

1920s-30s モダン・エイジ

— 光と影の造型美



## 目次

3	—— ごあいさつ
4	—— モダン・エイジ寸描
7	—— 西欧から日本へ
12	—— 関東大震災と白耳義国作家寄贈絵画展覧会
18	—— 大正十年の皇太子裕仁親王御渡欧と英仏新旧の巨匠
24	—— 科学と芸術の融合——20世紀のカット・グラス
27	—— 国内——多様化する美
53	—— 美術とスポーツの競演
69	—— 秩父宮・高松宮と昭和十年代の民芸
73	—— 出品目録
ii	—— List of Exhibits
i	—— Foreword

## 凡例

- 一、本図録は、平成二十七年九月十二日(土)～十二月六日(日)までを会期とする展覧会「1920s-30s モダン・エイジ——光と影の造型美」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、会期中に展示替えを行う。
- 一、作品番号44、56は当庁用度課、その他の作品はすべて三の丸尚蔵館の所管である。
- 一、出品作品の寸法の単位はcmで、原則として縦(奥行)×横(幅)×高さの順で記した。
- 一、本展覧会の企画は、三の丸尚蔵館学芸室主任研究官・岡本隆志が担当し、同主任研究官・五味聖が補佐した。
- 一、本図録の解説は、4～6頁の概説、7、27頁の扉解説、18～19、24～25、53、69頁のコラムを岡本、12～13頁のコラムを同研究員・斉藤全人が担当した。また、作品解説については、作品番号1、7～16、27、31、35～43、50～65を岡本、作品番号2～5、17～20、25、26を斉藤、作品番号6、28～30、32～34、44～49を五味、作品番号21～24を同主任研究官・太田彩が担当した。
- 一、本図録掲載の写真は、当館が保管するフィルムおよびデジタル画像による。このうち、デジタル画像については福島省、佐野順一、綿引雅俊(株式会社インフォマージュ)が撮影した。なお、18頁の参考写真は当庁侍従職より提供を受けた。

## いあいさつ

一九二〇年代から三〇年代にかけての時代は、各国に大きな傷跡を残し深い影を投げ掛けた第一次世界大戦の惨禍を克服し、その復興の勢いの中で光彩を放つ新しい芸術文化が開花しました。

わが国では、この時期は大正末期から昭和初期に当たり、大戦の影響を受けて輸出の増加による大戦景気に沸いた直後でした。東京は大正十二年（一九二三）の関東大震災による被災から、その復興計画を通じて近代都市へと生まれ変わり、流行に敏感な若者を中心に人々の生活にも変化が起きました。美術の世界では、西洋の表現主義やシュールレアリスムなどの影響を受けた新たな創作が始まり、意欲的な作品の数々が生み出されました。そのような中で、皇太子であった昭和天皇は、大正十年にヨーロッパ諸国を訪問され、最先端の美術にも触れました。この時に持ち帰られた品々を始め、その後の皇室御慶事の折に国内外から贈られたモダンな美術工芸品が、宮中の室内装飾として用いられました。

本展では、この当時に制作され皇室へ贈られたヨーロッパの美術工芸品と共に、アール・デコなど西洋の新しい美術様式に影響を受けたわが国の作品や、大正ロマン、昭和モダンとも呼ばれる同時代の社会風俗を表した作品を紹介します。

平成二十七年九月

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70回 1920s-30s モダン・エイジー光と影の造型美)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	ヴェルダン戦蹟之図	ハーバート・ヒュー・スタントン	一面	1918	p. 8-9
2	ローマ聖ピエトロ大聖堂	フランソワ・バイク	一面	1921	p. 10-11
3	フォレスト遊園の雪景	アルベール・バケ	一面	1922	p. 10-11
4	アゼー城の入口	V・ピレンヌ＝ケペンス	一面	1921	p. 10-11
5	リエージュの街	ジャンヌ・ヌージャン	一面	1921年頃	p. 10-11
6	ゴブラン織扇形衝立	ロベール・ボンフィス、 国立ゴブラン製作所	一点	1918	p. 14
7	白熊図花瓶	セーヴル国立製陶所	一点	1920	p. 15
8	ムラーノ硝子金銀彩花瓶		一点	1920年代	p. 16
9	ムラーノ硝子花瓶	M・V・Mカッペリン 工房	一点	1930年頃	p. 16-17
10	芥子図皿	ローゼンタール磁器 製造所	一点	1937	p. 17
11	白磁金彩植物文花瓶	セーヴル国立製陶所	一点	1930	p. 20
12	海洋生物文噴水電燈	セーヴル国立製陶所	一点	1929	p. 21
13	赤切子硝子花盛器	ヴァル・サン・ ランベール硝子工場	一点	1923年頃	p. 22
14	赤切子硝子花瓶	ヴァル・サン・ ランベール硝子工場	一点	1928年頃	p. 22
15	青切子硝子花瓶	ヴァル・サン・ ランベール硝子工場	一対	1925	p. 22-23
16	琥珀切子硝子台付深鉢	ヴァル・サン・ ランベール硝子工場	一点	1930年代	p. 22-23
17	ヴォルガ河畔の乙女	ボリス・クストージェフ	一面	1916	p. 26
18	満洲鉄嶺	山本森之助	一面	大正6年(1917)	p. 28
19	燈台	山本森之助	一面	大正9年(1920)	p. 29
20	瑞彩		五面(三帖のうち)	大正13年(1924)	p. 30-31
20-1	御盃	川端龍子			p. 31
20-2	耕作	堂本印象			p. 31
20-3	虫狩	川崎小虎			p. 30
20-4	かほり	山村耕花			p. 30
20-5	雪山暮色	真道黎明			p. 30
21	潭上餘春	松林桂月	一幅	大正15年(1926)	p. 32
22	富嶽茶園	松岡映丘	一幅	昭和3年(1928)	p. 33
23	現代風俗絵巻	松岡映丘ほか	一卷	昭和3年(1928)	p. 34-37
24	鳳凰之図	結城素明	対幅	大正14年(1925)	p. 38

25	夏園新清	中川黄山	一幅	昭和5年（1930）	p. 39
26	讚春	鑄木清方	六曲一双	昭和8年（1933）	p. 40-41
27	木彫額 猿	黄土水	一面	大正12年（1923）	p. 42
28	鐘ノ歌	新海竹太郎	一点	大正13年（1924）	p. 43
29	古代婦人	藤井浩祐	一点	大正12年（1923）	p. 44
30	冬薯蕷葛	新海竹蔵	一对	昭和3年（1928）	p. 45
31	雪解	寺畑助之丞	一点	大正11年（1922）	p. 46
32	牡丹螺鈿棚	五十嵐三次	一基	昭和8年（1933）	p. 47
33	刺繍牡丹文衝立		一对	大正11年（1922）	p. 48
34	友禅唐獅子図衝立	木村雨山ほか	一点	昭和8年（1933）	p. 49
35	母性	池田勇八	一点	昭和3年（1928）	p. 50
36	狩狼犬の仔	藤井浩祐	一点	昭和3年（1928）	p. 50
37	青華磁単置物	国立陶磁器試験所	一点	昭和8年（1933）	p. 51
38	耳木菟	根箭忠緑	一点	昭和5年頃（1930頃）	p. 51
39	兎	杉田禾堂	一点	昭和12年（1937）	p. 51
40	スキーヤー大文鎮	朝倉文夫	一点	昭和5年（1930）	p. 52
41	スキーヤー自動車飾		一点	昭和3年（1928）	p. 52
42	きつね	中牟田三治郎	一点	昭和4年（1929）	p. 54
43	軍犬図額	日名子実三	一面	昭和前期（20世紀）	p. 55
44	南天小鳥唐草文花瓶	佐々木象堂	一点	大正6年（1917）	p. 56
45	蚕桑唐草文花瓶	山本安曇	一点	大正10年（1921）	p. 57
46	舟形花盛器	飴谷有民、渡邊萬里	一点	大正12年（1923）	p. 58
47	花蝶文花盛器	川本吉蔵	一点	大正15年（1926）	p. 59
48	十字文大皿	鴨政雄	一点	昭和7年（1932）	p. 60
49	鍍銀香炉	溝口安太良	一点	昭和3年（1928）	p. 60
50	七宝菊花形置時計	林谷五郎	一点	昭和3年（1928）	p. 61
51	七宝梅文硯箱	安藤七宝店	一点	昭和前期（20世紀）	p. 61
52	仿霽紅宝相華紋花瓶	小森忍	一点	大正後期～昭和初期（20世紀）	p. 62
53	葆光白磁枇杷文花瓶	板谷波山	一点	昭和3年（1928）	p. 63
54	葱文大皿	加藤土師萌	一点	昭和5年（1930）	p. 64
55	黒釉窯変花文花瓶		一点	昭和前期（20世紀）	p. 65
56	鉄砂釉草花文花瓶	松田陶石	一点	昭和6年（1931）	p. 65

57	青華甜瓜文菱口花瓶	楠部彌弍	一点	昭和8年（1933）	p. 66
58	彩斑蟠桃文花瓶	楠部彌弍	一点	昭和13年（1938）	p. 66-67
59	辰砂呉洲碗	河井寛次郎	一点	昭和15年（1940）	p. 68
60	鉄絵丸紋蓋物	濱田庄司	一点	昭和10年代	p. 68
61	赤被せ硝子花文花盛器	南満洲鉄道株式会社 窯業試験工場	一点	大正14年（1925）	p. 70-71
62	月桂樹文硝子花瓶	南満洲硝子株式会社	一对	昭和7年（1932）	p. 70
63	硝子花盛器・蠟燭立		三点	昭和5年（1930）	p. 70-71
64	紫切子硝子花瓶		一点	昭和前期（20世紀）	p. 72
65	青切子葡萄文硝子花瓶		一点	昭和前期（20世紀）	p. 72

# モダン・エイジ寸描

一九二〇年代から三〇年代にかけての期間は、第一次世界大戦の終戦（一九一八年）から第二次世界大戦の開戦（一九三九年）のはざまに当たることから、ヨーロッパでは近代史の時代区分の一つとして戦間期、または両大戦間期と呼ばれている。わが国では大正ロマンとか昭和モダンと呼ばれて、どこか懐かしく甘美な響きのある時代であるが、世界文化史的には「ヨーロッパ中心主義やエリート主義の崩壊、アメリカニズムの台頭、大衆文化の二〇世紀の始まり」が鮮明となった時代として認識されている（註1）。言い換えれば、十九世紀的な価値観、伝統的な文化秩序が失われ、モダニズムが進展した時期、つまりいま現在の私たちの日常生活へとつづくモダン・エイジ（日本語に直訳すれば単なる「現代」であるが、その含むところの意味合いは決して単純ではない）が誕生した時代である（註2）。本展はこのモダン・エイジの美術と工芸について当館の所蔵品を中心に紹介している。その多岐にわたる内容の中から、ここでは本展のテーマ全般に関わる部分を出品作品にふれつつ述べていきたい。

## 第一次世界大戦から関東大震災へ

英国の画家ハーバート・ヒュー・スタントンの《ヴェルダン戦蹟之図》（作品番号1）は、フランス軍とドイツ軍が死闘を繰り返した激戦地であるフランス北東部の町ヴェルダンを描いた作品である。この絵には砲撃により破壊し尽くされ荒廃した町の空虚さが描かれている。この絵に象徴されるように、第一次世界大戦は戦争に国力のすべてを注ぎ込む総力戦となり、破壊力を格段に増した新型兵器の開発により、死傷者の増大を招いた。このような戦争の惨禍を日本の画家が描くようになるのは、次の第二次世界大戦が始まってからである。事実、第一次世界大戦が始まるとヨーロッパに留学していた多くの画家たちは帰国を余儀なくされたため、その直接的な影響を彼らの作品に見ることは難しいかもしれない。だが、より近接した時期のカタストロフィを挙げるとすれば、大自然の猛威によって市街が焼失、破壊された関東大震災も、彼らには何かしら同様の意味合いを持った体験ではなかったかと思われる。

関東大震災は、大正十二年（一九二三年）九月一日、関東地方南部を襲ったマグニチュード七・九の巨大地震である。東京では下町一帯から山の手の一部にかけて全市街の三分の二が焼失し、横浜も全市街がほとんど焼失または全半壊となり、死者・行方不明者が十万人を超えたと推定された。建物も倒壊し焼け野原となった東京の姿は、多くの美術家に衝撃を与えた。雑誌『みづゑ』は震災後間もなく「革新美術号」震災を美術界の旧弊を革新する機会と捉えた命名である」と銘打って震災特集を組んだ。洋画家の木村莊八（一八九三～一九五八）は、自らの被災体験を第一次世界大戦後のヨーロッパ美術の変化に重ね合わせて、震災後の美術について次のように述べた（註3）。

今後の美術がどうなるかと云ふことですか、一若しも此度の災害が自然の災に依るものではなく、戦争の災に依るものとしたならば、（その例はドイツやフランスに数多くあつたと思ひます）、その場合には僕として少なからず厭世的になつて了ふと思ひます。自暴自棄的な一時的にもせよ一氣持にもなるだらう。

戦後の歐洲美術に表現派とか成形派とか、未來派とか、種々のい、かげんな作物が生れたのは、一此度此の災に出逢つて一應はその所以の同情す可きを前より知りましたが一成程さもあらうと思ふ。戦禍に依つて災を受けたのでは人心は荒んで、美術などさあ、あらうと思ふ。同情を表し、氣の毒に思つてゐるわけです。

大戦後のヨーロッパ美術が本場に「い、かげんな作物」ばかりであつたかどうかの当否はおくとして、木村は、大戦後のヨーロッパ美術の動向は荒んだ人心の影響を受けざるを得なかつたとしている（註4）。しかし、戦禍によるものと自然災害によるものでは、その後の結果が異なり、自分たちは自然災害だつたのだから日本の美術は良い方向へ向かうというのが、この文章に続く木村の論旨である。だがその一方で、木村は前掲『みづゑ』の震災後に望むべき東京の美観に関するアンケートに対しては、それまでの古い東京の景観が失われることを嘆いている（註5）。木村は、その後東京の風俗の変遷を綴つた『東京の風俗（昭和二十四年）』や『東京繁昌記（昭和三十三年）』などの随筆でも知られるようになるが、東京に対する思い入れが人並み以上であることを差し引いても、震災後わずか二ヶ月程度ではまだ復興後の東京の姿も思い描くことはできなかったらう。

私は「東京」に就いては矢張り「こゝを」この地の傳統の内にある一木と土の建築的美觀を愛惜します。石と鐵の質感はどうもしつくり美には感じません。極端に云ふと、果して日本人にこの日本の傳統に比較的縁の遠い石と鐵の仕事がどこまでこなせるか疑問に感じるのですが一然しそれも文明とあり時勢とあり耐火とか耐震とか種々の事になるなら、私としてはそれ以上何も云へません。木と土の美感を惜しむがもう過去のことになるのが、残念なことだと思ふ。

古いものは惜しまれつつ失われていくが、新しいものにも案外早く慣れてしまい、いつしかそれが在ることが当たり前になる。昨日よりは今日、今日より明日はもっとよくなる、日々進歩を追い求めていくのがモダニズムの信条である。震災から十年を経て変貌した東京の風景を描いたのが、錦木清方の《讚春》（作品番号26）である。この作品は昭和三年の大札の献上品として制作され昭和八年に完成したもので、右隻に宮城前広場（現在の皇居外苑）で語らう二人の女学生、左隻にはうつつすらと霞のかかった隅田川に浮かぶ船上で生活する母子の姿が描かれている。両隻とも画中には春の草花が見られ、富める者にも貧しき者にも穏やかな春の恵みだけは平等に訪れるという昭和の泰平の世の情景を描き、市井の片隅にまで眼差しをそそいだ清方らしさが表れた作品である。左隻

の上部には、大札の年に竣工した清洲橋のシルエットが浮かび上がっている。清洲橋は下流に架かる永代橋とともに東京市復興局による施工で、関東大震災復興の目玉事業の一つであった。震災後の新しい東京の風景を象徴する鋼鉄製の橋の無機質な造型美は、完成後すぐに東京の新名所として絵画や写真に残されるようになった。

### 百貨店の風景―時代の象徴

大正十三年（一九二四）の皇太子裕仁親王（昭和天皇）の御成婚を祝して文武官一同より献上された、『御飾棚 鳳凰菊文様時絵』の棚飾品の一つである『現代風俗絵巻』（出品番号23）は、松岡映丘ら新興大和絵運動に参加した画家によって、その当時の日本国内の日常風俗を描いた作品である。そのなかの遠藤教三（一八九七―一九七〇）による〈百貨店〉では、シャンデリアの照明に煌々と照らされた百貨店の売場で、華やかに着飾った人々がガラス張りの商品陳列ケースを眺めている様子が描かれている。写実的に描かれた照明器具の形状や梁の部分の漆喰装飾には具体的な特徴がみられ、画家が実際にどこかの百貨店をスケッチして描いたと推測される。帽子に背広姿の男性と着物姿の女性、洋服の子どもが描かれたなか、一際目立つのが左手の人形が並べられた大型のショー・ウィンドウの脇に佇む若い男女である。高価な流行の服を身に纏った二人は、この時代にモボやモガと呼ばれた若者である。モボはモダン・ボーイ、モガはモダン・ガールの略である。

百貨店が昭和初期の現代風俗として取り上げられたのは、関東大震災による被災で新築された店舗が増え、ショー・ウィンドウ等の売り場の設備が一新されたことや、それまでの主要な顧客であった上流階級だけでなく、第一次世界大戦後の好景気で浮上してきた中流階級が百貨店を訪れる消費者となったことが背景にある。大正期に生まれ流行した和洋折衷の文化住宅は、都市部のホワイトカラーの間でさらに広まり、彼らの自宅を飾る小品の絵画や工芸品が百貨店で販売されるようになる。たとえば、今日では作者の名前すら知られなくなってしまう高級カット・グラスの食器や花器などは百貨店を主な販売窓口としていたし、その他の画家や工芸家も百貨店が企画する販促会で自らの作品を売り出していた。また、百貨店は展覧会場として数多くの美術展が開催され、美術鑑賞の場という新たな文化的機能を果たすようになった。現在の私たちがデパート展としてよく知るこのような百貨店の催事風景が、昭和初期にはすでに完成していたのである。そして、在野の工芸振興団体であった民芸運動では、河井寛次郎や濱田庄司ら陶芸家の個展以外にも、日本各地の民芸品を集める展覧会を三越や高島屋などの百貨店で行っていた。こうした地方の手工芸品に美を見いだすという民芸運動の考えに都市の人々が共感を示すようになるほど、一方では住環境の変化や産業の機械化が進んでいたことを暗示している。このような心性も近代から現代への過渡期における反近代主義の表われの一つと言えるが、現在の私たちがスロー・ライフに憧れを抱く気持ちにも通じる部分があるのではないだろうか。美術に関する視点から振り返ってみると、百貨店がこの時代の流行や趣味を生み出す最前線であり、それらはすぐに大衆化していったこと

がわかるのである（註6）。

### アール・デコ／工芸の変容

戦間期の工芸といえば、まず思い浮かぶのはアール・デコという言葉で代表される、直線や幾何学的な形態をもつ作品の数々であろうか。フランスで流行した最新のアール・デコ様式を自邸の建築に採り入れたのが朝香宮家であった。大正十一年（一九二二）からフランスに留学していた朝香宮鳩彦王は滞在中に交通事故に遭われ、その療養のため看病に訪れた允子妃とともに長期滞在されることになった。滞在最後の年、一九二五年はフランスが国家の威信をかけた国際博覧会が開催された年で、現地でその様子をご覧になった両陛下はその装飾様式の斬新さに魅了された。この博覧会は正式名称を *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*（現代装飾美術・産業美術国際博覧会）といい、アール・デコ様式の語源となったことから、通称アール・デコ博とも呼ばれている。同博覧会は現代生活様式に適合する美術装飾に関する工芸品を世界各国から集め、趣味の向上と工芸の革新を目指した。出品物については過去の装飾様式の模倣ではなく、一品生産、量産品に関わらず、現代的傾向を示す全ての工業製品が対象となった。後述するようにこのような考え方が日本へも移入され、工芸は大きく姿を変えることとなる。両陛下は同博の主要陳列館の室内装飾を担当したデザイナーのアンリ・ラバンを起用して室内や家具の設計を依頼された。それとともに、宮内省内匠寮の技師たちも朝香宮邸の設計にたずさわり、昭和八年（一九三三）、東京・白金台に日仏の合作とも言うべき優美な宮邸が完成した（註7、図1、2）。

ところで、アール・デコという名称、そしてその定義であるが、現在、私たちはそれが



（図1）朝香宮邸外観 昭和8年頃



（図2）朝香宮邸大客室 昭和8年頃

あたかも当初から自明のものであるかのように用いているが、実際は次の通り曖昧なものであった(註8)。

当時(引用註一九二〇年代〜三〇年代)は、ジャズ・モデルヌ、ジグザグ・モデルヌ、または単にモデルヌといった、いくつかの語で認識されていた。アール・デコという語そのものは、一九六〇年代半ばを過ぎてから造語されたのだが、美術館の学芸員や収集家、美術市場が、两大戦間期の現代的な装飾の様式、ないし諸様式を指すために採用するにつれて、素早く普及していった。しかしながら、この語が実際に何を指すのかに関しては、ほとんど合意のないまま来たのである。

アール・デコに関する研究が進むにつれて、それは限定的に説明し得る狭い概念ではなく、近年ではそれぞれ性格を異にするものでありながら、ヨーロッパからアメリカ、そしてアジアにまで広がる、包括的な装飾様式として再認識されるようになった。それはそのまま、本展で取り上げた工芸作品が様々な特徴を備えながらも、戦間期の造型表現としてこの広義のアール・デコに含まれる可能性があることを意味している。本展では、現在の日本国内だけではなく、植民地として日本の統治下にあった台湾(作品番号27、46)、朝鮮半島(作品番号31、32)、中国東北部(旧満洲)(作品番号52、61、62)に関連する作品も紹介しているので、それぞれの差異にも注目していただきたい。

さて、わが国のアール・デコを語るときによくその名前を挙げられるのが、大正十五年(一九二六)に結成された工芸グループの無型である。無型は、前述した一九二五年のアール・デコ博で金工部門の国際審査員を務め、日本と西洋の工芸概念の懸隔に愕然として帰国した津田信夫(一八七五〜一九四六)のもとに集まり研究会を続けた、杉田禾堂(一八八六〜一九五五)、高村豊周(一八九〇〜一九七二)、佐々木象堂(一八八二〜一九六一)、北原千鹿(一八八七〜一九五二)、山本安曇(一八八五〜一九四五)の五人の金工家を中心になって結成された。本展ではこのうち杉田(作品番号39)、佐々木(作品番号44)、山本(作品番号45)の作品を紹介している。この他に北原を中心に昭和二年(一九二七)に結成された工人社も同様に金工家を中心に結成された工芸グループで、本展では鴨政雄(一九〇六〜二〇〇〇)、川本吉蔵(生没年不詳、作品番号47)の作品を紹介した。杉田の作品以外は、無型結成以前の作品であるが、彼らの現代の新しい工芸の創出という目的のもとで生み出された作品は、実用性からは大きく離れていくものであった。昭和五年の第十一回帝展出品作《用途を予期せぬ美の創案 過渡期・原始期・完成期》を出品して、民芸運動の柳宗悦から実用に基づかない工芸のあり方を批判された杉田禾堂は、「たとへ用途がなくつても、絵画や彫刻以外の工芸美は敵として存在するのです」と反論を行った(註9)。しかし、この後、杉田は一品製作ではなく、より安価な大量生産を目的とする産業工芸へ関心を深め、用途は無視できない要素となっていく。また、高村豊周らは昭和十年に実在工芸美術会を結成し、「用即美」に工芸の新たな道を求めた。これらの複雑な背景には、国際的なアール・デコ様式流行の影響に加えて、長らく工芸が出品可能な官設公募展が農展・商工展に限られ、昭和二年の第八回帝展に

第四部が設置されるまで、文展・帝展に工芸が出品できなかったことも関係している(註10)。このような工芸思潮をめぐる目まぐるしい変遷も戦間期の大きな特徴である。

\*

《讀春》に描かれた清洲橋は、平成十九年(二〇〇七)に国の重要文化財に指定された。旧朝香宮邸(現東京都庭園美術館本館)も平成二十七年七月に重要文化財の指定を受けており、関東大震災以後に建てられ戦災を免れた建造物が、歴史的・文化的価値とともに歴史的価値をもつものとして、すでに見直されつつある。そうしてみると、私たちはモダンであったはずのこの時代を、どこか古めかしいものとして見始めているのではないかと思うのである。(当館学芸室主任研究官/岡本 隆志)

(註1) 岡田暁生『「芸術」の崩壊と大衆文化』現代の起点 第一次世界大戦 第三卷 精神の変容』岩波書店、平成二十六年。

(註2) 次の文献は、第一次世界大戦とモダニズムの相関関係を論じたヨーロッパ文化史研究の名著で、本展のタイトル考案でも影響を受けた。  
モードリス・エクスタインズ『春の祭典―第一次世界大戦とモダン・エイジの誕生』、TBSブリタニカ、平成三年。

(註3) 木村莊八『今後の美術』みづゑ』第二二五号、大正十二年十一月。  
(註4) 木村莊八以外にも同時代にはすでに、大戦後の美術動向としてフランスはクラシック(古典)に回帰し、ドイツは過激な表現へ分かれたとする現状認識もあった。  
田中修二『近代日本彫刻と第一次世界大戦』大正期美術展覧会の研究、中央公論美術出版、平成十七年。

(註5) 『新東京の美観問題』みづゑ』第二二五号、大正十二年十一月。

(註6) 神野由紀『百貨店で「趣味」を買う 大衆消費文化の近代』、吉川弘文館、平成二十七年。

(註7) 『東京都庭園美術館編』アール・デコ建築意匠 朝香宮邸の美と技法』、鹿島出版会、平成二十六年。

(註8) ギレリス・ウッド『序文』、展覧会図録『アール・デコ展―きらめくモダンの夢』、読売新聞東京本社、平成十七年。

(註9) 杉田禾堂『柳宗悦氏に』アトリエ』第七卷第十二号、昭和五年十二月。

(註10) 各展覧会の名称、存続期間は次の通り。

文部省美術展覧会(文展)：明治四十年(一九〇七)〜大正七年(一九一八)  
帝国美術院展覧会(帝展)：大正八年(一九一九)〜昭和十年(一九三五)  
改組第一回帝展：昭和十一年(一九三六)

文部省美術展覧会(新文展)：昭和十二年(一九三七)〜昭和十九年(一九四四)  
農商務省图案及応用作品展覧会(農展)：大正二年(一九一三)〜大正十三年(一九二四)  
(大正七年の第六回展より農商務省工芸展覧会と改称)

商工省工芸展覧会(商工展)：大正十四年(一九二五)〜昭和十四年(一九三九)

# 西欧から日本へ

一九一八年に終結した第一次世界大戦はヨーロッパの芸術表現に大きな影響を与えた。イギリスの画家ハーバート・ヒュー・スタントンの《ヴェルダン戦蹟之図》(作品番号1)は、フランス軍とドイツ軍が激しく攻防を繰り返したフランス北東部の町ヴェルダンに取材したもので、戦争による破壊の深刻さを克明に描き出した大作である。それとは対照的にベルギーの画家たちの作品は、戦争の惨禍を忘れ去るかのように被害を受けずに残った平

穏な国内風景を描いている。

また、この時代の工芸作品としては、都市の近代化や産業の機械化が進む世相を反映して、新しい様式であるアール・デコが流行したことが大きな特徴である。本展で紹介するフランスのセーヴル国立製陶所の陶磁作品(作品番号7、11、12)や、ベルギーのヴァル・サン・ランベール硝子工場のガラス作品(作品番号13、16)は、アール・デコ様式の優品である。

一九一八年 油彩、カンヴァス  
一四八・二×二二・二



大正十年（一九二一）、皇太子裕仁親王（昭和天皇）は御渡欧の中、ベルギー、フランス国内の第一次世界大戦の戦蹟を巡られた。そのなかでも、最大の激戦地となったフランス北東部ロレーヌ地方のヴェルダンの御訪問は、皇太子裕仁親王にとって強烈な印象を残す出来事であり、ヴェルダン防御戦を指揮したペタン元帥の現地説明のもと、眼前に広がる戦争によって破壊された街の様子を一日かけてご覧になった。付近では遺族とみられる一人の婦人が僧侶と共に棺を担いで遺骨を収集していたり、砲弾の破片や防毒マスクなどがまだ地上に残存する有様だった。「戦争というものには実に悲惨なものだ」とのご感想を洩らされたと伝えられている（『荒芳徳・澤田節蔵』皇太子殿下御外遊記『大阪毎日新聞社・東京日日新聞社、大正十二年』）。

このヴェルダン戦蹟の様子を描いた油彩画が、御渡欧の翌年、大正十一年六月に英国の画家ハーバート・ヒュー・スタントン（一八七〇～一九三七）より皇太子へ献上された。これだけの大作がはるばる英国から贈られたのには、何らかの経緯があったものと思われるが、その詳細は今のところ判明していない。当時の画壇を席巻していた前衛的な画風ではないが、原形をとどめぬ痛ましい街の姿が執拗に描き込まれている点は、まさに二十世紀の混沌を記録した作品であると言える。画面上半分に陰鬱に垂れ込める雲を描き、下半分には砲撃により屋根や窓を吹き飛ばされ、擦り剥けた肌から覗く肉身のように赤く塗られ折り重なった廃墟など、作者が現地で感じ取った戦争の爪痕が生々しく描き出される。画面左下の作者のサインから、完成は一九一八年、つまり大戦が終結した年であることがわかる。

本作の献上に関しては興味深い後日談がある。献上された年の九月、皇太子からスタントンへ御紋章付銀製花瓶が下賜された。翌十二年九月二日、スタントンは英国で肖像画家として活躍していた洋画家・石橋和訓の帰国に同道して来日。神戸に上陸したが関東大震災で被災した直後の東京へは向かえず、石橋の故郷である島根県松江市にしばらく滞在し、信州松本を訪れた後、十月二十六日に石橋に伴われて東京御所に参殿、皇太子に拝謁した。ヴェルダンの戦蹟を描いた画家は、震災の被害を受けた東京の風景をどのように心にとどめたのであろうか。

作者のスタントンは、ロンドン生まれの画家で油彩と水彩による風景画を専門としていた。一九〇六年から一四年にかけて定期的にフランスを訪れ、第一次大戦に際し公式戦争芸術家（Official War Artist）として従事した。一九〇七年と翌年のパリのサロンで金牌を受賞、一九一九年に英国のロイヤル・アカデミーの会員となり、その翌年に王立水彩画協会会長となった（一九三六年まで）。一九二三年にナイトの称号を授与された。



2 フランソワ・パイク

《ローマ聖ピエトロ大聖堂》 一面

一九二一年 油彩、カンヴァス  
一九〇・〇×一五五・五

3 アルベール・パケ

《フォレスト遊園の雪景》 一面

一九二二年 油彩、カンヴァス  
四六・二×三八・一

4 V・ピレンヌ・ケペンヌ

《アゼー城の入口》 一面

一九二二年 油彩、カンヴァス  
五五・〇×四六・三

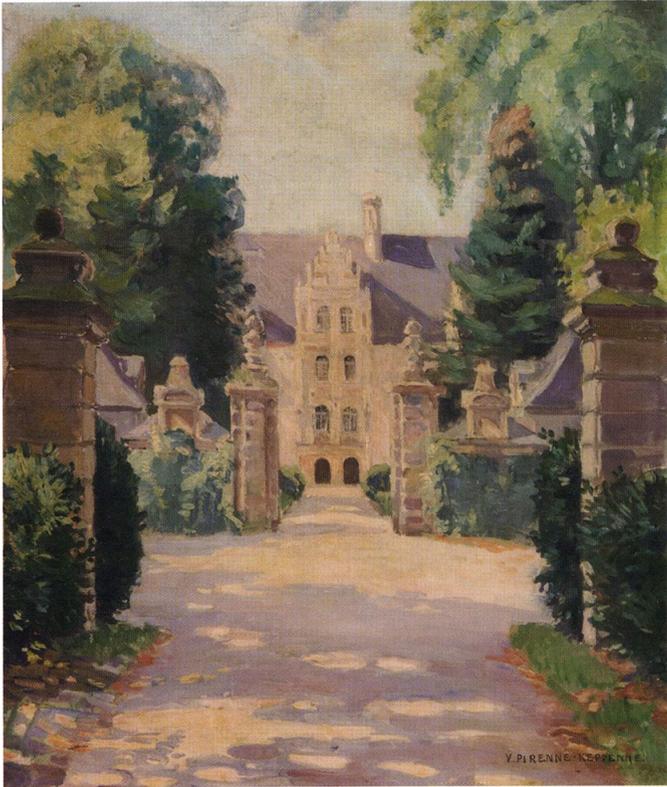
5 ジャンヌ・ヌーリジャン

《リエージュの街》 一面

一九二二年頃 銅版画、紙  
三八・三×三〇・一

2 《ローマ聖ピエトロ大聖堂》

ここに紹介する油彩三点と銅版画一点、そして13頁に参考図版として掲載したエルマン・リシール《岩上の婦人》、これら五点はいずれも大正十三年(一九二四)十一月に開催された「白耳義国作家寄贈絵画展覧会」に出品され、皇后宮職および東宮職の御買上となった作品である。この展覧会の詳細については12、13頁を参照されたい。出品した画家に関しては詳しい経歴等が分からない部分も多いが、アルベール・パケ(生没年不詳)やピレンヌ・ケペンヌ(一八八三―一九三二)の絵を見る限り、一八九〇年代半



4 《アゼー城の入口》

3 《フォレスト遊園の雪景》

5 《リエージュの街》

ばからベルギーで展開していたリュミニスム(光輝主義)の影響が色濃いことが分かる。フランスの印象派から刺激を受ける形で興り、堅実な素描と明るい色彩を融合して光の表現を求めたこのリュミニスムは、第一次世界大戦前まではベルギー絵画の一つの主流となっていたが、一九二二年の時点ではいささか形骸化していたことも否めない。

そうした中で、フランソワ・バイク(一八九〇〜一九六〇)《ローマ聖ピエトロ大聖堂》は、リュミニスムからの脱却を目指し、フランスの新潮流を受けて一九一〇年代からベルギーで展開したブラバント・フォービスム(ブラバントはベルギー中部の地名)の流れをくむ作品として注目される。バイクは一八九〇年にゲントに生まれ、ゲント市立美術学校で学んだ画家であり、日本人第一号として同学校に留学していた洋画家児島虎次郎と同窓であったことでも知られる。逆光に沈む大聖堂を鮮やかな紫と青で表し、そこに黄色やピンクの明るい色を取り合わせる彩色は、強烈な色彩の対比によって見たままの風景ではなく画家の主観を表現しようとしたフォービスムの手法そのものと言える。

# 関東大震災と白耳義国作家寄贈絵画展覧会

ベルギー

大正十二年（一九二三）九月一日午前十一時五十八分、日本の中心地、大都市東京を非常に激しい揺れが襲った。関東大震災と呼ばれるこの大地震によって発生した火災や家屋の倒壊により、死亡者数は十万五千人を超えたとされており、日本の災害史上未曾有の被害をもたらした。

日光田母沢で御静養中であつた大正天皇に代わり摂政としてこの大震災に対応されたのが、皇太子裕仁親王（昭和天皇）であつた。大正天皇も震災発生直後より被害状況の把握のために、侍従・侍従武官らを被災した各地へと差遣されているが、皇太子は自ら被災地へと精力的に足を運ばれ、御視察を行われた。九月十五日には乗馬にて上野方面へ行啓し、十八日にも浅草や兩國といった下町方面の焼け跡を視察された。また十月十日には東京と並んで被害の大きかった横浜市および横須賀市を巡回されている。

こうして各地の惨状を目の当たりにされた皇太子は、被災者救済のために大正天皇の内帑金（天子のお手許金）一千万円を内閣へ下賜する判断を下され、「官民其レ協力シテ適宜応急ノ処置ヲ為シ以テ遺憾ナキヲ期セヨ」との御沙汰を下された。内帑金は、東京府、神奈川県、千葉県、静岡県、埼玉県、山梨県、茨城県に分配された。この他にも、皇太子の思召しにより、避難した被災者を受け入れるため、芝離宮、新宿御苑、猿江御料地、上野公園などの御料地が開放された。

また、御静養中の大正天皇に付き添われていた貞明皇后は、九月二十九日に東京へ戻られ、各地

の罹災民収容所を御見舞になった。また無料で被災者たちの診察を行う宮内省巡回救療班を組織されるなど、被災者の救済に心を砕かれた。

大正12年9月15日、焼け跡を視察される皇太子裕仁親王『大正震災志写真帖』（内務省社会局、大正15年）より

こうした皇室による直接的な支援の他に、興味深い復興支援の一例として、大正十三年に開催された「白耳義国作家寄贈絵画展覧会」での作品御買上がある。「白耳義国作家寄贈絵画展覧会」は、震災の翌年、ベルギー在住の美術作家たちの発案で行われた、チャリティー目的の展示即売会である。そもそも日本とベルギーは、一八六六年の国交樹立以来、様々な分野で交流してきた。そして、第一次世界大戦においてベルギーはドイツの侵略を受け、徹底抗戦しながらもその占領下に置かれ

ることとなるが、日本国内ではこの奮戦するベルギーの様子が報道されるにつれて同情論が起り、朝日新聞社が募ったベルギー同情義金にも多くの賛同金が集まった。第一次世界大戦に日本が参戦し、両国は連合国としてさらなる連帯感で結ばれた。そして、終戦後の大正十年、初めての皇太子御渡欧の際には、ベルギーにも公式訪問され、国王アルベール一世をはじめ国民から手篤い歓迎を受けられた。またこの時、生々しい傷跡を残す戦蹟を視察され、後年にはルヴァン大学図書館の復興に対して助力されてもいる。そしてアルベール一世の歓迎の辞に対するおことばの中で「（第一次大戦において）共同の目的のため正義と自由との理想の下に奮闘した友邦」と、両国の絆を強調された。

こうした経緯もあり、ベルギー国民には先の大戦で様々な支援を行った日本に対する友愛の情が強かった。よって関東大震災が発生した際には、ベルギー・日本協会はすぐに日本人罹災者救援ベルギー国内委員会を結成し、ベルギー各地に地方委員会を設けた。そして各地方で支援金を集めるためのコンサートや講演会、バザーなどが開かれた。この他にベルギー各地の教会も支援金を募るなどの支援行動をとった。

そうした中で、震災の翌年、ベルギーの美術作家たちも支援に乗り出した。リエージュの画家数名が提案したと言われているが、それは美術作品を集めて展示即売会を行い、売り上げを支援金にしようという計画であつた。ベルギーの日本

大使館には、作家自身が無償で提供したもののほか、地方委員会が収集したものも含め、多くの絵画、彫刻が集まった。こうして集まった美術作品は同年（大正十三年）五月十四日から十八日にかけてブリュッセルで一般公開された後、日本へと送られた。この時、日本側で受入窓口となったのは内務省社会局であった。

そして東京の内務省社会局を会場に十一月十五日に二千人の関係者を招待しての内覧会が催され、翌日から二十二日までの七日間、「白耳義国作家寄贈絵画展覧会」が開催されたのであった。この時発行された展覧会目録のはしぎには次のように記されている。

客秋の大震災に際しては、世界の各国から、いろいろな救援を受けましたが、白耳義国に於ては、リエージュの画家の發起に依り、慰問の一方法として絵画を寄贈すること、なりました所、全白国の美術家達の之に賛同するもの相並き、忽ちにして絵画彫刻百三十四点が集まりました。其美術品は、駐白安達大使を経て、此程到着致しましたので、茲に展覧会を開催すること、なりました。

今や震災後一年余を経ましたけれども、当時の惨状は尚髣髴として忘れ難いものがある時に、遠く吾々の心に慰めと和らぎとを与へられた、白国民の優しい同情を永く記憶したいと思ひます。

展覧会には一週間でおよそ三万五千人が来場し、出品された百三十四点が見事完売となった。絵葉書セットや出品目録も飛ぶように売れたという。

この展覧会の開催には、東京美術学校校長の正木直彦も関わっていた。展覧会の開催が決定し、ベルギーより出品作品が送られる段階で、内務省社会局の藤野事務官より正木に相談がなされた。

ベルギーの美術家たちが被災した日本のために作品を提供し、その売却金を救済資金に充てるという展覧会の主旨の説明があり、社会局は展覧会開催には不慣れであるとして、正木が展覧会の監督を依頼されたのである。それを受けて正木は、画家の久米桂一郎と和田英作を推薦し、三人でその任にあたることとし、早速十月二十四日にはベルギーより到着した絵画、彫刻を通覧し、その整理にあたっている。

この展覧会には多くの皇族方が台覧され、会期中はもちろん、展覧会開催前の十一月十二日にもすでに貞明皇后の行啓があり、正木がご説明役を仰せつかった。また閉会後の二十四日にも、皇太子、皇太子妃の行啓があり、正木は久米、和田とともに説明を仰せつかっている。

特筆すべきは、そうして展覧会をご覧になった皇族方がそれぞれまとまった数の作品を買い上げられている点である。皇后宮職は十七点、東宮職

は十五点で、皇室および皇族による買上げ点数の総計は実に四十五点にものぼった。そして展覧会の売上金（皇室による御買上を含む）は総額二万三千円にも達し、その収益は震災被災者のための収容施設の建設費に充てられたという。このように美術という方面からもまた、皇室は関東大震災の間接的な復興支援を行っていたのである。

〔参考〕

『摂政宮と関東大震災―宮内庁の記録から―』展覧会図録、宮内庁書陵部図書課宮内公文書館、平成二十五年

『日本・ベルギー関係史』磯見辰典・黒沢文貴・櫻井良樹、白水社、平成元年

『ヨーロッパの近代美術―歴史の忘れ形見』展覧会図録、宮内庁三の丸尚蔵館、平成九年

『十三松堂日記 第一巻』中央公論美術出版、昭和四十年

和田英作の説明を受けながら展覧会をご覧になる皇太子および皇太子妃  
『大正震災志写真帖』（内務省社会局、大正15年）より

（参考） エルマン・リシール 《岩上の婦人》 当館蔵

6 ロベール・ボンフィス、

国立ゴブラン製作所

《ゴブラン織扇形衝立》

一点

一九一八年 ウール、ゴブラン織  
総一二・二×一三・五×一〇九・〇

扇形の暖炉前衝立で、扇の要にあたる木枠中央の部分には花盛器に飾られたバラやスズランなどが彫刻され、衝立面には星空の広がる庭園内の木陰で戯れる男女を織り表した優美なゴブラン織が嵌め込まれている。大正十四年（一九二五）の大正天皇大婚二十五年に際して、フランス国大統領ガストン・ドゥメルグより贈られた品である。本作のデザインを手がけたのは、アール・デコ様式を代表するデザイナーとしてその名が知られるロベール・ボンフィス（一八八六―一九七一）である。彼は、この同年にパリで開催された国際近代装飾美術・産業美術博覧会のポスターを手がけている。同博覧会はアール・デコ博覧会とも呼ばれ、この時期に流行したアール・デコ様式の名称は、この博覧会に由来している。また、ゴブラン織は国立ゴブラン製作所において織成されたもので、ピエール・ローラン・ルースタン（一八七七―一九五二）による。

7 セーヴル国立製陶所

《白熊図花瓶》

一九二〇年 陶磁  
径一八・五、高四五・五

一点

セーヴル国立製陶所は十八世紀中頃から操業開始し、王立製陶所時代を経て、フランス革命後の第一共和政の時代に国有化された。本作は、大理石風の質感をみせる濃淡のある薄墨色の背景に、上部には紺色地にパルト・シユル・パルトと呼ばれる、白土を塗り重ねて図様を表す技法によって白熊が描かれており、部分的な金彩の使用が白熊の図様をより一層際立たせている。絵付けのデザインは、オラス・ビユーヴイル（製陶所在籍期間：一九〇七〜二

五）であることが銘から判明している。首部の水柱のような表現とともに、冷え冷えとした極北のイメージを生み出している。胴部の曲線を生かしてパターン化した植物文様にはアール・デコの雰囲気が見取され、第一次世界大戦後の早い段階でフランス陶磁がすでに洗練された作風を確立していることがよくわかる作品である。大正十年（一九二〇）の皇太子裕仁親王（昭和天皇）御訪欧の折、フランスのミルラン大統領から贈られた。





8 《ムラーノ硝子金銀彩花瓶》

一九二〇年代 ガラス  
径一九・五、高五六・〇

一点

9 M・V・Mカッペリン工房

《ムラーノ硝子花瓶》

一九三〇年頃 ガラス  
径二七・〇、高四二・五

一点

ムラーノ硝子とはわが国ではヴェネツィアン・ガラスの呼称で知られ、イタリアのヴェネツィアにあるムラーノ島に伝わる製法によって作られたガラス作品。熱したガラスの塊を中空で吹き上げて成形する。宙吹き技法によって作られ、その形状の斬新さや、金彩やエナメル彩色による豪華な装飾で知られる。

作品番号8は、緑色の透明ガラスを上部と下部が広がる器形に作り、金彩と銀彩、それにエナメル彩色によって細かな文様表現を行っている。子爵齋藤実より香淳皇后へ献上されたとの伝来がある。齋藤は昭

和二年のジュネーブ海軍軍縮会議に全権委員として出席しており、そのときに買い求めたものと推測される。

作品番号9は赤紫色の透明ガラスで、肩の付近のガラスが天地逆方向に流下するような花弁状の柔らかな立体表現が、斬新なデザインを生み出した二十世紀のイタリアのガラスらしい特徴を示している。高松宮家旧蔵品の一つで、昭和五年（一九三〇）、高松宮宣仁親王・同喜久子妃が御外遊の折に立ち寄られたムラーノ島で求められた可能性が考えられる。



9 《ムラーノ硝子花瓶》



10 ローゼンタール磁器製造所《芥子図皿》

一点

一九三七年 陶磁  
径三〇・五、高三・五

ローゼンタールは、フライリッパ・ローゼンタール（一八五五～一九三七）により一八七九年にドイツに設立された磁器製造所で、二十世紀前半に優美なテーブル・ウェアを発表して名声を博し、以後今日まで続いている。本作は、濃紺地に金彩と朱色の絵付けで芥子を描き、周囲には白い素地の部分に二重の金縁をめぐらせた飾皿である。濃紺の地色に金彩の使用や口縁部の装飾的な形状は十八世紀のセーヴル窯を連想させるが、色数を抑えて簡略化した図様に金彩を効果的に使用することで、現代的な意匠となっている。窯印から一九三七年製と判明している。

昭和十二年（一九三七）に秩父宮雍仁親王、同勢津子妃が、昭和天皇の御名代として英国王ジョージ六世の戴冠式参列のために御渡欧された際、御買上げになったとの伝来がある。

# 大正十年の皇太子裕仁親王御渡欧と英仏新旧の巨匠

大正十年（一九二一）三月三日に出発されて、およそ半年間に及ぶ皇太子裕仁親王（昭和天皇）の御渡欧では、多忙の日程のなかでも美術館御訪問など、ヨーロッパのすぐれた名画に親しまれる機会が持たれていた。また、同時代の作家とひととをきを過ごされ、訪問国の現代美術作品の献上を受けられることもあった。ここでは、英国およびフランスの御訪問に際してのエピソードを、その当時のわが国の美術動向との関わりを含めて紹介する（御渡欧の日程については『昭和天皇実録』を参照した）。

## オーガスタス・ジョン（英国）

五月九日より英国を公式に訪問された皇太子裕仁親王は、同国内では五月十二日にナショナル・ギャラリー、翌日は大英博物館をご覧になった。そして、英国を御出発される前日の同月二十九日、ロイヤル・アカデミー準会員、国立肖像協会会頭のオーガスタス・ジョン（一八七八〜一九六一）のアトリエを御訪問、一時間にわたりモデルをつとめられ、御肖像画が描かれた（参考1）。わずか一時間ではあったが、モデルの特徴を鋭くとらえ、素早いタッチで描き上げた油彩画である。著名な英国人画家による裕仁親王の御肖像画制作を願い出たのは、英国在住の詩人・駒井権之助であった。駒井はジョンの承諾を得ると、珍田捨巳供奉長を通じて裕仁親王の御快諾を得た。完成作は、日英

交流と歴史的な英国御訪問の記念として、ロンドンでの展示を希望するジョンと駒井の願い出により、その翌週に王立水彩画協会の画廊で開催される英国新美術展覧会にて一般に公開され、その後お手許へ届けられた。

わが国でオーガスタス・ジョンの名前が知られるようになったのは、のちに陶芸家として活躍する訪日英国人バーナード・リーチ（一八八七〜一九七九）による功績が大きい。リーチは英国在住時にロンドンのスレイド美術学校の先輩であった十歳年長のジョンを熱烈に信奉していた。明治四十二年（一九〇九）、リーチは東京でのエッチングの講習に訪れた志賀直哉（一八八三〜一九七二）や武者小路実篤（一八八五〜一九七六）、柳宗悦（一八八九〜一九六一）らに、ジョンが現代における

（参考1）オーガスタス・ジョン  
御物《皇太子裕仁親王御肖像》1921年

最高の芸術家であると熱く語った。なお、リーチはそれよりも早い来日前にも、在籍するロンドン美術学校に留学していた高村光太郎に、反アカデミツクな画家としてジョンを尊敬していることを公言していた（註1）。そして、リーチは彼らの雑誌『白樺』第三巻第三号（明治四十五年三月）に「オーガスタス・ジョン」を柳の翻訳で寄稿し、五点の素描を挿図に付して紹介した。この文章からリーチは、ジョンにゴッホやゴーギャンら後期印象派と括られる画家たちと同じ資質を見いだしていたことがわかる。また、リーチも言及するようには、英国ではジョンは『ボヘミアン』と呼ばれる、ジプシーとの漂泊や自由と酒と女性を愛する奔放な画家として知られていた。リーチ宛に出された柳の書簡によれば、大正元年（一九一二）、柳はジョンに手紙を送り、東京での個展開催についてジョンの賛同を得ていたという（註2）。それから、数年後、雑誌『中央美術』に「オーガスタス・ジョンの藝術」と題する記事が二号（第五巻第七号、第八号、大正八年七月、八月）に分けて掲載された（註3）。ジョンが裕仁親王の肖像を描くことになる二年前の記事であるが、ここでも『ボヘミアン』の画家であるジョンの作品は、非常に観念的な文章ではあるものの優れたものとして肯定的に紹介されている。

## オーギュスト・ロダン（フランス）

フランスでは、六月三日にルーヴル美術館でレオナルド・ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》や《ミロのヴィーナス》の他、イタリヤ・フランス・フランス各派の絵画など、名品の数々をご覧になった。その前日、パリの日本大使館で在留邦人の拝謁があり、同国在留邦人二百七十三名から、オーギュスト・ロダン（一八四〇〜一九一七）のプロ

ンズ像《うちひしがれたカリアティード》（一八八〇〜八一、当館蔵、参考2）が献上された。この女性像はよく知られる《考える人》と同様、ロダンの未完の大作である《地獄の門》を構成する一部分が本来のオリジナルで、その後独立して再制作された作品である。肩にのしかかる石塊の重みに耐える女性の姿に、ロダンが終生のテーマとした過酷な運命に抗う普遍的な人間像を象徴させた作品である。地山の側面に「奉獻 佛國在留日本帝國臣民一同大正十年六月」とあり、皇太子の御渡欧に合わせて在留邦人がこの作品を選んだことが

わかる。ロダンはこのときすでに亡くなっていたが、近代彫塑の巨匠としてその名前は日本でも知られていた。ロダンの名声がいかに高く、そしてその作品がいかに貴重であったかがわかる次のようなエピソードがある。

明治四十四年（一九一七）、雑誌『白樺』の同人たちが、ロダンの七十歳の誕生祝に手紙と『白樺』ロダン号（同四十三年十一月）と浮世絵を送った。しばらくしてロダンからブロンズを三点送るといふ札状が来た。『白樺』同人にとって、ロダンは単なる芸術家を越えた精神的な拠り所であった。熱望していたロダン本人からの返事、なおかつ写真でしか見たことがなかった本物のブロンズ作品の寄贈とテッサンの展覧会の申し出に、彼らが舞い上がったのは言うまでもない。『白樺』にはその興奮の有様が記されている。

ブロンズ、それも三つ、その上に豫期の出来ない程喜んでくれてゐる。その上に畫素の展覧會を東京でやりたがつてゐる。／自分達は非常に喜んで、興奮した、しかし何んだかロダンの彫

刻の本物がくるとは思へないので、何んだか半信半疑のやうな状態に居た。（註4）

ロダンと云ふ名前は凡てのものを引きつけるマグネットの様に、方々にちらばつてゐる同人を即座に吸合さしました。そうして其手紙は生れて以来の興奮を吾々の心に起させたのです。（中略）全く吾々にはロダンの彫刻が渡来すると云ふ事は日本開闢以來の最大なる出来事としか思へなかつたのです。（註5）

このような顛末を経て、同四十四年九月に彼らのもとへ届いた三点の作品が、わが国へ到来した初めてのロダン作品と言われている。三点のブロンズは、翌年二月に赤坂溜池の三會堂で開催された白樺第四回展覧会で披露された。在留邦人からの《うちひしがれたカリアティード》の献上は、この『白樺』同人のロダン騒動より十年後のことであつた。

これら二つのエピソードが、いずれも雑誌『白樺』の周辺で展開していることが興味深い。彼らの自由奔放を尊ぶ思潮には大正期の美術を担った人々が追い求めたものが垣間見えるし、自身の嗅覚で新しい海外の美術動向を率先して摂取しつつ、その知識を積極的に仲間内に広めようとする姿勢もまた、極めてこの時代の性格を物語っていると

（註1）佐藤光「一九〇〇年代のブレイク愛好家の系譜

―バーナード・リーチ、オーガスタス・ジョン、ジョン・サンブソン」、『超域文化科学紀要』十八号、東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻、平成二十五年。

（註2）バーナード・リーチ『東と西を越えて』、日本経済新聞社、昭和五十七年。しかし、この個展は実現しなかつた。

（註3）同記事は『表現派の芸術』の著者として知られる佐久間政一による翻訳。本文末尾に Charles Marriott: Augustus John と原典の表記がある。

（註4）武者小路実篤「ロダンの彫刻の來た事について」、『白樺』第三卷第一号、明治四十五年一月。

（註5）柳宗悦「ロダン彫刻入京記」、『白樺』第三卷第一号、明治四十五年一月。



（参考2）オーギュスト・ロダン  
《うちひしがれたカリアティード》1880～81、当館蔵

11 セーヴル国立製陶所

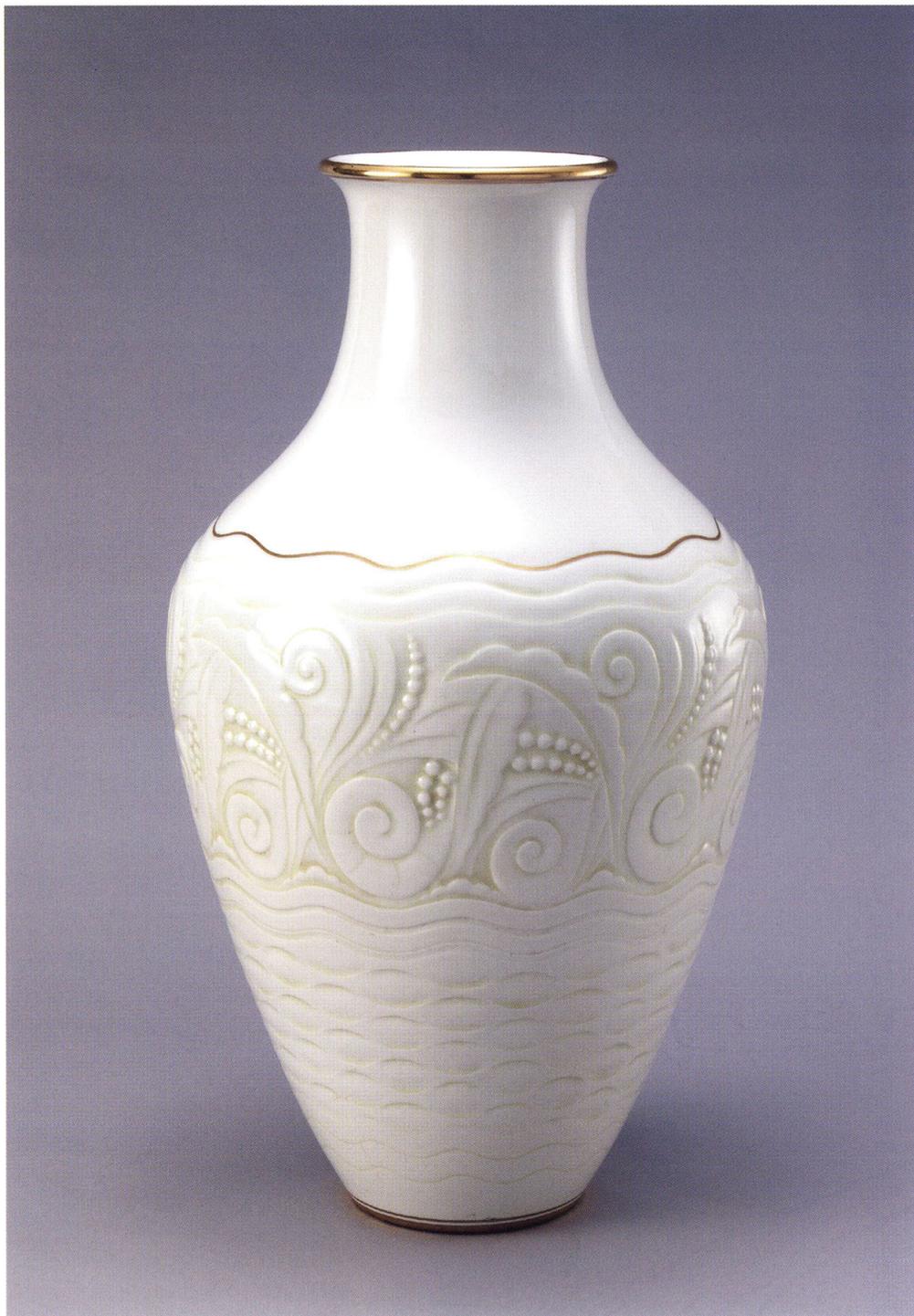
《白磁金彩植物文花瓶》

一九三〇年 陶磁  
径四一・〇、高七二・〇

一点

セーヴル国立製陶所は、一九二五年にパリで開催される現代  
裝飾芸術・産業美術国際博覧会（アール・デコ博覧会）を控え  
てアンリ・ラパンを芸術顧問に迎え、斬新な意匠による新作の  
数々を発表して第一次世界大戦後の現代生活を彩る新様式を  
打ち出した。フランスが国家の威信をかけた同博覧会の成功  
で新たに知名度を高めたセーヴル国立製陶所を、高松宮宣仁親  
王・同喜久子妃が昭和五年（一九三〇）の御訪欧の折に訪問さ

れた。この花瓶は、フランス国政府より宣仁親王へ献上された  
品で、パターン化した曲線と円珠からなる植物図様を彫り表し、  
陰刻部分には釉薬が溜まり輪郭が黄褐色となっている。胴部に  
JDの刻銘があり、同所の彫刻家ジャン・デパール（製陶所在  
籍期間：二九三〇～三六）の作と推測される。なお、底部には穴  
が空いているため、この時代に流行した内部に電球を入れて使  
用する、照明具として制作された可能性がある。



セーヴル国立製陶所

《海洋生物文噴水電燈》

一点

一九二九年 陶磁  
径三二・二、高八〇・〇

作品番号11《白磁金彩植物文花瓶》と同じく、昭和五年（一九三〇）の御訪欧の折、高松宮喜久子妃にフランス国政府より献上されたセーヴル国立製陶所の作品。上部の磁器製の笠から水が出る噴水器として作られており、胴部には魚のほか、ヒトデやタツノオトシゴ、イソギンチャク、海草類が彫り表されている。アール・デコ期には抽象化される文様が多いなかで、それらの

海洋生物は物珍しさを強調するかのように写實的に描写されている。下部の台座には噴水量の高さを調節できるスイッチがあり、電気を使用する仕組みになっている。一般の人々が容易に見ることのできなかった海中世界の様子は、当時においては遠い外国の景色と同様、エキゾチックなモチーフであった。窯印から御訪欧の前年である一九二九年の制作であることが判明した。





14 《赤切子硝子花瓶》



13 《赤切子硝子花盛器》

13 ヴァル・サン・ランベール硝子工場  
《赤切子硝子花盛器》 一点

一九二三年頃 ガラス  
径三六・〇、高三九・〇

14 ヴァル・サン・ランベール硝子工場  
《赤切子硝子花瓶》 一点

一九二八年頃 ガラス  
径二四・五、高五六・五

15 ヴァル・サン・ランベール硝子工場  
《青切子硝子花瓶》 一对

一九二五年 ガラス  
各径一八・三、高四〇・二

16 ヴァル・サン・ランベール硝子工場  
《琥珀切子硝子台付深鉢》 一点

一九三〇年代 ガラス  
径三四・八、高二五・七

ベルギーを代表するクリスタル・ガラスの製造会社であるヴァル・サン・ランベール硝子工場（同工場については、24、25頁のコラムを参照）の優品である。作品番号13は、大正十三年（一九二四）の皇太子裕仁親王（昭和天皇）御成婚の際、ベルギー国王アルベール一世より贈られた花盛器で、アール・デコ期のヴァル・サン・ランベールを代表するデザイナーのユベール・ファルジュによるデザインである。容器と台が二つに分かれる構造で、容器には様々なカットを凝らして華やかに仕上げられている。作品番号14は、昭和三年（一九二八）の大札を祝して同国王より昭和天皇に贈られた花瓶である。こちらは複雑なカットの装飾性よりも色面を大胆に生かして、ギリシア陶器に倣った器形にみられる新古典主義様式を取り入れた、格調の高さを追求した作品である。



15 《青切り硝子花瓶》



16 《琥珀切り硝子台付深鉢》

作品番号15は、昭和六年にベルギー国に特命全権大使として赴任していた永井松三より献上された、青被せガラスを使用した一对の無頸壺形の花瓶で、器形の斬新さとともにカットの美しさも際立つ。一九二五年のパリ万国博覧会のためにジョセフ・シモンがデザインしたものと同形作品である。

作品番号16は伝来不明であるがヴァル・サン・ランベールの作品で、琥珀色の透明ガラスに上部に青色の被せガラスをほどこしている。複雑なカットや無色の透明ガラスによる表現を脱して、ガラスの透明感よりも器形そのものの充実感や物質感を重視するアール・デコ期の造型意識が表れている。

# 科学と芸術の融合——20世紀のカット・グラス

十九世紀後半から二十世紀にかけての製作技術

の進化により、小品の飲食器から大型の板ガラスや花瓶など、建築や室内の装飾へと多様化したガラスこそ、豪華なアール・デコの時代を代表する工芸である。一九二〇年代から三〇年代を特集した本展の見どころのひとつがこうしたガラス作品で、なかでも初紹介を含むヨーロッパと日本のカット・グラス(切り硝子)である。この時代のガラス研究者・杉江重誠は、カット・グラスの美しさを次のように表現している(杉江重誠「ガラスの幻想」『家事と衛生』十三巻八号、昭和十二年)。

カットグラスに相交错する鋭い幾何学的な直線に對し、彫刻模様の繊細にしてゆるやかに流れる曲線、その間に豊かに盛り上る簡素清らかな曲面、凡てこれガラス特有の魔術的透明の神秘から生まれる現代の感覚、これこそは近代の科学と、藝術との握手によつて生み出された美

の精華である。

さて、本展で取り上げたヴァル・サン・ランペールは、フランスのパカラヤリックと並んで、当時から高く評価されたカット・グラスである。

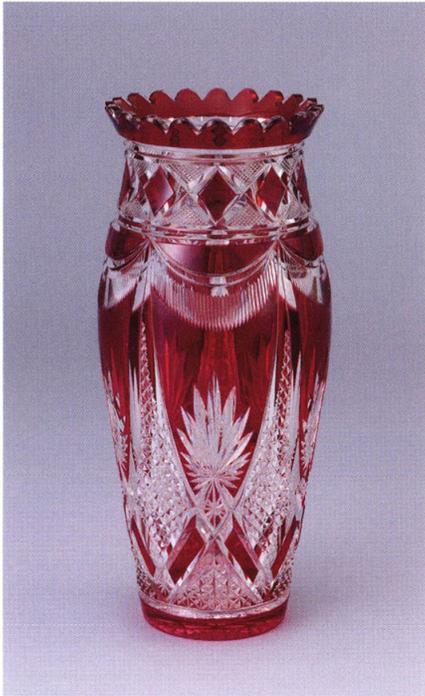
ヴァル・サン・ランペール硝子工場は、一八二五年に創業し、当初はネーデルランド国王ウイリアム一世、ベルギー独立後はベルギー国王レオポルド一世の後援を得て、フランスとベルギーの中間のガラス工場を吸収し、一八八〇年頃にはベルギー最大のガラス製造会社に成長した。本展出品の作品をはじめ、当館には他にも次の同工場の作品が収められている。

(参考1)は、大正十年(一九二二)の皇太子裕仁親王(昭和天皇)御渡欧の折、同工場から皇太子へ献上された花瓶である。全体の約半分を占める赤被せガラスに精緻なカットをほどこしてあり、22頁の作品番号13、14と同様に優美な器形が被せ

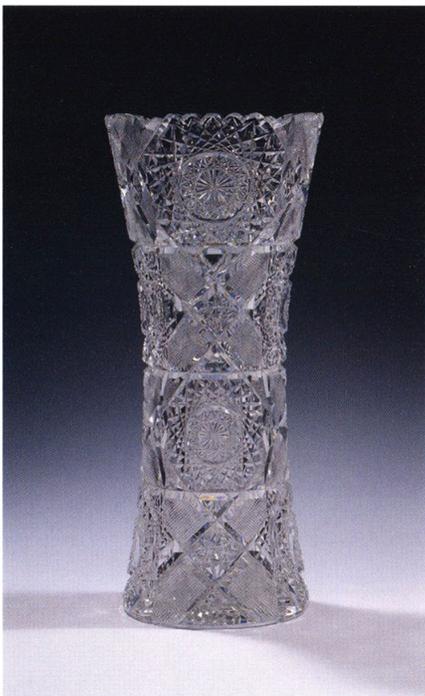
ガラスの赤色により強調されている。(参考2)

は同十三年の皇太子御成婚のお祝いとして、ベルギー国王アルベール一世より贈られたもので、無色の透明ガラスにカットをほどこし、胴部上方には菊花文をかたどったと思われる凹形のカットがある。それらに対して、(参考3)のインク・スタンドは琥珀色の透明ガラスを厚く用い、大ぶりなカットによりガラス層の厚みに変化を付け、色合いの異なる色ガラスそのものの美しさを前面に出した作品で、昭和六年(一九三一)五月にベルギー国駐劄特命全權大使・佐藤尚武より献上された。

