

# 館報

KANPŌ : Bulletin of Yokoyama Taikan Memorial Hall

## 目次

2021 No.36

---

---

横山 隆 聞き覚え・読み覚え .....	3
佐藤志乃 横山大観筆《阿やめ（水鏡）》について.....	8
池田博子 横山大観筆《春光る（樹海）》について.....	17
貼雑帖 .....	26

---

---



## 聞き覚え・読み覚え

### 横山 隆

横山大観記念館理事長兼館長

#### 1. 戦後東京証券取引所再開の一助となった作品

祖父三回忌の法事の折り、出席して下さった清水浩氏（前日本証券取引所理事）を、祖母が紹介してくれた。しばらくして、清水氏が祖師谷の御宅に招待して下さいました。

清水氏は、教養ある文化人で水墨画をよくし、作品も見せて下さった。作品の雅号が「三溪」とあったので横浜の原三溪と同じであり、何か関係があるのか、その由来をたずねた。

すると清水氏はにこやかに笑いながら、日本経済連盟時代に尊敬し、よき指導者であった井上準之助氏の雅号が「清溪」であり、清水氏の生みの親が「溪外」、そして育ての親が「梁溪」だったので三つの溪をとり、「三溪」としたのだと話してくれた。そして、思い出深い戦後の苦勞話をとつとつと語り始めた。

「戦後、占領行政の進展は、農地改革、独占企業の解体（戦関係企業の分割等）等々が施行されたが、市場再開は実現せず、関係事業者側の度重なる懇請に対しても最高司令部は諾否を明らかにしなかったのです。この混沌とした社会が、息を吹き返すためにはどうしても日本証券取引所を再開しなければならないと思い、総司令部と折衝しました。」

清水氏は、語学が堪能な方なので、その交渉にあたられたのだった。そして清水氏は、その折衝のさなかの祖父との話を、なつかしげに思い出しながらのように語って下さった。

「昭和21年12月頃だったと記憶していますが、或る日、山崎さん（山種証券創生者、相場の神様と云われた人）につれられ、伊豆山の大観先生の御宅をお訪ねしました。よもやま話から、たまたま連合軍総司令部の話が出て、マッカーサー最高司令部の副官バンカー大佐の話が出たのです。マッカーサーの助言者として名が知られた人ですよ。（私も新聞等で副官の名前だけは何か知っていた。）」

「先生（大観）は、その副官は知っておられますか」とたずねてみると「よく知っていますよ」とのこと、「では、私を紹介していただけませんか」とお願いしたところ「私（大観）の名前を云って司令部を訪ねて行きなさい。」と云われたんですよ。

さっそく、翌日でしたが、第一相互（現第一生命日比谷の本社、当時総司令部に接収されていた）の司令部の受付に行き、「副官のバンカー大佐にお目にかかりたい。私は大観先生のご紹介によるものです」と名刺を差し出しました。

その受付の婦人（日本人のようでした）が、流暢な英語で副官の秘書に話している様でしたよ。しばらくして、お迎えを出すから、外で待っているように云われたのです。

大観先生のお名前の威力をしみじみと感じながら待っていると、一人のオーナーガード（おそらく総司令部付のミリタリーポリス、いわゆる憲兵だと思う）が降りて来て、最高司令官専用のエレベーターで六階に案内してくれましてね、見る

とはなしに、廊下の角にオナーガードがいかめしい顔をして立っているのには、いささか驚きましたよ。

広いきれいな応接間に通されましてね。待っていると、立派な風格のある軍人が入って来て「私がバンカーです。大観先生はお元気ですか」とまことに愛想がよく緊張していた私をホッとさせてくれました。ここでまたびっくりしましたよ。副官が「大観先生はお元気ですか」と聞かれたことに、二度びっくりしました。

そこで私は「いま取引所再開の仕事に取り組んでいますが、なかなか容易なことではありません。しかし、戦後の日本の復興にはもっとも大切なことの一つなので、私も懸命の努力をしているところです。この問題で今後、副官のお力を借りなければならぬかもしれませんが、その節は、どうぞよろしく願います。」と云うと副官もわかってくれ「どうぞ、いつでも」という返事でした。これで私の仕事も一歩前進したように思い感激をこめて副官の手を強く握りました。うれしかったですよ。

ふと、部屋に掛けてある日本画を見ると、最高司令官の広間に飾る絵としては、洵に粗末なもので、これが日本画とは思われたくないと思い、そこで副官に「ここへ代表的な画家の日本画を掛けては如何でしょう。貸して差し上げましょう」と云い、さっそく玉堂、大観両先生にお願いしたところ心よく応じてくださり、先ず考えたのが、丁度クリスマスの前であったので、玉堂先生の雪景が良いと思い、いただいた作品を額に入れて六階の応接間に飾り、大観先生の作品は、年明けにと思い「竹雨？桜富士？」を描いていただきました。両先生の絵の貫禄というものは偉いもので、この部屋が見違えるほど立派になりましたよ。

昭和二十四年十二月十四日、東京証券取引所が創立され、思えば、十年は許可されないと云われていた証券市場が四年をですして再開の運びに至ったことは、戦後のわが国復興への大きな第一歩とも云うべく、前途に一大光明が与えられ、司令部との折衝を一任され、目的達成に明け暮れた私にとって洵に感慨無量でした。

それにつけても、大観先生のお名前のすごさと、司令部六階のマッカーサー司令部の応接に立派な絵をかいて下さった、大観先生、玉堂先生と、遠山さんを中心に証券界皆さんのお力添えにより、「今日、待望の取引所が出来ました。心から御礼申し上げます。」と両先生に御礼を上げると、祖国をこよなく愛する両先生は、我がことのように悦んで下さったのです。」

清水氏は目をうるませて、このように話して下さいました。

祖父は生前、相変わらず自分のしたことは一言もしゃべることは無く清水氏のお話で知ることができた。それにつけても清水氏を紹介できるほどバンカー副官とお付き合いがあったのか。また、何処でバンカー副官と識りあったのか、まったく不明である。

因みに、大観記念館にはバンカー副官よりマッカーサー夫人が大変喜ばれているとの礼状が保存されている。

清水浩(雅号・三溪)(略年譜)

明治 28 年(1895) 岡山県高梁市に生れる

大正 6 年(1917) 東京外国語大学入学、その年の二学期を終え退学

大正 7 年(1918) 慶應義塾大学経済学部入学、予科二年大学の英語懸賞に応募。

一・二等の該当者なし、三等章受賞

大正 12 年(1923) 同大卒。日本経済連盟へ就職

昭和4年(1929) 日本経済連盟辞任  
昭和5年(1930) 産業調査会就職  
昭和10年(1935) 産業調査会解散  
昭和11年(1936) 東京株式取引所員組合書記長就任  
昭和18年(1943) 日本証券取引所設立  
昭和20年(1945) 日本証券取引所再開、当分の間延期  
昭和24年(1949) 東京証券取引所再開・理事に就任  
昭和30年(1955) 東京証券取引所理事辞任。  
平成4年(1992) 5月6日、97歳にて歿

## 2. 祖父の口癖

小学生のころだった。のどが渇いてきたので、まっすぐ家に帰らず祖父母の家に立ち寄った。かならず「どりこの」(原液を水で割って飲む飲料水)があるし、また千客万来なのでお客用のお菓子もかならずある。家に帰っても何も無い。ただ「お帰り！」の一言だ。祖父母の家の方が歓待してくれるし、オヤツもいただける。

「ただいま！」と茶の間に入ると、祖父はめずらしく画室には入らず茶の間で新聞を読んでいた。

「学校の帰りかい。おばあちゃんを呼んでオヤツでも食べなさい。隆が来たよ！」と祖母を呼ぶ。

「アンタの好きなどりこのと、いただいたお菓子があるから食べなさい。」と言って私の思ったとおりのオモテナシである。これだから家に帰るより祖父母の家の方がはるかに良い。

どりこのを飲んでいると、祖父は話しはじめた。

自慢話とか自分のした事等々は何一つ話さない。

「天心先生がおられたから俺は絵が描けるようになった。」そして次は、「春草が生きていれば俺の絵はもっとうまくなっている。しかし、春草が俺と同じように生きていたら、とても彼の足元にもおよばない。天才だ！おいしい男だった…」

これがいつも聞かされる口癖だ。

今日はまた違った口癖である。「俺は絵がまずい、勉強がたらん！とくに富士はむずかしい。どうしても思った富士が描けない。どれも駄目だ！」

私は祖父に「思った富士が描けないのなら、思った富士が描けるまで描くのをやめたらいいんじゃない。」

悪ガキに言われて怒ると思ったら、祖父は、コイツ一本とりよったなと思ったのか、ニヤニヤ笑いながら「富士を描かねば食えないよ。」と一言。

## 3. 動物好き

祖父は、無類の動物好きである。祖母(静子夫人)から聞いた話で、大正の中頃のことである。

まず、一般家庭では飼うことがない孔雀一羽である。きれいな羽を広げて、ギヤーと大きな鳴声である。

どのくらいの期間を飼ったのか不明だが、大きな鳴声だから近所からヒンシユクをかい、手放したようだ。どこで引き取ってもらったかも不明である。

やはり大正時代であろう。ポケットモンキー一匹を飼ったことがあるそうだ。これまた大変なイタズラ者で、客間の煙草盆から煙草を取り出しバラバラにくずし部屋中が煙草の粉だらけ。つかまえて叱ろうとすると、手のとどかない天井や、タンスの高い所に逃げる。かわいければどうにも手に負えない。と、これもま

た何処かに引き取ってもらったそうだ。

今、流行の猫を飼ったという話は、明治、大正、昭和三代にわたり聞いたことがない。猫が嫌いだと聞いたこともない。

戦前、玄関子の部屋の前庭に大きな鳥籠を作り、鳥の種類は覚えていないが小鳥を飼っていた。まさに、花鳥画の参考資料である。

私の知る限りでは、もっとも可愛がったのは犬である。(これは、まともなペットである。)昭和の中頃だろうか。テリヤ犬を二匹飼っていて、名前はティンカー、もう一匹の名前は覚えていない。

テリヤの次は、柴犬である。

あるとき、祖父が昼過ぎに外出から戻って来ると、着替えることもない。いつもであれば普段着に着替えるのだが、そのままの姿で茶の間に座り煙草を吸い始めた。祖父の懐を見ると何かゴソゴソと動いている。しばらくすると祖母が茶の間に入って来て「着替えて下さいよ。」と言うと、何か鳴き声が聞こえる。「何かしら」と部屋中を見廻したところ、祖父の懐から仔犬が顔を出した。

びっくりした祖母が「あきれたおじいさんだよ。また犬を買って来たんですね！いい加減しなさい」と祖父は怒られ、スゴスゴと懐の仔犬を出し庭にはなしてやった。

この仔犬の名前が、オスだったから頓寿と名付けられ、以前から飼っていたオスの甚兵衛とメスの桃とあわせて柴犬が三匹となった。

しかも、この名前は世襲である。

メスの名前はともかく、家の前の不忍池畔に散歩につれて行きクサリを離し走らせてやり、さて、呼びもどす時が、恥しい。頓寿はいいとして、甚兵衛である。呼ぶと散歩している人がかならず振り返る、人間を呼んでいるのか？と、思いきや、とんでくるのは犬である。散歩している人から、かならずと言っていい程、「めずらしい名前だね。オトギ話に出てくる爺さんみたいだね、…」と笑われる。まったく奇妙な名前をつける悪いクセである。

戦後は頓寿一匹であった。祖父が二階の画室から降りてくると、その足音を聞いて茶の間の外に座り足でガラス戸をたたく。開けて欲しいのだ。祖父が開けてやると、上って来て祖父の横に座ってジーッと祖父の顔を見てうれしそうにしている。祖父はやおら缶から「ソバボウロ」を取り出し、半分は自分が食べ半分は、頓寿に食べさせ、話しかける。誠に仲が良い。お手伝いさんが、いつもエサをやっているのだが、何故か祖父と気が合うのかそばにいたがる。昭和33年2月26日、祖父が他界しても夕方近くなると茶の間の外にさびしそうに座って祖父を待っている様だったが、しばらくすると後を追うように死んでしまった。

大分古い話だが、祖母や父から聞いた話である。これもまた、一般の家庭でも飼うことのない動物である。

明治43年、寺崎広業、山岡米華と三人で中国へ旅に出た。

天津では、ロバを借りたのか、乗って街を見物してまわった。

ところが、また悪いクセが出て、そのロバが欲しくなり、一人では気おくれがしたのか寺崎広業を誘い、広業は、お前が欲しいならしかたがない、付きあってやると、一頭づつ買い東京へ連れかえって来た。

ロバの購入代金と海上運送費、しかも本人たちの船賃もある。まだまだの絵描きなのに良くお金があったものだ。

連れ帰ったロバを広業も祖父も近辺で乗り廻していたようだ。たしかに、近隣の古老の方から、大観さんがロバに乗っていた、という話を聞いたことがある。広業も乗っていたようだが、ご近所からヒンシュクをかい上野動物園に寄贈した

そうである。祖父は一步遅れて動物園はロバばかりいない。ロバを引き取ってくれところは何処にもない。たまたま、上野精養軒の知人に相談したところ精養軒で引き取ってくれるとのこと。ありがたい！

さっそくロバの背中に大きな熨斗をつけ、次の様な手紙を添えた。

「驢馬名ヲ長城と云ヒ 今三才ニ候  
毎度御邪魔仕候  
此驢馬歳暮のしるし迄ニ進上仕候  
御笑納被下度 生殺与奪の権ハ勿論  
煮るも焼くも御気の俣に候 草々  
庚戌冬十二月廿六日

横山大観」

誠に勝手である。カワイイので中国旅行の土産として買って来たのに「煮るも焼くも御気の俣に」とは？欲しいと思うと、すぐ買う悪いクセである。

## 横山大観筆《阿やめ（水鏡）》について

佐藤志乃



図1 横山大観《阿やめ（水鏡）》  
明治34年頃～明治30年代末  
横山大観記念館

はじめに

横山大観の《阿やめ（水鏡）》（図1）が制作された明治30年代は、大観が朦朧体という色彩表現を試みていた時代である。その試みが本作品にどう反映されたのか。またその色彩表現が西洋近代絵画とどう連動しているのかを、具体的な作品を取りあげて検討していくこととする。

### 1. 《阿やめ（水鏡）》の概要と画題について

横山大観記念館所蔵の《阿やめ（水鏡）》は、絹本、131.0×70.0の掛幅である。大幅であるため、何らかの展覧会に出品された可能性もあるのだが、そうした記録は未だ見つかっていない。制作年は、表現、落款から明治34年～明治30年代後半と考えられる。

描かれた当初、この作品には「水鏡」という箱書きがなされていた。水鏡とは、静かに澄んだ水面に物の形が映って見えること。あるいは、ありのままの自分の姿を映してみることをいう。転じてこの言葉には、ものごとの真理を見抜くという意も含まれている。そうなる仏教的な解釈を含む寓意的な作品であったとみることができ、《寂静》（明治29年）、《無我》（同30年）などに続く大観ならではの仏教的画題の作品と位置付けられる。

ところが、大観は晩年になって、箱書きを「阿やめ」と改めた。つまり箱書きは二つ現存している（ゆえに当館では、通常、作品名としてその二通りを併記している。以下では《阿やめ》と略記）。

描かれているのは、背の高い、ショウブとおぼしき花々（描かれている花は、水辺に群生していること、花びらの付け根が黄色であることから、今日というショウブであると思われる。なおショウブは、飛鳥奈良の時代、アヤメグサと呼ばれていた）、そしてそれに囲まれるように女性が佇む。足元には水辺があり、女性はずつむき、その水面を見つめている。まさに「水鏡」の画題にふさわしい。女性の背丈は、周囲のショウブとほぼ等しく、あたかもショウブの花の妖精であるかのような印象を受ける。着物の色合いは、花と葉の色合いに合わせた水色と白である。あるいは「いずれあやめかカキツバタ」とでもいうごとく、美人をショウブに見立てているのかもしれない。これについては先行例があり、歌川豊国（三代）の「堀切」（図2）では、帯の形がショウブの花のように描かれるなど、女性がショウブそのものに見立てられている。

「水鏡」と聞いてまず思い浮かべるのは、菱田春草の《水鏡》（明治30年、第3回日本絵画共進会）（図3）だろう。大観が当初作品名を《水鏡》とした際には、春草のこの作品が念頭にあったはずだ。制作時期も、両作品はそう離れてはいない。ただしその表現には大きな違いがある。春草の《水鏡》のほうは、天人五衰という仏教的なテーマを題材としており、水面と、そこに映った姿はぼんやりではあるけれども、それは濁って美しくない。つまり水面に映っている（真実の）姿は、天女の色あせて衰えた姿であることを暗示的する。周囲に添えられた花も、移ろいゆくものの象徴として、「七変化」の異名をとる紫陽花である。天女の衣服と紫陽花の色合いは同じで、紫陽花が天女に重ね合されていることがわかる。この思



図2 歌川豊国（三代）  
《江戸名所百人美女 堀切》 安政4年  
東京都立図書館



想画とも宗教画とも捉えられる春草の《水鏡》であったが、一方大観の《阿やめ》は、全体として色彩の美しさが際立つ。美しい花々と女性像という、すなおいに美人画と捉えてもよさそうな作品となっている。先述のように《阿やめ》と改名した理由は不明だが、この題名になったことで、本作品は美人画、風俗画という印象の強いものとなった。いずれにせよ、大観が女性像を大きく描く例は極めて少なく、画業のなかでは異彩を放つものといえるだろう。次に、描かれている内容について詳しく見ていく。

## 2. 《阿やめ（水鏡）》に描かれた女性像と元禄趣味

まずこの女性像について検討してみよう。切れ長の目は、浮世絵などに典型的な女性像を連想させる。着物の模様は鹿の子、なでしこ、丸松葉など、一面に広がる鮮やかなもの。袖は丸みを帯びた元禄袖。頭には塵除けの揚げ帽子をかぶっている。その姿は江戸時代初期、元禄風の風俗に取材している。

これについては時世粧における元禄文化の流行が関係している可能性がある。

元禄は、世間が衣装というものに格別の関心をもち、遊興に贅を尽くす華やかな着物が女性たちの間にひろまった時代であった。花見をする町方の娘などが「花見小袖」を着飾り、絢爛たる美を競いあったという。鹿の子模様の染めなどは元禄時代を代表する意匠で、齋藤隆三によれば、日露戦争ののち「國威日に昂り、豪宕の気内に充ちて」元禄趣味の回想が起こり、このような元禄物流行の現象となった（齋藤隆三『元禄世相志』博文館、明治38年）。

市井でも元禄模様を標榜する者が現れた。明治27年に、のちに元禄模様の流行を作り出すこととなる高橋義雄が三井呉服店（三越の前身）に入っている。日清戦争の直後の好景気に沸く時期であった。高橋はただちに福井江亭や島崎柳鳥ら日本画家を呼び、着物の模様の改革に着手。江戸期のやまと絵、琳派、浮世絵などに注目し新図案の作成に取り組んだ。風俗絵巻、小袖屏風など、図案の面白いものも資料として収集した。明治32年には三井呉服店から『花衣』という案内書が発刊されるが、これには高橋の「模様の説」ほか、「江戸の風俗衣服のうつりかはり」などの論説、着物の文様の見本帖なども含まれていた（前田恭二『絵のように』白水社、平成26年）。こうした、江戸の華やかな衣装への志向が時代背景としてあり、大観たちの目に留まるところであったのかもしれない。

さらに三越は、明治38年より元禄模様というものを宣伝し、ブームを巻き起こしている。槌車や葵、市松などを用いた派手な模様で、戦勝景気を反映した商品化をおこなったのであった（樋口温子「明治末期における着物図案の近代性：「元禄模様」を中心に」『美術史』平成31年）。三越が発行していた『時好』にも元禄時代の美術や文芸が紹介され（4月号）、元禄ふうの裾模様をテーマとする懸賞図案の募集（5月号）が行われたりした。また呉服だけでなく、櫛、ネクタイ、煙管、手拭い、団扇などの小物類にも元禄ふうが取り込まれ、商品として発売された。元禄踊り、元禄料理なるものも現れたらしい（神野由紀『趣味の誕生』勁草書房、平成6年）。岡田三郎助の《婦人図》（図4）に描かれた元禄風の女性像は、ポスターとなり、美人のイメージのひとつとして流布した。（岡田は、明治37年の白馬会展覧会にも《元禄のおもかげ》を出品している。）

わが国最初のグラフ紙といわれる『風俗画報』をみると、明治38年11月より数か月、「東郷大将凱旋途上歓迎」「公式凱旋祝賀」など軍隊凱旋の話題や歓迎式典の話題に混じって「元禄模様」「元禄模様の衣装」の記事があり、派手で大きな模様の元禄風が、どのような気運のなかで歓迎されたのかが見えてくる。『元禄風明治振』（下村玉広、本田雲錦堂、明治38年）といった、元禄ふうの「模様集」



図3 菱田春草《水鏡》明治30年  
東京藝術大学



図4 岡田三郎助《婦人図》明治40年  
石橋財団ブリクストーン美術館

なども刊行された。

まさに大観の《阿やめ》こそ、菖蒲園で花見を楽しむ元禄の町娘と、ショウブの花々に劣らず華やかな絵柄の衣装を描いた作品であり、制作年は不確定であるけれども、元禄の豪華な感覚が、日清、日露戦争後の景気とともに回想された、その時代の嗜好と関連している可能性は高い。

こうした元禄流行を背景に大観周辺の画家たちもしばしばこれを題材とした。大観の他の作品を含め、以下に列挙する。

下村観山《元禄美人図》明治32年

菱田春草《美人読書》明治32年(図5)

横山大観《朝顔日記》(図8) 明治33年頃 茨城県近代美術館

菱田春草《元禄美人紅葉狩》(図6) 明治34年 高輪美術館

木村武山《元禄美人》明治35年(『日本美術』43号、明治35年8月)

菱田春草《元禄美人》(図7) 明治37年



図6 菱田春草《元禄美人紅葉狩》  
明治34年 高輪美術館

これらはいずれも、画面が華やかで明るい。着物の模様は精緻かつ華美に描かれ、作品の主要部分を成している。また、春草の(図6)などは、人物を小さく配し、背景の大気の色合いに心を配っており、朦朧体の典型的な表現となっている。だがやはり人物の衣装は、華美な意匠をこらした絵柄であるとわかる。

### 3. 《阿やめ(水鏡)》の色彩表現

#### ・朦朧体との関係

次に《阿やめ》の表現について見てみよう。人物の着物には、はっきりとした墨線を使っている。細く流麗な輪郭線である。帯には金で線を描く装飾性を見せる。これに対し、顔の表現には輪郭線が一切見られない。胡粉をほどこして肌の白さと、光のあたった具合を表わしている。先述のように浮世絵の人物像を思わせる顔立ちだが、その表現は、かすかな陰影、ハイライト、耳殻の凹凸などが写実的に表現されており、むしろ西洋画ふうともいえる。

花もまた、線を用いることなく写生風に仕上げている。花びらには脈までも丁寧に描き込み、その透きとおるような白さは、そのまま女性の清楚で儂げないイメージと重なる。そして背景は、黄色味を帯びた淡い色調で埋められ、画面全体はほのかな光に満ちているようだ。女性の足元にある水面には、ショウブの葉の青緑、花の白が反映し、さらに水に映る女性の像は明るい黄色で描かれ、まるで光を帯びているようである。この点、あえて濁った色調で描いた春草の《水鏡》と大きく違うところである。

先述したように、本作品は元禄時代の風俗を題材とし、その表現は浮世絵から取り出してきたかのような意匠性を備えている。しかし周囲の自然描写——濃淡で前後関係を表わしたショウブ、静けさを讃えた鏡のごとき水面、そして大気存在、それらの表現には、屋外に出て感得した光と色で満たされている。花見という、屋外における庶民の遊興を題材としているため、なおのこと、大気や光の描写に画家の関心が向けられたともいえる。

本作品が描かれた明治30年代は、大観が「朦朧体」という表現を試みている時代である。伝統的な筆線を使わなかったことで、この表現は当時酷評を浴びたが、季節や時間によって変化する自然の一瞬の風趣をとらえる姿勢は、写実的であるようでむしろ自然に接したときの印象が率直に再現されるという、感覚的なものであったといえるだろう。



図7 菱田春草《元禄美人》明治37年

ここでは、モネらに代表される印象派の自然観察、色彩表現が、同時代的な傾向として想起される。

#### ・印象派、特にモネとの共通点

モネらによるジャポニスムは、構図やモチーフだけでなく浮世絵の明るい彩色にも影響を受け、澄んだ美しい色彩を追求した。色を混ぜて用いる西洋絵画では、色彩が濁ってしまい、澄んだ色彩を再現できない。そのため色をまぜることなく点描を用いる手段をとった。

この彩色方法により、空や大気の色合いが明るく表現された。たとえば《散歩、日傘をさす女性》(1875(明治8)年、ワシントン・ナショナル・ギャラリー)では、空を表わす水色、雲を表わす白が人物のドレスの色にも映し出されている。雲を描く白い絵具のタッチは、顔や衣服にも重ねられ、風が存在を表現している。さらに、足元の花の黄色は、人物の臂のあたりに反映している。《阿やめ》と同じように、自然の色と人物の色は共鳴しているのである。こうして画面は光に満ちた明るさを手に入れたといえるだろう。同様に《セーヌ河の日没、冬》(1880(明治13)年、ポーラ美術館)では真っ赤な太陽、赤と黄色に染まる空の色が、セーヌ川の水面にも映し出されている。《阿やめ》の水面(水鏡)に光(黄色)やショウブの色(青緑と白)が反映しているのとよく似ている。

このように大観らの朦朧体、モネらのジャポニスム、東西軌を一にして色彩の美への探求が展開されたのであった。

#### ・大観の色彩研究

では、大観らの色彩研究はいつどのように始まったのか。

彼らの師である岡倉天心は、早い段階から色彩研究の必要性を唱えていた。最も早い例と思われるのが「絵画配色ノ原理講究セサルヘカラス」(『大日本美術新報』明治18年5月、『岡倉天心全集 3巻』平凡社、昭和54年)という論説である。

ここで「美麗ナル色彩ヲ好ムハ人ノ天性ナリ」と述べる天心は、しかしながら歴史的にみると日本も西洋も、色彩研究は難しく不十分であった、と指摘する。ことに日本に関しては、東山時代に水墨画が流行して以来、「真ノ彩色家」は減り、彩色を軽視する風潮があらわれた。彩色については粉本に顔料の名を記すのみで、さらにその数も僅かなものであった。もちろん水墨画を排斥するわけではないが、「彩色ナルモノハ光線ノ分割ヨリ生シタルモノニシテ、其結合分配ノ方則ハ理学上ヨリ証明スルヲ得ルモノナレハ、近來歐洲ノ理学者ハ光景ノ理ヲ応用シテ美術ノ補助トナセリ。」と、西洋における理学的な角度からの色彩研究に触れ、「泰西理学ノ結果決シテ軽ンス可ラサル也」と大いに参考にする価値があると促している。これが具体的に何を指すのかは断言できないが、ミシェル・ウジェーヌ・シュブールの色彩理論あたりかもしれない。周知のように、印象派、そして新印象派のスーラ、シニャックらは筆触分割の表現においてシュブールの色彩理論『色彩の同時対比および配色の法則について』(1864年)を参考にしたとされ、西洋の近代絵画史に重要な転換期をもたらしている。

このように天心は、色彩研究については今後多に発展の余地があること、また西洋の新潮流として理学的視点からの色彩表現があり、これも参考にするべきであることを提言している。

また東京美術学校での講義「泰西美術史」(明治23~25年、講義筆記ノートをまとめたもの。『岡倉天心全集 4巻』平凡社、昭和55年)では、最後、締めくくりの部分に「仏人ミレー、コローの如きは写生より写意を主唱す。実物より



図5 菱田春草《美人読書》明治32年



図8 横山大観《朝顔日記》明治33年頃  
茨城県近代美術館

面白味を添ゆべしとなり。インプレシヨネツ派の如きは、一見即ち真にして是なりとす。海も空も一見したる儘にて画くべし。細波片雲を画くを要せずと。」と、近代の流れについて触れており、「インプレシヨネツ」の名称も登場している。天心のこの西洋美術史は、バルビゾン派から印象派への流れ、その表現や主義主張の概説を述べたところで終わっている。

なお、日本における同時代的傾向として、すでに黒田清輝らによる外光派と呼ばれた表現もあった。黒田が《湖畔》において明るい色合いで陽射しを表現したのは、明治30年のことであった。自然の光を感覚的にとらえた表現は、印象派の新しい風を日本の画壇にもたらした。

天心が大観らに出した「空気や光線を描け」との指示は、朦朧体の試みの発端とされるが、これはつまり、大気をいかに色彩で表現するか、という試みでもあった。ここに黒田らによる外光派の影響が及んでいたであろうことは、従来指摘されてきたところである。ゆえに大観らの「空気や光」の表現については、間接的であったにせよ、そこに、屋外での自然観照による光の表現を実現した印象派の影響をみることができる。

ところが朦朧体の試みは、色彩がまじりあう弊害に陥り、天心が以下の如く苦言を呈したことがあった。

「概ね模糊暗澹として、陰鬱の気あるを免かれず。所謂朦朧体の文字の出づる其故なきにあらざる如し。……煙雨を仮り霧靄を用ふること自然の結果なるべし。されども、これが為めに我が日本画の特色たる明快の観念に遠かるを免れざるを如何せん。……更に此明快の方面に向つて益々開拓の労を辞せざらんことを望みて已まざるなり」(「第十回絵画共進会日本美術院展覧会出品概評 菱田春草」『読売新聞』明治34年3月15日～24日、26日～28日)

これは春草に対する批評文であり、この助言以後、朦朧体が明快さを増していくという解釈が、美術史上でしばしば語られてきたところである。

では実際、色彩が透明感をもち、明るさを取り戻していった要因は何だったのか。考え得るのは、春草の《水鏡》にみられたような思想的内容、そのほか、精神的、心理的な描写、感情表現などを目指すときには、複雑な濁った色調を示す傾向にあったようだ。大観の場合は《屈原》(明治31年)がその良い例となろう。

だが朦朧体は、しだいに月明りや夕暮れ、曙などを、情緒的に、日本的な美意識をもって描くようになる。それにともない、色調は明るく美しいものとなっていったようだ。

さらに大観による情緒的な色彩表現については、その背景として、西欧の色彩研究が移入されたことも踏まえておくべきだろう。先述したシュブールによる科学的色彩論については、日本美術院が発行していた雑誌『日本美術』において塩田力蔵がその抄訳をしており(「配色論綱」『日本美術』明治34年10月)、大観や春草もそれを見たはずである。隣接する色彩が鑑賞者の目にどう認識されるのか、とくに補色にあたる2色を並べると明るい画面になるといった理論に、大観が触れた可能性もあるだろう。

また、ターナーの色彩表現に影響を与えたとされるゲーテの「色彩論」もすでに紹介されており(高木伊作「ゲーテ」(明治26年、民友社)が嚆矢とされる。緒方康二「日本近代色彩学史ノート」『夙川学院短期大学研究紀要』昭和59年)、物理学的な見地からの記述のほかに、色彩がどのような感情をもたらすのか、といった心理学的見地からの考察もあった。色を科学的に取りあげようとする態度

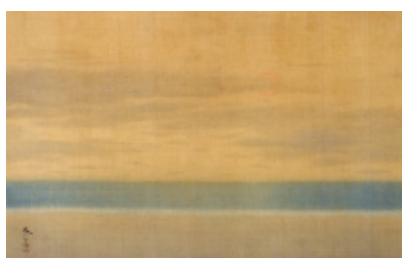


図9 菱田春草《海辺朝陽》明治39年  
福井県立美術館

は、近代的な新しい研究領域であった。

明治37年～38年にかけての外遊中に得た西洋美術の体験が、彼らの表現に変化をもたらしたとの推測もなされてきたが、大観らが外遊先でいかなる西洋絵画に触れたのかが不明確であることから、直接の影響関係にまで考察が及ばないという事情がある。ロンドン・ナショナル・ギャラリーやロイヤル・アカデミー・オブ・アーツなどを訪れているが、具体的にどのような作品を見たのかも明らかとされていない。

ただし近年、天心と親しかった親日家イザベラ・スチュワート・ガードナーが所有していたホイッスラーの作品 (*Harmony in Blue and Silver, Trouville, 1865*. 海辺を描いた作品) が明らかとなり、大観と春草が外遊中にそれを見た可能性があると指摘された。あわせて春草の滞欧中の作品《海辺朝陽》(図9)については、ホイッスラーやギュスターヴ・クールベによる海辺の作品との類似が指摘された(『生誕150年・没後100年記念岡倉天心展』福井県立美術館、平成25年)。画面を横切る海辺、シンプルな構図、明るい色合いなど、両者の画面全体の雰囲気はよく似ている。

次に、大観らの西洋美術の知識はどうであったかという点、明治39年、外遊後に発表した「絵画について」(大観と春草の連名で発表)に、「欧米晩近」の傾向として「描法に於ける外光派 印象派 色彩派等の新技術と共に 主題に於ても比喩派 表象派 其他の新思想を現出致し候へども ……」と記されている。

西洋では「印象派」、「色彩派」(スーラに代表される新印象派か)、「表象派」(ゴッホ、ゴーガンらによる表現主義的な絵画か)など様々な表現方法や主題が表れてきたが、「色は刺激にして専ら直覚に訴ふるものに候へば 彩画は忘我の快感を与ふるの最捷徑」というように、自分たちは絵画として色彩はもっとも重要であると考えている、したがって今後は一層色彩研究に邁進するのだと決意表明をしている。

だが大観らはここで、印象派などの西洋近代の色彩表現から影響を受けたとは言っていない。それどころか、

「人或は本邦の印象派 色彩派に優先を占めし事実を忘れ 軽々ラスキン一派の唱道に驚きターナー乃至ドラクロアを喋々し 曳きてウイスラーの後塵をも拝せんとし 而して此画道当然の趨勢たり 本邦絵画の特色たり 特に欧州人よりも遙かに優先なりし宗達光琳以来の色彩的印象派を以て却って洋画の模倣なりとし 漫然之を排斥せんとするものは最も笑ふべきの至りにして 畢竟するに東西美術史上の対照に疎なるの致す所と存候」

と書いているように、ターナー、ホイッスラーの名を出してきたものの、色彩表現については日本の宗達光琳のほうがはるかに先なのだという。

さらに大観らはこう主張する。

「本邦固有の特色とは 一時外国の感勢に遠ざかりて内自ら発揮せる文化時代の標徴たる所にして 前には雄麗なる藤原時代あり 後には婉麗なる元禄時代ありて此両時期に外ならずと存候」

「中にも空前にして殆ど絶後なる特異の光彩を放てるものは実に光琳の色的印象派に在り」

そもそも日本の絵画の独自性は、色彩表現にある。「源氏物語等の如き着色豊富」



図10 菱田春草《春の朝》 横山大観《秋の夕》  
明治35年  
茨城県近代美術館

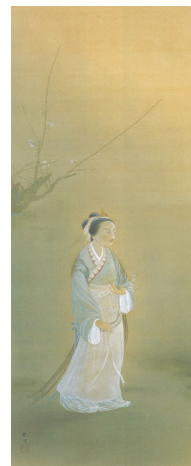


図11 菱田春草《羅浮仙》明治34年  
水野美術館

の諸作品や「光琳の色的印象派」などを例にあげ、我が国ではすでに、はるか昔より「色線描法」が発達し、「主色的描写」の先行例があったのだと主張する。つまり自分たちの試みを、世間は「東洋画に非ず」とし、「朦朧体を以て誹謗」するけれども、そうではなく、あくまで伝統に立脚するものである、と断言したのである。

「絵画について」のなかでの言葉どおり、明治30年代後半の大観と春草は、色彩の美しさを追求していった。その時間的な流れを踏まえると、澄んだ色彩を実現した《阿やめ》の制作は、外遊後であった可能性も否定できなくなる。

他にも例を挙げるならば、大観、春草の対幅《春の朝》《秋の夕》(明治35年)(図10)では、画面全体が明るいオレンジ色となっている。画面をつつみこむこの淡い色彩によって、一色に染まる自然界の一瞬の様子が、情感ゆたかに表現されたのである。おそらく、ここに筆墨による明確な線などが入ったら、この繊細な色調がもたらす詩情は台無しになったことだろう。



図13 菱田春草《秋の夜美人》明治35年頃  
横山大観記念館

背景にほどこされるぼかしによって、月明かりの風情も表現された。春草の《羅浮仙》(図11)や大観の《峠の夕》(図12)はその一例だ。これらの作品では、色のグラデーションによって、空や大地がそこにあることを暗示し、西洋的な空間表現を感じさせる。これは同時に、色の淡い方が光、濃いほうが闇、という明暗をも表している。

《阿やめ》をはじめ、ここに見てきたような作品の背景描写は、周辺的な景物を省くという伝統的な余白の概念を残しつつも、それが淡い色に満たされるという、近代的な余白とでもいべき表現であった。そして、この一面の淡い色は、「絵画について」のなかの、色彩は「直覚に訴ふるもの」であるから彩色画は「忘我の快感を与ふる最捷徑」なのだという主張にもつながっているようだ。季節や時間の推移によって変化する自然界の様子を、画面を満たす美しい色彩で表わす。それは、現実の通りに写しとったというよりも、余韻余情がただよう、情緒的な自然美の表現であった。



図12 横山大観《峠の夕》明治36年  
茨城県近代美術館

また、月の光は青色か否か、をめぐっての論争もおこった。発端は高山樗牛の「月夜の美感に就いて」(『太陽』明治32年11月)という論説で、こうしたテーマでの論争じたい、明治の浪漫主義的な趣向にかなったものであったといえる。月光というテーマについては、先に挙げた春草《羅浮仙》(図11)、大観の《峠の夕》(図12)、春草《秋の夜美人》(図13)など、朦朧体の作品のなかにも多くの作例がある。樗牛の論考はそれらと同世代のものとして興味深い。そして樗牛がこのなかで示した、青は「冷」「静」「安慰」「寂莫」といった感情を表示し、やがて「沈思」「冥想」の境地に導くのだという発想は、言葉では伝えることのできない感情や気分を色合いで表そうとした朦朧体に一脈相通ずるものといえるだろう。画面の色調が感情表現に及んだということは、朦朧体の重要な側面だ。

樗牛のこの小論をうけて、島村抱月は、「月光美の源」は「薄明朦朧」にあると述べている。「薄明朦朧」とは、月の光が「微薄」であるために、月夜は「天地」がただ「明暗黑白の二色に見えるばかり」で「宛然たる墨絵」になり、「昼ほどに判然しない」という様子を指す。抱月はこれについて説くにあたり、ラスキンが「造化の色彩の無限の変化を一色に見はず」には「灰色」がもっともよい、と述べていたことなども取りあげた。さらには、ライプニッツの「半解論」、ゲーテの「薄明説」といった西洋の美学をもち出して、「朦朧」が「観美上に極めて重要な意味」を持っていることを説明している。

そして、抱月のいう「薄明朦朧」「灰色」は、アメリカ滞在中の大観の作品、たとえば《帰帆》(明治38年、滋賀県立近代美術館)における色味のない画面をイ

メージさせる。先述したようにこれらの作品は、モノトーンに近い色調ゆえに、伝統的な水墨表現を想起させる。だが、その一方で、抱月の解釈とも同じ性質をもっているように感じられ、西洋美学との間にも同時代性を有していたように思われてくるのである。

以上のような色彩にまつわる研究が朦朧体の表現に直結したとは言いがたいが、同時代の潮流としておさえておく必要はあるだろう。なお、明治末、大観の色調重視については、次のように、ホイッスラーとの類似が指摘されることもあった。

「彼（＝大観）が近年の色彩の中には、ホイッスラーに依つて得た感化が見えてゐる。日本画家の中に、かういふ西洋近代の形式に目を着けたものが彼の外にあるか。彼は実に油断のならぬ画家である。」（林田春潮「広業、観山、大観、栖鳳」『中央公論』大正元年11月）

この批評が、大観のどの作品を念頭においていたのかは不明だ。ただ、ホイッスラーの作品のなかには、淡い色調による大気表現が見られ、全体的にぼんやりとしている表現も多い。ゆえに、同時代の鑑賞者が、朦朧体との間に共通点を見出したとしても不思議ではない。大観の色合いは、同時代の、新しい西洋絵画の香りをも帯びていたのである。対外的に、東洋的立場を主張し続けた大観、春草であったが、色調で感情を表すという彼らの方法は、西洋のモダン・スタイルにも通じるものであった。

なお、日本画の朦朧体がみせたロマンチズムの傾向は文壇にも見られた。自然に接するということが、それを客観的に写しとるためではなく、そこに新しい魅力を発見しようとするものであった。国木田独歩の『武蔵野』（明治31年）や徳富蘆花の『自然と人生』（明治33年）など、文章においても“実景”ではなく“印象”の再現をめざす動きがおこった。こうした明治の浪漫主義について、先行研究では「印象や感覚、意識のリアリズム」であるともいわれ、刻々と変化していく目の前の光景を、そこから受ける感情とともに表現することは、「主観と客観」が渾然一体となった「情景」の描写であったと指摘されている（鈴木貞美『「日本文学」の成立』作品社、平成21年）。この、自己の感受性にしがたい、印象や感覚を表現しようとする欲求も、朦朧体と同時代の思潮として興味深い。朦朧体がみせた色調やぼかしの研究は、当時の文芸に現れた新たな自然観照と共鳴していたとみることできるだろう。

## まとめ

大観はその画業の目的を、伝統にのっとりた日本の精神、美意識の保存とそれに基づく新時代の日本画の創造に据えていた。それゆえ、西洋絵画の影響をみずから言葉で語ることはなく、むしろ西洋絵画と日本画（東洋画）の違いを明らかとし、日本画の優位性を強調することが多かったといえる。しかしながら《阿やめ（水鏡）》をはじめとする明治30年代の色彩表現をみると、西洋近代絵画の動きと連動していることがうかがわれる。大観本人は、西洋絵画の何を取り入れたのか、具体的に語らないためにその影響関係を実証することは難しい。したがって、同時代の東西の作品を比較検討し、また時代背景をみながら、引き続き、表現傾向の同時代性を探り東西の文化交流について考察していきたいと考える。

本稿は、令和3年度、文化庁による「博物館等の国際交流の促進事業（実施事業）」のうち、「東西文化財を活用した博物館の国際交流事業」の一環として発表した論考を加筆修正したものである。



横山大観《阿やめ（水鏡）》



# 横山大観筆《春光る（樹海）》について

池田博子

横山大観記念館研究員

## はじめに

横山大観《春光る（樹海）》(図1)は、《竹外一枝》とともに、昭和21年の再興第31回日本美術院展(以下院展)に出品された。院展は3年ぶり、戦後における初めての開催である。主題は、昭和の初期より多く描かれてきた富士山、そして桜や松である。ただ、同作は他の富士山を主題とした作品に比べると、かなり異なる表現がされている。例えば、桜や松は多くが明るめの色調で彩色され、霞や雲海とともに描かれるのに対し、《春光る（樹海）》では水墨表現が用いられ、雲海などは描かれていない。山の表現も、近距離から捉えたものの多くは俯瞰あるいは真横から描かれており、本作のように目の前に迫るかのような仰望するかたちは例がない。富士山の画を多く手がけ、その数は2000点近くになると推測されている大観だが(1)、定本といえる画集『横山大観』(2)に所収されている約500点の富士山の画を見ても、《春光る（樹海）》に似た表現は見当たらない。一方、本人が「大観といへば人は富士といふ。だがこれでよいと思ふ富士はまだない。天地正大の気の塊を、日本の精神を、絵画に現したいと富士に向ふ」(3)と述べているように、大観にとって富士山とは、日本の精神の象徴として挑み続けた主題であり、同時に人々からの制作依頼も圧倒的に多かった画題のひとつであった(4)。とくに昭和10年代より終戦時まで、力強く雄大な表現の作が多く見られ、その背景に、戦時下における国体のイメージ化、国威発揚の目的が作者と依頼主にあったことは、既に指摘されているところである(5)。こうした背景のなか、戦後の富士山の画に関しては、サンフランシスコ平和条約が公布された年の制作《或る日の太平洋》(昭和27年)がしばしば、その代表例として取り上げられてきた。が、戦後最初の院展出品作《春光る（樹海）》も、その異色の表現はもとより、大観の画業の中で非常に重要な作品といえるだろう。

そこで本稿では、《春光る（樹海）》について、おもに未完本や草稿類を参照しながら、大観の制作意図について考察する。あわせて、終戦直後という時代背景をふまえて、本画の歴史的意義について考えてみたい。

## 1. 《春光る（樹海）》について

《春光る（樹海）》は、横画面(69.2×101.0cm)の紙本墨画作品である。画面右下に「大観」、朱文円印「鉦鼓洞主」の落款がある。作品名には括弧付きで「樹海」とあるが、実際の箱書きは《春光る》である(以下《春光る》)。「(樹海)」が付されるようになったのは当時の展覧会目録によるものと考えられる(6)。なお、「春光る」の言葉自体は、『辞林』(大正13年)、『大日本国語辞典』(昭和15年)、『広辞苑』(平成6年)(7)には見当たらず、「春光」や「風光」といった季語から想を得たものと思われる。

画面には富士山と生い茂る樹木、ごつごつとした岩場のような大地が描かれる。山は画面上半分に配され、山頂は画面上端に近い。山容は薄い墨で描かれ、幾筋も連なる谷筋は塗り残すことで表されている。ただし、山頂とこの近くの筋には胡粉が施され、陰影がはっきりと示される。山頂の三峰形や筋の描写は富士山の南西に位置する、静岡県富士宮市から望んだ山容に似ている。とくに、本図の谷

(1) 佐藤志乃「明治期の富士と朦朧体」『企画展 横山大観の富士』図録、平塚市美術館、平成26年、12-19頁。

(2) 『横山大観』全5巻(大智経之監修、大日本絵画巧芸美術、昭和54年-昭和56年)、『横山大観 続』全2巻(大智経之監修、大日本絵画、平成5年)。

(3) 横山大観「富士の魂」『読売新聞』昭和17年2月15日、朝刊、一面。

(4) 大観への制作依頼資料「依頼画控」(横山大観記念館蔵)による。同資料については、下記の『館報』を参照。

長尾政憲「大観の『依頼画控』」『館報』16号、横山大観記念館、平成10年、20-35頁。

池田博子「横山大観への注文制作について—横山大観記念館蔵『依頼画控』からひもとく」『館報』26号、横山大観記念館、平成22年、15-36頁。

「横山大観記念館蔵『依頼画控』—昭和10年から昭和14年まで」『館報』28号、横山大観記念館、平成25年、17-40頁。

「横山大観記念館蔵『依頼画控』—昭和15年から昭和20年まで」『館報』34号、横山大観記念館、平成31年、14-31頁。

(5) 前掲註1、佐藤志乃「横山大観と水戸」(『生誕150年 横山大観展』図録、東京国立近代美術館・京都国立近代美術館・日本経済新聞社・毎日新聞社編、平成30年、213-218頁)、江口恒明「近代の富士のイメージ・大観の富士図」(『企画展 横山大観の富士』図録、平塚市美術館、平成26年、21-24頁)など。

(6) 「出品目録・作品評」『日本美術院百年史』8巻、日本美術院百年史編纂室、財団法人日本美術院、平成11年、398-401頁。

(7) 『辞林』(第8版、金沢庄三郎編、三省堂、大正13年)、『広辞苑』(第4版、新村出編、岩波書店、平成6年)、『大日本国語辞典』(修訂6版、松井簡治・上田万年、富山房、昭和15年)。

(8) 北川桃雄「展評・院展・青龍社展」『三彩』3号、昭和21年11月、46-48頁。

(9) 北川桃雄「美術評一院展」『朝日新聞』昭和21年9月15日、東京、朝刊、2面。

(10) 大口理夫「院展偶感」『自由美術』1巻6号、昭和21年11月、8-11、19頁。

(11) 三輪郷「低調お座なりの両展」『読売新聞』昭和21年9月9日、朝刊、2面。

(12) 蔵より発見された未完本は関係者によって「習作」と名付けられている。これについては次を参照。

大智経之「横山大観の習作」『アサヒグラフ別冊』86冬 美術特集 横山大観』朝日新聞社、昭和61年、92頁。

筋や仰望する構図などは、富士宮市芝川町からみた富士(図2)に似ており、大観が写実的な描写を意識したことがうかがえる。また、麓へと長くのびるはずの稜線は左右ともに樹々にさえぎられる。右側の稜線の表現はとくに短く、墨はより淡く、霞むように表される。山麓にあたる画面下部は、左端から右上にかけて桜や松、楓と思しき樹木が配されるが、とくに左下は樹々が重なりあうように密集している。これらの枝葉は濃墨で非常に細かく描かれており、瑞々しく青々と茂る様子が表される。中でも、松は黒々とした墨が用いられ、胡粉が施された桜の花と強いコントラストをなす。樹木の根元、地面にあたる部分には、ごつごつとした岩状のものが描かれ、右下にはこれとともに濃い墨がぼかされている。この岩はおそらく富士山麓にひろがる溶岩台地の表現であろう。この、画面右から左にかけては、溶岩に覆われ、決して豊かとはいえない土壌を抱える大地に少しずつ森が形成されていく、そうした自然の移り変わりが異時同図法によって表されているともいうことができるだろう。また、生い茂る樹木に緻密な筆が用いられているのに比べると、岩場の表現は抽象的で、凹凸を描く筆は単純で拙くも見える。また、麓に近い位置から仰望するような構図をとる富士山と、手前に配されている樹々は、その大きさにずれが生じているようにも見える。山容が写実的に見える分、樹木の遠近感や岩場のぎこちなさは、画面に異様な雰囲気をも与えている。ちなみに、発表当時、『春光る』に対する批評には次のようなものがあった。

「別段彼の業績に新しい足跡を印するといふほどのものではない。(略)『樹海』の着實な描写、殊に崖の表出などに老手を想はせるが餘情には乏しい。」(8)

「出色の作ではないが、健在を示し」(9)

「例の如きものと評し去られやすいが、(中略)『春光る』樹海は少しごたごたしてゐるが、富士の光る山頂へすべて視線があつまつて行き、奥行、高さなどが出て居り、その急遽な集中の仕方が意志的な力となつてゐるのも妙である。大観の畫は拙のやうでよく繪のコツを得てゐるといへよう」(10)

「大観の水墨二作は『乃公出でずんば』の熱心は多としても「春光る」の盛沢山には食傷氣味」(11)



図1 横山大観《春光る(樹海)》昭和21年 公益財団法人ひろしま美術館

これらをまとめれば、ベテランならではの表現があると認められる一方で、対象物の緻密さや密集するような描き込みについては、やや否定的に評されたといえるだろう。また、「例の如きもの」というように、富士山という主題に目新しさがないことも指摘がされていた。

では、大観が《春光る》において意図したものは何だったのだろうか。同作についての本人の言説は確認できない。しかし《春光る》については、草稿や未完本など、本画にいたるまでの資料が多数残されている。これらの内容を整理したうえで、大観が意図したものを考えてみたい。

## 2. 草稿および未完本

横山大観記念館には大観の草稿や未完本類が多数残されている。これらは戦火を免れた旧大観邸の蔵にあったもので、とくに、未完本は300点ほど確認されており、貴重な資料群となっている(12)。大観は制作の際、綿密な下図は用意せず、本画には木炭でアタリをつけるのみで取り組んだ。したがって、描き直すたびに未完本がうまれた。下図を用いない理由については、齊藤隆三が「性急にして功を急ぐの質」「下図に時を費やすの面倒に耐へがたい」といった大観の性格や、下図を推敲することによって本画が「気が抜け」た「生命のない抜殻」になることへの危惧によるものではないかと推測をしている(13)。こうした制作方法については、脇本楽之軒が大観との対談において「貴君が何枚でも描き直されるといふ話は、「作右衛門の家」時代に既に人から聞いて居ました(略)」(14)と述べているように、関係者の間では知られた話であったようだ。また、草稿としては、写生帖とよばれる小ぶりの帳面が50冊ほど存在する。内容は写生や作品の構図のほか、画題、依頼者、買い物メモ、知人の連絡先、あいさつ文の原稿などが、おもに鉛筆で書き込まれる。年月は明記されていないものの、内容からおおよその記載年がわかるものもある。

さて、《春光る》には13点の未完本類と、写生帖数冊にまたがる草稿が確認できる。未完本類のうち12点には、描きこまれた内容などをもとにおおよその制作順が割り出され、これに従って番号が付されている。以下、それぞれの内容を確認する。

### 2-1. 草稿

《春光る》の草稿と思われるスケッチはいずれも紙に鉛筆で描かれており、4冊の写生帖に確認することができる(15)。これは、写生帖の制作年代、本画に関連する内容などから判断したものである。写生帖はサイズがそれぞれ縦18～21センチ、横12～13センチほどで、4桁の登録番号と内容に応じて枝番号が付される。ページは関連する内容が必ずしも連続しておらず、したがって草稿としてのスケッチの順番は不詳である。しかし描かれた内容を概観すると、これらを3つに分類することができる(表1)。以下、分類ごとに述べる。

#### ・岩場(図3～図6)

抽象的な線が描かれる。しかし、本画の岩場の表現によく似ており、この構想と考えられる。線の一部には太さの違いや強弱が見られ、これは筆遣いを表したものであると思われる。一見、天地は不明である。しかし、「上」と書かれている草稿と照らし合わせると、線は不規則にまがりながらも、Πの字など容器を伏せたような向きで描かれていたことがわかる。そして、連続しない線同士が交差すること

(13) 齊藤隆三『横山大観』中央公論美術出版、昭和33年、229頁。

(14) 脇本楽之軒「大観芸談4 脇本楽之軒氏との一問一答 初一念」『読売新聞』昭和11年1月7日、朝刊、10面。

(15) 写生帖の概要については、小野谷裕子氏がまとめた表「館蔵大観草稿雑記帳」(小野谷裕子「資料紹介 大観の草稿雑記帳」『館報』10号、横山大観記念館、平成4年)を参照。



図2 富士宮市芝川町



図3 写生帖 1086-2-1



図4 写生帖 1086-2-2



図5 写生帖 1086-3



図6 写生帖 1086-4



図7 写生帖 1111-15



図8 写生帖 1124-19



図9 写生帖 1086-39



図10 写生帖 1111-14

はあっても、一つの線は交差せず、空間が囲まれることはない。このことは、岩石が独立した岩塊ではなく地表に露出したもの、すなわち大地の一部として表現しようとしたことを示すものといえるだろう。

・樹木 (図7・図8)

「構図」と同じ見開きページにある。葉や花などの細部は省略されており、樹木の種類は不明。ただし、横へと広がろうとする枝ぶりは桜や楓などの広葉樹を思わせる。

・構図 (図9～図15)

もっとも多く見られる草稿になる。《春光る》を想起させる、富士山と山麓に広がる樹々と岩に注目し抽出した。写生帖 1125 は表紙に「鉦鼓洞画苑 山中秋草」、中には「八月 山中湖畔にて」の文字とともに山百合や釣鐘草も描かれる。大観は昭和 20 年 6 月から 9 月まで、山中湖湖畔の旭日丘地域に疎開をしており、写生帖 1125 は、その間に描かれたものと思われる。一点をのぞき、構図は横である。富士山は、谷筋、山頂とそのピークにおいて様々な表現が試されている。山頂は画面上部に近く、余白となる空の部分は少ない。また、画面の半分以上が生い茂る樹々や岩などの大地の部分となっており、この構図が草稿の段階から構想されていたことがわかる。また、写生帖 1125 には、二股の幹 (42, 45, 47) の樹木が画面中央近くに描かれており、特にこの樹形も、重視されていたと考えられる。草稿 1111-14 (図 10) には山麓にあたる部分の左上に「地下」、中央下に丸で囲まれた「火」の字が二つ並んでいる。通常、写生帖のスケッチに書き添えられる文字は、タイトルや展覧会名などが多く、対象物を示す言葉が直接書き込まれることはほとんどない。したがって、この「地下」「火」の文字は珍しい例といえるだろう。表現したい対象物について、絵画ではなく文字としてアウトプットしている草稿で、構想段階の初期にあたるものと思われる。山麓の「地下」、さらにその下に書かれる「火」は、書きこまれた位置からも、火山の内部をイメージしたものと考えられる。富士山を、自然科学的な眼で捉えようとしたことが伺える草稿である。

表1 写生帖

分類 (登録番号)	内容
岩場 (1086-2, 3, 4)	ΠやMの字状に不規則に曲がる直線。各単位は短く連続しない。線にはところどころに強弱がつけられている。草稿 1086-3、1086-4 は「上」の文字あり。また、草稿 1086-3 には中心から外側にかけてぼかすように黒い霽状のものが描かれる。
樹木 (1111-15, 1124-19)	大きく斜めに傾いた幹。一株の根元からは二つの幹が出る。幹と枝を示す線はほとんど同じ太さ。葉は素早く鉛筆を走らせたのみ。草稿 1111-15 は背景に山影が見える。
構図 (1086-39, 1111-14, 1124-20, 1125-42, 45, 46, 47)	写生帖を本画の画面に見立てて、富士など対象物の配置やバランスを試したもの。大地にあたる部分に弧線や山形、Πの字形の線がちりばめられるものあり。濃い鉛筆で垂直に伸びる樹木は松か。草稿 1086-39 は山頂右側に浸食谷と峰が描かれる。左側の稜線はやや外側にふくらむ。草稿 1111-14 は平らかな山頂、稜線はわずかに内側に弧を描く。大地には「地下」「火」「火」の文字。草稿 1124-20 は、平たい山頂、谷筋と浸食谷 (吉田大沢) らしき表現 (山梨県側、富士山北東方向から見た山頂か)。草稿 1125-42 は樹木と岩場のみ。草稿 1125-45 のみ縦の構図。富士山は画面に右寄りに描かれ、山頂はやや左にピーク。樹木が重なり生い茂る様子。草稿 1125-46 は山頂右端にピーク。1125-47 は山頂やや左にピーク。

## 2-2. 未完本

《春光る》の未完本類 12 点は、いずれも紙本の横画面（69 × 98cm）で、支持体、サイズともに本画と同様である（16）。木炭でつけられたアタリの上に、墨や胡粉で対象物が描きこまれ、この量や内容に応じるように 1 から 12 までの番号が付されている。これら 12 点が出品された岡山県立美術館開催「特別展 横山大観」の図録では、未完本の順番に応じてその内容が述べられ、これらに力強い胎動が感じられること、本画には落ち着きと気品があることが指摘されている（17）。

ただし、厳密に言えば写生帖同様、描いた順は不詳である。また、対象物を描いていく順番も明確ではないため、描かれている、或は描かれていないものを取り上げて比較することは難しい。ここでは明らかな共通点、違いなどを抽出して未完本の表現を確認した。

以下、それぞれについて述べる。

### ・岩場（図 16～図 27）

未完本 12 点すべてに確認できる線描である。いずれも Π や M の字の形が山麓に重なるようにちりばめられる。岩塊はなく、凹凸のある大地として描かれており、また、岩の大小や量は異なるが、すべて画面右側に多く描かれる。一部、凹凸の外側にあたる部分に、陰影が見られる。12 点それぞれ表現は少しずつ異なるが、とくに未完本 8（図 23）の岩場だけ他と大きく違い、凹凸は浅く連続している。また、左下から右上へと斜線を描くように向きが揃えられており、他の不規則な凹凸に比べ、緩やかな山石の表現を見せている。

### ・富士山（図 16、図 20～図 27）

9 点に富士山が確認できる。5 点は木炭による稜線のアタリのみで、山頂のかたちが少しずつ異なる。未完本 9（図 24）には、アタリのほかに谷筋の影が描きこまれる。この山容は、草稿 1124-20（図 11）に似る。残りの 3 点は薄墨と胡粉で緻密に谷筋が表され、本画に近い三峰形の写実的な山容を呈す。画面上部に山頂が大きく配され、近距離から仰望するような構図がとられる。なお、未完本 3（図 18）は岩場と樹木のみで、富士山にあたる箇所は余白となっている。また、未完本 2 と 4（図 17、図 19）は、画面全体に岩場のアタリがあり、富士山を配する余白は設けられておらず、岩場と樹々のみの構図が試みられたように思われる。

### ・樹木（図 16、図 18～図 27）

11 点に樹木のアタリがあり、大半に墨での描き起こしがある。樹々の並びの最上部、山に接する箇所に描かれる、ほぼ垂直の樹形は、描き起こしから松であることがわかる。また、草稿にも見られた二股の幹の樹形が、未完本 18 から未完本 27 にも登場する。草稿と同じ樹形ではないものの、おもに広葉樹として画面中央下部を中心に配され、一部は墨と胡粉で描き起こされている。未完本群からは、山に接する樹々の並びと岩場とのバランスに思案した様子がかがえる。

### ・ぼかし（図 16～図 19、図 23～図 27）

9 点に墨もしくは金泥でぼかしが施される。ぼかしはいずれも画面下部の端から中心にむけて刷かれている。金泥は 3 点のみに見られる表現で、いずれも赤みがかったものと青みがかったものの二種を混ぜるように刷られている。さらに金泥は、もっとも大まかなアタリをみの未完本 1（図 16）と、画面全体が岩場のアタリで富士山の空間が設けられていない未完本 2（図 17）、本画に近い緻密な山容や

（16）未完本は横山大観記念館の所蔵品目録によれば 13 点あり、うち 1 点はマクリの状態、12 点が整理済で額装として保管されている。

（17）福富幸「解説」『特別展 横山大観』展図録、岡山県立美術館、平成 4 年、154-165 頁。なお、《春光る》の未完本 12 点が出品された展覧会として、ほかに「人間横山大観 その人と芸術」展（水戸市立博物館、平成 3 年）がある。



図 11 写生帖 1124-20



図 12 写生帖 1125-42

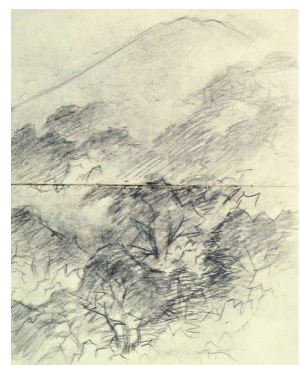


図 13 写生帖 1125-45



図 14 写生帖 1125-46



図 15 写生帖 1125-47



図 16 未完本 1

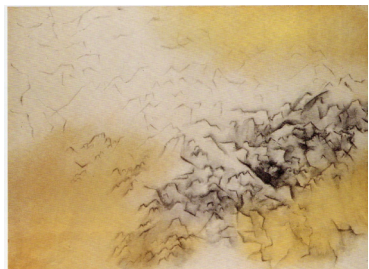


図 17 未完本 2



図 18 未完本 3



図 19 未完本 4

樹木と岩場の描き起こしのある未完本 10 (図 25) の 3 点に見られ、大きく異なる内容のものそれぞれに、金泥のぼかしが試されている。未完本 2 には、下部両端のぼかしに加えて、画面上部右端から中心に向かうようなぼかしも加えられている。全体的に墨のぼかしは下部両側もしくは右側のみに見られる。

・木炭のみのもの (図 20)

未完本 5 は、唯一、墨の描き起こしが無い。木炭で念入りに描きこまれており、右下の岩場の中に「○」が書かれている。これは主文円印の落款の位置を示したものである。「○」や「□」などの記号で、画中の落款の位置を示したものは、大観の写生帖の草稿でしばしば見られる。数多く残されている未完本において、そうした落款の位置をアタリで示したものは未確認であり、未完本 5 については、習作あるいは本画と同寸の大小図として描かれたものと考えられる。

以上、《春光る》の草稿と未完本についてまとめた。これらからは、草稿段階より岩場の表現を模索した様子や、画中所ける左右差から、岩場とぼかしは関連づけられていたことがわかる。ここに、草稿の文字「地下」「火」を当てはめてみれば、岩場とぼかしは、溶岩台地と火山の内部の熱源、つまり 1000℃以上にもなるマグマだまりのイメージが重ねられていたことがうかがえる。岩が大地から独立した岩塊のかたちで描かれていないことも偶然ではなく、地表と地下との連続性を重視したため、すなわち岩場を大地として表現した結果であろう。これらのことは、大観が富士山を火山として捉え、その深部をも表現しようとしたことを示している。溶岩台地のみアプローチした試みもうかがうことができ、岩場が主要なテーマのひとつであったことは間違いない。また、「火」として刷かれたぼかしには、墨と金泥の二種が試されている。金泥は、未完本の中でも本画に近い内容のものにも刷かれており、熱源の表現を最終的な段階においても、彩色か墨かで思案していた様子うかがえる。岩場の上に配される樹々は、草稿、未完本ともに見られ、二股で横に広がるような樹形がほぼ同じ位置で多数描かれている。樹形に関しては、イメージがほぼ固まっており、むしろ重なり合いや量など、左右の岩場とのバランスに想を練っていたようである。これも、おそらくは、熱源を擁する溶岩台地と、ここに形成されつつある森、両者の見せ方を重視したためと思われる。

富士山は、大きさや配置に大きな違いは見られないものの、山容はいくつかのパターンが試された。また、草稿と未完本ともに、富士山北東方向から見た山容のものがあるが、この方向は大観が疎開した山中湖にも当てはまる。一部の草稿が「山中湖畔」で描かれていることを考えると、富士山麓での 3 か月ほどの疎開期間にて、《春光る》の着想が得られていたようだ。近距離から仰望するような富士山の姿は、実際の観察にもとづいた描写もあったように思わせる。とはいえ、最終的に、富士山は南西方向から仰ぎ見るような姿が選ばれることとなった。いずれにせよ、この時点で、大観はすでに数多くの様々な富士山の画を手掛けており、その山容はある程度パターンとして積み重ねられていた。草稿や未完本で試みられるものの多くが構図や簡単な稜線であるのも、細部に関しては今までの蓄積と、そのアレンジなどを発揮し表現できたためであろう。また、稜線が外側にむけてややふくらむ山容が採られたのは、岩場同様に熱源へのイメージ、すなわち火山活動としての山体膨張を意識したためではないだろうか。

### 3. 本画とその時代背景

以上をふまえると、大観が《春光る》で意識したことのひとつは、富士山と山麓一帯を、より自然界のものとして捉え、その活動を内部まで表現することにあつたといえるだろう。右下のぼかしは「火」、すなわち地下の熱源であり、富士山が今なお活動中の火山であることを表す。噴火により溶岩が流れ出すと、大地は岩石に覆われた裸地となる。ここに少しずつ土壌が蓄えられ、やがて森が形成されていく。大地を中心とした自然の変化を、大観は、画面の左右差や、岩場の岩々を大地の一部として表現し連続性をもたせ、いわば異時同図のかたちで示そうとした。大観にとって自然界の変化、それも自然科学的なアプローチから描くという試みはすでに《生々流転》(大正12年)において成されているものである。《生々流転》は大気から海という水循環に、四季や一日の時間の流れを重ねて描いた絵巻作品である(18)。《生々流転》、《春光る》ともに、表現方法として水墨山水をとりつつ、そこに近代以降に発見された自然科学の知識がテーマに反映されている点は、注目に値する。また、大観は「東洋の繪には、それが名畫である限り、東洋の哲學が示されて居る」(19)として、《生々流転》には自身の人生観を重ねたと述べている。では、同じように自然の移り変わりを描いた《春光る》には、ほかにどのような意味をもとめることができるであろうか。同じく富士山を扱った院展出品作および《春光る》に制作年の近い作品をあげて確認してみたい。

まず、院展出品作として描かれたものには、《春光る》のほかに、《正気放光》(昭和17年)(図28)、《或る日の太平洋》(昭和27年)(図29)がある。《正気放光》は院展出品後、海軍省を通して江田島にある海軍兵学校へ寄贈された作品である。画題は藤田東湖が詠んだ「正気の歌」の一節「正気時に光を放つ」に因む(20)。金泥を刷いた背景に、富士山が画面いっぱいに描かれ、これを挟むように雲海と波が描かれる。やや俯瞰する構図で、太平洋と日本海を描いており、富士山の雄大さが表現されている。一方、縦の構図となる《或る日の太平洋》では、富士山は大きくうねる波濤を眼下に望むかたちで配される。サンフランシスコ平和条約が公布された年、大観は日本とアメリカの間に横たわる大洋を怒濤として表した。富士山の下には、暗雲や稲妻、波にもまれる小さな龍が描かれており、主権を回復しながらも、なおさまざまな問題を抱えた日本が、ここに表現されたといえるだろう。

ほかに、院展出品以外で富士山を扱った作品では、どのようなものがあるだろうか。《神国日本》(昭和17年)(図30)は《正気放光》と同時期の作である。新設された海軍工作学校の依頼により制作されたもので(21)、富士山に旭日という日本を象徴するイメージの組み合わせである。タイトルを非常にわかりやすく表しており、戦時下ならではの表現といえるだろう。また、富士山に松や桜といったモチーフを配した先例として、著名なものに《山に因む十題 霊峰四趣・春》(昭和15年)(図31)があげられる。淡く刷かれた金泥によって、富士山は春霞に浮かぶように描かれ、樹々とともに明るい色調で春の情景が表されている。さらに、《春光る》と制作年が近いものに《富士に桜》(昭和22年頃)(図32)がある。東京駅貴賓室用の書き下ろしであり、金泥で雲煙が描かれ、富士山や樹々はともに濃彩で、飾る場所にふさわしく装飾的で華やかな画面となっている。

これら先例を見れば、富士山、松、桜の対象物とその組み合わせは、《春光る》の評にもあつたように「例の如きもの」といえるだろう。ただし、しっかりと大地の表現、岩場の描写は《春光る》にしか見られない。反対に《春光る》に見られない描写として、金泥や墨による雲海や雲煙をあげることができる。雲煙については、大観が「富士も理想化しなくては繪にならぬ。實物でも繪でも、富

(18) 鶴見香織氏は、《生々流転》が水の循環だけでなく、1日の時間と季節の変化すべての循環が描かれていることを指摘している(鶴見香織「《生々流転》考」『生誕150年 横山大観展』図録、東京国立近代美術館・京都国立近代美術館・日本経済新聞社・毎日新聞社編、平成30年、224-229頁)。

(19) 「大観芸談(8) 一水墨画の妙諦 續 脇本楽之軒氏との一門一答」『読売新聞』昭和11年1月11日、朝刊、5面。

(20) 勤王の志士として藤田東湖を顕彰する動きはとくに戦中において活発になり、「東湖会」(昭和17年)(『「東湖会」の発會式』『朝日新聞』昭和17年7月16日、東京、夕刊)や東湖神社(昭和18年)などが創られている。

(21) 《神国日本》制作経緯については『無私 順天一萩原勘一の思い出の記』内山浅子、昭和61年(非売品)を参照。



図20 未完本5



図21 未完本6



図22 未完本7

(22)「大観芸談(9) 餘談 旅と即興 一脇本楽之軒氏との一門一答」『読売新聞』昭和11年1月12日、朝刊、9面。

(23)「焦土に伸びよ南瓜畑 戦災地、疎開地跡に戦時農園」(『読売新聞』昭和20年3月30日、朝刊、2面)。このほか「さあ戦災地を耕せ、農具も貸与」(『読売新聞』昭和20年4月14日、朝刊、2面)、「帝都の復興は何より戦災農園を 食料確保が先決」(『読売新聞』昭和20年9月4日、朝刊、2面)など。

(24)「帝都復興の第一歩 戦災地の整理工事に着手」(『朝日新聞』昭和20年10月17日、東京、朝刊、2面)。このほか「設計その儘生かし、戦災跡地復興へ 戦時住区 今秋10月までに完成めざす」(『読売新聞』昭和20年8月24日、朝刊、2面)、「生活安定も促進 戦災復興院官制の大綱」(『朝日新聞』昭和20年11月2日、東京、朝刊、1面)など。

(25) 富山秀男氏は「昭和二十年代院展の苦難と再生」(『日本美術院百年史』8巻、日本美術院百年史編纂室、財団法人日本美術院、平成11年、363-371頁)において、戦後の日本画第二芸術論や滅亡論が囂しい中、大観は「それらを尻目にどうか、それらを意識したればこそというか、かつてなかったほど」寓意性を強めていったと指摘されている。

(26) 岩野平三郎和紙関係資料「長巻の絵真体にて描く故に絹に代えることを伝える・紙本は行草体のものに適する由 181—61」大正12年6月10日、福井県立美術館蔵。

(27) 横山大観「東洋畫に就いて」(『日佛藝術』28号、日佛藝術社、昭和2年10月、1頁)、「ローマにおける日本美術展に就て 横山大観」(『東京日日新聞』昭和5年5月7日・8日、東京、朝刊、3頁)など。

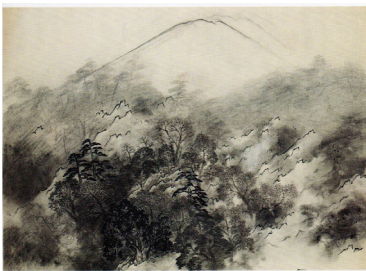


図23 未完本8



図24 未完本9

士は雲煙に包まれた姿が一番いい」(22)と述べているように、実際、富士山を描いた多くの画に見られる表現である。時代によっても異なるが、とくに昭和10年頃より、雲は、天高く聳える富士山の雄大さと、神格化を表すものとして描かれていく。これらの画題に「神国」のほか、「神霊」「神洲」「霊峰」といった言葉が多く付されるようになったのも、神聖なもの、またはその象徴として扱われたことを示している。したがって、《春光る》において、これらの表現がとられなかったのは、超自然的な存在としてではなく、むしろ自然の姿や力強さを意識したためといえるだろう。さらに、昭和21年という発表年も重要な意味を持つのではないだろうか。草稿が示すように、《春光る》の着想は疎開先の山中湖畔で得られたものと考えられる。大観は、下町にあった自宅を昭和20年3月の東京大空襲で焼失したため山中湖畔に疎開し、同地で終戦を迎えた。この頃は、本土空襲が激化しており、戦災地の状況と復旧については、連日のように新聞に記事が掲載されていた。こうした記事は終戦をはさみ昭和21年頃までさかんとするが、たとえば「焦土に伸びよ南瓜畑 戦災地、疎開地跡に戦時農園」(23)といった焦土の農園化、「帝都復興の第一歩 戦災地の整理工事に着手」(24)などの戦災復興都市計画の進捗状況が、頻繁に取り上げられていたのである。このように、焦土と化した国が復興を進めていく中で、《春光る》が制作されたのは偶然ではないだろう。大観は戦中には日本の精神の象徴として表してきた富士を別の角度から捉えようとし、《春光る》においては、復興に取り組む日本のすがたを重ねて表現したとも考えられるだろう。

#### まとめ

《春光る》は、富士山という主題に春を讃えるようなタイトルの作品であり、平俗的にとられたことも十分に想像できるものである。他方、大観は、戦後、それまで以上に作品の寓意性を強めたといわれている(25)。襤褸をまとう人物を描いた《被褐懷玉》(昭和24年)、《国破山河在》(昭和26年)、《或る日の太平洋》(昭和27年)、院展最後の出品となった《風蕭々兮易水寒》(昭和30年)などは、その好例であろう。いずれも日本あるいは日本画をとりまく状況などを、西洋画風の厚塗り傾向となった画壇にあらがうかのように、水墨を基調とする作品で表現したのである。こうした大観の戦後の水墨画の流れにおいて、《春光る》はその先駆けとなる作品といえるだろう。また、大観は、すでに水墨長巻《生々流転》を「真体で描く」と述べ(26)、続いて水墨の《山四趣》(大正14年)、《瀟湘八景》(昭和2年)を制作するなど、大正末期以降、古典への意識と水墨表現をより盛んにしていった。同時に、晩年まで主張しつづけた画論、すなわち東洋画独自の表現としての水墨画や、自国の伝統に立脚した創造の必要性などへの言及も、その端緒を昭和初期に見ることができる(27)。大観は《春光る》において、独特の皴法、深部にせまろうとする表現、理想の体現など、長らく主張してきた画論を改めてその作品に反映させようとした。そして、このように意欲的に新機軸が試みられた要因に、戦後の、日本画や伝統文化に対する価値観の変化をあげることもできよう。これらの時代背景がよく示されているという点においても、《春光る》は大観の画業において重要な作品のひとつといえることができるだろう。

本稿の作成にあたり、矢口まゆみ氏、実践女子大学の児島薫先生よりご助言を頂きました。記して御礼申し上げます。





图 25 未完本 10



图 26 未完本 11



图 27 未完本 12



图 28 《正気放光》昭和 17 年 紙本墨画 額 海上自衛隊  
第 1 術科学校教育参考館



图 30 《神国日本》昭和 17 年 紙本彩色 額 足立美術館



图 29 《或る日の太平洋》昭和 27 年 紙本彩色  
額 東京国立近代美術館



图 31 《山に因む十題 靈峰四趣・春》昭和 15 年 紙本彩色  
軸 茨城県近代美術館



图 32 《富士に桜》昭和 22 年頃 紙本彩色 額 東京駅

はりまぜちょう  
貼雑帖

■越前岳の十里木登山口は、うら寂しい薄の原である。ここに、なんともいえない寂寥感を漂わせて、一基の石碑が建っている。刻まれているのは、明治6年生まれ、宮内省御用掛の漢詩人であった国府犀東の漢詩。裾野市立富士山資料館の案内板によると、昭和10年、犀東は文部省の囑託にて名勝地調査のため越前岳に登り、その時に仰いだ富士の感想を七言絶句とした。「帝壇咫虚を踏んで通ず 落木峰頭限界空し 群嶂彩衣して齋しく跪拜す 天辺一岳玉玲瓏」ちなみに写真家の岡田紅陽がこの場所から撮影した富士の写真は、昭和13年、50銭紙幣の圖案に採用された。



国府犀東の歌碑

さてこの国府犀東という名前に見覚えがあり、帰路考えていた所、思い出した話がある。

昭和2年5月13日、大阪毎日新聞と東京日日新聞の主催で「新日本八景」選定が企画され、大観はじめ、富田溪仙、竹内栖鳳、山元春拳、石井鶴三、松岡映丘、藤島武二、堂本印象らが選考委員となった。このとき国府犀東も委員に含まれており、富士を新日本八景に選ばうとした大観に対してどうやら異を唱えたらしい。以下は、このエピソードをめぐる大観自身の証言。「あの時は、国府さんがね、富士山なんか俗だ、というんです。心眼が無いんですよ。僕は、富士ほど立派な山は無い、日本から富士を取り除くと、日本は無くなる——と言ってやりましたよ。すると国府氏も私の勢に驚いて、早速、先刻の言葉は取消す——と言った。国府さんは学者だが、魂の無い学者では駄目だ。」(『鼎談 餐』柏書房、昭和58年)

——富士は日本の魂と唱える大観に向かってなんとという不注意な発言だ。迂闊にもほどがある。

S: この人、富士なんか俗な山とか言って大観に怒られた人じゃなかった？  
I: 『鼎談 餐』で、大観がそう言っていましたね。昭和2年の「新日本八景」、結局富士山は入っていませんが、でも大観の勢いに驚いて、犀東は「先刻の言葉は取り消す」と言っています。実際に行ってその目でみて、感動したんですね。大観とのやりとりを含めた看板をつくるとよいと思います。「大観に叱り飛ばされた男 国府犀東」云々。

S: 越前岳に登ったときにこの石碑を見つけましてね。しかし結局、新日本八景に富士山は入らなかったのか・・・

I: 裾野市の富士山資料館にぜひ教えてあげたいですね、今度看板を刷新するときはぜひ書き加えてもらいたいです。俗な山と言いつつ、大観に「不二ほど立派な山はない」と叱り飛ばされる(勢いに驚き言葉を取り消す)→8年後、感動して詩を詠む・・・ひょっとして、この石碑は大観の寄付ではありませんか(笑)? だとすると出来すぎた話ですね(笑)。

S: 大観の揮毫だったりして。雪村の碑、岡太神社の碑、天心の碑、いろいろありますから、ありえなくもない。ともあれ、実際、間近に富士の雄姿に触れ、その素晴らしさに感激したのでしよう。こういう興味深いエピソードが加わると印象に残ります。漢詩を覚えてもらうには非常に効果的だと思います。



『肥後国海中の怪 (アマビエの図)』(京都大学附属図書館所蔵)

■アマビエ

昨今のコロナ騒動で、感染症に関する歴史書が多数出版されたり、『ペスト』がベストセラーになったりと、その影響力の大きさに驚かざるをえないが、これまたコロナによって一躍有名になったキャラクターがある。ご存じアマビエである。かわいらしいイラストとなってグッズ化が進み、その商魂のたくましさで、なんでも「かわいい」に変換するわが国のデザインセンスに感心する毎日である。しかも色合いが、ピンク、水色、黄色というパステルカラーで、あそこにも「朦朧体」が、と感慨もひとしおである。こんな話をI

にしたところ、和菓子もありますよ、という。レアチーズケーキなどにもなっているらしい。

■Iは虚嵐那(ころな)仏なるものを創出し、疫病退散を念じている。なにをふざけたことを、とお思いになるかもしれないが、歴史的・文化的・思想的見地からすると、これはそう見当外れな試みではない。というのも、自宅付近の田舎を散策していたところ、以下のような碑を見つけたことがあるのだ。暗い竹藪のなかに小さくひっそりと、そして不気味にたっており、おそろおそろ近づくところには「瘡瘡神」の字が(O;)!! 見てはいけないものを見てしまったような、写真などをとったら祟られそうな、しかし撮影してきたのがこの写真である。これが数メートルを空けて等間隔に4~5?基ほど建っていた。並べて境界をつくっているような感じである。ちょっと背筋の寒くなるような光景であった。



船橋市大穴南



→拡大写真「稻荷大明神 瘡瘡神」とある。

■満洲国蘭の花

昭和9年3月、満洲国康徳帝即位の奉祝記念として、大観は蘭の絵を描き、同年28日に大使館に持参し献上している。下の図がその「蘭花園」。



大観筆「蘭花園」(『燈影』昭和9年5月)

I: 満洲国皇帝溥儀への贈りものとして、大観は、蘭花紋(満洲の国章)に因み蘭を描きましたね。ただしこの場合の「蘭」とは、フジバカマなんですよ。S: え? フジバカマなんだ(´▽`) 蘭を描いちゃったじゃない。蘭でないのなら、なんで「蘭花紋」と言うのかな? 紛らわしい。

I: そのへんの事情を牧野富太郎が長々と解説しておりますね。だれか一人くらい勘違いに気付けど書いてありました(笑)。「満洲国皇室の御紋章と蘭」『植物記』です。近デジで見られます。

S: へえー。しかも、今調べたら、国花はモロコシだってね。蘭は皇室の花。『朝日新聞』の記事にも、大観が満洲の国花である蘭を描いた、とありますね。みんな勘違いしていたんだ(笑)。

I: そうなんです、ですからこの勘違いは仕方ないことなんです、大観のミスとは言えないんです。

牧野富太郎『植物記』(桜井書房、昭和18年)に書かれている内容をまとめると以下のとおり。

満洲国皇室の御紋章は「二人同心、其利断金、同心之言、其臭如蘭」(易経、「金蘭の契り」)に由来する。ところが、この古語にある「蘭」のことを世間の誰も今日いうところの蘭(オーキッド)だと勘違いしている。皇帝(溥儀)のご旅情を御慰め奉るのに寒蘭だの春蘭だの、素心蘭だの駿河蘭だのを御清覧に供した。これらの蘭を御覧に入れるというわが国民の真情はまことに蘭花のように香しい極みであるが、肝心の「蘭」を誤っていることは、滑稽至極で、誰か世間に一人くらいは「蘭」が何を指すのかを知っていてもよさそうなものだが、誰も彼もがオーキッドの蘭で騒いでいる。世の中は存外甘めえもんだなと、ひとりでものおかしさを噛みしめた。

一昭和9年、満洲国の元首旗を高島屋が謹製することに決まったが(「蘭花かをる満洲国元首旗」(『東京朝日新聞』昭和9年1月14日)、これもオーキッドの蘭をデザインしたものになったのだろうか。今となってはどうにもならぬが、少々心配になってきた。

■「浮世顧問」(悩みごと相談室)

私は当年53歳の一学芸員です。自分のお宝を愛玩できなくなり、悩んでいます。そのきっかけとは、つまりこうなのです。いつのことでしたか、某美

術館に染付の展覧会を見に行ったのです。皇居二重橋を見下ろすという、非常にPKな場所に位置する美術館です。中国から韓国、日本、ベトナムそしてドイツ、オランダと、染付の陶磁器を並べるといふ企画で、日頃伊万里の染付などを愛好する私としては、目の肥しになるに違いないと、わくわくしながら出掛けていったのです。



展示は何故かローマングラスから始まりました。その藍色の神秘さを感じ入りつつ、私の心には早くもさざ波が立ち始めていました。「何故これが私の物ではないのだから？」そんな感じです。そして次なる中国の景德鎮で完全に打ちのめされてしまいました。なんとといふ威圧感でしょう。燦然と輝く華やかさはいわば権力そのもので、その傲慢さが観る者にひれ伏すことを要求してくるのです。ようやくこの展示室から抜け出した時には、過呼吸になっている自分に気づいたほどです。次に朝鮮に到ると雰囲気は突然淡泊になります。正直、貧しいという感じです。(そりやあ、景德鎮と比べるとなんだつてさうなる。可愛さうといふものだ。)ですがここに枯淡の美を見出すのが日本人の感性です。我が国の(つまり自分の)美意識は大したものだと感心しつつ、いよいよ日本へ。きれいな青。扇面、市松、流水紋。さすが、デザインの国です。寄り目の雁、嘴をポカンと空けた鶴鶴。とぼけ具合も素晴らしい。次なるベトナムは、残念ながら発色がよくありません。(安南染付の蓋物合子を嬉々として買い集めた過去があるくせに何という言い草だ。もう少しオブラートに包まんか。)ドイツのマイセン、オランダのデルフト窯。これら欧州は論外です。告白すると、このエリアは素通りでした。さて、最初に景德鎮で圧倒され(その裏に強い憧れがあることは云ふまでもありません)、受けた衝撃から完全に回復することはありませんでしたが、それでも無事に全展示を見終わりました。しかしながら先ほどのショックは、その後もじわじわと私の心を蝕んでいったのです。それに気づいたのは帰宅してからのことでした。これまで自分の財力で買える範囲の古染付の品々を、私は心から愛玩しておりました。高価ではなくとも、床の間に飾り眺めることをささやかな楽しみとしていたのです。小さな、手のひらサイズの品々一滴、そば猪口、ローマングラスの小瓶。これらを我が物にできたことに無上の仕合せを感じていたのです。しかしそれらがすべて、眩しい黄金を前に光を失い、ただの小石のようになってしまいました。はっきり言うとお愛することができなくなりました。同僚Iに話すと、美術館のコレクションに嫉妬すること自体おかしい、鑑賞できるだけでありがたいのだと云はれました。私は今後どういふ道を選べば明るい生活ができるでせうか。

■破竹の勢いの「鬼滅の刃」のなかでに生流転なる剣術の技(拾ノ型といふらしい)があるらしい。「せいせいしてるん!」と叫ぶらしい。「しょうじょうてるん」ではなく「せいせいしてるん」と言うのだから、これはもう大観の長巻「生々流転」に由来する名であろう。逆巻く波が龍となるのだから、間違いなく大観の長巻「生々流転」だ。これを知っているかと得意げにIに話したところ、「知っている」という。

I:波が龍になっています。ソースは間違いなく大観です。  
S:しかしなんですね、すごいですね大観は。新時代の流れにことごとく着いていくね。国産初のステルス機(実験機)も「心神」だしね。他にもありそうですね、アニメの技の名前になりそうな大観作品。  
I:「村・童・観・猿・翁-!!!」「ヒカツ・カイ・ギョク」なども使えますね。「エイジングケア基礎化粧品」「seisei Ruten」いかがですか。  
巷で流行っているサステナブルとかにも使える言葉ですね。

■「中央美術」大正14年11月

117



「来た〜」「居るぞ〜」と云ふ聲がする何事かと思つて見れば、横山大観先生が、マトツと、日本筆堂に出張の之じやまるで敵陣に切り込んで来た、大勝の如く見られるのだから、先生も、オチ〜、誰なんかに、見ておられたいな。

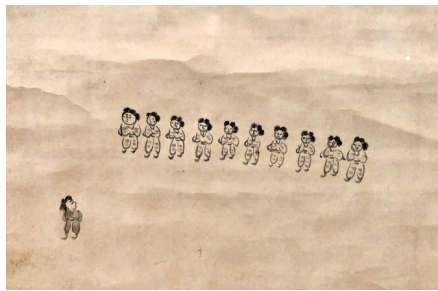
■浮世見てみたいもの番付

東横綱：横山大観の油彩画 / 西横綱：岡倉天心の洋装 / 東大関：菱田春草の俳画 / 西大関：小川芋銭の美人画 / 東関脇：川端龍子の米粒アート / 西関脇：川合玉堂の諷刺画 / 東小結：安田鞍彦の印象派 / 西小結：小林古径の漫画

■初のオンライン授業、常に行き当たりばったりで周章狼狽悪戦苦闘戦々恐々の二年間であった。だれもが漫画のような失敗をしかけているに違いないと思うのだが、それは私も例外ではない。いちど手痛いミスをしたことがある。それは授業の場所を書斎からリビングに切り替えた日のことだ。授業前、すぐそばにインターホンのあることが不図気になった。まったく、ちょっとした音でも拾ってしまうからな・・・。鳥かごの鳥がびよんびよん飛ぶ音まで聞こえてしまうくらいだ。授業中に宅急便でもきてピンポンピンポンとやられた日には、授業の妨げとなってしまう。音量を下げるにはどうしたらいいのだろう。消音にする方法は・・・、と。わからないな。いいや、電源を切っちゃえ。コンセントからプラグを引っ抜く。これでよし、と。まあ、荷物が来る予定もないが、念には念を入れて、気が付くことは一通り対処しておこう。さて授業が開始してしばらく経つと、玄関のドアを叩く音が。懸念したとおり、本当に来た。宅急便か?よかった、電源を切っておいて・・・それにしても少しノックの仕方が強い。まだ叩いているぞ。不在とあきらめてすぐに引き返しそうなものだが、はて?と頭の隅ですこし変だな?とは思ったのだが、かまわず授業を続行。やがて音はしなくなった。授業が終わり、さて近所のスーパーにお買い物ものへ、と思つてマンションのエントランスへ向かった時、管理人さんが私を見つけて駆け寄ってきた。「何かあったんですか?」(これは私ではなく、管理人さんから発せられた言葉である)

「え? ?いえ、何も・・・」なんだ、藪から棒に。大いにひるむ。「いえ、さっきセコムが飛んできてましてね。何かあったのではないかと。」状況のみこめない。なんだろう? 「あのですね、セキュリティシステムの電源を切りましたか?」管理人さんの表情がこぼはっている。「セコム?セキュリティ?電源?」(しばし混乱、動揺する)「あ!インターホンの電源を切りました・・・それ・・・が?」「あれね、セコムのほうですすぐにわかるんです。最悪、家のなかに悪漢が押し入って強引にセキュリティシステムを切断して、最悪、中で今まさに犯罪が行われている、なんてことがあり得るわけで、それですっ飛ばしてきたわけです。」管理人さんは、にこりともしない。なるほどそれでドアの叩き方が荒っぽかったわけか。「まずかったですか。切っちゃって(・・・)」「すぐに通報がいきますからね。」アタリマエではないか、という表情。「そうだったんですかあ・・・(+,+)+」スマセン」面目ない。「こんどやるときは、事前に連絡してくださいよ」(無態度の態度:S)

■伝徳川家光『墨絵 子供遊園図』(千葉市美術館)



S:巻狩ごっこ? I:PK戦でしょう。

■「二三日前上野の精養軒で落ち合った小杉未醒画伯木村武山画伯を省みて『近く倉田クンと信州へ銃獵へ出懸ける筈なんだが◇此間銃砲店から素的(すてき)な中古の鉄砲を持って来て是非茅町(大観画伯のこと)に買はせて呉れろといふのさ、値段は八百圓それは佳いよ何しろ此頃買ひ度いたつて鉄砲つてものが皆無といふて良いんだからなア』と言へば◇武山画伯『駄目だよ何程(いくら)素晴らしい品だつて値段を高く吹懸けなきゃ品が悪いと思つて茅町は買わないから◇尤も鳥を打つてない山や木が的なんだから古で少し位銃口曲つてたつて音がすればいゝんじゃからな』は◇大観画伯を侮辱したも聞けば武山画伯は陸軍歩兵中尉でその方は本職だといふから敵はない。』(紫鉛筆)『読売新聞』大正9年2月3日

■「聖☆おにいさん」という漫画があるという。本屋で立ち読みをしてみると、釈迦と基督が庶民的なお兄さんとなって現れ、2人で下宿生活を送っている。何かおかしいって、釈迦と基督がアイコンそのままの容姿なのに、八百屋さんで買物をしたり昼寝をしたり、と普通の生きている人間のようにふるまっているからである。で、なぜこの漫画を知ることになったかと云うと、横山大観展のときのアンケートに、『迷兄』が「聖☆おにいさん」みたいですね、という感想が寄せられていたという話を聞いたからである。現代の漫画の感覚を、明治35年の大観作品はもっていたわけである。こうしてまた、大観作品は現代の人々に思い出されていくのである。大観作品が、時代が変われども色あせないことを証明するような事例であった。

■復習室:「蘭」とは古くはどの花を指していたのか? 答えなさい。

横山大観記念館館報(第36号)

令和4年3月

公益財団法人横山大観記念館

〒110-0008 東京都台東区池之端一丁目4番24号

info@taikan.tokyo

