

海と山のあいだ

近代日本の風景描写



海と山のあいだ

— 近代日本の風景描写

会期／令和二年七月二十三日(木・祝)～九月二十七日(日)
前期…七月二十三日(木・祝)～八月二十三日(日)
後期…八月二十九日(土)～九月二十七日(日)

宮内庁三の丸尚蔵館

目次

ごあいさつ

3

美しい日本を描いた画家たち

4

図版・解説

富士を写して

7

皇室と横山大観の水墨風景画

20

四季折々の風景

27

紀行と風景——富士と耶馬溪に向けられた視線

30

〈本展覧会の出品作品に関わる地域〉

56

出品目録

58

List of Exhibits

III

Foreword

II

凡例

一、本図録は令和二年七月二十三日(木・祝)から九月二十七日(日)までを会期とする展覧会「海と山のあいだ―近代日本の風景描写」の解説図録である。

一、本展覧会図録に掲載する作品番号は、展示番号と一致する。解説文中は作品Noと表記する。

一、会期中、展示替えを行う。

一、本展覧会で展示する作品はすべて三の丸尚蔵館の所管である。

一、作品寸法の単位はcmで、原則として本紙寸法の縦×横で記した。立体作品は、奥行き×幅×高さの順である。

一、本展覧会の企画および図録編集は当館学芸室主任研究官・岡本隆志が担当し、同研究員・細川晋太郎、田中純一郎が補佐した。本図録の概説、コラム、作品解説等は以下のように分担執筆した。

岡本(概説4～6頁、作品解説No.3、4、12、13、16、20、21、27)

細川(作品解説No.15、出品作品関連地図56頁)

田中(コラム20～21頁、作品解説No.1、6、7、9、10、17、18、19、22、24、25、28)

同研究員・木谷知香(作品解説No.2、14)

同研究員・上嶋悟史(コラム30～31頁、作品解説No.5、8、11、23)

同研究員・木村真美(作品解説No.26)

一、本図録掲載の作品図版は、当館が保管するフィルムおよびデジタル画像による。撮影は、福島省氏、佐野順一氏(株式会社インフォーマージュ)のほか、4頁の挿図《春日権現験記絵》は城野誠治氏(東京文化財研究所)が担当した。

ごあいさつ

わが国は東西南北に長く、日本列島を背骨のように走る山脈が太平洋側と日本海側に分け、その四方を豊かな海に囲まれています。山が多く森林に恵まれた土地では、梅雨や雪がもたらす湿潤な気候条件のもと、稲作を中心とする農耕生活が営まれてきました。このような特徴のある風土のなかで、人々は四季を通じて移り変わる自然の風情に親しんできました。

わが国の造形美術は、人々の身近にある自然に育れつつ生み出されてきたとも言えます。古くより和歌に詠まれ、絵に描かれた風光明媚な土地は「名所」として知られるようになり、歌枕や画題として定着しました。そして、諸外国との交流が進み始める十八世紀以降は、伝統的な名所絵に新たな風景描写がみられるようになります。さらに近代化が急速に進む明治期以降には、大きく変化していく街並みだけでなく、画家自身が感興のおもむくままに身近の様々な四季の風景を描き表わすようになりました。平成二十五年（二〇一三）に世界文化遺産に登録された富士山も、伝統的な名所絵としてだけではなく、それぞれの作者の個性的な表現によって表わされました。また、絵画の世界だけにかぎらず写真や工芸の分野でも、風景へと注がれる新たな眼差しによって意欲的な試みがなされました。

本展では、わが国近代の造形美術における風景描写に注目し、四季折々にみられる美しい自然の表情を描いた作品を紹介します。

令和二年七月

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86回 海と山のあいだー近代日本の風景描写)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	田子之浦	五姓田義松	一面	明治25年(1892)	p. 8-9
2	富士山二十四景	玄鹿館	一帖	明治28年頃(1895頃)	p. 10-12
3	七宝富嶽図蓑皿		一点	明治期(19~20世紀)	p. 14
4	色絵富士図花瓶	薩摩焼	一点	明治40年(1907)	p. 15
5	晴天鶴	山元春挙	三幅対	大正5年(1916)	p. 16-17
6	朝陽富士	和田英作	一面	大正6年(1917)	p. 13
7	富士(「瑞彩」のうち)	川北霞峰	一面	大正13年(1924)	p. 18
8	琵琶湖・富士図	山元春挙	対幅	大正14年(1925)	p. 19
9	朝陽靈峯	横山大観	六曲一双	昭和2年(1927)	p. 22-23
10	耀く大八洲	横山大観	一卷	昭和16年(1941)	p. 24-26
11	青緑耶馬溪真景図	斎藤崎庵	一卷	明治13年(1880)	p. 28-29
12	琉球中城之東門	山本芳翠	一面	明治21年(1888)	p. 36
13	那覇港之景	山本芳翠	一面	明治21年(1888)	p. 37
14	明治二十四年同二十五年千島探検諸島之 実景写真	遠藤陸郎	一冊	明治24~25年(1891~92)	p. 34-35
15	琵琶湖図名刺盆	海野勝珉	一点	明治29年(1896)	p. 32-33
16	淡煙	中村不折	一面	明治31年(1898)	p. 38
17	巖	中村彝	一面	明治42年(1909)	p. 39
18	風景	中沢弘光	一面	明治45年(1912)	p. 40
19	夾竹桃	山本森之助	一面	大正3年(1914)	p. 41
20	犀川の秋	丸山晚霞	一面	大正4年(1915)	p. 44
21	鳴門瀬戸	中川八郎	一面	大正6年(1917)	p. 42
22	燈台	山本森之助	一面	大正9年(1920)	p. 43
23	雨二題	川村曼舟	対幅	大正11年(1922)	p. 48-49
24	奥秩父妙法嶽	和田英作	一面	昭和3年(1928)	p. 45
25	秋田名勝画帖	平福百穂	一帖	昭和3年(1928)	p. 50-53
26	妙法山遠望図蒔絵巻蓑箱	赤塚自得	一点	昭和3年(1928)	p. 46-47
27	八丈島神港風景	矢崎千代二	一面	昭和4年(1929)	p. 54
28	大台ヶ原山中	鹿子木孟郎	一面	昭和7年(1932)	p. 55

美しい日本を描いた画家たち

ことし令和二年は、全世界的な新型コロナウイルスの感染拡大がなければ、ちょうどいま、まさにこの時期に東京二〇二〇オリンピック・パラリンピックが開催され、多くの外国人がわが国を訪れるはずであった。そのなかには日本を初めて訪れる人も数多くいただろうし、来日する海外のメディアを通じても日本の様々な魅力が世界中の人々に伝えられただろう。開催招致の際に話題となったおもてなしの文化だけでなく、ユネスコの無形文化遺産に登録された日本人の伝統的な食文化である和食や、アニメやゲーム、ファッションなどのポップ・カルチャー、いずれも現代日本を知るうえで欠かすことができない。また、それらの食や娯楽の文化以外にも、奈良や京都などの古都の風情、四季折々に見られる全国各地の自然の美しさはまた格別である。海と山が接近した南北に細長い土地で、大陸諸国に比べれば決して広くはない国土であるが、そのなかに自然が生み出した豊かな景観があるのはわが国の特徴であろう。

このような豊かな自然との共存のなかで生み出されてきたのが、わが国の造形芸術である。その自然は、農作物や果実、海藻、魚介類といった豊富な大地や海の恵みをもたらす一方、台風や洪水、干ばつ、地震、津波など、人々の命を左右する災いをもたらす存在でもあった。自然に対する畏敬の念は、太古よりこの土地に住む人々のなかに育まれてきており、その末裔の私たちも自然を主題や意匠に取り入れた美術工芸品に対して、特別に意識せずとも崇高さや親しみを感じてきた。当館の代表的な収蔵品である高階隆兼筆《春日権現験記絵》は、春日大社の祭神、春日明神の由来と様々な霊験に関する物語を展開した、全二十巻にわたる鎌倉時代を代表する絵巻である。そのなかの巻十九第一段には、三笠山を中心とする春日山原始林が白く雪化粧をまとい、山間からは神々しい霊気がたちのぼる、日本美術史上屈指の荘厳で美しい風景描写がみられる(図1)。樅や椎の常緑広葉樹が繁茂した山並みを、緑だけでなく茶や黄色の彩りを混ぜて、そこに降り積もる雪を一本ずつ隈取るように描いた丁寧な描写は、たんなる物語の添景にとどまらない奥深い印象を見る者に与える。この人工ではない、自然によって生みだされた美を見いだす感性が、すでに十四世紀にこれほど精緻な表現で絵画化されていることに驚かされる。二十一世紀に生きる私たちは、現代生活のなかでその感性をいくらか損ないつつも、この伝統的な美意識を受け継いでいるはずだ。

さて、本展ではわが国近代の美術工芸作品に描かれた、日本の海と山を中心と

する自然風景を取り上げた。出品作品の特徴として興味深いのは、その多くが外国へ渡航経験のある画家によって描かれている点である。航空機の発達した現代ではそれほど珍しいことではないが、交通が不便であった明治から大正時代において、海外渡航は一世一代の挑戦であった。もちろん彼らの多くは絵画の技術を磨くために外国へ行ったのであるが、そこで見た風景にも大いに感化された。遠路はるばるやって来てたどり着いた異国の地で、憧れの西洋の画家たちが描いた風景を絵筆にのせて追体験する。彼らの高揚感には想像に難くないが、現地ですく描き得ない体験が彼らの画力を育んだ。しかし、この体験は画家に新たな葛藤を生むことになる。パリの街

並みを好んで描いた佐伯祐三や、アカデミー・ジュリアンに留学してフランスに約七年間滞在した安井曾太郎が、帰国後、日本とヨーロッパの風土の違いに馴染めず、思うように描けないスランプに陥ったのはよく知られている。眼前にある風景の相違によって、ヨーロッパでは描くことができな絵が描けなくなる。このスランプを脱するため、佐伯は再び渡仏しなければならず、安井は代表作《金峯》(一九三四年、東京国立近代美術館蔵)で自らの新しいスタイルを確立するまでに十数年の歳月を要した。かように風土の違いは絵の制作に影響を及ぼすことがある。ところが、本展出品作家たちは、そのような葛藤がまるでなかったかのように、



(図1)高階隆兼《春日権現験記絵》巻19 第1段、鎌倉時代、延慶2年(1309)頃(当館蔵)

制作上で大きな挫折のない活動をつづけることができた。その意味では、彼らは揺るぎない美意識の持ち主であったと言えるのかもしれない。

◆
本展出品作家のうち、三十七歳で早世した中村彝を除き、すべての洋画家がヨーロッパやアメリカへの外遊を経験している。各作家の外遊期間や外遊先を57ページの一覧表にまとめた。外遊は、明治前期、明治中期、大正期と大きく三つの時期にわかれる。また、画家によっては、明治中期と大正期に複数回渡航している者もいる。本展出品作はこれらの外遊前後に描かれた。

江戸時代後期である嘉永年間に生まれた五姓田義松と山本芳翠は、明治前期の洋行第一世代である。二人とも初代五姓田芳柳を師とする同じ画系に属し、その実力から皇室の用命を受けるなど、明治の皇室にとっても重要な画家であった。義松の《田子之浦》(作品No.1)は明治二十五年(一八九二)、二度の遊学を終えて、宮内省の依頼を受けて制作された作品である。義松は最初の遊学から帰国した二十二年に《ナイアガラ景図》(当館蔵)を献上している。この二点は日本と西洋のそれぞれを代表する名所を、本場仕込みの当時わが国最高峰の洋画家とみなされた義松に描かせた作品であった。いずれも横長の画面の形状を活かした雄大な構図で、自然風景を中心とした画題であるとはいえ、西洋と日本の地域差を苦にしないほど、義松が西洋画の本格を身につけていたことがわかる。それに対して、芳翠の《琉球中城之東門》(作品No.12)、《那覇港之景》(作品No.13)は、フランスから帰国後間もなく、内閣総理大臣伊藤博文の命により九州沖縄地方への視察へ同行して現地の様子を描いたものである。本連作は沖繩を描いた油彩画の最も早い作例として注目され、人物を添景として取り入れながら、南国の抜けるような青空のもと沖繩の風土を描写している。芳翠に関しては渡欧中の作品を積載した巡洋艦敵傍が沈没してしまったため、現地での制作の詳細は明らかでない。だが、本連作の完成度の高さを見るかぎり、義松と同様、芳翠も異質な環境に対する適応力が高かったことがよくわかる。

中村不折は芳翠や義松の次の明治中期の渡航世代にあたる。不折は渡欧先のフランスでジャン・ポール・ローランスから人物画の基礎である人体デッサンを学び、帰国後は中国故事に基づく人物主体の歴史画制作に取り組みようになったことと知られる。本展出品作《淡煙》(作品No.16)は外遊前に描かれた作品である。手前に農村、遠方に赤城山をのぞむ眺望で、初夏の爽やかな大気を感じさせつつ、陰影のある緑をかさねて奥行きのある空間表現を生み出している。不折が最初に絵を学んだ不同舎は、画面の中央に道を配して、その左右に民家や並木を描き、道路の消失点によって遠近を表わす、のちに「道路山水」と揶揄された構図法を教

授していた。「道路山水」それ自体は、東京郊外の鄙びた土地の風情をとらえ、華々しい文明開化の裏にあった近代化される前の日本の面影を伝えてくれる魅力がある。だが、《淡煙》のような雄大なパノラマを描くには、「道路山水」の手法では無理である。不折は浅井忠から遠近の不明瞭さについて指摘を受け、再度現地を訪れて修整を加えて何とかこの問題を解決した。外遊前の画歴のなかでも早い時期の作品であるが、不折の風景画の代表作の一つとみなしうる。

◆
鹿子木孟郎も不折と同じく不同舎出身、フランスでジャン・ポール・ローランスに学んだ(正確には、先に師事していた鹿子木が不折にローランスを紹介した)。鹿子木はじつに三度もフランスに渡ってローランスのもとで学び、この歴史画の巨匠の影響を少なからず受けて人物画を得意とした。人物画以外に風景画も継続して制作しており、そのなかでも、本展出品作《大台ヶ原山中》(作品No.28)は興味深い作品である。昭和七年(一九三二)、大阪電気軌道株式会社(近畿日本鉄道株式会社の前身)の委嘱による水彩画制作のため、鹿子木は奈良県・三重県・和歌山県にまたがる国立公園の候補地、大台ヶ原、吉野、熊野を訪れた。《大台ヶ原山中》はこの年の第十三回帝展出品作で、大台ヶ原の山道を歩いて遭遇したと思われる溪谷を描いている。中景と遠景を省略し、眼前に展開される原始的な溪谷の景観がクローズアップされている。画面全体は暗いトーンを基調としているが、流れの急激さを示す白泡を中心に、その周囲の細かく凹凸が表わされた岩塊に、ほのかな光があたって輝く様子が神秘性を漂わせている。鹿子木は大台ヶ原の自然風景に深く感動したものとみられ、この取材旅行の成果を翌年に開催された個展や、第十四回帝展にも《大台山中ノ溪谷》を出品して、後半の画業に新味をもたらしている。

◆
鹿子木と同世代には、ヨーロッパやアメリカに遊学しても正統派の絵画修行を行わず、その後も旅の空の下で生涯を送った画家たちもいる。本展出品作家のなかでは、丸山晩霞、矢崎千代二、山本森之助、中川八郎がそれに該当する。彼らはその実力に一目を置かれつつも、東京を中心とする中央画壇に安住することはなかった。そのため、美術史上では重視されてこなかったが、近年、再び注目を浴び、再評価が進んでいる(註1)。興味深いのは中川八郎のように若くして海外遊学した者もあれば、山本森之助のように画業の後半にヨーロッパへ渡った者がいることだ。しかし、そのどちらも海外遊学が彼らの画風に大きな変化を与えたとは思われない。淡々と目の前の風景を描くなかで、彼らは自らの画風を築き上げ、生涯そのスタイルを変えることはなかった。

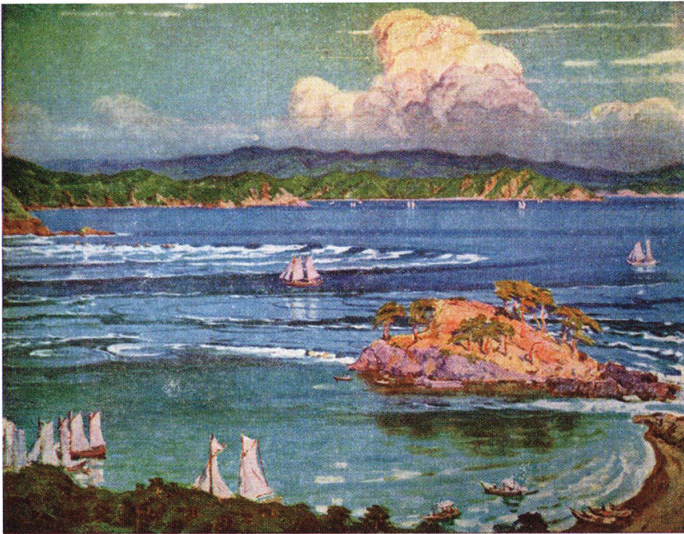
先にみた義松や芳翠は、明治の草創期に余人が訪れることができない場所を、

新しい技術である洋画の類い稀なる画力を發揮して写實的に描写した。彼らには天皇の眼差しとの代わりとなることが期待されていたからである(註2)。しかし、その後の世代は義松や芳翠の時代とは異なり、旅をしながら自らの心持ちにしたがつて絵になる風景を見だし、その場所の、その季節における最も美しい時間帯の一瞬を絵に留めようと筆をふるった。その最たる者がパステル画家の矢崎千代二で、油彩や水彩よりも描きやすく彩りの鮮やかなパステルの利便性をいかして、世界を漫遊しながら色つきのスケッチとして瞬間の情景を絵に収める、本人曰く「色の速写」をおこなった。明治大正期の洋画家は、画塾やグループの括りでは語られることはあるが、西洋のように芸術運動(画派)でとらえる見方は一部を除きなされない。だが、その作風や制作姿勢からフランスの画家たちになぞらえるならば、彼らはまぎれもなく日本の「印象派」といべき存在であった。

また、彼らは写生旅行に基づく自由な制作活動をおこないながら、中央画壇の重鎮に比肩する評価を得ていた。大正五年(一九一七)の立太子礼を祝って、その翌年、全国の文官一同より皇太子(後の昭和天皇)へ献上された七面の油彩風景画の作者のなかに、中川八郎と山本森之助が選ばれたこともそれを証している(註3)。中川の献上作品《鳴門瀬戸》(作品No.21)は鳴門の渦潮を主要モチーフとしている。瀬戸内地方は中川が好んでたびたび写生に訪れた土地であった。劇的な構図や表現をとらない中川に

しては、渦潮を大胆にクローズアップした構図であるのが特徴である。中川は、この献上作品よりも先に大正六年の第十一回文展に《阿波の鳴門》(図2)を出品している。

こちらの方はほぼ同じ写生位置から描かれているが、献上作品よりもやや右方向に向きを変えて、手前の徳島側の岸や飛鳥を大きくとらえている。淡路島上空にわき上がる雲や、多数の帆船が描かれていたため、渦潮の存在を感じさせず、やや散漫な印象を受ける。献上



(図2)中川八郎《阿波の鳴門》、大正6年(1917)、美術工藝会発行絵葉書

作品は、その点を踏まえてより臨場感を出すべく、あえて渦潮を中心に据えた構図で描き直したのではないかと考えられる。俯瞰構図で水平線を高めにとって近景を中心に描く場合、中川はそこに花をつけた樹木などを描き入れる作品が多いが、《鳴門瀬戸》ではその役割を白く波立った渦潮が担っている。中川は若くしてアメリカやヨーロッパを遍歴して、自らの絵を売りながら旅を続けた。四十四歳の若さで亡くなったことが惜しまれるが、その自由な精神で美しい日本の風景の数々を遺した。

近代以降の皇室の御所や離宮を飾る絵画として、花鳥画とともに風景画が好まれたことは、現在、当館に引き継がれた作品からもうかがわれる。古くは天皇が五穀豊穡を願う国見との関わりから、それらの近代の風景画の淵源として、御所を飾る室内障屏画や即位の際の悠紀主基屏風が長らくその役割を果たしてきた(註4)。一方、これまでに見てきたように、新しい世代の洋画家が描いた場所は伝統的な名所ではない。画家自身が現地を訪れ、感興をもよおした場所であった。海辺の巨大な岩の塊を描いた中村彝の《巖》(作品No.17)、なだらかな山の斜面だけを描いた中沢弘光の《風景》(作品No.18)など、明暗の対比によって生み出された神々しくも素朴な自然の姿に、絵筆に託された彼らの情動の表出を見いだすことができる。《春日権現験記絵》の春日山の描写に通底する美意識が、これらの風景のなかにもある。(岡本隆志/当館学芸室主任研究官)

註

- (1) 彼らを取り上げた近年の展覧会。『生誕百五十年・明治百五十年 美しき明治のみづゑ 丸山晩霞展』、丸山晩霞記念館、二〇一八年。『日本パステル畫事始め 武内鶴之助と矢崎千代二展』、目黒区美術館、二〇一七年。『長崎が生んだ風景画家 山本森之助展』、長崎県美術館、二〇〇六年。『中川八郎とその時代展』、愛媛県立美術館、一九九八年。
- (2) 『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』、宮内庁三の丸尚蔵館、二〇一五年。
- (3) そのほかの画家は、中沢弘光、石川寅治、安田稔、金観鐘、そして和田英作である。本展に出品した《朝陽富士》(作品No.6)は、この折の和田の献上作品である。なお、これらの奉祝献上画については次の研究が詳しい。原舞子「立太子礼奉祝献上画に見る(帝国)のまなざし―中沢弘光の朝鮮半島取材旅行を中心に」、『近代画説』第二十七号、明治美術学会編、二〇一八年。

- (4) 齊藤全人「皇室に伝えられた風景画をめぐって」、『名所絵から風景画へ―情景との対話』、宮内庁三の丸尚蔵館、二〇一七年。

富士を写して





1 田子の浦

一面

五姓田義松

明治二十五年(一八九二)

油彩、キャンバス

八九・三×一四四・二

駿河湾岸に位置する田子の浦は、古来景勝地として知られ、画家たちにとって格好の題材であった。五姓田義松(一八五五～一九二五)が描いた田子の浦は、名所絵的な要素を残しながらも、海辺ののどかな情景を細やかな筆致で描き出す。目を凝らすと、人物、家屋、船などが緻密に描き込まれている。伝統的に描き継がれてきた田子の浦の景色に、近代化の一端も垣間見える。山並みや砂浜、岩塊は少ない筆数でモデリングされていながら、モチーフの形態がくつきりと浮かび上がるように描写され、油彩画の技法的な特性が十分に生かされている。描かれた時間帯はつきりとしていないものの、雲や山に反射する光の調子から、朝陽を描いたものであろう。

本作は義松がおよそ十年間にわたる海外遊学から帰国した後、宮内省からの依頼で《加奈陀ビクトリア港》(一八九二年、当館蔵)とともに制作したものである。義松が富士を描いた風景画には、本作と類似する構図の作品が複数現存する。五姓田派に属した他の画家たちにも、同様の構図による富士を描いた風景画が多くあり、当時こうした作品に対する一般の需要が高かったことをうかがわせる。



於東海道鈴川
河合橋際其一



東海道鈴川河合橋際其一

2 富士山二十四景

一帖

玄鹿館

明治二十八年(一八九五)頃

プラチナプリント

各三〇×二六・八

富士山は十九世紀に発明された写真の世界においても、早くから被写体とされてきた。とりわけ幕末から明治期には、日本の風景・風俗写真に手彩色を加えた「横浜写真」が海外への土産物として人気を博しており、日本の象徴たる富士の姿は日本人・外国人を問わず、多くの写真家たちのカメラに収められた。

本作に収録された計二十四枚の写真は、富士山を望む景色を様々な場所から撮影したものである。画面近景には河海や樹木、人馬や帆掛舟、家屋などが配されており、主題でありながら自然物や人々の暮らしの中に溶け込む富士の姿が表されている。このような構図は横浜写真にもしばしば見られるが、木々を大胆に配置する画面構成や、プラチナプリント特有の深みある豊かな階調によって木々や雲などの質感を巧みに捉える表現からは、美術的な写真として富士山を写し出すうとする撮影者の意図が垣間見える。

制作を担った玄鹿館は、明治二十八年(一八九五)に「写真大尽」として有名な鹿島清兵衛(一八六六～一九二四)が木挽町(現在の中央区銀座)に設立し、弟の清三郎(生没年不詳)が館主を務めた写真館である。



於
駿州靜浦
一

駿州靜浦其一



於
相州乙女嶺

相州乙女嶺



於
東海道柏原沼邊

東海道柏原沼邊



於
駿州靜浦
二

駿州靜浦其二



於
東海道富士川橋上

東海道富士川橋上



於
東海道加島邨

東海道加島邨



甲州精進湖畔其一



東海道富士川



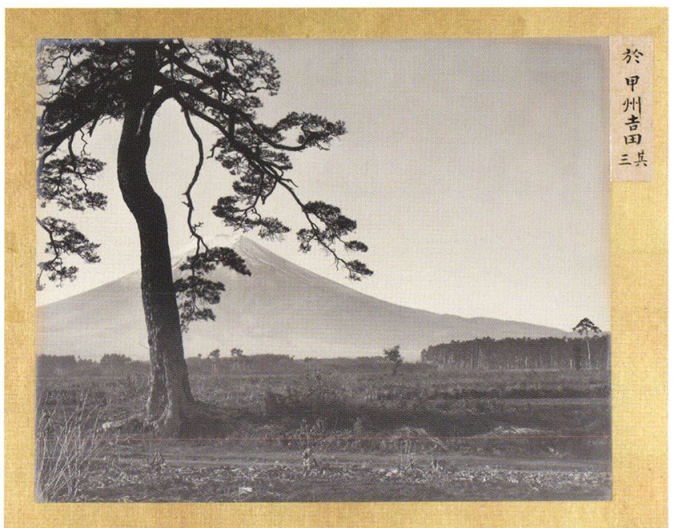
甲州吉田其一



甲州精進湖畔其三



東海道興津海岸



甲州吉田其三



6 朝陽富士

一面

和田英作

大正六年(一九一七)

油彩、キャンバス

八七・五×一一四・〇

本作は大正五年(一九一六)の裕仁親王(後の昭和天皇)の立太子礼を祝して、全国の文官から献上が企図された、洋画家七名による名所風景画の一点である。

三保の松原は、富士を臨む景勝地として知られる。海岸線に沿って数万本の黒松が繁り、「羽衣伝説」など文学や美術の題材として親しまれてきた。和田英作(一八七四～一九五九)が描いた本作も、富士の端麗な山容に松のシルエットがかかり、明暗の対比が強調された儼かな画面になっている。和田は「富士山と薔薇の画家」として著名で、名譽ある奉祝画の揮毫にあたり、自身が最も得意とする主題を選んだのであろう。献上後は東宮仮御所であった高輪御殿に掛けられていたことがわかっている。

なお、本作と同じ場所・角度から描かれ、構図が一致する岡田三郎助《富士山(三保にて)》(一九二〇年、佐賀県立美術館蔵)という作品があり、東京美術学校の同僚であった和田と岡田の間で写生場所の情報共有されていた可能性があり、興味深い。

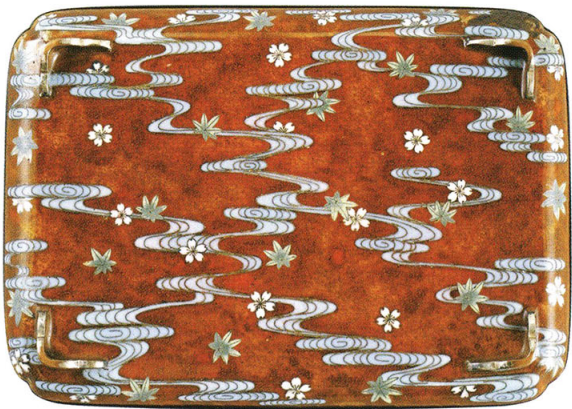
外光派の色彩表現とアカデミックな写実様式を折衷した和田の画風らしく、光によって鮮やかに変化する空の表情と、富士や松の堅実な描写が調和した美しい作品である。

3 七宝富嶽図苜皿

一点

明治期(十九〜二十世紀)
無線七宝、有線七宝
一三・三×一八・五×二・〇

見込みに富嶽図を無線七宝で表した入隅形の苜皿。明治期の七宝は、帝室技芸員となった並河靖之や濤川惣助を筆頭に、愛知や京都を中心として輸出向けに盛んに製産されていた。富士山も日本的なモチーフの一つとして外国の購買者を意識したものであった。見込みの富嶽図に用いられた無線七宝とは、本来色の異なる釉薬を区分けしていた植線(厚みの薄い金属線)を焼成前に取り除き、図様の輪郭線そのものを無くした技法である。本作では、特に富士にかかる霞の暈かさされた表現に、その特徴が遺憾なく発揮されている。裏面となる底側は、全面に透感のある茶褐色の釉薬をほどこし、流水に桜花と紅葉を散らした有線七宝による文様が配されている。流水と紅葉は、それぞれ部分的に濃淡を変えるなど、色味の変化にも工夫が凝らされている。無銘の作品であるため製作者の特定は難しいが、無線七宝が広まる明治二十年以降の作例であると推測される。秩父宮家旧蔵品。



裏面

4 色絵富士図花瓶

薩摩焼

明治四十年（一九〇七）

陶磁

径三九・〇、高九三・〇

一点

このような白い素地の薩摩焼を白薩摩といい、色絵と金彩による華やかな絵付けにより、幕末から明治前期にかけて海外に輸出され好評を得た。本作の胴部に巨大なスケール感で描かれた富士図は、手前右側に松原が描かれていることから、駿河湾に突き出した三保の松原より望む富士である。富士山は頂に白釉で雪を冠して、その下に陽光を受けて光り輝く山肌が金彩で表

されている。首部の赤と金彩で縁取られた剣木瓜形の四方の窓には、兜、弓矢、采配、刀がそれぞれ描かれている。本作が明治四十年（一九〇七）に鹿兒島在郷軍人総代・猪俣重雄より献上されたことから推測されるように、尚武のイメージが備わったものである。底裏には、画工を務めた有山長太郎（二八七―一九四〇）ほか二名の工人の名前が記されている。





5 晴天鶴

山元春拳

大正五年(一九一六)

絹本着色

各一三〇・五×五一・五

三幅対

中幅には旭日を背にした富士の壮観を据え、右幅には老松と砂洲を、左幅には険峻な巖と白波を配し、その間を真白い丹頂鶴が飛び交う。左右幅では老松や巖など、どっしりとした量感をたたえたモチーフを用いて近景に画の重心を置くのに対し、中幅では近景を排することで富士の威容を際立たせている。

本作は大正五年(一九一六)十一月、裕仁親王(後の昭和天皇)の立太子礼における奉祝の御題「晴天鶴」に対し、山元春拳(一八七一〜一九三三)が貞明皇后の御下命を受けて制作したもの。富

士は日本を象徴し、松や巖、鶴はその繁栄が永続することを暗示する。雄大な国土と皇室とを讃える、慶祝の場にあふさわしい作品である。

春拳は円山四条派の野村文孝と森寛齋に師事した滋賀県出身の画家であり、竹内栖鳳とともに近代京都画壇の両雄として在世時から高い評価を得、門弟も多かった。本作の翌年には、帝室技芸員に任命されている。円山四条派の伝統的な画法を修める一方、油絵や写真などの新技術にも精通していた。その瀟洒で実在感のある表現は、画派の祖である円山応挙を彷彿させる。



7 富士(画帖《瑞彩》のうち)

一面

川北霞峰

大正十三年(一九二四)

絹本着色

二八・二×四〇・六

本図のユニークな点は、画面の主役となるべき富士山が、丘と松の木の背後に隠れるようにして描かれていることだ。丘には色鮮やかな草花が生い繁り、騎馬で山越えをする人物が描かれるなど、牧歌的な情景となっている。青い富士の頂からして、季節は初夏であろう。柔らかな彩色と筆致で描かれた、富士の愛らしい小景である。

本図は大正十二年(一九二三)の皇太子(後の昭和天皇)御成婚奉祝のため、東京府から献上された画帖《瑞彩》中の一図である。《瑞彩》は横山大観、川合玉堂、竹内栖鳳など当時の名だたる画家たちが揮毫し、全三冊に計七十三図が収められている。作者の川北霞峰(一八七五〜一九四〇)は幸野棟嶺、菊池芳文に師事した官展系の画家で、官展と院展、東京と京都からパランスよく選出された《瑞彩》揮毫画家のうち、京都画壇を代表して選ばれた一人である。

樹木を最も手前に置く、いわゆる「近接拡大構図」で描かれた本図の手法は、葛飾北斎《富嶽三十六景》の「甲州三寫越」や「駿州江尻」などを彷彿させる。浮世絵風景版画からの影響も感じさせる本図は、富士を一風変わった視点から描こうとする、作者の工夫が凝らされている。

琵琶湖・富士図

山元春拳

大正十四年（一九二五）

絹本着色

各一七・九×三六・〇

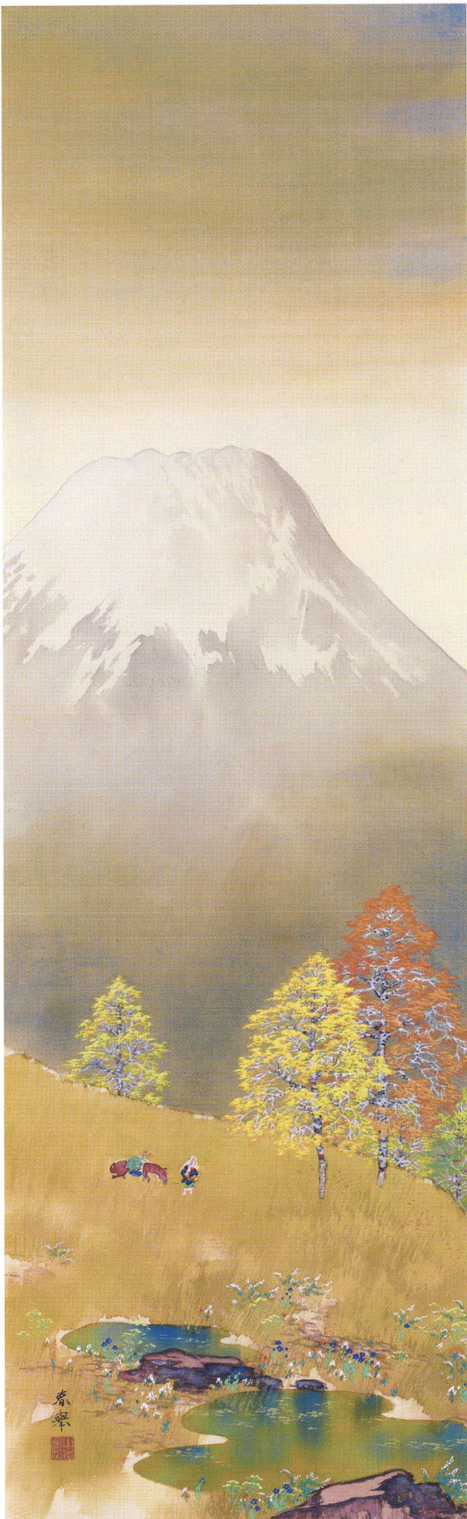
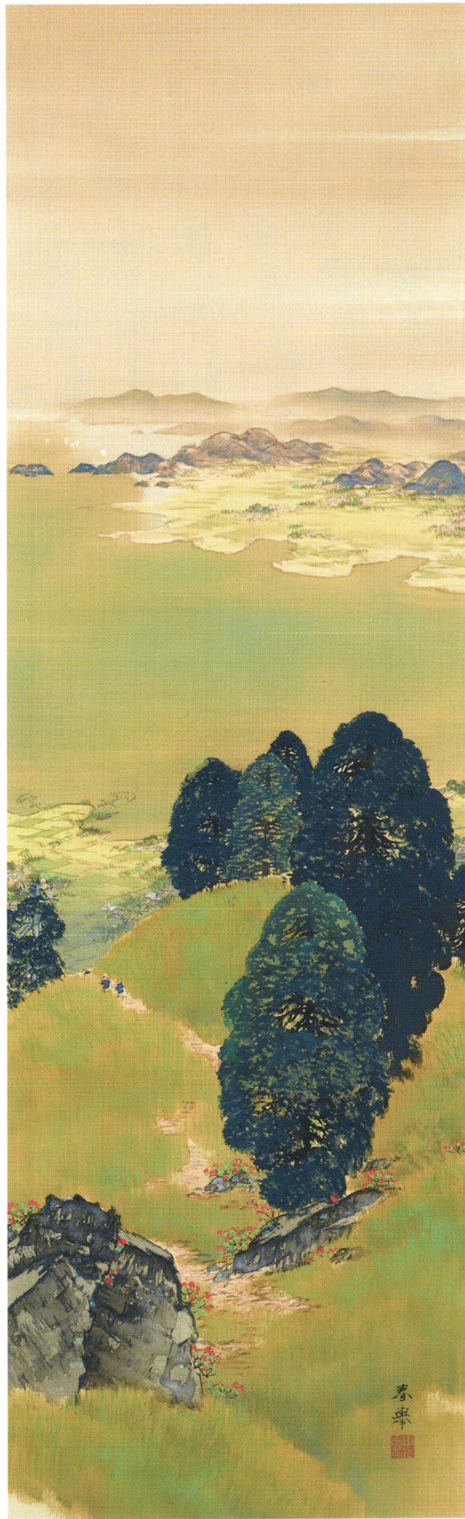
対幅

右幅は春景の琵琶湖を、左幅は秋景の富士を背景とし、雄大な自然に抱かれた人々のささやかな暮らしを穏やかな画風で描く。左右では見下ろす構図と仰ぎ見る構図、春と秋、水と山、西と東など、様々な対比が意識されている。

右幅には、滋賀県膳所出身の山元春拳の故郷の景といえる琵琶湖畔を描く。そこに点じられたピンク色の花が、観る者を近江ののどかな春へと誘う。遠くに白い帆をたてる船はかつて水運や漁業に従事し琵琶湖を盛んに往来していたもので、近江八景にも「矢橋帰帆」として詠われている。左幅で

は、紅葉した樹々や秋の草花が咲く豊饒な秋景のなか、女性が荷を積んだ馬を牽く。明治三十六年（一九〇三）の『名家訪問録』第三集において春拳は、決まりきった富士の形に執着せず西洋的な写生を取り入れるべきことを唱え、それを「牛肉も食べてみれば中々うまい」となぞらえている。淡い色調ながらも悠然とした存在感をもつ富士の描写には、春拳による実地写生の経験が活かされている。

本作は、大正十四年（一九二五）の大正天皇大婚二十五年にあたり、京都華族一同からの献上品として制作された。



皇室と横山大観の水墨風景画

近代日本画の巨匠・横山大観（一八六八～一九五八）は、大正十年代から昭和初期にかけて、水墨画に独自の画境を拓いた。大観芸術における水墨画は、着色画とはまた違った魅力を放っている。ここでは、皇室に伝えられた大観の水墨画、とりわけ風景を主題とした作品を取り上げて見ていくことにしたい。

大正十一年（一九二二）、再興第九回院展に皇太子（後の昭和天皇）の行啓を初めて迎えることになり、大観は会場内を案内する役目を務めた。日本美術院の創立二十五周年を記念する展覧会ということもあり、在野団体の長としてさまざまな困難に直面してきた大観にとって、その感慨はひとしおであったにちがいない。

展覧会後には行啓への感謝を表すため、院の絵画部同人による合作画帖《景雲餘彩》（一九二二年、当館蔵）が献上された。その巻頭に、大観は水墨画の富士図を寄せている。同図に描かれた富士と周囲の山々は、水墨画の技法「片ぼかし」で描かれている。「片ぼかし」は、線描を用いずに対象を捉える描き方で、輪郭に近い部分を濃い墨で縁取りながら、その内側に向かって墨を徐々に薄くし、立体感を出すものである（註1）。小品ながら、大観は得意とする技法で献上品を揮毫したことがわかる。

大観が皇室の画事に直接関わるのは（註2）、大正十五年二月に久邇宮新御殿と東伏見宮御殿御座所の襖絵制作を拜命してからである。さらに同年六月には、宮殿の調度として六曲一双屏風と掛幅の揮毫も拜命した。完成の時期は前後したが、屏風《朝陽靈峯》（作品No.9）は昭和二年（一九二七）に、掛幅《飛泉》（当館蔵）は昭和三年に完成して納められている。

大観は画材に強いこだわりがあり、《朝陽靈峯》の揮毫にあたって、水戸徳川家から拝領した明朝遺臣の儒

家・朱舜水の遺物と伝わる古墨を用いたという。現在、横山大観記念館に保存されている遺品には、大正期から昭和三十二年頃までに大観が蒐集した墨が約九十挺も含まれている（註3）。水墨画制作の比重が大きくなった大正期以降は、用墨に細心の注意を払い、「在来普通通用の茶墨を避けて明代の松煙墨を用ひ、青味を帯びた墨色に、気品と情致を漂はすことに腐心するやうになつた」という（註4）。大観は古墨の鑑賞家・蒐集家としてではなく、画家として名墨を惜しげもなく自作に使う気概を示したのである。もちろん皇室の御下命品を制作するという、画家として最高の榮譽に応える気持ちがあつたことは言うまでもない。

ところで、屏風と掛幅の御用を受けた折、大観は宮内次官・関屋貞次郎の計らいで宮中と赤坂離宮・東宮御所（御苑を特別に拝観している。このときに受けた感銘に基づいて描かれたのが、《鸚鵡図》（一九二六年、当館蔵）と《御苑春雨》であり、後者は完成後、東宮太夫・珍田捨巳の徳漣により皇太子へと献上された。《御苑春雨》は雨にけむる赤坂御苑の情景を描いた風景画である。鬱蒼と繁る樹々は、筆を緩急自在に扱いつつながら、枝葉をそれぞれ異なる形状で描き出す。薄墨が刷毛で垂直に伸ばされ、雨がもたらす湿潤な空気の広がりも演出されている。こうした墨の伸ばし方は、《竹雨》（一九一五年、東京国立博物館蔵）や《洛中洛外雨十題》（一九一九年、株式会社常陽銀行蔵）などの先行作品にも見られ、さらに遡れば明治三十年代の「朦朧体」を連想させる。大観は自然を繊細に見つめながら、水墨画という表現様式のもとで、情感豊かに皇室ゆかりの庭園を描き上げたのである。

大正十年代以降の大観は、《東山》（一九二四年、東京国立近代美術館蔵）や《比良山の月》（一九二六年、個



横山大観《御苑春雨》
大正15年(1926)、当館蔵



横山大観《秩父霊峯春晓》
昭和3年(1928)、当館蔵

人蔵)など、しばしば具体的な(場所)に基づいた水墨風景画を描いている。(場所)を描いた水墨風景画の代表作として、《秩父霊峯春晓》は大観の水墨風景画の逸品というに留まらず、秩父宮家の由緒を象徴する作品である。

秩父宮家は、大正十一年、雍仁親王の御成年に際して創設された宮家である。本作はそれを祝して、秩父三峯神社が大観に制作を依頼した。制作前、大観は秩父山中で写生を行うなど入念な準備を重ねており、その成果が優れた写実性として表れ、格調高い水墨表現と見事に融合している。前景から最奥の山頂まで、墨の

諧調が丁寧に描き分けられ、山間の景が深い奥行きで表現されている。さらに、秩父山地を取り巻く雲煙は、水墨画ならではの白地を活かしたもので、大気のある自然な動きとともに(場所)の神秘性を醸し出す。山頂にたなびく金雲とあいまって、画面を荘重なものにしていのである。大観の水墨風景画は、本作に見られる高度な表現能力において、ひとつの頂点に達したと言えるだろう。

大観の代名詞である富士の絵は、生涯におよそ二〇〇〇点が描かれたというが(註5)、当館が所蔵する大観作品(合作を含む)も半数が富士の絵で占められている。例えば《朝陽霊峯》のように巨大な屏風のほか、《扶桑第一峯》(一九二八年、当館蔵)、紀元二千六百年奉祝美術展覧会の陳列後に献上された《日出處日本》(一九四〇年、当館蔵)など、レパートリーも豊富である。昭和初期の大観は、富士や旭日、桜など日本的なモチーフを繰り返し描いている。特に昭和十五年は、初代神武天皇の即位から紀元二千六百年にあたることとされ、祝祭的な社会状況のなかで大観は《日出處日本》以外にも「海に因む十題」と「山に因む十題」(いわゆる「海山十題」)を発表するなど、富士の絵画化に強い意欲をのぞかせている。

翌年の再興第二十八回院展に出品された《耀く大八洲》(作品No.10)は、皇室ゆかりの聖地、寺社、新旧の都などが一巻にまとめられた風景絵巻である。本絵巻の場面展開を追っていくと、大八洲(日本の古称)の創生と記紀神話のイメージに、国内の名所旧蹟が重なり合いながら展開していき、富士が日本の国土を象徴するモチーフとして描かれる。

本絵巻の発表時には、《生々流転》(重要文化財、一九二三年、東京国立近代美術館蔵)と比較する論調が目立った。しかし、《生々流転》が観念的な山水画として全体のストーリーが展開するのに対し、本絵巻は当初から皇室ゆかりの(場所)を絵画化する意識によって描かれたという違いがある。また、個々のモチーフ

に注目すると、幾通りもの筆捌き、たらし込みやにじみなど、さまざまな墨の効果が膨大な手数によって発揮されている。さらに、春夏秋冬、朝から夜までの季節・時間の流れが複雑に絡み合う画面が、破綻せずにまとめられている。穏健な風景表現のなかに、緻密な構想が組み込まれるだけでなく、大観が自然を見つめる眼差しの温かさを本絵巻からは感じ取れるのだ。

皇室に伝えられた大観の水墨風景画は、大正十年代から昭和初期にかけての大観の作画傾向が反映されている。たらし込みやにじみなど、偶然性に頼ることもある技法が、これらの水墨風景画では、作者の精緻なコントロールの下で、画を最大限に引き立たせる効果をもたらししている。墨技を十分に駆使しながら、いっほうで放逸な画風に陥らないのは、皇室にふさわしい画品を追求したためであろう。皇室ゆかりの作品から、大観の画業における水墨風景画の豊穡な世界に触れていたければ幸いである。(田中)

註

- (1)「片ほかし」は、明治期に「朦朧体」の実験を終えた大観が、大正期に入り新たに展開した技法とされる。佐藤志乃「横山大観の『漁樵問答』「竹雨」と片ほかしの技法について」(『横山大観記念館報』第二十四号、二〇〇八年八月)。「朦朧体」は明治三十年代の大観と菱田春草が、空気と光線を表現するために編み出した独創技法で、無線と空刷毛で絵具をほかした画面が特徴である。
- (2)大正七年からは、自主的に歌会始の勅題を絵画化しており、それらの連作は風景によって占められている。「永青文庫秘蔵 横山大観勅題画展」図録、毎日新聞社、一九八〇年。
- (3)野本淳「鉦鼓洞墨譜」横山大観旧蔵墨目録「横山大観記念館報」第二十一号、二〇〇五年七月。
- (4)斎藤隆三「横山大観」中央公論美術出版、一九五八年。
- (5)「横山大観の富士」図録、平塚市美術館、二〇一四年。

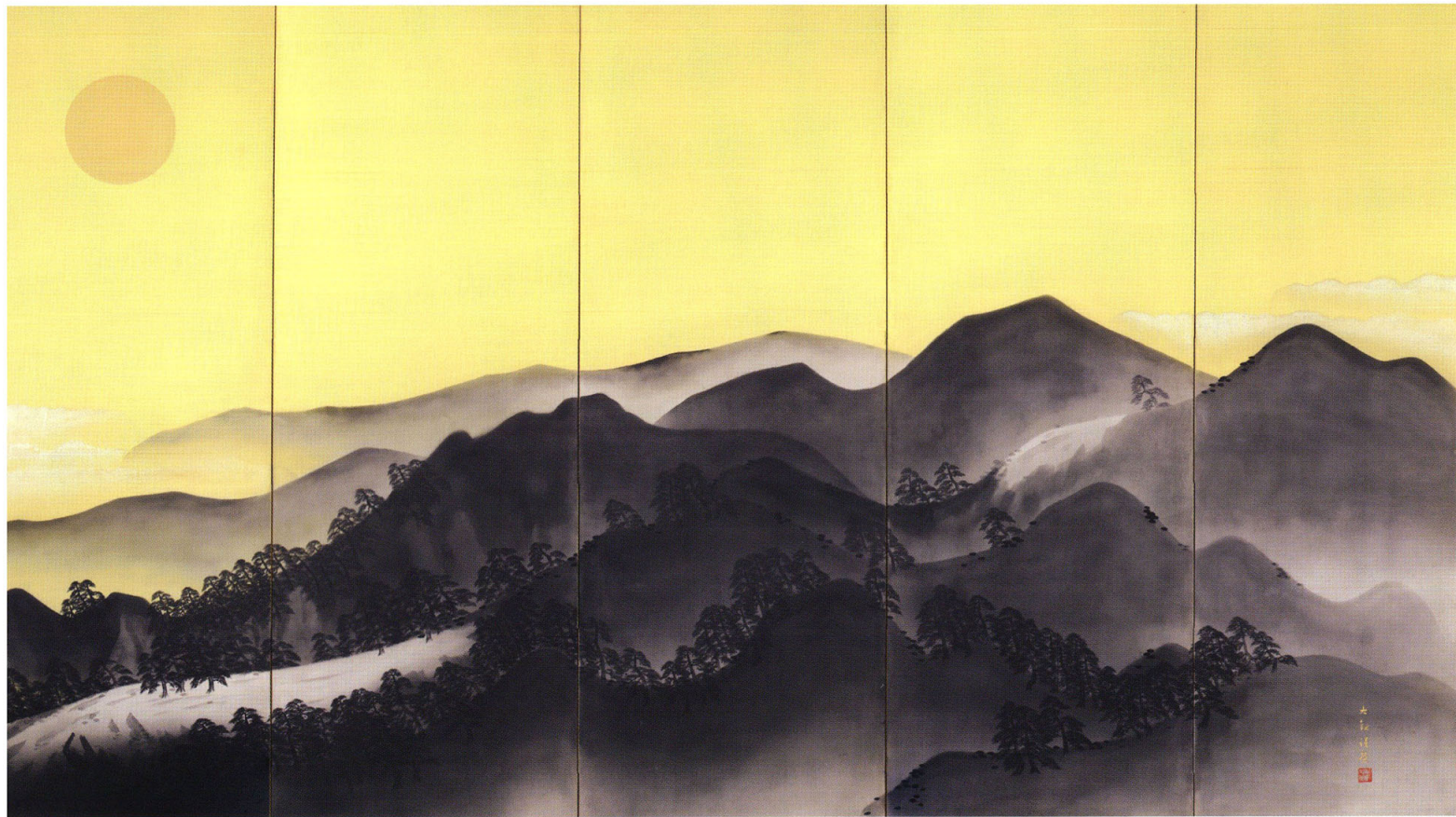
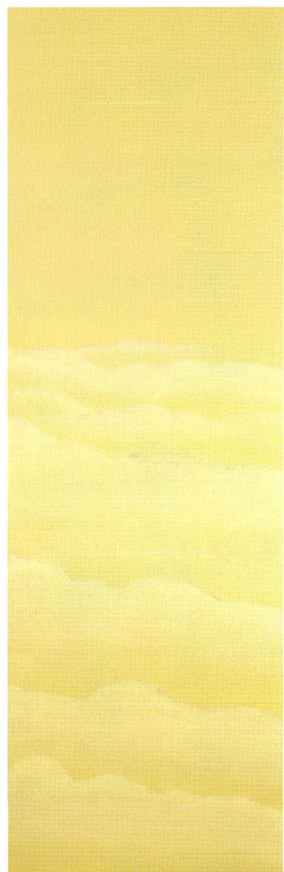
横山大観

昭和二年(一九二七)
紙本墨画金彩
各二〇九・〇×四五二・四

本屏風は、横山大観(一八六八―一九五八)が大正十五年(一九二六)に豊明殿を飾る調度として、宮内省の委嘱により制作した。山並みと日輪を描いた右隻は、三島・沼津あたりの景色から着想したとされ、左隻には雲海に聳える富士の威容を描く。金地に黒白を對比させた明快な色彩と単純化された構図は、本屏風が広い空間で用いられることを想定し、人々の視線を屏風に向けさせるための工夫にちがいない。

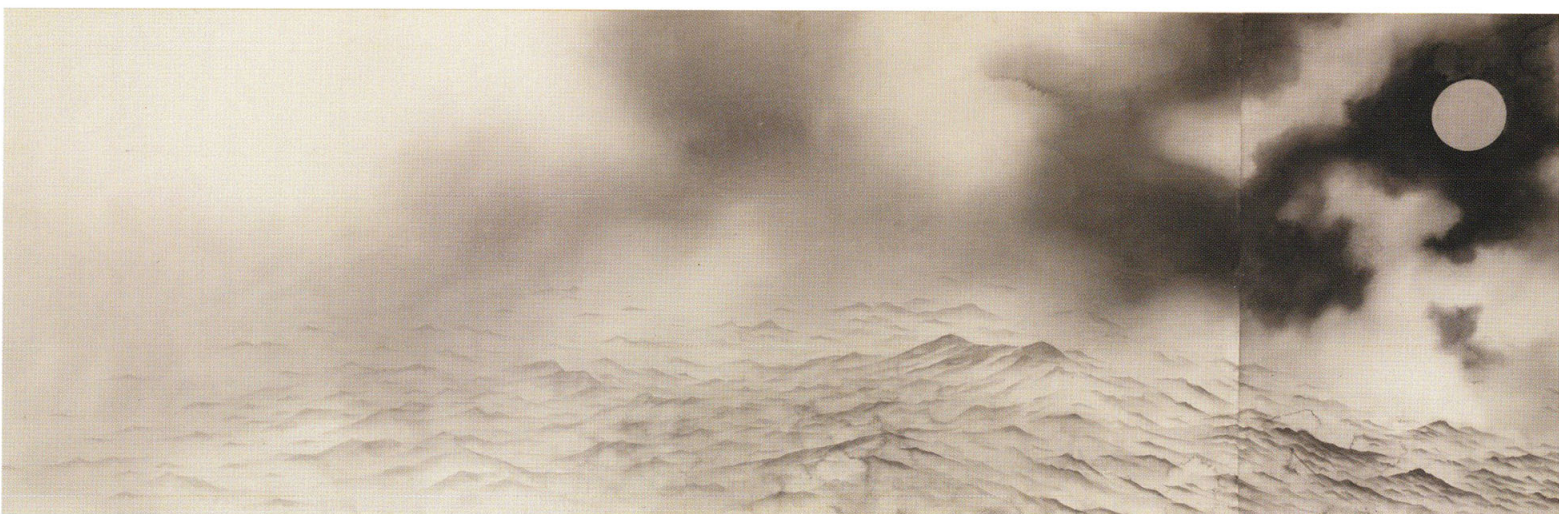
本作を揮毫する際、大観は水戸徳川家から拝領した古墨を使用したという。その墨は日本に亡命した明朝遺臣の儒家・朱舜水の遺物と伝えられており、皇室に納める屏風に、大観は名墨を惜し気もなく用いたのである。墨痕淋漓とした連山の深い味わいは、古墨が醸し出す独特の色合いによるものだろう。「墨に五彩あり」という言葉どおり、黒一色のなかに、幾通りもの濃淡や描き方があることを示しているのである。

大観は生涯にわたって富士を画題としており、その総数は二〇〇点にも達するという。大観は富士の魅力について、季節や時間、場所によってさまざまな表情を見せることだと述べているが、意外なことに富士登山の経験はなかったらしい。しかし本屏風は、形を正確に写すことよりも、心(精神)で描くことを重視した大観らしい、堂々たる富士の姿となっている。





皇居



10 耀く大八洲

一卷

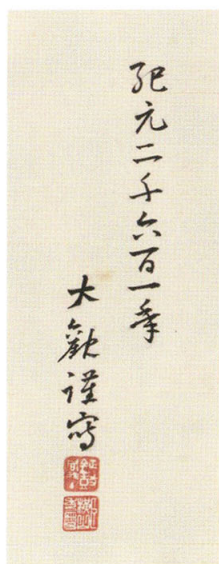
横山大観

昭和十六年（一九四一）
紙本墨画金彩
四七・〇×二七・一六・〇

全長約二十七メートルに及ぶ長大な画面のなかに、日向灘の日輪、高千穂、出雲、樞原神宮、法隆寺、春日大社、宇治平等院、洛中、伊勢神宮と五十鈴川、宮城（皇居）、富士、そして月輪が順を追って描かれる。横山大観が本絵巻を構想したのは、おそらく昭和十五年（一九四〇）のことである。神武天皇即位から紀元二千六百年にあたりとされたこの年、国内では官民一体の祝祭事業が盛り上がりを見せていたことが関係している。画中に描かれているのは、皇室ゆかりの土地や新田の都であり、天孫降臨神話の舞台となった日向国（現在の宮崎県）から帝都東京へと、四季や一日の時間の推移を複雑に絡めながら展開してゆくのである。

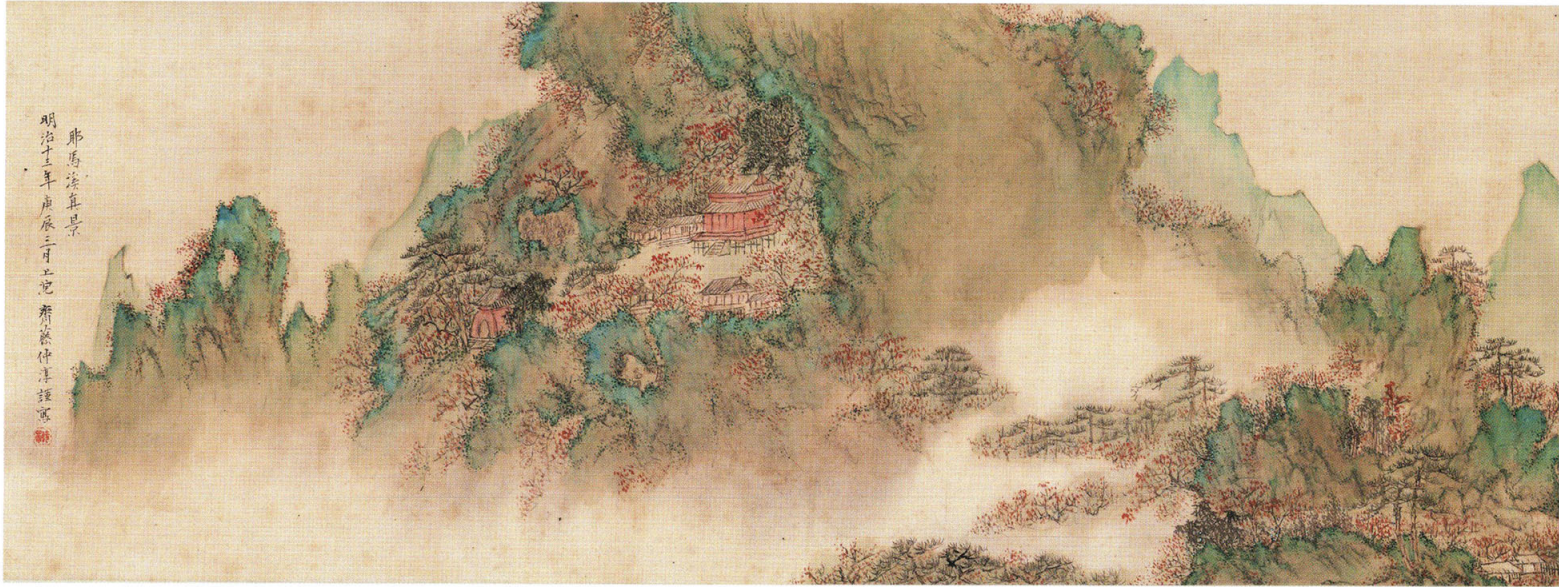
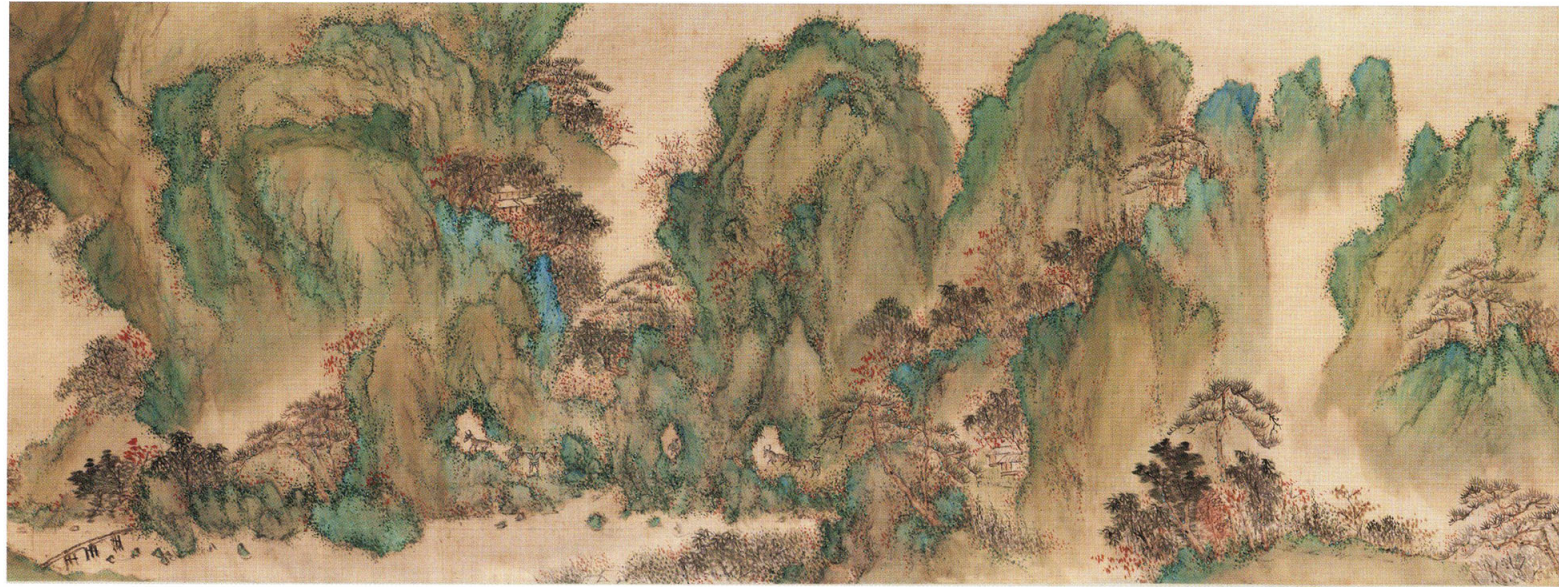
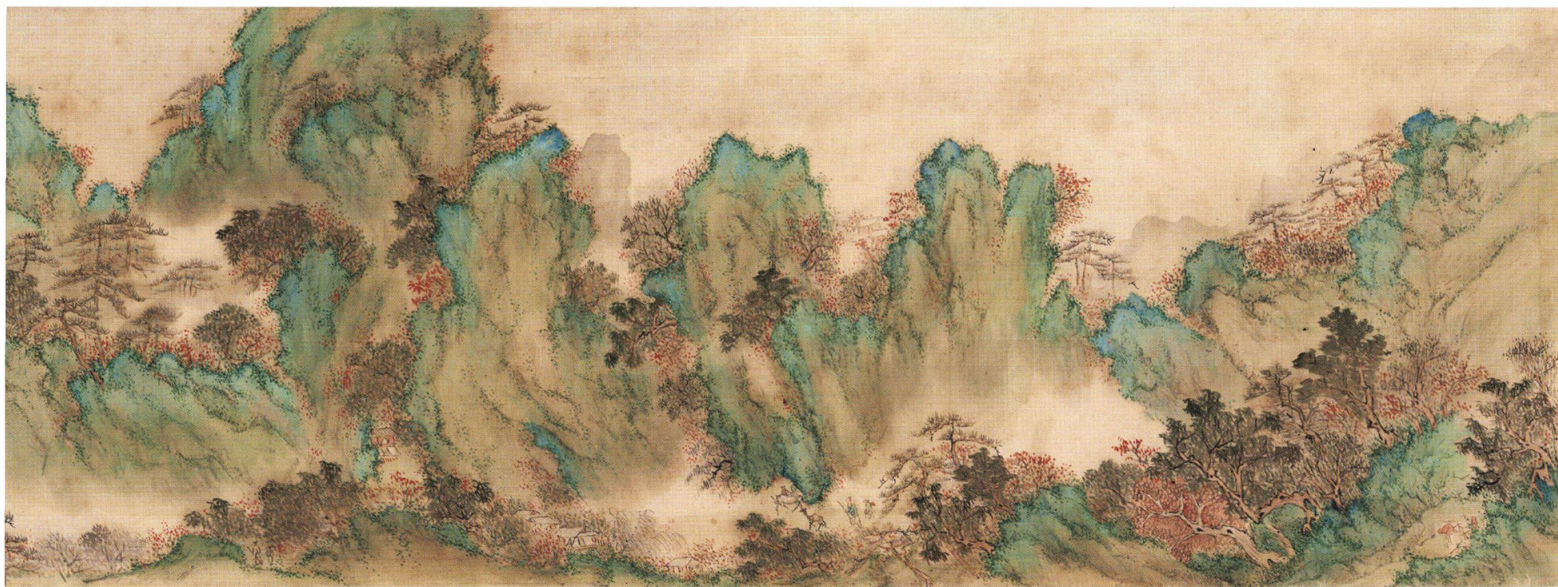
大観は「昔から絵巻物を私ほど描いたものはありませんまい」（『大観画談』）と述べているが、本絵巻は白描と水墨の描写を基調としながら、随所に金彩が加えられたことで格調高い画面を生み出している。本絵巻は再興第二十八回院展に出品された後、大観本人が献上を願い出たもので、当初から献上を意識して制作された画題選択が行われている。

卷末落款印章



四季折々の風景





11 青緑耶馬溪真景図

一巻

斎藤崎庵

明治十三年(一八八〇)

絹本着色

二七・五×二七・六

斎藤崎庵(一八〇五〜八三)は但馬国城崎温泉の旅館に生まれ、十代のころ京に上って尾張出身の文人画家・中林竹洞に師事し、山水画をよくした。出身地である但州や播州を拠点とし、全国を旅してまわった。五十歳をひかえた嘉永六年(一八五三)には六年におよぶ西遊に出ているが、このとき豊前の日田に逗留したことが判明している。耶馬溪にも赴いたのであろう。耶馬溪は漢詩人・頼山陽によって文政元年(一八一八)に発見、命名された溪谷で、その中国山水画のような奇観が、多くの文化人にとって憧憬の対象となった。本作は最晩年の崎庵が、東京の駿河台に移住した後を描き、皇室に献上したもの。耶馬溪特有の雄大な峰々が、雲が湧き出るような動感をもって描写されている。岩肌には巻頭から巻末まで、濃やかな点苔が入念に打たれている。その瑞々しい描写は、若き日に見た耶馬溪の景観が、崎庵の脳裏に鮮明に記憶されていたことを伝える。

巻末に落款「耶馬溪真景 明治十三年庚辰三月工流 齋藤仲淳謹写」、朱文印「崎庵」がある。

紀行と風景

——富士と耶馬溪に向けられた視線

本展に出品される作品が生み出された明治期から昭和初期を少し遡った江戸時代後期。未だ鎖国下にありながら少しずつ西洋の存在を意識しはじめたこの時期に、日本各地の風景を克明に描き出そうとする機運が高まってくる。風景と相對し、これを絵画化するとき、画者はどのような動機に突き動かされていたのか。ここでは、本展に出品される多くの作品に描かれる富士と、作品No.11斎藤崎庵筆《青緑耶馬溪真景図》に描かれる大分県の耶馬溪を例に、その一端を垣間見たい。

すでに万葉集にその威容を詠んだ歌が多く収録される富士。平安時代以降においても、和歌や漢詩、紀行文、そして絵画で富士を扱ったものは枚挙にいとまがない。江戸時代中期には、各地で国学が勃興する。その大成者である浜松出身の賀茂真淵（一六九七—一七六九）は宝暦十三年（一七六三）の「富士の嶺を觀て記せる詞」に言う（以下、拙訳）。

わたくし真淵は先だつて富士の嶺を眺めて思つた。遠くそびえる神々しき（富士よ）、君が国の有り様とはまさにこのようなものである、と。
：（富士の高嶺は）天地の初めより、その滅びの時まで微動だにせず尽きることなく、日出づる国に立つて、日入る国まで聞こえている：
このように国学者には、富士はわが国を象徴する山として認識されていた（註1）。

那須の神官として国学を学び、画家としても活動した小泉壇山（諱を斐、一七七〇—一八五四）という人物がいる。壇山は、水戸の儒学者である立原翠軒（一七四四—一八二二）に伴つて『大日本史』編纂事業の一環として上方に赴いた帰途、寛政七年（一七九五）七月に富士に登頂している。道中の村々や山道の難所、

そして山頂の形状を写生した草稿をもとにした木版多色刷りの『富岳写真』が、五十年後の弘化三年（一八四六）に壇山の門弟らの企画によって刊行された（註2）。その巻頭の「附言」に、壇山は言う（以下、拙訳）。

：このアルバムは、ただ「山上の奇」と「登攀の状」を写すのみである。富士を眺望した景色はすでに多くの画家が描いており、世間の人はみな知っているから、わたしがここに敢えて描くこともない：

『富岳写真』のうち、火口を描写した「絶頂全図」を見てみよう。いびつな凹凸をもった峰や岩塊の形状が、その名称とともに克明に写されている。それがさまざまな角度から捉えられている点に、富士の実状を解剖的に捉えようとする壇山の好奇心が見て取れる。このように壇山は、富士登山を体験した者にしか目にし得ないシーンを切り取って絵画化した。それは、他の画家があつて（註3）、新しい試みであつたようだ。さらに「附言」によれば、その元となつた写生図は京都の儒者である皆川淇園から、文化サロンの主宰していた妙法院宮真仁法親王に進覧され、さらに法親王によつてその実弟である第一九代光格天皇（在位一七八〇—一八一七）の叡覽に供されたという。壇山の写生図は、自らの脚で登山を体験できない人々に対しても、さまざまな富士のイメージを提供したのである（註4）。

旅の中でたまたまもたらされた登頂体験が生んだ『富岳写真』。この江戸時代後期、他にも多くの画家が裾をからげ、旅路についている。日本文人画の大成者と見なされた池大雅をその嚆矢として、桑山玉洲、田能村竹田、谷文晁、渡辺崋山、立原杏所らは、みずからの脚で山川をたずね歩き、その体験を絵画化した。それら作品は、ときに現実ばなれした理想的な風景を描く伝統的な「山水画」とは異なり、実際の風景の再現に重点が置かれたもので、「真景図」と呼ばれた。

旅路に駆り立てられたのは、画家たちばかりではない。江戸時代初期、庶民が諸国間を往来することは厳

しく制限されていたとされるが、十七世紀に始まった伊勢参りを皮切りとして、参詣や湯治を理由に行脚を許される傾向が強まっていったようだ。

旅が普及するにつれて、それまでひっそりと存在していた土地の景観にも、新たな脚光が当てられるようになった。その代表格が九州屈指の景勝地として名高い耶馬溪である。豊前国山国川流域（現在の大大分県中津市）に広がるこの溪谷が知られるようになったのは、それほど昔のことではない。今からおよそ二百年前のことである。

漢詩人である頼山陽（一七八一—一八三三）は、文政元年（一八一八）四月からの約一年間、九州を歴遊した。父頼春水の法要のため京都から広島へと赴き、そのまま九州へと脚を延ばしたのである。十二月、当地で山国谷と呼ばれていたこの溪谷に遊んだ山陽はその景観に感動し、「ヤマ」の音をとって漢名風に耶馬溪

と名付けた。その時の経験をもとに著した紀行文と漢詩、そして画を収録したのが《耶馬溪図巻》である。山陽の帰洛直後、当地を案内した雲華大含のために制作された《雲華本》と、文政十二年に尾道の豪商橋本竹下のために再度制作された《橋本本》(個人蔵がある註5)。
 《雲華本》は焼失してしまったが、写本や複製本に転写された紀行文から、山陽の感動のほどが看取される(以下、拙抄訳)。

私はかつて古人の画をみて、その山の姿が奇妙に険しすぎやしないかと疑っていた。おそらく実在するものではなく、画家が一時の興に乗って、筆を走らせただけなのだろうと。しかし豊前の耶馬溪を見るにいたって、画家にも写しきれない奇怪な風景が存在することを知った。峰が天を衝くようすや石のひだは董源や巨然が描いた図のよう。冬もきわまった今、葉が落ち瘦せ細った老木は倪瓚や黄公望の筆法を想起させる。苔の濁いた青さは、王蒙だ。古人の筆墨は、私を欺かなかつたのだ。しかしこの地を通い路にしている者は、この景観に見慣れてしまっている。まして雲華上人のような、この地に生まれ育った者は言うまでもない。その奇妙さに気付かないのも、無理のないことだ。これを天下一と言っても、人を欺くことにはなるまい。

山陽が眼を輝かせて身を投じたさまが想像される。引き合いに出される董源、巨然、倪瓚、黄公望、王蒙は、文人画の規範として認識されていた、元代までに活躍した中国の画家たち。山陽が耶馬溪との邂逅に心動かされたのは、中国からもたらされる山水画や画譜に普段から親しんでいたためであった。つまり、山陽は絵画の鑑賞体験を前提として耶馬溪と対峙し、そこに「奇」を認めたのである。

《耶馬溪図巻》の持ち主である雲華大含は図巻の完成後、上洛するたびに山陽とともにさまざまな人物を尋ね、これを披露し、題跋の揮毫を求めた。題字をしたためたのは、『富岳写真』にも題字を揮毫した儒者の篠

崎小竹。跋文揮毫者には田能村竹田や野呂介石、市河米庵、大窪詩仏、貫名海屋らが挙げられるが、彼らはみな詩・書・画をどれもよくした一級の文人たち。山陽とおなじく中国の書画に親しみ、素養を近くしていた。敬仰を集めた《耶馬溪図巻》は、多くのオマージュ作品も生んだ。当館には、本展出品の斎藤崎庵筆《青緑耶馬溪図巻》(一八八〇年)のほか塩崎林浄筆《耶馬溪図》(一九一五年)が収蔵されている。

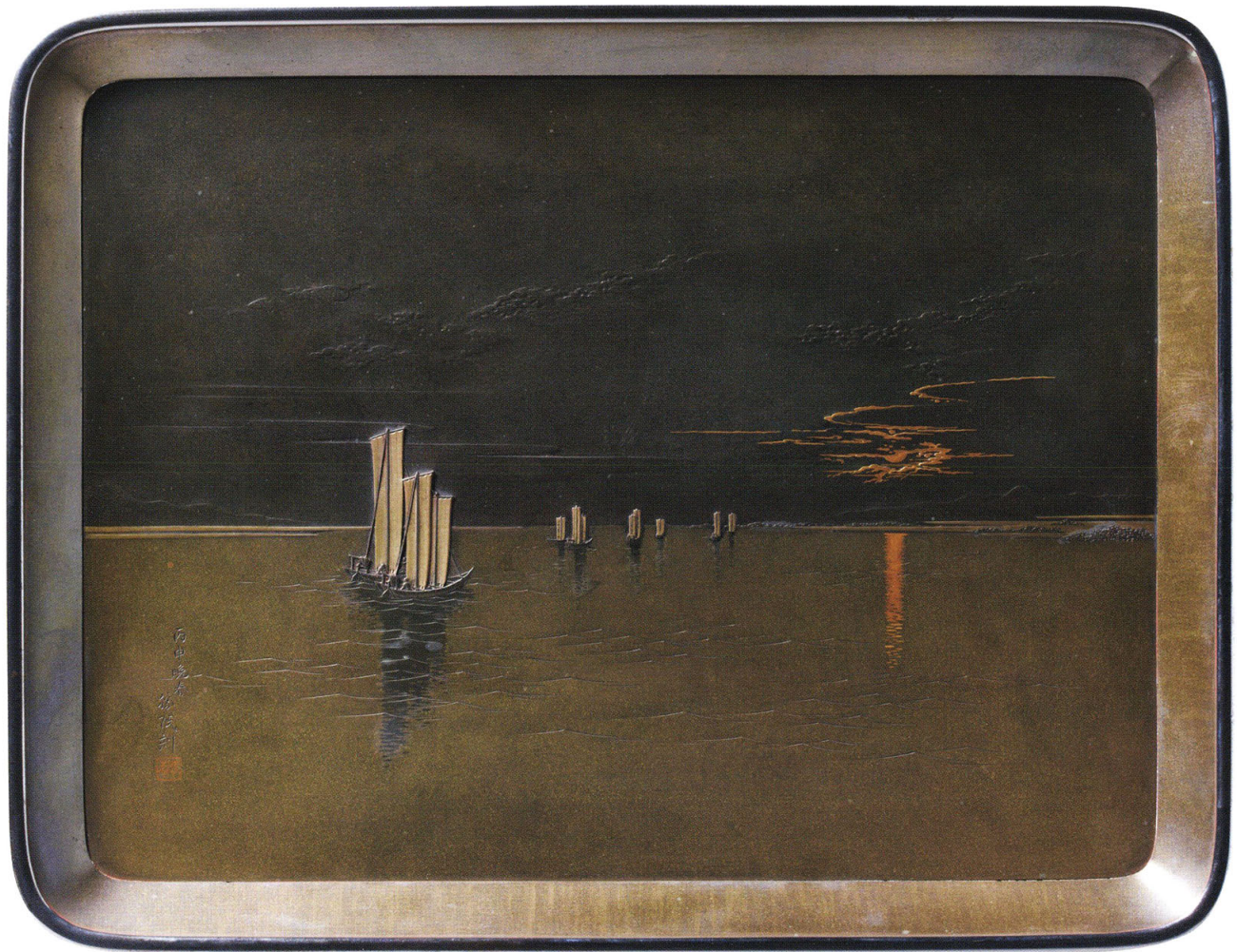
現在では地球上のほとんどの場所へ旅行が可能で、各自が持つカメラやスマートフォンで手軽に写真撮影ができる。さらにインターネットにアクセスすれば、世界中の風景を、自宅に居ながらにして楽しむことができる。しかし江戸時代後期においては、写真すら存在していない。また、旅が次第に普及していったとはいえ、主要街道を外れ、思い思いの地に赴くことは依然として難しかっただろう。諸藩はそれぞれに関を構え取り締まりをしており、ほとんどの土地が未整備・未開拓で、公共交通機関もなかった。そのような状況下、苦難を乗り越えて辿り着いた景観を眼前にしたときに沸き上がる、これを詳らかに記録し人々に見せたという想いの熱さを、これらの史料は教えてくれる。(上嶋)

註

- (1) 外国の存在を前提に富士を日本の誇りとする思想は、国学だけでなく仏教においても培われていた。たとえば室町時代の永享三年(一四三二)に成立した仏教説話集である玄棟撰『三國伝記』のうち「富士山ノ事」に「駿河国富士山者、月氏震旦日域(筆者註…インド、中国、日本の三國)ノ間無双ノ名山也」という(国文学研究資料館本を参照)。
- (2) 金子信久「富士山頂と画人―小泉壇山画『富岳写真』を中心に」(『府中市美術館研究紀要』八、二〇〇四年)。
- (3) 江戸時代には、富士の画といえは遠くから眺めた景観、とくに山頂を三つの突起であらわす「三峰型」がほとんどであった。成瀬不二雄「富士山の絵画史」中央公論美術出版、二〇〇六年。
- (4) 嘉永二年(一八四九)に重版された「富岳写真」(東京国立博物館所蔵)には、真淵の「富士の嶺を觀て記せる詞」も収録された。
- (5) 耶馬溪鉄道株式会社編「耶馬溪と頼山陽」(一九三三年)、鷲原具仁子「頼山陽『耶馬溪図巻』考…その題画記をめぐって」(『京都大学国文学論叢』四、二〇〇〇年)。



塩崎林浄《耶馬溪図》部分 当館蔵



15 琵琶湖図名刺盆

一点

海野勝珉

明治二十九年(一八九六)

四分一・金・銀、象嵌

二一・三×二七・五×二・二

本作は明治二十九年(一八九六)五月に開催された日本美術協会の春季美術展覧会において出品され、「晝景眞ヲ寫出シテ特ニ雋秀ナリ」(『日本美術協会報告』第一〇一号)との評価を受けて二等賞銀牌を受賞し、宮内省買上となった作品。作者は明治時代を代表する彫金家で、同年に帝室技芸員に任命された海野勝珉(一八四四〜一九一五)である。

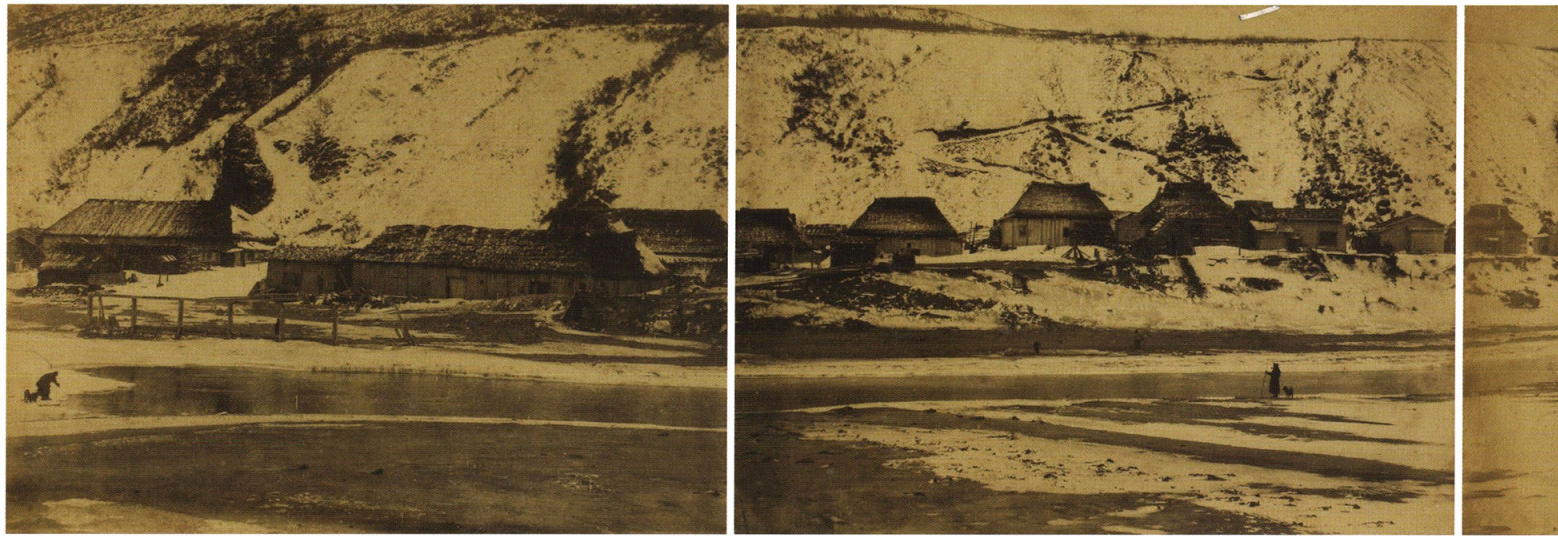
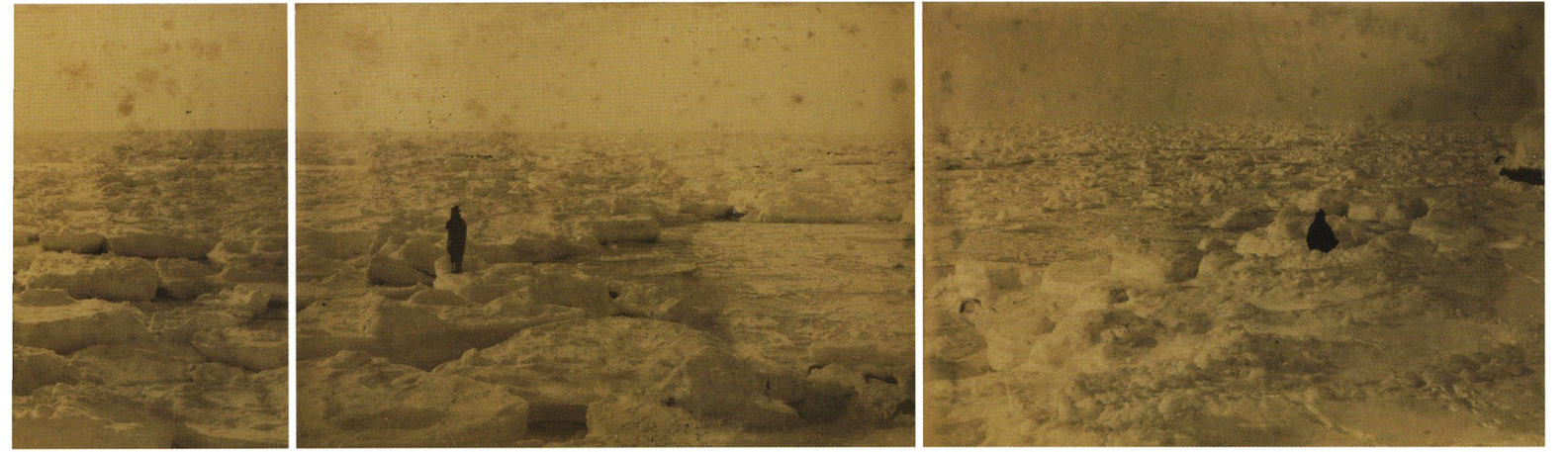
色味の異なる四分一(臙銀)を接ぎ合わせて空と湖面に見立て、朝日に照らされた琵琶湖に帆船が浮かぶ様子を表した脚付きの盆である。太陽とその光を受けた雲の輪郭、湖面に映る陽光は金による象嵌。空に浮かぶ雲および山にかかる雲などは、鋤彫りで表した輪郭の内側に無数の魚々子を打って表現している。帆船は、帆に銀色を呈する四分一を象嵌し、湖面に映る船の影には地よりもやや黒みがかつた色の四分一を象嵌している。最も立体的に表現された手前左の帆船は二艘が並び、漁師と思われる腰蓑を着けた人物、そして網や籠が確認できる。

島や突き出た岬、そして太陽の位置関係からすると、琵琶湖北西側の西浜あるいは海津大崎付近から竹生島の方向を臨んだ情景と推測される。

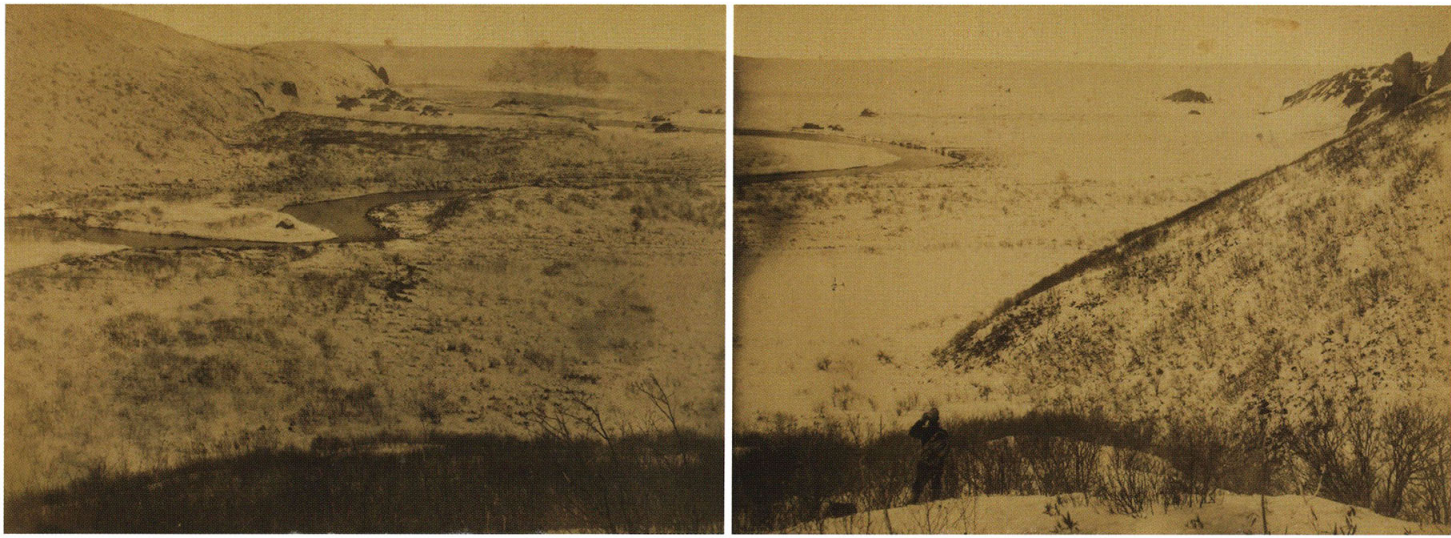




明治 25 年 3 月 15 日 択捉島薬取村字ピライシベツ海岸ヨリ同村字トイタベツノ岬ヲ望ノ景



明治 25 年 3 月 29 日 択捉島薬取郡西海岸薬取村村落之景



明治 25 年 4 月 4 日 択捉島薬取村東丘ヨリシベトロ川及村落ヲ望ノ景



明治 25 年 9 月 8 日 千島探検ヲ終へ帰京ノ途次根室ニ於テ紀念ノ為メ一行撮影ス(右から 3 人目が片岡利和)

14 明治二十四年同二十五年千島探検諸島之実景写真

一冊

遠藤陸郎

明治二十四〜二十五年(一八九一〜九二)

鶏卵紙

(大)二・六×二七・九、(小)一四・八×二〇・一

千島列島は明治八年(一八七五)、日露間の国境確定のために締結された樺太・千島交換条約により日本の領土となった。しかし、その開拓事業は遅々として進まず、開発・防衛に対する関心が次第に高まっていた。そのような中、明治天皇は明治二十四年、侍従片岡利和(一八三六〜一九〇八)を千島視察のため北海道へ差遣した。

本写真帖は視察に随行した仙台の写真師、遠藤陸郎(一八四五〜一九一四)が撮影した計百三十四枚の写真を収録

する。内容としては視察の実況や現地の人々の写真も含まれているが、主たる被写体は厳冬期を迎える十一月から翌夏にかけての千島の風景である。その特徴は、深雪を被った山野や地平線まで埋め尽くされた流水などをパノラマになるように撮影した点、双眼鏡で麓の村落を覗く人や流水上に立つ人のように、風景の中に意図的に人物を写し込んだ点である。このような撮影手法を取ることで、見渡す限りに広がる千島の大自然の臨場感を伝えている。



12 琉球中城之東門

一面

山本芳翠

明治二十一年（一八八八）

油彩、キャンバス

五九・〇×四四・六

雲の白さが際立つ青空のもと、日傘を差した女性が楼門へとつながる石造りの階段を上っていく。画面下半分を占める濃淡様々な色調の石積みに対して、濃い影を落とす繁みの様子から、南国らしい日差しの強さがうかがわれる。これは明治期の沖縄を描いた山本芳翠（一八五〇～一九〇六）の連作のうちの一点である。

明治二十年（一八八七）、初代内閣総理大臣伊藤博文は明治天皇の命を受けて九州沖縄地方の巡視を行い、その折、芳翠に各地の様子を描かせ天覧に供した。この連作は合計二十点からなり、本作以外にもスケッチや写真をもとに沖縄の風景や人々が描かれた。制作当初の額縁に取り付けられたプレートには「琉球中城之東門」と記されるが、近年の研究では、実際に描かれたのは中城城ではなく、十五世紀前半に創建された首里城ひらきりしじょうの美福門と推定されている。

芳翠は美濃（岐阜県恵那市）の出身、初代五姓田芳柳のもとで洋画を学び、明治十一年に渡仏してパリで国立美術学校教授ジャン＝レオン・ジェロームに師事した。同二十年に帰国するが、それから間もない本制作はまさに留学の成果を示す重要な仕事であったといえる。



13 那覇港之景

一面

山本芳翠

明治二十一年（一八八八）

油彩、キャンバス

四三・二×五七・五

作品No.12と同じく山本芳翠の九州沖縄地方連作画の一点で、描かれているのは琉球時代に貿易の中心地であった那覇港である。画面のほぼ中央で天と地がわけられ、南国らしい青空と、それとは対照的な暗褐色の浜辺に二分される。左側にみえる太鼓橋から、白いハイライトが際立つ灯台へと続く石造りの建造物は、ミラズス三重城と呼ばれる城跡の一部である。三重城は十三世紀から十六世紀にかけて中国大陸沿岸で活動した倭寇からの防衛のために築かれた。手前に描かれたのは那覇の人々に親しまれた「西の海」で、本作が描かれた頃から大正期にかけて行われた埋め立てにより、現在では三重城とともに失われている。

本作は三重城を西の海を挟んだ対岸から眺めたもので、浜辺には逆光で日陰になった四名の人物が描かれている。足元が水面に反射している様子から、その辺りまで潮が満ちている様子がわかる。本連作画の制作では、芳翠がスケッチや写真を利用したことが推測されており、陽射しの強烈さを意図したものか、いずれも陰影のコントラストが強く描かれているのが特徴である。



16 淡煙

一面

中村不折

明治三十一年(一八九八)

油彩、キャンバス

八四・五×一三二・九

霞がかつた彼方に連なる山並みを背景に、やや高い位置から俯瞰した刈入れの進む農村の様子が、点描風のタッチを活かしながら丁寧に描写されている。家々からは夕餉の支度をする煙が立ち昇っている。作者の中村不折(一八六六―一九四三)と旧知の間柄であった正岡子規によれば、ここに描かれているのは洪川よりのぞむ赤城山の眺望だという(『墨汁一滴』明治三十四年六月二十八日条)。群馬県渋川市は古くから関東と越後を結ぶ三国街道の宿場町として栄え、米麦の二毛作を行ってきた。本作の画面左下に画家の署名とともに「戊戌初夏画之」とあるので、手前に描かれた農村風景は明治三十一年(一八九八)六月頃の麦の収穫の様子であろう。子規は本作の制作背景にもふれており、不折が一度描きあげて浅井忠に見せたところ、広大な空間を描いているのに遠近が定かでない指摘され、再度洪川を訪れ一週間で描き直したという。その修整を経て、近景から遠景へと色調の変化と明暗によって織り成されるようになった雄大なパノラマは、それまでの日本の洋画には少なかったものである。完成翌年の同三十二年の明治美術会第十回展に出品され宮内省買上となった、不折にとっての出世作である。



17 巖

一面

中村彝

明治四十二年（一九〇九）

油彩、キャンバス

五九・八×七八・八

作者の中村彝（一八八七～一九二四）は、十代後半から胸部疾患の療養のため、房総半島南部の布良や白浜にたびたび滞在している。明治四十二年（一九〇九）の夏、白浜に滞在した彝は、海岸にある岩場の一角を、穏やかな気候と風土には似つかわしくない圧倒的な存在感をもって描き出した。茶褐色の岩肌には所々に草花が生えており、厳しい環境で育まれる小さな生命を、画家の眼差しが優しく捉えていることがうかがわれる。背後に広がる水平線と、落ち着いた海面の色調が、巖の重厚さをより際立たせている。

はじめ白馬会の洋画研究所に学んだ彝は、明治四十年から太平洋画会研究所に移籍し、当時流行していた外光派の表現とは一線を画した写実的な画風を追求する。本作は第三回文展での陳列後に水戸徳川家が購入し、昭和四年（一九二九）になって皇室に献上された。巖の堅固な形態や質感表現については、親友の彫刻家・中原悌二郎から「岩は確に現実の感がある」（『彫刻の生命』）と評されている。ただし、圧迫感すらある巖の堂々たる量塊に比して、後景の海と空は存在感を弱めているきらいもあり、中原にもその点を指摘された。それでも、明治末頃の彝の風景画は現存作品が少なく、第四回文展で三等賞を受賞した『海辺の村』（一九一〇年、東京国立博物館蔵）と並び、この時期の代表作と呼ぶにふさわしい一作である。



18 風景

一面

中沢弘光

明治四十五年(一九一二)

油彩、キャンバス

四五・〇×六〇・〇

柔らかな光あふれる丘の斜面を描いた本作から、具体的な場所や季節を特定することは難しい。はっきりしているのは、本作が旧秩父宮家に伝来したこと、[Hiromitsu Nakazawa 1912]というサインにより、中沢弘光(一八七四―一九六四)の明治四十五年(一九一二)の風景画であるということだ。中沢は同年四月に制作のため奈良を訪れている。このときに制作された第一回光風会展出品作の《春の若草山》が宮内省買上になっており、描写内容からこれが本作に該当するかと考えられる。なお、制作時期はやや下るものの、本作を反転したような構図で景観が似通う《若草山スケッチ》(一九一五年、個人蔵)という作品があることもそれを裏付けている。

はじめ旧派系の洋画家に師事した中沢は、後に天真道場と東京美術学校で黒田清輝に学び、白馬会で頭角を現すことになる。白馬会の解散後は、山本森之助、三宅克己らと光風会を結成した。本作に見られる外光派の色彩表現と、柔らかな筆触を重ねたモチーフ描写は、明治後期における中沢の画風を特徴付けている。小品ながら、穏健で抒情的な風景表現が心地よい。



19 爽竹桃

山本森之助

大正三年（一九一四）
油彩、キャンバス
五九・四×四四・二

夏の日射しを受けて、小さなさざ波が輝きながら流れてゆく。穏やかな瀬戸内海を臨む小高い場所、鮮やかな花を今を盛りと咲かせる爽竹桃を主題として描いている。

風景画家として名を馳せた山本森之助（一八七七～一九二八）は、大正三年（一九一四）に精力的に各地をめぐっており、八月から九月にかけて備後鞆の浦に滞在した。画面の上部には小船や家並、うっすらと沼隈半島と思しき陸地を見て取ることができる。海や樹木は、印象派の影響を感じさせる点描風のタッチで筆を重ねているが、それぞれのモチーフが画面内に埋没しないのは、山本の確かなデッサン力がなせる技だろう。

鞆の浦は古来景勝地であり、域内に点在する島々のなかでも仙酔島や弁天島には明治天皇をはじめ、皇族方がしばしば訪れている。本作は第三回光風会展に《川の石》《瀧》とともに出品され、宮内省に買い上げられたもの。皇室にゆかりの深い風光明媚な鞆の浦が題材となっていることも買上の理由だったかもしれない。

一面



21 鳴門瀬戸

一面

中川八郎

大正六年（一九一七）

油彩、キャンバス

八九二×一一四・八

本作は大正五年（一九一六）の立太子礼を祝って、その翌年、全国の文官一同より皇太子（後の昭和天皇）へ献上された七点の油彩画のうちの一点である（作品No.6《朝陽富士》もそのうちの一点）。その揮毫作家の一人に選ばれた愛媛県出身の中川八郎（一八七七～一九二二）は、四国の景勝地として名高い瀬戸内海の鳴門の渦潮を描いた。

中川は二十代の数年間を欧米に渡って作品を発表しながら滞在し、その間に明治美術会の後継組織となる太平洋画会を結成して国内における地盤を築いた。三十代には毎年のように瀬戸内海を写生旅行で訪れていたが、不惑の年にこの献上画の制作依頼を受け、自らが熟知し慣れ親しんでいたであろう風景を選んだ。

中川の年譜によれば、同五年十二月の小豆島に写生旅行に向かい、翌六年一月、四月、そして七月にも鳴門を訪れて十分に構想を練っている。まず、この年の第十一回文展に本作とほぼ近い位置から描いた《阿波の鳴門》を出品し、それから本作品の制作にとりかかった。文展出品作よりも渦潮の描写を強調し、画面の三分の二の大きさをつかって刻々と変化する渦潮の様子を描き、その上部には渦潮越しに見える淡路島と穏やかに広がる青空を取って完成させている。



22 燈台

山本森之助

大正九年(一九二〇)
油彩、キャンバス
八〇・三×一〇〇・三

一面

夕焼けに照らし出された燈台と入り江の穏やかな情景が描かれている。本作の主要モチーフは、大正八年(一九一九)に点灯を開始した房総半島最西端の洲崎燈台であり、翌年七月から九月にかけて、山本森之助は同地へ写生旅行に訪れている。本作は第二回帝展に出品された後、宮内省に買い上げられることとなった。

画面全体に満ちる夕焼けのなかに、シルエットを効果的に用いて各モチーフが描き出されている。こうした描写法は『三保の朝』(一九二二年、個人蔵)などにも見られ、この時期の山本が夕景を描く際にしばしば用いた手法であった。ただし、山本は明暗を的確に使い分けるだけでなく、光の微妙な諧調を描写することで、時間の移ろいを情感豊かに表している。現場での写生を第一に優先して、実直に自然を観察し続けた山本らしい、繊細な風景表現が魅力的な作品である。



20 犀川の秋

一面

丸山晩霞

大正四年（一九一五）

水彩、紙

四七・九×六五・〇

明治から大正期にかけて洋画壇の中心が東京にあったため、足を運びやすい信州の風景は洋画家たちに数多く描かれてきた。各地の風景を写生して、旅の画家として知られる丸山晩霞（一八六七～一九四二）も、郷里である信州の風景、ことに千曲川流域を好んで描いた。

大正四年（一九一五）の太平洋画会第十二回展に出品され、宮内省買上となった本作に描かれたのは、千曲川の支流の一つである犀川である。犀川丘陵を蛇行するこの川の美しい渓谷風景を、水彩の淡い色調でとらえている。秋らしさを感じさせる黄色と茶褐色を配しつつ、川面の青色と山並みや岩肌の紫色を生かして、それらのいろどりが面として折り重なるよう巧みに描かれている。微細な筆触による精緻な写実描写に徹していた前半期から、おおらかな線描と色面を主体とする後半期への画風の変化を示す一作である。

本多錦吉郎の彰技堂で油彩画を学んだ晩霞は、吉田博に出会って水彩画の魅力に目覚め、太平洋画会および日本水彩画会の創立に関わり、両会を中心に活動しながら水彩画の普及に努めた。



24 奥秩父妙法嶽

一面

和田英作

昭和三年（一九二八）

油彩、キャンバス

一〇〇・〇×一一・三

本作は、昭和三年（一九二八）の秩父宮雍仁親王の御結婚を奉祝する作品として、学習院より献上されたものである。献上画の揮毫にあたり、和田英作は宮号の由来となった秩父三峰山妙法ヶ岳に足を延ばし、「約三ヶ月間他の一切の仕事をなげうち東京、秩父間を往復したという（『東京朝日新聞』昭和三年九月六日）。文武両道で知られた雍仁親王は、登山にも親しまれ、大正十四年（一九二五）には三峰山に初めて登頂されている。

画面は妙法ヶ岳を中央に据えて、生命感あふれる自然の情景が描かれている。画面を覆うグリーン系統の色彩は一樣ではなく、山の雄渾な姿が緻密な色彩の描き分けで成り立っていることがわかる。山頂には黒雲が間近に迫り、暗さを帯びていることから、あるいは雨が近づいているのかもしれない。

和田は端麗な富士の風景画に定評があったが、本作はそれらとは対照的に、秩父連峰の力強い自然表現が際立っている。



26 妙法山遠望図蒔絵巻筒箱

一点

赤塚自得

昭和三年（一九二八）

木製漆塗、蒔絵

一五・四×二一・九×七・〇

本作は昭和三年（一九二八）の秩父宮雍仁親王の御結婚の際に、ご学友であった蜂須賀正氏から献上された品で、秩父宮の称号の由来となった秩父三峰山の一つ、妙法ヶ岳を臨まれる殿下の姿が表されている。連なる峰は、非常に細かい金粉を用い、蒔き方に濃淡をつける蒔暈かしの技術によって表され、明確な色の違いによる境界線を作らないことで湿潤な空気が表現される。また、近景を薄肉高蒔絵でやや盛り上げて遠近感を立体的に表すだけでなく、近景の木々は葉叢によって盛り上げ方に差をつけ、より写実的に表現する点にも高い技術力を見ることができ、わずか三センチほどの大きさで表された殿下は、手袋や眼鏡、杖、リュックサックなど道具類までもが丁寧に表現された登山姿で、穏やかな眼差しを妙法ヶ岳に向けられている。小品ながら優雅で、一枚の絵画にも劣らない存在感のある作品といえる。

作者の赤塚自得（一八七二～一九三〇）は代々漆芸を生業とする家の七代目として生まれ、大正から昭和期の美術工芸界を牽引した人物である。日本画や洋画も修めたことが知られており、本作のように伝統的な蒔絵技法を駆使しながら、写実的風景表現という新たな蒔絵表現を模索した作品も遺している。





犬山

23 雨二題

対幅

川村曼舟

大正十一年(一九二二)

絹本着色

各八四・〇×一一四・四

愛知県の名所を描いた本作。右幅「犬山」の黒々とした墨色と、左幅「蒲郡」の蒼々とした緑色が好対称をなすが、いずれにも雨に濡れた湿潤な空気がたくみに表されている。白帝城と称され、名城の誉れ高い犬山城。本作に描かれた天守は現在の姿とやや異なるが、これは昭和三十四年(一九五九)に伊勢湾台風の直撃をうける前のものである。

一方、三河湾に浮かぶ竹島と蒲郡の一带は、波の穏やかな保養地として多くの旅客に愛されてきた。竹島には真白い鳥居が描かれる。これは「大正四年九月奉建」の刻銘をもつもので、現在では石材の地色が露わになっている。本作と同年に発表された、竹島を臨む旅館・常盤館を舞台にした菊池寛の小説『火華』では「島に祀つてある弁財天の白い鳥居が、キラキラと日に輝く」と記述されており、本作の描写と一致する。

本作は大正十一年(一九二二)の第四回帝展に出品され、宮内省に買い上げられた作品で、各幅に落款「曼舟」と朱文印「士昭」がある。川村曼舟(一八八〇～一九四二)は京都出身の画家。山元春挙が創設した早苗会を後継した高弟で、春挙から継いだ円山四条派の画風に、さらに抒情的な味わいを加えた風景画を多く遺している。



蒲郡



千秋公園と太平山

25 秋田名勝画帖

一帖

平福百穂

昭和三年（一九二八）

紙本着色

各三三・二×四三・八

昭和三年（一九二八）の昭和天皇の御即位を祝して、秋田市から献上された画帖である。地元出身の日本画家・平福百穂（一八七七～一九三三）に制作が依頼され、県内十二の景勝地が収められた。

本画帖は水墨画に巧みであった百穂らしく、筆線に加えて、にじみ、かすれなど多種多様な墨技を駆使しながら、全体に淡彩で調えられている。「千秋公園と太平山」や「奈曾の白瀧」のように、水墨と彩色を融合した柔らかな山水表現は、この時期に百穂が展開した「新南画」の好例といえるものだろう。いっぽうで、画帖全体に見られる軽快な筆致による写生的な描写は、例えば「平鹿の美田」に注目すると、新聞・雑誌の挿絵画家として活躍した時期の即興的なスケッチに通じる面もある。献上品という重要な役目を果たしながらも、自己の画境を見失うことなく、軽やかな心持で故郷の風景を描写した百穂の気持ちが察せられる。

百穂はしばしば国内外を旅行し、各地の写生図を収めた画帖を制作している。また、アララギ派の歌人としても著名であり、本画帖も実在の景色に潜む歌の情趣が浮き彫りにされたような、文学性豊かな絵画となっている。



男鹿半島



奈曾の白滝



平鹿の美田



旧雄物川河口



仁別の美林



象潟



八郎潟



十和田湖



溪后坂



田沢湖



後三年



27 八丈島神港風景

一面

矢崎千代二

昭和四年(一九二九)
パステル、紙
五九・三×四四・〇

昭和四年(一九二九)五月下旬から六月上旬にかけて、昭和天皇は大阪神戸行幸のため、海軍の御召艦に乗艦し、航路の途上、八丈島、伊豆大島、和歌山に立寄られた。矢崎千代二(一八七二—一九四七)はこの八丈島行幸に際して、朝日新聞社の派遣により随行、現地の写生をおこなった。本作が皇室へ納められた経緯は明らかではないが、画中に記された制作年や、翌年六月には朝日新聞社楼上で「矢崎千代二謹写八丈島行幸スケッチ展」が開催されていることから、この行幸に関わる作品であるとみられる。

描かれているのは、軍艦那智で入港し昭和天皇が上陸された、八丈島北東部に位置する神港(かみなと)(現在の神湊漁港)を見下ろす景観である。縦長の画面に、黄色く霞む遠方から手前に向かって、灯台や放牧された牛、舟や小屋などが描かれており、当時の島の生活の様子がよくとらえられている。旅で出会った瞬間の風景を描きとどめる「色の速写」を唱えた、矢崎らしい的確なスケッチである。

パステル画の巨匠として知られる矢崎は、東京美術学校で黒田清輝に師事して洋画を学んだ。明治三十七年(一九〇四)のセントルイス万博事務局勤務を契機に渡米、その後の生涯の多くを外国を歴遊して、そこで出会った異国の光景を色彩豊かなパステルで描いた。晩年は中国・北京の北平芸術専門学校で指導にあたり、同地にて客死した。



28 大台ヶ原山中

一面

鹿子木孟郎

昭和七年(一九三二)

油彩、キャンパス

一一三・〇×一六三・〇

山間の溪流が幻想的な雰囲気をもたらしながら描かれている。岩はうねるような粘り気のあるタッチで描かれ、無機質な岩がまるで生命を持つかのように躍動する。対照的に、激しい水の流れを生じているはずの川面は、なぜか静止しているようにすら見える。

大台ヶ原は吉野熊野国立公園内にあり、東大台と西大台からなる。昭和七年(一九三二)、鹿子木孟郎(一八七四～一九四一)は大阪電気軌道株式会社(近畿日本鉄道の前身の一つ)の委嘱により、大台ヶ原のほか、吉野・熊野をめぐる写生旅行に赴いている。前年に国立公園法が制定され、昭和十一年には吉野・熊野地域が国立公園に指定されたが、鹿子木が大台ヶ原を訪れたころは、一部の登山者しか入山しない「魔の山」として恐れられた難所であった。

ゴッツとした岩の間を急流が奔る景色は、この時期の鹿子木や、同じく太平洋画会に所属した吉田博なども好んで描いたテーマである。アカデミックな画法を徹底して追求した鹿子木は、昭和期に入ると寓意画や象徴主義的な作品を多く制作している。写実的な風景画ながら、どこか神秘的な雰囲気を漂わせている本作も、そうした鹿子木の制作志向の一端が表れたものだろう。本作と構図の近い作品として、『大和吉野川の溪流』(一九三三年、三重県立美術館蔵)や『大台ヶ原溪流』(制作年不詳、個人蔵)などがあり、「溪流画」とでも呼ぶべき一連の作品群にあって、極めて高い完成度を示す作品である。第十三回帝展の出品作で、後に宮内省買上となった。

〈本展覧会の出品作品に関わる地域〉

* 図面上の数字は作品番号と対応



【資料】本展出品洋画家の外遊年表

画家名	生没年	遊学期間（上段）、滞在先（下段）		
山本芳翠	1850～1906	1878～1887 フランス		
五姓田義松	1855～1915	1880～1889(一時帰国)1890 フランス・イギリス・北米		
中村不折	1866～1943	1901～1905 フランス・イタリア・イギリス		
丸山晚霞	1867～1942	1900～1901 アメリカ・ヨーロッパ		
矢崎千代二	1872～1947	1903～1909 アメリカ・ヨーロッパ	1920、1922～1925 フランス	
鹿子木孟郎	1874～1941	1900～1904 アメリカ・ヨーロッパ	1906～1908 フランス	1916～1918 フランス・スペイン・アメリカ
和田英作	1874～1959	1899～1903 ドイツ・フランス・イタリア	1921～1922 アメリカ・フランス	
中沢弘光	1874～1964		1922～1923 ヨーロッパ	
山本森之助	1877～1928		1922～1923 ヨーロッパ	
中川八郎	1877～1922	1899～1901 アメリカ・ヨーロッパ	1903～1906 アメリカ	1922 フランス・イタリア・スイス

※本年表は、4～6頁の「美しい日本を描いた画家たち」の参考資料である。滞在先（旅行含む）は、北米（アメリカ、カナダ）及びヨーロッパのみ記載した。国名が多数にのぼる場合は「北米」、「ヨーロッパ」と省略した。

出品目録

会期／令和二年七月二十三日(木・祝)～九月二十七日(日)
 前期…七月二十三日(木・祝)～八月二十三日(日)
 後期…八月二十九日(土)～九月二十七日(日)

作品番号

作者名

制作年代

技法材質

員数

サイズ(cm)

展示期間

富士を写して

1	田子之浦	五姓田義松	明治二十五年(一八九二)	油彩、キャンバス	一面	八九・三×一四四・二	前期
2	富士山二十四景	玄鹿館	明治二十八年(一八九五)頃	プラチナプリント	一帖	各二二・〇×二六・八	前期
3	七宝富嶽図蓑皿		明治期(十九～二十世紀)	無線七宝、有線七宝	一点	一三・三×一八・五×二・〇	後期
4	色絵富士図花瓶	薩摩焼	明治四十年(一九〇七)	陶磁	一点	径三九・〇、高九三・〇	通期
5	晴天鶴	山元春拳	大正五年(一九一六)	絹本着色	三幅対	各一三〇・五×五一・五	前期
6	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	後期
7	富士(画帖《瑞彩》のうち)	川北霞峰	大正十三年(一九二四)	絹本着色	一面	二八・二×四〇・六	前期
8	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	各一一七・九×三六・〇	後期
9	朝陽霊峯	横山大観	昭和二年(一九二七)	紙本墨画金彩	六曲一双	各二〇九・〇×四五二・四	前期
10	耀く大八洲	横山大観	昭和十六年(一九四一)	紙本墨画金彩	一卷	四七・〇×二七一六・〇	後期
四季折々の風景							
11	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
12	琉球中城之東門	山本芳翠	明治二十一年(一八八八)	油彩、キャンバス	一面	五九・〇×四四・六	前期

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
13	那覇港之景	山本芳翠	明治二十一年(一八八八)	油彩、キャンバス	一面	四三・二×五七・五	前期
14	明治二十四年同二十五年 千島探検諸島之実景写真	遠藤陸郎	明治二十四～二十五年 (一八九一～九二)	鶏卵紙	一冊	(大)二二・六×二七・九、 (小)一四・八×一〇・一	後期
15	琵琶湖凶名刺益	海野勝珉	明治二十九年(一八九六)	四分一・金・銀、象嵌	一点	二一・三×二七・五×二・二	通期
16	淡煙	中村不折	明治三十一年(一八九八)	油彩、キャンバス	一面	八四・五×一三二・九	後期
17	巖	中村彝	明治四十二年(一九〇九)	油彩、キャンバス	一面	五九・八×七八・八	前期
18	風景	中沢弘光	明治四十五年(一九一二)	油彩、キャンバス	一面	四五・〇×六〇・〇	前期
19	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	前期
20	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	前期
21	鳴門瀬戸	中川八郎	大正六年(一九一七)	油彩、キャンバス	一面	八九・二×一一四・八	前期
22	燈台	山本森之助	大正九年(一九二〇)	油彩、キャンバス	一面	八〇・三×一〇〇・三	前期
23	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	後期
24	奥秩父妙法嶽	和田英作	昭和三年(一九二八)	油彩、キャンバス	一面	一〇〇・〇×一一二・三	後期
25	秋田名勝画帖	平福百穂	昭和三年(一九二八)	紙本着色	一帖	各三三・一×四三・八	通期
26	妙法山遠望図蒔絵巻真箱	赤塚自得	昭和三年(一九二八)	木製漆塗、蒔絵	一点	一五・四×二一・九×七・〇	前期
27	八丈島神港風景	矢崎千代二	昭和四年(一九二九)	パステル、紙	一面	五九・三×四四・〇	後期
28	大台ヶ原山中	鹿子木孟郎	昭和七年(一九三二)	油彩、キャンバス	一面	一一三・〇×一六三・〇	後期

謝辞

本展覧会の開催にあたり、左記の皆様から
ご協力をいただきました。ここにお名前を記
して御礼申し上げます（敬称略、順不同）。

池田博子

佐藤志乃

白石烈

海と山のあいだ―近代日本の風景描写

三の丸尚蔵館展覧会図録 No.86

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社アイワード

翻訳 黒川廣子

発行 宮内庁

令和二年七月二十三日発行

- ・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，書籍と同様に出典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。

海と山のあいだ ―近代日本の風景描写

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 86

編集 宮内庁三の丸尚蔵館
制作 株式会社アイワード
翻訳 黒川廣子
発行 宮内庁
令和二年七月二十三日発行

©2020, The Museum of the Imperial Collections, Sanmomaru Shozokan

24

Mt. Myōhōgatake in Okuchichibu

Wada Eisaku
1928
oil on canvas
100.0×121.3

25

Picture Album of Famous Places in
Akita

Hirafuku Hyakusui
1928
color on paper
album
each 33.1×43.8

26

Cigar box with scene of Mt. Myōhōzan
from a distance, in *makie*

Akatsuka Jitoku
1928
lacquered wood, *makie*
15.4×21.9×7.0

27

Scene at Kaminato in Hachijōjima
Island

Yazaki Chiyoji
1929
pastel on paper
59.3×44.0

28

In the Mountains of Ōdaigahara

Kanokogi Takeshirō
1932
oil on canvas
113.0×163.0

List of Exhibits

Reproducing Mt. Fuji

1

Tagonoura

Goseda Yoshimatsu
1892
oil on canvas
89.3×144.2

2

Twenty-four scenes of Mt. Fuji

Genrokukan
c.1895
platinum print
album
each 22.0×26.8

3

Cloisonné tobacco tray with design of Mt. Fuji

19–20th. Century
wireless cloisonné, cloisonné
13.3×18.5×2.0

4

Vase with design of Mt. Fuji, in polychrome glaze

Satsuma Ware
1907
ceramic
d. 39.0, h. 93.0

5

Cranes in Fine Weather

Yamamoto Shunkyo
1916
color on silk
set of 3 hanging scrolls
each 130.5×51.5

6

Mt. Fuji at Sunrise

Wada Eisaku
1917
oil on canvas
87.5×114.0

7

Mt. Fuji, among Album “Zuisai” (Fresh Colors)

Kawakita Kahō
1924
color on silk
28.2×40.6

8

Lake Biwa and Mt. Fuji

Yamamoto Shunkyo
1925
color on silk
pair of hanging scrolls
each 117.9×36.0

9

Sacred Peak (Mt. Fuji) and Rising Sun

Yokoyama Taikan
1927
ink and gold paint on paper
pair of six-fold screens
each 209.0×452.4

10

Brilliant Ōyashima (Japan, meaning Eight Great Islands)

Yokoyama Taikan
1941
ink and gold paint on paper
handscroll
47.0×2716.0

Landscapes from Season to Season

11

Scene of Greenery at Yabakei

Saitō Kian
1880
color on silk
handscroll
27.5×276.4

12

East Gate of Nakagusuku Castle in Ryūkyū

Yamamoto Hōsui
1888
oil on canvas
59.0×44.6

13

Scene of Naha Harbor

Yamamoto Hōsui
1888
oil on canvas
43.2×57.5

14

Actual Scenes of Chishima Islands Expedition 1891–92

Endō Rikurō
1891–92
albumenized paper
(large) 21.6×27.9, (small) 14.8×10.1

15

Name card tray with scene of Lake Biwa

Unno Shōmin
1896
shibuichi, gold and silver inlay
21.3×27.5×2.2

16

Smoke from Rural Village Houses

Nakamura Fusetsu
1898
oil on canvas
84.5×132.9

17

Rocks

Nakamura Tsune
1909
oil on canvas
59.8×78.8

18

Landscape

Nakazawa Hiromitsu
1912
oil on canvas
45.0×60.0

19

Oleander

Yamamoto Morinosuke
1914
oil on canvas
59.4×44.2

20

Autumn at Saigawa River

Maruyama Banka
1915
water colors on paper
47.9×65.0

21

Naruto Seto

Nakagawa Hachirō
1917
oil on canvas
89.2×114.8

22

Lighthouse

Yamamoto Morinosuke
1920
oil on canvas
80.3×100.3

23

Two Scenes of Rain

Kawamura Manshū
1922
color on silk
pair of hanging scrolls
each 84.0×114.4

Foreword

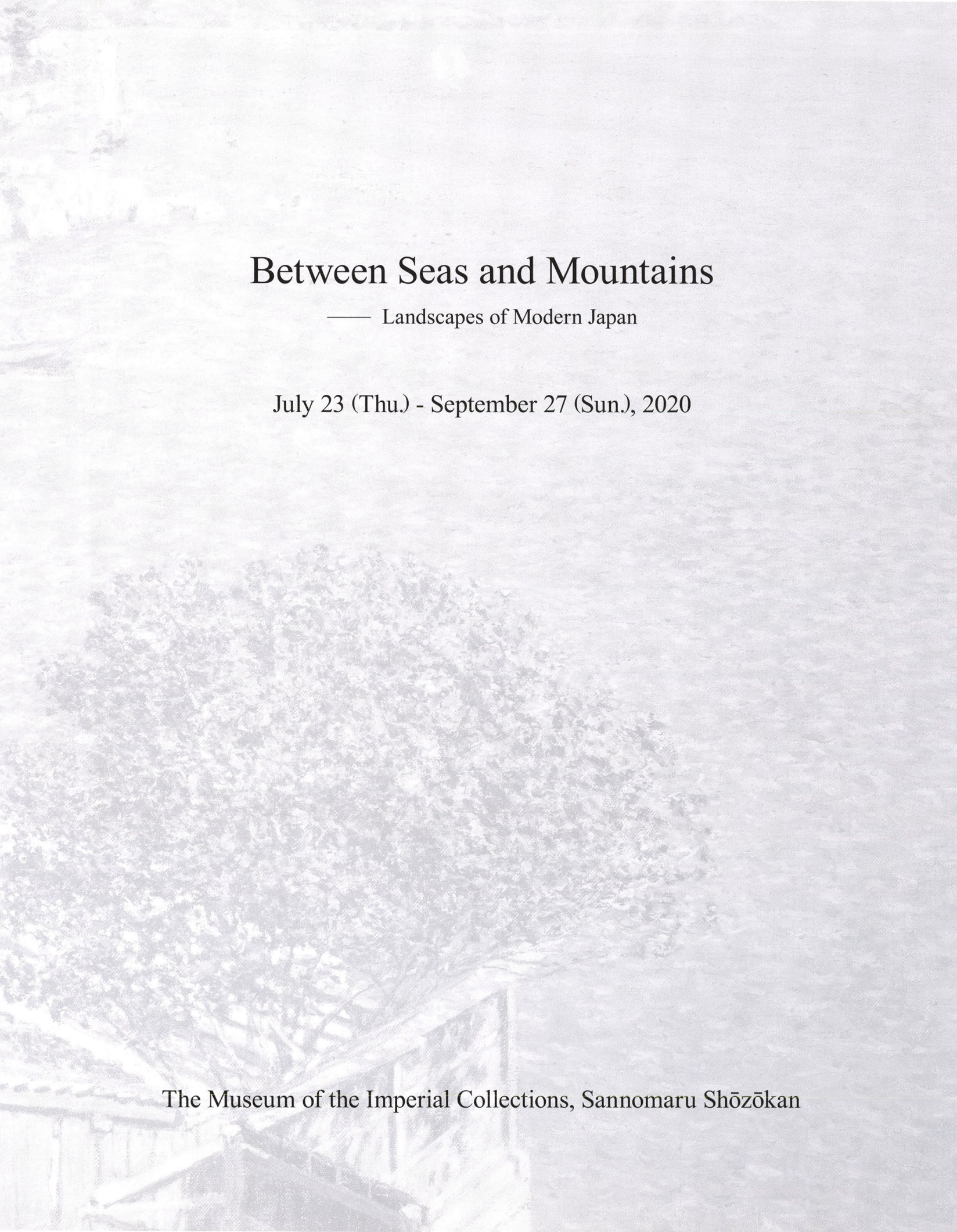
Japan being long from north to south, and east to west, is divided by the mountain ranges running throughout the Japanese Islands as a backbone, into the Pacific Ocean side and the Sea of Japan side. It is surrounded by abundant seas in all directions. In lands with many mountains and forests, agricultural life centered on rice cultivation was carried out under humid climate conditions caused by the rainy season and snow. Within these distinctive natural features, people have enjoyed the transition of nature throughout the four seasons.

Formative art in Japan can be said to have been created fostered by nature close by the people. Lands of beautiful scenery described in *waka* poems and depicted in paintings since ancient times, became known as “*meisho*” (famous places), and established as “*utamakura*” (places famed in classical Japanese poetry) and subjects of paintings. Since the 18th century when relationships with various foreign countries began to proceed, new landscape depictions can be seen among traditional *meisho-e* paintings. Furthermore, since the Meiji period when modernization rapidly progressed, various familiar landscapes of the four seasons that attracted the painters' interests became the subjects of their works, along with the greatly changing townscapes. Mt. Fuji which was registered as a world cultural heritage in 2013, has been depicted not only as a traditional *meisho-e*, but also by each artists' unique expressions. Also, many enthusiastic attempts were made with new views towards landscapes, not only in the painting world, but also in the photographic and craft divisions.

In this exhibition, we will introduce works depicting expressions of beautiful nature seen in the four seasons, focusing on the landscape depictions in Japanese modern formative art.

July, 2020

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan



Between Seas and Mountains

— Landscapes of Modern Japan

July 23 (Thu.) - September 27 (Sun.), 2020

The Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shōzōkan