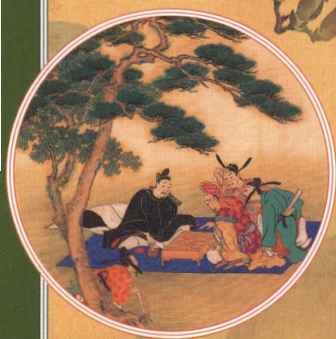
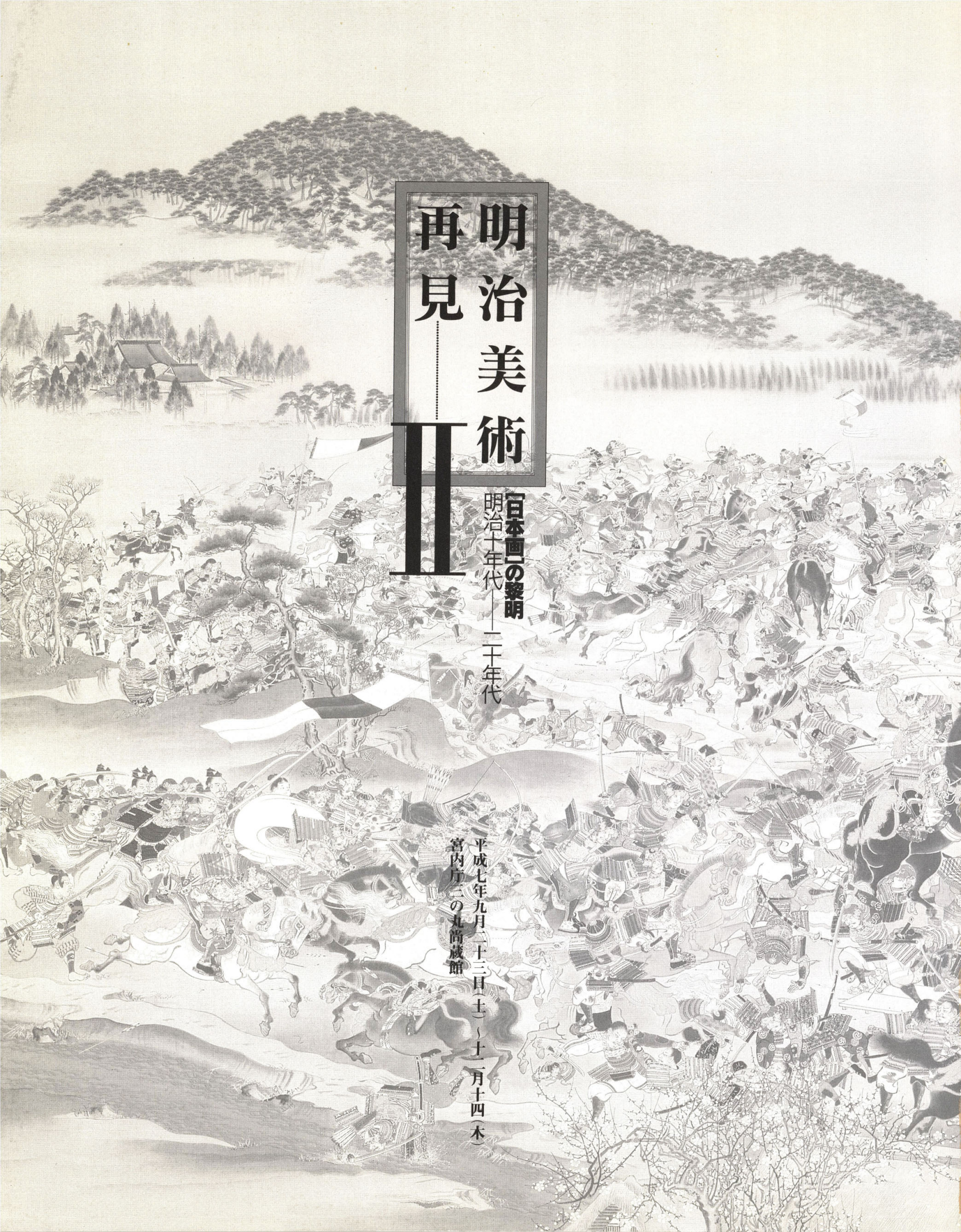


明治美術 再見

日本画の黎明
明治十年代—二十年代





明治美術 再見

日本画の黎明
明治十年代—二十年代

平成七年九月(十三日土)~十一月十四木
宮内庁三の丸尚蔵館

目次

3	あいさつ
4	明治期日本画と皇室および宮内省―明治十年代と二十年代
9	図版
66	作品解説
75	写実から考証へ―明治二十年代の日本美術協会の絵画観
80	参考文献
81	出品目録
iv	List of Exhibits
ii	Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成七年九月二十三日(土)から十二月十四日(木)までを会期とする展覧会「明治美術再見Ⅱ―〔日本画〕の黎明 明治十年代と二十年代」の解説図録である。
- 一、図録の図版及び解説番号は、展示番号と一致する。
- 一、会期中、作品の展示替を行う。
- 一、作品解説に記載するサイズの単位はcmである。本紙部分のみを縦×横で表示した。
- 一、本展覧会の企画及び作品解説は、三の丸尚蔵館学芸室 研究員・大熊敏之が担当した。
- 一、写真は、松野正雄(宮内庁囑託、コニカ株)の撮影による。

あいさつ

三の丸尚蔵館所蔵の明治美術を系統的に紹介するシリーズ「明治美術再見」の第2回展を開催いたします。

今展では、内国勸業博覧会や内国絵画共進会の開催をひとつの契機として、洋風絵画である油画（洋画）に対して近世期までのさまざまな日本絵画の流派が一括りに扱われるようになる明治十年代以降、諸流派を折衷した多様な絵画表現が摸索されはじめる明治二十年代までの日本絵画に焦点を当てます。これらの作品は、当時は単に「絵画」と呼ばれることが多く、まだ「日本画」と総称されることはほとんどありませんでした。いわば、明治初期から中期にかけては、のちに日本近代美術の一ジャンルとして確立する日本画の黎明期であったのです。そしてこの時期に皇室は、内国絵画共進会等の「展覧会」での出品作品御買上や、明治二十一年竣工の明治宮殿内杉戸絵制作に各伝統画派の代表的な画家を起用するなど、「絵画」の擁護につとめられました。

本展は、こうした明治初期中期の「日本画」の秘められた魅力を掛幅、衝立、杉戸絵、卷子、画帖など多彩な形状の作品四十三件により紹介しようとするものです。本展を通じて、豊かな表現力に満ちた明治美術の一端に触れていただければ、幸いです。

平成七年九月

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9回 明治美術再見Ⅱ－[日本画]の黎明 明治十年代～二十年代)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	菊池武光之図	菊池容齋	一幅	明治6年(1873)	p. 9
2	梅に水鳥図	川上冬崖	一幅	明治12年(1879)	p. 10
3	蓬萊山図	鈴木百年	一幅	明治15年頃(1882頃)	p. 11
4	松竹図	幸野樸嶺	一幅	明治13年(1880)	p. 12
5	雨中嵐山図	幸野樸嶺	一幅	明治15年(1882)	p. 13
6	月下擣衣図	幸野樸嶺	一幅	明治15年(1882)	p. 14
7	秋山晚暉図	田崎草雲	一幅	明治15年(1882)	p. 15
8	竹鳩之図	橋本雅邦	一幅	明治15年(1882)	p. 16
9	俊成卿	村瀬玉田	一幅	明治15年(1882)	p. 17
10	花鳥図	渡辺小華	一幅	明治十年代	p. 18
11	梅花書屋之図	田能村直入	一幅	明治17年(1884)	p. 19
12	犬追物図	狩野芳崖	一基	明治15年頃(1882頃)	p. 20
15	子之日遊図	田中有美	一幅	明治20年(1887)	p. 23
16	古柏猴鹿之図	森寛齋	一幅	明治13年(1880)	p. 24
17	清水寺之図	鈴木瑞彦	一幅	明治20年頃(1887頃)	p. 25
18	松之図	野口幽谷	一幅	明治21年(1888)	p. 26
19	百福之図	狩野梅齋	一幅	明治22年(1889)	p. 27
20	百福之図	藤井松林	一幅	明治時代(19世紀)	p. 28
21	百布袋之図	河鍋暁雲	一幅	明治27年(1894)	p. 29
22	月二亀図	星野蟬水	一幅	明治時代(19世紀)	p. 30
23	花鳥図	杉谷雪樵	一幅	明治21年(1888)	p. 31
24	花鳥之図	杉谷雪樵	一幅	明治時代(19世紀)	p. 32
25	水石契久之図	村瀬玉田	一幅	明治22年(1889)	p. 33
26	鯉魚游泳之図	藤井松林	一幅	明治23年(1890)	p. 34
27	後赤壁之図	森寛齋	一幅	明治23年(1890)	p. 35
28	群猿之図	川端玉章	一幅	明治23年頃(1890頃)	p. 36
29	山村行旅図	川端玉章	一幅	明治25年(1892)	p. 37
30	孔雀鸚鵡図	瀧和亭	二曲一双	明治十年代	p. 38-39
31	新田越後守義顕血戦之図	川辺御楯	一幅	明治25年(1892)	p. 40-41

32	函嶺蘆湖図	森琴石	一幅	明治24年 (1891)	p. 42
33	寒山晚暉之図	初野桃陰	一幅	明治28年 (1895)	p. 43
34	建勲社絵巻	森寛斎	一卷	明治14年 (1881)	p. 44-45
35	清麿朝臣図巻	富岡鉄斎	一卷	明治17年 (1884)	p. 46-47
36	戊辰戦記画卷	松岡緑堂	二巻	明治21年 (1888)	p. 48-49
37	日清戦争之図	久保田米僊	一卷	明治27年 (1894)	p. 48-49
38	漆画帖	柴田是真	一帖	明治14年 (1881)	p. 50-51
39	京都府画学校校員画帖		一帖	明治15年頃 (1882頃)	p. 52-56
40	画帖		一帖	明治19年 (1886)	p. 57-58
41	画帖		一帖	明治時代 (19世紀)	p. 59-60
42	青年画帖		一帖	明治27年 (1894)	p. 61-62
43	張交画帖		一帖	明治28年 (1895)	p. 63-64

明治期日本画と皇室および宮内省——明治十年代—二十年代

三の丸尚蔵館が所蔵する日本近代の美術品のなかで、とりわけ明治期の日本画作品は質量ともに充実しており、これまでに各種の展覧会や出版物を通じてよく知られた名品も少なくない。いわば明治期の日本画は、当館の日本近代美術コレクションのひとつの中核をかたちづけているわけである。そのため当館では、これらのうち特に代表的な作品を選んで、「明治美術再見」シリーズのなかで二回にわたって系統的に紹介することにした。シリーズ二回目の本展では、主に明治十年代から二十年代の時期に焦点を絞りつつ約四十件の作品を展示し、これに続く三十年代以降大正初頭にかけての作品は、次回に公開する予定で準備をすすめている。

そこで、ここでは、対象とする時代を明治二十年代までに限定したうえで、まず当時の日本画をめぐる美術状況をごく簡略に概観し、ついで、皇室および宮内省が明治初期中期の日本画界や作家、作品とどのように関わっていたのかを、文献、記録などにより確認できた範囲で述べることしたい。

I

やや意外に聞こえようが、明治初期の日本絵画の詳細な全体像は、いまだにあきらかにされてはいない。維新による旧支配体制の崩壊にともない、幕府や諸藩と密接に結びついていた狩野派を筆頭として、実質的には同派の支配下に置かれていた土佐派などの伝統的な御用画派も主たる制作基盤を失って衰退の途をたどったことは容易に推察される。しかし、両派を含むさまざまな画派の数多くの画家たち個々の制作活動の実態については、残されたわずかな作品や史料にもとづいて正確に把握することがきわめて困難なのである。

これに対して、従来からしばしば指摘されてきたように、文人画の隆盛はきわめて突出した現象であった。すでに江戸時代後期から文人画はひろく漢学の素養をそなえた人々に親しまれていたが、明治維新後は、これら文人画を支持する各地の下級武士や比較的富裕な農商層が新しい社会体制の中心に位置するようになったため、文人画が一気に全盛期を迎えたので

ある。ことに、新都・東京では、下谷在住の文人画家たちが百画会と称しておびただしい数の作品を乱作したと伝えられている。実際、明治十七年四月出版と表紙に記された元岡山県士族・渡辺祥霞編集出版の『明治画家略伝』をはじめ、明治三十年代にかけて発行された川瀬鴻西『古今書画名家全伝』(明治三十六年)等の各種の画家人名録を参照すると、それらに掲載された画人の多くが文人画家たちであったことがわかるのである。

このような明治初頭の日本絵画の状況が大きく変化する契機となったのが、明治十年代にそれぞれ二回づつ開催された官設の内国勸業博覧会と内国絵画共進会という「展覧会」の出現であった。西欧から移入されたこれら新たな制度的空間のなかで、逼塞を余儀なくされていた伝統的各画派の画人たちはひろく一般に自作を公開する機会を得たのである。なかでも、急激な欧化政策の反動から社会・文化の全般にわたって勃興した国粹主義の潮流のなかで開催された明治十五年(一八八二)の第一回内国絵画共進会と、続く十七年の第二回同会は、いずれも文明開化の申し子である油画の出品を拒絶し、伝統的な日本絵画のみを展覧することで各画派の再興に大きな力を与えた。もともとそうはいっても、少なくとも第一回内国絵画共進会には、当時の『東京日日新聞』(十月九日付)が報じるように、やはり「菴薯の山、摺古木の松」が画面にあふれた形式主義的で粗雑な文人画が数多く出品され、他の画派を圧倒していた。また、同会は当初から「唯土佐狩野を世の中に出そう」とする企てであるとの風評がささやかれていたらしく、同会褒賞銀印の授与者四名のうち二名は狩野派の橋本雅邦と狩野守貫で占められていたこともあって、出品者のなかには審査結果に不審を抱く者も少なくなかったという。だが、この頃から悪評に満ちた文人画の人氣が急速に衰えるとともに、第二回展では出品区分と審査員の陣容が改められたことから、第一回展の審査結果に反発した多くの画家も競って出品するようになったと伝えられる。そして、その後、官設の絵画共進会制度廃止が第二回展終了後に決定されると、伝統絵画復興を志す画家たちは、これを受けて直ちに発足した東洋絵画共進会に集結して、展覧会芸術としての日本絵画制作をおしすすめることを企てるのである。

それとともに、このような画壇活性の気運を受けて日本絵画の美術団体が相ついで結成され、画家たちの創作活動を推進させていったことも忘れられない。京都ではいち早く慶応四年（一八六八）に円山派と四条派の画家を中心とした如雲社が誕生していたが、東京では明治十二年に国粹保守派の龍池会が、さらに十七年には、洋画拡張論者から伝統的日本美術擁護者に転身していたアーネスト・フェノロサを指導者とする国粹的革新派の鑑画会が結成される。いずれも設立当初は古美術の鑑賞と研究を主要目的としていたが、やがて前者は絵画のみならず「美術」全般の、後者はあくまでも絵画の分野に的をしぼつての「現代美術」制作の実践と発表の場へと組織を拡張していった。その後龍池会は明治二十年十二月に組織を強化して会の名称も日本美術協会と改め、総裁をひとり有栖川宮のみに限ることなく、ひろく皇族から迎えられるよう人事規則の改正をおこなっている。さらに同会は、絵画と工芸の二大分野を軸に美術界で優位を保つことをひとつの目的として宮内省に帝室技芸員制度を設けるよう働きかけ、二十三年の制度発足以後は、多くの帝室技芸員を送り出すことで、皇室にもつとも近い保守本流としての地位を確立するのである。一方、鑑画会には狩野芳崖、橋本雅邦、そして岡倉天心が中心的なメンバーとして加わり、積極的な新日本画創造をはかるとともに、明治二十二年の東京美術学校開校、ついで三十一年の日本美術院開院へと向かうことになる。そして、この二大勢力のうち日本美術協会が「旧派」、美術学校派は「新派」と呼ばれて日本の画壇に対立構図をかたちづくるなかで、日本の伝統的絵画はひろく「日本画」と総称されるようになりはじめる。さらに明治二十九年に東京美術学校に西洋画科が設置されて以降は、西洋風絵画である「洋画」（油彩画）に対する名称として、「日本画」は社会に定着していくのである。そして明治四十年の文部省美術展覧会開設以後は、日本画は近代日本美術の粉れもない一ジャンルとして確固たる勢力を形成し、今日に続くことになるわけである。

II

それでは、こうした明治初期から中期の日本画界に対して、当時の皇室および宮内省が果たした役割はどのようなものであったのだろうか。それを知る手がかりは、美術雑誌や新聞記事等の活字文献のほか、宮内庁に引き継がれた旧宮内省時代の公文書にあるわけだが、残念ながら、明治十年代以前の史料のなかには、美術品御買上や献上、御下命に関する記録はほとんどみいだせない。また、続く明治十年代前半の史料の存在も断片的に

しか知られていない。ある程度まとまったかたちで明治期の美術関係の記録が残されている最初の史料は、明治十四年の第二回内国勸業博覧会に関する宮内省内部文書である。十年の第一回同会で山本芳翠が花紋賞を受賞した油画作品《勾当内侍月詠図》（参考1）が当庁に現存していることを考えれば、当然同年にも美術品の御買上はおこなわれたものと推察されるが、確実な史料は伝えられていないのである。

ところで、第二回内国勸業博覧

会についてであるが、その一件文書を参照すると、驚くべきことに、同会で御買上の対象となった大部分が工芸品や調度、生産物であり、絵画作品にあたるのは、アメリカから加地為也が出品した《川辺ノ牛ノ図油絵額》と、横浜区境町在住の岡地鍊之丞出品《犬の図油絵額》、それに柴田是真《漆画帖》（出品番号No.38）ぐらいのものであったことがわかるのである。つまり少なくとも同会では、あきらかに「日本画」と考えられる絵画作品は買上げられていないのである。明治十年代前後の作品として、菊池容齋《菊池武光之図》（No.1）や川上冬崖《梅に水鳥図》（No.2）などが当館に受け継がれていることから、同時期の皇室および宮内省が伝統絵画、もしくは絵画作品そのものに無関心であったとは考えにくいのだが、おそらくここには、欧化政策を主導していた皇室の新取の気風が反映しているのであろう。事実、工芸品や調度、生産物についても、どちらかといえば西欧風のハイカラな品々が選ばれる傾向がうかがえるのである。

これに対して、近代日本ではじめての官設公募絵画展覧会であった明治十五年の第一回内国絵画共進会には強い関心が寄せられたようである。『明治十五年内国絵画共進会事務報告』（農商務省博覧会掛）にも記されているように、同年十月二十四日に明治天皇が行幸したのち、十一月十八日には皇太后および皇后が会場を訪れている。ことに十月二十四日には、出品作品巡覧の合間に三度の席画（第一席／審査部長・小原重哉他計四名、第二席／審査官・山名貫義他計六名、第三席／審査官・山崎董詮他計七名）の御覧



参考1 山本芳翠《勾当内侍月詠図》 明治10年(1877)

が実施されたことが、関係文書からみてとれる。また、御買上記録こそ伝えられていないものの、現在当館には、同会出品作のうち幸野棟嶺、田崎草雲、橋本雅邦、村瀬玉田による四点（No.6～9）が収蔵されているほか、当庁書陵部には主な出品作品を撮影した写真群が残されているのである。ただし、いかなる理由からか、明治十七年の第二回内国絵画共進会へは、皇太后の行啓があつたのみで、御買上に関する史料も残されてはいない。いずれにせよ、この第一回内国絵画共進会に対する皇室の深い関心は、関千代氏がすでに指摘するように、明治二十一年に竣工することになる明治宮殿の杉戸絵（No.13・14等）の制作者選定と無関係ではなかつたに違いない。そしてこの杉戸絵群こそが、日本近代美術史上に伝統画派の画家たちが築いた輝かしい金字塔であつたのである。

と同時に、注目されるのが、会頭・佐野常民が率いる龍池会と皇室との密接な交流であろう。明治十五年五月に浅草本願寺で開催された同会主催の第三回観古美術会に明治天皇が行幸したのはじめ、明治二十年にいたるまで明治天皇あるいは皇太后が必ず会場を訪れたことが確認される。伝来記録によれば、鈴木百年《蓬萊山図》（No.3）と幸野棟嶺《松竹図》（No.4）、《雨中嵐山図》（No.5）は、明治十五年の同会で御買上となつた作品であるという。また、少なくとも明治十八年の第六回と翌十九年の第七回同会では、「諸家珍藏之」古美術品ばかりではなく、「精好ノ新製品」も陳列されて天覧を受けたほか、席画や牙彫家・石川光明らによる席上彫刻も実施されている。そのうち、記録から知る限りでは、十九年の明治天皇の行幸、皇太后の行啓それぞれの折に設けられた席画と席上工芸制作の催しはかなり大がかりなものであつたようである。そこにはおそらく、翌二十年の日本美術協会への組織拡大を予定しての、佐野常民ら龍池会幹部の皇室とのさらなる深く強い結びつきを願う想いが反映していたに違いない。そして、その背景となつていたのが、フェノロサや岡倉天心ら鑑画会系の国粹的革新派による官立美術学校設立をめぐるあわただしい動向に対する危機意識であつたことは、想像に難くないであろう。

III

日本美術協会は発足した翌年の明治二十一年春から早速に新画新製品を含む本格的な美術展覧会を開催しはじめ、その後も毎年大小さまざまな展覧会を実施し続けている。そして、そのつど明治天皇や皇后が直接会場に行幸啓をおこなうか、もしくは侍従を差し向けており、皇室および宮内省

と日本美術協会との関係は明治二十年代を通じて深まりをみせていく。このことは、二十一年に創刊された同会の機関誌『日本美術協会報告』の掲載記事によつても確認できるが、そのなかで目をひくのは、ほぼ毎回の展覧会で買上げられる作品の点数の多さである。もちろん御買上の対象となるのは絵画ばかりではないため一概にはいえないが、たとえば『日本美術協会報告』と宮内省内部文書とともに参照することのできるケースから一例を挙げれば、明治二十九年十月に開催された新画のみの展覧会では十月十六日付で野村文孝らの作十一一点、十八日付には今尾景年の作品をはじめとする十三点、そして十一月九日には村瀬玉田らによる八点の総計三十二点の絵画作品が御買上となるなど、その数量はきわだっていえる。

このほか、日本美術協会との関連でいえば、同協会の内部グループとして明治二十二年に青年絵画会が設立され、その最初の絵画共進会が六月一日から十日にかけての予定で日本美術協会列品館を会場として開催された際には、会期終了後の同月二十日に出品作の一部が宮殿に運ばれ、特別展覧がおこなわれた経緯が記録に残されていることが特筆される。皇室および宮内省が、いかに国粹的伝統画派の活動に強い関心と理解を寄せていたかを物語るエピソードといえよう。そして、これらさまざまな機会を通じて、実に多種多様な日本美術協会系の美術家の作品が収集されていったわけである。ちなみに史料を瞥見した限りでは、明治二十年代には宮内省内で単に「美術展覧会」もしくは「展覧会」と呼ぶ場合には、日本美術協会展覧会のことのみを指していたのである。東京彫工会のように、ほぼ毎回展覧会開催にあたって会頭の渡辺洪基が宮内大臣の子爵・土方久元あてに「行幸請願書」を提出しながらも行幸がなかなか実現しなかつた団体の例と比較すると、皇室および宮内省と日本美術協会との結びつきは、特例ともいえるほど強かつたことが実感できるのである。むしろ画家たちは、こうしたたびたびの行幸啓や御買上の荣誉に浴することを自己の制作活動の励みとしていたことであろう。

では、このような皇室もしくは宮内省側からの日本美術協会へのアプローチ、いいかえれば積極的な伝統的美術振興政策に対して、日本美術協会ではどのような態度で皇室に向けて崇敬の念をあらわし、より一層の永続的な関係の維持を願つたのか。その具体的な例としてまず挙げられるのが、行幸啓を記念して数多く献上された『画帖』（No.43等）であろう。これらは当初は記念品的な性格の強いものであつたようだが、その後大正昭和期に入ると、一種の捧げ物として行幸啓を願う日本美術院等の美術団体か

らも献上されるようになったようである。いうならば、『画帖』とは、当の美術団体が抱いた皇室への忠誠と崇敬の念の証だったわけである。これに對して、いかにも日本美術協会ならではの企画と評せるのが、同会主催の展覧会や毎月の常会出品課題に参加する画家に向けて宮中の御歌会の歌題がモチーフとして提示され、コンクールがしばしばおこなわれたことであろう。それは、伝統美術と伝統的な芸道を同列ととらえていた節がうかがえる日本美術協会の体質のあらわれともいえようが、それ以上に皇室への敬愛の念の表明であったと考えるべきではないだろうか。そして、このような他の美術団体とは一線を画した特色ある企画のもとで制作された作品が御買上となることも稀ではなかったのである。明治二十二年に村瀬玉田が描きあらわした『水石契久之図』(No.25)などが、その典型例として挙げられるのである。

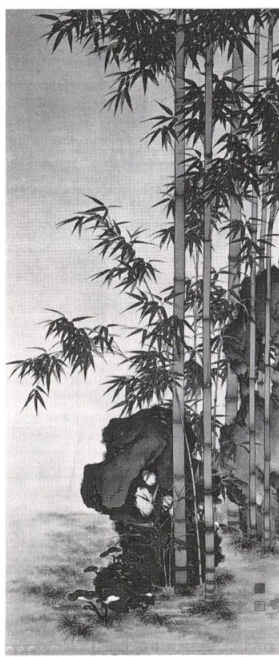
IV

これまでみてきたように、明治十年代から二十年代にかけての絵画界で皇室および宮内省が果たした役割は、国粹的保守派の画家たちを擁護し、彼らの制作活動を奨励することに主眼が置かれていた。そして、このような両者の密接な結びつきのなかで、皇室および宮内省は膨大な数量の絵画作品を収蔵し続けていったわけである。それらを『日本美術協会報告』等の活字文献に宮内省の内部文書をもあわせて追っていくと、作風だけではなく、いくつかの点で興味深いおおよその傾向が浮かび上がってくるように思われる。それは、まず第一に、東京系の画家と比較すると、円山四条派に代表される京都系の画家の作品がより好まれたということである。とりわけ幸野楳嶺、森寛斎、村瀬玉田、藤井松林らの画家の名前は繰り返し御買上の記録のなかにあらわれてくる。このこと自体は、明治期の皇室の美的趣味が京都で培われたことを想起すれば不思議ではないように思われるが、ここで注意すべきは、彼らが必ずしも帝室技芸員のメンバーと一致していないということなのである。日本美術協会側としては皇室を最大の守護者として積極的に接近を深めていったのに対して、皇室および宮内省は絵画作品を選定収蔵する際には、協会の意見にのみ強くとらわれていたわけではなかったのである。それとともに、皇室は帝室技芸員任命にあたって、自らの美的価値感や趣味を押しつけていたわけでもなかった。ひるがえっていえば、皇室および宮内省は公的な制度運用とプライベートな好みとを混同することなく、両者を明確に分離して考えていたのである。このこ

とは、皇室の高い見識をうかがわせるものといえるのではないだろうか。

次に作品御買上にあたっての顕著な傾向として挙げられるのが、写実性のきわだった花鳥画や、歴史画ないしは歴史人物画が数多いということである。それは、明治二十年代の日本の伝統的画派の画家たちが共通してあらわした制作傾向でもあった。その点からすれば、このことは、当時の皇室および宮内省が美術界一般の美意識とかけ離れることなく、正しく同時代感覚をいだいていたことのひとつの証左とみることも可能であろう。

しかし、それ以上に着目しておきたいのが、明治天皇が『百福之図』や『百布袋之図』(No.19)など、一見すると卑俗とも思われる画題にも関心を示していたという事実である。もちろん、この画題は縁起物であり、献上画に多い鳳凰や松竹梅、鶴亀などと同列のモチーフ(参考2)とみる



参考2 野口小蘋《緑竹図》
明治27年(1894)

こともでき
る。だが、こ
れら三点の
うち、狩
野梅斎と
河鍋曉雲
の伝来記

録には「御下命」とあることを知ると、絶対的君主としてのみイメージされることの多い明治天皇の、人間味あふれる一面をうかがえたかのような感慨を覚えるのではないだろうか。河鍋の作品について報じた『絵画叢誌』第八十二号(明治二十七年一月)掲載の記事「御命の百布袋図」にみられる「戯画を以て世に称せらるゝ、故狸々曉斎翁乃百福図は先年畏くも聖上の御覽に触れ下司に勅せられて翁に揮毫を命ぜられしも当時曉斎已に病死せしを以て掛員は之を他の画工に画かして奉りたるも御意に叶せられず更に上命に依りて翁の嗣子曉雲に命ありたれば同子は百布袋の図を上らんとて旧臘来丹精を抜で、揮毫中の由」との文章からは、当時の人々もまた、明治天皇の民衆的ユーモアを解する意外な一面を知った時に驚き、敬愛に満ちた親しみの感情をあらわした様子が読みとれるのである。このような明治天皇の一種幕末的な庶民感覚への共感はあるいは錦絵にも通じる明治初期中期のグロテスク趣味をにじませた星野蟬水(月二亀図)(No.22)についても指摘できることなのかもしれない。

さて、それでは、このように主に御買上により収集された絵画作品は、実際にはどのように活用されたのだろうか。本論のしめくりに代えて、最後にこの問題を考えてみることにしたい。もちろんなかには、結果として下賜に用いられた例や、卷子や画帖のようにあくまでもプライベートな楽しみに供されたものも少なくなかったであろうが、それ以外の大部分の作品は単に収蔵されるばかりだったのだろうか。

きわめて興味深い問題であるが、実のところは、明治宮殿の各所を記録した視覚史料が十分に伝えられているわけではないため、確実なことは不明なままなのである。ただし、美術雑誌等の記事や公文書中の調度品取扱い記録、そして当館所蔵品の概観等から、以下のような推察を導きだすことは許されるように思われる。すなわち明治期の近代絵画作品は、たまたづらに死蔵され続けたわけではなく、ほとんどの場合は何らかの機会に明治宮殿の奥御殿はもちろんのこと、表宮殿においても展示装飾に活用されることが多かったのではないかとということである。

たとえば明治二十一年十二月の『絵画叢誌』第二十一号をみると、「若冲の画幅献納」と題された記事に「京都上京区相国寺の什物伊藤若冲の画彩色花卉禽虫図三十幅対は」「宮内省へ献納する事となり」「同品は宮城の食堂へ掛けらるべき御都合の由に承はりぬ」と記されていることに気づく。この報道が事実そのままかどうかは不詳ではあるが、翌二十二年五月の『美術園』誌第六号の記事「宮殿内の画幅」にも「宮内省に古書画の珍貴なるものを蒐集せられたるは申す迄もなきことながら新築の宮殿大広間等へ右の古書画を掲ぐるときは木柱の新たなる処に幅物の古びれて如何にも釣合悪しく殊に欧米人の眼にも如何なれば彼是の事情より西陣に命じ特別に中二間に織らしめられたるに此の程到着するを以て名ある画工に命じ草卉花鳥並に日本人物を画かしめ之を掲ぐるることなり既に画工はそれぞれの下図に着手せりといふ」との記述がみいだされることから、当初は明治宮殿の表宮殿に古画すらも掲げようとしていたらしいことがうかがわれるのである。この場合には新画は御下命であったわけであるが、あきらかな御買上作品についても、やはり壁面装飾の用途で活用されたものと考えられる。その根拠は、本展出品作にもみられるような超大型の作品の画面の多くに、比較的長期の継続展示によるものと思われる自然退色が認められることである。これらの大画面作品は巨大な壁面を必要とし、通常の規模の

家屋には展示しうるものではないことはいうまでもあるまい。また比較的小型の作品についても多かれ少なかれ、同様の退色が確認されるのである。

ところで、明治期の同時代絵画が実際に展示されたのだとしたら、それらはどのような形状のものだったのだろうか。明治初期中期は、こと芸術や文化の分野では、今日の常識でははかり切ることのできない奇妙な現象が散見される時代であった。濱中真治氏が指適するように、伝統絵画のみを集めた先述の二度の内国絵画共進会での出品の形状に関する規則には「出品ハ必ず額面ニ仕立ツルカ又ハ裏打ヲナシ、枠ニ張りテ差出スベシ」とうたわれており、「作品の形状をみた場合、西洋的なものを導入し、伝統的なものを否定している。この目的・内容と形式の矛盾は、巨視的にみれば欧化主義のなかでの国粹主義の台頭という、明治十～二十年代の混乱を顕著に示している」（『展覧会と絵巻』『前田青邨』展図録／平成六年、山種美術館）のである。そして、この「内容と形式の矛盾」は、明治宮殿での絵画展示にも端的にあらわれていたのである。宮殿のいづれかの廊下に相当長期間にわたってまとめて掲げられていたのではないかと想像される漆塗額装の日本画作品群が当館に数多く収蔵されている一方で、明治宮殿西溜室内を記録した写真の一枚には、大型の軸装の対幅作品が洋風のドアをはさんでクロス張りの壁面に左右対称に掛けられている状況が写しだされているのである（参考3）。まさにこれは、「欧化主義のなかでの国粹主義の台頭」という「混乱」を象徴的に示した現象といえるのである。それは、本来は長期間連続してひろげられるべきではない「日本画」が「洋画」と同じように壁面装飾に半固定的に用いられたという事実そのものにも認められることであろう。

参考3 〈明治宮殿西溜〉記録写真

和洋折衷の凝洋風大洋間に、伝統画派の手による絵画作品が伝統的形態のまま展示され続ける。そこには、美術作品は視線を受けることで生命を保ち続けるという西欧近代の美学芸術観と、「日本画」は掛幅の形状でこそ作品の魅力が生かされるという日本の伝統的感性の不可思議な調和、いかなれば「和魂洋才」と称される近代日本人のあいまいな精神のひとつの形象化がみられるのである。

大熊敏之（おおくま・としゆき／当館学芸室研究員）

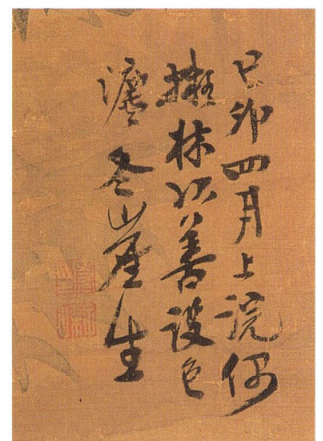
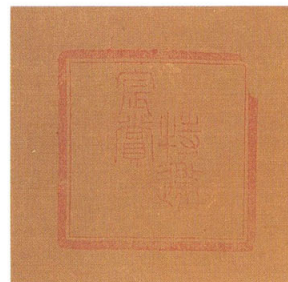
遠征菊池武光
明治六年
容齋



1 菊池容齋 《菊池武光之図》 明治6年(1873)



2 川上冬崖 《梅に水鳥図》 明治12年(1879)





老松極岸嶺危色色蒼蒼葉葉黃黃
 蒼王樂玉望原了度碧波呵
 石一筆

3 鈴木百年 《蓬莱山图》 明治15年(1882)頃

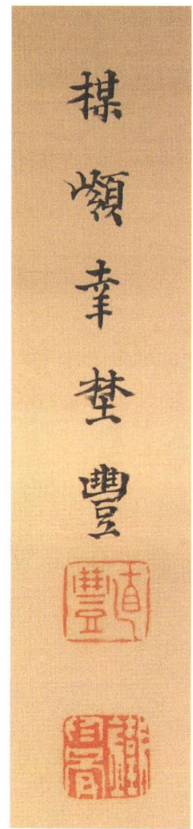


4 幸野棟嶺 《松竹図》 明治13年(1880)

榎嶺
榎嶺
榎嶺
榎嶺

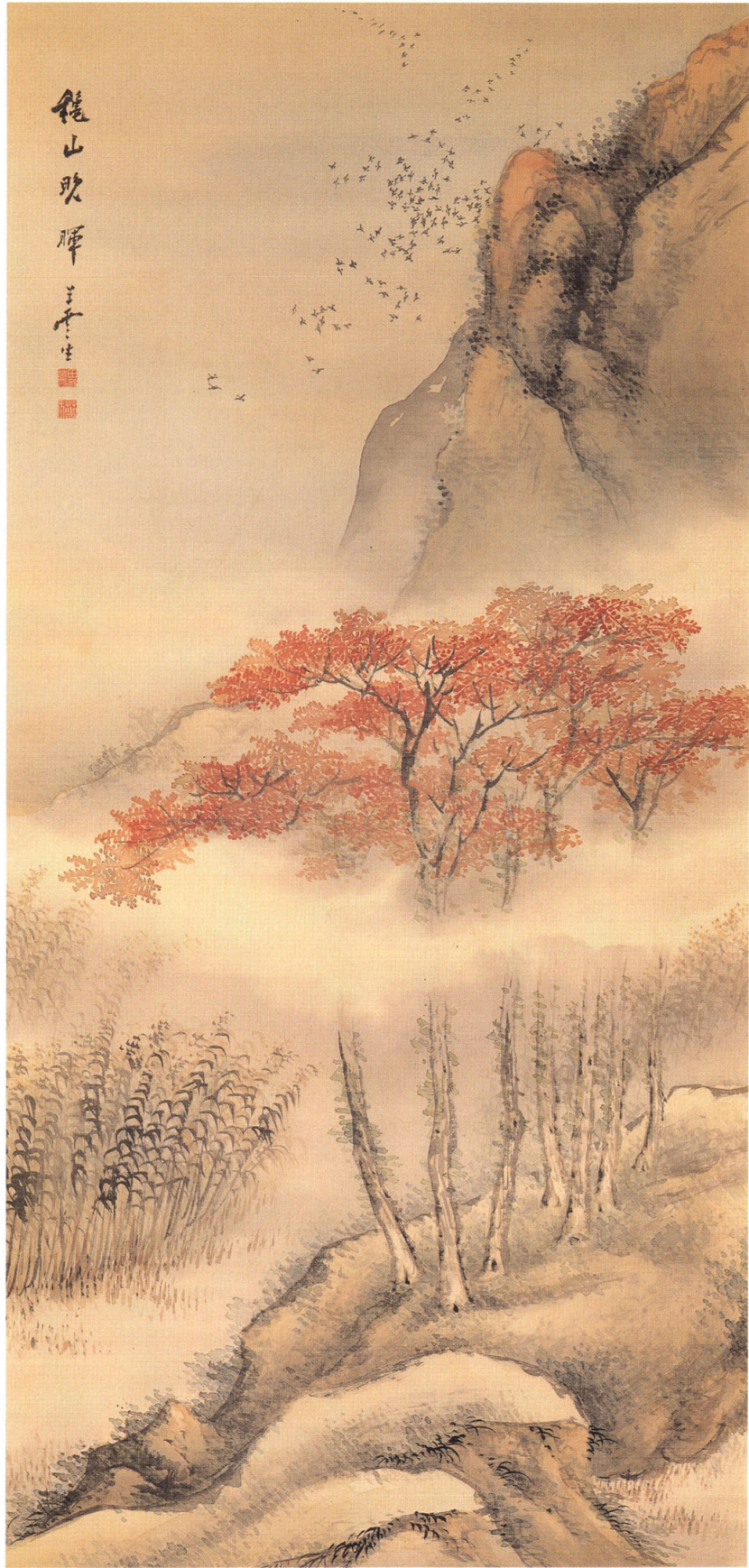


5 幸野榎嶺 《雨中嵐山圖》 明治15年(1882)



6 幸野煤嶺 《月下搗衣圖》 明治15年(1882)

鏡山晚暉
羊牛生



7 田崎草雲 《秋山晚暉圖》 明治15年(1882)



8 橋本雅邦 《竹鳩之図》 明治15年(1882)

玉田温謹
同濟
同濟



9 村瀬玉田 《俊成卿》 明治15年(1882)



不待東方白夢之叫得忙征夫夢先破茅店
 月如霜 梅陸包山之筆 畫於東京密次小華 謹

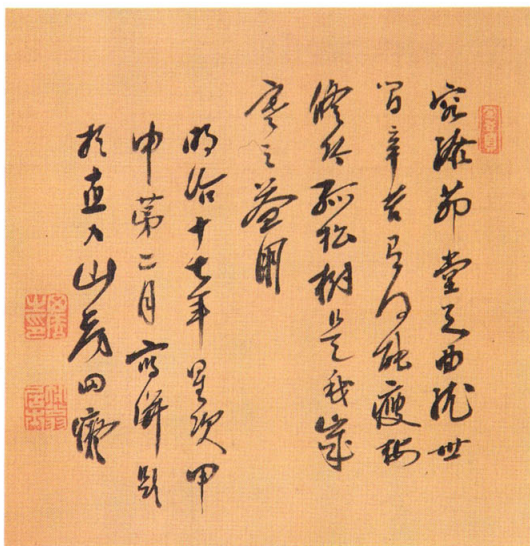
不待東方白夢之叫得忙征夫夢先破茅店
 月如霜 梅陸包山之筆 畫於東京密次小華 謹



10 渡辺小華 《花鳥図》 明治10年代

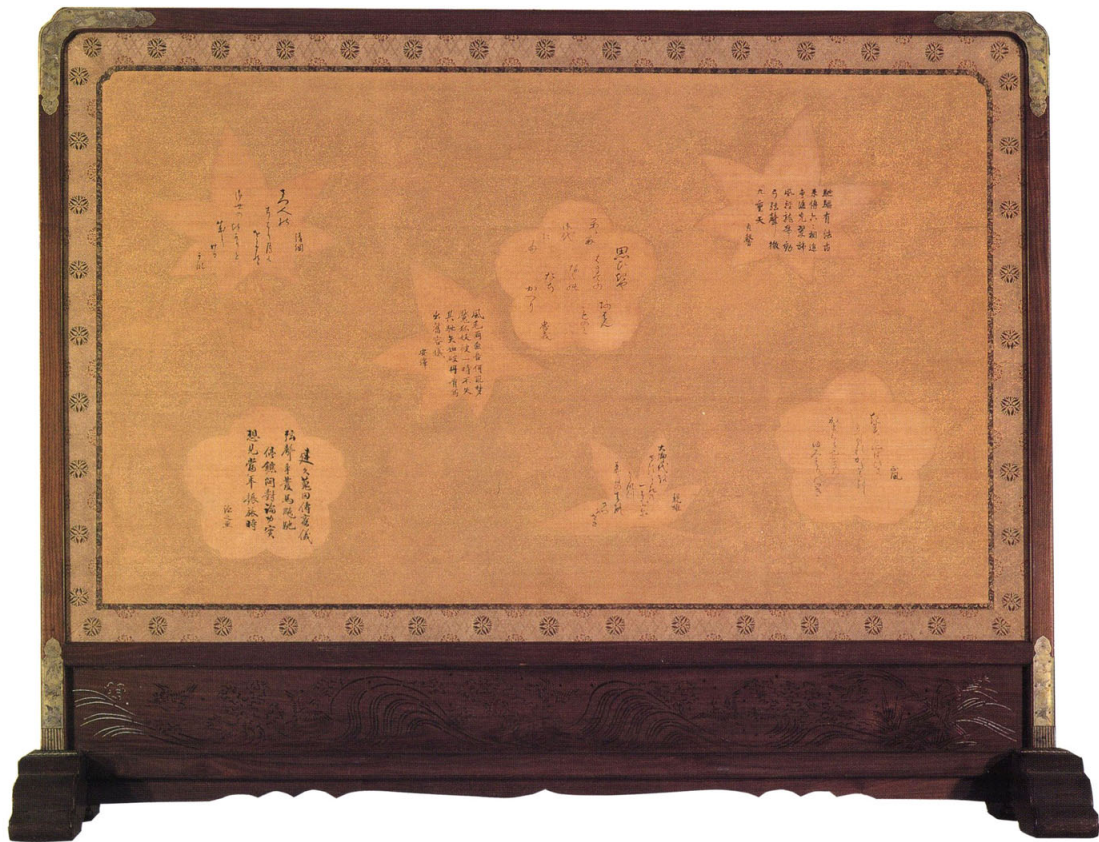


11 田能村直入 《梅花書屋之図》 明治17年(1884)





(表)



(裏)

13 狩野永惠 《四季花籠図》 明治20年(1887)



14 原 在泉 《兔園》 明治20年(1887)



紀有美
田中

15 田中有美 《子之日遊図》 明治20年(1887)頃



明治十三年庚辰十二月
 寬齋森公甫寫



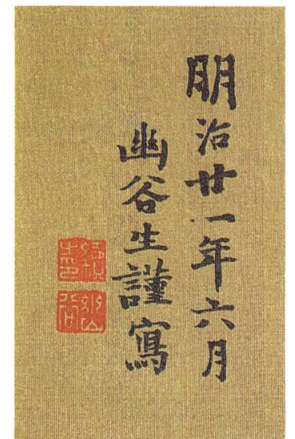
16 森 寬齋 《古柏猴鹿之図》 明治13年(1880)



17 鈴木瑞彦 《清水寺之図》 明治20年(1887)頃



18 野口幽谷 《松之図》 明治21年(1888)





19 狩野梅齋 《百福之図》 明治22年(1889)



20 藤井松林 《百福之図》 明治時代

曉雲河鍋圖
百布袋之圖



21 河鍋曉雲 《百布袋之圖》 明治27年(1894)



22 星野蟬水 《月二亀図》明治期



23 杉谷雪樵 《花鳥図》 明治21年(1888)



24 杉谷雪樵 《花鳥之図》 明治時代



25 村瀬玉田 《水石契久之図》 明治22年(1889)

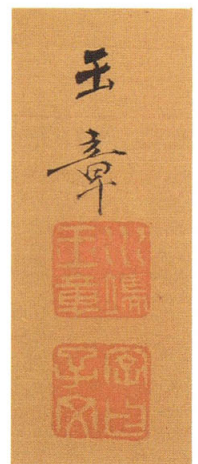


明治三十三年六月
松林謹寫
御
松林

26 藤井松林 《鯉魚游泳之図》 明治23年(1890)



27 森 寬齋 《後赤壁之圖》 明治23年(1890)



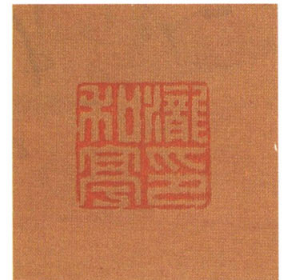
28 川端玉章 《群猿之图》 明治23年(1890)頃



29 川端玉章 《山村行旅图》 明治25年(1892)



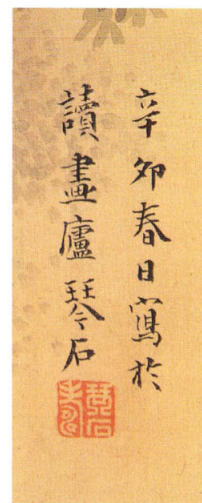
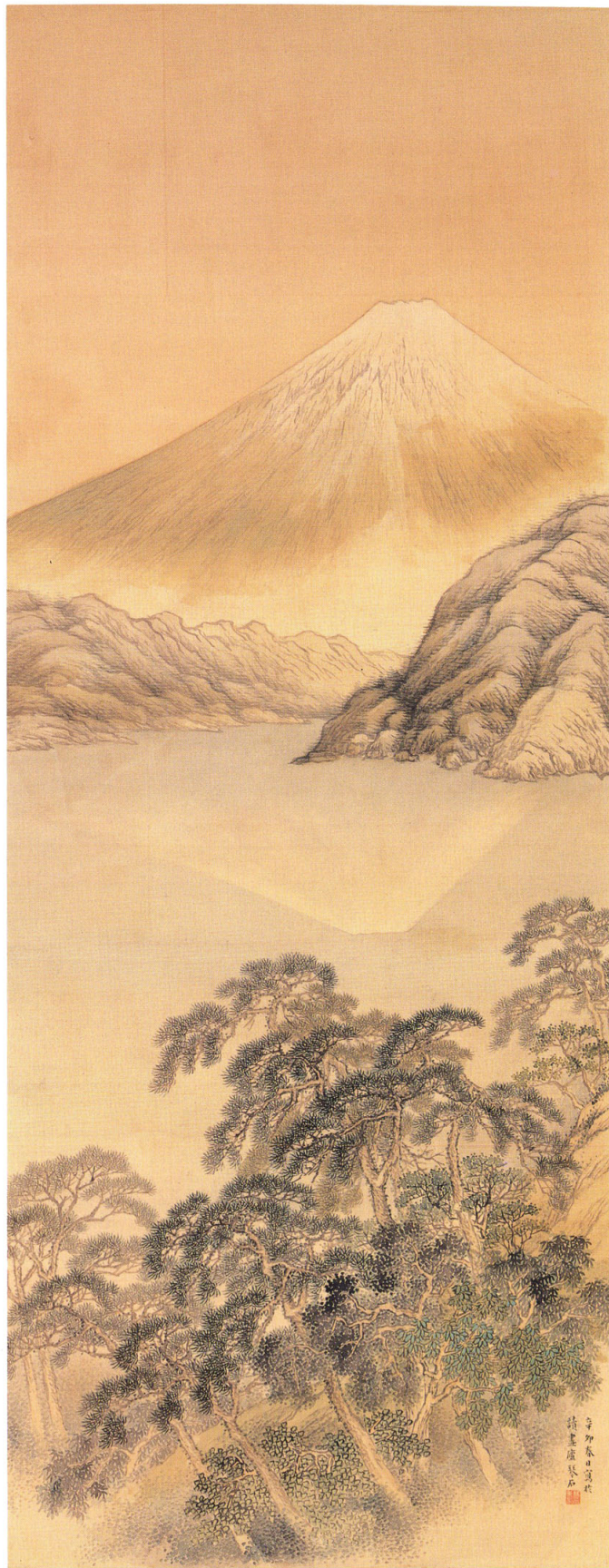
30 滝 和亭 《孔雀鸚鵡圖》 明治20年代





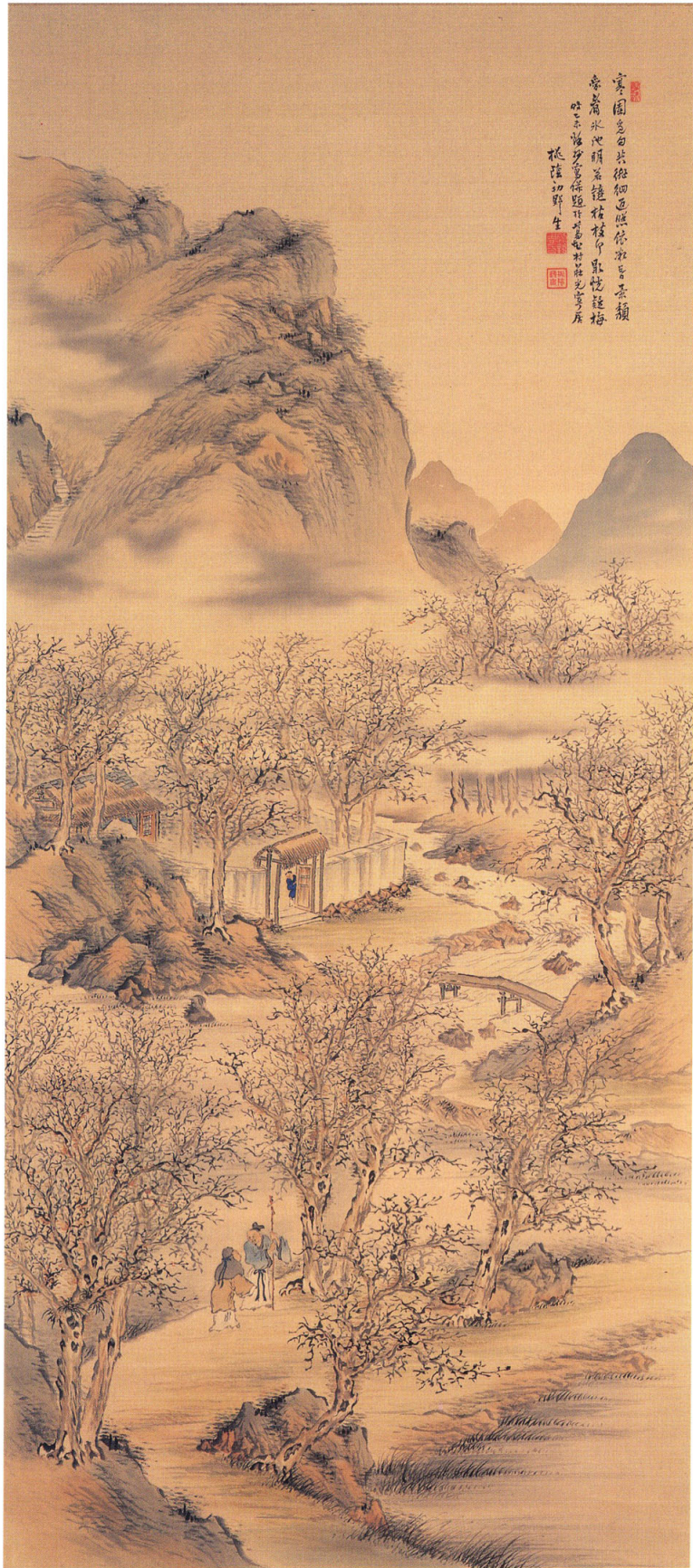


31 川辺御楯 《新田越後守義頭血戦之図》 明治25年(1892)



32 森 琴石 《函嶺蘆湖図》 明治24年(1891)

寒園是白共徘徊照依寂音茶顏
 帝眉水池明若鏡枯枝乍取恍蓮梅
 時已未歸抄寫係題於其地村莊光宣丁年
 桃陰功野生

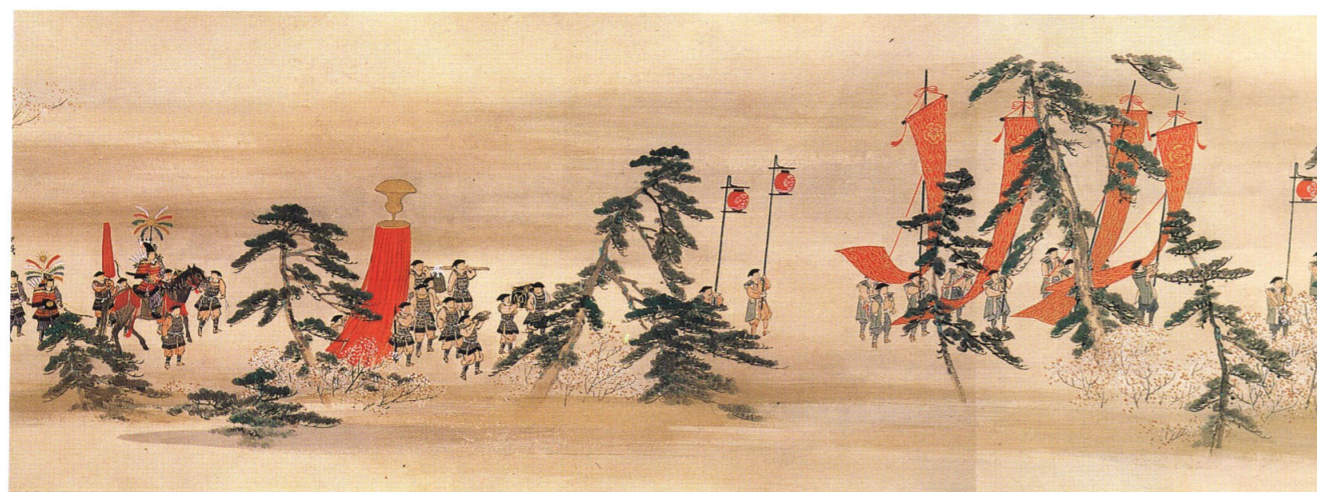


寒園是白共徘徊照依寂音茶顏
 帝眉水池明若鏡枯枝乍取恍蓮梅
 時已未歸抄寫係題於其地村莊光宣丁年
 桃陰功野生

33 初野桃陰 《寒山晚暉之図》 明治28年(1895)



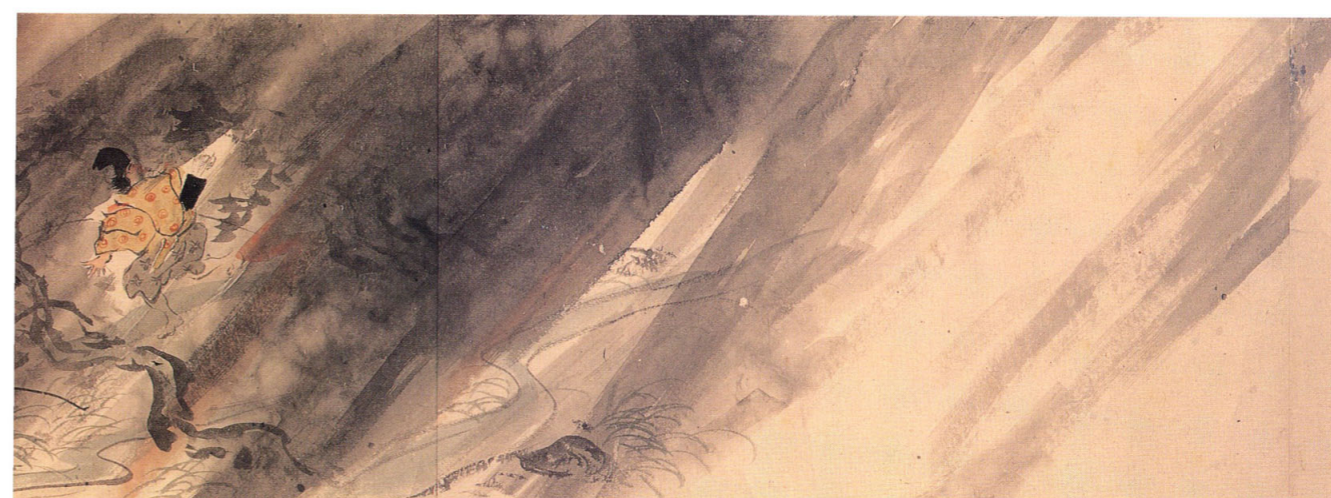
(部分1)



(部分2)



(部分3)



(部分1)



(部分2)



(部分3)



(部分3)



(部分1)



(部分4)



(部分2)



- [1] 日ノ出ニ松
- [2] 梅ニ鶴
- [3] 踏
- [4] 藤ニ巖上小鳥
- [5] 土筆ニ雀
- [6] 杜若
- [7] 小島ニ枇杷
- [8] 石
- [9] 五重塔
- [10] 牛舎
- [11] 茄子胡瓜
- [12] 美男かつらニ蝶
- [13] 西瓜
- [14] 土瓶ニ落松葉
- [15] 秋草
- [16] 海老



[5]



[3]



[16]



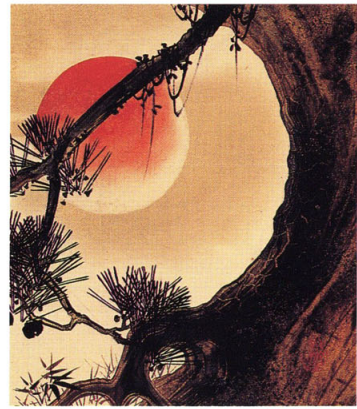
[12]



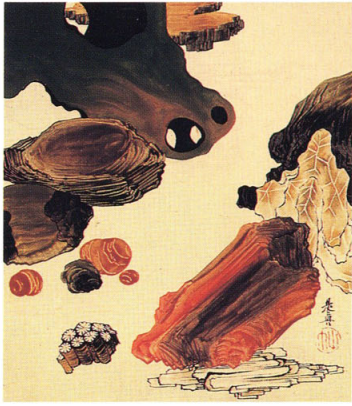
[4]



[2]



[1]



[8]



[7]



[6]



[11]



[10]



[9]



[15]



[14]



[13]

〔摂理〕

[1] 田能村直入…松溪載鶴図

〔教員〕

[2] 望月玉泉…秋草双鶉図
 [3] 池田雲樵…晴湖観蓮図
 [4] 鈴木松年…双龍争珠図

〔東京出仕〕

[5] 森 寛斎…頼光入山図
 [6] 国井応文…舜花蜻蛉図
 [7] 原 在泉…大堰赤岩図

〔南宗出仕〕

[8] 前川文嶺…躑躅香魚図
 [9] 森川曾文…修学秋景図
 [10] 村瀬玉田…長柄鶴飼図
 [11] 河辺華拳…群女養蚕図
 [12] 土佐光武…紅葉賀舞図
 [13] 中島有章…鷺草錦魚図
 [14] 山本桃谷…秋郊放鷹図

[22] 武田玉花…秋草双蝶図
 [21] 跡見玉枝…薔薇雛雀図
 [20] 田中有美…小督弹琴図
 [19] 長谷川玉純…大谷秋色図
 [18] 竹川友広…秋郊双鶉図
 [17] 八木雲溪…並蒂白蓮図
 [16] 深田直城…清水夜景図
 [15] 児島清文…相撲節会図

〔北宗出仕〕

[41] 鈴木百年…秋江閑釣図
 [42] 幸野梅嶺…苑檐雨余図
 [43] 岸 竹堂…霜夜白狐図
 [44] 今尾景年…枯蘆睡鴨図
 [45] 久保田米僊…正之鞭墓図
 [46] 徳美友仙…寒蘆游亀図

[47] 岡本 澄…漁家積雪図
 [48] 岸 九岳…秋草群虫図
 [49] 野村文拳…山楼眺望図
 [50] 伊沢鶴年…那智瀑布図
 [51] 桜井百嶺…山国封猴図
 [52] 羽田月洲…三井春曉図
 [53] 鈴木瑞彦…嵐山春景図
 [54] 西川桃嶺…月下擣衣図
 [55] 神服木仙…広沢婦牧図
 [56] 田中一華…両将勇力図
 [57] 岸 錦水…老松群雀図
 [58] 畑 綱之…隨身庭騎図
 [59] 箕田 衡…木鳥修禊図
 [60] 森 春岳…秋草幽禽図



[14]



[39]



[44]



[3]



[2]



[1]



[6]



[5]



[4]



[9]



[8]



[7]



[12]



[11]



[10]



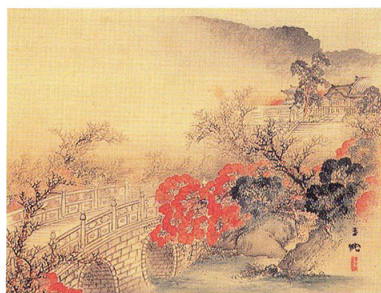
[16]



[15]



[13]



[19]



[18]



[17]



[22]



[21]



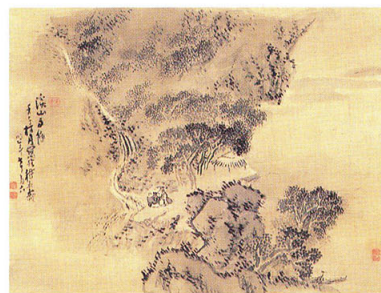
[20]



[25]



[24]



[23]



[28]



[27]



[26]



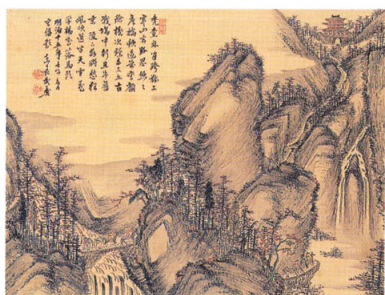
[31]



[30]



[29]



[34]



[33]



[32]



[37]



[36]



[35]



[41]



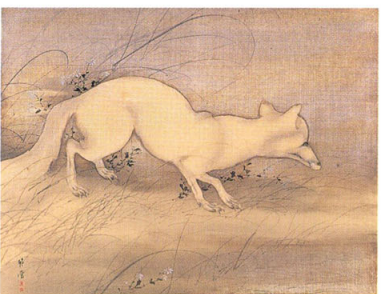
[40]



[38]



[45]



[43]



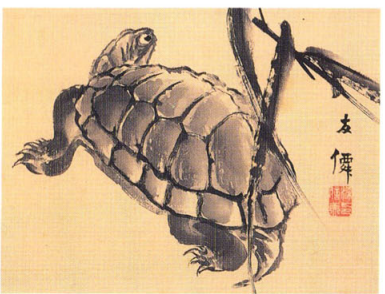
[42]



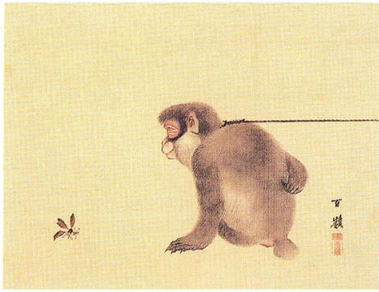
[48]



[47]



[46]



[51]



[50]



[49]



[54]



[53]



[52]



[57]



[56]



[55]



[60]



[59]



[58]

- [1] 柴田是真
- [2] 村瀬玉田
- [3] 滝 和亭
- [4] 大庭学儂
- [5] 麓谷
- [6] 野口幽谷
- [7] 川崎千虎
- [8] 狩野永恵
- [9] 山名貴義
- [10] 狩野探美
- [11] 山崎薫沓
- [12] 下條桂谷



[1]



[5]



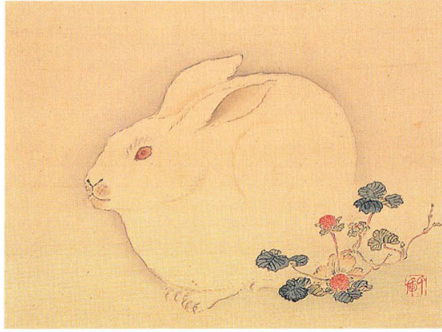
[3]



[2]



[9]



[7]



[6]



[12]



[11]



[10]



[8]



[4]

- [1] 谷口香嶠
- [2] 三宅吳暁
- [3] 竹内棲鳳
- [4] 菊地芳文
- [5] 谷口香嶠
- [6] 独園
- [7] 三宅吳暁
- [8] 稲洲
- [9] 独園
- [10] 得山
- [11] 竹内棲鳳
- [12] 菊地芳文



[5]



[11]



[7]



[3]



[2]



[1]



[8]



[6]



[4]



[12]



[10]



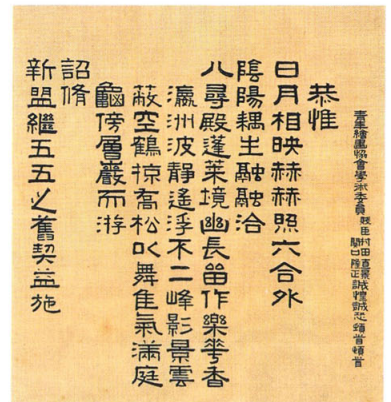
[9]



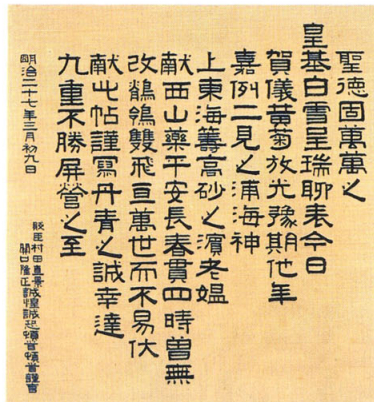
[8]

42 《青年画帖》 明治27年（一八九四）

- [1] 村田真景…（上奏文書）
- [2] 関口隆正…（ゞ）
- [3] 池田真哉…日月図
- [4] 柳田丹陵…蓬莱図
- [5] 寺崎広業…平安長春図
- [6] 庄司竹真…徳若五万歳図
- [7] 村上委山…松鶴図
- [8] 尾形月耕…高砂図
- [9] 坂巻耕漁…三丈節
- [10] 松野霞城…黄金白玉図
- [11] 山田敬中…久来舞図
- [12] 高橋松亭…二見浦図
- [13] 右田年英…養老図
- [14] 岡倉秋水…鶴鶴図
- [15] 角田玉明…竹亀図
- [16] 佐久間棲谷…蓬莱遺果図
- [17] 戸田玉秀…静波富岳図
- [18] 水野年方…浦島図
- [19] 福井江亭…鸞花契万春図
- [20] 梶田半古…蘭陵王図
- [21] 島崎柳塲…天長地久図
- [22] （作者作品名一覽）



[1]



[2]



[3]



[4]



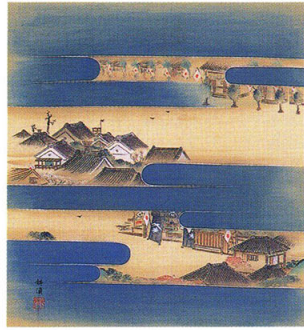
[5]



[6]



[10]



[9]



[7]



[13]



[12]



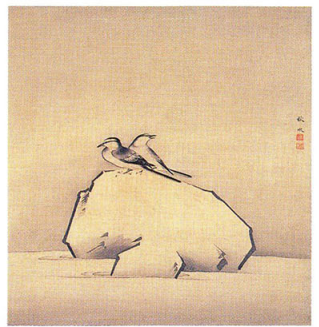
[11]



[16]



[15]



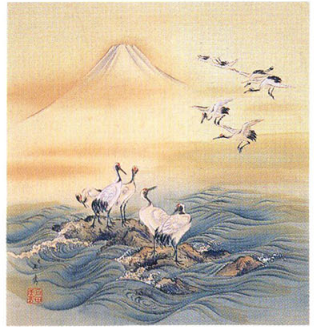
[14]



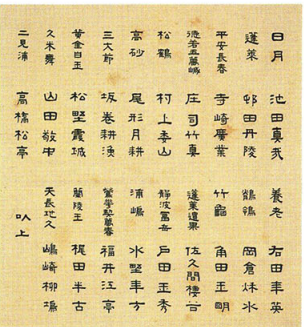
[19]



[18]



[17]



[22]



[21]



[20]

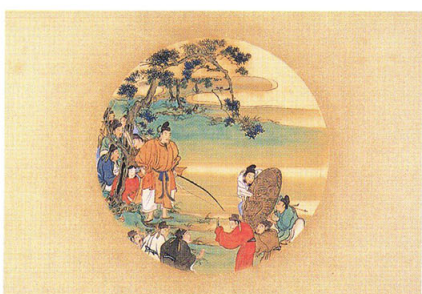
- [1] 下條桂谷…恩追野兔図
- [2] 岸 光景…的戸田宿禰図
- [3] 山名貴義…吉備大臣囲碁図
- [4] 滝 和亭…翠濤紅日図
- [5] 野口幽谷…仙壽万年図
- [6] 川端玉章…晚江水禽図
- [7] 荒木寛畝…麗禽啄果図
- [8] 佐竹永湖…絵島望獄図
- [9] 石井重賢…菊花満庭図
- [10] 村瀬玉田…牝牡遊鹿図
- [11] 川辺御橋…秋の山土産図
- [12] 大庭学僊…一品富朝図
- [13] 熊谷直彦…水墨山水図
- [14] 野口小蘋…天保九如絵
- [15] 久米田米僊…雪景山水図
- [16] 野村文挙…松柏後凋図



[7]



[3]



[2]



[1]



[6]



[5]



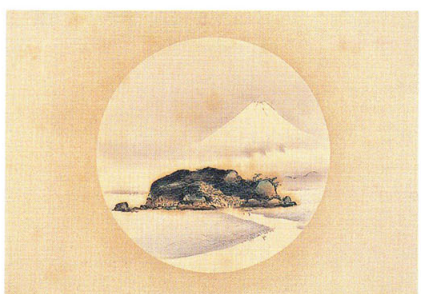
[4]



[10]



[9]



[8]



[13]



[12]



[11]



[16]



[15]



[14]

作品解説

写真から考証へ

明治三十年代の日本美術協会の絵画観

参考文献

出品目録



作品解説

1 菊池容齋 菊池武光之図

明治六年（一八七三）
絹本着色 一一三・〇×三四・八

勤皇の画家として知られる菊池容齋は、幕府の先手与力を父に天明八年（一七八八）に江戸下谷で生まれた。旧姓河原、本名は武保といった。文化二年（一八〇五）に父が没したのちに、高田圓乗から狩野派や南蘋派をはじめとするさまざまな流派の画法をひろく学んだ。伯父菊池武長の養子となり、文政十年（一八二七）から数年間、京都でも研鑽を重ねている。また西洋画法の習得をも試みた。

容齋の名前は、まずなによりも有識故実研究の大家として『前賢故実』全十巻を執筆刊行した業績で知られる。同書は上古から南北朝にいたる重要人物五七一人を収録した図入り列伝であり、天保七年（一八三六）の完成から三十二年後の明治元年（一八六八）に出版、その後ただちに明治天皇に献上された。その功績を讃えられて容齋は同八年に「日本画士」の称号を与えられている。また『前賢故実』が出版後の明治美術界に及ぼした影響はきわめて大きく、同書の公刊が史実そのものに典拠を置く近代歴史画の出発点となったことは高く評価されている。なお明治期での活動としては、主に歴史画の大家として内外の博覧会等に出品したほか、松本楓湖や渡辺省亭、鈴木華邨ら多彩な弟子を育てて、のちの再興日本美術院で活躍する歴史画家たちの系譜の源流をかたちづくったことが忘れられない。明治十一年に東京で死去した。

本作は、こうした容齋の晩年の紀年銘作であり、勤皇派として伝えられる南北朝時代の肥後の武将・菊池武光をモチーフとしている。ちなみに容齋は武光の子孫であったといい、その旨が画面向かって左下の落款にも記されている。なお、本作の詳細な伝来は不明である。

2 川上冬崖 梅に水鳥図

明治十二年（一八七九）
絹本着色 六九・八×一〇四・三

本作は、幕末明治期の洋風絵画の先駆者・川上冬崖が晩年に描き残した南画風の作品である。冬崖は、明治初頭に渡辺小華（No.10）ら文人画家たちと交流し、自らも文人画を趣味としたと伝えられるが、本作もそのうちの一点と考えられる。正確な伝来はあきらかではないが、当初の形状は額装であったことが宮内庁に残された記録により確認される。

川上冬崖は、文政十一年（一八二八）に現在の長野市に生まれたと伝えられる。旧姓は山岸といった。弘化元年（一八四四）に江戸に上り四條派の画法を学んだのち、幕臣の川上仙之助の養嗣子となった。安政四年（一八五七）より画才が認められて幕府の蕃書調所絵図調出役として西洋画法の本格的な研究をはじめ、文久元年（一八六一）に同所画学局が設置されて以降は、画学出役として高橋由一らを指導した。明治維新後は官職を歴

3 鈴木百年 蓬萊山図

明治十五年（一八八二）頃
絹本着色 一六一・〇×八七・三

明治十五年六月に龍池会より御買上との伝来記録が残されている作品であるが、これに相当すると思われる同年五月の龍池会主催第三回観古美術会に關しての旧宮内省内部文書には、残念ながら本作についての記述はみいだせない。なお画面向かって左端には、自賛と考えられる「老松横岸鶴飛辺 知是蓬萊第幾湾 遙聽仙宮奏天樂 玉笙声度碧波間」との五言絶句が記されている。

作者の鈴木百年は、文政八年（一八二五）に京都に生まれた画家で、はじめ円山四條派の画法を学んだのち南宗画風の独自の画境を確立し、鈴木派の開祖として今尾景年や久保田米儂（No.37）、息子の松年らを育成した。初期の京都府画学校北宗科に短期間つとめたほか、内外の博覧会等で受賞を重ねた。ことに山水画と花鳥画を得意としたが、明治二十四年（一八九二）に死去した。

4 幸野楳嶺 松竹図

明治十三年（一八八〇）
絹本着色 一五五・五×八五・七

鈴木百年《蓬萊山図》と同じく明治十五年（一八八三）六月に龍池会より御買上との伝来記録が残されてる作品である。旧宮内省内部文書には本作の制作年が明治十三年と記された史料がみいだされるが、残念ながら伝来記録が確実なものかどうかを公文書と活字文献のいずれからも確認することはできない。写生を重視した楳嶺らしく、松やその幹にとまる蟬、数種の下草などの各モチーフは細やかな観察にもとづいて、的確に描写されている。

幸野楳嶺は天保十四年（一八四四）に京都に生まれた画家で、はじめ円山派の中島来章に師事したのち、明治四年（一八七二）からは、四條派の塩川文麟にも学んだ。京都府画学校開校や京都美術協会設立に尽力した一方、明治期を通じて、内外の博覧会等で受賞を重ねた。また、明治二十六年には帝室技芸員に就任している。菊地芳文や竹内栖鳳ら多くの優れた弟子を育成したことで知られている。明治二十八年に死去した。

5 幸野楳嶺 雨中嵐山図

明治十五年（一八八二）
絹本着色 一四一・七×六九・四

前記《松竹図》とともに、明治十五年六月に龍池会で御買上との伝来記録が残されている作品である。これまで本作の制作年については明治十二年とも伝えられてきたが、旧宮内省の内部文書を改めて調査した限りでは、明治十二年制作を裏づける確実な記録が確認されなかったため、本図録では、龍池会で買上げられたとされる年の十五年

を仮に制作年と定めることとした。

本作は、塩川文麟をはじめとする京都の四條派の画家たちが長く親しみ描いてきた嵐山を画題としている。雨上がりの春の嵐山の前をゆつくりと筏が流れ行くさまが、写生にもとづきながらも情趣豊かに描きあらわされている。楳嶺の作風をよく示した一点といえよう。

6 幸野楳嶺 月下擣衣図

明治十五年（一八八二）
絹本着色 一七二・一×八一・五

静けさに満ちた秋の月夜に、山里に住む親子が砧で衣を打つさまが画題となっている。一見水墨による様式化された山水描写とも映るが、よくみると各景物は細部にいたるまでの確かな写生に支えられて現実感豊かに表現されていることに気づく。また、抑制された色使いながらも、萩の花の紅と下草の緑、秋の夜空の淡い水色の配色が鮮やかなコントラストをかたちづくり、秋の澄みわたった空気が見事に描き伝えられている。ちなみに作品名の擣（とう）とは、たたくという意味であり、擣衣図は京都の画家たちがしばしばとりあげてきた画題であった。なお、本作は、明治十五年の第一回内国絵画共進会に出品された折に御用品として買上げられた一点である。

7 田崎草雲 秋山晚暉図

明治十五年（一八八二）
絹本着色 一四一・二×六六・六

秋の夕暮れ時に鳥たちがねぐらに群れ帰るさま

が画題となっている。明治十五年の第一回内国絵画共進会で銀印を受賞し、御用品として買上げられた作品である。

勤皇の画家としても知られる作者の田崎草雲は、文化十二年（一八一五）に江戸神田で生まれた。はじめ父翠雲から文人画の手ほどきを受けたのち、四條派や南北合派をはじめとしたさまざまな画派に学び、とりわけ山水画の分野で独自の画風を確立した。明治維新後は、内外の博覧会等で受賞を重ねたほか、明治二十年（一八八七）の明治宮殿造営の際には杉戸絵の制作にも参加した。二十三年に帝室技芸員に就任。明治三十一年に足利の自宅で死去した。

8 橋本雅邦 竹鳩之図

明治十五年（一八八二）
紙本墨彩 一七六・三×九三・六

近代日本画の代表的な画家である橋本雅邦は、天保六年（一八三五）に江戸木挽町に生まれた。両親とも狩野派の出身であり、雅邦もまた弘化四年（一八四七）から狩野勝川院雅信に師事した。明治維新後は一時油画の制作にも携わったが、明治十年代なかばからは本格的に「日本画」の制作に専念するようになった。同門の狩野芳崖（No.12）とともにアーネスト・フェノロサや岡倉天心のもとで新日本画の創造を追求し続けた。明治二十一年（一八八八）より新設の東京美術学校で教鞭をとり、二十三年には帝室技芸員に就任したが、三十一年の東京美術学校騒動に際して同校を辞職して、日本美術院創立に参画、以後画業を深める一方で、横山大観や下村観山をはじめとする数々の俊英を育成した。明治四十一年に東京で死去した。本作は、明治十五年の第一回内国絵画共進会で

御用品として買上げられた作品である。竹や下草などは狩野派の様式化された筆法で描かれているが、三羽の鳩は細部にいたるまで丹念な自然観察にもとづいて写実的にとらえられている。狩野派から出発しながらも、早くから近代的な写実表現にも強い関心を示した初期の雅邦の代表的な一点といえよう。

9 村瀬玉田 俊成卿

明治十五年（一八八二）

絹本着色 一七一・八×八五・一

村瀬玉田は、嘉永五年（一八五二）に京都に生まれ、村瀬雙石に学んだのち同家の養子となった明治期四條派の代表的な画家である。旧姓は榎といった。その作風は写生にもとづいた写実的な描写を特色としており、とりわけ山水画や花鳥画の分野では高い評価を受けて、内外のさまざまな博覧会等で受賞を重ねた。大正六年（一九一七）に死去した。

本作は、明治十五年の第一回内国絵画共進会で他の二点の出品作とともに銅印を受賞した作品であり、その折に御用品として買上げられた。老年の藤原俊成を主題とした玉田には珍しい歴史人物画である。ふたりの供に支えられて歩く俊成の姿は一見弱々しくみえようが、皺を刻んだ顔には厳しく強固な意志があらわされており、平安後期の歌壇の統一を成し遂げた俊成のひととなりを彷彿とさせるかのような描写となっている。玉田が、山水花鳥のみならず、人物画においても優れた力量をそなえていたことがわける一点といえる。

10 渡辺小華 花鳥図

明治十年代

絹本着色 一四四・〇×七〇・〇

渡辺小華は、明治初期の代表的な南画家であり、ことに花鳥画を得意とした。本作は明治十年代に宮内省に納められていたことが確認される作品で、画面向かって左上には画家の自作と思われる「不待東方白 声々叫得忙 征夫夢先破 茅店月如霜」との五言絶句が記されている。画面には竹や豆、瓜が生い茂るなかにたえずむ軍鶏が描かれており、従来当庁ではこれらのモチーフ名を列挙して作品名としてきたが、本図録ではより一般的な《花鳥図》を仮に作品名と定めることにした。

天保六年（一八三五）に渡辺華山の次男として生まれた小華は、はじめ父から絵画の手ほどきを受けたのち、椿椿山らに師事した。明治期には内国勸業博覧会や内国絵画共進会で受賞を重ねた。明治二十年（一八八七）に死去した。

11 田能村直入 梅花書屋之図

明治十七年（一八八四）

絹本着色 二二八・四×五六・六

「梅花書屋」とは、早春の季節、梅の花が咲き乱れる下で高士が書見をおこなっている情景をあらわした画題のことで、南画では古くから多くの画家たちにより描かれてきた。ただし本作では、高士の姿は屋内ではなく、画面向かって左下端の橋上に配されている。また左上部には、作者の直入自作と考えられる「究膝茆堂之曲肱 世間辛苦即何能 瘦梅修竹孤松樹 是我歲寒之益朋」との七言絶句と「明治十七年星次甲申第二月写併題於直入山房田癡」という落款が記されている。端正な表現のなかにも早春の華やきが気高く香る佳品

であるが、詳細な伝来はあきらかではない。

田能村直入は文化十一年（一八一四）に現在の大阪府竹田に生まれた近代南画の巨匠である。旧姓は三宮といった。はじめ狩野派の画法を学んだのち田能村竹田に師事、その後田能村姓を継いだ。天保五年（一八三四）から大坂で活動したが、明治維新後は京都に移り、京都府画学校の設立にも尽力した。同校初代摂理（校長）として後身の指導育成にあたる一方、内国勸業博覧会や内国絵画共進会等で受賞を重ねた。明治四十年（一九〇七）に死去した。

12 狩野芳崖 犬追物図

明治十五年（一八八二）頃

紙本着色「衝立」 九四・九×一五八・四

狩野芳崖は、橋本雅邦（No.8）と並び称される近代日本画の巨匠である。文政十一年（一八一八）に現在の下関市で狩野派の絵師を父として生まれ、弘化三年（一八四六）に江戸に出て狩野勝川院雅信に入門、ここで雅邦と同門となった。粉本主義に陥った江戸末期の狩野派の現状に満足できず、ひろく諸画派の古画に学び、明治維新後の一時期は南画の制作を盛んにおこなう一方、西洋画法の研究も深めている。しかし、明治十代なかばからは本格的に「日本画」の制作に専念するようになり、雅邦とともにフェノロサや岡倉天心のもとで新日本画の創造を追求した。明治二十一年（一八八八）設置の東京美術学校創立に尽力したが、同年病を得て死去した。

本作は、明治十二年に島津家が宮城内吹上御苑で天覧に供した「犬追物」の様子を描き写したものである。「犬追物」とは、鎌倉から室町時代にかけて盛んとなった武芸であり、騎馬で犬を追物射

するものであった。島津家は当初は雅邦に本作の制作を依頼したが、雅邦は、当時生活に困窮していた芳崖をみかねて仕事を親友に譲ったと伝えられている。なお裏面には、島津家ゆかりの人々の和歌や漢詩七首が散らし記されている。

13 狩野永恵 四季花籠図 一対

明治二十年（一八八七）
杉板・彩色「杉戸」 各面一九〇・〇×九三・四

二面あわせて四つの花籠のなかに、桜、山吹、野薔薇、菖蒲、河骨、菊、水仙など春夏秋冬をそれぞれ代表する四季の花々を鮮やかな色彩で描き配した杉戸絵である。もとは明治宮殿奥宮殿の皇后宮常御殿の杉戸として用いられていた。

作者の狩野永恵は、文化十一年（一八一四）に狩野伊川院栄信の五男として生まれ、江戸期には幕府奥絵師として四代の將軍に仕えた。明治維新後はフェノロサと親交を結んだほか、内国勸業博覧会や内国絵画共進会で活躍した。明治二十三年（一八九〇）に帝室技芸員に就任したが、翌二十四年に死去した。

14 原在泉 兔図 一対

明治二十年（一八八七）
桐板・彩色「杉戸」 各面一八一・五×九四・二

狩野永恵《四季花籠図》と同じく、もとは明治宮殿奥宮殿に配されていた杉戸であり、御廊下に設置されていた。野山に群れ遊ぶ野兔の姿を画題とした気品ある作で、向かって左面の画面左下には作者の白文方印が押されている。

作者の原在泉は、原在照の息子として嘉永二年（一八四九）に京都に生まれた大和絵の画家で、累代禁中絵師をつとめた原家の四代目である。明治維新後は、内外の博覧会等に出品を重ねた。有職故実に精通した画家としても知られ、宮中の御用画を数多く描いている。大正五年（一九一六）に死去した。

15 田中有美 子之日遊図

明治二十年（一八八七）頃
絹本着色 二二・五×三五・八

「子日の遊」とは、多くは正月最初の子の日に野原で若葉や小松を摘んだり、歌会や管絃の催しをおこなって健康を祝った春の遊宴の行事のことである。本作の画面向かって右の童子の様子からもうかがえるように小松を根引きして遊宴をおこなうことから、「小松引」とも称された。古くからしばしば画題としてとりあげられ、ことに狩野派や大和絵の画家たちが好んで描いたことが知られている。

田中有美は天保十一年（一八四〇）に山城国に生まれた画家で、幼少時に東京に出て冷泉為泰に師事し、伝統的な土佐派の画法を深く学んだ。しばしば宮中の御用画を手がけたが、展覧会等への出品は稀であった。伝来記録によれば、本作は、おそらくは宮中のいずれかの場所の壁面を飾ることを目的として、明治二十年十一月に購入された複数の作品の一つであることが確認される。

16 森寛斎 古柏猴鹿之図

明治十三年（一八八〇）
絹本着色 一三三・〇×一四三・九

森寛斎は文化十一年（一八一四）に萩で生まれ、郷里で絵の手ほどきを受けたのち天保二年（一八三一）に大坂におもむいて円山派の森徹山に師事した。旧姓は石田といった。その後、森家の養子となり円山派の正系として制作を続けるが、その一方で幕末には勤皇の志士として山県有朋や品川弥二郎らとともに国事に奔走した。維新後は京都で制作活動に専念し、各種の展覧会で受賞を重ねるなど円山派の重鎮として京都画壇で活躍した。明治二十三年（一八九〇）に帝室技芸員に就任したが、二十七年に死去した。

寛斎の師・徹山はとりわけ動物画を得意としたが、寛斎もまた、写生とともに円山応挙や森狙仙らの古画に学ぶなかで、写実性の強い動物の形態描写に習熟するようになった。本作はその成果のひとつのあらわれといえ、猿や鹿の柔らかな毛並みが毛描きで見事に表現されているばかりでなく、温潤な空気に満ちた森の情景も雰囲気豊かに描写された秀作である。なお本作は、明治十四年に河頼真孝により献上されたことが記録から確認される。

17 鈴木瑞彦 清水寺之図

明治二十年（一八八七）頃
絹本着色 一一〇・五×四八・七

嵐山とともに京都の画家たちが好んで画題としてきた清水寺の春景を、穏やかな筆致でとらえた作品である。伝来記録によれば、明治二十年十一月には宮中に納められていたことがわかる。購入作品であることから、おそらくは宮中のいずれかの場所の壁面を裝飾する目的で入手されたのであろう。

鈴木瑞彦は塩川文麟に師事した円山派の画家で、弘化五年（一八四八）に京都に生まれた。ことに山水花鳥を得意とし、明治期には、内国勸業博覧会や内国絵画共進会で受賞を重ねた。また明治二十三年（一八九〇）からは京都市画学校の教授をつとめ、後身の指導にあたった。明治三十四年に死去した。

18 野口幽谷 松之図

明治二十一年（一八八八）

絹本着色 一九六・〇×三三八・〇

本作は伝来記録によれば、山高信離を仲介者として野口幽谷が明治天皇からの御下命により制作、明治二十一年六月十八日に宮中に納められた作品だといふ。きわめて巨大な寸法の作品であるだけでなく、動物の胴体さながらにうねり曲がる松の幹の描写が一種グロテスクな趣を画面にもたらししているため、一般に考えられている宮中の御用画というイメージにはややそぐわない性格の作品のように思われる。しかし、明治初期中期の日本美術のなかには、江戸末期の文化爛熟の延長線上に生みだされた一種の退廃的美意識をにじませたものや、中国の明清絵画における奇矯性を反映したグロテスク趣味の作品が決して少なくはなかった。そして、こうした卑俗的ともいえる明治の民衆たちの美的感覚は、明治天皇もまた理解しうる性格のものであったらしい。だとすれば、本作品成立の背景には、伝来記録から推しはかかって、明治天皇の意向が投影されているとも考えられるのではないだろうか。いずれにせよ、落ちついた雰囲気、清雅な花鳥画を得意とした幽谷の画業のなかでは、珍しい作風の一点であるといえよう。

文政十年（一八二七）に江戸飯田町に生まれた

野口幽谷は、嘉永年間初期に椿椿山に師事し、安政年間初頭から画業に専念するようになった。明治期は日本美術協会を中心に各種の展覧会に出品を重ねる一方、しばしば宮中の御用画を手がけた。明治二十六年（一八九三）に帝室技芸員に就任。同三十一年に死去した。

19 狩野梅斎 百福之図

明治二十二年（一八八九）

絹本着色 二二八・五×一四五・〇

狩野梅斎は本名を政次郎といい、明治から昭和にかけて名古屋で活動した画家である。狩野派の画法を学んだのち、池上秀畝にも師事したと伝えられる。主に日本美術協会を中心に制作活動をおこなった。

「百福図」は、ことに江戸後期から明治中期にかけて庶民の間で流行した縁起物の画題である。本作は、明治天皇御愛蔵の作品のひとつで、明治二十二年に御下命により制作されたことが伝来記録から知られる。宮中の女性の姿のお多福を画面最上部に置き、以下、上流階級の婦人、富裕な商家の女房、さらに一般町屋の娘といった順序で、さまざまな階級に属するお多福たちの姿が描き配されている。全体にややまとりにかけた画面構成ではあるが、それぞれのお多福の表情は驚くほど豊かであり、画面には屈託のないおらかな賑やかな雰囲気満ちている。制作当時の各階層の生活感や風俗が生き生きと描き写されている点でも興味深い作品といえよう。

20 藤井松林 百福之図

明治時代

絹本着色 二二四・五×一四四・四

本作も明治天皇御愛蔵の「百福図」の一点であるが、伝来についての正確な記録は残されていない。前記の狩野梅斎の作品と比較すると、本作に描かれた老若さまざまなお多福たちの個々の姿態はより特色のあるリアルな表情をそなえて描きあらわされており、画面からは動感あふれる快活な雰囲気が伝わってくる。まさに縁起物にふさわしい性格の作品といえよう。

作者の藤井松林は、文政七年（一八二四）に現在の広島県福山市に生まれた円山派の画家で、安政年間に京都におもむき中島来章に師事した。花鳥、山水、人物いずれも得意として、明治期には主に日本美術協会を活動の舞台とした。また、しばしば御前揮毫や献上画の制作に携わるなど、皇室および宮内省とのゆかりが深い画家であった。

21 河鍋暁雲 百布袋之図

明治二十七年（一八九四）

絹本着色 二二六・〇×一四一・七

「百福図」と同趣向の作品で、河鍋暁雲の子である暁雲により制作され、明治二十七年に宮中に納められたことが伝来記録から確認できる。さまざまな遊戯を楽しむ布袋たちの間に唐子たちが愛らしい姿をそこかしこにみせ、画面中央で扇をかかげて踊る布袋を中心に同心円上に各人物を集中させた静的な構図のなかにも、賑やかな動きが感じられる作品となっている。きわめて巧みな画面構成といえよう。なお本作が御下命により制作されるようになった経緯については、明治二十七年一月の『繪畫叢誌』掲載記事「御命の百布袋圖」に詳しく記されている

22 星野蟬水 月二亀図

明治時代
紙本着色 二五四・八×一七一・二

人間臭い表情の亀が月をみつめるさまを巨大な画面にリアルにあらわした、どこことなくグロテスクな趣の作品である。日本画というよりも錦絵に近い性格の絵画表現といえよう。残念ながら本作が宮中に納められた詳細な経緯はあきらかではない。また、作者の星野蟬水の経歴についても、ほとんどわかっていない。わずかに明治三十年（一八九七）秋に開催された日本絵画協会第三回絵画共進会出品作品についての『国民新聞』紙の展評記事「第三回繪畫共進會一口評（三）」（十一月三十日付、第四面）に「星野蟬水」の名前が記されていることが知られるだけなのである。いずれにしても、本作は野口幽谷《松之図》や狩野梅齋、藤井松林、河鍋暁雲らによる《百福之図》《百布袋之図》と同様に、今日の感覚からすると、皇室および宮内省が持つ美術コレクションのなかでは異色な性格を帯びた作品のように思われる。しかし、これらもまた、明治期の宮中で親しまれた絵画の一面であったのである。

23 杉谷雪樵 花鳥図

明治二十二年（一八八八）
絹本着色 一四二・一×七二・一

杉谷雪樵は、文政十年（一八二七）に熊本藩士の杉谷家で生まれた。同家は代々画技に優れ、雲谷派の衣鉢を伝えることで知られていた。雪樵もまた幼少時から絵画を学び、青年時代には、家に伝わる雪舟をはじめ、玉潤、夏珪の山水画や人物画、呂紀、徐熙らの花鳥画を研究して北宗系漢画の画法に習熟した。その後、安政年間に藩命を受

けて江戸に八年間滞在し藩務に忙殺されたため、この間は制作活動を中断したが、帰藩後は再び作画を重ねるようになり、写生を基礎とした写実的画風を築いた。そして明治二十年（一八八七）に上京して旧藩主細川侯邸内に居を定めて以降は、画業に専念するようになり、日本美術協会等で作活動を展開した。

伝来記録によれば、本作は明治二十一年の「絵画共進会」に出品された折に御買上となった作品である。「絵画共進会」とは、おそらくこの年の十二月に開催された第二回東洋絵画共進会展覧会のことと考えられるが、残念ながら同展の出品目録の現存は確認されていないため、本作の出品歴を定めることはできない。しかしながら、本作が雪樵の円熟期の作風をよく示す一点であることは間違いない。落ちついた雰囲気の中に高い気品が感じられる作品である。

24 杉谷雪樵 花鳥之図

明治時代
絹本着色 二二七・二×一四五・七

本作の詳しい来歴はあきらかではないが、作風からみて、やはり雪樵の円熟期の作品と考えられる。牡丹や白木蓮の花が咲き誇る深山に孔雀のつがい憩うさまが主題となっている。岩肌描写などには北宗派漢画の影響が色濃く残っているが、孔雀や花々は的確な自然観察にもとづいて、細部にいたるまで丹念な筆致で写実的に描きあらわされている。前記《花鳥図》と比べると、より華やかな色彩が用いられているため、各事物は一層量感豊かに表現され、空間の奥行きとひろがりを感じられる作品となっている。

25 村瀬玉田 水石契久之図

明治二十二年（一八八九）
絹本着色 二二七・八×一四二・〇

明治二十二年四月に開催された日本美術協会美術展覧会で御買上となった作品である。「水石契久」という画題は聞きなれないものであるが、これは同年の一月十八日に宮中で開かれた御歌会の歌題にちなんだものである。協会ではあらかじめ関係者に向けて「水石契久」の歌題を出品作の競技にあたってのモチーフに定めるといった「宿題」を提示し、「親密穏和ノ趣ヲ呈スル考按」をそなえた新作を募ったのである。本作では、こうした主催者の意向をよく反映して、穏やかで気品あふれる脱俗の清らかな情景が豊かな量感をそなえて描きあらわされている。

26 藤井松林 鯉魚游泳之図

明治二十三年（一八九〇）
絹本着色 二二七・五×二二九・三

やや荒くさかまく波間に二匹の鯉がゆったりと泳ぎ、その上方には、ゆるやかな円弧を描くように続けざまに水面に飛びだす三匹の姿が描かれている。観る者に時間の連続性を感じさせる巧みな構図の作品である。藤井松林の優れた力量を示す点であるが、宮中に納められた経緯については不明である。

27 森寛齋 後赤壁之図

明治二十三年(一八九〇)
紙本墨彩 一七三・三×九〇・二

元豊五年十月に宋の蘇東坡が中国黄洲の景勝地・赤壁を再び訪れる情景を画題とした作品である。本作は明治二十三年十一月の第三回日本美術協会美術展覧会に出品され、特別賞を受賞した森寛齋の代表作のひとつである。品川弥二郎を通じて献上されたことが知られている。

29 川端玉章 山村行旅図

明治二十五年(一八九二)
絹本著色 一二七・二×五五・七

明治二十五年十月に開催された秋季日本美術協会美術展覧会の出品作である。同年十二月の『日本美術協會報告』第六十号には、本作について、「その圖は秋景山水にて一人の旅人を駄馬に乗せたる若き女馬士阪路より馬の轡網を執て下り来る傍の店に鉛菓子鞋などひさぎ店前に老婆手拭を被りて藍染の布を砧に上せて打居る様なり少婦の裾短かに端折り旅の壯者が馬の上に居睡して砧の音に今日覺したらんとおぼしく伸欠せる状貌さすがに美術學校の教授たる熟練の筆もて寫されたれば其輕妙なるはいふ迄もなし」との評文が掲載されている。

31 川辺御楯 新田越後守義頭血戦之図

明治二十五年(一八九二)
絹本著色 一四〇・五×二〇九・五

天保九年(一八三八)に現在の福島県柳川市に生まれた川辺御楯は、はじめ狩野派の画法を学んだのち土佐派の研究を深めて、大和絵系の歴史画の分野に独自の地位を築いた。明治維新後は太政官や神祇官に出仕するとともに、日本美術協会を中心に内外の展覧会に出品、受賞を重ねた。また明治二十年(一八八七)には、明治宮殿の杉戸絵の制作に参加している。明治三十八年に死去した。

本作は明治二十五年の秋季日本美術協会美術展覧会で銀牌を受けて宮内省御用品となった御楯の代表作である。延元元年の新田義頭と足利家の軍勢との死闘を主題とした大作で、当初は二十三年の第三回内国勸業博覧会に出品の予定であったが完成が遅れ、出品を見送ったとの逸話が伝えられている。

28 川端玉章 群猿之図

明治二十三年(一八九〇)頃
絹本著色 二二八・四×一四四・四

川端玉章は、天保十三年(一八四二)に時絵師の息子として京都に生まれ、当初は父から時絵の手ほどきを受けた。その後、円山派の中島来章に師事する一方、小田海儼から南画を学んだ。慶応二年(一八六六)に江戸に出て、狩野派や洋風画をも習得し、写生を重視する円山派の画法に洋風画の写実性を加味した独自の作風を確立した。明治維新後はさまざまな博覧会や展覧会で活躍する一方、明治二十一年(一八八八)からは東京美術學校で後身の指導にあたった。同二十九年に帝室技芸員に就任。大正二年(一九一三)に死去した。

本作は明治中期の玉章の画業を代表する一点で、藤の花が咲き誇る季節に岩山で群れ遊ぶ猿の姿が主題となっている。猿たちの多様な姿態が画面に生き生きとした動感をもたらすとともに、柔らかな猿の毛並みと様式化された岩肌の重々しい表現の対比が画面に奥行きをもたらしている秀作である。

30 滝和亭 孔雀鸚鵡図 二曲一双

明治二十年代
絹本著色「屏風」各隻一七五・〇×一八〇・〇

滝和亭は文政十三年(一八三〇)に江戸千駄ヶ谷に生まれた明治期の代表的な花鳥画家で、幼少時から南北合派、南蘋派、憚南田風とさまざまな画派に学ぶことで独自の折衷的で写実性の濃い画風を築きあげた。明治期に入ってから内外の博覧会に出品、受賞を重ねたほか、日本美術協会で指導的役割を果たし続けた。明治二十六年(一八五三)に帝室技芸員に就任。同三十四年に死去した。

本作は、こうした和亭の作風を典型的に示す一点で、画面向かって左側の白鸚鵡の量感豊かな描写には、西洋画法の影響もうかがえる。ちなみに画面右に描かれた孔雀は、とりわけ和亭が得意としたモチーフであった。

32 森琴石 函嶺蘆湖図

明治二十四年(一八九一)
絹本著色 一二九・三×五〇・六

明治二十年代前半は、国粹的保守派の牙城であった日本美術協会の内部でも、写生にもとづいた写実的な画風がひろく試みられた時代であった。このような絵画動向は南画家の制作にも影響を与えて、南画による真景図とも呼ぶべき絵画表現を新たに出現させることになった。明治二十四年三月の同会美術展覧会に出品され御買上となった本作もその一点と考えられる。

森琴石は天保十四年(一八四三)に現在の神戸市に生まれた南画家で、幼少時に大坂の森家の養子となっている。旧姓は梶木といった。明治維新

後は日本美術協会を主要な舞台として制作活動をすすめ、関西西南画壇で指導的役割を果たした。大正十年（一九二二）に大阪で死去した。

33 初野桃陰 寒山晚暉之図

明治二十八年（一八九五）
絹本着色 一六一・八×七一・二

明治二十八年の秋季日本美術協会美術展覧会での御買上作品である。画面向かって左上には「寒園覺句共徘徊 返照依微暮蘭頰 愛看水池明若鏡 枯枝印陰恍疑梅」との作者自作と思われる七言絶句と、「時乙未秋抄写併題於葛花村莊光寧居 桃陰初野生」の落款が記されている。作者の初野桃陰は埼玉県に在住していた南画家で、明治年間には日本美術協会を主な活動の場としていた。

34 森寛斎 建勳社絵巻

明治十四年（一八八一）
紙本着色 三〇・九×二二四六・二

建勳神社は織田信長を祭神として明治元年に創立され、その後十三年に京都船岡山に社殿を造営して鎮座するとともに、信長の子の信志を合祀した旧別格官弊社で、後に現在の北船岡に移築された。本作は、円山派の画家・森寛斎が十三年の社殿鎮座の様子を記録描写した絵巻である。また題歌を高崎正風が、詞書と奥書を村山松根が記している。

35 富岡鉄斎 清麿朝臣図巻

明治十七年（一八八四）
紙本着色 三三・九×二二七八・〇

天保七年（一八三六）に京都に生まれた富岡鉄斎は、近代日本の代表的な文人画家として知られる。また彼は、尊皇の志が篤い人物としても著名であった。本作は、こうした鉄斎が、和氣清麿の一代記を文人画と大和絵の融和をはかった独自の画風で描きあらわしたものである。和氣清麿は称徳天皇の忠臣として知られる奈良時代の人物で、弓削道鏡の皇位即位をめぐって一時大隅国に流されたが、その後誤解がとけて忠節の人として都に召還されたと伝えられる。

36 松岡緑堂 戊辰戦記画巻 二巻

明治二十一年（一八八八）
絹本着色 上巻四一・〇×一八三七・〇
下巻四一・〇×一三三六・〇

本画巻は、東洋絵画会々員でもあった京都の画家・松岡緑堂が明治十六年（一八八三）から制作準備に着手し、二十二年一月に完成したもので、完成後注文主の小松宮殿下のもとに差出された。その制作経緯は二十一年十一月の『繪畫叢誌』第二十巻掲載の記事「戊辰戦記畫巻」と二十二年一月の同誌第二十二巻所載「畫巻完成」に詳しい。画巻の内容は主に会津での戦闘の様子と、会津周辺の民衆の生活ぶりに取材したもので、詞書なしの上下二巻四十余図から構成されている。油画も学んだことのある画家の手になるだけに、部分的にはかなりリアルな描写がみられる。なお本作は宮内庁内では長く「王政復古絵巻」と呼ばれてきたが、本図録では、制作当時の呼称を作品名に定めることにした。

37 久保田米僊 日清戦争之図

明治二十七年（一八九四）
絹本着色 五〇・八×四一・二

嘉永五年に京都に生まれた久保田米僊は、鈴木百年（No.3）に師事した画家であり、その雄渾な画風は米僊様と呼ばれるほど独自のものであった。明治期には京都府画学校の設立に尽力したほか、内外の博覧会で受賞を重ね、さらに明治二十年（一八八七）には明治宮殿の杉戸絵制作にも参加している。それとともに明治期の米僊の活動として特筆されるのが、二十七年に『国民新聞』従軍記者として大陸に渡り、日清戦争の戦況を報じたことである。本作は、この従軍の体験を反映した作品で、芸術作品というよりも、同時代の事件の記録画としての価値がみいだされる性格のものである。

38 柴田是真 漆画帖

明治十四年（一八八二）
紙本・漆画 四一・五×三二・四

幕末から明治にかけて蒔絵と絵画の両分野で活躍した柴田是真の漆画による花鳥画帖である。明治十四年の第二回内国勸業博覧会で御用品として買上げられた。全十六図。

41 画帖

明治時代
紙本着色 二六・六×三三・三

正確な制作年代や伝来は不明である。ただし七名の画家のうち竹内栖鳳の雅号が「棲鳳」となっていることから、少なくとも明治二十年代以前の制作と考えられる。全十二図。

39 京都府画学校校員画帖

明治十五年（一八八二）頃
絹本着色 二四・五×三四・二

正確な制作年代や伝来については不明だが、従来同校との関係が知られなかつた多くの画家たちの作品も含まれていて、資料的にきわめて重要な価値が認められる。全六十図。

42 青年画帖

明治二十七年（一八九四）
絹本着色 三七・二×三二・七

明治二十七年三月九日に大婚二十五年奉祝を記念して青年絵画協会より献上されたことが確認される。全十九図。

40 画帖

明治十九年（一八八六）
絹本着色 二四・五×三四・二

「明治一九年繪畫共進會」との伝来記録が伝わることから、おそらく同年の第一回東洋絵画共進會の記念画帖と考えられる。全十二図。

43 張交画帖

明治二十八年（一八九五）
絹本着色 三四・二×四九・三

明治二十八年一二月に広島大本營で日本美術協会より献上されたとの伝来記録が残る。全十六図。

【謝辞】

本展開催準備にあたり、以下の機関、方々に資料調査協力をいただきました。記して感謝いたします。

大阪市立博物館、国立国会図書館、東京国立近代美術館、東京国立博物館、東京国立文化財研究所、日本美術院百年史編集室、練馬区立美術館、函館市市史編さん室、青木茂、岩田由美子、魚里洋一、大下智一、岡部幹彦、尾崎正明、加藤寛、北沢憲昭、佐藤道信、塩谷純、島田康寛、根崎光男、濱中真治、古田亮、松浦あき子、水谷長志、村越英明、森登、森仁史、山崎剛、山梨絵美子、山本勉、横溝廣子（敬称略・順不同）

写真から考証へ——明治二十年代の日本美術協会の絵画観

はじめに

ここ数年の日本近代美術研究の進展にはめざましいものがあるが、そのなかで日本美術協会の美術家、ことに日本画家たちの活動に光が当てられる機会はこれまでほとんどなかった。日本美術院と官設展を二大潮流として位置づけてきた既成の制度的日本近代美術史観のもとでは、両派確立以前の明治二十年代に隆盛を誇った日本美術協会は、近代日本画史のなかでは時代に残り残された反動的な傍系としてしか映らなかつたからである。

一方、ジャーナリズムと深く結びついた近年の日本近代美術研究の新潮流が対象とするのは、不当に扱われてきたと主張されるマイナーな作家作品や美術史の枠外に排除されてきた“非芸術的”造形物、“反体制的”なモダニズムとアヴァンギャルド、そして十五年戦争時の戦争記録画など、既成の美術史観により“迫害”を受けてきたと認められた事象に限られる。かつては“正系”という保守本流の中心に位置した日本美術協会は国粹主義的な性格の色濃いメジャーな存在として記憶され、当然ながら、こうしたポスト・モダニズム的な研究動向のなかではとりあげられることはない。いわば日本美術協会とは、従来の日本近代美術史のなかでは、新旧いずれの立場からも再評価を避けられてきたネガティブな存在であつたのである。

しかし、既成の制度的日本近代美術史を解体し、正当な再構築を試みるうえでは、この意図的に忘却された美術団体の活動を批判的に検証することは、もはや不可欠なのではないだろうか。かつて信じられてきたように、明治初期中期の伝統的画派の役割が本当に明治宮殿杉戸絵制作で終止符を打つたとするならば、それは何故なのか。また、日本美術協会系の“旧派”の画家たちの芸術性が評価するに足りないほど低水準であつたとする定説は粉れもない事実なのか。事実だとすれば、その要因は単に伝統墨守という点だけに求められるものなのだろうか。それらの疑問を解きあかすことこそが、のちに優位性を保つことになる“新動向”の歴史的な真因に近づく重要な鍵になると考えられるからである。そのためには、何よりも、歴史に埋没してきた日本美術協会展の出品作や関連作家作品を発掘し、あ

くまでも実作品を主として日本美術協会の画家たちの活動を検証する必要がある。と同時に、同会がどのような“美術理論”を内部にかかえていたのかを探ることも、重要な課題となるに違いない。なぜならば、伝統的画派の信奉者たちが、何よりも“新派”に対抗するという芸術的には消極的な理由から集結したものだとしても、そこにはやがて何らかの美的価値観が芽ばえ、ひいては、それがひとつの枠組として実作者の創作活動に多かれ少なかれ影響を与えたであろうことは、充分検討に値する問題であると思われるからである。

このような観点から、以下ではまず、日本美術協会が本格的な歩みをはじめた明治二十年代に主な焦点をしぼり、同会内で論じられた絵画についての言説の検証を試みてみることにしたい。果たして同会のいっていた絵画観とは、一体どのようなものであつたのだろうか。

I

明治二十年代の日本美術協会の内部では、同時代の絵画、あるいは将来の絵画の方向性についてどのように考えていたのか。この問題に取り組むためには、前提として、同会が美術の一ジャンルとしての絵画をどう規定していたのかをみておく必要がある。周知の通り、明治初期中期は、美術の概念が大きく揺れ動きつつ形成されていった時代であつた。そのなかで絵画を材質技法や形状により分類する枠組みもまた、激しい変化をみせていたのである。こうした日本近代美術確立の激動期に日本美術協会が絵画の範囲をいかにとらえていたのかを知っておかなければ、絵画について論述された言説の理解そのものを誤りかねない。そして、そのためには、明治二十年（一八八七）の日本美術協会発足以前にさかのぼり、そもそも同会の前身であつた龍池会では絵画のジャンルをどのように規定していたのかからみておかなければなるまい。いうまでもなく両者はまったくの別組織などではなく、主要な中心メンバーの顔ぶれからしても、大きくは一貫した連続体であつたといえるからである。たとえば明治二十二年六月改

正の『日本美術協會人名録』を通覧すると、今日の常識からすると意外なことに、「名譽會員」のページには、初期龍池会時代はともかく、この時点では同会にとり敵性人物であつたはずのアーネスト・フェノロサの名前が記されてさえているのである。

そこで、はじめに龍池会最初の機関誌として明治十三年六月におそらくは第一巻のみ発行された『工藝叢談』をみると、「美術區域ノ始末」と題された文中に「本邦美術ノ區域ヲ定ムルコト次ノ如シ」として「製形上の美術」と「發音上ノ美術」の分類が述べられておこることに気づく。「發音上ノ美術」とは音楽と詩歌のことであり、ここに明治初期の芸術諸ジャンルの分類と命名をめぐる流動的な情況がみられるわけだが、それはともかくとして、「製形上の美術」には「畫」「書」「彫刻」「建築」の四分野が挙げられている。これは、明治十年の第一回内国勸業博覧会では第三区（美術）第二類で「畫畫」を、続く十四年の第二回同会では第三区第三類で「各種書畫」というように書と繪画を同列に扱つていたことと比較すると、龍池会の方がはるかに西欧近代の美学芸術学での造形美術の分類概念に接近し影響を受けていたことを示す証左であるとすらいえるのである。ただし、『工藝叢談』での「畫」の内容は「墨畫、彩畫、油畫、鉛筆畫、炭筆畫、粉畫、蒔畫、漆畫、胡粉畫、密陀畫、壁畫○印刷畫、燒畫、陶畫、硝子畫、珙畫、織畫、染畫、繡畫、箔畫、七寶畫、革紋、沙畫、「モザイク」、嵌木畫、寄木、青貝畫、芝山細工等之ニ属ス」とあり、二回の内国勸業博覧会での「畫」の規定と大きく異なっているわけではない。つまり、平面上であろうと立体上であろうと画像が描きあらわされていれば、それらはすべて「畫」であるわけで、材質技法の点でも今日のいわゆる繪画と工芸、さらには手工芸的な多様なジャンルを包括したままなのである。わずかに、壁画と印刷画の間に区切りを記し、それ以前に今日の繪画的諸分野を、以後に工芸的な諸分野をまとめることで両者を大きく区別していることと、金工を「畫」の枠から外して「彫刻」に含めていたことが、内国勸業博覧会や『工藝叢談』創刊と同じ年の明治十三年に開催された観古美術会の場合との相違であるといえる。

しかし、その後、龍池会のみならず当時の日本の美術界全体に繪画の分類概念の見直しを強制的に迫る出来事が起こる。明治十五年と十七年の二回の内国繪画共進会の開催がそれであり、この近代日本で最初の官設公募繪画展覧会では、その出品規則に油画をはじめとする「非内国」の洋風繪画や古画、古画の模写はもちろんのこと、工芸的手法による「畫」の出品は一

切認められないことがうたわれたのである。しかも、出品作品はすべて額装もしくは裱張り、つまり平面の形状で出品されることが定められた。すなわち政府が公式に認知規定した当時の日本の「現代」繪画とは、「設色ト水墨トヲ論セス、疎密二様」の近世期以来の伝統的描法による持ち運び可能な日本の東洋繪画のことにほかならなかつたわけである。おそらく、ここには、あまりに西欧近代の美学的芸術学的規範とは異質であつた明治初期の美術觀に強い違和感を覚えたゴットフリート・ワグネルやアーネスト・フェノロサら西欧知識人側からの意見が反映されているのであろう。当然ながら、こうした政府により定められた近代日本繪画の許容範囲枠は、官設の内国繪画共進会の役割を継いだ東洋繪画共進会にもそのまま継承され、さらには、同会の主要中心メンバーを龍池会関係者が占めていたことから、龍池会内部でもほぼ繪画＝伝統的日本繪画との認識が定着していくのである。このことは、『工藝叢談』に代わり明治十八年に創刊された『龍池会報告』を通覧してもうかがえることであろう。同会では大小さまざまに機会に多様な造形物を美術として展覽し、會員の鑑賞や研究、制作の参考としたが、そのなかで、工芸的手法による「畫」を繪画に復権させるべく正面から論じられた形跡は、少なくとも「龍池会報告」の掲載文にはみいだされないのである。むしろ同会は、繪画の範囲から外れていった工芸的な「畫」を積極的に「工芸」のなかに位置づけ直すことで、海外輸出振興政策に沿いつつも工芸ジャンルの充実をはかつていくことになるのである。そして、この路線はそのまま拡張され、やがて日本美術協会を特色づける工芸重視の指向性を生みだすわけである。

ところで、この工芸に重きを置く龍池会の考え方であるが、その点から繪画についての興味深い所論を展開しているのが、『龍池会報告』第二十六号と二十七号（明治二十年七、八月）の二回にわたつて掲載された田中芳男の「繪畫ヲ見テ感アリ」である。ここで田中は、工芸の新製品の意匠が良くないのは近年の展示会場に陳列してある繪画作品に下手なものが多いためであり、「畫が下手といふので其様な繪を摸して拵たものはよく出来て居ない」「繪が悪いために工人が害を蒙つてをります」と述べ、それではなぜ最近の繪画が下手なのかという理由について、繪画がおしなべて粉本重視に傾いており、そもそもその粉本自体が「誤つて居る」ためであると断じている。ついで、こうした憂うべき状況を打開するためには、画家が自身の眼で自然の対象をよく観察したうえで事物の形態を写生することからはじめるべきであると主張するのである。そして、実はこの粉本主義批判

と写生写実の必要性を説くことこそが、驚くべきことに、一般には頑迷保守的な伝統墨守の美術団体であるとみなされている日本美術協会の明治二十年代前半の絵画論の基調をなしていくのである。

II

粉本主義への批判と写生写実をめぐる議論は、龍池会と日本美術協会の内部では、明治二十年以降に突然はじまったわけではない。すでに十八年十二月には、下條正雄（雅号・桂谷）が「繪畫論」（『龍池会報告』第七号）で「凡ソ畫ヲ學ブ者ノ情況ニ就テ熟ラ觀察ヲ下セバ頗ル其方向ニ迷フガ如キモノアリ奈何ト云フニ古法ヲ維持スト云ヘハ只管規矩ヲ墨守シテ精神ニ乏ク活潑ナラザルノ弊アリ活潑精神ト云ヘバ又無法ニ流レ邪道ニ陥ルノ弊ヲ免レズ」と当時の絵画状況を嘆き、粉本のみにとられない段階を踏んだ系統的な絵画教育の必要性を論じている。また前田香雪は明治十九年九月の同誌第十六号に「今ノ畫工ハ皆無派ナリ」の一文ではじまる所論を寄せて、以下のように述べる。ある土佐派の画家に「去十二年東京府民ノ請願ニヨリ鳳輦ヲ上野公園地ニ廻ラシ賜ヒシ」「有様ヲ畫キテ繪卷ヲ作ル」ことを依頼したところ、およそ記録性に乏しい作品が完成したと聞くが、もしこれが実際の写生にもとづいて制作されたとしたら、今度は「寫眞ニ髣髴トシテ土佐流ノ品格モ無ク筆意モ無キ今日ノ浮世繪ト遠ク隔ラザル者ヲ作ルニ相違」ない。一方、自身で最近ある狩野派の画家に「九段坂招魂社ノ眞景ノ寫シヲ依頼セシ」ところ、「出来アガリテ見レバ狩野家風ノ筆意ハアレトモ眞景トハ受取り難キ圖」であつたため再制作を依頼したが、「今度ハ一目招魂社ノ眞景トハ見ユレトモ狩野家風ノ筆意モ意匠モ失セテ油繪師ノ手間取位ノ腕前ノ畫ヲカキ来リヌ」との結果に終わってしまった。この二例から考えると、現在の伝統画派の画家たちは古来の画法と写実性を融和させる努力をまったくおこなっていない、と。従つて、現在の絵画界は「各種ノ流儀ノ流レノ末ニ泳ギ居ラル、迄ニ支流支流ヲ開發セラレシトモ見エネバ悉皆無派ナリト申シタルナリ」と前田は結論づけるのである。これに対して興味深いのが、のちに明治美術会結成に参加することになる油画家の原田直次郎の「繪畫改良論」（『龍池会報告』第三十一号、明治二十年十二月）である。原田は伝統的画派の現況をみると「實物ヲ手本トシ研究セル畫工ノ尠カリシ」ことは問題ではあるが、いたづらに「洋畫ノ長所ヲ採リ和畫ニ加ヘル」ことはかえつて日本絵画の長所を失うことにもなり

かねないので、「反対ノ説ヲ起スノデアリマス」と述べているのである。

こうした写生写実をめぐる議論は、やがて明治二十三年にひとつの頂点に達し、同年三月の『日本美術協會報告』第二十七号に協会の副会長である細川潤次郎が「寫生畫ヲ論ス」を寄せて、そのなかで、まず「寫生トイヘル語ハ花鳥ノ畫ニ用ユル」「寫眞トイヘル語ノ専ラ人物ノ肖像ニ用ユル語」と用語の定義をおこなう。ついで、「専ラ作者ノ精神ヲ筆墨ニ露ハス」「寫意ト」「寫生トハ其趣ヲ異ニスル」としたうえで、写生は「美術」に絵画のみならず、「美術ヲ應用スル」彫刻や工芸にとつても有益であると説き、さらには「寫生ニ改良ヲ加ヘ更ニ新機軸ヲ出ス」ためには、「南蘋ノ力」を学ぶべきだと論を展開する。それは、「外人ノ注文ニ應スル者花鳥常ニ其多ニ居ル」要因が、南蘋派を「根本」とした写実画風にあるからだというのである。つまり、写生を基礎とした写実絵画の最上の例は南蘋派の花鳥画であり、これに学ぶことは近代日本絵画の隆盛につながり、結果として、それらを反映した図案の工芸作品が海外で評判を得ることで輸出国日本の国益につながるというわけである。こうした写生は花鳥画にこそ適しているとの議論は、何も細川、さらには日本美術協会のみの考え方というわけではなく、同年十月の『繪畫叢誌』第四十三巻掲載の珂地仙史「寫生すへし寫生すへからず」でも、「飛潛走躍及び植物の類は寫生に適し山水の如きは寫生に適せず」と述べられているのである。ちなみに明治二十三年後に、第三回内国勸業博覧會出品の荒木寛畝《孔雀図》（参考図版）をはじめ、杉谷雪樵や藤井松林、川端玉章ら多くの画家たちが写実的画風による優れた花鳥画の大作を制作していることが知られるが、その背景には、あるいはこの日本美術協會を中心とした当時の絵画界での写実的花鳥画肯定論の高まりがあつたのかもしれない。また、明治二十四年一月の『日本美術協會報告』第三十七号での下條正雄による日本美術協會美術展覧會の展評「繪畫展覧會景況」で「本邦の勝地眞景を寫し亦今日で



参考図版 荒木寛畝《孔雀図》明治23年（1890）

美術展覧會の展評「繪畫展覧會景況」で「本邦の勝地眞景を寫し亦今日で

も流派に拘はらず寫眞を主として眞景を寫すものは澤山御坐います亦此度の出品にも澤山あり」と記されているのも、ひとり花鳥画に限らず、明治十年代末から重ねられてきた写生寫実論の反映であつたと考えられるのである。その典型的な作例としては、森琴石《函嶺蘆湖図》(No.32)が挙げられよう。そして、このような写生寫実をめぐる絵画論と作品制作の高まりが、鑑画会から東京美術学校にいたる保守的革新派への対抗意識から生まれた保守的国粹派なりの「絵画改良」のひとつの途であつたろうことは容易に推察できるのである。もつとも、さすがに過熱した写生寫実肯定論に正当な危懼をいだく人々もいたようであり、藤島常興は当時の名古屋で盛んに製造されていたという鋳物製の蟹を例として「其れこそホンの寫生」と写生論議を擲論したうえで、写生は重要であるものの優れた制作をおこなうためには「寫生と云ふことをポンと離れなければならぬ」(「幾何は美術の骨線なり、寫生は學で用ゆる勿れ。寫眞の景色は實にあらす」『日本美術協会報告』第三十六号、明治二十三年十二月)と、写生はあくまでも作品創造の基礎に過ぎないことを警告するのである。

ところで、これら粉本主義の否定と写生寫実主義の称揚を受けるかたちで必然的に主張されるようになった議論として見逃せないのが、下條正雄「繪畫は流派に偏して方針を誇る勿れ」(『日本美術協会報告』第十号、明治二十一年十月)や前田健次郎「畫學教師に一言す」(同第十五号、二十二年三月)に代表される、伝統的絵画が今後も長く発展し続けるためには各画派が自己の伝統的画法にばかりこだわるのではなく、互いの長所を学び合つて新たな折衷的画風を創出すべきだという、いわば流派解体論である。ことに前田は、一定期間に狩野派を学んだ者は「形はそこそこに整つて居りますが如何にも生氣が乏しい」絵しか描けず、一方、文晁派を学んだ者は「形は兎もあれ自分でかいたに相違なく見ゆる物が出来」たという事實を自身のふたりの姉の体験から述べて、画派により学習の到達成果が異なるのは西洋画の場合と比べて不合理であるから、各流派から複数の教師が集められた画学校を設けて、ここでは全流派共通の絵画理念を指導するべきであると提案するのである。そして、この流派解体、折衷主義推進の論議もまた、東京美術学校派への危機意識から導きだされたと考えられるのである。そればかりか、明治二十三年には洋風美術家たちが大同団結した明治美術協会が創設され、第三回内国勸業博覧会で油画家が活躍するなど、洋風絵画に対して、伝統画派の画家たちは危機感を募らざるをえなくなる。そのあらわれは、野口勝一「畫家團結の必要を論ず」(『繪畫叢誌』

第五十三号、明治二十四年八月)の檄文調の文体からみてとることができらう。

III

粉本主義の悪弊を改めて写生寫実を推進し、さらには各画派の長所を折衷統合した新たな伝統的画風を開拓しようとする国粹的保守派なりの「新日本画」創出の可能性が論じられはじめた一方で、この保守派近代化への反動であるかのように、日本美術協会内にひとつの特異な絵画論の潮流が姿をあらわすようになる。それは、画題についての詳細きわまりない考証を基軸とした「考証主義的」批評であり、この動向は明治二十年代後半の日本美術協会内の絵画観をほぼ覆いつくすことになるのである。

考証主義自体はある意味では、あくまでも古美術にみられる主題の伝統的表現を創作の規範とする龍池会や日本美術協会の体質とは不可分な性格のものであつたといえる。しかしながら、少なくとも明治十年代末から二十年代のごく初頭にかけては、龍池会や日本美術協会美術展覧会の出品物の優劣が画題の適切な翻訳であるかどうかという点だけで評価されることはなかつたといえる。だが、宮中の御歌会での歌題が同会主催の展覧会や毎月の常会出品課題の応募作品のモチーフとしてしばしばとりあげられるようになる明治二十二年頃から、塩田眞や川崎千虎らの手になる「繪畫品評會記事」等の展評には、造形芸術である絵画と言語芸術である詩歌をあえて同一視するかのような理不尽な論調がしだいに強く目につくようになる。たとえば二十三年十月の秋季絵画展の出品作品評では、同展で銀賞牌を得た森寛齋の《後赤壁之図》(No.27)について「巨箋ニ一揮シテ意到リ墨随フ筆氣軼宕髯蘇ノ賦ヲ看ルカ如シ」と述べているほどなのである。その後、このようなともすれば暗末主義に陥りがちな考証へのこだわりは、外山正一「日本繪畫ノ未來」(『明治美術會第五回報告』、明治二十三年六月)を直接の引き金として、「日本画」洋画を問わず日本の美術界をひろく巻き込んだ歴史画への強い傾斜のなかで一層深まりをみせることになる。川崎千虎が同年八月の『日本美術協會報告』第三十二号に「歴史畫の材料」を執筆して、歴史画の画題についての連続誌上講座の開始を予告するのも、そのあらわれとみなせよう。そして、こうした情況のもとにエキセントリックなまでの考証主義者として登場したのが、大森惟中であつた。

一般に大森惟中の名前は、フェノロサが明治十五年の龍池会でおこなった演説にもとづく『美術真説』の筆記者として記憶されることが多い。しかし、近年、金子一夫氏の調査とそれを受けた森登氏の評文『「美術園」解題』(『近代美術雑誌叢書7、美術園』別冊/ゆまに書房、平成三年)が明治二十一年付の大森自筆の『学業履歴』の内容をあきらかにし、同年まで大森の業績が知られるようになった。それによれば、弘化元年(一八四四)に医師の息子として江戸小石川同心町に生まれた大森は、浦和県(現・埼玉県)勤務を振りだしに浜松佐賀両県を経て工部省や内務省、大蔵省等に勤める過程で内外の博覧会報告書の編纂にかかわり、その後、東京彫工会の幹事や第三回内国勸業博覧会嘱託を歴任するのである。このような経歴の大森が美術ジャーナリズムで活躍するようになったのは明治二十二年から翌二十三年初頭にかけての『美術園』誌においてであるが、やがて第三回内国勸業博覧会終了後の明治二十四年からは『日本美術協會報告』誌上にはしばしば登場するようになり、翌二十五年以降は長く同会美術展覧会展評を担当することになる。そこで大森は、有識故実の研究者や歴史学者、歴史画家にも勝るとも劣らない微に入り細を穿つ該持な知識をもって、同展での一般出品作はもろろんのこと、川辺御楯(新田越後守義頭血戦之図)(No.31)等の受賞作をも一刀両断のもとに酷評していくのである。同作についての評文(『日本美術協會報告』第六十一号、明治二十六年一月)によれば、画面にはいくつかの問題点が認められるが、なかでも「服装の上の問題」という点では「厚總の飾著けたる騎馬武者の頗る影きを覺えた此等のにして若し其誰たるを定めず只其觀を美にせんが為め華やかなる装ひを多くするが如きあらば大に歴史畫の面目を失ひ事實を寫すしとを首とせずして徒に畫面の大にして人衆の多きを貧り一時の喝采を博せんとするの具となるべし」との欠点指摘されるというのである。そして、こうした大森のひとりよがりな考証主義的絵画批評の方法論は、その後は出品作すべての画題を事跡(歴史画等)、景色(山水画等)、物像(花鳥画等)、時態(浮世絵、風俗画等)、相貌(肖像画・人物画等)などに分類したのち、各画家が当の画題を選択したこと自体がそれぞれの資質能力からして適当であるかを評するという独自の奇妙な批評の手法を生みだすにいたり、ついに作品名の命名の仕方までもが作品の優劣を決定する重要なポイントとして扱われようになってしまっているのである(『日本美術協會報告』第六十八号、明治二十六年八月)。

もちろん、このようなペダンティックで読みとるのに十分な人文知識を

必要とする絵画論や評文がすべての画家たちに理解しえたかどうかは疑問である。おそらくは、一般の美術愛好者にとつても、『繪畫叢誌』誌上の珂北仙史や野口勝一によるたまたみかけるような文体と明快な論旨の論説の方が共感しやすかったことであろう。しかし、そうはいっても、日本美術協會系の画家たちにとつては、傲慢な才人・大森惟中の影響力は少なからぬものがあつたに違いない。事実、大森が展評を執筆するようになって以降の日本美術協會美術展覧会出品絵画の多くの画面は、いくつかの実作により確認できた範囲では、類型化された構図や描写で満たされているのである。

その後、大森惟中は明治二十七年に富山工業学校に赴任し、それとともに『日本美術協會報告』誌上からもその名前が消えていく。だが、時代の要請もあつてか、大森退場以降も同会展には歴史画や歴史人物画の出品が明治中期後期を通じて盛んに続くことになる。だが、それらのほとんどは、明治美術会や日本美術院を主要な舞台にした二度の大きな歴史画論争ともおよそ無縁な、硬直した形式的描写に終始していたようなのである。と同時に、明治二十年代前半に盛んであつた国粹的保守派なりの絵画改良論議も新たな気運をみせることはなかつた。こうして、日本美術協會系の「旧派」の絵画は、しばしば評される伝統墨守への救いのない途へと落ち込んでいくのである。

このようにみてみると、ある意味では時代が必要として画壇に登場しながらも華やかな活動期がきわめて短かつた大森惟中の人生も不遇ではあつたが、大森を迎えてしまつた日本美術協會もまた、明治二十年代末以後の展開を考えると不幸であつたといえる。ひとりの気まぐれな才人の出現により、制作や研究などの創造的な活動行為のありようが大きく誤つた方向へと導かれてしまうこともあるのである。その点からいえば、大森惟中は昭和戦前期の荒城季夫とよく似た歴史的役割を果たしたと評せるのかも知れない。そして、このような現象は、現代の美術ジャーナリズムにとつても決して無縁なことというわけではないように思われるのである。

大熊敏之(おおくま・としゆき/当館学芸室研究員)

参考文献

〔明治十八年〕

下條正雄：『絵画論』龍池会報告 第七号（十二月）七～十四頁

〔明治十九年〕

前田香雪：『今ノ画派ハ皆無派ナリ』龍池会報告 第十六号（九月）十四～二十二頁

頁

〔明治二十年〕

田中芳男：『絵画を見て感あり』龍池会報告 第二十六号（七月）十四～二十七頁

田中芳男：『絵画を見て感あり（前号の続）』龍池会報告 第二十七号（八月）十七～二十六頁

二十六頁

原田直次郎：『絵画改良論』龍池会報告 第三十一号（十二月）二十九～四十四頁

〔明治二十一年〕

野口北嶺：『絵画ノ氣運』絵画叢誌 第十卷（二月）一～二頁

下條正雄：『絵画は流派に偏して方針を誤る勿れ』日本美術協会報告 第十号（十月）八～二十五頁

八～二十五頁

野口勝一：『絵画国益論・上』絵画叢誌 第二十卷（十一月）一～三頁

野口勝一：『絵画国益論・中』絵画叢誌 第二十一卷（十二月）一～二頁

〔明治二十二年〕

前田健次郎：『画学教師に一言す』日本美術協会報告 第十五号（三月）三十三～三十八頁

三十八頁

野口勝一：『絵画国益論・中（第二十一卷続）』絵画叢誌 第二十六卷（五月）一～三頁

三頁

〔明治二十三年〕

独幹教史：『歴史画の必要』美術園 第十五号（一月）二十六～三十頁

芳樹生：『画工諸君に歴史画の着手を望む』美術園 第十六号（二月）二十六～二十九頁

十九頁

細川潤次郎：『写生画ヲ論ス』日本美術協会報告 第二十七号（三月）十九～二十六頁

六頁

外山正一：『日本絵画ノ未来』明治美術会第五回報告（六月）二十五～七十九頁

川崎千虎：『歴史画の材料』日本美術協会報告 第三十二号（八月）五十二～五十四頁

四頁

珂北仙史：『写生はすべし写生すべからず』絵画叢誌 第四十三卷（十月）一～三頁

頁

藤島常興：『幾何は美術の骨線なり、写生は学んで用いる勿れ。写真の景色は実に』

あらず』日本美術協会報告 第三十六号（十二月）十九～三十七頁

〔明治二十四年〕

野口勝一：『絵画振興策（一）』絵画叢誌 第四十六卷（二月）一～三頁

野口勝一：『絵画振興策（二）』絵画叢誌 第四十七卷（二月）一～二頁

野口勝一：『絵画振興策（三）』絵画叢誌 第四十八卷（三月）一～二頁

野口勝一：『絵画振興策（三）前号之続』絵画叢誌 第四十九卷（四月）一～三頁

珂北仙史：『絵画振興の要務』絵画叢誌 第五十一卷（六月）一～三頁

野口勝一：『画家団結の必要を論ず』絵画叢誌 第五十三卷（八月）一～三頁

〔明治二十五年〕

野口勝一：『歴史教育画論』絵画叢誌 第六十一卷（四月）一～二頁

三宮暁山：『日本絵画之改良』絵画叢誌 第六十二卷（五月）八～九頁

三宮暁山：『日本絵画之改良（接第六十二号）』絵画叢誌 第六十三卷（六月）七～八頁

八頁

〔明治二十六年〕

野口勝一：『新意匠とは何か』絵画叢誌 第七十二卷（三月）一～二頁

大森惟中：『青年絵画会漫評（前号之続）』日本美術協会報告 第六十八号（八月）二十三～四十四頁

二十三～四十四頁

〔明治二十七年〕

野口勝一：『墨絵は画の上乗』絵画叢誌 第八十二卷（二月）一～三頁

（無署名）：『歴史画の効力』絵画叢誌 第九十四卷（十一月）一～三頁

〔明治二十八年〕

大森惟中：『廿七年秋季美術展覧会漫評』日本美術協会報告 第八十六号（二月）十三～二十四頁

十三～二十四頁

川崎千虎：『絵画の地理に關係あるの説』日本美術協会報告 第九十一号（八月）二十七～四十四頁

二十七～四十四頁

〔明治二十九年〕

大村西崖：『写実論』京都美術協会雑誌 第五十四号（十一月）一～八頁

〔明治三十年〕

山下重民：『粉本墨守の弊を論ず』絵画叢誌 第二百二十卷（二月）一～二頁

山下重民：『写生画の注意』絵画叢誌 第二百二十七卷（八月）一～二頁

*ここでは、明治十年代末から二十年代末にかけての雑誌文献のなかから、本展に特に関連の深いと思われるものを精選して記載した。（大熊敏之）

出品目録

番号	作者名	作品名	制作年代	形状	サイズ	展示期間	図版頁	備考
1	菊池容斎	菊池武光之図	明治六(一八七三)	掛幅	一一三・〇×三四・八	前	9	
2	川上冬崖	梅に水鳥図	明治十二(一八七九)	掛幅	六九・八×一〇四・三	前	10	
3	鈴木百年	蓬萊山図	明治十五(一八八二)頃	掛幅	一六一・〇×八七・三	前	11	
4	幸野楳嶺	松竹図	明治十三(一八八〇)	掛幅	一五五・五×八五・七	前	12	
5	幸野楳嶺	雨中嵐山図	明治十五(一八八二)	掛幅	一四一・七×六九・四	中	13	
6	幸野楳嶺	月下禱衣図	明治十五(一八八二)	掛幅	一七二・一×八一・五	中	14	
7	田崎草雲	秋山晚暉図	明治十五(一八八二)	掛幅	一四一・二×六六・六	中	15	
8	橋本雅邦	竹鳩之図	明治十五(一八八二)	掛幅	一七六・三×九三・六	中	16	
9	村瀬玉田	俊成卿	明治十五(一八八二)	掛幅	一七一・八×八五・一	中	17	
10	渡辺小華	花鳥図	明治十年代	掛幅	一四四・〇×七〇・〇	前	18	
11	田能村直入	梅花書屋之図	明治十七(一八八四)	掛幅	一二八・四×五六・六	前	19	
12	狩野芳崖	犬追物図	明治十五(一八八二)頃	衝立	九四・九×一五八・四	前	20	
13	狩野永恵	四季花籠図	明治二十(一八八七)	杉戸	各面一九〇・〇×九三・四	前	21	一對
14	原在泉	兔図	明治二十(一八八七)	杉戸	各面一八一・五×九四・二	前	22	一對
15	田中有美	子之日遊図	明治二十(一八八七)頃	掛幅	一二五・三×五五・八	後	23	
16	森寛斎	古柏猴鹿之図	明治十三(一八八〇)	掛幅	二三三・〇×一四三・九	前	24	
17	鈴木瑞彦	清水寺之図	明治二十(一八八七)頃	掛幅	一二〇・五×四八・七	前	25	
18	野口幽谷	松之図	明治二十一(一八八八)	掛幅	一九六・〇×三三八・〇	中	26	
19	狩野梅斎	百福之図	明治二十二(一八八九)	掛幅	二二八・五×一四五・〇	中	27	
20	藤井松林	百福之図	明治時代	掛幅	二二四・五×一四四・四	中	28	

番号	作者名	作品名	制作年代	形状	サイズ	展示期間	図版頁	備考
21	河鍋曉雲	百布袋之図	明治二十七年(一八九四)	掛幅	二一六・〇×一四一・七	中	29	
22	星野蟬水	月二亀図	明治時代	掛幅	二五四・八×一七一・二	中	30	
23	杉谷雪樵	花鳥図	明治二十一年(一八八八)	掛幅	一四二・一×七二・一	後	31	
24	杉谷雪樵	花鳥之図	明治時代	掛幅	二一七・二×一四五・七	後	32	
25	村瀬玉田	水石契久之図	明治二十二年(一八八九)	掛幅	二二七・八×一四二・〇	後	33	
26	藤井松林	鯉魚游泳之図	明治二十三年(一八九〇)	掛幅	二二七・五×一二九・三	後	34	
27	森寛斎	後赤壁之図	明治二十三年(一八九〇)	掛幅	一七三・三×九〇・二	前	35	
28	川端玉章	群猿之図	明治二十三年(一八九〇)頃	掛幅	二二八・四×一四四・四	後	36	
29	川端玉章	山村行旅図	明治二十五年(一八九二)	掛幅	一二七・二×五五・七	後	37	
30	滝和亭	孔雀鸚鵡図	明治二十年代	屏風	各隻一七五・〇×一八〇・〇	後	38・39	二曲一双
31	川辺御楯	新田越後守義顕血戦之図	明治二十五年(一八九二)	掛幅	一四〇・五×二〇九・五	後	40・41	
32	森琴石	函嶺蘆湖図	明治二十四(一八九一)	掛幅	一二九・三×五〇・六	後	42	
33	初野桃陰	寒山晚暉之図	明治二十八年(一八九五)	掛幅	一六一・八×七一・二	後	43	
34	森寛斎	建勲社絵巻	明治十四(一八八一)	卷子	三〇・九×一二四六・二	全	44・45	
35	富岡鉄斎	清麿朝臣図巻	明治十七(一八八四)	卷子	三三・九×一二七八・〇	全	46・47	
36	松岡緑堂	戊辰戦記画卷	明治二十一年(一八八八)	卷子	上巻四二・〇×一八三七・〇 下巻四二・〇×二三二六・〇	前・中	48・49	二巻
37	久保田米僊	日清戦争之図	明治二十七年(一八九四)	卷子	五〇・八×一四一・二	後	48・49	
38	柴田是真	漆画帖	明治十四(一八八一)	画帖	一九・〇×一六・六	前	50・51	
39		京都府画学校校員画帖	明治十五(一八八二)頃	画帖	四一・五×三二・四	前	52 56	
40		画帖	明治十九(一八八六)	画帖	二四・五×三四・二	中	57・58	
41		画帖	明治時代	画帖	二六・六×三三・三	中	59・60	
42		青年画帖	明治二十七年(一八九四)	画帖	三七・二×三二・七	後	61・62	
43		張交画帖	明治二十八(一八九五)	画帖	三四・二×四九・三	後	63・64	

明治美術再見Ⅱ―〔日本画〕の黎明 明治十年代～二十年代
三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 9

編集 宮内庁三の丸尚蔵館
制作 株式会社 東京美術
翻訳 横溝廣子
発行 宮内庁
平成七年九月二十三日発行

- ・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。

明治美術再見Ⅱ ―〔日本画〕の黎明 明治十年代～二十年代

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 9

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成七年九月二十三日発行

© 1995, Museum of the Imperial Collections

25.
Eternal Vow between Water and Stone
By Murase Gyokuden
Dated 1889
Hanging scroll, color on silk
26.
Swimming Carps
By Fujii Shōrin
Dated 1890
Hanging scroll, color on silk
27.
Hou-Chibi (The name of the poem that Su Shi composed at Chibi in Hubei Province, China)
By Mori Kansai
Dated 1890
Hanging scroll, ink on paper
28.
Group of Monkeys
By Kawabata Gyokushō
Dated around 1890
Hanging scroll, color on silk
29.
Journey to Mountain Village
By Kawabata Gyokushō
Dated 1892
Hanging scroll, color on silk
30.
Peacock and Parrot
By Taki Katei
Late 1880's to middle 1890's
Folding screen, color on silk
31.
Bloody Battle of Nitta Yoshiaki, Lord of Echigo
By Kawanobe Mitate
Dated 1892
Hanging scroll, color on silk
32.
Mt. Fuji and Ashinoko Lake
By Mori Kinseki
Dated 1891
Hanging scroll, color on silk
33.
Cold Mountain at Evening
By Hatsuno Tōin
Dated 1895
Hanging scroll, color on silk
34.
Illustrated Scroll of Kenkunsha
By Mori Kansai
Dated 1881
Handscroll, color on paper
35.
Illustrated Scroll of Vassal Kiyomaro
By Tomioka Tessai
Dated 1884
Handscroll, color on paper
36.
Illustrated Scroll of Boshin War
By Matsuoka Ryokudō
Dated 1888
Handscroll, color on paper
37.
The Sino-Japanese War
By Kubota Beisen
Dated 1894
Handscroll, color on paper
38.
Lacquer Drawing Book
By Shibata Zeshin
Dated 1881
39.
Drawing Book of Teachers of Kyoto-fu Gagakko (Kyoto Art School)
Around 1882
40.
Drawing Book
Dated 1886
41.
Drawing Book
Meiji Period
42.
Drawing Book of Seinen Kaiga Kyokai
Dated 1894
43.
Drawing Book with Various Drawings Pasted
Dated 1895

List of Exhibits

1.
Kikuchi Takemitsu
By Kikuchi Yōsai
Dated 1873
Hanging scroll, color on silk
2.
Plum Blossom and Water Birds
By Kawakami Tōgai
Dated 1879
Hanging scroll, color on silk
3.
Mt. Penglai
By Suzuki Hyakunen
Dated around 1882
Hanging scroll, color on silk
4.
Pine and Bamboo
By Kōno Bairei
Dated 1880
Hanging scroll, color on silk
5.
Mountain in Rainstorm
By Kōno Bairei
Dated 1882
Hanging scroll, color on silk
6.
Beating Cloth under the Moon
By Kōno Bairei
Dated 1882
Hanging scroll, color on silk
7.
Autumn Mountain at Evening
By Tazaki Soun
Dated 1882
Hanging scroll, color on silk
8.
Bamboo and Pigeons
By Hashimoto Gahō
Dated 1882
Hanging scroll, ink on paper
9.
Lord Shunzei
By Murase Gyokuden
Dated 1882
Hanging scroll, color on silk
10.
Flowers and Birds
By Watanabe Shōka
Late 1870's to Early 1880's
Hanging scroll, color on silk
11.
Book Reading Hut and Plum Blossoms
By Tanomura Chokunyū
Dated 1884
Hanging scroll, color on silk
12.
Inuoumono (Dog Chase Sport)
By Kanō Hōgai
Dated around 1882
Screen, color on paper
13.
Flower Baskets of the Four Seasons
By Kanō Eitoku
Dated 1887
Ceder door
14.
Pair of Rabbits
By Hara Zaisen
Dated 1887
Ceder door
15.
Playing on the First Day of the Mouse
By Tanaka Yūbi
Dated around 1887
Hanging scroll, color on silk
16.
Old Oak Tree, Monkeys and Deer
By Mori Kansai
Dated 1880
Hanging scroll, color on silk
17.
Kiyomizu Temple
By Suzuki Zuigen
Dated around 1887
Hanging scroll, color on silk
18.
Pine Tree
Noguchi Yukoku
Dated 1888
Hanging scroll, color on silk
19.
Hundred Otafuku
By Kanō Baisai
Dated 1889
Hanging scroll, color on silk
20.
Hundred Otafuku
By Fujii Shōrin
Meiji Period
Hanging scroll, color on silk
21.
Hundred Hotei
By Kawanabe Kyōun
Dated 1894
Hanging scroll, color on silk
22.
Moon and Turtle
By Hoshino Sensui
Meiji Period
Hanging scroll, color on paper
23.
Flowers and Birds
By Sugitani Sesshō
Dated 1888
Hanging scroll, color on silk
24.
Flowers and Birds
By Sugitani Sesshō
Meiji Period
Hanging scroll, color on silk

this sense, at least in paintings, the late 1870's to early 1880's was only an extension of the Edo period. In contrast, in the 2nd part of the exhibition, we will introduce works by painters who were active in the late 1880's to middle 1890's within the Nihon Bijutsu Kyōkai (Japan Art Association), mainly which were exhibited in the Nihon Bijutsu Kyōkai Exhibitions. They will show that the Japanese paintings of the Meiji Era deepened compromised expressions in this period, forming the basics of "nihonga".

This exhibition attempts to introduce the charm within the "nihonga" of the early to middle Meiji period through various forms of paintings such as hanging scrolls, screens, cedar door paintings, handscrolls, and drawing books.

We are also scheduling our 11th exhibition titled "The Way to Modern Nihonga, From the late 1890's to middle 1900's", where we will exhibit Middle Meiji to Taisho period modernized paintings comparing the works of the "old school" Nihon Bijutsu Kyōkai painters, and the "new school" Tokyo Bijutsu Gakko (Tokyo Art School) painters.

(Translated by Hiroko Yokomizo)

Forword

In succession of our exhibition which was held from January to March this year, the Reappraisal of Meiji Art I-The Era of Meiji Bijutsu Kai and Nihōn Kinkō Kyokai, (Late 1880's to 1890's oil paintings and metalwork, metal sculptures and cloisonné), our museum is scheduled to introduce Meiji period nihonga in our 9th exhibition from September to December, and our 11th exhibition from March to June of 1996.

In the 9th exhibition, we will focus on the movements from the late 1870's when the various Japanese painting schools until the early modern period were grouped together in contrast with western style oil paintings, and painting expressions combining the styles of various schools which were groped for in the 1890's. Japanese paintings in the Meiji period were called simply "kaiga" (paintings) and not "nihonga" (literally "Japanese paintings"). The early to middle Meiji period was the dawning of the nihonga as a genre among Japanese modern art, which is the reason for the subtitle of this exhibition, "The Dawning of Nihonga".

Furthermore, in this period, the Royal Family supported paintings by purchasing works exhibited in the Naikoku Kaiga Kyōshinkai (National Painting Competition) and other exhibitions, or hiring representative painters of each traditional school to create the cedar door paintings within the Meiji castle built in 1888.

The contents of the exhibition is divided into 2 parts. In the 1st part, we introduce the early works from 1877 when the first National Exhibition which is also the first all-around art exhibition held by the government in our country, until 1887 when the cedar door paintings of the Meiji Castle were painted. These were the last traces of the traditional schools from the Edo period such as Nanga, Shijō Maruyama, and Kanō Schools, in their original form. As middle period works, we will exhibit the rather grotesque, vulgar, and humorous paintings by Noguchi Yūkoku, Kanō Baisai, Fujii Shōrin, Kawanabe Kyōun, Hoshino Sensui, which can be considered as the succession and development of late Edo tastes and aesthetics. In



The Dawning of Nihonga – From the late 1870's to early 1890's

Reappraisal of Meiji Art II

September 23 – December 14

Museum of the Imperial Collections
Sanjōmaru Shōzōkan