


描き継ぐ日本美

— 円山派の伝統と発展





描き継ぐ日本美

— 円山派の伝統と発展 —

平成二十四年九月十五日(土)～十一月十二日(日)

前期…九月十五日(土)～十月十四日(日)

後期…十月二十日(土)～十一月十二日(日)

宮内庁三の丸尚蔵館

目次

3	—— びんがいのせい
4	—— 円山派、近世から近代へ
9	—— 図版・解説
10	—— 円山派、応挙に始まる
12	—— 円山応挙から近代へ——新たな絵師の活動と継承
28	—— 円山派、近代へ
33	—— 川端玉章と明治の皇室——作画御用の実態
62	—— 栖鳳と春挙——大正、昭和の「悠紀主基屏風」を描いた二人
65	—— 出品目録
iv	—— List of Exhibits
iii	—— Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成二十四年九月十五日(土)から十一月十一日(日)を会期とする展覧会「描き継ぐ日本美——円山派の伝統と発展」の解説図録である。
- 一、本図録に掲載する図版の作品番号は、展示番号と一致する。
- 一、会期中、展示替を行う。
- 一、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、当庁用度課所管の作品番号21を除き、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、当館学芸室研究員齊藤全人が企画し、同主任研究官太田彩が協力して構成した。また、本図録の4～8頁の概説及び33～36頁、59～61頁のコラム、10頁、28頁の扉解説は齊藤が、12～18頁のコラムは太田が執筆した。各作品の解説は、作品番号1～9を太田、10～25を齊藤が担当した。
- 一、本図録掲載の図版は、福島省、綿引雅俊(以上、株式会社インフォーマージュ)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。また当庁用度課より提供を受けた。

いあさつ

江戸時代中期、個性的な絵師が次々と登場し活況を呈していた京都画壇において、円山応挙は独自の写実的な画風を展開し、数多くの弟子を育て、円山派という一つの流派を築き上げました。彼らは内裏造営にも参加するなど、次第に狩野派、土佐派に迫る一大流派となり、さらに四条派や原派、森派などの分派も生まれました。そして幕末にかけてその裾野を広げた円山派は、近代に入って展開する新たな画壇の潮流において、主導的な役割を担うことになりました。

時代が明治に移ると、応挙の画風を継いだ幸野楳嶺や森寛齋といった画家らが、美術団体の如雲社や京都府画学校の設立などに携わり、京都画壇の中心的存在として活躍しました。一方で、幕末から明治にかけて東京（江戸）へ活動の拠点を移す、川端玉章や村瀬玉田、野村文挙のような画家も現れました。特に玉章は、多くの門弟を育成して後には画学校を開き、また東京美術学校の教授ともなっており、東京に広く円山派の画風を拡大する大きな役割を果たしました。東西両画壇の円山派の画家たちは、明治二十一年（一八八八）に竣工した明治宮殿において杉戸絵を始めとする室内装飾に参加したほか、離宮や各御用邸を飾る絵画の御用を数多く手掛け、帝室技芸員にも次々と任命されました。さらに大正期以降では、画家それぞれの個性が尊重される新たな風潮の中で、円山派伝統の写実性に独自の筆致や色彩感覚を取り入れて、円山派の近代化を果たした楳嶺門下の竹内栖鳳や寛齋門下の山元春挙などの登場も見逃せません。

本展では当館収蔵品の中から、応挙とその弟子から、明治以降の円山派の系譜に連なる画家までを展観することで、近世から近代まで連続と続いた円山派という存在が、結果として近代の日本画をいかに豊かなものにしたかを紹介します。

平成二十四年九月

宮内庁三の丸尚蔵館所蔵 出品作品一覧 (第59回 描き継ぐ日本美－円山派の伝統と発展)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	海辺図	円山応挙	一幅	江戸時代中期 (18世紀)	p. 10-11
2	馬之図	円山応挙	一幅	江戸時代 (天明7年 (1787))	p. 11
3	朝顔狗子図	山口素絢	一幅	江戸時代 (寛政4年 (1792))	p. 19
4	唐子睡眠図	長沢芦雪	一幅	江戸時代中期 (18世紀)	p. 20
5	猿之図	森狙仙	二幅 (三幅対のうち)	江戸時代中期 (18～19世紀)	p. 21-22
6	唐人調馬図	森徹山	一幅	江戸時代中期 (18～19世紀)	p. 23-24
7	霸王別姫図	原在中	一幅	江戸時代 (天明5年 (1785))	p. 25
8	四季耕作図	原在照	対幅	江戸時代中期 (19世紀)	p. 26
9	梅花唐美人図	国井応文	一幅	江戸時代中期 (19世紀)	p. 27
10	京都府画学校校員画帖	森寛斎、国井応文ほか	一帖	明治15年 (1882)	p. 28-30
11	雨中嵐山	幸野楳嶺	一幅	明治15年 (1882)	p. 31
12	後赤壁之図	森寛斎	一幅	明治23年 (1890)	p. 32
13	浜離宮春秋図	川端玉章	対幅	明治15年 (1882)	p. 37-38
14	群猿之図	川端玉章	一幅	明治23年 (1890)	p. 39
15	桜雉子図	川端玉章	一面	明治27年 (1894)	p. 40-41
16	木下閣	川端玉章	一幅	明治40年 (1907)	p. 42
17	波に雁図	村瀬玉田	対幅	明治時代後期 (20世紀)	p. 43
18	秋暮	村瀬玉田	六曲一双	大正5年 (1916)	p. 44-45
19	画帖	川端玉章、村瀬玉田	三帖	明治20年代前半	p. 46-53
20	山水之図	野村文挙	一幅	明治時代後期 (20世紀)	p. 54
21	嵐山春景・淀川夏景・宇治秋景	野村文挙	三幅対	明治33年 (1900)	p. 55
22	晴天鶴	山元春挙	三幅対	大正5年 (1916)	p. 56-57
23	義士隠栖	山元春挙	一幅	大正10年 (1921)	p. 58
24	雨霽	竹内栖鳳	一幅	大正13年 (1924)	p. 59
25	和暖	竹内栖鳳	六曲一双のうち右隻	大正13年 (1924)	p. 60-61

円山派、近世から近代へ

一、「円山派」とは

円山派とは、一般的な解説書等を参照すれば、その名の通り江戸時代半ばに京都で活躍した画家、円山応挙（一七三三〜九五）より興った、写実の様式を特徴とする流派とされている。一見単純明快に思えるこの流派の定義であるが、実は各時代によって、また論じる者によっても、どこからどこまでを応挙からの流れにあるとみなすのか、その流派の枠組みは非常に曖昧模糊としている。まず初めにこの点を整理し、本展における円山派の大枠を定めておくこととしたい。

円山派の概念が複雑なのは、この流派が狩野派や土佐派のように、末端まで組織化され、流派全体で厳密な画風の統一性が図られていたわけではない、という点である。応挙は、同時代に強烈な個性で名を馳せた伊藤若冲（一七一六〜一八〇〇）や曾我蕭白（一七三〇〜八二）とは違い、性格は温厚で指導者としても大きな器を持っていたと言いつ、一代にして多くの門弟を抱えた。その中からは長沢芦雪（一七五四〜九九）や山口素絢（一七五九〜一八一八）、駒井源琦（一七四七〜九七）、岸駒（一七五六〜一八三八）、原在中（一七五〇〜一八三七）といった優れた技量を有した画家も生まれ、その内のどの十人を選ぶかで諸説あるものの応門十哲と呼び習わされた。また応挙の懐の広さは、呉春（一七五二〜一八一二）や森狙仙（一七四七〜一八二二）といった元は他の師についていた画家をも柔軟に受け入れたことから窺える。応挙は自分自身が様々な流派の絵を学び、幅広い画風を獲得したこともあり、弟子に対しても自己の画風だけを教え込むことはなかったようで、現に応挙が指導した弟子たちは、比較的自由に応挙風に自分なりの個性を加えるなどしながら画風を変化させていった。そうして森狙仙、森徹山（一七七五〜一八四二）の流れからは森派、岸駒からは岸派、原在中からは原派と、円山派の垂流派とでも言うべき流派が次々と生まれたのである。

その中でも円山派の一垂流と見なすべきか判断に苦しむのが、呉春から始まった四条派である。呉春は、俳人であり文人画家でもあった与謝蕪村（一七一六〜八三三）の高弟として前半生を過ごし、師の没後に応挙と出会って画風を一変させた。応挙の写実性に蕪村譲りの俳諧趣味を取り入れた穏和な呉春の画風は、庶民にも親しみやすく幅広く浸透した。呉春やその異母弟松村景文（一七七九〜一八四三）、そしてその弟子達が京都の四条東洞院に住んでいたために、その名を付けられた四条派であったが、この四条派を円山派の中に加えるか否かが最も大きな問題と言えよう。幕末から近代にかけての言説で多く認められるのが、「円山四条派」もしくは「四条円山

派」という具合に円山派と四条派を併記する例であるが、中には呉春の存在の方が大きくなり、応挙まで含めて「四条派」と称している例まである。

たしかに呉春を、応挙の一弟子としてとらえることは適切ではないだろう。呉春は、天明七年（一七八七）には応挙一門の一人として、但馬国（兵庫県）香住の大乗寺の襖絵揮毫に参加するなどしているが、応挙風に転向したのは三十代を過ぎてからのことであり、あくまでもその基礎となつたのは蕪村の抒情的な画風の方であった。頼山陽が「京師之画、円翁（応挙）に於いて一変し、呉叟（呉春）に於いて再変す」（『雲烟所見略伝』）と評しているように、呉春が没してほご頃から両者を同格の存在とする見方もあり、また幕末からの南画隆盛の風潮によって、文学的素養という面で呉春が応挙よりも高く評価された時期もあった。しかし、今泉雄作氏が「四条派は円山派のそれと接近し、果ては殆んど区別を認めぬまでに至つたのである。要するに、四条派も呉春一代は円山派と区別が付し得られたが、景文からその末流に至ると、殆んど同一風に帰してしまつたと言つても不可あるまいと思ふ」（註一）と鋭く指摘し、また飯島勇氏も「様式上からの検討では、両者（円山派、四条派）を一つの流れの中の起伏としてあつかう方がより合理的で、その併立は党中党を立てた感を深くする」（註二）と論じているように、結局呉春以降の四条派は、応挙の写実的画風に立ち戻り、作品だけを見れば両派の間には大きな相違は無くなったと言える。

維新後の両派の呼称に注目すると、同一の画家が、ある時は円山派、また別の時には四条派と称される例が頻出する。試みに、伝統的日本絵画の再興を目的として、明治十五年に開催された第一回内国絵画共進会に眼を向けてみたい。流派という枠組みがいまだ有効であったこの時代、共進会では流派別に全六区の出品区分が設けられ、その内の第五区が「円山四条ノ二派」に割り当てられた。出品目録には、出品者が自己申告した所属流派名が記されているが、そこで第五区を眺めてみると、円山派、四条派、円山四条派、四条円山派、呉春派、塩川派、望月派、横山派、岸派等と、非常に多くの流派名が認められる。これは第二区に割り当てられた狩野派の画家たちが、当然の如く皆一律に狩野派の肩書きで出品しているのと比べると大きな違いがある。ちなみに、塩川派とは呉春の孫弟子にあたる塩川文麟（一八〇一〜七七）の一門を指し、横山派とは景文に師事した横山清暉（一七九三〜一八六五）一派だろう。また望月派は、望月玉蟾（一六七三〜一七五五）から京都で四代続いた流派であり、厳密には円山派とは言えないが、三代玉川（一七九四〜一八五二）、四代玉泉（一八三四〜一九一三）は円山派に近い写実的画風を有した。そしてここでも円山派と四条派の



確たる区分けは認められず、画家が好きずきに「円山四条派」や「呉春派」と名乗っているように見受けられる。この第五区の出品者数は二百八十二名で、第一区(巨勢宅間、春日、土佐、住吉、光琳派等のいわゆる大和絵系流派)と第二区(狩野派)の合計数よりも多く、千三百二人と桁違いであった第三区(文人画家)に次ぐものであった。これほど流派の裾野が広がった以上、一人一人が流派の成り立ちまで踏まえて、自分が依って立つ流派の正確な定義を把握することは確かに難しかったと考えられる。逆に言えば、このような枠のゆるやかさこそが、応挙から始まった流派がこれだけ裾野を広げることができた一番の要因ではないだろうか。開祖応挙の寛容さが受け継がれたのか、狩野派や土佐派とは異なり、円山派は流派として画風をさほど限定することがなく、そのおかげで各画家は時代の流れに伴う需要の変化にも、柔軟に画風を変化させて対応することができたと言えよう。

そうした中で、自らは応挙の跡を継ぐ者であるという自覚を持っていた画家がどれほどいたのか。まず応挙の長男円山応瑞(一七六六〜一八二九)から、応瑞の養子となった応震(一七九一〜一八四〇)、さらにその養子の応立(一八一七〜一七五)といった代々円山姓を継ぎ、最も応挙の正統と言える画家らが挙げられよう。応立の妹を母に持つ国井応文(一八一三〜一八七)もそこに加えてよいだろう。また、「明治の応挙」と度々評された森寛齋(一八一四〜一八四)も、その画風は師の徹山ではなく、明らかに応挙まで遡って学習しており、写実性に裏打ちされた謹厳実直な応挙の画風を明治の時代に再現している。

そもそも一人忘れてはならないのが、慶応年間に京都から江戸へ移り、明治期以降東京の地で近代円山派を展開した川端玉章(一八四二〜一九一三)である。先に挙げた応挙の息子応瑞に学んだ中島来章(一七九六〜一八七)を師とした玉章は、はっきりと応挙を意識して作画活動を行っている。『国華』第四号(明治二十三年一月)においては、「円山派」という論考も執筆し、これを読むと、玉章がかなり正確に応挙の出自から作画の履歴までを把握し、また呉春が興した四条派の成立事情まで正しく認識していたことが分かる。玉章は円山派と四条派をしっかりと区別してとらえており、弟子に対しては「私は円山派だよ、四条派ではない。私の絵は真面目のものだよ」と語っている(註3)。「真面目」という言葉には、四条派を円山派に対してやや俗に流れた流派とする玉章の認識が現れている。

このように、円山派と一言で言っても、四条派を同根の流派としてとらえるか否かを含めて、流派の枠組みはその時々で変化を見せ、また各画家によつて、源流の応挙まで立ち戻って絵の修行をし、確固たる流派意識を持つていた者もいれば、漫然と円山派を称しているだけの者もいることが分かった。そこで本展においては、やはり画風をひとつの指針として考え、森派や原派などの諸派とともに呉春から続いた四条派も、応挙の影響下で画風が展開した流派と見なし、これらを含めて大きな意味での「円山派」として扱うこととしたい。

二、近世から近代へかけての円山派の変遷

前置きが長くなってしまったが、それでは応挙から始まった円山派という流派が、幕末から明治そして大正へと、近世から近代へかけて受け継がれた様子を紹介したい。十八世紀半ばの京都に登場した円山応挙が、独自の写実的画風を展開しながら多くの門弟を抱え、一つの流派を形成するに至った経緯については、すでに述べた通りである。そして円山派が画的であったのは、それまで狩野派(京狩野、鶴沢派)や土佐派といった流派が独占していた禁裏御用絵師という立場に、町絵師の集団でありながら割って入った点である。御所はしばしば火災によって焼失し、その度に再建されてきたが、寛政(一七九〇年)の御所造営には応挙が息子の応瑞や芦雪、岸駒、原在中をはじめ多くの門人を従えて、その障壁画制作に参加している。それから半世紀後の安政(一八五五年)の御所造営でも、応挙の系譜に連なる円山派絵師がさらに大挙して障壁画制作に参加した。

こうした円山派の躍進のきっかけとして、応挙が光格天皇やその兄の妙法院真仁法親王らに高く評価され、しばしば作画御用のために出入りしていたことが挙げられるだろう。こうした宮廷と応挙の密接な関係について詳しくは、「円山応挙から近代へ―新たな絵師の活動と継承(12〜18頁)を参照していただきたいが、はじめ蕪村に習いながら、後に応挙に学ぶこととなる呉春についても、画風の転向を決意させるにいたった次のような逸話がある。「呉春は蕪村門人ニテ、始ハ文人画ヲ学ベリ、後応挙ニ進メラレテ、旧習ヲ破リ、其翌日ヨリ、忽今ノ画風ニカヘシナリ、是ハ応挙ノ異見ニ、足下所学ノ文人画、佳ナリト云ヘドモ、若勅命等ニヨリテ、画ヲナスニモ、文人画ニテハ、其撰ニ入ガタシ、速ニ所画ヲ改メテ、然ルベキト、申セシヨリ、斯改シトナリ」(『古画備考』「月溪呉春」の項)。つまり、応挙が呉春に対して、もし宮廷の御用を手がけたいのであれば、文人画では選択肢にも入らないから画風をあらためた方が良くとして、言外に自派への転向を促したというのである。これがどこまで真実かを知る術はないが、応挙様式が宮廷で評価されていたことを窺わせる逸話である。

応挙が没した後、円山派は四条派、森派、原派などの分派した各流派も含めて、門人の数は大変な勢いで増えていった。しかし、粉本主義に陥った狩野派を例にとるまでもなく、流派の拡大と画風の形骸化は表裏一体である。幕末にかけて、円山派は京都を中心に全国へと勢力を拡大していったが、対象をつぶさに観察して写生をすることその真をとらえようとする、応挙の「真写」の理念は流派の末端ではいつしか忘れ去られてしまった。岡倉天心が「応挙ヲ学フモノハ其応挙ノ影ヲ模倣シテ仙嶺、一嘯ノ化シテ応挙トナレル精神ヲ探求セス竟ニ円山派ヲシテ狩野ノ末流ト其末路ヲ同シクセシムルニ至レリ」(註4)と指摘したように、師の絵手本を写し取り、京都の名勝地を定型に従って描くだけのマンネリズムに陥る画家が現れたことも事

実である。

もちろん応挙または呉春の直系に近い画家たちはその限りでは無く、応挙の絵画理念を見失うことなく制作に励んだ。その内の円山応立や中島来章、塩川文麟といった画家たちは、京都在住画家が絵を持ち寄り互いに批評をする場として如雲社を結成して、京都画壇全体を取りまとめる役割を果たした。維新後も、京都における円山派の存在感は変わらず、森派の逸材森寛齋や来章門下の幸野棟嶺（一八四四〜九五）といった画家が画壇の牽引役として活躍した。寛齋は文麟亡き後の如雲社の活動を引き継ぎ、棟嶺は望月玉泉らとともに明治十三年の京都府画学校設立に大きく尽力した。

明治期の円山派の動きとして注目すべきなのが、京都で円山派を学んだ後に東京へ活動の場を移した画家たちの存在である。維新前から移住していた川端玉章を始めとして、村瀬玉田（一八五二〜一九一七）や野村文挙（一八五四〜一九一七）、熊谷直彦（一八二九〜一九一三）などが挙げられよう。特に玉章は、岡倉天心に請われて東京美術学校の教授となり、円山派の運筆や写生法の基礎を生徒達に教え込んだ。一方で玉章は自身の画塾も持ち、晩年には川端画学校を開校するなどして、東京に円山派の新風を広める大役を果たした。玉章の主な弟子としては、高橋玉淵（一八五八〜一九三八）、山田敬中（一八六八〜一九三四）、結城素明（一八七五〜一九五七）、平福百穂（一八七七〜一九三三）などがある。また、かつて応挙が御所の御用をこなしたように、玉章にも宮内省から皇室関連の揮毫が度々依頼された。その詳しい実態は「川端玉章と明治の皇室―作画御用の実態（33〜36頁）」で紹介している。

玉章に限らず近代の円山派は、皇室の御用を多く手がけたことが大きな特徴である。その一番の事業といえば、明治二十一年（一八八八）竣工の明治宮殿の室内装飾であるが、それ以前にも同十七年の明宮御殿の襖や杉戸の揮毫にすでに円山派の画家の名が認められる。ただしその数は多くはなく、玉章、玉田、直彦、他には江戸に生まれ、京都に遊学して呉春の弟子岡本豊彦（一七七三〜一八四五）に絵を習った柴田是真（一八〇七〜九二）、という具合にまさに東京在住の画家に限られており、その他の大半は狩野派系列の画家が名を連ねていた。この比率が明治宮殿造営時にはやや変化を見せる。明治宮殿の奥宮殿を飾った杉戸絵にしても、制作に参加した全二十七名の内、円山派の画家は七名にのぼり、東京側の玉章、玉田、是真とともに京都側の棟嶺、岸竹堂（一八二六〜九七）、岸九岳（一八四五〜？）、原在泉が加わっている。他にも鈴木百年（一八二八〜九二）、久保田米僊（一八五二〜一九〇六）といった円山派に近い新興流派も認められる。ちなみにこの時狩野派の画家は四名、大和絵系が四名、南北合派が十名といった内訳であった。明治宮殿造営にあたっては、宮内省はまず旧江戸城および安政度の御所障壁画の下絵の提出を各派に求めている。安政度の御所造営には円山派系列の画家が数多く参加していたことから、これを参考にした明治宮殿においても円山派は外せない存在となったと考えられる。また、画家の選出

のために宮内省が上野の博物館（現在の東京国立博物館）に画家の推薦を求めたことも分かっているが、その時博物館が推荐した画家は、明治十五年、十七年に行われた内国絵画共進会の成績優秀者が中心であった。この共進会では、京都を中心とした円山派が出品者数で他派を大きく上回っていたことはすでに述べた通りであり、受賞者にも円山派の名が目立つ。こうしたことから明治宮殿には円山派が深く関わることとなったと言えよう。

