

内国勸業博覧会

— 明治美術の幕開け



内国勸業博覧会

— 明治美術の幕開け



平成二十四年四月二十一日(土)～七月八日(日)

第1期：四月二十一日(土)～五月十三日(日)

第2期：五月十九日(土)～六月十日(日)

第3期：六月十六日(土)～七月八日(日)

宮内庁三の丸尚蔵館

目次

3	— ごあいさつ
4	— 美術から見る内国勸業博覧会の時代
8	— 明治天皇の内国勸業博覧会行幸
9	— 図版・解説
9	— 第一回内国勸業博覧会
17	— 第二回内国勸業博覧会
27	— 第三回内国勸業博覧会
45	— 第四回内国勸業博覧会
57	— 第五回内国勸業博覧会
63	— 内国勸業博覧会で活躍した作家
77	— 文字や写真から想像する内国勸業博覧会
81	— 内国勸業博覧会「美術」関連分野出品区分表
82	— 出品目録
iii	— List of Exhibits
ii	— Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成二十四年四月二十一日(土)から七月八日(日)を会期とする展覧会「内国勸業博覧会―明治美術の幕開け」の解説図録である。
- 一、本図録に掲載する作品番号は、展示番号と一致する。
- 一、会期中、展示替を行う。
- 一、作品解説のキャプションは、作品番号、作者または出品者名、作品名、員数、製作年、技法材質、寸法、内国勸業博覧会出品時の出品区分、受賞の順で記載した。
- 一、本図録中に掲載した作品寸法の単位はcmである。特に記載のない限りは、縦(奥行)×横(幅)×高さの順で表示した。絵画は本紙の寸法である。
- 一、本図録では、内国勸業博覧会の名称を内国博と略して記載することがある。
- 一、本展覧会で展示する作品は、三の丸尚蔵館及び当庁用度課の所管である。また、内国勸業博覧会関係資料は、当庁書陵部が所管するものである。
- 一、本展覧会は三の丸尚蔵館学芸室研究員・岡本隆志が企画し、同主任研究員・五味聖が補佐した。また、本図録の執筆は以下のように分担した。
岡本・概説(4〜7頁)、各博覧会の扉解説(9、17、27、45、57、63頁)、コラム(15、16、39、47、62、69、75頁)、作品解説(作品番号1、7、9、10、12、16、19、20、24、26、28、31、33、38)、内国博関連資料の解説(77〜80頁)、内国博出品区分の解説(81頁)
五味・コラム(44、53頁)、作品解説(作品番号2〜4、6、11、17、18、21、23、25、27、32)
- 一、同研究員・斉藤全人・コラム(30、31頁)、作品解説(作品番号5、8、29、30)
- 一、本図録掲載の図版は、福島省 綿引雅俊(以上、株式会社インフォオマジユ)他が撮影した当館所蔵のフィルム、デジタル画像を使用した。その他に東京藝術大学大学美術館、書陵部より提供を受けた。

ぶいあいやつ

我が国の近代化推進に大きな役割を果たした国家的事業の一つに、全国各地で開催された博覧会があります。中でも明治時代に五度にわたって開催された内国勸業博覧会は、その名称のとおり、国内の産業発展を促進し、魅力ある輸出品目の育成を目的とした、政府主導による博覧会でした。明治天皇を始め皇室の方々も、これらの博覧会へお出ましになり、国内産業の奨励に努められました。

この殖産興業政策を象徴する催しであった内国勸業博覧会において、美術分野の出品も、他の出品物に劣らず多くの注目を集めることとなりました。当時の美術工芸品は、欧米のジャポニスム（日本趣味）の流行を受けて、有力な輸出品目とみなされていたからです。明治十年（一八七七）の第一回から明治三十六年（一九〇三）の第五回の間における、我が国の美術界の状況と云えば、西洋から取り入れた新しい絵画手法である油彩画の登場を始めたとして、洋風彫塑の移入や工芸分野での新技術や機械化の導入など、製作技法上の転換期を迎えていました。また、美術学校の設立や美術団体の組織化が進められたほか、各地で様々な展覧会が開催されるようになり、現在の私たちになじみのある美術の有り様に近い、制度的な枠組みが出来上がりつつありました。僅か二十五年間ほどの短い期間ですが、そのような美術をめぐる激動の時代の中にあつて、それぞれの地域で切磋琢磨せつさくまして生み出されたものが、明治美術とも呼ぶべき、やがては時代を象徴する作品となっていました。本展を通じて、明治という時代の息吹が込められた内国勸業博覧会の出品作から、当時の美術の特色に触れていただくとともに、皇室と博覧会との関わりについても注目していただく機会となれば幸いです。

平成二十四年四月

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57回 内国勸業博覧会－明治美術の幕開け)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	舞楽図花活	並河靖之	一点	明治10年(1877)	p. 10-12
2	温室盆栽蒔絵額	柴田是真	一面	明治10年(1877)	p. 13-14
3	鳳凰唐草春草蒔絵棚	川之邊一朝ほか	一基	明治14年(1881)	p. 18-19
4	塩瀬友禅海棠に孔雀図	西村總左衛門	一幅	明治14年(1881)	p. 20-21
5	古柏猴鹿之図	森寛斎	一幅	明治13年(1880)	p. 22
6	漆画帖	柴田是真	一帖	明治14年(1881)	p. 23-24
7	国華余芳	大蔵省印刷局	五冊のうち	明治14年(1881)	p. 25-26
8	孔雀之図	荒木寛敏	一幅	明治23年(1890)	p. 28-29
9	古代応募兵図	印藤真楯	一面	明治23年(1890)	p. 33
10	和気清麿奏神教図	佐久間文吾	一面	明治23年(1890)	p. 32
11	各種馬置物	後藤貞行	五点	明治22年(1889)	p. 34-35
12	陶製文字嵌入屏風	藤武清蔵・ 立山助右衛門	六曲一隻	明治23年(1890)	p. 36
13	百鶴図花瓶	加納夏雄	一對	明治23年(1890)	p. 37
14	蘭陵王置物	海野勝珉	一点	明治23年(1890)	p. 38
15	岩上孔雀図香炉	高岡銅器会社	一對	明治23年(1890)	p. 40-41
16	天人獅子図香炉	高岡銅器会社	一對	明治23年(1890)	p. 40-41
17	刺繍嵐山春秋図屏風	西村總左衛門	六曲一隻	明治23年(1890)	p. 43
18	天鷲絨友禅龍図	西村總左衛門か	一幅	明治23年(1890)	p. 42
19	かたみ	松井昇	一面	明治28年(1895)	p. 46
20	狙撃之図	石田益敏	一面	明治28年(1895)	p. 48
21	義経高松ノ図額	荒川嶺雲	一面	明治28年(1895)	p. 49
22	四季草花蒔絵棚	佐々木高保	一基	明治28年(1895)	p. 50-51
23	秋草流水蒔絵螺鈿棚	川之邊一朝	一基	明治28年(1895)	p. 52
24	布目象嵌花鳥文八角壺	鹿島一布	一点	明治28年(1895)	p. 54-55
25	綴錦平等院鳳凰堂図	西村治兵衛	一枚	明治28年(1895)	p. 56
26	珊瑚樹鉢植置物	亀井唯次郎 (銅製鉢：高橋凌雲)	一点	明治36年(1903)	p. 58
27	天鷲絨友禅嵐ノ図	西村總左衛門	一点	明治36年(1903)	p. 59
28	第五回内国勸業博覧会平面図 及び御紋付銀製菊花彫刻箱	クーン・コモル商会	一点	明治36年(1903)	p. 60-61
29	水石契久之図	村瀬玉田	一幅	明治22年(1889)	p. 65
30	孔雀鸚鵡図	瀧和亭	二曲一双	明治29年(1896)	p. 66-67

31	樋口大尉小児を扶くる	浅井忠	一面	明治28年(1895)	p. 64
32	鬼神置物	山田鬼斎	一点	明治22年(1889)	p. 70
33	少女置物	山崎朝雲	一点	明治33年(1900)	p. 68
34	花鳥図散巻煙草箱	萩谷勝平・萩谷勝保	一点	明治11~13年(1878~1880)	p. 71
35	色絵草花図花瓶	幹山伝七	一对	明治前期(19世紀)	p. 72
36	青華氷梅文花瓶	初代宮川香山	一点	明治27年(1894)	p. 74
37	青華玉蜀黍図花瓶	加藤友太郎	一点	明治34年(1901)	p. 73
38	寰宇無双図額	濤川惣助	一面	明治27年(1894)	p. 76

美術から見る内国勸業博覧会の時代



当館がこれまでに行ってきた展覧会活動に、明治期の美術を様々な角度から取り上げた一連の企画がある(註1)。これらの展覧会を通じて、近世以前とは異なる、だが大正期以降ともまったく同じとは言えない、明治美術としか他に例えようのない豊かな造形世界の広がりがあることを紹介してきた。そこで、明治期の代表的な博覧会である内国勸業博覧会(以下、内国博とする)を切り口として、この明治美術を振り返ってみようというのが、今回の展覧会の企画趣旨である。なお、本展で紹介する内国博出品作は、献上された森寛齋の《古柏猴鹿之図》(作品番号5)以外、全て皇室が御買上となったものである。

遅れてからやってきた「美術の開国」

明治美術の実態を、内国博から見直す試みは、個々の出品分野に関する研究を除き、これまであまりなされてこなかった。その一方、万国博覧会の出品作を取り上げた展覧会や研究は、決して少なくない(註2)。万国博は平時における産業・文化全般の競争であった。つまり万国博の出品作とは、言い方を変えると、その時々の美術の日本代表・日本選抜のことである。海外の国々へ向けて、どうやって日本美術をアピールするかという一点に大勢の関心が集中していた。だから、当時の人々にとって万国博出品作の出来の良し悪しとは、外国からの注目をいかに集められるかどうかにかかっていた。それに比べると内国博は日本国内の博覧会なので、スケールが小さくなる。だが、内国博も創設当初の目的は、日本の産業製品をいかに外国に売り込むか、そのためにはどのようなものを作り出せばよいのか、という殖産興業政策の推進にあった。いわば内国博は万国博の前哨戦とも言えるべき性格を持っていたのである。そのような観点から、万国博も内国博も同様に見直せばいいのだろうが、現在、万国博の美術は話題になることはあっても、内国博の美術はなぜか話題にならない。推測される一つの理由としては、万国博は日本美術対世界という、わかりやすい構図を思い浮かべることができる点だろう。この時の日本美術はこの点で高く評価された、あの時はまったく受け入れられなかった等々、日本と外国の評価のズレに関心が向けられる。だが、日本人が出品して、日本人が審査する内国博では、このような見方は当てはまらない。その結果、内国博に関してこれまで最も注目を集めてきたのは、皮肉なことにも出品作そのものよりも、外国から受容した美術の出品区分の変遷の方なのであった(81ページ参照)。

明治十年(一八七七)の第一回内国博の出品区分は、前年に開催されたフィラデルフィア万国博のそれを参照して設定されたものだった。ところが、実際に美術分野に出品されたものの中には、現在の私たちの美術観とは異なる形態の作品が含まれていた。本展で紹介する柴田是真の蒔絵額などは、その最たる作例だろう(作品番号2)。これらの作品は、今や美術史研究の対象になり、展覧会でも紹介されるようになって市民権を得た。しかし、漆工作品でありながら絵画作品と同等に扱われた、内国博の出品区分それ自体については、なかなか理解しづらいところがある。内国博の出品区分は、万国博のものが参照されたように、わが国在来の造形概念とは異なる考えに基づいて成立したものである。そして、内国博の出品作は、提示された出品区分に対応すべく、その時代の造形技術の実状に何とか合わせて作り出されたものであった。だが、ここまでは現場の技術的な問題である。それよりも本場の問題は、後述するようにそれらの出品区分に従わなければ、当時の日本美術が立ちゆかなかつたという点にある。

内国博とはある意味で「美術の開国」そのものであった。全国の製作者たちが府県別、産業別に分けられ、その成果を帝都となった東京に集結し、博覧会場に展示し、公開の上で競争させられたのである。外国から移入された博覧会の制度により、既存の社会慣習は国家の号令のもと、その制度に従うべく統一された。泰平の世の中で有力者の庇護のもと安穏と暮らしてきた絵師や工人は、右も左もわからぬままに全国規模の博覧会の場へ引きずり出され、技巧の優劣を比較されることとなった。のちにわが国の近代彫刻の大家となる高村光雲も、内国博の意味を理解しかねていた一人であった。光雲は『幕末維新懐古談』で次のように述べている。

我邦で初めての内国勸業博覧会が開催されることになるという。ところが、その博覧会というものが、まだ一般その頃の社会に何んのかサツパリ様子かわからない。実にそれはおかしいほど分らんのである。今日ではまたおかしき位に知れ渡っているのであるが、当時はさらに何んのか意味が分らん。それで政府の方からは掛かりの人たちが勧誘に出て、諸商店、工人などの家々へ行って、博覧会というものの趣意などを説き、また出品の順序手続きといったようなものを詳しく世話をして、分らんことは面倒を厭わず、説明もすれば勧誘もするという風に、なかなか世話を焼いて廻ったものであった。

十九世紀の西洋における美術とは、そもそも産業製品として作られるものではなく、その国の文化の深淺を測る指標となるものであった。それゆえ、万国博につどつ

た美術とは、他の産業では示すことのできない文化的な国力を表わすバロメーターであった。一方、国是とする殖産興業推進の役割をになった内国博では、ジャポニスムによる海外における需要増を見込んだ政府の意思を受けて、第一回目から美術が中心的な出品物として組み込まれた。美術を外貨獲得のための重要輸出産業の一品目とみなしたのである。ジャポニスムが継続しているあいだは、営業努力をせずともそれなりに需要があった。しかし、いったんブームが終われば、時を経ずに飽きられる。そうなるから慌てても、もう遅い。目先の利益をとるならば正しい判断であったのかもしれないが、このスタート時点での見込み違いが、後々の美術概念の形成に影響を与えることになる。わが国の博覧会関係者たちは、最初のうちは理解が及ばなかったものの、万国博への出品を重ねるにしたがつて、彼等のあいだで美術の認識が異なることに薄々気が付いていたふしがある。その時期については諸説あるが、確実なのは明治二十六年のシカゴ万博の前後である。ジャポニスムの波に乗っていた日本美術は、下駄を履かせてもらっていた状態であった。幼い子供に対するように、寛大な心で遇してもらっていたのだ。しかし、日清戦争での勝利やそれに伴う条約改正によって、外交面でもはや大目に見てもらえる立場ではなくなってくる。そのため、明治三十三年のパリ万博では、千年以上の歴史を誇る日本美術の名品を紹介し、初の本格的な通史である『稿本日本帝国美術略史』を仏文（『Histoire de l'art au Japon』）で刊行、日本美術への理解を求めた。この通史出版には、古美術を通して日本美術の歴史の厚みを知ってもらうことで、当代美術（コンテンポラリー・アート）の評価を高めようとする意図があった。しかし、実際にはかえって古美術への関心が集まり、万国博参加以来二十数年が経過したにも関わらず、変わり映えのしない当代美術への興味がさらに失われる結果となった。この時のフランスはアール・ヌーヴオー様式の波が美術界を席卷しており、彼らを魅了していたジャポニスムの魔法はとづくに解けていた。

このパリ万博では、フランス側の要求する厳格な出品規程に日本側は対応せざるをえなかった。これは日本側の要求が受容されたシカゴ万博との大きな待遇の違いであった。フランスでは過去のもはそれとして高く評価されたが、当代のものは当代のルールに従うことを要求されたのである。日本美術の成り立ちを明らかにしたことで、それまで古美術とのギャップをうやむやにしなから、外貨獲得を目当てに当代美術を出品し続けてきたことの歪みが、ここにきて露呈することとなった。出品区分の創作者である西洋と日本では、当然ながらルールの作者の方に理があるため、新参者の日本の作品がいにそのルールを順守しているかということが判断の基準とならざるをえない。ルールを守ることができていれば評価対象となるが、ルールを守れなければ基準外、土俵に上がることすら許されなかった。日本側の博覧会関係者は、美術が外交や経済、戦争とは別の意味で、非情な覇権争いの世界で

あることを心底から実感させられたはずである。ここで否と日本独自の美術理念を押し通せれば立派であったが、文明国の仲間入りをめざす立場上それもできず、結局は、決められたルールのなかでやりくりしつつ順応する道を選ぶこととなった。それ以降、日本はこのルールに従って美術の範囲を狭め、それから外れるものを美術から除外していった。では、そうしていった先には、日本美術の復権はあったのかというと、決してそんなことはなかったのではあるまいか。いま現在、海外で評価されるのはほとんどが近世以前の古美術か、先のルールによって美術から排除された工芸であり、西洋美術の様式をなぞっているかのようにみえる近代以降の絵画や彫刻は、一部の研究者やコレクター以外に関心をもたれることはない。こうした状況が定着する以前の過渡期の段階として、明治美術を定義するならば、内国博にはまさにその姿を知るうえで欠かすことのできない作品が出品されていたのである。

「美術の開国」前後

内国博当時の美術全体の様相を知りたいと思った時に、いったい何を参照すればよいか。出品作の写真を収めた出品図録は、第五回になるまで出版されることはなかった。第一回や第二回では出品作の写真が撮られたが、それらには絵画はなく、工芸だけが写されている（15、16ページ参照）。内国博当時の資料ではないが、明治百年記念行事の一つとして昭和四十三年（一九六八）に東京国立博物館で開催された「明治美術展」は、なかなか興味深い作品選定がなされていたと思われる。現在行方がわからなくなっている山本芳翠の《無人島から沖縄へのぞむ図》など、今では珍しい作品が出品されているだけでなく、洋画、日本画、彫刻にとどまらず、工芸や書まで含めており、これらを全てまとめて明治美術という言葉で表したことが注目に値する。今回の展示では加えることができなかったが、工芸だけでなく書まで含めて、内国博当時の美術とみなすことによって、過渡期の様相を的確に示すことになるからである。

ここで書について補足すると、書は第一回と第二回内国博において、第三区美術のなかで「書画」として一つにまとめられていた。しかし、第三回では「絵画類」と「版・写真及書」へと分けられ、第五回になると書そのものの出品がなくなる。そもそも、書は他のジャンルのように万国博へ出品されることもなく、殖産興業中心の内国博に出品され続けていたことが奇妙であつたともいえるが、これらの事実もまた、西洋の美術概念を取り入れたことによってもたらされた、美術からの除外の一例と言えよう。よく知られている、洋画家小山正太郎の論説「書ハ美術ナラス」（明治十五年）は、第二回内国博の出品を見たことによる論文であった。冷遇されていた洋画界から、厚遇されていた感のある書壇への痛烈な批判であつたが、現場レベルでは熾烈

なボジション争いが行われていたのである。書を批判した小山は、その後の上記の成り行きをどのような思いでみていたのであろうか。

さて、本展で紹介する内国博の出品作や各出品分野の特徴については、それぞれの作品解説やコラムで触れているので、ここからは内国博が行われた時代背景や皇室との関わりをもう少し具体的に見てゆきたい。第一回内国博は、明治十年の西南戦争のさなかに開催された。内国博は初代内務卿大久保利通の発案であった。大久保は西南戦争による内国博延期の噂を抑え込み、予定通り開催に漕ぎ着けた。一方の反乱に国家の重大事が左右されてはならないという、大久保の固い意志が貫かれた結果である。内国博を殖産興業政策の要に据えるというアイデアは、大久保が明治四年から六年にかけて岩倉使節団の一員として欧米諸国を巡ったことが、少なからず影響していると思われる。彼らはその際に明治六年（一八七三）のウィーン万博を実地に見学している。ウィーン万博は日本政府が初めて公式に参加した万国博であり、内国博の出品構成などにも影響を与えた。もう一人、博覧会と明治美術に関連する人物を挙げるならば、佐野常民は重要である。佐野は佐賀藩の代表として、慶応三年（一八六七）のパリ万博に参加、その後もウィーン万博の事務副総裁として現地を訪れるなど、その当時、日本で最も博覧会に精通している人物であった。佐野はその後も中枢的存在として内国勸業博覧会に関わり続けることになる。また、明治十二年には古美術の海外流出を防ぎ、美術工芸家を保護するため、美術団体龍池会を結成、会頭となった。龍池会は観古美術会を開催し、会員が所蔵する古美術品を持ち寄って鑑賞し、また美術工芸家たちの新作の品評を行うことでその製作を支援した。龍池会はのちに日本美術協会へと改称される。日本美術協会は保守的な美術観をもつ一方で、会員に内務・大蔵両省の官僚が多くを占めたことから殖産興業政策には賛同しており、この当時最大の美術団体であった。明治天皇は、この記念すべき第一回内国博へ三度行幸され、美術館を二度御覧になった。

第二回内国博は、大久保亡きあとに内務省と大蔵省の共催で行われた博覧会であった。前回は八月から十一月と、夏から秋にかけての開催だったが、第二回以降、春から夏にかけて開催されるようになる。褒賞制度も変更され、第一回の龍紋・鳳紋・花紋から、名譽・進歩・妙技・有功・協賛の各賞となり、進歩賞牌以下は一等から三等に分けられた（7ページ参照）。美術は妙技賞牌の対象であったが、進歩賞牌や有功賞牌にも工芸が多く含まれていた。また、第二回以降、博覧会事務総裁には皇族が就任されることになった（註3）。第二回の注目すべき点は、明治天皇の行幸が第一回の時よりも増えたことだ（8ページ参照）。『明治天皇紀』によれば、第一回では開場式と閉場式だけが公式行事の臨幸であったが、第二回では博覧会事務総裁北白川宮能久親王、事務副総裁松方正義、審査総長佐野常民より、褒賞授与式への親臨こそ産業奨励の最良の方法であり、勸業博覧会の精神とも称すべき重要な式典であ

るので必ず天皇の臨幸を賜りたい旨の請願が、太政大臣三条実美になされた。これを受けて、明治天皇は褒賞授与式に臨まれた。『明治天皇紀』には、授与式の折、佐野が奏上した審査実況が収録されている。そのなかで第三区の美術は次のように報告された。

第三区美術ハ二区引用註・製造品を指すト相反シ技術ノ工妙ヲ主トシ価値適用ヲ問ハス専ラ意匠結構配色等ノ目ヲ以テ審査シタルニ牙彫七宝染出繡出画等ハ頗ル進歩ヲ表スト雖トモ陶銅漆器ノ諸工概ネ荏苒トシテ起色ヲ見ス蓋シ美術ハ一国ノ文華ニシテ一己奢侈ノ具ニアラス自カラ人心ヲ暢和シ風俗ヲ高尚ニスルノ効アリ而シテ其意匠ノ雅致ハ素ヨリ多ク本邦ニ存シ外人ノ称賛スル所ナルモ近時徒ラニ新奇ニ趨ルカ為メニ従来固有ノ風ヲ失ヒ却テ古時ノ精製ニ及ハサルモノアリ是レ三区ノ主旨ニ違ヒ国華ヲ煥發セシメサルモノニシテ勉メテ之ヲ挽回セサルヘカラス

この審査実況の大意は、第三区の美術は第二区の製造品のように実用本位ではなく、意匠や形状、配色などが重要なものであって、その点で牙彫、七宝、染織には進歩が見られたが、陶磁、金工、漆工には改良のあとが見られなかった。美術は「一国の文華」であり、人心をやわらげ風俗を高尚にするもので、たんなる贅沢品ではない。わが国の優れた意匠は外国からも評価されてきたが、近頃は奇をてらつて、日本らしさを失い、以前の技術には及ばなくなった。これでは第三区の主旨を違え、「国華」を發揮できなくなるので、勉めて挽回しなければならぬ、ということである。具体的に挙げられた分野を見ると、ほとんどが工芸に対する意見であるが、第二回の頃はジャポニスムによる需要増のため粗製濫造ぎみとなり、日本の工芸品の評価に響りが見え始めていた時期であった。とはいえ、「一国の文華」、「国華」と、第二回の出品物のなかでも最上級の形容をされた美術こそ、佐野ら博覧会関係者が最も重視していたものであったと言えよう。関係者の思いが結実したのか、明治天皇は第二回内国博への六度の行幸のうち、三度も美術館を御覧になっている。

