

# 美術京都

B i j u t s u   K y o t o

NO. 57  
2026 March

公益財団法人 中信美術奨励基金

目次

巻頭エッセイ 福永 治 1

対談

これまでの日本画 日本画のこれから

潮江 宏三 2  
竹内 浩一

論考

若冲、応挙の「蝶」をめぐって

北地 直子 17

第38回「京都美術文化賞」 38

第38回京都美術文化賞講評

潮江 宏三 40

受賞者のことば 44

美術と少し遠いところから始めたいと思う。アメリカに再びトランプ政権が誕生し、以来世界各国は、貿易関税を始め自国を優先する彼の言動に振り回されてきた。そんな中で昨年6月、アメリカの意向に沿って北大西洋条約機構（NATO）が国防費の増額を決定したというニュースが流れた。また我が国においても、防衛費をGDP比2パーセントとする方針が発表され、西側同盟国がアメリカに、トランプに、いかに気を遣っているか、実に分かりやすい事案である。もちろん防衛力の必要性は理解できるし、やむを得ない措置とは思いますが、問題はその影響である。

先ほど触れたNATOには、文化の牽引役を務めてきた国が多く、それぞれ優れた文化機関を持っている。例えば英国のブリティッシュ・カウンシル、フランスのアンステイチュ・フランセ、ドイツのゲーテ・インスティトゥート、オランダのモンドリ

## 国家予算と文化

京都国立近代美術館長 福永 治

アン財団などがそうで、それらは自国のみならず国際交流にも積極的に取り組み、日本においてもその恩恵を受けた作家、団体、そして美術館は数多い。

先日その関係者の一人と会う機会があり、国防費の増額が福祉や文化予算の減額につながることを懸念されていた。とりわけ文化関連予算は緊急性が薄いゆえに社会状況に左右されやすい側面がある。京都国立近代美術館が属する独立行政法人国立美術館もその例にもれず、先行きに漠然とした不安を持つこの頃である。実は国立美術館はこの4月から新しい中期目標期間に入る。その機に、現行に増して厳しい条件を課される可能性があり、入場料の値上げなど、収入増につながる措置を行わざるを得ない状況である。文化施設としての使命を果たしつつ、効率的な経営を求められる難局を乗り切る模索が続いている。

対談



これまでの日本画

日本画のこれから

潮江 宏三氏

(美術史家)

竹内 浩一氏

(日本画家)

知らぬ間に大物日本画家に導かれ

**潮江** 竹内浩一先生は若い頃、「横の会」という同世代の日本画家のグループ、その立ち上げの中心的な役割を果たされ十年間活動されたり、新進の日本画家を支援する「京都日本画新展」の発足に尽力されたり、日本画界の牽引役としてその存在が大きいと拝察しています。先生が日本画を志すきっかけは何だったのですか。

**竹内** 何だったでしょうね。自分では何もわからないのですよ。ただ、十代の頃を振り返ると、人との出会いが大きく作用していたことに気づきます。中学の美術の授業の時、校内で写生をするように言われて校舎を描いていたら、後ろに美術の先生が立っておられて、

「どや、君、美術部入らへんか」とスカウトされたんです。その先生が大野徹嵩先生でした。

**潮江** パンリアル協会の大野先生ですか。

**竹内** そうなんです。それで美術部に入ったのですが、少しも絵を描かせてもらえない。木の板を糸ノコで切つてペーパーで磨き、針金で吊るしてモビールを作つたり、木片を組み合わせオブジェを作つてばかりいましたね。美術部の部屋は、壁全体に薄くコールドールが塗つてあつて、不思議な空間でした。

**潮江** もうその頃から大野先生のドンゴロスの、空間の意識とか物質感を大切にすることが表現されていたんですね。

**竹内** 子どもでしたから、大野先生の活動など知らなくて、変わった先生だと思つていましたね。それで、高校進学を考える時になつて、私の父が友禅の染め工場を営んでいたこ



竹内 浩一氏

ともあつて、先生が日吉ヶ丘高校（現・京都市立美術工芸高校）の日本画科を勧めてくださったんです。

**潮江** なるほど、それで高校時代から日本画の道に。

**竹内** まさに大野先生の導きだったといえますね。それから、不思議なことに、社会の先

生が中野弘彦先生だったんです。

**潮江** 日本画家の。

**竹内** 学校では社会と美術、両方教えておられました。中野先生は京都市立美術工芸学校卒業後、立命館大学の哲学科に進学されて、教職に就かれたそうです。知らない間にとても重要な先生方に教わっていたというわけです。

### テキストスタイルデザイナー時代

**潮江** 高校での日本画の勉強は、いかがでしたか。

**竹内** 一年生の時は、とても厳格な勝田哲先生に、運筆、骨描きに彩色と、応挙の模写を何枚もしました。畳の部屋で、みっちりど。

**潮江** 一年間、運筆ですか。

**竹内** はい。そして二年進級時に、岩絵の具、

平筆のセットが配られ、使い始めるのですが、自由制作になり、それが何とも唐突で……1年生でやっていた基礎とのつながりが一切なかったんです。

**潮江** 段階を飛ばしたような感じで、学んでいることの整理が難しかったでしょうね。卒業後は日本画の道ではなく、デザインの仕事に入られたのですね。

**竹内** 天野大虹先生に卒業後はどうするのか尋ねられたのですが、何も考えていませんでした。家業を継ぐようなことも父は言いませんでしたし。それならということで、テキスタイルのデザイン会社を就職先として紹介してくださいました。

**潮江** 美術系大学への進学は検討されなかったのですか。

**竹内** 全くしませんでしたね（笑）。デザイン会社には美工（日吉ヶ丘高校）の先輩がた

くさんおられて、心強くもありました。入社して、チーフの中路融人さんにつき、中路さんの下で仕事をしながら、デザインの基礎を叩きこめました。

**潮江** 私は、日展ですでに大家となられた中路さんしか知りませんが、そんなお仕事もされていたとは。

**竹内** ちょうど私が入社した頃に、職場に日展の特選を知らせる電話がかかってきたのを、憶えています。

**潮江** それを間近にご覧になって、よし自分も、という思いは。

**竹内** まったくなかったですね。というより、日展の特選が何かもよくわかっていなかった。でもそういう環境で学べたというのは私にとってラッキーなことでした。二十四歳まではデザイン会社で仕事をしましたが、その頃から理由はないのですが、小心からか迷い

が出て悩むようになりました。

**潮江** 二十四、五歳の男子は悩める時代ですね。

**竹内** それで、その会社も退職して、伊藤忠商事の専属デザイナーになりました。どちらも輸出向けのデザインをする会社で、デザインソースも海外だったのですが、西欧のデザインのレベルの高さに目をみはりました。ただ、デザインは面白く集中していたのですが、自我の目覚めでしょうか、悩みは深くなりました。それを中路さんに相談すると、用途性のないフラインアートしかないんじゃないかとおっしゃいました。

## 山口華楊の晨鳥社に入塾

**潮江** 自分の絵を描いて自己表現する道に進

むべきだということですね。

**竹内** たしかにそうだと思います。それで、天野先生と中路さんに付き添っていただいて、山口華楊先生のお宅へ伺いました。そこから始まったといえますね。

**潮江** なるほど。そこから日本画について華楊先生のもとで修業されたんですね。

**竹内** はい。恥ずかしながら、その時はまだ山口華楊先生がどういう人でどんな作品を描いていらつしやるのか知りませんでした。入塾してから徐々に品のある人柄を感じていくことになりました。

**潮江** 空間のつくり方のうまい方ですね。対象の形を平面にはめ込んでいくことに非常に卓越した先生で、その点においてあの時代の日本画家の中では傑出していたと思います。いい先生に師事されましたね。

**竹内** はい、まったくそのとおりです。

言葉少なに鋭く指摘「風が、ありますかいな」

**竹内** 山口華楊先生に作品を指導、講評いただくようになるんですけれども、言葉が多くないのです。たとえば、柳を描いた作品に「風の栖すまか」という題名をつけたんですよ。見ていただくと、「どうですか。風が、ありますかいな」と、こうおっしゃるんです。

**潮江** 穏やかで柔らかいひと言が、何とも厳しいですね。

**竹内** ああ、風がないんや、風が描けてへんのかな、と思います。

**潮江** 細かい考えなどはお話しにならないかったです。しつかり、ポイントだけ。

**竹内** 端的に鋭い指摘をされる先生でしたね。塾の合評会では、それぞれの作品について、

若い者から順に感想を述べていくのですが、ある時、造形的でデフォルメした豹の絵を描いた人がいたんです。塾生は、个性的でユニークだと口々に褒めていたのですが、最後に華楊先生が、「どうですかいな、いつぺんちやんと描けん」と、あきませんな」と。

