

を行った1877(明治10)年9月16日直後に始まっていたと考える。驚くべきことに当初から『大森貝塚』への実作業が行われていた、そう考えるさらなる理由は図そのものにも見て取れる。

## 1.2 モースと静山の図

『その日』・『PSM』と『大森貝塚』 モースは作図に際して参考書を見つけるのに苦労している(『その日2』:p.10)。また親交のあった蝸川式胤の『観古図説—陶器之部—』(蝸川1876)の石版刷手彩色の図を、フランスや英国の刊行物より「はるかによく陶器の特質をあらわしている」と評価している(『その日2』:pp.243~244)。しかし『観古図説』の図は斜め上から見通して陰影をつけた立体図である(Fig. 6)。カラー写真のようにリアルな表現であるが、それは本質的にモースの目指すものとは異なっていた。

モースが10月9日の第3回調査以前、つまり第1・2回調査時に出土した「甕及び破片は、特に記した物以外、全部実物の半分の大きさで描いてある」という図は『その日』の中に見てとれる。どちらもモース自筆原画を銅版印刷したものと思われる。ここに『PSM』と『大森貝塚』を加えると、モースの首尾一貫した方針とその実行力がわかる。

『その日』には3回目までの調査で出土した16点の土器図がある。一見してわかるのは構図が1点を除き、どれも水平の目線で統一されていることである(Fig. 7-1)。また完形土器の径の数値や、破片には器形や網代底についてのメモも添えられている。これは静山の原図に記されているものと酷似し、こうした作業が当初から一貫して行われていたことを示している。



Fig. 6 “Kanko Zusetsu” (Ninagawa 1876)

**CHAPTER X**  
**ARTHEMIS MOUNTAINS AND THE MOUNTAIN MOUNTAINS**

Thomas De Mott, with the intention, and I visited the chief temple of Artemis, taking with us two oxen to bring back whatever we collected. A short walk from Oenoe station brought us to the place, and we began immediately to dig, the oxen will dig for us and we will have it. In the course of two hours we had dug down an immense mass of stuff, upon filling the deep which holds the trunk and giving a good many fragments of pottery and other things. While working our hands, being able to do so, we had the oxen that were to dig the stuff back again we should be assisted, and they immediately set to work, and not only cleared out the ditch, but had it all built up by the embankment, arranged in three parallel, and set out a number of small trees and bushes; indeed, there was no evidence that we had disturbed anything. I therefore bought at the residence of the place after a good dinner of rice I was fortunate enough to find two perfect pots and two other more imperfect at the top of the deposit, and these I have brought and sent of home.

The first two days I have been making drawings of the



FIG. 201



FIG. 202

**JAPAN DAY BY DAY**

I present a few figures of some of the various shapes of Oenoe pottery that we found. Figure 203 is a curious form, a hole in the side, following either in place to pass from one spot to another in which a hole might be introduced to such the same. Fig. 202 is a bowl of a foot or height, diameter of a similar size as a common one.

All this pottery is made by hand, no evidence of lathe-work having ever been found. When I saw the various shapes was apparently worn. For the first week it has been clear and cold and the sudden change of temperature indicated some atmospheric disturbances. It began to rain in the evening, the wind all the time becoming stronger, and by the afternoon it developed into a regular typhoon. It has blown down most of the high houses in the yard, and done a great deal of damage to the street in blowing the trees from the work. About five o'clock the



FIG. 203



FIG. 202



FIG. 204

1. "Japan day by day"

**THE HISTORY OF THE HISTORY**



FIG. 205

**THE HISTORY OF THE HISTORY**



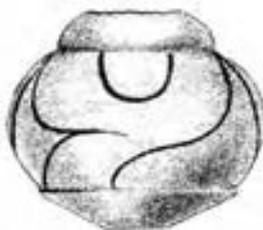
FIG. 206

**THE HISTORY OF THE HISTORY**



FIG. 207

2. "Popular Science Monthly"



3. "Oenoe"

Fig. 7 Morse's drawings (1. Morse 1917, 2. Morse 1879a, 3. Morse 1879b)

『PSM』に掲載された土器は、対象も描き方も『その日』とほぼ一致する(2)。キャプションにも「直径130mm」などとも記されている。『PSM』はモースが再来日して『大森貝塚』作業中に執筆され、1879年1月に刊行されている(モース1983:p.152~153)。後述のように前年10月に石版印刷所の玄々堂に入った平木政次がそこで『大森貝塚』図版を目にしているから、この時には静山の作業も終了していただろう。今日のように手軽にコピーを使いまわしできず、また銅版と石版の違いもあるからモースもその都度自著用に描き直しているが、基本的に『大森貝塚』と同じなのは首尾一貫したモースの当然の結果である(3)。

『その日』も『PSM』も、選択され掲載されたものは土器以外に土版から骨角器や石器まで遺物全般に及んでいる。そのどれも描法やそして記述型式が『大森貝塚』と基本的に一致する。モースの念頭にあったのは当初から正投影法で縮尺まで統一した「実測図」である。

前述のように『その日』には第2回調査直後に、「特に記したものを以外、全部実物の半分の大きさで描いてある」(『その日2』:p.28)とある。しかし『その日』の図はあくまで滞在記の挿図であって、縮尺は明示されていない。『その日』でないとすればこの記述はもう一方で別の作業が存在したことを示しており、それは1/2以外に1/1・1/4も混じる「より詳しい報告書」、つまり『大森貝塚』の作業以外にはない。当然そこで描いていたのはモースではなく静山である。2回目調査後に主要な遺物が把握できていれば、モースの性格からして描かれるべき遺物を選択し描き方や縮尺を定め、さらに実作業に着手させていたことが予想される。『その日』の図はその見本のようなものであろう。

静山の原図にはモースからの指示ですぐさま描き直したようなものもあれば、似たような土器がなぜか異なる方法で多数実測されてもいる。特に後者は分析していて大きな疑問だったが、作業中問題が生じて質そうにもその時にはモースは帰国中で、静山が自流に工夫せざるを得なかったからではないか。

『大森貝塚』序文には、掲載遺物を採集したのは主として佐々木と故松浦であるとしている(モース1983:p.14)。貝塚はモース帰国中にも教え子の佐々木らの手で少なくとも2回調査されている。当然遺物も出土したはずだが『その日』・『PSM』と『大森貝塚』を対比すれば、実測されたものの大半は帰国前のモースが直接かかわった鉄道省敷地内の出土遺物である。伊藤日記に加え図の経過からも、静山の実測は第1回調査後からモース帰国中を中心に行われたと考えられ、必然的に『大森貝塚』掲載遺物もそれに依拠したはずである。

明治期の日本画壇について『明治初期洋画壇回顧』という貴重な証言を残した洋画家の平木政次は、教育博物館で静山の後任として勤務することとなった。「十三年の二月木村静山君が、教育博物館の兼務を止め、大学の専任となったので、その後任に私が進(ママ)められて、(中略)任命は二月十三日でした。その辞令は『画工可相勤事』と云うのであった」(平木1936:p.87)とある。『大森貝塚』の影響か、静山の立場がむしろ大学を主に博物館を従とした状況に置かれたようにみられている。しかしそうした静山の努力をよそにモースは出来上がった図を容赦なくチェックし、採用されなかったものもある。「大学での本務に加えて、博物館における教育と準備の仕事が重なったため、図版に必要な統一をあたえる指示ができず、不統一におわっている」(モース1983:p.12)と悔やんでもいる。

1878(明治11)年5月の『その日』には、日本に戻り『大森貝塚』の作業が佳境を迎えたモースが、博物館用の陳列箱を設計し日本の指物師に断面や立面の説明をするが理解されず、欧米流の製図法が通じないことに困惑する記述が見える(『その日2』:pp.89~90)。さらに理学部出身で地球物理学者田中館愛橘の6月8日の日記に、「授業に出席。ホールで、『例証の技術について』(the

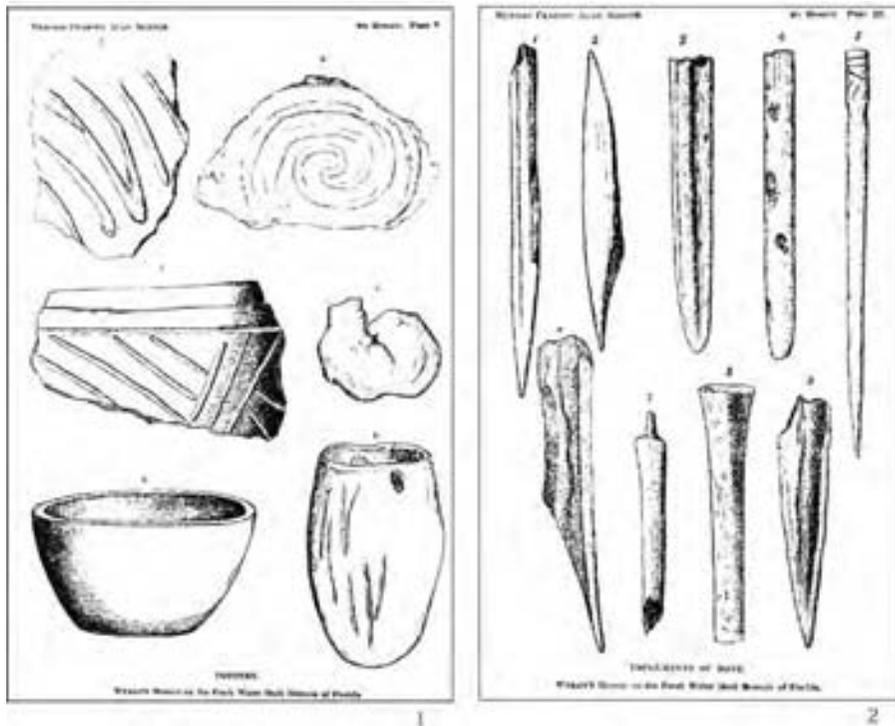


Fig. 8 "Fresh-water Shell Mounds of the St. John's River, Florida" (Wyman 1875)

**HELIX SAYI** *Binney*. (Figs. 4, 5). This species was named by Dr. Amos Binney, in honor of Thomas Say. The shell is depressed and thin; color shining russet; whorls five, or six; aperture rounded, bordered by a narrow white lip, with a slight projecting tooth near the umbilicus. There is also a prominent white tooth on the inner lip; umbilicus open, allowing all the volutions to be seen; diameter nearly one inch. The animal is light reddish brown, with the tentacles darker. This species, though generally distributed throughout the northern portion of the United States, is by no means common in New England. It has been found in Vermont, New Hampshire,

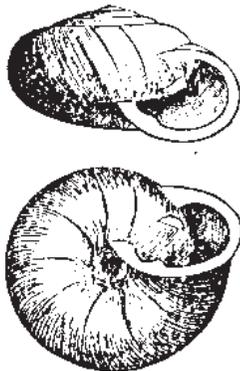


Fig. 9 "The American Naturalist" (Morse 1868)

Fig. 9 "The American Naturalist" (Morse 1868)

art of illustration)』のモース教授の講義」とあると、二戸市立二戸歴史民俗資料館から御教示を得た。主に進化論や大森貝塚の成果を基調にした講演が多かったモースにしては異色の演題である。残念ながら具体的内容は不明だが、前後の状況を勘案すればモースが大森貝塚の作業から痛感した図化の問題について、講演せずにはいられない心境だったのではないか。

『セント・ジョーンズ河流域の貝塚』と『アメリカン・ナチュラリスト』『大森貝塚』はジェフリーズ・ワイマン Jeffries Wyman による、『セント・ジョーンズ河流域の貝塚』“Fresh-water Shell Mounds of the St. John’s River, Florida” (Wyman 1875) に範を求めたといわれている (渡辺 1977・モース 1983)。確かに両者は章立てに始まり、食人の問題や人骨の形状を論ずるなど共通点が多い。では図そのものはどうか。

『セント・ジョーンズ河流域の貝塚』では巻頭の挿図目次に、図版番号・名称と並んで縮尺が示されている。これも基本的に『大森貝塚』に一致しているが、図は折込ではなく本文中に銅版画で示されている。土器と骨角器を見てよう。

『セント・ジョーンズ河流域の貝塚』の図は原寸大を基本としており、土器と骨角器ともやはり原寸大で示されている (Fig. 8 - 1)。土器は口縁を上にして、骨角器は長軸を立てて『大森貝塚』とは逆に尖頭部を下に向け、陰影で立体感を表している (2)。小さな骨角器や扁平な土器片は紙上に置けば必然的に真上から描くことになるから、結果的に正投影図のようになる。縮尺も小形の遺物なら原寸大で統一できる。一方自立する完形土器は投影法に徹しないため斜め上から立体視することになり、出来上がりが破片類と異なっている。こうした先行研究を経て、モースは本来どんな図を目指していたのか。ここでモースの図画の特徴を『アメリカン・ナチュラリスト』“The American Naturalist” に探ってみよう。

『アメリカン・ナチュラリスト』はモースが師であるアガシー門下の仲間と共に、1867年にセーラムで創刊した月刊誌である。内容は生物学から遺跡の報告など、まさに博物学である。この頃の専門誌はまだ大半が文字で、わずかに版画の図解が混じる程度である。図を伴う場合は目次に“With a Plate and Illustrations”と特記されている。例えばモースによるニューイングランドの *Land Snail*、いわゆるカタツムリに関する論文では (Morse 1868)、各標本の特徴を示した銅版画が作成されている (Fig. 9)。

そのどれも水平目線で殻径全体が見渡せる正面図と、上面図としてその延長線上に外唇から殻頂までを正確に投影している。その他の図も判で押したようにこの方式で一貫しており、同じ大きさで示されているので「螺肋」や「螺塔」と呼ぶ各部の微妙な個体差がよく比較できる。これは正投影図第3角法の図である。

**正投影図第3角法** 国家が近代化を進める上で必要な構造物や機械を製作する際、その大きさや形状を正確に伝える設計図の規格が要る。その代表が正投影図第1角

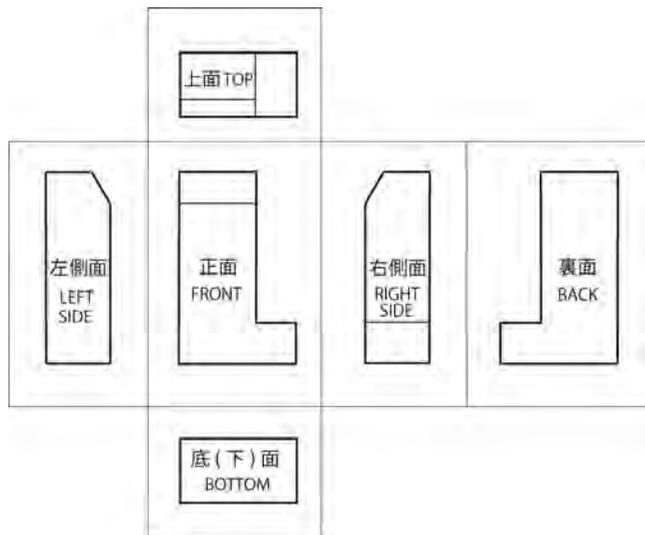


Fig. 10 Third angle projection method

法と第3角法である。「投影」は互いに交わる複数面の1面に垂直に光をあてた場合、その影が各平面のどの位置に映し出されるかということである。Fig. 10には第3角法による、対象を真正面から捉えた際の各面の配置を示した。第3角法では正面に対して、上・底(下)面と左右側面が向き合う位置に来る。第1角法ではこの逆になる。しかし光と影の相関関係からすれば第1角法が正しく、ヨーロッパでは伝統的にその方式である。しかし右側面が正面の向かって左に来るといのは実感として違和感がある。そのため今日では第3角法が世界の主流となり、日本においても同様である。1880年代のアメリカの機械製図では、第1と第3角法はほぼ半々の割合で用いられていたという(森 1984 : p.42)。ヨーロッパの方法が移入されても、第3角法は現場の人間の実感に即して受け入れ易かったからであろう。

『セント・ジョーンズ河流域の貝塚』では図示されているのは遺物の1面である。それに対して『アメリカン・ナチュラリスト』ではひとつの殻の複数面が正投影図第3角法で統一されている。こうした表現は明らかに製図工として積まれたモースの経歴から来るものであろう(ウエイマン 1976 : p.20・磯野 1987 : p.17)。機械や建築物の設計図で生計を立てていたモースにとって、対象は異なっても図を描けばそれは必然的に投影図となる。しかもモースの気質に合う実用的な第3角法が採られたことも自然な結果であろう。

以上の経過を経て『大森貝塚』に到ると、モースが図に求めていたものが具体的になる。モースにとって遺物図は機械製図の正投影図第3角法のように正確で客観的なもので、当然一定の縮尺のもとに描かれ各部が相互に比較できるものでなければならない。それがモースの言う「科学的性格」の図なのである。だから『セント・ジョーンズ河流域の貝塚』は食人論など資料解釈の点では手本となったとしても、図はそのまま踏襲できるものではない。作図において一貫していたモースの考えを太古の出土品でどう形にするか、一通りの見本を示して日本を去ったモースから命題を背負ったのが静山だった。正確で客観的な表現は静山の専門である博物画の基本でもある。モースから静山へ図画を生業としていた同じ専門家として、たとえ立場は違ってもないがしろにはできなかつたろう。モースの求めるものと時間的制約の中、それまで扱ったことのない対象を手に苦闘した跡が269枚の紙片に余すところなく残されている。

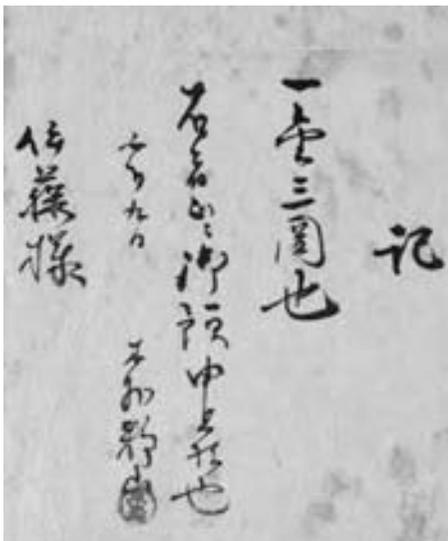


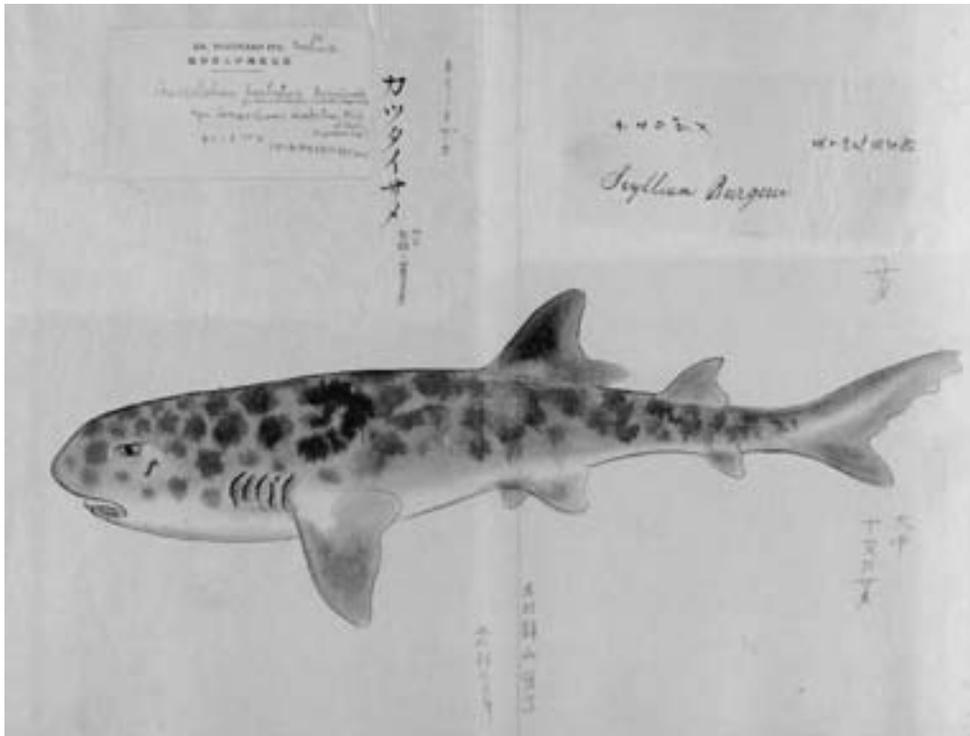
Fig. 11 Signature of Seizan Kimura  
(National Diet Library website)

たことのない対象を手に苦闘した跡が269枚の紙片に余すところなく残されている。

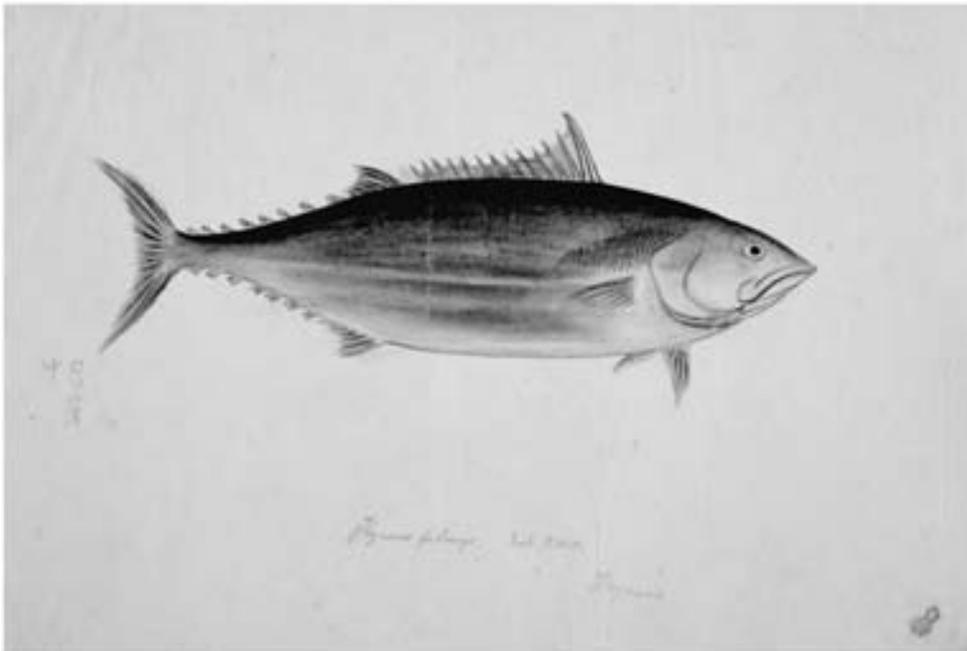
**静山の図譜** ではこの時代に国内で作成された図画は一体どのようなものだったのか、今度はモースの意を受けた静山の側から検討してみたい。

前述の平木によれば、「当時教育博物館は上野にあって、丁度今の美術学校のあるところになります。教育上の必要から画書を作る事を、専務としました。我国には、博物学に使用する画書は殆どなくて、本草学用の書物はありましたが、用をなしません」(平木 1936 : p.87) という状況だった。研究の揺籃期にあってはそもそも必要とされる図とはどういうものなのか、研究者と画家の双方が試行錯誤の過程だったと言える。

現在確認できる静山の図画は多くはない。職務によるものには名前が明記されていないことも予想されるが、明治18年に没したことも影響してい



1. "Samefu"



2. "Gyo-ru'i syasei-zu"

Fig. 12 "Samefu", "Gyo-ru'i Syasei-zu" (National Diet Library website)

るのであろう。伊藤圭介は生涯いくつもの図譜を編んだが、現在国立国会図書館に所蔵されている『錦窠魚譜』『鮫譜』の一部と『魚類写生図』が静山によって描かれている。前者は1879(明治12)年8月に29歳で亡くなった圭介の三男謙の遺稿で、その見返しに圭介の孫で学問上の後継者である篤太郎の手により、「伊藤謙原稿 明治十年頃稿」と朱書きされている。『伊藤圭介日記』1877(明治10)年1月18日に、「静山来 魚譜之事頼置」とあるものに該当しよう(圭介文書研究会編2007:p.27)。さらに翌1878年5月19日、「木村静山来、謙托之魚図数十帳持参、一種三銭宛は引合之由」とある(圭介文書研究会編2010:p.67)。この図譜の最後に静山による画料の領収書があり、7月9日の日付になっている(Fig. 11)。教育博物館に職を得る直前に請負い『大森貝塚』製作中に完成していたことになり、モースの依頼を受けた静山にとって当時認識していた図画がどのようなものだったのかがわかり貴重である。

『錦窠魚譜』『鮫譜』には静山によるサメやエイなど15葉の画がある。原画は薄い和紙に描かれているが、図譜の構成に合わせたのであろう切り貼りされている。どれも一面のみを俯瞰したような構図である(Fig. 12-1)。鉛筆かあるいは「焼筆」でラフな下描きをした後、手早く彩色している。いきおい細部の正確さは重視されていない。標本の大きさについても後に謙や篤太郎によって学名とともに寸寸が書き込まれた貼り紙がなされる場合もあるが、通常は「大・中・小」の大まかな目安が隅に書き入れられている。無論縮尺が統一されてもいない。篤太郎は見返しに「洋画家木村静山ヲシテ鮮魚ヲ写生セシメ」と書いているが、全体に実物のリアリティーがあまり感じられない。篤太郎はまた別の箇所でも、「此図ハ東京山下博物館陳列ノ剥製標本ヨリ写シタルモノナリ」と、教育博物館にあった剥製をもとに描いたことを後書きしている。もうひとつの『魚類写生図』もまた、伊藤圭介から篤太郎に引き継がれた遺品である。静山による115枚の原画と、その附として篤太郎自身の写生画も加わっている。隅に静山の落款なのか、瓢

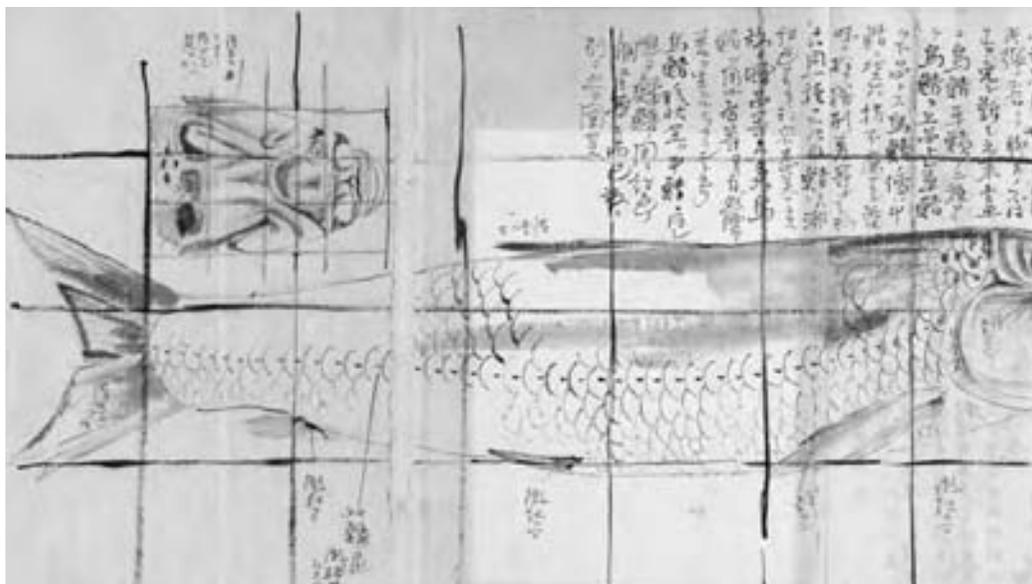


Fig. 13 “Samefu” (National Diet Library website)

型の朱印がある。静山の画は1枚の和紙に複数の魚が描かれているものが多い。今後切り離されて『錦窠魚譜』に加わるべく、未編集の段階なのであろう。「鮫譜」と同じように対象の一面を彩色して描いている。大きさも「中大」や「乙中」などさらに細分されたようだが、正確な数値ではない。おもしろいのはカツオやアジなどの魚体に、浮世絵のように雲母が使われていることである(2)。古田亮によれば、和紙に細い墨線で輪郭を描き鱗に雲母を使用して質感を出す技法は、幕府の開成所に関わった画家に共通する特徴だという(古田2001:p.95)。一方、そうした効果もあり作画は「鮫譜」よりも丁寧で、こちらの方が鮮魚を写生した印象がある。用紙も筆記具も手法のどれもが日本画のそれであるにもかかわらず「洋画家木村静山」なのは、「漢字を炬燵やぐらと称して習わしめず」(平木1936:p.36)というまでの、諸事伝統文化を排斥し洋風に傾倒したこの時代の事情がある。

『錦窠魚譜』では静山の他にも複数の画家が作画を行っている。しかし出来上がりに多少の巧拙はあっても、対象の主に一面を捉えて彩色する手法はほぼ共通している。『魚類写生図』の原画にはシーボルトの図譜と比較したメモ書きがある。伊藤のみならずこの時代に編まれた図譜は、国内の知見を急いで国際標準に近づける事業でもある。だから鮮魚だけでなく剥製もあるいは別の図譜からの写しも総動員して、ともかくそれまでに蓄積された資料を洗いざらい集成することが目的となった。画家に求められているのも対象をすばやくリアルに写し取ることであり、個体の正確な大きさは重視していない。巨大なサメから小さなハゼまで網羅しようとするれば、面倒な縮尺の統一など画家がなし得るはずもない。

依頼する側もそのことはわかまえている。対価は無論のこと画にはひとつひとつ作者名を記入して敬意を払っている。求めているのは画家の技量による写生画である。しかし分類や同定の段階となるとそれだけでは済まず、篤太郎も結局自ら各面を投影したり詳細を追加している。研究者が必要とする情報との違いである。また静山によるものではないが『錦窠魚譜』の中にも、ラフなマスを引いて鯖を写し取った図もある(Fig. 13)。しかしこうした方式は縮尺よりも形を正確に写すために用いられ、古今の絵画製作においてもむしろ一般的である。

『甲虫類写生図』無論静山は伊藤との関係以外に、本来の職務として作画を行っている。教育博物館の列品目録には静山による42点の図画がある(原田2001)。内訳は『甲虫類写生図』が37点、『五大人種肖像』が5点である。後任の平木が214点だから、2種42点というのは明治10年から3年足らずの在職年数が影響しているのであろう。その中で最も注目すべきは現国立科学博物館に収蔵されている『甲虫類写生図』である。

平木によると静山は博物画の中でも昆虫画が得意だったという(平木1936:p.55)。『甲虫類写生図』がいつ描かれたのか正確にはわからない。現在の国立科学博物館と東京国立博物館は過去幾度か組織が改変され、その都度資料も双方を行き来した。国立科学博物館研究部の御好意により拝見させていただいた台帳には、『甲虫類写生図』は明治23年に教育博物館から当時の皇室博物館へ移管されたことが記されている。そして関東大震災後にまた天産部が当時の東京博物館(国立科学博物館)に譲渡され、現在に到っている(原田2001)。ただ静山が大森貝塚に関わったのは1877(明治10)年8月の開館直後であり、『甲虫類写生図』がそれ以前に遡ることはない。一方静山は1879(明治12)年5月に大学専任となるから、それ以後も考えられない。出版までの工程を考えると半ば職務であった大森貝塚の作図は、遅くともモースが再来日後の明治11年夏頃には静山の手を離れたのではないか。以上の点を勘案すると『甲虫類写生図』は静山にとって、モースの大森貝塚と同時並行か直後に手がけた図譜といえる。その作図法になんらかの関連性はないのだろうか。

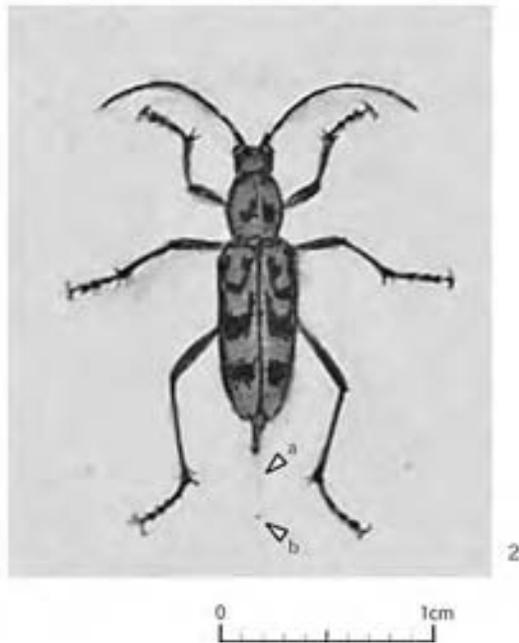
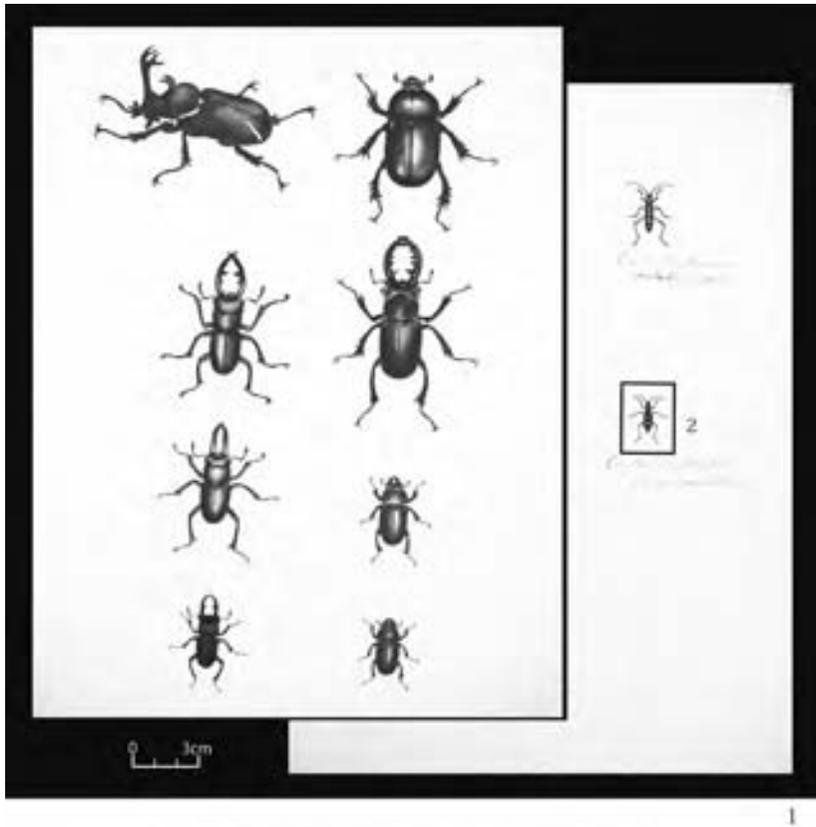


Fig. 14 "Kochu-ru'i Syasei-zu" (National Museum of Nature and Science, Tokyo)

『甲虫類写生図』は国内産の甲虫類を彩色して作画している。25×34cmのケント紙のような画用紙一枚につき10点未満の甲虫類が、標本箱に並べたように整然と配列され描かれている (Fig. 14-1)。所々空白があるのは今後追加される予定だったのであろう。概ね分類に則って作画されており、前記伊藤の図譜よりもはるかに学問的であり計画的である。

図はすべて原寸大で描かれている。今日の図鑑のように真上から見た状態を紙上に描き写していて、その点では『大森貝塚』の遺物図と同じである。すべて翅は閉じられ、開翅標本ではない。国立科学博物館の野村周一氏によれば、図の状態は昆虫の生態の姿に近いという。どれも手足や触覚も伸び、死後硬直した状態ではない。死んだ標本を展足させたか、生きた標本の静止状態を観察したのだろう。大形のカブトムシから体長1cm余りのカミキリムシの仲間まで、触覚や口の周囲の「ヒゲ」と呼ばれる部分も細密に描き出されている。

図は一見左右対称のようだが、微妙に異なっている。中心軸から左右に機械的に割り振ったのではなく、各部の状態をそのまま正確に写している。当然測定にはデバイダーなども用いたのだろうが明確な痕は確認できない。所々に下描きの鉛筆の線が残るが、原寸大であり区画線はない。

**針の存在** 『大森貝塚』実測原図の最大の特徴は、多数の「針穴」である。用紙を貫通してきわめて細い穴が残っている。現代の考古遺物の実測に針そのものを用いることはなく、デバイダーを使っても目印の凹部であって貫通する必要はない。針による作図は後述する軟体動物の図にmm単位の細密な痕跡があるから、モースの発案であろう。材質については穴の大きさからして一般的な縫針よりも細い「昆虫針」を用いた可能性が考えられる。

モースは昆虫採集にも熱心で、自身考案の標本箱まで発表している (磯野 1987:p.179)。そして、「私の普通学生の一人が私の家へ来て、彼が採集した昆虫を見に来てくれる時間はないかと聞いた。(中略)彼の部屋には捕中網や、箱や、毒瓶や、展翅板や、若干の本があり、典型的な昆虫学者の部屋であった。(中略)翌日彼に昆虫針を沢山やったら、それ迄普通の針しか使用していなかった彼は、非常によろこんだ」と (『その日2』:p.79)、当時国産の昆虫針がまだない中でモースの周囲は入手できる環境だったのである。だとすれば資料の性格からして『甲虫類写生図』にも関係していることが予想された。しかし観察の結果では針穴も線の痕跡も稀であった。そのなかにわずかに痕跡が認められたものがあった (Fig. 14-2)。描がかれたのは「エグリトラカミキリ」と思われ、“*Clyanthus, Thomson japonicus, chev*”と発見者名などが鉛筆でメモされている。この図に区画のマス目はないが線は部分的に残り (a)、さらに線の地の位置にごく小さな針穴があった (b)。明らかに線を引くための目印であり、その意味では後述する大森原図と同じである。しかし線の天の方向に穴は確認できず、図譜中明確なものも本例に限られる。つまり実測用の基準線ではなく、これから図化する標本の位置と列を揃えるためであろう。

針穴や区画線は他の静山の図画にも類例はない。昆虫図は真上からの視点や縮尺など作図の上で類似する要素はあるものの、体長1、2cmの昆虫の実測に線や穴が必要とは思えず、あくまでレイアウト用であろう。大森貝塚の場合はモース独自のアイディアと、それを受けた静山の貝塚に限定された工夫だったと考える。しかし少なくとも『甲虫類写生図』の存在から『大森貝塚』原図の穴が、モース由来の「昆虫針」に係る可能性が出てきた。同じ時期に行った貝塚での方法を試したのかもしれない。

『甲虫類写生図』は細密さもさることながら、すばらしいのはその彩色である。部分的にニスのような光沢の絵の具で塗り分け、実物の質感と立体感を出している。鮮やかなタマムシの体軀も、そこだけ裏面に染みるほど油分の多い絵の具が使われている。このことを見ても『甲虫

類写生図』の目的が実物を紙上に再現する写真のような昆虫カタログであり、今日の図鑑と比べてもまったく遜色はない。小形の対象物に対する細密な描写とリアルな彩色が静山の持ち味だったことがわかる。

国立科学博物館に残る静山によるもうひとつの図譜『五大人種肖像』は、石版画のような点描をまじえた画面が印象的である (Fig. 15)。職務で描いたであろうこの図画の正面にはないが、裏面隅に静山の落款が一枚一枚押してある (a)。こうしたものを目にとると画家木村静山を再認識する。静山にとっての図画は作品であって、そこに公私の別はないのである。

今日残る静山の図譜からは、その並々ならぬ技量がうかがえる。しかしモースが『大森貝塚』に求めた科学性はきわめて独自のもので、静山のみならず大方の日本人にとっては理解しがたいものだったに違いない。だからモースが去ってしまえばその工夫が他に継承されることもなかったのだろう。



Fig. 15 “Sekai Jinsyu Syozu” (National Museum of Nature and Science, Tokyo)