



# 富士

— 山を写し、山に想う —



# 富士

——山を写し、山に想う——

平成三十年三月二十二日(土)～六月二十九日(日)

前期：三月二十二日(土)～四月二十日(日)

中期：四月二十六日(土)～五月二十五日(日)

後期：五月三十一日(土)～六月二十九日(日)

宮内庁三の丸尚蔵館





## 目次

3	—— ごとあいさつ
4	—— 近代富士考 — イメージと表現の変遷 —
9	—— 図版・解説
16	—— 名所富士図の展開 — 近世から近代へ —
34	—— 平福百穂の富士 — 山頂で湧いた歌心、裾野で生じた絵心 —
44	—— 大観の描く朝陽と富士
64	—— 明治時代における洋画と写真の富士 — 五姓田義松と鹿島清兵衛を通して —
68	—— 図解「富士山図」
70	—— 「富士山二十四景」撮影ポイント
72	—— 参考文献
74	—— 出品目録
iii	—— List of Exhibits
ii	—— Foreword

## 凡例

- 一、本図録は、平成二十年三月二十二日（土）～六月二十九日（日）を会期とする展覧会「富士—山を写し、山に想う—」の解説図録である。
- 一、図録に掲載する図版及び解説の番号は、展示番号と一致する。
- 一、会期中に展示替えを行う。
- 一、作品解説及び出品目録に記載する寸法は、縦×横（長）で、単位はcmである。
- 一、本展覧会で展示する作品は、当館収蔵品のほか、作品番号9、10は当庁用度課所管品である。
- 一、本展覧会の企画は、三の丸尚蔵館学芸室研究員・斉藤全人が担当し、同研究員・松谷芙美が補佐した。本図録の概説は斉藤、松谷が執筆した。また作品解説のうち、作品番号8・9・10・11・28は松谷、作品番号12を同研究員・岡本隆志、それ以外の作品解説、コラムを斉藤が分担執筆した。
- 一、本図録掲載の写真は、岩村孝、本城克彦（株式会社便利堂）の撮影による。他、江戸東京博物館、出光美術館、神奈川県立歴史博物館、静岡県立美術館の協力を得た。



## いあさつ

富士は、古くから霊峰として信仰の対象とされた山であり、今も日本を代表する名山です。また、和歌に詠まれ、名所絵の画題となるなど、文学や美術と深く関わってきた山としても知られています。その富士は、明治以降、日本の象徴としての意味合いを次第に深め、また皇室にふさわしい景物としてとらえられるようになりました。こうした様子は、御下命や献上を目的に制作された近代の作品に、この富士を主題としたものが数多く見られることにも表れています。

近代における富士図は、明治の半ばまでは实景に即した写实的表現を重視する意識が強くうかがえます。しかし、国のシンボルとしての存在感を次第に増し、あらためて聖山としての性格が付与された富士は、徐々に理想化され美しい姿に描かれるようになっていきました。

本展では、日本画、洋画、写真などの様々な作品から、近代における富士図の表現の特色を浮き彫りにしていくと同時に、横山大観を中心とした作家らの作品を通して、それぞれが富士に託した理想的な美や皇室への尊崇の念を考察していきます。

明治、大正、昭和と時代の移り変わりとともに表現の変遷を重ねながらも、日本人の心の拠り所であり続けた富士。その魅力に、あらためて接していただければ幸いです。

平成二十年三月

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46回 富士一山を写し、山に想う一)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	住吉富士吉野図	瀧和亭・狩野永徳・野口幽谷	三幅	明治22年頃(1889頃)	p. 10-11
2	葉山之実景	村瀬玉田	一幅	明治期(20世紀)	p. 12
3	函嶺蘆湖図	森琴石	一幅	明治24年(1891)	p. 13
4	蓬萊図(「青年画帖」より)	邨田丹陵	一図(一帖の内)	明治27年(1894)	p. 14
5	絵島望獄図(「張交画帖」より)	佐竹永湖	一図(一帖の内)	明治28年(1895)	p. 14
6	「十二ヶ月画帖」より		二図(一帖の内)	大正6年(1917)	p. 15
①	田浦ニ富士	佐竹永陵	一図(一帖の内)	大正6年(1917)	p. 15
②	葉山海岸	八木岡春山	一図(一帖の内)	大正6年(1917)	p. 15
7	富士山図	佐々木道介・本多錦吉郎	一帖	明治19年頃(1886頃)	p. 18-21
8	田子之浦図	五姓田義松	一面	明治25年(1892)	p. 22-23
9	富岳 載雪之照影	鹿島清兵衛	一面	明治27年(1894)	p. 24
10	富岳 載雪之照影	鹿島清兵衛	一面	明治27年(1894)	p. 24
11	富士山二十四景	玄麁館	一帖	明治28年頃(1895頃)	p. 25-27
12	寰宇無双図額	濤川惣助	一点	明治27年(1894)	p. 28
13	「書画帖」より		十五図(四帖の内)	大正4年(1915)	p. 29-32
①	富嶽	邨田丹陵			p. 30
②	富嶽	川合玉堂			p. 30
③	富嶽	平福百穂			p. 29
④	富嶽	菊池契月			p. 30
⑤	富嶽	木村武山			p. 30
⑥	富嶽	深田直城			p. 30
⑦	富嶽	鈴木華邨			p. 30
⑧	富嶽	竹内栖鳳			p. 31
⑨	富嶽	山元春拳			p. 31
⑩	富嶽	小室翠雲			p. 31
⑪	富嶽	小坂芝田			p. 31
⑫	富嶽	松林桂月			p. 31
⑬	富嶽	田中頼璋			p. 31
⑭	東海神秀	小山栄達			p. 32
⑮	富嶽	津端道彦			p. 32



14	富士草花図	小室翠雲	三幅	大正期（20世紀）	p. 32-33
15	朝陽富士	和田英作	一面	大正6年（1917）	p. 36
16	富嶽茶園	松岡映丘	一幅	昭和3年（1928）	p. 37
17	富士（画帖「景雲餘彩」より）	横山大観	一図（一帖の内）	大正11年（1922）	p. 38
18	画帖「瑞彩」より		六図（三帖の内）	大正13年（1924）	p. 39-41
①	湘南の風光	川村曼舟			p. 41
②	富士	川北霞峰			p. 40
③	靈峯	横山大観			p. 39
④	東海大観	田中頼璋			p. 41
⑤	富岳	山田敬中			p. 41
⑥	裾野	木島桜谷			p. 40
19	朝陽靈峯	横山大観	六曲一双	昭和2年（1927）	p. 42
20	扶桑第一峯	横山大観	一幅	昭和3年（1928）	p. 45
21	蓬萊山	横山大観	一幅	昭和3年（1928）	p. 46
22	日輪（「肇國創業絵巻」より）	横山大観	一図（一卷の内）	昭和14年（1939）	p. 47
23	日出処日本	横山大観	一面	昭和15年（1940）	p. 48-49
24	輝く大八洲	横山大観	一卷	昭和16年（1941）	p. 50-51
25	秩父靈峯春暁	横山大観	一幅	昭和3年（1928）	p. 52
26	奥秩父妙法嶽	和田英作	一面	昭和3年（1928）	p. 53
27	靈峰飛鶴	堂本印象	六曲一双	昭和10年（1935）	p. 54-56
28	神韻靈峰	岡田紅陽	一面	昭和18年（1943）	p. 57
29	不二	児玉希望	一面	昭和30～40年代	p. 58
30	富士	前田青邨	一面	昭和40年代	p. 58
31	雲富士	林武	一面	昭和43年（1968）	p. 59
32	神韻靈峰	山元桜月	一幅	昭和40年代～50年代	p. 60
33	赤富士	山元桜月	一幅	昭和40年代～50年代	p. 60
34	盛夏の赤富士	山元桜月	一面	昭和45年頃（1970頃）	p. 61
35	元旦の神靈富士	山元桜月	一面	昭和48年（1973）	p. 61
36	和気藹々	山元桜月	一面	昭和56年（1981）	p. 61
37	山中湖より	奥村土牛	一面	昭和53年（1978）	p. 62
38	画帖「光彩」より		二図（一帖の内）	昭和61年（1986）	p. 63
①	聖山	奥村土牛			p. 63



②	めでたき富士	片岡球子			p. 63
---	--------	------	--	--	-------

# 近代富士考

——イメージと表現の変遷——

はじめに

富士は、平安の頃まではたびたび噴火を繰り返す火の山だったという。美しい円錐型の山容でありながら煙を上げ、時に火を噴く富士に対し、人々は畏怖の念を抱き、これを鎮めるために火の神浅間大神を祀った。『万葉集』に収められた山部赤人の有名な長歌「天地の別れし時ゆ 神さびて 高く貴き 駿河なる 富士の高嶺…(天と地が別れてこの世界が出来て以来、神々しく、高く貴い、駿河国の富士の山)」や、高橋虫麻呂の「日の本の 大和の国の 鎮めとも います神かも 宝ともなれる山かも…(大和の国を鎮められている神であり、この国の宝でもある山)」からも分かるように、富士は神聖な山とみなされていたのである。その後も富士は、山岳信仰、修験道の修行場とされるなど、霊峰として人々に畏れられ敬われてきた。

この富士が、いつ頃から絵画化されたのか明確な時期は特定されていないが、「聖徳太子絵伝」(延久元年・一〇六九)の中で聖徳太子が名馬黒駒に乗って富士へと飛翔する場面に描かれたものが、現存する最も古い作例である。しかしここに描かれる富士は画面を構成する場面の一図であり、単独の画題として描かれた作例となると室町時代まで下る。この頃になると、富士を駿河国の名所として、三保の松原などとともに描くような名所絵の富士図が現れる。また、富士の山頂を三つの小山で表す三峰型の富士がこの時期に登場し、この型の山容は以降繰り返し描かれることで富士図の定型となった。

江戸時代に入ると富士信仰の一種である富士講が「大江戸富士八百八講」といわれるほど民衆の間に広まり、数多くの参拝者が富士へと登った。ただし、この富士講は流行りものに近く、厚い信仰心というよりは物見遊山に近い意識で富士登山を行う者も少なくなかったようである。このあたりから、現在の登山の感覚に近い一種の娯楽としての富士登山が目立つようになる。また十七世紀半ばから「富士は三國一の名山」という言い回しが広く大衆に流布し(註1)、江戸の地の商売人たちは「三國一」の謳い文句とともに、こぞって富士の絵を看板に掲げた。江戸に住む人々にとって富士は、かつての畏怖すべき存在から、親しみある名山へと変貌していったのである。葛飾北斎の「富嶽三十六景」や歌川広重の「富士三十六景」は、こうした中から生み出された名画なのである。

そしてまた江戸時代後半の絵師たちの中には、従来の定型化していた富士図の表現に飽き足らず、より実景に即した姿で描こうと模索する者も現れた。これは当時

の実証主義的な考え方の影響を示すものである。また、この時期東海道の往来が盛んになったこともあり、富士の景観を写実的な真景図でとらえる動きが生まれたとも言えよう。

## 一、日本の象徴としての萌芽

さて維新をむかえ、時が明治に移ると、富士が持つ意味合いにも明らかな変化が起こる。この時代、日本は対外的意識が高まり、西欧の文明を受け入れる一方で、自国の文化や芸術に対する海外の認知度や評価を高めようと試みるようになった。そうした中で、幕末にはすでに海外からも認知されていた富士(註2)を、日本を代表する山として推進する動きが生じてくるのである。

明治二十七年(一八九四)に志賀重昂の著した『日本風景論』は、時代の気運を反映して日本の国土、風土の優美さを主張した当時のベストセラーである。その中で富士の美しさを描写するにあたり、「聴けこの山に対する世界の嘆声を」と、海外における富士の評価を列挙している。引用元は後周時代の『義楚六帖』から工部省工学寮のお雇い外国人教師ジョン・ミルンの談話まで多岐にわたり、すでに時代を超えて世界各国に日本の富士の素晴らしさが伝わっていたことを述べ、あらためて富士の優美さを印象づけようとする意図がうかがえる。

またこの頃、政治家でありながら芸術にも造詣の深かった野口勝一が、富士について「富士山は画家の好んで画く所にして又画家の俗なりと称して之を画くを厭ふものある山なり(中略)余を以て之を見れば富士山は俗山にあらず天下無類の名山なるを知る(註3)」と記しているように、江戸時代以来の通俗的な印象があった富士を、日本一の名山へと認識し直す様子も認められる。

このように明治期には、現代にも通じる日本の象徴という近代的な富士のイメージが芽生え始めていた。これは、近代的な統一国家として生まれ変わろうとしていた日本に、国全体を象徴するものが求められたとの見方もできるだろう。はるか昔に『万葉集』の中で「日の本の 大和の国の 鎮め」と詠われた富士は、近代日本において次第にその象徴としての意味合いを深めていったのである。

しかし何より富士を日本一の名山、そして日本のシンボルへと押し上げていく契機となったのは、京都からの遷都によって天皇が東京へ移り住まれたことではないだろうか。皇室との結びつきが近代における富士の性格の形成に、どのような影響



を与えたのかを知るために、次に明治天皇にとつての富士、そして天皇のお住まいとなった宮城と富士との関係について考察したい。

## 二、明治天皇の眺められた富士

慶応三年（一八六七）の大政奉還後、様々な議論の末に、新政府は江戸を新たな都として定める方針を決定した。そして明治元年十月、天皇は東京に行幸し、初めて江戸城に入られた。この年に一度京都に戻られるが、翌年三月再び東京へ行幸された。この時、城内には太政官府が設置され、これをもって実質的に東京への遷都が行われたとみなされている。

さて、明治元年（一八六八）九月二十日に東京へ向け京都御所を出発された明治天皇は、史上初めて富士を実際にご覧になった天皇であろう。明治にいたるまで京にいらした代々の天皇は、実際に富士をご覧になることは叶わなかった。おそらく富士に対しては、和歌に出てくる東国の高く美しい山という概念だけがあったものと考えられる。明治天皇の東幸は何に付け初めて尽くして、天皇が太平洋をご覧になったのも初めてのご経験であったが、富士を前にされた時の若き天皇のご感動はまたひとしおだったと思われる。十月四日、天皇は静岡の金谷において初めて富士をご覧になる。そして七日、静岡吉原行在所を発ち、柏原を経て、原で御休憩をとられた天皇は、ふたたび富士をご覧になった。『明治天皇紀』によれば、この時天皇は随行者の者たちに、東京に到着するまでに富士を望んでの詩歌を詠むように命じられており、富士を前にしてお心を震わせた天皇の様子がうかがえる。またその日は、三島神社近くのその名も不二亭でお休みになり、そこから心ゆくまで富士を眺められたという。

そしてまた、翌年の三月、二度目の東幸がなされた。七日に京都を発たれた天皇は、二十四日には柏原、原に到り、この前後でやはり富士を眺められたと考えられる。この時は、天皇自らも富士の詩を詠まれていたが、この東幸に随行した富岡鉄斎が「富士山図」〔出光美術館蔵・図1〕を描き、この御製を画賛として記しているのである（註4）。

鉄斎は生涯数え切れないほどの富士の絵を描いているが、その中でこの図はもっとも早い時期に描かれた富士図とされている。鉄斎が富士にのめり込んだのは、富士登頂を何度も行った池大雅に自身を重ね合わせたこととよく言われる。しかし、皇室を崇拝した鉄斎にとって、天皇の東幸に随行したという経験は身に余る光栄であり、その際に知った天皇の富士を愛でる心情も、以後鉄斎を富士図制作に駆り立てる原動力となったと考えられよう。

図1 「富士山図」富岡鉄斎（出光美術館蔵）明治2年（1869）

東海之天秀氣

鍾峻嶮削出玉芙蓉

孰知萬古扶桑鎮

五大州中第一峰

己巳春三月

皇上東巡 供奉廬

輦有勅詩 重

錄

平安布衣

鐵齋百鍊

（東海の天秀氣鍾まり、峻嶮として削り出だす玉芙蓉。孰れか知らん万古扶桑の鎮、五大州中第一峰。己巳春三月 皇上東巡す。供奉して輦に扈う。勅詩有り。重ねて録す。）

## 三、「江戸城と富士」から「宮城と富士」

一方、天皇が移り住まれた江戸城（宮城）もまた、富士と密接な結びつきを持つ城であった。

江戸城は、長祿元年（一四五七）に太田道灌によって築かれたのをはじめとする。この築城当初の様子がうかがえるのが、道灌と交流のあった禅僧らが残した江戸城に関する詩文である。そのうち、室町時代の代表的な五山僧希世靈彦の著した「静勝軒詩跋」には、「特に一軒を置き扁して静勝の軒と曰う。是れ其の甲たる者なり。亭を泊船と曰い、齋を含雪と曰う。各々其の附庸なり」とあるが、この静勝軒とは道灌が居室および書齋として使用していた建物である。道灌は「我庵は松原遠く海近し富士の高嶺を軒端にぞ見る（『永享記』）」と、この静勝軒からの富士の眺めを誇る歌を詠んだ。また同じく靈彦は「伝え聞く、静勝軒の景。四面の牕扉、いちいち開く。野ひろくして、青丘は芥蒂を呑み、天晴れて碧海に蓬萊（※富士の意）を望む（後略）」という詩を静勝軒に寄せており、やはり富士を望める眺望が大きな特徴である

と述べている。この建物は、現在の皇居東御苑本丸地区に位置していたときれ(註5)、その西側には含雪齋と呼ばれる離れ座敷が附属していたことが、先の「静勝軒詩跋」などから知られる。この含雪齋の名も、そこから常に富士の雪を目にすることができる眺望に因んだものと考えられている。このように、江戸城はそもそも築城の時点から、文人気質の太田道灌によって富士の景を取り入れることが構想されていた、いわば富士を眺める城だったのである。ちなみに、慶長十一年(一六〇六)より始まる徳川家康の江戸城改築の際には、天守閣の建設等とともに、先の含雪齋の位置に富士見櫓が建てられた。この櫓は明暦の大火の後に再建され、遠望がきく城内最高地点として、再建されることになかった天守閣の代わりに使用されたという。代々の将軍らも富士を望むことのできるこの櫓からの眺望を楽しんだのである。以降、富士見櫓は大正十二年(一九三三)の関東大震災で破損するも復元されて、今でも八方正面の櫓と称された美しい姿をそのまま残している。

さて、話を江戸城に入城された明治天皇に戻すが、富士の眺望が大きな特徴であった江戸城においては、天皇もまた日常的に富士の姿をご覧になることとなり、東幸の際に芽生えた富士への想いをさらに強められたと考えられよう。御製には「たかどのにのぼりて見れば白雪の光まばゆき富士の遠山」(明治十六年)、「高殿のまどのうちくらくなりけり富士のたかねをうちまもるまに」(明治三十七年)など、城内の高殿から富士を眺望して詠まれたものを含め、富士をお詠みになった和歌が数多く見受けられ、富士に対する天皇の特別な想いがうかがえる。

ところで、江戸時代、江戸に住む人々にとつて、富士はこの地の代名詞的な山となつて、江戸の町並みや名所を描いた浮世絵では常に背景の一部として富士が描きこまれていた。中でも注目されるのが、葛飾北斎「富嶽三十六景 江戸日本橋」(江戸東京博物館蔵・図2)のように、江戸城越しに富士を望む、言い換えれば江戸城と富士を重ね合わせる視点である。「日本橋・江戸城・富士」という江戸の景物の取り合わせが江戸時代に成立し、絵画作品のみならず俳諧などの文学作品にもその意識が認められるとの指摘もある。一例を挙げれば『絵

図2 「富嶽三十六景 江戸日本橋」葛飾北斎(江戸東京博物館) 天保2年(1831)頃

本続江戸土産 上(『明和五年刊』)の中で「日本橋の長サ四十三間ありけん。江府の中央にして、西の方はるかに見渡バ御城紅葉山迄の風景たからかに見へ渡けん。況哉、晴天の日ニおいておや、雲も霞も遠山の富士の見渡にけん」と、上記の取り合わせが語られているという(註6)。このように富士と重ねて人々から眺められた江戸城には、蓬萊山に例えられてきた富士の吉祥性も重ね合わされ、江戸城を蓬萊宮と呼ぶこともあった。

その江戸城が、明治に入って宮城と呼ばれるようになり、明治天皇のお住まいとなった。その際に宮城が、江戸城の持っていた富士との強い結びつきを引き継いだのは、ごく自然なことであろう。それを示すように、江戸時代の浮世絵に多かった日本橋と富士を組み合わせた図は、やがて宮城や、そのシンボルともいえる二重橋と富士を組み合わせた図へと変化する(図3)。江戸から明治へ移り、城の居住者が変わっても、人々は城の背景が変わらず美しくそびえる富士を見ていたのである。時代は下るが、昭和九年(一九三四)頃の作とされる横山大観の「千代田城」(足立美術館蔵・図4)なども、どこかで「江戸城と富士」のイメージが「宮城と富士」のイメージへと引き継がれたことを示しているのではないだろうか。明治以降の天皇の居住空間となった宮城は、歴史的に見ても富士と深いつながりを持っていたのである。

図3 「憲法御発布式神祭之景況并式橋御成行列之図」榎樹国利(神奈川県立歴史博物館蔵) 明治22年(1889)

図4 「千代田城」横山大観(足立美術館 [島根県安来市] 蔵) 昭和9年(1934)頃



このように、東京遷都によって、富士が代表的景物であった江戸の地が日本の新たな都と定められたこと、そしてその江戸の中心に存在し、元来富士と強い結びつきがあった江戸城が天皇のお住まいとなったことは、近代における富士の性格形成に大きく影響したと考えられよう。江戸時代から続いた日本一の山という概念に加えて、こうした皇室との結びつきを経て重要性を増した富士は、日本という国全体を象徴する山として次第に見なされるようになったのである。

#### 四、明治・大正・昭和における富士図の変遷

では、こうした富士の近代的性格が形成された明治期から、それ以降の大正、昭和にかけて富士はどのように表現されていったのか、富士に付与されたイメージとの関連性に注目しながら考えてみたい。

明治期の富士図の表現に関しては、本図録中コラム(P16~17)において詳しく述べているが、この時期は伝統的な名所絵としての定型を踏襲する流れと、実景に即した描写を追求する動きとが交錯し、徐々に伝統の型からの脱却が進む様子が見える。しかし単にそれだけでなく、維新後、海外から洋画や写真といった新たな技術が大々的に流入し、ここでも伝統的な画題である富士は格好の題材となった。洋画家や写真家が描き、写した富士は、いまだ名所絵的な構図の影響を見せつつも、より迫真的な姿で再現されたと言えよう(作品番号8、9、10、11)。

また、富士が日本の象徴として定着していった影響を作品の上で探るならば、日本が初めて国として正式に参加した明治六年(一八七三)のウィーン万国博覧会において、柴田是真による「富士田子浦時絵額」と高橋由一の「富嶽大図」という富士を主題とした作品が出品されたことなどが挙げられるだろう(註7)。それ以降も、明治二十六年(一八九三)のシカゴ・コロンプス世界博覧会に田崎草雲が大作「富嶽」(東京国立博物館蔵)を出品するなど、万博出品作には富士を画題とした作品が目立つ。これも、海外へ日本をアピールするための題材として、富士が適していたことの表れと言える。欧米諸国と肩を並べるためにも急速な国家形成が求められた明治期には、富士もその役割を果たすための重要な一要素とみなされていたのである。それだけでなく、鉄斎や草雲といった、皇室への深い敬意の念を表明していた動皇の画家たちは、そろって富士の画家と言われるほどに富士の絵を好んで描いた。彼らが画題として富士を選んだことにも、明治期における富士と皇室の結びつきが影響していたと言えよう。

続く大正期は、日本の近代美術の流れの中で見ると、明治末期から芽生え始めた個性尊重の意識が定着を見せた時代であった。明治半ばまでは、対象を写実的に描写することが第一義とされていた油彩などの洋画においても、そうした意識の変化

が訪れた。明治四十三年(一九一〇)の『スバル』四月号において、画家の個性や内面の世界を表出することを説いた高村光太郎の評論「緑色の太陽」は、大正期の画家たちに強い影響を与えたとされている。明治二十五年(一八九二)制作の五姓田義松「田子之浦図」(作品番号8)と、大正六年(一九一七)の和田英作「朝陽富士」(作品番号15)を比較しても、こうした傾向の変化は見てとれるだろう。両者とも静岡側から見た富士を写生している点では共通しているが、和田の方は、朝焼けの瞬間に赤く染まった富士を描いている。それは単に旧派の五姓田と、光の描出に重きを置いた新派の流れを汲む和田といった違いにはとどまらない。一日の内ほんの数分間しか眺められない朝焼けの赤富士は、和田が最も愛した富士の姿であり、彼は「記憶画」と称して写生に基づく富士に、自らの内面にある富士の姿を重ね合わせて「朝陽富士」を描いたのである。ここに大正期らしい内面性の表出がうかがえよう。

こうした内面性や個性の發揮を重視する傾向は、洋画に限らず日本画にも現れた。例えば、大正四年に大札奉祝のために制作された「書画帖」(作品番号13)には、多くの富士図が収められている。皇室への慶祝の意を表すために、日本の象徴である富士をモチーフに選ぶことは、明治期から続く傾向である。しかし、それぞれの富士図の表現に注目すると、従来の富士図にはなかった描写方法を追求し、画家自身の特徴を表そうとする明確な意識が認められる。平福百穂は、披麻皴や米点といった南宗特有の皴法を用いて富士を描いている。野口勝一の記述によれば「漢画家は最も富士山を画くを喜はず(中略)富士山を画くに当りては披麻も施すべきの地なく斧劈も用ゆべきの所なし」(註8)とあるように、富士はもともと起伏に乏しく峰の形もなだらかなため、漢画の皴法が適さないとされていた。しかし百穂はあえて得意としたこの皴法を用いて富士の山容を描き出し、細かな線を無数に引き重ねることによってモチーフに静謐さと品格を与えることに成功した。他にも「書画帖」には、扁平な富士、鋭角的な富士、写実的な富士、単純化された富士など、多彩な描写の中にも多様な表情、情緒の富士が認められる。

そして、大正十三年(一九二四)の画帖「瑞彩」(作品番号18)では、画家が富士という題材を通して、それぞれの個性や技術を示そうとする傾向がより顕著となっている。木島桜谷は、一面に花咲く薄野原からのぞく富士によって自身の特徴である温雅な自然観を表し、川村曼舟は光や空気といった従来の日本画では表現し得なかったものを、江の島越しの富士という題材を用いて表そうと試みている。

このように大正期は、画家の個性が素直に反映されて、富士が自由な姿、そして非常に多様化した表現方法で描かれるようになった時期と言えるだろう。日本の象徴として富士をとらえる意識は、明治から大正に入ってから当然続いていたが、少なくとも明治期に慌ただしく進められた国家形成の動きは一段落していた。そこ



で画家たちも、制作にあたっては日本の象徴という富士の性格を過度に意識することなく、自己の感性の表出を目指し、自由に富士の表現を追求することができたと言えるだろう。ただこの大正期には、富士の持つ象徴的な性格は、富士図の描かれ方、表現内容にまではまだ直接的な影響を及ぼしてはいない。しかし時代が昭和に移ると様子が変わり、富士が日本の象徴であることを踏まえた描写が目立つようになってくるのである。それは言うまでもなく、横山大観という偉大な画家の存在が大きく影響していた。

横山大観は生涯で千五百点とも言われるほどに富士を描きながら、興味深いことに宝永山を描かなかつた。宝永山とは、宝永四年（一七〇七）の大噴火によって山中腹にできた窟で、静岡側から富士を眺めたときにその稜線の突起として認められるものである。ある時、美術記者として大観と親交の深かった遠山孝が、なぜ宝永山を描かないのかと尋ねたところ、大観は「英雄とか大人には、同時にいろいろの欠点があるが、事あげてその欠点を追うべきではない。国の象徴としてこの富士は、まさしくその深く、大きな姿をこそ描くべきで、些末な現象にとらわれるべきではない」と答えたという（註9）。また「本当の富士山を言ふ時は缺點を出さない方がいいと思います。そんなことは必要のないことです。寶永山、あれは途中から出来たものです」（註10）とも語っており、富士は完全でなければならぬという強固な信念を持っていたことがうかがわれる。富士を崇拜していたとも言える大観だが、興味深いことに実際に富士に登ったことは一度もなく、裾野からスケッチしたこともほとんどなかった。「私は富士に自分の理想をうつしている」（註11）と語った大観は、現実の富士を描くことにはさしたる興味を持っていなかったようである。それよりも日本の象徴たる富士を通して、自身の理想の美を追究することに心身を傾けていたと考えられる。大観にとって聖山たる富士は、雄々しく、美しく、完全な山である必要があつたのである。

こうした大観の態度は、実際に富士に登り、そこで得た実感を絵に活かした富岡鉄斎や、常に富士に相対しその微妙な山の表情の変化まで写し取ろうとした和田英作といった、他の富士の画家たちとは大きく異なるものであつた。しかし、昭和期に富士を描く画家は、多かれ少なかれ大観の存在を意識しないわけにはいかなかった。奥村土牛や山元桜月といった富士のふもとで写生を繰り返した画家も、実際に富士を描く場合には、大観と同様に富士の持つ聖山としての性格を画面に表出することに腐心した。昭和六十一年制作の画帖「光彩」（作品番号38）に収められた富士図のうち、土牛が描くのはその題名の「聖山」の通り、金色の背景からその白い麗容を浮かび上がらせる崇高な富士である。ここに来て、富士は実際にそこにある山でありながら、むしろ非常に観念的、象徴的な存在となつていたと言える。

おわりに

遙か昔から富士を望んで人々は歌を詠み、絵を描き、その麗容を表現しようとしてきた。ただし、富士に対するまなざしは時代とともに移り変わり、それに従って表現される富士の姿も徐々に変化を遂げてきた。本稿で論じたように明治から大正、昭和にかけては、富士が近代日本の象徴として存在感を一層強めていった時代と言える。それは富士が、画家にとつて当然一度は手がけるべき普遍的な題材となつたことも意味する。画家らは日本を象徴する山として、富士の崇高さを作品の上で表現しようとして、同時にそれぞれの創造性や美的感覚を込めて富士を描き出した。それによって、古くから「不二」の文字があてられた、日本人にとつての唯一無二の存在は、画家の内なる美までも映し出し、荘厳な富士、穏やかな富士、愛らしい富士などこれまでにないほどの多様性を獲得して、近代においてまさに百花繚乱の様相を呈したのである。

齊藤全人（さいとう まひと／当館学芸室研究員）

（註1）小林ふみ子「『三國一』の富士の山—日本人の国家意識と富士山のかかわりを考える端緒として—」『富士山をめぐる日本人の心性』法政大学国際日本学研究所、二〇〇七年

小林氏は、富士を三國一の山と呼ぶ近世の慣例が、近代以降富士を日本が世界に誇る山としてとらえる動きにつながっていくと指摘している。

（註2）中山和芳「開国以前—西洋人の見た富士山（上・下）」『東京外国語大学論集』四四・四五号、一九二二年

（註3）野口勝一「富士山の図」『絵画叢誌』一四三号、一九二八年

（註4）ここで挙げた積文および訓読は、『最後の文人鉄斎—富士山から蓬萊山へ』『展覧会図録（出光美術館、二〇〇四年）より引用した。』

（註5）小松和博「江戸城—その歴史と構造—」名著出版、一九八五年

（註6）井田太郎「日本橋の視覚—コトバとイメージ—」『国際浮世絵学会研究会口頭発表、於三井記念美術館、二〇〇六年』

（註7）塩谷純「仰ぐ富士、登る富士—近・現代美術にみる『美JAPAN 富士山』四季出版、二〇〇五年」

（註8）前掲註3参照

（註9）遠山孝「美術記者のみた昭和画壇の巨匠たち」里文出版、一九八九年

（註10）横山大観「大観画談—大日本雄弁会講談社、一九五一年」

（註11）横山大観「私の富士観」『朝日新聞』一九五四年五月六日付

図2の図版は「江戸が生んだ世界の絵師 大北齋展」『展覧会図録（図版編）』より、図3は「明治天皇と御巡幸」『展覧会図録（栃木県立博物館、一九九七年）』より、図4は「大観の富士 心を描く」『展覧会図録（富士美術館、一九八八年）』より複製転載した。



図版・解説









1 住吉富士吉野図 瀧和亭・狩野永恵・野口幽谷 三幅

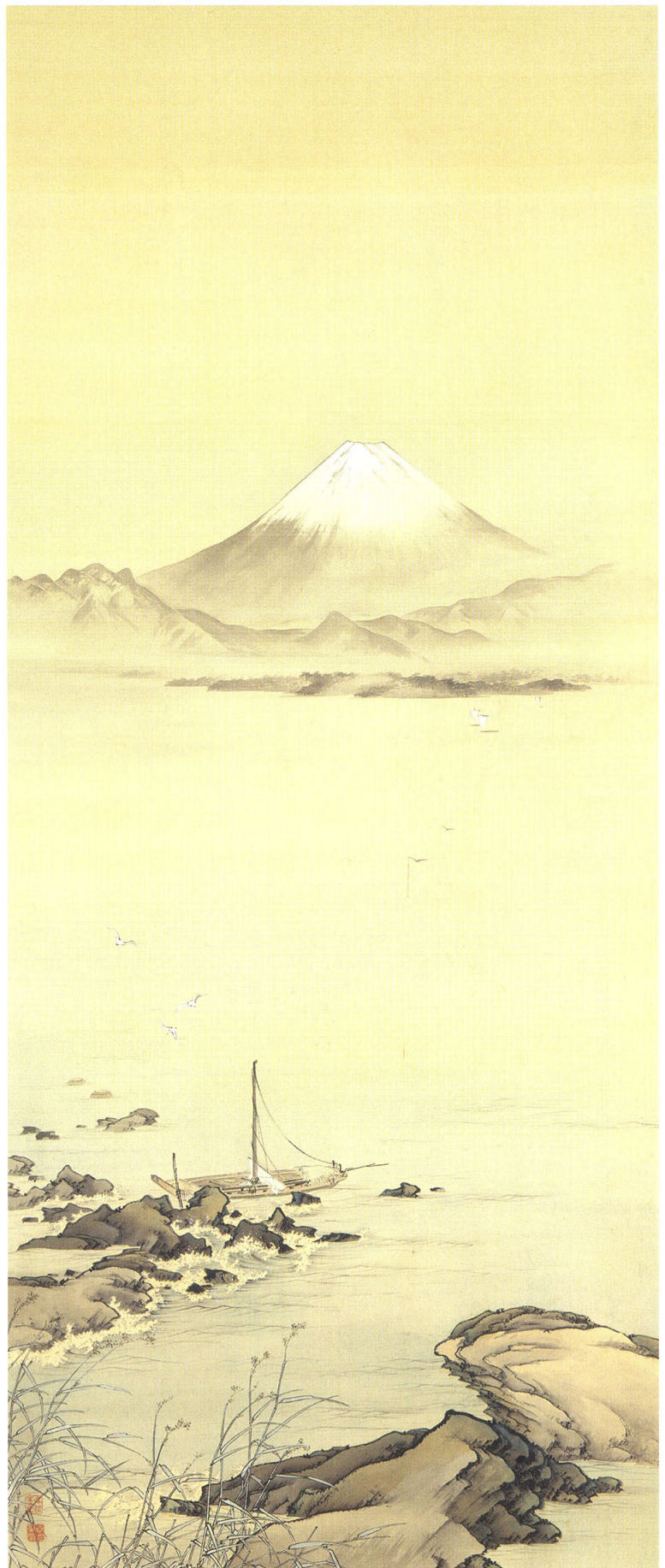
絹本着色 明治二十二年(一八八九)頃  
本紙各一七一・二×六八・五

歌枕として有名な三つの名所を、後に帝室技芸員に任命される三名の画家が合作した作品。明治二十二年の嘉仁親王(後の大正天皇)立太子の際に、宮内省侍医および武官一同より献上されたものである。中央は狩野永恵(二八一四〜一八九一)による富士図、右に瀧和亭(一八三〇〜一九〇二)の住吉図、左に野口幽谷(一八二七〜一八九八)の吉野図という構成の三幅対。永恵の描く富士は、室町から江戸にかけて定型化した、山頂を三つの突起で示す三峰型をとっている。ただ、富士の手前に描かれた小さな突起を宝永山(宝永四年の噴火によって富士山の斜面にできた噴火口)、さらにその前景の小振りの山を愛鷹山と解釈するならば(実際にこれらはほぼ直線上に並んでいる)、現実の富士の形状や地理を踏まえた描写を、伝統の型に組み合わせた興味深い試みといえるだろう。



2 葉山之実景 村瀬玉田 一幅

絹本墨画淡彩 明治期  
本紙一六五・四×六九・五



村瀬玉田（一八五二～一九一七）は、京都で四条派の村瀬雙石の門に入り、花鳥画を得意とした画家である。本図は葉山の海岸から望んだ富士を描いたもの。手前の岩から奥の富士へと見る者の視線をうながすように鳥や船を配置することで、縦長の画面を間延びして感じさせない巧みな構成となっている。前景の帆を畳んだ船は写実的に描かれ、富士の姿も三峰型ではなく自然

な形で描かれている。また手前の岩などは濃く明確な線で描かれ、逆に富士ははるか遠くにあることを示すように淡い墨調で描かれている。これは、橋本雅邦ら日本画の革新を目指した画家たちが多用した空気遠近法の技術である。旧派と言われる画家でも、決して時代の流れに逆らっていたわけではなく、彼らなりに新たな日本画を模索していたことがわかる。



## 3

## 函嶺蘆湖図

森琴石

一幅

絹本着色 明治二十四年（一八九一）  
本紙一二八・九×五〇・五

森琴石（一八四三～一九二一）は明治期に大阪で活躍した南画家である。本図は箱根の絶景である芦ノ湖に映る逆さ富士を描いたもの。「富嶽三十六景」など浮世絵にもしばしば見られる構図である。他の山々はそのぞいて、富士のみを湖面に映す表現は、現実的な描写の整合性よりも、画面の主要モチーフをより強く印象づけようとする意図からきたものだろう。前景の重なり合う松は彩色に濃淡をつけ、遠くの山並みも淡い色調におさえることで、遠近感を表現し

ている。明治二十四年三月に行われた日本美術協会の展覧会に出品された作品で、「布置難無ク筆致清爽ナリ」と評され銅牌を受賞、宮内省買上となった。この展覧会では、同年の歌会始の御題「社頭祈世」の他、「仁」「富士山」が課題とされ、本図の他にも数多くの富士を主題とした作品が展覧された。琴石はこの時、浪華学画会（浪華画学校）を代表して深田直城ら他十名とともに出品している。





4 蓬萊山(「青年画帖」より) 郵田丹陵 一図(二帖の内)

絹本着色 明治二十七年(一八九四)  
本紙三五・三×三二・七

本画帖は、明治天皇大婚二十五年奉祝のため青年絵画協会より献上されたもの。その中に収められた本図は、御慶事にふさわしく中国の伝説上の仙境蓬萊山が描かれ、その後ろに富士が姿をのぞかせる。富士を蓬萊山と重ねる見方は古くからあり、「蓬萊」は富士の別称の一つでもある。青年絵画協会とは、明治二十四年に岡倉天心を会頭に置き、日本美術協会系の若手作家らにより結成された団体で、作者の郵田丹陵(一八七二〜一九四〇)もその一人である。



5 絵島望獄(「張交画帖」より) 佐竹永湖 一図(二帖の内)

絹本着色 明治二十八年(一八九五)  
本紙各三四・二×四九・三

明治二十八年十二月に広島大本營に滞在されていた明治天皇へ、日本美術協会より献上された画帖の一図。江の島越しに富士を望む構図で、近世の名所絵の雰囲気をも分に残す。佐竹永湖(一八三五〜一九〇九)は南北合派の画法を学んだ画家。





①「田浦二富士」佐竹永陵



②「葉山海岸」八木岡春山

6 「十二月月画帖」より 二函（二帖の内）

① 田浦二富士 佐竹永陵

② 葉山海岸 八木岡春山

絹本着色 大正六年（一九一七）

本紙各二八・二×四一・七

大正六年五月、日本美術協会への  
 天行幸の際に、御前揮毫として  
 描かれた十二月の月画帖にま  
 とめたもの。各月を画家がそれぞれ  
 揮毫する構成となっている。その  
 内、六月には佐竹永陵（一八七二  
 ～一九三七）が田子の浦からなが  
 めた富士を、七月には八木岡春山  
 （一八七九～一九四一）が葉山から  
 の富士を描いており、どちらも名所  
 絵定番の景である。大正に入っても、  
 日本美術協会の中ではこうした旧来  
 の形式が固く受け継がれていたこと  
 がわかる。



## 名所富士図の展開 — 近世から近代へ —

富士は、駿河国(現在の静岡県中・東部)の名所として古くから知られ、『万葉集』以来、数え切れないほどの歌に詠まれてきた山である。そこには遙かに聳える富士に対する畏怖と憧憬の気持ちが常に詠み込まれていた。日本の景色が単独の画題として選ばれるようになったのは、室町時代の水墨画からだと言われているが、富士を描く名所絵が目立ち始めるのもこの頃とされている(註1)。

名所絵としての富士は、均整のとれた逆三角形のシルエットの上部に、白く雪が覆っている様を描くこと、そして何より頂上を三つの突起で表す三峰型に描くことが約束事となっており、室町時代から江戸時代までの長い間、この姿で描かれ続けた。

しかし、各地への気軽な旅行が可能になった江戸時代、その半ば頃には、この定型化した富士の図様が実際の富士の姿とかけ離れている、という不満も見られるようになってくる。これは十七世紀以降に盛んとなる合理的、実証的な物の見方が反映したものであり、従来描き継がれてきた三峰型の富士ではなく、より実景に即した風景描写を意識したものであった。そして、名所風景を描くにしても、古来その地を題材に詠われた詩歌や文学のイメージ、またその地にまつわる伝説や逸

話にとらわれず、むしろそうした要素は取り除いて、実際の景観の再現を目指す真景図が登場する。

この真景図を早くから手がけた谷文晁は、富士をはじめとして各景勝地を実景に即して描写した。他にも、西洋画の技法に感化された司馬江漢ら洋風画家による写実的な富士図(挿図)、さらに池大雅などの文人画家が、実際に富士に登頂してその感動を絵に写した富士図など、方法は各自違えども、実景を写し取ることを目指した真景図が江戸時代後半には増えてくる。これらに共通するのは、従来の定型にとらわれず自分なりの視点で富士を描き直そうとする意識である。

このように江戸時代後期には、なおも描き継がれた伝統的な名所絵の型と、実証的な意識によって生まれた真景図という、大きく分けて二つの流れが併存することとなり、この様相は明治に移っても引き継がれた。いまだ名所絵的な性格をのこした富士図、また真景図の流れを汲む富士図の作例が認められるのである(作品番号1、2、3、5)。

名所絵の構図を応用したという意味では、明治期に登場した洋画や写真にも明らかにその影響が見てとれるのだが(作品番号8、9、10、11。詳しくはP 64〜67「明治時代における洋画と写真の富士 — 五姓田義松と鹿島清兵衛を通して —」参照)、保



「江之島之景」司馬江漢(当館所蔵)



守的传统派として日本絵画の流れを継いだとされる旧派の作例にも新たな視点を見出すことができる。

維新以後、日本には油彩など洋画の技法や表現が伝わり、西欧文明に追いつくことを目指した国の積極的な受け入れ姿勢に基づいて、本格的な洋画の学習が行われた。油彩画は、対象をその陰影や質感までありのままに再現することのできる描写技術として注目を集め、隆盛を極めた。日本の美術界では、この洋画一辺倒の傾向を危惧し、明治十二年には日本美術の伝統を保守することを目指した龍池会が設立され、続いて明治十七年には洋画に比肩しうる新しい日本画の創出を求めて鑑画会が発足された。龍池会は明治二十年に日本美術協会となり、鑑画会は明治二十二年の東京美術学校の開校へとつながっていく。一般的に、前者の日本美術協会系の画家が旧派(伝統保守派)、後者の美術学校系の画家が新派(革新派)と呼ばれる。新派の画家たちが日本画と洋画の折衷を試みて、絵画表現の新しい方向を模索したのに対して、旧派の画家たちが描くのは、あくまで江戸時代からの描き続けられた富士図であったと言える。例えば、狩野永恵が灌和亭、野口幽谷とともに描いた「住吉富士吉野図(作品番号1)」では、永恵の表す富士は伝統的な三峰型そのものであり、住吉と吉野との取り合わせにしても、伝統的な名所絵の意識が明らかである。また、構図においても旧派の描く富士図では、江戸時代後期の銅版画や浮世絵で表された富士図の構図を、そのまま用

いていたことがわかる。村瀬玉田の「葉山之実景」(作品番号2)は、神奈川三浦半島の森戸海岸あたりから望む富士を描いたものと思われ、富士の手前の矢倉岳や箱根山まで正確に描かれた真景図であるが、これは江戸時代後期に司馬江漢がしばしば描いた鎌倉や七里ヶ浜付近から眺めた富士の構図に類似する。森琴石の「函嶺蘆湖図(作品番号3)」も、富士を眺める場所としてよく知られた箱根芦ノ湖を描いたもので、同地点からの富士図で有名なものには葛飾北斎の「富嶽三十六景 相州箱根湖水」がある。名所絵の構図の意識において、旧派の画家たちがその既成観念から自由になるのはそう簡単なことではなかったと想像される。

しかし彼らも、当時押し寄せていた洋画の波を意識していなかったわけではない。玉田の富士図、琴石の富士図にしても、空間表現に空気遠近法が用いられている。同時代に橋本雅邦が、アーネスト・フェノロサの指導のもとで積極的に取り入れたような、極端に画面の手前と奥で濃淡の差をつける表現方法ではないが、玉田らの富士を淡く描き出す表現は、かえって自然に富士までの距離感を観る者に感じさせることに成功している。旧派による名所富士図には、いまだ近世からの伝統的な型を根強く残しながら、江戸時代後半から広まった実証的な意識、そして明治時代に入ってから本格的となった洋画技法の導入などの影響をも十分に感じることができよう。伝統的な型、構図、形式に実景写生で得たかたちをどのように取り入れていくか、そして洋画の陰影表現や遠近法をど

こまで応用するか、その折衷の加減が、画家それぞれによつて手探りで行われていた時代だったのである。

また、実景をいかに絵に写すか、というすでに江戸時代後期に文晁らが直面した命題は、明治期に入っても依然として画家達の関心事だった。やはり日本美術協会系の佐久間鉄園は「真景を模写して、其儘一幅の画と為すこと」は一見容易に見えるが、画面構成に心を碎かなければ「奇想天外より墜るの妙も無し」と述べ、古人の多くが真景をそのまま描かないのはそのためであるとしている(註2)。また「洋画名手の経営の惨淡たる所以も亦此に在り」という批判もしており、洋画家らへの強い対抗意識がうかがえる。この時代、洋画の強い影響で絵画においては写実性、現実の再現力が第一義に求められる傾向にあった。それは旧派にとつても無関係ではなかっただろう。富士を含め真景図と題した作品が、明治期の旧派に目立つこともその影響の一つと考えられる。一方で先の鉄園の言葉を見ると、洋画のような写実性だけが作品の価値を決めるのではないのだと訴えているようにも聞こえ、伝統画法を守り続ける旧派の誇りがうかがえる。

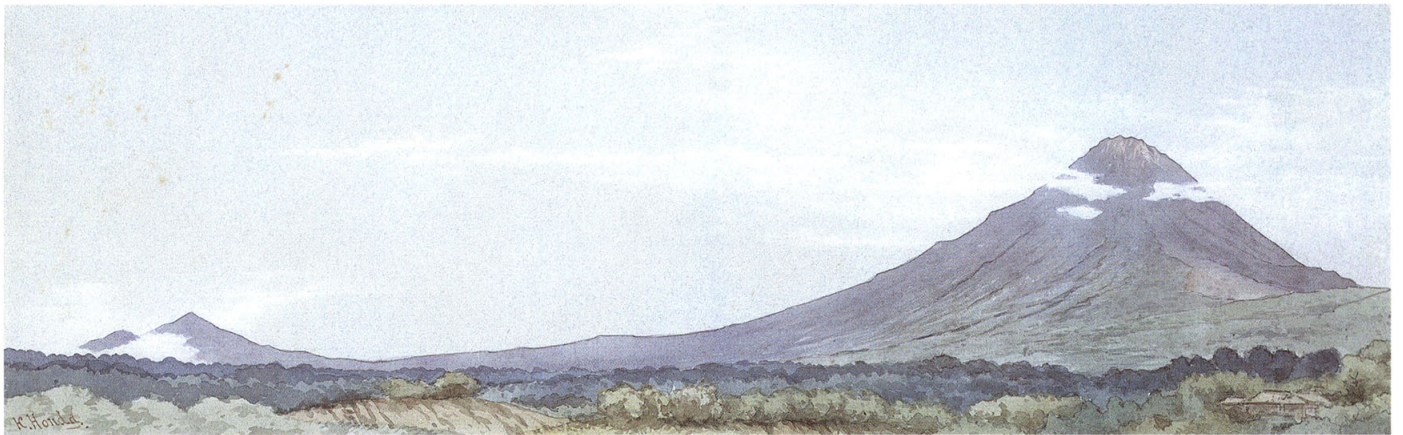
(註1) 成瀬不二雄「富士山の絵画」『日本の美富士』美術年鑑社、二〇〇〇年

(註2) 佐久間鉄園『鉄園画談』一九〇七年





富士山頂剣ヶ峰之図



駿州駿東郡竹ノ下村ヨリ富士及愛鷹山ヲ望ムノ図

## 7 富士山図

佐々木道介・本多錦吉郎 一帖

水彩・紙 明治十九年（一八八〇）頃  
本紙各一六・七〜三四・六×

二〇・八〜六〇・七

陸軍士官学校の画学教官をつとめていた佐々木道介（一八五〇〜一九〇七）と本多錦吉郎（一八五〇〜一九二二）二人の筆による画帖である。明治十九年、後に侍従をつとめた亀井茲明の命により同校が企画制作したと伝来にある。本画帖には、富士の全景を写したものの他、実際に富士に登り、山頂の景色やそこから眼下に広がる光景を描いた図がまとめられている。画帖の最初に付された序文では、大抵の富士図が従来のパターンの踏襲ばかりで形式化してしまっていることを非難しており、ここで佐々木と本多に実際に現地を訪れ写生をさせることで、富士山の「真形ヲ得タ」とある。たしかに現在富士山頂においても、本画帖中の各図と重なる眺めを発見することができ、いかに実際の情景を忠実に写したかが理解できる（P 68〜69図解「富士山図」参照）。それまでの富士の型から抜け出そうとする明確な意図が読み取れる本画帖であるが、実際に富士登山をしてその山頂の様子を描くこと自体は、江戸後期にはすでに文人画家の間で行われていることでもある。いずれにしても明治期の洋画家たちも、近世の日本絵画の型を意識し、そこからの脱却をはかっていたことがわかる。





富士山頂図 乙



富士山頂ヨリ西南ヲ俯瞰スル図

(序文)

世ノ富士山ヲ描スル者ハ皆白扇倒懸ノ故套ヲ襲ヒ唯其形似ヲ得テ而テ其眞ヲ遺シ所謂様ニ依テ胡蘆ヲ画クノミ夫レ本校生徒ノ畫學ニ於ケル尤モ其眞ヲ得ルヲ貴ンテ而テ其粉本已ニ此ノ如シ徒ニ神鑿鬼工ノ妙ヲ埋没スルノミナラス學者ヲシテ夢ヲ畫キ影ヲ捉ルノ憾アラシム是ニ於テ畫學教官佐々木道介本多錦吉郎ニ命シ其實境ヲ親歷シテ以テ之ヲ模寫セシム然ル后チ山ノ致々水ノ洋々起伏照應曲折頓挫抑揚波瀾ノ致ヲ極メ天造地設怪奇絶特千歳ノ秘一旦軒露躍々活セント欲ス乃チ嚮ノ所謂夢ノ如ク影ノ如キ者始メテ其眞形ヲ得タリ今其圖中最モ奇絶ナル者ヲ撰ヒ輯メテ一卷トナシ且ツ之ニ圖解ヲ附シ以テ觀覽ノ便ト爲スト云爾

※江戸時代の文人石川丈山は「白扇倒懸 東海天（はくせんさかしまにかかるとうかいのてん）」という漢詩をつくり、白い扇を逆さまに掛けたようだと富士を評した。

※「胡蘆」とは瓢箪のこと。表面的な形式に頼って独創性がないことの例え。

※陸軍士官学校





富士山頂図 甲

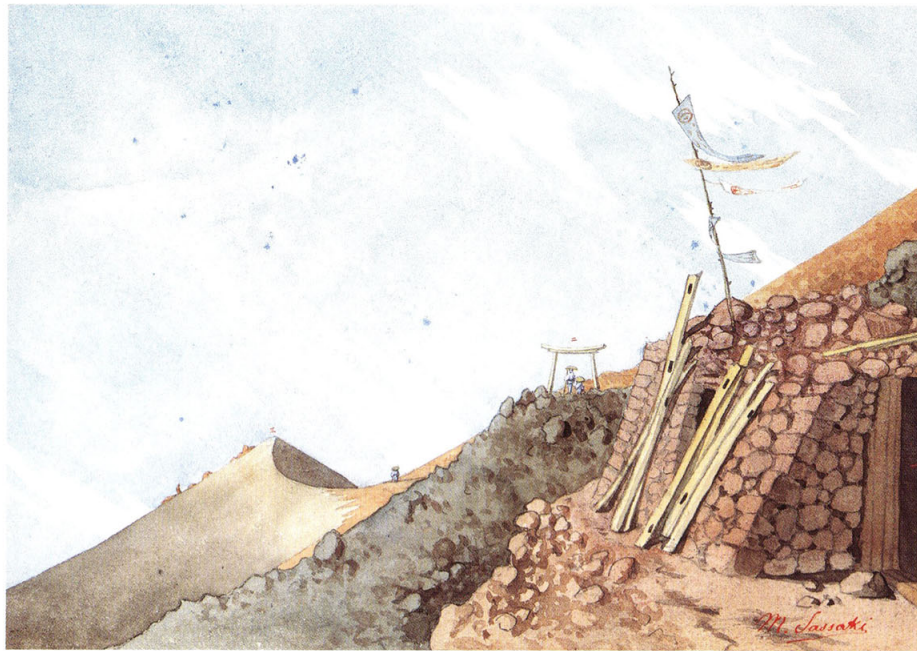


富士山頂ヨリ北方ヲ俯瞰スル図



富士山頂ヨリ東南ヲ望ム図





富士山登道須山口六合目ヨリ宝永山ヲ望ム図



富士山西方ノ谷間大澤之図



富士山頂積迦ノ割石之図





田子の浦から望む富士山は、今日に至るまでたびたび作品の題材となり、もつとも好まれた富士の姿である。本作は、駿河湾を挟んで興津近辺から富士山を望む構図をとる。前景の波が打ち寄せる浜辺から、淡い紅色の光をうけ雲をまとう富士や遠景の山々へと広がる量感豊かな空間には、作者の五姓田義松（一八五五〜一九一五）が欧米で学んだ油彩技法が存分に発揮されている。浜辺には精緻な筆致で人物が描きこまれており、漁村の営みが垣間見られるのも

面白い。また、画面左下部には電信柱が描かれるなど、明治時代当時の田子の浦の風景を伝えている。画家の確かな描写力と丁寧な制作活動を示す優品と言えよう。義松は、宮内省、元老院、警視局、外務省、内務省などから依頼をうけて制作活動を行い、明治時代の宮廷画家とでも言うべき存在であった。明治二十五年には、宮内省からの依頼で、本作と「加奈陀ヴィクトリア港景図」（当館蔵）を制作している。



田子の浦

Yoshimatsu Gosei  
1892





9 部分



10 部分



写真 明治二十七年(一八九四)  
本紙八四・八×一六六・六



明治天皇の大婚二十五年を記念して鹿島清兵衛より献上された「富岳 戴雪之照影」は、その桁外れの大きさゆえに写真史の上では殊に有名である。この作品は今日まで、現存しているのは一点のみであると考えられてきたが、このたび調査の結果、二点現存していることが判明した。『写真新報』五六号(一八九四年三月)には、「御婚二十五年之大典 献富岳 戴雪之照影 壹双 仰禱」とあり、二点献上した旨が記載されている。二点のうち作品番号9には、山の尾根部分などに特に強く補色が施されているため、その調子の違いから両者は雰囲気を異にしている。それぞれの写真は、神代杉の額に亀甲文様の錦裂を廻らして表装されており、室内を装飾する美術品として制作、献上されたものである。

## 10 富岳 戴雪之照影 鹿島清兵衛 一面

写真 明治二十七年(一八九四)  
本紙八七・九×一七二・九



華敵の滝を全紙判にとる計画を立て、全紙暗箱、現像用組み立て暗室その他を小西本店に作らせ、これらと取り寄せた材料、薬品等を数十人の人夫にかつがせ山坂を上るといふ、大掛かりな撮影旅行を行ったこともあったという。この写真額の富士は、清兵衛が開いた玄鹿館による「富士山二十四景(作品番号11)巻頭の吉原駅から撮影された全景を示すものと同じ富士山の写真から山容部分をトリミングし、プロマイド紙に引き延ばしたものであることが『写真雑誌』九号(一八九五年十二月)等に記されている(巻末テキスト「明治時代における洋画と写真の富士」註10参照)。当時、清兵衛が行った大型の引き延ばし写真は非常に珍しく、大日本写真品評会員はこれらを見て「一見其の写真なるや否やを疑わしむるほど妙趣を現はし覺えず 此れはこれとは嘆稱するの外なかりき」と驚嘆の気持ちを述べている(『写真新報』五七号、一八九四年四月)。





東海道吉原駅

吉祥文様を散りばめた華麗な裂地の表紙で飾られたこの写真帖には、様々な地点から撮影された富士山の写真二十四枚が貼り込まれている（P 70～71「富士山二十四景」撮影ポイント参照）。写真はすべて白金印画紙で、巻頭頁には彩色が施されている。収納箱の内側には紅葉の図柄をあしらひ、金字で「東京木挽町玄鹿館謹製」と記す。玄鹿館は、鹿島清兵衛が明治二十八年（一八九五）木挽町に開いた大規模な写真館で、弟の清三郎を館主に据え、自らは顧問として写真術に関する諸種の製造および販売を行った。

これらはいずれも二月中旬に撮影されたもので、どの写真も丹誠こめて写されている。中でも柏原沼辺の景では、湖面に逆さ富士が映り帆掛け船が浮かぶという典型的な図様を踏襲しながらも、低めに視点をとり、湖面に映る富士や帆掛け船の影を鮮やかにとらえる。画面は透き通るような清々しい印象に満ちており、清兵衛の写真技術の高さを知ることが出来る。

## 11 富士山二十四景

玄鹿館 一帖

写真 明治二十八年（一八九五）頃  
本紙各二・〇×二六・八



写真帖 39.5 × 48.5 × 12.0 (cm)





於東海道柏原沼邊

124 Fuji and Kashiwabara Lake.

東海道柏原沼邊



於駿州靜浦

駿州靜浦其三



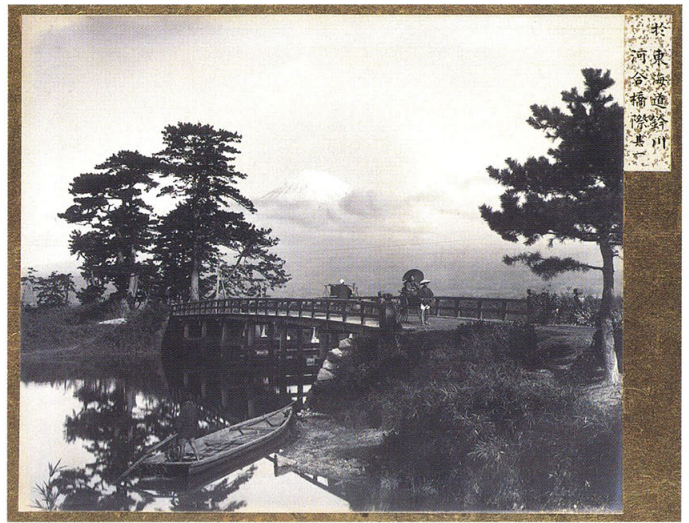
於東海道三島驛  
玉川湖畔

東海道三島驛玉川湖畔





東海道加島邨



東海道鈴川河合橋際其一



甲州精進湖畔其三



東海道富士川橋上



東海道興津海岸



甲州吉田其一





12 寰宇無双図額 瀧川惣助 一点

七宝 明治二十七年（一八九四）  
四三・〇×七五・〇

明治期に無線七宝の技術で名を馳せた瀧川惣助（一八四七～一九一〇）による富士図。通常の七宝作品は金属製の器物の表面に細い金や銀の線を貼り付けて図様を表し、線で区切られた部分ごとに異なる色合いの釉薬を充填して色付けする。しかし、瀧川が考案した無線七宝は金属線を除去することで硬質な印象を与える輪郭線をなくし、まるで日本画の描写のような柔らかな効果を引き出すことを可能にした。本作で言えば、数種類の青色で筆を重ねたように表わされた富士の山肌や、墨の滲みを思わせるような中央の雲塊、そして左右へたなびく霞の表現などに、瀧川の到達した高度な無線七宝の境地がうかがえる。また、本作が額装形式の平面作品であることも、絵画に匹敵する七宝作品を製作し得ることを示す作者の強い自信の表れと言えるだろう。瀧川作品には古画を忠実に複製したものと写実性の強い図案を下敷きにしたものがあるが、本作は後者を採用した工芸作品でも稀少な写実性の強い富士図である。明治二十七年の日清戦争時、広島大本営に御駐留中の明治天皇へ献上された。





③「富嶽」平福百穂

13 「書画帖」より 十五図(四帖の内)

絹本着色 大正四年(一九一五)  
本紙各三五・一×四二・七

本画帖は、大正四年の大礼奉祝のために教育通信社より献上されたもの。四冊の画帖にそれぞれ二十四葉の作品が収められており、揮毫者九十六名は、政治家を含め東西の著名な画家、書家と多岐に渡る。大礼記念という性格上、絵画では松、竹、鶴など吉祥な題材が多く、その中で富士の図は全部で十七図にもおよぶ。今回の展覧会では、そのうち十五図を紹介する。細かい描線を引き重ねて富士を表わした平福百穂(一八七七～一九三三)、抽象画のように富士を大胆に単純化した竹内栖鳳(一八六四～一九四二)や、荒々しい瑞雲のめぐる墨画の富士を描いた小坂芝田(一八七二～一九一七)など個性的な絵が揃い、大正初期における富士図のバリエーションの豊かさがうかがえる。明治維新からの国家形成の動きも一段落した大正期の自由な空気が、これらの富士の姿にも反映されているといえよう。





⑤「富嶽」木村武山



①「富嶽」邨田丹陵



⑥「富嶽」深田直城



②「富嶽」川合玉堂

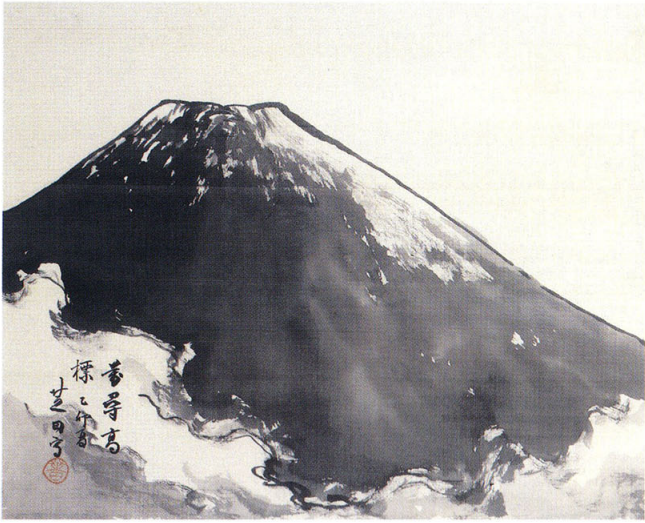


⑦「富嶽」鈴木華邨



④「富嶽」菊池契月





⑪「富嶽」小坂芝田



⑧「富嶽」竹内栖鳳



⑫「富嶽」松林桂月



⑨「富嶽」山元春挙



⑬「富嶽」田中頼璋



⑩「富嶽」小室翠雲





⑮「富嶽」津端道彦



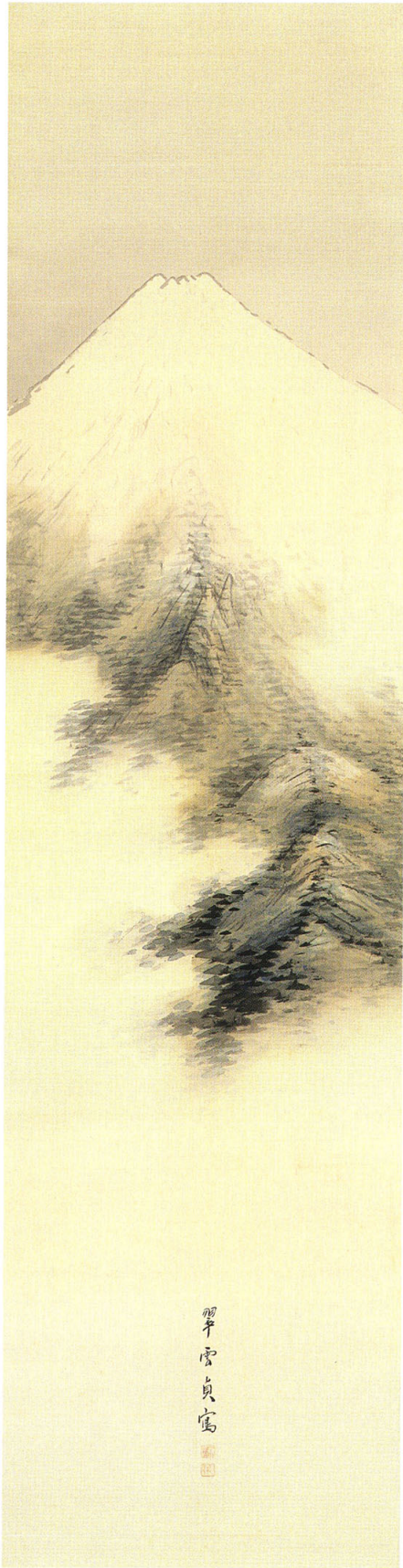
⑭「東海神秀」小山栄達

14 富士草花図 小室翠雲 三幅対

絹本着色 大正期  
本紙各二二九・二×二九・九

三幅対の中央に富士を配し、右には蝶の群れ飛ぶ春草、左には蜻蛉のとまった秋草をそれぞれ淡い色調で描いた、詩情豊かな作品である。小室翠雲（一八七四～一九四五）の富士への思い入れは強く、昭和三年八月には実際に富士登山を行っている。登頂の道すがら、雪、初霜、霧、虹、竜巻など様々な気象現象に出会い、翠雲は「天の幸なり」と大変感動している（『美之国』四卷九号、昭和三年九月）。そしてそこで膨らんだ画想から「登嶽所見十二題」（群馬県立近代美術館ほか所蔵）を生み出した。この年は翠雲の師田崎草雲（一八一五～一八九八）の没後三十年にあたり、命日の九月一日を目前にしての翠雲の富士登山は、富士を愛し描き続けた師の供養であったとも考えられよう。晩年にも翠雲は「あの八面玲瓏の姿は、実に、我が日本の象徴であつて、我が国にこそ、ふさわしき霊峰と言ふべきである。私は、人世に処する道として、将又、画道精神に邁進する為にも、行往坐臥、常に富士山を奉戴し、念頭に宿してゐるのである。斯る意味から、私は近く、富士山を、私の家か或は心印画塾の紋所にするつもりである」と富士に対する熱い想いを語っている（小室翠雲『霊峰富士』『美之国』十七卷四号、一九四一年）。







## 平福百穂の富士 ― 山頂で湧いた歌心、裾野で生じた絵心 ―

明治末から大正期に入ると、伝統的な名所富士図は次第に姿を消し、画家それぞれの個性が直接的に反映されたバリエーションに富む富士図が見られるようになる。大正四年（一九一五）に、大札奉祝のため教育通信社より献上された「書画帖（作品番号13）」は、この時代の富士の多様性をうかがうことのできる好例だろう。ここでは、「書画帖」の中に収められた平福百穂（一八七七―一九三三）の「富嶽」に注目したい。百穂は、円山四条派の画家平福穂庵の四男として秋田に生まれ、後に日本画を東京美術学校において学んだ。卒業後、自然主義を標榜する无声会を結城素明らと結成して画家として活躍する一方、アララギ派の歌人たちと交流し、自らも歌人としても活動した。

百穂と富士の関わりは、明治三十九年（一九〇六）に始まる。この年、百穂は、友人である漢詩人国府厚東とともに富士に初めて登頂した。百穂はこの時、熱心に写生を行い、その画稿をもとに厚東の漢詩文と合わせて、明治四十年に『富士（不二一周）』と題する紀行文を発行している。そしてこの富士登山の際、ついに山頂に達した百穂は、初めて歌心が湧いたと言ひ、次の二種を詠んだ。

富嶽の歌  
甲斐が峯に北斗傾き天津國原夜明けむとす  
巖根揺り岩屋岩戸も飛びぬべく  
うち吼え巨る富士の朝風

この歌は手直しされた形で『馬酔木』（明治三十九年）に発表され、歌集『寒竹』（昭和二年）にも収録された。百穂がそれまで周囲に勧められても歌を詠むことを固辞していたことを考えると、富士登山という体験がどれほど百穂の内面を揺り動かしたかが想像される。実際に、自らの足で富士に登り、そこで得た感興を詩歌に詠み絵筆にのせることは、すでに江戸時代後期に文人や南画家らによって行われていたことである。池大雅が数度にわたって富士に登り、その真景図を描いたことは有名である。近代に入っても、富岡鉄斎が富士登山を行い、数多くの富士図の名作を残している。他にも近代の南画家小室翠雲も、昭和三年八月に「大自然の大観を盡さんとして」富士登山を行い、そこで膨らんだ画想から「登嶽所見十二題」（群馬県立近代美術館ほか所蔵）を生み出している。さて、富士の登頂体験は、百穂に富士への特別な想いを抱かせる結果となったと考えられる。百穂は大正期以降、「富嶽図」（大正十四年、秋田県立近代美術館蔵）、「富士と筑波」（大正十四年頃、山

いえよう。富士の描写法としては珍しいが、これは百穂がしばしば山岳描写に用いる筆法で、大正十三年（一九二四）に制作された「瑞彩」の中にも、同様の技法で筑波山を表した図（「雙峯瑞雪」）が認められる。

ところで、この「書画帖」と同じく大正四年に、百穂は富士と関係の深い作品を描いた。それが、第九回の文展出品作で宮内省賞上となった百穂の代表作の一つ「朝露（挿図）」である。六曲一双の画面いっぱい広がるのは、題名の通り朝露をのせた薄と秋草の群れであり、その背後に白く光る半月が画面に静謐さを与えている。草花の反復表現が心地よいリズムを感じさせるこの「朝露」に対しては、しばしば「琳派的」という評があてられてきた。しかし、富士をキーワードにした別の解釈をここで提示したい。

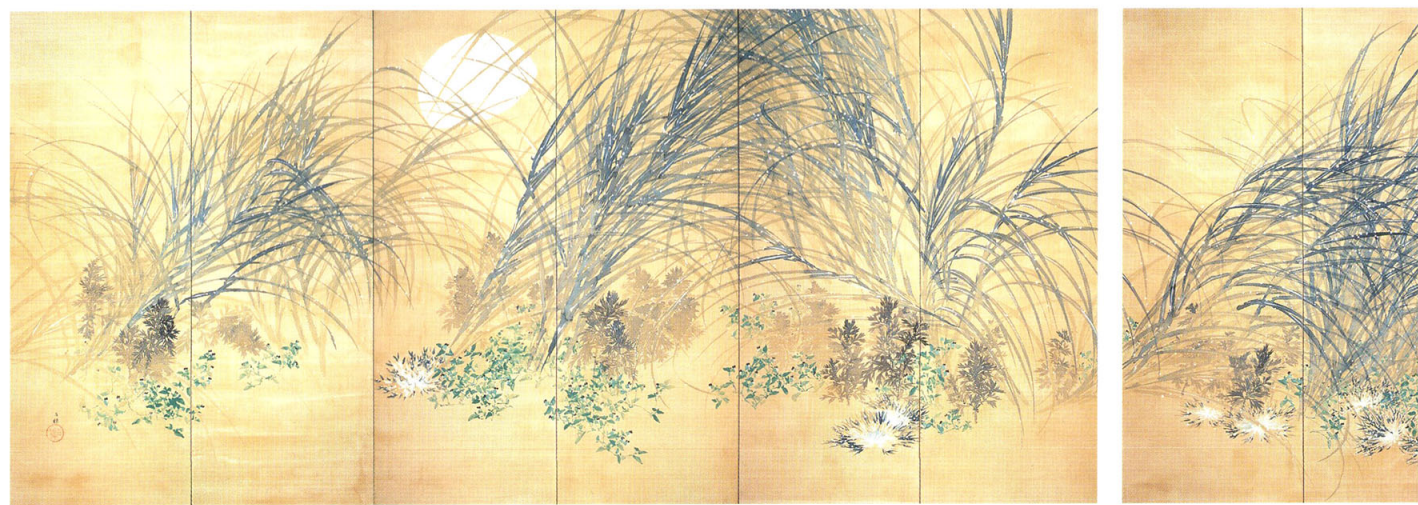
百穂は「朝露」についての次のように語っている。「私は草深い露深い暁の野を描こうと思った。草は大抵代々木練兵場附近の写生であるけれども何と云っていいか、つまり富士の裾野や武蔵野の芒というようなものの感じを描き出そうと思った。そうして描く前には一昨年頃から少しずつ露について観ていたのであるが、今年は富士の裾野へも旅行してきた」（註1）。つまり、「朝露」の薄の群れは、富士の姿こそ描かれていないものの、富士の裾野を明確にイメージしたものであり、それだけでなく百穂の発想の根幹には武蔵野の薄があったのである。

富士、武蔵野の薄、そして月、この三点の組み合わせから想起される作品は「武蔵野図屏風」であろう。「武蔵野図屏風」とは、武蔵野の原野に茂る薄とそこに沈まんとしている月を描いた屏風で

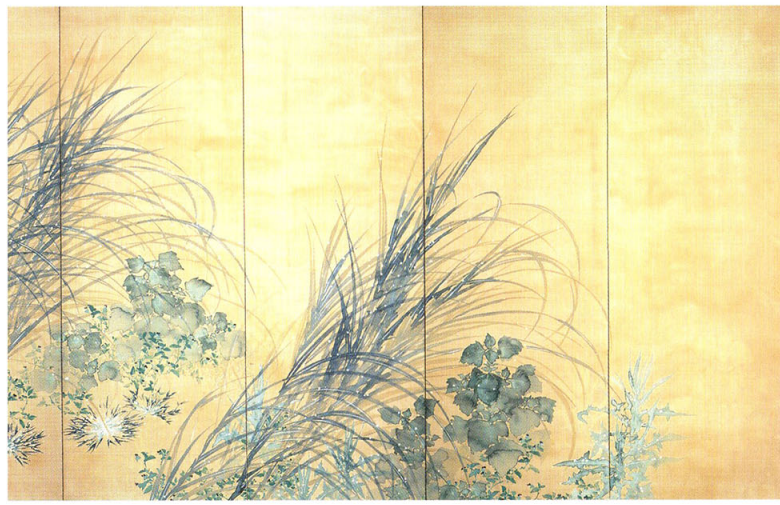
あり、『続古今和歌集』の「武蔵野は月の入るべき嶺もなし尾花が末にかかる白雲」や、これを本歌とした「武蔵野は月の入るべき山もなし草より出でて草にこそ入れ」という和歌を視覚化したものと言われている。江戸時代にこの種の屏風が複数制作されており、その中のバリエーションの一つとして江戸東京博物館本（註2）や東京国立博物館本のように、薄の原の奥に富士を描くタイプがある。これは、武蔵野の平原と富士を江戸の地の代表的景物のセットとしてとらえた当時の見方が反映しているよう。そうした作品の存在を考えた上で、先の百穂の談話と「朝露」の図様をあらためて見直すと、「朝露」は琳派の草花図屏風よりも、むしろこの「武蔵野図屏風」がイメージの源泉の一つとなっていると考えられるのではないだろうか。「朝露」に描かれる月は、中空に浮かぶというよりは、「草より出でて草にこそ入れ」という歌の通りに、薄の葉群の中に月が沈んでいるかのような抽象的な構図をとっている点で、「武蔵野図屏風」に近似している。少なくとも「朝露」の画面に茂る薄の奥に、「書画帖」の図のような富士の姿を想像することは決して作者の意図には反していないだろう。

百穂に、歌心と画想を涌かせたのは、富士が長い歴史の中でその身に培ってきた文化的蓄積、イメージの豊饒さだった。富士は、昔も今も画家たちの創作意欲を刺激し続ける存在なのである。

（註1）平福百穂「朝露について」『アララギ』第八卷第十一号、一九一五年  
（註2）江戸東京博物館所蔵の武蔵野図屏風は一点あり、もう一点は富士の姿が描かれていないものである。



「朝露」平福百穂（当館所蔵）



種美術館蔵）など、趣向をこらした富士図を生み出している。そしてそれらの作品に先駆けて描かれたのが、大正四年制作の「書画帖」中の「富嶽」である。ここで百穂が描くのは、薄の原の奥にのぞく富士の図である。前景の薄の群れと富士の山肌が、無数の線描で表現されているのが特徴である小品ながら薄を揺らす秋風を感じさせる叙情性が、この筆法によって効果的に表された優品と





## 15 朝陽富士 和田英作 一面

油彩・カンヴァス 大正六年（一九一七）  
本紙八七・五×一一四・〇

「富士を描いて主観を表すなどと言う大それた気はなく、富士そのものをその儘に描けたらすでに仕合わせなのです」（和田英作氏美術漫談『アトリエ』十一巻三号、一九三四年）と語っているように、和田英作（一八七四～一九五九）もまた富士に魅せられていたことは有名である。東京美術学校教授時代には、生徒たちを連れてよく富士へ写生旅行にでかけ、ついに晩年には清水三保にアトリエを構えてまで、富士を繰り返し描き続けた。本図は、三保の松原より朝焼けで赤く照らし出された富士を眺めて描いたもの。弟子の刑部人の談によると、和田英作は早晩の富士を特に愛し、その姿を写生するために一月頃の夜明け前にも写生道具一式を持って出かけ、カンバスに霜が降り、絵具が凍りかける中で一心に筆を動かしていたという。そのような苦行を何日間にもわたって続けても「僕は富士山を描くのが大好きでそれを描くことが何より嬉しかったから寒いことなど何とも思いませんでしたよ」（刑部人「和田英作先生と富士」『日本美術』六三号、一九七〇年）と平気な顔をしていたという。彼は「美しいのは東雲の雪の富士でせう、ほのぼのと明けそめてくる頃、カンバスを用意してみると頂上に紅が――それが又実に濃い紅ですが明るいのです。（中略）頂上パツと陽が照ってからカンバスに陽のあたる迄の時間は十五分位のものです。従って富士のこの紅色の時をかくのは事実上記憶画ともいふべきものでせう」（和田英作氏美術漫談「同上」と語っており、本図も富士と対峙し続けた画家が最も美しいと感じる瞬間を描出した、ある種の理想画であったといえよう。大正六年に、前年の立太子礼奉祝のため、洋画家らによる日本の各地名勝油彩画と、日本画家らによる国史画帖三巻が、内閣並びに各庁職員一同より献上された。本図はその油彩画の内の一面である。



富嶽茶園 松岡映丘 一幅

絹本着色 昭和三年（一九二八）  
本紙一八九・五×一〇〇・二



昭和三年に大礼を祝って静岡県茶業組合より献上された作品。松岡映丘（一八八一～一九三八）の作品の大きな特色である群青と緑青を基調とした鮮やかな彩色で、手前に茶園、背後に富士、その間に静岡の街並みや田園が広がる情景が描かれている。映丘はこの図の制作にあたり、駿河湾付近を歩き、写生を繰り返したという（『松岡映丘画集』国画

院、一九四一年）。その効果は、茶摘みに励む女性、架設したばかりの大井川鉄橋やそれを渡って走る蒸気機関車、駿河湾にうかぶ大型船舶や帆船などの丁寧な細部描写にも表れている。こうした細かな風俗や人々の営みを描くことによって、画面上部にそびえる富士の美しさ、神秘性があらためて際だち、世俗を超越した存在として強く印象づけられる。



絹本着色 大正十一年(一九二二)  
本紙三二・〇×三九・九



「景雲餘彩」は、大正十一年、再興日本美術院展へ初めて皇太子(昭和天皇)の行啓がなされたことを記念して制作された画帖。二十二名の画家の揮毫によるもので、横山大観の富士図はその第一図にあたる。丸みを帯びた富士は、どこか温かみがあり、無駄な気負いが感じられない。大正期、大観はこうした自由な造形の富士を多く手がけた。朝陽と組み合わせた富士が描かれるようになるのはこの作品より後のことである。

#### 富士の画家 大観

横山大観(一八六八〜一九五八)は、東京美術学校卒業後の明治二十八年、武蔵野平野からのぞく富士を描いた「武蔵野」を第四回日本青年絵画共進会に出品した。以降、大観はその生涯で千五百点あまりの富士図を描いたとされており、昭和三十三年の絶筆となった作品も「不二」であった。富士を描くことは大観のライフワークだったのである。大観は、明治三十五年に越中自立山にアメリカ人を連れて登った際、雲海の中に屹立する富士の美しさに感動し、富士図に本格的に取り組むようになったという。また「富士を描くこと」とは、富士にうつる自分の心を描くことだ」と述べており、富士に自身の理想の美を託して描いていたことが知られる。





③「霊峯」横山大観

18 画帖「瑞彩」より 六図(三帖の内)

絹本着色 大正十三年(一九二四)  
本紙各二八・五×四〇・五

「瑞彩」は、皇太子御成婚奉祝のため大正十三年に東京府より献上された作品。横山大観をはじめとした再興美術院の同人画家および官展で活躍していた東西の画家らによる、全三帖七十三葉におよぶ画帖である。吉祥の意が込められた図が多いのが特徴であるが、富士を画題とした図は必ずしも吉祥性を前面に押し出したものばかりではなく、自然の情景や人物とともに叙情的に描かれた図も少なくない。

その中で大観が描く「霊峯」は、富士に日月を配したもので、悠久の富士の持つ普遍性を表現している。このような、一面に広がる雲海から頭を突き出す富士を大観は好んで描いた。それは、越中立山から初めて雲海にそびえる富士を目にした時の感動が、いつまでも大観の心の中に残っていた証拠だろう。

また、本画帖には大観以外にも、優れた富士図が収められている。木島桜谷(一八七七〜一九三八)の描く富士は、裾野一面に咲く薄の花に照らされるように、その麗姿を浮かび上げる様が非常に幻想的である。川北霞峰(一八七五〜一九四〇)は、冠雪のない富士と緑の濃い草花を描き夏の情景であることを示している。前景の旅路を歩む人が感じているであろう清々しい空気が、画面を通して伝わってくる。川村曼舟(一八八〇〜一九四二)は、江ノ島越しに富士を望む伝統的な構図を用いているが、絶妙な陰影と濃淡の付け方によって空気の質感までも表すところに技術の高さを感じられる。山田敬中(一八六八〜一九三四)は、雲煙棚引く白妙の富士に霊峰としての存在感をうかがうことができ、一方で田中頼璋(一八六八〜一九四〇)の富士は、松との伝統的な取り合わせから作者の込めた吉祥の意味を読み取れる。

いずれの作品にも、従来の定型にとらわれず、画家の創作性が素直に反映された大正期らしい特徴がうかがえよう。





⑥「裾野」木島椋谷



②「富士」川北霞峰





①「湘南の風光」川村曼舟



④「東海大観」田中頼璋

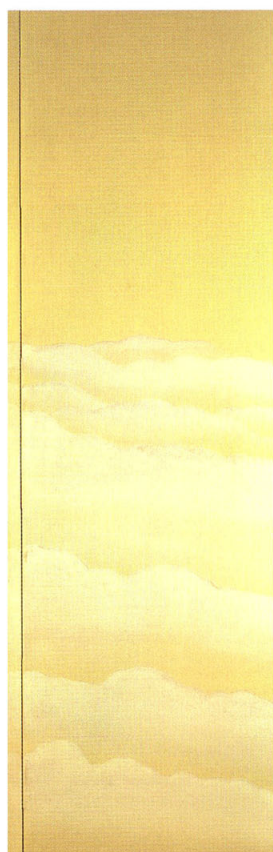


⑤「富岳」山田敬中





右隻



左隻

19 朝陽靈峯 横山大観 六曲一双

紙本墨画金彩 昭和二年（一九二七）  
本紙各二〇九・〇×四五二・四

大正十五年に明治宮殿豊明殿の調度品として御下命された六曲一双の屏風である。昭和二年に完成し納められたが、この作品について大観は「豊明殿の調度といふので、それほど尊厳を持せしむると共に濃麗な内部装飾に蹴られぬやう殿上に最も注意を払つての構成であつた」と語っている（斎藤隆三『横山大観』中央公論美術出版、一九五八年）。勤皇の気運の強い水戸に生まれ、日頃より皇室への敬意を表していた大観にとって、本作は初めての御下命による制作であり、大変な栄誉であつた。はじめ大観は巖島の景色を描こうとしたが、やはり富士を画題にするべきと考え、最終的には

三島、沼津あたりの眺望からヒントを得て、この屏風を完成するにいたつたという（脇本葉之軒『アトリエ』四巻八号、一九二七年）。大観は、この三島と沼津の間から眺める富士の姿を好んでいた。その角度からは、富士の中腹にある瘤（宝永山）が隠れる。富士に欠点があつてはならないと考えていた大観にとっては、宝永山も富士の美しいシルエットを崩す不必要な要素だったのである。この時点で、大観が富士を理想化した姿で描こうとしていた様子がうかがえる。また本作は、大観が繰り返し描いた富士と朝陽の組み合わせの作例のうち、最初期の大作としても重要である。



# 大観の描く朝陽と富士

数ある横山大観の富士図の中でも目につくのが、「真紅の太陽」と富士を取り合わせた図である。旭日、日輪、朝陽など言い方は様々あるが（以下朝陽と称す）、金色のものも含めれば、当館収蔵の大観の富士図も大半がこの取り合わせである（作品番号19、20、22、23）。

富士に日月を組み合わせた図では、古くは室町時代に制作された「富士参詣曼荼羅図」まで遡ることができるが、これが太陽のみの朝陽富士の組み合わせとなると、その形式が広まるのは江戸時代に下ると考えられる。この時代の富士は、おめでたいモチーフ、吉祥的画題として江戸の市民の間に定着しており、また赤い日輪も同様に古くから吉祥性を有する画題であった。初夢に見るとめでたいものとして「富士三鷹三茄子」という言い回しの発生もこの時期であるとされているが、富士に朝陽の取り合わせは、元旦の初日の出のイメージを伴った吉祥図であったといえる。

しかし時代が明治に移ると、この図の持つ性格は吉祥的な側面を残しつつも徐々に変化してくる。この頃から日本には、欧米諸国と肩を並べるために国のアイデンティティの確立が求められるのだが、その流れで日本が「日の本の国」であり、「日出処（ひいするところ）」であるという古来の発想が改めて意識される。明治半ばの小学校唱歌には、日本「日出づる国」秀づる国という語呂合わせのような発想で、日本の優位性を論じる動きがあったという（註1）。こうして朝陽の輝く富士の姿は、海外にも誇ることができる日本のシンボルとなっていく。次のよ

うな記事にも、朝陽富士の近代的性格が表れている。

「之を仰げは弥々高く之を望めは弥々清きものは富士山なり何の山か能く之に比すへきものあらんや東海に浴するの朝陽先つ其巔を照らし遙に皇城に対して瑞雲を簇らし鶯けす崩れず巍然として国家鎮護の山となるものは宜く此山を以て第一となすへし（中略）正に是れ明治三十二回の新年、新年山を画くものは先つ宜く富士山を画くへし」（註2）。

ここでは、東海からのぼった朝日が富士、そして皇居を照らすと謳っている。朝陽富士というイメージのもとに、すでに富士が国家鎮護の山として日本の象徴とみなされていることが分かる。しかし一方で、文末では新年の画題として富士はふさわしいと述べられており、前近代の吉祥イメージが色濃く残っているところが興味深い。また朝陽富士のイメージの中に皇室の存在が含まれている点も見逃せない。

大観の場合、大正期から富士図の作例が増えてくるが、その時点ではいまだ朝陽とは組み合わせられておらず、富士にしても単純な形態にデフォルメした親しみやすい姿に描いている。こうした中で、大観が描いた最も早い朝陽富士のひとつが「朝陽霊峯（作品番号19）」である。大正十五年に宮中豊明殿の装飾用に宮内省より御下命を受けて制作され昭和二年に献上されたこの屏風には、富士とともに金色の朝陽が描かれている。この屏風を目にした脇本業之軒は、ここに描かれているのが松、富士、日輪とすべて日本のシンボルであることを指摘し、また金色に輝く太陽

が天皇の見立てであり、また同じく金色の富士は日本国土の見立て、そして右隻の松林は国民を表しているとして、この絵の象徴性を読み解いている（註3）。松の一本一本が日輪に向かって伸び、あたかも仰ぎ見ているかのような描写を見ると、業之軒の読解も頷ける。初めての御下命にあたり、大観がこの屏風に皇室を慶祝する意図を込めたことは間違いなく、そうした時に大観の画業中初めて朝陽富士の図様が登場している点は、大観の皇室に対する想いと富士の描写との関わり合いを考える上でも興味深い。

大観は「富士をみるたびに、富士を描くたびに頭に浮かんでくるのは、藤田東湖の『正気之歌』である」と述べている。藤田東湖は大観と同じ水戸出身の儒学者であり、水戸学の理念を詠んだという『正気之歌』は、その初頭の句「天地正大の氣、粹然として神州に鎮まる。秀でては不二の嶽となり、巍々として千秋に聳ゆ」とある通り、富士を神聖な日本の象徴としてとらえている。勤皇の画家大観の描く富士には、こうした神性を帯びた富士のイメージが込められていたのだろう。

（註1）竹谷朝貞「富士山を題材にした教科書の変遷」『人文・自然・人間科学研究』三号、拓殖大学人文科学研究所、二〇〇〇年

（註2）野口勝一「富士山の図」『絵画叢誌』一四三号、一九二八年

（註3）脇本業之軒「時事小言」『アトリエ』四一八、一九二七年

田中倉根子・小山富士夫・熊谷宣夫・脇本業之軒「富士の絵を語る」『画説』二二、一九三八年





20 扶桑第一峯 横山大観 一幅

絹本墨画淡彩 昭和三年（一九二八）  
本紙七〇・六×二一五・〇

昭和三年、大札奉祝のために衆議院より献上された。「扶桑」とは中国において東方にある地という意味であり、そうしたことから日本をその地にあてる考え方があった。その第一の山と題した本図は、富士を世界に誇る大観の心情がこの題名に込められている。昭和期に入って、大観が数多く制作するようになる朝陽と富士の取り合わせであり、美しい墨色で表された荘厳な富士に真紅の朝陽が映えている。





21 蓬莱山 横山大観 一幅

絹本着色 昭和三年（一九二八）  
本紙六六・〇×九五・六

昭和三年、大礼奉祝のために久邇宮家より献上された作品。蓬莱山とは中国における伝説上の仙境の一つで、不老不死の仙人が住む地として吉祥画の題材となり、古くから描かれてきた。そうしたことから、富士を蓬莱ととらえる見方があり、古くは中国後周時代の『義楚六帖』（九四五〜九五五年、釈義楚著）に、富士を蓬莱山とみなす記事がある。これによると、不老不死の薬を探すよう秦の始皇帝に命じられた徐福なる人物が、蓬莱山を求め日本に行き着き、そこに聳える富士を蓬莱山とみなしたという。こうした「富士＝蓬莱山」というイメージは、脈々と近世・近代に受け継がれ、大観が数多く描いた富士図の中にも、富士を蓬莱山に見立てて描いたものが散見される。大観は、富士に自身の理想を映しているのだと語っているが、いついかなる時でも美しい富士の中に理想郷としての姿を見ていたのかも知れない。





22 日輪（「肇國創業絵巻」より）

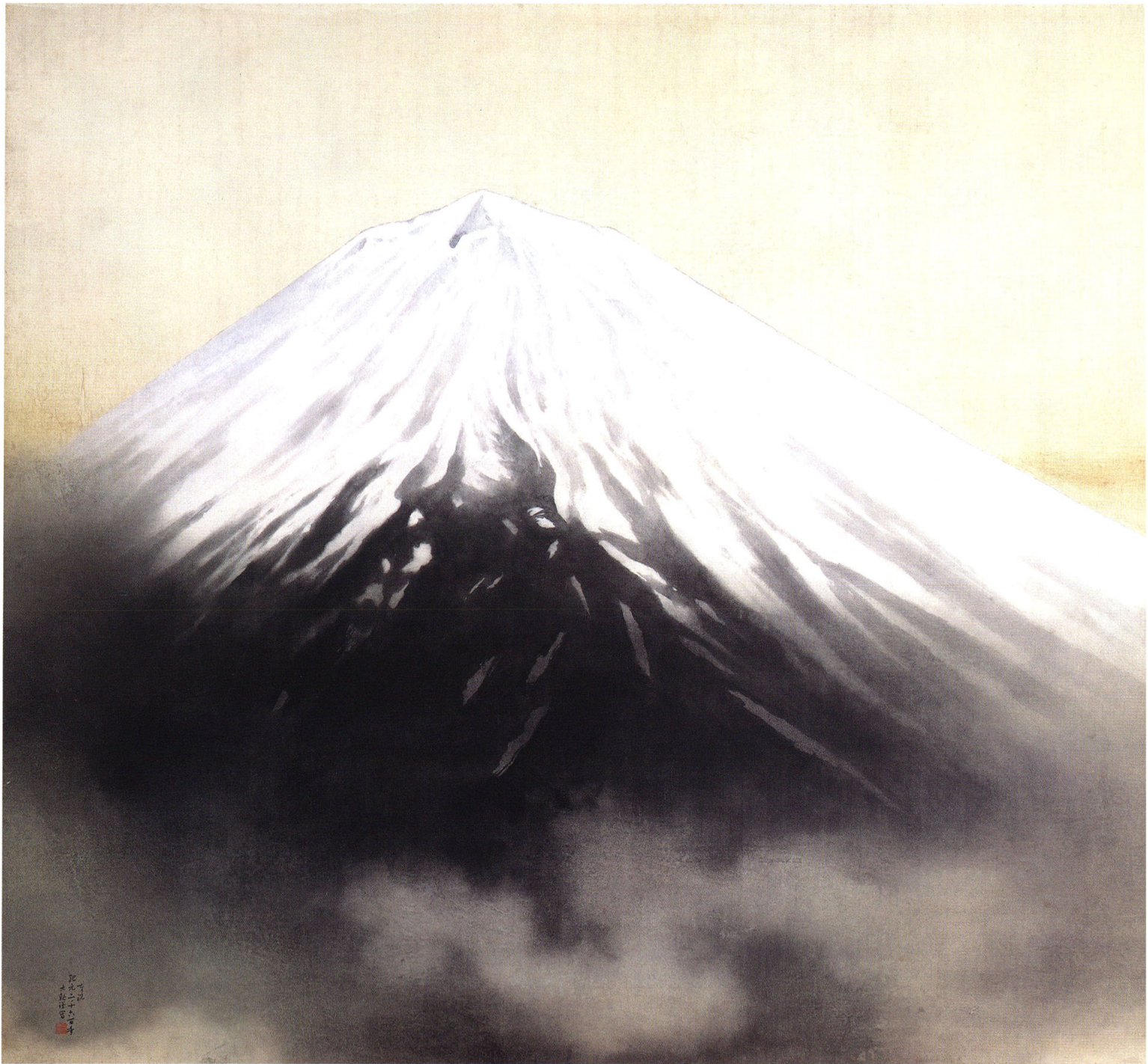
横山大観 一図（二巻の内）

紙本着色 昭和十四年（一九三九）  
本紙四七・九×七四・八

「肇國創業絵巻」は、日向から大和へ向かって東征し、橿原で初代天皇に即位された神武天皇の伝説の各場面を、十名の画家が描いたものである。紀元二千六百年奉祝会が制作を企画し、昭和十五年に日本橋高島屋「皇紀二千六百年奉讃展覧会」へ出品、その後同会の総裁を務められていた秩父宮雍仁親王に献上された。

この大観による第一図は、天地万物が生成されたこの世界の始まりを描いたものである。古くは『万葉集』に収められた山部赤人の「天地の別れし時ゆ、神さびて、高く貴き駿河なる富士の高嶺（天と地が別れてこの世界ができた時から、神々しく高く尊い駿河の国の富士）」という歌にあるように、富士は世界の創世から厳然と聳え続ける霊峰とみなされていたが、本図でも富士には日本の起源に根ざした存在というイメージが託されている。





23 日出処日本

横山大観 一面

紙本着色

昭和十五年(一九四〇)

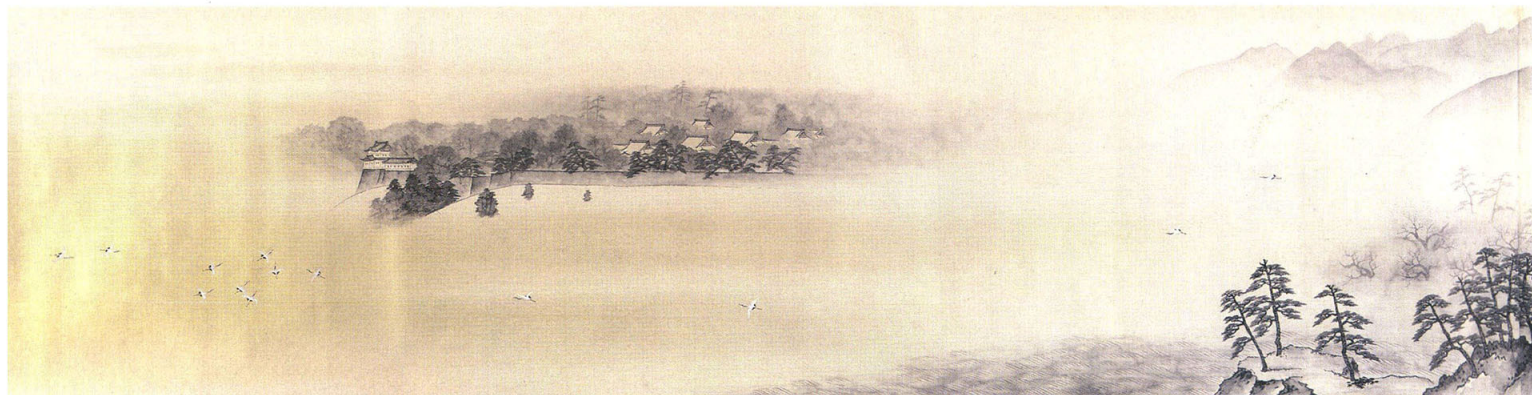
本紙二三四・〇×四四九・〇

昭和十五年に東京府美術館で開かれた紀元二千六百年奉祝展覧会の出品作で、展覧会終了後に「七十四歳の今日まで賜はつた聖恩の萬分の一に報ひ奉りたいとの一念から」(『美術日本』第七卷第一号、一九四一年)大観自らが昭和天皇へ献上した作品。この奉祝展の日本画部では従来の官展とは異なり出品規定に作品サイズの制限が設けられなかつたため、大観も壁画のような巨大な画面に、富士と朝陽を思い切り描き出すことができた。なお本図を昭和天皇に献上するとともに、香淳皇后へも同画題の富士図を献上しているが、墨を基調として雄々しく重厚な富士を描いた本図に対し、そこらは明るい彩色を施した優美な富士を表している。さらに同時に皇太后(貞明皇后)へも竹林煙雨の図とともに富士図を献上している。





(巻頭)



宮城(皇居)

(部分)



(巻末部分)



富士

24 輝く大八洲 横山大観 一巻

紙本着色 昭和十六年(一九四一)  
本紙四七・〇×二七・一六・〇

昭和十六年の第二十八回再興院展に出品され、展覧会後大観本人より献上された作品。旭日が昇る大海の場面に始まり、日本各地の名勝を四季の移ろいととも描き連ね、月が照らした海で終わる長大な画巻である。皇室と関わりの深い日向灘、高千穂、出雲、奈良、京都、伊勢の各地を描いた後に、宮城(皇居)、富士と続き、「蓬莱山をもつてきて富士の雪に映える大内山(注・皇居の意)の稜威を畏む」(春山武松『朝日新聞』一九四一年九月七日付)。絵巻後半は、仙境である蓬莱山から飛び立った鶴が宮城へ飛来し、皇室の安泰を祈るように上空を舞うと共に、宮城から富士へかけては金泥をひいて尊厳性を高め、わが国における皇室と富士の存在を崇高に表している。





大正十一年  
秩父霊峯春暁

### 霊峰秩父

武州秩父は、『古事記』において日本武尊が東国の平定のために東征した際に、この地に立ち寄り伊弉諾尊（いざなぎのみこと）、伊弉冉尊（いざなみのみこと）を祀った社を創建したと伝えられる地である。その神社は、妙法ヶ岳、白岩山、雲取山の三山に囲まれていることから、三峯神社と名付けられた。またこのあたりは古くは修験道の修行場とされ、近世には秩父三十四力所の観音霊場をまわる札所巡りが盛んになるなど、山岳信仰とも関わりの深い霊峰であった。この秩父連山が武蔵国を代表する山であり、皇室ともかわりが深いことから、大正十一年の雍仁親王の御成年に際して、大正天皇はこの地に因んで秩父宮の宮号を定められ、雍仁親王に下賜された。

## 25 秩父霊峯春暁 横山大観 一幅

絹本墨画 昭和三年（一九二八）  
本紙六七・七×一一三・五

大正十一年の秩父宮家創設を記念して、秩父神社（現・秩父三峯神社）から大観へ制作が依頼されたもので、昭和三年に秩父宮家に献上された。大観は富士に関しては、写生よりも自らの理想の姿で描くことがほとんどであったが、本図の制作にあたっては、斎藤隆三、中村岳陵、黒須洪志らとともに実際に秩父山に入山し、

写生を重ねたという。夜明けとともに空が白み始め、そのシルエットを浮かび上がらせた秩父連峰と、その山々の間をめぐる雲煙とが、表情豊かな墨によって描き出されている。これは墨色に魅せられ墨技を極めた大観ならではの描写であり、秩父の山々の霊性が見事に表現されている。





26 奥秩父妙法嶽 和田英作 一面

油彩・カンヴァス 昭和三年（一九二八）  
本紙一〇〇・〇×一二・三

雍仁親王御成婚の奉祝品として、学習院の職員および学生一同の依頼により制作されたもの。三峯山妙法ヶ岳の景色を入念な写生のもとに描き出している。前景の木々は雲間からのぞく初夏の太陽に照らし出されてまぶしく輝き、対照的に奥の山容は薄暗がりの中に静かに聳える。和田はこの作品のために約三ヶ月の間足繁く秩父へ通い、制作に打ち込んだという（『東京朝日新聞』一九二八年九月六日付）。制作中の八月十二日には現地の秩父から、宮内次官関屋貞三郎に宛てて書簡を送っている（『関屋貞三郎文書』国立国会図書館蔵）。その中で「揮毫中の猷納画着手致てより既に二ヶ月と二日を経過いたしける 未だに完成の域に達せず自分の遅筆をうらみけると共に今年に限りて餘りに長期にわたれる不良なる天候を歎ずる次第に御座候 幸い本日よりめづらしく小晴空を仰ぐを得て新たに勇氣百倍するを相覚え候 此分ならば餘りに遠からぬ将来に於て拙作の御批評を仰ぐ日あらん」として、制作にまつわる苦勞とそれにも増した意気込みをのぞかせている。



## 27 霊峰飛鶴 堂本印象 六曲一双

絹本着色 昭和十年（一九三五）  
本紙各一五七・三×三五九・六

昭和八年十二月二十三日の皇太子明仁親王（天皇陛下）御生誕奉祝のため、衆議院議員一同より堂本印象（一八九一〜一九七五）に制作が依頼され、昭和十年に献上された作品。右隻には二羽の鶴を画面いっぱい大きく描き、左隻は松の緑も鮮やかな愛鷹山と白雪を冠した明快な彩色の富士を描いている。鶴の羽ばたきによって巻き起こったかみえる瑞雲は、左隻へと続き、さらに山を駆け上がって天へと昇る。そしてあえて富士を画面の中心ではなく、愛鷹山に隠れるように描く構図は、日本画から抽象画まで粹にとらわれることなく奔放な創造性を発揮した印象の独創性の表れである。印象の談によると、この富士は五湖のあたりからながめたもので、鶴は九州阿久根で写生したものだという。長寿を示す伝統的な吉祥画題である松と鶴、日本が誇る美しく神聖な富士の山と組み合わせながらも、鶴が富士に向かって力強く飛び立つ姿には、お生まれになった殿下の前途を祝す願いが込められている。

左隻







28 神韻靈峰 岡田紅陽 一面

写真 昭和十八年（一九四三）  
本紙四五・四×五六・〇

岡田紅陽（一八九五～一九七二）は生涯にわたり富士山を撮影しつづけた写真家である。紅陽の撮影した富士山は、切手のみならず、旧五千円札および、現在の千円札の裏面デザインにも使用されており、我々は知らず知らずのうちにごく身近に接している。また、富士を通し、横山大観ほか様々な画家とも交流があった。大観は、紅陽の写真を制作の参考にすることもあったという。本作は昭和十八年に「神韻靈峰」と題し、昭和天皇に献上された作品と考えられ、富士の頂が白く輝く荘厳な姿は、大観の富士とも通じるものがある。

この写真は、七面山から撮影されたもの。七面山は、富士の山頂中央から朝日が昇る瞬間を撮影することが出来る写真家にとって重要な撮影スポットである。本作品も、富士山頂の後方から朝日が昇り、白い富士の頂が暗闇からまさに浮かび上がった瞬間をとらえている。紅陽は自らの著書のなかで「今まで写した原板は大小数万枚に及ぶも、一枚として同じ富士山は写っていない。まして会心作など一枚も見当たらない。一秒の何分の一かの時間がどんなに尊いものが分かってきた」（写真集『富士』求龍堂、一九七〇年）と語る。刻々と移り変わる時間のなか、まはたきさえも惜しんでつかんだ、つかの間の富士の姿である。



絹本墨画 昭和三十〜四十年代  
本紙二五・一×三三・二

児玉希望（一八九八〜一九七一）は広島に生まれ、後に上京して川合玉堂（一八七三〜一九五七）に師事した。若い頃から富士の写生に度々出かけたが、富士の荘厳端麗な山容を描くには自分の力は遠く及ばないとして、一時期は富士図の依頼は一切受け付けなかったという（児玉希望「富士を描く」『美之国』第十五卷第十二号、一九三九年）。しかしその後納得いくまで富士を描き、紀元二千六百年を目前に控えた昭和十四年十一月には日本橋三越において「富嶽十題展」を開催した。本図は、玉堂ゆずりのうるおいのある墨調による富士図である。

## 30 富士 前田青邨 一面

紙本金地着色 昭和四十年代  
本紙二七・二×二四・一

歴史画を得意とした前田青邨（一八八五〜一九七七）には珍しい富士図である。おらかなタッチで表された富士を背景に千鳥が空を渡っている。ムラを活かした彩色もあいまって、柔和で親しみやすい小品に仕上がっている。青邨は、昭和三十四年より香淳皇后の日本画のご指導にあたったことでも知られる。香淳皇后の御遺品。



### 31 雲富士 林武 一面

油彩・カンヴァス 昭和四十三年（一九六八）  
本紙四五・二×五二・九

画家の個性の表出が重視されるようになった大正、昭和において、林武（一八九六～一九七五）は激しい色彩の富士図を数々生み出した。とくに赤富士をよく描いたことで知られているが、本図は紫を基調とした異色の富士図である。富士の周りは、絵の具を厚く盛り上げて荒々しく描かれた雲煙が取り囲んでいる。林は「ありとあらゆる人が見て、美しいと感じるつりあいの美の、一種の見本である」（林武『美に生きる』講談社、一九六五年）と富士の美しさはその均整美にあると述べている。しかし、彼が求めたものはそうした安定した美だけではなかった。彼は次のようにも語っている。「富士山は、その均斉と安定を破るものによって、より以上の美を感じさせるのである。雲の多い日、重積する雲煙の間からその頂上がのぞくと、中空高く天体の中の富士と見まがうばかり雄大である」（同上）。つまり、林は本図にも見られる生命を持つたかのようにうごめく雲を描きこむことで、安定のとれた富士のバランスに変化を与え、画面に躍動感をあたえようと試みていたのである。本作は、そうした画家の富士描写の信念がうかがえる作である。昭和四十八年、岸信介、佐藤栄作より秩父宮家へ新邸祝いに献上されたもの。



## 神韻靈峰

山元桜月 一幅

絹本着色 昭和四十〜五十年代  
本紙四四・一×五〇・五

山元桜月（二八八七〜一九八五）は、大津に生まれ叔父にあたる山元春拳（一八七一〜一九三三）に絵を学んで春汀の号を与えられた。春拳没後、桜月の号を用いるようになる。師の春拳も山水図を得意とし、富士図に関しても優れた作品を多く残している。そして桜月も膨大な量の富士図を描いた画家であり、大観が「山元桜月君も多分山中湖畔に家を構へて富士山を描いておると思ひます」（『大観画談』大日本雄弁会

講談社、一九五一年）と語っているように、富士の近くに居を構え富士をモチーフにした絵を描き続けた。昭和十五年の紀元二千六百年奉祝美術展覧会においても、「神光照乾坤（三ツ峠より）」と題した富士図を出品している。桜月の描く富士は一つ一つ異なる姿で表現されており、桜月が真摯に富士と向き合い、一日の時間帯で、また季節毎に刻々と表情を変える富士の本質をとらえていたことがわかる。

## 33

## 赤富士

山元桜月 一幅

絹本着色 昭和四十〜五十年代 本紙四六・四×五八・七



34

盛夏の赤富士

山元桜月

一面

紙本着色

昭和四十五年（一九七〇）頃

本紙二四・二×三三・三三

35

元旦の神霊富士

山元桜月

一面

紙本着色

昭和四十八年（一九七三）

本紙三七・九×四五・三三

36

和気藹々

山元桜月

一面

紙本着色

昭和五十六年（一九八一）

本紙二二・九×三二・〇



37 山中湖より 奥村土牛 一面

水彩・紙 昭和五十三年（一九七八）  
本紙六一・三×八五・〇

奥村土牛（一八八九～一九九〇）は、第六十七回院展（昭和五十七年）出品作「富士宮の富士」から絶筆となった第七十五回院展（平成二年）出品の「平成の富士」まで、晩年にかけて熱心に富士を描いたことが知られている。中でも、昭和五十二年に宮内庁より制作依頼を受けて翌年四月に完成し宮殿に納められた「富士」の制作にあたっては、富士の写生を繰り返し構想を練ったという。「五十三年二月 山中湖」と記されている本図もこの時の写生図の一つと考えられる。その翌年に土牛は、富士と牡丹の写生図を香淳皇后へ献上したという（塩出英雄「新宮殿の富士の絵」『三彩』四三一、一九八三年）。本図は香淳皇后の御遺品であり、この時献上されたものである可能性もある。一面に白く雪をかぶった富士の穏やかな姿が淡い彩色で描き出されている。写生をすることは土牛にとっては心の中に対象を写す行為であり、実際に描き出されたものは土牛の「胸中の富士」であったと言えよう。



画帖「光彩」より 二図（二帖の内）

① 聖山 奥村土牛

② めでたき富士 片岡球子

紙本着色 昭和六十一年（一九八六）  
本紙各二六・八×三四・七

①「聖山」奥村土牛

②「めでたき富士」片岡球子

「光彩」は、昭和六十一年に昭和天皇御在位六十年を祝って日本美術院より献上された画帖。全三十五図のうち七図が富士の絵で飾られており、ここで紹介するのはその前半の二点である。

奥村土牛の描く富士は、輝く朝日に照らし出されて、金色の背景からその白い麗姿を浮かび上がらせる。「聖山」という題名にふさわしい崇高さを身に纏っているといえよう。一方、片岡球子（一九〇五〜二〇〇八）の富士は、極彩色の色使いと思いついて平面的に単純化された描写が特徴である。球子は、鮮やかな花々に囲まれた明るい富士の絵を描き続けたが、その心情を「骨を埋めるまで富士山を描こうと思ったの」「献花のように、富士山に花の絵を描いた着物を着せるつもりで、必ず富士の身体に花を描いていった」と語っている（「画家が語ること」『画業八〇年 片岡球子展』展覧会図録、二〇〇一年）。



# 明治時代における洋画と写真の富士

— 五姓田義松と鹿島清兵衛を通して —

「富士山を写し、山に想う」と題したこの度の展覧会では、三の丸尚蔵館の所蔵品より、明治から昭和期にかけての富士にまつわる作品を一堂に集め、紹介することとなった。日本画・洋画・写真・工芸品と、さまざまな作品の題材となり、多くの表現者をとらえてはなさない富士山。容姿の美しさ、日本第一という高さのみならず、霊峰としての神聖さや、めでたさなど、時代とともに、人々の想いが積み重ねられ、「富士山」というキャラクターが形作られてきた。また、幕末・明治に來日した欧米人にとって、富士山は日本を紹介する格好の材料であった。欧米人にとっての日本＝富士山という図式は、そのまま日本側でも転用されることとなる。明治六年（一八七三）のウィーン万国博覧会では、高橋由一が〈富嶽大図〉、柴田是真が〈富士田子浦時絵額〉をそろって出品しており、富士山は国をあげて海外へ大々的に売り出されることとなった。

今回の出品作品のうち、欧米に並ぼうと、日本中がそろって海外へ眼を向けた時代、ほぼ時を同じくして制作された二つの作品に注目する。一つは、明治二十五年、五姓田義松が描いた洋画〈田子之浦図〉（作品番号8）、もう一つは、同二十七年、鹿島清兵衛の撮影した写真額〈富岳戴雪之照影〉（作品番号9、10）である。「富士山」という題材を通して、それぞれの作品に託された役割は何であったのか、どのような想いが込められていたのか、当時の洋画界、写真界の状況もあわせて読み説いてみたい。（\*本論では、「洋画」を油彩画のみを指すのではなく、水彩画を含む西洋の絵画技法で描かれた作品を指す広義で使用した。）

## 1. 洋画の富士

田子の浦から望む富士山は、今日に至るまでたびたび作品の題材となっており、もつとも好まれた富士の姿である。五姓田義松は、明治時代の宮廷画家とでも言うべき存在であり、明治二十五年、宮内省から依頼を受け〈田子之浦図〉を制作した。義松の〈田子之浦図〉は一見したところ、西洋画の伝統的構図を踏襲し、フランスのアカデミックな絵画に学んだ作品であると言えるが、ただ典型的な富士山図として見過ごしてはならない。油彩技法の導入期と、外光派に代表される新たな洋画の登場の合間に位置するこの作品は、当時の洋画界の状況、時代の要望を雄弁に物語っている。

五姓田義松（一八五五～一九一五）は、洋風画家初代五姓田芳柳の次男として生まれる。慶應二年（一八六六）、義松が十一歳の時、イラストレーター・ロンドン・ニュースの特派員画家として来日していたチャールズ・ワグマンに入門。幼少のころから高い画技を身につけ、明治十年の第一回内国勸業博覧会に〈日光真見滝〉

〈駿州安部川富岳晚眺図〉（自身像）を出品し、〈駿州安部川富岳晚眺図〉で洋画家としては最高賞の鳳紋賞（二等）を受賞する。この時、山本芳翠と高橋由一は花紋賞（三等）であった。明治時代初期、産業としての美術の奨励は、国をあげて盛んに行われ、作家にとって皇室や官僚、政治家は有力なパトロン的存在であった。当然、義松も受賞をきっかけにして、宮内省、元老院、警視局、外務省、内務省から依頼を受けて制作を行うようになる。同十一年二月には、宮内省の命により〈孝明天皇肖像〉（泉涌寺蔵）を制作し、その優れた描写力を認められ、八月～十一月にかけての明治天皇の北陸、東海両道御巡幸に画家として随行することになった（註1）。この巡幸には、内田九一門人の写真師長谷川吉次郎が随行する予定であったが、発病のため、代理として古賀焼山際長太郎が随行したという（註2）。義松が御巡幸に随行し描いた水彩画および油彩画四十一図は、現在御物として宮内庁侍従職に保管されている。これらには、巡幸の場面や巡幸先の景観、製糸工場等の風俗が描かれている（註3）。御巡幸で撮影されたという写真資料と見比べてみても、対象は必ずしも同一ではない。写真資料も記録画も現存するものが当時制作されたすべてではないにしろ、写真と絵画の特性にあわせて使い分けていた可能性はあるだろう。特に鶴飼の場面のような夜間の記録は、当時の写真にはまだ困難であったし、明治天皇が石山観月堂から眺望されている図は、写真の焼き増しによる御真影の流布を嫌ったためか、写真は現存せず、絵画のみで記録されたものと考えられる。一方、建造物の記録には写真が有効であったと見えて、庁舎や学校、橋などの写真は多く残っている（註4）。

明治初年は、いまだ洋画、写真ともに技術の導入期であり、それぞれの形態も充分固まらず、その鑑賞方法や使用方法もはっきりとはしていなかった。その中で両者とも、目に見えたままに対象を写す新たな実用技術として盛んに研究され、写真師も油彩画を行って写真の不足を補い、画家も写真を制作に利用していた。同九年七月末に京橋医学会所で開催された義松主催の油彩画展の引札（広告）には、「図画ノ真ニ逼リ生ヲ写シ 尤モ其実用ニ適スベキモノ 独西洋油絵ノ妙ニ在リ 写真鏡画ト雖モ之レニ一著ヲ遜ル可シ」とあり（註5）、写真への対抗心を表しながらも、洋画の優位性を主張している。当時の写真は、色が褪せやすく、もちろんカラーではなく、大きく引き延ばす技術もなかった。そして暗い場所での撮影や、動く対象物の撮影も困難であった。その点では、実用性においていまだ絵画に頼らざるをえないところも多かったのである。

そしてそうした状況の中、同十三年、二十五歳の義松はフランスに渡り、九年間欧米各地を転々としながら本格的な油彩技法を学ぶ。帰国後、同二十五年、宮内省からの依頼を受け〈田子之浦図〉と〈加奈陀ヴィクトリア港景図〉の制作に取り掛かった。〈田子之浦図〉は、駿河湾を挟んで現在の興津近辺から富士山を望む図であるが、同十一年の明治天皇の北陸、東海両道御巡幸時々の義松の日記（註6）には、（十一月）五日 駿河国富士及薩摩山ヲ三保ノ湾上ヨリ写図（印） 油画一枚とあり、御巡幸時時に描いた富士山と〈田子之浦図〉は、地理的にほぼ一致してい



る。また、『明治天皇紀』明治十一年十一月五日の項には、興津御昼餐所(清見寺)から三保松原を望んだと記されており(註7)、『田子之浦図』の右手前に描かれた岩と同形の岩が、『富士山二十四景』(作品番号11)「東海道興津海岸」の前面に写っていることから、興津近辺からの眺めを描いたと考えてほぼ間違いない。御巡幸随行時のスケッチを参考にした可能性は高いであろう。『田子之浦図』では、前景の浜辺から、中景の由比、薩陲の山々、淡い紅色の光をうけ雲をまとう富士や遠景の山々へ量感豊かな空間が広がり、特に、遠景の山々には白色を巧みに用いた淡い彩色が施され、空気遠近法を欧米で学習してきた成果が表れている。しかし、構図の上では、例えば司馬江漢の描いた『駿河湾富士遠望図』(静岡県立美術館寄託、図1)と近似しており、江戸時代末から明治期にかけて名所絵等で繰り返し用いられてきた典型的な構図から逃れられていない。それは同時に西洋の遠近法を生かす典型的な構図であるとも言え、義松の師であったワーグマンが描いた『富士遠望図』(静岡県立美術館蔵、図2)をちょうど反転したものである。義松は、第一回内国勸業博覧会で鳳紋賞を受賞した『駿州安部川富岳晚眺図』、第二回内国勸業博覧会で妙技三等賞を受賞した『清水富士』(東京都現代美術館蔵、内国勸業博覧会出品目録には「駿州清水湾富岳曙ノ図」とある。)など初期の作品をはじめ、後半期にあたる明治三十年代にも数点の富士山図を描いている。初期の『清水富士』では、夕陽に淡く染まつた富士山の前面に逆光で影となった帆船を大きく配置することで、近景拡大による効果と光の表現を巧みに利用して遠近感を表現しているが、『田子之浦図』以降の作品には、空気遠近法による量感豊かな描写を見せながらも、構図の上ではどれも似通い、類型化したものが多くなっている。

さて、ここで『田子之浦図』の細部に目を移せば、五ミリにも満たない小さな人物が描きこまれていることに気づく(図3)。あるものは船を沖に出そうとしており、あるものは海水をくみ上げ、砂浜にまいている。その小ささにも関わらず、それぞれの行為が手に取るよう分かり、改めて義松の優れた描写力に驚かされる。田子の浦は、日当たりのよい海岸を利用した塩田が古くから行われ、塩の産地として有名であった。また、画面向かって左には、電信柱と電線が描かれ、明治時代当時の田子の浦の様子を描いていることが判明する(註8)。このことから、『田子之浦図』は宮中を飾る美術品であると同時に、宮中にいながらにして、ありのままの日本国土の様子を明治天皇に臨場感豊かにお伝えするという役割も担っていたと考えられる。そして対として依頼された『加奈陀ヴィクトリア港景図』は、義松が留学中に目にした異国の情景や風俗をお伝えするという役割も果たしていたのだろう。これらの作品の優れた描写は、それだけで十分人々の心を打つものであるが、その芸術性に加え、現実の世界を描いているという真実味が、これらの作品の評価をさらに高めたに違いない。

明治二十年代、日本の伝統的美術に対する再評価の機運が急速に高まる一方で、西洋画が敵対視されるという事態が起きていた。しかし国内でこのような国粋主義的な風潮が起きる中、宮内省から洋画の制作依頼は継続して行われている。それは、

目に見えたままに対象を写すという洋画の記録性が重視され、必要とされていたためである。義松の『田子之浦図』には、美術的であることに加えて、記録的であることが求められており、そのため、義松は構図に新味を求める必要を感じなかったのではないだろうか。そして、すでにこの段階で義松は、対象を真に迫って美しく写すことにかけては、登り詰めてしまっていた。しかし、ちょうどこの頃、「真二通り生ヲ写ス」ことにかけてライバル関係であった写真術は、著しい進歩を遂げていたのである。

図1 司馬江漢『駿河湾富士遠望図』(静岡県立美術館寄託)

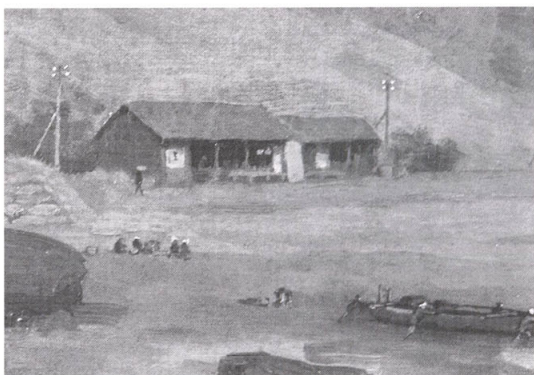


図3 『田子之浦図』部分

図2 チャールズ・ワーグマン『富士遠望図』(静岡県立美術館蔵)



## 2. 写真の富士

鹿島清兵衛（一八六六―一九二四）は大坂天満に生まれ、東京新川の酒問屋鹿島家の養子となった。鹿島屋は江戸時代以来有数の酒問屋として知られ、莫大な土地と財産を所有しており、その潤沢な資産をつぎこんで写真三昧な生活をおくった清兵衛は「写真大尽」とも言われている。清兵衛はイギリス人技師バルトンに写真技術を学び、欧米の最新の写真材料を輸入するなど大変研究熱心であった。また、清兵衛は、バルトンと小川一真とともに国産乾板の製造に取り組み、資金提供をしたのははじめ、明治二十六年には、発起人の一人として大日本写真品評会設立に関わり、その運営資金の大半を工面するなど、当時の写真界が清兵衛の財力に依存するところは大きかったようである。そして同二十八年には、東京木挽町に玄鹿館という豪華な写真館を開設し、写真術に関する諸種の製造および販売を行った。その清兵衛が、明治天皇の大婚二十五年を記念して献上したのが「富士岳戴雪之照影」（作品番号9、10）である。この作品は、桁外れの大きさゆえに写真史の上では殊に有名であり、従来「富士」というタイトルで知られている作品であるが（註9）、常々その大きさや、清兵衛の並外れた写真道楽ぶりが語られるに留まっている。しかし、この「富士岳戴雪之照影」（以下「富士岳」と表記する）と同種の写真が貼り込まれた写真帖「富士山二十四景」（作品番号11）の存在が明らかとなり、清兵衛の高度な写真技術を改めて知ることとなった。この写真帖を手がかりに写真額「富士岳」を捉え直すことで、写真史における清兵衛の功績をより正しく理解することが出来るのではないだろうか。「富士山二十四景」の一頁目には「東海道吉原駅」から富士山の全景を写した彩色写真が貼られている。東海道を下ると吉原駅付近では、富士山が左に見えることから、「吉原左富士」として浮世絵にも描かれた富士山眺望の名所である。その富士山の全景を写した写真から山容の部分を取りミングし、ブロマイド紙に引き延ばしたものが皇室に献上された先の写真額「富士岳」なのである（註10）。山頂を中央から少し左寄りに配置し、右側に空間を広くとり、全体を横長にトリミングしたことで、「東海道吉原駅」よりも富士山の裾野の広がりが増強され、また、余分なものを写し込まずに、富士山の山頂のみをクローズアップしたことで、より象徴的な印象が付加されている。

それでは「富士岳」の源泉となった、写真帖「富士山二十四景」の内容を、少し丁寧に見てゆこう。この写真帖は、吉原駅をはじめ、三島や興津など東海道各所、御殿場や甲州吉田まで、二十四の地点から撮影された富士山の写真が貼り込まれている。当時、日本の風景や風俗の写真は、欧米人にお土産の品として好まれ、時絵など豪華な装丁の施された写真アルバムが数多く制作された。やはり清兵衛の「富士山二十四景」も欧米人の需要を無視したものではない。「写真雑誌」第九号（明治二十八年十二月）の雨月寒生氏の投稿文には、英国刊行の写真雑誌社の請を受け、玄鹿館製の写真中でもとりわけ有名な「富士嶺」の中にて十二枚を選び、同社へ寄贈した旨が記され、鹿島清兵衛が写真帖に添えた説明書の原文が引用されている。説

明書の文章を一部引用する。

富士は実に我邦第一（昨年に至るまで）の高山にして高岳名山世界に数多しといへども其形状の端麗なると其景勝の壮宏なるに於て一も富士山の右に出づる者なし邦人の萬国に誇稱する寔に由あり：（中略）：殊に富士の影画を海外に輸出すること年々数十萬を下らずと聞く時は邦人すら尚其名声の高大なるに驚かざるを得ず 然るに写真技術上の課題と以て富士を視るときは誠に一個の難物なりといはざるべからず歳々時々彼が天女の如き容姿を写影せむとする写真家は実に夥多なりといふへし 然れども此美人は「暗箱三脚」を嫌忌すること甚しく周歲中極稀の好機に非ざれば飛雲の際に隠現して写影頗難し：（略）

当時いかに「富士山」の写真が海外へ売り出されていたかが分かるだろう。また、欧米人の富士山人気を通し、日本人として富士山に改めて誇りを抱くという、清兵衛をはじめ当時の日本人の心境も語られている。しかし、これらの写真は、お土産用写真のように欧米人に対する目のみを意識して撮影されているわけではない。むしろ日本人として、富士山を撮影することの意義を感じていると考えられる。

「富士山二十四景」のそれぞれの写真の撮影地点は、富士山眺望の名所として古くから著名で、現在でも多くの写真家が富士山を撮影するために訪れている。当然のことながら、明治期においても、日本人のみならず欧米の写真家がそれらの地点で富士山を撮影している。清兵衛が目指したのは、すでに広く知られている富士山を、伝統的な構図やモチーフをおさえながらも、いかに人々の目に新鮮に映るような魅力を引き出すかであった。そして、富士山を通して、写真の芸術性を高めることであった。たとえば、「東海道鈴川合橋際其一」では富士の手前に橋が架かり、人力車が橋を渡ってくる。天秤で荷をはこぶ人夫の姿もある。「東海道加島郡」では富士の手前には茅葺き屋根の庵が配されている。また、「駿州静浦其三」では水をはった田圃がきらめく。このように、それぞれの写真には、欧米人が異国情緒を感じ、好みそうなモチーフを写しながら、過度な演出はなく、しつとりとした空気の透明感など日本の気候や風土を感じ取ることが出来る。さらに日本の伝統的な名所絵を想起させる場面もある。「東海道柏原沼辺」では、湖面に逆さ富士が映り帆掛け船が浮かぶという典型的な図様を踏襲しながらも、低めに視点をとり、湖面に映る富士や帆掛船の影を鮮やかにとらえているところに新味がある。「甲州精進湖畔其三」は富士山の手前にススキなどの草花が風にゆれ、あたかも日本画の題材として親しまれている「武蔵野図」を彷彿とさせる。他にも近景に樹木をクローズアップするなど、浮世絵などで用いられる奥行き演出もみられる。富士山だけではなく、湖面に映った木々の影などにも気を配り、日本人らしい細やかな視点で撮影されたこれらの写真からは、日本画、洋画とは異なる写真の芸術性を示そうという清兵衛の意図が伝わってくる。

ところで、鹿島清兵衛の設立した玄鹿館の広告には、五つの業務が挙げられている。「写真撮影」特に二千五百燭の電灯を用いた夜間撮影は、玄鹿館のうりであった、



「写真印画」(引延印画が大文字で強調されている)、「写真製版」、「顕微鏡写真や望遠鏡写真」、そして最後に、「写真応用美術品類」とある。そこには、衣類や煙草人、扇、衝立、陶器類などが挙げられている。さらに、明治二十八年二月の玄鹿館設立を祝福した『写真雑誌』第五号の投稿文には、以下のように述べられている。

玄鹿館が営業上の要旨は従前の実業家を目前の小利を争ふに非ず 専ら日本固有の美術意匠を写真術に引用して以て広く海外人に対し我が特色を示さんとするに在り 又彼の文明国と共に此の術の新家軌軸を競はんと欲するなり  
(後略) …

玄鹿館の設立の目的には、写真術に伝統的な日本の美術意匠を取り入れることで、海外諸国に対抗すると同時に、写真術の応用範囲を広げ、その地位を高めたという清兵衛の素直な想いが表れている。明治二十年代の写真術の進歩はめざましく、特に薬品が乾く前に撮影しなくてはならなかった湿板写真に代わり、扱いの比較的平易な乾板が海外から輸入されたことで、アマチュア間に写真趣味が広まることになった。アマチュア写真家を中心に初めての写真団体「日本写真会」が明治二十二年に発足され、同二十六年には、鹿島清兵衛らの提唱で「大日本写真品評会」が発足されている。大日本写真品評会の主な目的は、やはり名前の示すとおり、撮影した写真を出品し、互いに品評して、意見交換をすることであった。一部の富裕層に限ったことではあったが、自ら撮影した写真を鑑賞するという行為が自然に行われるようになってきたのである。玄鹿館は当時としても、豪華で画期的な写真館であったに違いないが、明治二十年代の写真界の隆盛があつてはじめて、このような写真館の発想に至ったのである。写真の技術進歩はめざましく、清兵衛の写真への期待はこのほか大きなものであつた。しかし技術だけでは日本画などの伝統的な美術品にはかなわないと考えたのだろう。写真も他の芸術活動と同様に、伝統的な題材を扱い、美しく表現出来ることを示す必要があつた。富士山を通して、日本固有の美を写真で表現し、それを引延し美しく額装し、明治天皇に献上する。明治天皇の大婚二十五年を記念し献上された巨大な写真額(富岳)は、写真が日本画・洋画にも匹敵する美術品になりうることをアピールする宣伝塔でもあつたのである。

しかし、鹿島清兵衛の活躍も長くは続かなかつた。新橋の名妓ほんたを落籍したことで、鹿島家からの養子縁組が解消されてしまう。それによって生活は困窮し、さらに清兵衛は撮影中のマグネシウム爆発によって大火傷を負い、明治三十二年には玄鹿館もつぶれてしまう。一方、若くして内国勸業博覧会やフランスのサロンで受賞を重ね、宮廷画家とも言うべき活躍をした五姓田義松も、(田子之浦図)を描いた後の制作活動は奮っていない。健康を害し、制作活動がはばまれたとも言われるが、同二十六年フランスから帰国した黒田清輝がもたらした新しい洋画の流れに対応することが出来なかつたのも一つの要因だろう。そして、この洋画界の革新には、少なからず写真術の進歩も影響していた。幕末から明治初期にかけて、洋画と写真は、目に見えたままに対象を写す新たな実用技術として研究された。しかし、明治二十

年代、写真術は格段に進歩し、洋画の役割は、「真二逼り生ヲ写ス」<sup>註4</sup>だけではなくなり、互いに新たな価値を求めてゆくようになる。五姓田義松と鹿島清兵衛が残した二つの富士山は、洋画も写真もまだその輪郭が定まっていなかつた時代のそれぞれの置かれた状況を今日に伝えている。義松の(田子之浦図)は、日本国土をありのままに描く記録性と美しさを兼ね備えた実用の芸術、清兵衛の(富岳)は、写真の可能性を模索した男が富士山に託した挑戦の証であつた。

松谷 芙美(まつやふみ/当館学芸室研究員)

(註1) 東京日日新聞、明治十一年七月二十日(新聞集成 明治編年史第三卷、中山泰昌編著、新聞集成 明治編年史頒布会発行、一九八五年)

(註2) 岩壁義光他編「太政官期地方巡幸研究便覧 第一〇巻、柏書房、二〇〇一年、『巡幸雑記 第三二二九頁

(註3) 「北陸・東海道御巡幸記録画連作」に関しては、「明治美術再見Ⅳ 記録の芸術―山本芳翠とその時代(宮内庁三の丸尚蔵館展覧会カタログ、平成十三年一月)に詳しい。

(註4) 御巡幸の写真に関しては、以下の著書を参考にした。武部敏夫、中村一紀編「明治の日本―宮内庁書陵部所蔵写真」、吉川弘文館、平成十二年

(註5) 青木茂義松と五姓田派の系譜、明治の宮廷画家―五姓田義松展覧会カタログ・神奈川県立歴史博物館、昭和六十一年。文案は軍医総監松本順であつた。

(註6) 前掲註5。五姓田義松関係文書 第一部日記より

(註7) 『明治天皇紀 第四巻、吉川弘文館、昭和四十五年

(註8) 岩壁義光他編「太政官期地方巡幸研究便覧 第二巻(柏書房、二〇〇一年)の「巡幸雑記 附録一」には、明治十一年当時の「日本帝国電信線路図」が掲載されており、南は長崎まで電信線が開通していた。すでに海外へも電信線は開通し、日本全国へ電信が行き渡りつつある状況を知ることが出来る。

(註9) 鹿島清兵衛が献上時に添えた賀表の記載(註10参照)にならない、作品名を(富岳 戴雪之照影)とした。

(註10) 『写真新報』五六号(明治二十七年三月)雑報には、以下の記述がある。  
「本月九日兩 陛下大婚二十五年の御祝儀を行はせられたるとき日本写真會よりは會員鹿島清兵衛氏の撮影せる富士山の写真をプロマイド紙に引延し凡そ五尺に八尺の額に製し同一のもの二個を左の賀表に添へ献納せりと云ふ  
謹奉賀  
天皇陛下  
皇后陛下  
戴雪之照影壹双仰禱  
天皇陛下  
皇后陛下  
聖壽無疆  
明治二十七年三月九日

日本寫真會會頭臣榎本武揚誠惶頓首」  
また、『写真雑誌』第九号(明治二十八年十二月)掲載の、兩月寒生氏の投稿文に、鹿島清兵衛が写真帖に添えた説明書の原文が引用されており、文末に以下の様に記されている。

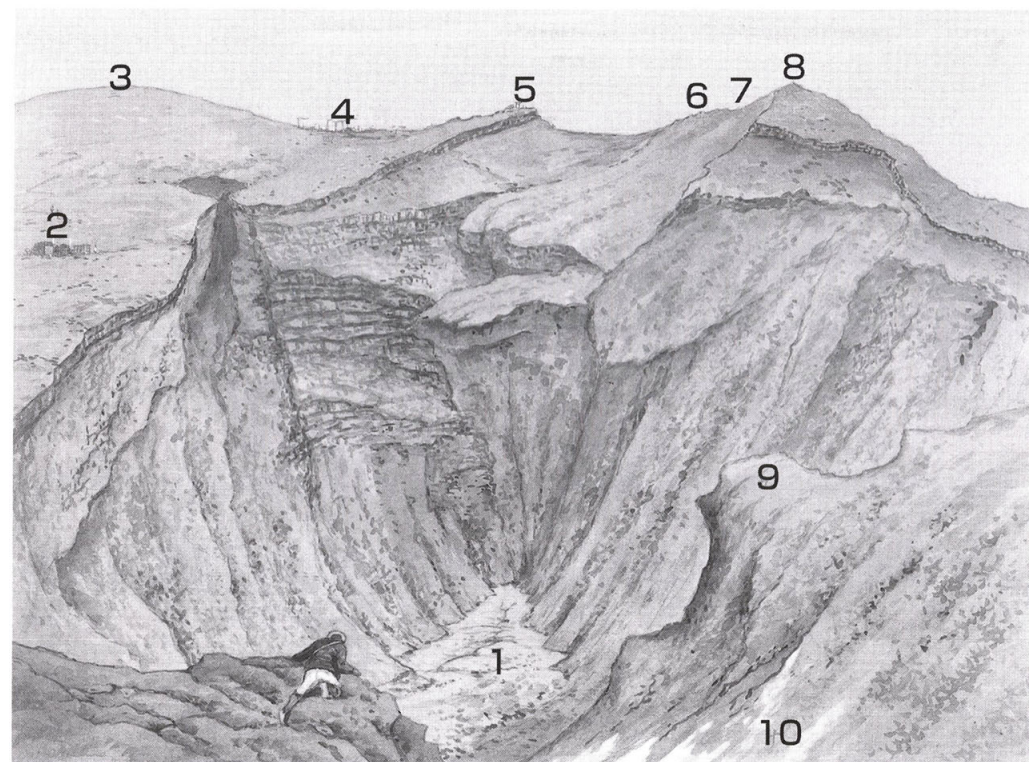
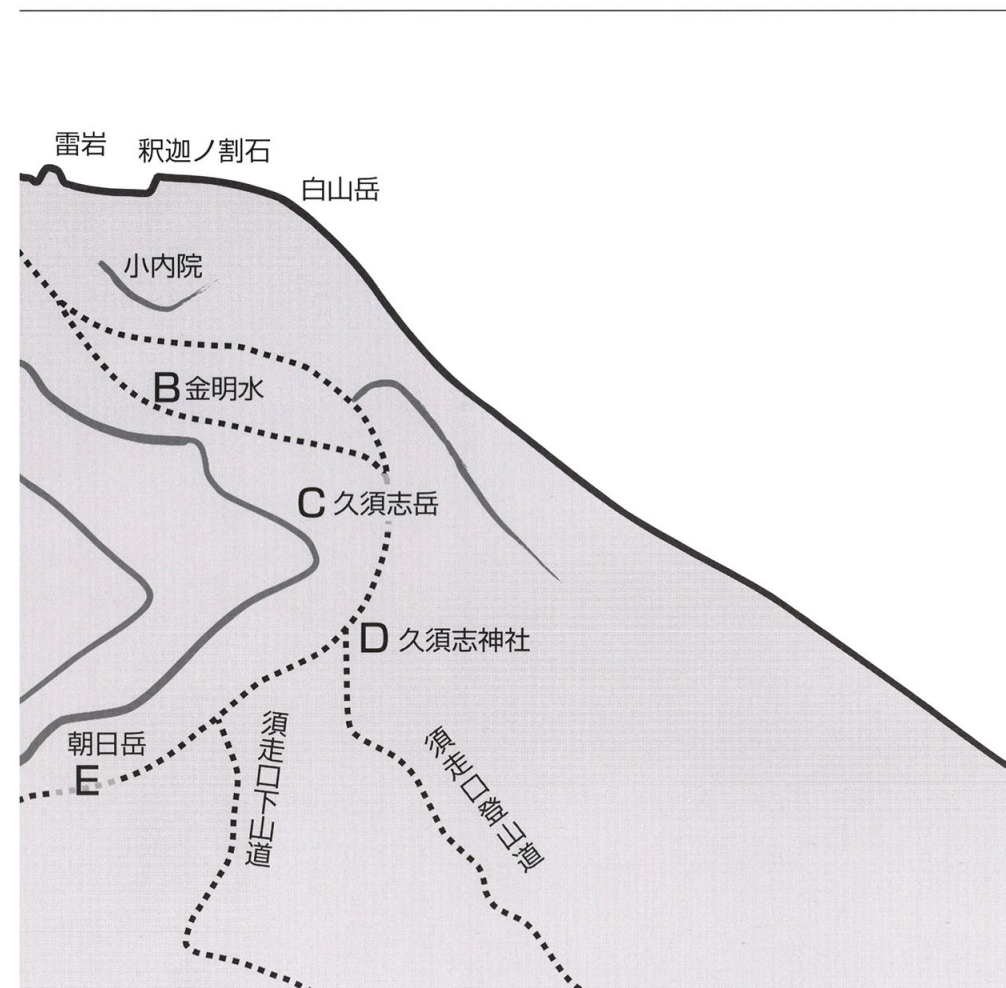
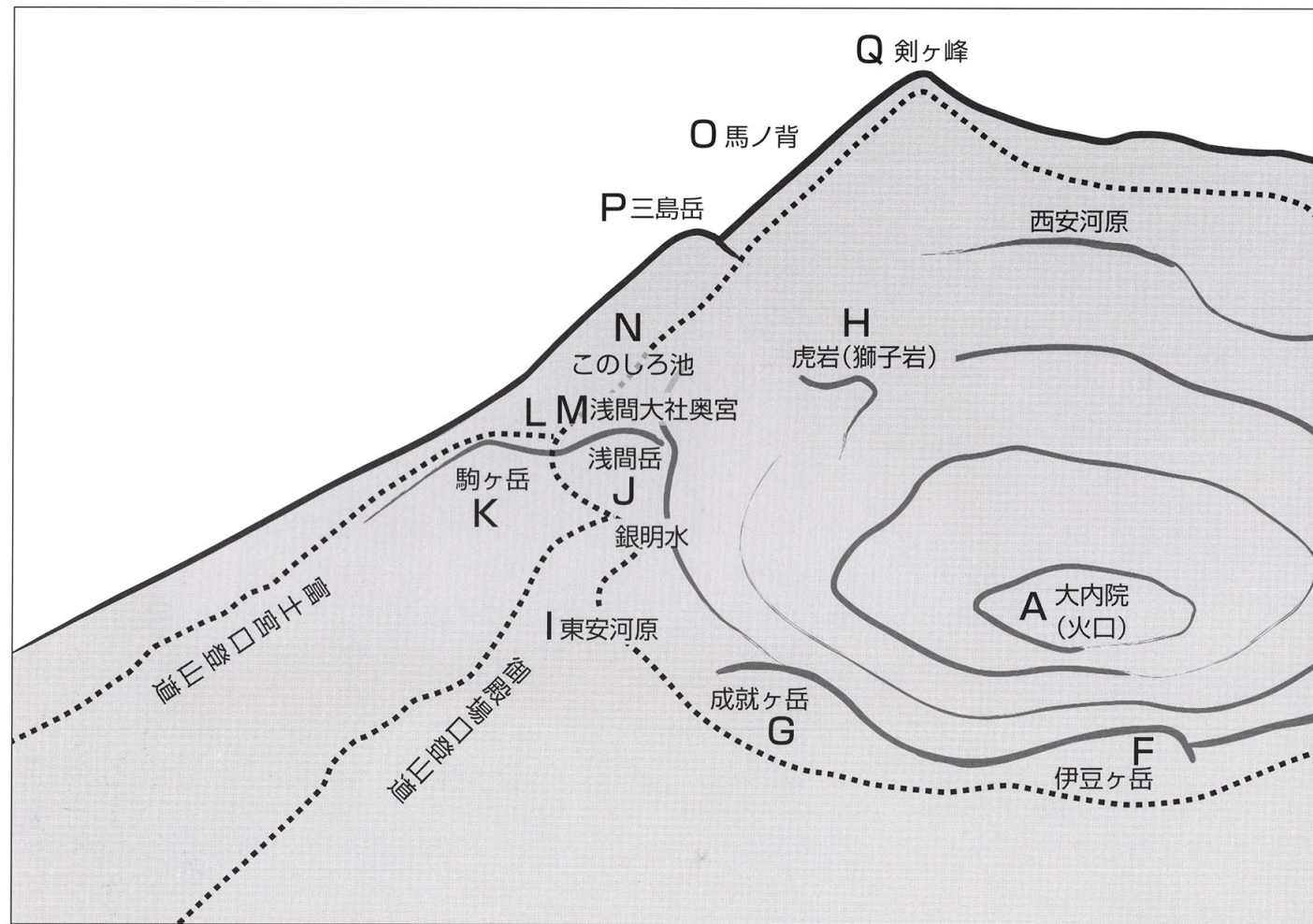
「…(略)…就中富岳全形を示せる一葉は曩に大婚二十五年の祝典に際し大日本寫真會の名義を以て忝くも我が 兩陛下へ献上せる竪六尺中九尺の額面と同一の図なりとす」



図解「富士山図」

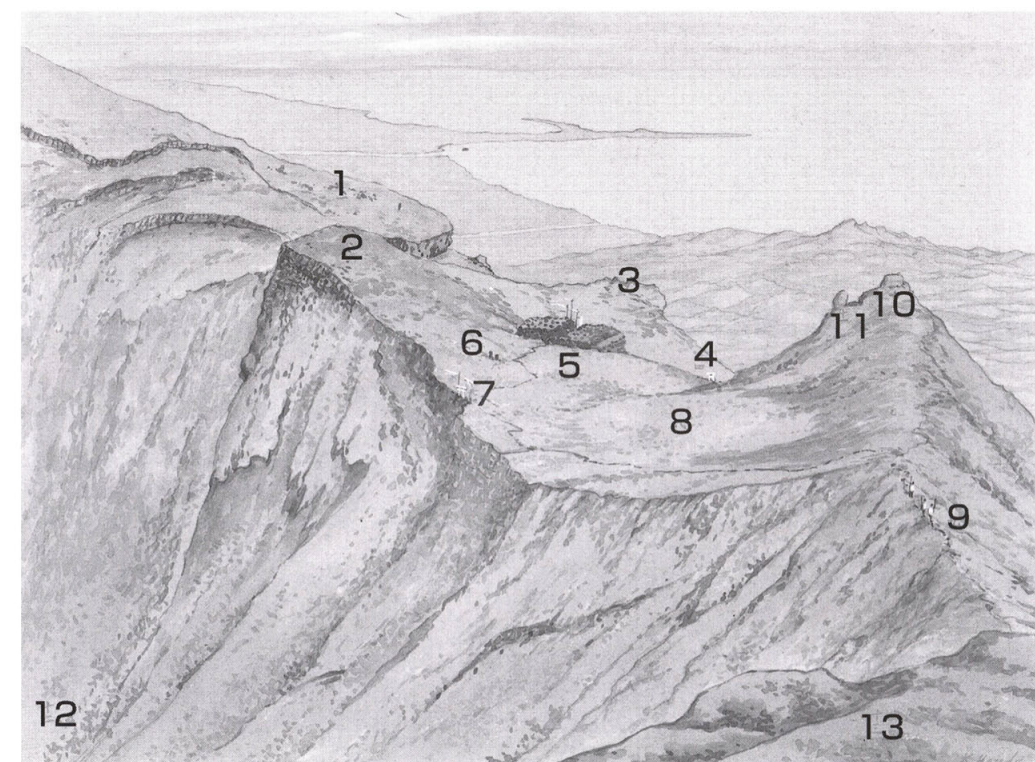
「富士山図」(作品番号7)は、佐々木道介、本多錦吉郎が実際に富士の山頂にまで登って描いたスケッチをもとにしたものである。山頂の光景を描く画面内には、朱書きで数字が記されており、この数字の箇所が該当する場所の名称が、画帖の序文にまとめられている。

ここで富士の最高地点、剣ヶ峰からの眺望を描いた二図と、山頂見取り図を比較し、画家がいかに正確に風景を切り取ったのかを示したい。図中で数字が記された箇所に対応する見取り図の地点には、アルファベットと現在の呼称を表記した。



- 1 山上中央ノ穴底 (A)
- 2 天拝所、金明水、七曲リ (B)
- 3 久須志岳 (C)
- 4 北口頂上 (D)
- 5 朝日岳、北口内院拝所 (E)
- 6 伊豆ヶ岳ノ一部 (F)
- 7 畝間
- 8 成就ヶ岳 (G)
- 9 獅子岩 (H)
- 10 万年雪

富士山頂之図 甲 剣ヶ峰ヨリ東ニ向ヒ之ヲ寫ス



- 1 東安河原 (I)
- 2 浅間岳 (J)
- 3 駒ヶ岳 (K)
- 4 南口頂上 (L)
- 5 南口石室、浅間神社 (M)
- 6 虎石ノ碑
- 7 南口内院拝所
- 8 鯨ヶ池旧地 (N)
- 9 剣ヶ峰登道 (O)
- 10 三島岩 (P)
- 11 雷鳴岩
- 12 穴
- 13 剣ヶ峰ノ部分 (Q)

富士山頂之図 乙 剣ヶ峰ヨリ山頂東南ノ部ト武相ノ海湾ヲ望ミ寫ス

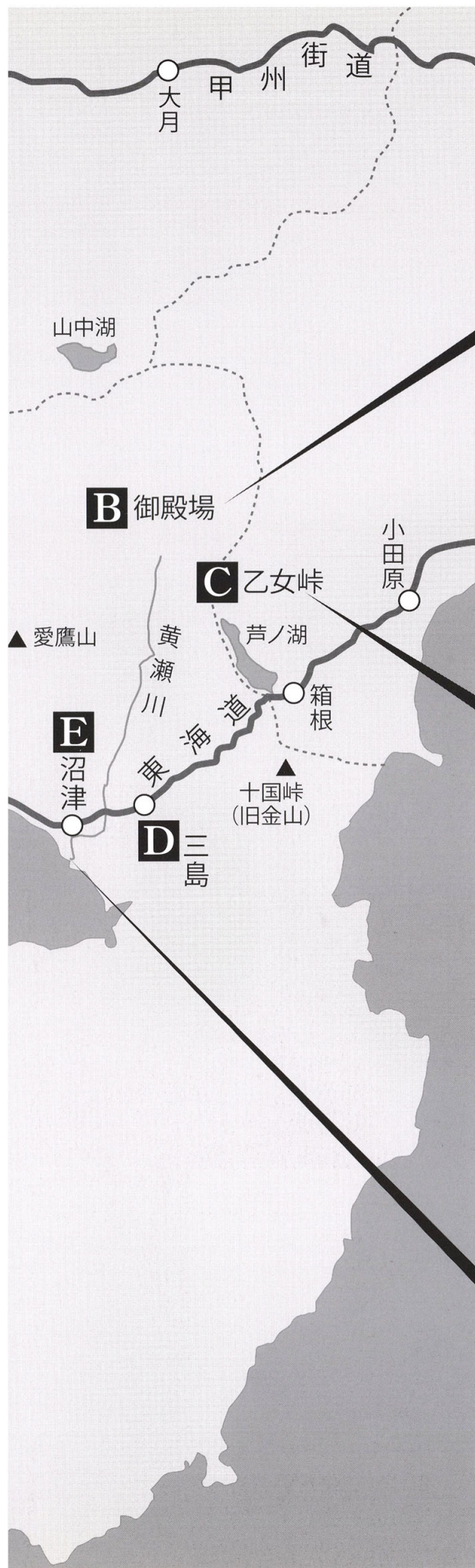
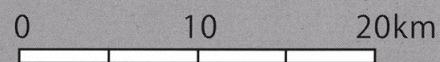
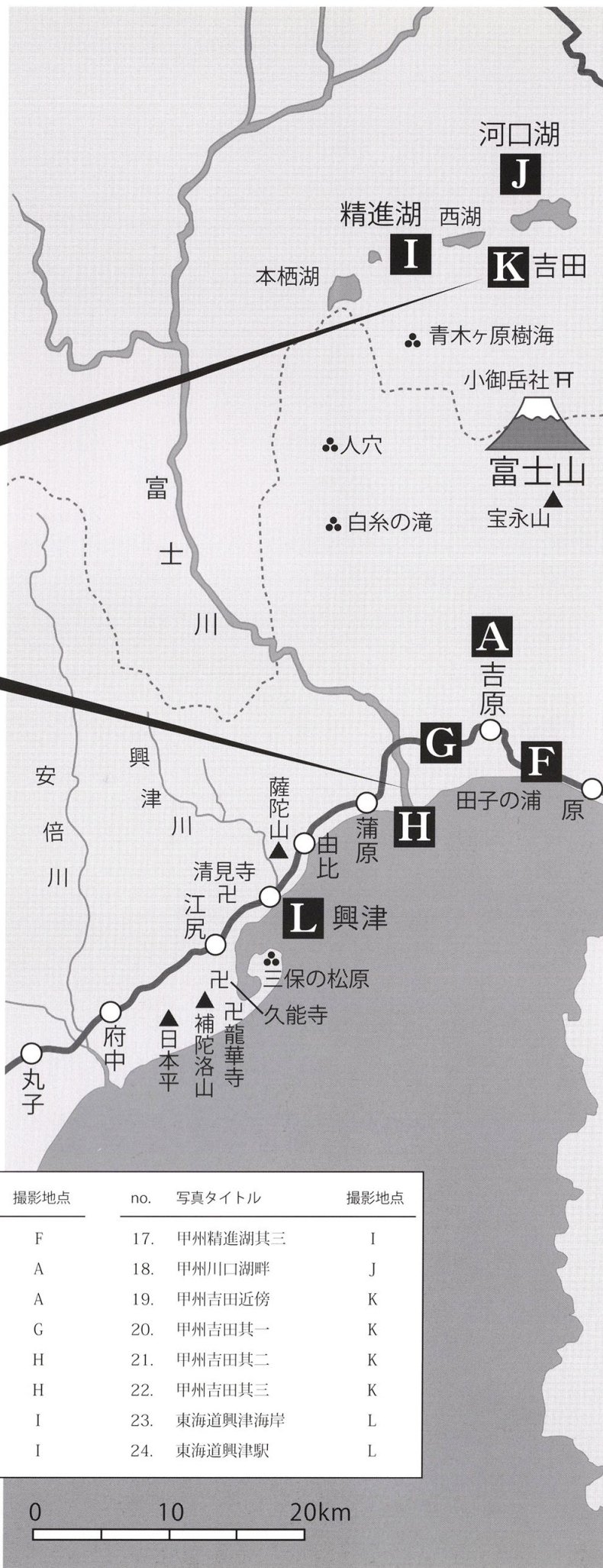




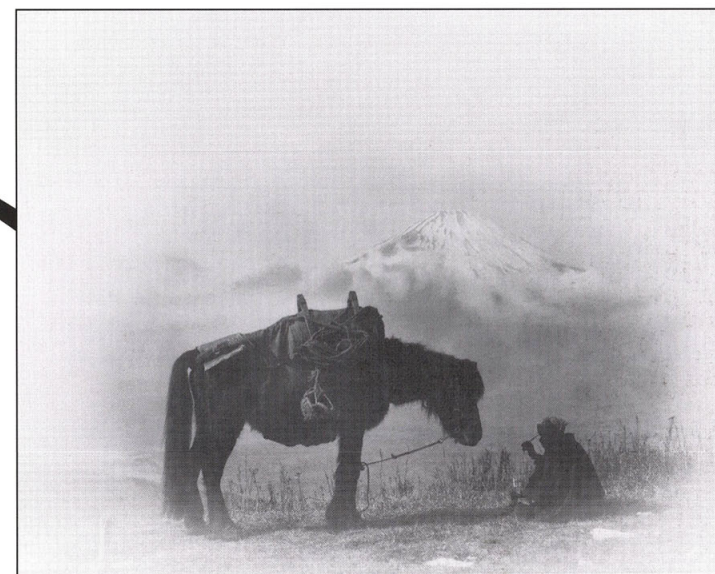
22. 甲州吉田其三



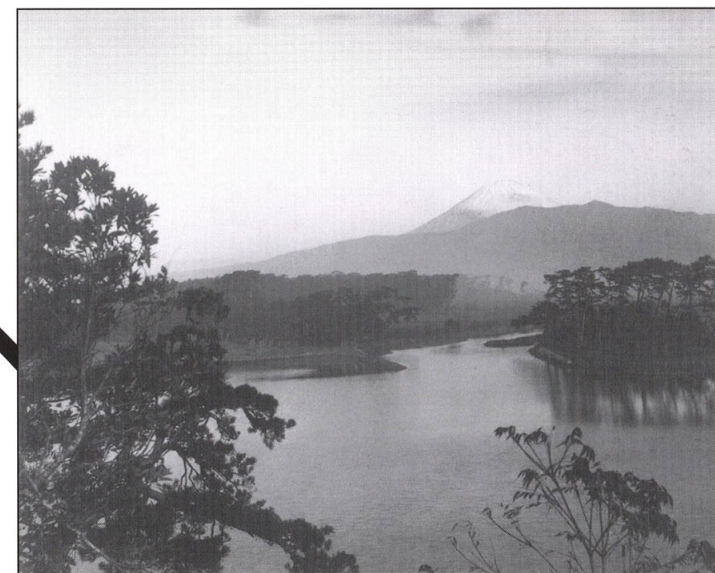
14. 東海道富士川



3. 駿州御殿場近傍



4. 相州乙女峠



7. 駿州静浦其二

「富士山二十四景」撮影地点

no.	写真タイトル	撮影地点	no.	写真タイトル	撮影地点	no.	写真タイトル	撮影地点
1.	東海道吉原駅	A	9.	東海道柏原沼辺	F	17.	甲州精進湖其三	I
2.	駿州御殿場	B	10.	東海道鈴川河合橋其一	A	18.	甲州川口湖畔	J
3.	駿州御殿場近傍	B	11.	東海道鈴川河合橋其二	A	19.	甲州吉田近傍	K
4.	相州乙女峠	C	12.	東海道加島邨	G	20.	甲州吉田其一	K
5.	東海道三島駅玉川湖畔	D	13.	東海道富士川橋上	H	21.	甲州吉田其二	K
6.	駿州静浦其一	E	14.	東海道富士川	H	22.	甲州吉田其三	K
7.	駿州静浦其二	E	15.	甲州精進湖其一	I	23.	東海道興津海岸	L
8.	駿州静浦其三	E	16.	甲州精進湖其二	I	24.	東海道興津駅	L

「富士山二十四景」撮影ポイント

地図中のアルファベットは、「富士山二十四景」(作品番号11)のそれぞれの写真の撮影地点を示している。左下の表には、二十四枚の写真のタイトルの記し、その撮影地点を、地図中のアルファベットで示した。



# 〈参考文献〉

## 〔全般〕

### ◎単行本・雑誌

『日本風景論』志賀重昂、政教社、一八九四年

『日本山水論』小島烏水、隆文館、一九〇五年

『富士の研究Ⅰ 富士の歴史』浅間神社〔編〕、古今書院、一九二八年

『富士の研究Ⅱ 浅間神社の歴史』浅間神社〔編〕、古今書院、一九二八年

『富士の研究Ⅲ 富士の信仰』浅間神社〔編〕、古今書院、一九二八年

『富士の研究Ⅳ 富士の文学』富士の美術・富士の遺跡』浅間神社〔編〕、古今書院、一九二九年

『富士のよせ書』正岡子規、改造社、一九三一年

『富嶽六百景』岡本文一、和玄洞集古館、一九七八年

『富士山の精神史』なぜ富士山を三峰に描くのか』竹谷朝負、青山社、一九九八年

『日本の美 富士』鈴木進〔監〕、美術年鑑社、二〇〇〇年

『美 JAPAN 富士山』河野元昭〔監〕、四季出版、二〇〇五年

『富士山の絵画史』成瀬不二雄、中央公論美術出版、二〇〇五年

『富士山をめぐる日本人の心性』天野紀代子・澤登寛聡〔編〕、法政大学国際日本学研究所、二〇〇七年

### ◎展覧会カタログ

『富士百景―その文学と美―』山梨県立文学館、二〇〇一年

『静岡県立美術館、滋賀県立近代美術館の名品80点でたどる 美術の20世紀―豊かなる表現』展覧会カタログ、静岡県立美術館・滋賀県立近代美術館、二〇〇五年

### ◎研究論文

『歌にあらはれたる富士山』武島羽衣『歴史地理』三六卷一号、日本歴史地理学会、一九二〇年

『富士山を背景とせる人物』『歴史地理』三六卷一号、日本歴史地理学会、一九二〇年

『開国以前、西洋人の見た富士山(上)』中山和芳『東京外国語大学論集』四四号、一九九二年

『開国以前、西洋人の見た富士山(下)』中山和芳『東京外国語大学論集』四五号、一九九二年

『近代日本の教科書における富士山の象徴性』阿部一『地理学評論』六五卷(Ser.A)三号、日本地理学会、一九九二年

『富士山の絵画』成瀬不二雄『日本の美 富士』美術年鑑社、二〇〇〇年

『文学にみる富士―奈良時代から室町時代、及びそれ以降』成瀬不二雄『日本の美 富士』美術年鑑社、二〇〇〇年

『近代絵画における富士山』宝木範義『日本の美 富士』美術年鑑社、二〇〇〇年

『富士を題材にした教科書の変遷』竹谷朝負『人文・自然・人間科学研究』三号、拓殖大

学人文科学研究所、二〇〇〇年

『富士山と文芸文化』久保田淳『国文学―解釈と教材の研究―』四九卷二号、学燈社、二〇〇四年

『漢詩に詠まれた富士山―京儒の場合』池澤一郎『国文学―解釈と教材の研究―』四九卷二号、学燈社、二〇〇四年

『江戸詩歌が描いた富士山―神龍、麓の雲、そして若葉』鈴木健一『国文学―解釈と教材の研究―』四九卷二号、学燈社、二〇〇四年

『国立公園の富士―国家的風景のパラダイム』丸山宏『国文学―解釈と教材の研究―』四九卷二号、学燈社、二〇〇四年

『変容する富士コスモロジー―水火マンダラからエコロジーマンダラへ』藤原成一『国文学―解釈と教材の研究―』四九卷二号、学燈社、二〇〇四年

『不盡画集』谷上隆介〔編〕、飯田呉服店、一九一五年

『江戸百名山図譜』住谷雄幸、小学館、一九九五年

『心を描く―大観の富士』富士美術館、一九八八年

『日本の心 富士の美』NHK名古屋放送局、一九九八年

『日本画の情景』富士山・琵琶湖から静岡県立美術館・滋賀県立近代美術館、二〇〇〇年

『日本のこころ―富士と桜』東京富士美術館、二〇〇二年

『最後の文人鉄斎』富士山から蓬萊山へ』出光美術館、二〇〇四年

『日本画にみる富士と桜』富山県水墨美術館・豊橋市美術館、二〇〇六年

『富士の名画』笹川種郎『歴史地理』三六卷一号、日本歴史地理学会、一九二〇年

『富士山の絵』橋崎宗重『生活美術』三卷八号、アトリエ社、一九四三年

『富士山によせる情感の推移』飯島勇『三彩』二四一号、一九六九年

『富士はいづくぞ』野島秀勝『三彩』二四一号、一九六九年

『日本絵画における富士山の定型的表現について』成瀬不二雄『美術史』一一二二号、一九八二年

『文人画家による富士山真景図(一)』谷文晁『富士山中真景全図』をめぐって』相沢なぎさ『古美術』七四号、三彩新社、一九八五年

『文人画家による富士山真景図(二)』谷文晁『富士山中真景全図』をめぐって』相沢なぎさ『古美術』七五号、三彩新社、一九八五年

『大観の富士画について』大智経之『財団法人横山大観記念館館報』七号、横山大観記念

### ◎研究論文

『富士の名画』笹川種郎『歴史地理』三六卷一号、日本歴史地理学会、一九二〇年

『富士山の絵』橋崎宗重『生活美術』三卷八号、アトリエ社、一九四三年

『富士山によせる情感の推移』飯島勇『三彩』二四一号、一九六九年

『富士はいづくぞ』野島秀勝『三彩』二四一号、一九六九年

『日本絵画における富士山の定型的表現について』成瀬不二雄『美術史』一一二二号、一九八二年

『文人画家による富士山真景図(一)』谷文晁『富士山中真景全図』をめぐって』相沢なぎさ『古美術』七四号、三彩新社、一九八五年

『文人画家による富士山真景図(二)』谷文晁『富士山中真景全図』をめぐって』相沢なぎさ『古美術』七五号、三彩新社、一九八五年

『大観の富士画について』大智経之『財団法人横山大観記念館館報』七号、横山大観記念

『大観の富士画について』大智経之『財団法人横山大観記念館館報』七号、横山大観記念

『大観の富士画について』大智経之『財団法人横山大観記念館館報』七号、横山大観記念

『大観の富士画について』大智経之『財団法人横山大観記念館館報』七号、横山大観記念



館、一九八八年

『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―大熊敏之』横山大観の時代 1920s―40s 宮内庁三の丸尚蔵館、一九九七年

『描かれた富士―イメージ変遷と諸相―』山下善也『日本の心富士の美』NHK名古屋放送局、一九九八年

『富士の信仰とその美術』米屋優『日本の心富士の美』NHK名古屋放送局、一九九八年

『近代日本画における自然と反自然』菊屋吉生『日本画の情景 富士山・琵琶湖から』静岡県立美術館・滋賀県立近代美術館、二〇〇〇年

『近代絵画における富士山』宝木範義『日本の美 富士』美術年鑑社、二〇〇〇年

『講演』描かれた富士―イメージ変遷と諸相『富士信仰研究』二号、富士信仰研究会、二〇〇一年

『近世絵画の富士／造形の多彩さ』山下善也『国文学―解釈と教材の研究―』四九卷二号、学燈社、二〇〇四年

『浮世絵と富士』大久保純一『国文学―解釈と教材の研究―』四九卷二号、学燈社、二〇〇四年

『富岡鉄斎と富士』笠島忠幸『国文学―解釈と教材の研究―』四九卷二号、学燈社、二〇〇四年

『大東亜の富士―都の西北より、山容を望む』丹尾安典『国文学―解釈と教材の研究―』四九卷二号、学燈社、二〇〇四年

『富士筑波という型の成立と展開』井田太郎『国華』一三一五号、二〇〇五年

『定信の富士―近代の写実的なもの』井田太郎『文学』七卷一号、岩波書店、二〇〇六年

『愛する日本の風土の中で』大熊敏之『別冊太陽 日本のあるところ 二・二 気魄の人 横山大観』平凡社、二〇〇六年

『富士山のイメージをめぐって―どのように富士山を描いて来たか―』金原宏行『日本画にみる富士と桜』富山県水墨美術館・豊橋市美術館、二〇〇六年

## 〔洋画・写真〕

### ◎単行本・雑誌

『写真新報』五六・五七号、玄鹿館、一九九五年三月・四月

『写真雑誌』五・九・一一号、大日本写真品評会、一九九五年三月・十二月、一九九六年七月

『写真新書』バルトン『著』石川巖『訳』、玄鹿館、一九九五年

『日本地理大系別巻 富士山』武田久吉、改造社、一九九二年

『現代教養文庫三〇八 富士山』岡田紅陽、社会思想研究会出版部、一九九一年

『富士』岡田紅陽、求龍堂、一九七〇年

『写真とともに百年』亀井武、小西六写真工業株式会社、一九七三年

『日本写真発達史』伊藤逸平、朝日ソノラマ、一九七五年

『日本写真史―幕末の伝播から明治期まで』小沢健志、ニコールクラブ、一九八六年

『写真集 明治の横浜、東京―残されていたガラス乾板から―』横田洋一『監』、写真集『明治の横浜・東京』を刊行する会、一九八九年

『美術という見世物 油絵茶屋の時代』木下直之、平凡社、一九九三年

『日本の美術三五〇号 明治の洋画―明治の渡欧画家』三輪英夫、一九九五年

『月の鏡』復刻版、島岡宗次郎『編』、筑紫紙魚の会、一九九八年

『日本の写真家2 田本研造と明治の写真家たち』木下直之、岩波書店、一九九九年

『幕末明治の写真』小沢健志、筑摩書房、二〇〇〇年

『東京都写真美術館叢書 日本写真家事典』東京都写真美術館、淡交社、二〇〇〇年

『明治の日本―宮内庁書陵部所蔵写真―』武部敏夫・中村一紀『編』、吉川弘文館、二〇〇〇年

『明るい窓・風景表現の近代』柏木智雄・倉石信乃・新畑泰秀、大修館書店、二〇〇三年

『写真集 明治の記憶―学習院大学所蔵写真』学習院大学史料館『編』、吉川弘文館、二〇〇六年

『幕末・明治の横浜展 新しい視覚と表現』横浜美術館、二〇〇〇年

『研究論文』

『近代日本洋画にみる風景表現とその背景』下山肇『東西の風景画』静岡県立美術館、一九八六年

『風景画の成立―日本近代洋画の場合―』松本誠一『美学』一七八号、一九九四年

『明治前半期における写生風景画の受容』喜多村明里『ミレーとバルビゾン派の画家たち』毎日新聞社、一九九六年

『日本における近代的自然観の確立―ラスキンの及ぼしたその影響―』渡辺俊夫『巨匠が描く日本の名山 第二巻』関東・甲信越編 郷土出版社、一九九八年

『大正期風景画の展開―水彩画運動を中心として―』渡辺俊夫『巨匠が描く日本の名山 第三巻』関東・甲信越編 郷土出版社、一九九八年

『〈富士写真〉の転移―富士山はどのように写されてきたか』金子隆一『国文学―解釈と教材の研究―』四九卷二号、学燈社、二〇〇四年

『図書館蔵の明治天皇巡幸等写真について』岡田茂弘『学習院大学史料館紀要』一三三号、二〇〇五年



# 出品目録

会期・平成二十年三月二十二日(土)～六月二十九日(日)

前期…三月二十二日(土)～四月二十日(日)  
 中期…四月二十六日(土)～五月二十五日(日)  
 後期…五月三十一日(土)～六月二十九日(日)

番号	作品名	作者名	員数	制作年	材質技法	寸法(cm)	展示期間
1	住吉富士吉野図	瀧和亭・狩野永憇・野口幽谷	三幅	明治二十二年頃	絹本着色	各一七一・一×六八・五	前期
2	葉山之実景	村瀬玉田	一幅	明治期	絹本墨画淡彩	一六五・四×六九・五	後期
3	函嶺蘆湖図	森琴石	一幅	明治二十四年	絹本着色	一一八・九×五〇・五	後期
4	蓬莱図(「青年画帖」より)	郵田丹陵	一図(二帖の内)	明治二十七年	絹本着色	三五・三×三三・七	後期
5	絵島望獄図(「張父画帖」より)	佐竹永湖	一図(二帖の内)	明治二十八年	絹本着色	三四・二×四九・三	後期
6	「十二ヶ月画帖」より	佐竹永陵	二図(二帖の内)	大正六年	絹本着色	各二八・一×四一・七	前期
	①田浦二富士						
	②葉山海岸	八木岡春山					
7	富士山図	佐々木道介・本多錦吉郎	一帖	明治十九年頃	水彩・紙	各二六七・三四・六×二〇・八×六〇・七	前期・中期
8	田子之浦図	五姓田義松	一面	明治二十五年	油彩・カンヴァス	八九・三×一四四・二	後期
9	富岳 戴雪之照影	鹿島清兵衛	一面	明治二十七年	写真	八四・八×一六六・六	後期
10	富岳 戴雪之照影	鹿島清兵衛	一面	明治二十七年	写真	八七・九×一七二・九	後期
11	富士山二十四景	玄鹿館	一帖	明治二十八年頃	写真	各二二・〇×二六・八	全期
12	寰宇無双図額	溝川惣助	一点	明治二十七年	七宝	四三・〇×七五・〇	前期
13	「書画帖」より						
	①富嶽	郵田丹陵					
	②富嶽	川合玉堂					
	③富嶽	平福百穂					
	④富嶽	菊池契月					
	⑤富嶽	木村武山					
	⑥富嶽	深田直城					
	⑦富嶽	鈴木華郵					
	⑧富嶽	竹内栖鳳					
	⑨富嶽	山元春挙					
	⑩富嶽	小室翠雲					
	⑪富嶽	小坂芝田					
	⑫富嶽	松林桂月					
	⑬富嶽	田中頼璋					
	⑭東海神秀	小山栄達					
	⑮富嶽	津端道彦					



14	富士草花図	小室翠雲	三幅	大正期	絹本着色	各二九・二×二九・九	後期
15	朝陽富士	和田英作	一面	大正六年	油彩・カンヴァス	八七・五×一一四・〇	前期・後期
16	富嶽茶園	松岡映丘	一幅	昭和三年	絹本着色	一八九・五×一〇〇・二	中期
17	富士(画帖「景雲餘彩」より)	横山大観	一図(二帖の内)	大正十一年	絹本着色	三三・〇×三九・九	中期
18	画帖「瑞彩」より	川村曼舟	六図(三帖の内)	大正十三年	絹本着色	各二八・五×四〇・五	中期・後期
	①湘南の風光	川村曼舟					
	②富士	川北霞峰					
	③霊峯	横山大観					
	④東海大観	田中頼璋					
	⑤富岳	山田敬中					
	⑥裾野	木島桜谷					
19	朝陽霊峯	横山大観	六曲二双	昭和二年	紙本墨画金彩	各二〇九・〇×四五二・四	前期
20	扶桑第一峯	横山大観	一幅	昭和三年	絹本墨画淡彩	七〇・六×一一五・〇	中期
21	蓬莱山	横山大観	一幅	昭和三年	絹本着色	六六・〇×九五・六	前期
22	日輪(「肇國創業絵巻」より)	横山大観	一図(一巻の内)	昭和十四年	紙本着色	四七・九×七四・八	前期
23	日出処日本	横山大観	一面	昭和十五年	紙本着色	二三四・〇×四四九・〇	後期
24	輝く大八洲	横山大観	一卷	昭和十六年	紙本着色	四七・〇×二七・一六・〇	中期
25	秩父霊峯春暁	横山大観	一幅	昭和三年	絹本墨画	六七・七×一一三・五	後期
26	奥秩父妙法嶽	和田英作	一面	昭和三年	油彩・カンヴァス	一〇〇・〇×一一二・三	後期
27	霊峰飛鶴	堂本印象	六曲二双	昭和十年	絹本着色	各一五七・三×三五九・六	中期
28	神韻霊峰	岡田紅陽	一面	昭和十八年	写真	四五・四×五六・〇	中期
29	不二	児玉希望	一面	昭和三十〜四十年代	絹本墨画	二五・二×三三・二	前期
30	富士	前田青邨	一面	昭和四十年代	紙本金地着色	二七・二×二四・一	前期
31	雲富士	林武	一面	昭和四十三年	油彩・カンヴァス	四五・二×五二・九	前期
32	神韻霊峰	山元桜月	一幅	昭和四十〜五十年代	絹本着色	四四・一×五〇・五	中期
33	赤富士	山元桜月	一幅	昭和四十〜五十年代	紙本着色	四六・四×五八・七	後期
34	盛夏の赤富士	山元桜月	一面	昭和四十五年頃	紙本着色	二四・二×三二・三	後期
35	元旦の神霊富士	山元桜月	一面	昭和四十八年	紙本着色	三七・九×四五・三	後期
36	和気藹々	山元桜月	一面	昭和五十六年	紙本着色	二二・九×三二・〇	中期
37	山中湖より	奥村土牛	一面	昭和五十三年	水彩・紙	六一・三×八五・〇	前期
38	画帖「光彩」より	奥村土牛	二図(二帖の内)	昭和六十一年	紙本着色	各二六・八×三四・七	前期
	①聖山	奥村土牛					
	②めでたき富士	片岡球子					



## 謝辞

本展覧会の開催にあたり、次の機関、各氏に資料提供等の御協力を頂きました。ここに記して感謝の意を表します。(敬称略、五十音順)

足立美術館、出光美術館、江戸東京博物館、神奈川県立歴史博物館、静岡県立美術館

一瀬一浩(岡田紅陽写真美術館・小池邦夫絵手紙美術館)、

瀧本樹允・政本武彦(ギャラリー明治)、村田隆志(相国寺承天閣美術館)

富士 ―山を写し、山に想う―

三の丸尚蔵館展覧会図録 No.46

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成二十年三月二十二日発行



- ・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。

富士 ―山を写し、山に想う―

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 46

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成二十年三月二十二日発行

© 2008 The Museum of the Imperial Collections



color on silk 28.5×40.5 each	1 painting among a hand scroll 1939	28 Divine and Spiritual Peak OKADA Koyo 1943	34 Red Fuji at the Height of Summer YAMAMOTO Ougetsu c.1970
① Scenery at Shonan KAWAMURA Manshu	color on paper 47.9×74.8	photograph 45.4×56.0	color on paper 24.2×32.3
② Mt. Fuji KAWAKITA Kaho			
③ Spiritual Peak YOKOYAMA Taikan	23 Land of the Rising Sun, Japan	29 Mt. Fuji KODAMA Kibo	35 Divine Peak Mt. Fuji on New Year's Day YAMAMOTO Ougetsu 1973
④ Vast Scene at Tokai TANAKA Raisho	YOKOYAMA Taikan 1940	late 1950's to early 1970's ink on silk 25.1×33.2	color on paper 37.9×45.3
⑤ Mt. Fuji YAMADA Keichu	color on paper 234.0×449.0		
⑥ Plains at the Foot of Mt. Fuji KONOSHIMA Oukoku	24 Glorious Eight Islands, Japan YOKOYAMA Taikan	30 Mt. Fuji MAEDA Seison	36 Harmony YAMAMOTO Ougetsu 1981
19 Spiritual Peak in the Morning Sunlight YOKOYAMA Taikan	hand scroll 1941	late 1960's to early 1970's color on gold foil on paper 27.2×24.1	color on paper 22.9×32.0
pair of six-fold screen 1927	color on paper 47.0×2716.0		
ink and gold on paper 209.0×452.4 each	25 Dawn in Spring at Chichibu YOKOYAMA Taikan	31 Mt. Fuji and Clouds HAYASHI Takeshi 1968	37 From Lake Yamanaka OKUMURA Togyu 1978
20 Foremost Peak in Japan YOKOYAMA Taikan	hanging scroll 1928	oil on canvas 45.2×52.9	watercolor on paper 61.3×85.0
hanging scroll 1928	ink on silk 67.7×113.5	32 Divine and Spiritual Peak YAMAMOTO Ougetsu	38 From " <i>Kosai</i> " ( <i>Bright Colors</i> ) 2paintings among an album 1986
ink and light color on silk 70.6×115.0	26 Myohodake at Oku-chichibu WADA Eisaku	hanging scroll late 1960's to early 1980's color on silk 44.1×50.5	color on paper 26.8×34.7 each
21 Mt. Penglai YOKOYAMA Taikan	1928 oil on canvas 100.0×121.3		① Sacred Mountain OKUMURA Togyu
hanging scroll 1928		33 Red Fuji YAMAMOTO Ougetsu	② Auspicious Mt. Fuji KATAOKA Tamako
color on silk 66.0×95.6	27 Flying Cranes and Mt. Fuji DOMOTO Insho	hanging scroll late 1960's to early 1980's color on paper 46.4×58.7	※ No. 9 and 10 are in the custody of the Supply Division, Imperial Household Agency
22 Sun, from <i>Scenes of the Genesis of Japan</i> YOKOYAMA Taikan	1935 color on silk 157.3×359.6 each		



## List of Exhibits

1	Sumiyoshi, Mt. Fuji and Yoshino TAKI Katei, KANO Eitoku, NOGUCHI Yukoku 3 hanging scrolls c. 1889 color on silk 171.1×68.5 each	6	From <i>Album of Paintings on the 12 Months</i> . 2 paintings among an album 1917 color on silk 28.1×41.7 each ① Mt. Fuji seen from Tago-no-ura, SATAKE Eiryō ② Hayama Beach YAGIOKA Shunzan	1 album c.1895 photograph 22.0×26.8 each	TANAKA Raishō ⑭ Divine Country in Tokai KOYAMA Eitatsu ⑮ Mt. Fuji TSUBATA Michihiko
2	Scene at Hayama MURASE Gyokuden hanging scroll Meiji era ink and light color on silk 165.4×69.5	7	Mt. Fuji SASAKI Michisuke and HONDA Kinkichiro 1 album c.1886 watercolor on paper 16.7~34.6×20.8~60.7 each	12 Mt. Fuji NAMIKAWA Sousuke 1894 cloisonne 43.0×75.0	14 Plants and Flowers at Mt. Fuji KOMURO Suiun 3 hanging scrolls Taishō era color on silk 129.2×29.9 each
3	Scene at Lake Ashinoko MORI Kinseki hanging scroll 1891 color on silk 128.9×50.5	8	Tago-no-ura GOSEDA Yoshimatsu 1892 oil on canvas 89.3×144.2	13 From <i>Album of Paintings and Calligraphy</i> 15 paintings among 4 albums 1915 color on silk 35.1×42.7 each ① Mt. Fuji MURATA Tanryo ② Mt. Fuji KAWAI Gyokudo ③ Mt. Fuji HIRAFUKU Hyakusui ④ Mt. Fuji KIKUCHI Keigetsu ⑤ Mt. Fuji KIMURA Buzan ⑥ Mt. Fuji FUKADA Chokujo ⑦ Mt. Fuji SUZUKI Kason ⑧ Mt. Fuji TAKEUCHI Seiho ⑨ Mt. Fuji YAMAMOTO Shunkyo ⑩ Mt. Fuji KOMURO Suiun ⑪ Mt. Fuji KOSAKA Shiden ⑫ Mt. Fuji MATSUBAYASHI Keigetsu ⑬ Mt. Fuji	15 Mt. Fuji in the Morning Sunlight WADA Eisaku 1917 oil on canvas 87.5×114.0  16 Tea Plantation and Mt. Fuji MATSUOKA Eikyu hanging scroll 1928 color on silk 189.5×100.2
4	Mt. Penglai, from <i>Album of Paintings by SEINEN KAIGA KYOKAI</i> MURATA Tanryo 1 painting among an album 1894 color on silk 35.3×32.7	9	Mt. Fuji Covered with Snow KAJIMA Seibei 1894 photograph 84.8×166.6		
5	Mt. Fuji beyond Enoshima, from <i>Album of Various Paintings</i> SATAKE Eiko 1 painting among an album 1895 color on silk 34.2×49.3	10	Mt. Fuji Covered with Snow KAJIMA Seibei 1894 photograph 87.9×172.9		17 Mt. Fuji, from " <i>Keiunyasai</i> " ( <i>Felicitous Clouds and Other Sketches of Life</i> ) YOKOYAMA Taikan 1 painting among an album 1922 color on silk 32.0×39.9
		11	24 Scenes of Mt. Fuji Genrokukan		18 Paintings from " <i>Zuisai</i> " ( <i>Fresh Colors</i> ) 6 paintings among 3 albums 1924



## Foreword

Mt. Fuji is a mountain that has been worshiped as a miraculous mountain from ancient times, and is still the most famous mountain representing Japan. It has been the theme of many *waka* poems and paintings of famous places, known as a mountain deeply related with literature and art. Since the Meiji era, this mountain gradually became a symbol of Japan, and was considered as a scene fit for the Imperial Court. This tendency can be seen in the themes of various modern objects created according to Imperial order or for gifts to the Court.

The scenes depicting Mt. Fuji in the modern era, show consciousness of emphasis on realistic expression based on actual scenery, until the middle of the Meiji era. However, the presence of this mountain as the symbol of the country gradually increased, and it was bestowed with the character as a holy mountain, and gradually became depicted in an idealized beautiful form.

In this exhibition, we will observe the sublime feeling towards the Imperial Court and the idealistic beauty expressed in depictions of Mt. Fuji, through works by artists such as Yokoyama Taikan, and also clarify the characteristics of expressions of Mt. Fuji during the modern era, through the various works of *nihonga* (Japanese paintings), *yoga* (western style paintings) and photography.

Mt. Fuji has continued to comfort the Japanese people, in spite of transition in expression due to the changing of the eras from Meiji, Taisho to Showa. We hope you may come in contact with its charm.

March, 2008

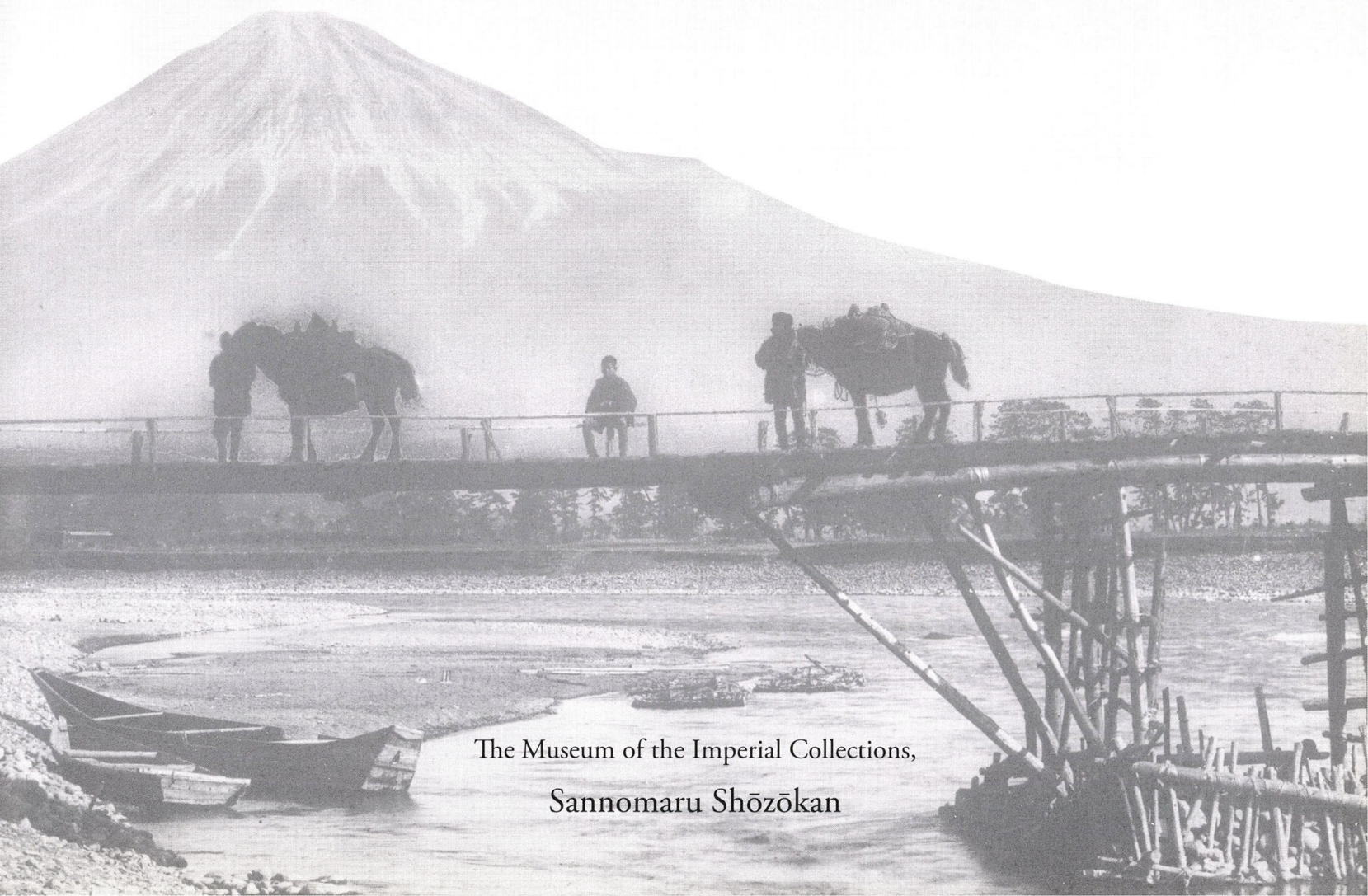
The Museum of the Imperial Collections,  
Sannomaru Shōzōkan



# Mt. Fuji

Reproductions and Reflections on the Mountain

March 22 (Sat.) – June 29 (Sun.), 2008



The Museum of the Imperial Collections,  
Sannomaru Shōzōkan