明治宮殿造営後の明治二十三年、皇室による美術の保護・奨励を目的として帝室技芸員制度が制定された。これには早速森寛齋、柴田是真が第一回から任命を受け、続く同二十六年の第二回選定では幸野棟嶺が、そして同二十九年の第三回では川端玉章、岸竹堂、と円山派の画家たちが次々と任命の榮に浴した。そしてこの帝室技芸員を中心に円山派の画家たちには、離宮や御用邸の装飾のための絵画揮毫などがたびたび命じられたのである。

さて、時代が大正期に入ってから、円山派はどのように存続したのか。個性を尊重する風潮が社会全体に広まってきたこの時代、円山派も自ずと変化を遂げていった。円山派の流れをくむ画家として考えられるのが、竹内栖鳳（一八六四〜一九四二）と山元春挙（一八七二〜一九三二）である。栖鳳は棟嶺門で名を馳せた四人の画家（他に都路華香、谷口香嶠、菊池芳文）の内の一人で、応挙から続く写実性に渡欧して身につけた光や空間の表現を加えて、新時代にふさわしい画風を身につけた。一方で春挙は、野村文挙および森寛齋に師事した画家であり、渡米して目にした遠近法や若い時に習得した写真技術などを応用しながら、近代的山水画を展開した。彼らはそれぞれ帝室技芸員にも任命されている。円山派の終焉をどこにするのかは難しいところであるが、栖鳳と春挙という京都から大正期の日本画界全体をリードした二大巨頭が、棟嶺や寛齋という師を通じ自身の流派の祖として応挙の存在を強く意識していたことは、その言動や作品から明らかに窺えることである。本稿の冒頭で述べたように、その画風から応挙の明らかな影響を認められる者を、本展覧会では円山派として扱うこととした。そうした意味で、栖鳳、春挙は明治から大正、そして昭和の初期にいたるまで活躍した円山派の末裔と見なしうるだろう。彼らをもって円山派が途絶えたわけではなく、現に栖鳳の門からは橋本関雪（一八八三〜一九四五）、西山翠嶂（一八七九〜一九五八）、西村五雲（一八七七〜一九三八）、土田麦僊（一八八七〜一九三〇）といった優れた画家が登場し、関雪、翠嶂にいたっては帝室技芸員にも任命されている。しかし大正期ともなると、前近代の流派という枠組みはもはや有名無実となり、画家は己の個性を打ち出すことを至上の命題として一つの画風に拘泥することがなくなる。栖鳳、春挙にもすでにその傾向は認められるが、五雲や関雪の作品を例にしても、写実的画風や動物画を得意とする点など円山派に通じる要素は見いだせるものの、総合的に見れば彼らの突出した個性はもはや五雲流、関雪流とでもいべき独自のものです。流派という観点で論じる有効性がなくなっている。

そうした理由から、近世から近代までの円山派の継承に着目した本展覧会においては、ひとまず栖鳳と春挙までを扱うこととした。

三、明治天皇にとつての円山応挙

最後に、近代の皇室にとつて円山派とはどのような存在だったのか。それを推察する手掛かりとして、明治天皇が円山派、そして応挙をどのように評価していたかを紹介しておきたい。

明治元年（一八六八）に京都から東京に行幸し、翌年に実質的に東京へ遷られた明治天皇であったが、十代半ばまで過ごしていた京都の文化を深く愛し、行幸などで京都の御所に戻る度に大変寛いでいた様子が、侍従らの証言からうかがえる（註5）。幼少期に慣れ親しんだ御所の障壁画を始めとして、京都では身の回りに円山派の作品が溢れていたことは想像に難くなく、明治天皇にとつてその画風は非常に親しみ深いものであったと推察される。天皇御自身の言葉は確認できないが、周囲の人間の発言等からは明治天皇が日本画の中でも円山派を特に愛好していたことが窺える。

美術品ハ、是ハ絵画ガ一番御趣味デアツタヤウデゴザイマス、ソレモ純日本式ノ画ガ最モ御意ニ適ツタヤウニゴザイマス、円山派ガ一番御好キノヤウデアリマス（『子爵日野西資博談話速記 第一回 昭和四年聴取』、『明治天皇紀』談話記録集成『第一巻、ゆまに書房、平成十五年』）

神人におはしませし陛下には絵画に就ても非凡なる御鑑識を有せられ殊に御生地
の御縁故にや四条円山等の流風を愛てさせ給ひ特に応挙の筆の如きは最も御愛好
深くましましける（『明治天皇御趣味』『研精画誌』第六十四号、大正元年八月）

嘗て島津家に秘蔵せる寒山拾得の無落款の画幅を召寄せて御一覽あらせられ、それ
れまでは或は柳里恭、或は探幽など人々の判じ惑つてゐたのを、直ちに 応挙で
あらう と仰せられ、これもその後果してその通りであったことが伝聞せられて
ゐる。（渡邊幾治郎『明治天皇と美術』『塔影』第十五巻一、昭和十四年一月）

展覧会の御買上などはあまり好み偏りすぎないよう、様々な流派から作品を選
ぶことを心掛けていたという明治天皇であるが、どうやら応挙の絵がお好みであり、
鑑識にも一言ある程であったようである。

また『明治天皇紀』によると、明治二十二年（一八八九）六月五日に、竣工して間も
ない明治宮殿の鳳凰の間や廊下が、円山応挙の絵八十幅で埋め尽くされ、明治天皇
がご覧になったという。これは日本美術協会が同年五月に開催した応挙画展覧会が
発端となったものである（註6）。この展覧会は、同協会終身会員であった小津与右

衛門という蒐集家の所蔵する応挙作品を展観したものであり、五月二十五日から三
日間、上野公園内の同協会列品館において開催され、陳列品の数はおよそ三百五十
幅にのぼったという。そして日本美術協会会頭であった佐野常民が、これら応挙
作品の天覧についてお伺いしたところ、六月五日に明治宮殿鳳凰の間においてご覧
になる旨の御沙汰があった。これを受けて、陳列品の中から八十幅の掛幅が選り
すぐられ、また佐野が事前に宮殿の展覧場所を確認し、作品を掛けるための掛け枠
を四十余間分（およそ七、八十メートル）急いで作らせ、作品とともに宮殿へ搬入した。
こうして六月五日当日、鳳凰の間の三方の壁面と入り口側およびその外側の廊下を
使って、応挙の作品八十幅が一堂に並べられたのである。陳列された作品は、明治
天皇、昭憲皇太后がご覧になった他、嘉仁親王（大正天皇）も廊下に掛けられていた
分のみご覧になったという。天覧のためとは言え、明治宮殿の一室に一人の画家の
作品がこれほどの点数並ぶのは、まさに異例のことであり、明治天皇にとつての応
挙という存在の重要性を窺わせる一件と言えるだろう。

おわりに

時代が明治に変わり、天皇とともに政治の中心が京都から東京へと遷つても、皇
室にとつて京都で長い年月をかけて培われた伝統文化は依然として、むしろそれま
で以上に重要な意味を持つものであった。明治宮殿を始め、離宮や御用邸を装飾す
る美術品には京都の伝統を引くものが数多く選ばれ、これに明治天皇のお好みなど
の理由も加わり、円山派は皇室に関する様々な作画御用を務めることとなった。
そしてまた、日本美術全体の過渡期でもあったこの時期に、狩野派や土佐派が洋画
的表現の摂取など新表現の模索に苦しむ中、円山派は比較的すんなりと新たな流れ
に乗っている点も特筆すべきである。これは従来にない表現を求めて、オランダの
銅版画や中国の沈南蘋などまで学習した応挙の進取の精神と、一つの画風にとらわ
れない柔軟性が流派として受け継がれていたためだろう。結果的に円山派は、近世
と近代の架け橋となり、京都で育まれてきた美意識を断絶させることなく、近代そ
して今の我々にまで伝える役目を果たしたのである。

齊藤全人（当館学芸室研究員）

註1 今泉雄作「四条及び円山派に就いて」『書画骨董雑誌』第三百四十一号、昭和三年七月

註2 飯島勇「円山・四条派の呼称をめぐって」『MUSEUM』第九十二号、昭和三十三年

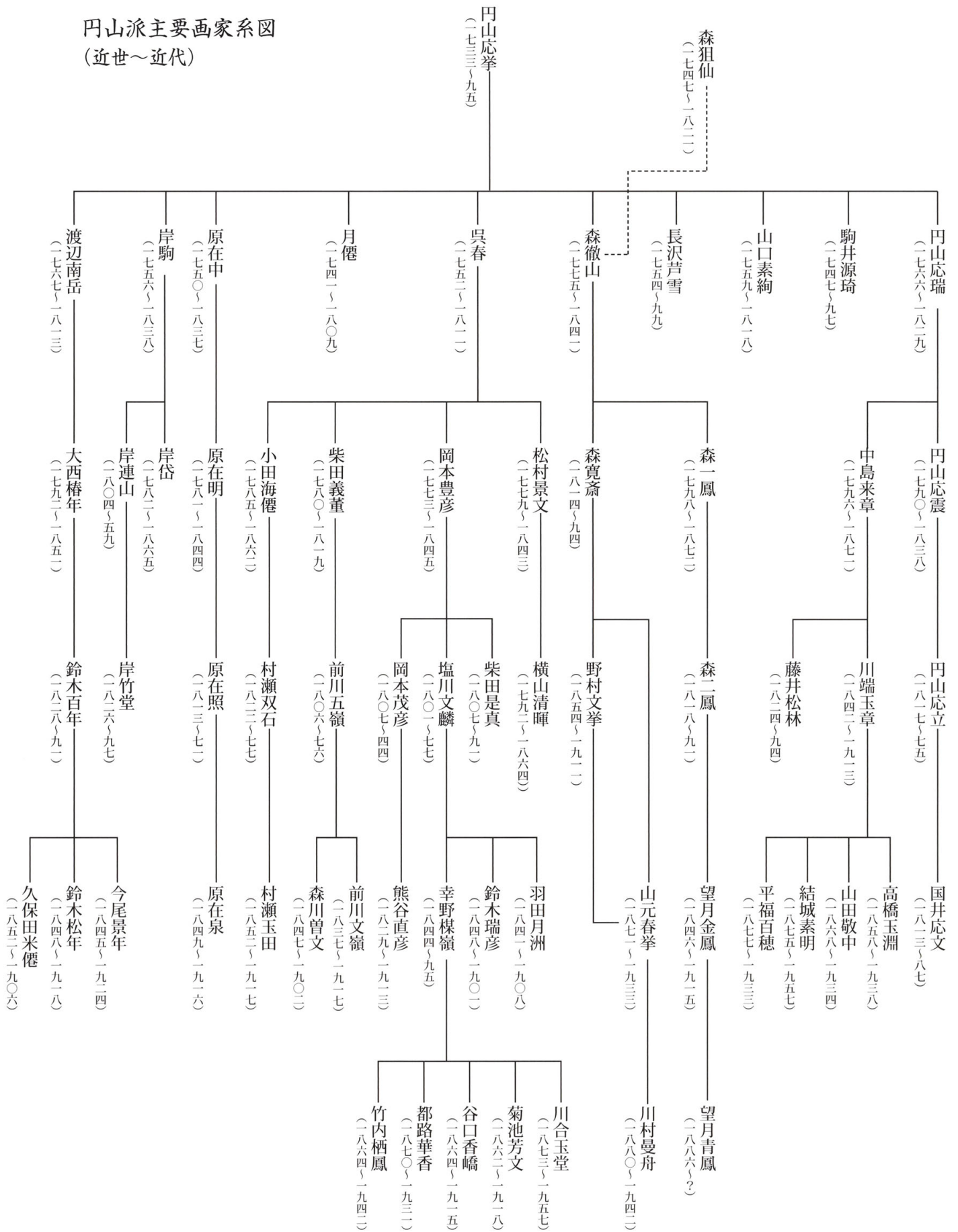
註3 『川端玉章翁略年譜』川端玉雪・川端茂章編、巧藝社、昭和七年

註4 岡倉天心「円山応挙」『国華』第一号、明治二十二年十月

註5 『明治天皇紀』談話記録集成『第一巻、ゆまに書房、平成十五年』

註6 『応挙画展覧会記事』『日本美術協会報告』第十八号、明治二十二年七月

円山派主要画家系図
(近世～近代)



図版・解説



円山派、 応挙に始まる



江戸時代中期およそ十八世紀半ば、京都では流派にとらわれず、画家の個性を尊重し評価するだけの文化的土壌が徐々に整い、それに伴って多くの個性派絵師が登場した。そのうちの一人円山応挙は、狩野派の流れをくむ石田幽汀に師事したが、実物写生の重視、中国の古画や大和絵、さらに当時流入してきたオランダの銅版画や長崎に來航した沈南蘋の画風を学習するなどして、多彩な表現を身につけ人気を博した。応挙の多彩さはそのまま弟子の多彩さにつながり、応門十哲と呼ばれた長沢芦雪や山口素絢などの優れた技量を持った弟子たちが、それぞれに応挙の画風の一面を引き継いで個性を発揮した。応挙は門弟らを率いて、従来狩野派と土佐派が一手に担っていた御所の障壁画揮毫なども行い、宮廷にとっても重要な存在となっていく。応挙のもとからは四条派、森派、原派といった諸流派も生まれ、また京都の他流派の画家たちも多分にその影響を受けた。こうして応挙が編み出した写實的画風は京都画壇を象徴するほどに浸透し、近代へと継承されることとなる。

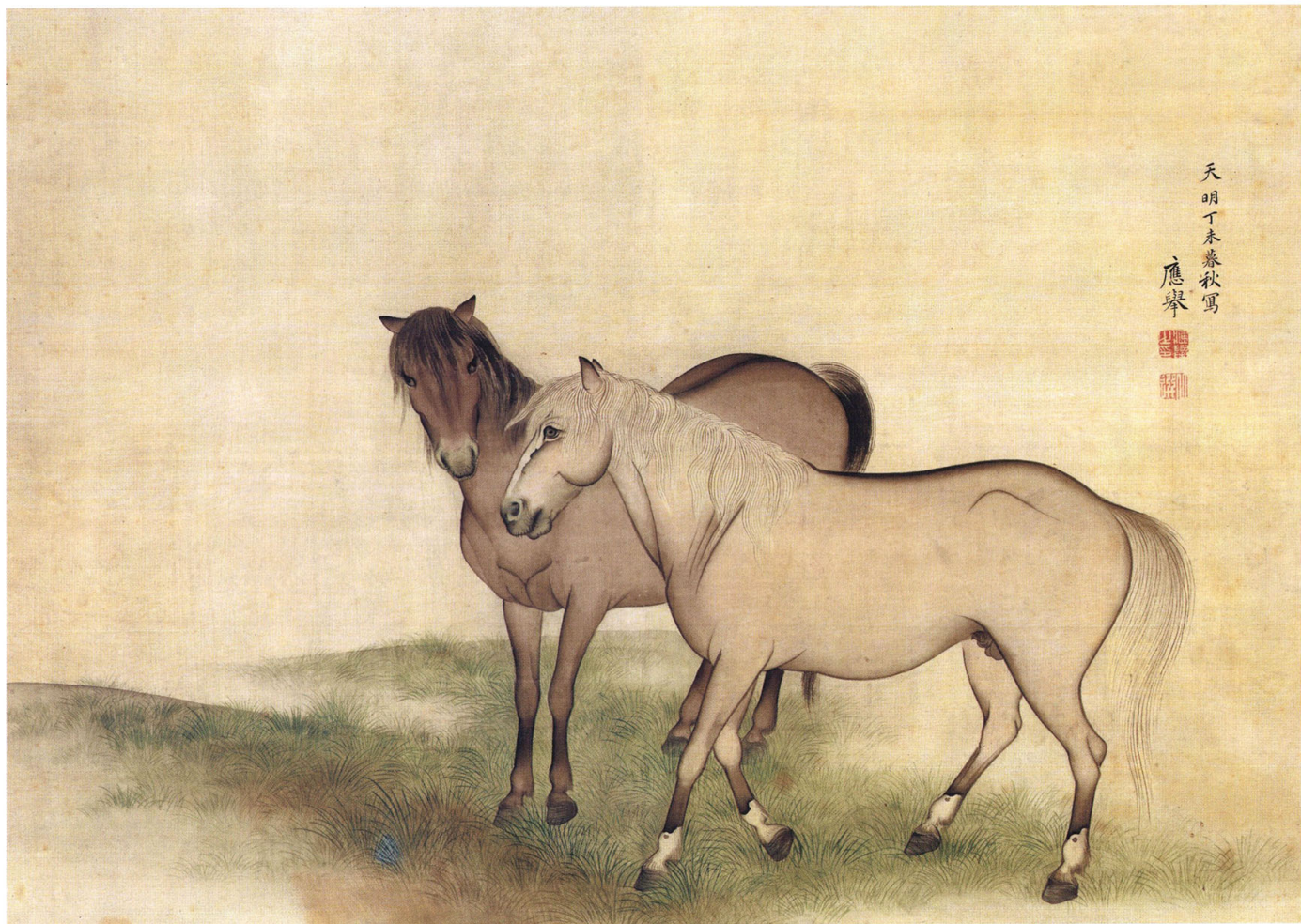


1 海辺図 円山応挙 一幅

紙本淡彩
江戸時代中期(十八世紀)
本紙二三・三三〇・〇

箱蓋表に「海辺図」と記される本図は、小画面の中に、風雪に耐えて岩場に根を張る松樹の間に、山迫る中のわずかな土地に小さな村が描かれ、海に長く細長く突き出した岬の先に夕陽が沈む様を描く。作品として仕上げたも

天明丁未暮秋寫
應舉



のというより、実際に出かけた先での写生をもとに、その場の臨場感を留めるために描きなおしたものの、という感があり、応挙の作品の中では珍しい作品であろう。画面手前には、岩場に激しく打ち寄せる波、岩場で厳しい風雪に耐え続けた松樹、その向こうに穏やかにゆっくりと沈んでいく夕陽を描き、自然の美しさを切り取ったような一場面である。各地に出かけた応挙が旅先で目にした美しい風景の一つなのかもしれない。

本図には、左端上部に8mm角の「応挙」方印が捺されている。この印は殆ど紹介の無いもので、わずかに昭和八年に渡辺二氏が紹介された「円山畢世印譜」(『美術研究』二十一号)に確認ができる。しかし、現存作品においては、この印の紹介を見出せていない。

この作品には特に伝来がなく、箱蓋裏には、江戸期のものと見られる貼紙に、大事なもので外に出さない旨が記されている。こうした状況は、近世期から御所内に伝来した作品に多く、その可能性は特に高いと考えている(コラム16頁参照)。

2 馬之図 円山応挙 一幅

絹本着色

天明七年(一七八七)

本紙五六・二×七八・八

落款より、天明七年(一七八七)、応挙五十五歳の作品であることが判る。この年、応挙は、三月に南禅寺帰雲院の障壁画を、また夏には金刀比羅宮の襖絵を描き、さらに十二月には生涯のうちでも重要な仕事となった大乘寺(兵庫県香住町)の襖絵制作を行い、光格天皇の兄である妙法院真仁法親王との交流が急激に盛んになっていった年でもある。応挙は、天明元年の光格天皇即位に際して「牡丹孔雀図屏風」を描いたと伝えられるが、これによってその名声は一層に高まったと考えられ、翌年には京都の文化人等を紹介する『平安人物志』の画家の部の筆頭となり、大寺院、皇室関係の仕事も多くなつて、それらを弟子たちと共に次々とこなしていったと考えられる。

本図は野で睦まじく寄り添う二頭の馬を描き、伸びやかな筆線の中に片ぼかしや付立ての技法を加えて、馬の体躯の立体感を美しく表出している。明治四十年(一九〇七)、嘉仁親王(後の大正天皇)が九州四国行啓の折に、島津家より献上された作品である。

円山応挙から近代へ ―新たな絵師の活動と継承

円山応挙（一七三三―一七九五）は、現在の京都府亀岡市郊外、穴太村の農家の出身。十七歳頃（一説に十五歳）に京都に出て後、狩野派の絵師、石田幽汀に師事して絵師の道を歩み始めた。明和二年（一七六五）に円満院祐常と出会い、良き理解者を得た応挙は写生画様式を洗練させるために写生を繰り返し、描写対象の把握とはいかなることかを考え、次第にその境地に達していく。名を「応挙」としたのも明和三年であり、彼にとつての大きな転機であった。その後は、公家や寺院、有力町衆らの御用をこなして一躍、京都画壇を代表する絵師となった。後桃園天皇、光格天皇の時期に皇室の御用を賜ったと見られ、寛政二年（一七九〇）の寛政度内裏造営では、弟子と共に障壁画制作にあつたている。

応挙のもとに集まつた絵師には、源琦、長沢芦雪、森徹山、吉村孝敬、山口素綱、奥文鳴、月僊、西村楠亭、渡辺南岳、山本守礼、亀岡規礼、秀雪亭、島田元直、原在中、そして与謝蕪村の弟子であつた呉春らがあり、応挙と共に大乘寺や内裏御造営の大事業をこなす一方で、それぞれに活躍をしていく。彼らはまた、それぞれに弟子を育て、森派、原派などの一派を築いた絵師もいる。中でも呉春は、与謝蕪村に学んだ洒脱な要素を応挙に学んだ写生画に生かして四条派という画派を形成してさらに多くの門人を輩出した。そうした広がり支えられて、応挙に始まる写生画の画風は、近代初めの川端玉章を経て竹内栖鳳へ、とその後続いた。

△応挙と皇室▽

様々な個性が開いた十八世紀の京都画壇において、円山応挙はその京都画壇を支えた一人であるのと同時に、近代にまで及ぶその画風の影響によって、伝統的な日本絵画の継承に大きく寄与した絵師であると

