

- ①今田絵里香『少女』の社会史』（勁草書房、二〇〇七年）二五―五五頁。
- ②渡辺周子『少女』像の誕生——近代日本における「少女」規範の形成』（新泉社、二〇〇七年）二二―三〇頁。
- (29) 久米依子『構成される「少女」——明治期「少女小説」のジャンル形成』（『日本近代文学』第六八集、二〇〇三年五月）一―一五頁。および今田前掲書、四三頁。
- (30) 黒岩前掲書、一八四―一八五頁。および佐伯順子『明治〈美人〉論』（NHK出版、二〇一二年）四三―四五頁。
- (31) 佐伯順子氏によれば、雑誌『文藝倶楽部』は女性読者をターゲットとしないメディアであった。従って、同雑誌内のグラビアページとして掲載された「全国百美人」（明治四〇年）といった企画などは、現代の（女性読者をターゲットとしない）雑誌媒体の女優やタレント写真のグラビアページと同質であると述べている。『文藝倶楽部』には「美人」としてしばしば「名妓」としての芸者写真が掲載されているが、それは「美人⇨芸者」という発想を端的に示していた。時にこうした「美人」たちに、現代で言うところの「コスプレ」をさせ写真撮影しているのだが、明治三〇年代に入ると芸者たちによる「女学生のコスプレ」写真が回るようになり、絵葉書なども流通したという。雑誌『文藝倶楽部』に掲載された清方の《鸚鵡》図の「女学生」に対しても、観る人の中にはそこに「芸者によるコスプレ」的なイメージを重ねて鑑賞した可能性は否定できないであろう。
- (32) 国際日本文化研究センター「和歌 語句検索」データベース (http://tois.nichibunac.jp/database/html2/waka/waka_kigo_search.html) にて検索。

〔追記〕本稿は二〇一三年度（社）昭和会館研究助成および二〇一四年度科学研究費（挑戦的萌芽研究）による研究成果の一部である。

（本学教授）

- (9) 同、二一—二二頁。
- (10) 今橋前掲論文、一一九頁。
- (11) 註1—②「鏑木清方展」カタログ、一四六頁。
- (12) 今橋同論文、一三〇頁。
- (13) 秋山虔編著『王朝語辞典』（東京大学出版会、二〇〇〇年）。
- (14) 例えば秋田蘭画派の佐竹曙山筆「松に唐鳥図」（個人蔵、重要文化財）は、老松に赤いインコを止まらせた構図であり、従来では大名曙山の博物学的志向の反映が指摘されてきた。だが赤インコも鸚鵡の一種であることに変わりはなく、従って鸚鵡を「逢夢」と読み解けば、この図もまた婚礼の祝いなどを意識した「吉祥画」として描かれたものと解釈することが可能である。
- (15) 「雪月花」に関することばの需要と造形との関係については、以下を参照されたい。
- (16) 今橋理子「兎とかたちの日本文化」（東京大学出版会、二〇一三年）一五〇—一五四頁。
- (17) 増子懐永校註『校註国歌大系 御集全 六家集上』（国民図書、一九二八年）二—四頁。
- (18) 黒岩比佐子『明治のお嬢さま』（角川学芸出版、二〇〇八年）一九〇頁。
- (19) 今橋理子「一九〇〇年の楊貴妃——矢崎千代治《教鸚》と正岡子規『鏑木清方』（『アステイオン』八一号、二〇一四年一月）四—一三頁。
- (20) 同論文、六—七頁。
- (21) 中国における「楊貴妃と鸚鵡」をテーマとした最も古い絵画作品は、一九九九年に発見された（『人民日報』インターネット日本版、一九九九年一〇月一九日付）、内モンゴル自治区赤峰宝山の遼時代（九一六—一二二五年）の墓室内壁画（第二号墓）に描かれた図様である【図13】。何かの書付けを机上に置き、それを読む一人の美女。美しい身なりの彼女は左手に扇子を持ち、右手は机上の書付けに添えているが、その右手元のすぐ傍には、いかにも忠実な面持ちで一羽の鸚鵡が控えている。この図様は、中国的では現在「楊貴妃教鸚鵡図」と一般的に呼ばれているが、現代の日本ではほとんど認識されていない画題である。

- なお、つい最近（二〇一四年七月）「美少女の美術史」と題された展覧会で、この矢崎《教鸚》ほか何点かの「白鸚鵡と美少女」をモチーフとした絵画作品が展示されたが、作品解説ではいずれも「楊貴妃教鸚鵡」という伝統画題には触れられておらず、単純に「少女と小動物を組み合わせた作例で、鸚鵡は少女の話し相手にふさわしく、また異国情緒を醸すことができるモチーフとして重宝された」というような解説にとどまっている（鳥根県立石見美術館ほか『美少女の美術史』展カタログ、（青幻社、二〇一四年七月）九七頁、および一二三頁）。
- (22) 董新林著『幽冥色彩』（四川人民出版社、二〇〇三年）一一〇—一一二頁。
- (23) 王曉平「願文にひそむ俗文学」（『帝塚山学院大学人間文化学部研究年報』二〇〇五年）二四—二六頁。
- (24) 註2今橋前掲論文、一三二—一三三頁。
- (25) 同論文、一三三頁。
- (26) 註18今橋前掲論文、九—一〇頁。
- (27) 大岡信「革新家子規と歌人子規」（『子規全集第六巻』講談社、一九七七年）七六八—七六九頁。
- (28) 鏑木清方「こしかたの記」（中央公論美術出版、一九六一年）一五一頁。
- (29) 「少女」概念の日本近代における誕生と変遷については多くの論考がある。ここでは主に以下を参照した。



図13 内モンゴル自治区・赤峰宝山墓室内壁画（第二号墓）「楊貴妃教鸚鵡図」

されており、ここでは「照りもせず曇りもはてぬ春の夜のおぼろ月夜に似ものぞなき」と結句が改変され、光源氏と朧月夜の馴れ初めになる歌としても登場する。従って極めて広く人口に膾炙した歌と言えるだろう。

では、なぜ清方はこの歌を少女の着物に纏わせたのであろうか——淡い色合いで着物の身頃にデザインされた「月」の文字から、これが「朧ろ月」を意味するものであり、引いては少女の姿に、悲劇の美女「朧月夜」の姿を投影しているとも解釈できるだろう。

『源氏物語』で描かれる朧月夜という人物は、弘徽殿女御の妹という高貴な生まれだが、作中では珍しく艶やかな美貌で奔放な気性の持ち主である。その魅力ゆえに、朱雀帝も光源氏も、彼女を愛さずにはいられないというシチュエーションが描かれる。しかし、光源氏と朧月夜は、決して愛し合ってはいけない状況の中でそれを侵して愛し合い続け、それゆえの咎を受けて光源氏は須磨へと流される憂き目に逢う。そして朧月夜もまた最終的には源氏に別れを告げられぬまま出家し、物語上から姿を消す——という悲劇に終わる。

