を加えた。そこで、藻魚図が親しみ深いモチーフによって支えられた画題であったと同時に、文人的な精神性と無縁ではない中で、とくに魚が遊躍する姿こそが主題となって、水墨画表現の応用とともに成熟していったと把握した。これについて、とくに藻魚図における視点の設定に特徴を見出し、藻魚図の解釈に関連付けて精神性の表れの一つとして評価すべきとの立場で述べた。加えて、藻魚図が中国における普遍的な画題であったゆえに、描かれた魚種もまた中国において一般的なものであったことから、とくに日本との魚の分布の違いに言及し、日本におけるモチーフの認識にずれがあった可能性を指摘した。

第 2 節では、こうした藻魚図が日本に舶来した当初の様相を改めて考証し、日本が藻魚図の表現をどのように受容していったのか、室町画魚をはじめとした具体的な作例をあげて解釈した。とくに阿弥派の作品にみられる特徴的な表現を指摘し、日本における藻魚図の受容が内面的な摂取を伴うものであったのかを含め、前節の内容を踏まえて比較し試論を得ている。その結果、日本の絵画における遊魚図の表現は、宋元画として舶来した藻魚図の受容を契機として、室町時代に独立した一画題として成立したものと位置づけられた。しかしその内実は、遊魚表現そのものが絵画の主題になりえることの着想につながったものの、魚の遊泳する姿に込められた精神的な寓意など内面的な摂取には至っておらず、あくまで水墨画の様式的な消化という流れを出ないものであったと考えられる。

## 注

- 1 鈴木仁一「水中描写に就いて」『中央美術(復興 37)』日本美術学院、1936年、14頁ならびに矢野憲一「日本美術のなかの魚影」『シリーズ自然と人間の日本史 1 魚の日本史』新人物往来社、1989年、95頁参考。
- 2 宮崎法子「中国花鳥画の意味(上)藻魚図・蓮池水禽図・草虫図の寓意と受容について」『美術研究(364)』東京国立文化財研究所、1996年、274-275頁。
- 3 前掲：鈴木仁一「水中描写に就いて」、1936年。
- 4 戸田禎佑「劉節筆藻魚図について」『美術研究(240)』、国立文化財機構東京文化財研究所、1965年、23-24頁参考。
- 5 中国画の筆墨法における、輪郭線の内側に彩色を充填する彩色法。(古田真一、山名伸生、木島史雄編『中國の美術 見かた・考えかた』昭和堂、2003年、204頁参考)
- 6 形態の輪郭線(骨法)を用いず、彩色の濃淡だけで描く。水墨画の手法に似ており、墨の代わりに彩色を用いたもの。徐氏体の特色とされる。(相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』株式会社新潮社、1985年、1484頁参考。)※藻魚図は淡墨没骨を基調とする。
- 7 前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、836頁。
- 8 中国、北宋の郭若虚撰の画論書。全6巻。『歴代名画記』を継ぐ唐末841年から北宋1074年までを論述する。(前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、1027頁参考)
- 9 鈴木敬『中國繪畫史 上』吉川弘文館、1981年、301-302頁参考。
- 10 前掲：戸田「劉節筆藻魚図について」、23頁。
- 11 北宋の徽宗(在位1100~1125)の宣和内府に所蔵する絵画の著録。20巻。1120年序。第9巻に龍魚がある。序論、画家の小伝、作品の著録からなる。(前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、830頁参考)
- 12 五代には袁義、僧傳古、宋代には克復、叔儼、薰羽、楊暉、宋永錫、劉寀の八人。(楊家駱主編『中國學術名著第五輯第九冊』世界書局、1962年、235~250頁)
- 13 元代の画家伝。夏文彦撰。5巻。1巻に画論、2巻以下は六朝から元にいたる画家約1500人の伝記を収録。広範な画家を網羅している。(前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、1027頁参考)
- 14 盧輔聖編『中国書画全書第二冊』上海書画出版社、880頁参考。
- 15 室町時代、能阿弥、相阿弥が著わした中国絵画および工芸品の鑑定や座敷飾に関する秘伝書。当時の唐物の舶載状況、その価値観、飾り方などを知る書として重要である。(前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、457頁参考)
- 16 明末清初に作られた明代画家の評伝。姜紹書撰。7巻。1~4巻に1368年から1644年の画家201人、5巻に女流画家22人、6~7巻に画跋のない画家や小画家の略伝。(前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、1452頁参考)
- 17 前掲：戸田「劉節筆藻魚図について」21頁参考。
- 18 鈴木敬『中國繪畫史 上』吉川弘文館、1981年、301-302頁参考。
- 19 前掲：鈴木敬、302頁参考。
- 20 前掲：鈴木敬、302頁参考。



- 
- 21 鈴木敬『中國繪畫史 下』吉川弘文館、1995年、378頁参考。
- 22 前掲：戸田「劉節筆藻魚図について」24頁参考。
- 23 前掲：戸田、24頁参考。
- 24 田中一松「魚蟹畫に就いて」『塔影 第十五卷八号』塔影社、1939年、頁数なし。
- 25 『莊子』（外篇第十七、秋水篇）における、魚の楽しみが分かるかどうかという濠上での莊子と恵子の問答のくだりを指し、万物斉同の無差別を主張する莊子の立場が強調されるものである。晋代の郭象(推定250～310頃)が定めた三十三篇本が現存するテキストであり、秋水篇は比較的莊子本来の立場に忠実であるとみられている。(小川環樹編『世界の名著 4』中央公論社、1968年、30-31頁および398-399頁参考。)
- 「莊子與恵子。遊於濠梁之上莊子曰。條魚出遊從容是魚樂也。恵子曰。子非魚。安知魚之樂。莊子曰。子非我。安知我不知魚之樂。恵子曰。我非子。固不知子矣。子固非魚也。子之不知魚之樂全矣。莊子曰。請循其本。子曰。女安知魚樂云者。既已知吾知之而問也我。我知之濠上也。」(合資会社富山房編集部編『莊子翼卷之十一』合資会社富山房、1911年、20-21頁)
- 26 宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く中国絵画の意味』角川書店、2003年、167-171頁参考。
- 27 前掲：宮崎、167頁。
- 28 「魚を畫くには須く活潑にして、その游泳の像を得べし。〔中略〕行藻の間に浮沈して、清流に蕩漾を恣にす。悠然として其の樂を羨み、人と意況を同じくす。若し其の神〔たましひ〕を得ざれば、只徒に其の状に肖たるのみ。溪澗の中を寫すと雖も、碁俎の上に異ならざらん。」(石倉千次編『東洋畫論集成 上卷』讀書書院、1915年、455頁)
- 29 清初の花鳥画家。四王吳惲の一人。常州の人。父方のおじに文人画家の惲向がいる。はやくに科擧を断念して、唐半園の庇護のもと画作によって生計をたてる。常州草虫画の傳統を踏まえた没骨画法を完成し、以後の花鳥画に影響を与えた。(前掲：相田公平ほか『新潮世界美術辞典』、169頁参考)
- 30 元代の官僚、書画家。画においては唐・北宋画風を範とする復古主義を奉じ、元代山水畫の典型をつくりあげた。(前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、944頁参考)
- 31 前掲：戸田「劉節筆藻魚図について」24頁。
- 32 クルター亜科、クセノキプリス亜科やカワヒラ亜科をめぐる分類の難しさは議論の途上であるものも多いため、ここでは便宜的に「類」の語で広義にまとめた。
- 33 前掲：戸田「劉節筆藻魚図について」18頁、および米澤嘉圃「藻魚図」『国華 第六十八編第七冊八百八号』国華社、1901年、254頁。
- 34 『アーバンクボタ 37』株式会社クボタ、1998年、39頁。
- 35 田中一松、米沢嘉圃著『原色日本の美術 第11巻 水墨画』小学館1970年、175頁。(参照したのは1994年改訂第三版第一刷)
- 36 前掲：田中、米沢『原色日本の美術 第11巻 水墨画』、175-176頁。
- 37 前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、49頁参考。
- 38 前掲：鈴木仁一「水中描写に就いて」、14頁。
- 39 前掲：田中「魚蟹畫に就いて」、頁数なし。

- 
- 40 祥啓は室町後期の画僧。相模国の人。建長寺の書記をつとめ、1478年に上京して芸阿弥に学び、御物の唐絵を研究する。鎌倉周辺の画家に与えた影響は大きかった(前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、704頁参考)。また祥啓派とする際は、在野の画人としての脈絡で理解すべきであるとされる(衛藤駿『日本美術絵画全集第六巻 相阿弥/祥啓』株式会社集英社、1981年、117頁参考)。
- 41 『大師会展観図録』(審美書院、1911年)では能阿弥筆とされる。田中一松は印文が制光と判読できることから便宜上制光筆としたが、鈴木仁一はこれを伝能阿弥筆として扱っている。
- 42 展覧会図録「没後 500年特別展 雪舟」東京国立博物館・京都国立博物館編集、毎日新聞社発行、2002年192頁参考。
- 43 桃山時代の雲谷等顔(1547～1618)を祖とする漢画系流派。江戸時代末までつづいた。毛利家に仕え、萩(山口県)を中心に活躍が西日本に限られていたほか、雪舟正系を墨守する立場をとったため中央画壇とは疎遠になった。(前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、169頁参考)
- 44 狩野元信の三男。兄らの早世により家督をつぐ。元信の装飾的な作風より室町期の情趣的表現へ退行した感がある。(前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、301頁参考)
- 45 本文中の図1-5に示す劉節筆《藻魚圖軸》は、狩野春湖(生年不詳～1726)によって模本が制作されている。東京国立博物館所蔵。(前掲：戸田「劉節筆藻魚図について」18頁参考)

## 第2章 日本絵画における遊魚図の展開

## 第2章 日本絵画における遊魚図の展開

### 序

#### 第1節 写生画の隆盛

- (1) 南蘋画の受容と吉祥図としての鯉
- (2) 江戸博物誌の隆盛と魚譜

#### 第2節 遊魚図における写生画としての展開

- (1) 円山応挙の鯉魚図
- (2) 伊藤若冲《蓮池遊魚図》
- (3) 宋紫山《鯉図》
- (4) 海錯図の出現①②③④

### 結び

### 序

前章で触れたように、日本絵画において遊魚図が一画題として成立した背景としては、中国絵画の藻魚図の受容があったことがいえる。鎌倉時代から室町時代にかけては、禅林の画僧、あるいは足利将軍に近侍した阿弥派の活躍により宋元画が受容され、とくに水墨画表現が積極的に学ばれた。そのような中で藻魚図も受け入れられ、日本の絵画において遊魚図の発想をもたらしたといえる。

こうした遊魚図の表現には、江戸中期頃より写生画の隆盛に伴い、藻魚図から大きく離れて展開した作例が目立つようになる。本章では、藻魚図の模倣に依らず、遊魚図にどのような展開が見られるようになったのかを中心に考証する。

第1節では、江戸時代における写生画の流行にあたって、南蘋画の受容、および江戸博物誌の隆盛があったことに前提として触れ、そうした機運のなかで、ことに魚がどのように関わっていたかを述べる。

第2節では先ず、藻魚図からのモチーフを引き継ぎながらも、それらの描き方が大きく変化した例について取り扱う。その一つに、円山応挙(1733~1795)による鯉の表現が挙げられる。モチーフは藻魚図からの発想を引き継ぐ淡水魚が主であるが、応挙の表現にはその魚形や水面をめぐる視点の設定に、藻魚図とは大きな違いが見られるようになる。伊藤若冲(1716~1800)による《蓮池遊魚図》もまた、これまで水墨画技法と不可分であった藻魚図について、精緻な色彩による表現が実践される。さらに、南蘋画を学びつつ博物図譜

の制作にも関わりながら、蘭書に触れた経歴をもつという点で重要な画人、宋紫石(1715～1786)の存在にも触れ、その画風に忠実であった息子・宋紫山(1733～1805)の鯉図の特徴に触れた。

つづいて重要な展開として、藻魚図にない新たなモチーフが獲得され、「海錯図」の表現が出現したことを指摘する。日本の遊魚図の表現において、これらを新たな画題の出現として位置づけるよう試みた。

## 第1節 写生画の隆盛

### (1) 南蘋画の受容と吉祥図としての鯉

まず遊魚図の写生画としての展開に言及するにあたって、さきに明清花鳥画の受容があったことに触れなければならないだろう。江戸幕府に政権が落ち着くと、お抱え絵師としての立場にある狩野派が台頭し、その教育方針として粉本主義が受け入れられた。そのなかで藻魚図もまた、学ばれるべき対象の一であったと考えられる。そうした藻魚図は、前章に述べたように、淡墨没骨といった水墨画法と緊密に結びついていた。しかし1731年、長崎に清朝の画人である沈南蘋(生没年不詳)<sup>1</sup>が来日したことを契機に、南蘋画とよばれる、明清花鳥画の新たな画風が学ばれることとなる。近世日蘭比較美術史に詳しい磯崎康彦(1941～)によれば、八代将軍徳川吉宗(1684～1751)の代に至り、異国への諸々の関心を抱く彼によって、明代以前の名画が請求された。この吉宗の命に対して、貴重な古画の調達や借り受けが現実的でなかったため、代替策として南蘋が派遣されたことが想像されるという<sup>2</sup>。

磯崎は、清代初期に憚南田の没骨画法が流行していた事情を踏まえると、南蘋の画風は黄氏体<sup>3</sup>であったため、旧派の画人と見なされたのだろうとみている<sup>4</sup>。南蘋の黄氏体は、おそらく北宋院体花鳥画を連想させるものとして日本人の目に映ったと推察され、明代以前の名画、とくに彩色画に比重をおいて求めた吉宗の命<sup>5</sup>に照らしても、代替として辻褃が合うと判断されたものと思われる。結果的に、南蘋のもたらした画風は熊斐<sup>6</sup>(1712～1772)や宋紫石<sup>7</sup>ら長崎派の絵師によって学ばれ、南蘋派とよばれる一派を形成し、わが国において新たに写生画が流行する大きなきっかけとなった。

南蘋画については、しばしば写実的描写、細密描法などの語が用いられ、濃彩による写生画風や写実的花鳥画などとも形容される。これに関して今橋理子(1964～)は、「それまでの狩野派が主体としてきた南宋院体様式にはない、迫真的表現をもった写実描法」<sup>8</sup>と述べている。また南蘋画におけるモチーフは、極細部まで描き込まれ、その形態は削られたり省略されることがなく、フォトグラフのように明確に、より現実性を帯びたものとして捉えられていると説明する<sup>9</sup>。

平成5年5月、神戸市立博物館にて企画された「特別展 花と鳥たちのパラダイス—江

戸時代長崎派の花鳥画一」においては、成澤勝嗣が南蘋画について「基本的には北宋以来の画院様式を継承した、厳しく、緻密なものであったが、花や鳥獣を表わすマイクロな表現に明晰な写実志向が見られ〔中略〕人気を博すこととなる」<sup>10</sup>と説明している。この展示では、こうした表現の変化について、旧来の狩野派の技法で描かれた鳳凰との対比によって示すことを試みている。前述の成澤は、南蘋による図 2-1 《丹鳳朝陽図》に関して、クジャクの写生を下敷きに描いたとの推測を述べている。たしかに観念的、図樣的な図 2-3 《桐に鳳凰図》の鳳凰に比べ、南蘋のそれはクジャクを思わせるような、すなわち実在する生き物であるかのような描写が成功しているのが分かる。

このように現実味を帯びたモチーフとして細密に描かれることは、しばしば写実的とも理解される。しかし今橋は、このような描法が南蘋派の絵師において、あくまで対象の生気を写すための手段として為されたことを指摘している。そのため西洋的リアリズムを意味する写実と同義には扱えないと考え、近世において写生が常に写実表現ではないことに留意すべきと述べている<sup>11</sup>。本論もまた、南蘋派の「写実的花鳥画」、「写生画風」としての理解は、今橋の主張を前提とする立場をとりたい。これは近世の写生画全体に通じる主張であると思われ、後述するが、つづく次節の応挙筆《双鯉図》の表現を理解する際にも重要なものと思われる。



図 2-1 沈南蘋《丹鳳朝陽図》1735年、絹本着色、198.7×96.5cm、個人蔵

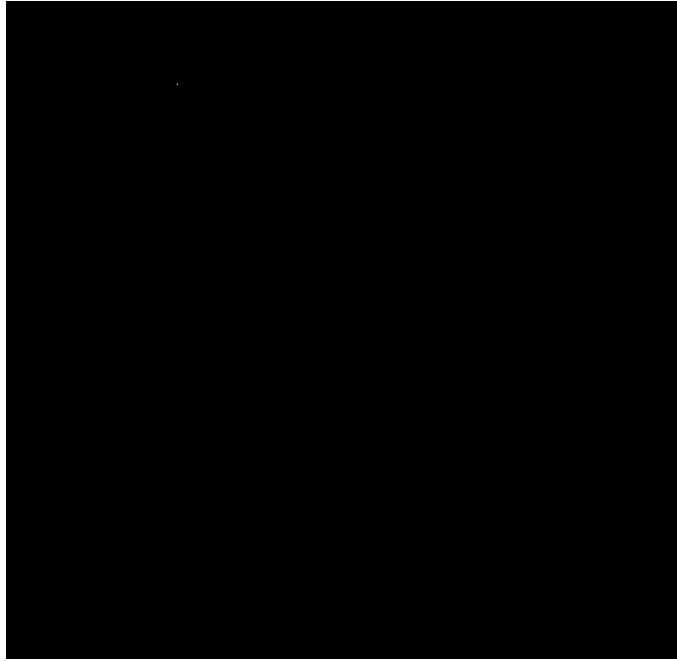


図 2-2 図 2-1 の部分拡大

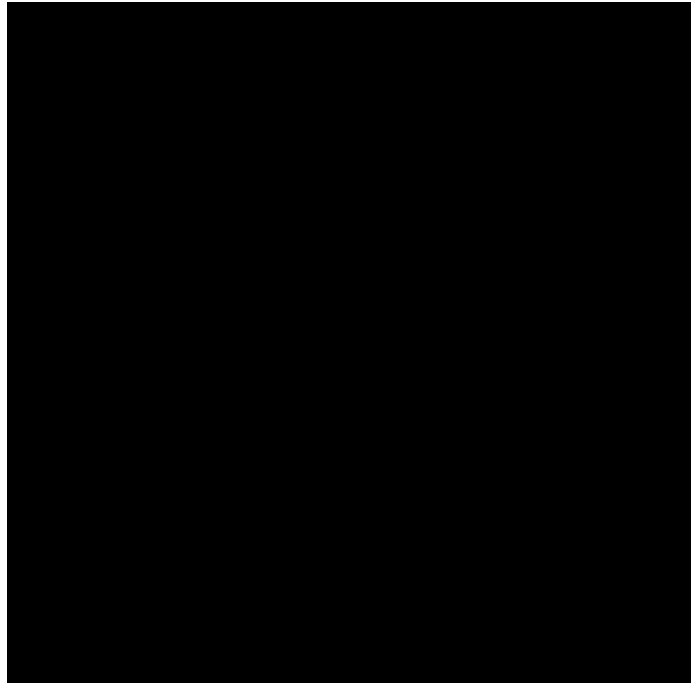


図 2-3 小原慶山《桐に鳳凰図(部分)》17 世紀後半～18 世紀前半、紙本金地著色、全 5 面 234.0×432.8cm、  
長崎市立博物館所蔵

一方で南蘋の花鳥画の特徴には、こうした写実描法、写生画的な気風に加えて、吉祥性が強いことがしばしば指摘される<sup>12</sup>。遊魚図における近世の展開を考証する上では、こうし

た南蘋画の吉祥図としての傾向を理解し、とくに登竜門図など跳び鯉の表現をどのように捉えるべきか整理しなければならないだろう。

図 2-4 は、南蘋の日本人弟子である熊斐筆《登竜門図》であるが、このような鯉の滝登りは、登竜門の故事にちなんだ吉祥画題として現在も有名なものである。

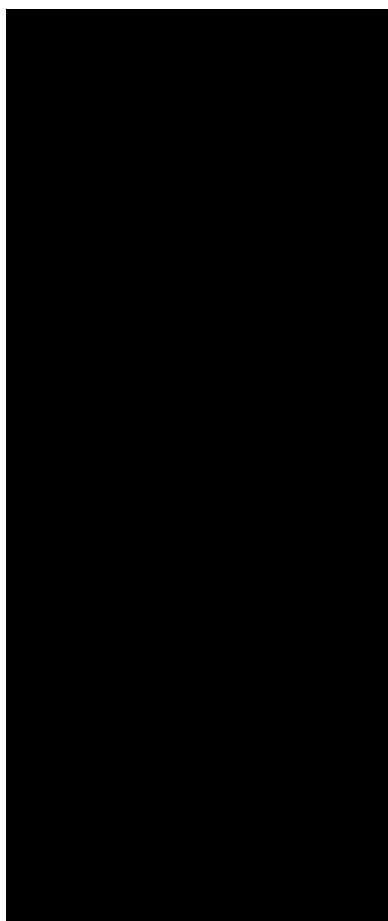


図 2-4 熊斐《登竜門図(桃に騰鯉図)》18世紀、絹本着色、129.7×53.0cm、長崎市立博物館所蔵

現状では、南蘋画とその直接的な影響下にある作例について、こうした吉祥図としての鯉図のほかには、画魚を見出すことができなかった。そもそも水面を割って跳ねる鯉や、滝をのぼっていく鯉のポーズは、藻魚図に登場する鯉の形に類似するものであり、これらが藻魚図と派生的な関係にあることは想像に難くない。しかしこうした跳び鯉の表現や滝登りの表現を藻魚図の一部とするか、より具体的な吉祥画題として区別するかについては、中国絵画史上、先学で明らかに示されていない点でもある。ここでは論旨を優先し、写生画の隆盛をもたらした一つの背景として南蘋画の重要性に触れるに留め、その派生的な関係を明らかにすることは今後の課題とする。しかしながら、これまで藻魚図の模倣を主体として、水墨画技法の消化といった趣を出なかつた日本の遊魚図が、次第に色彩的な表現



と結びついていく上で、南蘋画風の受容が確かな土壌となっていたことは否定できないだろう。

## (2) 江戸博物誌の隆盛と魚譜

南蘋画の迫真的な写実描法は、写生画の流行を支える土台となった。しかし、図像から図像の継承ばかりでなく、いわゆる「実物写生」が為されるようになった背景には、南蘋画の受容に並行するようにして江戸博物誌の隆盛があったことに留意すべきと思われる。

これについて、まず江戸博物誌という語について整理したい。過去に人類は自然を把握し理解しようとする過程で、洋の東西を問わず、自然物の採集に基づき、記載し、分類することを試みてきた。このような試みを中心に据えた学問は、広義に博物学とも称される<sup>13</sup>。東洋においては、とくに植物が薬用として用いられた経緯から本草学として成長した。

日本における中国本草学の受容は、先学において陶弘景(456～536)による『神農本草經集注』がもたらされたのが最初であるとの見方があるが、これは朝廷を中心として医薬の典拠とされたものの、ながらく東漸しなかったとみられている。したがって医薬の典拠としての性格によって受容された本草学は、ときに京都派本草学としても把握されている。先学においては、こうした初期の本草学から日本的な性格によって発展をみせるのは近世であるとされ、とくに江戸に本草学が持ち込まれてから、医薬に依らず広く自然物全般を扱う気風が育ったことによって展開したものと理解されている<sup>14</sup>。また明の李時珍(1518～1593)が集成・増補した『本草綱目』が1604年頃に渡来し、和刻本が続出したことも大きなきっかけと見なされる<sup>15</sup>。

江戸に本格的に本草学をもたらした本草学者は、京で学んだ丹羽正伯(1691～1756)であったとされるが、この丹羽正伯を、民間登用というかたちで抜擢し、江戸における本草学的な取り組みの総指揮を命じたのが、前節にも触れた将軍徳川吉宗であった。吉宗は、京都派本草学の本懐に則した薬草木の増産を図るばかりでなく、享保末年である1736年、諸藩の物産の実態調査を命じ、殖産興業を推進しようとしたとされる。こうした施政によって、諸藩において産物を記載した産物帖の類が編纂されることになるが、薬草に限らず広く産物として調査させたため、より広義的な、すなわち「博物学」的な性質に寄るところとなっていったと考えられている<sup>16</sup>。

また1757年には、湯島天神前にて、物産会が開かれている。中心となったのは田村藍水(1718～1778)で、同じく民間登用で抜擢された医師であるが、もともと京都派本草学には直接のゆかりを持たない町医師であり、自ら各地に赴き薬剤として使用できる草木を採取していたために各地の天産物に通じ、本草家として実力をもっていたような人物であるとされる。上野益三(1900～1989)によれば、本草学に関して藍水は、その対象を薬草に限らず、個々の学者が好みに従い広く自然物を把握、研究すべきであるとする先進的姿勢をもっていたという。そのため江戸本草学は薬学的な性格を脱し、「博物学」的性格を主としていったとも述べている<sup>17</sup>。

ただし、これに関して磯野直秀(1936～2012)は、「学」の語には体系化の思考が読み取られるべきであり、わが国においては「江戸博物誌」とするのが妥当であるとしている<sup>18</sup>。本論においては、京都派本草学からの近世的な展開を踏まえ、対象が諸々の自然物に広がった段階をさして、以降は江戸博物誌の語によって理解するものとしたい。

このような江戸博物誌の隆盛を得て、江戸中後期には多くの博物図譜が制作された。膨大な自然物の情報を言語のみで管理することは難しく、対象を記載するにあたっては、視覚的な説明が不可欠になってくる。吉宗の下知によって奨励された産物帖の制作においては、写真技術が存在しなかった文明的背景を得て、その役目を一手に絵図が引き受けていたのである<sup>19</sup>。産物の視覚的記録としての性格から、こうした博物図譜の制作においては実物写生が必要とされ、南蘋画において触れた写生観の変革と相俟って、広義に写生画の展開を支えたといえる。先学では図譜が本画に還元される例や、優れた図を実物と同様に捉え、図から図への転写においても写生の意識が反映される例が既に注目されており<sup>20</sup>、日本の絵画における写生画的展開と博物画表現は、密接に結びついていることが理解される。

このような気風において、魚食文化であるわが国では魚が重要な物産であったために、魚譜も多く制作された。1719年には最初の魚介図譜『日東魚譜』が制作されているが<sup>21</sup>、これは観念的な表現を抜けないもので、実物写生に基づく描写とは遠いものであった。魚譜については1762年に『衆鱗手鑑』が幕府に献上されたことを契機に、『衆鱗図』の系統の転写図が多く制作されていく<sup>22</sup>。

図2-5は便宜的に《ランチュウ図》と表記したが、その『衆鱗図』におけるランチュウ部分の抜粋である。『衆鱗図』は、松平頼恭(1711～1771)の命によって作られ、南蘋画派の宋紫石の弟子・三木文柳(1716～1799)や、宋紫石の息子・宋紫山らが手掛けたものと推察されているほか、平賀源内が関わったともみられている魚譜である<sup>23</sup>。

『衆鱗図』を構成する数々の魚図には、唯一物としての制作姿勢が見て取れ、単に形体の情報を描きだすに留まらない表現技法がしばしば用いられる。これについては、金泥などによる描写や、金箔、銀箔を下地とした表現がみられ、また水気を含んだ質感を表現するために、雲母や漆、膠と思われるものを塗って光沢を出していること、箔の下に盛り上げが為され、凹凸が造作されていることなどが指摘されている。さらにこうした図像部分は輪郭線で切り取られ、清書台紙へ貼りつけているとされる<sup>24</sup>。博物画表現としては、このように工芸の域にまで及んだともいえる技法の多用は尋常でなく、量産の観点がなかったゆえ可能であったと考えられるだろう。それ以前の絵画史上の魚図にはみられない手法でもあり、近年ではこうした博物図譜を出発点として生まれた技法が、さらに絵画において応用された例が指摘され、絵画史上の考察対象として今後見直すべきとの考え方<sup>25</sup>も示されている。

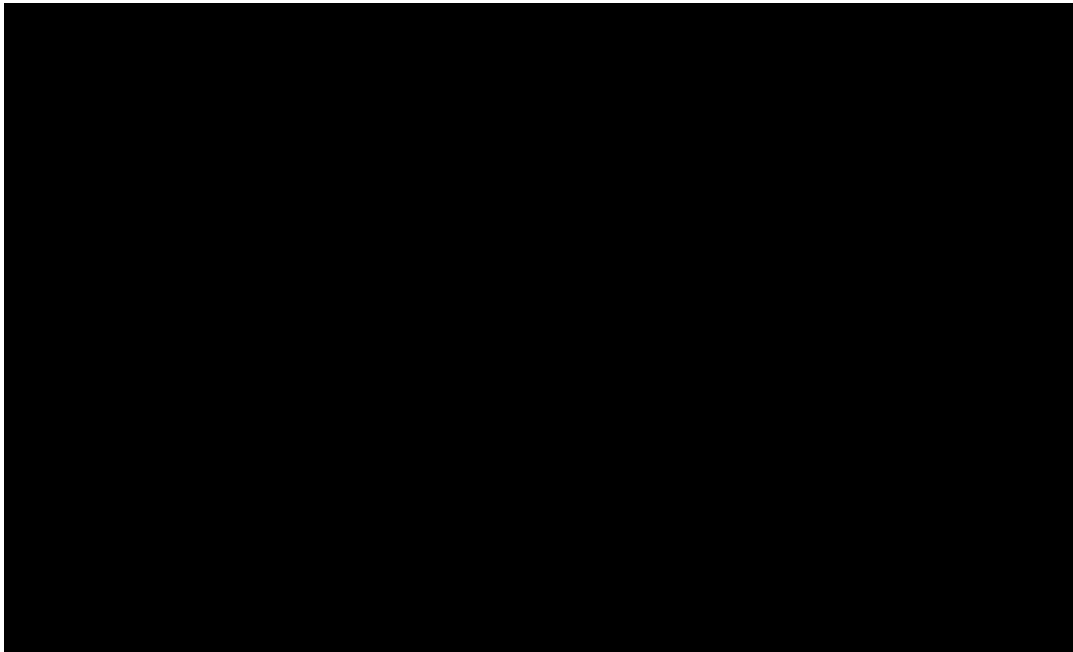


図 2-5 『衆鱗図（第三帖）』《ランチュウ図》33.0×48.2cm 折帖、高松松平家所蔵

このように『衆鱗図』が、博物画表現の域を大きく逸脱した工芸的な技法に向かった理由としては、博物画の収集に貢献している荒俣宏(1947～)が推測している。荒俣は、本来平面である図譜表現に、実物模型のニュアンスを与えようとしたとする考え方のほか、西洋の博物図譜にみる写実的表現への対抗意識によると述べている<sup>26</sup>。『衆鱗図』における箔の使用をはじめとした表現技法は、形似に留まらず魚体の質感の再現にまで発想が及んでおり、筆者としても、模型のニュアンス、換言すれば標本そのものの代替として実在感を求めた結果と捉えることに異議はない。また、源内の所有していたジョン・ヨンストン(1603～1675)著『動物図譜』の蘭訳本にある銅板挿絵について、宋紫石が積極的に模写をしていることは先学にてしばしば触れられるが<sup>27</sup>、この図譜には魚類の部も多く含まれていた<sup>28</sup>。したがって紫石に縁が深く、また源内の指揮下にあつて『衆鱗図』を制作したと想定される文柳や紫山も、蘭書の写実的な標本画に影響を受けていたと推察される。ただし工芸的な技法と絵師による表現という点では、広義に琳派の影響をはじめとして、より強く結んで発展をみせていた気風が日本にはあると思われる。西洋的な写実表現への対抗という解釈のみに留まらず、そうした背景を反映したものとも受け取ることができそうである<sup>29</sup>。

江戸中後期にかけては、蘭癖大名、博物大名などと呼ばれ、趣味的に博物学愛好家であったような為政者が続出していることや、また当時の武家の風流趣味として、菜園づくりや、鷹狩による飼鳥文化など、花草や鳥類等を蒐集する慣習があつたことも無視できないだろう。こうした気風に関連して博物図譜も、出版物として刊行する目的下になく、幕府に献上されるものや同じ趣味をもつ大名間にて持ち寄られるものが少なくなかつた。そのため実学的な性格から遠のき、図譜の芸術的姿勢がより高まるケースが散見されることに

も、合点がいくのである。いずれにせよ、『衆鱗図』は蘭書における写実的描写にも影響されながら、結果的にそれらとは意趣を違え、唯一物として工芸的な技法と結んで魚体を表現したことが興味深い。

また、標本としての表現を意識した図譜のほかにも、魚市場にあるありのままの鮮魚の姿を捉えた、いわば海産物の写生図という性格のものがあり、前出の荒俣によっても言及されている<sup>30</sup>。図 2-6『水族四帖』を手掛けた奥倉辰行(生没年不詳)は、湯島の学者であった狩谷棧斎(1775 - 1835)に見出され、少年のころから博物画を手がけて育った人物であるとされる。この狩谷の門人であり、辰行の友人でもあった森立之(1807 - 85)という人物は、かの『衆鱗図』を見事に模写した栗本丹洲が講じる江戸医学館にて、助校として雇われた経緯をもっているという。こうしたことから荒俣は、森立之によって、丹洲本人と奥倉が引き合わされていた可能性を推測している<sup>31</sup>。これを踏まえると、奥倉の図譜にみられる銀泥を用いた表現<sup>32</sup>などは、『衆鱗図』の工芸的な技法を継承しているものとの見方もできる。しかし『衆鱗図』と大きく異なるのが、標本として整理された魚形を嫌った点であり、鱗はたたまれ、口も開いたままのものがあれば閉じたものもあり、出会った姿そのままを写生したと思しき表現である。このように魚譜については、魚体をつぶさに観察しながらも、これをどのような図譜表現として集成するかについては振れ幅がみられる。

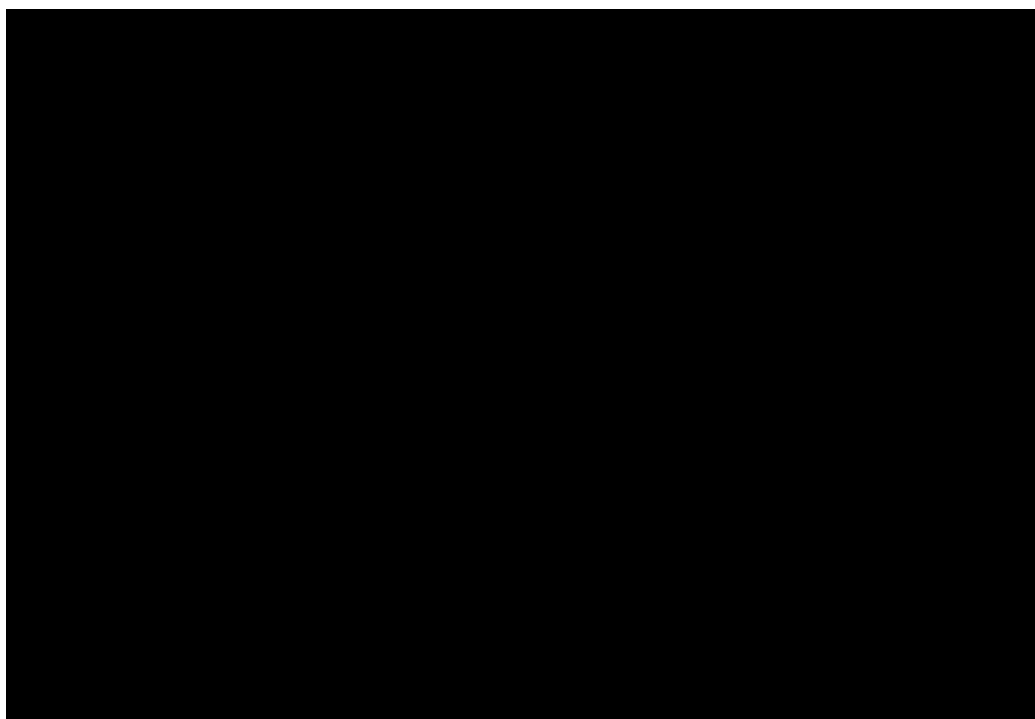


図 2-6 奥倉辰行『水族四帖』より抜粋、19 世紀、国会図書館所蔵

## 第2節 遊魚図における写生画としての展開

### (1) 円山応挙の鯉魚図

藻魚図を直接の典拠としない、つまり藻魚図を具体的に模本としていない遊魚表現としては、まず円山応挙（1733～1795）による鯉の表現が好例の一であると思われる。

近世絵画史において応挙は、日本絵画における写生観の大きな変革をもたらした立場として捉えられている。農家に生まれ、京都に出て石田幽汀につき、はじめ狩野派を学ぶ。眼鏡絵の制作にも関わり西洋画の透視図法を習得したが、円満院主祐常法親王（1723～1773）をパトロンとして、蔵画を臨模したほか中国古画や南蘋画の写実技法も研究しており、また写生帖の制作に取り組んだことでも知られる<sup>33</sup>。

応挙は鯉について多くの作例を残しており、同じポーズを流用する例があることも見出されている<sup>34</sup>。したがって本論では、これら一連の鯉の表現を、便宜的に応挙の「鯉魚図」として述べた。

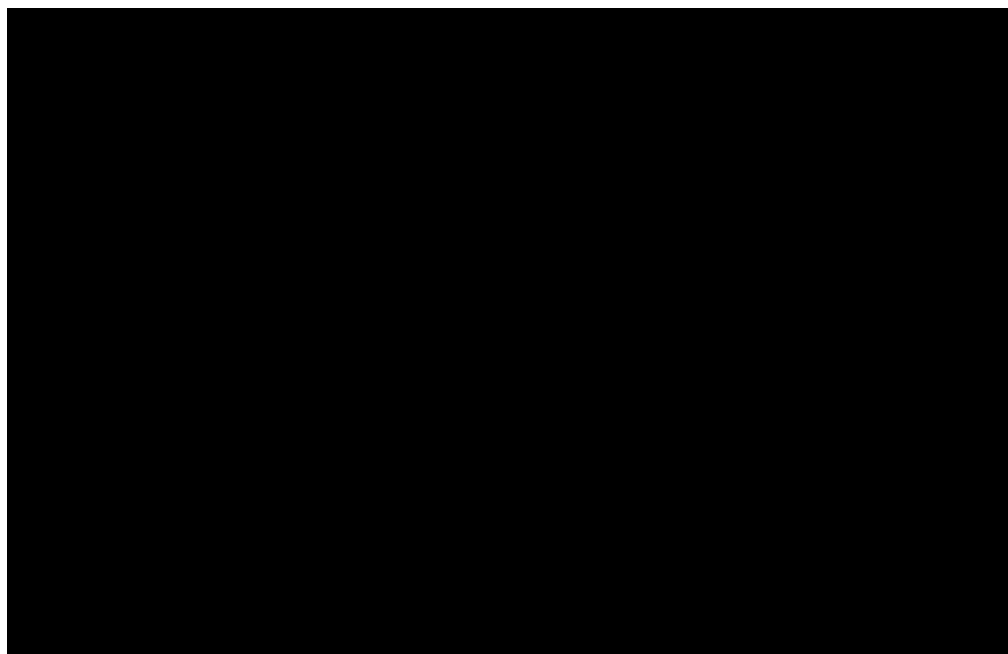


図2-7 円山応挙《鯉魚図風炉先屏風(部分)》安永年間、絹本墨画、二曲一双各56.0×172.2cm、徳川美術館所蔵

藻魚図が基本的に淡水産の魚をモチーフとしているのに対し、円山応挙の遊魚表現もまた、鯉をはじめ主に淡水魚をモチーフとしている点では、一見して藻魚図の画題を大きく離れるものではない。しかしその一方で、図2-7の《鯉魚図風炉先屏風(部分)》のように、藻魚図にはない具体的な水面の描写が加わり、より視点が整理されているのが特徴である。このような手法による鯉魚図は応挙によってしばしば描かれており、また円山四条派の表

現に継承される。

応挙の絵画論の解釈に臨んだ佐々木丞平(1941～)によれば、そもそも応挙は人物や鳥獣を自分の目で見ると主張し、それぞれの真の形姿を捉え、その正確な器に動感と生命感を吹き込む必要があるとしていた<sup>35</sup>。また、とくに鳥獣については、人が側に寄ると怯えて本来の自然な姿でなくなるために、ときには望遠鏡を使って写生すべきだと主張していたとされる<sup>36</sup>。しかし魚のように、本来水中という隔たれた世界に生きているモチーフの場合、応挙はどのような形で写生を实践したのだろうか。

この問いに関連するものとして、応挙の写生帖の一つである『写生雑録帖』(1771～1772年頃)がある。なかでも魚の写生について確認してみると、図2-8のように生きたままの水中の魚を、斜め上から見て捉えたと思われる描写が目立つ。これについて但し書きの内容を注視すると、図2-9に示すように、これには「水中の写し」とする端書きが残されているのが確認できる。

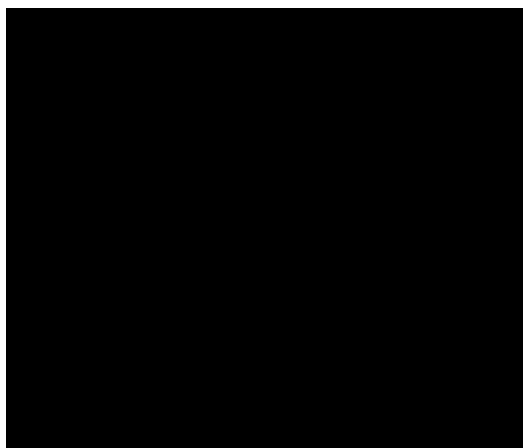


図2-8(左) 円山応挙『写生雑録帖(部分)』1771～1772年頃、紙本着色、個人蔵

図2-9(右) 同『写生雑録帖(部分)』、端書きの拡大

応挙が客観的な形態把握に強い興味を示していたことは疑いないが、このような写生帖の内容からは、それが静物的な形似を写實的に捉えるという意味ではなかったと気付かされる。このことを如実に示しているのが、図2-10に示す《双鯉図》の表現である。ここで鯉は、水揚げされた「静物」であるにも関わらず、まるで水中にあるような滑らかな姿態によって表現され、生命感を感じさせる。

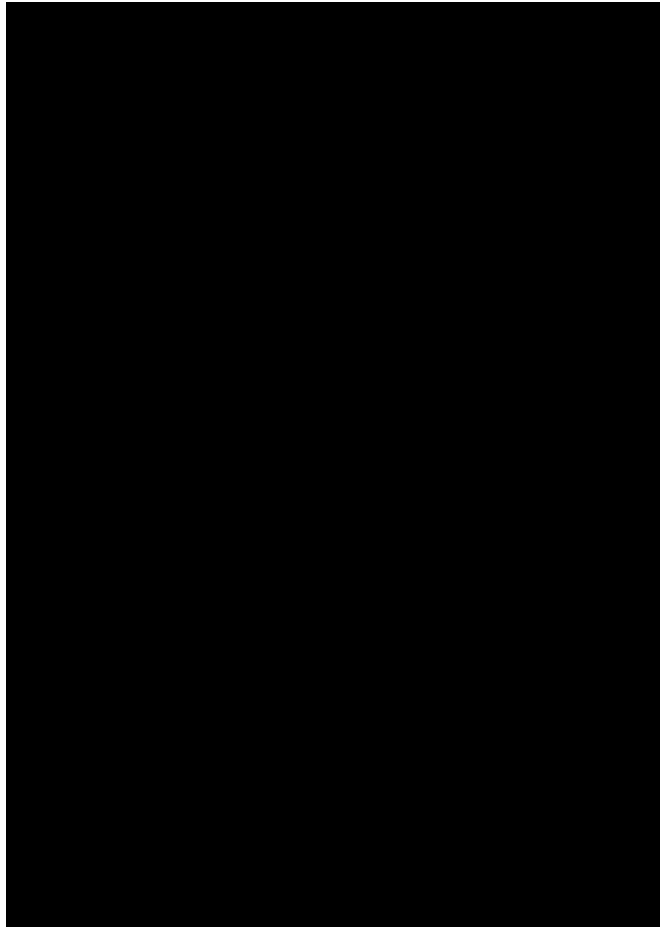


図 2-10 円山応挙《双鯉図》1782 年、絹本着色、103.9×36.4cm、泉屋博古館所蔵

応挙がいかに客観的な形態把握にこだわりを持とうとも、それはあくまで佐々木が指摘するように、動感や生命感が吹き込まれるための前提として必要とされた行為であった。水揚げされた鯉を描く場合にすら、その理念は反映されている。より自然な姿によって把握される形態こそ重視されていたのであり、魚の場合、そのような写生態度は、写生時に魚を水中におくことで解決されていたものと理解できる。

しかし本論において注目すべきことは、図 2-8 のような斜め上から水面を通して魚を見るという写生法が、より自然な形態を把握するための工夫に留まらず、水面のある遊魚表現というかたちに昇華された点にあるだろう。同じく応挙による鯉魚図の表現として図 2-11《鯉魚図》を例にすれば、図 2-12～図 2-14 に拡大したように、①水面の反射と魚体が重なり白抜きされる部分、②水面の下にあるものとして藍隈を重ねる部分、③屈折などの現象と折り合わせる描写など、具体的に水面をめぐる三つの特徴的な処理が見出せる。そして、これらは規則性に依らず、感覚的に処理されつつ統制がとられているもののように感じられる。



図 2-11 円山応挙《鯉魚図(左幅)》1779年、絹本淡彩、122.2×54.6cm、個人蔵

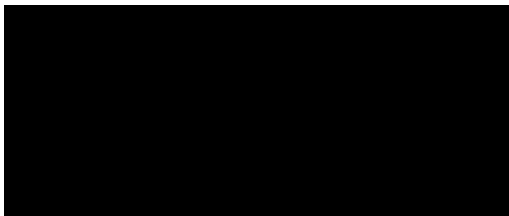


図 2-12 同図部分①白抜きと魚体

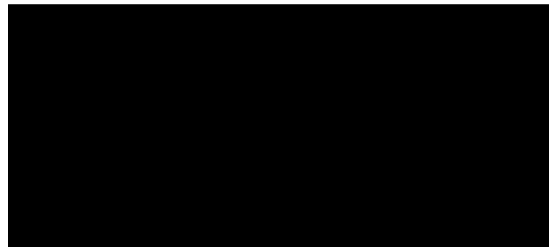


図 2-13 同図部分②藍隈の重ね

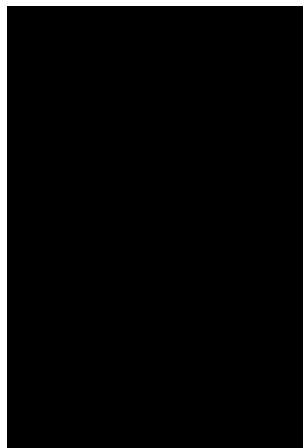


図 2-14 同図部分③屈折などの現象との折り合わせ



応挙の空間表現の効果については先学にしばしば言及され、こうした一連の鯉魚図にみられるような表現についても、室内に居ながらにして庭園の池を眺めているような感覚を起こさせるものだと見方がある<sup>37</sup>。しかし筆者は、むしろ水面と水面下の事象とに、独特の折り合いのある表現がなされたことに注目したいと考える。応挙の鯉魚図における鯉は、水面という隔たりがありながらも、景観のなかのエキストラに留まることがなく、あくまで遊魚図として成立していることが興味深い。

すでに何度か触れてきたように、中国の藻魚図においては魚の遊躍する姿が、しばしば文人の理想とする自由な精神的境地に重ねられていた。画面には様々な魚形がちりばめられ、ときには視点の交錯を思わせるような組み合わせも厭わないことで、奔放に遊泳する姿がより強調されてきたのである。これに対して応挙の描く鯉たちは、水面があることで、精神の境地を象徴する存在ではなくなり、他者としての存在に変化しつつある。ただし応挙の作り出す水面は、完全に水面下の彼らを突き放すような、再現的な描写によって形成されているのではなく、鯉そのものの存在感と折り合うように調和されているのである。

このような人間の目で水面を眺める視点と、水面下にある鯉そのものの存在感とが描き合わされた、藻魚図にはない応挙独自の視点設定は、遊魚図においてこれまでにない鑑賞者と魚との関係性を作り出すことに成功しているといえる。そしてこのことは、これまで藻魚図の系譜にあった日本の遊魚図について、応挙があくまで写生画として取り組んだことが契機となり、新たに展開されたものの一つと解釈できる。

## (2) 伊藤若冲《蓮池遊魚図》

伊藤若冲（1716～1800）による遊魚表現も、応挙とはまた異なる観点から、特筆すべき展開を含んでいる。

中国絵画において藻魚図が、輪郭線を用いない没骨という技法によって、主に淡墨を基調に描かれていたことはすでに述べた。それは、蓮花図に藻魚図が加わった、蓮池水禽図といった複合的な画題の場合であっても共通している。この蓮池水禽図という画題では、蓮や水鳥が鈎勒填彩によって描かれることで、淡墨没骨の藻魚図の部分と対比され、陸上と水中との差を強調するのが通例であったとされる。

しかし次に示す図 2-15 の《蓮池遊魚図》では、そのような蓮花の部分との対比が用いられることなく、水中生物であるアユとオイカワまでが鮮やかな色彩表現によって描かれている。むろん藻魚図にも淡彩程度の彩色が見られる例はあるが、水墨画表現の範疇であり、黄氏体にみるような色彩表現としてのニュアンスではなかった。しかし、図 2-15 の画面中央を横切るように配された魚群の下方に、一尾だけやや離れて配置されているオイカワなどは、とくに婚姻色が出た雄を描いており、ひときわ鮮やかな色彩が強調されるモチーフであるといえる。前項に述べたように、水墨画法から大きく離れて展開したといえる藻魚図が新たに舶来した例は、現在のところほぼ見出せていない。吉祥性に寄る跳び鯉の表現と藻魚図の派生的な関係はあるものの、日本の遊魚表現において魚体を色彩中心で表す手

法という点では、明清の花鳥画を直接の典拠とするとまでは言い難い現状にある。その影響を広義に受けつつ、蘭書の影響、江戸博物誌の隆盛などと結びつきながら、写生画としての展開に伴い定着していったと考えるべきだろう。

また《蓮池遊魚図》においては、蓮の配置にも特徴がある。視点の交錯という意味では一見藻魚図に通じる要素のように思われるが、しかしそれは本来、浮草と水草、あるいは様々な魚形の描き合わせによるものであった。蓮池水禽図における陸上と水中とを交錯させる手法は、あまり見かけられない。しかし本図では、蓮と遊魚表現の部分とは独特の交錯を見せており、蓮花が、まるで水中世界を縁取っている装飾のようにさえ見える。



図 2-15(左) 『動植綵絵』《蓮池遊魚図》1761~1765 年、絹本着色、142.5×79.4cm、  
宮内庁三の丸尚蔵館所蔵

図 2-16(右) 同図部分

先にも述べたように日本の近世絵画において、広義に写生画の展開を支えた背景としては、蘭学の勃興や、南蘋画の流入が指摘される。若冲もこの南蘋画に影響を受けつつ、さらに実物との対峙に固執する独特の作画態度、細部の細密描写が指摘される絵師である<sup>38</sup>。

しかし、その一方で若冲は、熱心な仏教信者でもあったといわれている。図 2-15 を含む『動植綵絵』の三十幅についても、この世に存在するものすべてが等しく仏性を備えたとする仏教アニミズムの思想が指摘されており、鑑賞画でなく法要の場を飾る荘厳具の意味

合いがあったといわれているものである<sup>39</sup>。

図 2-15 の《蓮池遊魚図》は、そうした三十幅のうちの一つであることが大変重要であったと思われる。すなわち、中国絵画の藻魚図に求められたような水中に遊ぶ魚の在り様よりも、ただ等しく仏になりうるものとして、魚の存在と他の生き物とを並列させることが重要であったと推察できるのである。換言すれば、水中に生きているという区別は、ここではさして重要ではなかったのである。むしろ他の鳥獣と同じ存在感を与えることが優先されたために、藻魚図の特徴であった水墨画表現は、より鮮やかな色彩表現が主体とされたものへと変換されたのではないか。

かつて宋・元・明初の水墨画表現の消化という大きな流れの中にあり、藻魚図の模倣を主体としていた遊魚図は、ここへきて中国古画の消化という発想を離れ、法要の場における荘厳具としての役割に即して応用されるに至ったと考えられる。若冲の独自の発想に終始している感は否めないものの、鮮やかな魚の色彩は、実物を写生することによって得られるものに他ならず、本図の色彩表現もまた、写生画としての展開の一つとして捉えることが出来るだろう。

### (3) 宋紫山と《鯉図》

宋紫山は、『衆鱗図』を制作したとして見なされる画人の一人である。詳細は前節に触れたため割愛するが、清の画人に直接的に写実的画風を学んだ宋紫石の息子であり、その画風を忠実に引き継いだとされ、また平賀源内との関わりも推察されることから、蘭書における標本画にも触れたと考えられる。とくに魚類についての実物写生に長じていたことは、平賀源内指揮『物類品隲』（1760）および『衆鱗図』の制作に関わったとする見方を踏まえれば、容易に想像できる。

南蘋画の受容と蘭書の影響、ひいては江戸博物誌の隆盛など、写生画の発展をとりまく時代気風に、より具体的に影響されている人物の遊魚表現という点で、図 2-17 の《鯉図》は注目すべき作例である。

既出の今橋は、紫山の父親であり師である紫石が、南蘋画の写実傾向に独自の写生観を加えて実践した存在であることを指摘している<sup>40</sup>。なかでも父親である紫石の《鯉図》を取り上げており、魚体の質感まで意識した意味での色彩表現を「執拗に表現された実在感」として、独自の展開の一として述べている<sup>41</sup>。今橋の指摘した紫石の鯉図は、跳び鯉のみの掛け幅であったが、ここに示した宋紫山の《鯉図》は、跳び鯉と遊魚が画中に取り合わされる形で描かれている。厳密に遊魚図の範疇であるかどうかは別にしても、南蘋画風と、蘭書にみる西洋的な写実表現、江戸博物誌的な態度、これらが結んで展開した江戸時代における写生画の性格を、よく反映した例として注目できる。



図 2-17 宋紫山《鯉図》18 世紀半ば頃～19 世紀前半、絹本着色、70×113cm、板橋区立美術館所蔵

### (3) 海錯図の出現

江戸中後期においては、さらに特筆すべき遊魚表現の展開として、複数の海産魚を画中に配した作例が散見されるようになる。描かれる海水魚は食用のものであり、本来の生息状況などとは関係なく、種々の魚をとりまぜ一堂に配するのが特徴である。④に後述するが、とくに渡辺崋山(1793～1841)は、これが海中の表現であることを特別視して《海錯図》としている。

先学では、鑑定家の西村南岳が「寒葉齋海錯図考」として建部凌岱(1719～1774)と渡辺崋山のそれを取り上げ、凌岱の作が海錯図の初出ではないかとしている<sup>42</sup>のみで、これらを遊魚表現上の新しい画題として見出し位置づけようとする試みは、いまだ為されていない。しかし、西村の論において「海錯図」とされた作品は、魚介図と遊魚図の両方をまたいで存在することに留意せねばならない。西村は、凌岱が『建氏画苑』中の魚介図集に『海錯図』の語を充てたものや、崋山の遊魚図としての《海錯図》についても、一括して海錯図として扱った。凌岱の魚介図集については①中に後述しているので参照されたい。

のちの研究において、とくに水揚げされた海産物としての表現を魚介図や魚介画などとして、遊魚の表現とは別視する傾向がみられることや、遊魚表現であるかどうかの違いが本論において大変重要であることを踏まえ、海錯図の語については以下のことを前提として述べたい。

まず次の①に示すように、じつは崋山だけでなく凌岱にも、遊魚表現として海産魚を描いた《遊魚図》という作品がみられる。崋山の作品が《海錯図》とされていること、魚介

図の作例は浮世絵花鳥画にも大変多いが、それには海錯図の名で知られるものが少ないことを踏まえて、本論では魚介画を区別するという前提のもと、海錯図の語をそのまま用いるのが望ましいように思われる<sup>43</sup>。そこで本論では、以降「海錯図」の語を「遊魚表現としての海錯図」の意で扱うこととし、とくに凌岱の『建氏画苑』中の『海錯図』をさす場合はそれを明記するほか、「魚介画としての海錯図」などと付言することにした。

以上の前提を踏まえ、①から④に渡って示す海産魚を遊魚図とした一連の表現を、遊魚表現上の新しい画題として位置づけるにあたり、海錯図の語を用いることとしている。

#### ①建部凌岱(1719～1774)

建部凌岱は陸奥弘前に生まれ、はじめ京都東福寺の僧となったが還俗し、江戸に住まって諸芸に通じた。歌号を綾足、画号を寒葉斎ともいい、俳諧、片歌、紀行、随筆、物語、絵画、国学などに渡って広く活動した<sup>44</sup>。1750年には長崎に遊学し熊斐に画を学び、1755年にも再び長崎に滞留し画業に専念している<sup>45</sup>。

西村は、凌岱が海産魚に興味を持ちだした契機について、1745年に金沢を訪ねた道中、能登の松戸の入り江を過ぎる際に、海魚の大群を目の当たりにした体験ではないかと述べ、その感動を1771年の『すずみぐさ』にいたっても触れていることを指摘している<sup>46</sup>。凌岱は文学上にも画業の上でも、しばしば海産魚をモチーフにするが、とくに1773年には『建氏画苑』の一部として『海錯図』(図2-18)が完成する<sup>47</sup>。この『海錯図』は、先にも述べたように魚介図を集めた総体であったが、恐らくこうした魚介図を下地にして、のちに図2-19の《遊魚図》のような、遊魚表現としての海錯図に臨んだのではないかと思われる。

図2-19は淡彩を基調とした絹本画で、藻が添えられているほか、画面下部には藍が引かれている。魚に藻魚図にみるような動勢は感じられないものの、魚介図にみられる緊張した姿態とは異なっており、まるきり魚介図の引用とも見えない。また没骨風を残した彩色表現によって、水中にあるような柔和な印象が描き分けられている。



図2-18 建部凌岱『建氏画苑』中の『海錯図』より抜粋の魚介図、1773年



図 2-19 建部凌岱《遊魚図》18 世紀、絹本着色、102×48.2cm、群馬県立近代美術館所蔵  
戸方庵井上コレクション

②伊藤若冲(1716～1800)

前項にて触れた動植綵絵三十幅のなかにも、海錯図の表現というべき掛け幅が存在している。図 2-20 の《群魚図》および図 2-21 の《諸魚図》は、前出の《蓮池遊魚図》(図 2-15)と同様に、動植綵絵三十幅のうちの一部として制作されており、やはり水中の描写であるにも関わらず濃彩による表現がみられる。《蓮池遊魚図》にて触れたため詳述は避けるが、荘厳具としての性格上、陸上にある花鳥と並列されるような存在感をもたせるために、水墨画法によらず、また遊躍の様に拘らず一堂に配していると推察される。これらは 1765 年から 1766 年の作と考えられており、遊魚表現としての海錯図の先駆的な例であろう。

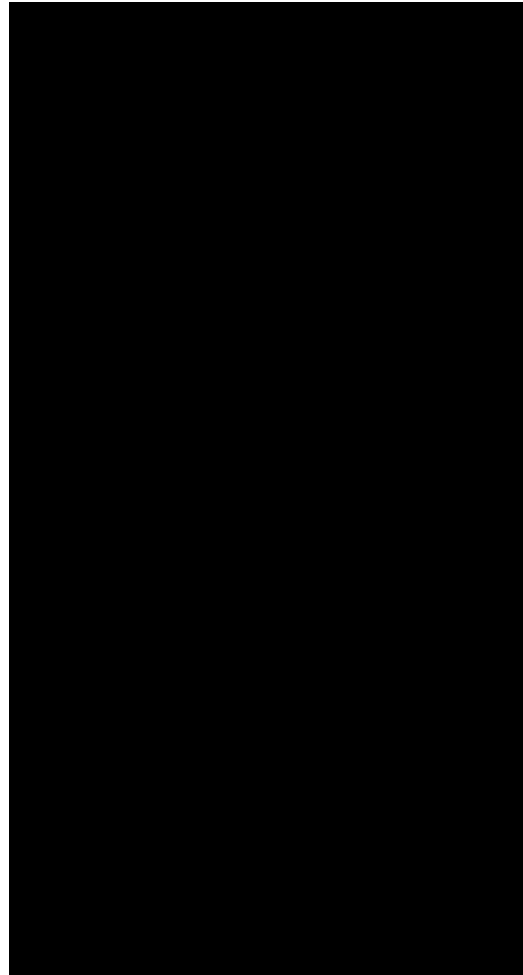
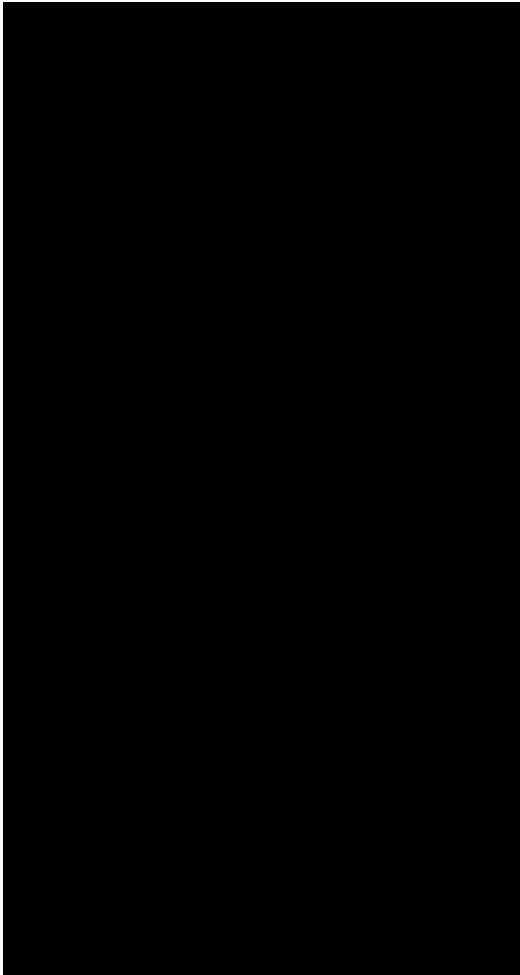


図 2-20(左)《群魚図》(『動植綵絵』) 1765~1766 年 絹本着色 142.1×79.2cm 宮内庁三の丸尚蔵館所蔵

図 2-21(右)《諸魚図》(『動植綵絵』) 1765~1766 年 絹本着色 142.6×79.3cm 宮内庁三の丸尚蔵館所蔵

### ③岡部洞水

岡部洞水(1780 以前~1850)は土浦藩の御用絵師であり、駿河台狩野家の狩野洞白愛信(1772~1821)に学んだと考えられている。とくに谷文晁(1763~1841)との交流があったことが指摘され、長らく江戸詰めであったと推察されている<sup>48</sup>。

岡部による図 2-22 の《魚族図(左幅)》もまた海錯図の表現といえるが、川魚との対幅として制作されていることが分かる。このような対幅が、何をきっかけにして制作されたのかを示す文献は見つかっていない。しかし同時代的に、文芸上でも『百魚譜』(1751~1752)が鯉と鯛を対比させるくだりに始まる<sup>49</sup>ことから分かるように、日本においては川と海とが対立構図におかれる気風があり、その意識下にあったことは否めないだろう。あるいは第 1 章に触れたように、中国絵画の藻魚図において対幅形式をとっていたものについて、描かれていた魚種が正しく理解されずに海の魚と誤解されていた可能性も無視できない。

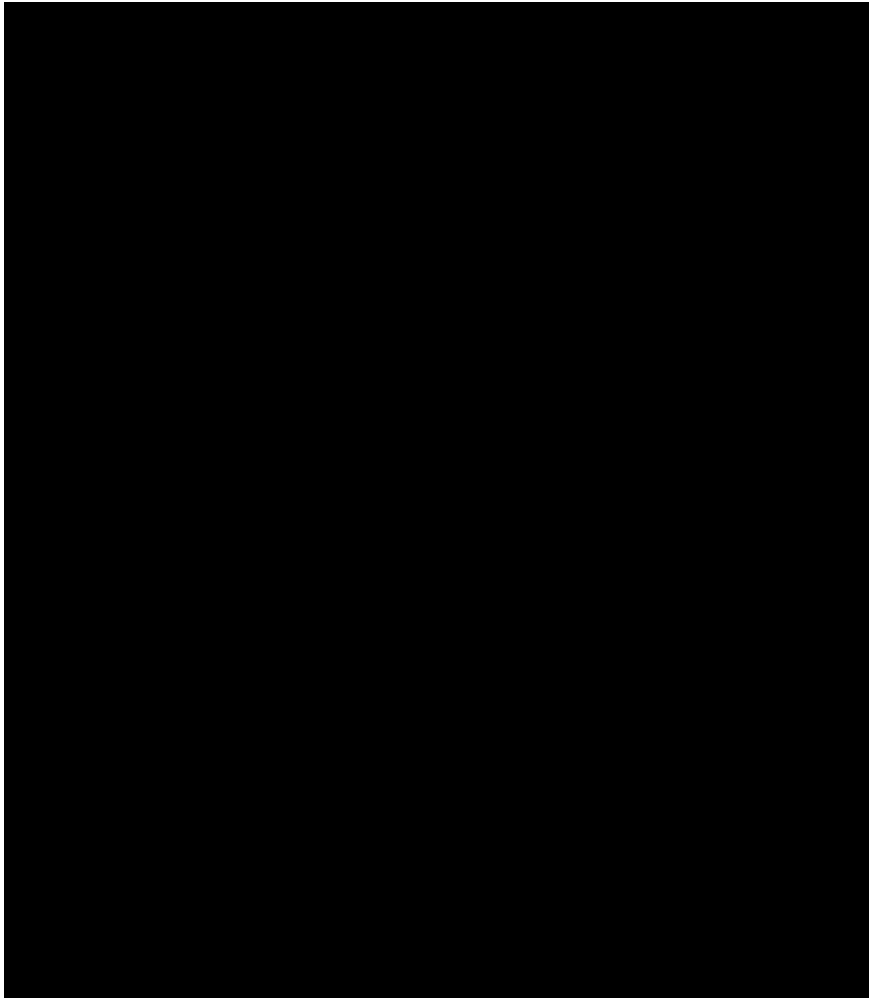


図 2-22 岡部洞水(尾形洞水)《魚族図》18 世紀後半～19 世紀前半、絹本着色、二幅対、各 117.8×49cm、長崎県立美術博物館所蔵

#### ④ 渡辺崋山

渡辺崋山（1793～1841）は、江戸後期の洋学者として知られた田原藩士である。江戸藩邸に生まれるが、家が貧しかったために画を内職として始めた。谷文晁の門下に入り、また南蘋画にも影響を受けるが、西洋画も学んで独自の画風を得、とくに肖像画において特色がある。蘭学に関心を抱き西洋事情に通じたが、1839 年、蛮社の獄にて逮捕され、蟄居中に自決したことで知られる<sup>50</sup>。近世絵画史の研究者でもある日比野秀男（1947～）は、蟄居中の作品にある《千山万水図》（1841 年）などに、海防思想への暗喩があるとの見方を示している<sup>51</sup>。

図 2-23 の《海錯図》も、同じく蟄居中の作品である。弟子の椿椿山（1801～1854）にあてた書簡の中では、古人に不可能な海中の表現であるとして説明されていたことが、しばしば先学で指摘される<sup>52</sup>。古画の学習にも通じていた崋山が「古人」としたのが、かつて藻魚図を描いた中国の画人のことをさしたのか、わが国の遊魚図に海中表現が乏しいと主



張したものかは定かでない。しかし博物画を思わせ動勢に乏しい傾向があった海錯図について、荒波が添えられ、波間に大きく身をひるがえして遊躍する主格の鯛の表現などは、他図とやや趣を異にしているといえる。外海、西洋に目を向けた前進的な崋山の姿勢が重ねられているようでもあり、蟄居中の作品に海防思想への暗喩を見出す日比野の見方を踏まえるのであれば、本図もまた、その例に挙がるのかもしれない。「古人」の言葉がさすところは明確にされていないが、あるいは旧体制に固執する藩政あるいは幕政を、揶揄するニュアンスが皆無ではなかった可能性はある。

前出の西村は、《海錯図》を描いた崋山が、凌岱の遺墨を所望した事実があることを指摘することで、凌岱による『海錯図』の着想をこそ「海錯図」の初出とみていた<sup>53</sup>。たしかに凌岱の魚介図に触れ、海産物の写生に触発されての穏やかな作品とも思われるが、海錯図には珍しく遊躍の表現が顕著であることを踏まえると、本図をめぐる背景には想像が膨らむようである。いずれにせよ、こうした海錯図の表現が新しい画題として見なされていた様子が窺える重要な例である。



図 2-23 渡辺崋山《海錯図》1840 年、113.3×55.4cm、絹本着色、静嘉堂文庫美術館所蔵、重文

これまで①～④に示したように、若冲や洞水もまた海錯図に類似した発想において《群魚図》及び《諸魚図》や、あるいは《魚族図》を描いている。このことから、凌岱の独自の発想ばかりに依らず、海錯図の出現を支えた時代気風があったとみて考証するべきだろう。

海産物という新しいモチーフの出現に関連する気風としては、ほかに鈴木重三(1919～2010)によって、浮世絵研究の立場から文芸との関わりが着目されている。鈴木は、魚介類の句について挿絵を添える様式が出現したことに言及し、浮世絵における魚介画が、とくに「歌俳書類中で対象化され、木版技法と提携」することを通して発展していった過程を指摘している<sup>54</sup>。またその中で、さらに江戸中期の書家である勝間龍水(1697～1773)の『海の幸』(1762)を、浮世絵における魚介画の発達に関して、先駆的な役割を担った例として捉えている<sup>55</sup>。前節に触れた南蘋画や蘭書の受容、江戸博物誌の隆盛はもちろん、このように多方面から、粉本によらず実物を写生することが取り入れられていった気風を受けて、遊魚表現においても藻魚図におけるモチーフに限定されずに、新たなモチーフが獲得されていったと考えられる。

これらの海錯図というべき一連の表現は、藻魚図の海産魚版に留まることなく、独自の遊魚表現を実現している。まず、藻魚図において様々な魚種が遊泳するのと異なり、群像表現やもの尽くしといった趣に近い。種々の海産魚が一堂に配されることで生まれる迫力は、藻魚図にあるような遊泳感には乏しい一方で、海の幸としての海産資源の豊かさを強く想起させる。こうした群像的な表現がもたらす迫力と、南蘋画を下地とした色彩的な表現がもたらす魚の実在感とは異なる意趣をもった遊魚表現として成熟しつつあるといえるだろう。

荒俣は、江戸時代の魚譜について「生の良い死魚」という言葉を用いた。標本としての正確さよりも「生 [いき]」という生命感からアプローチしたとする考え方である<sup>56</sup>。荒俣のいう生命感とは厳密に同義とは言えないが、筆者もまた、こうした海産物に対して日本人が感じる「生 [いき]」あるいは「生き」という生命感が、魚譜に限らず、海錯図上の表現としても重要な特徴を形作っている要素であると考えられる。それは、水中を自由に遊躍する生命感とは異なる、魚におけるもう一つの生命感の捉え方である。江戸時代には、淡水の小魚については愛玩物として鑑賞され始めていたが<sup>57</sup>、海産魚は専ら食用であり、生きて遊泳する姿を鑑賞するような対象ではなかった。遊魚として鑑賞される機会のない海産魚を、しかしあえて遊魚図として描こうとする矛盾は、食用の生命に対しても生きという独特の生命感が求められていたことによって、ごく自然に解決されたのではないか。

新しいモチーフとしての海産魚は、藻魚図とは異なる「海の幸」としての発想から生命感が求められながら、日本における遊魚図の新しい形をもたらしたと考えられる。

## 結び

これまで示してきたように、日本における遊魚図は、室町時代に藻魚図の受容と模倣によって成立した。また藻魚図は近世にいたっても、学ぶべき宋元画として継承されている。

しかしその一方で、藻魚図の系譜を離れ、新たに展開した例が挙げられる。清朝の画人である沈南蘋がもたらした花鳥画における写実的な画風は、これまで水墨画表現の消化という大きな流れのうちにあった日本の遊魚図について、色彩表現としての新たな展開をもたらす土壌となった。江戸博物誌の隆盛、蘭書の影響なども、同時代的に写生画的な展開を支え、遊魚図もまた写生画としての展開に大きく左右されていたといえる。

そのような中で、円山応挙の鯉魚図においては、水面と水面下の事象の描き合わせという、遊魚図における新たな手法が生み出された。伊藤若冲による《蓮池遊魚図》においても、色彩的な表現が積極的に応用されながら、魚に陸上の生き物と同等の存在感が求められ、藻魚図の系譜を離れた展開となりつつある。宋紫山の《鯉図》もまた、魚体の質感を執拗に再現するような描写に臨み、写生画、とくに博物画との交流を色濃く感じさせるものであった。これらは古画の模倣によらず、写生画として展開した遊魚図として位置づけることができる。

さらに江戸中後期にかけては、粉本によらず実物を写生することが取り入れられていった気風を受けて、藻魚図におけるモチーフに限定されずに、海産魚という新たなモチーフが獲得されていった。海産魚は群像的に、かつ色彩表現とも結びつきながら描かれ、また藻魚図とは異なる海の幸としての寓意に支えられることで、「海錯図」という新しい画題を形成したといえる。

日本における遊魚図は、近世において写生画としての展開を得ていく中で、とくに新しい画題を得るに至ったと見なすことができる。

## 注

- <sup>1</sup> 生没年不詳。沈銓ともいわれ、浙江省呉興出身の画人である。1731年に来日、1718年に帰国している。花鳥画家としての名声は日本で得たもので、中国では当時流行の憚寿平様式に対して、むしろ旧派に属する画人で知られていない。帰国後も作品が日本に送られ続けた。(相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』株式会社新潮社、1985年、746頁参考)
- <sup>2</sup> 磯崎康彦『江戸時代の蘭画と蘭書—近世日蘭比較美術史—(上)』株式会社ゆまに書房、2004年、134-137頁参考。
- <sup>3</sup> 五代に蜀の黄筌、南唐の徐熙が現れ、伝統的な鈎勒填彩法による「黄氏体」と、彩色を水墨風に用いた没骨画の「徐氏体」の二体が成立した。宋代に技法的には融合してその後の花鳥画の規範となった(前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、290頁参考)。ただし磯崎は前掲書137頁で「黄子体」の表記をとっている。
- <sup>4</sup> 前掲：磯崎、137頁参考。
- <sup>5</sup> 総数中七、八分を彩色画に、二、三分を墨画にあてることを求めていることが見出されている。(前掲：磯崎、135頁)
- <sup>6</sup> 南蘋派誕生の契機をつくったといわれる。正しくは神代彦之進。元服後は甚左衛。神代家が早くに渡来した中国人熊氏の後裔で、音の近い神の字をあてた。元禄年間(1688~1704)から代々唐通事を勤める。南蘋が来日した当初は20歳で役に就く前だったため、実際に南蘋に師事したのは9か月ほど、基礎的な画法である四君子を教わった程度であったという。南蘋帰国後に送られた高乾に学んだ期間のほうが長い。構図は南蘋より整理される傾向にある。(鶴田武良『日本の美術第326号 宋紫石と南蘋画派』至文堂、1993年、39頁参考)
- <sup>7</sup> 江戸での南蘋画普及に最も影響力をもった。江戸の人だが40代半ば頃、長崎に行って南蘋の弟子といわれる宋紫岩(来日期間1758~1760)に学んで傾倒し、改名している。1763年には平賀源内指揮の物産学書『物品類隲』の附図を描く。字は君赫、霞亭、濠は雪溪。晩年は号を息子の紫山に譲り、自分は雪湖と号した。(前掲：鶴田、54頁参考)
- <sup>8</sup> 今橋理子『江戸の花鳥画—博物学をめぐる文化とその表象』スカイドア、1995年、54頁。
- <sup>9</sup> 前掲：今橋、74頁。
- <sup>10</sup> 神戸市立博物館編『特別展 花と鳥たちのパラダイス—江戸時代長崎派の花鳥画—』神戸市スポーツ教育公社、1993年、81頁。
- <sup>11</sup> 前掲：今橋理子『江戸の花鳥画—博物学をめぐる文化とその表象』、71-81頁参考。
- <sup>12</sup> 前掲：磯崎『江戸時代の蘭画と蘭書—近世日蘭比較美術史—(上)』138頁。
- <sup>13</sup> 一般的に「博物学」と称される。「博物学」の語は広義に用いられており、一般的な用法として広辞苑の示すところでは、

「動植物や鉱物・地質などの自然物の記載や分類などを行なった総合的な学問分野。これから独立して生物学・植物学などが生まれる前の呼称。明治期に Natural History の訳語に用いられた。中国では本草学として古くから発達。博物誌、自然誌、自然史。」

とある。これについては、千地万造が体系づけを試みているが、千地によれば「Natural History」自体が、科学の発達に沿って意味合いを発展させてきた、多義的な語であるという。そのために、訳語もまたその変遷に応じて、「博物誌」から「博物学」へ、そして「自

---

然史」へと渡る結果になった（「自然史博物館 人と自然の共生をめざして」八坂書房、1998年）。この見解に従えば「博物学」の語は、「Natural History」を段階的に捉えた際の一ということになるが、さらに東洋における本草学と区別し、記載や分類の対象が薬用の植物から、広範に自然物全般にうつった段階をさして「博物学」の語を用いる場合もあり、用語としては煩雑な状況にあるといえる。

- <sup>14</sup> 上野益三「江戸博物学のロマンチズム」『彩色 彩色江戸博物学集成』株式会社平凡社、1994年、6頁、及び9-10頁参考。
- <sup>15</sup> 磯野直秀監修、国立国会図書館編『描かれた動物・植物—江戸時代の博物誌— 国立国会図書館特別展示』国立国会図書館、2005年、18頁参考。
- <sup>16</sup> 上野益三「江戸博物学のロマンチズム」『彩色 彩色江戸博物学集成』株式会社平凡社、1994年、9-10頁参考。
- <sup>17</sup> 前掲：上野、10頁参考。また、本稿で上野は、薬物を対象とした本草学に対する意味で、自然物全般を扱う段階によって博物学の語を用いる立場をとっている。
- <sup>18</sup> 磯野直秀は、「～学」は体系化の志向があつての語であり、「江戸本草学」、「江戸博物学」など近世日本における科学的態度とされるものには体系化が見られないことを指摘して、あえて「江戸博物誌」の語を充てている。（磯野直秀「日本博物誌雑話(4)」『タクサ No. 7』日本動物分類学会、1999年、9頁）
- <sup>19</sup> このような絵の存在は洋の東西を問わず共通しており、このような「博物学」ないし「博物誌」に付随する絵画を指してしばしば博物画の語が用いられるほか、対象を写生するという描画の基礎となる姿勢から、写生画、博物写生、標本写生などの語も同義的に用いられる場合がある。
- <sup>20</sup> 今橋は、実物写生という写生観とほぼ同義的に、一次写生に値する図像から図像への「写生」が認識されていたことに言及している。（今橋理子「江戸の花鳥画 博物学をめぐる文化とその表象」スカイドア、1995年、125頁）
- <sup>21</sup> 前掲：『描かれた動物・植物—江戸時代の博物誌— 国立国会図書館特別展示』2005年、巻末年譜99頁を参考。ただしここでは独立した魚譜をさし、一部に魚のセクションをもつ場合を除いている。『訓蒙図彙』（1666刊）の「龍魚部」を最も早い例とする場合もある。（磯野直秀「衆鱗図について」『高松松平家所蔵 衆鱗図 研究編』香川県歴史博物館友の会博物図譜刊行会、2005年、14頁）
- <sup>22</sup> 前掲：『高松松平家所蔵 衆鱗図 研究編』、5頁。また、『衆鱗手鑑』は献上の話が出た時点で手元にあった図を差し出した際の名称で、その後再び控図から制作したのが『衆鱗図』であると推測されている。『衆鱗手鑑』は失われており、目録のみが残るが、『衆鱗図』の7割ほどの内容とされる。『手鑑』からの転写の系譜と、『衆鱗図』からの系譜の判別は複雑で、磯野が別に論証している。
- <sup>23</sup> 前掲：『高松松平家所蔵 衆鱗図 研究編』、5頁。源内の関わりを示唆する家老の言があるが、確証には至っていないとされる。

- 
- 24 松岡明子「高松松平家伝来博物図譜の研究」『鹿島美術研究 22』2004年、248頁参考。併せて同頁では箔の使用について、723図のうち約4割弱に認められると述べられている。
- 25 前掲：松岡、249-250頁。
- 26 荒俣宏「松平頼恭」『彩色江戸博物学集成』株式会社平凡社、1994年、84-85頁。
- 27 鶴田武良『日本の美術第326号 宋紫石と南蘋画派』至文堂、1993年、56頁。
- 28 磯崎康彦『江戸時代の蘭画と蘭書—近世日蘭比較美術史—』株式会社ゆまに書房、2004年、145頁。魚画は47紙あったとされる。
- 29 ただし前注24の松岡は、箔の使用をはじめとした工芸的な表現技法が、とくに「博物図譜の目線から魚をよりリアルに表現するために組み合わせられた」ことの独自性に言及している。(前掲：松岡「高松松平家伝来博物図譜の研究」2004年、249頁)
- 30 荒俣宏「奥倉辰行」『彩色 江戸博物学集成』株式会社平凡社、1994年、398-412頁参考。
- 31 前掲：荒俣「奥倉辰行」『彩色 江戸博物学集成』、401頁参考。
- 32 これについて荒俣は、「銀粉を用い」た表現と表記している。(前掲：荒俣「奥倉辰行」『彩色江戸博物学集成』、409頁)
- 33 相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』株式会社新潮社、1985年、1421頁参考。
- 34 内山淳一「鯉」『別冊太陽 日本のこころ 205 円山応挙 日本絵画の破壊と創造』株式会社平凡社、2013年、128頁参考。
- 35 佐々木丞平「円山応挙の絵画論—萬誌を中心として—」『京都大学研究紀要 3』、1982年、9頁参考。
- 36 佐々木丞平、佐々木正子『円山應舉研究 研究篇』中央公論美術出版、1996年、454頁参考。
- 37 星野鈴『新潮日本美術文庫 13 円山応挙』新潮社、1996年、29頁参考。
- 38 吉沢忠、山川武『原色日本の美術第18 南画と写生画』小学館、1969年、212頁及び228頁参考。
- 39 辻惟雄「ミヤコに奇想横溢—18世紀の京都画壇」『日本美術全集 14』小学館、2013年、177頁参考。
- 40 今橋理子『江戸の花鳥画—博物学をめぐる文化とその表象』スカイドア、1995年、71-81頁参考。
- 41 前掲：今橋、73頁参考。
- 42 西村南岳「寒葉斎海錯図考」『中央美術(復興)37』日本美術学院、1936年、78頁参考。
- 43 筆者はかつて拙稿にて、とくに「遊魚表現としての海錯図」をさして便宜的に「海産群魚図」の名称にて取り扱っていた。しかし「海錯図」の語が一般に知られていることを加味して、本論ではあえて造語を用いずに臨んだ。
- 44 前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』、886頁参考。
- 45 建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集 第九卷(書簡・補遺)』国書刊行会、1990年、439-463頁(年譜)参考。
- 46 前掲：『建部綾足全集 第九卷(書簡・補遺)』、80頁参考。
- 47 草稿は1771年であったとされる。(前掲：『建部綾足全集 第九卷(書簡・補遺)』、439-463頁参考)
- 48 展覧会図録「土浦市立博物館第26回特別展 土浦藩絵師 岡部洞水—知られざる狩野派の

- 
- 画人一」土浦市立博物館、2002年、5頁参考。
- 49 志田義秀『花鳥蟲魚 百譜詳釋』辰文館、1907年、180頁参考。
- 50 前掲：相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』1644頁参考。
- 51 日比野秀男『新潮日本美術文庫 20 渡辺崋山』新潮社、1997年82-85頁参考。
- 52 『崋山書簡集』国書刊行会、1982年、435頁。
- 53 前掲：西村南岳「寒葉齋海錯図考」78頁。ここで海錯図に「」を付したのは、本稿はあくまで遊魚表現上の画題としてこの語を捉えることを、前述にて提示したためである。西村の論考では、遊魚表現であるかどうかの別が論旨に関わらないため、これを区別していない。
- 54 鈴木重三『絵本と浮世絵 江戸出版文化の考察』美術出版社、1979年、485-486頁参考。
- 55 今橋もまた勝間龍水画《海の幸》や北尾重政画《俳諧名知折》に触れ、「本草・博物書と、俳書のような文芸書が、相似した理念あるいは世界観の上に成立していた」と述べる（前掲書『江戸の花鳥画—博物学をめぐる文化とその表象江戸の花鳥画』322-328頁）。また西村三郎によっても類似した見解が示され、喜多川歌麿《潮干のつと》などに触れながら、もの尽くしの考え方と博物趣味の対応を述べている（西村『文明のなかの博物学（上巻）』株式会社紀伊國屋書店、1999年、172頁）。
- 56 前掲：荒俣「奥倉辰行」『彩色 江戸博物集成』、400頁
- 57 1768年には、びいどろに入れた金魚が歌に詠まれるまでに至るとして触れる（鈴木克美『ものと人間の文化史 113 水族館』法政大学出版局、2003年、20頁）。それ以前、1748年には飼育書も広まっている。

### 第3章 近代科学と遊魚表現



### 第3章 近代科学と遊魚表現

#### 序

#### 第1節 近代における海錯図の展開

- (1) 水族館の実現
- (2) 二つの海錯図—幸野樞嶺と都路華香—
- (3) 水族館での取材と海錯図の展開

#### 第2節 『大日本魚類画集』の実現—「生態畫」という問いかけ—

- (1) 大日本魚類画集と大野麥風
- (2) 近代図鑑の普及と生態写真の誕生のなかで
- (3) 『大日本魚類画集』における「生態畫」の解釈

#### 結び

#### 序

前節に触れたように、わが国では江戸中後期にかけ、新たに海産魚をモチーフとした遊魚図として「海錯図」が描かれるようになった。近世において、遊魚図として海産魚がモチーフになることは、図像としても典拠とすところのない未知の海中を表現することでもあったといえる。

こうした海錯図は、近代に至っても一画題として継承され描かれている。しかし近代においては、とくに水族館が実現するなど、これまで未知であった海中世界に対して大きな変革が起こる。水中、とくに海中を遊泳する種々の魚を、直接の視覚体験として詳細に観察するということが、初めて一般的に可能となったのである。そうした背景を踏まえて本章第1節では、円山四条派の師弟関係にある幸野樞嶺（1844～1895）と都路華香（1870～1932）が、それぞれに海錯図の系譜にある作品を残していることに注目し、両者の取材方法に大きな変化があることに言及した。とくに、師である樞嶺の海錯図制作時には水族館が存在しない一方で、弟子の華香は水族館で写生したという記録が残されていることから、両者の作品の比較によって、近代科学の発達に際して海錯図がどのように展開したかを考証する視点を得た。

また第2節では、近代における科学的、文明的な発展を受けて展開した遊魚表現の例として、『大日本魚類画集』の重要性を論じる。詳細は後述するが、この『大日本魚類画集』においては、魚が遊泳する姿を完全な水中景として、しかも魚種によって異なる生息状況

を設定して描く表現が大半を占めている。その取材方法にも特筆できる点が多く、二百度刷りという高度な木版画技術による版画作品として認識されている一方で、原画を担当した日本画家・大野麥風の遊魚表現という点においても、十分に注目できる作品であると考えられる。しかしながら、麥風が「生態畫」として臨んだその表現については詳細な考証が進んでおらず、絵画史上の考察の対象としても、殆ど採り上げられていないのが現状である。そこで本節では、昭和初期の魚類図鑑をはじめとした「生態」<sup>1)</sup>に関する視覚情報の様相を踏まえ、麥風の志した「生態畫」の表現について解釈を進めた。そのうえで、わが国の遊魚表現の変遷に照らして、『大日本魚類画集』の位置づけを見出すこととした。

## 第1節 近代における海錯図の展開

### (1) 水族館の実現

遅くとも 17 世紀までには、一時的に小さな水族を小さなガラス容器に収容する発想は、洋の東西を問わずに存在したとされている。びいどろ、すなわちガラスの小さな容器に金魚を泳がせ、一時的にその姿を見るという意味では、日本では 1768 年にその様子が歌に詠みこまれている<sup>2)</sup>。さらに 19 世紀半ばのイギリスでは、上流社会で自然愛好趣味が流行し、磯採集にて得た小生物をガラス容器に入れて飼育することが流行した。ただし海の生き物を飼うのは、海水の確保が淡水よりもずっと困難であることから、これも長く飼養する発想には至らなかったものとみられている<sup>3)</sup>。水族館学の見地からは、こうした単なるガラス容器への収容については“*Aquarium*” (以降アクアリウム) とは呼ばず、「動物と植物の呼吸相互作用を利用する、特殊な工夫」の水槽に至って、アクアリウムと呼んだとしている。このアクアリウムの用語の使われ方には曖昧さが指摘されるが、はじめは個別の水槽をさし、次第に複数の置水槽を台上に並べて大勢の人に見せる場所をも、広義に示すようになったという<sup>4)</sup>。世界最初的水族館はロンドンの“*Fish House*” (1853 年) とされ、これも水槽を卓上に並べる形式で、一般にアクアリウムとも呼ばれたが、一方で水族館を“*vivarium*” (以降ビバリウム) として、置水槽そのものをさすアクアリウムと区別する向きもある<sup>5)</sup>。その後、ヨーロッパの水族館は、19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて、置き水槽主体の展示から壁に作り付けの水槽に移行したとされ、砂濾過槽の取り入れとともに規模を拡大した。1871 年のクリスタルパレス水族館には、最大約 6m、容積にして 15 m<sup>3</sup>の展示水槽が導入されたという<sup>6)</sup>。

このように水族を水中に留めて、ガラス越しにその姿を観察する手段には、小さなガラス容器への収容、置水槽としてのアクアリウム、それらを並べた施設としての水族館、さらに壁への作り付け水槽や濾過装置による本格的な水族館、といった大きな流れが見出される。

日本でこうした水族館施設が誕生したのは、明治に入ってからのことである。庶民が個

人的に置水槽を所有するのはずっと後のことで、水族館施設の実現が、すなわちアクアリウムの実現というかたちで導入された。わが国における初期の水族館を総論的に検討するものとしては、鈴木克美(1934～)の研究が詳しい。鈴木によれば、日本最初の水族館を明治15年(1882年)の観魚室(うをのぞき)とする考え方があり、これは動物園内に付属施設として作られた小水族館であったという。これも、はたして置水槽を並べる形式によるもので、淡水生物の飼養が主体であった<sup>7</sup>。海水循環濾過の技術と知識が導入されるには間があり、はじめて本格的に海水魚の長期的飼養が可能になったのは、明治30年(1897年)に和田岬に建設された水族館であるとされる<sup>8</sup>。

したがって、日本において海錯図に関わる視覚体験が大きく変化したのは、水族館学の見地を踏まえ、この本格的な海水循環濾過の水族館が出現することによると考えられる。

## (2) 二つの海錯図—幸野樺嶺と都路華香—

序に触れたように海錯図の画題は、近代にかけても継承されている。本項では、とくに前項に示した水槽の文化をめぐる流れに鑑みて、海錯図の近代的な変化を考証するうえでの比較対象を見出した。具体的に、円山四条派の師弟関係にある幸野樺嶺と都路華香が、それぞれに海錯図といえる作品を残していることに注目し、両者の取材方法に、水族館の実現に関連した変化があることを指摘する。

まず樺嶺による《群魚図》(図3-1)に関して、描かれているのは食材として一般的な種類の魚ばかりであり、本来これらが一堂に群れをなして泳ぐことは考えられないが、画面上では一堂に描かれている。この点は近世からの海産群魚図に倣う表現であり、また波間に覗く構図という点も、既述の円山応挙を端とする円山四条派の伝統に倣うものである。

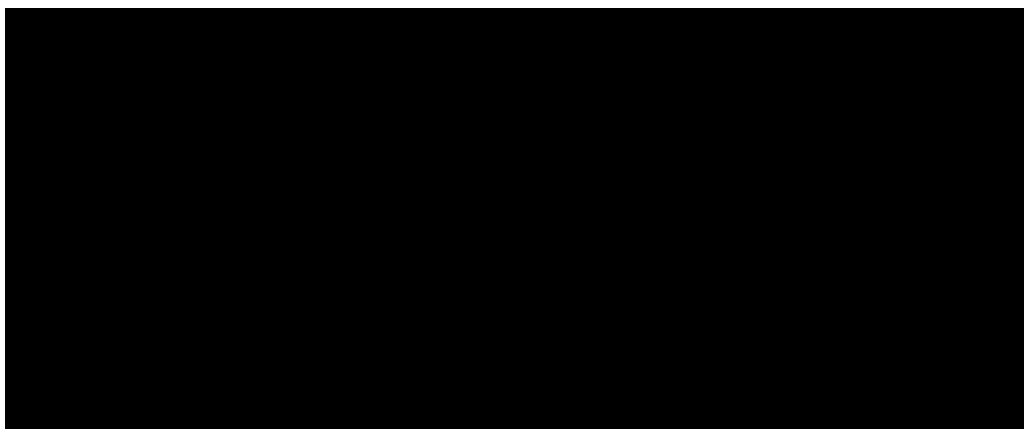


図3-1 幸野樺嶺《群魚図(左隻)》紙本淡彩、六曲一双 1876年、個人蔵



図 3-2 幸野楳嶺《群魚図(右隻)》紙本淡彩、六曲一双、1876 年、個人蔵

これに比較して下の図 3-3、3-4 に示す華香の《水底遊魚図》は、視点が完全に水中にもぐって設定されている。さらに水中の岩場や藻など、いくらかの設定を加えているのが窺えるほか、魚もいくつかのまとまりを作って画面に配置しているのが分かる。

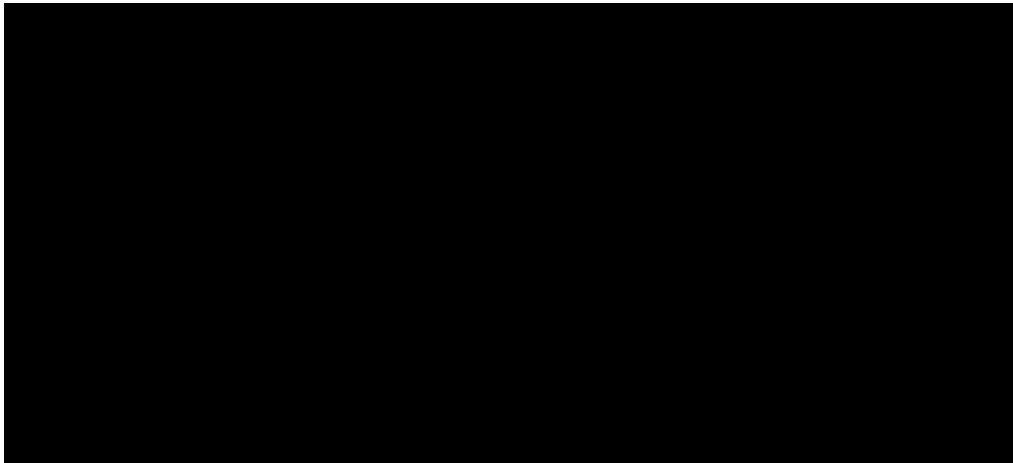
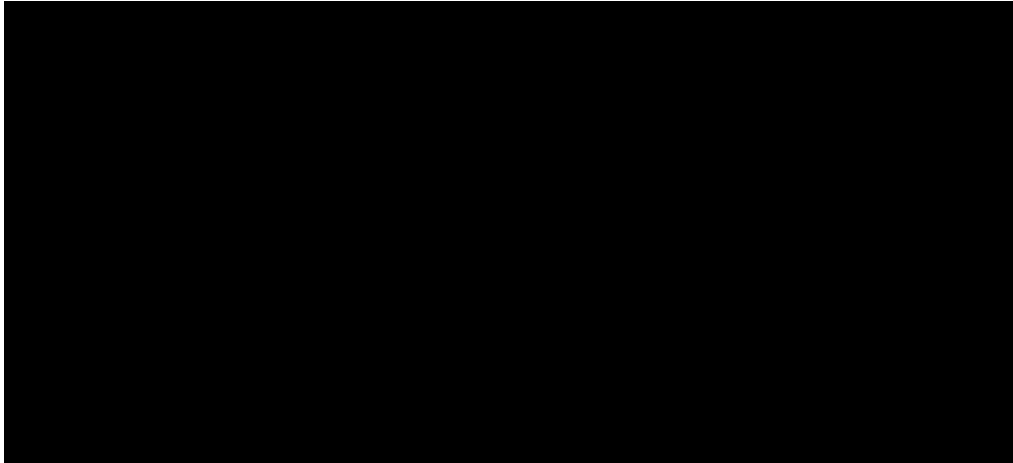


図 3-3 都路華香《水底游魚図(左隻)》紙本淡彩、六曲一双、1901 年 京都国立近代美術館所蔵

図 3-4 都路華香《水底游魚図(右隻)》紙本淡彩、六曲一双、1901 年 京都国立近代美術館所蔵

このことに関連するものとして、以下の図 3-5《東行寫眞》および図 3-6《探勝必携 乾》中にみるような、楳嶺と華香の両者のスケッチが興味深い。楳嶺に関しては、死魚を写生していることが分かるが、華香については、遊泳している状態での魚が写生されている。

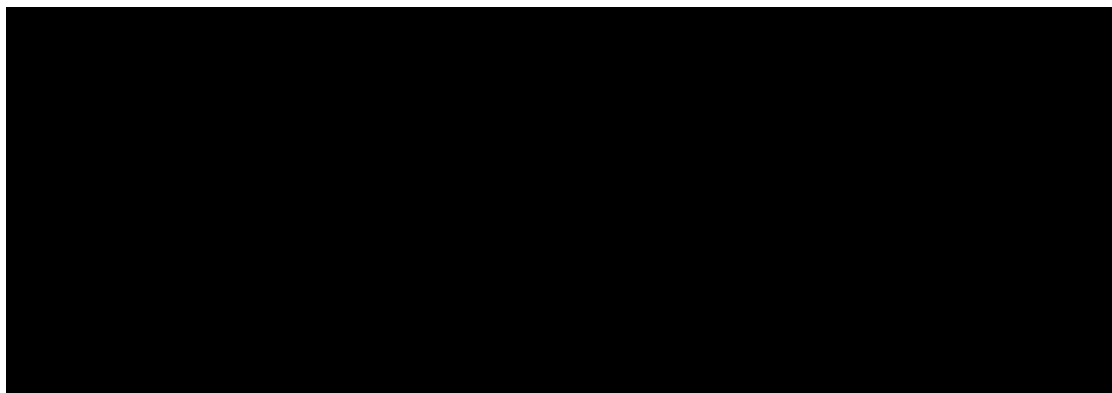


図 3-5 幸野楳嶺《東行寫眞(部分)》1876 年

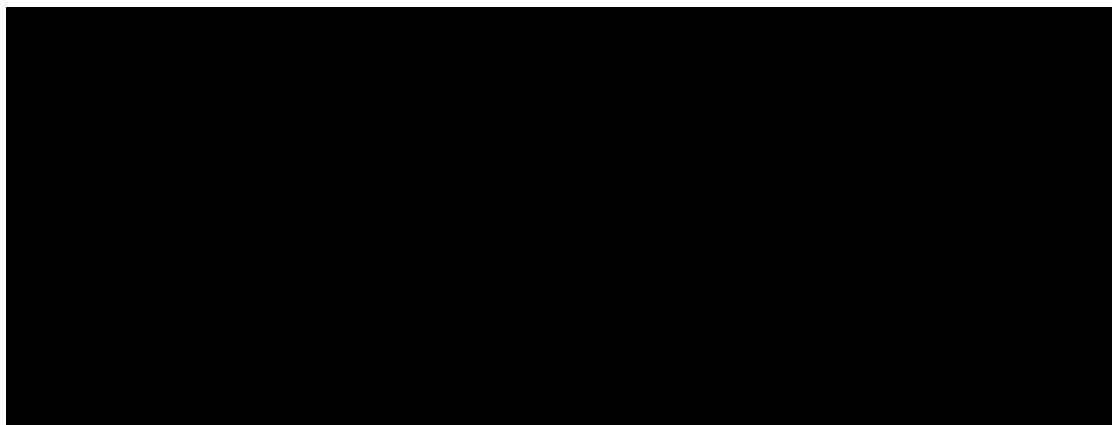


図 3-6 都路華香《探勝必携 乾(部分)》1896~1897 年、京都市美術館所蔵

華香については、上田萬秋(1869~1952)によって以下のようなエピソードが記されている。

「〔中略〕神戸和田岬に水族館が創設されて、そこに始めて海魚の生態が自由に写生される便宜を得る様になったとき、華香さんと私とは高島屋から依頼されて、幾晩か泊りがけで海魚の生態写生に出掛けたことがある。」

(上田萬秋「青年時代の華香さん」『華香墨蹤-都路華香追悼録-』1932 年、22 頁)

「和田岬の水族館」は、正式には第二回水産博覧会の付属施設であった水族館（以降、和田岬水族館とする）と判断される<sup>9</sup>。一方で、日本最初的水族館が開館したのが 1882 年であることから<sup>10</sup>、師である楳嶺の《群魚図》（1876 年）が制作された年には、まだ日本に海水魚を展示した水族館は存在していなかったことが分かる。

したがって両者の海錯図は、水族館の実現が海錯図の表現にもたらした影響を考証する指標となりえ、海錯図の近代を位置づけるうえで重要な作例であるといえる。

### (3) 水族館での取材と海錯図の展開

このことに関連して、まず以下に示す図 3-7 を参照されたい。これは、前出にある華香の《水底遊魚図(左隻)》(図 3-3)において描かれた魚の種類を、同定して示したものである。萬秋が、和田岬水族館での写生に言及していたことは既に触れた。萬秋が同時に、和田岬水族館の創設によって「始めて海魚の生態が自由に写生される便宜を得る様になつた」と明記していたことも加味し、水族館での写生がもたらした影響を本章の論旨とするため、ここでは海水魚を扱っている左隻を中心に考証する。

表 1 は、当時の和田岬水族館での展示内容について、とくに海魚の部分をもとめて示したものである。図 3-3 に登場した魚を、表中には■(網掛け)で強調した。また続く図 3-8 は、和田岬水族館の見取図であるが、図 3-3 に登場する魚が飼養されていた水槽に対して、橙色の●を付したため併せて参照されたい。

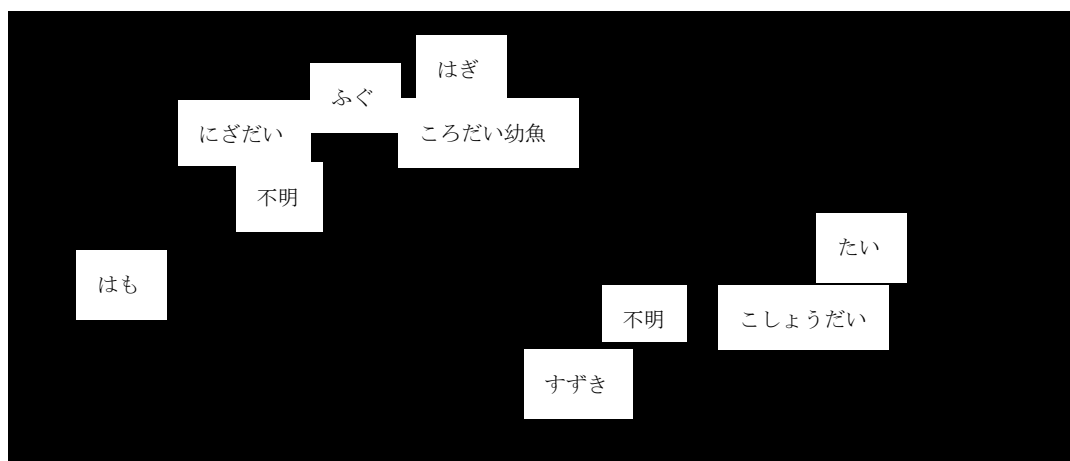


図 3-7 図 3-3 における都路華香《水底遊魚図(左隻)》の魚類同定

表 1 和田岬水族館における展示水槽の内容(海水魚部分)

展示水槽(号)	収容されていた生物の種類
第一號槽	いせゑび
第二號槽	くるまえび、かははぎ、べら
第三號槽	あこう、ふぐ、がしら、おこぜ
第四號槽	あなごの獨舞臺なり
第五號槽	しまぎ、即ち海鱒の數多列をみださずして泳ぎ居れる様實に立派なり
第六號槽	こち、あかえひ、うしのした等砂上に坐せり
第七號槽	がざみ、ぼら
第八號槽	こだひ
第九號槽	くろだひ、あち、いしだひ
第十號槽	たかのはだひ
第十一號槽	すゞき、あをあち、たひ
第十二號槽	赤、白●●色々のいそきんちやく
第十三號槽	きやぎ、いばやぎ等の珊瑚属
第十四號槽	かぶとがに、うみきうり
第十五號槽	あをうみうし、むらさきがせ
第十六號槽	いとまきひとで、あかひとで、あはび、うづらがひ、にしの貝類
第十七號槽	紅白一對の蛸岩間●潜み居れり
第十八號槽	こせうだひ、かんだひ、たひ、もだまぶか、ころたひ、さかたざめ、あをうみがめ、うんだひ、はまち
第十九號槽	さかたさめ、こばんざめ、どちざめ、ころだひ、はまち等數多の魚泳ぎ居れり海龜二三匹勢ひ強く泳ぎ居る様いと面白し
第二十號槽	きんだひ、しろぶか(中略)たかあしがに ※深底の生物、多数につき一部省略
第廿一號槽	擇山の「はも」得意然と遊び居れり

出典：久保田韓七郎『第二回水産博覧会案内』1897年

筆者作成、●は判読が出来ない部分をさす

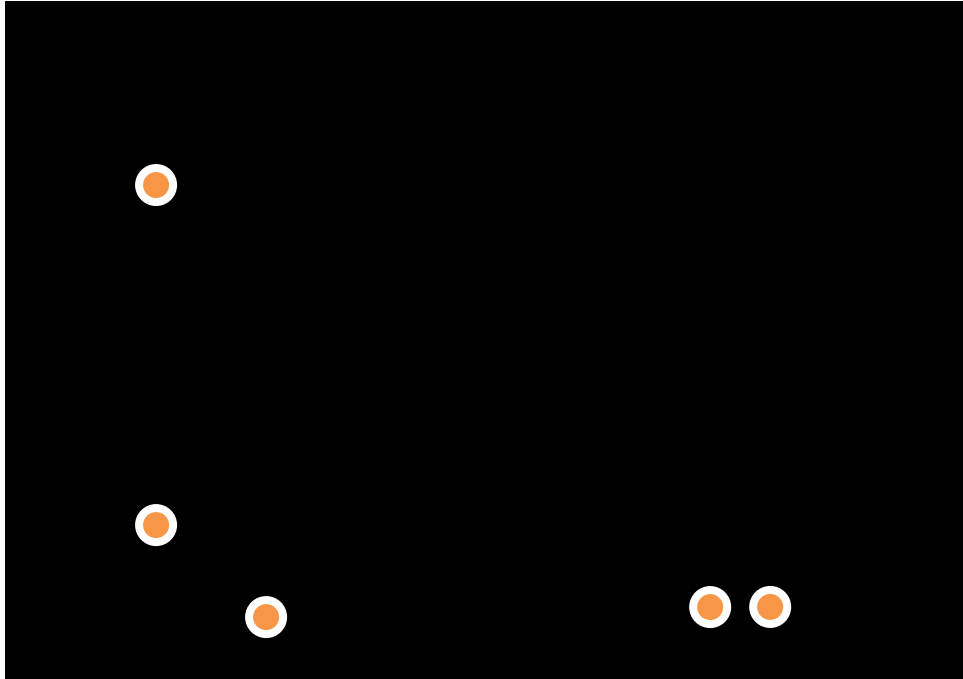


図 3-8 和田岬水族館の見取り図との照合

そもそも海水魚の長期的な飼養自体が画期的なものであったため<sup>11</sup>、これを実現した和田岬水族館は、当時としては海中世界の疑似体験にも等しい印象であったと思われる。しかし明治期の水族館展示においては、ガラス面の大きさに強い制限があったために<sup>12</sup>、現代のような巨大なパノラマ水槽は存在せず、広大な海中世界を体感するという内容には至っていなかった。このことは、つづく水族館の内観図を示した図 3-9 の様子からも理解されることである。

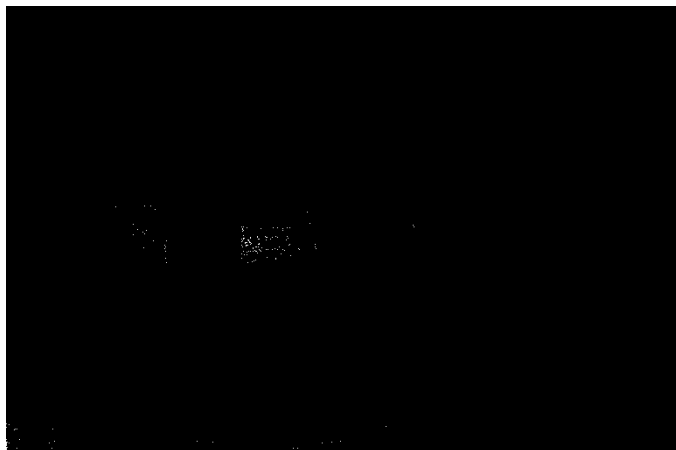


図 3-9 和田岬水族館の展示の様子



以上のように、和田岬水族館における展示内容と、《水底游魚図(左隻)》(図 3-3)とを比較すると、本作がいずれかの水槽の風景をそのまま写生した作品ではなく、華香によって再構成されたものであることが理解できる。その一方で、タイ、コショウダイ、スズキなど、水族館において同一の水槽に混泳していたもの同士を、画中でもある程度のまとまりにする傾向が見出されるほか、第 21 号水槽で単種飼育をされていた肉食のハモを、やはり画中でも他種とは距離をおいて描こうとしている様子が見えるなど、ところどころ水族館の展示内容にそのまま影響されていることも窺われる。

これらのことは、波間に食用魚が覗く構図が定着していた榎嶺の作のような、いわゆる近世からの海錯図の系統と比較すると、大きな変化であるといえる。従来の海錯図では、魚がいずれも同じ海産物として並置されてきた。これに対して華香の《水底遊魚図》では、あくまで水族館での視覚体験に影響を受けた、擬似的な海中の場面としてではあるものの、海産魚が次第に個々の生き物として捉えられようとしているのである。

このことから《水底遊魚図》は、海産魚というモチーフに対して、個々の生き物としてのリアリティが注目され始めた、まさにその転機にあたる作品だといえる。海錯図が、あくまで海の幸としての文脈を背景とする画題であるなら、《水底遊魚図》における遊魚表現は水族館での視覚体験が反映されることによって、より近代的な展開を得ているものと解釈できる。

## 第 2 節 『大日本魚類画集』の実現—生態畫という問いかけ

### (1) 大日本魚類画集と大野麥風

『大日本魚類画集』は、昭和 12 年(1937 年)から昭和 19 年(1944 年)にかけて、兵庫県西宮書院から継続的に出版された木版画の作品集である。版元である品川清臣(1907～)の運営のもと、絵師、彫師、摺師の伝統的な分業体制によって制作され、摺りは二百度摺りにも及ぶとされている。第一輯から第六輯に分けられ、さらに各輯は 12 点の作品によって構成されており、全 72 種の作品を以て完結した。作品の頒布については会員制がとられ、魚類学者および釣り研究家の解説書、さらに英文翻訳が付されたうえで、およそ一か月毎に一種の作品が 500 部限定で発行されている<sup>13</sup>。

2010 年には、姫路市立美術館にて「大野麥風と大日本魚類画集」展が開催され、初めて『大日本魚類画集』の全 72 種が一堂に公開された。あわせて、原画を担当した大野麥風(1888～1976)の画業の概観が試みられたほか、絹本による原画(一部紙本)や、麥風のチェックが書き入れられた摺り見本などについても、その一部が紹介されている。図録刊行にあたっては麥風の年譜も作成され、本作に関連する主な文献がまとめられている。

これにつづいて 2013 年には、東京ステーションギャラリーにて『大野麥風展「大日本魚類画集」と博物画にみる魚たち』が開催された。ここでは博物画の展示と併せた企画として試みられ、『大日本魚類画集』について、博物画という文脈をまじえて注目している。

序にも触れたが、『大日本魚類画集』では、図 3-10 の《メバル》や図 3-11 の《カレイ》にみられるように、魚が遊泳する姿を完全な水中景として、しかも魚種によって異なる生息状況を設定して描く表現が大半を占めている。

麥風は『大日本魚類画集』について、魚類の生育状態を自由な雰囲気の中に発見し、新しい美を構成するうえで、そうした一画面を得るために百枚の写生も十数葉の構図草稿をも厭わないと述べているほか、さらに必要に応じて自ら海底に入って写生をするとして、水族館だけに留まらず潜水艇での取材を行ったとする記述を残している<sup>14</sup>。図 3-12 は、麥風が同乗した潜水艇の外観写真である。

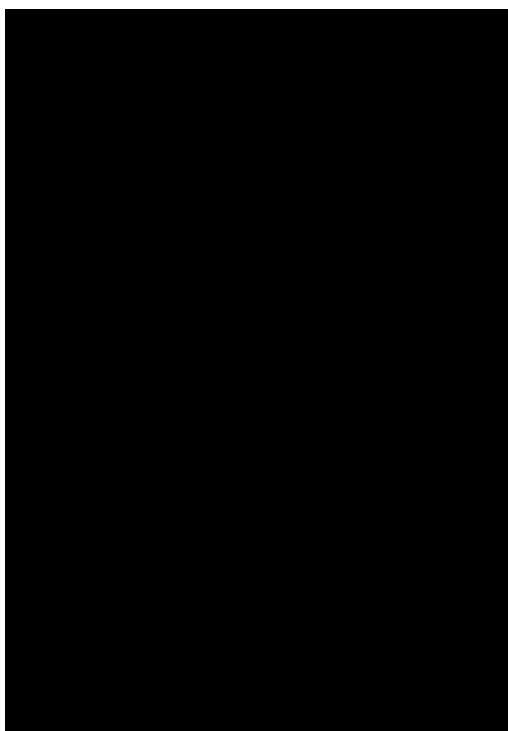


図 3-10 (左) 《メバル》『大日本魚類画集』第 1 輯 7 回、1938 年

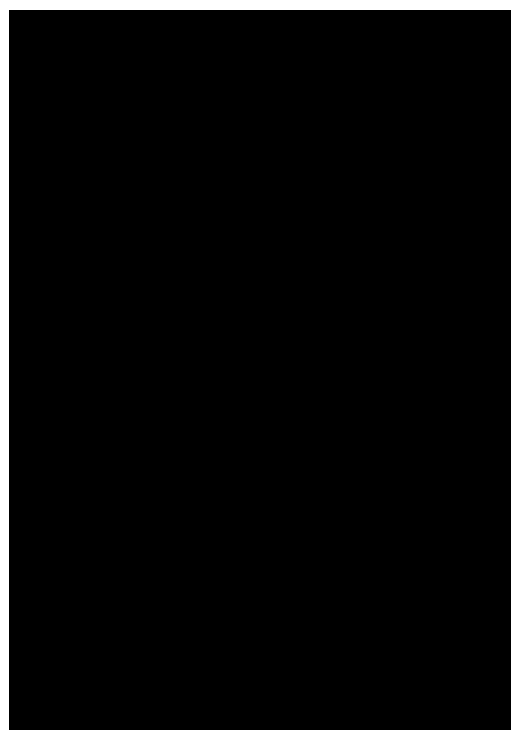


図 3-11 (右) 《カレイ》『大日本魚類画集』第 1 輯 11 回、1938 年

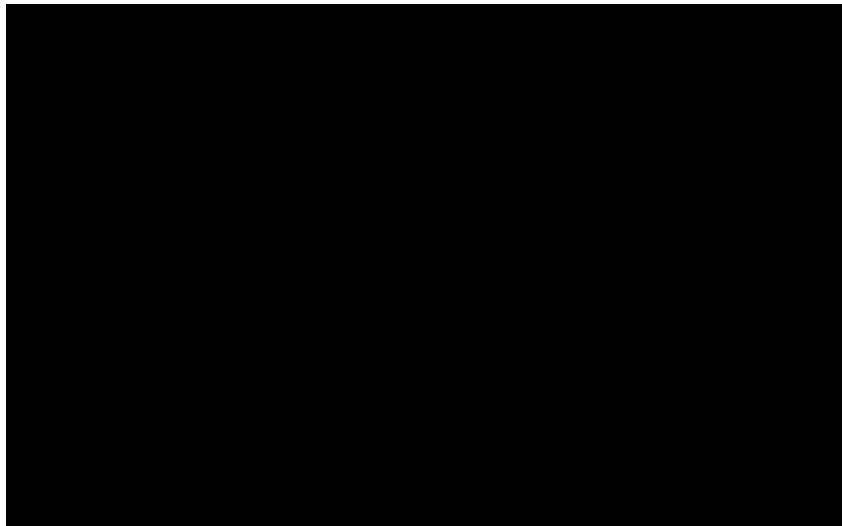


図 3-12 『戦前船舶』より麥風の同乗した潜水艇

『大日本魚類画集』として完結する全 72 点の作品のうち、麥風による原画そのものが残されている例は大変少ない。あくまで世に出たのは木版画作品としてであることも、麥風の試みについて、絵画史上に考察することを難しくしてきたといえる。

しかし種々の魚をどのような姿、どのような構図で表現するかという点では、先に触れた麥風の作画理念を示す記述や、次の図 3-13～図 3-16 に示す絹本の原画と木版画作品とを比較しても、麥風による絵画化であったといえる。序にも触れたが、本画集は、精緻な木版画作品であると同時に、麥風の遊魚表現として考証されるべき作品であるとの立場をとりたい。

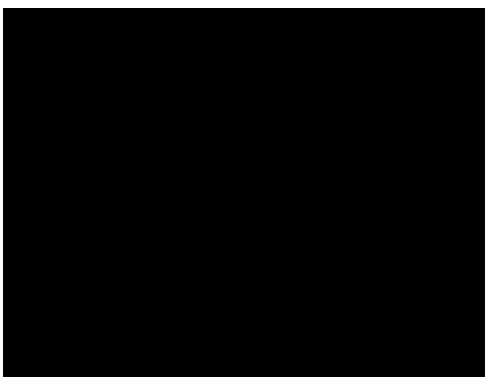


図 3-13 《モロコ 原画》絹本彩色、27.9×36.1cm

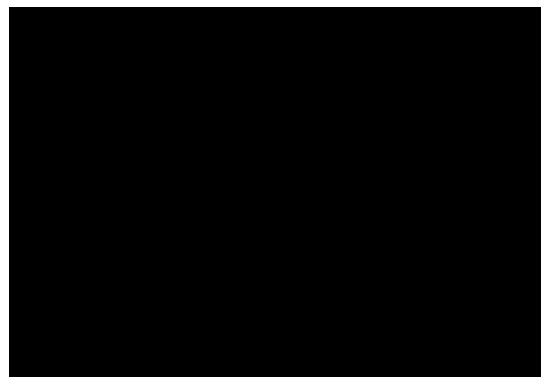


図 3-14 《モロコ 版画》1941 年 3 月第 4 輯第 7 回



図 3-15 《ウガイ 原画》絹本彩色、24.1×33.2cm

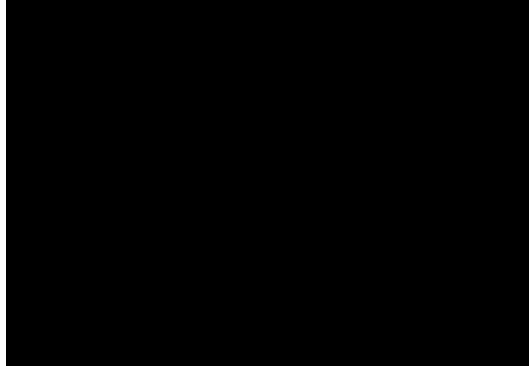


図 3-16 《ウガイ 版画》1940年4月第3輯第8回

とくに注目すべきこととして、麥風はとくに潜水艇での取材に関し、以下のように述べている。

「そこに見出す魚類の多様な美しさは、吾々が普通水族館で見るとは全然異なつたもので、〔中略〕一種の鋭さ、所謂眞剣さと云つたものは、はつきりとその表情の上に見て取ることが出来る。この眞剣さが即ち生態の眞實であり、その眞實を究め得てこそ眞の生態畫と云へる」（大野麥風「魚類畫集について」『聯盟』第三輯5月号、兵庫県美術聯盟、1938年、下線は筆者による）

下線部にあるように、麥風は「生態の眞實」「眞の生態畫」などといった独特の言い回しを用いて、その作画の理念を主張しており、とくに魚の生態を描くことに関する強いこだわりがあったと理解できる。

この『大日本魚類畫集』が制作された昭和初期は、水族館が全国各地に建設されていった時期にあたる<sup>15</sup>。海錯図という近世からの画題が、水族館の実現によって近代的な展開を得た例を前項に述べたが、水族館に加えて潜水艇での取材を行っていたとする麥風の記述に鑑みると、本作は遊魚表現として、海錯図とはまた異なる志向を試みたものであったことが予想される。

## (2) 近代図鑑の普及と生態写真の誕生のなかで

そもそも『大日本魚類畫集』については、図鑑としての分類学的、系統的な構成からは離れたものであるとして、魚類学者や図鑑との関係については具体的に考証されていない<sup>16</sup>。しかし一方で本作には、魚類学者の田中茂穂(1878～1974)が解説を寄せていたことに加えて、賛助にも同じく魚類学者である岡田弥一郎(1892～1976)の名が認められる。そこで本節では、昭和初期の魚類図鑑における「生態」の視覚情報の在り方、および田中、岡田の言説を踏まえた考証を新たに加えていく。

そもそも、生き物に対する科学的態度と絵画表現との関係については、近代において大きな変化があったといえる。前章までの内容から、近世までには花鳥画と博物図譜、写生帖などの間に、写生観の変化を通底とした密接な交流関係があったことがいえる。しかしながら近代科学の導入によって、とくに生き物を分類する体制が整えられたことで、新たに近代的な図鑑の形式がとられるようになっていった。つまり、客観的に誰もがその生き物の種類を把握でき、また学名という国際的に共通した認識によっても理解されるような表記のしかた<sup>17</sup>が、図鑑に求められていったといえる。

これに関して、1927年に出版された『日本動物圖鑑』（図 3-17）の序文では、直接に研究者を尋ねる以外に、学名を知る方法がないという現状を学問の妨げと危惧して、誰にでも自分でその学名が探し出せるように作成された旨が述べられている<sup>18</sup>。このような目的から、近代的な図鑑における挿絵は、その生き物の種類を正確に同定するための視覚情報として、より標本としての役割に徹した表現が求められていたことが理解できる。

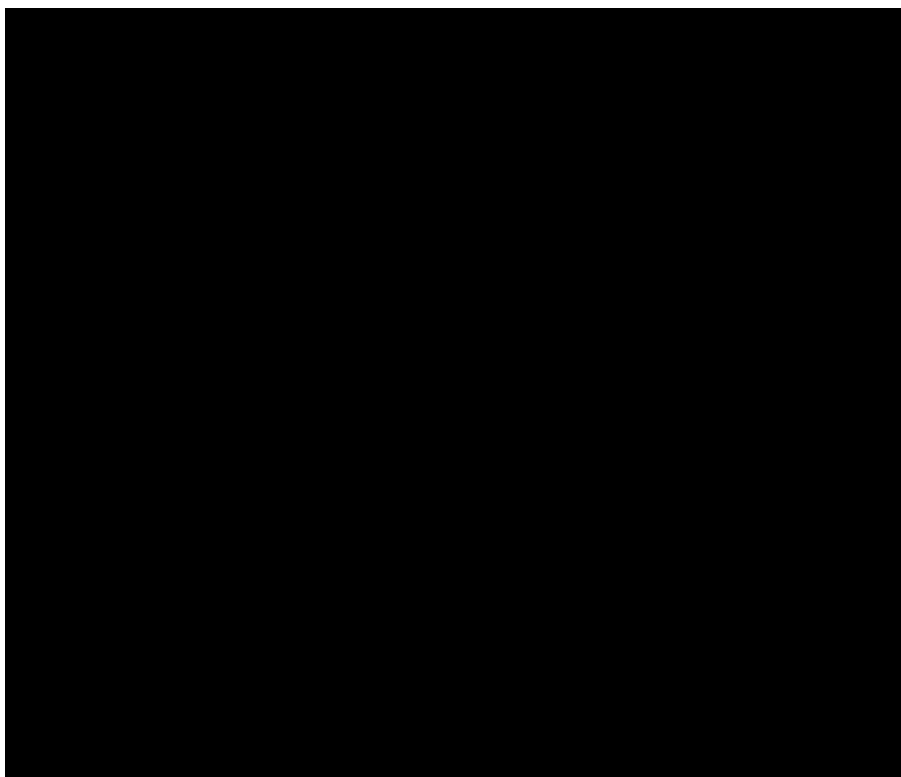


図 3-17 『日本動物圖鑑』北隆館、1927年、312-313頁

このことを踏まえて、1931年に出版された『原色魚類圖鑑』の序文にある、田中の記述を参照したい。

「帝展などへ出品せられて居る畫を見ると、魚の微細な點は畫いてないとしても、魚の特異の姿勢とか、魚に特異の主要な輪郭のよく寫し出されて居る<sub>1</sub> ことがあるが、是等は恐らく生きて居る魚を熟視して寫生したもと思はれるのである。」(田中茂穂『原色日本魚類圖鑑』、大地書院、1931年、30頁、下線は筆者による)

まず下線1では、挿図などの情報として描いたものに限らず、広く画家が生きて魚を観察して描く繪画について言及されている。しかしながら、ここではあくまで、「生きて居る魚を熟視」して得たであろう「特異の姿勢」や「主要な輪郭線」が「よく寫し出されて居る」ことへの評価である。これを踏まえて、次の引用箇所を続けて参照したい。

「眞の魚の形や色合を見るには各魚の住んでゐる場所をよく是を見るべきもの<sub>2</sub>で、生州などで飼養したものは既に色合に相違を生じて居る。しかし斯様にその住んで居る場所に於て各魚の形と色合とを見るは至難のことである」(前掲、田中茂穂『原色日本魚類圖鑑』29頁、下線は筆者による)

「將來に於て私は生きて居る魚又は死の直後に於て最も新鮮な魚<sub>3</sub>に就いて、其形と色合とを畫家に詳細に寫生せしめて見やうと思つて居るが、是れは頗る難事であるから澤山の種類に就いて寫生することは出来ないことと思つて居る」(前掲、田中茂穂『原色日本魚類圖鑑』30頁、下線は筆者による)

下線2で田中は、「魚の形や色合」の取材について、魚が実際に生息している場所での觀察が理想的であると強調している。ここに述べられている内容は、一見したところでは、麥風が『大日本魚類畫集』の制作にあたって、海中での取材にこだわっていた点と照らしても通じるものである。しかしながら田中の言は、続く下線3の「生きて居る魚又は死の直後に於て最も新鮮な魚」とのくだりが示すように、あくまで当時の図鑑形式における標本的な挿繪をさして、その色や形をより正確に、本来的な美しさに近づけて表わすための理想として述べられていることが分かる。

このことの重要性を理解するために、参考画像を比較したい。次の図3-18と図3-19は、それぞれ魚が本来の生息場所に生きて居る状態を釣り上げた直後、いわば引用文下線3の状態と、死後しばらく経過してからの状態とを参考として並べたものである。どちらも同種を同じ場所で採集したものであるが、図3-18は釣り上げた直後、図3-19は死後のもので、その色や形の変化が大変激しいことが分かる。色は激しくくすみ、鱗もたたまってしまった後は、硬直して自然な形に広がりにくくなる。カラー写真の技術が未発達であり、まして現代のように、出先で手軽に精細な標本撮影をすることも出来なかった当時、研究者のもとに魚が標本資料として届けられる頃には、図3-18のような本来的な姿とはかけ離れていた不便な実状が窺われる。



図 3-18 釣り上げた直後の魚



図 3-19 死後の魚

こうした魚の形や色については、『大日本魚類画集』の賛助にある岡田もまた、1935年に出版された『日本魚類圖説』(図 3-20)の序文において言及しており、とくに魚の本来の体色を再現することの難しさと必要性に触れている<sup>19</sup>。この『日本魚類圖説』は、図 3-20に示すように実物三色分解写真を挿図に利用しており、色刷りの魚類図鑑として先駆的な例であった。

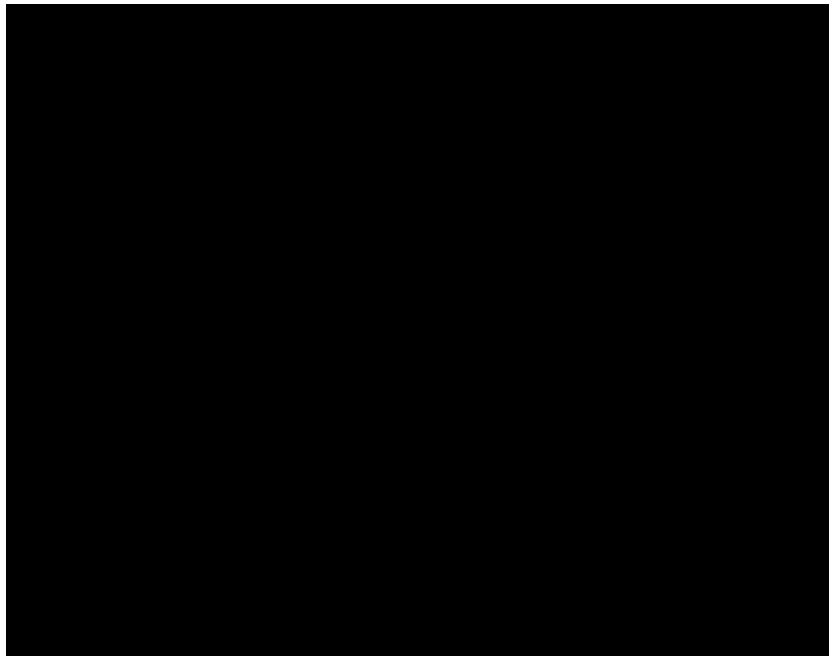


図 3-20 岡田彌一郎ほか『日本魚類圖説』三省堂、1935年、145頁

このように『日本魚類圖説』は、昭和初期における前衛的な形式であるが、カラーとはいえ標本の撮影に留まっているのが分かる。

前述にある田中の記述をみても、本来の生息場所での姿を見ることには触れていながら、しかしその生息環境「ごと」視覚情報として記載することについては、言及していないこ

と分かる。岡田もまた、新鮮な体色の再現性に注目しながらも、あくまで標本を撮影し記載することを前提としていた。学術資料としての利用という観点に限っていえば、恐らくは対象の「生態」を一画面にて象徴し視覚化する発想自体が、十分に成長していなかったと考えてよいだろう。したがって、昭和初期において潜水艇にまで同乗した麥風の取材は、田中のいう、図鑑のための理想的な取材そのものではなかったと想像できる。

では学術資料としての利用のほかには、生態をめぐる視覚情報の利用はなかったのだろうか。わが国において「生態写真」という言葉を用いて写真集を世に出した人物としては、鳥類の写真家である下村兼二が先駆的な例であったと思われる。下村は、『鳥類生態寫真集』として、1929年から1930年にかけて野生の鳥類を自然景のなかに撮影したものを刊行した。ここでいう「生態写真」は、対象の習性や特徴的な行動を、視覚的な記録として残すことが主眼となっている。図 3-21～3-22 に示すツルの生態写真の例も、一種に一図として限定されるわけではなく、いくつかの特徴的な行動をとらえる目的があったことが窺われる。

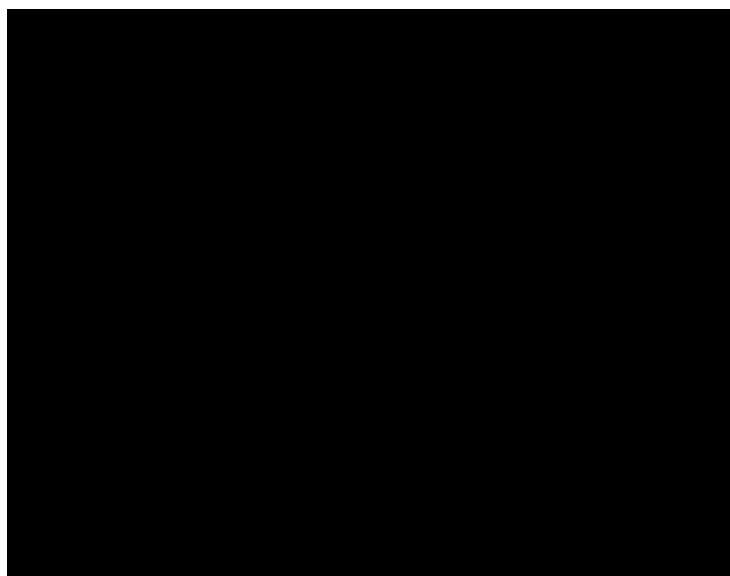


図 3-21 下村兼二『鳥類生態寫真』《第三図 ナベヅルの降下飛翔》三省堂、1930年



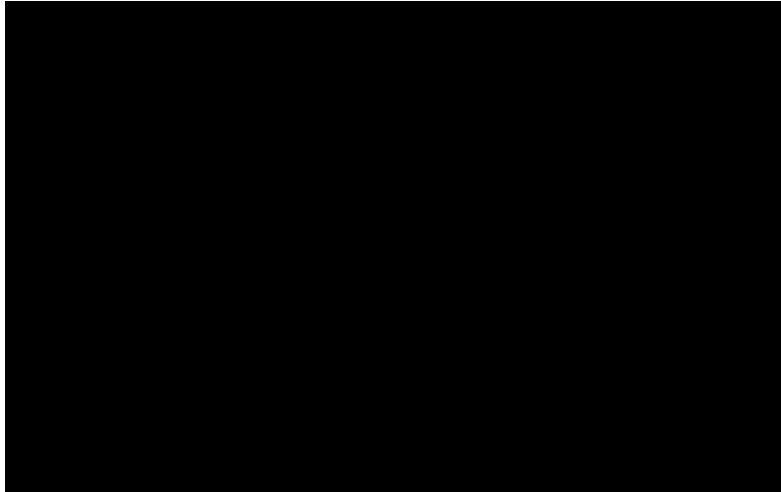


図 3-22 下村兼二『鳥類生態寫眞』《第四図 ナベヅルの採餌》三省堂、1930 年

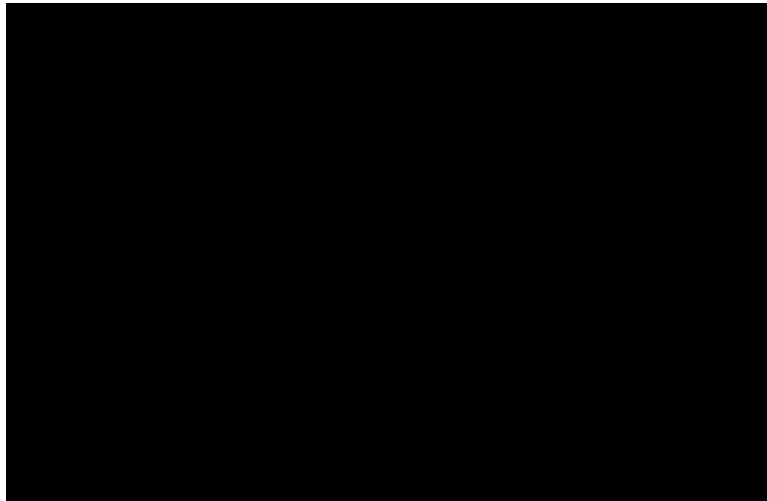


図 3-23 下村兼二『鳥類生態寫眞』《第五図 ナベヅルの飛翔(其一)》三省堂、1930 年

また、写真と近代絵画の関係を論じた中川馨は、学術資料への写真の利用に先立ち、『花鳥寫眞圖鑑』（1930 年）のような美術資料としての写真の利用があったことに触れている<sup>20</sup>。その中には、魚を被写体とした写真が含まれるが、しかしその内容を照見してみると図 3-24 のように、砂と石、水を入れただけの水槽を横から撮影したものに留まっていることが分かる。また、それらはいずれも白黒写真であり、カラー写真の図鑑の先駆としては、やはり前述に触れた 1935 年の『日本魚類圖説』が先駆的な例であったろう。しかしこれが標本の撮影に留まるものであったことは既に述べたとおりである。

下村の生態写真や、岡本の花鳥写真に準ずるような発想が、水中世界を対象にしたものにまで及ぶには、さらなる時間が必要であった。下村の例に見るように、素早い動きの生き物を写真におさめる困難さを、鳥類を対象に克服し始めたのが昭和初期であったといえるが、魚類を対象にした場合、さらに水中撮影の技術が必要とされたためである。

水中撮影を、しかもカラー写真にて成功させた最初の例は、意外にも『鳥類生態写真集』に先んじた 1920 年、アメリカの実験科学者で魚類科学者でもある William Harding Longley(1881~1937) によるものであったという。しかし水中で動く被写体を撮影するために必要な光源を得るためには、粉末マグネシウム弾を大量に爆発させるほかなく、ロングレーの試みはあまりに破壊的な照明システムであったといわれる。そのため、その後 30 年以上も、カラー水中写真は撮られることがなかったとみられている。水中写真が本格的に定着したのは、アクアラングの開発によるところが大きく、1950 年代に至ってからであった<sup>21</sup>。魚の書籍を概観することに取り組んだ竹村嘉夫は、生態写真を用いた魚類図鑑の出現について、戦後を待たねばならなかったとの見解を示しているが<sup>22</sup>、こうした水中写真撮影の定着と大いに関連するものと思われる。

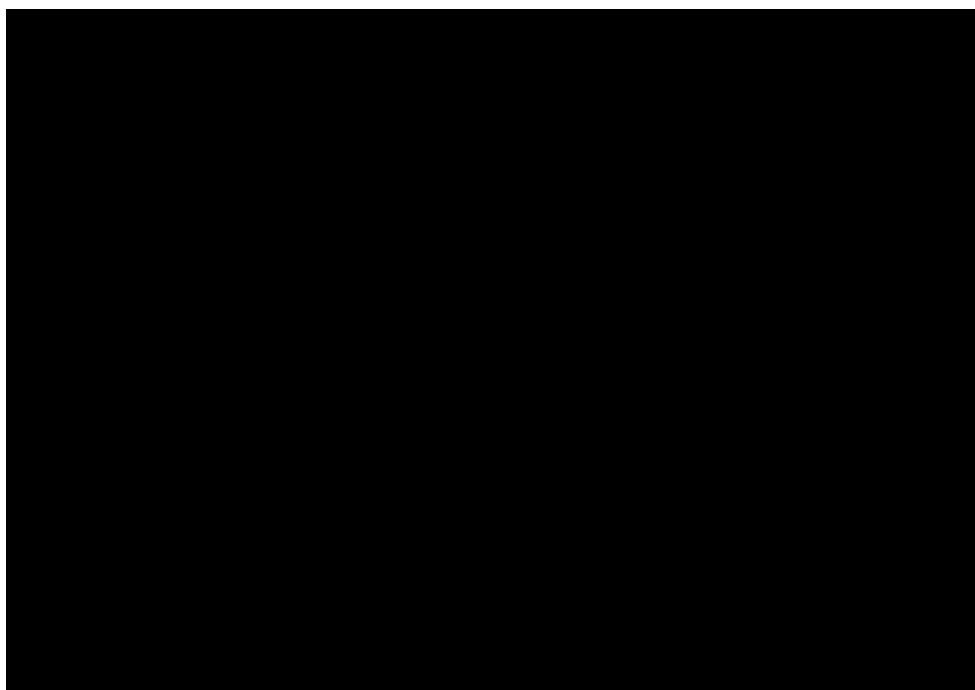


図 3-24 岡本東洋『花鳥写真図鑑 第三輯』平凡社、1930 年、119 頁

このように昭和初期には、生物の生態を視覚化する発想について、生物の同定のための図鑑には用いられなかったものの、鑑賞を視野に入れた広義の写真集を含めて芽生え始めていたことが窺える。生態を視覚情報として発信する行為は、昭和初期において、対象の習性にもとづく行動を記録する資料としての性格をもっていた。しかし鑑賞の対象として

の花鳥写真と同時代的な出現でもあり、その境界が曖昧な状態で世に認識され始めたといえる。ただしそれも、白黒写真にて陸上生物を撮影することが定着してきたばかりであり、水中の生態を撮影する発想には全く至っていなかったことも理解される。

このような状況を鑑みると、『大日本魚類画集』が実現したような魚種によって異なる生息状況の絵画化は、厳密に科学的な態度によって企画されたものではないと推察されるものの、概ね時代の要求に沿ったものであったといえる。

### (3) 『大日本魚類画集』における生態画の解釈

ここでは、以下に示す麥風による詩を参照することで、麥風の志した「生態畫」の表現について考証を加えたい。

私は畫人であって詩人ではない。だが性來の魚の愛好が、折々私をして詩の世界にまで引き入れたりすることがある。

かれひ

うすい体に飛び出した目——  
おかしくもまたいたくしい  
めいたかれひは海のルンペンか  
砂そこをこよなき樂園として  
朝なぎの静かな海に<sub>4</sub>——  
砂をかぶつてひらたく眠る、  
潮を押し切る黒い影に醒める時  
大きく動く目玉のなかの  
群青色のひとみが怒りに輝く  
小さいうちわがひらり踊れば  
砂の煙幕——、おさまるあとに  
奇怪な顔をわづかにいだし  
かりの寢床がまたかはる——、  
時をわすれて見守るうちに  
私は鯉がさかなであることも忘れる<sub>5</sub>  
数多い魚のスケッチノートは  
私の可愛い友のアドレスだ——。

(大野麥風「随想 魚をうたふ」『聯盟』第4輯 11月号、兵庫県美術聯盟、1938年、7頁、下線は筆者による)

下線4のように舞台は「朝なぎの静かな海」であり、さらに下線5には、時を忘れて「見

守っている」うちに、「さかなであることも忘れる」とある。潜水艇での取材に限らず、日常のなかで、魚を「可愛い友」、すなわち隣人として見つめようとしていた麥風の態度がよく表されている詩である。そして、魚の本来的な営みそのものが、「畫人」としての麥風にとって、すなわち絵画表現の新たな主題として、探究心をくすぐるものであったことが窺える。

前述にみるように、ことに海水魚は、近世より海の幸としての賞賛を背景とした画題によって描かれてきた。そして、近代における水族館の実現を契機として、次第に個々に生活する生き物として捉えられるようになってもいた。とはいえ一般的に、本来的な生息場所での「生態」、言い換えれば「魚の生活の実態」を知る視覚体験については、依然としてままたまならなかったといえる。

そのような中で、魚を隣人として捉え、その本来的な生活の実態を愛でる麥風独自の眼差しを、いかにして画中に表わすべきかが新たな課題となり、『大日本魚類画集』の原画制作を契機として「生態畫」として模索されたと解釈できる。それは藻魚図という古典における淡水魚、あるいは花鳥空間におけるアユやコイとも違って、食用の生命という向きの強い海錯図の画題によって育まれてきた海水魚だからこそ、この時代に新たに探求すべき大きな課題として、画家の目に映ったのだろう。『大日本魚類画集』の企画については依然としてどのような形でもたらされたか不明である。しかし麥風の詩の内容を踏まえると、あくまで麥風の画家としての発想から、「生態の眞實」や「生態畫」なる表現が支えられていたことを否定できない。

以上のように『大日本魚類画集』における麥風の遊魚表現は、日本の絵画における遊魚表現の変遷に照らしても、魚の生活の実態という、新しい主題の模索が試みられたものとして注目できる内容であったといえる。しかしその一方で、各々の魚に就いて、一種類ごとに一図という形で構成されていることも無視できない。これは『大日本魚類画集』が、科学的な興味と必ずしも無縁ではないことの表れでもあるだろう。

以上を踏まえると、『大日本魚類画集』は、魚の実態を新たに絵画の主題として採用した点で、遊魚表現として近代的、あるいは現代的といってもよい展開を得たことがわかる。しかし同時に、魚の種類ごとの個性を一画面にて象徴するという構成によってシリーズ化されたことで、遊魚図としての百科事典というべき性格とも共生しているといえる。

水中写真という選択肢のなかった昭和初期は、魚の生態を視覚情報として記録しようという試みが、科学の領域における記録、学術資料としての性格と結びつくには尚早であったと既に述べた。生態写真などの発想がやっと鳥類に適用され、鑑賞の対象としても、科学の領域にまたがる対象としても両義的に認識されながら、いわば黎明期にあったことを鑑みれば、『大日本魚類画集』もまた、そのような両義性と無縁ではなかったと推察される。そのような中で、麥風が前例のない魚類生態画の表現として求めたのは、「かれひ」の詩に象徴されるような世界観であり、あくまで魚が実際に生息している姿、その営みを愛でる画家としての心であったといえるだろう。

そもそも「営み」、あるいは広義の生態などというものは、科学的に正確な標本化をする手段が見出しがたく、まして視覚体験も乏しい水中生物となれば、遊魚図としての百科事典という発想には特別に難がある。そうした矛盾は『大日本魚類画集』において、個々に生きるものとしての魚を、さらに隣人として捉える親近感をもって取り組んだ、麥風の画家としての発想の魅力によって補填されたといえる。

生態写真の出現があったことから推察されるように、『大日本魚類画集』の企画には、生態なるものを標本化した絵画表現は可能か、という試行の意味も含めて、時代の無意識的な欲求が働いていたと思われる。しかし麥風があくまで遊魚表現という視点から、画家として新たな主題を開拓する姿勢をとったことで、この一連の遊魚図は多義的な価値を得たのである。

## 結び

水族館の実現を受け、未知の水中世界、とくに海中に対する視覚体験の様相は大きく変化した。これによって、近世絵画の画題であった海錯図をはじめとして、遊魚表現はとくに写生画としての近代的な展開を得ていたといえる。

さらに水中の魚について、その実態により厳密な観察態度を以て注目した「生態畫」の発想も生まれていた。大野麥風はこれを遊魚表現上の新しい主題として注目し、画家の立場から独自の理念によって絵画化に臨んでいる。よって『大日本魚類画集』は、遊魚表現上にそのような新しい主題がもたらされた、先駆的な作例として重要であることが理解される。また一方で、魚種ごとの描き分けを、より写生的な遊魚表現として実践したとも言えることから、すなわち遊魚図としての百科事典という性格と共生した点でも、注目すべき作品であることがいえる。

## 注

- 1 そもそも日本語としての「生態」は広義に用いられており、生物学においては厳密に対応する英語や科学用語がないと認識されている（鈴木克美、西源次郎『水族館学』東海大学出版会、2005年、144頁参考）。ただし序章にも注記したように、図鑑画やワイルドライフ・アートなど、絵画の題材について生態の語を用いる際には、しばしば科学的なニュアンスをもって使用する意図がみられる場合もある。  
また「生態画」の語については、現代では「標本画」に対して「生態画」というように、図鑑画の領域において認識される場合がある。本論では大野麥風の言としての「生態畫」と差別化するために、あえて旧字のまま表記するものとしている。
- 2 鈴木克美、西源次郎『水族館学』東海大学出版会、2005年、17-18頁参考。
- 3 前掲：鈴木、西『水族館学』、18頁参考。
- 4 前掲：鈴木、西『水族館学』、19-21頁参考。
- 5 前掲：鈴木、西『水族館学』、21頁参考。
- 6 前掲：鈴木、西『水族館学』、22-24頁参考。
- 7 鈴木克美「わが国の黎明期水族館史再検討」『東海大学博物館研究報告 3』東海大学社会教育センター、2001年、2頁参考。
- 8 前掲：鈴木「わが国の黎明期水族館史再検討」5-6頁参考。
- 9 前掲：鈴木、西『水族館学』、51-52頁参考。
- 10 前掲：鈴木「わが国の黎明期水族館史再検討」、2頁参考。
- 11 前掲：鈴木「わが国の黎明期水族館史再検討」5-6頁参考。
- 12 前掲：鈴木、西『水族館学』、80頁参考。
- 13 展覧会図録『大野麥風と大日本魚類画集』姫路市立美術館、2010年、19頁及び98頁参考。
- 14 『神戸又新日報』1937年6月28日参考。
- 15 前掲：鈴木、西『水族館学』、47頁参考。
- 16 前掲：『大野麥風と大日本魚類画集』98頁参考。
- 17 学名はそのすべてを表現するものではないが、対象の類縁関係を一定程度表現できるもので、分類の表記としては現在に至っても有用とされている。（松浦啓一『動物分類学』東京大学出版会、2009年、16-17頁参考）
- 18 丘浅次郎『日本動物圖鑑』北隆館、1927年、1-3頁参考。
- 19 岡田彌一郎、内田恵太郎、松原喜代松『日本魚類圖説』三省堂、1935年、1頁参考。
- 20 中川馨『動物・植物写真と日本近代絵画』思文閣出版、2012年、144-145頁参考。
- 21 ライフ写真講座「自然と写真」タイムライフブックス、1972年、128-129頁参考。
- 22 魚の書籍を概観した竹村の見解では、戦後を待たねば生態写真の魚類図鑑は出版されなかったとしている。（竹村嘉夫『魚の本の本』東海大学出版会、1980年）

## 第4章 近現代の遊魚表現と自作における試行

## 第4章 近現代の遊魚表現と自作における試行

### 序

#### 第1節 近現代の遊魚図—主題と表現手法の拡大—

- (1) 魚種の個性の応用
- (2) 遊魚空間の質的变化
- (3) 戦後における自然観の内包

#### 第2節 自作における遊魚表現上の実践

- (1) 心象的な遊魚空間と魚体の実在感をめぐる試行
- (2) 共生の心象風景をめぐる試行

#### 第3節 自作における作品分析の統括と遊魚表現の可能性

- (1) 自作の展開のまとめ
- (2) 自作の総括と遊魚表現上の意義

### 結び

### 序

わが国の絵画における遊魚表現は、中国絵画の受容を契機に始まり、のちに写生画として展開する中で、次第にその系譜を離れて「海錯図」という新しい画題を見出してきた。しかしその一方で、水中世界の表現と不可分である遊魚表現は、視覚体験の制約に左右されてきた点も否定できない。ことに海中の世界についてはその傾向が顕著であり、近代における海錯図は、水族館の実現を受けて新たな展開をみせていた。都路華香の《水底遊魚図》は、魚が生息する空間として海中を表現することが試された、先駆的な例といえるだろう。また、海水魚を海産物として観念的に描くのではなく、生き物として捉えようとする傾向が生まれたことは、派生的に「生態畫」という発想にも結実した。『大日本魚類画集』は、科学の領域における生態情報の視覚化に先立ち、画家の発想に依るという形で、遊魚図としての百科事典という性格とも共生した稀有な作例であったといえる。

このように、遊魚表現における画家の取材方法や着想の幅が、近代科学の影響下において大きく変化したことは否定できないだろう。水中世界の様相が、視覚的にも知識においてもより身近になったことで、近代絵画における魚もまた、画家が思い思いに採り上げることができるモチーフとなっていった。それに伴って、伝統的な画題に依らず、遊魚表現上の主題も多義的になり、また表現手法も多様化していったと考えられる。



そこで本章第 1 節では、まず戦前から戦後にかけて、遊魚表現上の主題や表現手法がどのように拡大していったかに着目した。これについて三つの観点を設け、示唆的な作例を提示し、その解釈に臨んでいる<sup>1</sup>。まず (1)の「魚種の個性の応用」においては、魚種ごとの個性を応用した展開について採り上げた。つづく(2)の「遊魚空間の質的变化」では、魚を泳がせる画面上の空間、すなわち遊魚空間に対する表現手法の変化を中心に述べた。(3)の「自然観の内包」に関しては、自然観の変化に伴う心象風景としての展開があったことに言及している。

つづく第 2 節では、筆者の観点から新たに遊魚表現上の課題を見出し、実際に作品制作を以て試行した例を扱った。第 3 節では、自作における取り組みを統括的に分析し、遊魚表現の変遷を踏まえて、その立場を考察している。また、現在進行形での遊魚表現の試行として加味することで、絵画において遊魚表現がもつ可能性をより具体的に考証したいと考える。

## 第 1 節 近現代における遊魚図—表現と主題の拡大—

### (1) 魚種による個性の応用

前述したように、近代科学の影響下において、視覚的にも、知識の上でもより身近な存在となった魚は、伝統的な画題の中のモチーフであることから離れて展開する余地を得たといえる。とくに、魚種の個性を表現に取り入れようとする展開は、海錯図上の様式的な変化に留まらず、より広義にわたって表現に反映されるようになっていた。そしてこのことは、古くからのモチーフである淡水魚に対しても同様であったとみられる。

まず図 4-1 から図 4-6 に示す、豎山南風(1887~1980)の《魚楽図》の五幅(1926 年)について、従来には見られない構成が試されていることに触れたい。南風は、その画業のうえに、とくに遊魚表現において細やかな展開が見出せる画家の一人でもある<sup>2</sup>。ことに《魚楽図》の制作に至るまでの経歴には、歴史画を学んだ時期、主題を変えて文展にデビューを果たした時期、スランプを経て、自然の写生に没頭する時期が指摘されており<sup>3</sup>、《魚楽図》は復帰のきっかけとなった作品でもあった<sup>4</sup>。

南風は 1887 年、熊本市の商家に生まれ、少年期から絵をよくし、そのころから鯉の名手であった雲林院蘇山の絵に憧れを抱いた。15 歳のときに日本美術院の展覧会に感銘を受け、参加を夢みるようになる。1909 年、22 歳の折りに上京しており、歴史画で知られる松本楓湖門下の高橋広湖に師事して、はじめ歴史画を描いていたが、25 歳の年には広湖が急逝する。その翌年の第七回文展にて、農村風景を描いた《霜月頃》が初入選のうえ最高賞を受賞したことが注目を浴びた。このときに南風の作品を強く推したのが横山大観であったこともあり、大観を師と仰ぎ翌年より再興院展に参加するようになる。しかし 31 歳のころより健康を損ね、極度のスランプに陥り再興院展への不出品が続くが、これが南風の画業において大きな転機ともみられている。1921 年、34 歳の折りには身近な自然の写生に没頭す

るようになり、再興第九回院展では《桃》《柘榴》が三年ぶりの出品となった。身近な自然を主題とする中でスランプから立ち直りつつあったこの頃、関東大震災があったことも受けて、熊本県に戻り江津湖畔に滞在制作をするようになる。とくに川魚の写生に思い入れが強く、これを契機とした五連作の《魚楽図》は、本格的に復帰を果たしたと評された<sup>5</sup>。正確には、《鮒 魚楽図之内其一》、《朱ビンタ 魚楽図之内其二》、《蜻蜒 魚楽図之内其三》、《イダ 魚楽図之内其四》、《鱒魚 魚楽図之内其五》の五幅が、再興第13回院展に対して、一堂に出品されている(以降、各図に対しては魚楽図之内其～部を省略し、五幅全体をさす場合に魚楽図とした)。

これらの五図は全て、それぞれの魚種による個性をよく表している。とくに止水、いわば池のような場所に棲む魚の二図と、水流のある、いわば瀬に棲む魚の二図とを効果的に描き分け、その真中に陸上のモチーフを鮮やかに活かした一図を配置することで、五幅の形式としても魅力あるリズムを構成しているのが興味深い。

まず前半二図の《鮒》(図4-1)と《朱ビンタ》(図4-2)では、それぞれフナとタナゴが水草の生い茂る水中景のなかにあり、如何にもこの魚種らしい、水底の砂をつつく採餌の様子も描きこまれる。とくに《朱ビンタ》においては群れで泳ぐ様子と、採餌する様子との両方が盛り込まれており、この魚の習性や行動をさりげなく画中に留めているといえる。

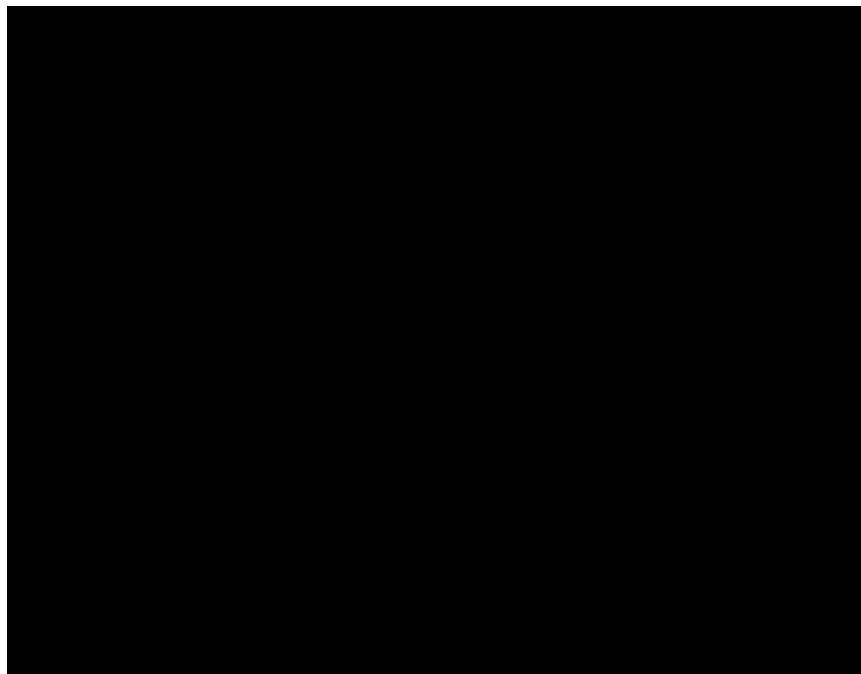


図4-1 堅山南風《鮒 魚楽図之内其一》1926年、紙本墨画淡彩(軸装)71.3×91.6cm、横浜美術館所蔵

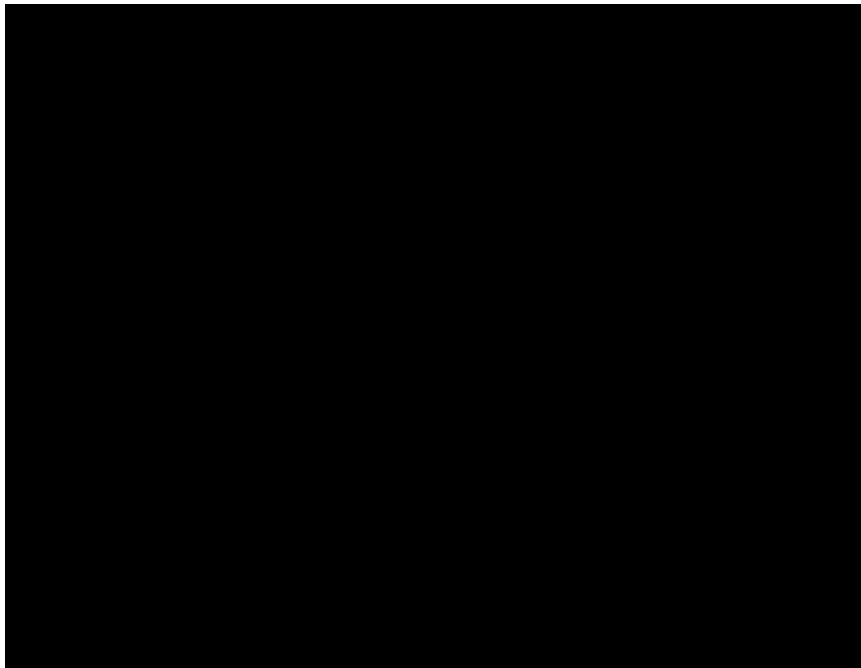


図 4-2 《朱ビンタ 魚楽図之内其二》1926 年、紙本墨画淡彩(軸装) 71.6×92.5cm、横浜美術館所蔵

一方で後半二図の《イダ》(図 4-3)と《鯨魚》(図 4-4)、すなわちマルタとオイカワは、前出のフナやタナゴに比べると概ね浅く流れの速い場所、いわば瀬に生息する魚種である。この後半二図では、前半二図が水中景であったのに対して、視点の設定が陸上からのものになっている。

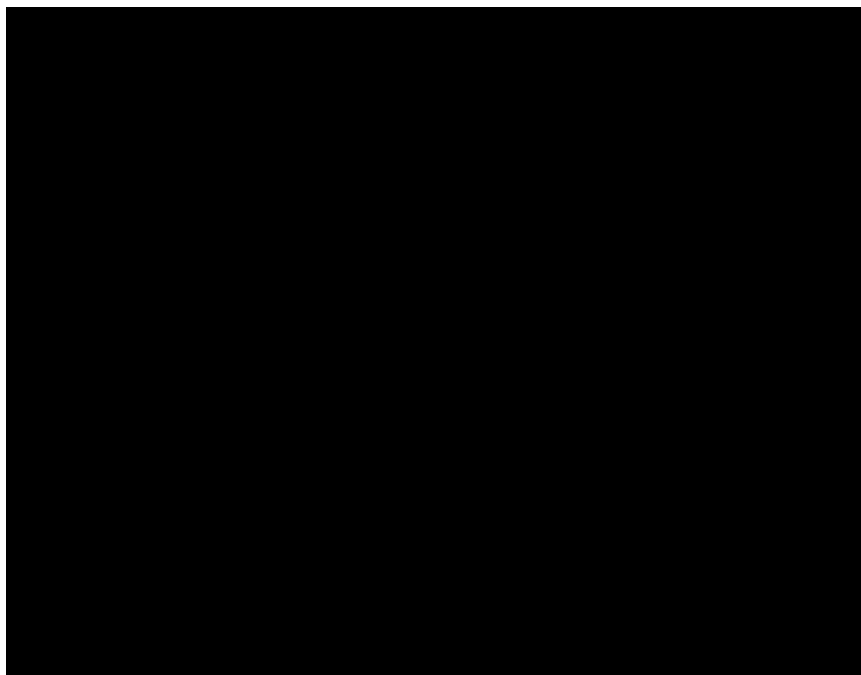


図 4-3 《イダ 魚楽図之内其四》1926 年、紙本墨画淡彩(軸装) 71.7×92.2cm、横浜美術館所蔵

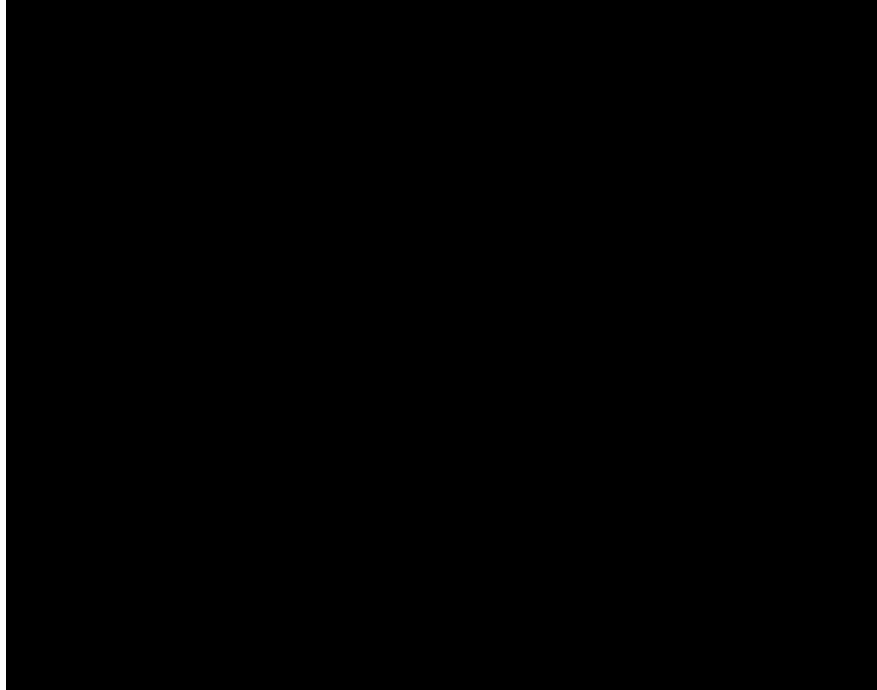


図 4-4 《鯪魚 魚楽図之内其五》1926 年、紙本墨画淡彩(軸装) 71.3×93.3cm、横浜美術館所蔵

この前半二図と、後半二図に対しては、止水の魚と浅瀬の魚という魚種ごとの個性が取り入れられつつ、遊魚表現上の視点の設定をより効果的なものとして使い分けることが試みられている。海水魚と淡水魚を対立させる構成は、既に何度か触れたように日本にしばしば見られるものであるが、このように淡水魚において更に細分化した対立構図を設ける例は珍しく、特筆すべき展開であると思われる。視点の設定を変えることによる対立構図である点もまた、遊魚表現上の応用性のある展開であろう。

五幅に意図された順番と前後するが、次に示した図 4-5 が《蜻蜒》であり、五連作の中央に位置する図である。止水と浅瀬の対比において、それらの中に入るかたちになるが、陸上のモチーフを活用し色彩的にも鮮やかに映えることや、メダカや草の動線が鑑賞者の視点を画面中央に誘導していることで、五連作に本図を起点とした対称の関係が強調されているのが興味深い。

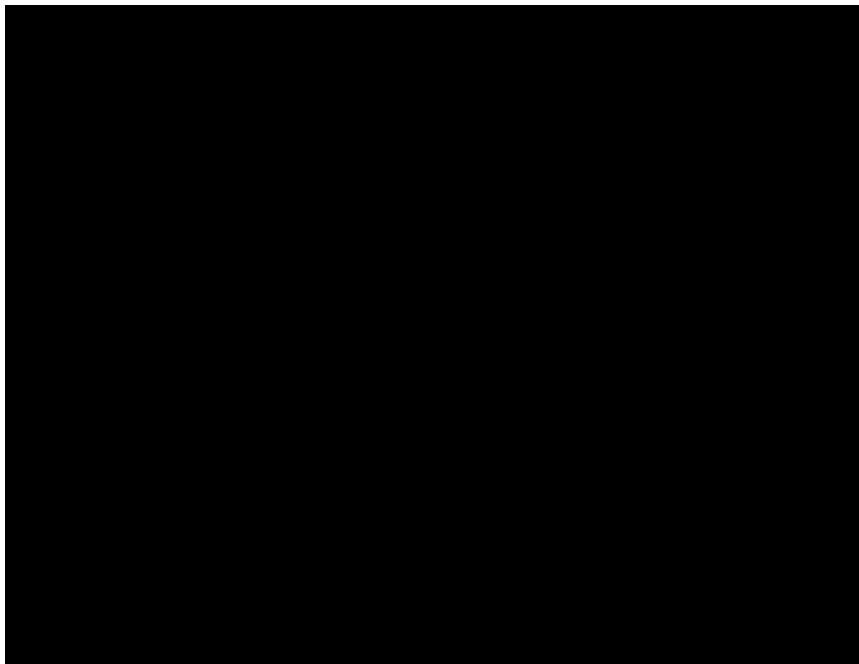


図 4-5 《蜻蜒 魚楽図之内其三》1926年、紙本彩色(軸装) 71.3×93.1cm、横浜美術館所蔵

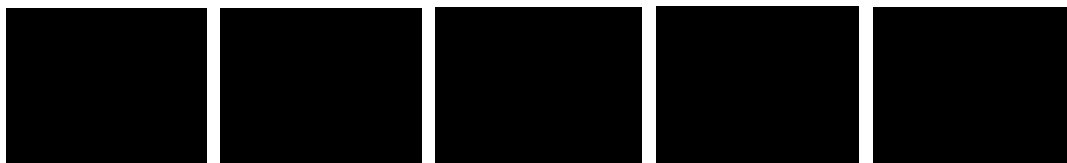


図 4-6 《魚楽図》五幅の全体像

このように一連の《魚楽図》は、魚種ごとの生態の描き分けを、淡水魚においてより細やかに実践した先駆的な例であることがいえる。また同時に、《蜻蜒》を起点とした対称の関係が構築されており、五幅という掛け軸の形式になぞらえるうえでの独創性として発現しているのが分かる。

南風において、こうした止水と瀬を対立させて捉える発想は、《魚楽図》以降にも見出すことが出来る。以下の図 4-7 は、南風による《泉水》(1931年)という対幅であるが、左幅における瀬に棲むウグイと、右幅における池水にひっそりと棲む鯉との、動静の対比によって成されているのが分かる。

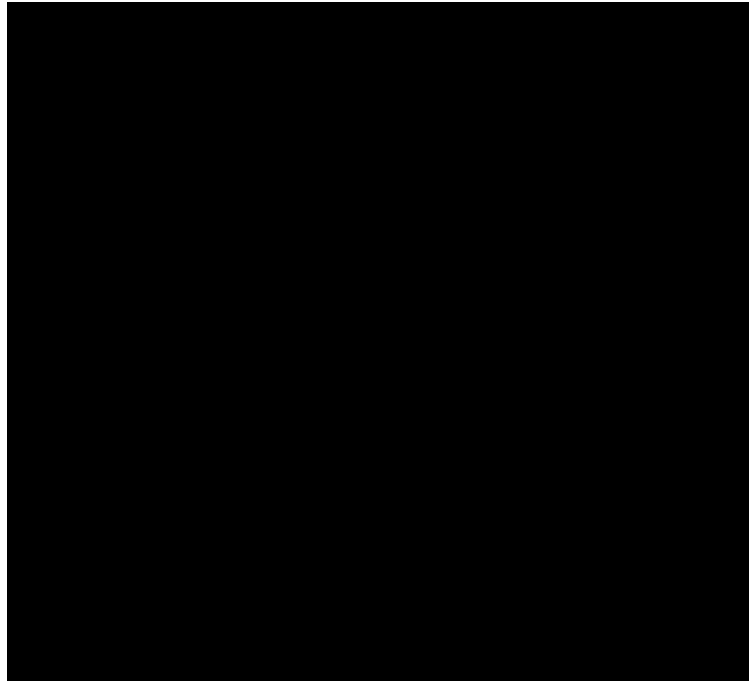


図 4-7 堅山南風《泉水》1931 年、各 142.8×81.5cm、対幅、絹本彩色、宮崎県立美術館所蔵

《魚楽図》における淡水魚の理解は、南風の江津湖における取材と独自の関心に寄るところが大きかったと思われる<sup>6</sup>。一方で、このように魚種の個性が遊魚表現上に応用された多くの展開を土壌にして、約 10 年後に既述の『大日本魚類画集』が出現したという流れも興味深い。『大日本魚類画集』全 72 図の一図一図に注目すれば、その表現方法には幅がみられ、同時代的な遊魚表現に広く影響を受けていたことも否定できないと思われる。

魚種の個性を反映させながらも、表現の主格が魚そのものから拡大していくことをよく表している例には、ほかに図 4-8 に示す川端龍子の《黒潮》(1932 年)や、図 4-9 に示す前田青邨の《おぼこ》(1944 年)などが挙げられるだろう。

まず、川端龍子(1885～1966)は会場芸術の考え方を発展させた先駆者として知られている。《黒潮》は、会場芸術としての立場がより強調された、青龍社<sup>7</sup>における出品作であった。

龍子は 1885 年、和歌山市に生まれ、上京後は十九歳で白馬会洋画研究所に入っている。二年ほどして太平洋画会研究所に移るが、短期間でこれを辞した。国民新聞社に入社し挿絵を担当した折り、日本画技法に多大な影響を受けるも、二十代後半までは油絵を中心に制作した。日本画に転向してからは院展にて活躍したが、1928 年、43 歳にて日本美術院同人を辞退し、翌年に青龍社を樹立する<sup>8</sup>。展覧会という仕組みが世間に定着したことを受け、龍子は会場芸術の必要性を強く主張しており、とくにこの青龍社の出品は会場芸術として鑑賞されるべきものとして、明確な立場をとっていた<sup>9</sup>。

先に述べたとおり《黒潮》は、青龍社の樹立後に制作された大作の一である。トビウオの、海面上を飛翔するという特筆すべき習性に着目して、遊魚表現上の伝統的な画題から

は完全に逸脱したものとなっている。すでに1章、2章にて触れてきたが、水面を割る魚という点では、旧来より吉祥図としての跳び鯉の表現があった。雲谷派の等益の作品など、漢画系の波の表現と結ぶことも見られたほか(図 1-24)、近世には隈で表す水面の表現とも結んでいた(図 2-11、2-22)。しかし《黒潮》では、水平線を設けず画面全てを群青で埋め尽くす構図をとっており、表現手法のうえでも、近世までの系譜を大きく逸脱している。トビウオという魚の生態を捉えながらも主題は魚そのものを離れ、大画面で装飾性との調和を得ているといえるだろう。魚種の個性が、龍子の会場芸術としての表現に利用されながら、多義的な魅力を実現する方向へ向かっていることが看取される。

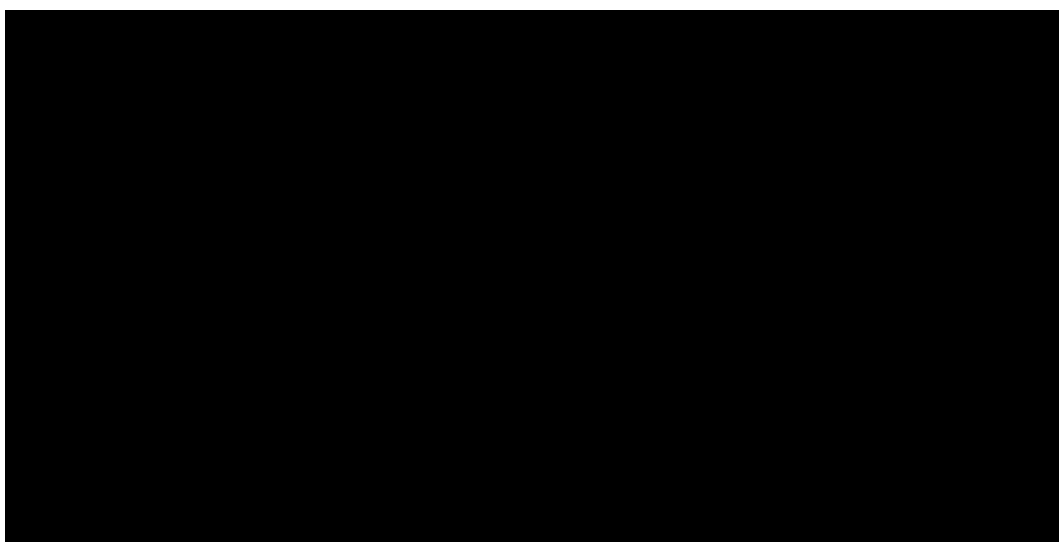


図 4-8 川端龍子《黒潮》1932年、紙本彩色、二曲一双、各168×168cm、山種美術館所蔵

次に示す図 4-9 の《おぼこ》にもまた、魚の生態を取り入れ、表現上で応用しようとする方向性が窺われる。本図を描いた前田青邨(1885～1977)は、岐阜県の中津川市に生まれ、上京ののち梶田半古(1870～1917)の塾に入り、塾頭の小林古径(1883～1957)に学んだ。国学院大学にて古典文学の講義を聴講した経験をもち、画業においては紅児会にて研鑽を積む。1922年には日本美術院留学生として渡欧しており、その際に東洋画の線の美しさを再認識したといわれる。1930年に《洞窟の頼朝》で第一回朝日賞を受賞しており歴史画においてよく知られるが、主題は豊かで、花鳥や動物、風景なども手掛けた。線描を主軸にしたものだけでなく、戦後は濃彩による装飾画も手掛け、充実した展開をみせている<sup>10</sup>。

《おぼこ》は紙本に、とくに墨によって描かれている。画面の上端を水面に見立てることで、水面近くに群れるボラの習性をよく表しており、四角い紙面を魚の生きる世界に変換させている。青邨による花鳥画は、構図の妙技によって効果を演出する例が少なくない。《おぼこ》もまた、構図の取り方という見方からも魅力ある作品であるだろう。加えて本図では、水中空間を淡墨の柔らかな暈しのみで表しており、ほかに説明的な描写をもたな

いことも特徴である。近代の海錯図が水中に視点をおいて実践された例には既に触れたが(図 3-3)、擬似的ではあったものの、海中を感じさせる環境の描写が取り入れられていた。《おぼこ》では水中景として描きながらもそれらが排されており、かつ画面の上端を水面に見立てた構図と結びついている。これは、魚が住んでいる空間を再現的に描いているというよりも、むしろ紙に魚を住ませているような錯覚さえ生じさせているように感じる。遊魚表現としては、対象の生態をよく観察しながら、水中がある種の別世界であるという感覚を、方形の画面上で巧みに利用している点に注目できるだろう。また本図は 68×91cm という、前出の龍子の作に比べれば小さな作品であるが、むしろボラの幼魚である「おぼこ」の実物を思わせるような大きさであることが、そのからくりを助けているようにも感じられる。《黒潮》も《おぼこ》も、魚種の個性、とくに特筆すべき習性そのものを題材に取り入れながら、近世までの遊魚図上の手法に依らず、これを応用的に表現したものとして注目できるだろう。

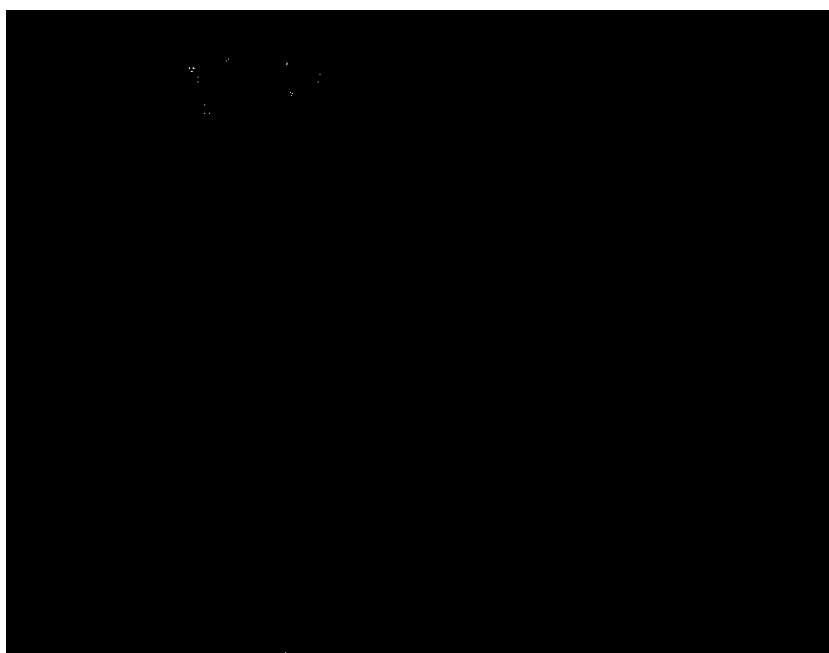


図 4-9 前田青邨《おぼこ》1944 年、紙本墨画、68×91cm、東京国立近代美術館所蔵

## (2) 遊魚空間の質的变化

前項に述べた《魚楽図》は淡水魚の生息環境をよく理解しながら、五幅の形式の中に新しい対比の関係を構築し、手法のうえでも視点の設定を生かした応用的な展開をみせた。《黒潮》は、とくにトビウオの習性を題材に取り入れながら、会場芸術の理念のもと大画面を群青で埋め尽くすという手法をとって、装飾性と調和しながら洋上の迫力を得ている。《おぼこ》では魚の習性が構図の妙と結ぶことで、画面の縁さえも遊魚の空間を表すために利用された作品となった。直接的な視覚体験に基づいたうえで、改めて水中景という視



点の設定を得た近代の遊魚図上にも、さらに特筆すべき展開であったといえる。このように近代では、伝統的な画題に依らず魚種ごとの個性を生かした新しい発想が散見されるようになり、それが画面の形状や表現手法にも結びついて、遊魚表現が多様化していることが看取される。

つづいて本項では、とくに遊魚がおかれる空間、これはすなわち水の表現ともいえるが、その表現手法の変化に注目したい。

まず前項でも触れた前田青邨による作品で、図 4-10 の《鯉》(1963 年)がその好例であると考えられる。この作品は、水を表すための手法として、絵具の溜め塗りが画面全体に積極的に用いられているのが特徴である。この溜め塗りの表情が、水面に起こる波打ちそのものであるかのように錯覚されるようでもある<sup>11</sup>。

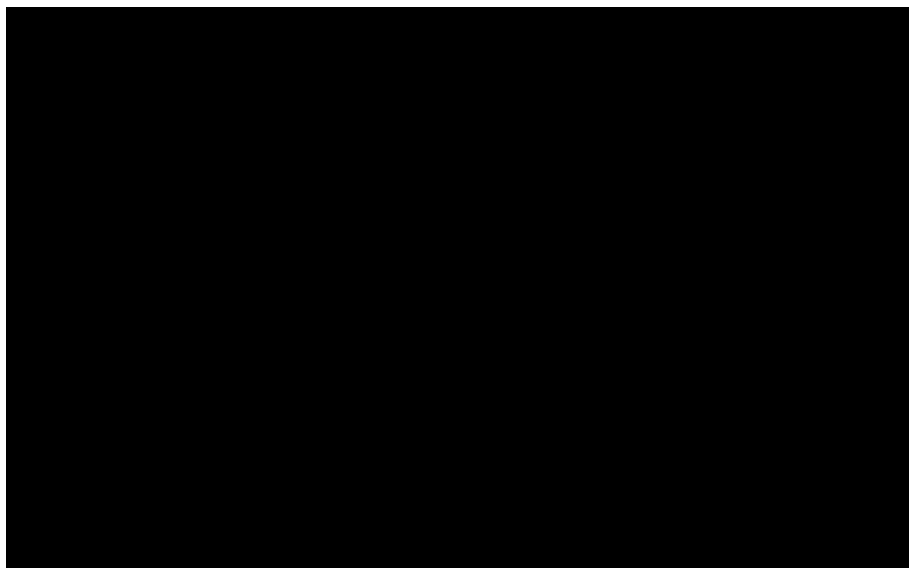


図 4-10 前田青邨《鯉》1963 年、紙本彩色、100×162cm 平木浮世絵美術館所蔵

水の層を感じさせる表現という意味では、現在はむしろ福田平八郎(1892～1974)の初期の鯉図である、図 4-11 の《鯉》(1921 年)が知られているため触れておく<sup>12</sup>。水面近くの鯉とより深層にある鯉との描き分けによって、水の層の存在が表現された手法が特徴的であり、第三回帝展で特選となった。米倉守(1938～2008)はこれを「見ることによって描く」、「目のよさ」と形容し、そうした平八郎のスタンスについて最初の勝利となった作品だと述べている<sup>13</sup>。このように本図は、遊魚表現そのものより、「水を通した対象の見え方」に興味をもち注意深く観察した志向が強いものであったように思われる。こうした志向は、のちの《漣》(1932 年)にも結実をみており、平八郎の水面をめぐる鋭い視覚の在り方が強調されている好例であろう。つまり図 4-11 における水の層を表現する志向は、前出図 4-10 の青邨の《鯉》にみるように、画面全体に絵具を塗布することによって、より色彩的に「水そのもの」を表現する方向性とは異なるものと理解できる。



図 4-11 福田平八郎《鯉》1921 年、絹本彩色、164×232cm、宮内庁所蔵

このような遊魚空間の表現手法をめぐる変化は、先に採り上げた南風の戦後の遊魚図からも看取される。

南風の画業は先にも触れているが、茨城県天心記念五浦美術館主催の「没後 30 年 豎山南風展」で、初期の歴史画からスランプに陥るまでの時期、つづいて写生によってテーマを見出していく時期、戦後に主題と表現の幅を広げていった時期、晩年静岡県に滞在するようになってからの時期、この四期から概観することが試みられている。そこでは戦後の南風について、「それまでの花鳥画に加え、円熟味あふれる肖像画やモダンな静物画、人々の生活を情感豊かに表現した世俗的な人物画など、〔中略〕様々な主題に積極的に取り組むようになる」とされ、「画風においても、〔中略〕大胆かつ鮮やかな色使いや力強い筆致、一筆一筆の重みを感じさせる重厚なマチエール、緊張感あふれる線描など、表現の幅を大きく広げていった」のが特色であるとして紹介された<sup>14</sup>。

とくに南風は、次の図 4-12 《虹鱒》において、早朝の清気澄む水中の気分を求めたとしたことが触れられている<sup>15</sup>。かつて《魚楽図》では瀬と止水の描き分けによって動静を強調していたものが、ここではより心象性の高い空間を求める方向性に変わっているといえる。それを助けているのは、画面全体に塗込められた「色彩」であり、それに伴う「重厚なマチエール」であるだろう。

つづく図 4-13 の南風による《鯉》も、群青が鮮明な色彩であると同時にざらついた物質感を伴っており、近世にはなかった発想として、遊魚表現上に水そのものを表す新しい手法が開拓されているのが分かる。

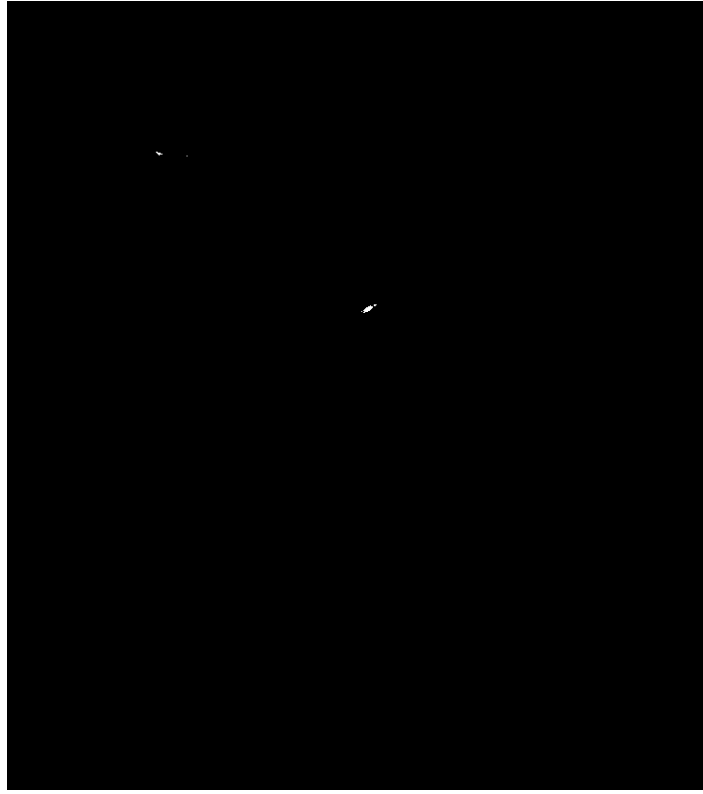


图 4-12 堅山南風《虹鱒》1956 年、紙本彩色額装、152.5×137.8cm、熊本県

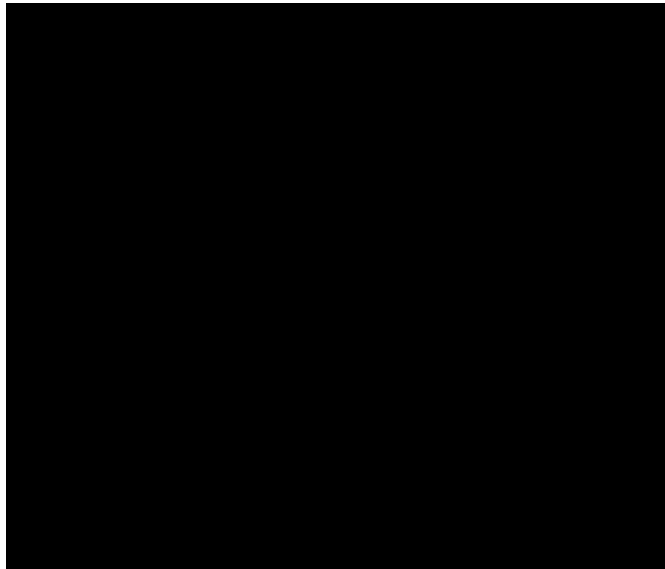


图 4-13 堅山南風《双鯉》1978 年、紙本彩色額装、45.5×53.0cm、個人蔵



図 4-14 図 4-13 と同図(部分)

このような水そのものを表すための表現手法の変化は、水中表現と緊密な関係にある遊魚表現においては、注目すべき一つの要素である。すなわち、余白や藍隈によって水の存在を示唆してきた近世までと異なり、魚体の描写ばかりでなく水そのものを表すためにも、絵具が積極的に用いられるようになったのである。

このような変化を支えた重要な背景としては、日本画に用いられる画材の開発が進んだことが、大きく関連していると考えられる。先学では、「岩絵具によって画面全体を被覆するような日本画」が、戦後に主流になったことが指摘されている<sup>16</sup>。そもそも日本において伝統的に用いられてきた絹や薄手の和紙などの支持体は、会場芸術の発展に伴う大画面化にはサイズが小さかったため、紙継ぎや裏打ちといった表装技術と不可分であったといわれている。また、色彩についても天然資源に直接由来する色料が用いられ、混色の取り合わせに制約が多かった<sup>17</sup>。これらの制約から「自由」になる過程として、近代日本画の画材は大きく開発が進められたと指摘されており<sup>18</sup>、岩絵具については、大正年間に釉薬が応用され、より幅広い色彩表現が可能になったと述べられている<sup>19</sup>。併せて、大判和紙や木製パネルの普及により、それまで表装と不可分であった制作工程も変化したほか、掛け軸のように巻いて収納するという発想からも離れていった。そのため、とくに戦後にいたると、画面全体に岩絵具を被覆することが憚られなくなったと触れられている<sup>20</sup>。このことは、遊魚表現においては魚が泳ぐ空間、いわば遊魚空間に対する表現手法の変化というかたちで表出していると思えるだろう。

このように、遊魚がおかれる空間についても絵具の塗り込めが可能になり、水そのものに対して従来の手法に留まらない表現が得られるようになると、「水中」という具体的な設定を離れて、象徴的、精神的な空間に昇華させる試みも実現する。これについては先に述べた南風の《虹鱒》(図 4-12)にも通じているが、さらに徳岡神泉(1896~1992)による、鯉

の表現を挙げるべきと思われる。

神泉は 1896 年、京都市上京区に生まれ、土田麦僊の紹介により 13 歳で竹内栖鳳の画塾、竹杖会に入門、のち京都市立美術工芸学校絵画科に入学した。学校の成績は大変優秀であったが、18 歳で京都市立絵画専門学校本科へ進み文展への出品が許可されるようになると、これに落選が重なる。同期が早くから入選を果たすなかで煩悶し、妙心寺などの寺を転々とするようになった<sup>21</sup>。29 歳で第六回帝展に《罌粟》が初入選してからは、順調に画壇に認められていくが、当時良く言えば沈潜的、悪く言えば雰囲気狙いと評されたという。これについて岩崎吉一(1935~1994)は、このころを神泉の帝展・新文展時代として「装飾感」に寄りかかっていたことは事実だろうと述べながらも、一つの発展段階と見なしている<sup>22</sup>。精神的葛藤の多い神泉であったが、とくに戦後の日展を舞台に発表した作品は、一作ごとに注目を集めるようになり、ついに「神泉様式」、「象徴的表現」へと行き着いたとされる<sup>23</sup>。岩崎は、この時期の複雑精緻な地塗りについて「対象が現実には在る状態を説明するための背景ではない」として、深い内観に支えられた「精神的な、絶対的心境の世界を象徴するもの」としている<sup>24</sup>。

こうした神泉の画業に対する評価は、遊魚表現という見方で注目する場合にも重要なものである。岩崎の言葉に通じるが、《鯉》(図 4-15)や《緋鯉》(図 4-16)にみられるような繊細な地塗りは、もはや水を表す手段ではなくなっていると理解できる。

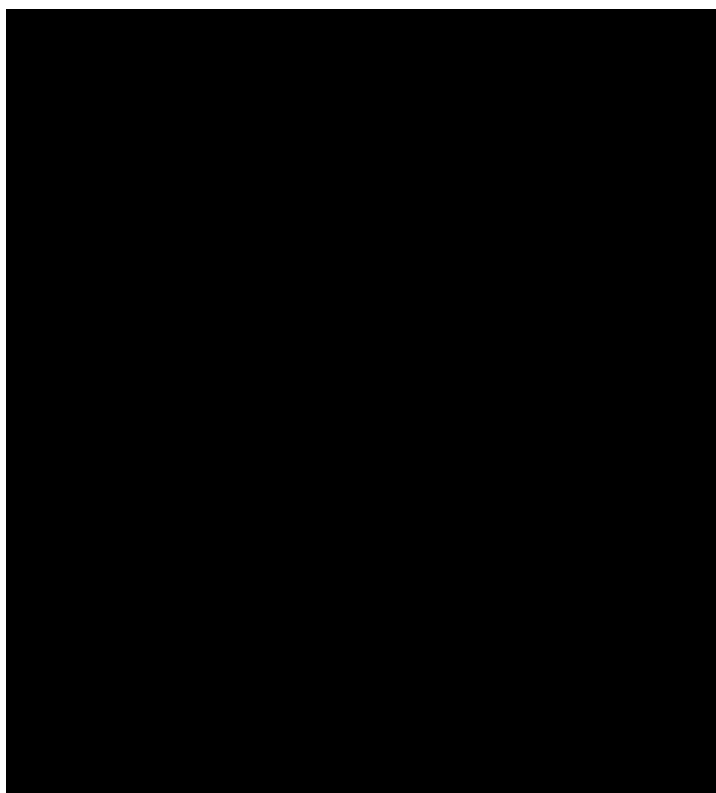


図 4-15 徳岡神泉《鯉》1950 年、紙本彩色、130×118cm、東京国立近代美術館所蔵

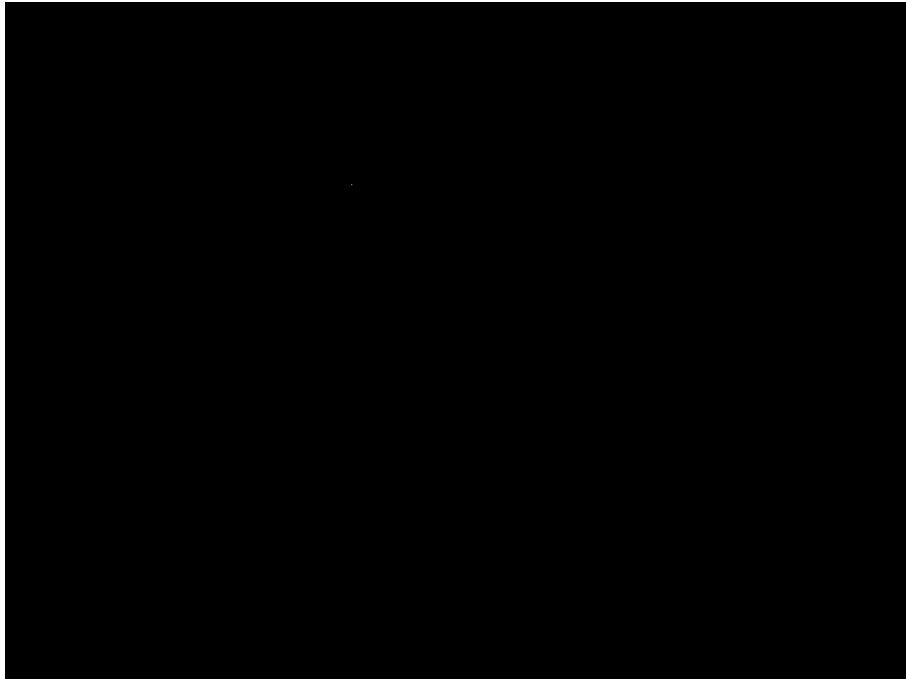


図 4-16 徳岡神泉《緋鯉》1966年、紙本彩色、61.5×81.5cm、山種美術館所蔵

これまでみてきたように、青邨の《鯉》(図 4-10)や、南風の《双鯉》(図 4-13)は、魚体ばかりでなく水そのものを表すためにも、絵具の塗り込めが為された好例であった。また一方で神泉の《鯉》(図 4-15)や《緋鯉》(図 4-16)などは、象徴的、精神的な遊魚空間を求めらるうえで、精緻な地塗りが「水」という設定を離れていった。いずれの作例も、魚が泳ぐ空間を表現する手法が、絵肌の多様化と結びついて新たに開拓されたという点で、遊魚表現上にも注目すべき展開である。

### (3) 戦後における自然観の内包

このように水中世界の未知が次第に未知でなくなり、また遊魚をおく空間づくりが画面上で様々に試行されていく中で、水中世界と我々の住む世界が、むしろ地続きであることを強調する表現も生まれた。

小林巢居人(1989～1978)は故郷の田園風景を多く題材とし、田近憲三(1903～1989)の言によれば、とくに自然への感謝、愛情を述べるために生涯を尽くした画家であるとされる<sup>25</sup>。1989年、茨城県稲敷郡に農家の第五子として生まれ、20歳で画家を志した折り、小川芋銭(1868～1938)に上京を勧められる。芋銭と同じ珊瑚会同人であった平福百穂(1877～1933)の画塾に学び、住込みの書生となった。1921年には第二回中央美術社展覧会にて中央美術賞を受賞し、1923年以降には、横山大観ら日本美術院関係者が監査にあたるかたちで茨城美術展が催されたが、これに出品し受賞を重ねた。1928年には日本美術院展覧会に入選している。また、帝国美術学校にて百穂の助手を務めたほか、千葉県銚子市にある潮光庵に

において芋銭と起居を共にし、その制作を助けるなどした。1937年、日本美術院を脱退し新興美術院を組織しており、一度は脱退、また新興美術院そのものの中絶期を経て、戦後は茨城県に戻り再興新興美術院にて活動する<sup>26</sup>。巢居人は百穂から厳しい写生を、芋銭から発想の自由を教えられ、両者から素朴な生き方を受け継いだとしているが<sup>27</sup>、自然に対する詩情を、モチーフに密着した視覚的な仕事によって受け止めていると評されたその表現は、両者の教えの消化が看取されるものである<sup>28</sup>。図4-17の《雪流れる》(1971年)は、巢居人71歳の作である。

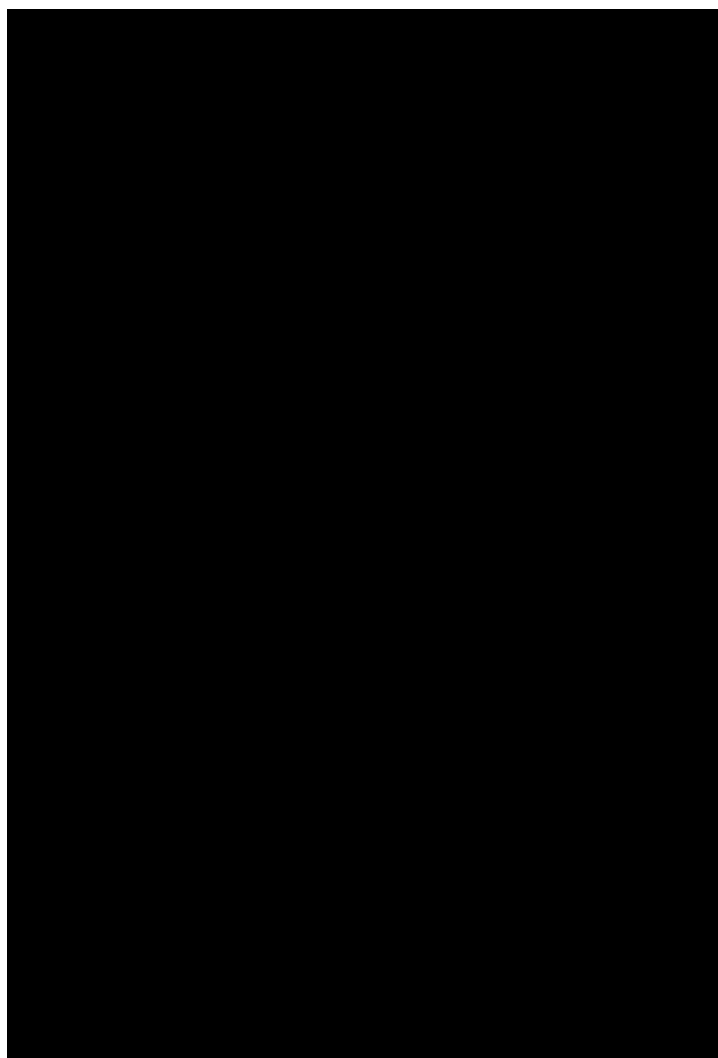


図4-17 小林巢居人《雪流れる》1971年、紙本彩色、151×105cm、武蔵野美術大学所蔵

三章に触れたように近代の遊魚表現には、科学の発達之恩恵のもとに水中生物の実態が認識され始めたことによる、一つの大きな流れがあったことは否定できない。遊魚表現における視点の設定は、より直接的な視覚体験に基づいてしばしば水中に沈み、魚と同じ目線に立つことが斬新でもあった。一方で巢居人の表現は、《雪流れる》にみるように、人間

の目にうつる風景のなかに、彼らの世界を織り込むような構図をしばしば用いている。かつて円山応挙が水面下の事象を透過し、水面の存在と調和させた独自の手法によって鯉図を手掛けたことは二章にて触れた。しかし巢居人のそれは、魚と人が共生の関係にあることを強く示唆する意味で為されている。主題には田園風景への愛情が強く表れ、そうした田園の風景における、地続きの世界として遊魚空間が設けられていることが注目される。

遊魚表現に関連して、そもそも水中は別空間として認識される傾向にあった。このことは、しばしば表現技法上にも反映されてきたといえる。たとえば1章で触れた蓮池水禽図などの伝統的な画題では、陸上部分に絵具を充填した色彩主体の表現を用い、一方で水中部分を没骨によって描くことでその差異を強調していた(図 1-4)。この点を比較すると《雪流れる》は、陸上と水中が構図の上で地続きのものとされるだけでなく、画面全体に絵具が塗り込まれることによって、絵肌までもが地続きというべき状態になっている。これによって、むしろ陸上と水中景の差異が打ち消されているものと捉えることができる。換言すれば本図の表現は、陸上の景物と遊魚空間とが同居する構図において、技法上の対比が用いられることなく、均一に塗り込められた絵肌によって対等な関係が形成されている。加えて主題においても、近代科学の台頭に逆行し、田園の暮らしの実感によって魚の実態を描き出している。そこには人間と魚の「共生」の意識が看取され、里山や里川といった言葉に表されるような、日本的な自然観がよく反映された例として注目できると思われる。本図は遊魚空間の表現手法という点で、戦後の日本画表現の特徴を体現しつつも、遊魚表現上の文脈において、さらにその主題を含めて特筆的な作品であるといえるだろう。

## 第2節 自作における遊魚表現上の実践

筆者もまた、現代において遊魚表現を試行する立場にある。そこで本節では、自作における試行についてまとめ、つづく第3節にて、遊魚表現の変遷を踏まえてその立場を考察することとした。現在進行形の試行を加味することによって、遊魚表現のもつ可能性をより具体的に示唆するよう展望する。

### (1) 心象的な遊魚空間と魚体の実在感をめぐる試行

#### ① 《夜行》

筆者は夜間の河口を眺めるとき、はじめ黒々とした水量が不気味で、独特の雰囲気を感じる。しかし波ほどではないにせよ潮位の変化に伴い断続的な水音が響くので、長い時間眺めていると、次第に穏やかな感情も芽生え、また水面の光にさえ音を感じるような錯覚に陥る。

図 4-18 《夜行》は筆者による遊魚表現であり、アカメをモチーフにしている。アカメは西日本の太平洋沿岸域に分布し、しばしば河口や内湾の汽水域に侵入する、夜行性の大型



魚である。アカメの分布域は決して広くなく、筆者の日常に見かける魚ではなかったため、観察にあたっては地元の展示施設に足を運んでいた。展示施設内の個体について、じっくりと間近で観察するときの生々しい存在感と重ねあわせては、眼前の水槽でじっとしている彼の仲間が、本来あの河口のような場所、得体のしれない水のかたまりの下に生きていることに思いを馳せていた。

そのような経緯によって臨んだため、この《夜行》に求めたのは、夜間の河口に筆者が感じる雰囲気絵画表現の上で醸成し、そこにより生々しい存在感によってアカメを生かすことであった。水槽で生きた個体を眼前にして、間近に観察するときの生々しい存在感と、本来の生息場所に感じる雰囲気、これら現実には同時に認識しがたい二つの要素を、絵画表現上に調和させられないものかといった課題意識によって取り組んでいる。環境の説明的な描写を吟味し、月夜の水底、豊かな水量を湛える河口深くの空間に想像される独特の雰囲気など、筆者の心象も含めて遊魚空間に醸成されるような方法を模索した。すなわち本来「水中」であるべき遊魚空間に、水に代わる「空気感」、これは水中と対立する大気という意味でなく、本論にて雰囲気のようなものとして理解されたいが、そうしたものを醸成するような表現が得られないかという方向性によって臨んでいる。具体的には、水に代わって説得力のある遊魚空間をつくるために、こうした「空気感」の表現をどのような手法に求めるかを課題とした。《アカメ》はその試みとして、色料であり同時に物質感の強い画材である、岩絵具の性格に着目して試行している。



図 4-18 筆者作品《夜行》岩絵具、水干絵具、高知麻紙、パネル、91×182cm、2010年

まず岩絵具については前節でも触れたが、鉱物を粉碎したものであり、比較的粗い粒子の質感のまま使用される。したがって、これを絵具として用いる場合、色彩であると同時に砂でもあるという二重の性格が現れることになる。これとは対照的に、そもそも合成無

機顔料を始めとした絵具の多くは、均質な粉末であることが特徴であり、混色によって中間色を安定して得られる色料として、製品化されてきた<sup>29</sup>。一方で岩絵具は、そうした均質な粉末であることよりも、各々の鉱物の性格をそのままに、一色ずつの独立した絵具として作られているのである。その結果、砂の質感が比較的強調された絵具として、現在まで継承されているといえるだろう。番手とあって、様々な粒子の粗さの種類が番号制で用意されるものの、仮にこれを同じ番号で揃えたとしても、各色をなす鉱物は独立した異なる組成であることも多く、むしろ比重も異なる。このことは、色相の数だけ、絵具としての使い勝手もまた異なると換言できるだろう。このように絵具としては複雑な性質をはらんでいるため、日本画においては主だった画材として扱われている岩絵具であるが、絵具の特徴である色と物質感の二重構造を表現上にどのように反映させるかについては、画家独自の感性によって、経験的、体感的に用いられている傾向が強いと感じられる。

このような現状において、岩絵具の物質感をめぐる語彙が安定していないことから、本論では岩絵具における砂の質感を「粒子感」の語によって説明し、それが塗り込められることで表れる絵肌の表情を含めて、広義にマチエールの語を用いることとした。

図 4-18 は、こうした「粒子感」を具体的に示す参考画像である。粒子感を強調するため、図 4-19、4-20 に示すように複数の色相に渡って数種類の岩絵具を用いている。これらを何度かに渡って塗布しつつ、より均一に粒が散開するよう刷毛によって絵肌を整えたうえで撮影したものである。

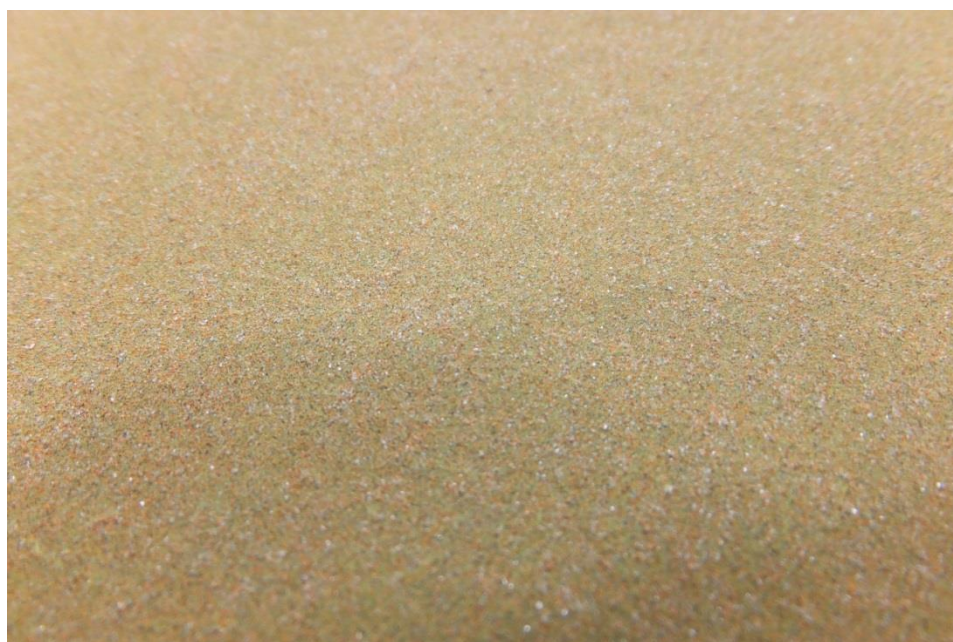


図 4-19 岩絵具を塗布した際の絵肌の様子、筆者撮影



図 4-20 数種類の岩絵具を混色する様子



図 4-21 同じく数種類の岩絵具を混色する様子

以上を踏まえて、改めて図 4-18 の《夜行》を参照したい。《夜行》における岩絵具の使用は、絵画表現上に色彩をもたらしながら、同時に粒子感が充填されていくという性質を、遊魚空間に醸成すべき「空気感」になぞらえて活用する目的による。よって、そのような絵肌の効果を引き立てるために、粒子感以上に主張するマチエールが発生しないよう、より均一で静かな画面を求める必要が生じた。また、遊魚としてのリアリティを求めるうえで、とくに魚体の描写との調和が必要であった。

しかし魚体に描写を加えることは、必然的に、その部位に絵具層が集中して重なることでもある。そのため、描写を重ねるほどに、次第に遊魚空間のマチエールより突出して主張が為されてしまう、という矛盾が付きまとった。以下の図 4-22 及び図 4-24 は、作品を幾つかまたぐ形になるが、そうした現象を集めた参考画像である。

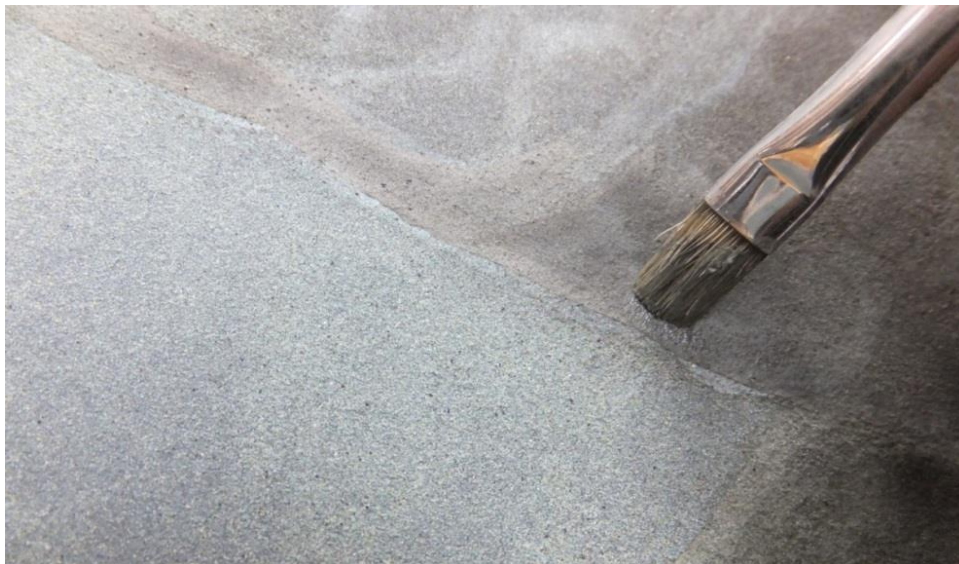


図 4-22 魚体の描写によって厚みが生じた様子、筆者撮影

まず図 4-22 では、画面右上の灰色がかった部分が魚体である。魚体の描写を加えることで、その部分に絵具層の厚みが生じて、遊魚空間のマチエールよりも盛り上がり、主張し



てくる様子が分かる。これについては、絵具が乾くまでの間に粒子を筆先で撫で付け動かしながら、よりなだらかな定着を図った。併せて、時折画面全体に及ぶ刷毛での撫で付けを行い、粒子を散らして遊魚空間に馴染ませよう試みた。

図 4-23 及び図 4-24 は、こうした刷毛による撫で付けを記録した参考画像である。これを幾度も繰り返すことによって、描写の密度があがることとの調和を図っている。詳述すると図 4-23 は、魚体を描きこんだ過程のものである。図 4-24 は、そうした描き込みの後に、画面全体に刷毛による撫で付けを行い、突出してしまっただけの粒子の層を散開させた状態である。魚体の描写を遊魚空間に溶け込ませて、その都度崩してしまうことにもなるため、さらにまた描写を加え、これを根気よく繰り返していく。



図 4-23 魚体の描きこみの様子



図 4-24 刷毛によって画面全体を撫で付けた後

《夜行》もこれらの例に示すのと同様に、具体的な描写のある部分だけが突出しないよう、何度も刷毛での撫で付けをまじえ、遊魚空間全体に岩絵具が散り馴染むよう留意する制作の運びとなった。生息場所本来の雰囲気というべき「空気感」が、岩絵具の粒子感、物質感になぞらえるかたちで遊魚空間全体にもたらされた点は、目的に応えるものであったと判断した。しかし遊魚空間と魚体とのマチエール上の調和を優先しすぎたため、次の部分図 4-25 に示すように、魚体そのものの質感が過度に抽象的になりすぎ、アカメ本来の魅力である硬質な輝きが表現できなかった。そのため魚体の生々しい存在感と、河口の本来的な雰囲気とを結びつけるという方向性には、十分な効果が見出されなかった。



図 4-25 《夜行・部分》魚体の質感の表現に課題が残る

② 《淡風》

つづく図 4-26 の《淡風》は、吹き抜ける風のような爽やかさに鯖の生命感を重ね、柔らかく明るい空気感を醸成した遊魚空間によって、表現しようと試みた例である。



図 4-26 筆者作品《淡風》岩絵具、水干絵具、銀箔、高知麻紙、パネル、52×182cm、2010年

《夜行》の制作の反省から、魚体の生々しい存在感、換言すれば実在感を損なわずに、遊魚空間における絵肌の効果と調和を図る方法を、新たに模索した。とくに魚体の質感に対して箔という金属の物質感を加えながら、これを岩絵具の絵肌に調和させる方法を模索するという方向性によって臨んだ。

かつて『衆鱗図』が、魚の標本が眼前にあるかのような質感を得るために、箔を用いていたことは既に述べた(第二章、図 2-5)。しかしそれは、水という設定の無い、標本の代替

としての性格において用いられた表現であった。したがって遊魚空間上で箔を用いた場合、それだけでは、図 4-27 のように唐突な物質感が表れてしまうことが分かる。

そこで《淡風》では、魚体の下地に箔を用いるという発想でなく、箔で描画をするという方向性を取り入れた。すなわち図 4-28 に続くように、魚体の模様を絵具の描写に依らず、箔を削り落とす行為によって代替している。そのうえで図 4-29 から図 4-30 に示すように、魚体の描写と遊魚空間とのマチエール上の調和を図りながら、とくに箔による描写部分と岩絵具とを馴染ませていった。



図 4-27 《淡風・部分》箔を押した様子



図 4-28 《淡風・部分》研磨をまじえて表現



図 4-29 《淡風・部分》遊魚空間と馴染ませていく様子



図 4-30 《淡風・部分》遊魚空間と馴染ませつつ描写





図 4-31 《淡風》部分

箔のもつ金属性の物質感を投入することで、《夜行》のアカメに比較すると、《淡風》では魚体の存在感に生々しさが加わったと思われる。対象が眼前に実在するかのような、いわば実在感を得ることができた。またこれは、箔を下地に用いるのではなく描画材として用い、岩絵具による絵肌とも調和させることで、あくまで遊魚空間のなかの生々しさとして模索されたとと思われる。

このように絵肌において、いわば唯一物としての生々しさを加えることは、そこに個体が実在するような錯覚を誘う効果が期待できそうである。ただし遊魚空間の诗情と緊密に結びつくことが不可欠であり、静物的、即物的な表現に陥ってしまうことと、紙一重の効果であることが実感された。ことに《淡風》においては、魚体の動勢を控えめにしたために、かえって箔による生々しさがやや白々しい印象にも通じていると感じられた。左上からの光が、遊魚空間を「水中」という具体的な場面設定に引き戻してしまったことも、この問題を大きくしているように思われる。

一方で、《夜行》のアカメのように、あえて岩絵具だけで表現し、遊魚空間とマチエールの同化を図った鯖を残すことで、遊魚空間に醸成された「空気感」について空気遠近にも似た印象を加えることができると示唆を得た。

### ③小鮒宴

図 4-32 に示す《小鮒宴》も、遊魚空間に醸成すべき「空気感」になぞらえて岩絵具を活用し、かつ箔による金属性の物質感を魚体の存在感に活かしながら、マチエール上の調和を求めた作例である。《淡風》の反省から、遊魚空間として求める、生息場所本来の雰囲気をはじめとした「空気感」が、過度に「水中」という設定に引き戻されないための方法を試行した。ここでは、とくに刷毛による撫で付けの行程を利用し、煙のような印象が残

るように刷毛跡を活用することを試みている(図 4-33、4-34)。小鮒がそこにいるような生々しさを表しながらも、濁った止水における小鮒の実態を、説明的な環境の描写に過度に偏らせずに表現するという点では、《夜行》や《淡風》の場合に比べて調和しつつあると思われた。しかし描きこみの度合いの強弱について、より綿密な判断の必要性が感じられたほか、刷毛跡についても、より創造的に用いることができるのではないかと示唆を得た。



図 4-32 筆者作品《小鮒宴》岩絵具、水干絵具、銀箔、高知麻紙、パネル、52×115cm、2011年



図 4-33 《小鮒宴・部分》刷毛跡を取り入れる



図 4-34 《小鮒宴・部分》刷毛跡を取り入れる

#### ④無垢

つづいて図 4-35 の《無垢》は、浅い湾内の光に遊ぶイシガキダイの幼魚を上部に、成魚となって深みへ向かうものを下部におき、二つの部分から成る一作品としたものである。





図 4-35 筆者作品《無垢》岩絵具、水干絵具、銀箔、金箔、高知麻紙、パネル、176×194cm、2012年、  
第44回日展新入選

本作の上部については、あえて魚体を岩絵具の描写に留め、色彩の変化によって空気遠近に似た印象を得るよう試みた(図 4-36)。またその変化に併せ、魚体の網目模様について、海の光の印象と重ねるような描写をとりまぜている(図 4-37)。



図 4-36 《無垢・部分》  
奥の魚体を青みがかった色彩で表現



図 4-37 《無垢・部分》  
海の光と魚体の網目模様のとりにまぜ

一方で本作の下部については、魚体に箔を用いて対比させた。ただし金属性の物質感の使い方については、箔を描画材として用いて研磨する方法に加え、細かい箔片を散らした砂子を取りまぜて、魚体の存在感に変化を与えた(図 4-38、図 4-39)。

遊魚空間を表す際、刷毛跡の反映についても、《小鮒宴》で得た示唆を活かし、図 4-40 にみるように上から下へ流動性をもたせるよう留意した。また輪状の模様を描いて溶かし込み、海の光への印象を主体にした、心象性に寄る表現になるよう試行した。



図 4-38 《無垢・部分》箔を描画材として用いた様子、箔の研磨に砂子を併用



図 4-39 《無垢・部分》砂子の併用部分を拡大



図 4-40 《無垢・部分》刷毛跡の活用

本作は上部と下部の二部分からなる構成をめざし、これをタブローとして一個のフレーム中に収める試みとして挑んだ。幼魚と成魚の対比に併せて、刷毛跡の動性を利用することで、双方に繋がりを感じさせることが叶ったようにも思われる。遊魚図はしばしば対幅として描かれてきたが、そうした対比の関係を残しながら、一つのタブローとしても繋がるような表現が可能ではないかとの示唆を得た。一つのタブローとして繋がりをもたせ、全体視を叶えながら、同時に対幅としての対比を味わう要素を加える。遊魚空間が心象性を帯びることで、このような表現にも、挑戦の余地が生まれるように思われた。

## (2) 共生の心象風景をめぐる試行

まず前項では、遊魚空間に求める「空気感」になぞらえて岩絵具の絵肌の効果を用い、またこれを魚体の生々しい存在感と同居させることについて、箔の使用を含め試行を重ねてきた。本来「水中」であるべき遊魚空間に、水に代わる「空気感」を醸成するような表現を目指したが、こうした試みの上にも、遊魚としてのリアリティは望めそうであると示唆を得てきた。



「水」に代わる「空気感」のなかにも、生々しい存在感を伴って魚を泳がせることが叶うといった示唆が得られたことに着目して、本項では新たに展開を加えた作例を示す。

筆者は、ふと川や池が視界に入るとき、濁った水面下に確かにそれらが生きているという実感を、どれだけの人が得られているだろうか、隣人としての彼らの存在に歩み寄る機会が、どれだけあるのだろうかと考えることがあった。肉眼で得られる陸上の風景、その風景の中に魚が確かに存在することに想いを馳せるとき、そこに生まれる心象風景を絵画化したいとも思うようになった。

小林巢居人の《雪流れる》では、陸上の風景と地続きの構図として、遊魚空間が取り入れられていたと既に述べた(図 4-17)。しかし上記のように、「水」に代わる「空気感」のなかにも、実在感を伴って魚を泳がせることが叶うとするならば、あるいは陸上の風景そのものであっても、説得力のある遊魚空間に変えることが出来るのではないだろうか。加言すれば、陸上の風景のなかに魚を生かすこともまた、人間と魚の共生について、一つの実感のかたちと言えるのではないだろうか。

次に示す図 4-41 の《故里》は、そのような意図によって試行した作品である。全体に色調を鈍くし、夕方の畦道を取りまく湿度になぞらえつつ、やはり色彩表現に留まらない粒子感を伴った遊魚空間を目指した。魚体にも、部分的に箔を用いたほか、岩絵具のみで描写する個体を取りまぜ、「空気感」を強調する手がかりとした(図 4-42、4-43)。



図 4-41 筆者作品《故里》岩絵具、水干絵具、銀箔、高知麻紙、パネル、65×121cm、2011年

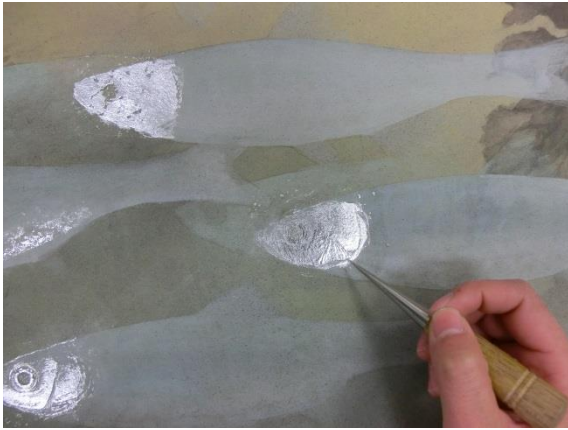


図 4-42 《故里・部分》



図 4-43 《故里・部分》

《故里》では、肉眼で得られる陸上の風景と、その風景のどこかに存在しているはずの水面下の遊魚と、その二つのイメージが重なって見えているのか、あるいは陸上に、あたかも魚が生息しているような錯視が求められているのかが不明瞭である。この点が、効果的に働いていない印象が否めない。相乗的な効果としてそのどちらにも感じられるような、心象的な共生の風景として実現するには、図 4-44 のような桑と地面の存在感の曖昧さ、または図 4-45 のような存在感を弱めた魚体などが、単に消極的なものにならないよう慎重に表現されるべきであったと思われる。



図 4-44 《故里・部分》



図 4-45 《故里・部分》

次の図 4-46 に示すのは、《古里遊魚図一家路一》である。《故里》の反省を反映し、魚体と風景との存在感に関して、その強弱のバランスを意識し、やや魚体の存在感を優先した。また画面左上部(図 4-47)と右下部(図 4-48)には、色彩表現よりも粒子感を優先した絵肌を求めた一方、対して魚体の周辺には、色彩としてやや彩度のある岩橙や黄樺を用いた(図 4-49)。絵肌を構築する際の意図をやや複合的にしてみることで、二重構造に深みを得られる可能性について示唆を得た。



图 4-46 筆者作品《古里遊魚図—家路—》岩絵具、水干絵具、銀箔、高知麻紙、パネル、100×100cm、2012年



图 4-47 《古里遊魚図—家路—・部分》画面左上部



图 4-48 《古里遊魚図—家路—・部分》画面右下部



图 4-49 《古里遊魚図—家路—・部分》魚体の周囲には岩橙や黄樺など、やや彩度のある絵具を塗布



次の図 4-50 に示すのは、自作《坪庭小宴》である。野生の生き物とは言えない金魚をモチーフとし、装飾的な画面構成と共存するような遊魚空間を試みた。陸上の風景、ここでは坪庭に生えるツワブキや玉砂利であるが、これと水面下に遊泳する金魚との、より錯視的な組み合わせを試行している。

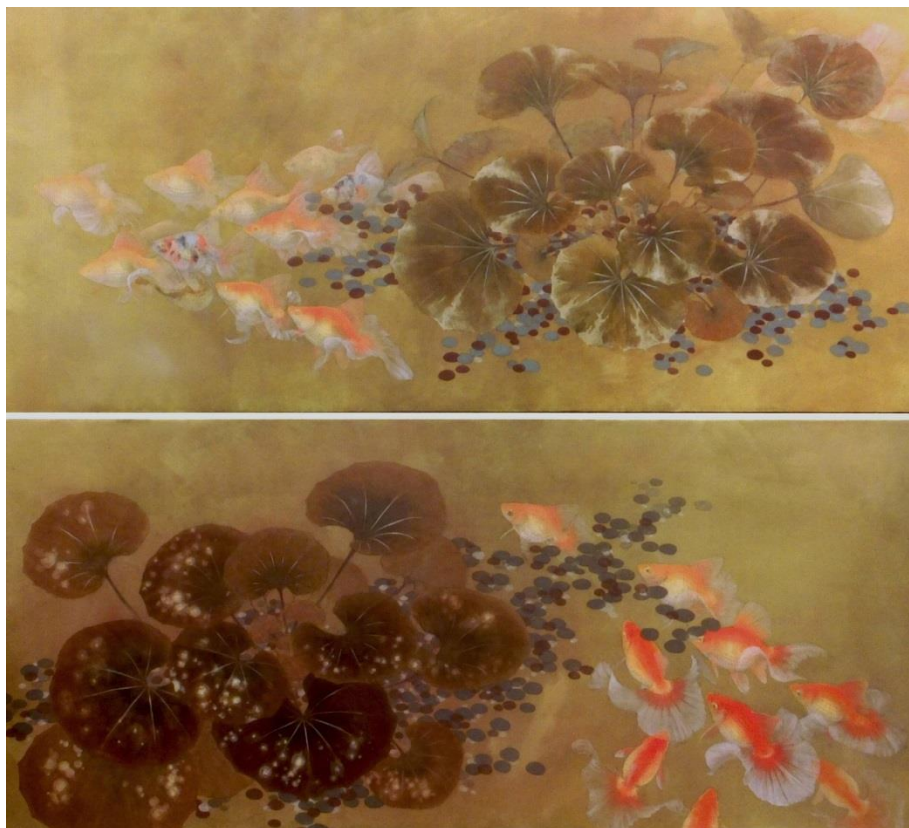


図 4-50 筆者作品《坪庭小宴》岩絵具、水干絵具、高知麻紙、パネル、177×194cm、2013年、第45回日展入選

前出の《故里》や《古里遊魚図一家路一》とは異なり、本図では陸上の風景と遊魚とが、霞みながら重なるような部分をあえて設けずに臨んでいる。これによって本図では、玉砂利の敷かれた地面のさらに下に、遊魚空間があるような錯覚を助長することが出来たように思う。また本図は《無垢》(図 4-35)で試したような、一つのフレームの中に対比の関係を加え、かつ全体視も叶えるといった課題を引き継いでいる。画面下部の金魚は上から覗いたような魚形によって描き、画面上部に向かうにつれ、次第に真横から見た魚形となるよう留意した。こうした視点の緩やかな変化は、本図が一つのフレームに収まった際に2メートル近い高さの大型画面になることを考慮して設定しており、鑑賞者が見上げたときの視点移動となだらかに調和するよう期待した。《無垢》で実践したように、刷毛跡を活用して上下各部の遊魚空間につながりを持たせるばかりでなく、あるいは画面上に表わす魚の動きによっても、これが可能になることへの示唆を得ることが出来た。

### 第3節 自作における作品分析の統括と遊魚表現の可能性

#### (1) 自作の展開のまとめ

まず《夜行》の反省から《淡風》にて試行し、《小鮒宴》、《無垢》にて応用した展開は、心象的な遊魚空間と魚体の生々しい存在感とを、画面上に同居させることであったといえる。遊魚空間について心象的としたのは、対象の生息環境の再現的あるいは説明的な描写を吟味し、むしろ不可視の要素として、本来生息している場所の雰囲気、「空気感」を重視したことによった。本来「水中」であるべき遊魚空間に、水に代わる「空気感」を醸成するような方向性によって模索しており、とくに技法上では、絵画表現上に色彩をもたらしながら、同時に粒子感が充填されていくという岩絵具の性質を、この「空気感」になぞらえて活用することを試みた。

また、魚体そのものの存在感を生々しいものにするために、《夜行》では形態や鱗の描写を重視し、《淡風》以降には箔による描画を取り入れた。これを、あくまで遊魚として、眼前に魚体が実在するような生々しさ、すなわち魚体の実在感を求めるような方向性によって臨んだ。そのため遊魚空間における岩絵具の絵肌と調和させるよう、研磨や、刷毛による撫で付けで粒子を散開させる行程を積極的に取り入れている。

前節の第1項に示した展開をまとめると、遊魚空間に、水に代わる「空気感」を醸成するような絵肌の構築を目指しつつ、魚体には生々しい存在感を求めて箔を利用したほか、これらについてマチエール上の調和を図ることで遊魚の表現として整合させていったといえる。ここで、水に代わる「空気感」を設定した場合にも、遊魚空間として説得力が望めそうであると示唆を得てきたことから、つづく前節第2項では、さらに陸上の風景との関連を強めて展開した。人間にとって肉眼で見られる陸上の風景を、説得力のある遊魚空間に変えるよう取り組んでいる。

#### (2) 自作の総括と遊魚表現上の意義

前節を通して示してきた筆者の技法上の試行は、とくに魚の生命活動の実態をどのように解釈するかという点において、課題を意識したものであった。アカメを題材とした《夜行》を例に挙げれば、既述の「月夜の水底、豊かな水量を湛える河口深くの空間に想像される、独特の雰囲気」のような心象的な要素を含めて、実態の表現として捉え直すということを目指していた。

魚の生活の実態を追求した遊魚表現は、近代では海鰯図や大野麥風の「生態畫」において、伝統的、観念的な像からの脱却というかたちで実践されたといえる。すなわち未知であった水中世界について、生息環境としての場面設定を以て表し、そこに遊魚として対象を描くことが試されていた。『大日本魚類画集』などは、これを多くの魚種に対して並列的に実現し、より視覚体験を得るのが困難であった海中をも対象とした稀有な例であった。換言すれば、魚種ごとの個性を加味した生活の実態が、絵画の新しい主題として提起され



た、先駆的な例であったといえる。そして、このような魚の生活の実態は、『大日本魚類画集』のように表現の主格とされた例は少ないまでも、近現代の遊魚表現に広く応用されていた。これらを鑑みると筆者の遊魚表現は、魚の生活の実態を、現在において再び表現の主格に据える、といった立場にあることが分かる。

序章にも触れたが、現在に至り我々は、魚が水中に生きていることを、知識としても視覚体験としても当たり前享受している。水中映像などはその撮影技術が限りなく高まり、鑑賞の対象としても人気があるほか、生態のドキュメント作品が映画化されるほどの成長を遂げた。それはもはや知識に留まらず、実際の視覚体験と錯覚するほどである。水族館も、まさに海中にいると錯覚するほどの巨大パノラマ水槽までが定着し、その一方で、一般家庭でも立派なアクアリウムが維持できるようになり、魚とともに暮らすことさえ容易になった。そうした点で水中世界は、近代以降、加速度的に身近なものになっているといえる。絵画においても遊魚表現という枠をこえ、もはや魚を関連させた自己表現として可能になるほどに、その絵画的な取材には事欠かない時代である。

しかし水中世界の実態と錯覚するほどのメディアや展示施設に囲まれていることで忘れがちになるが、本当の魚の生命活動がある世界は、水の濁りなどによって生身での視覚体験が阻まれるケースが多々ある。そこにある生命の存在を、より具体的な実感を伴って捉えることが難しい場合も多い。しかしそれが叶うよう、透明度の高い、鑑賞のために準備された疑似空間に生活させれば、それは「見えなかったものが、本来はどう動いているのか」という意味での、動勢の観察に留まってしまう問題が少なからずあるだろう。とくに現在に至り「見える」要素が増え当然のように受容されるにつれて、魚の本来的な生命活動を主題とする際に、かえって「見える」ことに依らない要素を表現する必要性が、浮き彫りになったように思われる。

したがって筆者が遊魚表現に求めた「空気感」、すなわち本来的な生息場所・生息状況にこそ感じられる雰囲気を作り交ぜようとすることは、魚の生命活動の「実態」の解釈を、絵画表現上の主題としてさらに進めることに繋がるのではないだろうか。

ただし一方で筆者にとっては、鑑賞のために用意された空間でこそ、生きた魚体をじっくりと観察することが出来、水中にある生々しい存在感を眼前にできるという点も、得難いものとして実感される。これは水揚げされた魚体からは得られない類の、いわば遊魚としての存在感である。かつて水族館が黎明期にあったころ、見えないものが新たに見えるようになることで、遊魚表現上でも、それが魚の実態に迫る新展開の契機となった。つまり、水槽で遊魚を眼前にできる感動が、遊魚表現の展開を豊かなものにしてきたことは否定できないだろう。

本来の生息場所にある雰囲気のような、可視化できない要素を含めて、魚の生命活動の実態を捉え直す。これが魅力的な課題である一方で、水槽で魚を眼前にし、遊魚としての実在感を享受することについても、筆者にとって否定できない感動がある。これらは致し方のない矛盾であり、筆者にとっては、このことこそが表現上に新たに兆した課題でもあ

るように思われていた。これらの矛盾を、表現上に共生させることが叶えば、良くも悪くも現代人である筆者にとっては等身大の遊魚表現となりうるように思われたのである。この矛盾に対して筆者は、岩絵具における色彩と粒子感の二重構造の効果を、遊魚空間の表現技法として活用することを試みた。さらに併せて、魚体の質感を箔を用いて表すといった古典の技法を応用し、これをあくまで遊魚としての実在感に昇華させるため、下地としてではなく描画材として使用することに臨んだ。本研究におけるこれらの試行によって、課題であった上述のような「矛盾」を、表現上の相乗効果とすることができたのではないだろうか。

先に述べたように水中世界は、近代以降、加速度的に身近なものになっているといえる。その一方で、フィールドワークにて魚と触れ合う機会は、決して増えているとは言えない状況にある。食用にする際でさえ、加工食品となって流通し、もはや「魚」として出会うことなく摂取される場合も多い。あまりに身近で、しかし縁遠い。このような矛盾をはらんだ水中生物との独特の距離感は、思えば現代にいたって人類が初めて経験するものであるといえる。

このことを踏まえれば、遊魚表現にはまだまだ開拓の余地があり、試行の過程にあると考えられる。よって現在の制作者が、素直に等身大と感じられる表現を、自覚的に追求するための環境を整えることは、遊魚表現の今後の発展を支えるものでもあるように思う。わが国には、近代科学の恩恵に授かる以前から脈々と受け継がれる、伝統的な表現や自然観がある。これらに学ぶことの重要性を認識しつつ、同時に、我々自身が現在において実感する感情にも、表現上で常に向き合う術を探し続ける必要があるだろう。

## 結び

近代科学の影響下において、視覚的にも、知識の上でもより身近な存在となった魚は、伝統的な画題の中のモチーフであることから離れて展開する余地を得ていた。遊魚表現上の主題も多義的になり、また表現手法も多様化していったといえる。本章第1節では、まず戦前から戦後にかけて、遊魚表現上の主題や表現手法がどのように拡大していったかに着目した。

第1項では、魚種の個性を取り入れながら、応用的な展開を得た作例に触れた。まず堅山南風の一連の《魚楽図》は、淡水魚の生息環境をよく理解しながら、五幅の形式の中に新しい対比の関係を構築し、手法のうえでも視点の設定を生かした応用的な展開をみせた。南風の江津湖における取材と独自の関心に寄るところが大きかったと思われるが、魚種ごとの生態の描き分けを、淡水魚においてより細やかに実践した先駆的な例であったといえる。このように魚種の個性を反映させながらも、表現の主格が魚そのものから拡大していくことをよく表している例には、ほかに川端龍子の《黒潮》や、前田青邨の《おぼこ》などが挙げられた。《黒潮》は、とくにトビウオの習性を題材に取り入れながら、会場芸術

の理念のもと大画面を群青で埋め尽くすという手法をとって、装飾性と調和しながら洋上の迫力を得ている。《おぼこ》では魚の習性が構図の妙と結ぶことで、画面の縁さえも遊魚の空間を表すために利用された作品となった。このように近代では、伝統的な画題に依らず魚種ごとの個性を生かした新しい発想が散見されるようになり、それが画面の形状や表現手法にも結びついて、遊魚表現が多様化していることが看取された。

第2項では、遊魚表現が水中表現と不可分であった性質を踏まえて、余白や藍隈によって水の存在を示唆してきた近世までと異なり、水そのものを表すためにも絵具が積極的に用いられるようになったことに注目した。前田青邨の《鯉》や、堅山南風の《虹鱒》、《双鯉》は、魚体ばかりでなく水そのものを表すためにも、絵具の充填が為された好例であった。また一方で、遊魚図上で遊魚がおかれる空間についても絵具の充填が可能になり、水そのものに対して従来の手法に留まらない表現が得られるようになると、象徴的、精神的な空間に昇華させる試みも実現した。神泉の《鯉》や《緋鯉》などは、象徴的、精神的な遊魚空間を求めるうえで、精緻な地塗りが「水」という設定を離れているといえる。いずれの作例も、魚が泳ぐ空間を表現する手法が、絵肌の多様化と結びついて新たに開拓されたという点で、遊魚表現上にも注目すべき展開であったといえる。

このように、水中世界の未知が次第に未知でなくなり、また遊魚をおく空間づくりが画面上で様々に試行されていく中で、第3項では水中世界と我々の住む世界が、むしろ地続きであることを強調する表現があることに触れた。小林巢居人の《雪流れる》は、人間の目にうつる風景のなかに、遊魚表現を織り込むような構図をしばしば用いている。魚と人が共生の関係にあることを強く示唆する意味で為されており、主題には田園風景への愛情が強く表れる。田園の風景のなかで、主題においても、技法上にも、地続きの世界として遊魚空間が設けられていることが注目された。

第2節では、近現代の遊魚表現の多様な展開を踏まえたうえで、筆者による遊魚表現の試行について取り扱った。まず《夜行》の反省から《淡風》にて試行し、《小鮒宴》、《無垢》にて応用した展開は、心象的な遊魚空間と魚体の実在感とを、画面上に同居させることであったといえる。とくに技法上では、絵画表現上に色彩をもたらしながら、同時に粒子感が充填されていくという岩絵具の性質を、遊魚空間に醸成すべき「空気感」になぞらえて活用することを試みた。第1項を通して、水に代わる「空気感」を設定した場合にも、遊魚空間として説得力が望めそうであると示唆を得てきたことから、つづく前節2項では、さらに陸上の風景との関連を強めて展開した。人間にとって実感のある陸上の風景を、説得力のある遊魚空間に変えるよう取り組んでいる。

第3節では、自作の統括的な分析をもとに、遊魚表現の変遷のうえで、その立場を考証した。筆者の遊魚表現は、魚の生活の実態を、現在において再び表現の主格に据える、といった立場にあると見なしている。筆者が遊魚表現に求めた「空気感」、すなわち本来的な生息場所・生息状況にこそ感じられる雰囲気や織り交ぜようとするのは、魚の生命活動の「実態」の解釈を、絵画表現上の主題としてさらに進めることに繋がるのではないかと

示唆を得た。

また、水槽で遊魚を眼前にできる感動が、遊魚表現の展開を豊かなものにしてきたことについても触れている。本来の生息場所にある雰囲気のような、可視化できない要素を重要視する一方で、水槽で魚を眼前にし、遊魚としての実在感を享受することについても、筆者にとって否定できない感動がある。これらはときに矛盾する要素であり、筆者はこの矛盾を共存させることについて、表現の課題と見なす立場をとった。そして、現代における日本画の画材を遊魚空間の表現方法に活用し、また古典にみられた箔の使用を応用することを通して、この矛盾を相乗効果とする糸口が見出されたといえる。

そもそも現代において魚の住む世界は、あまりに身近になった一方、かえって縁遠くなってしまった点も多いと言える。このような矛盾をはらんだ水中生物との独特の距離感は、現代にいたって人類が初めて経験するものであるといえることから、遊魚表現にはまだまだ開拓の余地があり、試行の過程にあると推察した。よって現在の制作者が、素直に等身大と感じられる表現を、自覚的に追求するための環境を整えることは、遊魚表現の今後の発展を支えるものでもあると述べている。

## 注

- <sup>1</sup> なかでも鯉の表現は、古くから親しまれ吉祥性にも支えられたことで、近現代の花鳥画において、もはや画家が一度は描くといっても過言ではないほどの普遍的なモチーフとして成長した。これを網羅的に取り上げることは本論の主旨において冗長の感が否めず、二章にも触れたように、吉祥図としての魚図という派生的な関係に焦点をあて、今後の課題としたい。
- <sup>2</sup> 南風は絵画の題材として魚に特別の思い入れがあることを、随想文中にしばしば語っている。とくに《魚楽図》を手掛ける際に写生の舞台となった江津湖については、幼少よりの体験を交えて、次のように説明する。

「江津湖というのは私の郷里熊本のさして大きくはないが、水的美しさと清涼さ、数多の淡水魚の豊富さで有名な湖である。〔中略〕水面から、水藻や、小石や、小さな魚等の遊泳しているのやが手にとるように透かし見る事が出来る程だ。〔中略〕こんなところに育った関係から私は幼時から水と魚を相手に暮らして来たと言っても誇張ではない。」(堅山南風『思い出のままに』株式会社求龍堂、1982年、33-34頁)

とくに魚をモチーフにするなかでも、更に次のようなこだわりを語っており、魚種による個性の認識が細やかであることが伝わるが、この場合は水族館の影響からではなく、南風の個人的な来歴や関心によるところが目立っている。

「〔中略〕素晴らしい美人や、美しい草花、それ等に増して「魚」を讃美するのも、それは私にとって自然なことだ」(同著 34頁)

「鯉画は近頃非常に普遍的なものになって来た。が、私は〔中略〕野趣に富んだ小さな川魚や、海のものにより多くの魅力を感じている。」(同著 36頁)

また、その表現にもこだわりをもっており、

「魚を描きたい、描きたいとは筆を取れば浮かんで来る想念だ。〔中略〕それが、よく自分の頭の中で、胸の中で、止むを得ぬ欲求となるまで、醗酵させてからでなくては、ほんとうにいい表現を得る事が出来る筈はない。〔中略、(醗酵させなければ)〕頭の中でデッチ上げた魚の模型が出来上がるばかりだ。」(同著 40頁)

などとしている。
- <sup>3</sup> 南風の画業は、茨城県天心記念五浦美術館主催「没後 30 年堅山南風展」(2010 年)で、初期の歴史画からスランプに陥るまでの時期、つづいて写生によってテーマを見出していく時期、戦後に主題と表現の幅を広げていった時期、晩年静岡県に滞在するようになってからの時期、この四期から概観することが試みられている。
- <sup>4</sup> 「これがどうにか物になった。大観先生がほめてくれた。“南風カムバック”と某新聞に書かれた。それから少しずつ私の調子が出て来た。」(前掲：堅山南風『思い出のままに』、226頁)同様の内容に触れたものは、同著の95頁などにもみられ、これらは前掲注3にある「没後30年堅山南風展」の展覧会図録中にも触れられている。本展覧会図録では、随想文や関連記事を交えて加筆した年譜が作成され、南風の画業の概観に焦点があてられており、文献の検索に關しても貴重な先行研究となっている。
- <sup>5</sup> 《魚楽図》に至るまでの来歴は、前掲の展覧会図録「没後 30 年堅山南風展」に記載の年譜を参考に概観した(展覧会図録「没後 30 年堅山南風展」茨城県天心記念五浦美術館、2010年、104-110頁)。また、1934年には世田谷・上野毛で南風の妻の兄が養魚場を開いており、ここによく通っていたほか、その後に画室そのものを養魚場に移したとされる(堅山久彩子『南風・燃え尽きて九十三歳』株式会社求龍堂、1982年、24-25頁参考)。
- <sup>6</sup> 注2を参照。
- <sup>7</sup> 日本画の団体。1928年再興日本美術院同人を脱退した川端龍子が主宰、翌年6月に東京で創立した。民衆との絵画接触のため、会場芸術と剛健なる芸術の樹立を主唱した。同年9月第一回展を東京府美術館で開催、1933年より公募制に改め、春秋2回の展覧会を開いた。(相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』株式会社新潮社、1985年、799頁参考)
- <sup>8</sup> 永田芳男編『アサヒグラフ別冊日本編74 美術特集 川端龍子』朝日新聞社1993年、98頁の年譜を参考にして概略した。
- <sup>9</sup> 前掲：永田編『アサヒグラフ別冊日本編74 美術特集 川端龍子』、86頁参考。
- <sup>10</sup> 河北倫明、平山郁夫監修、柴田英輔編『日本の巨匠8 前田青邨』株式会社学習研究社、1994年、112-120頁の年譜を参考にして概略した。
- <sup>11</sup> この5年後の1968年に制作された《大物浦》(紙本彩色、148.2×236.8cm、山種美術館所蔵)においても、海面の波立ちを群青の溜め塗りで見せている。

- <sup>12</sup> 釣りが趣味であった平八郎は他にも画業を通して魚をしばしば題材にしている。その画風も大きく変化するため、本図が必ずしも「平八郎の遊魚表現」を説明するものではないことに留意されたい。平八郎の場合は、次第に水の見え方への興味と、遊魚そのものが分化して題材にされているように思われる。このことは平八郎の遊魚表現の研究として興味深いのが、あくまで本項では、遊魚空間の表現手法の変化を指摘する趣旨に沿って、初期の図 4-11《鯉》を比較の意味で挙げるに留めている。
- <sup>13</sup> 波多野公介編『アサヒグラフ別冊 ‘81 秋 美術特集 福田平八郎』朝日新聞社 1981 年、88 頁参考。
- <sup>14</sup> 前掲：展覧会図録「没後 30 年堅山南風展」、47 頁参考。
- <sup>15</sup> 前掲：展覧会図録「没後 30 年堅山南風展」、54 頁参考。
- <sup>16</sup> 荒井経「日本画の画材と“自由”」『美術手帖 2006 年 9 月号 (No. 886)』株式会社美術出版社、2006 年、71 頁参考。
- <sup>17</sup> 前掲：荒井経「日本画の画材と“自由”」70-71 頁参考。
- <sup>18</sup> 一方で、油彩画では化学合成の色料が安定供給され、頑強な麻布の画布が用いられた。荒井は、こうした油彩画との技法上の差異から、本文中に述べた種々の制約を相対的な「不自由」と述べる。そのうえで、大判の和紙や数多の岩絵具など今日の日本画材料を、「自由な近代日本画」のために開発された画材として明確に位置付けている。
- <sup>19</sup> 前掲：荒井「日本画の画材と“自由”」、71 頁参考。新岩絵具をさす。
- <sup>20</sup> 前掲：荒井「日本画の画材と“自由”」、71 頁参考。
- <sup>21</sup> 岩崎吉一「徳岡神泉の芸術—写実と象徴のあいだ—」『徳岡神泉画集』朝日新聞社、1993 年、7-15 頁参考。
- <sup>22</sup> 前掲：岩崎「徳岡神泉の芸術—写実と象徴のあいだ—」19-23 頁参考。
- <sup>23</sup> 前掲：岩崎「徳岡神泉の芸術—写実と象徴のあいだ—」24 頁参考。
- <sup>24</sup> 前掲：岩崎「徳岡神泉の芸術—写実と象徴のあいだ—」26 頁参考。
- <sup>25</sup> 田近憲三「小林巢居人先生と清麗な芸術」『田園の詩—土と水と光と小さきいのちとともに—小林巢居人画集』株式会社京都書院、1982 年、236 頁
- <sup>26</sup> 前掲：『田園の詩—土と水と光と小さきいのちとともに—小林巢居人画集』237-251 頁の年譜を参考に概略した。
- <sup>27</sup> 前掲：『田園の詩—土と水と光と小さきいのちとともに—小林巢居人画集』243 頁参考。
- <sup>28</sup> 前掲：『田園の詩—土と水と光と小さきいのちとともに—小林巢居人画集』248 頁参考。
- <sup>29</sup> 前出の荒井経は、「すべて均質な粉末で供給される合成無機顔料は、それまで観念でしかなかった色相環をほぼ実現する色料だった」と述べており、「色相が平等に存在し、それらの自在な混色によって無限の中間色をつくりだすことができるという近代絵画の前提は、均質で被覆力に富んだ合成無機顔料なしにはありえない」とした。これに比べて、「粒子の粗い岩絵具の混色は、2 色が点描のように混在するばかりで中間色をつくりだせない」ことを指摘しており、「中間色をそれぞれの色として一色ずつ既成」し、「既成中間色の数を増やして色相を埋めて」いこうとする岩絵具の在り様を「点線の環」となぞらえている。総じて荒井は、「日本画が独自に開発したこの色料を、一風変わった近代色料としてローカルスタンダードに位置づける」との見方を示した。（荒井経「岩絵具 近代色料のローカルスタンダード」『BT 美術手帖 2005 年 5 月号』(Vol.57 No.864)、美術出版社、2005 年、37-38 頁)