他方、ヴァル・サン・ランペールの優美なカット・グラスと異なる魅力をもつのが、近代日本のガラス作品である。明治末期から昭和初期にかけては、实用ガラスが多くなり工芸としてのガラスが少なくなるため、これまであまり注目されてこなかった。本展で紹介する作品は、この空白の時代の日



(参考1) ヴァル・サン・ランペール硝子工場  
《赤切り硝子花瓶》 1921年頃 当館蔵



(参考2) ヴァル・サン・ランペール硝子工場  
《切り硝子花瓶》 1923年頃 当館蔵



本製ガラスを知るうえで貴重な事例になると思われる。

明治草創期のガラス制作の嚆矢としては、品川硝子製作所が知られている。品川硝子製作所は太政大臣を務めた三條実美が出資した興業社が前身で、明治九年に工部省に買い上げられて国営となった。翌十年に品川工作分局と改称され、同五年には英国人技師エマヌエル・ホープトマンが雇われてカット技術を日本人職工に伝習した。その後、品川硝子製作所に再び改名したが、同十七年に民間の西村勝三に貸し下げられた。西村は、同二十一年に有限会社品川硝子会社を設立して業務の拡張を図ったが、同二十五年に経営困難により解散した。わが国の近代カット・ガラスの発展には同所出身の職工が少なからず関与しており、この品川硝子製作所の系譜が源流として存在する。



(参考3) ヴァル・サン・ランペール硝子工場  
《インク・スタンド》 1931年頃 当館蔵

た。だが、第一次世界大戦による好景気を受けて、ベルギーやフランスの高級品のほか、チェコスロヴァキア、フィンランド、ドイツ、アメリカ、イタリアなどからも質の高いカット・ガラスが輸入されるようになり、国内でもそれらの影響を受けて洋風に洗練されたカット・ガラスが作られるようになった。明治末期から昭和初期にかけての著名なカット・ガラス制作者の名前を以下に挙げると、小出兼吉、橘硝子製造所、岩城岩太郎、岩城倉之助、河上傳次郎、岡本一太郎（以上、東京）、吉田岩平、島田一郎（以上、大阪）、中央玻璃器製作所（名古屋）などが知られている（これらは硝子工場の経営者で、カットを行った個々の職人については山口勝旦『江戸切子』（里文出版、平成五年）が詳しい）。

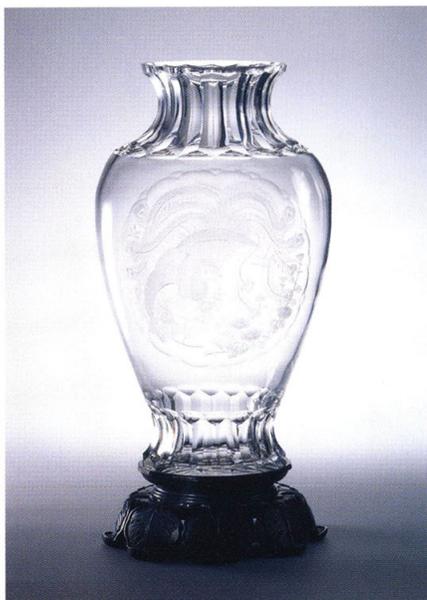
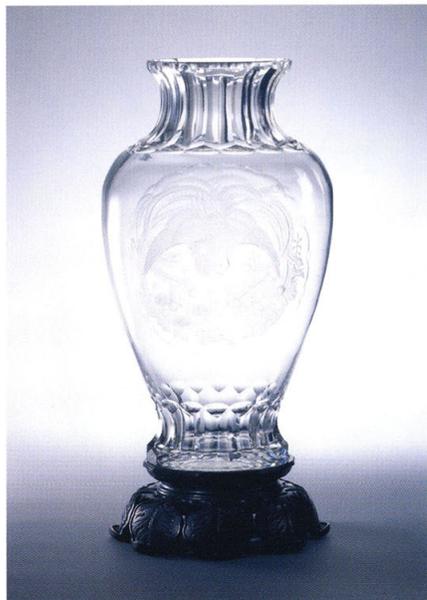
さらに、本展では南満洲鉄道株式会社（満鉄）の窯業試験工場から派生した、いわゆる満鉄関係のガラス作品も紹介している（作品番号61、62）。これは一九一〇年に満鉄が関東都督府から引き継いだ中央試験所に窯業課を新設したことから始まった事業で、中国東北部の大連周辺で産出するガラス原料に適した豊富な資源を調査研究し、ヨーロッパに比肩しうるガラスの製造を目指したものであった。同工場は近代的なガラス製造設備を導入するとともに、ボヘミアから技術者ルドルフ・イエーナを招聘した。作品番号62《月桂樹文硝子花瓶》のような繊細優美なグラヴユール技法を指導したのがイエーナであった。昭和三年の大札の折、満鉄より献上された《菊桐鳳凰文ガラス花瓶》（参考4）は、同工場に所属する各務鑛三が図

案を担当し、イエーナがグラヴユールを担当したと推測される満鉄ガラスの最高傑作である（水田順子「各務鑛三のクリスタル作品―初期の足跡」『三の丸尚蔵館年報・紀要』第十号、平成十七年）。その後、各務はドイツ留学を経て優れたグラヴユールの技術によって、近代日本ガラス工芸の第一人者として知られるようになる。

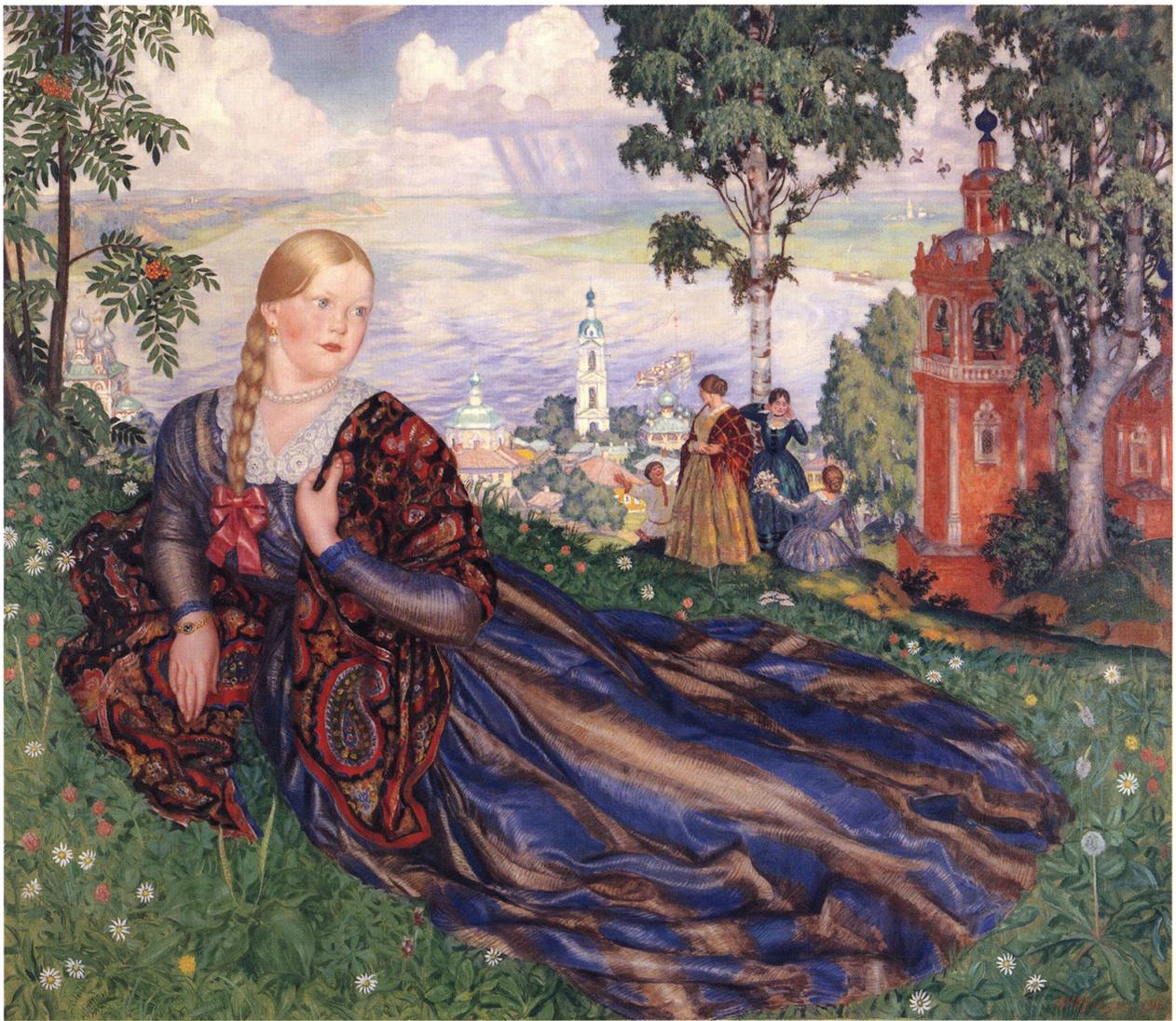
〔参考〕

杉江重誠『ガラス』、共立社書店、昭和八年

杉江重誠編『日本ガラス工業史』、日本ガラス工業史編集委員会、昭和二十五年



(参考4) 大連窯業株式会社 《菊桐鳳凰文硝子花瓶》 昭和3年(1928) 当館蔵



17 ボリス・クストーージェフ

《ヴォルガ河畔の乙女》

一面

一九一六年 油彩、カンヴァス  
二一〇・〇×二三九・〇

本図の作者ボリス・クストーージェフ（一八七八―一九二七）は二十世紀初めに活躍したロシアの画家で、肖像画や風俗画、風景画を得意とした。サンクトペテルブルクの美術アカデミー附属高等美術学校でロシア写実主義の大家イリヤ・レーピンに絵を学んだ後、一九〇四年から二年間フランス、スペインに留学し、一九〇九年には絵画アカデミー会員となった。本図は、昭和三年（一九二八）の大礼を祝って当時のソヴェト社会主義共和国連邦政府から献上された作品。大画面のおよそ半分を占めるように、草原に腰かける美しい娘が描かれている。その豊かな体躯や赤みがかった健康的な頬、細部の文様まで描き込まれた美しい衣服を身に纏う姿などは、クストーージェフが一九一〇年代中頃に頻繁に描いた女性の肖像画に共通する特徴である。また、娘が身を横たえる大地には色とりどりの草花が咲き誇り、その奥では木漏れ日のもとで花を摘みながらおしゃべりに興じる貴婦人たち、さらに遠景には日差しをあびて七色にきらめくヴォルガ河が見える。クストーージェフは一九一一年頃から脊椎の病によって両足が麻痺し、写生のために外出することもままならなくなるが、その制作意欲は少しも衰えることなく、青年時代にヴォルガ沿岸の町や村で目にした人や風景、建物等を創作の源泉として、旺盛な作画活動が続けた。まばゆい光と楽しい雰囲気がいっぱいあふれ、どこか夢の中の情景のような印象を与える本図も、作者の記憶の中でよみがえる様々な美しいモチーフを一つの画面に調和した、ある種の理想画と言えよう。作者は自らを「実生活の空想家」と称していたという。

## 国内——多様化する美

一九二〇年代から三〇年代にかけての時代、わが国ではちょうど大正期後半から昭和戦前期に相当する。ヨーロッパでの第一次世界大戦の余波を受けた好景気に始まり、首都を襲った関東大震災、そしてその復興と世相は目まぐるしく変わった。《現代風俗絵巻》(作品番号23)は、まさにこの時代の都市から農村にいたる様々な階層の人々の日常を写

し取った、じつに興味深い絵画作品である。

また、彫塑作品では西洋の影響を受けて明治期とは異なる新しい傾向をみせる作品や、洋犬やスポーツなど都市生活の変化を反映した作品も登場する。工芸もまたアール・デコ様式の流入や、民芸運動の始まりなど、様々な方向へ変化を遂げていった時代であった。



山本森之助鐵嶺

18 山本森之助《満洲鉄嶺》

一面

大正六年（一九一七） 油彩、カンヴァス  
八九・二×一一四・八

明治十年（一八七七）に長崎市に生まれた山本森之助（一八七七～一九二八）は、上京して洋画家の黒田清輝に学び、また東京美術学校に新設された西洋画科に入学するとともに黒田らが創立した白馬会にも参加した。明治四十五年には中沢弘光、三宅克己らと光風会を起こしたことも知られる。

《満洲鉄嶺》は、大正五年（一九一六）の皇太子裕仁親王（昭和天皇）の立太子礼を祝うために、日本古代から現代までの歴史を三十六名の日本画家が絵画化した西帖三冊とともに、文官一同より献上された七面の油彩風景画の一つ。山本の他に和田英作（一八七四～一九五九）、中川八郎（一八七七～一九三三）、中沢弘光（一八七四～一九六四）、石川寅治（一八七五～一九六四）、安田稔（一八八一～一九六五）、金観鐸（一八九〇～一九五九）が揮毫を担当し、日本国内からは富士山と瀬戸内海という日本の山と海それぞれの名勝地が選ばれ、それとともに当時「外地」と称された各地の名勝が画題とされた。山本は満洲へ写生旅行に出かけ、同じく外地の風景を担当することとなった石川は台湾、安田は樺太、中沢は朝鮮へと足を運んだ。日本では見られない満洲の壮大な自然美は山本の心を引きつけたようで、本図を完成させたのと同じ年に開催された第十一回文展にも、山本は満洲の風景を描いた作品を出品している。本図に描かれているのは中国遼寧省北部の鉄嶺市にある龍首山である。外光派の画家らしく、鮮やかな色調で細かなタッチが重ねられ、爽やかな風が吹き渡る満洲の大地の光や空気が見事に表現されている。



19 山本森之助《燈台》

一面

大正九年（一九二〇） 油彩、カンヴァス  
八〇・三×一〇〇・三

《燈台》は、大正九年（一九二〇）の第二回帝展に《夏の漁港》とともに出品され、皇后宮職の御買上となった作品。山本は、この年の七月から九月にかけて房総を写生旅行し、その前年の大正八年に、房総半島南部で点灯を開始したばかりであった洲崎灯台を題材にして本図を描いた。夕陽が空を赤く染め上げる中、灯台や岬、入り江はすでに薄暗がりのシルエットへと変化しつつあり、昼から夜へと移ろいゆく直前の幻想的なひとときを見事に写し取っている。風景画家として光と影が織りなす繊細な表情の描写に強いこだわりを見せた山本の特徴がよく現れていると言えよう。当時の作品評の中には「例によって水の描写に精力をそ、がれてあるが、表面の完成されて来るに従って内面的に力弱いものになって仕舞ひさうなのを遺憾とする」（『日本及日本人』大正九年十一月号）と手厳しいものも見受けられるが、自然の中で移ろいゆく光や水の表情をありのままにとらえることは、確かに山本が精力を傾け生涯追求し続けたテーマであった。その態度は徹底していて、山本は自らのアトリエは設けず、常に写生旅行に出かけて制作に臨んでいたという。

## 《瑞彩》

五面(三帖のうち)

大正十三年(一九二四)  
絹本着色  
各二八・二×四〇・六

本画帖は、大正十二年(一九二三)十一月に予定されていた皇太子裕仁親王(昭和天皇)と久邇宮良子女王(香淳皇后)の御成婚を祝うために、東京府がその制作・献上を計画したものである。同年九月の関東大震災によってその制作が遅れたものの、同十三年一月二十六日に延期された御婚儀までには無事完成した。画帖の制作は、文化事業に力を入れていた東京府知事宇佐見勝夫の、大正の名筆を後世に伝えたいという強い想いのもとで進行し、東京美術学校校長正木直彦を中心に、帝展の重鎮川合玉堂と小堀鞆音、日本美術院の代表横山大観と下村観山らの協議によって、東西両画壇の有力画家総勢七十三名が選出された。

揮毫画家のそうそうたる顔触れに加え、東京美術学校に依頼された画帖の装丁や収納箱の高い完成度などを見ても、明治以降に

川崎小虎〈虫狩〉



山村耕花〈かほり〉

数多く制作された奉祝画帖の中で、群を抜いて豪華な画帖と言えよう。御慶事の奉祝という作品の性格上、画帖に収められた各図には吉祥的な画題が多く、若き皇太子の有望な前途と震災からの力強い復興を暗示するように、明るい色調の絵が目立つ。そもそも画題に関しては「仏画を除く外全く画家の自由な得意なもの」と言い渡されていたため、中には渡仏を経た川端龍子(二八八五〜一九六六)による清涼感を感じさせる静物画(御盃)や、明らかにミレーら西洋の自然主義派を強く意識した堂本印象(二八九一〜一九七五)(耕作)、香水瓶とインコというモダンな取り合わせの山村耕花(二八八六〜一九四二)(かほり)など、日本画の伝統にとられない個性的な絵が含まれているのが特徴である。

真道黎明〈雪山暮色〉



川端龍子〈御盃〉

堂本印象〈耕作〉



21 松林桂月《潭上餘春》 一幅

大正十五年（一九二六）

絹本着色

二五一・四×八四・〇

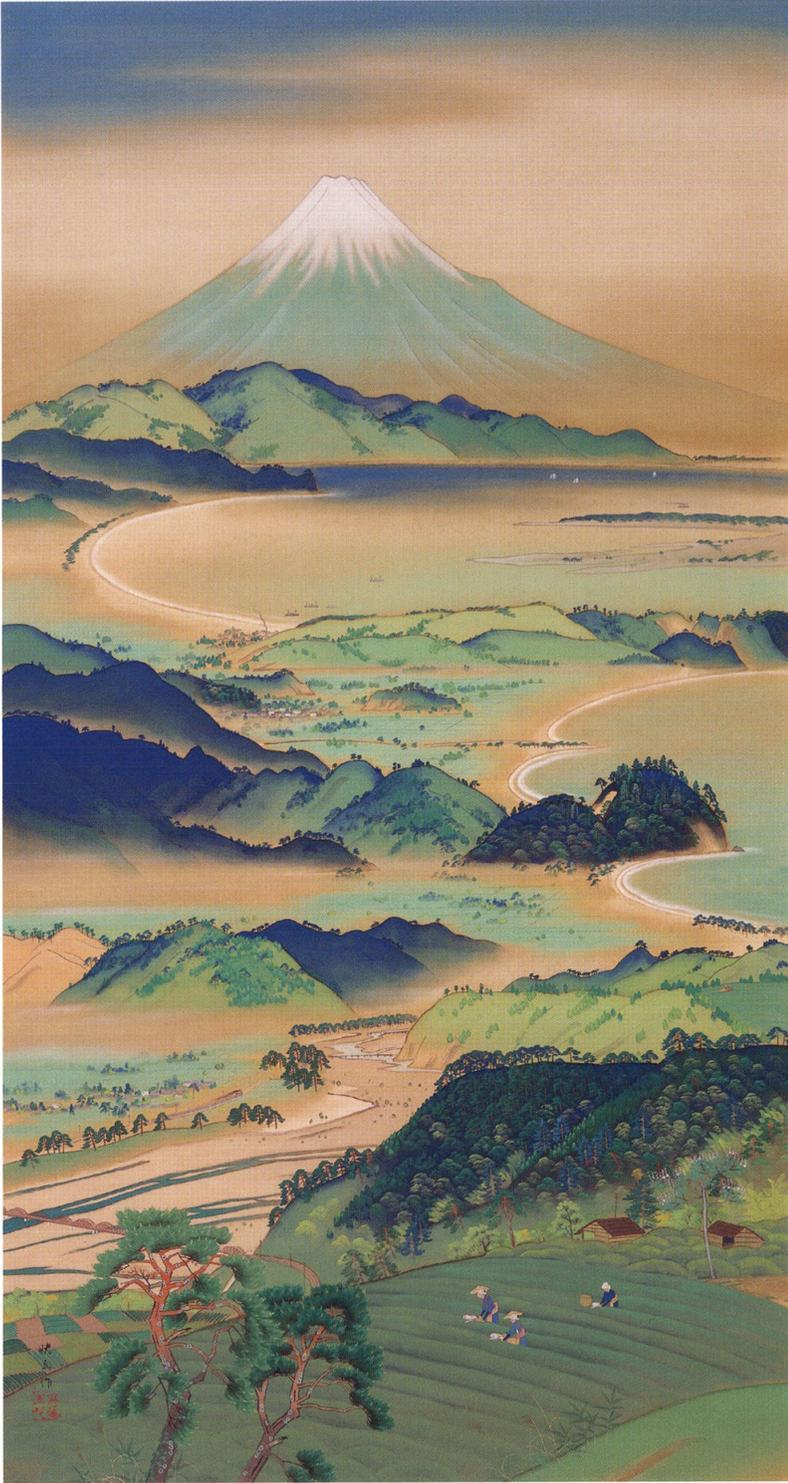
明治中期から昭和の半ばまで、南画家として活躍した松林桂月（一八七六～一九六三）の充実期、五十歳の作品である。

山口の萩出身の桂月は、幼少期より画と漢籍詩文に親しみ、画家を志した。明治二十七年（一八九四）に、渡辺華山から椿椿山へと継承された画風を引き継ぐ東京画壇の重鎮、野口幽谷の画塾・和楽堂に入門し、師事する。幽谷が三十一年に没した後、低迷する南画界を支える一人となった桂月は、南画とは何か、その時代にどのような南画の伝統を継承して表現していくべきなのか、という根源的な問題と対峙しながら、日本美術協会を作品発表の中心の場として自己の表現を追求していった。明治四十年に開設された政府主導の初の官展である文展で新派の勢力の拡大が如実にあって以降、南画退潮の気運の中でも、桂月は大正八年に始まった帝展の審査員を務めるなど、日本画壇の重鎮として活躍し、五十歳を迎える頃には多忙を極めていた。

優れた南画表現が正當に評価されないという苦悩の時代、その中で新派の数々の作家、作品に臆することなく、むしろ挑んでいったであろうことは、大正期に入ってから桂月の着色画の表現に精緻さと水墨表現で培った繊細な色彩表現が加わり、画面に装飾性が加味されてきた点に看取できよう。本作もその一つの代表作で、春から初夏に移ろいゆく季節を、老木、竹、藤、躑躅、野鳥（ヒガラカ）の群れ、そして静かに水をたたえる淵によって、見事に表している。鉤勒填彩の技法と、没骨法を併用し、墨と染料系絵具の濃淡と丁寧な薄く賦彩した顔料によって、風情、詩情を十分に感じさせる桂月ならではの美意識が発揮されているよう。

