

近代の洋画家、 創作の眼差し



近代の洋画家、 創作の眼差し

平成二十二年十月三十日(土)～平成二十三年一月十日(月・祝)

前期…十月三十日(土)～十一月二十八日(日)

後期…十二月四日(土)～一月十日(月・祝)

宮内庁三の丸尚蔵館

目次

3	—	ごあいさつ
4	—	明治の洋画家と「国家有用の美術」
9	—	見出された景観
19	—	コラム 大正・昭和の御慶事を祝った風景画
29	—	時代を写す
36	—	コラム 山本芳翠の九州・沖縄連作画について
49	—	歴史画の流行
58	—	コラム 歴史画の明治二十年代——油彩画を中心に
60	—	出品目録
iv	—	List of Exhibits
iii	—	Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成二十二年十月三十日(土)から平成二十三年一月十日(月・祝)を会期とする展覧会「近代の洋画家、創作の眼差し」の解説図録である。
- 一、本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、本図録中に掲載した作品のサイズの単位はcmである。特に記載のないかぎりは、本紙の縦×横の順で表示した。
- 一、本展覧会で展示する作品は、すべて三の丸尚蔵館の所蔵品である。
- 一、本展覧会の企画は、三の丸尚蔵館学芸室研究員岡本隆志が行い、同研究員斉藤全人が補佐した。また本図録の4～8頁の概説及び58、59頁のコラムは岡本が、19～21頁と36～39頁のコラムは斉藤が執筆した。各作品の解説は、作品番号3、4、6、8、10、13、15、20、22、24、26、28、30、31を岡本、1、2、5、7、9、11、12、16、19、21、23、25、27、29、32を斉藤が担当した。
- 一、本図録掲載作品の図版は、遠藤純、加藤由紀夫(以上、(株)セブンプランニング)他が撮影した当館所蔵のフィルムによる。また、岐阜県美術館、東京文化財研究所より提供を受けた。

ぶいさつ

わが国の洋画は、明治前期に活躍した高橋由一を先駆者の一人として、その幕を開けました。その当時、洋画は従来の絵画手法よりも対象の再現性に優れるという特徴をいかして、記録画としての性格が注目されました。その後、来日した西洋人画家による教習や、自ら渡欧して西洋絵画の技法を学ぶことにより、日本人画家による本格的な洋画が描かれるようになりました。またそれとともに、東京美術学校の設立や文部省美術展覧会の開催等、わが国の美術をめぐる諸制度が整えられ、洋画は日本美術の枠組みの中に確固とした地位を築き上げました。

本展では、このような経緯でわが国に根付いた明治期から昭和初期にかけての洋画を、描かれた主題に着目しながら、国内及び海外の風景を描いた作品、同時代の世相を写し取った作品、わが国の歴史を題材にした作品に分けてご紹介します。出品作の多くは、各展覧会において買い上げられたものや、皇室へ献上するために描かれたものですが、新しく移入された洋画技法の習得や、社会における洋画の定着とともに、描かれる内容もまた変わっていきました。当時の優れた画家がどのように対象を見つめ、そして描いたのか、その点に注目することは現代の私たちにとっても興味深いことではないでしょうか。

本展を通じて、近代洋画史を飾る名品に親しんでいただくとともに、洋画家が描いた時代や世相にも思いを馳せていただく機会になれば幸いです。

平成二十二年十月

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52回 近代の洋画家, 創作の眼差し)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	栗子山隧道図	高橋由一	一面	明治14年(1881)	p. 10
2	水彩画帖		一帖のうち	明治31年頃(1898頃)	p. 12-14
①	風景	玉置金司			p. 13
②	川景色	A.Yoshida			p. 13
③	富士	平木政次			p. 12
④	和歌山市内	田淵保			p. 13
3	淡煙	中村不折	一面	明治31年(1898)	p. 11
4	黄昏	和田英作	一面	大正3年(1914)	p. 15
5	夾竹桃	山本森之助	一面	大正3年(1914)	p. 16
6	犀川の秋	丸山晚霞	一面	大正4年(1915)	p. 17
7	鳴戸瀬戸	中川八郎	一面	大正6年(1917)	p. 18
8	大台ヶ原山中	鹿子木孟郎	一面	昭和7年(1932)	p. 22
9	バーナード城	百武兼行	一面	明治11年(1878)	p. 23
10	加奈陀ヴィクトリア港	五姓田義松	一面	明治25年(1892)	p. 24
11	ポブラ之図	中川八郎	一面	明治44年(1911)	p. 25
12	満州鉄嶺	山本森之助	一面	大正6年(1917)	p. 26
13	ナポリスケッチ	有島生馬	一面	昭和12年(1937)	p. 27
14	サイゴン河	荻須高德	一面	昭和17年(1942)	p. 28
15	ベルサリエーレの歩哨	松岡寿	一面	明治20年(1887)	p. 30-31
16	琉球中城之東門	山本芳翠	一面	明治21年(1888)	p. 32
17	琉球東城旧跡之眺望	山本芳翠	一面	明治21年(1888)	p. 32-33
18	那覇港之景	山本芳翠	一面	明治21年(1888)	p. 32-34
19	桜島農夫之踊	山本芳翠	一面	明治21年(1888)	p. 32-34
20	陸海軍連合大演習	柳源吉	一面	明治23年(1890)	p. 42
21	漁夫補網	三輪大次郎	一面	明治24年(1891)	p. 40-41
22	樋口大尉小児を扶くる	浅井忠	一面	明治28年(1895)	p. 43
23	かたみ	松井昇	一面	明治28年(1895)	p. 44
24	林大尉戦死之図	満谷国四郎	一面	明治30年(1897)	p. 45
25	唐家屯月下之歩哨	山本芳翠	一面	明治39年(1906)	p. 46-47
26	なさけの庭	児島虎次郎	一面	明治40年(1907)	p. 48

27	古代応募兵図	印藤真楯	一面	明治23年（1890）	p. 52
28	和気清麿奏神教図	佐久間文吾	一面	明治23年（1890）	p. 50-51
29	菅公梅を詠するの図	五姓田芳柳 （二世）	一面	明治24年（1891）	p. 53
30	楠正行如意輪堂に歌を題するの図	高橋由一	一面	明治25年（1892）	p. 54-55
31	織田信長ひそかに密勅を五老臣に示すの図	高橋由一	一面	明治26年（1893）	p. 54-55
32	蒙古襲来之図	和田三造	一面	昭和3年（1928）	p. 56

明治の洋画家と「国家有用の美術」

美術の國家に有用なる事は、今識者の共に唱道する所なれば、又茲に贅言を要せず、唯本會の主旨とする所を一言して大方君子の賛成助力を仰がんと欲す

右に引いた文章は、明治美術會設立趣意書草案の冒頭の一文である(註1)。明治美術會は、明治二十二年(一八八九)に結成された、洋風美術家団体である。明治期の洋画に詳しい人ならば、本展出品作のなかに、この明治美術會と、後継団体である太平洋画會に属する画家たちの作品が、多いことに気がつくだろう。明治二十年代後半、黒田清輝ら白馬會を結成する画家が、明るい外光描写による画面から紫派と呼ばれたのに対して、明治美術會の画家は暗色を多用したため脂色っぽくみえたことから、脂派と呼ばれた。また、絵のスタイルの違いに加えて、世代的にも白馬會は若かったため新派と称され、明治美術會は若い画家もなかにはいたが旧派とわけられた。なにごとにも進取の精神を尊び、西洋に倣おうとした明治の時代の趨勢のなかで、旧派とみなされることは、古くさく時代遅れのものという、負の烙印を押されたようなものであった。明治美術會と同じ年に開校した、初の官立美術学校であった東京美術学校でも、西洋画科の教授陣は、明治美術會出身の浅井忠が一時就任するけれども、それをのぞけば白馬會の系統が独占した。また、戦前、わが国の美術家の名譽職とみなされた、帝室技芸員の選定にあたっては、洋画家初の任命は黒田清輝にくだり、その後、昭和期に任命されたメンバーの大半も白馬會の流れを汲む者たちであった。では、かれらが旧派と呼ばれるようになる前、白馬會の画風が洋画界を席卷する前に、日本洋画の開拓者であったはずのかれらが恵まれた境遇であったかという、はたしてそうとも言いがたい時代を過ごしていたようにも思われる。日本近代美術の通史に従うならば、明治十年代後半にアーネスト・フェノロサや岡倉天心らの活動で、政府の輸出振興政策にからめて国粹主義が高まった際、輸出工芸品の図案としても期待された日本画とは対照的に、洋画が排除される、冬の時代を迎えていたからであ

る。旧派の画家たちは、本当にどこにも陽のあたることのない道を歩んできたのだろうか。そこで、おのおのの活動を具体的にみることで、旧派の画家がめざした「国家有用の美術」とはいかなるものであったのか、あらためて考えてみることにしたい。

高橋由一

高橋由一は、明治美術會の世代というよりは、さらにその親世代にあたる洋画家である。息子の源吉は、明治美術會の中心的メンバーとして創立に参加している。由一の「栗子山隧道図」(作品番号1)は、明治十四年に山形県令三島通庸の委嘱を受けて制作された。三島は、交通の発達していなかった山形から東京へとつづく幹線道路となる東北新道を作るため、未開の森に道を切り拓き、山に隧道を通した。みずからの偉業を記録せんとした三島は、由一に東北新道を描かせた。とくに栗子山隧道は、貫通するまでに四年の歳月を要した、三島がてがけた土木事業のなかでも最大の難所であった。三島は、この記念碑的な事業を油絵にして、東北・北海道巡幸の際、隧道開通式に出席された、明治天皇の行在所に掲げた。三島の思惑どおりであったのかどうかは不明だが、由一の絵は天皇のお気に召し、買い上げられた。かねがね、洋画の公益性を主張してきた由一にとって、近代化する国土を自身の画技で描きとどめること、そして、みずからの心血をそそいだ制作品が天皇のもとへ納められることは、無上の喜びであったにちがいない。

当時の洋画界は、大げさにいえば高橋由一ひとりを残して、有為な人材が払底していた。わが国にはじめて本格的な油彩技術をもたらしたフォンタネージは帰国し、そのもとで育った優秀な画学生たちの何人かはヨーロッパへと旅立っていた。前述したように、このうち洋画界は深刻な不遇の時代を迎えるが、すでに風当たりは強くなり始めていたのかもしれない。本図が描かれる前年まで、由一の

活動の中心であった西塾天絵学舎は、この年二月を最後にして、月例油絵展を終える。翌三月から開催された第二回内国勸業博覧会に、「風景の圖」を出品して妙技二等賞を受賞したが、昼景として描いたものを審査評で夜景と誤解されたため、由一はそれを不服として新聞紙上で論争を起こした。それまで盛んに月例油絵展を開いてきたにもかかわらず、世間ではまだ洋画への理解が足りないと思つたのか、五月には美術館建設を訴える「螺旋展画閣創築主意」を各方面に配った。三島の要請で東北地方へ向かったのは、博覧会終了後、七月末のことであった。このとき、由一は五十四歳、まさに老骨に鞭うつ働きぶりであった。「栗子山隧道図」は、由一本来の持ち味である迫真的な写実を超えて、抽象的にすらみえる山容のマチエールが異様な迫力を内蔵している。洋画界の先頭走者として必死に走りつづけた由一が、輝きを失いつつあった日本洋画の灯をともしつづけるべく、渾身の力を絵筆に託し、荒々しい自然に立ち向かった大作である。

五姓田義松

独学のなかから苦勞して洋画を身につけた高橋由一に対し、幼くして洋画の深奥に達しようとしていたのが五姓田義松であった。早くも慶応年間には、義松は洋風画家であった父芳柳に連れられて、開港地横浜にいたイギリス人チャールズ・ワグマンから油彩画を学んでいた。ワグマンは英字新聞『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』の特派員で挿絵を専業としており、本格的な油彩画家とはいえなかったが、義松は終生ワグマンを第一の師として仰ぎ、後年入学した工部美術学校では、風景画家として著名であったフォンタネージについての、一年もたらずに退学している。その早熟かつ天賦の才は、一を聞いて十を知るといふほど抜群のものだったらしく、明治三年に高橋由一が政府に画学局設置の上申書を提出した際、教師としてまだ弱冠十五歳であった義松を推薦している。洋画に関して、義松はワグマン以外に教わる者がいなかったにもかかわらずである。由一の画学局設置はまぼろしに終わったが、義松は二十歳のときに川上冬崖の推薦で陸軍士官学校の図画教師になった¹⁾が、脚気のため就職した年にすぐ退職している。そして、同十年の第一回内国勸業博覧会に「阿部川富士」を出品して、洋画では最高位となる鳳紋賞を受賞し、全国にその名を轟かせた。おそらくこの受賞結果を受け、翌年から同十三年にかけて、元老院や内務省、外務省、警視局など公的機関の委嘱が義松になされるようになる。なかでも、同十一年の明治天皇の北陸・東海道巡幸に従って、巡幸先の沿道風景や名所旧跡を写すよう

宮内省から依頼された記録画は、義松のすぐれた資質を知るうえで重要な作品といえよう(挿図1)。五十点ほどを制作したと伝えられる、この一連の記録画はスケッチ・ボードに油絵具で描かれており、その日その日の移動先を的確な構図におさめて、走るようなすばやい筆致でとらえている。明治十年前後といえ、洋画は写真と記録的な性質の優劣を競い合っている頃で、二十三歳の若き義松は、視界に映じたものを見たままに写しだそうとする、眼そのものになりきっている。義松のカメラのような正確無比な眼に加えて、視点を自在に決めることのできる機動力、移動や保管が面倒なガラス乾板などの機材の制約もなく、色彩の再現も可能、これらが洋画の利点であった。速写を要求された巡幸記録画は、一点ごとの完成度でみるならば由一の「栗子山隧道図」にはおおよばないが、空間把握については義松の方が圧倒的にすぐれている。それどころか、明治十一年の時点で、

図1 「善光寺山門(北陸・東海道巡幸記録画のうち)」 五姓田義松 明治11年(1878) 御物

国内の洋画家でこれほど明晰な油彩による描写技術を身につけていたのは、義松だけだったろう。のちに明治美術会の中心メンバーとなる工部美術学校の画学生たちは、油彩の基礎的な技術は学んだものの、まだフォントナーズの模倣の域を脱していなかった。まわりの同級生たちがそんな具合だから、すでにある程度完成された油彩技術をもっていた義松が、初歩から指導がおこなわれた工部美術学校を、一年とたたずに辞めたのもしよがなかつた。

義松は明治十三年から同二十年のあいだ、さらなる画技の向上をめざしてフランスへと渡った。美術アカデミーの会員であったサロンの大家レオン・ボナに師事し、同時期に留学していた日本人画家にはなしえなかつたサロン入選の快挙を達成した。その後、イギリスとアメリカに滞在して、同二十二年に帰国した。と、このように書けば、立派な成果をあげての凱旋帰国と思われるが、残された義松



図2 「ナイアガラの景」 五姓田義松 明治22年(1889) 当館蔵



図3 「田子之浦」 五姓田義松 明治25年(1892) 当館蔵

の日記を読むと、異国の地での暮らしは金銭的、精神的、肉体的に困難を伴ったものであつたらしく、夢破れての帰国であつたとしか思われぬ。画家としての才能は誰にも負けなかつたが、生活人としての逞しさは持ちあわせていなかったようである。しかし、帰国後すぐに宮内省へ納めた「ナイアガラの景」(挿図2)は、実際に現地でおこなつた写生をもとにした作品で、雄大なスケールをもつ見事な風景画である。明治美術会の創立に参加し、「ナイアガラの景」を描いた翌年、義松は再びアメリカへ渡る。約半年の滞在後帰国し、その間に訪れたカナダのビクトリアを描いた「加奈陀ビクトリア港」(作品番号10)と、「田子之浦」(挿図3)を二年後に完成させ、宮内省へ納めた。海外渡航後のこれら三点の作品は、速写による巡幸記録画とは異なり、細部までムラのない描写で統一された高い完成度を示している。たしかに、人の体臭まで伝わってくるような、描く悦びにあふれた初期の意欲旺盛なスケッチにくらべると、闊達な筆致は薄れ抑制が効きすぎていて、よそよそしい冷たさを感じさせる画面であるが、義松の透徹したまなざしと衰える前の高い技術を伝える貴重な作品である。

山本芳翠

義松の父、初代五姓田芳柳のもとで学んだ山本芳翠も、明治の皇室と洋画の絆をつなぎとめた忘れがたい画家である。芳翠は義松よりも早くフランスに留学し、滞欧前半をサロンの重鎮であつた歴史画家ジャン・レオン・ジェロームについて学んだ。帰国後、日本的な画題を洋画に取り入れた「十二支図」(明治二十五年、三菱重工業株式会社蔵)や「浦島図」(明治二十六年、二十八年頃、岐阜県美術館寄託)を制作して、それらの作品はいまでも、和洋折衷した油彩画の代表作として、ひとときも異彩を放っている。その一方で、義松の巡幸記録画を彷彿とさせる仕事をいくつも残している。そのはじめの業績として挙げられるのが、本展でも紹介する九州と沖縄を描いた一連の作品(作品番号16、19)である。これらの作品については、本図録所収の「山本芳翠の九州・沖縄連作画について」(36、39頁)で詳述されているのでここでは略すが、芳翠が描いたのは巡幸先ではなく、明治天皇が訪問されることのなかつた土地であつた。もしかすると、帰国後の義松が担うはずであつた役割を、以後、五姓田派同門の芳翠が代わりにつとめ上げてゆく。

明治二十七から同二十八年にかけて起こつた日清戦争では、芳翠はほかの洋画家とともに従軍して現地を訪れた。このときのスケッチをもとに完成させた「明治二十七八年戦地記録図」(挿図4)は、水平な視点が多かつた九州・沖縄連作画



図4 「明治二十七八年戦地記録図」 山本芳翠 明治27～28年(1894～95) 当館蔵



図5 「磐梯山破裂之図」 山本芳翠 明治21年(1888) 当館蔵

にくらべて、上空から全体を俯瞰する構図が増えている。画面の上下をふちどる金砂子の槍霞は、洋画に日本絵画の手法を採り入れた興味深い試みであるが、描かれた世界とは別の場所から、その場面をのぞき見るような感覚を生み出す効果がある。また、それとは別に、芳翠と同様に日清戦争に従軍した浅井忠の作品(作品番号22「樋口大尉小兒を扶くる」)では、背が高くすらりと手足がのびた理想化された人物が描かれたのに対し、芳翠は兵士たちをすつまりの子供のような体型にしてしまった(といっても、けっして誇張されているわけではない)。なおかつ、執拗に沢山の人数を描きこんで、わらわらと群れさせてみたり、横長の広い画面のなかに、わざと一人か二人だけぼつんと描いてみせる。高橋由一の絵にも同じように人物が寂しく描かれるが、芳翠は細部までしっかりと描きこんでおり、ひとりひとりの存在感が明らかに上まわっている。「磐梯山破裂之図」(明治二十一年、挿図5)で磐梯山の噴火を描いたときも、突然の被災に逃げまどう人々の様子が、芳翠の絵ではいくぶん滑稽さを織りませて描かれている。戦争を描いて勇猛さや悲惨さを感じさせない、それどころか、どこか戯画的ですらある芳翠の油絵は、日本では