大江千里の歌「照りもせず曇りもはてぬ春の夜のおぼろ月夜にしくものぞなき」を秘かに隠した清方の《鸚鵡》図は、間違いなく少女の淡い恋の情景をまずは暗示している。そして、その手元にさり気なく添えられた一冊の本のモチーフから、「楊貴妃と白鸚鵡」の故事に由来する《薄幸の女》という、根元的なイメージへと再び還元されることになる。しかもそれだけに留まらない。鏗木清方はそこに源氏物語の「朧月夜」のイメージまでも重ねている——つまりそれは、「女学生」という時代の先端をゆく「快活な幼き女性」という特異なエロスを、もう一つの古典世界にも誘うという、極めて豊かな遊び心がここには溢れていると言えるだろう。そして最後にもう一つ大事な点を指摘し

ておけば、肉筆画《嫁ぐ人》と同様に、この女学生の着物には「月」の文字の他に、「花（桜）」モチーフの刺繍柄と、あの「雪」を暗示する「白鸚鵡」が揃っている。「雪月花の時最も君を憶ふ」という言説をここに認めれば、可憐な少女の心の中に宿る恋の相手は、もしかしたら「逢ふ夢」という、まだ見ぬ理想の男性ひとなのかもしれない——鏗木清方は矢崎千代治《教鸚》の底に隠された古典知と情趣を見事に掬い上げ、ある種「本歌取り」しつつ、さらにそれを展開させたモダンさを謳う新しい時代の美人画として、改めて表現して見せたのである。

〔註〕

- (1) 鏗木清方の事績に関する文献は枚挙に暇がない。本論では主に以下を使用した。
 - ① 清方画集編集委員会編『清方画集』美術出版社、一九五八年。
 - ② 倉田公裕・大塚雄三監修『没後二〇年記念 鏗木清方展』カタログ、朝日新聞社、一九九二年一月。
- (2) 伊藤若冲による「白鸚鵡図」の歴史的意義およびその図像としての意味解釈については、拙論を参照されたい。
- (3) 今橋理子「鸚鵡の肖像——〈花鳥画〉と〈美人画〉の境界」『文学』第一〇巻五号、二〇〇九年九月、二二一—二三七頁。
- (4) ① 辻惟雄「若冲」（美術出版社、一九七四年）二二七頁。
② 鈴木京「伊藤若冲筆『鸚鵡図』に関する一考察」（筑波大学大学院芸術学研究室『藝叢』二四号、二〇〇七年三月）一五九—一八三頁
- (5) 今橋前掲論文、二二一—二二七頁。
- (6) 朝倉無聲「見世物研究」（春陽堂、一九二八年）一七五—一八〇頁。
今橋同論文、二二七頁。および相国寺承天閣美術館「開基足利義満六〇〇年忌記念 若冲」展カタログ（二〇〇七年五月）一八〇—一八一頁。
- (7) 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、二〇〇四年）三一〇—三二五頁および三三四頁。
- (8) 同書、二二—二〇頁。

階層の上昇移動を促すという意味ではなく、あくまでも子どもを教育するという「母」の役割を将来的に遂行するためであった。つまり「少女」とは、中等教育以上を受けることができ、西洋文化を支持し経済的にも恵まれた、中産階級以上の家庭の子女たちであり、「良妻賢母」となる女性たちのその前段階の姿——それは、十二、三歳からわずかに四、五年という極めて限られた時間内の姿であり、あくまでも成熟した女性とは違うカテゴリーで、明治社会の中で規範化され、特筆されるべき存在であった。久米依子氏の指摘によれば、明治末、田山花袋の文壇活動や彼の関与した雑誌『少女世界』(明治三九年(一九〇六年)創刊)における言説は、少女のセクシュアリティの発見という、少女への新たなまなざしが見られるという(註29)。従って「少女」を特別な存在と見做し、魅力あるものとして表象化しようとする思考は、この時代の風潮と位置付けることが可能なのである。

つまり、そうしたことを踏まえて、矢崎千代治『教鷓』と、鍋木清方『鸚鵡』(図2)をもう一度見てみると——これはもはや言うまでもなく、「美女」を「少女」へと変換した革新は、時代の当然の成り行きだったとも指摘できるだろう。しかも清方はこれを単なる「少女」ではなく、さらに「女学生」風に仕上げ見せている——明治の「女学生」といえば、新聞小説・小杉天外著『魔風恋風』(明治三六(一九〇三)年)のヒロイン・萩原初野に象徴される、髪をなびかせて自転車に颯爽と乗る姿がイメージされたが、それは新時代を担う女性たちの台頭を思わせるものであり、社会的関心の高さの表れであった(註30)。そうした明治三〇〜四〇年代に流行した「先端的モダン」としての社会風俗を、清方は見事に伝統画題と融合させている。木版画『鸚鵡』はそうした意味において、まさに「新時代の浮世絵」だったと言えるのである(註31)。

さて、再び清方『鸚鵡』図を丹念に観察してみよう。

矢崎千代治『教鷓』からの引用であることを、表面的には観賞者から隠すようにここにはある工夫がされている。非常に見難いのであるが、それは、少女の着物(肩袖部分と前身頃)にデザインされた「志く毛(曾)」と判読される和歌の一部と思われる語句と、きわめて淡い色合いで「月」の一文字を柄として配置し、わざと謎掛けし、関心を引きつけるかのように表現している点である。この画の解釈には、当然ながらこの(謎掛け)を解く必要がある。

まず「志く毛(曾)」の語句について、ネット上の「和歌 語句 検索データベース」(註32)を使用した。その結果①「:しくもの」では八四首、②「:しくものぞ」では二三首に絞られる。さらに、②を表記の異同による重複などを整理統合すると十九首となり、さらにそこから「月」との関係で詠まれている歌を取り出すと八首。しかし「秋」ではなく、清方の『鸚鵡』図では「春」の様相で描かれているため、それに従って明らかに「春」と「月」との組み合わせにおいて詠んでいると分かる和歌を絞り込むと、最終的には大江千里の次の一首に絞られる結果となった。

照りもせず曇りもはてぬ春の夜のおぼろ月夜にしくものぞなき

大江千里

〔新古今和歌集〕春上・五五

この歌は、『白氏文集』卷十四に所載された「嘉陵春夜詩」の一節「不明不暗朧朧月」(明ならず暗ならず朧朧たる月)を、大江千里が見事に翻案した名歌として知られている。『源氏物語』・花宴の段にも引用

えたことが窺われる。実は、この会場に鏗木清方も現れていた可能性が高い。

鏗木清方も多くの若き日本人画家たちと同様に、当時「明日の日本画をどうすると云ふ課題」を考え続けていたが、そのように悩める中、足繁く白馬会展にも赴いたことを回顧している。とくに第二回展（一八九七年）に出品された黒田清輝の《湖畔》などは「いづれも当時私に画を学ぶ希望の愉しさを知らせてくれた思ひ出が深い」と述べ、ジャンルを越えて受けていた影響の深さを証言しているのである。

そうした状況が明らかとなってくれば、あの雑誌『文藝倶楽部』の巻頭口絵となった清方の《鸚鵡》【図2】は、そんな彼の白馬会展での鑑賞経験が見事に生かされた一枚と言えるだろう。

白鸚鵡は鳥籠に、そして少女の趣はそこはかとなく「女学生」の趣



図12 第5回白馬会展の会場の様子 1900年10月撮影

にして、手には薄手の本を持たせているが、横顔の少女といい、鸚鵡の配置といい、ここには明らかに矢崎千代治《教鸚》からの引用が見て取れる。そして、ここで大事なことは、矢崎の《教鸚》のモチーフが単なる「美女」ではなく「美少女」に変換されていることなのである。本来「楊貴妃教鸚鵡」は成熟した「美女」がモチーフであり、伝統として描かれ継がれてきた形象としての女性像は決して「少女」ではなかった。ところが、矢崎はそれを「(美)少女」に変えて見せている。これは表現としてこの当時の時代的な「流れ」であり、伝統に對する一つの「革新」であったはずなのである。

日本近代における「少女」概念の成立に関しては、すでに多くの社会学研究が指摘するように（註28）、明治二〇年代に学校教育機関が「少年」のカテゴリから「女子」の切り離しを進める中、メディア上においても、ついに女子が「少年」というジェンダー・アイデンティティから切り離される。その象徴的な例が、創刊（一八七七年）以来男女の別なしの「子ども向け」投稿雑誌として広く購読されてきた『顕才雑誌』で、一八九〇（明治二三）年に「少女」という性別カテゴリがこの雑誌に出現する。こうした事例が、明治期の日本社会における、「少女」イメージまた概念の創出と従来考えられている。さらに一八九七（明治三〇）年以降、他の少年少女雑誌からも「女子」の分離化が進められ、一九〇二（明治三五）年には、最初の少女専門雑誌『少女界』が創刊。「少女」の概念化は、こうした時点で完全に定まったと見える。また一方で教育制度の中にも、男子とは別に女子のための学歴獲得のルート「高等女学校令」が一八九九（明治三二）年に発令される。「文明開化」促進のために、女性の知的レベルを向上させることは不可欠という認識は、明治前半期より新聞・雑誌メディア等において共有された問題意識であるが、しかしそれは女子の自立や社会的

をすでに明治二十年代より詠んでおり、いずれも「春」の句で、また中国漢詩に言う「閨怨詩」(恋人や夫に取り残された女性の怨みや悲しみを表現した詩)の趣も読み取ることができる。

- ① 海棠や檐(ひさし)に鸚鵡の宙がへり(明治二三年)
- ② 永き日や鸚鵡にくれる長局(明治二五年)
- ③ 遅き日も暮れぬ鸚鵡の物語(明治二六年)
- ④ 行く春を翠帳の鸚鵡黙りけり(明治二八年)

「ただし、②と③は句集『寒山落木』からは抹消句とされている」

子規におけるこれら四つの句と先の短歌との関係については推し測ることしかできないのだが、あえて指摘するまでもなく、短歌作品「美人問へば……」の世界は、②③④の句をちょうど混ぜ合わせたかのような趣を醸した作品と言えるだろう。

いずれにしても、矢崎が活躍した白馬会からは、野田九浦(一八九七—一九七二)のように、正岡子規に傾倒し自らも句作した画家が輩出され、矢崎の幼なじみであった中澤弘光は、歌壇誌『明星』で活躍した歌人でもあった。子規もまた画家の浅井忠や中村不折、金工家で歌人でもあった香取秀真らと親しく交流し、西洋美術に対する理解を深め、美術と文学の同質性を見極めつつ、文学理論としての写生論を構築した。先の美女と鸚鵡の歌が発表された明治三三(一九〇〇)年当時、自らの俳文学における写生理論を確かなものにした子規は、それを土台とした短歌作りにおいてもさまざまな試みを自在に行い、一連の「艶麗體」十首のように、時に「空想に遊ぶ作を試みた」とも評価されている(註26)。しかし鸚鵡の歌はむしろ、古典知を巧みに援用

した「レトロモダン」な風合いの作品に、仕上がっているとは言えないだろうか。

矢崎千代治《教鵲》と子規の「美人問へば……」の歌との関係は、「一九〇〇年」というある年に偶然の一致を見ただけでは考えにくく、当然ながら矢崎が、時間的に先行する新聞『日本』紙上に掲載された子規の短歌に影響を受けて、《教鵲》を制作したと推察できる。今一度、画を観察してみると、止まり木はその房飾りの動きから、ブランコのように明らかに少女の方へと揺れ始める瞬間を捉えている。画中の鸚鵡の口元は、今まさに何か囁く(話す)表情であり、だが一方の少女の表情は、その鸚鵡の問い掛けに語り返すような表情にも、あるいは言い掛けて淀み、一瞬沈黙しているかのようにも見える。與謝野鐵幹は批評の中で「……鸚鵡を教ふと云ふのであれば……少女の」眼元口元に笑みを持たせたかった」と、「教鵲」の少女の表現に対して改善点を指摘した。が、子規の歌に倣えば「……鸚鵡問へば美人答へず」なのである。少女の問い掛ける言葉を、鸚鵡はそのまま「鸚鵡返し」に少女に問い掛ける。その一瞬の間合いに生まれる言い様の無いかすかな憂いが、《教鵲》という作品の実は魅力なのだと思えてくるのである。

5 「美女」から「少女」へ

——隠された和歌と「雪・月・花」が意味するもの

ところで、一九〇〇年一月に開かれた第五回白馬会展の会場内の様子を書した当時の写真【図12】を見ると、壁二段の上段に展示された《教鵲》は、左右隣に配置された画がいずれも《教鵲》の半分以下の小さな画面であるので、観賞者たちの視線を明らかにはっきりと捉

雪衣」

(頼山陽『山陽遺稿』卷之三所収)

(玉砕け香飛んで帰るを得ず 馬鬼の碧草血痕肥えたり
慧心省せず他年の夢 還た金経を把つて雪衣に教える)

(読み下し・意訳今橋)

【大意】玉のような肌は砕け散り、馬鬼の碧草は血痕で肥えている。聡明な楊貴妃は後年、このような悲劇で都に帰ることが出来ないとは思わなかった。今日も又、般若心経を読んで雪衣女(鸚鵡)に聴かせている。(註24)

頼山陽が画賛したこの「楊貴妃教鸚鵡図」が具体的にどのような画家の、如何なる構図の作品であったのかは分からない。ただ今日、漠然と「唐美人図」と題されて伝わってきた美人画作品を改めて見直してみると、明らかにこの主題を絵画化した作品が発見される。【図11】「中島華陽(一八三三—一八七七)筆「唐美人図」個人蔵。おそらく今後の調査次第では、江戸時代美人画の中から相当数の「楊貴妃教鸚鵡図」が見出されることであろうし、頼山陽の漢詩の例からも、〈楊貴妃教鸚鵡〉という故事が絵画の主題として、江戸時代後期までごく身近なものであったことが判明するのである。

とすることであれば、再び翻って明治の洋画家・矢崎千代治は、意識的に「雪衣女」のエピソードを選び取り、それ故に《教鸚》とこの作品を命名したのであろうか。完全な確証は、残念ながら得られないのだが、私はその可能性はかなり高いと考えている。何故ならば、《教鸚》という題名そのものが、やはりそれを物語っていると云える。し



図11 中島華陽筆「唐美人図」(楊貴妃教鸚鵡図)

かし矢崎が単に〈美人と鸚鵡〉というモチーフを描くのではなく、〈少女〉に改変したひねりは非常に巧みであり、もちろん「日本画」ではなく「洋画」の題材として選び取った妙も、ここにはあるだろう。

さらに加えて、ここで一つの興味深い事実を報告しておきたい。矢崎が《教鸚》を第五回白馬会展に発表したのは明治三三(一九〇〇)年九月であるが、それに先立つ同じ年の三月、俳人で歌人でもあった正岡子規が新聞『日本(にっぽん)』紙上に、「艶麗」と題する全十首の歌を掲載しているのだが、「艶麗といふ題にて」『日本』明治三三年三月二十九日付)、その一連の最後の十首目の歌は次のような歌だ(註25)。

美人問へば鸚鵡答へず 鸚鵡問へば美人答へず 春の日暮れぬ

どうだろうか、矢崎の《教鸚》の世界と見事に通底してゆく情景と言えるだろう。調べてみると子規は、俳句においても四つの鸚鵡の句

化人かものはや「知らない」という事実は、衝撃以外の何ものでもなかった。またその目でもって、他にも『教鵝』について批評された当時の新聞記事を読んでみても、「楊貴妃教鵝図」という画題は認識されていない。一体いつの頃より、日本人はこの画題を忘却してしまったのであろうか。また一方で『教鵝』の作者である矢崎千代治自身は、女性と鵝を組み合わせ描くこの主題が、伝統画題であることを元よりきちんと認識して描いていたのであろうか(註20)。

「楊貴妃教鵝図」の原典とされるエピソードは唐時代(九世紀半ば)の鄭処海著『明皇雜録』に記されるものが最も古いとされ(註21)、また日本では平安時代後期の学者・大江匡房(一〇四一—一一二一)の願文『江都督納言願文集』に、この故事が引用されている(註22)。しかし「楊貴妃教鵝」という故事の日本への移入に関しては、樂史(宋時代、九三〇—一〇〇七)著の『楊太真外伝』の一節も見逃すことはできない。

「広南進二白鵝」。洞二曉言詞一、呼為二雪衣女一。一朝飛二上妃鏡台上、自語。雪衣女昨夜夢レ為二鶯鳥所レ搏。上令三妃授以二多心経一、記誦精熟。後上与レ妃遊二別殿一、置二雪衣女於歩輦竿上二同去。誓有二鷹至一、搏レ之而斃。上与レ妃嘆息久レ之。遂瘞二於苑中一、呼為二鸚鵡塚一。」

(広南白鵝を進す。言詞を洞曉し、呼びて雪衣女を為す。一朝妃の鏡台の上に飛上し、自ら語る。雪衣女昨夜鶯鳥の搏ふる所と為るを夢む、と。上妃をして授くるに多心経を以てせしむるに、記誦精熟たり。後には上は妃と別殿に遊ばんとし、雪衣女を歩輦の竿上に置きて同に去く。誓にして鷹の至る有りて、之を搏へて斃す。上は

妃と嘆息すること之を久しうす。遂に苑中に瘞め、呼びて鸚鵡塚と為す。)

【大意】広南(註：明皇雜録)では嶺南)地方から白い鵝を献上して来た。人の言葉をうまく使いこなし、雪衣女と名付けられていた。ある時、貴妃の鏡台に飛び上がるとこう言った。「雪衣女はゆうべ鷹につかまった夢を見ました。」帝は貴妃に命じて、雪衣女に「多心経(般若心経)を教えたところ、完全に暗誦できるようになった。ところがその後、帝が貴妃と一緒に別殿に行こうとして、手車に立っていた竿の上に止まらせたままで出かけた。すると、あつという間に鷹が飛んできて、雪衣女を爪でつかんで殺してしまった。帝と貴妃は長いこと嘆息していたが、やがて御苑の中に雪衣女を埋めて、鸚鵡塚と名づけた。

(武田晃・黒田真美子編著『中国古典小説選7 緑珠伝・楊太真外伝・夷堅志他』一〇〇頁、明治書院、二〇〇七年)(註23)

鄭処海著『明皇雜録』の「楊貴妃教鵝」の故事と、この『楊太真外伝』のエピソードは、内容的にほとんど大差がないことから、いづれが日本の文学に影響を与えたと確定することは難しい。しかし、以下のような江戸時代の漢詩文の例が発見され、しかもこの詩は「画賛」であったとわかることから、江戸の画家たちにとって「楊貴妃教鵝」という故事が、絵画の主題としてもすでに身近なものであったことが窺われる。

「楊妃教二鸚鵡一圖

玉碎香飛不レ得レ歸馬嵬碧草血痕肥慧心不レ省他年夢還把二金經一教二

二七（一八九四）年、黒田清輝、久米桂一郎が創設した洋画研究所「天真道場」に岡田、中澤らと入門した矢崎は、外光派の画風に触れ傾倒する。黒田らは明治二九（一八九六）年六月に白馬会を結成し、十月には第一回白馬会展が開かれたが、矢崎は翌年の第二回展より以後毎年出品し、常連となった。

さてここで問題としている《教鷓》だが、明治三三（一九〇〇）年、矢崎二十八歳の作品であることが、画面左下の朱字による署名「C.YAZAKI. 1900.」で明らかである。同作品は、この年九月に開かれた第五回白馬会展に、彼の筆になる他の油彩画十三点と共に出品され、特に《教鷓》はこの時、『二六新報』【図10】『毎日新聞』『東京日日新聞』など、各紙の展覧会評で取り上げられて注目され、またのちには第五回内国勧業博覧会（一九〇三年）にて三等賞を受賞するなど、矢崎千代治の生涯においても代表作と見做されるようになる。



図10 『二六新報』1900年10月30日付所載の《教鷓》

與謝野鐵幹主幹の文芸雑誌『明星』第八号（明治三十三年十一月発行）に所載された、上田敏と鐵幹による対談形式による記事「白馬会展評」は、第五回白馬会展に出品された作品を多数紹介し批評している。そして矢崎に関しては《教鷓》《秋の園》《合せ鏡》の三点に関して触れているが、二人の話題は圧倒的に《教鷓》に集中している。

○敏「上田敏」《教鷓》アレは全体に見て心持の好い画と思ふ。あ、云ふものは兎角かの俗画に流れ易いのであるが、体裁から謂ても技術の点から謂つても、俗に流れずをかしなものにならずにアレだけ出来上つたのは感服の外ない。ソレで女の顔などは誠に無邪気であるし、色も際立たない配合ではある而も妙である。却て自然を得て居る。後ろにある草木はモウ少し精密に画いて欲しかった。

○鐵「與謝野鐵幹」アレは私も好い作と思ふ。何処も欠点はない、併し画題に於て鷓鴣を教ふと云ふのであれば之を教ふるに就ては少し眼元口元に笑みを持たせたかった。アレだけでは唯鷓鴣を見て居ると云ふに過ぎない。【以下略】（註19）

さて、鐵幹の《教鷓》に対する批評を初めて読んだ折に、私には少なからぬショックを覚えた箇所があった。それは「画題に於て鷓鴣を教ふと云ふのであれば……云々」というくだりである。この一文からは察するに、上田も與謝野も《教鷓》という作品のコンセプトに、その元となる言説の存在を認識しているとは言い難い。しかし、江戸絵画研究者である私が見れば、《教鷓》という表記の題名とともに、この作品は「楊貴妃教鷓鴣図」（ようきひおうむにおしうるのず）という、古代中国に由来し日本でも江戸時代まで広く知られた美人画（または物語絵）の伝統画題にほかならず、それを明治期を代表する二人の文

少女の横顔は、非常に可憐である。おそらくこの髪型は、当時流行した「マアガレット(マーガレット)」であろう^{註17}。いかにも「美少女」と呼ぶにふさわしい佇まいである。彼女の見上げる目線の先には、肉筆画《嫁ぐ人》にも描かれたものと全く同じ、鳥籠の中から頭を出した白鸚鵡の姿がある。鸚鵡は鳥籠の内側から爪先で柵をしっかりと掴んでいるが、その様子までが《嫁ぐ人》の鸚鵡のモチーフと酷似している。従っておそらく二つは、もとは同じ一つの写生図から応用的に用いられたものと考えられる。ただ《嫁ぐ人》では、鸚鵡は画面上において四人の女性たちの姿に準じる、点景モチーフの一つとして描き込まれていたが、木版画《鸚鵡》図では、鸚鵡はより鑑賞者の目を引きやすく、重要なモチーフとして扱われていることは明らかで、鸚鵡の目線もまた見上げる少女を見返している。鳥の嘴の先がわずかに開いて



図9 矢崎千代治《教鸚》明治33(1900)年
東京藝術大学蔵

いる様子は、おそらくは少女の何かの問い掛けに「鸚鵡返し」をしたその瞬間なのではないだろうか。画面左上に大きく描かれた鳥籠は、背景の紫木蓮の枝から吊るされているという趣向で、紫木蓮の綻びかけたつぼみの様子がいかにも春の訪れを物語っており、観る者に甘く爽やかな香気を画の中に感じさせている。

さて、実はこの木版画《鸚鵡図》には発想の元となった、同時代の洋画(油彩画)作品が存在した。矢崎千代治筆《教鸚(きょうむ)》^{【図9】}(東京藝術大学蔵、油彩・画布、縦七三・七×横五八・八センチ)という作品である。つい最近私はこの事実について、雑誌『アステイオン』第八一号(二〇一四年十一月)で報告したのだが、それについて本論文でも以下、改めて触れておきたい^(註18)。

4 矢崎千代治《教鸚》との接点

——「楊貴妃教鸚鵡図」という画題

《教鸚》の作者矢崎千代治(一八七二—一九四七)は、現在ではほとんど知られていない画家であるが、近代日本洋画の黎明期である明治二十年代に、二十代前半でその才能を開花させ、白馬会展、官展、光風会展等に数多く出品し、活躍した洋画家である。

水戸藩の武術指南役を勤めた父・矢崎長平の次男として、現在の神奈川県・横須賀汐入町に生まれた矢崎千代治は、十五歳の時に、工部美術学校出身の曾山幸彦(一八五九—一九二二)が主宰する洋画塾入門。同門にはやはり洋画家の岡田三郎助(一八六九—一九三九)、中澤弘光(一八七四—一九六四)、三宅克己(一八七四—一九五四)、和田英作(一八七四—一九五九)ら、明治の洋画史を彩る錚々たる作家たちが名を連ね、矢崎はとくに岡田や中澤と深く親交を結んだ。明治

踏まえて「雪」としての白鸚鵡が揃えば、花嫁には「雪月花」の意味が着物の柄を通じて託されていると判明する。

では次に、「雪月花」が意味するところは何か——。「雪月花」の言葉の起源は、実は中国・中唐代の詩人白居易（七七二—八四六）作の七律の詩「殷協律に寄す」の一節に含まれる「雪月花時最憶君」（雪月花の時最も君を憶う）という一文に拠るものと知られている（註15）。もともとは、四季・自然の景物が、「移ろいやすい」という無常観を喚起する言葉であり、しかもその美しさを味わった思いが深ければ深いほど、対象とされた景物は、時をともし過ごした人々との思い出につながり——ということを意味していた。つまり、「雪月花」は、「人との交わり」やその「思い出」を象徴的に意味する言葉として解釈することが可能なのである。ただ、「雪月花の時最も君を憶ふ」の「君」が、白居易の原詩では本来「友人」を指していたものが、日本においてはその後、しばしば「恋」の対象者の意味に置き換えられたことが重要である。よく例文として挙げられる土御門院（一一九五—一二三一）歌に、「おもかげも絶えにし跡もうつり香も月雪花にのこるころかな」（『土御門院御集』詠五十首和歌・恋）（註16）という一首があるのだが、ここでは「君」は「恋人」の意に転じて使われており、離れて行ってしまった男のなごりを、季節の移ろいや風物の中に、物憂げに感じている女の心情が吐露されていた。このようにいづれにしても日本では、「雪月花」は「恋する人を懐かしく思う」という意味として了解されていたことが明らかであり、いわば「恋」の象徴と見做すことが可能であると言えるのである。

つまり、このような古典知を総動員してみれば、鏗木清方筆《嫁ぐ人》の絵画世界は、見事にある一つの物語を語り出す。鑑賞のポイントとなるモチーフを注意深く観察し、そしてそれらモチーフをめぐる

言説を繙けば、清方が伝統的な「古典知」を熟知した上で組み合わせ、描き込んでいることは明らかであろう。

《嫁ぐ人》の主人公である花嫁の姿は、「雪月花の時」いつでも忘れ得ぬ男性（ひと）と、そうした長い時間「逢ふ夢」であった男性と今日「結ばれる」という、この上なく幸せでドラマティックな状況にあることを物語っている。恥じらいがちに持つ美しいブーケに結ばれたリボンが、あたかも「赤い糸」のごとく長く、彼女の左手に抱かれている様子も、また末永い幸福をあたかも暗示しているようである。

3 『文藝倶楽部』第十三巻五号掲載《鸚鵡》図

さて、清方の美人画《嫁ぐ人》の中に、白鸚鵡というモチーフをめぐって少なくとも二つの古典知識——すなわち、「鸚鵡」は「逢ふ夢」であること、また白鸚鵡が楊貴妃愛玩の「雪衣女」であるという言説——が活かされていたことを確認した。しかも「雪月花」のことはのに美しいものとするだけでなく、よりドラマティックな物語世界を内包させるといふ演出も施していた。こうした事実が明らかとなれば、清方の作画姿勢の中に極めて綿密な「ことばの仕掛け」を施すという意図が鮮明となってくるであろう。

では、明治四〇年に制作されたもう一つの鸚鵡図——雑誌『文藝倶楽部』第十三巻五号の巻頭に、折り込み口絵として掲載された木版画《鸚鵡》図【図2】には、どのような仕掛けがなされているだろうか。次にそれを明かしてみたい。

女学生風に大きなリボンを二つ結び、右手には薄手の本を手にした

い、何か「上流階級の邸宅」を想像させる趣がある。また、花嫁の恥じらいの表情や仕草の中に、〈演劇的〉と感じさせるところは、新派作品に基づく看板絵の制作ともやはり関係があるのだろう。そうしたところに、単なる〈女性風俗画〉では終わらない、ある意味なにかの「物語」性を観る者に感じさせる作品となっている。

