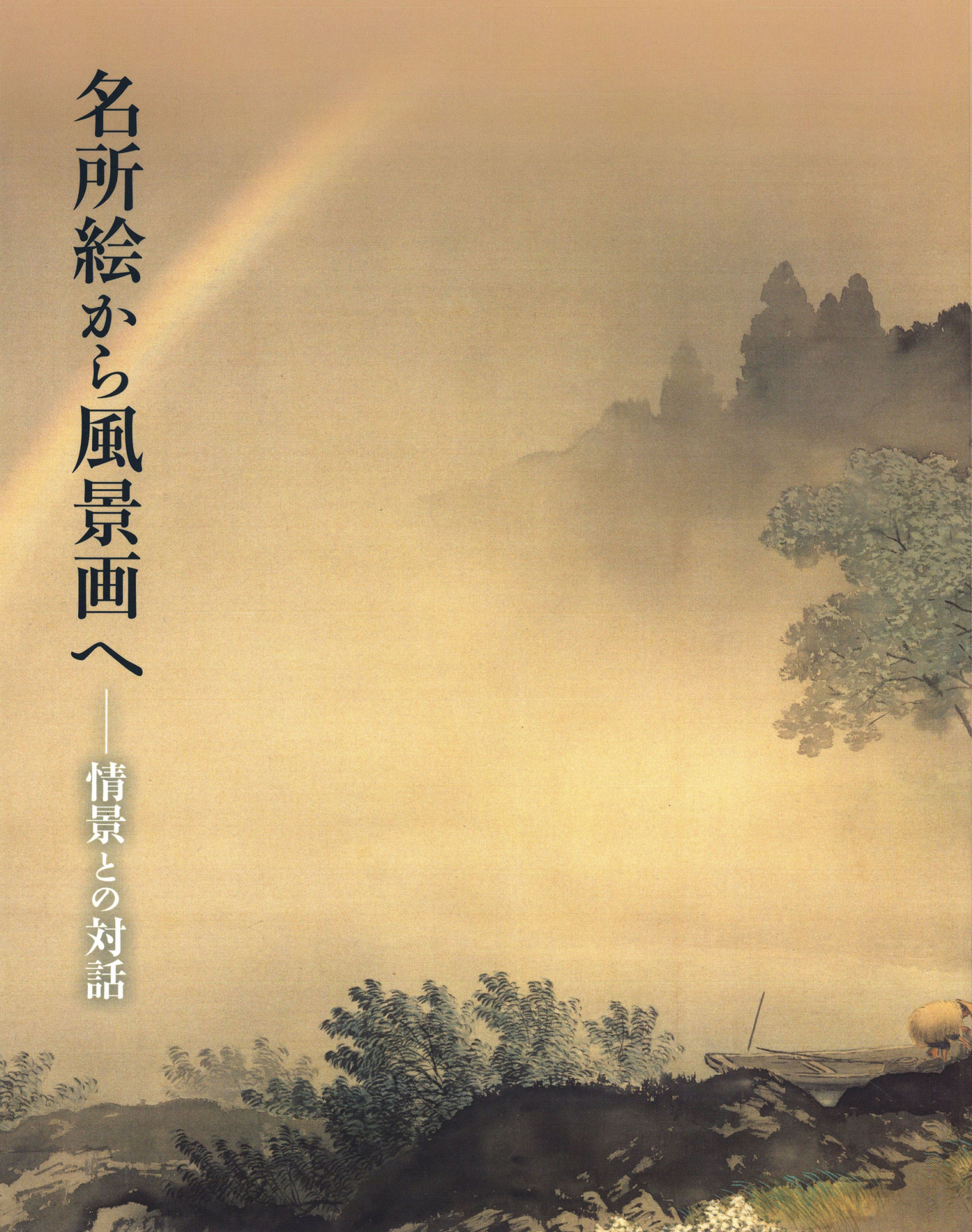


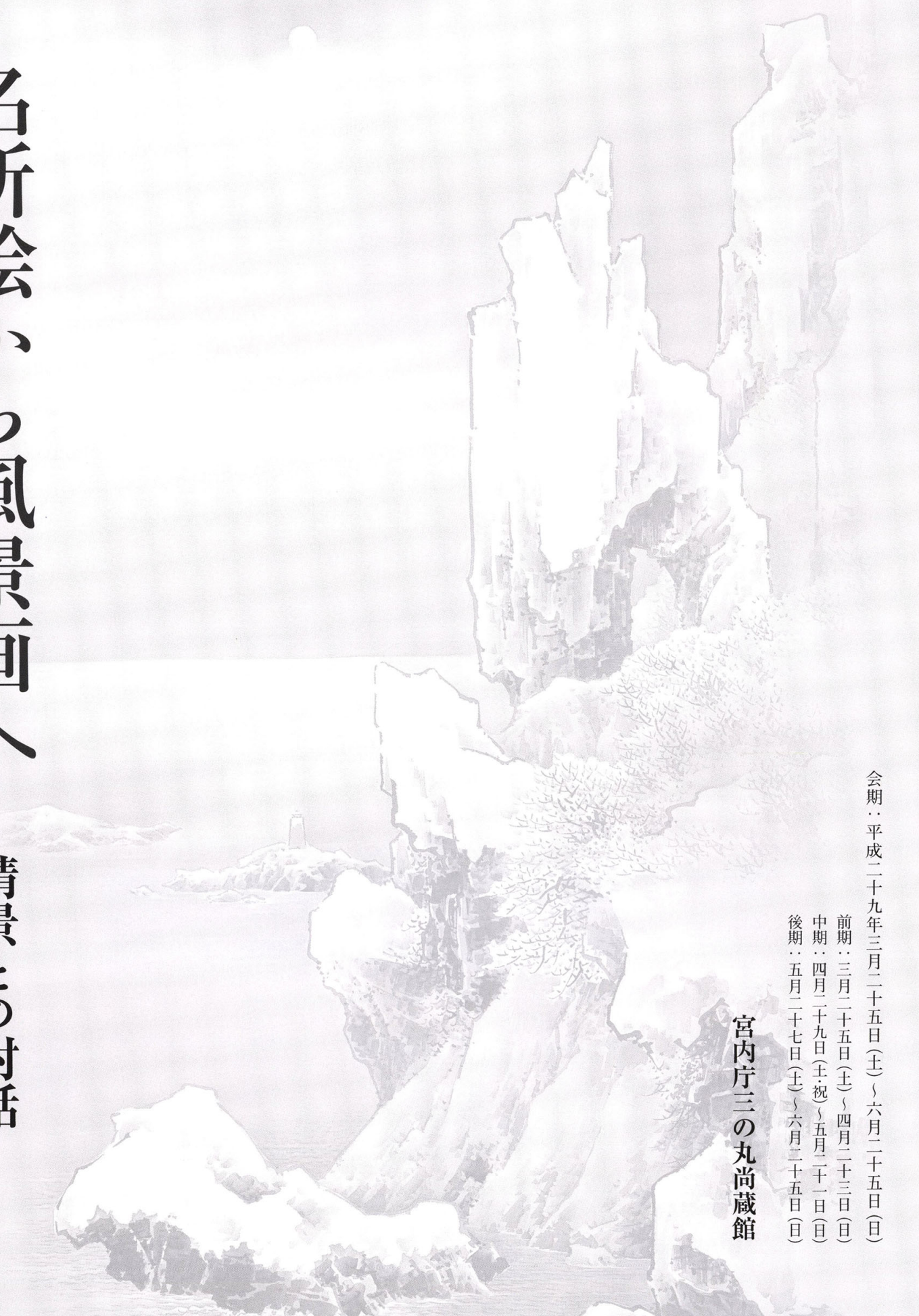
名所絵から風景画へ

— 情景との対話



名所絵から風景画へ

—— 情景との対話



会期…平成二十九年三月二十五日(土)～六月二十五日(日)

前期…三月二十五日(土)～四月二十三日(日)

中期…四月二十九日(土)祝～五月二十一日(日)

後期…五月二十七日(土)～六月二十五日(日)

宮内庁三の丸尚蔵館

目次

3	— ぐあいさし
4	— 皇室に伝えられた風景画をめぐる
7	— 図版・解説
7	— 〈1 歌絵、名所絵、やまとのこころ〉
27	— 〈2 憧憬の地をえがく—和漢の理想郷〉
43	— 〈3 真景図—実景描写の試み〉
48	— 近世期の風景画—探幽・応挙・文晁を通して
63	— 〈4 情趣の景—風景画の誕生〉
75	— 出品目録
iii	— List of Exhibits
ii	— Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成二十九年三月二十五日(土)から六月二十五日(日)を会期とする「名所絵から風景画へ—情景との対話」の解説図録である。
- 一、本図録に掲載する図版の作品番号は、展示番号と一致する。
- 一、会期中、展示替を行う。
- 一、本図録中に掲載した作品寸法の単位はcmである。特に記載のない限りは、本紙の縦×横の順で表示した。
- 一、本展覧会で展示する作品は、作品番号27の御物(当庁侍従職保管)を除き、すべて三の丸尚蔵館の所蔵品である。
- 一、本展覧会は、当館学芸室研究員齊藤全人が企画し、同主任研究官太田彩が協力して構成した。また、本図録の4〜8頁の概説を齊藤が、48〜50頁のコラムを太田が担当した。作品の解説は、作品番号1〜4、13〜15、21〜23を太田、31〜36を主任研究官岡本隆志、5〜12、16〜20、24〜30、37〜39を齊藤が担当した。
- 一、本図録掲載の図版は、当館が保管するフィルムおよびデジタル画像による。このうち、デジタル画像については福島省、佐野順一(株式会社インフォマーヂュ)が撮影した。

いあいなり

四季山水に恵まれたわが国では、古来より人々は和歌の中に特定の地を歌枕として詠み込み、そうした場所は名所と呼ばれ風雅なイメージが形成されていきました。そして歌に詠まれた名所を題材にした名所絵や歌絵は、その後も様々な変遷を遂げつつ、現在の私たちが親しむ風景画へと発展していきました。本展では日本人の自然観の形成と深く関わる名所絵から、身近な光景に情緒や景趣を見出そうと試みた風景画まで、近世から近代にかけて描かれた作品を中心に紹介します。

名所絵や歌絵が日本の風景画の原点と言えるならば、鎌倉から室町時代にかけて日本に伝わった中国の山水図は、そこに一石を投げ風景描写の幅を広げたとと言えるでしょう。日本では見られない懸崖な山谷や神仙思想に基づく崇高な山水の姿は絵師や文人たちの心を動かし、見ることのかなわない東洋の風景は憧憬の対象となり、一種の理想郷として描き継がれることとなります。

江戸時代に入ると、交通網が整備され、諸国の遊歴が盛んになったこともあり、これらの概念的な名所絵、山水図とは別に実景描写に基づく真景図が登場します。絵師たちは名所として和歌に詠まれていた地に足を運び、また新たな名勝地と遭遇し、実感をともなった真に迫った描写を行うようになりました。

そして明治時代以降、新たに流入した西洋画を目にした画家たちは伝統的な名所や有名な景勝地でなくても、自然の明暗や大気そのものが十分に画題となり得ることを知り、わたしたちが思い浮かべる風景画に近い絵が登場することとなります。

人の心に映る風景、そしてそれを写す人の心情。こうして描かれた景観は、豊かな人間性が培ってきた文化の奥深さです。本展をご覧いただき、美しい景色に心を託すことの歓びを再認識していただければ幸いです。

平成二十九年三月

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76回 名所絵から風景画へ—情景との対話)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	四季絵屏風	住吉広行	六曲一双のうち右隻	江戸時代(文化2年(1805))	p. 8-9
2	富嶽清見寺図屏風	狩野常信	六曲一双	江戸時代中期(17~18世紀)	p. 10-11
3	塩松八景図巻	住吉広守	一卷	江戸時代中期(17~18世紀)	p. 12-13
4	高千穂・由布山図	田能村竹田	対幅	江戸時代(文化5年(1808))	p. 13-14
5	雨中嵐山	幸野樸嶺	一幅	明治15年(1882)	p. 15
6	四時ノ名勝	川端玉章	四面のうち二面	明治32年(1899)	p. 16-17
7	清水寺春雨図・宇治秋暁図	野村文挙	対幅	明治39年(1906)	p. 18
8	古今集歌絵画帖	野口小蘋ほか	一帖	明治40年(1907)	p. 19
9	歩危八題図巻	仁尾小香	一卷	大正11年(1922)	p. 20-21
10	高千穂名所図会	吉田初三郎	一卷	大正13年(1924)	p. 22-23
11	琵琶湖・富士図	山元春挙	対幅	大正14年(1925)	p. 24
12	富嶽茶園	松岡映丘	一幅	昭和3年(1928)	p. 25-26
13	太華山図	唐俊	一幅	中国・清時代(雍正7年(1729))	p. 28-29
14	唐土名勝図屏風	雲谷派	八曲一隻のうち右隻	江戸時代中期(17~18世紀)	p. 30-31
15	東都時名画帖	谷文晁ほか	二帖	江戸時代 (文化14年頃(1817頃))	p. 32-34
16	梅花書屋之図	田能村直入	一幅	明治17年(1884)	p. 35
17	青緑耶馬溪真景図	斎藤崎庵	一卷	明治13年(1880)	p. 36-37
18	耶馬溪図	塩崎林浄	一卷	大正4年(1915)	p. 38-39
19	亀山風水帖	平尾竹霞	一帖	大正4年(1915)	p. 40-41
20	双青寮廿一勝	平尾竹霞	二帖のうち上巻	大正11年(1922)	p. 42
21	海辺図	円山応挙	一幅	江戸時代中期(18世紀)	p. 44-45
22	江州日野村落図屏風	円山応挙	六曲一双	江戸時代(安永5年(1776))	p. 46-47
23	江之島之景	司馬江漢	一面	江戸時代中期(18世紀)	p. 51
24	噴火山之光景	床次正精	一面	明治16年(1883)	p. 52
25	北海道忍路高島真景	野村文挙	対幅	明治43年(1910)(1910)	p. 53
26	石脳油産地之真景	児玉果亭	三幅対	明治時代中後期(19~20世紀)	p. 54-55
28	阿波風景	団藍舟	一帖	大正11年(1922)	p. 62
29	台湾名勝絵巻	木下静涯	二巻のうち上巻	大正12年(1923)	p. 56-57
30	金剛秋色図巻	福田眉仙	一卷	大正11年(1922)	p. 58-59
31	ポプラ	中川八郎	一面	明治44年(1911)	p. 64

32	風景	中澤弘光	一面	明治45年（1912）	p. 65
33	夾竹桃	山本森之助	一面	大正3年（1914）	p. 66
34	黄昏	和田英作	一面	大正3年（1914）	p. 67
35	犀川の秋	丸山晚霞	一面	大正4年（1915）	p. 68
36	朝陽富士	和田英作	一面	大正6年（1917）	p. 69
37	雨二題	川村曼舟	対幅	大正11年（1922）	p. 70-71
38	雨後	川合玉堂	一幅	大正13年（1924）	p. 72-73
39	漁村曙	横山大観	一幅	昭和15年（1940）	p. 74

皇室に伝えられた風景画をめぐる

はじめに

本展は「景色を写す」をテーマに、主に近世から近代にかけての絵画作品を、日本における風景画の展開に即して紹介しようと企画したものである。

風景画、と言われた時、どのような絵を思い浮かべるだろうか。小学校や中学校の校内行事として写生大会を行った記憶のある人は多いだろう。また、余暇に街中もしくは郊外で風景をスケッチする愛好家の姿も日常的なものである。とかく風景を描くことは、誰にとってもなじみ深いものではないだろうか。歴史上の出来事を絵画化した歴史画や、信仰・礼拝の対象として描かれた荘厳な宗教画、特定の偉人や高貴な人物を描いた肖像画、などと比べると、前述の通り風景を主題としたいわゆる風景画は誰にとっても親しみを感ずる絵画ジャンルと言えよう。

景色、風景を眺めて絵に描く、と言うと単純明快に思えるが、実はわが国における風景画は、さかのぼれば平安の頃より今にいたるまで、様々な変遷をたどりながら多彩な意味合いを獲得してきた奥深いものなのである。

名所絵から風景画へ

本展は大きく分けて、「1 歌絵、名所絵、やまとのこころ」「2 憧憬の地をえがく―和漢の理想郷」「3 真景図―実景描写の試み」「4 情趣の景―風景画の誕生」という四つの章で構成した。

日本における風景画の変遷を考える上で、重要なキーワードとなるのが「観念的な場(胸中の山水)の表現」と「実景(真景)の描写」である。これらは決して二極対立のものではなく、片方から片方へ一方通行的に推移していったものでもない。いつの時代も画家はこの二つの要素を意識し、どちらに重きをおくのか勘案しながら制作を行ったといえよう。それによって風景画は表現の奥行きと幅を拡大していったのである。そうした中でも、ある程度時代的な傾向というものは認められる。

「1 歌絵、名所絵、やまとのこころ」では、名所絵を日本ならではの風景画の原点ととらえる所から始まる。「名所」と言えば、今では絶景や旧跡などで有名な場所という意味で用いられるが、そもそもは和歌の歌枕となる土地を指す言葉であった。興味深いのは、平安の歌人たちにとって名所は実際に己の眼でとらえた風景を歌に詠むものではなく、あくまでも観念的な土地として歌い継ぐ対象であったという点である。例えば、言わずと知れた富士山。日本のシンボルとも言えるこの名峰も、あづまの国の名所として歌に詠まれてきたが、京の都の歌人たちはその麗姿を目にすることはなく、「ふじは不死・不尽」といった言祝ぎのイメージや、『伊勢物語』東下りの段の感傷的なイメージを巧みに用いながら歌を詠んでいたのである。こうして名所は詠い継がれる中で豊かな詩的イメージを形成し、それを画題とした名所絵もおのずと情緒や風情の描写が主要なテーマとなったのである。そのため名所絵から出発したわが国の風景画は、叙情豊かな表現がその根幹となったと言え、このような景色に心を寄せる感覚は今なおわれわれの中に残されている。

観念的な場に想いを寄せるという意味では、「2 憧憬の地をえがく―和漢の理想郷」で取り上げる山水図も共通するところがある。鎌倉時代以降、日本に舶来した中国の山水図は、日本では目にすることのできない、まるで人を拒絶するような厳しさと崇高さをもった山容や、気が満ちて調和のとれた山水の景観は、多くの画家に影響を与え、文人たちの憧憬の対象としても好んで描かれるようになった。まだ見ぬ唐土に想いを馳せ、日本では理想郷としての山水図が生まれることとなった。

江戸時代に入ると、物見遊山と呼ばれるような、現代にも通じる観光旅行が流行するようになる。これは東海道などの街道の整備が進んだことが大きな要因である。名所として名高い土地に、実際に訪れることが容易くなったことで名所絵や山水図といった観念的な風景表現に大きな変化が訪れる。

「3 真景図―実景描写の試み」では、この時代に登場した円山応挙などによって描かれた真景図の系譜を紹介する。これは別の側面から見れば、十八世紀における博物学などの実証的・合理的な、いわゆる実に即した学問の隆

盛も影響していると言える。現実の風景を見たままに描く、これは非常に画期的な出来事だったのである。

こうして江戸時代に真景図という形で芽生えた、見たままを描くという実景描写の流れは、明治時代に本格的に伝わった洋画と合流して、さらなる展開を見せる。それが「4 情趣の景―風景画の誕生」で取り上げる部分である。写真にも比肩する描写表現が可能な油彩という材料・技法は、江戸時代後期に顕著となった真写の意識に見合うものとして画家たちに受け入れられた。それだけでなく、洋画とともに伝えられた十九世紀ヨーロッパの自然主義的風景画の概念、それは身近な森や田園を主題とし、光や大気の表現に主眼を置いたものであり、これを受けて日本の画家たちも伝統的な名所や景勝地として知られる場所ではなく、名もなき風景の中にも画趣を見出し、画題とすることができるとあらためて気づかされた。これは洋画に限らず日本画にも言えることで、ここに来て今のわれわれが思い浮かべる風景画に直接的につながる作品が登場することとなった。本展ではこれを、日本における風景画のひとまずの終着点ととらえている。

皇室と風景画―国見の記憶

さて、本展の概略を説明したが、各章の詳しい内容は章扉の解説をご覧ください。ただくこととして、次に皇室との関わりという観点から風景画について述べておきたい。

奈良の香具山に登って眼下を一望した舒明天皇(第三十四代、在位六二九―六四一年)は次のような歌を詠んだ(『万葉集』巻一)。

大和には群山あれどとりよろふ天の香具山登り立ち国見をすれば国原は
煙立ち立つ海原はかまめ立ち立つうまし国そあきづ島大和の国は

(大和には数多くの山があるが、特に頼もしい天の香具山に登って国見をすれば、広い国土にはかまめの煙が立ち、広々とした海の上をかめが舞っている。素晴らしい国だな、この大和の国は)

また仁徳天皇(第十六代、在位三三三―三九九)が、難波高津宮から国を眺めた時に、民家から炊飯の煙が立ち上っていないことに気づき、租税の徴収を取りやめたという有名な故事がある。三年後に再び国を眺めて仁徳天皇は次

のような喜びの歌を詠った(『新古今和歌集』巻七)。

高き屋に登りて見ればけぶり立つ民の電はにぎはひにけり

(高殿に登って眼下を見渡せば、炊飯の煙が上っている。民のかまどは豊かににぎわっている)

このように、天皇と風景について考える時、「国見」という視点は欠かせない。国見とは、もともとは春にその土地を治める者が高みから地域一帯を見渡し、その年の豊穡を願う古代の宗教行事であり、そこから天皇が高台より国を望み見て、国土讚美の意をもつ国見歌を詠う儀礼へと転じたとされる。その国見歌には先の舒明天皇の歌のように、その土地の四季や自然の持つ美しさが詠み込まれ、儀礼的要素の中に景色を愛でる風景観が認められる。

そして天皇が望むべき景色とは、こうした肉眼で見渡せる範囲にとどまらず、当然ながら日本の国土すべてがその対象であった。そのことは天皇が住む御所の室内障屏画にも見て取れる。平安宮の大内裏(御所)をもとに復古様式で造営された寛政度の内裏(二七九〇年完成)では、室内の障壁画もやまと絵様式が基本となり、土佐派絵師らが数多く登用された。その流れを引き継いで造営された安政度の内裏(二八五五年完成)は、今も京都御所としてその姿が伝わるものであるが、中でも重要な清涼殿の諸室を仕切るのが、日本各地の名所二十八カ所を画題とした襖である。描かれる名所は、都周辺の音羽山や小倉山から天橋立、奈良の春日野や磐瀬社、他にも近畿地方の芦屋里、伊勢海、足柄関、住吉浦、さらには陸奥国(宮城県)の松島や宮城野、信濃国(長野県)の更級里、上野国(群馬県)の伊香保沼なども含まれている。

