# 和中洋の融和の美を求めて

## 明治の宮中デザイン

*The Imperial Court Design - searching for harmony between the Japanese, Chinese and Western styles*

# 和中洋の融和の美を求めて

## 明治の宮中デザイン—

*The Imperial Court Design - searching for harmony between the Japanese, Chinese and Western styles*

平成15年9月27日（土）～12月14日（日）

宮内庁三の丸尚蔵館

## 目次


3——あいさつ

4——探訪・明治の宮中デザイン

9——Ⅰ・伝統美の継承と復興
Succession of Traditional Art and its Restoration

［1］花鳥図を纏う・風景画で彩る
Cladding in Flower and Bird Designs, and Decorating with Landscapes

［2］古代への憧景—かたちと文様
Admiring Ancient Eras-Forms and Patterns

27——Ⅱ・東から、西から
From East and West

［1］中国趣味の系譜
The Chinese Tastes

［2］欧化の流れのなかで
Within Westernization

55——Ⅲ・折衷の美・溢れる装飾
A Compromise between the Various Art Styles and Brimming Decor

80——明治宮殿の室内装飾用織物と二代川島甚兵衛・図版

82——明治宮殿の室内装飾用織物と二代川島甚兵衛

86——作品解説

95——出品目録

iii——List of Exhibits

ii——English Summary

i——Foreword


## 凡例

一、本図録は、平成十五年九月二十七日（土）から十二月十四日（日）までを会期とする宮内庁三の丸尚蔵館第三十二回企画展「明治の宮中デザイン—和中洋の融和の美を求めて」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、作品の展示替をおこなう。

一、冊子形状作品等については、展示会場の都合により、図録掲載作品の全てが展示されないものもある。

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、サイズの順で記載した。

一、サイズの単位は㎝である。原則として、平面作品については、本紙部分のサイズを縦×横で、立体作品については、本体部分をD・×W・×H・で表示した。

一、出品№4～5、15～17、27～41、63～64は当庁管理部大膳課の、№56～57は当庁長官官房用度課の所管品であり、他は三の丸尚蔵館の収蔵品である。

一、本展覧会は三の丸尚蔵館学芸室主任研究官・大熊敏之が企画構成、テーマ解説執筆をおこない、その他の図録原稿は大熊と主任研究官・太田彩、研究員・五味聖、研究員・岡本隆志が分担執筆した。また、図録編集には、大熊と岡本があたった。

一、本展の準備調査に際しては、当庁書陵部および管理部工務課の協力を得た。

一、本図録掲載の写真は、当庁嘱託カメラマンの撮影による。

# あいさつ

明治期にはじまる日本の近代化の流れのなかで、宮中の室内空間を彩るさまざまな調度、装飾品も、それまでの伝統的なスタイルとは異なる、新たな性格を示すようになっていきます。花鳥や名勝地などのモチーフが、写生味の優った絵画的図様性への指向と強く結びつくことで、擬洋風建築内の広大な空間にふさわしく、大ぶりな花瓶等の器物全面や暖炉用の染織衝立に大きく描きあらわされるようになります。また、王政復古の風潮に呼応するなかで、古風な文様を特色とする食器や、擬古的な性格が色濃い花盛器などが、創出されることとなりました。

その一方で、欧化政策推進の動向にともない、西欧からもたらされた時計や、イギリスのヴィクトリア朝の様式に倣ったテーブル・アートなどが室内で用いられるとともに、幕末期以来、明治三十年代までは日本でも最新のファッションとしてもてはやされた清朝風の中国趣味もまた、宮中に取り入れられていきます。

そうしたなかで、およそ明治三十年代をひとつのピークとして、和中洋を混在させた、豊饒なまでの装飾性を帯びる独特の宮中美のスタイルがかたちづくられていくことになります。それは、近代ならではの新たな美的空間を創造する試みにほかならなかったといえましょう。

本展は、このような観点から、当館所蔵品を中心に、明治期の宮中を彩った美術、工芸作品の数々を大きく三つのテーマに沿って改めて見直すことで、明治の美意識の一断面を探ろうとするものです。

平成十五年九月

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32回　明治の宮中デザイン―和中洋の融和の美を求めて）

| 作品番号 | 作品名 | 作者名 | 員数 | 時代 | ページ |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 花鳥模様花瓶 | 作者不詳 | 一点 | 明治初期（19世紀） | p. 9 |
| 2 | 菊貼付香炉 | 十二代沈壽官 | 一点 | 明治26年（1893） | p. 10 |
| 3 | 草花文花瓶 | 幹山伝七 | 一対 | 明治中期（19世紀） | p. 11 |
| 6 | 天鵞絨友禅染芦に群鴨図衝立 | 三代飯田新七 | 一基 | 明治44年（1911） | p. 14 |
| 7 | 天鵞絨友禅染風景図衝立 | 杉田幸五郎 | 一基 | 明治36年（1903） | p. 15 |
| 8 | 天鵞絨友禅染春景図衝立 | 杉田幸五郎 | 一対 | 明治36年（1903） | p. 16-17 |
| 9 | 寰宇無双図額 | 濤川惣助 | 一点 | 明治20年代後半 | p. 17 |
| 10 | 銅鼎形花瓶 | 秦蔵六 | 一点 | 明治11年（1878） | p. 18 |
| 11 | 黄銅彝形香爐 | 秦蔵六 | 一点 | 明治15年（1882） | p. 19 |
| 12 | 銅鼎形雲龍文香爐 | 嘉幸 | 一点 | 明治22年頃（1889頃） | p. 19 |
| 13 | 花唐草象嵌花盛器 | 金沢銅器会社 | 一点（六点のうち） | 明治24年（1891） | p. 20-21 |
| 14 | 銀鳳凰高彫花盛器 | 香川勝廣 | 一対 | 明治38年（1905） | p. 22 |
| 18 | 蘭亭画帖 | | 一帖（一二図） | 中国・清朝（18世紀後半以降） | p. 27-30 |
| 19 | 春江洗馬図 | 永井香浦 | 一幅 | 明治16年頃（1883頃） | p. 32 |
| 20 | 梅花書屋之図 | 田能村直入 | 一幅 | 明治17年（1884） | p. 31 |
| 21 | 西王母図 | 厳島虹石 | 一幅 | 明治30年（1897） | p. 32 |
| 22 | 紫檀彫刻松竹梅文飾棚 | 作者不詳 | 一基 | 明治35年頃（1902頃） | p. 33 |
| 23 | 茶葉末釉管耳瓶 | | 一点 | 中国・清朝（18世紀） | p. 36 |
| 24 | 霽紅釉花瓶 | | 一点 | 中国・清朝（18～19世紀） | p. 37 |
| 25 | 景徳窯博古磁花瓶 | | 一対 | 中国・清朝（19世紀） | p. 38-39 |
| 26 | 白磁雲文彫花瓶 | 五代高橋道八 | 一点 | 明治後期（19～20世紀） | p. 37 |
| 42 | 蝋燭立火舎 | イギリス | 十二点 | 19世紀後期 | p. 48 |
| 43 | 燭台 | 作者不詳 | 二点 | 明治期（19世紀） | p. 49 |
| 44 | 汽船型置時計 | ドイツ | 一点 | 19世紀後期 | p. 50 |
| 45 | 水雷艇型置時計 | フランス | 一点 | 19世紀後期 | p. 50 |
| 46 | 風船型置時計 | フランス | 一点 | 19世紀後期 | p. 51 |
| 47 | 崇元寺石門 | 山本芳翠 | 一点 | 明治20～22年（1887～89） | p. 52 |
| 48 | 縦縞に草花文様衝立 | 三代飯田新七 | 一基 | 明治44年（1911） | p. 54 |
| 49 | 縦縞に花輪リボン文様衝立 | 小林義雄 | 一基 | 明治44年（1911） | p. 54 |
| 50 | 唐花錦華鳥文花盛器 | 濤川惣助 | 一対 | 明治22年頃（1889頃） | p. 56 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 51 | 藍地花鳥図花瓶 | 七宝会社 | 一対 | 明治22年（1889） | p. 56 |
| 52 | 赤枝珊瑚樹鉢植置物 | 作者不詳 | 一点 | 明治30年（1897） | p. 56-57 |
| 53 | 藤に牡丹図 | 荒木寛畝 | 一点 | 明治17年（1884） | p. 58 |
| 54 | 水仙図 | 野口幽谷 | 一点 | 明治17年（1884） | p. 58 |
| 55 | 鶏に蟷螂図 | 渡辺小華 | 一点 | 明治17年（1884） | p. 58 |
| 56 | 菊折枝文燭台 | 作者不詳 | 一点 | 明治期（19～20世紀） | p. 59 |
| 57 | 菊花型燭台 | 作者不詳 | 一対 | 明治期（19世紀） | p. 60 |
| 58 | 燭台 | 作者不詳 | 一対 | 明治期（19世紀） | p. 60-61 |
| 59 | 菊蒔絵螺鈿棚 | 川之邊一朝ほか | 一基 | 明治36年（1903） | p. 62-63 |
| 60 | 水晶玉蟠龍置物 | 作者不詳 | 一組 | 明治前期（19世紀） | p. 62-64 |
| 61 | 諫鼓形香爐 | 山尾次吉 | 一点 | 明治33年（1900） | p. 65 |
| 62 | 神龍呈瑞 | 中川義實ほか | 一組 | 明治33年（1900） | p. 65-66 |
| 65 | 鬼国窯舞楽図花活用置物台 | 作者不詳 | 一点 | 明治10年（1877） | p. 71 |
| 66 | 銀岩上鶺鴒置物用置物台 | 前田香雪ほか | 一点 | 明治27年（1894） | p. 72 |
| 67 | 花鳥之図 | 杉谷雪樵 | 一幅 | 明治20年代 | p. 73 |
| 68 | 群猿之図 | 川端玉章 | 一幅 | 明治23年頃（1890頃） | p. 74 |
| 69 | 百布袋之図 | 河鍋暁雲 | 一幅 | 明治27年（1894） | p. 78 |
| 70 | 緑竹図 | 野口小蘋 | 一幅 | 明治27年（1894） | p. 76-77 |
| 71 | 山水図 | 橋本雅邦 | 一幅 | 明治30年代 | p. 79 |

# 探訪・明治の宮中デザイン

大熊敏之

## I

この十一月に開館十周年を迎える当館では、宮内庁における美術作品と美術史、文化史の専門研究機関として、発足当初から収蔵品の整理と調査・研究、修復事業を積極的におしすすめる一方で、多種多様な美術、工芸作品を逐次、さまざまなテーマにしたがって館内外でひろく公開する努力を続けてきた。また、館内での企画展示に際して、テーマに応じては、御物をはじめ、書陵部や用度課、大膳課など宮内庁内各部局に保管されてきた品々をまとめて、もしくは館蔵品と合わせて展観することも重ねてきた。さらにその過程で、収蔵品に関わるさまざまな美術史、文化史上の特定の研究課題を新たに浮かびあがらせて、学芸室に所属する各研究職員がそれぞれに見いだすことのできた一定の調査・研究成果を機会あるごとに発表することも、怠りなく継続させている。

しかし、これらの活動をすすめていけばいくほど疑問として強く意識されはじめたのが、いったい、当館をはじめとした庁内各所に受け継がれてきた美術、工芸品とは、近代、すなわち明治から昭和前期までの各期には、宮中で実際にはどのようなかたちで用いられてきたのだろうかという問題であった。収蔵品にかぎっても、なかには保管状況から判断して、宮中に納められて以降は、ほとんど収納箱から取りだされることもなく伝えられてきたのではないかと考えられるものがある。その一方で、かなりの頻度で、あるいは長期間にわたって用いられ続けてきたことがうかがわれるような、物理的劣化や損傷がみられる作品も少なくはない。もちろん、大膳課所管の各種食器類のように比較的用途が明確と思われる実用的な器物については、どのように用いられたのかなどという疑問をいだく必要もないだろう。だが、現実に室内装飾として用いられたものならば、絵画作品はもちろんのこと、実用的器物というよりも観賞性の色濃い調度、工芸品の場合は、どのように室内に配されていたのだろうか。

なるほど、たとえば「絵画」の場合、壁面を飾って、日々眺められたものであるとの一言で片づけてしまえるならば、話は簡単であろう。だが、たとえそうだとしても、どう考えてもかなりの天井高のある壁面にしか掛けられないような掛幅は、どれぐらいの期間にわたって、どのような場所を彩り続けていたのだろうか。また、壁面に固定するわけにはいかない屏風作品は、何の機会に、どこで用いられていたのか。額装の日本画と油画は、何らかの使い分けをされて壁面に掲げられていたものなのか、否か。一概に「絵画」とはいっても、実のところは、このような具体的かつ現実的な問いかけに対しては、わかるともわからないとも答えられなかったのが、実情だったのである。さらには、「絵画」と「工芸」、「工芸」と「工芸」はどういった取り合わせをもって、室内を装飾していたのか。そして、その結果、宮中ではいかなる空間の美のかたちが生みだされていたものなのだろうか。また、そこには宮中ならではの特質はみられたのであろうか。

このたびの展示企画は、われわれが日常的に館蔵の美術、工芸品に接しているなかでしだいに強まってきたこのような問題意識から出発することで、改めて各作品の来歴等にかかわる文献史資料の洗い直し調査をおこない、そこから得られた調査成果の一端に基づいて構成を試みたものである。その際、対象とする時代は、まずは明治期にしぼり、とりあげる作品もほんの一部を除いては、同時代のものに限定することにした。また、宮中といっても、より具体的には、いわゆる「明治宮殿」、とりわけ表宮殿と称される公的空間に主な視点を定めている。なぜならば、それ以上は、発表するに足るだけの充分な調査が及んでいるわけではないからである。しかも、このような制約を自らに課したとしても、まだまだ調査が完了したわけでもない。そればかりか、調査の結果、ますます新たな疑問点が生じてしまうことになってしまった例も、一、二にはとどまらない。右に掲げた疑問点のなかにさえ、いまだに解決の糸口すらつかめていないものだってあるのである。したがって、本企画は、多々の推定推論をも含んだうえでの、あくまでも現時点までの中間報告にしか過ぎず、今後、より調査が深まることで、訂正を余儀なくされる部分もあろうかと思う。しかし、問題提起の役割は充分に果たす内容に

なっているものと、考えている。

## Ⅱ

明治二十年（一八八七）十一月三十日に表宮殿の「豊明殿」や「千種之間」が竣工したのを皮切りに、表宮殿や奥宮殿が逐次竣工して、明治二十一年十月十日に完成建物の引き渡しがなされた、「明治宮殿」と後世呼ばれることになる総建坪五八五坪の壮大な木造の宮殿が焼失したのは、昭和二十年（一九四五）五月二十五日の東京空襲の夜のことであった。したがって、今日、われわれはその内部に入って、各室内の広大な空間のなかに身を置いてみることはできない。同宮殿についての一次史料として残されているのは、まずは、当庁書陵部が所蔵する関連一件文書の『皇居御造営誌』とその付属図類であり、そのほかには、宮内省内匠課から皇居造営事務局に参画して宮殿建設に携わった建築家の木子清敬が残し、現在は東京都立中央図書館の特別文庫・木子文庫のなかに収められている「明治宮殿造営関係資料」七、八三二点の図面、文書などが挙げられる。これに加えて、つい先年、個人蔵の明治宮殿関連図面が再発見されて話題になったことは、記憶に新しい。ただし、宮殿の平面図自体については、すでに明治二十二年の時点で、『建築雑誌』や『風俗画報』にも掲載、公開されているものであった［註1］。

この明治宮殿の成立の経緯については、建築学や建築史の分野では小野木重勝氏が早くに詳細な研究成果を著しているし、近年では、東京工業大学の藤岡洋保氏が木子文庫の史料目録の編集をおこなうとともに、史料の内容を検証した論考を発表している。さらに、明治宮殿内各室の建築装飾やインテリアに関しては、家具史やインテリア・デザインの研究者がそれぞれの著作のなかで少なからず論じてきてはいる［註2］。それらの先行研究によれば、建築自体は、あくまでも「和風の伝統様式を基軸とし、装飾や構法の一部には洋風を導入した」、「新機軸の木造和洋折衷宮殿」（小野木）ということになり、室内装飾のありようは、「いってみれば、書院造とバロックが強引に結婚させられたようなものである」（小泉和子）と総括されることになる。確かに、平面図からみてとれる基本プランは、表宮殿についていえば、左右シンメトリーを基本にめぐらされた回廊を囲んで各室が配される点で寝殿造りを想起させ、残された写真史料をみると、外観はあくまでも和風である。しかし、表宮殿の室内は、唐木の寄木張りのフローリングの床上にバロック風やヴィクトリア風の椅子が置かれ、天井からはシャンデリアが吊されていながら、その天井は格天井となっている。一方、奥宮殿の場合は、床座に床の間と違い棚がそなえられた畳敷きの空間であるのに、畳上には敷物が敷かれ、部屋によっては、マントルピースもそなえらている。まさしく和洋折衷の建築空間なのである。これをみた西欧人が、竣工間もない時期に「新しい宮殿は木造で、外観は日本風だが、内部の構えはすこぶる巧みに和洋両式が折衷されている」とか、「この宮殿のいずれの部分にいたしましても、細工において、純粋に日本的でないものはありません。ただ、壁掛けや家具などのデザインだけが、だいたいヨーロッパ風になっているだけです」と記しているのは、正しい観察であったといえるだろう［註3］。

だが、ここで気になるのは、明治期の記述というわけではないのだが、この木造宮殿内部の装飾様式が単なる「和洋折衷」などではなく「和漢洋折衷」、すなわち日本と中国と西洋が融和したものであったとする、次のような回想も残されていることなのである。「しかし、それは、折衷とか、混合とかいう弱い意味のものではなく、その三つをふまえてその上に立った、よく調和のとれたものであった。（中略）文官の大礼服、武官の正装、どれもよく調和した。燕尾服やフロックコートにも、婦人のロープ・デ・コルテにもつり合いが良かった。さらには昔ながらの束帯や、十二一重にも不思議なほど工合が良かった」［註4］。

このような感想は、いったい何を根拠として生みだされたものなのだろうか。建築と建築装飾の様式が「和」と「洋」の二要素からなっているのが確かであるならば、そこに「漢」を感じさせるものとは、何だったのだろうか。あるいは、それは、室内に飾り配された個々の絵画や調度、工芸品の造型的な特質にあったのではないだろうか。

## Ⅲ

実のところ、明治期には、どのような絵画作品が宮殿の各室に飾り配されていたのかということを具体的に伝えてくれる記事は、同時代の美術雑誌や新聞等の活字文献のなかにはほとんど見いだすことができない。明治宮殿の完成引き渡し前の明治二十一年六月二十八日付の『繪畫叢誌』には、「新皇居の御畫幅」という記事に大和絵画家の川邊御楯が「其筋の命を蒙りて」、「尹の大納言勅命をもて叡山に赴くの圖」を揮毫

中であり、同月五日に納める予定であることが記されているし、同誌十二月二十五日付にも、「京都上京區相國寺の什物伊藤若冲の畫彩色花卉禽蟲圖三十對」が「今度其筋の御沙汰により宮内省へ獻納」されることになり、「同品は宮城の食堂へ掛けらるべき御都合の由」という記述がみられるが、さて、これらの古画新画が収蔵された当時、現実に、宮殿のどこにどのように飾られたのかという点は、まったく不明なのである。

一方、工芸品については、制作、納入時の記事そのものは稀であるが、明治天皇の崩御直後は、香川勝廣の《銀鳳凰高彫花盛器》（№14）や、千種之間に据えられていたという濤川惣助の七宝製置物《尾長鶏》の制作時の回想譚がみられる［註5］。だが、そもそも、このような記述もまた、数少ない例外ということになる。

奥宮殿廊下の可動壁面として制作された杉戸絵については制作の経緯がかなり詳細にあきらかにされ、千種之間の格天井の格間に貼り込まれた柴田是真原画の綴織に関してもモノグラフィーが公にされ、その他、表宮殿各室の内部装飾を担当した「絵工」、「彫刻」、「織物」、「髹工」の名前は記録に残されているのとは対照的に、竣工当時にせよ、その後の明治年間のいずれかの間に配されたにせよ、建築物に付属していない単品の絵画、調度、工芸品がいかに各所を飾っていたのかの実態は、少なくとも活字文献を通じては、知ることはかなわないのである。

そこで、そのわずかな手がかりを得るための史料として貴重となってくるのが、明治宮殿の内部空間を記録した写真と、作品に付随する伝来記録ということになる。ただし、残念ながら、今日知られる明治宮殿の比較的古い記録写真の正確な撮影年代は、つまびらかではない。しかし、当館に残された原板記録などを検討すると、それらのうちもっとも時代が下るのは、遅くとも、おそらくは大正七、八年（一九一八〜一九）なのではないかと考えられる。対して、上限は、明治三十年代末から四十年代にさかのぼれるものと推測している。こうした記録写真が印刷物に掲載されたのは、調べた範囲内では、大正五年に出版された田中萬逸『雲上秘録』あたりがもっとも初期のものであり、その後、同十三年には複数の「写真帖」に収録されるが、ただし、部屋によっては大正八年頃以前とは調度の配置や種類が異なるものもみられ、これらは、大正八年以降に新たに撮影されたカットであろうかと想像される。さらに、昭和三十二年に財団法人・東京都遺族連合会が刊行した『皇居の面影』にいたっては、大正八年頃以前のカットと、大正八年から十三年までのカットに加えて、昭和前期のものとみられるカットの三期の写真が混在していることがわかる。したがって本企画にあたっては、当館で確認できる画像史料のうち、同一の室内であれば、大正八年頃以前のなるべく古い時期に撮影されたと推測されるものを参照することとした。

## Ⅳ

記録写真から読みとれる視覚情報と史料調査の結果を合わせて考えるならば、明治宮殿の室内装飾のなによりの基調をなしていたのは、まずは花鳥のモチーフであり、これは、建築本体の内部装飾はいうまでもなく、室内に飾り配される単品の額装日本画（№53〜55）や、暖炉用衝立（№6）をはじめとする調度、陶磁あるいは七宝製の花瓶、香炉などの装飾工芸品（№1〜3、51）、それにクロス地壁面に大きく掲げられた綴錦織の壁掛などさまざまな品々に横断的にみられるものである。その理由は、もっとも素直に考えるならば、花鳥ならば美しく誰にでも親しみやすいためということであろうし、制度史美術論者ならば、さしずめ花鳥のモチーフを選択したという行為そのものが、主として海外に向けての日本の国粋的精神主義の宣揚なのだとでも論じることになろう。だが、それ以上に可能性として挙げられるのは、ひとつには、こうした花鳥こそが、江戸末期までの京都で四条円山派に深く親しんできた帝室にとって、とりわけ親近感を覚えるものであったろうということである。また、近世期までの障壁画で四季花鳥が画題として選ばれることが少なくなかったことから、その伝統を受け継いで、同じく大空間を彩るモチーフとして、やはりこの近代建築空間のなかにも花鳥が頻出することになったのだと、考えられるのかもしれない。明治期には、大型の花鳥画題の掛幅作品（№67）や装飾性の色濃い屏風が宮中に数多く収蔵されていったが、それもまた、同様の理由によるものだろう。

もっとも、こうした額装以外の形状の「日本画」作品が、現実には、表宮殿では恒常的に用いられていたものなのか、それとも特別な機会［註6］にのみ「展示」されたものなのかどうかは、不明である。しかし、いずれにしても、当館所蔵の明治期の大型掛幅作品についていうならば、本紙、表装ともに、かなり長期間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は、確かなことといえる。また、記録写真

の一葉には、若冲作品が壁面を飾る様子さえ、写し残されているのである（図１）。

一方、花鳥のモチーフ作と並んで、明治宮殿の公的室内空間に好んで配されたのが、古器旧物を摸した形状の花瓶や花盛器、香炉、食器などであり（№10〜15）、これらの器体には、「古代文様」や王者の象徴となる龍や鳳凰のモチーフが重ねられることが少なくなかった。このいかにも威圧感のある古風な造型の源泉は、さかのぼれば、もちろん古代中国に行き当たるのだが、当時はこれこそが、王政復古の時代精神を揺るぎなく確立した明治の宮中にあいふさわしい、日本ならではの「新たな」形状と文様であると考えられていたのであった。それゆえに、濤川惣助などが、無線七宝の制作方向を深めはじめていた時期にもかかわらず、宮殿向けには、あえて国内外では時代遅れとなりはじめていた擬古的な作品（№50）を生みだすことになったのである。

このようなふたつの「日本」の「伝統的」な美のかたちとともに、明治期の宮中空間を色濃く彩ったのは、とりもなおさず、西欧のモチーフと形状であった。それは、欧化政策を率先して推進しなくてはならなかった明治期の帝室にとっては、ごくあたりまえに受け入れていくべきものであったろうし、明治宮殿の表宮殿の室内装飾様式にもかなう性格のものであったのである（図２）。だが、これとともに、忘れてはならないのが、「漢」、すなわち中国のテイストが感じられる調度品（№22）や置物など（№60、参６）が、「和洋折衷」で占められてばかりいると思われている空間にも、それほどの違和感もなく取り込まれていたということであろう。これは、一見すると、幕末以来の煎茶や文人趣味の隆盛のなかで、日本の知識階級や趣味人に清朝風の中国趣味が流行していたという、世間一般の風潮が投影されてのことであった、と映るかもしれない。だが、実際には、すでに江戸後期の京都の宮中でも、プライベートな場では中国的なるものへの親しみが培われていたらしいことがうかがわれるのであり（№18、24）、その流れが公的空間においても表面化したという方が、より正確といえるのではないだろうか。また、そもそも明治天皇が細工物に深い興味をいだき、奇抜な置物をプロデュースすることが珍しくなかった（№52／註７）という史実そのものが、誤解を恐れずにいうならば、優れた文人としての資質をあきらかにしていると考えられなくもないのである。そうだとすれば、明治宮殿のうちに、どことなく「漢」の趣が漂い感じられたという感想も、しごく当然のことだったといえるに相違ない。

こうした「和」、「中」、「洋」を混交した明治期宮中の美意識は、やがてハイブリッドな独特のデザイン（№57、58、63）を創出する推進力となるし、そのなかから、さまざまな文様や図様が集合して、過剰なまでの装飾の塊と化してしまったかのような調度品などが、明治三十年代をピークとして生みだされていくことになる。それは、ある意味では、イギリスのヴィクトリア朝様式にも通じるような、優れて十九世紀後期的な美意識のあらわれでもあったのである。

（おおくま・としゆき／当館学芸室主任研究官）

［註］

1 『建築雑誌』二十五号（同年一月）、『風俗画報』同年第一号。

2 小野木重勝『明治洋風宮廷建築』（昭和五十八年、相模書房）、同「明治宮殿」『伝統画派最後の光芒　明治宮殿の杉戸絵』展図録（平成三年、博物館明治村）、『東京都立中央図書館蔵　木子文庫目録　第二巻　木子清敬資料（明治宮殿）』（平成七年）、藤岡洋保「東京都立中央図書館木子文庫所収の明治宮殿設計図書に関する研究」『日本建築学会計画系論文報告集』（平成五年）、小泉和子『家具と室内意匠の文化史』（昭和五十四年、法政大学出版局）、中村圭介『文明開化と明治の住まい』（平成十二年、理工学社）。

3 『ベルツの日記』（訳・菅沼竜太郎）、『英国公使婦人のみた明治日本』（訳・横山俊夫）。

4 入江相政『皇居』（昭和三十七年、保育社カラーブックス）。

5 「鳳凰の御花盛」『建築工藝叢誌』第八冊（大正元年）、濤川惣助「千草間の尾長鶏」『書画骨董雑誌』第五十一号（大正元年八月）、香川勝廣・二代濤川惣助「千草の間の『尾長鶏』」『書画骨董雑誌』第五十三号（大正元年十月）。

6 拙稿「明治期日本画と皇室および宮内省—明治十年代〜二十年代」『明治美術再見Ⅱ』展図録（平成七年、宮内庁三の丸尚蔵館）参照。

7 『細工・置物・つくりもの』展図録（平成十四年、宮内庁三の丸尚蔵館）参照。

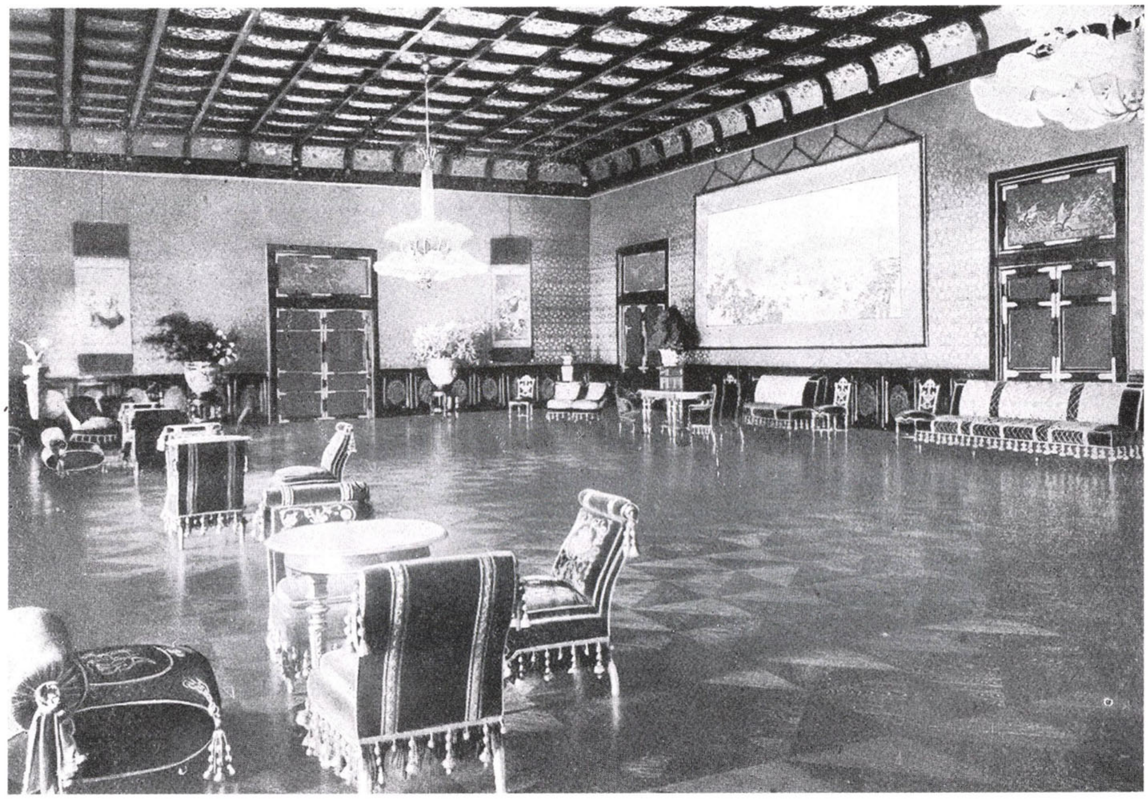


図1―〈明治宮殿・西溜之間〉

図2―〈明治宮殿・竹之間〉

# I 伝統美の継承と復興 *Succession of Traditional Art and its Restoration*

## [1]花鳥図を纏う・風景画で彩る *Cladding in Flower and Bird Designs, and Decorating with Landscapes*

江戸期までの京都の宮中で顕著だった花鳥の意匠への愛着は、明治期の帝室にもそのまま引き継がれていった。ただし、その表現は、明治の工芸図案の一般的な特色でもある絵画性への指向を反映して、比較的写生味の優ったものへと変化をみせるようになる。また、従来の伝統的な日本の花鳥に加えて、西洋種の花卉等が図様に登場するようになるのも、この時代の特徴のひとつといえる。これらの傾向は、陶磁の分野にもっともよくうかがうことができよう。