**潮江** ああ、それは、こたえますね(笑)。

**竹内** 本当にこたえます。傍で聞いていても、写生を充分にせず、造形することをそんな簡単に考えるなど。

**潮江** 何より、豹が豹でないとアカンわけですよ。

**竹内** 面白いだけでは済まないのだと、そういうことだったと思います。もう、みんなシーン…としてしまいましたね。

**潮江** しかし、それ以上のことはおっしゃらない。先生、それどういう意味ですか、などとは訊けないでしょうし。

**竹内** とても、訊けません。だから、感じとるしかなかったですね。先生の真意、求めておられるのは何なのか。まさに道場のようでした。早いうちから感知できるようにはなりませんでした。

### 同世代の若手日本画家が集まり 「横の会」を結成

**潮江** 日展など展覧会への応募はいつ頃からされていましたか。

**竹内** 二十五歳で晨鳥社に入塾して、すぐに応募しました。日展の初入選は二十六歳の時です。

**潮江** 特選されたのはいつでしたか。

**竹内** 初特選は三十代の後半ですね。一九七九年です。

**潮江** 一九八四年の「横の会」旗揚げは、ど

のようないきさつでしたか。

**竹内** 振り返ると不思議なんですけれども、縁というか自然発生的なことだったといつていいですね。晨鳥社には、日吉ヶ丘高校時代の同級生、堀泰明、渡辺信喜がいました。私たち三人に、同い年の林潤一を加えた四人でグループ展をよく開いていました。その私たちよりも六歳ほど後輩の大野俊明、箱崎睦昌、畠中光享、村田茂樹、彼らもグループ展をやっていました。互いに画廊を訪ねますし、会えば議論するようになり、そのうちに日本画について革新的な考え方を共有するようになりました。それで国展（国画創作協会）を意識して、対抗する活動を立ち上げようという気持ちが高まっていきました。

**潮江** 誰かが強くりーダーシップを取ったということではなかったんですね。同年代の日本画家たちが、思いを同じくして自然と集

まった、ということですね。

**竹内** はい。なんだかよくわからないうちにいろいろ進んでいった、という感じでもありましたが、宣言文もつくりました。自身の危機意識と新しい表現ですね。「横の会」の「横」には、世代も思いも同じ横一線、というような意味を込めています。

**潮江** なるほど。

**竹内** 具体的には、大作を作るのが基本方針で、一人当たり八メートルぐらいのスペースを作品でうめました。その前に一度、山口華楊先生に相談すべきだろうと考えました。堀、渡辺と、もし先生が反対されたらどうするか、まずそれを決めておこうと打ち合わせをしまして、反対されたら農鳥社も日展もやめようと、三人でそう決心をしました。

**潮江** 大きな決心ですね。そうした心構えで、臨まれたのですね。



潮江 宏三氏

**竹内** それで、華楊先生を訪ねて計画を説明したら、「よろしいなあ」と、言われました。

**潮江** ああ、それは安堵しましたね。

**竹内** さらに、「私が若かったら、入りたいなあ」、それから「煩雑になることは避けんといけませんな」ともおっしゃいましたね。

**潮江** 若いとは言っても、四十歳に差しかか

る頃で、堀さん、渡辺さんともに、みなさん作家としての評価が定まっていたし、世の中も景気がよくてプラス思考な時代で、その試みはともうまくいきましたね。

**竹内** 第一回の「横の会」展覧会は京都市美術館で開催しました。大野俣嵩先生、下村良之介先生、石本正先生ら、非常に多くの人に会場いただきました。ありがたいことでしたね。

## 日本画界の大御所たちとニューウェーヴ世代

**潮江** 景気がよいと、人々の関心は大いにアートの向きます。日本画界には「日本画三山」とも称される大御所画家がおられまして、作品もよく売っていたと記憶しています。

**竹内** 高山辰雄先生、杉山寧先生、東山魁夷

先生ですね。

**潮江** なかでも東山魁夷さんは大人気ですね。現代でも東山魁夷さんの展覧会は大盛況ですよ。竹内先生は、これら大作家の作品と自分の作品とを比較してみるなど、意識されていましたか。

**竹内** この三人の先生方は雲の上の人すぎて、自分と比べるなど考えたこともありませんでした。あまり親しく接してお話する機会はありませんでしたが、作品はいうまでもなく、その風貌を拝察して、先生方の芸術志向の高さを感じていました。

**潮江** 私はあの時代の大御所の先生、またそこに近い人たちのつくった絵画様式のようなものがあると思っています。東山魁夷さんは少々違うかもしれませんが。すなわち、絵の具が若干厚塗り、西洋絵画風に仕上げ、画面の真ん中にしっかり主題を据えてある、

という構成。私は昭和五〇年代様式と呼んでいます。それが、あの時代の日本画家が目指すべきスタンダードだ、と認識されているところが、画家を志す人たちが皆、そちらを向いて描いていたといえなくもありません。翻つて「横の会」のメンバーのみなさんはどのようにとらえておられたのでしょうか。

**竹内** マチエールに対しても、発想に対して、日本画を新しく感覚的に表現するという、共通の方向性をメンバーはもっていました。だから、東山先生、高山先生、杉山先生といった先生方と自分たちとの比較、というのはまったくありませんでしたし、意識もしていませんでした。

**潮江** おのずと、自身にとって自然な方向を追求なさったということですよ。年齢的、キャリア的に近い人たちが集まることによつて、素晴らしい作品群が生み出されたということ

とは、やはり相乗効果が大きかったということですね。

**竹内** そうだと思つています。

**潮江** 竹内先生はじめ、堀さんも渡辺さんも、マチエール、色の塗り方がゴテゴテしてなくて、日本画特有の、岩絵の具、顔料のもつ美しさを最大限に引き出すような画面のつくり方をされています。あの頃非常に著名になつて売れていた画家たちの傾向とは少し異なるものを感じます。そうすると、反旗を翻したというわけではないものの、新しい時代を切り拓いた、といつていいでしょうか。

**竹内** そうですね。新感覚の絵をつくりたいという意識でした。思い起こすと、あの当時、少し前でしたか、「山種美術館賞展」が始まり、第一回の大賞受賞者が下田義寛さんでした。一方で、晨鳥社に入つてしばらくした頃、誰の絵に感動したかを言うと、岩倉壽

さん、小嶋悠司さんだったんですね。彼らの作品に、非常に惹かれましたね。いわゆる学校で習った日本画のイロハから離れ、描く本質を感じました。個性的で艶のあるマチエールの中に哲学を投影する。私も精神の深さを描くことを目的にしている、印象は今も変わりません。

**潮江** いわば日本画のニューウェーブ組だったといえますね。

### 長岡禅塾に参禅 浅井義宣老師に私淑

**潮江** 先生は昨今、長らく描かれてきた動物画や花鳥画とは異なる、抽象的な色面絵画を多数描いておられます。あれは、どういう心境からなのでしょうか。

**竹内** 急に始めたということではないのです。

山口華楊先生がお若い時にいつとき、天龍寺の関精拙老師に参禅されていたと聞いていました。それで先生も禅の思想をおもちで、ゆえにあの作品になっていると思います。私も二十代の後半から三十代にかけて、煩惱と菩提の在り方について禅の本を読んでいたのです。ある時、縁があつて長岡禅塾の浅井義宣（半頭大雅）老師の講義を月に一回、聴くようになりました。講義はどういうものかといいますが、塗毒鼓をテキストに、雪竇百則頌古の中から「碧巖録」「無門関」など、老師の主観も加えて話をしていただくのですが、そこに思索の奥深さがありました。講義ののち食事もご一緒しますが、お酒も入って冗談が出てきてまた面白いのです、もう奇想天外。そして、そのいずれもが絵の題材にもできるような内容なんですよ。

**潮江** なるほど、その禅の境地があの抽象的

な作品群であると。

**竹内** 禅の境地、といわれると…上等すぎますね。ただ、絵心で遊んでいます。

**潮江** 最近の若い世代の画家たちが、いわゆるカンディンスキーのような古典的な抽象ではなくて、一九六〇〜七〇年代のアメリカで広がった平面絵画のような表現を、日本画の顔料で描こうとチャレンジしています。竹内先生がそれをご覧になって、ちよつと「俺も描いてみよう」と思われたのかな、と（笑）。だとしたら、こんな作品をススツと感覚で描いてしまうなんて、凄じやないかと思つていたのですが。

**竹内** 具象を描いている時は形から入ります。自然との対話から対象の形を投影しますが、でも反面、「無形」でも同じことが言えるのではという思いが前からありました。たとえば、マーク・ロスコの作品を観ましたが、描

き手の至った境地が伝わるのです。ということとは、自分の内面に蓄えがないと、感覚のみで描いてしまったらそれは説得力のないものになってしまふでしょう。どういへばいいのか、精神的なバックボーンが必要です。どういふふうに入力するかということに関して、外国人と日本人とは違うと思うのです。デザイン会社の際に、欧米人との感性の違いを強く感じました。作画のベースにある虚無の余白と言いますか。

**潮江** なるほど。たとえば、大野淑嵩先生の曼珠沙華の花の絵には、オーラを感じますよね。花が一本、真ん中に立っているだけ。色も地の色と茎の色がほぼ一緒で、曼珠沙華の花だけが赤。全体には渋い色味に仕上がっているのに、凄まじいオーラがあるんです。花一本だけで絵が保もっている。そういう境地がないといけないのですね。

