

華やぐ
国の花



国の花、華やぐ

宮内庁三の丸尚蔵館

会期／平成二十一年三月二十八日(土)―六月十四日(日)

第一期 三月二十八日(土)―四月十九日(日)

第二期 四月二十五日(土)―五月十七日(日)

第三期 五月二十三日(土)―六月十四日(日)

目次

| | |
|-----|------------------------|
| 3 | ごあいさつ |
| 4 | 国の花、華やぐ |
| 9 | 図版 桜と菊、芳しく |
| 25 | 図版 季節の花、様々に |
| 72 | 児玉希望と琳派 —— 《四季草花図》を通して |
| 75 | 作品解説 |
| 88 | 作品リスト |
| v | Exhibition List |
| iii | Foreword |

凡例

- 一、本図録は、平成二十一年三月二十八日(土)から六月十四日(日)を会期とする展覧会「国の花、華やぐ」の解説図録である。
- 一、図録に掲載する図版の番号は、展示番号と一致する。
- 一、会期中、展示替を行う。
- 一、作品解説に記載する寸法は、特に記載のない限り、縦(奥行)×横(幅)×高で、単位はcmである。
- 一、本展覧会の展示作品のうち、作品番号11・16・32・34・42と45は用度課所管、他は全て三の丸尚蔵館所管の作品である。
- 一、本展覧会の企画は、三の丸尚蔵館学芸室主任研究官・太田彩が行い、同研究員・松谷芙美が補佐した。また、4と8頁の概説は太田、72と74頁の概説は松谷が執筆し、作品解説は、1と4・13・14・15・22・23・31・40と43・47を太田、5・6・8・10・12・18・21・24・30・33・35・36・45を同研究員・岡本隆志、7・9・11・16・20・25・26・37・46を同研究員・五味聖、17・19・27・28・39・48・49を同研究員・斉藤全人、29・32・34・38・44・50を松谷が分担執筆した。
- 一、図録掲載の写真は、岩村孝、本城克彦(株式会社 便利堂)の撮影による。その他、宮内庁総務課、大阪市立美術館より提供を受けた。

ごあいさつ

四季に恵まれたわが国では、古くより、その美しい自然が人々の豊かな感性によって生活の中に様々に取り入れられてきました。その中でも、四季それぞれにわかるがわる咲いては散りゆく花々は、その美しい色彩や芳しい香りが人々を和ませ、また自然な華やかさを醸し出す存在でした。それ故、様々な意匠に写し創られて、私たちの周囲を飾ることとなり、特に慶事には欠かすことのできない存在にもなりました。

そうした多くの花々の中でも、特に愛でられた花がいくつかありますが、一年の中で最も心地よく過ごしやすい春と秋、その代表的な花である桜と菊は、日本を代表する花でもあります。

この春、天皇后両陛下は御結婚五十年を迎えられます。昭和三十四年四月十日に御結婚になった両陛下が、同月十二日の御内宴の日、昭和天皇、香淳皇后と共に記念撮影に臨まれた折、その背景に飾られたのは満開の桜と菊が描かれた屏風「国之華」でした。今回の展覧会では、この屏風に描かれる桜と菊を意匠とした作品を中心に、四季折々の花々の様々な表情とその表現を紹介します。両陛下御結婚五十年、そして御即位二十年の記念すべきこの年、当庁所蔵の作品を通してわが国の美しい花々の表現を楽しんでいただくと共に、皆様とその慶びをお祝いできれば幸いです。

平成二十一年三月

宮内庁三の丸尚蔵館

宮内庁三の丸尚蔵館所蔵 出品作品一覧 (第49回 国の花, 華やぐ)

| 作品番号 | 作品名 | 作者名 | 員数 | 時代 | ページ |
|------|-----------------------------|-----------|------------|-----------------|----------|
| 1 | 国之華 | 池上秀敏 | 六曲一双 | 大正13年(1924) | p. 10-13 |
| 2 | 桜図屏風 | 跡見玉枝 | 二曲一隻 | 昭和7年(1932) | p. 14 |
| 3 | 緋桜図 | 瀧和亭 | 一幅 | 明治初期(19世紀) | p. 15-16 |
| 4 | 旭日桜花図 | 宇治橋春年 | 一幅 | 大正14年(1925) | p. 17 |
| 5 | 桜図七宝花瓶 | 壽川惣助 | 一對 | 明治43年頃(1910頃) | p. 18 |
| 6 | 銀朧銀矧分桜花文菓子鉢 | 黒川栄勝 | 一点 | 明治26年(1893) | p. 18 |
| 7 | 彫金写真立(鳳凰菊文蒔絵飾棚附属棚飾品) | 清水南山、鈴木美彦 | 一對 | 昭和3年(1928) | p. 19 |
| 8 | 籠に菊花文文房具 (鳳凰菊文蒔絵飾棚附属棚飾品) | 安藤重壽 | 三点(一具のうち) | 昭和3年(1928) | p. 19 |
| 9 | 菊蒔絵硯箱 (鳳凰菊文蒔絵飾棚附属棚飾品) | 赤塚自得 | 一点 | 昭和3年(1928) | p. 20 |
| 10 | 菊折枝置物 | 大島如雲 | 一点 | 昭和3年(1928) | p. 21 |
| 11 | 菊花形燭台 | | 一對 | 明治22年頃(1889頃) | p. 22 |
| 12 | 文乃友 | 諏訪蘇山(二代) | 三点(一具のうち) | 大正13年(1924) | p. 23 |
| 13 | 菊花図 | 横山大観 | 一幅 | 昭和3年(1928) | p. 24 |
| 14-1 | 水仙図額 | 野口幽谷 | 一面 | 明治17年(1884) | p. 26 |
| 14-2 | 桜に目白図額 | 川端玉章 | 一面 | 明治17年(1884) | p. 27 |
| 14-3 | 桜に金鶏図額 | 荒木寛敏 | 一面 | 明治17年(1884) | p. 27 |
| 14-4 | 藤牡丹図額 | 荒木寛敏 | 一面 | 明治17年(1884) | p. 26 |
| 14-5 | 葉鶏頭露草図額 | 大庭学僊 | 一面 | 明治17年(1884) | p. 26 |
| 15-1 | 牡丹図衝立 | 大庭学僊 | 一基 | 明治20年前後(1887前後) | p. 28 |
| 15-2 | 花籠図衝立 | 大庭学僊 | 一基 | 明治20年前後(1887前後) | p. 28 |
| 16 | 水仙置物 | 安藤緑山 | 一点 | 大正期(20世紀) | p. 29 |
| 17 | 梅花図 | 安田鞞彦 | 一幅 | 昭和30~40年代 | p. 30 |
| 18 | 古稀彩春魁花瓶 | 清水六兵衛(六代) | 一点 | 昭和51年(1976) | p. 30-31 |
| 19 | 紅梅に鶯図 | 野沢如洋 | 一幅 | 昭和11年(1936) | p. 31 |
| 20 | 椿置物 | 安藤緑山 | 一点 | 大正期(20世紀) | p. 32 |
| 21 | 色絵丸文白椿茶碗 | 楠部彌弍 | 一点 | 昭和46年(1971) | p. 32 |
| 22 | 桜梅桃季図 | 結城素明 | 二幅(三幅対のうち) | 大正8年(1919) | p. 33 |
| 23 | 藤花図 | 大河内正質 | 一幅 | 明治12年(1879) | p. 34 |
| 24 | 仁清写藤花図茶壺 | 清水六兵衛(五代) | 一点 | 昭和9年(1934) | p. 35 |
| 25 | 山吹蒔絵硯箱 | | 一点 | 明治22年頃(1889頃) | p. 36 |

| | | | | | |
|------|------------|----------------------|------------|---------------|----------|
| 26 | 牡丹花浮彫花瓶 | 平田重光 | 一對のうち | 明治39年頃（1906頃） | p. 36 |
| 27 | 虞美人草 | 竹内栖鳳 | 一幅 | 大正期（20世紀） | p. 37 |
| 28 | 罌粟図 | 土田麦僊 | 対幅 | 昭和4年（1929） | p. 38-39 |
| 29 | 瑞彩 | | 三帖のうち | 大正13年（1924） | p. 40-41 |
| 29-1 | 雪山の石楠花 | 石崎光瑠 | 一面 | 大正13年（1924） | p. 40 |
| 29-2 | 瑞香満瓶 | 山元春拳 | 一面 | 大正13年（1924） | p. 40 |
| 29-3 | 燕子花 | 平田松堂 | 一面 | 大正13年（1924） | p. 41 |
| 29-4 | 鳳仙花 | 吉田秋光 | 一面 | 大正13年（1924） | p. 41 |
| 30 | 蜻蛉河骨図香炉 | 川出柴太郎 | 一点 | 明治39年（1906） | p. 42 |
| 31 | 凌霄花 | 川合玉堂 | 一幅 | 昭和30年代 | p. 42 |
| 32 | 百日紅に尾長鳥 | 芝景川 | 一幅 | 大正6年（1917） | p. 43 |
| 33 | 向日葵蠟螂図七宝花瓶 | 安藤七宝店 | 一点 | 明治30～40年代 | p. 44 |
| 34 | 背戸の秋 | 伊藤綾春 | 一幅 | 大正8年頃（1919頃） | p. 45 |
| 35 | 仁清写芙蓉平茶碗 | 永楽即全 | 一点 | 昭和47年（1972） | p. 46 |
| 36 | 仁清写黒蘭茶碗 | 永楽即全 | 一点 | 昭和44年（1969） | p. 47 |
| 37 | 西洋蘭置物 | 奥田浩堂 | 一点 | 昭和10年代 | p. 47 |
| 38 | 鶏冠花 | 東原方僊 | 二曲一隻 | 大正7年（1918） | p. 48 |
| 39 | 秋草図 | 野口小蕙 | 一幅 | 明治30年代 | p. 49 |
| 40 | 花卉図 | | 一幅 | 江戸時代（18～19世紀） | p. 50 |
| 41 | 春花生花図 | 狩野玉円 | 一幅 | 江戸時代（19世紀） | p. 51 |
| 42 | 百花花籠図 | 瀧和亭 | 一幅 | 明治時代（19世紀） | p. 52-55 |
| 43 | 草花図綴織壁掛 | 川島甚兵衛（二代） 原画－川端玉章 | 一面 | 明治44年（1911） | p. 56-57 |
| 44 | 四季草花図 | 荒木寛敏 | 対幅 | 明治40年（1907） | p. 58-61 |
| 45 | 四季花卉図花瓶 | 精磁会社 | 一点 | 明治23年（1890） | p. 62 |
| 46 | 四季草花図蒔絵硯箱 | 西村彦兵衛（八代） | 一点 | 昭和3年（1928） | p. 63 |
| 47 | 百花模様刺繍卓被 | 飯田新七（四代） | 一枚 | 大正期（20世紀） | p. 64-65 |
| 48 | 春秋草花図 | 小室翠雲 | 二幅（三幅対のうち） | 大正期（20世紀） | p. 66 |
| 49 | 春庭秋圃 | 小室翠雲 | 対幅 | 大正8年（1919） | p. 67 |
| 50 | 四季草花図 | 児玉希望 | 六曲一双 | 昭和11年（1936） | p. 68-71 |

国の花、華やぐ

狭い国土ながらわが国は四季に恵まれ、古来より人々はその春夏秋冬に移ろいゆく自然の美しさを愛で、生活の中に取り入れて、豊かな文化を創り上げてきた。特に、色とりどり、形とりどり、香とりどりに咲き競う様々な花々は、身を飾る、身の回りを飾ることににおいては格好の素材であった。これまでに、一体どれほどの花々が意匠化されてきたことか。身近な花は、誰であっても、それぞれに親しむことが出来るもの。人々の心に安らぎと希望を与える花々は、個人個人にも、そして多くの人々に支えられるわが国にも、眼に映る華やかさばかりでなく、心に華やぎをもたらしてきたとも言えよう。

昭和三十四年四月十日、両陛下御結婚のこの日、暖かい春の日差しの中、お堀沿いに連なる桜の木々は、はらはらと花びらを舞わせながら、お二人の馬車列を祝福した。そして、同十二日の御内宴の折、その場には桜と菊を描いた「国之華」(作品番号1)という華麗な屏風が飾られていた(挿図1)。

華やぎの場に相応しい花々―御結婚五十年を迎えられた両陛下のお慶びをお祝いして、この度の展覧会では、わが国を様々に飾り、豊かにしてきた花々の意匠を、近代の作品を中心に取り上げた。その名の通り、日本を代表する花・桜と菊を金地の画面一杯に描いた「国之華」は、皇室のお祝いや国賓の折に、宮殿を飾ってきた代表的な屏風である。本展では、この屏風、そして桜と菊を中心にしなながら、装飾としての花の意匠について紹介していきたいと思う。

一、花の意匠―小史

花の意匠は、美術的な作品の造形が始まった早い時期から様々に取り入れられている。しかし、それらは蓮華文、宝相華文のような仏教と共に大陸から渡来してきた意匠が主体であった。その後の日本美術に大きな影響を及ぼした正倉院宝物においても、染織品や調度の品々に見られる意匠は、唐花を中心として、西域の影響を受けた中国・唐の文化で培われ、文様化したものが主流である。とは言え、そうした美しい装飾性を学んだ後、次の時代にはわが国らしい意匠を、わが国の美しい自然の中から見出して装飾に取り入れ、現代に至るまで展開してきたのである。

われわれ日本人が、自然を愛でてその風情に心を寄せるようになったの

は、和歌等の歌に心情を託すようになったことの影響が大きいであろう。移ろいゆく季節の景色の中に細やかな視点が働いて情趣をとらえるという、豊かな心の眼によって、その美しさが形に表されることとなったのである。絵画作品は、わが国の伝統的絵画様式として継承され続ける「やまと絵」(後絵、大和絵)に、また工芸作品では平安中後期に急速に発展する蒔絵や螺鈿によって、日本らしい花の意匠が表されていたことを遺品から知ることが出来る。またその華麗さを競った宮廷の女房装束においても、美しい花の意匠がふんだんに用いられていたであろうことが、史料の記述から容易に想像できる。

やまと絵の発展に重要な役割を果たしたのが、藤原道長(九六六―一〇二七)の頃を中心に花開いた王朝文化において制作された「屏風歌」である。長保元年(九九九)十一月、道長の娘・彰子(上東門院)の入内に際し、その調度としてやまと絵屏風が制作されたことは、『権記』(藤原行成日記)や『小右記』(藤原実資日記)、『栄花物語』にその様子が記述される。また『公任卿集』に収載されるこの時の和歌より、この屏風には花鳥が表現され、松に梅花や松にかかる藤などによつて季節感が表されていることから、四季の移り変わりを表した四季絵、あるいは十二月の風物を表した月次絵ではなかつたかと推察される。さらに、長保三年十月九日、一条天皇の生母であり、道長の姉にあたる東三条院の四十賀の際には、十二月を四季に分けて四隻の屏風を制作している。これらには、桜、菖蒲、菊などの花や樹木の描写によつて、豊かな自然感が表されていた。

そして、やまと絵屏風にとつて重要な存在が、現在まで継承されている大嘗会悠紀王基屏風である。悠紀地方、王基地方に選ばれた土地について、四季と名所で詠まれた和歌に基づいて描かれるその画面には、その季節感を表すものとして花木は欠かすことのできない題材であった。

このように、四季絵、または月次絵、そして名所絵に欠かせないものとして、人々の身近に咲く花々は、その画面にまさに花を添える存在として描かれていたのである。こうした自然描写における花の表現は、絵巻物の中にも豊かに表されている。鎌倉時代後期の絵巻の名品「春日権現験記絵」(当館蔵)の巻第五第二段には、藤原俊盛の邸宅の庭が描かれるが、ここに集う鳥たちと共に、梅や桃、薔薇に躑躅といった花木は、その愛らしい姿と温かな色彩で、子供たちが無邪気に興じる情景に、より長閑な穏やかさと華やかさを添えている(挿図2)。平安後期から鎌倉時代の絵巻における自然描写の豊かさとその美しさは、四季の美しい情景に恵まれたわれわれ日本人の繊細でたおやかな感性が生み出した誇るべき意匠と言っても過言

挿図1 昭和34年4月12日 両陛下御結婚後の御内宴の日、「国之華」の前で昭和天皇、香淳皇后とご一緒に。
(左は常陸宮義仁親王殿下、右は妹の島津貴子様)

ではなからう。

しかし、これらの花たちは、その絵の主題ではなく、あくまでも添景として花を添えていた。彼らが主題となるのは、室町時代以降のことである。その変化に大きな影響を与えたのは、やはり中国文化の影響であった。南北朝の頃から渡来した禅僧や院体画の影響を受け、花の描写は、より際立って華やかさを増す。鳥と共に花を主題とする花鳥図が描かれ始め、さらにそれらは四季を表す図様とも融合して屏風、さらには障壁画などの大画面へも展開していった。この時期の花の描写は、雪舟ら漢画系の作品では中国花鳥画の影響を受けて、中国古来より吉祥図様に描かれてきた牡丹や椿、梅や蓮花、薔薇といった花々を描くが、これらは主題的には型にはまったものとも言える。それに対し、やまと絵を発展させた狩野派らによる作品では、春夏では梅や牡丹と共に、桜や躑躅、さらに蒲公英や堇といった野草まで、秋冬では椿と菊に加えて、竜胆や水葵など、和漢を融合させたモチーフが色彩豊かに描かれている。そして、こうしたわが国の四季感に根ざした身近な花々の描写の方が、以後も多くの人々の心を捕らえ、その表現により豊かな感性を息づかせている。

それは、桃山から江戸前期にかけて狩野派や長谷川派、海北派らによって描かれた大寺院や城郭の障壁画においても、金箔地に桜の大樹をはじめとして、日本の四季の花々が堂々と描かれて荘厳な空間を飾っている点でも看取されることであろう。さらに、江戸前期には俵屋宗達が出て、意匠においては素材を斬新にとらえて新たな展開を促がした。宗達の作品とは、大きく宗達様式を継承した宗達派画師までを含めてとらえることになるが、宗達は身近な様々な花の一つ一つに焦点をあてて、それぞれを主題として意匠化したことに特徴がある。金箔地に様々な身近な四季の草花を一種類、あるいは二〜三種類、一株ごとに描き配した四季草花図屏風は、まるで小さな花壇にきれいに植栽されてその花壇が並んでいるかのようになり、あるいは花瓶か花籠に生けられるために束ねられたかのように描き、四季の楽園のような世界を描いた至極装飾的な作品である。また、芥子、藤袴だけで画面を装飾的に構成した屏風などはそれまでの絵師にはない新たな発想で、こうした作品が同時代から後世の画師や工芸家に与えた影響は非常に大きかった。