近世の洛中洛外図や物語絵巻を、西洋ならば十六世紀フランスの画家ブリュッセルの描く民衆風俗画を連想させる。はたして芳翠は、ヨーロッパでブリュッセルを見たのであろうか。余談であるが、芳翠は客をもてなすのが得意で、話し上手で、人をよく笑わせたという。

芳翠の面白さ、不可解さは、遊び心のある絵によるだけではない。明治三十七年から同三十八年にかけて、芳翠は日露戦争に従軍した折のスケッチをもとに描いた「唐家屯月下之歩哨」(作品番号25)を完成させて献上した。この絵は日清戦争の記録画から一転して、浪漫主義的な柔らかい色調による幻想的な作品で、そこが戦地であることを忘れさせるかのような静謐な情景描写を特徴としている。そして、そのような作品の一方で、人物を一切描かずに、戦地の風景を水彩によって淡々と写生した「遼陽附近写生図」も残している。同図は芳翠だと言われなければ、それは気づかないほど生真面目な写生図であるが、前述した「明治二十七八年戦地記録図」にも、じつは同様の風景描写がなされている。面白みのある人物の造形にのみ気をとられていると、真景図といってもよい芳翠の正確な地形把握の才を見逃してしまうのだ。

松岡寿

松岡寿は、アントニオ・フォンタネージから指導を受けた工部美術学校時代に優秀な成績をおさめ、イタリアに留学してからもローマの王立美術学校の四年間の課程を非常にすぐれた成績で修了した。明治十年代の日本人画家で、これほどしっかりとアカデミックな西洋絵画教育を受けた者はほかにいない。松岡の作画活動の最も充実した時期も、この初期のイタリア留学時代と目されている。イタリア留学時の代表作としては、王立美術学校入学以前の「ピエトロミカの服装の男」(明治十四年、岡山県立美術館蔵)や、同校修了後の「ベルサリエールの歩哨」(明治二十年、作品番号15)などがある。

私費留学であったらしい松岡の長い留学期間を支えたのは、熱心に絵画学習にうち込む松岡に対して暖かいまなざしを向けた、恵まれた人脈であった。そもそも、特命全権公使鍋島直大一行の随員として加わったイタリアへの渡航も、松岡を外務一等書記官百武兼行の従者に仕立てた、外交官花房義質による斡旋のおかげ

であった。花房は松岡の父隣が洋学を教えた弟子で、当時は朝鮮弁理公使であった。明治十六年四月に花房がロシア駐劄公使として赴任する際、松岡はナポリ港へ出迎えている。そして、その翌月に行われた、ロシア皇帝アレクサンドル三世の戴冠式に、憲法調査で渡欧中であつた伊藤博文が出席した折、花房は伊藤に松岡のことを伝えたとみられる^{註2}。また、伊藤は帰国直前の同年六月にローマへ立ち寄っており、その際、松岡はイタリア公使浅野長勲の仲介で伊藤へ紹介され、浅野はこのとき伊藤に宮内省からの学資斡旋を依頼した^{註3}。その後、伊藤博文は宮内卿(明治十七、十八年)、宮内大臣(明治十八年～二十年)を歴任しており、何かの機会に明治天皇へ、在イタリア画学生松岡について報告したはずである。松岡に対して油画額二面制作の御下命がなされたのは、伊藤が宮内大臣をつとめていた、明治二十年四月の時点。そして、この御下命を松岡に伝達したのは、外交官から宮中顧問官へ転身していた花房義質であつた。そのうち、御下命の制作にあたり、松岡へ金千円が下賜された。おそらく、この金千円が、浅野が伊藤に依頼した、松岡への学資に相等するものとみなしてよいだろう。『明治天皇紀』に記述された、二面の油画額のうち、ひとつは「縦四尺餘、横三尺の額面に兵士銃を杖つきて獨り立つの圖」、すなわち「ベルサリエールの歩哨」として今日知られている図である。もうひとつは、「戦圖に巧なる佛畫工ヲラスベルネの畫ける千八百四十四年モロッコ人討伐圖中の一部、佛將ロゼット中尉の負傷せし狀を模寫」したもので、ヴェルサイユ宮殿美術館の画廊にあつた、オラース・ヴェルネが一八四六年に制作した「イスリーの戦い、一八四四年八月十四日」が、その原画である^{註4}。後年、花房義質は明治美術会の三代目会頭になる。松岡の推挙があつたのだろう。

これほどの人脈を持つていながら、あるいは持つていたがゆえに、松岡の帰国後の活動は、一介の画家としてのそれよりも、博覧会の審査官や教育者としての方が比重を増していった。晩年は東京高等工芸学校創立に尽力、同校校長をつとめるなど、産業工芸の振興、図案教育の分野でも活躍した。明治洋画の歴史に、イタリアで修得した本格的な油彩肖像画の技術をいかして、傑作の数々を残せる可能性もあつたが、教育者として多くの弟子を育てることの方が、松岡にとつてはより重要なことであつたのかもしれない。

芸術とは、あるいは美術とは、作者自身の個性を発揮するべきものであり、国家のために役立つべきであるなどと考えること自体がナンセンスだとする、(現代の私たちが心のどこかでそう思いこんでいる)次世代の画家が信奉するようになる芸術

思潮からみれば、明治前期のかれらが考えていた美術とは、いかにも偏狭で窮屈なものにちがいない。だが、ある思想的制約のもとで創作することが、作者の個性を消し去るのだというならば、ここにみてきたかれらの作品の豊かなひろがり、何と説明すればよいのだろうか。「国家有用の美術」をめざすという強い信念によつて、否応なく染み出してくる個性もあるのだと信じたい。

岡本隆志(おかもとたかし/当館学芸室研究員)

註1 安田祿造編『松岡壽先生』、松岡壽先生伝記編纂会、昭和十六年

註2 明治十六年六月十四日付、花房義質から伊藤博文への手紙。伊藤博文関係文書研究会編『伊藤博文関係文書六』、塙書房、昭和五十三年

註3 明治十七年三月一日付、浅野長勲から伊藤博文への手紙。伊藤博文関係文書研究会編『伊藤博文関係文書一』、塙書房、昭和四十八年

註4 『明治天皇紀』の明治二十二年一月二十八日の条に、松岡寿に対する御下命の経緯が記されているが、その出典となつた『恩賜録(明治二十二年)』(宮内省内事課(総務課)作成、当庁書陵部保管)第六号の文書には、「大凡縦三尺横五尺位ニ戦争圖等適宜相認候様花房ヨリ本人へ通達之旨」とある。「戦争圖等」という、ある程度限定的な内容の指示があつたものの、ヴェルネの作品を選んだのは松岡の考えであつたようである。宮内大臣である伊藤が決裁した同文書には書付が貼付されており、千円のうち五百円がまず明治二十年五月二十四日に、残金の五百円は同年十二月十九日に下賜されたとある。松岡の年譜に照らしあわせてみるならば、前者はローマの王立美術学校の修了時の制作のため、後者はパリへ移つたあとで模写制作のために使われたと推測できるだろう。

見出された景観

近代以降、洋画が描かれるようになってからの絵画上の大きな変化の一つは、画家自身が目にした身近な風景を、ありのままに描こうとする意識が生まれたことであった。その作画意識は、初期の洋画家に期待された役割である「近代化された国土を記録すること」を目的とした絵画を生み出した。その後、外国人画家により正式な西洋画の教習が始まると、現実の風景をいかに切り取るかが学ばれ、記録のための写生画から次第に西洋的な風景画が描かれるよう

になっていった。洋画家たちが新しく描き始めた風景画は、それらの絵を見た人々に対して、それまでの伝統的な名所絵や山水画とは全く異なる視野を与えたはずであり、洋画とほぼ同時に流入した写真とともに、人々が現実の風景をとらえる感覚に大きな変容をもたらしたのである。そして、次々に近代化されてゆく国土の内側だけでなく、海外へと目を向けた洋画家たちによって、新たな名勝、景観が風景画のなかに姿を現すようになった。



1 栗子山隧道図 高橋由一

明治十四年(一八八二) 油彩・カンヴァス
九九・一×一四六・五

高橋由一(一八二八〜一九四)は、幕末から明治にかけて活躍し洋画の黎明期を支えた人物である。由一の洋画学習は、文久二年(一八六二)に洋書調所画学局に入局し、川上冬崖に指導を受けたことに始まり、慶応二年(一八六六)には横浜のチャールズ・ワーグマンを訪ねて弟子入りしている。明治六年(一八七三)になると画塾・天絵楼(後に天絵社と改称)を創設し、弟子を育てる一方で、自らもまた明治九年より工部美術学校教師アントニオ・フォンタネージに実技の指導を受けた。

本図は、明治十四年に山形県令の三島通庸より依頼を受けて制作したものである。栃木、福島、山形の県令を歴任した三島は、東京へ続く幹線道路となる東北新道の大工事を強行した人物である。三島が由一に求めたのは、この歴史的な大工事を、油彩という目新しい技術によって記録することであったと考えられる。そして明治十四年の七月から十月にかけて由一は山形県を旅行しながら、膨大な量の写生を行った。本図に描かれているのは、日本のトンネル工事の最初期例であり、三島の土木事業の象徴とも言える栗子山のトンネルである。現地を目にした実感を筆にのせて、由一は眼前にそびえ立つゴツゴツした岩肌や、そこに覆い被さるように繁る木々を、粘っこい油絵具を力強く引き延ばし、また荒く引っ掻くようにして描いている。威圧感を感じさせる巨大な岩盤は、中央のトンネルの開通がいに困難なものであったかを見る者に想像させる。またトンネルの入り口付近で作業している坑夫たちの姿は実際よりもやや小さく描かれ、このトンネルのスケールがさらに強調されている。油彩画の写実性と堅牢さという、記録技術としての油彩の有用性を説いていた由一にとって、三島より依頼されたこの一連の創作活動は、自らの主張を大々的に喧伝する絶好の機会だっただろう。

由一が依頼を受けてこの絵を完成した直後の十月三日、東北・北海道巡幸の帰途、山形を通られた明治天皇が栗子山の隧道開通式に出席された。その時この出来たばかりの油彩画は行在所に掲げられており、そこで御覧になった天皇の御意に叶い、その場で御買上が決まったという。



3 淡煙 中村不折

明治三十一年（一八九八） 油彩・カンヴァス
八四・五×一三二・九

本図は明治三十二年の明治美術会第十回展に「黄葉村」とともに出品された。フランス留学時に習熟した人体デッサンにもとづく歴史画や、のちの書家としての活躍が取り上げられる中村不折であるが、留学以前のこの時期は小山正太郎の主宰する不同舎に学び、風景画を描いていた。不折のよき理解者であった正岡子規の「墨汁一滴」（新聞「日本」、明治三十四年六月二十八日）によると、本図は渋川よりのぞむ初夏の緑に彩られた赤城山の眺望で、一度描き上げたものを、浅井忠の指摘を受けて描き直されたと伝えられる。

手前に描かれた渋川の農村では、農作業に従事する人々が点景として描かれ、家々からは炊事の煙が立ち上り、遠くの間々を霞ませている。不折が学んだ不同舎は、「道路山水」と呼ばれるスケッチを特色としていた。道路山水とは、画面中央に道路や橋などを脇に樹木や家屋を透視図法によって配した、鉛筆と淡彩による風景スケッチである。それらは本図のような雄大な風景画とはおもむきが異なるものであるが、明治二十年代に主宰者の小山がパノラマ画制作にも積極的にならずさわっていたことや、不折も不同舎で指導をしていた浅井忠の助手としてパノラマ画制作に加わっていたとみられることから、本図の近景から中景にかけての俯瞰的な構図や、霞がかかったように見える空気遠近法的な遠景描写に、その影響を指摘することもできるだろう。画面左下に「中村不折（雅号である孔固亭からとった、○に亭の象形文字による描印）／戊戌初夏画之」と、右から左へと書かれたサインと制作時期が記される。

中村不折（一八六六―一九四三）は江戸に生まれ、幼時に母方の郷里である長野へ移った。小学校の図画教師をつとめたのち、明治二十一年に上京して不同舎に入門。同三十四年から三十八年にかけてフランスへ留学、アカデミー・ジュリアンでジャン＝ポール・ローランズに師事した。帰国後は太平洋画会を活動拠点に据え文展、帝展への出品をつづける一方、六朝書を研究して独自の書法を生み出し、書壇でも活躍した。



③富士

2 水彩画帖（全四十図のうち）

- ① 風景 玉置金司
 - ② 川景色 A. Yoshida
 - ③ 富士 平木政次
 - ④ 和歌山市内 田淵保
- 明治三十一年（一八九八）頃 水彩・紙
各一五・二×二一・〇

本画帖には、全部で四十枚の水彩画が貼り付けられている。その内訳は、風景画が十九枚と半数を占めるが、その他にも歴史画が三枚、同時代の人物や風俗を描いた図が五枚、静物画が八枚、日清戦争を題材としたものが四枚、その他が一枚と、この時代の洋画家たちが手がけた画題のバリエーションが見て取れる。サインから判明する

画家を挙げると、浅井忠、本多忠保、亀井至一、東城鉦太郎、玉置金司、奥山恒五郎、野崎兼清、石原白道、萩生田文太郎、平木政次、田淵保、吉富朝次郎、石井柏亭、能勢鶴次郎、渡辺審也、藤原正名（河久保正名か）、石田益敏、渡部鐵太郎、本多錦吉郎、といったいずれも当時明治美術会の通常会員に名を連ねる者たちであることがわかる。他に「A. Yoshida」「ROGAWA」「KHARA」といったサインが認められるが、作者を特定するにいたっていない。

このように、明治美術会で画帖を制作した例は他にもある。明治二十八年には明治美術会の有志らが、「小宴記念」と題した画帖（岐阜県美術館蔵）を、同会第三代会頭花房義實に贈呈している。これも、やはり

水彩画が大半を占める二十九面がまとめられたものであり、浅井忠や本多錦吉郎といった本画帖とも共通する画家が多く揮毫している。そして、水彩画は明治半ばまでは、洋画を学ぶ過程の中で油彩画の前段階に習得する技法と認識されていたが、この時期の様々な作品から明治三十年代には油彩画とはまた別個の表現技法として定着し、四十年代にかけて隆盛となったと推察される。本画帖はそうした時代性をよく表しており、また明治美術会の画家たちが油彩画に限らず、水彩画の柔らかな色合いを使いこなしていたことがわかる。

本画帖は、当庁書陵部において長年保管されてきたが、平成二十年に当館の所管となった。書陵部へは昭和十二年に待従職から移管されたとの記録があるが、それ以前の経緯は明らかでない。本画帖に納められた図のいくつかに入れられた年記が、いずれも明治三十一年であるところから、本画帖の制作時期はその頃と判断できるが、同年は明治美術会の創立十周年にあたり、そのことを記念して制作、献上された可能性も考えられる。ただし本画帖を詳しく観察すると、各図に入れられたサインの一部もしくは全部が削り取られ、判読不能になっている。どのような理由でそうした行為がなされたのか定かではなく、来歴を含め検討課題の多く残る作品である。なお、本画帖には現状では筆者や画題などを示す目録は付属しておらず、各図の作品名も便宜的に作画内容から付けたものである。



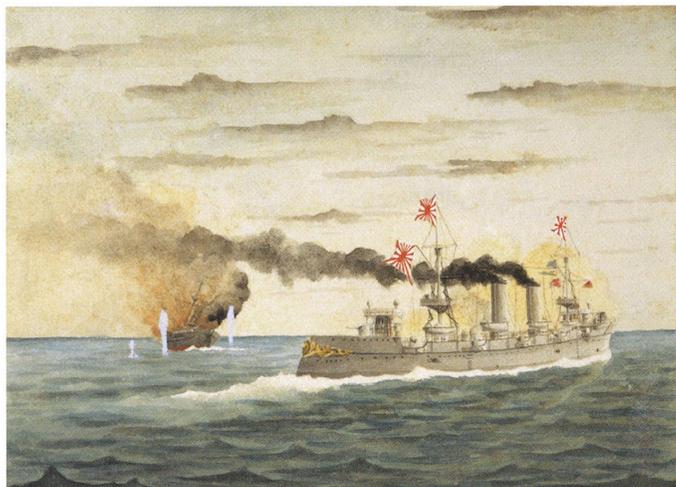
①風景



②川景色



④和歌山市内



海戦 作者不詳



鷹狩り 浅井忠



棠螺に桜 亀井至一



朝顔に蝸牛 萩生田文太郎



児童 作者不詳

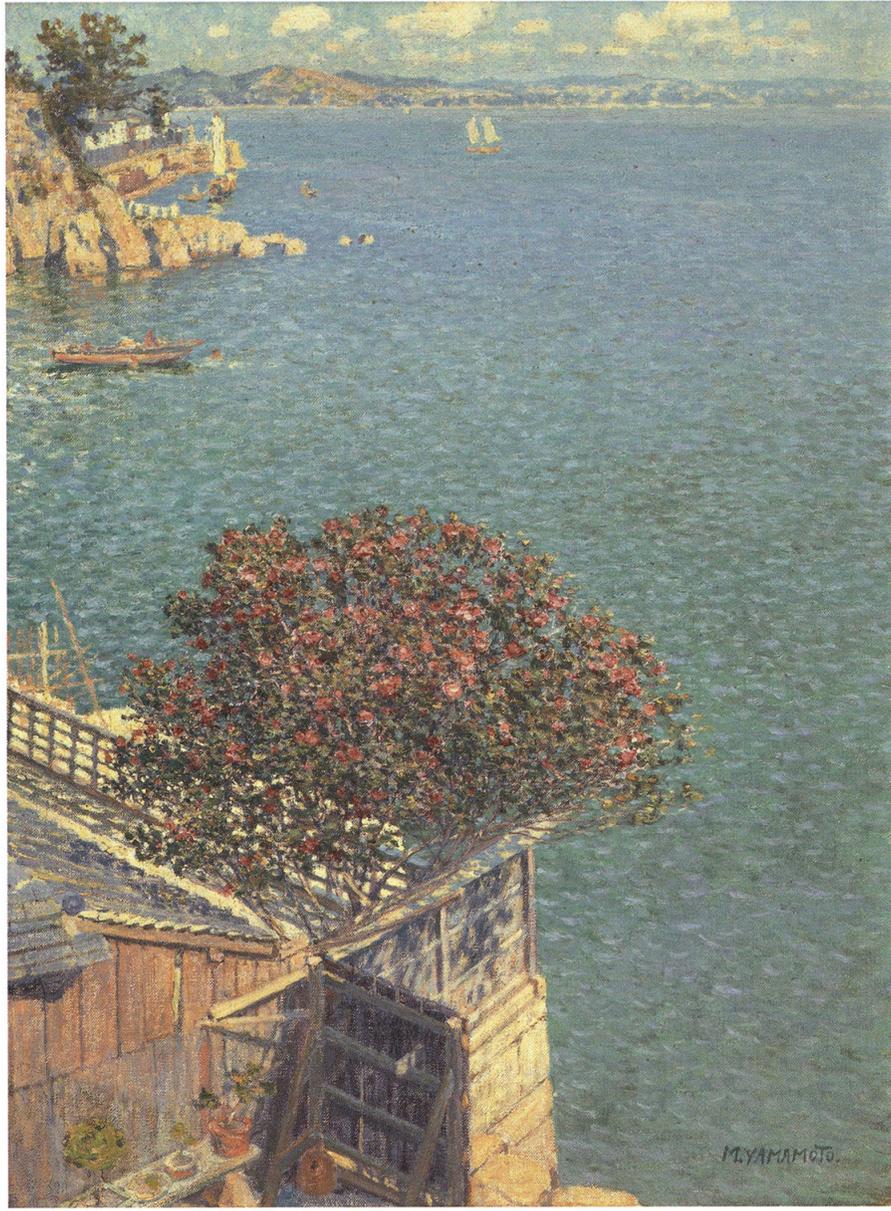


4 黄昏 和田英作

大正三年（一九一四） 油彩・カンヴァス
六四・一×九〇・〇

本図は大正三年の第八回文展に「赤い燐寸」（鹿児島市立美術館蔵）とともに出品された。「赤い燐寸」は伊豆土肥にて洪沢栄一の四男である洪沢秀雄を描いたもので、夏の強い日差しを浴びた帽子に浴衣姿の男が、口にくわえた煙草に火をつけるため燐寸を擦ろうとしながら視線をこちらに向けた一瞬の姿をとらえ、海の青と浴衣の白を基調とした印象派風の外光描写に徹した作品である。それとは対照的に、本図は題名の通り、たそがれどきの農村風景が間もなく闇に沈み込もうとする、そのわずかな時間帯を描いたものである。まず目に留まるのは、まだ明るさの残る空を背景にぼんやりと浮かび上がる木々や民家の屋根などで、右手後方に煙を上げる煙突だけが人々の現実の生活をわずかに想起させる。画面の暗さに目が慣れてくると、手前に広がる野原の中央から右方へとつづく細い道が見え、闇に覆われようとするこの野原の空間的な広がりを知ることができる。その画面の半分以上を占める野原には、あまり目立つものではないが、ところどころに丈の高い細い枝のような木が走り書きのような粗略な描線で描き加えられ、静止したような画面にかすかな動きを与えている。当時の日本の農村ならば、どこにでも見られたような茫漠とした風土を、ことさらに飾ることない筆致でまとめ上げている。画面右下に「WADA EISAKU / 1914」と、サインと制作年が記される。

