



明治美術 再見

日本画
江戸の名残・京の薫

V

左照

明治美術再見 Ⅴ

Reappraisal of Meiji Art V
Japanese paintings—keepsakes of Edo with the fragrance of the capital.

日本画—江戸の名残・京の薫



平成十三年三月三十一日④～六月十七日⑤
宮内庁三の丸尚蔵館

目次

3	あいみじ
4	図版
50	作家作品解説
58	出品目録
iii	Works Exhibited
ii	English Summary
i	Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成十三年三月三十一日(土)から六月十七日(日)までを会期とする宮内庁三の丸尚蔵館第二十四回企画展「明治美術再見Ⅴ 日本画―江戸の名残・京の薫」の解説図録である。
- 一、図録掲載の作品のうち、作品番号が付されているものは、展示会場の出品番号と一致する。
- 一、会期中、前期と後期に分けて展示替を行う。
- 一、画帖作品については、展示会場の都合により、図録掲載作品の全ては展示されない。
- 一、各作品のデータは、作品番号、作者名、作品名、制作年代、技法・材質、サイズの順に記載した。
- 一、サイズの単位はcmである。原則として本紙部分のサイズを縦×横で表示した。
- 一、本展覧会の企画、展示構成及び図録執筆、編集は三の丸尚蔵館学芸室主任研究官・大熊敏之が担当した。
- 一、本図録掲載の写真は、当庁囑託カメラマンの撮影による。

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」の第五回展を開催いたします。

今展では、主に幕末から明治二十年代にかけての日本画の黎明期に光を当てて、これまで日本シリーズでは取り上げる機会がなかった作品を中心に、野村文挙や村瀬玉田、瀧和亭、野口幽谷、荒木寛畝ら伝統的保守派の活動を紹介します。いわば平成七年秋に開催したシリーズ第二回展の続編にあたる企画ですが、前回が主として日本美術協会の史的役割を検証することに重きを置いていたのに対して、今展は、この時期に宮中ととりわけゆかりの深かった、四条円山派を軸とする京都の画家たちと東京の南宗派、南北合派の画家たちの画業に焦点を絞り、掛幅二十四件と画帖一件の計二十五件の展覧により、京都系と東京系それぞれの制作傾向の相違点と共通性を浮かび上がらせることを意図しています。

本展を通じて、明治初期日本画の魅力に改めて深く触れていただくことができれば幸いです。

平成十三年三月

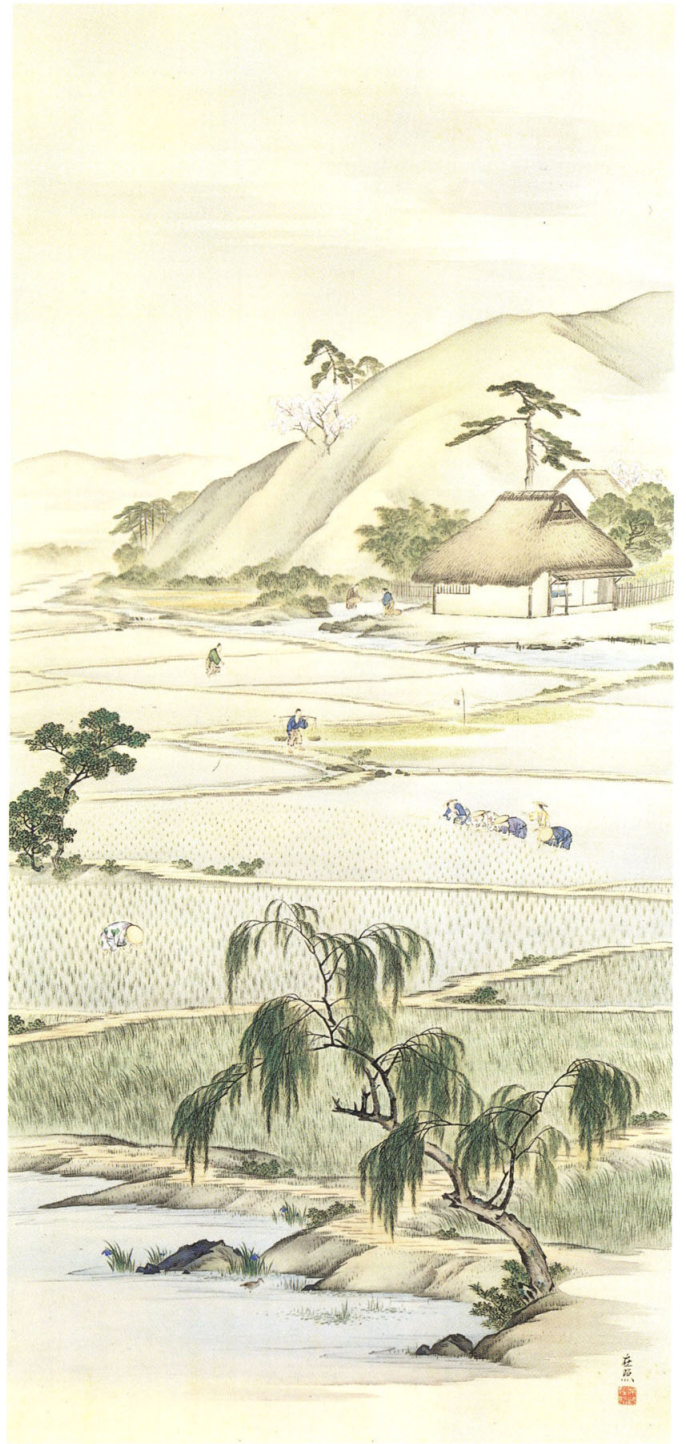
宮内庁三の丸尚蔵館

宮内庁三の丸尚蔵館所蔵 出品作品一覧 (第24回 明治美術再見Ⅴ 日本画—江戸の名残・京の薫)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	四季耕作図	原在照	双幅	江戸末期～明治初頭 (19世紀)	p. 4
2	蘇子論言図	原在照	一幅	江戸末期～明治初頭 (19世紀)	p. 5
3	春江洗馬図	永井香浦	一幅	明治16年頃 (1883頃)	p. 6-7
4	西王母図	巖島虹石	一幅	明治30年 (1897)	p. 9
5	文久三年三條實美於妙法院説諭之図・ 元治元年土方久元入萩城之図	岸竹堂ほか	双幅	明治24年 (1891)	p. 10-12
6	群芳鬪妍	翠山	一幅	江戸末期～明治初頭 (19世紀)	p. 13
7	鹿ニ葛之図	野村文挙	一幅	明治20年 (1887)	p. 14
8	清水寺春雨図・宇治秋暁図	野村文挙	双幅	明治39年 (1906)	p. 16-17
9	柏鹿伴鹿児ノ図	森川曾文	一幅	明治31年 (1898)	p. 15
10	波に雁図	村瀬玉田	双幅	明治期 (20世紀)	p. 18
11	葉山之実景	村瀬玉田	一幅	明治期 (20世紀)	p. 19
12	画帖	杉谷雪樵	二帖	明治24年頃 (1891頃)	p. 20-28
13	四季花図幅	狩野玉圃	一幅	江戸末期～明治初期 (19世紀)	p. 29
14	花鳥之図	田崎草雲	一幅	明治期 (20世紀)	p. 30
15	富士柳蔭馬之図	瀧和亭	双幅	明治期 (19世紀)	p. 31
16	緋桜図	瀧和亭	一幅	江戸末期～明治初期 (19世紀)	p. 32
17	三対幅縮図	瀧和亭	三葉	明治20年代末	p. 33
18	花鳥図	瀧和亭	三幅	明治20年代末	p. 34-37
19	仁徳天皇難波宮居之図・中将試木本末之図	瀧和亭	双幅	明治中期 (19世紀)	p. 38-39
20	住吉富士吉野図	瀧和亭ほか	三幅	明治22年頃 (1889頃)	p. 40-41
21	寿老人松鶴竹亀之図	野口幽谷	三幅	明治22年頃 (1889頃)	p. 42-43
22	智仁勇図	野口幽谷	三幅	明治22年 (1889)	p. 44-45
23	孔雀図	荒木寛畝	一幅	明治23年 (1890)	p. 47
24	枯木雉子竹水仙葡萄之図	荒木寛畝	一幅	明治35年 (1902)	p. 46
25	緑竹図	野口小蘋	一幅	明治27年 (1894)	p. 48



1 原 在照 《四季耕作図》 江戸末期～明治初頭





2 原 在照 《蘇子論言図》 江戸末期～明治初頭



3 永井香浦 《春江洗馬圖》 明治16年(1883)頃





参考図版 国井応文 《梅花唐美人图》 江戸末期～明治前期



4 巖島虹石 《西王母图》 明治30年(1897)





5 岸竹堂ほか 《文久三年三條實美於妙法院説論之図・元治元年土方久元入萩城之図》 明治24年(1891)





6 翠山 《群芳鬪妍》 江戸末期～明治期



7 野村文拳 《鹿二葛之図》 明治20年(1887)



9 森川曾文 《柏鹿伴鹿児ノ图》 明治31年(1898)



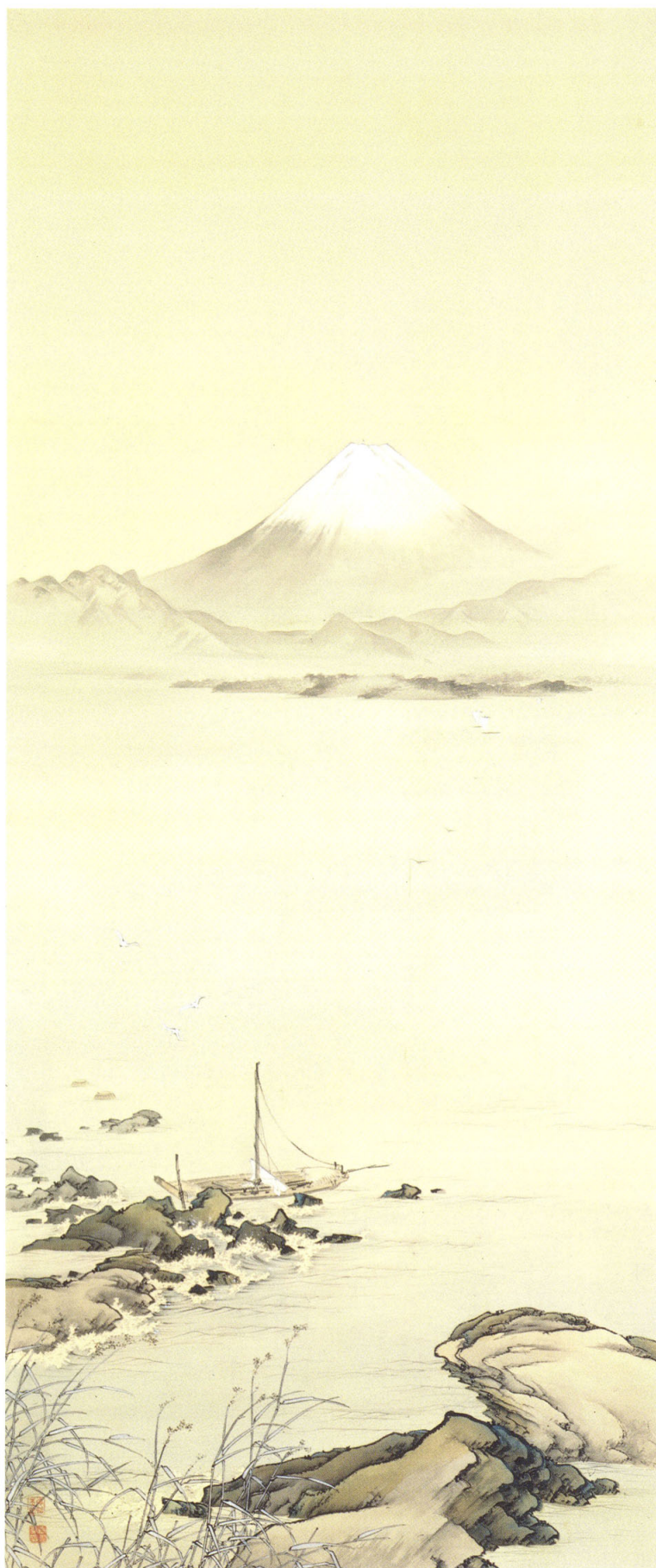


8 野村文拳 《清水寺春雨図・宇治秋暁図》 明治39年(1906)



10 村瀬玉田 《波二雁図》 明治期





11 村瀬玉田 《葉山之实景》 明治期



[上15]



[下2]



[上:2]



[上:1]



[上:4]



[上:3]



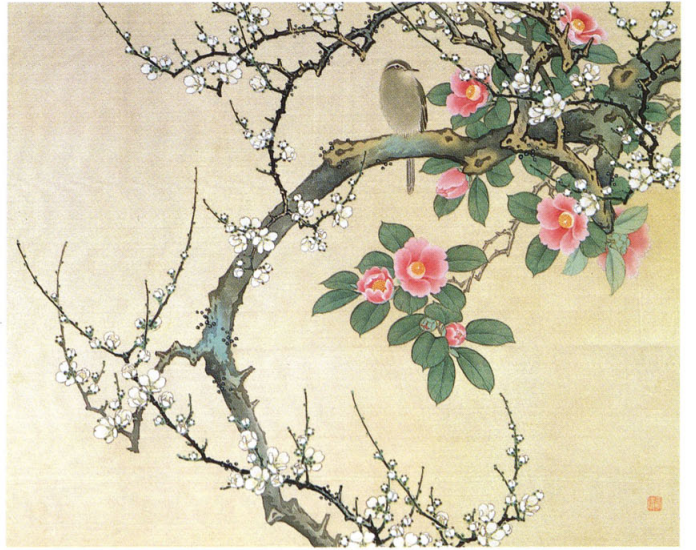
[上:6]



[上:5]



[上8]



[上7]



[上10]



[上9]



[上12]



[上11]



[上14]



[上13]



[上18]



[上17]



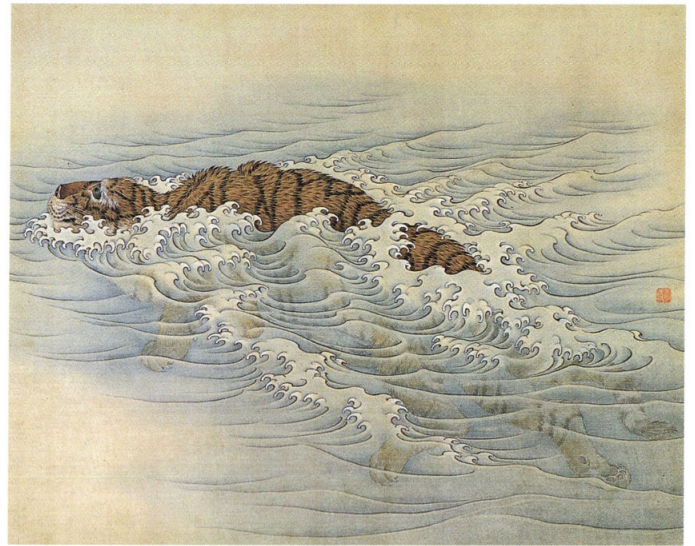
[上20]



[上19]



[上22]



[上21]



[上24]



[上23]



[上16]



[上25]



[下3]



[下1]



[下5]



[下4]



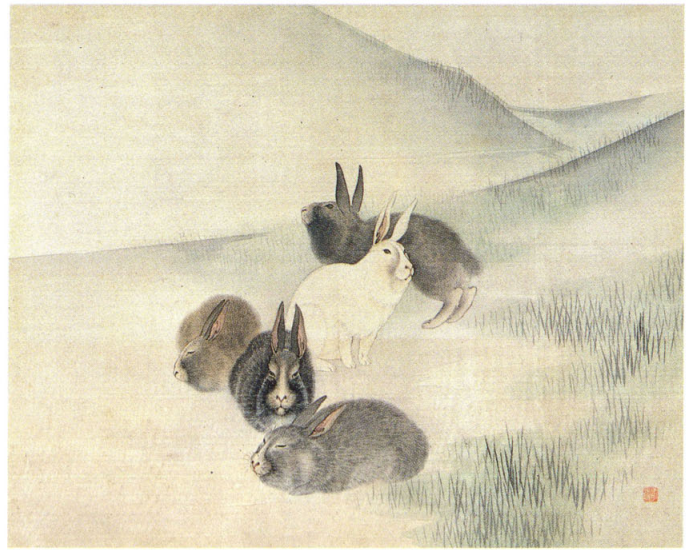
[下7]



[下6]



[F9]



[F8]



[F11]



[F10]



[F13]



[F12]



[下15]



[下14]



[下17]



[下16]



[下19]



[下18]



[下21]



[下20]



[下23]



[下22]



[下25]



[下24]