昭和七年に帝国美術院会員、十二年には帝国芸術院会員となり、十九年には横山大観らと共に、最後となった帝室技芸員に任命され、昭和三十三年には文化勲章を受章。本来の伝統的な南画を描く最後の巨匠として、桂月の遺した足跡は再評価に値する。

昭和三年（一九二八）  
絹本着色  
一九〇・三×一〇〇・六



松岡映丘（一八八一〜一九三八）は、大和絵の伝統を近代日本画壇の主流の一つとしてその位置を確かなものとした画家である。映丘は、明治三十年（一八九七）、住吉派の山名貫義に入門して絵巻物の模写に励み、本格的に大和絵を学ぶ。そして三十二年に東京美術学校（現、東京藝術大学）の日本画科に入学、荒木寛畝や川端玉章に師事した。在学中に小堀鞆音や吉川霊華らの歴史風俗画会に参加、三十七年に首席で卒業して、四十一年には同校の助教授になる等、早くからその優れた画才を示していた。

大正元年の第六回文展に出品した《宇治の宮の姫君たち》が初入選し、二年後の第八回文展出品作《夏たつ浦》が注目を集めて高い評価を得た後、映丘は意欲的に出品して受賞を重ねた。その間、大正五年には金鈴社を平福百穂や吉川霊華、結城素明、鍋木清方と共に結成して活動。さらに十年には、自身の門下生である岩田正

巳らを率いて新興大和絵会を結成し、その運動理念を明確にした。

本作は、昭和三年の昭和天皇御即位をお祝いして、静岡県茶業組合よりの依頼で制作された作品である。明治初頭に開墾された牧ノ原の茶畑で三人の女性が茶摘みをするその背景には、遠くに富士山の美しい姿を描き、その手前に田子の浦、三保の松原、大井川といった古来より変わることのない名所を描き入れると同時に、鉄橋と汽船、汽船といった近代日本の発展をしめす事象を描き入れている。緑青と群青による多彩な色彩表現は、映丘の熟達した大和絵技法を示すもので、清らかな画面は、まさに若き天皇の即位に相応しい装飾性を加味しているとも言えよう。表装には近代に流行した正倉院文様を織り表した裂を用いて軽やかに優美に仕立てており、軸首にも正倉院宝物の「紅牙撥縷」の技法を摸した染象牙に彫刻したものが飾られ、工芸的意匠美も加えられている。



服部有恒〈演習〉



松岡映丘〈宮城〉



狩野光雅〈村の小学校〉

岩田正巳〈収穫〉

23 松岡映丘ほか《現代風俗絵巻》

一巻

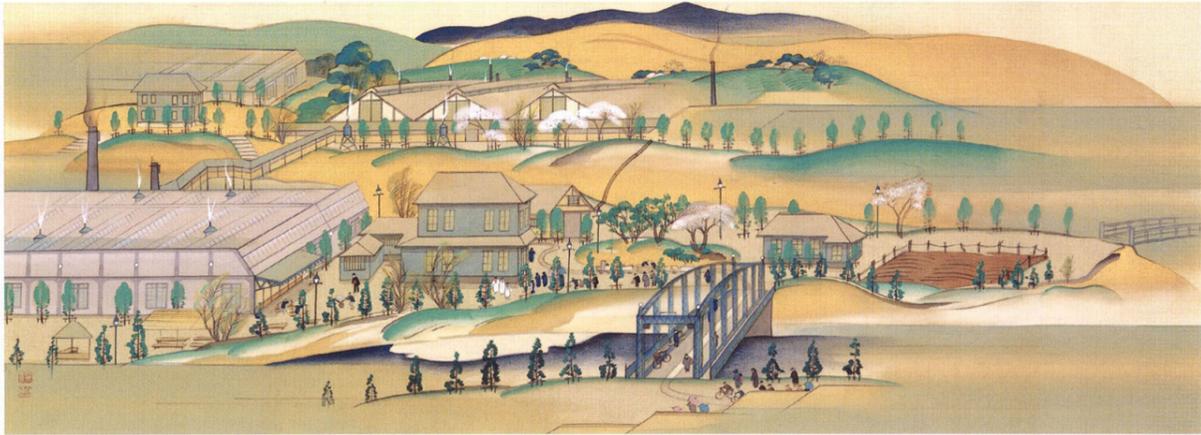
昭和三年（一九二八）紙本着色  
本紙縦二・四×全長（奥書含）一・二九四・四

本絵巻は、大正十三年の皇太子（昭和天皇）御成婚をお祝いして文武官一同よりそれぞれに献上された《御飾棚》の棚飾品の一つである。この文武一同からの献上品は、大正年間の皇室御慶事の際にその献上美術品の制作に深く関わった東京美術学校長・正木直彦が指揮した事業の中でも、最大規模の制作事業であった。その内容は、御成婚前の大正十二年十二月に決まり、完成は昭和三年であった。

絵巻は、松岡映丘による《宮城》を巻頭第一図として、以下、服部有恒（一八九〇～一九五七）《演習》、狩野光雅（一八九七～一九五三）《村の小学校》、岩田正巳（一八九三～一九八八）《収穫》、遠藤教三（一八九七～一九七〇）《百貨店》、高木保之助（一八九一～一九四一）《紡績工場》、穴山義平（勝堂、一八九〇～一九七二）《捕鯨》、吉村忠夫（一八九八～一九五二）《法隆寺》、長谷川路可（一八九七～一九六七）《樂堂》、小室雪岱（一八八七～一九四〇）《劇》、山田秋術（一八八八～一九六八）《東京駅》、山口蓬春（一八九三～一九七二）《ゴルフ》の十二人の画家による十二図が収められている。これらは、当時のわが国の政治、軍事、教育、農・商・工・水産業といった生活に密着した主題、そして美術・宗教、音楽、劇といった文化的主題、さらに交通、運動を主題として、それぞれの画家が描いたものである。作家はいずれも、東京美術学校の出身、あるいは映丘の門下生であり、映丘が牽引した新興大和絵運動に参加した画家を中心に、舞台芸術や古美術の保存に尽力した者など、国内外で活躍した人々たちである。そうした作家たちによる本絵巻は、それぞれの個性が生かされながら、時代に即した創造性を伝統的大和絵に積極的に取り込んでその画風が支持された新興大和絵派の結集ともいえるべき作品であろう。

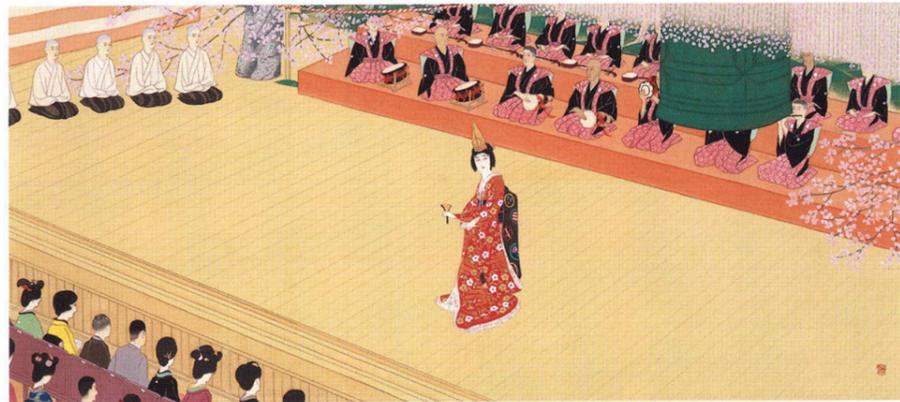
伝統をその当時の造型にいかしたモダンさは、絵巻の装丁にも示されている。表紙を飾る裂は法隆寺伝来の蜀江錦、巻緒は《平家納経》の巻緒の組紐、その先端金具は法隆寺伝来の金銅幡金具、吉村忠夫様の花喰鳥文様をそれぞれの素材として用い、当時の流行を意識した意匠と配色によって調えている。

遠藤教三〈百貨店〉

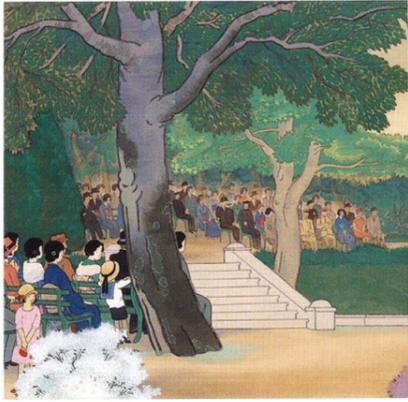


高木保之助〈紡績工場〉

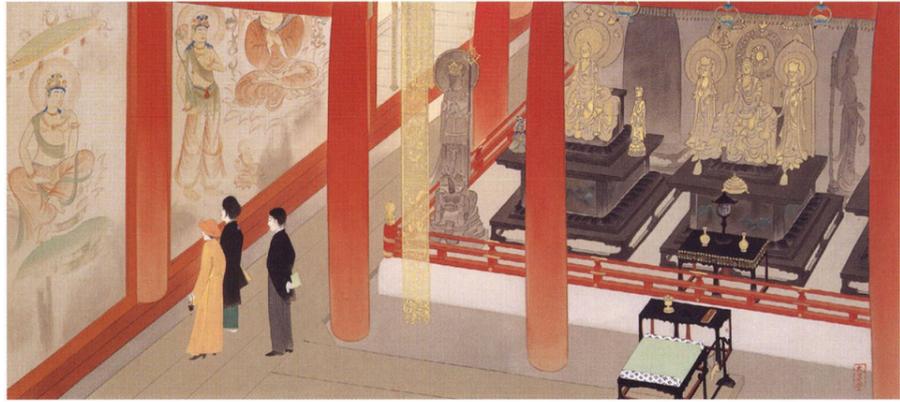
穴山義平〈捕鯨〉



小室雪岱〈劇〉



長谷川路可〈楽堂〉



吉村忠夫〈法隆寺〉

山口蓬春〈ゴルフ〉

山田秋衛〈東京駅〉

大正十四年（一九二五）  
絹本着色  
本紙各一七三・一×七二・二



結城素明（一八七五～一九五七）は、東京美術学校（現、東京藝術大学）で日本画、西洋画を学び、各美術展に出品して活躍する一方、母校で教授として後進の指導に当たるなど、幅広い活躍と功績を遺した。明治末から大正初期にかけては、平福百穂らと結成した无声会を中心に、西洋風の写実を日本画に採り入れる必要性を唱え、さらに、吉川霊華、平福、鍋木清方、松岡映丘と共に、写実に基づきながらも装飾性を加味した作風を展開する金鈴社を結成して活動するなど、日本画の創造に積極的に取り組んだ。そして、大正十二年からは文部省留学生として約二年間、ヨーロッパに滞在し、ブリューゲルやボナールといった後期印象派の作品に親しんだ。帰国後は、一層、その作域が広がる。墨に淡彩を加えた写実的な中にも情感溢れる南画的な作品、セザンヌやピカソを思わせる大胆な色彩面で画面を創り上げた西洋近代画的な作品、大和絵的な強く鮮やかな色彩感を写実的な画面に生かした作品等、優れたデッサン力と様々な高度な描写技法を駆使した幅広い作風の作品を制作している。美術評論家の小池賢博は、素明について「博学多趣味で、多才多能で実に行くところ不可ならざるなまき人であった」と記されている（特別展「結城疎明―その人と芸術―」、山種美術館、昭和六十年）が、この言葉は、素明のその優れた人物像、画才を端的に示している。

本作は、ヨーロッパから帰国した直後の作品かと思われる。大正十五年五月に大婚二十五年を迎えられる大正天皇と貞明皇后に、お祝いの品として内閣総理大臣をはじめとする国務大臣一同より贈られた作品である。「桐に鳳凰」という伝統的で格式高い画題を、西欧で刺激を受けた素明は、このような斬新でモダンな作品に仕上げた。マチスの色画による構成主義やピカソのキュビズムの影響を受けているのであろうか。伝統的な顔料を主体として、色彩の濃淡を丁寧に描き入れ、確かな筆致を見せている。

昭和五年（一九三〇）

紙本墨画

二四九二×一五一・五

本図は昭和五年（一九三〇）に行われた第十一回帝展に出品され、宮内省買上げとなった作品である。作者の中川黄山（一八八二〜？）は明治十五年に生まれ、名は吉郎。小室翠雲に絵を学んだ南画家で、花鳥、山水を得意としたという（『日本古今現代画家名鑑 現代篇』昭和十一年、『現代画家番附』昭和十六年）。ただし『九州百家絶句』（東繁穂、昭和二年）では明治十二年生まれとされており、また東宮主事、宮内書記官、帝室会計審査官を歴任したとある。本図の画面左下には『詩経』の一節から取ったと思われる「維石巖」の印が捺されている。黄山は師の小室翠雲が中心メンバーとなっていた日本南画院の展覧会にも、大正十五年の第五回展に《秋山棲遲》、昭和五年の第九回展に《晴耕雨読》、同七年の第十一回展に《孤山遺芳》を出品しているが、第一回から十五回までの展覧会

の中で出品はこの三度のみであり、昭和五年の『日本南画院 第九回南画展図録』に掲載された名簿を見ても、同人と院友のどちらにもその名は見当たらない。帝展への出品も、本図の他は第十四回展への《寒香》の出品にとどまっており、前記の通り官職につきながら比較的自由に作画活動をしていたものと思われる。そうした意味で黄山の制作態度は、自娛の芸術として己の胸中を詩的精神とともに描出する南画本来のあり方に近いものがあつたと言えよう。本図は、渴いた筆で擦れた線をひく渴筆の技法によってモチーフがおぼろげに浮かびあがるような非現実感を演出し、現実の風景の中に作者が思い描く文人的理想郷のイメージを融合することに成功している。



昭和八年（一九三三） 絹本着色  
各二〇・四×四三・八・〇

昭和三年（一九二八）の大札を祝って三菱財閥の岩崎家より献上された五双の屏風の内の一つである。当初選出されていた五名の画家の内、吉川靈華が昭和四年三月に病没したため、その欠を補うべく新たに揮毫を依頼されたのが錦木清方であった。清方はそれから画題の検討に始まり、モチーフとなる人物や風景のスケッチなどを経て、ようやく昭和八年七月に本屏風を描き上げた。美人画や情緒ある下町の風俗を好んで描いた清方が、御慶事を祝う屏風の画題に選んだのが、皇居前の広場で楽しみに語らう女学生と、隅田川畔の船上で生活する母娘という対照的な二図であった。

左隻の背景に描かれているのは、関東大震災復興事業の一環として永代橋とともに建設され、清方が屏風の揮毫を命じられる前年の昭和三年に竣工したばかりの清洲橋であった。清方が残した本屏風の下絵を見ると、完成作とは異なって両隻とも人物は点景のように小さく描かれており、当初作者の意識の大半は、ドイツ・ケルン市のライン川に架かる吊り橋をモデルにした、この清洲橋という優美なデザインのを、皇居と並べて描くことに向けられていたと分かる。清方は、昭和という新たな時代の幕開けにふさわしいモチーフとして、震災後に近代都市として力強く再興した東京の象徴でもあった清洲橋を題材に選んだのだろう。そしてその河畔に停泊する船のバケツに活けられた桜の花と、右隻にたたずむ女学生が摘み取った蒲公英が、都会に暮らす人々に等しく訪れる暖かな春の気分を情感深く漂わせている。



27 黄土水《木彫額 猿》

一面

大正十二年(一九三三) 木彫

総七八・五×六三・二

黄土水(一八九五―一九三〇)は、台湾人として初めて東京美術学校に入学し、日本の帝展に台湾人初の入選を遂げた、台湾近代彫刻の第一人者として知られている。大正十二年(一九三三)二月、台湾総督府総務長官・加来佐賀太郎から皇太子(昭和天皇)への献上品である。この年の皇太子台湾行啓の折の四月二十六日、御泊所であった台湾総督官邸で黄土水は単独での拝謁が許されている。その後、黄土水は昭和三年の大札に際しても、台北州知事・高橋信吉を通じて《水牛群像》(当館所蔵)を献上した。

本作は、樹上に憩うテナガザルを板面に浮き彫りで彫り表した木彫額で、東京美術学校で木彫技術を学んだ成果が随所に生かされている。彫り跡のない余白を多く取り、主題の猿は画面左上でこちらの様子うかがうように静かに佇んでいる。台湾の彫刻家として、東洋絵画の伝統的な主題である樹上の猿を意識したものであるのかもしれないが、木彫としての見どころは、猿、樹幹、葉がそれぞれ彫りの表情を変えて表されている点である。猿は柔らかく細かい毛並み、樹幹では凹凸のある樹皮の様子、そして葉は形状を明瞭に表すように平滑な面とエッジを強調して、それぞれの質感の違いを彫り分けている。

大正十三年（一九二四） 木彫  
二一・六×二七・七×四七・〇

一点

鑄物師が灼熱の炉の中から溶けた金属の入った坩堝を引き上げようとする姿を、鑿跡を荒々しく残した木彫により量感豊かに表した作品である。基台の正面に刻まれたドイツ語は十八世紀ドイツの詩人シラーによる「鐘の歌」の一節。職人たちが鐘を造り上げていく工程を眺めながら、詩人が人生について、青春や結婚、家庭、社会などについて思いを巡らせていくという長い詩の中で、鐘の地金のために金属を溶かして合金を作る場面にあわせて結婚について表した「なぜなら、硬いものと軟らかいもの、強いものと優しいものがつがうときに、よい響きは生まれる」（内藤克彦『シラー』清水書院、一九九四年）の詩文が刻まれる。本作は、大正十三年の皇太子（昭和天皇）御結婚に際して貴族院より皇太子に献上された品で、この御結婚に寄せて、

作者の新海竹太郎（一八六八〜一九二七）がシラーの詩に祝意を重ねて制作したと考えられる。基台の背面に「帝室技芸員新海竹太郎作 大正十三年」と刻まれる。

新海は山形に生まれ、明治十九年に軍人を志して上京、後に後藤貞行に師事し、小倉惣次郎に塑造を学んだ。明治三十三年に渡欧しパリを経てベルリンでアカデミックな彫刻技法を学んで大きな成果を得た。帰国後は太平洋画会の彫刻部を主催、明治四十年第一回文展では審査員を務め、代表作《ゆあみ》を出品。その後は塑造と木彫の両方を手がけながら様々な題材を取り上げ、表現の可能性を探って幅広い制作活動を行った。大正六年には帝室技芸員に、同八年には帝国美術院会員となった。





29 藤井浩祐《古代婦人》 一点

大正十二年（一九二三）ブロンズ、鑄造  
二三・〇×三四・〇×六五・五

右手に花を持ち、左手で肩に掛けた長い薄布を持つ、古代の女性を表した作品。両肘を挙げ、顔を後ろに反らせたポーズで、身体に美しい曲線を作り出している。基台部分に「大正十二年十二月藤井浩祐」と鑄造銘があり、同年の再興第十回日本美術院展覧会に出品された《静かな水》に類似している。作者の藤井浩祐（一八八二〜一九五六）は生涯を通じて女性の裸体美の表現を追求したが、この頃、古代の女性像を主題として取り組んでいたことが当館所蔵の《夕月》（大正十三年）からも知られる。大正十三年（一九二四）の皇太子（昭和天皇）御結婚に際して、二條厚基、鷹司信輔より献上された品である。

藤井は明治十五年に神田錦町に生まれた。父の祐敬は東京彫工会の理事を務めた唐木彫刻師で九条家の御用も受けていたという。明治四十年に東京美術学校を卒業、同年の文展第一回展から出品を続け高い評価を得た。大正五年に再興日本美術院の同人となったが、昭和十一年には再び官展に復帰し、帝国美術院、新文展、戦後の日展を通じて、彫刻界の指導的役割を果たした。

30 新海竹蔵《冬薯蕷葛》

一対

昭和三年（一九二八） 木彫彩色

男性 一八・五×二三・二×五二・〇

女性 一八・二×二三・六×四八・〇

古代の甲冑をまとった武人と、やはり古代装束の女性に、雌雄の白い羊がそれぞれ身を寄せる姿を表した木彫作品。古色のように施された彩色、端正な造形に特徴がある。作品名の冬薯蕷葛（ところずら）とは、武人の足元から身体に沿って伸び、女性が手に持つ蔓性の植物のことで、トコロとも呼ばれるヤマイモの一種である。冬薯蕷葛は『万葉集』巻第七雑歌のなかで「とこしくに」にかかる言葉として詠み込まれており、御代が永く続くようにとの祝いの意味から主題に取り上げられている。昭和三年の大礼に際して山形市より献上された作品である。基台隅に「昭和三年秋 臣竹蔵謹作」の刻銘がある。

作者の新海竹蔵（一八九七〜一九六八）は、山形市の仏師の家に生まれ、大正元年に上京、彫刻家で伯父にあたる新海竹太郎に師事して彫刻を学んだ。大正四年第九回文展に初入選。同十三年からは日本美術院展覧会に出品、昭和二年には日本美術院の同人となり、堅実で清新な木彫作品を中心に発表、塑造や乾漆像にも取り組んだ。戦後は国画会にその活動の場を移した。

## 寺畑助之丞《雪解》

大正十一年（一九二二） 木彫  
 一九〇×一八・七×五一・〇

一点

朝鮮半島の伝統的な装束をまとった、老人と思われる瘦身の男性像である。頭頂部に鬚を結び、髭をたくわえた面長の顔が装束と一体化して、裾に向かってわずかに広がる様子と、右手に握る大地に突き立てられた杖が、作品の垂直性を強調している。細部にいたる迫真性よりも形態を単純化し、全体的に鑿跡をあえて残すなど、木の素朴な風合いを生かすことで、高村光雲に代表される明治期の伝統木彫とは異なる、大正期の新しい表現傾向を示す作品となっている。

寺畑助之丞（一八九二～一九七〇）は大正七年（一九一八）に東京美術学校彫刻科を卒業後、ソウルに赴任し朝鮮総督府技師として新庁舎の建築彫刻を担当した。技師として活動する一方で、第一回から第四回の朝鮮美術展覧会に出品し、評議員や審査員を務めた。本作は大正十一年の第一回朝鮮美術展覧会第二部（彫刻之部）に出品されたもので、他に現存作例がない寺畑の貴重な木彫作品である。



32 五十嵐三次《牡丹螺鈿棚》

一基

昭和八年（一九三三） 木製漆塗、螺鈿、蒔絵  
三三・五×九六・二×六五・〇

螺鈿の輝きと赤と黒の色の対比が印象的な棚である。中央奥の背板には尾長鳥の形の透かしを付ける。外側はベンガラを混ぜた漆塗りとし、内側は黒漆塗で、正面扉中央は丸く大きく黒漆地として、螺鈿により牡丹唐草文を表している。螺鈿はアワビの貝殻を薄く加工したものをを用い、牡丹の花心は蒔絵による。螺鈿技法や文様、金具の形や裝飾など、朝鮮半島に伝統的に伝えられてきた工芸品のさまざまな要素に着想を得ていると考えられる。

五十嵐三次（生没年不詳）は富山県の出身。大正三年（一九一四）に東京美術学校漆工科を卒業、後に農商務省の技師として朝鮮半島に渡り、鉄道車両の塗装や、朝鮮半島における漆樹の植栽や漆液の生産に深く関わっていたことが知られる。昭和七年（一九三二）に京城で開催された第十一回朝鮮美術展覧会において、『螺鈿漆器花台』を出品して特選を受け、翌年の第十二回同展において本作を「漆器牡丹文棚」の名称で出品し、宮内省の買上げを受けた。

大正十一年（一九二二）麻、絹糸、刺繍  
各総一八・二×一三八・八

一對



牡丹の樹を画面一杯に大きく刺繍で表した三つ折りの衝立である。一對を意識した文様構成だが、宮中では一基ずつ別々に暖炉前に置かれて用いられた。白麻の生地（伝来ではシユランク地とある）に鉛筆で文様の輪郭線を描き、部分的に染めを施して、その上から絹の色糸をストリートステッチで刺繍して文様を表しており、色糸による色調の変化に工夫が見える。花心には、金と銀のモール糸が用いられている。衝立の裏面は花唐草文の緞子張である。一對のうち右方の画面右下に方印風の刺繍銘があるが、作者については不明、大正十一年に高島屋から宮殿用装飾品として購入された品である。画面に大きく花樹を表す装飾的な文様構成や、伝統にとられない大胆な刺繍技法に、大正期に藤井達吉らが主導した工芸運動の影響が色濃く示されている。

34 木村雨山ほか《友禪唐獅子図衝立》

一点

昭和八年（一九三三） 塩瀬、友禪染、刺繍  
総二・五×七八・五×八五・五

表には鮮やかな朱色の地に瑞雲をたなびかせて天翔る唐獅子を、裏面には藍地に牡丹文を染めて表した暖炉前衝立である。力強い描線、色彩の鮮やかさや色の暈かしに、優れた技術が認められる。唐獅子の巻き毛や輪郭の線、瑞雲の線の各所に細やかな刺繍が施されている。伝来によれば、衝立面の生地には石川県工業試験場大聖寺分場で織られた塩瀬羽二重が、枠には桑材が用いられている。染色を担当したのは木村雨山（一八九一～一九七七）である。木村は加賀友禪の技法を修めて大正十三年（一九二四）に独立し、翌年の商工省工芸展覧会に入選、帝展にも出品を重ねた。後に昭和三十年、初めて重要無形文化財が認定された折に、重要無形文化財「友禪」の保持者となった。また、刺繍は小川寿山（生没年不詳）、木工は池田作美（一八八六～一九五五）と、石川県を代表する工芸家が担当している。昭和八年（一九三三）十月、陸軍特別大演習御統裁のため昭和天皇が福井県に行幸された折、石川県知事山口安憲より「染色衝立」の名称で献上された品である。

裏面



35 《母性》

35 池田勇八《母性》

昭和三年（一九二八）石彫、大理石  
四九・〇×三一・三×三二・二

一点

36 藤井浩祐《狩狼犬の仔》

昭和三年（一九二八）ブロンズ、鑄造  
二三・八×四三・九×四六・〇

一点



36 《狩狼犬の仔》

作品番号35と36は、ともに当時の流行であった洋犬がモチーフになったものである。《母性》の作者、池田勇八（一八八六〜一九六三）は「馬の彫刻家」として知られるほど馬をモチーフとしたブロンズ作品を数多く残したが、本作では白大理石にビーグルの親子を彫刻している。母犬とその足元で重なり合って穏やかに眠る三匹の子犬が、滑らかに表面を仕上げた大理石で品良く表現されている。昭和三年（一九二八）の大礼に際して、社団法人生命保険会社協会理事會會長弘世助太郎より香淳皇后へ献上された作品。

一方、《狩狼犬の仔》の作者である藤井浩祐は、本来は作品番号29のような女性像を得意とする彫刻家であるが、一

方で愛犬家としての趣味を持ち、『犬通』（四六書院、昭和六年）なる著書まで出版していた。一風変わったアーチ形に仕上げられた本作は、作者自身の箱書きによれば、生後六ヶ月のボルゾイ種の子犬を写したものであるという。『犬通』では「恐らく凡ての犬の種類中で一番品のよい形だと思ひます」とボルゾイを誉め称えているが、「狩狼犬」という厳めしい名前とは裏腹に、尻尾を丸めて不安げに後ろをふり返る姿をとらえ、犬が人間と同様に個々に異なる性格の持ち主であることを、作者は深く理解していたようである。こちらは昭和大礼に際し、香淳皇后より昭和天皇へ贈られた品。

37 国立陶磁器試験所《青華磁隼置物》

一点

昭和八年（一九三三） 陶磁  
本体一五・四×二八・一×二九・〇

38 根箭忠緑《耳木菟》

一点

昭和五年（一九三〇）頃 白銅、鑄造  
一五・〇×一五・〇×二七・五

39 杉田禾堂《兎》

一点

昭和十二年（一九三七） 白銅、鑄造  
一五・一×一七・八×三二・四



37 《青華磁隼置物》



39 《兎》

《青華磁隼置物》は京都にあった商工省所管の国立陶磁器試験所の制作で、同所では昭和十年より陶彫の第一人者である沼田一雅（一八七三～一九五四）が指導に当たったが、本作はそれ以前の作例で同八年十月に商工大臣中島久萬吉より昭和天皇へ献上された。秩父宮家旧藏品である《耳木菟》と《兎》は、どちらも金工作家による鑄造作品で、細部の形態を簡略化し、それぞれの動物の特徴を引き出すことに成功している。根箭忠緑（一八九七～一九八七）は大阪の出身で、東京美術学校鑄造科を卒業後、帝展で二度特選を受賞するなど、若手の有力作家であった。根箭は《耳木菟》に外観が似た《白銅木菟花瓶》を、昭和五年の商工省第十七回工芸展覧会に出品して褒状を受賞しているので、《耳木菟》の原型制作もほぼ同じ頃であったと推測される。杉田禾堂（一八八六～一九五五）は長野の出身で、東京美術学校鑄造科を卒業、大正十五年（一九一九）に工芸団体「无型」を結成し、工芸界に新風を吹き込んだ。昭和五年の第十一回帝展に出品した《用途を予期せぬ美の創案 過渡期・原始期・完成期》は、工芸から用途を取り去った問題作で、杉田はその後の純粹工芸と産業工芸の両分野にまたがる活動のなかで先鋭的な問題意識を持ち続けた。両作品とも根箭と杉田がそれぞれ原型を制作し、鑄造を工芸成形社が担当した。

38 《耳木菟》

40 朝倉文夫《スキーヤー大文鎮》

昭和五年（一九三〇）白銅、鑄造  
一〇・五×四五・〇×一六・〇

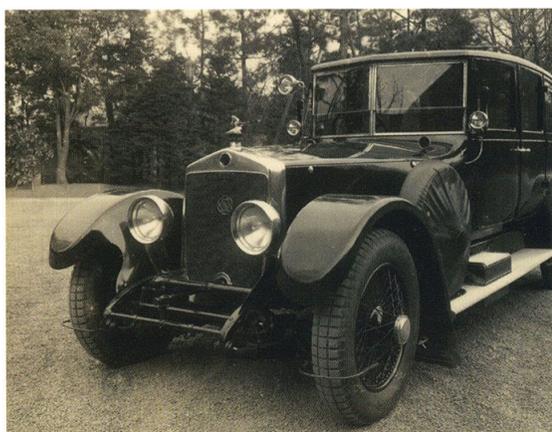
一点



41 《スキーヤー自動車飾》

昭和三年（一九二八）銀、鑄造  
総高一五・五

一点



参考 英国製自動車ランチェスター

## 美術とスポーツの競演

《現代風俗絵巻》(昭和三年、出品番号23)に描かれた山口蓬春(一八九三―一九七二)の《ゴルフ》(37頁参照)は、松林の中のコースでゴルフを楽しむ男女の様子である。短髪に帽子を被り、青や黄色にピンクなど色とりどりの鮮やかなゴルフウェアを着た女性たちが、大和絵らしい丁寧な描写で描かれており、昭和初期の時代の雰囲気がよく表れている。作品が描かれた当時、舶来のスポーツであったゴルフはまだ一般大衆には馴染みのない競技で、国内でゴルフを楽しむ場所もごくわずかであった。蓬春の作品は、井上準之助や樺山愛輔ら海外でゴルフに親しんだ人々によって、わが国で初めて作られたゴルフ倶楽部である、東京ゴルフ倶楽部の駒沢コースを描いたのであろうと推測されている。この駒沢コースは、大正十一年(一九二二)の英国エドワード皇太子が来日された折、日英のお二人の皇太子が親善ゴルフをされた記念すべき場所でもあった。昭和天皇は周囲の勧めにより皇太子時代からゴルフに取り組まれ、新宿御苑や赤坂離宮、吹上御苑、那須御用邸などの専用コースで、昭和戦前期までは御運動の一環としてプレーされていた。

昭和天皇の弟宮である、秩父宮雍仁親王と高松宮宣仁親王にまつわる品々にもスポーツに取材した作品がある。お二人が共にたしなまれたのがスキーであった。《スキーヤー自動車飾》(作品番号41)は秩父宮家旧蔵品で、作品下部の刻銘から昭和

三年の雍仁親王の御成婚のお祝いとして英国ジャパン・ソサエティから献上されたものであることがわかる。同年に秩父宮家が購入した、英国製自動車ランチェスターに取り付けられた、車の先端部に装着するラジエーター・キャップである(52頁)。襟巻きを翻しながら直滑降の姿勢で滑るスキーヤーの造形が、車のスピード感と一体化して表現されており、移動速度の進化を促した自動車がこの時代の文明進歩の象徴の一つであったことを示している。このようなラジエーター・キャップはアール・デコ期の典型的な装飾品であり、著名なガラス工芸家のルネ・ラリックも優品を残している。

一方、朝倉文夫(一八八三―一九六四)の《スキーヤー大文鎮》(作品番号40)は高松宮家旧蔵品で、宣仁親王御成婚記念として六華倶楽部から献上された。スキー板の上に膝を抱えて座る宣仁親王と思われる青年が、朝倉らしい穏和な写実表現で表されている。六華倶楽部とは、秩父宮雍仁親王を中心に皇族や華族が結成した会員制のスキー・クラブである。

朝倉文夫といえば、その他にも雍仁親王をモデルにした《殿下登山像》(昭和三年、参考)が知られる。昭和二年に造営された秩父宮家の赤坂表町御殿新築のお祝いとして、昭和天皇の御下命により制作された彫像である。これは雍仁親王が愛好された登山姿の全身像で、表町御殿に設置された後、

同十九年に殿下が静養された御殿場御別邸に移設された。その後、妃殿下の御遺言により御別邸の建物ごと御殿場市へ寄贈され、秩父宮記念公園に現存している。

〔参考〕

山口蓬春記念館・渋谷区立松濤美術館「特別展

山口蓬春 新日本画への軌跡」展覧会図録、平成

九年

田代靖尚「昭和天皇のゴルフ」主婦の友インフォ

ス情報社、平成二十四年



(参考) 秩父宮雍仁親王と《殿下登山像》を制作中の朝倉文夫(昭和2年12月)

昭和四年（一九二九）ブロンズ、  
総高五三・〇 铸造



手にはその人の人生や苦勞が刻まれるとか、手の表情などと言って、人の手はあたかも顔と同義であるかのように扱われることがある。そのせいかどうか、近代彫塑のなかには手そのものを作品としたものが存在する。本作は、スッと空中に伸ばした左手の手首を曲げて、その親指に中指と薬指の指先を付け、残る人差し指と小指をまっすぐ伸ばした様子をブロンズにした作品である。この姿は影絵で狐を写し出すときのポーズなので、

だから作品名は《きつね》なのである。何とも人を食ったタイトルだが、作者は、大正・昭和初期の革新的な彫刻団体であった構造社に所属する中牟田三治郎（一八九二～一九三〇）である。天折の作家であったが、詩作や小説にも才能を発揮し、構造社同人の齋藤素巖からも「不遇な作家」であったと早世を惜しまれた。本作は昭和四年（一九二九）の第三回構造社展に出品後、秩父宮家に買い上げられ、雍仁親王が身边に飾られていた。



43 日名子実三《軍犬図額》

一面

昭和前期 プロンズ、鑄造  
総四〇・〇×四二・二

日名子実三(一八九三―一九四五)は大分県臼杵に生まれ、東京美術学校彫刻科塑造部を卒業、朝倉文夫へ師事した後、齋藤素巖らと在野の彫刻団体・構造社を結成した。ヨーロッパ留学を経て裸婦像に新生面を発揮したが、ヨーロッパで感銘を受けた大規模記念碑の制作に取り組み、宮崎市平和台公園にある《八紘之基柱》が代表作として知られる。

本作は香淳皇后の御遺品であるが、どのような経緯で皇室に納められたのかは明らかではない。軍用犬であるジャーマン・シェパードと銃を片手に持つ兵士の横顔をクローズアップしてとらえた構図で、正方形に近い四角形のなかにモチーフを巧みに配置し、迫力のある画面が構築されている。同様のモチーフの額面作品としては昭和九年(一九三四)の第十五回帝展に出品された額面《偵察》があり、また時局の主題であることから、おそらく本作の制作時期もそれほど離れてはいないであろう。日名子が同人であった構造社は、メダル制作や壁面レリーフを得意としており、日名子は同人のなかでも最も意欲的にメダル制作に取り組んでいた。本作のレリーフ表現も、その豊富な経験の延長に生み出されたものである。



44 佐々木象堂《南天小鳥唐草文花瓶》

一点

大正六年（一九一七）ブロンズ、鑄造  
径三七・三 高三〇・六

大正六年（一九一七）第五回農商務省凶案及応用作品展覧会（農展）に出品され、宮内省に買上げられた作品である。同展図録の作品名は「南天小鳥唐竹紋鑄銅花瓶」となっている。南天の枝を唐草風にアレンジして花瓶の肩に回らし、様々な姿態の尾長鳥をその中に八カ所配している。蠟型による緻密な文様表現、大振りながらもすっきりとした器形が特徴である。作者の佐々木象堂（一八八二―一九六二）は、新潟県佐渡郡の生まれ、初代宮田藍堂に入門して佐渡に伝わる蠟型鑄造技術を学んだ。大正二年に上京、第一回農展に入選し、以降は日本美術協会展、東京鑄金会展などで発表を続けるかたわら、工芸済々会や无型などの工芸団体にも同人として参加している。昭和二年第八回帝展では特選を得て、後に文展、日展と出品を続け、昭和三十五年重要無形文化財「蠟型鑄造」の保持者に認定された。



45 山本安曇《蚕桑唐草花瓶》 一点

大正十年（一九二一）ブロンズ、鑄造  
径二九・七 高三四・〇

青銅の鑄造花瓶で、肩の部分に桑の葉と実を唐草風にデザインして帯状に回らし、蚕の幼虫が繭を作り、蛹となって蛾になるまでの姿をそれぞれ五カ所に配している。大正十年（一九二一）に開催された第九回農商務省工芸展覧会（以下、農展）に「蠶桑唐草文青銅花瓶」の名称で出品され、宮内省の買上げとなった作品である。作者の山本安曇（一八八五～一九四五）は、本名を菊一、長野県南安曇郡の出身。故郷の安曇野で親しんだ養蚕をモチーフに取り上げたと考えられる。明治四十年に東京美術学校に入学、香取秀真のもとで鑄造を学んだ。鑄金家の杉田禾堂は同級生である。在学中に彫刻家荻原守衛の代表作《北条虎吉像》《女》などを鑄造したことで知られ、大正期は農展への出品を続ける傍ら、大正十四年に結成された工芸済々会や翌年の无型、同年の日本工芸美術会などの様々な工芸団体に創立メンバーとして参加し、工芸の革新を目指した運動の中核にいた作家である。



46 館谷有民、渡邊萬里《舟形花盛器》 一点

大正十二年（一九二二） 銀、鍛造  
 総一五・〇×四六・八×三二・七

大正十二年四月、皇太子（昭和天皇）が台湾に行啓された折に台北州知事高田富藏より献上された銀製の花盛器である。高台内に「大正十二年五月作之 彫金館谷有民渡邊萬里 図案中川泳舟」と刻銘があり、実際には行啓の後に完成して納められたことが判る。花盛器の形は、台湾原住民であるタオ族が漁労に用いるチヌリクランあるいはタタラと呼ばれる木造船をもとにデザインされていると考えられ、幾何学的な連続模様や、船首と船尾に配された円文も実際に用いられている船の装飾によく共通している。花盛器の中央表裏には、台湾の農村に象徴される水牛の顔を、高台の部分には蛇を配している。水牛の目にはメノウ、文様部分にヒスイを嵌めている。貝や貴石で飾られた紫檀台がともなう。

図案を担当した中川泳舟については詳らかでない。金工を担当したのは館谷有民（一八六九〜一九四〇）と渡邊萬里（一八七二〜一九五五）である。館谷は初代池戸民国の門下で学んだ彫金家である。また、渡邊は大正六年に帝室技芸員となった平田宗幸の門人で、打物師としての技を受け継ぎ、昭和二年第八回帝展では鎚起作品を発表している。伝統的な金工技術により、異文化の造形の魅力を存分に伝える品である。



47 川本吉蔵《花蝶文花盛器》

大正十五年（一九二六）銀、鍛造  
 総二六・三×七二・〇×四四・五

一点

銀製で、鉗起によって細やかな文様を表し、各所に真珠を嵌め込んだ華やかな花盛器である。花器の肩と基台部分に帯状に文様を表しており、テマリバナのような花を咲かせるツル植物と、花や葉に留まる蜂や蝶を所々に配している。落としに被せた甲盛の透かし蓋に蝶形のままが付けられている。左右両脇に受け台を付け、同じ文様の施されたトーチ形の小さな花盛器をそれぞれ差し込んでいる。底裏に「大正・一五・春／吉蔵／鉗 友太郎」と刻銘があり、この時期に活躍した金工家である川本吉蔵（生没年不詳）の作品か、と考えられる。川本は大正七年（一九一八）第六回農商務省工芸展覧会（農展）の入選以降、農展に出品を続けており、昭和三年（一九二八）に金工の革新を目指して北原千鹿を中心に結成された工人社の創立メンバーに川本の名前が見える。また、昭和六年の第十二回帝展入選以降、文展、新文展と出品しており、本作にもその優れた技と、工芸界における新しい思潮を進取していた様子が見て取れる。昭和三年大札に際して、日本競馬倶楽部より献上された品である。



蓋の部分

48 鴨政雄《十字文大皿》

一点

昭和七年（一九三二） 銀、鍛造  
径三八・六 高五・八

昭和七年（一九三二）の第十三回帝展に「大皿」の作品名で出品された作品。銀板を鋳起で成形し、縁の部分をはなれ形の連続模様により透かし、見込みに彫りつけられた十字文が印象的である。

作者の鴨政雄（一九〇六～二〇〇〇）は香川県生まれ。大正十四年（一九二五）に東京美術学校に入学し、在学中の昭和二年、北原千鹿を中心に

結成された団体である工人社の創立より同人として参加しており、発表活動の出發時より、新しい表現を意識していた作家である。やはり在学中の昭和五年に第十一回帝展初入選、その後も帝展に出品を続け、戦後は日展で活動を続け、現代工芸美術家協会にも参加している。

49 溝口安太良《鍍銀香炉》

一点

昭和三年（一九二八） ブロンズ、鑄造  
径一四・〇 高一四・三

鑄造原型に用いる蠟を巧みに扱うことで筋目の透かしを付け、蠟の軟らかな素材感そのものが強く示された銅製の香炉である。表面を鍍銀で仕上げている。密教法具に見られる火舎香炉の形をもとにしながらも、そうした伝統から離れた新たな造形を試みている。側面には陰鑄銘で「龍文堂安太良 昭和戊辰 五月」、底裏に陽鑄銘で「龍文堂安太良」とある。作者の溝口安太良（一九〇〇～六八）は、京都で代々、鉄瓶や煎茶器などの茶道具を鑄物で製作してきた龍文堂の八代目安之介にあたる。大正十三年（一九二四）に東京美術学校を卒業し、昭和二年（一九三二）第八回帝展に入選、翌年には京都の金工の振興を目指して金芸会を創立して春と秋に展覧会を開催するなど、精力的に活動を展開していた時期の作品である。

50 林谷五郎《七宝菊花形置時計》

一点

昭和三年（一九二八）七宝  
径五一・〇、高四九・〇

菊を主要モチーフにして、桐や橘、雲気文などを有線七宝で表し、鳳凰の耳飾を付けたユニークな形状の大型置時計。昭和三年（一九二八）の大札に際して、愛知県知事・小幡豊治より献上された。デザインを愛知県工業試験所の長沢基、七宝は海部郡七宝村の林谷五郎、時計は服部時計店が担当した。林は大正期から昭和前期にかけて活動した尾張七宝の名工である。



51 安藤七宝店《七宝梅文硯箱》

一点

昭和前期 七宝  
二三・五×一〇・〇×四・〇

本作は硯箱であるが、銅板を打ち出して文様を表した部分に七宝をほどこす、鑢起七宝と呼ばれる技法で制作されている。名古屋の安藤七宝店による制作で、昭和十年（一九三五）に北白川宮房子妃（明治天皇第七皇女子、周宮）から秩父宮雍仁親王へ贈られたという伝来がある。エッジを効かせた正統派アール・デコというよりは、梅の花に差されたピンク色の七宝釉に当時のモダンな少女趣味を思わせる作風である。



52 小森忍《仿霽紅宝相華紋花瓶》 一点

大正後期、昭和初期（一九二二～二八） 陶磁  
径一九・九、高三一・二

小森忍が満洲に渡り大連で築いた匂雅堂窯で焼成した作品。光沢を抑えたマット調の白釉の上から辰砂釉がかけられ、その辰砂釉が陽刻で表した宝相華文様の部分で流れて、輪郭線だけがぼんやりと白く浮き上がっている。辰砂釉は、満洲で中国古陶磁を研究した小森が得意とした釉薬技法の一つで、小森が命名した作品名の「仿霽紅」とは中国陶磁の技法である「霽紅」に倣ったという意味である。匂雅堂窯の定期作品発表展覧会の記録によると、大正十三年（一九二四）十二月の第七期展覧会に「明霽紅の研究作品」を発表したとあり、本作もその頃に制作された可能性がある。本作品は香淳皇后の御遺品であるが伝来は不明、作者の題簽が付く共箱に収められ、作品の高台内には「匂雅堂」の銘印がある。

小森忍（一八八九～一九六二）は、京都市立陶磁器試験場の技手を経て、大正六年に大連に渡って南満洲鉄道株式会社に入社、中央試験所窯業課に所属、十年に同社を辞めて匂雅堂窯を創設した。中国各地の古窯を調査しながら制作を続け、昭和三年（一九二八）に帰国し、愛知県瀬戸市に山茶窯を開いた。西洋食器の東洋化など意欲的な試みを手がけた山茶窯の閉鎖の後も、国内各地の窯業新興に務め、戦後は北海道に移り北斗窯を創始して窯業技術の指導に当たった。



53 板谷波山《葆光白磁枇杷文花瓶》一点

昭和三年（一九二八）陶磁  
径二六・七、高一九・三

板谷波山（一八七二～一九六三）はまぎれもなく近代日本における屈指の陶芸家である。彫刻からスタートした作家がやきもの作りと巡り会い、燦然たる作品の数々へと結実していった。それは近代陶磁にとってまさに幸福な出会いであった。波山の作陶の全盛期が戦間期（一九二〇～三〇年代）にぴたりと当て嵌まるのも、逆から見れば近代日本の絶頂期であったからこそ、このような優れた陶芸家が生まれたのだと言えるのかもしれない。

本作はふくよかに張り出した胴部をもつ短頸壺に、たわわに果実を实らせた枇杷が四方に彫り表されている。モノトーンの白磁であるが怜愴さはなく、波山が生み出した葆光釉がかけられているため、むしろ滑らかで大理石のような柔らかな光沢をたたえている。その活動初期には西洋のアル・ヌーヴォー様式の影響を直接的に受けていたが、すでに本作ではその段階を過ぎ、静謐で格調高い自らの作風を確立している。波山の魅力である彫刻、図案、釉葉のいずれもが優れた出来映えをみせる優品である。昭和三年九月に行われた秩父宮雍仁親王の御結婚に際して、東京府より献上された。

54 加藤土師萌《葱文大皿》

一点

昭和五年（一九三〇） 陶磁  
径四一・三、高六・八

アール・デコ様式の典型を直線や曲線を多用した幾何学的な図様表現に求めるならば、この加藤土師萌による大皿はその規範からやや外れ、自由になることができた作品である。たしかに陽刻で表された葱の葉や茎は直線を意識した形状であるが、加藤はあえてその形状を暈かすかのようにその上から緑釉をたつぷりと掛け、背景の黄味のあるクリーム色の釉葉と融け合わせて斑状に結晶化させている。それによって、図案の明瞭な輪郭をわざと釉葉で滲ませて暈かしている。このような結晶釉の作例は二十世紀初期からすでに西洋を中心に試みられていたが、加藤は結晶釉と陽刻文様を組み合わせることで、さらに新しい境地を目指していた。本作は昭和五年の第十一回帝国美術院展覧会に出品されて秩父宮雍仁親王の御買上となり、雍仁親王の薨去後、同勢津子妃より親王御遺愛の品として昭和天皇へ献上された。

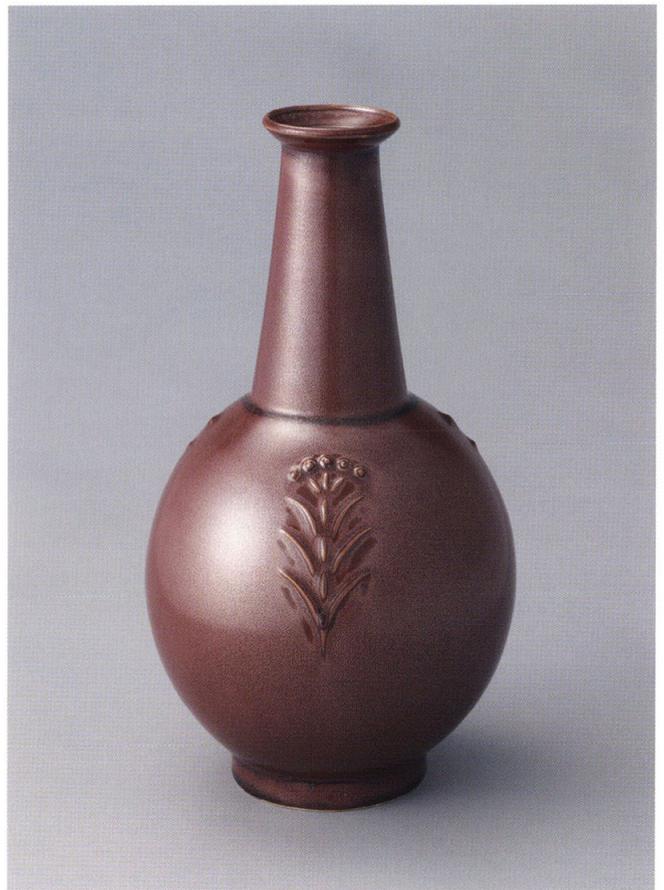
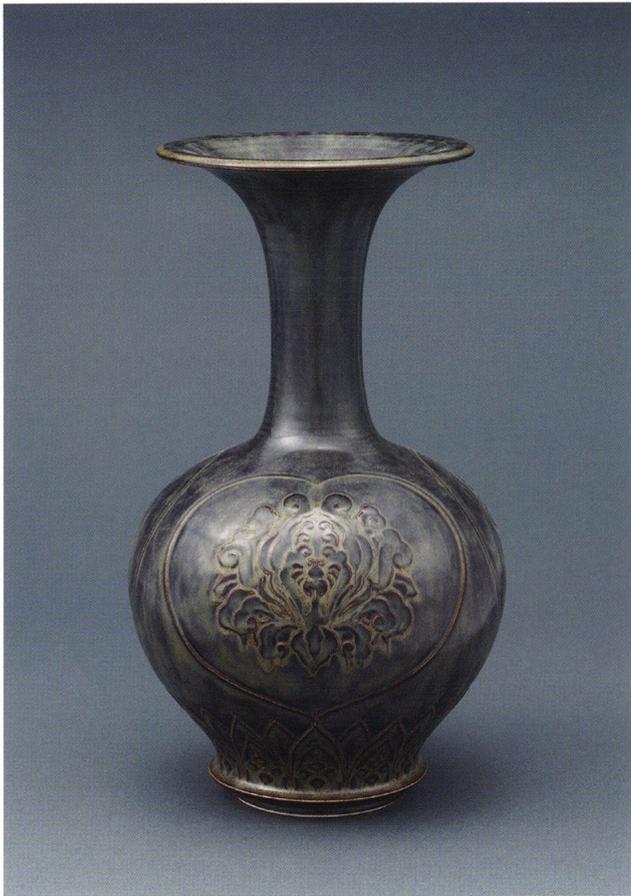
加藤土師萌（一九〇〇～六八）は瀬戸出身の陶芸家で、岐阜県陶磁器試験場の技手を経て、横浜に日吉窯を築窯して独立した。その間には帝展への連続出品を通じて瀬戸美濃地方を代表する陶芸家としての地位を築き上げており、その作品も中国を始めとした古陶磁研究だけでなく、輸出振興のための産業工芸研究を通じて幅広い知識を敷衍して構築されたものであった。

55 《黒釉窯変花文花瓶》

一点

昭和前期 陶磁  
径二二・七、高四〇・〇

胴部三方に図案化された花文を配し、下部には連弁文をそれぞれ陽刻で表した花瓶で、口縁部から胴部にかけての抑揚のある器形に、黒釉の上から失透ぎみの黄土色の釉薬が薄く掛かる。図案などから昭和初期の加藤土師萌を思わせる作風であるが、作者の特定には至っていない。深みのある重厚な釉薬表現、エッジを強調した高度な彫刻技術など、いずれも相当な技量のある作者であることは確かである。本作は秩父宮家旧藏品で、昭和二十年（一九四五）七月二十日、勢津子妃が御殿場御別邸から上京された折、昭和天皇・香淳皇后より贈られたと伝えられている。



56 松田陶石《鉄砂釉草花文花瓶》

一点

昭和六年（一九三一）陶磁  
径二二・八、高三二・一

本作は昭和六年（一九三一）に開催された商工省第十八回工芸展覧会に出品され、宮内省買上となったもので、当時の商工省展に出品された陶磁作品の一傾向を示している。直線と曲面で器形を構成し、装飾的要素を簡素にまとめ上げた、典型的なアール・デコ様式による陶磁作品と言えるが、このような現存作例はあまり多いわけではなく貴重である。作者の松田陶石の履歴については京都の陶芸家であったこと以外は詳らかではないが、この当時の商工省展のほか、同七年の第十三回帝展へ出品していることから、若手の実力作家として認められていたようである。

57 楠部彌式《青華甜瓜文菱口花瓶》 一点

昭和八年（一九三三） 陶磁  
径二九・〇、高四五・〇

58 楠部彌式《彩埴蟠桃文花瓶》 一点

昭和十三年（一九三八） 陶磁  
径三二・三、高四四・九

作品番号57、58ともに京都の陶芸家・楠部彌式（二八九七～一九八四）の作品である。いずれも昭和八年（一九三三）の第十四回帝國美術院展覧会（帝展）、十三年の第二回新文展（文部省美術展覧会）に出品され、宮内省買上となった。《青華甜瓜文菱口花瓶》は楠部の出世作として知られるが、八角に面取りされた金工作品のような重厚な器形に、胴部には陰刻で表した繡文、染付による甜瓜文を交互に配すなど、様々な要素が組み合わされている。

57 《青華甜瓜文菱口花瓶》

楠部自身が本来的に備えていた、色絵の才能と彫塑的な素質が本格的に開花したのが、《彩埴蟠桃文花瓶》に見られる彩埴の技法である。彩埴とは楠部の創始した技法であるが、白色の磁土に顔料絵具を混ぜて、それを薄く溶かしたものを花瓶などの上に堆朱のように厚く塗り重ねることで文様を表す。完成後は陽刻のようにかなり立体感のある文様がそれぞれ異なる色で表されるので、立体版の色絵とも言える技法である。楠部の履歴によれば、この彩埴を初めて作品として発表したのが、この第二回新文展出品作の《彩埴蟠桃文花瓶》であるという。彩埴による限られた色数を効果的に用いて桃の実を表しており、初披露の技法であるとは思われないほど、すでに完成された美しさを湛えている。戦後を通じて、彩埴の技法は楠部の代名詞となっていく。





59 河井寛次郎《辰砂呉洲碗》

昭和十五年（一九四〇） 陶磁  
径一・八、高九・〇

一点

60 濱田庄司《鉄絵丸紋蓋物》

昭和十年代  
径一・三、高一三・八

一点

## 秩父宮・高松宮と昭和十年代の民芸

河井寛次郎（一八九〇～一九六六）の《辰砂呉洲碗》（出品番号59）と、濱田庄司（一八九四～一九七八）の《鉄絵丸紋蓋物》（出品番号60）は、秩父宮家旧蔵の作品である。秩父宮家旧蔵品には、この他にも同時期の河井の作品として同十八年（一九四三）三月二十七日に作者本人より献上された《草花文湯呑》一対がある。一方、濱田の《鉄絵丸紋蓋物》は、昭和十九年六月二十五日に秩父宮親王の御誕生祝いとして高松宮宣仁親王から贈られたものであることが、共箱の紙貼に記されている。これらはいずれも二人が得意とした作風によるもので、手頃な寸法でもある。実際、雍仁親王が結婚を発病された後、昭和十六年から静養された御殿場御別邸には、これらの品々を揃えた囲炉裏のある和室があった。

民芸運動の代表的な陶芸家である彼らの作品が宮家に収められた昭和十年代は、民芸運動にとっても重要な時期であった。大正十五年（一九二六）に思想家の柳宗悦（一八八九～一九六一）、河井、濱田と陶芸家の富本憲吉（一八八六～一九六三）の連名で「日本民藝美術館設立趣意書」を発表、それ以降、昭和九年には日本民芸協会を発足するなど、日本各地でそれまで無名の職人によって作られてきた日用雑器や道具に美を見いだし、それらを収集して一般に公開する施設の必要性を訴えてきた。その彼らの夢が、昭和十一年十月に東京・駒場に開設された日本民芸館によって実現したのである。同十二年一月十六日、開設から間もない日本民芸館を雍仁親王は勢津子妃と訪問された（『雍仁親王実記』、吉川弘文館、昭和四十七年）。また、宣仁親王は喜久子妃と同十五年五月六日に同館を訪問され、初代館長となった柳宗悦のほか、濱田庄司、

美術史家の浅野長武が案内した（『高松宮日記』、中央公論社、平成七～九年）。柳はこの両宮家のご訪問について次のように書き残している（『工藝』一一〇号、日本民芸協会、昭和十七年七月）。

然るに秩父宮殿下、高松宮殿下、李王殿下は、何れも妃殿下御同導にて、進んで参観に御出になり、長時間色々御物語があった。こちらからお希ひして御出頂いたのではないことを特に記して、一般の人々に伝へたい（中略）秩父宮、高松宮両殿下には、本誌『工藝』の最初よりの読者であられることも、又こゝに銘記すべきであらう民芸運動が提唱した「用の美」という美に対する概念は、先鋭化して実用から離れていった当時の工芸思想とは対立するものであった。よく知られているのが、昭和五年の第十一回帝展に《用途を予期せぬ美の創案 過渡期・原始期・完成期》（東京国立近代美術館蔵）を出品した杉田禾堂（作品番号39参照）と柳の論争である。杉田の出品作品は器よりもオブジェというのが相応しい形状であったため、柳は実用に適さないものを第四部の工芸部門に出品することに疑問を呈し、それらの傾向を有する工芸のあり方を批判した。実際、その当時の帝展第四部は杉田ら新しい工芸思想を表明する作家が主流を占めており、その意味で考え方の異なる民芸は反体制派であった（柳の批判に対して杉田からも反論が行われたが、それらの当時の工芸主流派の考えについては本図録4頁以降の概説でふれた）。しかし、柳らが各地に支持者を広げながら尽力した日本各地に残る伝統的な手工業再評価の活動は、昭和十年代後半になると、輸出振興や対外宣伝の戦略を描こうとした商工省の政策と合致するようになる。輸出工芸品の指導を仰ぐため、

商工省が招聘した著名な建築家・デザイナーであるブルーノ・タウトやシャルロット・ペリアンが、日本民芸館の蒐集品をモダン・デザインの視点から高く評価したためである（土田真紀「『手仕事』の近代」、伊藤徹編「作ること」の日本近代一九一〇～四〇年代の精神史」、世界思想社、平成二十二年）。この時期に至って民芸運動は自らの目指した工芸振興の最前線に躍り出たのであった。

日本民芸協会の雑誌『工藝』を昭和六年の創刊以来購読されていた雍仁親王は、同十六年以降お過ごしになった御殿場御別邸の和室内装飾の一部を、柳ら民芸運動関係者に依頼されたと伝えられている（註1）。そのお好みに合うものとして、おそらくは、宣仁親王は前述した濱田庄司の《鉄絵丸紋蓋物》をお誕生祝に贈られたのだろう（註2）。河井と濱田の作品は、このように様々な思惑が絡み合いながら広まりをみせた、民芸運動の時代の息吹を伝えるものである。

（註1）『玉葉流芳』（秩父宮御遺作図録刊行会、昭和二十九年）所収の加藤土師萌の次の文章から（傍点引用者）。献上品は別として、新陶で親しまれた諸作には、河井寛次郎、濱田庄司、富本憲吉などの諸氏の作品が見受けられる。これは御殿場御別邸が人も知る故井上準之助氏の元別邸で、萱葺の民家風の建物で、内部の調度・方づては柳氏を始め民芸派の人々の手によつたことに基づく点も多いと思われる。

（註2）『高松宮日記』ではこの《鉄絵丸紋蓋物》の入手経緯は記されていないが、昭和十七年八月十一日に「浜田氏ヨリ火鉢ノ見本到着。」の記載があることから、宣仁親王がこの他にも制作を依頼された可能性は考えられる。



62 《月桂樹文硝子花瓶》

61 南満洲鉄道株式会社窯業試験工場  
《赤被せ硝子花文花盛器》

一点

大正十四年（一九二五） ガラス  
径三八・五、高九・九

62 南満洲硝子株式会社《月桂樹文硝子花瓶》

一对

昭和七年（一九三二） ガラス  
各径二二・一、高三六・〇

63 《硝子花盛器・蠟燭立》

三点

昭和五年（一九三〇） ガラス  
花盛器・径三〇・二、高一・五 蠟燭立・径一八・〇、高三三・二

作品番号61《赤被せ硝子花文花盛器》は、大正十四年（一九二五）五月の皇太子（昭和天皇）の京都市行啓の際、南満洲鉄道株式会社社長・安広伴一郎より献上されたもので、同社の窯業試験工場で作られたとみられる。三脚の猫足がつく浅めの鉢で、無色の透明ガラスに乳白色とその上から金赤ガラスを被せ、花文様をカットで表している。無色の透明ガラスまでカットすることによって、金赤ガラスの下から白色ガラスの層が表れ、縁取りのような効果をみせている。満鉄窯業試験工場の貴重な作例と推測されるが、猫足の不定形な形状や口縁部の歪み、カットの技術など、まだ技術的に洗練されていない部分が多いことがわかる。

作品番号62《月桂樹文硝子花瓶》は、無色の透明ガラスの一对の花瓶の四方に、月桂樹の文様をグラヴールで彫り表した作品である。昭和七年（一九三二）に関東長官・山岡萬之助より昭和天皇へ献上された。作者を示す資料は残っていないが、この伝来から、関東州大連市で活動していた南満洲硝子株式会社の製品であると推測される。

作品番号63《硝子花盛器・蠟燭立》は、昭和五年十一月の昭和天皇の岡山県下行幸の際、途中で一泊された名古屋において名古屋市長・大岩勇夫より献上された品である。底部に深くカットをほどこした無色の透明ガラスの花盛器と、オレンジ色の透明ガラスを被せて切子をほどこした受皿が付いた燭台で、洋風のデザインであるが日本製、あるいは満鉄製のガラス製品であると推測される。伝来によれば、献上当初は一尺二寸の切子盆が付属していた。



61 《赤被せ硝子花文花盛器》



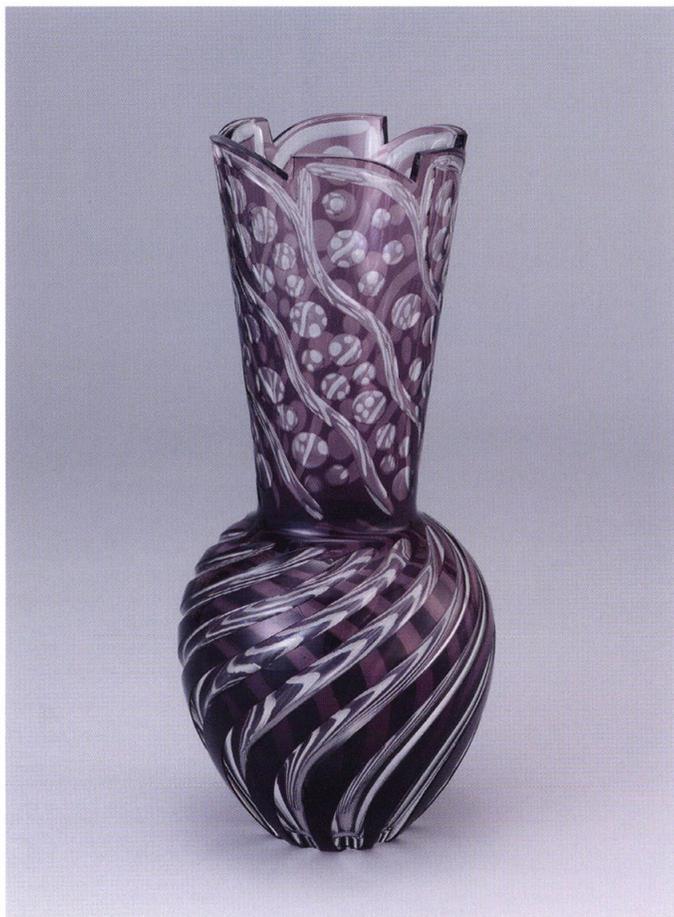
63 《硝子花盛器・蠟燭立》

64 《紫切子硝子花瓶》

一点

昭和前期 ガラス  
径一五・五、高三四・〇

上部に向かって広がる首部と球状の胴部からなる花瓶である。無色の透明ガラスに紫色の透明ガラスを被せ、螺旋状の線や水泡のような大小の円形のカットを深浅を分けながらほどこしている。口縁部には波形に切り込みをいれてあり、全体的に昭和初期のデザイン感覚が濃厚な作品である。同時期の商省展出品などに通じる作風であるが、出品図録等からは作者を特定できていない。秩父宮家旧蔵品で、昭和十年七月二日、雍仁親王が弘前の歩兵第三十一聯隊転任に際しての送別の晩餐の折、昭和天皇・香淳皇后から拝領されたとの伝来がある。



65 《青切子葡萄文硝子花瓶》

一点

昭和前期 ガラス  
径一九・八、高二八・六

台付きのガラス花瓶で、無色の透明ガラスに青色の透明ガラスを被せて、カットで文様をほどこしている。胴部には浅いカットで彫り表した葡萄文があるが、この被せガラスの色を暈かすカット技法はチェコ製のガラス作品にも類例がある。口縁部は平坦な面を残して刻みを入れていたが、平坦面の長さは均一ではない。また、胴部の文様と台の向きとの間に熔着の際のスレがみられ、葡萄文以外のカットも前掲のヴァル・サン・ランペールの製品に比べて複雑ではないことから、伝来が不明ながら、日本製あるいは満鉄製の切子ガラスと推測される。

# 出品目録

会期：平成二十七年九月十二日(土)～十二月六日(日)

