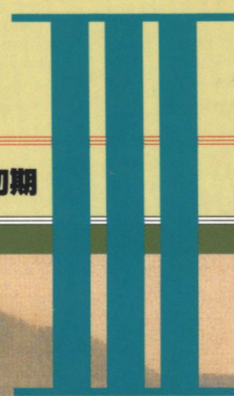


# 明治美術 再見

近代日本画への途

明治三十年代 — 大正初期

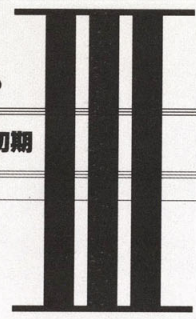




# 明治美術再見

近代日本画への途

明治三十年代 大正初期



平成8年3月26日(火)~6月16日(日)

宮内庁三の丸尚蔵館



## 目次

3	あいさつ
4	明治三十〜四十年代の日本美術協会の日本画
7	図版
58	一九〇〇年パリ万国博覧会と帝室技芸員―日本画の出品をめぐる
63	作品解説
71	卷子・画帖図版リスト
73	出品目録
iv	List of Exhibits
ii	Foreword

## 凡例

- 一、本図録は、平成八年三月二十六日(火)から六月十六日(日)までを会期とする展覧会「明治美術再見Ⅲ―近代日本画への途 明治三十年代〜大正初期」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図録執筆は、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(宮内庁嘱託、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3回展を開催いたします。

今展では、前回に引き続き「日本画」に焦点を合わせて、明治三十年代から大正初期にかけて描きあらわされた作品の数々を紹介します。この時期は、一般には、保守派の日本美術協会系の画家たちがひたすら伝統墨守の立場をとり続けて衰退していくのに対して、東京美術学校系の日本美術院の作家たちが若々しく急進的な活動を展開して、今日につながる近代的な絵画表現を開拓進展させた近代日本画の確立期ととらえられています。そして、以後の「日本画」の歩みは、もっぱら日本美術院と明治四十年に開設された官設展を二大潮流と位置づけることで語られ、日本美術協会の画家たちの活動が顧みられることは、これまでほとんどありませんでした。しかし、実際に残された作品をみると、「旧派」の画家たちもまた、新しい時代の流れの中で自己の画風の革新をはかる努力を試みていたことがわかります。それは、表現こそ異なるものの、日本美術院や官設展の新潮流と正しく同時代動向であったのです。

本展は、このような観点から、日本美術協会系の画家を中心としつつ、下村観山や橋本雅邦ら院展系の作家や中間派と称される川端玉章の作品等をあわせた多彩な形状の計三十七件の収蔵品を展示することで、明治後期から大正初期の近代日本画の特質の一断面を改めて探ろうとするものです。本展を通じて、近代日本画の青春期の息吹に触れていただければ幸いです。

平成八年三月

宮内庁三の丸尚蔵館



宮内庁三の丸尚蔵館所蔵 出品作品一覧 (第11回 明治美術再見Ⅲ—近代日本画への途 明治三十年代～大正初期)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	佐藤忠信参館之図	水野年方	一幅	明治31年(1898)	p. 9
2	枯木寒鷺之図	望月金鳳	一幅	明治32年(1899)	p. 11
3	雪中之狸	望月青鳳	一幅	明治時代(20世紀)	p. 10
4	楠公迎輦図	狩野探溟	一幅	明治33年(1900)	p. 12
5	蘭亭図	野口小癩	一幅	明治34年(1901)	p. 13
6	水墨山水	田能村直入	一幅	明治35年(1902)	p. 14
7	四時ノ名勝	川端玉章	四面	明治32年(1899)	p. 16-17
8	寒渚	川端玉章	一幅	明治33年(1900)	p. 15
9	木下閣	川端玉章	一幅	明治40年(1907)	p. 18
10	秋景山水	寺崎廣業	一面	明治32年(1899)	p. 19
11	光明皇后	下村観山	一幅	明治30年(1897)	p. 20
12	龍虎図	橋本雅邦	一面	明治32年(1899)	p. 21
13	春秋山水図	橋本雅邦	対幅	明治34年(1901)	p. 22
14	夏冬山水図	橋本雅邦	対幅	明治34年頃(1901頃)	p. 23
15	幽溪飛瀑図	森川菊畝	一幅	明治39年(1906)	p. 27
16	喬林澗石	小室翠雲	一幅	明治40年(1907)	p. 24
17	寒林幽居	小室翠雲	一幅	大正2年(1913)	p. 25
18	龍之図	下條桂谷	一幅	明治40年(1907)	p. 28
19	秋山幽趣	山岡米華	一幅	明治42年(1909)	p. 26
20	配所奇瑞之図	高取稚成	一幅	明治40年(1907)	p. 29
21	逸馬図	野村雪江	一幅	明治40年(1907)	p. 31
22	北海道忍路高島真景	野村文挙	対幅	明治43年(1910)	p. 30
23	梅花書屋図	松林桂月	一幅	明治45年(1912)	p. 32
24	積翠	高島北海	一幅	大正3年(1914)	p. 33
25	雲山積翠図	小坂芝田	一幅	大正4年(1915)	p. 34
26	竹林山水図	田中頼章	一幅	明治40年代	p. 35
27	秋郊野鷄図	鈴木華邨	一幅	明治43年(1910)	p. 40
28	月夜帰牧之図	木島桜谷	一幅	大正3年(1914)	p. 41
29	宇治川先登之図	津端道彦	一幅	大正3年(1914)	p. 36



30	義経院参之図	狩野探溟	一幅	大正6年（1917）	p. 37
31	住吉詣	松岡映丘	二曲一双	大正2年（1913）	p. 38-39
32	明治三十七八年戦役戦地写生図	藤山鶴城	四卷	明治38年（1905）	p. 42-43
33	慶雲帖		二帖	明治33年（1900）	p. 44-48
34	日本美術協会画帖		二帖	明治33年（1900）	p. 49-50
35	画帖		一帖	明治30～40年代	p. 51
36	画帖		一帖	大正3年（1914）	p. 52-53
37	京都市画帖		二帖	大正4年（1915）	p. 54-56



# 明治三十〜四十年代の日本美術協会の日本画

## I

一般に「明治美術」というと、文字通り明治初年（一八六八）から四十四年までの美術作品や作家、美術思潮を対象とすることが多い。また、展覧会組織の生成発展を歴史記述の主要な軸として位置づけてきた従来の日本近代美術史観のもとでは、明治四十年の第一回文部省美術展覧会（文展）開催にはじまる官設展の誕生を、国家による美術展覧会の中央集権化への意志を現実には制度化した、歴史的な転回点として評価してきた。そして、それにともなう官展対在野展という美術界での二項対立構図の「成熟」過程を、大正から昭和戦前期にいたる日本の「近代美術史」そのものであるとらえてきたのである。一方、作家の個性と内面的精神性の発露こそが近代的芸術表現の証左であるとみなす立場からすると、日本の「近代」の真の出発点は、大正時代に求められることになり、近年は、さらにその胎動期を明治三十八年前後に探る試みは、はじまりつつある。

これに対して、「明治美術再見」シリーズ第三回目の本展では、当館が所蔵する明治三十〜四十年代の日本画の紹介を開催趣旨としているものの、対象とする年代の下限は明治四十年でも四十四年でもなく、大正六年（一九一七）としている。いわば大正初期の作品までをも「明治美術」として扱うわけであり、一般の誤解を招きやすく、最近の日本近代美術史研究の動向と照らし合わせると、ある意味では時代錯誤的な企画とも映るかもしれない。しかし、このような年代設定をおこなう理由としては、次のような歴史的事実が挙げられるのである。

明治三十〜四十年代に皇室（皇室）および宮内省が収蔵し、当館に引き継がれた日本画作品の多くは、明治二十年代の場合と同じく、日本美術協会系の作家の作品で占められている。しかし、宮内庁内に残された関連文書や伝来記録、それに『日本美術協会報告』等の公刊文献をあわせてみると、大正七、八年を境として、日本美術協会美術展覧会（協会展）での作品買上げの点数が急速に減少していくことに気づく。つまり、日本画の分野に限っていうならば、どうやら皇室および宮内省と協会の密接な結びつきは、大正七年前後にひとつの転換期を迎えたと指摘できそうなのである。これ

は、逆にいえば、日本美術協会系の日本画にそなわる基本的な性格は、大きくみれば、少なくとも明治以降大正六年頃までは断ち切れることなく一貫した連続性を保ち続けていたということであろう。それゆえ、伝統的保守派の同協会系の画家による作品を日本画壇の本流とみなす明治期の皇室および宮内省の美術観は、文展開催という美術史上の出来事や「明治」から「大正」への移行という一般史的な意味での時代の変転に、大正なかばまでは左右されることがなかったと推測されるのである。

もっとも、そうはいっても、明治三十年代から大正初期にかけての日本美術協会での日本画のありようが、明治二十年代とまったく同じであったというわけではない。協会展出品作の作風の展開や所属作家の顔ぶれ、そして同会内で論じられた絵画についての言説を年代を追って丹念にみてみると、明治三十〜四十年代の日本美術協会内部での日本画に対する考え方は、それ以前と比べると、少なくとも表面的には、大きな変容を示していたことがうかがえるのである。ただし、絵画はあくまでも工芸の母であるという、一種倒錯的な工芸上位、絵画下位の協会内での美術観と伝統的な画法は尊重したいとする体質は根本的には変わることがなかった。それは、当然ながら表面上の自己改革への意欲とは矛盾するものであったろう。そして、このことと、皇室および宮内省による協会展出品作の買上げ数の減少は、無関係ではないように思われるのである。それでは、果たして、明治三十〜四十年代の日本美術協会内部にあらわれた日本画をめぐる「変容」とは、どのようなものだったのだろうか。

## II

これまでの「通史」では、日本美術協会の日本画が画壇の傍系へと転落衰退していったのは、旧態依然とした伝統的描法を墨守し、時代の変化に即応した新たな表現の開拓をはからなかったためであると説明されてきた。だが、実際に残された作品を概観すると、彼らもまた、明治二十年代末から三十年代初頭にかけての低迷期から脱して、およそ三十年代なかば以降から新しい時代の流れのなかで自己の画風を「革新」し続けていたことが



認められるのである。

まず造形上の特色として気づくのは、画面全体の色調が二十年代の作品とは異なり、明るく鮮やかなものへと変化していることである。この傾向は、ことに狩野探渾や津端道彦らによる、歴史人物画についていえることである。次に形式化された伝統的な画面構成を踏襲するのではなく、野村雪江《逸馬図》（出品番号21）や下條桂谷《龍之図》（出品番号18）のように画面に動きを感じさせる作品や、近代的感覚をうかがわせる構図の作品が試みられるようになったことが指摘できる。とりわけ南画での山水表現のなかには、それまでの硬直化した構図を破った斬新なものが少なくないのである。垂直性の強い構図が画面全体に上昇的な動感を生みだしている小室翠雲の諸作や、「梅花書屋図」という伝統的な画題をとりあげつつも、主要なモチーフを画面中央に大胆に配する松林桂月の作品（出品番号23）などが、その典型といえるだろう。

このほか、おそらく構図の変化と関連づけられることなのであろうが、本来、静的な性格の色濃い花鳥画が、回を追うごとに協会出品作のなかでその割合を減じていくことも、明治三十〜四十年代の日本美術家協会の日本画の特色といえる。また、作品名からまず画題名と末尾の「図」をつなぐ「之」が三十年代を通じて少しずつ消えはじめ、ついで三十年代末期から大正初期にかけては、「図」そのものが付されなくなることも、出品目録を通じて確認できるこの時期の興味深い変化である。そして、こうした外面的な変化を裏づけるように、『日本美術協會報告』に掲載される絵画論自体も、大きな変化をみせているのである。

### III

明治三十年代前半の『日本美術協會報告』を通覧した際に気づくのは、この時期の誌面には、日本画をめぐる論考がほとんどみいだせないということである。頻繁に掲載が重ねられるのは、何よりも明治三十三年開催の一九〇〇年パリ万国博覧会関連の記事であり、その大部分が、開催以前はどのような作品を制作出品するべきかという主題を扱った論説と、パリ万博にかかわる『官報』掲出記事の転載で占められている。ことに論説の場合、そこで主要なテーマとして取りあげられるのは、工芸は果たして美術なのかという美学上の根本的な問題である。それは、工芸をあくまで日本独自の「純粹美術」とであると主張する日本の考え方に対して、フランス側の博覧会組織者は西欧の十九世紀的な保守的美学観に沿って、「美術作品」

から工芸を排除分離しようとしていたことによるものであった。龍池会以来、輸出振興政策と連動するかたちで、工芸を日本の「近代」美術のヒエラルヒーの最上部に位置づけることを使命とし続けてきた日本美術協会にとつて、工芸が建築や絵画、彫刻と同格の「美術作品」として認められなくなるということは、断じて容認できないことだったのである。しかし、このフランスと日本双方の美術観の相違をめぐる理論的闘争は、結果的には、日本側の敗北で終わることになる。そして、これを受けるかたちで、万博開催中から終了直後にかけては、パリ万博を実見した会員や有識者による帰朝報告文が数多く掲載されるようになり、そのなかで、日本の美術界ももう少し欧米の現代美術事情を熟知する必要があることが説かれるのである。とりわけ、西欧の美術教育のシステムと現状についての報告記事が目につくのが、この時期の特色といえよう。

こうした、ほとんど一九〇〇年パリ万博一色で染められたかのような観のある『日本美術協會報告』が落ちつきを取り戻すようになるのは、明治三十四年秋のことであり、少しずつ絵画をめぐる論考が掲載されるようになる。とりわけ、同誌一五三号所収の大森獨幹「美術展覽会一薙き評」は、当時の日本画壇で明確となっていた日本美術協会と、橋本雅邦、下村観山らを中心メンバーとする日本美術院の対立状況を生々しく伝えるものとして興味深い。獨幹とは、かつて明治二十年代後半に『日本美術協會報告』誌上で独特の考証主義的絵画批評を展開していた大森惟中のことである。大森はここで、「雙提の筆法を以て世間の繪畫界を旨する兩個の名稱」をそれぞれ「美術協會派 略して『會派』」「美術院派 略して『院派』」と名付けたうえで、「會派は俳優の舊芝居にして、院派は壯士の新演劇なり、團十菊五もとより稱すべしといへども川上藤澤もまた捨つべからず」と両者を演劇になぞらえて説明する。そして、世間一般の風評として、前者は「舊型を墨守して進む所をしらず」、後者は「邪路に狂奔して據る所を辨ぜず」とささやかれていることを伝える。そのうえで、「會派」と「院派」それぞれの出品作の主要傾向をモチーフ、画面のサイズ、作品名、画風の点から説明するのである。それによれば、「會派」の場合は花鳥山水画が出品作の大部分を占めていて、その画面のサイズは「床軸に適する」ほどの小ぶりなものが主流であり、画題は旧来の成語を用いることが一般的であるという。そして、作風の特色を「著色は依然として日本畫の舊様を存せり」と評するのである。一方、「院派」の場合は、中心的なモチーフはあくまでも人物画であり、その画面の寸法もきわめて大きい。さらに、作品名は



「率ね創新の造語」を用いていると指摘して「院派の著色は洋畫の色相に仿似せる者頗る多い」と総括するわけである。そして、その理由を「會派」は技術中心主義であるのに対して、「院派」は技術よりも何を描くべきかという「思想」を重視しているためだと分析する。そのうえで、いずれにせよ両者とも欠点が多いが、それを補うために「會派」の画家たちは、「院派」に負けず「思想」をそなえた「人物画」を描かなければならないと結論づけるのである。

このような両派の問題は、実のところは、何も大森ひとりの見解というわけではなかったようで、日本人のみならず欧米人の眼にもあきらかにみてとれることであった。たとえば、明治三十五年四月号の『日本美術協會報告』第一五八号にも「一千九百一年 ノイエ、フライエ、プレツセ新聞」に掲載された「巴里府萬國博覽會ニ於ケル塊國政府ノ採集品中日本繪畫ニ關スル評論」が訳出されており、そこで原文執筆者は大森と同様に両派の欠点を指摘して、「日本新派ノ繪畫ハ未ダ成功セズ舊派ノ繪畫ハ終ニ成功シ能ハザリシモノト云フヘシ」と断じているのである。