第三回内国博は農商務省所管となり、本来の開催年となるはずだった明治十八年の蘭系織物陶漆器共進会を挟んで、二十三年に開催された。明治天皇の行幸は、開會式、競馬会、褒賞授与式、閉場式の四度であった（閉場式当日の行幸は会場の御巡覧のみで、式には隣席されなかった。直後に陸海軍大演習が控えていたため、それまでのように四月一日の開場式ではなく、三月二十六日の開會式への行幸となった。この開會式行幸には宮内省が組織全体で関わっていた（註4）。第二回までの内国博が国を挙げての殖産興業イベントであったのに比べ、第三回は軍事演習の方が優先されるなど、国家行事としての重要性がやや下がった。第三回以降は、出品区分がほぼ固定化され、美術は褒賞区分のうち、妙技賞の授賞対象となる。

明治二十年代前半は、二十二年に大日本帝国憲法発布、二十三年に史上初の総選

挙実施、国会開設など、政治上、画期となる時期であった。美術の分野でも、二十年に初の官立美術学校である東京美術学校の創立や日本美術協会の発足、二十二年には初の洋風美術家団体の明治美術会の結成、現在まで続く美術雑誌『國華』の創刊、二十三年には内国博へ京都から出品企画するため京都美術協会の創立などがあつた。政治、美術とも基盤整備が進み、利益直結型の殖産興業が最優先事項ではなくなりつつあつた。また、皇室と美術の関係に注目すると、二十一年に竣工した明治宮殿の造営には多くの美術工芸家に参加し、二十三年には優れた作家を顕彰する帝室技芸員制度が制定された。本展の出品作に、殖産興業ともつながりの深い龍池会の後継である日本美術協会関係の作品があるの言うまでもないが、その他にも明治美術会の画家(作品番号10)や、京都美術協会の染織家(作品番号17)、この年帝室技芸員に任命される金工家(作品番号13)が含まれ、そしてそれらの作品が明治宮殿の室内装飾に用いられたことは、まさにこの時代の美術の有り様を象徴している。

第四回内国博は、初の京都での開催となったが、日清戦争の影響を強く受けた。平安遷都千百年を記念する盛大な催しとなるはずであつたが、戦地を気遣い興業観覧を自粛するムードが広まったため、観客動員は思いのほか伸びなかつた。天皇の行幸は、戦争の終結により広島大本営から京都御所へ移られ、東京へ還幸になるまでの期間に行われた。美術部門でジャーナリズムを賑わせて話題となつたのは、裸体画の出品で観衆の好奇の目にさらされた黒田清輝の《朝妝》であつた。黒田の《朝妝》の影に隠れてあまり注目されないが、それ以外では、岩崎彌之助により製作依頼があり、博覧会終了後、岩崎家の所有になつたと伝えられる、東西の著名な日本画家による六曲屏風十双が出品され壮観であつたという(註5)。そして、この第四回から、それまで「美術」と呼ばれていた部門の名称が、「美術及美術工芸」となり、名目上においても美術と工芸の分離が進むこととなつた(註6、ページ参照)。

第五回内国博は、初の大坂開催であつたが、勸業博としての側面以上に娯楽性の高い博覧会であつた。佐野常民が構想していた万国博やアジア博は結局実現することとはなかつたが、外国からの出品参加を呼びかけた参考館の設置や台湾館など、日本にいながらにして海外の最新機械、珍しい風物を見ることができた。会場は夜になるとイルミネーションに彩られ、アメリカ女優カーマン・セラの電気舞、メリーゴードランド、ウォーターシユート、不思議館、動物園、人類館、世界一周館、相撲興行等々、物珍しさにひかれて内国博史上最高の人出となつた。明治天皇は、この博覧会のために約一ヶ月の行幸日程を組まれ、開会式に臨まれたほか、その後七日間かけて各館の出品を御覧になつた。第五回の美術は、豪華な出品図録を作成しており、それまでの一回性のものから、展記記録を残すことへの意識が芽生えていることが注目される(80ページ参照)。褒賞からも「妙技」という言葉が外れ、第五回にして現在の私たちが抱えている美術の意識にほぼ近づいたことが実感されるのである。

このようにみてゆくと、内国博のあいだにすでに始まっていた美術と工芸の分離、殖産興業から芸術へという当事者の意識の変化が、内国博の美術について述べることを困難にしている、そもそも要因であることがわかる。その分岐点となつたのが第三回内国博であつた。初期内国博の中心的課題であつた殖産興業という理念は、現在の私たちの美術に対する観念とは相容れないものではあるが、具体的な作品からこの差を埋めてゆくことで、明治美術の真の姿が見えてくるはずである。

岡本隆志(当館学芸室研究員)

(註1)「明治美術再見Ⅰ—明治美術会と日本金工協会の時代(平成七年)」、「明治美術再見Ⅱ—「日本画」の黎明 明治十年代—二十年代(平成七年)」、「明治美術再見Ⅲ—近代日本画への途 明治三十年代—大正初期(平成八年)」、「明治美術再見Ⅳ 記録の芸術—山本芳翠とその時代(平成十三年)」、「明治美術再見Ⅴ 日本画—江戸の名残・京の薫(平成十三年)」、「明治の彫金—海野勝珉とその周辺(平成十八年)」、「帝室技芸員と一九〇〇年パリ万国博覧会(平成二十年)」、「美術染織の精華—織・染・繡による明治の室内装飾(平成二十三年)」、「幻の室内装飾—明治宮殿の再現を試みる(平成二十三年)」。展覧会図録「海を渡った明治の美術 再見!—一八九三年シカゴ・コロンプス世界博覧会」、東京国立博物館、平成九年。

(註2)展覧会図録「世紀の祭典—万国博覧会の美術 パリ・ウィーン・シカゴ万博に見る東西の展覧会図録(世紀の祭典—万国博覧会の美術 パリ・ウィーン・シカゴ万博に見る東西の展覧会図録—NEK、NEKプロモーション、日本経済新聞社、平成十六年ほか)。

(註3)博覧会事務総裁には、第二回は北白川宮能久親王、第三回は伏見宮貞愛親王、第四回は小松宮彰仁親王、第五回は閑院宮載仁親王が就任された。

(註4)明治天皇の内国博行幸については、北口由望氏による次の研究があり、本稿執筆に際して参照させていただいた。

北口由望「明治天皇と内国勸業博覧会行幸—殖産興業政策における天皇の役割を中心に—」、「書陵部紀要」第五十九号、宮内庁書陵部、平成二十年。

(註5)越前後也「第四回内国勸業博覧会の美術館—その展示空間と『湊合的観察』について」、「博物館学年報」三十九号、同志社大学博物館学芸員過程、平成二十年。

本図録中の内国博の記述に関しては、國雄行氏の『博覧会の時代 明治政府の博覧会政策』(岩田書院、平成十七年)から多くの示唆をいただきました。

内国博における美術工芸品の褒賞一覧

褒賞の種類		第一回	第二回	第三回	第四回	第五回
龍紋賞牌	名譽賞牌	名譽賞牌	名譽賞牌	名譽賞牌	名譽賞牌	名譽賞牌
鳳紋賞牌	進歩賞牌(二等、三等)	一等協賛賞	名譽賞銀牌	名譽賞銀牌	名譽賞銀牌	名譽賞銀牌
花紋賞牌	妙技賞牌(二等、三等)	一等妙技賞	妙技一等賞	妙技一等賞	妙技一等賞	妙技一等賞
	有功賞牌(二等、三等)	二等妙技賞	妙技二等賞	妙技二等賞	妙技二等賞	妙技二等賞
	協賛賞牌(一等、二等、三等)	三等妙技賞	協賛賞(一等、二等、三等)	協賛賞(一等、二等、三等)	協賛賞(一等、二等、三等)	協賛賞(一等、二等、三等)
褒状	褒状	褒状	褒状	褒状	褒状	褒状

※東京国立文化財研究所美術部編「内国勸業博覧会美術品出品目録—東京国立文化財研究所、平成八年」掲載の褒賞授與人名表より抜粋作成した。

明治天皇の内国勸業博覧会行幸

明治天皇は、第一回から第五回まですべての内国勸業博覧会へ行幸された。天皇の内国博覧会を、『明治天皇紀』の記述から適宜抜粋し、以下にまとめた。

第一回内国勸業博覧会(明治10年)

東京・上野公園

8月21日 皇后御同列で開場式に臨幸 勅語を賜る 美術館を御巡覧
列品館便殿にて御休憩後、軽気球放揚を御覧

10月26日 皇太后、皇后御同列で臨幸 動物館、西本館、機械館、園芸館、
美術館、東本館、植物場、農業館等を御巡覧 開拓使出品の
建築物五角堂にて小憩

11月30日 皇后御同列で閉場式に臨幸 勅語を賜る

第二回内国勸業博覧会(明治14年)

東京・上野公園

3月1日 開場式に臨幸 勅語を賜る 美術館を御巡覧

4月14日 美術館、職業学校出品場、農業館、園芸館、機械館を御巡覧

4月20日 第三本館、第一本館、第二本館を御巡覧 美術館陳列品を御覧

5月16日 動物館に臨幸 同館前で宮内省出仕二名による洋式乗馬、和
鞍乗を御覧

6月10日 褒賞授与式に臨幸 勅語を賜る

6月17日 臨幸 陳列品を御覧

第三回内国勸業博覧会(明治23年)

東京・上野公園

3月26日 皇后御同列で開会式に臨幸 勅語を賜る 会場を御巡覧

5月16日 不忍競馬場に行幸 第三回内国勸業博覧会附属臨時競馬会を
御覧

7月11日 褒賞授与式に臨幸 勅語を賜る

7月31日 閉場式 第一から第七まで各館及び機械館を御巡覧 還幸の
際、車中より電気鉄道 of 運転を御覧

第四回内国勸業博覧会(明治28年)

京都・岡崎公園

5月24日 美術館、水産館、機械館、農林館、工業東館、同西館を御巡覧

第五回内国勸業博覧会(明治36年)

大阪・天王寺今宮

4月20日 開会式に臨幸 勅語を賜る

4月23日 工業館、館外陳列の海軍省出品、大阪砲兵工廠出品、製鉄所
出品、東京府工業別館を御巡覧

4月25日 美術館、工業館の一部、参考館を御巡覧

4月27日 動物館、林業別館、加奈陀館、水産館、林業館、農業館を御
巡覧

4月29日 教育館、植物室、機械館を御巡覧

5月1日 台湾館、臨時日本体育会出品場、日本赤十字社陳列場、通運館、
大阪汽車製造合資会社出品場を御巡覧

5月3日 アンドリュース・エンド・ジョージ館、ヘルラー館、シー・
ワインベルグ館、マップフェー館、ホーン館、及び冷蔵庫を
御巡覧

5月5日 堺市に行幸 水族館を御巡覧

◆参考文献

宮内庁編『明治天皇紀』、吉川弘文館、昭和四十三年(五十二年)。
矢吹活禪編『明治天皇行幸年表』、聖文閣出版部、昭和八年。

第一回内国勸業博覧会

第一回内国勸業博覧会の美術館（『明治十年内国勸業博覧会列品写真帖』、宮内庁書陵部所蔵より）

記念すべき第一回内国博は、初代内務卿大久保利通の提案により、内務省の主導で開催された。博覧会開催の意義は、明治政府として初めて参加した一八七三年のウィーン万博によって、関係者のあいだで認識されていた。会場には、幕末に上野戦争の舞台となり、焼け野原となった徳川將軍家の菩提寺、寛永寺周辺の土地が選ばれた。半年前には西南戦争が起り、開催を危ぶむ声もあったが、予定通り実施されることとなった。しかし、多くの人々にとって博覧会とはいったい何であるのかが理解されていなかったため、出品物の収集には各府県で出品取扱人による勧誘が行われた。全国から収集された出品物は、前年に開催されたフィラデルフィア万博の出品区分にない、全六区に分類され展示された。西洋的な美術概念がまだ普及していなかったこの段階では、その区分の枠組みの範囲で、当時の人々が美術であると考えたさまざまな造形物が出品されることとなった。また、出品者は他者と比較され優劣をつけられるという経験をつうじて、内国博が競争の場であることを認識する機会となった。第一回内国博はそれまでの古器旧物中心の展覧会のあり方とは明確に切りはなされ、国民に殖産興業を啓発することを目的とした一大事業であった。

会期・明治十年（一八七七）八月二十一日～十一月三十日
会場・東京・上野公園
敷地面積・二九、八〇七坪
入場者数・四五四、一六八人
出品人数・一六、一七四人
出品点数・一四、四五五点
経費・一二三、四一〇円

1 並河靖之

《舞楽図花活》

一点

明治十年（一八七七）

七宝

九・六×一・二・〇×三・三・〇

京都府 第二区第五類

鳳紋賞牌



本作は、のちに京七宝を代表する七宝家となる並河靖之が、第一回内国博に出品した記念すべき作品である。並河の初期の作品として製作年代が確実なものは、本作のほか明治六年（一八七三）の箱書きのある食籠（並河靖之七宝記念館所蔵）が知られるのみである。本作には、不透明の泥七宝から透明七宝へと変化する過渡期の特徴が、有線の唐草文様の部分の釉薬にみることができ、海外輸出を目的とする殖産興業の場であった内国博への出品であるため、日本らしさや京都らしさを演出する雅楽がモチーフとして選ばれたようである。鳳紋賞牌の受賞は、並河が出品した本作を含む「七宝諸器」に対するものであった。16ページに掲載した、第一回内国博の出品作を撮影した写真にも写されており、会場のなかでも注目された作品であったと推測される。桐唐草文様の蒔絵がどこにされた木製台も出品時の写真に確認ができ、製作当初のものである。

並河靖之（一八四五～一九二七）は、川越藩士高岡九郎右衛門の三男に生まれ、青蓮院宮侍臣並河靖全の養子となった。伏見宮家などの近侍をつとめたのち、尾張の桃井英升に七宝技術を学んだ。精緻な有線七宝による小品を製作し、内外の博覧会で高い評価を受け、その名は海外にとどろいていった。第二回では有功賞牌二等、第三回では一等妙技賞、第四回は妙技一等賞、第五回は二等賞と、内国博ではもれなく高位の受賞歴を誇り、明治二十九年に帝室技芸員に任命された。







2 柴田是真

《温室盆栽時絵額》

一面

明治十年（一八七七）

木製漆塗・時絵

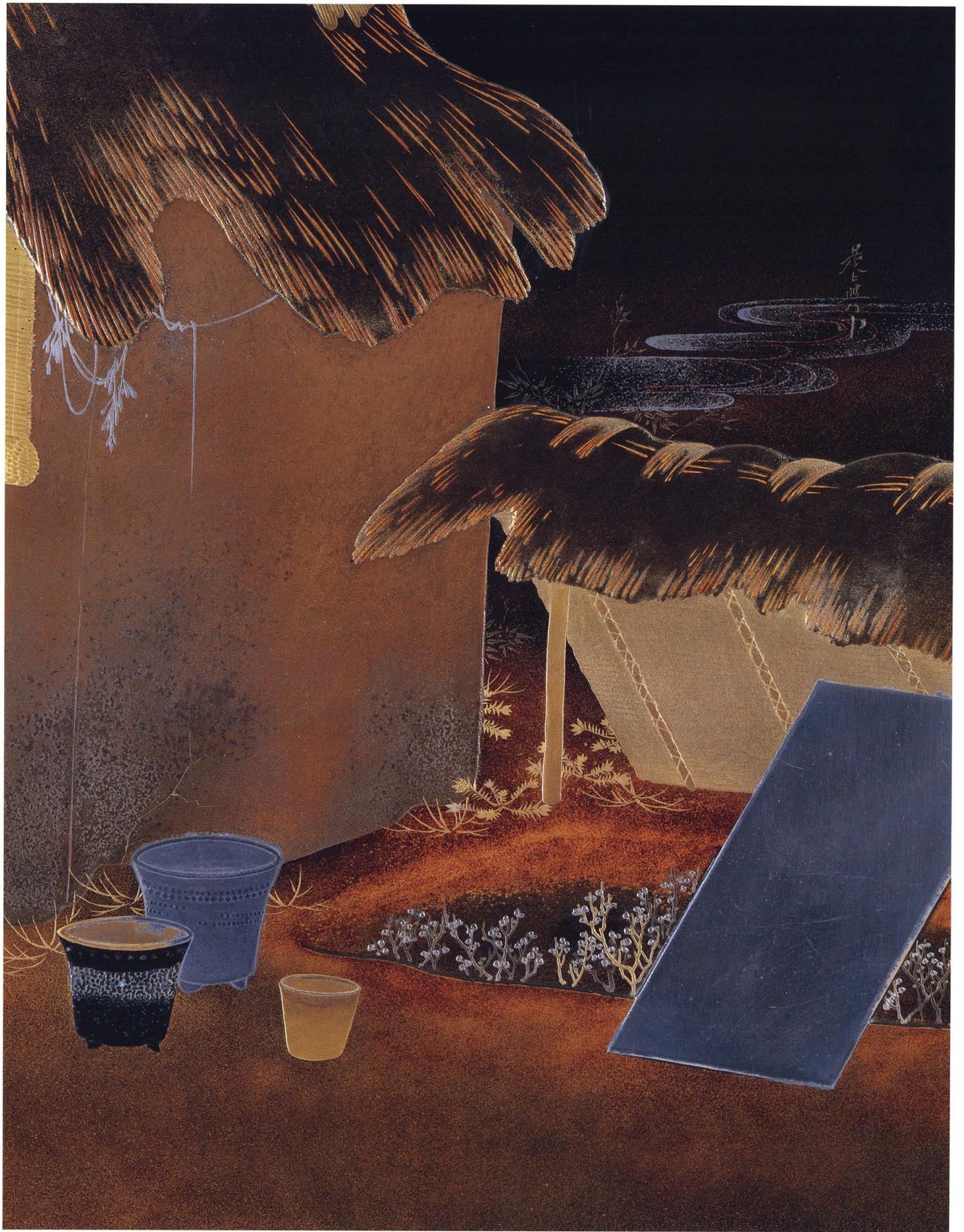
総四一・〇×六三・〇

東京府 第三区第二類

龍紋賞牌

漆塗りの板に時絵で絵画的な図様を表し、漆塗りの額に収めた作品。こうした時絵額は、西洋画の体裁とその耐久性、油彩独特の画面の艶やかさ等を意識して、柴田是真（一八〇七〜九二）が内外の博覧会への出品に向けて新たに編み出した、この時期に特徴的な作品である。是真は明治六年のウィーン万博には《富士田子浦時絵額》の大作を出品、これ以降に是真と其の門を中心し、時絵額が内外の博覧会で発表されるようになる。本作は、明治十年の第一回内国博に是真により出品された三面の時絵額のうち、宮内省の買い上げとなった一面で、同博の出品目録には「春色植木室ノ図」「盆栽陰室ノ図」等と記されるが、宮内省では明治期より《温室盆栽図額》と呼ばれていたようである。黒漆地の上に時絵で植木室が表され、室の脇の梅枝の蕾はまだ固いが、植木室の中の鉢植えの梅はすでに開花している。植木室の脇には苗木を育てる穴室があり、空の植木鉢が並べられている。時絵技法を駆使して、時絵粉にも工夫を凝らし、土壁や屋根、すだれなどそれぞれの質感を見事にとらえている。

時絵額は第一回、二回の内国博にもまとまった数が出品されて、高い評価を受けた作品も少なくなかったが、第三回以降は、伝統的な形式の書棚や硯箱などの文房具が出品の主流を占めるようになり、時絵の器物の形が復古する傾向が強まるにつれて、時絵額は姿を消していくことになる。



写された内国勸業博覧会出品作

当庁書陵部には、明治十年の第一回内国博と同十四年の第二回内国博の出品作を撮影した写真帖が所蔵されている。収録された写真は、被写体の内容から撮影年代がはっきりとしており、文化財としての歴史的な価値は極めて高い。そのほかに内国博の様子を視覚的に知る資料としては、まだその当時の主流メディアであった錦絵があり、私たちがイメージする博覧会会場の華やかな雰囲気は、むしろ錦絵から連想されるものだとはいえる。原色の色遣いで濃厚な化粧をほどこされたような錦絵とは対照的に、内国博出品作の写真画像は、

即物的なまでにそれらの作品のあるがままの姿形をとらえている。それらの写真は、現存しない美術工芸品の造形を知る手がかりとなることもあり、美術史研究のうえでも重要な資料と目されている。画像の劣化を防ぐため、本展では写真帖本体の展示はおこなわないが、ここで二つの写真帖を簡単に紹介しておきたい。

第一回内国博出品作の写真には、二枚ずつ写真の貼りこまれたページの裏面に、写された作品に対応する作品名称と出品者の名前、出身府県、そして作品の説明が和文と英文で活字印刷された台

紙が貼られている(16ページ参照)。

写真帖は裂地の装幀で、皮の背表紙には「明治十年 内国勸業博覧会列品写真帖」「写真職 松崎晋二製」と金文字で印字されている。松崎晋二は明治前半期に活躍した写真師として名高い人物である。第一回内国博にも

第三区第四類に風景写真を出品し、褒状を受賞している。松崎は博覧会会期中に出品作の写真を売りだしており、新聞広告によると博覧会の翌年に出品作のなかから最良のものを選りすぐって一冊にまとめて販売することにしたという(註1)。写真帖は十四枚の会場内風景(図1)からはじまり、百四枚の各種工芸品の写真がおさめられている。和英バイリンガルの構成とした背景には、海外への工芸品輸出を促進しようとする、博覧会事務局の思惑があったのだろう。

第二回内国博の写真帖も裂地の装幀で、「第二回内国勸業博覧会出品写真」と墨書された短冊形の題箋が中央に貼られている。一ページに一枚ずつ写真が貼りこまれ、一回のように写真帖本体には作者や出品作に関する説明文はない。そのかわり、農商務省の罫線紙に、形状・材質・意匠と出品製造人名・住所を和文で手書きして仮綴じした、『第二回内国勸業博覧会出品写真略解』が付属する。作品に関する説明がなく、英文がつかない点で、第一回の写真帖とは明らかに形式が異なる。この『略解』の末尾には、「内国勸業博覧会事務官補細谷祐義編輯」とあり、細谷祐義が写真の選定など、写真帖の編集をおこなったものと推測される。細谷は、第二回内国博の第三区第二類に内務省から出品された写真石版「古書」「陶銅漆器」二点の出品製造人にも名を連ねていることから、内国博を所管していた内務省博物館の人物であったとみ

(図1) 第一回内国勸業博覧会場風景 (『明治十年内国勸業博覧会列品写真帖』、宮内庁書陵部所蔵より)

られる。内務省博物館は、第二回内国博が開催された明治十四年四月に農商務省に移管される。このことは写真帖の構成にも関係しており、第一回とは異なり、計二百枚の写真には工芸品だけでなく、農商務省から出品された天産物の資料も含まれている。撮影者としては、当時の新聞広告から松崎晋二の名前もあげられているが、写真だけでは判定はむずかしい^(註2)。白布をバックにした簡素なセットで撮影されたとみられ、光沢のある暗色の花瓶に映じた写りこみから、撮影場所は屋外であったようだ。

^(註1) 森田峰子『中橋和泉町松崎晋二写真場』、朝日新聞社、平成十四年。

^(註2) 前掲註1参照。

(参考)

『明治十年内国勸業博覧会列品写真帖』(宮内庁書陵部所蔵)にみる第一回内国博出品作

この松崎晋二が撮影した写真帖には、本展で紹介する作品の第一回内国博出品時の姿がおさめられており、完成までもなくの様子を確認することができる。写真の裏のページには、撮影された各出品作品に関する説明文がつく。

柴田是真《温室盆栽蒔絵額》

同上の説明文

並河靖之《舞楽図花活》

同上の説明文

第二回内国勸業博覧会

第二回内国勸業博覧会場風景(『第二回内国勸業博覧会出品写真』、宮内庁書陵部所蔵より)

大盛況であった第一回内国博の終了後まもなく、博覧会が殖産興業政策として有効であることを認識した内務卿大久保利通の提案により、内国博は五年ごとの開催とし、第二回は明治十四年に開催されることとなった。しかし、十一年に大久保が凶刃に倒れ、西南戦争後のインフレーションや貿易不均衡による正貨流出など、深刻な不況に見舞われるなかで第二回内国博は行われた。第二回内国博はともに勸業政策を進める内務省と大蔵省の所管となった。第一回と同じく、この時代には美術と産業の発展がまだ矛盾なく同居していた。博覧会にたずさわる明治政府の人々の考えでは、日本固有の高尚な美術をめざすことは、すなわち海外への輸出需要が伸びることを意味した。そのために利用できるのであれば、西洋の新しい技術、新しい機械の導入も積極的に推奨された。また一方では、のちに『温知図録』としてまとめられる、明治九年のフィラデルフィア万博以来つづけられていた政府による図案指導によって、海外の趣味にあわせた日本らしさをまとった工芸作品も製作された。ジョサイア・コンドルによって設計された美術館は、博覧会場の中央に位置し、第三区「美術」はその一階に展示された。美術館前には、三メートルはあるうかという宮川香山の巨大な陶製錦手人物噴水がすえられ、過剰な演出で観客を出迎えた(上の写真参照)。

会期…明治十四年(一八八二)三月一日～六月三十日
会場…東京・上野公園
敷地面積…四三、三〇〇坪
入場者数…八二二、三九五入
出品人数…三一、二三九人
出品点数…八五、三六六件
経費…二七六、三五〇円

3 川之邊一朝ほか

《鳳凰唐草春草蒔絵棚》

一基

明治十四年（一八八二）

木製漆塗・蒔絵

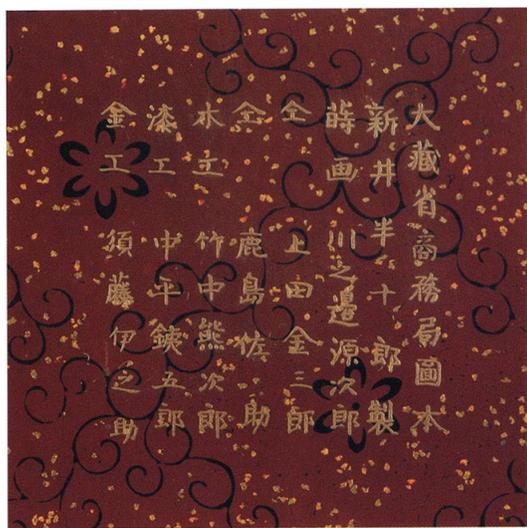
六一・八×一〇七・〇×九〇・六

東京府 第三区第三類

明治十四年の第二回内閣勸業博覧会に新井半十郎により「書棚」の名称で出品された作品。古式に倣った二階厨子の形の棚だが、蒔絵の図様にはさまざまな要素がとりこまれている。棚板表には正倉院文様など古代の文様から引用した花唐草と瓔珞、尾長鳥が組み合わされ、棚板の縁、柱には名物裂から引用した霊芝に麒麟の文様を配している。これに対して厨子の扉を含めた四側面には春蘭や福寿草、菜の花、蓮華草などの春草が写実的に描かれる。色漆が多用され、蒔絵技法も工夫が凝らされて、色彩豊かに仕上げられている。『臨時買上録』明治十四年、宮内庁書陵部蔵によれば、本作は農商務省の買い上げ品に内定していたが、明治十四年六月十七日に明治天皇が博覧会会場へ行幸された折に御覧になり、お買い上げになったものである。

棚背面左隅に蒔絵銘があり「大藏省商務局図本 新井半十郎製 時画川之邊源次郎 全上田金三郎 全鹿島佐助 木工竹中熊次郎 漆工中平鍔五郎 金工須藤伊之助」と記される。大藏省商務局図本とは、明治政府が内外の博覧会出品や貿易品の意匠指導のために、明治八年から十四年頃にかけて製品画図掛（内務省、大藏省、農商務省と管轄が移動）が作成した図案のことである。集められた図案は八十四帖からなる『温知図録』（東京国立博物館蔵）として編纂され、本作品の図案もこれに含まれている。製作者の新井半十郎は、当時日本橋区通旅籠町大伝馬にあった漆器商である。新井家は明和年間の頃より幕府へ蒔絵器物を調達しており、維新後、半十郎の父半兵衛はウィーン万博以降、万博へ積極的に出品している。蒔絵師の筆頭に名のある川之邊源次郎は、後に皇室技芸員となる川之邊一朝（一八三〇〜一九一〇）の本名である（明治二十七年に一朝を本名とする）。一朝は三十歳の頃から新井半兵衛の委嘱を受けるようになり、維新後の内外の博覧会にも新井親子の出品作を数多く手がけている。古式の形式や文様を翻案し、さらには写実的な絵画表現を組み合わせた意匠には、この時期、海外へ向けて発信された日本の工芸品の姿が示されている。





背面左下隅蒔絵銘



背面





『第二回内国勸業博覧会出品写真』(宮内庁書陵部所蔵)より
作品の右下に置かれた札に「京都西村組製造」と記される。この前年に屋号を創業以来の千切屋から千成組へ、さらにこの年の初めに西村組と改称している。

4 西村總左衛門

《塩瀬友禪海棠に孔雀図》

一幅

明治十四年(一八八二)
塩瀬地・友禪染・刺繍
総二四六・〇×一七二・七
京都府 第三区第三類
進歩賞牌一等

江戸時代後期に京都画壇で活躍した岸駒(一七四九―一八三八)が描いた《孔雀図》(重要美術品、千總所蔵)を原画として、原画とほぼ同寸に、友禪染によつて原画の絵画表現を忠実に再現した掛幅装の作品である。塩瀬地に伝統的な色挿し技法と新しい技術である写友禪の技法で、細部まで緻密に描き、孔雀の羽や海棠の花、蜜蜂など一部に刺繍を施している。画面周囲に配された更紗風の蜀江文の表装裂は、画面と一続きの友禪染による。

本作は、明治十四年の『第二回内国勸業博覧会出品写真』に掲載された図版と作品の図様や体裁が一致しており、『臨時買上録』(明治十四年、宮内庁書陵部蔵)に所載の同内国博からの買い上げ目録に「大幅壁塩瀬友禪染掛物地」(出品者は西村總左衛門)とあることから、同内国博出品作と考えられる。近代化のなかで洋風の室内を装飾し、そして輸出品としても隆盛した美術染織の、その初期の姿を伝える貴重な作品である。

西村總左衛門(一八五五―一九三五)は、弘治元年(一五五五)に法衣商千切屋として創業し、江戸時代中頃より友禪を商うようになった老舗現在の株式会社千總の当主で、十二代目にあたる。明治十一年頃より友禪染の技術改良に取り組み、輸入された合成染料を用いて、天鷲絨友禪、鴨川染(合成染料を利用した色糊を用いて蒸して色を定着させる、いわゆる写友禪のこと)という新しい技法を開発し、その後の友禪染に大きな展開をもたらした。一方で西村は岸竹堂をはじめとする日本画家たちに染織の下絵を依頼して、意匠の刷新と展開を図った。これ以降、京都画壇を代表する画家たちが数多く染織下絵に関与しており、西陣を中心に新技術による大型の美術染織が内外の博覧会に出品されて高い評価を得るようになる。



5 森寛斎

《古柏猴鹿之図》

一幅

明治十三年（一八八〇）

絹本着色

二三・二・四×一四三・二

京都府 第三区第三類

妙技三等賞

森寛斎（一八一四～九四）は、京都で森徹山の弟子となり、明治以降は塩川文鱗が創立した如雲社を

まとめるなど京都画壇の中心的存在として活躍した画家である。寛斎の内国博への出品は第二回に限られるが、その出品作「松鹿猿（深林猴鹿図）」では妙技三等を受賞した。本図は、深林（画題の柏とは中国におけるヒノキ科の柏種の呼称）の中で戯れる鹿と猿それぞれの親子が描かれている。この取り合わせは「百禄封侯」という、中国から伝わる伝統的な吉祥の画題である。明治十四年に元老院議員河瀬真孝より皇室へと献上されたという他は詳しい伝

来が判明していないが、作画内容がこの出品作の画題および審査評（「経営布置宜ニ適シ深林幽邃ノ趣ヲ尽セリ但墨気淡ニ過ルニ似タリ大幅ヲ作ル筆墨アルヲ要ス其妙技嘉賞ス可シ」「明治十四年第二回内国勸業博覧会審査評語 下」と一致することをはじめ、画中の款記（明治十三年十二月）や作品サイズなどから内国博出品作そのものである可能性が高く、そうでなくともそれと同工異曲の作品であることは間違いない。



6 柴田是真
《漆画帖》

一帖

明治十四年(一八八二)

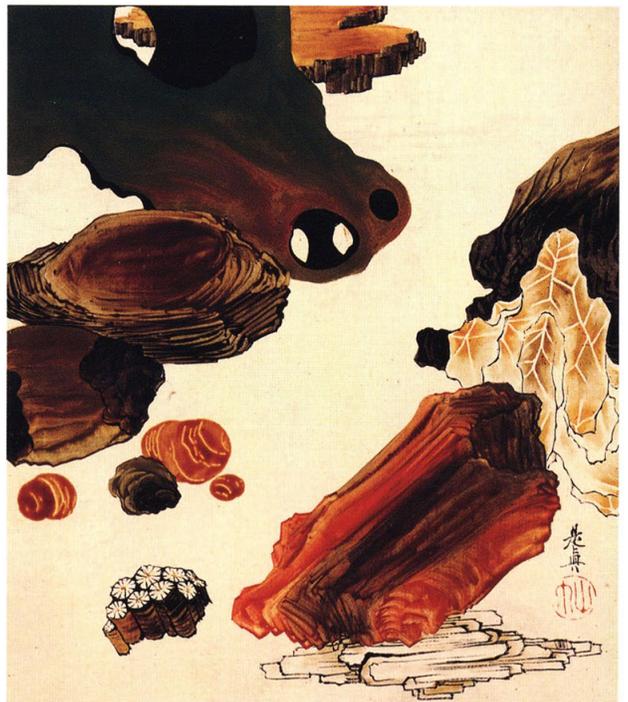
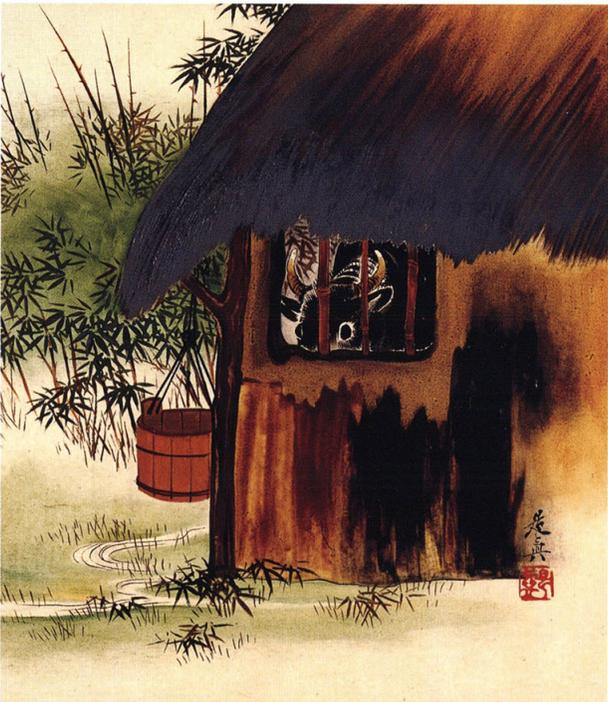
紙本漆絵

各一九・一×一六・六

折本形式で十六図の漆絵が貼り込まれた画帖である。主題は様々で、鶺鴒、雀に土筆、美男葛に蝶、杜若、伊勢海老などモチーフを大きく描くほか、風景として描かれた五重塔や牛舎もあり、趣向が凝らされている。緑や朱、黒と色漆の色は限られているが、濃淡やぼかしをつけ、漆そのものもつ透明感のある茶系のさまざまな色感を生かし、墨粉や部分的には銀粉などを蒔きつけるなど、漆という素材を知り尽くした作者の高い技術が示されている。見返しには浪に千鳥の文様が砂子蒔の上に描かれる。

本作はその伝来から明治十四年第二回内国博出品作と紹介されてきたが、『臨時買上録』(明治十四年、宮内庁書陵部蔵)に所載の柴田是真の代理真哉(是真の次男)の文書により、同博覧会開催中に同事務局を通じて宮内省より注文を受けて製作され、同年の六月末に納品されたものであることが明らかになった。同内国博には是真は漆画帖を二点出品しており、これが見本となって発注されたと考えられる。十六図のうち二枚に是真七十五歳の行年書がある。

是真が漆絵の画帖を内外の展覧会に出品したのは、記録より遡ることができるのは一八七六年(明治九)のフィラデルフィア万博のことで、目録によれば『新工漆画帖 三冊 柴田是真発明』とあり、出品者は起立工商会社である。漆画帖は是真が世に示そうとした新しい技術による作品、との意識が現れている。内国博では第二回への出品に限られるが、明治十三年から十五年にかけての行年書を含む漆画帖が、本作以外にも東京国立博物館や石川県立美術館など各所に認められる。



圓鏡
御物
東大寺
正倉院所傳



正倉院御物「圓鏡 御物 東大寺正倉院所傳」

7 大蔵省印刷局

《国華余芳》

五冊のうち

明治十四年(一八八二)

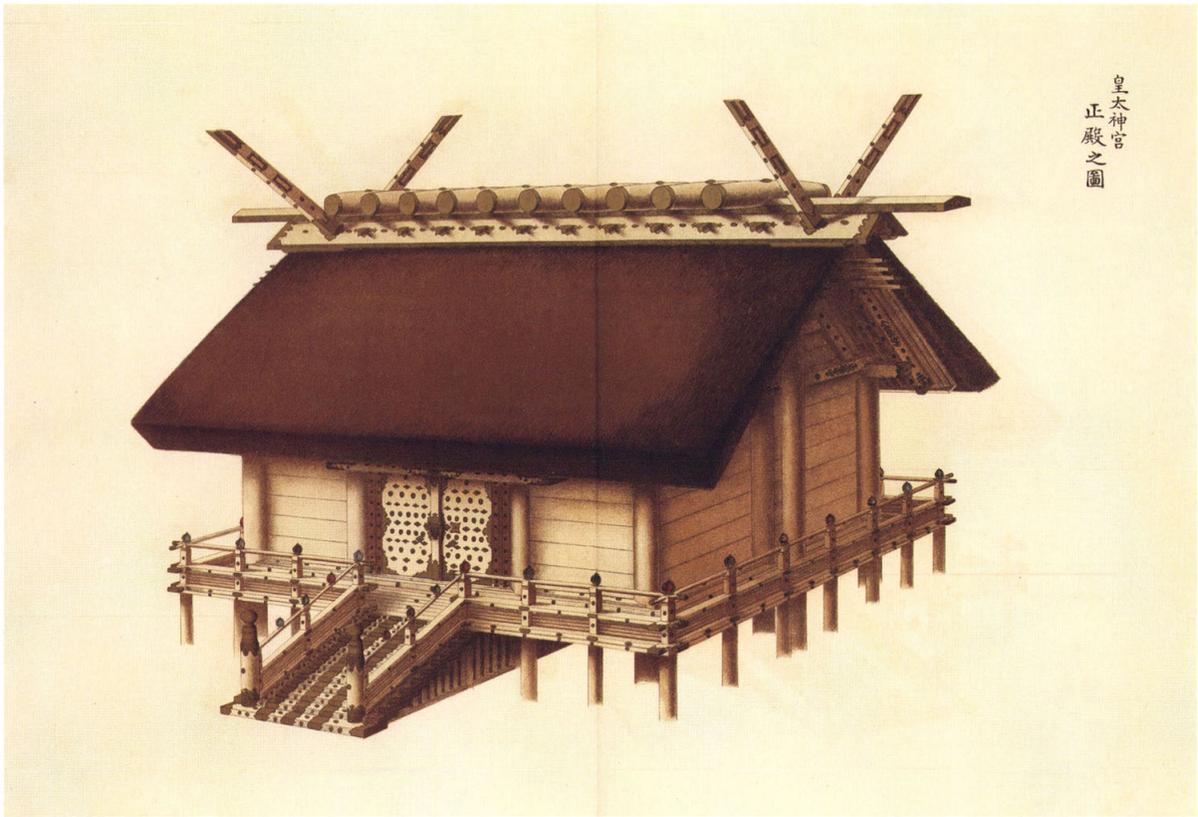
紙、石版画

(見開き)三四・五×四九・五

内国博には各府県からの出品だけでなく、日本政府が出品したのもあった。大蔵省印刷局は、国内最高の水準を誇った石版画の技術を全国に知らしめるべく、数点の石版額面を出品している。この《国華余芳》は、大蔵省から出品されたとみられる石版画を含んだ図録で、正倉院御物二冊、伊勢内外神寶部一冊、古書之部二冊の計五冊からなる。これらは明治十二年五月から九月にかけて、印刷局長得能良介(一八二五〜八三)を中心に一府十二県を巡歴した古器物調査にもとづく成果であった。

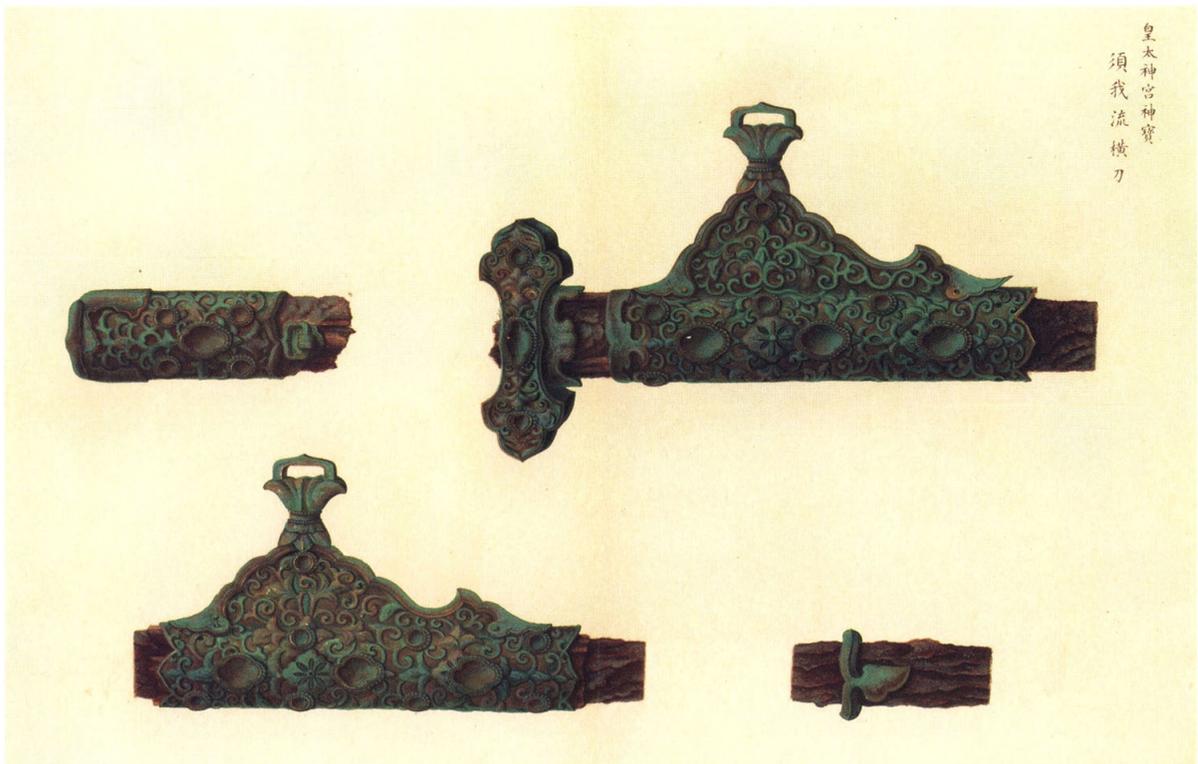
第二回内国博の出品目録をみると、印刷局から出品されたのは、伊勢内外神寶部におさめられたものと名称が一致する。『印刷局沿革録』によると、《国華余芳》正倉院御物と伊勢内外神寶部の完成は、内国博の翌年の明治十五年であった。大蔵省印刷局では、得能のもとで明治十年代のわずか数年間にクロモ石版(多色石版)の技術開発がすすめられ、《国華余芳》のほかにも《なみまの錦》(明治十六年)や《朝陽閣鑑賞錦繡之部》(同年)など、わが国の近代石版画史に残る、きわめて質の高い図録が製作された。当時の写真技術では再現できなかった、クロモ石版による色彩や質感表現の追究は、現代の視点からみても新鮮である。

《国華余芳》の構成は、扉となる最初のページには「昭陽」の印が押され、その次に明治十三年一月に記された得能良介の巻頭辞があり、クロモ石版の図版がつづく。奥付にあたる最後のページには、大蔵省印刷局の印と、「明治十四年十二月廿六日出版権届 印刷局蔵版」の印が押されている。しかし、そのほかに冊ごとに異なる「明治壬午(一十五年)」「明治甲申(一十七年)」「明治乙酉(一十八年)」の印があり、実際の完成は同時期ではないと推測されるが、本展では版權届がだされた明治十四年を製作年として記載する。



皇太神宮
正殿之圖

伊勢内外神寶部「皇太神宮 正殿之圖」



皇太神宮神寶
須我流横刀

伊勢内外神寶部「皇太神宮神寶 須我流横刀」

第三回内国勧業博覧会

『明治二十三年第三回内国勧業博覧会審査報告』(宮内庁書陵部所蔵)

第三回内国博は既定通り五年ごとの開催であれば明治十八年に開かれるはずであったが、国家財政の逼迫を受けて開催が延期されることになり、代わりに輸出の主力製品を中心とした繭糸織物陶漆器共進会が実施された。この共進会をふくめ、第二回内国博終了後の博覧会事業は農商務省の所管となっていた。明治初期から博覧会行政に関与してきた佐野常民は、第三回内国博の規模を拡大しアジア博覧会とすることを提唱したが、財政難による大蔵大臣松方正義らの反対により実現はしなかった。しかし、第三回内国博は、輸出先の販路拡張が要望にあまり、事前に諸外国へ招待状が発送されたほか、政府が外国から購入した物品を展示する参考館が設けられるなど、三度目にして初めて国際性を意識した博覧会となった。また、第二回に比べ出品点数が飛躍的に増加したため、審査基準が細分化され、受賞は厳しさを増した。第二部美術のなかでは、前二回では不分明であった出品区分が、絵画、彫刻、美術工業とわけられ、以降の四、五回ともこの区分がつづいてゆくことになる。この年は、政治の分野では第一回総選挙、帝国議会の開設、大日本帝国憲法の施行、教育勅語の発布があり、美術の分野でも帝室技芸員制度が設立されるなど、近代国家としての体制ができあがるうとしていた。明治二十一年に竣工した明治宮殿の室内装飾として、開催時期に近い第三回内国博の出品作が比較的多く購入されているのも特徴である。

会期…明治二十三年(一八九〇)四月一日〜七月三十一日
会場…東京・上野公園
敷地面積…四〇、〇〇〇坪
入場者数…一、〇二三、六九三人
出品人数…七七、四三二人
出品点数…一六七、〇六六点
経費…五六六、五〇〇円

荒木寛畝

《孔雀之図》

一幅

明治二十三年（一八九〇）
絹本着色
一四六・〇×二六〇・五
東京府 第二部第一類
妙技二等賞



第三回内国勸業博覧会で妙技二等賞を受賞し、宮内省によって買い上げられた本図は、荒木寛畝（一八三二—一九一五）の代表作と言うべき作品である。江戸に生まれた寛畝は、谷文晁系の荒木寛快に師事し、安政三年より土佐藩主山内容堂の知遇を得て活動した。寛畝の修学意欲は日本画にとどまらず、明治の初めには川上冬崖、国沢新九郎について洋画を学んだ。再び日本画に復帰してからは、写実的な花鳥画を数多く描いたことが知られるが、中でも孔雀は寛畝が特に好んだ題材であり、本図をはじめ一八八四年の第二回パリ府日本美術縦覧会、一九〇〇年のパリ万国博覧会、明治四十年の東京府勸業博覧会などにも孔雀図を出品している。

応挙の写実的な孔雀図を明らかに意識したものであるが、そこに洋画で学んだ陰影表現を付け加えることで、見る者を圧倒するような孔雀の量感と迫真性を表現することに成功している。

この頃には弟子を取るまでになつていた寛畝であるが、なかなか世に顧みられず生活は困窮していた。そうした状況下で本図の製作にかかる意気込みは並々ならぬものがあり、弟子の池上秀畝の回顧談によると、寛畝は博覧会に出品する本図ともう一点の「波に鴨図」の製作のために一切他の依頼を謝絶し、実に二百五十円もの費用をかけて描き上げたという（『美術之日本』第二巻四号、明治四十三年四月）。この会心の作が高い評価を受けて宮内省の買上げになったことは、寛畝に大きな自信を与え、ともに、画家としてその名を広く世に知らしめることとなった。



寛畝

第三回内国勸業博覧会の「開発的」なる日本画——寛畝、玉章、雅邦の挑戦

明治二十三年の第三回内国勸業博覧会で審査官をつとめた岡倉天心は、その審査報告の中で、明治期における日本画の状況を「破壊的」「保守的」「開発的」と三段階に分類した^{註1}。

時代が明治に移ると、開国にともなうて押し寄せる洋画の波におされて、南画をのぞいて日本画の需要は激減した。廃藩置県により禄を失った狩野派や土佐派などの画家たちはやむなく自らの画法を捨てて、陶器や漆器の絵付けをし、あるいは製図を引くなどして生活せざるを得なかった。こうした状況を指して天心は「破壊的」と称したのである。

しかし明治十年頃からは、日本画の伝統が顧みられなかった反動から、一転して洋画の排斥と、流派を保守する気運が高まった。これが「保守的」段階である。明治十五、十七年の第一、二回内国絵画共進会の開催がそれを顕著に示している。ここでは南画と洋画(油絵)の出品が禁止された他、日本画は流派ごとに出品の区分けがなされ、審査項目には「古実」や「有職」といった語彙が見受けられる。しかし、これは一方で流派の枠組みに縛られ、前代の模倣に終始する作品を多く生み出す結果ともなった。

こうした段階を経た後、「開発的」段階にいたったと天心は称えた。ここにきてようやく、目新しさか伝統性かという二者択一ではなく、両者を折衷して新たな日本画を生み出そうとする明確な動

きが出てきたのである。明治二十三年の第三回内国博覧は、まさにその幕開けともいべき舞台であった。ただし天心は、新たな局面の入り口に立つたに過ぎず、出品作の多くはいまだ旧態依然としたものか、新奇を求めるあまり品位を失ったものどちらかであると厳しく指摘している。そうした中で「唯タ一二優等ノ褒賞ヲ得タルモノハ、能ク過去ノ長所ニ基キ、随テ進取ヲ試ミタルモノ、如シ」と高く評しているのが、荒木寛畝の《孔雀之図》(作品番号8)を含む妙技一等、二等賞に輝いた作品であろう。その中で現存する作例がいくつかある。

まず日本画の中で唯一、妙技一等賞を受賞した橋本雅邦(一八三五―一九〇八)の《白雲紅樹》^{図1}、東京藝術大学美術館蔵である。室町水墨画を髣髴とさせる山水画の形式をとった《白雲紅樹》は、岩や樹木の皴法などを見ればたしかに狩野派の伝統に倣ったものであるが、雅邦はこれに洋画風の明暗や遠近法を採り入れ、奥行きをもたせた豊かな空間表現を達成した。

また、寛畝と同じく妙技二等賞となった川端玉章(一八四二―一九三三)の《墨堤春暁》^{図2}、東京藝術大学美術館蔵は、一見すると京都の円山派の流れを継いだ温雅な春景であるが、桜の幹などにやや過分に洋画風の陰影表現を施すことよって、円山派の形骸化した景物画からの脱却を図っていることがわかる。

それぞれ画塾を構え、すでに大家と呼ばれてもおかしくない時期にきていた画家らが、こぞつてこのような挑戦的な試みをした背景には、上記のような彼らを取り巻く状況のめまぐるしい変遷があった。注目すべきは、寛畝、玉章、雅邦が三人とも、明治の初期には一時的に洋画を学んでいたという点である。たとえば玉章は、横浜のチャールズ・ワグマンもしくは高橋由一から洋画を学んだと考えられている^{註2}。そして、明治十年の第一回内国勸業博覧会には三点の額絵を出品しているが、おそらくこれらは油彩画であったと考えられる(内一点は秋田県立近代美術館所蔵の《四時群花図》と推定)。また、この第一回内国博覧にはフランスの名画の模写も出品されていたようで、それを眼にして感銘を受けた寛畝は、玉章より少し遅れる形で洋画に転向した。寛畝ははじめ川上冬崖に就いたものの、洋書を手引きにした教えに限界を感じ、欧州帰りの国沢新九郎の門をたたいて本格的な洋画技法を習得した。一時期は完全に洋画家に転向し、由一や五姓田義松と並ぶ洋画家として名を馳せるほどであった。また雅邦は、木挽町狩野家の晴川院門下の父母のもとに生まれ、狩野芳崖とともに勝門院門下の四天王と称された狩野派の画家であったが、維新後は海軍省兵学校に出仕し、明治九年には海軍省兵学校図学掛となつて生計を立てた。誰に手ほどきを受けたかは不明であるが、雅邦もまたこの時期油彩画を製作している。

(図1) 橋本雅邦《白雲紅樹》東京藝術大学大学美術館蔵

彼らは明治初期には本業では生計を立てられず、それぞれ眼鏡絵や団扇絵などを描いて糊口をしのいでいた時期もある。ただし洋画を手がけるにいたったのは、必ずしも生活のためとばかりは言えないだろう。寛畝や玉章が積極的に洋画の師を求めていた様子を見ると、画家の性分とでも言うべき新技法に対する飽くなき好奇心の方が強かったようである。

そして洋画全盛の波が去り、その後を訪れた伝統保守の時期は、彼らがそれぞれ拠って立つ流派を再認識する時期となったはずである。そうした各時期を段階的に経験したことにより、彼らは第三回国博において、おのおのが受け継いだ流派の伝統をあくまで基盤としながらも、単なる画風の踏襲にとどまらず、洋画などの新たな表現を取り入れ新機軸を打ち出すに至ったのである。円山応挙の《牡丹孔雀図》(当館蔵)などにも認められる伝統的な裏彩色の技法と、本格的な洋画学習で身につけた巧みな陰影表現を併用することで、見るものに迫り来るようなモチーフの存在感を表現した荒木寛畝の《孔雀之図》は、まさに天心が高く評価した「開発的」な日本画の代表例と言えるだろう。

〔註1〕『第三回国勸業博覧会審査報告』第三回国勸業博覧会事務局、明治二十三年。

〔註2〕塩谷純「川端玉章の研究(一)」『美術研究』三百九十二号、平成十九年九月。

(図2) 川端玉章《墨堤春暁》東京藝術大学大学美術館蔵



10 佐久間文吾

《和氣清磨奏神教図》

一面

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

東京府 第二部第一類

三等妙技賞

明治二十年代の洋画の特徴のひとつとして、歴史画の流行をあげることができる。幕末以来、講談や浮世絵版画が日本史上の著名な人物の逸話をとりあげてきた経緯もあるが、それ以外にも歴史画が一般庶民に親しみやすい画題となる背景があった。公教育の充実をはかるなかで、歴史や修身の教育に視覚的な教材を取りいれるという観点から、歴史画を挿絵につかった教科書が使用されるようになったのである。そして、それらの挿絵を描く仕事に、日本画家だけでなく洋画家も加わるようになった。本作は、修身教科書の「忠君」に関する逸話に登場する和氣清磨を、明暗の表現を巧みにいかした写実的な描写で、実在感豊かに描きあげている。遠い過去の歴史上の人物が、まるでその現場をみってきたかのような細部描写によって描かれることで、多くの人々が清磨その人の心境にまで思いをはせることができたのではないだろうか。

佐久間文吾（一八六八〜一九四〇）は、本多錦吉郎の画塾彰技堂で絵を学び、その後、小山正太郎の不同舎に学んだ。明治二十二年の明治美術会創立にくわわり、本作はその翌年に発表された。二十代前半とは思えない習熟した画技により、作者の代表作として知られる。



9 印藤真楯

《古代応募兵図》

一面

明治二十三年(一八九〇)

油彩、カンヴァス

七七・六×六一・五

東京府 第二部第一類

褒状

明治六年に施行された徴兵令は、当初はさまざまな徴兵免除措置がもうけられ、また国防思想も普及していなかったことから、多くの国民に徴兵を忌避する傾向がみられた。しかし、二十二年の大改正により、ほぼ国民皆兵制となった。不況のなか徴兵されれば満足な栄養をとることができると歓迎されるような風潮が出てくるのはもつとあとのことで、それまでは出身階層の違いによって軍隊へ行くことへの抵抗が根強い時代であった。第三回内国博に出品された本作は、古代日本の徴兵を描いたものであるが、出品当時の時代背景から考えて、作者には律令制国家成立後の徴兵と明治国家のそれを重ね合わせる意図があったのかもしれない。前年に結成されたわが国初の洋風美術団体である明治美術会は、美術の国家に有用なることを設立趣意書にかかげるなど、美術が新しい明治の国家体制に寄与できることを、画家たちは当然のことと想っていたふしもある。また、明治二十年代は、絵画がどのような主題を描くべきなのかという問題意識がもたれていたため、本作のようにわが国の歴史を描きつつ、同時代の事象にからめた作品は、そのひとつの回答といえるだろう。

印藤真楯(一八六一―一九一四)は、川上冬崖の聴香読画館で絵を学び、明治九年に開校した工部美術学校に入学し、フォンタネージに学んだ。その後、浅井忠、松岡寿らとともに退学し、十一会を結成した。第二回内国博に《晩照馬車図》を出品し褒状を受けた。



競走用栗毛

11 後藤貞行

《各種馬置物》

五点

明治二十二年（一八九九）

木彫彩色

- 競走用栗毛…二〇・〇×六〇・〇×六〇・〇×六〇・〇×六〇・〇
 - 乗用芦毛…二〇・〇×六〇・〇×六〇・〇×六五・〇
 - 貨車用黒鹿毛…二〇・〇×六〇・〇×六〇・〇×五四・〇
 - 乗用鹿毛…二〇・〇×六〇・〇×六〇・〇×六三・〇
 - 農用鹿毛斑…二〇・〇×六〇・〇×六〇・〇×六〇・〇
- 東京府 第二部第一類
妙技三等賞

明治二十三年の第三回内国勸業博覧会に出品された作品で、五種の馬を木彫で彫り表し、表面は彩色し、さらに全体に艶のあるコーティング材が塗られているようである。眼には玉眼を嵌め、蹄鉄も付けられている。『第三回内国勸業博覧会審査報告』によれば、競走用、乗用、貨車用、乗車用、農用の馬体の概観のみならず、骨格や体型が正確に彫り表されており、解剖学的な視点による写真性に高い評価が寄せられた。

作者の後藤貞行（一八四九—一九〇三）は、和歌山藩士の家に生まれた。十八歳の時に江戸に派遣され、幕府の騎兵所に入所し一年近くの間、フランス軍事顧問団のデシャルムから騎兵術を学んだ。維新後、明治七年に再び上京して陸軍に入り、騎兵第一大隊で厩掛となった。このときにデシャルムと再会し西洋画の手ほどきを受けた。その後、陸軍戸山学校の図画教官を続けながら馬についての知識を深め、明治十六年に高村光雲のもとで木彫を学び、次第に「馬の彫刻家」として名を知られるようになる。本作が出品された二十三年、高村の薦めもあり、東京美術学校雇となり、『楠公銅像』の原型製作に参加、特に馬の部分を担当したことが知られる。



乗用芦毛



貨車用黒鹿毛



農用鹿毛斑



乗車用鹿毛



12 藤武清藏・立山助右衛門
《陶製文字嵌入屏風》

六曲一隻

明治二十三年（一八九〇）
木製、陶磁
九八・〇×二五八・〇
鹿兒島県 第二部第四類
三等妙技賞

本作は木製の支持体に陶製の文字をはめ込んだ六曲屏風である。陶製の文字は、白い土に細かい貫入が入る、薩摩焼のなかでも白薩摩と呼ばれる特徴を示すものである。明治期の薩摩焼は、色絵金彩による華やかな絵付けや緻密な細工物で評判を呼び、海外へ大量に輸出されていた。本作はそれら輸出向けの作品とは異なり、マイル風に薄く平滑に焼き上げただけで、一見すると、派手やかさは見られない。しかし、破笠細工などごく特殊な例をのぞき、焼成後の加工ができず、およそ象嵌に不適切な陶製品をあえて選んで作品化したのは、作者の矜持がうかがえる。また、木製の屏風本体も、裏面には龍や獅子、鳳凰などの浮彫を各面にほどこしている。受賞記録には「陶製文字嵌入柞板屏風」とあることから、薩摩特産のイスノキ材が使用されていると推測される。イスノキは家具や薩摩琵琶などの原料や、灰（柞灰）は磁器の釉薬としても用いられる。

もとの文字は、薩摩の書家、馬渡昌興（一七二九〜九二。通称大八。字は剛毅。）の書である。漢詩は、盛唐の詩人・王昌齡の「芙蓉樓送辛漸」である。出品者の藤武清藏、立山助右衛門は、どちらも薩摩焼の製作に直接的にたずさわった人物ではないとみられ、当時の商工関係の資料から、藤武は紙商、立山（助右衛門ではなく祐右衛門）は砂糖、石油、荒物商であったことが判明した。

〈漢詩翻刻〉

寒雨連江夜入吳

平明送客楚山孤

洛陽親友如相問

一片冰心在玉壺

右芙蓉樓送辛漸

維昔明畝寓己

丑季孟夏中旬

剛毅書「馬渡氏」剛毅之印



13 加納夏雄

《百鶴図花瓶》

一対

明治二十三年（一八九〇）
銀、彫金・鍛造
各径一六・五、高三六・五
東京府 第二部第四類
一等妙技賞

第三回内国博は、加納夏雄と海野勝珉という新旧両世代の彫金家が、ともに一等妙技賞をわけあう結果を残した。夏雄晩年の代表作である本作には、黒川栄勝が鍛造した一對の銀花瓶に、得意とする片切彫で左右それぞれ五十羽ずつの鶴が彫りあげられている。勝珉が《蘭陵王置物》で立体的造形と色彩感の強い金属表現に挑んだのに対し、夏雄は失敗の許されない片切彫のみで緊張度の高い作品を完成させた。出品は精工社によって行われ、百鶴図の図案は同社代表をつとめる岸光景が担当した。宮内省に買い上げられてからは、明治二十一年に竣工されたばかりの明治宮殿桐の間の装飾として使用された。

加納夏雄（一八二八〜九八）は京都に生まれ、奥村庄八、池田孝壽らに彫金を学び、中島来章について絵を学んだ。安政元年（一八五四）に江戸へ出て、細工所を組織し刀装具を量産した。明治維新以降、宮内省の仕事や造幣寮の貨幣の雛形彫刻など、新政府の依頼を受けたほか、第二回と第三回内国博では審査官をつとめた。本作発表の年、東京美術学校教授に就任、帝室技芸員に任命された。



14 海野勝珉

《蘭陵王置物》

一点

明治二十三年(一八九〇)
 銅・四分一ほか、鑄造・鍛造・彫金
 二八・〇×三二・〇×三三・五
 東京府 第二部第四類
 一等妙技賞

彫金家海野勝珉の出世作として世に広く知られるきっかけとなった、一等妙技賞受賞の作品である。明治十年代から二十年代にかけての牙彫の流行や、西洋から学んだ塑造の技術が広まるなかで、彫金技法によって試みられた立体像として注目される。それまでの彫金はおもに平面への加飾技術であったが、勝珉はそれらの各パーツを集合体として組みあげ、かつ彫金の特徴である象嵌を多用することで、金属のもつ色彩感をいかした立体像を作り出した。これは同じ金工でも、同一金属しか用いることのできない鑄造とは異なる点で、勝珉は彫金として可能な手法を模索したのだと考えられる。付属する象象牙を象嵌した黒檀製台と面箱は、木工家木内半古の製作である。宮内省に買上げられた後は明治宮殿鳳凰の間の装飾品として使用された。出品者の林九兵衛については次のページのコラムを参照。

海野勝珉(一八四四〜一九一五)は水戸の出身で、伯父である初代海野美盛と萩谷勝平に師事して水戸派の彫金術を学んだ。明治維新後、東京へ出て輸出向けの製品を作りながら、第一回および第二回内国博へ出品し褒状を受賞した。本作発表の年に加納夏雄の弟子になり、二十七年には東京美術学校教授、二十九年には帝室技芸員となった。

名工をささえた人々

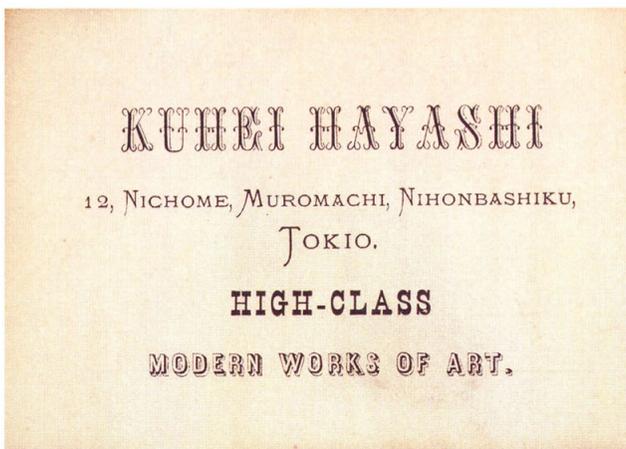
海野勝珉の第三回内国博出品作《蘭陵王置物》には、舞人のつける面と梶^{はち}をおさめる、唐櫃形の面箱が付属する(図1)。この面箱は木工家木内半古が作った黒檀製で、置物台とそろえて染象牙による牡丹唐草文がほどこされ、ミニチュアとしてもとても豪華きわまりないものである。当然、面箱は収納よりも見せるためのものであり、面箱をおさめる木箱がさらに別に用意されている。その木箱の蓋裏には、東京日本橋区室町二丁目十二の住所とともに「KUHEI HAYASHI」「HIGH-CLASS MODERN WORKS OF ART.」と英文で印刷された商標が貼られている(図2)。この人物こそ、《蘭陵王置物》を世に出した木屋漆器店の主人、林九兵衛である。林は第三回内国博に出品者として参加した。

私たちがいづく近代美術に関する観念では、作品の成立にもっとも重要な役割を担うのは作者である美術家本人だとみなされる。しかし、内国博が開かれていた当時は、製作資金を負担し、出品までの世話をするプロデューサー的な人物の方が、作者と同等かそれ以上の評価を得ていた。このことはあとで述べるように、明治美術、とくに工芸のあり方を考えるうえで、かなり重要な視点である。このプロデューサーの立場は、作品製作を発注することから嘱目家と呼ばれた。嘱目家は注文主であると同時に、さまざまな工芸家や図案家をたばねる存在であり、作品製作にあたっては

誰と誰を組ませて仕事をさせるかといった差配までとり仕切っていた(註1)。《蘭陵王置物》における勝珉と半古という組み合わせも、林のアイデアと思われる。また、勝珉が《蘭陵王置物》の製作に三年もの期間を費やすことができたのも、林の資金援助があったからだろう。《蘭陵王置物》が獲得した一等妙技賞は勝珉だけでなく、林にも同等に与えられた。37ページの《百鶴図花瓶》を出品した精工社や、60ページのクーン・コモル商会も、林と同様、当時の有力な嘱目家である。

明治四十年にはじまった文部省美術展覧会(文展)以降、美術と工芸は明確に分離され、絵画や彫刻の慣習にのっとって、作者の名前のみを発表する作家第一主義とでも呼ぶべき方針がとられるようになった。それによって、さまざまな職種が共同で作成する工芸作品も、著名な作者の名前のみが目立つようになってしまった。目録を一見しただけでは、誰が本当の作者なのかと考えるだけで済むこともある、明治美術のつつきにくさ、わかりにくさは、じつはこうした歴史的なシステムの変更を経たために生じる違和感なのである。

(註1) 東京府勸業課が編纂して明治十二年に発行された『東京名工鑑』は、東京で活動していた工芸家に聞き取り調査をおこなったもので、各人がどの嘱目家とつながりをもっているのかがわかる興味深い歴史資料である。



(図2) 面箱をおさめる木箱の蓋裏に貼られた林九兵衛の英文商標



(図1) 海野勝珉《蘭陵王置物》の面箱と面、梶



15 高岡銅器会社

《岩上孔雀図香炉》

一對

明治二十三年（一八九〇）

銅・真鍮、鑄造・彫金

各径三五・〇、高五九・五

富山県 第二部第四類

褒状

16 高岡銅器会社

《天人獅子図香炉》

一對

明治二十三年（一八九〇）

銅・真鍮、鑄造・彫金

各二・〇×二八・五×七三・〇

富山県 第二部第四類

褒状

近代における高岡銅器の隆盛は、それまで加賀前田藩が保護育成した金沢の細工所の伝統技術が、明治維新後の社会変革により一時的に高岡にもたらされたことによる。平象嵌にすぐれた近世金沢の洗練された金工技術が、それまで鑄造中心であった高岡の金工作品に広がりをもたらした。また、美術商としてパリに滞在し、フランスにおけるジャポニスムを牽引した林忠正が高岡の出身であったように、海外輸出へ積極的な気風が高岡にあったことも、海外の博覧会での高い評価につながった。

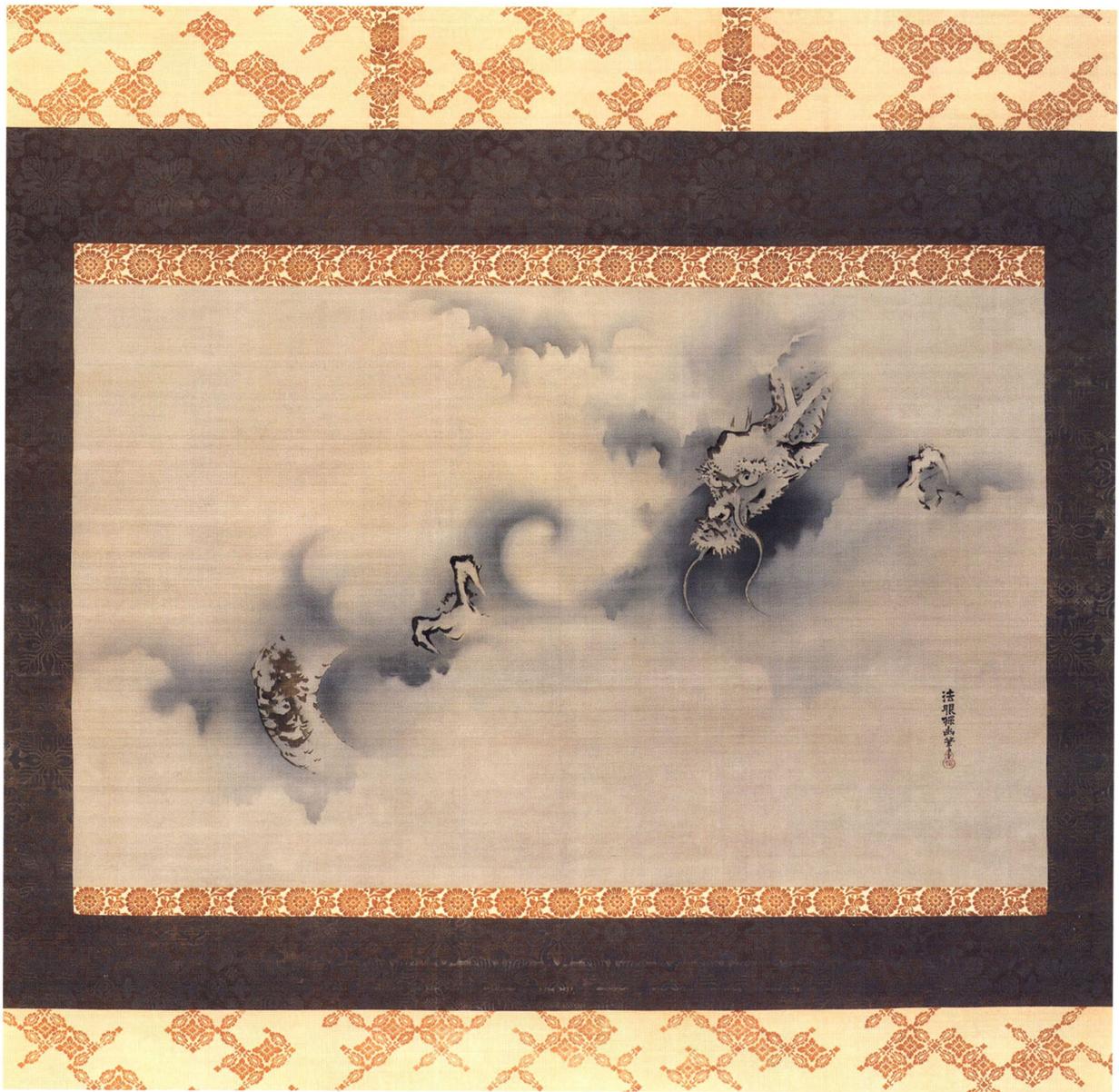
15、16はともに高岡銅器会社が第三回内国博に出品し、褒状を受賞した作品である。15の《岩上孔雀図香炉》は太い胴部をもつ、壺形の巨大な香炉である。肩から上の部分に平象嵌を多用し、さまざまな文様をあらわしている。胴部には高肉象嵌で立体的にあらわした、海棠に岩上孔雀図を前面に、雀に菊花図を背面にそれぞれ配している。底裏には出品主の高岡銅器会社と、製造人の中枝與三七の名前が彫られている。16の《天人獅子図香炉》はいくつものパーツを別に鑄造し、それらを一体として組みあげた複雑な形状の香炉である。こちらも香炉本体の胴部には、高肉象嵌された天人と獅子が、前面と背面に配されている。底裏には高岡銅器会社の社長である大橋三石衛門の彫銘がある。本作の興味深い点は、『明治十一年内国勸業博覧会列品写真真帖』（宮内庁書陵部所蔵）で確認でき



『明治十年内国勸業博覧会列品写真帖』
(宮内庁書陵部所蔵)より

る、第一回内国博に出品された志浦善一出品の紫檀製の香炉を、ほぼそのままに写していることである。志浦善一(一八四一〜九四)は高岡生まれ、漆工や唐木細工、彫金などを得意とした工人で、第一回内国博では前述した出品作《香炉 唐木彫鏤》によつて鳳紋賞牌を受賞した。大橋も第一回内国博では鳳紋賞牌を受賞するほどの名手であったが、第三回内国博にあつたつて、この好評を得た同郷の出品作を同工異曲で再現したのだつた。両作品とも高岡銅器の特徴である朱銅色の着色加工がなされている。

高岡銅器会社は明治二十一年に大橋三右衛門(一八五一〜九五)が関沢卯一によつて設立された。初代社長は関沢がつとめたが、翌年に大橋が社長になり、二十八年に大橋が没したことで閉鎖された。



18 西村總左衛門か

《天鷲絨友禪龍図》

一幅

明治二十三年（一八九〇）

天鷲絨地、友禪染

総二七四・〇×二二〇・五

図様の本紙部分と、一見すると表具裂に見える部分もすべて、一続きの天鷲絨地に友禪で表された掛幅装の作品である。表具の構造としては天鷲絨地のみではなく、紙で裏打ちが施されており、後世に補強のためにとられた処置と考えられるが、これほど大幅の天鷲絨友禪の作品が現存していることは貴重である。

箱書きに「墨絵友仙染龍 探幽筆写 明治二十三年博覧会御用」とあり、第三回内国博の買い上げ作品と考えられるが、作者は不詳で、内国博の出品目録等の資料にも関連を裏付ける作品名を見いだすことが出来ない。一方、近年の調査で本作の原画となった狩野探幽の「龍図屏風」が現在、千總に所蔵されていること（本作は六曲一雙のうち右隻の図様）、天鷲絨友禪の技法がこの時期の西村總左衛門に特徴的なものであることから、西村か、その周辺での製作によるものと位置づけられる。



17 西村總左衛門

《刺繍嵐山春秋図屏風》

六曲一隻

明治二十三年（一八九〇）

繻子地、刺繍

総一八五・〇×三六四・〇

京都府 第二部第四類

一等妙技賞

木々に覆われた嵐山の山容と、その間を流れる保津川の急流を下る筏を、黒の繻子地に繊細な刺繍表現で表した屏風である。屏風の腰には木目に織られた裂に桜と紅葉を刺繍しており、金具は銅地に桜の樹皮を彫り表し、銀の桜花を象嵌して散らすなど、趣向が凝らされている。画面向かって左の縁木に「大日本帝国京都 西村總左衛門製品」の詩絵銘がある。伝来によれば、明治二十三年の第三回内国勸業博覧会へ出品され、宮内省買い上げとなった作品である。西村總左衛門は同博へ刺繍屏風を三点出品しており、そのうち一等妙技賞を受賞した「刺繍屏風保津川図」がこれに相当するかと考えられる。

明治の美術染織

絵画の図様を染織技法によって表し、室内装飾用の壁掛や額、洋風の衝立などに仕立てたものを特に美術染織と呼ぶ。生活様式の急激な近代化が図られるなかで、和洋折衷あるいは洋風室内の装飾品として製作された、明治期に特徴的な染織品である。そしてこれらの美術染織は、内外の博覧会に出品されて、新しい技術、製品としての質の高さ、新しい図様を大いにアピールし、海外での市場を開拓して、一時は輸出品としても好調な売れ行きを誇った。

これらの美術染織は、西陣の先覚者、有力者たちが創案、主導して手がけたものである。維新後、染織業界の復興を図る西陣は、ヨーロッパへの伝習生の派遣、合成染料の輸入と開発、ジャガードに代表されるヨーロッパの新しい織機の導入等、近代化を急ぎ進めた。なかでも西村總左衛門(十二代)は、明治十一年に天鷲絨友禪、翌年には鴨川染という画期的な技法を京都博覧会で発表している。特に天鷲絨友禪は、美術染織に大きな飛躍をもたらした。天鷲絨は、毛羽を生じさせるために、緯糸に銅線を打ち込んで織成するが、染色してから銅線を抜こうとすると酸化して糸に固着してしまうことから、それまでは銅線を抜いてからの無地染しかできなかった。銅線を残したまま染める手法を開発したことで、天鷲絨地に文様を染め分けることができるようになり、部分的に天鷲絨の輪奈を切って毛羽立たせたり、そのまま輪奈を残したりと、陰影を付けた立体感のある表現が可能になったのである。また、この新技術

の開発の一方で西村は岸竹堂ら京都の日本画家たちに染織下絵を依頼し、染織意匠の刷新を図った。これに続いて飯田新七(四代、一八五七～一九四四)は、刺繍や友禪の育成に力を注ぎ、特に海外への販路を大きく拓いた。また、川島甚兵衛(二代、一八五三～一九一〇)もまた、美術染織に大きな功績を残した。

明治十九年に渡欧した川島は、各国を歴訪し、ヨーロッパの室内装飾に多くの織物が使われていることを認識して様々な資料を持ち帰ると同時に、特にゴブラン織工場では織法や意匠を学んだことは大きく、帰国した後、日本の伝統的な綴織の改良を図り「綴錦」の技術を完成させた。明治二十三年の第三回内国博覧会では「綴錦犬追物図」を出品して二等妙技賞を得て、以降、意欲的に綴錦による壁掛の大作を製作していくことになる。

西陣において新しい技術が定着し、内外からの評価が高まりつつあったこの時期、明治二十八年に開催された第四回内国博覧会、京都で開催されたこともあり、西陣の染織業界の競演ともいえるべき様相を呈し、美術染織についても大作の数々が出品された。美術染織だけの出品部門はなく、織物と刺繍、友禪の各部門での帯地や袱紗なども含めての審査であったが、美術染織の大作がいずれも上位入賞を果たし、注目を集めた。

『第四回内国勸業博覧会審査報告』によれば、織物では受賞作品十四点のうち、美術染織は上位の三点で、狩野芳崖の「悲母観音像」を原画とした川島甚兵

衛《綴錦観音図》(妙技一等賞)、西村治兵衛《綴錦平等院鳳凰堂図》(妙技二等賞、56ページ)、佐々木清七《繡珍小袖幕図衝立地》(妙技二等賞)が挙げられる。刺繍では受賞作品が計十点のうち九点までが美術染織で、大額の西村總左衛門《刺繍観音図》(名譽賞銀牌)、四曲一隻の屏風である飯田新七《刺繍荒磯図屏風》(妙技一等賞)等がある。友禪染では受賞作品は五点で、すべてが美術染織で西村總左衛門《天鷲絨友禪金閣寺図》《天鷲絨友禪虎鷲図》(いずれも妙技二等を受賞)がある。

この時の宮内省買い上げも多く、川島甚兵衛《綴錦観音図》は明治天皇が行幸の折に御覧になり買い上げられたと伝えられる(現在は東京国立博物館蔵)。当館には西村治兵衛《綴錦平等院鳳凰堂図》と西村總左衛門《天鷲絨友禪金閣寺図》が現存している。《天鷲絨友禪金閣寺図》は本紙部分が縦二二・九×横二八五・〇cmという大作である。天鷲絨地は脆弱な構造のため、経年により作品の状態が悪く、展示では紹介できないが、大幅の天鷲絨地、そして緻密な友禪染の表現には、この時期に完成された技術が看とれる。

華やかで美しく、上質な絹で織り上げ、刺繍された美術染織は、皇室からの海外への御贈進品としても使われており、この第四回内国博覧会から明治三十年代にかけて最もその輝きを見せている。

第四回内国勧業博覧会



第四回内国勧業博覧会場表門(『西京地方名所写真帖』、当館所蔵より)

第四回内国博は初めて東京以外の地で開催されることとなった。大阪や東京との誘致合戦をへて、平安遷都千百年記念祭の一環として決定された。この決定を受けて、東京遷都以来、活気を失いつつあった京都市は、交通網の整備、衛生環境の改善、平安神宮の創建や東本願寺太子堂の落成、そのほかの社寺等の修繕による観光都市への志向など、さまざまな面で近代化が進められた。誘致の際の宣伝文句に使われたように、美術工芸は京都の代表的な伝統産業であり、染織品を中心に数多くの工芸品が出品された。しかし、輸送の困難や観覧自粛など、日清戦争の直接的な影響を蒙ったため、全体の出品数は第一部工業以外すべての分野で第三回よりも下回り、売却数も思いのほか伸びなかった。ただし、補助金の廃止等により不要出品物が排除されたことで、出品作全体の水準が上がり、受賞率は前回よりも高くなった。内国博のあり方が、それまでの輸出品の殖産興業中心から、都市の復興や観光化へと変化した。博覧会には間に合わなかったが、同年十月には帝国京都博物館(現在の京都国立博物館)が竣工した。

会期・明治二十八年(一九九五)四月一日〜七月三十一日
会場・京都・岡崎公園
敷地面積・五〇、五五八坪
入場者数・一、一三六、六九五入
出品人数・七三、七八一人
出品点数・一六九、〇九八点
経費・四四三、三〇三円



19 松井昇

《かたみ》

一面

明治二十八年(一八九五)

油彩、カンヴァス

一一二・二×八八・〇

東京府 第二部第十八類

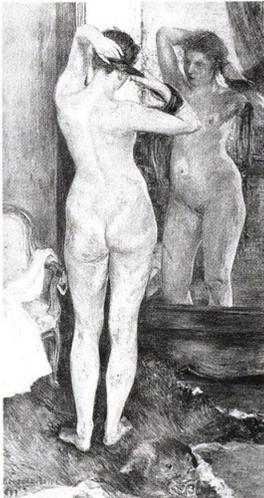
第四回内国博は日清戦争の終結とともににはじまった博覧会であった。戦勝気分にかく国内の状況にこたえるかのように、内国博に関連する言論にも、初の対外戦争を終えた高揚感やナショナリズムを鼓舞するかのような言辞が随所にみられた。また、絵画の出品作のなかには、戦争を描いた作品もあった。直接的に戦場を描いた作品もあれば、本作のように戦争の結果としてたらされた社会世相を描いた作品もあった。《かたみ》は、戦死した兵士の遺品の前に、悲嘆にくれる遺族の様子を描いている。ひとときわ華やかさを感じさせる娘の着物は日本の勝利を連想させるが、目頭を押さえる娘の仕草から、その勝利には大きな代償がともなったことを暗示している。画面の隅にむなしく放り出された日の丸の小旗とらっぱは、戦時中の熱狂から一転して、急速に冷めつつあった国民感情をいくぶんかあらわしたものである。抑制された描写によって、安易な戦争賛美におちいることなく、批判的なまなざしをのびせた作品である。本作とともに出品された《柳塘春色》に褒状が受与された。

松井昇(一八五四―一九三三)は但馬国(兵庫県)に生まれ、明治維新後に上京し、川上冬屋の聴香読画館で絵を学んだ。その後、浅井忠らの十一会に参加し、明治二十二年には明治美術会創立の発起人となり、同会を中心に活動した。

美術館という公共空間

明治二十八年の第四回内国勸業博覧会で、一点の絵画をめぐってある騒動がおこった。黒田清輝の出品した《朝妝》(図1)が物議を醸した。この作品は黒田がフランス留学中に描かれ、二十六年のソシエテ・ナシオナル・デ・ボザールのサロンに入選し、帰国後、第四回内国博に出品された。フランス留学の集大成である《朝妝》は、黒田の自信作であった。新進気鋭の洋画家の帰朝作として、すでに前年の明治美術会第六回展で発表されたが、そのときには問題にならなかったという。それがなぜ内国博では槍玉にあがったのだろうか。

《朝妝》は、全裸の白人女性が全身をうつす鏡の前に立って後ろ髪を結う姿をとらえた、ヌード(裸体画)である。当時、わが国の絵画では珍しかったヌードが、ジャーナリズムをまきこんで裸体画論争を引き起こすこととなった。伏線となる動きはたしかにあった。明治二十年以降、裸体の女性を描いた小説の挿絵が話題になり、風俗を壊乱するとして、二十二年にはそれらの出版印刷物を禁止する内務省告示が出されていた。黒田はそれら



(図1) 黒田清輝《朝妝》(消失)

を知りつつ、あえて日本社会に挑戦するつもりで《朝妝》を発表したのだった。論争は過熱し会場からの作品撤去が要求される展開となったが、博覧会審査総長の九鬼隆一がそれらの声を抑えて展示を継続し、黒田には妙技二等賞が与えられた。しかし、この騒動以降、黒田の率いる白馬会に対する裸体画の取り締まりが厳しくなり、ついには裸婦の下半身を隠すように画面に布が巻きつけられる事態へと発展してゆく。これが今にいたるまでつづく、芸術と猥褻に関する線引き争いの淵源の一つである(註1)。

さて、浮世絵春画を「笑い絵」、あるいは「わ印」と隠語で呼んだように、わが国にはかつて裸の絵を見て滑稽さを感じる習慣があった(註2)。明治二十八年には、黒田の描いたヌードを見て、それを美術作品として鑑賞するという社会通念が、まだ十分には浸透していなかった。《朝妝》が展示されたとき、絵をしばらく眺めたのち、くすくすと笑いだす者がいたという。べつだんヌードを見て笑ってはいけないという決まりはなかったが、その同じ内国博の会場には、笑いながら見ることがはばかられる絵も出品されていた。

第四回内国博が開催された当時の国内状況は、前年八月からつづいた清国との戦争が終結し、四月十七日には講和条約が調印されたばかりであった。そのような時代背景があり、洋画のなかには戦争を主題とする作品もあった。本展で紹介する

松井昇の《かたみ》(46ページ)や石田益敏の《狙撃之

図》(48ページ)は、まさに時代の世相を切りとった作品であった。黒田のヌードが世間を騒がせたように、そのころの人々の絵画に対する見方は、いかに描かれたか(技術)よりも、何が描かれたか(主題)の方に心があつまっていたといえる。だとすれば、《かたみ》は身近な人の戦死を、《狙撃之図》は生死をかけてかの地で戦った兵士たちの姿を、人々に想起させるきっかけを与えたはずである。そのとき、会場の空気は、そこに居並ぶ絵に何が描かれたかによって左右されたのではないだろうか。戦争の絵がもたらした厳肅な空気は、《朝妝》を笑うことをためらわせる何かを醸成させたのかもしれない。フランスのサロンに入選した作品だから、すなわち美術の本場である西洋で認められた高貴な作品だから、生真面目に鑑賞しなければならぬという約束とは、欧化主義にかぶれた一部のエリートたちだけのものではあつたらう。それ以前に、明治という国家に生まれ育った人々を拘束する公共観念が、第四回内国博の美術館のなかに芽ばえつつあつたのだった。

(註1) 《朝妝》をはじめとする明治期の裸体画論争および檢閲については、中村義一「日本近代美術論争史」(求龍堂、昭和五十六年)ほかを参照。

(註2) 丹尾安典「極東ギリシアの裸体像」、東京国立文化財研究所編「東アジア美術における(人のかたち)」、平凡社、平成六年。



20 石田益敏

《狙撃之図》

一面

明治二十八年(一八九五)

油彩、カンヴァス

一三五・〇×八九・六

東京府 第二部第十八類

第四回内国博と同じ年に開催された明治美術会第七回展には、日清戦争を主題とする作品が多数出品された。絵画は何を描くべきなのが論争となった明治二十年代、同時代の戦争は画家にとつてまさに描かなければならない出来事であった。特に洋画家は、西洋の画家がその国の歴史的対象として同時代の戦争を描き残していることに、大きな影響を受けていた。本作には銃撃戦に参加する二人の日本兵が描かれている。背景には説明的な描写はほとんどなく、土山に銃を構えて発砲する兵士と、そのそばで片膝をたてて様子を見守る兵士が画面の中心を占める。しかし、その兵士も表情など細部の描写はなされておらず、明治前期の洋画にみられるような強い迫真性や、わかりやすい物語性は存在しない。さまざまなタッチを重ねる茶系の部分の描き方に、教えを受けた浅井忠の影響を顕著にみることができる。第四回内国博には、出品目録によると《油絵 人物》と題して出品されたようである。

石田益敏(一八七三〜一九三六)は静岡県に生まれ、曾山幸彦に絵を学び、明治二十五年に開設された明治美術会教場(のちの明治美術学校)に入った。明治美術学校卒業後、浅井忠に師事し、三十一年に東京美術学校西洋画科撰科に入学、卒業後は千葉県や茨城県で図画教師をつとめた。



21 荒川嶺雲

《義経高松ノ凶額》

一面

明治二十八年(二八九五)

木彫

総一六八・〇×九六・五

島根県 第二部第十九類

源義経が大鎧に騎乗の姿で、右手で手綱を引いて波打ち際で馬をとどめ、左手の大弓を後方にむけて後続の軍勢への制止を命じた姿が浮き彫りで表される。一ノ谷の敗戦後、屋島に拠る平家に義経が攻撃をかける屋島の戦いの一場面である。明治二十八年の第四回内国博出品作で、海辺右下隅に「明治乙未春日刻 荒川嶺雲」と刻

まれる。明治天皇が同内国博会場へ行幸された折に買い上げられたと伝えられる。

作者の荒川嶺雲(二八六八〜一九四二)は島根県松江の生まれで、本名を茂一郎という。義伯の荒川亀斎のもとで彫刻を学び、明治二十四年に上京して高村光雲の門に入って頭角を表した。日本美術協会美術展覧会への出品を続けるとともに、一九〇〇年パリ万博では《木彫置物》で銅牌を受けた。明治三十三年には妻の故郷である島根県簸川郡に移り、以降はここで製作する。明治三十一年からは一刀彫を始め、明治四十年に皇太子であった大正天皇が山陰に行啓された際には、御前で一刀彫を行っている。



22 佐々木高保

《四季草花蒔絵棚》

一基

明治二十八年（一八九五）

木製漆塗、蒔絵

四〇・〇×八三・五×八三・九

東京府 第二部第二十一類

妙技三等賞

梨子地に薄く肉上げされた高蒔絵によって、四季を彩る六十種あまりの草花が各所に配された棚。正面側の引き戸や厨子扉は数種類の菊花でまとめられており、飾金具も菊の折枝の意匠である。全体に写実的な描写によりながらも、柱や扉縁には江戸時代の棚に典型的な七宝繫文を配している。厨子扉内側には、檜垣に桜、山に桜と松を描き、金貝により「今靡くなり」の歌文字を配して、芦手絵としている。勅撰和歌集『風雅集』より花園院「あしはらやみだれし国の風をかへて民のくさ葉もいまなびくなり」の歌による。本作について、現在のところ明確な買い上げ記録を見いだしていないが、『日本漆工芸雑誌』（明治四十年第八十一号）にみえる佐々木高保（一八四五〜一九二九）の評伝の記述と本作の意匠が一致すること等から、高保が蒔絵して三宅利右衛門により明治二十八年の第四回内国勸業博覧会に出品された棚と考えられる。

高保はもとは京都の蒔絵師で、利右衛門の委嘱を受けて宮中の蒔絵製作に従事した。維新後は利右衛門に従って東京へ移住し、利右衛門を通じて宮内省の仕事も数多く手がけ、内外の博覧会への出品、受賞を重ねている。





23 川之邊一朝

《秋草流水蒔絵螺鈿棚》

一基

明治二十八年（二八九五）

木製漆塗、蒔絵

三六・二×八〇・七×六一・六

妙技二等賞

全体を黒地とした棚で、まばらに梨子地粉を蒔いて、黒一色のなかに変化を見せている。厨子扉や棚板には流水を研出蒔絵の技法で表し、厨子扉には萩とすすき、下段の引戸に撫子の花を置き、その中へ螺鈿で「かたへすすしき」の文字を散らしている。厨子上の棚板に「の」、中段鏡板に「かよひ」左脇板は「風や」、右脇板に「ふくらん」の文字が透かし彫りで配されており、歌意を表している。透かし文字の部分にはすべて銀覆輪が被せられている。

本作の伝来には作者や宮内省に納められた経緯は伝えられていないが、『第四回内国勸業博覧会審査報告』所載の「蒔絵夏秋草書棚」記載の意匠、技法に一致していること、優れた蒔絵技法などから、明治二十八年の第四回内国勸業博覧会出品作の可能性が高い。審査報告によれば、意匠の考案は岸光景で、『古今和歌集』より凡河内躬恒「夏と秋とゆきかふそらのかよひちはかたへすすしき風や吹くらむ」の歌意を表している。出品者は小池有終、蒔絵は川之邊一朝である。

内国勸業博覧会にみる蒔絵

十九世紀、万国博覧会の時代を迎え、日本は明治六年（一八七三）にはウィーン万博において、初めて政府公式の参加を果たした。すでに蒔絵は十六世紀以来の長い輸出の歴史があり、十七〜十八世紀にかけて、ヨーロッパの上流階級の人々に蒔絵コレクションが流行していた歴史的背景がある。この万博においても蒔絵は、新作ばかりでなく、古い作品も高い評価を受けた。これにより政府は、江戸時代以来の伝統的な漆器、蒔絵が海外の需要に応えるものであるとの認識にいたる。以降、近代の日本においては政府主導のもとに、輸出のための蒔絵を模索していくことになる。

ウィーン万博に出品された新作のひとつである柴田是真《富士田子浦蒔絵額》は、漆の艶や耐久性などの性質に加え、蒔絵の絵画表現、青海波塗などの漆の変わり塗りの表現を西洋の油彩画に見立てて編み出された、革新的な作品である。博覧会事務局からの委嘱で製作されたこの大作は、蒔絵を額装して鑑賞するという、ほかの工芸技術でもそれまでに例のない試みでもあった。技巧を凝らした是真の本作にあわせて、その高弟である池田

泰真による蒔絵額も同博に八点が出品されており、蒔絵額が海外で受け入れられる新商品となりうるかを試したいという、博覧会事務局側の意図が推察される。

これ以降、明治期に五回にわたって開催された内国博において、明治十年代に出品された、柴田是真とその一門を中心に造られた蒔絵額は、蒔絵にまつわる様相のひとつの特徴となっている。第一回内国博では是真による《温室盆栽蒔絵額》（13ページ）等の蒔絵額は、最高賞の龍紋賞牌を受けた。これ以降、蒔絵額にならって七宝や彫金、木象嵌など他の工芸技術による額装作品も製作されるようになる。

明治二十三年の第三回内国博では、蒔絵額の出品数も、またその受賞数も第一、二回に比べるとだいぶ減少しており、一方で書棚や料紙硯箱、文台や香箱といった、伝統的な形式の作品が全体の七割を占めるようになる。さらに明治二十八年の第四回内国博では、『古今和歌集』などの古歌に主題をとった歌絵の意匠の作品が高く評価されている。これは、二十七年頃から岸光景や前田健次郎

（香雪など、内国博の審査官を務め、また図案を指導する立場にあった人々の間に、歌絵を研究して工芸図案として指導しようとした動きが見られたことによるものである。

世界へ目を向けた是真により、明治初頭に蒔絵額という革新的な試みがなされたが、明治二十三年の内国博以降に見える明治の蒔絵は、古い作品に学んだ図様を復古の形式に表すという方向へ回帰していき、そこにいくらかの新味を加えた作品が評価された。蒔絵は江戸時代以前の形を主流として残したまま、製作され続けた。明治期の蒔絵に大きな変革が見られなかった背景には、博覧会を通じて政府が行ったこのような指導によるところが大きいと考えられる。

参考文献

間中恵子「柴田是真「漆画」における制作の背景―女子美術大学研究紀要」第三号、一九九二年。
長谷川有子「明治の蒔絵額―柴田是真と時代の流れ―」美術史「第一四二冊、一九九七年。
展覧会図録『Japan蒔絵―宮殿を飾る 東洋の燦めき―』京都国立博物館、二〇〇八年。



24 鹿島一布

《布目象嵌花鳥文八角壺》

一点

明治二十八年(一九九五)

四分一・金、彫金

径一六・四、高二五・八

東京府 第二部第二十一類

妙技三等賞

布目象嵌を得意とする鹿島一布(一八二八〜一九〇〇)が、第四回内国博に出品した代表作である。布目象嵌とは、金属の地板に縦横方向に刻みをいれ、その上にのせた金属片をたたいて、凹面に金属片を嵌めこむ技法である。刻みが布目状であることから布目象嵌とよばれ、平面的でありながら微妙な色彩感や図様をあらわすことができた。一布は、それまで刀装具の加飾技法の一つであったこの技法を額面や器物の側面に応用し、単独作品になりうる絵画的な表現を開拓した。本作では八つに面取りした壺の胴部を、四分一と金を主体にする面を交互にくり返し、四分一の面では水墨画の筆遣いを思わせるおぼろげで柔らかな線描を再現し、金の面では有職文様を用いて精緻できらびやかな表現を成し遂げている。

『第四回内国勸業博覧会授賞人名録』では、製作者である一布に対しては「金銀面ヲ交ヘテ精疎宜キヲ得飾紋織緻爛然目ニ炫ス」、出品者である中村喜之助に対しては「良工ヲ撰ミ得テ此精品ヲ製ス金彩絢爛人目ニ燦炫タリ」と授賞理由が述べられ、両者とも妙技三等賞を受賞した。一布は第四回内国博以外にも、第三回では「布目象嵌色紙形歌絵香箱」で二等妙技賞を受賞している。





25 西村治兵衛

《綴錦平等院鳳凰堂図》

一枚

明治二十八年（一九〇五）

綴織

総二三八・五×三六一・〇

京都府 第二部第二十一類

妙技二等賞

明治二十八年の第四回内国勸業博覧会出品作で、妙技二等賞を受賞し、宮内省買い上げとなった。日本画の原画による平等院鳳凰堂の秋景を綴織で表し、水面や空の微妙な色の変化までを、淡い色合いの色糸によつて見事に織りあげている。原画は谷口香嶠、織工は中井弥七である。中井はこの作品における技術を認められ、妙技三等賞を受賞している。

西洋においては絵画的な図様を綴織で表した壁掛け（タペストリー）が製作されてきた伝統があるが、羊毛等を用いて比較的厚手のものを中心としていた。本作のような上質の絹を用いて、柔らかな薄手に織り上げられた綴織による壁掛は、日本の伝統的な綴織から生み出されたもので、川島甚兵衛（二代）を中心に西陣において明治二十年代から数々の大作が造られていく。川島はこうした綴織を「綴錦」と呼んだ。綴錦の作品は内外の博覧会へ出品されて高い評価を得て、ついには大正二年、オランダのハーグ平和宮殿の室内を飾るまでにいたるのである。

本作は実業家としても知られた西村治兵衛（十三代、一八六一―一九一〇）の出品によるもの。なお、西村治兵衛家は千切屋の分家の一つである。

第五回内国勸業博覧会

第五回内国勸業博覧会場正門(『第五回内国勸業博覧会場写真帖』、宮内庁書陵部所蔵より)

第五回内国博は前回の京都につづき、関西圏の大阪で開催されることとなった。第五回はすべての点でそれまでの内国博の規模を凌駕する博覧会となり、その性格にも大きな変化がみられた。まず、日清戦争の勝利によって万国博開催国の仲間入りをはたす機運が高まったが、費用面の懸念から参考館にとどめることになった。第五回の参考館はそれまでとは異なり、不平等条約の改正、工業所有権を保護するパリ条約への加盟により、外国からの自由な出品、販売が可能になった。さらに、台湾総督府による台湾館の設置や、娯楽性の高い余興の実施など、商業先進地である大阪らしいアイデアが随所に盛りこまれた。その結果、第五回内国博は当初の殖産興業路線とはあきらかに違う方向へ進化することとなった。美術に関して、それまでとは一転して厳しい評価を受けた一九〇〇年のパリ万博を経て、西洋の厳格な美術概念を受容せざるをえなくなり、第一回から比べると格段に整理された絵画と彫塑を主として、精選された美術工芸を残すのが精一杯の状況となった。時代はこの後、美術と工芸のすみわけが進められる。

会期…明治三十六年(一九〇三)三月一日〜七月三十一日
会場…大阪・天王寺今宮
敷地面積…一一四、〇一七坪
入場者数…五、三〇五、二〇九人
出品人数…一三〇、四一六人
出品点数…二七六、七一九点
経費…一、〇九三、九七三円



26 亀井唯次郎(銅製鉢・高橋凌雲)

《珊瑚樹鉢植置物》

一点

明治三十六年(一九〇三)

珊瑚・玉石・銅・鑄造

珊瑚樹・四二・〇×六八・〇×五三・〇

鉢・二九・五×四六・六×一〇・〇

高知県 第三部

本作は当初は美術として出品されたものではなかったが、第五回内国博へ出品され御買上となったのち、宮中で美術品へと作り替えられた品である。内国博へ出品されたときから、この鉢植えの状態だったわけではなく、第三部水産に出品されたのは珊瑚の部分のみであった。亀井唯次郎はこの珊瑚樹を出品した人物である。宝飾品の材料となる寶石珊瑚は高値で取引され、わが国でも明治期以降、急速に採取漁業が発達した。特に土佐沖には赤珊瑚と桃色珊瑚の原木が生息しており、その色合いと品質の高さから海外へ大量に輸出された。本作を収める外箱には大正三年十月に、現状の鉢植置物へ仕立てられたことが記されている。波しぶきがあがる様を陽鑄した銅製鉢は、明治から大正期に活躍した鑄金家の高橋凌雲の作である。

『明治天皇紀』によると、第五回内国博へ行幸になった明治天皇は、四月二十七日に水産館をご覧になり、この珊瑚を御買上になった。その後、同年八月十一日に明治宮殿鳳凰の間に内国博水産部の御買上品が陳列される機会があり、ふたたび天皇をご覧になっている。本作以外にも、当館には、明治三十年の水産博覧会出品の珊瑚樹が、鉢植置物に仕立てられた品があり、明治天皇のお好みの意匠とつたえられる。



27 西村總左衛門

《天鷲絨友禪風ノ図》

一幅

明治三十六年(一九〇三)

天鷲絨地、友禪染

二〇〇・〇×一四六・五

京都府 第十部第五十八類

二等賞

明治三十六年の第五回内国勸業博覧会に出品され、二等賞を受賞、宮内省に買い上げられた作品。激しい風雨のなか、檜の古木に踏ん張る鷲の姿を友禪染で表している。友禪染による絵画的表現の優れた技術に加えて、部分的に天鷲絨の輪奈を切ることで、光沢感や色彩に奥行きが生まれており、一見して油彩画のような雰囲気がある。原画の作者は明らかでない。出品当時は額装であり、買い上げ後まもなく用途にあわせて現在の掛幅装に改められた。本作以外にも宮内庁には明治三十〜四十年代にかけて製作された天鷲絨友禪による額装作品がいくつかまとまって伝えられており、洋風建築の宮殿の装飾品として使用されていたこれらの品々を見ても、明治後期から大正初期にかけて、天鷲絨友禪は一世を風靡した美術染織であったことがわかる。



クーン・コモル商会

《第五回内国勸業博覧会平面図及び御紋付銀製菊花彫刻箱》 一点

明治三十六年（一九〇三）
絹本印刷・着色、銀、彫金
五五・四×四一・五

クーン・コモル商会は横浜に店舗をかまえ、ジャポニスムにより需要のあった日本の美術工芸品を、海外へ輸出する外資系商社であった。商品は買付だけでなく、国内の工芸家に注文してヨーロッパの趣向に合う作品を作らせ、傭品家としても活動していた。この第五回内国博の会場平面図は絹本に英文で印刷されており、索引の一番筆頭に美術館にもうけられた自らの事務所を記載していることから、クーン・コモル商会が内国博を目的に来日する外国人向けに作成した印刷物を転用したものであろうと推測される。しかし、本図は皇室への献上品であるため、豪華な軸装に仕立てられている。軸端と箱は銀製で、箱には蓋表に三つの菊花文を配し、どちらも全体を菊花彫刻としている。箱の底裏には「K&Kコンコモル」と、彫金家の「良勝 純銀」の彫銘がある。平面図の余白には「EKATO」とサインされた日本画家によって、大阪の象徴である大阪城が手彩色で描かれている。付属の書類には、「横濱市山下町 英國人 献上人クーン コモル」とあり、本図が第四回内国勸業博覧会副総裁男爵平田東助より伝献されたと記載されている。



箱底裏の彫銘

INDEX.

1. Kuba & Komar's Office in The Plaza Area
 Data where all information on Daying
 Selling and Forwarding can be obtained.

- A. 1. Children's Waiting Room.
- 2. Restaurant.
- B. 1. Kirin Beer Hall.
- 4/6. Jap. Restaurant.
- 7. Committee of Mitsu Ken.
- 8. do. do. Wakayama Ken.
- 9. Formosa Salt.
- 20. News Office of the Exhibition
- C. 17. Tokyo Fire Ins. Co.
- 18, 21. Osaka Aerial.
- 22. Navy Department.
- D. 1. Maritime exhibits.
- 2. Waiting Room.
- 3. Nishimura Matsunosuke exhibits.
- 4/7. Restaurant.
- 5. Nakamura exhibits.
- 7/9. Restaurant.
- 10. Onawa exhibits.
- 11. Nakamura exhibits.
- E. 4. Waiting Room.
- 5. Milk Hall.
- 6. 22/25. Flower Shows.
- 28. Factors exhibits.
- 29. Restaurant.
- 30. Waiting Room.
- 32. Book Stall.



大阪であじわう異国気分

明治三十六年（一九〇三）に開催された第五回内国博は、商都大阪での初めての開催に加え、海外からの出品参加があったことにより、国内における史上最大規模の博覧会となった。なかでも、海外からの出品を迎え入れたことは第五回内国博の特筆すべき点で、近年の博覧会研究においても注目すべきテーマとなっている^{註1}。

日本で万国博覧会を開催することは、内国博関係者が長いあいだ暖めていた構想であった。多くの諸外国を招待し万国博を開催することは、西洋列強の仲間入りをはたすことであり、開催国の産業、文化の発展を内外に広くアピールすることになるからだ。しかし、その実現にあたっては莫大な予算や国力増進が必要となることから、願望のままにとどまり、積年の課題となっていた。第五回内国博は、日清戦争の勝利、不平等条約の改正を契機として、主管する農商務省は万国博的要素として参考館^{図1}を創設し、出品参加国をつのつた。おりしも海外では万国博が目白押し時期にあたり、どれだけの参加国が集まるか不安視されたが、結果として十四カ国の参加があり、参考館以外にも企業主体の外国独立館が作られた。アメリカ、オーストリア、ドイツ各国の企業が参加した外国独立館は、新興工業国として認識されつつあったわが国を将来性のある市場とみなし、最新

の技術を駆使した機械等を展示した。また、カナダ（イギリス領）は、主要輸出品である小麦を売り込むため、日本のパン需要をみこんで、熟練のパン職人を派遣して実演販売を行うなど、積極的な出品姿勢を示した。

このほか、日清戦争後、清国からわが国に割譲された台湾を紹介する台湾館^{図2}が、台湾総督府の参加によって作られた。これは、予算が削減された台湾経営の改善のため、内地人の台湾に対する関心を惹くことを目的とする意図があったという。台湾館では特産品の展示以外にも、台湾の風俗を模した料理店や喫茶店が建設され、それらには多くの入場者があり大盛況であった。今日の視点でみれば、宗主国と植民地という関係は批判的にとらえられることになるだろうが、当時の人々は純粹に異国の文化をながめ、あじわい、楽しんでのだと思われる。領土の拡張という現実を、人々が実感として理解する機会を第五回内国博は与えたのだった。

〔註1〕松田京子『帝国の視線』、吉川弘文館、平成十五年。

國雄行『博覧会の時代』、岩田書院、平成十七年。

伊藤真実子『明治日本と万国博覧会』、吉川弘文館、平成二十年。

（図2）台湾館（『第五回内国勸業博覧会場写真真帖』、宮内庁書陵部所蔵より）

（図1）参考館（『第五回内国勸業博覧会場写真真帖』、宮内庁書陵部所蔵より）

内国勸業博覧会で活躍した作家

内国博では有名無名を問わずさまざまな作家が出品したが、内国博に出品された作品はその膨大な数に比べて、現存の明らかな作品はごくわずかであり、著名な作家であっても現存することは稀である。そこで、ここでは内国博で優秀な成績をおさめた作家による、同時代の献上作品や買上作品等を紹介する。



31 浅井忠

《樋口大尉小児を扶くる》

一面

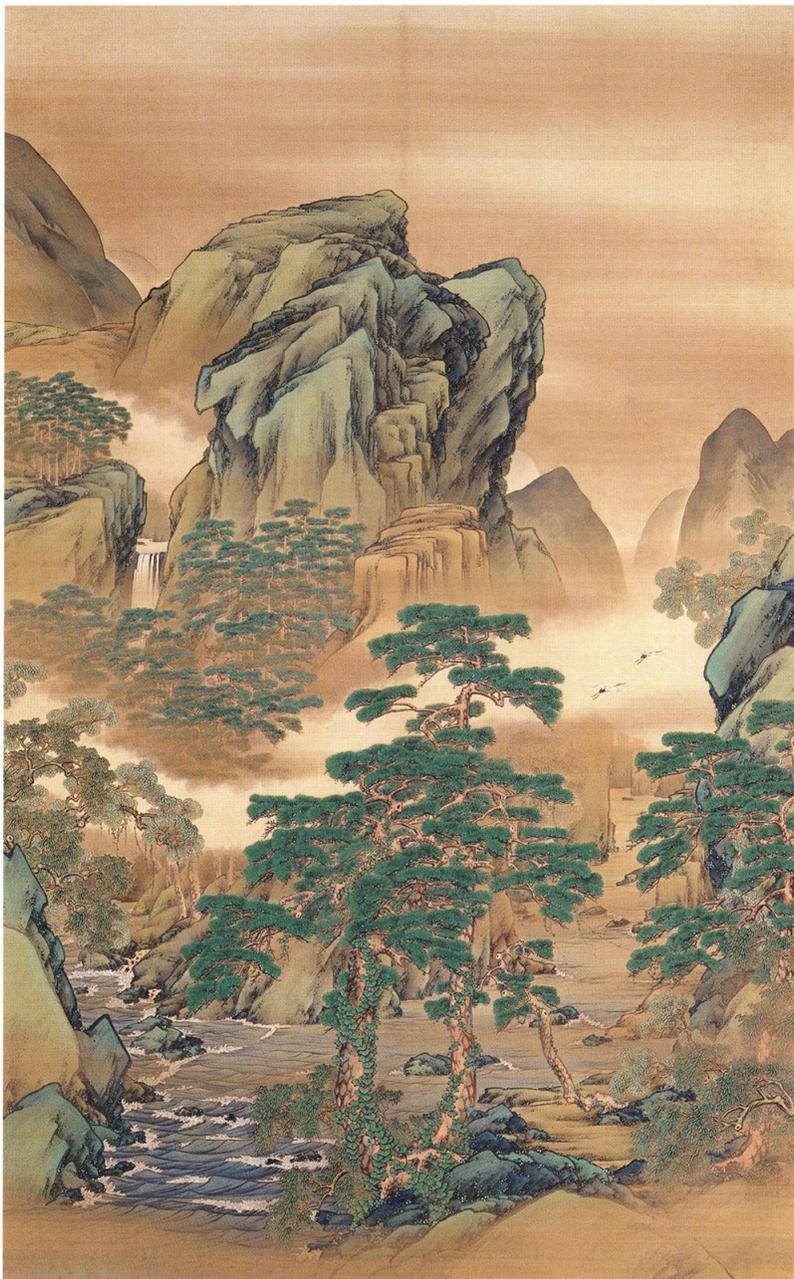
明治二十八年（一八九五）

油彩、カンヴァス

七四・八×一〇二・一

浅井忠は第四回内国博に《旅順戦後の捜索》（東京国立博物館所蔵）を出品し、黒田清輝、松岡寿、和田英作とともに、洋画では最高位となる妙技二等賞を受賞した。旧派（浅井、松岡）と新派（黒田、和田）が等しく受賞をわけあったかたちであるが、実際にはこのとき美術館で大きな話題をさらったのは、黒田が出品した《朝妝》であった。松岡が肖像画、和田が風景画と、それまでの洋画ジャンルを穩当に踏襲したものであったのに対し、西洋婦人の裸体画の展示は既存の社会通念に抵触するものであった。黒田が挑発的ともいえる作品を発表する一方で、観衆の記憶に新しい日清戦争をとりあげたのが浅井であった。隣国の人々や風景のなかに踏みこむ勇ましい日本軍兵士が、洋画の新たな主題となった。

本作も日清戦争を画題とし、内国博と同じ年の明治美術会第七回展覧会に出品された。第六師団大隊長樋口誠三郎大尉が戦地に捨てられた子供の親を捜しあてたエピソードで、戦時中から巷間に広まった美談として知られる。浅井忠（二八五六―一九〇七）は江戸に生まれ、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でフォンタネーリの指導を受けた。二十二年には明治美術会を創立、三十一年には東京美術学校教授に就任した。その後、渡仏し、帰国後は関西洋画壇で後進の指導にあたった。



29 村瀬玉田

《水石契久之図》

一幅

明治二十二年（一八八九）

絹本着色

二二八・二×一四一・三

村瀬玉田（一八五二—一九一七）は京都に生まれ、村瀬雙石の門に入り絵を学んだ四条派の画家である。明治十三年に設立された京都府画学校に出仕した後、同十六年に東京へ移り、日本美術協会を中心に活動した他、明治宮殿の室内装飾をはじめ皇室の御用も多く手がけたことで知られる。

本図は、明治二十二年の日本美術協会美術展覧会で御買上となった作品である。画題の「水石契久」とは同年の宮中歌会始の御題であり、同協会は毎年の御題を展覧会出品物の画題のひとつに設定していた。この時明治天皇が詠まれた御製「さざれ石の巖とならむ末までも五十鈴の川の水はにこらじ」を意識したのか、玉田はそびえ立つ岩山とその間を流れる清流が描き、濃い緑青を基調とした青緑山水図に仕上げている。画中に人物は描かれず、画題の通り悠久の流れを刻む巨大な岩と美しく澄んだ水の流れが主眼となっていることが分かる。渓谷をつがいの鶴が舞い飛び、画面に霞のように薄く刷かれた金泥と相まって、本図には吉祥的な雰囲気を感じられる。

玉田は明治十四年の第二回内国博には、京都から作品を出品して妙技賞三等を受賞した他、明治二十三年の第三回では二等妙技賞、またその間に行われた第一回と第二回の内国絵画共進会でもそれぞれ銅印を受賞し、明治二十八年の第四回でも褒状を受賞するなど、輝かしい業績をのこしている。



30 瀧和亭

《孔雀鸚鵡図》

二曲一双

明治二十九年（二八九六）

絹本着色

各一七四・〇×一八二・〇

瀧和亭（一八三〇～一九〇二）は東京を中心に明治期に活躍した南画家である。江戸に生まれた和亭は、はじめ大岡雲峰について南画を学んだ。その後長崎に遊学し鉄翁祖門のもとで明清の中国画を数多く模写し、来船中であつた陳逸舟、華昆田ら清の画家とも交流した。江戸に戻ってから、和亭は実物写生に精を出す一方で、日本の古画や元時代以前の中国画まで研究し、卓越した描写技術に裏打ちされた濃麗な独自の花鳥画を展開した。また、和亭は明治宮殿の杉戸絵製作に参加した他、皇室からの御下命を受けることも多く、明治二十六年（一八九三）には帝室技芸員を拝命している。

和亭の内国勸業博覧会における業績に目を向けると、まず第一回では「松樹牡丹図」を出品して花紋賞牌を受賞し、その名を広く知らしめた。続く第二回では「著色花卉図」、第四回では「松鶴遐齡図・受天百禄図屏風」でそれぞれ妙技二等賞を受賞している。これらの画題を見ても分かる通り、和亭は特に花鳥図にその真価を発揮した。

そうした和亭の特徴がよく現れているのが、明治二十九年に昭憲皇太后の御下命で製作されたと考えられる、この《孔雀鸚鵡図》である。左隻には、雌雄の孔雀を中心に三羽の燕や木瓜の花が描かれる。右隻は奇異な形状の太湖石の上にとまる鸚鵡が描かれ、その周囲を孔雀の存在感に對抗するように、色とりどりの牡丹が取り巻いている。左隻と右隻で意図的に岩の描法を変えているように、



雅趣に富んだ筆遣いを見せようとする南宗画の要素が認められる一方で、細部にまで至る描き込みと陰影表現が施された写実的な花鳥の描写には、冷静にモチーフの姿形を写し描く北宗画の要素が読み取れる。南北合派と呼ばれた和亭の幅広い画風がよく現れた作品と言えよう。



33 山崎朝雲

《少女置物》

一点

明治三十三年（一九〇〇）

ブロンズ、鑄造

一八・〇×二七・〇×六三・〇

山崎朝雲は第五回内国博に「木彫海岸の子供」を出品し、二等賞を受賞し、宮内省買上となった。本作と同様、子供をモデルにした作品であったが、このとき朝雲は三児の父で、明治三十年代には子供を題材とした作品をいくつか作っている。ところが、二十年代までの彫刻は、肖像以外は動物や仏像、あるいは古代人物をあつかったものが多く、日本の風俗に興味をもつ外国人の土産物として需要のあつた牙彫くらいしか、子供の作品はなかつた。感情表現がわかりやすく、つねに表情豊かな子供は、人間の内面心理をどのように造形としてあらわすかに苦慮していた彫刻家にとって、格好の題材だったのでろう。もともと木彫家として出発した朝雲は、他の彫刻家と結成した亜等会や三三会で塑造の研究をしており、この時期に積極的に石膏像や塑像を発表した。本作は明治三十三年の日本美術協会春季展覧会に「鑄銅少女図置物」として出品され、二等賞銀牌を受賞した。

山崎朝雲（一八六七～一九五四）は福岡県博多の代々陶工をいとなむ家に生まれた。小学校卒業後、地元博多人形師や仏師のもとで修行し、第三回内国博には《木彫仏像》を出品している。第四回内国博では、本名の山崎春吉名義で「木彫養老孝子置物」を出品し（出品者は池田清助）、妙技三等賞を受賞した。明治二十九年に上京し、高村光雲に師事、以後、彫刻界の重鎮として多くの弟子を育て、自らも積極的に作品発表を行なった。

「彫塑」という概念

内国勸業博覧会が開かれていたころ、のちにわが国の近代彫刻に大きな影響を与えた、十九世紀フランス彫刻の大家オーギュスト・ロダンの存在は、まったくと言ってよいほど知られていなかった。ロダンにあこがれ、対象の再現描写よりも生命感の表出を重視する作風から、近代彫刻の幕を開けたと評される荻原守衛も、まだ登場する前のことである。だが、そこに時代の大きな断絶をみるのではなく、いろいろな表現が区分けされずに混在していた段階であるとして、最近の日本近代美術の研究では、内国博当時の彫刻の実態がとにかくに注目を集め始めている^{註1}。以下、言葉をめぐる少々ややこしい話になるが、この時代の美術を考えるとときに大事なところなのでふれておきたい。

81ページの内国博の出品区分にあるように、彫刻は各回さまざまな名称で呼ばれてきた。第一回は「彫像術」、第二回は「彫鏤」、第三回は「彫刻」、第四回は「彫刻」、第五回は「彫塑」という具合で、その対象とする範囲も最初は広く、のちに狭くなっていった^{註2}。ちなみに第一回は、「彫像術」とは別に、木版など平面的な版を彫るという意味で使われていた「彫刻術」もあり、このときはまだ彫刻という言葉が必ずしも立体像を意味するわけではなかった。第二回の「彫鏤(ちようろう・ちようる)」も聞きなれない言葉ではあるが、「ほりきざむこと。彫刻して飾ること。ちりばめること。」という意味がある(『日本国語大辞典』小学館)。第三回になると、かなり現在に近い意味で「彫刻」という言

葉が使われるようになり、第四回もそれを踏襲している。そして、第五回になってあらたに出てきた言葉が「彫塑」であった。

「彫塑は大村西崖の造語だとされている^{註3}。大村は、「彫刻」は木彫や牙彫、石彫のように素材を盛りつけたもの(carving)とし、二つの概念をあわせた「彫塑」という言葉を提唱した。そして、彫塑が含意する技法として、「木彫」「石刻」「泥塑」「乾漆」「牙彫」「彫金」「鑄造」「陶磁」をあげた。ここにあげられた技法は、いま現在の私たちが一般的に彫刻と考えるものと、工芸と考えるものが混在している。しかし、彫塑という言葉を生み出した際に、大村の考えのなかには実用を目的とするもの、すなわち私たちが工芸とみなすものはふくまれていなかった。そのため、当時、実用性があるとなかろうと、自分たちが作っているものは絵画や彫刻と同様に美術であると考えていた一部の工芸家が、この分類概念に強く反発したらしい。そのような反発があったが、第五回内国博の「彫塑」には、木彫や鑄造以外に、牙彫、石膏、彫金、陶磁、乾漆などが出品され、まさに大村が提唱したとおりの内容となった。同博では、同じ技法材質でも彫塑に入らなかった作品は、実用性のあるものとして「美術工芸」にふりわけられた。この点は、出品内容の実態がいまいちな第四回以前とは大きく異なるため、第五回内国博の美術に関する特筆すべきことがらであると思われる。大村の彫塑の概念はたしかに画期的なもので

あったが、その後の実際の歴史的な変遷は、文部省美術展覧会(文展)の出品規定に明らかのように、彫塑ではなく彫刻の名称が使用され、美術と工芸の棲み分けが進んだため、上記のような包括的な概念として生き残ることはなかった。しかし、この内国博の時代を考える際、単純に素材や技法の分類だけでは美術とも工芸とも判別しえない作品も、大村の見方を借りれば彫塑のなかにおさめることができるのである。彫塑は、当時の造形表現の実態を踏まえつつ、西洋彫刻をいかに日本の現状に合致させるか思案した末に考えだされた概念とあってよいだろう。明治期の立体造形を見直そうという最近の近代美術研究のゆくえは、彫塑の概念をいかに復活させるにかかっているのではないだろうか。

〔註1〕 展覧会図録『日本彫刻の近代』、淡交社、平成十九年。田中修二編『近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編』、国書刊行会、平成二十二年。

〔註2〕 第一回内国博の「彫像術」、第二回内国博の「彫鏤」は、それぞれ次のように細かく分類された。

第一回…其一 石、金属、陶、磁、及び土製等ノ偶像
其二 石及び金属ノ陰陽彫刻、並ニ電気模写
打込ミ及び彫刻シタル褒牌並ニ褒牌ノ
電気模写ノ鏤物ノ陰陽製工物ノ木、象牙
及び金属ノ彫鏤物ノ石彫
其三 貨幣、信印、遊印等、石銅其他篆刻シタル印類
第二回…其一 金、土、木、石、陶、磁ノ彫像及び鑄像、並ニ石膏模型
其二 金属、木石、牙甲ノ彫鏤物及び雜嵌
並ニ刻牌
其三 貨幣、賞牌、印刻

〔註3〕 大村西崖「彫塑論」、『京都美術協会雑誌』第二十九号、明治二十七年十月。



32 山田鬼斎

《鬼神置物》

一点

明治二十二年（一八八九）

木彫

二一・五×二六・六×九三・五

作者の山田鬼斎（一八六四〜一九〇二）は、現在の福井県坂井市三国町の仏師の家に生まれた。父のもとで彫刻を学び、明治十九年、二十三歳の時に同郷の岡倉天心を頼って上京する。二年後の京阪地方への古社寺宝物調査に同行し、古典彫刻の研究を深めた。本作は、その翌年、明治二十二年の日本美術協会美術展覧会に出品され、宮内省の買い上げとなった作品。宝塔を掲げる鬼神の姿は、この宝物調査に携わった研究の成果が表されている。表面は着色が施されているのか、暗色を呈しており艶がある。この翌年、二十三年の第三回国勸業博覧会へは新聞「日本」の懸賞募集に応じて製作した《護良親王像》（鎌倉宮宝物殿蔵）を出品して三等妙技賞を受けた。同年に東京美術学校校雇となり、高村光雲のもとで《楠公銅像》や《西郷隆盛銅像》の木彫彫刻に携わった。二十九年には同校教授となり、西洋彫刻にも目を向け、木彫に加えて石彫の研究に取り組むが、三十四年に没した。



34 萩谷勝平・萩谷勝保

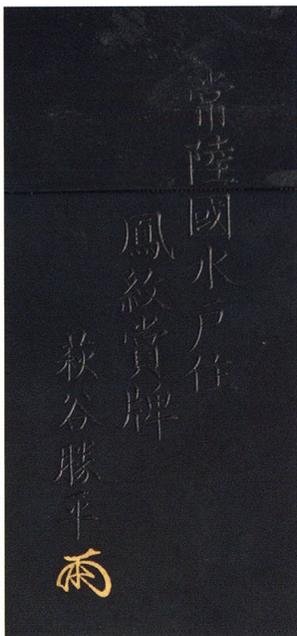
《花鳥図散巻煙草箱》

一点

明治十一〜十三年（一八七八〜八〇）
赤銅ほか、彫金
一三・六×一九・一×六・七

明治維新による旧体制の終結は、身分制度の転換だけでなく、多くの職人に環境変化をもたらした。金工家もそのなかに含まれる職種で、なかでも彫物師と呼ばれた彫金を生業とする職人は、最大の需要層である武士階級の消滅によって直接的な打撃をこうむった。彼らは従来、刀装具の製作に従事しており、社会的な身分も決して低くはなかった。しかし、廃刀令に象徴される時代の変化は、彼らを刀装製作から新しい時代に適応する高級装飾品の製作へとむかわせた。本作は明治期に作例の多い金工の巻煙草箱である。赤銅を箱形に成形し、そこに高彫であらわした四季花鳥図を象嵌で散らしている。「常陸國水戸住 鳳紋賞牌 萩谷勝平（花押）」「鳳紋賞牌 萩谷勝保（花押）」の彫銘があり、第一回内国博で鳳紋賞牌を授与されたことを示している。

作者の萩谷勝平（一八〇四〜八六）は水戸に生まれ、水戸藩の御用彫物師をつとめていた。弟子のなかには海野勝珉がおり、勝平の水戸派彫金の技術は幕末から明治へとひきつがれた。萩谷勝保（一八三二〜八〇）は勝平の次男である。





35 幹山伝七

《色絵草花図花瓶》

一對

明治前期（一八七〇～一八〇年代）

陶磁

各径二五・三、高五一・五

明治前半の輸出全盛の時代、海外で人気であった日本陶磁は色絵金襴手の薩摩焼であった。なかでも細密な絵付けで日本的なモチーフを描いたものが好まれ、鹿児島でつくられるもの以外にも、京薩摩と呼ばれる、薩摩焼に似せて京都で作られたやきものもあった。この薩摩焼の流行に、西洋陶磁の顔料を取り入れた完成度の高い色絵磁器で対抗したのが幹山伝七であった。本作は、磁胎に写実性の強い花鳥図を色絵金彩でほどこしたもので、現存が確認される幹山の代表的な作例である。黄色味をおびる薩摩焼の素地とは異なり、幹山の特徴である鮮やかな色絵の美しさが一層映える。古代の青銅器を模した器形や、粉彩を思わせる色絵など、中国の清朝陶磁的な要素が西洋陶磁の技法を上回っている。

幹山伝七（一八二〇～一八九〇）は瀬戸で陶業を営む家に生まれ、安政四年（一八五七）に彦根藩の御用窯である湖東焼に招聘された。その後、文久二年（一八六二）に京都へ移り、ほかの製陶家に先んじて磁器専業や西洋顔料の導入をはかり、海外からの注文にも対応するなど、近代の京焼をリードする存在であった。第一回内国博では鳳紋賞牌、第二回では褒状を受賞した。



37 加藤友太郎

《青華玉蜀黍図花瓶》

一点

明治三十四年（一九〇二）

陶磁

径三二・〇、高四九・〇

明治三十三年（一九〇〇）に開催されたパリ万国博覧会は、わが国にアール・ヌーヴォー様式をもたらす契機となった。西洋では、アール・ヌーヴォーをはじめとする新様式の登場は、美術と工芸の融合という美術概念を大きく変容させる出来事であったが、わが国ではそれはまず凶案の問題として理解された。第五回内国博に出品された陶磁作品は、宮川香山、錦光山宗兵衛など、何人かの先鋭的な製陶家が一歩アール・ヌーヴォー様式を思わせる作品を出品した。加藤友太郎もそのなかの一人で、本作は第五回内国博の前年に開催された第一回全国窯業品共進会に出品され、一等賞金牌を受賞した。それまで主流であった凶案様式と異なる点では、花瓶の一面のみを窓枠にしてひとつの画面とするのではなく、花瓶全体をひとつの図柄が覆うような構成とし、余白はあくまでも余白のままとして残している点である。そのほかにも、クローズアップされた図様や、輪郭線の強調、釉下彩、濃淡を使いわけた染付、薄い浮彫など、新しさを感じさせる部分が多くみられる。加藤の先進性がよくあらわれた作品である。

加藤友太郎（一八五〇―一九一六）は瀬戸の出身で、東京で井上良斎のもとで修行し、ワグネルから西洋陶磁の技術を学んだ。明治十五年に友玉園を設立し、釉下彩を生かした優美な作品で高い評価を得た。第四回内国博では妙技三等賞、第五回は三等賞を受賞した。



36 宮川香山

《青華氷梅文花瓶》

一点

明治二十七年（一八九四）

陶磁

径二六・〇、高四七・〇

明治二十年代から三十年代にかけてのわが国の陶磁のひとつの現象として、東洋陶磁の技術的な意味での最高峰とみなされた、中国の清朝陶磁への挑戦がある。清国の政情不安から国外へ流出した官窯製品が、ヨーロッパの愛好家や製陶業者に高く評価されたこと対応する動きである。しかし、それには磁器の質の改良、釉薬表現の多彩さなど、従来の製造技術をさらに向上させる必要がある、たんなる外形的な様式転換とは異なる困難をともなうものであった。実際に清朝陶磁の技術に挑んだ製陶家はかぎられており、相應の技術者のレベル、工房の規模、原材料の調達などが要求される事業であった。それらの困難をみずからの課題として引き受け、清朝陶磁の再現に果敢に挑んだのが宮川香山であった。本作は清朝康熙年間（一六三二～一七二二）の作風にならった青華（染付）の作品で、抑揚のある整った器形に、青色顔料でぬり埋めた地に氷裂文を描き、白抜きにして余白とした部分を梅の枝としている。明治二十七年の日本美術協会春季美術展覧会で二等賞銀牌を受賞した作品である。

宮川香山（一八四二～一九一六）は京都出身の製陶家で、明治維新後に横浜へ出て、海外輸出を主とする真葛焼をはじめた。海外での知名度は高く博覧会での受賞も多いが、第一回国博では龍紋賞牌、第二回は有功賞牌一等、第三回は二等妙技賞、第四回は妙技二等賞を受賞、第五回は審査官として出品をおこなった。明治二十九年に帝室技芸員に任命された。

宮川香山と内国勸業博覧会

明治のやきものを語るうえで、産地ではなく、個人の製陶家（この当時、陶芸家という言葉はまだ一般的ではなかった）を誰か一人あげるとするならば、宮川香山は絶対にはずすことのできない存在である。

全部で五回の内国博のうち、三回が東京で開かれたこと、特に最初の三回がいずれも東京であったことは、横浜を活動拠点とする香山にとつて追い風となった。香山は京都に生まれ、明治三年（一八七〇）に薩摩藩関係者の招きで、海外貿易の出港として急速に開発の進んでいた横浜へ移り住んだ。一方、内国博は同時代の産業全般を取りあげ、全国へ殖産興業を啓蒙する場として、新しいみやこである東京を開催地にえらんだ。貿易港横浜にもたらされる海外の情報に絶えず目を光らせ、東京の中央政府が主導する殖産興業政策の意を汲んだ香山は、この時代最強の製陶家であった。その香山が内国博においてどのような作品を発表したのか、以下に簡略にふれておきたい。

香山が横浜に移ってまず作りはじめたのは、彫塑性のつよい立体装飾を器に貼りつけた、薩摩焼風の陶製作品であった。この時期の作品はほとんどが海外輸出向けのもので、近年になってコレクターの精力的な収集により里帰りするようになったため、ようやく具体的な作例を知ることができるようになった。第一回と第二回の内国博へ出品された香山の作品は、この路線を継承して彫塑性を極めたものだといえる（図1、2）。第二回に出品された《褐釉蟹貼付台付鉢》（図2、東京国立博物館蔵）は、荒々しく削りだしたような台付鉢の造形とは対照的に、まるで生きているかのような精巧な蟹

の立体像を貼りつけた香山の代表作で、現在ではわが国の近代陶磁を代表する逸品として重要文化財に指定されている。これらの出品作により、第一回では龍紋賞牌、第二回では有功賞牌一等を受賞した。明治二十年代になると、それまでの作風を大きく転向し、欧米で需要が高まりつつあった中国清朝の官窯製品を意識した、完成度の高い磁器製作へと移行する。ところが、第三回では二等妙技賞を受賞したものの、急速に頭角をあらわすようになった京都の清風與平に一等妙技賞を奪われる結果となった。本展で紹介する《青華水梅紋花瓶》（74ページ）は、清朝陶磁の様式を完全に自家薬籠中のものとした二十年代後半の優品である。第四回は初の京都開催となり、香山は審査員をつとめることになった。地元の清風與平が再び陶磁部門最高の名誉賞銀牌を獲得し、香山は妙技二等賞にとどまった。最高位であるグランプリを受賞した三十三年（一九〇〇）のバリ万博をはさみ、大阪で開催された第五回では、審査員として出品したため受賞はなかったが、釉下彩技法など新しい釉薬に挑んださまざまな作品を発表した（図3）。この時期には、ライヴァルであった清風をしりぞけ、欧米を席巻していたアール・ヌーヴォーにも目を配りつつ、東洋と西洋のどちらの様式にも適応できる広範な作風を展開していた。

全五回の内国博を通じて、つねに上位受賞をかさねた香山は、製陶界における不動の地位を築きあげた。時代が求めるものを鋭敏にかぎとり、みずから作陶の目指す方向性とする中で、香山は明治のやきものの変遷を体現する製陶家となったのだ。

右(図1)
《壺》
〔明治十年内国勸業博覧会列品写真帖〕、宮内庁書陵部所蔵より

中(図2)
《褐釉蟹貼付台付鉢》
〔第二回内国勸業博覧会出品写真〕、宮内庁書陵部所蔵より

左(図3)
《青華磁孔雀模様花瓶》
〔第五回内国勸業博覧会美術出品図録〕、宮内庁書陵部所蔵より



38 瀧川惣助

《寶字無双図額》

一面

明治二十七年（八九四）

七宝

四三・〇×七五・〇

内国博の開催された明治十年から三十六年の期間は、近代七宝の技術が飛躍的に発展した過程にちょうど当てはまる。まだ文様に硬さのみられる第一回の並河靖之の作品（作品番号1）に始まり、第四回から第五回の時期にあたる、二十年代後半から三十年代にかけて最盛期を迎える。緻密さや色数の増す有線七宝に対し、輪郭となる金属線をとりのぞくことで、にじみやぼかしなど絵画的な表現を生みだそうとしたのが、瀧川惣助がはじめた無線七宝であった。それまでの七宝は器物を装飾するための技術であったが、瀧川は従来の作品にこだわることなく、西洋絵画風に額面での製作にふみきった。《寶字無双図額》は、当初、第四回内国博に出品するため製作されたものであったが、日清戦争に際し広島大本営に駐留されていた明治天皇へ献上されることとなった（帝室技藝員 瀧川惣助氏、「京都美術協会雑誌」第五十六号）。富士にかかる墨をにじませたような雲の表現は、瀧川の無線七宝の真骨頂である。

瀧川惣助（一八四七〜一九一〇）は下総千葉県に生まれ、東京で陶磁器問屋などを営むかたわら、尾張七宝の塚本貝助から七宝技術を伝授された。第二回内国博では「彩画磁器」で有功賞牌二等を受賞した。その後、省線七宝の発明や、七宝会社の東京工場の運営にたずさわると、七宝改良に邁進した。第三回内国博では《七宝画史屏風》（東京国立博物館所蔵）を出品して名誉賞、第四回は「七宝春暁山桜額」により妙技一等賞、第五回は「無線七宝雲月図額」により一等賞を受賞して、七宝家として一世を風靡、明治二十九年に帝室技芸員に任命された。

文字や写真から想像する内国勸業博覧会

(上段右から時計回りに)『第五回内国勸業博覧会美術出品図録』、『明治二十三年第三回内国勸業博覧会審査報告』、『第二回内国勸業博覧会出品目録』、『第五回内国勸業博覧会場写真帖』、『明治十年内国勸業博覧会出品目録』、『第四回内国勸業博覧会授賞人名録』

内国勸業博覧会は、政府が殖産興業を推進するため総力をあげて取りくんだ事業である。国家の号令のもとに国内産業全般を一堂にまとめあげ、比較調査し、評価する、その大きな動きのなかに美術も含まれていた。ただし、この当時の美術は外貨獲得のため手段として有望な分野とみなされており、そのため各博覧会における扱ひも決して小さなものではなかった。ここまで紹介してきた出品作は、内国博の実態を知るうえで欠かすことのできない実物資料である。ここでは、それらの実物資料の歴史をもものがたる内国博関連資料のごく一部を、当庁書陵部所蔵品のなかからみてゆくこととする。

これらの関連資料は、出品物がどのように分類され、それらが当時どのような名称で呼ばれ、誰が製作に関わっていたのか、授賞の有無を含めどれほどの評価を得たのか、そして最終的にどのような出版形態で報告されたのかを伝える、貴重なものである。これらの公式記録があるうえに、新聞雑誌などジャーナリズムの周辺資料が存在する。まずはこのふりだしに戻ることから、内国博における美術の見直しは始められる。内国博の美術関係の資料については、近年のデジタル・アーカイヴへの移行により、各所で資料の掘り起しが進んでいるが、まずは国内の主要機関の所在調査を行ない、平成八年に刊行された東京国立文化財研究所美術部編『内国勸業博覧会美術品出品目録』(中央公論美術出版)を参照されたい。

(参考出品)

『明治十年内国勸業博覧会出品目録』

明治十年(一八七七) 宮内庁書陵部所蔵

左ページ下段に並河靖之の「花活(一)銅、鬼國窟舞來圖」

(作品番号1)が記載されている。

(参考出品)

『第二回内国勸業博覧会出品目録』

明治十四年(一八八二) 宮内庁書陵部所蔵

左ページ下段に柴田是真が本名の順藏名義で出品した

「漆畫帖」(作品番号6 関連作品)が記載されている。

(参考出品)

『明治二十三年第三回内国勸業博覧会審査報告』

明治二十四年(二八九二) 宮内庁書陵部所蔵

第三回内国博の審査報告は、美術の分野であっても円グラフや棒グラフを用いるなど、さまざまな数値をあげながら統計的に報告された。

(参考出品)

『第四回内国勸業博覧会授賞人名録』

明治二十八年(二八九五) 宮内庁書陵部所蔵

第二部美術の妙技二等賞授賞の人名欄である。右ページ上段に川之邊一朝の「蠟色蒔繪花歌意書棚」(作品番号23か)、左ページ上段に西村治兵衛「綴錦鳳凰堂眞景壁掛」(作品番号25)が記載されている。

(参考出品)

『第五回内国勸業博覧会美術出品図録』

明治三十六年(一九〇三) 宮内庁書陵部所蔵

第五回内国博の美術の出品物を記録として残すため、豪華版の図録が製作された。西村總左衛門の《天鷲絨友禅風ノ図》(作品番号27)が掲載されている。

「工業館内部」

(参考出品)

『第五回内国勸業博覧会場写真帖』

明治三十六年(一九〇三)
宮内庁書陵部所蔵

書陵部には二種類の第五回内国博の会場写真帖が所蔵されている。一つは東京の浅沼商会が発行した全二十四図のコロタイプ版で(77ページの集合写真に写っている)、同じものが大阪府立図書館にも所蔵されている。上に掲載した図版は、もう一つの写真帖で、前者と同じ内容を裂地装の折帖形式に一枚ずつ貼りこんで仕立ててあり、おそらく献上用に仕様を変えたものとみられる。

「三月一日開場当日ニ於ケル美術館前」

内国勸業博覧会「美術」関連分野出品区分表

明治 10 年 (1877)	明治 14 年 (1881)	明治 23 年 (1890)	明治 28 年 (1895)	明治 36 年 (1903)
第 1 回内国勸業博覧会	第 2 回内国勸業博覧会	第 3 回内国勸業博覧会	第 4 回内国勸業博覧会	第 5 回内国勸業博覧会
第二区 製品	第二区 製造品	第一部 工業	第一部 工芸	第六部 染織工業 第七部 製作工業
第三区 美術 第一類 彫像術 第二類 書画 第三類 彫刻術及ヒ石版術 第四類 写真術 第五類 百工及ヒ建築学ノ図案雛形及ヒ裝飾 第六類 陶磁器及ヒ玻璃ノ裝飾 雜嵌細工及ヒ象眼細工	第三区 美術 第一類 彫鏤 第二類 刊刻 第三類 各種書画 第四類 百工図案工芸製品建築裝飾ノ図案等	第二部 美術 第一類 絵画 第二類 彫刻 第三類 造家造園ノ図案及雛形 第四類 美術工業 第五類 版写真及書	第二部 美術及美術工芸 第十八類 絵画 第十九類 彫刻 第二十類 造家造園ノ図案及雛形 第二十一類 美術工芸 第二十二類 版写真及書	第十部 美術及美術工芸 第五十六類 絵画 第五十七類 彫塑 第五十八類 美術工芸 第五十九類 美術建築ノ図案及模型

内国勸業博覧会の出品区分について

内国博の出品区分は、わが国の近代美術の概念形成に大きな影響を与えた一因とみなされ、これまでさまざまな方面から研究がなされてきた。たとえば、その名称一つをとっても、現在私たちが絵画と呼んでいるものは当初は書画の一部であったし、彫刻は彫像術から始まり、彫鏤を経てから彫刻になった（ところが、第五回内国博でさらに彫塑に変わる）。しかし、何よりも特徴的であるのは、殖産興業政策のもと明治政府が最も力を入れていたはずの「工芸的なもの」の位置づけが、回を追って低下するにすぎない、美術と工芸が分けられていくことである。出品区分としての工芸は、第二回までは存在しない概念であった。それが、第三回に第一部が工業と名付けられたことで、第二部第四類の美術工業という名称が現れる。ここには、美術と工芸（工業）を分けようとする意識が働いている。しかし、完全な分離にはいたらず、美術のなかでも「工芸的なもの」をあえて選別し、美術工業としたのである。だが、工業と美術工業の境界線が、はたして当事者のあいだで自明のものであったのかは疑問である。次の第四回は、前回の工業という名称が工芸に置換えられる。第二部が美術及美術工芸となり類から一段昇格することで、第一部工芸とは別に、美術と並立する概念となった。ここでも、前回同様、工芸と美術工芸の違いは変わらずに維持されたままであった。殖産興業のエースとして祭り上げられた「美術」は、わずか二十年ほどで早くも内部にこのような矛盾を抱えるようになったのである。この問題についての詳細な研究は、次の文献を参照されたい。

◆おもな参考文献

- ・東京国立博物館編『明治デザインの誕生 調査報告書「温知図録」』、国書刊行会、平成九年。
- ・佐藤道信『明治国家と近代美術 美の政治学』、吉川弘文館、平成十一年。
- ・井上善博「美術と工業のはざまー内国勸業博覧会への工芸出品区分をめぐる一」、『展覧会図録「世紀の祭典 万国博覧会」』、パリ・ウィーン・シカゴ万博に見る東西の名品』、NHKほか、平成十六年。
- ・森仁史『日本（工芸）の近代 美術とデザインの母胎として』、吉川弘文館、平成二十一年。

出品目録

◆ 展示期間
 第1期…四月二十一日(土)～五月十三日(日) 第2期…五月十九日(土)～六月十日(日)
 第3期…六月十六日(土)～七月八日(日)

番号	作品名	作者または出品者名	員数	製作年	技法材質	寸法	所管	展示期間
第一回内国勸業博覧会								
1	舞楽図花活	並河靖之	一点	明治十年 (一八七七)	七宝	九・六×二・〇×三・三・〇	三の丸尚蔵館	2期
2	温室盆栽蒔絵額	柴田是真	一面	明治十年 (一八七七)	木製漆塗・蒔絵	総四一・〇×六三・〇	三の丸尚蔵館	2期
参考 明治十年内国勸業博覧会出品目録								
第二回内国勸業博覧会								
3	鳳凰唐草春草蒔絵棚	川之邊一朝ほか	一基	明治十四年 (一八八二)	木製漆塗・蒔絵	六一・八×一〇七・〇×九〇・六	三の丸尚蔵館	2期
4	塩瀬友禅海棠に孔雀図	西村總左衛門	一幅	明治十四年 (一八八二)	塩瀬地・友禅染・刺繍	総二四六・〇×一七二・七	三の丸尚蔵館	3期
5	古柏猴鹿之図	森寛斎	一幅	明治十三年 (一八八〇)	絹本着色	二三・三・四×一四三・二	三の丸尚蔵館	3期
6	漆画帖	柴田是真	一帖	明治十四年 (一八八二)	紙本漆絵	各一九・一×一六・六	三の丸尚蔵館	1期
7	国華余芳	大蔵省印刷局	五冊のうち	明治十四年 (一八八二)	紙、石版画	(見開き)三四・五×四九・五	三の丸尚蔵館	1期
参考 第二回内国勸業博覧会出品目録								
第三回内国勸業博覧会								
8	孔雀之図	荒木寛畝	一幅	明治二十三年 (一八九〇)	絹本着色	一四六・〇×二六〇・五	三の丸尚蔵館	1期
9	古代応募兵図	印藤真楯	一面	明治二十三年 (一八九〇)	油彩、カンヴァス	七七・六×六一・五	三の丸尚蔵館	3期
10	和氣清麿奏神教図	佐久間文吾	一面	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	三の丸尚蔵館	2期
11	各種馬置物	後藤貞行	五点	明治二十二年 (一八八九)	木彫彩色	競走用栗毛…二〇・〇×六〇・〇×六一・〇 乗用芦毛…二〇・〇×六〇・〇×六五・〇 貨車用黒鹿毛…二〇・〇×六〇・〇×五四・〇 乗車用鹿毛…二〇・〇×六〇・〇×六三・〇 農用鹿毛斑…二〇・〇×六〇・〇×六〇・〇	三の丸尚蔵館	3期
12	陶製文字嵌入屏風	藤武清蔵・立山助右衛門	六曲一隻	明治二十三年 (一八九〇)	木製、陶磁	九八・〇×二五八・〇	三の丸尚蔵館	3期
13	百鶴図花瓶	加納夏雄	一對	明治二十三年 (一八九〇)	銀、彫金・鍛造	各径一六・五、高三六・五	三の丸尚蔵館	3期
14	蘭陵王置物	海野勝珉	一点	明治二十三年 (一八九〇)	銅・四分一ほか、 鑄造・鍛造・彫金	二八・〇×三三・二〇×三三・五	三の丸尚蔵館	1期
15	岩上孔雀図香炉	高岡銅器会社	一對	明治二十三年 (一八九〇)	銅・真鍮、鑄造・ 彫金	各径三五・〇、高五九・五	用度課	3期
16	天人獅子図香炉	高岡銅器会社	一對	明治二十三年 (一八九〇)	銅・真鍮、鑄造・ 彫金	各二二・〇×二八・五×七三・〇	用度課	1期
17	刺繍嵐山春秋図屏風	西村總左衛門	六曲一隻	明治二十三年 (一八九〇)	繻子地、刺繍	総一八五・〇×三六四・〇	三の丸尚蔵館	1期
18	天鷲絨友禅龍図	西村總左衛門か	一幅	明治二十三年 (一八九〇)	天鷲絨地、友禅染	総二七四・〇×二二〇・五	三の丸尚蔵館	1期

参考 明治二十三年第三回内国勸業博覧会審査報告

第四回内国勸業博覧会

五冊のうち
明治三十四年
(一八九九)

二二・五×一四・八

書陵部

2期

19 かたみ 松井昇 一面 明治三十八年
(一八九五)

油彩、カンヴァス 一一二・二×八八・〇

三の丸尚蔵館

3期

20 狙撃之図 石田益敏 一面 明治三十八年
(一八九五)

油彩、カンヴァス 一三五・〇×八九・六

三の丸尚蔵館

3期

21 義経高松ノ図額 荒川嶺雲 一面 明治三十八年
(一八九五)

木彫 総一六八・〇×九六・五

三の丸尚蔵館

2期

22 四季草花時絵柵 佐々木高保 一基 明治三十八年
(一八九五)

木製漆塗、時絵 四〇・〇×八三・五×八三・九

三の丸尚蔵館

1期

23 秋草流水時絵螺鈿柵 川之邊一朝 一基 明治三十八年
(一八九五)

木製漆塗、時絵 三六二・二×八〇・七×六一・六

三の丸尚蔵館

3期

24 布目象嵌花鳥文八角壺 鹿島一布 一点 明治三十八年
(一八九五)

四分一・金、彫金 径一六・四、高五・八

三の丸尚蔵館

3期

25 綴錦平等院鳳凰堂図 西村治兵衛 一枚 明治三十八年
(一八九五)

綴織 総一三八・五×三六一・〇

三の丸尚蔵館

2期

参考 第四回内国勸業博覧会授賞人名録

第五回内国勸業博覧会

26 珊瑚樹鉢植置物 亀井唯次郎 一点 明治三十六年
(一九〇三)
(銅製鉢・高橋凌雲)

珊瑚・玉石・銅、
鉢造 珊瑚樹・四二・〇×六八・〇×五三・〇、
鉢・二九・五×四六・六×一〇・〇

三の丸尚蔵館

2期

27 天鷲絨友禪嵐ノ図 西村總左衛門 一点 明治三十六年
(一九〇三)

天鷲絨地、友禪染 二〇〇・〇×一四六・五

三の丸尚蔵館

3期

28 第五回内国勸業博覧会平面図
及び御紋付銀製菊花彫刻箱 クーン・コモル商会 一点 明治三十六年
(一九〇三)

絹本印刷・着色、
銀、彫金 五五・四×四一・五

三の丸尚蔵館

3期

参考 第五回内国勸業博覧会写真真帖

参考 第五回内国勸業博覧会美術出品図録

内国勸業博覧会で活躍した作家たち

29 水石契久之図 村瀬玉田 一幅 明治三十二年
(一八八九)

絹本着色 二二八・二×一四二・三

三の丸尚蔵館

2期

30 孔雀鸚鵡図 瀧和亭 二曲一双 明治三十九年
(一九〇六)

絹本着色 各一七四・〇×一八二・〇

三の丸尚蔵館

2期

31 樋口大尉小児を扶くる 浅井忠 一面 明治三十八年
(一九〇五)

油彩、カンヴァス 七四・八×一〇二・一

三の丸尚蔵館

2期

32 鬼神置物 山田鬼斎 一点 明治三十二年
(一八八九)

木彫 二二・五×二六・六×九三・五

三の丸尚蔵館

2期

33 少女置物 山崎朝雲 一点 明治三十三年
(一九〇〇)

ブロンズ、鑄造 一八・〇×二七・〇×六三・〇

三の丸尚蔵館

2期

34 花鳥図散巻煙草箱 萩谷勝平・萩谷勝保 一点 明治三十三～三十四年
(一八七八～一八八〇)

赤銅ほか、彫金 一三・六×一九・一×六七

用度課

3期

35 色絵草花図花瓶 幹山伝七 一对 明治前期
(一八七〇～一八八〇年代)

陶磁 各径二五・三、高五一・五

三の丸尚蔵館

1期

36 青華氷梅文花瓶 宮川香山 一点 明治三十七年
(一八九四)

陶磁 径二六・〇、高四七・〇

三の丸尚蔵館

1期

37 青華玉蜀黍図花瓶 加藤友太郎 一点 明治三十四年
(一九〇一)

陶磁 径三二・〇、高四九・〇

三の丸尚蔵館

1期

38 寶字無双図額 瀧川惣助 一面 明治三十七年
(一八九四)

七宝 四三・〇×七五・〇

三の丸尚蔵館

2期

謝辞

本展覧会の開催準備にあたり、左記の方々に資料調査等のご協力をいただきました。ここにお名前を記して御礼申し上げます。

早川泰弘、古田亮、深港恭子、田代圭一（敬称略、順不同）

内国勸業博覧会——明治美術の幕開け

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 57

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

平成二十四年四月二十一日発行

© 2012, 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。

内国勸業博覧会 ― 明治美術の幕開け

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 57

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

平成二十四年四月二十一日発行

© 2012, The Museum of the Imperial Collections

- 1895
oil on canvas
122.2×88.0
Sannomaru Shozokan
- 20
Shooting
Ishida Masutoshi
1895
oil on canvas
135.0×89.6
Sannomaru Shozokan
- 21
Panel of Yoshitsune at Takamatsu
Arakawa Reiun
1895
carved wood
total size 168.0×96.5
Sannomaru Shozokan
- 22
Cabinet with designs of flowers and grasses of the four seasons in *makie*
Sasaki Takayasu
1895
lacquer on wood, *makie*
40.0×83.5×83.9
Sannomaru Shozokan
- 23
Cabinet with design of autumn grasses and flowing water in *makie* and *raden* inlay
Kawanobe Iccho
1895
lacquer on wood, *makie*
36.2×80.7×61.6
Sannomaru Shozokan
- 24
Eight sided covered jar with bird and flower design in *nunome-zogan* inlay
Kashima Ippu
1895
shibuichi, gold, metal carving
d.16.4, h.25.8
Sannomaru Shozokan
- 25
Byodoin Ho-o-do in *tsuzure nishiki* brocade
Nishimura Jihei
1895
tsuzure-ori brocade
total size 238.5×362.0
Sannomaru Shozokan
- reference exhibit
Fourth National Industrial Exposition List of Prize Winners
1895
24.0×16.5
Archives and Mausolea Department
- Fifth National Industrial Exposition
- 26
Corral tree pot
Kamei Yuijiro (bronze pot by Takahashi Ryouin)
1903
corral, gem, bronze, metal casting
corral tree : 42.0×68.0×53.0
pot : 29.5×46.6×10.0
Sannomaru Shozokan
- 27
Storm in *yuzen* dyeing on velvet
Nishimura Sozaemon
1903
yuzen dyeing on velvet
200.0×146.5
Sannomaru Shozokan
- 28
Fifth National Industrial Exposition
Ground Plan, and Silver box with carved chrysanthemum designs and Imperial Crest
Kuhn & Komor Company
1903
color and print on silk, silver, metal carving
55.4×41.5
Sannomaru Shozokan
- reference exhibit
Fifth National Industrial Exposition
Photograph Album
1903
31.5×39.5
Archives and Mausolea Department
- reference exhibit
Fifth National Industrial Exposition
Catalogue of Artworks
1903
27.4×39.0
Archives and Mausolea Department
- Artists that participated actively at the National Industrial Expositions
- 29
Eternal vows between water and stone
Murase Gyokuden
1889
color on silk
228.2×142.3
Sannomaru Shozokan
- 30
Peacocks and parrot
Taki Katei
pair of two fold screens
1896
color on silk
each 174.0×182.0
Sannomaru Shozokan
- 31
Captain Higuchi embracing a child
Asai Chu
1895
oil on canvas
74.8×102.1
Sannomaru Shozokan
- 32
Ogre god
Yamada Kisai
1889
carved wood
21.5×26.6×93.5
Sannomaru Shozokan
- 33
Girl
Yamazaki Choun
1900
bronze, metal casting
18.0×27.0×63.0
Sannomaru Shozokan
- 34
Cigar box with design of scattered flowers and birds
Hagiya Katsuhira, Hagiya Katsuyasu
1878-80
shakudo, etc., metal carving
13.6×19.1×6.7
Supply Division
- 35
Pair of vases with flowers and grasses design in overglaze enamels
Kanzan Denshichi
1870 - 1880's
ceramic
each d.25.3, h.51.5
Sannomaru Shozokan
- 36
Vase with ice and plum blossom design in cobalt underglaze
Miyagawa Kozaan
1894
ceramic
d.26.0, h.47.0
Sannomaru Shozokan
- 37
Vase with corn design in cobalt underglaze
Kato Tomotaro
1901
ceramic
d.32.0, h.49.0
Sannomaru Shozokan
- 38
Panel of Mt. Fuji
Namikawa Sosuke
1894
shippo cloisonné
43.0×75.0
Sannomaru Shozokan

List of Exhibits

●First National Industrial Exposition

- 1
Flower vase with *bugaku* dancers design
Namikawa Yasuyuki
1877
Shippo cloisonné
9.6×12.0×33.0
Sannomaru Shozokan
- 2
Makie panel with design of a greenhouse for
bonsai (dwarf potted trees)
Shibata Zeshin
1877
lacquer on wood, *makie*
total size 41.0×63.0
Sannomaru Shozokan
- reference exhibit
National Industrial Exposition List of
Exhibits of 1877
2 volumes
1877
23.4×16.8
Archives and Mausolea Department
- ## ●Second National Industrial Exposition
- 3
Cabinet with designs of phoenixes,
arabesques and spring grasses
Kawanobe Iccho and others
1881
lacquer on wood, *makie*
61.8×107.0×90.6
Sannomaru Shozokan
- 4
Hall crabapple and peacocks in *yuzen* dyeing
and embroidery on *shioze* silk
Nishimura Sozaemon
1881
shioze silk, *yuzen* dyeing, embroidery
total size 246.0×172.7
Sannomaru Shozokan
- 5
Old oak trees, monkeys and deer
Mori Kansai
1880
color on silk
232.4×143.2
Sannomaru Shozokan
- 6
Lacquer painting album
Shibata Zeshin
1881
colored lacquer on paper
each 19.1×16.6
Sannomaru Shozokan

- 7
Kokka Yoho
Printing Bureau, Ministry of Finance
among 5 volumes
1881
lithograph on paper
size of two page spread 34.5×49.5
Sannomaru Shozokan
- reference exhibit
Second National Industrial Exposition List of
Exhibits
among 12 volumes
1881
22.0×15.5
Archives and Mausolea Department
- ## ●Third National Industrial Exposition
- 8
Peacocks
Araki Kampo
1890
color on silk
146.0×260.5
Sannomaru Shozokan
- 9
Enlistment of an ancient soldier
Indo Matate
1890
oil on canvas
77.6×61.5
Sannomaru Shozokan
- 10
Wake no Kiyomaro imparting doctrines to
the Emperor
Sakuma Bungo
1890
oil on canvas
135.8×104.8
Sannomaru Shozokan
- 11
Various horses
Goto Sadayuki
5
1889
color on carved wood
chestnut racing horse : 20.0×60.0×61.0
gray riding horse : 20.0×60.0×65.0
dark fawn colored wagon horse : 20.0×60.0×54.0
fawn colored riding horse : 20.0×60.0×63.0
dappled fawn colored farming horse : 20.0×60.0×60.0
Sannomaru Shozokan
- 12
Screen with ceramic characters inlaid
Fujitake Seizo, Tateyama Sukeuemon
six fold screen
1890
wood, ceramic
98.0×258.0
Sannomaru Shozokan

- 13
Pair of vases with incised design of myriad
cranes
Kano Natsuo
1890
silver, metal carving and hammering
each d.16.5, h.36.5
Sannomaru Shozokan
- 14
Bugaku Dancer, Raryo-o
Unno Shomin
1890
copper, *shibuichi*, etc. metal casting, hammering and
carving
28.0×32.0×33.5
Sannomaru Shozokan
- 15
Pair of incense burners, with designs of
peacocks and rocks
Takaoka Doki Gaisha
1890
copper, brass, metal casting and carving
each d.35.0, h.59.5
Supply Division
- 16
Pair of incense burners with designs of
heavenly beings and *shishi* lions
Takaoka Doki Gaisha
1890
copper, brass, metal casting and carving
each 22.0×28.5×73.0
Supply Division
- 17
Spring and autumn at Arashiyama in
embroidery
Nishimura Sozaemon
six fold screen
1890
satin, embroidery
total size 185.0×364.0
Sannomaru Shozokan
- 18
Dragon in *yuzen* dyeing on velvet
Attributed to Nishimura Sozaemon
1890
yuzen dyeing on velvet
total size 274.0×210.5
Sannomaru Shozokan
- reference exhibit
1890 Third National Industrial Exposition
Report of Judgment
among 5 volumes
1891
21.5×14.8
Archives and Mausolea Department
- ## ●Fourth National Industrial Exposition
- 19
Momentos
Matsui Noboru

Foreword

One of the national projects that played a significant role in our country's promotion of modernization, was the various expositions carried out throughout Japan. Among them, the five National Industrial Expositions held during the Meiji period, were carried out under governmental leadership, in order to promote the development of domestic industries, and to cultivate appealing objects for export. Emperor Meiji and other members of the Imperial Family visited these expositions, and exerted to encourage the domestic industries.

The National Industrial Expositions were events symbolic of the policy to promote industries, and the exhibits of art works received much attention along with the other exhibits. This is because the art and craft works at the time were considered as important products for export, because of the popularity of Japonisme. From the First National Industrial Exposition in 1877 to the Fifth in 1903, our country's art world underwent a period of transition in techniques, adopting oil painting which was the new painting method from the West, introducing western style sculpture modeling techniques, and also new technology and mechanization in the craft divisions. Furthermore, establishment of art schools, and organizing art groups were promoted, and various exhibitions were held. Gradually the framework of the art system became formed, similar to what we are familiar with now. This short period of 25 years can be considered as the age of convulsions for art, and the works created then have become symbols of this era, and can be called Meiji art.

We hope our visitors may be able to experience the features of the art of the Meiji era through the works exhibited in National Industrial Expositions, and also take notice of the relationship between the Imperial Family and these expositions.

April, 2012

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan

National Industrial Expositions

— The Opening of Meiji Art

April 21 (Sat) — July 8 (Sun), 2012

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan

