

横山大観の時代
1920s-40s





横山大観の時代
1920s-40s

平成九年三月二十五日(火)―六月十五日(日)
宮内庁三の丸尚蔵館

ii	Forward
iii	List of Exhibits
52	出品目録
51	画帖図版リスト
45	作家作品解説
42	論考Ⅱ昭和期アカデミズム日本画の確立―一九二〇～四〇年代の横山大観
4	図版
3	あいさつ
	目次

凡例

- 一、本図録は、平成九年三月二十五日(火)から六月十五日(日)までを会期とする展覧会「横山大観の時代 1920s-40s」の解説図録である。
- 二、図録の図版及び解説番号は、展示番号と一致する。
- 三、会期中、作品の展示替を行う。
- 四、作品解説に記載するサイズの単位はcmである。原則として作品本紙部分のみを縦×横で表示した。
- 五、本展覧会の企画及び図録執筆は、三の丸尚蔵館学芸室 研究員・大熊敏之が担当した。
- 六、写真は、松野正雄(宮内庁嘱託、コニカ株)の撮影による。

あいさつ

近代日本画の代表的な画家として知られる横山大観と、大観率いる再興日本美術院は、およそ大正十一年頃から昭和前期にかけて、作品献上等を通じて帝室（皇室）や宮家との結びつきをしだいに強めていきます。そこには、帝室への畏敬の念というだけでなく、在野美術団体とみなされていた再興院展ゆえに、かえって権威に憧憬するという複雑な想いも込められていたといえます。そのため、この時期の大観の献上画や御下命による作品には、富士山や滝、日輪などをモチーフとする日本の風土を讃えた特定の主題への志向がうかがえるとともに、構図などには、大観芸術を特色づける独自の格式を重んじた定形的な作画法が明確にあらわれてきてることが指摘されます。その点からすれば、大観が主導した大正後期から昭和前期にかけての再興院展とは、ある意味では、官展以上にアカデミズム美術団体的な方向性を意識し続けた団体であったということができましよう。

本展は、こうしたいわば「公式芸術」としての日本画のあり方を主に風景描写を通じて摸索した、大正後期から昭和前期にかけての横山大観の絵画世界を当館所蔵作品十余件により紹介するほか、あわせて再興院展同人らの献上画帖作品や同時期の官展系日本画家による風景画の代表的な話題作等を並陳対比することで、大観芸術のひとつの特質を浮き彫りにするとともに、近代日本絵画史における横山大観の画業が持つ意義を改めて検証しようとするものです。

平成九年三月

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15回 横山大観の時代 1920s-40s)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	景雲餘彩		一帖	大正11年(1922)	p. 4
2	瑞彩		三帖	大正13年(1924)	p. 5
3	鸚鵡	横山大観	一幅	大正15年(1926)	p. 6
4	御苑春雨	横山大観	一幅	大正15年(1926)	p. 7
5	朝陽霊峯	横山大観	六曲一双	昭和2年(1927)	p. 8-9
6	飛泉	横山大観	対幅	昭和3年(1928)	p. 20-21
7	秩父霊峯春暁	横山大観	一幅	昭和3年(1928)	p. 22
9	蓬萊山	横山大観	一幅	昭和3年(1928)	p. 24
10	扶桑第一峯	横山大観	一幅	昭和3年(1928)	p. 25
11	龍蛟躍四溟	横山大観	六曲一双	昭和11年(1936)	p. 30-32
12	肇國創業絵巻より〈日輪〉	横山大観	卷子部分	昭和14年(1939)	p. 33
13	日出處日本	横山大観	一面	昭和15年(1940)	p. 34-35
14	漁村曙	横山大観	一幅	昭和15年(1940)	p. 40
15	輝く大八洲	横山大観	一卷	昭和16年(1941)	p. 36-39
16	雨後	川合玉堂	一幅	大正13年(1924)	p. 19
17	富嶽茶園	松岡映丘	一幅	昭和3年(1928)	p. 26
18	阿里山の五月	川村曼舟	一幅	昭和8年(1933)	p. 27
19	春瑞額		一面	昭和9年(1934)	p. 28



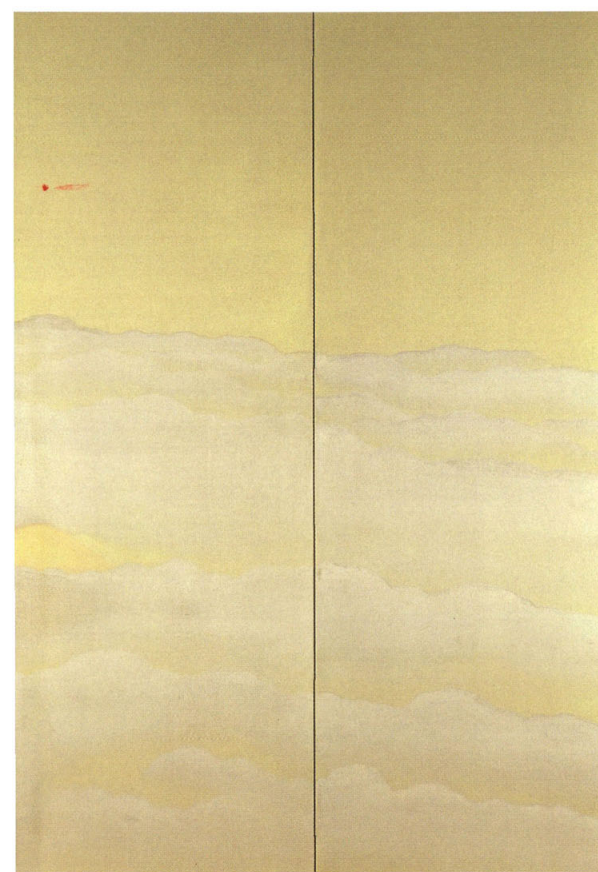
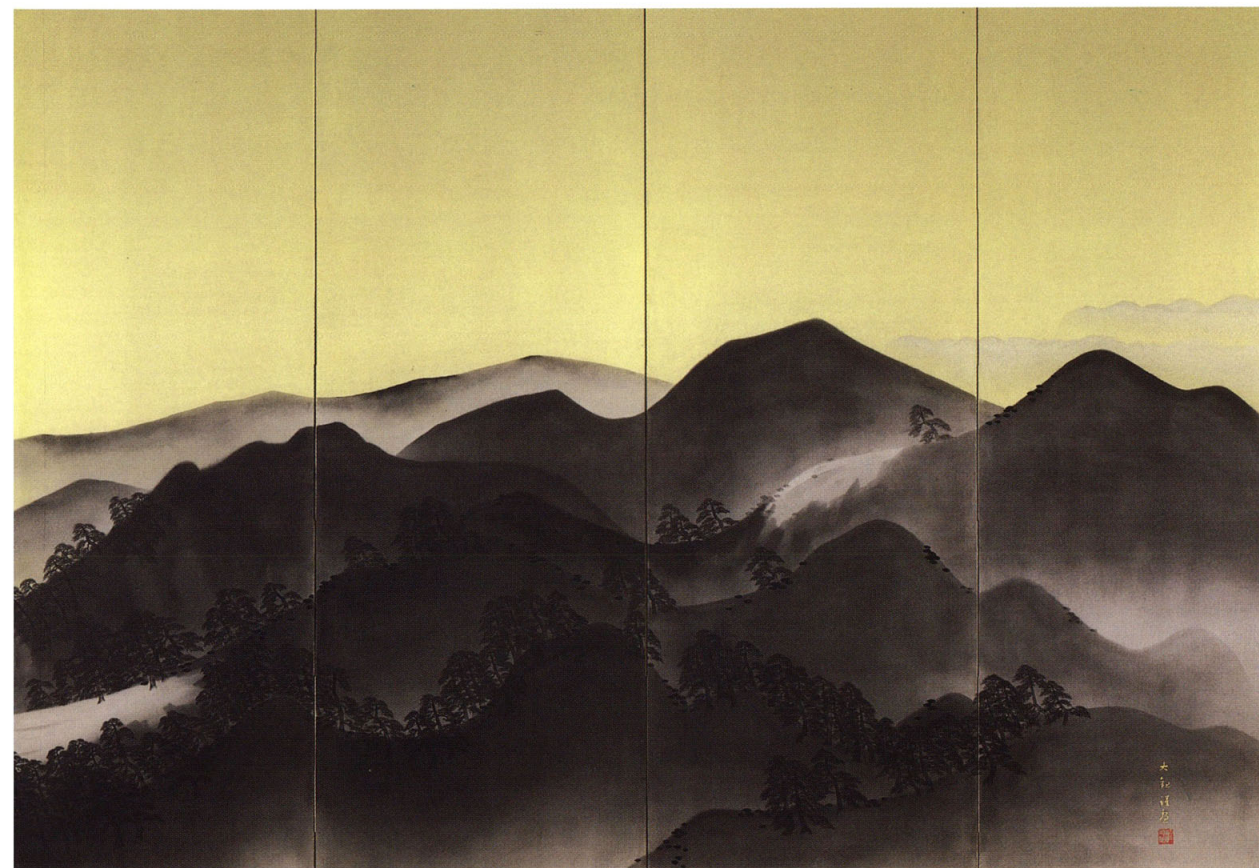
1 横山大観 1 《景雲餘彩》より3 大正十一年（一九二二） 絹本着色

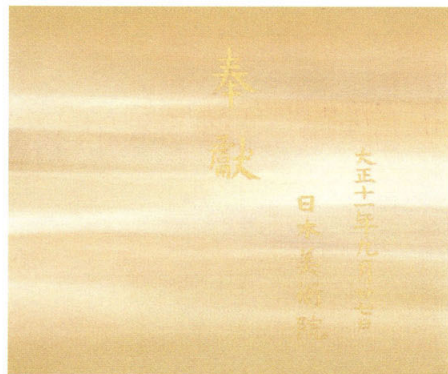


2 横山大観 2 《瑞彩》中冊より 1 (霊峯) 大正十三年(一九二四) 絹本着色







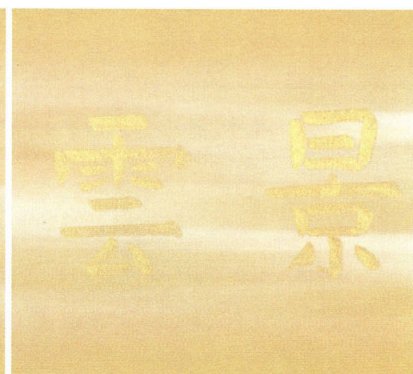


(奥書)

25

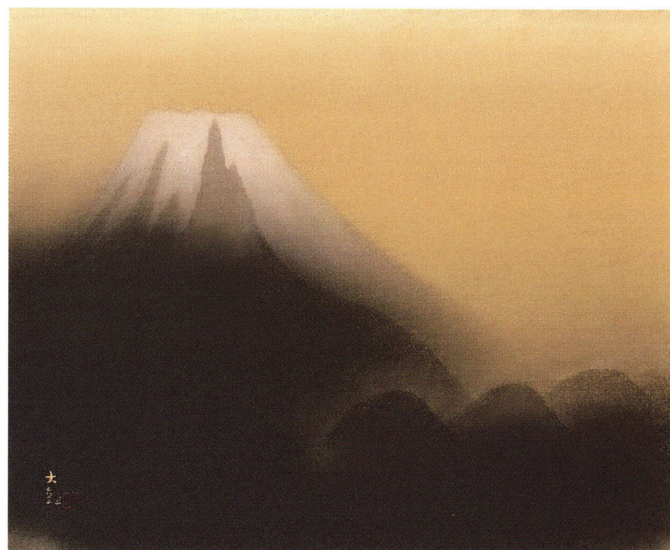


2



(題字)

1



4

3



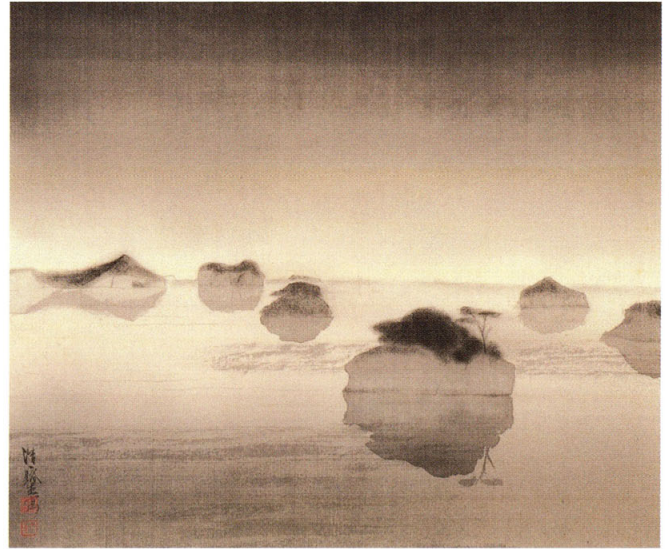
6



5



8



7



10



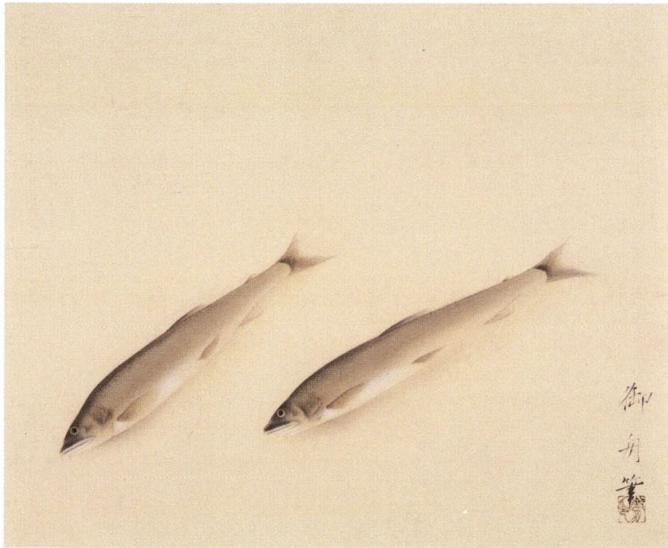
9



12



11



14



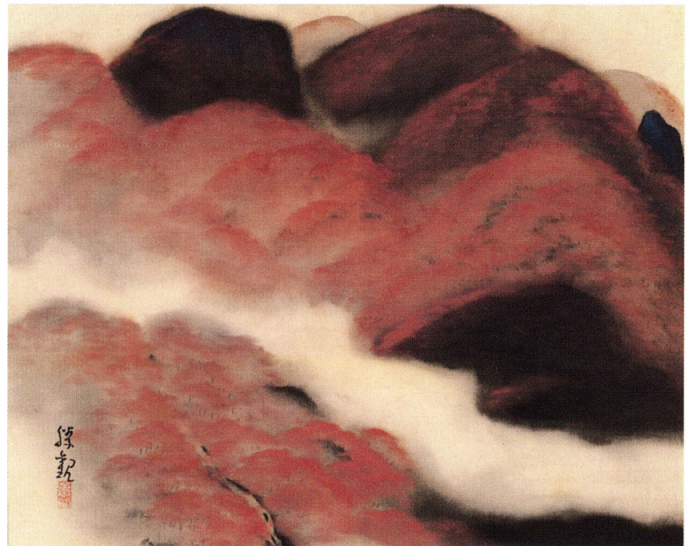
13



16



15



18

17

20



22

19



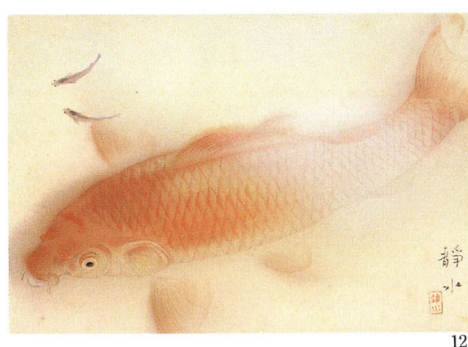
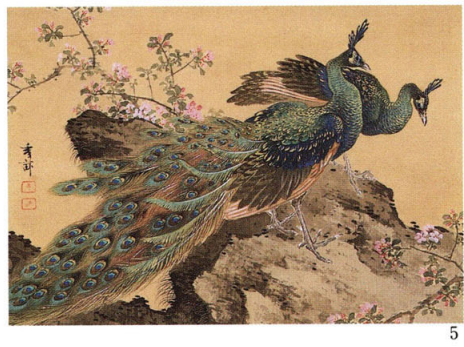
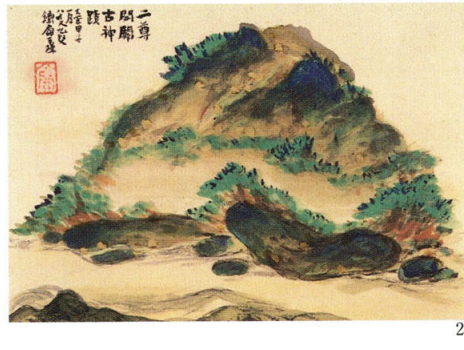
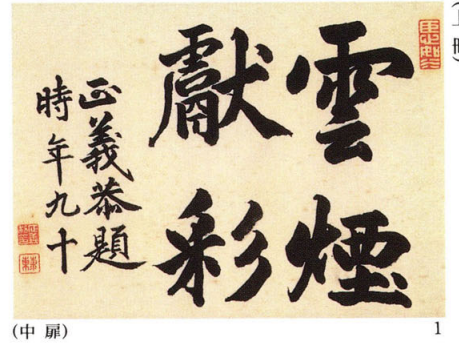
21

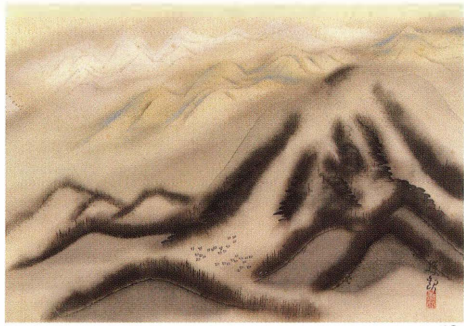


24



23





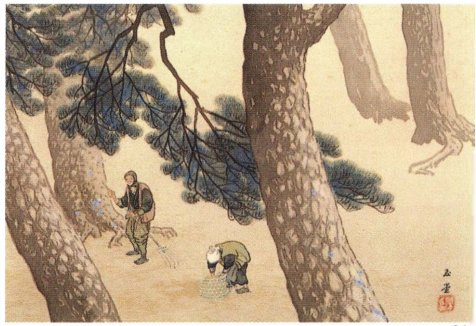
18



17



16



21



20



19



24



23



22



2



1

(中册)



25



5



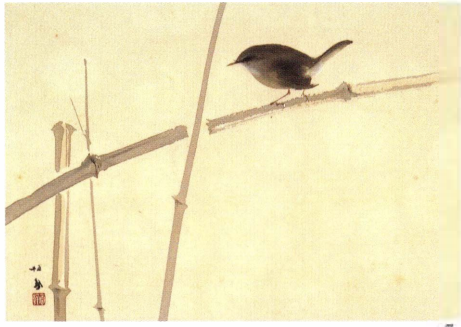
4



3



8



7



6



11



10



9



14



13



12



17



16



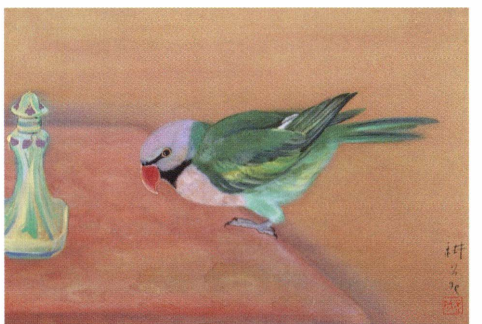
15



20



19



18



23



21



(下册)
1

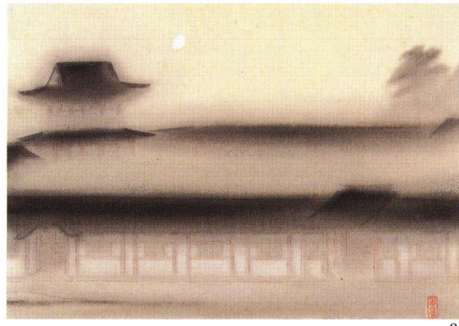


25

24



4



3

2



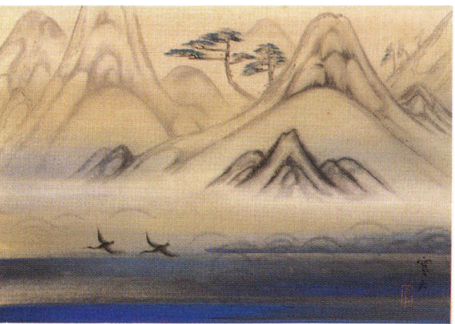
7



6



5



10



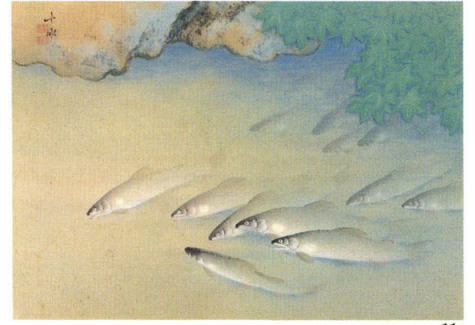
9



8



13



11



16



15



14



19



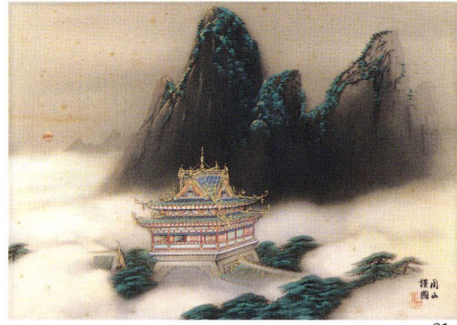
18



17



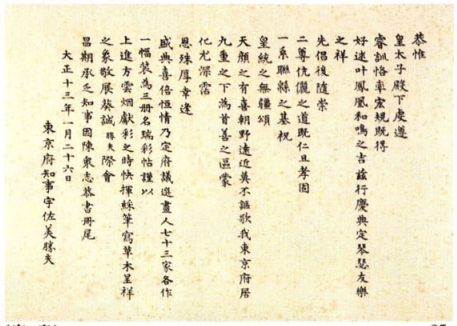
22



21



20



25



24



23

(奥書)



16 川合玉堂《雨後》大正十三年（一九二四）絹本着色





7 横山大観《秩父霊峯春晓》昭和三年（一九二八）絹本墨彩











18 川村曼舟 《阿里山の五月》 昭和八年（一九三三） 絹本着色



藤井浩祐
〈鳳凰〉



佐藤朝山
〈鷹〉



保田龍門
〈豊饒〉



大内青圃
〈鯉〉



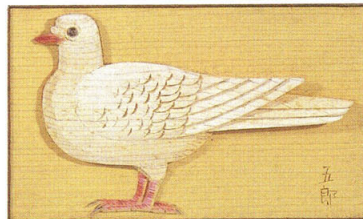
牧雅雄
〈馬〉

平柳田中
〈蘭陵王〉

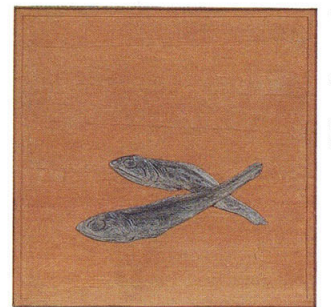
新海竹藏
〈羊〉



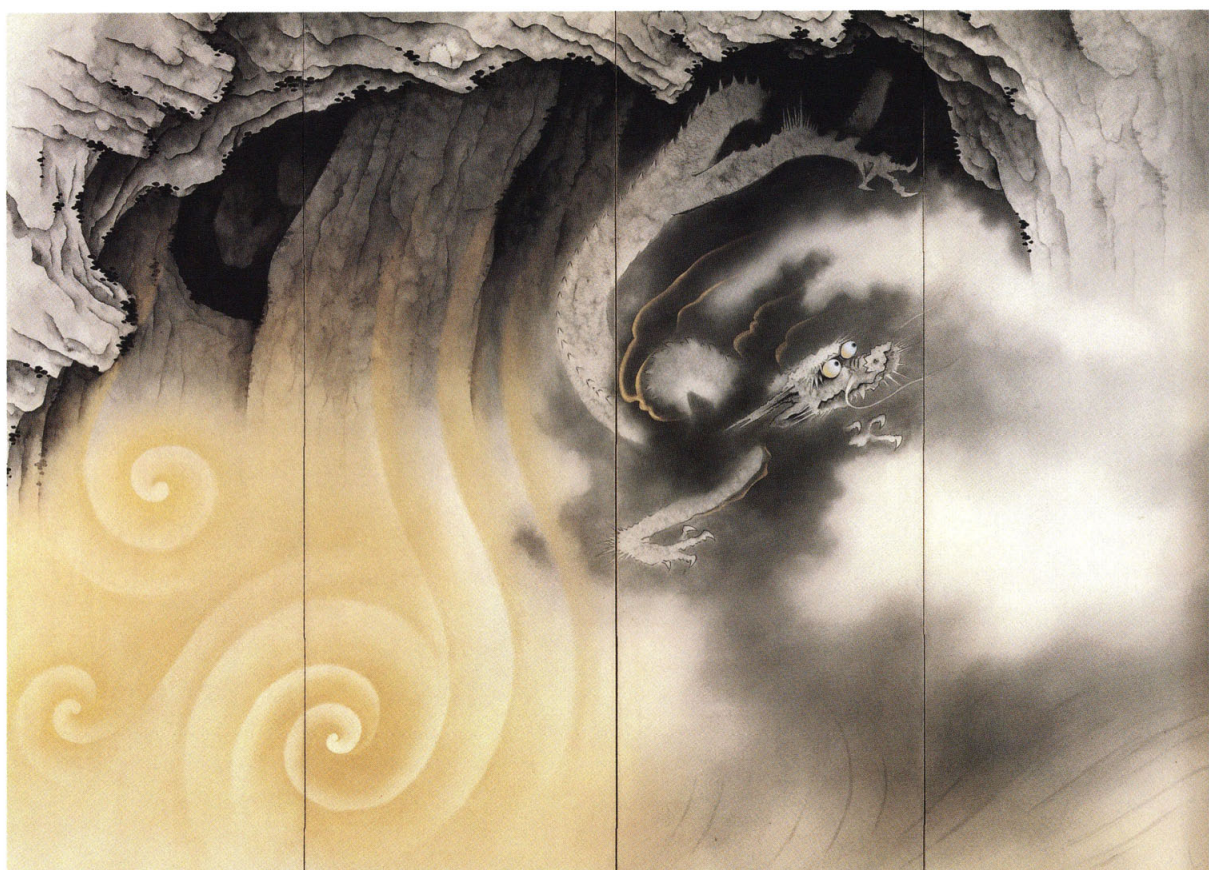
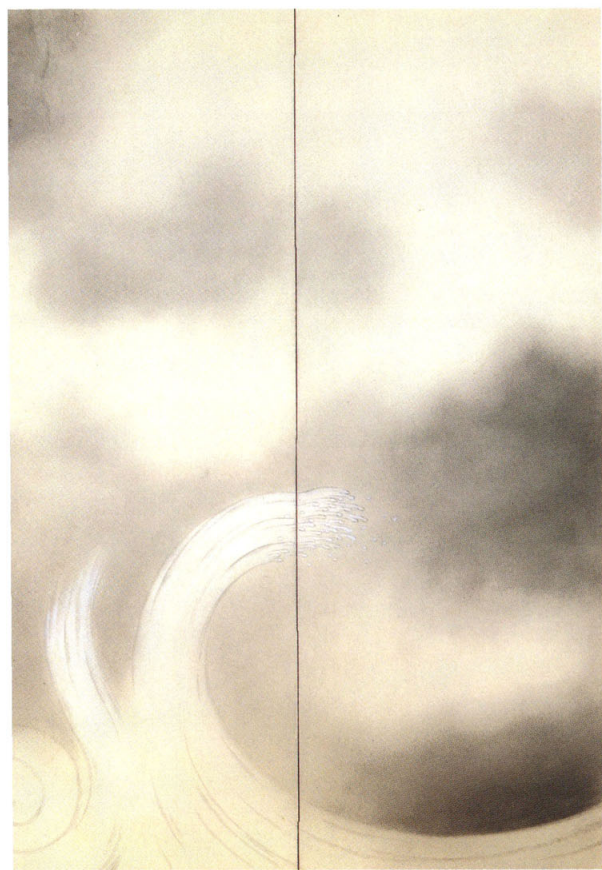
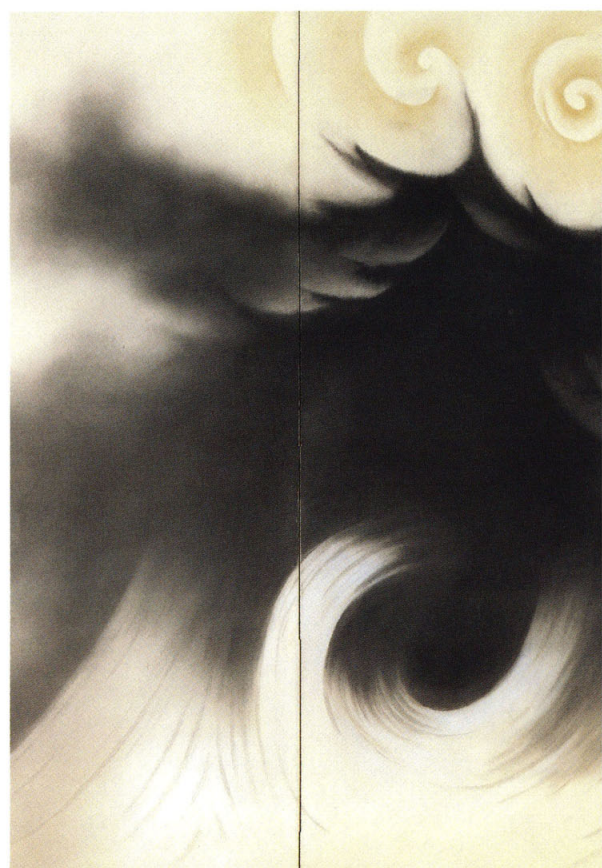
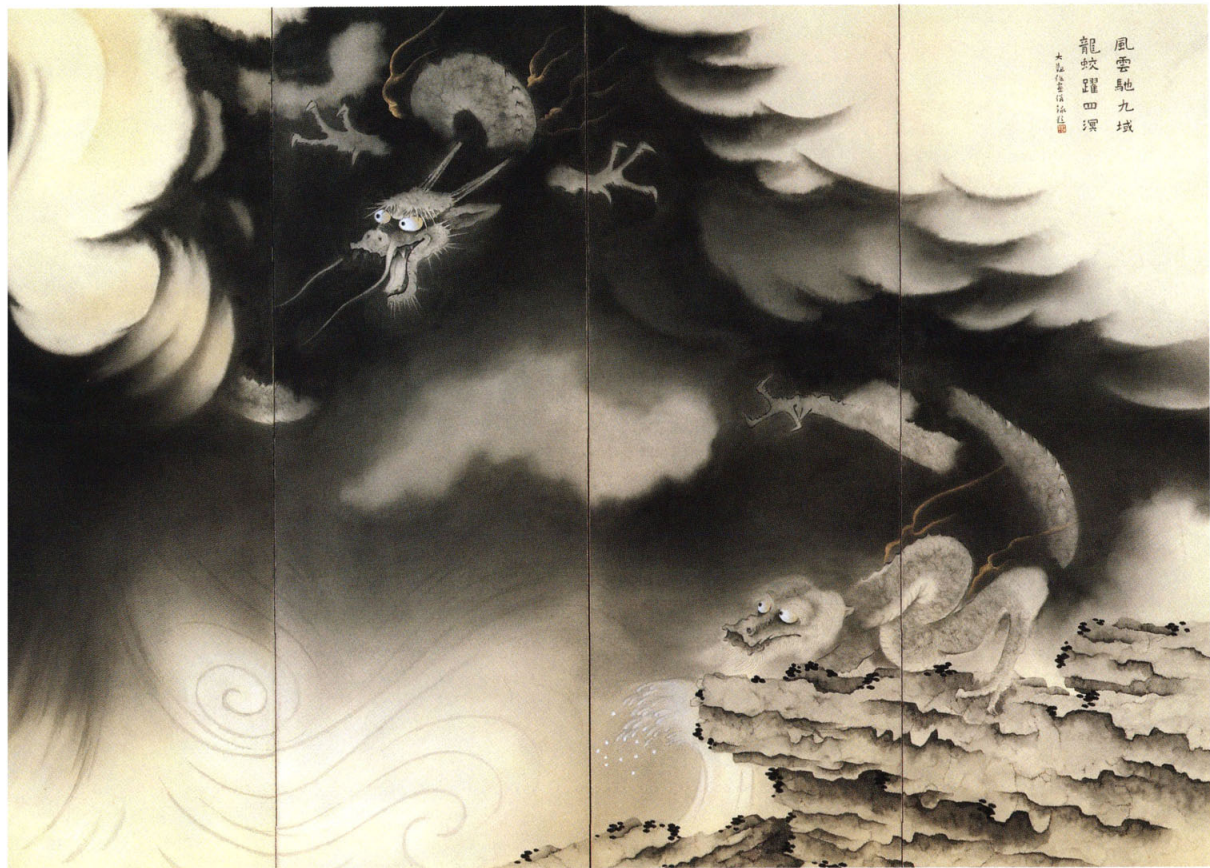
武井直也
〈旭日〉

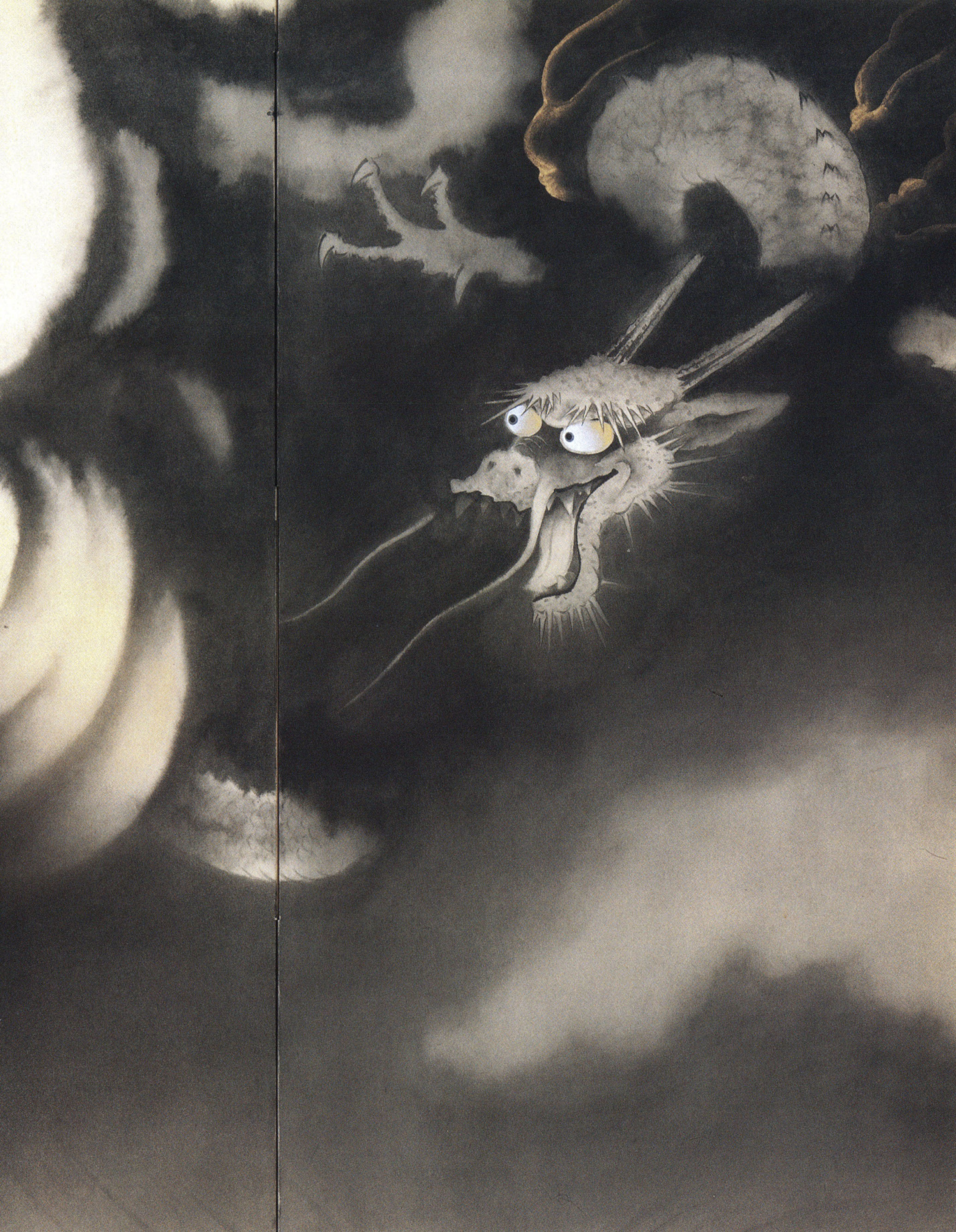


木村五郎
〈鳩〉



吉田白嶺
〈鰻〉





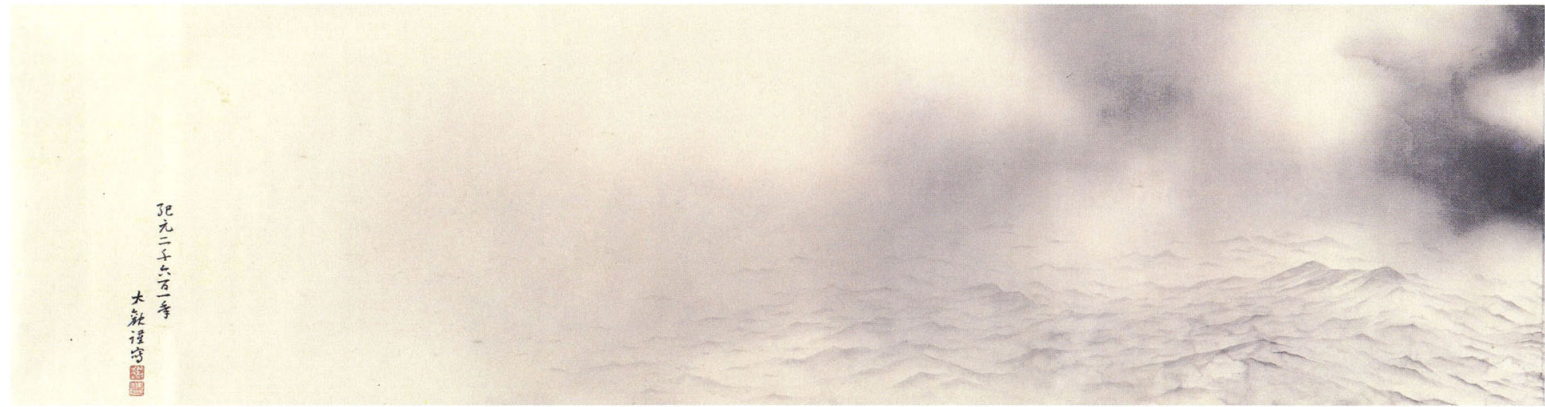




〔参考図版〕《日出處日本》 昭和十五年（一九四〇） 絹本着色









論考Ⅱ昭和期アカデミズム日本画の確立―一九二〇～四〇年代の横山大観

作家作品解説

画帖図版リスト

出品目録



昭和期アカデミズム日本画の確立

——一九二〇～四〇年代の横山大観

I

明治期以降に活動した近代の日本画家のなかで、おそらく横山大観ほど一般にその名前がよく知られている作家はいないであろう。たとえ美術にさほど深い関心を寄せていなくとも、大観と聞いて、ただちに彼の描いた富岳図などを漠然とではあれ、思い浮べる人は少なくないに違いない。それほど近代日本の美術界における大観の存在は大きく、知名度は群を抜いて高い。

しかし、ひとたび大観芸術の全体像を日本近代美術史のなかに位置づけ、とらえようとすると、意外なほど困難を感じる人が多い。とりわけ、大観が美術界に揺るぎない地位を得た昭和前期、すなわち一九二〇～四〇年代の活動の意義を再検証する試みは等閑視されがちであった。その理由は、まず何よりも、この時期の大観の美術史上での人間像が画業に没頭する「純粹な創作者」としてではなく、美術界で絶大な権力を振るう政治家として、より強くわれわれに印象づけられていることにある。実際、昭和五年（一九三〇）のローマでの「日本美術展」開催に際して、美術使節としてイタリアを訪れた前後から、大観は翌六年の皇室技芸員就任にはじまり、十一年の帝展松田改組への協力、十二年の第一回文化勲章受章と帝国美術院会員就任、そして十八年の日本美術報国会会長選出へと、日本の美術行政の中心にまで昇りつめていく。そして、この間に、大観は再興日本美術院を率いる在野の雄から、日本を代表する「官」の美術家へと自らの立場を転身させることになる。たとえば、昭和十三年に文部省がドイツのヒットラーに贈るための絵画制作を「奉仕的に一筆振るうと俠気から申し出」（『東京日日新聞』昭和十三年四月二十六日付）で歓迎されたことなどは、当時の大観の政治的立場を端的に物語るエピソードといえるだろう。そればかりか、昭和十五年に「海十題」展と「山十題」展を開催し、出品作の売り上げ金を軍用機制作費として陸海軍に献納したのをはじめ、大観は、さまざまなかたちで軍部への協力を惜しまなかったのである。

こうした戦時中の大観の振るまいは、当然ながら、戦後にいたり、美術家としての戦争責任問題の追及の的となる。なかでも、東京芸術大学教授であった美術史家・吉澤忠の著書『横山大観の芸術』（昭和三十三年、美術出版社）は、大観の一九二〇～四〇年代の美術活動のありようを手厳しく断罪して、大観の戦争責任問題の論調を決定づけたといっている。しかしながら、大観は、吉澤の著書が出版

された年に八十九歳で死去するまで、戦後も引き続き日本の美術界の重鎮と遇され、その認識と影響力は現在も衰えることなく生きつづけている。それゆえ、一九二〇～四〇年代の大観についていかなる視点からも論評することは、その権威を揺るがすものとして、避けられがちであったのである。

いまひとつ、一九二〇～四〇年代に大観が美術史上で果たした役割が積極的に論評されにくいのは、この時期の膨大な作品の多くが同一の主題を繰り返し、その作風も著しい展開を示すことなく、定式化したモチーフと画面構成により自己模倣を重ねているだけのように映ることにある。芸術は、作家個人のなかで絶えず進展深化するものであると信じるモダニズム美学的な発展史観からすれば、それは、独創的な創造意欲の停滞、いうならばマンネリズムにほかならず、評価するに値しないとみなされる。そして、この点が、戦時下での政治的行為の問題以上に、数多い大観の評伝や解説のなかに時代的な空白をもたらす主要原因となっているのではないかと思われるのである。

だが、それでは、本当に大正末期から昭和前期にかけての大観の作品は、「ツマライ」ものばかりなのだろうか。「ツマライ」としなれば批難を受ける筆頭が、いうまでもなく、生涯にわたって総計一五〇〇点も描き残したといわれる富士山を画題とする諸作である。そのうち「昭和二一―一九では五二四点」（大智経之「大観の富士画について」『財団法人横山大観記念館館報 第十号』平成元年6月）を数えることができるが、その一方では、「市場的人気を決定づけた」（特集「横山大観、その権威の形成」『月刊美術 第二三二号』平成六年十二月）のも、実はこの富岳図なのである。だとすれば、美術の専門家からは蔑視され、美術市場では高い評価を受けるといふ矛盾は、どこから生じているのだろうか。また、いくら制作を求められる機会が多かったとはいえ、いかなる内的動機から、大観は飽きもせず富岳図を繰り返し描き続けるエネルギーを保つことができたのか。実のところは、この問題を考えることこそが、否定されがちな一九二〇～四〇年代の大観芸術の本質を検証するための重要な鍵であるように考えられるのである。

II

なぜ大観は、富士を描き続けたのか。その心情を彼自身は、昭和二十九年の新聞記事のなかで、次のように語っている。「それにしても私は富士が好きです。あの山容が好きです。だから富士山をよく描く。今でも時折描いています。おそらく今後も描くことだと思います。一生のうち富士山を何枚描くことになるのか、それは私にもわかりません。富士の名画というのは、昔から余りない。それは形ばかり写すからだ。富士を描くのは、富士にうつる自分の心を描くこと

だ。畢竟は人格にほかならない。己が貧しければ描かれた富士も貧しい。富士は理想を以て描かなければならない。富士の美しさは、季節も時間も仄ばぬ。春夏秋冬、朝昼晩、富士はその時々で姿を変えるが、いついかなる時でも美しい。いわば無窮の姿だからである。私もその無窮の美を追っている(『私の富士観』『朝日新聞』五月六日付)。

ここには、絶えず変容を重ね、一瞬たりとも同一の姿をみせることのない、生涯を賭すに値する特別なモチーフをみいだした創作家だけに許される欲びが、素直に吐露されているといえる。大正九年の連作『霊峰十趣』などは、この大観の富士に寄せる特別の愛情をそのまま投影して生みだされた成果と考えられよう。また、このことと深く結びついた制作動機として、大智経之が「大観は若い頃から富士を描き続けてきたが、殆んどが出品作と出品作の間に執筆されたものであり、膨大な出品作の中には富士山をテーマとした作品はきわめて少ない。(中略)恐らく大観は、天心理想を追求する新日本画創造への構想とは、富士画は一線を画していたと思える」(前出「大観の富士画について」と指摘していることは見逃せない。つまり、大観にとつての富岳図とは、明治二十八年(一八九五)に描かれた東京美術学校卒業後の最初の作品『武蔵野』にその姿をあらわして以後、六十余年の画業を通じて追い求めた、あくまでもプライベートなライフ・ワークであったというわけである。

しかしながら、これらのあまりにも個人的な要因だけでは、昭和前期、ことに昭和十六年から十八年にかけて集中的に「驚くべき数字二五〇余点」を制作している理由は説明しきれない。確かに、富士だけを中心的なモチーフとした作が明治三十六年に登場してからは、明治、大正、昭和の三代を通じて、大観は富岳図を描き重ねた。だが、その軌跡を現在真作として所在不明のものも含めて確認されている作品図版(横山大観記念館監修『横山大観登録作品総覧』歴史を築いた日本の巨匠 1 大観 昭和六十年 美術年鑑社他)などにもとづき、やや詳細に年代を追ってみていくと、戦前の大観が毎年のように集中的に富士を画題とした制作をおこなうのは、前記『霊峰十趣』を中心とした大正中期と、昭和三年以後の数年間、そして昭和十年代にほぼ限られていることに気づく。そして、このうち大正期の諸作は、画面中心に富士のみをとらえ、さまざまな時間と季節のなかでの山容を描き分けることを試みているが、昭和前期の作品の多くは、日輪や松、桜樹、雲煙などの馴染み深いモチーフをさまざまに取り合わせた、まさに定型化された構図によるステレオタイプ画面で占められているのである。もちろん、この自己模倣の増殖ともいふべき制作態度は戦後にも引き継がれるが、その確立が昭和前期にあったことは、確認しておいてもいいことだろう。

そこで、こうした昭和前期の制作傾向と制作時期の片寄りの理由として説明さ

れる、「これは陸海軍のあらゆる部門から戦意高揚として寄贈依頼があったが、大観は嫌な顔一つせず応じていたことにもよるものであろう」(大智経之)との歴史的事実を鑑みて、吉澤忠の著書を嚆矢とするような、昭和前期の大観の富岳図は神国日本という国粹主義的な風潮の象徴として描かれたものだとする見解が引き出され、ひいては大観の戦中期の精神構造を政治的な活動と結びつけて批難する論調が高まるようになったのは、蓋し当然のことであつたといえよう。

しかし、そうだとしても、なお疑問は残る。それは、仮に今日の日本近代美術史研究ではもはや常識化しつつある、大観の富士画Ⅱ『戦争画』という論点が正当なものだとするならば、そのことを大観は本当に自覚していたのだろうか。また、その自覚はいつから明確なものとなつていったのか。さらに、当時の日本で富士山が神峰として、軍国主義的風潮の象徴とひろく認識されており、その山容を描くことで戦意高揚を煽ろうとしていたというならば、なぜ大観以外の日本画家たちもこぞって富岳図を昭和前期に描こうとしなかったのか。実際、画壇のなかで富士を画題とする日本画作品が数多く登場するようになるのは、ようやく戦争末期の昭和十年代末になつてからのことであり、当時の美術雑誌はこの現象をとらえて、次のように論じているのである。「戦意は我等の藝術にも現はれなくてはならぬ。壯烈以て人を泣かしむるに足る如き作品が續々出現すべき筈と思ふが、未だしである。最近の展観で感じた事の一は富士山の畫である。富士山の畫を出品するものが甚だ多い。霊峰富士の表現が此際にふさはしいのは云ふまでもなく、多數の作家が之を試みるも亦當然である。(中略)今や我等は霊峰富士と題して製作を募ることなども、此際の恰好なる仕事ではないかとさへ考へる」(『最近の展覧會 霊峰富士の表現』『国華 第六四六号』昭和十九年九月)。

III

昭和初期に大観が独自の様式的な富岳図を創出する重要な出発点と注目されるのが、宮中御座所で用いる六曲一双屏風として御用命を受け、昭和二年に完成、献納した『朝陽靈峯』(No.5)の制作であろう。すでにこれよりも早く、大観は献上用の富岳図を大正十一年と十三年の画帖(No.1,2)にもそれぞれ描き寄せており、このことを合わせて考えると、大観が富士に個人的な愛着を寄せていたといふだけではなく、富士を帝室敬愛の意を込めた吉祥のモチーフとして明確に意識していたであろうことが推察されるからである。もっとも、それとともに、二種の画帖に富士のモチーフを選択した背景として、大正九年の『霊峰十趣』で自己の表現様式を確立し、当時の大観が、自身でも得意としていたこの画題こそが台覧に耐え得ると判断していたという可能性も否定できない。

だが、『朝陽靈峯』において、それ以上に注意しておく必要があるのは、全体の

画面構成を、向かって左側に富士、右手に日輪を配したかたちで決定しているということである。このようなモチーフの組み合わせと構図は、大観の画業のなかでは、本作以前にはほとんど類例をみいだすことはできない。なるほど、大正中期以前の作には、富士と月の組み合わせは珍しくない。さらにいうならば、富岳図以外でも日輪が画面に描き込まれることは少なく、ことに朦朧体を追求していた明治期には、日輪ではなく、月こそが大観芸術の重要なモチーフであったのだ。また画帖《瑞彩》では、吉祥にふさわしく、永遠の時間の流れを象徴する日月が富士の左右に配されている。しかし、富士に日輪のみを取り合わせるという構図は、この作品において、ほとんど最初に試みられたものといつてよいのである。

ついで翌昭和五年には、大観は献上用に制作依頼を受けた《山色新》(No.8)と《扶桑第一峰》(No.10)にそれぞれ富士を描く。このうち前者には日輪こそ登場しないが、同年の勅題に因んだ作に他の名山山岳ではなく、ほかならぬ富士を特に選び描いたことは、やはり大観が富岳図を帝室敬愛をあらわす特別な意味をそなえた形象と思いつめていた証左と考えられる。これに対して、同年一月号の美術誌『美之國』には「山色新」の勅題に因んだ小特集が組まれているが、それをみると、丸山晚霞のエッセー「勅題に因んで 山岳の色彩」の文中で富士を他の名山と同列に論評しており、特集に合わせて寄せられ、図版が掲載されているさまさまざまな日本画家の同題作のなかでも、とりわけ富岳図がモチーフとして重視され、多数を占めているというわけではない。

一方、後者の《扶桑第一峰》では、《朝陽靈峯》と同じく、富士と日輪が主要なモチーフとなっている。試みに、この昭和三年の御大礼の折の献上日本画作品の画題内容を当館所蔵品を中心に調査してみると、富岳図がほかにみられないわけではないが、少なくとも、松岡映丘《富嶽茶園》(No.17)のように、それらの画面に日輪が登場することがない。つまり、昭和初年の大観にとっては、富士を描くということと、なかならずそこに日輪を組み合わせるといふ画面構成は、帝室に寄せる畏敬の念と、日本の風土への深い信頼と愛着の想いを表明するための、彼一流の選り抜いた表現形式にほかならなかつたのである。そして、やがてそこに昭和五年のローマでの「日本美術展」出品作《夜桜》(昭和四年、財団法人大倉文化財団蔵)において主役をつとめた桜樹が加わることで、富士を中心としたやまと絵的モチーフの集合体としての大観独自の日本讃歌図の様式がたちづくられていき、ヒットラーのために描かれた《旭日霊峰》へと展開していくのである。ただし、松や山脈などの他のモチーフを極力排して、あくまでも富士と日輪のみを中心のモチーフとする作品そのものは、特に帝室向けの作とそのヴァリアントを除いては、昭和五年以降、大観はほとんど手がけてはいない。

こうした、大観にとり格別な意味を持つ「富士日輪図」が、帝室向け以外の作品

にも数多く集中的に描きだされるようになるのは、紀元二千六百年にあたる昭和十五年前後に《肇國創業絵巻》中の《日輪》(No.12)や《日出處日本》(No.13)を制作発表して以後のことであった。そして、こののち、「富士日輪図」や、これに松、桜等の他のモチーフを添えた富岳図が昭和十年代後半以降の横山大観芸術のトレードマークとなっていく、大観といえは富士、富士といえは大観という図式が一般にひろく浸透していくことになる。しかしながら、こうした作品が帝室に献上されることは、《日出處日本》以後はなかったのである。

さて、このようにみると、おそらくは、次のようなことがいえるに違いない。すなわち、大観の昭和前期の富岳図すべてが「戦争画」というわけではない。もちろん、大正末期以降の富岳図には、すべからず帝室と日本の歴史、風土に対する敬愛の念は込められていた。しかし、その位置づけが明らかに大観の心中で自覚的に戦意高揚を象徴する絵画として転換されるようになったのは、おそらくは、献上という行為にのみ頼ることなく、昭和十六、七年以降にパターン化された「ツマラナイ」同主題異作を軍部等の求めに応じて「量産」しはじめる過程においてであったと考えられるのである。それはまた、軍国日本に仕える「近代御用絵師」横山大観の誕生を告げる出来事であった。

それでは、その飽くなき自己摸倣と、それを支えるエネルギーはどこから生まれたのだろうか。その答は、石川九楊が指摘しているような「時代が苦悶している時に、その度を深める象徴的時期に、きまつて同時に芸術政策者として単純直裁に時代の中心者としての演技を強いられた」自身の「不幸」「矛盾の造形——横山大観の書」前出「歴史を築いた日本の巨匠」大観」に求められるように思う。大観は、その「不幸」を「幸福」へと転化するべく、ただひたすら作品量産に励んだのである。それは、まさに、ハリボテの自己の「権威に実力で挑」前出「横山大観、その権威の形成」み、名実ともにそなわつた権威として、自身の姿を日本の美術界に力技で認めさせるための必要不可欠な行為だったのである。

しかし、そのかいあって、大観の影響力は深く強く日本の画壇に浸透し、富士というモチーフを媒介としたエピソードがゴーンが周囲に数多く生まれることになる。それが昭和十九年のことであり、仮に権力の獲得とエピソードの形成、そしてパターン化した自己表現の増大こそが、いかにも日本的な俗のアカデミシヤンにつきまとう典型的なイメージだとすれば、この時点で、まさしく大観は、かりそめながらも、昭和期アカデミズム日本画のひとつのあり方を確立したといえるのである。

大熊敏之(おおくまとしゆき)三の丸尚蔵館学芸室研究員

作家作品解説

1 《景雲餘彩》 けいうんよさい

大正十一年(一九二二)
絹本着色 各葉三・五×三九・〇

画帖

再興日本美術院が毎年秋に開催する同会本展(再興院展)の会場に皇太子の行啓をはじめおこなわれたのは、大正十一年九月の第九回展の折であった。『日本美術院年報 大正十一年』(大正十一年十二月)によれば、同院は前年の第八回展の際にも東宮(皇太子)行啓を宮内省に願ひ出していたが、この時は皇太子(のちの昭和天皇)が欧州巡遊から帰国された直後であり、「御繁忙を極めさせられ」ていたために希望はかなえられなかった。そこで日本美術院では、大正十一年九月八日に下村観山と齋藤隆三の二名を代表者として、再び東宮行啓の可能性を当時の東宮大夫・珍田伯爵に打診。追って、珍田の指示で十五日に公式の願書を提出し、その結果、二十七日に「本院としては勿論最初の光榮であり、同時に何等官邊に縁故を持たぬ又何等高位高官なる代表者を持たぬ」私立の団体の會に對する行啓仰出の嚆矢ともいふべき「再興院展への皇太子の行啓が実現したのである。ちなみに上野公園園竹之台陳列館で開催されたこの年の第九回展は、明治三十一年(一八九八)に開所した前期日本美術院から数えて創立二十五周年を記念した展覧会でもあった。

2 《瑞彩》 ずいさい

大正十三年(一九二四)
絹本着色 各葉二八・五×四〇・五

画帖三帖

今回が初公開となる全三帖で構成された本画帖は、大正十二年十一月に予定された皇太子(のちの昭和天皇)の御成婚奉祝のために東京府が作成を企画し、十三年一月二十六日に同知事の宇佐見勝夫名により献上されたものである。

『日本美術院年報 大正十二年』(大正十三年二月)所収記事「東宮御慶事奉祝東京府献上の畫帖繪畫の作成」に従えば、東京府が本画帖作成の具体的な準備に着手したのは大正十二年六月のこと、制作者選定にあたって、知事は東京美術学校校長・正木直彦のほか川合玉堂、小堀軯音、横山大観、下村観山の計五名を招集して二回ばかり会合を開き、意見を求めたという。東京府では、当初は「英國皇太子殿下來朝の際の畫帖の例に倣ふて」東京、京都両画壇のなかから総計三十六名を選出したいとの意向を示した。そのうち再興日本美術院系の画家は五名に限られていたが、これに對して横山と下村は、再興日本美術院繪画部同人二十二名全員を参加させたいとの要望を示し、その結果、この提案を生かすかたちで最終的には全七十三名の制作者が選出されることになった。当時、川合と小堀はそれぞれ京都画系と東京画系を代表する官展の在京実力作家であり、これに對して、横山と下村は在野美術団体である再興院展の指導者的役割を果たしていたことからすれば、東京府がこれら四名の日本画家を諮問したのは、日本画壇内の二大勢力の均衡を慎重に配慮しての選択であったとみなすことができる。しかし、それにもかかわらず、結果として横山と下村による再興美術院同人全員参加という主張が容れられたということは、在野作家ながらも、兩名がいかにかこの頃の日本画壇で強い政治的発言権と影響力を有していたかを象徴的に物語る出来事であるといえよう。ちなみに、先述の「英國皇太子殿下」とは、一九二二(一九二二)年にインドと日本を訪れたエドワード八世(のちのウィンザー公)のことであろうが、訪問の際に東京府が献上したという画帖作品の内容については、つまびらかではない。

収順に掲載(10~13頁)した。

本画帖に収められた七十三葉の作品はその制作目的の性格上、吉祥の画題や祝意を込めたモチーフをとりあげたものが大部分を占めているが、制作者によつては、この点には特にこだわらずに、自己がもつとも得意としていた画題を伸びやかに描きあらわしたのも珍しくはなかった。そのなかで、横山大観の《靈峯》(5頁)はもちろんのこと、院展同人のほとんどが何らかの意味で吉祥に通じる主題に各自取り組み、小画面ながらも、それぞれの画風を生かした比較的完成度の高い作品世界を展開していることは、彼らの画帖制作参加にかけた真摯な意気込みをうかがわせるものとして注目される。この点と、本画帖が企画される以前には、再興日本美術院では独自に御成婚奉祝のための献上画帖作成が計画されていたと伝えられていることを合わせて考えると、本画帖に収められた院同人の諸作が構想されはじめたのは、あるいは東京府が企画に着手した大正十二年六月より

もはるか以前にさかのぼる時点だったのかもしれない。

なお、本画帖を収納する漆箱は松田権六が制作を担当したことが、宮内庁に伝わる文書記録により確認される。また、箱内には、画帖本体とともに、白羽二重製の袋に包まれた、全七十三葉の作者作品名を記した「目録」が残されている。

3 横山大観《鸚鵡図》 くわくやくず

大正十五年(一九二六)
紙本墨彩 七九・〇×一〇六・〇

再興日本美術院経営者のひとりとして、下村観山ら他の同人たちとともに皇太子への献上画帖(No.1、2)や、久邇宮と東伏見宮の各新御殿の襖絵等の制作に参加した経験を持つ大観は、大正十五年四月十九日に宮内次官・関屋貞次郎の訪問を受け、宮中御座所で用いられる六曲一双屏風と掛幅の計二件を作家個人の責任において制作するようにとの御用命を伝えられる。それぞれの画題と掛幅の形状・幅数は作家の裁量に任せられるとの破格の指名制作依頼であり、さらに五月二十五日には、制作構想上必要であろうとの宮内省の配慮から、関屋の案内で宮中と赤坂離宮御苑を特別に拝観する機会を得る。その折に、大観は吹上御苑で飼育されていた珍種の鳥の鸚鵡を實見し、興味をいだいたことを関屋に述べたが、この件はほどなく鸚鵡を愛好していた貞明皇后の許にも伝わり、その結果、大観は皇后より鸚鵡図

制作の御下命を受けることとなった。以上の本作制作にいたる経緯は、『日本美術院年報 大正十五年(昭和元年)』(昭和二年二月)所収記事「横山大観宮中御調度揮毫拜命並皇后陛下及東宮殿下に作品献上」や当時の新聞報道の記述によるものであるが、一説によると、本作の献上を貞明皇后が命じたのは、大正天皇の御不例をお慰めするためであったといふ。

ともあれ大観は、御下命の数日後に一日だけ御貸下を受けた鸚鵡を写生したのち、「之に配せる楓樹は俗に大きかつきと稱し、候爵淺野長勲庭前にあるもの、時初夏を迎へて新緑の鮮やかに、枝頭兩三點の實を着けて一枝長く束を指せるもの、甚た風趣多かりしを以て、取りて之を想化」(臣横山秀麿敬識『鸚鵡圖記』大正十五年八月)したうえで、墨、筆、用紙を吟味して選び、「圖を更へ描を改むること實に十數回」を経て七月下旬までには最終稿を完成させ、八月十日に宮内省に本作を収めた。その出来ばえに貞明皇后は、殊の外に御満悦に思召された趣にて、「作品を持参した宮内省御用掛の工藤壯平に「誠に結構の出来にて名工の苦心ともいふべきか、樹木などいひ知らぬよき感のものなり、百年二百年千年の後は恐らく一層の貴重を加ふる事ならん、今より大切に致すべく」との感想を伝えられたといわれている。ところで、本作の画題となっている鸚鵡とは、外見は鳥にも百舌にも似た中国原産の九官鳥の一種で、ははちょうとも呼ばれ、叭々鳥、八哥鳥等の字が当てられる。また、宮内省では台湾での呼称をそのまま用いて、「カアレン」と称していた。舌が長く他の鳥の鳴き声をまねることができるとして、古くから中国、日本では花鳥画の画題としてしばしばとりあげられ、ことに牧谿の作品はよく知られている。

本作は、こうした鸚鵡の姿を墨一色であらわしており、一見地味な印象を与えよう。また、写実性の優れた本作の習作やヴァリアント(異作)「横山大観記念館蔵、足立美術館蔵他」と比較すると、鳥の形態把握には生き生きとした躍動感を欠いた稚拙味が感じられるかもしれない。しかし、よくみると鸚鵡の羽毛や足、楓の枝葉それぞれの質感の違いが卓抜した筆致により巧みに描き分けられていることに気づく。さらに、墨の濃淡が生み出す遠近感の表現も見事である。舌を切るたちまち人間の言葉を話しはじめると言い伝えられる鸚鵡の表情はユーモラスであり、画面にはやさしく暖かな感情が息づいているが、品格の高さは失われていない。

い。画題により描法を剛柔自在に使い分けることのできた大観の優れた技量がいかんなく発揮された秀作と評せる。画面向かつて左下隅に「臣 横山秀麿」の落款がある。

4 横山大観《御苑春雨》

大正十五年(一九二六)
絹本墨彩 六〇・九×八六〇

《鸚鵡》(No.3)と同じく、大正十五年五月二十五日に宮中と赤坂離宮(東宮御所)御苑を特別拝観した際に、制作の契機を得た作品である。前出『日本美術院年報 大正十五年(昭和元年)』が伝えるところでは、本作の制作と完成後の皇太子への献上をすすめたのは、当時の珍田東宮大夫であったという。画面向かつて右下に赤坂離宮の錦徳閣を配した構図により、静けさに満ちた御苑のたえずまいを眺望する視点でとらえた作品であり、実景の「詳細實寫」にもとづいて制作がすすめられたが、生硬な写生風景画というわけではない。裏箔の技法と、本紙の絹目が生み出す微妙な墨のじみの効果を巧みに生かして、雨にけぶり立つ春の柔らかなくほの明い大気のゆらぎが、繊細な筆致で情感豊かに描きあらわされている。ほぼ同時期に官展系の川合玉堂が、長雨ののち差し込んだ陽光にゆらめく自然の一瞬の表情を西欧風の自然主義的な観点から描出した《雨後》(No.16)とは対照的に、本作での大観の制作方向は、日本の自然を文学性の色濃いつ情趣的態度でとらえようとする大和絵の伝統に意外なほど近いものであったことが理解される。一九二〇年代の大観の水墨風景画における優品のひとつといえよう。《鸚鵡》とともに大正十五年八月十日に宮内省に届けられ、その出来ばえに対して、「東宮殿下にも非常に喜びあそばされた」と『東京日日新聞』等は報じている。画面向かつて左下隅に「臣横山秀麿」の落款がみられる。

5 横山大観《朝陽靈峯》

昭和二年(一九二七)
紙本墨彩 各隻二〇九・〇×四五二・四

六曲一双屏風

《鸚鵡図》(No.3)の解説文中に記したように、大観は大正十五年四月に宮中御座所の調度として用いる六曲一双屏風と掛幅作品の二件の御用命を受けた。これは、昭和二年

七月当時の新聞記事によれば、「明治大正昭和を通じて丹青の巨匠と仰がれてゐる日本美術院總帥横山大観畫伯の作は、未だ宮中に御物として所蔵されて居ないのを畏くも皇太后宮並に兩陛下には遺憾に思召され、たためであったといふ。これに対して大観は、「新進作家におよぼされやうとする思召は、わが美術振興の上に無上の力と光榮を感じられる真に精進し聖恩に報い奉らんこと期するのみ」と決意を固め、両作を「二年計畫でながく」予定で準備していくことになる。

このうち昭和二年六月下旬に完成し、七月二十五日に献上されたのが、「左片雙に金銀泥の雲烟に富岳を寫し、右片雙に群岳及朝陽を描いた」(横山大観宮中御屏風拜寫)『日本美術院年報 昭和二年』昭和三年二月)本作であった。その制作意図を斎藤隆三は著書『横山大観』(昭和三十三年、中央公論美術出版)で「豊明殿の調度というので、それほどの尊厳を持せしむると共に濃麗な内部裝飾に蹴られぬようにとの上に最も注意を払つての描成であつた」と解説している。事実、明治期以来、大観にとっては得意な画題のひとつであり手馴れていたはずの雲中富士の美しい姿を、ここでは決して悪達者になることなく、適度な裝飾性をもつて、堅実な描法でとらえている。これに対して箱根連山に想を得たといわれる右隻の山並みは意外なほど深い奥行きをそなえており、写生的な態度により量感豊かに描きあらわされている。その絶妙なコントラストが、本作の見所といえよう。ただし、右隻の画法が現実の情景にいたすらにとらわれた生硬な写実にとどまっているわけではないことは、松の描写について「あれは甲州で感得した題材で、写生そのものではない。何でも見た儘描くといふ事は私の主義でない」と後年語っていることからあきらかであろう。

なお、前出の『日本美術院年報 昭和二年』には「今回の拜寫に於て特記すべきことは、千年來の永き慣習を破つて畫面に筆者の落款及畫印の押捺を命ぜられたことで、全く有難き特別の御恩命からのごことで、我が美術史上に永く記録として留むべきこととする」と記されているが、これはやや誇張した記述といえる。なぜならば、すでに大観は《鸚鵡》(No.3)と《御苑春雨》(No.4)の画中にもそれぞれ落款と印章を残しているからである。

6 横山大観《飛泉》^{ひぜん}

双幅

昭和三年(一九二八)
絹本墨彩 各幅一七・七×七一・五

この作品は《朝陽靈峯》(No.5)とともに、大正十五年四月に受けた御用命にもとづいて制作準備がすすめられ、昭和三年五月に完成、献納されたものである。滝図は明治三十四年(四十年代)に大観が好んでとりあげた画題であったが、おそらくその背景には、倉島丹浪が回想するように「華嚴の滝から生まれた『雲揺らぐ』」ある日の大観先生「大観」新いばらき社、昭和五十三年)「障害をものともせず豪放に流れ落ちる瀑布の男性的なエネルギーの表出に対して、大観が素朴なまでに一種宗教的な畏怖感と憧憬の念をいだいていたであろうことが指摘されるに違いない。その意味では、こうした大観が、畏敬する天皇の御座右の調度となる本作のモチーフを滝図と定めたのも、当然の選択であったといへる。大きなかもしれない。実際、本作の制作にかけた大観の気魄ははたからみても瞠目されるものだらしく、斎藤隆三は前出『横山大観』で、「陛下御座右の用であるというので、更に懸命の精進を以てこれに当たった。時は甚暑の頃であつたが、謹慎恐懼、初め羽織袴の礼装を以て練素に對した。しかるにかくては何分にも気持までが窮屈になつて水の奔放自在の勢いが表れて来ない。心に非礼を謝して袴を脱し、羽織だけになつて当たつて、初めて意のごとく筆が動いた」大観の姿を活写している。ただし、この意気込みは必ずしもプラスにばかりは働かなかつたといえる。本作での滝の描写は確かに「雄渾」にして「謹厳」なものではあるが、その一方で、生き生きとした躍動感と豊かな実在感がそがれてしまった感はある。否めないのである。《朝陽靈峯》と同じく、画中に「大観謹写」と落款が残されている。

7 横山大観《秩父靈峯春暁》^{ちちばなれいほうしゆん}

昭和三年(一九二八)
絹本墨彩 六七・二×一一・三五
〔秩父宮家旧蔵〕

この作品は、秩父宮家創設の記念として、埼玉県の秩父神社がその名に因み献上することを目的に、大観に制作を依頼したものである。現在の秩父三峯神社には昭和三年当

時の『芳名簿』と『日誌』が伝えられているが、それをみると、大観は作品を構想するに際して、斎藤隆三、中村岳陵、黒須洪志とともに同年四月二十日に秩父山に入山し、スケッチを重ねたのち、翌二十一日に下山していることが確認される。秩父神社が大観をはじめ制作依頼をおこなった期日についてはつまびらかではないが、横山大観記念館に残される史料によれば、大観は四月二十七日に正式に制作契約を神社ととりかわしたものでらしい。そして『東京朝日新聞』の伝えるところでは、六月中旬に額装作品として完成し、その後、七月十二日には神社から宮司の蘭田稲太郎名をもつて宮家に献上されることとなつた(『三峯神社日鑑』他)。

大観の水墨画のなかには、ともすれば観念的な主観と定型的な構図を繰り返しただけの平板な作品も少なくないが、そうしたなかで本作は珍しく真摯な写実的製作態度を根本としており、秩父連峰を包む朝の澄明な空気と清浄な光の輝き、雄大な雲煙の動きが熟達した技法により表現し尽くされている。自然の姿をいつわりなくとらえる写生眼と端正な古典的造形感覚が幸せな融和をとげて、気高い画面をかたちづくっている優品といえよう。なお、現在の形状である軸装作品への改変は戦後おこなわれたものであると考えられる。

8 横山大観《山色新》^{さんしよあたら}

昭和三年(一九二八)
絹本着色 六九・七×一一・三・九

本作での表現方向は、基本的には《秩父靈峯春暁》(No.7)と共通しているといえる。昭和三年の御大礼の折に東伏見宮が献上するため、大観が制作依頼を受けた作品で、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」は昭和三年の歌会始の勅題であり、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う意も含まれており、そこには、「昭和のあたらしき時代の象徴」(橋田東聲「山色新の感」『美之國』第四卷第一・二号)昭和三年一月である昭和天皇が御大礼の儀を迎えられるにあつていただかれていたであろう、若やいだ想いが込められていたと考えられる。制作は同年八月中旬に進められ、十月十

九日付で東伏見宮より昭和天皇に献上されたことが確認される。

9 横山大観《蓬萊山》^{ほうらいざん}

昭和三年(一九二八)
絹本着色 六六・六×九六・〇

伝統的な吉祥の画題である蓬萊山の情景を、きわめて古風なやまと絵的な画法によりあらわした作品である。昭和三年の御大礼に際して、久邇宮が昭和天皇に献上するため大観に制作を依頼し、同年九月に完成した。

10 横山大観《扶桑第一峯》^{ふさうだいいつぽう}

昭和三年(一九二八)
絹本着色 七〇・五×一一・五・〇

一般に富士山と日輪のとりあわせは、大観の富岳図の典型的な形式のように思われがちである。しかし、このようなモチーフの組み合わせで大観が数多くの作品制作を重ねるようになるのは、主に昭和前期のことなのである。本作はその系譜の初期の段階に位置づけられるもので、衆議院の依頼により昭和三年十月に制作され、十一月二十日の納品後、同院より御大礼の奉祝品として献上された。

11 横山大観《龍蛟躍四溟》^{りゅうこうにぎはむ}

昭和十一年(一九三六)
紙本墨彩 各隻一七・七×〇・三×三二・〇

日本美術院は明治期の創立以来、官設展とは一線を画した独歩の在野美術団体として活動することを標榜し続けていたが、昭和十一年二月に開催された改組第一回帝展には、会を挙げて参加協力することになる。これは、同展に先立つ昭和十年の松田源治文部大臣による帝国美術院改革(松田改組)に横山大観が大きくかわつていたのである。帝展無鑑査会員らによる師弟関係重視の情実審査のありかたや、帝展組織の硬直化を問題視していた松田は、旧来の無鑑査会員の特権剝奪と帝展幹部のメンバー一新を狙う改革案を実行するにあつて、かねてより東洋的な精神主義絵画論を唱えていた、在野の実力者・大観の力を借りる

ことを考え、助力を求めたのであった。その結果、大観率いる再興日本美術院は、松田文相が帝國美術院の改組を企圖するに當り、誠意を披瀝してまず本院の協力を求められたので、本院はその意の在る所を諒とし、敢へて国家の爲めに進んで大同に就き、之に参加するに至つた」わけである。そして、改組帝展で再興日本美術院が果たした役割について、同院は次のように誇らしげに総括している。「本院に籍を有するもの及系統に属するもの」、「入選した作品はその數を以てすれば、決して多いものとは言はれ得ない。さりながら之に本院から出た會員及無鑑査級の作品が加はつて陳列され開會された後に至つては、本院側の作品は斷然優逸の地位を占め、第一部の會場は本院在來の色彩によつて蔽はれたかの觀ありと評するものが多かつた」「何づれにしても在來の帝展に比して内容の充實したことは識者の認むるところであつた」「帝國美術院第一回展覽會参加」「日本美術 再興第八號 日本美術院昭和十一年々報」昭和十二年三月。

もつとも、松田改革案を受けた改組帝展の開催はこの一回限りで終わり、急死した松田の後任文相・平生飢三郎による帝展再改組以後、再興日本美術院は、挙国一致体制のもとで実現された昭和十五年の（紀元二千六百年奉祝美術展覽會）を除いては、昭和前期に再び官設展に参加することもなかつた。しかし、改組帝展に協力したことは、その後の大観にとり、日本の美術界で強大な政治力を獲得行使していくうえで、きわめて重要なステップになつたことは間違いない。実際、松田改組とそれに続く平生再改組後の混乱を経て昭和十二年に帝國美術院が帝國芸術院に改組された折に、大観は最終的には新帝國芸術院會員に名を連ね、それまでの帝室との強い結びつきや昭和六年の帝室技芸員就任、十二年の第一回文化勲章の受章と合わせて、以後の國家の美術行政における中心的な立場を占めることになつたからである。

《龍蛟躍四溟》は、こうした大観の生涯のなかでも重要な意義を持つていた改組帝展に出品された作品であり、展覽會開催前に早くも天皇への献上を表明（『読売新聞』昭和十年十二月二十九日付）したほどの「一世一代の精魂を打ち込んだ」自信作であつた。事実、大観の本作にかけた気魄は凄まじく、制作の苦勞を自ら「昭和の御世を壽ぐ意味で、屏風一雙に龍を描いたが、一折を一枚と數へて、九十枚描き直

した」（「大觀藝談—脇本樂之軒氏との一問一答」『読売新聞』昭和十一年一月一日（十三日）と語っている。また、当然ながら改組帝展会場では、松田改組の実質的首謀者の帝展初出品ということで、評者の注目を集めた話題作でもあつた。今まさに四溟（四方の海）に暗がりより躍り出て昇天しようとする三頭の龍と蛟の力に満ちた姿を表現しており、そのモチーフは、中国北齊の皇帝祭文の歌である皇夏樂の「風雲馳九域 龍蛟躍四溟」に着想を得たものである。その意味は、國家の昌運と人心の盛得の発現ということであり、ここには、「御國の前途を祝福する」想いととも、昭和という時代のなかで、國家が今後進みゆく方向に自己の画人としての歩みを重ね合わせてみようとする大観の意欲と決意が込められていると考えられる。宮内庁に残された文書記録等から、改組帝展が京都と大阪での巡回展を終了したのちの昭和十一年六月十二日付で、帝室博物館総長の杉榮三郎を伝献者として、「帝室技芸員 横山秀麿」名により献上されていることが確認される。

12 横山大観《肇國創業絵巻》より《日輪》

昭和十四年（一九三九）
紙本着色 四七・五×七四・七
〔秩父宮家旧蔵〕

《肇國創業絵巻》は、昭和十五年の「紀元二千六百年」の奉祝祝典を推進するために設立された紀元二千六百年奉祝會が制作を企画発案した絵巻で、東京日本橋の高島屋を会場として開催された（皇紀二千六百年奉祝展覽會）に出品されたものである。画題選定は辻善之助、歴史考証は関保之助が担当し、尾上柴舟が詞書を受け持っている。二巻に「神武天皇皇祖肇國」の情景をあらわす全十一図が収められており、横山大観が冒頭の《日輪》を描いたほか、中村岳陵（豊穰の国土）、菊池契月（国土奉獻）、安田鞞彦（天孫降臨）、岩田正巳（日向後進発）、長野草風（五瀬命の御奮戦）、前田青郎（熊野御難航）、吉村忠夫（布都御魂の劍）、服部有恒（金鷄の瑞）、中村岳陵（饒速日命の帰順）、吉村忠夫（檀原宮御即位）と当時の日本画壇を代表する計十名の画家が分担制作（うち吉村は二図を担当）をおこなつた。このなかで《五瀬命の御奮戦》は当初、伊東紅雲が担当していたが、下絵を作成した時点で急死したため、長野草風があつて引き

継ぐことになつたことが知られる。

13 横山大観《日出處日本》

昭和十五年（一九四〇）
紙本着色 一三四・〇×四四九・〇

昭和十五年十月一日に東京府美術館で開幕を迎えた《紀元二千六百年奉祝美術展覽會》の出品作である。壁画を想起させる巨大な画面の作品で、神崎憲一も展評で「これを見た時、すぐに思ひ浮かべたのは讀賣新聞社樓上大講堂の大壁畫だつた」（『塔影 昭和十五年十一月号』）と感想を述べている。富士に日輪という一見単純な構図の作品であるが、その巨大な画面が観者に与える圧倒的な迫力は会場内でもひととき偉容を誇つたものらしく、「大観の富嶽に至つては何たる無手勝流ぞや。これはすでに絵でも墨でも朱でもありません。ただ横山大観なる人の存在そのものをちかひに画面へかいたもので、好個作者の自画像だと云うほかはいようがない。そういう絵を見ることが非常に愉快でした。クスリでした。と同時に、怖いと思ひました。絵は人也（木村莊八の展評。美術と趣味 昭和十五年十二月号）」と、作品とそれを生み出した作者の雄々しい気魄に畏怖の念をいだく者さえいた。展覽會終了後の十二月に「帝室技芸員 横山秀麿」名で大観自身が直接天皇への献上をおこなつており、その直前の新聞取材に対して、大観は「拙い筆ながら臣秀麿の責の一端を果たさせて頂きます。二千六百年を送りまた一つ年齢をとらせて頂ける有難さ」（『大阪朝日新聞』十二月二十三日付）と答えている。なお、本作の献上と同時に、大観同一画題の異作（34頁の参考図版参照）を皇后に、茶室掛用の掛幅の《富士山》、《竹林煙雨》の二件の掛幅作品を皇太后にそれぞれ献上していることが知られている。

14 横山大観《漁村曙》

昭和十五年（一九四〇）
絹本着色 六二・八×八六・六
〔秩父宮家旧蔵〕

昭和十六年の歌会始の勅題「漁村曙」に因んだ作で、当時病氣静養中であつた秩父宮殿下御慰安のために制作され、細川護立公爵を伝献者として、十五年十二月三日付で献

上された。

15 横山大観《耀く大八洲》

昭和十六年(一九四一)
紙本着色 四七・一×二九二五・〇

日本が太平洋戦争に参入して戦意昂揚に満ちていた年に、日本の国家の歴史と風土を讃える意図を込めて制作された長巻で、日向灘の日出にはじまり、高千穂、法隆寺、春日大社、五十鈴川と宇治平等院、京都、皇大神宮の森と熱田神宮、秋の草野原、蓬萊山に続く宮城(皇居)と各地を巡り、最後に富士と大内山を経て、再び月夜の海に戻り着くという構成で全体が描きつづられている。昭和十六年の第二十八回再興院展で発表されたのち、「古き肇国の理想を今新しき肇国の愈々進展せる紀元二六〇一年高千穂出雲樞原飛鳥奈良京都伊勢熱田に皇運隆昌の迹を念ひ明治天皇の万里の波濤を拓開し国威を四方に宣揚し天下の富嶽の安きに置かん」と仰せ給ひし大御言の如く天壤とともに窮り無き大御代を千代田の皇居に仰ぐ一億国民の感激を耀く大八洲一卷に謹写し以て夜の覽に供し奉る」との趣意のもとに、装幀を新たに「帝室技芸員 横山秀麿」名により十六年十二月十七日付で天皇に献上された。

16 川合玉堂《雨後》

大正十三年(一九二四)
絹本着色 九五・一×一七六・〇

明治六年(一八七三)に愛知県に生まれた川合玉堂は、同二十年から京都で望月玉泉、ついで幸野棟嶺に師事して四条派の画法を深く学んだ。その後、棟嶺が死去したため、二十九年に上京し、かねてよりその作品に感銘を受けていた橋本雅邦のもとで研鑽を重ね、三十一年の日本美術院創立以後、日本絵画協会・日本美術院連合展を舞台に四条派と狩野派を融和させた作風を展開した。明治四十年の文展開設以降は長く官展で活動し、大正四年(一九一五)に東京美術学校教授、六年に帝室技芸員、八年には帝国美術院会員にそれぞれ就任している。昭和十五年(一九四〇)文化勲章受章、二十六年に文化功労者となった。昭和三十三年に死去した。

本作は、大正十三年の第五回帝展に出品され、御用品として御買上げを受けた王堂中期の代表作のひとつである。同じ雨にけぶる空気の表現であつても、いかにも伝統的なやまと絵風の情緒的な描写に終始している大観(No.4)の場合とは異なり、王堂はこの作品では、所要所に四条派と狩野派それぞれの描法を生かしつつも、あくまでも写生を重視して、西欧の自然主義に接近した空間把握を追求している。その写実的な風景描写のありかたは、「日本畫のゆくべき一方の道を、適確に示してゐるものとして、やはり敬意を表せざるを得ない(畑耕一の作品評。『アトリエ 大正十三年十一月号』)と評されたように、帝展出品作の日本画に数多くみられた風景表現のひとつの規範をかたちづけていると評せるだろう。

17 松岡映丘《富嶽茶園》

昭和三年(一九二八)
絹本着色 一九〇・三×一〇〇・六

松岡映丘は明治十四年(一八八一)に兵庫県田原村の旧家松岡家に生まれた。ちなみに民俗学者の柳田国男は映丘の実兄である。はじめ橋本雅邦に師事した映丘は、その後、住吉派の画家・山名貫義に入門して本格的に大和絵の画法を学んだ。三十二年に東京美術学校日本画科に入學し、荒木寛敏、川端玉章、寺崎廣業らの教えを受けたほか、在学中から小堀鞆音や梶田半古、吉川靈華らが組織していた歴史風俗画会に参加している。三十七年に首席で卒業したのち、四十一年には同校助教に就任。大正元年(一九一二)の第六回文展初入選以降、官設展を主な舞台として制作活動を展開する一方、同五年に金鈴社の結成に参加。さらに十年には新興大和絵会を創立して、幕末期の復興大和絵を基礎としつつ、大和絵を現代に新興する絵画運動を推しすすめた。昭和五年(一九三〇)に帝国美術院会員となった。昭和十三年に死去した。

この作品は、昭和三年の御大礼奉祝品とすることを目的として静岡県茶業組合連合会議所が映丘に制作を依頼し、完成後の同年十月四日に会議所会頭の中村圓一郎を代表者として献上されたもので、「富嶽ヲ中心トスル風景圖ニシテ圖中特ニ茶業御奨励ノ意味ヲ以テ牧之原茶園ヲ畫ケリ」作品との説明が残されている。この牧ノ原大茶園とは、茶所

静岡県でもっとも広大な地域にひろがる茶園としてよく知られており、映丘は制作にあたって、実際に同地を訪れて「駿河の海に沿ひて、旬日にわたる実地の踏査と周到なる写生に基き、ながく想を練つて製作した」(『松岡映丘画集』便利堂、昭和十六年)といわれる。なるほど、茶を摘む女性たちのいでたちや大井川にかかる鉄橋などは細部にいたるまで、丹念な観察を生かして的確に描きあらわされている。しかし、全体の構図は、右手に駿河湾を配し、画面奥手に富士を望むという旧来の伝統的な名所絵富岳図の枠内からは一歩もはずれていない。そればかりか、遠景の波間には昭和期の実景画としては時代錯誤的ともいふべき、これまた名所絵富岳図の常套的モチーフである帆掛け舟すら描き込まれているのである。このことは、たとえ近代の画家であつても、伝統的な画題に取り組む際には既成の視覚的な規範からは逃れにくいことを象徴的にあらわしているといえる。それに対して、横山大観の大正昭和期のおびただしい富岳図の多くは類型化された画面構成をみせてはいるものの、決して名所絵の伝統や他の日本画家による既成の構図に従っているわけではない。これらはあくまでも大観が独自に確立した彼一流の定型的表现なのであり、この点を改めて考えると、大観がいかに比類なき独創性をそなえた画家であつたのかが、理解されるのではないだろうか。

18 川村曼舟《阿里山の五月》

昭和八年(一九三三)
絹本着色 七一・〇×八六・七

明治十三年(一八八〇)に京都で生まれ、山元春挙に師事した川村曼舟は、師ゆずりの西洋画風の写実味が優った風景画をあらわし続けた日本画家で、明治から昭和にかけて、一貫して官設展を活動の場とした。また、長く京都市立美術工芸学校や同絵画専門学校で後進の育成にあたつた点でも、功績を残している。昭和六年(一九三一)に帝国美術院会員に就任。同十七年に死去した。

この作品は、昭和八年の第十四回帝展に出品されたもので、日本では新高山と呼ばれていた、台湾の玉山近くに位置する阿里山の初夏の情景を画題としている。一見、単なる風景描写と映るが、取材地の選択という点からすれば、この作品の成立背景には、一九三〇〜四〇年代の日本の帝国主義

的な国家意識が色濃く投影されているといえる。一方、こうした当時の国家体制への信奉よりは、やはり大観の風景画制作の態度にもみてとることができるのだが、その画題選択の方向性は、曼舟の場合とはまったく異なっていたといえる。大観は、植民地政策のもたらした「異郷」の視覚的発見などには興味をいだくことなく、ひたすら日本独自の風土を讚美することに熱意を傾け続けたのである。

19

《春瑞額》 しゅんずいがく

昭和九年（一九三四）
各種レリーフ嵌込み 五九・五×一三四・〇

昭和八年十二月二十三日の皇太子御生誕を祝して制作されたもので、当時の再興日本美術院彫刻部の同人であった十二作家のレリーフ作品が額面にちりばめられている。ただし、彼らとともに彫刻部同人となっていた石井鶴三と橋本平八の両名はともに服喪中であつたために、制作には参加しなかつた。絵画部同人の計二十九名が制作した乾坤二帖からなる画帖《旭光帖》とともに、貴族院議員の関屋貞三郎を伝献者として、昭和九年二月二十二日に「日本美術院代表横山秀鷹」名により献上された。

〔謝辞〕

本展開催準備にあたり、以下の機関、方々に資料調査協力や御教示をいただきました。記して感謝いたします。

茨城県近代美術館、東京芸術大学、東京国立近代美術館、東京国立博物館、東京国立文化財研究所、日本美術院百年史編纂室、山種美術館、横山大観記念館、大谷省吾、尾崎正明、北澤憲昭、草薙奈津子、蔵屋美香、佐藤道信、塩谷純、高橋幸次、田中淳、都築千重子、長尾正憲、根崎光男、濱中真治、藤本陽子、古田亮、細野正信、松浦あき子、松本透、水谷長志、山梨絵美子

（敬称略・順不同）

1 《景雲餘彩》

- 1 ————— (題字)
- 2 ————— (題字)
- 3 横山大観
- 4 前田青邨
- 5 荒井寛方
- 6 山村耕花
- 7 近藤浩一郎
- 8 小林古徑
- 9 富田溪仙
- 10 小茂田青樹
- 11 橋本静水
- 12 木村武山
- 13 橋本永邦
- 14 速水御舟
- 15 小川芋銭
- 16 北野恒富
- 17 大智勝観
- 18 真道黎明
- 19 安田鞞彦
- 20 中村岳陵
- 21 川端龍子
- 22 筆谷等観
- 23 長野草風
- 24 下村観山
- 25 ————— (奥書)

2 《瑞彩》

- | | | | | | | | |
|---------|----------|----------|---------|---------|-------|---------|------|
| (上冊) | | 1 松方正義 | 題辭 雲煙獻彩 | 8 都路華香 | 祐井 | 16 菊池契月 | 牡丹 |
| 2 富岡鐵齋 | 磯馭廬島 | 9 土田泰僊 | 大原女 | 17 水上泰生 | 秋色 | 17 水田竹圃 | 松林高士 |
| 3 今尾景年 | 梅花鴛鴦 | 10 蔦谷龍岬 | 三笠月 | 18 下村観山 | 壽星 | 20 真道黎明 | 雪山暮色 |
| 4 磯田長秋 | 業平逍遙住吉濱圖 | 11 中村岳陵 | 御吉兆 | 19 飛田周山 | 櫻山樓觀圖 | 21 平井棟仙 | 耕作 |
| 5 池上秀訃 | 孔雀 | 12 中村大三郎 | 薰香 | 20 平田松堂 | 燕子花 | 22 平福百穂 | 雙峯瑞雪 |
| 6 池田桂僊 | 蓬瀛瑞色 | 13 長野草風 | 秋の野 | 23 山田敬中 | 富岳 | 24 山田敬中 | かほり |
| 7 石井林響 | 白鷗 | 14 上村松園 | 雛祭 | 15 山下竹齋 | 慶雲昌光 | 16 山田敬中 | 富岳 |
| 8 石崎光瑤 | 雪山の石楠花 | 15 野田九浦 | 高千穂 | 17 安田鞞彦 | 春光 | 18 山田敬中 | かほり |
| 9 速水御舟 | 生果 | 16 矢澤弦月 | 春の海 | 19 山下竹齋 | 慶雲昌光 | 20 山田敬中 | かほり |
| 10 橋本關雪 | 仙家獻壽 | 17 山田敬中 | 富岳 | 21 山元春舉 | 瑞香満瓶 | 21 山田敬中 | かほり |
| 11 橋本永邦 | 耕作 | 18 山村耕花 | かほり | 22 安田鞞彦 | 春光 | 22 安田鞞彦 | 春光 |
| 12 橋本静水 | 鯉魚 | 19 山内多門 | 静海旭日 | 23 松岡映丘 | 鷹 | 23 松岡映丘 | 鷹 |
| 13 西村五雲 | 春の香 | 20 山下竹齋 | 慶雲昌光 | 24 前田青邨 | 沙魚 | 24 前田青邨 | 沙魚 |
| 14 西山翠嶂 | 白鷹 | 21 山元春舉 | 瑞香満瓶 | | | | |
| 15 堂本印象 | 耕作 | 22 安田鞞彦 | 春光 | | | | |
| 16 富田溪仙 | 春日の神楽 | 23 松林桂月 | 東籬佳色 | | | | |
| 17 小川芋銭 | 秋収 | 24 松岡映丘 | 鷹 | | | | |
| 18 大智勝観 | 曉雪 | | | | | | |
| 19 川端龍子 | 御盃 | | | | | | |
| 20 川村曼舟 | 湘南の風光 | | | | | | |
| 21 川合玉堂 | 時津風 | | | | | | |
| 22 川崎小虎 | 虫狩 | | | | | | |
| 23 川北霞峰 | 富士 | | | | | | |
| 24 勝田蕉琴 | 新生 | | | | | | |
| 25 籙木清方 | 明鏡 | | | | | | |

(中冊)

- 1 横山大観 靈峯
- 2 吉田秋光 鳳仙花
- 3 吉村忠夫 春光
- 4 田中頼璋 東海大観
- 5 高取稚成 蟹
- 6 高島北海 七草
- 7 竹内栖鳳 春

(下冊)

- 1 小堀鞞音 窟前歌舞團
- 2 福田平八郎 雛鶴
- 3 筆谷等観 太宰府の月
- 4 小林古徑 菊花
- 5 小室翠雲 群僊供壽
- 6 小村大雲 上古武人の遊獵
- 7 小茂田青樹 母子ノ雀
- 8 木島櫻谷 裾野
- 9 近藤浩一路 獅子舞
- 10 荒井寛方 日出る時
- 11 荒木十訃 香魚
- 12 榊原紫峰 白梅雙鳩
- 13 木村武山 鴛鴦
- 14 北野恒富 白鷹
- 15 吉川靈華 梅薫る夕

出品目録

No.	作者名	作品名	制作年	技法材質	形状	サイズ	展示期間	図版頁
1		《景雲餘彩》	大正十一年(一九二二)	絹本着色	画帖	各葉三・五×三九・〇	前・中・後	10 13
2		《瑞彩》	大正十三年(一九二四)	絹本着色	画帖三帖	各葉二・八・五×四〇・五	前・中・後	14 18
3	横山大観	《鸚鵡》	大正十五年(一九二六)	紙本墨彩	掛幅	七九・〇×一〇六・〇	中	6
4	横山大観	《御苑春雨》	大正十五年(一九二六)	絹本墨彩	掛幅	六〇・九×八六・〇	前	7
5	横山大観	《朝陽靈峯》	昭和二年(一九二七)	紙本墨彩	六曲一双屏風	各隻二〇九・〇×四五二・四	前	8 9
6	横山大観	《飛泉》	昭和三年(一九二八)	絹本墨彩	双幅	各幅一七二・七×七一・五	中	20 21
7	横山大観	《秩父靈峯春暁》	昭和三年(一九二八)	絹本墨彩	掛幅	六七・二×一一三・五	中	22
8	横山大観	《山色新》	昭和三年(一九二八)	絹本着色	掛幅	六九・七×一一三・九	後	23
9	横山大観	《蓬萊山》	昭和三年(一九二八)	絹本着色	掛幅	六六・六×九六・〇	中	24
10	横山大観	《扶桑第一峯》	昭和三年(一九二八)	絹本着色	掛幅	七〇・五×一一五・〇	中	25
11	横山大観	《龍蛟躍四溟》	昭和十一年(一九三六)	紙本墨彩	六曲一双屏風	各隻二七七・〇×三七二・〇	後	30 31
12	横山大観	《肇國創業絵巻よりへ日輪》	昭和十四年(一九三九)	紙本着色	卷子部分	四七・五×七四・七	中	33
13	横山大観	《日出處日本》	昭和十五年(一九四〇)	紙本着色	額面	二三四・〇×四四九・〇	前	34 35
14	横山大観	《漁村曙》	昭和十五年(一九四〇)	絹本着色	掛幅	六二・八×八六・六	後	40
15	横山大観	《耀く大八洲》	昭和十六年(一九四一)	紙本着色	卷子	四七・一×二九二五・〇	前・中・後	36 39
16	川合玉堂	《雨後》	大正十三年(一九二四)	絹本着色	掛幅	九五・一×一七六・〇	前	19
17	松岡映丘	《富嶽茶園》	昭和三年(一九二八)	絹本着色	掛幅	一九〇・三×一〇〇・六	中	26
18	川村曼舟	《阿里山の五月》	昭和八年(一九三三)	絹本着色	掛幅	七一・〇×八六・七	後	27
19		《春瑞額》	昭和九年(一九三四)	各種レリーフ 嵌込み	額面	五九・五×一三四・〇	中	28 29

展示期間(前期)三月二十五日～四月二十日
 (中期)四月二十六日～五月十八日
 (後期)五月二十四日～六月十五日

横山大観の時代 1920s-40s

三の丸尚蔵館展覧会図録 No.15

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 大塚巧藝社

翻訳 鶴岡厚生

発行 宮内庁

平成九年三月二十五日発行

© 1997, Museum of the Imperial Collections

- ・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・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。

横山大観の時代 1920s - 40s

三の丸尚蔵館展覧会図録 No.15

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 大塚巧藝社

翻訳 鶴岡厚生

発行 宮内庁

平成九年三月二十五日発行

© 1997, Museum of the Imperial Collections

List of Exhibits

1.
Felicitous Clouds and Other Sketches of Life
Color on silk
1922
Album of paintings
2.
Albums of Auspicious Scenes
Color on paper
1924
Three albums of paintings
3.
Myna Bird
Taikan Yokoyama
Sumi on paper
1926
Hanging scroll
4.
Imperial Garden in Spring Rain
Taikan Yokoyama
Sumi on paper
1926
Hanging scroll
5.
Holy Mountain in the Morning Sun
Taikan Yokoyama
Sumi on paper
1927
Pair of six-fold screens
6.
Cascading Water
Taikan Yokoyama
Sumi on silk
1928
Pair of hanging scrolls
7.
Holy Peaks of Chichibu at Spring Dawn
Taikan Yokoyama
Sumi on silk
1928
Hanging scroll
8.
Mountains in New Attire
Taikan Yokoyama
Color on silk
1928
Hanging scroll
9.
Mountain of Eternal Youth
Taikan Yokoyama
Color on silk
1928
Hanging scroll
10.
Grandest Peak in Japan
Taikan Yokoyama
Color on paper
1928
Hanging scroll
11.
Dragons Raging and Swirling
Taikan Yokoyama
Sumi on paper
1936
Pair of six-fold screens
12.
The Sun (From *The Founding of the Country Scroll*)
Taikan Yokoyama
Color on silk
1939
From Handscroll Vol. II
13.
Japan, Country of the Sun
Taikan Yokoyama
Color on paper
1940
Framed
14.
Fishing Village at Dawn
Taikan Yokoyama
Color on silk
1940
Hanging scroll
15.
Japan the Shining
Taikan Yokoyama
Color on paper
1941
Handscroll
16.
After the Rain
Gyokudo Kawai
Color on silk
1924
Hanging scroll
17.
Tea Fields near Mt. Fuji
Eikyu Matsuoka
Color on silk
1928
Hanging scroll
18.
Mt. Arisan in May
Manshu Kawamura
Color on silk
1933
Hanging scroll
19.
Felicitous Spring
Collection of Reliefs
1934
Framed

Foreword

Taikan Yokoyama, an undisputed leader of modern Japanese-style painting, and the artists of the Reorganized Japan Art Institute (*Saiko Nippon Bijutsuin*) under his leadership steadily tightened their relationships with the Imperial Family through presentation of their works to the noble family members from around the 11th year of Taisho (1922) through the early years of Showa (the late 1920s — the 1940s). Part of the motivation naturally was the artists' strong sense of reverence for the Imperial Family, but another and more complex motivation derived from the fact that the Japan Art Institute secretly harbored deeply-seated yearnings for authority — an apparent paradox for an organization which had chosen to have nothing to do with government patronage. It is no wonder, therefore, that the themes of the paintings offered during this period to the Imperial Family, sometimes freely and sometimes on order, should have been limited to those celebrating the beauty and dignity of the land, most typically in the forms of Mt. Fuji, the sun and a variety of waterfalls. It is also natural that Taikan's compositional stereotypes and characteristics should be easily discerned in all such paintings. In this sense, it can safely be claimed that the movement of the Reorganized Japan Art Institute in the late Taisho and early Showa periods smacks far more strongly of academism than its government-sponsored rivals.

The present exhibition attempts to shed light, through the display of more than 10 Taikan works in our possession, on his artistic gropings, especially in the field of landscapes, to establish modern Japanese-style painting as a sort of "official art" in the course of the late Taisho and early Showa periods. Also displayed are some of the albums of paintings offered by the members of the Reorganized Japan Art Institute as well as some of the most representative landscapes of government-affiliated painters of the same periods. By so doing, we hope to pinpoint the special features of Taikan's art and find the true meaning of the great artist's works against the panorama of modern Japanese-style painting.

(Translated by Atuo Turuoka)

The Age of Taikan Yokoyama
1920s — 40s

March 25 — June 15, 1997

Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shōzōkan