も言え、昭和前期に至るまでの近代の日本画家の精神を支える根底に、大きくその存在が意識された絵師である。十八世紀は、機知に富んだ構図、個性的な筆勢や色彩感などの表現が、それまでの伝統的な画派が築いてきた画風とは異なる新鮮さ、親しみやすさでとらえられ、その絵師個人が評価されて名声を得て活動した。十七世紀にピークを迎えるいわゆる流派による工房組織の活動とは、大きくその様相を変えたのが十八世紀であり、そうした点において、十八世紀の京都画壇は画風やその制作の様子から、すでに近代化に向かつて歩み始めているとも言える。しかし、個々の画風が重視されるようになったことで、その画風を継承し、後継者に画風を伝えていくことは希薄になる。それもまた、十八世紀の画壇の特徴である。

その十八世紀の京都画壇に、堅実な画技習得と創意によつて新たな画風を展開し、時代の象徴的存在となつた絵師が円山応挙である。応挙は、十八世紀後半から十九世紀にかけての京都の知識人、文化人を収録した『平安人物志』(明和五年(一七六八)―慶応三年(一八六七)の間に九版の増補改訂を重ねる)において、第一版の明和五年版では絵師の第二番目、続く安永四年(一七七五)、その次の天明二年(一七八三)では一番目に記される。明和五年に応挙は三十六歳、天明二年には五十歳。明和五年版において三番目の伊藤若冲、四番目の池大雅、五番目の与謝蕪村が四十代半ばから五十歳を過ぎているのと比べれば、応挙が若くして認められ、その人氣を維持して活動したことがうかがえる。応挙には十哲と言われる高名な弟子の他、多くの絵師が慕つてその門下にあつたことが知られるが、彼らがまた新たな弟子を育てて一派を形成するなど、その裾野の急速な広がりと継承は、他に類を見ない。それは、これまでに

も先学が説かれている通り、ひとえに応挙の画に対する真摯な姿勢と幅広く高い画技、そして真面目で穩やかな人柄によるのであろう。絵師としての画技においても、人柄においても懐が深く包容力があつたのである。それ故に、応挙を慕つて集まってくる個性的な絵師たちを受け入れ、共に活動をし、その継承者を育てていくことが出来たのである。そして、幅広い画技と画風を備えた応挙であつたからこそ、画題やその描写に伝統性が強く求められる皇室関係の絵画制作に応募することが出来、また一方では、写生に基づく十八世紀という時代らしい新鮮味のある作品をもこなせたことで、禁裏をはじめとする皇室関係の御用を多く務めることが出来たのである。

江戸時代の内裏は、度々の火災によつて八度も建て替えられるが、応挙が弟子と共に襖絵制作に参加した寛政度御造営の後も六十年余で火災のため焼失しているので、残念ながら応挙の制作した作品の全貌を知ることが出来ない。それでも、文献史料、そして御所内に伝えられてきた幾つかの作品が確認できる。ここでは、それらを紹介しながら、応挙と皇室のつながりを見ていきたい。

当時の応挙の活動等を伝える史料として、応挙の高弟の一人である岡村鳳水(一七六九―一八四五)が記した『仙傳』、また同じく奥文鳴(一八一三)が記した『仙齋圓山先生傳』などがこれまでも紹介されている。またさらに、妙法院史料の中から『真仁法親王日記』が紹介されて、より具体的な活動の様子の一端が知られている。

このうち、奥文鳴の『仙齋圓山先生傳』には、応挙が内裏の御用を受けて制作した作品が列記されており、女院御所や禁裏御殿、仙洞御殿、中宮御殿内の襖絵を

制作したこと、光格天皇即位の折に牡丹孔雀図の屏風を制作したこと、仙洞御殿にも牡丹孔雀の屏風を制作したことなどが記されている。残念ながら現存する作品はないが、多くの御用を賜っていることが確認できる。

また、光格天皇の兄である妙法院真仁法親王（二七七八～一八〇五）の日記は、天明七年（一七八七）正月から七月十六日までの短い期間の史料であるが、そのわずか七か月余の間に、応挙が息子の応瑞や月僊、呉春らと共に、頻繁に法親王のもとに通い、御用を賜っている様子が記されている。真仁法親王は明和五年（二七六八）六月、四親王家の一つ、閑院宮家第二代、典仁親王の五男として誕生、幼名は時宮、翌年妙法院門跡を相続する。安永七年（一七七八）七月に桃園院の養子となつて親王宣下を受け、名を周翰とし、その十月に得度して妙法院入室、真仁と改名した。天明六年八月に天台座主に補せられ、寛政七年（一七九五）には一品に叙される。同年に座主を辞任した後、文化二年（二八〇五）には江戸へ下向するが、京へ戻つて後、わずか三十八歳で薨去。文芸の才に秀でた方で、様々な文化人と関わりがあった。わずかに二十歳の法親王の日記であるが、座主として、法親王としての活動の中で、宮中との頻繁なやりとりを知ることが出来る。この日記と共に、『妙法院日記』、『妙法院門跡の坊官の日記』、寛文十二年より明治元年まで現存の記載からも、その前後の応挙とその弟子たちと法親王との交流を知ることが出来る。

この妙法院関係の史料を真仁法親王が妙法院に入室した安永七年（一七七八）頃より『妙法院日記』を追っていくと、応挙の登場は天明六年（一七八七）閏十月八日、「圓山主水畫御稽古二付被召、於御白書院御對面、御口祝被下、已後於御即席画被仰付候」とあり、翌日には「圓山主水畫御稽古二付、爲御祝儀方金三百疋、白綿貳把被下也」と記されている。この時、応挙は五十四歳、和歌山無量寺に壁貼付や襖絵を制作した年である。応挙が法親王の絵の稽古のために召され、席画を披露したこと、それに対して金品の御礼が届け

られたことが記されている。その二十六日には、息子の応瑞を伴つて、大徳寺の什宝ご覽と惣見院での御膳に、他の大勢と共に参加している。この後、応挙が頻繁に登場し始める。

天明六年以前は、勝山琢舟・琢眼や吉田元陳の名が登場し、席画や扇面画を仰せ付けられているが、後の応挙ほどの交流は見られない。また、応挙の登場に先んじて、天明六年三月二十五日には、長沢芦雪が召されて席画を披露し、また御学問所の絵を仰せ付けられ、翌日参上して描いていることは興味深い。

さて、天明六年から法親王と応挙との交流が深まる中、法親王の日記、天明七年では、正月十五日に応瑞を伴つて参上し、絹本、紙本の席画を十種類ほど描いたほか、二月二十九日には新殿の間に絵を描かせるためにその室の図面を見せ、六月には冬山水の図を描かせるなど、席画や絵の制作はもちろん、絵の鑑定や手本の制作などの記事が頻出する。四月九日に応挙が本法寺の什物を見せに来ている記事があるが、この中の錢舜拳ハ鶏頭図▽は応挙による模写が現存し、そこには「摹本法寺什物舜拳畫／天明丁未（七年）初夏」と記されていて、この日記に見られる法親王と応挙の交流の一時を垣間見せてくれる。そして、法親王が依頼した作品の中には、禁中に届けられたものもあった。また、応挙の他に、山本守礼と呉春（月溪）が席画を命ぜられていたほか、伊勢に在住している月僊にも絵の制作が申し付けられていることが知られる。さらに、この月僊のもとに赴いた則苗という絵師は、大乘寺襖絵制作に円山派一門の絵師として名を連ねている中村則苗という名の絵師かと考えられる応挙の弟子の一人であろうが、彼もまた絵の制作を命じられている。

法親王の日記の後、さらに『日記』を見ていくと、応挙、応瑞は依然として真仁法親王のもとを尋ねている。年始を始めとして、時節の挨拶に参上し、時折は法親王に召され、席画を仰せ付けられ、賜物を戴くなど、頻繁な交流の様子が窺える。その中で、天明八年

五月十六日に「御所鶴拜見、円山主水・同右近、其外弟子等…」と記されている。応挙が應瑞や弟子と共に、御所の鶴を見たという。この年の正月に天明の大火で内裏は焼失しているが、この御所とは、鶴とは、何のために、と疑問が湧き、興味は尽きない。また、寛政元年十月十一日には「円山主水・右近参上、此度御所御造営付、御絵被仰付候御札申上候由也」とあり、この時期に応挙らの御所障壁画制作参加が決まっていたことを示す。

呉春もまた、時折お召しを受け、席画も仰せ付けられているが、寛政二年十一月十九日、応挙が参上したその日、呉春も参上して下絵をご覧に入れた、とある。翌年九月八日に「呉月溪江先日太閤秀吉公御影画被仰付候二付、白銀五枚被下之」ともあり、重要な御用を受けていることが知られる。さらに寛政三年九月二十三日には、源琦と芦雪が御座之間の襖絵を仰せ付けられており、応挙、応瑞のみならず、優れた弟子が法親王に取り立てられている。

応挙が法親王の御用を受けて後、その親交が深まる中で重要な仕事に依頼され、弟子の活躍の場も広がっていった様子が看守出来よう。こうした応挙一派の活躍は、当然ながら評判となり、弟子も、その仕事も拡大していったであろう。円山四条派の広がり、こうした応挙の地道な日々の活動によってもたらされていくのである。

△皇室伝来の応挙作品▽

光格天皇の兄である真仁法親王とのこうした交流は、応挙と皇室との関係の深さの一端を示している。そうした事実を、当館に引き継がれた作品の中にかがうこともできる。

光格天皇よりの御護品との伝来がある△張飛図▽（挿図）は、中国三国の蜀漢の武将・張飛の勇敢な姿を描く。繊細な伸びやかな線を用いて迫力ある顔貌を示し、細部の細かな描写や表現まで手を抜かない。署

名は「応挙」と記し、比較的捺印例の少ない「応挙」方印を捺す。落款の文字は、天明六年以降の年記のある作品にみられる書体であり、天明丁未（七年）の年記のある大乘寺蔵△王羲之・龍虎図▽三幅対に見られる書体に近く、印も共通している。箱蓋裏に「光格天王様より御たいゝの御ゆつり御大事のなり外に出され候事御無用」と記され、光格天皇のお手元の品であったことを暗示している。

同印を捺す作品に△源氏四季図屏風▽（挿図）がある。応挙には珍しい大和絵の作品で、十九世紀に入ってから御所の『御屏風目録』(東山御文庫蔵、18頁参照)には「源氏四町」と記される作品である。この屏風は、右から左へと春からの四季が移ろいゆく様を、池を中心にした庭園の様子で示している。この描写が仙洞御所の庭の景色に共通点が多いことは興味深い。現在の大宮御所の東に遺る仙洞御所の庭は、北池と南池の二つの池があり、小高い幾つかの小山を池に橋を渡して繋ぎ、滝を設け、種々の花木を配置する。寛永度に小堀遠州が指示して作庭されたこの庭は、その後、度々に手を加えられており、元は女院御所のお庭であった北池側と仙洞のお庭であった南池側が、桜町上皇の延享四年（一七四七）の時に結ばれ、庭園全体の敷地が拡大された。北池北側には御田があり、後桜町上皇の時には、度々田植えと稲刈り御覧に出御されたことが記録されている。応挙の作品であるこの△源氏四季図屏風▽にも右隻五・六扇上部に金雲の中に水田が描かれる。池の周囲の小高い山に草木が植栽され、池の中央に橋が架けられる。左隻も池を囲む庭を中心とした構図で、池の中央には橋が架けられ、その奥に滝が描かれる。南池の州浜側から八つ橋の向こうに雄滝を見る光景に近い。そしてその両隻ともに池の手前に御所御殿のような建物の広い屋根を描く。画題に源氏の名が付けられていることから考えれば、六条院の光源氏の邸宅を描いたもの、と考えるのが素直であるが、そのモデルとして美しい仙洞御所の庭をとり入



挿図1「張飛図」(当館蔵) 紙本着色



右隻



左隻

挿図2「源氏四季図屏風」(当館蔵) 紙本着色

れ、そのイメージを大きく崩さないままに四季の花木を取り入れて描かれたのが本屏風であると考えられまいか。そのように考えると、仙洞御所の歴史から考えてそのモデルとなったのは、応奉在世中では後桜町院御所の庭である可能性が出てくる。後桜町院が新造の仙洞御所へ移徙されたのは明和八年（一七七二）で、その後、天明八年（一七八八）の大火の際に類焼して全焼、その後再び新造されて移徙されるのが寛政二年（一七九〇）の十一月下旬であるが、お庭の造作は翌年から始まって応奉没後まで工期を要している。木村重圭氏は、本作の「源応奉」の署名と「応奉」〔方印〕印から、その制作時期を天明初年頃かと考察されているが、後桜町院の時期の仙洞御所の推移と応奉の没年を考慮すれば、応奉が仙洞御所の庭を拝観してこの絵を制作することが可能であったのは、明和八年以後、安永〓天明期であり、木村氏の考察とも時期的には一致する。後桜町院は最後の女帝で、後桃園天皇に譲位して後、院御所に入られた時は三十九歳。古今伝授を受け継いで歌道に優れた文化人でもあった後桜町天皇のために描かれた可能性が考えられるのではないだろうか。この作品もまた、応奉と皇室の関係を考える上では、重要な作品と言える。

この他の作品では屏風作品の△群獣図屏風▽、掛幅作品の△柳に鮎図▽△鯉図▽△海辺図▽（作品番号し）が御所伝来の可能性が高い作品と考えている。これらに共通するのは、特に伝来がないこと、箱蓋などに江戸期から御所に伝来していることを示す何らかの墨書があることによる。△群獣図屏風▽には落款はなく、明和三年（一七六六）に応奉と改めて以降、最も用いられている「応奉之印」〔方印〕「仲選」〔方印〕の二印のみであるため、その制作時期の判断は難しい。御所伝来の他の屏風箱と類似した箱に収まり、箱蓋表に「天保十五辰年四月□□日 御屏風 一双」と記されているが、特にその由緒は伝わっていない。掛幅作品の△柳に鮎図▽は、現在は近代初め頃に仕立てられたと思われる



挿図3「牡丹孔雀図」(当館蔵) 絹本着色



挿図4 同上 尾羽部分

表具裂による掛幅作品であるが、画面中央で絵を継いでおり、もとは風呂先屏風であったと考えられる作品である。安永期以降、応挙が良く描いた画題の一つであり、落款印章からは天明期頃かと考えられる作品である。この作品と元は対になっていたと思われる作品が△鯉図▽である。現在の表具裂、寸法はほぼ同様で、作品の寸法もほぼ同じ、画面中央に継目がある。落款印章から、△柳に鮎図▽を左、△鯉図▽を右に配置するものと考えられる。この二幅は、近代以降、掛幅に仕立てられて、別々の場所に伝来してきたが、箱に貼り付けられるラベルの記載から、女院御所に伝来していた可能性が窺える。そして他に類例を見ない応挙印が捺された△海辺図▽（作品番号）は、箱蓋裏に大事なものの持ち出さないこと、の注意書きが貼られており、こうした作品は、江戸期から御所に伝わった作品の中に見られるのである。応挙の作品については、まだ検討の余地が多分に残っているが、幾つかの現存作品が、確かに応挙が皇室の御用を受けていたことを物語ってくれている。

△応挙の画技―伝統と創意、その応用▽

天保三年（一八三二）に刊行された岸派の絵師・白井華陽（？）一八三六）によつて著された『画乗要略』において、応挙について「凡そ花鳥草獸虫魚、皆其の生を写す。曲に其の状を尽す。筆姿颯媚、設色精緻、匠心の微妙、畢く顕れて遺すこと無し。兼ねて山水人物を工みにし、遂に一代の作者と為る。名、海内に馳す。諸子争いて之れを慕う。是れに由りて平安の画格一変す。……」と記し、応挙が確立した写生画の画風の見事さと、その影響の大きさを示している。またほぼ同時期の文人画家・田能村竹田（一七七七―一八三三）は、『山中人饒舌』（天保六年刊）の中で、「京派の翎毛花卉は、専力写生し、用筆最も是れ柔媚、賦色も亦た鮮新を極む」とし、花や鳥、景色の細かな情景などの大自らの微妙な働きに宿る姿や心のひとつひとつすべてに

迫っており、真に写生の妙を極め尽くしている、と京都画壇の主流となった応挙の写生画を評している。そして、奥文鳴の『仙齋圓山先生傳』では、「凡画図ノ術タルヤ、物象ヲ写シ精神ヲ伝フ。……故真物ヲ臨写シテ新図ヲ編述スルニアラスンバ、画図ト称スルニ足ランヤ。豪放磊落氣韻生動ノ如キハ、写形純熟ノ後自然ニ意会スヘシ。……」とあり、応挙の写生画の理念が記されている。ここで伝統を踏まえ、繰り返し行つた写生の妙をいかした写生画を画風として確立し、大きな評価を得た彼の画技の一端を、安永五年（一七七六）に制作した△牡丹孔雀図▽（当館蔵、挿図）によつて紹介しておく。

この作品は、応挙が得意としたこの画題の作品の中でも、特に評価の高い作品である。「安永丙申暮秋写／＼応挙」と記され、よく知られた「応挙」仲選の二つの方印を捺す。宮中の伝来品ではなく、江戸期に久我殿より献上された作品である。

この作品については、平成十七年度の修理の際に裏面の様子が確認出来、裏彩色を用いていることが判明している。残念ながら、過去の修理時の際に肌裏紙を取り替えられた際かなりの裏彩色が失われていると見られ、その全容を確実に判断することは難しい。それでも現状においても、裏彩色は表面に見る色彩に類似する色彩（例えば、群青部分の裏面は白群、緑青部分の裏面は白緑、ピンク色の牡丹の花びらの裏面は胡粉など）がそれぞれの部分に丁寧に配置されている。また、孔雀のシルエットに従つて、全体に薄墨で下絵が施されていることが確認出来、それまでの長きにわたつて日本画や中国画で伝統的に用いられてきた技法が用いられている。特に裏彩色の施し方では、同時期の若冲が、△動植綵絵▽において各幅の描写にあわせてそれぞれに特徴的な部分に裏彩色を丹念に施しているのに比べて、応挙の裏彩色はモチーフ全体に丁寧に施している。見事な尾羽部分（挿図）では、薄墨の下絵をいかし、また羽の白い幹は胡粉で裏面から描くなど、技法を組み

合わせた表現方法をとっている。また、孔雀は薄く細い下線を目立たせないように色彩の布置によつて羽一枚一枚を描き、牡丹の花と葉は柔らかさを出すしなやかな線が用いられ、岩には固い質感を表すために太く力強い線を用いるなど、モチーフの質感によつて描線は異なる。応挙が目指した描写対象はそれがそれらしくあるべき形態的な特徴を表現し、描写対象の本質をも表すという写実性には、彼が幅広く研鑽を積む中で習得した様々な技法を、そこに目指す表情を示すために統合的に用いる堅実さと創造性があり、そこにはまた彼生来の真面目さも表れている。

この様な応挙の表現に対する彼の考え方や工夫を知り得る史料として、応挙に絵を学び、応挙に大きな影響を与えた円満院門主祐常（一七三三―一七三三）が応挙の談を聞き書きした『萬誌』秘聞録がある。これには、用いる絵具とその使用方法などが詳細に記述され、彼が抱く絵の理念が記されている。その中で狩野派の描法等について触れているが、中国画の横写を通しての描法の習得とあわせ、絹絵に対する伝統的な描写表現を十分に学んだ上で、彼の絹絵は制作されていることが、この史料からも判る。

ところで、この史料の中に、蒔絵下絵のことが「圓山云蒔絵下絵ハ黒羽二重地ヲノ泥ニテ彩色ノ意ニスヘシ」と記され、また「人形ヌリ様ハ下地膠強メヌリコフン十斤勿二ニカハ六分……」とある。応挙は蒔絵の下絵や人形塗りも手掛けていたのである。応挙が小袖等の染織品の下絵を手掛け、その後も円山派の絵師がそうした依頼に応じていたことは、応挙以降、川端玉章に至るまで、円山派の絵師が、その庇護者であった三井家に伝来した着物とその下絵類から知られている。この三井家の例に代表されるように、十八世紀の京都画壇において、流派に属さない絵師が評価されて活躍する背景には、町衆の台頭と絵師との結びつきがある。応挙は早い時期に玩具商に奉公した経歴がある。農家の出身で、格式にとらわれないことなく、自分を認めて

仕事を依頼してくる人たちの注文を分け隔てなく受けたことで、そうした人たちが彼を支えることにもなった。応挙は祇園祭の鉾の見送りの下図や鉾の天井画も引き受けているが、京都の町中で町衆と共に暮らす上では、大切な仕事の一つだったと考えられる。十八世紀後半から染織業で名を知られた七く九代金田忠兵衛は、応挙や源琦、松村景文や山口素絢らの図を織物に仕立てて活躍したという。屏風や掛軸の日本画作品以外にも、柔軟に様々な仕事を引き請けて評価を高めていたのである。他にも、塩川文麟は万延元年（一八六〇）皇女和宮降嫁の際、その調度の品に時絵の下絵を制作し、さらに岸竹堂は、早くに西村総左衛門の依頼を受けて染織品の下絵を描いた。絵画作品以外の工芸品類の下絵を描くこともまた、応挙以来の円山派の一つの特徴ともいえる。町衆との結びつきも強く、町衆に支えられた円山派の絵師であればこそ、こうした形での画才の發揮もできたであろう。そして、それはやはり、応挙が確立した写生画の画風が、写実的で親しみやすく、また装飾性も兼ね備えたことで、工芸品の下絵としても適していたこともある。京の伝統産業の中に円山派の画技をいかしたことは、江戸から明治の転換期に日本画制作の需要が急激に減少して困窮した絵師たちにとって、その生活を支えるための大切な仕事ともなり、結果、円山派の存続を助けることにもなった。明治期初期からは竹堂や今尾景年、幸野棟嶺らが西村総左衛門や川島甚兵衛、飯田新七らから美術染織の原画の依頼を受け、川端玉章もまた綴織の原画を描き、文台・硯箱の下絵を制作している。こうした工芸意匠制作の継承は、さらに竹内栖鳳らの世代にも引き継がれている。工芸品等の下絵、原画の制作もまた、円山派の発展と存続に大きな意味を持っている。