いずれも和歌の歌枕としてよく知られた名所であり、この襖にも和歌を記した色紙が貼り込まれ、名所絵の伝統様式が復古的に踏襲されている。近世において天皇が都を離れて地方へ行幸することはなく、こうした全国の名所によって構成された空間は、国見の代替行為となっていたとも言えるだろう。

また、皇室の儀礼にもなう名所絵という意味では、「悠紀・主基屏風」を外すことはできない。

天皇の即位後に執り行われる大嘗祭、その祭儀に用いられる新穀を奉納する国は卜定によって選ばれ、悠紀国、主基国と呼ばれる。記録としては平安の時代より、大嘗祭に際しては、この両地方の名所景勝地を和歌とともに描いた屏風がその都度調達された。「大嘗会屏風」というこの屏風は、古くは「本

文御屏風」と称される唐絵屏風と、やまと絵様式の「和歌御屏風」の二種類が制作されていたが、近代以降このやまと絵屏風の形式が引き継がれ、《悠紀・主基地方風俗歌屏風》として悠紀・主基地方それぞれに六曲一雙の大型屏風が制作され、大嘗祭の後に行われる大饗の儀において飾られた。

大正の御即位では、悠紀地方として選ばれた愛知県を野口小薮が、主基地方に選ばれた香川県を竹内栖鳳が描いている。いずれも群青のすやり霞を描き、和歌色紙を貼り込むという、前述の清涼殿名所図襖とも共通する、伝統的な名所絵の様式で統一されている。

昭和の御即位に際して制作された《悠紀・主基地方風俗歌屏風》は、悠紀地方の滋賀県を川合玉堂、主基地方の福岡県を山元春拳が担当した。近代的な写実性を取り入れながらも、前代の悠紀・主基屏風の形式を受け継いだ復古様式が守られている。

そして平成の御即位において、悠紀地方に選ばれたのは秋田県であり揮毫を担当したのが東山魁夷、主基地方は大部分で高山辰雄が担当した。秋田は桜の美しい角館や白雪の駒ヶ嶺を仰ぐ田沢湖などを描き、大部分は近世以降文人画家を中心によく描かれた耶馬溪などを取り上げ、形式はやはり大正、昭和にならっているが各画家の個性が存分に発揮されている。

こうした《悠紀・主基地方風俗歌屏風》に関しては、「選ばれた地域の景勝地を名所として捉え、四季や月次の季節感を重ねて描くという点では、倭絵が伝統的に画題としてきた名所絵、四季絵、月次絵の要素で構成された屏風にほかならない」^{註1}という重要な指摘があり、さらにはこの屏風を飾り立てた時に悠紀・主基の名所勝景が広がる様は、「あたかも国郡を一望したかのようであっただろう。国見の気分そのものである。(中略)その屏風を眺めれば、その国へ行幸し、国見したことも通じるのだろう。その意味で和絵屏風に描かれた悠紀主基の美し国風こそは、即位した天皇に最も相応しい」との興味深い指摘もなされている^{註2}。

このように日本の風景画の原点たる名所絵、歌絵、月次絵の源流は、近世から近代にいたるまで皇室の中で絶えることなく脈々と受け継がれてきたのである。

このような皇室の儀式における名所絵の伝統が、擬似的な国見の性格を引き継いだと考えられる一方で、近代において天皇は再び御巡幸という形で各

地を実際に「国見」されるようになる。こうした御巡幸において、写真や油彩画という新たな技術がその記録を担うようになる。明治天皇による各地の御巡幸とそれにまつわる古写真や関連資料については、平成二十七年に当館と当庁書陵部の共催で行った展覧会「明治天皇、邦を知り国を治める―近代の国見と天皇のまなざし」に詳しい。明治十一年の御巡幸に宮内省雇として随行し、油絵による記録画の連作を残した五姓田義松や、同二十年に明治天皇の命で九州・沖縄を巡視した内閣総理大臣伊藤博文に同行し、やはり連作の風景画を収めた山本芳翠など、天皇のまなざしを代行した洋画家がいるのである。

そして本展で紹介する明治時代以降の作品は、そのほとんどが各地方から献上されて皇室に入ったものである。これは天皇が御巡幸でその地に訪れたことを記念して献上されたものもあれば、御即位などの御慶事を祝って献上されたものもある。いずれも各地の誇る名所旧跡が描き込まれており、天皇のまなざしとその土地に届くことを願う想いがうかがえる。そこには、天皇のまなざしのもとで繁栄が願われた、かつての国見の記憶が内在しているとも言えるだろう。

こうして近代において、新たな名所絵が数多く生まれ、それらは皇室のもとに集結することとなったのである。

おわりに

風景を描くという行為が、誰にとってもなじみ深いものでありながら、その奥行きは驚くほど深いこと、そして各時代の優れた風景画が数多く皇室に伝わる由縁について触れた。

本展で紹介する風景画を眺めながら、描かれた景色とともにそこに込められた画家の想いにも注目していただきたい。そして、こうした風景画の文化的な奥深さを心の片隅にとどめながら、日常で、また旅先で景観を楽しんでいただきたい。それこそがいつの時代にも変わることなく行われてきた風景との対話なのである。

(学芸室研究員 齊藤全人)

註1 太田彩「大和絵屏風の伝統―皇室の名宝―日本美の華 一期・永徳、若冲から大観、松園まで」展覧会図録、東京国立博物館、平成二十一年

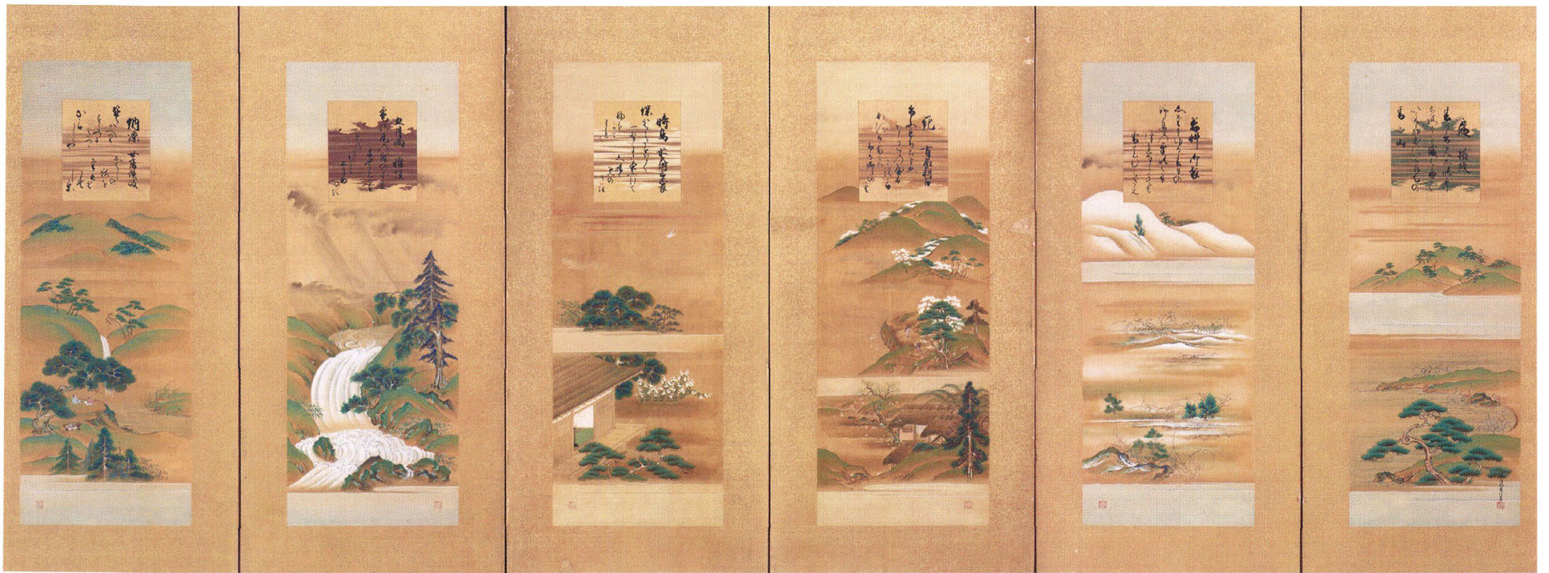
註2 榎原悟「美し国を描く」おかさき美術一〇〇年展「展覧会図録、岡崎市美術館、平成二十八年

日本の風景画の原点は名所絵にある。今では「名所」と言えば、眺望の美しさや由緒正しい史跡があるなど何らかの理由で有名な場所、という意味で用いられているが、本来「名所」とは和歌の歌枕として用いられた土地をさす言葉であった。いわば観念的な場として歌に繰り返し詠まれる中で、名所とされる土地には風情や抒情性が付与されていき、また吉野なら桜、竜田川なら紅葉というある種の代名詞的イメージが形成されていった。そしてこの名所を題材にして多くは和歌をともなつて描かれたのが名所絵であり、そこから派生して歌に寄せて四季の景物を描く歌絵が登場した。これがやまと絵の絵師を中心に描き継がれ、日本的な自然観と美意識を形成していった。また、名所は徐々に実景を意識して描かれるようになっていき、近代には新たな名所を創出しようという動きも生まれてくる。

1 歌絵、名所絵、

やまとのこころ





1 四季絵屏風 住吉広行

六曲一双のうち右隻

江戸時代、文化二年(一八〇五)

絹本着色

一一〇・〇×二九二・〇

本屏風は、建仁三年(一一三三)十一月二十三日、和歌所の御座所で催された藤原俊成(一一一四〜一二〇四)の九十賀に際して制作された屏風のための和歌とその歌絵に基づき、江戸後期に新たに制作された作品である。俊成の九十賀についての詳細は『源家長日記』『俊成卿九十賀記』に記されており、本屏風はその折の十二月の歌題に従って、右隻は春「霞、若草、花」と夏「時鳥、五月雨、納涼」、左隻は秋「秋野、月、紅葉」と冬「千鳥、氷、雪」で構成されている。歌絵では、和歌に詠み込まれた名所の風景描写を歌意とあわせて伝統的なやまと絵で表現するが、展示の右隻では、「霞」に天の香具山、「若草」に春日野、「花」には長等山と志賀の里、「五月雨」には亀山が詠み込まれ、それぞれの伝統的図様に和歌の情趣を加味して表現されている。

画は、住吉派第五代の住吉広行(一七五五〜一八一二)による。住吉派は後西天皇の勅によって再興したやまと絵を継承する画派で、二代具慶が幕府に召し抱えられて以降、代々幕府の御用絵師として仕えた。広行もまた幕府御用絵師として活躍し、寛政度の内裏造営では紫宸殿の賢聖障子を描いた。本図には、やまと絵の画風を堅実な描写で継承した広行らしい特徴が表れている。

一方、色紙形の和歌の書は、書陵部図書寮文庫の旧有栖川宮家文書の中の色紙下書きによって、有栖川宮第六代織仁親王(一七五三〜一八二〇)によるものであることが判明した。それによれば、色紙は織仁親王の娘・幸子女王(栄宮、一七八二〜一八五二)が、寛政九年(一七九七)に長州藩第九代当主・毛利斉房に嫁いで後、文化二年(一八〇五)に義母にあたる邦媛院(八代当主治親正室、節姫)の五十賀に際して、この色紙の染筆を父親王に願い出たものである。下書きの色紙には色の指定が記されて同様の和歌が同様の字配りで書かれている。邦媛院は、八代將軍・徳川吉宗の次男で、徳川將軍家三卿の一つである田安家の祖となる宗武の娘。邦媛院と関わる品の中には、他に、藤原道長が正室倫子の六十賀を祝う宴を催した光景を描く住吉広行の作品が知られている。こうした事情から、本屏風の制作は、江戸において邦媛院の周辺で制作されたもので、それに娘の依頼で織仁親王が染筆した色紙が江戸に届けられて画に貼り込まれたのであろうと考えられる。そして、邦媛院没後に何らかの事情で有栖川宮家に入って伝えられたものであろうと推察される。





右隻



左隻

2 富嶽清見寺図屏風 狩野常信

六曲二双

江戸時代中期(十七〜十八世紀)

紙本着色

各一六九・五×三六六・四

右隻に春景の三保の松原、左隻に秋景の富士山と清見寺を描く名所絵である。美しい姿の富士の山、その裾野が海まで雄大に拡がり、海浜は白波を受け、湾曲した砂州には緑鮮やかな松林が連なるという、自然が織り成す見事な景観は、古くは『万葉集』にも詠われ、名所絵として近代に至るまで描き続けられてきた。そして、霊峰富士とその信仰、さらに松と州浜による聖なる異空間が存在する特別な場所とも考えられるなど、日本人独特の感性が様々に行き交う場所として、人々の心に深く根ざした風景でもある。

本図は、室町時代に伝能阿弥や雪舟による富士と三保松原、清見寺を配置した構図から導かれたものである。狩野派も探幽以降、多くの画師がこの題材による屏風作品を遺しているが、常信による本図は、柔らかな筆致と彩色によって画面手前に人々の営みを描き入れ、季節を明確に表していることで、より情趣を豊かにしている。

狩野常信(一六三六〜一七二三)は、探幽の弟で、木挽町狩野家の開祖となった狩野尚信の長男、承応三年(一六五四)の内裏造営にも参加している。元来の繊細さによる穏やかな画風に安定した画技を示して幕府や宮廷をはじめとする様々な御用を務め、宝永元年(一七〇四)に法眼、その五年後には法印となった。本作品は、旧桂宮家に伝来したものである。

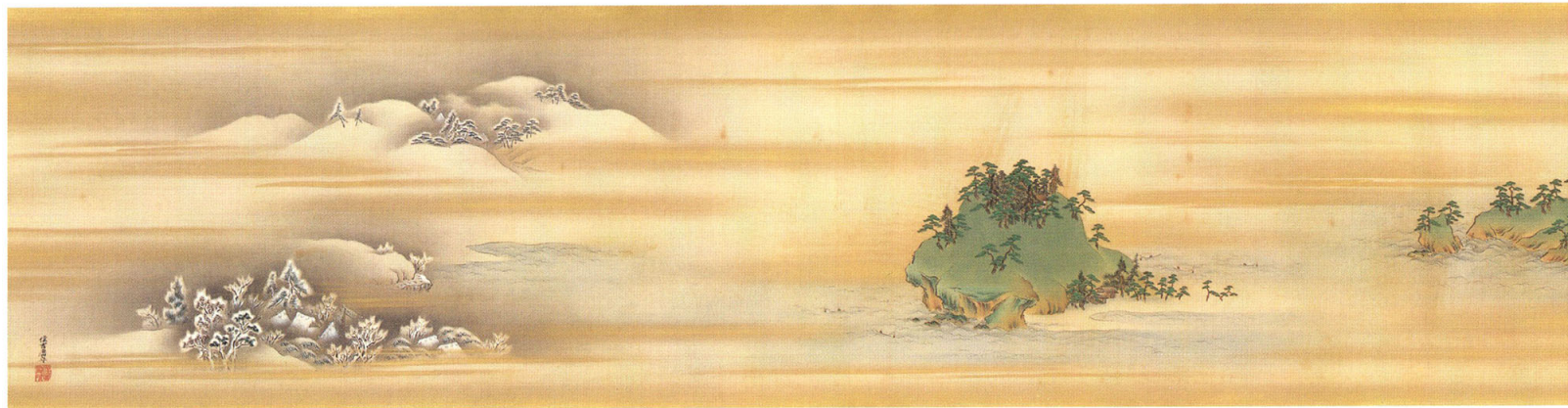


月見崎月



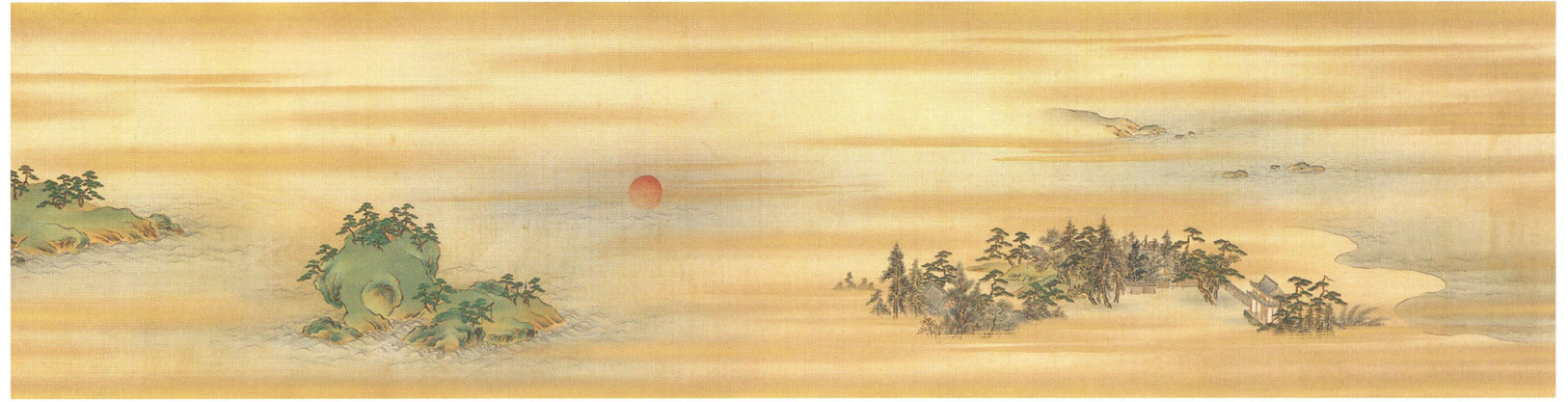
雄島旅栞

塩竈浦船



富山暮雪

海濱漁火



浮嶋翠松

籠嶋夕照

蕭寺曉鐘

3 塩松八景図巻 住吉広守

一卷

江戸時代中期(十八世紀)
絹本着色 三二・五×五四・二

名所絵は、中国の名所図の影響を受け、江戸時代以降は特定の名所地の八景、十景を選んで詩歌や画の題として盛んに制作されるようになった。近江八景、金沢八景、南都八景、隅田川八景、東都八景などが良く知られる。本図もそうした中で制作が企図されたもので、箱内の添え書きによれば、「塩松八景」として冷泉為綱(一六六四〜一七三三)が出題した「塩竈浦船」「雄島旅栞」「月見崎月」「蕭寺曉鐘」「籠嶋夕照」「浮嶋翠松」「海濱漁火」「富山暮雪」の瀟湘八景に倣った八題による和歌に因む名所絵である。

『仙台叢書』(全十八冊、別集四冊)の内の第六冊等の資料によれば、正徳四年(一七二四)仲春に仙台藩第五代藩主・伊達吉村(一六八〇〜一七五二)が、塩釜、松島の景勝地八箇所を選び、それに対して冷泉為綱が題し、和歌に優れた歌人八人が一首ずつ詠じたという。そして、詠じられたその和歌を吉村自ら書写して両所の神社に納めたとする。和歌を詠じた歌人は先の画題の順に、武者小路実陰(一六六一〜一七三八)、久世通夏(一六七〇〜一七四七)、鳥丸光栄(一六八九〜一七四八)、日野輝光(一六七〇〜一七二七)、冷泉為久(一六八六〜一七四二)、久我通誠(一六六〇〜一七一九)、中院通躬(一六六八〜一七三九)、冷泉為綱であった。

本作品は、巻末に「住吉廣守」の署名と「住吉絵所」の朱文方印があることより、絵はやまと絵を継承した住吉派第四代の広守(一七〇五〜七七)とする。広守は、享保十九年(一七三四)に將軍家の御用絵師となり、特に有徳院(徳川吉宗)に取り立てられ、寛延元年(一七四八)の朝鮮国への献上屏風の制作など、多く御用を務めて活躍した。しかし、本絵巻の制作について考えると、吉村が和歌を撰じた正徳四年(一七一四)とすると広守はわずか九歳であるので、絵巻の制作はそれよりも後年に、前述の「塩松八景」の和歌に因んで描かれたものと考えるのが妥当であろう。

(次頁解説)

4 高千穂・由布山図 田能村竹田

対幅

江戸時代、文化五年(一八〇八)
絹本着色 各九五・八×三五・八

右には高千穂を、左には由布山を描き、九州地方の神が坐す代表的な二つの山を対としている。高千穂は、天孫瓊瓊杵尊の降臨の神話伝説があり、また豊後富士とも呼ばれる由布山もまた『古事記』等に登場し、古来より尊崇されてきた。

この二図を描いたのは、豊後岡藩の田能村竹田(一七七七〜一八三五)で、款記より竹田数え年三十二歳の折の文化五年(一八〇八)の作である。竹田は、藩医の家に誕生し、わずか十歳ばかりで藩校の由学館に入学し、詩才を認められ、また画を学んだ。寛政十年(一七九八)には幕命による『豊後国志』の編纂係を命ぜられ、これを契機に江戸や京阪などに遊学し、谷文晁や浦上玉堂、岡田米山人、頼山陽らの多くの文人と交流を重ねた。詩、書画に秀で、さらに和歌、音楽、聞香や喫茶、瓶花を深く嗜み、文人として当時から広く知られた。

本作品は、彼の画歴の中では初期の作例にあたる。高千穂図は墨を基調として樹木の葉に淡く色を施し、山や崖は流動的な描線で襞を重ねて点苔を繊細に布置してその表情を高める。中国の明末・清時代に見られる皴法を採り入れながら、彼の神山に対する敬虔な想いがこもった表現を創っている。上部には、岡藩の儒者・清原雄風(一七四三〜一八一〇)の和歌「あまりまし初國しらすかみよ、り いや高ちほの二上の嶺」が着賛されている。

これに対する由布山は、穏やかな皴法により、青緑山水を意識しながらも色彩を控え、実景的に捉えた構図で描かれる。中央に美しい山が威厳高く、霊山として描かれ、その上部には、村田春海(一七四六〜一八一二)の和歌「よろつ世に神さひたてるゆふのやま そらくゆく雲もふもとにそ見る」が着賛されている。春海は、江戸の国学者であり、歌人としても広く知られた人物である。各地を遊歴して日本の豊かな自然に接し、また様々な山水図に接した文人・竹田が、神の山という厳かな主題に臨んで、実に謹厳な態度でその制作にあたったと考えられるこの二図には、風景描写を越えた独特の空気が感じられる。

なお、本作品は、明治三十年(一八九七)に明治天皇が京都御滞在中に納庫された作品で、同様の来歴を持つ他の作品と同様、この時期に他所から買上げによって皇室に入ったものであろうと考えられるが、現在までにその詳細は明確にはなっていない。