和田英作（一八七四～一九五九）は鹿児島に生まれた。第三回国勸業博覧会で見た洋画に感銘を受け、はじめ曾山幸彦や原田直次郎のもとで学び、その後、黒田清輝、久米桂一郎の天真道場に入門した。明治二十九年の白馬会の結成に参加、同三十二年から三十六年にかけてフランスに留学してラファエル・コランのもとで学んだ。帰国後は東京美術学校教授、同校長を歴任、帝室技芸員にも任命され、文化勲章を受章するなど、明治・大正・昭和三代の洋画界で重きをなした。



5 夾竹桃 山本森之助

大正三年（一九一四） 油彩・カンヴァス
五九・四×四四・二

山本森之助（一八七〇―一九二八）は何より風景画を得意とした画家で、明るい陽光を受けて輝く自然の美しさを描くことに最も才能を発揮した。本図は、大正三年八月から九月にかけて、広島県の鞆の浦を旅行し、そこで行った写生をもとに描かれたものである。翌月五日より開催された光風会第三回展（上野竹の台陳列館）に「川の石」「瀧」とともに出品され、宮内省買上となった。

画面を見てもまず目にとまるのが、画題の通り前景に大きく描かれた夾竹桃である。ただ作者の関心は、その夾竹桃の花が、瀬戸内海の明るい日差しを受けてみせる薄紅色の鮮やかさであったり、その枝葉が家屋の塀におとす影であったり、水平線を高く設定することで画面の大部分に広がった海面が、きらきりと眩しく輝く様子など、太陽の光が織りなす様々な自然の美しさにあったと思われる。画面右下には「M.YAMAMOTO」のサインが記される。

山本は、明治十年に長崎市に生まれ、はじめ明治二十七年に大阪で洋画家山内愚僊の門に入り、翌年上京して明治美術学校研究所、そして黒田清輝が設立した洋画指導研究所・天真道場に通うなどして絵の修行を始めた。そして明治二十九年、十九歳の時に東京美術学校に新設された洋画科に入学し、また同年に黒田らが創立した白馬会に山本も参加するようになった。明治四十五年には、白馬会の後進となる光風会を、中沢弘光、三宅克己らと起ち上げたことが知られる。



6 犀川の秋 丸山晩霞

大正四年（一九一五） 水彩・紙
四七・九×六五・〇

国内の洋画制作の中心地が東京にあった関係から、信州の風土は洋画家によって数多く描かれてきた。犀川は千曲川の支流の一つで、美しい渓谷が続くことで知られ、千曲川と合流する長野市川中島町附近は上杉謙信と武田信玄が戦った川中島の戦いの舞台となった。本図では、丸山晩霞は前半期の特徴であった点描による微細な色彩変化による写実性の強い表現から、太く略された線描と鮮やかな色面による大胆な描写へと変化を示しつつ、秋の彩りを見せる犀川を中心とした渓谷風景を描いている。東京に居を定めながら、各地の風景を写生して旅の画家としても知られる晩霞であるが、郷里の信州、なかでも千曲川流域は好んで繰り返し描いた画題であった。本図は大正四年の太平洋画会第十二回展に出品され、宮内省買上げとなった。画面左下に「(〇)に晩の描印」B. MARUYAMA.」のサインがある。

長野出身の丸山晩霞（一八六七～一九四二）は、本多錦吉郎の彰技堂に入門して油彩画を学び、吉田博との出会いを通じて水彩画に目覚めた。明治三十二年に鹿子木孟郎、河合新蔵、満谷国四郎らと渡米、のちに吉田博や中川八郎らと合流し、展覧会をしながら欧州を巡歴した。帰国後、太平洋画会の創立に参加したほか、大下藤次郎の水彩画講習所開設にも参加し、水彩画の普及に努めた。



7 鳴門瀬戸 中川八郎

大正六年（一九一七） 油彩・カンヴァス
八九・二×一一四・八

本図は、大正五年の立太子礼を祝って全国の文官一同より大正七年に献上された作品。この時の献上は、本図を含む七面の油彩画と日本画家三十六名による画帖三冊という大規模なものであった（詳しくは19頁のコラム参照）。その中で中川八郎（一八七七～一九二二）が手がけた画題が、鳴門の渦潮であった。

愛媛出身の中川にとって、瀬戸内海はなじみの場所であり、大正六年の一月と四月に瀬戸内海へ写生に出かけているが、この献上画の制作を依頼されて同年七月にあらためて鳴門へ足を運んでいる。勢いよく渦を巻く海面とその奥に広がるなだらかな山々、そして穏やかに晴れ渡った空と、画面は幾通りもの青色が混ざり合って、瀬戸内海の暖かな陽光に映える風景が見事に表現されている。「中川八郎謹寫」と献上画にふさわしいサインが入っている。なお、本図と同時期に制作されたと思われる「阿波の鳴門」が、大正六年の第十一回文展にも出品されている。

中川は、愛媛県大洲に生まれ、はじめ松原三五郎に洋画を学んだ後、明治二十九年に上京して、小山正太郎の画塾・不同舎に入門した。明治三十二年には渡米して現地で絵を売って旅費のため、さらにヨーロッパに渡って各地を回った。帰国して明治三十五年には明治美術会の後進組織となる、太平洋画会を満谷四郎、石川寅治、吉田博といった同志らと設立した。その後中川は欧米に再訪する一方で、文展を中心に活躍した。

大正・昭和の御慶事を祝った風景画

皇室の御慶事を国家的行事として大々的にお祝いするようになったのは、明治二十七年の明治天皇大婚二十五年を始めとし、その後、多くの御慶事に恵まれ奉祝の気運が高まった大正時代を経て、昭和の大札へと続いていった。そうした折々には、各方面より美術品をはじめとした奉祝の品々が数多く献上された。総じて献上品には御慶事にふさわしい題材が求められるのが特徴であり、日本画では松竹梅や鶴亀、鳳凰などの伝統的な吉祥の画題が多く認められる。それではこうした場合、洋画についてはどのような傾向が認められるのだろうか。大正から昭和にかけて御慶事を祝うために制作された洋画のいくつかを紹介しながら、考察を加えてみたい。

まずは大正五年の皇太子裕仁親王（昭和天皇）の立太子礼を祝って、文官一同（軍務に服しない官吏のこと。現在でいう内閣および各省庁の国家公務員）より、献上された油彩の風景画七面を取り上げたい。これは日本建国からの歴史的な出来事を画題とした日本画の画帖三冊とともに、室内装飾品として制作、献上されたものであるが、現存が確認されているのは、本展覧会で紹介した中川八郎「鳴門瀬戸」（作品番号7）と山本森之助「満州鉄嶺」（作品番号12）の二点と、同じく当館所蔵の和田英作「朝陽富士」（図1）のみである。油彩画は他に、中沢弘光、石川寅治、安田稔、金観鎬の四人が制作を担当した（注1）。この七面は、日本国内からは富士と瀬戸内海という、

山と海の名勝を選び、それに加えて当時「外地」と呼ばれた各地の名勝地を描いたものであったことが記録から判明する。献上画の制作にはかなりの時間がかかり、すべてが完成したのは大正七年の四月後半であった。文官一同を代表して児玉内閣書記官長が東宮御所へ赴き、作品を献上するとともに、その説明を直接皇太子に申し上げたという。現存する作品を見る限り、作品はそれぞれの画家の個性が十分に発揮され、雄大な景観が色彩の表情も豊かに描かれ、室内を飾るにふさわしいものと言えよう。これらの作品については、大正元年より東宮仮御所として使用されていた高輪御殿の一室に、これらの絵が一堂に飾られている写真が残っており（図2）、現存が確認できない作品二面（中沢弘光と安田稔の絵と思われる）についても、その図様をうかがうことができる。

さらに昭和の大札に際しては、文武官（内閣と各省の文官および陸海軍）から奉祝のための献上として、吹上御苑内に両陛下の御休所が建築され、明治天皇の御製にちなんで花蔭亭と命名された（昭和五年完成）。この花蔭亭の食堂を飾るために昭和六年に描かれたのが、和田英作の「赤倉の風景」（図3）と藤島武二の「潮岬」（図4）という二面の壁画である。

和田の描く「赤倉の風景」は、新潟県の赤倉から雪で覆われた妙高山を眺めて描いたものである。和田は富士山を多く描いたことで知られる画家であるが、この壁画においては日暮れの傾き掛けた陽光の

中で白く輝く妙高山を描いている。一方の藤島の「潮岬」は、和歌山県の紀伊半島南端にあたる潮岬を描いたものである。空が宵闇から紫色に、そして徐々に赤みを帯びてくる明け方の岬の情景であり、勢いよく岸壁に打ち付ける波が画面の大部分を占め、岬の突端に現在も残る白亜の灯台が小さく描かれている。藤島はこの絵の制作にあたり、六十枚程にも及ぶ下絵を描いたという（注2）。見て分かる通

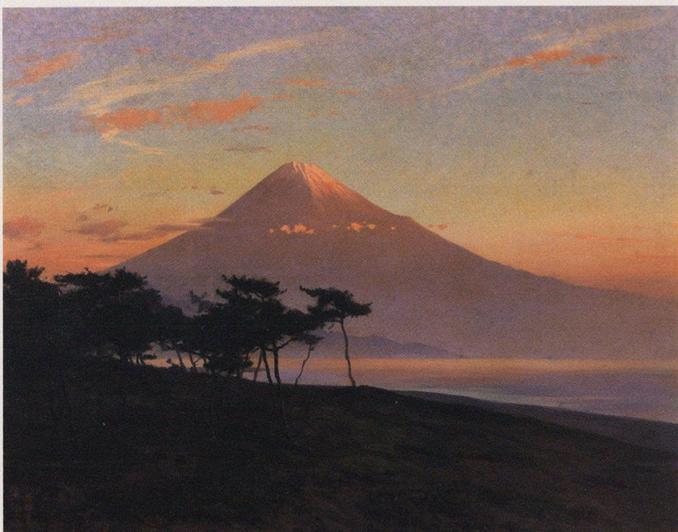


図1 「朝陽富士」 和田英作 大正6年(1917) 当館蔵



図2 高輪御殿室内写真

り、この二面の壁画は山と海の組み合わせとなっており、さらに明け方と日暮れ時の景色が対になるよう意図されている。前記の立太子礼の献上画の富士と鳴門の例もするように、山と海という画題の取り合わせは、四方を海に囲まれ国土の七割が山で構成された、自然豊かな日本という国を象徴するものとして、献上奉祝品に少なからず作例が認められるものである。ちなみに、先に紹介した立太子礼奉祝の七面の油彩画も、この花蔭亭の二面の壁画についても、東京美術学校長の正木直彦が画家の選定などに関与していたことが分かっている。



図3 「赤倉の風景」 和田英作 昭和6年(1931) 当館蔵



図4 「潮岬」 藤島武二 昭和6年(1931) 当館蔵

さて、花蔭亭の「潮岬」を描いた藤島は他にも、皇太后(貞明皇后)の御下命により、昭和天皇の大礼を祝って御贈進するための絵画を岡田三郎助とともに一面ずつ描いている。これらの絵は御学問所を飾るためのものであり、画題は各画家に任された。御下命を受けて、まず岡田三郎助が昭和五年に「楊柳」(図5)を完成させているが、これは青々とした柳がゆるる水辺に、三羽の水鳥が泳ぐのどかな景色を描いたものである。描かれる風景の場所は定かではないが、水面には陽光が反射し、画面全体が温かな光に満ちて、若き天皇の前途が希望に満ちていることを託した作者の想いが、美しい風景に込められていることが分かる。一方、藤島は御下命を受けてか

ら画題を思案し続け、ようやく昭和十二年に「旭日照六合」(図6)を完成させた。描かれるのは、内モンゴルの砂漠の雄大な景色である。右端に小さく描かれたラクダを連れたキャラバンの姿が、この砂漠の広大さを強調している。白み始めた空の下で、はるか彼方の地平線は昇りかけた陽光に照らされて真っ赤に耀き、一方でまだその光が届かない画面手前の砂漠は暗く沈んでいる。陽光と砂漠が織りなす明と暗の美しい情景が、蔽かささえも感じさせる作品である。

さて、御慶事を祝うために献上、もしくは御下命によって制作された洋画作品を数例取り上げてきた。ここまでで紹介した作品に共通するのが、日本内外の風景を画題としている点である。こうした作品が多く描かれた理由としては、一つには、公的な室内空間が洋式に移行したことで、軸装の日本画に代わって額装の洋画が室内装飾として使用される機会が増えたこと。そして特定の人物を描いた人物画や物語性の強い歴史画よりも、室内を飾るのに適した画題として美しい景観を描く風景画が求められたことなどが考えられる。文展をはじめとした展覧会出品作の中でも、「黄昏」(作品番号4)や「夾竹桃」(作品番号5)のように風景を描いた油彩画が数多く皇室に買い上げられていることも、こうした事情を示している



図5 「楊柳」 岡田三郎助 昭和5年(1930) 当館蔵



図6 「旭日照六合」 藤島武二 昭和12年(1937) 当館蔵

だろう。

そして御慶事を奉祝するための制作という点に注目するならば、洋画以外の美術品にもいくらか関連性のある傾向が見出せる。例えば、大正の大札を祝って、東京市より献上された「東京名勝図・萬歳楽図衝立」(当館蔵)は、衝立の表面中央に大きく東京市の地図を配置し、その周囲に東京市の各区をそれぞれ描いた十五面の扇面図を配している。また大正十三年の皇太子御成婚を祝って、文武官一同から献上された「鳳凰菊時絵螺鈿飾棚」の棚飾品のひとつ「現代風俗絵巻」(当館蔵)を見ても、宮城をはじめと

によって生み出された新たな景色が多く描かれている。これらはそれぞれ東京市や文武官から東京美術学校へ制作が依頼されたものであるが(注3)、他にも例えば昭和の大札を祝って秋田市から献上された、平福百穂による「秋田名勝画帖」(当館蔵)なども、太平洋や十和田湖などの秋田の名勝地をまとめたものである。このように、明治から大正、昭和にかけて献上された多くの絵画や工芸品には、近代以降見出された新たな名勝地を題材とする「新名所絵」とでも言うべき作例が多く認められるのである。これには、その地方がいかにも美しい場所であるかを天皇へ示したいという献上者の強い願いが込められている。

るだろう。ここで紹介した各地の美しい情景を描いた洋画も、言うなればこうした献上作品と重なり合う傾向を示している。

ただし、日本画や工芸品が皇室御慶事の奉祝品として、モチーフや画風、技法など様々な面で伝統性を重視する必要があったことに比べると、明治期以降、日本に本格的に根付いた洋画には、そうした意味での制約は少なかったと考えられる。その代わりに、洋画家たちは皇室を飾るにふさわしい美しい景観を描くことに、より一層の力を注ぐことができたと言えるのではないだろうか。また、皇室の御慶事が「美術品制作に関わる様々な作家たちの新たな一面を引き出した」ことが指摘されているが(注4)、これは洋画家も決して例外ではなく、晩年の藤島武二が「潮岬」「旭日照六合」の制作を機に、新たに風景画の連作に取り組み始めたように、御慶事という特殊な制作事情を前にして、並々ならぬ決意で献上画の制作に臨むことで、画家たちは自身も知らなかった一面を掘り起こし、さらなる飛躍を果たしたのである。

(斉藤)

注

- (1) 国立公文書館デジタルアーカイブ「立太子礼奉慶ノ為メ 諸官庁文官ヨリ献上品奉呈ノ件」、「立太子ノ礼ヲ行ハセラルルニ付諸官庁文官ヨリ献上品奉呈ニ付各庁長官へ照会ス」参照。
- (2) 昭和六年十二月十八日の記述。「十三松堂日記第一巻」中央公論美術出版、昭和四十年
- (3) 五味聖「東京美術学校の依頼製作による品々」「祝美―大正期皇室御慶事の品々」当館展覧会図録、平成十九年
- (4) 太田彩「大正時代の御慶事と美術品制作」前掲図録



8 大台ヶ原山中 鹿子木孟郎

昭和七年(一九三二) 油彩・カンヴァス
一一三・〇×一六三・〇

昭和七年、鹿子木は大阪電気軌道株式会社の委嘱による水彩画制作のため、奈良・三重・和歌山の三県にまたがる大台ヶ原、吉野、熊野などを旅行した。このときの水彩画六十点は翌年の一月に大阪三越で開かれた個展で発表された。世界有数の雨水量を誇り、水量の豊かな溪谷として知られる大台ヶ原であるが、当時はまだ一般の観光客が訪れる場所ではなく、わずかな登山者だけが入山する土地であった。鹿子木は先の水彩画とは別に大台ヶ原を描いた油彩画を制作し、同七年と八年の帝展につづけて同地に取材した作品を発表した。本図は自らも審査員をつとめた、同七年の第十三回展に出品されたものである。

本図にも顕著なように、この時期の鹿子木が熱心に取り組んだ題材に、人物画の背景にもよく描かれた岩肌の表現がある。複雑な凹凸を見せる大台ヶ原の溪谷を、まるで強い生命力をもった生きもののように、力強い筆触で執拗に描き込んでいる。この点については、鹿子木の京都における交友関係などから中国絵画の山水画の描画法の影響が推測されており、フランスのアカデミックな歴史画の伝統を継承した画家という、鹿子木のイメージを大きく覆すものである(荒屋敷透「鹿子木孟郎とルネ・メナール」素描にみる鹿子木の主題・技法の展開「鹿子木孟郎 水彩・素描展」三重県立美術館、平成元年)。画面右下に「TAKESHIRO KANOKOGUJI」のサインがある。

鹿子木孟郎(一八七四〜一九四二)は岡山に生まれ、初代五姓田芳柳の弟子であった松原三五郎の天彩学舎で擦筆画を学んだ。上京して小山正太郎の不同舎に入門、明治三十三年には不同舎の仲間とともにアメリカへ渡り、ヨーロッパ各地を訪れて同三十七年に帰国した。同三十八年、京都で浅井忠や中沢岩太と関西美術院を創設し、多くの後進を指導するだけでなく、自身も二度にわたってフランスに留学し、ジャン・ポール・ローランに師事した。文展・帝展の審査員をつとめるとともに、浅井亡き後の京都洋画壇を主導する立場にあった。昭和七年にフランス政府からシュヴァリエ・ド・ラ・レジオン・ドヌール勲章が授与された。



9 バーナード城 百武兼行

明治十一年（一八七八） 油彩・カンヴァス
八〇・〇×一一〇・五

天保十三年に佐賀城下片田江に生まれた百武兼行（一八四二〜八四）は、八歳の時に後の佐賀藩藩主・鍋島直大とともに学び、生涯側近として仕える御相手役に任命される。明治四年に直大の英国留学に随行してロンドンへ渡り、一時は帰国するが再び明治八年にロンドンに渡り、直大夫人胤子の御相手役として、夫人とともにトーマス・マイルズ・リチャードソン Jr に油彩画の手ほどきを受ける。本図はその三年後、ロンドン滞在の最後に描かれたものである。

バーナード城は、イングランドの北に位置するダラム州に今も残る中世の古城である。佐賀県立博物館には本図のほぼ半分の大ささの下絵が残されており、本図が非常に入念な準備を経て描かれたものであることがわかる。絵の細部を見ていくと雲や川面の描写にまだ筆の硬さが認められるが、画面右端のアーチ型の橋に向かっていく遠近法を用いた自然な構図は、決して素人仕事ではなく、重厚な色調の画面からは格調の高さの片鱗もうかがえる。百武の修学の速さ、勘の良さには驚かされるばかりであり、まさにロンドン時代の学習の成果が集約された作品と言えよう。本図の制作後の話になるが、百武は明治十一年秋から一年間ほど、パリでレオン・ボナに師事して、さらに本格的な技術を身につけた。本図は明治十一年に制作され、鍋島直大の手許に納められたと思われ、その二年後に直大から献上された。直大は同十三年に特命全権公使としてイタリヤ駐在を命じられており、本図はそうした折に献上された可能性も考えられる。画面左下のサインは、幼名安太郎の頭文字をとった「y. Hiakake 1878」。

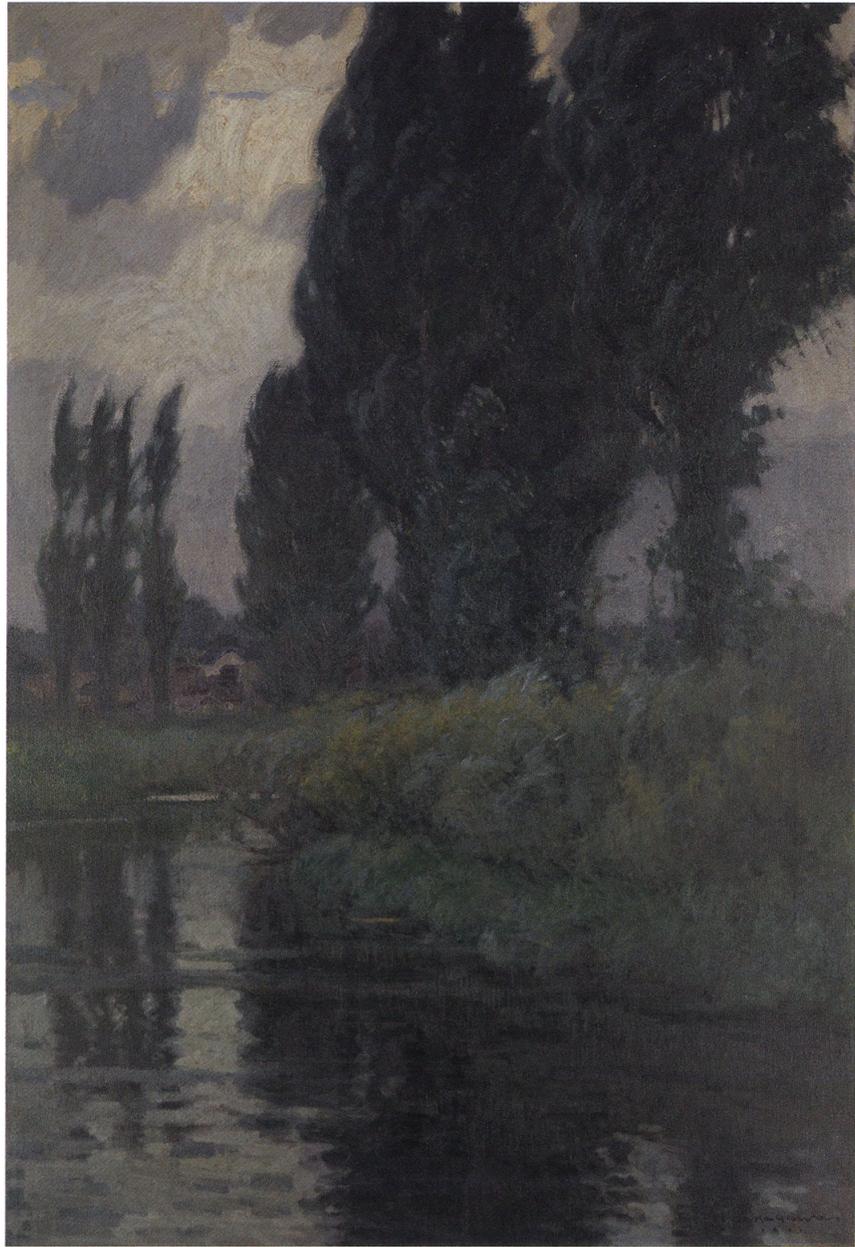


10 加奈陀ビクトリア港 五姓田義松

明治二十五年（一八九二） 油彩・カンヴァス
八九・六×一四五・三

五姓田義松が残した日記によれば、本図は明治二十五年四月に宮内省より制作を依頼された二面の油彩画の内のひとつである。もう一面は「田子之浦図」（当館蔵）であった。ビクトリアは、カナダ南西部にあるブリティッシュコロンビア州の州都である。町の中心部に港があり、イギリス海軍の補給所として利用されたことから、一八四九年にイギリスの植民地となり、当時のイギリス女王の名前が町名として冠された。義松は同二十三年一月から父芳柳とともにアメリカへ旅立ち、到着したサンフランシスコで芳柳と別れたのち、同年五月にわずか三日間であるがビクトリアに滞在している。本図はこの滞在の折のスケッチを元に描かれたと推測されている。「田子之浦図」と共通するのは、空と海面を画面のほぼ中央で分割する、横長の安定感のある構図で、水平な視点から眼前に広がる景色をありのままにとらえようという、画家の意図が看取される。一見すると穏やかな港の様子を写した静的な図像に見えるが、微妙に角度を変えた帆船や手漕ぎのボートの配置によって、画面にわずかな動きを生み出す技術は義松の非凡さを感じさせる。経年の汚れのため、薄闇に包まれたようなやや薄暗い画面となっているが、完成当初は空の明るさや水面の階調が丁寧に描きあらわされた美しい絵であったと考えられる。画面左下に「加奈陀ビクトリア港 / Yoshima-Tsu Gocōda / 2552」の画題、サイン、皇紀による制作年が記される。

五姓田義松（一八五五〜一九一五）は洋画家五姓田芳柳の次男として江戸に生まれた。父とともに横浜に移り、イギリス人ワグマンに洋画を学んだ。明治十年の第一回国勸業博覧会に「安倍川富士図」を出品して、洋画としては最高となる鳳紋賞を受賞。同年の明治天皇の北陸・東海道巡幸に随行して各地の風景を描き留めた。十三年に渡仏、レオン・ボナに師事し、同十四年および十六年のサロンに油彩と水彩が入選した。その後、イギリス、アメリカを経由して同二十二年に帰国した。その後は明治美術会の結成に参加、宮内省の依頼を受けるなど、明治二十年代の活動は盛んであったが、晩年の活動はふるわなかつたと伝えられる。



11 ポプラ之図 中川八郎

明治四十四年（一九一〇） 油彩・カンヴァス
一一七・二×八〇・七

中川八郎は国内外を問わず、頻繁に写生旅行に出かけ、生涯を通して風景画を数多く描いた画家である。明治三十年以降、洋画を学ぶ画家が海外へ行く例が格段に増え、中川も明治三十二年に吉田博とともにアメリカ・デトロイトへ渡った。そこで自作の水彩画を売って稼いだ資金をもとに、さらに欧州へも渡るといふ非常に自由かつ大胆な旅であった。

本図の画題となったポプラは、当時としては日本ではまだ見かけることの少ない樹木であったことを考えると、幾度もアメリカ、ヨーロッパを旅した中川が、旅先で目にした風景を描いた可能性が高い。この時期、次々と海外へ渡った中川や吉田博ら若手の画家達にとつて、初めて触れる海外の景色や風俗は、大きな刺激となったのである。本図は、明治四十四年の第五回文展に「造船場」「高原の花」とともに出品され、宮内省買上となった。中川は文展の第一回から連続して受賞し、この第五回からは新任の審査員に加わっている。

明治三十四年の中川と吉田博の帰国に刺激される形で、明治美術会は組織改革がなされ、新たに太平洋画会が結成された。印象派を意識し外光派と呼ばれた白馬会に対して、旧派・脂派やにはとされた明治美術会の後を継ぐ太平洋画会であったが、本図の直立したポプラの幹から生い茂る葉のザワザワとしたタッチや、それに呼応するような雲の奔放な筆致からは、中川の旧派の流れに納まらない柔軟な画風がうかがえる。画面右下のサインは「H.NaKaGaWa / 1911」。



12 満州鉄嶺 山本森之助

大正六年（一九一七）油彩・カンヴァス
八九・二×一一四・八

中川八郎の「鳴門瀬戸」（作品番号8）と同様、立太子礼を祝つて文官一同が献上した七面の油彩画の一つ。この時同じく外地の風景を任された石川寅治が台湾へ、安田稔が樺太、中沢弘光が朝鮮と、それぞれの担当の土地へ赴いたのと同じように、山本も大正六年に満州へ写生旅行に出かけている。

山本が献上画の題材に選んだのは、中国遼寧省北部の鉄嶺市にある龍首山であった。高台から見下ろしているのか、目線の正面に立つ龍首山の頂には特徴的なラマ塔（チベット仏教の仏塔）が建ち、眼下に広がる草原では運搬用のロバがのどかに草をはんでいる。大地の緑と空の爽快な青は、作者特有の細かい筆のタッチによつて複雑に重ねられた鮮やかな色合いで表現され、作者が現地で感じた空気や風、光がそのまま画面を通して伝わってくるようである。また大地にのこった馬車の轍など、現地写生ならではの言える細かい描写も認められる。

山本は本図の他にも、同じく大正六年の第十一回文展に出品した「満州の一部」など、この時の写生をもとにした満州の風景画を何点か残しており、草原がどこまでも続くその壮大な風景に創作意欲をおおいにかき立てられたことがわかる。画面左下には献上するにふさわしい「山本森之助謹寫」という謹直なサインが入られている。

13 ナポリスケッチ 有島生馬

昭和十二年（一九三七） 油彩・ボード
一三・八×三一・九

イタリアの名所ナポリの、おそらくサンタルチア港よりヴェスヴィオ山をのぞんだ、明るい色彩に満ちたオイル・スケッチである。本図が描かれた昭和十二年は、前年に有島生馬自身が創立会員として加わり結成された一水会が開催された第一回展覧会の年であり、生馬は上野の東京府美術館で開催された同展で滞欧作品と銘打って二十二点もの作品を発表した。目録に掲載された出品名を見ても、「ナポリの宿」「ナポリ、パルノベ河岸」「ヴェスヴィキヨ遠望」など、ナポリを題材とした作品が多く、本図もこの一連の制作に連なるものであらうと推測される。一水会は、同十年の松田文相による帝国美術院改組にともない、帝国美術院会員に挙げられた有島が、安井曾太郎や石井柏亭らとともに結成した洋画団体である。緊迫した時局に対面しつつあった画壇とは距離を置き、高踏的で穏健な作風で知られた一水会を象徴する一面が、異国情緒を誘う本図からもうかがえよう。額の裏板には「ナポリスケッチ 一九三七年 有島生馬」と本人によって書かれている。また、「63 ナポリ港ヴェスヴィキヨ山」の紙札が貼られており、第一回一水会展ではないが展覧会出品作であったと推定される。

有島生馬（一八八二～一九七四）は横浜に生まれた。東京外国語学校伊太利語科を卒業後、藤島武二に入門し洋画を学んだのち、ローマとパリで絵画指導を受けた。帰国後、雑誌『白樺』創刊に同人として加わり、日本で初めてセザンヌの本格的な紹介を行った。二科会の結成にも参加し、一水会創立に際して脱退するまで同展に出品した。画家としての活動の一方、文業でも活躍しており、日本ペンクラブ創設に際して副会長に就任した。帝国芸術院会員、文化功労者に選ばれたほか、日展常任理事をつとめた。兄と弟に小説家として知られる有島武郎、里見弴がいる。

14 サイゴン河 荻須高德

昭和十七年（一九四二） 油彩・カンヴァス
五九・三×七一・四

生涯を通じてパリの街並みを描きつづけた画家として知られる荻須高德が、昭和十七年に陸軍省の嘱託としてフランス領インドシナ（現在のヴェトナム社会主義共和国）に派遣された際、サイゴン（現在のホーチミン市）中心部を流れるサイゴン河を描いた作品である。サイゴン河はインドシナ半島東南部を流れて南シナ海へと注ぎ、河口に位置するサイゴン港は現在に至るまで同市の水運の拠点である。日本軍の南方進出にともない、当時、サイゴンには多くの日本人が駐在していた。作品は滞在先のホテルから眺められた風景であろうか、水平線を高くとり、その下の右上半分をサイゴン河、左下半分をサイゴンの街並みが描かれている。河岸には緑を繁らせた樹木と赤い屋根の建物が建ち並び、河幅三百メートルあるというサイゴン河には、小舟だけでなく大きな輸送船が何隻も停泊している。戦時下のアジアの都市を描きながらも、荻須らしいフランス仕込みの洗練された感覚で、南方の異国情緒が明るく軽快な筆致でとらえられている。画面左下に「Ogins」のサインがあり、カンヴァス裏には「サイゴン河／佛印 荻須高德」と書かれている。

荻須高德（一九〇一―一九八六）は愛知県出身で、東京美術学校西洋画科に入学し藤島武二のもとで学んだ。昭和二年（一九二七）の卒業後すぐにフランスへと旅立ち、サロン・ドートンヌやソシエテ・デ・ザルティスト・アンデパンダンなどへの出品を通じて有望な画家として認められ、フランスはじめ各国政府に作品を買い上げられた。欧州の戦闘激化にともない一時帰国するが、戦後、日本人画家として初めて入国を許可されて再びフランスへと戻り、終生パリを中心に制作活動を続けた。同三十一年、フランス政府からシュヴァリエ・ド・ラ・レジオン・ドヌール勲章を授与、同五十六年に文化功労者に選ばれて、没後、文化勲章を授与された。

時代を写す

明治に入って本格的に日本に導入された洋画は、近代化という激しいうねりの中で移り変わっていく、同時代の社会風俗や世相を描写するという大きな役割を担った。その背景のひとつとしては明治初期の洋画家たちが、油彩画を写実性に優れた実用的な技術であると主張し、そこに洋画の活路を見出そうとしていたことが挙げられるだろう。ただし、そうして描かれた油彩画には、独特の質感描写や重みのある色合い、陰影表現などがあり、人々が慣れ親しんでいた日本画とも、同時期に記録技術として用いられ

始めた写真とも異なるそれらの特徴をいかすことで、洋画にしかなしえない風俗画が生まれたのである。洋画家たちは身の回りの人々の暮らしや労働風景だけでなく、日本各地を旅行してその風景・風俗を写し、さらには従軍画家として戦地へ赴いてその光景を描いた。日常・非日常を写し取る画家のまなざしは一様ではなく、淡々とした冷静な眼もあれば、好奇心に満ちた眼もあり、それに応じて描かれる世界は多彩な表情を見せた。言うなれば画家の眼は、その時代を様々な角度で写し出す鏡となったのである。





15 ベルサリエールの歩哨 松岡寿

明治二十年（一八八七） 油彩・カンヴァス
一〇二・五×六二・五

本図は、工部美術学校でアントニオ・フォンタネージの教えを忠実に受け継いだ松岡寿が、その後のイタリア留学における成果を存分に生かして描いた代表作の一つである。ベルサリエールとは、イタリア王国草創期にフランス軍によって占拠されていたローマに最初に入城した歩兵部隊のことであり、現在までつづく黒い羽がついた軍帽がトレードマークであった。松岡がイタリアで師事したチェーザレ・マッカーリは歴史画の大家で、近代都市国家へと新しく生まれ変わろうとしていたローマを舞台に、正統な官学派の画家として公共建築の装飾画も描いていた。本図はそのマッカーリの指導を受けて、歴史画制作の基礎課程である人物画を習練した松岡が、同時代の肖像としてイタリア愛国精神の象徴ともいえるベルサリエールの兵士を描いたものである。画面左下に「Hiszari」のサインがある。また、制作当初のものとみられるカンヴァスの木枠には、「筆者／在伊太利畫學生岡山縣士族松岡壽／油畫額 壹面」と墨書された紙片が貼付される。

本図は、明治二十年（一八八七）四月に宮中顧問官花房義質を通じて明治天皇の御下命を受けて制作されたもので、翌年十月六日に松岡がヨーロッパから帰国した直後の、翌十一月七日に献上された。これまで本図の制作年は、松岡が七十九歳のときに刊行された、『松岡壽先生』（安田祿造編、松岡壽先生伝記編纂会、昭和十六年）の掲載図版にふされた題名「伊太利ベルサリエール（輕歩兵）の歩哨 千八百八十六年作」をおそらく典拠として、明治十九年と紹介されてきた。しかし、これは晩年の松岡の記憶違いである可能性が高く、『明治天皇紀』（明治二十二年一月二十八日の条 および当庁書陵部に保管される公文書『恩賜録（明治二十二年）』（宮内省内事課（総務課）作成）より、御下命を受けた同二十年の制作とする方が妥当であることが明らかになった。また、このときに制作されたのは油画額二（二面）で、もう一点はヴェルサイユ宮殿美術館にあったフランスの画家オラーズ・ヴェルネの大作「イスリーの戦い、一八四四年八月十四日」（二八四六）の一部、フランス軍ロゼット中尉が負傷している部分を模写したもので、翌二十二年一月二十八日に花房を通じて献上され

た（参考図版）。ちなみに、『松岡壽先生』刊行年と同じく昭和十六年頃の記入と推定される「揮毫控」には、「帝室御用」として「伊太利ベルサリエール（輕歩兵）歩哨の図ローマ在学中の作」「ベルサイユ画堂戦争画模写仏国在学中の作」と記されている（青木茂・歌田眞介編『松岡壽研究』、中央公論美術出版、平成十四年）。

松岡寿（一八六二～一九四四）は岡山に生まれ、上京後、川上冬崖の聴香読画館に入門し洋画を学んだ。明治九年に工部美術学校に入學し、イタリア人画家フォンタネージの指導を受けた。同十三年、鍋島直大特命全權公使の従者としてイタリアへ渡り、同行した百武兼行とともにチェーザレ・マッカーリに師事した。その後、王立ローマ美術学校に入學し、同校を優秀な成績で修了して帰国、明治美術会の結成に参加した。明治後半以降はおもに美術教育の分野で活動し、東京高等工芸学校の設立にも関わり、デザイン教育の分野でも大きな業績を残した。

〈参考図版〉

「佛將ロゼット中尉負傷之図（模写）」 松岡寿 明治二十二年（一八八九） 当館蔵





16 琉球中城之東門

16 琉球中城之東門 山本芳翠
五九・〇×四四・六

17 琉球東城旧跡之眺望 山本芳翠
六一・五×四六・一

18 那覇港之景 山本芳翠
四三・二×五七・五

19 桜島農夫之踊 山本芳翠
四三・四×五八・八

明治二十一年(二八八八) 油彩・カンヴァス

山本芳翠(一八五〇〜一九〇六)は、美濃国明知(現在の岐阜県恵那市明智町)に生まれた。明治元年、十八歳の時に絵画修行を志して中国へ渡るため横浜へ出たところ、五姓田芳柳の作品に出会って感銘を受け、留学を取りやめて弟子入りをする。そして五姓田義松やワグマンとも交流し、洋画技法を身につけていった。明治十一年にはフランス・パリへ渡り、同地の国立美術学校の教授であったジャン・レオン・ジェロームに師事している。

芳翠は、フランスから帰国して数ヶ月と経たない明治二十年十一月に、内閣総理大臣伊藤博文らの九州・沖縄地方の巡視旅行に同行して渡航したと考えられており、その後そこで目にした各地の風景を二十枚の絵に描き、皇室に納めたことが知られる。そして、その内の八枚が当庁に現存している。芳翠と関わりの深かった長尾建吉の手によると思われる額縁(35頁の参考図版参照)には、それぞれ作品名を記したプレートが画面中央下の部分に打ち付けられており、現在もその題名で呼称しているが、かねてより描かれた場所と作品名が一致しないことが指摘されている(高階絵里加『異界の海 芳翠・清輝・天心における西洋』美術の図書三好企画、平成十二年)。高階氏の見解をもとにすると、「琉球中城之東門」(作品番号16)は、「中城」とあるが描かれ



17 琉球東城旧跡之眺望

ているのは中山王尚泰久の時代（一四五四〜六〇年）に築かれた中城ではなく、首里城の美福門である。この門を仰ぎみる角度で描き、そこへ続く階段を鮮やかな紅型の着物姿の女性が登っているのが見える。作品番号17は「琉球東城旧跡之眺望」の名が付けられているが、沖繩に東城という名称の旧跡はなく、これは首里城の東側に位置する中城の城跡と考えられる。「那覇港之景」（作品番号18）では、西の海と言われた那覇の港が描かれ、背景には十六世紀に建造された三重城が見える。他にも、沖繩を舞台にした作品には、「宗元寺舜天王之廟」と「ハブ鳥ト戦フ図」があり、後者にのみ「H.Yamamoto」のサインが入れられている。

「桜島農夫之踊」（作品番号19）は、沖繩に渡る前に訪れたと思われる鹿児島活火山桜島を題材にしたものである。郷土民踊を踊る桜島の農夫たちが描かれており、画面手前の大きな岩は桜島特有の溶岩石と思われる。これらの作品は、芳翠が旅行より帰ってきてから、現地で写生したスケッチや記録写真をもとに描いたのだろうが、人物の配置など画面効果を考えて意図的に描かれたと思われる部分がある。言い換えればこれらの連作画は、芳翠独自の視点によって切り取られた風景であり、単なる記録という側面にはとどまらない絵画としての魅力が溢れているのである。



18 那覇港之景



19 桜島農夫之踊



宗元寺舜天之王廟 (当館蔵)



ハブ鳥ト戦フ図 (当庁用度課所管)

山本芳翠の九州・沖縄連作画について

明治期洋画壇を代表する画家である山本芳翠は、弟子や子供たちに毎朝宮城（皇居）の方角へ挨拶をさせたというほど皇室への尊崇の念も強く、生涯を通して数多くの作品を皇室へ納めたことが知られている。当館の収蔵する芳翠作品を見ると、パリより帰国してから没するまでの芳翠の画業を語る上で重要な位置付けとなる作品が多い。中でも今回四点（作品番号16～19）を紹介した、沖縄を中心とする各地の風景・風俗を描いた連作画は、明治期の油彩画に求められた写真と並び記録技術としての役割をうかがわせるとともに、画家芳翠の魅力にあふれた作品である。いまだ不明な点も多いが、ここでこの連作画について分かる限りのことを紹介したい。

明治二十年、国内外の情勢の変化に憂慮し海防設備の必要性を説いた内閣総理大臣の伊藤博文に対し、十一月に明治天皇より沖縄、鹿児島、長崎、広島四県の巡視が命ぜられた。この巡視の目的は、各地の沿海防備の状況を見て、その施設を研究することであった。巡視には、伊藤の他に、陸軍大臣大山巖、海軍参謀本部次長仁礼景範、侍従の東園基愛が加わり、また熊本・鹿児島両県への差遣の勅命を受けた侍従米田虎雄が同乗した。また巡視先の様子を記録する必要から写真家も同行したと推察される（注）。そして伊藤の要請を受けて、芳翠も記録者としてこれに同行したと考えられてきた。この背景として、芳翠が明治十一年から二十年までの滞欧時代

に伊藤と交流を持っていたことがあるだろう。料理の得意だった芳翠が、パリで伊藤に日本料理をふるまった等のエピソードも伝わっている。しかし実は、芳翠が伊藤らの巡視に同行したことを明確に示す公文書はいまだ見出せていない。芳翠と親交のあった長尾一平が著した『山本芳翠』（昭和十五年）によると、芳翠のスケッチブックに「明治二十年十月十八日、桜島より、富士を見る」と記してあったという。桜島から見える富士とは、薩摩富士と呼ばれる開聞岳のことであり、芳翠が鹿児島島の桜島に渡っていたことが分かる。他にも「琉球の女、明治二十年」と題したスケッチを残しており、芳翠が明治二十年に鹿児島や沖縄を訪れていたことは間違いない事実であろう。ただ、スケッチブックの日付が伊藤らの巡視より一ヶ月早い点を、単に長尾の写し間違いと見るか、それとも芳翠は伊藤らの巡視隊に随行したのではなく、伊藤の要請を受けて事前に巡視で訪れる場所を写生して回ったと考えるべきか、現時点で早急な結論は避けるべきだと考えている。

さて、伊藤率いる巡視隊は、十一月八日に横浜を軍艦六隻で出発した。一行は十四日に鹿児島に到り、そこから大島を経て、二十一日に沖縄に到着した。沖縄での視察を終えて、十二月二日には長崎、十三日に佐世保、それから馬関を経て呉に入り、十二月七日に帰京した。実に一ヶ月半に渡る旅程であった。伊藤はすぐに巡視の概要を明治天皇に報告しており、また芳翠にはこの巡視で訪れた各地の様子を描

くよう命じたと考えられ、完成した作品は伊藤より献上されている。

芳翠が没した明治三十九年十二月の『美術新報』第五卷十八号に追悼特集が組まれた折、「明治二十年十月伊藤侯に従って琉球に遊び、風景人物風俗画二十点を描き、天覧に供するの栄を得たり」とある。ここでも実際の出発時期と一ヶ月ずれているという齟齬はあるが、芳翠は合計で二十点の連作を制作したことになる。そのことを示す資料として、当庁書陵部に保管されている『恩賜録（明治二十一年）』（宮内省内事課（総務課）作成）の関連箇所を紹介したい。それによると、沖縄やその他の地方を含めた二十枚程の絵を完成させた芳翠に宮内省から計二千元が支払われている。そして同文書には、各図の題名と献上年月が記されているが、一連の作品に関わる重要な記述であるので、ここにその部分を抜粋する。

「明治二十一年五月下旬差上之分／一 宗元寺燦天王之廟 中形／一 那覇市街之兒童 小形／一 那覇市街之圖 中形／一 那覇之港 中形／一 嚴島之夜景 大形／以上五枚／同年八月八日差上之分／一 磐梯山噴火之景 大形／同年十一月廿六日差上之分／一 櫻島農夫之踊圖 中形／一 櫻島温泉之圖 中形／一 琉球漁夫釣西海圖 中形
一 八戸烏卜戦フ圖 中形／一 琉球今世婦人肖像圖 中形／以上五枚／同二十二年二月廿八日差上之分／一 薩州城山後面之圖 小形／一 琉球中城之東門 中形／一 琉球東城旧址眺望之圖 中形／一

琉球之工女疲労之圖 中形／一 琉球之南端望無人
島之圖 中形／一 巖島山中紅葉之圖 中形／一
琉球宗元寺橋之夕陽 中形／一 那瀨農学校試験場
外月夜之圖 中形／一 大島古仁屋村民家之圖 小
形／一 薩摩沖暴風激濤之圖 中形／以上拾枚／合
計貳拾壹枚」(傍線部当庁所蔵作品)

これを見ると、伊藤の巡視先を描いた連作画とは、別の機会に制作された「磐梯山破裂之図」(当館蔵)がこの中に含まれているが、それを除けば二十点の絵が、三回に分けて納められたことが明確に記されている。

作品番号16から19の解説でも簡単に触れたが、現在当庁内にはこの二十点のうち、「琉球中城之東門」



図1「薩摩城山後面之図」(御物)

「那覇港之景」「桜島農夫之踊」「琉球東城旧跡之眺望」「宗元寺舜天王之廟」(上記五点当館蔵)「八ツ烏ト戦フ図」(用度課所管)「薩摩城山後面之図」(図1)「巖島山中紅葉之図」(図2)(上記二点御物)の八点が伝わっている。現存するこれらの連作画に共通するのが、特徴的な額縁である。この額は、磯谷額縁店の長尾建吉が芳翠のすすめでフランスの額縁の様式を学び、制作した可能性が指摘されている。枠の上部には菊の御紋章を配し、縁全体に植物文様のレリーフをめぐらせている。この額で統一された八点は、縦型と横型の違いはあるが、寸法もほぼ同寸に統一されている。

さて、では当庁に現存する八点を除いた、残りの十二点はどうなったのだろうか。昭和三十年三月に国立近代美術館で行われた「明治初期洋画 近代リリスムの展開」展に、「琉球中城之東門」「琉球東城旧跡之眺望」が出品された際、四月十日付の『琉球新報』でその紹介記事が掲載された(高階絵里加



図2「巖島山中紅葉之図」(御物)

「異界の海 芳翠・清輝・天心における西洋」美術の図書三好企画、平成十二年。その中で宮内庁側の見解として、東京大空襲で皇居が戦災を受け、二十点の内大半の絵が焼失してしまったと語られている。八点しか現存が確認できない状況からは、この言葉を認めざるを得ないが、中にはいつの時点かは不明であるが、おそらくは下賜されるなどして皇室から民間に流出した可能性のある作品がある。それらは現在分かっている限りで三点あり、先の公文書記載の作品に一致するものと考えられる。

その内の二点が、岐阜県美術館に寄託されている「琉球漁夫釣之図」(図3)と「琉球令正婦人肖像」(図4)である。岐阜県美術館は、なごらく郷土出身の画家である芳翠の顕彰に尽力し、作品を意欲的に収集しており、芳翠の代表作である「浦島図」をはじめ貴重な芳翠作品を多数所蔵している。同館に寄託されている上記の二点は、キャンバスに油彩で描か

れ、ともに菊のレリーフを上部に配し、連続した装飾文様が全体を覆う、まさしく当館の作品と同じ形状の額装となっている。作品名を記したプレートが額縁の下部に打ち付けられている点も同様である。法量も二点とも、当館の連作画と数センチ程度しか変わらない。

「琉球漁夫釣之図」は、先程挙げた二十点の内の「琉球漁夫釣西海圖」にあたると思われる、沖縄のどこかな漁の風景が描かれている。前景には海に舟を浮かべて二人の人物が釣り糸を垂れている。上空に立ちこめる雲が先ほどまで雨を降らしていたのだから、見事な虹が弧を描いて空へと伸びている。画面右端には、現実ではあり得ないが虹の根本に立つて、その虹を見上げている人物が描かれ、後述するような芳翠らしい脚色が加えられていることが分か

図3 「琉球漁夫釣之図」(岐阜県美術館寄託)

る。画面右下には、「ハブ烏ト戦フ図」と同じ「Yamamoto」のサインが記されている。

「琉球令正婦人肖像」は、公文書に「琉球今世婦人肖像圖」の名で記されており、連作画の中で唯一の肖像画である。黒々とした頭髪をウチナーカンブーと言われる沖縄特有の髷の形に結って、ジーファー(棒状のかんざし)を刺した女性の姿を斜め横からとらえて描いている。身にまとっているのは、沖縄伝統の縹地の紅型衣装である。左上からの光線を受けて浮かび上がる血色の良い肌の色や、濃い髪や眉から、現地の女性を丁寧に写生して描いたものと思われる。前記の『山本芳翠』に挿図で紹介されている沖縄女性のスケッチとの関連性がうかがえる作品である。鮮やかに浮かび上がる女性を際立たせるように、背景は暗く沈み込むが、その薄闇の中に獅子型

図4 「琉球令正婦人肖像」(岐阜県美術館寄託)

の香炉風の置物と花木がうっすらと描かれている。この肖像画の存在で、連作画が沖縄その他の各地の風景を写すことだけを目的としたものではないと分かる。おそらくは、パリで肖像画の古典をいくつも模写して学習してきた芳翠が、沖縄の女性を目にして、そのエキゾチックな面立ちや見慣れない装束に好奇心を刺激され、どうしてもこの絵を連作画に加えたくなっただけではないだろうか。

そしてもう一点、現在その所在が確認できないが、昭和四十三年に東京国立博物館の「明治美術展」に出品された「無人島から沖縄をのぞむ図」(図5)も、やはり連作画の一つであった可能性が非常に高い。これが公文書の中の「琉球之南端望無人島之圖」に相当するものだとなれば、描かれているのは沖縄本島ではなく、沖縄から眺めた無人島である。丸山正

図5 「無人島から沖縄をのぞむ図」

武氏所蔵とされているこの作品の法量は、四四・〇×六〇・〇センチメートルと記されており、これも一連の作品とほぼ同寸である。そして東京文化財研究所に残された作品写真を見ると、やはりこれも他と同様の菊の御紋章が飾られた額縁であったことが分かる。ただし、連作画に共通する作品名を記したプレートは、釘跡が確認されるのみで既に外れてしまっている。連作画の他の作品とは異なり、画面には人物が一人も描かれていない。画面の下半分には大海が広がり、手前まで波が寄せられている。上半分は三日月が浮かぶ夜空が広がる。そして海と空の境となる水平線には、はるか遠くにうっすらと無人島の島影が見え、また目をこらすとその周囲に何羽もかもめが舞っていることに気がつく。

これら計十一図の連作画を通覧すると、芳翠の作画態度やこだわりが見えてくる。一言で言うならば、それは記録性をしのご芳翠の想像力、構成力である。連作画と共に伊藤博文より献上された「磐梯山破裂之図」を見ると、そうした芳翠の特徴がさらによく分かる。明治二十一年七月十五日に福島県の磐梯山が噴火し、五百人近い死者が出るなど大きな被害が起きた。東京朝日新聞はこの実況を伝えるため、芳翠に現地での写生を委託して、その絵をもとに合田清の彫刻による版画を制作し、新聞の付録として配布した。このような写生の依頼も、連作画と同様に、「極めて精細極めて確実」(『東京朝日新聞』明治二十一年七月二十二日)な記録画を制作することが、当時の洋画家の役割であったことを端的に示している。「磐梯山破裂之図」はこの写生図をあらためて油彩画として描いたものである。

さて、芳翠が依頼を受けて現地の猪苗代に赴いた

時には、噴火から一週間が経っており、磐梯山は黒煙がくすぶる程度の状態まで収まっていた。しかし芳翠は現地の被害状況を実際に自身の眼で見ること、画家としての想像力をかき立て、見事に噴火時のすさまじい光景を描き上げた。磐梯山から立ち上る朦々とした煙が空一面を覆い、ところどころで稲妻のようなものが光っている。煙で光を遮られた磐梯山は黒いシルエットで描かれ、不穏な雰囲気を漂わせている。また前景には逃げまどう人々が描かれているが、転んでふんどし姿のお尻を露わにする人物など、大変な状況にも関わらずどこか滑稽な姿が描かれており、こうした点にも芳翠の演出が認められる。

九州・沖縄連作画にも、この絵と同様の記録役に甘んじることのない芳翠の個性がにじみ出ている。はたして伊藤博文と全く同じ旅程であったかという前記の疑問は残るものの、芳翠の役割は、海防設備の視察という任務を負った伊藤らの巡視活動を絵画化し、明治天皇に伝えることであったはずである。実際に伊藤は、佐世保、呉の軍港の築造や鎮守府(呉の海防設備)の建設状況の確認などを行っているのだが、そうした施設は芳翠の絵には一つも描かれていない。このことから分かるように、巡視先の様子を絵で表し献上するという計画そのものは伊藤によるものに違いないだろうが、実際にどのような場面を描くのかは、芳翠の視点・画家としての性格が大きく反映していたものと思われる。

あらためて前記の二十点の画題を見ると、桜島の温泉や月夜の農学校など、芳翠独特の視点を感じさせるものが多いことに気付く。また、この二十点の中には油彩画だけでなく「薩摩城山後面之図」のよ

うなパステル画も混ざり、「八幡烏ト戦フ図」や「琉球令正婦人肖像」といった風景・風俗を描いた他の絵とは全く色合いの異なる絵も含まれており、芳翠は記録画としての統一性にさほどこだわっていないように見受けられる。それよりも、これらの絵からは芳翠自身が自分の描きたい風景や人物、動物を、好奇心にまかせて楽しみながら筆を走らせた様子を感じられ、芳翠という画家の魅力が素直に伝わってくる。それだけに今、その二十点すべてを目にすることができないのが非常に残念なのである。

(斎藤)

(注)

当庁書陵部に保管された写真帖の中に、広島、長崎、鹿児島、沖縄という伊藤らの視察行程と共通する場所を写した、四十三枚の写真が貼り付けられたものがある(『明治の日本宮内庁書陵部所蔵写真(吉川弘文館、平成十二年)』「第十一帖」として紹介)。写真の材質は鶏卵紙で、巡視に同行した写真家が撮影した可能性が高い。この写真帖の前半部には、別の機会に撮影したと思われる十六枚の写真が収められているが、これは宮内省側で一冊の帖に貼り付けたものと考えられる。当該写真四十三枚の内、広島・厳島の紅葉谷の写真が一枚、那覇の崇元寺二枚、首里城三枚、沖縄中城三枚が、二十点の連作画で芳翠が描いた場所と重なる。なかでも「中城城内ヨリ遠望之景」と記された一枚は、「琉球東城旧跡之眺望」とほぼ同一構図であり、芳翠が制作時に参照した可能性も高く、この絵が題名に反して中城を描いたものであるという高階氏の指摘とも一致する。



21 漁夫補網 三輪大次郎

明治二十四年（一九一〇） 油彩・カンヴァス
六二・五×九四・五

三輪大次郎（一八六八〜一九五二）は、江戸時代から続く新潟の豪商大阪屋・三輪家に生まれた。兄の潤太郎が家業を継ぎ、大次郎は京都府画学校で絵を学んだ後、上京して、小山正太郎の画塾・不同舎に入門した。その後には川村清雄にも師事している。そして明治美術会を中心に活動し、後に京都に移って日本画家に転向した。

本図は、明治二十四年の第三回明治美術会展覧会にて買い上げられたもの。画面のほぼ中央に水平線が設けられた安定した構図で、浜辺に腰を下ろし、黙々と漁網の穴を繕う漁師たちの姿が描かれている。対象の形を明確にとらえ、はつきりとした陰影をつけて描くところに、当時の明治美術会の特徴がうかがえる。日本海特有の低くたれ込める空の下、漁師とその家族だらうかまだ幼さの残る少年らは全員顔を伏せ、黙々と作業をこなしており、感情はうかがえない。漁師たちの隣に置かれた漁船には網やゴザがいくつも掛けて干してあり、砂浜には縄の切れ端や、焚き火の後の焦げた木々がうち捨てられている。労働が生活そのものである漁村の当たり前の日常が、画家の冷静な目で描き出されている。画面右下には「三輪大次郎 明治廿四年春日」のサイン・年記と「春溟」と読める朱文方印風の描印が認められる。





20 陸海軍連合大演習 柳源吉

明治二十三年（一八九〇） 油彩・カンヴァス
九五・七×一五〇・〇

本図に描かれているのは、明治二十三年三月二十九日から四月二日にかけて愛知県で挙行された、近代日本史上初の陸海軍連合大演習である。海外の駐在公使や武官も同行した、国家の威信をかけた軍事演習であり、明治天皇も連日現地で統監された。額裏に貼られた旧紙札には「明治廿三年三月三十一日 雨 陸海軍連合大演習（以下、残りの紙片が欠失しており内容不明）」とあり、三月三十一日の演習の様子であることがわかる。「明治天皇紀」の同日の項によれば、半田町雁宿山の高地で東軍と西軍に分かれた陸海軍が応戦する様子を、天皇は金華山号に乗馬されたまま統監された。旧紙札にもあるように、この日は雨天で、「天皇御手づから龍顔に注ぐ雨を拂はせたまひ」という状況であった。演習に同行取材した柳源吉は、雨雲が重く垂れこめる陰鬱な景色を見事にとらえており、兵士および艦船の射撃による煙幕がたなびく様が、演習の臨場感をよく伝えている。また、油彩画では極めて珍しい表現であるが、激しく叩きつけるような雨をごく細い白の斜線で描いており、従来の日本絵画の手法の影響として注目される。画中にサインはない。

柳源吉（一八五八～一九二三）はわが国の洋画の先駆者高橋由一の長男である。工部美術学校に学んだが、指導者フォンタネージの帰国にともない着任した後任教師フェレットに不満を抱き、小山正太郎らとともに退学した。その後、明治十三年創刊のわが国初の美術雑誌『臥遊席珍』の主幹をつとめ、同誌の挿図も描いた。明治美術会の活動にも加わり、同会の解散まで常設展示や作品販売の仕事をしたが、その後の活動については詳らかでない。



22 樋口大尉小児を扶くる 浅井忠

明治二十八年(二八九五) 油彩・カンヴァス
七四・八×一〇二・一

日清戦争に従軍した第六師団大隊長樋口誠三郎大尉が、威海衛で捨てられた幼児を見つけ、その子供を抱きかかえて行軍しながら母親を捜したという戦時美談を絵画化した作品。背景となる石造りの建物の輪郭は明瞭ではなく、また地面の上にはうっすらと雪が積もっているのだろうか、どちらも点描のような小さなタッチを重ねることで複雑な色相を構成しながら描かれている。同時期の他の明治美術会の洋画家が、明暗の強いはっきりとした輪郭を人物に与え劇的な効果を生み出しているのに対し、細かい筆触を重ねて画面の隅々まで色の配合、絵肌の緻密さを意識しているのが、作者浅井忠の特徴である。渡仏以降の浅井の作品には、現地で流行していた印象派の影響を指摘する向きもあるが、本図からもわかるように、黒田清輝ら新帰朝者の画風を意識しているふしもみられ、点描を重ねてゆく新しい油彩描法を確立していた。本図は明治二十八年の第七回明治美術会展覧会にて御買上となった作品である。浅井は同年の第四回内国勸業博覧会にも、同じく日清戦争を題材とした「旅順戦後の捜索」(東京国立博物館蔵)を出品し、妙技二等賞を受賞している。前年の日清戦争開戦を受けて、浅井は『時事新報』の通信員として戦地に派遣され、同年末に帰国するまで各地取材した。その際のスケッチを元にこれらの作品を制作したほか、多色石版刷の「従征画稿」を同二十八年九月に発行した。画面右下に「C. Asai / 2555」とサインと皇紀による制作年が記される。

浅井忠(一八五六―一九〇七)は江戸に生まれ、最初は国沢新九郎の画塾彰技堂で洋画を学び、明治九年に開校した工部美術学校に入学して、イタリアから来日したフォンターネジの指導を受けた。同二十二年に小山正太郎、松岡壽らと明治美術会を創立、同三十一年には東京美術学校教授に就任した。同三十三年から三十五年にかけてフランスへ留学し、同地でアール・ヌーヴォー様式に影響を受けて、のちには工芸図案も手がけた。帰国後は京都に創設された京都高等工芸学校教授、関西美術院の初代院長に就任し、関西の洋画家の育成に尽力した。



23 かたみ 松井昇

明治二十八年（八九五） 油彩・カンヴァス
一一二・二×八八・〇

松井昇（一八五四～一九三三）は、安政元年但馬国出石（現在の兵庫県豊岡市出石町）に生まれ、明治に入ると上京して川上冬崖の画塾・聴香読画館で絵を学んだ。その後、工部美術学校に不満を抱いて退学した浅井忠らが明治十一年に結成した十一会に参加し、明治二十二年の明治美術会創立には発起人の一人として加わった。以後、同会を中心に作画活動を行った。

本図は、明治二十八年の第四回内国勸業博覧会に、「柳塘春色図」とともに出品されたもの。この時本図は宮内省買上となり、もう一図によって褒状を受けた。題名が示すように、本図には日清戦争において戦死した主人の遺品を前に、悲しみにくれる一家の姿が描かれている。喪服に身を包んだ妻は夫を失った悲しみに耐えながら、泣きじやくる娘、それとは対照的にじっと一点を見つめて必死に悲しみをこらえる息子に、なぐさめの眼差しを向けている。深く沈み込んだ色合いの壁が沈鬱な雰囲気醸し出し、それぞれの人物の表情は過剰な演出を避け、抑制された描写が逆に深い悲しみを見る者に感じさせる。画面左下に「松井昇／明治乙未春日作此図／時旅順大捷後月餘」のサインが記されている。



24 林大尉戦死之図 満谷国四郎

明治三十年（一八九七）油彩・カンヴァス
一〇二・〇×一五八・八

本図は明治三十一年の明治美術会創立十周年記念展に出品され、会場へ行幸された明治天皇が本図の前で立ち止まられ、しばし御覧になって御買上となり、満谷国四郎の出世作となった作品である。日清戦争に際して平壤で戦死した林久實大尉が、死の間際に重要機密である軍用地図を奪われまいと口で引き裂いた、この当時広く知られていた場面が描かれている。『美術評論』第十四号（明治三十一年十月）において、前景のみで中景が備わっておらずパノラマ画のようだと評されたように、手前の人物のみを実在感豊かに描き、大きく強調する構図に特徴がある。また、戦場における戦死の図であるにもかかわらず、悲壮感や劇的な感興が抑えられているという指摘は、この時期の満谷の対象を冷静かつ理知的にとらえる資質を表している。なお、このとき満谷は小正太郎の不同舎に学んでおり、戦争画を好み血糊の描写に凝った小山が、本図の制作に際して林大尉の太ももに血を描き加えたという逸話がある（小山正太郎先生 不同舎旧友会、昭和九年）。画面右下に「満谷國四朗／明治卅年七月十六日」とサインと完成日が記される（満谷の名前は、当時の出品目録、雑誌記事では「國四郎」となっている）。

満谷国四郎（一八七四～一九三六）は岡山に生まれ、明治二十四年に上京し、はじめ五姓田芳柳に、ついで小山正太郎の不同舎に入門して洋画を学んだ。同三十三年、アメリカを経由して渡欧、同年のパリ万博に出品して褒状を受けた。帰国後、明治美術会を解散し、太平洋画会を結成した。文展・帝展を中心に作品を発表したが、同四十四年の再渡欧を契機に後期印象派の影響を受けた画風へと大胆な変化を示した。



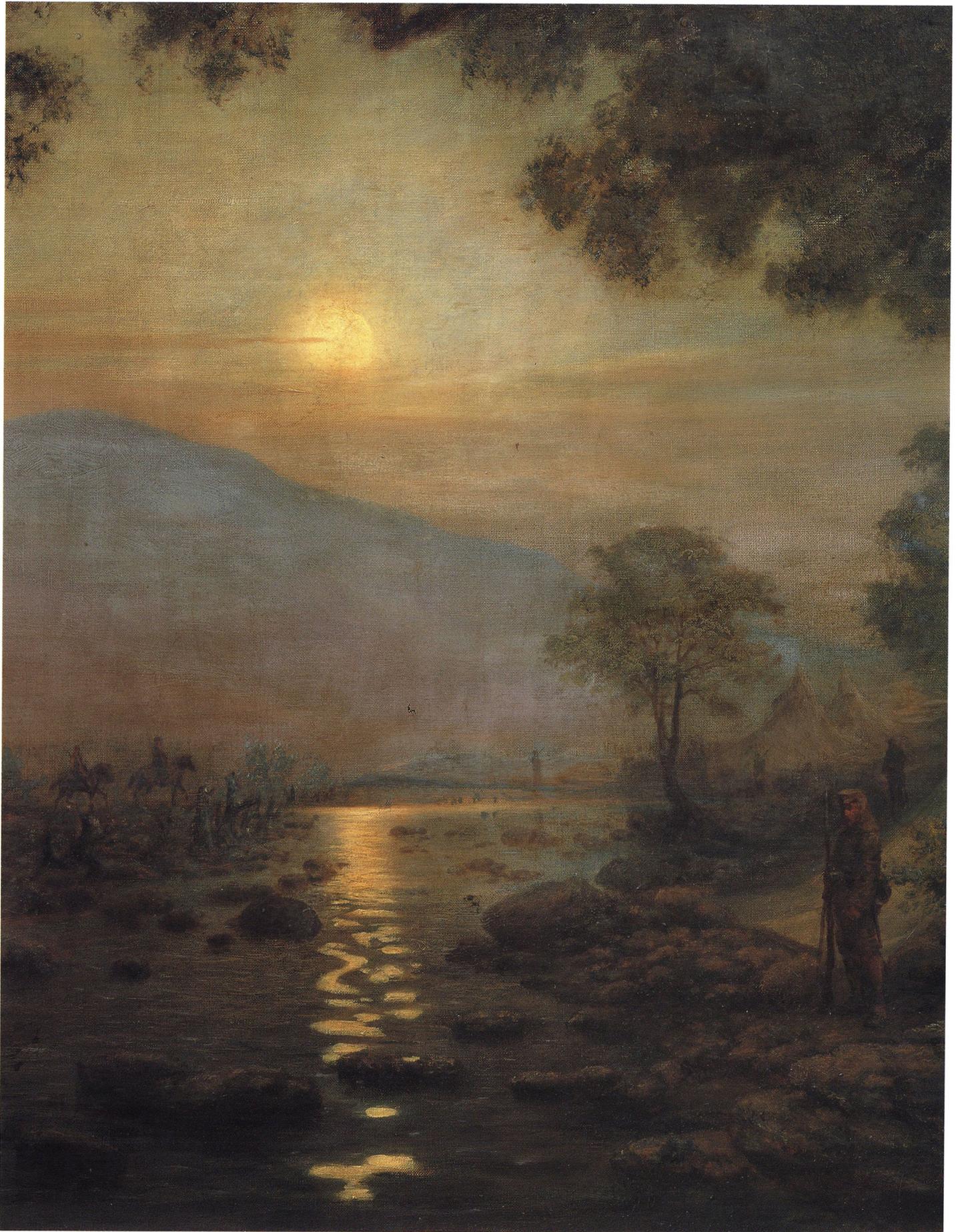
25 唐家屯月下之歩哨 山本芳翠

明治三十九年（一九〇六） 油彩・カンヴァス
八八・九×一四九・八

山本芳翠は、日清戦争と日露戦争の際に、それぞれ従軍画家として戦地に赴いている。日清戦争時には、明治二十七年九月から翌年二月にかけて中国大陸で活動し、「明治二十八年戦地記録図」（当館蔵）を制作した。また、日露戦争時には二度にわたって従軍した。一度は明治三十七年八月から十月頃までで、この時は帰国後「遼陽附近写生図」（当館蔵）を描き献上した。二度目は翌年の一月で、同年十二月に帰国した。本図はその翌年に取り組んだ作品で、第一回目の従軍で目にした、唐家屯の光景を描いたものである。芳翠が本図を献上する際に付した説明書によれば、「明治三十七年八月旅順口包圍軍第八十一師団唐家屯露营地川頭天幕外歩哨勤務之図」とある。

画面の周囲を夜の闇に沈む黒い木々が覆い、その中央のぼつかり空いた空に皓々と光る満月を描く、計算され尽くした明と暗の構図が効果を上げている。右下のテントの前には一人の歩哨が立ち、画面下部中央を流れる川には、月明かりがゆらめきながら投影されている。画面右下には花押風のサインが入られている。

芳翠が残した手記によると、日露戦争の従軍時、眼前に露軍兵士が襲ってきたこともあり、画家と言えども芳翠も常に命の危険と隣り合わせの状態であったようである。しかし血生臭い戦闘を肌身で感じていながらも、本図にそうした雰囲気は感じられず、月明かりに滲んだように淡くぼかして描かれた風景からはどこか幻想的な印象を受ける。戦地の光景を単に記録するというよりも、一端自分の中ですべてを消化し、新たに画面を作り上げているところに芳翠の高い芸術性を感じられる。額縁屋の長尾一平が、伊藤博文から芳翠へ伝えられたとして記しているが、本図は「明治天皇の事のほか御意に叶ひ、御居間に掲げさせられたる」とのことであった（長尾一平『山本芳翠』昭和十五年）。この献上の直後に芳翠は急逝してしまったため、本図は数多くの絵を皇室に納めた作者の最後の献上画となった。そして本図の恩賞として遺族へ五百円が下賜された。





26 なさけの庭 児島虎次郎

明治四十年（一九〇七） 油彩・カンヴァス
一三二・五×一九五・五

本図は明治四十年に開催された東京府勸業博覧会に出品され、一等賞を受賞、宮内省買上となり、実質的な公募展デビュー作であったにもかかわらず、児島虎次郎の出世作、そればかりか代表作ともいえる作品となった。描かれているのは、児島の後援者であった大原孫三郎を通じて知り合った、石井十次の岡山孤兒院の様子である。窓から冬の柔らかな外光が差し込む薄暗い室内に、病床にある子供を看病する女性と、そのまわりに寄り添うように集まった子供たちが、逆光のなかに描かれている。女性の頭上には宗教画が掲げられており、キリスト教者であった石井や大原の影響が見られるとともに、孤兒たちに対して画家の暖かな眼差しがそがれていることがわかる。本図の制作当時、わが国は日露戦争後の不況や東北地方の凶作などに見舞われたため、洋画家のなかにも次第に社会の厳しい現実を目を向ける者たちが現れていた。本図については、「慈愛」という抽象概念をあらわしたもので、東京美術学校で児島を指導した黒田清輝の目指す作画理念であった、日本における「構想画」を完成させたものであるという指摘がなされている（松岡智子『児島虎次郎研究』中央公論美術出版、平成十六年）。画面左下に「TORAJIRO KOJIMA/1907」のサインと制作年の記載がある。

児島虎次郎（一八八一〜一九二九）は岡山に生まれ、同郷の実業家大原孫三郎の支援を得て東京美術学校に入学した。同四十年の東京府勸業博覧会に出品した本図で高い評価を得ると、その翌年、大原の出資でヨーロッパへ留学、ベルギーのガン市立美術学校でベルギー印象派の画風を学んだ。同校を首席で卒業して帰国、倉敷にアトリエを構えて、毎年パリのサロンへ出品し、のちサロンの正会員に推薦された。再渡欧に際しては大原の委嘱で西洋美術の収集にあたり、大原コレクション（現大原美術館）の基礎をつくった。