おそらく、こうした自己の欠点は、日本美術協會の内部でも認識されはじめていたことなのであろう。やがて、同会では、結果的には大森の提言に呼応するかのように「歴史部」の充実をはかり、明治三十六年からは「歴史風俗畫展覽會」を年一回開催することになる。明治二十年代後半について、協会展の本展に歴史的主題を扱った作品の出品が再び著しく増加しはじめるのもこの頃からのことなのである。そして、このような歴史的主題への極端なまでの傾倒は、協会内における日本画のあり方をしだいに変化させることになり、ひいては花鳥画や山水画を軽視する風潮を生みだしていくのである。また、画面のサイズも回を追うごとに巨大化していったことが、展評記事などにより確認される。いうならば、様式こそ大きく異なるものの、モチーフの選択、画面の大きさなどの点で、日本美術協會の出品作は、院展の出品作に追従するかなのような動向を示しはじめるのである。さらに、明治三十八年には、前年九月二十日に日本美術院で小山正太郎が講演し、その筆記文が『日本美術』誌に掲載された「日本畫ノ發達ニ就イテ」と題する論説を「日本畫家ノ参考上非常ノ好料ト認メタルニヨリ」、「日本美術協會報告」に転載することを決断して、日本美術院に許可を求めるといふにすらなる。そして、ついには、「日本畫は日本畫の特長があるから是を失つてはいけなと申しましたが、併し此意味を誤解して古語に云ふ株を守るの愚に陥ては宜しくない」「新工風を凝らすことも必要である」

「試みに見給へ土佐畫などには四角な碁盤や長方形の硯箱が三角になつたり歪になつたりしたのが少なくない、是等の如きは全く幾何學的學問の足らぬから起こつたのは疑いないのである。是等を改良して眞正のものとするに於て何の異議がある」（末松謙澄「東洋繪畫の沿革概略ヲ論シテ余ノ希望ヲ述ブ」、『日本美術協會報告』一九一一年、明治四十年三月）という協会にとつては、まさに革命的な論説まで自身の機関誌に掲載するようになっていくのである。ここにいたり、日本美術協會は、国粹的伝統保守派という自身の特色と歴史を自己否定してまで、日本の繪畫界での本流としての生き残りをかけて、自らのより一層の革新を明治四十年代から大正初期にかけて追い求めていくことになるのである。しかも、それでいながら、先述したように、過去の「榮光」にこだわる本質的な体質は保ち続けたままなのであった。それは、結局は反動的保守派としての日本美術協會の日本画独自の存在意義すら失わせ、やがて、協会の才能のある若手中堅画家たちは協会自体に見切りをつけて、主な活躍舞台の重心を文展に移すことになるのである。

さて、このようにみると、大正期に入り、帝室および宮内省が日本美術協会展出品の日本画を收藏対象から外すようになるのは、必然的なことであつたと思われるのである。同じ協会の作品を収集するならば、作家がより力を注いだ文展出品作を求めの方が意義があると判断したに違いないからである。結局のところ、協会は、時代のなかでの自身の存在意義がどのようなものであつたかすら認識していなかつたのである。保守はあくまでも保守であつてこそそれなりの価値を持ち、アカデミズムたり得るといふ世間の「常識」に対してあまりにも無知であつたわけである。そして、大正八年に文展が帝展へと改正されると軌を一にして、帝室および宮内省による日本美術協会展出品の買上げはほとんどおこなわれなくなるのである。それは、日本美術協会の日本画が画壇の主流としての位置を完全に失つたことを示す出来事であつた。と同時に、このことは、帝室および宮内省の同時代美術収集の方針すら、「床軸に適した」日常的に使用する調度品としての繪畫を大量にまとめ買ひするのではなく、美術文化の奨励ということを主旨として、少数でも歴史的芸術的意義のある各年毎の代表的な作品をコレクションするという方向へ大きく変化させるひとつの要因となつたように考えられるのである。

大熊敏之（おおくま・としゆき／当館学芸室研究員）



图  
版







1 水野年方 《佐藤忠信参館之図》 明治31年(1898)







3 望月青鳳 《雪中之狸》 明治期





2 望月金鳳 《枯木寒鷲図》 明治32年(1899)





4 狩野探溟 《楠公迎輦之図》 明治33年(1900)

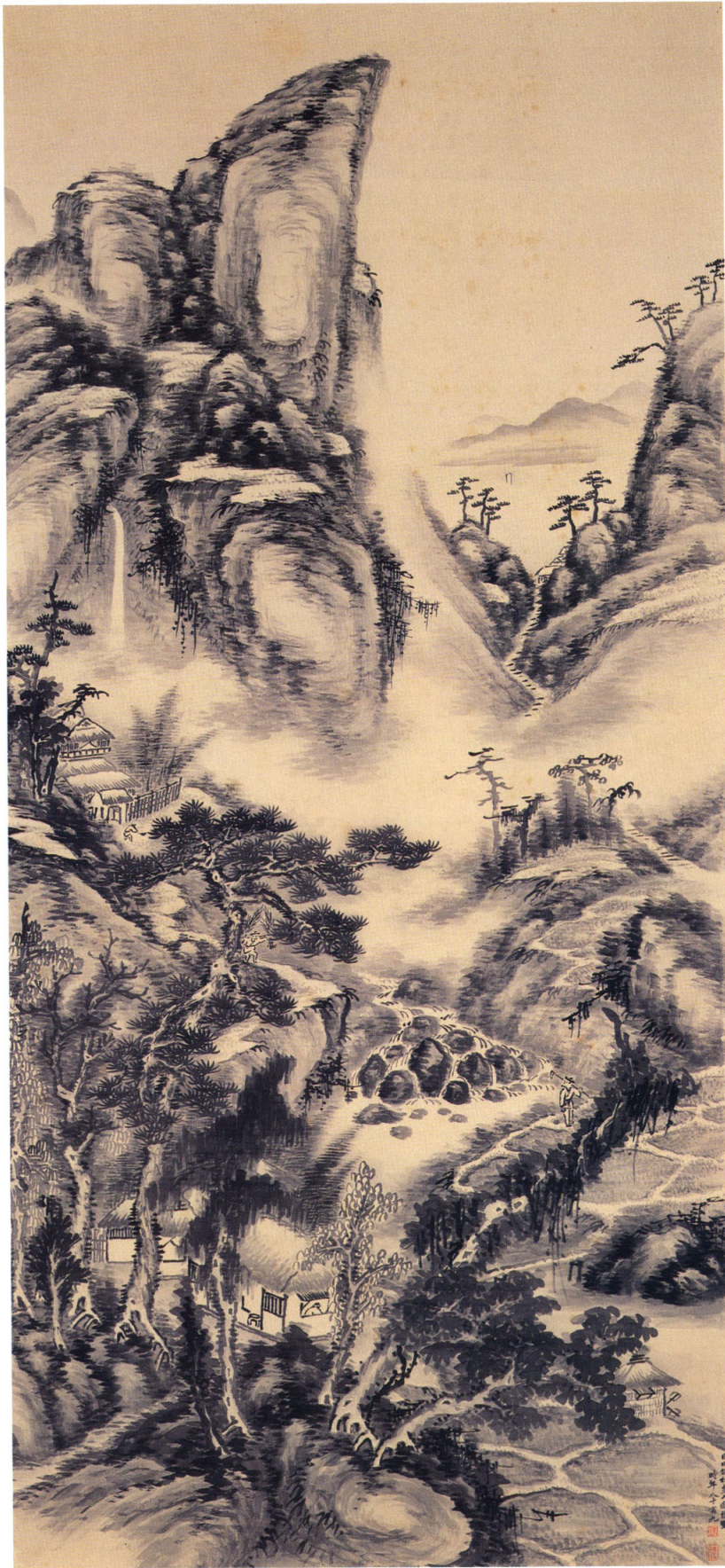


小蘋女史寫



5 野口小蘋 《蘭亭圖》 明治34年(1901)





6 田能村直入 《水墨山水》 明治35年(1902)





8 川端玉章 《寒渚》 明治33年(1900)

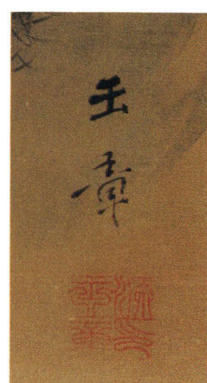
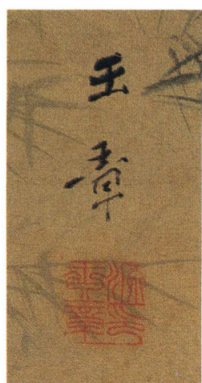




寢覚新緑



吉野花雲



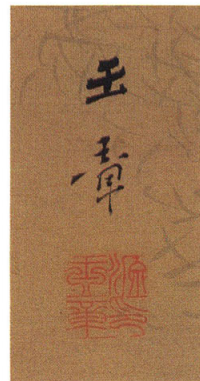
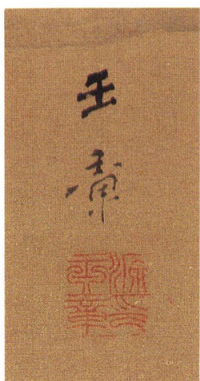




厳島密雪



碓氷峠錦楓







9 川端玉章 《木下闇》 明治40年(1907)







10 寺崎廣業 《秋景山水》 明治32年(1899)







11 下村観山 《光明皇后》 明治30年(1897)



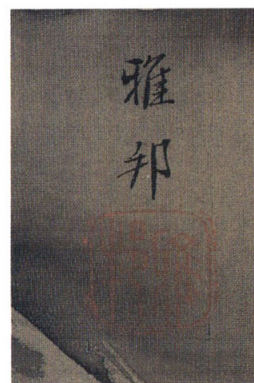
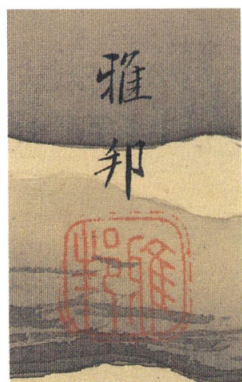


12 橋本雅邦 《龍虎図》 明治32年(1899)





13 橋本雅邦 《春秋山水图》 明治34年(1901)



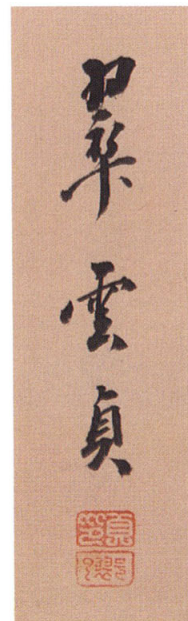
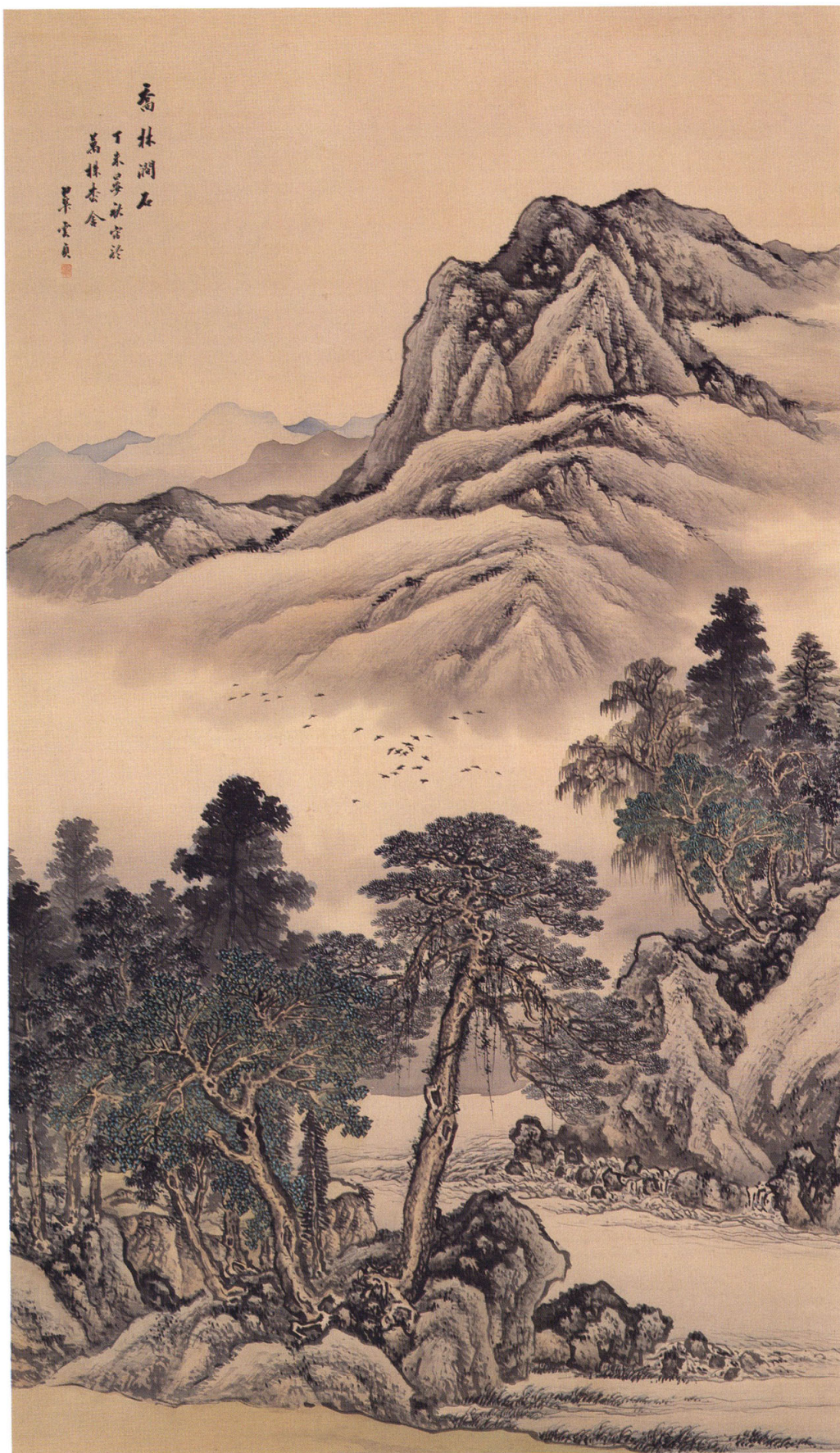




14 橋本雅邦 《夏冬山水図》 明治34年(1901)頃







16 小室翠雲 《喬林澗石》 明治40年(1907)



雲  
僧  
人  
貞




17 小室翠雲 《寒林幽居》 大正2年(1913)





秋山幽趣  
己酉秋月  
山岡米華  
畫



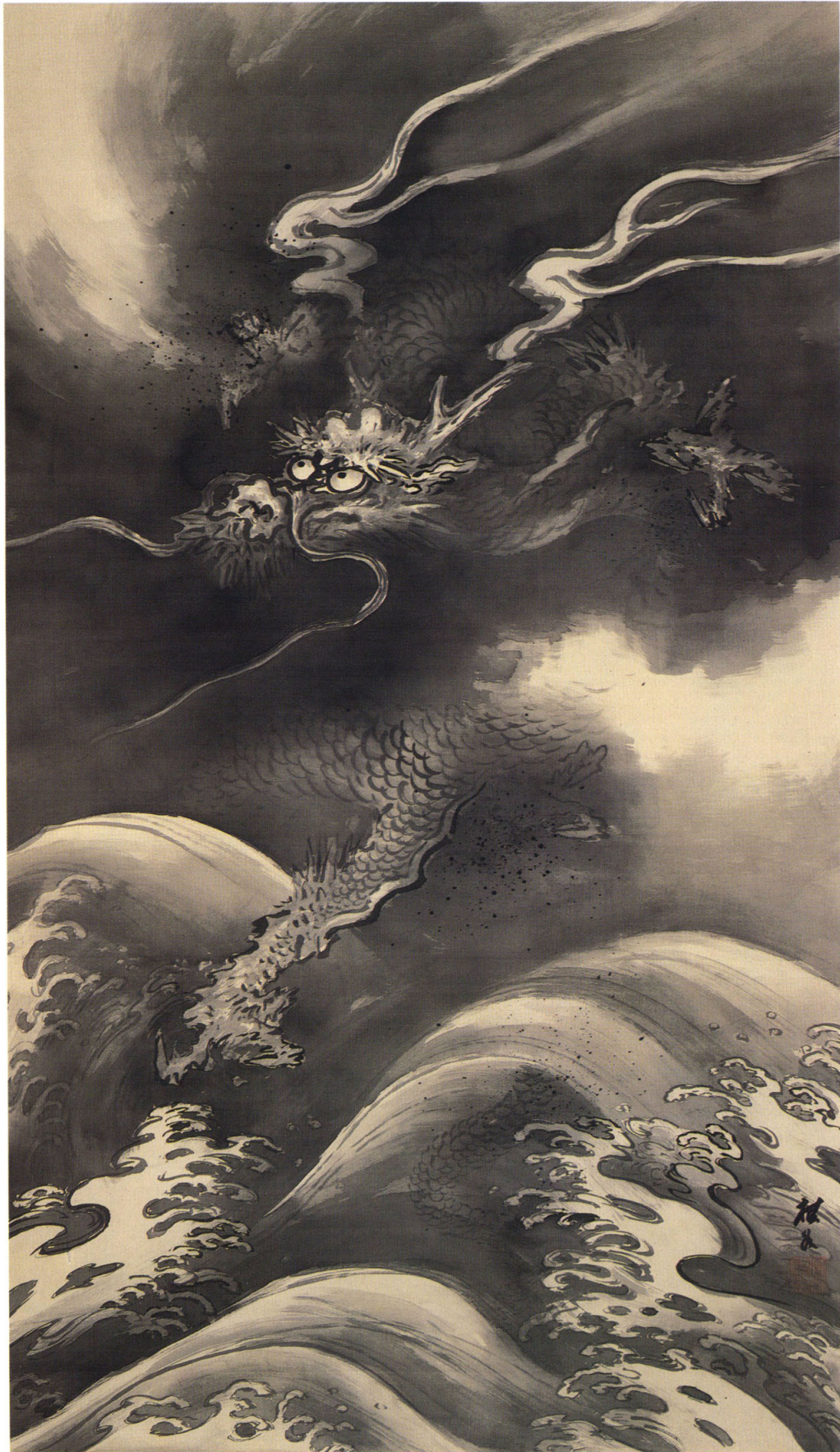
19 山岡米華 《秋山幽趣》 明治42年(1909)





15 森川菊畝 《幽溪飛瀑圖》 明治39年(1906)





18 下條桂谷 《龍之図》 明治40年(1907)





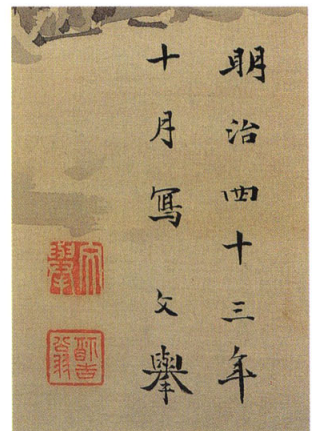
20 高取稚成 《配所奇瑞之図》 明治40年(1907)







22 野村文举 《北海道忍路高島真景》 明治43年(1910)







21 野村雪江 《逸馬図》 明治40年(1907)





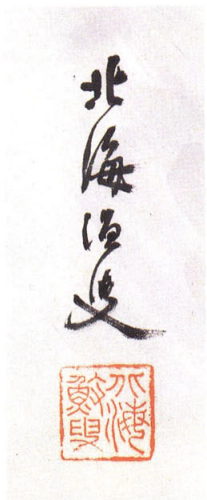


23 松林桂月 《梅花書屋圖》 明治45年(1912)

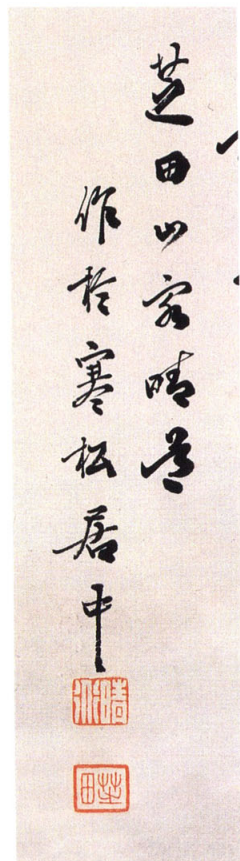




24 高島北海 《積翠》 大正3年(1914)







25 小坂芝田 《雲山積翠圖》 大正4年(1915)





26 田中賴章 《竹林山水图》 明治40年代





29 津端道彦 《宇治川先登之図》 大正3年(1914)



狩野探溟筆



30 狩野探溟 《義経院参之図》 大正6年(1917)





31 松岡映丘 《住吉詣》 大正2年(1913)











27 鈴木華邨 《秋郊野鷗図》 明治43年(1910)





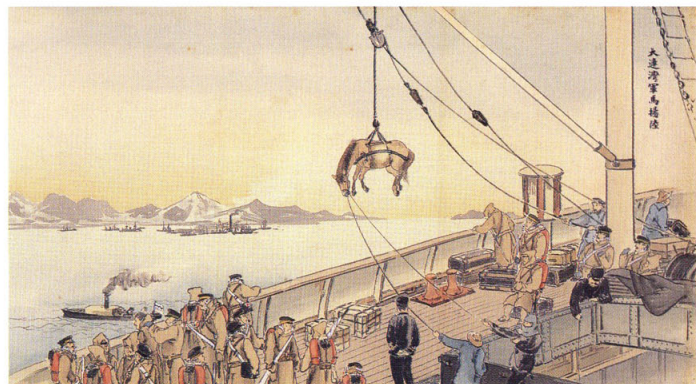


28 木島桜谷 《月夜帰牧之図》 大正3年(1914)

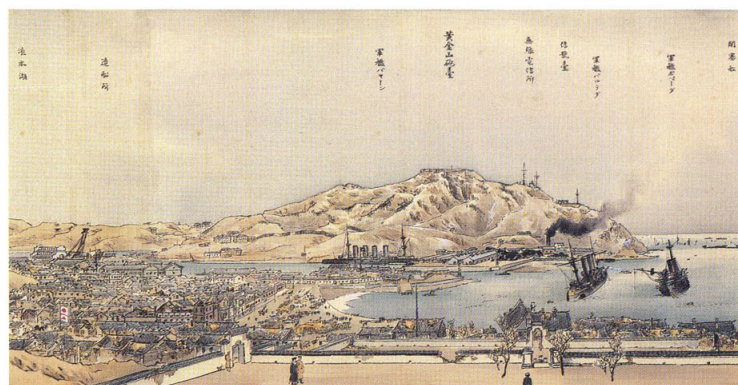




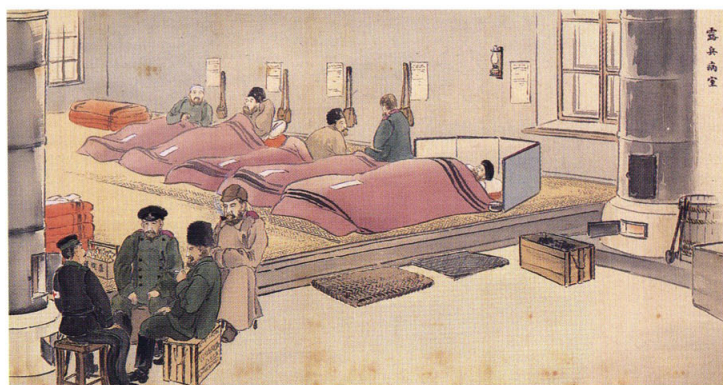
[2]



[1]



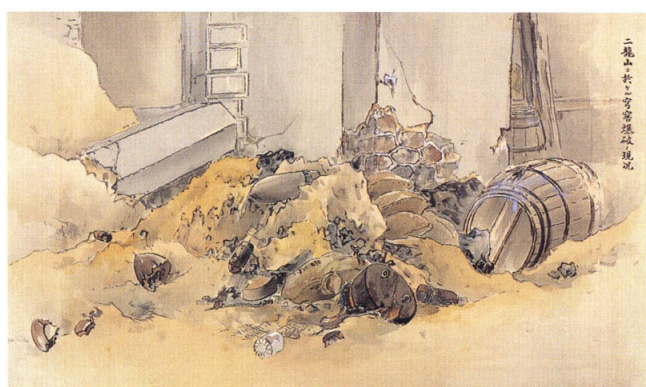
[4]



[3]



[6]



[5]

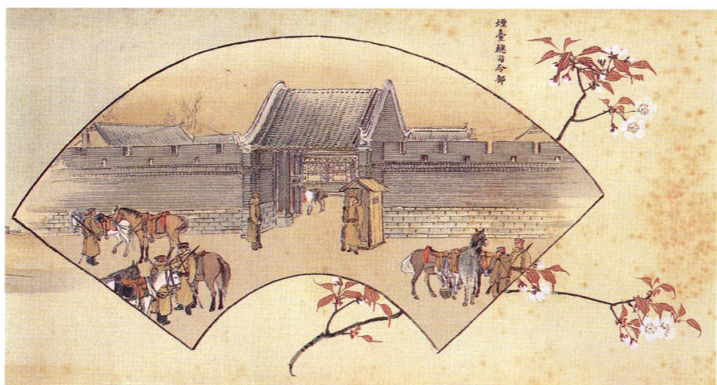




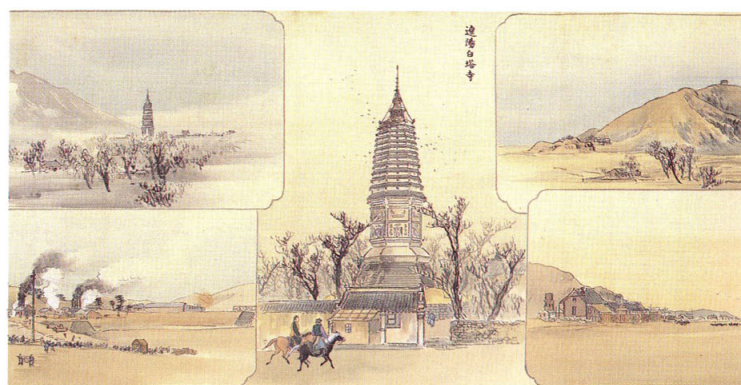
[8]



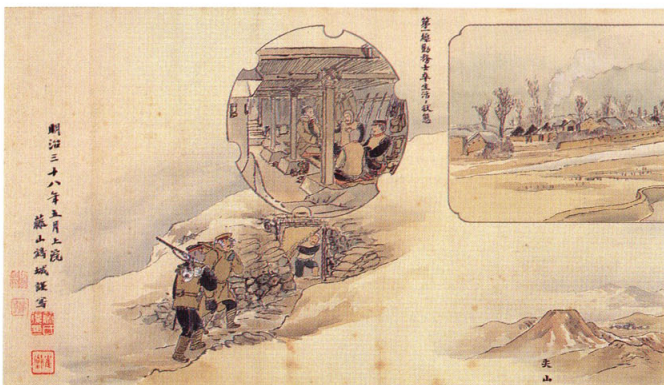
[7]



[10]



[9]



[12]



[11]





[45]



[19]



[56]



[49]

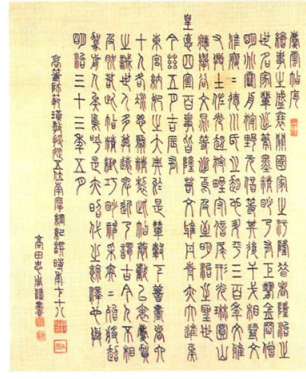




[4]



[3]



[2]



[1]



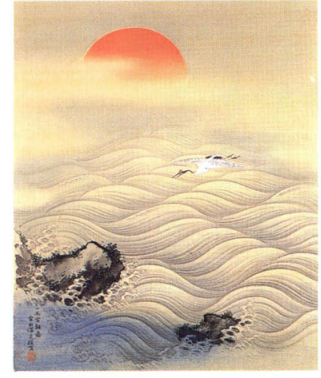
[8]



[7]



[6]



[5]



[12]



[11]



[10]



[9]



[16]



[15]



[14]



[13]





[21]



[20]



[18]



[17]



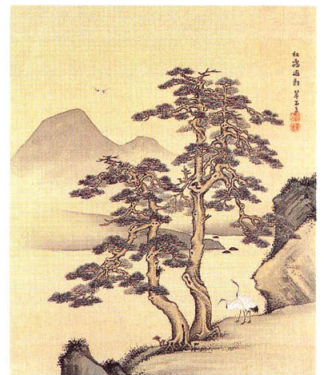
[25]



[24]



[23]



[22]



[29]



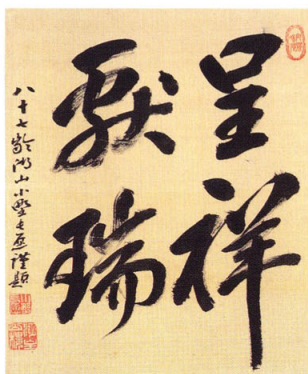
[28]



[27]



[26]



[33]



[32]



[31]



[30]





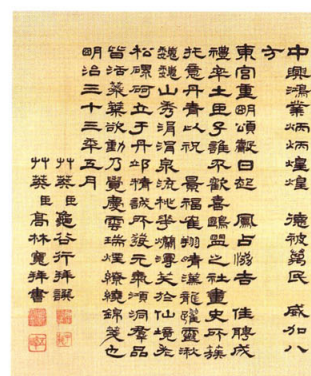
[37]



[36]



[35]



[34]



[41]



[40]



[39]



[38]



[46]



[44]



[43]



[42]



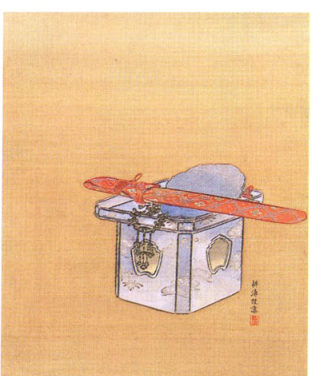
[51]



[50]



[48]



[47]





[54]



[53]



[52]



[58]



[57]



[55]



[61]



[60]



[59]



[64]



[63]



[62]





[3]



[23]



[12]



[4]



[2]



[1]



[7]



[6]



[5]





[10]



[9]



[8]



[14]



[13]



[11]



[17]



[16]



[15]



[20]



[19]



[18]



[24]



[22]



[21]





[3]



[2]



[1]



[6]



[5]



[4]



[9]



[8]



[7]



[12]



[11]



[10]





[21]



[3]



[2]



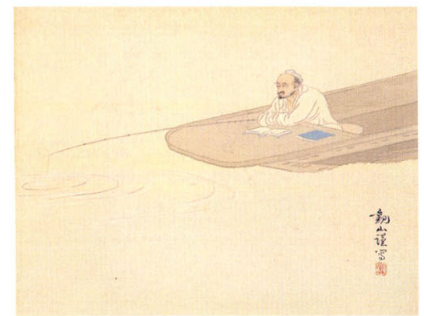
[1]



[6]



[5]



[4]





[9]



[8]



[7]



[12]



[11]



[10]



[15]



[14]



[13]



[18]



[17]



[16]



[20]



[19]

[22]





[17]

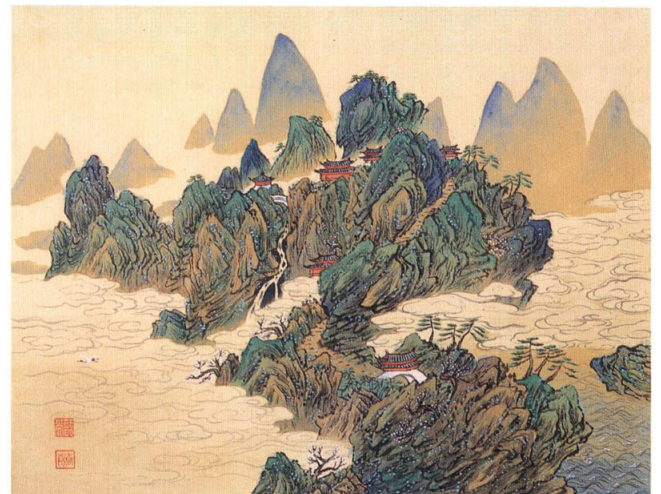


[10]



[31]

[25]



[35]

[33]





[1]



[2]

[3]



[4]



[5]

[6]



[7]



[8]

[9]



[11]

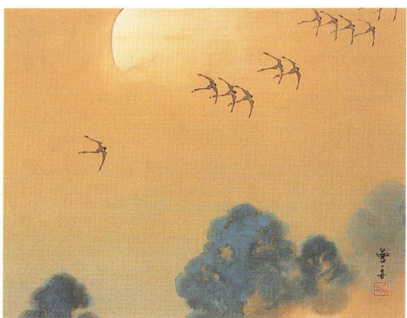


[12]

[13]



[14]

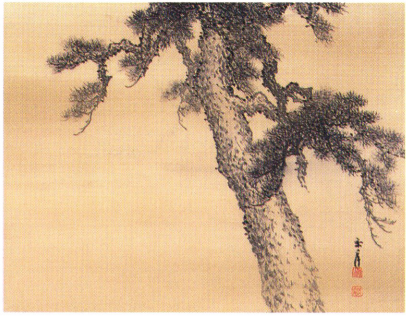


[15]

[16]







[20]



[19]



[18]



[23]



[22]



[21]



[27]



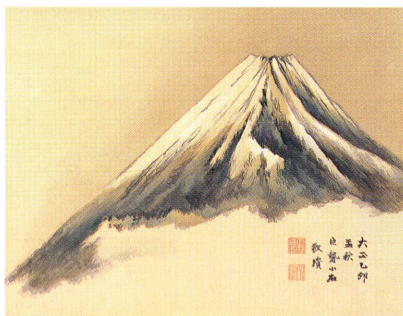
[26]



[24]



[30]



[29]



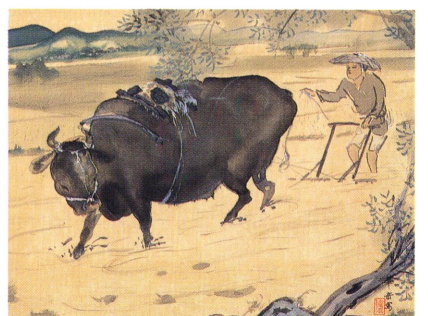
[28]



[36]




[34]



[32]





一九〇〇年パリ万国博覧会と帝室技芸員——日本画の出品をめぐる  
作品解説  
卷子・画帖図版リスト  
出品目録



# 一九〇〇年パリ万国博覧会と帝室技芸員——日本画の出品をめぐる

一九〇〇年(明治三十三年)に開催されたパリ万国博覧会は、歴史上もつとも華やかな博覧会として知られている。絵画・版画と彫刻、建築デザインからなる美術部門も例外ではなく、グラン・パレを会場とした「美術展覧会」には、フランスと参加諸国がそれぞれの芸術的威信をかけて、主に過去十年間に制作された自国の秀作を出品し、美術作品を通じて去りゆく「偉大な世紀」を惜別の想いを込めて見送った。これに対して日本は、過去の作品のなかから選抜出品するのではなく、あくまでも新作を中心とした「當代美術」を官民一体となって送り込んだのであった。その史的意義については、近年、さまざまな観点から批判的検証が試みられるようになって

いる。  
しかし、この一九〇〇年パリ万博への日本からの「美術」作品出品にあたって、帝室(皇室)および宮内省が、わが国の内外博覧会史上で唯一組織的に関わりを持ったことは意外と知られていない。それは、帝室技芸員を主要メンバーとする選出作家たちに資金を提供して制作を命じ、完成後の作品は作者自身の責任と資格において出品することを奨励するという、今日からすると「変則的」ともいえる形式で実施されたが、その詳細が史的に検証されたことはなかった。また、現在当館には、文献や旧宮内省時代の関連史料により一九〇〇年パリ万博出品作と確認できる二件の日本画作品「出品番号7、12」が所蔵されているが、それらは、同じ万博出品作の彫刻や工芸作品とは異なり、これまで公開されたことはなかった。

そこで本稿では、特に日本画家の動向に焦点をしばって帝室および宮内省が具体的にどのようなかたちでパリ万博への出品を決定し、以後、いかなる過程で作品制作に関与したのかについて、これまでに調査し得た範囲内で跡づけるとともに、パリ万博に出品された二件の日本画作品について、やや詳しく紹介することにした。

## I

帝室および宮内省が一九〇〇年パリ万国博覧会への「美術」作品の出品準

備に関わりはじめたのは、明治三十年六月のことであった。万博終了後にまとめられた「千九百年巴里萬國博覽會事務局報告上下」(明治三十五年、農商務省)によれば、同月八日に事務局が宮内次官に帝室の万博への参加意向を照会したところ、それを受けて帝室では技芸員に出品制作を命じて「彼地ニ出陳シテ本邦出品ノ上ニ燦爛タル光彩ヲ添フル」用意のあることを返答したという。事実、宮内庁に残る当時の関連文書記録等を参照すると、臨時博覧会事務局副総裁の九鬼隆一が宮内次官・田中光顕子爵に宛てた「六月」付の書簡史料がみいだされる。そのなかで九鬼は、開催規模の点からも「未曾有ノ計画」であり「従来ノ萬國博覽會ニ對セシト同一視スヘカラ」ぬパリ万博では「本邦出色ノ長技」である美術及び美術工芸品を日本の出品物の中心としたとの構想をあきらかにし、そこに帝室技芸員が制作する秀作を加えることで、「皇徳ヲ宇内ニ宣揚」させる必要があると力説しているのである。

これを受けた宮内省では、以後迅速な行動を開始したもののらしく、八月十日には当時存命中の八分野十八名の帝室技芸員全員を招集し、九鬼自らが、帝室技芸員が出品参加することの意義を説明する機会を設けることとなった。パリ万博開催が「官報」第三九二二号で正式に告示されたのが明治二十九年七月であり、続く十二月には「本邦出品」に関する国内での規則が公にされていた(「官報」第四〇五〇号)ことを考えれば、一般の出品参加の場合と比較してやや本格的な準備作業の開始は出遅れた感もあろうが、おそらく帝室技芸員たちは、作品制作が命じられることを、ある程度予期していたのではないかと思われる。なぜならば、一九〇〇年にパリで万国博覧会が開催されるとのフランスから日本政府への打診はすでに明治二十八年中にあり、二十九年二月に閣議により博覧会参同を可決、さらに五月にはやくも臨時博覧会事務局官制が布告されていたのに対して、あたかもこれに呼応するかのように二十九年六月三十日に第三回帝室技芸員選抜会議が開かれており、確実な証拠は残されていないものの、両者の間には密接なつながりがあったのではないかと推測されるからである。そもそも、この第三回選抜会議は詳しい選考経過の記録が一切残されておらず、



しかも六月三十日に内定したのち早速持ち廻りて七月二日に決裁され、さらに明治天皇の裁可を即日仰ぐという、まさに「異例」づくめの形式でおこなわれた会議であった(樋口秀雄「皇室技芸員制度」『ミュージアム』第二〇二号、昭和四十三年一月)。そして、この変則的な進行状況を裏づけるかのように、書類そのものにも「異例」との書込みが残されているという。だが、第三回選抜会議が「異例」であったのは、こうした形式上のことばかりではなかった。それ以上に注目されるのは、この会議で選出された技芸員たちの人数が十一名と前二回の場合と比べるときわめて多く、その専門分野が主に工芸各ジャンルに焦点を定めた多様なものであったことである。本来ならば同会議は、明治二十八年二月に死去した幸野梅嶺の後任一名を選出するだけでも充分であったはずだが、それに対して、絵画三名、建築一名、金属彫刻一名、陶磁一名、七宝二名、鑄造一名、蒔絵二名が任命されている。このうち絵画以外はそれまでに技芸員が選出されていなかった新しい分野であり、これらに明治二十二年から二名が任ぜられていた彫刻を加えれば、油画と染織を除いてはほぼ国内外のさまざまな博覧会・展覧会の各造型物出品対象部門に対応できる体制が整えられたといえるのである。このことから、明治三十三年のバリ万博への帝室の「出品参加」と二十九年の第三回帝室技芸員選定会議は、そのどこか秘密めいた議事進行のありようと相俟って、関連づけて考える事が許されるように思われるのである。そして、もしそれが事実だったとすれば、留任新任を問わず二十九年六月の時点で帝室技芸員に任ぜられていた十九名の美術家、工芸家たちにも、何らかのかたちでバリ万博へ向けての出品制作の可能性が伝えられていたのではないかと想像されるのである。

さて、明治三十年八月に招集された十八名の帝室技芸員たちであるが、そのうち画家として名を連ねていたのは六名であり、顔ぶれは次の通りであった。

田崎草雲、橋本雅邦(以上、明治二十三年十月二日任命)。野口幽谷、瀧和亭(以上、二十六年九月二十五日任命)。山名貫義、川端玉章(以上、二十九年六月三十日任命)。

このほか、二十九年六月三十日の段階では上記六名のほかに岸竹堂も帝室技芸員をつとめていたが、その後、七月二十七日に死去していたため、当然ながらバリ万博に向けての制作活動に関わることはなかった。それはともかくとして、彼ら六名の画家たちは、他の分野の作家や優秀な「業者」から登用された織物部門担当の五名の染織家たちとともに、三十年夏から秋にかけて実際の制作準備にとりかかりはじめ、まずそれぞれの制作する

作品の主題をとりきめるとともに見積書を作成して、その後、帝国博物館総長でもあった九鬼隆一と宮内省当局責任者の審査を受けることとなった。

こうして宮内省が選出したメンバーによる出品作品の制作は順調にすすみだしたかのように思われた。しかし、明治三十年九月一日に田崎草雲が、ついで同月二十九日には野口幽谷が病氣のために作品制作の辞退を願ひ出たほか、瀧和亭も図案審査後の十一月に辞退を申し出るという予期せぬ状況が生じることになる。これで絵画部門での選出メンバーは橋本雅邦と山名貫義、川端玉章の三名だけとなったわけであるが、これに対して、十一月三十日には、九鬼の立案により、絵画の望月玉泉と今尾景年、それに鑄造の岡崎雪聲、鋳起の紹美榮祐が欠員の補充作家として起用されることが決定された。もつとも、彼らはあくまでも宮内省の命を受けた万博出品制作の制作メンバーとして選出されたのであり、いうまでもなく、帝室技芸員に任命されたわけではなかった。そして、その後、山名も三十二年七月十三日に病氣のため出品制作を断念し、結果として、絵画では橋本、川端、望月、今尾の四名のみが一九〇〇年バリ万博に自作を出品することとなったのである。彼らは、明治三十二年の九月以降に宮内省当局と臨時博覧会事務局それぞれが実施した二種類の鑑査会で鑑査を受けたのち、宮内省ととりかわした契約に従って、一度完成納品した自作を借用し、各人が輸出申請をおこなったうえで、おのおのの個人名義によりパリの会場へと作品を送ったのである。そして明治三十三年四月十五日にバリ万国博覧会は開催し、グラン・パレを会場とする「美術展覧会」場に彼らの作品は他の日本人画家や彫刻家の出品作とともに展示されたわけである。

## II

それでは、宮内省が選出した四名の日本画家たちは、より具体的には、どのような過程で出品作品の制作をすすめていったのであろうか。ここでは、四名のうち現存作の作者である川端玉章と橋本雅邦のふたりに焦点を当てて、はじめに川端、ついで橋本のそれぞれの詳細な制作経緯を追いつつ、作品の紹介をおこなうことにしたい。

明治三十年八月に万博出品へ向けての作品制作の命を受けた画家、彫刻家、建築家、工芸家たちは、残された関連史料から知る限りでは、大多数がこの年の九月から十一月にかけて「図桉」と「見積」を宮内省に提出している。そのなかで川端玉章は、十月二十七日に「仕様見積書」を届けていることが記録により確認される。それによれば、川端が構想した作品は



「高サ七尺 中三尺」の「四枚折屏風」一隻であり、屏風表の四面に配されるのは、「極彩色金泥引密画」による「四時名勝」図であった。また、屏風の表面には、「千鳥之繪様」があしらわれる予定であった。この作成案は、九鬼隆一と宮内省調度局長らによる十一月二日の審査の結果、格別の指示を受けることもなく認可された。画題の「四時名勝」とは、四季おりおりの季節の表情を、春は「吉野山花雲」、夏は「寢覚新緑」、秋は「碓氷峠錦楓」、冬は「厳島密雪」というように日本各地の名勝地をモチーフとして描きあらわそうとする意味であった。この制作原案は、その後、より詳細に練り上げられたものらしく、明治三十一年四月の『京都美術協會雜誌』第七十号所収の記事「雜報 ○宮内省御用品」には、『四季山水図屏風一雙』の仮題名で次のような作者の具体的な制作意図が紹介されている。

高七尺、幅三尺の野立屏風に意匠を採る、七邊八寸許は別に腰欄を設けて是にも亦描く、春は芳野の櫻花、旭日山色相映じて櫻花の匂やかなる、夏は木會の清泉、山中の清流激湍して三伏の暑、尚寒からしむ、秋は碓氷の楓葉、山頭霜を迎へて百樹の紅葉滿たる、冬は宮嶋の積雪、彌山藝海雪皚々浪青々たる中に宮殿廻廊の美景を現す、其腰欄には四季節々の蟲類を描き、裏面は總体に荒磯浪に群衛の飛翔する圖、其蝶番は表裏自在に開閉するの製にて、其形式は洋風家屋に適當なるを期せしなり

さて、宮内省当局により制作方針の承認を得た川端は、追って当時の臨時博覧会事務局総裁であった大隅重信伯爵宛てに「出品概目録」を提出し、一九〇〇年パリ万博に自作の屏風《四時名勝》を出品する予定であることを伝えた。その旨は宮内省にも報告され、ついで明治三十年十一月一日には、川端と宮内省の間で制作出品にかかわる契約が結ばれ、制作準備自体も納期の三十二年九月に向けて何事もなく順調にすすめられたようである。この間、川端は東京美術学校教授として後身の指導に当たるのはもちろんのこと、日本美術協会や日本画会、日本絵画協会・日本美術院連合絵画共進会にも出品を重ねるなど、通常の美術活動も怠たことはなかったのである。

しかしながら、納期の約二ヶ月前にあたる明治三十二年七月になり、突然、制作作業に修正を加えざるを得ない事態が発生した。屏風仕立ての現状では、パリへの出品は認められなくなつたとの見解が臨時博覧会事務局から宮内省に伝えられてきたのである。もともと、明治三十一年五月十三日付の『官報』第四四五八号に掲載された臨時博覧会事務局告示第九号では、日本国内での「美術作品募集鑑査ニ關スル規程」として、「第四 繪畫類ハ額面ニ仕立タルモノニアラサレハ鑑査ヲ受クルヲ許サス」とうたつて

いた。これは、二十九年七月二十四日付けの告示第一号で示されたフランス側作成の『千九百年巴里大博覽會總則』に沿つたものであった。『總則』の第二十条には、美術品の出品について、「左ニ記スルモノハ出品ヲ許サス」として「第二 棹二人レサル肩額、圖畫又ハ版刻物」の注意が示されていたのである。この規定について、宮内省では九鬼隆一より万博への出品参加の打診を受けた最初の段階から臨時博覧会事務局に確認の問い合わせをおこなつていたものらしい。これに対して、博覧会事務局では『總則』の条文を拡大解釈して、屏風に何らかの展示上の工夫を加えれば「繪畫」として出品することは問題ないと返答したものと推察される。だからこそ、川端玉章は、「蝶番は表裏自在に開閉するの製にて、其形式は洋風家屋に適當なるを期せしなり」と美術雜誌の取材にも形状の工夫について答えていたのであろう。だが、三十二年七月に入つてから、博覧会事務局はおそらくフランス側事務局に再確認のうえで、どのような工夫を加えてあるうとも、今回のパリ万博では、日本の屏風は純粹美術である絵画として認められることはないと通告してきたわけである。そのため宮内省では、川端に作品を額装に仕立て直すよう指示し、不用となつた「屏風縁骨其他付属品」も買い取ることとしたのである。そして、その後四面の堅額の形状で仕立てられた作品は、最終納期限よりも早い明治三十二年八月十四日に宮内省に納められ、高村光雲、宮川香山、瀧川惣助、石川光明、鈴木長吉、池田泰眞、川島甚兵衛、香川勝廣らパリ万博向けの「宮内省御用」作品を自身でも制作している実作者に山高信離、下條正雄、荒木寛敏、川崎千虎らを加えた計十四名の鑑査委員が「意匠」「図案」「氣韻品位」「布置」「配色」「形状裝飾」「技術ノ統一」「用筆」の各面から審査を実施し、何ら問題なく鑑査を終了したのである。また、これに続いて九月上旬に上野の「五号館」陳列所で実施された臨時博覧会事務局側の鑑査の時にも特に問題点が指摘されたわけではなかった。しかしながら、『國民新聞』紙に連載された桂陵生の署名による「鑑査會出品繪畫」での評は、「筆力はいくら雄健であつても、浮いた心で書いた繪はキット浮いとる。川端玉章の『寢覚新緑』の如き、色彩にも申分なく、結構も引き締つては居るが、形ばかりで精神がない、いゝとは思ふても感服は出来ない。此處が即ち藝術の尊い所以であつて、平凡な事ではあるが確かに眞理である」「川端玉章の『吉野花雲』外三枚は、美くしい事は美くしいが、惜しい事に一つも實がない。嘗、日本畫の描法を尤も自由に使ひこなしたと云ふまで々ある『寢覚新緑』は嘗つて共進會へ出品した、墨繪の方が趣きがあつたように思ふ。アレには兎に角自然の韻が含まれて居つたが、之れは干からびて居て甘味さへない。



作は其人物の權化である。腕はいくら冴えて居ても、頭のない畫は何様しても何處かに隙がある」というように、酷評というべき手厳しいものであった。

ともあれ、日本での二種の鑑査を無事終了した川端の四対の作品は、所定の手続きを経て宮内省から借り出されたのち、明治三十二年九月十日に最終的な臨時博覧会事務局への出品確認の書類が提出され、これを受けて十八日には事務局に引き取られ、パリに向けて送り出されたのである。

### III

一方、橋本雅邦が制作構想を示す「仕様見積書」を宮内省に提出したのは、川端玉章と比較するとはるかに遅く、明治三十一年五月九日のことであつた。これは、田崎草雲、野口幽谷、瀧和亭の三名の制作辞退を受けて新しく補充メンバーとして選出された望月玉泉や今尾景年らとほぼ同時期の提出ということになり、当初から指名されていた顔ぶれのなかでは、その制作分野の特殊性から三十二年七月まで凶案提出期限の延長が認められていた建築デザインの伊藤平左衛門を除けば、もつとも遅れていたといえる。橋本の凶案提出がこれほどまでに遅れた理由と、それが認められたいきさつについては、残念ながら現在までに宮内庁に伝え残された関連史料や記録等からは知ることができない。従つて、あくまでも推測の域は出ないのであるが、おそらくこれは、明治三十一年になり一気に表面化する「東京美術学校騒動」と何らかの関連があつたのではないかと思われる。岡倉天心派のひとりであり、公職面では東京美術学校教授と帝室技芸員をともにつとめていた橋本は、九鬼隆一と岡倉天心の強い結びつきや、九鬼と林忠正の反目、さらには九鬼と宮内次官の田中光顕との不仲など、美術行政をめぐるさまざまな政治的人間関係に否応なく巻き込まれていたに違いない。その点からすれば、川端玉章の方がより制作活動に精力を傾けやすかつたといえる。実際、「東京美術学校騒動」に際して、橋本は岡倉天心に殉じて同校を辞任することになるが、橋本と同じく東京美術学校教授と帝室技芸員をつとめていた川端は、とかく当時の作品評のなかでもあげつらわれているような処世術の巧みさから、「騒動」の折りも争いとは距離を置き、美術学校を去ることもなかつたのである。

いずれにせよ、帝室技芸員の地位には留り続けた橋本は、他の選出作家より遅れたものの凶案審査を終えることができた。「仕様見積書」の記述内容によれば、橋本が提示した作品の案は、本紙の寸法が縦二尺四寸、横が

四尺九寸であり、「龍虎之図」を画題とした「絹本着色密画金泥引」の作品を額装で仕立てるといふものであつた。一般に橋本の「龍虎図」というと、「岩崎家に在る」「六曲屏風を第一とする」(山田敬中「虎の名画」『書畫骨董雜誌』第八十三号、大正四年五月)と評されるように、現在静嘉堂文庫美術館に所蔵されている作がよく知られている。この作品は「龍」という理想物を眼目として、それに幾回も見もし、寫しもした虎を眼界から去つて、雲舞ひ風怒るの意氣を、其の健筆で縦横に描破した。「如何にも凄愴たる名畫」であり、明治二十八年の第四回内国勸業博覧会に出品された際にも、「橋本雅邦氏の龍虎相争の屏風一雙、雄渾壯大の作と謂ふべし。雲と撃し、電を撃して、雄姿天地に充つるの態、所翁の筆眞を傳へて尤妙。又た寫生の虎多きが中に氏は獨り狩野派の虎を畫きたるもの亦た妙なり。一聲吼え來りて山岳皆な震ふの態亦た壯、唯だ惜むべきは虎の脚少しく骨力を缺きて豪雨の岩に觸れて反撥へりたるさま五寸釘をうちつけたることく見ゆるは大に惜むべし。然れども大竹風を帶て横さまに疲靡するの様甚だ佳なり」(『都新聞』)とその独創的で大胆な作風が絶賛されていた。そして、このたびのバリ万博出品作は、そのヴァリアントであつたわけである。ただし、実際に作品を前にすると、形状が横長の比較的小さな額装であることもあつてか、画面全体から受ける印象はやや小じんまりとまとまつた静的なものとなつている。これは、東京国立博物館が所蔵する本作の下図と対比した場合にもいえることである。静嘉堂美術館本や東博蔵の下図にそなわる力動感、バリ万博出品作では抑制されてしまつているのである。ただし、画面向かつて左側に位置する虎やその周辺の岩肌、草木の描写は、作者自身「密画」と説明したように、洋風表現をとり入れた写真性が強いものとなつており、画面右上の淡く描きあらわされた龍との対比により、画面全体に奥行きと立体感がそなわるようになつたといえよう。

さて、「凶案」審査を終えたのちの橋本は、以後は順調に制作準備をすすめたらしく、明治三十一年六月七日には、宮内省と契約を結んでいる。そして、川端玉章よりもひと足早い三十二年八月二日に完成作を宮内省に納め、川端や望月玉泉、今尾景年ら他の十人の画家、彫刻家、工芸家たちとともに九月六日の「第二回鑑査会」に臨み、無事審査を通過したのは、川端の場合と同様の手続きにより、バリ万博の美術部門の会場で明治三十三年四月十五日から展示公開されることとなつた。



## むすびにかえて

それでは、川端玉章と橋本雅邦の作品は、一九〇〇年パリ万国博覧会の美術部門の展示会場では、それぞれどのように評価されたのであろうか。既出の『事務局報告』での久米桂一郎の報告文では、川端の出品作については「着色ノ婉華ナルニ依リ共ニ好評ヲ得タリ」と記されているのに対して、橋本の《龍虎図》については、「其ノ筆ノ精練ナルモノニアルニ拘ラス、能ク其ノ真意ヲ味ヒ、造詣ノ妙ヲ窺ヒ得ルモノハ少数ナリキ」と伝えている。この報告文にみられるように、フランス側の評価は、「純風景画家の中では、川端玉章が、まことに素晴らしい四幅を出品している。ことに《吉野花雲》《寢覚新緑》のヴァールは絶妙で、階調も実にやわらかい」（丹尾安典訳）と川端の作風に好意を寄せる批評は若干認められたが、橋本の作については、特に強い興味が寄せられたわけではなかったようである。

とはいえ、大村西崖が「無名子」の筆名により明治三十三年九月九日付『東京日日新聞』に執筆した「美術雜観」で「玉章、雅邦などの銀牌は、畫が必ずしも旨いといふではないが、とにかく日本で古く賣込んだお名前だから別にをかくもない」「まず、其當を得て居るといふても宣しい」と報じられたように、川端玉章と橋本雅邦の作はそれぞれ「銀牌」を得た。日本画家では大賞受賞者はなく、金牌は大橋翠石一名、そして銀牌を得たのは、川端、橋本兩名を加えた四名だけだったのだから、「日本畫はどんなのが善いのやら分りもせぬ青眼玉がまじつてやる過半あてづっぽうの審査」であったにせよ、まずまずの成績であったといえよう。ちなみに、四名の銀牌受賞者のうちの他の二名は、ひとりが今尾景年であり、いまひとりが荒木寛畝であった。

もっとも、確実な受賞の知らせが彼らに届いたのは、一九〇〇年パリ万国博覧会終了後の明治三十四年五月前後に巴里万国博覧会出品連合協会が差し出した葉書を通じてであり、『官報』第五六三八号に「巴里万国博覧会本邦出品者受賞人名」が掲載されたのは、ようやく明治三十五年四月二十四日になってからのことであった。そして、その間の三十四年四月から五月にかけて、すでに帝室技芸員を中心とした選出作家によるパリ万博出品作は、「本来の」出品者である宮内省に作者自身の手により返納されていたのである。

ところで、これまで、一九〇〇年パリ万博と帝室および宮内省の関わりを日本画の分野に範囲を限って概観してきたが、その歴史的な意義はどの

ように評価づけられるのであろうか。この点について私見を簡単に述べてむすびにかえたい。

上述の制作出品経緯をみてまずはじめに気づくのは、四件の「帝室」出品作がある程度の評価を得たにせよ、それぞれの出品作家に対する制作過程での指示監督があまりにも少なく、実質的には作者の自由裁量にまかせられずぎていたということである。その結果、必ずしも快心の作ばかりが出品されたわけではなかったのである。その理由は、ひとつには作家の創意を尊重するという意図によるものであったのかもしれないが、実際のところは、九鬼隆一ら事務局当局者の関心が、当時は日本画よりも工芸分野に強く向けられていたことにある。そして、こうした工芸上位、絵画下位の考え方は、おそらくは日本美術協会の当時の「美術」観を直接反映しているものと考えられる。帝室技芸員制度の運用が、実務的な面では実質上日本美術協会に任されていた状況を考えれば、これはごく当然のこととも思われるのである。

ついで、このことと密接に結びついた結果として指摘されるのが、当時の帝室技芸員のなかでの日本画家と制作辞退者の補充メンバーの顔ぶれが、あまりにも日本美術協会系の保守的伝統派の作家たちに偏っており、必ずしも日本の「當代美術」の現況を研ぎ澄まされた表現の作品により欧米諸国に示し得る準備がなされなかったということであろう。

だが考えてみれば、「実質的」には帝室および宮内省が「出品」した作品も、出品者名はあくまでも作者自身であったのだから、作品の完成度が問われるのは、あくまでも作家個人々の責任と問題であったのである。それに加えて、充分な人選と作品の鑑査を実行することがなかったのは、何も帝室技芸員ら「帝室」の選出作家の場合だけに限ることではなく、官民の区別なく当時の美術界全体に共通してみられた問題であったのである。しかし、そうしたなかで、結果としては、のちに「新派」と呼ばれる橋本雅邦と「中間派」の代表的画家と目される川端玉章の「帝室御用品」がいずれも銀牌を得たことは興味深いことといえる。彼らは、その後、明治後期を通じて、望月玉泉や今尾景年ら「旧派」に代わって日本画壇の主流をかたちづかつていくことになるからである。

その意味で、橋本と川端の帝室技芸員としての一九〇〇年パリ万国博覧会美術部門への出品参加とその評価は、期せずして、日本画界の転換期をひろく宣言することになった象徴的な出来事のひとつであったということができるのである。

大熊敏之（おおくま・としゆき／当館学芸室研究員）



# 作品解説

## 1 水野年方 佐藤忠信参館之図

明治三十一年(一八九八)  
絹本著色 九八・七×一三三・六

慶応二年(一八六六)に江戸神田山本町に生まれた水野年方は、少年時代に月岡芳年に師事したのち、南画家の柴田芳洲のほかに渡辺省亭や三島蕉窓にも学んで主に花鳥画の描法に習熟した。また、それとともに有識故実を深く研究するなど、挿絵画家として活動する一方で長く研鑽を重ねた。明治三十一年に日本画会の結成に参加すると同時に院展の創設に際して特別賛助員となった。以後、歴史人物画を得意とする浮世系の代表的な風俗画家として活躍し、日本美術協会等にも出品を重ねた。明治四十一年に死去した。

本作は、『義経記』巻第六「忠信最後の事」の一場面を主題としている。敵に追われる佐藤忠信が主君源義経の旧館にたどりつき、主のいない館を天魔から守るために残っていた鎧、兜、弓矢に拝跪しつつ主君の不運を嘆く情景が、綿密な考証にもとづいて臨場感豊かに描きあらわされている。明治三十一年六月の第一回日本画会で買上げられた年方の代表作のひとつである。

## 2 望月金鳳 枯木寒鷺図

明治三十二年(一八九九)  
絹本墨彩 一五四・二×八五・九

弘化三年(一八四六)に大坂に生まれた望月金鳳は、ことに動物画を得意とした画家である。はじめ森二鳳から円山派の画法を学び、ついで四条派

の西山完瑛に師事したが、明治初年頃から全国各地を遊歴したのち、明治九年(一八七六)に上京、内務省の吏員となった。その後開拓使に転任し、札幌県や北海道庁に勤務、この間の明治十五年の第一回内国絵画共進会に出品参加した。二十三年に官吏を辞職して画業に専念するようになり、日本美術協会を中心に制作活動を展開して同会展や内国勸業博覧会等で受賞を重ねた。三十一年に水野年方(出品番号1)や野村文挙(出品番号22)らとともに日本画会を結成、明治四十年の文部省美術展覧会(文展)開設の際には、新派にかたよりの審査員選定に対する不満から正派同志会の結成に参画して第一回文展には出品しなかったが、第二回展からは出品を重ねるとともに審査員をつとめた。大正四年(一九一五)に死去した。

本作は、明治三十二年十一月に開催された日本美術協会秋季美術展覧会に出品され、三等賞銅牌を受賞したのち、宮内省御用品として買上げられた作品である。寒々とした冬空の下で雪の積もる老木の枝に休む鷺の姿が、丹念な観察にもとづいて、巧みな筆づかいにより豊かな実在感をそなえて描きあらわされている。

## 3 望月青鳳 雪中之狸

明治期  
絹本墨彩 一七二・七×八五・五

望月青鳳は金鳳(出品番号2)の養子で、明治十九年(一八八六)に東京に生まれ、金鳳のほか竹内栖鳳と山本春挙に師事して絵画を学んだ。金鳳の師風をよく継いで動物画を得意とし、明治三十六年から日本美術協会を主な活動の場とする一方、さまざまな博覧会、展覧会に出品して受賞を重ねた。明治四十二年の第三回文展では褒状を受賞している。

本作は、青鳳の作風を典型的に示す一作であるが、詳細な伝来記録は不明である。

## 4 狩野探溟 楠公迎輦図

明治三十三年(一九〇〇)  
絹本著色 一五九・〇×七〇・五

狩野探溟は本姓を加藤といい、嘉永二年(一八四九)に相模国足柄下郡早川村(現・神奈川県小田原市)に生まれた。元治元年(一八六四)に樋口探月入門して狩野派の画法を学び、その後平林家を継いで長く平林探溟と称した。明治十三年(一八八〇)から大蔵省印刷局彫刻課の工手をつとめる一方、日本美術協会を中心に各種の博覧会、共進会等に出品して受賞を重ねた。明治四十年の正派同志会結成に参加したのち、翌四十一年の第二回文展に出品している。明治三十六年三月に出版された『當世畫家評判記』(文祿堂書店)では「畫名はそれ程高く世間に知られませんが」とする一方で、「山水畫も巧みだが、吾輩は寧ろ歴史畫を取る、折りには銀の價値あるものがあるやうだ」とも評されている。大正五年(一九一六)に荒木探令とともに狩野姓を許され、狩野探溟を名乗るようになった。

本作は、南北朝の武将である楠木正成が天皇の乗る鳳輦を出迎える場面を描いたもので、明治三十三年十一月の日本美術協会秋季美術展覧会に出品されて二等賞銀牌を得、展覧会会期中に宮内省御用品として買上げられた。

## 5 野口小蘋 蘭亭図

明治三十四年(一九〇一)  
絹本著色 一六一・四×八五・四

野口小蘋は、帝室技芸員制度が設けられてから



十五年目の明治三十七年（一九〇四）に女性として初めて同枝芸員に選出されたほか、四十年から四十二年にかけては文展の審査員をつとめた明治期の代表的な女流画家である。また、それより先の明治二十二年に華族女学校画学嘱託教授に任命されて東伏見宮妃殿下に絵画を指導し、さらに二十五年には宮中の絵画指導御用掛に任ぜられ、御用画の制作もたびたび手がけるなど、帝室とのゆかりも深い画家であった。

弘化四年（一八四七）に大坂に生まれた小蘋ははじめ四条派の画法を学び、慶応元年（一八六五）からは京都で南画家の日根對山に師事した。その後明治四年に上京、同十五年と十七年の内国絵画共進会でもに受賞したのち、二十二年以後、日本美術協会を主な活動の舞台とした。大正六年（一九一七）に死去した。

この作品は、東晋の穆帝の時代に王羲之や謝安ら四十二名の名士が現在の中国浙江省紹興県西南蘭渚にあった蘭亭に集い、禊事を修めた故事を主題としている。明治三十四年六月に開催された日本美術協会美術展覧会出品の折に宮内省御用品として買上げられたもので、繊細な筆致と柔らかな色調を特色とした小蘋の典型的な作風を示す一作と評せる。

## 6 田能村直入 水墨山水

明治三十五年（一九〇二）  
絹本墨彩 一八七・五×八七・二

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として知られている。本姓を三宮といい、はじめ狩野派の画法を学んだのち田能村竹田に師事し、その後田能村姓を継いだ。天保五年（一八三四）から大坂で活動を続けたが、明治維新後は京都に移り、制作活

動の一方で、京都博覧会の開催や京都府画学校の設立にも尽力した。明治十三年（一八八〇）の同校開校後は初代摂理（校長）として後身の指導育成にあたり、同時に、内国勸業博覧会や内国絵画共進会に出品、受賞を重ねた。同三十年には日本南画協会の結成に参画して近代南画の確立に力を注いだ。四十年に死去した。本作は、こうした直入の晩年の作風を伝える一点で、繊細な筆致と力強く大胆な構図を融和した近代的な感覚をうかがわせる作品となっている。

## 7 川端玉章 四時ノ名勝—吉野花雲・ 寢覚新緑・碓氷峠錦楓・巖島密雪 四面

明治三十二年（一八九九）  
絹本着色 各一六六・三×八四・八

この作品は、明治三十三年に開催された一九〇〇年パリ万国博覧会第二部（美術部門）に出品するために宮内省から命を受けて制作され、橋本雅邦の出品作（出品番号12）などとともに銀牌を得た受賞作である。当初は「四枚折屏風」として仕立てられる予定であったが、出品直前の明治三十二年七月に『千九百年巴里大博覧會總則』に従って、現在の額装に整えられた。その詳しい制作、出品の経緯については、本図録所収の拙稿「一九〇〇年パリ万国博覧会と帝室技芸員—日本画の出品をめぐる」に記した。

川端玉章は、天保十三年（一八四二）年に蒔絵師の子として京都に生まれた。はじめ父から蒔絵を習ったのち、中島来章に師事して円山派の画法を習得した。また慶応二年（一八六六）に江戸におもむいてからは、一時期、高橋由一から油彩画法も学んでいる。明治十一年（一八七八）に東京深川に天真堂画塾を開設。またこの前後から内国勸業博覧会や内国絵画共進会をはじめとする内外の展覧

会、博覧会で受賞を重ね、ひろく画界で認められるようになった。明治二十一年の皇居造営の際に明治宮殿の杉戸絵制作に参加したほか、同年からは東京美術学校で長く円山派の絵画制作を指導し、さらに二十九年には帝室技芸員に就任している。その作風は、円山派の写生と西洋画法の融和をかけた写真性のある色濃いためであり、晩年は文人画の技法をも取り入れた制作も試みている。大正二年（一九一三）に死去した。

## 8 川端玉章 寒渚

明治三十三年（一九〇〇）  
絹本着色 一七六・〇×八三・六

本作は、明治三十三年十月から十一月にかけて開催された第九回日本絵画協会・第四回日本美術院連合絵画共進会に出品された折に「頗る大作にて又場中一二の傑作たり。鴛鴦の形と云ひ寒梅の技振如何にも老練の筆にて気韻あり」（『東京朝日新聞』十一月十七日付）と賞賛される一方で、「梅の枝のかきぶりハ見るに足るが、鳥—ことに後の鳥ハ面白くない」（『読賣新聞』十一月二十四日付）と批判を受けるなど評価が分かれた作品であった。展覧会会期中の十一月に「御用品」として買上げられたことが、宮内庁に残された伝来記録から確認される。

## 9 川端玉章 木下閣

明治四十年（一九〇七）  
絹本着色 八六・三×一六二・一

本作は明治四十年に開催された第一回文展に出品された折に「御買上」となった作品である。樹木や岩山の表現は円山派の描法に従っているが、



画面全体の遠近感は、前景、中景、遠景を自然な階調で描きだすことであらわれされ、西洋画法をよく学んだあとがうかがわれる。玉章の円熟した作風をよく示した一作である。

## 10 寺崎廣業 秋景山水

明治三十二年(一八九九)  
絹本着色 一七〇・五×七〇・三

慶応二年(一八六六)に秋田に生まれた寺崎廣業は、明治十六年(一八八三)に狩野派の小室秀俊に師事したのち、二十一年に上京して平福穂庵から四条派の画法を学ぶほか、南画家の菅原白龍にも入門した。内国勸業博覧会で受賞を重ね、その後明治二十四年に日本青年絵画協会結成に参加、続く二十九年の日本絵画協会結成にも参画した。翌三十年に東京美術学校助教授に就任したが、三十一年の東京美術学校騒動に際して岡倉天心に殉じて同校を辞職し、日本美術院(院展)創立に関わり同院正員(会員)となった。明治三十四年に下村観山(出品番号11)とともに東京美術学校教授に復職する一方、四十年の文展開設以降は同展にも出品を重ねた。大正六年(一九一七)に帝室技芸員に就任、同八年に死去した。

本作は、四条派を基礎としつつも、樹木の幹や遠景の山肌などの描写には西洋画法の手法を取り入れるという折衷性の強い作風をあらわしており、明治三十年代の廣業の制作方向を典型的に示す一点となっている。

## 11 下村観山 光明皇后

明治三十年(一八九七)  
絹本着色 一三二・〇×一七三・〇

近代日本画の巨匠として知られる下村観山は、明治六年(一八七三)に現在の和歌山市に生まれたが、少年時代に一家で上京し、狩野芳崖と橋本雅邦(出品番号12・14)に師事したのち、同二十二年に東京美術学校に入学した。卒業後は同校の助教をつとめたが、三十一年の東京美術学校騒動に際しては岡倉天心に殉じて辞職し、雅邦や横山大観らとともに院展の創立に参加した。明治三十四年に寺崎廣業(出品番号10)とともに東京美術学校教授に復帰して以降は、同校で後身の指導にあたる一方で、院展を主な活躍舞台として、大和絵、狩野派、琳派、西洋画法などをひろく吸収した独自の画風を確立し、近代日本画の革新をおしすすめた。大正六年(一九一七)に帝室技芸員に就任、昭和五年(一九三〇)に死去した。

この作品は、明治三十年三月から四月にかけて開催された日本絵画協会第二回絵画共進会での銀牌受賞作であり、その後、昭和十六年に当時の所蔵者から献上されたものである。画題となっている光明皇后は幼少より聡明の誉れが高く、深く仏教に帰依して東大寺創建や正倉院宝物奉獻をすすめるなど信仰心の厚い后として知られている。本作は『後撰和歌集』第三春歌下に収められた僧正遍昭の歌「をりつればたぶさにけがるたてながらみよのほとけにはなたちまつる」に着想を得て、光明皇后が咲き乱れる秋草を捧じて仏に合掌するさまを描きあらわしたものである。

## 12 橋本雅邦 龍虎図

明治三十二年(一八九九)  
絹本着色 七五・五×一四五・〇

近代日本画史を代表する画家のひとりである橋本雅邦は、天保六年(一八三五)に江戸木挽町に生まれた。両親とも狩野派の画師であり、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絵画の制作に専念するようになった。同門の狩野芳崖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る一方、同二十三年には帝室技芸員に就任、内国勸業博覧会等でも受賞を重ねるなど幅広い活動を展開したが、三十一年の東京美術学校騒動に際して岡倉天心に従い同校を辞職し、院展の創立に参画した。以後画業を深める一方で、横山大観や下村観山(出品番号11)をはじめとする多くの俊英を育成した。明治四十一年に死去した。

この作品は、明治三十三年に開催された一九〇〇年パリ万博第二部に出品するために宮内省から命を受けて制作されたもので、川端玉章の作(出品番号7)などとともに銀牌を受賞した。その詳しい制作、出品の経緯については、本図録所収の拙稿「一九〇〇年パリ万国博覧会と帝室技芸員―日本画の出品をめぐる」に記した。なお、本作の下図は、現在東京国立博物館に収蔵されている。

## 13 橋本雅邦 春秋山水図

明治三十四年(一九〇一)  
絹本着色 各一三二・三×八四・七

双幅

## 14 橋本雅邦 夏冬山水図

明治三十四年(一九〇一)頃  
絹本着色 各一三一・一×八四・七

双幅

《春秋山水図》と《夏冬山水図》は、ともに宮内省から制作を命じられた御用画であり、二件四幅を合わせると春夏秋冬の四季図が揃うことになるため、これまで四幅対の作であるとみなされる



こともあった。しかし、《春秋山水図》については、『繪畫叢誌』第一七七巻に雅邦が本作を明治三十四年に完成上納したことを報じる記事が掲載されているのに対して、《夏冬山水図》の方は制作についての報道記事が同年中の美術雑誌等にはみいだせないことのほか、詳しい調査の結果、本紙支持体のサイズや画絹の織、あるいは絵画技法の点で両者には微妙な差異がみられることなどから、

《春秋山水図》と《夏冬山水図》はそれぞれ別個の作品と考えられる。ただし、《夏冬山水図》についても、残されている落款印章が《春秋山水図》と近似しているため、おそらく両者は明治三十四年を中心に相前後して制作されたものなのであらう。あるいは、作者の雅邦もしくは発注者の宮内省のいずれかには、別個の作ながらも両者を合わせることで、結果的には四季を揃えるという意図があったのかもしれない。実際、洗練された筆致によりおだやかな情景を詩情豊かに描きあらわした《春秋山水図》に対して、《夏冬山水図》は狩野派特有の懸腕直筆の筆法により厳しい自然の表情が力強く表現されており、二件四幅を合わせることで東洋山水画の伝統的な絵画構成理論が説くところの三遠（平遠・高遠・深遠）が整い対比されることになるからである。いずれにせよ、この四幅は、それぞれ雅邦の円熟した技量が自在に生かされた秀作と評せよう。

## 15 森川菊畝 幽溪飛瀑図

明治三十九年（一九〇六）  
絹本墨彩 一七三・八×八五・七

本作は、明治三十九年十月から十一月にかけて開催された第四十回日本美術協会美術展覧会で褒状三等を受賞し、宮内省御用品として買上げられた。前景の岩肌がみせる峻厳な表情と淡くかすむ

遠景の対比が深山の幽遠な雰囲気醸しだしており、明るく透明な空気のかなかにもどこか神秘的な趣を漂わせた作品である。

作者の森川菊畝は、明治十三年（一八八〇）に札幌に生まれ、少年時代に上京、明治三十年から荒木寛畝に師事して南北合派の画法を修得した。その後、東北各地を遊歴したのちに札幌に戻り、明治三十八年から私立北海中学校と北海高等女学校で図画科の教鞭をとる一方、日本美術協会を主な発表の場として制作活動をすすめた。また、日本画会にも出品、入選を重ね、大正二年（一九一三）以降は再度上京して画業に専念した。

## 16 小室翠雲 喬林澗石

明治四十年（一九〇七）  
絹本著色 一九四・八×一一四・〇

小室翠雲は明治七年（一八七四）に現在の群馬県館林市に生まれ、はじめ父から絵画の手ほどきを受けたのち、二十二年から足利在住の田崎草雲に師事した。その後、草雲の死去にともない三十二年に上京し、中国画の研究を深める一方、日本美術協会を主な発表の場として制作活動をすすめた。また、このほか日本画会、南宗画会、正派同志会にも参加したが、明治四十一年以後は官設展を、大正十年（一九二一）以降は、官設展および同年の創立に参画した日本南画院の両展を舞台に活躍を続けた。昭和十九年（一九四四）に帝室技芸員に就任したが、翌二十年に死去した。

本作は明治四十年十月から十一月にかけて開催された第四十一回日本美術協会美術展覧会で二等賞銀牌を受賞して、宮内省により買上げられた作品である。画面向かって左上隅に「喬林澗石 丁未晏祐写於萬株松舎 翠雲亭」の自題・画賛と落款が記されている。

## 17 小室翠雲 寒林幽居

大正二年（一九一三）  
絹本著色 二二六・〇×九九・〇

本作は、大正二年の第七回文展で二等賞を受賞するとともに宮内省御用品として買上げられた翠雲の代表作のひとつである。静寂に満ちた冬の夜に、葉をすっかり落とした林のなかの閑居で高士が書に親しむ情景を描きあらわしている。伝統的な画題を扱った作ではあるが、立ち並ぶ高林が生み出す垂直性の強い構図などには、近代的感觉に支えられた作者の独創性がうかがわれる。画面向かって左上隅には、「月下孤峯静夜分憑高四望絶塵氛 天空萬籟人俱寂唯有疎鐘在白露 癸丑秋日写於環堵畫屋翠雲道人貞」の自賛と落款が記されている。

## 18 下條桂谷 龍之図

明治四十年（一九〇七）  
絹本墨彩 一九六・六×一一三・六

下條桂谷は本名を正雄といい、天保十三年（一八四二）に羽前国米沢（現・山形県米沢市）に生まれた。はじめ郷里で狩野派の画法を学んだのち東京で活動をはじめ、明治十二年（一八七九）に龍池会の結成に参加した。同会が日本美術協会に改編されたのちは、制作活動とともに会の運営面で手腕を発揮し、三十四年からは金子堅太郎の後任として同会展審査長をつとめるなど、保守的伝統派の重鎮として指導的役割を果たし続けた。また海軍主計大監、海軍主計学校々長等を歴任したほか、明治三十年には貴族院議員に選ばれるなど政官界でも幅広い活躍をおこなった。大正九年（一九二〇）に死去した。

本作は明治四十年十月から十一月にかけての第四十一回日本美術協会美術展覧会で「御用品」と



なつたとの伝来記録が伝わる作品であるが、同展の一般出品者による受賞作以外の出品目録は残されていいため、残念ながら文献を通じてその出品歴を確認することはできない。

## 19 山岡米華 秋山幽趣

明治四十二年(一九〇九)  
絹本著色 二二四・五×七二・七

明治元年(一八六八)に現在の高知県土佐郡一宮に生まれた山岡米華は、幼少時に郷里で南画の手ほどきを受けたのち、十九歳の時に上京して法制経済を学んだ。その後、裁判所や宮内省、郵船会社につとめたが、その一方で川村雨谷や久保井華珪、佐竹永邨らに師事して本格的に南画の画法を修得し、日本画会、日本美術協会、日本南画会の各展覧会に出品を重ねた。明治三十九年に日本南画会を脱退して松林桂月(出品番号23)、小坂芝田(出品番号25)らとともに日本南宗画会の結成に参加し、翌四十年には正派同志会の結成に参加したが、四十一年の第二回文展からは官設展で審査員をとめるようになった。大正三年(一九一四)に死去した。

本作は、明治四十二年開催の第十二回日本画会展に出品された折に宮内省御用品として買上げられたもので、同展で米華は審査員をつとめていた。画面左上隅に「秋山幽趣 己酉林鐘上澣写於白雲居米華尚」の自賛と落款が記されている。

## 20 高取稚成 配所奇瑞之図

明治四十年(一九〇七)  
絹本著色 一七九・〇×一〇〇・八

高取稚成は慶応三年(一八六七)に佐賀に生まれ、

本名を熊夫、幼名は熊若といった。はじめ隣家に住む吉廣賢に入門して大和絵の画法を学び、その後は土佐派の山名貫義に師事する一方、松原佐久について有識故実の研究を深めた。明治二十年代を通じて日本美術協会や日本青年絵画協会に出品を重ねたが、明治四十二年(一九〇九)の第三回文展出品以降は官設展を主な舞台に、純伝統的な大和絵技法を守る最後の土佐派画家として制作活動を続けた。昭和十年(一九三五)に死去した。

本作は、明治四十年に開催された東京府主催東京勸業博覧会の出品作で、「特に天皇陛下御親選によりて御用品となった」(『帝國繪畫名鑑 現代之部』大正元年十月、帝國絵画協会)稚成の出世作である。落款には、幼名に由来する「久麻若(くまわか)」が用いられている。

## 21 野村雪江 逸馬図

明治四十年(一九〇七)  
絹本著色 一六〇・〇×一四六・三

桜の花が舞い散る春風のなかを鞍をつけた二頭の馬が疾走する情景を描いた躍動感あふれる作で、明治四十年十月から十一月にかけて開催された第四十一回日本美術協会美術展覧会で三等賞銅牌を受賞し、宮内省により買上げられた作者の代表作のひとつである。

野村雪江は今日では知られることが少ないが、日本美術協会のほか日本画会、日月会で活動した四条派の画家であり、明治四十一年の第二回文展では三等賞を受賞するなど、明治末期から大正期にかけて「青年手腕家」(福岡硯洲『明治畫史大正画家列傳』大正二年、文陽堂)として盛んな制作活動を展開していた。なお、明治四十年代末の各種の日本美術年鑑等には、「現住所」として、野村文挙(出品番号22)の住所と同じ「東京市赤阪区

檜町三」が記されている。

## 22 野村文挙 北海道忍路高島真景 双幅

明治四十三年(一九一〇)  
絹本著色 各二六八・〇×八五・〇

本作は、野村文挙が明治四十三年八月から初冬にかけて北海道に写生旅行におもむいた際の取材にもとづいて制作されたものであり、小樽の忍路から高島岬にかけての二ヶ所の情景を冬と夏の二幅に描き分けている。翌四十四年の北海道行啓の折に、当時の小樽区長が八月二十日付で献上したとの記録が伝えられている。

嘉永七年(一八五四)に京都四条に生まれた野村文挙は、はじめ浮世絵の梅川東挙に師事したのちに塩川文麟に入門して四条派の画法を学んだ。また明治十五年(一八八二)からは森寛齋にも師事している。明治期を通じて、内外のさまざまな博覧会、共進会に出品を重ねたほか、明治三十一年には日本画会の結成に参画した。ことに山水画を得意とし、同四十年以降は文展を主要な活躍舞台としたが、北海道写生旅行から帰京してまもない明治四十四年一月二十日に死去した。

## 23 松林桂月 梅花書屋図

明治四十五年(一九一二)  
絹本著色 一三〇・二×八六・〇

松林桂月は明治九年(一八七六)に山口県に生まれた南画家で、本名を伊藤篤といった。同二十六年に上京して南画家の野口幽谷に師事したが病を得て一時帰郷し、再度上京した折に同門の松林孝子と結婚して松林姓を継いだ。明治二十九年からは日本美術協会に出品を重ねる一方、三十九年には



山岡米華(出品番号19)や小坂芝田(出品番号25)らとともに日本南宗画会結成に参加した。四十一年以後は官設展を主な活躍の場として制作活動をすすめ、写実性を加味した独特の画風を切り拓いた。昭和七年(一九三二)に帝國美術院会員、十二年に帝國芸術院会員となり、十九年には帝室技芸員に就任した。また戦後は昭和二十三年に日本美術協会理事長となったほか、三十三年には文化勲章を受章した。昭和三十八年に死去した。

本作は、明治四十五年四月の日本美術協会美術展覧会で「御用品」となったとの伝来記録が残されている作品であるが、この時期の同会展の完全な出品目録は発行されていないため、出品歴について文献を通じて確認することはできない。画題は伝統的な「梅花書屋図」であるが、画面両脇に山々を重ね、その中央に咲き誇る梅花に囲まれた書屋を配するという新味ある構図には、近代的感覺に満ちた作者の獨創性うかがわれる。

## 24 高島北海 積翠

大正三年(一九一四)  
紙本墨彩 二二〇・八×一九〇・八

嘉永三年(一八五〇)に長門国(現・山口県)に生まれた高島北海は、地質学と植物学を学んで工部省鉱山寮や内務省地理局、農商務省山林局の官吏として全国各地の山林の地質や植生を調査する一方、幼少時より独学で絵画制作をおこない、明治十五年(一八八二)の第一回内国絵画共進会にも出品した。その後、同十七年に渡欧してフランス、ナンシーの森林学校に留学し、その間にエミール・ガレとも交流している。二十一年の帰国後、大庭学僊の娘と結婚し、三十五年からは東京に居を定めて画業に専念するようになった。明治期から日本美術協会で受賞を重ねたほか、日本画会、

正派同志会、南宗画会、明治絵画会等にも出品参加した。また文展でも委員をつとめている。昭和六年(一九五一)に死去した。

本作は、大正三年十一月に日本美術協会美術展覧会で「御用品」となったとの伝来記録が伝えられる作品である。地質学や山林学についての造詣を反映した写生にもとづき、独自の山岳画の分野を開拓した北海の画風をよく示す一点である。なお画題の「積翠」とは、青々とした緑の山々が連なりそびえ立つという意味である。

## 25 小坂芝田 雲山積翠図

大正四年(一九一五)  
紙本墨彩 二〇八・七×八六・九

「大正四年五月二日日本美術協會へ行幸之節御買上」という伝来記録とともに、「芝田トシテハ可作ナリ」との評が記し残されている作品である。

作者の小坂芝田は、明治五年(一八七二)に長野県伊那郡小沢に生まれた南画家で、児玉果亭らに学んだのち二十三年に上京し、母方の従兄の洋画家・中村不折と共同生活を送った。日本美術協会や日本画会などで受賞を重ねる一方、三十九年には山岡米華(出品番号19)や松林桂月(出品番号23)らとともに日本南宗画会の創立に参加した。また四十年には正派同志会に参加したが、四十一年以降は官設展を主要な舞台として制作活動を展開した。明治四十四年には画塾「積翠山房」を開設して後身の指導にあたった。大正六年(一九一七)に死去した。

## 26 田中頼章 竹林山水図

明治四十年代  
絹本著色 一六六・三×八三・九

田中頼章(頼璋)は、明治元年(一八六八)に現在の島根県に生まれ、はじめ森寛齋に師事したのち明治三十五年に上京して、川端玉章(出品番号759)に入門した。以後、日本美術協会に出品を続け、明治四十一年からは官設展を主な発表の場として入選受賞を重ね、画壇で頭角をあらわした。その作風は、本作にみられるように師の玉章以上に写生味の優れたもので、明るい色調と抒情性を特色としている。御前揮毫をしばしばおこなうなど帝室とのゆかりの深い画家でもあった。昭和十五年(一九四〇)に死去した。

## 27 鈴木華邨 秋郊野鷄図

明治四十三年(一九一〇)  
絹本著色 五九・九×八四・二

鈴木華邨は安政七年(一八六〇)に江戸下谷に生まれ、少年時代に菊池容齋門下の中島亨齋に師事した。明治十年(一八七七)以降、さまざまな博覧会や共進会で受賞を重ね、同三十一年には日本画会結成に参加した。このほか日本美術協会や巽画会などにも出品参加し、本作にみられるように花鳥画と山水画を得意とした。日本よりもむしろ海外でよく知られ親しまれた日本画家であった。大正八年(一九一九)に死去した。ちなみに本作の画題である「野鷄」とは、雉の異称である。



## 28 木島桜谷 月夜帰牧之図

大正三年(一九一四)  
絹本墨彩 一一八・四×五二・二

明治十年(一八七七)に京都に生まれた木島桜谷は、今尾景年に師事したのち、明治三十年代を通じて京都美術協会展をはじめとするさまざまな展覧会、共進会、博覧会に出品を重ねた。その後、明治四十年の第一回文展以降は官設展を主な活躍の場とする一方、大正元年(一九一〇)からは京都市立美術工芸学校で、ついで四年からは京都市立絵画専門学校で後身の指導にあたった。昭和十三年(一九三八)に死去した。その作風は、本作にみられるように、円山四条派を基礎とした写実に叙情性を加味した一種ロマンティックな趣を特色としている。なお本作については、「大正三年十月異画會表装競技會御用品」との伝来記録が残されている。

## 29 津端道彦 宇治川先登之図

大正三年(一九一四)  
絹本着色 一五五・五×五五・八

この作品は、嘉永三年の源義経と木曾義仲の合戦の折りに佐々木四郎高綱と梶原源太景季の両名が宇治川で先陣を争った場面を主題としたもので、大正三年十一月五日に日本美術協会美術展覧会で「御用品」となったとの伝来記録が残されている。

津端道彦は明治元年(一八六八)に越後国(現・新潟県)に生まれ、十九年に上京して以降、福島柳圃に南宗画を、山名貫義に住吉派を、片山貫道に土佐派をそれぞれ学んだ一方、松原佐久に師事して有職故実の研究を深めた。とりわけ歴史人物画を得意として、日本美術協会や日本画会、異画会、正派同志会で活躍した。明治四十一年の第二回文展で三等賞を受賞したのをはじめ、官設展で

しばしば受賞を重ね、高い評価を受けていた。昭和十三年(一九三八)に死去した。

## 30 狩野探渾 義経院参之図

大正六年(一九一七)  
絹本着色 一七一・七×八五・五

大正六年五月に日本美術協会御用品となったとの伝来記録が伝わる作品である。落款には「六十翁 狩野探渾筆」と記されている。源義経が騎馬武者六騎を従えて院の門前に参じた情景を主題としている。

## 31 松岡映丘 住吉詣

大正二年(一九一三)  
絹本着色 各隻一五三・七×一七〇・二

松岡映丘は明治十四年(一八八一)に兵庫県田原村の旧家松岡家に生まれた。民俗学者の柳田国男は映丘の実兄である。はじめ橋本雅邦(出品番号12、14)に師事したのち、住吉派の画家・山名貫義に入門して本格的に大和絵の画法を学んだ。三十二年に東京美術学校日本画科に入学し、荒木寛畝、川端玉章(出品番号7、9)、寺崎廣業(出品番号10)らの教えを受けた。在学中から小堀鞆音や梶田半古、吉川靈華らが組織していた歴史風俗画会に参加し、三十七年に首席で卒業したのち、四十一年には同校助教教授となった。大正元年(一九一二年)の第六回文展に初入選して以降、官設展を主な舞台として制作活動を展開した。同五年に金鈴社の結成に参画し、さらに十年には新興大和絵会を創立して、幕末の復興大和絵を基礎としつつ大和絵を現代に新興する絵画運動をひきいた。昭和五年(一九三〇)に帝国美術院会員、十二年には帝国芸術院会員となったが、翌昭和十三年に死去した。

本作は大正二年の第七回文展に出品され、日本画の部第二科で褒状を受賞するとともに宮内省買上げとなった映丘の出世作である。『源氏物語』の「濡標」の巻に取材した作品で、須磨での謫居を終えて都に返り咲いた光源氏が神恩に感謝するため住吉明神へと行列を組んで詣でるさまを、かつての須磨時代の恋人である明石の上が同じく住吉参詣の途上に舟の上から偶然眼のあたりにした場面を主題としている。松の葉や幹などは写生を基礎とした新感覚あふれる独特な没骨彩色の手法により描きあらわされており、画面全体の配色も明るく鮮やかである。映丘がこの時期から単に古典を踏襲するのではなく、まさに大和絵を「新興」しようと試みていたことをよく示す一作である。

## 32 藤山鶴城 明治三十七八年戦役戦地写生図

明治三十八年(一九〇五)

紙本着色 三三・四×五二・七(第一巻)、  
三三・四×六二・五(第二巻)、三三・四×五〇・五  
(第三巻)、三三・四×四九・三(第四巻)

藤山鶴城は明治三年(一八七〇)に京都府舞鶴に生まれ、同二十四年四月に京都府立画学校を卒業したのち、幸野樸嶺と野村文孝(出品番号22)に師事して四条派の画法を修得した。明治三十四年以降は東京に居を定めて日本美術協会を主な活動の場としたほか、内外のさまざまな博覧会、共進会で受賞を重ねた。明治三十六年刊行の『當世畫家評判記』(文祿堂書店)には「山水花鳥共に輝石や金仙と争ふて優るとも劣らない、其の上怠らず勉強して居るから、二人よりは望みがあるかも知れぬ」と記されており、明治後期にはそれなりに画壇の注目を集めていた画家であった。本画巻は、『帝國繪畫名鑑 現代之部』(大正元年十月、帝國



絵画協会)が伝えるように「明治三十八年岡澤(註『精』侍従武官長に従ひ滿韓戦地を視察し、寫生畫卷四巻を描き乙夜の覽に供)したのち、岡澤を通して献上されたものである。「戦役戦地写生図」とはいうものの戦闘場面は一切なく、四巻に含まれている全三十図は鶴城が大陸各地で眼にした「異国」の珍しい風景、風俗、兵士たちの生態の描写で占められている。従軍記録画ではなく、風俗画誌に近い性格のものといえよう。本図録では、このうち比較的絵画として鑑賞に堪える十二図を選んで図版掲載した。それぞれの画題については、別掲「卷子・画帖図版リスト」を参照のこと。

### 33 慶雲帖

明治三十三年(一九〇〇)  
絹本着色 各三九・〇×三一・五

二帖

明治三十三年の御慶事(皇太子殿下御成婚)に際して清水信夫名義で献上された二帖からなる画帖であり、各帖にはそれぞれ題字、序文等のほか三十葉の作品が収められている。全六十葉の作者は、当時の日本画界を代表する画家であったのだから、今日では忘れ去られてしまった人々も少なくない。それぞれの作者名と画題については、別掲「卷子・画帖図版リスト」を参照のこと。

### 34 日本美術協会画帖

明治三十三年(一九〇〇)  
絹本着色 各三一・一×四一・二

二帖

《慶雲帖》(出品番号33)と同じく、明治三十三年の御慶事に際して日本美術協会から献上された二帖からなる画帖である。各帖にはそれぞれ十二作家による作品が収められており、ともに花鳥を

モチーフとした十二ヶ月図をかたちづくっている。計二十四名の作者は、当時の日本美術協会の幹部、長老たちである。それぞれの作者名については、別掲「卷子・画帖図版リスト」を参照のこと。

### 35 画帖

明治三十〜四十年代  
絹本着色 二八・二×四〇・二

十二作家による全十二図を収めた画帖で、全体は花鳥をモチーフとした十二ヶ月図を構成している。作家の顔ぶれからして、おそらくは日本画会に集った画家たちの手になる画帖と考えられる。ただし、制作年代や献上の時期が不詳のため、確証はもてない。それぞれの作者名と画題については、別掲「卷子・画帖図版リスト」を参照のこと。

### 36 画帖

大正三年(一九一四)  
絹本着色 二三・三×三〇・六

おそらくは、大正四年の大正天皇の即位の礼を祝すために制作された画帖で、「大正三年三月 大文部大臣献上」の伝来記録が残されている。十二作家による全二十二図が収められており、その顔ぶれには、当時の日本画界を代表する画家たちが並んでいる。それぞれの作者名については、別掲「卷子・画帖図版リスト」を参照のこと。

### 37 京都市画帖

大正四年(一九一五)  
絹本着色 各四〇・九×五〇・二

二帖

大正四年の御大礼(大正天皇の即位)を祝して京都市が献上したとの伝来記録が残る画帖である。全三十六名の作者は、いずれも当時の京都画壇を代表する日本画家たちであるが、今日では名前が忘れ去られている人々も少なくない。各帖にはそれぞれ十八葉の作品が収められている。各作者名については、別掲「卷子・画帖図版リスト」を参照のこと。

#### 〔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、御指示をいただきました。記して感謝いたします。

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、山種美術館、青木茂、天野一夫、尾崎正明、北澤憲昭、蔵屋美香、佐藤道信、塩谷純、島田康寛、田島透也、田中惇、長舟洋司、根崎光男、濱中真治、古田亮、細野正信、松浦あき子、森登、森仁史、山崎剛、山梨絵美子、横溝廣子  
(敬称略・順不同)



「卷子・画帖図版リスト」

32 藤山鶴城

《明治三十七八年戦役戦地写生図》

- [1] 第一卷第三図  
運送船ヨリ兵員軍馬揚陸ノ景  
(大連湾)
- [2] 第一卷第四図  
大連西公園ノ一部
- [3] 第一卷第六図  
大連兵隊病院内露兵並ニ同非戦員収容室
- [4] 第二卷第一図  
旅順口港内展望
- [5] 第二卷第四図  
二龍山砲台穹窿爆破後ノ惨状
- [6] 第二卷第五図  
南山
- [7] 第三卷第六図  
遼河水結ノ一部
- [8] 第三卷第八図  
満人ノ太平歌舞踏
- [9] 第三卷第十一図  
遼陽白塔寺
- [10] 第四卷第一図  
煙台総司令部表門
- [11] 第四卷第二図  
遼北煙台村
- [12] 第四卷第十図  
沙河対陣前線ニ於ケル我兵ノ生活状態ノ一部

33 《慶雲帖》

(第一帖)

- [1] 伊藤圭介…(題字)
- [2] 高田忠周…(南摩綱記起草序文)
- [3] 英一蜻…萬歳図
- [4] 中林清淑…松竹梅山水
- [5] 吉澤雪田…一品當朝図
- [6] 南陵…若菜摘之図
- [7] 大野樵南…松鷹図
- [8] 高橋松亭…宝船
- [9] 村岡櫻塘…舞楽翁図
- [10] 梶田半古…松ニ鶏雌雄図
- [11] 今村保祿…羽衣
- [12] 跡見玉枝…柳桃鴛鴦
- [13] 三島蕉窓…桜花図
- [14] 馬杉青琴…松林旭日図
- [15] 水野年方…郭子儀
- [16] 野村文挙…嵐山図
- [17] 藤島静邨…藤花游鯉図
- [18] 佐久間棲谷…長春富貴図
- [19] 松本洗耳…養蟲図
- [20] 高橋波香…西王母
- [21] 尾竹国観…佐々礼石
- [22] 早川翠石…松鶴遐齡図
- [23] 平林(狩野)探溟…武内大臣
- [24] 久保田金仙…丹鳳朝陽図
- [25] 熊谷直彦…松島図
- [26] 大林香簷…金衣百子図
- [27] 西田春耕…群童遊戯図
- [28] 中野鷗湖…可美真手命
- [29] 武村耕靄…蝶百合図
- [30] 加藤雪窓…虞鼻彈琴図
- [31] 出川阿準…不老長春図
- [32] 嶋崎柳塙…神代人物

(第二帖)

- [33] 小野湖三…(猷呈題字)
- [34] 高林五峯…(龜谷行起草猷呈辞)
- [35] 山名貫義…二見浦之景
- [36] 山口江月…小松引
- [37] 黒澤墨山…蓬萊宮之図
- [38] 莊司竹真…蓬萊山
- [39] 加藤焦船…舞楽図
- [40] 村瀬玉田…岩上鶴鴿
- [41] 石川鴻斎…天保九如図
- [42] 富岡永洗…高砂尉姥
- [43] 尾竹竹坡…御代
- [44] 寺崎廣業…古松二旭日
- [45] 尾形月耕…小金井觀桜図
- [46] 橋本周延…猿田彦命
- [47] 大倉耕濤…宝玉宝剑図
- [48] 田中光玉…鯉蛤図
- [49] 名和永年…百合栴靈芝図
- [50] 瀧和亭…富嶽之図
- [51] 高橋廣湖…耕作之図
- [52] 坂巻耕漁…謡曲鸞之図
- [53] 川端玉章…宮島真景
- [54] 野口小蘋…壽山福海之図
- [55] 池田輝方…山蔭中納言
- [56] 鈴木華邨…群鳩之図
- [57] 小堀鞆音…舞楽蘭陵王図
- [58] 松本楓湖…養老孝子之図
- [59] 荒木寛畝…菊花
- [60] 池田有眞…徳若御萬歳図
- [61] 鍋木清方…福依女
- [62] 小林永興…鹿ニ牧童図
- [63] 玉置環斎…歳寒三友図
- [64] 橋本雅邦…岩竹ニ靈芝

34 《画帖》

(第一帖)

- [1] 川端玉章 (一月)
- [2] 益頭峻南 (二月)
- [3] 望月金鳳 (三月)
- [4] 原丹橋 (四月)
- [5] 荒木寛友 (五月)
- [6] 高橋玉淵 (六月)
- [7] 佐竹永陵 (七月)
- [8] 松野霞城 (八月)
- [9] 山名義海 (九月)
- [10] 武村耕靄 (十月)
- [11] 佐久間鉄園 (十一月)
- [12] 野口小蘋 (十二月)

(第二帖)

- [13] 瀧和亭 (一月)
- [14] 猪瀬東寧 (二月)
- [15] 佐久間棲谷 (三月)
- [16] 円山應眞 (四月)
- [17] 森脇雲溪 (五月)
- [18] 紫烟 (六月)
- [19] 荒木十畝 (七月)
- [20] 跡見玉枝 (八月)
- [21] 福井江亭 (九月)
- [22] 関田霞亭 (十月)
- [23] 秦紫川 (十一月)
- [24] 佐竹永湖 (十二月)



- [1] 荒木十畝…海辺鶴(一月)
- [2] 荒木寛友…梅花(二月)
- [3] 野口小惠…薔薇二竹(三月)
- [4] 村上委山…牧丹(四月)
- [5] (不詳) …山水(五月)
- [6] 望月金鳳…菊二小鳥(六月)
- [7] 武村耕靄…百合(七月)
- [8] 佐竹永湖…秋草二鳥(八月)
- [9] 円山應眞…萩二月(九月)
- [10] 松野霞城…菊二雀(十月)
- [11] 諸星成章…紅葉二小鳥(十一月)
- [12] 秦 紫川…鴨(十二月)

- [1] 入江為守
- [2] 高島北海
- [3] 寺崎廣業
- [4] 下村観山
- [5] 小堀鞆音
- [6] 菊池芳文
- [7] 竹内栖鳳
- [8] 山元春拳
- [9] 川合玉堂
- [10] 横山大観
- [11] 益頭峻南
- [12] 佐久間鉄園
- [13] 望月金鳳
- [14] 山岡米華
- [15] 森 琴石
- [16] 木島桜谷
- [17] 結城素明
- [18] 菊池契月
- [19] 小室翠雲
- [20] 小坂芝田
- [21] 橋本閑雪
- [22] 堅山南風

- 上卷
- [1] 鈴木松年
  - [2] 西村五雲
  - [3] 星野空外
  - [4] 池田桂仙
  - [5] 竹内栖鳳
  - [6] 原 在泉
  - [7] 菊池契月
  - [8] 土田麦僊
  - [9] 田近竹邨
  - [10] 上村松園
  - [11] 徳田隣斎
  - [12] 庄田鶴友
  - [13] 足田芳沼
  - [14] 橋本閑雪
  - [15] 川村曼舟
  - [16] 山下竹斎
  - [17] 富岡鉄斎
  - [18] 菊池芳文

- 下卷
- [19] 都路華香
  - [20] 今尾景年
  - [21] 山田耕雲
  - [22] 木島桜谷
  - [23] 春輝
  - [24] 阿部春峰
  - [25] 川北霞峰
  - [26] 高容
  - [27] 山元春拳
  - [28] 信一
  - [29] 巨勢小石
  - [30] 小村大雲
  - [31] 平井樗仙
  - [32] 村上華岳
  - [33] 春陽
  - [34] 西山翠嶂
  - [35] 榊原紫峰
  - [36] 上田萬秋



# 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	水野年方	佐藤忠信参館之図	明治三十一年(一八九八)	掛幅	九八・七×一三三・六	前	9	
2	望月金鳳	枯木寒鷺図	明治三十二年(一八九九)	掛幅	一五四・二×八五・九	前	11	
3	望月青鳳	雪中之狸	明治期	掛幅	一七二・七×八五・五	前	10	
4	狩野探溟	楠公迎輦図	明治三十三年(一九〇〇)	掛幅	一五九・〇×七〇・五	前	12	
5	野口小蘋	蘭亭図	明治三十四年(一九〇二)	掛幅	一六二・四×八五・四	前	13	
6	田能村直入	水墨山水	明治三十五年(一九〇二)	掛幅	一八七・五×八七・二	前	14	
7	川端玉章	四時ノ名勝	明治三十二年(一八九九)	額装	各一六六・三×八四・八	中	16・17	四面
8	川端玉章	寒渚	明治三十三年(一九〇〇)	掛幅	一七六・〇×八三・六	中	15	
9	川端玉章	木下閣	明治四十年(一九〇七)	掛幅	八六・三×一六二・一	中	18	
10	寺崎廣業	秋景山水	明治三十二年(一八九九)	額装	一七〇・五×七〇・三	中	19	
11	下村観山	光明皇后	明治三十年(一八九七)	掛幅	二三一・〇×一七三・〇	前	20	
12	橋本雅邦	龍虎図	明治三十二年(一八九九)	額装	七五・五×一四五・〇	前	21	
13	橋本雅邦	春秋山水図	明治三十四年(一九〇二)	掛幅	各一三二・三×八四・七	前	22	双幅
14	橋本雅邦	夏冬山水図	明治三十四年(一九〇二)頃	掛幅	各一三一・一×八四・七	前	23	双幅
15	森川菊畝	幽溪飛瀑図	明治三十九年(一九〇六)	掛幅	一七三・八×八五・七	中	27	
16	小室翠雲	喬林澗石	明治四十年(一九〇七)	掛幅	一九四・八×一一四・〇	中	24	
17	小室翠雲	寒林幽居	大正二年(一九一三)	掛幅	二二六・〇×九九・〇	後	25	



18	下條桂谷	龍之図	明治四十年(一九〇七)	掛幅	一九六・六×一一三・六	中	28
19	山岡米華	秋山幽趣	明治四十二年(一九〇九)	掛幅	二二四・五×七二・七	中	26
20	高取稚成	配所奇瑞之図	明治四十年(一九〇七)	掛幅	一七九・〇×一〇〇・八	中	29
21	野村雪江	逸馬図	明治四十年(一九〇七)	掛幅	一六〇・〇×一四六・三	中	31
22	野村文挙	北海道忍路高島真景	明治四十三年(一九一〇)	掛幅	各一六八・〇×八五・〇	後	30 双幅
23	松林桂月	梅花書屋図	明治四十五年(一九一二)	掛幅	二三〇・二×八六・〇	後	32
24	高島北海	積翠	大正三年(一九一四)	掛幅	一二〇・八×一九〇・八	後	33
25	小坂芝田	雲山積翠図	大正四年(一九一五)	掛幅	二〇八・七×八六・九	後	34
26	田中頼章	竹林山水図	明治四十年代	掛幅	一六六・三×八三・九	後	35
27	鈴木華邨	秋郊野鷄図	明治四十三年(一九一〇)	掛幅	五九・九×八四・二	後	40
28	木島桜谷	月夜帰牧之図	大正三年(一九一四)	掛幅	一二八・四×五一・二	後	41
29	津端道彦	宇治川先登之図	大正三年(一九一四)	掛幅	一五五・五×五五・八	後	36
30	狩野探溟	義経院参之図	大正六年(一九一七)	掛幅	一七一・七×八五・五	後	37
31	松岡映丘	住吉詣	大正二年(一九一三)	屏風	各隻一五三・七×一七〇・二	後	38・39 二曲一双
32	藤山鶴城	明治三十七八年戦役戦地写生図	明治三十八年(一九〇五)	卷子	三二・四×四九九・三 六二五・三	全	42・43 四卷
33		慶雲帖	明治三十三年(一九〇〇)	画帖	各三九・〇×三一・五	前	44 48 二帖
34		日本美術協会画帖	明治三十三年(一九〇〇)	画帖	各三二・一×四一・二	中	49 50 二帖
35		画帖	明治三十~四十年代	画帖	二八・一×四〇・二	中	51
36		画帖	大正三年(一九一四)	画帖	二三・三×三〇・六	後	52 53
37		京都市画帖	大正四年(一九一五)	画帖	各四〇・九×五〇・二	後	54 56 二帖



明治美術再見Ⅲ―近代日本画への途 明治三十年代～大正初期

三の丸尚蔵館展覧会図録No. 11

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  
平成八年三月二十六日発行



- ・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Ⅲ―近代日本画への途 明治三十年代～大正初期

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 11

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

平成八年三月二十六日発行

© 1996, Museum of the Imperial Collections



20.  
Auspicious Omens at a Place of Exile  
By Takatori Wakanari  
Dated 1907  
Hanging scroll, color on silk
21.  
Running Horses  
By Nomura Sekkō  
Dated 1907  
Hanging scroll, color on silk
22.  
Oshoro and Takashima of Hokkaido  
By Nomura Bunkyo  
Dated 1910  
Hanging scroll, color on silk
23.  
Reading Hut among Plum Blossom  
By Matsubayashi Keigetsu  
Dated 1912  
Hanging scroll, color on silk
24.  
Freshly Green Mountain  
By Takashima Hokkai  
Dated 1914  
Hanging scroll, ink on paper
25.  
Freshly Green Mountain within Clouds  
By Kosaka Shiden  
Dated 1915  
Hanging scroll, ink on paper
26.  
Landscape of Bamboo Thicket  
By Tanaka Raishō  
Dated late 1900's to middle 1910's  
Hanging scroll, color on silk
27.  
Autumn Field and Wild Fowls  
By Suzuki Kason  
Dated 1910  
Hanging scroll, color on silk
28.  
Returning to Field at Night under the Moon  
By Konoshima Ōkoku  
Dated 1914  
Hanging scroll, color on silk
29.  
Leading at Ujigawa  
By Tshata Michihiko  
Dated 1914  
Hanging scroll, color on silk
30.  
Yoshitsune visiting the Castle  
By Kanō Tanmei  
Dated 1917  
Hanging scroll, color on silk
31.  
Worshipping Sumiyoshi  
By Matsuoka Eikyū  
Dated 1913  
Folding screen, color on silk
32.  
Sketches of the War of 1904-1905  
By Fujiyama Kakujo  
Dated 1905  
Handscroll, color on paper
33.  
Keiunjyō  
Dated 1900  
drawing Book, color on silk
34.  
Nihon Bijutsu Kyōkai Drawing Book  
Dated 1900  
drawing Book, color on silk
35.  
Drawing Book  
Dated late 1890's to late 1900's  
drawing Book, color on silk
36.  
Drawing Book  
Dated 1914  
drawing Book, color on silk
37.  
Kyōto City Drawing Book  
Dated 1915  
drawing Book, color on silk



## List of Exhibits

1.  
Satō Tadanobu Visiting his  
Master's Mansion  
By Mizuno Toshikata  
Dated 1898  
Hanging scroll, color on silk
2.  
Old Tree and Kite in the Cold  
By Mochizuki Kinpō  
Dated 1899  
Hanging scroll, ink on silk
3.  
Raccoon Dogs in Snow  
By Mochizuki Seihō  
Meiji Period  
Hanging scroll, ink on silk
4.  
Kusunoki Masashige meeting  
Ren (Two wheeled covered wagon  
pulled by men)  
By Kanō Tanmei  
Dated 1900  
Hanging scroll, color on silk
5.  
Rantei  
By Noguchi Shōhin  
Dated 1901  
Hanging scroll, color on silk
6.  
Landscape Ink Painting  
By Tanomura Chokunyū  
Dated 1902  
Hanging scroll, ink on silk
7.  
Landscapes of the Four Seasons  
By Kawabata Gyokushō  
Dated 1899  
Framed painting, color on silk
8.  
Cold Shore  
By Kawabata Gyokushō  
Dated 1900  
Hanging scroll, color on silk
9.  
Darkness under Trees  
By Kawabata Gyokushō  
Dated 1907  
Hanging scroll, color on silk
10.  
Autumn Landscape  
By Terasaki Kōgyō  
Dated 1899  
Framed painting, color on silk
11.  
Empress Kōmyō  
By Shimomura Kanzan  
Dated 1897  
Hanging scroll, color on silk
12.  
Dragon against Tiger  
By Hashimoto Gahō  
Dated 1899  
Framed painting, color on silk
13.  
Landscape of Spring and Autumn  
By Hashimoto Gahō  
Dated 1901  
Hanging scroll, color on silk
14.  
Landscape of Summer and Winter  
By Hashimoto Gahō  
Dated around 1901  
Hanging scroll, color on silk
15.  
Waterfall  
By Morikawa Kikuho  
Dated 1906  
Hanging scroll, ink on silk
16.  
Tall Trees and Rocky Mountains  
By Komuro Suiun  
Dated 1907  
Hanging scroll, color on silk
17.  
Secluded Residence in a Cold  
Forest  
By Komuro Suiun  
Dated 1913  
Hanging scroll, color on silk
18.  
Dragon  
By Gejō Keikoku  
Dated 1907  
Hanging scroll, ink on silk
19.  
Quiet Beauty of Autumn Mountain  
By Yamaoka Beika  
Dated 1909  
Hanging scroll, color on silk



their own styles within the new trends of the era. The themes of their paintings were often traditional such as historical people, historical manners and customs, or ancient court and military practices, but there was a general trend of brightening in color schemes and a change to refined, modernized forms full of the sense of the new era. This was a style different from the works of the Nihon Bijutsuin school painters using *mokkotsu* (boneless) technique, but considering that it was a transition according to the change of the era, it was the same movement as the new currents represented by the Nihon Bijutsuin. *Nanga* (southern style paintings) also showed new compositions clearly reflecting the new sense of the era, which is a point which should be noted.

This exhibition mainly introduces the works of Nihon Bijutsu Kyōkai painters from this point of view, and also works of the same era, of the radical school such as Shimomura Kanzan and Hashimoto Gahō, and of the eclectic school such as Kawabata Gyokushō and other painters. By exhibiting the 37 pieces of our collection, which are in various forms such as hanging scrolls, framed paintings, hand scrolls, and albums, we attempt to explore again the characteristics of modern Nihonga of late Meiji period to early Taisho period, and reevaluate the activity of the Nihon Bijutsu Kyōkai painters. Furthermore, along with these, we will exhibit the work by the Teishitsu Gigei-in (Court Artists) Hashimoto Gahō and Kawabata Gyokushō made for the 1900 Paris International Exhibition, which will be shown in public for the first time.

*(Translated by Hiroko Yokomizo)*



## Forword

This exhibition is the third of a series called “Reappraisal of Meiji Art” in which we systematically introduce the Meiji art housed in the Museum of Imperial Collections (Sannomaru Shōzōkan). In the first exhibition of this series, we displayed our oil paintings, metalworks and sculptures, and cloisonne works, in the second exhibition we displayed our Japanese paintings of the late 1880’s to 1890’s, which eventually are to be called “Nihonga”. In this exhibition in succession of the second exhibition, we are focusing on our various Nihonga of the late 1890’s to middle 1910’s.

The late 1890’s to early 1900’s are considered generally to be the era of establishment of modern Nihonga with expression related to painting expression today, when the lively radical activity of the Nihon Bijutsuin painters connected to Tokyo Bijutsu Gakkō (Tokyo Art School) such as Shimomura Kanzan and Hashimoto Gahō lead by Okakura Tenshin, took place against the conservative Nihon Bijutsu Kyōkai painters who retained their traditional stance eventually to decline. The development of Nihonga since then has been placed within the two main currents, namely that of Nihon Bijutsuin and that of the governmental exhibition established in 1907, and the activity of the Nihon Bijutsu Kyōkai painters has rarely been focused upon. Within the evolution theory-like Japanese modern art history view, the progressive power of Nihon Bijutsuin called the “new school” was positively evaluated as the main source current of modern and contemporary art, and compared with the governmental exhibitions such as the Monbushō Bijutsu Tenrankai (Ministry of Education Art Exhibition) establishment power. Within Modern Nihonga history, Nihon Bijutsu Kyōkai was considered as a reactive subsidiary line left behind the times, following traditional styles, insensitive towards the trends of the times.

However, closely observing the actual paintings today, the Nihon Bijutsu Kyōkai painters who have been scorned as the “old school”, also attempted to progress





# Reappraisal of Meiji Art III

The Path towards Modern Nihonga From the late 1890's to 1910's

March 26 - Jun 16, 1996

●  
Museum of the Imperial Collections  
Sannomaru Shozokan