13 狩野玉圓 《四季花図幅》 江戸末期～明治初期



14 田崎草雲 《花鳥之図》 明治期



15 瀧 和亭 《富士柳蔭馬之図》 明治期



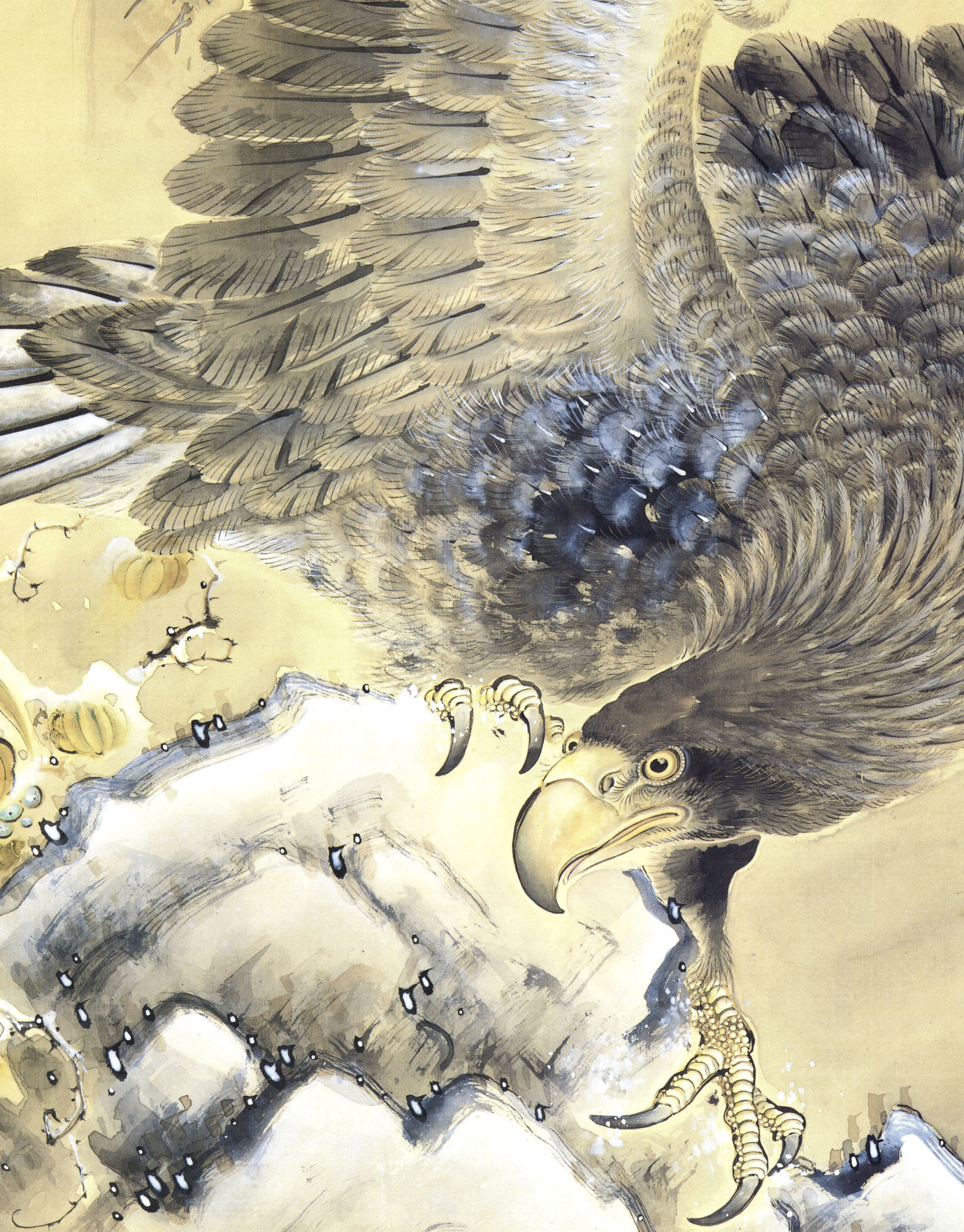
16 瀧 和亭 《緋桜図》 江戸末期～明治初期





18 瀧 和亭 《花鳥図》 明治二十年代末











19 瀧 和亭 《仁徳天皇難波宮居之図・中将試木本末之図》 明治中期



瀧和亭



20 瀧 和亭ほか 《住吉富士吉野図》 明治22年(1889)頃

野口幽谷



狩野永恵



鹿谷野村畫寫





21 野口幽谷 《寿老人松鶴竹亀之図》 明治22年(1889)頃







22 野口幽谷 《智仁勇圖》 明治22年(1889)頃





24 荒木寛畝 《枯木雉子竹水仙葡萄之図》 明治35年(1902)



23 荒木寛畝 《孔雀图》 明治23年(1890)



25 野口小蘋 《緑竹園》 明治27年(1894)

作家作品解説

出品目録

た原派四代の在泉は、在照の息子にあたる。

2 《蘇子論言図》

江戸末期〜明治初頭 十九世紀
絹本着色 一四二・一×七二・七
三の丸尚蔵館

伝来記録には単に「唐子雀ヲ弓ニテ射ラントスル図」と画題が説明されているだけだが、一般に「蘇子」とは、蘇東坡の名で親しまれている中国・北宋の文人、蘇軾を指すことが多いことから、彼にまつわる故事を描きあらわした作と推察される。中国風の衣装をまとった童子(唐子)の描写は様式的であるが、樹木や幹に留まる虫の姿などの環境描写は写生味が強く、四条円山派の画家・幸野樸嶺の明治十年代前後の作風を想起させるところがある。前作と同じく、明治天皇御遺愛の品と考えられる一点である。

永井香浦

「ながいこうほ」 京都・南宗派
天保十年(一八三九)―明治四十四年(一九一)

京都に生まれ、初め男山八幡宮の神官となるが、元治年間に一時倒幕活動に参加して、投獄される。出獄後に画技を志すようになり、狩野縫殿助に師事して狩野派を学んだのち、南宗派に転じた。また、この間に土佐派の画法を学んだとも伝えられる。明治十年代以降は、京都府画学校で南宗出仕を勤めたほか、田能村直入の画塾や京都華族学校等で指導にあたった。明治三十年代には、日本南画協会を主な活動の場とした。京都で死去。

1 《四季耕作図》 双幅

江戸末期〜明治初頭 十九世紀
絹本着色 各二五・四×五七・五
三の丸尚蔵館

国の繁栄の根本は農業にあり、君主の徳は農業に勤しむ民の労苦を知ることであるという、中国の儒教を起源とする勤農思想を図様化した《四季耕作図》は、とりわけ室町時代から江戸時代にかけて、治世者の座所や寺院を飾る障壁画、掛幅等にししばしば取りあげられた画題であった。治世者らは、こうした絵画作品を通じて、日頃の子女の教育をおこなっていたといわれる。《四季耕作図》の名品に狩野派の絵師が描いたものが数多いのはそのためであるが、京都においては、原派もまた、宮中や公家の求めに応じて、この画題を手がけることが少なくなかった。

本作は、四季のうち右幅に初夏の田植えの情景を、左幅には秋の収穫のさまを、それぞれ遠望する構図により描き分けて一対としたものである。原在照の《四季耕作図》としてよく知られる作には、安政二年(一八五五)頃に描かれた安政御所の襖絵《倭ノ耕作ノ図》(宮内庁京都事務所所管)があるが、それと比較すると、本作は、より叙情的な性格が強く、また、丁寧な観察に基づき細部にいたるまで個々の事物を丹念な筆致で描写している点、特色として指摘できる。円山派にも通じる近代的な写生意識が優った一作といえるよう。伝来記録に、明治天皇の御遺志に従って、大正元年(一九一二)に京都御所内に「御納庫」とあることから、明治天皇御遺愛の品のひとつであったことがうかがわれる。

初代在中、二代在明に続く原派の三代目。旧姓・小林。字は子写。師・在明の娘・幸の婿養子となり、原家を継いだ。在中は、中国と日本のさまざまな古画に学ぶなかから、多彩な画法を融和させた精緻かつ温和で、気品の高い独自の写生的画風を築きあげたが、在照は、この原派の祖の画法を基礎としつつ、より写実的な性格が色濃い制作をおしすすめて、円山派に接近した作風をあらわした。ただし、いかにも原派らしく、いたずらな写生に傾くことなく、あくまでも抑制された気品を保つところに特色がある。その点では、氣勢のある作画を試みた在明よりも、むしろ在中以来の原派の伝統をよく守り継いでいたといえる。また、画題はあらゆる分野にわたっており、この点でも、花鳥図や有職図を得意とした在明と比べた場合、在照の方が、より在中に近い資質をそなえていたと評せるだろう。

安政御所造営の際に襖絵や杉戸絵を手がけたほか、万延元年(一八六〇)の和宮御婚儀の折りや、慶応三年(一八六七)の明治天皇御即位式にあたってそれぞれ屏風を描くなど、禁裏の画事をつとめることが多い、宮中とゆかりの深い絵師であった。また、このほか、二条城本丸御殿の杉戸絵も描き残している。幕末の京都の画界を代表するひとりであり、慶応二年(一八六六)頃の画師親睦団体(如雲社)の設立にも尽力したと伝えられる。明治期京都の日本画壇で活躍し

原 在照

「はら・さいしょう」 京都・原派
文化十年(一八一三)―明治四年(一八七一)

3 《春江洗馬図》

明治十六年（一八八三）頃
絹本着色 一・二五・七×五・六〇
三の丸尚蔵館

本作の作者名は、画中の落款や伝来記録をみるかぎりでは「香浦」としか確認できないが、前掲の原在照の二作と同様の伝来をそなえた、明治天皇御遺愛の品と考えられることから、京都の画家であつた可能性が高いと推測される。また、画中に「明治甲申」と年紀が記されているため、制作年は明治十六年もしくは十七年であつたことがわかる。さらに、この時期に確実に「香浦」の号を用いて活動した画家としては、唯一京都の永井香浦（香圃）が挙げられ、しかも本作の作風が当館所蔵の《京都府画学校校員画帖》（明治十五年頃）に収められた永井の《梅花書屋図》と一致することから、作者は永井と判断される。柔らかな色調と細やかな筆致により、川辺で馬を洗うという、いかにも文人好みの画題が情感豊かにあらわされた一作である。

国井応文

「くにい・おうぶん」 京都 円山派
天保四年（一八三三）頃—明治二十年（一八八七）

参考図版《梅花唐美人図》

江戸末期—明治前期 十九世紀
絹本着色 一・一九六×五・四・五
三の丸尚蔵館

国井応文は、円山応震の妹を母として京都に生まれ、円山応立に師事して画技を習得した。字は仲資。慶応二年（一八六六）頃の《如雲社》設立に参画。明治十五年（一八八二）前後に、京都府画学校で東宗出仕を勤めたことが確認される。

本作は、前掲の原在照や永井香浦の作と同様の伝来をそなえた、明治天皇御遺愛の品と考えられる一点である。画祖の応挙以来、円山派が得意としてきた《唐美人図》であり、作風も伝統的画法をよく守つたものであるが、同派の先行同主題作に多く描かれているプロポーションが歪められた類型的な女性像と比較すると、本作ではより現実的な人体把握が試みられており、そこに作者の近代的な写生意識の発露を認めることができよう。

敵島虹石

「いわじまこうせき」 京都 円山派
明治二年（一八六九）—明治三十六年（一九〇三）

山口県の光市文化センターからの提供資料によれば、敵島は山口の熊毛群島田村（現・光市）に生まれ、はじめ洋画家を志した。本名は茂雄。その後、地元で南宗画を学んだのち、明治二十四年（一八九二）に京都の森寛齋の画塾に入門して、円山派の画法を習得した。明治二十六年の《日本青年絵画協会 第二回絵画共進会》に出品して以後、同二十九年の《日本絵画協会 第一回絵画共進会》で出品作《秋園閑狗》が一等褒状を受けたほか、日本美術協会でも活躍するなど、明治三十年代前半にかけて優れた制作活動を展開した。また、京都では明治三十三年と三十五年の《後素協会例会》にそれぞれ《鶏》と《菊花図》を発表していることや、同三十四年には森雄山や山元春孝らとともに《美人画会》発足に参加したことが確認される。晩年に病を得て、郷里で死去した。

4 《西王母図》

明治三十年（一八九七）
絹本着色 一・六一・五×七〇・二
三の丸尚蔵館

中国の神話に登場する女神の西王母は、日本では室町後期以降、狩野派や円山派の絵師が取りあげることの多かつた画題のひとつであるが、江戸後期には、歴史的な神話画題というよりも、むしろ中国美人図の一モチーフとして描かれる傾向が強まっていた。これに対して、敵島は本作では、小説《漢武帝内伝》に記された、中国・漢の武帝の宮中に西王母が降臨し、三千年に一度だけ実り、食せば不老不死を得ることができると言われる桃を帝に薦めたという逸話におそらく着想を得て、きわめて物語性の強い画面を構成することを試みている。各モチーフの細部にいたるまで疎かにしない手堅い描写手法は師の森寛齋ゆずりのものといえるが、明るく鮮やかな色彩配置や、登場人物の衣服と台上のさまざまな器物等に西洋画風の深く巧みな陰影を施している点などには、師よりもさらに一歩進んだ近代的な造型感覚をうかがうことができる。正確な伝来はつまびらかではないが、画中に「明治丁酉歲春三月」と制作年紀が明記されており、しかも全体に高い完成度を示していることから、本作は、たとえば同年（明治三十年）四月開催の《京都後素協会主催 第一回全国絵画共進会》等の何らかの主要な展覧会の出品作なのではないかとも推測される。

岸 竹堂

「きし・ちくどう」 京都 岸派
文政九年（一八二六）—明治三十年（一八九七）

旧姓・寺屋。名は温祿、字は子和。近江国彦根に生まれ、はじめ彦根藩絵師の中島安泰に就いて狩野派

を学んだのち、京都の狩野永岳に入門したが、狩野派の粉本主義にあきたらず、岸派三代の連山に師事した。画才が認められて安政元年（一八五四）に岸家の養嗣子となり、同六年の連山没後、岸家を継いだ。また、この間の弘化四年（一八四七）に二条城本丸御殿の襖絵を、安政元年の内裏造営の際には小御所の杉戸絵を描いたほか、有栖川宮家に出仕している。岸駒を祖とする岸派は、もともと写生を基礎とした的確な対象把握による、事物の内的実在感の堅固な描出を特色としていたが、竹堂は明治維新後には改めて南蘋派の研究を深めるなど、いっそう写実的態度を徹底させるようになり、東洋、日本の伝統的な写生描法に洋風の遠近法を加味した独自の画風を展開させていった。内外の各種博覧会や共進会、展覧会で受賞を重ねたほか、明治十三年（一八八〇）に京都府画学校出仕を勤めている。同十六年に京都御所御常御殿襖絵を手がけ、さらに明治二十一年竣工の明治宮殿の杉戸絵を制作したのをはじめ、しばしば御買上を受けるなど、江戸期以来、宮中とゆかりの深い画家のひとりであった。明治二十九年に帝室技芸員に就任。京都で死去した。

5 《文久三年三條實美於妙法院説諭之図》

元治元年土方久元入萩城之図 双幅

明治二十四年（一八九一）
絹本着色 各一七・四×八三・四
三の丸尚蔵館

幕末に尊皇攘夷活動に携わり、明治維新後は政治家として活躍した三條實美と土方久元それぞれの幕末期の出来事を双幅に描き分け、一対とした、歴史画作品である。右幅の主人公の三條は、尊皇攘夷派公家の中心的存在であり、公武合体派の岩倉具視と激しく

対立した人物であった。三條らは、討幕と王政復古を実現するべく急進的な活動をおこなったが、公武合体派が巻き返しを図って「文久三年八月十八日の政変」が起こり、結果として三條らは参内停止となつて、彼ら七名の尊皇攘夷派公卿は長州藩士とともに長州に落ちのびることとなる。いわゆる「七卿落ち」であり、これにより、彼らの官位は取りあげられ、孝明天皇を中心とする朝廷からは、大政奉還までは絶縁状態とされることとなった。一方、左幅に描かれた土方久元は、「文久三年八月十八日の政変」に際して三條に従つた土佐藩士であったが、長門に落ちて以後は、薩長融和に尽力した人物であった。

この双幅作品がどのような経緯で制作され、宮中に収められることになったのか、その詳細は明らかではない。また、作者は、少なくとも右幅は、落款が示す通り岸竹堂と考えられ、作風もこれを裏付けているといえるが、左幅については、落款が「芙蓉」と認められることや、対象細部の描写に執着する傾向がより強くみられ、空間把握の手法ともども、その表現様式が右幅とは微妙に異なることなどから、作者は竹堂とは別人であったと判断される。ただし、人物の目の描写などには、両幅に共通した特徴がうかがえるため、この「芙蓉」は、弟子等の竹堂に近い位置にいた岸派の画家であった可能性も考えられよう。しかしながら、調べたかぎりでは、「芙蓉」の画歴等はつまびらかではない。

翠山 「すいざん」 南宗派

6 《群芳闘妍》

江戸末期〜明治期 十九世紀か
絹本着色 一三六・九×五三・六
三の丸尚蔵館

梅、牡丹、菊などの四季の花々が美しさを競い合うという、いかにも文人好みの、馴染み深い画題である。落款に「翠山」とあり、伝来記録にもその旨が記されているが、作者の詳細な画歴等は不明である。前掲の原在照や永井香浦、国井応文の諸作と同様の伝来をそなえており、明治天皇御遺愛の品であったことがうかがわれること、また、作風はあきらかな南宗派でありながらも写生味が強く認められ、こうした制作傾向は江戸後期から明治期にかけての京都や大阪でとりわけ顕著であったことから、京都もしくはその周辺の画人である可能性が考えられるが、調べた範囲では、同時期に京都を中心とする関西圏で活動した絵師、日本画家のなかに「翠山」の号を用いた有力な人物を見いだすことはできない。それほどばかりか、作風から推測するならば、確実に妥当する画人は江戸、東京をはじめとした他の各地にも見あたらないのである。対象をよく観察した丹念な描写から判断したかぎりでは、一定の技量を有する人物の手になる作と考えられるだけに、謎といえる。あるいは、写生的傾向が色濃い点からすると、たとえば明治十一年（一八七八）に紀州に生まれ、円山派の川端玉章に学んだと伝えられる津本翠山などの、他の画派を基本とした画家の作なのかもしれない。

野村文挙

「のむら・ぶんきよ」 京都・四条派
嘉永七年（一八五四）—明治四十四年（一九一）

名は文挙。字は子融。京都四条に生まれ、はじめ浮

世絵の梅川東挙に入門したのち、四条派の塩川文麟に師事した。また、塩川の没後の明治十五年（一八八二）からは森寛齋に就いて、円山派の画法も学んでいる。明治期を通じて、内外のさまざまな博覧会や共進会、展覧会に出品して受賞を重ねたほか、明治三十一年には「日本画会」の結成に参画した。このほか、十三年に京都府画学校出仕を勤め、二十二年には学習院教授となっている。四条派の正系を受け継いだ日本画家のひとりであり、ことに季節ごとの多彩な表情に富んだ叙情的な山水描写を得意とした。明治四十年の文部省美術展覧会開設後は同展を主な活動舞台としたが、四十三年八月から初冬にかけての北海道写生旅行から帰京してほどなく、死去した。

7 《鹿二葛之図》

明治二十年（一八八七）
絹本着色 一四二・〇×七〇・〇
三の丸尚蔵館

明治二十年五月に宮内省が買い上げたとの伝来記録が残されている作品である。鹿は、円山派、四条派の京都の絵師や画家がとりわけ得意とした画題のひとつであり、秋の季節感をあらわすために葛葉を添えるのもまた、常套的な手法といえる。その意味では、特に新味を追求しているというわけではなく、むしろ近世期以来の伝統を銜うことなく継承した一作と評せる。しかし、鹿や葛葉の随所に濃淡をそなえた陰影を施してそれぞれの質感や量感を巧みに表現するとともに、空間の奥行きを示唆する画法などには、確かな自然観察に基づく近代的な写生態度がよく示されている。四条派とともに、より写実的な円山派をも深く学んだ野村らしい作といえよう。

8 《清水寺春雨図・宇治秋暁図》 双幅

明治三十九年（一九〇六）
絹本着色 各一三八・三×七四・二
三の丸尚蔵館

清水や宇治は、嵐山などとともに、京都の絵師や画家が好んで名所絵の画題としてきた景勝地であり、ここでは、右幅に、春雨にけぶるなかで桜花に囲まれてたずむ清水寺が、左幅には、紅葉の季節の宇治川と河畔に建つ平等院の穏やかな明け方の情景が描き配されている。柔らかな筆致により、それぞれの季節にそなわる表情を情感豊かにあらわした、いかにも四条派らしい画風の作品であるが、各建物は細部にいたるまで疎かにされることなく、丹念に描かれている。叙情的な類型描写にとどまらずに、何よりも実地での写生を重視したという、野村の制作態度をよくうかがわせる一作である。

森川曾文 「もりかわそぶん」 京都・四条派

「もりかわそぶん」 京都・四条派
弘化四年（一八四七）—明治三十五年（一九〇二）

京都に生まれる。名は英綯。字は士倩。はじめ友禅の下絵描きに携わっていたが、慶応三年（一八六七）から四条派の前川五嶺や長谷川玉峰に師事したほか、海北派や狩野派の画法をも独習したという。明治十三年（一八八〇）に京都府画学校出仕となり、以後、長く同校で指導にあたった。また、内外の博覧会や共進会に出品して、数々の受賞を重ねた。このほか、日本美術協会、京都美術協会、後素協会で委員をつとめるなど、明治期京都の日本画壇を代表するひとりとして、幅ひろい活動をおこなった。

9 《柏鹿伴鹿児ノ図》

明治三十一年（二八九八）
絹本着色 一六一・八×一一五・七
三の丸尚蔵館

本作は、明治三十一年四月に京都で開催された「新古美術展覧会」で二等賞銀牌を受け、宮内省買上となった、森川の代表作のひとつである。柏の大樹が繁る山中に父鹿がすつくと立ち、周囲に注意をはらっている。その脇では、母鹿が子鹿を優しく見守っている。鹿や樹木、岩、下草など個々の事物は的確な写生に基づいて質感豊かに表現されているが、決して生硬な写真描写というわけではない。画面には穏やかな詩情が満ちており、対象を見つめる作者の暖かいまなざしがかがわれる。四条派の正統的な画法を受け継ぎ、山水一画とともに花鳥画を得意とした森川の画風を典型的にあらわした一点といえる。

村瀬玉田 「むらせぎよくてん」 京都・四条派

「むらせぎよくてん」 京都・四条派
嘉永五年（一八五二）—大正六年（一九一七）

京都に生まれる。旧姓・榎。名は徳温。四条派の村瀬雙石に師事し、のちに同家の養子となった。明治十三年（一八八〇）に京都府画学校出仕を拝命。長く京都で活動が続けたが、その後、東京に転居した。その作風は、写生を基礎とする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高い評価を受けて、内外の博覧会や共進会、展覧会で受賞を重ねた。東京で死去。

10 《波二雁図》 双幅

明治期 二十世紀
絹本着色 各一八七・五×六三・六
三の丸尚蔵館

11 《葉山之実景》

明治期 二十世紀
絹本着色 一六五・二×六九・五
三の丸尚蔵館

村瀬は、帝室技芸員に任じられることはなかったにもかかわらず、明治期を通じて帝室や宮内省に重用された画家のひとりであった。これら二件の作品も、正確な伝来は不詳であるが、おそらくは展覧会等の出品作ではなく、御下命もしくは宮内省の依頼により制作されたものと考えられる。前者の《波二雁図》は、明治四十二年六月二十六日に皇太子(のちの大正天皇)が「御年玉トシテ御拝領」したと伝えられる作であり、画中に用いられた金彩が目を引く、いかにも装飾的な一對といえる。ただし、主要モチーフである個々の雁の姿は、写実的な花鳥画を得意とした画家らしく、きわめて丹念な筆致で描きあらわされている。一方、後者の《葉山之実景》は、正面に富士を望む神奈川泉葉山的情景を画題とした作で、前景の岩の描写などには様式的な筆法が強く認められるものの、構図そのものは、作品名の通りに写生味が色濃い性格をそなえていて、山水画というよりも、日本画での実写風景画の方向性を指し示しているといえる。

杉谷雪樵

「すぎたに・せつしょう」 熊本・矢野派
文政十年(一八二七)―明治二十八年(一八九五)

杉谷は、雪舟流雲谷派の流れを汲む矢野派系の熊

狩野玉圓

「かのうぎよくえん」 江戸・狩野派
不詳

13 《四季花図幅》

江戸末期―明治初期 十九世紀
絹本着色 一一三・五×五五・〇
三の丸尚蔵館

本藩お抱え絵師の息子として生まれた。幼名は市太郎(一太郎)。幼少時から絵を学び、矢野派の画法を習得するとともに、中国のさまざまな山水、人物、花鳥画を研究して画技を深めた。その後、弘化二年(一八四五)の父の死去にともない、熊本藩最後のお抱え絵師となった。明治二十年(一八八七)に上京して細川邸で画事にとめる一方、主に日本美術協会を舞台として、作品発表を重ねている。また、同二十一年の《第二回東洋絵画共進会》出品作と考えられる《花鳥図》(当館蔵)が御買上を受けたのをはじめとして、以後、しばしば帝室の御下命や宮内省からの制作依頼を受けるなど、帝室とゆかりの深い画家でもあった。東京で死去した。

12 《画帖》 二帖・五十図

明治二十四年(一八九一)頃
絹本着色 各四〇・九×五〇・六
三の丸尚蔵館

本画帖は、明治二十五年七月二十七日に宮中に納められたことが確認される作で、山水、花鳥、故事、人物、獣魚など各種の画題を堅固な形態把握と、多彩な写生画法を駆使して描きあらわした五十図からなっている。明治期には、写生を基礎としつつも、濃麗な彩色と巧みな墨技による独自の装飾的画風を築いたときれる杉谷であるが、本作を通観すると、彼が実際には、きわめて多様な描写技法に習熟しており、その画才は実に幅ひろく卓越したものであったことが、よく理解されよう。

田崎草雲

「たさきくさうん」 東京・南宗派
文化十二年(一八二五)―一八九八年(明治三十一)

狩野玉圓永信は狩野派御徒町家の絵師で、明治期に活躍した狩野應信(天保十三―一八四二―明治四十―一九〇七)の父にあたるが、経歴や画業についての詳細はあきらかではない。没年は明治二十三年(一八九〇)とも伝えられる。そうだとすれば、本作には明治二十四年一月に宮内省買上との伝来記録が残されているので、仮に新画を購入したとすると、画家最晩年の一点ということになるのかもしれない。画面奥手の花籠に桜、山吹、牡丹が咲き誇り、その手前には董や蒲公英が、そして画面向かって左手の花籠には藤花が描き配された、色鮮やかな濃彩による《花籠図》の一作である。各花々は、伝統的な類型描写に陥ることなく、よく観察したうえでそれぞれの特徴がとらえられており、江戸末期の作だとしても、そこに近代に連なる写生態度をみとめることは間違ではないだろう。中国青銅器風の花籠が描かれた背景には、清朝文化が流行した江戸末期から明治初頭にかけての日本の美的趣味の投影がうかがわれる。

14 《花鳥之図》

明治期 十九世紀
絹本着色 一六六・六×八四・二
三の丸尚蔵館

勤皇の画家としても知られる田崎は、江戸神田の足利藩邸内で生まれた。幼名は頼助。文人画をよくした父に作画の手ほどきを受けたのち、南宗派のほか四条派や南北合派などさまざまな画派に学び、嘉永六年（二八五三）に足利藩戸田家の絵師となった。明治維新後は、内外の博覧会等に出品して受賞を重ねたほか、明治二十一年（一八八八）竣工の明治宮殿の杉戸絵制作にも参加している。同二十三年に帝室技芸員に就任。三十一年に足利の自宅で死去した。本作は作者の没後に献上されたと考えられる作で、随所に水墨画風のぼかしの手法を用いて彩色を施した、清雅な趣の花鳥図である。夕暮れの水辺にしなだれかかる百日紅と、そこに休む小禽の姿が、生き生きとした情感をそなえて描きあらわされている。

瀧 和亭

「たきかてい」 東京・南北合派
文政十三年（一八三〇）—明治三十四年（一九〇一）

江戸千駄ヶ谷に生まれる。本姓・田中。名は謙。字は子直。幼名は長吉。幼少時から荒木寛海らに師事して、中国の古画や明清画、南蘋派などさまざまな画派に学ぶことで、折衷的で写実性の色濃い独自の画風をかたちづくっていった。とりわけ五十歳以降は、南宗派と北宗派を統合した画風を試みて、濃麗な写実的花鳥画に新境地を確立した。明治期のさまざまな内外の博覧会や共進会、展覧会で受賞を重ねたほか、日本美術協会で指導的役割を果たした。明治二十六年（一八九二）に帝室技芸員に就任。東京で死去した。

美術史家の瀧精一は長男。

15 《富士柳蔭馬之図》 双幅

明治期 十九世紀
絹本着色 各一六四・五×五六・九
三の丸尚蔵館

右幅に松樹越しに望む富岳を、左幅には柳の下に憩う三頭の馬を描き配して一對とした、吉祥の意を込めて制作されたと考えられる作である。全体に南宗派風の柔らかな筆致と色使いを基調としているが、そのなかでも馬の姿は、堅固な形態把握と的確な細部描写を特色としており、作者の写生への意欲をうかがわせている。

16 《緋桜図》

江戸末期—明治初期 十九世紀
絹本着色 一四四・三×七二・四
三の丸尚蔵館

今を盛りとして咲き誇る桜樹を画題とした作である。花や葉の描写は、巧みな濃淡を生かした写生味の強いものとなっているが、これに対して、幹の部分は細かな筆触を重ねた没骨風の墨技により、淡く影のように表現されている。結果として、桜花が強調されて画面に浮かび上がることとなるが、このように背景や環境描写、副次モチーフは淡泊な描法でとらえ、主要モチーフのみを明快に描きあらわす作画手法は、明治期の南北合派の特徴のひとつといえる。画中に落款印章を欠いていることから、おそらくは何らかの機会に御下命により制作されたものと考えられる。

17 《三対幅縮図》 三葉

明治二十年代末
紙本着色 各三八・七×二七・〇
三の丸尚蔵館

18 《花鳥図》 三幅対

明治二十年代末
絹本着色 各一七八・九×二六・三
三の丸尚蔵館

出品番号17の《三対幅縮図》は、18の《花鳥図》に先だつて描かれた作者自筆の下絵画稿で、18の箱中に収められている。三葉の画稿には、それぞれ宮内省の担当者のもと考えられる認印が残されており、加えて18の各画中には作者の落款印章を欠いていることから、《花鳥図》が当初より三幅対として構想されていたこととともに、同作が展覧会での御買上作品や献上品ではなく、あきらかに御下命もしくは宮内省の依頼により制作された注文作品であったことが確認される。（四季花鳥図）ではあるが、四幅対ではなく三幅対にまとめたのが興味深いところで、その理由は、あるいは、明治宮殿での作品配置壁面の幅を考慮してのことであつたのかもしれない。雉に躑躅や藤花、蒲公英を配した右幅は、おそらく春と初夏のふたつの季節を兼ねたものである。そして晩夏から秋にかけての季節は、野薔薇や薄の茂りのもとで憩う鴨の群を画題として左幅に表現し、一方、中幅の岩陰に潜む狼の母子をうかがう雪中の鷺図が冬の情景である。各幅があらわす季節の表情を描き分ける意図によるものか、春と初夏の情景は、南蘋派風の精緻な筆致と濃麗な色調により各事物が細部にいたるまで丹念に描き込まれているのに対して、晩夏と秋は、南宗派風の柔らかな筆致が主調をなしている。また、冬は、季節の厳しさを伝えるかごとく、一転して力強く雄渾な画風を特徴としている。

多彩な画法に習熟していた瀧の技量が存分に発揮された作品である。

19 《仁徳天皇難波宮居之図・中将試木本末之図》

双幅

明治中期 十九世紀
絹本着色 各一〇八・五×四五・六
三の丸尚蔵館

右幅は、現在の大阪市中央区法円坂町の地に白雉三年(六五二)に完成したとされる古代の宮殿・難波宮(なにわのみや)の高殿から、仁徳天皇が民々のあがる炊事の煙を望み、国の安泰と繁栄を思う場面を画題としている。一方、左幅では、川に木を流して、物事の本末を試みたという逸話を描いている。明快な形態把握と濃彩色を特色とする、瀧には珍しい大和絵風の主題作であり、画中に落款を欠くことと考え合わせると、何らかの機会の献上作品であった可能性が高い。昭憲太后御遺愛の品と伝えられる一作である。

20 《住吉富士吉野図》 三幅対

明治二十二年(一八八九)頃
絹本着色 各二七一・八×六八・七
三の丸尚蔵館

明治二十二年十一月三日に、皇太子(のちの大正天皇)立太子の折りの献上品として、当時の宮内省侍医や武官ら一同が制作依頼をおこなった作。瀧を筆頭に、狩野派の狩野永徳「かのう・えいとく」文化十一年/一八一四—明治二十四年/一八九二と南宗派の野口幽谷の三名の画家がそれぞれ一幅づつ描き分け、三幅対とした合作作品である。画題は御慶事にふさわしい名所絵尽くしであり、瀧による右幅が《住吉》、狩野の中幅が《富岳》、そして野口が担当した左幅が《吉野》の図となっている。画題に合わせて、本来はおのおの画風を異にし

ている三者が、明快な形態把握と濃彩色による大和絵風の画風を試みて、全体の統一を図ることに意を尽くした、きわめて興味深い作といえる。

野口幽谷

「のぐち・ゆうこく」 東京・南宗派
文政十年(一八二七)—明治三十一年(一八九八)

21 《寿老人松鶴竹亀之図》 三幅対

明治二十二年(一八八九)頃
絹本着色 各一七四・二×五七・二
三の丸尚蔵館

22 《智仁勇図》 三幅対

明治二十二年(一八八九)頃
絹本着色 各一七六・三×五七・五

江戸飯田町中阪に生まれる。名は統、巳之助。嘉永年間に椿椿山に師事して花鳥画の描法を学び、安政年間初頭から画事に専念するようになった。明治期維新後は、日本美術協会を主な活動の場とする一方、内外の博覧会や共進会等で受賞を重ねた。また、早くから宮中の御用画を手がけている。明治二十六年(一八九三)に帝室技芸員に就任。東京で死去した。

花鳥画を最も得意としていた幽谷の作風は、概して、文人画家らしく落ち着いた清雅なものであるといつてよい。そのなかで、これら二件の作風は、明快な形態把握と濃彩色、丹念な細部描写を特色としており、幽谷の画業中、やや特殊な性格を示したものになっているといえる。それは、おそらく、二件が、ともに明治二十二年の皇太子立太子の折りに、宮中からの御下命を受けて描かれたことに理由があろう。慎重な筆致

は、制作にかける一種気負いに満ちた画家の心持ちを反映しているとみなすこともできようし、それに加えて、同一の機会に前掲の《住吉富士吉野図》のうち《吉野》図を手がけていたことが、こうした彫りの深い堅固な画風を生みださせることになったのかもしれない。出品番号21の《寿老人松鶴竹亀図》は、まさに御慶事にふさわしい、馴染み深い吉祥のモチーフを組み合わせた作である。一方の22《智仁勇図》は、この三者をもつて人間普遍の徳であるとする『中庸』の教えを、獣魚を主人公に図様化している。

荒木寛敏

「あらか・かんぼ」 東京・南北合派
天保二年(一八三一)—大正四年(一九一五)

江戸芝赤羽根に生まれる。旧姓・田中。幼名は光三郎。天保十年から文晁系の荒木寛快に師事し、南北合派の画法を学んだ。その後、荒木家の養子となり、安政六年(一八九五)に土佐藩の絵所預となった。維新後は、一時油画家へと転じたが、明治十五年(一八八二)頃から南北合派の伝統絵画制作に戻り、以後、内外の各種博覧会や共進会へ日本美術協会美術展覧会等に主に花鳥画作品を出品して、数々の受賞を重ねた。また、明治二十年竣工の明治宮殿の杉戸絵制作をおこなったのはじめ、三十三年には帝室技芸員に任じられるなど、帝室とのゆかりも深かった。同三十一年に東京美術学校教授に就任。三十九年にはイギリスのロイヤル・ソサエティ・オブ・アーツ会員に推挙されたほか、明治四十年から四十五年にかけては、文部省美術展覧会の審査員をつとめた。東京で死去。

23 《孔雀図》

明治二十三年（一八九〇）
絹本着色 一四六・〇×二六〇・五

三の丸尚蔵館

この作品は、明治二十三年の第三回内国勸業博覧会第二部第一類（美術—絵画）で妙技二等賞を受賞した荒木の代表作である。けわしい岩山の頂に雄の孔雀が尾羽をひろげて気高く立ち、かたわらに雌が雄につき従うかのように、ひそやかに安らいでいる。その周囲には山桜が咲き誇り、三頭の蝶が孔雀を讃えるかのようには舞い飛んでいる。細部にいたるまで迫真的かつ絢爛な洋画風の写実描法でとらえられた孔雀に対して、桜や蝶は濃淡をそなえた柔らかな筆使いであらわされている。一方、岩肌の描写は陰影の濃い、立体感豊かなものとなっている。これらの各種異なる筆法が巧みに組み合わされることで、画面には確かな実在感と現実性に満ちた遠近感が生みだされているのである。また、制作過程で特に苦心したと伝えられる絶妙な蝶の布置も、空間のひろがりをつつ深める役割を果たしている。南北合派の絵画様式と西洋画法が破綻することなく見事に調和した、明治中期の花鳥画の傑作である。

24 《枯木雉子竹水仙葡萄之図》

明治三十五年（一九〇二）

絹本着色 一三六・〇×七〇・九
三の丸尚蔵館

前掲の《孔雀図》と比較すると、淡泊な面もちに映るかもしれない作であるが、荒木の画業を通観してみると、本作のような柔らかな筆法を基調とした、どちらかといえば南宗派に傾き気味の性格の作品の方が珍しくないことに気づく。その意味では、《孔雀図》は、やはり荒木にしても稀にしか生みだすことのできない、

畢生の名作であったというべきなのかもしれない。ただし、本作にしても、個々の事物の特徴をとらえる観察眼と、それらを実在感豊かに描出する描写力には揺るぎないものがあり、荒木の技量の高さをうかがわせる。

野口小蘋

「のぐち・しょうひん」 東京・南宗派
弘化四年（一八四七）—大正六年（一九一七）

大坂に生まれる。旧姓・松邨。名は親。英斎の雅号を持つ町絵師でもあった漢方医の父から描画の手ほどきを受けたのち、八歳の時から四条派の画法を学ぶ。その後、慶應元年（一八六五）に京都で文人画家の日根對山に入門して本格的に南宗派の研鑽に励むようになった翌年から、号を小蘋と改めた。明治四年（一八七一）に上京。明治十五、十七年それぞれの内国絵画共進会で連続受賞したほか、同二十二年からは日本美術協会を主な作品発表の場として活躍を続けた。また、同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の指導をおこなうようになり、さらに二十五年には宮中の画学指導御用掛に就任するなど、明治期を通じて、帝室とのゆかりが特に深い画家のひとりであり、御用命も多かった。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に、女性としては初めての帝室技芸員に任じられ、明治四十年から四十二年にかけての文部省美術展覧会では審査員をつとめるなど、明治期の代表的な女流画家として、幅ひろい活動をおこなった。東京で死去。

25 《緑竹図》

明治二十七年（一八九四）

絹本着色 一九三・〇×八四・八
三の丸尚蔵館

本作は、明治二十七年の明治天皇大婚二十五年（銀婚式）を御祝いする献上品として、制作依頼を受けて描かれたものである。一般に野口の作風は、女性らしい繊細な筆致と柔らかな色調、そして何よりも品格の高さを特色としている。それゆえに、帝室から重用されたのであろうが、そうしたなかで、この一作は、やや異色の画風を示しているといえる。竹の青緑色を基調とした配色は清新な趣を画面全体に生みだしているが、上方に向かつて勢よく伸びる竹の筆法は、剛直で厳しさを漂わせるものとなっている。どちらかといえば、本作を支配しているのは、男性的な力強さといえるのである。また、竹や靈芝などの吉祥の事物の描写も、堅固な形態把握を特徴とするきわめて写実性が強い性格をそなえていることに気づく。おそらく、ここには、南蘋派などに学んだ中国の写実的画法の影響があるのだろうが、それ以上に、力強い表現を生み出す背景となったのは、御慶事に際しての特別な制作に立ち向かう画家の強い意気込みによるものだったのではないだろうか。

出品目録

番号	作者名	作品名	員数	制作年代	サイズ	図版頁
1	原 在照	四季耕作図	双幅	江戸末期～明治初頭	各二二五・四×五七・五	4
2	原 在照	蘇子論言図	一幅	江戸末期～明治初頭	一四二・二×七二・七	5
3	永井香浦	春江洗馬図	一幅	明治十六年(一八八三)頃	一二五・七×五六・〇	6
4	巖島虹石	西王母図	一幅	明治三十年(一八九七)	一六一・五×七〇・二	9
5	岸竹堂ほか	文久三年三條實美於妙法院説論之図・ 元治元年土方久元入萩城之図	双幅	明治二十四年(一八九二)	各二七一・四×八三・四	11
6	翠山	群芳鬪妍	一幅	江戸末期～明治期	一三六・九×五三・六	13
7	野村文拳	鹿・葛之図	一幅	明治二十年(一八八七)	一四二・〇×七〇・〇	14
8	野村文拳	清水寺春雨図・宇治秋暁図	双幅	明治三十九年(一九〇六)	各二三八・三×七四・二	16
9	森川曾文	柏鹿伴鹿児ノ図	一幅	明治三十一年(一八九八)	一六一・八×二一五・七	15
10	村瀬玉田	波に雁図	双幅	明治期	各一八七・五×六三・六	18
11	村瀬玉田	葉山之実景	一幅	明治期	一六五・二×六九・五	19
12	杉谷雪樵	画帖	二帖 (上巻25図、下巻25図)	明治二十四年(一八九二)頃	各四〇・九×五〇・六	20

13	狩野玉圓	四季花図幅	一幅	江戸末期～明治初期	一・二・三・五×五五・〇	29
14	田崎草雲	花鳥之図	一幅	明治期	一六六・六×八四・二	30
15	瀧 和亭	富士柳蔭馬之図	双幅	明治期	各一六四・五×五六・九	31
16	瀧 和亭	緋桜図	一幅	江戸末期～明治初期	一四四・三×七二・四	32
17	瀧 和亭	三対幅縮図	三葉	明治二十年代末	各三八・七×二七・〇	33
18	瀧 和亭	花鳥図	三幅	明治二十年代末	各一七八・九×一二六・三	34
19	瀧 和亭	仁徳天皇難波宮居之図・中将試木本末之図	双幅	明治中期	各一〇八・五×四五・六	38
20	瀧 和亭ほか	住吉富士吉野図	三幅	明治二十二年(一八八九)頃	各一七一・八×六八・七	40
21	野口幽谷	寿老人松鶴竹亀之図	三幅	明治二十二年(一八八九)頃	各一七四・二×五七・二	42
22	野口幽谷	智仁勇図	三幅	明治二十二年(一八八九)頃	各一七六・三×五七・五	44
23	荒木寛畝	孔雀図	一幅	明治二十三年(一八九〇)	一四六・〇×二六・〇・五	47
24	荒木寛畝	枯木雉子竹水仙葡萄之図	一幅	明治三十五年(一九〇二)	一三六・〇×七〇・九	46
25	野口小蘋	緑竹図	一幅	明治二十七年(一八九四)	一九三・〇×八四・八	48
参考	国井応文	梅花唐美人図	一幅	江戸末期～明治前期	一一九・六×五四・五	8

註記…会期中、前期と後期に分けて展示替を行います。
また、都合により、一部展示内容が変更されることもあります。

Reappraisal of Meiji Art V
Japanese paintings —keepsakes of Edo
with the fragrance of the capital.
Sannomaru Shōzōkan Exhibit Catalog No. 24

Editing: Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shōzōkan
Production: Insho-sha, Ltd.
Translation: Kevin Rooney
Publishing: Imperial Household Agency, Japan
March 31, 2001

明治美術再見 V
日本画—江戸の名残・京の薫
三の丸尚蔵館企画展図録 No.24

編集: 宮内庁三の丸尚蔵館
制作: 印象社
翻訳: ケヴィン ルーニー
発行: 宮内庁
平成13年3月31日

- ・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。

Reappraisal of Meiji Art V
Japanese paintings —keepsakes of Edo
with the fragrance of the capital.
Sannomaru Shōzōkan Exhibit Catalog No. 24

Editing: Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shōzōkan
Production: Insho-sha, Ltd.
Translation: Kevin Rooney
Publishing: Imperial Household Agency, Japan
March 31, 2001

明治美術再見 V
日本画—江戸の名残・京の薫
三の丸尚蔵館企画展図録 No.24

編集：宮内庁三の丸尚蔵館
制作：印象社
翻訳：ケヴィン ルーニー
発行：宮内庁
平成13年3月31日

- 14
Picture of Flowers and Bird
Tazaki Souun
1910
Single width
166.6×84.2
- 15
Picture of Mt. Fuji and Horses under a Willow Tree
Taki Katei
Meiji
Double width
64.5×56.9
- 16
Picture of Cherry Tree
Taki Katei
End of Tokugawa Shogunate – Early Meiji
Single width
144.3×72.4
- 17
Last of Three Pictures
Taki Katei
Early Meiji
3 Sheets
48.7×27.0 each
- 18
Picture of Flowers and Bird
Taki Katei
Early Meiji
Triple width
48.7×27.0 each
- 19
Picture of Emperor Nintoku in his Palace
Taki Katei
Early Meiji
Double width
108.5×45.6 each
- 20
Picture of Sumiyoshi and Mt. Fuji and Yoshino (Kyoto)
Taki Katei and others
1889
Triple width
171.8×68.7 each
- 21
Picture of Old Man, Pine, Crane, Bamboo, and Turtle
Noguchi Yukoku
1889
Triple width
174.2×57.2
- 22
Picture of Chijinyu
Noguchi Yukoku
1889
Triple width
176.3×57.5 each
- 23
Picture of Peacocks
Araki Kanpo
1890
Single width
146.0×260.5
- 24
Picture of Dead Tree and Pheasant and Bamboo and Daffodils and Grapes
Araki Kanpo
1903
Single width
136.0×70.9
- 25
Picture of Green Bamboo
Noguchi Syohin
1894
Single width
193.0×84.8
- Picture of Plum Blossoms and Beautiful Woman of Tang Dynasty China*
Reference: Kunii Oubun
End of Tokugawa Shogunate – Early Meiji
Single width
119.6×54.5

Works Exhibited

- 1
Picture of Four Seasons of Farming
Hara Zaisyo
End of Tokugawa Shogunate – Early Meiji
Double width
25.4 × 57.7 each
- 2
Picture of Affairs of Soshi
Hara Zaisyo
End of Tokugawa Shogunate – Early Meiji
Single width
42.1 × 72.7
- 3
Picture of Syunko Senba
Nagai Kouho
1883
Single width
25.7 × 56.0
- 4
Picture of Seioubo
Iwajima Koseki
1897
Single width
6.5 × 70.2
- 5
*Picture of Saneyoshi Sanjo Giving an
Admonition at the Myohoin in the Year
Bun'yu 3 (1863) and Hisamoto Hijikata
Entering the Hagijo in the Year Genji 1
(1864)*
Kishi Chikudo
1891
Double width
71.4 × 83.4, 171.3 × 83.3
- 6
Gloriously Blossoming Flowers
Suizan
End of Tokugawa Shogunate – Meiji
Single width
36.9 × 53.6
- 7
Picture of Deer and Kudzu
Nomura Bunkyo
1887
Single width
42.0 × 70.0
- 8
*Picture of Spring Rain at Kiyomizu Temple
and Fall Foliage at Uji*
Nomura Bunkyo
1906
Double width
38.3 × 74.2 each
- 9
Picture of Deer and Fawn next to Oak
Morikawa Sobun
1898
Single width
6.8 × 115.7
- 10
Picture of Wild Goose Flying over the Waves
Mrase Gyokuden
Meiji
Double width
87.5 × 63.6 each
- 11
Background of Hayama
Murase Gyokuden
Meiji
Single width
65.2 × 69.5
- 12
Picture Album
Sugitani Sessyo
1891
boxes (First box, 25 sheets; second box, 25 sheets)
40.9 × 50.6 each
- 13
Picture of Four Seasons of Flowers
Kanou Gyokuen
End of Tokugawa Shogunate – Early Meiji
Single width
123.5 × 55.0

English Summary

Toshiyuki Ohkuma

Curator in Chief, Museum of the Imperial Collections, Japan

Looking carefully at the Meiji era Japanese paintings at the Sannomaru Shozokan, a number of intriguing not well known facts jump out.

The first one we can mention is that investigating the art magazines of that day and other printed literature and the documentary records concerning commissions by the Imperial Household, the lineup of faces of Japanese painters whose works the Imperial Household and the Imperial Household Department took so many opportunities to obtain were not necessary the same as the members of the Imperial Household artistic staff. The names registered as painters who were official purveyors to the Imperial Household include such artists as Bairei Kono, Kansai Mori, Tei Katakai, Gyokuden Murase, Shorin Fujii, Yukoku Noguchi, Kanpo Araki, Gyokusho Kawabata, Bunkyo Nomura, Sessho Sugitani, but of these, Muraseki and Fujii, Nomura, Sugitani, et. al., were not members of the Imperial Household artistic staff. Even though they were mainstays of the “Japan Council of the Arts”, they were not executives or the like. Some of these artists labored in obscurity. Nonetheless, they were treated by the Imperial Household as just as important as, at times even more important than, the members of the Imperial Household artistic staff. Why was this?

The first piece of the secret was that they all specialized in realistic recordings such as bird and flower paintings and landscapes. Second, except for Sugitani, they were all born and trained in Kyoto and belonged to either the Maruyama school or Shijo school.

Nowadays, we tend to assume that members of the Imperial Household artistic staff held the same position and played the same role as Western court artists, such as for example Velasquez in 17th century Spain. In other words, we have the image that the greatest priority in their mission was given to mirroring the visage of the monarch and that they monopolized the authority and responsibility to produce products used within the palace. However, the more research into Meiji Japan proceeds, the more it becomes clear that the actual situation of these Japanese artists was quite different from that of court artists in the West. Certainly, members of the Imperial Household artistic staff were responsible for producing products that met the desires of the imperial palace every time they had the honor of receiving an imperial commission, but it was not the case that painters were selected strictly according to the personal tastes of the Imperial Household. This system was entrusted to the Japan Council of the Arts under the supervision of the Supervisory Council bureaucracy affiliated with the Ministry of Agriculture and Commerce and the Imperial Household Department and at least for the field of painting, in the

Meiji era, the selection of artists can be said to have been according to the degree of contribution to the operation of the Japan Council of the Arts. To put it another way, this was a kind of public exhibit system within the Japan Council of the Arts. The Imperial Household did not impose its personal esthetic values or tastes on these decisions. On the other hand, even when member of the Imperial Household selected and obtained paintings through private orders, they did not ask the opinions of the Imperial Household artistic staff or the Japan Council of the Arts. In other words, the Imperial Household never mixed the operation of the public system and its private tastes.

Looking at this, the reason why mostly Kyoto school Japanese painters from outside the Imperial Household artistic staff were given import positions is probably easy to understand. {As has been discussed previously in this magazine}, up until the Meiji Restoration, the esthetic tastes of the Imperial Household had been cultivated for a long while in Kyoto. Considering this, it seems completely natural that objective portrayal bird and flower paintings and landscape paintings done by painters such as Bunkyo Nomura were found in the palace. Come to think of it, the members of the Imperial Household artistic staff such as Bairei Kono, Kansai Mori, and Gyokusho Kawabata who had the most opportunities to have their works hung in the palace were Kyoto painters from the Maruyama school or Shijo school. What they frequently painted under imperial commission throughout the Meiji era were realistic landscapes with famed Kyoto locations such as Kiyomizu, Uji, and Yoshino as their themes.

Also, it has become clear that works by Kyoto painters in the literary style of the Meiji era who are now considered relatively minor painters, such as Koho Nagai, and Chinese style landscapes by such Maruyama school painters as Obun Kunii were popular in the palace. This was not so well known until now and is drawing extreme attention.

On the other hand, the fact that even among the Tokyo painters, Gyokuen Kano left behind superior realistic flower basket paintings and Tei Takika and Yukoku Noguchi and others who were basically painters in the literary style were commissioned by the Imperial Household to paint famous Kyoto locations and Japanese medieval style works, works which go against the common sense of conventional art history. This will be an important topic for future research.

Reappraisal of Meiji Art V

Japanese paintings—keepsakes of Edo with the fragrance of the capital.

Museum of the Imperial Collections, Japan, Sannomaru Shōzōkan

Foreword

This is the fifth exhibit in the “Reappraisal of Meiji Art” series, which has been systematically introducing Meiji era art at the Sannomaru Shōzōkan.

This exhibit shines its light primarily on the dawn of Japanese painting from the end of the Edo Shogunate through the 20s of the Meiji era (1867–1897) and introduces the activities of members of the traditional conservative schools, such as Bunkyo Nomura, Gyokuden Murase, Katei Taki, Yūkoku Noguchi, and Kanpo Araki, centering on works that we have not had the chance to explore yet in this series. This exhibit can be considered a continuation of the second exhibit.

However, whereas the second exhibit emphasized the historical role of the Japan Council of the Arts, this exhibit focuses on the works of artists from Kyoto centering on the Shijō and Maruyama schools and from Tokyo centering on the Minami and Nanbokugou schools. This exhibit of 24 hanging scrolls and one painting by 15 artists illuminates the differences and common points between the works by Kyoto artists and those by Tokyo artists.

We are hoping that this exhibit will give us all an even deeper appreciation for the appeal of Japanese painting from the early Meiji era.

March 2001

Museum of the Imperial Collections, Japan, Sannomaru Shōzōkan