清方は《嫁ぐ人》の主題とその作画の意図そのものについては、何も証言を遺してはいない。従って、令嬢たちが身に纏う着物の柄やそのデザイン・色合いの美しさだけを堪能しても良いのだが、やはり鑑賞者の目を惹きつけるのは、彼女たちの集う大木の枝から吊り下げられた、白鸚鵡の鳥籠の様子であろう。先にも述べたように、江戸時代以来、異国鳥である白鸚鵡は最高級に贅沢なペットとして愛玩されてきたが、《嫁ぐ人》においても、このモチーフ一つが描きこまれていることによつて、「上流社会」の雰囲気さがさらに十全に醸されていると言えるだろう。しかし、清方がここに白鸚鵡を描き込んだのは、ただ「ハイソ」な趣を醸すための道具立てだけではなかったように、私には思われる。問題なのは、「婚礼」というテーマとの関わりなのである。

実は、「鸚鵡」のことが日本語でひらがな表記される際には、江戸時代以来「おうむ」と「あふむ」の二つがあり、歴史的には「あふむ」が頻出している。その結果、たとえば「あふむ」という音が「逢夢」という漢字表記に当て字されている江戸時代中期の例（山東京伝作の滑稽本『腹筋逢夢石』（一八〇九年刊）の表題例）などが見出され、非常に興味深い（註12）。

そこで秋山虔編著『王朝語辞典』（東京大学出版会、二〇〇〇年）を引いてみれば、「あふ」（会ふ・逢ふ）とは、二つのものが互いに近寄つてぶつかる、あるいは一つになることを意味する。もともと王朝

語で「あふ」とは、「戦う」「争う」という意味があり、この意味の「あふ」は室町時代までは見られたが、その後は消失。一方、二つのものが一つになるという意の「あふ」には、「結婚する」「契りを結ぶ」「夫婦関係を結ぶ」という意味がある。これらはいずれも性的交渉関係を持つ意味で、この意味の「あふ」は江戸時代まで続いたという（註13）。

つまり「逢夢」とは、「逢ふ夢」＝男女の相愛を祈念する意味、あるいは相愛の相手とめぐり合うことそのものへの祈りと、読み解くことが可能なのである。従つて、先に指摘した「松に鸚鵡」のような伝統的な花鳥画の画題であれば、永遠を意味する「松」と「あふむ（鸚鵡：逢ふ夢）」が組み合わせることにより、この画題は「男女の和合」「子孫繁栄」の吉祥を意図すると解釈することが可能なのである（註14）。

以上のようなことを踏まえれば、翻つて鏗木清方の《嫁ぐ人》に鸚鵡のモチーフが描きこまれた理由は、もうすでに明らかであろう。おそらく清方は江戸時代以来の、白鸚鵡にまつまわる動物画の原理性を、ここで巧みに利用していることは間違いない。しかも、さらに画中进行細に観察してみると、花嫁の着物の羽織の身頃には「月」のひと文字が意匠としてデザインされている。これも注意深く観察すれば、「月」の文字は羽織に散らされた「桜」花の文様とも関係性があると気づかされる。つまり、「月」「花」と揃えば、日本人であれば当然「雪月花」との結びつきにおいて、「雪」が次に思い浮かぶ。では、「雪」はどこにあるのか？——先に種明かしをしてみれば、「雪」は他ならぬ「白鸚鵡」なのである。なぜなら次節で詳しく述べるように、白鸚鵡は古代中国以来、絶世の美女・楊貴妃にまつわる伝説の中で「雪衣女（せついじょ）」（あるいは雪衣娘）という名で知られ、彼女の運命を予言する重要なモチーフとして登場するからである。そしてそれを

る。すると中国伝来の漢名である鸚鵡（おうむ）・鸚哥（いんこ）・鸚鵡（以上『本草綱目』に所載）の表記はいずれも、一様に「おうむ」と日本では音読されることもある。しかも興味深いことに、とくに白鸚鵡（いわゆるタイハクオウムやバタンオウム）が「鸚鵡」そのものと見做されることがあったようで（『本草集解』、若冲が殊更に白鸚鵡をモチーフとしたことは、この事実とも絡め注目すべきことである^{註10}）。つまり「白鸚鵡」というモチーフは、青色でも五色のオウムでもなく、「鸚鵡」という鳥類そのものを代表するモチーフとして、江戸時代以降人々の間で認識されていたことが、ことばの上からも臆気ながら見えてくるのである。

2 《嫁ぐ人》——「逢夢」という吉祥

では、「オウム」そのものを意味すると見做されていた「白鸚鵡」というモチーフについて、明治の画家である鏗木清方は如何に認識していたであろうか——まずは、肉筆画《嫁ぐ人》^{【図1】}を例にとつて考えてみよう。

季節は春。爛漫と咲く桜木を背景に、戸外で集う着飾った五人の女性たち——彼女たちは身なりから、いわゆる「令嬢」たちと想像されるが——のくつろぎのひとときが描かれる。題名を知らずともシチュエーションを察することは容易で、色とりどりの美しい洋花の花束（ブーケ）を恥じらいがちに持つ、中央の女性がこの画の主人公であることは明らかである。彼女は花嫁であり、婚礼の日の朝を迎えたところなのだろう。向かって花嫁の右隣に座る大きな二つのリボンで髪を結った女学生風の女性、あるいは左正面に後ろ向きで全身を見せて

いる女性の着物や帯の柄をみれば、胡蝶、燕、孔雀……と、いずれも婚礼を寿ぐ吉祥柄である。親しげに会話する彼女たちの様子から、おそらく花嫁を囲む四人の女性たちは、彼女の家族、あるいは友人たちと推測される。

さて、この作品に対して清方自身は、後年に次のような解説を記している。

「挿絵画家時代を送った木挽町から、浜町河岸に引き移った明治四十年、東京博覧会への出品で、この時代に新派の俳優たちとの交友が深く、東京座、本郷座の看板もたびたび画いてゐる。「金色夜叉」「不如帰」「深沙大王」「高野聖」「生さぬ仲」などがあるが、思い做しかこの作には、さうした匂ひがどこもなく漂ふかに見えるのが、私にとってはむしろほ、笑ましくさへある。背景には小石川の植物園を用いた。」

（「自作自解」より、『清方画集』美術出版社、一九五八年、一六頁）

明治三十年代後半、挿絵画家として名実ともに一線の作家となった清方の元には、出版界から多くの仕事が舞い込んでいた。だが当時の画壇は、文展の開設に向かつて大きな動きを見せており、清方自身もそれに期するところがあり、厳しい審査を伴う大型展への出品を見越して、挿絵画家から肉筆画家としての転機を迎える過渡期にあった^{註11}。《嫁ぐ人》はそうした時代に描かれた清方の代表作のひとつであり、清方自身も証言している通り、明治四〇年春開催の東京勸業博覧会に出品された作品である。桜が爛漫と咲く背景は小石川植物園でのスケッチが元となっていることであるが、全体の華やいだ雰囲気醸す巧みな濃彩の色遣いにより、単なる「戸外の風景」ではな

「知」が、文化的背景として存在していたことが前提となる。しかし大事なことは、その「知」は、必ずしもひとつの文脈であるとは限らないのである。

そこで注目したいのは、江戸時代動物画特有の「思考」についてである。

私はかつて拙著『江戸の動物画』（二〇〇四年）において、十八世紀以降に描かれた（とくに京や上方において制作された）花鳥画には、謎に満ちた作品が実に多いことを報告し、しかもそのほとんどの作品は（意味）が問われぬままに放置されている現状を指摘した（註8）。とくに写生的に描かれた花鳥画は、表面的には個々の自然物の様相を呈しながら、西洋絵画のアレゴリーと似通って、実は何らかの隠喩や暗示が示されている作品が多数ある。つまり若冲の「架鸚鵡図」も、こうした江戸の動物画ジャンルの一角に含まれているのである。そして当然ながら東洋世界では「吉祥」のように、東洋画全般に伝承されてきた象徴に関する慣習（コンヴェンション）があり、江戸の花鳥画も基本的にそのカテゴリーの中で考察することが可能である。だが一方で重要な点は、江戸時代動物画の中には、そうした伝統的慣習には当て嵌めることのできない特有の思考方法が存在するのである。これについての詳細は先の拙著に譲るが、結論的に述べると、江戸時代動物画を考える際には、象徴・擬人化・地口（ことば遊び）という三つの思考のあり方を反映させてみると、これらのいずれかに基づいて、ある一つの動物を江戸人たちが造形化していることが明らかなのである。ある動物とその造形化をめぐる思考には、画家の個性を問わず、自ずとその方向性が原理的に定められていた節があるのである（註9）。

そうした原理性を承知した上で、それでは若冲の「架鸚鵡図」を再

度考えてみたい。

先にも述べたように、「架鸚鵡図」という画題は、基本的に中国以来の伝統的花鳥画にはない。従って鸚鵡そのものを単独の（あるいは中心的）モチーフとした花鳥画作品を検証することになる。するとあたかも伝統画題「松に鷹図」を応用したかのような「松に鸚鵡図」【戸田忠翰筆「白鸚鵡図」、図8】という作例が、江戸の沈南蘋流画のなかに見出すことができる。こうした作品をみれば、先の若冲筆「老松鸚鵡図」【図6】もまた同様の思考のもとに描かれていることは明白であり、松との組み合わせから、何らかに「吉祥」を意味するものと考えることが妥当であろう。それが、どのような目出度さの意味となり得るかについては後述するが、その前に大事な点は、花鳥画においては画題の中心となるべき主要モチーフの名称であろう。ここで今一度「鸚鵡」という名称の表記と読みについて、博物学的に注目してみ



図8 戸田忠翰筆「白鸚鵡図」文化2（1805）年

鳥を捕らえるようなむごいことをするのであるうか。詩を草することは世の人々が重んずるところではあるが、私の心はこの思いを詩にすることで、ますます自分を傷つけている。

（村田隆志氏読み下しおよび意訳、部分的に今橋改訳）（註6）

実は若冲の「動植綵絵」の一幅には、「老松鸚鵡図」と題される番の白鸚鵡を描いた作品【図6】があり、その絵を見た印象を忠実に、大典顕常が漢詩に詠んでいることが知られている（「其為隴客来集……」『小雲棲稿』所収）。従ってそうした事例や大典顕常と若冲の懇意な関係から鑑みて、従来の見解でも、若冲の一連の「架鸚鵡図」と大典顕常作「古意味鸚鵡」との関係を推測する向きがある。しかし実際のところ、鳥の悲劇に仮託して人の世の無常を説くこの詩の内容と、華麗な「架鸚鵡図」との間には、表面的には直接的影響関係があると思えない。



図6 伊藤若冲筆「老松鸚鵡図」〔動植綵絵〕より）宮内庁三の丸尚蔵館蔵

だがたとえば若冲の動物画のうち、彼が繰り返し描いた「仔犬に箒図」【図7】（細見美術館蔵。相国寺蔵に「厩見戯箒図」と題する同モチーフの作品がある）などを見てみよう。一見、無邪気に仔犬が箒にまわりついて遊んでいるように見えるが、実はここには、禅の公案集『無門関』の第一則として知られる「狗子仏性」（あるいは「趙州狗子」ともいう）の言説が反映されている（註7）。愛らしい動物画と表面的には見えながら、内実は「一切の衆生に内在する仏となりうる可能性」を問う、一種の「禅画」とも見える内省的な趣向が巧みに働いているのである。

従って若冲の一連の「架鸚鵡図」も、そのような仏教的言説との視点から再考できる可能性もあるのである。考えてみれば、「架鸚鵡図」という若冲独特の花鳥画題が繰り返し制作された事実は、この画題が多くの人々の関心を惹きつけたと同時に、この画題から想起される何らかの文脈を人々が共有し、またそのような共有が可能であるための



図7 伊藤若冲筆「仔犬に箒図」細見美術館蔵

た鸚鵡のような唐鳥は孔雀などと共に、十七世紀以来大いに人々に喜ばれ、大名など富裕な武士階級のコレクションとされた。また若沖の生きた時代では、享保二（一七一七）年と宝暦八（一七五八）年に行われた、見世物興行が注目される（註5）。とくに、宝暦八年に大阪道頓堀で行われた異国鳥八羽の見世物は、故高槻藩主永井直行がコレクションした愛禽で、鸚鵡・インコ五羽ほかに、錦鶏・嶋ヒヨドリなども含まれていた。この唐鳥見世物は、同一年には大坂だけでなく京都や江戸でも開催され、ついには菅清璣（京都の医師）著・関岡逸訓画『奇観名話』（一七五八年刊）【図5】という、書籍の出版までも引き起こした。



図5 菅清璣著・関岡逸訓画『奇観名話』より「九官鳥・白鸚鵡図」国立国会図書館蔵

そうした影響もあって、珍しい異国鳥の見世物はこの頃相次ぎ、やはり宝暦八年に南蛮船でもたらされた鸚鵡が、京都・祇園社境内で見世物となった。多くの見物人が集まるその様子を、若沖の絶対的理解者で、極めて親しい友人関係でもあった相国寺禅僧・大典顕常（一七一九—一八〇二）は、「古意味鸚鵡」（大典顕常著『小雲樓詠物詩』所収）と題するひとつの詩に詠んでいる。

鸚哥産南海 乃ち日東辺
彩絢驚十日 乃ち日東の辺に在り
（中略） 彩絢は十日を驚かす

衆人尚異物	衆人 異物を尚ぶとも
吾意独爾憐	吾意 爾を独り憐れむ
瞻彼雙飛鵠	彼の雙飛の鵠を瞻て
千里一翱翔	千里 一に翱翔す
豈無羅與網	豈に羅網を與ふること無からんや
逸翻何由殃	逸翻 何に由りて殃せん
文章世所重	文章は世の重んずるところ
文章祇自傷	文章 祇に自傷せん

【大意】

南国に生まれた鸚鵡が日本にきて、その美しい姿で人々の目を驚かせている。（中略）だが、多くの人々は異国の変わった物々を見て楽しんでるが、私ひとりはお前の心中を思い、憐れんでいる。空をつがいで飛んでいる鵠を見て、きつとお前もそのように飛翔して、故国に還ることを望んでいるであろう。人はなぜこのように、網で

フがどのような形で表れてきたかについて見てみたい(註2)。

小結論的に述べれば、管見では江戸時代以前の花鳥画作品で、「白鸚鵡」を描いた作品は残念ながらまだ見出されていない。もちろん美人画の主題としての「美人と白鸚鵡」という図柄も見つかっていない。しかし江戸時代も中期以降になると、南蘋流画を中心とした漢画系の花鳥画に、多くの作品例を見出すことになる。その第一の好例が、伊藤若冲(一七一六—一八〇〇)による一連の「白鸚鵡図」である。

伊藤若冲は肉筆花鳥画作品として、白鸚鵡を単体の主題とした作品を、現在知られているだけでも五点(和歌山・草堂寺蔵本、ボストン美術館蔵本、千葉市美術館蔵本、個人蔵本2件、の以上五点)も残している。しかもこうした若冲の白鸚鵡図は、全て止まり木にとまった姿として描かれており、歴史的にも先行する類似作品は一切見出されない花鳥画なのである【図3、ボストン美術館蔵本】。

若冲によるこうした「止まり木にとまる白鸚鵡」という図様について、先行研究では辻惟雄氏の見解以来、「架鷹図」(鷹を止まり木や台に止まらせた状態で描く、日本では中世以来伝統的な肖像画風の花鳥画。祖形は中国・元明時代の花鳥画で、それが日本に移入されたと考えられる)【図4】の様式に倣った、モチーフを鸚鵡に変更した応用的作品ではないかと考えられてきた(註3)。そのため便宜的に「架鸚鵡図」とも呼称されることがあるが、中国花鳥画でも一般名称とはなっておらず、わずかに清時代の花鳥画に類例の作品がみられるが、ジャンルとしての特定の呼び名は、日本における美術史研究でも確立されていない。

いずれにしても、「止まり木にとまる白鸚鵡」という図様には、固有の呼称が存在していないことから、一般的によく知られていた花鳥画のスタイルだったとは言えないのである。そして先の若冲画のよ



図3 伊藤若冲筆「鸚鵡図」
ボストン美術館蔵



図4 筆者不明「架鷹図」(明時代あるいは朝鮮前期)
京都・正伝永源院蔵

うな白鸚鵡図は、中国でも、もちろん日本でも先例が発見されていない。そこで本論では以下、あえて若冲の白鸚鵡図を「架鸚鵡図」と呼び考察を進めたいと思う(註4)。

さてこうした先行研究の中で、若冲が「架鸚鵡図」を発案した経緯として、当時の博物学的趣味や輸入鳥の見世物興行の隆盛ということが、従来でも指摘されてきた。オランダや中国船によってもたらされ



図2 錦木清方画《鸚鵡》『文藝倶楽部』第13巻5号巻頭口絵



図1 錦木清方筆《嫁ぐ人》

絵の伝統を生かした新しい風俗画を制作しようとする美術団体「烏合会」^{かひ}を結成。二三歳の清方も山中古洞、福永公美、池田輝方らと参加し、挿絵の仕事に従事しつつ肉筆画作家としての技量を磨くことになる。のちに清方自身も若き時代の代表作として認めた《一葉女史の墓》^{うご}(錦木清方記念美術館蔵)は、烏合会第二回展(明治三四年九月)で発表された作品であるが、ほかにも《深沙大王》《佃島の秋》(いずれも同第十回展出品、明治三十七年十一月)など、初期肉筆画の傑作は、日本絵画協会展と共に烏合会展にも積極的に出品していたこの時代に描かれた。

一九〇七年(明治四〇)、文展(文部省美術展覧会)が開設されると、以後清方の活躍は官展(文展↓帝展↓新文展)と移り、戦後は日展となる)に重きが置かれるようになる。

本論文でこれから扱う二つの清方作品——肉筆画《嫁ぐ人》^{図1}、錦木清方記念美術館蔵、そして雑誌『文藝倶楽部』第十三巻五号の口絵として所載された木版画作品《鸚鵡》^{図2}は、いずれも清方にとって、ターニングポイントとなった同じ一九〇七年(明治四〇)に発表された美人画(あるいは風俗画)作品で、しかも何故か二作品とも印象的に、鳥籠から頭を覗かせた「白鸚鵡」がモチーフとして描きこまれている。全くの偶然とはとても思えぬ、これら二つの「美人と鸚鵡」図。異国的な香りも放つ「白鸚鵡」というモチーフを、清方はなぜ「美人」たちと共に描いたのだろうか。そしてそこには、どのような意味が込められているのであろうか——。

1 「白鸚鵡」の歴史と動物画の原理——伊藤若沖の白鸚鵡

ではまず、日本絵画の長き歴史を繙く中で、「白鸚鵡」というモチー

白鸚鵡と美少女(上)——鏑木清方《鸚鵡》と《嫁ぐ人》

今橋理子

はじめに——清方と二つの鸚鵡図

- 1 「白鸚鵡図」の歴史と動物画の原理——伊藤若冲の白鸚鵡
- 2 《嫁ぐ人》——「逢夢」(あふむ)という吉祥
- 3 『文藝倶楽部』第十三巻五号掲載《鸚鵡》図
- 4 矢崎千代治《教鸚》との接点——「楊貴妃教鸚鵡図」という画題
- 5 「美女」から「少女」へ——隠された和歌と「雪・月・花」が意味するもの

はじめに——清方と二つの鸚鵡図

鏑木清方(本名・鏑木健一、一八七八—一九七二)は、一九七二年(昭和四七)に九十三歳で没するまで、帝展審査員、帝国美術院会員などを歴任。金鈴社における重要なメンバーの一人として活躍するなど、近代日本画壇の重鎮として数多くの業績を残した画家である。一九五四年(昭和二九)には文化勲章を受章している。

彼が得意とした絵画ジャンルは広く、一般には「美人画の画家」として知られているが、肖像画や芝居絵、また風景画など手掛け、制作範囲は多岐にわたる。また近代日本美術史研究では、清方はいわゆる「卓上芸術」の提唱者として認識され、文展や帝展のような公的な美術展で好まれた大型作品(これを「会場芸術」とも言う)とは趣を異

にする、画卷や折帖、画冊など、小画面の作品でも優れた業績を多数遺した(註1)。

鏑木清方は、一八七八年(明治十一)東京神田佐久間町に生まれ、幼年期は築地や木挽町で育った生粋の江戸っ子である。父の條野採菊(一八三一—一九〇二)は幕末期に名を馳せた戯作者およびジャーナリストであり、維新の後は『東京日日新聞』の設立に携わり、のちに社主として『やまと新聞』を創刊(明治五年)した文化人であった。『やまと新聞』を通じて採菊が親しく交流した知人には、落語家の三遊亭円朝(一八三九—一九〇〇)や浮世絵師・月岡芳年(一八三九—一八九二)、水野年方(一八六六—一九〇八)らがいたが、幼い頃より清方は、こうした父の知人たちから多大な影響を受けたと知られている。のちに清方は、江戸時代の情趣が色濃く香る作画を手がけるようになるが、その基盤には、幼年期におけるこのような経験が、重要な契機であったことは間違いない。

父の勧めもあり、はじめ新聞などの挿絵画家を志して、十三歳で水野年方入門。「清方」の画号は、十五歳の折に師年方より与えられたものである。そしてその翌年ころから年方に代わり清方が『やまと新聞』に挿絵を描くようになり、十八歳(明治二九年)の頃、挿絵画家として徐々に一本立ちするようになる。

一九〇一年(明治三四)、月岡芳年、水野年方、尾形月耕(一八五九—一九二〇)の門下生、十四名の青年画家たちが中心となり、浮世