**竹内** 天性のものもちろんありますが、それでも学び続けるというのは必要なことだと思います。

### 人物画の衰退と日本画のこれから

**潮江** 日本画は、見た目が、油絵つまり洋画のほうに接近したタイプの絵が売れてきました。そのせいで伝統が霞んでしまいました。竹内先生が主に描いてこられた動物画・花鳥画と風景画は、現在の日本画の二大ジャンルです。しかし昭和初期頃までは、人物画もたくさん描かれていたんです。ところが、いつの間にか人物画がなくなっていました。昭和初期の人物画は、西欧由来の洋画を勉強してモデルを描くことを始めたのですが、それを線ですとらえる、つまり肉体の盛り上がり

をアウトラインだけで描く能力があったのです。それが戦後、造形的に抽象化してしまう表現に変わっていきました。

**竹内** たしかに、そうですね。現在の線は安易ですね。日本画の線は運筆ですが、それは至難です。技術の修練から線に質感を持たせなくてはなりません。

**潮江** そして現在は、漫画的な線しか描けないんです。それではダメで、違う線なんです。人物をとらえる線は。今誰もが器用に描くのはパターン化された線。あれでは、人物は描けない。人間の匂いがしない造形だけの絵。でも、それでも絵にはなってしまう。それも誰もが普段からよく見ている馴染みのある絵になるんですね。たとえば、そうしたものに對し、一般的な投票で審査するとなるとそこに票が集まるわけです。

**竹内** 描写の在り方ですね。これからも、従

来の花鳥画も線描の人物画も描かれていくと思えます。アニメや漫画の影響も大きかったのですが、これからの日本画では落ち着くように思えますね。一方で象徴的でもない精神性でもない個人的な感覚ですね。自然や歴史あらゆる角度からきっかけを見つける。テクスチャーの裏付けも日本画にそれほどこだわりがないのですが、面白い作品を描く若い作家が増えてきています。知的なバックボーンを感じると、なお、魅了されます。現代美術といえばそうなんです。新しい日本画の展開ですね。どんな動きになるのか興味があります。

芸術大学で日本画の基礎を習うのですが、すでに京都の日本画教育が20年前から大きく変化してきました。

華楊先生は四十歳を過ぎて、ようやく、個性が現れます。写生の積み重ねが自然とひと

つになつてから、個性が出てくる。かつての画家たちはそのようにして画業を重ねてきたと思いますね。いまはそうではありませんね、学生たちを見ても、院生になれば個性的な「自分の絵」に仕上がっている。

**潮江** たいへん危ういですけれども。

**竹内** 危ういのですが、しかし、それがその作者の表現の判断ですね。はるか先をみずとも、その人にとつての絵づくりであるのならそれもすべて絵なのです。誰も立ち入れないのかもしれない。ただ、のちに、次元の低い時代として決定されてしまう。

**潮江** 先生が求めておられるものは、つねに明白にあるのでしょうか。

**竹内** 常に自分の内面をみつめています。何かぐつと引き寄せてくれる対象にめぐり逢うことが、いちばんいいのですよ。自然を写生する時でも、「この一隅」が今の僕にぴった

りだ、ということば、歩いていけばわかります。他の草むらと、どこが違うのかと尋ねられても答えられません。ただ私には、ここに、何かがあるのです。大げさに言えば、自然と人でしょうか。他の対象にももちろんあつて、それぞれ、フィットしてくれないと、描く意欲が出ません。

**潮江** なるほど、それはそうですね。

**竹内** 最初から自分に合うものとして現れることはないですね。ですから、ひたすら自問する。そうでないと、作品が自分らしいものにはならない。周りがどう言おうが、それを徹底的にやり通して、一生を終えられたら、幸せではないでしょうか。

**潮江** おそらく、先生は長い時間をかけて、そのフィットするものがもう自分の内面に染みついておられるんですよね。それを感覚に沿って描いたら、それがまさに「竹内浩一の

作品」としてでき上がる。そういうことじゃないでしょうか。ただ、第三者として説明すると、やっぱり、作家さん自身の内発的な感覚であるといえますよね。それが自然に刺激されて表出する。

**竹内** そうですね。そのこと自体は、誰にも言えることだと思います。

**潮江** 意欲のある若い作家さんたちの、内発的な感覚に期待したいですね。自分の内面に問いかけて独自のものを見つける。そうして、相互作用しながら自分を育てることで、作品をつくり上げていくことが大事であると。竹内先生のメッセージとして受けとめたいと思います。本日はありがとうございました。

若冲、  
応挙の  
「蝶」  
をめぐって

北  
地  
直  
子

## 1 はじめに

この稿の準備を始めた頃、二冊の一般雑誌が「若冲 vs 応挙」を特集した。二〇二四年に発見され、二人の合作として話題となった屏風の公開（大阪中之島美術館「日本美術の鉅脈」展など）に合わせたようであった。別の雑誌では「伊藤若冲、円山応挙、長沢芦雪が描く「子犬」をコラボさせたスペシャルデザイン」の眼鏡拭きなる付録が手に入った<sup>1</sup>。各々の作品から抜き出された子犬が三人合作の体でカラージュされている。現代には現代の楽しみ方がある。

それらの作品が生まれた当時は、どうであったか。絵画を取り巻いた人々の心情や、絵師の本心に思いを馳せる時、筆者は、当時も今も同じであるはずの生きものの姿を拠り所とし、描かれた生きものを通じて、絵師の眼差しに近づいてみたいと思う。

江戸時代中期十八世紀の京都にて、伊藤若冲（一七一六～一八〇〇）と円山応挙（一七三三～一七九五）は、生きものを「実物に即して描いた」絵師として知られる。本稿では両者が描いた「蝶」に注目し、そこに絵師の観察眼を見出せるかどうか探りつつ、不自然な部分も指摘しよう。はたしてそれは描き誤りであろうか。決してそうとは限らない。むしろ実物と異なる部分にこそ絵師の意図を汲み取ることが目的となる。

若冲が生まれた享保元年から始まる徳川吉宗の改革には、物産政策としての動植物調査や、実学に関する書物の輸入緩和があった。若冲には相国寺の禅僧大典（二七一九～一八〇二）、応挙には円満院門主祐常（一七二三～一七七三）という知識階級との接点があり、学者ら文化人との交流もあった

ようである。当時、最先端の学問の一つに本草学や博物学があり、その流行の影響にも触れることになるであろう。

なお本稿は実作品の調査からではなく、印刷図版やデジタル画像を参照した考察であり、挿図には筆者による蝶の写真と模式図が含まれることをおことわりしておく。

## 2 写生について

「実物に即して描いた」とは、写生をしたのであろうと考える。それはどのようなことか、まず写生の用語の整理をしておきたい。

絵画における「写生」には、写生すること（行為）を指す場合と、対象を写生したものを（描いたもの）を示す場合があるため、ここでは写生を行うことを「写生」、描いたものを「写生図」とする。「写生画」という言葉は使用せずに足りる。対象を直に観察して自分の目と手で捉えた経験（すなわち写生）と、それを記録にとどめたもの（すなわち写生図）が、本画（完成作品、本制作）に生かされるという流れを確認しておく。絵師にとつての写生は、例えば、生きものに触れ自然を感受することであり、その色形や印象の記録であり、絵の修煉であり、独自の画法や画題の開拓であり、作画資料の収集であり、それでもまだ言い足りないかもしれないと考えている。

肝心の「写生」は、佐々木丞平氏・佐々木正子氏による「物を描く時と見る時点とが一致する作画行為をさす」とする定義に従いたい（本稿では「物」は「生きもの」とする）。ただし、続く「物を

直に見て描くことを「写生」、または「生き写し」といい、その中でも写実度を高めた表現で、この世にある物の真実の姿をそのまま写したものを「真写」といった。」というところまでは今は踏み込まない。

その代わり、「対象そのものを観察し写し置いたもの（第一次写生）をもとにして、同じく写生には違いないが、それ自体が完成した作品と呼ぶべき性質を持っているもの（第二次写生）がある」<sup>3</sup>。ことについては考えておこう。この第二次写生は、本人による浄写（清書、浄書）と言い換えられる。整えて描き直す場合や、より正確に描き込むなどの、様々な目的が考えられる。第二次写生は写生なのであるか。写生であるからには、やはり対象がまだ手元に取り、時には再度確認できる状況、少なくとも観察で掴んだ実感を維持しながら描くものと考えたい。第一次写生を経て行う第二段階目の写生があると考えよう。そうでなければ、先の「写生」の定義を外れ、模写の領域に近づいていくであらう。

模写は「実物に即して描いた」ものではない。模写についても、「模写」を行い「模写図」を作るという行為と成果物がある。描き手の一筆一筆から学びとる、模写には模写の、写生とは異なる姿勢と多様な目的がある。模写の対象は、師の手本や古画、学びどころのある他流派の作や新しい表現を持つ異国の絵などの他に、他者の写生図が含まれることは応挙にも例がある。古画を直に見て描くことを写生ではなく模写というならば、少なくとも他者の写生図を写すことは模写と考えてもよいであろう（本人の写生図を模写する場合をどう考えるかはひとまず置いておく）。絵師は、模写図、小下絵や下図、鑑定した絵の手控え、その他の覚え書き、そして写生図、時には拾った鳥の羽なども挟み

込んだりして、まとめて「粉本」という作画のための大切な資料一式として蓄積し、活用し保存する。流派においては受け継がれていく宝となる。

まとめると、本考察では絵師と生きものの直接の接点を探るべく、「写生」といえば「第一次写生」を考えることとし、「第二次写生」も「写生」であるべきとし、写生図の模写は写生ではないと考え、てみることにする。江戸時代の画論において広義に使用されている「写生」という語を解説した河野元昭氏による次の四分類<sup>4</sup>。

① 生意写生（対象の生意を把握、描写することで、観察と同時である必要はない）

② 客観写生（客観的正確さを主眼としたもの）

③ 精密写生（精巧緻密な描写のこと）

④ 対看写生（現在のスケッチと同様に対象を見ながら描く行為や作品）

でいえば、対看写生を想定し、描写の精密さや客観的正確さを検討すれば、絵師が「実物に即して描いた」ことを確かめられるのではないかと考えるわけである。

そのためには、第一次写生（第二次写生もあわせて、以後写生）をさらにもう少し具体的に検討しておく必要がある。生きものの写生は、対象が生きているか、死んでいるかに分けられる。仮に前者を「生体写生」、後者を「死物写生」としておく。動物の生体写生は、対象が自然にある状態か、捕獲あるいは飼育された状態かに分けられる。素早く動く動物、あるいは逃げる野生動物を写生する際には、描写の時間と、対象との距離が問題になってくる。ゆっくり形を捉える暇はないし、遠いと見えない。死物写生は、近くで細部まで確認できるし、触ることもできる。絵作りのためには、死骸を

そのまま写すとも限らない。欠損部分を補完したり、生きた姿勢に変換したり、描きたい姿に固定する場合もあると考えて、「現状死物写生」と「再現死物写生」を想定しておこう。体の「全体」と、翼や脚といった「部分」の描き分けもある。肉眼での写生と、レンズを用いた写生もあつたであろう。植物の写生は、動物とはまた別の観点からの検討が必要となるであろう。

ここまでくると、写生する絵師の行動が想像できるようになってきた。「生態生体写生」とでもいうべき野外生息地での写生、「捕獲生体写生」とでもいうべき飼いや飼育昆虫の写生。虎の毛皮を描いた写生は現状死物写生としてよいであろう。塩漬けの野鳥など調理前の食材も死物写生される。写真もスローモーション再生もない観察だけでは、動き回る野鳥の尾羽の数や、羽ばたく蝶の翅のしなりは確認できなかつたはずである。大量の画像や映像を見慣れている今日の感覚では、肉眼で見えるものと見えないものの区別が曖昧になっている恐れがある。知っていなければ見えないもの、見なければ描けないもの、見なくても描ける絵師の腕も想定しながら、写生か模写か創作か、写生であればどのような写生か、検討しなければならない。

細分の試みをひとまず終えると、写生という一言の多様な意味合いを改めて考えさせられる。写生だけでも絵作りはできず、絵師の様々な制作行為の結果として、佐々木氏が応挙の作品について四つに分類するところの。

- ① 実の写生（現実のものの姿を写す）
- ② 気の写生（生命感や風情などに注目して写す）
- ③ 虚の写生（この世には無いが人々の心の中に存在するイメージを写す）

④虚実一体空間（絵の中の空間と現実空間の融合）  
が実現され、冷泉為人氏による応挙の写生の三分類。

①速写の写生（描写対象の本質を生き生きと写しとった写生）

②形似の写生（「写实的」「客観的」な「精細」「細密」な表現を意味する写生）

③生写の写生（絵画全体、一作品としての趣致や、一作品全体の情趣や雰囲気、気分などといったものが生き生きと表現されたもの）

が示す、写生図そのものから、本画で絵師が表そうとしたもの、さらには鑑賞者が感じ取るものまでを繋ぐ、壮大な広がりが生み出されることになる。応挙によって確立されたとする「写生画」とは何かという問題がそうして論じられるわけだが、本考察では到底そこには至らない。

応挙は、若冲は、蝶を見て描いたのであるうか、という目線で、両者の群蝶図に移りたい。

### 3 若冲の蝶

伊藤若冲、四二歳頃の筆《芍薬群蝶図（動植綵絵）》（皇居三の丸尚蔵館収蔵 一七五七年頃制作）（図1）。画面下部に赤、白、薄桃色の芍薬が咲き揃い、その上に蝶の舞う空間が広がる。その華麗さを言い表すことを諦めて、蝶を数えてみると二十四匹いる。

描かれた生きものについては、種の同定ができるか否かが、描写の正確さをはかる一つの基準となり得るが、生物の同定とは本来は実物に対して実物を比較して行うものであるから、厳密には描かれ



図1 伊藤若冲《芍薬群蝶図（動植綵絵）》  
（皇居三の丸尚蔵館収蔵）

下の四つの難易度があり、描写の特徴をうかがうには役立つ。

- ① 不明（羽虫のようである）
  - ② 一般名で呼べる（蝶である）
  - ③ 種の特徴が含まれている（アゲハ蝶である）
  - ④ 種名の候補が挙げられる（キアゲハではなくナミアゲハであろう）
- 若冲の描く蝶は、概ね③か④に当てはまる。実物と比較して翅脈や紋の数まで全てにおいて正確と

た生きものは同定し得ないし、正確な描写を目指していない作品に持ち出す基準でもない。しかし、絵師が何を描いているつもりかと考慮して、その種名を推定しようとすると、およそ

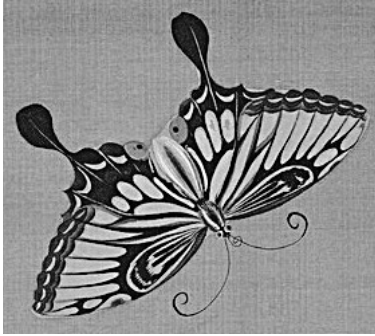


図3 伊藤若冲《池辺群虫図（動植綵絵）》部分（皇居三の丸尚蔵館収蔵）

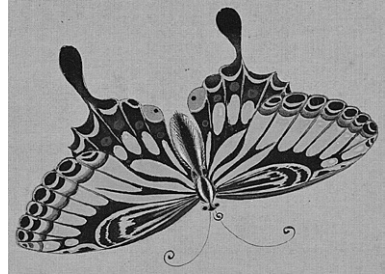


図2 (上)《芍薬群蝶図（動植綵絵）》部分（皇居三の丸尚蔵館収蔵）  
(下) ナミアゲハの写真

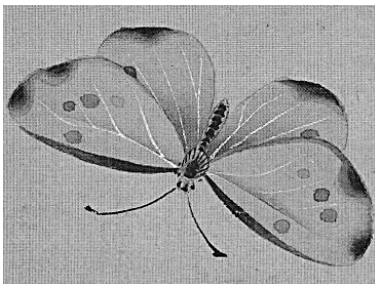
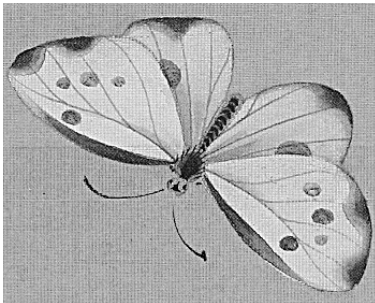


図4 《芍薬群蝶図（動植綵絵）》部分（皇居三の丸尚蔵館収蔵）  
若冲のモンシロチョウ（上）と  
モンキチョウ（下）の型。

いうわけではない。しかし、実物の特徴を十分に含んでおり、なおかつ若冲型とでもいうような蝶の型（翅の形や翅脈の線）ができて上がっている（図2）。ナミアゲハとモンシロチョウの型は、《池辺群虫図（動植綵絵）》（皇居三の丸尚蔵館収蔵 一七六一〜一七六五年頃制作）（図3）や《玄圃瑤華》（東京国立博物館所蔵 一七六八年制作）にもほとんど同じ形で登場する。《芍薬群蝶図》では、モンシロチョウの型

は色違いでモンキチョウを表したり(図4)、模様違いでベニシジミ風になったりし、若冲好みの模様が施された場合には種名の判別は難しくなる。実物と全く同じではない、しかし実物から抽出し整理しなければでき上がらないであろう整った型を、一朝一夕ではない過程を経て自由に描きこなしているように感じるが、若冲が写生をしたか、粉本を作ったか、直接蝶を見たか、模写によるか、いずれの証拠にも繋げることは難しい。

描かれた蝶の種類の選択を検討してみよう。大型のアゲハ蝶が三種(三匹)、中型・小型の蝶が多く見積もって八種(十七匹)描かれている。日本で身近に観察できる蝶の大雑把な区分として、アゲハ蝶とそれより小さい蝶というサイズ分けは、直観として正しい把握といえる。若冲もその認識を持って描き分けることができたと考えられる。大小の蝶が描かれることにより、見たことのあるあれやこれやの蝶が勢揃いしている印象も受ける。大型のアゲハ蝶に黄色い種類と黒い種類が描かれていることも、色彩の配置とコントラストの効果を考慮した選択であったとしても、日本のアゲハ蝶代表種(ナミアゲハやクロアゲハ)の抜擢のように見える。すなわち、蝶の数も種類もそれほど多くはないが、集まっていると思わせる充実感がある。それは、「宝尽くし」「貝尽くし」など物尽くしの文様や、「百鳥図」「百蝶図」など同類のものを多数描き込み、豊かさ、目出度さ、吉祥を表現する尽くしものの画題が求めるものである。蝶尽くしとしてこれらの蝶を選んだのであれば、若冲の野外の蝶の観察眼が感じられる。交流のあった学者や図譜などからの知識が入っていたら、若冲らの当時の認識としなければならぬ。

蝶の生態としては、春先の暖かい日にまずモンシロチョウが飛び始める。牡丹の咲く頃にはアゲハ

蝶も出る。芍薬が咲くのは牡丹のすぐ後であるから、芍薬はそれほど蝶を呼び集める花ではないにして、これらの蝶が出そろうて飛び交う季節としてはふさわしい。

描かれた蝶の体の構造を検討してみよう。頭・胸・腹と区別された体、前・後二対四枚の翅、前・中・後三対六本の脚、図2のように誇張されることもあるが触覚と口吻もそろっている。脚先の細かな毛まで描き込んでいるところは、若冲の細やかな描写といえる。しかしこれらの正確な描写は、当時、模写から得られない情報ではない。毛で覆われた胸部の描写は、間近に観察した実感がこもっていそうな部分ではある。翅を閉じて止まるモンキチョウ

二匹について、翅の裏に表と同じ模様を描かれたことにより翅が二枚しかないように見える一匹と、前翅後翅の重なりが逆になっている一匹(図5)は、若冲が蝶の翅の裏面に対してあまり執着していない、もしくは観察や情報が少なかつたことを示しているかもしれないが、作画中の何らかの事情によるものかもしれない。

そして、芍薬の花にとまるアオスジアゲハラしき蝶の、本来は無い尾状突起(後翅の先端の突起)(図6)について。この特徴的なアオスジアゲハは一体何を描いたものであろうか。アゲハ蝶の型を流用したか、アオスジアゲハに尾状突起を追加したと考えられなくはない。しか

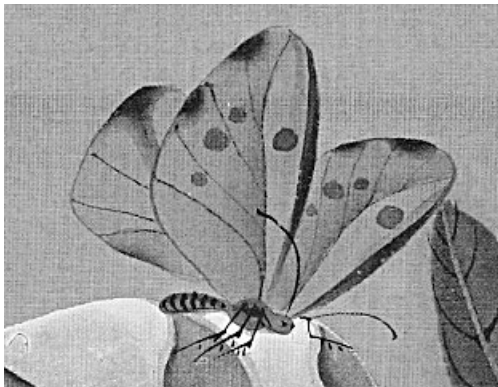


図5 伊藤若冲《芍薬群蝶図(動植綵絵)》部分  
(皇居三の丸尚蔵館収蔵)  
実際の蝶は前翅の手に後翅が重なる。

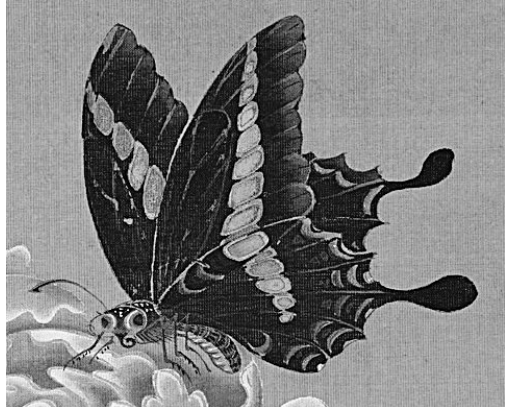


図6 伊藤若冲《芍薬群蝶図（動植綵絵）》部分  
（皇居三の丸尚蔵館収蔵）

しこれについては、異国の蝶に由来する可能性を挙げておく。身近な日本産の蝶を写生したとすればアオスジアゲハが候補に挙がるが、日本のアオスジアゲハには尾状突起がない。しかし、例えば近縁種のタイワンタイマイには尾状突起がある。《動植綵絵》には、異国の鳥類や変わり咲き朝顔といった園芸植物など、それまであまり描かれたことのない珍しい動植物が多く描かれている。蝶についても、珍しい種類を描きたかったのではないだろうか。翅の模様は、どちらかといえばやはりアオスジアゲハに近いので、タイワンタイマイの実物を写生した可能性は低いかもしれないが、中国絵画や、学者らとの交流で異国の蝶を見る機会がなかったか検討する必要がある。

西洋から、あるいは中国経由でもたらされた博物学は、珍奇なものへの驚きや、収集し網羅し、分類、整理して体系化する志向を持つ。《動植綵絵》は、まさに異国の珍奇あり、三十幅の内に分類あり、尽くしものあり、日月と四季を以て昼夜を問わず全ての時、山海里の供物のごとく全ての生息地から、多くの動植物を集めて全体を構成している。多数の動物を描き込む涅槃図や、折々の季節感を盛り込む四季花鳥図など、東洋の伝統的な画題の中にも、収集し分類する視点があった。そこに加えて、当時流行の博物学的感覚が取り込まれ、他に類を見ない《動植綵絵》は生まれてきたのであろう。

ただし、涅槃図や四季花鳥図が集めるものは生物の種類ではなく、釈迦の入滅に馳せ参じる動物達の心であり、四季を繰り返して繋いでゆく命であろうから、涅槃図における悲しみを湛えた動物達や、あるいは《鳥獣戯画 乙巻》(高山寺所蔵)における表情を感じる動物達のような、まるで心を持つたように描かれる生きものの表現も、正確な描写の一方にはあった。若冲が精緻に描く生きものの中では、視線を持つ虫達の表現に通じるものがあるように思われるが、ここでは画面構成上の表現として《芍薬群蝶図》に戻って次にみる。

蝶の目に視線があることについて。蝶に複眼はあるが、視線は持ち得ない。《池辺群虫図》ではさらに多くの虫達の視線が追える。それらの視線は、画面の構成要素を関連付け、構図の軸となっている。例えば蝶が牡丹の花に向かい、猫が花越しに蝶を見上げるといような、南蘋派の作例にもみられ、鑑賞者の視線の誘導にも有効である。伸び上がって花開く芍薬に対して、飛び交う蝶の進行方向は、《芍薬群蝶図》の画面構成の要であり、その画中から鑑賞者を見つめ返すかのような蝶の視線(図6)は、若冲流の「虚実一体空間」の創出といえるかもしれない。その目を描くために、若冲は蝶の顔を覗き込んだのではと考えるが、それは想像の域を出ない。

「鶏数十羽を窓の下で飼い、そのすがた、かたち、身ぶりなどを観察しきったうえで、初めてそれを写しとる、という作業を続けること、数年に及んだ。」(原文漢文)という墓碑銘文中の「写」を写生とみなし、若冲の観察と写生を信じるのであるが、一体どのような写生であったのか。模写の可能性を考え出すと、写生図の残っていない若冲の写生の証拠はなかなか掴めない。

それでは、写生図が現存する応挙の場合はどうであろうか。

#### 4 応挙の蝶

円山応挙、四十三歳の筆《百蝶図》

(徳川ミュージアム所蔵、一七七五年制作) (図7)。この一幅の優美さを語らずして先に進むのは惜しいが、レンゲ草や葦など数々の花咲く春野に舞う蝶達は、実に九十一匹を数えた。虫眼鏡で図版を確認していると、何度数えてもまたどこからちらちらと飛んで来るようである。実際の作品を目の前にしても、きっと同様の感覚に陥るのであろう。

数々の実在する蝶(蛾を含む)を描いているように見える。それらの多くが種名の候補を挙げられる。しかしよく見ると、ここでもまず問題になるのは尾状突起である。二匹のクロアゲハ



図7 円山応挙《百蝶図》  
(徳川ミュージアム所蔵) ©2025 徳川ミュージアム・イメージアーカイブ/DNPartcom

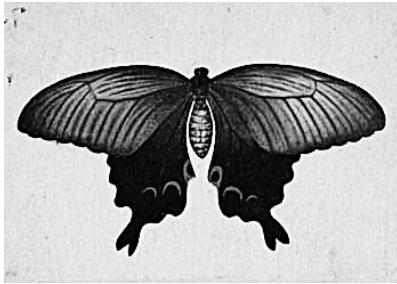


図9 円山応挙《写生帖 甲》部分  
(東京国立博物館所蔵)



図8 円山応挙《百蝶図》部分  
(徳川ミュージアム所蔵) ©2025 徳川ミュージアム・イメージアーカイブ/DNPpartcom

の尾状突起が二股に分かれている(図8)。アゲハチョウ科の翅の変異として、尾状突起が無くなる「無尾型」は知られている。あるいは、複数の尾状突起を有する種類はある。しかし、一つの尾状突起が二股に分岐することはない。この特徴的なクロアゲハは、一体何を描いたものであろうか。これは、鳥に捕食されそうになった蝶であり、翅の先にビークマーク(嘴で破られた痕)が付いた個体をもとに描かれたものと考えられる。翅を閉じている時に尾状突起を嘴で挟まれると、左右対称に欠損部分ができる。応挙の蝶の写生図とされる《写生帖 甲》(東京国立博物館所蔵)(図9)にも、二股尾状突起(仮にそう名付ける)を持つクロアゲハが描かれている。

《写生帖 甲》と《百蝶図》に描かれた蝶の種類は、多くが共通しており、応挙が写生図をもとに《百蝶図》の制作を行ったことを、この二股尾状突起の個体は決定づけるように思える。

しかし、《写生帖 甲》の二股尾状突起は、それが写生であるならば、もう少しビークマークらしさを感じられてもよいはずである。応挙であれば、翅の一部が切り取られた様子を描写できると思うのである。こういう場合、写生ではないと疑わざるを得ない。《写生帖 甲》は、貸出し用の粉本として写されたものと推定されている。



図10 尾状突起の模式図

左から、通常の尾状突起、ビークマークのついた尾状突起、第一次写生（仮定）、《写生帖 甲》の尾状突起、《百蝶図》の尾状突起。

想像するに、おそらく応挙は、まずはビークマークが付いた蝶の第一次写生を行った。それを少し整えた第二次写生を行ったかもしれない。《百蝶図》に至って、一般的に自然に感じられる滑らかに丸みを帯びた二股尾状突起として完成させているのではないだろうか（図10）。しかし不思議なのは、《百蝶図》に通常の尾状突起を持つクロアゲハも描いていることである。応挙はビークマークを破れた翅であると思わなかったのかもしれない。破れていると思つたら描かなければよい。別種もしくは珍しい個体であると思つて描き込んだのかもしれない。当時、変異種は珍重された。その可能性はある。おそらくそうであろう。増山雪斎（一七五四〜一八九〇）の《虫多帖 春》（東京国立博物館所蔵）や、宍戸昌（一八四一〜一九〇〇）編《海雲楼博物雜纂》（東京都立中央図書館特別文庫室所蔵）にも尾状突起にビークマークが付いた蝶は描かれている。応挙はこの尾状突起の切れ込みを、鳥に破られた痕であるとも知らなかったわけである。それにしても、微妙に修正して描いたのはなぜか。応挙の観察眼に関わる問題である。あるいはここで、《百蝶図》が尽くしものの縁起の良い画題であることを思い出すと、破れた翅は不都合であったのかもしれない。ビークマークの二股尾状突起への修正の狙いは何か。ビークマークが付いた蝶は、翅を破られたが飛翔には問題なく、難を免れた個体なのである。

もしいや、九死に一生を得た強運を象徴し、百蝶図にさらなる吉兆を重ねた可能性はないだろうか。その連想には理由がある。二股尾状突起は、蝶文様の能装束や、蝶の家紋にも現れるからである。まさかそれらも、ピークマークに由来するということがあるだろうか。

生きものを模った古い文様などに、人々の生き死にに関わる強い祈りが込められていることは多い。それらは生きものの特徴に基づいているものである。糞玉を転がす様子を太陽の運行を司るとして、タマオシコガネを太陽神の化身とした古代エジプト人には喝采をおくりたい。死者の復活を願って、古代エジプトではタマオシコガネを護符にし、古代中国では蟬の形の石を口に含ませて埋葬したという。乾き切った大地から這い出してくるタマオシコガネや、蟬が地中から這い出して変身を遂げるのを、人々は知っていたのである。蝶の、芋虫から蛹、蛹から成虫への完全変態も驚異的なものである。

筆者は自然観察者の目線から、例えば若冲の描く病葉わくらばや虫食い穴を、自然界の当然の現象として、ありのままに描いたものと捉えていた。強調されてはいるが、多数の葉の単調さに変化をもたらし、目をひく円形その散らばりが生む装飾的効果や、虫食い穴を透かした遠近感の妙味がありこそすれ、なんら不思議に感じないと思っていた。しかし狩野博幸氏の講演<sup>10</sup>で、仏の世界に病などあってはならない故に、釈迦三尊像を莊嚴する《動植綵繪》には本来は描いてはいけないものであるという見方を知った。当時の絵画には用途目的があり、絵画は人々の祈りをのせて描かれるものであると心に残っている。応挙は、縁起の良い蝶として、翅の破れを整えた上で、二股尾状突起のクロアゲハを描き込んだのではないか。そうであるとすれば、「百蝶図」という縁起物の画題において、多数の蝶を描くだけでなく、その全てを實在の蝶で表現してみせようという応挙らの当時流行の博物学的感覚と、い

つの人の心にもある死を遠ざけ転換したい切実な祈りの交錯が、そこに見出される。

蝶の描写を実際の形態と比較して、その観察の証拠を見出そうとする筆者の目論見から外れてきたが、最後に生体写生の手がかりを僅かでも掴んでおきたい。円山応挙・呉春《写生図巻》（京都国立博物館所蔵）に蝶の図が含まれていた。

《写生帖 甲》と共通する図があるのでいくつか比較すると、《写生図巻》の方が実物に基づく情報が多いように見受けら

れるものがあつた。一匹の蛾（イカリモンガ）の図（図11）は、腹部の先が一部黒く塗られており、添えられた墨書は「クロキケ？誤り」と読めそうだ。これが仮にイカリモンガの雄に備わる毛束状のヘアペンシル（フェロモンを放出する器官）を描いたものであつた場合、捕獲生体写生に由来する例であるといえる。ヘアペンシルは常時体外に出ているわけではない。描いているうちに体内に収納された可能性がある。《写生帖 甲》や《写生図巻》の蝶の図は、触覚が二本とも揃つて固まつたような姿があることや、左右に広げた翅の表裏が克明に描かれていることから、死物写生図と考えていたが、中には生体写生図もあるのかもしれない。どうすれば生きたまま、広げた翅の両面を描くことが可能か、まだ検討の余地がある。《写生図巻》に描かれた蝶の翅は、左右のうち片方のみを彩色し、もう片方の描写を省略している場合があつた。翅の模様は左右対称であるから、後で補完できるといふわけである。手早い写生をこなす上で有効な方法といえる。



図11 円山応挙・呉春《写生図巻》部分（京都国立博物館所蔵）

## 5 おわりに

応挙にまつわる話がある。寝ている猪を描いたつもりが、ある老人に見せると病気の猪であると言われ、写生した猪も後で死んだと聞かされて驚いた応挙は、老人の話す特徴通りに描き直し、その見事さには老人もこれぞ臥猪と感嘆したという話。草を食む馬を描けば、そういう時に馬は目を閉じるのであると言われて肝に銘じる話。自分の絵の評判を聞こうと忍んで行き、鶏の羽の色と草花の季節が違うことを聞き出した話。これらの話は、一つには、応挙の絵が真に迫ることと、絵に対する真摯な態度を称えるものと思う。応挙が指摘を受けて自然を確認し、修正し、再び描いて精度を上げる過程は、科学的姿勢ともいえる。当時の絵画の革新や学問の進歩を担った人々の姿勢が映し出されているように思える。若冲も《池辺群虫図》において飛翔する甲虫の後翅を四枚描いているが、後の作品では正しく二枚としている。後翅が四枚あることよって絵画として何ら損なわれるものはない。何か意味があるかもしれないし、素早く動いている様子の表現と受け取れないこともない（鞘翅を半開きにして後翅を出して飛ぶ姿は、飛び立つ瞬間を観察していなければ描けないであろうことを補足しておく）。ただ、その虫をよく見たら後翅は二枚であった、というようなことを一つ一つ確認していく時代であったとは考えられる。応挙の話は、また別の見方をすれば、生きものを熟知する人々が持つ知識の存在を認めたものとも思われる。徳川幕府の医療対策、飢饉対策における「本草学も救荒書も、自然観察を不可欠の基礎とし、自然観察は、民衆知に学ぶことなしにはできなかつた」<sup>12</sup>という。そうした知識の集約過程の一端もまた映し出しているかもしれない。幕府の調査には様々な役割の

人々が参加したことになる。同様に絵師の周辺にも、様々な知識や要望を持った人々がいたことが想像される。《写生帖 甲》に集録されているおよそ九〇匹の蝶は、誰が採集したものであろうか。若冲、応挙の蝶の観察の実態と尾状突起の謎は、多方面に広がっていく。

ところで蝶はその後、標本が作成されるようになり、原色図鑑が普及して、正確な描写の根拠は、写生の他に図鑑や写真となった。観察や採集、標本集めや写真撮影を画家自身が行っていた時代を経て、必ずしも蝶そのものを見なくても描ける時代になっていった。生態観察を伴わない死物写生あるいは模写は、展翅標本を生きた姿に再現しないままに飛ばす作品も生んできた。生きた姿よりも展翅標本の形に見慣れた目には不自然に映らない。今や、鮮明な写真や映像を、撮ることも見ることも容易になり、様々な蝶の姿や自然な動きを細部まで知ることができる。高度な画像処理や画像生成まで可能になるに至って、蝶に限らず、もはや制作物から、制作者と対象の間に存在する多様な経路を推測し共有することは、非常に複雑困難になってきたと感じる。《百蝶図》制作から二百五十年、若冲や応挙が描いたアゲハ蝶は（年に三回世代交代したとして）七五〇世代を経て、今年も京都に舞うであらうか。蝶を見つめて、二人の眼差しを感じたいものである。

#### 註

- 1 『和楽』8・9月号 小学館、『サライ』9月号 小学館、『大人のおしゃれ手帖』8月号 宝島社、2025年
- 2 佐々木丞平・佐々木正子 『円山応挙〈写生画〉創造への挑戦』展 図録 毎日新聞社・NHK 2003年 P. 21

3 鈴木幸人 『作品解説』『円山応挙〈写生画〉創造への挑戦』展 図録 2003年 P. 241

- 4 河野元昭「江戸時代「写生」考」『日本絵画史の研究』吉川弘文館 1989年 P. 391
- 5 佐々木丞平・佐々木正子「円山応挙〈写生画〉創造への挑戦」展 図録 2003年 P. 4
- 6 冷泉為人「円山応挙論」思文閣出版 2017年 P. 7
- 7 狩野博幸「伊藤若冲について」『没後二〇〇年 若冲』展 図録 京都国立博物館 2000年 P. 20
- 8 常喜豊「チョウ類の翅の傷と鳥の攻撃…京都における野外調査」昭和女子大学大学院生活機構研究科紀要 Vol. 11 2002年 PP. 31-32
- 9 加藤弘子「円山応挙の写生図に関する調査研究」『鹿島美術研究 年報第26号別冊』財団法人鹿島美術財団 2009年 P. 475
- 10 狩野博幸「伊藤若冲特別展 百花若冲繚乱 記念講演会」金刀比羅宮高橋由一館 2010年3月19日
- 11 南方熊楠「猪に関する民俗と伝説」『十二支考(下)』岩波文庫 PP. 328-329 を参照して筆者要約
- 12 塚本学『都会と田舎 日本文化外史』講談社学術文庫 P. 242

図版出典

- 図1・2(上)・3・4・5・6 皇居三の丸尚蔵館
- 図7・8 ©2025 徳川ミュージアム・イメーシアークイブ／DNPartcom
- 図9 東京国立博物館 研究情報アーカイブズ 画像検索  
<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0045494> を引用(部分使用)
- 図11 国立文化財機構所蔵品統合検索システム ColBase  
<https://colbasenich.go.jp/collection/items/kyohaku/A甲551?locale=ja> を引用(部分使用)

(きたじ) なお、香川県立東山魁夷せとうち美術館学芸員)

# 第38回「京都美術文化賞」

第38回「京都美術文化賞」受賞者

川嶋 渉

日本画

赤松 玉女

絵画

三代宮永東山

陶芸

## 京都美術文化賞

●京都府下を基盤にして美術の創作活動を行い、京都府市民の精神文化向上に多大の功績があった方に対して

賞牌

賞金……一人 300万円

●創作活動の対象は次のいずれかの分野

絵画（日本画・洋画・版画）、彫刻、

工芸（染織・陶芸・漆芸・その他）

●第38回選考委員

太田垣 實（美術評論家）

潮江 宏三（京都市立芸術大学名誉教授）

篠原 資明（京都市立近代美術館長）

福永 治（京都国立近代美術館長）

冷泉 為人（公益財団法人冷泉家時雨亭文庫理事長）

第38回「京都美術文化賞」受賞記念展

2026年1月16日～1月25日

於 京都文化博物館

第38回京都美術文化賞を受賞された、

川嶋渉氏、赤松玉女氏、三代宮永東山氏による展示と、「京都美術文化賞のあゆみ」と題して京都美術文化賞歴代受賞者（第19回～第21回受賞者9名）の作品の展示を行いました。

●主催 公益財団法人中信美術奨励基金

●後援 京都府、京都市、京都府教育委員会、京都市教育委員会

●協力 京都中央信用金庫

---

## 第38回「京都美術文化賞」贈呈式

2025年 5月 於 ウェスティン都ホテル京都



第38回京都美術文化賞の贈呈

## 第38回「京都美術文化賞」受賞記念展

2026年 1月16日～1月25日 於 京都文化博物館

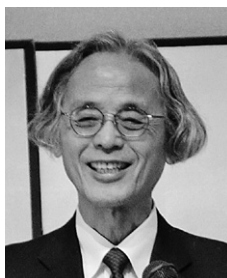


第38回京都美術文化賞受賞記念展開催のテープカット  
宮永東山氏、赤松玉女氏、川嶋渉氏、白波瀬誠財団理事長



受賞記念展会場風景

## 第38回京都美術文化賞講評



潮江 宏 三

第38回京都美術文化賞のご受賞おめでとうございます。ご推薦頂いた多くの候補者の中から、選考委員の間で様々に議論を重ね、受賞者3名を決定させていただきました。

日本画の川嶋渉さんは、京都精華大学を卒業直後の1990年初頭から、京展で相次いで受賞を重ね、その才能に早くから注目を集める存在でした。その後、新進気鋭の日本画家として川嶋さんの評価を動かぬものとしたのは、いうまでもなく「水面」のシリーズだっただろうと思います。「水面」と言えば、福田平八郎や都路華香が思い浮かぶわけですが、川嶋さんの水面は、単独で見ると、風と光が起こした水面の表情が的確に捉えられていると思うのだけど、狙いはそれだけではないのではという部分が残って消化に悪い作品でした。しかし、複数点比較すると水面を見ている角度や距離感が違えられていることがわかるだけでなく、波の表象も描き写されているというより、時間を孕んだ複雑不規則な形状で画面全体を形

成しようとしているのが狙いだと見えてくるものがありました。

今、川嶋さんは墨による絵画に熱中していますが、北宋の昔から「墨は五彩を兼ねる」と言われ、雪舟以来のその文化に染まって来た我々には、墨線が描く木々や岩肌、山肌のトーンの変化に色味を想像しながら鑑賞する習慣が形成されています。とりわけ、撥墨山水からは、形象を形成していない墨痕から形状を想像して見るという訓練も受けてきました。しかし、川嶋さんの墨の絵画は、端的に言えば、そうした私たちの鑑賞習慣に寄り添ったものではない、その意味では従来の水墨画ではないところに特徴があります。彼の場合は、もっと素材の側に寄り添った制作態度を基本としています。つまり、作られた時も扱われ方も違って現在に至る種々の墨と水が微妙に表情を違えて紙の上で造り上げるべきことを絵画面として形成することが目標なのではという感じがありあるのです。そこに何か意味のある形を見出すだけでは終われない、それを絵画としてもう一度見直すことを促すように作られているのです。このことは、意欲的な日本画家が常に感じている、わたしたち鑑賞者が「日本画」とはこうしたものだと思いつける観念の囚われに起因する葛藤を乗り越えたいという意識と関わっています。今後、墨の新しい表現可能性の世界がさらに多様に切り拓かれるだけでなく、さらなる展開を期待しています。

赤松玉女さんの絵画も早くから注目されていて、大学院在学中の全関西展では二年連続で受賞、更に86年には1席を取得するなど、期待の若手としてデビューしています。その頃は、同世代のアーティストたちとのグループ展や共同制作に取り組み、あるいはファッショナブルに活躍し、関西のアーティストたちが華やかに盛り上がった80年代から90年代にかけては、ペインティングのアーティストとして欠かせない存在でした。その頃の赤松さんの絵画は、特徴的な表情のキャラクターが登場する物語性を感じさせる

シーンがドライなタッチで画面いっぱいに多彩に描き込まれていて、タブロー一杯が複数のシーンとして機能する、新鮮な体験の場を提供していました。

2000年に入ってから展開する作品群では、とても魅力的で表情豊かな女性像が透明感のある色使いで描かれており、そこでは性を同じくする人たちの心の動きにも深く切り込み、あるいは色彩を単純化して心理象徴として用いる際立ったセンスを見せているだけでなく、形を決め上げる一筆への決断においても、新たな領域を切り拓いています。そこから現在に至る歩みは、そこで得た画材一つ一つの魅力とその力を尊重し活かしきる着眼点をもとに、色彩、線、形、ムーヴメントが絡まり合う複雑な画面を形成しており、それだけでも楽しめるものになっています。そこに、いい意味での私小説ともいえる視点で家族像を中心に、豊かな造形エレメントから成る複雑な画面が、複雑な葛藤の中にある人間の心の變に至るまでの表現を与えるという、濃厚な世界を造り上げています。このように、赤松さんがファンタジーから表情へ、さらにはそれでも喜びはあるが簡単には解きほぐせない心の世界へと、一貫して人間を描き続けてこられたことに篤い敬意を表するとともに、今後、さらなる展開で我々を驚かせていただきますよう、大いに期待致します。

宮永東山さんは、京焼の有力な窯元に生まれ、京都が誇る前衛陶芸の作家集団走泥社の主要メンバーとして活動してこられた、皆様もよくご存じの前衛陶芸作家です。今回、審査員が、季が来たなと感じたのは、これまでの確かな経験をベースにした新たな境地、屈託のないのびやかな展観を目撃させていただいたからです。その折に、実際に感じましたことは、折に触れて拝見してきましたそれまでの個展とは異なっていて、いつもより豊かな表情を持った大きめの形態が、土の重さを感じさせず、しかし存在感をもって輝

いて鎮座していることでした。

走泥社を含め、当時の前衛陶芸作家の間では、陶表現の自律のために実用的目的のものは作らないという共通意識がありました。作家たちは、けっこう作り慣れた壺、皿、管、板といった土造形の基本形みたいなものからの展開を試みていました。そのなかで、宮永さんは、抽象形体ベースにした表現が普通でしたので、彼が大学で彫刻科で学ばれたというだけで、その表現に納得をしてしまう側面があったように思います。このように、抽象彫刻との関りの中で語られることは、実は、陶芸の基本形に頼らないで土を形作ろう、という宮永さんの純粹な姿勢に眼差しが向かなかったことにもつながっていたのではないかと思います。歴史のページがめくられてしまった今は、改めて、宮永さんには一段と深く掘り下げた姿勢があったことを素直に思います。

有力な窯元にお生まれでありながら、実に素直に深く掘り下げた宮永さんの姿勢は、これまで陰に陽に確実に陶芸を志す若い世代へのエールになってきたのではないのでしょうか。今、しっかりと筋の通った陶芸家の心が、複雑な蔭りさえ見せる、繊細な抽象形態、それも明らかに土の形であることを自然に語っている形、それを技術的にも困難さの度合いが高まる磁器によって、見事に結実されていることを共に喜びたいと思います。今後も、軽やかな色彩の、のびやかな形をお見せいただける機会が続くことを念願しております。

(しおえ こうぞう／美術史家・京都市立芸術大学名誉教授)



# 川嶋 渉

かわしま

わたる

日本画

この度は、第38回京都美術文化賞を賜りありがとうございます。私が日本画を描くことを続けてこられたのは、これまで出会ったたくさんの方々から、人生の節目節目に、自分にとって大きな意味をもつ言葉をいただいたおかげだと思っています。

最初は父です。「美術の高校に行ってみないか」という一言から、私の絵を描く人生が始まりました。特に絵が得意だったわけではなく、その一言をきっかけに絵を描き始め、高校では絵を描くこと／表現をすることを学ぶことができました。

大学の卒業を控え就職活動をしていた時、父の友人からもらったのは「就職活動するな」というアドバイスでした。絵を描き続けられる人生を選ぶことができたなら豊かな人生になるという言葉は、私にとって生き方を考えさせるものでした。

そうして絵を描き続ける人生を選択した私に家族ができた時、大学時代の恩師から京都市立芸大の教員にならないかと提案をいただきました。画家として生きていくつもりだった当時の私はその提案を疑問に思いました。しかし、「家族があるでしょ」という言葉に、家族を守るということを教わりました。

教員となり多くの先生方とお話しをさせていただく中で、ある先輩の教授は「チャレンジをしなさい」とおっしゃいました。大学の教員であるというのは絵を描くことを研究にすることであり、恐れずにチャレンジをしなければならぬことをご教授いただきました。

今回の受賞は、私にとって「そのチャレンジをさらに進化させなさい」というメッセージであると感じております。この賞を自らの大切な節目として、今後とも精進してまいります。

本日はありがとうございます。



「銀波紋」2014年



# 赤松 玉女

あかまつ たまめ

絵画

38回京都美術文化賞をいただきありがとうございます。関係者の皆さま、そして画家としての私を支えてきてくれた多くの方々に感謝申しあげます。

私は学生時代からずっと人間をモチーフにしながら、人生の様々な側面に触れる中で描くテーマを変化させてまいりました。その都度、画材や技法を変えながら画業を続けてまいりました。

1990年代中頃から母校である京都市立芸術大学の教員となり、学生たちと向き合って話を聞きながら指導をし、またたくさんの素晴らしい先生方に出会う中で、多くの刺激を受けました。自らも学びながら創作活動を続けていくことができたことは、私にとって大変幸せなことであつたと振り返っております。

私が続けてきた絵画というものは、言葉や数値で表すことができない特別なメッセージを届けるものだと考えております。絵を見るときにも、何か一つの答えがあるわけではなく、見る人それぞれの人生や感性、知識などを重ね合わせて自由に鑑賞することができます。一人一人違うという自由とかけがえのなさが感じられるものだと思います。

今回この賞をいただいたことは、私のこれまでの仕事を認めていただくと同時に、今後に向けて背中を押していただけただけのものと感じています。これからも精進を重ね、絵画のもつ自由さを大切にしながら、私にしか見えない世界を、自分にしか描けない方法で、見る人に余韻や問いかけを届けることのできる作品を生み出していくことで、恩返しをしてきたいです。

本日はありがとうございます。



「あなたじゃないあなた 結晶」2020年



# 三代 宮永 東山

みやなが とうざん

陶芸

この度は、大変素晴らしい賞をいただきありがとうございます。年を重ねてきたことで諦めかけていた賞だけに受賞の報は嬉しかったです。

1954年、美術家を志し、京都市立美術大学（現 京都市立芸術大学）彫刻科の門をくぐりました。当時この大学のカリキュラムは、他の美術大学とは異なり、新人生の時から抽象彫刻を教えるというもので、他の大学からこれはいかなるものかという非難を受けていた時代でした。そんな中で、辻晋堂先生からは考えることの大切さを、堀内正和先生からは抽象彫刻のイロハを、八木一夫先生からは陶磁器の知識やこれからのやきもの界の動きなどを学びました。

この三人の先生から受けた薫陶は私にとって自分が何をなすべきかの指針となるものでした。

彫刻家として行動美術協会の会員として8年を過ごし、その間、陶磁器を素材としたイメージ主体の制作を行ってきました。1970年に走泥社に加入して以来、陶磁器展という展覧会への出品を続けている中で、私は「陶芸家の造形作家」と評されるようになりました。

この区分けというものは、私にとって大きな戸惑いを覚えるものでした。私の作品を工芸という枠の中だけで捉えようとする見方には困ったものだと思います。イメージが先に作られ、それを形にするという行為こそ今まででもこれからも私の貫くべき制作態度であり、それを信じてこれからも制作を続けてまいります。

本日はありがとうございます。



「雲の柱」2024年

まず対談では、これまで研ぎ澄ました線描で、いわゆる「花鳥」を描いてこられた竹内先生には、ニューウェーブとして鮮やかな足跡を残してこられた、その来し方について存分に語っていただきました。その中で、禪を学び、自らの心の持ちようを整えることを心掛けてこられたことが、間違いなく獣であり鳥である様態を描きながらもなぜか心が通い合う生き物になっている先生の境地に繋がっているのだなど、納得するところがありました。最近の展覧会ではこんなものもできるぞと、ちらちらとお見せになる「色面絵画」について突っ込ませていただきましたが、これについてはみごとに禅問答風の自然体で見事にいなされてしまいました。要は、日本画はこうでなければならない、というところから始めるものではない、というところでしょうか。

北地さんの論考は、美術に近い環境の中で育ち、大学では生物学を、大学院では美術史を学んだ彼女らしい着眼点から若沖と応挙の「蝶」の写生というテーマが論じられていました。心地よいリズムカルな独特の語り口でこれまでの先学の論考に触れつつも、自らの観点を堅持しつつ、いつの間にか論理の流れに引き込み、ついには歴史と映像の現代との対峙の中で終わるといふ、興味深い論考だったと感じました。

京都国立近代美術館長の福永さんが敢えて取り上げられた問題は、国や自治体レベルで推し進められている「オークション・プロジェクト」と同じ、美術文化を経済性の視点でしか見ようとせず、しかも買い手は民間頼み、そして自分たち自身ではその代価を払って支えようとはしない、文化政策の方向性の空洞化とどこか似ていると感じました。

---

## 美術京都／第57号<非売品>

発行日 2026年3月  
編集人 潮江 宏三  
発行人 白波瀬 誠

発行所 公益財団法人 中信美術奨励基金  
〒600-8009 京都市下京区四条通室町東入函谷鉦町91番地  
京都中央信用金庫内 ☎075(223)8385  
印刷所 片岡メディアデザイン

---

# 美術京都

公益財団法人 中信美術奨励基金