## 終章

## 終章

### 第1節 各章の概括および結論

#### (1) 各章の概括

#### (2) 本論の結論

### 第2節 今後の課題と展望

### 第1節 各章の概括および結論

#### (1) 各章の概括

本研究の目的は、日本の絵画における遊魚図の成立と展開を明らかにすることであり、またそれを踏まえて、水面下の魚の実態をどのように表現するかという観点から、筆者独自の遊魚表現を模索し試行することにあつた。遊泳する魚の表現については「遊魚表現」の造語を用いることとし、遊魚表現を主題とした日本絵画に関して、具体的に「遊魚図」の画題という捉え方を提示している。

第1章では、日本絵画において遊魚表現が主題として見なされるようになった契機として、藻魚図の受容を中心に考証を加えつつ、日本絵画における遊魚図の成立を論じた。まず中国絵画における藻魚図の解釈について、各論的であつた先学の見解を統括し、新たに図像的な観点からの考証を加えた。とくに藻魚図における視点の設定に特徴を見出し、藻魚図の解釈に関連付けて、精神性の表れの一つとして評価すべきとの見方を得ている。このほかにも描かれた魚種に注目し、日本との魚の分布の違いに言及したうえで、日本におけるモチーフの認識にずれがあつた可能性を指摘している。さらに、こうした藻魚図が日本に舶来した当初の様相を考証し、日本が藻魚図の表現をどのように受容していったのか、室町画魚をはじめとした具体的な作例をあげて分析した。藻魚図の受容は、室町水墨画の展開のなかにおこり、遊魚表現そのものが絵画の主題になりえることの着想につながっていた。しかしながら水墨画表現の消化という大きな流れのうちであり、魚の遊泳する姿に込められた精神的な寓意など、内面的な摂取には至っていなかつた可能性も見出せる。

第2章では南蘋画の受容、江戸博物誌の隆盛、蘭書の影響など、同時代的に写生画の流行を支えた気風を踏まえ、遊魚図における写生画としての展開を見出した。円山応挙の鯉魚図の表現においては、水面を斜め上から眺める視点の設定と、水面下の鯉の存在感とを取り合わせるという、遊魚図における新たな手法が生み出された。伊藤若冲による《蓮池遊魚図》においても、色彩的な表現が積極的に応用されながら、魚に陸上の生き物と同等の存在感が求められ、藻魚図の系譜を離れた展開となりつつある。宋紫山の《鯉図》もまた、魚体の質感を執拗に再現するような描写に臨み、写生画、とくに博物画との交流を色濃く感じさせるものであつた。これらは藻魚図の模倣によらず、日本において写生画として展開した遊魚図と位置づけることができる。

さらに江戸中後期にかけては、粉本によらず実物を写生することが取り入れられていっ



た気風を受けて、藻魚図におけるモチーフに限定されずに、海産魚という新たなモチーフが獲得されていった。海産魚は群像的に並置され、かつ色彩表現とも結びつきながら描かれており、藻魚図とは異なる海の幸としての寓意に支えられることで、「海錯図」という新しい画題を形成したといえる。

このようにわが国では中国絵画の受容を契機として、遊魚表現そのものが絵画の主題とされるようになり、遊魚図の画題が成立した。こうした遊魚図は、近世にいたるまで藻魚図の模倣に留まるかたちで描かれたが、のちに写生画として展開する中で藻魚図の系譜を離れ、さらに海錯図という新しい画題を見出すに至った。しかしその一方で、水中世界の表現と不可分である遊魚表現は、視覚体験の制約に左右されてきた点も否定できない。ことに海中の世界についてはその傾向が顕著であったとみえ、海錯図は遊躍する魚の姿よりも、海産物を画面上に並置するといった方向性が看取された。

第3章では、近代における海錯図が、水族館の実現を受けて新たな展開をみせていたことを指摘した。都路華香の《水底遊魚図》は、魚が生息する空間として海中を表現することが試された、先駆的な例と位置づけられる。また、海水魚を海産物として観念的に描くのではなく、個性ある生き物として捉えようとする傾向が生まれたことは、派生的に「生態畫」という発想にも結実していた。『大日本魚類画集』は、科学の領域における生態情報視覚化に先立ち、画家の発想に依るという形で、遊魚図としての百科事典という性格とも共存した稀有な作例であったと位置づけられた。

このように画家の取材方法や着想の幅が、近代科学の影響下にあって大きく変化したことを受けて、近代絵画における魚もまた、画家が思い思いに採り上げることができるモチーフとなっていった。第四章では、こうした近現代の遊魚表現について広く考証している。近代では、伝統的な画題に依らず魚種ごとの個性を生かした新しい発想が散見されるようになり、それが画面の形状や表現手法にも結びついて、遊魚表現が多様化していることが看取された。また戦後には、厚手の大判和紙の普及などを受けて、魚体の描写部分だけではなく、画面全体にわたって絵具を塗り込めることが可能になった。このほか岩絵具の開発が進んだことも関連して、遊魚がおかれる空間に対し、従来の手法に留まらない表現が得られるようになっていた。具体的には、余白や藍隈によって水の存在を示唆してきた近世までと異なり、水そのものを表すためにも絵具が積極的に用いられたのである。このことは、遊魚空間が象徴性や心象性と結んでいく土壌となった。

つづいて第4章中では、筆者が遊魚表現上に掲げた幾つかの課題に関して、実際の制作における試行を扱った。水面下の魚の実態をどのように表現するかという観点に重きを置いており、本来の生息場所にある水の濁りや匂い、そこに感じる雰囲気など、筆者自身の心象まで含めた遊魚空間として昇華したいという目的意識によって臨んだ。「水中」という具体的な場面設定に限定せず、上記のような含みをもった遊魚空間を創造するため、これを便宜的に「空気感」といった造語を用いて説明している。またその空気感を表すために、色彩と粒子の物質感とが不可分の関係にあるといった、岩絵具の複合的な性質に着目した。

空気感をフレームの内側に醸成するような意識になぞらえ、岩絵具を画面全体に、均一に塗り込めるような絵肌づくりによって遊魚空間を構築している。さらに、水槽にてつぶさに魚体を観察するときの感動をも、同時に表現したいといった課題に臨んだ。これについては、近世の『衆鱗図』にみられたような、魚体の質感の表現に箔を用いる手法を応用することが出来た。ただし『衆鱗図』では、水という設定のない、標本の代替としての性格によって箔が用いられていたため、ここでは遊魚表現として効果的なものにするために、研磨などによって遊魚空間との調和を図った。そのほか刷毛跡を活用して、より心象性を感じられる遊魚空間の構築に努めたほか、陸上の風景を説得力のある遊魚空間に転換する試みなど、幾つかの応用的な表現についても、少なからず展開の可能性が見出された。

遊魚表現の変遷に鑑みると、前述のような筆者の表現は、魚の生活の実態を、現在において再び表現の主格に据える、といった立場にあると考えることができる。筆者が遊魚表現に求めた要素、たとえば本来的な生息場所にこそ感じられる雰囲気、またそれに触れた時の心象を織り交ぜようとするのは、魚の生命活動の「実態」の解釈を、絵画表現上の主題としてさらに進めることに繋がるのではないかと示唆を得た。一方で、水槽にて魚を眼前にし、生々しい遊魚としての存在感を享受することについても肯定的な立場をとっている。このことは、現代の遊魚表現として、実感に基づいた等身大の表現であると建設的に捉えている。

## (2) 本論の結論

本論を通して、わが国の絵画史上に未開拓であった、遊魚表現の成立と展開の考証について、考察を深めることができた。日本の絵画における遊魚図は、中国絵画の藻魚図の受容を契機に、独立した一つの画題として描かれるようになった。しかし藻魚図がもつ吉祥性と文人的な精神寓意との特筆的な二重構造に関して、内面的な摂取には至らず、水墨画表現の受容と消化のなか、表層的な理解に留まったものと理解された。また、藻魚図の模倣の系譜を離れた展開は、写生画の成長のなかで起こり、図像としての典拠をもたない「海錯図」という新たな画題を得た。これによってわが国の遊魚表現は、未知の海中世界を表すという新たな課題を同時に得たものといえる。そして近代科学の導入が、この課題について大きな進展をもたらしたことも明らかになった。水族館の実現による視覚体験の変化は、「海錯図」を観念的な海の幸としての画題から、生態を主題としたものへとさらに展開させた。一方で近現代において遊魚表現は、次第に伝統的な画題から離れ、その主題も多義的になっていった。戦後には日本画材の開発を受け、遊魚空間が画面全体への絵具の塗布によっても構築されるようになっていったことで、その風向きには拍車がかかったといえるだろう。

そして今日も、画家が遊魚表現によって表そうとしているものは、多様化の一途を辿っているように見える。しかしその一方で、魚の本来的な生息環境に触れ合う機会は失われつつあり、生態の表現の在り方を、遊魚表現上に問いかける試みは、あまり積極的に進め

られていない実状が垣間見られた。かつて水族館が黎明期にあったころは、見えないものが新たに見えるようになることで、遊魚表現上でも、それが魚の実態に迫る新展開の契機となった。つまり、水槽で遊魚を眼前にできる感動が、遊魚表現の展開を豊かなものにしてきたのである。これは水揚げされた魚体からは得られない類の、いわば遊魚としての存在が、画家に実感されたためでもあった。しかし、とくに現在に至り「見える」要素が増え当然のように受容されるにつれて、かえって「見える」ことに依らない要素を表現する必要性が、改めて浮き彫りになったように思われる。

ただしこれが魅力的な課題である一方で、やはり水槽で魚を眼前にし、遊魚としての実在感を享受することについても、筆者にとっては否定できない感動がある。先人もまた水族館の魅力に大きく背中を押されてきた経緯を踏まえれば、これらは現代に暮らす以上、致し方のない矛盾であり、この矛盾こそが表現上に新たに兆した課題でもあるように思われた。この矛盾に対して筆者は、岩絵具における色彩と粒子感の二重構造の効果を、心象的な遊魚空間の表現手法として活用することを試みた。さらに併せて、魚体の質感を箔を用いて表すといった古典の技法を応用し、これをあくまで遊魚としての実在感に昇華させるため、下地としてではなく描画材として使用することに臨んだ。本研究におけるこれらの試行によって、課題であった上述のような「矛盾」を、表現上の相乗効果とすることができたのではないだろうか。また、水面下の魚の実態をどのように表現するかについても、かつて実現された「生態畫」の発想につづき、その解釈を広げて現代なりの展開が望めたのではないかと考えている。現在進行形で遊魚表現を試行する立場をとった本研究が、ひいては今後、様々な自然観が交流していくためのきっかけとなるよう期待し、今後の作品発表の在り方にも反映させていきたい。

## 第2節 今後の課題と展望

まず日本の遊魚図において、跳び鯉や鯉の滝登りなど、吉祥画題としての性質によるものについて考証の範囲を広げたいと考える。

そもそも本論における遊魚図は、視覚体験に制約のある中で展開したことに、画題としての特色を見出している。いわば遊泳する魚の表現が、絵画の主題であることに重きをおいていた。よって藻魚図の受容を契機とし、その写生画としての展開に注目して論旨としている。本論中にも注記したが、跳び鯉の表現や滝登りの表現は、藻魚図の一部とするか、より具体的な吉祥画題として区別するかについて、中国絵画史上、先学で明らかに示されていない点でもあった。確かにこれらの表現は、藻魚図に登場する鯉の形に類似するものでもあり、藻魚図と派生的な関係にあったことはほぼ間違いないだろう。しかし本論の主旨を踏まえ、また文人画としての精神的な寓意の存在に鑑みても、跳び鯉、鯉の滝登りなど具体的な設定をもつものについては、吉祥画題といった観点を別に設けて考証すべきと判断した。こういった吉祥画題という観点からの考証が進むことで、ひいては日本の近現代

の花鳥画において、普遍的なモチーフとして成長した鯉についても、より広い文脈からの考証が望めるように思う。

また本論の論旨では、遊魚を主題とした表現を中心としたが、遊魚表現を副次的に含んだ水中武者絵などの存在も先学において指摘されており、このような周辺的な画題の存在にも触れていきたいと考える。

実際の制作においては本研究での試行を下地として、今後も魚の実態の解釈をより深め、表現上に追求し続けていきたい。さらに、対幅の対比の要素を取り入れながらも、一つのタブローとして全体視も叶えるといった、より複合的な遊魚表現にも引き続き挑んでみたいと考えている。また、水槽の存在についても新たな関心が浮かんでいる。水中世界をポータブルなものにしてしまうという発想は、フレームの中に水中世界を作り上げることに通じるものがある。これに関連して、自然景を象徴的にまとめあげつつポータブルなものとしてきた盆栽など、ほかの芸術分野の発想を学び活かすことによっても、新たな展開が見えてくるのではないかと構想している。

## 参考文献

- ・白畑よし編『新修 日本絵巻物全集第十七巻』角川書店、1980年
- ・戸田禎佑、小川裕充編『花鳥画の世界第10巻 中国の花鳥画と日本』株式会社学習研究社、1983年
- ・展覧会図録「対幅—中国絵画の名品を集めて—」大和文華館、1995年
- ・蕭燕翼編『四王吳惲絵画 故宮博物院蔵文物珍品大系』上海科学技術出版社、2000年
- ・展覧会図録『特別展米国二大美術館所蔵 中国の絵画』東京国立博物館、1982年
- ・展覧会図録「アニマルランド 東アジアの美術に見る動物表現」和泉市久保惣記念美術館、2005年
- ・中国科学院水生生物研究所、上海自然博物館『中国淡水魚類原色図集 第一集』上海科学技術出版社、1982年、
- ・鈴木敬編『中國繪畫総合圖録第1巻アメリカ・カナダ篇』東京大学出版社、1982年
- ・聚光院編『大徳寺塔頭 聚光院』株式会社淡交社、2005年
- ・小林忠、河野元昭監修『江戸名作画帖全集VI 狩野派 探幽・守景・一蝶』駸々堂出版株式会社 1994年
- ・矢野環(1949～)『君台観左右帳記の総合研究 茶華香の原点 江戸初期柳営御物の決定』勉政誠出版、1999年
- ・濱田信義編『招福の美—めでた尽くし』株式会社青幻舎、2010年、135頁
- ・伍献文他著『中国鯉科魚類誌 上巻』たたら書房 1980年、301頁
- ・展覧会図録『ワイルドライフ・アート展—カナダの大自然からのメッセージ—』サントリ—ミュージアム[天保山]、1995年、
- ・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、2004年
- ・鈴木仁一「水中描写に就いて」『中央美術(復興 37)』日本美術学院、1936年
- ・矢野憲一「日本美術のなかの魚影」『シリーズ自然と人間の日本史 1 魚の日本史』新人物往来社、1989年
- ・宮崎法子「中国花鳥画の意味(上)藻魚図・蓮池水禽図・草虫図の寓意と受容について」『美術研究(364)』東京国立文化財研究所、1996年
- ・戸田禎佑「劉節筆藻魚図について」『美術研究(240)』、国立文化財機構東京文化財研究所、1965年
- ・鈴木敬『中國繪畫史 上』吉川弘文館、1981年
- ・鈴木敬『中國繪畫史 下』吉川弘文館、1995年
- ・古田真一、山名伸生、木島史雄編『中國の美術 見かた・考えかた』昭和堂、2003年
- ・相田公平ほか『新潮 世界美術辞典』株式会社新潮社、1985年
- ・楊家駱主編『中國學術名著第五輯第九冊』世界書局、1962年
- ・盧輔聖編『中国書画全書第二冊』上海書画出版社

- ・田中一松「魚蟹畫に就いて」『塔影 第十五卷八号』塔影社、1939年
- ・小川環樹編『世界の名著 4』中央公論社、1968年
- ・合資会社富山房編集部編『莊子翼卷之十一』合資会社富山房、1911年
- ・宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く中国絵画の意味』角川書店、2003年
- ・石倉千次編『東洋畫論集成 上卷』讀畫書院、1915年
- ・米澤嘉圃「藻魚図」『国華 第六十八編第七冊八百八号』国華社、1901年
- ・『アーバンクボタ 37』株式会社クボタ、1998年
- ・田中一松、米澤嘉圃著『原色日本の美術 第11巻 水墨画』小学館 1970年
- ・衛藤駿『日本美術絵画全集第六巻 相阿弥/祥啓』株式会社集英社、1981年
- ・『大師会展観図録』審美書院、1911年
- ・展覧会図録「没後 500 年特別展 雪舟」東京国立博物館・京都国立博物館編集、毎日新聞社発行、2002年
- ・磯崎康彦『江戸時代の蘭画と蘭書—近世日蘭比較美術史—(上)』株式会社ゆまに書房、2004年
- ・鶴田武良『日本の美術第 326 号 宋紫石と南蘋画派』至文堂、1993年
- ・今橋理子『江戸の花鳥画—博物学をめぐる文化とその表象』スカイドア、1995年
- ・神戸市立博物館編『特別展 花と鳥たちのパラダイス—江戸時代長崎派の花鳥画—』神戸市スポーツ教育公社、1993年
- ・「自然史博物館 人と自然の共生をめざして」八坂書房 1998年
- ・下中弘編『彩色 彩色江戸博物学集成』株式会社平凡社、1994年
- ・磯野直秀監修、国立国会図書館編『描かれた動物・植物—江戸時代の博物誌— 国立国会図書館特別展示』国立国会図書館、2005年
- ・磯野直秀「衆鱗図について」『高松松平家所蔵 衆鱗図 研究編』香川県歴史博物館友の会博物図譜刊行会
- ・松岡明子「高松松平家伝来博物図譜の研究」『鹿島美術研究 22』2004年
- ・内山淳一「鯉」『別冊太陽 日本のこころ 205 円山応挙 日本絵画の破壊と創造』株式会社平凡社、2013年
- ・佐々木丞平「円山応挙の絵画論—萬誌を中心として—」『京都大学研究紀要 3』、1982年
- ・佐々木丞平、佐々木正子『円山應舉研究 研究篇』中央公論美術出版、1996年
- ・佐々木丞平編『応挙写生画集』講談社、1981年
- ・星野鈴『新潮日本美術文庫 13 円山応挙』新潮社、1996年
- ・吉沢忠、山川武『原色日本の美術第 18 南画と写生画』小学館、1969年
- ・佐藤康弘『もっと知りたい伊藤若冲 生涯と作品 改訂版』株式会社東京美術、2011年
- ・辻惟雄「ミヤコに奇想横溢—18世紀の京都画壇」『日本美術全集 14』小学館、2013年
- ・西村南岳「寒葉齋海錯図考」『中央美術(復興)37』日本美術学院、1936年

- ・ 建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集 第九卷(書簡・補遺)』国書刊行会、1990年
- ・ 建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集 第八卷(画譜)』国書刊行会、1987年
- ・ 板橋区立美術館編『狩野派以外全図録』板橋区立美術館、2013年
- ・ 展覧会図録「土浦市立博物館第26回特別展 土浦藩絵師 岡部洞水—知られざる狩野派の画人一」土浦市立博物館、2002年
- ・ 志田義秀『花鳥蟲魚 百譜詳釋』辰文館、1907年
- ・ 日比野秀男『新潮日本美術文庫 20 渡辺崋山』新潮社、1997年
- ・ 『崋山書簡集』国書刊行会、1982年
- ・ 鈴木重三『絵本と浮世絵 江戸出版文化の考察』美術出版社、1979年
- ・ 西村三郎『文明のなかの博物学 西欧と日本(上)』紀伊國屋書店 1999年
- ・ 磯野直秀監修、国立国会図書館編『描かれた動物・植物—江戸時代の博物誌— 国立国会図書館特別展示』2005年
- ・ 磯野直秀「日本博物誌雑話(1)~(5)」『タクサ No.3~7』1997~1999年
- ・ 磯野直秀『『衆鱗手鑑残欠』の出現』『慶應義塾大学日吉紀要・自然科学 43』2008年
- ・ 磯野直秀「日本博物学史覚え書 XIV」『慶應義塾大学日吉紀要・自然科学 44』2008年
- ・ 鈴木克美、西源次郎『水族館学』東海大学出版会、2005年
- ・ 鈴木克美「わが国の黎明期水族館史再検討」『東海大学博物館研究報告 3』東海大学社会教育センター、2001年
- ・ 展覧会図録『大野麥風と大日本魚類画集』姫路市立美術館、2010年
- ・ 松浦啓一『動物分類学』東京大学出版会、2009年
- ・ 丘淺次郎『日本動物圖鑑』北隆館、1927年
- ・ 岡田彌一郎、内田恵太郎、松原喜代松『日本魚類圖説』三省堂、1935年
- ・ 中川馨『動物・植物写真と日本近代絵画』思文閣出版、2012年
- ・ ライフ写真講座「自然と写真」タイムライフブックス、1972年
- ・ 竹村嘉夫『魚の本の本』東海大学出版会、1980年
- ・ 展覧会図録『大野麥風展「大日本魚類画集」と博物画にみる魚たち』東京ステーションギャラリー、2013年
- ・ 鈴木克美『ものと人間の文化史 113 水族館』法政大学出版局 2003年
- ・ 堅山南風『思い出のままに』株式会社求龍堂、1982年
- ・ 展覧会図録「没後30年堅山南風展」茨城県天心記念五浦美術館、2010年
- ・ 堅山久彩子『南風・燃え尽きて九十三歳』株式会社求龍堂、1982年
- ・ 荒井経「日本画の画材と“自由”」『美術手帖 2006年9月号(No. 886)』株式会社美術出版社、2006年
- ・ 岩崎吉一「徳岡神泉の芸術—写実と象徴のあいだ—」『徳岡神泉画集』朝日新聞社、1993年
- ・ 田近憲三「小林巢居人先生と清麗な芸術」『田園の詩—土と水と光と小さきいのちとと

もに一・小林巢居人画集』株式会社京都書院、1982年

・波多野公介編『アサヒグラフ別冊‘81秋 美術特集 福田平八郎』朝日新聞社 1981年

・永田芳男編『アサヒグラフ別冊日本編 74 美術特集 川端龍子』朝日新聞社 1993年

・河北倫明、平山郁夫監修、柴田英輔編『日本の巨匠 8 前田青邨』株式会社学習研究社、  
1994年



## 図版典拠

### 第1章

- 図 1-1 白畑よし編『新修 日本絵巻物全集第十七巻』角川書店、1980年、オフセットカラー図版4(頁数なし)
- 図 1-2 展覧会図録「没後500年特別展 雪舟」東京国立博物館・京都国立博物館編、毎日新聞社、2002年、22頁。
- 図 1-3 戸田禎佑、小川裕充編『花鳥画の世界第10巻 中国の花鳥画と日本』株式会社学習研究社、1983年、図版7(頁数なし)
- 図 1-4 戸田禎佑、小川裕充編『花鳥画の世界第10巻 中国の花鳥画と日本』株式会社学習研究社、1983年、図版34(頁数なし)
- 図 1-5 展覧会図録「対幅—中国絵画の名品を集めて—」大和文華館、1995年、66頁及び67頁
- 図 1-6 戸田禎佑、小川裕充編『花鳥画の世界第10巻 中国の花鳥画と日本』株式会社学習研究社、1983年、図版61(頁数なし)
- 図 1-7 蕭燕翼編『四王吳惲絵画 故宮博物院藏文物珍品大系』上海科学技術出版社、2000年、271頁。
- 図 1-8 『国華 第六十八編第七冊八百八号』国華社、1901年、261頁。
- 図 1-9 伍献文他著『中国鯉科魚類誌 上巻』たたら書房1980年、301頁。
- 図 1-10 展覧会図録『特別展米国二大美術館所蔵 中国の絵画』東京国立博物館、1982年 図版139頁。
- 図 1-11 展覧会図録「アニマルランド 東アジアの美術に見る動物表現」和泉市久保惣記念美術館、2005年、39頁。 ※ケツギョ
- 図 1-12 展覧会図録「アニマルランド 東アジアの美術に見る動物表現」和泉市久保惣記念美術館、2005年、図版38頁。 ※鯉
- 図 1-13 中国科学院水生生物研究所、上海自然博物館『中国淡水魚類原色図集 第一集』上海科学技術出版社、1982年、図151(頁数なし)
- 図 1-14 鈴木敬編『中國繪畫總合圖録第1巻アメリカ・カナダ篇』東京大学出版社、1982年、292頁。
- 図 1-15 矢野環『君台觀左右帳記の総合研究 茶華香の原点 江戸初期柳營御物の決定』勉政誠出版、1999年、15及び16頁。
- 図 1-16 田中一松「魚蟹畫に就いて」『塔影 第十五卷八号』塔影社、1939年、頁数なし。
- 図 1-17 田中一松「魚蟹畫に就いて」『塔影 第十五卷八号』塔影社、1939年、頁数なし。
- 図 1-18 衛藤駿『日本美術絵画全集第六巻 相阿弥/祥啓』株式会社集英社、1981年、96頁。
- 図 1-19 部分田中一松(1985~1983)「魚蟹畫に就いて」『塔影 第十五卷八号』塔影社、1939年、頁数なし。

- 図 1-20 部分田中一松(1985～1983)「魚蟹畫に就いて」『塔影 第十五卷八号』塔影社、1939年、頁数なし。
- 図 1-21 部分田中一松(1985～1983)「魚蟹畫に就いて」『塔影 第十五卷八号』塔影社、1939年、頁数なし。
- 図 1-22 戸田禎佑、小川裕充編『花鳥画の世界第 10 卷 中国の花鳥画と日本』株式会社学習研究社、1983 年、図 5 (頁数なし)
- 図 1-23 展覧会図録「没後 500 年特別展 雪舟」東京国立博物館・京都国立博物館編集、毎日新聞社発行、2002 年、192 頁。
- 図 1-24 濱田信義編『招福の美一めでた尽くし』株式会社青幻舎、2010 年、135 頁。
- 図 1-25 聚光院編『大徳寺塔頭 聚光院』株式会社淡交社、2005 年、78-79 頁。
- 図 1-26 小林忠、河野元昭監修『江戸名作画帖全集VI 狩野派 探幽・守景・一蝶』駸々堂出版株式会社、1994 年、109 頁。

## 第 2 章

- 図 2-1 神戸市立博物館編『特別展 花と鳥たちのパラダイス—江戸時代長崎派の花鳥画—』神戸市スポーツ教育公社、1993 年、10 頁。
- 図 2-2 図 2-1 に同じ。
- 図 2-3 神戸市立博物館編『特別展 花と鳥たちのパラダイス—江戸時代長崎派の花鳥画—』神戸市スポーツ教育公社、1993 年、9 頁。
- 図 2-4 神戸市立博物館編『特別展 花と鳥たちのパラダイス—江戸時代長崎派の花鳥画—』神戸市スポーツ教育公社、1993 年、16 頁。
- 図 2-5 香川県歴史博物館編『高松松平家所蔵 衆鱗図 第三帖』香川県歴史博物館友の会博物図譜刊行会、2005 年、95 頁。
- 図 2-6 下中弘編『彩色 彩色江戸博物学集成』株式会社平凡社、1994 年、411 頁。
- 図 2-7 星野鈴『新潮日本美術文庫 13 円山応挙』新潮社、1996 年、29 頁。
- 図 2-8 佐々木丞平編『応挙写生画集』講談社、1981 年、62 頁。
- 図 2-9 佐々木丞平編『応挙写生画集』講談社、1981 年、63 頁。
- 図 2-10 源豊宗監修『応挙画集』京都新聞社、1999 年、131 頁。
- 図 2-11 内山淳一「鯉」『別冊太陽 日本のこころ 205 円山応挙 日本絵画の破壊と創造』株式会社平凡社、2013 年、130 頁。
- 図 2-12 前掲：内山「鯉」、130 頁。
- 図 2-13 前掲：内山「鯉」、130 頁。
- 図 2-14 前掲：内山「鯉」、130 頁。
- 図 2-15 佐藤康弘『もっと知りたい伊藤若冲 生涯と作品 改訂版』株式会社東京美術、2011 年、36 頁。
- 図 2-16 前掲：佐藤、36 頁。
- 図 2-17 板橋区立美術館編『狩野派以外全図録』板橋区立美術館、2013 年、37 頁。

- 図 2-18 建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集 第八巻(画譜)』国書刊行会、1987 年、374、361 頁。
- 図 2-19 「動物絵画の 100 年展」府中美術館、2007 年。
- 図 2-20 佐藤康弘『もっと知りたい伊藤若冲 生涯と作品 改訂版』株式会社東京美術、2011 年、52 頁。
- 図 2-21 前掲：佐藤『もっと知りたい伊藤若冲 生涯と作品 改訂版』52 頁。
- 図 2-23 展覧会図録「土浦市立博物館第 26 回特別展 土浦藩絵師 岡部洞水一知られざる狩野派の画人一」土浦市立博物館、2002 年、22 頁。

### 第 3 章

- 図 3-1 展覧会図録「京都画壇巨匠の系譜・幸野栞嶺とその流派」滋賀県立近代美術館、京都新聞社、1990 年、20 頁。
- 図 3-2 前掲：「京都画壇巨匠の系譜・幸野栞嶺とその流派」1990 年、20 頁。
- 図 3-3 展覧会図録「都路華香展」京都国立近代美術館、笠岡市立竹喬美術館、2006 年、22-23 頁。
- 図 3-4 前掲：「都路華香展」22-23 頁。
- 図 3-5 竹内栖鳳『栞嶺遺墨』1940 年、58 頁。
- 図 3-6 前掲：「都路華香展」169 頁。
- 図 3-7 図 3-4 と同図の上に、魚種を示したもの。魚種の説明の挿入は筆者による。
- 図 3-8 鈴木克美、西源次郎『水族館学』東海大学出版会、2005 年、口絵 1。
- 図 3-9 前掲：鈴木克美、西『水族館学』、口絵 1。
- 図 3-10 展覧会図録『大野麥風と大日本魚類画集』姫路市立美術館、2010 年、24 頁。
- 図 3-11 前掲：『大野麥風と大日本魚類画集』、27 頁。
- 図 3-12 『戦前船舶 16』、頁数表記なし。
- 図 3-13 前掲：『大野麥風と大日本魚類画集』、46 頁。
- 図 3-14 前掲：『大野麥風と大日本魚類画集』、46 頁。
- 図 3-15 前掲：『大野麥風と大日本魚類画集』、39 頁。
- 図 3-16 前掲：『大野麥風と大日本魚類画集』、39 頁。
- 図 3-17 丘浅次郎『日本動物圖鑑』北隆館、1927 年、312-313 頁。
- 図 3-18 筆者撮影、インダイ
- 図 3-19 筆者撮影、インダイ
- 図 3-20 岡田彌一郎ほか『日本魚類圖説』三省堂、1935 年、145 頁。
- 図 3-21 下村兼二『鳥類生態寫眞』《第三図 ナベヅルの降下飛翔》三省堂、1930 年、頁数表記なし。
- 図 3-22 下村兼二『鳥類生態寫眞』《第四図 ナベヅルの採餌》三省堂、1930 年、頁数表記なし。

図 3-23 下村兼二『鳥類生態寫眞』《第五図 ナベヅルの飛翔(其一)》三省堂、1930 年、頁数表記なし。

図 3-24 岡本東洋『花鳥寫眞圖鑑 第三輯』平凡社、1930 年、119 頁。

#### 第 4 章

図 4-1 展覧会図録「没後 30 年堅山南風展」茨城県天心記念五浦美術館、2010 年、32 頁。

図 4-2 前掲：「没後 30 年堅山南風展」、33 頁。

図 4-3 前掲：「没後 30 年堅山南風展」、35 頁。

図 4-4 前掲：「没後 30 年堅山南風展」、36 頁。

図 4-5 前掲：「没後 30 年堅山南風展」、34 頁。

図 4-6 図 4-1 から図 4-5 を、順に並べて全体視したもの。

図 4-7 前掲：「没後 30 年堅山南風展」、40 頁。

図 4-8 永田芳男編『アサヒグラフ別冊日本編 74 美術特集 川端龍子』朝日新聞社 1993 年、頁数表記なし、図番号⑰に該当。

図 4-9 河北倫明、平山郁夫監修、柴田英輔編『日本の巨匠 8 前田青邨』株式会社学習研究社、1994 年、頁数表記なし、図 47。

図 4-10 前掲：『日本の巨匠 8 前田青邨』、図 45。

図 4-11 波多野公介編『アサヒグラフ別冊 '81 秋 美術特集 福田平八郎』朝日新聞社 1981 年、頁数表記なし、図④。

図 4-12 前掲：「没後 30 年堅山南風展」、54 頁。

図 4-13 前掲：「没後 30 年堅山南風展」、78 頁。

図 4-14 図 4-13 と同図。

図 4-15 著作権者徳川房子、及川武宣発行『徳岡神泉画集』朝日新聞社、1993 年、頁数表記なし、図 27。

図 4-16 前掲：『徳岡神泉画集』、頁数表記なし、図 83。

図 4-17 藤川護発行『田園の詩—土と水と光と小さきいのちとともに—小林巢居人画集』株式会社京都書院、1982 年、頁数表記なし、図 39。

図 4-18 筆者撮影、自作

図 4-19 筆者撮影、自作

図 4-20 筆者撮影

図 4-21 筆者撮影

図 4-22 筆者撮影、自作

図 4-23 筆者撮影、自作

図 4-24 筆者撮影、自作

図 4-25 筆者撮影、自作

図 4-26 筆者撮影、自作

図 4-27 筆者撮影、自作

- 图 4-28 笔者摄影、自作
- 图 4-29 笔者摄影、自作
- 图 4-30 笔者摄影、自作
- 图 4-31 笔者摄影、自作
- 图 4-32 笔者摄影、自作
- 图 4-33 笔者摄影、自作
- 图 4-34 笔者摄影、自作
- 图 4-35 笔者摄影、自作
- 图 4-36 笔者摄影、自作
- 图 4-37 笔者摄影、自作
- 图 4-38 笔者摄影、自作
- 图 4-39 笔者摄影、自作
- 图 4-40 笔者摄影、自作
- 图 4-41 笔者摄影、自作
- 图 4-42 笔者摄影、自作
- 图 4-43 笔者摄影、自作
- 图 4-44 笔者摄影、自作
- 图 4-45 笔者摄影、自作
- 图 4-46 笔者摄影、自作
- 图 4-47 笔者摄影、自作
- 图 4-48 笔者摄影、自作
- 图 4-49 笔者摄影、自作
- 图 4-50 笔者摄影、自作

## 謝辞

本論文を執筆するにあたり、日本画研究室の藤田志朗先生、太田圭先生、また美術史領域においては守屋正彦先生、そして勝木言一郎先生からのご協力、ご助言をいただきました。本論文に至るまでにも、仏山輝美先生、荒井経先生にご助言をいただきました。また、日ごろの制作をご指導いただきました日本画研究室の程塚敏明先生、山本浩之先生に感謝を申し上げます。

何より先生方には、制作と論文との統合的な取り組みという本研究の方針において、研究姿勢そのものを模索する過程から、多くを見守っていただきました。

心より厚く御礼申し上げます。

また近代の魚類図鑑についてご教示をいただきました田部雅昭氏、大野麥風の随想文の情報を提供していただきました鈴木耕三氏に、心より感謝の意を申し上げます。

諏訪智美