

昭和大嘗会屏風の史的位置

中野慎之（京都府文化財保護課）

本発表では、昭和天皇の即位に際して制作された、悠紀主基地方風俗歌屏風、いわゆる大嘗会屏風の特異性に着目し、その考察を通して日本画をめぐる時代相を明らかにしたい。

この作品は、昭和3年（1928）に国家的行事として京都御所で挙行された昭和天皇の即位儀礼、昭和大礼（御大典）のために制作された六曲二双の屏風で、大嘗祭のために選ばれた悠紀地方（滋賀県）、主基地方（福岡県）の名所が描かれた画面に、両地方を詠んだ和歌の色紙を伴うものである。大嘗会屏風は天皇の即位儀礼の調度として古代以来調製されてきたことが知られるが、近代以降のものと直接の連続性を持つのは、数百年の中絶ののち、近世に再興されてからの作例である。しかし、近代の大嘗会屏風は、高さ2メートルを越える大画面であり、員数も大きく相違するなど、近世段階とは全く異なるものである。その劇的な改変の経緯は史料からある程度たどり得るが、そこに近世後期から近代に至る時期の諸々の天皇像が反映されているのは明らかであり、伝統性への一貫した志向が看取される。また、本作を担当したのは、この時代を代表する日本画家たる川合玉堂と山元春挙であるが、彼らがそこで示した風景表現は、同時代の風景画から著しく遊離したものと言って大過ないであろう。そこに想定されるのは鎌倉時代の絵巻の半ば直接的な参照であるが、同時代の鎌倉時代の絵巻に対する評価を検討すると、日本美術の伝統の独自性に対する強い意識が見て取れ、ここで指摘する様式の援用についても同じ文脈を有している可能性が高い。

大正期は、日本画家と皇室が非常に急速な接近を見せる時代であった。特に皇室は、世界的な君主制の危機の時代を迎えており、伝統性の可視化を強く意識するとともに、文化の庇護者であろうと努めた。その動向の中心に位置したと思われるのが、牧野伸顕宮内大臣であり、関屋貞三郎宮内次官である。一方で、この時代は玉堂、春挙らが推進した日本画の近代化に嫌悪感を示していた有力者が宮中を含む社会の第一線から退いた時代であり、同時に近世的画壇秩序（狩野派・土佐派などの画派）が完全に姿を消した時代でもあった。この時代の天皇をめぐる表現を見るとき、日本画が担ったのが伝統の可視化であり、天皇・国土・やまと絵の親和性を一種の前提とする共通認識が、本作が制作された昭和初頭に急速に顕在化したことが確認される。このような前提を持った制作を、従来の御用画派に代わって玉堂、春挙が命じられたことは、時代の推移を考える上で象徴的であり、本作の特異性もここに起因していると思われる。

以上のように、本発表では国家による記念碑的な作品であり、帝室御用画としての最重要作例でもある本作の多角的考察を行い、日本画の近代化が一定の段階を終えたことを示すという歴史的な位置づけを試みる。