

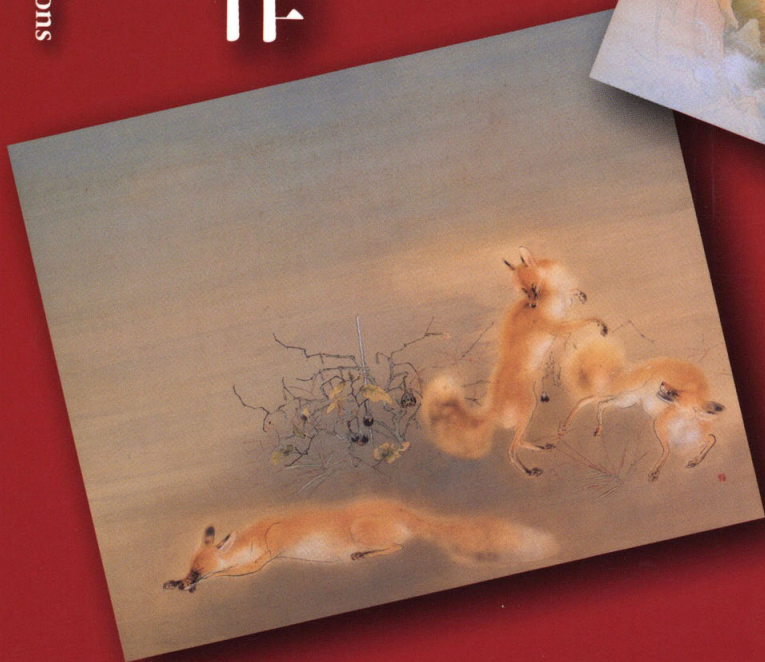


官展を彩った名品・話題作

— 大正〜昭和初期の絵画と工芸

Masterpieces and Conversation Pieces in the Governmental Exhibitions

— Paintings and Craft Works of the Taisho and Early Showa Periods



目次

3 あいさつ

4 官展の美術

―三の丸尚蔵館所蔵の大正から昭和初期にかけての諸作をめぐって 大熊敏之

9 カタログ

10 I 第一部・日本画 第二部・西洋画 ―大正元年〜15年

32 II 第一部・日本画 第二部・西洋画 ―昭和2年〜11年

44 III 第四部 美術工芸 ―昭和2年〜8年

50 作品解説

60 出品目録

iii List of Exhibits

ii On the Occasion of this Exhibition

i Foreword

凡例

一、本図録は、平成十七年七月二十三日（土）から九月二十五日（日）までを会期とする宮内庁三の丸尚蔵館第三十八回企画展示「官展を彩った名品・話題作―大正〜昭和初期の絵画と工芸」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、大きく前期（七月二十三日〜八月十四日）、中期（八月十六日〜九月四日）、後期（九月六日〜二十五日）の三期に分けて、展示替をおこなう。ただし、中期での展示作品のうち出品No.4は八月十六日〜二十五日、No.6は八月二十七日〜九月四日の期間中の展示となる。

一、都合により、展示内容が一部変更されることもある。

一、各作品のデータは、作品番号、作者名、作品名、制作年、員数、技法・材質、サイズ、初出品展覧会名および受賞賞名の順で記載した。

一、サイズの単位はcmである。原則として、絵画作品については、本紙部分のサイズを縦×横で、工芸作品については、D×W×Hで表示した。

一、本展覧会は、三の丸尚蔵館学芸室の主任研究官・大熊敏之が企画構成、図録の巻頭論考執筆をおこなった。図録の作品解説は、出品No.1〜22を大熊が、No.23と26を研究員・五味聖が、No.24、25、27と参考図版作品を研究員・岡本隆志が分担執筆した。また、図録編集は、大熊と岡本が担当した。

一、本図録掲載の写真は、佐藤洋一、幸阪勉、天沼儀朗（株式会社カミノルタホールディングス）の撮影による。

あいさつ

三の丸尚蔵館では、平成七年から十三年の間に「明治美術再見」展シリーズを五回開催して、收藏する明治期の絵画作品の系統的な紹介を行ってきましたが、大正から昭和前期にかけての日本画や油彩画（西洋画）については、そのような機会は、これまでありませんでした。

そこで、本展では、「官展を彩った名品・話題作」と題して、当館所蔵の大正から昭和にかけての絵画作品を選りすぐって展観することといたしました。出品作品は、すべて文部省美術展覧会（文展）とそれを引き継いだ帝国美術院展覧会（帝展）というかつての官設美術展覧会（官展）で発表時に高い評価を受けた名品、話題作ばかりで、これらは、横山大観の作を除いては、展覧会の東京会場会期中に「奨励御買上品」としてお買い上げを受けて皇室（帝室）に収められ、今日まで伝えられてきたものです。

また、このたびは、絵画作品に加えて、官展出品作の工芸品の数々も、あわせて展示することにいたしました。

本展を通じて、当時の皇室により選び抜かれ、当館に引き継がれた近代日本美の真髄の一端に触れていただければ幸いです。

平成十七年七月

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38回 官展を彩った名品・話題作—大正～昭和初期の絵画と工芸)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	秋爽	小坂芝田	十曲一隻	大正元年 (1912)	p. 10-11
2	寒林幽居	小室翠雲	一幅	大正2年 (1913)	p. 14
3	住吉詣	松岡映丘	二曲一双	大正2年 (1913)	p. 12-13
4	秋晴	池上秀畝	六曲一双	大正4年 (1915)	p. 16-17
5	四家文牋	高取稚成	四幅対	大正4年 (1915)	p. 18-19
6	朝露	平福百穂	六曲一双	大正4年 (1915)	p. 20-21
7	春庭・秋圃	小室翠雲	双幅	大正8年 (1919)	p. 22-23
8	夏山蒼翠・寒山一路・霜崖飛瀑	佐川華谷	三幅対	大正9年 (1920)	p. 24-25
9	鯉	福田平八郎	一面	大正10年 (1921)	p. 27
10	雨二題	川村曼舟	双幅	大正11年 (1922)	p. 28-29
11	雨後	川合玉堂	一幅	大正13年 (1924)	p. 30
12	三熊野の那智の御山	山口蓬春	一幅	大正15年 (1926)	p. 31
13	溪澗	宇田荻邨	二曲一隻	昭和2年 (1927)	p. 32-33
14	罌粟	土田麦僊	双幅	昭和4年 (1929)	p. 34-35
15	夏園新清	中川黄山	一幅	昭和5年 (1930)	p. 36
16	秋茄子	西村五雲	一幅	昭和7年 (1932)	p. 37
17	阿里山の五月	川村曼舟	一幅	昭和8年 (1933)	p. 39
18	暮韻	橋本関雪	一幅	昭和9年 (1934)	p. 40
19	龍蛟躍四溟	横山大観	六曲一双	昭和11年 (1936)	p. 41-43
20	黄昏	和田英作	一点	大正3年 (1914)	p. 15
21	燈台	山本森之助	一点	大正9年 (1920)	p. 26
22	大台ヶ原山中	鹿子木孟郎	一点	昭和7年 (1932)	p. 38
23	乾漆盆	中川哲哉	一点	昭和2年 (1927)	p. 44
24	葱文様陶製大皿	加藤土師萌	一点	昭和5年 (1930)	p. 45
25	桃模様金黄釉花瓶	安達陶仙	一点	昭和6年 (1931)	p. 46
26	雉子沈金衣裳箱	前大峰	一点	昭和7年 (1932)	p. 47
27	青華甜瓜文菱口花瓶	楠部彌弍	一点	昭和8年 (1933)	p. 48

官展の美術

—三の丸尚蔵館所蔵の大正から昭和初期にかけての諸作をめぐって

大熊敏之

I

平成五年（一九九三）十一月に開館した当館は、これまで各回ごとにテーマを設けて、所蔵品を中心とした皇室ゆかりのさまざまなジャンルの美術品、工芸品等の展示公開を積極的にすすめてきた。だが、その過程で、系統的な紹介をおこなうことができた日本近代の絵画作品のほとんどは、明治期に制作されたものであった。大正以降の絵画を特集した企画としては、当館が所蔵する日本画の巨匠・横山大観の全作品紹介を目的とした第十五回展示「横山大観の時代一九二〇—四〇」¹（平成九年三月）があげられるが、それ以外は、明治期に描かれ、現在は当館に引き継がれている、保守的伝統派の牙城・日本美術協会所属の日本画家の作品や、洋風美術界では旧派と称された明治美術会所属の油画家の作品の展覧にはばかぎられてきたのである。もちろん、たとえば日本美術のなかでの動物表現というような、全収蔵作品のなかから出品作を選定したテーマ企画展示の場合などには、大正から昭和前期にかけての日本画や油画の諸作を出品リストのなかに含めることも珍しくはなかった。しかし、当館の展示室において、大正から昭和前期にかけてのさまざまな絵画作品をまとめて展示、紹介する機会は、これまで得られなかったのである。

その理由の第一は、当館所蔵の日本近代絵画のなかでは、なんといつでも明治期の保守的伝統派の画家たちの作品が占める割合が圧倒的に大きく、しかも、それらの多くは不当にも美術史上での価値を長く認められることなく埋もれ続けていたため、なるべく早い段階で今日の眼から改めて再評価し、紹介するべきであると考えて、その実行を優先的に重ねてきたことにある。そして第二の理由は、第一の理由と関連すること

であるが、当館に収蔵されている大正から昭和前期にかけての絵画作品のなかには優れたものが少なくはないが、所蔵品全体のなかではごくわずかな割合でしかなく、しかも、総体としては、必ずしも系統だった作品群をかたちづくっているとはみなしがたいため、特定のテーマを設定して紹介するのが、なかなか困難であったということである。

明治期の皇室（帝室）は、日本美術協会ととりわけ強い結びつきを保ち続けていたため、明治二十一年（一八八八）春から本格的に開催されるようになった日本美術協会の美術展覧会に明治天皇や皇后はそのつど会場を訪れるか侍従差遣をおこなっており、各回ごとに宮内省は、毎年驚くほど多くの絵画、置物、工芸作品を日常的な調度、装飾品としてまとめて買い上げ、質量ともに充実した収蔵内容を誇るようになっていった。そして、それらには、おぼろげながらも、ある一貫した制作傾向や様式上の統一感がそなわっていたことがみてとれる。

しかし、これらの作品収蔵が一応完了したのちの大正、昭和前期には、皇室は明治期ほどには、いちどきに絵画や工芸作品を大量にまとめて収集するようなことは少なくなっていた。当館開館以来のこれまでの十二年間にわたる調査結果からすると、大正期以降の皇室では、同時代絵画を収蔵する主要な契機となっていたのは、「御買上」や「御下命」よりは、むしろ御慶事などの折々の「献上」においてであったといえる。だが、これらの献上品の作風には、必ずしも共通した制作傾向がみられるわけではない。そのため、仮に、大正から昭和前期にかけての絵画作品群のなかから収蔵の経緯を考慮することなく、単純に美術史上でよく知られた名作、優品のみを選択して展示するだけならば、それは、どこの美術館でも実施できるような、一切の統一感が感じられず、ただばらばら

らに作品が並んでいるだけの印象を与えかねない、単なる「名品展」と変わらないものになってしまう。そして、そのような展示を通じては、大正期以降の日本近代美術史において皇室が果たした史的役割の意義と重要性をあきらかにすることは、難しいと考える。大正から昭和前期にかけての各時期に皇室はどのような絵画作品をすすんで収集し、そこにはいかなる傾向がうかがわれるのか、さらには、これらの各収集品は、美術史上にどう位置づけられるのかを検証してこそ、同時代絵画と皇室のかかわりをはじめてあきらかにし得るに違いないからである。

そこで、このたびの展覧会では、まずは、大正期以降に宮内省が買い上げた絵画作品のなかから、比較的多くの作例の現存が確認されている文部省美術展覧会(文展)とそれに続く帝国美術院展覧会(帝展)という官展での出品作に焦点を当てて、紹介を試みることにした。この時期の「御下命」による絵画制作の実情には、いまだに不明の点が少なくない。一方、「御買上」の場合も、文献史料を調べたかぎりでは、大正から昭和前期にかけて、官展以外にも〈関西美術会〉、〈日月会〉、〈光風会〉、〈明治絵画会〉、〈巽画会〉、〈美術研精画会〉、〈東台画会〉、〈太平洋画会〉、〈国民美術協会〉、〈日本画会〉等々の複数の日本画や洋画団体の展覧会でしばしば侍従差遣による御買上がなされていることが知られている。だが、その該当作を当館収蔵品のなかに見いだすことはほとんどできず、実作品を通じての検討は不可能といえる。これと比べると、官展出品作は、大正元年(一九一二)以降、昭和十一年(一九三六)にいたるまでの間の御買上作などがある程度まとまって伝えられており、それらを一堂に紹介することを通じて、上記の課題に取り組みためのなんらかの足がかりが得られるのではないかと期待されるのである。

なお、本展では、昭和前期の帝展で御買上を受けた工芸作品もこの機会に、合わせて展示することにした。その理由は、官展第三部(彫刻)出品の彫刻・彫塑作品はすでに当館第三十四回展示「近代日本の置物と彫刻と人形と―豊饒なる立体像の世界」(平成十六年三月)ですべて公開しているのに対して、これまで、工芸作品をまとめて紹介する機会がなかったからにはかならない。

II

官展とは、政府により公設された官設美術展覧会の略称であり、その

意味からすれば、明治期に五回開催された内国勸業博覧会の美術部門や、太政官令によつて、明治十五年と十七年の二回実施された内国絵画共進会も、ひろい意味では官展であつたといえる。しかし、前者は、農商務省主導による殖産興業推進の見本市の一環として開催されたものであり、明確な美術行政の発想にもついで運営された、独立独歩の美術展覧会というわけではなかつた。また、内国絵画共進会は、あくまでも伝統画派の絵画作品、すなわち今日でいう日本画のみを出品対象としたものであつて、総合的な官展として構想、実施されたわけでもなかつた。したがつて、政府が芸術としての美術の振興を文化政策の一分野へと独立させる意図で構想し、勅令第二二〇号にもとづく美術審査委員会官制をしいたのちに、美術展覧会規程を告示公布して開催を実現させた官制の総合美術展覧会という意味からすれば、やはり明治四十年開設の文展こそが、近代日本初の官展であつたといふことができるだろう。

ところで、この文展は文部省が管轄、主催したことから、一般には、皇室や宮内省とは直接の関係は持つことがなかつた展覧会であると思われがちである。確かに、当初から文展の設立に参画したのは、文部官僚の牧野伸顕と正木直彦のふたりであり、牧野が文部大臣に、正木が東京美術学校校長に就任したことが気運となり設立が現実化することになつたわけだから、まさに文部省主導の展覧会企画であつたことは間違いない。しかも勅令中に「第一條 美術審査委員会ハ文部大臣ノ監督ニ屬シ美術展覧會ノ出品ヲ審査ス」、「第二條 美術審査委員会ハ委員長及委員ヲ以テ之ヲ組織ス 委員長ハ文部次官ヲ以テ之ニ充ツ 委員ハ文部大臣ノ奏請ニ依リ内閣ニ於テ之ヲ命ス」、「第七條 美術審査委員会ニ主事一人ヲ置キ文部部内ノ高等官ヲ以テ之ニ充ツ」、「第八條 美術審査委員会ニ書記五人ヲ置キ文部部内ノ判任官ヲ以テ之ニ充ツ」と記されているように、運営の権限はすべて文部省にゆだねられていたのである。

しかし、ひるがえつてみると、文展は「朕美術審査委員会官制を裁可シ茲ニ之ヲ公布セシム」という明治四十年六月五日付の「勅令」によつて開設が許されたという点で、そもその発端においては皇室が深くかわつていたわけであり、ここが太政官令によつて開催された内国絵画共進会の場合とは決定的に状況が異なつていたところであるといえる。また、文展とこれに続く帝展には、侍従差遣にとどまらずに、他の公募美術団体展とは比べものにならないほど数多くの天皇や皇后、皇太

子の行幸啓がなされたのであった。ちなみに、文展の会場となった上野公園内の「竹ノ藁陳列館」は宮内省管轄の施設であり、その使用許可の審査は宮内省帝室博物館がおこなっていた。そのように考えるならば、文展は、皇室が設立を裁可し、皇室が所有する会場で開催された日本帝国政府のための総合美術展覧会でもあったのだ、ということができているのではないだろうか。だが、それ以上に注目しておかなければならないのは、官展、とりわけ大正初頭の文展では、明治期の日本美術協会美術展覧会の例ほどではないにせよ、かなりの点数の出品作が、宮内省の御買上を受けていたということであろう。

実は、文展の「美術展覧會規程」をみても、「第四章 褒賞及買上」には「第三十一條 政府ニ於テ買上クヘキ出品ハ買上品審査委員ノ意見ヲ聽キ褒賞ヲ受ケタル出品及審査員ノ出品中ヨリ文部大臣之ヲ選定ス 買上品審査委員ハ審査委員中ヨリ文部大臣之ヲ命ス」とあるのみで、宮内省による御買上については、項目がまったく設けられていない。政府（文部省）が買上げた作品の場合には、たとえば明治四十年の第一回文展についての『官報』掲載の記事を追っていくと、『彙報欄の「〇學事」の項目で「第一回美術展覧會出品買上」として、日本画五点、西洋画七点、彫刻二点のそれぞれの作品名と作者名が詳細に報じられていることがみいだせる（第七三一四号、十一月十三日付）。一方、これに対して、宮内省の買上げについての記述は、紙面中に一切みられないのである。しかしながら、第一回文展の開催時から、「文部省買上品」とならんで、「宮内省御用品」が出品作のなかから選定されていたのは紛れもない事実で、十一月二十日の『美術新報』第六卷第十六号には、「今回御用品として御買上となりし」、日本画三点（川端玉章《木下闇》、村田丹陵《大宮人》、野村文幸《月下溪流》）と西洋画一点（都鳥英喜《家郷たより》）の作者、作品名が明確に記されている。ちなみに、このうち川端の《木下闇》は現在、当館が所蔵しており、平成八年三月に開催した第十一回展示「明治美術再見Ⅲ 近代日本画への途―明治三十年代―大正初期」で公開したことのある作品である。

ただし、宮内省による御買上作品の全体像を正確に知ろうとするのは、きわめて困難な試みであるといえる。今回、改めて悉皆調査をおこなったところ、宮内庁内には「奨励御買上」のすべての作品名を年代順に記載した独立件名の文書記録は、伝えられてはいなかった。また、第二回文

展以降も『官報』にはやはり、関連記事の掲載はまったくなされていないことが判明したのである。

もつとも、実のところは、事情は「政府買上品」の場合でも変わらない。いささか驚いたことに、政府による文展での買上げを記録した一件文書は、文部科学省にも文化庁にも、さらには日本芸術院にも一切残されておらず、国立公文書館に移管された形跡もみられないのである。そればかりか、日本芸術院の直接の前身である帝国芸術院が主催した帝展での買上げ記録さえも、日本芸術院には引き継がれていないのだという。また、現在、東京国立近代美術館には文、帝展で「政府買上品」となったと考えられる美術、工芸品が少なからず収蔵されているが、それらがかつて文部省から移管されてきた折りには、文部省が入手した経緯を示す詳細な作品来歴記録は付されていなかったとのことであった。さらには、第二回文展以後は「政府買上品」についても、「宮内省御用品」と同様に、『官報』で報じられることがほとんどなかった。その理由が、単純に紙面のスペースの問題だったのか、あるいは、買上げの事例がルーチン・ワーク化してもの珍しさがなくなつてしまひ、報じるだけの価値が減じてしまったからなのか、その点については不明なままである。

III

いずれにせよ、「政府買上品」にしても「宮内省御用品」にしても、各回ごとの内容を知るためには、当時の美術雑誌はもちろんのこと、総合雑誌や新聞の報道記事、それに出品作家の回想録や信頼できる年譜等々の関連する活字資料を丹念に追っていくしかないわけだが、「宮内省御用品」の場合には、これに加えて、明治四十三年十月から昭和十九年にかけて発行されていた『宮内省省報』の掲載記事や、当館所蔵品に付随する箱書や関連記録等の史料がいくばくかの情報を与えてくれることとなる。もちろん、先述したように、それらを組み合わせるところで、宮内省が官展で買上げた美術品の総体を教えてくれるわけではない。だが、不完全なリストであることを承知したうえで、整理して記すならば、明治末から大正前半にかけての文展で「宮内省御用品」となった出品作の内容は、おおよそ次のようなものであった。

【明治四十三年―第四回】日本画―加藤英舟《秋晴》、佐久間鐵園《四季山水》三幅対。

【明治四十四年―第五回】日本画―四点、西洋画―四点、彫刻―二点。
【大正元年―第六回】日本画第一科(掛幅)―高島北海《積翠》、日本画第一科(屏風)―加藤君鳳《野分》、小坂芝田《秋爽》〔二等賞/No.1〕、田中頼章《水郭の春》〔三等賞〕、田南岳璋《志摩大王崎》〔褒状〕、望月青鳳《群鹿》〔褒状〕、日本画第二科(屏風)―三枝素光《鶴》〔褒状〕、西洋画―跡見泰《野路ゆく人》、香田勝太《鳳仙花》〔褒状〕、中川八郎《磯打つ浪東北の海》、彫刻(木彫)―新海竹太郎《戦捷記念日》〔当館蔵〕。

【大正二年―第七回】日本画第一科(掛幅)―小室翠雲《寒林幽居》〔二等賞/No.2〕、日本画第一科(屏風)―松林桂月《松林仙閣》〔三等賞〕、望月青鳳《猿》〔三等賞〕、日本画第二科(屏風)―小村大雲《放ち飼》〔三等賞〕、松岡映丘《住吉詣》〔褒状/No.3〕、山下竹斎《驟雨》〔三等賞〕、西洋画(油画)―石川寅治《港の午後》〔二等賞〕、西洋画(水彩画)―水野以文《赤城の山》、彫刻(木彫)―石本暁海《暮れつ方》、彫刻(彫塑)―池田勇八《こゝろいき》。

【大正三年―第八回】日本画(掛幅)―岡田蘇水《夏山避暑図》、川合玉堂《駒ヶ嶽》、松村梅叟《秋海棠》〔褒状〕、日本画(屏風)―石崎光瑠《笈》〔褒状〕、西洋画―和田英作《黄昏》〔No.20〕、山脇信徳《午後の海》〔褒状〕、彫刻(木彫)―前田照雲《目黒ノ春》、彫刻(彫塑)―國方林三《種まく女》。

【大正四年―第九回】日本画(掛幅)―池田桂仙《春杪生芽図》、雪後寒林図《双幅》〔三等賞〕、高取稚成《四家文牀》四幅対〔三等賞/No.5〕、日本画(屏風)―池上秀畝《秋晴》〔二等賞/No.4〕、平福百穂《朝露》〔褒状/No.6〕、西洋画―岡田三郎助《五十島の雪》、田邊至雲《陰》〔三等賞〕、長原孝太郎《晩春》〔二等賞〕、彫刻(木彫)―後藤良《朝霞開宿霧》〔褒状/当館蔵〕、山崎朝雲《みなかみ》〔当館蔵〕。

【大正五年―第十回】日本画(額)―山元春峯《山二題》〔当館蔵。保存状態の関係から本展では未出品〕、西洋画―中川八郎《青島の夕》、藤島武二《静》、彫刻(木彫)―山崎朝雲《響泉》。

【大正六年―第十一回】日本画(額)―高島北海《朝鮮金剛山四題》四画、日本画(屏風)―山川永雅《毛利元就嚴島詣》、西洋画(油画)―小原整《初秋の庭園》、鈴木淳《秋近し》、西洋画(水彩画)―後藤工志《椽臺の淋しき午後》、彫刻(彫塑)―伊藤國男《愛馬》。

これらのなかには、昭和二十年(一九四五)の明治宮殿焼失の際に失われるなどの理由で現存が確認されず、今日では作品図版しか残されていない作品も少なくはない。だが、当館に引き継がれている現存作と図版の数々を合わせて通覧してみると、明治末から大正前半期にかけての時期の「宮内省御用品」について、いくつかの注目される特色が指摘できるだろう。

その第一点は、大正元年を境とする四年ほどの間に、一回の展覧会で買い上げ点数が急速に増加しており、その大半が屏風作品で占められているということである。これは、おそらくは、明治から大正への御代がわりにもなつて、宮中で用いる新たな調度としての屏風をととのえ揃える必要が生じたためだったのではないかと、推測される。ついで、第二点として挙げられるのが、文部省による政府の買い上げとはきわだつて対称的なことに、宮内省の御買上を受けた日本画には日本美術院系の「新派」の作品は含まれておらず、そのほとんどは、日本美術協会系の「旧派」の作家の作品であつたということである。そして、同様のことは、彫刻の分野でも指摘できる。また、第三点として、日本画の場合、旧派系、中間派系、新派の傾向のいずれにもかかわらず、京都在住もしくは京都出身の作家が多いことも見逃せないであろう。最後に第四点目として注意しておく必要があるのは、日本画と西洋画とを問わず、平明な山水、風景画が数多くみられるのはともかくとして、それ以外の日本画や彫刻では、花鳥や花鳥山水、動物のモチーフを扱つたものや、大和絵の伝統を受け継いだ作品がとりわけ目を引くという点なのである。ここにはあきらかに、近世期から明治期をへて連続と続いてきた皇室のお好み、色濃く反映しているといえるに違いない。

以上のようにみても、屏風作品の新収蔵という顕著な出来事は認められるにせよ、明治から大正への御代がわりがあつたからといって、御買上の対象となる美術品の作風や主題が急速に変化していったわけではないことが理解されるのである。明治末期から大正初期にかけての美術界では、一方で、岡倉天心とも親交の深かつた牧野伸顕と正木直彦という新時代美術の理解者があり、彼らは「政府買上品」という機会を通じて、「新派」の日本画や西洋画、それに彫塑の比較的若い世代の作家たちの活動を推進する手助けをおこなっていたといえる。だが、他方では、文展のなかでは必ずしも優遇されていたとはいえない「旧派」の画家や木

彫家の偉大なる擁護者としての皇室や宮内省が、保守的伝統派の命脈を新時代にもつなげていくために、彼らの良質な出品作をまさに「奨励」の目的で積極的に御買上の対象としていたのだと、考えられるのである。いうならば、この時期にはそれぞれに特色をもったふたつの大きなパトロンが存在し、相互が補完し合うかたちで、同時代の美術界の発展を支えていたとみることができるとは思われる。

IV

こうした皇室や宮内省による同時代美術の收藏のありかたが根本的に大きく転換するようになったのは、大正期後半になってからのことであった。この時期、すでに日本美術協会の日本画家たちは、保守的伝統派としての自己の存在意義に疑問をいだくようになり、協会内の才能ある若手、中堅画家たちは、個性的創造表現の発展性を自ら閉ざしていた協会に見切りをつけて、主な出品の場を日本美術協会美術展覧会ではなく、官展に移すようになっていた。そして文展が大正八年に帝展へと運営組織を改正した前後から、宮内省は、大家をも含めた有能な作家がすべて帝展に去っていった日本美術協会美術展覧会の出品日本画を御買上の対象から完全に外すことになる。これは、あきらかな駄作を惰性的に收藏するよりも、個性ある作家が一年に一度の出品に向けて精力を注いだ帝展の出品作を選びすぐって求めた方が、美術界の発展にはるかに意義があるものと判断してのことであつたに相違ない。

残念ながら、大正後期から昭和初期にかけては、編集方針の変更によるものなのか、『宮内省省報』にも、帝展での「御用品御買上」についての記事はまったくみられなくなってしまう。また各美術雑誌にしても、「政府買上品」や「御用品御買上」を報じることは、ほとんどなくなつていたのである。したがって、文展の時代以上に、帝展での宮内省による御買上作品の総体を知ろうとするのは、きわめて困難である。しかし、当館に收藏されている作品の数々を瞥見しただけでも、「御用品」に選ばれた作品の傾向が以前と比較すると顕著な変化を示すようになっていたことは、あきらかに認められるであろう。この時期に皇室や宮内省は、日常的に使用する調度品としての日本画や工芸をまとめて大量に購入するのではなく、少数でも、歴史的芸術的意義が将来必ず論じられるであろう特選受賞作や、受賞しないまでも、発表時に高い評価を得た毎年ごとの

話題作を厳選してコレクションしていく方向へと、收藏方針を大幅に変更しているのである。

その成果としてあげられるのが、福田平八郎の《鯉》〔No. 9〕や山口蓬春の《三熊野の那智の御山》〔No. 12〕、土田麦僊の《罌粟》〔No. 14〕、そして西村五雲の《秋茄子》〔No. 16〕、橋本閔雪の《暮韻》〔No. 18〕といった、比類なき日本画の名作群にはかならない。これらは、いずれも各作家の畢生の代表作というばかりではなく、永遠に日本近代美術史上の名品として語り継がれるであろう、傑作といえるのである。ただし、ここにも、やはり皇室ならではの特色をうかがうことはできる。すなわち、これらの作品に描きあらわされているのは、大和絵的な世界であつたり、皇室がことのほかお好みの花鳥や動物の画題であつたということなのである。

一方、官展に「美術工芸」部門である第四部が新たに設置された昭和二年の第八回帝展以降に、宮内省は、各展覧会の機会ごとに、日本画や西洋画と比べるとやや多くの点数の工芸出品作を買い上げている。『美之國』誌の掲載記事などをみると、その傾向は、とりわけ昭和七年前後に強くみられるように思われる。また、御買上の工芸作品の全般的な特徴としては、すでに評価の定まつた作家や伝統的技法を継承しただけの作品よりも、無名であつたり、新技法を凝らしながらも展覧会場ではあまり注目されることがなかつた作に注意が向けられていたことが指摘できるだろう。本展出品作のなかでは、中川哲哉《乾漆盆》〔No. 23〕や前大峰《雉子沈金衣裳筥》〔No. 26〕、楠部彌弼《青華甜瓜文菱口花瓶》〔No. 27〕などがこれにあたると思われる。

だが、それでは、どのような意図のもとで、皇室や宮内省はこのような御買上の方針を示すこととなつたのか。そして、その背景にはなにがあつたのだろうか。『十三松堂日記』の記述内容の随所からかまやうかがわれるように、あるいは、ここには、正木直彦の意見がなんらかのかたちで、とりいれられているものなのだろうか。まことに興味は尽きないのだが、この問題は、今後より詳細な調査を深めたのちに、改めて検討することにしてみたいと考えている。

(おおくま・としゆき／当館学芸室主任研究官)



カタログ
catalogue



Refreshing Autumn Landscape
By Kosaka Shiden (1872-1917)
Ten-fold screen, color on silk
170.0 × 625.0 dated 1912
exhibited in the 6th Monbusho Bijutsu Tenrankai
(Ministry of Education Art Exhibition)
[the second prize]



1 小坂芝田
《秋爽》
大正元年(1912)
十曲一隻 絹本着色 170.0 × 625.0
第六回文部省美術展覧会・第一部第一科 [二等賞]



3 松岡映丘
《住吉詣》
大正2年(1913)
二曲一双 絹本着色
各隻 153.7 × 170.2
第七回文部省美術展覧会・第一部 第二科 [褒状]



Worshipping Sumiyoshi

By Matsuoka Eikyu (1881-1938)

Pair of two-fold screens, color on silk

153.7 × 170.2 each screen dated 1913

exhibited in the 7th Monbusho Bijutsu Tenrankai

(Ministry of Education Art Exhibition)

[prize]

2 小室翠雲
《寒林幽居》

大正2年(1913)
一幅 絹本着色 226.0×99.0
第七回文部省美術展覽會・第一部 第一科 [二等賞]

Secluded Residence in a Cold Forest
By Komuro Suiun (1874-1945)

Hanging scroll, color on silk 226.0×99.0 dated 1913
exhibited in the 7th Monbusho Bijutsu Tenrankai
(Ministry of Education Art Exhibition)
[the second prize]





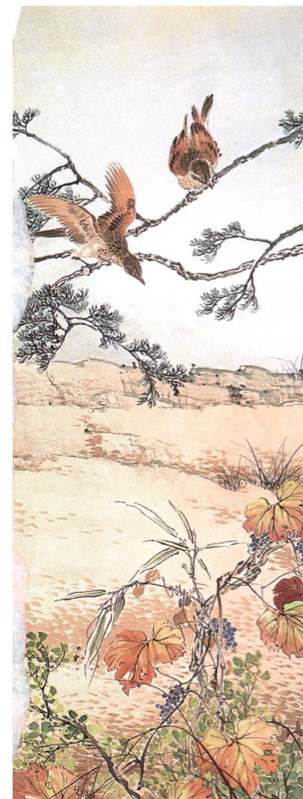
20 和田英作
《黄昏》

大正3年(1914)
一点 油彩・カンヴァス 65.0×91.0
第八回文部省美術展覧会・第二部

Twilight

By Wada Eisaku (1874-1959)

Oil on canvas 65.0×91.0 dated 1914
exhibited in the 8th Monbusho Bijutsu Tenrankai
(Ministry of Education Art Exhibition)



4 池上秀敏
 《秋晴》
 大正4年(1915)
 六曲一双 絹本着色 各隻173.0×408.5
 第九回文部省美術展覧会・第一部〔二等賞〕

Sunny Autumn Day
 By Ikegami Shuho (1874-1944)
 Pair of six-fold screens, color on silk
 173.0 × 408.5 each screen dated 1915
 exhibited in the 9th Monbusho Bijutsu Tenrankai
 (Ministry of Education Art Exhibition)
 [the second prize]



夏 - 大江匡衡



春 - 大江以言

5 高取稚成

《四家文躰》

大正4年(1915)

四幅对 絹本着色 各146.0×56.6

第九回文部省美術展覧会・第一部〔三等賞〕



冬 - 紀齊名



秋 - 善滋保胤

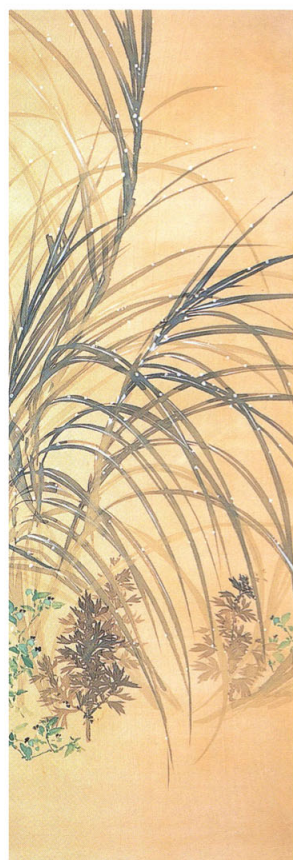
Styles of the Four Literary Men
By Takatori Wakanari (1867-1935)

Set of four hanging scrolls, color on silk

146.0 × 56.6 each dated 1915

exhibited in the 9th Monbusho Bijutsu Tenrankai
(Ministry of Education Art Exhibition)

[the third prize]



6 平福百穂
《朝露》

大正4年(1915)
六曲一双 絹本着色 各隻168.7×361.2
第九回文部省美術展覧会・第一部〔褒状〕

Scenes of Morning Dew
By Hirafuku Hyakusui (1877-1933)

Pair of six-fold screens, color on silk
168.7×361.2 each screen dated 1915
exhibited in the 9th Monbusho Bijutsu Tenrankai
(Ministry of Education Art Exhibition)
[prize]



7 小室翠雲
《春庭・秋圃》

大正 8 年 (1919)
双幅 絹本着色 各 192.7 × 67.2
第一回帝国美術院展覧会・第一部



Spring and Autumn Gardens
By Komuro Suiun

Pair of hanging scrolls, color on silk
192.7 × 67.2 each dated 1919
exhibited in the 1st Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)



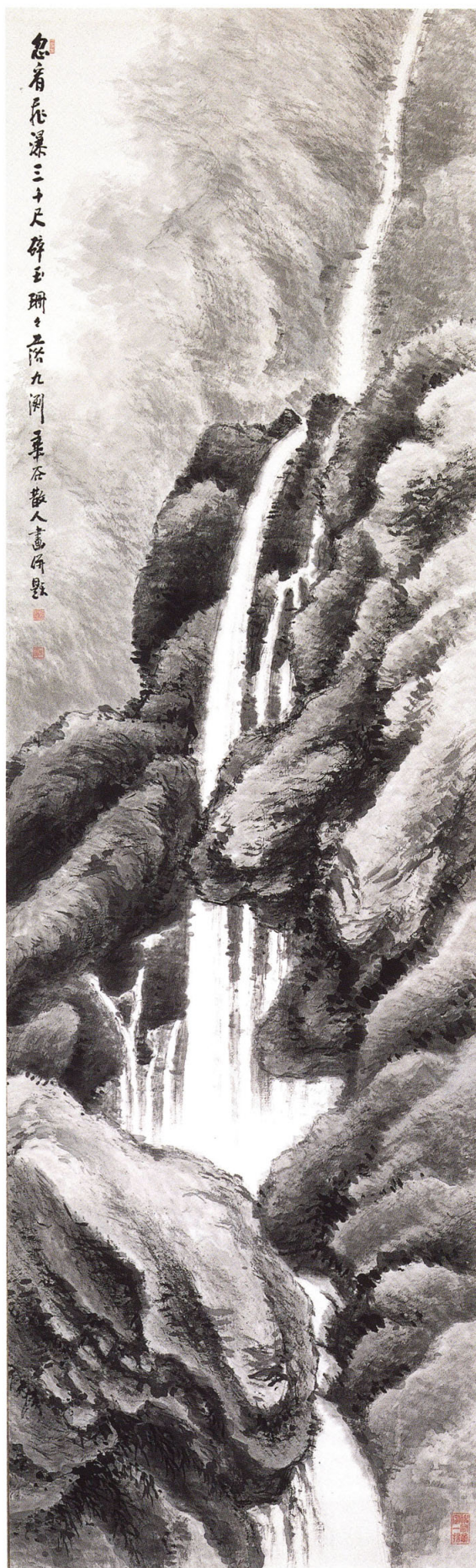
夏山蒼翠

8 佐川華谷
《夏山蒼翠・寒山一路・霜崖飛瀑》

大正9年(1920)
三幅對 絹本墨彩 各246.6×74.8
第二回帝國美術院展覽會・第一部

Scenes of Summer Mountain, Cold Mountain, and Bleak Cliff
By Sagawa Kakoku (1867-1946)

Set of three hanging scrolls, ink on silk
246.6 × 74.8 each dated 1920
exhibited in the 2nd Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)



霜崖飛瀑



寒山一路



21 山本森之助
《燈臺》

大正9年(1920)
一点 油彩・カンヴァス 80.3×100.3
第二回帝国美術院展覧会・第二部

Lighthouse
By Yamamoto Morinosuke

Oil on canvas
80.3×100.3 dated 1920
exhibited in the 2nd Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

9 福田平八郎

《鯉》

大正 10 年 (1921)

一面 絹本着色 160.3 × 232.0

第三回帝国美術院展覧会・第一部 [特選]

Carps

By Fukuda Heihachiro (1892-1974)

Color on silk

160.3 × 232.0 dated 1921

exhibited in the 3rd Teikoku Bijutsu-in Tenrankai

(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

[the highest prize]



犬山

10 川村曼舟
《雨二題》

大正 11 年 (1922)
双幅 絹本着色 各 84.0 × 114.4
第四回帝国美術院展覧会・第一部



蒲郡

Two Rainy Scenes

By Kawamura Manshu (1880-1942)

Pair of hanging scrolls, color on silk

84.0 × 114.4 each dated 1922

exhibited in the 4th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)



11 川合玉堂
《雨後》

大正 13 年 (1924)
一幅 絹本着色 95.1 × 176.0
第五回帝国美術院展覧会・第一部

After the Rain

By Kawai Gyokudo (1873-1957)

Hanging scroll, color on silk 95.1 × 176.0 dated 1924
exhibited in the 5th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

12 山口蓬春

《三熊野的那智の御山》

大正 15 年 (1926)

一幅 絹本着色 243.5 × 134.5

第七回帝国美術院展覧会 [特選]

Nachi Mountain, One of
the Three Main Shrines of
Kumano

By Yamaguchi Hoshun

(1893-1971)

Hanging scroll, color on silk

243.5 × 134.5 dated 1926

exhibited in the 7th Teikoku Bijutsu-in

Tenrankai (Exhibition of the Imperial
Academy of Fine Arts)

[the highest prize]

Within a Ravine
By Uda Tekison (1896-1980)
Two-fold screen, color on silk
194.5 × 179.0 dated 1927
exhibited in the 8th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

13 宇田荻邨
《溪澗》
昭和2年(1927)
二曲一隻 絹本着色 194.5 × 179.0
第八回帝国美術院展覧会・第一部



14 土田麦僊
《罌粟》

昭和4年(1929)
双幅 絹本着色 各161.0×106.2
第十回帝国美術院展覧会・第一部



Poppies

By Tsuchida Bakusen (1887-1936)

Pair of hanging scrolls, color on silk

161.0 × 106.2 each dated 1929

exhibited in the 10th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)



Sunny Summer Scenery
 By Nakagawa Kozan (1881-?)
 Hanging scroll, ink on silk
 249.2 × 151.5 dated 1930
 exhibited in the 11th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
 (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

15 中川黄山
 《夏園新清》
 昭和5年(1930)
 一幅 絹本墨彩 249.2 × 151.5
 第十一回帝国美術院展覧会・第一部



16 西村五雲
《秋茄子》

昭和7年(1932)

一幅 絹本着色 163.5 × 201.0

第十三回帝国美術院展覧会・第一部

Autumn Eggplants and Foxes

By Nishimura Goun (1877-1938)

Hanging scroll, color on silk

163.5 × 201.0 dated 1932

exhibited in the 13th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)



22 鹿子木孟郎
《大台ヶ原山中》

昭和7年(1932)

一点 油彩・カンヴァス 113.0 × 163.0

第十三回帝国美術院展覧会・第二部

Within Ohdaigahara Ravine

By Kanokogi Takeshiro (1874-1941)

Oil on canvas

113.0 × 163.0 dated 1932

exhibited in the 13th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)



17 川村曼舟
《阿里山の五月》

昭和8年(1933)
一幅 絹本着色 71.0 × 86.7
第十四回帝国美術院展覧会・第一部

Mount Ari in May
By Kawamura Manshu

Hanging scroll, color on silk
71.0 × 86.7 dated 1933
exhibited in the 14th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

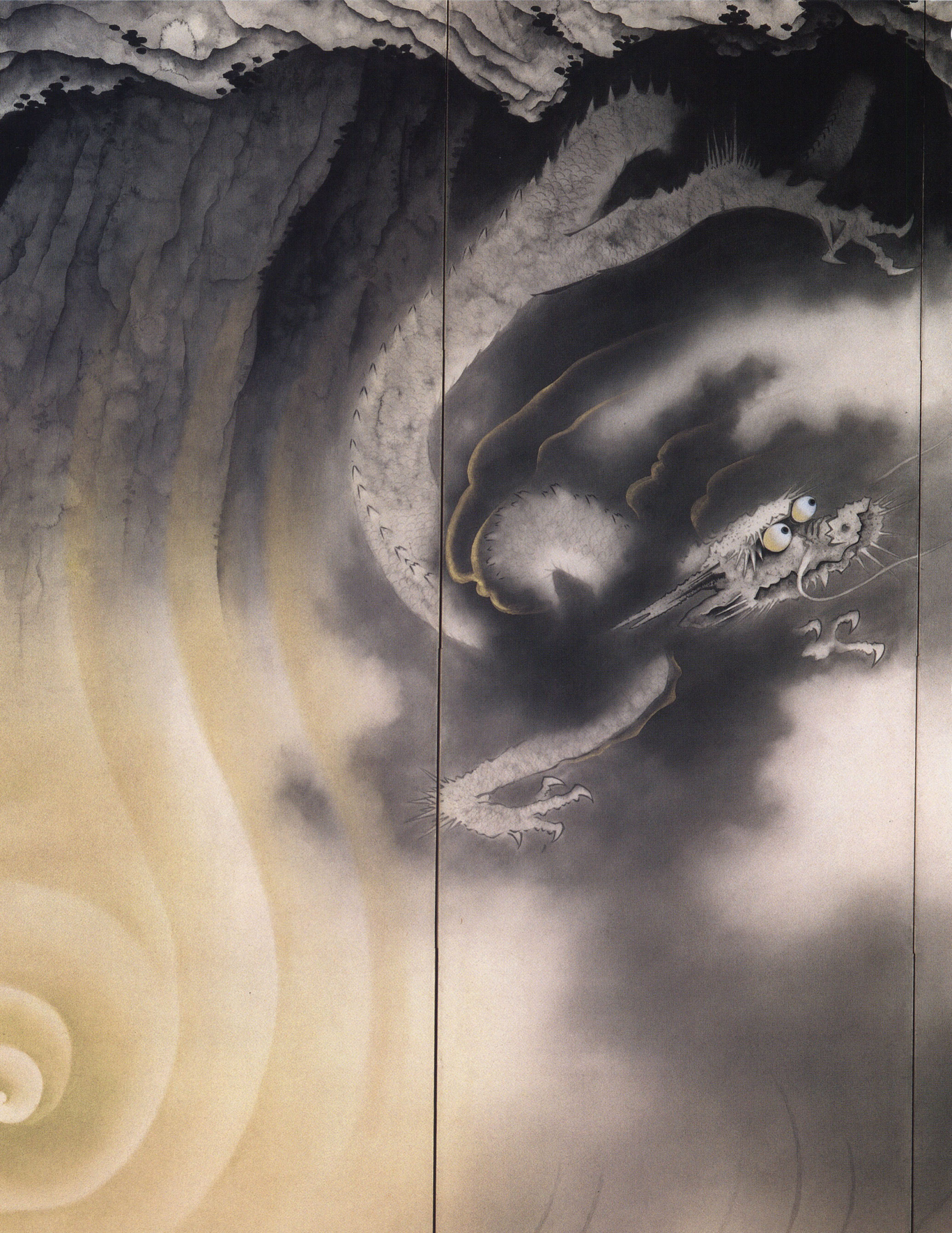


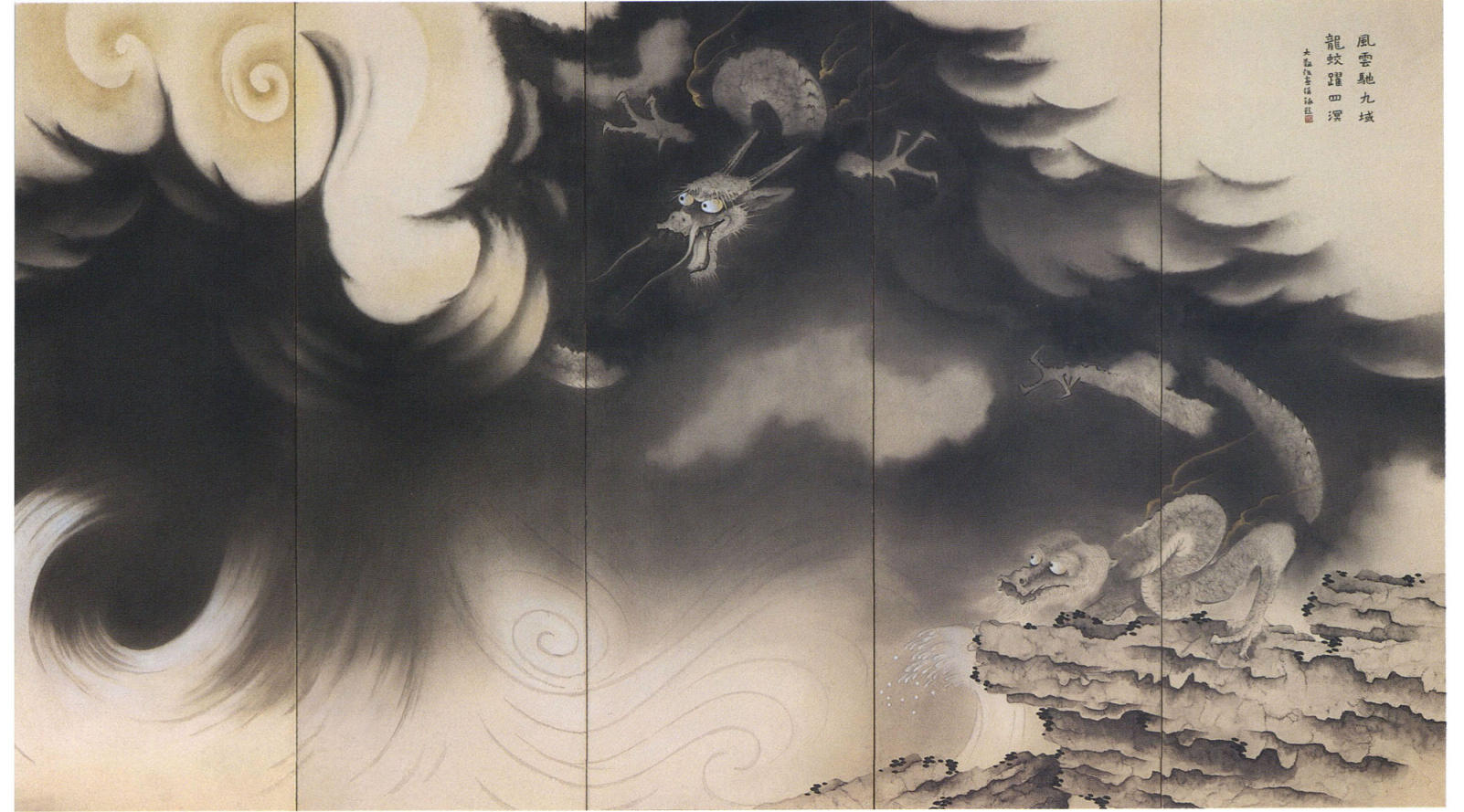
18 橋本関雪
《暮韻》

昭和9年(1934)
一幅 絹本着色 166.5 × 191.5
第十五回帝国美術院展覧会・第一部

Poetry of Each Passing Day
By Hashimoto Kansetsu (1883-1945)

Hanging scroll, color on silk
166.5 × 191.5 dated 1934
exhibited in the 15th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)





19 横山大観
 《龍蛟躍四溟》
 昭和 11 年 (1936)
 六曲一双 紙本墨彩 各隻 177.0 × 372.0
 改組第一回帝国美術院展覧会・第一部

Dragons Raging and Swirling
 By Yokoyama Taikan (1868-1958)

Pair of six-fold screens, ink on paper
 177.0 × 372.0 each screen dated 1936
 exhibited in the 1st Reorganized Teikoku Bijutsu-in
 Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine
 Arts)



23 中川哲哉
《乾漆盆》

昭和2年(1927)
一点 乾漆、漆塗 径46.0×高6.9
第八回帝国美術院展覧会・第四部

Kanshitsu Tray
By Nakagawa Tessai (1897-1976)

Dry lacquer technique
D.46.0 × H.6.9
dated 1927
exhibited in the 8th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

参考 岡本為治
《白瓷葡萄文花瓶》

昭和2年(1927)
一点 陶磁 径17.0×高33.9
第八回帝国美術院展覧会・第四部

Vase with grapes design
By Okamoto Tameji (1901-1958)

Ceramic
D.17.0 × 33.9 dated 1927
exhibited in the 8th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

24 加藤土師萌
《葱文様陶製大皿》

昭和5年(1930)

一点 陶磁 径41.0

第十一回帝国美術院展覧会・第四部

Large dish with leek design

By Kato Hajime (1900-1968)

Ceramic D.41.0 dated 1930

exhibited in the 11th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)



Vase with golden yellow glaze and
peach design in relief

By Adachi Tosen (1872-1942)

Ceramic D.10.2 × H.32.8 dated 1931
exhibited in the 12th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

25 安達陶仙
《桃模様金黃釉花瓶》

昭和6年(1931)

一点 陶磁 径10.2×高32.8

第十二回帝国美術院展覧会・第四部

26 前大峰

《雉子沈金衣裳笥》

昭和7年(1932)

一点 木製漆塗・沈金 55.0 × 84.5 × 10.0

第十三回帝国美術院展覧会・第四部

Clothing storage box with pheasant
designs

By Mae Taiho (1890-1977)

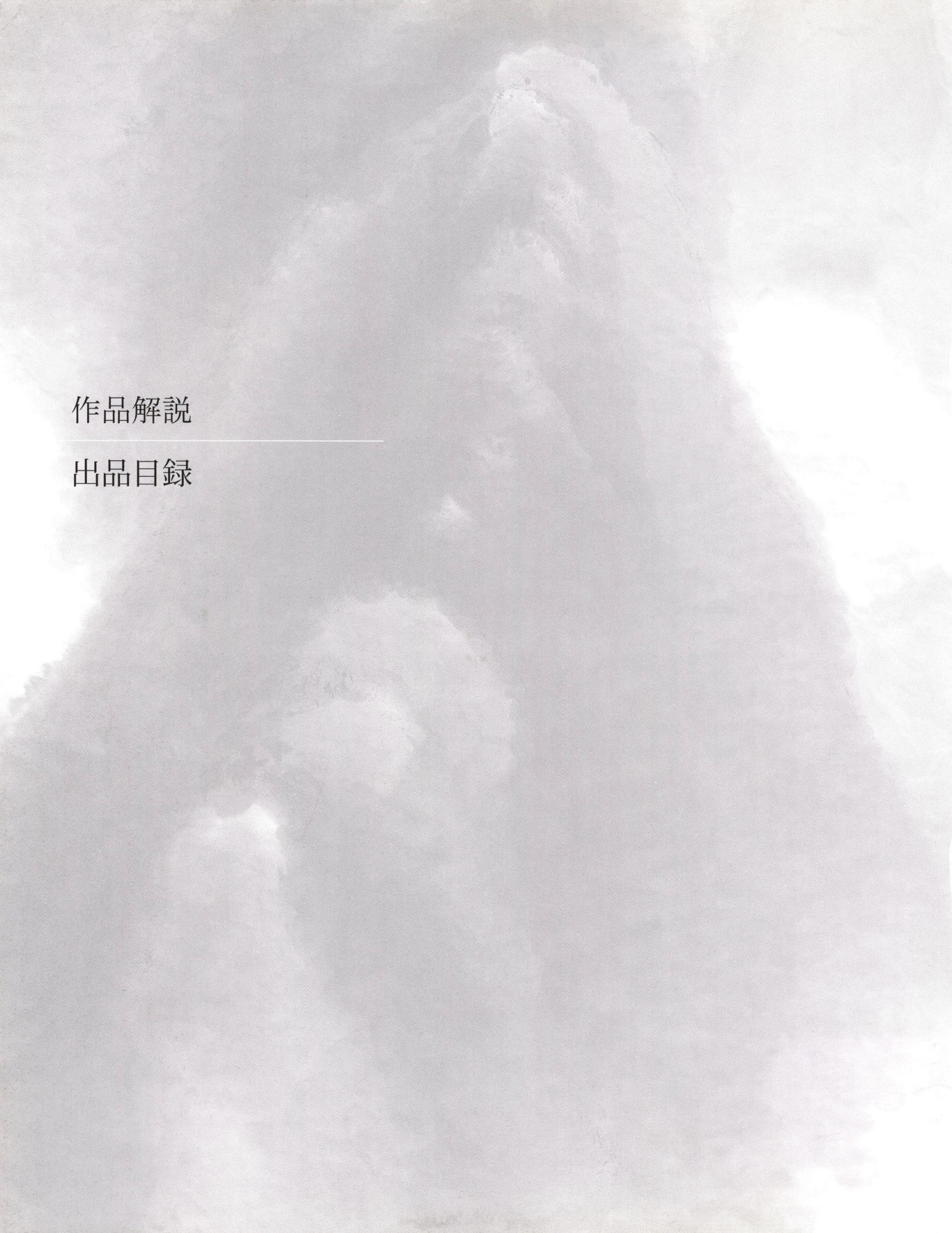
Inlaid with gold foil on laquered wood

55.0 × 84.5 × 10.0 dated 1932

exhibited in the 13th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

Vase with oriental melon design in
cobalt underglaze
By Kusube Yaichi (1897-1984)
Ceramic D.29.0 × H.45.0 dated 1933
exhibited in the 14th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)
[the highest prize]

27 楠部彌弌
《青華甜瓜文菱口花瓶》
昭和8年(1933)
一点 陶磁 径29.0×高45.0
第十四回帝国美術院展覧会・第四部〔特選〕



作品解説

出品目録

第一部 日本画

1 小坂芝田(こさか・してん)

《秋爽》

十曲一隻

大正元年(一九一二)
絹本着色 一七〇・〇×六二・五〇
第六回文部省美術展覧会・第一部第一科二等賞

明治四十四年(一九一三)に開催された第五回文展で、高島北海ら日本美術協会出身の四名の旧派系審査委員たちは、第一部(日本画)審査員の大多数が文展開設以降、あいまかわらず新派系の日本画家や学識経験者で占められ続けているため、今回の審査結果もまた、新派系出品作家に著しく有利なものであったとの強い不満を表明して、文部大臣宛に連袂辞任の意向を伝えた。この混乱を收拾する方策として、日本美術協会と関係の深かった貴族院議員の下条桂谷が貴族院予算委員会分科会委員の立場から文部省に申し入れたのは、文展日本画部における新旧両派併存をはかるために、「日本畫だけはこれを一科、二科に分け、一科を舊派、二科を新派とする。審査委員も派によって兩科に分ち、別々に鑑別を行い陳列も別々にする」という案であった。結局、文部省はこの下条案を受け入れざるを得なくなり、翌大正元年の第六回展開催の際には、第一部を第一科と第二科の二部門構成と改め、審査委員の顔ぶれも兩科を通じて一新することとなった。

このような新体制の文展第一部で、一等賞該当者なしのま、二等賞を受賞したのは、第一科が小坂芝田(「一八七二〜一九一七」と津端道彦の二名、第二科が木島櫻谷、安田毅彦、今村紫紅の三名であった。本作は、この折りの受賞作品であり、第二回展に出品を開始して以来、小坂が文展で初の高位

受賞を得るとともに、官展出品作としては初めて宮内省御覧上を受けた記念すべき一点である。その作風は、量感豊かにひろがる山並みとその麓に色づいた木々が茂るさまを濃彩により力強くあらわしたもので、十曲一隻の大画面のなかには、写実味のまさった実在感あふれる絵画空間が破綻なく描きだされている。しかし、小坂は十月二十三日付『読売新聞』のインタビュー記事で自作について、「私の筆は寫生ではない。寫生は修養の爲めにするので、一圖に組立てるには平生のものを卻け、胸中のすべてを披瀝する方針である。寫生に類してある所があつても寫生ではない。(中略)普通秋は物さびしいものとしているが、私は反對に秋の爽やかなところを描かうとしたのだ」として、本作が単なる写生風景図ではなく、自身の制作態度は、写生を根底に置いた理論的客観的な空間把握から出発しながらも、あくまでもそこに写意の精神性を込めることを重視するものであることを力説している。そして、この本作で示された制作方向をより押しすすめることで生みだされたのが、翌大正二年の第七回文展・第一部第一科で小室翠雲の《寒林幽居》(No.2)とともに、再び二等賞を受賞した《幽邃》(東京国立近代美術館蔵)であった。

しかし、小坂はこの第七回展を最後に、文展への出品参加をとりやめてしまう。それは、日本南宗画会を代表して文展第一部第一科審査員をつとめていた山岡米華が死去したのを受けて、後任者として選出されたのは、自身が期待をかけていたのとは異なり、小坂本人ではなく、小坂が自分よりも下位の南画家とみなしていた小室であったため、この結果に大いに不満をいだいたからであった。

2 小室翠雲(こむろ・すいうん)

《寒林幽居》

一幅

大正二年(一九一三)
絹本着色 二二六・〇×九九・〇
第七回文部省美術展覧会・第一部第一科二等賞

群馬県館林に生まれた小室翠雲(「一八七四〜一九四五)は、はじめ南宗画派の画師であった父・桂郎から作画の手ほどき

を受けたのち、明治二十二年(一八八九)から足利在任の田崎草雲に師事して、本格的に南宗画を学んだ。やがて、三十一年の田崎の死去にともない翌年に上京し、独学で中国絵画の研究を深める一方、日本美術協会を主な発表の場として、同会での受賞を重ねた。また、日本画会や日本南宗画会にも参加したほか、明治四十年の文展開設に際しては、旧派系に比して多くの文展審査員が選出された新派系の日本画団体・国画玉成会に対抗して、高島北海や山岡米華ら日本美術協会系の他の有力日本画家たちとともに旧派の絵画団体・正派同志会の結成に参画、同会副委員長となり、文展不出品を唱える伝統画派勢力の総結集における指導的な役割を果たした。その後、小室も文展には翌四十一年の第二回展から出品をはじめ、第六回展まで五回連続して三等賞を受賞、第七回展では本作《寒林幽居》により二等賞を受賞し、第八回展で審査委員をつとめるなど、大正から昭和前期にかけての代表的な南画家として官展を舞台に長く活動を続けた。大正十三年に帝國芸術院会員、昭和十九年(一九四四)には、最後の皇室技芸員のひとりに選出されている。また大正十年以降は、日本南画院の主力画家としても、制作と精神主義的な性格の色濃い言説活動の両面にわたって盛んな活躍をみせた。

このような略歴をみるかぎりでは、小室は旧来の南宗画の伝統を墨守しただけの、きわめて保守的な画家であったと映るかもしれない。しかし、実際には、小室は作品制作にあたっては、まず何よりも写生を重視し、そのうえで新味あふれる独創的な画題や構図にもとづく現実性のある色濃い絵画空間を打ちつくることで南画表現の新たな可能性を切りひらこうとし続けた、南画近代化の立役者にはかならなかった。そして、小室の先例にとらわれることのない制作態度は、新旧を問わず日本画壇のなかで常に注目を集め、後進の南画家たちに強い影響を与えたのである。

その小室の全画業のなかでも、とりわけて記念碑的な代表作と位置づけることができるのが、文展での受賞と同時に宮内省御覧上を受けた本作であろう。冬枯れた山中の閑居で高士が書を読むという、南宗画での伝統的な画題をとりあげてはいるが、画中には、主山や溪谷の類型的な描写は一切みられない。林立する木立が生みだす垂直線を基調とした画面構

成は、無駄なく整理し尽くされた理知的かつ独創性あふれるものであり、ここには、南画の革新をはかり続けた小室ならではの鋭敏な近代的感覚が横溢していると評せる。本作が発表された第七回文展第一部では、第一科と第二科の両科を通じて一等賞該当はなく、第一科では小坂芝田と小室の二名が、第二科では菊池契月、橋本閑雪、結城素明、堅山南風の四名が二等賞を受賞しているが、本作はそれらのなかでも、「第一科を通じて尤も秀でたる作であつて、第二科に求むるもその類多からず」（『美術新報』十一月号）というように、きわめて高い評価を得たのであつた。

3 松岡映丘（まつおか・えいきゅう）

《住吉詣》

大正二年（一九一三）

絹本着色 各隻一五・七×一七〇・二

第七回文部省美術展覧会・第一部第二科「褒状」

二曲一双

松岡映丘「二八八〜一九三八」は、橋本雅邦に師事したのち、住吉派の山名貫義のもとで大和絵を本格的に学びはじめ、東京美術学校日本画科在学中には、荒木寛畝、川端玉章、寺崎廣業の指導を受ける一方、小堀駒音や梶田半古、吉川靈華らが組織していた歴史風俗画会にも参加して、有職故実の研究を深めた。明治三十七年（一九〇四）に美術学校を首席で卒業、四十一年には同校助教に就任して後進の指導にあたるとともに、大正五年に金鈴社の結成に参画、十年には新興大和絵会を創立し、幕末の復興大和絵を基礎としつつ大和絵を現代に新興する絵画運動を率いて、大正、昭和前期を通じて、自らも旺盛な制作活動を展開した。

その松岡が文展第一部に初入選を果たしたのは、大正元年の第六回展のことで、この時には、松岡は旧派の第一科に《宇治の宮の姫君たち》を出品している。しかし、「彩色の技量は慥かに認められるが全體的構造も描法も面白い」（『東京朝日新聞』十月十九日付）というように、その評価は必ずしも芳しいものではなかった。これに対して思うところがあつたものか、松岡は翌七回展では第一科から転じて、今度は新派の第二科に本作を出品している。その結果は、褒状を受賞、あわせて宮内省御買上も受けるという満足できるものとなり、「多少非難の點を有するに拘らず、尚ほ古土佐の實質的研究に耽つたと認むべきものを存する」（『美術新報』十一月

号）との、自らの制作方向の意にも沿つた好意的な評も得ることができたのであつた。いわば本作は、若き松岡の出世作であると同時に、その後の新興大和絵創作の揺るぎない出発点ともなつた、画家の初期の代表的一点といえるのである。

題材は、『源氏物語』の「薄標」の巻から得ており、須磨での謫居を終えて都に返り咲いた光源氏が、神恩に感謝するために住吉明神へと行列を組んで詣でるさまを、かつての須磨時代の恋人であつた明石の上が、同じく住吉参詣の途上に舟の上から偶然目のあたりにする場面を主題としている。松樹の葉や幹の描写などは、写生を基礎とした独特な没骨彩色の手法により描きあらわされている。また、画面全体の色調も明るく鮮やかであり、そこには、松岡ならではの鋭敏な新感覚のあらわれがうかがわれる。

4 池上秀畝（いけがみ・しゅうは）

《秋晴》

大正四年（一九一五）

絹本着色 各隻一七・三〇×四〇・八・五

第九回文部省美術展覧会・第一部「二等賞」

六曲一双

『宮内省省報』などの文献史資料を追うかぎりでは、大正初期の文展で宮内省が買い上げた美術品の大半は、ほぼ屏風作品で占められていたことがわかる。たとえば大正元年（一九一三）の第六回展で出品作のなかから「奨励御買上品」となつたのは、日本画七件、西洋画三件、彫刻一件だが、そのうち屏風作品は小坂芝田《秋爽》〔No.1〕をはじめとする六件にものぼり、全分野を通じて半数を超えている。以後も第七回展では全十件のうち日本画は六件で、うち屏風作品は松岡映丘《住吉詣》〔No.3〕ほか五件、第八回展でも全八件のうち日本画は四件であり、そのなかで屏風は一件となつている。本作が御買上となつた第九回展でも事情は変わらず、日本画四件の内訳は、高取稚成《四家文牋》四幅対〔No.5〕以外の三件が屏風作品で、それ以外には、西洋画三件、彫刻二件が選定されている。このように、短期間で数多くの屏風作品が買い上げられることになつたのは、おそらくは明治から大正への御代がわりにもなつて、宮中で用いる新たな調度としての屏風をととのえ揃える必要が生じたためであつたと推測される。そして、その際に好んで選びだされたのは、帝室（皇室）が近世期以前の京都御所時代以来、とりわけ親しまれていた

花鳥や花鳥山水の画題による作品であつた。

本作もまた、そのような御買上のありようになつた性格のものであり、山葡萄や白樺、紅葉、栃などの草木がそれぞれに色づいた秋の山中にツグミが群れ遊ぶさまが、的確な自然観照のなかにも豊かな詩情を込めて描きあらわされている。作者の池上秀畝「一八七四〜一九四四」は、長野在住の四条派の画師・池上秀華の息子として生まれ、のちに上京して南北合派の花鳥画家・荒木寛畝に師事した画家で、明治四十年（一九〇七）開催の第一回文展で二等賞を受賞して以降、生涯を通じて官展を主要な活動の場とし続け、とりわけ花鳥の画題を得意としていた。その池上が長野の自然に深く親しみ、上京後もしばしば画題を求めて帰郷したのは当然のこと、本作も「今度の着想は明るい谷間を現はす目的で、場所は信州松本有明山の奥で、一帯に山葡萄が鬱茂して居る様を描いたもの」（『多都美』十一月・十二月合併号）であることを語っている。

5 高取稚成（たかとり・わかなり）

《四家文牋》

大正四年（一九一五）

絹本着色 各一四六・〇×五六・六

第九回文部省美術展覧会・第一部「三等賞」

四幅対

住吉広賢と山名貫義に師事して大和絵の画法を学び、松原佐久のもとで有職故実の研究を深めた高取稚成「一八六七〜一九三五」は、純伝統的な大和絵技法を守る最後の土佐派画家として知られる。明治二十年代から三十年代にかけては、日本美術協会を主な活動の場としていたが、明治四十二年（一九〇九）の第三回文展に初入選以降は、官展を主な活動の場とした。その作品の多くは、今日からすると機知に富み過ぎていとも思えるほど凝つた画題を特色としているが、高取はそのことによつて、近代における大和絵革新の可能性を探ろうとしたのであつた。

第九回文展で宮内省御買上を受けた本作もまた、平安中期に善滋胤胤と菅原文時が具平親王の八条の宮に参内した折りに披露した、善滋自身を含む同時代の四人の文人たちの文体に対する当時の批評文をモチーフとして、そこに記された各人の文体の特徴を評語の内容に即しつつ、四季図に振り分けて絵画化したという、まことに異色な性格のものである。春

は、松樹の下で蘭陵王を舞うが如し、夏は、赤毛の馬に跨る甲冑姿の武將が河を渡るが如し、秋は、公卿が檳榔毛車に乗って道を進むが如し、冬は、雪の積もる庭のさまを筆を奏しながら寝殿造の邸内から眺める女君の如しという、大江以言、大江匡衡、善滋保胤、紀齊名それぞれの文体が喚起するイメージについての評語が図像となり、各図ごとに変化をつけた画面構成のもとで端整かつ雅やかに描きあらわされている。文展発表時に「場中最も意匠を凝らしたものの、一であつて」、「何等意匠のないもの、多し中に此作獨り面白き趣味あるは喜ばしい」(『美術正論』一月号)との評判を得た話題作であつた。

6 平福百穂(ひらふく・ひやくすい)

あさつゆ

《朝露》

大正四年(一九一五)

絹本着色 各隻一六八・七×三六・二二

第九回文部省美術展覧会・第一部「褒状」

六曲一双

平福百穂(一八七七〜一九三三)は、明治期に四条山派の写生画法を基礎とする近代的写実表現を追求した平福穂庵の四男として生まれた。明治二十七年(一八九四)に上京して川端玉章に師事したのち、東京美術学校で日本画と西洋画をそれぞれ学び、在学中から、現実風景に即した写実的態度が強くなつていく。多様な表現傾向の制作を試みた。また、明治三十年代後半に長塚節や斎藤茂吉、島木赤彦らアララギ派の歌人と交友をはじめ、自ら歌人としても長く活動を続けている。明治四十二年の第三回文展に初入選して以降、官展を主な作品発表の場として制作活動を重ねた。

第九回文展で宮内省の御買上を受けた本作は、対象を的確に観察することから出発する平福の自然主義的な作画態度をよく示す一作で、平福はその制作意図について、「私は草深い露深い曉の野を描こうと思つた。草は大抵代々木練兵場附近の写生であるけれども何と云つていいか、つまり富士の裾野や武蔵野の芒というようなもの感じを描き出さうと思つた。そうして描く前には一昨年頃から少しづつ露について観ていたのであるが、今年には富士の裾野へも旅行してきた(『朝露』について)『アララギ』第八巻第十一号)と語っている。このように、平福の自然主義的写生描写とは、眼前の対象をありのままに描き写す単純な写実主義というわけではなかつた。「構圖は無雑作のやうで其却々思慮が費やされてゐる。露草

の連続など一本の無駄もない」(『日本及日本人』十月号)と評されたように、本作においても観察と写生を根底に置きながらも、それだけに終わらず、何よりも画面構成に意を尽くし、そのことを通じて、自然から受けた感興そのものを画中にとらえあらわそうとするものだったのである。おそらくは、ここで表現されているのは、すすき、よもぎ、露草などの草花が生い茂るなかにももの寂しさが漂う秋の季節感それ自体であつたに違いない。さらに、画題の着想と画面構成にあつては、月に秋草という画題が多くみられる琳派の先例を念頭に置いていたであろうことも考えられる。また、技法面でも、「氏が例の獨得なる輕快にして脱俗せる筆致を以て、滿幅に水繪具を用ゐて秋草を描き、朝露は其草の葉に點々として、將に零ちんとするの風情を寫し、其根元には綠青の丈矮き草を配したもので、岩繪具と水繪具との取扱ひに一種の諧調がある」(『中央美術』十一月)と賞賛された通り、秋草の草姿は輪郭線を一切排し、たらし込みの技法を巧みに用いて描きあらわされていることが認められるが、ここにも琳派から学んだ成果をみることができよう。

7 小室翠雲(こむろ・すいうん)

《春庭・秋圃》

大正八年(一九一九)

絹本着色 各一〇九・七×六七・二

第一回帝國美術展覧会・第一部

双幅

二面の額装作品として帝展に出品された本画は、大正から昭和初期にかけて近代南画の革新を主導し続けた小室翠雲が花鳥画に挑んだ意欲作で、受賞こそしなかつたものの、発表時には、「筆技に於て群を抜てゐる。今迄同氏の作は大部分山水の方に力を注がれてゐたやうに思ふが、かういふ長崎派風の花鳥にも抜け目のない技巧は示されてゐる。(中略)手練の味といふものは料理の味と同じく如何なる點に於ても氣持のいいものである。その點でこの畫では筆技からくる快感を稱しておかう」(『中央美術』十一月号)と評されている。

二面に春と秋のさまざまな花鳥や昆虫をおのおの配することで、各画面には、それぞれの季節固有の生の歎びの情感が高雅な面持ちで描き分けられている。また、両者の対比は、全体として、自然界での一年を通じての生きものたちの避けがたい盛衰の運命を強く印象づけるものとなつてゐる。双幅

の春秋花鳥図そのものは古くからみられる特に珍しい形式ではないが、カラフルな配色が生みだすふたつの季節感の鮮やかなコントラストや、南蘋派に学んだ優れて細密写生風の作画態度は、発表当時は、南画としてはきつた新しい制作方向を示していたといえる。

なお、本作の形状が現在の双幅に改められたのは、帝展で宮内省御買上を受けて以降のことと考えられる。

8 佐川華谷(さがわ・かこく)

《夏山蒼翠・寒山一路・霜崖飛瀑》

大正九年(一九二〇)

絹本墨彩 各二四六・六×七四・八

第二回帝國美術展覧会・第一部

三幅対

大正期に入る前後から南画界の内部では、実作者と評論家の両者を巻き込むかたちで、写生、写実描写をめぐる論議が盛んとなりはじめる。伝統的な粉本主義に無反省にしたがい、様式化が著しくなつた旧来の山水描写の悪弊を改めるため、現実の自然の形象それ自体を新たな「粉本」として近代自然主義的な南画を創出しようという呼びかけが小室翠雲や松林桂月らによつてなされ、日本の景観の特質を生かした日本ならではの風景南画を生みだすさまざまな摸索が試みられるようになったのである。その結果、帝展でもおよそ大正十二年前後をピークとして、組み立てられた風景そのものは日本の同時代の情景ではないとしても、画面各所のモチーフの描写は優れて写生的な態度にもとづいて日本の自然物ならではの形象の特色をよくとらえた作品が、入選作のほとんどを占めるようになっていった。これは、東洋的精神主義を重視する文人的な作画態度への反動であつたわけだが、当然ながら、そのような新傾向の写生的南画表現の隆盛に対する批判も少なくなつた。たとえば美術評論家の横川毅一郎などは、大正九年十一月の『新公論』誌に寄せた第二回帝展第一部の展評で、入選した山水、風景画全般について、まず「一は自然の心に入り得て其處に自己の心を見出し、自然の胸底に流動する生命の核心に觸れる事が出来るが他は自然の周圍に彷徨して其表面の美にのみ心酔するに過ぎない」と総括したのち、後者の諸作は「單に自然の外貌を寫出したものであつて、未だ自然の聲を聞くことが出来ず、こつした『説明』と『外貌』に終始した作が「南宗文人畫の方面」でも急速に増加して

きていることを慨嘆している。その横川の評文中で、新しい「南宗文人畫」の「現代作家の藝術的意識の傾向をよく物語るもの」として挙げられているのが、宮内省の御買上を受けることとなった本作であった。確かに、伝統的な南宗画派の山水図を見慣れた者からすれば、これらの三幅それぞれに描きあらわされた風景の姿は、東洋的な文人の空間意識からは大きく外れた定石破りのものと映り、そこに「深く自然の心に浸透した心境」を認めることはできないであろう。だが、今日の眼からすると、本作にみられる写生的な量感表現や陰影描写による写実性の色濃い空間描出のありようは、南画を革新するためのきわめて新鮮な実験として、ある程度の成功をおさめているものと評価することができるのではないだろうか。

作者の佐川華谷〔一八六七〜一九四六〕は、茨城県那珂群に生まれ、二十年以上にわたり巡查を勤めている間に渡辺小華から南宗画を学び、その後、職を辞して上京し、小室翠雲と荒木十畝に師事した遅咲きの画家であった。帝展にはこの第二回展に続き、大正十一年の第四回展にも入選を果たしているが、以降は、主として茨城県内での制作活動に重心を移していったことが、茨城県近代美術館の調査によって確認されている。

9 福田平八郎（ふくだ・へいはちろう）

《鯉》

一面

大正十年（一九二二）
絹本着色 一六〇・三×二三・〇
第三回帝国美術院展覧会・第一部【特選】

大分に生まれた福田平八郎〔一八九二〜一九七四〕は、明治四十四年（一九一〇）に京都に出て京都市立美術工芸学校と絵画専門学校で学び、卒業後の大正八年に第一回帝展に初入選を果たした。また、十年の第三回展では本作が特選を受賞、あわせて宮内省の御買上を受けるといふ二重の荣誉につつまれている。以後、長く官展を主な活動の舞台として制作活動をすすめて、昭和三十六年（一九六一）に文化勲章を受章、文化功労者にも選出された。

その福田が日本画家としての出発点でなによりも重視していたのは、作画にあたって、まずは現実の自然を繰り返し写生することであり、これは、絵画専門学校の卒業制作の構想

に悩んでいた折りに、同校で美学を講じていた美術史家の中井宗太郎から自然を客観的に見つめることの必要性を示唆されたことに強い感銘を受けたためであった。事実、本作の制作に際しても福田は、当時起居していた南禅寺内の池で観察した鯉ばかりではなく、京都市内各所の池をまわって、さまざまな姿態をみせる数々の鯉の写生にあげられたという。また、水面から水中の鯉を覗いてみた場合に、水の深さによって鯉の姿や色に変化してみえるのを描き分ける訓練として、風呂につかる自分の足を水中で上下させながら観察することも繰り返した、この逸話も残されている。さらに、澄み切った水のなかを泳ぐ鯉を写生している際に、必ずしも無理に水を描かなくとも、水中は表現できるのではないかとということに気づいたとも語っている。このようなたゆまぬ努力が実り、本作は発表時に「あの大きな、生々とした、そして美しい鯉は静かに遊いでゐる。あれ丈対象に肉迫して、玉の如く磨かれた作は近來稀れである。寫實に行つて、然も主觀的に行き、美しい静かな感情を盛つてゐる。帝展第一の作たるを失はない」（『中央美術』十一月号）、「同類のみ描いて配ひの一切これを避け、水をすら一線も描かない。だが、それでゐて、自然に自由に、静かな水の澱みを感じさせるのだ。省略の中に却つて表現がある」（『現代』十二月号）等々の絶賛を浴びたのであった。

10 川村曼舟（かわむら・まんしゅう）

《雨二題》

双幅

大正十一年（一九二二）
絹本着色 各八四・〇×一一四・四
第四回帝国美術院展覧会・第一部

前述の小室翠雲《春庭・秋圃》〔No.7〕の場合と同じく、本作も二面の額装作品として帝展に出品され、宮内省御買上のうちに双幅に形状が改められたものである。

作者の川村曼舟〔一八八〇〜一九四二〕は、山元春挙に学び、明治四十一年（一九〇八）の第二回文展初入選以降は一貫して官展を舞台に活動した風景画家で、生涯を通じ、日本各地の実際の風景を題材として、四季折々の自然がみせるさまざまな表情を温雅な筆致で描きあらわし続けた。

本作は、ともに雨にけぶる犬山（右幅）と蒲郡（左幅）それぞれの景観を四条派風の墨技を巧みに生かして抒情味豊かに描

写したものである。発表時に「例の四條風の甘い行方」（『太陽』十一月号）とも揶揄されたような、その柔らかく主情性に満ちた筆致は、どちらかといえば、師風よりも竹内栖鳳の作風を想起させるものである。しかし、左幅前景の松樹の描写にみられる写実的な形態把握には、やはり、写生を徹底したこの画家ならではの独自の資質がよく生かされているといえるだろう。

11 川合玉堂（かわい・ぎよくどう）

《雨後》

一幅

大正十三年（一九二四）
絹本着色 九五・二×一七六・〇
第五回帝国美術院展覧会・第一部

京都で四条派の画法を学んだ川合玉堂〔一八七三〜一九五七〕は、師の幸野楳嶺の死去にもない東京に移り、かねてよりその作品に感銘を受けていた橋本雅邦のもとで画技を深め、生涯にわたって、四条派と狩野派のふたつの画法を融和させた作風を展開した日本画家であった。文展には明治四十年（一九〇七）の開設時から審査員として参加を重ねており、以後、明治、大正、昭和の三期にわたって官展を主要な舞台とし、長く制作活動を続けた。

この作品は、帝展出品の折りに「御用品」として御買上を受けた、川合の大正後期の代表作である。長く降り続いていた雨が止み、雲の切れ間から陽光が差し込んだ初夏の自然の瞬間の表情が画題となっている。川合はこのテーマを描きあらわすにあたって、遠景の木立には四条派風、近景の岩肌には狩野派風の描法をとり入れつつも、全体としてはあくまでも写生を重視して、西欧の自然主義に接近した空間表現を試みている。その写実性の色濃い「たしかな」風景描写のありかたは、「日本畫のゆくべき一方の道を、適確に示してゐるものとして」（『アトリエ』十一月号）、以後、帝展における日本画での風景表現のひとつの規範をかたちづくっていくこととなるのである。

12 山口蓬春（やまぐち・ほうしゆん）

《三熊野の那智の御山》

一幅

大正十五年（一九二六）

絹本着色 二四三・五×一三四・五

第七回帝国美術院展覧会・第一部特選

東京美術学校日本画科で松岡映丘に師事した山口蓬春「二八九三〜一九七二」は、大正末期から昭和初頭にかけての時期には、師とともに、大和絵の伝統を現代に再生革新する試みに取り組んでいた。

この作品は、その山口が第七回帝展で特選を得て、あわせて第二回帝国美術院賞を受賞、さらに帝室の御買上も受けたという、いわば画家の出世作である。宮曼茶羅や社寺曼茶羅などの宗教的風景図にならって構想された作で、和歌山の霊場三熊野のたずまいを画題としている。ここであらわされた各霊場のモチーフは、もちろん現実には一望できるものではなく、画面では、それぞれの綿密な写生にもとづいて描写された複数のモチーフが組み合わされて、全体が構成されている。しかし、このような画面構成以上に注目されるのは、画中ででの時間表現の扱い方である。画面前景から後景に向かって、朝の熊野灘、昼の三熊野、夕方から夜にかけての熊野の山並み、そして夜明けの空が描かれている。また、空にかかる半円は、多くの春日宮曼茶羅の古画の場合と同じく、夕日でもあり月でもあり、朝陽でもあると考えられる。つまり山口は、手前から奥に向かって、連続しながらも同時に存在する複数の時間を描きあらわすことで、重層する永遠の時間観を表現しようとしたわけである。それは、大和絵の代表的な形式である絵巻において時間が右から左へと流れていく手法を縦長の画面に応用したものであった。山口の新興大和絵創造の最良の成果を示す一作で、その独創的な絵画表現は多くの日本画家に衝撃を与えたものらしく、翌第八回帝展には、滝を画題とした同工異曲の諸作が少なからず出品されている。

13 宇田荻郎（うだ・てきぞん）

《溪澗》

二曲一隻

昭和二年（一九一七）

絹本着色 一九四・五×一七九・〇

第八回帝国美術院展覧会・第一部

菊池芳文とその養嗣子・菊池契月に師事して四条派の画法を学び、京都を制作の場とした宇田荻郎「一八九六〜一九八〇」は、大正八年（一九一九）の第一回帝展に初入選して以降、長く官展を活動の場に定め、四条派の写生的描法と中国、日本の古典絵画研究の成果を融和させた多彩な画風を展開させ続けた。この作品でも、松や楓、蕙、笹などの草木と鶴鴿をはじめ、カケス、四十雀という晩夏から初秋にかけての小禽は丹念な写実的態度で描きあらわされているのに対して、岩々や水流は古画に学んだ「山樂観心」（『アトリエ』十一月号）の様式化された形態でとらえられている。宇田が、写生と装飾性の調和による独自の花鳥表現創出を何よりの課題としていた時期の代表的な一作で、帝展出品の折りに宮内省の御買上を受けた。

14 土田麦僊（つちだ・ばくせん）

《嬰粟》

双幅

昭和四年（一九一九）

絹本着色 各二六一・〇×一〇六・二

第十回帝国美術院展覧会・第一部

大正から昭和前期にかけての京都の代表的な日本画家・土田麦僊「二八八七〜一九三六」は、大正七年（一九一八）に新しい日本画創造を推しすすめようとした国画創作協会の結成に参画したが、同会が昭和三年に絵画運動の行き詰まりから解散したのちは、官展を主な発表の場とするようになった。それと同時に、作風も明晰な描線と美しい色彩が調和した装飾性の色濃いのへと大きく変転しはじめる。本作は、こうした土田の芸術の転換期を代表する一点で、帝展出品の折りに宮内省皇后宮職の御買上を受けたものである。出品時には二面の額装作品であったが、小室翠雲《春庭・秋圃》「No.7」や川村曼舟《雨二題》「No.10」と同様、御買上後に現在のような双幅に形状が改められた。

画題のケシは土田がかねてより強い愛着を寄せていた花であった。土田は、大正十年から十二年にかけてのヨーロッパ滞在中にルドンの作品に感銘を受け、ルドンの画面にしばしば登場するケシの花をも好むようになったと伝えられる。また、とりわけ本作の構想にあたっては、改めて実物写生を重ねるとともに、ケシをモチーフとする数多くの中国、日本の古画をも徹底的に研究したという。確かに、繊細な陰影感を

そなえた花の描写は、丹念な自然観察をへてこそ、生みだすことができたものといえる。しかし、その一方で、端正な描線にかたどられた茎や葉の気品高い形象には、土田が敬愛していた趙昌ら中国院体宋元画からの影響がうかがわれる。そして、このような、あくまでも写実を出発点とする近代的な創作態度と古典から学んだ伝統的な装飾描法をいかに調和をもつて融和させるのかという点こそが、以後の土田の最大の課題となっていくのである。

15 中川黄山（なかがわ・こうざん）

《夏園新清》

一幅

昭和五年（一九三〇）

絹本墨彩 二四九・二×一五一・五

第十一回帝国美術院展覧会・第一部

昭和初期になると、南画界では、大正期以来おしすすめられてきた写実性の優った風景描写の追求とも異なる、いまひとつの新たな表現傾向が顕著にみられるようになってくる。それらは、主題の面からいうと、日本ならではの情景を描出するという課題に無理にこだわるのではなくて、再び中国伝来の理想的な桃源郷をしばしばとりあげようとした点において、一種の回帰現象であったかのように映るかもしれない。しかし、実際には、たとえば山水を画題とした場合でも、そこから主山は姿を消してしまっていることが珍しくなくなっており、また、画面構成のありかたも、従来の単純な仰角山水構図をすてて、俯瞰構図を部分的に仰角構図のなかに導入して視点の複数化をはかったり、まったくの俯瞰構図へと変容してしまっているなどの新味が色濃くみられることが、指摘できる。だが、それ以上に注目しておく必要があるのは、描法の変化であるに違いない。日本南画院を中心として、昭和初期の新しい作画態度を試みた南画家たちの作品には、神経質ともいえるような細い描線を重ねることでモチーフの形象をかたちづくったり、画面全体に感覚主義的なこまかい描線が乱舞する装飾性の優った表現が多くみられるようになるのである。それは、ある意味では、日本美術系系の日本画家や洋画家による「新南画」の制作傾向とも一致する動向であったといえる。第十一回帝展で宮内省御買上となった中川黄山「二八八〜」による本作も、このような新傾向の潮流のなかに位置づけることができる一点といえるだろう。

中川は熊本に生まれ、一時期「東宮職主事」や「宮内書記官」等の宮内省関係の官職に就いたのち（昭和九年現代書画家名鑑）大阪毎日新聞社、小室翠雲に師事し、東京の「淀橋區西大久保三九三」に在住していた南画家で「帝國新書画家名鑑 昭和十年度」最高美術社、帝展には、第十一回展のほか昭和八年の第十四回展にも入選していることが確認される。また、昭和九年、すなわち五十二歳の時点では、日本南画院でも四回の入選を果たしていたという。一方、大東文化

大学文学部中国文学科の中林史朗教授の調査によれば、吉郎を本名とする、中川黄山「二八九〇～一九四〇」という人物が近代の漢文学界で活動していたことがあり、この中川吉郎は「明治中期から大正初期にかけて活躍した、水彩画にして漢詩人である。彼は、大正十四年に若槻礼次郎が開いた漢詩の会の参加者である」（<http://www.daito.ac.jp/~outkoudou/gallery/pic200.html>）とのことである。そうであるとすれば、ここで挙げられている中川吉郎とは、京都の星野画廊の星野桂三氏が熱心に蒐集、紹介をすすめた水彩画家の中川吉郎と同一人物であった可能性も考えられるのであろうか。ところが、星野氏によると、大阪を中心に活動していた中川吉郎の水彩画家としての実績は、最後の作品が大正五年の制作であり、その時の年齢は二十一歳ころであったことが判明しているという。またその前後の経歴については、まったく不明であるという。果たして本作を描き残した中川黄山が、大阪で活動していた水彩画家の中川吉郎や、「明治中期から大正初期にかけて活躍した」漢詩人の中川吉郎と同一人物であったのかどうかについて判断するためには、今後の詳細な調査が必要であらう。

16 西村五雲（にしむら・ごうん）

あきなす
《秋茄子》

一幅

昭和七年（一九三二）

絹本着色 一六三・五×二〇・一〇

第十三回帝國美術院展覧会・第一部

京都に生まれ育ち、岸竹堂と竹内栖鳳のふたりの師に学んだ西村五雲（一八七七～一九三八）は、写実的な岸の描法と、対象が持つ一瞬一瞬の表情を主情性を込めた即妙な筆致でとらえる竹内の制作方向を融和させるなかで、きわめて独創的な画風を確立させた動物画家である。明治期には日本

美術協会美術展覧会などに出品を重ねていたが、明治四十年（一九〇七）の文展開設以降は、大正、昭和を通じて官展を舞台に制作活動をおこなった。また、京都市立絵画専門学校や画塾・晨鳥社で長く後進の育成に取り組み、京都の花鳥動物画の伝統を育てひろめた点でも、大きな功績を残している。その西村の最高傑作と評することができるのが、帝展出品の際に宮内省の御買上を受けた本作である。

狐の体毛や収穫され残った茄子の実、枯れて黄ばんだ葉の枝を支える白い添え木、画面にアクセントを加える蚊帳草などの各モチーフは、それぞれに的確な質感をもつて描きあらわされている。しかし、こうした細部の写実性とは裏腹に、遊び戯れる狐たちの顔は大胆にデフォルメされ、人間くさい、戯画的とすらいえるような表情をみせている。また、狐の腹や脚を縁どる即興的な細い描線が、平滑で機智に富んだ情感を生みだしていることも見逃せない。さらに、明るさのなかにも哀感のこもる澄明な色調は、モダニズム全盛期であった一九三〇年代の日本画ならではの近代的感覚のあらわれを強く印象づける。そして、これらの各特質が統合されることで、画面には繊細な雅趣と憂愁感、洒落な演劇性、ほのかな幻想性が微妙なバランスをとりつつ一体化して漂いあふれているのである。このような洗練された、新しい感覚主義的な動物画の制作方向は山口華揚をはじめとする弟子たちに引き継がれ、やがて一九五〇年代に多彩な展開をみせることになる。

17 川村曼舟（かわむら・まんしゅう）

ありきん
《阿里山の五月》

一幅

昭和八年（一九三三）

絹本着色 七一〇×八六・七

第十四回帝國美術院展覧会・第一部

本作は、日本では新高山と呼ばれていた、台湾の玉山近くに位置する阿里山の初夏の情景を画題としている。一見すると、単なる清新な風景描写としか映らないが、取材地の選択という点からすれば、この作品の成立背景には、一九三〇年代から四〇年代にかけての帝国主義的な国家意識が色濃く日本の社会状況が、直截に投影されているといえる。すなわち川村は、植民地政策が画家たちにもたらした「異境」の発見にともなう、視覚の拡大と新たな画題の開拓という当時の画壇

の潮流を受けて、本作の絵筆をとっているのである。そして、このような絵画動向については、すでに本作の成立当時から明確に指摘されていたことであった。昭和八年十月十六日開幕の第十四回帝展に先立ち、同年春には山元春挙画塾の発表展「早苗会展」（京都・岡崎第二勸業館、五月十三日～十五日）が開催されていたが、同展の出品内容について美術評論家の豊田豊は、展評記事「第三十四回早苗會への精評」（『美之國』第九卷第七号）のなかで、川村が「早苗会展」に出品した（『阿里山』と『嘉義近郊』の二対からなる『臺灣所見』は「異國情緒の新しい詩味と夢幻感」が込められた、『時代のプラットホーム』に一足掛けやうとして居る）作であると述べ、さらに同展には、このほかにも「エキゾシズムの新意」をみせる典型的な作として、小早川秋聲『凍る北満スケッチ七景』や玉舎春輝『長城』などが出品されていることと、「これ等の作は題材的に言つて、その異常性よりして、より多く観者を刺戟し、感興する利益的條件を備へて居る」ことを論じているのである。

ところで、この「早苗会」出品作『臺灣所見』のうちの（『阿里山』と、帝展に出品されて宮内省皇后宮職の御買上を受けた本作『阿里山の五月』の関係であるが、結論から述べると、両者は同一作品であると判断できる。あるいは、先行する（『阿里山』が、帝展出品作の習作ないしは同題異作である可能性も考えられるかもしれない。だが、少なくとも『美之國』誌所収のモノクロ口絵図版を参照するがぎりでは、（『阿里山』の描写内容は細部にいたるまで『阿里山の五月』の表現と完全に一致していることが認められる。また、（『阿里山』に対する「洗練された巧妙な筆致が窺はれ香氣を放つ」（宮田梅夫「美術界の展望と京都塾展の瞥見」『美之國』第九卷六号）、「緑の光澤感が強調されて居る」（豊田豊）等々の批評も、そのまま『阿里山の五月』から受ける印象にあてはまるものといえる。確かに一般的な常識からすると、作家が官展に自作を出品する場合には、それなりの意気込みをもって未発表作を送るものと思われがちである。ところが、改めて「帝國美術院美術展覧会規程」をみてみると、そこには「第七條 出品ハ自己ノ製作シタルモノニ限ル」と記され、一方、「第十四條 左ニ掲クルモノハ出品スルコトヲ得ス」としては、「一 製作後五年以上ヲ経タルモノ」、「二 本會ニ陳列シタルコトアルモノ」、「三 風教ニ害アリト認ムルモノ」と定められているだけであるため、五月に京都で初発表された（『阿里山』が十月の帝展に出品されること自体は、規程上はならん問題はなかったことが理解されるのである。なるほど、このような出品例が、きわめ

て珍しいことであることは間違いない。しかし、たとえば、安田軼彦が六曲一双のうち完成していた左隻のみを昭和十五年の紀元二千六百年奉祝美術展覧会に「義経参着」と題して出品し、その後、翌十六年の再興第二十八回院展では、新たに右隻を加えて、まったく新しい六曲一双の作品である「黄瀬川陣」(東京国立近代美術館蔵)として発表している例なども想起すると、主たる発表の場が官展であったのか院展であったのかという相違点はあつたとしても、出品規程で許されている以上は、美術家がこのような変則的と思われる作品発表の方法を選択することも、美術史上ではあり得ることと考えられるのである。

残念ながら(阿里山)のサイズは伝えられていないため、最終的な断定を下すまでにはいたらないが、おそらく川村は、(阿里山)が「早苗会展」で好評をもつて迎えられたことから、同作を「臺灣所見」一対から独立させて、完結した別個の単幅作品「阿里山の五月」として扱い、改めて大舞台で世に問うことをもくろんだのであろう。ましてや、「早苗会展」は一般公開展であるとはいえ、あくまでも京都での一画塾主催のいわば「私的」な発表会に過ぎず、「公的」な公募美術展覧会ではないのだから、特に問題は生じないだろうと川村が判断したと推測することは、許されることではないだろうか。そうであるとするば、あくまでも小規模な画塾展の会場では充分な大きさであつた(阿里山)が、帝展会場の大空間のなかでは埋没してしまい、作者の意図とは裏腹に、結果的にはせいぜい「小じんまりしているのがいい」(石井柏亭)という程度の批評しか得られなかつた理由も納得されるのである。

18 橋本関雪(はしもと・かんせつ)

《暮韻》

昭和九年(一九三三)
絹本着色 一六六・五×一九一・五
第十五回帝國美術院展覧会・第一部

竹内栖鳳に学んだ橋本関雪「二八八三〜一九四五」は、明治四十一年の第二回文展に初入選して以降、一貫して官展を発表の場とした京都の日本画家で、同門の西村五雲と同様に動物画を得意としていた。なかでも馬や牛を画題に取りあげることが多く、第十五回帝展発表時に宮内省の御買上を受けた本作でも、人間くさい表情を湛えた牝の水牛が、月夜に沼地

近くの草原で佇むさまが描きあらわされている。

橋本の作としては珍しく、環境描写は堅実に描き込まれており、水牛の姿もどつしりとした量感をそなえてあらわされている。しかし、よくみると、背後の空間は茫洋として奥へとひろがり、画面全体には一種虚無的な雰囲気漂っていることに気づかされる。実はこの時期に橋本は「烈しい性格のやうに世間から思はれ」という誤解を受け、それゆえに画壇では、「つまらぬゴシップやデマのやうなものを混ぜて観るものが多い。しかし氏の畫境は、石濤のいはゆる榮礪脾睨にある」(『美術評論』十二月号)というように、橋本の作品に対して毀譽褒貶に満ちた評価を与える動きもみられたのである。そのことを考えると、作者がおそらく本作の制作で意図したのは、激しく変転する時代にあつても超然と生きたいとする自身の心象を水牛の孤独な姿に託して、描出することであつたのではないかと思われる。また、ここで単なる牛ではなくて、特に水牛がモチーフとして選ばれたのは、昭和六年の中国江南旅行で実見した水牛の強い印象が残っていたためであるのかもしれない。

19 横山大観(よこやま・たいかん)

《龍蛟躍四溟》

昭和十一年(一九三六)
紙本墨彩 各隻一七七・〇×三七二・〇
改組第一回帝國美術院展覧会・第一部

六曲一双

先述したように、文展第一部を第一科と第二科に分ける二分科制は大正元年(一九一三)の第六回展から実施され、翌年の第七回展でも踏襲された。しかし、この新制度は美術界のみならず、世間からもあまりに不評であつたために、文部省は、第八回展の開催を前にした大正三年八月に突如として二分科制を廃止することとし、審査委員を半減させることを決定した。その結果、横山大観「二八六八〜一九五八」は一方的に審査員を罷免されてしまい、これを受けて横山も辞表を提出することとなつた。そこで横山は、すでに実質的には活動を停止していた日本美術院再興の計画を急ぎ実現化することを図り、岡倉天心の一周忌に当たる大正三年九月二日に、下村観山ら八名とともに再興日本美術院の開院式を挙行した。そして以後、再興日本美術院は、長く官展とは一線を画した独立独立歩の在野の美術団体として活動することを標榜し続け

るのである。

ところが、昭和十一年二月に改組第一回展が開催されることになる、再興日本美術院は会を挙げて同展に参加協力することになる。これは、展覧会に先立つ昭和十年の松田源治文部大臣による帝國美術院改革計画(松田改組)に横山が大きく関わっていたためであつた。かねてより松田は、帝展無鑑査会員らによる情実審査の横行や帝展組織の硬直化を問題視しており、旧来の無鑑査会員の特権剥奪と帝展幹部のメンバー一新を狙う改革案を構想していた。そして、案を実行に移すにあたって、松田は清廉なる東洋的精神主義絵画論を唱えていた在野の実力者・横山大観の力を借りることを考えて、横山に助力を求めたのである。それゆえに、大観率いる再興日本美術院は「松田文相が帝國美術院の改組を企圖するに當り、誠意を披瀝してまず本院の協力を求められたので、本院はその意の在る所を諒とし、敢へて國家の爲めに進んで大同に就き、之に参加するに至つた」わけである。さらに、改組帝展で再興日本美術院が果たした役割については、次のように誇らしげに総括している。「本院に籍を有するもの及系統に属するもの」、「入選した作品はその數を以てすれば、決して多いものとは言はれ得ない。さりながら之に本院から出た會員及無鑑査級の作品が加はつて陳列され開會された後に至つては、本院側の作品は断然優逸の地位を占め、第一部の會場は本院在來の色彩によつて蔽はれたかの觀ありと評するものが多かつた」「何づれにしても在來の帝展に比して内容の充實したことは識者の認むるところであつた」(『帝國美術院第一回展覽會參加』『日本美術』再興第八號 日本美術院 昭和十一年々報「昭和十二年三月」)。

もつとも、松田改革案によつて実現された改組帝展の開催はこの一回かぎりであり、急死した松田の後任の文部大臣・平生飢三郎によつて帝展再改組がなされて以降は、華国一致体制が叫ばれるなかで実施された昭和十五年の「紀元二千六百年奉祝美術展覧会」を除いては、再興日本美術院が昭和前期に再び官展に参加することもなかつたのである。しかし、少なくともその後の横山にとって、改組帝展に協力したことは、日本の美術界で強力な政治力を獲得、行使していくうえで、きわめて重要なステップになつたことは間違いない。事実、松田改組とそれに続く平生再改組が引き起こした混乱をへて、昭和十二年に帝國美術院が帝國芸術院に改組された折には、横山は最終的には新たな帝國芸術院の会員に名を連ねることとなる。そして、それまで続いてきた帝室と

の密接な関係や、昭和六年に就任を果たしていた帝室技芸員、さらには十二年の第一回文化勲章の受章という名誉や立場とあいまって、以後の国家による日本の美術行政において、中心的な位置を占めることになるからである。

《龍蛟躍四溟》は、こうした横山の生涯のなかでも、とりわけ重要な意義を持つ改組帝展への出品作で、早くも展覧会開催前から天皇への献上を表明（『読売新聞』昭和十年十二月二十九日付）したほどの、「二世一代の精魂を打ち込んだ」自信作であった。実際、横山の本作にかけた気魄は凄まじいものであり、制作の苦勞を「昭和の御代を壽ぐ意味で、屏風一雙に龍を描いたが、一折を一枚と數へて、九十枚描き直した」（『大觀藝談―協本楽之軒氏との一問一答』『読売新聞』昭和十一年一月一日〜十三日付）と語っている。また、当然ながら改組帝展会場では、松田改組の実質的首謀者の帝展初出品ということ、評者の大きな注目を集めた話題作でもあった。画面には、今まさに暗がりから四溟（四方の海）に躍り出て昇天しようとする三頭の龍と蛟それぞれ、力に満ちた姿が描きあらわされている。このモチーフは、中国北齊の皇帝祭文の歌である皇夏楽の「風雲馳九域 龍蛟躍四溟」から着想を得たものであった。その意味するところは、国家の昌運と人心の盛徳の発現ということであり、ここには、「御國の前途を祝福する」想いととも、昭和という新時代のなかにおいて、国家が今後進みゆく方向と、自己の画家としての進展の行方を重ねたいとする横山の意欲と決意が込められていたものと考えられる。記録によれば、改組帝展が東京に続き京都と大阪で巡回開催されたのちの昭和十一年六月十二日付で、帝室博物館総長の杉樂三郎を伝献者として、「帝室技芸員 横山秀麿」名をもって献上されたことが確認される。

第二部 ― 西洋画 ―

20 一和田英作（わだ・えいさく）

《黄昏》 たそがれ

一点

大正三年（一九一四）
油彩・カンヴァス 六五・〇×九一・〇
第八回文部省美術展覧会・第二部

和田英作（一八七四〜一九五九）は当初、油画における「旧派」系の曾山幸彦、ついで原田直二郎に入門して西洋画法を学んだのち、黒田清輝や久米桂一郎ら「新派」系の画家から十九世紀フランスの自然主義的描法（外光派）の指導を受けた洋画家であった。そのためか、はじめから黒田たちの外光表現に強い影響を受けた他の白馬会系の若い洋画家たちとは異なり、明治三十年代にフランスに留学してラファエル・コランに師事したのちでも、和田の画面は多くの場合、必ずしも明るい陽光に満ちた色彩豊かなものとはならなかった。明治四十年（一九〇七）の第一回展から連続して文展第二部の審査員をつとめ続けた和田は、第八回展では本作《黄昏》と外光派風の《赤い燐寸》の二点を出品しているが、その場合でも、『黄昏』は精緻な畫風である。技巧本位のものであるが、暮れ方の静かな柔らかな調子が巧に寫されている。自然の氣持もある。一體和田さんの畫では陰を描いたものが好きだ。赤いマッチの破綻を見るよりも、この纏ったものを見る方がよい」（『美術新報』十一月号）というように、和田自身はもろろんのこと、当時の美術関係者たちもまた、外光表現に満ちた描写よりも「旧派」の痕跡を残す表現のほうが、和田本来の画風を無理なくあらわしたものであると認識、評価していたことが理解されるのである。

その意味からしても、本作は、穩健な写実描写のなかにも淡い叙情性を漂わせることの多かった和田の風景画のありようを典型的に示す一点といえる。何の姿替もない夕刻の空き

地の草むらを画題とした銜いの無い風景描写ではあるが、丹念な筆致を重ねることで、物静かな情感が生みだされている佳品と評せるだろう。

21 山本森之助（やまもと・もりのすけ）

《燈臺》 とうだい

一点

大正九年（一九二〇）
油彩・カンヴァス 八〇・三×一〇〇・三
第二回帝國美術院展覧会・第二部

本作は、第二回帝展で宮内省の御買上を受けた、山本森之助（一八七七〜一九二八）の大正期の画業を代表する一点である。

山本は、明治二十九年（一八九六）に黒田清輝と久米桂一郎の画塾・天真道場に入門するとともに、東京美術学校でも黒田らの指導を受けた白馬会系の洋画家であった。その後、文展では第一回展から連続受賞を重ね、以後、長く官展を主要な発表の場として制作活動を展開し続けた。その山本の作風がしだいに変化をみせるようになったのは、明治末から大正期にかけてのことである。この時期に山本は、黒田や久米から学んだ外光描写を表現の根底に置きつつも、ふたりの師が展開していた画風とは異なり、あくまでも率直な自然観照にもとづいて、日本国内の風景を平明に描きたす点を特色とするようになっていったのである。とりわけ、湖や海、雨など水のある風景を好んで画題としていたことで知られ、本作に対しても、発表時に「例によつて水の描寫に精力をそそがれている」（『日本及日本人』十一月号）との批評がなされている。

22 鹿子木孟郎（かのこぎ・たけしろう）

《大台ヶ原山中》

一点

昭和七年（一九三二）
油彩・カンヴァス 一一三・〇×一六三・〇
第十三回帝國美術院展覧会・第二部

鹿子木孟郎（一八七四〜一九四二）は、明治二十年代に松原三五郎や小山正太郎から西洋画法の指導を受けたのち、フランスのアカデミズム画家ジャン・ポール・ローランに師事した洋画家で、浅井忠とともに、長く京都の洋画壇で主導的

役割を果たした。その作風は、ローランスから学んだ堅固な写実描写力と構成力をなよりの特色としたものであり、肖像画のほか、山岳や溪流を画題とした風景描写を得意としていた。フランスから帰国した年の明治四十一年（一九〇八）の第二回文展で審査員をつとめて以降、大正、昭和前期を通じて、一貫して官展を舞台に制作活動をおこなった。

出品時に皇后宮職御買上を受けた本作は、鹿子木の晩期を飾る一点で、世界有数の雨水量を誇る奈良県吉野の大台ヶ原山中の溪流風景を画題としている。この年の帝展第一部には、新古典主義時代のピカソやドラゴンならつた猪熊弦一郎や伊原宇三郎、江藤純平らの裸婦像コンポジションや、大久保作次郎、川合修二、三田康のピクニック画の系譜に連なる諸作など、さまざまな傾向の新しいリアリズム表現が姿をみせるようになっており、それらのなかでは、帝展審査員の鹿子木の作は、いかにも暗く古めかしい、いささか時代遅れの作風を守っているだけのものとしたか、映らなかつたかもしれない。しかし、どつしりとした実在感豊かな岩肌の把握や、深みのある色合いをたたえた急流の巧みな描写、それに、岩肌に茂る草木の意外なほど写実味を帯びた表現など、的確な自然観察と熟練した技巧により個々のモチーフを見事に描きわけている点には、揺るぎない写実描写力の高さがみとれる。また、こうした一見、油画の主題には不釣り合いに思える日本の風景を力業でタブローへとまとめあげてしまう構成力の確かさは、やはり、この画家ならではのものといえるだろう。

第四部 — 美術工芸 —

23 中川哲哉（なかがわ・てっさい）

《乾漆盆》
かんしつぼん

昭和二年（一九一七）

乾漆、漆塗 径四六・〇×高六・九

第八回帝国美術院展覧会・第四部

一点

漆塗りは、装飾を施すための基礎的な仕事として蒔絵などの表面的な技術に隠れて評価されることは少なかったが、大正末頃から昭和初期にかけて見られた工芸近代化のさまざまな動きの中で、乾漆による素地と塗りだけの、純粹に漆の魅力を追求した作品が農展（農商務省工芸展・商工省工芸展）等で発表されるようになった。この盆は、帝展に第四部（美術工芸部）が創設されて初めて工芸家の帝展への参加が実現した、昭和二年の第八回展に出品された作品である。この時の入選作を漆工の分野で見れば、蒔絵作品が並ぶ中、表面の文様を排した塗りだけのものは本作に限られるようである。数少ない塗りの作品が入選し、宮内省に買い上げられたことは、乾漆技法により素地形成から塗りまで一貫して作家一人が手がけるといふ、漆工の中では新しい傾向を見せていた作品が、次第に評価されつつあったことを示している。

器の形は、宋・元代に舶載された輪花形の器物や日本で作られた唐物写しの朱漆塗の輪花盆を範としており、これらの古典作品を意識しながらも、力強い曲線と多面を組み合わせた、乾漆ならではの造形を見せている。また、艶やかな潤朱の塗りがこの作品の魅力である。

作者の中川哲哉（二八九七—一九七六）は山形県天童市に生まれた。大正元年（一九一〇）に漆芸技術の修業を志し郷里を出て、中村宗哲、植松包美ら、仙台や東京、京都、大阪など著名な漆芸家を訪ね、大正八年には六角紫水に師事、後に東京で独立した。東京府展、日本美術協会美術展へ出品、大正十三年の農商務省工芸展では褒賞を受けた。その後、帝展、新文展、日展に連年出品している。独自に工夫した乾漆技法と堅実な塗りの技術によって、伝統的な黒と朱の漆塗りを基本とした洗練された作品を数多く制作した。

24 加藤土師萌（かとう・はじめ）

《葱文様陶製大皿》
ねぎもんようとうせいおざら

昭和五年（一九三〇）

陶磁 径四一・〇

第十一回帝国美術院展覧会・第四部

一点

加藤土師萌（一九〇〇—一九六八）は後年、様々な陶芸技法を駆使して各種の日本及び中国古陶磁を作品化したことにより、その学究的な制作姿勢と多彩な技術が高く評価された。

本作の制作当時はまだ図案研究に力を入れていた頃で、葱文様の図案にも明らかに昭和初期の時代様式を認めることができる。陶磁の出品作では花瓶が器種として最も多く、皿は比較的少なかったため、見込みいづばいに図案を配した本作は会場内でも特に目立ったのではないかと思われる。茎と葉を直線的に図案化した葱を見込みに配し、失透釉を厚く掛けて、浮彫風にあらわされた葉の形状を淡くぼかしている。やや黄色みを帯びた白地に混じり合う鮮やかな緑釉が強く印象づけられ、図案構成だけでなく、施釉の効果にも加藤の非凡ささうかがうことができる。

本作は、帝展会場を巡覧された秩父宮雍仁親王殿下の御買上となり、殿下が薨去された後、昭和天皇へと引き継がれた作品である。また、加藤は御殿場御別邸で療養生活を送られた雍仁親王殿下のために三峯窯を築き、御作陶を補助するなど、宮家に縁の深い陶芸家でもあった。

加藤土師萌は愛知県瀬戸市に生まれた。大正十五年（一九二六）、岐阜県陶磁器試験場技手となり多治見に移住した。昭和二年（一九二七）の第八回帝展に入選以後出品を続けた。十五年、横浜の日吉に窯を築き、三十年に東京芸術大学教授に就任した。三十六年には重要無形文化財「色絵磁器」保持者に認定された。晩年、皇居新宮殿に納められた《萌葱金襴手菊文蓋付大鉢壺》の制作に当たった。

25 安達陶仙（あだち・とうせん）

《桃模様金黃釉花瓶》
ももようきんおうゆうかびん

昭和六年（一九三一）

陶磁 径一〇・二×高三二・八

第十二回帝国美術院展覧会・第四部

一点

草花や果物、魚などの写実的な陶画を得意とした安達陶仙（二八七—一九四二）は、一方では青磁釉や結晶釉など釉薬の研究にも成果を残し、本作では鮮やかな発色をみせる金黃釉の焼成に成功した。本作は鶴首花瓶で、細身の胴には桃を薄く盛り上げてあらわしている。清朝乾隆年間の金黃釉を再現し、不老長寿を意味する吉祥文様である桃のほか、奇石や靈芝を陰刻するなど、釉薬、意匠ともに中国陶磁をかなり意識した作である。その点では、本展に参考図版を掲載した岡本為治《白瓷葡萄文花瓶》（第八回帝展入選）と同傾向の作品と見ることができ、ちなみに、本作が出品された第十二

回帝展第四部は初めて工芸家のみによる審査となった。それによって前年までと審査傾向に変化が起り、新しく入選となった作家も少なくなかった。安達も本作により初入選となり、翌年も続けて『彩磁石榴花瓶』が入選している。

安達陶仙は元加賀国大聖寺藩士の家に生まれ、石川県工業学校陶画科卒業した。明治三十七年(一九〇四)から昭和十年(一九三五)まで石川県工業学校窯業科に務め、明治から昭和初期にかけての九谷焼上絵業界において指導的な役割を果たした。東京美術学校々々長正木直彦とも親交があり、正木直彦の『十三松堂日記』には、正木が金沢を訪れるたびに自らの釉薬試験の成果を披露している記事を見ることが出来る。

26 一前大峰(まえ・たいほう)

《雉子沈金衣裳筥》
きしんきんいしやうばこ

一点

昭和七年(一九三二)

木製漆塗、沈金 五五・〇×八四・五×一〇・〇

第十三回帝國美術院展覧会・第四部

黒漆塗、被蓋造の衣裳筥の蓋表に、沈金の技法により伸びやかな線でつがいの雉子を彫り表した作品。沈金とは漆塗の面に彫刻刀で文様を彫り、その彫りの凹みに金属箔や金粉を漆で定着させて文様を表す技法である。本作の特に羽の部分は、緻密な線刻に加えて、点彫りや片切り彫りなどさまざまな彫りを組み合わせることによって、量感あふれる表現となっている。甲盛り、胴張りの器形も洗練されており、彫技を引き立たせている。

作者の前大峰「二八九〇〜一九七七」は、石川県輪島で沈金の技法を学び、明治四十五年(一九二二)に独立、大正八年(一九一九)の石川県工芸奨励展では受賞、審査員に東京美術学校々々長正木直彦、同校教授島田佳矣がいたことで、その後指導を受けた。大正から昭和初期には献上品制作にも携わった。帝展には昭和四年の第十回展に初めて『蟹と雑草文沈金丸筥』を出品して初入選、翌年出品の『遊鯨沈金彫手箱』では特選を受けた。前はそれまで全国的には無名であったが、帝展でのこの受賞は、昭和二年に新設された第四部において、広く有能な技術者を集め、公平に評価するという意義を示した例として話題を呼び、また、輪島の沈金技術の高さが広く世に知られる機会ともなった。先に入選の二点が色漆を用い、地文様で表面を埋めているのに対し、昭和七年の第十三回帝

展に出品、宮内省の御買上を受けた本作は、黒漆地に凶様の背景を大きく取って線表現を際立たせている点で新しい境地が見える。

前は戦後は日展に出品、受賞を重ね、昭和三十年には重要無形文化財「沈金」の保持者に認定された。日本工芸会創設に参加し、以降は日本伝統工芸展を中心に活動した。線彫りが主体であった従来の沈金に飽きたらせず、点彫りを工夫して量感やばかしなど表現の領域を拡大したその功績は大きい。

27 一楠部彌式(くすべ・やいち)

《青華甜瓜文菱口花瓶》
せいかてんかもんひしくちかびん

一点

昭和八年(一九三三)

陶磁 径二九・〇×高四五・〇

第十四回帝國美術院展覧会・第四部「特選」

特選を受賞して楠部彌式(出品時は彌一)「二八九七〜一九八四」の出世作となった、楠部の初期から中期にかけての代表作。やや胴の張った八角の器形に、伝統的な京焼の技法のひとつである染付で甜瓜文を描いて、極めて特異な雰囲気を持つ花瓶を完成させた。発表当時、帝展出品の陶磁作品には釉薬の色調や陽刻した文様などでアピールする作品が多く、全体的な傾向として染付を用いた作品は少なかった。そのせいか、本作は特選受賞にも関わらず、各展評では染付の技術に対して厳しい評価を受けることとなった。しかし、楠部の生涯にわたる特質である造形感覚の秀逸さは、重厚感のある器形自体ばかりでなく、曲線を生かした龍耳や、甜瓜文と交互に配された繻文の緻密な彫刻にもうかがうことができる。大正末期から昭和初期にかけてアール・デコや構成主義などの西洋モダニズム的造形の影響を通過し、本作以後、急速に中国や朝鮮古陶磁の本格的な倣製に励むようになる楠部が、その両者の要素を見事に融和させた作品である。

楠部彌式は京都に生まれ、大正四年(一九一五)、京都市陶磁器試験場附属伝習所を卒業した。八年、同窓であった八木一草らと作陶家集団「赤土」を結成し、京焼の革新的な動きとして注目された。昭和十二年(一九三七)より色付けした磁土を器面に盛り上げる彩埴の技法により優美な作品を発表する一方、戦後には量感のある彫塑的な作品も制作した。

参考 一岡本為治(おかもと・ためじ)

《白瓷葡萄酒花瓶》
はくじぶどうもんかびん

一点

昭和二年(一九二七)

陶磁 径一七・〇×高三三・九

第八回帝國美術院展覧会・第四部

本作は第四部(美術工芸部門)が新設された第八回帝展の出品作である。『東京朝日新聞』に数回にわたって掲載された畑正吉の展評「帝展の美術工藝」には、本作に関する次のような記述が見られる。「先人の作品について、意匠、技巧を研究し、これをよく理解して作られたもの、いはば名器のあこがれから出た一種のみ力をもった愛玩欲を起さしむるものには、岡本為治氏の『白瓷葡萄酒花瓶』の如きがある。氏は恐らく支那のものの造詣からすこぶる要領よく作りあげたものである、ただ色が生々しい。この種のもの陶磁器に多く見る。」(昭和二年十一月一日付)。同展に出品された陶磁では、浅見五郎助や加藤土師萌のように浮彫した植物文に艶消しの不透明釉をほどこした作品が多く見られる一方、楠部彌式や河村喜太郎のように「メカニズム調」と評された、同時代の先鋭的な金工作品に通じる幾何学的な意匠を持つ作品も少数ながら入選していた。そのなかで本作は植物文を浮彫風にあらわす点では共通するものの、畑の指摘のように、中国陶磁を研究した古典的な雰囲気こそなえる作品を代表するものとして注目された。

岡本為治「一九〇一〜一九五八」は神戸に生まれ、京都市陶磁器試験場を卒業後、河村蜻山に師事した。第六回新文展(昭和十八年)に出品した『白瓷盛器』で特選となる。染付、三島手、色絵などの伝統技法を現代的に翻案した作品を得意とした。

……出品目録……

No.	作者名	作品名	員数	制作年	技法・材質	サイズ	初発表展覧会	展示期間
日本画								
1	小坂芝田	秋爽	十曲一隻	大正元年(一九二二)	絹本着色	一七〇・〇×六二・五〇	第六回文部省美術展覧会・第一部第一科二等賞	中期
2	小室翠雲	寒林幽居	一幅	大正二年(一九一三)	絹本着色	二二六・〇×九九・〇	第七回文部省美術展覧会・第一部第一科二等賞	前期
3	松岡映丘	住吉詣	二曲一双	大正二年(一九一三)	絹本着色	各隻一五三・七×一七〇・二	第七回文部省美術展覧会・第一部第二科「褒状」	前期
4	池上秀畝	秋晴	六曲一双	大正四年(一九一五)	絹本着色	各隻一七三・〇×四〇八・五	第九回文部省美術展覧会・第一部二等賞	中期
5	高取稚成	四家文林	四幅対	大正四年(一九一五)	絹本着色	各一四六・〇×五六・六	第九回文部省美術展覧会・第一部三等賞	前期
6	平福百穂	朝露	六曲一双	大正四年(一九一五)	絹本着色	各隻一六八・七×三六二・二	第九回文部省美術展覧会・第一部「褒状」	中期
7	小室翠雲	春庭・秋圃	双幅	大正八年(一九一九)	絹本着色	各一九二・七×六七二	第一回帝国美術院展覧会・第一部	前期
8	佐川華谷	夏山蒼翠・寒山一路・霜崖飛瀑	三幅対	大正九年(一九二〇)	絹本墨彩	各二四六・六×七四・八	第二回帝国美術院展覧会・第一部	前期
9	福田平八郎	鯉	一面	大正十年(一九二一)	絹本着色	一六〇・三×三三二・〇	第三回帝国美術院展覧会・第一部「特選」	中期
10	川村曼舟	雨二題	双幅	大正十一年(一九二二)	絹本着色	各八四・〇×一一四・四	第四回帝国美術院展覧会・第一部	中期
11	川合玉堂	雨後	一幅	大正十三年(一九二四)	絹本着色	九五・一×一七六・〇	第五回帝国美術院展覧会・第一部	前期
12	山口蓬春	三熊野的那智の御山	一幅	大正十五年(一九二六)	絹本着色	二四三・五×一三四・五	第七回帝国美術院展覧会・第一部「特選」	前期
13	宇田荻郎	溪澗	二曲一隻	昭和二年(一九二七)	絹本着色	一九四・五×一七九・〇	第八回帝国美術院展覧会・第一部	後期
14	土田麦僊	罌粟	双幅	昭和四年(一九二九)	絹本着色	各一六一・〇×一〇六・二	第十回帝国美術院展覧会・第一部	中期
15	中川黄山	夏園新清	一幅	昭和五年(一九三〇)	絹本墨彩	二四九・二×一五二・五	第十一回帝国美術院展覧会・第一部	後期
16	西村五雲	秋茄子	一幅	昭和七年(一九三二)	絹本着色	一六三・五×二〇一・〇	第十三回帝国美術院展覧会・第一部	後期
17	川村曼舟	阿里山の五月	一幅	昭和八年(一九三三)	絹本着色	七一・〇×八六・七	第十四回帝国美術院展覧会・第一部	中期
18	橋本関雪	暮韻	一幅	昭和九年(一九三四)	絹本着色	一六六・五×一九一・五	第十五回帝国美術院展覧会・第一部	後期
19	横山大観	龍蛟躍四溟	六曲一双	昭和十一年(一九三六)	紙本墨彩	各隻一七七・〇×三七二・〇	改組第一回帝国美術院展覧会・第一部	後期
西洋画								
20	和田英作	黄昏	一点	大正三年(一九一四)	油彩・カンヴァス	六五・〇×九一・〇	第八回文部省美術展覧会・第一部	前期
21	山本森之助	燈臺	一点	大正九年(一九二〇)	油彩・カンヴァス	八〇・三×一〇〇・三	第二回帝国美術院展覧会・第一部	前期
22	鹿子木孟郎	大台ヶ原山中	一点	昭和七年(一九三二)	油彩・カンヴァス	一一三・〇×一六三・〇	第十三回帝国美術院展覧会・第一部	後期
美術工芸								
23	中川哲哉	乾漆盆	一点	昭和二年(一九二七)	乾漆・漆塗	径四六・〇×高六・九	第八回帝国美術院展覧会・第四部	前期
24	加藤土師萌	葱文様陶製大皿	一点	昭和五年(一九三〇)	陶磁	径四一・〇	第十一回帝国美術院展覧会・第四部	前期
25	安達陶仙	桃模様金黃釉花瓶	一点	昭和六年(一九三一)	陶磁	径一〇・二×高三二・八	第十二回帝国美術院展覧会・第四部	後期
26	前大峰	雉子沈金衣笈篋	一点	昭和七年(一九三二)	木製漆塗・沈金	五五・〇×八四・五×一〇〇・〇	第十三回帝国美術院展覧会・第四部	中期
27	楠部彌弍	青華甜瓜文菱口花瓶	一点	昭和八年(一九三三)	陶磁	径一九・〇×高四五・〇	第十四回帝国美術院展覧会・第四部「特選」	後期

- ・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。

— 大正〜昭和初期の絵画と工芸 —
官展を彩った名品・話題作

編集 宮内庁三の丸尚蔵館
制作 艸藝社
デザイン 金子英之 i2 design associates / 国分祐子
翻訳 横溝廣子
発行 宮内庁
平成17年7月23日発行
©2005, The Museum of the Imperial Collections, Tokyo

Masterpieces and Conversation Pieces
in the Governmental Exhibitions
— Paintings and Craft Works of the Taisho and Early Showa Periods

Edited by the Museum of the Imperial Collections, Tokyo, Sannomaru Shōzōkan
Printed by Sogeisha Ltd.
Editorial Design by Kaneko Hideyuki and i2 design associates, Kokubu Yuko
Translated by Yokomizo Hiroko
Published by Imperial Household Agency, Japan
Issued on July 23, 2005
©2005, The Museum of the Imperial Collections, Tokyo

19. Yokoyama Taikan

Dragons Raging and Swirling

Pair of six-fold screens, ink on paper
177.0×372.0 each screen dated 1936
exhibited in the 1st Reorganized Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

WESTERN PAINTINGS

20. Wada Eisaku

Twilight

Oil on canvas 65.0×91.0 dated 1914
exhibited in the 8th Monbusho Bijutsu Tenrankai (Ministry of
Education Art Exhibition)

21. Yamamoto Morinosuke

Lighthouse

Oil on canvas 80.3×100.3 dated 1920
exhibited in the 2nd Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the
Imperial Academy of Fine Arts)

22. Kanokogi Takeshiro

Within Ohdaigahara Ravine

Oil on canvas 113.0×163.0 dated 1932
exhibited in the 13th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the
Imperial Academy of Fine Arts)

CRAFT WORKS

23. Nakagawa Tessai

Kanshitsu Tray

Dry lacquer technique
D.46.0×H.6.9 dated 1927
exhibited in the 8th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the
Imperial Academy of Fine Arts)

24. Kato Hajime

Large dish with leek design

Ceramic
D.41.0 dated 1930
exhibited in the 11th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai
(Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

25. Adachi Toson

Vase with golden yellow glaze and peach design in relief

Ceramic
D.10.2×H.32.8 dated 1931
exhibited in the 12th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the
Imperial Academy of Fine Arts)

26. Mae Taiho

Clothing storage box with pheasant design

Inlaid with gold foil on laquered wood
55.0×84.5×10.0 dated 1932
exhibited in the 13th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the
Imperial Academy of Fine Arts)

27. Kusube Yaichi

Vase with oriental melon design in cobalt underglaze

Ceramic
D.29.0×H.45.0 dated 1933
exhibited in the 14th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the
Imperial Academy of Fine Arts) [the highest prize]

〔謝辞〕
本展準備にあたって、次の機関、個人の方々に
御教示をいただきました。記して感謝の意を表します。
茨城県立近代美術館
日本芸術院
尾崎正明
木崎明
中田智則
藤本陽子
星野桂三
(敬称略、順不同)

官展を彩った名品・話題作
— 大正・昭和初期の絵画と工芸

編集 宮内庁三の丸尚蔵館
制作 艸藝社
デザイン 金子英之 i2 design associates / 国分祐子
翻訳 横溝廣子
発行 宮内庁
平成17年7月23日発行
©2005, The Museum of the Imperial Collections, Tokyo

Masterpieces and Conversation Pieces
in the Governmental Exhibitions
— Paintings and Craft Works of the Taisho and Early Showa Periods

Edited by the Museum of the Imperial Collections, Tokyo, Sannomaru Shōzōkan
Printed by Sogeisha Ltd.

Editorial Design by Kaneko Hideyuki and i2 design associates, Kokubu Yuko

Translated by Yokomizo Hiroko

Published by Imperial Household Agency, Japan

Issued on July 23, 2005

©2005, The Museum of the Imperial Collections, Tokyo

List of Exhibits

NIHONGA (JAPANESE PAINTINGS)

1. Kosaka Shiden
Refreshing Autumn Landscape
Ten-fold screen, color on silk
170.0×625.0 dated 1912
exhibited in the 6th Monbusho Bijutsu Tenrankai (Ministry of Education Art Exhibition) [the second prize]
2. Komuro Suiun
Secluded Residence in a Cold Forest
Hanging scroll, color on silk
226.0×99.0 dated 1913
exhibited in the 7th Monbusho Bijutsu Tenrankai (Ministry of Education Art Exhibition) [the second prize]
3. Matsuoka Eikyu
Worshipping Sumiyoshi
Pair of two-fold screens, color on silk
153.7×170.2 each screen dated 1913
exhibited in the 7th Monbusho Bijutsu Tenrankai (Ministry of Education Art Exhibition) [prize]
4. Ikegami Shuho
Sunny Autumn Day
Pair of six-fold screens, color on silk
173.0×408.5 each screen dated 1915
exhibited in the 9th Monbusho Bijutsu Tenrankai (Ministry of Education Art Exhibition)
5. Takatori Wakanari
Styles of the Four Literary Men
Set of four hanging scrolls, color on silk
146.0×56.6 each dated 1915
exhibited in the 9th Monbusho Bijutsu Tenrankai (Ministry of Education Art Exhibition) [the third prize]
6. Hirafuku Hyakusui
Scenes of Morning Dew
Pair of six-fold screens, color on silk
168.7×361.2 each screen dated 1915
exhibited in the 9th Monbusho Bijutsu Tenrankai (Ministry of Education Art Exhibition) [prize]
7. Komuro Suiun
Spring and Autumn Gardens
Pair of hanging scrolls, color on silk
192.7×67.2 each dated 1919
exhibited in the 1st Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)
8. Sagawa Kakoku
Scenes of Summer Mountain, Cold Mountain, and Bleak Cliff
Set of three hanging scrolls, ink on silk
246.0×74.8 each dated 1920
exhibited in the 2nd Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)
9. Fukuda Heihachiro
Carps
Color on silk, 160.3×232.0 each dated 1921
exhibited in the 3rd Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts) [the highest prize]
10. Kawamura Manshu
Two Rainy Scenes
Pair of hanging scrolls, color on silk
84.0×114.4 each dated 1922
exhibited in the 4th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)
11. Kawai Gyokudo
After the Rain
Hanging scroll, color on silk
95.1×176.0 dated 1924
exhibited in the 5th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)
12. Yamaguchi Hoshun
Nachi Mountain, One of the Three Main Shrines of Kumano
Hanging scroll, color on silk
243.5×134.5 dated 1926
exhibited in the 7th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts) [the highest prize]
13. Uda Tekison
Within a Ravine
Two-fold screen, color on silk
194.5×179.0 dated 1927
exhibited in the 8th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)
14. Tsuchida Bakusen
Poppies
Pair of hanging scrolls, color on silk
161.0×106.2 each dated 1929
exhibited in the 10th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)
15. Nakagawa Kozan
Sunny Summer Scenery
Hanging scroll, ink on silk
249.2×151.5 dated 1930
exhibited in the 11th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)
16. Nishimura Goun
Autumn Eggplants and Foxes
Hanging scroll, color on silk
163.5×201.0 dated 1932
exhibited in the 13th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)
17. Kawamura Manshu
Mount Ari in May
Hanging scroll, color on silk
71.0×86.7 dated 1933
exhibited in the 14th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)
18. Hashimoto Kansetsu
Poetry of Each Passing Day
Hanging scroll, color on silk
166.5×191.5 dated 1934
exhibited in the 15th Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts)

On the Occasion of this Exhibition

This museum was opened to the public on November 3rd, 1993, and is attaining our 12th year since its opening. Since then, we have organized 37 curatorial exhibitions, along with 9 special exhibitions, totaling to 46, mainly systematically introducing our Museum collection and other art items related to the Imperial Court, according to certain themes in each exhibition. Among them, 20 of the exhibitions focused on modern Japanese art and crafts since the Meiji era, but the paintings introduced in these exhibitions were mainly created during the Meiji era. The only exception is the 15th exhibition titled

“The Age of Taikan Yokoyama 1920s-40s” that was planned to introduce all of the works in our collection by the great Nihonga (Japanese painting) artist, Yokoyama Taikan, held in March, 1997. All of the other exhibitions introduced works by Nihonga painters of the traditional, conservative schools such as Nihon Bijutsu Kyokai (Japan Art Association), or by the oil painters of the so called “old school” Meiji Bijutsukai (Meiji Fine Arts Society). Of course, we often combined these with art works of the Edo period or earlier. For example, we often added Nihonga or oil paintings created during the Taisho or early Showa eras to exhibitions with themes such as animal expressions within Japanese art, etc. However, we had never planned an exhibition on the modern Japanese paintings of the Taisho to Showa eras in our collection.

The first reason for this is, as I wrote in my essay titled ‘A Collection of a New traditional Beauty? Modern Art of the Sannomaru Shōzōkan’ within the catalogue of 300 selected masterpieces from our collection titled “New Edition Grace, Beauty, and Ingenuity masterpieces of the Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shōzōkan, 2003”, Vol.2, that the percentage of works of the Meiji era conservative traditional school painters among our modern Japanese paintings is overwhelmingly large, and also because they were continuously in obscurity, not valued among art history for a long time. We considered it to be meaningful to revalue and introduce them from a contemporary view as early as possible, and carried this out repeatedly, giving this the highest priority.

The second reason is related to the first, that though there are superior paintings from the Taisho to early Showa eras in our collection, they are only a small percentage among the entire collection, and were not necessarily collected systematically, and therefore makes it difficult to introduce them under a certain exhibition theme. During the Meiji era, the Imperial Court maintained a strong relationship with the Nihon Bijutsu Kyokai, and therefore either the Emperor or Empress visited the Kyokai exhibitions or sent a chamberlain to them since the spring of 1888 when these exhibitions were earnestly carried out. A large number of paintings, “okimono” ornaments, and craft works were purchased in amazing quantities by the Court and the Imperial Household Ministry as daily furniture and interior decorations, creating a substantial collection in both quality and quantity. However, after this collection was completed, the Imperial Court no longer purchased paintings during the Taisho and Showa periods, in such large quantities such as the Meiji period. Therefore, it would not be difficult to just select and exhibit fine quality paintings from the Taisho to early Showa periods, like an ordinary “masterpiece exhibition” simply aiming for many visitors that could be done at any other art museum. However, this would infringe our museum’s policy on exhibitions, considering them as opportunities to show the results of research

Ohkuma Toshiyuki

Head Curator, The Museum of the Imperial Collections, Tokyo

and investigation, unlike many other Japanese museums that aim for profits.

Though these basic problems exist, I decided to focus mainly on the Taisho to early Showa paintings in my last opportunity to plan and carry out an exhibition at this Museum, because of the following reasons. That is, since I wrote the mentioned ‘A Collection of a New traditional Beauty? Modern Art of the Sannomaru Shōzōkan’, my continuing research showed that there was a need to correct what I formerly wrote. It is true as I wrote that the manner of the Imperial Court collecting contemporary art works basically changed since the Taisho era. In this period, the Nihonga painters of the Nihon Bijutsu Kyokai began to question their own reason for existence as conservative traditionalists, and the talented young and middle standing artists of the Kyokai left this association that obstructed unique creative expressions, and began to shift their exhibits mainly to the Monbusho Bijutsu Tenrankai (Bunten, Ministry of Education Art Exhibition), established in 1907. Around the time this was reorganized into the Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Teiten, Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts) in 1919, the Imperial Court and the Imperial Household Ministry totally refrained from purchasing Nihonga works from the Nihon Bijutsu Kyokai, after the talented painters had all left and shifted to Teiten. This was done by the judgment that it would be more worthy to select and purchase works exhibited in governmental exhibitions which the artists exhibited pouring most of their powers into, rather to collect clearly poor works by habit. However, after detailed analysis and consideration, there are many out of date and trivial works that are difficult to understand why they were purchased before and from the governmental exhibitions such as Teikoku Bijutsu-in exhibitions. Furthermore, at least among the early Taisho era Monbusho Bijutsu Tenrankai exhibitions, documents show that there was a trend to purchase old school Nihonga in large quantities in the early Taisho era, though not so much as from the Nihon Bijutsu Kyokai exhibitions during the Meiji era. There are also examples of purchasing Nihonga, oil paintings and craft works that were not valued at all at the exhibitions, even in the Showa era Teikoku Bijutsu-in Tenrankai.

Hereby, I would like to consider whether the reason of purchasing works in quantity from the Monbusho Bijutsu Tenrankai during the early Taisho era, was the same as that during the Meiji era? Furthermore, when was it that the Court clearly began to purchase selected works that the artist poured his efforts within, from governmental exhibitions? I considered it to be too irresponsible to finish my work at this Museum without attaining an answer to this matter, for one that has continuously researched on the relationship between modern Japanese art history and the Imperial Court. Therefore, in this exhibition, we will introduce the paintings among the Taisho and early Showa eras in our collection that were exhibited in governmental exhibitions, and reconsider their significance among art history. Of course under this theme, master works such as Uemura Shoen’s beautiful “Snow, Moon, flowers”, which was a piece commissioned from the Court, and has not been shown to the public very often, will be omitted from the list. However, I hope that the exhibition of the master works of the Taisho to early Showa periods that will not be shown this time, will be the work of my successor.



Masterpieces and Conversation Pieces in the Governmental Exhibitions

—Paintings and Craft Works of the Taisho and Early Showa Periods

July 23 (sat) — September 25(sun) 2005

Foreword

The Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shozokan has systematically introduced our Meiji era paintings in the "Reappraisal of Meiji Art" series of 5 exhibitions from 1995-2001, but we have not had the opportunity to show our Nihonga (Japanese Paintings) and oil paintings (western paintings) from the Taisho to early Showa periods.

Thereby, we are now introducing selected paintings of the Taisho to early Showa periods within our collection in this exhibition titled "Masterpieces and Conversation Pieces in the Governmental Exhibitions". All of the pieces selected were exhibited and received high appraisal or were topics of conversation in governmental art exhibitions called either the Mombusho Bijutsu Tenrankai (Bunten, Ministry of Education Art Exhibition), or the Teikoku Bijutsu-in Tenrankai (Teiten, Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts) which succeeded the former. They were ranked as Incentive purchased pieces during the Tokyo exhibition (these exhibitions often travel to various other places), and were added to the Imperial Court collection, and passed down to the present day.

Furthermore, we will also show the various craftworks that were exhibited in these governmental exhibitions.

We hope our visitors will be able to experience the essence of Modern Japanese Art selected by the Imperial Court of the time, and succeeded by our Museum.

July 2005

The Museum of the Imperial Collections, Tokyo,
Sannomaru Shōzōkan

The Museum of the Imperial Collections, Tokyo, Sannomaru Shōzōkan