

# 葛蛇玉筆絹本著色鯉魚図(東近江市・曹源寺蔵)について——中幅と王祥説話の関連を中心に——

萬年 香奈子

はじめに

東近江市の曹源寺に伝わる葛蛇玉筆絹本著色鯉魚図は大坂で活動した画家・葛蛇玉(一七三五～一七八〇)の数少ない現存作例の一つである【口絵6～8、図1～3】。三幅を以て対をなし、それぞれに一匹ずつ鯉を描く。右幅は春、中幅は冬、左幅は夏を描くとされる。本稿ではこの三幅のうち、中幅の冬の鯉図を取り上げる。

鯉を描く絵画作品の多くは、登龍門の故事に由来する。実際にこの三幅対のうち右幅の春の鯉図は、桃の花びらを描き、春三月になると龍門の滝に鯉が集まり滝を登って龍となるという登龍門の故事を示唆している。また、左幅の夏図に描かれる鯉は、上を向き飛び跳ねて築を越えようとする姿で描かれており、やはり登龍門を意識している。

一方、中幅に据えられた冬図は、登龍門を主題とするとは断言できない。後に述べる通り、冬図の鯉は頭を下に向け、今にも地面へと落ちてしまいそうな不安定な体勢をとっており、これから天に昇って龍へ変じる気配を見せない。また、全面に散らされる胡粉や凍りついた水面の描写などから、描かれる季節は冬と特定できる。後に述べる通り、登龍門は春に関連する画題であるため、冬の情景を描く本作が、登龍門とは異なる何らかに取材したものであることが推測されるのである。

さて、この冬図について山崎美紗子氏は「確証はない」とするものの、「氷を割って飛び出た鯉の画題が、二十四孝の「王祥」の故事から着想を得たものではないかという気がする」と指摘した<sup>1)</sup>。本稿では、冬図の表現の特異性を指摘するとともに、表現の分析と類例との比較から、冬図が王祥説話を題材とする可能性を指摘したい。

## 一、「鯉魚図」の概要

葛蛇玉筆鯉魚図は、昭和六二年(一九八七)秋、文化庁による永源寺および関係寺院の書画調査で見えられ、平成一五年(二〇〇三)には、栗東歴史民俗博物館特別展『永源寺の歴史と美術』で初めて一般に公開された。見出された後は滋賀県立琵琶湖文化館に寄託されていたが、平成一六年(二〇〇四)四月より、滋賀県立安土城考古博物館に寄託替えとなり、現在も同館で保管されている。また、令和六年(二〇二四)度には、その価値が評価され、滋賀県指定有形文化財に指定された。

経年により表装、本紙ともに損傷が激しかったため、平成三〇年(二〇一八)四月四日から平成三一年(二〇一九)三月二九日にかけて、公益財団法人住友財団の文化財維持・修復事業助成のもと、大津市の坂田墨

珠堂によって、本格解体修理が行われた<sup>(註三)</sup>。修理銘や折伏などの部分的な修理の痕跡が認められなかったことから、この修理が鯉魚図三幅にとって初めての修理である可能性が高いことが明らかになった。

修理銘のほか、墨書等は見つかっておらず、先述した調査をさかのぼる来歴は明らかになっていない。作者である葛蛇玉と曹源寺の関係も不明で、本作が収められていた木箱(現在の旧箱)は制作当初のものなのか判別できない。



図1 春図(右幅)



図2 冬図(中幅)



図3 夏図(左幅)

鯉魚図は、現在三幅対として伝わり、各軸の背の八双を包む絹の上に「右」、「中」、「左」の墨書があることから、それぞれの位置関係が明らかになる。右幅は画面右上方に「蛇玉山人葛季原」と楷書で落款を記し、その左側に白文方印「子明印」、黒印「葛」、朱文方印「蘿園圖書」と捺す。中幅は画面左端中央に行書で「蛇玉葛季原」と記し、その下に右幅と同様の白文方印、朱文方印を捺す。また、画面右下に朱文長方印「與古爲徒」を捺す。左幅は左上方に「蛇玉葛季原」と楷書で書し、その下に右幅中幅と同様の白文方印、朱文方印を捺し、右下隅に中幅と同様の朱文長方印を付す。三幅の本紙はおおよそ同じ大きさを呈しており、筆者が実見した限り、絹糸や絹目の状態は三幅同様であったため、対として同時期に制作されたものと見て良いと思われる。

本作は三幅対として伝来しているものの、一部に認められる四季表現から、当初は四時すべてを備える四幅対であった可能性も検討されてきた<sup>(註三)</sup>。三幅のうち、右幅は春、中幅は冬、左幅は夏の情景を描くと考えられている。

春図は、風に吹かれる柳の木を背景に、宙に舞う桃色の花卉を水中から見つめる鯉の姿を描く。この花卉は、桃の花弁であり、桃の花と鯉を組み合わせる表現は登龍門にまつわる伝承に基づいている<sup>(註四)</sup>。例えば、江戸初期の朱子学者・林羅山(一五八三〜一六五七)の『庖丁書録』には「鯉」の項目に「春三月の比桃花の浪ながるゝ時を此場所をのぼる」とある<sup>(註五)</sup>。こうした鯉と桃花の結びつきは、江戸時代にも認められるものではなく、室町時代の禅僧による五山文学にも表され、日本に先んじて中国の資料にも認められている。後述する通り、本作の作者である蛇玉は南嶺派の鶴亭に学んでいるが、その鶴亭の師である熊斐の鯉魚跳龍門図(長崎歴史文化博物館蔵)も、龍門の滝を登ろうとする鯉と共に桃の花を描く。以上を踏まえれば、春図における、わずかに散る桃の花と、春風にたなびく柳の枝の表現は、画中の鯉による龍門へ

の挑戦を予感させる表現であると言える。

左幅の夏図については、夏の季語である築が描かれていることから夏的情景を描くと推定される。また、天高く飛び上がる様子から登龍門を意識しているようにも看取されるが、本稿刊行までに、春図のような季節の描写の具体的な意図を明らかにできなかった。しかし、春図が登龍門の故事を示すために、春を象徴する桃や柳といったモチーフを描いていることを考えれば、夏図や冬図も同様に、何らかの主題を背景として、各季節を示唆する描写がなされていることが想像される。

## 二、表現の分析

次に、冬図（以下本作と呼称）の表現について詳細に観察し、本作に示されている状況を確認したい。



図4 冬図部分 鯉

### 〔鯉の表現〕

まず注目したいのが、本作に描かれる鯉の恰幅の良さである【図4】。鯉は、正中線を軸にして腹側を白く彩り、体の外側の黒と赤をグラデーションで繋いでいる。なめらかに翻る尾鰭は殊に大きく描かれ、胸鰭、腹鰭、尻鰭も、鯉が全身を使って大きく飛び跳ねる様を示すかのように、大きく全体

に広げられている。水面が凍りつくほどの極寒の冬にもかかわらず、このような恰幅の良い鯉が描かれているのは極めて印象的である。加えて、宙返りした鯉の腹を観者に見せつけるという大胆な構図も、この意外性に寄与している。

この恰幅の良さは、左右幅と比較することにより明確になる。春図の鯉も冬図のそれと同じく大きい尾鰭を持つて描かれる。しかし、頭部を除くその全身は水中に隠れ、さらに体の一部を画面外に隠していることから、冬図の鯉ほどの存在感は示されない。夏図の鯉は、宙に飛び上がるその一瞬を切りとったためなのか、各鰭はいずれも体に沿い、背鰭や尾鰭の翻りも抑えられており、全体として躍動感の乏しい表現になっている。

さらに、単純に鯉に費やされた紙幅だけを見ても、その差異は明らかである。春図と夏図における鯉の描写が、画面全体の六分の一以下に留まるのに対し、本作では、画面の約三分の一を鯉の表現が占めている。この点からも、本作における鯉の存在感が明らかに他の二幅と異なっていることがわかる。これは本作が当初から中幅に充てられるものとして構想されていた可能性とも関連してくるだろうが、ともかくも、三幅の中で、最も力強く存在感のある鯉を描いていると見ることができる。

### 〔氷の表現〕

次に注目されるのは、鯉の下にある穴の周りにおける割れた氷の表現である【図5】。水分の少ない墨を用い、筆先を割り二重にした線で氷の輪郭を縁取り、割れた氷の鋭さを表している。

先の修理を経て、氷と鯉の腹部分の裏彩色には、雲母が用いられていることが判明した<sup>一註六</sup>。雲母は通常裏彩色に用いられることは少ないが、光を反射して光る性質を持つことから、氷が煌めく様子や水に濡れ

た鯉の体が光を反射する様子を示すために用いられたと考えられる<sup>註七</sup>。

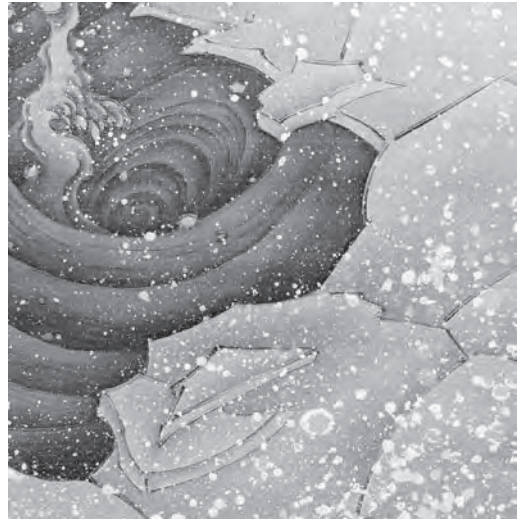


図5 冬図部分 水

また、鯉の頭の真下、鯉が立てる渦のすぐそばの不安定な場所に氷が落ちていっていることにも注目したい。この氷は、全体の半分をひびの入った氷面の上に置き、もう半分を足場のない水面の上に投げ出している。すなわち、氷は少しの震動で水中へ落ちてしまいそうな位置に描かれている。

こうした描写から、本作は氷が割れた直後の一瞬を捉えた場面を描くことができ。前述した氷の鋭さを示す渴筆による表現と合わせて、氷が今まさに割れたばかりであるという時間性が、画面全体に共有されていると言える。

#### 〔胡粉散らしの範囲〕

次に、全体に散らされた胡粉に注目する。本作においては、画面全面に胡粉を雪に見立てて散らす技法が認められる。ここでは特に、胡粉が散らされる範囲に注目することにしたい。

現状、胡粉は全体に散るが、中でも画面右下および右上部を中心に濃く散らされている。ところがその中であって、鯉の描かれる部分では、背景に比して胡粉の散布が著しく少ない点が目を引く。詳細に観察すると、鯉の頭側の半身では口元と腹、腹鰭にわずかに認められるのみである。対照的に尾鰭には濃く大粒の胡粉が散らされている。

葛蛇玉筆雪中松に兔・梅に鴉図屏風(プライス・コレクション)においても、本作と同様に胡粉が全体に散らされる。その中で、梅や松の幹、枝葉には大胆に散らされているが、動勢がある兔や鴉の体には、本作の鯉とは異なり、ほとんど散らされていない。この表現を踏まえると、本作において、鯉を画面の主体として際立たせるため、その体の大部分に胡粉を乗せなかったとみることもできる。しかしながら、なぜ本作においては、鯉の体の一部、殊に尾鰭に集中的に胡粉を散らす必要があったのだろうか。

さらに視野を広げて観察すると、鯉が跳びはねる勢いによって生じた水の立ち上がりから尾鰭にかけ、胡粉の散り方に連続性を認めることができる。とりわけ、立ちあがった水柱の上部から落款右側を通り、その上にある尾鰭にかけては、粒が大きく、遠目にも目立つ表現で胡粉が散らされている。中でも尾鰭にかかる胡粉は密度も濃く、剥落前にはかなりはつきりとした表現であったことが想像される。尾鰭とつながるこの胡粉の散り方は、さながら鯉の飛び上がる勢いによって、周囲に撒き散らされた水しぶきのようである。加えて、鯉の頭のみならずその周辺にも、不自然に胡粉の痕跡が少ないことも指摘しておきたい。これは、頭部に水の付着が無いほどに、勢いよく鯉が水面から飛び出した様子を意図的に表したものとみることができ。以上を踏まえると、本作における胡粉は、あたりに降る雪を示すとともに、鯉が跳躍した際に上がった水しぶきを表していると理解できる。

#### 〔鯉の体勢と目線〕

さて、本作に描かれる鯉は大きくからだをねじらせて、宙を舞う。宙を飛び跳ねる鯉を描く場合、登龍門の故事を意識してか、多くが鯉の頭を上に向け、今にも龍へ変じようとする様子を描く。その一方で、本作が、鯉の頭を下に向けて描いていることに注目したい。宙返りをして腹を見せている鯉は重心の行き場を失い、今にも落下していきそうな

体勢をとっている。

加えて、鯉が画面向かって右の氷上を見つめていることにも留意したい。鯉は凍り付いた氷の上に墜落しそうな状況にありながら、体をねじって氷の穴へ戻ろうとする動きを示さず、その視線も穴には向けられていない。この視線は、本作における鯉の姿勢とあいまって、登龍門を意識した「天高く飛び跳ねる鯉」とは異なる意図を示唆していると考えられる。

以上、本作の表現について考察を加えてきた。これを踏まえると、本作は、極寒の冬に凍り付いた水面が割れ、その割目から勢いよく飛び出してきた肉付きの良い鯉が、今にも氷の上へ墜落しようとしている様子を示していると思われることができる。

### 三、二十四孝と「王祥」説話について

さて、本作の表現が指し示す状況に最も合致するのが、二十四孝「王祥」の説話に登場する鯉の描写である。

二十四孝は中国古来の代表的な二十四人の孝子たち、あるいは、彼らの孝行にまつわる二十四の説話を指す。中国を中心とする東アジア世界の道徳は、儒教思想を基盤として形成されてきたが、その中でも「孝」「孝養」の精神はとりわけ重要視される徳目であった。孝養は親に孝行を尽くすこと、亡親の追善供養や祖先祭祀を行うことを意味し、その実践は、家の繁栄や永続という現世的な願いと結びつくこともあった。二十四孝をはじめとする、模範とすべき孝子たちの物語は、こうした東アジアにおける強固な倫理規範となった孝養思想普及の一端を担っていた。

孝子説話は、『蒙求』などの舶来によって、平安時代にはすでに日

本にもたらされていた。南北朝期から室町期には、元の郭居敬（生没年不詳）の『全相二十四孝詩選』を代表とする絵入り版本が大陸から輸入されたこともあり、日本では十五世紀以降に二十四孝図が定着したと考えられている<sup>（註八）</sup>。

二十四孝は江戸期に入ると、その版本化によって、庶民にまで受容の裾野を広げていき、その出版数は江戸期版行本の中で、最大多数のものとも推測されている<sup>（註九）</sup>。「本朝二十四孝」などの日本を舞台にした孝子説話にも翻案され、文学や絵画、浄瑠璃や歌舞伎などの芸能とその表出される分野も拡大していった。滋賀県内でもその受容の広がりを確認でき、例えば、大津祭の曳山・郭巨山（元禄六年（一六九三）造）は二十四孝の一人である郭巨の説話を所望の題材としている。

さて、二十四孝の一人、王祥は、中国三国時代から晋代にかけての人物である。継母の好む鯉をとるために、裸で寝そべり凍り付いた川を溶かそうとしたところ、天がその孝心に応じ、氷が溶けて二匹の魚が飛び出したとする説話が伝わる。ここでは、大坂の医師・寺島良安（一六五四）が編纂した『和漢三才図会』の記述を引用したい<sup>（註一〇）</sup>。

『和漢三才図会』巻第六十二之本 山東

王祥 字は休徴、継母朱氏に至孝なり。朱氏嘗て慈あらず。特に生魚の嗜く時寒天にして水凍り魚無し。王祥即ち衣を解きて裸身にて氷の上に寝れば則ち氷割けて双鯉躍り出づ。得て以て母に薦む。

鯉が登場する孝子説話は、王祥説話の他にもある。例えば、同じく二十四孝に数えられる姜詩の物語は、姜詩とその妻の孝養に応じて家のそばに水が湧き、そこから毎朝二匹の鯉が躍り出すようになったというものである。一方、氷と魚（鯉）の組み合わせは、王祥を象徴することが多い。古

く鎌倉初期の仏経説話集『宝物集』には「是ならず、丁蘭か木母、郭巨か金釜、白年かふすまをぬき、王祥か氷の魚を得し事、皆孝養の事に侍り」とある<sup>(註一〇)</sup>。また、江戸時代においても同様に、氷と魚、そして王祥が結びつけられる。例えば、俳諧作法書である明暦二年(一六五六)刊『世話焼草(世話尽)』では、より直接的に「氷は「魚」、「魚」は「王祥」と説明される<sup>(註一一)</sup>。そのほか、平賀源内(一七二八〜一七八〇)の談義本『根無草』後編二之巻には、「氷の魚、雪の筍、其孝行にもおとるまじ」とあり<sup>(註一二)</sup>、『はいかいはるの湊』(宝暦三年(一七五三)頃刊)には「氷の魚取より水に流れの身」として王祥を「氷の魚取」に喩える句が掲載されている<sup>(註一四)</sup>。さらには、禅僧・白隠慧鶴(一六八六〜一七六九)の『鶴林尺牘』に「殊に又孝行なる人の天の冥加を受け、金の釜に氷の魚、雪の筍、庭の泉等かくれもなき事に候」とあり<sup>(註一五)</sup>、氷と魚の組み合わせが王祥説話を示すという認識の広がりが見てとれる。

二十四孝と王祥説話の展開を確認してきた。ここで本作の表現に立ち返りつつ、これまでの考察をまとめたい。まず、本作は季節を冬に設定し、氷の下から現れた鯉を描くとともに、その下に二三の氷の破片を配している。先述のとおり、江戸時代には、二十四孝説話が版本の流通に伴って普及していた。さらに、「氷の魚」は、王祥の象徴として一般に認識されていた。したがって、氷と鯉を組み合わせた本作は、江戸時代の人々にとって王祥説話を想起させるものであったと言える。また、本作に描かれる鯉は今にも氷上に墜落しそうな体勢で描かれている。王祥説話において、鯉は王祥の孝養に触れた天の感応により、自ずから躍り出してきたとされる。本作に描かれた恰幅のよい鯉の堂々たる姿は、この天の感応によって、自らその身を王祥に差し出す瞬間を表したものと解釈することができよう。

次に、王祥説話に関連する絵画作品を概観し、その中で本作の位置を考えたい。

#### 四、王祥説話画の中の鯉魚図の位置

王祥説話を題材にする絵画作品の中で、鯉はどのように描かれるだろうか。現存する王祥説話画を概観したところ、おおよそ(A)氷の割目から顔をのぞかせる鯉が基本形となり、(B)それ以外のいくつかの図様が限られた範囲に認められることがわかった。また、鯉を主題にする絵画作品を博搜した結果、王祥の姿を描かないものの、王祥説話に基づくと推測される(C)鯉が氷と組み合わせられた作例が認められた。

次に、以上の類型について詳しく述べ、それぞれと本作の関係について考察する。しかしながら、本稿執筆にあたって確認できた作例数は十分と言えず、この考察には不足の点が残ることをあらかじめ断っておきたい<sup>(註一六)</sup>。



図6 『二十四孝』部分 広島大学図書館蔵

#### (A) 氷の割目から顔をのぞかせる鯉

この類型は、王祥説話を主題とする絵画作品の中でも、最も典型的かつ古い例にあたる。氷上に寝そべる王祥の目の前に氷の割目が描かれ、そこから、二匹あるいは一匹の鯉が顔をのぞかせるという図様である【図6】。室町期以降、狩野派の二十四孝図にも頻繁に認められ、狩野派の中でも繰り返し描かれた伝統的な図様であったと推測される。また、二十四孝の普及に寄与した絵入り版本の多くにおいても、この図様が採用されている。

この類型は、王祥説話画における最も主流のものに見受けられるが、氷の割目から跳びはねる鯉を描く本作とは、直接的な関連は認められない。

(B) その他の王祥説話画に見る鯉



図7 『唐土廿四孝』のうち「王祥」 歌川国芳 東京都立図書館蔵

び出した鯉を描いているのは、本作と類似している。このような表現は、王祥説話画中の、天の感応によつて鯉が「躍り出てきた」という部分を強調していることとみることが出来る。

また、大坂で出版された『初瀬日記故事二十四孝』（寛政九年（一七九七）刊）には、氷上に打ち上げられた一匹の鯉に王祥が駆け寄る姿が

(A) に描かれた鯉は、水中から顔をのぞかせるだけであつたが、それから少し画中の時間が経過して、鯉が水から躍り出て、王祥が鯉を手に入れようとする図様も認められる。例えば、歌川国芳（一七九八〜一八六一）の作例は、凍った川に空いた穴から跳び出してきた鯉と、片腕に鯉を抱えながらもう一匹の鯉へと手を伸ばす王祥を描いている【図7】。鯉があげた水しぶきは線によつて表されているが、このままでは氷の上へ叩きつけられてしまう位置に、飛

描かれる。大坂の浮世絵師・柳斎重春（一八〇二〜一八五二）の作例では、さらに時間が経過し、王祥が捕らえた二匹の鯉を紐で縛り付ける様子を描く。このような動きがある図様は、いずれも江戸後期の浮世絵版画に多く、とりわけ歌川国芳の作品に多く認められた。

江戸時代に二十四孝説話が盛んに翻案されたことを先に述べた。このような図様の多様化は、基本となった(A)の図様が、二十四孝を再解釈した時代の要請に応じて変容した結果と推測される。こうした翻案の蓄積を踏まえれば、鯉のみを大きく取り上げる本作のような表現が生まれること自体は不自然でない。しかしながら、葛蛇玉以前の王祥説話画において、跳びはねる鯉の図様が確認できなかったことをここに述べておく。

(C) 鯉が氷と組み合わせられる作例



図8 双鯉上氷図 櫻井雪保 実践女子大学香雪記念資料館蔵

(C) の作例として、次の二例を紹介したい。

まず一例目が、櫻井雪保（一七五四〜一八二四）による双鯉上氷図（実践女子大学香雪記念資料館蔵）である【図8】。款記より、天

明七年（一七八七）に描かれたことがわかる。一匹の鯉が勢いよく跳び上がり、もう一匹の鯉が画面下部に出来た氷の割目から顔をのぞかせている。氷の割目の周囲には、大小の破片が散らばるが、中には穴に落ちそうな位置に配されるものもあり、本作と類似の表現を見せる。また、画面右下に立ちあがる水しぶきが描かれるが、鯉の動線にかけ、大小の胡粉が散らされている。この表現も本作と同じく、鯉の躍動を水しぶきによって表そうとしたものと言える。

一方、本作とは異なる表現も認められる。まず大きな違いと言えるのが、画面に二匹の鯉が描かれるという点、つまり、跳びはねる鯉とは別に、もう一匹の鯉が氷の下から顔をのぞかせているという点である。王祥説話に立ち返ってみると、王祥のもとに現れたのは二匹の鯉であり、ここまでに挙げた王祥説話画のほとんどが、説話に忠実に二匹の鯉を描いている。双鯉上氷図は本作に比して、より忠実に王祥説話画を描こうとしたものと見られる。また、双鯉上氷図は、跳びはねる鯉が跳び上がったそのままの姿勢で天に顔を向けているという点においても本作と異なっている。これには、登龍門を主題とする、龍に変じようとする鯉を描く作例と同じ意識が認められる。

二例目が、円山応挙（一七三三〜一七九五）の氷上躍鯉図である<sup>註一〇</sup>。氷上躍鯉図には、明和八年（一七七二）の款記があり、氷の割目から跳び上がった鯉を中心に、本作や櫻井雪保筆双鯉上氷図と同様に、胡粉によって鯉があげる水しぶきを示している。

以上の二例は、本作の作者である葛蛇玉と同時代に生きた絵師を作者とするものである。しかしながら、これらの作例と蛇玉画の直接的な関連、あるいは、蛇玉周辺の絵師による同画題の作例は、見出だすことができなかった。また、特に円山応挙を称す作例には、作者の名前を偽った贋作も多いため、氷上躍鯉図については慎重に捉える必要があることを述べておきたい。

本章では、王祥説話画を概観し、本作との関連を検討した。王祥説話画における鯉の描かれ方は氷の割目から顔をのぞかせる鯉がその大半を占め、その派生として江戸後期を中心に、その描写が多様化した可能性がある。

また、本作と同様、鯉と氷を組み合わせた肉筆画の作例が確認された。そのうち櫻井雪保筆双鯉上氷図は、図様からみて、より具体的に王祥説話を表した作品である蓋然性が高い。今回確認された例はごくわずかであるものの、これらが王祥説話に基づく図様であることを踏まえれば、本作についても同説話を典拠とすることを十分許容されよう。しかしながら、登龍門を主題とした他の鯉図に比べると、やはり特異な図様であると言わざるを得ない。

## 五、葛蛇玉について

最後に葛蛇玉の来歴を概観し、本作がいかなる文脈の中で生み出されたのかについて、若干の考察を加えることにしたい<sup>註一九</sup>。

葛蛇玉の来歴は、大坂の儒学者・片山北海（一七二三〜一七九〇）撰述の墓碑文に詳しい<sup>註二〇</sup>。それによれば、蛇玉は、浪華の画人で、姓は葛、諱は季原、字は子明、洞郭とも号した。享保二〇年（一七三五）に玉泉寺という浄土真宗の寺の次男として生まれ、後に長嶋喜右衛門の婿養子となった。長嶋氏の祖先は谷八氏といって、小早川氏とも縁があった。谷八も小早川も雅馴な呼称ではなかったため、蛇玉は谷（コク）・八（ヤツ）の二字の音を合わせて、葛（カツ）を名乗った<sup>註二一</sup>。「蛇玉」の号は、明和三年（一七六六）の夜、蛇が玉を啗えてやってくる夢を見て、眼を覚ますとその玉があったということから名乗るようになったという。なお、落款に「蛇玉」とあることから、本作の成立はこの明和三年以降のことと考えられる。蛇玉は風流閑雅で気ままな人となりであ

り、五人の子どもを持った。そのうち、長男の蛇含は絵師を専業とし、家の名声を落とさなかつたという。蛇玉は安永九年（一七八〇）、四十六歳でこの世を去り、大坂大蓮寺に埋葬された。

安永四年（一七七五）版『浪華郷友録』には、「谷八蛇玉」「葛季原字子明号蛇玉山人」とあり、号を「蛇玉山人」と名乗り、また、当時「南木綿町」に住していたことがわかる<sup>（註三三）</sup>。また、安永六年（一七七七）序『改正増補難波丸綱目』巻四の「唐画師」の項目においても、やはり号を「蛇玉山人」とし「南もめん丁」に住んでいたことが記されている<sup>（註三四）</sup>。

蛇玉は、好んで鯉を描き、また、その鯉の絵を求め人が多かつたため、「鯉翁」とよばれていたという<sup>（註三四）</sup>。このことから、上田秋成（一七三四〜一八〇九）『雨月物語』の「夢翁の鯉魚」の主人公・興義のモデルと考えられている。

また、蛇玉は木村兼葭堂（一七三六〜一八〇二）や片山北海をはじめとする混沌社の文化人たちとも交流を持っていたとみられる。木村兼葭堂の『兼葭堂日記』には安永九年（一七八〇）に蛇玉が数度兼葭堂の元を訪れていたことが記されており、蛇玉の子・蛇含の名も同日記に幾度か登場する<sup>（註三五）</sup>。また、兼葭堂は蛇玉同様、長崎の画家・鶴亭に絵を学んでいる。さらに、佐藤康弘氏は、蛇玉が自らの齋号として記す「蘿園」に混沌社の文人が集い酒宴を催したとする序文を持つ「蘿園雅集図」に基づき、混沌社の詩人たちと蛇玉との間に交遊があったことを指摘している<sup>（註三六）</sup>。

次に、蛇玉の師とされる、橘守国（一六七九〜一七四八）と鶴亭（一七二二〜八五）について触れたい。

橘守国は、大坂で活躍した絵師である。近世中期の大坂では、絵手本の刊行が盛んに行われたが、守国はその流行の最初期を担い、『絵本写宝袋』（享保五年（一七二〇）刊）や『絵本通宝志』（享保一四年（一七二九）刊）をはじめとした絵手本や絵入り版本の挿絵を数多く手掛

けた。これらの絵手本は作画の手本として用いられ、特に後代の浮世絵師たちに大きな影響を与えた。守国は、狩野派の鶴澤探山の弟子であり、粉本を重視する狩野派流の教育を受けていたことが推測される。自身が『絵本写宝袋』や『絵本通宝志』に残した記述には「画本を以てせざれば、形状を成すことを得ず。画本は規矩なり。」<sup>（註三七）</sup>や「絵の事は必ず粉素を以て割きと為ることを知らば」<sup>（註三八）</sup>とあり、粉本や画譜などの手本が作画の基本となると考えていたようである。

しかし、守国が粉本によって伝わる景物の形状のみを重視していたわけではない。古明地樹氏は、『絵本通宝志』巻五上「太公望図」を取り上げ、それがいわゆる「文王呂尚」の故事を元に行っていることを指摘し、「狩野派の画題によりながら、文学的背景となる故事を現すことにより、町絵師や庶民の啓蒙を行った」と述べる<sup>（註三九）</sup>。また、守国は『絵本故事談』や『唐土訓蒙図彙』といった、故事集や類書の挿絵も手掛けており、画題をよく理解した上で、作画を行っていたことが推測される。

蛇玉が「蛇玉」と名乗り始めたころ、すなわち明和三年には、守国はすでに他界しており、本作が制作された時期には、その直接的な影響は薄れていた可能性がある。また、守国が数多くの絵手本を世に送り出しているにもかかわらず、その絵手本に本作と同画題の鯉図は見いだせなかった。しかしながら、蛇玉が先に述べた守国の作画態度や絵画観に触れ、それを学ぶ機会を有したことは想定しうる。そうであれば、本作を蛇玉の独創によるものではなく、故事などの文化的背景を踏まえた作品として捉えることができるだろう。

蛇玉のもう一人の師と伝わる鶴亭は、長崎出身の黄檗僧で、法名を「海眼浄光」といい、画家として「鶴亭」を号した。沈南蘋の弟子・熊斐（一七一二〜七三）に学び、宇治の万福寺紫雲院に移った後、京坂地域に南蘋派の画風を広めたことで知られる。

南蘋派の画風はしばしば「写実」の語で表現されるが、現存する史料

からは、彼らが、写生よりも粉本主義に近い態度で作画に臨んでいたことがわかる<sup>(註三〇)</sup>。例えば、熊斐の弟子・森蘭齋(一七四〇〜一八〇一)の『蘭齋画譜』『繡江熊先生小伝』には、熊斐が沈南蘋に弟子入りしようとした際、南蘋が菊の葉一片を写した絵を渡し、この絵を模写させ、数十回描いても認められず、十日以上熟考した後に描いた作品をもつてようやく認められたという話がある<sup>(註三一)</sup>。またここでは、蘭齋自身も熊斐に習った始めの頃に、蘭一茎を描いた絵を渡され、数十回と模写としたとする。加えて、南蘋派の画家が盛んに画譜を刊行し、中には南画家が規範とした『芥子園画伝』の引用が含まれていることから<sup>(註三二)</sup>、粉本重視の姿勢が明らかになる。

それでは、鶴亭に学んだという蛇玉の作画態度はいかなるものであったのだろうか。蛇玉の墓碑文には、その作画態度がうかがえる文章が記されている。

又籠に数種の鳥を畜ひ、朝夕愛養し以て楽しみと為す。その意謂へらく、則ち籠中と雖も、翔集飲啄大いに意匠を助くること有るなり、豈徒らにこれを玩ばんやと。

蛇玉は、数種類の鳥を飼って愛好していたという。これは、籠の中であっても、鳥たちの様子が大いに作画を助けるといふ考えの元であった。すなわち、蛇玉の作画は、実物の観察に基づくものであったと推測される。

本作においても実物の観察に基づいたものと見られる写実的な表現がいくつか認められる。例えば、鯉の鱗は柔らかく波打つ線と固く真つすぐな線を組み合わせ、鯉の鱗の硬い棘の部分と柔らかい部分を描きわけている。また、鱗や鰭に沿った金泥や腹部に施された雲母による裏彩色は、水に濡れた魚体が光を反射する様子を表し、グラデーシヨンのある色づかいによって、立体感のある鯉の形態を描き出している。

南蘋派の絵師が出版した画譜の中に、本作と同様の図様は認められず、また、墓碑文に記された蛇玉の作画態度には、南蘋派のそれとは異なる様子が看取されるが、蛇玉の墓碑文に「初め橘守國及び霍亭禅師に学び、後に宋元古画を摸法して、遂に一家を立つると云ふ」とあることを踏まえると、本作が描かれたのは、すでに師の元を発ち、絵師として独り立ちした時期であったことが想像される。

### おわりに

本稿では、葛蛇玉筆鯉魚図のうち冬図を取り上げ、その表現の分析に基づき、二十四孝の王祥説話との関連を指摘した。本作は、冬に凍った水面から跳躍する鯉を描くものであるが、氷と鯉の取り合わせは、江戸時代において、王祥説話を想起させるものとして広く認識されていた。この点から見て、本作も王祥説話に取材したものであると蓋然性は高い。

現存する王祥説話を概観すると、その多くが氷の穴から顔をのぞかせる図様を採用しており、本作のように鯉が氷上へと飛び上がる表現は必ずしも一般的ではない。しかしながら、江戸後期には本作のように氷の穴から飛び上がる鯉の図像が見られるようになる。王祥説話画の中で、本作以前にこのような図様が確認されない点には留意すべきであるが、本作と比較的近い時期に、同様に氷と鯉を組み合わせた肉筆画の作例が存在することを踏まえれば、本作が王祥説話に基づいて制作されたこととは十分に可能であろう。

(まんねん かなこ・滋賀県立琵琶湖文化館学芸員)

註

- (一) 山崎美紗子「夢応の鯉魚」と鯉魚図」、「国語国文」八二二号、二〇〇三、三六八頁。
- (二) 鯉魚図の来歴と修理、それを経て明らかになったことについては、高木叙子「葛蛇玉筆『鯉魚図』の修理とその成果」、『紀要』三〇号、滋賀県立安土城考古博物館、二〇二三、一〇一六頁を参考にした。
- (三) 前掲註二。
- (四) 以下、桃花と鯉、登龍門の関係については、杉本欣久「登龍門―鯉が龍になるまで―」(竹浪遠・山本堯編『龍の美術史』、中央公論美術出版、二〇二六、三九九〜四四四頁)を参考にした。
- (五) 林羅山『庖丁書録』、東北大学附属図書館狩野文庫蔵。
- (六) 前掲註二。
- (七) 円山応挙筆芙蓉飛雁・寒菊水禽図(個人蔵、京都国立博物館寄託)のうち寒菊水禽図では、水全体に雲母を刷く。
- (八) 相澤正彦「二十四孝と絵画」、図録『二十四孝図―ふしぎで過激な親孝行―』、海の見える杜美術館、二〇二五、六〜一〇頁。
- (九) 前掲註八。
- (一〇) 底本は以下の通りとし、筆者が書き下し等を行い、適宜読みやすく改めた。
- 寺島良安編『和漢三才図会』、正徳二年(一七二二)自序、同五年(一七二五)跋、酒田市文化資料館光丘文庫蔵。
- (一一) 福原昭五『九冊本宝物集と索引』、近代文芸社、一九九三、二四頁。
- (一二) 母利司朗「俳諧と『二十四孝』―道化した一冊―」、和漢比較文字学会編『俳諧と漢文学』、汲古書院、一九九四、七六頁。
- (一三) 平賀源内先生顕彰会編『平賀源内全集』上巻、名著刊行会、一九七〇、三〇七頁。
- (一四) 鈴木勝忠校訂『雑俳集成 第一期七(宝暦京都会所本集)』、東洋書院、一九八七、二二九頁。
- (一五) 『白隠和尚全集』第六巻、龍吟社、一九三四、三七九頁。
- (一六) 考察にあたり、参考にした作例は下記の通り。
- ・展覧会図録『二十四孝図―ふしぎで過激な親孝行―』(海の見える杜美術館、二〇二五)に掲載される作例。
- 二五)に掲載される作例。
- 狩野玉染筆二十四孝図扇面(室町時代、個人蔵)／狩野派(直信印)唐人物図扇面貼交屏風(桃山時代、本能寺蔵)／二十四孝図屏風(室町時代、東京藝術大学美術館蔵)／伝狩野雅楽助筆二十四孝図屏風(室町時代、栃木県立博物館)／狩野松栄筆二十四孝図屏風(室町時代、洛東遺芳館)／伝狩野山楽筆二十四孝図屏風(桃山時代、ボストン美術館 Fenollosa World Collection, 11.4305)／『新刊全相二十四孝詩選』(龍谷大学蔵)／渋川版『御伽草紙』(江戸時代、海の見える杜美術館蔵)／意精筆二十四孝図扇面画帖(桃山時代、個人蔵)、以上類型A。
- 二十四孝図(康熙年間前期、海の見える杜美術館)、以上類型B。
- ・所蔵施設のデジタルコレクション等、インターネット上で閲覧可能な作例。
- 『二十四孝行録抄』(寛文五年(一六六五)刊、神戸大学附属図書館蔵)／『二十四孝図会』(文政二年(一八一九)刊、大英博物館蔵)／『二十四孝』(正保三年(一六四六)刊、広島大学図書館 教科書コレクション)／歌川国芳筆「唐土廿四孝」のうち「王祥」(嘉永期、山口県立萩美術館・浦上記念館)／鳥居清経画『絵本廿四孝』(宝暦末〜安永末、東京藝術大学附属図書館蔵)／『唐土二十四孝』(江戸時代、国文学研究資料館蔵)、以上類型A。
- 歌川国芳筆「唐土廿四孝」のうち「王祥」(嘉永六年(一八五三)、東京都立図書館蔵)／歌川国芳筆「見立廿四孝」のうち「王祥」「平次」(嘉永七年(一八五四)、東京都立図書館蔵)／歌川国芳筆「二十四孝童子鑑」のうち「王祥」(弘化期、山口県立萩美術館・浦上記念館蔵)／歌川国芳筆「絵兄弟道引廿四孝」のうち「王祥」(江戸時代、一九世紀、国立国会図書館蔵)／柳斎重春筆「廿四孝ノ内」「王祥」(文政天保期、立命館大学アート・リサーチセンター蔵)／『初穎日記故事二十四孝』(寛政九年(一七九七)刊、東京学芸大学附属図書館望月文庫蔵)、以上類型B。
- (一七) 仲町啓子「櫻井雪保筆『双鯉上水図』／唐美人・山水図』三幅対」、『実践女子大学

香雪記念資料館館報』一五号、二〇一七、三五〜四二頁。

(一八) 佐々木丞平・佐々木正子『円山応挙研究』図録篇、中央公論美術出版、一九九六、六七頁。

(一九) 葛蛇玉については、下記を参考にした。

安村敏信『江戸時代諸派に与えた南蘋派の影響』、『日本の美術』三二六号、ぎょうせい、一九九三、八九〜九八頁。

佐藤康宏『蛇玉山人のこと』、『若冲の世紀—十八世紀日本絵画史研究』、東京大学出版会、二〇二二、六五二〜六八四頁。

前掲註一。

(二〇) 以下、墓碑文の引用は、左を底本とし、筆者が書き下しを行って、読みやすく改めた。

木村敬二郎『稿本大阪訪碑録』、昭和二年(一九二七)序(船越政一郎編『浪速叢書』第一〇巻、名著出版、一九七八、一〇七〜一〇八頁)。

なお、大蓮寺(大阪市天王寺区)には蛇玉の墓や過去帳は残っていないという。前掲註一九佐藤論文、六八二頁参照。

(二一) 前掲註一九佐藤論文参照。

(二二) 『浪華郷友録』安永四年(一七七五)刊、筑波大学附属図書館蔵。

(二三) 『改正増補難波丸綱目』巻四、安政六年(一七七七)序、早稲田大学図書館蔵。

(二四) 前掲註二〇の墓碑文。

また、『浪速人傑談』卷之上(『続燕石十種』第一卷(国書刊行会、一九〇八)所収)には「殊さら鯉魚を描に妙を得たり、依て其画を求人多かりしゆへ、世に鯉翁と異名せしと云。」とある。

(二五) 『兼葭堂日記』翻刻編、兼葭堂日記刊行会(中尾松泉堂書店)、一九七二。

(二六) 前掲註一九佐藤論文、六六〇〜六六六頁。

(二七) 底本は以下の通りとし、筆者が適宜読みやすく改めた。

『絵本写宝袋』、享保五年(一七二〇刊)、国文字研究資料館蔵。

(二八) 底本は以下の通りとし、筆者が適宜読みやすく改めた。

『絵本通宝志』、安永八年(一七七九)再版、国文学研究資料館蔵。

(二九) 古明地樹『絵本通宝志』にみる橘守国の作画法—巻五上「太公望」を中心に—、『総研大文化科学研究』一五号、二〇一九、四七〜六二頁。

(三〇) 安村敏信「虚構の中の写真—南蘋派の花鳥画を例に—」、『国際シンポジウム』二二号、国際交流美術史研究会、一九九三、六三〜七〇頁。

(三一) 『蘭斎画譜』蘭部一、天明二年(一七八二)刊、お茶の水女子大学図書館蔵。

(三二) 趙忠華・郭玲玲・福田隆眞「江戸中期における画派の絵画教育についての一考察—南蘋派と例として—」、『教育実践総合センター研究紀要』四三号、二〇一七、一七〜二七頁。

## 図版出典

口絵6〜8、図1〜5: 和澄浩介氏(滋賀県立琵琶湖文化館主任学芸員)撮影。

図6: 広島大学図書館デジタルアーカイブ。

<https://de.lib.hiroshima-u.ac.jp/da/ja/1611>

図7: 東京都立図書館デジタルアーカイブ TOKYOアーカイブ。

<https://archive.library.metro.tokyo.lg.jp/da/detail?filecod=0000000003-00010244>

図8: 実践女子大学香雪記念資料館提供。

## 付記

曹源寺様、実践女子大学香雪記念資料館様におかれましては、本稿における所蔵作品の紹介、画像掲載についてご高配を賜りました。末筆ながらここに記し、心より御礼申し上げます。



口絵6 鯉魚図のうち 中幅 冬図（東近江市・曹源寺蔵）



口絵8 鯉魚図のうち 左幅 夏図  
(東近江市・曹源寺蔵)



口絵7 鯉魚図のうち 右幅 春図  
(東近江市・曹源寺蔵)

滋賀県立琵琶湖文化館

研究紀要 第四十二号

発行 令和八年三月

編集発行 滋賀県立琵琶湖文化館

印刷 株式会社モリワキ印刷