△内裏御造営と円山派▽

近世初頭の永祿期から天正期にかけて、織田信長、豊臣秀吉によって修理や造営が行われた御所は、文

祿五年（一五九六）閏七月十二日の大地震で大きな被害を受けた後、修理や増築が行われて、慶長十六年（一六一一）四月十二日には後水尾天皇の御即位式が挙行された。そして、その年の七月より、徳川幕府による内裏新造計画によって建物の取り壊しが始められて同十九年に一応の完了を見るが、元和六年（一六二〇）六月の徳川和子・東福門院入内に備えて、女御御所や御里御所などが造営され、ここに徳川幕府による内裏御所が完成する（慶長度御造営）。その後、寛永六年（一六二九）に即位した明正天皇のために同十九年六月に完成した寛永度御造営、承応二年（一六五三）六月二十三日の禁裏清所からの出火による焼失の一年後に始められた承応度の御造営、その完成の後、わずか六年後に関白二条光平室賀子内親王家よりの出火によって再び炎上した内裏は、寛文二年（一六六二）より寛文度御造営が行われた。この内裏は、寛文十三年、関白鷹司家よりの出火によって三度炎上、翌年の延宝二年（一六七四）より延宝度の御造営が行われる。さらに宝永五年（一七〇八）三月八日には市中からの出火が西南の風によって東北に燃え広がり、内裏や御所も類焼、徳川幕府は六度目の御造営を行う（宝永度御造営）。こうした御造営の度に、広大な建物内部の襖絵や杉戸絵の絵画制作に、当時を代表する絵師が呼び寄せられた。これらの造営が徳川幕府の主導のもとに行われたことを反映して、その初期より、幕府の御用絵師として活躍することになる狩野派がその主軸となっている。慶長度よりその制作に参加した狩野探幽は、寛永度、承応度、寛文度にその中心となり、延宝度にはその弟の安信が、宝永度には安信の跡に狩野宗家を継いだ永淑主信や鍛冶橋狩野家の探信ら六人の江戸狩野の絵師が上洛してその中心となった。宝永度までは、江戸狩野の絵師を中心に、京で活躍を続ける京狩野、土佐、鶴沢、海北ら伝統的流派の絵師らによる制作であったことが知られている。

この様相が大きく変わったのが、次の寛政度御造

営の際である。宝永度御造営の内裏は、天明八年（一七八八）正月三十日に洛東団栗の辻からの出火による大火災によって炎上、寛政元年（一七八九）より着手された御造営における襖絵等の制作には、江戸より木挽町狩野家の栄川院典信が参加したものの、賢聖障子の下絵を作成した後に没したため、その跡は住吉弘行が上洛して引き継ぎ、完成させた。しかし、その他は京で活躍していた絵師らによって制作され、土佐派の土佐光時、京狩野の狩野永俊、鶴沢派の鶴沢探索らの京画壇各派の当主とその一門の絵師らとともに、町絵師である円山応挙とその弟子の名が登場している。これには、十八世紀の京都画壇における町絵師の活動の活発化とその評価の高まりが大きく関与していることが考えられるが、伊藤若冲をはじめとする個性的な画家がその名を挙げた中で、応挙とその弟子たちが内裏造営に選ばれて参加できたことは、近代に至るまでの円山派の存続と発展において大きな意味を持っている。寛政度御造営の襖絵制作が始まった寛政二年、応挙は五十八歳。この襖絵制作に参加した一門の絵師は、島田元直、原在中、応挙の息子である応瑞のほか、長沢芦雪、駒井源琦、秀雪亭の名がみえる（注）。この後、嘉永七年（一八五四）四月六日に女院御住居の局よりの出火が原因で内裏をはじめとする広域が炎上し、最後の安政度御造営が行われる。安政二年（一八五五）に開始されたこの御造営の襖絵制作では、主要部分を土佐派が担当し、鶴沢探真や狩野永岳の京狩野派の主要絵師が奮起したが、この度の襖絵制作では各絵師が直接分担を願ったこともあって、度重なる御造営の中でも、最もその制作者が多いことに特徴がある。その中で、円山派は四代応立をはじめ、原在照、長沢芦鳳、中島来章、国井応文、駒井孝礼、森寛齋、吉村孝文、また円山派から分かれて呉春によって確立した四条派の絵師である岡本亮彦、磯野華堂、横山清暉、八木奇峰らの多くの絵師が参加した。応挙の後の円山派、さらに呉春からつながる四条派を含めて、京都画壇でその画

風を学んで活躍した絵師の数は、すでに狩野派でさえ及ぶところではなかったのである。

さて、宮廷にかかわる御用に円山派の絵師が多く関与して幕末へと向かう様子は、東山御文庫に遺る『御屏風目録』に書き記された屏風の作者からも看取できる。『御屏風目録』は、安永八年（一七七九）、天明六年（一七八六）、文政十一年（一八二八）、文政十三年、そして嘉永三年（一八五〇）の記録が現存する。この記録は、御所内で調度の品を担当する部署によってその管理下にある公的な場での存在状況を記したものと考えられる。このうち、安永八年、天明六年は応挙在世中のものである。わずかに古くから伝えられた屏風の他は、殆どが近世期に入ってからのもので、狩野探幽をはじめ、宮廷御用を務めた名のある絵師の作品が記されている。安永の目録では、応挙の師、石田幽汀画の常用の衝立と御内儀上分御小屏風の中に「百花」の屏風が記されているが、応挙の作品は見当たらない。続く天明の目録では、最も格の高い屏風の一つに、狩野探幽や土佐光貞と共に、幽汀画として「源氏 漂漣、総角」の屏風が記され、安永の目録記載の二点も存在している。そしてここで、御内儀上分の金御屏風の中に応挙の「牡丹孔雀」の屏風が記されている。この屏風が、光格天皇御即位時に描かれたと伝えられるものであるか、仙洞御所のために描いたものであるか（奥文鳴『仙齋圓山先生傳』）は判然としないが、寛政度内裏御造営以後は、応挙が内裏御用の絵師の中で重要な位置にあつたことは間違いない。

そして応挙没後、文政の目録には、応挙の「牡丹孔雀」の屏風の記載はなく、金御屏風の中に現存する八源氏四季図屏風▽が「源氏四町」と記されて登場する。この時期には、他に応瑞と応瑞の息子の応春の屏風が記されている。

さらに嘉永の目録では、応挙筆の屏風として、先の「源氏四町」の他に「宇治大井」や「梅柳」などの五種類の屏風が加わっている。そして一門では、文政の目録

に記載された応瑞、応春の屏風の他、応立、原在照、森寛齋の屏風、呉春と在中、在明の衝立が登場している。寛政度御造営に円山派絵師が参加したことで、応挙の地位は確立、円山派一門への信頼は一気に高まって弟子も多く輩出して広がり、彼らがそれぞれに活躍することで安政度御造営には円山派は京都画壇を代表する画派として多くの絵師が参加し、内裏の御用を務めることになったのである。そうした彼らや彼らの弟子たちが活躍した時代は、幕末から明治維新という時代の転換期。天皇が東遷されて、京都画壇の庇護者であった皇室や公家、有力者が次々となくなり、絵師たちは苦悩の時期を迎える。この混乱期、円山派本流の端正な画風を示してその手本となった中島来章や、傍流ではあるが、優れた筆力で写実的な画面を構成して評価された森寛齋、岸竹堂、塩川文麟らの周辺絵師が円山四条派を支えて、近代へとつないだ。

そして近代、今回の展覧会で注目した川端玉章は、円山派の流れを汲む画家として、その自負のもと、西洋画までを学んで研鑽を積み、新しい時代に新しい感覚を備えた円山派の存続に力を注いでいく。『國華』四号（明治二十三年）に、玉章自身が寄せた「円山派」という論文には、円山派が起ったからまだ百年余しか経っていないのに、円山派は「寥々トシテ」いることを嘆いている。しかしその後、「圓山派ノ振ハサルハ惟其人ナキニ因ルノミ其精神ハ天地萬物ノ間ニ寓シ其人ヲ待テ發ス故ニ人亡スト雖モ圓山派ハ曾テ亡セサルナリ」と記している。つまり、円山派の不振は人材がないことによるだけで、その精神は世の中全ての物に息づいていて、優れた人材を待ってそれが発揮されるのだから、円山派は不滅である、と語る。円山派の画風とその精神を引き継ぐ玉章自身の決意でもあろう。その後玉章は、後進の指導にも当たって多くの門下を育てた。近代に息づく円山派を再興したのが玉章であると言つて過言ではない。

応挙の築いた画の精神とその画風は、大きくその裾

野を広げた。それは、狩野派の伝統的な画技習得から始まり、彼独自の写生画の様式を確立した後にも、実物の写生を繰り返して、中国画の研究を行い、さらに琳派の装飾性や意匠性の習得にも努め、描写対象にはそれがそれらしくあるべき形態的な特徴を表現し、描写対象の本質をも絵画化する。応挙が抱いた理想の絵画理念に到達し、それを作品に表現するために、決して努力を怠らなかつた。それ故に、応挙が示した画に対する精神とその表現に見る画風は、実にその土台が堅実で、かつ包容力があり、精神が宿っている。絵が好きで貧しい少年が狩野派の絵師について学び、自ら様々な生き物や風景をひたすらに写生し、伝統的描法を確実に学んだ上で、自らの画風に示すべき写実的描写を、時には精細に、時には筆線本位に、時には鮮やかに、時には墨色で、様々に器用に描き分けることができた。自らが様々な経験を通して努力して習得した器用さ故に、その守備範囲が広く、見る者、学ぶ者に自分の表現したものを押し付けるところがない。そうした応挙であつたからこそ、応挙の下にはその画風を慕いながらも、それぞれに個性を持った絵師が集まり、それぞれの個性的な画才を伸ばして活躍した。応挙は近代へと続く名門・円山派の祖とされ、その画風は新たに日本画の伝統的画風として継承されることになったのである。

（当館学芸室主任研究官 太田彰）

（注）

これら絵師名は、藤岡通夫『京都御所』二四七～二四九頁にまとめられた一覧から取り上げた。別に東山御文庫に「弘御所以下御杉戸御襖絵目録」が蔵されていて、その内容と別史料等との照合から、この御造営時の仙洞御所の襖絵等の絵師を記載したものと考えられる。ここでは、やはり、土佐光時や光貞、狩野永俊、鶴沢探索らに交じって、応挙は御小書院一之間と二之間にまたがる襖に四季耕作図を描いている。また島田元直が常御所の夜御殿に水鳥図を、原在中が御小書院北御縁座敷中程北方に木芙蓉に小鳥図と養老滝図、円山応瑞が竹間弘庇西方に巖に虎図と巖に雁図を描いている。



3 朝顔狗子図 山口素絢 一幅

絹本着色

寛政四年（一七九二）

本紙三七・五×五七・八

山口素絢（一七五九～一八一八）は、応挙の十哲に数えられ、花鳥図や美人図で知られる。この図に見るようなころころとした愛らしい子犬の描写は、応挙が得意としたものである。応挙五十二歳の制作になる旧明眼院の杉戸（天明四年、東京国立博物館所蔵）にも、本図と同様に、朝顔を背景に子犬が戯れる図がある。朝顔の咲く野原の一面、様々なポーズで戯れる子犬の姿は、とにかく微笑ましい。墨と淡彩で描かれた子犬や叢に対し、写実的にしっかりとした彩色で描かれた朝顔が画面を引き締め、装飾性を加えている。子犬の輪郭線を薄墨でさつとくくり、柔らかくふんわりした体毛の様子を胡粉や薄墨で質感豊かに表した本図は、落款より、素絢三十三歳の作と知られ、応挙の画風を忠実に学んでいる早い時期の作品と推察される。子犬は多産の象徴として描かれる場合も多く、本図も単なる花鳥図ではなく、縁起物、あるいは祝儀的な意味を持っているかもしれない。こうした愛らしい子犬の図様は、応挙の後も円山派の図様として近代まで継承され、工芸品の意匠にも取り入れられている。明治期に宮殿装飾用の絵画として購入された品である。



4 唐子睡眠図 長沢芦雪 一幅

絹本着色

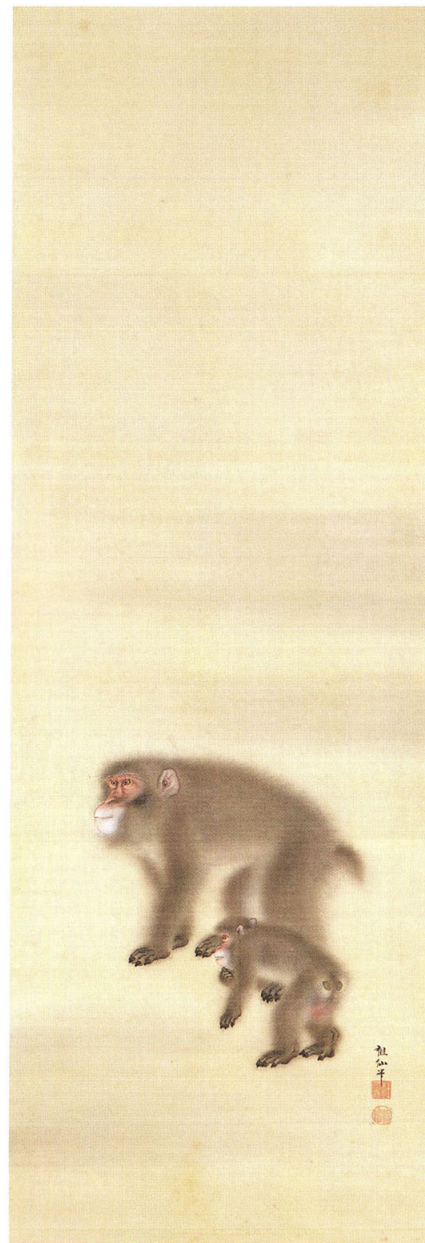
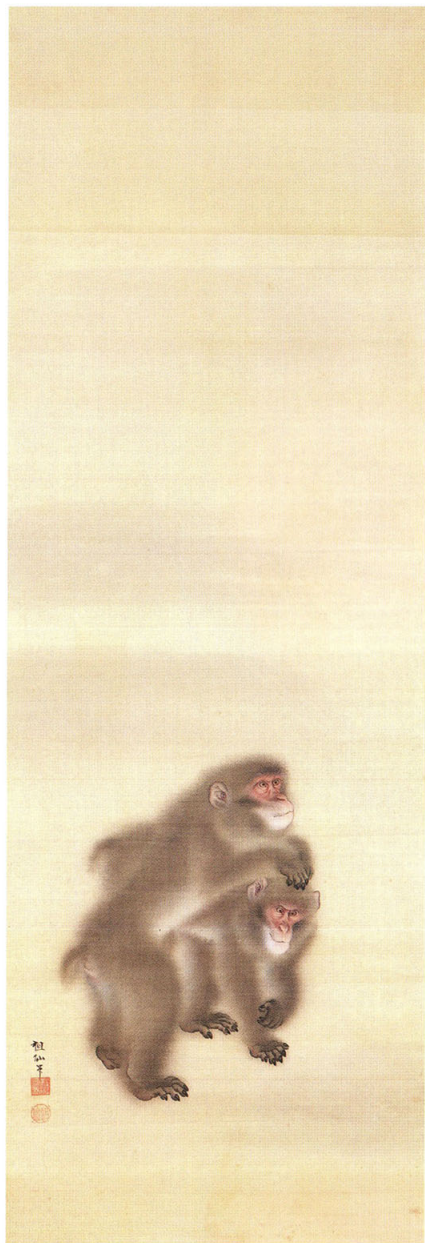
江戸時代中期(十八世紀)

本紙四八・二×七〇・九

応挙が確立した写生画様式では、単なる形態的特徴を写実的に描くのではなく、その描写対象がもつ質感、その周囲の雰囲気や気色などを含めて、臨場的な画面を描き表すことがその理念であった。真面目で温厚な人柄であったと言われる応挙に対して、長沢芦雪(二七五四〜九七)は、機知にあふれた個性的な画風を示して、その素行でも異色の人物であったと言われる。

本図は、その芦雪の作品の中では異質ともいえる穏やかで愛らしい作品である。ぷっくりした赤ん坊が赤い腹掛けをし、薄藍染の着物であろうか、それを畳んだ枕を背に、中国風の文様の裂を掛けて、無心にすやすやと眠っている。それ以外の無駄な背景は一切描かない。必要ないのである。この赤ん坊の姿を見て心穏やかにその姿を見守る描き手の心と、鑑賞者の心が一体となるような、見事な描写空間がそこにはある。芦雪が応挙を慕ってその画風を学んだその本質を示し、また芦雪の人間味豊かな一面を示す作品でもあり、芦雪の名品と言って過言ではなからう。

本作品は、明治三十年(一八九七)、明治天皇が京都に御駐蹕中に文庫に納められたとされるもので、箱蓋表には「貫枝堂清玩」と記されるが、その詳細はこれまでは分かっていない。



<右幅：参考>

5 猿之図 森狙仙 二幅（三幅対のうち）

絹本着色

江戸時代後期（十八〜十九世紀）

本紙各二一九・〇×四〇・五

森狙仙（二七四七〜一八二二）は、応挙が活躍した時期に、大坂において応挙の影響を受けつつ、写実性を重視して独自の画風を確立していった絵師である。養子徹山、さらに一鳳、寛斎へと続く森派の祖となる。『猿描き狙仙』とも異名をとるほどに猿猴図を得意とし、動物画に優れていた。

本作品は、親子の猿などを描き入れて三幅対としたもので、いずれも背景に薄墨をはくのみとし、猿そのものの描写が際立つ作品である。体毛の趣を出すために、毛の一本ずつが丁寧に引かれ、顔の表情や姿態など、その優れた写実技法によって、細かな表情が描き入れられ、猿の剽軽さや、愛らしさが伝わってくる。狙仙は、他にも鹿図などの動物画を描いているが、応挙の活躍した時期、写実的描写をそれぞれに追求した絵師たちが、互いに影響しあいながら切磋琢磨してそれぞれの画風を示していくことになるが、自由な立場で自らの表現を追求する絵師たちにとっては、互いの存在に恵まれた時期であったとも言えよう。狙仙もまた写生と観察を繰り返す中で習得したのであろう独特の猿の描写は、質感や情感豊かで、その表現を画風として極めた、ということになる。狙仙から始まる森派の絵師たちは、応挙から始まる円山派の絵師たちとごく近い位置で画風を継承して存続し、近代への架け橋を築いた。

森派は、後に山口の毛利家と関係を持つが、本図はその毛利家からの献上の品である。





6 唐人調馬図 森徹山 一幅

紙本着色

江戸時代後期(十八〜十九世紀)

本紙九三・七×一七七・二

森徹山(二七七五〜一八四二)は、森狙仙の兄、周峯の子で、狙仙の養子となり、狙仙の勧めで晩年の応挙に学び、応挙の高弟の一人として知られる。やはり動物画を得意とし、狸などを飼ってその写生に励んだという。応挙の影響が多めで、彼の作品には応挙の画風が良く表れている。大坂に在していたことから、円山派の画風を大坂に広めることにもなった。

本図は、官人らしい人たちが馬と共に集い、交流している様子を描いている。馬は皆、美しく手入れをされ、立派な鞍が着けられる。官人たちは、馬の世話人と共にここに来て、互いの馬の自慢話などに花を咲かせている様子である。馬の姿態などは、馬図を得意とした中国元時代の任仁発の作品に良く似ており、中国の古典を題材にしていることが判る。ただ、現時点では、この図が具体的にどのような主題で描かれたものかは判然としない。とは言え、その描写は、抑揚ある直線、曲線が伸びやかに用いられ、繊細な表現まで神経が行き渡って、表情も実に豊かである。彩色も抑え気味ながら美しい調和を保ち、樹木などの描き方を含めて、円山派らしい画風を示す。しかし、特に描線の用い方は、徹山らしいためらいなくすっきりと引きながらも伸びやかさのある描線であり、彼の持つ画才の優秀さを感じることができる。徹山の作品として、当館では対幅の「孔雀図」も所蔵しているが、その図もまた、応挙が得意とした孔雀図の影響は濃いものの、応挙の孔雀とは異なった凛とした美しさのある画面を描き上げている。

本図は、明治三十九年(一九〇六)に霞ヶ関離宮の装飾用として購入されたものであることが知られるが、素絢の「朝顔狗子図」も含め、明治期の購入作品にこうした近世円山派の作品が好まれていることは、この時期の皇室建築内の装飾画として、京都画壇の日本画が未だ優勢であったことを示している。



霸王別姫図 原在中 一幅

絹本着色

天明五年(一七八五)

本紙一六一・八×八六・四



本図は、原在中(一七五〇～一八三七)三十六歳の作品で、中の作品の中でも比較的早い時期の作品である。描かれる人物や草木には応挙の影響が色濃く反映しているながら、精緻で華麗な作品に仕上げ、彼独自の画風の特徴も備えている。応挙の高弟に数えられるだけあって、その優れた画才が窺える作品でもある。本図の画題は中国の古典『史記』に取材し、項羽が四面楚歌の状況の中で、虞妃と最後の酒宴に臨んだ「霸王別姫」の場面を主題としているのではないかと考えられる。

在中は、京都の生まれ。生家は酒造業を営んでいたが、絵を好んで狩野派絵師・石田幽汀に学び、山本探淵にも師事し

たと伝えられる。円山応挙の画風を慕ってその一門に入り、応挙と共に円山派の発展に寄与し、独自に原派という一派を築いた。中国や日本の古典、名画をよく学んで山水画、人物画を得意とし、応挙と共に研鑽を重ねた。大乗寺、寛永度内裏御造営にも共に参加している。安永四年(一七七五)の『平安人物志』にわずかに二十六歳で登場しており、早くから評価を得ていることが判る。応挙没後も大社寺や内裏の御用を行って活躍しており、老いてもなお細かな筆致と華麗な彩色は健在で衰えを感じさせず、京都画壇の中心的存在として長く活躍し、円山派の拡大に貢献した絵師であった。



8 四季耕作図 原在照 対幅

絹本着色
江戸時代後期(十九世紀)
本紙各一二五・〇×五七・三

原在照(一八一三〜七二)は、三代目の原派当主、山科家雑掌小林家に生まれ、後に原派第二代在明の娘婿となった。原派の祖、在中の画法を守り、幅広い画題をこなしている。安政度内裏御造営に際しては諸大夫の間などを担当し、万延元年の和宮婚儀の際には屏風を制作、また慶応三年の明治天皇即位式の際には曲水宴の屏風を制作したことが知られ、禁裏の御用を多く手掛けていたことが窺える。『平安人物志』では、天保九年版から慶応三年版に記載され、幕末の京都画壇を支えた一人であった。

本図は、右幅に初夏の田植えの情景を、左幅に秋の収穫の情景を描く。耕作図は、もとは儒教思想に基づき、民衆の勤農をすすめると共に、国の繁栄のもとに農業にあり、君主の徳は民衆の労苦を知ることにあるとして、室町時代以降の大画面の画題に取り上げられるようになった。特に江戸時代の城郭の障壁や屏風、掛幅には四季耕作図が多く描かれた。在照は、安政度内裏御造営に際して皇后御常御殿中央の御寝ノ間に「倭ノ耕作図」を描いており、ゆったりとした時が流れるかのような平穏な情趣を、人々の様々な動きと四季折々の植物や風情を描き込み、美しい画面に仕立て上げている。本図はその同じ画題を、掛幅の小画面に描いた作品であるが、手前から遠望する構図の中に、実に巧みに叙情性豊かに丁寧に描き上げている。

9 梅花唐美人図 国井応文 一幅

絹本着色
江戸時代後期(十九世紀)
本紙一二〇・四×五六・〇



国井応文(一八三三〜一八七七)は、京都の医者の子に生まれる。母が円山応挙の孫で、円山家第三代応震の妹にあたる。四代応立に師事して画技を学び、山水花鳥に優れて、応立没後は一門の後継者となった。安政度内裏御造営の際にも一門と参加して、常御殿などの襖絵を描いている。慶応二年(一八六六)頃の如雲社設立に際しては、おなじ円山派の中島来章、塩川文麟らと共に尽力し、明治十三年(一八八〇)には、京都府画学校への出仕を拝命している。明治期には京都博覧会や内国絵画共進会などに出品し、活動の場を広げた。近世

から近代へ、円山派をつなぐために尽力した一人である。

本図は、円山派の祖・応挙以来、円山派が得意とした唐美人図で、月夜に白梅の樹に寄り掛かる美人図である。応挙世代の円山派絵師たちの描いた唐美人図と比べて、そのプロポーションなどはその伝統的な姿を良く守っているが、より写実的な豊かな人物表現になっている点に特徴がある。まくりの状態のままで保管されてきており、皇室の御用によって描かれ、出来上がったままの姿を知る作例としても興味深い。

円山派、近代へ

応挙から興った円山派は、幕末にかけてその裾野を広げていった。流派の末端では師の絵手本を写すだけの形骸化の弊も生じたが、応挙の直系に連なる画家たちは対象の写生を重視し、その真をとらえようとしたり開祖応挙の理念をしつかりと受け継いでいた。そして、他に先駆けて西洋的な遠近法や陰影法をも取り入れた応挙の近代的感覚は、維新後の新たな流れにも円山派が柔軟に対応することを可能にした。こうして時代が明治に移っても、京都画壇の中心はやはり円山派であり、中でも幸野楳嶺や森寛齋は、明治十三年の京都府画学校の設立や京都在住画家の集まりであった如雲社を運営するなどして、画壇全体を牽引する役割を果たした。さらに彼らは門弟の育成にも力を入れ、楳嶺門からは竹内栖鳳、寛齋のもとからは山元春拳といった、明治後半から大正、昭和にかけて活躍する画家が登場した。さらに京都から東京へ活動の拠点を移す円山派も登場する。とりわけ川端玉章は東京美術学校の教授となり、東京における近代円山派の普及に大きく貢献した。東西両画壇の応挙の末裔たちは、帝室技芸員にも次々と任命され、明治宮殿や各離宮を飾る数多くの作品を描くこととなったのである。



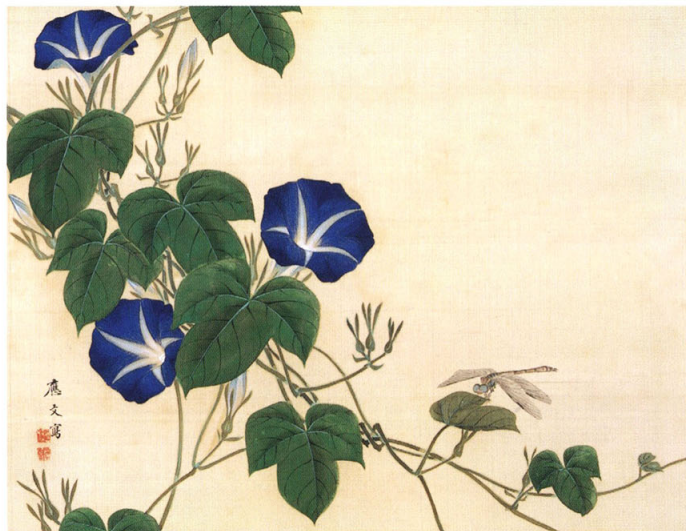
10 京都府画学校校員画帖

森寛齋、国井応文ほか 一帖

絹本着色
明治十五年（一八八二）
本紙各三二・五×四一・六



森寛齋 頼光入山図



国井応文 薺花蜻蛉図

明治十三年（一八八〇）、日本画が扱う絵画専門学校としては日本初となる京都府画学校が、京都御苑内の准后御里御殿を仮校舎として開校された。この画学校設立は、南画の大家田能村直入の働きかけとともに、幸野楳嶺を中心に望月玉泉、久保田米僊、巨勢小石らが京都府知事に陳情したことが大きなきっかけとなった。

画学校の大きな特徴としては、学科が東宗、西宗、北宗、南宗と四つに分かれていたことで、円山派、土佐派



森川曾文 修学秋景図



村瀬玉田 長柄鶴飼図

望月派、原派など江戸時代から続く流派は東宗、塩川文麟一門や鈴木百年一門などの新興流派は北宗に分類された他、洋画は西宗、南画は南宗に分類された。

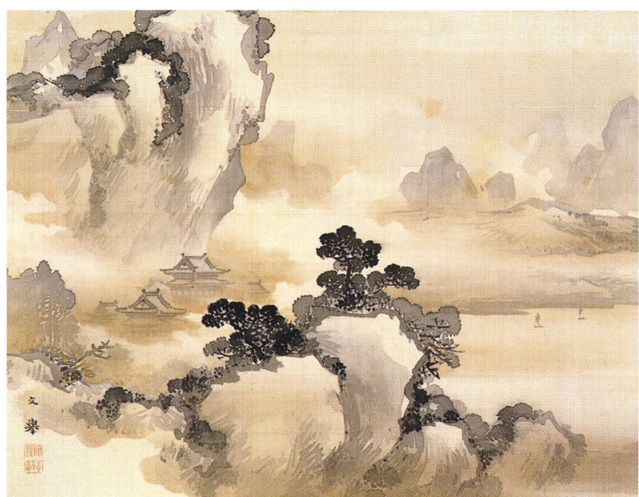
さて、本画帖は画学校の摂理(校長)、教員、そして教員候補となる出仕のあわせて六十名の画家(在籍者が田村宗立一人であった西宗をのぞく)の手になる画帖である。いくつかの図に入れられた年記から明治十五年の制作であることが判明し、おそらくは設立して間もない画学校が学校をあげて制作し、献上したものと思われる。明治前期の京都画壇の、主立った画家が一覧できるという意味で非常に貴重な作品であり、その中には円山派の画家も多く含まれている。各図に目を向けると、円山派に南画の妙味を加えたと評される森寛齋が、峻険な岩山を擦れた皴で巧みに描き出し、国井応文は円山派の正統らしく非常に写實的に朝顔を描写するなど、一面一面は小ぶりながらそれぞれの画家の特徴がよく表れている。他にも応挙にならった原在中から続く原派の原在泉や、呉春の孫弟子にあたる塩川文麟門下の鈴木瑞彦や羽田月洲などの絵も認められ、円山派の系譜に連なる画家がいかに画学校に多く出入りしていたかが分かる。また、村瀬玉田や野村文挙などこの後東京へ移住していく円山派の画家の絵も含まれており、そうした画家の京都時代の作例としても興味深い。



前川文嶺 躑躅香魚図



原在泉 大堰赤岩図



野村文挙 山楼眺望図



幸野樸嶺 苑檐雨余図



鈴木瑞彦 嵐山春景図



羽田月洲 三井春暁図

11 雨中嵐山 幸野棹嶺 一幅

絹本着色
明治十五年（一八八二）
本紙一四一・五×六九・四

幸野棹嶺（一八四四〜九五）は、嘉永五年（一八五二）に円山派の正統を継ぐ中島来章に入門し、川端玉章などとともに修行に励んだ。師の来章は花鳥図を得意とした画家であったが、棹嶺は明治四年（一八七二）にはあらためて山水図を学ぶべく塩川文麟に入門し直して画風の幅を広げた。文麟は呉春からの流れをくむ四条派系列の画家であり、棹嶺の同門には野村文學などがいた。

本図は、柔らかな雨が満開の桜を濡らす春の嵐山で、ひとりの筏士が、上流の山で切り出された材木を筏に組んで保津川を下っている。名勝嵐山には馴染み深いこの筏流しの光景は、近世から京都の絵師たちが好んで描いた画題である。ちょうど川にせり出した桜の枝の下をくぐった男の頭上には、雨にうたれた花びらが数枚舞い落ちている。このような詩情的

な表現は、師の文麟ひいては呉春から受け継がれてきたものだろう。本図は明治十五年に龍池会より買い上げられたとの伝来があり、明治三十二年に竣工した日光の田母沢御用邸で室内装飾に用いられていたという。

本図の制作後も棹嶺は、明治二十一年（一八八八）に竣工する明治宮殿で、京都画壇の代表格として杉戸絵や格天井を揮毫する大役を果たし、同二十六年には帝室技芸員に任命された。これは京都では森寛齋に続く第二番目の選出であった。

棹嶺は京都府画学校開設や京都美術協会の設立に大きく尽力したことで知られ、また弟子を育てることを自身の天職であると信じ、竹内栖鳳、都路華香、谷口香嶠、菊池芳文などの大正期を代表することとなる多くの画家を育てた点でも近代京都画壇に与えた影響は大きい。





12 後赤壁之図 森寛齋 一幅

紙本墨画淡彩

明治二十三年（一八九〇）

本紙一七二・七×九〇・〇

森寛齋（一八二四〜一九四）は、長門国（山口県）に生まれ、二十五歳（一説には二十二歳）に京都の森徹山の門に入って円山派の画風をならい、後に養子となった。幕末の動乱期に尊皇攘夷派として活動していたことは有名であるが、その時に深い絆を結んだ品川弥二郎とは、その後作画活動を再開しても親交が続いた。維新後は京都の画家たちが集った如雲社に参加し、会の創立メンバーであった塩川文麟没後には団体の中心的存在となった。寛齋は、写実性を追い求めてばかりでは円山派は俗に流れるとして、応挙の画風に南宗の気韻を加えるべく模索を続けた。また野村文挙や山元春挙といった弟子を育てた功績も大きい。

本図は、明治二十三年（一八九〇）の日本美術協会絵画展覧会に出品され、銀牌および特別賞を受賞した作品である。

画題となるのは、中国北宋の詩人蘇東坡が二度にわたって赤壁の地（中国湖北省）を訪れた時の感慨を詠った「赤壁賦」（前赤壁・後赤壁）である。断崖絶壁の赤壁を船上から見上げる蘇東坡一行を描いた赤壁図は、日本では江戸時代中期以降、南画家を中心に好んで描かれた。寛齋は岩山を立体的に描写する応挙の山水表現を受け継ぎながら、にじみや擦れなど筆に表情をつけることで画面の詩的雰囲気高め、冬の月夜の静寂に満ちた名勝を表現している。寛齋七十七歳の作品であり、生涯描き続けた山水図のひとつの到達点とも言えよう。本図は展覧会終了後に品川弥二郎に贈呈され、品川から献上された。そして寛齋は、本図を描き上げたこの年に設置された帝室技芸員に田崎草雲、柴田是真、狩野永憇とともに初めて任命された。

川端玉章と明治の皇室

— 作画御用の実態



明治期に活躍した円山派の中でも、当館の収蔵品にまとまった数の作品が収められているのが、川端玉章である。ここで、玉章が数多くの依頼を受けた、皇室関連の作画御用の実態について触れることで、東京美術学校教授として円山派の近代化に大きな影響を与えた玉章が、皇室、宮内省にとってはどのような存在であったのかを考えてみたい。

川端玉章は、天保十三年（一八四二）、京都の高倉二条に生まれた。父の佐兵衛は三井家に入りする蒔絵師であった。玉章は幼少より絵を好み、家業の蒔絵を父から習ったものの身が入らず、十歳の時には三井家の小僧として住み込みで働くこととなった。しかしそこで玉章の画才に感心した三井三郎助高喜（三井十一家の一つ出水家の七代当主）の紹介によって中島来章の門に入る事となる。来章は、応挙の長男で円山家の二代目となる円山応瑞に師事しており、応挙の孫弟子にあたる。この来章に習ったことで、玉章は円山派の正統であることを自負し、開祖の応挙を強く意識することとなる。

玉章は慶応年間のはじめに、二十代半ばで京都から江戸へと出た（註1）。絵の道に入るきっかけを与えてくれた三井家がここでも玉章を支援し、何とか画家としての活動を始めたが、生活は困窮を極めたという。その理由として当時の日本画が置かれた状況がある。幕末明治初期の日本画は南画をのぞいて需要が激減し、代わりに目新しい技術として洋画が大変注目されていた。玉章も日本画だけで身を立てることは難しく、また画家としての興味もあったのだろう、この時流に合わせて明治の初めには洋画家高橋由一に油彩な

どの洋画技術を学んだ。

明治十年代からはそれまでの反動もあり、日本画への関心が少しずつ戻ってきたため、玉章も再び日本画を本業として作画活動を始めたが、それまでに身につけた洋画の表現方法によって、師の粉本を写すだけの巷にあふれる円山派とは一線を画す独自の画風を切り開くこととなる。このように伝統性に進取の精神を併せ持った玉章は、岡倉天心の求めを受けて、明治二十一年に東京美術学校履、そして同二十三年には同校の教授となった他、自らも画塾を開き、多くの門弟を指導し、近代円山派隆盛の礎を築いたのである。また同二十九年には帝室技芸員を拝命した。

◇玉章の作画御用

では、玉章は具体的に宮内省からどのような御用を承っていたのか。当庁書陵部に残された公文書の記録や関連文献、また当時の新聞雑誌記事などを総合して、分かる限りの玉章の皇室関連の作画履歴をまとめたのが36頁の表である。

具体的に見ていくと、玉章がはじめて皇室関連の作画依頼を受けたのは、玉章の二人の息子玉雪と茂章が編纂した『川端玉章翁略年譜』（巧藝社、昭和七年）によれば安政六年のことだという。年譜の記述で「宮内省」の御用画を勤めるとあるのは明らかに誤りであるが、御所の御用を勤めたという意味だろうか。これが事実だとすれば、玉章は慶応年間に江戸へ下る前から、京都の円山派として御用を勤めていたことになる。

また維新後の明治五、六年にはすでに宮内省から絵画制作の注文を受けていたらしい。公文書にはこの時期の発注の記録は見出せなかったが、玉章が存命中の

複数の雑誌記事にも記載されていることであり、年度などに多少の相違がある可能性はあるが、この頃から皇室関連の御用を受けるようになったと考えても間違いはないだろう。

明治十年代に入ると、玉章が御用を行う回数はずます増えていった。『川端玉章翁略年譜』の中で玉章の弟子高橋玉淵も次のように回顧している。

先生が深川に居られた頃には宮内省の御用を盛んにやって居られました。其時分宮内省とは云はず御所と云って居ました。丁度私が入門した時分は主もに



図1「桜に目白図額」当館蔵

御所の物を描いて居られました。(中略)又御所の御用も直接に致されたのもあり、又小筆善太夫宮川長右衛門と言ふ御所の御用達があつて、何日何時御所に御用があるかも知れぬと言ふので、仕込の屏風等を拵へて居りましたが、其等にも筆をお取りになりました。(中略)それから同じく御所の御用として提灯がありました。それも直接ではありません、即ち御所の御殿の御軒先へ掛ける盆提灯を宮川とか小筆とか、請合つて、先生の所へどうぞ之をやつて頂きたいと云つて来るので、そのお手伝も余程やつたものです。

たしかに玉章の深川時代と呼ばれる明治十一年から二十五年頃は、関係資料を見ても毎年のように玉章に制作の依頼がなされている。その中でも一つ目の大きな仕事としては、明治十七年の明宮御殿(東宮御所)の襖絵揮毫が挙げられる。ここで玉章は「獅子試子図」(鶏報辰図)を描いた。また同年には、浜離宮内にあり外国賓客のために整備されていた、延遼館を飾るための扁額も注文を受けて制作している。その内の一面が当館に伝わる「桜に目白図額」(当館蔵、図1)である。

そして明治二十年には、東西の名だたる画家とともに明治宮殿の杉戸絵の揮毫を拝命した。二十一年に竣工した宮殿の廊下を飾った「稲荷山真景図」「女郎花図」は残念ながら戦災で焼失してしまつたが、皇后宮常御殿に備えられた「萩に鹿図」(図2)、「山茶花図」(図3)の杉戸絵はいまも当庁に伝わっている。

こうした大がかりな仕事の合間にも、しばしば玉章には宮内省調度局から掛幅などの作画が依頼されていた。これだけ宮内省が玉章を重用したのは、まず玉章の出自が京都であり、また来章に習つた正統の円山派である点が大きかつたことは想像に難くない。それだけで東京で活動をしているために、絵画揮毫を依頼するのが容易であつたという理由もあるだろう。『川端玉章翁略年譜』で、玉章の弟子の一人山田敬中も、その理由として「これは先生が京都生れで、其時分は京

都出身が宮内省に受けが良かったからです」と語っている。ちなみに東京美術学校校長であつた岡倉天心が玉章のもとへ美術学校での雇用を打診にきた時にも、玉章は御所の御用もあるからすぐには答えられない、と返事を保留したという。それほど明治十年代、二十年代は玉章に宮内省から作画の依頼が集中し、玉章もそうした仕事を最優先にしていた様子がわかる。

記録を見る限り、東京美術学校の教授となつてからは、玉章が宮内省の御用をこなすペースはやや減少し、その代わりに高橋玉淵や山田敬中といった弟子への作画依頼の件数が散見されるようになってくる。しかしそうした中でも、明治三十三年には日光田母沢御用邸(明治三十二年六月竣工)の裝飾常備品として「暁梅鳴鶉図・晚秋鴛鴦図」対幅を制作し、同三十八年には「梅花書屋図」、「棧道瀑布図」(いずれも当庁に現存)の二幅を描き、それぞれが名古屋離宮と静岡御用邸の裝飾として用いられた。

このようにして御用を着実にこなしていった玉章は、明治二十九年には岸竹堂、山名貫義とともに帝室技芸員を拝命する榮譽に浴した。そして、明治三十三年にパリで開催された万国博覧会への出品作制作は、帝室技芸員としての玉章の重要な仕事の一つである。同三十年八月に、三年後のパリ万国博覧会へ出品するための作品の制作費として計上された予算に対し、明治天皇の勅裁が下りた。これを受けて、宮内省は玉章ら帝室技芸員の画家、工芸家を招集し出品作の制作を申し付けたのである。この時に玉章が制作したのは、四枚の扁額「四時ノ名勝」(当館蔵)であつた。玉章はこの万博で銀牌を受賞し、「四時ノ名勝」は万博終了後に宮内省へ納められた。明治四十四年に玉章の古稀を祝つて刊行された『玉章画

集 古稀號(川端画学校編、画報社)では、御物として巻頭に掲載されているように、この作品は玉章の代表作の一つとして広く知られることとなる。またこの四面は、その後霞ヶ関離宮で室内裝飾品として使用されたことが判明している。

この他にも蒔絵師の家に生まれた玉章は工芸図案家としての一面を持ち、明治二十四年の明治天皇の御下命で池田泰真によつて制作された「山路菊蒔絵文台料紙箱硯箱」(当館蔵)の図案などを手がけている点も付記しておきたい。

以上のように玉章の作品の多くが、宮殿や離宮、各御用邸の室内を飾るために用いられた。こうした調度としての掛幅や屏風の揮毫以外で玉章が受けた御用の例としては、宮内省が買い上げを検討している古画の真贋鑑定や、古画の模写などがあつたことが公文書の記録からは判明する。興味深いことに玉章が模写を依頼されたのは応挙の作品であり、ここからも宮内省側

図2「萩に鹿図」当庁蔵

が玉章を応挙の弟子筋に当たる画家として明確に認識していた様子がうかがえる。

◇近代の応挙、川端玉章

円山派の系譜を遡れば、もともと円山応挙が、御所の御用をほぼ占有していた狩野派、土佐派の間に割って入り、それ以来応挙、そして円山派が皇室と深く結びついたことは「円山応挙から近代へ―新たな絵師の活動と継承」(12、18頁)で詳しく述べられている通りである。近代に入って、その役割を担ったのが玉章と言えるであろう。

玉章自身、円山派の画家として応挙の画風を継承する意識が強く、応挙の姿に自らを重ねている部分があった。玉章は、『国華』第四号(明治二十三年一月)で円山派についての論を展開しているが、その中で応挙が丹波の一農家の出身に過ぎなかったことに触れ、それが禁裏へ絵の調進をするまでになったことを賞賛している。また別の機会には、絵師の父を持つ同郷の鈴木松年に対し、自分は「三井のお茶坊主から成上つたもの」(註2)と語っている。絵師の家系ではない出自でありながら、皇室の御用を仰せ付けられるまでになった自分を応挙に重ねていた部分が玉章にはあったのだらう。

そうした意識があったからこそ、幕末から明治にかけての円山派が、狩野派がたどったのと同じ粉本主義に陥っていた中でも、玉章だけは開祖の応挙を見据えて自らの画風を切り開いていった。玉章が弟子の島崎柳塙に語った「私は円山派だよ、四条派ではない。私の絵は真面目のものだよ」(『川端玉章翁略年譜』)という言葉にも、応挙からの正統を継ぐ者としての自負が感じられる。また、玉章が洋画の技法だけでなく藍田叔などの中国の文人画の要素を積極的に自己の画風に取り入れたのも、錢舜舉の絵の影響を受けて一派をなした応挙を規範としていたためだと弟子に語っている

(『川端玉章翁略年譜』)。

こうして明治期の東京画壇の中で、円山派の正統に連なる画家といえれば玉章である、という認識が徐々に広まっていた。明治三十六年の雑誌記事では「此後何年かを経過したあとの世には、応挙と云へば直に玉章を思ひ起こし、玉章と云へば応挙を想像する様になるだろうではあるまいか」(註3)とまで言われている。帝室博物館美術部長今泉雄作も「純正の円山風は玉章翁を最後として終に歴史上のものとなったのである」と繰り返し語ったという(註4)。

こうしたイメージも手伝って、玉章には数多くの作画御用が集中したのだらう。一方で玉章にとって、皇室のために揮毫をすることは幼少期からの目標であった。

玉章が画家となる決心をした時の逸話がある。玉章が三井家の小僧をしていた時、呉春の孫弟子にあたる塩川文麟の家を通ると、紫幕が張られ、注連縄がかけてあり、武士が番をしていた。当時、禁裏仙洞の命で画家が揮毫する際には、出火等の非常時に備えて町奉行が厳重にその家を警護したという。その様子を見て、玉章は「世の中には百工の技芸があるが、天朝の囑を受けてその鑑賞を忝うするものが他にあるだろうか。名譽の極みだ」と感心して、いつか自分も画家として身を立てて、天皇の御目に触れるような絵を描きたい、と決意をしたという(『川端玉章翁略年譜』)。その決意を胸に抱き続け、玉章は実際に数々の注文をこなして、帝室技芸員に任命されるまでになったのである。ここまで作品の御用制作に焦点を絞って論じてきたが、内国絵画共進会や日本美術協会や日本画会、そして文展などの諸々の展覧会からの買い上げや、御慶事に際しての各団体からの献上などによって、皇室に納

められた玉章作品も少なくない。このように玉章の作品が頻繁に展覧会で買い上げられたのも、円山派の伝統性とそれだけにとどまらない新味の融合した玉章の画風が、新たな時代を象徴する明治宮殿などの皇室建築を飾るのにふさわしいものとして、皇室および宮内省に受け入れられたためと言えよう。

註1 玉章が江戸へ出た時期は、慶応元年、二年、三年と諸説ある。玉章自身が後年「東京に出たのは二十二歳のときである。このときはあたくも慶応元年であった」と語っているが(『明治会見記』樋口配天、理論社、昭和三十五年)、実際は慶応元年に玉章は二十四歳のはずであり、記憶違いの可能性もある。

註2 「川端玉章翁逝く」『日本美術』第百六十九号、大正二年三月

註3 「当今の画家(其二)川端玉章氏」『研精画誌』第九号、明治三十六年二月

註4 『日本美術』第百六十九号(同註2)

図3「山茶花図」当庁蔵

【表】玉章の皇室関連年譜

制作年	内 容
安政6年	宮内省(?)御用画をつとめる(画題不明)
明治5年	宮内省御用画をつとめる(画題不明)
明治6年	宮内省御用画をつとめる(画題不明)
明治14年	二曲屏風「水辺秋草」作画御用 六曲屏風「春嵐山秋高雄」作画御用
明治15年	第一回内国絵画共進会にて「 浜離宮春秋図 」宮内省買上
明治17年	第二回内国絵画共進会にて「桃源」「雪山童子」宮内省買上 明宮御殿襖絵「獅子試子図」「鶏報晨図」作画御用 額絵「上野桜花」「雨中新樹」「宇治川蜚」「九十九二鯉」作画御用 額絵「柳二鶯」「紅葉鹿」「水草鯉」「芒二狸」 延邊館装飾用として額2面「 桜に目白図 」「浪に鶴図」作画御用
明治18年	両面歩障屏風(表「花に鳴く鶯」「水に棲む蛙の図」、裏「山水図」)作画御用
明治19年	東洋絵画共進会にて「百老」「荒川鮎漁」宮内省買上
明治20年	東京府工芸品共進会にて「秋野鶉ノ図」宮内省買上
明治20～21年	明治宮殿杉戸絵「 萩に鹿図 」「 山茶花図 」「 稲荷山真景図 」「 女郎花図 」作画御用
明治23年	掛幅「達磨図」作画御用 「応挙画」模写御用 明治宮殿装飾用として衝立「草花図」作画御用 掛幅(画題不明)作画御用
明治24年	明治天皇の御下命による池田泰真「 山路菊蒔絵文台料紙箱硯箱 」の図案を担当
明治25年	日本美術協会展覧会にて「 山村行旅図 」宮内省買上
明治26年	「行列之画」「人物之画」(形状不明)作画御用
明治27年	掛幅「源義家鳴弦之図」「貞信公之図」作画御用 明治天皇大婚二十五年奉祝品として文部省より「 桜に雉子図 」献上
明治29年	帝室技芸員に任命 扇子4本作画御用
明治30～32年	1900年パリ万博出品作として「 四時ノ名勝 」を御下命により制作
明治32年	「高キ家之御図」作画御用 下条正雄、山名貫義とともに古画鑑定の御用
明治33年	日光田母沢御用邸装飾用として対幅「 曉梅鳴鶏図 ・ 晩秋鴛鴦図 」作画御用 第九回日本絵画協会・第四回日本美術院絵画共進会にて「 寒渚 」宮内省買上 皇太子御成婚奉祝品として文部省より「 桐に鳳凰之図 」献上
明治36年	第六回日本画会にて「水墨山水」宮内省買上 東宮妃殿下御居間装飾用として対幅「 桜に鳩 ・ 鶯に水草 」作画御用
明治37年	第七回日本画会にて「 筍薊 」宮内省買上
明治38年	名古屋離宮、静岡御用邸装飾用として「 梅花書屋図 」「 棧道瀑布図 」作画御用
明治39年	第九回日本画会にて「 春野の牛 」宮内省買上
明治40年	第一回文展にて「 木下閣 」宮内省買上 霞ヶ関離宮装飾用として「 山茶花鴨之図 」作画御用
明治41年	掛幅「芙蓉二小鳥之図」作画御用 掛幅「 躑躅小禽之図 」作画御用

本年譜は主に下記の文献から確認される玉章の作画御用等を整理したものであり、当庁に現存する作品は太字で表記した。
 参考文献：『御用度録』(当庁書陵部蔵)、『川端玉章翁略年譜』(巧藝社、昭和七年)、『太陽』第1巻3号(「川端玉章翁」明治28年3月)、
 『京都美術協会雑誌』第53号(「帝室技芸員川端玉章氏」明治29年10月)

13 浜離宮春秋図 川端玉章 対幅

絹本着色 明治十五年（一八八二）
本紙一三一・四×五六・三



明治十五年（一八八二）に開催された第一回内国絵画共進会の出品作である。内国絵画共進会とは、農商務省が中心となって開催した維新後初の官設の絵画展であり、明治十五年と十七年に東京上野公園で行われた。出品は日本画に限られていたことから分かるように、維新後の洋画の隆盛によって衰退していた日本画を振興することが第一の目的であった。出品区分は流派によって分けられ、円山派は一派で第五区を割り当てられた。川端玉章（一八四二～一九一三）はこの共進会で銅印を受賞し、同時に本図は宮内省買上となった。

浜離宮の春の景と秋の景を描いた本図は、右幅では前景の松の茶屋越しに池の中をわたる藤棚の橋が見える。対する左幅では、手前の池ではマガモの群れが遊泳し、画面奥では紅葉した木々の中に燕の茶屋が見える。当時の新聞評の中には「水が例の油画然と」しているというやや批判的な指摘（『東京日日新聞』明治十五年十月二十四日）もあり、明治の初めに玉章が手がけた油彩画のイメージが人々に強い印象を与えていたことがうかがえる。だが、樹木の描法などを見ても本図には師の中島来章らの影響が色濃く認められ、円山派の基本的な描法が用いられていることがわかる。玉章はむしろ本図の制作後、明治二十年代から円山派の写実的画風に洋画風の陰影表現などを取り入れて画風の展開を図ることとなる。そうした意味で、本図は円山派としての玉章の素地が十分にうかがえる興味深い作例である。





14 群猿之図 川端玉章 一幅

絹本着色

明治二十三年（一八九〇）頃

本紙二七・四×一四四・七

岩山で遊ぶ猿の群れを卓越した筆で描写した作品。

伝来記録などから制作は明治二十三年頃であることが分かるが、詳細な制作経緯は明らかではない。ただし、表装には特別に仕立てられたと思われる裂を用いている点や、本紙だけで縦二メートルを超える大幅である点、そして何よりも細部の筆線にいたるまで神経の行き届いた描写の入念さから、御下命を受けて特別に描かれた作品である可能性が高い。

親猿、子猿あわせて十五匹の猿には愛玩動物のような可愛らしさはなく、また擬人化して喜怒哀楽の表情をつけるのではなく、猿本来の野性味を感じさせる面貌となっている。江戸時代中期に猿猴図で名を馳せた森狙仙は、猿の体を描くのに輪郭線を用いず、細筆を幾重にも引き重ねてその柔らかな毛並みを表現したが、玉章もそれと同様に、墨、金泥、胡粉の三色の線を細筆で重ねて猿の体毛を表している。猿の体毛の柔らかさと対比するように岩塊は荒々しい皴法で描かれる。藤の蔓を引っ張り合う猿や、笹をつたって岩を登ろうとする猿、藤の枝先で蜂をつかまえようとする猿、思い思いの仕草をした猿たちは躍動的で観る者を飽きさせない。

それでいて画面から雑然とした印象を受けないのは、画面の大部分を構成する岩山が左下から弧を描きながら左上へと、それと同時に次第に手前から奥へと向かい、さらに藤の幹がうねりながらそのリズムを強調するよう構図が計算されているからだろう。明治二十年代の玉章の作品の中でも完成度の高さを群を抜いていると言える。



15 桜雉子図 川端玉章 一面

絹本着色

明治二十七年（一八九四）

本紙一八・二×一七三・三

明治二十七年（一八九四）に明治天皇の大婚二十五年をお祝いして、牧野伸顕文部次官以下文部省職員一同から献上された一对の扁額的一面。揮毫を依頼されたのは玉章と橋本雅邦、二人の東京美術学校教授であった。

大婚二十五年の奉祝品ということで、玉章は雉子、雅邦は鶴、それぞれがいの禽鳥を描いている。玉章が描くのは、満開の山桜にとまる雌雄の雉子である。その背後では柳の枝葉が風になびき、画面左上では小さな鶯が控えめにさえずりながら春を告げている。画面全体に金泥をうすく刷き、また金の砂子を絵の上から蒔いて、慶祝の雰囲気盛り上げている。羽の一枚一枚までしっかりと描き込まれ、その上で自然な陰影をつけて着色された雉子の体軀は非常に量感があり、画面の主役としての十分な存在感を示している。一方で桜の幹や枝は一見勢いのある筆を無造作に重ねているように見えるが、一筆一筆の流れに注目すると幹の丸みを立体的に把握しようとするデッサン調の筆遣いであることに気がつく。また柳には小さな花が咲き、桜の花弁も折れたり裏返ったりと細やかな観察眼に基づく描写が目立つ。

明治二十年代後半は、壮年期にさしかかった玉章が、応挙の写実性と洋画表現を折衷した独自の画風を展開して、意欲的に制作を行なった時期である。本図に対しては当時、雉子が鳩や鳥のように小枝にとまる点が現実的ではないという批判もあったが（『文部省員献画扁額の評に就て』『絵画叢誌』第八十九号、明治二十七年六月）、そうした不自然さを感じさせないほどに、本図からは脂の乗りきった玉章の勢いが感じられる。左下に入れられた落款に「従七位源玉章謹寫」とある通り、応挙から円山応瑞、そして中島来章と受け継がれてきた源姓を玉章もまた使用した。自身の画風の淵源は応挙であるという玉章の強い自負がうかがえる。





16 木下閣 川端玉章 一幅

絹本着色

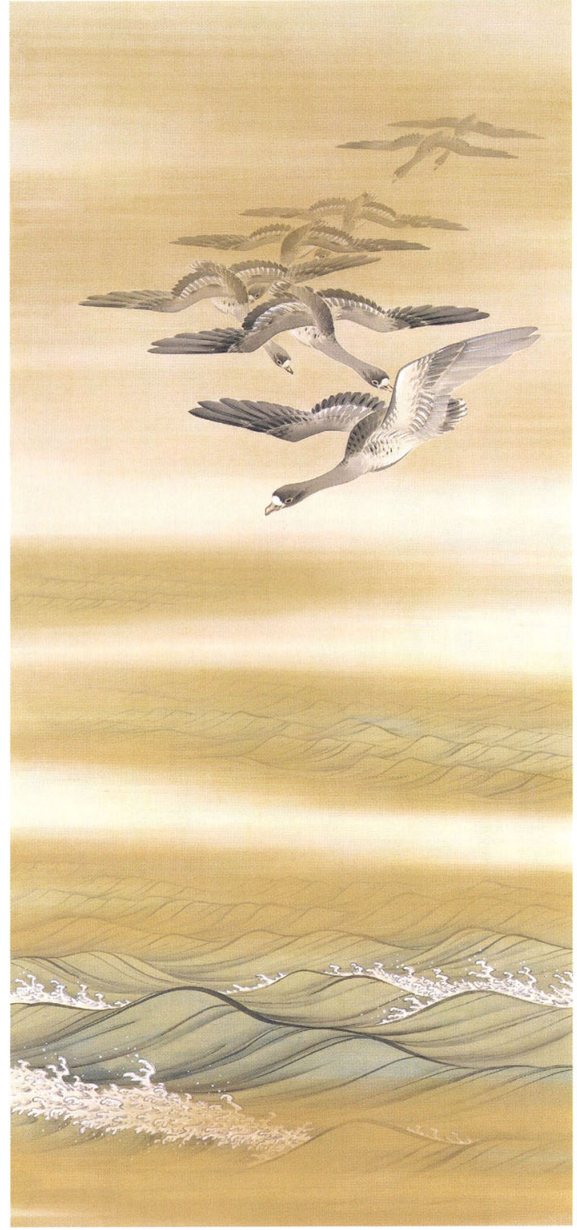
明治四十年（一九〇七）

本紙八六・〇×一六一・五

明治四十年（一九〇七）に日本美術振興を目的とする官設展として、文部省美術展覧会が開催された。この時六十六歳であった玉章は、東京美術学校の教授として、そして東京側の円山派の代表としてこの展覧会の審査員を申しつけられた。ちなみに京都側の円山派としては竹内栖鳳、山元春挙がやはり審査員として参加した。本図はその第一回文展出品作であり、審査員出品のため受賞対象とはならなかったが、宮内省買上げとなった。

玉章がつけた画題「木下閣」とは、夏に枝葉が繁茂してできた木陰を意味する言葉で、夏の季語として用いられる。田園や奥山が青く染まっていることから盛夏を思わせるが、薄に赤い花穂がついているところにはすでに秋の気配が漂っている。葉の茂った樹木の下を、戯れながら歩を進める童子らと彼らに優しい視線を向ける母親が歩んでいる。ちなみに本図は、鎌倉にある玉章の別荘周辺の景色を題材にしたという（『日本美術』第百十一号、明治四十一年四月）。

明治二十年代には、円山派の写実性と洋画の表現技法を融合させることが玉章の一番の関心事であり、山水などはやや硬い描写となる傾向があったが、三十年代になるとそれはより調和のとれた自然な表現に落ち着いていく。さらに玉章は中国の藍瑛などの文人画の影響も受けながら、本図のような叙情的な画面をつくる境地へと至った。



17 波に雁図 村瀬玉田 対幅

絹本着色

明治時代後期(二十世紀)

本紙各一三六・八×六三・一

村瀬玉田(一八五二—一九一七)は、京都の生まれで十一歳から村瀬双石の門に入り、後に養子となって村瀬姓を嗣いだ。双石は呉春門下の小田海僊に学んだ画家で、玉田も四条派の描法を習得した。明治十七年に第二回内国絵画共進会の審査員に挙げられたのを機に東京へ移住した。

皇室の御用も多く手がけ、明治宮殿の杉戸絵や千種の間天井や腰羽目に張り込まれる綴錦や刺繍の下絵を任された他、英照皇太后に召されて葉山行啓に随行し現地写真を行い、晩年には昭憲皇太后の御大喪絵巻の揮毫を拝命するなどした(ただし絵巻は下絵制作の段階で玉田が没したため、野村雪江へ引き継がれた)。真景図や人物画などものこしているが、玉田が最も得意としたのが花鳥図であった。

舞い降りてくる雁の群れと岩場で羽を休める三羽の雁、そして岩に砕ける波を描いた本図は、明治四十二年に昭憲皇太后より明治天皇へ贈られたとの伝来がある。金泥を霞状に刷いた華やかな表現や、特別な表具裂、そして落款印章がない点などからしても、贈進用に御下命で制作された可能性が考えられる。玉田の特徴であるたつぷりと肥瘦のある筆線で描かれた波や岩が画面に力強い印象を与えている。一方で雁の描写には輪郭線は用いず、付け立て法と没骨法でやわらかな質感を出している。



右隻



左隻



18 秋暮 村瀬玉田 六曲一双

絹本着色 大正五年(一九一六)
本紙各一五三・六×三六三・六

大正五年(一九一六)の日本美術協会第五十五回展覧会において宮内省買上げとなった作品。玉田は日本美術協会の重鎮として、同展覧会では審査官をつとめていた。

右隻には薄に藤袴、左隻は薄に萩や女郎花といった秋草が可憐に風になびき、水場でのどを潤したり、身を寄せ合ったりする雁の群れがその中に描かれる。玉田が没する前年に描いた作品であるが、筆力は全く衰えを見せず、力強い筆線で薄の葉の鋭さを描き表す一方で、羽毛をまとった雁の体は輪郭線を用いない没骨法や、筆を寝かせて太く柔らかな線とする付け立て法によって描出されている。右隻の空に浮かぶ月と、画面全体にたなびく金泥と薄墨による霞が夕暮れ時のもの悲しさや侘びしさを控えめに表現している。

京都から上京しておよそ三十年間、東京画壇で活動した玉田であったが、川端玉章が東京美術学校の教授となつて洋画の技法なども取り入れながら、近代的な円山派の展開を推し進めたのとは対照的に、あくまで四条派の伝統を固守することを貫き、大幅な画風の変革は図らなかつた。最晩年の作品である本屏風の明快な彩色や豊かな線描を見ると、玉田は四条派の祖呉春の草花図まで回帰することを目指していたように感じられる。



川端玉章 甲⑫

19 画帖 川端玉章、村瀬玉田 三帖

紙本着色
 明治二十年代前半(十九世紀)
 本紙(玉章画)各三〇・〇×四三・三
 (玉田画)各二八・八×四〇・七

川端玉章と村瀬玉田は、それぞれ京都で円山派の系譜に連なる師から絵を習い、時期こそ違えどもその後東京へと活動の拠点を移した画家である。本画帖は、その二人が合作をした大変珍しい作品である。

画帖は三帖揃いで、便宜的に甲乙丙と分類しているが、本来どのような順番で並べるべきかは残念ながら不明である。甲冊に二十図、乙冊に二十四図、丙冊に二十四図の計六十八図が貼り込まれており、そのうち玉章は三十五図、玉田は三十三図とほぼ半分ずつの割合で揮毫を分担している。表紙には蜀紅錦風の豪華な金欄裂が用いられ、絵が貼り込まれた台紙にも金砂子が蒔かれた、きらびやかで格調の高い装丁となっている。

画帖を開くと、見開きの左右に玉章と玉田の絵が貼り込まれている。本画帖を見て驚かされるのがその画題の豊富さである。画題を大まかに分類すると、次の通りになる。宮中儀式(寺社の儀式も含む。玉章四図、玉田四図)、名所景物(玉章四図、玉田四図)、花鳥(草花図、草虫図、果実図も含む。玉章二十一図、玉田二十二図)、動物(魚介図も含む。玉章四図、玉田二図)、古典風俗(玉章二図、玉田一図)。この内訳を見ても、画題ごとにほぼ均等な割合で両名が揮毫しており、本画帖が綿密な計画のもとで制作された様子がうかがえる。

詳しい伝来は不明ながら、その豪華な装丁や、白馬節会や雅楽などの宮中儀式の図が入っているところからしても、御下命のような特殊な制作経緯が想像される。また両画家の画風や落款の字体などから判断する限り、明治二十年代前半の制作と見てほぼ間違いは無いと思われる。そして多彩な図様が展開する画帖であるが、各帖の



村瀬玉田 乙②

前半には一月に行われる宮中儀式の図や春の名所風景、中盤には夏の納涼図や秋草を描いた花鳥図、そして終わりには雪景の図という具合に、一冊の画帖の中で季節が春から冬へと移っていくよう各図が配置されている。画帖の中には両画家のイメージを良い意味で覆す絵も含まれている。

例えば、玉章の「四条河原納涼図」(甲⑫)は、玉章にしては珍しい庶民の風俗を描いた図である。古くから京都の夏の風物詩であった四条河原の納涼床は、円山応挙をはじめ京都画壇ではなじみ深い画題であった。二十代半ばまで京都で育った玉章も、懐かしみながら描いたのだろうか、技巧的で写実性が強いため時に硬直な印象を与える玉章の人物画とは異なり、宵闇の中に浮かび上がる提灯の明かりに照らされた人々は非常に活気に満ちた様子で描かれる。

また玉田の「果実図」(乙②)は、籠には葡萄に柿、石榴などの果物が盛られ、その脇には口を開けたイガから栗が転がり落ちている。玉田はこの制作の前に、明治宮殿千種の間腰羽目を装飾する刺繍図案を担当しており、そこで全六十四種に及ぶ野菜や果実の図を描いている。それらの下絵ではモチーフが折枝画風に種類ずつ枠にきっちり収められ標本のような硬さがあつたが、画帖の図では細やかな筆遣い、控えめな陰影表現などによって玉田の繊細な一面が発揮されている。

この後、明治三十年代、四十年代、そして大正の初めへと時代が移るにつれて、玉章は円山派の新たな表現を求めながら画風を変化させていくのに対し、玉田は逆に伝統技法の保守を第一義として原点回帰の方向へと向かっていく。そうした二人の方向性の違いが垣間見えるとともに、お互いが相手の画風を意識している様子も見受けられ、今後の玉章研究、玉田研究にとっても非常に重要な意味を持つ作品と言える。(なお、次頁から玉章と玉田の絵に分類して、全図版を掲載した。)



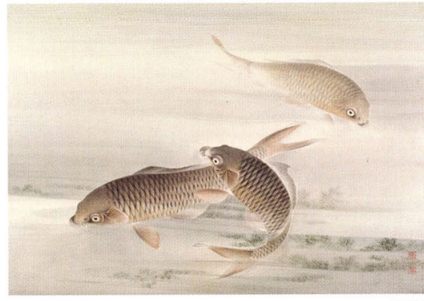
甲⑳



甲⑥



甲⑨



甲④



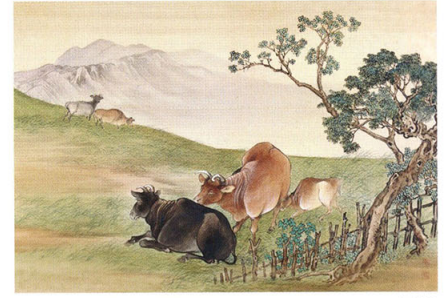
甲②



甲⑬



甲⑭



甲⑩



乙②



甲⑱



甲⑱

玉章画(2)



乙18



乙14



乙8



乙6



乙4



乙16



乙12



乙10



乙24



乙22



乙20



丙②



丙②



丙④



丙⑩



丙⑧



丙⑥



丙⑯



丙⑭



丙⑫



丙⑳



丙㉑



丙⑱

玉田画(1)



甲⑤



甲①



甲⑧



甲⑦



甲③



甲⑬



甲⑬



甲⑩



乙③



乙①



甲⑰



乙17



乙11



乙9



乙7



乙5



乙19



乙15



乙13



丙3



丙1



乙23

玉田画(3)



丙23



丙11



丙9



丙7



丙5



丙17



丙15



丙13



丙21



丙19

20 山水之図 野村文挙 一幅

絹本着色
明治時代後期(二十世紀)
本紙一六四・三×八六・七



野村文挙(一八五四〜一九二二)は、京都の呉服屋に生まれた。初め梅川東挙について浮世絵を学んだが、のちに塩川文麟に入門し、さらに文麟が没してからは森寛齋に師事した。明治十三年(一八八〇)には京都府画学校の出仕を拝命し、一方で山元春挙を門弟に持つて指導したことも知られる。村瀬玉田と同じく文挙もまた、明治十九年には京都から東京へ移住し、東京画壇の中で円山派の新たな展開を探ることとなる。明治二十二年からは学習院で教鞭を執り、ご在学の皇太子(大正天皇)にも絵を教えられた。

本図は文挙の画風の特徴がよく表れた作品である。

渓流を挟んでそびえる切り立った岩場は、師寛齋ゆずりの力強い描線や筆の腹を使った皴法などでその険しい岩肌が表現されている。一方でこの峻険さを中和するように、岩山からは満開の桜や常緑の松が姿をのぞかせている。これらの樹木はどこどころ霞に隠れ、また滲んでその形を曖昧にする。そして、さっと縦に走る刷毛目が溪谷に降り注ぐ雨を表現している。文挙がはじめに学んだ塩川文麟もこうした潤いのある画面作りを得意とし、文挙が文麟と寛齋ふたりの師から学んだ描法を見事に融合していることがわかる。



21 嵐山春景・淀川夏景・宇治秋景

野村文挙 三幅対

絹本着色

明治三十三年（一九〇〇）

本紙各一四三・六×五五・五

明治三十二年（一八九九）に竣工した鎌倉御用邸の装飾用として、宮内省より注文を受けて翌年に描き上げられた三幅対。右幅には、景勝嵐山の名物であった保津川筏流しを描く。松の緑と桜の白さが美しいコントラストをみせる。中幅は、夏の淀川の景色であるが、全体に靄がかかった画面がぼやけ、前景の柳の描線がにじんでいるのは、激しい夕立に一面が煙った表現だろう。その柳の生えた土手を蓑をかぶった三人の男が綱を引いて歩いているが、これは曳舟と言って、川に浮かべた舟を上流に向けて人力で引く、淀川ではおなじみの光景であった。左幅は、鮮やかに紅葉した秋の宇治が描かれる。そして宇治川に浮かぶのは、刈り取った柴木を積み込んで運ぶ柴舟である。この柴舟も古来から歌に詠まれるように宇治の風物詩のひとつであった。近畿地方の各河川で行われていた風物詩とも言える水際の営みを、四季の移ろいとともに描く趣向をこらした作品である。

22 晴天鶴 山元春挙 三幅対

絹本着色

大正五年（一九一六）

本紙各一三〇・五×五一・五

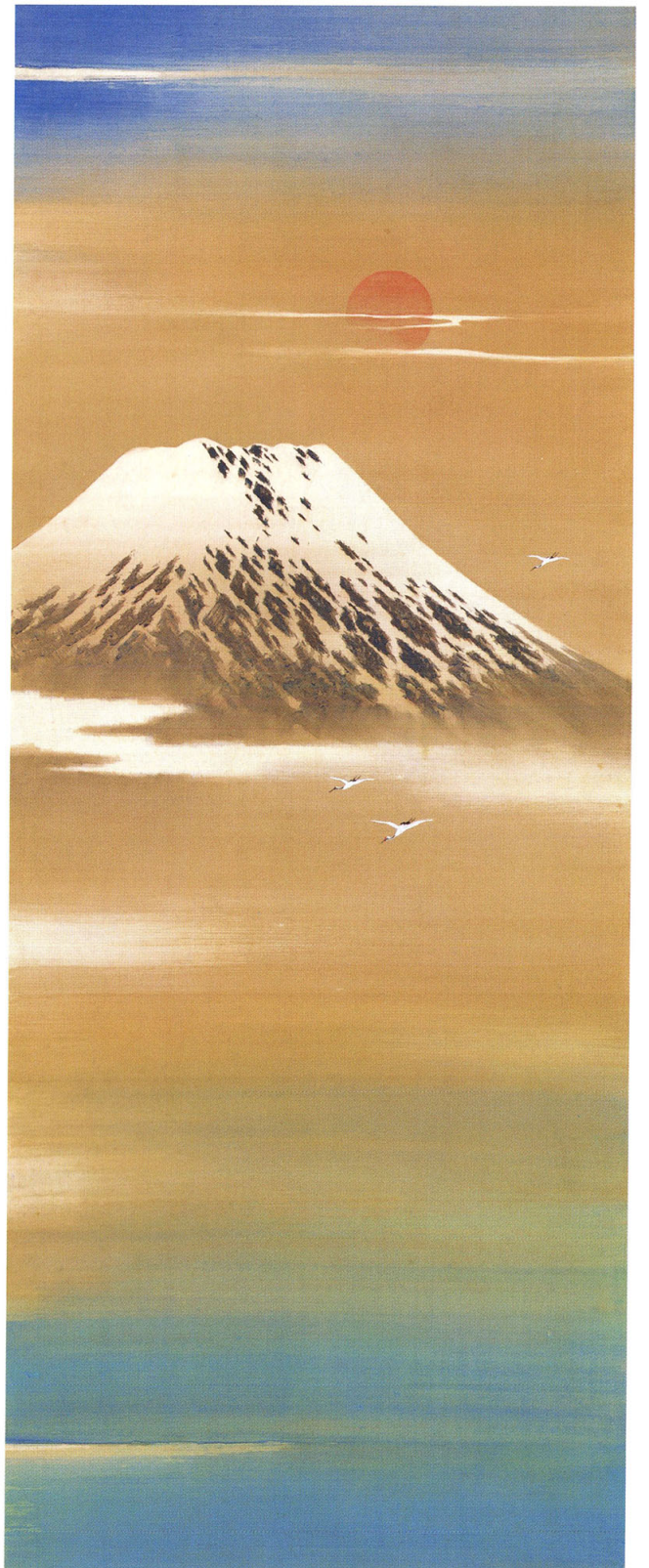


山元春挙（一八七二―一九三三）は、滋賀県大津市に生まれ、はじめは野村文挙に絵を習い、文挙が東京に出てからは森寛齋に師事した。京都市美術工芸学校、京都市立絵画専門学校で絵画指導を行い、画塾早苗会でも弟子を育成した。そして内外の博覧会に積極的に出品し、明治から大正にかけては竹内栖鳳と並んで、京都画壇を代表する画家となった。大正六年（一九一七）には皇室技芸員に任命され、昭和の大札においては川合玉堂とともに、悠紀主基屏風の揮毫という大命を拝することとなった。

本図は、大正五年十一月の皇太子裕仁親王（昭和天皇）の立太子礼に際し、皇后宮貞

明皇后）より贈られる作品として春挙に御下命があったものである。本図の画題となったのは、立太子礼において定められた奉祝の御題「晴天鶴」である。

三幅対の中央には、金泥による霞の奥に旭日を背にした霊峰富士が荘厳な姿をのぞかせている。右幅は吉祥画題である松が画面のほぼ半分を使って大きく描かれ、背後には三保の松原と思われる砂浜が奥へと伸びている。そして左幅は長年の波の浸食にもその形を保ってそびえる巖が、威風堂々とした存在感を放つ。まさに慶賀を言祝ぐにふさわしい吉祥性と威厳を兼ね備えた作品である。



義士隠栖 山元春挙 一幅

紙本墨画
大正十年（一九二一）
本紙一六五・七×九一・三



本図は、大正十一年（一九二二）に行われたパリ日仏交換展に出品され、続けて同年の第四回帝國美術院展覧会に出品された後、皇太子（昭和天皇）の買上品となった作品である。「雪松図屏風」三井文庫蔵のように、積雪の表現に主眼を置いた作品は、春挙が得意としたものであり、春挙もそれに習いながら、雪景の作品を好んで何点も描いた。本図は降りしきる雪を表現するために、胡粉を含ませた筆を画面上で叩いて細かな飛沫を無数に散らし、さらにその下地の薄墨にも斑点状の色むらを作り、重層

的な雪の表現を編み出している。

題名の通り、本図は忠臣蔵の山科閑居をモチーフとしている。ただし特定の人物の姿などは認められず、激しい風にしなる木々と激しく降り積もる雪、そしてその雪に蔽われた粗末な小屋だけが描かれている。人里離れた山奥に身を隠す赤穂浪士の厳しさを、鑑賞者に感じさせるのが春挙の意図したところだろう。このモノクロームの静謐な世界には、鮮やかな彩色を自在に操るのとは違う春挙の別の一面がうかがえる。

雨霽 竹内栖鳳 一幅

絹本着色

大正十三年（一九二四）

本紙一三八・五×四二・三



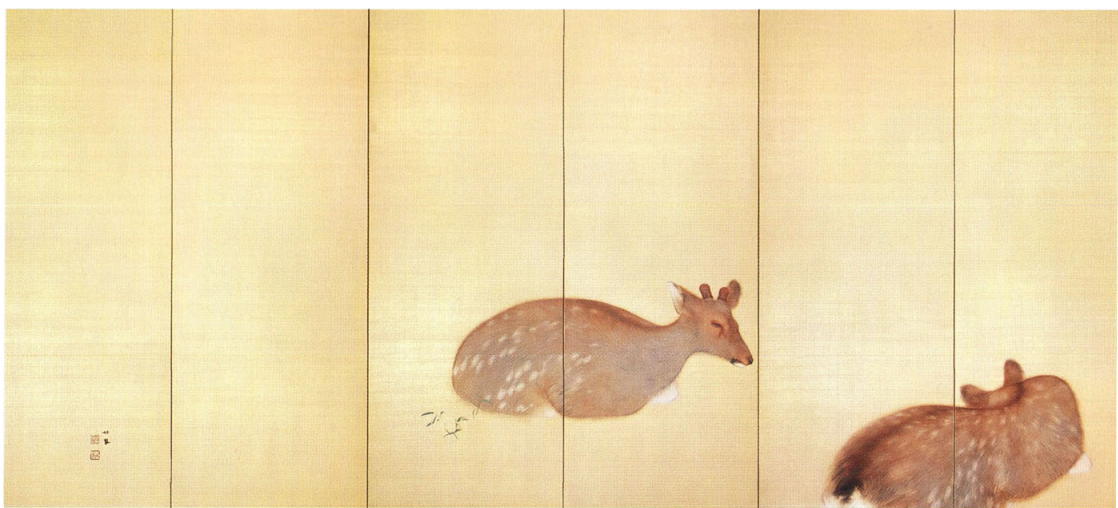
題名の「雨霽」とは、雨上がりを意味する。まだ湿り気の残る古木の柳には一羽の白鷺がとまって羽をつくろい、画面上部の枝には二羽の雀が喧しくさえずっている。栖鳳は同題の屏風作品（東京国立近代美術館蔵）を明治四十年（一九〇七）の第一回文展に出品している。竹内栖鳳（一八六四〜一九四二）は対象を見たままに写し取る高い写生技術を会得していたが、そこからさらに最小限の筆で対象の本質をとらえる省筆の方向へ進んでいった。本図の雀を例に見ても、わずかな筆でその姿を表すのは勿

論のこと、雨上がりを喜ぶかのような元気の良さえずりまでも見る者に感じさせる程である。

本図は箱書きから大正十三年（一九二四）の制作であることが分かるが、この時栖鳳は六十一歳で「東の大観、西の栖鳳」と呼ばれる程に、名実ともに京都画壇の中心となっていた。多くの門弟を抱え、また皇室の御用も数多く手がけていた。本図は、昭和三十一年（一九五七）頃に香淳皇后の母君、久邇侘子様の御遺物として久邇家より昭和天皇へ伝えられた品である。



右隻



<参考>左隻

25 和暖 竹内栖鳳 六曲一双のうち右隻

絹本着色 大正十三年（一九二四）
本紙一六・四×三五・四〇

竹内栖鳳は、近隣の土田英林に絵の基礎を習った後、幸野楳嶺に入門して本格的に絵の修行を始めた。楳嶺のもとで円山派の写実的描写技術を習得したが、明治三十三年（一九〇〇）に、パリ万国博覧会を視察するべく欧州に渡り、現地の風物や美術品を実見して大きく画風を發展させた。

本屏風は、大正十三年の皇太子裕仁親王と久邇宮良子女王の御結婚を祝って、京都府より献上された作品である。鹿はもともと吉祥画に描かれる動物であるが、和やかに身を寄せ合う鹿たちの姿には、御結婚されたお二人が仲むつまじく、いつまでも平穏で過ごされることを願う気持ちが込められている。

軍鶏から猿、狐まで自分で飼える動物は実際に飼ってその生態を観察し、虎などを描くにも動物園に通って写生をしたという栖鳳は、鹿に関しても奈良へよく出かけ写生を繰り返していたという。鹿のしなやかな姿態、栗色の柔らかな体毛など、本図の鹿の描写にも入念な写生の成果が認められる。栖鳳の観察眼を示す弟子の話として「先生は非常に鋭い観察力の持ち主だ。（中略）絵の話があつて時、『鹿の足と云ふと云ふ風に…』と、緩く握った拳をヒョイとひねつて見せられた其手首の具合（中略）夫等が皆さながらの真物を直覚させ」たという（『栖鳳と大観』『芸天』第三十五号、昭和二年二月）。実物写生に重きを置き、対象の真を写し取ることを目指した応挙の姿勢は、時代を超えて栖鳳にも受け継がれていたのである。

栖鳳と春挙 — 大正、昭和の「悠紀主基屏風」を描いた二人



明治時代も後半となると、京都画壇では画家の世代交代が始まることとなる。維新前から作画活動を行い、明治時代前半には美術団体如雲社や京都府画学校などを中心に、京都画壇を率いてきた森寛齋や幸野棟嶺は、明治二十年代の終わりに立て続けに没してしまった。その後を継ぐ形で次世代の代表的存在となり、皇室の重要な作画御用も務めたのが、竹内栖鳳（二八六四〜一九四二）と山元春挙（二八七一〜一九三三）の二人であった。

竹内栖鳳は、元治元年（一八六四）京都御池通油小路西入ルの「亀政」という料理屋の長男として生まれた。幼い頃から絵を好み、家業は姉に託して自らは明治十四年（一八八二）に幸野棟嶺に入門し、「棲鳳」の号を受けた。棟嶺のもとでは師も目を見張るほどの才能と学習意欲を見せたという。同十九年には京都府画学校の招請によって祇園中村楼で行われたアーネスト・フェノロサの講演を聴講し、日本画の革新の必要性を痛感した。またこの時通訳で来ていた岡倉天心とは以降も交流が続き、天心の指導下で活動した横山大観や菱田春草などの実験的な試みには、京都にいながらも常に眼を向けていた。

栖鳳は棟嶺から習った円山派の画風だけでは物足りず、狩野派や阿弥派、雪舟から中国の古画にいたるまで模写を繰り返した。そうした各派の要素を円山派に融合させた作品は、一時期「鶴派」と揶揄されもしたが、栖鳳は流派にこだわらず色々と学習してこそ、初めて新機軸を出せるという考えを持ち、むしろ鶴派と呼ばれることを肯定的に受け止めていたようである。そして栖鳳にとつての大きな転換点となったのが、

明治三十三年の渡欧体験であった。パリで行われていた万国博覧会の視察が目的であったが、その他にもイギリス、ベルギー、オランダ、ドイツ、オーストリア、ハンガリー、イタリアなど諸国を回り、コロニーやターナーなどから強い影響を受けた。日本に帰ってからは号を「栖鳳」へと改め、欧州で眼にした動物や風景を題材にし、またそれまでの日本画では表現しきれなかった光や空気の表現に挑戦した。栖鳳が開いた画塾竹杖会には多くの弟子が集まり、新たな日本画の創出を目指す機運を盛り上げた。

一方の山元春挙は、明治四年（一八七二）滋賀県膳所町に生まれ、歳は栖鳳の七つ下にあたる。はじめ遠縁にあたる野村文挙のもとに弟子入りするが、文挙の東京移住に伴い、あらためて森寛齋に師事した。初めの師文挙は塩川文麟に習った画家で温雅な風景画を得意とし、続いて師事した寛齋は応挙の画風をよく学び、峻険な岩の隆起する山水画をよく描いた。春挙が生涯描き続ける山水画は、この寛齋の影響によるところが大きいだろう。また若い頃より写真の技術を学び、実景写生へその技術を応用した。そして京都の各展覧会や博覧会は勿論のこと、明治二十六年のシカゴ万博など海外にも積極的に作品を出品し、同三十二年には京都市立美術工芸学校教諭に任命されるなど、次第に京都画壇の指導的立場となった。大正期に入っても、文展をはじめとした各展覧会で審査員を務め、また京都絵画専門学校や画塾早苗会でも後進を指導した。

栖鳳が明治三十三年に渡欧したのに対し、春挙は明治三十七年に渡米している。春挙の渡米は、農商務省からの欧米工芸図案調査のための出張命令と、京都府

からのアメリカ・セントルイス万博視察の命を受けてのものであった。アメリカからヨーロッパに渡る計画もあったが、渡米中に病気を患ったため、断念して帰国した。やはり栖鳳と同じく春挙も海外で眼にした現地の美術品に影響を受け、この後空気遠近法などの新しい表現を取り入れた風景画を描くようになる。