歴史画の流行

近代の洋画を語る際に忘れてはならないのが歴史画の存在である。歴史画とは、神話や歴史上の出来事を描いた絵画を指す言葉で、当然のことながら、洋画だけでなく日本画にも存在する。日本画による歴史画は明治・大正・昭和と、近代を通じて描きつづけられるのに対して、洋画の場合、明治二十年代から三十年代前半に特に作例が集中する。もともとヨーロッパにおける歴史画は、十七世紀から十九世紀初頭のアカデミーにおいて、絵画芸術の最上位に位置づけられた課題であった。しかし、わが国ではその

ような西洋の事情を正確に踏まえることなく、独自に歴史画の流行を迎えるにいたった。その理由としては、近代国家形成の過程で国民に共有される歴史意識の確立を目指した政府の方針と、それと同時期に勃興した、絵画は何を描くべきかという画家たちの問題意識が重なり合ったことが挙げられる。やがて、この一時的な流行が過ぎると、洋画家が描く歴史画からは、教育的な意味合いが薄れ、個々の画家が抱く古代への憧憬や、浪漫主義的な志向から歴史的な主題が取り上げられるようになっていった。





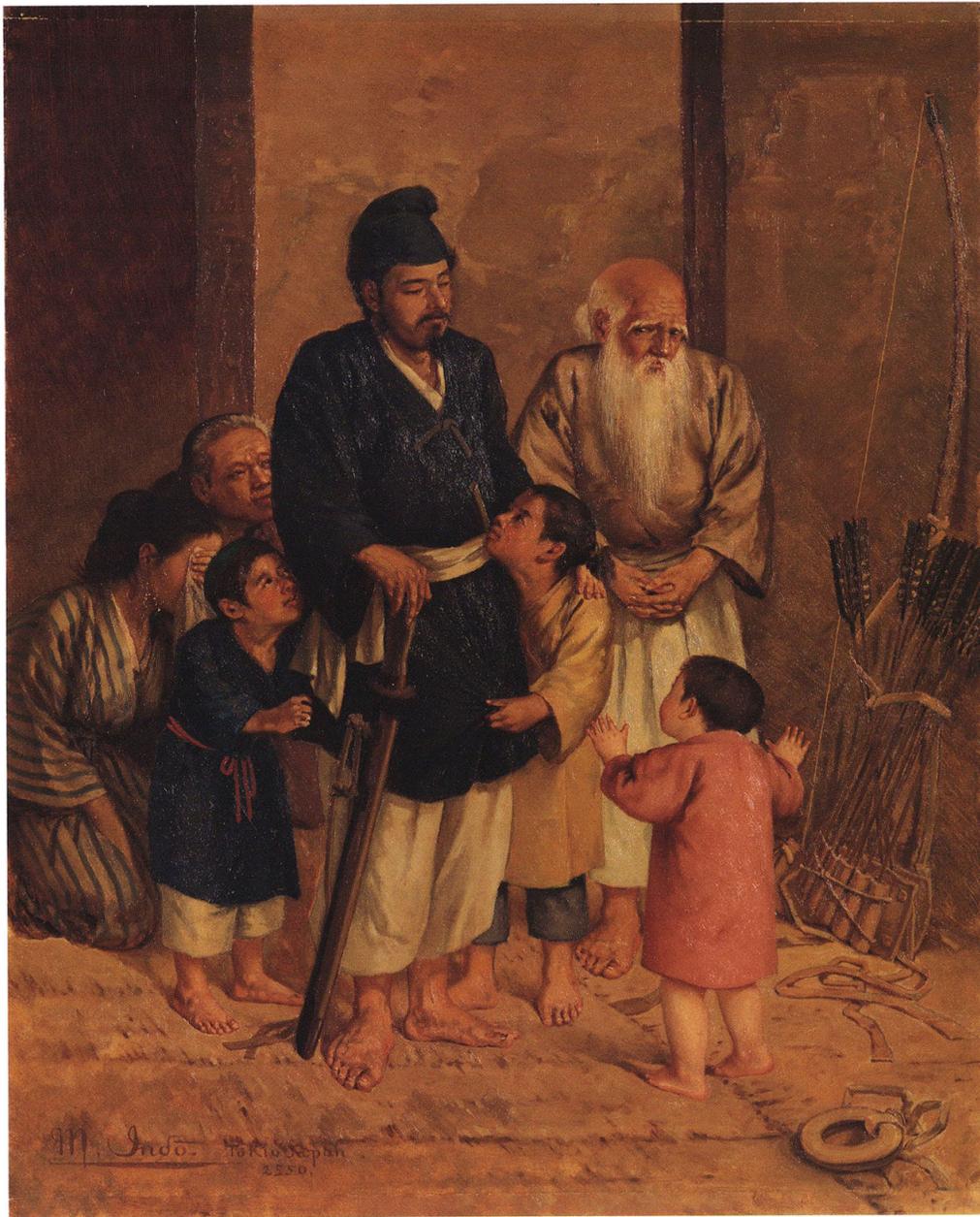
28 和氣清麿奏神教図 佐久間文吾

明治二十三年(一八九〇) 油彩・カンヴァス
一三五・八×一〇四・八

明治二十三年に開催された第三回内国勸業博覧会に、「清水観音堂」とともに出品され、三等妙技賞を受賞した作品。奈良時代末の忠臣・和氣清麿が称徳天皇に対し、法王道鏡を皇位に就かせてはならないという宇佐八幡宮の神託を奏上する、緊迫した場面を描く。後方からの光を受けて、みごとな陰影をほどこした清麿の表情や、光沢のある装束や床板の質感を的確に表した描写など、不遇の時代であった明治中期の洋画が到達した高い完成度を示す大作として、これまでもよく紹介されてきた作品である。明治美術会に所属していた佐久間の本図は、『明治美術会第七回報告』に縮図としても掲載されている。同博覧会における洋画の最高位の受賞は、二等妙技賞を受賞した塚原律子の「清少納言詣初瀬寺図」であったから、当時としてもかなり高い評価を受けたといえよう。画面右下に「明治二十三年(〇に文吾の描印)B. SAKUMA./佐久間文吾」の制作年、サインの記載がある。

佐久間文吾(一八六八〜一九四〇)は、本多錦吉郎の主宰する画塾彰技堂に学んだ明治美術会の画家として知られる。同展の出品作の他は雑誌の挿図などが知られるが、現存する作品はあまり紹介されておらず、本図が代表作である。本図が発表された年の第二回明治美術会展では、照憲皇太后、皇太子、英照皇太后の行啓に際して、油絵の席画を行った。旧派の代表格である明治美術会出身者でありながら、新派の総本山となる白馬会にも創立会員として参加したが、同会の展覧会へ出品することはなかった。





27 古代応募兵図 印藤真楯

明治二十三年(一八九〇)

油彩・カンヴァス

七七・六×六一・五

本図は、明治二十三年の第三回内国勸業博覧会に出品され、褒状受賞とともに、宮内省買上となった作品である。画面の中央に、家長と思われる刀を手にした壮年の男が描かれ、それを家族が取り巻いている。彼らの悲壮な顔つきから、男がこれより戦に向かうところであることが分かり、フォンタネージの影響がうかがえる暗褐色の色調によって、その悲哀に満ちた雰囲気が見る者に迫ってくる。また幼子達や男の両親の視線を、男の顔に集中させる手法によって、鑑賞者の目を自然と画面の主役へと導く効果が生まれている。[M.Indo. Tokio Japan. / 2550.]のサインが入られている。

印藤真楯(一八六〇—一九一四)は、はじめ明治五年に川上冬崖の聴香読画館に入門し、同九年に工部美術学校が開設すると同時に入学して、イタリア人画家フォンタネージのもとで絵を学んだ。しかしフォンタネージが退職すると、後任の教師フレッティに不満を抱き、印藤は浅井忠や小山正太郎、松岡寿らと共に退学し、自ら十一会を結成した。さらに明治十三年には私塾・丹青舎をひらき、後進の育成にも尽力した。



29 菅公梅を詠ずるの図 五姓田芳柳(二世)

明治二十四年(二八九二) 油彩・カンヴァス
一一〇・〇×六八・七

本図は明治二十四年、第三回明治美術会展覧会に出品され、宮内省買上となったもの。童子を従えて梅林を歩く菅原道真が、筆をとって今まさに一句詠もうとするところを描いている。これは梅を愛すること知られる道真が九州太宰府へ向かう時に、都の自邸で「東風吹かば匂ひをこせよ梅の花 主なしとて春な忘れそ」と詠ったという有名な場面を描いているのである。道真や童子の顔は、この頃の二世芳柳の特徴である強めの陰影が付けられ、ややぎこちなさを感じられるが、それでも道

真の意志の強さを表す濃く太い眉毛や穏やかそうな黒目がちの瞳には、天神様と祀られるようになった歴史上の偉人を等身大の生身の人間として描こうとする、作者の努力がうかがえる。画面左下に入れられたサインは「H.Goseeda」。

二世芳柳は旧名倉持子之吉(一八六四～一九四三)、下総国猿島郡杵掛村(現在の茨城県坂東市)に生まれ、明治十一年に上京して、二年後に五姓田義松の弟子となる。また同年に義松の父初代芳柳の養嗣子とり、芳柳の次女と結婚する。義松が渡欧した後は、チャールズ・ワグマンやアッキレ・サン・ジヨバンニに絵の指導を受けた。その後、芳柳の号を受け継ぎ、二世芳柳として活動するようになる。明治二十二年には帰国した義松とともに、明治美術会を設立した。



30

30 楠正行如意輪堂に歌を題するの図 高橋由一

明治二十五年（一八九二） 油彩・カンヴァス
六二・七×九九・二

31 織田信長ひそかに密勅を五老臣に示すの図 高橋由一

明治二十六年（一八九三） 油彩・カンヴァス
六二・六×九九・〇

この二図は、日本洋画の先駆者高橋由一の最晩年の作品として知られている。本図の制作については『明治天皇紀』にも記載があり、明治二十五年に宮内省から制作依頼があったことがわかる。それによると、同二十五年十二月二十七日にまず「楠正行如意輪堂に歌を題するの図」が献上されたことに對し金百五十円が、翌二十六年三月二十七日に「織田信長ひそかに密勅を五老臣に示すの図」が侍従子爵西四辻公業を経て献上されたことによつて、金二百五十円が賜与された。

「楠正行如意輪堂に歌を題するの図」は、楠木正行が四条畷の戦いにおもむく際、死を覚悟した正行が、如意輪堂の扉に矢をもって一族郎党の名前と辞世の句を刻んだという逸話を描いた作品である。浮世絵版画などでは、実際に正行が矢で扉に和歌を刻んでいる姿が描かれたが、由一が描いたのは正行が矢を後ろ手に持ち、ちょうど扉に辞世を刻み終えたところのようである。本図では開き具合の關係で扉の存在は目立たないが、本図の下絵と見られる水彩の「如意輪堂ニ於ケル小楠公図」（東京国立博物館蔵）では、扉がより大きく描かれ画面左端の大半を占めている。改変が加えられた本図では、薄暗い堂内を描き足すことで、正行を画面の端に追い遣らないよう注意が払われている。右手後方で出陣を待つ正行の軍勢は旗印や軍馬の影などでわずかに暗示されるのみで、由一の意識はその手前の樹木や地面に生える草の描写に向かっている。ほかにも正行の鮮やかな軍装、堂の縁板など、画面の隅々にまで由一の徹底した追真的描写の追究がなされている。



31

「織田信長ひそかに密勅を五老臣に示すの図」は、正親町天皇の勅使として禁裏御倉職であった立入宗継が尾張清洲城にいた織田信長に上洛をうながし、その密勅を信長が臣下に示している場面である。「楠正行如意輪堂に歌を題するの図」とほぼ同寸であるが、上辺と下辺を影がかかったような暗色で塗られているため、そのぶん画面が横長であるかのような印象を与える。また、部屋全体は透視図法を意識して描かれているものの、距離感が失われた五老臣の重なりとともに、どこにでも焦点を当てて緻密に描き込もうとする由一の熱意によって、どこか不自然な空間表現となっている。楠木正行と同様、本図にも下絵と見られる水彩「立入宗継内勅ヲ織田信長ニ伝フル図」（東京国立博物館蔵）が存在し、水彩作品では床が正面奥に描かれ、やはり本画制作に際して大きな構図変更がなされたとみられる。二点ともに画家のサインはないが、本図のみ画題が右下に記されている。制作当時、由一は胃病を患って病床にあったと伝えられているが、両作品とも細部まで手を抜いていない作者畢生の力作であり、晩年においてもなお枯れることのない作画への意志が伝わってくるようである。





32 蒙古襲来之図 和田三造

昭和三年（一九二八）油彩・カンヴァス
一一六・六×二七五・七

和田三造（一八八三～一九六七）は、兵庫県朝来郡生野町（現在の朝来市）に生まれ、福岡市で小学校、中学校と少年時代を過ごした。明治三十二年、十六歳の時に上京し、黒田清輝邸に住み込み、白馬会洋画研究所に入った。その二年後に東京美術学校西洋学科選科に入学し、卒業後の明治四十年の第一回文展には「南風」を出品した。この絵が、二等賞受賞とともに文部省買上となつて一躍有名となった。ただし和田の才能は、それだけにとどまらず、日本画や版画、染織、図案、さらには映画の舞台美術や色彩研究と、あらゆる分野にその足跡を残している。

本図は、昭和の大礼をお祝いして、福岡県下の学校生徒、教育関係者を代表する形で福岡県教育会より献上された。福岡は和田がかつて過ごした思い出深い土地であり、そして画題としたのは、文永・弘安の役、または元寇と呼ばれる元軍と日本軍との博多湾での壮絶な戦闘の場面である。しかし、鮮やかな色彩が乱舞する画面は熱気に満ちて、どこか壮大な祝祭のようにも見える。

和田は古典の学習も欠かさず、宗達や光琳を研究し、「平治物語絵巻」（鎌倉時代、東京国立博物館、静嘉堂文库美術館、ボストン美術館蔵）を模写した作品も残している。本図の細部の描写を見ると、和田が「平治物語絵巻」と同じく鎌倉時代の戦記絵「蒙古襲来絵詞」（鎌倉時代、当館蔵）の図様を非常に参考にしていたことがわかる。また和田は、自ら日本標準色協会を設立し、古代からの衣服の色から整理した五百色の標準色を設定するなど、色彩へのこだわりを強く持っていた画家であり、それが本図の奔放な原色使いの画面にも表れている。

歴史画の明治二十年代——油彩画を中心に

明治の洋画を振り返ってみたときに、ひときわ異彩をはなつ一群として挙げられるのは、油彩による歴史画ではないだろうか。本展出品作でいえば、作品番号27の印藤真楯から31の高橋由一までがそれに当たる。明治前期特有の写実を重視した油彩画という技術と、日本の神話や歴史という素材の組み合わせが、この何とも形容できぬ和臭をただよわせた、



(図1)「勾当内侍月詠之図」 山本芳翠 明治10年(1877) 当館蔵

「洋風歴史画」を生み出した。共通するのは、いずれも明治二十年代に描かれた作品であること。明治の歴史画を考えるにあたって、じつはこの明治二十年代という、作品が描かれた時期に注目する必要がある。

事物の再現性や記録性が洋画の特徴と考えられていた明治初期においても、歴史画とよぶべき作例がなかったわけではない。油彩ではないが洋画家が描いた石版画には、史実を描いたものが数多く出回っていたようであるし、明治十年(一八七七)に開催された第一回内国勸業博覧会に山本芳翠が出品して花紋賞を受賞した「勾当内侍月詠之図」(挿図)は、まさしく文字通りの歴史画である。本図は、一条経尹の娘で後醍醐天皇に仕えた勾当内侍が、ある夜に琴を弾いている姿を、禁裏警衛にあたっていた新田義貞がのぞき見て、たちまち恋に落ちた場面を絵画化したものである。画面には義貞は描かれておらず、勾当内侍を美人画風に描いているが、明治初期の他のすぐれた油彩画と同様、月明かりと燈明の光の表現は新鮮であり、本図の見どころとなっている。この逸話がおさめられた『太平記』は、幕末に流行する浮世絵版画をつかった読本や、幕末から明治期にかけて全盛期を迎えた講談の演目の一つであった。つまり、「勾当内侍月詠之図」は油彩の歴史画としては早い作例であるけれども、モチーフとしては当時の人々に親しみがもてる卑近な場面がえらばれたと言える。

明治二十年代が歴史画の流行期として注目されるのは、この時期に国内全体を大きく変革する動きがみられ、それらが歴史画が盛んに描かれる遠因となっているからである。たとえば、明治二十二年は大日本帝国憲法が公布された年であるが、同時に東京美術学校の開校、帝国博物館・帝国京都博物館・帝国奈良博物館の設置、明治美術会の結成、美術雑誌『國華』の創刊など、国の根幹にかかわることと、美術上の重要な出来事が重なりつつ進行していた。その翌年には、前回から九年ぶりとなる第三回内国勸業博覧会が開催され、洋画界からも歴史画の力作が出品された。本展で紹介する、印藤真楯の「古代心算兵図」(作品番号27、褒状受賞)、と、佐久間文吾の「和気清麿奏神教図」(作品番号28、三等妙技賞受賞)も、同博に出品され高い評価を受けた。翌二十四年になると、教育分野では小学校教則大綱が公布され、歴史教育において視覚教材を有効に利用すべきことが初めて明示された。視覚教材とはすなわち教科書の挿絵のことである。また、前年の「教育二関スル勅語」、いわゆる教育勅語の発表とともに、歴史教育だけでなく、充実化をはかった修身の教材としても、歴史画は教科書に必要とされるようになっていた。教科書の挿絵を担当した画家には日本画家が多かったが、前述の洋画家印藤真楯も、同二十四年に出版された『高等小学歴史』(文部省総務局図書課編、大日本図書株式会社発行)の挿絵を担当している。じつは、この歴史教科書と修身教科書の挿絵に取り上げられ

た画題には多くの共通項があり、なかでも和気清麿や菅原道真、楠木正成と正行は、明治二十年代の歴史および修身の教科書に頻繁に登場する人物であった。そうしてみると、佐久間文吾の「和気清麿奏神教図」²⁹、五姓田芳柳(二世)の「菅八公梅を詠するの図」(作品番号²⁹)、高橋由一の「楠正行如意輪堂に歌を題するの図」(作品番号³⁰)など、本展で紹介する歴史画は、まさに当時の歴史および修身の教科書に掲載された歴史画題に通じるものであったことがわかるのである。いうまでもなく、これらの画題は政府が推奨した歴史上の人物であり、社会への洋画普及を模索していた画家が、世相と関係なく画題を選択して描くことなどはあり得なかった。こうして歴史画の画題は、読本や講談の登場人物から、学校で教えられる教科書の偉人へと飛躍した。

さて、前章の「時代を写す」で紹介している戦争画も、ごく近い過去とはいえ、歴史上に起こった出来事を描いたという点で、広義の歴史画の範疇に入るものである。明治二十年に松岡寿が御下命を受けて部分模写した、ヴェルサイユ宮殿美術館のオラーヌ・ヴェルネの「イスリーの戦い、一八四四年八月十四日」³¹は、実際にモロッコとアルジェリアの国境地帯のイスリー川でフランス軍とモロッコ軍の間でおこなわれた戦闘を描いたもので、戦闘の二年後に完成した作品であった(31頁の参考図版)。ヴェルネの原図は、縦五一四cm、横一〇四〇cmという大作で、横長の大画面に戦場のさまざまな場面が臨場感豊かに展開されている。この作品は、ヨーロッパの伝統画壇で支配的だった、古代ギリシア・ローマの世界を描いた規範的な歴史画とは異なり、同時代の戦勝を記録的に描いて、国民の共感をうながそうとする、

きわめて十九世紀的な歴史画であった。ちなみに、松岡がこの模写にとり組む前に師事したチエーザレ・マッカーリも、当時のイタリアを代表する歴史画家で、ローマの教会や上院議事堂など公共建築の装飾も担当しており、絵画によって近代国家の枠組みを支える役割を担っていた。

一方、わが国の油彩による戦争画のごく早い作例としては、下岡蓮杖の「台湾戦争図」、「函館戦争図」、山本芳翠「鹿児島戦争城山激戦之図」(いずれも靖国神社遊就館蔵)などが知られるが、戦争が洋画家によって本格的に描かれるようになったのは、明治二十七年の日清戦争からである。小山正太郎、浅井忠、山本芳翠、黒田清輝らが、日清戦争に従軍した洋画家として知られている。浅井忠の「樋口大尉小児を扶くる」(作品番号³²)は、錦絵にもなった有名な話で、戦火のなか捨て子を抱えてその母親を捜し出した樋口大尉の逸話を描いた作品である。また、満谷国四郎の「林大尉戦死之図」(作品番号³⁴)は、軍事機密であった地図の略奪を防ぐため死の間際に嘔みちぎった林大尉が描かれており、同じく戦時美談を絵画化したものである。どちらも描かれた軍人の英雄的な行為によって、それを見た人々の心に異国で戦う同胞の勇姿が刻み込まれた。一転して、松井昇の「かたみ」(作品番号³³)は、浅井や満谷のように武張った表現ではないが、絵を通じて戦死者への哀悼の念を興させるもので、徴兵制が布かれた当時の日本では、国民の誰もが身近に受け取ることのできる画題であった。スケールの点ではヨーロッパの歴史画に引けをとるものの、これらの作品が社会にはたした役割は決して小さくなかったはずである。

歴史画という点、どうも高尚な美術の話題のよう

に思われがちである。しかし、じつは近代国家としての一步を踏み出したわが国が、内外で遭遇した大きな問題と直接につながっているということが、わずかではあるが明らかになったのではないだろうか。戦争を描く作品は、やがて日露戦争、そしてその後の十五年戦争へと、日清戦争とは性格を変えながらも描きつがれてゆく。一方、歴史上の人物を描いた教条的な歴史画は、明治三十年代には早くも定型化をむかえ、次世代の洋画家によって新しく開花した浪漫主義の思潮とともに、すがたを変えて生まれ変わることとなる。(岡本)

〈参考文献〉

- ・兵庫県立近代美術館、神奈川県立近代美術館「描かれた歴史 近代日本美術にみる伝説と神話」展図録、「描かれた歴史」展実行委員会、平成五年
- ・上原いづみ「明治期歴史教育における『歴史画』の研究―検定教科書の挿絵分析を通して―」、『筑波社会科学研究』第二十一号、筑波大学社会科学教育学会、平成十四年
- ・河上眞理「一八八〇年代イタリア王国における美術をめぐる状況と松岡壽」、青木茂・歌田眞介編『松岡壽研究』、中央公論美術出版、平成十四年
- ・山梨俊夫「描かれた歴史―日本近代と『歴史画』の磁場」、ブリュッケ、平成十七年

出品目録

会期：平成二十二年十月三十日(土)～平成二十三年一月十日(月・祝)
 前期：十月三十日(土)～十一月二十八日(日)
 後期：十二月四日(土)～一月十日(月・祝)



番号	作品名	作者名	制作年	技法・材質	法量	展示期間
----	-----	-----	-----	-------	----	------

●国内の風景画

1	栗子山隧道図	高橋由一	明治十四年(一八八二)	油彩・カンヴァス	九九・一×一四六・五	後期
2	水彩画帖	玉置金司	明治三十一年(一八九八)頃	水彩・紙	各一五・二×二一・〇	前期
	①風景	A.Yoshida				前期
	②川景色	平木政次				後期
	③富士	田淵保				後期
	④和歌山市内	中村不折	明治三十一年(一八九八)	油彩・カンヴァス	八四・五×一三二・九	後期
3	淡煙	和田英作	大正三年(一九一四)	油彩・カンヴァス	六四・一×九〇・〇	前期
4	黄昏	山本森之助	大正三年(一九一四)	油彩・カンヴァス	五九・四×四四・二	前期
5	夾竹桃	丸山晚霞	大正四年(一九一五)	水彩・紙	四七・九×六五・〇	前期
6	犀川の秋	中川八郎	大正六年(一九一七)	油彩・カンヴァス	八九・二×一一四・八	後期
7	鳴門瀬戸	鹿子木孟郎	昭和七年(一九三二)	油彩・カンヴァス	一一三・〇×一六三・〇	後期
8	大台ヶ原山中					

●海外の風景画

9 バーナード城

百武兼行

明治十一年(一八七八)

油彩・カンヴァス

八〇・〇×一一〇・五

前期

10 加奈陀ビクトリア港

五姓田義松

明治二十五年(一八九二)

油彩・カンヴァス

八九・六×一四五・三

後期

11 ポプラ之図

中川八郎

明治四十四年(一九一〇)

油彩・カンヴァス

一一七・二×八〇・七

前期

12 満州鉄嶺

山本森之助

大正六年(一九一七)

油彩・カンヴァス

八九・二×一一四・八

後期

13 ナポリスケッチ

有島生馬

昭和十二年(一九三七)

油彩・ボード

二三・八×三二・九

前期

14 サイゴン河

荻須高德

昭和十七年(一九四二)

油彩・カンヴァス

五九・三×七一・四

前期

時代を写す

15 ベルサリエーレの歩哨

松岡寿

明治二十年(一八八七)

油彩・カンヴァス

一〇二・五×六二・五

後期

16 琉球中城之東門

山本芳翠

明治二十一年(一八八八)

油彩・カンヴァス

五九・〇×四四・六

後期

17 琉球東城旧跡之眺望

山本芳翠

明治二十一年(一八八八)

油彩・カンヴァス

六一・五×四六・一

後期

18 那覇港之景

山本芳翠

明治二十一年(一八八八)

油彩・カンヴァス

四三・二×五七・五

後期

19 桜島農夫之踊

山本芳翠

明治二十一年(一八八八)

油彩・カンヴァス

四三・四×五八・八

後期

20 陸海軍連合大演習

柳源吉

明治二十三年(一八九〇)

油彩・カンヴァス

九五・七×一五〇・〇

前期

21 漁夫補網

三輪大次郎

明治二十四年(一八九二)

油彩・カンヴァス

六二・五×九四・五

前期

22 樋口大尉小児を扶くる

浅井忠

明治二十八年(一八九五)

油彩・カンヴァス

七四・八×一〇二・一

後期

23 かたみ

松井昇

明治二十八年(一八九五)

油彩・カンヴァス

一一二・二×八八・〇

前期

24 林大尉戦死之図

満谷国四郎

明治三十年(一九〇七)

油彩・カンヴァス

一〇二・〇×一五八・八

前期

歴史画の流行

25	唐家屯月下之歩哨	山本芳翠	明治三十九年(一九〇六)	油彩・カンヴァス	八八・九×一四九・八	後期
26	なさけの庭	児島虎次郎	明治四十年(一九〇七)	油彩・カンヴァス	一三一・五×一九五・五	前期
27	古代応募兵図	印藤真楯	明治二十三年(一八九〇)	油彩・カンヴァス	七七・六×六一・五	後期
28	和氣清麿奏神教図	佐久間文吾	明治二十三年(一八九〇)	油彩・カンヴァス	一三五・八×一〇四・八	前期
29	菅公梅を詠するの図	五姓田芳柳(二世)	明治二十四年(一八九一)	油彩・カンヴァス	一一〇・〇×六八・七	後期
30	楠正行如意輪堂に歌を題するの図	高橋由一	明治二十五年(一八九二)	油彩・カンヴァス	六二・七×九九・二	後期
31	織田信長ひそかに密勅を五老臣に示すの図	高橋由一	明治二十六年(一八九三)	油彩・カンヴァス	六二・六×九九・〇	後期
32	蒙古襲来之図	和田三造	昭和三年(一九二八)	油彩・カンヴァス	一一六・六×二七五・七	前期

謝辞

本展覧会の開催準備にあたり、次の機関および皆様方に御協力をいただきました。ここに記して御礼申し上げます。

宮内庁侍従職、岐阜県美術館、東京文化財研究所

古川秀昭、廣江泰孝、山梨絵美子、中村節子、鍵岡正謹

(順不同、敬称略)

39頁の図5 山本芳翠「無人島から沖繩をのぞむ図」につきましては、所蔵者の方のご連絡先が判明せず掲載許可をいただくことができませんでした。お心当たりの方はご連絡いただければ幸いです。

近代の洋画家、創作の眼差し

三の丸尚蔵館展覧会図録No.52

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成二十二年十月三十日発行

©2010, The 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¹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。

近代の洋画家、創作の眼差し

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 52

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成二十二年十月三十日発行

© 2010, The Museum of the Imperial Collections

19
Dance of Farmers at Sakurajima
Yamamoto Hosui
1888
oil on canvas
43.4 × 58.8

20
Drill Maneuvers of Army and Navy
Alliance
Yanagi Genkichi
1890
oil on canvas
95.7 × 150.0

21
Fishers Mending their Nets
Miwa Daijiro
1891
oil on canvas
62.5 × 94.5

22
Captain Higuchi Embracing a Child
Asai Chu
1895
oil on canvas
74.8 × 102.1

23
Momentos
Matsui Noboru
1895
oil on canvas
122.2 × 88.0

24
Captain Hayashi Death at Battle
Mitsutani Kunishiro
1897
oil on canvas
102.0 × 158.8

25
Sentry of Tangjiatun under the Moon
Yamamoto Hosui
1906
oil on canvas
88.9 × 149.8

26
Garden of Sympathy
Kojima Torajiro
1907
oil on canvas
131.5 × 195.5

Popularity of History Paintings

27
Enlistment of an Ancient Soldier
Indo Matate
1890
oil on canvas
77.6 × 61.5

28
Wakeno Kiyomaro Imparting Doctrines
to the Emperor
Sakuma Bungo
1890
oil on canvas
135.8 × 104.8

29
Sugawara no Michizane Composing
Poem on Plums
Goseda Horyu II
1891
oil on canvas
120.0 × 68.7

30
Kusunoki Masatsura Writing Poem at
Nyoirindo
Takahashi Yuichi
1892
oil on canvas
62.7 × 99.2

31
Oda Nobunaga Showing Secret Imperial
Ordinance to his Five Elderly Subjects
Takahashi Yuichi
1893
oil on canvas
62.6 × 99.0

32
Mongol Invasion
Wada Sanzo
1928
oil on canvas
116.6 × 275.7

List of Exhibits

Discovered Scenery

●Landscapes of Japan

- 1
Kurikoyama Tunnel
Takahashi Yuichi
1881
oil on canvas
99.1 × 146.5
- 2
Watercolor Sketch Album
c.1898
watercolors on paper
each 15.2 × 21.0
- ① Landscape
Tamaki Kinji
- ② River Scene
A.Yoshida
- ③ Mt. Fuji
Hiraki Masatsugu
- ④ In Wakayama City
Tabuchi Tamotsu
- 3
Faint Smoke
Nakamura Fusetsu
1898
oil on canvas
84.5 × 132.9
- 4
Twilight
Wada Eisaku
1914
oil on canvas
64.1 × 90.0
- 5
Oleander
Yamamoto Morinosuke
1914
oil on canvas
59.4 × 44.2

- 6
Saigawa River in Autumn
Maruyama Banka
1915
watercolors on paper
47.9 × 65.0
- 7
Naruto at the Seto Inland Sea
Nakagawa Hachiro
1917
oil on canvas
89.2 × 114.8
- 8
Within Ohdaigahara Ravine
Kanokogi Takeshiro
1932
oil on canvas
113.0 × 163.0

●Landscapes in Foreign Countries

- 9
Barnard Castle
Hyakutake Kaneyuki
1878
oil on canvas
80.0 × 110.5
- 10
Victoria Harbor in Canada
Goseda Yoshimatsu
1892
oil on canvas
89.6 × 145.3
- 11
Poplars
Nakagawa Hachiro
1911
oil on canvas
117.2 × 80.7
- 12
Tieling in Manchuria
Yamamoto Morinosuke
1917

- oil on canvas
89.2 × 114.8
- 13
Sketch of Napoli
Arishima Ikuma
1937
oil on board
23.8 × 32.9
- 14
Saigon River
Ogisu Takanori
1942
oil on canvas
59.3 × 71.4

Portraying the Era

- 15
Sentry of Bersagliere
Matsuoka Hisashi
1887
oil on canvas
102.5 × 62.5
- 16
East Gate of Nakagusukujo Castle in Ryukyu
Yamamoto Hosui
1888
oil on canvas
59.0 × 44.6
- 17
View of Ruins of a Castle in Ryukyu
Yamamoto Hosui
1888
oil on canvas
61.5 × 46.1
- 18
Scene of Naha Harbor
Yamamoto Hosui
1888
oil on canvas
43.2 × 57.5

Foreword

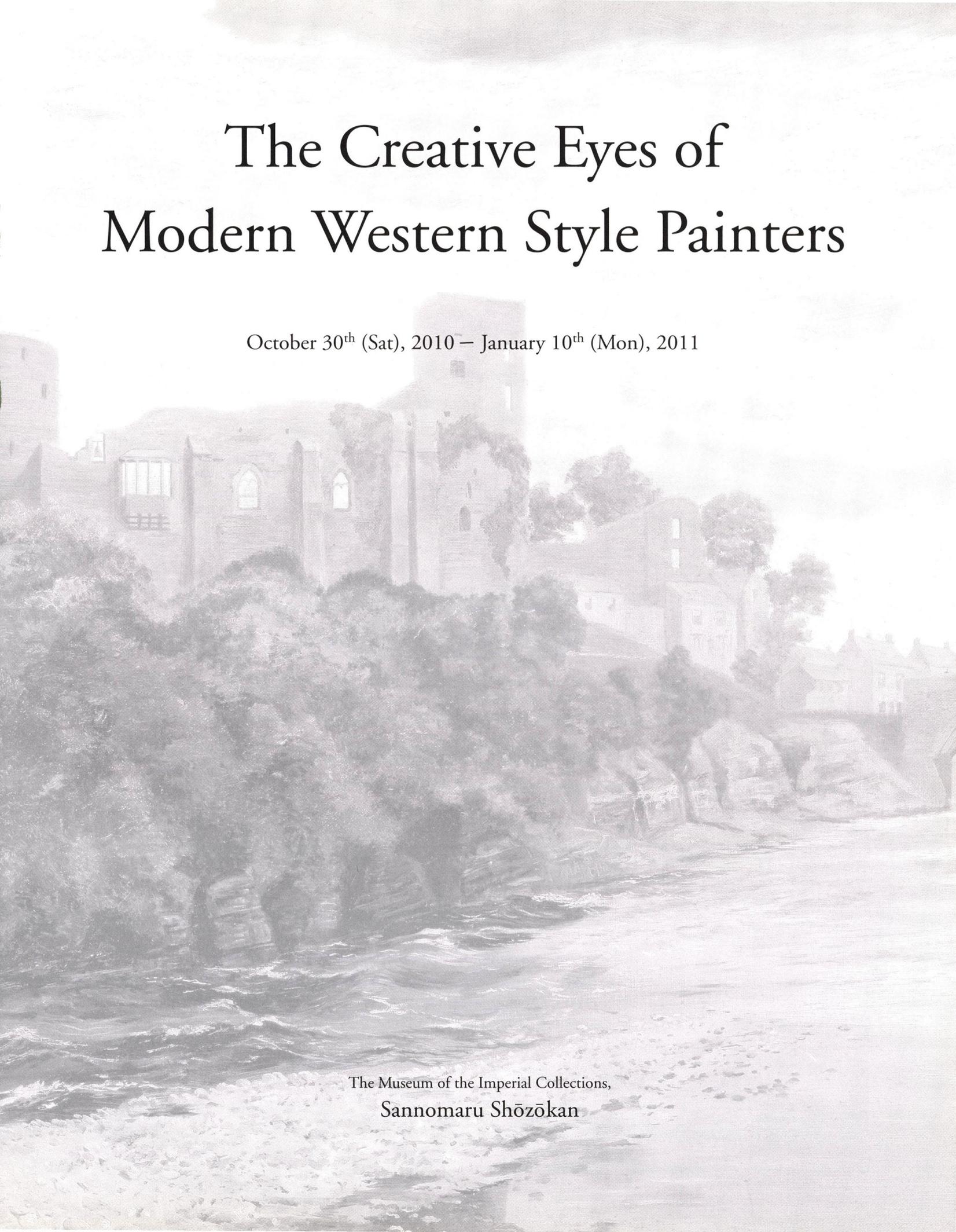
Western style painting in Japan started with Takahashi Yuichi who was active during the early Meiji period, as one of its pioneers. At the time, because this style reproduced its subject better than the painting method up to then, it attracted attention as a method for recording images. After training by western painters who came to Japan as teachers, and studying western painting techniques in Europe, Japanese painters began to create earnest western style paintings. Along with this, various systems related to art in Japan were organized, such as the establishment of the Tokyo Fine Art School, and the art exhibitions of the Ministry of Education, and therefore western style painting was able to construct a firm position within the Japanese art outline.

In this exhibition, we will introduce western style paintings with these circumstances in rooting in Japan, from the Meiji to early Showa periods. We are focusing on the subject depicted, dividing them in three groups, namely landscapes of Japan and foreign countries, paintings portraying the era, and paintings depicting Japanese historical events. Many of the works exhibited were purchased at the various exhibitions, or painted as gifts to the Imperial Household, and the contents depicted changed along with acquiring newly introduced western painting techniques, and the style becoming established within society. Wouldn't it be interesting for us in the present day, to take notice of how the superior painters looked at their subjects, and depicted them ?

We hope this exhibition will be a chance for our visitors to have a closer acquaintance with master works among modern western style paintings, and think about the era and their social conditions when they were painted.

October, 2010

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan



The Creative Eyes of Modern Western Style Painters

October 30th (Sat), 2010 — January 10th (Mon), 2011

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan