鏑木清方の＜妖魚＞について

佐　藤　節　子　　増　井　真理子*

序

鏑木清方（明治 11（1878）年―昭和 46（1971）年）は，浮世絵の伝統を受け継いだ挿絵から出発し，次第に本格的な日本画に取り組むようになった。清方は，『西の松園，東の清方』と称され，江戸の好みを伝える明治風美人を多く描いた。＜築地明石町＞などの絵画表現を確立するため，とりわけ大正期に，さまざまな試行錯誤を繰り返したと言われている。本研究では，この時期に描かれた清方の＜妖魚＞（大正 9（1920）年）（図 1）を取り上げる。

清方研究で盛んに論じられている主題の一つに，西洋絵画との関係がある。この方面の主な研究として，茂木博氏の＜清方と西洋美術―試論的仮説―＞を挙げることができる。茂木氏の研究では，清方は，西洋美術史上の名作に手本を求め，そこに現れている魅力的なモティーフを取捨選択して組み合わせ，それを日本的テーマと意匠を以って粉飾するという，翻案的，換骨強胎的なやり方を取り入れていたと仮説をたてている。さらに，＜妖魚＞もそのような作品の一つであると取り上げられ，ベックリン，シュトゥックなどの世紀末絵画を手本としたと論考されている。(1) また，中谷伸生氏は，＜妖魚＞は，新境地を開拓するための試行錯誤の時期の作品であり，クリンガー，モロー，ビアズリーなどの世紀末絵画を想起させる作品であると述べている。(2) 実際に，第 2 回帝展に出品した際に，朝日新聞の記者が清方に本作品がベックリン＜海の静けさ＞（図 2）に近似していることを指摘したことが文集に記録されている。(3)

従来の研究では，＜妖魚＞は，清方作品らしくない異質のものとされているが，これについて詳しく論考されたものは少ない。本稿では，＜妖魚＞に焦点をあて，鏑木清方の世紀末的傾向を考察することにより，清方の作品の特質に踏み込んでみたい。

＜妖魚＞の女性像と髪の象徴性

清方の＜妖魚＞では，岩の上で微笑みながら正面を見据えて小魚を弄んでいる人魚が描かれている。髪は，濡れ乱れて黒さが際立っているように見える。身体の大きさから見ても絶対的な強者である人魚が小魚の命を弄ぶ姿から，男を水中へと引きずりこみ破滅へと追い込むセイレーンを思い浮かべることができる。

19 世紀中頃，世紀末絵画でもセイレーンを主題とする作品が多く描かれていた。同時期に，絵画や文学などでファム・ファタルと呼ばれる女性像が流行し，頻繁に描かれるようになる。セイレーンの人気もこうした流行現象の一つであったと言われている。ファム・ファタルとは，男性を魅了し破滅へと導き男性の運命を左右してしまう女性像である。この女性像は，うねる髪，乱れ髪，からみつく髪，赤毛などで描かれ，この髪は，この女性像の魅力や神秘的な力や呪縛力などを象徴するものとされていた。ラファエル前派の画家，特にロセッティは，女の髪の毛に異様な執着を見せていたと言われている。実際のモデルの写真と比べると，髪の毛の量，乱れ具合を異様に誇張して描いていたことは一目瞭然である。ロセッティの＜つれなき美女＞（1855 年）では，女の髪を男性の首に髪を巻きつけて描くことにより，女の呪縛力や魔性の力を視覚化したといわれている。このような乱れ髪の変遷は，ラファエル前派だけでなく，同時代の芸術家に非常に多く見られた。ロ

人文学部工芸文化学科
＊大学院人間生活学研究科修了

セッティ，ミレー，ウォーターハウス，ベックリン，シュトゥック，ムンク，クリムト，クノップフなど，この魅力にとりつかれた画家を挙げようとすると枚挙に暇がない。(4)

清方の＜妖魚＞では，セイレーンを思い浮かばせるような妖しげな人魚が描かれている。セイレーンは，美しい歌声で船乗りを誘惑して溺死させてしまうとされ，ファム・ファタルと呼ばれる女性像として描かれることもあった。妖しげな雰囲気を漂わせる＜妖魚＞は，乱れた髪で描かれている。これは，世紀末絵画に描かれたファム・ファタルと呼ばれる女性像の乱れ髪の描かれ方と近似している。本稿では，この近似に注目し，具体的な近似点や影響関係を考察していくことで，本作品の世紀末的傾向を明らかにする。

「金色夜叉」の挿絵

清方は，「金色夜叉」の挿絵（明治 35（1902）年）（図 3）を描いている。「金色夜叉」の挿絵では，尾崎紅葉の「続金色夜叉」第 8 章の夢の中の宮の死の姿を描いている。清方は「金色夜叉」の挿絵を描く際に，ミレーの＜オフィーリア＞（図 4）を思い浮かべながら描いたと文集に言葉を残している。(5) 世紀末絵画で見られる髪の象徴学はラファエル前派の画家が築いたとされており (6)，ミレーはこの一派の代表的な存在であった。清方は，参考にした西洋絵画について文中で具体的に触れることは極端に少ない。このような傾向を持つ清方が，＜オフィーリア＞を参照したことを書き残したのは，清方にとって異例のことと言える。さらに，清方は，文集で『オフィリヤの死は書題としてそう珍しいものでもない。けれども誰が書いてもその度に又別ないいところが出れば，何度書いたつて構わない。』(7) という言葉も残している。このような言葉からも，清方は，この主題に特別な思い入れがあったと考えられる。明治期の清方が，このような作品を制作の参考にしていたという事実は，＜妖魚＞の世紀末的傾向を知る上で重要なことであると考えられる。そこで，清方は「金色夜叉」の挿絵を描く際に，ミレーの＜オフィーリア＞の姿を具体的にどのように参考にしたのかを見ていきたい。

この作品は，明治 35（1902）年 4 月，烏合会第 3 回展に出品された。また，同年に春陽堂から刊行された「金色夜叉続編」の折込口絵としても使用された。清方は，烏合会に「金色夜叉」をテーマにした絵を出品するつもりでいたところ，それが尾崎紅葉に伝わり，出来がよければ口絵に使っても良いという申し出があったという。さらに，紅葉に『夢のなかの宮の水死のところを書いて見ないか』と提案された。清方は，尾崎紅葉が心に思い描いている宮の顔形を尋ねに行ったり，何度か交流を重ねながら挿絵を制作していたと言われている。(8)

清方は，『第八章「咄嗟の遅れを天に叫び，地に喚き」から「緑樹陰愁ひ，潺湲聲咽びて，浅瀬に繋れる宮が_よ」」まで，文字にして二百字あまり，試験前の学生のように，築地川の川縁を往きつ戻りつ繰り返しては諳んじた。何かで見たオフェリアの水に泛ぶ潔い屍を波紋のうちに描きながら。』という言葉を残している。(9) このような言葉から，清方は，挿絵の制作にミレーの＜オフィーリア＞を参照したことは周知の事実とされている。

オフィーリアは，シェークスピアの四大悲劇の一つ「ハムレット」の婚約者として登場する。恋人の裏切りにより，狂気に陥り河で溺れて命を落とすという悲しい運命の乙女である。19 世紀頃より，ラファエル前派の画家たちは好んでオフィーリアを題材にした。死後の世界への情熱，水中世界への偏愛，自己犠牲的な女性への羨望，このような感情が交わることにより，オフィーリアに対する関心が高まっていった。「ハムレット」の中では脇役でしかなかったが，この流行によってオフィーリアこそが主役として描かれるようになる。ミレーの＜オフィーリア＞（1851 年）は，同じ主題を扱った類似作品に非常に大きな影響を与えたといわれ，オフィーリアの肖像の細部にかかわる主要な図像表現法を生み出したとも言われている。(10) また，類似作品だけでなく，同時代の世紀末特有の女性像にも大きな影響を与えた。この作品では，「ハムレット」第 4 幕第 7 場の王妃が語るオフィーリアの最期が描かれており，美しい髪を水中に漂わせながら，すべてを水の流れにゆだねている様子を見ることが出来る。ミレーの

＜オフィーリア＞では，オフィーリアは水と一体化するように川に浮かんでいる。花束と共に波に髪を広げながら小川を漂う姿は，水死する運命の乙女を主題にした作品の一つの類型となる。

明治30年代，日本の絵画や文学を見ると，オフィーリアやオフィーリアに似た女性像を多く見つけることが出来る。オフィーリアは，明治30年頃，日本の芸術家の形象世界の中に日本的な形姿をまといつつその姿を現したと言われている。(11) 清方は「金色夜叉」の挿絵を描く際に，ミレーの＜オフィーリア＞を思い浮かべながら制作したと述べており，お宮の死の姿にミレーの＜オフィーリア＞の姿を読み取り全体的な構図を参考にしたと言われている。(12) 清方がお宮の死の場面を描く際，築地川を歩きながら唱えたとされている本文を再び読み返してみた。すると，「金色夜叉」の挿絵は，尾崎紅葉の本文そのものに忠実にとらわれているわけではないことが分かる。お宮の乱れ髪は水に浸り水中を漂う様子に描かれている。紅葉の本文にはこのようなお宮の髪の毛の様子は書かれていない。これは清方が本文にないお宮の髪を描こうとした結果，このように描いたと考えられる。

ミレーの＜オフィーリア＞でみられる花束と共に波に髪を広げながら小川を漂う姿は，水死する運命の乙女を主題にした作品の一つの類型となった。清方の「金色夜叉」の挿絵では，こういったイメージと重なるようにお宮は，花びらと共に川に髪を広げながら浅瀬に倒れている。清方は「金色夜叉」の挿絵を描く際に，ミレーの＜オフィーリア＞を思い浮かべながら制作したと述べている。この言葉と，お宮の姿とを合わせて見てみると，清方は，波に髪を広げながら漂うオフィーリアの姿を取り入れ，お宮の姿を描いたと考察できる。

＜妖魚＞の異質性について

清方の作品の中で，＜妖魚＞は，清方の本来の作風と異なる作風とされ，異質な作品とされているが，清方がこのような作品を制作した理由を考察する。

大正期，清方は実験模索期にあり，さまざまな実験を試みていたと言われている。その中でもきわめて特異なのは＜妖魚＞で，モティーフや色彩などを見る限り，清方作品の中では孤立した位置にあると言われている。(13)

清方は，この時期に，文展，帝展のマンネリ化に強い問題意識を持ち，それを打破することを目的の一つとした金鈴社という会を結成し，活動をしていた。大正5（1916）年，吉川霊華，結城素明，平福百穂，鏑木清方，松岡映丘らで金鈴社を結成。金鈴社は規則や規約など定められたものはなく，気ままな5人の会合であったと言われている。大正6（1917）年，第一回展覧会の開催から大正11（1922）年の解散までの間，計7回の展覧会を開催した。成立目的には『自由を侵さないこと』と記録されているが，この5人の会結成に向かわせた一つとして当時の文展のありかたへの批判があり，文展のマンネリ化を打破する共通認識を有していたと言われている。(14) 根崎氏は，金鈴社の目的の一つを，文展作家としての立場を堅持しつつ金鈴社の運動を具体化することで，頑迷固陋な文展首脳者の思考に反省を求めようとしていたと考察されている。吉川霊華は復古主義的な立場をとり，日本や東洋などの古典の研究，模写によって古に復ろうとしていた。平福百穂も，古典に題材を求めたものが多く，写生を基礎として伝統の再生を計ろうとしていた。結城素明は，金鈴社時代には，伝統の水源に復ることの重要性を説き，古典中国に典拠を求めた作品が数多くある。清方は，自身が目指す社会風俗画・美人画の源泉を深く研究し，平安期から江戸期にかけての風俗画研究を行っていた。以上のように，根崎氏は5人の金鈴者時代の関心を取り上げ，それぞれが古典の深淵に深く立ち入った研究を志し，それを拠り所としながら，個性を生かした日本画の近代化に邁進していたと考察している。また，根崎氏は，同人達は，互いに刺激しあい，新しい試みをはじめていったとも述べている。清方が金鈴社時代に風景画に転じようと考えたことは，この時期に同人に刺激を受け，南画に傾倒していた事と無縁ではないと述べている。(15)

中谷氏は，金鈴社の主たる目的は，文展の枠に捕らわれない自由な研究と作品発表，それぞれの画家の個性的な表現の確立であったと述べている。

このような目的が清方の場合には西洋美術への関心となり＜妖魚＞のような作品をうみだすことになったと述べ，金鈴社時代と＜妖魚＞の制作時期との重なりを説明されている。[16]

根岸氏や中谷氏の研究によって，金鈴社時代の鏑木清方を的確に論考されているが，ここでさらに考察を加えたい。

文展は，国家プロジェクトとして美術奨励を目的とする文部省美術展覧会として設立された。審査員の人選を旧派を多くするか，新派を多くするかなどで出展者の不出品宣言などが続出していた。文展では，美人画人気や出展数の増加に伴って，美人画室が用意された。鶴田氏は，この文展出展の美人画の動向を追っている。第一回文展では，美人画は 10 点のみの出展であったが，第 9 回文展では，3 倍の 30 点の出展であった。美人画室は大衆的な人気を得たが，評論家，識者などには不評であった。このような美人画室に対する悪評の影響により，この先の美人画の方向性が決定づけられることになった。「気品」が一つの重要な基準となり，肉感的，妖艶な美人画が姿を消していく。文展最終回でも，美人画は 20 点近く出展されているが，文展という場にふさわしいかどうかの基準を意識した作品が並ぶ結果となり，マンネリ化が進み文展は幕を閉じる。[17]

一般的に，美人画といえば，『西の松園，東の清方』と言われているが，松園の作品の中でも，＜妖魚＞に似た批評を受けている作品がある。関東と関西で，同時代を代表する二人の美人画家の作品の中で最も異色であると言われている作品が，同時期に制作されていることは興味深い。この作品が描かれた 1920 年頃は，文展が帝展に改組された時期と重なる。文展最終回，上村松園は＜焔＞（大正 7（1918）年）を出展した。この作品は謡曲「葵の上」の六条御息所の生霊が出てくるところからヒントを得て描いている。松園は，＜焔＞の成立を『どうして，このような凄艶な絵をかいたか私自身でもあとで不思議に思ったくらいですが，あの頃は私の芸術の上にもスランプが来て，そうにも切り抜けられない苦しみをああ言う画財にもとめて，それを一念をぶち込んだのでありましょう』と述べている。[18] 伊藤たまき氏は，松園の＜焔＞がこのような異色の女性像の創出を試みた背景には，審査や批評を含めた文展のシステムが主題や表現の選択に多大な影響を及ぼしたと考えている。上に挙げたように，美人画室が専用に用意されるほど，美人画が多く出展されていた。これに対し，第 9 回文展では，美人画が識者の反感を買い，強く批判された。この批判でとりあげられたものは，北野恒富の作品に描かれているような，繕わない，気取らない，花柳風俗という主題であったと言われている。松園も文展第 9 回の＜花がたみ＞（大正 4（1915）年）から，主題においても表現においても実験的な試みを行うようになったと言われている。上村松園のみではなく，多くの画家が様々な試みを行ったと言われている。この試行錯誤の結果，第 10 回以降の文展では，農村や地方，アジアの女性，王朝風俗などが描かれるようになる。これらの女性像は，歴史画の中に存在していたものであった。このような文展における主題の開拓のため，試行錯誤を重ね，第 12 回文展の＜焔＞へといたったと考えられている。[19]

清方は，『この人の前には自分のかくものはアマチューアの様なものだと，そんな風に考えて独り微笑まずにはいられなかった』と述べるほど，松園の作品に対して尊敬の気持ちを持っていた。[20] しかし，＜焔＞に対しては好感を持たなかったようであった。清方は，文集の中で，松園の作品の回顧を試みている。清方は，松園の初期の作品から大成期の作品までの感想を述べている。清方は，『「焔」は女史の自記に依って精神的に苦悶のあった時で持ち味でないものへ手をつけたことを言はれてある。』と述べている。[21] また，『芸術家の求めることろは完璧にある，悪作よりは佳作にある，自他共にそうであるが他から悪作とされ，失敗作と云われても，佳作を志して凡作に陥るよりは数歩，数十歩の前進である，悪作も失敗作もいつでも回避しなければならないものはない』とも述べている。[22] この言葉は，松園が，できばえの良いことを目的とした作品を制作するよりも，本来の持ち味とは異なる作品であるが，＜焔＞を制作したことにより何らかの前進がある試みをしたと考え，それを賞賛している言葉ではないかと

考えられる。

＜焔＞が出展された次の年に，文展は，帝国美術院展に改組される。清方の文集では，第1回帝展は文展のマンネリ化をそのまま受け継いだ展示内容であったと感想を述べている。第1回帝展に，清方は出展せずに，第2回帝展に＜妖魚＞を出展している。前述したように，当時の清方は，文展，帝展に対する批判的な感情，スランプのような制作に対する迷いがあった。そのため，＜焔＞によりおもいきった前進を見せた松園に刺激され，清方も＜妖魚＞で，金鈴社でのさまざまな分野の研究，模索，実験などを生かした普段描かない異質な作品を描くことにより前進を試みたのではないかと考えている。

「ONE HUNDRED MASTERS OF THE PRESENT DAY」

清方は，明治34（1901）年に挽町の家に入居し，以後7年近く住んでいた。その家に面した8畳の仕事場の縁の近くに机を据えて仕事をしている清方の写真が残されている。（図5）この写真が撮影されたのは，明治35から36（1903－1904）年頃ではないかと考えられている。その写真に，「ONE HUNDRED MASTERS OF THE PRESENT DAY」[23] という画集が写っていた事が明らかになっている。[24] この画集では，19世紀頃にドイツで活躍していた画家の作品が多数紹介されている。シュトゥック，クリムト，ベックリンなど象徴主義を代表する画家の作品が何点か掲載されている。現在，「ONE HUNDRED MASTERS OF THE PRESENT DAY」で紹介されている作品と＜妖魚＞との関連についての研究は手付かずのままといってよい。そこで，この画集で紹介されているシュナイダー＜アスタルテ＞（図6），シュトゥック＜マーメイド＞（図7）を見ることで，＜妖魚＞に描かれた女性像の一側面を考察する。

シュナイダー＜アスタルテ＞

清方の画室に置いてあった西洋画集で紹介されていたシュナイダーの＜アスタルテ＞と比較すると，清方が何を手本として，＜妖魚＞を構想したのかが明瞭になる。＜妖魚＞における水と関係があるこの世ならぬ世界の女が魚をつかむというポーズをとっている形は，＜アスタルテ＞を参考にしているのではないかと考えられる。このようなポーズは，頻繁に絵描かれていない。現在は，このような特異なポーズは，2点の他にはレオナルド藤田の＜セイレーン＞（1952年）に見つけられているだけである。

アスタルテとは，中東地方の最古の女神の一人で，アフロディーテ，イシス，イシュタルテ，デメテルなどさまざまな女神と同一視されている。アスタルテは，インド，ヨーロッパ文化圏全域にわたって崇拝された。「創造，維持，破壊」をする女神で，世界の真の統治者であった。アスタルテは，非常に多くの性格，イメージ，名称を持った女神であるため，この女神を一言で説明する事は困難である。この女神は後に作り出されるさまざまな女性像を形成する根源的な存在であるとも言われている。[25]

シュナイダーの＜アスタルテ＞，清方の＜妖魚＞では，魚を持つというポーズを改めて見てみる。シュナイダーが主題としているアスタルテという女神は，イクテュスを生んだと言われている。イクテュスとは「大いなる魚」の意味を持つといわれている。[26] シュナイダーの＜アスタルテ＞では，下から魚を抱きかかえ，背びれをなでるようにしている。この仕種からは，魚を大事に扱い，愛情を持っていることが伝わってくる。アスタルテと同系列のエジプトの女神，イシスの図像の中でもっとも数多いものは，「授乳するイシス」である。[27] イシスの子供の頭部を支え，乳房を口に含ませている授乳の仕種は，アスタルテの魚を抱える仕種に非常に似ていると思われる。また，アスタルテは魚（ギリシャ語でイクテュス）を出産したと言われていることなどから[28]，シュナイダーの＜アスタルテ＞は，アスタルテと魚は母子関係があるという考えの下で描かれた可能性が高いのではないかと考えている。一方，清方の＜妖魚＞では，清方が人魚と小魚との関わりについての記述を残している。文中には，人魚が小魚を弄んでいる姿を描いたとあった。[29] ただ，小魚にとって人魚は絶対的な強者として存在しているため，人魚にとっては，弄んでいるつもりであっても，小魚にとっては命取りの残酷な行為である。＜妖

魚＞の小魚を弄ぶポーズを見ると，母性よりも魔性の性質が表面に出た妖しげな女性像であるとも考えられる。

アスタルテは，ロセッティも主題としている。ロセッティの＜アスタルテ・シリアーカ＞（1875 - 77）が紹介されている画集は，国立国会図書館に明治 41（1909）年 9 月 11 日に受け入れられているため，当時，清方が知ることが出来る状況ではあった。[30] 1860 年代後半，レイトン，ムーア，ポインター，ホイッスラー，ロセッティ等といった画家達が一勢にヴィーナスを主題として描くようになったと言われている。[31] ヴィクトリア朝の人々は，ギリシア神話の神々の性格を正確に把握していたとされ，ヴィーナスが純粋で精神的な愛の女神の性格を持つ反面，堕落した肉欲の女神でもある事も把握していたとされている。ヴィーナスを描いていた中でも，ロセッティは，特に，このような両義的な性格である事を強く意識していたと言われている。ロセッティは，＜ヴェヌス・ヴェルコルディア＞でアスタルテがアフロディーテの原型にとなったとされる女神であることを理解した上で＜アスタルテ・シリアーカ＞を制作していたことが明らかにされている。ラファエル前派のロセッティにとっては，アスタルテ（アフロディーテ）は，母性的面を持つ豊穣の女神であると共に，男たちを翻弄する愛欲の女神でもあった。また，当時，このような主題は文学と美術の領域を行き交い，『かくもやさしくかくもいとしくかぎりなく残酷な母』は，ロセッティ＜アスタルテ・シリアーカ＞をはじめ，サッカレイのベッキィ，スウィンバーンなどの作品に共通性を見つけることが出来ると言われている。[32]

清方は，泉鏡花と深く交流していた。鏡花文学を土台に制作をする事なども多かった。『一葉と鏡花とは，まだ二十に足らなかった当時の純情な文学青年だった私に，観音経のように朝夕通読するほどの信仰的な讃仰の的となっていた』[33] という清方の言葉などからも，清方の鏡花に対する尊敬の深さが伺える。

泉鏡花の女性像について，三島由紀夫と澁澤龍彦が対談形式で述べている箇所を下に引用する。

『三島　鏡花の意識では，支配権力構造は別にあって，つまり，女の支配なり庇護というのはこの世の支配権力構造とは違うんだろう。

澁澤　だからそれを描いちゃったわけですね。

三島　鏡花が特別なんじゃなくて，女ってそういうものかもしれない。

澁澤　アフロディテがそうですね。

三島　そう。女は可愛らしい，か弱いもので，がっしりした男がぐっと庇護して愛するというのは，ハリウッドとその前にはヨーロッパの騎士道なんかのイメージがきっとあるんだろう。（中略）

三島　庇護しなくたって，本来こっちは庇護されるはずのものなんだからね。同時に恐怖を与えるでしょう。「高野聖」の女みたいにね。』[34]

泉鏡花の女性像についての対談で，アフロディーテが挙げられている事は興味深い。鏡花の作品にはさまざまなタイプの女性像が登場するが，その根源には母性が存在することが度々指摘されている。[35] この母性の多様性が鏡花の描く女性像にさまざまな変相を見せている。母性と魔性の両義性をもつ女性像は，「白鬼女物語」にはじまり，「蓑谷」，「竜潭譚」を経て，「高野聖」が頂点となると言われている。[36] 古代において，母性と神秘性は両義性をもった不思議な存在であった。一般的に母性はエロスと死の両義性を持つと考えられている。鏡花文学を振り返って見るとき，このような人間離れのした，美しくしかも恐ろしい母親像を随所に見出すことが出来，その典型的なものとして「高野聖」の美女が挙げられている。[37]

清方と鏡花との関係について多く論じられているが，簡単に大概を振り返っていく。明治 34（1901）年に松廼舎主人安田善之助の紹介で二人は出会った。当時，清方は 24 歳，鏡花は 30 歳であった。清方の鏡花文学に関する画業として，「鏡花文学の装丁，挿絵」，「鏡花文学を土台にしてそこから発想されるものの絵画化」の 2 点に大きく分けることが出来ると言われている。[38] 大正 9 年前後執筆と言われている泉鏡花の「ことば，人魚」といった原稿がある。ここでは，江戸時代の髄質「甲子夜話」に人魚の記事があり，それを引用し，評を加えている。大正以後の鏡花の作品には，「甲子夜話」の投影の後を見つけられると言われてい

る。鏡花は大正10年頃から「甲子夜話」に親しんでいたと言われている。大正時代は，清方の＜妖魚＞の発表時期と重なる。鏡花は文学的興味から「甲子夜話」について話をし，それを聞いていた清方は強い刺激を受け，＜妖魚＞で彩管をふるったと考察されている。(39)

清方は，ミレーをはじめにラファエル前派などの西洋美術に関心を持っていた。ラファエル前派のロセッティなどを含めて世紀末美術では，＜アスタルテ＞は優しく温かな豊穣の女神と残酷で冷たい愛欲の女神であるといった両義性を持ち合わせたものとして描かれていた。さらに，清方の鏡花文学やそこに登場する母性と魔性の両義性を持つ女性像への関心，鏡花の人魚像にかんする影響などが明らかになっている。以上のことから，魚を持つポーズを手本とした理由の一つとして，清方は，シュナイダーの＜アスタルテ＞の女性像に，泉鏡花の作品に見られるような母性と魔性の両義性を持つという点に共通点を見出し，その上でこのポーズを手本としたと考えている。母性と魔性の両義性を見出したこととラファエル前派に関心があったことと直接影響があるかどうかを明らかにするのは難しいが，このような世紀末絵画と日本のモティーフとに接点のようなものを見つけることができることは興味深い。

シュトゥック＜マーメイド＞

清方の画室にあった西洋画集には，シュトゥックの＜マーメイド＞も紹介されている。

19世紀中頃から後半の世紀末絵画ではセイレーンを主題とする作品が多く描かれていた。このことに関しては，谷田博幸氏の「ロセッティ」，ブラム・ダイクストラの「倒錯の偶像」などで詳しく論じられている。谷田博氏は，ヴィクトリア朝時代画壇のおおまかの傾向を知る手がかりとしてロイヤルアカデミー展を挙げている。年代ごとにセイレーンを扱った作品数を見て行くと，19世紀後半からセイレーンを扱った作品が急激な増加を見せていること分かり，これが人気のテーマであったことが分かると考察されている。19世紀後半の芸術家達は，船乗りたちを美しい歌声と容姿で誘惑し破滅へと追いやるセイレーンの蠱惑的な美しさに魅せられていたと言われている。(40) 世紀末絵画では，ファム・ファタルと呼ばれる女性像が流行するが，セイレーンの人気もそうした流行現象の一つであった。(41)

シュトゥックも，人魚という主題に魅せられた画家の一人であった。シュトゥックは，人魚を主題とした作品を繰り返し制作している。絵画では＜マーメイド＞（1891年），＜水＞（1910年），＜牧羊神と水の精＞（1918年），＜風と波＞（1927年），彫刻では，＜フォーンとマーメイド＞（1914―16年），＜フォーンとマーメイド＞（1918年）などで繰り返し制作している。画集に掲載されていた＜マーメイド＞は，人魚と人間の男子が共に描かれている。＜マーメイド＞を中心にした論文を見つける事が出来なかったが，清方が持っていた「ONE HUNDRED MASTERS OF THE PRESENT DAY」という画集には，＜マーメイド＞についての解説が書かれていた。(42) この解説と作品とを合わせて目にすることにより，清方は，1つのイメージとして，人魚をファム・ファタルと呼ばれる女性像として理解していた可能性が高いと考えられる。

また，清方は文集の中でファム・ファタルと呼ばれる女性像について興味深い言葉を残している。(43) この文章で挙げられているセダ・バラは，20世紀のスターシステムによってつくられた女優であると言われている。セダ・バラの演じた作品は，「カルメン」，「蛇」，「猛虎のごとき女」，「サロメ」，「不滅の罪」などがある。彼女は，名前や容貌などのすべてに手を加えられ作り上げられ，ヴァンプ女優としてスクリーンに登場した。このヴァンプという言葉こそ19世紀に噴出したファム・ファタルの源となったヴァンパイアから発したものであったと言われている。(44) 清方は，ファム・ファタルと呼ばれる女性像と日本の毒婦，ヴァンプなどとをはっきりと区別していることが分かる。ここでは，清方は，日本の毒婦や悪婆に興味があったが，西洋のこのような女性像は好みでないと述べている。この文章からは，鏑木清方は，世紀末絵画に流行したファム・ファタルと呼ばれる女性像や日本の毒婦や悪婆などに関心を持ち，実際に見ていたことが分かる。また，ファム・ファタル

と日本の毒婦や悪婆は，非常に近似した女性像であると同時に違いがあることを理解したうえで，ファム・ファタルと呼ばれている女性像は好みでないと述べている。

清方は＜妖魚＞を制作するにあたっての文章を残している。清方は，この作品は泉鏡花の文学を愛好するものの自然な流れとして描き，人魚に関する特別な調査を行はなかったと述べている。さらに，山東京傳の黄表紙の「面屋人魚箱入娘」の戯作ついて触れている。一般的に，清方の＜妖魚＞は，ベックリンの＜海の静けさ＞を想起させると言われており，清方は，金鈴社時代から親交を重ねていた朝日新聞の春山武松氏にもこのことを指摘されている。しかし，清方は，これに対し，ベックリンの人魚は聞いて知ってはいたが，見たことはなかったと返答している。[45]

清方は，この文章で，実際に見ていたと思われるシュトゥックの＜マーメイド＞について書き残していない。はじめに，<妖魚>からはセイレーンを思い浮かべることが出来ると述べたが，文集などを読み進めていくと，清方が＜妖魚＞とセイレーンなどとの違いをはっきりと意識したうえで制作していたと考えられる。

＜妖魚＞の髪の象徴性

清方の文集では，髪について触れている箇所を250箇所以上も残している。男性の髪に関しては，泉鏡花，島崎藤村，尾崎紅葉など清方の知人についての容姿についてがほとんどであった。女性に関しては，上村松園，樋口一葉などの尊敬する作家の髪型について，小説に登場する主人公の髪，清方の作品に描かれている女性の髪，また，そのモデルとなった女性の髪，日常生活の中で目にしている女性の髪などさまざまな視点から取り上げている。日本髪では，丸髷，銀杏返し，島田，桃割れ，櫛巻き，結綿，束髪ではイギリス巻き，夜会結びなどが挙げられている。その他にも乱れ髪，そぞろ髪，濡れ髪，生え際，うなじ，髪の毛の濃淡などについても取り上げている。この文章を見ていくことで，清方の女性の髪に対する関心の深さを見ることが出来る。

江戸時代には，びん，たぼ，前髪，髷の4つの部分で構成されたいわゆる日本髪と呼ばれる結髪文化が完成した。町人文化の中で発生した日本髪は，おびただしい種類の髪型が生み出され，身分や年齢によって髪の形が変わると言われている。[46] 日本髪は髷の美しさが取り上げられることが多いが，実は日本髪の美学には，直毛の特徴を生かし，黒髪をいかに瑞々しく流れるように見せるかが問題で，本当の美しさは，美しい毛筋とその流し方にあるとも言われている。[47] それは日本髪の髪結い師の道具を見ても明らかである。とかし櫛，鬢出し櫛，月型筋立，抜歯毛筋，鬼歯筋立など日本髪を構成する各部分の毛筋を最大限に美しく引き出すための道具が使用されている。清方の作品を見て行くと，日本髪の毛筋をしっかりと描いている作品を多く見つけることが出来る。[48] 日本髪だけでなく，垂髪，束髪，洋髪などでも整った毛筋と美しい流れを描いていることが多い。当時，女性の髪の毛筋をきちんと描く画家が減っていく傾向があったが，清方は，日本女性の髪の美しさを毛筋の流れに認めてきちんと描くように意識していたと考えられる。

文集の中で，清方が10代の頃，桂舟や永洗の書がみられる雑誌を写していたと述べている。清方が，この時のものを取り出して見てみると，拡大鏡を使っても髪の毛筋が分かりにくいのに，彫り師はよく彫れるものだと感心していた。[49] 清方は，書を写す際にも，こうした拡大鏡で見なければ分からないほどの毛筋を細かく写すほど関心を持っていたことが分かる。また，伊藤晴雨という画家が，鏑木清方が描く女の髪について，興味深い文章を残している。伊藤晴雨のいわゆるあぶな絵には，いたるところに乱れ髪の女が描かれている。晴雨は，何かの暴力によって乱された女の髪に強く関心があったと言われている。晴雨は，文集の中で他の画家についてほとんど触れることはなかった。しかし，『現在の画家で満足に島田髷の美人を画き得る人は，清方，深水二人位なもので，その他の人々は毛筋が通って居ない日本髪を描いて居る』[50] と清方の作品について述べている。女の髪に異様なほどの執着を示していた晴雨が清方の描く髪の毛筋が美しさを認めている。

清方は，このように毛筋が通った女の髪を描く

ことが多かったが，＜妖魚＞では乱れ髪の人魚を描いていることは興味深い。おそらく，乱れ髪に関しても高い関心を持っていたのではないかと考えている。近世以降の日本では，幽霊の態を見ると，乱れ髪はそれの図像的共通点となっていると言われている。これは日本幽霊譚の根幹に「呪物としての髪」がかかわっているからだと言われている。[51] 鏑木清方も，呪物としての髪にも関心を持ち，文章として書き残している。

清方は鏡花に誘われて，醫王山神武寺へ行った時のことを文章に残している。そこで二人は，古びたお堂の木蓮格子に無数に女の髪の毛の束と絵馬が吊るされている様子を目にした。清方は，この時に見た光景について，『木連格子に，何んの祈願か女の髪を髻から切り取ったのだ，数知れない絵馬に添えてそこら中に結ひ下げられてある。』[52] と書き残している。醫王山神武寺のご住職にこの髪の意味を尋ねた所，昭和 30（1955）年頃まで絵馬に髪の毛を添えて祈願をするといった習慣があり，強い願いや思いを持った時には，命の代わりに髪を切り離して祈願をしていたと当時のことを思い出されていた。人間の髪は，人と物の間の中間的な存在で，そこには神秘的な力が入り込みやすいと言われている。さらに，髪が人間の生活に不可思議な効力を及ぼすと考えられ，髪を神そのものとみなすようになったと言われている。[53] こうした思考が，女の髪を祈願のために絵馬に添えるなどの行為を生んで行くと考えられている。また，清方は，夏のある日，堀の菱藻が刈り取られてそこら一面に散乱していた光景を見たことについても取り上げている。その時の光景を『濡髪の縺れたような根元に薄黄緑の菱の実を見付ける。（中略）不気味なぬめりに手の汚れるのを厭はず，剥ぎ取って，その硬い皮をナイフで刳り，白い実を取り出して齧って見たら生栗の味によく似ていた。』[54] と残している。菱は池や沼で自生する水生植物で，根元には黒光りした長い女の髪のような根が絡みついている。それを手で剥ぎ取り食べるといった光景は，気味の悪い光景である。清方は，菱の根を濡れ髪のもつれたものと例えたが，その菱の実を口に含み味わう行為は，男が女の髪を口に含むフェティシスティックな嗜好をも連想させる。

清方文集に残された言葉から，清方は，女の髪に対するフェティシスティックな嗜好や女性の黒髪の呪術性，生命力，神秘性に対する関心などを読み取ることが出来る。このような関心と前述したような女性像が重なりあったことが，清方が＜妖魚＞を乱れ髪で描いた理由のひとつではないかと考えている。

清方の＜妖魚＞は，シュナイダーの＜アスタルテ＞に，泉鏡花の作品に見られる母性と魔性の両義性を持つという点に共通点を見出し，魚を持つポーズを手本にしたと前述した。清方は，＜妖魚＞に母性と魔性を併せ持った女性像を見出し，その人魚を乱れ髪で描いている。清方は，女の黒髪に対してフェティシスティックな嗜好や女性の黒髪が持っている呪術力などへの関心を持っていた。このような関心と＜妖魚＞の魔性の性質とが重なりあったこと，乱れ髪の人魚を描いたことは無関係ではないと考えている。

世紀末絵画では，ファム・ファタルと呼ばれる女性像が頻繁に題材として描かれていた。『19 世紀美術では長い髪はフェティシズムの対象となっている。そしてこの世紀のファム・ファタルたちのふさふさした髪の毛は持ち主の装飾であるとともにその最大の武器でもあったようだ。』[55] ケネス・クラークの言葉のようにファム・ファタルと呼ばれている女性像は，うねる髪，乱れ髪，からみつく髪，赤毛などで描かれ，その髪は，この女性像の魅力や神秘的な力や呪縛力などを象徴するものとされていた。また，世紀末独特の髪の象徴学を確立した画家も，髪にフェティシスティックな執着，髪と人間との間の神秘的な関係に関心を持っていた。『世紀末において女性の髪は魂の宿る場所として扱われていた。さらに，肉体と霊界をつなぐ，魔術的な力を秘めた媒質としての意味を持たされていた。』[56] とユン・サンイン氏は述べている。

改めて，清方の＜妖魚＞と世紀末絵画とを見比べてみると，画家の女の髪へのフェティシスティックな執着や髪と人間の神秘的な関係への関心，母性と魔性を併せ持った女性を主題として描いていることや魔性の性質を持った女性を乱れ髪

で描いていることなどを世紀末絵画との近似点として挙げることが出来る。

水の女

清方は，文展，帝展のマンネリ化に対する批判的な感情，スランプのような制作に対する迷いがあった。尊敬する画家である松園がおもいきった前進を見せた姿勢に刺激され，清方も迷いを脱するために普段描かないような＜妖魚＞を描くことにより前進を試みたと前述した。＜妖魚＞に描かれている人魚の女性像と髪の象徴性を中心に見て行くことで，世紀末絵画に近似した具体的な特徴を挙げることが出来た。しかし，清方は，ファム・ファタルと呼ばれている女性像は好みでないと述べていることや世紀末絵画との具体的な影響関係を明らかに出来なかったことなどから，本稿で挙げた世紀末絵画との近似が何を受け継ぐものなのかを明らかにすることが出来ない。しかし，この近似は世紀末絵画とまったく接触をもたなかったとは考えにくい。そこで，清方の文集，作品などを参考にし，前述したような近似が何に由来するものなのかを考察したい。

清方文集を読み進めると，日本髪の「丸髷」を繰り返し取り上げている。当時の文学作品の中では，丸髷は，古風で野暮な主婦の風俗として取り上げられ，滑稽化，冷笑化されることが多かった。清方は，この髪型を主婦の風俗として取り上げても，野暮なものとしては扱っていない。美女を思い浮かべる際に，丸髷姿の女性を挙げているため，この髷を結っている女性を特別なものと考えていたことが分かる。興味深いことに，清方は，湯上りまたは入浴中の丸髷の美女の美しさを語る際に，ニンフや人魚に例えることがあった。[57] 清方は水分を多く含んだ水がしたたるような丸髷を結う美女を見ると幻想的な想像を膨らませずにはいられなかったようだ。また，築地川にかかる幽霊橋で冬に若い芸者が身を投げて死んだ話を取り上げている。その話を聞いた後，清方は夜に幽霊橋へ行ってまっくらな川の水を前にその芸者の亡魂を弔ったと文集に残している。[58] 以上のような光景は，清方が日常の生活の中で出会ったり，見つけたりするものであった。清方が日常の生活の中でこのようなものに関心を持っていたことは興味深い。ここからは，濡髪の女に対する幻想的な憧れ，水死した美女に対する関心などを読み取ることが出来る。

世紀末絵画では，水の女というモティーフが頻繁に描かれるようになると言われている。水は，古来よりあらゆる生命の源とされ，地母神のシンボルであった。また，すべてを包み込むように柔軟であると同時にすべてを呑み込んでしまう危険な存在でもあった。[59] 世紀末において，こうした水の特徴と女が結び付けられることにより，水の女が絵画や文学に頻繁に描かれるようになった。『ボッティチェリ風の溺死の女は，髪も衣服も水の流れにゆだねているし，ロセッティはテニスンの「シャーロット婦人」の挿絵を，まがまがしくしかも甘美なアラベスクで飾ったが，こういうものは，40 年後にも「死都ブリュージュ」の運河をのぞきこめば，水底に透けて見えるだろう。水をとおして見られた女，キマイラよりもセイレーンというべき女もまた，絵画ばかりでなくて文学にも，しばしば姿を見せる。』[60] と語ったのはフィリップ・ジュリアンである。ミレーの＜オフィーリア＞は，髪も衣服も水の流れにゆだねた水死する水の女として描かれた。オフィーリアの水死は，同時代の画家や小説家や詩人などに賛美され，題材として取り上げられることも多かった。また，フィリップ・ジュリアンの言葉にもあるように，19 世紀後半には，オフィーリアのような男性の犠牲となる悲しい運命の女だけでなく，男性を破滅へと追いやる捕食者のようなセイレーン，キルケ，ローレライなども頻繁に描かれるようになる。

清方の題材の傾向を見て行くと，「金色夜叉」の挿絵をはじめとして，＜日高川＞（明治 39（1906）年），＜黒髪＞（大正 6（1917）年），＜妖魚＞など水と関わる女を頻繁に主題としている。また，鏑木清方は，明治 30 年代，西洋雑誌や当時，洋書を中心に取り扱っていた丸善で購入した新着図書，カタログを買い漁ったり，それをアトリエに並べて参考にしていたりしたことが明らかになっている。実際に，ミレーの＜オフィーリア＞やシュトゥックの＜マーメイド＞などを目にしていたことが明らかになっている。ミレーの

＜オフィーリア＞に関しては，お宮の死の姿にこの作品のオフィーリアの姿を読み取り全体的な構図を参考にしたと言われている。さらに，文集では，濡髪の女に対する幻想的な憧れや水死した美女への関心などを読み取ることが出来る。以上のことから，清方は，世紀末絵画に頻繁に見られる水の女のモティーフを知り，自分の関心と近いことを自覚していたと考えられる。清方は「金色夜叉」の挿絵を描く際に，ミレーの＜オフィーリア＞を思い浮かべながら制作したと述べており，お宮の姿にミレーの＜オフィーリア＞の姿を読み取り花束と共に波に髪を広げながら小川を漂う姿を参考にしたと前述した。清方作品に見られる水の女を主題とした作品には，水の女の主題への関心にミレーの＜オフィーリア＞などの具体的な接触が加わり，世紀末に流行した水の女のモティーフが底流していると言える。＜妖魚＞にこのような世紀末絵画に近似した点を見つけられるのは，清方作品に見られる水の女を主題とした作品には，ミレーの＜オフィーリア＞に続く世紀末に流行した水の女のモティーフが底流していることと無関係ではないと考えている。

注

(1) 茂木博・＜－鏑木清方と西洋美術－試論的仮説＞（平成5年・「造形学研究」第2号）

(2) 中谷伸生・＜－鏑木清方の評価をめぐって－大正期の実験模索から昭和へ＞（平成8年3月28日・「関西大学文学論集」第45

(3)『帝展の運営にばかり気を取られて制作には一向気が向かなかつたようである。一回には出品の構想も無く，二回には人魚を扱った失敗作を出している。人魚の伝説に格別の知識はないが，黒い髪に白い膚。下半身が魚體になつて，海中に尾鰭を動かす。鏡花文学を愛好する一書家が，これを選ぶに不思議は無い。さうでなくてもいつ頃からかかうした幻想は多くの人の心を捉へた。寛政の昔に山東京傳は黄表紙に「面屋人魚箱入娘」の戯作もある。私の書いたのはそんなしゃれつけもなく，むしろグロテスクに属するのだが，金鈴社時代から理解の深い「朝日」の春山武松さんからベックリンの模倣だときめつけられた。外国の絵に無関心なわけではなく，實は「黒髪」もルノアールに示唆を受けている。だがベックリンの人魚は耳には聞いているがまだどんな複製も見ていない。』鏑木清方「続こしかたの記」（昭和42年9月30日・中央公論美術出版・109頁14行）

(4) 世紀末絵画に描かれたファムファタルと呼ばれる女性像，髪の象徴性については，高橋裕子・「世紀末の赤毛連盟」（平成8年3月8日・岩波書店），伊藤俊治・「マジカルヘアー」（昭和60年12月20日・株式会社ACROSS），ブラム・ダイクストラ「倒錯の偶像　世紀末幻想としての女性悪」（平成6年4月25日・株式会社パピルス），ハンス・H・ハーフシュテッター・「象徴主義と世紀末芸術」（昭和56年7月30日・美術出版社）などで詳しく考察されている。

(5)『第八章「咄嗟の遅れを天に叫び，地に喚き」から「緑樹陰愁ひ，潺湲聲咽びて，浅瀬に繋れる宮がよ」まで，文字にして二百字あまり，試験前の学生のように，築地川の川縁を往きつ戻りつ繰り返しては諳んじた。何かで見たオフェリアの水に泛ぶ潔い屍を波紋のうちに描きながら。』鏑木清方・「こしかたの記」・（昭和36年4月・中央公論美術出版・223頁11行）

『当時自分は何うかした拍子にミレのオフェリアの書を見て，それを非常に崇拝でもして居たものか，頻りに頭に残って居た頃であった。』鏑木清方・＜－お宮の顔－＞（大正2年・「現代」・現代社発行）

(6) ユン・サンイン・＜－乱れ髪の美学－描かれた世紀末美人像＞（昭和62年9月・「太陽」№311）

(7) 鏑木清方・「鏑木清方文集7巻書壇時事」（昭和55年6月20日・白凰社・51頁1行）

(8)『紅葉先生は，一冊の文芸倶楽部の古本を携へて居られた様に記憶する。その口絵の中から徳島の芸妓『紫屋雪松』と云ふのを指摘して，『お宮』の顔は何うか斯んな様に願い度いと注文しられた。伴し，『雪松』の顔と云ふのは寧ろ餘程楽天的で，誰が考へもそれが直接に『お宮』のモデルになり得相ではなかった。そこで，紅葉先生は更に當時新橋で三橋で三嬌の一と称された『おえん』と云ふ芸妓の顔を指摘した。そして此の女の眉と眼とを雪松の顔に加味して貰ったら如何でせうと云ふ事であった』鏑木清方・＜－お宮の顔－＞（大正2年・「現代」・現代社発行）

＊ 多喜田昌裕氏（徳島県郷土史家）のご協力により，文芸倶楽部に掲載され，紅葉と清方が見ていた可能性が高いとされている『雪松』と『おえん』の写真複写を

ご提供いただくことができました。

雪松「文芸倶楽部掲載写真」
明治 33 年 12 月発行

おえん「文芸倶楽部」
明治 35 年 11 月発行

(9)（5）に同じ

(10) ブラム・ダイクストラ「倒錯の偶像　世紀末幻想としての女性悪」(平成 6 年 4 月 25 日･株式会社パピルス･89-91 頁)

(11) 堀切直人・＜－オフィーリアの幻影－ラファエル前派の日本への影響＞（昭和 50 年 5 月・「芸術生活」）

(12) 管聡子・＜－第 5 章百合とダイアモンド－『金色夜叉』の夢＞（平成 13 年 10 月 25 日・「メディアの時代・明治文学をめぐる状況」）

(13)（2）に同じ

(14)（15）根崎光男・＜－金鈴社考－＞・(平成 7 年・「開館 10 周年記念　大正期の日本画　金鈴社の五人展」練馬区立美術館)

(16)（2）に同じ

(17) 鶴田汀・＜－文展と美人画－＞・(「美人画の誕生展」山種美術館)

(18) 上村松園・「青眉抄」（平成 7 年 10 月 16 日・株式会社求龍堂・123 頁 1 行）

(19) 伊藤たまき・＜－上村松園＜焔＞について－＞（平成 15 年・「芸術学研究」№ 7）

(20) 鏑木清方・「鏑木清方全集 3 巻先人後人」（昭和 55 年 6 月 20 日・白鳳社・65 頁 11 行）

(21) 鏑木清方・「鏑木清方全集 3 巻先人後人」（昭和 55 年 6 月 20 日・白鳳社・86 頁 6 行）

(22) 鏑木清方・「鏑木清方全集 3 巻先人後人」（昭和 55 年 6 月 20 日・白鳳社・86 頁 9 行）

(23) ONE HUNDRED MASTERS OF THE PRESENT DAY : Example of Contemporary German Painting in Coloured Reproduction with Explanatory Text , GOWANS & GRAY,LTD . 1904.

(24) 柏木智雄・「鏑木清方画集」（平成 10 年 8 月 31 日・株式会社ビジョン企画出版社・359 頁 14 行）

(25) アステルテについて参考にした著書 : S・H・フック・「オリエント神話と聖書」(昭和 42 年 5 月 8 日), ション・グレイ「オリエント神話」（平成 5 年 8 月 25 日･青土社)。

(26) アト・ド・フリース・「イメージ・シンボル事典」（昭和 59 年・大修館書店・245 頁）

(27) 若桑みどり・「象徴としての女性像」（平成 12 年・筑摩書房・44 頁）

(28)（26）に同じ

(29)『この屏風は今からふた昔ばかり前の帝展へ出したので，青磁色のぬるりとした岩の上に，黒い髪白い肌の人魚がのしかかるようにして綺麗な小魚を弄んでいるところをかいたのだが，その後かういふ書材への興味もうすれ，従って見る気もしないで，納戸の奥へ蔵つたなり，56 年前の大掃除に一度出したきりだつたが，この冬の北風凌ぎにと取り出してあつたのを，遇々かり寝の床に沁々眺めることになつた。』
鏑木清方・「鏑木清方全集 8 巻随時随感」（昭和 55 年 6 月 20 日・白鳳社・255 頁）

(30) 杉本秀子・＜明治期のイギリス美術紹介－青木を焦点とする－＞ P180

(31) 谷田博幸･「ロセッティ　ラファエル前派を超えて」(平成 5 年・平凡社・320 頁)

(32) 池田美紀子・＜－漱石と世紀末の女性たち－ヒロインの肖像＞（平成 2 年 6 月・「比較文学研究」57 巻）

(33) 鏑木清方・「鏑木清方全集 1 巻制作余談」（昭和 55 年 6 月 20 日・白鳳社・173 頁 7 行）

(34) 三島由紀夫・渋沢龍彦・＜－鏡花の魅力－＞

(35) 吉村博任・「泉鏡花の世界」・(昭和 58 年・牧野出版)

(36)（35）に同じ

(37)（35）に同じ

(38) 手塚昌行・＜－清方描く「妖魚」の成立について－泉鏡花と「甲子夜話」＞（平成 1 年・「泉鏡花とその周辺」・武蔵野書房）

(39)（38）に同じ

(40) 谷田博幸･「ロセッティ　ラファエル前派を超えて」(平成 5 年・平凡社・249-271 頁)

(41) ユン・サンイン・「世紀末と漱石」（平成 6 年・岩波書店）

(42)『the mermaid stares at the human youth, who lies there on

the sand in front of the fish _ tailed fair one and strerches out his arms towards her with hold desire. But it look as if the two would soon become more familiar.』

ONE HUNDRED MASTERS OF THE PRESENT DAY : Example of Contemporary German Painting in Coloured Reproduction with Explanatory Text , GOWANS & GRAY,LTD . 1904.

(43)『その昔のセダ・バラ，次いでポーラ・ネグり，ああいふタイプの女性はどっちかと云へば，日本向きではないので，毒婦とか悪婆とか，むかしからさういした好みのものはあるにはあっても，熊坂お長，姐己のお百，それらのそこか，すっきりとしたものを感じる。悪まで毒々しくといふわけには行かない。古くは蒲田にある五月信子，今新興にいる鈴木澄子，それらはヴァンプ役者として定評のあるものだが，セダ・バラやネグリとの差に，あちら好みとこつち好みとの差のあることは否めない。（中略）友人松岡映丘は，ブリギッテ・ヘルムを絶稱している，『妖女アラウネ』から『熱砂の女王』に至るまで，あの冷たい鋼鐵のやうな美，触れば指が凍りそうな，これは私の全き好みではない』

鏑木清方・「鏑木清方全集 6 巻時粧風俗」（昭和 55 年 6 月 20 日・白凰社・94 頁 9 行）

(44) 伊藤俊治・「マジカルヘアー」（昭和 60 年 12 月 20 日・株式会社 ACROSS・180-190 頁）

(45)（3）に同じ

(46) 橋本澄子・「日本の髪形と髪飾りの歴史」（平成 7 年・源流社・61 頁）

(47) 伊藤俊治・「マジカルヘアー」（昭和 60 年 12 月 20 日・株式会社 ACROSS・144 頁）

(48)「美容理論」（平成 8 年・社団法人日本理容美容教育センター・200 頁）

(49) 鏑木清方・「こしかたの記」（昭和 36 年・中央公論美術出版・127 頁）

(50) 伊藤晴雨・「伊藤晴雨自画自伝」（平成 15 年・新潮社・46 頁）

(51) 東雅夫・「妖髪鬼談」（平成 7 年・桜桃書房・176-279 頁）

(52) 鏑木清方・「こしかたの記」（昭和 36 年・中央公論美術出版・199 頁）

(53) 伊藤俊治・「マジカルヘアー」（昭和 60 年 12 月 20 日・株式会社 ACROSS・80-84 頁）

(54) 鏑木清方・「こしかたの記」（昭和 36 年・中央公論美術出版・95 頁）

(55) ケネス・クラーク・「名画とは何か」（昭和 60 年・白水社）

(56) ユン・サンイン・＜－乱れ髪の美学－描かれた世紀末美人像＞（昭和 62 年 9 月・「太陽」№ 311・85 頁）

(57)『きのふの夜なかから降り出したのが，もうかれこれ書近くなろうというのにまだなかなか止みそうもない。雲母地へ銀砂子をまいたように川づら一ぱいに初夏の雨。その頃はまだ向島が花の名所として幅を利かしていた時分。葉桜の影こまやかに茂ったのが，色も分たず低い山とも，として長蛇のうねり，光る水の面に浮かんで見える。晴れた日の夕方などには面白いように帆をかけた船の続く川筋も，こんな日には鳥影一つなく，竹屋を突っ切る渡し船も乗り手がないか姿を見せぬ。腰一枚を艶消しにした硝子戸，湯気がこもるので六七寸あけてある。5 月 5 日，菖蒲湯を立てた檜の角風呂に漬かったままで，つややかな丸髷，水色の手柄，白地へ紺で花菱の模様のある手ぬぐいが湯に浮く草の葉隠れに，きめの細かい肌に連れてひたひたと音を立てる。廂をつたう雨と和して若葉時のほとしほ静かな湯殿の中，女は美しく屈託なく，真書を湯浴みの楽な境遇，さはれ圍はれ女のけふありてあす知らぬ上も考へぬか，はた考へたとて何となる身とのはかない諦めか，日々に見慣れた川の眺めも，殊更なる雨のけしき，うつとりと見入って我を忘れた風情。――中略――　湯が見えぬまでに浮かせてある紅さした菖蒲の根や，緑色濃い葉につつまれていた女は，さつと湯の雫を切つてからさを押す，とそれは沼のニンフが水草の中から姿を現したもののようにも見える。肩，二の腕あたり，真っ白い肌へ菖蒲の葉がべつたりとついたのを，気味わるいもののように華奢な指先にそつとつまんで流しへ棄てた』）鏑木清方・「鏑木清方全集 4」（昭和 55 年 6 月 20 日・白凰社・74 頁）

『久しい前，ある夏の夜に，上野の山下で，麦藁帽の男と連れ立った，つややかな丸髷に，襟足の夜目にも白く匂ふ若い人妻が浴衣姿のなめらかな裾捌き，波のしぶきに躍る鮮らけき魚の肌とも見えて，木下闇にかくれゆくうしろ姿は，星の夜に陸に上がった人魚にやうなと見送った。』鏑木清方・「鏑木清方全集 6」（昭和 55 年 6 月 20 日・白凰社・90 頁）

(58) 鏑木清方・「鏑木清方全集 2 明治追懐」（昭和 55 年 6 月 20 日・白凰社・61-63 頁）

(59) 高橋裕子・「世紀末の赤毛連盟」（平成 8 年 3 月 8 日・

岩波書店・144 頁）
(60) フィリップ・ジュリアン・「世紀末の夢」（昭和 57 年・白水社・49 頁 7 行）

（付録）

＊岩見哲夫助教授（東京家政学院大学）のご協力により，清方の＜妖魚＞が持つ魚の種類の特定をすることが出来ました。

＜妖魚＞　人魚が弄ぶ小魚・一部拡大

魚の姿は手で隠されていて，ほとんど見えていないが，緑と赤の色が混在している尾が見えている。そこから，この魚がベラの仲間であることが分かる。また，いくつかの点から考えていくと，種類も特定する事が出来る。緑をバックにして，尾の内側に赤い輪のような模様が入っている事，また，当時，特殊な種類の魚を手に入れることは難しいという事，この画家が東京に在住していて，本州中部付近で見ることが出来るという種類の魚である事などから，“ニシキベラ”，“キュウセンの雄”ではないかと考えることが出来る。また，作品の尾の模様を見ると，赤い輪のような模様が繋がっているように見える。この繋がったように見える輪は，ニシキベラの特徴である。そのため，ニシキベラである可能性の方が高いと考えられる。

図１　＜妖魚＞　鏑木清方　1920 年
福富太郎コレクション資料室

図２　＜海の静けさ＞　ベックリン
1886-87 年　ベルン美術館

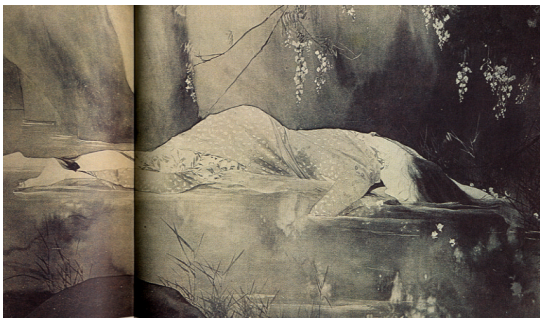

図３　「金色夜叉」挿絵　鏑木清方　1902 年

図４　＜オフィーリア＞　ミレー　1851-1852 年
ロンドン・テイトギャラリー

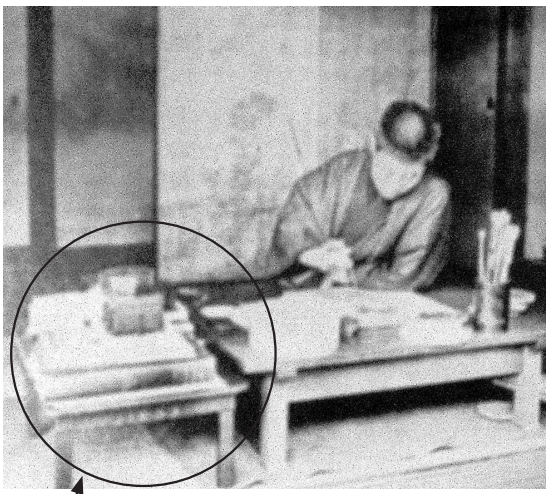

図５　清方の書斎での写真　1903-1904 年

「ONE HUNDRED MASTERS OF THE PRESENT DAY」
清方の書斎にあった西洋画集

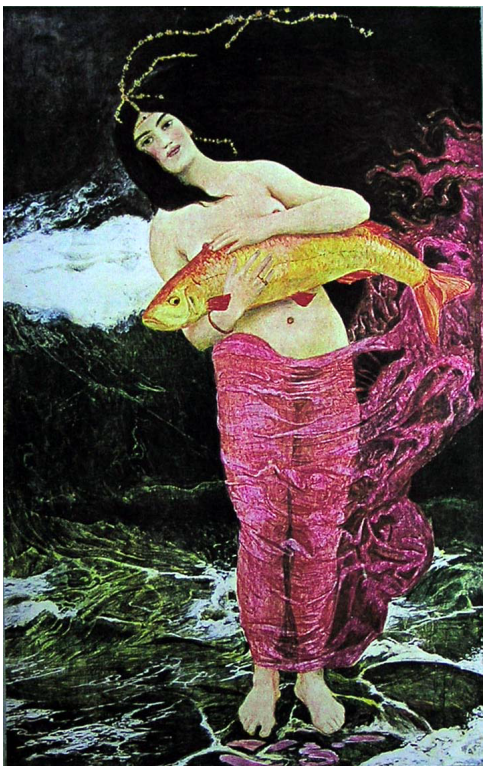

図６　＜アスタルテ＞　シュナイダー　年代不詳

図７　＜マーメイド＞　シュトゥック　1891 年

＊付記・本稿は，平成 14 年度に修士論文として佐藤節子教授の指導のもとで，増井真理子が東京家政学院大学に提出したものの一部に，加筆，修正したものである。