ところで、江戸時代に入って花の意匠が多様化するのには、前述してきた変遷に加え、室内に花を飾り鑑賞する立花が室町中頃から近世にかけて盛んになったこと、また、文学や芸能の発展においてそれらに関連した意匠も発展し、その中に花を主題として取り上げるものが少なくなかったことの影響も大きかった。さらに、江戸前期には園芸や博物学の普及、拡大によって、花の



挿図2 「春日権現験記絵」巻第五 第二段

栽培にも大きな関心が集っている。

特に後水尾天皇を中心とした宮廷における立花については、その様子が『隔冥記』『泰重卿記』等の記事から知られるが、七夕の立花会を始め、禁中大立花会などの立花会が盛んに行われている。宮中の立花会が花道の隆盛と普及に大きな影響を与えたことはもちろんのこと、これに関わる人々の花への関心を深め、またそのための栽培技術が高まったことも間違いなさであろう。宮廷のみならず、武家や町方へも、花への関心、花を飾ることへの意識の変革を促したと考えられる。また一方では、園芸や博物学の影響は將軍にまで及び、二代將軍秀忠は名花を集めて吹上に花壇を造園させ、八代將軍吉宗は積極的に桜を植樹した。

江戸時代前期にはこうした背景のもと、花に関わる図譜が拡大、普及すると共に、花の図絵制作の拡大、園芸植物の種類の拡大、そしてその意匠の多様化が互いに影響しあつて、さらに豊かな花との暮らしが、人々の生活に定着していったのである。

二、四季草花図と百花図

花への意識とその意匠化が拡大した江戸時代、およそ三百五十年にも及ぶ長き間にその文化は多様な展開を遂げた。その中で花の絵に焦点を絞って考えて見た時、その図様や表現に挑んだ多くの画師の多彩な作品に驚かされるが、その中でも多くの花を一堂に描く作品について考察を加えておきたい。

これらの作品は、「四季草花図」「花卉図」「百花図」などと呼ばれてきているが、あまり名称に統一性がない。要するに、四季にこだわらず、一面面に四季のわが国の花々を描くもので、この展覧会では作品番号40以降の作品がこれに関連する。特に、大きな花籠等に様々な草花、花木を飾り生けた図様（作品番号40・41・42）は、十八世紀から明治前期を含む十九世紀に

かけて流行した華やかな花の図様であることがとても興味深い。

こうした花籠や釣花籠に多彩な花を生けた図について論じられる時、必ず柳沢淇園（一七〇四〜五八）が語られる。淇園は柳沢藩邸において儒学をはじめ、文芸、武術などのエリート教育を受け、後に大和郡山藩の重臣を務めた人物ながら、池大雅に画法を指導するほどに画才にも優れていた。祇園南海、彭城百川らと共に、日本文人画の先駆とされる。その淇園の作品には、中国風の花器に花や果物を飾り入れた図が多く、彼自身「絵は唐絵を学ぶべし」とその著に記しているように、文人思想と同時に、中国画の影響を強く受けていることは明確である。淇園の作品の中で、ここで話題とする図様と関わりがあるのは、ベルリン東洋美術館に所蔵される「花卉図」（掛幅装、絹本着色、一二五・〇×四〇・二）で、濃紺地に牡丹を中心にして藤、桜、海棠、百合、躑躅、菊などの花木が花籠から溢れて画面一杯に描かれ、その間に蝶や蜻蛉が配される。それは、四季の季節感にこだわることなく、美しい花々を写実的に、細密に描いた装飾性の高い作品で、淇園の作品の中でも異彩を放つ。しかし、この淇園の作品に先行するこうした図様の作品は意外に少なく、現存作品では、故宮博物院に所蔵される徐熙筆と伝えられる「玉堂富貴図」があげられる。これは背景を青色地とし、牡丹、木蓮などの花木を全株の形で、画面下部には珍石と錦鶏を配して描くものである。これが徐熙の作品であるか否か、制作年代は何時かという問題とはもかく、中国画を学ぶべきとした淇園の管見にこうした作品があったことは考えられる。また、床に掛けるようなあまり大きな画面ではない作品であれば、室町期、唐物として珍重された作品の中に籠に花や果物を飾った絵は少なくはない。MOA美術館に所蔵される伝銭選の「花籠図」のように、様々な花の折れ枝を持ち手のついた目の粗い籠に入れたような愛らしい作品も遺されている。しかし、淇園の「花卉図」は、日本の花が描かれていることに注目したい。中国画では、画題にもある「玉堂富貴」の牡丹、木蓮、海棠や、蓮花、芙蓉、梅、蘭、菊、薔薇といった吉祥との関わりでとらえられる花の描写が中心である。が、淇園のこの「花卉図」には藤、桜、山吹、朝顔といったむしろ日本で好まれた花が多く描かれている。

また、花籠に花をあしらうという点から考えれば、わが国には淇園以前に「花車図」と呼ばれる図様があった。この図の早い遺例は、真正極楽寺所蔵の六曲一双の屏風で、江戸時代、十七世紀前半のものと考えられている。この他に、狩野探幽の頃の制作となる名古屋城上落殿の杉戸や、狩野探信（一六五三〜一七一八）による六曲一双の屏風があり、また延宝度の内裏造営では、女御御殿の襖と本院御所の杉戸に狩野洞雲（二六二五〜九四）が描

いた「花車」図があつたことが『古画備考』の記載から知られるなど、江戸時代前期に狩野派によって描かれていた図様であることが判る。さらに、木村探元（一六七九〜一七六七）の『三暁庵雜誌』には、島津家久（一五七六〜一六三八）が將軍家光に参内した折に拝領し、島津綱貴（一六五〇〜一七〇四）に伝わっていた狩野元信（一四七七〜一五五九）による「花車の御屏風」が存在していた旨が記されている。この元信が描いたとされる屏風は確認できないので、その図様が現存の狩野派による作品と同様のものなのかどうかは判らない。しかし、先の『古画備考』の記述と共に、少なくとも十七世紀末、十八世紀初めには花車が画題として存在していたのである。しかし花車という言葉の語源自身が不詳で、中国・天宝年間（七一三〜七五六）の遺事を綴った『開元天寶遺事』に出てくる「移春檻（美麗な花木を箱に植え、車輪をつけて移し置くもの）」との関連も指摘されてはいるが、明確ではない。しかし、前述したように、室町から盛んになった立花がさらに発展して江戸前期に宮廷を中心に隆盛し、立花会のために多くの花が献じられた様子を想像すると、京の町中を美しい花々が運ばれていく様子が人々の目をひき、こうした作品に描かれることになったとも考えられよう。名古屋城杉戸の花車図が花桶図と共に描かれるが、この二つの意匠は時期をほぼ同じくする桂離宮と修学院離宮の引手、釘隠しに用いられている。花桶もまた、立花に用いる花材を持ち運び、仮に置いておくために用いられるものでもある。宮中や公家の間で盛んとなる立花に関して、こうした意匠が生まれてくることは十分に考えられよう。現存の「花車図」は、引車に大きな花籠などの花器に花木を生けたものに乗せた図様で、花の種類は、牡丹、菊、藤、桜、紫陽花など、四季様々な花に及ぶ。こうした十七世紀に華やかさを増した花の飾り方、花への意識を受けて、淇園らの時代が展開していったことを踏まえておきたい。

淇園の後、こうした様々な花を生け飾った絵を描いた作品が、司馬江漢（二七四七〜一八一八）の「生花図」（府中市美術館蔵、絹本着色、一五四・五×六八・四）である。十八世紀の画壇に大きな影響を及ぼした沈南蘋の画風を学んで活躍した安永〜天明年間（一七七二〜一八九）頃の作品と考えられている色彩鮮やかな作品である。飾り紐で吊られたガラス製の釣花瓶に、牡丹、燕子花、紫陽花、ギボウシ、芥子、薔薇、海棠などの色とりどりの花が生けられる大作である。この作品については、平成十七年に府中市美術館において「百花の絵」という展覧会が開催された際、その図録に詳細な考察が加えられている。この考察で注目されているのは、画風における南蘋派の画法と共に、その構図、特に花の構成法において、当時、羅漢寺にあつたファン・

ロイエンの花鳥図からの影響である。ファン・ロイエンの花鳥図とは、享保七年（一七二二）、將軍吉宗が長崎奉行を通じてオランダに注文し、四年後に到着した五点の絵画のうちの一点で、幕末まで本所の羅漢寺に所在していた作品である。残念ながらこの作品自身は損傷が激しくなつて失われてしまったが、寛政八年（一七九六）に石川大浪・孟高兄弟が模写した作品（秋田県立近代美術館蔵）と谷文晁（一七六三〜一八四二）の模写図（神戸市立博物館蔵）が残っている。この十七世紀オランダ絵画が、多くの画家たちの刺激となつたであろうことは、すでに論じられてきた所である。

そして、ロイエンの花鳥図に文晁が注目し、その模写を行ったことも大きかった。文晁と交流のあつた画師たちが多く花の描写に挑んでいるが、渡辺華山（一七九三〜一八四二）の門下である椿椿山（一八〇一〜一五四）が描いた「玉堂富貴・遊蝶・藻魚図」（天保十一年、泉屋博古館蔵）の中幅、「玉堂富貴図」もまた釣花瓶に溢れんばかりの花々を描く。画中に自題で「玉堂富貴」とあり、吉祥の意味が込められていることは明確で、それを示す牡丹、白木蓮、海棠が大きく描かれ、さらに藤や躑躅が加わっている。左右に春の気配漂う二図を伴い、穏やかな安らいだ春の情趣でまとめた本図は、文晁、華山を通して学んだ花図に、椿山自身の感性をもつて考案された独自の作品ともなっている。

十八世紀以降、南蘋派の影響を強く受けて様々なタイプの画師が活躍する中、花の描写に関しては、特に構図、描法のいずれからも、それまでの伝統と新風が混在しながらも新たな構図の発想と継承があつたとも言えよう。

その一つの作例として、作品番号40の「花卉図」がある。作者は不明ではあるが、十八世紀末から十九世紀前半の作品と考えられる。右手前に朱漆台に細首の瓶を置い

て蘭を立てる点は中国風で、淇園らの文人画の構図の影響が感じられるが、画風としては明らかに南蘋派を学んだ画師によるものである。そして竹籠に溢れんばかりに飾られた花々は、桜、菊、芍薬、百合、芙蓉、水仙、紫陽花、朝顔、藤など、ありとあらゆる日本に咲く四季の花々の折枝である。

その一方で、作品番号41のような狩野派画師による作品もある。中国風の古銅釣花瓶に白と紫の藤花を生け、その右奥には花台の上に大きな花籠を据え、牡丹と桜、山吹を生ける。その手前に蒲公英と菫、スギナを床置きするのは愛らしい。一見、古銅花瓶と牡丹が目に入るために中国的かと思うが、花の種類やその生け方の優しさには、日本人による感性が強く感じられよう。花車図の伝統をもつ狩野派の画師による作品であるが、花車に載せられた花籠図、そして中国画の影響を受けつつ江戸中期以降の文人画の中で育った花の図への意識が共に看守される。そして、江戸後期のこうした花図には、安政度内裏造営の際、円山四条派を学び、また文人とも通じて重きをなした鈴木百年（一八二五〜九二）による花籠図（挿図3）が参内殿の杉戸に描かれる他、常御殿の杉戸にも花籠図が、また花御殿には花車図（挿図4）等もある。

様々な花を、床置きした大き目の花籠に生ける、あるいは釣花籠に生ける、または籠ではないそうした花器に生けた様子を描くこれらの花図は、十九世紀には一つの装飾画の図様として好まれたようである。先に触れたロイエンの花鳥図が十八世紀半ば以降のこうした花図に少なからず影響を与えていることを考えれば、こうした日本の花図は、日本の静物画という言い方もできるかもしれない。

さらに江戸末〜明治前期に活躍した画師にもこの花の図は継承された。その作例の一つが作品番号42、瀧和亭（一八三〇〜一九〇二）「百花花籠図」である。二つの釣花籠に四季の様々な花がまさに百花繚乱の様を呈している。南蘋派を学んだ和亭らしく、色彩も鮮やかで、その描法も没骨法を用いながら、顔料、染料による絵具の特徴を上手く用いて、繊細に描いている。花鳥画を多く残し、その名手として知られた和亭の作品の中でも、一際輝く作品である。

また、ほぼ同じ時期に活躍した川端玉章（一八四二〜一九一三）には、作品番号43の綴織作品に見られる原画がある。玉章の若い頃、明治十年代頃の作品と見られる原図は、洋画の習得を生かした作品であるが、こうしたわが国の四季の花々による百花図の発想には、日本画で描かれてきた前述までのような作品の存在があろう。玉章はまた、明治二十六年（一八九三）のシカゴ・コロンプス世界博覧会の折に二代川島甚兵衛が出品した「綴錦花籠

図壁掛」の原図も描いている。

こちらは明らかにその原図は日本画であり、大小の手持のある花籠に季節の花々を飾り生け、その右横にはガラス製の金魚鉢とその中の金魚と戯れる猫が描かれる。近代的な新しい感覚が画面に加わりながら、それまでに描かれてきた花籠図の図様が継承された作品である。そして、なおも狩野派の画師は美しい花籠と花々を描く図様を、明治宮殿の杉戸に描いている（挿図5）。

明治期の前半、こうした花籠図は染織技法による壁掛の原図として用いられることが多々あったことが遺品より察せられる。洋風空間を装飾する図様として、掛幅装であったも、額装であったも、また壁掛であったも、花の図は違和感なくその場を華やかにするため、この時期、特に好まれたのである。そうした需要に応えるかのように、作品番号43のような濃彩な作品も生まれた。

しかし、大正期以後になると、これまでに述べてきたような美しい花籠の図を、新しい作家達は取り上げない。伝統の殻を破って活躍しようとする作家達は、もはや画風、描法を流派の枠を超えて挑み始めたのと同様に、図様にも西欧から学んだ要素を取り入れ、しかし日本の名作にも立ち帰って学びながら、個々の感性を生かした作品を制作していった。池上秀敏「国之華」、土田麦僊「罌粟図」（作品番号28）はその代表的な名品である。

わが国における花の意匠は、中世までの愛らしい表現が華開いた時期に始まり、近世の装飾性に富んだ花車図、花籠図、四季草花図、百花図をはじめとする多彩な花の意匠が展開し華開いた時期を経て、作家の感性を生かし意匠の工夫に趣向が凝らされて華やぐ近現代に至る。言い換えれば、蕾が花開き、多くの花が次々と育ってきたように、その変遷を辿ることが出来るのである。花々が持つ自然な美しさは、何時の世でも、飽くことなくその表現に我々を挑ませるほどに魅力的であり、憧れでもある。

太田 彩（おおたあや／当館学芸室主任研究官）

—桜と菊、芳しく—





右隻



左隻



1 国之華 池上秀敏
大正十三年(一九二四) 六曲一双



1 右隻部分



1 左隻部分



2 桜図屏風 跡見玉枝
昭和七年（一九三二）

二曲一雙



3 緋桜図 瀧和亭
明治初期(十九世紀) 一幅



4 旭日桜花図 宇治橋春年
大正十四年(一九二五)

一幅



5 桜図七宝花瓶 濤川惣助
 明治四十三年(一九一〇)頃
 一对

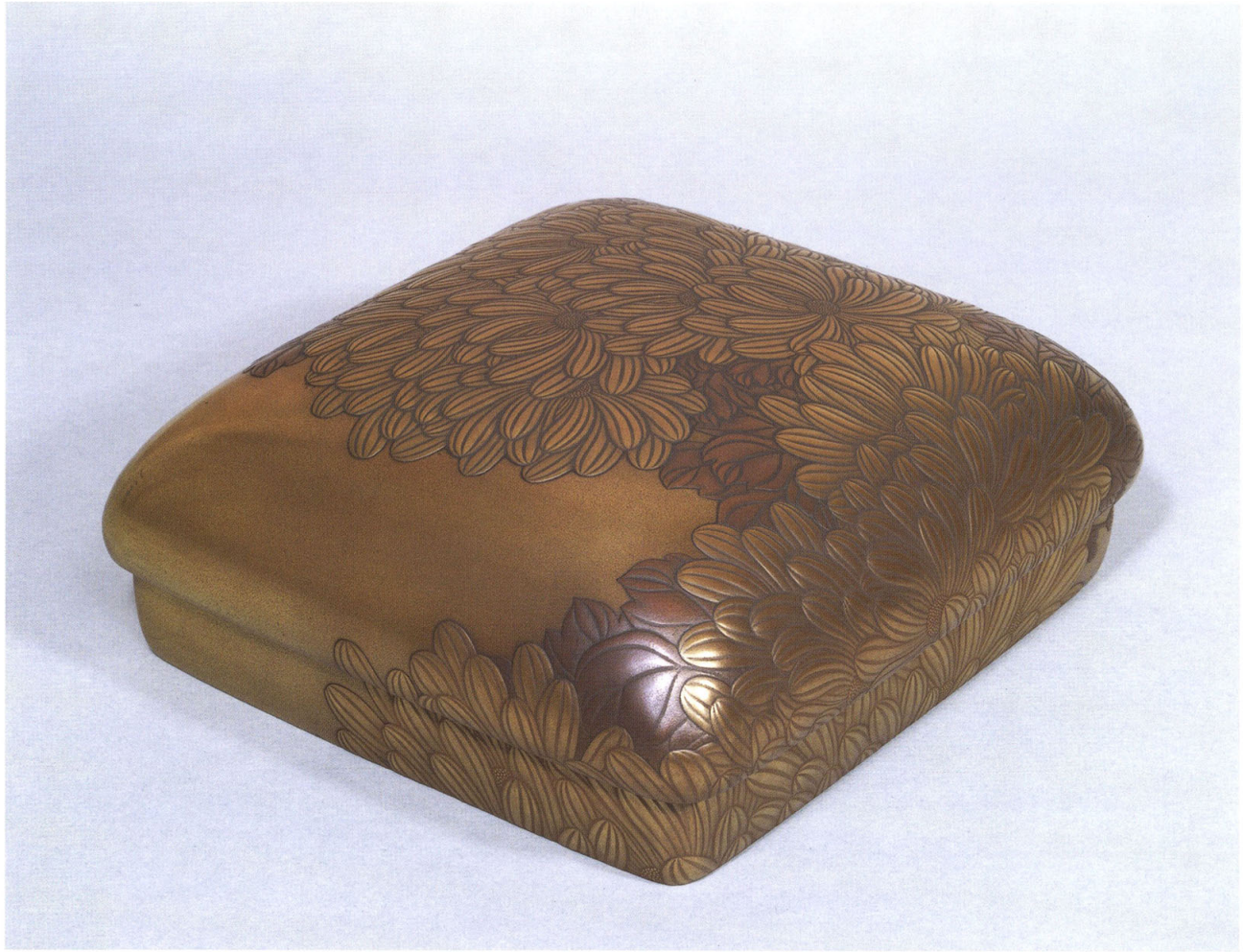


6 銀臚銀矧分桜花文菓子鉢 黒川栄勝
 明治二十六年(一八九三)
 一点

7 彫金写真真立 清水南山、鈴木美彦 一对
昭和三年(一九二八)



8 籠に菊花文房具 安藤重壽 三点(一具のうち)
昭和三年(一九二八)



9 菊時絵硯箱 赤塚自得 一点
昭和三年（一九二八）



蓋表



10 菊折枝置物 大島如雲
昭和三年(一九二八)

一点



11 菊花形燭台 一對
明治二十二年（一八九九）頃

12 文乃友 諏訪蘇山(二代)
大正十三年(一九二四)

三点(一具のうち)

文鎮

筆架

筆筒



13 菊花図 横山大観 一幅
昭和三年(一九二八)

—季節の花、様々に—





14-1 水仙図額 野口幽谷
 明治十七年(一八八四) 一面



14-4 藤牡丹図額 荒木寛畝
 明治十七年(一八八四) 一面



14-5 葉鶏頭露草図額 大庭学僊
 明治十七年(一八八四) 一面



14
1-2
桜に目白図額 川端玉章
明治十七年(一八八四)
一面



14
1-3
桜に金鶏図額 荒木寛敵
明治十七年(一八八四)
一面



15
1 1 牡丹図 衝立 大庭学僊
明治二十年（一八八七）前後 一基



15
1 2 花籠図 衝立 大庭学僊
明治二十年（一八八七）前後 一基

16 水仙置物 安藤緑山
大正期(二十世紀) 一点



部分

17

梅花図 安田鞞彦 一幅
昭和三十〇年代(二十世紀)

18

古稀彩春魁花瓶 清水六兵衛(六代)
昭和五十一年(一九七六)

一点



19 紅梅に鶯図 野沢如洋 一幅
昭和十二年(一九三六)



20 椿置物 安藤緑山
大正期(二十世紀) 一点

21 色絵丸文白椿茶碗 楠部彌式
昭和四十六年(一九七二) 一点



22 桜梅桃季図 結城素明
大正八年(一九一九)
二幅(三幅対のうち)



23 藤花図 大河内正賀
明治十二年（八七九）

一幅



24 仁清写藤花図茶壺
清水六兵衛(五代) 一点
昭和九年(一九三四)



25 山吹蒔絵硯箱 一点
明治二十二年(二八八九)頃



26 牡丹花浮彫花瓶 平田重光
明治三十九年(二九〇六)頃

一对のうち



27 虞美人草 竹内栖鳳 一幅
大正期(二十世紀)



28 罌粟図 土田麦僊
昭和四年(一九二九)

对幅

右幅



左幅



29 | 1 雪山の石楠花(瑞彩より) 石崎光瑠 一面
大正十三年(一九二四)



29 | 2 瑞香満瓶(瑞彩より) 山元春挙 一面
大正十三年(一九二四)

29
13

燕子花〔瑞彩〕より
大正十三年（一九二四）
平田松堂

一面



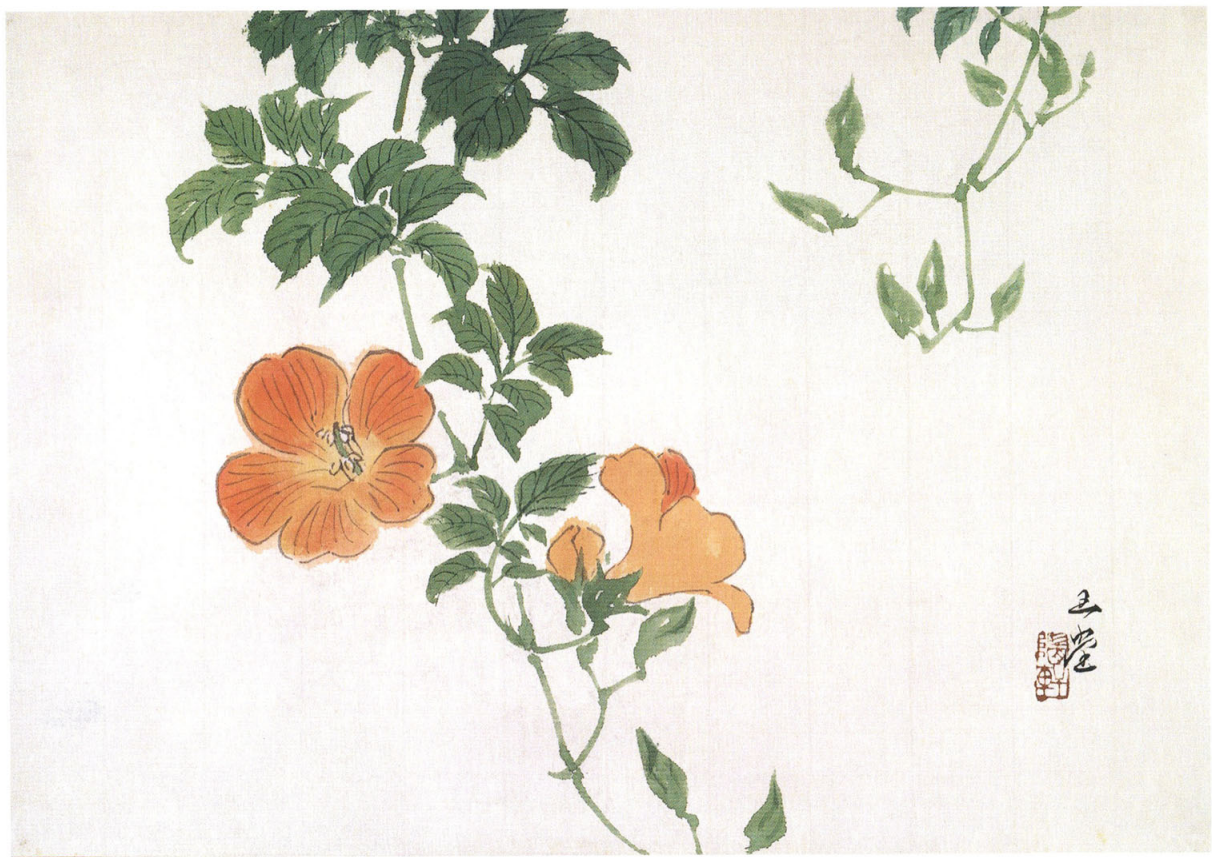
29
14

鳳仙花〔瑞彩〕より
大正十三年（一九二四）
吉田秋光

一面



30 蜻蛉河骨図香炉 川出柴太郎
 明治三十九年(一九〇六) 一点



31 凌霄花 川合玉堂
 昭和三十年代(二十世紀) 一幅



32 百日紅に尾長鳥 芝景川 一幅
大正六年(一九一七)



33 向日葵蠶螂図七宝花瓶 安藤七宝店 一点
明治三十〜四十年代(二十世紀)



34 背戸の秋 伊藤綾春
大正八年(一九一九)頃

一幅

35

仁清写芙蓉平茶碗
昭和四十七年(一九七二)

一点

36

仁清写黒蘭茶碗 永楽即全
昭和四十四年（一九六九）

一点



37

西洋蘭置物 奥田浩堂
昭和十年代（二十世紀）

一点

鷄冠花 東原方僊
大正七年(一九一八)

二曲一雙



39 秋草図 野口小菴
明治三十年代(二十世紀) 一幅



40 花卉図 一幅
江戸時代(十八〜十九世紀)



41 春花生花図 狩野玉円
江戸時代(十九世紀)

一幅



42 百花花籠図 澗和亭
明治時代(十九世紀) 一幅









43 草花図綴織壁掛 川島甚平衛(二代)、原画―川端玉章 一面





44 四季草花図 荒木寛畝
明治四十年（一九〇七）

对幅

右幅



左幅







45 四季花卉图花瓶 精磁会社
 明治二十三年(二八九〇) 一点



反对面



46

四季草花図蒔絵硯箱
昭和三年（一九二八）
西村彦兵衛（八代）

一点



47 百花模様刺繍卓被 飯田新七(四代)
大正期(二十世紀)

一枚





48 春秋草花図 小室翠雲
大正期(二十世紀) 二幅(三幅対のうち)



49
 春庭秋圃 小室翠雲
 大正八年(一九一九)
 対幅

50 四季草花図 児玉希望
昭和十一年(一九三六)

六曲一双

右隻

左隻

69

68

児玉希望と琳派 — 《四季草花図》を通して

児玉希望筆《四季草花図》(作品番号50)には、金地に二十五種類もの草花が描かれている。右隻には、右から蒲公英、萇、土筆、蓮華、芍薬、燕子花、立葵、糸薄、昼顔、岩菫、百合、薊といった早春から初夏にかけての草花が、左隻には萩、菊、薄、桔梗、撫子、葛、女郎花、芙蓉、犬蓼、藤袴、刈萱、露草、水仙といった晩夏から冬にかけての草花が一つ一つ丁寧に描かれている。両隻ともに草花は一叢に構成され、草花の咲き乱れるさまは野にあるように自然である。しかし、その草叢の中にも、早春の草花である蒲公英、土筆から薊へ右から左へと季節の流れが隠れている。金の背景に昆虫や動物を一切描かないのも特徴のひとつである。

このような「四季草花図」は、江戸時代初期の絵師俵屋宗達に始まった。宗達は可憐な四季の草花を数種類ごとの草叢として描き、それらを平面的な金地に配置した。野に咲く小さな花々を主役にした「四季草花図」は日本人の感覚に合うものであったのだろう、俵屋工房の看板作品となり、後世の画家たちも各々の「四季草花図」を描いた。例えば描かれる草花の種類が豊富になり、ごく控えめであるが金地に霞を描くことで、草花を取り巻く空気、土を暗示するような傾向などが現れてくる。また宗達の約一世紀後十八世紀の初めに活躍した尾形光琳にいたっては、独自の造形感覚で草花をデザイン化し、色彩の対比を巧みに活かした草花図を残しているし、さらに時代を下り江戸時代後期に活躍した酒井抱一は、代表作《夏秋草図屏風》(東京国立博物館所蔵)において独自の草花図の境地に至った。《夏秋草図屏風》は銀地に夏と秋の草花を描いた二曲屏風であり、雨と風という自然現象を取り入れることで夏草と秋草の特徴を対比的に描き出している。作品の構成はより複雑になっているものの、その源流には宗達の「四季草花図」がある。奥行きを排した金銀の背景に人工的な構図、一方それぞれの草花の描写は丹念に質感を描き分けるなど深い自然観察に根付いている点は宗達から続く琳

派草花図の魅力であり、特徴のひとつである。また、《夏秋草図屏風》右隻の雨に打たれる若い薄の背後に白い百合が見え隠れするさまなどには、装飾的な造形の中に生命の息吹を吹き込んだ抱一らしい叙情的な感覚が表れている。このように琳派の草花図は宗達に始まり、後世の絵師それぞれの個性によって変化しながら描き継がれてきた。それは近現代まで続いていると言っても良いだろう。画家は古典を参照し自己の表現の確立を図る過程で、琳派を初め日本美術の根底にある「装飾」と向き合ってきた。児玉希望もそのような現代画家の一人であり、《四季草花図》はその過程で制作された現代の琳派草花図である。

児玉希望(一八九八—一九七二)は昭和期の日本画壇を先導した人物で、生涯を通じて風景画、花鳥画、人物画ほか幅広い画題に取り組んだ。また、日本画家でありながら油彩を手がけたことは有名で、和洋の別にこだわらず意欲的に様々な表現手段を試みたことで知られる(註1)。希望は大正十年(一九二一)第三回帝展に《夏の山》を出品し初の帝展入選を飾り、翌年には《野のちくさ》《六月の池畔》が入選、極度な写実と鮮やかな色彩による装飾美を追求した大和絵風景画や花鳥画を発表してゆく。希望の風景画には、鮮やかな濃彩を活かした劇的な明暗の対比によって醸し出される神秘的な趣があり、それは第八回帝展出品作《雨後》などに特徴的に現れている。このような新しい大和絵追究の成果は、昭和三年(一九二八)第九回帝展に出品され特選を受賞した《盛秋》において実を結んだ。同十一年二月第一回改組帝展に出品した《枯野》(図1、大阪市立美術館所蔵)は、希望の風景画と花鳥画の研究成果が結びついた代表作である。薄や桔梗など秋草が生い茂る草叢に古木と一匹の狐が配され、薄の穂の合間には十三夜月が白く光っている。この作品は軽井沢における取材がもととなっており、秋草が交差する草叢の描写に自然

観察の成果がよく現れている。しかし希望独特な彩色によってそれらは一転して装飾性を帯び、月と狐が哀愁を誘う。この作品を下村観山《木の間の秋》(図2、東京国立近代美術館所蔵)と通ずるものがあると評する(註2)。ゆえんはその点にあるだろう。観山の《木の間の秋》は西洋的な自然描写と琳派的な装飾性の融合を狙った作品であ

り、木立の並列的な構成、葉脈に金泥を用い、薄の葉の背後に百合の花が見え隠れする様子などは琳派のなかでも抱一の感覚に近く画面には抒情性が漂う。明治後期、観山や菱田春草らの日本画は光琳よりもむしろ抱一、それ以上に鈴木其一を近代的に解釈していったものであるという興味深い見解がある(註3)。

図2 下村観山《木の間の秋》 明治40年（1907） 東京国立近代美術館所蔵

図1 児玉希望《枯野》 昭和11年（1936） 大阪市立美術館所蔵

本展出品の《四季草花図》(作品番号50)は《枯野》の発表と同年の春、皇后宮職の依頼により制作された(註4)。《枯野》とは変わって、金地の背景に初春から初夏、晩夏から冬にかけての草花が一叢に配される装飾的な構成であるが、個々の草花の深い自然観察に基づいた量感表現には近代的な感覚が表れている。また背景は金砂子で霞や土坡を表し、完全に奥行きを遮断するような金地ではなく、植物を取り巻く空間がさりげなく暗示されている。最も特徴的であるのはその配色で、金と墨のぼかし、つまり琳派の特徴的な描法であるたらし込みによって描かれた芙蓉の葉の上に、岩絵具で描かれた菊や桔梗の黄、青、緑色を重ねる。墨と金泥の透明感と、岩絵具の濃厚な色彩のコントラストはおそらく希望の意図するところで、彼の風景画に特徴的な明暗を対比させる感覚と通じるものである。このように見てくると希望が《四季草花図》で興味を惹かれているのは、例えば《枯野》で行き着いたような、自然描写と装飾性の融合というよりも、例えば光琳筆《燕子花図屏風》において、群青、緑青との対比によって金地が軽やかな透明感を持ったような、配色の妙であり、抱一以上に光琳への傾倒がうかがわれるのである。もちろん、本図には琳派様式のさまざまな草花図の要素がある。例えば葛の花は抱一が好んだモチーフであり、希望の描く葛にはその影響が見られる。しかし、作品から受けるのは哀愁や抒情性ではない。「顔料のいかんをとわず」日本人の描いた絵だから日本画だという風に考えたい」と述べ(註5)、目的に応じて油絵具、パステルを用いた希望は、それぞれの素材の特質を良く理解し使い分けていた。一方、光琳も現在その作品の技法・材料が注目されているように、素材を使い分け思いもよらないような技法を制作に用いている。だからこそ、希望は自然と光琳に共感するところがあったのだろう。そのことは同二十九年(一九五四)に発表された《光琳追想》、翌年の《春秋山鳩鶉図》等琳派様式の作品からも推し量ることが出来る。希望は幅広い画題に取り組み、時々で表現を大きく変えていったが、それは老年期にいたつてもやむことなく、若年期の興味が十数年を経て開花するような傾向もある。琳派学習にいたつてもしかり。《四季草花図》を制作した後、人物画へ関心を持

つたほか、洋風な作品に取り組んだ末、十数年経った昭和三十年前後になつて再び琳派様式を取り入れた作品を描いている。同じ頃、狩野永徳を意識したような金地花鳥画等も制作しており、琳派に限らず日本の古典を再び学び直そうと意欲を燃やした時期であつたのだろう。

《四季草花図》はこれまで展覧会等で発表されることはなく、このたび初めてご覧いただく機会となつた。これまで述べたように、本作品は希望の琳派研究を伝える最初期の作品であり、希望の遍歴を捉える上で重要な位置を占める作品である。さらに大和絵から始まり、水墨画、さらに晩年の抽象的な作品にいたるまで幅広い創作活動で知られる希望であるが、色彩と素材へのこだわりを一貫して持ち続けている。それは《四季草花図》のような古典的とも評される作品からも読み取ることが出来るのである。江戸時代初めから描き継がれた琳派の草花図は、日本人が好んでやまない画題であり、日本美術の根底にある「装飾」と深く結びついたテーマであつた。本作品も古典と向き合い、自己の表現を模索した現代の画家の創作活動の一端を伝えているのである。

松谷美美(まつやふみ/当館学芸室研究員)

註

- (1) 児玉希望の来歴等については主に左記の文献を参考にさせていただいた。
『児玉希望展』展覧会図録、読売新聞社発行、一九八三年。
『近代日本画壇の巨匠 児玉希望―その飽くなき探求』展覧会図録、広島県立美術館発行、二〇〇〇年。
- (2) 『特別展 児玉希望―日本画と写生の世界―』展覧会図録、泉屋博古館分館、二〇〇七年。
三宅正太郎「多様性と完成美―児玉希望回顧展から―」『三彩』二六〇号、一九七〇年七月。
- (3) 古田亮「琳派からRIMP Aへ」『琳派RIMP A展覧会カタログ、東京国立近代美術館、二〇〇四年。および、同カタログ掲載《木の間の秋》の解説文を参考にさせていただいた。
- (4) 「児玉希望氏の榮譽」『美之園』十二巻九号、昭和十一年九月。
- (5) 児玉希望「日本人の絵」『造形』一卷七号、昭和三十年九月。

作品解説

1 《国之華》 池上秀畝

六曲一双

紙本金地着色 大正十三年(一九二四)
本紙各一八六・六×四三四・八

わが国を代表する花―春の桜と秋の菊を主題とし、作品名もまた、まさに「国之華」と題する華麗な屏風である。その華やかさから、皇室の御慶事の折には、度々その場の装飾に用いられてきた。

本屏風の作者である池上秀畝(一八七四〜一九四四)は、長野県の高遠町に、四条派の絵を学んだ画家・池上秀華を父に生まれた。祖父継隆もまた、狩野派に学んで高遠藩御用絵師を務めた画家で、秀畝は幼少の頃より自然と絵筆に親しむ環境にあった。

秀畝自身は、明治二十二年(一八八九)、十五才で上京し、荒木寛畝に入門して修業した。父と共に寛畝を訪ねた時、寛畝は翌年の第三回内国勸業博覧会において妙技二等を受賞し、皇室買い上げとなった「孔雀図」(当館蔵)の下絵を描いていた。秀華はこの下絵を見て寛畝の技量の高さを知り、息子秀畝の入門を熱心に頼み込んだという。谷文晁の流れ、南北合派の系譜に繋がる寛畝は、優れた花鳥画を描き、また油彩画も学んで活躍、帝室技芸員をも務めた画家であった。

そうした寛畝の影響を受けながらも、秀畝は写実性と装飾性を融合させた独自の画風を展開し、秀畝自身の芸術性を確立した。その代表的作品が大正七年第十二回文展に出品し、特選となった四幅対の「四季花鳥」である。この作品の制作については、秀畝自身が桃山芸術に心酔した結果、桃山から江戸時代前期に京都で活躍した狩野永徳や山楽の筆跡を研究し、現代の日本画の長所と融合させ、自己の画風を開拓したと述べている。こうした秀畝の大きな転換期を経て制

作されたのが、この屏風でもあった。

本屏風は、大正十三年、皇太子(昭和天皇)御結婚の御祝いの品として、男爵藤田平太郎より依頼されて秀畝が揮毫したものである。華やかな金地に、右隻は満開に咲き誇る山桜の老樹、左隻はさらさらと流れる清流を挟んで垣根つたいに菊花が咲き競う。これらの構図を考案する素地には、先の近世の荘厳な画風、色彩感が念頭にあったことであろう。右隻における桜の花びらは桃山障壁画でも多用される胡粉の盛り上げ彩色を用いており、堂々とした老木が金地の画面にどっしりと描かれる構図もまた、狩野永徳らの桃山絵画を想起させるものである。一方の左隻では、左端にすつくと伸びる竹が描かれ、全面に竹垣にそって咲き誇る菊花を、白花を中心としながら、中に赤い菊花を交え、また足元に水流を描くという構図には琳派的要素も加えながら、大和絵の描法を用いてしつとりした画面としている。しつかりとした写実をもとにして、装飾性を追求し、独自の画風を示した彼の代表作である。

2 《桜図屏風》 跡見玉枝

二曲一隻

紙本着色 昭和七年(一九三二)
本紙各一四八・八×六八・五

『日本書紀』以来、日本の花の代表として愛でられてきた桜花は、平安時代には宮廷において花の宴が催される等、以後、貴顕から庶民に至るまで浸透した、まさに国民の花、国の花である。日本文学の様々な場面に登場すると同時に、美術工芸の素材としても多彩に展開した。絵画作品においては、場面の添景として描かれるだけでなく、特に大画面では主題として取り上げられてその場を装飾してきた。また近世には、園芸が発達する中でその品種も増え、桜の図譜が盛んに制作された。十七世紀半ばに紀州藩に仕えた儒者・那波活所を初めとして、稲生若水や松岡恕庵らによって当

時の桜の品種が紹介されているが、十八世紀後半には三熊花頭が熱心に桜花の図を描き、さらにそうした図譜は三熊露香、広瀬花隠、そして織田瑟々へと受け継がれ、近代の宮崎玉緒へと続く。国文学者でもあり、桜花画家でもあった宮崎玉緒に強く影響を受けたのが、本屏風の作者・跡見玉枝(一八五九〜一九四三)である。

玉枝は、従姉妹の跡見花蹊について四条派を学んだ後、長谷川玉峰や望月玉泉、そして宮崎玉緒に学び、明治から昭和期に活躍した桜の画家である。京都、東京で子女の教育にあたりながら、日本美術協会美術展覧会などに出品して活躍した。そうした中、明治二十六年(一八九三)に明治天皇第八皇女九子内親王の新御殿襖絵等を制作して以後、皇室、宮内省との関わりが深くなり、特に照憲皇太后、貞明皇后、香淳皇后との交流もあった。

本作は、落款より玉枝七十四歳の作と知られるが、伝来の詳細は不明で、香淳皇后の御遺品の一つである。左右各扇に五種類ずつの桜枝を描くが、これらは玉枝のそれまでの桜の写生に基づくものであろう。翌八年には、宮内省の依頼で御苑の桜の写生を行っている。

3 《緋桜図》 瀧和亭

一幅

絹本着色 明治初期(十九世紀)
本紙一四五・五×七二・三

瀧和亭(一八三〇〜一九〇一)は、中国明清画や南蘋派の画風を学びながら、また写実的な花鳥画に独自の境地を展開し、当時、花鳥画の第一人者として活躍した人物である。明治期に入ってから内外の博覧会、展覧会で受賞を重ね、皇室、宮内省との関わりも非常に深く、明治宮殿や離宮等の装飾画も多く手がけ、明治二十六年には帝室技芸員に就任している。

彼の得意とした写実をいかして、江戸中期以来、多くの画家が花鳥画を描くのに用いた没骨法を用い、全

体に淡い色調でまとめた本図には、春の穏やかな日差しを受けて咲く緋桜の可憐さが心と和む。花びらは胡粉を薄く丁寧に塗り重ねながら、花びらの縁に染料のピンク色を効果的に暈し入れているが、一つ一つの花を実に丁寧に仕上げることで、日差しを受けて輝く花の美しさをかみしめるように描いている。葉の描写は染料、幹は薄墨を重ねながら表情を削り上げ、白緑がかった緑青の点景が画面全体に装飾性を加味している。本図には落款印章が無いが、和亭が皇室の御用を多く受け、また御前にて席面の披露を幾度となく行っていることから、御下命の可能性が高い作品で、制作時期もそうした関係が多く見られるようになった明治十年代ではないかと推察される。

4 《旭日桜花図》 宇治橋春年

絹本着色 大正十四年(一九二五)
本紙一四一・二×五〇・〇

一幅

旭日を背に真つ盛りの桜花が、今まさに輝き出さんとする、清々しく、また希望を感じさせる華やかな作品である。

本図を描いた宇治橋春年(一八九七〜一九八一)は、滋賀県東浅井郡下草村北乃郷(現、浅井町北乃郷)の生まれ、本名を草野信定という。幼少の頃に長浜の画人・中川耕齋に絵の手ほどきを受けた彼は、大正六年、二十歳の時に画家を志して京都へ出、山元春拳の画塾早苗会の門を叩き、塾生となった。当時、円山派の大家として京都画壇の中心にあり、百人を超える程の弟子を抱えていた春拳のもとで、春年がどのような指導を受けたのかは詳らかではないが、春年という号はおそらく春拳から拝号したものであろう。その後春年は、二十七歳の時に出身地下草村の宇治橋家の婿養子となり、北海道に移り住んだ。この地で彼は家庭にも恵まれ、意欲的に制作活動を行ったという。本図は、北海道に移り住んだ翌年の大正十四年、大正天皇大

婚二十五年の奉祝品として制作、本人によって献上されたものである。新しい地で希望に溢れる青年の意欲が素直に表れた、彼の記念的な代表作であろう。

桜の花や幹の描写は、しっかりとした写生に基づくもので、明快な色調もまた、師春拳の影響が感じられる。とは言え、背景に金泥を用いて描く朝焼けの空は、大和絵の霞を思わせるものでもあり、奉祝品ということもあって、その装飾性には彼の創意が感じられる。

春年は、昭和六年、三十五歳で長浜に、さらに戦後は郷里に戻り、花鳥画、山水図を中心に多くの作品を描き、地元で活躍した。

5 《桜図七宝花瓶》 濤川惣助

七宝 明治四十三年(一九一〇)頃
各径一四・七、高三三・七

一对

五分咲きの桜の枝を一对の花瓶それぞれに、片方は枝垂れる様子を、もう一方は上へと伸びる様子を、対幅の絵画のように配した作品である。沈鬱な薄鼠の地色は、また春先の肌寒さを感じさせる大気の様子を伝えるかのようである。葉は花瓶ごとに色合いに変化がつけられ、上へと向かう枝には緑や黄色を主体とした明るい色味を、それに対して枝垂れる枝には黒や茶色を多く用いて抑えた色調を呈する。これらはただ単純に宵から明けにいたる時間帯の変化を表しているのか、それとも人の一生の儂さを花の盛りの短い桜に投影したものであろうか。緻密な文様で空間を埋め尽くす有線七宝とは異なり、絵画的な余白の美を一つの特徴とする無線七宝を大成した作者の最晩年に当たる本作には、絵画作品同様に深読みを許す叙情的な奥行きがある。本作は明治四十三年十一月に開催された日本美術協会第四十五回美術展覧会で技芸賞銅牌を受賞し、宮内省に買い上げられた。

濤川惣助(一八四七〜一九一〇)は下総国(千葉県)の出身で、様々な職を経て陶磁器製作とともに七宝製

作にたずさわるようになった。無線七宝の開発により、ぼかしや淡い階調を表すことに成功し、日本画を思わせる描写技法を七宝で再現することを可能とした。明治二十九年(一八九六)には七宝業界から初の帝室技芸員に任命されるなど、明治期を代表する七宝家である。

6 《銀鑪銀矧分桜花文菓子鉢》 黒川栄勝

銀、四分一、鍛造 明治二十六年(一八九三)
径二〇・八、高七・三

本作は銀を鍛造成形した菓子鉢であるが、注目すべきは他の部分とわずかに色味の異なる桜花が、磨地の内側と鉦目の外側の器の表裏両面に見られる点である。これは切嵌接合(きりばめせつごう)といい、器体の一部を文様の形に透かしを入れて、そこへ透かしと同じ形状に成形した色味の異なる金属を嵌めることで、文様に色彩感を与え、器体の表裏、どちらからでも違和感なく見ることができるといって高度な技術である。本作では、銅と銀の合金である四分一(鑪銀とも言う)が、合金の比率を変えて複数の色味で切嵌接合されている。

本作は、これまで明治二十三年の第三回内国勸業博覧会の出品作と推定されてきたが、『日本美術協会報告』第六十五、六十六号の記事から、同二十六年の同会春季美術展覧会に宮本勝の名義で出品されて褒状二等となり、御用品として宮内省に買い上げられた作品である。同展出品目録における作品名は「銀鑪銀張分桜花菓子鉢」であるが、『日本美術協会報告』第六十六号の記載は「銀鑪銀矧分桜花菓子鉢」とあり、後者は本作を収める木箱の貼札と一致する。

黒川栄勝(一八五五〜一九一七)は東京の鍛金家で、平田重之(三三之助)に師事した。鍛金家は金属の素地成形を担当する職業であったため、当時は彫金家よりも下位の職域に位置づけられていたが、黒川は本作に

代表される成形以外の技術で鍛金家の中でも独自の地位を築いた。日本美術協会、東京彫工会を中心に内外の博覧会にも出品して受賞するなど、明治期を代表する鍛金家として広く名を知られた。

7 《彫金写真立》 清水南山、鈴木美彦 一对

銀、彫金 昭和三年(一九二八)
各二四・二×三三・二×一・一

彫金技法による一对の写真立。大正十三年(一九二四)の皇太子御成婚を祝して、昭和三年(一九二八)に完成後、文武官一同より昭和四年に昭和天皇・香淳皇后に献上された一对の棚に附属する棚飾り品の一つとして制作された。この時、様々な棚飾り品が当時の著名な工芸家たちにより分担制作されており、本作は昭和天皇に献上された棚の中央の位置に並べて飾り置かれた。額の写真を入れる部分は楕円形に窓を開けて、その回りに彫金を施しており、春秋の組み合わせで左右それぞれに菊と桜の意匠が表されている。向かつて右の桜の作品は、四分一(朧銀)地に桜樹と霞を透かし彫りにして薄肉に彫り、裏より鍍金された板をあてて、立体感を出している。当時東京美術学校の彫金科教授であった清水南山(亀蔵、一八七五〜一九四八)の作品である。一方、左の菊の作品は四分一地に、菊花と蝶を金や銀の象嵌で表している。こちらは明治三十六年に東京美術学校を卒業後、刀装具に優れた作品を遺した鈴木美彦(義彦、一八八四〜一九六九)が担当した。

8 《籠に菊花文文具》 安藤重壽

七宝 昭和三年(一九二八)
三点(一具のうち)
インク壺・径五・六、高五・七、吸収紙挟・五・〇×一・〇・五×三・五

本作品は、作品番号7とともに制作された棚飾品に含まれる、「洋式文房具」のうち七宝製のインク壺と吸

取紙挟。玳瑁製の箱に収められており、それらすべての凶案を島田佳矣が担当した。玳瑁製の箱とペン軸、紙切は江崎栄造の作。

文具に見られる装飾文様は、重陽の節句の折、竹籠に盛られる菊花をモチーフとしている。インク壺は籠形で、蓋には幾重もの菊花が、側面にも編み目越しに菊花が見える工夫がなされている。七宝の部分は盛上七宝と呼ばれる立体的な仕上がりとされており、そのため籠と菊花の前後関係など空間的な奥行きも感じさせる。古来、菊は長寿延命を象徴する意匠として用いられてきたため、本作では御成婚という祝典に際して皇室の弥栄を願ったものと解することができる。

安藤重壽(一八七六〜一九五三)は安藤七宝店の第二代社長をつとめた人物で、時代の変化に応じて新しい技術や凶案を取り入れた作品を発表し、内外の博覧会で高い評価を得るとともに、多くの七宝工を率いて近代尾張名古屋の七宝の発展に尽くした。

9 《菊蒔絵硯箱》 赤塚自得

蒔絵 昭和三年(一九二八)
一点
二四・五×三三・三×一・〇・〇

蓋の甲を高く盛りあげ、全体が丸みを帯びた形が特徴的な硯箱。この形は本阿弥光悦による「舟橋蒔絵硯箱」(十七世紀)や後に尾形光琳が光悦に倣って制作したいくつかの硯箱に範を得て作られたと考えられ、内部の水滴や硯の位置も似通っている。素地は、全体に厚みが均一なこと、木部の接合部が見えないことなどから、乾漆によるものと推察される。蓋表と側面にかけて重なり合うように咲く大輪の八重菊の花が高蒔絵で表されており、金地や高蒔絵の肌合いに独特な重厚感がある。このような器形の工夫や蒔絵粉の使い方によって作者の赤塚自得(一八七四〜一九三六)の特色が見られ、箱の形と相まって重量感のあるどっしりとした硯箱となっている。内側は外側よりもやや明るい金地に

五羽の蝶を高蒔絵で表し、水滴と硯、筆、墨指、錐、刀子の各道具を納める。硯が納まる部分は詰梨子地となっており、中央下に「自得作」の蒔絵銘がある。本作も作品番号7、8とともに制作された棚飾り品の一つで、この三点には御慶事の献上品にふさわしい吉祥の意匠としての菊花と蝶の組み合わせが取り上げられている。

10 《菊折枝置物》 大島如雲

銅、鑄造 昭和三年(一九二八)
二〇・三×二八・七×一五・七

二枝の菊の折り枝を置物とした蠟型鑄造の名手大島如雲の作品。体を起こして精一杯に花を開いた姿形に力強い生命力を感じさせる。植物とは相反する金属という硬質な素材を用いながら、咲き誇る二輪の菊花を、花卉一枚一枚の滑らかな質感まで匂い立つように生き生きと表しており、如雲の比類のない造形技術の高さをうかがうことができる。昭和三年の大札に際して、昭和天皇から香淳皇后へ贈られた品であるが、あたたかも寄り添うがごとく形状はお二方を菊そのものになぞらえたのかもしれない。

大島如雲(一八五八〜一九四〇)は江戸の鑄物師の家に生まれた。家業を継いで若くして蠟型鑄造にすぐれた技量を発揮し、様々な置物などに優品を残した。明治から昭和にかけて東京彫工会や日本美術協会を中心に長い製作活動に恵まれる一方、東京美術学校では後進の指導にも当たった。

11 《菊花形燭台》

銅、鑄造 明治二十二年(一八八九頃)
各二八・〇×二八・〇×四二・五

八重菊の花枝を五本、揚巻結びで束ねた姿の燭台で、花をろうそくの受け台としている。蠟型鑄造による部材をビスで組み上げており、基台は黒檀で、銀線

を象徴して菊花唐草文と雷文を表している。花卉や茎、葉の部分を写實的に表現する一方、台座は日本の伝統的な灯明台のような菊花形に加えて菊葉を組み合わせており、また古様の文様である連珠文を付けるなど、様々な要素が盛り込まれている。西洋式の五本立ての燭台に日本の伝統的な意匠を折衷しようとした結果の造形といえる。燭台として実用するというよりも、装飾品として柵やマントルピースに對で置いて飾られたものと思われる。伝来などから明治宮殿の竣工後もなくその室内装飾品として制作され、西の間で使用されたと考えられる燭台である。

12 《文乃友》 諏訪蘇山(二代) 三点(一具のうち)

陶磁 大正十三年(一九二四)
筆筒…径七・五、高一・四、筆架…五・二×一〇・五×三・〇、
文鎮…各二・三×一〇・七×二・八

本作は青磁や白磁、赤絵金欄手、交趾焼風の三彩等、各種の釉薬技法が使われた彩り豊かな陶磁製文房具で、すべての器種に菊花の意匠があしらわれているのが特徴である。文房具は文人を象徴するものとして必要不可欠の書斎道具であったが、わが国のやきものに大きな影響を与えた中国でも、これだけ多様な菊文様で装飾することは珍しく、遁世やいにしえへの憧れをかたちにした古雅な文房具とは対極の豪華さが強調された一具である。一人の陶芸家によつて様々な技法が自在に駆使された本作には、近世より続く京焼独特の伝統とともに、近代の陶芸家の特徴である作域の広さをうかがうことができる貴重な作例である。

諏訪蘇山(二代…一八九〇〜一九七七)は初代蘇山のとをを引き継いだ、当時の京焼では珍しい閨秀陶芸家で、初代譲りの青磁に特に秀でていた。本作は本名の虎子の箱書きがある、二代襲名間もない頃の作で香淳皇后御遺品。

13 《菊花図》 横山大観 一幅

絹本着色 昭和三年(一九二八)
本紙一五〇・五×五七・〇

決して派手さはないが、力強く、凛と咲く美しい菊二輪である。昭和三年の大札にあたり、横山大観(一八六八〜一九五八)に依頼された本図において、大観は、まるで白と黄色の菊花に、昭和天皇と香淳皇后が仲睦まじく寄り添い、これからのたくましく歩んでいられる姿を写したかのように、神々しく描いている。菊花の花びら一枚一枚の表情を実に丁寧に描き、葉は墨の暈かしに緑青と金泥によつて微妙な表情を加え、さらに背面には薄く金泥を施して莊嚴性を高めている。

近代絵画の巨匠と言われる大観は、皇室、宮内省との関わりもことに深かった画家で、御下命の「朝陽靈峰」(昭和二年)をはじめ、多くの作品を残している。大札の奉祝画の主題として菊花を選んだことも、大観の皇室への尊崇の念の現れであろう。

14-1 《水仙図額》 野口幽谷 一面

本紙四八・五×七三・〇

14-2 《桜に目白図額》 川端玉章 一面

本紙五九・五×八三・五

14-3 《桜に金鶏図額》 荒木寛畝 一面

本紙五九・五×八三・三

14-4 《藤牡丹図額》 荒木寛畝 一面

本紙四八・五×七二・五

14-5 《葉鶏頭露草図額》 大庭学僊 一面

本紙四八・五×七二・五
各絹本着色 明治十七年(一八八四)

これら一連の額絵は、もとは徳川將軍家の「浜御殿」であり、明治二年に宮内省の管轄となった浜離宮内にあった延遠館が外国賓客の宿泊所として用いられた

めに整備される中で、その装飾用として同十七年に宮内省から各画家に制作依頼されたものである。ちなみに同年八月にはスウェーデン国皇子が宿泊している。

このような蒔絵額を伴う額絵は十面余が現存しているが、その主題は花鳥であり、室内装飾画として花鳥が主流であったことを示している。現存作品からは、画題を指定された様子はうかがえず、各画家は日本の四季の中から思い思いに題材を選び、日本画の描法をいかして額絵にふさわしい構図に仕上げている。

延遠館は明治二十五年にその役目を終えるが、これらの額絵は、以後も離宮等の室内装飾に用いられた。

15-1 《牡丹図衝立》 大庭学僊 一基

本紙八四・二×八三・八

15-2 《花籠図衝立》 大庭学僊 一基

本紙八六・二×八三・三
各紙本金地着色 明治二十年(一八八七)前後

これらは暖炉前用の衝立で、離宮内で用いられたものである。正確な制作年代を現在のところ把握していないが、当初、有栖川宮邸として明治十七年に竣工し、同三十七年に離宮となつた霞ヶ関離宮で用いられていたことが写真資料から知られる。作者の大庭学僊(一八二〇〜一八九九)が明治三十二年に没していることや、作品番号14の額絵や宮内省との関係を考えるなど、これらの衝立は有栖川宮邸竣工間もなく、その室内調度の品としてあつたえられたものと推察される。

学僊は周防の出身、十八歳の時に京都に出て小田海僊に入門して学び、山水、花鳥を得意として活躍した。維新後は東京に出て、明治十四年の第二回内国勸業博覧会で褒状を受けたのをはじめとして、明治前半の画壇で主要な位置にあつた画家である。明治二十一年に竣工した明治宮殿の杉戸にも揮毫している。

これらの衝立では、金地に日本の伝統的な題材を色彩鮮やかに、伸び伸びと描いている辺りには、洋風建

築の装飾画に対する作者の意識が窺えよう。

16 《水仙置物》 安藤緑山 一点

牙彫、色染 大正期(二十世紀)
一七・二×二七・七×一六・一

20 《椿置物》 安藤緑山 一点

牙彫、色染 大正期(二十世紀)
一八・〇×二四・五×一三・五

手折りの花枝をそのままそつと飾り置いたように、写実的に原寸に近い姿に写し取ったこの二点の置物は、牙彫によるもの。部材を巧みに接ぎ合わせ、象牙を鮮やかに色染めしており、薄く彫り出された水仙の花弁や萼、虫食い穴まである椿の葉や枝の折口などの表現には驚かされる。

牙彫は明治十年代以降に大きく隆盛し、数多くの置物が海外へ輸出されたが、次第に欧米での人気にもかげりが見え、明治四十年代には日本においても彫刻の美術作品というより細工物としてみなされるようになり、限られた愛好家たちの求めに沿ったものとなっていた。そうした中で明治後期から昭和初期にかけて、それまで主流だった人物や動物を主題とした置物とは別に新たに造られるようになったのが、このような色染め技法を併用して極めて写実的にとらえた果菜や花の置物であった。この二点の作者である安藤緑山(一八八五?〜一九五五)は、優れた彫技に加えて、果菜や花が実際にもつ艶やかな生の質感に迫る色染めによる作品で知られている。今回紹介しているいずれの作品にも茎や枝の裏に「緑山作」「金田記」の刻銘があり、当館所蔵の「柿置物」(大正九年)の銘と酷似しており、同時期の作品と考えられる。緑山は明治四十年代から昭和初期にかけて日本美術協会、東京彫工会を主な発表の場としており、管見の限りでは、展覧会に出品された緑山の作品すべてが牙彫商金田兼次郎から出品されている。刻銘からこれら二点の作品も金田を通

じて納められたことが示されている。「水仙置物」(作品番号16)は宮殿などの装飾品として宮内庁に、「椿置物」(作品番号20)は旧秩父宮家に伝来した品である。

17 《梅花図》 安田鞞彦 一幅

紙本着色 昭和三十〜四十年代(二十世紀)
本紙四七・六×五九・三

寒中でも百花に魁けて香り高い花を咲かせる梅は、松竹とともに歳寒三友と讃えられ、また竹菊蘭と合わせて高潔な人物の象徴である四君子に数えられ、中国および日本において古くより愛されてきた。また画題としても好まれ、中国、日本で梅花を描いた名作は数え切れない。

安田鞞彦(一八八四〜一九七八)もまた梅をこよなく愛した画家である。梅を描く時、鞞彦は常に古今の名画を意識しており、中でも強く影響を受けたのが、宗達、そして光琳であった。光琳の「紅白梅図屏風」(MOA美術館所蔵)について、鞞彦は「梅の名作をおもふとき、どうしても第一に指を屈するのは光琳のこの絵である」と述べている。本図の、単純化された梅の花弁や幹の形態、控えめに用いられた墨によるたらし込みなどには、明らかに光琳の影響がうかがえる。

ただし鞞彦は実物の写生も怠らなかつた。大磯の自宅には梅林があり、彼はそこでよく写生をしていたという。また病弱な体をおしてでも梅の名所を見て回ることを好んだ。本図も明快な描写ながら、老木の幹から若い枝が勢よく伸びる姿や、その枝先がうつすらと赤みがかつている様子などには、画家の冷静な観察眼がうかがえる。

18 《古稀彩春魁花瓶》 清水六兵衛(六代) 一点

陶磁 昭和五十一年(一九七六)
径三三・二、高四〇・七

広口で下部のみがすばまる抑揚の少ない器形を覆う

ように、近世京焼が誇る名工尾形乾山を連想させる琳派風の絵付けによって、咲き誇る梅花を描く。紅梅は赤絵、白梅は銀彩で表現され、ともに花蕊は金彩で描かれる。平板な器形とは対照的に、墨色のような黒に薄い金彩を刷いて描かれた幹は力強くうねりを見せ、そのすき間を埋め尽くすように描かれた紅白の梅花は、花と蕾が入り乱れて花火のように明滅を繰り返す。本作と対になる「古稀彩秋叢花瓶」には秋と芒と桔梗が描かれており、一対で春と秋の取り合わせとなる。古稀彩とは、昭和四十六年(一九七二)に古稀を迎えた作者清水六兵衛(六代)が開発した技法で、本作のように多泡質のガラス釉の上に金銀や黒、赤で琳派風の絵付けをほどこした作品を残している。本作は昭和天皇の御在位五十年を奉祝して、昭和五十一年に作者より献上された。

清水六兵衛(六代)・一九〇一〜八〇)は京都の著名な陶芸家・清水六兵衛(五代)の長男として生まれた。京都市立美術工芸学校および京都市立絵画専門学校で絵画を学び、卒業後、五代に師事して本格的な陶器制作を修得した。戦前は五代六兵衛を中心とした五条会や京都工芸院で活動し、斬新な絵付けを特徴とする陶芸作品を発表した。戦後直ぐに六代六兵衛を襲名し、京都陶芸家クラブを結成して若手の育成に努め、日展を中心に作品発表を行った。

19 《紅梅に鶯図》 野沢如洋 一幅

絹本着画淡彩 昭和十一年(一九三六)
本紙二二・五×三三・五

なめらかな筆遣いで紅梅と鶯を描いた作品である。春告鳥とも呼ばれる鶯は、早春に咲く梅と好んで組み合わされ、古くから和歌や絵画の題材とされてきた。

野沢如洋(一八六五〜一九三七)は弘前に生まれ、郷土の南画家三上仙年に絵を学んだ後、京都へ出て円山四条派の画風も習得した。本図に用いられている筆

の腹を使った付け立ての描法は、円山四条派の画家が得意としたものである。如洋は、一日に千枚を描き上げたこともある速筆の画家として知られ、馬の絵を最も得意としたが、花鳥でも山水でも席画で自在に描き出したという。本図は、昭和十一年一月、如洋が弘前に滞在されていた秩父宮雍仁親王、勢津子妃に招かれ、御前で揮毫した作品のうちの一点である。妃殿下より梅に驚ろという御題を出された如洋は、一瞬のうちにご希望通りの絵を描き出し、両殿下は大層お喜びになったという。

21 《色絵丸文白椿茶碗》 楠部彌式

一点

陶磁 昭和四十六年(一九七二)

径一・二・三、高六・五

近世京焼を代表する名工野々村仁清の仁清黒を彷彿とさせる色絵茶碗。薄造りの端正な器形の側面に三つの丸窓を開け、そのなかに三様の白椿が描かれる。胎土の色合いを生かした白地に金箔風に表した霞を背景として、白で花卉を、花蕊を金彩で、葉を青と緑枝を紫の色絵で描く。仁清の「色絵芥子図茶壺」(出光美術館所蔵)などの影響であろうか、輪郭線を用いずに塗り残しで線を表す花や葉の描写は日本画の没骨技法を思わせるもので、陶芸制作にとどまらない作者の非凡な絵画センスの一端を示している。鈍い光沢のある黒地、椿の花の清浄な白、そして金彩、透明感のある青、緑、紫と、いずれの色も絶妙のバランスで組み合わさり、上品に仕上げられている。香淳皇后御遺品。

楠部彌式(一八九七〜一九八四)は京都の製陶業を営む家に生まれた。京都市立陶磁器試験場附属伝習所で技術を学び、同所を卒業後、大正八年(一九一九)に同窓の八木一艸らと「赤土」を結成し陶芸活動を始める。以後、昭和前期にかけて前衛的な作品を発表する一方、中国や朝鮮半島の古陶磁に学び幅広い作風を展開した。戦後は日展を中心に作品を発表すると

もに、青陶会を結成して若手陶芸家を育成した。

22 《桜梅桃李図》 結城素明 二幅(三幅対のうち)

絹本着色 大正八年(一九一九)

本紙各一四四・七×五〇・五

大正八年の皇太子(昭和天皇)成年式にあたり、各宮家からお祝いの品として贈られた作品で、本来は双鶴を描く中幅を挟んでこの二幅が配置される三幅対の作品である。吉祥の画題として鶴が選ばれることは通例のことであるが、その左右に春の花木のみを選んで画面一杯に描いた図を配置することは珍しい。春という希望に満ちた時期に愛らしい花をたくさん咲かせて実をつける日本で親しまれている花木を選び、右幅には梅と桜、左幅には李と桃を紅白の対比を交えて伸びやかに描いている。

作者の結城素明(一八七五〜一九五七)は、東京美術学校で日本画、洋画を学び、文展や帝展を中心に活躍、東京美術学校等で後進の指導にも当たった。日本画に洋画的写実を導入し、明るい色調でモダンな作品を多く残している。

23 《藤花図》 大河内正質 一幅

絹本着色 明治十二年(一八七九)

本紙一六八・八×七二・〇

大河内正質(一八四四〜一九〇二)は、上総国大多喜藩の最後の藩主である。幕末、徳川慶喜に従って幕府を支えた一人であるが、維新後の廃藩の後は軍職につき、さらに明治十四年八月には宮内省御用掛となり、同十七年七月には子爵を授けられた。明治八年十二月には御練兵御用掛として、明治天皇の御乗馬の御相手を奉仕することを命ぜられ、同十八年七月には伊藤博文らと共に乗馬一頭を賜わるなど、明治天皇と縁の深い人物であった。本図は、そうした中、正質自身が自ら描いた作品を明治天皇に献上したものである。

伝来の記録にある明治十二年八月は献上の期日と考えられ、制作は正確にはそれ以前となるが、明確にはし難い。盛りに咲き誇る紫藤の花房を中心に、没骨法を用いて写実感豊かに描かれ、本格的に画技を習得した様子が窺える。激動の世を走り抜いた正質が、春暖かな一時、美しい自然と対峙した安らぎの瞬間が、この花々に象徴されているのであろう。

余談であるが、正質の長男で、理化学研究所の基礎を築いた大河内正敏もまた絵を嗜み、陶芸に深い造詣を持っていた。そしてその五人の息子のうちの二人が画家となった。

24 《仁清写藤花図茶壺》 清水六兵衛(五代) 一点

陶磁 昭和九年(一九三四)

径二・七・五、高二・九・四

暖かみのある柔らかな色合いの白釉の上に、器体の周囲を取り囲むように藤花が色絵で描かれた茶壺。本作は、野々村仁清の「色絵藤花図茶壺」(国宝・MOA美術館所蔵)を近代京焼界の重鎮である五代清水六兵衛が写したもので、耳や露胎の部分だけでなく、オリジナルとほぼ同一の図様配置をもつ。仁清は、呂宋(ルソン)壺と呼ばれる装飾のほとんどない陶製茶壺が主流であった時代に、華やかな色絵をもたらしながら装飾概念を根底から変えた。仁清にはこのほかにも桜花を散らした吉野山や若松、梅樹、芥子など、器体を画面に見立てて大胆に植物図様を描いた茶壺の優品が知られている。五代六兵衛は、本作では仁清の「色絵藤花図茶壺」の写しを試みているが、自身の創案による上絵付けをほどこした茶壺も発表するなど、京焼の伝統である雅やかな茶陶の世界をよく受け継いでいた。

清水六兵衛(五代)一八七五〜一九五九は四代続く京焼の清水家に生まれた。京都府画学校で幸野棟嶺に日本画を学んだ後、四代六兵衛について陶磁製作を始めた。明治二十九年(一八九六)、京都市立陶磁

器試験場が開設されると同場の研究に参加した。同三十六年には中沢岩太や浅井忠らと遊陶園を結成、同四十年にも神坂雪佳が結成した佳都美会に参加するなど、図案研究の分野にも取り組んだ。農商務省展や商工省展での受賞も多く、帝展では審査員を務めた。昭和十二年(一九三七)には帝国芸術院会員となった。

25 《山吹蒔絵硯箱》

一点

蒔絵 明治二十二年(一八九九)頃
二五・〇×一三・五×五・〇

咲き誇る一重と八重の二種の山吹が、川の岸边にいだれる様を蒔絵で表した硯箱。山吹の手前の土坡には若松も描かれ、流水に花や松を取り合わせた吉祥の意匠でまとめられている。蓋表の山吹の花は高蒔絵で金や青金で色の変化をつけ、流水は研出蒔絵で表されている。内部中央には山吹形の銀製水滴と硯を収めた下木板を置き、その左右に懸子を収める。墨や墨挾、筆、刀子、錐の道具があり、いずれも山吹の花が蒔絵され、唐草文の彫り出された銀金具を付ける。蒔絵や道具の仕立ては、江戸期の技法や形式をよく受け継いだ細やかなものである。本作は文台と一具のもので、本展では硯箱のみ紹介している。山吹の花を主題にした作品はあまり例がないが、『新古今和歌集』から藤原俊成の和歌「駒とめてなほ水かはん山吹の花の露そふ井出の玉川」を絵画化した作品における山吹の描写はよく知られている。歌会などで飾り置かれた文台と硯箱という道具に山吹の花が主題に取り上げられていることに、やはり和歌との関連がうかがわれる。伝来によれば、明治二十二年(一九一三)十一月の立太子礼の折に東宮(大正天皇)が皇后宮(昭憲皇太后)より御拝領された品で、のちに旧秩父宮家に受け継がれた。

26 《牡丹花浮彫花瓶》 平田重光

一对のうち

銀 鍛造 明治三十九年(一九〇六)頃
径三・五、高四一・〇

銀製の花瓶で、両肩に耳を付けて高い三脚をともなつた古銅器を模した形状に、牡丹の花枝文を装飾的に意匠化して配している。明治期の花瓶の意匠は、口や肩に連続文様をつけて胴部の表面に日本画をそのまま貼り付けたような絵画的な図様をもつものが多いが、本作は花や葉をシンメトリーに構成して文様化している。十九世紀末にヨーロッパで流行した装飾様式、アーヌーヴォーが明治三十年代には日本にも工芸図案として伝えられてきており、本作品の牡丹文様にはその影響が色濃くみとれる。

牡丹の文様は鎚起によつて打ち出されており、作品に「重光 花押」の刻印があることから、明治から大正期にかけて東京で活動した鍛金家、平田重光(一八五五〜一九二六)による作品である。伝来によれば明治三十九年に宮内省に納入され、その後は宮殿などを装飾する調度として使用されたと考えられる。

27 《虞美人草》 竹内栖鳳

一幅

絹本着色 大正期(二十世紀)
本紙二八・六×三六・一

虞美人草はひなげしという和名の通り、小ぶりの可愛らしい花を咲かせ、観賞用として江戸時代から日本でも愛でられるようになった。

竹内栖鳳(一八六四〜一九四二)は、京都で幸野楳嶺から円山四条派の写実的な描法を学んだ画家である。そこから自己の画風を模索し、写生を基礎としながらも次第に抽象的とも取れるほどに筆を省いて、対象の本質を直接的に捉える描法を身につけていった。「写生が不十分だとしても筆数が多くなる。写生をしつかりしてあると、大事なものといらないものがはつきりしてあるから、自信を持つて思ひ切つて省略する

事が出来る」と語っている。

本図も非常に簡略な筆ながら、花はそれぞれ表情豊かに描き分けられ、そよ吹く風に揺れるかのような柔らかな姿態には、画家の花を愛でる心情が素直に表れている。花の周りを飛ぶ愛嬌のある蜂も、本図の魅力のひとつとなっている。

28 《罌粟図》 土田麦僊

対幅

絹本着色 昭和四年(一九二九)
本紙各一六・〇×一〇・六・二

土田麦僊(一八八七〜一九三六)は写生の人であった。一点の本画を作成するのに、膨大な枚数のスケッチを行い、幾本も線を引き重ねていく中で、最終的にこれしかないと思える一本の線にたどり着く。本図に關しても大量のスケッチや下図が残されている。またその材料選びにも妥協を許さず、全国各地の罌粟を探し回り、愛知県一宮の罌粟園には毎年通つて写生を重ねた他、自宅の庭でも罌粟を栽培したという。

そうした写実の追求の果てに、麦僊は宋元の院体画を理想に置き、一切の叙情性を排して緊張感と静謐さを感じさせる草花図を作り上げた。赤、白、紫と、色とりどりの罌粟の花が緑の葉に映える本図の色遣いは、麦僊にしては明るく華やかであるが、やはり画面には麦僊の絵に特有の澄み切つた静けさが漂う。本図に先行して大正十五年に描かれた「芥子」(第五回国展出品)が、花びらのすつかり落ちたケン坊主や虫喰いのある葉など、ある程度自然な状態に近い罌粟を描いたのに対し、本図にそうした描写は一切なく、最も美しい状態で時間が静止したかのような、非現実的なまでに完成された情景が広がっている。

麦僊は、京都においてはじめ鈴木松年(一八七三〜一九三六)に、その後竹内栖鳳の門に入った。大正七年には新しい日本画の創造を目指して小野竹喬らと国画創作協会を結成し、仲間達とヨーロッパ遊学も果たしている。本図は、財政

上の理由からその国画創作協会を解散した麦僊が、帝展へ復帰するにあたり制作した第一作目である。生い茂った罌粟の花には、心機一転した麦僊の意欲が込められているだろう。本図は宮内省の買上となり、この機会に懸けていた麦僊の喜びもひとしおであったという。

29-1 《雪山の石楠花〔瑞彩〕より》 石崎光瑠 一面

29-2 《瑞香満瓶〔瑞彩〕より》 山元春拳 一面

29-3 《燕子花〔瑞彩〕より》 平田松堂 一面

29-4 《鳳仙花〔瑞彩〕より》 吉田秋光 一面

各箱本着色 大正十三年(一九二四)
本紙各二八・五×四〇・五

「瑞彩」は、皇太子御成婚奉祝のために東京府より大正十三年に献上された画帖である。横山大観をはじめとした再興美術院系の画家、小堀鞆音や川合玉堂をはじめとした官展で活躍した東西の実力画家らが参加し、全三帖七十三葉におよぶ。皇太子御成婚奉祝という性質上、吉祥や祝意を表す画題が大部分を占めるが、その中でも花を描いた作品は画帖に華やかさを加え、奉祝の気分を盛りたてる。同時に、画家達がそれぞれ得意とする描法で、個性豊かな花々の特徴をとらえている点も見所である。

山元春拳(一八七二〜一九三三)は、触れば今にも散らんばかりに咲き誇る薔薇を、輪郭線を用いない一種の付立法で描き、その花びらの柔らかな触感を見事に伝える。春拳は、野村文挙、続いて森寛齋に師事した四条円山派の画家であり、竹内栖鳳とともに明治後期の京都画壇を代表する作家として活躍した。付立という四条円山派の伝統的な描写方法を駆使しながら、その彩色は近代的な華やかさをもつ春拳独特なもので、「瑞香満瓶」という作品名に表れているように、鮮

やかなピンクと黄色の彩色が薔薇の華やかな香気を想起させる。春拳は特に好んで描いた薔薇の花の香りに、奉祝への想いを寄せたのであろう。

一方、石崎光瑠(一八八四〜一九四七)は高山に咲く石楠花の気品ある姿を選んだ。琳派を学んだ光瑠は、金地の背景にたらし込みを巧みに用いており、例えばその葉は、墨に金泥と深緑色の絵具を加えてぼかし、その厚みや質感を表している。

続いて平田松堂(一八八二〜一九七二)は、明快な色と形によって燕子花の凛とした姿を描き出す。燕子花の葉は緑青を均一に塗り、一見平面的な印象をうけるが、わずかに明度の変化をつけた色面を前後に配し、互いの輪郭を淡くぼかすことで、葉の重なりあう空間を巧みに捉えている。無駄のない単純化された形態と岩絵具の重厚な色彩が見事に花の特徴を表しており、画家の技量の高さを伝える。

また、花の取り合わせにも画家の個性が表れる。吉田秋光(一八八七〜一九四六)は鳳仙花を露草やメヒシバなど野に咲く草花とともに描いている。露に濡れた草花に光がさしてきらめくさまを、まるで小さな生命力を称えるように随所に金泥を刷ぎ、様々な緑色を使い分けて描き出している。秋光は東京美術学校日本画科で松岡映丘に師事した。本作品には、映丘ゆずりの繊細で輝くような明るい彩色がよく表れている。

30 《蜻蛉河骨図香炉》 川出柴太郎 一点

七宝 明治三十九年(一九〇六)
径一五・八・高一五・五

河骨(こうほね)はスイレン科の水草で、根茎が人の背骨のような形状をしているため、このように呼ばれる。本作では河骨は盛上七宝と呼ばれる釉葉の盛り上げにより立体的に表現され、葉脈を深く刻み込んだ濃緑の葉の間から伸びた茎に、黄色の鮮やかな花を咲かせている。銅製の蓋のつまみは七宝釉がほどこされた

蜻蛉がとまり、器形に合わせて葉の重なる様子が配されるなど、図案にも海外で流行したアール・ヌーヴォー様式を意識した工夫が見られる。また、把手には多数の細かな蝶が、脚部には流水文様が盛り上げではない有線七宝で表されている。本作は明治三十九年五月の第三十九回日本美術協会美術展覧会に安藤重兵衛の名義で出品され、皇太子であった大正天皇行啓の折に買い上げられたという伝来をもつ。

川出柴太郎(一八五六〜没年不明)は安藤七宝店の第二代工場長を務め、安藤重兵衛とともに盛上七宝を開発したことで知られる。明治期においては並河靖之や溝川惣助と同様に海外でも高い評価を得て、名古屋を代表する七宝家であった。

31 《凌霄花》 川合玉堂 一幅

紙本着色 昭和三十年代(二十世紀)
本紙三〇・三×四三・一

夏の暑い盛りに鮮やかな橙赤色の花を咲かせるノウゼンカズラが、そよ吹く風に揺れるがごとく、優しい表情をとらえて描かれる。夏の厳しい暑さを感じさせない本図は、四季に恵まれた日本の美しく穏やかな自然を愛し、温雅で詩情豊かな作品を数多く残した川合玉堂(一八七三〜一九五七)による晩年期の作品である。

川合玉堂は愛知県の出身。明治二十年に京都に出て望月玉泉に入門、その後幸野棟嶺に師事し、同門の竹内栖鳳や菊池芳文らと共に研鑽に励んだ。早くから様々な展覧会に出品して活躍し、東京美術学校の教授として後進の指導にも当たった。大正六年には帝室技芸員となり、昭和十五年に文化勲章受章、二十六年に文化功労者となった。日本画を嗜まれた香淳皇后の御指導にもあたったことも知られる。

ノウゼンカズラは中国の原産で、わが国でも平安時代の『本草和名』に見られるが、近世以前の和歌や美術

品の意匠には見られない。むしろ、近代以降に取り上げられるようになった花のようである。

32 《百日紅に尾長鳥》 芝景川 一幅

絹本着色 大正六年(一九一七)
本紙一四二・三×四九・九

画面を縦断するように伸びる百日紅に尾長鳥がとまっている。鮮やかなピンク色の花々に尾長鳥の水色が爽やかで、明るい夏の日差しを想起させる。曲線を描くような独特な幹の形、滑らかな木肌の質感、細かな花々の咲く様子など百日紅の特徴を、複数の色を厚く重ね、それらをにじませるようにして表現している。

芝景川(一八七四?)は東京に生まれ、今尾景年に師事し四条円山派を学んだ。第二回(明治四十一年)文展に「残花留花の図」で初入選、本作品は大正六年の日本画会に出品され、宮内省買上げとなった。花鳥山水を得意とし、帝国絵画協会、日本画会会員、明治絵画会幹事などを務めた。

33 《向日葵蠟螂図七宝花瓶》 安藤七宝店 一点

七宝 明治三十(四十)年代(二十世紀)
径一一・八、高二・四・五

ヒマワリにカマキリというわが国の夏の風物詩に取材した七宝花瓶。箱書によれば、当初は一对の作品として製作されたものである。もともと陶磁器の方が先に取り入れた形式であったが、このような寸胴の器形をした花瓶は一对で製作されることが多く、軸装絵画の対幅作品のように、二点を並べて一つの完成された図様を構成するのが特徴である。明治三十年代から四十年代にかけて、愛知県の七宝はそれまでの細密な文様をちりばめたものから、写実性の強い絵画的な植物図様を器体に大きく配した優美な作風へと変化するが、本作もその典型的な作例と言える。図様を明瞭にさせようとする意図があるためか、地色は光沢を抑えた乳

白色を基調とする淡い色調のものが多く、本作もごく薄い紫色に調整されている。秩父宮家旧蔵品。

安藤七宝店は明治十三年(一八八〇)に名古屋で煙管商を営んでいた村田屋が七宝焼の販売を兼業するようになり創業された。同十六年には工場を設けて自製するようになり、海外へも販売を広げ、同二十年以降内外の博覧会、美術展覧会で数々の受賞を重ね、現在に至るまでわが国の七宝の灯を守り続けている。

34 《背戸の秋》 伊藤綾春 一幅

絹本着色 大正八年(一九一九頃)
本紙一五三・八×七〇・五

背戸とは「家の裏口」という意味である。向日葵はわずかに首を垂れ、葉の上には盛夏を過ぎたところに活動を始める蠟螂、その根元にはすでにツルリンドウが咲き始めている。墨色を活かして描かれた向日葵の大きな葉には、要所に金泥を加え、盛りをすぎ穴のあいた葉の質感を捉えるとともに、画面に華やかさを添えている。しかしその一方で、エンドウの青々とした葉や白い花、竹の掛樋からしづきをあげる水は、いまだ夏の暑さが残る時期であることを知らせている。ひっそりと近づく秋の訪れを、何気ない日常の風景から描いた情緒ある作品である。

伊藤綾春(一八八一〜一九三二)は東京に生まれ、柴田是真門下である池田綾岡に師事した。東京美術学校を卒業し、第九回(大正四年)文展に「春暖」、第十一回(大正六年)文展に「閑庭の秋」が入選、本作品制作に近い時期の意欲的な創作活動がうかがわれる。花鳥画を得意とした。

35 《仁清写芙蓉平茶碗》 永楽即全 一点

陶磁 昭和四十七年(一九七二)
径一三・八、高五・一

どちらも野々村仁清の色絵の雰囲気を取り入れた作品で、表千家十三代即中斎の箱書により、それぞれ「仁清写」の銘が入る。作品番号35の平茶碗には夏の花である芙蓉を描き、白い花に緑彩や青彩など涼しげな色合いを使いつつ、一部の花や葉茎を金彩で描いて京焼らしい華やかな色絵茶碗に仕上げている。一方、作品番号36の洋蘭を描いた方は、仁清黒と呼ばれる独特の黒釉を意識した艶のある黒地に対して、白土と赤彩で花を緑彩で葉を大きく配し、それらすべてを金彩で縁取った斬新かつ洗練された茶碗である。芙蓉と洋蘭は現在では珍しい花ではなくしたが、京焼の色絵のモチーフとしてはあまり見かけないもので、その点においても作者の着想は仁清より続く色絵を現代的に推し進めたものと言える。どちらも秩父宮家旧蔵品。

36 《仁清写黒蘭茶碗》 永楽即全 一点

陶磁 昭和四十四年(一九六九)
径一二・四、高八・三

どちらも野々村仁清の色絵の雰囲気を取り入れた作品で、表千家十三代即中斎の箱書により、それぞれ「仁清写」の銘が入る。作品番号35の平茶碗には夏の花である芙蓉を描き、白い花に緑彩や青彩など涼しげな色合いを使いつつ、一部の花や葉茎を金彩で描いて京焼らしい華やかな色絵茶碗に仕上げている。一方、作品番号36の洋蘭を描いた方は、仁清黒と呼ばれる独特の黒釉を意識した艶のある黒地に対して、白土と赤彩で花を緑彩で葉を大きく配し、それらすべてを金彩で縁取った斬新かつ洗練された茶碗である。芙蓉と洋蘭は現在では珍しい花ではなくしたが、京焼の色絵のモチーフとしてはあまり見かけないもので、その点においても作者の着想は仁清より続く色絵を現代的に推し進めたものと言える。どちらも秩父宮家旧蔵品。

37 《西洋蘭置物》 奥田浩堂 一点

牙彫、色染 昭和十年代(二十世紀)
一三・五×一三・〇×二・〇五

洋蘭パフィオペディアラムの鉢植を牙彫で表した作品。花をはじめ葉や茎、鉢までが象牙で造形され、色染めがなされている。牙彫による色染めが施された果菜花卉置物は、明治後期に始まり、大正期から昭和初期にかけてその写実表現は頂点をみせており、本作はそうした時期に制作された作品である。洋蘭は明治期に限られた上流階級の人々によつて輸入と栽培が始められ

たが、昭和十三年には一般の愛好家たちによる蘭友会が結成されるなど昭和期には洋蘭栽培も裾野に拡がりを見せていた。こうした背景を受けて、フィオペディラムの鉢植が題材に採られたと考えられるが、洋蘭をモチーフに取り上げた絵画や工芸品は当時としては稀少である。

本作の鉢裏に「浩堂」MADE IN JAPANの刻銘があり、奥田浩堂（一八九二〜一九六六）による作品であることが示されている。浩堂は牙彫とともに木彫も手がけた作家で、特に牙彫については安藤緑山（作品番号16、20）と同じような色染めによる作品を手がけた数少ない作家のひとりであったという。大正十三年に東京彫工会が解散した翌年、牙彫家たちによつて曠技会が結成されており、浩堂は同会の昭和十年の会員名簿に名前が見える。なお、本作は、伝来によれば秩父宮雍仁親王が御発病後に葉山御別邸で御静養されていた昭和十六年六月、貞明皇后が雍仁親王をお見舞いされた折に勢津子妃に贈られた品である。

38 《鶏冠花》 東原方僊

二曲一隻

絹本着色 大正七年（一九一八）
本紙一七〇・二×一八五・〇

本作品は第十二回（大正七年）文展に出品された二曲一双の屏風の右隻にあたる。本来、二羽の黒鶏が描かれた左隻を伴っていた（参考図版）。鮮やかな赤や黄色の鶏頭の群生する中、黒鶏の黒色が画面を引き締めていたであろう。当時の展覧会評では「工芸的でありながら、さう一ぱいに畫きつめず、紅の分量が少ないからまだ見よい。」と指摘されている（石井柏亭「文展の日本畫」『中央美術』四卷十一号、大正七年十一月）。本作品は貞明皇后が文展行啓の折にお買上げとなり、のちに秩父宮家に伝来した。

鶏頭は中国では鶏冠花と呼ばれ、鶏（中国では太陽と深く関る）の鶏冠に似たその姿と、太陽の照りつける

季節（六月から八月頃）に咲くことから、太陽と結びついた特別な花として古来より花鳥画の主題となってきた。本作品でも金泥を刷いた余白に、地面にふりそそぐ夏の明るい陽光が暗示される。

東原方僊（一八八六〜一九七二）は岡山県に生まれ、後に京都に移り竹内栖鳳に師事した。花木に鳥を配した装飾的な花鳥画を好んで描き、大正から昭和初期にかけて文展、帝展に入選を重ねた。

39 《秋草図》 野口小蕙

一幅

絹本着色 明治三十年代（二十世紀）
本紙一四一・〇×七〇・七

本図には葉鶏頭、芙蓉、秋海棠、嫁菜、ワレモコウといった秋の草花が、小さな昆虫とともに描かれる。手前の葉を肥瘦のある輪郭線できつぎりと描き出し、奥に隠れる葉は没骨法で控えめに描写している。葉脈や花弁の筋を引いた筆線、そして微妙な陰影にまでこだわった彩色には、画家の繊細な感覚が認められる。

野口小蕙（一八七八〜一九四四）は、女性として初めて帝室技芸員となつた南画家野口小蘋を母に持つ。

小蘋の遺作の中に本図とほぼ同図様の草花図が認められることから、本図は小蕙が母の絵を丹念に写したものであることがわかる。小蘋は山水図を得意とする一方で、柔らかな色調で画面を上品にまとめた草花図の作例も多い。小蘋と小蕙の両図を見比べると、細やかな彩色、丁寧な筆遣いが母から娘へしっかりと受け継がれていたことがわかる。

40 《花卉図》

一幅

絹本着色 江戸時代十八〜十九世紀
本紙一四六・五×八二・五

手前には朱漆台に載せた瓶に蘭が生けられ、その左奥には藍籠に生けられた花々の折枝が溢れている。花が主題となる場合、最も伝統的なのは中国絵画の影響を受けた四君子と言われるもので、蘭、梅、竹、菊を描くものであるが、本図はそれらを中心に桜や百合、芙蓉に朝顔、藤などの四季の花々を加えた百花図でもある。こうした花卉図は、十八世紀前半の柳沢淇園（二七〇四〜五八）が描いたものに通じ、その後は谷文晁や渡辺華山の門下で学び活躍した画家が描いた作例が知られる。中国画に籠に花をあしらう図が知られ、本図のような作品がそうした中国画の影響を受けていることも言われるが、描かれる花の数は圧倒的に淇園以後の文人画、南蘋画、南画の影響下にあつた画家達によつて描かれたこうした作品の方が多い。江戸時代に園芸が発達し、立花も盛んになり、花への関心が高まつた十八世紀以降にこうした図様が描かれていることは、中国画の影響はありながらも、わが国のそうした事情のもとに創意されたとも考えられる。

本図の花々は、実に色彩豊かに描かれ、彩色の暈しを上手く用いて優しい表情で描かれている。現実にはありえない四季の花を一堂に集めて飾るということでは、一種の桃源郷でもあり、装飾画としてまたない題材でもある。

参考図版 左隻
出典元『日展史5 文展編5』日展史編纂委員会編、
社団法人日展発行、昭和56年。

41 《春花生花図》 狩野玉円

一幅

絹本着色 江戸時代(十九世紀)
本紙一・二三・五×五五・〇

春を彩る花々が、それぞれに似合った体裁に生けて並べ置かれる。牡丹、桜、山吹は、花の華麗さ、枝の美しさをいかして大振りの籠に生けられる。可憐な小花が連なり垂れる藤花は、中国風の細高い釣花瓶に生けて置かれる。そして可愛らしい野草である蒲公英、菫、スギナは小さな束にして何気なく置かれている。春四く五月頃に咲く花だけに限り、こうしたアレンジで描く構図は珍しい。花籠や中国風の瓶に生けるといふ点では作品番号40のような花卉図と共通するが、その構成、視点は全く異なっている。

本図は狩野玉円(一八一六〜一八八〇)によるものであるが、狩野派がそれ以前から描いてきた花車図からの新たな発想による図様とも理解できる。十九世紀には、花籠や花瓶に花をあしらったこうした絵画作品の需要があり、そのバリエーションが広がっていたことを示す一例であろう。

42 《百花花籠図》 瀧和亭

一幅

絹本着色 明治時代(十九世紀)
本紙一七・七・四×七二・一

江戸後期から明治期にかけての、いわゆる百花図的な絵画作品には、室町時代に中国から渡来した花卉図(籠に数種類の花をシンプルに飾った図)に影響されながらも、柳沢淇園の頃から描かれ始めた四季の花々を一堂に花籠や花瓶に挿し飾る、文人画家を中心に描かれた系統の図様(作品番号40のようなもの)と、季節感を大切にしながら様々な花を籠等にあしらう花車図や活花図のような狩野派らが描いた系統のもの(例えば作品番号41のような作品)に加えて、十八世紀に渡来したオランダ静物画の影響を受けたと考えられている司馬江漢ら洋風画家による百花図のような系

統の図様がある。これらには、画派によって好んだ図様を漠然と指摘出来るが、明確に区別できるものでもなく、むしろ、十九世紀にはこうした異なった系統の図様が混在し、そうした中からさらなる百花図が生まれていたともいえるようである。

瀧和亭による本図は、文人画家を中心に描かれた系統の図様と洋風画的な図様の両要素が指摘できるもので、二つの釣花籠に四季の様々な花を溢れんばかりに飾り、蝶や蟬をも描く。その色彩も実に鮮やかで、近世末から近代初期に活躍した画家による花の装飾画としては、優品として取り上げられるものであろう。こうした四季の花々をあしらう花籠図は、明治期の染織による壁掛にも多く、この時期に流行したものと考えられる。

43 《草花図綴織壁掛》

川島甚兵衛(二代)、原画―川端玉章 一面

綴織 明治四十四年(一九一)
本紙一七・二五×九七・三

本作品は、明治宮殿、あるいは離宮の装飾用として制作、購入されたものと考えられる。地は金糸、四季の草花は鮮やかな多色の糸を用い、二代川島甚兵衛が研究、改良に努めてその名を高めた綴織の技法によって見事に織り表されている。この綴織の原図は川端玉章(一八四二〜一九〇八)によるもので、綴織製織に先行する明治十年代頃、玉章の若い頃の作品であると考えられている。原図は東京・三田の綱町三井倶楽部に飾られていた額装作品で、この作品については塩谷純氏の論考『美術研究』第三九二号、平成十九年)に詳しい。

本図の場合、多彩な四季の花々を、花瓶や花籠に生けられるのではなく、まるで大きな花束のように構成されて静物画的にとらえている点に、近代西洋画の特徴を見ることができよう。とは言え、描かれる花々は、

日本の四季の中で愛でられてきた花々である。京都で円山派を学んだ玉章が、江戸に出て後、高橋由一らと関わって学んだ洋風画は、題材にも描法にも、東洋と西洋の融合によって生み出された新たな装飾的魅力を持つている。

44 《四季草花図》 荒木寛畝

対幅

絹本着色 明治四十年(一九〇七)
本紙各二五・四×七一・八

右幅には福寿草、桜、こぶし、牡丹、芥子、紫陽花といった初春から初夏の花々が咲き誇り、こぶしと桜の枝には雀がとまる。一方左幅には芙蓉、萩、桔梗、菊、水仙といった晩夏から冬の花々が水際に咲き、紅葉した楓には夏の鳥であるオオルリが集まる。同時に咲くことのない花々が一堂に咲き乱れるさまを艶やかな彩色で描き、楽園のような非現実感を漂わせる作品である。このように様々な季節の花鳥を同一画面上に描くことは、日本の古典絵画においては常套的な手段であった。一方、本作品には西洋的な陰影法が加味され、特に紫陽花の量感表現が印象的である。日本画と洋画の新しい技法を融合させた寛畝の特徴がよく現れている。

荒木寛畝(一八三一〜一九一五)は江戸に生まれ、谷文晁系の画家荒木寛快に入門、後に荒木家の養子となった。また花鳥画については、寛快宅へ出入りしていた岡本秋暉から学ぶところも多かったようである。五十歳間近になり洋画に転向、川上冬崖らに油彩画を学び、一時は五姓田芳柳、高橋由一とともに油絵三名家として並び称されるまでになった。その後日本画に復帰、洋風な陰影法を加味した花鳥画を得意とし、宮内省の御用画を数多く制作した。本作品は、霞ヶ関離宮の装飾用として宮内省より制作が依頼され、明治四十年に納入されたものである。また、寛畝の落款とともに「七十七翁寛畝」朱文方印と「達庵居士」白文方

印が捺され、寛政七十七歳の作品であることが分かる。

45 《四季花卉図花瓶》 精磁会社 一点

陶磁 明治二十三年（一八九〇）
径四〇・〇、高七六・三

首部や胴部など、そのパーツごとに明確に文様を区切り、一部に立体的な装飾を付けるなど、明治前半期に特有の厳めしきをもった花瓶である。胴部には葉鶏頭（雁来紅）、菊、露草、紫陽花、萩のほか、柿、枇杷、花梨の果実が、色彩豊かに写実的に描かれる。特定の季節に限定されない、四季折々の花卉が描かれているのが特徴である。ヨーロッパには、デンマークの名窯ロイヤル・コペンハーゲンの傑作デザイナー・サービース「フローラ・ダニカ」に代表される、植物図譜の精緻な絵をそのまま食器に転写したかのような精巧な陶磁製品がある。一方、わが国のやきものに描かれてきた花卉は技術的な制約もあり、色数や描写の面で簡略化されたものが多い。西洋の最新製陶技術の導入に積極的に努めた精磁会社の本作は、その点において非常に洋風の香りがする花卉図を可能にした。

本作は首部に御紋のレリーフがあることからわかるように、宮内省へ納めるために製作されたものである。精磁会社の製品としては大型のものに属し、おそらく明治宮殿など大空間における使用を想定したものであろう。明治八年から同十四年にかけて、博覧会事務局および製品画図掛によつて編纂された「温知図録」（東京国立博物館所蔵）には、本作と形状および文様構成が近似する図案が掲載されている。本作と大きく異なるのは胴の図様で、写実的な花卉図である点は同じであるが、「温知図録」の方には木蓮や芙蓉、梅などが描かれている。図案には宮内省と書かれており、本作と対になる作品として実際に製作された可能性が考えられる。

精磁会社は明治十二年に佐賀県の有田に設立された磁器製造会社である。同八年の香蘭社の設立に参画した深海墨之助、手塚龜之助、辻勝蔵らが独立して、日用飲食器生産を目的に立ち上げられ、早期に内外の博覧会で高い評価を得ることに成功し、明治十年代の有田を代表する会社であった。フランスのリモージュから最新式の製造機械を導入するなど、意欲的な展開をはかったが、世界的な不況の影響や幹部の相次ぐ死を受けて、同二十二年に会社組織を解散、二十九年頃に活動を停止したと伝えられる。

46 《四季草花図蒔絵硯箱》 西村彦兵衛（八代） 一点

蒔絵 昭和三年（一九二八）
二六・六×三三・三×五・一

藤や百合、カキツバタ、紫陽花、牡丹など四季の花々を蒔絵で表した硯箱で、金や青金、銀の蒔絵粉で花の色合いに変化をつけ、細部に切金や貝を使用した華やかな作品である。内側は詰梨子地に扇散の文様で、扇絵として梅枝や籬に鉄線の花、橋に柳などの文様が描かれている。また、道具類として硯や水滴、筆、錐、刀子がともなう。箱見込みの左下隅にある蒔絵銘「象彦造」と、「平安西村象彦謹製」の箱書から、京都の漆器商、八代西村彦兵衛（一八八七〜一九六五）の作品であることが知られる。伝来等によれば、昭和三年の秩父宮雍仁親王ご結婚のお祝いの品として三井家より秩父宮家へ献上された品である。なお当初は料紙箱とセツトの作品であったと考えられるが、現在はこの硯箱のみが伝えられている。

47 《百花模様刺繍卓被》 飯田新七（四代） 一枚

綴織 大正期（二十世紀）
本紙一七三・〇×一七六・〇

濃い草色の石目織の裂地に、刺し繍いを主体とした

刺繍技法によつて、菊、薔薇、紫陽花に四季を彩る和洋の花々を加えて四周に巡らす。画家による下絵があったと考えられ、花びらや葉は色糸によつて細かなグラデーションが見事に表され、下絵の繊細さと、それを見事に表現した技術の高さが知られる。花の取り合わせや色彩感にはヨーロッパの影響が強く感じられ、制作が大正期であることを推察させる。裏面ラベルより、飯田新七の制作であることが明確である。

高島屋の当主である飯田新七（四代、一八五七〜一九四四）は、織物の改良、海外への進出を目指し、天鷲絨友禪や刺繍作品を手掛けて博覧会等へも出品して活躍した。特に刺繍作品では、額作品、屏風作品を中心に多彩なものに取り組んで輸出の主要品とし、刺繍の飯田、高島屋として長くその名声を得た。

なお本作品は、貞明皇后の御料としてあつらえられ、後に秩父宮家に譲られた品と考えられる。

48 《春秋草花図》 小室翠雲 二幅（三幅対のうち）

絹本着色 大正期（二十世紀）
本紙各二九・二×二九・九

モンシロチョウが舞う春の情景を描いた右幅には、エノコグサ、蒲公英、葎、桜草といった可憐な野草の姿が並ぶ。対する左幅には、葉鶏頭、菊、秋海棠、竜胆などの秋草が描かれ、葉鶏頭の葉先では一匹のトンボが羽を休めている。没骨法によつて描かれた草花の姿はふつくと柔らかく、葉脈を引く軽快な筆致も小気味よい。「春庭秋圃」（作品番号49）のような緻密な描写、濃厚な色彩の作品を作り上げる一方で、本図のような程よく力の抜けた軽妙な作品を描くところに、画家の作域の幅広さがうかがえるだろう。小室翠雲（一八七四〜一九四五）は田崎草雲に師事し、自然な空間表現を求めた山水図を描いた他、本図のような草花図など様々な題材に挑戦し、南画の近代化を模索した画家である。

本作品は中幅に富士図を置き、その左右に置かれる二図である。日本を象徴する気高き富士と身近な草花に表される季節感、日本の美しい自然を見事に表しているとも言える。

49 《春庭秋圃》 小室翠雲

対幅

絹本着色 大正八年(一九一九)
本紙各一九二・七×六七・二

右幅には木蓮、木瓜、牡丹、射干といった春の花木が並び、その中央に存在感をもった白鷗が、上部には愛らしい雀の姿が認められる。木蓮、牡丹、射干、白鷗に共通して用いられた胡粉が画面の色調を整え、対角線を意識したモチーフの配置によって構図にも安定感が生まれている。対する左幅は、トロロアオイ、秋海棠、露草、鶏頭、葉鶏頭、朝顔、竹がぎゅしりと折り重なるように配され、さらにその中に緻密に描き込まれたコオロギ、蛾、カマキリ、トンボ、蟬といった小さな虫たちが画面をより一層賑わいのあるものになっている。

本作品はその濃密な彩色と写実的な描写から、沈南蘋や孫億など明清の画家からの影響が指摘されるが、モチーフすべてにピントが合っているかのような明瞭な描写や、原色に近い鮮やかな色を重ね合わせて画面内に充填する彩色法には、まぎれもなく翠雲の近代的な感覚がうかがえる。大正八年の第一回帝展に出品された本作品は「筆技に於て群を抜てゐる」(『中央美術』大正八年十一月号)との賞賛を受け、宮内省の買上となった。

50 《四季草花図》 児玉希望

六曲一双

紙本金地着色 昭和十一年(一九三六)
本紙各一三六・一×三二四・〇

金地に蒲公英、土筆から水仙まで二十五種類もの草花が、右から左へと四季の流れとともに描かれている。本作品は、皇后宮職の依頼により制作されたもの

で、その丁寧な描写からも児玉希望(一八九八〜一九七二)が本作品制作へ向けた真摯な態度がうかがわれる。金地の背景に四季の草花が一叢に配される装飾的な構成でありながら、個々の草花の深い自然観察に基づいた量感表現には近代的な感覚が表れ、背景には金砂子で霞や土坡を表し、完全に奥行きを遮断するような金地ではなく、植物を取り巻く空間がさりげなく暗示されている。また最も特徴的であるのはその配色で、墨と金泥の透明感と、岩絵具の濃厚な色彩のコントラストが印象的である。(詳しくは七十二頁「児玉希望と琳派―四季草花図を通して」を参照のこと。)

児玉希望は広島県に生まれ、後に上京して川合玉堂に師事した。第三回(大正十年)帝展に「夏の山」が初入選、極度な写実と鮮やかな色彩による装飾美を追求した大和絵風景画や花鳥画を次々と発表してゆく。そのような新しい大和絵追究の成果は、特選を受賞した第九回(昭和三年)「盛秋」において結実した。以後ますます創作の幅を広げ、本作品の制作は大和絵風景画から花鳥画、人物画への移行期にあたる。戦後には伊東深水らと日月社を結成。洋風モダニズムを感じさせる作品を発表し、第八回日展(同二十八年)出品作「室内」において日本美術院賞を受賞した。一方、新しい水墨表現の開拓に取り組み、現代的抽象表現を取り入れた斬新な水墨画を多数描いた。日本画家でありながら、目的に応じて油絵具、パステルをも用いたという希望は、和洋古今を問わず様々な芸術作品から刺激を受けたが、日本の古典絵画の研究にも大変熱心であった。希望は、同二十九年(一九五四)の「光琳追想」、翌年の「春秋山鳩鶉図」など昭和三十年前後に琳派様式の作品を描いており、本作品は早い時期の琳派研究を伝える上でも重要な作品と言えよう。

作品リスト

会期：平成二十一年三月二十八日(土)～六月十四日(日)
 第1期 三月二十八日(土)～四月十九日(日)
 第2期 四月二十五日(土)～五月十七日(日)
 第3期 五月二十三日(土)～六月十四日(日)

| 作品番号 | 作品名 | 作者名 | 員数 | 制作年 | 寸法(cm) | 展示期間 |
|------------|-------------|-----------|----------|-----------------|--|------|
| 〈桜と菊、芳しく〉 | | | | | | |
| 1 | 国之華 | 池上秀畝 | 六曲二双 | 大正十三年(一九二四) | 本紙各一八六六×四三四・八 | 第2期 |
| 2 | 桜図屏風 | 跡見玉枝 | 二曲一隻 | 昭和七年(一九三二) | 本紙各一四八八×六八・五 | 第1期 |
| 3 | 緋桜図 | 瀧和亭 | 一幅 | 明治初期(十九世紀) | 本紙一四五・五×七二・三 | 第1期 |
| 4 | 旭日桜花図 | 宇治橋春年 | 一幅 | 大正十四年(一九二五) | 本紙一四一・二×五〇・〇 | 第1期 |
| 5 | 桜図七宝花瓶 | 瀧川惣助 | 一对 | 明治四十三年(一九一〇)頃 | 各径一四・七、高三三・七 | 第2期 |
| 6 | 銀麿銀矧分桜花文菓子鉢 | 黒川栄勝 | 一点 | 明治二十六年(一九九三) | 径二〇・八、高七・三 | 第1期 |
| 7 | 彫金写真立 | 清水南山、鈴木美彦 | 一对 | 昭和三年(一九二八) | 各二四・二×二三・二×一・一 | 第1期 |
| 8 | 籠に菊花文文房具 | 安藤重壽 | 三点(具のうち) | 昭和三年(一九二八) | イソク壺：径五・六、高五・七 吸取紙挟：五・〇×一・〇・五×三・五 | 第1期 |
| 9 | 菊蒔絵硯箱 | 赤塚自得 | 一点 | 昭和三年(一九二八) | 二四・五×二三・三×一〇・〇 | 第1期 |
| 10 | 菊折枝置物 | 大島如雲 | 一点 | 昭和三年(一九二八) | 二〇・三×二八・七×一五・七 | 第2期 |
| 11 | 菊花形燭台 | | 一对 | 明治二十二年(一九八八)頃 | 各二八・〇×二八・〇×四二・五 | 第2期 |
| 12 | 文乃友 | 諏訪蘇山(二代) | 三点(具のうち) | 大正十三年(一九二四) | 筆筒：径七・五、高一・四 筆架：五・二×一・〇・五×三・〇 文鎮：各二・三×一・〇・七×二・八 | 第2期 |
| 13 | 菊花図 | 横山大観 | 一幅 | 昭和三年(一九二八) | 本紙一五〇・五×五七・〇 | 第3期 |
| 〈季節の花、様々に〉 | | | | | | |
| 14-1 | 水仙図額 | 野口幽谷 | 一面 | 明治十七年(一九八四) | 本紙四八・五×七三・〇 | 第1期 |
| 14-2 | 桜に目白図額 | 川端玉章 | 一面 | 明治十七年(一九八四) | 本紙五九・五×八三・五 | 第1期 |
| 14-3 | 桜に金鶏図額 | 荒木寛畝 | 一面 | 明治十七年(一九八四) | 本紙五九・五×八三・三 | 第1期 |
| 14-4 | 藤牡丹図額 | 荒木寛畝 | 一面 | 明治十七年(一九八四) | 本紙四八・五×七二・五 | 第1期 |
| 14-5 | 葉鶏頭露草図額 | 大庭学僊 | 一面 | 明治十七年(一九八四) | 本紙四八・五×七二・五 | 第1期 |
| 15-1 | 牡丹図衝立 | 大庭学僊 | 一基 | 明治二十年(一九八七)前後 | 本紙八四・二×八三・八 | 第1期 |
| 15-2 | 花籠図衝立 | 大庭学僊 | 一基 | 明治二十年(一九八七)前後 | 本紙八六・二×八三・三 | 第1期 |
| 16 | 水仙置物 | 安藤緑山 | 一点 | 大正期(二十世紀) | 一七・二×二七・七×一六・一 | 第1期 |
| 17 | 梅花図 | 安田鞞彦 | 一幅 | 昭和三十～四十年代(二十世紀) | 本紙四七・六×五九・三 | 第2期 |
| 18 | 古稀彩春魁花瓶 | 清水六兵衛(六代) | 一点 | 昭和五十一年(一九七六) | 径三・二、高四〇・七 | 第1期 |
| 19 | 紅梅に鷺図 | 野沢如洋 | 一幅 | 昭和十一年(一九三六) | 本紙一二五・六×三三・五 | 第2期 |
| 20 | 椿置物 | 安藤緑山 | 一点 | 大正期(二十世紀) | 一八・〇×二四・五×一三・五 | 第3期 |
| 21 | 色絵丸文白椿茶碗 | 楠部彌次 | 一点 | 昭和四十六年(一九七二) | 径一・三、高六・五 | 第3期 |

| | | | | | | |
|------|----------------|----------------------|------------|-----------------|-----------------|-----|
| 22 | 桜梅桃季図 | 結城素明 | 二幅(三幅対のうち) | 大正八年(一九一九) | 本紙各一四四・七五〇・五 | 第1期 |
| 23 | 藤花図 | 大河内正質 | 一幅 | 明治十二年(一八七九) | 本紙一六八・八七二・〇 | 第1期 |
| 24 | 仁清写藤花図茶壺 | 清水六兵衛(五代) | 一点 | 昭和九年(一九三四) | 径二七・五、高二九・四 | 第1期 |
| 25 | 山吹蒔絵硯箱 | 平田重光 | 一点 | 明治二十二年(一八八九頃) | 二五・〇×三・五五・〇 | 第2期 |
| 26 | 牡丹花浮彫花瓶 | 平田重光 | 一對のうち | 明治三十九年(一九〇六頃) | 径三三・五、高四一・〇 | 第2期 |
| 27 | 虞美人草 | 竹内栖鳳 | 一幅 | 大正期(二十世紀) | 本紙二二八・六×三六・一 | 第2期 |
| 28 | 罌粟図 | 土田麦僊 | 対幅 | 昭和四年(一九二九) | 本紙各一六一・〇×一〇六・二 | 第2期 |
| 29-1 | 雪山の石楠花(「瑞彩」より) | 石崎光瑠 | 一面 | 大正十三年(一九二四) | 本紙二八・五×四〇・五 | 第2期 |
| 29-2 | 瑞香満瓶(「瑞彩」より) | 山元春拳 | 一面 | 大正十三年(一九二四) | 本紙二八・五×四〇・五 | 第2期 |
| 29-3 | 燕子花(「瑞彩」より) | 平田松堂 | 一面 | 大正十三年(一九二四) | 本紙二八・五×四〇・五 | 第2期 |
| 29-4 | 鳳仙花(「瑞彩」より) | 吉田秋光 | 一面 | 大正十三年(一九二四) | 本紙二八・五×四〇・五 | 第2期 |
| 30 | 蜻蛉河骨図香炉 | 川出柴太郎 | 一点 | 明治三十九年(一九〇六) | 径一五・八、高一五・五 | 第3期 |
| 31 | 凌霄花 | 川合玉堂 | 一幅 | 昭和三十年代(二十世紀) | 本紙三〇・三×四三・一 | 第2期 |
| 32 | 百日紅に尾長鳥 | 芝景川 | 一幅 | 大正六年(一九一七) | 本紙一四二・三×四九・九 | 第3期 |
| 33 | 向日葵蠟螂図七宝花瓶 | 安藤七宝店 | 一点 | 明治三十〜四十年代(二十世紀) | 径一一・八、高二四・五 | 第3期 |
| 34 | 背戸の秋 | 伊藤綾春 | 一幅 | 大正八年(一九一九頃) | 本紙一五三・八×七〇・五 | 第3期 |
| 35 | 仁清写芙蓉平茶碗 | 永楽即全 | 一点 | 昭和四十七年(一九七二) | 径一三・八、高五・一 | 第3期 |
| 36 | 仁清写黒蘭茶碗 | 永楽即全 | 一点 | 昭和四十四年(一九六九) | 径一一・四、高八・三 | 第3期 |
| 37 | 西洋蘭置物 | 奥田浩堂 | 一点 | 昭和十年代(二十世紀) | 一三・五×一三・〇×二〇・五 | 第3期 |
| 38 | 鶏冠花 | 東原方僊 | 二曲一隻 | 大正七年(一九一八) | 本紙一七〇・二×一八五・〇 | 第3期 |
| 39 | 秋草図 | 野口小蕙 | 一幅 | 明治三十年代(二十世紀) | 本紙一四一・〇×七〇・七 | 第3期 |
| 40 | 花卉図 | 狩野玉円 | 一幅 | 江戸時代(十八〜十九世紀) | 本紙一四六・五×八二・五 | 第1期 |
| 41 | 春花生花図 | 瀧和亭 | 一幅 | 江戸時代(十九世紀) | 本紙一二三・五×五五・〇 | 第1期 |
| 42 | 百花花籠図 | 川島甚兵衛(二代) 原画―川端玉章 | 一面 | 明治時代(十九世紀) | 本紙一七七・四×七二・一 | 第1期 |
| 43 | 草花図綴織壁掛 | 荒木寛敬 | 対幅 | 明治四十四年(一九二一) | 本紙一七二・五×九七・三 | 第1期 |
| 44 | 四季草花図 | 精磁会社 | 一点 | 明治四十年(一九〇七) | 本紙各一二五・四×七一・八 | 第3期 |
| 45 | 四季草花図花瓶 | 西村彦兵衛(八代) | 一点 | 明治二十三年(一八九〇) | 径四〇・〇、高七六・三 | 第3期 |
| 46 | 四季草花図蒔絵硯箱 | 飯田新七(四代) | 一枚 | 昭和三年(一九二八) | 二六・六×三・三×五・一 | 第3期 |
| 47 | 百花模様刺繍卓被 | 小室翠雲 | 二幅(三幅対のうち) | 大正期(二十世紀) | 本紙一七三・〇×一七六・〇 | 第3期 |
| 48 | 春秋草花図 | 小室翠雲 | 対幅 | 大正八年(一九一九) | 本紙各一二九・二×二九・九 | 第2期 |
| 49 | 春庭秋圃 | 児玉希望 | 六曲一双 | 昭和十一年(一九三六) | 本紙各一二三・六×三二・四・〇 | 第3期 |
| 50 | 四季草花図 | 児玉希望 | 六曲一双 | 昭和十一年(一九三六) | 本紙各一二三・六×三二・四・〇 | 第3期 |

国の花、華やぐ

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 49

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 印象社

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成二十一年三月二十八日発行

© 2009, Museum of The Imperial Collections

- ・各展覧会図録中，作品名や作者，制作年などの表記は，図録発行当時のものです。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録の著作権はすべて宮内庁に属し，本ファイルを改変，再配布するなどの行為は有償・無償を問わずできません。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録（PDF ファイル）に掲載された文章や図版を利用する場合は，書籍と同様に出版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。

国の花、華やぐ

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 49

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 印象社

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成二十一年三月二十八日発行

© 2009, Museum of The Imperial Collections

- 24
Tea jar with wisteria design, imitating Ninsei
Kiyomizu Rokubei V
1934
ceramic
d. 27.5, h. 29.4
- 25
Inkstone box with Japanese globeflower
design in *makie*
c. 1889
makie
25.0 × 23.5 × 5.0
- 26
Vase with peony design in relief
Hirata Shigemitsu
c. 1906
hammered silver
d. 23.5, h. 41.0
- 27
Corn poppies
Takeuchi Seiho
hanging scroll
Taisho period, 20th c.
color on silk
128.6 × 36.1
- 28
Poppies
Tsuchida Bakusen
pair of hanging scrolls
1929
color on silk
each 161.0 × 106.2
- 29-1
Rosebay at a snowy mountain [from *Zuisai* -
(Fresh Colors)]
Ishizaki Koyo
1924
color on silk
28.5 × 40.5
- 29-2
Fragrant roses [from *Zuisai* - (Fresh Colors)]
Yamamoto Shunkyo
1924
color on silk
28.5 × 40.5
- 29-3
Irises [from *Zuisai* - (Fresh Colors)]
Hirata Shodo
1924
color on silk
28.5 × 40.5
- 29-4
Rose Balsams [from *Zuisai* - (Fresh Colors)]
Yoshida Shuko
1924
color on silk
28.5 × 40.5
- 30
Incense burner with design of dragonflies and
kohone (type of water lily)
Kawade Shibataro
1906
cloisonné enamels
d. 15.8, h. 15.5
- 31
Trumpet creeper
Kawai Gyokudo
- hanging scroll
late 1950's to late 1960's
color on paper
30.3 × 43.1
- 32
Indian lilac and long-tailed bird
Shiba Keisen
hanging scroll
1917
color on silk
142.3 × 49.9
- 33
Vase with design of sunflower and mantis
design
Ando Cloisonné Company
late 1890's to early 1910's
cloisonné enamels
d. 11.8, h. 24.5
- 34
Autumn at the backdoor
Ito Ryoshun
hanging scroll
c. 1919
color on silk
153.8 × 70.5
- 35
Wide tea bowl with cotton rose design,
imitating Ninsei
Eiraku Sokuzen
1972
ceramic
d. 13.8, h. 5.1
- 36
Black tea bowl with orchid design, imitating
Ninsei
Eiraku Sokuzen
1969
ceramic
d. 12.4, h. 8.3
- 37
Potted orchid
Okuda Kodo
late 1930's to early 1940's
dyed ivory
13.5 × 13.0 × 20.5
- 38
Cockscombs
Higashihara Hosen
two-fold screen
1918
color on silk
170.2 × 185.0
- 39
Autumn plants
Noguchi Shokei
late 1890's to late 1900's
color on silk
141.0 × 70.7
- 40
Flowers
Edo period, 18-19th c.
hanging scroll
color on silk
146.5 × 82.5
- 41
Fresh spring flowers
Kano Gyokuen
- hanging scroll
Edo period, 19th c.
color on silk
123.5 × 55.0
- 42
Myriad flowers and flower basket
Taki Katei
hanging scroll
Meiji period, 19th c.
color on silk
177.4 × 72.1
- 43
Panel with plant and flower design in tapestry
weave
Kawashima Jinbei II, original painting by
Kawabata Gyokusho
1911
tapestry
172.5 × 97.3
- 44
Flowers and plants of the four seasons
Araki Kanpo
pair of hanging scrolls
1907
color on silk
each 125.4 × 71.8
- 45
Vase with design of flowers of the four
seasons
Seiji Company
1890
ceramic
d. 40.0, h. 76.3
- 46
Inkstone box with design of flowers and
plants of the four seasons in *makie*
Nishimura Hikobei VIII
1928
makie
26.6 × 23.3 × 5.1
- 47
Table cover with various flower designs in
embroidery
Iida Shinshichi IV
Taisho period, 20th c.
tapestry
173.0 × 176.0
- 48
Flowers and plants of spring and autumn
Komuro Suiun
two of three hanging scrolls
Taisho period, 20th c.
color on silk
each 129.2 × 29.9
- 49
Spring and autumn gardens
Komuro Suiun
pair of hanging scrolls
1919
color on silk
each 192.7 × 67.2
- 50
Flowers and plants of the four seasons
Kodama Kibo
pair of six-fold screens
1936
color and gold on paper
each 136.1 × 314.0

Exhibition List

Fragrant Cherry Blossoms and Chrysanthemums

- 1
Flowers of the Country
Ikegami Shuho
pair of six-fold screens
1924
color and gold on paper
each 186.6×434.8
- 2
Cherry blossoms
Atomi Gyokushi
two-fold screen
1932
each color on paper
148.8×68.5
- 3
Formosan cherry
Taki Katei
hanging scroll
Early Meiji period, 19th c.
color on silk
145.5×72.3
- 4
Rising sun and cherry blossoms
Ujihashi Shunnen
hanging scroll
1925
color on silk
141.2×50.0
- 5
Pair of cloisonné vases with cherry blossom design
Namikawa Sosuke
c. 1910
cloisonné enamels
each diameter 14.7, h. 33.7
- 6
Confectionary bowl with cherry blossom design (joining silver and *rogin*)
Kurokawa Eisho
1893
hammered silver
d. 20.8, h. 7.3
- 7
Pair of photograph frames with cherry blossom and chrysanthemum design
Shimizu Nanzan, Suzuki Yoshihiko
1928
chased silver
each 24.2×23.2×1.1
- 8
Stationary set with design of bamboo basket and chrysanthemums
Ando Juju
1928
cloisonné enamels
ink bottle: d. 5.6, h.5.7, paper blotter: 5.0×10.5×3.5

9
Inkstone box with chrysanthemum design in *makie*
Akatsuka Jitoku
1928
makie
24.5×23.3×10.0

10
Chrysanthemum branches
Oshima Joun
1928
cast bronze
20.3×28.7×15.7

11
Pair of chrysanthemum shaped candle stand
c. 1889
cast bronze
each 28.0×28.0×42.5

12
Fumi no Tomo (Friends of Letters), set of stationary utensils
Suwa Sozan II
1924
ceramic
brush stand: d. 7.5, h. 11.4, brush rest 5.2×10.5×3.0,
paperweight: each 2.3×10.7×2.8

13
Chrysanthemums
Yokoyama Taikan
hanging scroll
1928
color on silk
150.5×57.0

Various Flowers of Each Season

14-1
Narcissuses
Noguchi Yukoku
1884
color on silk
48.5×73.0

14-2
Cherry blossoms and Japanese white-eyes
Kawabata Gyokusho
1884
color on silk
59.5×83.5

14-3
Cherry blossoms and golden roosters
Araki Kanpo
1884
color on silk
59.5×83.3

14-4
Wisteria and peonys
Araki Kanpo
1884
color on silk
48.5×72.5

14-5
Tampalas and asiatic dayflowers
Oba Gakusen
1884
color on silk
48.5×72.5

15-1
Peonys screen
Oba Gakusen
around 1887
color and gold on silk
84.2×83.8

15-2
Flower basket screen
Oba Gakusen
around 1887
color and gold on silk
86.2×83.3

16
Narcissus
Ando Rokuzan
Taisho period, 20th c.
dyed ivory
17.2×27.7×16.1

17
Apricot blossoms
Yasuda Yukihiko
hanging scroll
late 1950's to early 1970's
color on paper
47.6×59.3

18
Vase with early spring design in *Kokisai* (unique overglaze enamels)
Kiyomizu Rokubei VI
1976
ceramic
d. 32.2, h. 40.7

19
Red apricot blossom and Japanese bush warbler
Nozawa Joyo
hanging scroll
1936
light color and ink on silk
125.6×35.4

20
Camellia
Ando Rokuzan
Taisho period, 20th c.
dyed ivory
18.0×24.5×13.5

21
Tea bowl with white-camellia-in-circle design in overglaze enamels
Kusube Yaichi
1971
ceramic
d. 12.3, h. 6.5

22
Cherry, apricot, peach and plum blossoms
Yuki Somei
two of three hanging scrolls
1919
color on silk
each 144.7×50.5

23
Wisteria
Okochi Masatada
hanging scroll
1879
color on silk
168.8×72.0

Foreword

In our country blessed with four seasons, its beautiful nature has been adopted into daily life due to the gifted sensitivity of the people since ancient times. Among nature, flowers with petals that blossom and fall throughout the four seasons have comforted people with their beautiful colors and fragrant aromas, showing natural brilliance. Therefore, they were adopted in various designs to decorate our surroundings, and especially became requisite for auspicious events.

There are various flowers among the many species that were favored, and the cherry blossom and chrysanthemum are the most representative flowers of the pleasant seasons, namely spring and autumn, and are also the flowers representing Japan.

This spring, Their Majesties the Emperor and Empress will be celebrating their 50th wedding anniversary. Their wedding was held on April 10th, 1959, and the screen in the commemorative photograph taken with Emperor Showa and Empress Kojun at the celebration banquet on April 12th, was *Flowers of the Country*, depicting cherry blossoms and chrysanthemums in full bloom. In this exhibition, we will display works with the same motifs as this screen, cherry blossoms and chrysanthemums, along with various flowers of the four seasons in various expressions. In this commemorative year of the 50th Imperial wedding anniversary, and also the 20th anniversary of the enthronement of His Majesty the Emperor, we would like to share our felicitation with our visitors, while enjoying the various expressions of our country's beautiful flowers through the works in our collection.

March,2009

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan

Flowers of the Country, in Full Bloom

March 28 (sat.) – June 14 (sun.), 2009



The Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shōzōkan