前期：九月十二日(土)～十月十二日(月・祝)  
 中期：十月十七日(土)～十一月八日(日)  
 後期：十一月十四日(土)～十二月六日(日)

作品番号 作者名

作品名

制作年代

員数

技法材質

寸法

展示期間

1	ハーバート・ヒュー・スタントン	ヴェルダン戦蹟之図	一九一八年	一面	油彩、カンヴァス	一四八・二×二二・二	全期間
2	フランソワ・パイク	ローマ聖ピエトロ大聖堂	一九二二年	一面	油彩、カンヴァス	一九〇・〇×一五五・五	後期
3	アルベール・パケ	フォレスト遊園の雪景	一九二二年	一面	油彩、カンヴァス	四六・一×三八・一	後期
4	V・ピレンヌルケペンス	アゼー城の入口	一九二二年	一面	油彩、カンヴァス	五五・〇×四六・三	後期
5	ジャンヌ・ヌージャン	リエージュの街	一九二二年頃	一面	銅版画、紙	三八・三×三〇・一	後期
6	ロベール・ボンフィス、国立ゴブラン製作所	ゴブラン織扇形衝立	一九一八年	一点	ウール、ゴブラン織	総一二・二×一三・五×一〇九・〇	後期
7	セーヴル国立製陶所	白熊図花瓶	一九二〇年	一点	陶磁	径一八・五、高四五・五	後期
8		ムラーノ硝子金銀彩花瓶	一九二〇年代	一点	ガラス	径一九・五、高五六・〇	後期
9	M・V・Mカッペリン工房	ムラーノ硝子花瓶	一九三〇年頃	一点	ガラス	径二七・〇、高四二・五	後期
10	ローゼンタール磁器製造所	芥子図皿	一九三七年	一点	陶磁	径三〇・五、高三・五	後期
11	セーヴル国立製陶所	白磁金彩植物文花瓶	一九三〇年	一点	陶磁	径四一・〇、高七二・〇	後期
12	セーヴル国立製陶所	海洋生物文噴水電燈	一九二九年	一点	陶磁	径三一・二、高八〇・〇	後期
13	ヴァル・サン・ランペール硝子工場	赤硝子硝子花盛器	一九二三年頃	一点	ガラス	径三六・〇、高三九・〇	後期
14	ヴァル・サン・ランペール硝子工場	赤硝子硝子花瓶	一九二八年頃	一点	ガラス	径二四・五、高五六・五	後期
15	ヴァル・サン・ランペール硝子工場	青硝子硝子花瓶	一九二五年	一对	ガラス	各径一八・三、高四〇・二	後期
16	ヴァル・サン・ランペール硝子工場	琥珀硝子硝子台付深鉢	一九三〇年代	一点	ガラス	径三四・八、高二五・七	後期
17	ボリス・クストーージェフ	ヴォルガ河畔の乙女	一九一六年	一面	油彩、カンヴァス	二一〇・〇×二三九・〇	後期
18	山本森之助	満洲鉄嶺	大正六年(一九一七)	一面	油彩、カンヴァス	八九・二×一一四・八	後期
19	山本森之助	燈台	大正九年(一九二〇)	一面	油彩、カンヴァス	八〇・三×一〇〇・三	後期
20	瑞彩	川端龍子(御盃)／堂本印象(耕作)／川崎小虎(虫狩)／山村耕花(かほり)／真道黎明(雪山暮色)	大正十三年(一九二四)	五面 (三帖のうち)	絹本着色	各二八・二×四〇・六	中期

作品番号	作者名	作品名	制作年代	員数	技法材質	寸法	展示期間
21	松林桂月	潭上餘春	大正十五年(一九二六)	一幅	絹本着色	二五・四×八四・〇	前期
22	松岡映丘	富嶽茶園	昭和三年(一九二八)	一幅	絹本着色	一九〇・三×一〇〇・六	前期
23	松岡映丘ほか	現代風俗絵巻	昭和三年(一九二八)	一卷	絹本着色	二八・四×全長(奥書含)二九四・四	前期
24	結城素明	鳳凰之図	大正十四年(一九二五)	対幅	絹本着色	各一七三・一×七一・二	前期
25	中川黄山	夏園新清	昭和五年(一九三〇)	一幅	紙本墨画	二四九・二×一五一・五	中期
26	鐫木清方	讚春	昭和八年(一九三三)	六曲一双	絹本着色	各二〇二・四×四三八・〇	中期
27	黄土水	木彫額 猿	大正十二年(一九二三)	一面	木彫	総七八・五×六三・二	中期
28	新海竹太郎	鐘ノ歌	大正十三年(一九二四)	一点	木彫	二一・六×二七・七×四七・〇	前期
29	藤井浩祐	古代婦人	大正十二年(一九二三)	一点	ブロンズ、鑄造	二三・〇×三四・〇×六五・五	中期
30	新海竹蔵	冬薯蕷葛	昭和三年(一九二八)	一对	木彫彩色	男性 一八・五×二三・二×五二・〇 女性 一八・二×二三・六×四八・〇	中期
31	寺畑助之丞	雪解	大正十一年(一九二二)	一点	木彫	一九・〇×一八・七×五一・〇	後期
32	五十嵐三次	牡丹螺鈿棚	昭和八年(一九三三)	一基	木製漆塗、螺鈿、蒔絵	三三・五×九六・二×六五・〇	中期
33		刺繍牡丹文衝立	大正十一年(一九二二)	一对	麻、絹糸、刺繍	各総一八・二×一三八・八	中期
34	木村雨山ほか	友禅唐獅子図衝立	昭和八年(一九三三)	一点	塩瀬、友禅染、刺繍	総二一・五×七八・五×八五・五	前期
35	池田勇八	母性	昭和三年(一九二八)	一点	石彫、大理石	四九・〇×三一・三×三二・二	後期
36	藤井浩祐	狩狼犬の仔	昭和三年(一九二八)	一点	ブロンズ、鑄造	二三・八×四三・九×四六・〇	後期
37	国立陶磁器試験所	青華磁俎置物	昭和八年(一九三三)	一点	陶磁	本体一五・四×二八・一×二九・〇	前期
38	根箭忠緑	耳木菟	昭和五年(一九三〇)頃	一点	白銅、鑄造	一五・〇×一五・〇×二七・五	前期
39	杉田禾堂	兎	昭和十二年(一九三七)	一点	白銅、鑄造	一五・一×一七・八×三二・四	前期
40	朝倉文夫	スキーヤー大文鎮	昭和五年(一九三〇)	一点	白銅、鑄造	一〇・五×四五・〇×一六・〇	後期
41		スキーヤー自動車飾	昭和三年(一九二八)	一点	銀、鑄造	総高一五・五	後期
42	中牟田三治郎	きつね	昭和四年(一九二九)	一点	ブロンズ、鑄造	総高五三・〇	後期
43	日名子実三	軍犬図額	昭和前期	一面	ブロンズ、鑄造	総四〇・〇×四二・二	中期
44	佐々木象堂	南天小鳥唐草文花瓶	大正六年(一九一七)	一点	ブロンズ、鑄造	径三七・三、高三〇・六	前期

45	山本安曇	蚕桑唐草文花瓶	大正十年(一九二一)	一点	ブロンズ、鑄造	径二九・七、高三四・〇	前期
46	鉛谷有民、渡邊萬里	舟形花盛器	大正十二年(一九二三)	一点	銀、鍛造	総一五・〇×四六・八×三二・七	中期
47	川本吉藏	花蝶文花盛器	大正十五年(一九二六)	一点	銀、鍛造	総二六・三×七二・〇×四四・五	後期
48	鴨政雄	十字文大皿	昭和七年(一九三二)	一点	銀、鍛造	径三八・六、高五・八	前期
49	溝口安太良	鍍銀香炉	昭和三年(一九二八)	一点	ブロンズ、鑄造	径一四・〇、高一四・三	前期
50	林谷五郎	七宝菊花形置時計	昭和三年(一九二八)	一点	七宝	径五一・〇、高四九・〇	中期
51	安藤七宝店	七宝梅文硯箱	昭和前期	一点	七宝	二二・五×一〇・〇×四・〇	前期
52	小森忍	仿霽紅宝相華紋花瓶	大正後期(昭和初期 一九二二~二八)	一点	陶磁	径一九・九、高三一・二	中期
53	板谷波山	葆光白磁枇杷文花瓶	昭和三年(一九二八)	一点	陶磁	径二六・七、高一九・三	前期
54	加藤土師萌	葱文大皿	昭和五年(一九三〇)	一点	陶磁	径四一・三、高六・八	前期
55		黒釉窯変花文花瓶	昭和前期	一点	陶磁	径二二・七、高四〇・〇	前期
56	松田陶石	鉄砂釉草花文花瓶	昭和六年(一九三一)	一点	陶磁	径二二・八、高三一・一	前期
57	楠部彌次	青華甜瓜文菱口花瓶	昭和八年(一九三三)	一点	陶磁	径二九・〇、高四五・〇	中期
58	楠部彌次	彩埴蟠桃文花瓶	昭和十三年(一九三八)	一点	陶磁	径二二・三、高四四・九	前期
59	河井寛次郎	辰砂呉洲碗	昭和十五年(一九四〇)	一点	陶磁	径一一・八、高九・〇	中期
60	濱田庄司	鉄絵丸紋蓋物	昭和十年代	一点	陶磁	径二二・三、高一三・八	中期
61	南満洲鉄道株式会社窯業試験工場	赤被せ硝子花文花盛器	大正十四年(一九二五)	一点	ガラス	径三八・五、高九・九	中期
62	南満洲硝子株式会社	月桂樹文硝子花瓶	昭和七年(一九三二)	一对	ガラス	各径二二・一、高三六・〇	中期
63		硝子花盛器・蠟燭立	昭和五年(一九三〇)	三点	ガラス	花盛器:径三〇・二、高一一・五 蠟燭立:径一八・〇、高二三・二	中期
64		紫切り硝子花瓶	昭和前期	一点	ガラス	径一五・五、高三四・〇	中期
65		青切り葡萄文硝子花瓶	昭和前期	一点	ガラス	径一九・八、高二八・六	中期

※作品番号44、56は当庁用度課、その他の作品はすべて三の丸尚蔵館の所管である。  
※作者不詳の作品は作者名を空欄とした。

## 謝辞

本展覧会の開催にあたり、次の方々から調査等のご協力をいただきました。  
ここに記して深く感謝の意を表します。

小川幹生 木田拓也 佐藤一信 白土慎太郎 服部文孝 花井久穂

(順不同、敬称略)

## Copyright

© Suzuhiko Kawasaki 2015 / JAA1500150 [cat. p.30]

© Minami Kawabata & Ryuta Kawabata 2015 / JAA1500150 [cat. p.31]

1920s-30s モダン・エイジ — 光と影の造型美

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 70

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 黒川廣子

発行 宮内庁

平成二十七年九月十二日発行

© 2015, The Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shozokan

- ・各展覧会図録中，作品名や作者，制作年などの表記は，図録発行当時のものです。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録の著作権はすべて宮内庁に属し，本ファイルを改変，再配布するなどの行為は有償・無償を問わずできません。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録（PDF ファイル）に掲載された文章や図版を利用する場合は，書籍と同様に出典を明記してください。また，図版を出版・放送・ウェブサイト・研究資料などに使用する場合は，宮内庁ホームページに記載している「三の丸尚蔵館収蔵作品等の写真使用について」のとおり手続きを行ってください。なお，図版を営利目的の販売品や広告，また個人的な目的等で使用することはできません。

1920s-30s モダン・エイジ ― 光と影の造型美

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 70

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 黒川廣子

発行 宮内庁

平成二十七年九月十二日発行

© 2015, The Museum of the Imperial Collections, Sanmonmaru Shozokan

- 1932  
hammered silver  
d.38.6, h.5.8
- 49  
Mizoguchi Yasutaro  
Silver plated incense burner  
1928  
cast bronze  
d.14.0, h.14.3
- 50  
Hayashi Tanigoro  
*Shippo*(cloisonné) clock in chrysanthemum  
shape  
1928  
*shippo* cloisonné  
d.51.0, h.49.0
- 51  
Ando Shippo  
*Shippo* inkstone box with *ume* (Japanese  
apricot) design  
early Showa period  
*shippo* cloisonné  
23.5×10.0×4.0
- 52  
Komori Shinobu  
Vase with *hosoge* (ancient imaginary  
flowers said to bloom in heaven) designs in  
copper red glaze  
1921~28  
ceramic  
d.19.9, h.31.2
- 53  
Itaya Hazan  
Vase, *Hoko*(unique technique of relief  
coated with a type of mat glaze) white  
ware carved with loquat design  
1928  
ceramic  
d.26.7, h.19.3
- 54  
Kato Hajime  
Large dish with leek design  
1930  
ceramic  
d. 41.3, h.6.8
- 55  
Vase with *yohen*(kiln effected) flower  
designs, black glaze  
early Showa period  
ceramic  
d. 22.7, h.40.0
- 56  
Matsuda Toseki  
Vase with grass and flower designs, iron  
glaze  
1931  
ceramic  
d. 22.8, h.31.1
- 57  
Kusube Yaichi  
Vase with oriental melon design in cobalt  
underglaze  
1933  
ceramic  
d. 29.0, h.45.0
- 58  
Kusube Yaichi  
Vase with flat peach design in  
*saien*(modeled color clay)technique  
1938  
ceramic  
d. 22.3, h.44.9
- 59  
Kawai Kanjiro  
Bowl, cobalt and copper glazed pattern  
1940  
ceramic  
d. 11.8, h.9.0
- 60  
Hamada Shoji  
Covered jar with round design in ferrous  
glaze  
mid 1930's to early 1940's  
ceramic  
d. 12.3, h.13.8
- 61  
Ceramic pilot plant, South Manchurian  
Railroad Co., Ltd.  
Red coated glass flower bowl with flower  
designs  
1925  
glass  
d. 38.5, h.9.9
- 62  
South Manchurian Glass Co., Ltd.  
Glass vases with laurel designs  
1932  
1 pair  
glass  
each d. 22.1, h.36.0
- 63  
Cut glass flower bowl and candlesticks  
1930  
3 pieces  
glass  
flower bowl: d. 30.2, h.11.5,  
candlestick: d. 18.0, h.23.2
- 64  
Purple cut glass vase  
early Showa period  
glass  
d. 15.5, h.34.0
- 65  
Blue cut glass vase with grape designs  
early Showa period  
glass  
d. 19.8, h.28.6

hand scroll color on silk length 28.4 total wide 1294.4	1922 carved wood 19.0×18.7×51.0	40 Asakura Fumio Paperweight in shape of a skier 1930 cast cupronickel 10.5×45.0×16.0
24 Yuki Somei Phoenix 1925 pair of hanging scrolls color on silk each 173.1×71.2	32 Igarashi Sanji Cabinet with peony designs in <i>raden</i> (mother of pearl inlay) 1933 <i>raden</i> and <i>makie</i> , lacquer on wood 33.5×96.2×65.0	41 Car ornament in shape of a skier 1928 cast silver total h.15.5
25 Nakagawa Kozan Summer garden after rain 1930 hanging scroll ink on paper 249.2×151.5	33 Screens with peony design in embroidery 1922 1 pair embroidery on hemp each total size 118.2×138.8	42 Nakamuta Sanjiro Fox 1929 cast bronze total h.53.0
26 Kaburaki Kiyokata In Praise of Spring 1933 pair of six-fold screens color on silk each 202.4×438.0	34 Kimura Uzan, and others Screen with chinese lion in <i>yuzen</i> dyeing 1933 <i>yuzen</i> dyeing and embroidery 21.5×78.5×85.5	43 Hinago Jitsuzo Military dog early Showa period cast bronze total size 40.0×42.2
27 Huáng Tu-Shui Carved wooden frame, Monkey 1923 carved wood total size 78.5×63.2	35 Ikeda Yuhachi Maternity 1928 carved stone, marble 49.0×31.3×32.2	44 Sasaki Shodo Vase with nandin, small birds and arabesque designs 1917 cast bronze d.37.3, h.30.6
28 Shinkai Taketaro Song of the Bell 1924 carved wood 21.6×27.7×47.0	36 Fujii Koyu Hunting Dog (Borzoi) Pup 1928 cast bronze 23.8×43.9×46.0	45 Yamamoto Azumi Vase with silkworm, mulberry and arabesque designs 1921 cast bronze d.29.7, h.34.0
29 Fujii Koyu Woman of an Ancient Era 1923 cast bronze 23.0×34.0×65.5	37 National Ceramic Laboratory Perigrine with cobalt underglaze 1933 ceramic perigrine 15.4×28.1×29.0	46 Ametani Yumin, Watanabe Banri Boat shaped flower bowl 1923 hammered silver total size 15.0×46.8×32.7
30 Shinkai Takezo Tokorozura 1928 1 pair color on carved wood male figure 18.5×23.2×52.0, female figure 18.2×23.6×48.0	38 Neya Churoku Horned owl c.1930 cast cupronickel 15.0×15.0×27.5	47 Kawamoto Kichizo Flower bowl with flower and butterfly design 1926 hammered silver total size 26.3×72.0×44.5
31 Terahata Sukenojo When Snow Melts	39 Sugita Kado Rabbit 1937 cast cupronickel 15.1×17.8×32.4	48 Kamo Masao Large plate with cross pattern

## List of Exhibits

- |   |   |   |
|---|---|---|
| 1<br>Herbert Hughes-Stanton<br>Battle Site of Verdun<br>1918<br>oil on canvas<br>148.2×212.2  | d. 27.0, h. 42.5  | 1916<br>oil on canvas<br>210.0×239.0  |
| 2<br>François Pycke<br>St. Peter's Cathedral in Rome<br>1921<br>oil on canvas<br>190.0×155.5  | 10<br>Rosenthal Porcelain Studio<br>Dish with poppy design<br>1937<br>ceramic<br>d. 30.5, h. 3.5  | 18<br>Yamamoto Morinosuke<br>Tieling in Manchuria<br>1917<br>oil on canvas<br>89.2×114.8  |
| 3<br>Albert Paquet<br>Snowy Scene in Forest Park<br>1922<br>oil on canvas<br>46.1×38.1  | 11<br>Manufacture Nationale de Sèvres<br>White porcelain vase with plant design in<br>gold glaze<br>1930<br>ceramic<br>d. 41.0, h. 72.0 | 19<br>Yamamoto Morinosuke<br>Lighthouse<br>1920<br>oil on canvas<br>80.3×100.3  |
| 4<br>V. Pirenne Kepenne<br>Entrance of Azay Chateau<br>1921<br>oil on canvas<br>55.0×46.3   | 12<br>Manufacture Nationale de Sèvres<br>Water fountain lamp with marine organism<br>designs<br>1929<br>ceramic<br>d. 31.2, h. 80.0     | 20<br>Album, "Zuisai"(Fresh Colors)<br>1924<br>5 pieces (among 3 albums)<br>color on silk<br>each 28.2×40.6                           |
| 5<br>Jeanne Neujean<br>Town of Liège<br>c.1921<br>copperplate print on paper<br>38.3×30.1   | 13<br>Manufacture de cristaux du Val-Saint-<br>Lambert<br>Red footed cut glass bowl<br>c.1923<br>glass<br>d. 36.0, h. 39.0              | Kawabata Ryushi<br>Goblets<br><br>Domoto Insho<br>Farming<br><br>Kawasaki Shoko<br>Capturing Insects                                  |
| 6<br>Robert Bonfils, Manufacture National des<br>Gobelins<br>Fan shape screen, Gobelins textile<br>1918<br>wool, gobelin textile<br>total size 12.2×113.5×109.0 | 14<br>Manufacture de cristaux du Val-Saint-<br>Lambert<br>Red cut glass vase<br>c.1928<br>glass<br>d. 24.5, h. 56.5                     | Yamamura Koka<br>Fragrance<br><br>Shindo Reimei<br>Snowy Mountain   |
| 7<br>Manufacture Nationale de Sèvres<br>Vase with polar bear design<br>1920<br>ceramic<br>d. 18.5, h. 45.5  | 15<br>Manufacture de cristaux du Val-Saint-<br>Lambert<br>Blue cut glass vases<br>1925<br>1 pair<br>glass<br>each d. 18.3, h. 40.2      | 21<br>Matsubayashi Keigetsu<br>Abundance of Spring in the Forest's<br>Depths<br>1926<br>hanging scroll<br>color on silk<br>251.4×84.0 |
| 8<br>Murano glass vase with gold and silver glaze<br>1920's<br>glass<br>d. 19.5, h. 56.0  | 16<br>Manufacture de cristaux du Val-Saint-<br>Lambert<br>Amber cut glass bowl with a base<br>1930's<br>glass<br>d. 34.8, h. 25.7       | 22<br>Matsuoka Eikyu<br>Tea fields near Mt. Fuji<br>1928<br>hanging scroll<br>color on silk<br>190.3×100.6                            |
| 9<br>M.V.M Cappellin<br>Murano glass vase<br>c.1930<br>glass  | 17<br>Boris Kustodiev<br>Woman at Volga River Bank  | 23<br>Matsuoka Eikyu, and others<br>Scroll of contemporary genre scenes<br>1928   |

# The Modern Age

The Beauty in Form of Lights and Shadows during the 1920s-30s

September 12 (Sat.) – December 6 (Sun.), 2015

## Foreword

The period during the 1920's to 30's was a time of overcoming the disasters due to World War I that cast shadows leaving deep scars to various countries, and brilliant new art culture bloomed within the spirit of this revival.

In Japan, it was the end of the Taisho to early Showa periods, just after the economic prosperity due to increased export influenced by the world war. Tokyo was reborn after the disaster of the Great Kanto Earthquake of 1923, into a modern city through its reconstruction plan. Change occurred in the daily lives of the people, especially the young people who were sensitive towards fashion. In the art world, new creativity began influenced by western expressionism and surrealism, and many ambitious works were created. Within this situation, Emperor Showa who was Crown Prince at the time, visited various countries in Europe in 1921, and witnessed the forefront art. The objects he brought home to Japan, along with the modern art and craft works that were domestic and foreign gifts celebrating auspicious Imperial occasions, were used as interior decorations within the palace.

In this exhibition, along with the European art and craft works of this era, presented as gifts to the Imperial Household, we will introduce Japanese works influenced by the new art styles such as Art Deco, etc. and works expressing the contemporary social manners and customs of this era called “Taisho-roman” and “Showa-modern”.

September, 2015

The Museum of the Imperial Collections,  
Sannomaru Shōzōkan