栖鳳と春挙が、明治時代前半の円山派の画家と決定的に違うのは、やはり実際に欧米諸国へ渡り、海の向こうの絵画と日本画の違いを肌で感じたことだろう。その強烈な体験のもと、二人はそれぞれの手法で日本画の近代化を推し進めることとなり、もはや円山派という言葉だけでは括りきれないほどに画風を変化させていった。東洋哲学などの思想的な作品（理想画）の完成を目指した大観ら院展系の画家とは異なり、対象の真をとらえて描き出すという一貫した姿勢のもとに新たな表現技法を加えていったという点で、やはり栖鳳、春挙とも円山派の理念が根底にあったことは忘れてはならないだろう。

栖鳳と春挙は若い時分から、京都の様々な活動で協力する機会が多く、明治二十八年（一八九五）には共に京都青年絵画共進会を再興した。同四十年に開設された第一回文部省美術展覧会には京都側からの審査委員として二人して名を連ねている。そして大正二年（一九一三）には栖鳳が帝室技芸員に任命され、その四年後には春挙も同じく帝室技芸員を拜命した。同八年には両者とも帝国美術院の会員に任命されている。

さて、では大正期を代表する栖鳳と春挙は、皇室とどのような関わりを持っていたのか。何よりも特筆す

べきは、両者がそれぞれ大正と昭和の大札における「悠紀主基地方風俗歌屏風」(通称「悠紀主基屏風」)の揮毫という大命を拝していることだろう。

新たな天皇の即位後に行われる大嘗祭では、神に供える新穀を収穫する場所として、悠紀国(京都以東の国)と主基国(京都以西の国)が卜定によって選ばれた。この悠紀・主基国の名所景物を描き、和歌を詠んだ色紙を貼り付けたものが「悠紀主基屏風」である。このような屏風の起源は平安時代まで遡ることができるが、大嘗祭が元文三年(一七三三)の挙行を最後に戦乱のため長く中断し、その間は屏風の制作も途絶えていた。

江戸時代後期の貞享四年(一六八七)に大嘗祭が再興され、元文三年(一七三三)の桜町天皇の御即位時に屏風の制作も再興された。以降、天皇の御代替わりごとに新たな「悠紀主基屏風」が制作されている。江戸時代においては、「悠紀主基の御屏風は古より土佐家が勅命を奉戴いて帝室に献上し来りしものにて、御屏風には悠紀主基地方の山水容態より耕作図描かれ、大和風俗の絢爛を極めたるものであった」とい「土佐家は御即位の時々家運を起したり」と伝えられている(註1)。しかし明治の大札では「悠紀主基屏風」の制作は土佐派ではなく、樋口守保、狩野芳信が行ったとい(註2)、明治二十三年に帝室技芸員の制度が発足したこともあり、大正、昭和の「悠紀主基屏風」揮毫者はいずれもこの帝室技芸員の中から選ばれることとなった。大正以降の「悠紀主基屏風」は、悠紀地方と主基地方をそれぞれ六曲一雙の屏風に描く形式が定着し、大嘗祭の後の大饗の儀において両陛下の御座の後方東西に立てられる非常に重要な調度として用いられた。

大正四年(一九一五)の大正天皇御即位に際して、「悠紀主基屏風」(当館蔵)の揮毫を拝命したのが、栖鳳と野口小蘋であった。この時は愛知県が悠紀地方に、香川県が主基地方に選ばれ、栖鳳が主基屏風(図1)を担当した。まさに一世一代の大役であり、六月に正式に揮毫の命を受けた栖鳳は、二度に渡って香川県へ赴き、

現地では宮内省から指定された天霧山、九十九山、財田地方の田野、琴平町を写生してまわり、他にも主基齋田を視察するなどした。完成した主基屏風は春霞の九十九山、夏の琴平山の夕立、秋の財田の稲刈り、冬の大霧山の雪景色という組み合わせで、描写の端々や柔らかな色遣いには栖鳳らしさがうかがえるが、小蘋による悠紀地方と共通する群青のすやり霞など御所の伝統様式を強く意識した仕上がりとなっている。

また、昭和三年(一九二八)の昭和天皇の御即位に制作されることとなった「悠紀主基屏風」(当館蔵)では、滋賀県が悠紀地方に、福岡県が主基地方に選ばれ、悠紀地方を川合玉堂、そして主基地方を山元春拳が揮毫することとなった。ちなみにこの時期の春拳の画塾早苗会について触れると、その門人の数はおよそ三百人にもなっており(註3)、まさに京都画壇の大家としての地位を築いていた中でこの拜命であったことが分かる。

昭和二年十二月に屏風制作を拝命してから春拳は構想を練り続け、翌年の三月と五月には福岡へ出張して写生を繰り返した。現存する画卷形式の春拳のスケッチ帖はこの時の写生だけで、およそ三十四メートルを超えるという(註4)。そして完成直後の『朝日新聞』(昭和三年十一月十六日)紙面において、春拳は描法に関しては極彩色の古土佐の法を意識したが、現代の風俗を描くだけだから古法にとらわれすぎないようにしようと語っている。作品を見ると、春景の箱崎、夏の鐘御崎、秋の筑後川、雪景の彦山と福岡の名勝地が四季の移ろいとともに描かれている。大正の「悠紀主基屏風」と同様に群青のすやり霞が特徴的であるが、右隻の松は「晴天鶴」(作品番号22)と類似し、左隻の雪をかぶった檜も「義士隠栖」(作品番号23)と同様の描法を用いるなど、自身が得意とする表現技法を集めた作品と言えるだろう。

この大正、昭和の「悠紀主基屏風」の揮毫画家を選定するにあたっては、悠紀地方には東京の画家、主基地

方には京都の画家が選ばれた。つまり栖鳳、春拳はそれぞれ当代の京都を代表する画家として屏風の揮毫を拝命したのである。

この他に栖鳳と春拳が携わった皇室関連の美術品制作を挙げておくと、まず大正二年に川合玉堂等とともに行った、青山御所内御座所の杉戸絵揮毫が挙げられる。これは明治宮殿の杉戸絵を含む室内装飾に、円山派の画家が多く参加した流れを受けてのことだろう。また春拳は、大正六年には立太子式に飾られる三幅対「晴天鶴」(作品番号22)を描き、同十四年には大正天皇大婚二十五年銀婚式の際に明治宮殿西溜の間を装飾する対幅「智仁勇」(当館蔵)を制作した。昭和三年には、高松宮宣仁親王の成年式の御祝いとして、大正天皇より御下命を賜り、六曲一雙の屏風「春の海」(愛媛県美術館蔵)を描いている。

そして栖鳳に関して言えば、御下命ではないが御慶事の折に献上された作品が当館に数点収蔵されている。大正十三年の皇太子御結婚を祝って京都府より献上された「和暖」(作品番号24)、そして昭和の大札を祝って同じく京都府より献上された「虎」(当館蔵)、どちらも六曲一雙の画面に鹿や虎といった栖鳳得意の動物が描き込まれた、穏やかな品格を感じさせる作品である。春拳に比べると、栖鳳の大々的な作画御用の数は多くないが、久邇宮家など皇族との御親交もあり、より私的な御用を承ったものと思われる。

註1 『美術の天地 御屏風の揮毫は誰』、『絵画叢誌』第 三百三十二号、大正四年五月

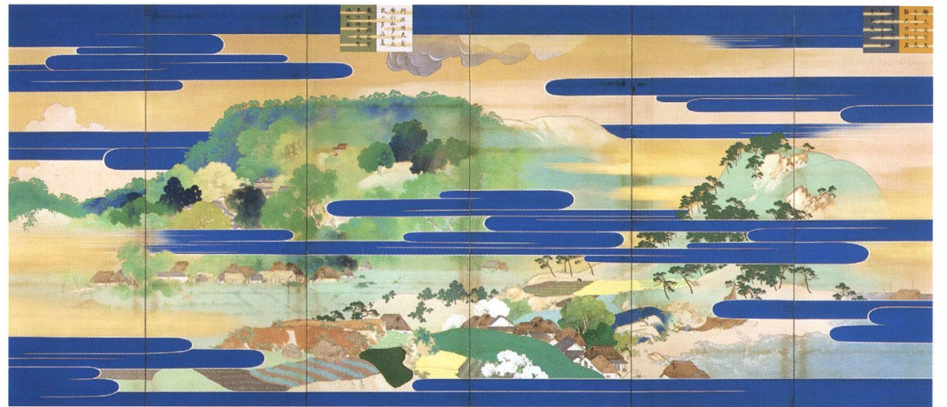
註2 中野慎之「昭和の大嘗会屏風の史的位位置」『京都美学美術史学』第十一号、平成二十四年六月

註3 平岡昭啓「近代日本画の師弟 山元春拳と画塾『早苗会』の門人たち」『奈良県立美術館紀要』第四号、昭和六十三年

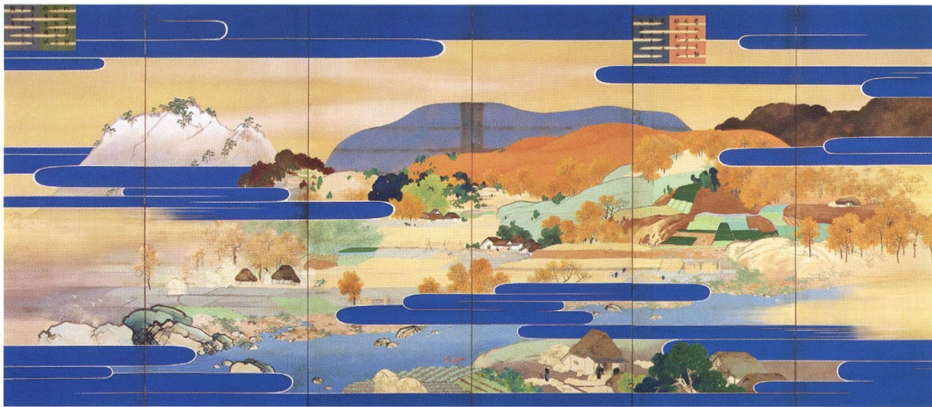
註4 『山元春拳』滋賀県立近代美術館「編・発行」、平成十二年



图1 竹内栖鳳「主基地方風俗歌屏風」当館蔵



右隻

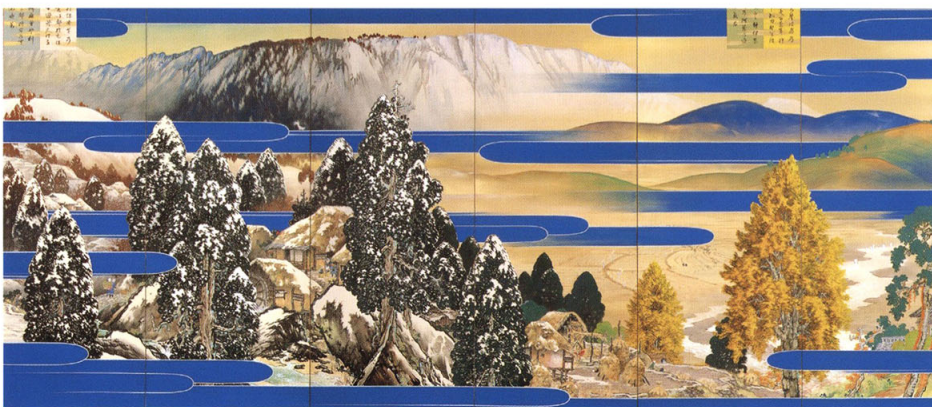


左隻

图2 山元春举「主基地方風俗歌屏風」当館蔵



右隻



左隻

出品目録

会期：平成二十四年九月十五日(土)～十二月十二日(日)

前期：九月十五日(土)～十月十四日(日)
後期：十月二十日(土)～十一月十二日(日)

作品番号 作品名

作者

員数

材質技法

制作年

法量

展示期間

円山派、応挙に始まる

1	海辺図	円山応挙	一幅	紙本着色	江戸時代中期(十八世紀)	本紙二三・三×三〇・〇	後期
2	馬之図	円山応挙	一幅	絹本着色	天明七年(一七八七)	本紙五六・二×七八・八	後期
3	朝顔狗子図	山口素絢	一幅	絹本着色	寛政四年(一七九二)	本紙三七・五×五七・八	前期
4	唐子睡眠図	長沢芦雪	一幅	絹本着色	江戸時代中期(十八世紀)	本紙四八・一×七〇・九	前期
5	猿之図	森狙仙	二幅 (三幅対のうち)	絹本着色	江戸時代後期 (十八～十九世紀)	本紙各二一九・〇×四〇・五	後期
6	唐人調馬図	森徹山	一幅	紙本着色	江戸時代後期 (十八～十九世紀)	本紙九三・七×一七七・二	前期
7	霸王別姫図	原在中	一幅	絹本着色	天明五年(一七八五)	本紙一六一・八×八六・四	前期
8	四季耕作図	原在照	対幅	絹本着色	江戸時代後期(十九世紀)	本紙各二二五・〇×五七・三	前期
9	梅花唐美人図	国井応文	一幅	絹本着色	江戸時代後期(十九世紀)	本紙一一五・九×五二・七	前期
10	京都府画学校校員画帖	森寛斎、国井応文ほか	一帖	絹本着色	明治十五年(一八八二)	本紙各三三・五×四一・六	全期
11	雨中嵐山	幸野樸嶺	一幅	絹本着色	明治十五年(一八八二)	本紙一四一・五×六九・四	前期

円山派、近代へ

12	後赤壁之図	森寛斎	一幅	紙本墨画淡彩	明治二十三年(一八九〇)	本紙一七・七×九・〇	後期
13	浜離宮春秋図	川端玉章	対幅	絹本着色	明治十五年(一八八二)	本紙各一三・二・四×五六・三	後期
14	群猿之図	川端玉章	一幅	絹本着色	明治二十三年(一八九〇)	本紙二七・四×一四四・七	前期
15	桜雉子図	川端玉章	一面	絹本着色	明治二十七年(一八九四)	本紙一八・二×一七三・三	後期
16	木下閣	川端玉章	一幅	絹本着色	明治四十年(一九〇七)	本紙八六・〇×一六一・五	後期
17	波に雁図	村瀬玉田	対幅	絹本着色	明治時代後期(二十世紀)	本紙各一三六・八×六三・一	前期
18	秋暮	村瀬玉田	六曲一双	絹本着色	大正五年(一九一六)	本紙各一五三・六×三六三・六	後期
19	画帖	川端玉章、村瀬玉田	三帖	紙本着色	明治二十年代前半 (十九世紀)	本紙各三〇・〇×四三・三(玉章) /二八・八×四〇・七(玉田)	全期
20	山水之図	野村文挙	一幅	絹本着色	明治時代後期(二十世紀)	本紙一六四・三×八六・七	前期
21	嵐山春景・淀川夏景・宇治秋景	野村文挙	三幅対	絹本着色	明治三十三年(一九〇〇)	本紙各一四三・六×五五・五	後期
22	晴天鶴	山元春挙	三幅対	絹本着色	大正五年(一九一六)	本紙各一三〇・五×五一・五	前期
23	義士隠栖	山元春挙	一幅	紙本墨画	大正十年(一九二二)	本紙一六五・七×九一・三	後期
24	雨霽	竹内栖鳳	一幅	絹本着色	大正十三年(一九二四)	本紙一三八・五×四二・三	後期
25	和暖	竹内栖鳳	六曲一双のうち 右隻	絹本着色	大正十三年(一九二四)	本紙一六二・四×三五四・〇	前期

出品番号21のみ用度課所管、他はすべて三の丸尚蔵館所蔵

謝辞

本展覧会の開催準備にあたり、左記の方々に御協力をいただきました。
ここに記して御礼を申し上げます。

塩谷純、古田亮、板倉聖哲、相馬万里子、杉本まゆ子、田代圭一

(敬称略、順不同)

描き継ぐ日本美 — 円山派の伝統と発展

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 59

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

平成二十四年九月十五日発行

- ・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。

描き継ぐ日本美 — 円山派の伝統と発展

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 59

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

平成二十四年九月十五日発行

© 2012, The Museum of the Imperial Collections

- 15
Cherry Blossoms and Pheasants
Kawabata Gyokusho
framed picture
color on silk
1894
118.2×173.3
- 16
Darkness under the Trees
Kawabata Gyokusho
hanging scroll
color on silk
1907
86.0×161.5
- 17
Wild Geese and Waves
Murase Gyokuden
pair of hanging scrolls
color on silk
late Meiji period, 20th c.
each 36.8×63.1
- 18
Late Autumn
Murase Gyokuden
pair of six-fold screens
color on silk
1916
each 153.6×363.6
- 19
Painting Albums
Kawabata Gyokusho, Murase Gyokuden
3 albums
color on paper
late 1880's to early 1890's
each 30.0×43.3 (Gyokusho)
each 28.8×40.7 (Gyokuden)
- 20
Landscape
Nomura Bunkyo
hanging scroll
color on silk
late Meiji period, 20th c.
164.3×86.7
- 21
Spring Scene at Arashiyama, Summer
Scene at Yodogawa, Autumn Scene at Uji
Nomura Bunkyo
set of 3 hanging scrolls
color on silk
1900
each 143.6×55.5
- 22
Cranes in Fine Weather
Yamamoto Shunkyo
set of 3 hanging scrolls
color on silk
1916
each 130.5×51.5
- 23
Secluded Life of the Loyal Retainer
Yamamoto Shunkyo
hanging scroll
ink on paper
1921
165.7×91.3
- 24
In the Mist after Rain
Takeuchi Seiho
hanging scroll
color on silk
1924
138.5×42.3
- 25
Young Deer Gathering
Takeuchi Seiho
right screen of pair of six-fold screens
color on silk
1924
162.4×354.0

List of Exhibits

The Maruyama School, founded by Okyo

1
Sea Side
Maruyama Okyo
hanging scroll
color on paper
mid Edo period, 18th c.
23.3×30.0

2
Horses
Maruyama Okyo
hanging scroll
color on silk
1787
56.2×78.8

3
Dogs and Morning Glories
Yamaguchi Soken
hanging scroll
color on silk
1792
37.5×57.8

4
Sleeping Boy
Nagasawa Rosetsu
hanging scroll
color on silk
mid Edo period, 18th c.
48.1×70.9

5
Monkeys
Mori Sosen
2 hanging scrolls
(among set of 3 scrolls)
color on silk
late Edo period, 18~19th c.
each 119.0×40.5

6
Chinese Horse Owners Gathering
with their Horses
Mori Tetsuzan
hanging scroll
color on paper
late Edo period, 18~19th c.
93.7×177.2

7
Ruler Parting from His Queen
Hara Zaichu
hanging scroll
color on silk
1785
161.8×86.4

8
Farming Scenes of the Four Seasons
Hara Zaisho
pair of hanging scrolls
color on silk
late Edo period, 19th c.
each 125.0×57.3

9
Plum Blossoms and Chinese Beauty
Kunii Obun
hanging scroll
color on silk
late Edo period, 19th c.
115.9×52.7

The Maruyama School, on to the Modern Era

10
Painting Album of Teachers of Kyoto-
fu Gagakko (Kyoto Prefectural School of
Painting)
Mori Kansai, Kunii Obun, and others
album
color on silk
1882
each 32.5×41.6

11
Arashiyama in the Rain
Kono Bairei
hanging scroll
color on silk
1882
141.5×69.4

12
Latter Ode on Red Cliff, poem by Su Shi
Mori Kansai
hanging scroll
light color and ink on paper
1890
172.7×90.0

13
Spring and Autumn of Hama Detached Palace
Kawabata Gyokusho
pair of hanging scrolls
color on silk
1882
each 131.4×56.3

14
Group of Monkeys
Kawabata Gyokusho
hanging scroll
color on silk
1890
227.4×144.7

Foreword

During the mid Edo period, the Kyoto painting circles were activated by the several painters with originality appearing one after another, among which Maruyama Okyo presented a unique realistic painting style, and raised many pupils to create the school known as the Maruyama School. They participated in the construction of the Imperial Palace, and gradually became a major painting school approaching the Kano and Tosa Schools, and later, branch schools such as Shijo School, Hara School, and Mori School were also created. The Maruyama School that expanded its range by the end of the Edo period, was to play a leading role among the new painting circles that developed in the new modern era.

In the new Meiji period, painters who succeeded Okyo's painting style such as Kono Bairei and Mori Kansai, participated in the establishment of the art society, Jounsha and the Kyoto-fu Gagakko (Kyoto Prefectural School of Painting), and were active as the main figures among the Kyoto painting circles. Furthermore, during the end of the Edo period to early Meiji period, some painters moved to Tokyo (Edo) such as Kawabata Gyokusho, Murase Gyokuden, and Nomura Bunkyo. Gyokusho especially raised many pupils, and later established a painting school, and also became a professor of the Tokyo School of Fine Art, playing an important role in expanding the Maruyama School painting style in Tokyo.

The Maruyama School painters of both Kyoto and Tokyo participated in the interior decorations of the Meiji Imperial Palace, such as the cedar sliding door paintings, and many other paintings to decorate the detached palaces and various Imperial villas, and also were designated as Imperial Court Artists. Furthermore, since the Taisho period, within the new trend to respect each painters' individuality, the appearance of Takeuchi Seiho, pupil of Bairei, and Yamamoto Shunkyo, pupil of Kansai, who achieved the modernization of the Maruyama School, cannot be overlooked.

In this exhibition, we will overview the works of the painters in the Maruyama School among our collection, from Okyo and his pupils, to the painters who are related to the Maruyama School since the Meiji era, and introduce how the existence of the Maruyama School that was handed down from the early modern era, to the modern era, added rich air to modern Japanese painting.

September, 2012

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan



Succeeding the Beauty of Japanese Painting

— The Tradition and Progression of the Maruyama School

September 15 (Sat.) – November 11 (Sun.), 2012

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan