


慶賀によせて





# 慶賀によせて

平成六年一月四日(火) - 二月二十日(日)  
宮内庁三の丸尚蔵館

## 目次

3	あいさつ
4	『古今和歌集』の賀の歌
9	図版
58	一九二〇年代の山口蓬春―『三熊野の那智の御山』をめぐって
62	作品解説
68	出品目録
iii	List of Exhibits
ii	Foreword

## 凡例

- 一、本図録は、平成六年一月四日(火)から二月二十日(日)までを会期とする展覧会「慶賀によせて」の解説図録である。
- 一、図録の番号は、図版および展示番号と一致する。
- 一、会期中、作品の展示替を行う。
- 一、作品解説に記載する法量の単位はcmである。
- 一、作品解説は、三の丸尚蔵館学芸室員が分担執筆した。1～5を学芸室専門員・平林盛得、6を同研究員・松本彩、7～22を同研究員・大熊敏之が担当した。
- 一、写真は、松野正雄(宮内庁嘱託、㈱コニカ)の撮影による。

## あいさつ

三の丸尚蔵館の開館記念第二回展「慶賀によせて」を開催いたします。

古くからわが国では、季節の移り変わりや人生の節目などに寄せて、ことあるごとに祝いごとを行い、その慶びを大切にしてきました。このような祝う気持ちが中国などから伝えられたさまざまな思想や風習と結びつくことで、日本の伝統的な祝いの文化がかたちづくられました。ことに奈良時代以降は、祝う気持ちを表現した和歌などの文学や美術作品が多く生みだされるようになります。また、鶴や亀、松竹梅をはじめ、鳳凰や蓬萊山などが吉祥のしるしとして、さまざまな文学、美術作品の主題とされていることは、あらためていうまでもないでしょう。さらに富士山を霊峰として尊び、めでたさの象徴とすることも、日本人の生活のなかではごくあたりまえのこととなっています。

本展では、新春にふさわしく、慶賀の意をあらわした書跡をはじめ、おめでたい主題を表現した絵画、工芸作品を当館の所蔵品のなかから選び、紹介いたします。

平成六年一月

宮内庁三の丸尚蔵館

宮内庁三の丸尚蔵館所蔵 出品作品一覧 (第2回 慶賀によせて)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	詠正月和歌懐紙	藤原信綱	一幅	鎌倉時代 (12~13世紀)	p. 10
2	古今和歌集 賀歌三首	伝藤原公任	一幅	平安時代 (12世紀)	p. 11
3	卷子本和漢朗詠集	伝藤原公任	二巻	平安時代 (12世紀)	p. 12-13
4	安宅切本和漢朗詠集	伝源俊頼	一卷	平安時代 (12世紀)	p. 14-15
5	子日行幸奉和歌序并一首 ・庚申夜和歌序并一首	近衛家熙	一卷	江戸時代 (18世紀)	p. 16-17
6	唐子遊図屏風	狩野探幽	六曲一双	江戸時代 (17世紀)	p. 18-25
7	花鳥図	杉谷雪樵	一幅	明治21年 (1888)	p. 26-27
8	緑竹図	野口小蘗	一幅	明治27年 (1894)	p. 28-29
9	桐に鳳凰之図	川端玉章	一幅	明治33年 (1900)	p. 30-33
10	蓬萊山之図 (巖ニ日之出)	下村観山	一幅	明治33年 (1900)	p. 34
11	三熊野の那智の御山	山口蓬春	一幅	大正15年 (1926)	p. 36-37
13	霊峰飛鶴図	堂本印象	六曲一双	昭和10年 (1935)	p. 38-41
14	青磁鳳雲文花瓶	諏訪蘇山 (初代)	一对	大正8年 (1919)	p. 44
15	青磁鳳凰文花瓶	宮川香山 (二代)	一点	大正14年頃 (1925頃)	p. 45
16	青磁青華唐獅子文花瓶	宮川香山 (二代)	一点	昭和3年 (1928)	p. 46
17	薩摩焼菊桐鳳凰文花瓶		一点	大正初期 (20世紀)	p. 42-43
18	菊桐鳳凰文ガラス花瓶	各務鑛三・高木茂ほか	一对	大正初期 (20世紀)	p. 47
19	銀製丹鳳朝陽図花瓶	海野勝珉	一对	大正初期 (20世紀)	p. 48-49
20	銀製百鶴彫花瓶	加納夏雄	一对	明治23年 (1890)	p. 50-51
21	臙銀富士図煙草箱	豊川光長	一点	明治38年 (1905)	p. 52-53
22	銀製鳳凰図花瓶	海野美盛	一对	大正6年 (1917)	p. 54-55

# 『古今和歌集』の賀の歌

平安時代の始めまで、遣唐使派遣などにより先進大陸文化を積極的に摂取することに努めてきた結果が、わが国の古くからの文化の上に根つき、平安時代中期に和様文化とか国風文化といわれる高度な文化の花を咲かせることとなった。たとえば、漢字から派生してかな文字が形成されて国語の自由な表現ができるようになり、『源氏物語』『枕草子』『土佐日記』『更級日記』といった物語や日記文学などの名作が生み出された。それまで勅撰集はすべて漢詩集であったが、ついに和歌による勅撰集『古今和歌集』が編纂され、以後室町時代に至るまで二十一集が作られることになるのである。書道においても唐様に対して和様が現れるし、唐楽を中心とした大陸の音楽を吸収消化して雅楽が誕生する時にあたる。中国の風物に題材をとった唐絵に対してわが国の風物に基づいた大和絵の出現はひとり絵画にとどまらず、調度などの工芸品の意匠にいたるまで、様ざまなものに見ることができ。このような国風文化は伝統文化として、永く時代を超えて後世に影響を及ぼしつづけて現代に至っている。ところで、当時にあつてこの文化の担い手であった王朝びとたちは何について慶賀し、それをどの様に祝ったのであろうか。その一端を『古今和歌集』の「賀の部」によって見ることにしよう。

『古今和歌集』は、延喜五年(九〇五)醍醐天皇の勅命によって撰進された和歌による勅撰集の第一号である。和歌の総数は約千百首で、歌の分類、配列は、先ず四季の移り変わりに従って、春・夏・秋・冬とし、次いで賀・離別・羈旅・物名・恋・哀傷・雑・雑体・大歌所御歌他となっている。この中では、四季と恋の歌が多いが、四季の部に続いて「賀の部」が設けられており、二十二首の歌が選ばれている。この賀の歌を順に掲げて表現などを点検していくこととしよう(引用文は新日本古典文学大系『古今和歌集』、岩波書店刊によった。なお、文末の参考図版は第一回に展示した伝藤原俊成筆『古今和歌集』の「賀の部」である)。

「賀の部」第一番は次の歌である。

題しらず

読しらず

(1)わが君は千世に八千世にさゞれ石の巖となりて苔のむすまで

この歌は『君が代』の元歌と言われているものであるが、ここで使われている「わが君」の語は、当時の用語の例を見ると必ずしも主上を指したものはなく、「敬愛する人、仕える人」として一般に使われる言葉であつて、単に祝いの主を指して呼び掛けたものとされている。したがって、この言葉からだけでは身分を推定することはできない。もちろん主上である可能性も無いわけではないが、詞書は「題しらず」となっており、作者も「読しらず」であり、歌が作られた事情はわからないので特定はできない。そのことはともかくとして、「わが君」の長寿が小石が成長して、大きな岩となって、それに苔が生えるくらいの長い長い千年も万年も続きますように、と言う意味となる。小石が長い年月の末に巨石となる思想は中国流入で、たとえば、海中から拾ってきた石を仏殿に長年月置いていたら大きな岩となったとある話(中国唐代の伝奇小説集『酉陽雜俎』などに見えている)。長寿を、千世・八千世や、小石が巨石となってそれが苔におおわれる程の長い年月と表現していることが注意される。第一番に続く三首も長寿を歌っている。その歌は次の通りである。

- (2)わたつ海の浜の真砂をかぞへつゝ君が千年のあり数にせむ
- (3)しほの山さしでの磯にすむ千鳥君が御世をば八千世とぞなく
- (4)わが齡君が八千世にとりそへて留めをきては思いでにせよ

これらの歌から長寿の表現を拾ってみよう。第二番は海浜の無限の真砂の数、第三番は千鳥の「ちよちよ」と鳴く鳴き声を八千世、第四番は主の数千年の齡に自分の齡を加算すると言う表現で長寿を祝っている。とくに、第三番の千鳥の鳴き声「ちよ」を長寿の賛辞「千世」とするのはまさに国語の表現と言えよう。

第五番以降もほとんどが長寿に関する歌である。以下第二十一番の歌まで掲げて見ることにしよう。

仁和御時、僧正遍昭に、七十賀賜ひける

時の御歌

(5) かくしつゝともかくにも承らへて君が八千世に会ふよしも哉

仁和帝の、親王におはしましける時に、御を  
ばの八十賀に、銀を杖に作りけるを見て、  
かの御をばに代わりて、よみける

僧正遍昭

(6) ちはやぶる神や伐りけむ突くからに千年の坂もこえぬべらなり

堀川大臣の四十賀、九条の家にてしける  
時に、よめる

在原業平朝臣

(7) さくら花ちりかひ曇れ老らくの来むといふなる道まがふがに

貞辰親王の、をばの四十賀を、大井にてしけ  
る日、よめる

紀惟岳

(8) 亀のおの山の岩根を尋めて落つる滝の白玉千世の数かも

貞保親王の、后宮の五十賀奉りける御屏風  
に、桜の花の散る下に、人の花見たる形書  
けるを、よめる

藤原興風

(9) いたづらに過ぐる月日は思ほえて花みて暮らす春ぞすくなき

本康親王の七十賀の後の屏風に、よみて書  
きける

紀貫之

(10) 春くれば宿にまづさく梅花君が千年のかざしとぞ見る

素性法師

(11) 古にありきあらずは知らねども千年のためし君にはじめむ

(12) 伏しておもひ起きてかぞふる万世は神ぞしる覧わが君のため

藤原三善が六十賀に、よみける

在原滋春

(13) 鶴亀も千年ののちは知らなくに飽かぬ心にまかせ果ててむ

この歌は、ある人、在原時春がとも言ふ

良岑経也が四十の賀に、女に代りて、よみ侍  
ける

素性法師

(14) 万世を松にぞ君をいはひつる千年のかけにすまむと思へば

内侍のかみの、右大将藤原朝臣の四十賀しけ  
る時に、四季の絵書ける後の屏風に書きたり  
ける歌

(15) 春日野に若菜つみつゝ万世をいはふ心は神ぞしるらむ

(16) 山たかみ雲居に見ゆるさくら花心の行ておらぬ日ぞなき

夏

(17) めづらしき声ならなくに郭公こゝらの年を飽かずもあるかな

秋

(18) 住の江の松を秋風吹からにこゑうちそふる沖つしらなみ

(19) 千鳥なく佐保の河ぎり立ぬらし山の木の葉も色まさりゆく

(20) 秋くれど色もかはらぬときは山よそのもみぢを風ぞかしける

冬

(21) 白雪のふりしく時はみ吉野の山した風に花ぞちりける

以上が第五番から第二十一番までの全歌である。前の歌に続いて長寿につ  
いての表現を追ってみよう。第五番「八千世」、第六番「千年の坂」、第八番  
「亀のおの山の岩根・滝の白玉・千世の数」、第十番「梅花・千年のかざし」、  
第十一番「千年のためし」、第十二番「万世」、第十三番「鶴亀・千年ののち」、  
第十四番「万世を松・千年のかけ」、第十五番「若菜つみ・万世」となってい  
る。第一番からこれらの表現をまとめると、数の表現では、千・八千・万と  
なり、無限の数として、海浜の真砂・滝の飛沫、ほかに小石の成長（巖と成  
る期間）、そして長命・常緑の動植物では千鳥（鳴き声）・鶴・亀、松・若菜  
となる。慶祝にふさわしい表現や譬えとして特別に説明を加える必要はある  
まい。

ところで、第五番から第二十一番までにはその内の九箇所詞書があつて、  
それぞれに長寿の祝の時が示されている。すなわち、四十の賀（第七・八・  
十四・十五番）、五十の賀（第九番）、六十の賀（第十三番）、七十の賀（第五・  
十番）、八十の賀（第六番）と見え、四十歳から十年目ごとに祝が催されてい  
ることが知られる。賀とは算賀のことで、算は歳の数のこと、すなわち長寿

の祝いを一定の年齢に達した時に行うものである。四十歳から十年目ごとに祝を催す風習は中国から入ってきたもので、わが国で算賀が行われた記録に残る最初は、天平十二年（七四〇）聖武天皇の四十の賀と言われている（『東大寺要録』）。天皇の場合は皇后や皇太子が、太上天皇や皇太后の時は天皇が賀を祝い、親王以下公卿が列席して祝宴が催され、列席者には季節にちなむ花の挿頭（かざし）など下賜の品が配られる。また、管絃が演奏され、漢詩や和歌が作られ奉呈される。また、祝儀の品が賀の年数にあわせて、たとえば、四十の賀の時は四十巻の経典、四十匹の白馬、四十基の黒漆塗厨子など、四・十・四十の数のものが贈られたりする。竹の杖や鳩の飾りのある鳩杖（鳩は豆を食べても噎せることがないので、それにあやかっつて鳩の飾りを杖に付ける）などが贈られることもある。なお、華麗な絵画や和歌を美しい文字で書いた屏風が調進され、祝宴の席に飾られた。公卿や一般の人々の場合も、親族や知人などが規模の大小はあるものの同じように祝宴を催した。

第五番は、光孝天皇が僧正遍昭の七十の賀を祝われた時のもので、天皇が臣下の遍昭に「君が八千世に」と歌っている例が知られ、第六番は、光孝天皇がまだ親王の身分であった若い時、をばにあたられる方の八十の賀に銀の杖を贈っている。第九番では、清和天皇の皇后藤原高子の五十の賀に、桜の花の散る下で花見をしている絵が描かれている屏風のことが見える。次の第十番も、本康親王の七十の賀に屏風が飾られ、その絵には屋敷の庭に梅の花が咲いている情景があったようで、「春くれば宿にまづさく梅花」と歌い、その梅の花は「あなたの千年の長寿を飾る髪飾りです」と讀えており、その作者は本集の選者のひとり紀貫之である。第十五番から二十一番までの歌七首は、右大将藤原定国の四十の賀を妹の内侍のかみ満子が祝った時、祝宴の席に飾られた四季の風景を描いた屏風に添えられたものである。四季の風景をその歌から推測してみると次のようになろうか。春は、二首で、奈良・春日野に若菜を摘む人々の姿と高い山の峰に咲く桜の花である。二景を一屏風の中に描いたものと思われる。夏は、ほととぎすが鳴いている様子（絵のよう）である。秋は、三首あり、一は大阪・住之江の海浜の松林と沖に立つ白波、二は奈良・佐保川の千鳥と紅葉した山、三は色を変えない緑の松山に交じる紅葉と見え、これも三景を一屏風にしたものと考えられる。冬は、吉野の山に降る白雪が風に吹かれて花のように散る景色と思われる。ただ、歌からだけの推定であるからこれが何隻の屏風であったかは、正確には分からない。

第二十二番は賀の部の最後の歌で、これだけは直接長寿を歌ったものでは

ない。

春宮の生まれ給へりける時に参りて、よめる 典侍藤原因香朝臣  
(22) 峰たかきかすがの山にいずる日はくもる時なく照らすべらなり

詞書に「皇太子が誕生の時」とあって、新生児の祝の歌である。皇太子は醍醐天皇の保明親王のことと考えられており、母は皇后藤原穩子である。藤原氏の氏神である奈良・春日大社の鎮座する春日山にさし昇る朝日の輝きに、誕生の皇子をなぞらえたものである。長寿を讀える数々の歌の止めが新生児の誕生の祝歌であるが、もちろんこれも長寿の願いを内にこめた祝歌である。ただ、誕生の祝は、儀式としては算賀ではなく、産養（うぶやしなひ）と言われる行事である。小児誕生の夜を初夜といい、その日から数えて三日目・五日目・七日目・九日目の夜をそれぞれ三夜・五夜・七夜・九夜といい祝宴が催される習わしであった。これらの日には、皇族から公卿、一般人に至るまで規模の大小はあるが、親族が宴席を用意し、親戚・知人から衣服・調度・食物などの祝の品が贈られ、和歌管絃の遊びなどが行われるのは基本的には算賀の場合とおなじである。ただし、産養の時には、廻粥（暖粥）といって、粥を捧げた七人の若人が庭前を行列して祝の詞を唱えたりするような、その行事独特のものがそれぞれにあることは言うまでもない。

結局、『古今和歌集』の「賀の部」は中国の風習に影響を受けた算賀を中心とした長寿の祝の歌であった。因みに『古今和歌集』に遅れることほぼ一世紀、朗詠に適した和漢の秀句が選ばれて『和漢朗詠集』が藤原公任によって編纂されるが、この中には慶賀・祝の二項がある。そして前述した『古今和歌集』「賀の部」の第一番の歌がここでは祝に見えるほか、慶賀には『古今和歌集』に見えない官吏登用試験（中国）の及第や任官の喜びが歌われている。確かに、誕生から算賀の始まる四十歳までの間を考えても、幼年期、成人、婚姻、任官、昇進など通過儀礼の折々に祝うべき数々の儀式がある。また、草木の芽吹く春や収穫の秋など季節に根ざす慶祝のこともあった。それらはずでに見てきたような、いわば勅撰和歌集の秀歌撰という選抜枠には限定されないさまざまな和歌や物語をはじめ日記・記録などの文字資料や美しい意匠を凝らした美術遺品に拠って窺うことができよう。

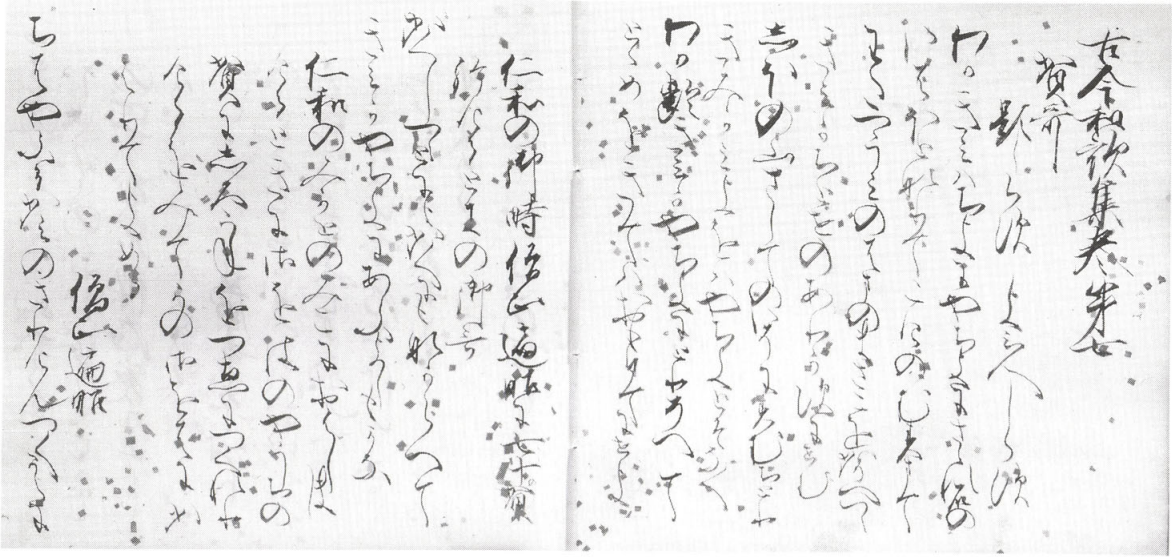
平林盛得（ひらばやしもりとく）／当館学芸室専門員



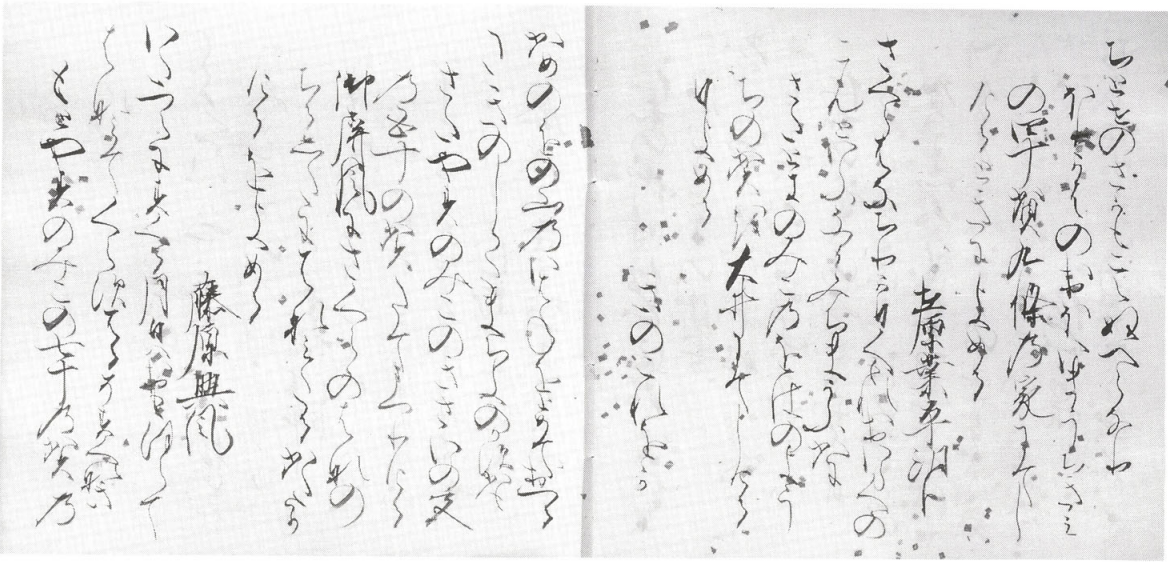
〔参考図版〕

伝藤原俊成『古今和歌集』(当館所蔵)より「賀の部」

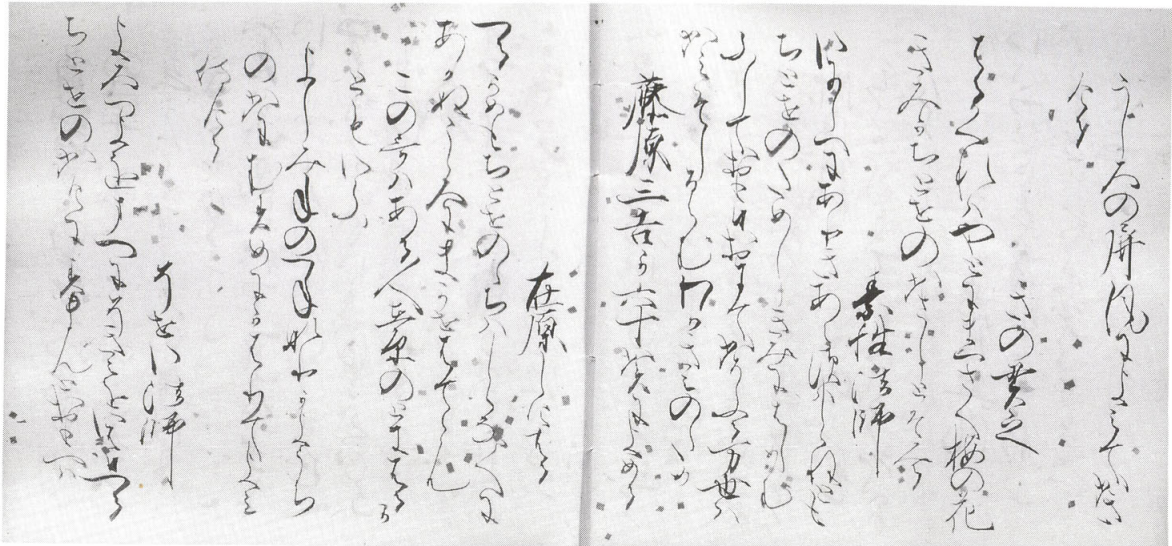
1



2



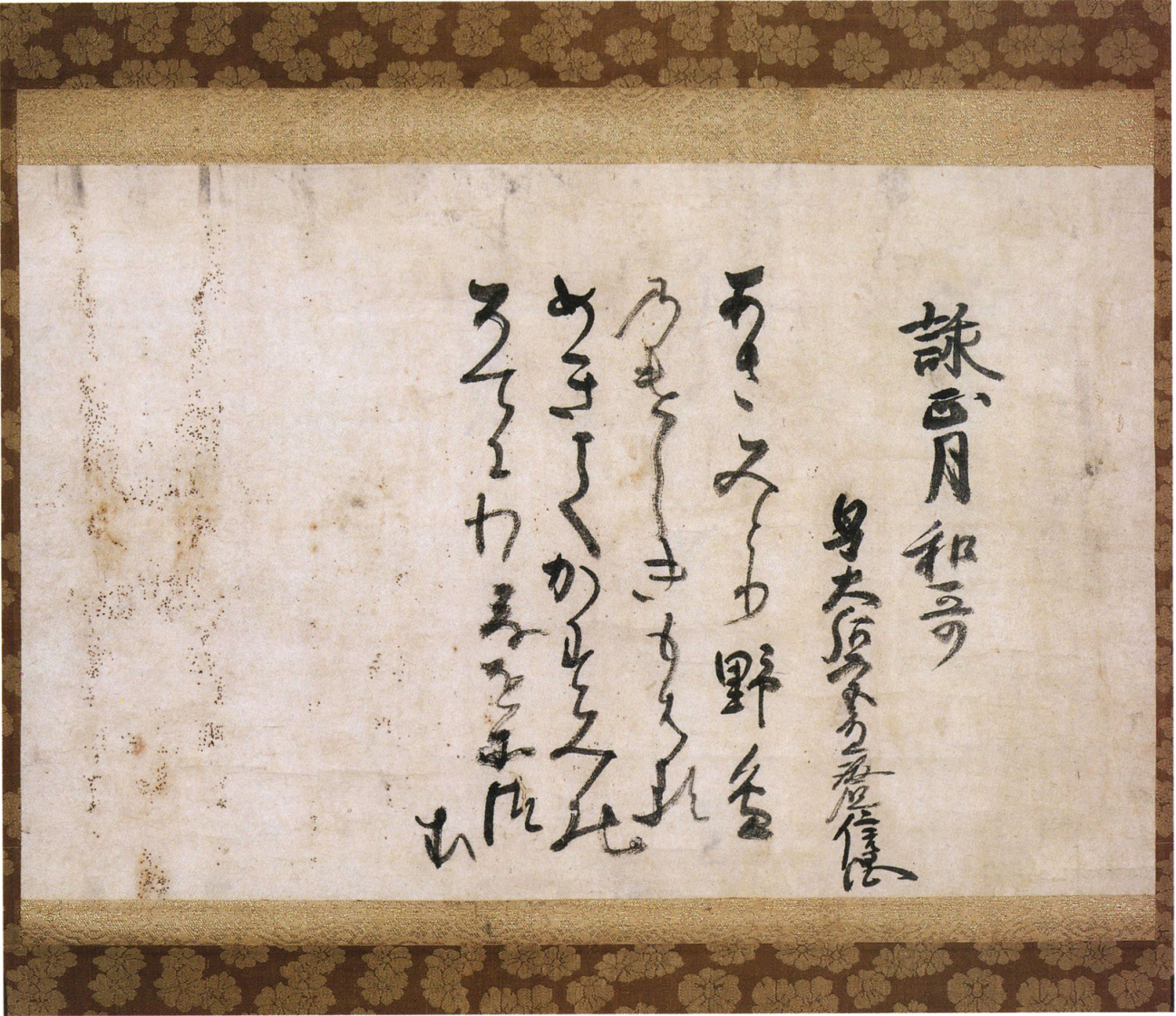
3





凶  
版







子曰  
倚松村心靡能習風韻之難化和業  
藝而致日期未之克詞  
倚松根摩腰子年之翠滿手折梅  
花柳頭二月之落松  
子曰次乃野意亦不始乃無務招後  
千代乃後亦何子到未之  
千年上之碑之松母後今日中  
君不致引天一可代後年  
子曰之亦下鶴野部若如小松  
引了心子代法其待未之  
公望  
野中甚羨世事推之蕙心雖下和  
藝俗人屬之業相  
明日在良者若業心未物之月出以  
胡乃原者今日曾燒了依  
以口唐之若業類止之即小則  
母今毛雪者雨業  
行云見心人毛雪部之若業之野  
乃可火身之捕之若業也行業  
三月三日  
春來適是拋花水不轉仙源河廣華  
春之易月之之二期天醉于花拋季  
之感也我依一日之輝方燃之錄曲  
水難佳適唐雅化書已字而如地物  
思親父之既回流並志之而之讓上  
小序  
蟠龍池處同下也香溪溪初動玉  
水以巴字物之期一月年法其霜  
微石應素之也其也也也也也也也  
又其也也也也也也也也也也也也

春來適是拋花水不轉仙源河廣華  
春之易月之之二期天醉于花拋季  
之感也我依一日之輝方燃之錄曲  
水難佳適唐雅化書已字而如地物  
思親父之既回流並志之而之讓上  
小序  
蟠龍池處同下也香溪溪初動玉  
水以巴字物之期一月年法其霜  
微石應素之也其也也也也也也也  
又其也也也也也也也也也也也也  
春來適是拋花水不轉仙源河廣華  
春之易月之之二期天醉于花拋季  
之感也我依一日之輝方燃之錄曲  
水難佳適唐雅化書已字而如地物  
思親父之既回流並志之而之讓上  
小序  
蟠龍池處同下也香溪溪初動玉  
水以巴字物之期一月年法其霜  
微石應素之也其也也也也也也也  
又其也也也也也也也也也也也也  
春來適是拋花水不轉仙源河廣華  
春之易月之之二期天醉于花拋季  
之感也我依一日之輝方燃之錄曲  
水難佳適唐雅化書已字而如地物  
思親父之既回流並志之而之讓上  
小序  
蟠龍池處同下也香溪溪初動玉  
水以巴字物之期一月年法其霜  
微石應素之也其也也也也也也也  
又其也也也也也也也也也也也也

傾人燈下裁衣婦讀露同心一伴花  
既詞所玩若魚衙釣出溪園之底清  
海龍耐若舞曲與繳墜雲雲之紫  
送冬于和之全玉精龍門原上土健骨  
不似名  
言諸巧倫點露否文章亦得風皇毛  
錦帽便用重白珠秋風長錦經  
昨日此許之未才即打之今日唐舞衣  
同悲於人  
日朗八榮之綠極條屏寺之舊舞衣  
澄一時之友業范列聖相與賦其後之  
陳北寧詞室急病而相也賦心後之  
贈新恩物到石獲麟後集世之  
少之也也也也也也也也也也也也  
新豐酒在諸大於賜賦休之時善寺  
岸出相於風龍管也妻  
香遠成將軍劉伯倫者酒作酒德頌  
海於唐唐太子寶器日樂之者前化  
酒之贊也也也  
世間切此村對酒當年人醉自為高  
華雅似不長春  
生行機泰信在業亦因忘卸酒老列  
後漢崇朝之解醉應之不米不三言一  
醉醉成之國之附獨訪德和之酒家新  
之氏一傾年之酒德也也  
茶能致同在切後堂面長慶詩力微  
葉則上林苑之可飲舍白浪酒也六  
村山使便甚矣  
父陸阮精志御海漸就劉伶高而  
也鄭建德北行步候楊無何便可巨  
王勳神氣紫浪脫竹原山而面流冠  
五明之心也也也也也也也也也也  
五明之心也也也也也也也也也也  
也也也也也也也也也也也也也也

傾人燈下裁衣婦讀露同心一伴花  
既詞所玩若魚衙釣出溪園之底清  
海龍耐若舞曲與繳墜雲雲之紫  
送冬于和之全玉精龍門原上土健骨  
不似名  
言諸巧倫點露否文章亦得風皇毛  
錦帽便用重白珠秋風長錦經  
昨日此許之未才即打之今日唐舞衣  
同悲於人  
日朗八榮之綠極條屏寺之舊舞衣  
澄一時之友業范列聖相與賦其後之  
陳北寧詞室急病而相也賦心後之  
贈新恩物到石獲麟後集世之  
少之也也也也也也也也也也也也  
新豐酒在諸大於賜賦休之時善寺  
岸出相於風龍管也妻  
香遠成將軍劉伯倫者酒作酒德頌  
海於唐唐太子寶器日樂之者前化  
酒之贊也也也  
世間切此村對酒當年人醉自為高  
華雅似不長春  
生行機泰信在業亦因忘卸酒老列  
後漢崇朝之解醉應之不米不三言一  
醉醉成之國之附獨訪德和之酒家新  
之氏一傾年之酒德也也  
茶能致同在切後堂面長慶詩力微  
葉則上林苑之可飲舍白浪酒也六  
村山使便甚矣  
父陸阮精志御海漸就劉伶高而  
也鄭建德北行步候楊無何便可巨  
王勳神氣紫浪脫竹原山而面流冠  
五明之心也也也也也也也也也也  
五明之心也也也也也也也也也也  
也也也也也也也也也也也也也也

観身岸類維根草論今以頭不  
 年、歳、花、初、似、成、一、年、之、不、同、也、  
 船、半、角、上、平、行、事、反、尖、先、中、午、  
 此、身、  
 生、女、必、滅、種、母、上、先、梅、極、之、極、也、  
 悲、  
 朝、有、紅、顏、淨、世、故、焉、存、自、骨、外、打、  
 難、就、秋、月、夜、中、影、上、面、看、春、華、  
 誰、能、分、別、之、  
 此、身、  
 唯、願、早、入、無、常、之、境、  
 勿、使、後、身、復、生、  
 觀、身、岸、類、維、根、草、論、今、以、頭、不、  
 年、之、歳、花、初、似、成、一、年、之、不、同、也、  
 船、半、角、上、平、行、事、反、尖、先、中、午、  
 此、身、  
 生、女、必、滅、種、母、上、先、梅、極、之、極、也、  
 悲、  
 朝、有、紅、顏、淨、世、故、焉、存、自、骨、外、打、  
 難、就、秋、月、夜、中、影、上、面、看、春、華、  
 誰、能、分、別、之、  
 此、身、  
 唯、願、早、入、無、常、之、境、  
 勿、使、後、身、復、生、

部分

此、身、  
 生、女、必、滅、種、母、上、先、梅、極、之、極、也、  
 悲、  
 朝、有、紅、顏、淨、世、故、焉、存、自、骨、外、打、  
 難、就、秋、月、夜、中、影、上、面、看、春、華、  
 誰、能、分、別、之、  
 此、身、  
 唯、願、早、入、無、常、之、境、  
 勿、使、後、身、復、生、

此、運、初、見、穿、水、之、紅、影、  
 紫、取、宮、人、才、色、重、被、樓、下、詠、  
 雙、蟻、且、理、喜、靈、軟、行、寶、鏡、成、晚、  
 月、織、  
 難、秋、不、遲、迴、火、耐、風、叙、遊、梅、鏢、  
 香、魚、  
 初、向、先、導、董、燭、出、以、重、紅、房、透、  
 雙、蟻、且、理、喜、靈、軟、行、寶、鏡、成、晚、  
 月、織、  
 難、秋、不、遲、迴、火、耐、風、叙、遊、梅、鏢、  
 香、魚、  
 初、向、先、導、董、燭、出、以、重、紅、房、透、

部分

專、諸、荆、卿、之、感、激、集、生、穆、子、之、  
 投、身、心、存、息、使、命、依、義、輕、  
 述、懷、  
 此、身、  
 生、女、必、滅、種、母、上、先、梅、極、之、極、也、  
 悲、  
 朝、有、紅、顏、淨、世、故、焉、存、自、骨、外、打、  
 難、就、秋、月、夜、中、影、上、面、看、春、華、  
 誰、能、分、別、之、  
 此、身、  
 唯、願、早、入、無、常、之、境、  
 勿、使、後、身、復、生、

部分

此、身、  
 生、女、必、滅、種、母、上、先、梅、極、之、極、也、  
 悲、  
 朝、有、紅、顏、淨、世、故、焉、存、自、骨、外、打、  
 難、就、秋、月、夜、中、影、上、面、看、春、華、  
 誰、能、分、別、之、  
 此、身、  
 唯、願、早、入、無、常、之、境、  
 勿、使、後、身、復、生、



































10 蓬萊山之國（巖二日之出） 下村觀山











左  
隻









15 青磁鳳凰文花瓶 宮川香山(二代)



16 青磁青華唐獅子文花瓶 宮川香山(二代)





18 菊桐鳳凰文ガラス花瓶 各務鏝三・高木茂ほか









21 臙銀富士凶煙草箱 豊川光長





蓋裏



22 銀製鳳凰図花瓶 海野美盛





一九二〇年代の山口蓬春——『三熊野の那智の御山』をめぐって

作品解説

出品目録



# 一九二〇年代の山口蓬春——『三熊野的那智の御山』をめぐる

山口蓬春は、大正期以降、戦前戦後を通じて官展を主要な舞台に幅ひろい活躍をみせた日本画家である。その作風は、古典の素養に立脚しつつも近代的で洗練された造形感覚に満ちあふれたもので、ことに戦後は、日本画という枠組みにしばられることなく、単純化された形態把握と美しい色彩対比を特色とした『蓬春モダンズム』と呼ばれる独自の絵画世界を確立し、旺盛な制作活動を展開した。

その蓬春が大正十五年（一九二六）の第七回帝展に出品して特選を受け、重ねて第二回帝国美術院賞を受賞、さらに皇室御買上げとなったのが『三熊野的那智の御山』である。文字通り蓬春の出世作となったこの作品は、『鑑査の際に既に異常な価値を持った優作』（川合玉堂『新進作者中の白眉』『美の國』大正十五年十二月）と注目され、その三重の榮譽につつまれた画壇への輝かしい登場は、当時の帝展審査員であった鍋木清方がのちに「小説的な出来事だった」（『影を捉ふ』『アトリエ』昭和五年三月）と回想するほどの「事件」であった。

それでは、これほどまでに本作が当時の美術界で高い評価を得たのは、どのような理由によるものだろうか。本稿では、一九二〇年代の蓬春の足跡をたどりつつ『三熊野的那智の御山』が描かれた背景を探り、そのうえでこの問題を改めて検討して、若き日の蓬春の画業のなかで本作品がどのような位置を占めているのかをみてみることにしたい。

## I

東京美術学校西洋画科に学んでいた山口蓬春が、自己の資質が西洋画よりも日本画に適したものであると考えて日本画科に転じたのは、大正七年九月のことであった。以後、彼は苦学生生活に負けることなく師の松岡映丘について研鑽を積み、大和絵を中心とした日本画のさまざまな画法を着実に習得していく。そして在学中から中央美術展や東京府主催の「平和記念東京博覧会美術展」に入選を重ね、大正十二年、三十歳の時に長い学生生活を終えて美術学校を首席で卒業した際には、卒業制作のうちの二点の作品が母校に買い上げられるまでの実力を示した。さらに翌十三年からは映丘門下生の美術団体である新興大和絵会の会員となり大和絵の研究を一層深めるとともに、本格的な制作活動をすすめて、早くも同年の第五回帝展で官展初入選を果たした。

このような経歴を知る限りでは、一九一〇年代末から二〇年代前半にかけての蓬春は、師風にならい大和絵の伝統を近代にいかした制作、すなわち歴史的人物画や王朝文化の美を「新興」した雅びな物語絵を描きつくことで画壇での地歩を固めていったとみえよう。だが、実際には、この時期の蓬春の作品に映丘の直接的な影響を認めることはできない。卒業制作の『洛南之巻六題』のうちの『晩秋（深草）』『雨霽（伏見）』（大正十一）にしても、あるいは大正十三年の第四回新興大和絵会展出品作の『初夏の佐保村』にしても、画題となっているのは歴史的な事象や人物像というわけではない。前者は大正後期の京都郊外のどかな農村のたたずまいを写生に基づいて诗情豊かにあらわした作品であり、後者は大きなガラス窓をそなえた白い温室の前に赤い撫子の花を持った白い洋服姿の少女が立ち、薄桃色の花をつけた合歡の枝に吊るされた鳥籠のなかのカナリアを見上げるといふモダンな情景を主題としている。いずれも制作当時の蓬春が目にするのできた同時代の出来事であり、個々の事物は丹念な筆づかいで写実的に表現されている。また、全体の色調が淡く柔らかな中間色でまとめられているのも注目される。「色彩が線描から独立して、色彩のみの駆使によつて、物象を最も自由に表現する」（『日本画に於ける線と色』『芸術日本』昭和十一年八月）ことを大和絵の大きな特色のひとつと考え、みずからも『春光春衣』（大正五）をはじめとする多くの作品で鮮やかな色彩を用いて華麗な王朝美を描きあらわしていた松岡映丘の芸術とは大きくかけはなれた制作方向といえるからである。

むしろ一九二〇年代前半の蓬春の画面から感じられるのは、大正期の京都画壇に新風を吹き込んだ土田麦僊や山口草平ら国画創作協会の画家たちと共通する感傷性を帯びた一種浪漫的な情感表現である。また、『初夏の佐保村』での憂いを秘めた少女の顔つきは、同時期の関西の官展画家である菊池契月や西山翠嶂の描く女性像と驚くほど似かよっている。事実、蓬春は大正十年から十一年にかけて学費や生活費を得るため関西に滞在し、アルバイトに励んだ折に、国画創作協会の活動に強い興味をいだいたという。本来ロマンチックな氣質をそなえていたという蓬春は、おそらくこの時期に京都画壇にみられた新傾向の絵画表現に共感を覚え、自己の画面にその感化をにじませるようになったのではないだろうか。もつとも蓬春の表現は、あくまでも理知

的に抑制された落ちつきのあるものである。そこが、大正期の京都の画家たちの作品に多く見受けられるデカダンスな趣とは一線を画すところであるといえよう。

とはいえ、一九二〇年代前半の蓬春が、師・映丘の教えから離れ、その芸術から何も学ばなかったというわけではない。『洛南之巻六題』のように風景描写のなかに人物像を配することで人間の息づかいの感じられる絵画世界をあらわすという視点は、やはり自然と人間の生き生きとした交流の表現をひとつの課題とする新興大和絵の理念、ひいてはいにしえの大和絵の伝統を受けついでものといえる。

しかし、大正十三年の第五回帝展の入選作『秋二題』前後から蓬春の絵画は新たな展開を示すようになる。この作品は、『洛南之巻六題』中の『晩秋』と同一主題を扱ったものであるが、両者の性格は大きく異なる。『秋二題』では、各モチーフの細部にいたるまで写実的な描法が強く、色調も冷たく澄明なものへと変化して風景の表情は『晩秋』の牧歌的などかさから一転して厳しい容貌をみせるようになっていく。ここでは、自然のなかに息づく人々の生活感ではなく、ひとつの風景にそなわる表情あるいは場の雰囲気ともいふべきものが主題となっている。いうならば蓬春は、この作品を通じて、自らの制作方向を自然と人間の交歓から、風景そのものの表現へと転換させているのである。その洋画風の量感表現を強調した写実的な風景描写は、岸田劉生を中心とする草土社の画家たちの油彩画や、彼らに影響された速水御舟、小茂田青樹ら院展の日本画家の作風をも想起させよう。大正十三年頃の蓬春は、国画創作協会の画家たちばかりではなく、あるいはこれら大正期の東京画壇の動向にも感化を受けていたのかもしれない。

## II

大正十四年に入り、山口蓬春の芸術は、さらに新たな転期を迎えることになる。この年の第六回帝展に蓬春は、春雨のなかにたたずむ春日大社の境内を主題とした『神苑春雨』を発表するが、ここでは、それまでとは違い、建物や樹木の形態は堅固な輪郭をそなえて實在感豊かに表現されている。残念ながらこの作品は現在所在不明なため正確にはわからないが、モノクロ図版を参照したうえで、色彩の濃淡も鮮やかで事物の量感もしっかりとあらわされた作品であったようにうかがわれる。また、縦長の画面を生かした構図も巧みで破綻がない。その緻密で奥行きのある画面構成は、全体として『伊香保の沼』に代表される大正十四年前後の松岡映丘の作風を想起させよう。

蓬春がこのように画風を変化させるようになったのは、前年の『秋二題』の評が必ずしも芳しいものではなく、「あの程度の写実の風景画は、さう特別な興味は有ちにくい、洋画の学習が、未だ日本画とすっかり溶け合っていない(鏑木清方)」ことが自身でも痛感されたためではないかと思われる。大正期に流行した洋画風の細密写実を特色とする日本画の一潮流にいつしかのみ込まれていた蓬春は、改めて映丘の教えと芸術に学ぶことで、自己の制作方向を立て直そうとしたのではないだろうか。実際、この頃の蓬春は、美しい色彩と古典的な形態把握によるいかにも映丘門下生らしい『燈籠大臣』などの試作を描き残しているのである。もっとも、国画創作協会や院展の画家たちに触発されたそれまでの制作活動が、すべて無意味だったわけではない。『神苑春雨』は人物がまったく描かれていない純粹な風景画といえるが、これは従来の風景描写への強い指向を一層おしすすめた結果であったと考えられる。さらに、画面に醸しだされた神聖なおもちは、写実描写を徹底させることで風景にそなわる表情を描出しようとする『秋二題』での試みの延長線上で表現し得たものであったろう。そして、この『神苑春雨』に続いて制作されたのが、『浄境閑寂』(参考図版1)であった。

『浄境閑寂』は、大正十五年の第六回新興大和絵会展に『浄地閑寂』の題名で発表された作品で、奈良の当麻寺を画題としている。画面前景に堂宇がくつきりと描かれ、その手前の池にはおしどりが三羽姿をみせている。池の周辺に雪あるいは霜がうっすらと積もっていることから、季節は冬であろうか。そして中景には冬枯れの木々が鬱蒼と茂り、樹木の背後には東塔と西塔が静かにそびえ立っている。さらに遠景には、雪をいただいた山の姿が中空にかかる新月に照らしだされている。すべてはこの世のものとは思われない静寂のなかにあり、塔上や堂宇の周囲には神秘的な光が降り注いでいる。画面を

〔参1〕山口蓬春「浄境閑寂」  
大正15年(1926) 北海道立近代美術館

支配する神聖な空気が、時間の永遠性を観る者に感じさせる作品であり、洋画風の写実的な対象把握と大和絵風の色彩、筆法が分ち離く結びついたまに新感覚の大和絵風景画の誕生を告げる一点と評することができよう。

では、宗教的ともいえる荘厳な雰囲気を満たしたこの作品は、どのような背景のもとに生みだされたものなのだろうか。これについて興味深い事実を伝えるのが、現在札幌の北海道立近代美術館に残されている一通の手紙である。

蓬春が旧蔵者にあてたこの書状によれば、『浄境閑寂』は「小生に取りて最も思出深きものにて、今より丁度二十二年前の春の製作にて奈良当麻寺を題材として山水曼茶羅のつもりにて試作したるもの」だといっているのである。なるほど画面手前から奥に向かって寺の全景を俯瞰し、一番奥手に月のかかる山の姿を収めた構図は、蓬春がいうところの「山水曼茶羅」、すなわち「春日宮曼茶羅」等の宮曼茶羅や社寺曼茶羅の様式にならったものとしてうなずけるのである。また、宗教的な静謐感も確かに「曼茶羅」の名にふさわしいといえる。

だが、それにしても、なぜ蓬春は「山水曼茶羅」の形式を自己の制作のよりにとらなければならなかったのだろうか。その答えはおそらく、蓬春が『神苑春雨』を契機として風景描写のなから人物像を消し去った一方で、再び大和絵の伝統に復帰しようとした結果生じた矛盾を解決するためだったということではないだろうか。前述したように大和絵の特質のひとつは、自然と人間の交歓の表現、いかえれば物語性、文学性を込めた情景描写にある。その大和絵のなから風景描写だけを独立させて近代的な大和絵風景画を成立させることは不可能ではあるまい。しかし、そのことは同時に画面から文学性を排除することにほかならない。そして、そのあとに生みだされるのは、単なる大和絵風の色彩と筆法を用いた装飾的絵画に過ぎない。実際、この手法で松岡映丘は大正八年に『紅玻璃』（参考図版2）を制作し、第四回金鈴社展に出品している。だが、このような作風は蓬春の画法を特徴づける写実的な量感表現と相入れない性格のものであるし、ましてやひとつの風景が持つ場の雰囲気ないしは表情を描きあらわすことはできないであろう。つまり、蓬春は、自己の絵画様式の崩壊の危機に立たされたわけである。これを回避する手段として求められたのが、伝統的な大和絵にみられた何らかの古典的形式を導入することであり、それが「山水曼茶羅」であったのだ。大

正十一年の関西滞在中に蓬春が携わったアルバイトというのが、春子夫人の伝えるところでは「今でいえばイラスト・マップのようなもの」（「思い出を語る」『アサヒグラフ別冊 山口蓬春』昭和五十七年）、すなわち奈良の春日

大社で名所図絵を描くことであつたということからして、蓬春が自己の制作方向を見失おうとした時にただちに「山水曼茶羅」を想起したと想像するのは難しいことではあるまい。

こうして蓬春は、人物像を排除しながらも「宗教性」という物語的文学的性格を保ち続けた独創的な大和絵風景画を成立させることに成功したのである。そして、この『浄境閑寂』の制作を足がかりとして、蓬春はより本格的な「山水曼茶羅」の構想に着手する。それが『三熊野的那智の御山』だったのである。

### III

『三熊野的那智の御山』も前述の蓬春書簡によれば、『浄境閑寂』を「基として」制作した「山水曼茶羅」ということになる。大正十五年十一月号の『美之國』誌に掲載された蓬春の自筆文『那智』制作の心境をみると「昨冬構想をして今夏那智に旅行するまで様々に考へて見ましたが、矢張り熊野へ行き親しく靈瀑に接するに及んで、すっかり組立てをかへて」描いたとのこと、このことから蓬春は大正十四年冬から翌十五年夏にかけて構想を練り、その後、実際の制作にあつたと考えられる。その点からすれば『浄境閑寂』と『三熊野的那智の御山』の発想はほぼ同時進行だったわけ、蓬春書簡が説明するように、必ずしも前者が後者の習作だったというわけではない。むしろ両者は同一系列作品と考えるのが自然であろう。

実際、後者は前者とは比較にならないほど複雑な構成の作品である。画面近景には荒波がさか巻く熊野灘の海岸線が描かれ、中景には熊野本宮大社、新宮大社、那智大社の三社からなる三熊野が配され、そのほぼ中央に那智大社の御神体である那智滝が勢いよく落下している。そして遠景には熊野の山々が重厚な姿で重なり合っている。これらの各モチーフは、もちろん現実には一望できるものではなく、「部分部分を写生」したうえで構成的に組み合わせ

〔参2〕松岡映丘「紅玻璃」  
大正8年(1919)

たものである。それらが互いに有機的なつながりを持って描かれているのが、この大作の見所のひとつといえよう。その巧みな構成は、「熊野宮曼荼羅」のうち三社を一幅ずつ描き分けた三幅対のフリーア美術館本はもちろんのこと、三社を一幅にまとめた唯一の古画であるクリーブランド美術館本をもしのぐものといつてよいかもしれない。

ところで、こうしたモチーフの連結以上に複雑さをみせているのが時間表現である。熊野灘の海の色は淡い水色で、朝の海ともみえる。そして三熊野は明るく金色に輝き、山並みは深い紺青の闇につつまれている。さらに山の端から空にかけては再び明るい光が映えている。一体、この絵に表現されている時間は、一日のうちのいつの事なのだろうか。山にかかる半円は太陽なのか月なのか。この疑問は早くも作品発表当時から発せられ、大正十五年一月の『中央美術』誌上での「帝展総合合評会」で脇本楽之軒も「時間はいつ頃なのでせうね」と松岡映丘に問いかけている。これに対して、かつて自作の『紅玻璃』で赤い太陽を描いたことのある映丘は、ややとまどいながら「時間は夕方でせうね。まだ明るいうちに月がでるといふ所」と答えている。

では本当のところは、どうなのだろうか。蓬春自身が何も語っていないので、これはあくまでも推論に過ぎないが、蓬春は豎長の一枚の画面に前景から後景に向かって、朝、昼、夕方、夜、夜明けを並列的に描いたのではないだろうか。そして半円は、十三世紀末に描かれた有名な『那智滝図』(参考図版3)や多くの「春日宮曼荼羅」の場合と同じく、夕陽でもあり月でもあり朝陽でもあるのではないか。手前から奥に向かって連続しながらも同時に存在する複数の時間。それを描くことで蓬春は重層する永遠の時間観を表現したと考えられる。『三熊野の那智の御山』を前にした時のわれわれが名状しがたい神秘感にとらわれる理由はまさにそこにあるのである。そしてこのことは、昭和四年(一九二九)に『三熊野の那智の御山』に基づいて新たに制作

された『那智の滝』(参考図版4)の場合、近景から遠景に視点が移動するにつれ季節が春から夏、秋、冬と並列的に移っていることから推測することが許されるように思う。

このように山口蓬春は、大和絵の一形式である絵巻で時間が右から左へと流れる手法を豎長の掛幅作品に応用したのである。ただし絵巻とは異なり掛幅作品の画面の豎の長さは視覚的に無限ではあり得ない。そのため蓬春は、時間の並置という類例のない手法を創始したのであろう。それは、精緻な写実描法と華麗な色使い、巧みな構図とあいまって観る者を眩惑驚嘆させる。真に独創的な大和絵風景画の出現だったのである。と同時に、本作は、新興大和絵が新しい形式を生みだすことの困難と可能性の限界をも示してしまった。なぜならば、豎長作品での時間表現の連続的並列という手法はいわば「コロンブスの卵」であり、それ以上の発展性は閉ざされているからである。それゆえ、『三熊野の那智の御山』は発表当初から優れた鑑賞眼を持つ人々の「異常な」関心を呼んだのに違いない。その意味で、この作品はまぎれもなく一九二〇年代の蓬春芸術のひとつの頂点と終着点を指し示していたのである。

大熊敏之(おおくまとしゆき/当館学芸室研究員)

[参4] 山口蓬春「那智の滝」  
昭和4年(1929)

[参3] 「那智滝図」(国宝)  
13世紀末 根津美術館

# 作品解説

## 1 詠正月和歌懐紙 藤原信綱 一幅

紙本墨書  
縦二九・六 横四六・三  
鎌倉時代 十二〜十三世紀

「正月」を歌題として藤原信綱が詠じた和歌懐紙である。正治二年（一一〇〇）ころに後鳥羽院とその近臣が十二か月を歌題として分け持つて詠出した懐紙の内の一とつと考えられる。藤原信綱が分担した正月題のほか、他所に後鳥羽院の三月と六月題、飛鳥井雅経の十月題、藤原清範の十一月題、寂蓮の十二月題の和歌が知られている。

後鳥羽院が熊野参詣の途中で近臣達と催した歌会の懐紙を『熊野懐紙』と呼び尊重するが、また、これに關連して熊野参詣の時のものではないが、『熊野懐紙』と作者が同じであり、書式も類似する一連のものを『熊野類懐紙』と言い、本幅はそのひとつである。作者の藤原信綱（生没年不明）は、兵庫頭範綱の子で、官位は藏人、皇太后宮少進、従五位下が知られる。建仁元年（一一〇一）十月の後鳥羽院熊野詣に従う十一名の近臣中に名が見える。信綱の『熊野懐紙』の原本は残っていないが、信綱の『熊野類懐紙』は七紙八首が知られている。なお、本幅の位置は皇太后宮少進を皇太后宮進として異例であるが、静嘉堂文庫所蔵及び井上侯爵家旧蔵の二紙も同じ位置である。

明治十一年（一八七八）、近衛家より献上された。

〔翻刻文〕

詠正月和歌

皇太后宮進藤原信綱

あさみどり野辺

のけしきもはる

めきてかすみの

そでにわかなをぞつ

む

## 2 古今和歌集 賀歌三首

伝藤原公任 一幅

紙本墨書（唐紙）  
縦二五・七 横四三・三  
平安時代 十二世紀

『古今和歌集』の「賀の部」第一番（読人しらす）、第五番（光孝天皇）、第六番（僧正遍昭）の歌を、白の具（胡粉）を地として、雲母で菱唐草の型文を刷り出した和製の唐紙に散らし書きしている。

もとは卷子本であったものを切断し鑑賞用としたもので、同じ料紙の、同じ筆跡のものが世に知られており、それらはあたかも色紙の形に切り出されているところから、大色紙・中色紙・小色紙と呼ばれている。『古今和歌集』の抜粋が多いが、他に『万葉集』『拾遺和歌集』などもあり、詞書や作者名を除き和歌だけを、文字の大小、散らし方の広狭など自在に書いている。手鑑『千とせの友』に収められて知られる三首の断簡の横幅四十九・二センチのものが最長で本幅がこれに次ぎ、他はすべて一首の断簡である。

豊満で温雅な書風は藤原公任（九六六〜一〇四一）と伝えられているが、筆者は確定していない。筆者を藤原公任とする伝承は本幅付属の古筆了榮（一六〇七〜一六七八）の鑑定によるが、公任自筆『稿本北山抄』（国宝、京都国立博物館所蔵）とは異筆で、むしろ、伝公任筆『卷子本和漢朗詠集』（展示番号3）や『堺色紙』『本願寺本三十六人家集』中の「重之集」「清正集」などと同筆とされている。なお、料紙の唐紙は『元永本古今和歌集』の中に用いられているものと同種である。

〔翻刻文〕

我君は千よにましませ

さされいしのいはほと

なりてこけの

むすまで

かくしつゝともかくにも

ながらへて君がや千

よに

あふよしも

がな

千はやぶる神やきりけむ

つくからに千とせの

さかもこえぬ

べらなり

## 3 卷子本和漢朗詠集 伝藤原公任 二卷

紙本墨書（唐紙ほか裝飾紙）  
上巻 縦二一・六 長一二九・二・六  
下巻 縦二一・六 長一一三・三・二  
平安時代 十二世紀

『和漢朗詠集』は藤原公任が朗詠にふさわしい漢・和の詩と和歌の秀句約八百首を選抜したもので、平安期の貴人たちに愛唱されて、美しい調度品や手本が多く作られた。本書は当館所蔵の「粘葉本和漢朗詠集」雲紙本和漢朗詠集」と共に、首尾完備する平安時代の筆跡として有名な旧御物本『和漢朗詠集』の三種の一つである。白の具引地に種々の型文を刷り出した唐紙（和製）と染紙や打曇紙・素紙を地とした裝飾紙とを交えた料紙に、伝藤原公任筆とする温雅典麗な文字が書かれている。

唐紙は重ね唐草・岩と波に藤の花枝や千鳥・七宝繋ぎ・鳳凰丸と七宝繋ぎなどの文様を雲母刷りしている。また、紫・白茶の染紙や打曇紙・素紙に金銀の切箔・のげ・砂子を撒き、銀泥で蝶・鳥・花枝を描いている。料紙は上巻四十五枚、下巻四十枚である。

筆者を藤原公任とするのは正徳五年（一七一五）の古筆了音の鑑定によるが、公任自筆『稿本北山抄』とは異筆で、むしろ伝公任筆『大色紙』や『堺色紙』『本願寺本三十六人家集』中の「重之集」「清正集」などと同筆であるが、筆者は確定していない。なお、付属として後西天皇（一六三七〜一六八五）宸翰の題簽『和漢朗詠集上』和漢朗詠集下』二枚が添えられている。明治三十四年（一九〇一）、伊達家より献上された。

## 4 安宅切本和漢朗詠集 伝源俊賴 一卷

紙本墨書（裝飾紙）  
縦一七・八 長七七・一  
平安時代 十二世紀

本書は、下巻のうちの二八四行の残巻ながら、他所に現存する安宅切がすべて短い行であるため、特に貴重視され、首尾完備の三種の旧御物本と共に有名なものである。

料紙は、茶・紫・縹・緑などの色紙、藍の雲形を漉き込んだ雲紙や素紙に、金銀の切箔・のげ・砂子を撒き、金銀泥で飛鳥・草・土坡などの下絵を描いた豪華な装飾紙、三十四紙である。

文字は行書を中心とした和様の書風で、付属の内箱の蓋表に「俊頼朝臣真跡 朗詠集」として、筆者を源俊頼（一〇五五〜一一二九）と伝えるが、他に藤原行成（九七二〜一〇二七）や藤原公任説などがあって確定していない。

上巻は残っておらず、下巻も本書の他は東京国立博物館所蔵の二十七行（藤原定信筆『詩書切』と合巻装幀している）、国立歴史民俗博物館所蔵・旧高松宮所蔵『御手鑑』十九行があり、また、陽明文庫所蔵（国宝『大手鑑』・白鶴美術館所蔵『手鑑』・当館所蔵『古筆手鑑』）の各手鑑中に見えるものは全て十行以下の短い断簡である。

なお、『安宅切』の名称の由来は不明である。明治十一年（一八七八）、近衛家から献上された。

## 5 子日行幸奉和歌序并一首・庚申夜和歌序并一首

近衛家熙 一巻

紙本墨書（色紙・打曇紙）

縦二九・三 長二二九・一・九

江戸時代 十八世紀

近衛家熙（二六六七〜一七三六）が王朝の年中行事にかかわる二篇の和歌序を、打曇を施した染紙の料紙に書いている。

家熙は、江戸時代中期の近衛家の当主で、基熙の子。摂政・関白を歴任し、出家して予楽院と号した。書道の名手で、上代和様を学び復古和様の書風を成した。料紙は九枚で、打曇は白・紫・黒、染紙は縹・黄で、素紙もある。

前篇『子日行幸奉和歌序并一首』は、永観三年（九八五）二月十三日、円融上皇が京の北郊紫野で子日の御遊を行われたさい、随従した平兼盛が歌会の題の選

定と序の作成を命ぜられ、提出した序とそれに添えられた和歌一首である。子日の遊びは春、多くは正月の子の日に野原に若菜や小松を摘み、歌会や管絃の催しを行い、健康を祝った行事である。序の文意は、「円融上皇は治世中には激務のためこの様な遊びを催されなかつたが、そのお蔭により今日の平安があるわけで、限り無い君の御徳を、老いも若きも喜んでゐる。世の中の楽しいこととは今日の御幸のような楽しみで、これを後世への例とすべしとおおせください。」と言うものである。本序は『兼盛集』の冒頭に収められている。

後篇『庚申夜和歌序并一首』は、貞元元年（九七六）十月二十七日、伊勢の齋宮規子内親王が野宮の御殿で庚申の遊びをされたとき、齋宮の命により源順が作成した歌会の序とそれに添えられた和歌一首である。庚申の遊びは中国道教の影響と考えられるが、庚申の日は夜通し起きていると言う風習で、詩歌、管絃など種々の遊びを行った。序の文意は、「規子内親王が齋宮となり、野宮に入られて庚申の日をむかえて、近従の者たちと徹宵されることになり、松声夜の琴に入るの題で歌会を催されることになり、老残の身として恥ずかしいことではあるが、今宵のことを後世の人に見せよとおおせによって、この文を書記する。」と言うものである。本序は『源順集』に収められている。

## 6 唐子遊図屏風 狩野探幽 六曲一双

紙本金地着色

各総縦一八二・五 横三七四・四

江戸時代（十七世紀）

総金地の画面に、ほぼ等身大に近い唐子たちが、それぞれ遊びに興じている様子が描かれる。

唐子は、中国風の髪形や衣装姿の童子として表現される人物であるが、その起源は古代インドの蓮華化生の思想に基づくものかとも考えられる。わが国では、奈良時代の遺品である正倉院宝物に早く登場し、花魁には打毬をする童子、紅牙撥鏝尺には蓮華上で蝶と戯れる童子が表されるほか、正月七日に用いられる装飾の品と考えられる人勝残闕には愛らしい童子の姿が見られる。さらに平安時代の遺品では、神護寺経帙の縁錦に蓮華に遊ぶ童子が織り込まれているほか、以後、

布袋和尚や仙人などと共に絵画や陶磁器などに多く表されてきた。また中国においても、明時代の女性用帟（北京定陵出土品）に、多くの童子が蹴鞠や沐浴などの遊びに興じている様子が龍と共に刺繍によって表現されている例などもある。これらの遺品を通して見る唐子は、その愛らしい容姿としぐさに慶賀や長寿の願いを込めるなど、吉祥の意匠として多く用いられていることが知られる。

本屏風には、右隻第一・二扇は童子二人が雄鶏を抱えていることから鶏合（闘鶏）、第三、四扇は花合、第五・六扇は団扇を持って蝶と戯れる童子を描く。左隻は中央第三・四扇の獅子舞（越後獅子か）を中心として、第一扇から第六扇の春駒まで賑やかな新春の芸能に興じる童子を描く。両隻いずれも新春ないしは春に因んだ題材を唐子に演じさせることで、新春を祝う雰囲気より醸しだしている。

右隻第一扇及び左隻六扇上部端に「筆峯大居士」朱文方印と「守信」朱文瓢箪印を伴い、またその卓抜した描写技法からも、本屏風の作者が江戸狩野派を開いた狩野探幽（一六〇二〜一七四）であることに疑問の余地はない。「筆峯大居士」の印章は、寛文四年（一六六四）六月に後水尾院の寿像制作に携わった折に拝領したものと伝えられることから、本屏風の制作時期はこれより探幽が歿する延宝二年十月までの十年間と考えられる。

なお本屏風の図様は、狩野栄川院典信（一七三〇〜九〇）の『唐子遊図屏風』（板橋区立美術館所蔵）など、後世、狩野派を中心に幅広く流布したものであることが近年紹介されている。

## 7 花鳥図 杉谷雪樵 一幅

絹本着色

縦一四二・一 横七二・一

明治二十一年（一八八八）

杉谷雪樵は、文政十年（一八二七）に熊本藩士・杉谷直の息子として肥後国に生まれた。同家は代々画技に優れ、雲谷派の衣鉢を伝えることで知られていた。雪樵もまた幼少時から絵画を学び、青年時代には、家に伝わる雪舟をはじめ、玉潤、夏珪の山水画や人物画、



呂紀、徐熙らの花鳥画を研究して北宋系漢画の画法に習熟した。その後、安政年間に藩命を受けて江戸に八年間滞在し藩務に忙殺されたため、この間は制作活動を中断したが、帰藩後は再び作画を重ねるようになり、写生を基礎とした独自の画風を築いた。そして明治二十年（一八八七）に上京して旧藩主細川侯邸内に居を定めて以降は、画業に専念するようになった。

この作品は、雪樵の円熟期に描かれたもので、桃色の椿の花が咲き誇る深山に、つがいの鶴が憩うさまが主題となっている。背景の岩肌の描写などには北宋派漢画の影響が色濃く残っているが、鶴や椿は、的確な自然観察に基づいて、細部にいたるまで丹念な筆致で写實的に描きあらわされている。また、画面上部の樹木の枝にとまる文鳥と思われる三羽の小禽も、それぞれ表情豊かに描かれている。山水画とともに花鳥画をなによりも得意とした雪樵らしく、落ちついた雰囲気のなかに気品が感じられる一作となっている。

なお本作は、制作された年の明治二十一年に御買上げとなった作品で、おそらくは、同年十二月に開催された東洋絵画会の展覧会の出品作と思われる。ちなみに雪樵は、この前後から皇室関係の制作を盛んにおこなうようになっていく。

## 8 緑竹図

野口小蘋

一幅

絹本着色

縦一九三・〇 横八四・八

明治二十七年（一八九四）

野口小蘋は、帝室技芸員制度が設けられてから十五年目の明治三十七年（一九〇四）に女性としては初めての帝室技芸員となり、明治四十年から四十二年にかけての第一〜三回文部省展覧会（文展）では審査委員をつとめた明治期の代表的な女流画家である。

小蘋は本名を親といい、弘化四年（一八四七）に大坂難波の漢方医・松柳春岱の娘として生まれた。英齋と号す町絵師でもあった父から絵画の手ほどきを受けた小蘋は、八歳の時に四条派の画家に入門して玉山の雅号を用いるようになり、その後、慶応元年（一八六五）に京都で南画家・日根對山に師事して南宗画を学びはじめた翌年から号を小蘋と改めた。明治四年に上

京して、同年、官命により皇后陛下御寝殿に屏障花卉図を制作。明治十年に酒造業を営む野口正章と結婚するが、夫が事業に失敗したため、以後、家計を助けるために本格的な制作活動をはじめた。明治十五、十七年の二回の内国絵画共進会で連続受賞したほか、二十二年からは、日本美術協会を主な活動の舞台とした。また、同年に華族女学校画学嘱託教授に任命されて東伏見宮妃殿下に絵画を指導し、さらに二十五年には宮中の画学指導御用掛に任ぜられるなど、皇室とのゆかりを深め、御用命も多かった。

小蘋の作風は、全体には繊細な筆致とやわらかな色調を特色としており、高い画格を示している。それゆえ皇室からも好まれたのであろうが、そうしたなかで、この『緑竹図』は、やや異色の画風をあらわしている。竹の青緑色を基調とする色使いは清新な趣を画面にもたらしているが、上方に向かって勢いよく伸びる竹の筆法は、剛直で厳しさを漂わせるものとなっている。どちらかといえば力強く男性的な表現といえる。また、竹に岩、靈芝という画題そのものは南画ではなじみ深いものであるが、本作での各事物の描写はきわめて細密で写實的である。おそらく、ここには南蘋派などの中国の写実描法の影響がうかがわれよう。また力強い描写には、男性に倣って御下命を受けた閨秀画家としての強い意志と意気込みが反映しているのであろう。

## 9 桐に鳳凰之図

川端玉章

一幅

絹本着色

縦一四五・〇 横二三四・〇

明治三十三年（一九〇〇）

川端玉章は、天保十三年（一八四二）に京都で生まれた。本名を滝之助といい、父は時絵師であった。はじめ父から時絵を教わった玉章は、その後、中島来章に師事して円山派の画法を修得した。また慶応二年（一八六六）に江戸に出てからは、一時期、高橋由一から油彩技法も学んでいる。明治十一年（一八七八）に深川に天真堂画塾を開設。また同十年以降は、内国勸業博覧会や内国絵画共進会をはじめ内外の展覧会、博覧会で受賞を重ね、画壇でひろく認められるようになった。明治二十一年の皇居造営の際に明治宮殿の杉戸絵

を制作したほか、同年からは東京美術学校で長く円山派を指導し、さらに二十九年には帝室技芸員に就任している。その作風は、円山派の写実描法と西洋画法の融和をはかった写実性の強いものであり、晩年は文人画の技法をも取り入れた制作も試みている。

『桐に鳳凰之図』は、こうした玉章の写實的な画風をよく示す作品で、明治三十三年に描かれ、明治天皇に献上された。献上画という性格のためか、画面はあまりにも巨大で、全体の構図は必ずしも緊密なものとはいえない。しかし、よくみると、高山に生い繁る桐の葉と花は徹底した写實的描法であらわれ、一方、鳳凰の姿も細部まで精緻に描き込まれて実在感豊かに表現されている。また、これらの主要モチーフを浮かび上がらせるように、桐の幹や枝、山の岩肌などは四条派風の筆法で描かれ、画中の遠近感を強調する効果を生みだしている。その結果、現実の事物と架空の靈鳥が違和感なく調和して壮大な絵画世界がたちづくられているのである。玉章の高い技量が発揮された一作といえよう。

## 10 蓬萊山之図（巖二日之出）

下村観山

一幅

絹本着色

縦七七・八 横一一八・五

明治三十三年（一九〇〇）

近代日本画の巨匠・下村観山は、明治六年（一八七三）に和歌山に生まれた。本名は晴三郎。少年時代に一家で上京したのち、狩野芳崖、ついで橋本雅邦に学び、明治二十二年に東京美術学校に入学した。卒業後同校の助教をつとめたが、三十一年の東京美術学校騒動に際して岡倉天心に従って辞職し、雅邦や横山大観らとともに日本美術院（院展）創立に参加した。以後、同展を主要な舞台に、大和絵、狩野派、琳派、西洋画法などをひろく吸収した独自の画風を確立して、近代日本画の革新をおしすすめた。大正六年（一九一七）には、帝室技芸員に就任した。

『蓬萊山之図』は、朦朧体表現を試みていた時期の珍しい作品で、蓬萊山の岩壁の間を昇る日の出を主題としている。太陽が輝きをますにつれしだいに光りゆら

めく大気のさまが、金泥のやわらかな色調により見事に表現されている。

なお本作は、横山大観の『月之出図』と対幅のかたちで制作献上されている。同年の第八回日本絵画協会・第三回日本美術院連合共進会に観山と大観は同主題の対幅作品（静岡県立美術館所蔵）を出品して金牌を得ていることから、おそらくふたりは献上画制作にあたり、再び同一モチーフを取り上げたのであろう。

### 11 三熊野的那智の御山 山口蓬春 一幅

絹本着色

縦二四三・五 横一三四・五

大正十五年（一九二六）

熊野本宮大社、新宮大社、那智大社（那智の滝）からなる霊場三熊野を熊野灘から見上げる構図でとらえた大作である。細部は綿密な写生に従って、丹念に描き込まれている。また、山並みの紺青や色づいた木々の葉の朱、塔上の金の輝きなどの鮮やかな色彩の対比が、画面全体の荘厳な雰囲気を高めている。

この作品は、大正十五年の第七回帝國美術院展覧会（帝展）に出品された折に特選を受け、重ねて第二回帝國美術院賞を受賞し、さらに皇室御買上げとなった、文字通りの作者の出世作である。ちなみに作品は、『金槐和歌集』に収められている源実朝の和歌「みくまの、なちのを山にひくしめのうちはへてのみおつるたきかな」からとられている。

山口蓬春は、明治二十六年（一八九三）に北海道松前町に生まれた。本名は三郎。大正三年（一九一四）に東京美術学校に入学して、はじめ洋画を学んだが、同七年に日本画科に転じて、十二年に首席で卒業した。その後、松岡映丘に師事し、新興大和絵会に参加した。帝展には大正十三年から出品し、受賞を重ねた。以後、官展を舞台に盛んな活躍をみせ、戦後は『蓬春モダニズム』と呼ばれる独自の画風を確立した。

### 12 山色新 横山大観 一幅

絹本着色

縦六九・七 横一一三・九

昭和三年（一九二八）

富士山の雄大な姿は、横山大観や梅原龍三郎をはじめ数多くの日本近代の画家の心をとらえ、さまざまに描きあらわされている。ことに「富士を描くことは、富士にうつる自分の心をえがくことだ」と生前繰り返して語った大観は、生涯を通じて富士山を画題とし続け、六百点近くの作品を描き残した。

この作品は、昭和三年の御大礼の折に献上画として制作されたもので、霞のたなびく緑の山並みのなかに新春の朝の光を受けて凛とそびえ立つ清冽な富士の山容が、おさえられた色調で気高くあらわされている。題名の「山色新」とは、新たな季節のなかで輝き映える山の色というほどの意味である。と同時に、山の景色を心新たに眺めるといふ意味も含まれている。おそらく、ここには、その時々々の富士の表情を常に新鮮な眼でみつめたいとする大観の想いが込められているのであろう。

大観は、明治元年（一八六八）に水戸に生まれた近代の代表的な日本画家で、橋本雅邦、下村観山らとともに日本美術院創立に参加し、日本画の近代化に取り組んだ。昭和六年（一九三一）に帝室技芸員に任ぜられ、献上画も数多く制作している。

### 13 霊峰飛鶴図 堂本印象 六曲一双

絹本着色

各縦一六五・〇 横三七〇・〇

昭和十年（一九三五）

堂本印象は、明治二十四年（一八九一）に京都に生まれた。本名三之助。明治四十三年に京都市立美術工芸学校を卒業し、その後、図案の工房にしばらくつとめたが、大正七年（一九一八）に日本画家を志して京都市立絵画専門学校に入学した。在学中より帝展に入選を重ね、以後、官展を発表の場として活躍した。昭和十九年（一九四四）に帝室技芸員に就任した。

本作は、昭和八年十二月二十三日の今上陛下の御誕生を祝して衆議院が印象に制作を依頼し、献上した作

品である。右隻には、瑞雲のなかを飛翔する吉祥の象徴の双鶴が配され、左隻には、松の茂る愛鷹山の奥にどっしりと立つ富士山が色鮮やかに描かれている。写生に基づきながらも、絢爛豪華な色使いで各モチーフが装飾的に表現され、慶ばしい雰囲気より強調している。

### 14 青磁鳳雲文花瓶 諏訪蘇山 一對

各高四六・五

大正八年（一九一九）

初代諏訪蘇山は、本名を好武といい、嘉永五年（一八五二）に金沢に生まれた。明治八年（一八七五）に上京して製陶をはじめ、その後、愛知県瀬戸や郷里の金沢など各地で制作をおこなう一方、製陶を指導した。明治三十三年に京都に居を定め、錦光山製陶工場にとめた。四十年に独立したのは、磁土と釉薬の研究を深め、粉青色の青磁技法を完成させ、盛んな制作活動を展開した。大正六年（一九一七）には、その功績が認められて、帝室技芸員に任ぜられた。

本作品は、大正八年に宮内省から命を受けて制作された蘇山の代表作である。太めの首部とふくらとした胴部を持つ安定感豊かな器形に、鳳凰と雲が浮き彫りにされ、胴下部には蓮弁が配されている。あたたかみのある色調のなかに気品の香る一作である。

### 15 青磁鳳凰文花瓶 宮川香山（二代） 一点

高三三・四

大正十四年（一九二五）頃

初代宮川香山は、明治四年（一八七一）に横浜に真葛窯を興した明治期の代表的な陶芸家である。その香山が、明治十五年以降没頭したのが釉薬の研究であった。ことに青華（染付）と青磁釉の古典的な釉薬の研究には早くから取り組み、明治二十年代後半からは、青華や青磁釉による磁器の制作を盛んにおこなうようになった。

この花瓶は、そうした初代香山の青磁釉研究の成果を受け継いだ二代香山の作品のひとつである。ゆったりとしたふくらみを持つ胴部に、やわらかな色合いの

紅釉で鳳凰が裝飾的にあらわされている。そのモダンともいえる造形は、この作品がまぎれもなく大正末期に制作されたものであることを伝えている。

## 16 青磁青華唐獅子文花瓶

宮川香山(二代) 一点

高四三・五  
昭和三年(一九二八)

この作品もまた、初代香山の古典的釉薬研究の成果を引き継いだ一点である。ゆるやかにふくらんだ胴部に青華で唐獅子の姿が描かれ、口縁部から首部にかけての部分と、下部には青磁釉が施されている。唐獅子は中国を起源とする霊獣で、日本では、その勇壮な姿から強運を呼び寄せる吉祥のしるしとして、ことに戦国時代の武将たちに好まれ、多くの美術工芸品に描きあらわされた。その後、近世近代を通じて、しだいにめでたさの象徴としてひろく親しまれるようになった。本作は、初代香山の青華青磁を用いた、厳しく引きしまった作風とは明らかに異なり、全体に穏健な趣が感じられる作品である。

## 17 薩摩焼菊桐鳳凰文花瓶

一点

高三二・五  
大正初期

薩摩焼は、もともと旧島津藩の薩摩・大隅地方で生産された陶磁器の総称であるが、近代工芸史では、そのうち、明治期に苗代川系を再興させた沈寿官の作品とその系譜を指すことが一般的となっている。沈寿官は、透かし物や彫刻物などの裝飾的な作品や大型作品を数多く制作して、内外で高い評価を受けた。

本作は、おそらく、その後継者が大正初期に制作した一点であろうと考えられる。首部にみられる菊の透かし彫りは、明治期の沈寿官の手によるものとは異なり平面性が強い。また、胴部の文様も明治期の細密、巧緻な裝飾表現とは異なり、ゆったりとした趣を持っている。中間色系のやわらかくモダンな色調も、大正期の特色をよく示しているといえよう。

## 18 菊桐鳳凰文ガラス花瓶

各務鑛三・高木茂ほか 一对

各高五三・五  
昭和二(一九二七)二(一九二八)

各務鑛三がデザインし、主に高木茂が制作を担当した作品で、宙吹きで成形された器体の胴部中央に菊、桐、鳳凰がグラブジュール技法によりあらわされている。また口縁部と下部の処理には、カット技法が用いられている。一对で作品を並べると二羽の鳳凰は雌雄が左右対称に向かい合うが、このうち本図録では、左側の一点のみを図版掲載している。

各務鑛三は、日本の近代ガラス工芸の先駆者のひとりであり、日本ではじめて本格的なクリスタル・グラスの分野を開拓した工芸家として知られている。明治二十九年(一八九六)に岐阜に生まれた各務は、はじめ製陶を学び、やがて大正八年(一九一九)に満洲に渡り、南満洲鉄道株式会社(満鉄・中央試験所の窯業部)に入社。ついで同年、満鉄が設立した大連窯業会社をへて、同じく満鉄が新設した南満洲硝子会社に移った。ここで彼は、ドイツ人技師ルドルフ・イエーナからガラスに彫刻する技法を学び、さらに昭和二年(一九二七)には、満鉄から派遣されてドイツの国立シュトゥットガルト美術工芸学校で本格的にガラス工芸を学んだ。一方、高木茂は、満洲時代から各務の制作協力者として終生活動を続けた。

本作は、昭和二年の留学直前に各務が作成した意匠原案に基づいて、高木を中心とした南満洲硝子会社の日本人技術者たちが実際の成形、加飾をおこなった作品で、昭和三年の御大札の折に満鉄の社長・山本丈太郎が「大連窯業工場製作」の品として献上した。なお本作が収められた木箱中に残る目録によれば、満鉄はこの時に『大連港模写彫刻置物』と称する作品もあわせて献上しているが、同作は現在、当館には収蔵されていない。

## 19 銀製丹鳳朝陽図花瓶

海野勝珉 一对

各高四一・〇  
大正四年(一九一五)

海野勝珉は、明治二十三年(一八九〇)から東京美

術学校で教鞭をとったほか、二十九年には帝室技芸員となるなど、加納夏雄とともに明治の金工界で指導的役割を果たした彫金家である。

天保十五年(一八四四)に水戸に生まれた勝珉は、郷里で萩谷勝平から水戸派の伝統的な彫金技術を学んだのち、上京後は諸派の彫法に親しんで多彩な彫金技法を修得した。その作品の特徴は、写実を基礎としながらも優美で裝飾性のまされた表現にあり、ことに象嵌物では、高度な技量が発揮されている。

この一对の花瓶は、そうした勝珉の作風をよく示す作品で、細筒形の胴と張りのある肩を特色とするいわゆる「献上型」の器形を示している。舞い飛ぶ鳳凰の姿をあらわした作(右)と、朝日のもとに輝く桐を配した作(左)は、いずれも平象嵌や高肉象嵌、片切彫、高肉彫、毛彫などのさまざまな彫金技法を駆使して制作されたものである。その技術の高さは、大正期にいたっても、勝珉の力量がいささかも衰えてはいなかったことを伝えている。

## 20 銀製百鶴彫花瓶

加納夏雄 一对

各高三六・五  
明治二十三年(一八九〇)

文政十一年(一八二八)に京都に生まれた加納夏雄は、海野勝珉とともに明治期を代表する金工家として知られている。旧姓は伏見といい、のちに加納家の養子となった。幼少時から金工を学ぶ一方、中島来章に師事して円山派の画法も習得した。その後、江戸におもむき、明治二年(一八六九)からは造幣局で貨幣の原型制作に携わった。同二十三年に東京美術学校彫金科教授になるとともに帝室技芸員に任命されるなど、明治期の金工界で一貫して指導的役割を果たし続けた。この一对の花瓶は、明治二十三年に開催された第三回内国勸業博覧会に出品され、海野勝珉の『素銅彫蘭陵王置物(当館所蔵)』とともに一等妙技賞を受賞した作品である。器形は、細筒形の胴に張りのある肩、四角い耳を特色とするヨーロッパ風のものであり、いわゆる「宮内省型」の典型を示している。一点(右)には群れて飛び立つ鶴が、いま一点(左)には葦原に降りゆく鶴たちが片切彫の技法で彫りあらわされている。

全体に清楚で高い格調を感じさせる作品である。

## 21 隴銀富士図煙草箱 豊川光長 一点

縦一〇・〇 横一四・〇 高四・六  
明治三十八年（一九〇五）

豊川光長は本名を齋藤勇吉といい、嘉永三年（一八五〇）に川越藩士の息子として江戸に生まれた。明治十二年（一八八九）十二月に出版された『東京名工鑑』（東京府勸業課発行）によれば、勇吉は十五歳の時に古柳齋豊川光長のもとに入門した。ここで勇吉は在野（町彫）の装剣金工の一派・柳川派の金工技術を習得し、その後、明治五年頃に豊川家の養子に迎えられて第二代豊川光長を襲名した。そして同九年以降は、主に当時の大手美術工芸商であった大関弥兵衛からの注文を受けて制作をおこなった。

本作は、明治三十八年九月に開催された東京彫工会で御買上げとなったとの記録が残されている。ただし、この時の同会についての文献資料はみいだせないため、残念ながら、上記の伝聞を確証することはできない。ちなみに本作が収められた木箱のなかには、「銅賞牌」および「出品人 大西栄輔」と書かれた二枚の札が残されている。また後者の札の記載内容から、本作の出品時の作品名が『銀及隴銀富岳ノ図巻真函』であったことがうかがわれる。

作品に施された図柄は、蓋の表が富士山、箱の側面が松であり、さらに蓋裏には群鶴が彫られている。全体に小粋な趣を持つ作であり、すみずみにまでゆきとどいた細やかな細工には、江戸の町彫の伝統が受け継がれているといえる。

## 22 銀製鳳凰図花瓶 海野美盛 一对

各高四一・二  
大正六年（一九一七）

海野美盛は、水戸派の金工家・初代海野美盛の弟子であった海野盛寿の息子として、元治元年（一八六四）に江戸に生まれた。海野勝珉の甥に当たる。本名は子之吉。家業の彫金を父から教わるとともに、絵画や西洋彫刻も学び、高肉彫や丸彫の技法を押しすすめた独

自の作風を確立した。明治三十一年（一八九八）に東京美術学校金工科教授に就任するとともに、帝室技芸員にも任ぜられた。

本作は、ノ献上型の器形に毛彫りで鳳凰を刻みあらわした一对の銀製花瓶である。一对で作品を並べると、二羽の鳳凰は雌雄が左右対称に向かい合うかたちになるが、尾羽や鳳凰の足もとの草花などの細部の表現は微妙に異なるなど、細かな工夫が加えられている。

# 出品目録

展示番号	作品名	作者名等	員数	時代	展示期間	図版頁
1	詠正月和歌懷紙	藤原信綱	一幅	鎌倉時代(十二〜十三世紀)	一月四日〜二十三日	10
2	古今和歌集 賀歌三首	伝藤原公任	一幅	平安時代(十二世紀)	一月二十九日〜二月二十日	11
3	卷子本和漢朗詠集	伝藤原公任	二卷	平安時代(十二世紀)	全期	12
4	安宅切本和漢朗詠集	伝源俊頼	一卷	平安時代(十二世紀)	一月四日〜二十三日	14
5	子日行幸奉和歌序并一首・ 庚申夜和歌序并一首	近衛家熙	一卷	江戸時代(十八世紀)	一月二十九日〜二月二十日	16
6	唐子遊図屏風	狩野探幽	六曲一双	江戸時代(十七世紀)	一月四日〜二十三日	18
7	花鳥図	杉谷雪樵	一幅	明治二十一年(一八八八)	一月四日〜二十三日	26
8	緑竹図	野口小菡	一幅	明治二十七年(一八九四)	一月四日〜二十三日	29
9	桐に鳳凰之図	川端玉章	一幅	明治三十三年(一九〇〇)	一月四日〜二十三日	30
10	蓬莱山之図(巖二日之出)	下村観山	一幅	明治三十三年(一九〇〇)	一月二十九日〜二月二十日	34
11	三熊野の那智の御山	山口逢春	一幅	大正十五年(一九二六)	一月二十九日〜二月二十日	36
12	山色新	横山大観	一幅	昭和三年(一九二八)	一月二十九日〜二月二十日	35
13	霊峰飛鶴図	堂本印象	六曲一双	昭和十年(一九三五)	一月二十九日〜二月二十日	38
14	青磁鳳雲文花瓶	諏訪蘇山	一對	大正八年(一九一九)	一月四日〜二十三日	44
15	青磁鳳凰文花瓶	宮川香山(二代)	一点	大正十四年(一九二五)頃	一月四日〜二十三日	45
16	青磁青華唐獅子文花瓶	宮川香山(二代)	一点	昭和三年(一九二八)	一月四日〜二十三日	46
17	薩摩焼菊桐鳳凰文花瓶		一点	大正初期	一月二十九日〜二月二十日	42
18	菊桐鳳凰文ガラス花瓶	各務鑛三・ 高木茂ほか	一對	昭和二〜三年(一九二七〜二八)	全期	47
19	銀製丹鳳朝陽図花瓶	海野勝珉	一對	大正四年(一九一五)	一月四日〜二十三日	48
20	銀製百鶴彫花瓶	加納夏雄	一對	明治二十三年(一八九〇)	一月二十九日〜二月二十日	50
21	朧銀富士図煙草箱	豊川光長	一点	明治三十八年(一九〇五)	一月二十九日〜二月二十日	52
22	銀製鳳凰図花瓶	海野美盛	一對	大正六年(一九一七)	一月二十九日〜二月二十日	54

慶賀によせて

三の丸尚蔵館展覧会図録No.2

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 便利堂

デザイン 大向務 (株)アノン

翻訳 金子重隆

発行 宮内庁

平成六年一月四日発行

- ・各展覧会図録中，作品名や作者，制作年などの表記は，図録発行当時のものです。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録の著作権はすべて宮内庁に属し，本ファイルを改変，再配布するなどの行為は有償・無償を問わずできません。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録（PDF ファイル）に掲載された文章や図版を利用する場合は，書籍と同様に出版を明記してください。また，図版を出版・放送・ウェブサイト・研究資料などに使用する場合は，宮内庁ホームページに記載している「三の丸尚蔵館収蔵作品等の写真使用について」のとおり手続きを行ってください。なお，図版を営利目的の販売品や広告，また個人的な目的等で使用することはできません。

慶賀によせて

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 2

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 便利堂

デザイン 大向務 (株)アノン

翻訳 金子重隆

発行 宮内庁

平成六年一月四日発行

©1994, Museum of the Imperial Collections

# List of Exhibits

1.  
*Waka* Poem composed on one New Year's day (written on *kaishi* paper).  
By Fujiwara no Nobutsuna.  
Kamakura period, 12th-13th century.  
Hanging scroll, ink on paper.  
29.6cm × 46.3cm.
2.  
Three poems of congratulations from the poetic anthology "Kokin Waka Shū".  
Attributed to Fujiwara no Kintō.  
Heian period, 12th century.  
Hanging scroll, ink on decorated paper.  
25.7cm × 43.3cm.
3.  
The poetic anthology "Wakan Rōei Shū", handscroll version.  
Attributed to Fujiwara no Kintō.  
Heian period, 12th century.  
Two handscrolls, ink on decorated paper.  
21.6cm × 1133.2 ~ 1292.6cm.
4.  
The poetic anthology "Wakan Rōei Shū", codex known as "Ataka-gire".  
Attributed to Minamoto no Toshiyori.  
Heian period, 12th century.  
Handscroll, ink on decorated paper.  
17.8cm × 777.1cm.
5.  
Two prefaces and two poems, one about the *no-no-hi* day and the other about the *kanoe-saru* day.  
By Konoe Iehiro.  
Edo period, 18th century.  
Handscroll, ink on decorated paper.  
29.3cm × 1291.9cm.
6.  
Chinese children at play on the New Year's day and in spring.  
By Kanō Tan'yū.  
Edo period, 17th century.  
Pair of six-fold screens, colors and gold on paper.  
182.5cm × 374.4cm. each.
7.  
Birds and flowers.  
By Sugitani Sesshō.  
Meiji period, dated 1888.  
Hanging scroll, colors on silk.  
142.1cm × 72.1cm.
8.  
Green bamboo.  
By Noguchi Shōhin.  
Meiji period, dated 1894.  
Hanging scroll, colors on silk.  
193.0cm × 84.8cm.
9.  
Phoenixes and paulownia.  
By Kawabata Gyokusyō.  
Meiji period, dated 1900.  
Hanging scroll, colors on silk.  
145.0cm × 234.0cm.
10.  
Hōrai-san, the island of immortals (The Rising sun and the Rocks).  
By Shimomura Kanzan.  
Meiji period, dated 1900.  
Hanging scroll, colors on silk.  
77.8cm × 118.5cm.
11.  
One of the three main shrines of Kumano.  
By Yamaguchi Hōshun.  
Taishō period, dated 1926.  
Hanging scroll, colors on silk.  
243.5cm × 134.5cm.
12.  
Mt. Fuji and mountains in fresh colors.  
By Yokoyama Taikan.  
Shōwa period, dated 1928.  
Hanging scroll, colors on silk.  
69.7cm × 113.9cm.
13.  
The sacred Mt. Fuji and cranes in flight.  
By Dōmoto Inshō.  
Shōwa period, dated 1935.  
Pair of six-fold screens, colors on paper.  
165.0cm × 370.0cm. each.
14.  
Pair of vases, celadon, with design of phoenix in cloud.  
By Suwa Sozan I.  
Taishō period, dated 1919.  
Porcelain.  
H. 46.5cm. each.
15.  
Vase with design of phoenixes, celadon glaze.  
By Miyagawa Kōzan II.  
Taishō period, c. 1925.  
Porcelain.  
H. 33.4cm.
16.  
Vase with design of *kara-shishi* (mystic lion), partial celadon glaze and underglaze blue.  
By Miyagawa Kōzan II.  
Shōwa period, dated 1928.  
Porcelain.  
H. 43.5cm.
17.  
Vase, with design of phoenix, chrysanthemum and paulownia, Satsuma ware.  
Taishō period, 20th century.  
Porcelain.  
H. 32.5cm.
18.  
Pair of vases with design of phoenix, chrysanthemum and paulownia.  
By Kagami Kōzō and Takagi Shigeru and others.  
Shōwa period, dated 1927~28.  
Cut crystal glass.  
H. 53.5cm each.
19.  
Pair of vases with design of red phoenix in morning sunshine.  
By Unno Shōmin.  
Taishō period, dated 1915.  
Silver, partial gilt.  
H. 41.0cm. each.
20.  
Pair of vases, with incised design of myriad cranes.  
By Kanō Natsuo.  
Meiji period, dated 1890.  
Silver.  
H. 36.5cm. each.
21.  
Cigarette box with inlaid design of Mt. Fuji.  
By Toyokawa Mitsunaga.  
Meiji period, dated 1905.  
Alloy of copper with silver.  
10.0cm × 14.0cm × 4.6cm.
22.  
Pair of vases with design of red phoenixes.  
By Unno Bisei.  
Taishō period, dated 1917.  
Silver, incised and inlaid.  
H. 41.2cm. each.



## Foreword

Japanese people since olden times used to hold felicitations at occasions of changes of the seasons or of turns of life, and felt dearly with the festive events. When these sundry moods of festivities in life combined with various thoughts and customs imported from China, Korea and other neighboring countries, there was gradually formed a unique Japanese culture of felicitations. Among the felicitations there are some which have already been forgotten, but on the other hand there have survived ones, such as those of *sekku* (borders of the seasons in lunar calendar) and of celebrating long-lived persons, which have been carried on to this day uninterruptedly. In and after the Nara period when written culture was established, works of poetry and art expressing congratulatory feelings were born in quantities.

The present exhibition which starts in the season of congratulating the New Year is organized with works of felicitating hearts, for example *waka* (31-syllable Japanese poems) expressing felicity and other such works of calligraphy; paintings and works of artistic crafts on subjects symbolizing happiness, that is "lucky themes", selected out of our museum's collection.

Among calligraphic writings, for example, the "Waka Poem composed on the New Year's Day" by Fujiwara no Nobutsuna of the Kamakura period is a versification of the happiness of greeting the New Year. The "Two prefaces and two poems, one about the *ne-no-hi* day and the other about the *kanoe-saru* day" by Konoe Iehiro, the distinguished calligraphist in the Middle Edo period, are hand-written calligraphic renditions of literary works (*waka* poems) composed in the Heian period on the themes of annual functions, by noblemen of that aristocratic age with supplication for long life.

Symbols of good fortune seen on paintings and craft works are all ones with which the Japanese are closely familiar. The subjects of "Chinese Children at Play" painted by Kanō Tan'yū in the Edo period is a sight of Children of China enjoying the New Year and spring, forgetting themselves in innocent merriments. Chinese children (*karako*) were esteemed in Japan as symbols of felicity. A similar statement applies to the *kara-shishi* ("Chinese lion," mystic lion of Chinese origin). Plants and animals like the pine-bamboo-plum (*shō-chiku-bai*), and the crane (*tsuru*) and *kame* (tortoise) believed to live for one thousand and ten thousand years respectively, were also dear to the Japanese since early times as symbols of felicity. Here in this exhibition we have included a painting by Noguchi Shōhin treating of bamboo, and a metal-art work by Kanō Natsuo dealing with cranes as motifs. Such natural phenomena as sunrise associated with traditional mountain worship, Mt. Fuji revered as the "sacred peak", and the like are also symbols of felicity. Such customs as these are felt only natural in the life of the Japanese, and have provided subject matters for many works of art. These motifs are represented typically in works of Shimomura Kanzan and Yokoyama Taikan who are the representative Japanese-style painters of recent past, and in the work of Toyokawa Mitsunaga, a metal-art master of the Meiji period. To cite an even more typical example, the decorative "The Sacred Mt. Fuji and cranes in flight" by Dōmoto Inshō combining cranes and Mt. Fuji overflows with atmosphere of good fortune.

The phoenix (*hōō*), an imaginary bird of Chinese origin, is an emblem of authority and a symbol of good auspice. It, too, has been a frequent motif of works of art and craft in Japan since the remote past.



**“Art of Felicitations”**

January 4—February 20, 1994

Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shōzōkan