由布山



高千穂

天化五年 二月廿四日
 之和 畫 古堂法堂 四老画

小島は世々神志
 しく流けうのやま
 一帯はくすくす
 水は

あまのついで
 初圖 旅
 いやうらまの
 二上
 山勢

天化五年 二月廿四日
 田能村竹田 画

5 雨中嵐山 幸野棟嶺

一幅

明治十五年（一八八二）
絹本着色
一四一・五×六九・四

満開の桜が雨に煙る春の嵐山、そのふもとを流れる保津川をひとりの男が筏で下っている。桜の枝の下をくぐったその頭上にも、雨にうたれた花びらが数枚舞い落ちている。京都の嵐山は、延喜七年（九〇七）の宇多法皇の御幸がなされるなど古くから貴紳の遊覧の地であり、紅葉の名所として歌に詠まれた。建長七年（一二五五）に後嵯峨上皇が離宮亀山殿造営に際して奈良の吉野山の桜を移植してからは、桜の名所としても親しまれてきた。江戸時代に入って保津峡の開削が行われると、上流の丹波地方で切り出した材木を筏に組んで嵯峨まで運ぶようにな

り、この筏流しもまた風情のある光景として京都の絵師たちの好画題となった。幸野棟嶺（一八四四〜九五）は、嘉永五年（一八五二）に円山派の中島来章に入門し、明治四年（一八七二）には山水図を学ぶべく四条派の塩川文麟に入門し直して画風の幅を広げた画家である。幾度となく歌に詠まれる中で培われた嵐山の詩的イメージを見事に絵画化しているところには、情感豊かな絵画を得意とした四条派の正統的な流れを感じさせる。明治十五年に龍池会より買い上げられたとされる作品。





寝覚新緑



吉野花雲

6 四時ノ名勝 川端玉章

四面のうち二面

明治三十二年（一八九九）
絹本着色
各一六六・四×八四・九

明治天皇の御下命により、帝室技芸員を中心とした二十三名の作家が、一九〇〇年（明治三十三年）のバリ万国博覧会へ出品するための作品を制作することとなった。川端玉章（一八四二〜一九一三）もその中の一人であり、そこで玉章が画題に選んだのが吉野山（奈良）、寝覚の床（長野）、碓氷峠（群馬）、巖島（広島）という日本の四つの景勝地であった。

「吉野花雲」は前景の土坡を明瞭に描く一方で、中景以降は淡くぼかし、遠近感とともに立ちこめる春霞までも表現している。「寝覚新緑」は、白い花崗岩とその間を流れる清流の深い碧が美しいコントラストをなしている。玉章は制作にあたって、いずれの地にも足を運んでおり、一目千本と謳われる吉野山の桜の壮観な眺望や、上方から実際に俯瞰しているような自然な奥行きを感じさせる寝覚の床の構図などに、実写生の成果が表れている。

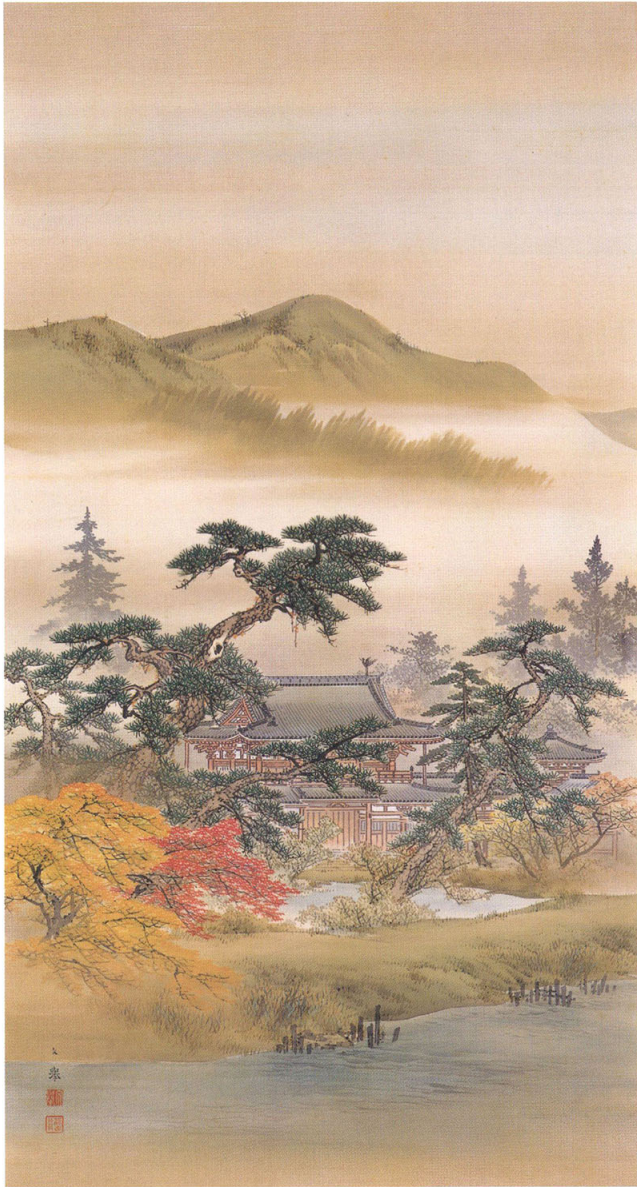
玉章は京都の高倉二条に生まれ、中島来章に師事した。二十代半ばで京都から江戸へと出ると、明治二十三年（一八九〇）に東京美術学校の教授となった他、自らも画塾を開くなど、東京における近代円山派隆盛の礎を築き、同二十九年には帝室技芸員を拝命した。本図制作中、玉章は「今の少い先生方は兎角写生かぶれで、西洋画の真似が好きなのが多い」（川端玉章翁を訪ふ『太陽』四巻六号、明治三十一年三月）と嘆き、日本画の衰退を危惧している。玉章も時流に合わせて高橋由一に洋画技術を学んだ時期があるが、本図では洋画風の陰影表現はほとんど用いず、彩色の濃淡や墨のほかし、筆線のわずかな強弱によって、日本の四季それぞれの空気感までも見事に表現している。パリ万博に臨んだ玉章は、日本古来の名所絵と近代的な風景画の融合という実験的試みを行ったと考えられる。



(参考) 巖島密雪



(参考) 碓氷峠錦楓



7 清水寺春雨図・宇治秋暁図 野村文挙

対幅

明治三十九年（一九〇六）

絹本着色

各一三八・三×七四・一

京都東山の清水寺は、崖に張り出した舞台造りの本堂でよく知られ、藤原俊忠が「けふこずば音羽の櫻いかにぞとみる人ごと」に問はまし物を」（新勅撰和歌集）と詠んだように、桜の名所としても古くから有名であった。こうした和歌の詩的なイメージをとまう桜にいろどられた清水寺の姿は、京都画壇の絵師を中心に繰り返し描かれた。また京都と奈良をつなぐ地点に位置する宇治は、その風光明媚な土地柄から天皇の離宮が設けられ、平安貴族たちが別業を営む土地であった。そして藤原道長の別業であった宇治院を、子の頼道が永承七年（一〇五二）に寺院としたのが平等院鳳凰堂である。浄土信仰に基づいて建てられた平等院鳳凰堂は、地上の極楽浄土を思わせる美しい景観をもつ名所として、清水寺とともに『都名所図会』をはじめとした江戸時代の名所図会に登場する。こちらも京都画壇の絵師たちが好んで描いた名所である。

本図を描いた野村文挙（一八五四～一九一〇）も、京都画壇の流れをくむ画家である。京都の呉服屋に生まれた文挙は、塩川文麟そして森寛齋に師事した後、明治十九年（一八八六）に京都から東京へ移住し、東京画壇の中で円山派を新たに展開した。本図にみられる、春のやわらかな雨に霞む清水寺の叙情的な表現は文挙のもっとも得意としたものであった。明治三十九年に霞ヶ関離宮装飾用として宮内省より制作を命じられた作品。



野口小蘋



熊谷直彦 夏の夜の臥すかとすればほととぎす鳴くひとこ糸に明くるしののめ (紀貫之)

8 古今集歌絵画帖 野口小蘋ほか

明治四十年(一九〇七)

一帖

絹本着色

各二六・八×三三・〇

明治四十年(一九〇七)に華族一同から桑木地飾棚および棚飾品が明治天皇へと献上された。本画帖はその棚飾品の内のひとつ。棚および棚飾品の制作は東京美術学校へ依頼され、岸光景と島田佳矣が意匠を考案した。画帖には、帝室技芸員である八名の画家たちによって、『古今和歌集』を題材とした四季の歌絵が描かれている。見開きで絵の対面には美しく装飾された料紙色紙が貼り込まれており、歌そのものは記されていないもの、これは絵とともに和歌色紙を貼り込んだ名所絵や歌絵の伝統(作品番号1参照)が、近代においても脈々と受け継がれていたことを示すものである。

画帖の中で野口小蘋(一八四七〜一九一七)は、紀貫之の詠んだ「桜花咲きにけらしなあしひきの山の峽より見ゆる白雲(桜の花が咲いたようだ。山の間から白雲が見える)」という和歌を題材にして絵を描いている。遠くの山間にのぞく桜の花を白雲と表現する歌の趣向を、素直に絵画化していることがわかる。



大歩危古路嶮



小歩危幽境



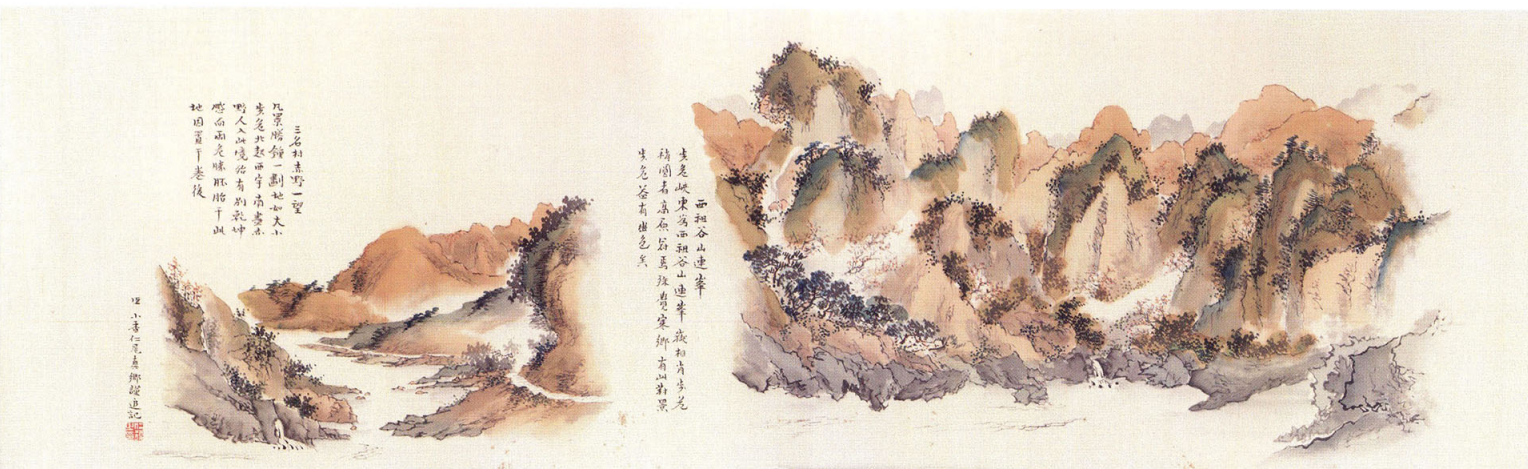
大歩危絶勝



羚羊谷巨岩



猿返遠望



三名村赤野一望



西祖谷山連峰

9 歩危八題図巻 仁尾小香 一卷
 大正十一年（一九二二）
 絹本着色
 三三・〇×五五七・二

大正十一年（一九二二）の皇太子（昭和天皇）南海道行啓の節、徳島県三好郡より献上されたもの。徳島の吉野川によって形成された奇岩つらなる峡谷、大歩危小歩危を画題として、阿波の文人画家仁尾小香（一八六六〜一九五〇）が自作の詩を付して描いている。小香が自ら巻頭に記した序文によれば、三好郡より歩危を題材とした絵巻制作の依頼を受け、現地を踏査して八つの景勝地を見出し本画巻を完成させたという。各図に記された八つの題名は次の通り。小歩危前門層巒、小歩危幽境、大歩危古路嶮、大歩危絶勝、猿返遠望、羚羊谷巨岩、西祖谷山連峰、三名村赤野一望。このような八題図は、近江八景や松島八景などのように、さかのぼれば瀟湘八景から派生した名所八景のひとつと言ふことができるだろう。

仁尾小香（一八六六〜一九五〇）は、阿波国（徳島県）三好郡辻町の酒造の家に生まれ、画家を志して京都に出ると、前田荷香、林寛齋に絵を学ぶとともに、詩文を江馬天江、林双橋、小野湖山、依田学海らに学んだ。郷里にもどってからは、三好郡書記などもつとめたが、その後は画事に専念し毎年数ヶ月は山水をめぐって旅をするという脱俗的な画家生活を送った。また小香は、つねに詩と画をひとつのものとして絵を描いたという。



10 高千穂名所図会 吉田初三郎

一巻

大正十三年（一九二四）
絹本着色
五〇・四×三二・五・八

街道が整備され人や物の行き来が盛んになった江戸時代には、名所図会と呼ばれるいわば旅行ガイドブックのような地誌が数多く出版された。これは各地の名所旧跡や景勝地の沿革を鳥瞰図などの図入りで解説したものである。そうした名所図会のイメージを引き継ぎながら、江戸時代以上に鉄道や船舶の交通網が張り巡らされた近代日本にふさわしい新たな名所図を生み出したのが吉田初三郎（一八八四〜一九五五）であった。初三郎は、上空から俯瞰したかのような鳥瞰図で日本全国の名所を描き「大正の広重」として人気を博した。京都三越呉服店友禅図案部に勤務した後、東京に出て白馬会洋画研究所に入り、岡田三郎助、中澤弘光に師事した。その後京都に戻ると関西美術院にて浅井忠、鹿子木孟郎に学び、そこで鹿子木の助言により商業美術の道に進むことを決意したという。

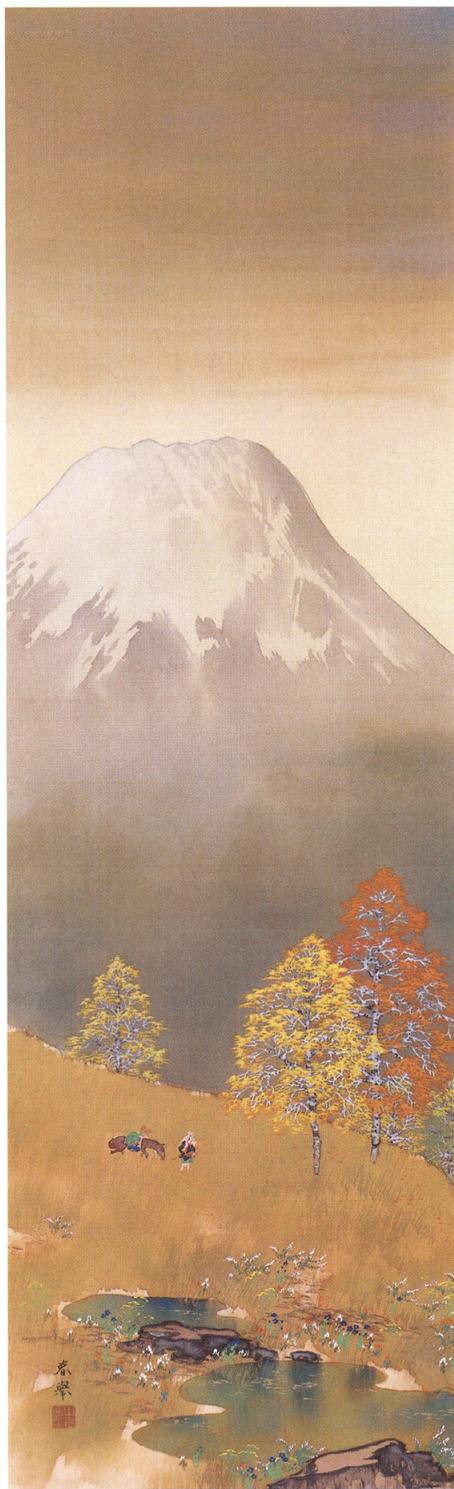
大正十三年（一九二四）、皇太子（昭和天皇）御成婚を記念して宮崎県西臼杵郡より献上された本図は、天孫降臨の地高千穂を鳥瞰で描いた名所図絵である。天照皇大神宮や天の岩戸、高千穂神社などを中心としながら、遠景には由布院や豊後富士、阿蘇山などの姿も見え、さらに彼方には広島や豊後朝鮮の地まで小さく描かれている。鑑賞の手引きとなるように、金地の丸枠の中に墨書で各地の名称が細かく記されている。作者が数多く残した他の鳥瞰式名所図と比べると、奉祝にふさわしく霞や山々、また各地をつなぐ道路などに金泥が用いられている点が特徴的である。

11 琵琶湖・富士図 山元春挙

対幅

大正十四年（一九二五）
絹本着色
各一七・九×三六・〇

大正十四年（一九二五）、大正天皇大婚二十五年（銀婚式）を祝って京都華族一同より献上された本図は、琵琶湖と富士をそれぞれ春景、秋景で描いた対幅である。富士は言わずと知れた日本一の山であり、東海道の整備とともにその麗姿を多くの人々が目にするようになったが、そのはるか昔から東国の名所として和歌の



中に詠み込まれてきた。一方で日本一の湖である琵琶湖も、現存例はないものの平安時代の名所絵にすでに描かれていたという。そして中国の瀟湘八景になぞらえて近江八景として琵琶湖周辺の景勝が選ばれてからは、それが画題としても用いられるようになった。

洋画技法や写真術にも長けていた山元春挙（二八七〇―一九三三）は、実景写生に加えて、そうした新たな技術を応用しながら、ロッキーマウンテンや日本アルプスなど数々の山岳を題材とした名作を残した画家である。富士に関しても昭和四年の第十回帝展に出品した《富士

二題》（滋賀県立近代美術館蔵）などの代表作がある。また滋賀県大津市に生まれた春挙にとって、琵琶湖はなじみ深い風景であり、大正三年から十年間かけて琵琶湖畔に蘆花浅水荘という別荘庭園を設けるほどにその景色を愛していた。富士と琵琶湖、どちらも前景に小さな草花と人々を描き、背後の雄大な自然モチーフを強調する手法をとっている。点景などに鮮烈な色彩を効果的に賦すことで、伝統的な名所をモダンな風景画にアレンジしているところに春挙の近代的感覚があらわれている。

12 富嶽茶園 松岡映丘

一幅

昭和三年（一九二八）

絹本着色

一八九・五×二〇〇・二

松岡映丘（二八八一〜一九三八）らしい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。昭和三年（一九二八）に大札を祝って静岡県茶業組合より献上された作品であり、構図としては駿河湾越

しに三保の松原とともに富士を描く、雪舟から続く名所絵としての富士図の定型を受け継いでいると言えよう。その一方で、山々の間には大井川を渡る鉄橋や黒煙をあげて走る機関車、そして駿河湾には蒸気船が描き込まれ、この絵が現実の風景に即したものであることが理解される。

制作にあたって映丘は、駿河湾沿いを踏査し写生を繰り返したという。画面の手前、青々とした茶畑で茶摘みに勤しむ女性達の実感のこもった描写にも実地写

生の成果が見て取れる。名所絵のイメージと現実の景物が画面の中で入り交じり、それらをすべて包み込むように雄大な富士がそびえる本図は、映丘の風景画の一つの到達点を示した完成度の高い作品と言えよう。

兵庫に生まれた松岡映丘は、上京すると住吉派の山名貫義に入門した後、東京美術学校日本画科で絵を学び、以降官展を中心に華々しい活躍を重ねた。東京美術学校で教鞭をとり、新興大和絵会や国画院などでも多くの弟子を育てたことでも知られる。

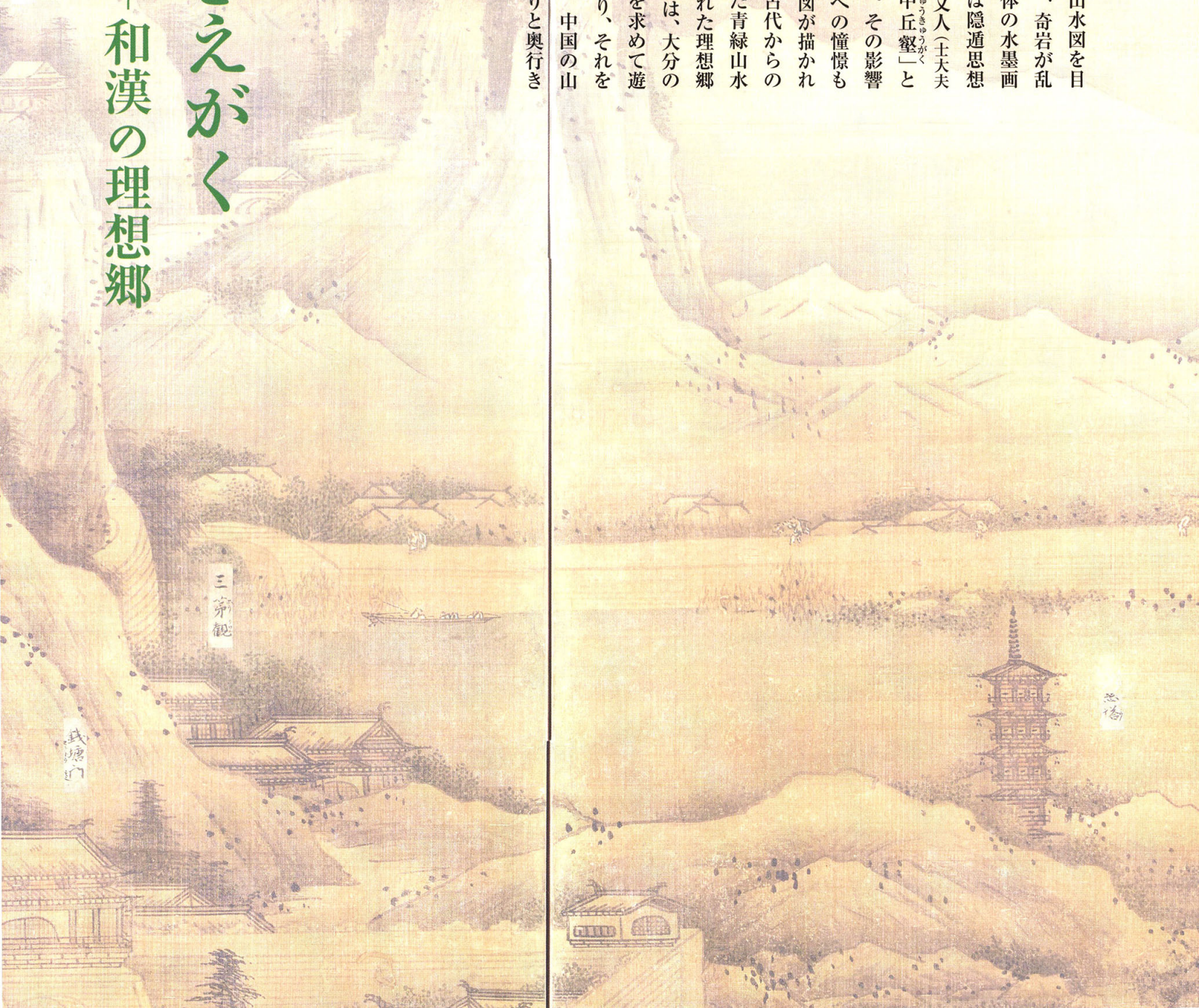




鎌倉時代以降、中国から新たに舶載された山水図を目にした日本の絵師は、そこに描かれた峻嶒な峰、奇岩が乱立する景觀に驚き、また墨と筆による線描主体の水墨画という表現形式に強い影響を受けた。中国では隱遁思想の影響もあり、俗世を離れた山深い幽境こそが文人（士大夫と呼ばれる官僚）の憧れの地であった。また「胸中丘壑」と言って、胸中の山水を描くことが重要視された。その影響を受けた日本では、見たことのない中国の山水への憧憬も加わって、二重の意味で理想の景色として山水図が描かれた。理想化された風景という意味では、中国古代からの神仙思想に基づく美しい仙境イメージを描いた青緑山水図も、中国から日本、そして近代まで描き継がれた理想郷の画題として注目される。また日本の文人たちは、大分の耶馬溪のように憧れの唐土を連想させる場所を求めて遊歴し、様々な場所を中国に見立てて漢詩をつくり、それを絵師がさらに絵に描くということが行われた。中国の山水図はこうして日本の風景画にさらなる広がりや興行きをもたらしたと言えるだろう。