一方、明治中期以降には、染織作品を中心に、「山水」というよりも、まさに「風景」と呼ぶにふさわしい写実的な絵画図様もまた、宮中の調度の数々を彩ることが多くなっていった。

*1*——作者不詳《花鳥模様花瓶》 一点
明治初期(19世紀) 陶磁
D. 29.0×H. 67.0

グラヴュール技法により、ボウルの口辺に丸点と鋸歯文を、胴部には小禽と花枝文、菊御紋をあしらったグラスで、おそらくは日本製と考えられる。薩摩切子の職人出身で、明治二十四年（一八九一）に死去した大重仲左衛門の数少ない遺例ではないかと推測されている。［大熊］

*4*── 日本／大重仲左衛門？
《グラヴュール御紋付鳥文ワイングラス》 一点
明治20年（1887）頃　ガラス
D. 5.3×H. 10.7

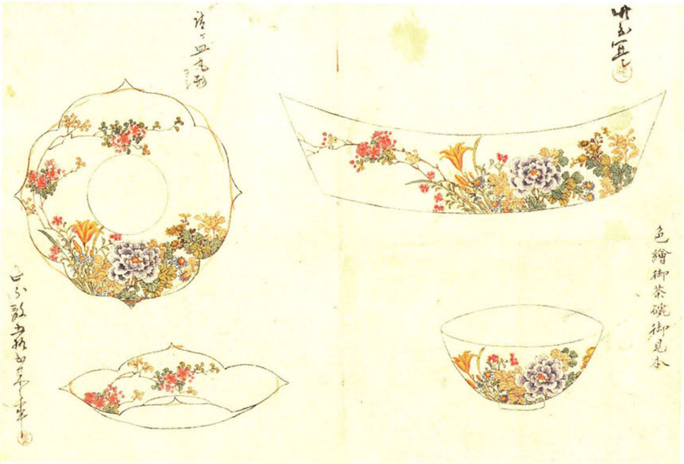
*2*── 十二代沈壽官《菊貼付香炉》 一点
明治26年（1893）　陶磁
D. 17.5×H. 38.9

*3*── 幹山伝七《草花文花瓶》 一対
明治中期(19世紀) 陶磁
各D. 23.6×H. 52.5

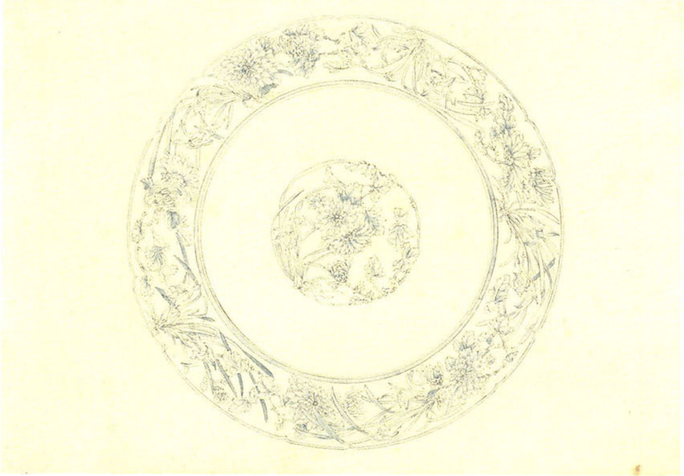
初代幹山伝七が宮内省から注文を受けて、「四季草花」などの意匠をあしらった御接待用陶磁食器を焼成しはじめたのは、明治六～七年（一八七三～七四）頃のことであった。それらは、ワグネルに伝授された西洋絵具を用いていたとしても、形状は洋食器そのものではなく、和式のものであった可能性が強いと考えられる。その後、帝室・宮内省が本格的に宮中用の国産洋食器の取り揃えをはかるようになるのは、延遼館等で比較的規模の大きな洋風宴会を実施しはじめた明治十年代後半以降のことであった。そして、この時期に新たに発注先として選ばれたのが、有田の精磁会社であった。ここで紹介する四葉の図案のうちの三葉は、おそらくは、こうした明治初期の宮中用陶磁食器の図案として作成されたもなのであろう。また、残る一葉は、伝統的な八橋を意匠とした銀器の鉢の図案である。

［大熊］

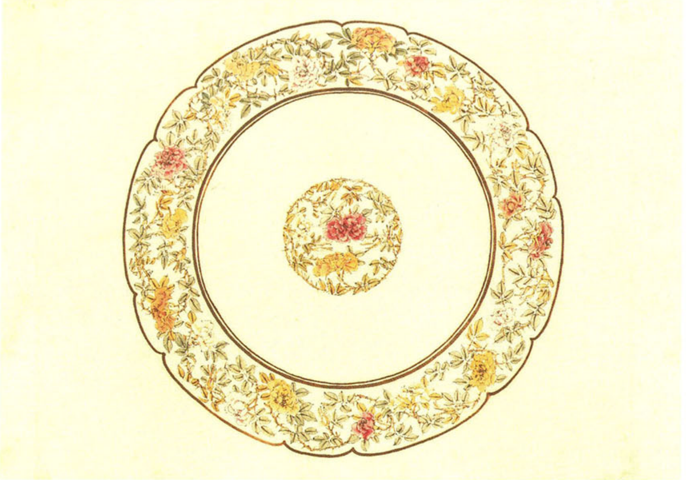
*5*——宮内省《食器図案帖》 三帖のうち
明治期（19世紀） 紙本着色
27.3×38.0～31.0×41.7



*5-1*



*5-2*



*5-3*

*5-4*

# 明治宮殿の陶磁・七宝と花鳥文様

参1――〈明治宮殿・受付之間〉

掲載したのは大正七、八年頃に撮影された明治宮殿の一葉の写真（「第五圖受付之間内部其壹」）である。「受付之間」とは宮殿の御車寄から入った最初の部屋である。正面突き当りと思われる壁側には京都御所清涼殿にもみられる獅子・狛犬一対が鎮座し、その両側には濃い地色の一際大きな花瓶が置かれている。実はこの花瓶は農商務省補助製作により、初代宮川香山が明治三十三年（一九〇〇）のパリ万国博覧会に出品し大賞を受賞した《陶製花瓶》ではないかと思われる。《陶製水盤》と三揃いで出品されたものであるが、『大日本窯業協会雑誌』や『日本美術』など当時の雑誌に掲載された写真を見れば置台まで同一であることが確認できる。本作で香山が採用した意匠は芥子、向日葵、秋の七草などを浮彫であしらったものであった。香山の作品では、このほかに二十七年に御買上となった《青華氷梅紋花瓶》が当館に所蔵されている。これは染付の氷裂文に梅樹を描いたものである。《青華氷梅紋花瓶》が明治宮殿に飾られていたかどうかは定かではないが、本展出品作のなかには明治宮殿を実際に装飾していた陶磁・七宝がみられる。それらの多くが花鳥文様を採用していることは一つの大きな特徴であるといえる。

明治宮殿よりも古く明治初期の迎賓館であった延遼館に飾られていた《花鳥模様花瓶》（No.1）は、初期西洋風建築空間を彩るのに十分な大きさと鮮やかさをそなえた花瓶であった。この時点ですでに日本国をアピールする場の調度品に花鳥の図様が描かれていたことは興味深く、それは引き続き、宮中で使用された食器（No.16、17）や、明治宮殿用調度として宮内省から発注されたと推定される七宝作品（No.50、51）にも受け継がれた。賓客をもてなす宴席の場で、あるいは来訪者との謁見の場で、宮中各所を和ませ、引き立たせるのに同時代の多くの工芸作品が活躍したのである。そこで様々な空間を華やかに演出し、どのような器形にも図案化され自然に順応したのが花鳥文様だったのではないだろうか。

［岡本］

参*2*──〈明治宮殿・西二之間〉
奥手の暖炉の手前に花鳥図の衝立が配されている。

*6*──三代飯田新七《天鵞絨友禅染芦に群鴨図衝立》 一基
明治44年(1911) 染織
88.5×93.0

7── 杉田幸五郎《天鵞絨友禅染風景図衝立》 一基
明治36年(1903) 染織
97.0×99.0

明治宮殿で用いられた調度の遺品の中に、暖炉用衝立の一群がある。これらは、わが国のそれまでの伝統的な衝立の在り方を踏襲する一方、西洋的な意匠も多く取り入れたもので、当時、織物や西洋家具を扱っていた人物が請け負って、全体をコーディネートし、枠、画面部、縁部などは各専門の職人に依頼して制作された。中央部に表された図様は、花鳥図、風景図で、刺繍や天鵞絨友禅染によって表されている。

［太田］

右

*8*—杉田幸五郎
《天鵞絨友禅染春景図衝立》
一対
明治36年（1903）　染織
各96.5×98.5

9── 濤川惣助《寰宇無双図額》
一点
明治20年代後半　七宝
43.0×75.0

左

## [2] 古代への憧憬—かたちと文様 *Admiring Ancient Eras - Forms and Patterns*

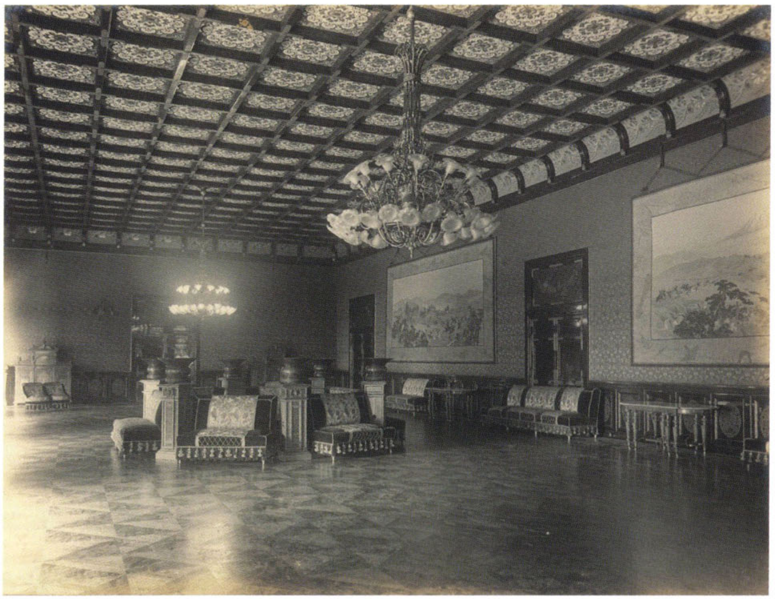
明治初期にはじまる古器旧物の調査、保存の気運を受けて、明治期には中国のさまざまな古代銅器を摸した形状の金工品が数多く創出されるが、それらはやがて明治10年代から20年代にかけて、いかにも王政復古の時代にふさわしく古風でいかめしい性格のものとして、宮中に数多くとりいれられ、同様の形状の七宝や陶磁作品とともに諸所を彩ることになる。

また、同じく古器旧物の再発見を契機に復古的文様としていつの頃からか創出され、明治初期には「古代文様」と呼ばれた唐花や宝相華などのいわゆる正倉院文様も、明治10年代までは海外向け輸出品や内外の博覧会出品作にひろく用いられたものであったが、その後は、王者の象徴である龍や鳳凰のモチーフとともに、もっぱら帝室向けの品々に多くあしらわれるようになっていった。

*10*—— 秦蔵六《銅鼎形花瓶》 一点
明治11年(1878) 金工
D. 24.0×H. 42.5

*11*── 秦蔵六《黄銅彝形香爐》 一点
明治15年(1882) 金工
14.0×20.2×14.0

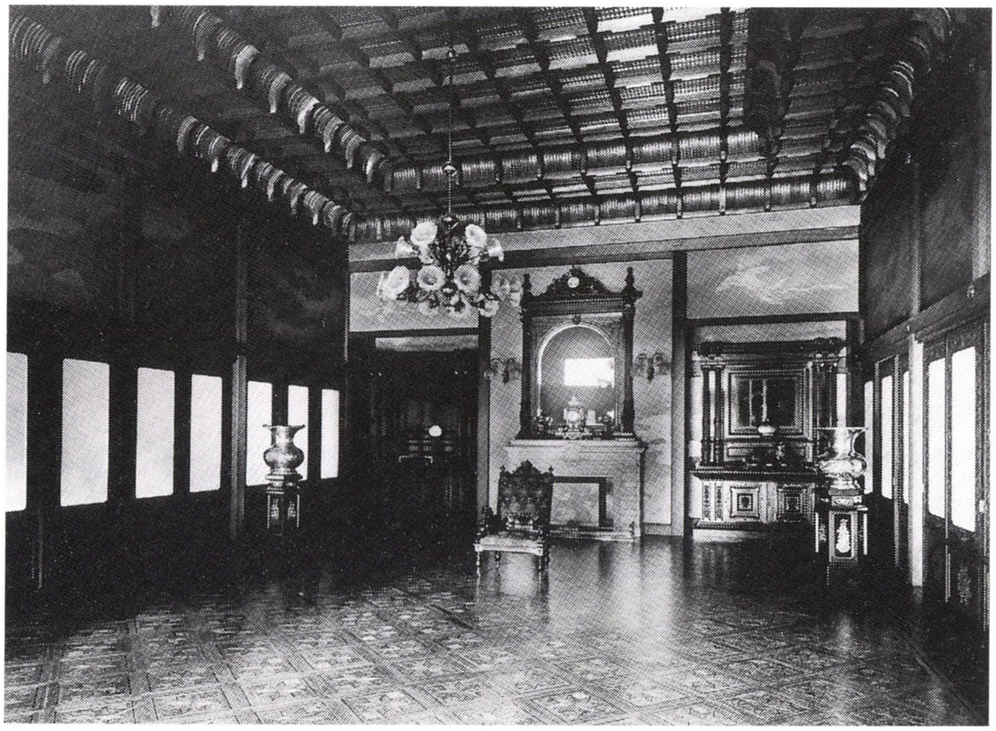
*12*── 嘉幸《銅鼎形雲龍文香爐》 一点
明治22年(1889)頃 金工
D. 36.0×H. 57.0



参3――〈明治宮殿・西溜之間〉。
室内中央のソファーとソファーの間の柱上にNo.13の作品が配されている。

13――金沢銅器会社《花唐草象嵌花盛器》 一点（六点のうち）
明治24年（1891） 金工
D. 60.5 × H. 28.5

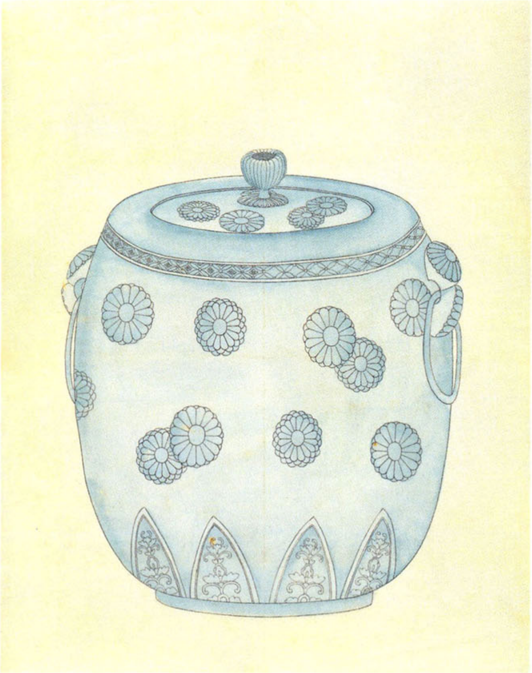
参*4*——〈明治宮殿・鳳凰之間〉
No.14の一対の《花盛器》が配されているのがみえる。



*14*——香川勝廣《銀鳳凰高彫花盛器》 一対
明治38年（1905） 金工
各D. 53.5×H. 61.5

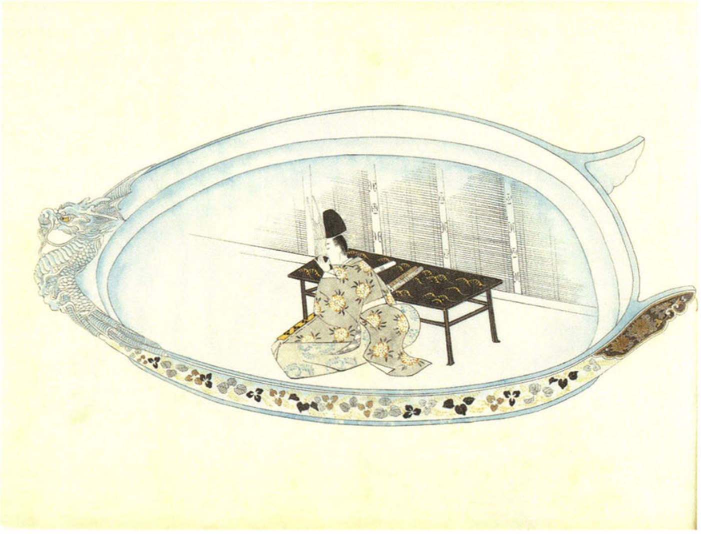
## *15*—— 宮内省《食器図案帖》 三帖のうち

明治期（19～20世紀）　紙本着色
27.3×38.0～31.0×41.7

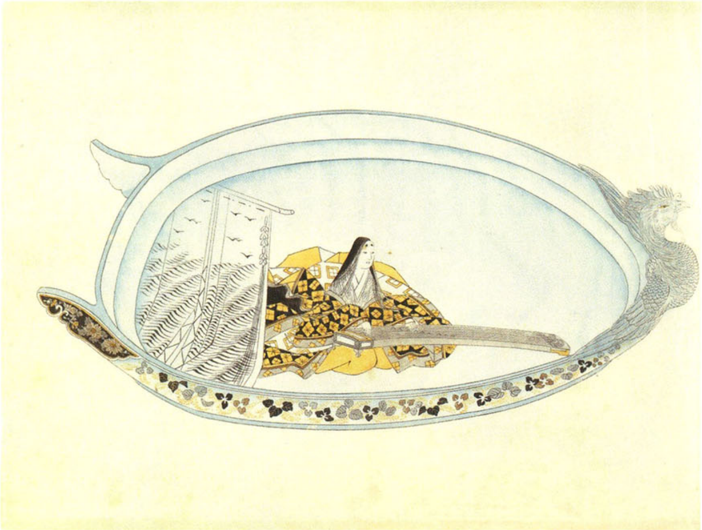


*15-1*

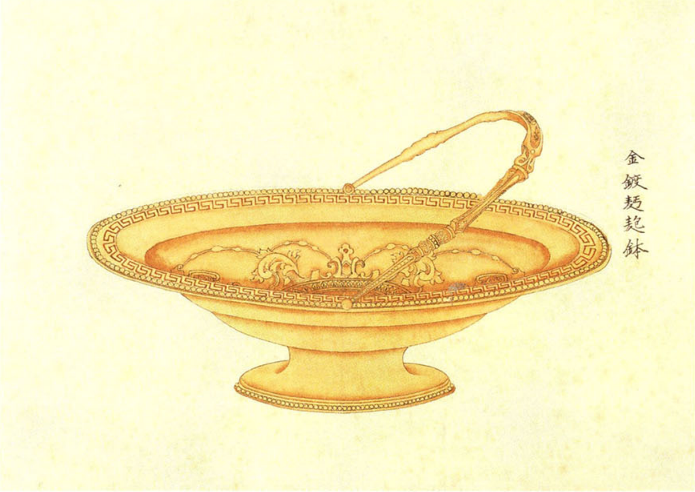
*15-2*



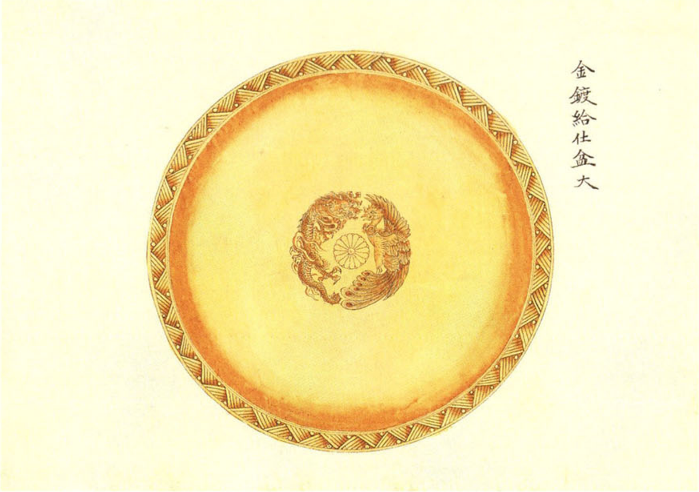
*15-3*



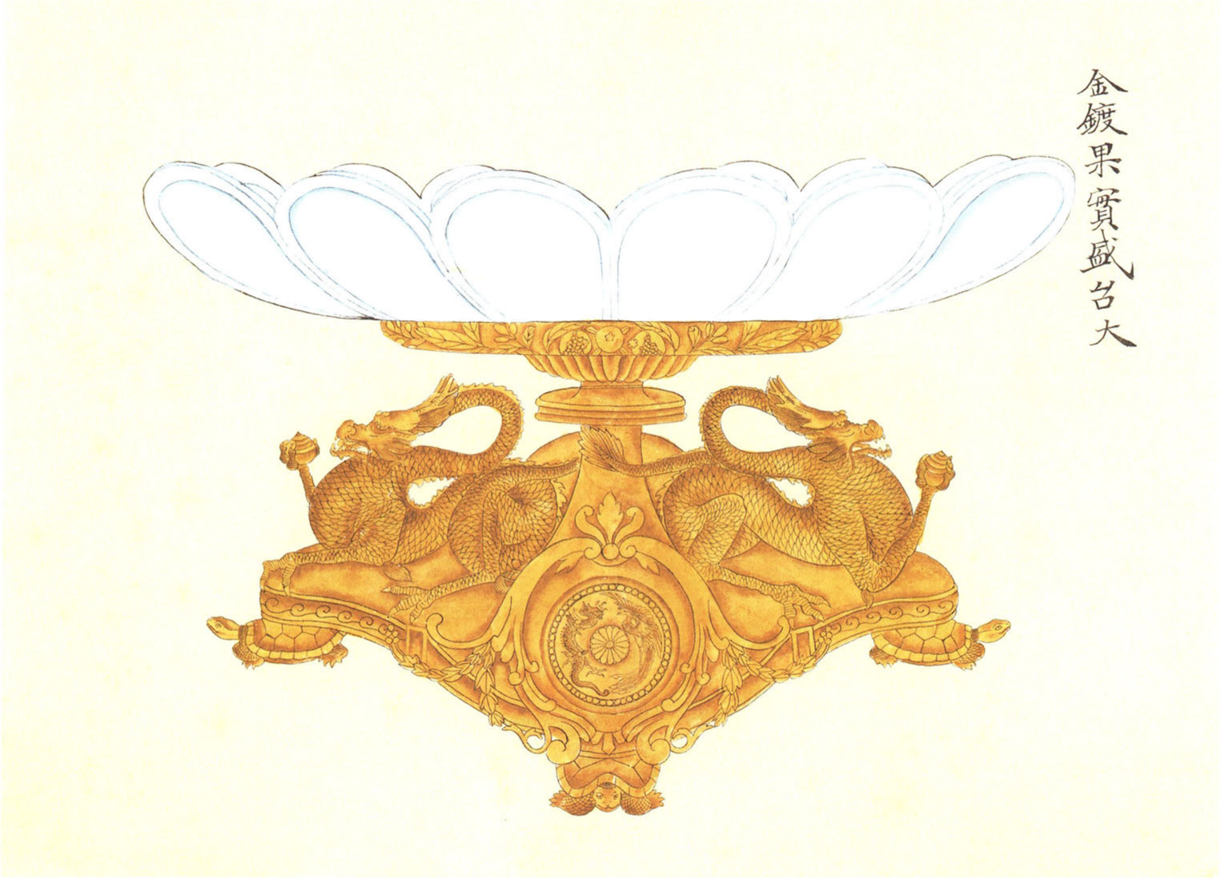
*15-4*




*15-5*

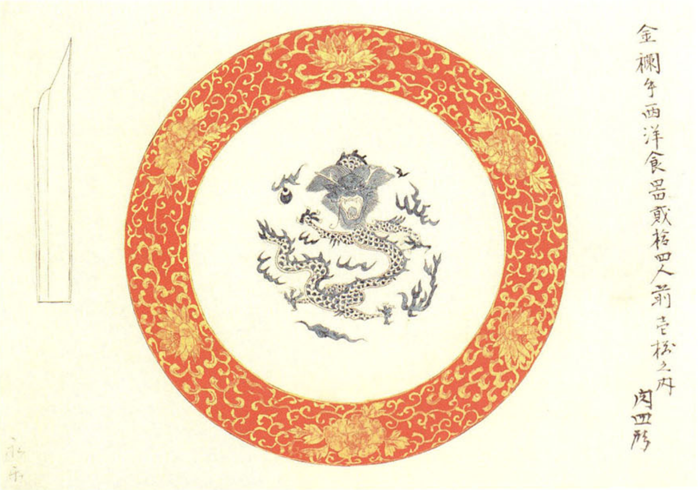



*15-6*




*15-7*

*15-8*




15-10

15-9

参5──《洋銀製　舟型花盛器》

*16*── 幹山伝七《鳳凰麒麟竹文食器セット》 一組
明治初期（1870年代～80年代） 陶磁
スープ皿：D. 23.5×H. 4.8，食皿：D. 23.6×H. 2.5，菓子皿：D. 21.6×H. 2.2，パン皿：D. 19.0×H. 1.8

*17*── 精磁会社《含綬鳥文デザート皿》 一点
明治12年～20年代初頭頃（1880年代） 陶磁
D. 22.5×H. 2.3

# Ⅱ 東から、西から *From East and West*

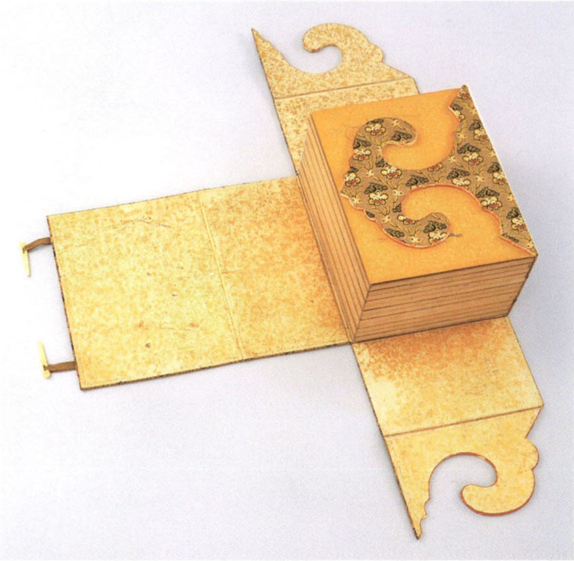
## [1]中国趣味の系譜 *The Chinese Tastes*

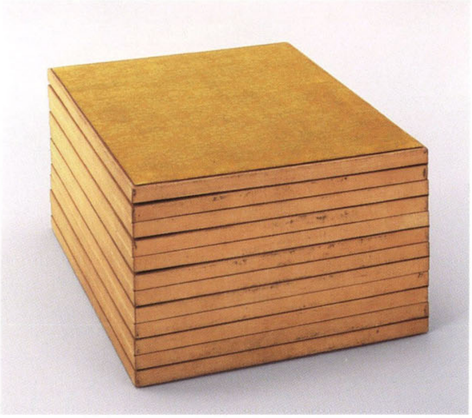
明治期の宮中では、京都で親しまれていたであろう清朝の工芸品や、それらに倣った日本の細工ものなどがそのまま受け継がれ、愛玩されたらしいことがうかがわれる。それとともに、京都を中心とした南宗派画家の作や中国風の画題の「日本画」作品も少なからず収蔵されていった。

これらは、どちらかといえば、プライベートな空間のなかで鑑賞された性格のものであったろうと考えられるが、その一方で、明治宮殿の表宮殿にも、中国趣味の色濃い唐木材の棚等が飾り置かれていたことが確認される。また、明治20年代までの宮中には、大空間を飾るにふさわしいだけの、大型の清朝期の陶磁作品が意外なほど数多くもたらされていたのであった。

帙外観

*18*—— 中国《蘭亭画帖》 一帖(十二図)
中国・清朝(18世紀後半以降) 牙角玉石画
各図21.0×15.0





帖外観

*18-2*

*18-1*

*18-4*

*18-3*

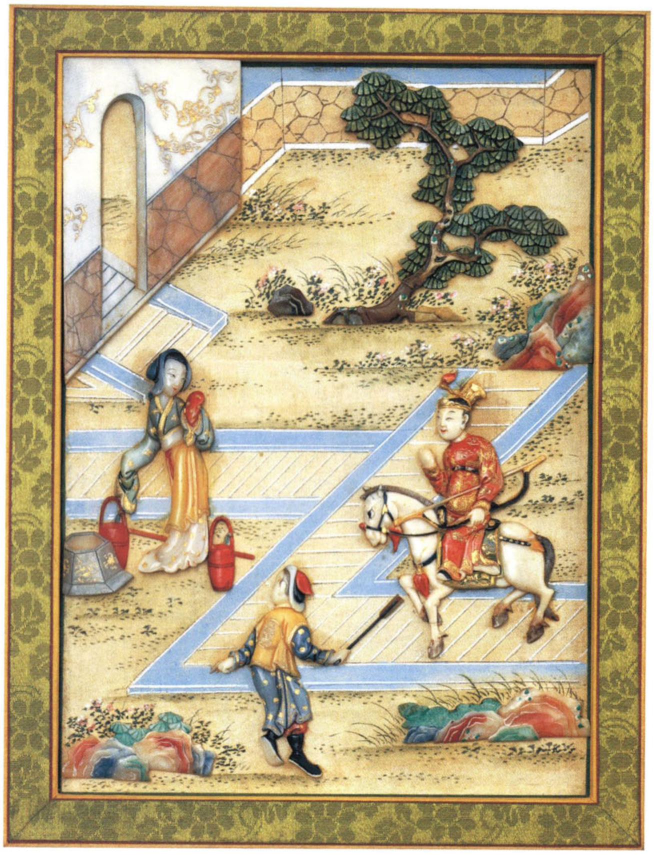
18-6

18-5

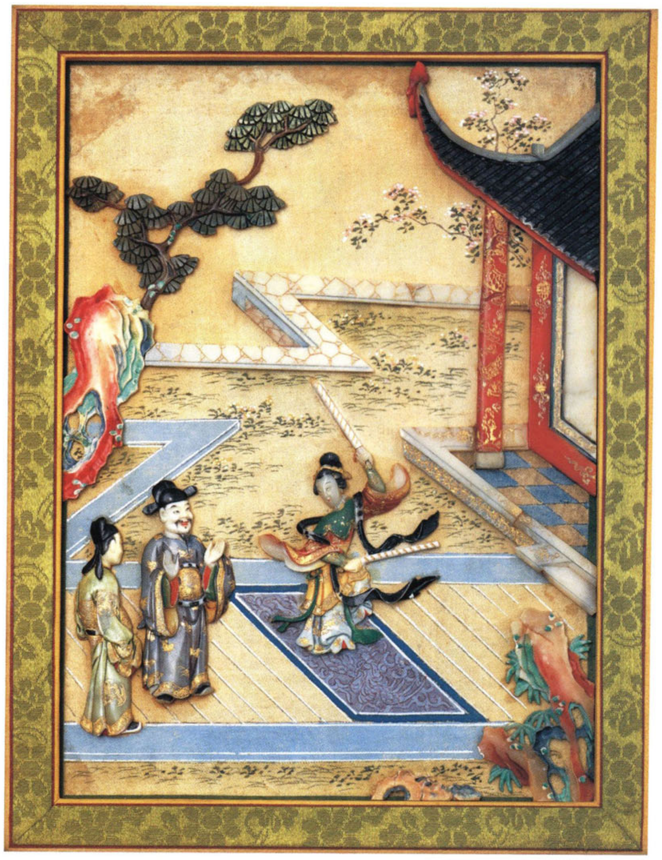
18-8

18-7

18-10

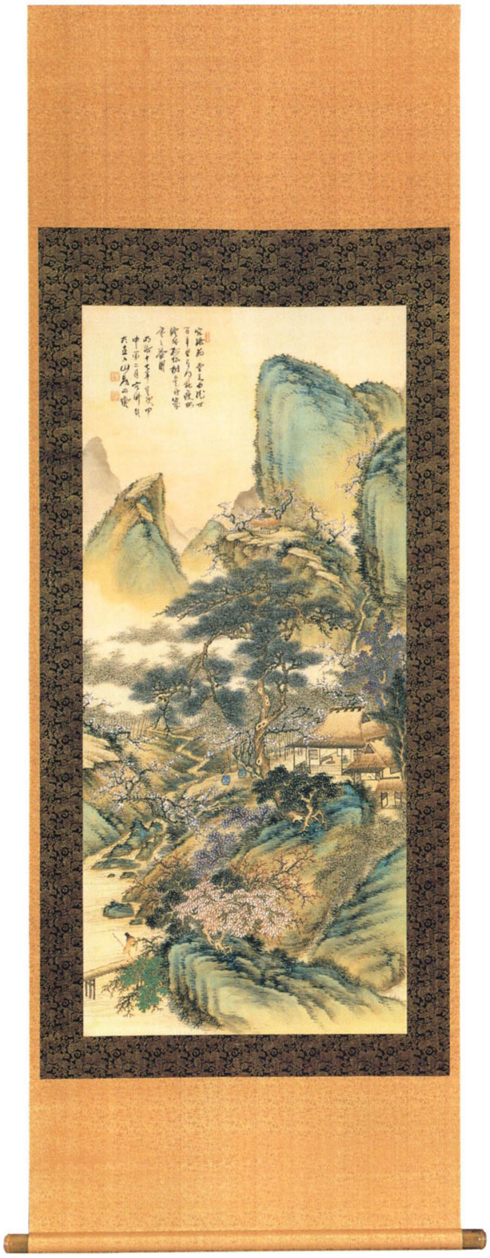


18-9



18-12

18-11



*20*── 田能村直入《梅花書屋之図》 一幅
明治17年(1884) 絹本着色
128.4×56.6

表装部分

軸端

*21*—— 厳島虹石《西王母図》 一幅
明治30年(1897) 絹本着色
161.5×70.2

*19*—— 永井香浦《春江洗馬図》 一幅
明治16年(1883)頃 絹本着色
125.7×56.0

参6── 作者不詳《木苺文花瓶用置物台》 一点
明治30年代　木工
D. 19.5 × H. 6.0

22── 作者不詳《紫檀彫刻松竹梅文飾棚》 一基
明治35年(1902)頃　木工(紫檀)
37.5 × 106.5 × 146.8

## 宮殿配置の棚と唐木材の調度

棚は、古くからある日本の調度の中でも、収納や置物を載せるという実用的な用途の他に、棚そのものが蒔絵や彫刻、飾金具などで飾られたり、違棚のように建物に組み込まれたりして、室内装飾のひとつとして重要な役割を果たしてきた。ここでは、大正八年頃までに撮影された明治宮殿の内部写真と文献史資料、当館の所蔵品に引き継がれている明治期の蒔絵棚、紫檀棚を参考に、棚が明治宮殿内で室内調度としてどのように配置されていたのかを概観してみる。

行事や公務の舞台であった表宮殿に置かれていた棚は、写真記録や『日本漆工会雑誌』などの資料より、三種類におおまかに分けることができそうである。ひとつは日本の伝統的形式をもった蒔絵棚で、明治二十五年(一八九二)頃に宮内省の依頼によって柴田令哉を中心に制作された「桜花紅葉蒔絵御書棚一対」や、桐之間専用の調度として明治三十五年頃に完成した「桐蒔絵大書棚一対」が文献に記されている。

二つ目は紫檀を主とした唐木(輸入された紫檀や黒檀、花梨などの材の総称)を用いたやはり大型の棚で、写真史料から優れた彫技の見られる棚が確認される。伝統的な形式の棚に花鳥を彫り表したものと、形と文様ともに唐物の系統を引き継いだものがあり、西一・二之間に配されていた。これらは、高脚の専用の台に載せて配置されており、本展では紹介していないが、当館所蔵の明治期の棚には専用の台が付属して伝えられているものが少なくないことからも、台の使用が裏付けられる(『宮中の調度—棚と棚飾り』展図録　三の丸尚蔵館、平成十三年)。棚の形式はいずれも床に直接置かれて使用されていた形を引き継いでいるが、明治宮殿に椅子座による生活様式が取り入れられたことによって、台に載せて使用されたものととらえられよう。これらの棚の上に棚飾り品を置いて飾った様子は、写真史料からは確認できない。

三種類目の棚は、細かな彫刻で装飾された洋風の棚で、ガラス張りの形式のものも含まれる。写真史料からみて、こうしたガラス張りの棚に比較的小さな棚飾り品を配置していたと考えられる。

これら三種の棚のうち、蒔絵や紫檀の棚において特徴的なのは、対の作品としてあつらえられたものが多いということである。複数の棚の組み合わせは、近世期の婚礼調度に代表される厨子棚、黒棚、書棚の三棚があるが、この場合は、同形のものを対であつらえているという点で、他の宮殿備え付けの大型の工芸品—例えば七宝や陶磁器の大型の壷や金工の花盛器—と共通している。棚飾り品を飾るための棚というよりは、壷や花盛器と同じように、対で一式となるよう構成された調度として、台にのせて並べて配置されていたと考えられる。

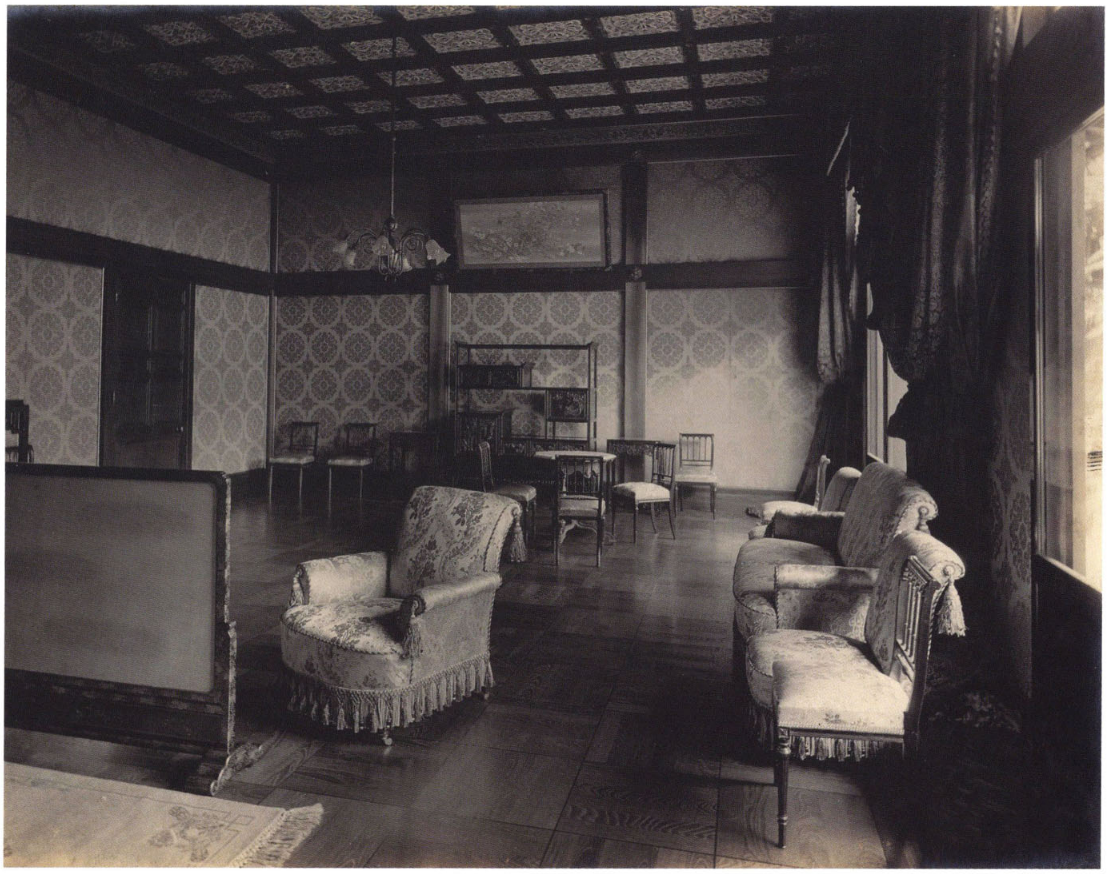
一方、私的な空間である奥宮殿は、絨毯を敷き、シャンデリアや暖炉と大型の鏡、マントルピースが備え付けられていながらも、その基本は書院造であり部屋の中には床間、違棚が設えられていた。床には掛軸が掛けられ、違棚には文具類や各種置物が配されたことが推測される。奥宮殿の室内に、表宮殿のような棚が飾られることがあったのか、どのような棚が置かれていたかは不明だが、当館所蔵の伝統様式を伝える各種の蒔絵棚がそれらに相当するのかもしれない。

さて、本展では、紫檀製で松竹梅や鶴亀の吉祥文様を彫刻で表した棚を紹介している(No.22)。明治三十五年に公爵九条道孝より献上されたもので、台をともなっていないことや、対でないという点においては写真史料に確認される明治宮殿の棚とは異なるが、明治期の唐木細工の特徴を示すものとして注目されよう。日本の伝統的な吉祥の図様ではあるが、棚の形には唐物の要素が組み込まれ、雲形を棚板の結界に巡らし、柱には銀線象嵌して雷文を表している。

紫檀や黒檀を主とする唐木は、輸入材ということもあり、日本では古くより珍重された。また江戸中期頃からは長崎会所を通じて輸入され、大阪の唐木問屋、唐木細工師を中心に唐物の調度を写した棚や卓、花台、香炉台などが制作され、次第に京都や江戸、山陰や北陸などの各地へ唐木細工が普及していったとされている。こうした伝統が引き継がれて、明治期の工芸品や置物の台の材としても唐木は数多く使用されている。彫技を見せるもの(参6)や蒔絵の施されたもの(No.65)も含まれる。こうした唐木細工に携わった明治期の工人として堀田瑞松(一八三七〜一九一六)は有名である。瑞松は慶應元年(一八六五)には孝明天皇御所用の水晶玉の台を制作したと伝えられ、南画や煎茶にも親しみ、文人趣味の色濃い紫檀彫の作品を遺している。また、唐木材の家具や置物台の制作には宮彫師の流れをくむ彫工が関わっていたことが『東京名工鑑』(明治十二年)より知られる。宮殿で使用された唐木の調度類の制作者について詳細は明らかではないが、伝統的な彫りの技術が作品に示されている。

[五味]

参7──〈明治宮殿・西二之間〉



参8──〈明治宮殿・西一之間〉

*23*── 中国《茶葉末釉管耳瓶》　一点
中国・清朝(18世紀、「大清乾隆年製」在銘)　陶磁
D. 35.0 × H. 50.0

五代高橋道八《白磁雲文彫花瓶》(No.26)は明治期陶磁のある一つの傾向を顕著に示す作品である。その傾向とは、《茶葉末釉管耳瓶》(No.23)と同様に中国の古代青銅器に器形の範を取っていることである。明治二十年代以降、わが国の陶磁界では中国・清朝陶磁の技法研究が盛んになるが、五代道八の作品はまさにその時代の特徴をよくあらわしているのである。〔岡本〕

*24*—— 中国《霽紅釉花瓶》 一点
中国・清朝(18〜19世紀) 陶磁
D. 23.0×H. 58.5

*26*—— 五代高橋道八《白磁雲文彫花瓶》 一点
明治後期(19〜20世紀) 陶磁
D. 24.7×H. 33.0

25── 中国《景徳窯博古磁花瓶》 一対
中国・清朝(19世紀) 陶磁
各D. 23.5×H. 57.5

## [2]欧化の流れのなかで *Within Westernization*

帝室は、明治期の日本の国家課題であった欧化政策を率先して推進していくなかで、洋風のさまざまな実用品や調度品を宮中にとりいれていった。なかでも、陶磁やガラス、銀器からなる各種のテーブル・アートは、イギリス・ヴィクトリア朝期の品々やそれらを参考としてデザインされた国産品が数多く取り揃えられ、宴席を飾り立てていた。また、表宮殿のマントルピースの上には、西欧様式の燭台やフランスやドイツから伝えられた飾り時計が配され、洋式のテーブルや椅子、暖炉の火除け衝立などの家具とともに、宮中の空間に西欧風の彩りをも色濃く生みだしていたのであった。

*29* *28* *27*

*27*—— イギリス・ミントン社《御旗御紋コンポート（果物入れ）》 一点
1870年代〜80年代頃　陶磁
D. 32.7×H. 23.2

*28*—— イギリス・ミントン社《御旗御紋コンポート（果物入れ杯）》 一点
1870年代〜80年代頃　陶磁
D. 26.5×H. 39.2

*29*—— イギリス・ミントン社《御旗御紋コンポート（果物皿）》 一点
1870年代〜80年代頃　陶磁
D. 24.6×H. 6.7

*32* *31* *30*

*31*—— イギリス・ミントン社《御旗御紋ボウル》 一点
1870年代〜80年代頃　陶磁
D. 16.3 × H. 7.9

*30*—— イギリス・ミントン社《御旗御紋ケーキ皿》 一点
1870年代〜80年代頃　陶磁
D. 20.0 × H. 1.9

*34* *33* *32*

*33*—— 精磁会社《御旗御紋カップ、ソーサー》 一組
明治12年〜20年代初頭頃(1880年代)　陶磁
カップ：D. 5.3 × H. 6.4，ソーサー：D. 14.2 × H. 2.3，総高7.0

*34*—— 辻《御旗御紋カップ、ソーサー》 一組
明治中期(1890年代以降)　陶磁
カップ：D. 6.0 × H. 6.6，ソーサー：D. 13.9 × H. 1.6，総高7.2

*32*—— イギリス・ミントン社《御旗御紋カップ、ソーサー》 一組
1870年代〜80年代頃　陶磁
カップ：D. 5.6 × H. 6.4，ソーサー：D. 14.0 × H. 2.0，総高7.0

*36*――イギリス《グラヴュール御旗御紋カラフ（水瓶）》一点
19世紀後期　ガラス
D. 9.2×H. 19.9

*37*—— イギリス《グラヴュール御旗御紋ゴブレット》 一点
19世紀後期　ガラス
D. 7.7×H. 16.7

*38*—— イギリス
《グラヴュール御旗御紋カスタードカップ、
ソーサー》 一組
19世紀後期　ガラス
カップ：D. 5.0×H. 7.7，ソーサー：D. 12.1×H. 1.9，総高8.1

*39*—— 日本《グラヴュール御紋カスタードカップ、ソーサー》
一組
明治期(19世紀後期)　ガラス
カップ：D. 5.1×H. 7.3，ソーサー：D. 11.8×H. 2.1，総高7.7

*39*

*38*

*40*——イギリス《ウォーマー付銀製ポット》 一点
19世紀後期　銀器
ポット：D. 31.5×H. 44.6

*41*——イギリス《銀製ポット》 一点
19世紀後期　銀器
H. 28.1

参9──《銀製　楕円形花盛器》

参10──《英製　鏡台花盛器二種》

*42*── イギリス《蝋燭立火舎》 12点
19世紀後期　ガラス
各D. 7.8×H. 8.7

これら十二点のガラス器は、十九世紀ヴィクトリア朝期のイギリスでたいそう好まれた「フェアリーランプ」と呼ばれる燈火具である。主に寝室で常夜燈として用いられたもので、一晩中灯りがともし続けられるように、燃焼速度に工夫が凝らされた蝋燭が使われ、それを覆うグローブ部分は、寝室にふさわしい柔らかく落ちついた光を室内に照らしだせるように、淡い色調のガラスや薄手の陶磁器で作られていた。ただし、明治宮殿内では、こうした燈火具がどこの場所に配されていたのかは、確認することができない。

本作のいくつかは、グローブに貼られているシールから、一八八七年から九一年にかけてロンドンでサミュエル・クラークが売りだし、人気を呼んだ製品であったことがわかる。そのうち、エッチング技法によりガラス面に植物図様を加飾した一点は、一八八七年～八八年版のクラーク製品カタログに掲載されはじめ、その後定番商品となったものとほぼ同一の作である。

［大熊］

*43*—— 作者不詳《燭台》 2点
明治期(19世紀) 金工
各D. 30.5×H. 65.5

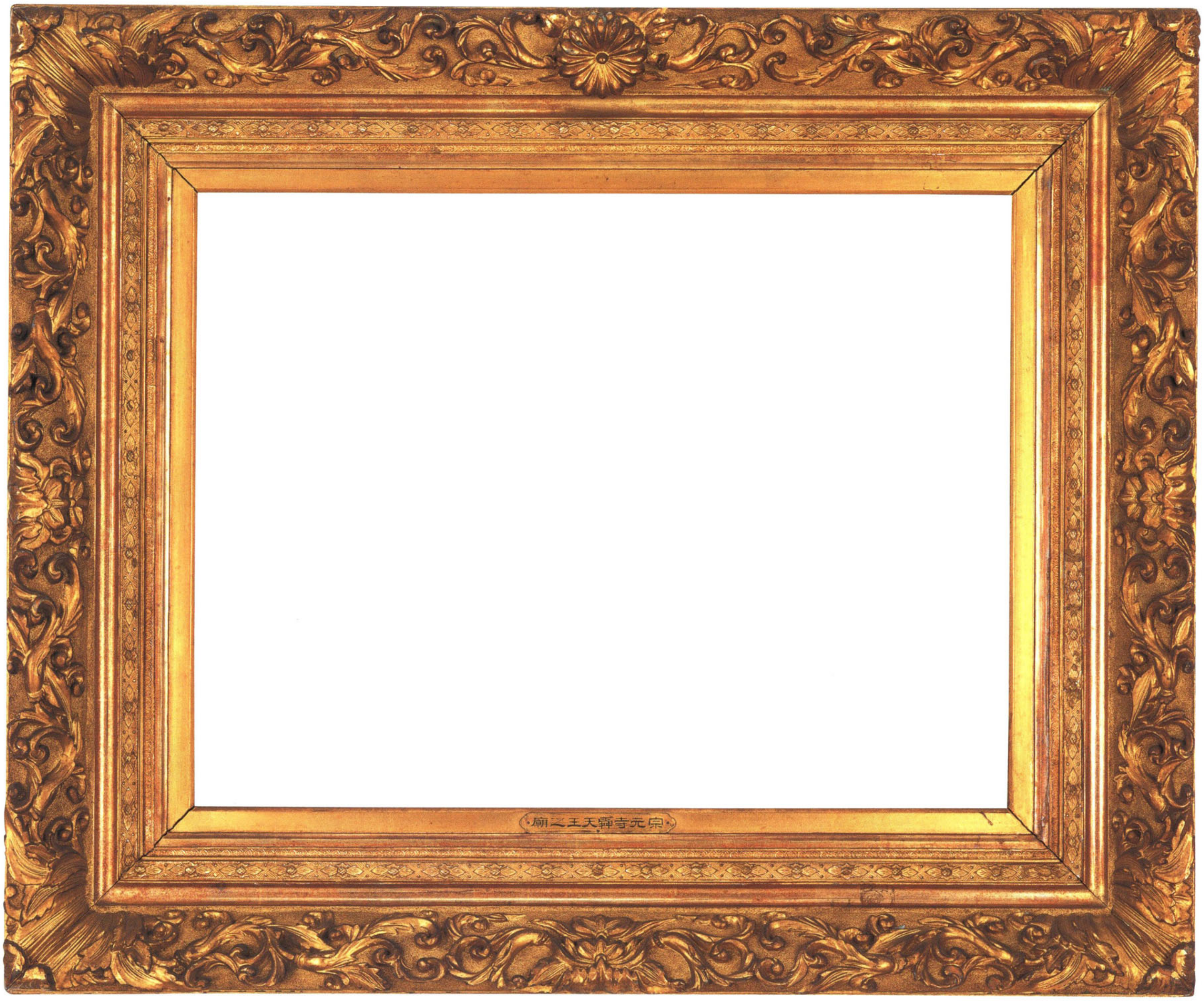
参*11*——〈明治宮殿・鳳凰之間〉
マントルピース上には、一対の燭台と装飾時計が飾り置かれている。

*44*—— ドイツ
《汽船型置時計》
一点
19世紀後期　金工
17.5×43.5×38.5

*45*—— フランス
《水雷艇型置時計》
一点
19世紀後期　金工
本体：25.0×59.5×36.0
台：36.2×69.5×7.0

*46*—— フランス《風船型置時計》 一点
19世紀後期　金工
16.0×42.0×43.8

№44～46は汽船や水雷艇、飛行船など、当時のヨーロッパの最新科学技術品をかたどった置時計である。明治宮殿の記録写真をみると、置時計は燭台とともにマントルピース上に飾られることが多かったようである。しかし、これらの品々は、北京の故宮博物院にも同種のヨーロッパ製置時計が所蔵されていることから、単なる実用品としてだけではなく、三次元的に西洋文明を窺い知ることができる珍奇な土産物として、はるか東洋の宮中にもたらされ、飾り置かれたものであるのかもしれない。［岡本］



*47*—— 山本芳翠《崇元寺石門》 一点
明治20～22年(1887～89) 油彩・カンヴァス
45.7×60.8, 額縁：84.8×70.4

## 明治期宮中の油画と額縁

文書類を通じて、明治期に日本の宮中にもたらされた特定のヨーロッパ絵画と額縁の必然的な結びつきが確認されるもっとも初期の記録としては、明治八年（一八七五）にイタリアの画家ジュセッペ・ウゴリーニが宮内省に納めた各国元首の連作肖像画群十四点をめぐる同七年四月十九日付の外交文書が挙げられる。このなかで、当時イタリアの在勤総領事をつとめていた中山譲次は、東京の本国政府にあてて、個々の額縁上部に各元首の肖像に合わせて、それぞれの国の紋章を刻み入れさせるべきかどうかの問い合わせをおこなっている。これに対して、宮内省では、この肖像画連作自体をウゴリーニに制作させる件を中山に一任するとともに、中山の進言通りに「各国徽章ヲ彫刻」した額縁の製作もあわせてミラノですすめるようにとの旨を、二十二日付で返答している。ただし、これら十四点のうち、今日、当館に引き継がれている現存作十三点の《締盟国元首肖像》の額縁は、残念ながら、のちに日本で新たに製作され直されたものであり、各国紋章があしらわれたオリジナルの形状は、まったく伝えられていない。

また、やはり当館が所蔵する十九世紀イタリアのジョ・バッタ・フェラーリが日本の情景らしきものを描いた来歴不詳の《農村風景》（一八七五）の額縁は、「四隅ニ唐草模様ヲ置キ八カ所ニ葵紋様形ノモノヲ附ス」特徴的な形状をそなえているが、これとほぼ同型の額縁は、アメリカのリッチモンドにあるバージニア州立美術館が所蔵するジャポニスム風のヨーロッパ絵画などにもめぐらされていることから、どうやら当時のヨーロッパで流行した日本趣味の額縁の一スタイルに過ぎないものらしい。明治期の宮中の美的趣味を反映させた結果、生みだされたものであったわけではないのである。

それでは、確実に明治初期に日本で描きあらわされた油画作品に合わせて、やはり日本人が同時期にデザイン、制作をおこない、両者一体で宮中に納めた、いわば帝室・宮内省の意向が反映されたオリジナルの額縁とは、どのようなものであったのだろうか。この疑問を追っていこうとすると、調査の結果得られる成果はほとんど皆無であることに気づかされ、驚かされることになる。なぜならば、宮内庁内に現存する明治十年代までの油画作品はきわめて数が少なく、それらの額縁のほとんどすべてが、かなりのちに新調されたものばかりで占められているからである。また、明治初期に宮中に納められた油画作品のオリジナルな額縁の形状までをも伝える文書記録もわずかしか見出せない。さらには、明治期から大正のごく初頭にかけての時期に撮影された明治宮殿内の室内情景記録写真を調べたかぎりでは、木下直之氏も指摘しているように、少なくとも油画作品が壁面を飾るさまをとらえた画像を確認することはできないのである。ただし、そうだからといって、明治宮殿内にまったく油画作品が掲げられていなかったと即断するのは避けるべきであろう。なぜならば、残された史料等には、たとえば明治二十二年六月当時の「牡丹の間」の「暖温器覆ノ上ニ」は、制作地や制作者名はあきらかではないものの、《額　油画　夜景山水名月ノ圖》が「常備」され、その「枠頭部」には「異形彫刻」が施されていると記されているからである。しかし、明治宮殿の焼失とともにかなりの点数の油画作品も失われたということが、ほぼ確実なため、実像は謎のままなのである。

そうだとすれば、日本人の手になる宮中向けの西欧スタイルの洋額縁のもっとも初期の遺例といえるのは、嶽陽こと長尾建吉が、帰国間もない山本芳翠のすすめでフランスの諸様式の額縁を学び、本格的に油画用の額縁制作に取り組みはじめた明治二十年代の時期の「諸作」ということができるだろう。それは同時に、すべての装飾を木地から掘りだすという、正統なフランス式額縁が日本でも誕生したことを告げる出来事でもあった。

ここで紹介する山本の《崇元寺石門》を囲む額縁は、その数少ない現存例のひとつである。ルイ十三世様式、ルイ十四世様式、そしてルイ十五世様式の三種のフランス縁の形式を折衷したかのような形状であり、外枠部分には反復する植物文様が浮き彫りにされ、その内側は画面に向かって五段の段差が設けられて、平板な入子の部分と細かな装飾文様が刻まれた部分が組み合わされているところに、製作者の工夫の跡がうかがわれる。また、外枠天部中央に配された菊の紋章が、植物文様と有機的に絡むなかで浮かびあがっている点にも、単に既成のフランス縁をコピーするので終わらせるのではなくて、帝室向けに日本独自のスタイルをそなえた新たな「フランス縁」を創出しようとする、長尾の若々しい意欲がみてとれるだろう。

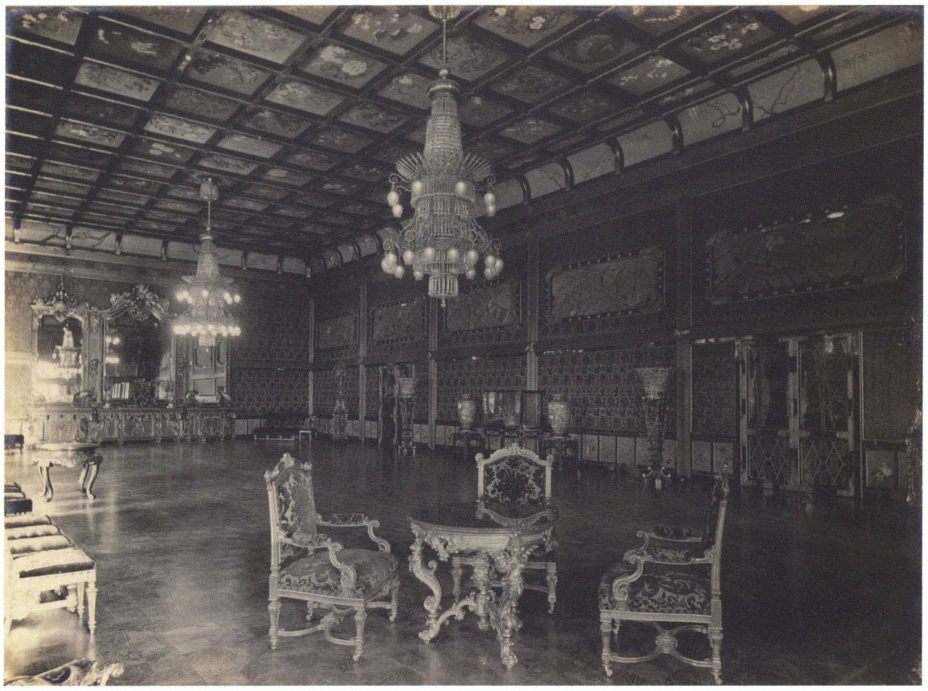
［大熊］

*48*——三代飯田新七
《縦縞に草花文様衝立》
一基
明治44年（1911）　染織
84.5×74.0

*49*——小林義雄
《縦縞に花輪リボン
文様衝立》　一基
明治44年（1911）　染織
84.0×76.0

# III 折衷の美・溢れる装飾 *A Compromise between the Various Art Styles and Brimming Decor.*

明治宮殿内の広大な室内は、和と中と洋それぞれの様式を基本とする各種の調度や装飾品がさまざまに取り合わされことで、不思議な調和を醸しだしていた空間であった。だが、それぱかりではなく、さらにここでは、西欧の形状に和風、もしくは中国風の意匠を自由にあしらった、それ自体がいかにも折衷的な性格の額装の「日本画」や燭台、テーブル・アート、置物なども明治期を通じて創出され、時々の宮中空間を彩っていた。また、ことに明治20年代なかばから30年代にかけては、過剰なまでの装飾を纏った飾棚や掛幅作品などが生みだされて、より豊饒な空間デザインをかたちづくっていたのである。



参*12*——〈明治宮殿・千種之間〉

ここに掲げたのは、明治宮殿の千種之間の内部をとらえた記録写真である。よくいわれるように、床は板材のフローリングで、壁面はクロス張り、室内に配されるテーブルや椅子は紛れもない洋式、そして天井からはシャンデリアがさがるなど、一見すると洋風の室内空間ではある。しかし、よくみると、腰板にあたる部分には「日本画」の花鳥図が袋戸さながらにはめ込まれ、天井は、格天井となっている。ここには、柴田是真の原図に基づく「四季百花」の花卉図の綴織が張り込まれていた。また、壁面クロス地の上部には、高村光雲作の芭蕉の葉をモチーフとした木彫レリーフが連なっている。そして、画像右手には、竹を浮かびあがらせた装飾ガラス板がはめられた黒漆仕上げの巨大なドアが認められる。まさに、和と洋を折衷した擬洋風の建築空間なのである。

しかし、さらに壁面沿いに配された工芸品の組み合わせに眼を留めたとき、われわれは一瞬、何かとんでもないものを見てしまったかのような驚きを覚えることになる。いちばん外側には、明治二十二年に濤川惣助が制作した古風な形状と文様を特色とする巨大な七宝製の花盛器一対がかなりの高さの台上に据えられ、その内側には、やはり同年に七宝会社が製作した、きわめて写生的な花鳥図を器体全面に描きあらわした美しい一対の大花瓶が台上に置かれている。この二種の七宝作品の取り合わせだけでも、復古趣味と西洋的写生図様の対比と調和とでも評したくなるのだが、実は、それだけでは終わらない。なんと、七宝製大花瓶の間に挟まれたケースのなかで威容を誇っているのは、珊瑚樹の鉢植え置物なのである。珊瑚樹は、中国起源の吉祥の徴であるが、それを鉢植え仕立てにしはじめたのは、おそらく日本人であろう。しかし、それが、こともあろうに明治宮殿の豪壮な空間に飾り置かれていたことを想像するひとは少ないのではないだろうか。

この豊饒なまでに混沌とした、あまりに過剰な装飾性に満ちた空間のありようこそが、明治宮殿の内部空間を貫く、明治期宮中ならではの独特な美意識の象徴にほかならなかったのである。

［大熊］

50—— 濤川惣助《唐花錦華鳥文花盛器》一対
明治22年(1889)　七宝
各D. 79.8×H. 45.7

52—— 作者不詳
《赤枝珊瑚樹鉢植置物》
一点
明治30年(1897)　珊瑚、玉石、金工
47.0×70.0×50.0

51—— 七宝会社《藍地花鳥図花瓶》
一対
明治22年(1889)　七宝
各D45.0×H. 79.0

一般に明治初期に制作された「日本画」用の額縁は木地のままか、よくて木地に直接にごく簡略な装飾が施される程度のものが通例であったらしい。ただし、特別な機会には蒔絵工が仕上げに携わることもあり、その際には、額自体が美麗な文様で飾られることが多かった。この三点を囲む額縁は、こうした蒔絵縁のありようを典型的に示しているもので、絵馬額などではちょうど飾り金具が配される位置に、牡丹唐草文が施されている。

［大熊］

*53*—— 荒木寛畝
《藤に牡丹図》 一点
明治17年（1884） 絹本着色
本紙：48.5×72.5
額縁：57.5×82.0

*54*——野口幽谷《水仙図》
一点
明治17年（1884） 絹本着色
本紙：48.5×72.5
額縁：57.5×82.0

*55*—— 渡辺小華
《鶏に蟷螂図》 一点
明治17年（1884） 絹本着色
本紙：48.5×72.5
額縁：57.5×82.0

*56*—— 作者不詳
《菊折枝文燭台》　一点
明治期（19～20世紀）　漆工
D. 36.5×H. 52.4

57── 作者不詳
《菊花型燭台》
一対
明治期(19世紀)　金工
各D. 27.5 × H. 43.5

58── 作者不詳《燭台》
一対
明治期(19世紀)　金工
各D. 25.7 × H. 63.5

No.57は、帝室にふさわしく、咲き誇る菊花の枝をモチーフとした和風の趣の燭台である。表宮殿で用いられたとすれば、和食の宴席の折りにでも飾られたものなのであろうか。

他方、No.58の一対の燭台の竿をそれぞれ支えているのは、清涼殿の〈荒海障子〉に古くから描かれていた、想像上の人間である手長と足長である。明治期海外向け輸出工芸品にも共通する、江戸末期の一種の奇矯趣味を増幅させたかのような台座の造型と、洋風の形状の燭台上部が組み合わされた、今日からすると意表を突くデザインである。

［大熊］

*59*—— 川之邊一朝ほか《菊蒔絵螺鈿棚》 一基
明治36年(1903)　漆工(木製漆塗、蒔絵、螺鈿)
46.8×135.5×122.0

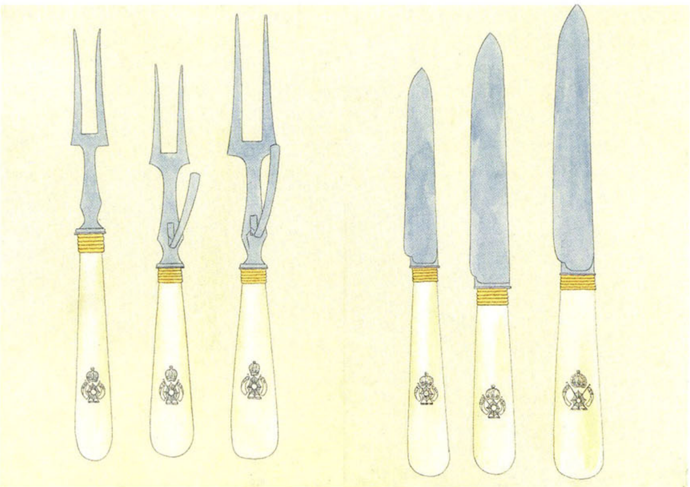
*60*—— 作者不詳《水晶玉蟠龍置物》 一組
明治前期(19世紀)　水晶、金工、漆工
水晶玉：D. 16.4，総高：100.0

60の台部分

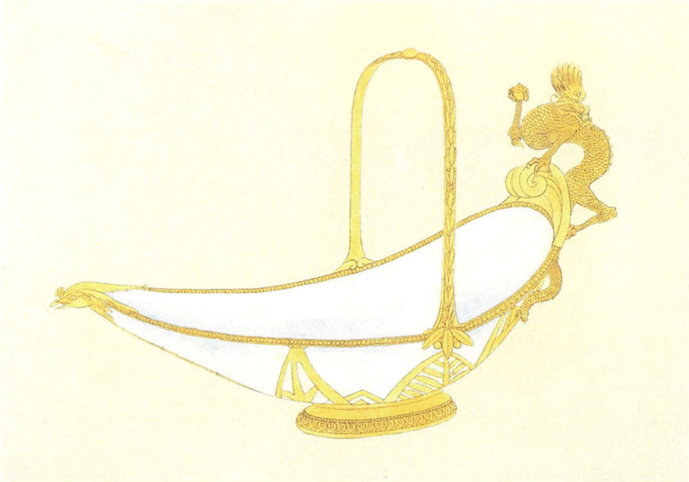
*61*—— 山尾次吉《諫鼓形香爐》 一点
明治33年(1900)　金工
21.5×29.0×45.0

*62*—— 中川義實ほか《神龍呈瑞》 一組
明治33年(1900)　金工、漆工
33.0×74.0×71.5

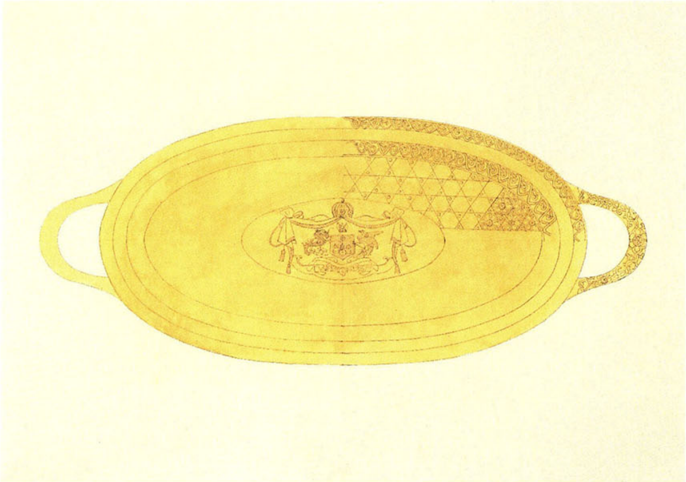
63-2



63-1

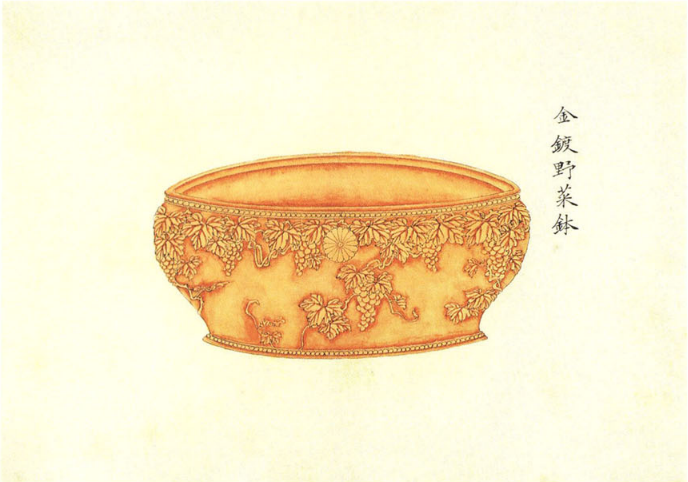


63-4



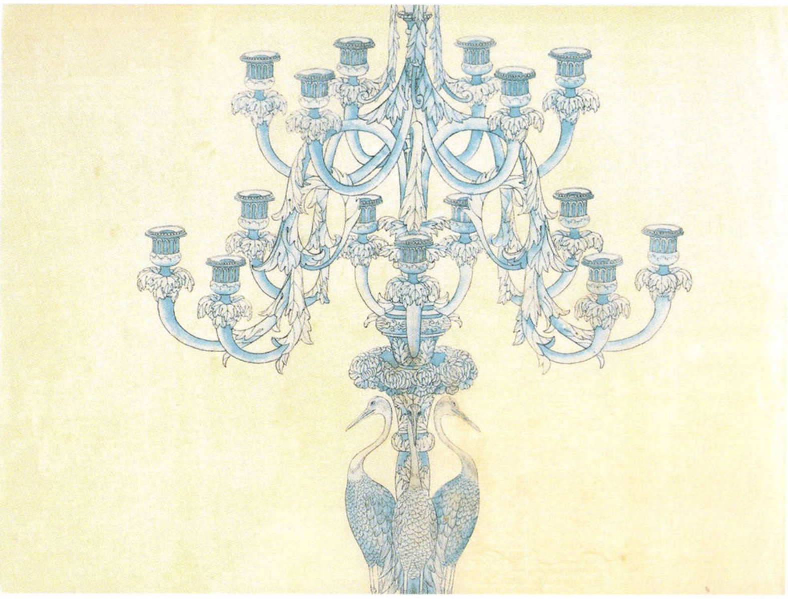
63-3

63-6



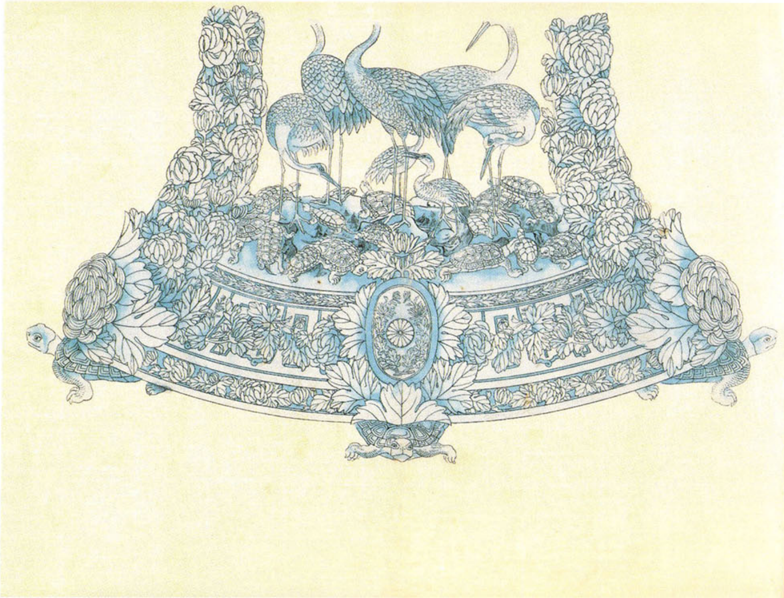

63-5

63——宮内省《食器図案帖》 三帖のうち
明治期（19～20世紀） 紙本着色
27.3×38.0～31.0×41.7



*63-9*

*63-7*



*63-10*

*63-8*

参*14*──〈洋銀製　燭光付花台〉

参*13*──〈洋銀製　中央花飾台〉

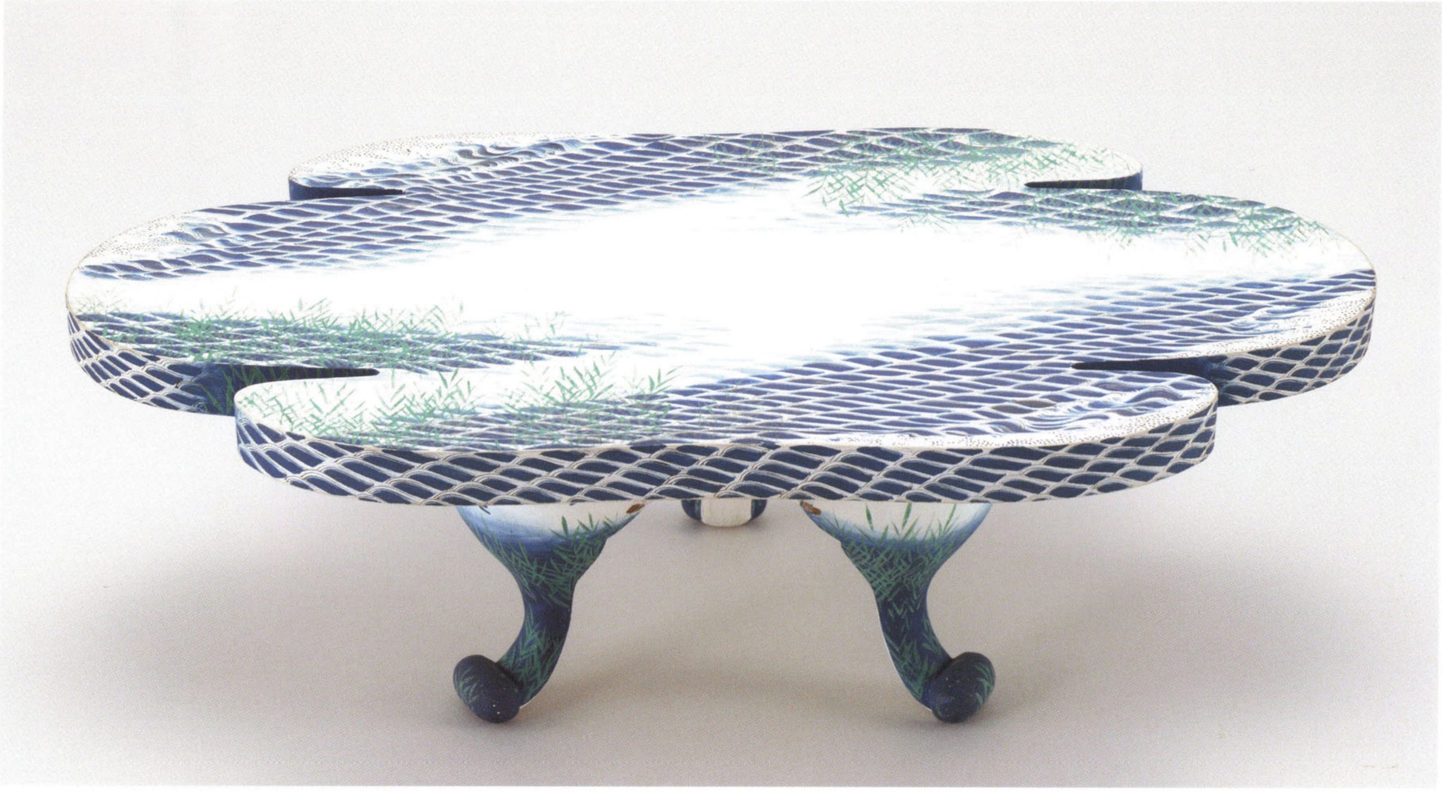
参*16*──〈銀製　小笹形花盛器〉

参*15*──〈銀製　小笹形花盛器(小)〉

*64*── 精磁会社《陣幕波文食器セット》 一式
明治12年～20年代初頭(1880年代)頃　陶磁
長皿：D. 61.1×H. 6.5，中長皿：D. 38.8×H. 4.3，丸皿：D. 27.7×H. 3.5，蓋物(大)：D. 24.8×H. 14.3，蓋物(中)：D. 19.3×H. 11.9，蓋物(小)：D. 17.7×H. 14.9
沢潟形皿：D. 19.7×H. 2.8，深鉢：D. 13.5×H. 6.8

*65*── 作者不詳《鬼国窯舞楽図花活用置物台》 一点
明治10年(1877) 木製漆塗
13.5×16.8×5.0

参*17*── 並河靖之
《鬼国窯舞楽図花活》 一点
明治10年(1877) 七宝
D. 25.0×H. 36.0

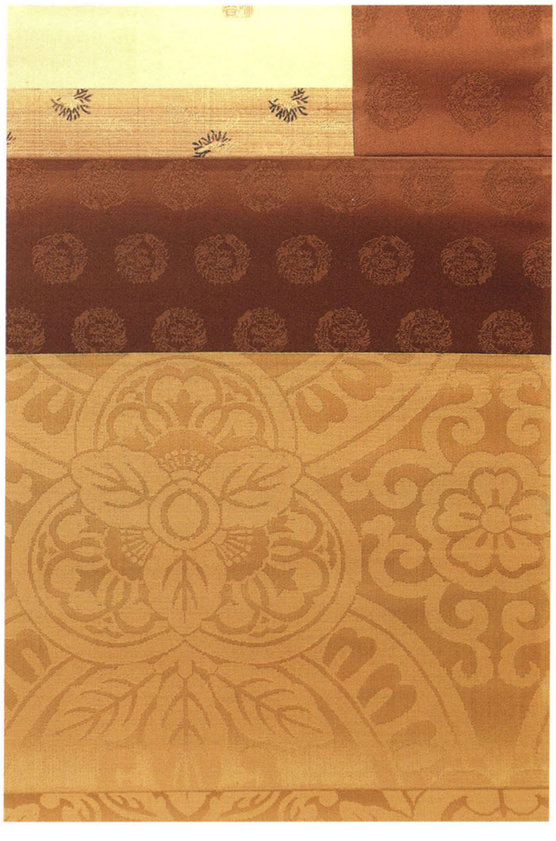


*66*── 前田香雪ほか《銀岩上鶺鴒置物用置物台》 一点
明治27年(1894) 木工彩色
27.7×46.5×14.5

参*18*── 加納夏雄・海野勝珉《銀岩上鶺鴒置物》 一点
明治27年(1894) 金工
16.4×23.2×19.0

67── 杉谷雪樵《花鳥之図》 一幅
明治20年代（19世紀） 絹本着色
217.2×145.7

表装部分



*68*—— 川端玉章《群猿之図》 一幅
明治23年(1890)頃　絹本着色
228.4×144.4

## 明治期の表具裂

わが国の掛幅装の表具裂は、特に茶道の発展に伴ってその意識が急激に高まった。唐物を尊重する風潮は表具裂においても同様で、いわゆる名物裂と呼ばれる織物が貴重視され、その取り合わせが重視された。江戸時代の公家・近衛家熈［一六六七～一七三六］は、近衛家に所蔵される古筆類に、中国やオランダ等からの舶載名物裂や天皇に縁の裂、能衣装裂などの様々な由緒高き裂の取り合わせにその優れた感性を示し、見事な掛幅を残している。近世以前の表具裂は、裂の由緒を重視してそれを取り合わせることを基本とし、特に表具のために織られた裂があった訳ではないのである。

しかし江戸中期以降、円山四条派が活躍し始め、掛物の需要が拡大していくに従って、表具裂は金襴か銀襴と緞子を用いるという取り合わせが一般化する傾向にあること、絵画表現による描表具が現れること、また金田忠兵衛らの織物職人が応挙らに描かせた絵画を織物掛軸に表していたことの指摘があり、これらの事情から、主体の絵を引き立たせるための表具裂という意識がこの頃には始まっていたと考えられる。そして近代、表具のために製織された裂にも、西洋の染織技術や意匠の影響が現れて、一つの転換期を迎えた。

ところで、本展覧会で紹介している絵画作品は、明治二十年代を中心としたものであるが、これらが明治宮殿などでどのように活用されていたのか、実のところ良く判らない。しかし調度寮において、宮殿等で使用する掛物の表具仕立を盛んに注文しているので、何らかの形で使用しているのも事実である。ただ、明治宮殿内の様子を撮影した写真等から判断して、常に何処かに掛け据えているものではなく、行事とその用途によって、その都度、掛け替えられていたと考えられる。とはいっても、表宮殿では掛軸が掛けられる場所はそれほど多くなく、写真からは西溜之間に伊藤若冲の《動植綵絵》二幅が掛けられている様子を窺うのみである（大熊論考の図1）。

しかし、表具裂に注目してみれば、明治期の織物、そして表具の特徴が、特に明治二十年代の作品には良く表れていて興味深い。裂は緞子が多いが、繻子織、綾織、平織を巧みに織り分けて細かい文様を表現したものが多い。また、色彩的にも、それまでには見られなかった化学染料による青系、茶系の色味のバリエーション、深紅や紫、鼠色などの微妙な色使いが、和と洋の文様をアレンジして生まれた文様と融合しているのは、この時期の一つの特徴と言えるかもしれない。杉谷雪樵《花鳥之図》（No.67）では、上下に女郎花を唐草風にアレンジし、花部分の色糸に赤から葡萄茶、藍からうす藍に変化する斑染めの糸を用いて、微妙な色彩変化を織り出した金襴。中廻しは和風の鳳凰円文を葡萄茶色の緞子で表し、上下は桜花を西洋的な幾何文様にアレンジした大文様の緞子を用いる。上下のような大文様の裂を表具に用いるのも明治期の特徴である。また、川端玉章《群猿之図》（No.68）では、上下に朝顔かと思われる蔓花の唐草を表す金襴。中廻しは薄鼠色地に、石榴が花と実を湾曲する枝に織り交ぜて西洋的な文様とし、文様部は白色綾地に深紅の絵緯を配した緻密な織物。上下は化学染料による鮮明な青色に蝶と梅、水仙、竹、蘭、薔薇を表すもの。全体に花をテーマにした吉祥的な文様の裂を選んでいる。河鍋暁雲《百布袋之図》（No.69）は、上下は濃紫地の亀甲花菱に菊花文様の金襴、中廻しはいわゆる蜀江文様で、蜀江取の枠取の中に菊花をアレンジする。上下は紫色地に薄鼠色で菊花をアレンジしたかと思われる花唐草を表す。本作品は、明治二十七年に明治天皇の命を受けて制作されたもので、そうした由来から、表具裂のモチーフは菊花で統一しているかと考えられ、表具裂はこの作品のために織成された可能性がある。さらに、同年に大婚二十五年を祝して献上された野口小蘋《緑竹図》（No.70）は、他に例を見ない表具装である。上下は菊と桐文の金襴。中廻しは五弁花（薔薇か）の咲く樹木の茂みの中（唐草風の連続文様の意識か）で、じゃれ合う二頭の獅子を表すという和洋折衷の文様で、色彩的には紫、鼠、赤茶、黄茶、白と地味な色調であるが、繻子織と綾織を巧みに織り合わせて細かく色緯糸を配して細緻な文様を表した見事な裂である。そして上下は生糸で三重襷に、唐草円文に鳳文、鳳円文、花唐草円文に鴛鴦、花円文に松枝と向かい合う鶴の文様（いずれも正倉院文様あるいは有職文様をアレンジしたもの）を綾地綾文綾で織り表したものに、銀箔を貼るという手法による珍しい裂で、まさしく本作品のためにあつらえられた特別仕立の裂である。これらからは、帝室に納めるという特殊事情による文様の選択が感じられるが、この時期、表具裂の選択は、まずは文様、その次に絵画部分を考慮して色味を選ぶというコーディネートの方法であったことが窺える。

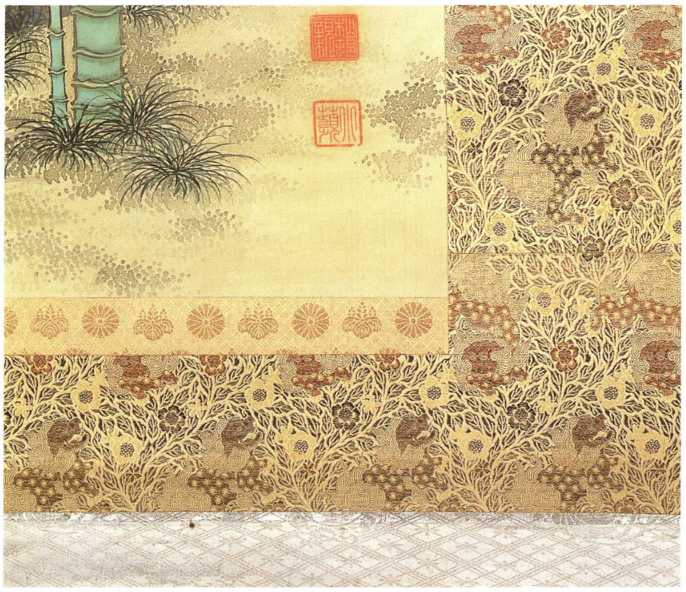
こうした表具裂に凝るのは、明治期も前半で、その後は表具裂のために織られた類型的な裂が多く見られるようになる。名物裂の文様がアレンジされた緞子や金襴を主に、主張しない裂が好まれ、用いられるのである。橋本雅邦《山水図》（No.71）も近代織の名物裂文様をパターン化した、いわゆる表具裂用の裂による表具の一例である。

この様な表具裂の近代における需要は、明治初期に文人画がもてはやされ、その表具が盛んに行われたことの影響を受けているとも言われるが、文人表具形式に倣った明治十七年の田能村直入《梅花書屋之図》（No.20）の表具は、中廻しに紫地桐唐草金襴、その周囲に白茶地二重菊唐草文金襴を配するが、文人画には奇妙な取り合わせである。それもまた、明治期表具の特徴なのかもしれない。

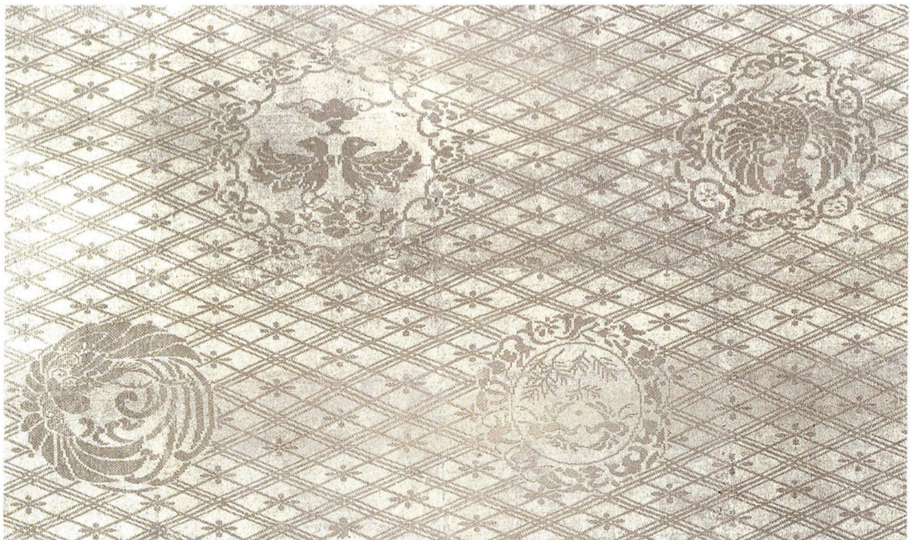
［太田］

*70*—— 野口小蘋《緑竹図》 一幅
明治27年(1894) 絹本着色
193.0×84.8

軸端ほか

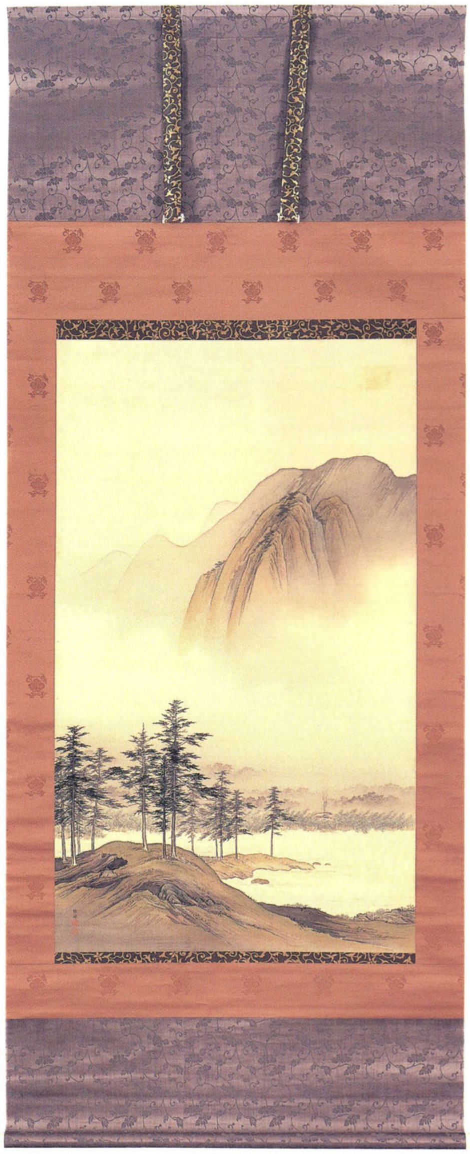


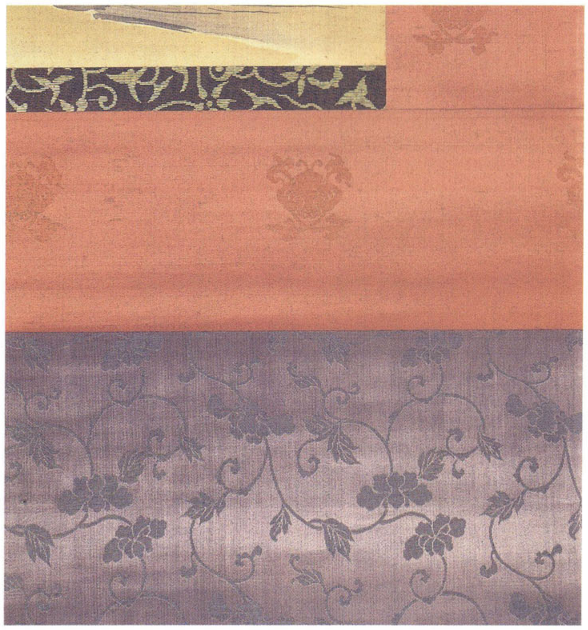
表装部分

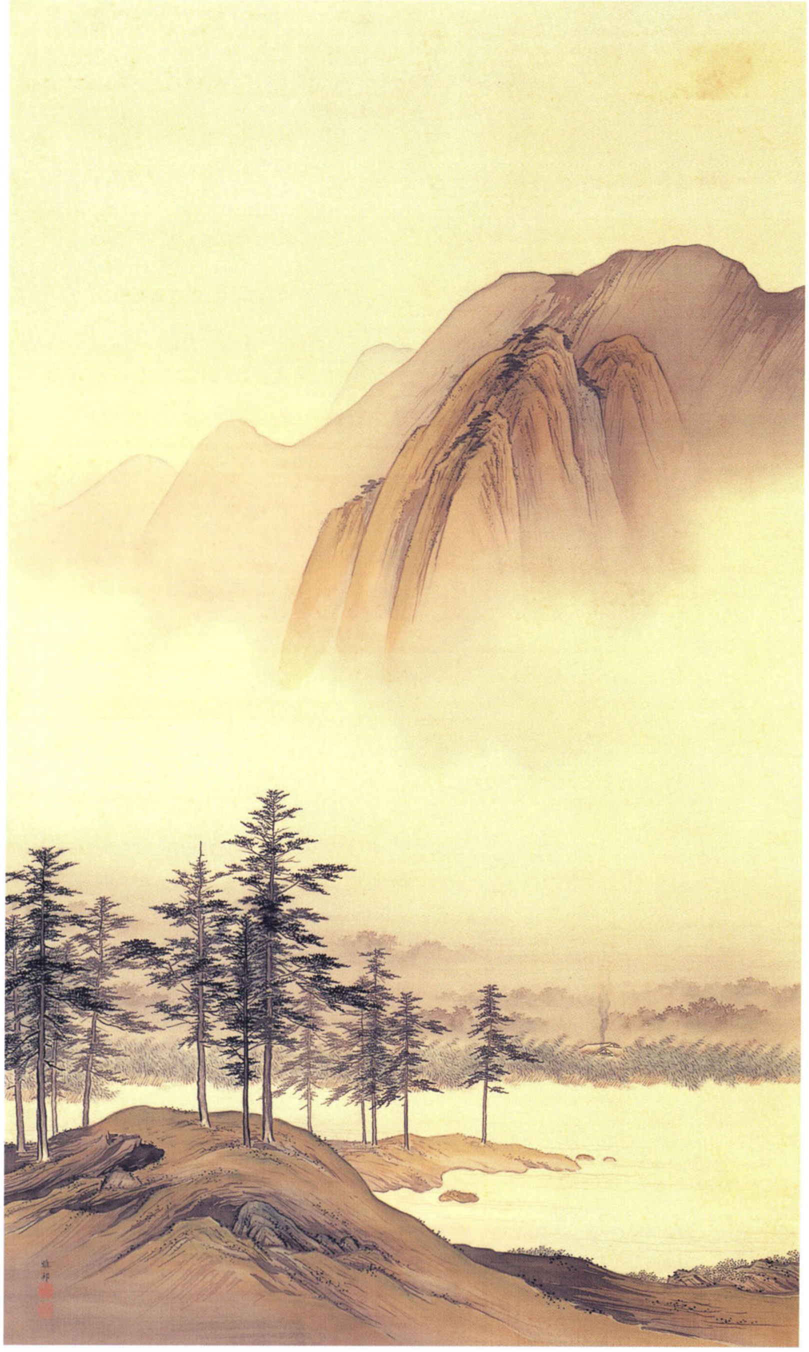


表装部分

*69*—— 河鍋暁雲《百布袋之図》 一幅
明治27年(1894) 絹本着色
216.0×141.7







*71*── 橋本雅邦《山水図》 一幅
明治30年代 絹本着色
147.0×86.2

① 桜柴陽花に雉図

綴織壁掛《百花百鳥之図》原画
菊池芳文筆　明治38年
（川島織物文化館所蔵）

② 桐牡丹に孔雀図

③ 菊花南天に鴛鴦図

④ 楓芙蓉に鶏図

綴織壁掛《百花百鳥之図》のうち「桐牡丹に孔雀図」(当館蔵)　二代川島甚兵衛　明治38年

〈明治宮殿・東溜之間〉(明治四十年代以降)

# 明治宮殿の室内装飾用織物と二代川島甚兵衛

太田　彩

和洋折衷様式で建設された明治宮殿の内部は、天井や欄間などはわが国の城郭や大寺院建築に見られる様相が取り入れられ、様々な木材によって美しく寄木張された床面には、絨毯が敷かれ、椅子やテーブルが置かれる。壁面には暖炉が設置され、様々な置物が、椅子座に適した高さの置物台に置かれる。和風建築の中に西洋の椅子式空間を取り入れたもので、俗的に、端的に言えば、二条城とベルサイユ宮殿が一緒になったような様相である。

しかし、この明治宮殿の建築は、言うまでもなく、当時のわが国の最高の技術が導入されたもので、その内部装飾においても、彫刻の高村光雲、金工の鈴木長吉、七宝の濤川惣助ら、当時の工芸界をリードする人たちが多く関わった。そうした中で、染織分野が担当したのは、西洋建築の室内装飾で用いられている壁張、柱隠、緞帳（窓掛とも、カーテンのこと）などで、これらは部屋の色彩感、イメージを左右するものでもあり、その意匠の重要さ、そしてわが国で本格的にそれらを施工する場所が国を代表する建物であるが故、宮内省より下命のあった京都西陣は一丸となってその製造に励んだと言われる。この力の結実を、現在、眼のあたりに出来ないのは残念であるが、これらは、明治宮殿の室内を撮影したモノクロ写真、また川島織物文化館など、当時、その製織に関わった工場などに残された一部の試織の織物によって、その様子を窺うことができる。また皇居・京都御所・各離宮等の皇室関係の建築物を紹介した『鳳闕』（大正十三年発行、奉效會。以下記述後に資料番号①と記載）と、染織品について優れた研究を残した佐々木信三郎氏の『西陣史』（昭和七年発行、思文閣出版、資料番号②）の「皇居御造営御用織物の異国趣致」の項に、明治宮殿内部の装飾織物について記載されている。そこで、まずはこれらの記述に従いながら、明治宮殿表御殿の主要建物の内部について、その装飾織物を概観していこう。

まず、東車寄。四壁貼するに緞子を以て」（①）と記される壁張は、写真からは、その文様は正倉院文様に範を求めたもので、円珠文内に向かい合う鳳凰とおそらくは唐花文様をアレンジしたものを組み合わせた大文様であることが窺える。臣僚の侯所であった南溜の壁張は「室内四壁貼するに緞子を以てし」（①）と記されるが、写真からは大きな菱形が繰り返されており、細部は判然としないものの花株をアレンジした文様らしいことが読み取れる。この部屋の装飾は、折上天井の彩画は唐花、暖炉上の大鏡の縁装飾は花唐草であり、花文様を主体とする文様で統一されている様子が窺える点からも、壁張裂は花文様の緞子であったであろう。

さて、玉座のある正殿の殿内は、「四壁貼するに紫赤色正倉院龍紋模様の繻子を以てし、其の上に緞帳を垂る、其の制、紫赤色桐鳳凰模様の繻子にして、金絲の総を付す、上部小壁には紫赤色獅子唐草模様の繻子を貼す」（①）とする。同殿内を、②では「西陣紋織会社謹製の：窓掛、地なる幅三尺長四尺五寸の海老茶地緞子に見る所の紺海老茶及紫の絵緯に地の変化組織をさへ加へて織成した左右対称の荘重な鳳凰に宝相華の文様は飛鳥奈良時代のそれを異国調に意匠化したものであり、同じく謁見所の壁張である海老茶地緞子の蟠龍も亦正倉院御物に見る意匠を巧妙に潤色して紺と海老茶の沈重な配色の裡にルイ式の纖麗と瀟洒を仄かに偲ばせ」ていると記している。また柱隠については、資料②に記される男子化粧之間（正殿の西に位置し、天皇の休所となる部屋）に飾られた「明治二十年喜多川平八の謹織に係る」繻珍地柱隠と同じもののようである。「その地質は特に手紡ぎの太い経糸を用ひた五枚繻子地であるが、之に織成された文様は、金茶・銹茶及焦茶の渋い暈繝配色を基調として而も随処に淡納戸や紫を配してその単調に陥るを避けたのみならず、さらに金糸の輪郭を以て暗きに失せんとする色調に明るさを加味した飛龍及び寶相華で、その幅一尺五寸、長四尺五寸に及ぶ異国的趣致に富んだ大文様」である。正殿内の装飾織物全体の色調は赤みのある紫とし、その文様に鳳凰、桐、龍、菊花を用い、所々に金色の菊花紋章をあしらった正殿の織物は、天井や金具、格狭間を彩色や漆塗による「天平桜模様」で装飾し、黒檀やカリンなどの高級木材による寄木張とした床と合わせて、実に重厚な雰囲気の室となっていた様子が窺える。

正殿の北側には、饗宴の行われる豊明殿の前庭に臨んで東溜・西溜と呼ばれる候所がある。東溜は「四壁貼するに緞子を以てし、：東壁に巨大なる綴錦の額を懸けらる、四季花鳥の図なり」（①）。西溜は「四壁貼するに緞子を貼し、：西壁には富士巻狩図の額を懸けらる」（①）と記される。写真から判断する限り、両溜の壁張は正倉院文様をアレンジした大唐花文様である。また、西溜緞帳については「西溜之間窓掛の如く四尺幅の緞子地に若冲筆の貝盡しを模した純日本趣味の文様ながらその縫取に用いた絵緯の殆んど総てを毛糸とした風の和洋折衷式」（②）と記されている。

さらに豊明殿は、「殿内四壁、貼するに暗茶色蜀江模様の緞子を以てし、上

部小壁には同色鳥鉄仙唐草模様の緞子を貼す」（①）。また饗宴の後席のための室である千種之間は「殿内四壁貼するに鶯茶色牡丹唐草模様の繻子を以てし、：折上天井には千種模様の金地織綴錦を貼し」（①）、「千種之間窓掛に見る金茶色の綴地に二種の海老茶系の配色を以て四尺幅二窠間・紋丈三尺五寸の豪華な花模様を表したるが如き純洋風のもの」（②）であった。そして小食堂であった竹之間は、「四壁、紫檀色正倉院模様の繻子を貼し」（①）、「壁張海老茶緞子も亦奈良時代の葡萄唐草に範をとった典雅な和洋折衷の文様」（②）で装飾されていた。饗宴後の婦人の室であった牡丹之間は「四壁、月光色薔薇模様の繻子を貼」（①）っていた。

　これらの記述のうち、正殿の緞帳の紫赤色桐鳳凰文様の繻子の下部に取り付けられた桐唐草文様の緞帳帯、菊花紋章を織り入れた柱隠、西溜の緞帳、牡丹之間の壁張と緞帳、桐の間の緞帳かと推察される裂地等が川島織物文化館に残っている（『綴織「平成非母観音像」』〈平成六年十月、株式会社川島織物〉に七種類の裂地が紹介されている）。正殿緞帳を飾った桐唐草文様緞帳帯は赤地に金や紫で文様を表現したもの、柱隠は佐々木氏の記述にあるように、細緻な織成技術を示している。また西溜緞帳は、流水に桜花の間に数種類の巻貝、平貝を表したもので、佐々木氏の記述のように、確かに伊藤若冲筆「動植綵絵」の中の一幅、「貝甲図」にヒントを得たような図様と、流水に桜という組み合わせには、わが国の伝統的文様の在り方を感じさせるが、桜花や貝の形は西洋的にアレンジされている点においても、和洋折衷の文様と言えよう。この緞帳の色彩は、光沢のあるやや黄味がかった白地に鼠、金、金茶、茶、藍の暈繝配色、ローズ色など、西洋織物に見られる色彩感による実に上品な緞帳である。この西溜に、おそらく表具裂の状態からは大正八年以降と考えられるのであるが、若冲「動植綵絵」のうちの「群鶏図」「大鶏雌雄図」の二幅が掛けられて室内が装飾されたことがあるのは偶然であろうか。さらに牡丹之間の壁張裂は、鮮やかな水色地に金、金茶、茶で大柄の薔薇と蕾を連続させたもので、①に「月光色薔薇模様」と記されたのも頷ける。その部屋の緞帳は菊花を中心として萩や薄、女郎花などを配した、日本的な秋草文様であるが、菊花を大柄にする点や、紫と藤色、ローズとピンクのように同系色の変化を多く使用していること、葉や花弁の影などの表現をしている点からは西洋的と言え、これもまた和洋折衷の織物である。この他、桐に雀文様の緞帳裂は桐之間のものかと考えられる。

　以上の様に概観してくると、明治宮殿の装飾用織物に関しては、これまで述べられているように、正倉院文様に範を求めたものなど、和様の文様を中心としながら、その文様の大きさやアレンジの形、色彩には西洋織物に倣った点も多く認められ、まさしく和洋折衷、伝統と新様の融合を図ったもので、西陣染色業界の一大転機ともなったはずである。

　この後、大正天皇の東宮御所として、明治三十二年に起工し、明治四十二年に完成した赤坂離宮（現・迎賓館）は、十八世紀フランス古典主義とアンピール様式を中心に仕上げられた。絨毯や照明器具、調度の品はヨーロッパから一流品を輸入した。室内装飾用織物についても同様で、壁面装飾のレリーフなどに日本の甲冑や和楽器などが取り入れられ、当時の一流工芸家たちによる花瓶などが配置される点に和風の要素が窺えるのみである。明治宮殿でその格式の高さを桐や鳳凰の文様が象徴していたのが、赤坂離宮ではアカンサスなどの西洋植物や孔雀に代わっていることが、端的にその装飾の違いを物語っている。

　明治宮殿室内装飾用織物の製造という大事業が西陣に下命された背景には、三代飯田新七（高島屋、呉服商。明治二十年代以降には刺繍に取り組み、優品を残す）と、二代川島甚兵衛（上田屋と号する呉服悉皆業に始まる）の奔走があったと伝えられる。飯田と川島は、その後も宮内省の御用を多く手掛け、宮殿等の室内装飾に尽力した。その中で、二代川島甚兵衛がその力を発揮した、綴織による大画面の壁掛について紹介しておきたい。

### 〈二代川島甚兵衛と明治期の綴織壁掛〉

　明治宮殿内の装飾において、絵画の使用は、絹本着色の日本画が蒔絵の額仕立てとされて、比較的小画面のものが室内の長押上に飾られていたようであるが、掛幅装の日本画が掛けられたのは、椅子式空間の西洋的装飾とした表宮殿では西溜などのごく限られた場所で、むしろ奥御殿での使用の方が多かったようである。確かに、巨大な空間をもつ表宮殿内の壁面装飾において、掛幅装の日本画ではその大きさに限界があるのも事実である。しかし、ヨーロッパに赴いて各地の様々な織物について実見し、研究して帰国した二代川島甚兵衛が、ヨーロッパのゴブラン織の影響を受け、わが国の綴織の技法をもって絵画的図様の美術織物の制作を志し、成功させたことで、その綴織が表宮殿室内の壁面装飾という大きな役目を担うことになった。

　二代川島甚兵衛については、林洋子氏「二代川島甚兵衛の実像―明治宮廷のインテリア・コーディネーター―」（『甦る明治の巨匠展―珠玉の絵画・彫刻・工芸―』産経新聞社、一九九〇年）、『テキスタイル・アート１００―近代日本の室内装飾織物―』（川島織物文化館、一九九四年）のほか、自身の伝記『恩輝軒主人小伝』（橋本五雄編、大正二年）等の関係書籍に詳しいので、そちらを参照されたい。林氏の記述にもあるように、二代甚兵衛は染織分野で帝室技芸員に任命されたわずか二名のうちの一人で、甚兵衛作と称されてきた作品は、作品全体が全て彼の手による訳ではない。甚兵が作品の基本構想を練り、それに従って画家が下絵を、あるいは図案家が図案を仕上げ、織糸の質や色は

職人によって吟味され、織工が織り上げるもので、甚兵衛はその全体を監督し、工房一体となって仕上げたものである。そしてその作品を展覧会や博覧会へ出品し、買い上げ先を決定するまでを彼は行なう。そういう彼の存在は、作家というより、テキスタイル・ディレクター、インテリア・コーディネーターであると林氏は記される。この点については私も同意はするが、ただ、工房的な作品制作は古くより行なわれてきている。例えば鎌倉時代の宮廷絵師であった高階隆兼と宮廷工房、室町時代の狩野元信とその工房など、さらに江戸時代の俵屋宗達や岩佐又兵衛、狩野派、土佐派、浮世絵師に至っても工房を抱えて制作に当たっていた。蒔絵師、金物師などで世に名を残す名匠たちも同様である。近代においても、川島甚兵衛以外にも同様の制作状況はあった。「作家」には、技術による仕事だけではなく、全体をコーディネートできる優れた感性も必要であることを考えれば、二代川島甚兵衛の業績を作家として評価しても良いと考えている。

ところで、当館で所蔵している染織作品の調査を少しずつ進めている中で、明治宮殿に飾られていた綴織壁掛が当館収蔵品に現存していることが新たに分かった。それが80～81頁に紹介している「百花百鳥之図」四面のうちの春景の牡丹孔雀を中心とする一面と、秋景の楓に鶏と鷺を中心とする一面の計二面である。これまで、大正十二～十三年に制作された三代川島甚兵衛「春郊鷹狩図・秋庭観楓図壁掛」（澤部清五郎原画、三一五・一×六一九・六cm、三一九・六×六一六・六cm）の作品は知られていたが、本作品は初めての紹介となる。その寸法は、画面だけで縦約三m、幅約六mに及ぶ。現状は、御物として管理されていた昭和期後半の修理により、牡丹孔雀図は裏裂の新調と同時に周囲に縁裂が取り付けられ、一方の楓鶏図は裏裂の取替えは行なわれているものの縁裂は施されておらず、その仕立て状況が異なっている。この巨大さ故、これまでに全図を撮影することが出来ず、その見事な作品の現状の姿を紹介できないのが残念である。そこで今回は、川島織物文化館の協力によって同館に所蔵される四面全ての原画を掲載し、また明治宮殿東溜に二面の飾られた様子の写真、そして当館所蔵の二面のうちの孔雀図の修理時の白黒写真を紹介している。原画によって、見事な綴織の色彩を想像して頂ければ幸いである。

この「百花百鳥之図」は、日本画家の菊地芳文が原画を描いた四面続きのもので、春と秋を中心にした四季の様々な花草木の中に戯れる種々の鳥を表現した華やかな作品である。明治三十八年にベルギーのリェージュで開催された万国博覧会に、パビリオンの室内壁張として制作出品された（80頁の図版が②①④③→②：の順で連続画面となる）。川島織物文化館によれば、制作時の寸法が、二面は三一八×七三〇cm、もう二面は三一八×六〇〇cmとされることから、当館に現存する二面が幅の狭い二面、写真の東溜に飾られているのが幅の広い二面であることが分かる。博覧会パビリオンの室内壁張用の織物として長方形の室内にあわせた寸法で制作されたため、二面ずつ、その寸法が異なるのである。博覧会の数年後、宮内省が買い上げることとなり、壁面装飾用の壁掛に仕立てられたことになるが、東溜に掛けられている二面には蒔絵の縁が取り付けられている。その巨大さ故、重量的にも相当なものと想像できるが、この綴織を厳重に取り付けたとしても、蒔絵額に納め掲げて、どのくらいの年月の間、耐えることが出来たのであろうかと、疑問を持たざるを得ない。いずれにしても、壁面に掲げられていた二面は明治宮殿と共に焼失してしまったのか、現存していないため、また当館に現存する二面が修理を施されているため、果たしてどのような状況で蒔絵額に納められていたのか等は分からない。

とは言え、現存する二面は保存状態も良く、その織工人たちの技術の高さを知ることが出来る。原画の色彩を忠実に織り出しているが、その柔らかい色彩感には、化学染料によって染め上げた微妙な色使いがその効果を発揮している。背景の無地場では、緯糸に金糸を変化をつけて絡めることで、重厚感、奥行感が表現されている。また例えば紅葉する楓の葉は、黄色系、朱系、赤系の色糸を微妙にミックスさせながらその変化を下絵以上に美しく仕上げ、花や葉の陰影も同様にその巧みさを見せ、織物による表現の特質を十分に活かした、実に細緻な、丁寧な仕上げである。これほどに巨大で手の込んだ綴織を、縦緯糸のいずれにも絹糸を使用している点にも驚く。

この壁張装飾用として制作された巨大な四面の綴織は、リェージュの博覧会の後、ヨーロッパで売却することが出来ず、帰国後も簡単には購入先は見つからなかった。作品の見事さは誰しもが認めるであろうが、これほど華やかで巨大な、そして高価なものを納められる空間は、当時、洋風建築が盛んであったとは言え容易に見つかることはなく、帝室技芸員であった二代川島甚兵衛の芸術的、経済的手腕によって、最終的に明治宮殿の壁面を飾ることになったのである。

さて、二代甚兵衛が宮内省に納めた綴織の作品で、これまでに紹介されているものには、

明治二十三年　第三回内国勧業博覧会出品作、原在泉原画の「犬追物図」綴織壁掛。翌年、宮内省買上、ロシア皇太子に贈られる。エルミタージュ美術館に現存。

明治二十六年　今尾景年・守住勇魚原画の「葵祭図」綴織壁掛。宮内省買上。アメリカ・インディアナポリス美術館に現存。

明治二十八年　第四回内国勧業博覧会出品作、狩野芳崖原画の「悲母観音」綴錦額。明治天皇お買上。東京国立博物館に現存。

明治三十一年　今尾景年原画「富士巻狩図」綴織壁掛。明治宮殿西溜に設置。

明治三十三年　パリ万国博覧会出品作、守住勇魚原画「武具曝涼図」綴織壁掛、

竹内鎌太郎原画「群犬図」綴錦額。「群犬図」は宮内省を経て、イギリス王室に贈られたと伝えられる。

明治三十八年　リェージュ万国博覧会出品作、菊池芳文原画「百花百鳥之図」綴織壁掛四面。宮内省買上。明治宮殿東溜に設置。二面が当館に現存。

明治宮殿や離宮の装飾用壁掛の他に諸外国へ贈答されたものもあり、納めた点数は相当数にのぼることが窺える。これらの他に、明治二十四年十一月に「東溜り用ゴブラン織物掛物」として、「綴錦糸地葵祭之図帳地　壱枚、但し金地楽器盡之図輪郭付」を宮内省に納めている。これが何時まで東溜に掛けられていたかは判らないが、その後、東溜には「百花百鳥之図」が飾られていることや、西溜の「冨士巻狩図」は大正元年にも掛け替えの為に新たに納められていることから、案外、数年の単位で掛け替えられていたのかもしれない。また二代甚兵衛が急逝した翌年、明治四十四年には、後にイギリス王室に贈られた守住勇魚原画「文具曝涼図」綴織壁掛、同年十二月には「綴錦壁掛　冨士之図　壱枚、綴錦屏風　百菊之図　片双、唐錦屏風　都名所刺繍　片双」などが川島織物から納められている。二代甚兵衛の築いた偉大な軌跡は以後も連綿と存続していくのである。

〈京都画壇と美術織物〉

最後に、絵画と織物、特に西陣との関係について改めて見直す必要があろうことに触れておきたい。

わが国の綴織の技法は中国からもたらされるが、その中国で綴織の技法が発達したのは唐時代以降で、正倉院宝物の飾り帯などにその様子を窺うことができる。さらに宋時代になると刺繍によって絵画図様を表した繍画が発達し、その後、絵画的な織物「緙絲」（綴織）が隆盛する。こうした影響を受けた日本では、特に仏教絵画において、古くにはかなり大きな繍仏が作られ、また当麻曼荼羅が織られたとも伝えられる。また平安時代以降の浄土信仰の隆盛によって掛幅装の繍仏などが作られるようになった。綴織の技術は、小物用の裂などに存続し、近世に入っては小袖などの服飾の発展に伴って、その図案に琳派の意匠が好まれるなど、絵画と染織の関係は古くから密接であった。画家たちが古くより絵具として染料を用いていたことも近年見直されている点である。

ところで、十八世紀の画家として名高い伊藤若冲の作品に、通常、モザイク画と言われる数点の作品がある。「樹花鳥獣図屏風」（静岡県立美術館蔵）、「鳥獣花木図屏風」（エツコ・ジョウ　プライスコレクション）などがそれにあたる。この特殊な描き方の作品について、染織品との関わりを最初に指摘されたのは小林忠氏であった（「伊藤若冲独創の逸格描法について」ミュージアム三五九号）。そして近年、「伊藤若冲の「桝目画」作品を再考する—西陣織「正絵」との関係から—」（『芸術学学報』六、金沢芸術学研究会）と題する泉美穂氏の興味深い論文が発表されている。小林氏は、若冲がインド更紗や中国の緙絲といった舶来染織品に関心を寄せていた点を指摘されている。また泉氏は、若冲が西陣織の織下絵である正絵に学んで作品を制作したのではないか、また若冲が美術織物を制作していた金田忠兵衛と親類縁者であった可能性を指摘され、若冲と西陣の関係を指摘された。金田忠兵衛については、先述した佐々木信三郎氏の『西陣史』に「元文の頃（一七三六〜四一）中興した金田忠兵衛が三世以下相次いで優秀品を製織し、殊に七八代忠兵衛の如きは、応挙に加茂の葵祭りや競馬を描かせて之を繻珍に織成したるを始めとし、源琦の朝鮮王子来朝之図や、景文・素絢の山水花鳥之図を緞子・琥珀に織出せば、九世忠兵衛は又晋の王羲之の石摺の法帖を摸する等、明治初年迄累代その特殊な織物に名声を馳せて居た：」と記されている。

若冲が中国画の模写から絵画を習得したことは、佐藤康宏氏によって詳細に論じられているが、私が若冲の作品を調査した時点で、絵具として染料を多く用いている点を既に指摘したことがあり、その染料の使用も中国画の彩色に学んだものではないかと考えていた。しかし、やまと絵などのわが国の絵画技法においても、伝統的に染料を絵具として用いていることを考えれば、若冲は染料を絵具に用いることを決して中国画によって学んだ訳ではなかろう。輪郭を描かないで染料による濃淡を実に巧みに用いて花弁や葉などの表現を行なう方法は友禅染めに類似する点も指摘できるし、鳳凰や孔雀などの白い鳥の光沢感のある実に繊細な表現は、刺繍による繍の表現を目指しているかのような表現でもある。今後、若冲の作品を考える上で、染織品との関連を追及する余地はある。また、若冲以外の画家においても、前述の佐々木氏の記述にあるように、西陣で応挙ら円山四条派の画家たちの絵の織物を制作している点は興味深い。二代甚兵衛が綴織壁掛の原画を依頼したのも、原在泉、今尾景年、菊池芳文といった円山四条派の流れを汲む画家たちであった。江戸時代には、既に絵師として名を馳せた人たちが工芸品のための下絵を描くことがしばしば行なわれている。尾形光琳、酒井抱一の下絵になる蒔絵、陶磁、染織作品は有名である。

動植物の生命感をいかにみずみずしく表現するかにこだわった若冲は、絵具の質にも大変こだわっていた。その若冲が自ら西陣に足を運んで、自ら絵具として用いる染料を選んだ可能性は高い。十八世紀の京で、絵師とその絵、染織業者の関係は深かったのである。こうした土壌のもと、近代、西洋のゴブラン織を知ってわが国の織物の改良に取り組み、絵画図様の綴織壁掛の制作を意欲的に行なったのが、二代川島甚兵衛だったのである。

（おおた・あや／当館学芸室主任研究官）

# 作品解説

## Ⅰ・伝統美の継承と復興

### 〈1〉花鳥図を纏う・風景画で彩る

**1　作者不詳《花鳥模様花瓶》**　一点

明治初期（十九世紀）　陶磁　D.二九・〇×H.六七・〇

幕末から明治前期にかけて、鮮やかな色絵と金彩で彩られた薩摩焼は海外での需要も高く輸出の主力製品であった。本作のような大型の花瓶は通常ヨーロッパでは一対で左右対称に飾られるもので、その習慣は明治期に日本へも持ち込まれた。その様子は明治宮殿を撮影した記録写真のなかに確認することができる。当館には本作の他に一対で納められた薩摩焼花瓶があり、それらも同様の役割を担っていたものと思われる。

本作は明治十七年（一八八四）五月に外務省から引き継いだものである。それまでは延遼館を飾る備品であった。延遼館は浜離宮内に幕末に建設された洋風建築で、明治三年に「延遼館」と命名され、外国からの賓客などを招待する迎賓館として使用された。十七年に外務省から宮内省へ移管され、それと同時に備品であった薩摩焼や七宝焼の花瓶なども宮内省の管理となった。延遼館自体は二十五年に老朽化のため解体された。（岡本）

**2　十二代沈壽官《菊貼付香炉》**　一点

明治二十六年（一八九三）　陶磁　D.一七・五×H.三八・九

本作はもともと伝来から明治二十六年に納入されたことが明らかであったが、今回の明治宮殿に関する史料調査の過程で、明治宮殿の装飾用調度品として制作された可能性が非常に高いことが判明した。箱書にある「三箱の内」という墨書が、本作の他に十二代沈壽官によるもう二点の花瓶または香炉がかつて存在していたことを示唆しているのに加え、かつ納入時期から判断して明治宮殿との関連が浮かび上がった。それらが明治宮殿に飾られていたとすると、写真から判断できるシンメトリーを重視する配置方法により、本作は花瓶一対のあいだ、または香炉同士が対となる形式で置かれていたのではないかと推測できる。

十二代沈壽官［一八三五～一九〇六］は薩摩焼苗代川窯の陶工。金襴手や透彫を得意とし、明治期の海外博覧会などで高い評価を受けた。明治八年には自ら陶器会社を設立して、東京、横浜、神戸、長崎に支店や出張所を置き、海外への輸出も手がけていた。三十四年に緑綬褒章を受章した。（岡本）

**3　幹山伝七《草花文花瓶》**　一対

明治中期（十九世紀）　陶磁　各D.二三・六×H.五二・五

磁器製造で名を馳せた幹山伝七［一八二一～九〇］らしい滑らかな白磁の器体に、梅、菊、蘭、百合などの花々や雀、鴬、翡翠などの小鳥を西洋顔料を用いて色鮮やかに描いた優美な作品である。幹山のもとには九谷庄蔵や水野香圃、伊東陶山などの優れた画工がいたが、本作でも優秀な画工の技量が存分に発揮されている。各部位は中国古代青銅器を思わせる首部の細緻な金彩文様や獅子喰環耳などが付く一方で、華やかな花鳥図様の彩色には清朝粉彩磁器との関連がうかがわれ、明治期の陶磁に特有の技法、様式の混交が認められる。底裏に「大日本幹山製」の染付銘がある。明治二十八年七月に皇太子時代の大正天皇が明治天皇から拝領されたという伝来をもつ。

幹山伝七は瀬戸に生まれ、安政四年（一八五七）に彦根藩で湖東焼に従事したのち、文久二年（一八六二）に京都へ移り、明治維新後、京都で初めて磁器製造を専業とし、かつ最も早く西洋顔料に注目した。明治十一年（一八七八）のパリ万博で銀牌を受章するなど、国内外の博覧会で高い評価を得た。（岡本）

**4　日本／大重仲左衛門？《グラヴュール御紋付鳥文ワイングラス》**　一点

明治二十年（一八八七）頃　ガラス　D.五・三×H.一〇・七

**5　宮内省《食器図案帖》**　三帖のうち

明治期（十九世紀）　紙本着色　二七・三×三八・〇～三一・〇×四一・七

現在、当庁大膳課には、およそ明治八年（一八七五）から昭和前期頃までに描かれた数々の宮中用食器図案が複数の画帖にまとめられ、伝え残されている。ただし、これらは、当初から製作順に成立年代を追って貼り込まれていったわけではなく、のちに集成されたものであることから、成立時期も紙質も描法もまちまちな図案が相前後して整理されている箇所が少なからず認められる。また、なかには純粋な食器創案原図として描かれたわけではなく、のちの時代に、当時現存していた作例を記録する目的で写生したと考えられる図も含まれている。だが、そうであっても、これらが、日本近代の食器史のみならず、工芸、デザイン史を考察するうえでの第一級の史料であることは間違いないだろう。なぜならば、これらのうちには、現在では実作例が失われてしまったものの図案や、創案はされたものの、おそらく実現はしなかったであろう幻の食器の構想案も多々見いだすことができ、そこからは、これまでは想像することもできなかったほどの先人たちの豊かな造型発想力の発露がみてとれるからである。

本展では、こうした高い歴史的価値を有する各図案帖から特に三帖を選びだして、それらに含まれている複数葉の図案全体のなかから、本展の三つのコーナーの各テーマにふさわしく、かつ確実に明治期に成立したとであろうと考えられるいくつかの図案を分類し直して、紹介することにした。したがって、ここでの出品番号は、展覧会構成上のあくまでも便宜的なものにしか過ぎず、№4、15、63としてそれぞれまとめて紹介する各図案は、実際には、三帖にわたってばらばらに収められているものであり、同一出品番号の作例が必ずしもひとつの図案帖中に残されているわけではない。（大熊）

**6　三代飯田新七《天鵞絨友禅染芦に群鴨図衝立》**　一基

明治四十四年（一九一一）　染織　八八・五×九三・〇

**7　杉田幸五郎《天鵞絨友禅染風景図衝立》**　一基

明治三十六年（一九〇三）　染織　九七・〇×九九・〇

**8　杉田幸五郎《天鵞絨友禅染春景図衝立》**　一対

明治三十六年（一九〇三）　各九六・五×九八・五

暖炉用衝立の形や枠の装飾は、方形の木枠を漆塗りとして、伝統的な松喰鶴の文様をアレンジしたものや桐文様を蒔絵する、我が国の衝立の伝統的形式を踏襲するものがある。その一方、枠の形自身をアーチ形にしたり、上部中央や両隅に西洋的文様をあしらったり、四周に西洋的な植物文様や紐飾りをアレンジしたものを彫刻するもの、一部に木画を装飾する西洋風のものも多い。

これらの枠内には、絵画そのものではなく、絵画的図様を表す染織、あるいは西洋の愛らしい草花を中心とし

た文様を表す織物が飾られる。絵画的図様の染織は、写実的な花鳥画や風景画を表すもので、刺繍、友禅染による。友禅染は、明治～昭和初期に壁掛などの装飾品として、輸出需要の増加に伴っても急激に発展した天鵞絨友禅で、染めと立体感の特性をいかした風景画が多い。刺繍は、わが国で小袖などの装飾に培われてきた細緻な技を、西洋刺繍に学んだ手法をも取り入れ、明るい色調の西洋的図様に発揮している。

また織物は、文様、織成法がフランス、イギリス、あるいはイタリアで織成されたものに類似している。№48は異組織で表された縦縞に縦糸を浮かせて文様を表すもの、№49は繻子地に綾織で文様をあらわしたもので、特に18世紀以降、フランスのリヨンで製織された織物の系統に類似する。衝立に用いられたこれらの織物がヨーロッパからの輸入品である可能性は高い。

このような装飾による暖炉用衝立は、表宮殿では主として絵画的図様の衝立が用いられている。織物の衝立は、その枠の装飾も比較的シンプルであるので、宮殿の中でも主要ではない部屋で用いられていたようである。

これらは、概ね明治三十～四十年代にかけて制作されたもので、三代飯田新七、杉田幸五郎、小林義雄といった、染織品や西洋家具を扱う人物が、全体をコーディネートし、納めたものである。（太田）

### 9 濤川惣助《寰宇無双図額》 一点

明治二十年代後半　七宝　四三・〇×七五・〇

本作は濤川惣助［一八四七～一九一〇］が創始した無線七宝の技術を応用して、七宝工芸を器物の装飾ではなく、絵画の形状そのものへ極限まで近づけた作品である。異なる色釉の間に境界線を用いないことで日本画と同様の微妙なぼかしを表現することに成功している。濤川は同主題の作品（東京国立博物館蔵）を明治二十六年（一八九三）のシカゴ万博に出品し、装飾美術部門ではなく絵画部門に展示された。また現在、濤川の代表的な建築装飾作品として知られているものに、四十二年に完成した赤坂離宮の饗宴の間（現・花鳥の間）壁面七宝額三十点がある。荒木寛畝、渡辺省亭らの原画を無線七宝により忠実に再現したもので、明治期の洋風建築空間と七宝装飾の関係を考察する上で欠かすことのできない傑作である。

濤川は下総国（現・千葉県）に生まれ、陶磁器問屋を営むかたわら七宝の技術改良に努め、明治十二年に省線七宝に成功、翌年名古屋の七宝会社の東京工場の運営を任され無線七宝を開発した。京都の七宝家・並河靖之とともに国内外の博覧会で高い評価を受け、二十九年には帝室技芸員に任命された。（岡本）

## 〈2〉古代への憧憬―かたちと文様

### 10 秦蔵六《銅鼎形花瓶》 一点

明治十一年（一八七八）　銅・鋳造　D.二四・〇×H.四二・五

### 11 秦蔵六《黄銅彝形香爐》 一点

明治十五年（一八八二）　銅・鋳造　一四・〇×二〇・二×一四・〇

№10は、底裏に刻まれた「明治十一年秦蔵六謹造」の銘により制作年が知られる。その形や文様は、中国殷周時代の祭祀に用いられた銅製の酒器に倣ったもので、蝋型鋳造により、雷文地に獣面を浮彫風に細部まで緻密に表している。なお、本作には三角形の花文を彫りだした紫檀台が付属しており、底面に「岩田半平謹造」の刻銘がある。

№11は、やはり中国の古銅器を摸したもので、見込み部分に「秦蔵六敬造」の銘がある。伝来によれば明治十五年に制作、同年に宮内省に納入された。

作者の秦蔵六［一八二三～九〇］は京都に生まれた。龍文堂安平の門人で、特に蝋型鋳造を得意とし、明治六年に宮内省の命を受けて、金製の御璽印と国璽印を制作したことで知られる。中国殷周時代の古銅器の摸作を数多く手がけ、各種の博覧会に作品を発表した。こうした作品が造られ、宮中に納められた背景として、江戸時代末期から明治期にかけて煎茶や文人趣味が隆盛したことにより、唐物や唐物写の作品がもてはやされたことも要因のひとつに挙げられよう。（五味）

### 12 嘉幸《銅鼎形雲龍文香爐》 一点

明治二十二年（一八八九）頃　銅・鋳造
D.三六・〇×H.五七・〇

鼎形の香炉で、脚部は獣面をかたどり、胴部底面には波濤が一面に表される。蓋は雲の透かし文、宝珠形のつまみに龍が巻きつく様が鋳出されている。底部に「嘉幸花押」の陽鋳銘があることから、同号を持つ明治期を代表する鋳金家・鈴木長吉［一八四八～一九一九］の作品かと推測される。蝋型鋳造による手の込んだ表現を見せており、当館所蔵の鈴木長吉の作品《銀製百寿花瓶》（明治二十七年）と比較してみても、細部に共通するものが見受けられる。伝来によれば、明治二十二年に美術商かと思われる多羅尾光春なる人物より買上げた作品。（五味）

### 13 金沢銅器会社《花唐草象嵌花盛器》 一点（六点のうち）

明治二十四年（一八九一）　銅製・象嵌
D.六〇・五×H.二八・五

本作は、口の大きく開いた端反りの強い大型の花盛器で、胴部の側面に花と唐草の文様を立体的に盛り上げ、金銀や色金を象嵌している。高台内に「大日本帝国石川県金澤　銅器會社製」の刻銘がある。六点揃いの作品であるが、明治二十四年より二点ずつ、三回に分けて金沢銅器会社より納入されており、大正八年頃に撮影された明治宮殿内部の写真から、西溜之間の調度のひとつであった事が確認される。それぞれの花盛器を彫刻の装飾のある高い台に載せて円形に配置し、台と台との間にソファを置いていた（21頁の参3）。現在は失われているが、個々に落としをともなっていたことが伝来より知られ、調度として配置するだけではなく、実際に花を飾って使用したこともあったかと考えられる。

金沢銅器会社は、明治六年のウィーン万国博覧会出品のため、政府からの制作注文に応じて集められた職人集団が母体となって、明治十年に金沢の実業家長谷川準也によって「銅器会社」の名称で設立された。金銀象嵌を主体とした、やや過剰ともとれる装飾に溢れた輸出向けの作品を盛んに制作した。経営者の交代など曲折を経て、同二十五年頃に解散したとされる。（五味）

### 14 香川勝廣《銀鳳凰高彫花盛器》 一対

明治三十八年（一九〇五）　銀製・象嵌
各D.五三・五×H.六一・五

一対の大ぶりな銀製花盛器で、胴部に鳳凰が向かいあうよう高肉象嵌されている。現在は全体が銀色を呈しているが、鳳凰の部分は金を地金としている。伝来によれば明治三十四年（一九〇一）に宮内省が発注、明治三十八年に完成し納入された作品。作者の香川勝廣［一八五三～一九一七］の回想（「鳳凰の御花盛」『建築工芸叢誌』第八冊、大正元年）には、明治三十六年に依頼を受け、約三年をかけて制作を完了したことが記されている。明治宮殿の鳳凰之間に備付けの調度として当初より構想、

制作された作品ととらえられる。

香川は江戸に生まれ、野村勝守、ついで加納夏雄に師事して彫金技法を修得するとともに柴田是真に作画を学んだ。片切彫、色金を多用した高肉象嵌を得意とし、堅実な作風ながら、大形な額や花器から煙草入の金具など小さなものまで幅広くさまざまな作品を生み出したことで知られる。（五味）

## 15 宮内省《食器図案帖》 三帖のうち

明治期（十九～二十世紀） 紙本着色
二七・三×三八・〇～三一・〇×四一・七

## 16 幹山伝七《鳳凰麒麟竹文食器セット》 一組

明治初期（一八七〇年代～八〇年代） 陶磁 スープ皿：D.二三・五×H.四・八、食皿：D.二三・六×H.二・五、菓子皿：D.二一・六×H.二・二、パン皿：D.一九・〇×H.一・八

輪花型の皿の縁に西洋顔料で鳳凰、麒麟、竹などを描き、金彩で縁取りをした、幹山伝七の洋食器を代表する豪華なセットである。底裏には宮内省の御用品であることを示す「幹山欽製」の染付銘がある。幹山の洋食器としては、ほかに明治十二年（一八七九）にアメリカ合衆国前大統領グラント将軍来訪に際して京都府の命で、三代清風與平、四代高橋道八、三代清水六兵衛らとともに制作した染付草花文の洋食器類が知られている（京都府立総合資料館蔵［京都府京都文化博物館管理］）。

幹山が帝室へ陶磁器を納めたのは、明治四年に宮内省からの御用品製作依頼に始まったと伝えられている。翌年の京都博覧会に出品したコーヒー碗などが明治天皇の御買上となり、六年には外国からの賓客を迎える延遼館で使用するための洋風食器七十五種の製作を命じられた。幹山は京都産寧坂興正寺北隣に約三〇〇〇坪の土地を選び、一〇〇人近くの従業員を擁する大規模な製陶工場を開設した。十八年頃には幹山陶器会社を設立するが、不況と貿易不振に遭い二十二年に解散した。（岡本）

## 17 精磁会社《含綬鳥文デザート皿》 一点

明治十二年～二十年代初頭（一八八〇年代）頃 陶磁
D.二二・五×H.二・三

縁の部分には嘴に綬をくわえた鳳凰と宝相華が、見込み中央にも宝相華が団花文状に描かれている。これらは明治期に古代文様と呼ばれ、特に工芸作品の図案に盛んに用いられた文様である。青や緑、黄色などの淡く明るい色彩は中国清朝の豆彩磁器との親近性を思わせるが、意匠を縁取る金彩の使用法には明らかに洋食器として製造された意識がみられる。底裏に「精磁会社謹製」の赤絵銘がある。

精磁会社は明治十二年（一八七九）に有田の香蘭社から独立した深海墨之助、手塚亀之助、辻勝蔵らにより設立された磁器製造会社。十四年の第二回内国勧業博覧会への多数の出品や、十六年には起立工商会社に委託してボストン博覧会へ出品したほか、同年のオランダ博覧会や二十年のスペイン万国博覧会では金牌を受章した。ヨーロッパの製陶技術の研究やフランス・リモージュから最新式の設備を導入するなど、洋食器の優れた製造技術を持っていたが、景気の悪化などを受け二十二年に解散した。（岡本）

# Ⅱ・東から、西から

## 〈1〉中国趣味の系譜

## 18 中国《蘭亭画帖》 一帖（十二図）

中国・清朝（一八世紀後半以降） 牙角玉石画
各図二一・〇×一五・〇

蘭亭図とは、中国・東晋時代の王羲之が、会稽内史在任中の永和九年（三五三）三月三日の節供当日に文雅の士四十一人と蘭亭で会して、悪を払う契事の酒宴を催したという故事を画題としたもので、古くから中国、日本の絵画作品にとりあげられてきた。

本作は、この蘭亭の逸話にもとづく十二場面を七折十二図の画帖にあらわしたとされるもので、伝来によれば、江戸後期の明和六年（一七六九）に宮中に収められている。その後、長く京都で、さらに明治期以降は東京でも親しまれた品らしく、帖外側には積年の手擦れの痕跡がみられる。「玉石画」とは伝えられてきたが、実際には今日の中国や日本の甲府などで制作されているような紙や板を支持体として、その上に貴石を貼り付けた「宝玉石画」ないしは「宝石画」、「貴石画」とは異なる。支持体の綾に下草や流水などの環境描写を顔彩で描き込み、人物や建築、樹木、奇岩などの各モチーフは、一部は玉石を用いてはいるものの、大部分は染めたり表面から加色した牙材や角材などを支持体に貼り付けて立体絵画作品として仕上げたものである。また、牙材の随所には精緻な刻み込みが認められ、その上からは金彩が施されるなどの手法で、人物の衣服の文様等が表現されている。

今日の中国の民間工芸品のなかには、「宝玉石画」のほか、貝材や木皮などを用いた種々の工芸的絵画の例が数多くみられるし、清朝期には、家具や木材の額面に牙材や玉石を嵌め込むか、もしくは貼り込んで絵画図様を表現したものも少なくないが、このように綾を支持体としたものはきわめて珍しく、中国にも台湾にも歴史的な類例作は、ほとんど見いだせない。その洗練された高度な技法と充実した完成度の描写内容から推測するならば、本作はおそらくは、清朝から江戸期の朝廷に対しての贈り物とするために、特別な機会に制作されたものなのではないだろうか。（大熊）

## 19 永井香浦《春江洗馬図》 一幅

明治十六年（一八八三）頃 絹本着色 一二五・七×五六・〇

本作は、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」と記されていることから、明治天皇御遺愛の品であったことがうかがわれる一点である。穏やかな春の川辺で馬を洗うという、いかにも文人好みの中国以来の伝統的な主題が、柔らかな色調と細やかな筆致により、情感豊かに描きあらわされている。

作者の永井香浦（圃）［一八三九―一九一二］は、はじめ狩野派を学んだのち南宗派に転じた京都の画家で、この間に土佐派の画法をも習得したと伝えられる。明治十年代以降は、京都府画学校で南宗出仕を務めたほか、田能村直入の画塾や京都華族学校等で指導にあたった。また、明治三十年代には、日本南画協会を主な活動の場としていたことが確認される。（大熊）

## 20 田能村直入《梅花書屋之図》 一幅

明治十七年（一八八四） 絹本着色 一二八・四×五六・六

現在の大分県竹田に生まれた田能村直入［一八一四―一九〇七］は、狩野派の画法を学んだのち田能村竹田に師事し、その後、田能村姓を継いだ近代南宗派の巨匠として知られる。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尽力して同校初代摂理（校長）に就任するなど、制作活動とともに、後進の指導育成にも熱心であった。

本作の画題は、梅の咲き乱れる早春の季節に人里離れた山間で高士が書見をするという、中国の文人が理想とした隠遁思想に基づく伝統的なものであり、古くから多

くの中国、日本の文人画家にとりあげられてきた。ただし、ここでは、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、その作風は、円熟期の作者ならではの鮮明な色彩と細やかな筆致、濃密な画面構成を特色としたもので、同画題作に数多い定型的な作画法とは大きく離れた新味をうかがわせている。無理のない自然な遠近表現を試みることで、現実世界のどこかにあり、俗人でも訪ねていくことができそうな親しみやすい「理想郷」が描出された一作である。（大熊）

## 21 巌島虹石《西王母図》 一幅

明治三十年（一八九七） 絹本着色 一六一・五×七〇・二

巌島虹石［一八六九—一九〇三］は、はじめ洋画家を志したが、その後、地元の山口・熊毛群島田村（現・光市）で南宗派を学んだのち、明治二十四年（一八九一）に京都の森寛斎の画塾に入門して円山派の画法を習得した画家で、本作はその代表的な一点である。

ここで描かれた中国の女神の西王母は、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った画題であるが、江戸後期には、歴史的神話画題というよりも、むしろ単なる中国美人図の一モチーフとしてのみ描きだされる傾向が強まっていった。

これに対して本作では、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て、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いう仙界の桃の実を帝に薦めたという逸話に着想を得た、きわめて中国趣味が色濃く、物語性の優った画面を構成することが試みられている。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斎ゆずりのものといえるが、明るく鮮やかな色彩布置や、登場人物の衣服と台上の桃、珊瑚枝、霊芝などのさまざまな品々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がうかがえる。（大熊）

## 22 作者不詳《紫檀彫刻松竹梅文飾棚》 一基

明治三十五年（一九〇二） 木工（紫檀）
三七・五×一〇六・五×一四六・八

## 23 中国《茶葉末釉管耳瓶》 一点

中国・清朝（十八世紀、「大清乾隆年製」在銘） 陶磁
D.三五・〇×H.五〇・〇

茶葉末釉はわが国では蕎麦釉とも呼ぶ、鉄を呈色剤とする不透明釉薬で、黄と緑が入り混じった釉色が茶葉の粉末のように見えることから名付けられた。明、清時代に盛んに作られたが、なかでも雍正、乾隆年間（一七二三～九五）の景徳鎮官窯で優れた作品が焼成された。銅器の器形に倣いながら複雑な文様をつけず、景徳鎮官窯らしい洗練された作風に仕上げられている。このような清朝の宮廷趣味が明治期のわが国の帝室でも求められたのかどうかは、明治期における中国陶磁受容を考察する上で必要な視点である。底裏に「大清乾隆年製」の篆書銘がある。国内では静嘉堂文庫美術館にほぼ同形の作品が収蔵されている。

本作は宍戸公使より献上されたという伝来を持つ。明治十二年三月に清国駐箚特命全権公使に任ぜられた宍戸璣［一八二九～一九〇一］のことであろう。宍戸公使は日清両国の間で行われた琉球帰属問題の交渉に当たり、十四年三月に帰朝した。その後、宮内省にも出仕しており、明治十年代中頃から二十年代頃に献上されたものと推測される。（岡本）

## 24 中国《霽紅釉花瓶》 一点

中国・清朝（十八～十九世紀） 陶磁 D.二三・〇×H.五八・五

四方の角を面取りした大型の変形八角花瓶。霽紅釉は十四世紀後半の明代初期に始まり、清朝の康熙、雍正、乾隆年間に盛行した。銅呈色の紅釉（銅紅釉）を器体表面にかけ、高温還元炎で焼成したものである。釉色は均一ではなく、上から下へと流れるようにあらわれている。このような紅釉は、わが国では明治二十年代に竹本隼太が窯変技法を試みたり、初代宮川香山や三代清風與平らが中国陶磁研究の過程で様々な釉薬技法を開発した際に再評価されることとなった。この傾向はわが国に限らず、世紀末を迎えた当時の欧米でも新しい装飾様式の一つとして、このような窯変釉や単色釉を使用した陶磁が高く評価された。本作は無銘であるが、明治十二年四月に京都御所より回送されたという伝来を持つ。なお、国内で作られたと思われる箱には「南京霽紅花瓶」と墨書されている。（岡本）

## 25 中国《景徳窯博古磁花瓶》 一対

中国・清朝（十九世紀） 陶磁 各D.二三・五×H.五七・五

様々な器物が花瓶表面に貼り付けられた非常に装飾的な作品である。図様は霊芝や如意桃果などのほかに古い文物を取り上げた博古図という中国に古くから存在する吉祥文様だが、絵付などで陶磁の意匠となるのは特に清朝以降の製品にみられる。無銘であるが、本作のように貼付で加飾した作例は清朝末期にかけて多くみられるものと推定される。

本作は明治二十四年（一八九一）一月、清国特命全権公使黎庶昌［一八三七～九七］より献上されたという伝来を持つ。黎庶昌は第四代清国特命全権公使として、明治二十一年一月から二十四年二月まで日本に赴任した。その間の彼に関わる動向についていえば、献上時期に該当する『明治天皇紀』第七巻所収の同年一月五日の項には、豊明殿にて親王、大勲位、親任官以下、黎を含む各国公使等が参賀して新年宴会が催されたとあるほか、同月七日には清国光緒帝の父醇親王が一日に薨去したという知らせが宮中に伝えられたことが記されている。また同年二月一〇日の項には、前清国特命全権公使黎庶昌および新任同国特命全権公使李経方が参内し、鳳凰間において明治天皇に拝謁して国書を奉呈したとある。（岡本）

## 26 五代高橋道八《白磁雲文彫花瓶》 一点

明治後期（十九～二十世紀） 陶磁 D.二四・七×H.三三・〇

中国古代青銅器を引き写した器形、文様構成を持つ花瓶である。明治期に京都で活躍した高橋道八は、幹山伝七らとともに明治十二年（一八七九）洋食器を製造した華中亭四代高橋道八がよく知られているが、本作の作者は底裏の「華中亭道八製」の染付銘の書体から、同じく華中亭を名乗った五代高橋道八［一八七〇～一九一五］であると推定される。それにより、本作の制作年代は従来通り五代道八の活動した明治後期と判断できるが、「白焼彫花瓶」と箱書されているのみで、それ以上のことを知る材料となるものは何も残されていない。明治四十五年四月に皇太子であった大正天皇が明治天皇から拝領されたという伝来を持つ。

五代道八は明治二十九年に設立された京都市立陶磁器試験場の伝習生として学び、大正二年（一九一三）の農商務省第一回図案及応用作品展覧会に図案家・澤田誠一郎（宗山）との共作を出品するなど、京都陶芸界の新傾向を担っていたが、本作をみると三代道八が得意とした青白磁の分野においても優れていたことがわかる。（岡本）

## 〈2〉欧化の流れのなかで

27　イギリス・ミントン社　一点
《御旗御紋コンポート（果物入れ）》
一八七〇年代～八〇年代頃　陶磁　D. 三二・七×H. 二三・二

28　イギリス・ミントン社　一点
《御旗御紋コンポート（果物入れ杯）》
一八七〇年代～八〇年代頃　陶磁　D. 二六・五×H. 三九・二

29　イギリス・ミントン社　一点
《御旗御紋コンポート（果物皿）》
一八七〇年代～八〇年代頃　陶磁　D. 二四・六×H. 六・七

30　イギリス・ミントン社　一点
《御旗御紋ケーキ皿》
一八七〇年代～八〇年代頃　陶磁　D. 二〇・〇×H. 一・九

31　イギリス・ミントン社　一点
《御旗御紋ボウル》
一八七〇年代～八〇年代頃　陶磁　D. 一六・三×H. 七・九

32　イギリス・ミントン社　一組
《御旗御紋カップ、ソーサー》
一八七〇年代～八〇年代頃　陶磁　カップ：D. 五・六×H. 六・四、ソーサー：D. 一四・〇×H. 二・〇、総高七・〇

33　精磁会社《御旗御紋カップ、ソーサー》一組
明治十二年～二十年代初頭（一八八〇年代）頃　陶磁　カップ：D. 五・三×H. 六・四、ソーサー：D. 一四・二×H. 二・三、総高七・〇

34　辻《御旗御紋カップ、ソーサー》　一組
明治中期（一八九〇年代以降）　陶磁　カップ：D. 六・〇×H. 六・六、ソーサー：D. 一三・九×H. 一・六、総高七・二

明治期の帝室・宮内省が、イギリスのヴィクトリア朝期に隆盛を誇っていたミントン社製の陶磁製品に最初に触れたのは、明治九年（一八七六）のことであった。この年にイギリス政府の派遣によりデザイナーのクリストファー・ドレッサーがミントン社と、同じくイギリスの代表的な陶磁会社として知られていたドルトン社のそれぞれの製品の計二十六点を携えて来日し、これらを明治天皇に献上している。現在は東京国立博物館が所蔵するこの折りの請来品のうち、ミントン製品は十点あまりを数えることができるが、それらは主としてパート・シュル・パートの技法を用いた作品やパリアン磁器などからなる上質な鑑賞用製品で占められている。おそらくは、それらを通じて、イギリスの陶磁製品の質の高さは明治天皇をはじめ、帝室・宮内省の関係者に充分認識されたことであろうし、このことがひとつの要因となって、ミントン社に対し、本展で紹介するような御旗御紋付のコンポート［No.27～29］やケーキ皿［No.30］、ボウル［No.31］、ソーサー付きカップ［No.32］などの各種製品の発注がなされることになったのではないかと推察される。

ただし、これらのうちコンポート類が実際に数多く揃えられ、長く実用品として用いられ続けていたものかどうかについては、疑問が残る。なぜならば、たとえ洋風化を率先して推進しようとした明治期の帝室にとっても、キューピッドや三美神というあまりにも西欧的なモチーフを特色とするこれら食卓飾りの品々は、自己の美意識とはいかにも離れすぎたものと映ったに違いないと想像されるからである。また、現存例があまりにもわずかであるという点も不自然に思われる。このように考えると、御旗御紋がメダイヨン内にあしらわれているからといっても、必ずしもこのコンポート類が帝室・宮内省の特注品であったとみなす必要はないだろう。実際、本コンポート類はいずれも決して第一級の上製品とはいえず、おそらくはカタログに掲載されていたであろう定番のイージー・オーダー製品であったと考えられるのである。そうだとすれば、これらは、試みに注文してみて、その後に本格的な宮中用テーブル・アートを創出するうえでの参考例としたものか、もしくは使用したとしても、ほんの一時期のことであったといえるのではないだろうか。

一方、ケーキ皿やボウル、ソーサー付きカップについては、あきらかに国産製品の見本としての役割を果たしたことがうかがわれる。ソーサー付きカップの場合は、ミントン製品の第一次コピーである精磁会社製品［No.33］、さらにはミントン製品もしくは精磁会社製品の追加補充品と推測される明治中期頃の辻製［No.34］の第二次コピーがそれぞれ数客ずつ残されているからである。しかも個人所蔵家のもとには、これとはやや形状の異なるミントン・スタイルの精磁会社製カップも残されているため、コピーの現存が確認されていないケーキ皿やボウルなどについても国産補充作が製作されたことが想像される。だが、これまた一級品とはいいがたいソーサー付きカップでさえ、明治初期中期の国内製作者にとっては再現が技術的に難しいものであったろうことは、金彩加飾が精磁会社、辻ともにいずれも充分に成功しておらず、現存作例が多くはないことからも指摘できるだろう。おそらくはこの点こそが、ミントン・モデルが以後の宮中用陶磁食器の洋式の基礎とはなりえなかった最大の理由と考えられる。（大熊）

35　イギリス　一点
《グラヴュール御旗御紋デカンタ（水瓶）》
十九世紀後期　ガラス
D. 一一・二×H. 二六・六、総高三二・三

36　イギリス　一点
《グラヴュール御旗御紋カラフ（水瓶）》
十九世紀後期　ガラス　D. 九・二×H. 一九・九

37　イギリス　一点
《グラヴュール御旗御紋ゴブレット》
十九世紀後期　ガラス　D. 七・七×H. 一六・七

38　イギリス　一組
《グラヴュール御旗御紋カスタードカップ、ソーサー》
十九世紀後期　ガラス　カップ：D. 五・〇×H. 七・七、ソーサー：D. 一二・一×H. 一・九、総高八・一

39　日本　一組
《グラヴュール御紋カスタードカップ、ソーサー》
明治期（十九世紀後期）　ガラス　カップ：D. 五・一×H. 七・三、ソーサー：D. 一一・八×H. 二・一、総高七・七

これらの御旗御紋付のガラス器のうち、No.35～38の四点は、伝来記録が指し示す通り、帝室・宮内省がイギリスのいずれかのガラス工場に発注した品である。きわめて薄い器胎を特色としており、そこにウィールを用いたグラヴュール技法により、花綱やツタ、それに御旗御紋の各文様がまことに高度な技術をもって精緻に浮かびあがらされている。シェイプ・デザイン自体は、一八八〇年代前後のイギリス製高級クリスタルグラスの様式をよく示している。前記のミントン社製テーブルウェアの場合と同様に、御旗御紋等の指示を加えた図案をイギリスに送って製作させた特別注文品であろうが、各器種ともかなり大量に明治期に取り揃えられて、残り続けた完全品はその後も現在にいたるまで実際に使用されている点が、ミントン社製品の例とは大きく異なる。また、破損分の補充品は、今日までの各期に国内のガラス会社にコピーを発注していることが確認される。したがって、ガラス器にかぎっては、明治期のモデルがそのまま宮中用食器の様式として完全に定着したことが理解されるので

ある。なお、№39は、№38のイギリス製品を明治中期以降に日本でコピーした補充品である。器胎は厚く、グラヴュールも浅く稚拙であることがみてとれる。（大熊）

### 40　イギリス《ウォーマー付銀製ポット》　一点

十九世紀後期　銀器　ポット：D．三一・五×H．四四・六

### 41　イギリス《銀製ポット》　一点

十九世紀後期　銀器　H．二八・一

食卓用銀器についても、明治期の帝室・宮内省は、陶磁器やガラス器と同じくイギリスに製品を注文していた。この二点は、そのことをよく伝える数少ない現存例であり、形状、装飾ともに十九世紀イギリスのヴィクトリア朝様式を典型的に示している。その後に国内でモデルが創案され、今日にいたるまで現役で用いられている銀器はアール・デコ様式の器形を基本とはしているが、装飾自体はほぼヴィクトリア朝様式を踏襲しており、その点からいえば、これら十九世紀のイギリス製品が以後の宮中用銀器の出発点になったということは、指摘しても間違いではあるまい。（大熊）

### 42　イギリス《蝋燭立火舎》　十二点

十九世紀後期　ガラス　各D．七・八×H．八・七

### 43　作者不詳《燭台》　一対

明治期（十九世紀）　金工　各D．三〇・五×H．六五・五

このふたつの燭台は、形状がきわめて酷似してはいるが、正確には、まったく同種のものではない。向かって右側の方は、底部前面と背面の計四カ所の脚で全体を支える形式のものであるが、対して左側では、さらに底部両側面にも補助脚がそなえられている。しかしながら、それ以外のデザインは細部にいたるまで共通しているため、燭台は明治宮殿内では通常、一対で用いられていたことを考慮して、ここではあえて二点を対のかたちで紹介することにした。あるいはこれら二種類は、制作された当時には、設置場所等により細かく使い分けられていたものなのかもしれない。いずれにしても、過剰な装飾をそぎ落とした、端正かつ荘重な形状を特色とした重量感のある燭台であり、ここにはあきらかに、十九世紀西欧新古典主義の様式の投影がみてとれる。おそらくは、宴席上ではなくて、マントルピースなどの上に常時飾り置かれていたものなのではないだろうか。（大熊）

### 44　ドイツ《汽船型置時計》　一点

十九世紀後期　金工　一七・五×四三・五×三八・五

### 45　フランス《水雷艇型置時計》　一点

十九世紀　金工　本体：二五・〇×五九・五×三六・〇、台：三六・二×六九・五×七・〇

### 46　フランス《風船型置時計》　一点

十九世紀後期　金工　一六・〇×四二・〇×四三・八

### 47　山本芳翠《崇元寺石門》　一点

明治二十〜二十二年（一八八七〜八九）　油彩・カンヴァス　四五・七×六〇・八、額縁：八四・八×七〇・四

明治期の代表的な洋画家のひとりである山本芳翠［一八五〇―一九六〇］が描き残した本作は、主に琉球（沖縄）の風景、風俗、人物を画題とした二十点組の〈九州・琉球巡視記録画連作〉のうちの一点である。同連作は、伊藤博文が明治二十年に実施した九州および琉球地方巡視ののちに制作されたものであるが、その詳細な成立過程については不明な点も少なくない。

本作は、陰影の対比が強調された描写を特徴としており、さらに対象把握のありようには静的な性格が色濃いなど、同時代の記録写真に共通した表現傾向がうかがわれる画面がかたちづくられていて、興味を引く。山本の記録画家としての側面をよく示す作例といえよう。明治二十一年五月に献上されたことが伝来記録に記されている。また、同連作を構成する他の諸作も同時か、あるいは遅くとも翌二十二年二月前後までには宮中に収められたことが知られている。

その山本の「天覧の栄に辱ふした」作を囲むのが、長尾嶽陽こと建吉が製作した額縁である。長尾は、明治二十年にフランスから帰国した山本から美術家としてではなく、額縁製造の分野で活躍するように強くすすめられて、日本人として初めて、木地からすべての装飾部分を掘りだして完成させる本式のフランス縁製作に取り組みだした人物であるが、彼が山本の目にかなうような、完成された製品としての額縁を製作することができるようになったのは、記録によれば明治二十三年から二十四年にかけての時期と伝えられている。そうだとすれば、山本の作品は献上された当初には、仮縁もしくは他の形状の額縁に収められており、のちに長尾の手になる本額縁に入れ替えられたものなのかもしれない。（大熊）

### 48　三代飯田新七《縦縞に草花文様衝立》　一基

明治四十四年（一九一一）　八四・五×七四・〇

### 49　小林義雄《縦縞に花輪リボン文様衝立》一基

明治四十四年（一九一一）　八四・〇×七六・〇

## Ⅲ・折衷の美・溢れる装飾

### 50　濤川惣助《唐花錦華鳥文花盛器》　一対

明治二十二年（一八八九）七宝　各D．七九・八×H．四五・七

第六回展「明治美術再見Ⅰ」（三の丸尚蔵館、平成七年）で紹介して以来、製作者名が濤川惣助の個人名義でありながら、花鳥文様で装飾したこの大型の花盛器が無線七宝ではなく、有線七宝による作品であったために、制作時期を確定するのが難しい作品であった。その後の調査の結果、本作は「朝顔形花鳥模様花盛器」として明治二十二年五月に製作人である濤川本人により宮内省へ納入され、附属品として「梨地貝象嵌菊花蒔絵丸形四ツ足台」が同時期に納められたことが判明した。明治宮殿の千種之間を撮影した写真（55頁の参12）にもみられるように本作は確実に明治宮殿の装飾に使用されており、納入時期から考えても明治宮殿の造営に合わせて制作された可能性が極めて高い。よって、無線七宝を得意とした濤川が重厚な明治宮殿の空間を意識して意図的に有線技法による唐花文様を採用したとみて、作風から推測した従来の制作年代を改め明治二十二年の制作とする。（岡本）

### 51　七宝会社《藍地花鳥図花瓶》　一対

明治二十二年（一八八九）　七宝　各D．四五・〇×H．七九・〇

本作の特徴は胴部全体に明るい藍地を背景に、色合いの異なる四季折々の花々を部分的に無線七宝の技術を使用してあらわし、左右一対で絵画的な視覚的効果を演出するところにある。伝来によると本作は明治二十二年三月に宮内省に納入された。本作とともに精工社製の「甲板入角形四本足付総体黒塗鉄線唐草漆蒔絵丸台」一対が納められた。№50の《唐花錦華鳥文花盛器》と同じく、明治宮殿の千種之間を撮影した写真に、本作も室内調度の一つとして使用されていることがわかる。これらの記録から、本作は明治宮殿の室内装飾用と

して購入されたとみられる。底裏には「七宝會社」と刻印された銅板が付く。
　七宝会社は明治四年に名古屋で岡谷惣助と村松彦七らが中心になって設立された。九年のフィラデルフィア万国博覧会、十年の第一回内国勧業博覧会、十一年のパリ万国博覧会などで数多く受章した。十三年に東京支店を開設し、すでに七宝の技術改良を始めていた濤川惣助を迎えた。不況のため、十八年に濤川に東京工場を譲渡し、二十三年に解散した。（岡本）

52　作者不詳《赤枝珊瑚樹鉢植置物》　一点
明治三十年（一八九七）　珊瑚、玉石、金工　四七・〇×七〇・〇×五〇・〇

サンゴは宝飾品の素材として親しまれているほか、中国では古来より仙界の霊樹とも考えられ、花瓶にサンゴの枝を活けたものは吉祥の徴と尊ばれてきた。しかし、海中から採取した珊瑚樹をできるだけ加工せずに、そのままの姿を生かして鉢植型の置物に仕立てあげるのは、世界でも珍しいことといえるだろう。このような珊瑚樹を海上にそびえ立つ大樹に見立てて、その周囲に海原をあらわす玉石を敷きつめた〈珊瑚樹盆栽鉢植〉置物の例はとりわけ明治期に多くみられ、明治十年代には内国勧業博覧会の美術部門にも出品されていたが、二十年代以降は、同博の水産部門もしくは〈水産博覧会〉等で展観された。しかし、この時期の現存例は、それほど知られているわけではない。
　本作は、鉢植の形状で明治三十年開催の第二回水産博覧会に出品され、御買上を受けた、来歴が明確な一点である。ただし、すべて銀を素材とした鉢や盆上の岩、笹などの細工部分は、伝来記録には明治天皇の創案した意匠にもとづいて制作されたものと記されていることから、この珊瑚樹は、「鉢植」という出品時の形態はそのまま保たれてはいるものの、必ずしも制作当初の姿をオリジナルなかたちで伝えているものではない。宮中に収められて以降に改めて植え替えられ、現在の形状に整え直されたものなのである。しかし、そうだとすればなおさらのこと、本作はまさに明治天皇の「御作」とみることもできるわけで、その意味できわめて貴重な作であることは間違いない。
　なお、明治宮殿の千種之間に配されていたのは本作そのものではないが、飾り置かれていた現物は残されていないため、ここではそれに代わる類例作として、本作を紹介することにした。（大熊）

53　荒木寛畝《藤に牡丹図》　一点
明治十七年（一八八四）　絹本着色　本紙：四八・五×七二・五、額縁：五七・五×八二・〇

54　野口幽谷《水仙図》　一点
明治十七年（一八八四）　絹本着色　本紙：四八・五×七二・五、額縁：五七・五×八二・〇

55　渡辺小華《鶏に蟷螂図》　一点
明治十七年（一八八四）　絹本着色　本紙：四八・五×七二・五、額縁：五七・五×八二・〇

南北合派の荒木寛畝［一八三一―一九一五］、南宗派の野口幽谷［一八二七―一八九八］と渡辺小華［一八五一―一九一八］という、いずれも花鳥画題を得意とした画家たちによる額装作品である。すべてが同じ年に制作され、形状、サイズも共通することから、これらは同一の機会にまとめて帝室・宮内省から制作が命じられたものであることが、推測されよう。また、当館にはこの三点以外にも、ほぼ似たサイズの額装花鳥画作品が複数収蔵されているが、それらも含めて、どの作品もまったく同じ形式の蒔絵の額縁に収められているため、おそらくは、統一された条件のもとで宮中内を飾っていたものと考えられる。ただし、こうした一連の作品群が制作されたのは、明治宮殿が竣工するよりもかなり早い時点のことなので、発注者側の意図が、果たして、明治宮殿用の新たな調度品とすることに照準を合わせたものであったのかどうかは、即断しがたい。しかし、ともかくも、明治期の宮殿各室には、ここにとりあげた三点と同一の額装が施された花鳥画作品が掲げられていた様子が記録写真に残されており、これらの作品群が明治二十年代以降も活用され続けていたことがわかる。（大熊）

56　作者不詳《菊折枝文燭台》　一点
明治期（十九～二十世紀）　漆工　D.三六・五×H.五二・四

台部全面に菊折枝の文様が散らされた、華やかな蒔絵の燭台。こうした、いかにも和風の趣が色濃い洋式の燭台は、主に明治十年代に製作されていたものであった。きわめて微細な金粉が用いられており、仕上げも丁寧である。（大熊）

57　作者不詳《菊花型燭台》　一対
明治期（十九世紀）　金工　各D.二七・五×H.四三・五

58　作者不詳《燭台》　一対
明治期（十九世紀）　各D.二五・七×H.六三・五

59　川之邊一朝ほか《菊蒔絵螺鈿棚》　一基
明治三十六年（一九〇三）　木製漆塗、蒔絵、螺鈿　四六・八×一三五・五×一二二・〇

　明治二十五年（一八九二）に宮内省より東京美術学校（現・東京芸術大学）に図案を依頼して以降、明治三十六年の完成まで、十一ヶ年が費やされた作品。菊の花畑とそこを飛び交う小鳥を表した意匠で棚全体がまとめられている。扉の内側や棚板の裏側に至るまで同一文様で、金地に平目粉をひとつずつ間隔をあけて置き、菊は高蒔絵と夜光貝を用いた螺鈿で表されている。東京美術学校では棚の形式は古式に倣うこととし、蒔絵の意匠は、校内で懸賞をかけてデザインを募り、その結果、後に同校教授となる六角紫水［一八六七～一九五〇］の図案が採用された。菊と鳥の文様は扉の表から内側へ、棚板の表から裏面へと全ての面が破綻なく連続するように構成されており、下図の完成度の高さがうかがわれる。
　蒔絵は川之邊一朝［一八三〇～一九一〇］とその一門の蒔絵師十一名、金具は海野勝珉が担当した。いずれも明治二十九年に帝室技芸員に任命され、東京美術学校でも教鞭をとった明治期を代表する作家である。この他、伝来には木地・竹中熊次郎、塗師・吉田清次郎、金物師・高橋定吉の名前が残されている。
　六角紫水の自伝等によれば、本作は明治天皇の御下命により、宮内省内に作業所が設けられて制作されたと伝えられる。同時期、御下命による宮内省直営のもとに制作されたものは本作と、加納夏雄、香川勝廣に命じた太刀と短刀の外装が知られる。これらの制作趣旨について明確に記されたものを現在のところ確認することはできないが、『京都美術協会雑誌』第六十九号（明治三十一年）や『日本漆工会雑誌』等によれば「明治美術ノ眞粋ヲ永ク帝室ニ遺シ給ハン思召」あるいは「明治昭代御記念の品として」などの記述が示すように、当時の最高水準の工人の技術を結集し、無比の記念碑的な作品とすることを目的に制作されたものと考えられる。本作の完成度の高さ、意匠ともに、明治期の漆工作品のなかでもとりわけ卓越した作品といえよう。（五味）

60　作者不詳《水晶玉蟠龍置物》　一組
明治前期（十九世紀）　水晶、銀製、蒔絵　水晶玉D.一六・四　総高一〇〇・〇

この水晶玉は、伝来によれば明治六年（一八七三）開催のウィーン万国博覧会に政府より出品され、フランス郵船ニール号によって日本に還送される途中、伊豆半島沖で沈没したが、後年、引き揚げられたものである。もとは山梨県金櫻神社の社宝であったが、同十一年に献上された。

金櫻神社のある御岳昇仙峡は水晶の原石を産出したことで古くより知られ、江戸時代に金櫻神社の神官が京都の玉つくりの技術を学び、水晶玉を作り始めたのが甲府における水晶細工の始まりとされている。本作の水晶玉は、おそらくは江戸時代後期から明治初頭までの間に金櫻神社あるいはその周辺において制作されたもので、水晶玉が献上された後に、銀製の蟠龍台と蒔絵台が制作され、置物として調えられたと考えられる。

蟠龍台は、銀鋳製で、目や炎の部分に金が象嵌された精巧なもので、腹部に「精」の鋳銘がある。蒔絵の置物台は六角形の甲板に研出蒔絵で翻る波を表し、脚部には正倉院文様に範を得た思われる宝相華や瑞雲、鳥の文様を梨子地に各種の貝や貴石を嵌込み、華やかな作品に仕上げられている。甲板裏に蟠龍台と同じ字体で「精」の蒔絵銘、脚裏に「松風齋桃船花押」の蒔絵銘があり、蒔絵は幕末から明治にかけて活動した蒔絵師渡辺桃船によると推測される。桃船は明治十二年頃より精工社において輸出品制作に関わったことが知られている。本作品を置物としてまとめ上げた意匠家や蟠龍台の制作者については現在のところ明らかでない。同様の作品としては、『建築工芸叢誌』第八冊（大正元年）に、金工家の塚田秀鏡が、明治十一年に精工社の岸光景の図案により、明治天皇御愛玩の水晶玉を載せる銀製の蟠龍台の制作に従事したことが記されている。（五味）

## 61 山尾次吉《諫鼓形香爐》 一点

明治三十三年（一九〇〇） 色金、象嵌 二一・五×二九・〇×四五・〇

太鼓の上に雄鶏が留まった、いわゆる諫鼓の形状の香炉で、金銀や様々な色金を巧みに象嵌した華やかな作品である。明治三十三年の大正天皇御成婚に際して、住友家第十五代住友吉左衞門より献上された。諫鼓とは、古代中国において君主に諫言しようとした民衆に打ち鳴らさせるために、宮殿の門外においた太鼓が苔むして鶏の巣となったという故事によっており、泰平の世を象徴する吉祥のモチーフとして工芸作品においてもしばしば取り上げられた。本作は、鶏の脚の載る部分が香炉の蓋となっており、蓋裏に「加賀國金澤住山尾光侶花押」の刻銘がある。

作者の山尾次吉［一八六二～一九二三］は、金沢の生まれ。白銀師山尾家二代侶延の子で、八代水野源六（光春）に師事し、三代光侶と称した。加賀象嵌の伝統を受け継ぎ、精巧な作品を生み出したことで知られる。（五味）

## 62 中川義實ほか《神龍呈瑞》

明治三十三年（一九〇〇） 銀製・象嵌、綴錦、蒔絵 D.三三・〇×七四・〇×七一・五

龍の口から瑞雲が吹き出され、その中から金色の鳳凰を頂きに載せた楼閣が出現した様を表した銀製の置物。龍、瑞雲、楼閣の三つの部分を組み合わせて全体がかたちづくられるが、楼閣部分の彫金技術は精密を極め、金銀や各種の色金が象嵌されているほか、様々な宝石も各所にちりばめられた絢爛な作品である。明治三十三年の大正天皇の御成婚を奉祝して内務省の高等官一同より献上された。

作者の中川義實［一八五九～一九一五］は、正阿弥勝義の次男として生まれ、伯父である中川勝實の養子となった。はじめ勝實から彫技を学んだのち、東京美術学校で加納夏雄に師事して多彩な技法を修得した。

なお、龍を載せる台は、甲板に波と雲の文様の綴錦を貼り、梨子地に蒔絵と螺鈿で貝や海藻を表したもので、雲を呼び雨や水をつかさどる神である龍にまつわるモチーフでまとめられ、細部まで緻密に仕上げられている。『日本美術』二十三号（明治三十三年）の記事によれば、綴錦の図案を前田香雪［一八四一～一九一六］が担当、蒔絵は六角紫水、透かし彫の金具は岡部射石［一八七三～一九一八］による。（五味）

## 63 宮内省《食器図案帖》 三帖のうち

明治期（十九世紀） 紙本着色 二七・三×三八・〇～三一・〇×四一・七

ここでは、器形はあくまでも西欧のテーブルウェアを基本としていながら、そこに和様や中国風、さらには中近東風の図様、文様が単独もしくは折衷されて用いられていたり、加飾部のモチーフが古風かつ威圧感に満ちた異様なものであったり、あるいは器体全面に過剰なまでの装飾が施された宮中用食器図案をまとめて紹介することにした。このような折衷性が色濃く、器体そのものが装飾の塊と化してしまったかのような工芸品のありようは、実は、「リヴァイヴァル」、「異国趣味」、「参加」を三要素とするという（樋田豊次郎「異郷への憧れ」『英国陶磁の名品展』図録、毎日新聞社、平成十年）、同時期の十九世紀イギリス・ヴィクトリア朝期の工芸観にも共通してみられる性格のものであった。おそらく、こうした造型が生みだされた背景には、明治の宮中関係者がいだいていた当時の装飾性豊かなイギリス風の美意識への憧憬の念と、それを手本として、いわば日本的ヴィクトリア朝様式とでもいえるような新たな造型美のスタイルを創出したいという、止みがたい願望があったのだろう。（大熊）

## 64 精磁会社《陣幕波文食器セット》 一式

明治十二年～二十年代初頭（一八八〇年代）頃 陶磁 長皿：D.六一・一×H.六・五、中長皿：D.三八・八×H.四・三、丸皿：D.二七・七×H.三・五、蓋物（大）：D.二四・八×H.一四・三、蓋物（中）：D.一九・三×H.一一・九、蓋物（小）：D.一七・七×H.一四・九、沢潟形皿：D.一九・七×H.二・八、深鉢：D.一三・五×H.六・八

波に千鳥が描かれた陣幕に赤絵金彩の青海波、蓋物は胴部四方に桜、芙蓉、水仙、紅葉、そして獣頭型の取手が付くというように、洋食器でありながら和風の意匠をふんだんに盛り込んだ、まさに和洋折衷の食器セットである。調査の結果、本作品は大膳課の食器図案帖にも全く同じ図様が所収されていることが確認された。この図案が宮内省創案により発注されたものなのか、それとも精磁会社の納入製品をモノクロ写真ではなく色付きの正確な記録を残すために写したものなのか、今回新たに疑問が発生した。なお、この陣幕波文様は精磁会社解散後も宮内省に食器を納入した深川製磁に引き継がれており、「深忠謹製」銘のある同文様の食器が現存している（深川製磁株式会社参考館蔵）。（岡本）

## 65 作者不詳《置物台（鬼国窯舞楽図花活）》 一点

明治十年（一八七七） 木製漆塗 一三・五×一六・八×五・〇

## 66 前田香雪ほか《銀岩上鶺鴒置物用置物台》 一点

明治二十七年（一八九四） 木工彩色 二七・七×四六・五×一四・五

本作は、加納夏雄と海野勝珉という、明治期を代表するふたりの金工家の合作《銀岩上鶺鴒置物》の専用置物

台として制作され、明治二十七年の御大婚二十五年の折りに、置物本体とともに一組で東京革商組合が献上したものである。浜辺にできる、曲面が入り組んだ州浜をかたどった形状をなしているが、これは、ひとつには、州浜台が古くから慶事の際の調度として用いられてきたという伝統を踏まえてのことであろう。それとともに、置物のモチーフが水辺に棲息する鶺鴒であることから、その舞台にもっともふさわしい形状とするため、置物の制作時当初から、本体と一体で意匠の構想が練られていたのではないかと考えられる。台の裏面には考案者・前田香雪、画工・在原重壽、製造者・福岡卜斉の三人の名前が記されており、この置物台がありきたりの台などではなく、本体と同等の意味を持つ、観賞に耐えうるだけの独立した造型品としての置物台として、はじめから周到な準備のもとで制作がすすめられていたのではないかと推測されるからである。新聞記者から出発して、その後、美術研究に転じ、考古学や工芸、図案に造詣の深かった前田は、制作時には加納や海野とともに東京美術学校の教授をつとめており、自らも図案創作の活動をおこなっていた。そのことを想起すれば、前田がふたりの同僚と意見を交わしながら、本体と台の両者が互いをひきたて合うような美術的価値の高い置物台の構想を深めていったことは、充分に想像できるに違いない。画工と記された在原は、明治から大正にかけて、数少ない正統的大和絵画家として活躍した土佐派の在原古玩のことであり、前田とは日本美術協会の活動を通じて周知の仲であった。その在原の手により、台表面から側面にかけて清涼な水面が描かれ、表面中央には大きく、芦が点在する白砂地の州浜があらわされている。また、三つの脚部には、水辺の芦の上を舞飛ぶトンボの群れがそれぞれ描かれており、このことから、置物と台全体の意匠は、実は、日本の国造り神話にもとづいて創案されていたものであることが理解される。

置物の文字通り付属物に過ぎなかった置物台を、独自の造型美をそなえる一個の自律した装飾工芸品へと進化させようとする試みは、近代日本の美術界では、ほぼ明治十年代にのみみられたものであったが、その意欲が、明治二十年代後半においても宮中向けの作にかぎっては、絶えることなく続いていたことをもっとも典型的に伝えてくれる、きわめて貴重な一点である。（大熊）

## 67 杉谷雪樵《花鳥之図》 一幅

明治二十年代（十九世紀） 絹本着色 二一七・二×一四五・七

雪舟流雲谷派矢野派系の熊本藩お抱え絵師の息子として生まれた杉谷雪樵［一八二七—九五］は、矢野派の画法を身につけるとともに、中国のさまざまな絵画作品を研究することで、きわめて多様な描写技法に習熟した、才溢れる画家であった。本作は、そうした杉谷の画業を代表する一点。岩肌の描写などには北宗派漢画の影響が色濃く残ってはいるが、孔雀や花々は、的確な自然観察にもとづいて丹念かつ写実的にあらわされている。また小禽類の姿もそれぞれ表情に富んで描写されている。全体に華やかな色彩が用いられているため、各事物は量感豊かに映り、空間の奥行きとひろがりが感じられる画面がかたちづくられている。花鳥画をもっとも得意とした杉谷らしい、落ちついた雰囲気のなかにも高い技量と品格がうかがわれる作である。（大熊）

## 68 川端玉章《群猿之図》 一幅

明治二十三年（一八九〇）頃 絹本着色 二二八・四×一四四・四

川端玉章［一八四二—一九一三］は、明治期を通じて、在東京の正統的な円山派の画家として幅ひろい活躍を続けた。本作は彼の明治中期の画業を語るうえで欠かすことのできない一点である。ただし、温雅な趣の叙情的作風を展開させた川端にしては珍しく、岩や藤樹、猿の群れが一体化して激しくうねり昇っていくという、動的構図と劇的情感を特徴とした、きわめて特異な作でもある。多様な猿の姿態を巧みに描き分けることで、画中に漲る動感がよりいっそう強調されている。（大熊）

## 69 河鍋暁雲《百布袋之図》 一幅

明治二十七年（一八九四） 絹本着色 二一六・〇×一四一・七

「百福図」と同趣向の作で、明治天皇の御下命を受けて、河鍋暁斎の子である暁雲［一八六〇—?・］が制作し、明治二十七年に宮中に納められたものである。さまざまな遊戯を楽しむ布袋たちの間には、愛らしい唐子がそこかしこに姿をみせている。画面中央で扇をかかげて踊る布袋を中心として、多様な姿態の各人物を同心円上に配することで賑やかな動感を生みだすことに成功した、画面構成の巧みな一作である。（大熊）

## 70 野口小蘋《緑竹図》 一幅

明治二十七年（一八九四） 絹本着色 一九三・〇×八四・八

本作は、明治二十七年の明治天皇大婚二十五年の奉祝献上品として、描かれたものである。はじめ四条派を学び、その後に南宗派の研鑽に励んだ野口小蘋［一八四七—一九一七］の作風は、一般には、女性らしい繊細な筆致と柔らかな色調、そして品格の高さを特色としていると評される。しかし、そうしたなかで、この作品はやや異色の画風を示しているといえよう。竹の青緑色を基調とした配色は、画面全体に清新な趣を生みだしており、上方に向かって勢いよく伸びる竹の描写は、剛直で厳しさすら漂わせるものとなっている。その結果、画面には男性的な力強さと鋭い緊張感が満ちることになったのである。また、霊芝や太古石などの形態把握も、この画家には珍しほど堅固なものとなっていて、驚かされる。おそらく、このような力強い表現が生みだされる背景となったのは、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だったと推察される。（大熊）

## 71 橋本雅邦《山水図》 一幅

明治三十年代 絹本着色 一四七・〇×八六・二

狩野派の伝統に立脚しつつも、近代にふさわしい新日本画の創造に取り組みつづけた橋本雅邦［一八三五—一九〇八］が、おそらくは明治三十年代に制作したと思われる一作である。山の稜線や陸地の輪郭、樹木の幹を縁どる描線は、狩野派特有のやや古めかしい懸腕直筆の筆法によるが、向こう岸にかすみみえる中景部の描写などには、空気遠近法風の表現が試みられており、全体に西欧近代的な空間表現をかたちづくろうとする意欲が強くうかがわれる。洗練された筆致で、静かな水辺の風景が穏やかな詩情を込めて描きあらわされた、近代山水画の佳品と評することができよう。（大熊）

# 出品目録

| 出品番号 | 制作地／作者名 | 作品名 | 員数 | 制作年代 | 分野 | サイズ | 所蔵 | 展示期間 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Ⅰ・伝統美の継承と復興** | | | | | | | | |
| **〈1〉花鳥図を纏う・風景画を彩る** | | | | | | | | |
| 1 | 作者不詳 | 花鳥模様花瓶 | 一点 | 明治初期（十九世紀） | 陶磁 | D二九・〇×H六七・〇 | 三の丸尚蔵館 | 前期 |
| 2 | 十二代沈壽官 | 菊貼付香炉 | 一点 | 明治二十六年（一八九三） | 陶磁 | D一七・五×H三八・九 | 三の丸尚蔵館 | 後期 |
| 3 | 幹山伝七 | 草花文花瓶 | 一対 | 明治中期（十九世紀） | 陶磁 | 各D二三・六×H五二・五 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |
| 4 | 日本／大重仲左衛門？ | グラヴュール御紋付鳥文ワイングラス | 一点 | 明治二十年（一八八七）頃 | ガラス工芸 | D五・三×H一〇・七 | 大膳課 | 後期 |
| 5 | 宮内省 | 食器図案帖 | 三帖のうち | 明治期（十九世紀） | 図案 | 二七・三×三八・〇〜三二・〇×四一・七 | 大膳課 | 全期 |
| 6 | 三代飯田新七 | 天鵞絨友禅染芦に群鴨図衝立 | 一基 | 明治四十四年（一九一一） | 染織 | 八八・五×九三・〇 | 三の丸尚蔵館 | 後期 |
| 7 | 杉田幸五郎 | 天鵞絨友禅染風景図衝立 | 一基 | 明治三十六年（一九〇三） | 染織 | 九七・〇×九九・〇 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |
| 8 | 杉田幸五郎 | 天鵞絨友禅染春景図衝立 | 一対 | 明治三十六年（一九〇三） | 染織 | 各九六・五×九八・五 | 三の丸尚蔵館 | 前期 |
| 9 | 濤川惣助 | 寰宇無双図額 | 一点 | 明治二十年代後半 | 七宝 | 四三・〇×七五・〇 | 三の丸尚蔵館 | 後期 |
| **〈2〉古代への憧憬―かたちと文様** | | | | | | | | |
| 10 | 秦蔵六 | 銅鼎形花瓶 | 一点 | 明治十一年（一八七八） | 金工 | D二四・〇×H四二・五 | 三の丸尚蔵館 | 全期 |
| 11 | 秦蔵六 | 黄銅彝形香爐 | 一点 | 明治十五年（一八八二） | 金工 | 一四・〇×二〇・二×一四・〇 | 三の丸尚蔵館 | 全期 |
| 12 | 嘉幸 | 銅鼎形雲龍文香爐 | 一点 | 明治二十二年（一八八九）頃 | 金工 | D三六・〇×H五七・〇 | 三の丸尚蔵館 | 全期 |
| 13 | 金沢銅器会社 | 花唐草象嵌花盛器 | 一点（六点のうち） | 明治二十四年（一八九一） | 金工 | D六〇・五×H二八・五 | 三の丸尚蔵館 | 全期 |
| 14 | 香川勝廣 | 銀鳳凰高彫花盛器 | 一対 | 明治三十八年（一九〇五） | 金工 | 各D五三・五×H六一・五 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |
| 15 | 宮内省 | 食器図案帖 | 三帖のうち | 明治期（十九〜二十世紀） | 図案 | 二七・三×三八・〇〜三二・〇×四一・七 | 大膳課 | 中期・後期 |
| 16 | 幹山伝七 | 鳳凰麒麟竹文食器セット | 一組 | 明治初期<br>（一八七〇年代〜八〇年代） | 陶磁 | スープ皿：D二三・五×H四・八<br>食皿：D二三・六×H二・五<br>菓子皿：D二一・六×H二・二<br>パン皿：D一九・〇×H一・八 | 大膳課 | 前期・後期 |
| 17 | 精磁会社 | 含綬鳥文デザート皿 | 一点 | 明治十二年〜二十年代初頭頃（一八八〇年代） | 陶磁 | D二一・五×H二・三 | 大膳課 | 後期 |

| 出品番号 | 制作地／作者名 | 作品名 | 員数 | 制作年代 | 分野 | サイズ | 所蔵 | 展示期間 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Ⅱ・東から・西から** | | | | | | | | |
| **〈1〉中国趣味の系譜** | | | | | | | | |
| 18 | 中国 | 蘭亭画帖 | 一帖（一二図） | 中国・清朝（十八世紀後半以降） | 牙角玉石画 | 各図二一・〇×一五・〇 | 三の丸尚蔵館 | 全期 |
| 19 | 永井香浦 | 春江洗馬図 | 一幅 | 明治十六年（一八八三）頃 | 日本画 | 一二五・七×五六・〇 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |
| 20 | 田能村直入 | 梅花書屋之図 | 一幅 | 明治十七年（一八八四） | 日本画 | 一二八・四×五六・六 | 三の丸尚蔵館 | 前期 |
| 21 | 厳島虹石 | 西王母図 | 一幅 | 明治三十年（一八九七） | 日本画 | 一六一・五×七〇・二 | 三の丸尚蔵館 | 後期 |
| 22 | 作者不詳 | 紫檀彫刻松竹梅文飾棚 | 一基 | 明治三十五年（一九〇二）頃 | 木工 | 三七・五×一〇六・五×一四六・八 | 三の丸尚蔵館 | 前期 |
| 23 | 中国 | 茶葉末釉管耳瓶 | 一点 | 中国・清朝（十八世紀・「大清乾隆年製」在銘） | 陶磁 | D三五・〇×H五〇・〇 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |
| 24 | 中国 | 霽紅釉花瓶 | 一点 | 中国・清朝（十八～十九世紀） | 陶磁 | D二三・〇×H五八・五 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |
| 25 | 中国 | 景徳窯博古磁花瓶 | 一対 | 中国・清朝（十九世紀） | 陶磁 | 各D二三・五×H五七・五 | 三の丸尚蔵館 | 後期 |
| 26 | 五代高橋道八 | 白磁雲文彫花瓶 | 一点 | 明治後期（十九～二十世紀） | 陶磁 | D二四・七×H三三・〇 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |
| **〈2〉欧化の流れのなかで** | | | | | | | | |
| 27 | イギリス・ミントン社 | 御旗御紋コンポート（果物入れ） | 一点 | 一八七〇年代～八〇年代頃 | 陶磁 | D三二・七×H二三・二 | 大膳課 | 前期 |
| 28 | イギリス・ミントン社 | 御旗御紋コンポート（果物入れ杯） | 一点 | 一八七〇年代～八〇年代頃 | 陶磁 | D二六・五×H三九・二 | 大膳課 | 中期 |
| 29 | イギリス・ミントン社 | 御旗御紋コンポート（果物皿） | 一点 | 一八七〇年代～八〇年代頃 | 陶磁 | D二四・六×H六・七 | 大膳課 | 後期 |
| 30 | イギリス・ミントン社 | 御旗御紋ケーキ皿 | 一点 | 一八七〇年代～八〇年代頃 | 陶磁 | D二〇・〇×H一・九 | 大膳課 | 前期 |
| 31 | イギリス・ミントン社 | 御旗御紋ボウル | 一点 | 一八七〇年代～八〇年代頃 | 陶磁 | D一六・三×H七・九 | 大膳課 | 中期 |
| 32 | イギリス・ミントン社 | 御旗御紋カップ、ソーサー | 一組 | 一八七〇年代～八〇年代頃 | 陶磁 | カップ：D五・六×H六・四<br>ソーサー：D一四・〇×H二・〇<br>総高七・〇 | 大膳課 | 中期・後 |
| 33 | 精磁会社 | 御旗御紋カップ、ソーサー | 一組 | 明治十二年～二十年代初頭（一八八〇年代）頃 | 陶磁 | カップ：D五・三×H六・四<br>ソーサー：D一四・二・H二・三<br>総高七・〇 | 大膳課 | 後期 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 34 | 辻 | 御旗御紋カップ、ソーサー | 一組 | 明治中期（一八九〇年代以降） | 陶磁 | カップ：D六・〇×H六・六<br>ソーサー：D一三・九×H一・六<br>総高七・二 | 大膳課 | 後期 |
| 35 | イギリス | グラヴュール御旗御紋デカンタ（水瓶） | 一点 | 十九世紀後期 | ガラス工芸 | D一一・二×H二六・六<br>総高三二・三 | 大膳課 | 前期・中期 |
| 36 | イギリス | グラヴュール御旗御紋カラフ（水瓶） | 一点 | 十九世紀後期 | ガラス工芸 | D九・二×H一九・九 | 大膳課 | 後期 |
| 37 | イギリス | グラヴュール御旗御紋ゴブレット | 一点 | 十九世紀後期 | ガラス工芸 | D七・七・H一六・七 | 大膳課 | 全期 |
| 38 | イギリス | グラヴュール御旗御紋<br>カスタードカップ、ソーサー | 一組 | 十九世紀後期 | ガラス工芸 | カップ：D五・〇×H七・七<br>ソーサー：D一二・一×H一・九<br>総高八・一 | 大膳課 | 全期 |
| 39 | 日本 | グラヴュール御紋<br>カスタードカップ、ソーサー | 一組 | 明治期（十九世紀後期） | ガラス工芸 | カップ：D五・一×H七・三<br>ソーサー：D一一・八×H二・一<br>総高七・七 | 大膳課 | 全期 |
| 40 | イギリス | ウォーマー付銀製ポット | 一点 | 十九世紀後期 | 銀器 | ポット：D三一・五×H四四・六 | 大膳課 | 前期・中期 |
| 41 | イギリス | 銀製ポット | 一点 | 十九世紀後期 | 銀器 | H二八・一 | 大膳課 | 後期 |
| 42 | イギリス | 蝋燭立火舎 | 二点 | 十九世紀後期 | ガラス工芸 | 各D七・八×H八・七 | 三の丸尚蔵館 | 全期 |
| 43 | 作者不詳 | 燭台 | 二点 | 明治期 | 金工 | 各D三〇・五×H六五・五 | 用度課 | 全期 |
| 44 | ドイツ | 汽船型置時計 | 一点 | 十九世紀後期 | 金工 | 一七・五×四三・五×三八・五 | 三の丸尚蔵館 | 前期 |
| 45 | フランス | 水雷艇型置時計 | 一点 | 十九世紀後期 | 金工 | 本体：二五・〇×五九・五×三六・〇<br>台：三六・二×六九・五×七・〇 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |
| 46 | フランス | 風船型置時計 | 一点 | 十九世紀後期 | 金工 | 一六・〇×四二・〇×四三・八 | 三の丸尚蔵館 | 後期 |
| 47 | 山本芳翠 | 崇元寺石門 | 一点 | 明治二十～二十二年（一八八七～八九） | 油画 | 四五・七×六〇・八、額縁：八四・八×七〇・四 | 三の丸尚蔵館 | 全期 |
| 48 | 三代飯田新七 | 縦縞に草花文様衝立 | 一基 | 明治四十四年（一九一一） | 染織 | 八四・五×七四・〇 | 三の丸尚蔵館 | 前期・中期 |
| 49 | 小林義雄 | 縦縞に花輪リボン文様衝立 | 一基 | 明治四十四年（一九一一） | 染織 | 八四・〇×七六・〇 | 三の丸尚蔵館 | 後期 |

## Ⅲ・折衷の美・溢れる装飾

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 50 | 濤川惣助 | 唐花錦華鳥文花盛器 | 一対 | 明治二十二年（一八八九）頃 | 七宝 | 各D七九・八×H四五・七 | 三の丸尚蔵館 | 全期 |

| 出品番号 | 制作地／作者名 | 作品名 | 員数 | 制作年代 | 分野 | サイズ | 所蔵 | 展示期間 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 51 | 七宝会社 | 藍地花鳥図花瓶 | 一対 | 明治二十二年（一八八九） | 七宝 | 各D四五・〇×H七九・〇 | 三の丸尚蔵館 | 全期 |
| 52 | 作者不詳 | 赤枝珊瑚樹鉢植置物 | 一点 | 明治三十年（一八九七） | 珊瑚・玉石・金工 | 四七・〇×七〇・〇×五〇・〇 | 三の丸尚蔵館 | 全期 |
| 53 | 荒木寛畝 | 藤に牡丹図 | 一点 | 明治十七年（一八八四） | 日本画 | 本紙：四八・五×七二・五、額縁：五七・五×八二・〇 | 三の丸尚蔵館 | 前期 |
| 54 | 野口幽谷 | 水仙図 | 一点 | 明治十七年（一八八四） | 日本画 | 本紙：四八・五×七二・五、額縁：五七・五×八二・〇 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |
| 55 | 渡辺小華 | 鶏に蟷螂図 | 一点 | 明治十七年（一八八四） | 日本画 | 本紙：四八・五×七二・五、額縁：五七・五×八二・〇 | 三の丸尚蔵館 | 後期 |
| 56 | 作者不詳 | 菊折枝文燭台 | 一点 | 明治期（十九〜二十世紀） | 漆工 | D三六・五×H五二・四 | 三の丸尚蔵館 | 前期 |
| 57 | 作者不詳 | 菊花型燭台 | 一対 | 明治期（十九世紀） | 金工 | 各D二七・五×H四三・五 | 用度課 | 中期 |
| 58 | 作者不詳 | 燭台 | 一対 | 明治期（十九世紀） | 金工 | 各D二五・七×H六三・五 | 用度課 | 後期 |
| 59 | 川之邊一朝ほか | 菊蒔絵螺鈿棚 | 一基 | 明治三十六年（一九〇三） | 漆工 | 四六・八×一三五・五×一二二・〇 | 三の丸尚蔵館 | 前期 |
| 60 | 作者不詳 | 水晶玉蟠龍置物 | 一組 | 明治前期（十九世紀） | 水晶・金工・漆工 | 水晶玉：D一六・四<br>総高：一〇〇・〇 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |
| 61 | 山尾次吉 | 諫鼓形香爐 | 一点 | 明治三十三年（一九〇〇） | 金工 | 二一・五×二九・〇×四五・〇 | 三の丸尚蔵館 | 後期 |
| 62 | 中川義實ほか | 神龍呈瑞 | 一組 | 明治三十三年（一九〇〇） | 金工・漆工 | 三三・〇×七四・〇×七一・五 | 三の丸尚蔵館 | 後期 |
| 63 | 宮内省 | 食器図案帖 | 三帖のうち | 明治期（十九〜二十世紀） | 図案 | 二七・三×三八・〇〜三二・〇×四一・七 | 大膳課 | 中期・後期 |
| 64 | 精磁会社 | 陣幕波文食器セット | 一式 | 明治十二年〜二十年代初頭（一八八〇年代）頃 | 陶磁 | 長皿：D六一・一×H六・五<br>中長皿：D三八・八×H四・三<br>丸皿：D二七・七×H三・五<br>蓋物（大）：D二四・八×H一四・三<br>蓋物（中）：D一九・三×H一一・九<br>蓋物（小）：D一七・七×H一四・九<br>沢潟形皿：D一九・七×H二・八<br>深鉢：D一三・五×H六・八 | 大膳課 | 前期 |
| 65 | 作者不詳 | 鬼国窯舞楽図花活用置物台 | 一点 | 明治十年（一八七七） | 木製漆塗 | 一三・五×一六・八×五・〇 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |
| 66 | 前田香雪ほか | 銀岩上鶺鴒置物用置物台 | 一点 | 明治二十七年（一八九四） | 木工彩色 | 二七・七×四六・五×一四・五 | 三の丸尚蔵館 | 後期 |
| 67 | 杉谷雪樵 | 花鳥之図 | 一幅 | 明治二十年代（十九世紀） | 日本画 | 二一七・二×一四五・七 | 三の丸尚蔵館 | 前期 |
| 68 | 川端玉章 | 群猿之図 | 一幅 | 明治二十三年（一八九〇）頃 | 日本画 | 二三八・四×一四四・四 | 三の丸尚蔵館 | 前期 |
| 69 | 河鍋暁雲 | 百布袋之図 | 一幅 | 明治二十七年（一八九四） | 日本画 | 二一六・〇×一四一・七 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 70 | 野口小蘋 | 緑竹図 | 一幅 | 明治二十七年（一八九四） | 日本画 | 一九三・〇×八四・八 | 三の丸尚蔵館 | 後期 |
| 71 | 橋本雅邦 | 山水図 | 一幅 | 明治三十年代 | 日本画 | 一四七・〇×八六・二 | 三の丸尚蔵館 | 中期 |

［謝辞］
本展準備にあたって、次の機関、個人の方々に御教示、御協力をいただきました。また、図録掲載の写真については、川島織物文化館より格別のご配慮をいただきました。記して感謝の意を表します。

川島織物文化館
京都府京都文化博物館
迎賓館
伊藤嘉章
岡　泰正
幸阪　勉
小柳正美
佐藤洋一
山東清伸
洲鎌佐智子
出川哲郎
樋田豊次郎
藤本恵子
（敬称略、順不同）

**明治の宮中デザイン**
**—和中洋の融和の美を求めて**
三の丸尚蔵館企画展図録　No.32

編集：宮内庁三の丸尚蔵館
制作：艸藝社
翻訳：横溝廣子
発行：宮内庁
平成15年9月27日

**The Imperial Court Design – searching for harmony between the Japanese, Chinese and Western styles**
Sannomaru Shōzōkan Exhibition Catalogue No.32

Edited by the Museum of the Imperial Collections, Tokyo
(Sannomaru Shōzōkan)
Printed by SOGEISHA, Ltd., Japan
Translated by Hiroko YOKOMIZO
Published by Imperial Household Agency, Japan
Issued on September 27, 2003

Copyright ©2003, Museum of the Imperial Collections, Japan

・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，書籍と同様に出典を明記してください。また，図版を出版・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。

明治の宮中デザイン
—和中洋の融和の美を求めて
三の丸尚蔵館企画展図録　No.32

編集：宮内庁三の丸尚蔵館
制作：艸藝社
翻訳：横溝廣子
発行：財団法人　菊葉文化協会
平成15年9月27日

The Imperial Court Design－searching for harmony
between the Japanese, Chinese and Western styles
Sannomaru Shōzōkan Exhibition Catalogue No.32

Edited by the Museum of the Imperial Collections, Tokyo
(Sannomaru Shōzōkan)
Printed by SOGEISHA, Ltd., Japan
Translated by Hiroko YOKOMIZO
Published by Kikuyō Cultural Association
Issued on September 27, 2003

Copyright ©2003, Museum of the Imperial Collections, Japan

1911
textile
86.5×78.0
Sannomaru Shozokan

**49**
Kobayashi Yoshio
Screen with design of ribbons in silk with light brown stripes
1911
textile
85.0×75.5
Sannomaru Shozokan

## III. A Compromise between the Various Art Styles, Brimming Decor.

**50**
Namikawa Sousuke
Flower vessel with flower and *kinkacho* (sparrow) design
1889
cloisonne
D.79.8, H.45.7 each
Sannomaru Shozokan

**51**
Shippou Gaisha
Vase with flowers and birds design on dark blue ground
1889
cloisonne
D45.0, H.79.0 each
Sannomaru Shozokan

**52**
Ornament of red branch coral in a flower pot
1897
coral, jewels and metalwork
47.0×70.0×50.0
Sannomaru Shozokan

**53**
Araki Kanpo
Wisteria and peony
1884
color on silk
48.5×72.5, 57.5×82.0
Sannomaru Shozokan

**54**
Noguchi Yukoku
Irises
1884
color on silk
48.5×72.5, 57.5×82.0
Sannomaru Shozokan

**55**
Watanabe Shouka
Chicken and praying mantis
1884
color on silk
48.5×72.5, 57.5×82.0
Sannomaru Shozokan

**56**
Candle stand with chrysanthemum design in black lacquer
Meiji period
lacquer
D.36.5, H.52.4
Sannomaru Shozokan

**57**
Chrysanthemum candle stand
Meiji period
metal
D.27.5, H.43.5
Supply Division

**58**
Candle stand
Meiji period
metal
?
The Supplies Department

**59**
Kawanobe Iccho
Cabinet with chrysanthemum design in *makie* and *raden*
1903
lacquer on wood, *makie, raden*
46.8×135.5×122.0
Sannomaru Shozokan

**60**
Dragon with crystal ball
Early Meiji period
metal and lacquer
crystal ball: D.16.4, total H.: 100.0
Sannomaru Shozokan

**61**
Yamao Jikichi
Incense burner in form of a rooster
1900
metal carving
21.5×29.0×45.0
Sannomaru Shozokan

**62**
Nakagawa Yoshizane
Auspicious dragon
1900
metal and lacquer
33.0×74.0×71.5
Sannomaru Shozokan

**63**
Ministry of the Imperial Household
Design sketchbook of tableware
Meiji period
color on paper
27.3×38.0~31.0×41.7
Imperial Cuisine Department

**64**
Seiji Gaisha
Tableware with screen and wave design
1880's
ceramic
long dish: D.61.1, H.6.5
middle long dish: D.38.8, H.4.3
round dish: D.27.7, H.3.5
large lidded container: D.24.8, H.14.3
middle lidded container: D.19.3, H.11.9
small lidded container: D.17.7, H.14.9
*omodaka* shaped dish: D.19.7, H.2.8
deep bowl: D.13.5, H.6.8
Imperial Cuisine Department

**65**
Ornament stand for vase with *bugaku* dancer design
1877
lacquer on wood,
13.5×16.8×5.0
Sannomaru Shozokan

**66**
Maeda Kosetsu
Ornament stand for silver wagtails on rocks ornament
1894
color on wood
27.7×46.5×14.5
Sannomaru Shozokan

**67**
Sugitani Sessho
Flower and birds
1890's
color on silk
217.2×145.7
Sannomaru Shozokan

**68**
Kawabata Gyokusho
Group of monkeys
c.1890
color on silk
228.4×144.4
Sannomaru Shozokan

**69**
Kawanobe Kyoun
One hundred Hotei
1894
color on silk
216.0×141.7
Sannomaru Shozokan

**70**
Noguchi Shohin
Green bamboo
1894
color on silk
193.0×84.8
Sannomaru Shozokan

**71**
Hashimoto Gaho
Landscape in ink
late 1890's to early 1900's
color on silk
147.0×86.2
Sannomaru Shozokan

**23**
China
Jar with tube ears, *chayomatsu* glaze
China, Qing Dynasty (18th century)
ceramic
D.35.0, H.50.0
Sannomaru Shozokan

**24**
China
Vase with red glaze
China, Qing Dynasty (18th-19th century)
ceramic
D.23.0, H.58.5
Sannomaru Shozokan

**25**
China
Vase, *Keitokuchin* ware
China, Qing Dynasty (19th century)
ceramic
D.23.5, H.57.5 each
Sannomaru Shozokan

**26**
Takahashi Dohachi V
White vase with cloud design
late Meiji period
ceramic
D.24.7, H.33.0
Sannomaru Shozokan

**(2) Within Westernization**

**27**
Minton, co., Great Britain
Compote with Imperial crest (fruit dish)
c.1870-80
ceramic
D.32.7, H.23.2
Imperial Cuisine Department

**28**
Minton, co., Great Britain
Compote with Imperial crest (fruit dish)
c.1870-80
ceramic
D.26.5, H.39.2
Imperial Cuisine Department

**29**
Minton, co., Great Britain
Compote with Imperial crest (fruit dish)
c.1870-80
ceramic
D.24.6, H.6.7
Imperial Cuisine Department

**30**
Minton, co., Great Britain
Cake dish with Imperial crest
c.1870-80
ceramic
D.20.0, H.1.9
Imperial Cuisine Department

**31**
Minton, co., Great Britain
Bowl with Imperial crest
c.1870-80
ceramic
D.16.3, H.7.9
Imperial Cuisine Department

**32**
Minton, co., Great Britain
Cup and saucer with Imperial crest
c.1870-80
ceramic
cup: D.5.6, H.6.4, saucer: D.14.0, H.2.0, total H.7.0
Imperial Cuisine Department

**33**
Seiji Gaisha
Cup and saucer with Imperial crest
c.1880
ceramic
cup: D.5.3, H.6.4, saucer: D.14.2, H.2.3, total H7.0
Imperial Cuisine Department

**34**
Tsuji
Cup and saucer with Imperial crest
Middle Meiji period
ceramic
cup: D.6.0, H.6.6, saucer: D.13.9, H.1.6, total H7.2
Imperial Cuisine Department

**35**
Great Britain
Decanter with Imperial crest in gravure
late 19th century
glass
D.11.2, H.26.6, total H.32.3
Imperial Cuisine Department

**36**
Great Britain
Water jar with Imperial crest in gravure
late 19th century
glass
D.9.2, H.19.9
Imperial Cuisine Department

**37**
Great Britain
Goblet with Imperial crest in gravure
late 19th century
glass
D.7.7, H.16.7
Imperial Cuisine Department

**38**
Great Britain
Custard cup and saucer with Imperial crest in gravure
late 19th century
glass
cup: D.5.0, H.7.7, saucer: D.12.1, H.1.9, total H.8.1
Imperial Cuisine Department

**39**
Japan
Custard cup and saucer with Imperial crest in gravure
late 19th century
glass
cup: D.5.1, H.7.3, saucer: D.11.8, H.2.1, total H7.7
Imperial Cuisine Department

**40**
Great Britain
Silver pot with warmer
late 19th century
silver
pot: H.31.5, H.44.6
Imperial Cuisine Department

**41**
Great Britain
Silver pot
late 19th century
silver
H.28.1
Imperial Cuisine Department

**42**
Great Britain
Incense burner in form of candle stand
late 19th century
glass
D.7.8, H.8.7
Sannomaru Shozokan

**43**
Candle stand
Meiji period
metal
D.30.5, H.65.5
Supply Division

**44**
Germany
Clock in shape of boat
late 19th century
metal
17.5×43.5×38.5
Sannomaru Shozokan

**45**
France
Clock in shape of torpedo boat
late 19th century
metal
clock: 25.0×59.5×36.0, base: 36.2×69.5×7.0
Sannomaru Shozokan

**46**
France
Clock in shape of balloon
late 19th century
metal
16.0×42.0×43.8
Sannomaru Shozokan

**47**
Yamamoto Hosui
Stonegate of Sogen Temple
1887-1889
oil on canvas
45.7×60.8, 84.8×70.4
Sannomaru Shozokan

**48**
Iida Shinshichi III
Screen with design of western flowers in silk with light green stripes

# List of Exhibits

## I. Succession of Traditional Art and its Restoration

### (1) Cladding in Flower and Bird Designs, and Decorating with Landscapes

1
Vase with flowers and birds design, Satsuma ware
Early Meiji period
ceramic
D.29.0, H.67.0
Sannomaru Shozokan

2
Chin Jukan XII
Incense burner with chrysanthemum decoration, Satsuma ware
1893
ceramic
D.17.5, H.38.9
Sannomaru Shozokan

3
Kanzan Denshichi
Vase with flowers and grasses design
Middle Meiji period
ceramic
D.23.6, H.52.5 each
Sannomaru Shozokan

4
Oshige Chuzaemon?(Japan)
Wine glass with Imperial crest and bird design in gravure
c.1887
glass
D.5.3, H.10.7
Imperial Cuisine Department

5
Ministry of the Imperial Household
Design sketchbook of tableware
Meiji period
color on paper
27.3×38.0~31.0×41.7
Imperial Cuisine Department

6
Iida Shinshichi III
Velvet *yuzen* dyeing screen with reeds and wild duck design
1911
textile
88.0×93.0
Sannomaru Shozokan

7
Sugita Kogorou
Velvet *yuzen* dyeing screen
1903
textile
97.0×99.0
Sannomaru Shozokan

8
Sugita Kogorou
Velvet *yuzen* dyeing screen with spring landscape design
1903
textile
96.5×98.5
Sannomaru Shozokan

9
Namikawa Sousuke
Mt. Fuji
early 1890's
cloisonne
43.0×75.0
Sannomaru Shozokan

### (2) Admiring Ancient Eras - Forms and Patterns

10
Hata Zoroku
Bronze vase in ancient Chinese *kanae* style
1878
metal
D.24.0, H.42.5
Sannomaru Shozokan

11
Hata Zoroku
Brass incense burner in ancient Chinese wine vessel style
1882
metal
14.0×20.2×14.0
Sannomaru Shozokan

12
Kako
Bronze vase in ancient Chinese *kanae* style with cloud and dragon design
c.1889
metal
D.36.0, H.57.0
Sannomaru Shozokan

13
Kanazawa Doki Gaisha
Vase with flower, grass and arabesque designs in gold and silver inlay
1891
metal
D.60.5, H.28.5
Sannomaru Shozokan

14
Kagawa Katsuhiro
Flower vessel with phoenix design in silver *iroe*
1905
metal
D.53.5, H.61.5 each
Sannomaru Shozokan

15
Ministry of the Imperial Household
Design sketchbook of tableware
Meiji period
color on paper
37.3×38.0~31.0×41.7
Imperial Cuisine Department

16
Kanzan Denshichi
Tableware with phoenix and bamboo design
1870-80's
ceramic
soup bowl：D.23.5, H.4.8, dish: D.23.6, H.2.5, confectionary dish：D.21.6, H.2.2, bread dish: D.19.0, H.1.8
Imperial Cuisine Department

17
Seiji Gaisha
Desert plate with bird holding a flower design
1880's
ceramic
D.22.5, H.2.3
Imperial Cuisine Department

## II. From East and West

### (1) The Chinese Tastes

18
China
12 scenes of Rantei
China, Qing Dynasty (late 18th century)
jewel picture
21.0×15.0 each
Sannomaru Shozokan

19
Nagai Koho
Washing a horse at a river in spring
c.1883
color on silk
125.7×56.0
Sannomaru Shozokan

20
Tanomura Chokunyu
A Study among plum blossoms
1884
color on silk
128.4×56.6
Sannomaru Shozokan

21
Itsukushima Koseki
Seioubo (Chinese legendary goddess)
1897
color on silk
161.5×70.2
Sannomaru Shozokan

22
Sandalwood cabinet with carved pine and bamboo design
1902
sandalwood
37.5×106.5×146.8
Sannomaru Shozokan

# The Imperial Court Design - searching for harmony between the Japanese, Chinese and Western styles

Toshiyuki OHKUMA
*Head Curator, the Museum of the Imperial Collections, Tokyo*

When we discuss the modern Japanese form of society and culture, beginning in the Meiji era, the Japanese often use the term, "half Japanese, half Western", without hesitation. This term has been used from a early stage within the modern times, and a large majority of the Japanese people today are unable to escape from this traditional aspect on the Japanese language, manner of thinking, conventional habits, and the recognition of the world. We take pride in "Japanese spirit", although at the same time, we commonly wear western style (or more precisely, American style) clothes and shoes (mainly in the cities), but for some reason, take our shoes off within our homes. We utilize the modern conveniences created in Europe and America, eat western style food, and use words coming from the European languages within our daily conversations. Ordinarily, most of the Japanese consider Japan as part of the modern European and American culture area, distinguished from the other Asian countries, but on occasions, we tend to assert the "unique Japanese culture and spirit" different from both Western and Asian countries. And yet in critical times such as the present financial crisis still worsening, the Japanese often claim that we are "a member of Asia".

However, the average contemporary Japanese people probably believe that Japan is a part of the Western Europe modern culture world. This is actually the "brilliant" result of the National governmental policy during the Meiji period, which promoted the "half Japanese, half Western" culture, creating a Western style culture within Japan without losing the Japanese spirit. It is needless to say that this led to the empty social circumstances of today and a future lacking prospect. This does not mean that we should nor are able to return to the situation of the Edo period, or the anachronistic nationalism, nor can Japan start all over to become a genuine Western style civilized nation. The crucial selection was made more than 150 years ago, and history has progressed too far to allow any orbital adjustment.

Yet, when one looks carefully over the historical facts, we are surprised to find that it was not only the "Japanese" and "Western" styles that were combined to create the culture of this country ruled by the newly established Meiji government, at least up to a certain point. From the end of the Edo period to the early 1890's, China was also just as important as the Western countries, treated equally with its culture to be admired. Here "China" refers to both the ancient country with its historical background, and also the Ming and contemporary Qing Dynasties. The Qing Dynasty culture and the intellectuals' outlooks on life greatly inspired the Japanese intellectuals, who enthusiastically gathered "living" information on culture, literature, arts and sciences. This tendency was first seen in Nagasaki, creating a large trend in Kobe and Osaka, and on to Tokyo, in a resolute manner. A major example of this trend is the fact that calligraphers and literati in the early Meiji period, traveled to China to learn the newest calligraphy styles or to study the orthodox understanding of ancient Chinese calligraphy. Among the common people, Qing music was quite popular, not only in large cities, but also in the rural areas by the 1890's, where geishas were able to perform with Qing musical instruments. This shows how widely the Qing culture was familiar in Japan at the time.

In other words, to the Japanese people in the Meiji era, China also had one of the newest fashionable cultures that should be receptive towards, along with the Western countries. If so, the Japanese culture during the early to middle Meiji era should not be referred to as only "half Japanese, half Western", but should also include China. Therefore, we should consider the Meiji culture as a combination of Japanese, Chinese and Western styles.

However, since the 1890's when Japanese "mistakenly" won the Sino-Japanese war, unfortunately, Japan began to lose its admire towards China. Furthermore, Japan once again "mistakenly" wins the Russo-Japanese war, and this decisively caused Japan to neglect China from its political and military situation among the world. The Japanese generally began to face only towards the Western world powers, in other words, the European and American advanced nations, and began to consider only Japan and those Western countries to have the important cultures in the world. It is needless to say that this concept has continued until recent years. Repeatedly, at least until the 1890's, the cultural style newly created within Japan was a combination of Japanese, Chinese and Western elements. It is just that we have been aimed to forget this phenomenon over history.

From this viewpoint, this exhibition has been planned to reconsider aesthetical senses of Japanese form during the Meiji era, in spite of common knowledge, based on actual art works. As a concrete theme, we have selected the interiors of the Meiji Palace which was built in 1888, acting as the palace until 1945 when it was entirely destroyed by fire.

Generally, the Meiji Palace has been described as wooden Western style architecture with an Japanese exterior and a "half Japanese, half Western" interior. Undoubtedly, the floor is wooden, the walls are cloth covered, the furniture are western, but the ceiling is coffered and the paintings on the wall are Nihonga, showing that the interior style does seem to be "half Japanese, half Western". Yet, in old photographs, Ming and Qing style Chinese wood cabinets, cloisonne work, and corral which was popular in China as an auspicious symbol, were placed in a flower pot. Literati paintings, Qing Dynasty ceramics and pictorial craft works were used along with Western table art, clocks and lamps. Within this mixed aesthetic sense, many hybrid objects unique to the Meiji palace were created, such as a Western style fireplace screen with a Nihonga painting textile covering it entirely, or vessels with Japanese flower and bird designs on the body with Chinese dragon handles. At the same time, furniture with various designs crowded excessively were created meeting their peak around 1900. This kind of eccentric aesthetic sense can also be seen in exported craft objects, but the spatial beauty of these combined was probably unprecedented in Japan. It can be considered a result of modern sovereign principles common with those seen in the tastes of Emperor Kangxi of the Qing Dynasty or the 19th century Victorian Style in England.

Of course this exhibition does not aim to reconstruct the Meiji Palace, nor is it a display of a comprehensive survey. It is just a interim report at the present point, and it will probably be necessary to correct mistakes within this exhibition in the future. At any rate, we are holding this exhibition to hope it will act as a contribution to rewrite, though partially, the stereotypes among art history.

# *The Imperial Court Design —*
# *searching for harmony between the Japanese, Chinese and Western styles*

*Exhibition term: Sat., September 27th - Sun., December 14th*

*1st term: Sat., September 27th - Sun., October 19th*
*2nd term: Sat., October 25th- Sun., November 16th*
*3rd term: Sat., November 22nd- Sun., December 14th*

## Foreword

Within the modernization of Japan starting from the Meiji period, the various furnishings and ornaments decorating the interiors of the Imperial Palace begin to show a new style differing from the traditional. Motifs such as Flowers and Birds or Famous places were combined with realistic pictorial expressions, and were applied entirely decorating large vases and western style tapestry screens to fit the vast space within the western-style architecture. Also, within the trend of the Restoration of Imperial Rule, tableware featuring old style designs and pseudo-classical flower vessels were newly created.

On the other hand, along with the tendency of westernization under government policy, European clocks and works of English Victorian table art style were used as interior decorations. At the same time, Chinese styles of the Qing dynasty, which were fashionable from the end of the Edo period to the turning of the century, were also added to the interiors of the Imperial Palace.

As a result, a unique Imperial style with rich decor mixing Japanese, Chinese and Western styles, is formed which meets its peak at the end of 19th century to the beginning of the 20th century. This is none other than a trial to create a new aesthetic space fit for the modern age.

This exhibition attempts to explore a section of the aesthetic sense of the Meiji period, by reconsidering the various art works that decorated the Imperial Palace. It focuses on pieces within our collection, in accordance with three themes.

September, 2003

Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan, Tokyo

*Museum of the Imperial Collections, Tokyo*
*Sannomaru Shōzōkan*