2 憧憬の地をえがく

和漢の理想郷





香園不華山芙蓉神天半出
曉鏡映雲霞集仙館
世間不覺老來心
潘瑛



13 太華山図 唐俊

一幅

中国・清時代、雍正七年（一七二九）

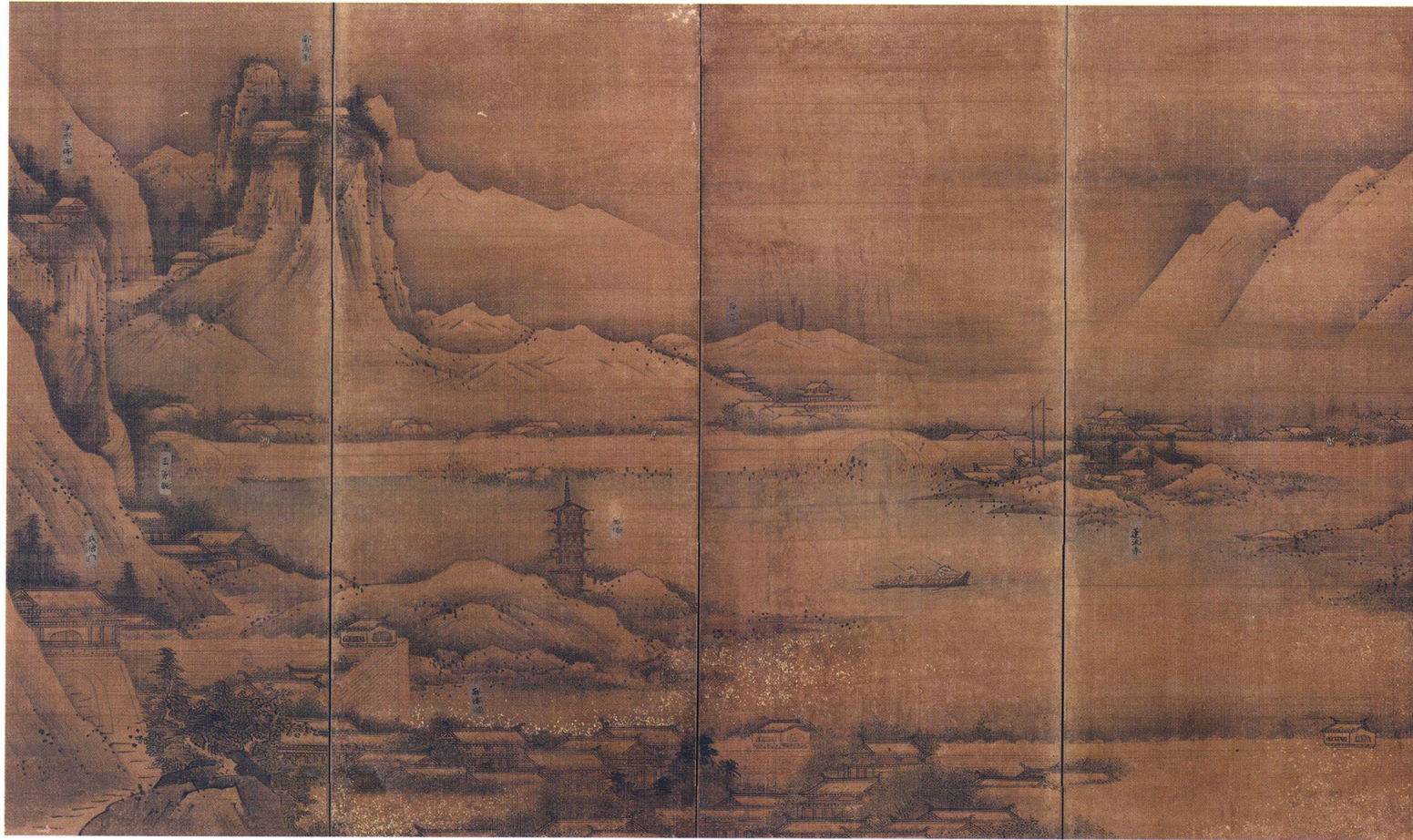
絹本着色

二六五・七×一三六・九

太華山（華山）は中国陝西省華陰市にあり、古くから道教の聖地と知られる五名山の一つで、西岳とも呼ばれる。南峰、東峰、西峰、中峰、北峰の五峰からなる険しい山で、風光明媚な景勝地としても知られ、また道教の修行場として、歴代の著名な道士や隠士に関わる遺跡や伝説が数多く伝わり、道教以前にすでに神仙が住んでいたと言われる。道教の盛んであった唐時代には、高祖や太宗らもこの山に登り、拝礼したと言う。そうした神聖性を伴った景勝地は、早くから画題として取り上げられて描かれた。

本図は、中央に上部に大きく描かれるのは西峰であろうか。大画面の画面下部から上部に行くに従い、前景から後景へと、華山を俯瞰的にとらえて描く。前景では左下に描かれる高士らがこれから登ろうとする華山を見上げ、その眼前には、深い髪が重なり合い、屈曲した松が印象的な岩山が、これからの登山の険しさを示すかのように描かれる。雲霞を挟んでその上部の中景には、建物が並び、人々が喫茶する。左端の童子は靈芝を運び、中央の河岸には鶴が集い、その傍の竹林の中を書籍を手にした童子が歩く。竹林の奥にも数戸の家屋が見える。これらの上部には、さらに険しい山岳の様子が溪谷の傍らを上方向へと向かって描かれる細い登山道によって強調され、その先には雲霞に見え隠れする建物へと視線が誘われる。顔料、染料を巧みに使い分けて様々な表情で木々や岩肌を表現している様子は、青緑山水の手法で高い評価を受けている師の王翬（一六三二～一七一七）のその手法を良く学んだ上で、唐俊（生没年不詳）自身がこの神聖な伝統的名所をしっかりとイメージして描いていることが窺える。

本作品は、付属文書等より、書家、漢詩人として知られる市河米庵（二七七九～一八五八）の旧蔵品であった。北宋の文人・米芾に強い関心を寄せ、中国文化に心酔して書画骨董を蒐集したという。彼のコレクションには『小林林堂書画文房図録』十冊、一八四八年刊にまとめられているが、その中の『図録』庚冊に、本図は「唐俊太華山図」として掲載されて米庵の解説が付され、その壮大な景観を描いた本図に深い関心を寄せている。江戸時代後半期に渡来したこうした山水図は、谷文晁をはじめとした画師らにも大きな影響を与え、江戸時代中期以降の景観図の様相を多彩に展開する原動力の一つとなったと考えられる。



右隻



(参考) 左隻

14 唐土名勝図屏風 雲谷派

江戸時代中期(十七〜十八世紀)
絹本墨画淡彩
一〇八・三×三六七・八

八曲一雙のうち右隻

鎌倉時代から室町時代に渡来した中国の山水図、あるいは名所図が日本の絵画に与えた影響は非常に大きい。その中に杭州の名勝地で、二〇一一年に世界文化景観遺産にも登録された風光明媚な西湖がある。平安時代には白居易の詩によってわが国にその様子が伝わり、その後、禅僧や招請された中国僧による漢詩文や日記、隨筆によって伝播されたその風景イメージは、禅宗の隆盛に伴って憧憬の地として絵画化されることとなった。また、中国へ渡り、直接、中国の自然や風物に接した雪舟が、その経験から視覚的な造形空間による作品を描いたことで、以後、パノラマ的な構図の名所図が描かれるようになる。すなわち、詩文からのイメージによる絵画化から、实景に基づく図様へと転化したのである。

こうして形成されていった西湖図は、狩野派を中心とする粉本学習の中でさらに拡がりを見せ、寺院や大名屋敷の襖や装飾用の屏風に描かれた。西湖八景、西湖十景といった詩画題も生まれ、瀟湘八景と共に、日本の風景観、絵画制作に多大な影響を及ぼし、豊かにした。

本屏風は、片隻にその西湖、もう片隻に雪舟も立ち寄ったという名勝地、金山寺を中心とする景観が描かれる。西湖と金山寺を組み合わせることは、江戸時代の雲谷派によって始められ、江戸時代を通じて、雲谷派が得意とした画題の一つとされる。雲谷派は、等顔(一五四七〜一六一〇)を祖とし、雪舟の流れを汲んだ画派として、山口の萩を拠点として毛利家に仕えた画派であり、本図もその中で制作された江戸時代中頃のものと考えられる。雲谷派の描いてきた西湖図を踏襲しながら、視点をやや変える工夫なども見られ、丁寧な描写でまとめられている。墨画を基調としながら、画面の一つの主要なモチーフとなる水の表現には淡く色彩を施すことで、雄大感を表出している。また、建物や山などにはその名称を記した小さな題簽が付されている。

明治年間に個人から献上された作品である。



①左：谷文一



①右：谷文晁

15 東都時名画帖 谷文晁ほか

二帖

江戸時代、文化十四年（一八一七）頃

①「山水図」 文化九年（一八一二）

右：谷文晁 絹本着色 二七・八×一七・八

左：谷文一 絹本墨画淡彩 二七・八×一七・八

②「山水図」 文化十年（一八一三）

渡辺玄対 右：絹本着色 左：絹本墨画

右：二七・八×一八・七 左：二七・八×一九・〇

③「山水図」

大岡雲峰 右：絹本着色 左：絹本墨画淡彩

右：二八・〇×一九・二 左：二八・〇×一九・一

④「山水図」 文化十二年（一八一五）

山本梅逸 絹本墨画淡彩

右：二七・五×一八・九 左：二七・五×一九・〇

本画帖は、乾坤の二帖からなり、乾帖の巻頭を福山藩主・阿部正精（一七七四～一八二六）、坤帖の巻頭を伊勢長島藩主・増山雪斎（一七五四～一八一九）という学芸にその才能を示し、文人として知られる二人の藩主に由る賛があり、続いて花鳥図と山水図、美人図や羅漢図などを取り混ぜて、乾帖には表裏二十九図、坤帖には三十七図が展開する。その画は、谷文晁（一七六三～一八四二）を中心とした三十人余の文人画家らによる。その中から、今回の展示では、五名による「山水図」八図を紹介する。全六十六図の中の年記は、文化六年（十四年）までで、本帖に作品を寄せる画家たちは、文晁が主宰した画塾写山楼や書画会に参加した人たちであることから、その環境の中で制作されたものであることが確かである。

本帖制作の頃の文晁は四十歳代末から五十歳代前半、意欲的な活動を行っていた時期である。文晁の「山水図」は、中国画の多くの模写を通じて学んだ図様や描法に、彼らしい明快さ、しっかりとしたイメージが加味されたもので、その熟達した画趣が漂う。それに対しての息子、文一（一七八六～一八一八）の図は、中国画の学習をもとに、筆線の抑揚を巧みに用いて細部まで神経が行き届いた丁寧な描写で、作画に対する真摯



②左：渡辺玄対



②右：渡辺玄対

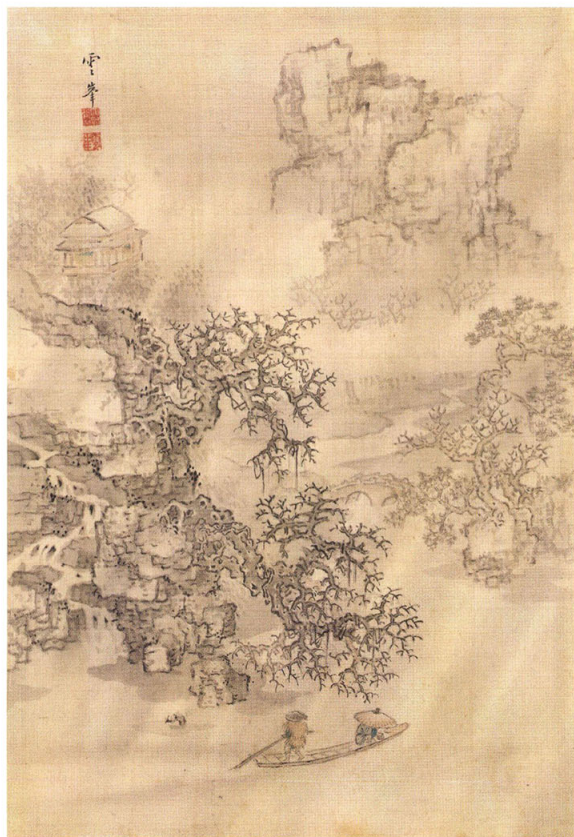
な態度とその十分な画技が感じられる。緊張感のある描写ながら独特の情趣を漂わせている。文晁と文一の見開きで、青緑山水と水墨山水の妙、夏景と冬景を對比させている。

渡辺玄対（一七四九～一八三二）は、文晁、そして本帖に「売貨郎図」を寄せる渡辺崋山に影響を与えた文人画家である。玄対六十五歳の晩年期のこの図は、中国の明末清初の画家・藍瑛の作品に執心して模写を繰り返して山水図を多く描いた玄対の習熟した画風が窺える。やはり左右で青緑山水と水墨山水を対比させている。

大岡雲峰（一七六五～一八四八）の二図もまた、中国画の学習によるもの。右図は穏やかな明るい日射しのものとの山水図であろうか、青緑山水を意識して樹葉や山肌に緑色をさし、柔らかな曲線を多用する。これに対しての左図は、雨にけぶるしっとりとした景色で、墨画を基調として舟上の人物の着衣に色をさすのみ、直線を多用する。明確に、色彩、描法によってそれぞれの景観の情趣を描き分けている。

そして、尾張で活躍した山本梅逸（一七八三～一八五六）の三十二歳の二図も注目される。墨画による繊細な表現は、中国画に学んだであろう画面構成ながら、実景を強く意識させる構図である。本図の存在によって、彼が江戸に滞在し、文晁と交流したことを確実に物語ることになり、その点においても、本図は貴重な作例である。

本画帖には、文晁の元に各地から集った画家たちの作品が収載されている。江戸と地方との往来が盛んになった中で、古画や中国画の学習によって得た画面構成や描法に、画師たち自身の目と足によってとらえた実景を重ね、その作画活動を展開していったことを本画帖は示しているよう。



③左：大岡雲峰



③右：大岡雲峰



④左：山本梅逸



④右：山本梅逸



16 梅花書屋之図 田能村直入

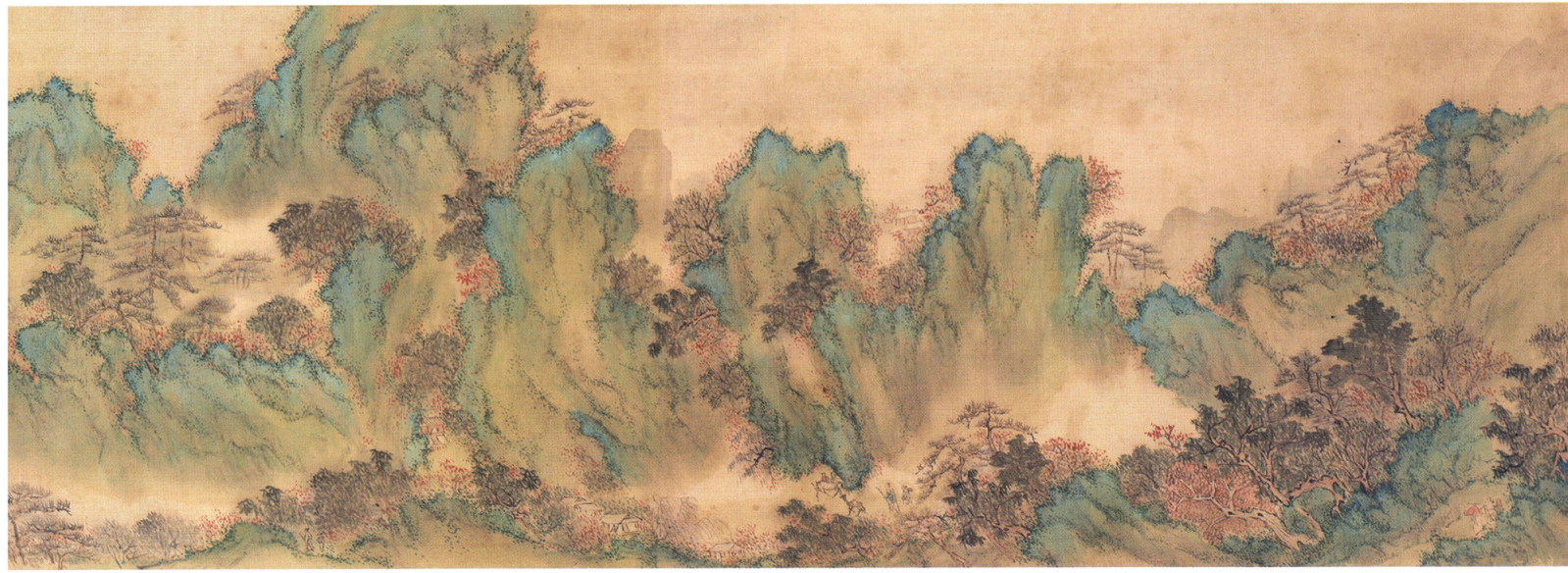
一幅

明治十七年（一八八四）
絹本着色
一二七・八×五六・六

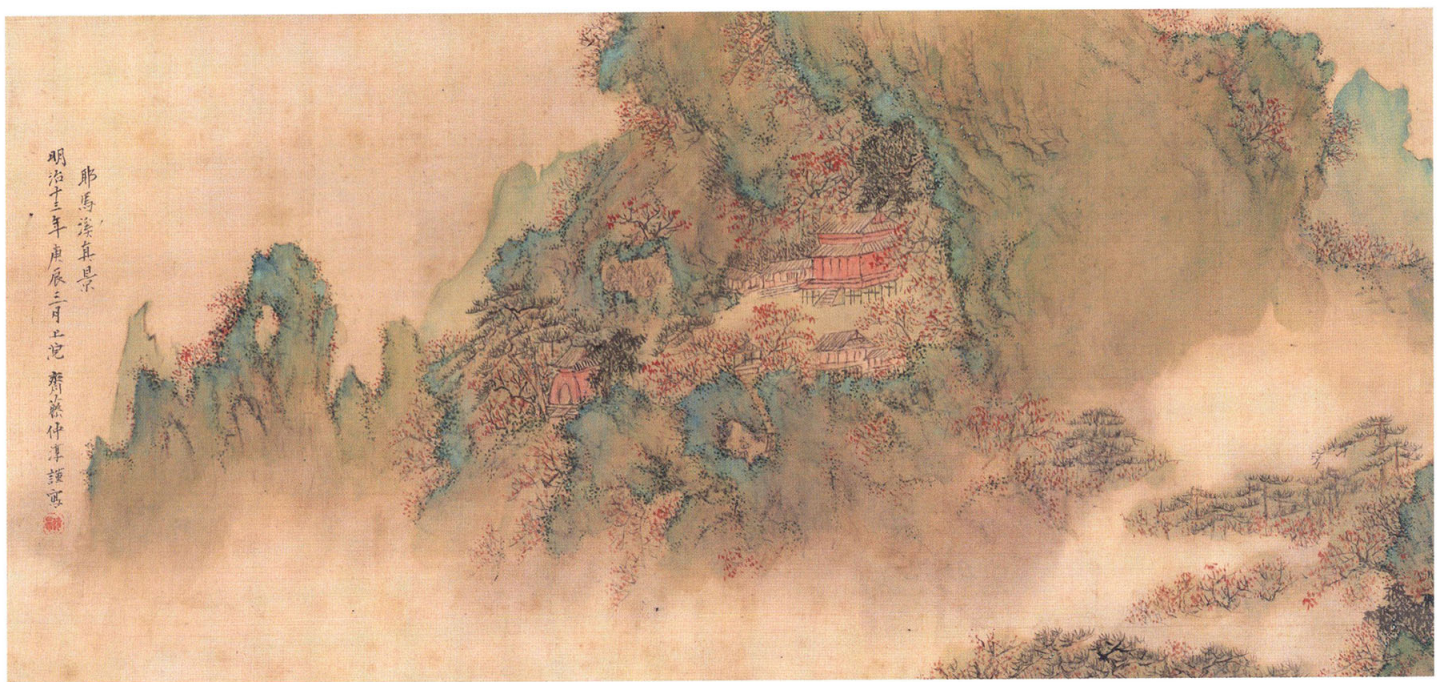
高潔な君子の象徴である梅が咲く人里離れた山奥に質素な庵を構え、俗事にまみえずに高士が読書などを楽しむ情景を描いた「梅花書屋」は、文人のひとつの理想として、中国そして日本の文人画家たちの好んだ画題であった。本図の作者田能村直入（一八一四～一九〇七）は、豊後国（大分県）直入郡竹田町に生まれ、九歳の時に田能村竹田に師事し、その姓を継いだ。明治元年（二六八）に京都に移り、以降京都博覧会の開催、京都

府画学校の設立、南宗画学校の開校、日本南画協会の結成など京都画壇における近代南画の成立に大きく尽力したことで知られる。

直入は中国絵画を手本として模写による学習を重ね、また中国の画論書にも精通して宋元明清の諸家の画法に習熟していた。本図の画面構成や岩塊、山容の描法などは、『太華山図』（作品番号13）のような清時代の山水画、とりわけ青緑山水との近似性が明らかであり、直入の中国絵画学習の成果が見て取れる。ただし、梅花の白色の他にも様々な色味を織り交ぜた木々を配置する明るくにぎやかな画面には、中国絵画とは一線を画した日本の文人画独自の色彩感覚が表れている。



卷中



卷末

17 青緑耶馬溪真景図 斎藤崎庵

一巻

明治十三年（一八八〇）

絹本着色

二七・五×二七六・四

耶馬溪とは、大分県北部の山国川の上流から中流にかけての溪谷をいう。文政元年（一八一八）に諸国遊歴の過程でこの地を訪れた文人頼山陽が、日本では珍しい奇岩のそそり立つ、まるで中国の山水図を思わせるその景勝に感動し、中国風の「耶馬溪」と名づけて、詩文と図による「耶馬溪図巻」を著したことから、以降文人の世界を中心にその名が広く知れ渡り、富岡鉄斎をはじめ文人画家が好んで描く画題ともなった。

この耶馬溪を描いた本絵巻は、山谷の先端には白緑系の顔料を賦彩して、美しい青緑山水のイメージも重ねながら明清画を思わせる格調高い山水図巻に仕上げている。青緑山水の風景の中に、紅葉した木々の赤が点々と混じる様もまた美しい。この美しくも荒々しい岩山が連なる中、随所に中国の高士風の人物やその従者らしき童子、帰牧図のイメージを投影したような牛を引き連れた人物などが小さく描き込まれ、中国の深遠な山水を思わせる景観図となっている。五百羅漢の石仏で知られる羅漢寺にいたって絵巻は幕を閉じる。

作者の斎藤崎庵（一八〇五〜八三）は但馬国（兵庫県）城崎町に生まれ、名は淳、字は處厚または仲醇。京都で中林竹洞に南画を学んだ後、紀州や大和、そして九州地方を遊歴した。晩年に東京に出てからは、宮内大輔の杉孫七郎の知遇を得てしばしば宮内省の御用を受けて作品を制作したという。本図も明治十三年（一八八〇）に杉を伝献者として献上された。山水画をよくしたが、詩もたくみで『淇影湘香室吟稿』『薄遊漫載』などの著書をのこした。



卷中



部分

18 耶馬溪図 塩崎林浄

一卷

大正四年(一九一五)
絹本着色
二六・七×六六八・〇

大分の画家塩崎林浄(生没年不詳)より大正の大礼奉祝のために献上された絵巻。絵巻の特徴を活かして、耶馬溪の各所が植田村から始まり日田新道で終わるまで、横へ横へと展開していく。地元の画家だけあって描写は細かく、画中には各村や橋、道、隧道、学校、そして山々の名称を記した小さな紙片が各図の横に貼り付けられている。本絵巻も『青緑耶馬溪真景図』(作品番号17)と同様に、点景として小さく描き込まれるのは中国風の衣裳を身にまとった人物たちであり、かつて頼山陽がこの地に見出した中国の理想郷のイメージを投影していることが分かる。

頼山陽は、文政二年(八一九)に自身が制作した「耶馬溪図巻」の冒頭の詩文中で、耶馬溪の風景は唐の文人画の大家である董源と巨然、また元末に活躍した文人画家黄公望、倪瓚、王蒙を思わせるとして、こうした中国の山水図に描かれる奇怪な岩山は現実のものではないと自分は考えていたが、この地にいたってそうした山水の景が実在することを知ったと語っている。本図もそうした山水図の世界を現実化したかのような耶馬溪から作者が得た感興をもとにしながら、緑と茶系の染料で控えめに彩色した山肌を淡墨で柔らかく皴と点苔を入れる文人画風の山水図に仕上げている。



浮田春曙



怪島奇松

19 亀山鳳水帖 平尾竹霞 一帖

大正四年（一九一五）

絹本着色

各二八・九×三九・二

丹波山地から京都の嵐山までつづく保津川（嵐山より下流は桂川）の渓谷は、保津峡、嵐峡とも呼ばれ、急流によって作り出された奇岩、奇勝が続く景勝地として知られる。この保津峡の様々な地点の景観を十二図に描いたのが本画帖である。作品名にある亀山とは、かつて御嵯峨、亀山両院の離宮のあった京都市右京区嵯峨にある山、ひいてはその一帯を指す言葉である。作者の平尾竹霞（八五六～一九三九）は、名を経真、字を明卿。丹波篠山に生まれ、十六歳から京都に出て、塩川文麟に学んだ後、田能村直入に師事した。師の直入とともに日本南画協会の創立に尽力した。直入の謹厳な画風を受け継ぎながら、本画帖において竹霞は文人的趣向で保津峡を中国の山水に見立てて描いている。画中に記された次のような各図の題がそれをよく示している。浮田春曙、千網暖翠、神瀬釣臺、怪島奇松、曲淵躑躅、龍門飛瀑、蓬萊初月、舟戸碧障、仙寰群書、雲洞石蓮、蕭寺霜楓、嵐峡暮雪。

画帖は、巻頭に宮内大臣土方久元による筆で「亀山鳳水」という墨書があり、巻末にも同じく土方によるこの地の景勝を詠った漢詩が記されている。大正四年（一九一五）に大札を祝して作者より献上された。



曲淵躑躅



蓬莱初日



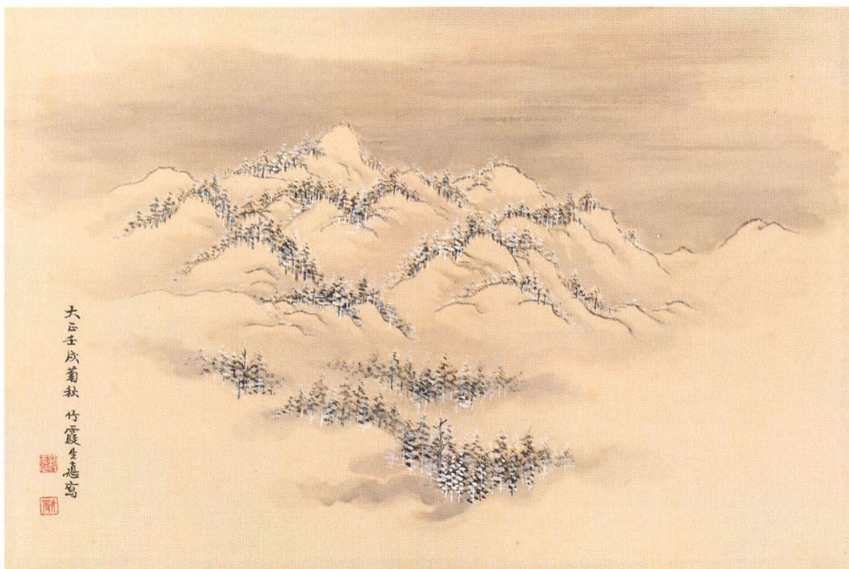
嵐峽暮雪



東照宮晨鼓



紀三井寺晚鐘



高野山暮雪

20 双青寮廿一勝 平尾竹霞

二帖のうち下巻

大正十一年（一九二二）

絹本着色

各三〇・九×四六・五

大正十一年（一九二二）、旧紀州藩主の侯爵徳川頼倫より献上された作品で、双青寮とは大正九年に徳川頼倫が、和歌山市の和歌浦に造営した紀伊徳川家別邸の名称である。《亀山鳳水帖》（作品番号19）と同じく京都の文人画家平尾竹霞の筆により、和歌山の名勝地を題材に詠んだ歌が絵とともに貼り込まれている。歌は御歌所寄人をつとめた阪正臣の筆による。

画中には杖を持った中国の高士風の人物や童子が

時折描き込まれ、唐土の名勝の見立てという意識が認められる。とくに下巻には「煙寺晚鐘」ならぬ「紀三井寺晚鐘」など、瀟湘八景になぞらえた画題が並ぶ。各図の画題は次の通りである。（上巻）蘆邊鳴鶴、生石峯絳旭、布引松風、観海閣春望、不老橋柳煙、玉出島夏夕、和歌川釣艇、名草山秋月、高日山紅葉、浦初島泊舟、龍門山積雪。（下巻）御手洗池勁松、東照宮晨鼓、難波崎漁火、雑賀崎帰帆、紀三井寺晚鐘、沖島晴嵐、琴浦夜雨、州崎浪華、阿波夕照、高野山暮雪。

こうした中国風の題名を付ける一方で、画帖の見開きで絵の対面に漢詩ではなく和歌を記すところには、日本古来の名所絵・歌絵からのつながりも感じさせる。



21 海辺図 円山応挙

一幅

江戸時代中期(十八世紀)

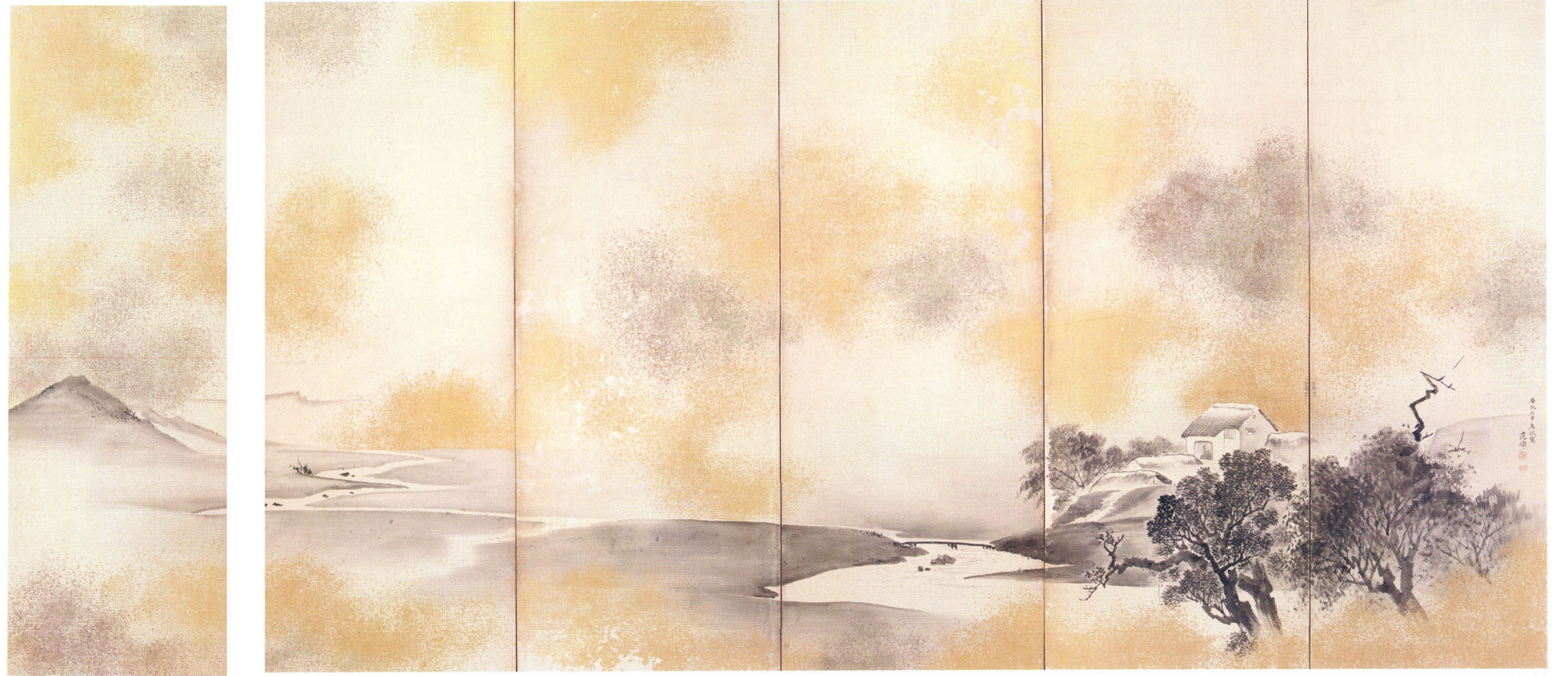
紙本着色

一三三・三三〇・〇

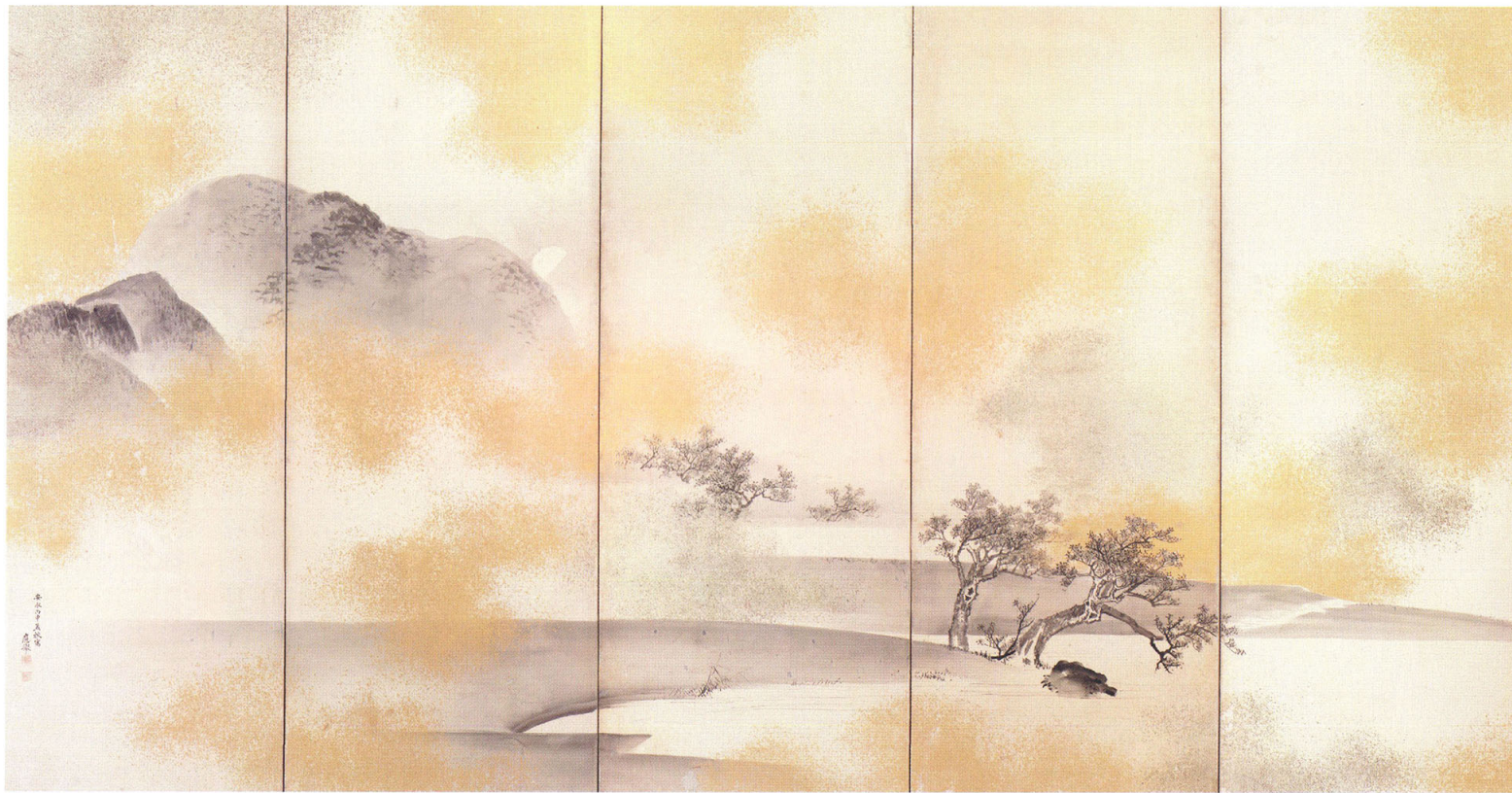
十八世紀に京都画壇で活躍した円山応挙(二七三三〜九五)による本作は、实景の写生図をもとに描かれたものである。小画面の手前には、小波が激しく打ち寄せる岩場とそこに根を張る松樹を描き、画面奥の沈みゆく夕陽へと細長い岬が続く。海辺の高い位置から見渡した景観で、岬手前には集落が描かれる。目の当たりにしたこの光景に深く感動した応挙の心情が伝わるような一図で、波による躍動感、厳しい自然により生み出された岩の険しさと松樹のたくましさによる臨場感、遠くに沈む夕陽から感じられるゆったりとした時の流れが融合した小画面は、見る者をその場に誘う。この地が何処かは特定しがたいが、但馬や紀伊、近江などの大寺院の襖絵制作等も行っていることを考えれば、その往来の中でとらえた光景であろう。応挙が絵画制作に関わる様々な事柄を書き留めた《写生雜録帖》にも様々な山水風景が見られるように、応挙の作画において、実際に自身の目でとらえた風景は重要な素材であり、様々な優れた作品の中に、実景写生から得た構図や岩や樹木などのポーズが見られる。

本作品は、応挙が皇室との関わりを深め、御用を多く務めた後桜町天皇から光格天皇にかけての頃からの伝来品であろうと考えられる。





右隻



左隻



22 江州日野村落図屏風 円山応挙

六曲一双

江戸時代、安永五年（一七七六）

紙本墨画

各一五四・五×三五〇・四

近江の日野村（現在の滋賀県蒲生郡日野町）郊外の様子を描く、穏やかな風景図である。数種類の金銀箔を用いて金色と白金色の雲を交ぜ散らして両隻全体に施す様子は、図様は連続しないものの、両隻ともに左隻左側の山の端にかかる半月からの薄明かりに照らされた一連の景色であることを示している。日野川を中心とした構図であろうか。左隻には何かの品物をのせた小舟が月明かりに誘われるかのように家路へと船を操る。また右隻には河岸の小高い丘に建つ質素な家屋で、文士が月明かりをたよりに読書にでもふけるような様子が描かれる。ゆったりとした筆遣いによる落ち着いた水墨表現、広い空間に施された細かな金銀箔による穏やかな雲霞は、清らかな静寂感に溢れた、実に叙情豊かな画面を作り上げている。

本図は、画中の款記より、安永五年（一七七六）七月の制作と判る。この年、応挙は四十四歳。この円熟期の彼を代表する作品（藤花図屏風）（根津美術館蔵）や《雨竹風竹図屏風》（京都・円光寺）といった名品を制作している。これより前、明和期には近江円満院門主・祐常との交流があり、祐常が、円満院宮絵師円山主水とその記録で記すほど、応挙は円満院のお抱え絵師的存在であった。盛んに京都と近江を行き来した応挙が、少し足を伸ばし、実際に日野の地を訪れてとらえた風景であろう。写生をした実景に詩的感性が十分に加味された本図は、当時拡大しつつあった文人画にも通じるもので、応挙の作画の幅広さを示している。

本作品は、明治二十六年（一八九三）に買い上げられた作品で、それ以前の来歴は不明である。

近世期の風景画——探幽・応挙・文晁を通して

四季が織り成す美しい景観に恵まれた小さな島国、日本は、その豊かな恩恵に与り、美意識を豊かに育み、表現してきた国であろう。古くから、わずか三十一文字の短い語句の中に、巧みに情景や心情を詠みこんだ倭歌(和歌)を展覧させてきた日本人の感性の豊かさは、絵画的な情景描写にも十分に示されてきた。その中で早くに発展した名所絵は、実際にその地に行くことがなくとも、その地の様子を和歌や既成の作品から観念的にイメージして絵画化し、やまと絵という色彩豊かなわが国特有の絵画表現の発展と共に、伝統的画題として後世まで重要視されたものである。いわば、古典的な風景描写である。

その一方で、鎌倉時代頃から渡来する中国山水図は、風景描写にまったく新しい画風をもたらした。古くに山水図が発展していた中国では、山水に神が宿るという理念に基づき、巧みな山水画にも神は宿り、描写された自然と一体になることで理を得ることが出来るという考え方があることから、早くから写実的表現を旨とした。そのため、視覚の変化による構図法、三遠法—高遠(山の下から山頂を仰ぐ)、平遠(近山から遠山を望む)、深遠(山前から後方へとうかがう)—を取り入れ、山や空の表現に濃淡の墨を丹念に使い分けることによる近景から遠景への変化や、明度の高低さを表すために墨のグラデーションを細緻に施して奥深い大空間を表出する工夫などが重ねられ、描写方法とその表現についての画論も説かれた。形や色彩に感覚的な美しさを求めて表現されたやまと絵に比べれば、中国山水図は論理的に発展して先進的な表現がなされていたとも言えよう。すでに北宋時代、十二世紀の画論書『宣和画譜』に日本の絵画は装飾的であるという指摘があるように、当時の中国における画に対する考え方や感覚からすれば、同時代の日本のやまと絵は遠

近感に乏しい平易な描写であり、美しい色彩が隈無く充填されただけの装飾的なものであったに違いない。

しかし、やまと絵は、その装飾性をいかした良さを発展させることでわが国にしっかりと根付き、伝統的画法として確固たる位置を築いた。一方の受容された中国山水図の表現方法は、中国に渡って実際に自身の眼で中国の名勝地を見た雪舟による実景描写の登場により、一つの転換期を迎える。雪舟は、三遠法を意識した構図や破墨技法を用い、四季の表現を明確に描き入れるなどして、そこに描かれる風景を身近な表現とした。この実景に即して描くという意識は、この後、この種の画題の一つの大きな指針となっていく。そして、阿弥派や狩野派が中国画の画題・瀟湘八景図に、四季の変化、時間や光などの山水表現の諸要素に、潤いある墨色、なだらかな山容、水平線の明確化を加味した柔軟な画風を示すなど、和様化した表現を展開する。その後の風景描写の発展の土壌は、やまと絵と中国山水図、その影響を受けてのわが国の水墨山水図のそれぞれの諸要素が次第に交錯し始めた近世初期までに、随分と豊かに育まれていたのである。

そして江戸時代、天下泰平の世となったこの時代は、大名の参勤交代に伴って五街道をはじめとする諸国の街道が整備され、西へ東へと人々の往来が盛んとなる。それまで実際に見ることのなかった名所地も、和歌からの想像や既成の絵画からのイメージではなく、画師自身の実際の記憶や写生による記録をもとに描くことが可能になった。人々の自由な往来が江戸三百年の間に風景描写にどのような大きな変化をもたらしているのか、前期の狩野探幽、中期の円山応挙、後期の谷文晁に注目して、各時期の様子を概観しておきたい。

狩野探幽(一六〇二—一七四)

十六歳で江戸幕府の御用画師となった探幽は、瀟湘端麗と形容される画風を創出し、新たな画題や斬新な構図に挑んで意欲的に作品に取り組んだ画師である。桃山様式の豪放な障壁画や中国画をはじめとする古画、やまと絵の学習を重ね、写生を繰り返して、多彩な作品をこなした。その探幽は、生涯に二十回余も江戸と京都の間を往来している。そして、その旅の途中、探幽は自身の眼でとらえた自然の豊かな表情を写し残した。携帯のための縦十cm余の小さな画面ながら、長さ九mにも及ぶ画卷もあり、詳細な描写から速筆的な描写まで様々なスケッチである。中でも、還暦を過ぎて後に描いた富士を周囲の山々と共にとらえた描写や、山にかかる雲煙の変化を繰り返してとらえた図(富嶽図巻)《富士図画冊》、成相寺から天橋立を見下ろした絶景をありのままに写した図(天橋立丹後図冊)などの、時には俯瞰的に、時には局所に注目して描いたスケッチからは、探幽が実際の風景から受けた感動が伝わってくる。探幽はこうしたスケッチを通して、その風景のイメージを本画制作に生かしていたのである。例えば、寛文七年(一六六七)、探幽六十六歳の《富士山図》(静岡県立美術館蔵)では、前景、中景、遠景を淡墨の効果をも十分に生かした描写によって自然な空間を構築し、細部には季節や人々の生活の様子などの景物を描き込む。湧き上がるような雲煙は淡墨の妙をいかし、山々の形態は柔らかく重ねられ、海には遠く松林や帆船が見え隠れし、海面を鶴が飛翔する等、細部の描写にまで手を抜かない。この景観には、水墨画の代表的画題である瀟湘八景のイメージと、やまと絵の代表的画題である住吉の海浜、さらに鶴を描き込むことで蓬萊山のイメージまでもを重ねている。雄大で美しい富士の姿に臨んだ探

幽は、そこに様々なイメージを重ねて絵画化しているのである。

探幽の風景図は、実体験をもとにイメージを重ねて新たに創出されたものであり、その姿勢と図様が狩野派のみならず、その後に大きく影響を及ぼした。

円山応挙（一七三三～九五）

十八世紀は博物学の流行により、実証主義的な考え方が様々な分野に影響を与えた時代であった。この時期に登場するのが、写生に基づく新しい画風を示した円山応挙である。応挙は、十代前半頃に勤めた京都の玩具商・尾張屋中島勘兵衛の元で、幸いにも狩野派画師・石田雨汀（一七二一～八六）から画事の基本を学ぶ機会を得、また舶来物の眼鏡絵と出会う。十六、十七歳頃には眼鏡絵を描いていたというが、ここで西洋式の遠近法で描かれた眼鏡絵を手がけた経験が、後の応挙の画風に大きな影響を与えた。

近年、応挙の中国画学習について、円満院門主・祐常『萬誌』『秘聞録』の記述と《写生雜録帖》にうかがえる中国画学習の様子から、応挙が中国の北宗画と南宗画の両方を学んだ上で、その両者の統合する画風や技法を用いていること、南蘋派の裏彩色の技法に注目していること等が指摘され、幅広い視点で中国画を学んでいることが明らかになってきた。その一方では、探幽の水墨技法を評価してもいる。応挙は、特定のものへのこだわりや隔たりのない素直な評価を自身の作品に反映したことにより、他者には為し得なかった写生的描写の実現へ、自ずと導くことになったのである。そして、応挙三十～四十歳の意欲盛んな時期、祐常の庇護の下で中国画や他家の研究、墨や絵具、筆などの道具の研究、描写対象の形状、季節感など、広範囲に及んで深く研究して作画追及を行ったことが、その画風形成に重要な意味を持つことは、これまでの研究で語られる通りである。

応挙の写実性の高い山水図の優れた空間意識とその描

写については、佐々木丞平・佐々木正子両氏の詳細な研究がある。それによれば、紙面という二次元平面上に、遠近表現と描かれる空間の基軸となる底面の設定を考慮しなければならぬが、応挙はそれらを中国画の三遠法や透視図法、そして眼鏡絵から学び、さらに墨の明度差を面で用いて立体性を表す表現方法を加えるなどして、画中に三次元空間を生み出している、と指摘されている。応挙の山水図に見る遠近による景物などの大小の正確な把握は、こうした三次元空間の意識を自覚した上で写生を重ねる中で培われたものであり、様々な写生図を元にしてそれらを合成することで新たな画面を完成画へと導いていったのであろう。

さて、応挙は、京都を起点に、丹後や紀州、近江といった畿内周辺を主とし、頻繁に往来していた。その中でとらえた景色を絵画化した作品の一つが、『海辺図』（作品番号21）であろう。小画面に淡い着色を交えて仕上げた画面は、細部まで観察された実景の感動をそのままに描き上げた写実感の強い作品である。景観の写実性ばかりではなく、応挙がその実景の場にとらえた光、時間、音、空気感など、身体全体で感じたイメージまでもが写されているのである。応挙の優れた写实的描写は、空間意識を把握した描写と表現方法、そして応挙が実際の場で自身の五感によるイメージを重ね合わせることによって表現された絶妙さによるのであり、その表現に人々は魅力を感じ、高く評価し、多くの弟子が追随することになったのである。

また応挙の優れた風景描写の一つとして、『江州日野村落図屏風』（作品番号22）を挙げておきたい。近江の日野村ののどかな風景に中国山水図の意識を重ね、柔らかな曲線を主体に、全体には淡い印象としながら墨の濃淡で立体感や遠近感を表している。そこに金銀箔による不定型な雲霧を散らすことで、山際に覗く半月からの光によって、全体に輝く薄明かりが射していることを感じさせる。日野村での実体験に基づくものであるか。風景描写と



円山応挙《源氏四季図屏風》 当館蔵



しては簡略化されているのであるが、写生と五感による強いイメージが生み出した描写であり、そこにやまと絵の装飾性を加味した金銀箔を用いていることに、応挙の広範な画技と優れた感覚が看取出来よう。

そして、もう一点挙げておきたいのが、『源氏四季図屏風』(挿図)である。『源氏物語』少女巻に登場する六条院の四季の庭を主題とするが、この庭の風景の有様が、仙洞御所の庭のそれと類似する点に注目したい。本屏風が京都御所に伝来した作品であること、御所のために仕立てられた特有の大きさであること、制作期が天明初年頃であり、その頃の応挙と宮廷の関係から考えても可能性は高いであろう。となれば、応挙はおそらく仙洞御所の庭を写生している。その上で、『源氏物語』とイメージを重ね合わせ、やまと絵技法で装飾性豊かに仕上げた本作品は、確かに、狩野派を始めとする他の画師らによる『源氏物語』の場面描写とは、全く空間意識が異なっている。応挙が創出した一つの風景描写と言えよう。応挙が始めたこうした風景の空間意識は、近代化へと向かうその後の風景画の先駆けとなつて、新たな展開へと導いていく。

谷文晁(二七六三―一八四〇)

十八世紀の外国からの様々な新様式の流入は、秋田蘭画や銅版画などの洋風画を新しく生み出すことになるが、関東を中心に活躍した文人画家たちもまた写生、写実を重視して、現実を把握する眼の確かさで活躍した。その中に、白河藩主松平定信(二七五八―一八二九)の御用画師となつた谷文晁がいる。

文晁は、三十歳代で東北から九州まで、数カ国を除いてほぼ全国を旅したという。さらに寛政八年(二七九六)には、定信の命により西国へ赴き、『集古十種』編纂のための古社寺調査を行う。こうした様々な旅の中で多くの風景を写生し、多彩な人々と交流を重ねた。写生した風景図には、瀟洒な表現のものもあれば精緻な描写あり、彼の幅広い画風がうかがい知れる。

その中で、実景描写として高い評価を得ている寛政五年(二七九三)、文晁三十一歳の作品《公余探勝図巻》(重要文化財、東京国立博物館)がある。日本近海に頻繁に外国船が出没し、沿岸警備の必要性が重要な課題となつたこの時期、定信の相模・伊豆沿海の巡見に画員として同行した文晁は、西洋の遠近法や陰影法を用いて沿岸の地理をできる限り正確に描写することに努めた。その折の描写が本図であるが、その完成度の高い描写は、美しい彩色が施されて鑑賞性の高い作品であり、近世風景画の傑作とも言われる。また、兵庫から大阪、奈良、和歌山までの山岳図十二図を描いた《西遊画紀行帖》(寛政年間、板橋区立美術館)は、旅行中に携帯したスケッチブックと推察されるもので、空間意識、色彩の陰影による立体感、天候の描き分けに注意が払われた卓抜した描法をみせている。

一方で、中国絵画を中心とした古画の学習も意欲的に行つた。文晁が主宰した画塾写山楼には、地方から多くの文人や画師が訪れて、共に藍瑛や南蘋等の中国画の鑑賞や模写を盛んに行っている。そうした文晁の活動が、『東都名画帖』(作品番号15)にうかがえよう。

この画帖は乾坤二冊で、それぞれの巻頭には文人的才能に秀でた二人の藩主、福山藩主阿部正精(二七七四―一八二〇)と伊勢長島藩主増山雪斎(二七五四―一八一九)の賛があり、貼り混ぜられた花鳥図や山水図、道釈人物図、美人図に三十余名の画師がその画才を示している。彼らは、漢詩人・市河寛齋の二男の錦木雲潭(二七八一―一八五二)や、石州流茶人・片桐宗幽の二男の片桐桐隠(二七六三―一八二四)のような文人の家柄の出身者、渡辺玄対(二七四九―一八三二)や五十嵐竹沙(二七七三―一八四四)は画師の家柄、山本梅逸(二七八九―一八五七)は彫刻師の息子、そして幕臣や藩士などの儒学や国学、漢詩文や書画などに通じた文化的嗜好の高い人たちである。出身地も様々で、江戸近辺の他に、越後の五十嵐華亭(二七八〇―一八五〇)、尾張の山本梅逸、美作の広瀬台山(二七五一―一八一三)、讃岐の森東溟(二七二一―一八四三)等が集まってい

る。このうち、広瀬台山は津山藩士、天明元年(二七八二)に江戸勤めとなつて三十年近くを江戸で過ごした後、文化六年(二八〇九)に帰郷する。詩文や書画の評価が高く、生涯にわたつて多くの文人との交流が認められる。また、森東溟も文化六年に帰郷し、画事によつて藩に仕えたという。そして、文晁のもとで画を学び、漢学、蘭学、洋画などの学識を深めて多くの知識人に慕われた渡辺華山(二七九三―一八四二)は、天保十五年(二八四四)の蛮社の獄で蟄居となつた三河田原の地では画業に専念しながら、文人らとの交流を重ねた。本画帖に集う人たちは、それぞれ様々に学問や詩文、書画を通じて交流し、その才能をさらに地方へと広める役割を果たしているのである。

江戸時代後期のこうした文人らによる作画知識、技術の地方への伝播は、各地で活躍した学識者を多く育てることになり、その地に根付いたそうした人々が、明治、大正期にわがふるさとの景勝地を描き、和歌や詩文を寄せていくことにもなるのである。

自然が生み出す雄大な風景美への憧れは、連続と続いている。伝統的な名所絵であれ、異郷に対する憧憬の念から発展した山水図であれ、近世期にはそれらに実景描写の工夫が重ねられた。そうした弛みない表現描写の追求は、風景に抱く心情が働き、それによるイメージにより近くふさわしい表現を目指したからにはかならない。それ故、鑑賞者もまた、その描かれた風景に心を動かされるのである。

(学芸室主任研究官 太田 彩)

〈主な参考文献〉

『狩野探幽の絵画』(静岡県立美術館、一九九七年)、『円山応挙研究』(佐々木承平・佐々木正子著、中央公論美術出版、一九九六年)、『円山応挙―「写生」を超えて―』(根津美術館、二〇一六年)、『江戸の旅 たどる道、えがかれる風景』(仙台市博物館、二〇二二年)



23 江之島之景 司馬江漢

一面

江戸時代中期(十八世紀)

絹本油彩

二六・九×五三・九

司馬江漢(一七四七〜一八一八)は、江戸に生まれ、画師を志して初めは狩野派を学び、次に鈴木春信門下の浮世絵師となり、さらに転じて宋紫石の弟子となる。そして平賀源内や小田野直武の画風を学び洋風画家となった、という異色の経歴を持っている。

本図は、江漢が天明年間後期頃から寛政年間(一七八〇年代後半から一七九〇年代)にかけて多く描いた七里ヶ浜図の一つで、富士が見える眺望の一つとして、江漢がこだわりをもった名所であり、画題である。七里ヶ浜に立ち、西へとのびる海岸線の先、左手に江の島、右手には小動岬の断崖、そしてその遠景に富士山が望めるこの場所は、青空のもと、海浜に心地良く打ち寄せる白波の音を聞きながら、心地良い時間を過ごせる彼のお気に入りの場所であり、構図であったのである。手前の砂浜に佇む漁師の視線の先には富士山があり、その姿には自身を投影しているかと考えられる。手際よく施された絵具、無駄のない簡潔な描写は、江漢がとらえた実景からの雄大さと爽快さを見事に表出している。

ところで、江漢が描いた多くの七里ヶ浜図には、遠景の富士が江の島の左に描かれるものと、本図のように右側、小動岬の断崖の向こうに描かれるものとの二種類に大別できる。実際の風景は本図のような配置であり、本図は写生をもとに正確に描かれた実景に近い図、他方は海岸線の美しい湾曲を強調するために富士山の位置を変え、より美しさと雄大さを表出したものであろうと考えられる。

なお、本作品の伝来については、現在までに詳らかでない。



24 噴火山之光景 床次正精

一面

明治十六年（一八八三）
油彩・キャンバス
六二・五×二二・四

床次正精（一八四二〜九七）は薩摩（鹿児島）に生まれ、慶応元年（一八六五）に藩命により海外の事情を探るべく長崎へ赴いた際に、英国人の所有する洋画を目にして感銘を受け、以降独学で油彩画を学んだ。鹿児島洋画の歴史を切り開いた人物と言えよう。維新以降は司法省に出仕しながらも、終始熱心に油彩画を描き続け、明治十二年（一八七九）に来日したグラント將軍の肖像画を描いたことで画家として世間に広く知られることとなった。明治十五年宮内省御用掛に任ぜられ、日光の名勝地を油彩画に描く御用を受けたのを始め、しばしば絵を宮内省に納めている。本図もこの時期に制作された内の一点と考えられる。

噴煙がうすく立ち上る桜島とその周囲の錦江湾を描いた本図は、水面に映る帆船の描写や遠く離れるほどに淡く変化していく山並みの色合いなど、習得した洋画の表現を用いて郷土の風景を写し取るうとする真摯な姿勢がうかがえる。その一方で、桜島や遠景の山々の描き方は洋画というよりも日本の初期洋画に近く、江戸時代後期からの真景図の影響も感じさせる。パノラマ的に横へ長く伸びた画面の形状も日本建築の欄間装飾を思わせ、まさに近世から近代への過渡期に生み出された風景画として位置づけられる。

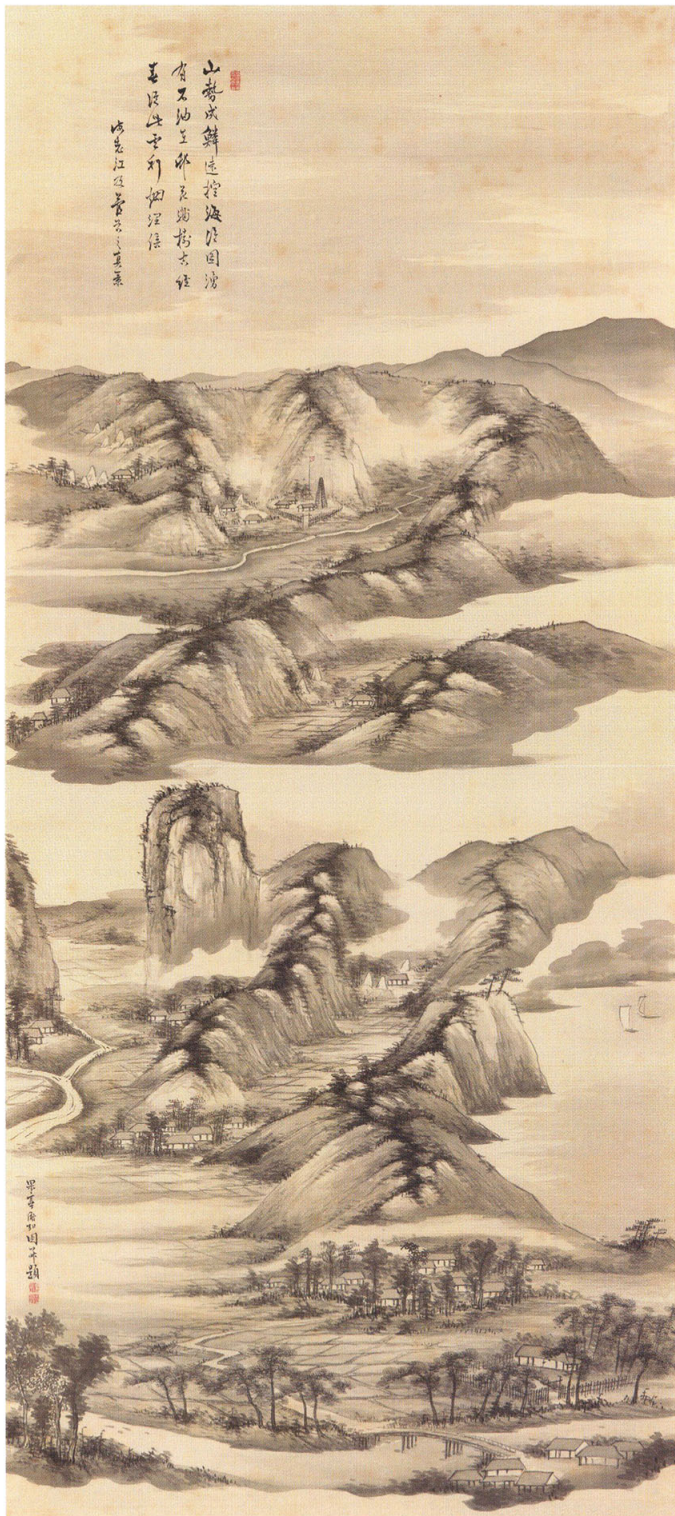


25 北海道忍路高島真景 野村文挙 対幅

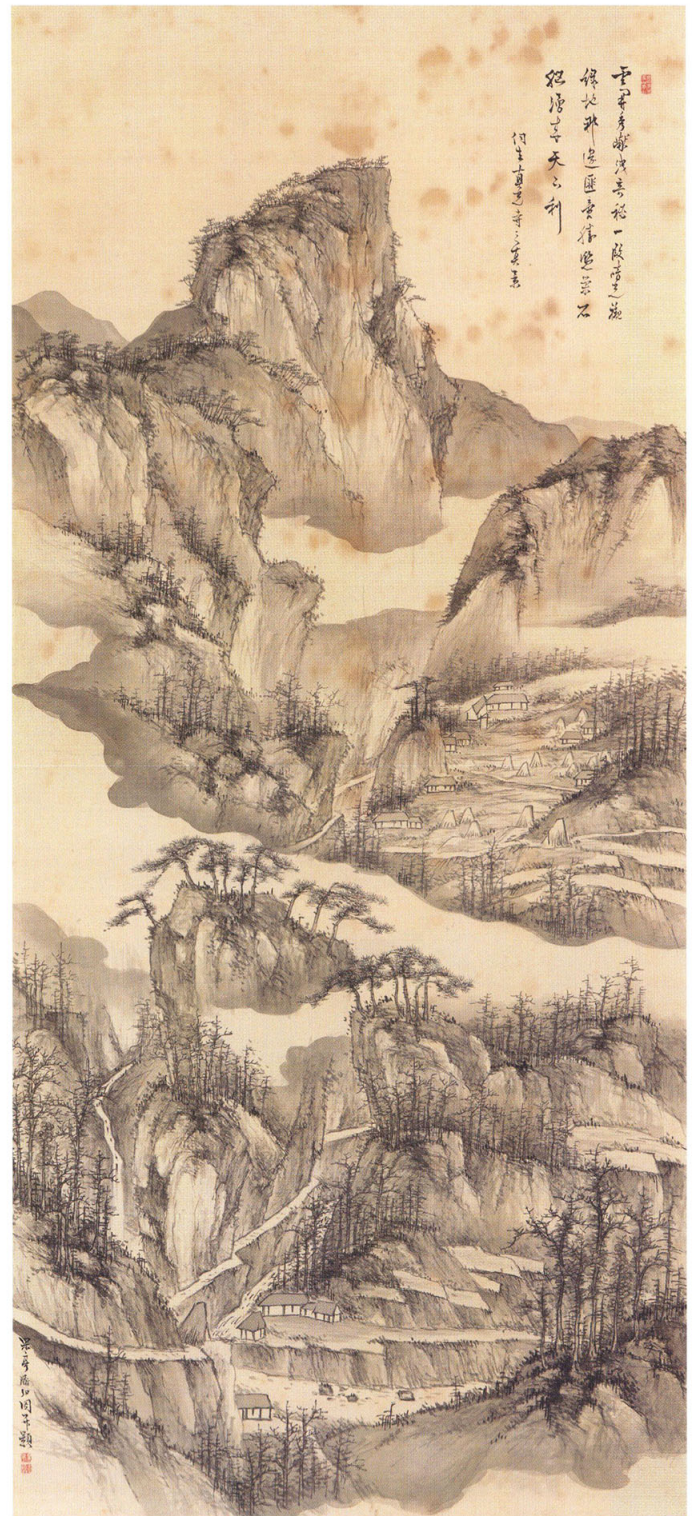
明治四十三年(一九一〇)
絹本着色
各一六七・六×八四・九

明治四十四年(一九一〇)の皇太子(大正天皇)北海道行啓を記念して小樽区より献上された作品。小樽の忍路湾と高島岬をそれぞれ夏景と冬景として描いている。近代に入ると各地方が地元の名勝を画家に描かせて皇室へ献上する例が増え、伝統によらないまったく新しい名所絵が数多く生まれた。野村文挙は、四条派ゆずりの湿潤な筆で実景を描き出すことを得意とし、本図もそうした技量を見込まれて制作が依頼されたものと思われる。文挙は明治四十三年の八月から門人らを連れて北海道へ赴き写生を行ったという。

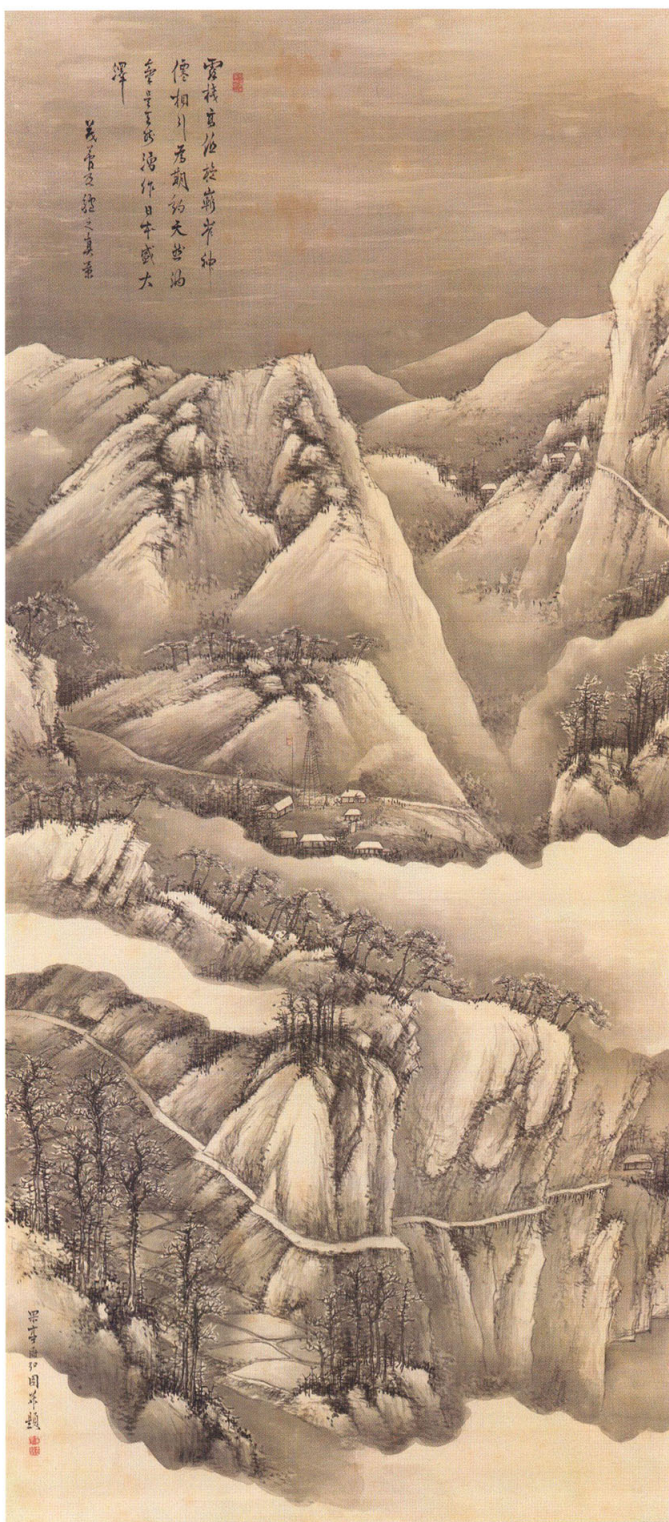
高島、忍路の海岸一帯は、石狩湾のきびしい風雪と荒波が形作った奇岩が東西に長く展開する。文挙が描く冬の高島もその特徴をよくとらえ、切り立った断崖を硬直な筆線で表現している。遠景には高島岬に立つ日和山灯台と思われるモチーフが描かれている。モノトーンの高島から一転して、夏景の忍路は鮮やかな色彩に満ちた画面である。波にもまれながら漁をするのは、同地で盛んであったニシン漁をする漁師だろうか。本図において文挙は、その代名詞ともいえるにじみとぼかしを用いた温雅な描法ではなく、懸崖を描くのにもふさわしい漢画的筆法を用いている。実景から得た画趣を損なうことなく整理された構図に置き直し、なおかつその景色を描くのにもふさわしい筆法を柔軟に選択する、文挙が画家として到達した高い境地がうかがえる作品である。



茂普及鍾之真景



同去真光寺之真景



海老江及菅谷之真景

26 石脳油産地之真景 児玉果亭

三幅対

明治時代中後期(十九〜二十世紀)

絹本墨画

各一四五・七×六四・六

作者の児玉果亭(二八四〜一九一三)は、信濃国(長野県)下高井郡平穂村洪温泉に生まれる。名は道弘、のちに丑松。字は士毅。はじめ飯山藩の佐久間雲窓に南画を学び、後に京都に出て田能村直入に師事する。明治十三年(二八八〇)に帰郷すると画室をひらき、以降世間的な評価を求めることなく郷里で作画活動を続けた。

本図は、果亭と同じく信濃の出身で、明治四年に日本初の石油会社である長野石炭油会社(翌年、長野石油会社に改称)を設立した石坂周造より献上された作品。題名の石脳油とは石油のことであり、三幅対に漢詩をともなつて描かれる地は、

それぞれ信濃国水内郡何去真光寺村、同じく水内郡鯉村および茂菅村、そして遠江国(静岡県)榛原郡海老江村および菅ヶ谷村という、いずれも原油の産出地として知られ長野石油会社が採掘を行っていた土地である。描かれた図に目をこらせば、その採掘を行うために石坂が日本国内で初めて導入した網式掘削機の櫓の姿も認められる。こうした描写は実景写生をもとにしたと思われるが、懸崖が縦へ縦へと積み重なっていく俯瞰の構図は独創的であり、ほぼ墨一色で表現された幽境を思わせる静謐な画面空間は、中央画壇を離れて郷里で脱俗の境地にいたった果亭の理想が反映されているように思われる。現実の風景をみて胸中に湧いた画想をその実景に託して描く、江戸時代後期の文人画家らが生み出した真景図の伝統は、こうして近代においても受け継がれていたと言える。果亭はこの他にも信濃の各地の真景図を残している。

29 台湾名勝絵巻 木下静涯

二巻のうち上巻

大正十二年（一九二三）

絹本着色

四一・七×四二六・二

木下静涯（一八八九―一九八八）は長野県上伊那郡中沢村に生まれ、東京で村瀬玉田、さらに京都で竹内栖鳳に師事した画家である。大正七年（一九一八）に中国へ写生旅行に赴く際に立ち寄った台湾で、その風光明媚な風景に魅せられ、台北などで絵画展を数度開催し高い評価を受けた。本絵巻は、大正十二年の皇太子（昭和天皇）台湾行啓の節に台南市より献上された作品。この献上によつてさらに画名が広まったのを機に静涯は台湾に移住することを決心し淡水に居を構えた。以降、台湾美術展覧会の創設に関わり審査員をつとめるなど、台湾美術の発展に尽力した。静涯の旧居周辺は、現在では木下静涯記念公園として開放されている。

静涯の台湾移住の契機となった本絵巻は上下二巻本であり、上巻には日月潭および霧社が、下巻には太魯閣（タロコ）などが描かれる。上巻の巻頭は鮮やかな花が点々と咲く中、線路に沿ってトロッコを押しながら山奥へ分け入っていく人々が描かれ、一山を超えると一挙に視界が開け、広大な日月潭が眼下に広がるように描かれる。雲煙が立ち上る先には険しい峡谷が展開し彼方の遠山へと続いていく。絵巻は一羽の鷺が余韻を残すように飛び去つて終わりを迎える。前景、後景が大胆に切り替わる構図に加えて、点景として小さく労働する人々を描くことで自然のスケールの大きさを表現し、豊富な金泥、群青、緑青など鮮やかな彩色を効果的に用いて、静涯が魅せられた台湾の自然美が見事に描出されている。



巻頭



巻中



部分

30 金剛秋色図巻 福田眉仙

一巻

大正十一年（一九二二）
純本着色
四四・二×一三四八・一

朝鮮半島第一の名山として当時名高かった金剛山の名勝を描く。「萬二千峰」といわれた金剛山は、無数の峻嶮な峰が連続し、その間を溪流が時に穏やかに、時に瀑布となって流れ、その豪壮と静寂の両立した景観は文人や画家たちの憧れであった。東京美術学校教授の寺崎廣業なども「東洋の名山たる朝鮮の金剛山を跋涉して、親しくその山靈に接し、我が輩の理想を傾けて、不朽の大作を残したいものだ」とその憧れを語っている（『美術写真画報』二巻五号、大正九年五月）。また新羅時代より仏教が盛んだったことから、金剛山は奇岩奇勝の中に美しい伽藍を誇る古刹が数多く点在していた。金剛山は中央連峰最高峰の毘盧峰の西側は「内金剛」、東側は「外金剛」、東側の海岸付近が「海金剛」と呼ばれていた。本絵巻も海金剛から始まり、外金剛の神溪寺、九龍淵、そして内金剛の望軍臺、摩訶衍、靈源庵、萬瀑洞、正陽寺など奇勝や古刹などが子細に描き込まれている。紅葉した楓に覆われ、楓嶽とも称された金剛山の秋景が、絵巻という形式を活かして一大パノラマのように描かれている。

作者の福田眉仙（一八七五～一九六三）は、兵庫県赤穂郡矢野町瓜生（現在の相生市）生まれ、久保田米饅に師事した後、東京美術学校に入学し、その後日本美術院で岡倉天心、橋本雅邦らの指導を受ける。明治四十二年（一九〇九）から四十五年まで中国各地を旅行し、また大正十年（一九二二）には朝鮮半島をめぐる、それぞれの地を題材にした作品をのこした。本絵巻は序文を松方正義、跋文を徳富蘇峰が記し、大正十一年に作者より松方正義を通じて献上された。

大正四年(一九一五)

紙本着色

各一六三・八×三六六・四

野口小蘋(一八四七―一九一七)は大坂難波に生まれ、慶応元年(一八六五)に京都の日根対山に入門し、明治四年(一八七一)に上京して文人画家として身を立てた。酒造家野口正章と結婚し、一時期甲府に住んだ後は東京で日本美術協会を中心に作画活動を続け、また華族女学校で教鞭をとった。明治三十七年に女性として初めての帝室技芸員に任命され、大正四年(一九一五)の大正天皇御即位の際の《悠紀地方風俗歌屏風》を描くなど皇室の御用も数多くつとめた。

色鮮やかな彩色と柔らかな筆法で清らかな青緑山水図を描くことを得意とした小蘋であるが、栃木県塩原に取材した一八九三年(明治二十六年)のシカゴ・コロンプス万国博覧会出品作《野州塩原天狗巖真景》(現存不明)や、明治二十六年の《甲州御獄図》(八百竹美術品店蔵)、同四十年に宮内省の御用で制作された《箱根真景図屏風》(山種美術館蔵)など、実景を描いた作品にも優れたものが少なくない。

大正の大礼を祝って徳島県より献上された本屏風も徳島の景勝地に取材したものであり、右隻に大きく弧を描いた小松島湾を、左隻には渦潮の発生している鳴門海峡を描いている。やや俯瞰気味の構図をとることで画面は十分な奥行きを持ちながら、のびやかに横へ広がり、心地よい開放感を観る者に感じさせる。一方で細部の描写に目をこらせば、砂浜に干されている漁網や、荒波に翻弄される漁船など神経を注いだ描写がなされていることが分かる。小蘋にしては控えめな彩色の上に金泥で覆をうすく刷いた画面は、献上画にふさわしい格調の高さを感じさせる。



小松島港

28 阿波風景 団藍舟

一帖

大正十一年(一九二二)

絹本着色

各二七・〇×三六・三

大正十一年(一九二二)十一月の皇太子(昭和天皇)北海道行啓の折、徳島県において蜂須賀正韶侯爵より献上された画帖。この行啓の行程に入っていた小松島港や鳴門海峡をはじめ、徳島の名所旧跡が全部で十二図描かれている。各図の脇には題が付されており、頭から小松島港、公園の晨、津田浦夕風、眉山の春色、吉野川の月、製藍、大麻彦神社、夏の土柱、雨後の箸蔵寺、蔓橋秋色、塩田の暁、雨



津田浦夕風



眉山の春色

中鳴門、という構成であった。絵を描いたのは、徳島出身の画家である団藍舟(二八七二~一九三五)。名は伊作、字は士敬。はじめ徳島在住の画家多田藍香と吉永藍畦に学んだが、後に上京して川端玉章に師事した。川端画学校が創立すると塾頭をつとめ、また日本美術協会でも幹部として中心的に活動したことが知られる。本画帖は、各地の風景を写実的に描写しながら、自然なほかしやにじみを用いて空間の奥行きを出す師の玉章ゆずりの遠近法と、染料を主体とした淡い彩色によって、阿波の自然が四季折々に見える美観をあたかな眼差しをもって表現している。

観念的な名所絵でもなく、胸中の山水でもなく、実景描写（写生）を下敷きにして風景を見たままに描こうとする江戸時代中期に芽生えた意識は、時代が近世から近代へと移っても受け継がれた。そこへ本格的な油彩技術が日本に伝わったことは、完成度の高い写実的表現を可能にしたというだけでなく、十九世紀の自然主義的風景画の概念そのものも一緒に流入したことを意味する。十九世紀のフランスやイタリアにおいて画家たちはアトリエを飛び出し、戸外でスケッチから完成作にいたるまで、目に見えるままの光や大気を写し取ることに腐心した。それを見た日本の画家たちは、有名な名所や景勝地ではなく身近な景色であっても、光や闇が織りなす自然の豊かな表情に焦点をあてるなど切り取り方によって、鑑賞に値する作品になり得ることを知ったのである。また、この意識は洋画家だけでなく日本画家にも影響を与え、名も無い風景に自分なりの画趣を見出して描くようになった。

4 情趣の景——風景画の誕生





31 ポプラ 中川八郎

一面

明治四十四年(一九一三)

油彩・キャンバス

一一七・二×八〇・七

愛媛県出身の中川八郎(一八七七―一九三三)は、十八歳で松原三五郎の天彩画塾に入門、小山正太郎の不同舎を経て、二十一歳のときに明治美術会創立十年記念展に出品、早くからその才能を開花させた。その翌年には不同舎で同門だった吉田博とアメリカへ渡ると、現地で作画を売ってヨーロッパへ行くための費用を工面し渡欧。それからさらにアメリカを再訪するなど、各地で現地制作と展覧会を繰り返しつつ、約一年半の外遊を経て帰国した。その余勢を駆って、新興の白馬会に対抗して、欧米旅行を共にした明治美術会会員らと太平洋画会を結成、中心的メンバーの一人となった。

四十四歳の若さで病没した中川は、その最期まで国内外での写生をもとにした風景画を発表し続けた。本作は明治四十四年開催の第五回文展に《造船場》、《高原の花》とともに出品されたもので、川岸に立つポプラ並木を描いている。ポプラは明治期以降に日本に移植されるようになった樹木で、おそらくこの風景も中川がアメリカやヨーロッパで見たものではないかと思われる。岸辺に生い茂る草むらを境として、実際のポプラと水面に映るポプラを上下対称に分割した構図に、太陽が翳り薄暗くなるなか風に吹かれる草木や水面の揺らめきを加えることで、見る者の心をざわめかせ、何かが起こる前のどこか不穏な空気を感じさせる作品である。



32 風景 中澤弘光

一面

明治四十五年（一九一〇）

油彩・キャンバス

四五・〇×六〇・〇

画面を大きく占めるのはなだらかな丘陵で、その頂上付近に三本の木が見え、左前景には松の枝が描かれている。朝日が丘の上に昇る直前の時間帯であるのか、丘の右向こうに見える空は強い光に包まれ、その光が斜面の草の色と溶け合うように描かれている。一方、陰となる丘の反対面はまだほの暗いままだ。筆触の長短、強弱、かすれなどを駆使しつつ、光が差し込んで刻々と移り変わる風景の変化をとらえようとしている点に、印象派の影響を感じさせる作品である。

場所を特定させないモチーフであるが、明治四十二年（一九〇九）の第三回文展に出品した《おもいで》（東京国立近代美術館蔵）で光明皇后の法華寺建立の伝説を取り上げるなど、中澤は仏教を主要なテーマとした作品に取り組み奈良でスケッチすることが多かったのだと、そのなだらかな山容から若草山での写生をもとに制作したのではないかと推測される。秩父宮家の旧蔵品であったという伝来のほか詳細はわかっていないものの、画中に記された年記から一九一二年に描かれた作品であることは確かだ、この年の三月には光風会が結成されている。そして、同年六月の光風会第一回展に中澤が出品した《春の若草山》は、宮内省買上となっており、これが本作にあたる可能性が高い。

中澤弘光（一八七四―一九六四）は曾山幸彦の画塾への入門から画家としての修業を始め、二十二歳で東京美術学校へ入学し、黒田清輝に師事した。ちょうど白馬会が結成された年に当たり、中澤はその後、光風会、白日会と、主要な団体の結成にも関わり、洋画壇の中心的な画家の一人であった。昭和九年（一九三四）には石井柏亭らと、風景美の破壊や浸食からの保存、擁護運動、文化的、保健利用の調査研究および紹介を目的とする風景協会を結成、同十九年に帝室技芸員に任命された。



33 爽竹桃 山本森之助

一面

大正三年(一九一四)
 油彩・キャンバス
 五九・四×四四・二

山本森之助(一八七七―一九二八)は生涯アトリエを持たなかった画家と言われ、写生旅行の旅先で見た景色を描き続けた。つねに西洋の新しい美術思潮に大きな影響を受けてきたわが国の洋画家のなかでは珍しく、画風の変化の少ない山本であるが、本作は印象派風の点描表現と忠実な写生を組み合わせたすぐれた外光表現によって描かれている。大正三年(一九一四)八月から九月にかけて広島県の鞆の浦を旅した際の写生に基づいており、燦々と降りそそぐ真夏の日差しを受けた爽竹桃の赤い花と、緑から青へと変わる海の色の対比が一際鮮やかである。完成するとすぐに翌月開催された光風会第三回展に出品され宮内省買上となった。このように近景から遠景へと光を受けて変化する水面をとらえた作品には、明治四十一年(一九〇八)の第二回文展で三等賞を受賞した《曲浦》(東京国立近代美術館蔵)、翌年の第三回文展で二等賞を受賞した《濁らぬ水》(静嘉堂文庫美術館蔵)などの代表作があり、それらは山本が新たに見いだした風景の美しさであった。

山本は長崎で料亭を営む家に生まれ、上京して明治美術学校を経て、東京美術学校で黒田清輝に学んだ。結成されて間もない白馬会第二回展から出品を始め、文展では第一回から受賞を重ね、審査員もたびたびとめた。明治四十五年(一九一四)に中澤弘光、三宅克己らと光風会を設立、風景画の第一人者として知られた。



34 黄昏 和田英作

一面

大正三年（一九一四）
油彩・キャンバス
六五・〇×九一・〇

和田英作（一八七四～一九五九）は鹿児島に生まれ、三歳のときに家族と共に上京、長じて曾山幸彦の画塾で洋画を学び始めた。その後、原田直次郎の門下となり明治美術会へ出品していたが、白馬会の結成に参加し会員となるとともに東京美術学校で学んだ。フランスを中心にヨーロッパでの約四年間の留学期間を経て、東京美術学校教授となった。官展を主な作品発表の場とし、昭和七年（一九三二）に東京美術学校校長に就任、同九年には帝室技芸員に任命されるなど、旧派と新派の両派を引き継ぐ正系として近代洋画壇の中心的な存在であった。

フォンテーヌブローの森を詩情豊かに描いたバルビゾン派の画家たちの影響を感じさせる、闇に沈み込む直前の黄昏時の農村風景を描いた作品である。大正三年（一九一四）の第八回文展の出品作で、同時に出品された《赤い燐寸》（鹿児島市立美術館蔵）は真夏の日差しに照らされた鮮やかな人物像であったが、対照的に本作は限りなく静謐な画面となっている。燃え落ちる太陽の光を受けた逆光表現を一つの特徴とするバルビゾン派の影響を受けた和田は、白馬会第二回展に出品された《波頭の夕暮》（東京藝術大学美術館蔵）など、その活動初期から夕景描写を得意としてきた。だが、ここで描かれているのは、すでにあたりは闇に包まれようとする景色で、人々は帰路に就き屋外にはもう誰も残っていない、ただただうら寂しい情景である。どこにも見られるような日常の風景のさらに裏側を描き、画壇での華々しい活躍の影に隠れた、和田自身の孤独な資質を垣間見せる作品であるともいえよう。



35 犀川の秋 丸山晚霞

一面

大正四年(一九一五)

水彩・紙

四七・九×六五・〇

北アルプス南部の槍ヶ岳を源流とし上高地を南流する梓川と、塩尻を北流する奈良井川が松本盆地で合流するのが犀川である。この川はそこから中央高地北端部の犀川丘陵を蛇行しながら長野盆地へといたり千曲川と合流する。この自然が生み出した渓谷の風景美の数々を水彩で残したが、信濃出身の丸山晚霞(二八六七〜一九四二)である。丸山は本多錦吉郎の画塾彰技堂に入門後、明治美術会に入会、写生先で知り合った吉田博を通じて水彩画に興味を持つようになった。明治三十三年(一九〇〇)に満谷国四郎、鹿子木孟郎らとともに渡米し、現地で合流した吉田博、中川八郎と水彩画展を開催し成功を取めた。ヨーロッパを経由して帰国後、太平洋画会の結成に関わり、大正二年(一九一三)には日本水彩画会の創立に際し発起人となり、この二つの会を中心に作品発表を行った。

本作は大正四年の太平洋画会第十二回展に出品されたもので、初期の細かなタッチを慎重に重ねていく堅実な写真描写から、二度目の渡欧を経て、輪郭線を用いながら水彩らしい即興性を活かし、細部を省略して描く大らかな画風へと変わって以降の作品である。黄色と褐色を用いたための点描と色面によって秋の風趣を取り入れながら、暗色部分を紫色で描くところには丸山らしさがみられる。画面中ほどから上方の中景から遠景にかけては、色面が折り重なるように巧みに描かれ、遠近感をそれほど感じさせない画面となっている。



36 朝陽富士 和田英作

一面

大正六年(一九一七)
油彩・キャンパス
八七・五×一一四・〇

三保の松原から望む富士山である。描かれた季節は初冬であろうか、日の出の光を受けて冠雪した頂上付近の右側がほんのりと染まり始め、空が徐々に明るくなるわずかな時間帯をとらえている。複雑な色合いの上空は点描で、画家のいる三保の松原はまだ暗く特徴的な松林はシルエツトで描かれている。海面付近には霧が漂い、富士はうつつらと幕が掛かったような淡い色調で描かれるが、山頂付近の描写だけは精緻になされている。これは献上画であったためかもしれないが、風景画に限らず筆あとを残すスピード感のあるタッチを特徴とする和田には数少ない、謹直さを感じさせる画風である。和田は本作の制作以前も以後も、生涯に渡って富士を描き続けているが、それは自らの追い求めた日本人の描く洋画の完成に挑む行為でもあったのだろう。晩年には富士がよく見える清水市に移住しアトリエを構えたという。

本作は、大正五年(一九一六)の裕仁親王の立太子礼を祝って、全国の文官一同から献上された七面の油彩風景画のうちの一つである。残りの六面は、中川八郎、山本森之助、中澤弘光、石川寅治、安田稔、金観鎬が分担し、それぞれ内外各地の名勝を写生した作品を完成させ、同七年にすべてが完成して献上された(このうち現存が確認されているのは、他に中川八郎と山本森之助のみ)。これらの作品は、東宮(仮御所)として使用されていた高輪御殿の一室に揃って飾られていたことが当時の記録写真から明らかになっている。



犬山城

37 雨二題 川村曼舟

対幅

大正十一年(一九二二)

絹本着色

各八四・〇×一一四・四

題名の通り、木曾川のほとりに建つ犬山城(愛知県犬山市)と八尾富神社を祀る竹島(愛知県蒲郡市)をいずれも雨に煙る姿で描いた作品。大正十一年(一九二二)の第四回帝展出品作で宮内省によって買い上げられた。

作者の川村曼舟(一八八〇〜一九四二)は京都に生まれ、山元春挙に学び、その画塾早苗会の代表として師の没後も会を統率して後進の指導にあたったことで知られる。その画風は、春挙の叙情的な風景描写の影響が色濃く、清澄な山水、山岳を得意とした。大正五年および六年には、それぞれ《竹生島》、《日本三景》を帝展に出品し特選となるなど、景勝地を画題とした作品で官展を中心に受賞を重ねた。

本図に見られる雨や霞に覆われてモチーフが柔らかく大気に溶け出すような描写表現は、四条派が得意としたものである。犬山城の絵には一羽の黒い鷲が、竹島では対照的に白い鷗がそれぞれ描かれ、画面にアクセントと深い余韻を与えている。实景に詩的な風情を重ね合わせる日本の風景描写の伝統が近代に受け継がれていたことを示す好例と言える。



竹島



38 雨後 川合玉堂

一幅

大正十三年（一九二四）
絹本着色
九五・一×一七六・〇

夏の雨上がり、空気には潤いが満ち、射し込んだ陽光によって空には虹がかかる。そうした美しい自然の中で、蓑笠をかぶった男達は雨で中断していた作業に勤しんでいる。ここで作者が描くのは特定の名所や景勝地ではない。本図の主眼は、光と大気が織りなす自然の豊かな表情であり、またそうした自然と労働する人間との共生であった。十九世紀のフランスではミレーやコロドーラバルビゾン派と呼ばれる画家らが、自然とともに生きる農民の姿を深い共感を込めて描いたが、こうした自然主義的風景画の影響が

色濃く感じられる作品である。

川合玉堂（一八七三～一九五七）は、京都で望月玉泉、幸野椋嶺に師事した後、上京して橋本雅邦に入門した。展覧会で受賞を重ね、文展が開設されるとその第一回から審査員をつとめるなど官展を中心に活躍した。本図も大正十三年（一九二四）の第五回帝展出品作であり、宮内省によって買い上げられた。「そのたしかかな表現に、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、やはり敬意を表せずばなるまい」（『アトリエ』大正十三年十一月号）として、当時から高い評価を得た玉堂の代表作である。この後も玉堂は、農村や漁村、田園風景など豊かな自然の中で生きる人々の姿に焦点をあて、その中で移ろう四季や潤いに満ちた大気の表現を模索し続けた。



39 漁村曙 横山大観

一幅

昭和十五年（一九四〇）

絹本着色

六一・九×八六・七

新年の歌会始は、明治二年（一八六九）以降、新年の恒例として行われるようになった。その御題は天皇が題者であることから勅題と呼ばれ、日本美術協会などはこの勅題を出品課題として、展覧会を催すなどしている。横山大観（一八六八～一九五八）もまた勅題に因んだ作品を数多く残した。これは交流のあった細川家第十六代細川護立侯爵の求めに応じて制作されたものであり、大正八年（一九一九）から昭和十七年（一九四二）までほぼ毎年続けられた（その多くは永青文庫に所蔵されている）。本図は昭和十六年の勅題「漁村曙」を題としたもので、細川護立を通じて秩父宮家へ献上された作品である。大観がのこした勅題画の中には得意の富士を描くものもいくつかあるが、その多くは穏やかなやまと絵的風景が描かれており、謹直な富士を数多く描いた大観の、また異なる一面が垣間見える。歌に寄せて絵を描くという日本の風景画の原点は、こうして皇室の歌会という行事とともに近代においても受け継がれていたのである。

（昭和十六年歌会始の御製）

あけかたの寒きはまへに年おいし

あまも運へりあみのえものを

出品目録

会期：平成二十九年三月二十五日(土)～六月二十五日(日)

前期：三月二十五日(土)～四月二十三日(日)
 中期：四月二十九日(土)～五月二十一日(日)
 後期：五月二十七日(土)～六月二十五日(日)

作品番号	作品名	作者名	制作年代	技法材質	員数	サイズ	展示期間
1 歌絵、名所絵、やまとのこころ							
1	四季絵屏風	住吉広行	江戸時代、文化二年(一八〇五)	絹本着色	六曲一雙のうち右隻	一一〇・〇×二九二・〇	前期
2	富嶽清見寺図屏風	狩野常信	江戸時代中期(十七～十八世紀)	紙本着色	六曲一雙	各一六九・五×三六六・四	中期
3	塩松八景図巻	住吉広守	江戸時代中期(十八世紀)	絹本着色	一卷	三二・五×五四一・二	前期
4	高千穂・由布山図	田能村竹田	江戸時代、文化五年(一八〇八)	絹本着色	対幅	各九五・八×三五・八	後期
5	雨中嵐山	幸野楳嶺	明治十五年(一八八二)	絹本着色	一幅	一四一・五×六九・四	中期
6	四時ノ名勝	川端玉章	明治三十二年(一八九九)	絹本着色	四面のうち二面	各一六六・四×八四・九	前期
7	清水寺春雨図・宇治秋暁図	野村文拳	明治三十九年(一九〇六)	絹本着色	対幅	各一三八・三×七四・一	前期
8	古今集歌絵・画帖	野口小蘋ほか	明治四十年(一九〇七)	絹本着色	一帖	各二六・八×三三・〇	前期
9	歩危八題図巻	仁尾小香	大正十一年(一九二二)	絹本着色	一卷	三三・〇×五五七・二	中期
10	高千穂名所図会	吉田初三郎	大正十三年(一九二四)	絹本着色	一卷	五〇・四×二二五・八	前期
11	琵琶湖・富士図	山元春拳	大正十四年(一九二五)	絹本着色	対幅	各一七・九×三六・〇	前期
12	富嶽茶園	松岡映丘	昭和三年(一九二八)	絹本着色	一幅	一八九・五×一〇〇・二	中期
2 憧憬の地をえがく——和漢の理想郷							
13	太華山図	唐俊	中国・清時代、雍正七年(一七二九)	絹本着色	一幅	二六五・七×一三三・九	後期
14	唐土名勝図屏風	雲谷派	江戸時代中期(十七～十八世紀)	絹本墨画淡彩	八曲一雙のうち右隻	一〇八・三×三六七・八	後期
15	東都時名画帖	谷文晁ほか	江戸時代、文化十四年(一八一七)頃	絹本着色ほか	二帖	二五二・一×二八二・六×二六三・二×二〇・九	中期
16	梅花書屋之図	田能村直入	明治十七年(一八八四)	絹本着色	一幅	一二七・八×五六・六	後期
17	青緑耶馬溪真景図	斎藤崎庵	明治十三年(一八八〇)	絹本着色	一卷	二七・五×二七六・四	後期
18	耶馬溪図	塩崎林浄	大正四年(一九一五)	絹本着色	一卷	二六・七×六六・八・〇	後期

19	亀山鳳水帖	平尾竹霞	大正四年(一九一五)	絹本着色	一帖	各二八・九×三九・二	前期
20	双青寮廿一勝	平尾竹霞	大正十二年(一九二三)	絹本着色	二帖のうち下巻	各三〇・九×四六・五	前期
3 真景図——実景描写の試み							
21	海辺図	円山応挙	江戸時代中期(十八世紀)	紙本着色	一幅	二三・三×三〇・〇	中期
22	江州日野村落図屏風	円山応挙	江戸時代、安永五年(一七七六)	紙本墨画	六曲一双	各一五四・五×三五〇・四	前期
23	江之島之景	司馬江漢	江戸時代中期(十八世紀)	絹本油彩	一面	二六・九×五三・九	中期
24	噴火山之光景	床次正精	明治十六年(一八八三)	油彩・キャンバス	一面	六二・五×二二・四	中期
25	北海道忍路高島真景	野村文孝	明治四十三年(一九一〇)	絹本着色	対幅	各一六七・六×八四・九	後期
26	石脳油産地之真景	児玉果亭	明治時代中後期(十九〜二十世紀)	絹本墨画	三幅対	各一四五・七×六四・六	後期
27	小松島・阿波鳴門図屏風(御物)	野口小嶺	大正四年(一九一五)	紙本着色	六曲一双	各一六三・八×三六六・四	後期
28	阿波風景	団藍舟	大正十一年(一九二二)	絹本着色	一帖	各二七・〇×三六・三	中期
29	台湾名勝絵巻	木下静涯	大正十二年(一九二三)	絹本着色	二巻のうち上巻	四一・七×四二六・二	中期
30	金剛秋色図巻	福田眉仙	大正十一年(一九二二)	純本着色	一卷	四四・二×一三四八・一	後期
4 情趣の景——風景画の誕生							
31	ポプラ	中川八郎	明治四十四年(一九一一)	油彩・キャンバス	一面	一一七・二×八〇・七	前期
32	風景	中澤弘光	明治四十五年(一九二二)	油彩・キャンバス	一面	四五・〇×六〇・〇	中期
33	夾竹桃	山本森之助	大正三年(一九一四)	油彩・キャンバス	一面	五九・四×四四・二	後期
34	黄昏	和田英作	大正三年(一九一四)	油彩・キャンバス	一面	六五・〇×九一・〇	中期
35	犀川の秋	丸山晚霞	大正四年(一九一五)	水彩・紙	一面	四七・九×六五・〇	後期
36	朝陽富士	和田英作	大正六年(一九一七)	油彩・キャンバス	一面	八七・五×一一四・〇	前期
37	雨二題	川村曼舟	大正十一年(一九二二)	絹本着色	対幅	各八四・〇×一一四・四	中期
38	雨後	川合玉堂	大正十三年(一九二四)	絹本着色	一幅	九五・一×一七六・〇	前期
39	漁村曙	横山大観	昭和十五年(一九四〇)	絹本着色	一幅	六二・九×八六・七	中期

※作品番号27は御物(侍従職保管)、他は全て三の丸尚蔵館所管の作品である。

- 24
Scene of Errupting Volcano
Tokonami Masayoshi
1883
oil on canvas
one panel
62.5×212.4
- 25
Scene of Oshoro and Takashima in
Hokkaido
Nomura Bunkyo
1910
color on silk
pair of hanging scrolls
each 167.6×84.9
- 26
Scene of Rock Oil Production Area
Kodama Katei
19-20th century
ink on silk
set of three hanging scrolls
each 145.7×64.6
- 27
Screen of Scenes at Komatsushima and
Awa Naruto
Noguchi Shouhin
1915
color on paper
pair of six-fold screens
each 163.8×366.4
Imperial Properties
- 28
Scene at Awa
Dan Ranshu
1922
color on silk
one album
each 27.0×36.3
- 29
Illustrated Scroll of Taiwan
Kinoshita Seigai
1923
color on silk
first among set of two handscrolls
41.7×426.2
- 30
Illustrated Scroll of Autumn Colors at
Mt. Kongo
Fukuda Bisen
1922
color on shiny silk
one handscroll
44.2×1348.1
- 4 Artistic Scenes
— Birth of *Fukeiga* (Landscape Paintings)
- 31
Poplar
Nakagawa Hachiro
1911
oil on canvas
one panel
117.2×80.7
- 32
Landscape
Nakazawa Hiromitsu
1912
oil on canvas
one panel
45.0×60.0
- 33
Oleander
Yamamoto Morinosuke
1914
oil on canvas
one panel
59.4×44.2
- 34
Twilight
Wada Eisaku
1914
oil on canvas
one panel
65.0×91.0
- 35
Autumn at Saigawa River
Maruyama Banka
1915
water color on paper
one panel
47.9×65.0
- 36
Morning Sun at Mt. Fuji
Wada Eisaku
1917
oil on canvas
one panel
87.5×114.0
- 37
Two Scenes of Rain
Kawamura Manshu
1922
color on silk
pair of hanging scrolls
each 84.0×114.4
- 38
After the Rain
Kawai Gyokudo
1924
color on silk
one hanging scroll
95.1×176.0
- 39
Dawn at a Fishing Village
Yokoyama Taikan
1940
color on silk
one hanging scroll
62.9×86.7

名所絵から風景画へ——情景との対話

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 76

編集 宮内庁三の丸尚蔵館
制作 株式会社 東京美術
翻訳 黒川廣子
発行 宮内庁
平成二十九年三月二十五日発行

©2017, The Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shozokan

- ・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。

名所絵から風景画へ——情景との対話

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 76

編集 宮内庁三の丸尚蔵館
制作 株式会社 東京美術
翻訳 黒川廣子
発行 宮内庁
平成二十九年三月二十五日発行

© 2017, The Museum of the Imperial Collections, Sanjōmaru Shōzōkan

List of Exhibits

1 *Uta-e* (poem paintings) and *Meisho-e* (paintings of famous places), the Spirit of Ancient Japan

1
Scenes of the Four Seasons
Sumiyoshi Hiroyuki
1805
color on silk
right screen of a pair of six -fold screens
110.0×292.0

2
Mt. Fuji and Seikenji Temple
Kano Tsunenobu
17-18th century
color on paper
pair of six-fold screens
each 169.5×366.4

3
Illustrated Scroll of Eight Scenes at
Shiogama and Matsushima
Sumiyoshi Hiromori
18th century
color on silk
one handscroll
32.5×541.2

4
Takachiho and Mt. Yufusan
Tanomura Chikuden
1808
color on silk
pair of hanging scrolls
each 95.8×35.8

5
Arashiyama in the Rain
Kouno Bairei
1882
color on silk
one hanging scroll
141.5×69.4

6
Landscapes of the Four Seasons
Kawabata Gyokusho
1899
color on silk
two of four panels
each 166.4×84.9

7
Spring Rain at Kiyomizu-dera Temple
and Autumn Dawn at Uji
Nomura Bunkyo
1906
color on silk
pair of hanging scrolls
each 138.3×74.1

8
Picture Album of *Uta-e* in *Kokin
Wakashu* (Collection of Poems of
Ancient and Modern Times)
Noguchi Shouhin
1907
color on silk
one album
each 26.8×33.0

9
Illustrated Scroll of Eight Scenes of Boke
Nio Shouko
1922
color on silk
one handscroll
33.0×557.2

10
Illustrated Scroll of *Meisho* Takachiho
Yoshida Hatsusaburo
1924
color on silk
one handscroll
50.4×225.8

11
Lake Biwa and Mt. Fuji
Yamamoto Shunkyo
1925
color on silk
pair of hanging scrolls
each 117.9×36.0

12
Tea Plantation and Mt. Fuji
Matsuoka Eikyu
1928
color on silk
one hanging scroll
189.5×100.2

2 Depicting the Land of Aspiration — the Utopia of Japan and China

13
Mt. Taikazan
Tangjun
1729
color on silk
one hanging scroll
265.7×136.9

14
Scenic Beauty of China
Unkoku School
17-18th century
ink and light colors on silk
right screen of a pair of eight -fold screens
108.3×367.8

15
Album of Scenes by Famous Edo Painters
Tani Buncho and others
c.1817
color or ink on silk
two albums

25.2~28.1×16.3~20.9

16
A Study Among Plum Blossoms
Tanomura Chokunyu
1884
color on silk
one hanging scroll
127.8×56.6

17
Scene of Greenery at Yabakei
Saito Kian
1880
color on silk
one handscroll
27.5×276.4

18
Yabakei
Shiozaki Rinjo
1915
color on silk
one handscroll
26.7×668.0

19
Mt. Kameyama and Hozugawa River
Hirao Chikka
1915
color on silk
one album
each 28.9×39.2

20
Twenty Scenes of Wakanoura
Hirao Chikka
1922
color on silk
second volume of set of two albums
each 30.9×46.5

3 Attempts to Depict an Actual View

21
Seaside
Maruyama Oukyo
18th century
color on paper
one hanging scroll
23.3×30.0

22
Hino Village at Goshu
Maruyama Oukyo
1776
ink on paper
pair of six-fold screens
each 154.5×350.4

23
Scene of Enoshima Island
Shiba Koukan
18th century
oil on silk
one panel
26.9×53.9

Foreword

Japan is blessed with scenery of the four seasons, and has created *waka* poems including certain sights as their themes called *utamakura* (a place name often mentioned in ancient Japanese poems), since ancient times. These sights have been referred to as *meisho* (famous place) and refined images of these sights were formed over time. Since then, after various transitions, these developed into landscape paintings that we are familiar with in the present day. In this exhibition, we focus on the *meisho-e* (painting of famous place) which are deeply related to the formation of Japanese sense of nature, to the *fukeiga* (landscape painting) which attempt to depict the atmosphere and elegance within close-by scenery, from the Edo period to the modern times.

If we consider the *meisho-e* and *uta-e* (poem painting) as the origin of Japanese landscape paintings, the Chinese landscape paintings that were transmitted to Japan during the Kamakura to Muromachi periods, must have caused a stir in depiction of landscape paintings, broadening their expressions. Forms of mountains with overhanging cliffs that cannot be seen in Japan, and scenes of lofty landscapes based on Shenxian (ancient Chinese concepts of Taoist immortality) thought, moved painters and the literati. The Asian scenes that could not be viewed became a subject of adoration, and continued to be depicted as a kind of Utopia.

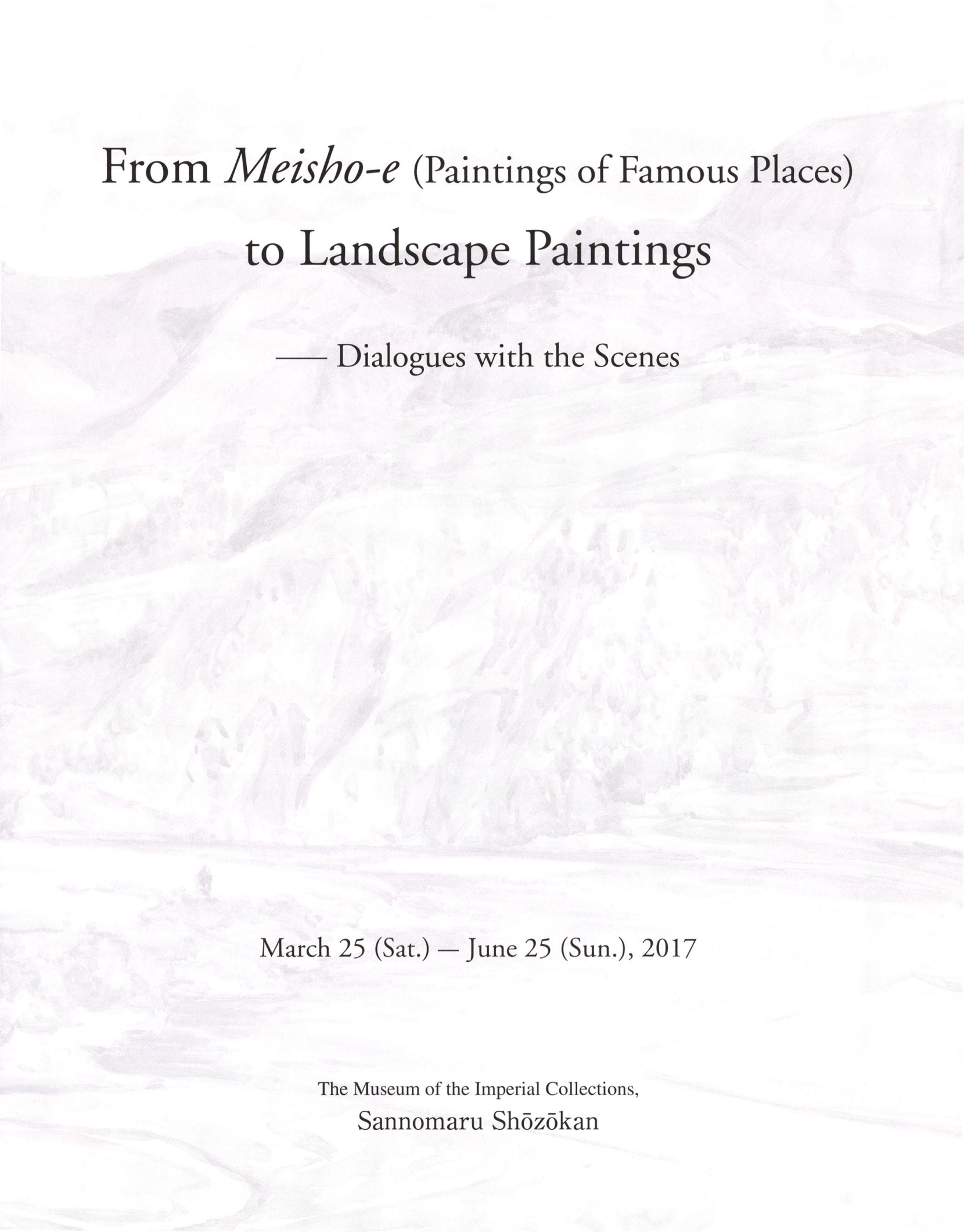
From the Edo period, transportation networks developed, touring various areas became popular, and thus paintings of actual views appeared, apart from the conceptual *meisho-e* and landscapes. Painters travelled to the *meisho*, places referred to in *waka* poems or discovered new scenic spots, and began to depict realistic paintings true to nature.

Since the Meiji period, painters saw western style paintings newly imported, and realized that light and shade of nature, or the atmosphere itself could sufficiently be subjects for paintings, instead of traditional *meisho* or famous scenic places. Therefore, paintings similar to the landscape paintings that we recall, were newly created.

Scenery that is reflected in people's mind, and the sentiment of people who portray these. The scenery that is depicted in this way, is the profundity of culture which was cultivated by rich sense of humanity. We hope our visitors are able to recognize the joy of entrusting their minds to beautiful scenery while viewing this exhibition.

March 2017

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan



From *Meisho-e* (Paintings of Famous Places)
to Landscape Paintings

— Dialogues with the Scenes

March 25 (Sat.) — June 25 (Sun.), 2017

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan