

古典再生

作家たちの挑戦



古典再生

— 作家たちの挑戦

宮内庁三の丸尚蔵館

平成二十八年三月二十六日(土)～六月十九日(日)

前期…三月二十六日(土)～四月二十四日(日)

中期…四月二十九日(金・祝)～五月二十二日(日)

後期…五月二十八日(土)～六月十九日(日)



目次

3	—— ごあいさつ
4	—— 作家たちが挑んだ古典再生
9	—— 図版・解説
10	—— 見出された宝物
18	—— 東洋の美、新たななる挑戦
30	—— 受け継がれるやまとのこころ
50	—— 近代における神と仏 <small>ほとけ</small>
61	—— 墨の彩り
66	—— 出品目録
iii	—— List of Exhibits
ii	—— Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成二十八年三月二十六日(土)から六月十九日(日)を会期とする展覧会「古典再生―作家たちの挑戦」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寸法の単位はcmである。特に記載のない限りは、縦(奥行)×横(幅)×高さの順で表示した。絵画は本紙の寸法である。
- 一、本展覧会で展示する作品は、当庁用度課所管の作品番号33を除き、すべて三の丸尚蔵館の所蔵品である。
- 一、本展覧会は、当館学芸室研究員齊藤全人が企画し、学芸室が協力して構成した。また、本図録の4～8頁の概説及び65頁のコラムを齊藤が、15頁のコラムを主任研究官五味聖が、22～23頁のコラムを主任研究官岡本隆志が担当した。また作品解説については、作品番号22、33、39、46を主任研究官太田彩、作品番号1～4、25～32、34～37を五味、作品番号5～13、23、24を岡本、作品番号14～21、38、40～45を齊藤が担当した。
- 一、本図録掲載の図版は、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(株式会社インフォマージュ)が撮影した。また当庁用度課よりフィルムの提供を受けた。

いあつやく

明治維新後、近代国家としての自立を目指した日本は、急速に西欧化を推し進めていきました。しかし、その影響下で廃仏毀釈による古器旧物の破壊や、美術工芸品の国外流出が相次いだこともあり、明治十年代半ば頃から日本古来の伝統を保護しようとする機運が高まりを見せます。江戸時代後期に興った復古思想とも重なりながら、絵画や工芸の分野では、モチーフや形状、表現技法などの面で近世以前の古美術を古典として意識した作品が数多く作られるようになりました。それらは古典の単なる焼き直しに終わる作品も少なくありませんでしたが、徐々にその中から古典を表面的に模倣するのではなく、その本質を捉えた上で作家の個性や近代的な進取の精神とを融合した、新味あふれる作品が登場しました。大正時代以降も作家たちは真摯に古典と向き合い、その中にそれぞれが自分なりの美を発見し、新機軸となる作品を生み出してきました。このように古典を昇華して生み出された作品は、伝統保護の重要性を認識していた皇室、宮内省からも高く評価されて展覧会などで買い上げられ、また、皇室への献上を目的に制作された作品にも注目すべきものが多くあります。

本展では、古典に範を取りながらも、明らかな近代的感覚を抱かせる、不思議な魅力をもった近代美術の作品を紹介します。それらを通して明治、大正、昭和、それぞれの時代の作家にとって常に創作の源泉となり得た、日本美術という土壌の豊かさを再認識していただく機会となれば幸いです。

平成二十八年三月

宮内庁三の丸尚蔵館

宮内庁三の丸尚蔵館所蔵 出品作品一覧 (第72回 古典再生—作家たちの挑戦)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	鬼神置物	山田鬼斎	一点	明治22年(1889)	p. 10
2	蓮華蒔絵香合	白山松哉	一点	明治37年(1904)	p. 11
3	蓬萊雲鶴蒔絵書棚	六角紫水ほか	一基	大正6年(1917)	p. 12
4	瑞鳥靈獣文蒔絵手箱 (鳳凰菊文蒔絵飾棚附属棚飾品)	六角紫水	一合	昭和3年(1928)	p. 13
5	銀製鳳凰図花瓶	二代海野美盛・海野清	一对	大正6年(1917)	p. 14
6	七宝古代模様花瓶	本多與三郎	一对	明治20~30年代	p. 16
7	七宝宝相華文香合 (鳳凰菊文蒔絵飾棚附属棚飾品)	安藤重兵衛	一点	昭和3年(1928)	p. 17
8	七宝唐花文蓋付壺 (鶴桐文様蒔絵飾棚附属棚飾品)	安藤重壽	一点	昭和3年(1928)	p. 17
9	銅製鼎形花瓶	初代秦蔵六	一点	明治11年(1878)	p. 18
10	銅製饗饗文花瓶	十五代山本又五郎	一点	明治23年(1890)	p. 19
11	青磁遊環龍文花瓶	初代宮川香山	一点	大正4年(1915)	p. 20
12	青磁鳳雲文花瓶	初代諏訪蘇山	一对	大正8年(1919)	p. 21
13	色絵金彩三珍果文花瓶	初代中村秋塘	一点	昭和3年(1928)	p. 24
14	秋爽	小坂芝田	十曲一隻	大正元年(1912)	p. 26-27
15	春庭・秋圃	小室翠雲	対幅	大正8年(1919)	p. 25
16	龍蛟躍四溟	横山大観	六曲一双	昭和11年(1936)	p. 28-29
17	住吉詣	松岡映丘	二曲一双	大正2年(1913)	p. 30-31
18	四家文躰	高取稚成	四幅対	大正4年(1915)	p. 32-33
19	萬歳楽	森村宜稲	二曲一隻	大正5年(1916)	p. 34
20	溪澗	宇田荻邨	二曲一隻	昭和2年(1927)	p. 35
21	瑞彩		六面(三帖のうち)	大正13年(1924)	p. 36-37
21-1	業平逍遙住吉浜図	磯田長秋			p. 37
21-2	春光	吉村忠夫			p. 36
21-3	蟹	高取稚成			p. 37
21-4	鷹	松岡映丘			p. 36
21-5	上古武人の遊獵	小村大雲			p. 37
21-6	梅薫る夕	吉川靈華			p. 37
22	雪月花	上村松園	三幅対	昭和12年(1937)	p. 38-39
23	旭彩山桜図花瓶	三代清風與平	一点	明治38年(1905)	p. 40
24	七宝桜図花瓶	濤川惣助	一对	明治43年頃(1910頃)	p. 41

25	秋草流水蒔絵螺鈿棚	川之邊一朝	一基	明治28年(1895)	p. 42
26	舞楽蒔絵棚	八代西村彦兵衛 (象彦)	一基	昭和3年(1928)	p. 43
27	裁縫箱・裁縫道具 (鶴桐文様蒔絵飾棚附属棚飾品)	木内半古ほか	一具	昭和3年(1928)	p. 44
28	菊蒔絵硯箱 (鳳凰菊文蒔絵飾棚附属棚飾品)	赤塚自得	一合	昭和3年(1928)	p. 44
29	猿置物	高村光雲	一点	大正12年(1923)	p. 45
30	熊坂長範	森川杜園	一点	明治26年(1893)	p. 46
31	還城楽	森川杜園	一点	明治26年(1893)	p. 46
32	萬歳楽	山崎朝雲	一点	昭和3年(1928)	p. 47
33	舞楽蘭陵王童舞・納曾利童舞綴織壁掛	澤部清五郎(原画) 四代川島甚兵衛	二枚	昭和16年(1941)	p. 48-49
34	野見宿禰像	荒川嶺雲	一点	大正6年(1917)	p. 50
35	養蚕天女	高村光雲	一点	大正13年(1924)	p. 51
36	朝霞開宿霧	後藤良	一点	大正4年(1915)	p. 52
37	みなかみ	山崎朝雲	一点	大正4年(1915)	p. 53
38	三熊野の那智の御山	山口蓬春	一幅	大正15年(1926)	p. 54-55
39	大日如来	木村武山	一幅	昭和9年(1934)	p. 56
40	不動明王図	案本一洋	一幅	昭和14、5年(1939、40頃)	p. 57
41	肇国創業絵巻		二巻	昭和14年(1939)	p. 58-59
41-1	天孫降臨 巻上	安田鞞彦		昭和14年(1939)	p. 58
41-2	熊野御難航 巻下	前田青邨		昭和14年(1939)	p. 59
42	火退	堂本印象	一幅	昭和13年(1938)	p. 60
43	唐崎老松図	野村文挙	一面	明治30年頃(1897頃)	p. 61
44	月夜帰牧之図	木島桜谷	一幅	大正3年(1914)	p. 62
45	雪溪遊猿之図	山元春挙	一幅	大正4年(1915)	p. 63
46	秩父霊峯春暁	横山大観	一幅	昭和3年(1928)	p. 64

作家たちが挑んだ古典再生

はじめに

本展覧会は、古典を真摯に学び、そこからさらに新たな美を生みだそうとした、近代の作家たちの挑戦に焦点を当てたものである。

明治維新を経て、日本という国の枠組みが大きく変わり、文化の面でも前代から引き継がれたものがある一方、分断隔絶されたものも多く、そうした時代においては伝統や古典という言葉が持つ意味や価値も大きく揺れ動いた。

江戸時代後期にはすでに、国学の興隆とともに「古物」「復古」「好古」「尚古」集古といった言葉と思想が登場しているが、明治時代に入ると、より対外的な視点が加わって自国文化の伝統への関心が高まりを見せることとなった。そうした中で画家や工芸家は、古典とどのように向き合ったのだろうか。そしてその後、時代が明治から大正、昭和へと移る中で、古典は絵画や工芸にどのように取り入れられていったのか、という点が本展覧会の主眼となる。

まずは、ここで古典とは何を指すのか定義づけを行う必要があるだろうが、一概に言うのはなかなか困難である。のちほど詳述するが、明治期に古器旧物といわれた宝物や文化財は、破壊や散逸を防ぐべくその保護が急務とされたが、その内容をみると古代から近世までと時代は幅広く、また日本に加えて中国や朝鮮の東洋美術も含まれていた。これらの古器旧物の保護政策として国を挙げての宝物調査が行われ、それらは展覧会や博覧会で広く一般に公開もされた。作家たちはそれを学ぶべき古典としてとらえたのである。突き詰めれば、何を古典と考え、その中の形、意匠、技法などの部分を自己の作風に取り入れるのかという点も、作家の個性の範疇であったというべきであり、それぞれの作家によって古典という言葉が持つ意味は異なっていたのである。

そうした多様な作家の古典意識をとらえる試みとして、本展覧会では明治から昭和にわたる出品作品を五つのテーマに分類して紹介する。実際には一つの作品でも複数テーマに該当するものなどもあるので、あくまで便宜的な分類ではあるが、近代美術の古典的要素に着目しながら鑑賞するための一つの見方として提案

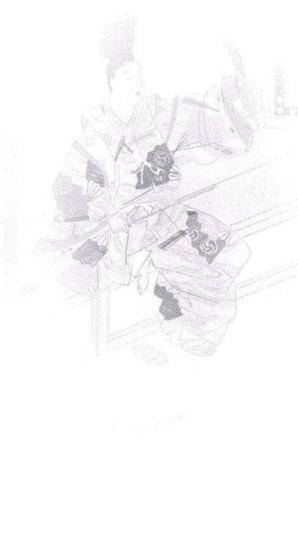
したつもりである。ではここで各テーマについて、簡単に解説していきたい。

見出された宝物

明治元年（一八六八）に明治政府が發布した神仏分離令が引き金となり、幕末からすでに各地で発生していた廃仏毀釈の運動は、一気に全国規模へと拡大し過激化した。各地でさまざまな仏教寺院の弾圧が行われ、堂塔伽藍や寺宝である仏像、仏画、絵巻、経典などがことごとく破壊、焼却され、この時失われた文化財の総数はいま現在も把握できないとされている。また破壊の被害を受けなくても、没落した寺院が経済的理由から寺宝を売却するようになり、同様の理由で大名家なども家宝を大量に売却処分したため、多くの美術品が民間、そして海外へと流出してしまった。

こうした古器旧物の破壊、散逸に危機意識を抱いた明治政府は、明治四年に古器旧物保存方を発布し、「古器旧物ノ類ハ（中略）遺失毀壞ニ及ヒ候テハ実ニ可愛惜事ニ候条各地方ニ於テ歴世藏貯致シ居候古器旧物類（中略）厚ク保全可致事」として古器旧物の保護に奔走する。翌年には文部省博物館の町田久成、蛭川式胤を中心に、いわゆる壬申検査と呼ばれる古社寺の宝物の実地調査が行われた。この調査時に天保以来となる東大寺正倉院の開封が行われ、それまで一般には知ることのできなかつた正倉院宝物の姿が写真や拓本によって記録されたのである。

この調査を皮切りに、明治十二年には大蔵省印刷局による調査が中部近畿地方で行われ、同十七年にはフェノロサや岡倉天心を含む文部省の調査団が奈良の古社寺の調査を行い、法隆寺夢殿の秘仏《救世観音》を拝観するなどしている。そして同二十一年には、まず五月から九月にかけて文部省、宮内省、内務省の合同で、宮内省図書寮頭であった九鬼隆一を中心に、近畿地方の宝物調査が行われた。そして九月に宮内省に臨時全国宝物取調局が設置されると、取調委員長に九鬼隆一、取調掛には博物館長山高信離や東京美術学校幹事岡倉天心が任命され、十月から翌年二月にかけて再び京都、大阪、奈良、滋賀、和歌山の社寺や個人所有の宝物が



調査された。この宝物調査は、明治三十年に古社寺保存法が制定されるまで継続的に行われ、調査された宝物の数は膨大なものとなった。

これらの調査によって見出された宝物は、『国華余芳』などの印刷物や写真などでその姿が公開された他、龍池会が第二回より主催した観古美術会（第一回のみ内務省博物館主催）、そしてその後身である日本美術協会美術展覧会などで実際に宝物の展示公開もされた。正倉院宝物は、言うまでも無くそれまで世間の目に触れることはほとんどなかったものである。その他の社寺に大切に保管されてきた仏像や什宝は、寺院の開帳などもあり、秘仏をのぞけば全くの非公開というわけではなかったが、それでも広く公開されてきたとは言えないだろう。そうした意味で、古器旧物と言うものが多くの人々にとっては、初めて目にし新鮮な驚きを受けるものであったと言える。作家たちにとっても、その意匠や造形は創作意欲をおおいに刺激するものであった。

そして、作家の中には宝物調査に同行する機会を得る者もいた。例えば山田鬼斎は、明治二十一年の三省合同の古社寺宝物調査に参加し、そこで目にした仏像の姿などに刺激を受けて『鬼神置物』（作品番号1）のような作品を制作している。また、六角紫水も明治二十九年から古社寺保存会の委嘱を受ける形で、全国の社寺の宝物調査を行っており、その成果をいかして正倉院宝物を図案の典拠とした作品を制作している（作品番号3、4）。

また、明治二十一年に竣工した明治宮殿は、内部装飾にも正倉院宝物をはじめとした古器旧物や古社寺の装飾を典拠とする図案を用い、近代的な洋風の室内空間に伝統の重みと格式の高さを取り入れようという工夫が認められる（古代模様について詳しくは15頁のコラムを参照）。さらに今回は出品していないが、松岡映丘の『富嶽茶園』（当館蔵）のように表具裂や軸首に正倉院宝物の意匠を取り入れる例は、昭和に入っても認められる。

東洋の美、新たな挑戦

保護すべき対象とされた古器旧物は、日本美術だけではなかった。明治四年に発布された古器旧物保存方において、古器旧物の品目として挙げられたものを見ると、中国の古銅器や古鏡があり、陶磁器についても「各国陶器磁器等」とされている。そして品目表の最後には「神代ヨリ近世ニ至ル迄和品舶斎ニ不拘」と付記されている。つまり書画や金工その他の美術品も含め、近世以前のものであれば

中国や朝鮮のものであっても、保護すべき対象となっていたのである。

この枠組みは基本的に観古美術会でも同様であった。内務省博物館によって開設された観古美術会は、画家や工芸家の制作に役立てるべく、古器旧物の展覧を行うというのが設立趣旨であった。第二回からは龍池会が主催となるが、いずれにしても殖産興業的な性格が色濃く認められる。その観古美術会の出品物を見ると、絵画を集めた第一部では平安・鎌倉時代の絵巻、江戸時代の屏風絵などと共に明清時代の中国絵画があり、漆工品の第二部では平安時代の蒔絵唐櫃、鎌倉時代の蒔絵硯箱に加えて明時代の中国の堆朱盆などが、染織品の第三部では古くは唐時代から明時代までの中国の金襴緞子など、木彫や金工品を集めた第四部では中国の古銅器など、陶磁、七宝の第五部では南宋時代の窯変天目茶碗や明時代の祥瑞、その他青磁など、例を挙げるときりがないが、時代的にも相当幅広いが、やはり日本に限らず中国そして朝鮮まで含めて、学ぶべき古典として扱っていたことがわかる。こうした認識はこの後、龍池会が発展した日本美術協会の展覧会においても同様であった。

そして、観古美術会の設立趣旨にもあった通り、こうした展覧会に陳列された東洋の古美術は、他の古器物と同じく作家たちの創作意欲を強くかき立てた。古いものでは中国の古代青銅器をモチーフにした金工作品もあり、なかでも初代秦蔵六は、明治十年の第一回内国勸業博覧会で『模古銅器』を出品し竜紋賞牌を受賞したのをはじめ、『銅製鼎形花瓶』（作品番号9）のような古銅器をアレンジした作品を制作して、高い評価を受けた。古銅器の意匠は金工だけでなく、陶磁器や七宝にも応用された。

また中国や朝鮮の優れた技巧による青磁に影響を受けて、その美しい釉色の再現に力を注いだ陶工たちもいた。青磁の受容史をさかのほれば、鎌倉円覚寺塔頭の什宝目録である『仏日庵公物目録』（元応二年・一三三〇）にすでにその名があるように、青磁は鎌倉時代に大量に請来されていた。その透明感のある繊細な色合いが日本人の美意識に合致した青磁は、室町時代以降、茶の湯の発展とともに茶道具として珍重されてきた。その色味の再現は困難とされていたが、製陶技術が発展した近代において、初代宮川香山（作品番号11）や初代諏訪蘇山（作品番号12）など名だたる陶工たちがその再現に挑み、さらにその試行錯誤の中で培った技術をいかして新たな作風を展開した（近代の青磁について詳しくは22・23頁のコラム参照）。他にも、本展では別テーマで紹介しているが、陶工として初めて帝室技芸員

に任命された三代清風與平のように、明清時代の官窯製品を理想として、その高い製陶技術研究を重ねた末に、単なる中国写しを完全に超越した《旭彩山桜図花瓶》(作品番号23)などの独創的な作品を生み出した作家もいた。

東洋を淵源とするという意味では、近代日本画における南画家の動向も見逃せない。南画とは、中国の南宗画の影響を受けて江戸時代に日本で独自の発展を遂げた様式を指す。そもそも南宗画とは、明末に董其昌らが名づけた呼称であり、唐の王維を祖として、五代の董源、北宋の巨然、米芾らに伝わり、黄公望、呉鎮、倪瓚、王蒙ら元の四大家に至って基礎が作られた絵画様式である。南宗画は中国の文人たちの自娛の芸術として発展したため、日本の南画においても漢詩の賛文をつけ胸中の想いを表現することが重視された。幕末維新の頃にはいまだ漢詩文の素養の高い鑑賞者が数多くいたため、明治の初めに狩野派や土佐派といった伝統画派が没落する中、南画だけは著しい流行を見せた。しかし、よく知られているように、この頃大量に制作された南画は絵画表現としての目新しさに欠け、アーネスト・フェノロサや岡倉天心からは、どの絵を見てもつくね芋のような形を描き連ねているだけという意味で「つくね芋山水」と揶揄され、急速に衰退していった。また、その後の南画に関する注目すべき動きとしては、明治末期から大正にかけて今村紫紅らを中心として展開した「新南画」もあるが、それは南画の名を冠しながらも、写実的描写によらずに作家の内面的な感情表現を重視しようとした西洋の後期印象派の影響が色濃いものであった。本展で紹介する小坂芝田(作品番号14)や小室翠雲(作品番号15)は、いわばこの「つくね芋山水」と「新南画」の間で登場した近代南画家たちであり、近世の南画を学ぶべき古典として捉え、さらにその原典である中国画までも意識して制作にあたり、近代の南画を生みだそうと奮闘した。芝田は松林桂月らとともに明治三十九年に日本南宗画会を起ち上げ、翠雲は大正十年に矢野橋村らと日本南画院を設立し、衰退した南画の復権を目指した。彼らは近代日本画が床の間ではなく主として展覧会会場で鑑賞されるようになったことを踏まえ、モチーフや描写技法は古典から学びつつ、会場芸術として効果を発揮する大画面作品に挑戦し、明快な彩色、堅実な描写の新たな南画を生み出した。

このように古来より日本美術へ影響を与えてきた東洋の工藝そして絵画は、近代の作家にとっても新たな美を生み出すための重要な着想源であり続けたと言えよう。

受け継がれるやまこのころ

東洋の美術に理想の美を求める作家がいる一方で、日本固有の美にこだわる者たちもいた。

日本美術と文学の歴史をひもとけば、いずれの分野においても中国を主とした渡来文化の模倣から脱し、宮廷貴族を中心に国風文化と呼ばれる、日本独自の様式が確立されたのは平安時代のことであった。この時に絵画では唐絵に対してやまと絵という絵画様式が生まれ、文学の方面では和歌や仮名文学などその後の日本文化の基礎となるものが次々と誕生した。それらに共通して認められるのが、四季のうつろい、日本の風土に根ざした自然を愛でる繊細なころろであり、また王朝人らしく雅で華やかな装飾美を楽しむ感覚であった。

西洋の文化が流入してきた近代において、洋画に対する国画としての日本画という考え方が形成される中で、画家たちはあらためて自分たちの拠って立つべき様式、いわば自己のアイデンティティを模索するようになった。そうした時にこの王朝様式に立ち戻って、日本古来の美を再解釈しようとする動きが生まれたことはごく自然の成り行きだったと言えよう。そして、それはやまと絵の復興という形に結実する。

ただしその萌芽は、すでに江戸時代後期に認められる。尊王思想を背景にした国学が隆盛となった十八世紀後半から十九世紀前半にかけて、日本古来の絵画様式という意味でやまと絵に対する関心が高まった。その中で浮田一蕙や冷泉為恭などの王朝回帰志向の作風を展開する絵師が登場しているのである。そして、明治期には菊池容斎、川辺御楯、小堀鞆音、山名貫義、田中有美といったやまと絵系の画家たちが、有職故実や古画の研究に勤しみながら、こうした江戸時代後期から幕末にかけての復古思想を引き継いだ作品を描いた。

しかし、本当の意味でやまと絵の近代化に取り組んだ画家としては、松岡映丘の登場を待つ必要がある。映丘は、山名貫義にならった住吉派の系譜につらなる画家であり、東京美術学校に入学してさらに歴史風俗画の研究を進めた。卒業後は同校日本画科の助教として教鞭をとり、同時期に小林古徑、前田青邨、今村紫紅らと歴史風俗画研究会を開いた。映丘は官展を中心に活躍を重ねるとともに、大正七年に東京美術学校教授となつて後進を育成した。同十年に岩田正巳、穴山勝堂ら門人が結成した新興大和絵会の顧問となり、晩年の昭和十年には「国画の技術的教習と学術的攻究とに勉め」ることを目的に門人たちを従えて国画院を設

立した。まさに名実ともに近代日本画壇の王道を歩んだ画家であり、指導者としても優れた資質と牽引力を持ち、次世代にまで広く影響を与えたという点でも重要な存在と言えよう。

映丘は、古画や有職故実の学習に専念し古絵巻の論考を発表するほどの専門的知識を身につけていた。その絵巻に描かれた王朝世界を蘇らせることを至上命題として、徹底した時代考証に基づく歴史画を描き、またやまと絵本来の濃麗な色彩を追求した風景画を描いた。本展では映丘の代表作のひとつ《住吉詣》(作品番号17)を紹介する。やまと絵の伝統的描写に明快な彩色と写実性を折衷し、また登場人物の内面描写も含んだストーリー性を加えている点には新風を感じる。この作品にもあてはまるが、南画と同様に近代のやまと絵も展覧会での鑑賞に対応して、大型化した画面に整理された構図、明快な色彩で王朝美を描出したのである。

近代における神と仏ほとけ

近代の日本美術における古典を考える時に、仏像や仏画といった仏教美術を外すことはできないだろう。古器旧物保存方では、「古仏像並仏具ノ部」が保護すべき対象の項目に挙げられており、十三年に発足した観古美術会では、様々な古美術とともに仏像や仏画が展覧されている。さらに、古器旧物保存方を引き継ぐ形で、明治三十年に制定された古社寺保存法では、「社寺ノ建造物及宝物類ニシテ時ニ歴史ノ証徴又ハ美術ノ模範トナルヘキモノハ(中略)特別保護建造物又ハ国宝ノ資格アルモノト定ムル」(傍線部筆者)とし、指定を受けた宝物を博物館に出陳することを義務付けた。この古社寺保存法の制定は、明治二十一年に宮内省に設置された臨時全国宝物取調局が行った大規模な宝物調査の成果といえるが、九年にわたるこの調査では仏像や仏画を多く含む数万点にも及ぶ古器旧物が鑑査を受けたという。この宝物調査の中心となった岡倉天心は調査時に目にした仏像の美しさに感銘を受け、これらが近代美術の規範になり得ると確信してその保護を強く主張し、その考えが古社寺保存法に反映されているのである。

そして、日本美術史という枠組みが近代において形成される中で、本来鑑賞のためではなく信仰の対象として作られた仏像や仏画なども、各時代の技法や作風を示す優れた美術品として美術史の範疇に組み込まれていった。それにより、明治三十年代以降の近代の作家にとって、これらは学ぶべき古典として認識されたのである。岡倉天心は帝国博物館理事を経て、東京美術学校校長に就任しており、

博物館や美術学校でも天心の意向により、仏像や仏画の模造や模写が盛んに行われ、若き作家たちに多大な影響を与えた。本展で取り上げる山口蓬春(作品番号38)や木村武山(作品番号39)も美術学校で学ぶ中で、仏画の模写を相当数行っており、その成果が後の作品の中に自然と表れている。

また、木彫家に関して言えば、もともと仏師の家に生まれた者や仏師のもとで修行した者も多く、仏像彫刻の技法が基礎となっていた部分が多い。彼らの中から、仏典や儀軌にはとらわれず、仏像の要素を柔軟に取り入れた木彫作品を生み出す者が現れた。大正から昭和戦前期にかけて帝展出品作を中心に、このような仏像風彫刻の流行が認められるという指摘がある(註1)。本展で紹介する高村光雲《養蚕天女》(作品番号35)は、吉祥天像などを意識しながら前例のない光雲独自の天女像を造形したという点で、こうした仏像風彫刻の先駆けとも言えるだろう。また山崎朝雲や後藤良といった木彫家からも、日本彫刻会展覧会や文展、帝展において、仏像に通じる表現を用いた木彫作品を発表している。後藤良の《朝霞開宿霧》(作品番号36)や朝雲の《みなかみ》(作品番号37)も、主題は独創的なものであるが、その姿態や流麗な衣紋表現などにやはり仏像彫刻からの影響がうかがえるのである。このように宗教性が切り離された仏像彫刻は、純粹に優れた彫刻作品として近代彫刻の規範とされた。

その一方で、仏教に替わって国教化が進められた神道は、近代美術にどのような影響を及ぼしたのか。王政復古の名の下に成立した明治政府は、明治元年に神仏分離令を發布するなど神道の国教化の方針を打ち出した。それは様々な方面に影響を及ぼし、前述した全国規模の廃仏毀釈運動もその一つであるが、そこで日本という国の成り立ちに注目が集まり、流行したのが古事記・日本書紀に記された日本神話の世界である。明治期の展覧会をみると、記紀を題材とした絵画や工芸作品が数多く出品されている。作家たちは、明治元年に刊行された菊池容斎による『前賢故実』の図様にならい、また、『前賢故実』が神武天皇以降の歴史上の人物を描いたものであり、神代の神々は掲載されていないかつたため、埴輪などの考古史料も参考にしながら、姿形の定まっていなかった神々を画像化、造形化していった。こうした流行は国の主導という側面があったにせよ、記紀神話が本来持つ豊かな世界観や個性豊かな神々の生き生きとした姿、一つのジャンルに限定することのできないバラエティに富んだ物語の数々が、作家たちの創作意欲をおおいに刺激したことが大きな理由であったはずである。

大正期以降、神話の神々はより自由な姿で、作家の個性を反映して表現されるようになった。昭和十三年作の堂本印象《火退》(作品番号42)はその好例だろう。画面に大きく描かれた日本武尊は、それまでに数多く凶像化されてきた威厳ある相貌ではなく、驚きにみちた表情を浮かべる、等身大の一人の人間として描かれている。また同十四年の《肇国創業絵巻》(作品番号41)は、天地開闢から神武天皇の即位までを絵画化したものであり、全九名の日本画家が揮毫を担当した。各図に共通する明確な線描、平明な構図、形態の単純化、明るく澄んだ色彩などには、昭和前期に院展を中心に流行した新古典主義とよばれる絵画様式の特徴がよく表れている。新古典主義は、安田鞞彦、前田青邨ら日本美術院の画家たちが大和絵、琳派、中国宋元画などを幅広く古典としてとらえる中で生み出したものである。また、この絵巻の時代考証は、東京帝室博物館学芸委員の関保之助が担当し、古墳遺物を拠り所として古代の風俗を表現したという。

墨の彩り

最後のテーマは、技法的な観点から日本画の古典学習に注目する。近代日本画の革新的技法として賛否両論を巻き起こした朦朧体と呼ばれる没線描法がある。これは横山大観、菱田春草ら日本美術院系の作家が、明治二十年代に黒田清輝ら洋画家がもたらした外光表現に触発されて、描線を用いずに空気や光を表現しようと編み出したものである。それまでの日本の絵画作品が線描主体であったのに対し、フェノロサ、そして岡倉天心のもとで新たな日本画の創出に励んでいた大観らを取り組んだものとされている。大観自身、これを「新奇な試み」と称しているが、「私達は古画研究から一種の自覚を促され、岡倉先生の御指導によつて絵画制作の上に、一つの新しい手法を試みようとなりました。たとへば、空気とか、光線とかの表現に、空刷毛を使用して一つの味ひを出すことに成功しました(註2)と語っているように、斬新な手法とされた朦朧体もその実、古画学習の中で着想を得て生まれたものであった。大観が中国の宋元画をはじめ古画を熱心に学び、その中で《秩父霊峯春曉》(作品番号46)のような優れた墨画作品を生み出したことについては、65頁のコラムで触れている。

そもそも墨とは言うまでもなく単なる黒色の絵具ではない。墨の種類によってその色調は微妙に異なり、それゆえに古墨を収集し、中国製の唐墨を愛好した大観のように、用いる墨に強いこだわりを持つ画家がいるのである。さらに墨は「墨

に五彩あり」との言葉通り、磨り具合はもとより、用いる筆、描かれる紙や絹との相性によって、その表情が無限に変化する。優れた画家の手によれば、墨画は彩色画以上に豊かな色彩を表現し得る。古来中国より光や空気を感じさせる墨画山水図の名品は存在し、そうした作品に影響を受けて大観たちは朦朧体という技法を編み出したのである。

また、日本画の改革を目指した院展系画家らがその技法の新しいさを声高に主張する一方で、円山四条派の流れをくむ画家を中心とした京都画壇では、伝統的な表現技法が堅実に受け継がれていた。本展では、野村文挙、木島桜谷、山元春挙という京都を中心とした三人の画家を紹介する。文挙は塩川文麟、森寛齋にならった円山四条派の画家であり、湿润な墨画表現を得意とし、《唐崎老松図》(作品番号43)でも絶妙な暈かしと滲みの使用により雨に煙る詩的な墨画世界の描出を達成している。春挙はこの文挙にならった画家であり、《雪溪遊猿之図》(作品番号45)では墨を基調として雪深い山の景色を描いている。その雄大な雪山の迫力には、作者の渡米経験も影響していると思われるが、吹きつける雪の激しさを薄墨の刷毛塗りと文挙譲りの暈かしの技法で巧みに表現している。

それぞれ典拠とする古典は異なるが、古来より伝えられ、磨かれてきた墨の表現技法を応用する形で、日本画家たちは形のない空気や光を描くという近代的テーマに取り組んでいたのである。

おわりに

冒頭でも述べたように、古典を一言で定義することはできない。六角紫水は正倉院宝物に蒔絵技法の源流を見出し、諏訪蘇山は青磁の深い青に魅せられ、松岡映丘は平安の王朝美を憧憬した。このように、作家ひとりひとりにとって理想とする古典があったのである。新たな表現、新たな美を生み出そうと試行錯誤を繰り返していた近代の作家たちにとって、重厚な歴史の積み重なりとともに形成された古典は汲めども尽きぬ創作の源泉であったと言える。

(学芸室研究員／齊藤 全人)

註1 藤井明「大正・昭和戦前期の仏像風彫刻について」『近代画説』第二十四号、平成二十七年十二月

註2 横山大観『天観画談』講談社、昭和二十六年

図版・解説



見出された宝物

明治に入ると古美術保護を目的に全国社寺の宝物調査が行われ、正倉院の開封も行われた。こうして見出された正倉院宝物や古美術の数々は、新たな古典として作家たちの創作意欲をおおいに刺激した。



2 蓮華蒔絵香合 白山松哉

明治三十七年（一九〇四） 蒔絵
径八・三、高二・五

一点



明治三十七年の日本美術協会美術展覧会に出
品され一等賞金牌を受賞、宮内省の買上げを受
けた作品である。収納箱に「光明皇后宮御持仏
輪後光謹摸」の箱書きがある。この御持仏輪後
光とは、香合の意匠から見て光明皇后の母であ
る橘夫人の念持仏、阿弥陀三尊像（国宝、法隆
寺蔵）の光背のことであろうか。白鳳時代（七
世紀）の仏像莊嚴の意匠を参考とし、小さな香
合に蓮華文を中央に大きく配した作品である。
蓮華文は高蒔絵、その周囲は金地に仕立てて放
射状に細かに線刻を施し、縁回りには唐草の連
続文を配している。高蒔絵の切り立った稜線、
流麗な蒔絵の線、均一に仕立てられた金地など、
精緻な技が尽くされた品である。底裏に方印
風の「松哉」の蒔絵銘がある。作者の白山松哉
（一八五三～一九三三）は、明治三年より小林好
山のもとで蒔絵を学び、十三年から起立工商会
社に勤務、羽毛を繊細に表した研出蒔絵を始め、
秀でたその技術により名を知られるようになり、
同社より松哉の号を与えられた。小川松民没後
の明治二十四年から東京美術学校の助教授とな
る。二十六年には同校を辞任するが、三十八年
に教授として復帰し、翌年には帝室技芸員に任
命された。

1 鬼神置物 山田鬼斎

一点

明治二十二年（一八八九） 木彫、彩色
二一・五×二六・六×九三・五

右手で宝塔を掲げ、全身に力をみなぎらせる鬼神
像である。躯体は一木造で、宝塔と岩座は別材によ
る。表面は全体に着色されて暗色を呈しており、艶
がある。黒目の部分には黒檀であろうか、黒い木材
を嵌め、さらにその輪郭に金輪を嵌めている。背面
に「鬼斎作」の彫銘がある。作者の山田鬼斎（一八六
四～一九〇二）は、現在の福井県坂井市三国町の仏
師の家に生まれた。父のもとで彫刻を学び、寺社建
築や仏像の彫刻に携わっていたが、明治十九年二十
三歳の時に、同郷の岡倉天心を頼って上京する。明
治二十一年の京阪地方への古社寺宝物調査に同行
し、古典彫刻の研究を深めた。本作は、その翌年の
日本美術協会美術展覧会に出品され、宮内省の買上
げとなった作品で、宝物調査による研究の成果が表
されている。鬼斎は、明治二十三年より東京美術学
校（現東京藝術大学）雇となり、高村光雲のもとで《楠
公銅像》や《西郷隆盛銅像》の木型彫刻にも参加した。
二十九年には同校教授となり、伝統的な木彫技術に、
西洋彫刻の造形表現を結びつける近代彫刻の可能性
を見だし、研究と後進の指導に取り組んだが、三
十四年に三十八歳の若さで没した。



3 蓬莱雲鶴蒔絵書棚 六角紫水ほか

一基

大正六年（一九一七）蒔絵、螺鈿
四五・五×一〇六・〇×九〇・〇

大正五年十一月三日に行われた立太子礼に際し、皇太子（昭和天皇）より大正天皇に贈られた品である。制作は同年十月に東京職より東京美術学校に依頼され、翌年五月に完成した。作品の構想は東京美術学校教授大村西崖、図案は吉川靈華、渡辺香涯が担当し、制作主任として漆工家六角紫水（一八六七―一九五〇）が中心となって制作に当たった。東京藝術大学の資料によれば、棚の形は正倉院宝物より《赤漆文櫨木御厨子》（北倉二）および《黒柿両面厨子》（中倉一六二）を統合し、「中古ノ書棚冠棚等ノ形状ヲ加味」しているという。また、蓬莱雲鶴の図様は、やはり正倉院宝物の《黒柿蘇芳染金銀山水絵箱》（中倉一五六）から、その金銀絵の筆致を「末金鏤ノ古法」により表している。これは、従来の描金家（描金は蒔絵と同義）がこれまで全く試みていなかった手法であると記されている。なお、「末金鏤」は研出蒔絵の源流とされる技法で、紫水自身は粗い金粉を漆に混ぜて文様を描く手法と解釈していた（六角紫水『東洋漆工史』昭和七年）。本作では金銀絵に近い量かした表現が、紫水が工夫した蒔絵技法によって表されている。また、厨子扉の内側には桜と楓樹の文様が銀平脱（漆面に銀板を貼り付ける手法）と螺鈿により表されており、正倉院宝物に比べて遙かに大きな文様を表すのに銀平脱を試みたのは、紫水が苦心した部分であるという。紫水は、明治二十六年に東京美術学校を卒業、その三年後から同三十六年までの七年間、古社寺保存計画調査嘱託として古社寺保存法による調査と修理事業に参加している。この経験と研究の成果が、存分に示された作品といえる。紫水は、明治二十六年から東京美術学校助教授の職にあったが、同三十一年に校長岡倉天心とともに辞職している。本作品の制作は、紫水が再び同校で教鞭を執る契機となった。

昭和三年（一九二八）蒔絵
三〇・六×二二・三・六×一一・五

一合



蓋表には宝相華とその花枝をくわえてふわりと羽ばたく鳳凰を、短側面には向かい合わせの鳳凰が、長側面にはたてがみをなびかせて駆け抜ける唐獅子が蒔絵で表された手箱である。蓋と側面の稜線は削面としてその縁に銀の覆輪を被せる。削面には打ち出しによって雲気文を表した、細い銀の薄板が鍍金されて嵌め込まれている。蓋裏左下隅に「紫水（書判）」の刻銘がある。

作者の六角紫水は、漆という材料を軸にしてその活動は幅広く、宮内省により十一年をかけて制作された《菊蒔絵螺鈿棚》（明治三十六年完成、当館蔵）の下図作成、文化財調査と修理、色漆の開発、そして塗装材料として産業的に漆を利用するために自動車や室内塗装方法を開発し、御料車の塗装と装飾にまで発展させるなど、常に新しい分野に挑戦している。創作に関しても探求心はとどまらず、大正期から昭和前期にかけての紫水に大きな影響を与えたのが、朝鮮半島の楽浪遺跡から出土した漆器であった。本作の流麗な線表現、薄い銀板の嵌め込み等には、楽浪漆器の技法研究の成果が見てとれる。大正十三年皇太子（昭和天皇）御結婚に際し制作が計画され、昭和三年に完成した一对の御飾棚のうち、昭和天皇へ献上された《鳳凰菊文様蒔絵飾棚》に付属の棚飾品のひとつである。





5 銀製鳳凰図花瓶 二代海野美盛・海野清 一对

大正六年（一九一七）

（本体）銀・毛彫、（台）木製彩色

本体各径一九・三、高四一・二

毛彫と平象嵌によって、綬を啜えて向かい合う鳳凰とその周囲に草花、土坡を表した銀製花瓶。それらの図様の出典は正倉院宝物であるとみられ、鳳凰は《鳥獸花背八角鏡》（北倉四二）の鏡背文様を、その他の文様は《銀壺》（南倉一三）、《漆胡瓶》（北倉四三）などから翻案したと推測される。しかし、文様は単なる模倣にとどまることなく、鳳凰の羽毛の線刻にみられる毛先の先細った表現などに、明治期の彫金家が到達した高度な技術が認められる。また、付属する台は床脚に縹彩色をほどこして鋳を打ったもので、これも同様に正倉院宝物の几に着想を得て制作したものであろう。本作の底裏には「海野美盛謹刻」の刻銘のみであるが、箱書に海野清の名があることから、両者の共作あるいは海野清が制作を補助したものと考えられる。大礼を祝して大正六年（一九一七）に公爵島津忠重より献上された。

二代海野美盛（一八六四～一九一九）は彫金家・海野盛寿の子として東京に生まれ、伯父である海野勝珉に師事、絵を酒井道一、河鍋暁斎のほか、西洋彫塑を小倉惣次郎に学んだ。明治三十一年（一八九八）には東京美術学校教授となった。海野清（一八八四～一九五六）は海野勝珉の四男で、同校金工科を卒業後、大正八年に同校助教となり（昭和七年に同校教授）、昭和三十年（一九五五）には彫金家として初の重要無形文化財保持者に認定された。

「古代模様」と近代工芸



近代工芸、特に明治三十年代までの工芸品の特徴の一つとして、新しい時代が求める形状の中に、近世以前の様々な要素を取り込み、新味を加えて巧みにまとめ上げていることが挙げられる。これは、近代国家として船出したばかりの明治政府が、十九世紀後半の欧米に流行したジャポニスムを背景に、殖産興業の一環として工芸品を重要な海外輸出品目と

も格式の高い空間であった明治宮殿「正殿」の格天井や壁張裂、緞帳には、特に正倉院宝物の模様が選ばれて用いられた。

考え、積極的に工芸品を指導したことにも起因している。その成果として明治八年から十四年頃にかけて製品画図掛（内務省から大蔵省、農商務省へと管轄が移動）が作成に関与した夥しい数の図案が八十四帖にまとめられ、『温知図録』（東京国立博物館所蔵）として現在に伝えられている。この『温知図録』とは、故きを温ね新しきを知る、「温故知新」のことばから採られた名称である。少し遡ること明治四年五月、我が国最初の文化財保護政策である「古器旧物保存方」の太政官布告が発せられた。この「古器旧物」とは近世以前から神代に至るまでのもの、と明記されてその三十一種にも及ぶあらゆる「古器旧物」が分類されている。時代の大転換を迎えた明治初期は、歴史ある「古器旧物」へ非常に関心が高まった時でもあった。明治十七年より造営が始められ、二十一年に完成した明治宮殿の室内装飾は、まさにこの「古器旧物」研究の成果が存分に発揮された場でもあった。厳島神社に伝わる平家納経や名物裂など様々な「古器旧物」からの模様がアレンジされて各所にちりばめられ、造営の記録『皇居御造営誌』にはその模様の典拠となった「古器旧物」の名称が明記されている。そして、国の重要な儀式が行われ最

このように明治初期に見出された「古器旧物」の模様は、明治十年代から二十年代の印刷技術の発展とそれにもなう印刷物の流布とともに、「古代模様」の名称が付されて、美術工芸の意匠としてさらに広く採り上げられていくことになる。明治期に幾多と刊行された図案集に注目すると、その書名に「古代模様」の名称が付されたものは多く、最も遡るのは『新選古代模様鑑』（児玉永成編、明治十七年）である。ここには、正倉院宝物や東大寺、法隆寺の什宝をはじめ、妙法院に伝わる秀吉所用の馬具の模様まで、染織模様を中心に時代は幅広く採録されている。そして明治三十六年の『日本古代模様』（森雄山編）ではその対象が幕末まで広げられており、これらのことから、「古代模様」とは近世以前の模様の意味で用いられており、明治二十年代には一般的に定着したと考えられる（樋田豊次郎「生成する古代図案」『明治・大正図案集の研究』国書刊行会、平成十六年）。

これに続く明治三十年代は国内各所で図案の改革が進められた時期である。アール・ヌーヴォー全盛の時に開かれた一九〇〇年パリ万国博覧会において、日本から多くの美術関係者がこれを視察し、ヨーロッパの洗練された図案に触れたことが大きい。そうした改革の流れの中で、明治初期以来の「古代模様」研究の本流は東京美術学校（以下、美校とする）図案科に伝えられることになる。

明治三十五年、教育現場での図案教育の重要性を

認識した校長正木直彦は、東京高等工業学校で図案を教えていた島田佳矣（一八六八―一九六二）を美校の図案科教授に迎えた。島田は美校に絵画科第一期生として入学、同期の横山大観や下村観山らとともに日本画を学ぶと同時に、校外では岸光景（一八四〇―一九二二）のもとで図案を学んだ。島田が教えを受けた岸は『温知図録』にも関わり、民間の工芸品生産会社「精工社」で数多くの図案を手がけ、明治三十九年には図案の分野で唯一、帝室技芸員に任命された図案家である。岸の図案を受け継いだ島田は、美校において昭和七年までの三十一年間の長きにわたり教鞭をとり、様々な展覧会の審査員を務めるなど図案指導において大きな足跡を遺した。この島田の図案研究の集大成となる作品が当館に所蔵されている。大正十三年の皇太子（昭和天皇）御結婚に際して文武官一同からの献上品として制作が計画され、昭和三年に完成した飾棚とその棚飾品および工芸屏風の一式である。本展では棚飾品の一部を紹介している（作品番号4、7、8、13、27、28）。工芸家ら総勢一三五名が関わった作品群であり、島田はその全体の構想、棚と一部の棚飾品の図案を手がけている。日本古来の伝統と格式に満ちた重厚なその意匠は、この時期の工芸作品として記念碑的な位置にある。幾多の工芸図案、特に皇室への献上品を数多く手がけてきた島田は、明治初期から連綿と受け継がれてきた保守本流の図案研究、つまりは「古器旧物」の研究によって裏付けられた知識に基づいて新しい工芸図案を創出しようとした、最後の図案家であったといつてよいだろう。



6 七宝古代模様花瓶 本多與三郎 一対

明治二十〜三十年代 七宝
各径二・〇、高三・五

側面を四面に分割し、黒地と茶地を段幕のように交互に配した花瓶で、黒地には鳳凰花草文、茶地には菊唐草文を有線七宝で表す。それらの上から、斜め格子状に茶系の三色からなる竹籠と、さらにその竹籠に留まったり、その上を飛翔する蝶が有線七宝で表され、複雑な文様構成となっている。釉薬には粒状の茶金石が混ざっており、光の加減によって輝きを放っている。明治三、四十年代になると、わが国の七宝は文様の単純化や余白を大きく取る絵画性を重視した作風へと転換していくが、本作はまだ海外輸出の全盛期であった頃の緻密な有線七宝の技術で表されている。共箱ではないが、「七寶小形古代模様御花瓶 壹對」と箱書きされている。

本多與三郎（生没年不詳）は明治中後期に活躍した尾張名古屋の七宝工。茶金石七宝を創始したことで知られ、明治二十二年（一八八九）のバリ万博では金賞を受賞した。また一方で、その前年に外国観光客専門の店舗を名古屋にいち早く開くなど、商才にも長けていた。作者は、博覧会などへの出品記録により、これまで「本多與三郎」の名前で知られてきたが、本作を収納する共布には「名古屋中之町三 七寶屋 本田與三郎」の朱印があることから、本田姓でも活動していたことを示している。



8



7

7 七宝宝相華文香合 安藤重兵衛 一点

昭和三年（一九二八）七宝
径六・五、高二・五

8 七宝唐花文蓋付壺 安藤重壽 一点

昭和三年（一九二八）七宝
径一三・六、高二〇・五

二点とも縹綉彩色風の宝相華と唐花を意匠とした七宝作品で、それぞれ緑や黄を主とした釉薬の発色の鮮やかさが強く意識されている。作品番号7《七宝宝相華文香合》は、緑色の地色をベースとして、中央に盛上七宝で六枚の花弁を持つ宝相華を配し、その周囲に金線を用いた宝相華文様を巡らせた華やかな意匠となっている。作品番号8《七宝唐花文蓋付壺》は、濃度のある黄色をベースに有線七宝で唐花文様を周囲に連ねて装飾し、蓋の八枚の花弁形に立ち上がった部分には透胎七宝、摘みには盛上七宝を用いるなど、技法的にも高度な作品である。

安藤重兵衛（一八五六〜一九四五）は、安藤七宝店の前身の煙草店の奉公人であった。初代安藤重兵衛の没後、幼少であった初代の子、安藤重壽（一八七六〜一九五三）を庇護しながら優れた工人を工場長に迎えて同店の拡大に功績を残した。明治三十年代から大正期にかけての数々の博覧会において、両者の名義で受賞を重ねた。

東洋の美、新たななる挑戦

古器旧物といわれるものの中には、日本美術だけでなく中国を中心とした東洋美術も含まれていた。古来より日本美術へ影響を与えてきた東洋の美術工芸は、近代の作家にとっても新たな美を生み出すための不可欠な着想源であり続けた。

9 銅製鼎形花瓶 初代秦蔵六 一点

明治十一年(一八七八) 銅・鑄造
本体径二四・二、高四一・七



饗發文や雷文など中国の古銅器の精緻な文様をよく写しながら、いくつかの容器の特徴を混在させた作品である。商・西周時代(紀元前十六〜前八世紀)の青銅器には、広い口縁からすばまった首を経て胴で再び広がる尊と呼ばれる酒器があり、本作の上半分はそれに倣っているが、尊にはない把手が付く。下半分は三足となっており、やはり商・西周時代の罍や角、爵と呼ばれる器の形を想起させる。いずれも当時の王侯貴族が祭祀に用いたものと考えられている。胴部底裏には「明治十一年秦蔵六謹造」の彫銘がある。本作には花を彫り表した三角形の紫檀製の置台が付属しており、底裏には彫銘「岩田半平謹造」がみられる。江戸後期から明治前期にかけて流行する煎茶文化のなかで、中国的な文人趣味に対する憧れから、このような古銅器写しが室内装飾として用いられた。初代秦蔵六(一八二三〜九〇)は京都に生まれ、龍文堂安平に師事して蠟型鑄造による古代中国の青銅器の模作を得意とした。明治六年(一八七三)に宮内省の依頼で金製の御璽印と国璽印を制作したことが知られる。

10 銅製饗養文花瓶 十五代山本又五郎 一点

明治二十三年（一八九〇） 銅・鑄造
径五四・五、高七八・七



明治二十三年（一八九〇）に開催された第三回内国勸業博覧会の第二部（美術）第四類（美術工業）に出品され宮内省買上となった作品。出品者は作者である越後国岩船郡村上町（現在の新潟県村上市）の山本又五郎（正壽、一八五七〜九二）。山本家は近江の出身で、戦国時代に村上に移住し、鑄物師として代々又五郎を襲名した。同家の履歴によれば、江戸時代には諸藩の依頼を受けて大砲の鑄造を行い、慶応三年（一八六七）には越後鑄物師惣代として禁裏に参内したという。作者はその十五代目に当たる。

本作は古代中国の青銅器にみられる文様である、饗養文を胴部中央に配した花瓶。饗養とは中国の神話に登場する怪物であるといわれ、文様で表されるときは巨大な目や口、曲がった角などを持つのが特徴で、後世では魔除けの意味を持っていた。肩には細かな渦文とそれよりもやや大きい円形の龍文があり、脚部も龍文などで埋め尽くされている。また、肩には猯と思われる獣形の把手が付き、胴部と脚部には波形の突起状のひれがそれぞれ六箇所にある。鑄物師として大型鑄造の伝統を受け継ぎながら、古銅器の学習成果を取り込んだ、早世した作者の意欲作である。高台の暈付には「大日本帝國新潟縣岩船郡治工山本正壽造」の刻銘がある。

11 青磁遊環龍文花瓶 初代宮川香山

一点

大正三年（一九一四）
陶磁
径四七・〇、高七七・一



水底に眠る龍の厳めしいすがたを浮彫で表した青磁花瓶。上下が開き、中央部でくびれている形から、立てて置いた鼓を思わせるため立鼓形と呼ばれる器形であるが、本作では中央部をひねり返して上下二つに分けられている。また、よく見られる立鼓形花瓶と異なる点として、遊環が付く鸚鵡のような顔の様式化された象耳も特徴の一つである。その他にも、古銅器から転用したものとみられる口縁部と下部の二段に重ねた雷文の緻密な装飾など、幾重にも技巧を凝らした作りとなっている。本作は大正三年（一九一四）三月から七月にかけて開催された東京大正博覧会の出品図録から、初代宮川香山により「青磁太平形晴天眠龍彫刻花瓶」の名称で出品された作品と酷似するものである。しかし、買上または献上の記録がまだ確認できず、出品作と同一作品であるかどうかは即断できない。大正十年九月二十四日、御渡欧から帰国された皇太子裕仁親王へ大正天皇・貞明皇后より贈られたものである。「晴天」は文字通り晴れ上がった空の色を指し、中国でもそのような色合いの青磁を「天青」と呼び習わしていた。彫塑的な加飾表現を得意とした香山らしい創意が随所にみられ、晩年にも制作意欲が衰えなかったことを示す大作である。底裏には「眞葛香山」の銘印が押される。

初代宮川香山（一八四二～一九一六）は京焼の初代眞葛長造の子として生まれ、明治維新後、新開地として発展しつつあった横浜へ移住、眞葛窯を開窯した。自らの作品を眞葛焼（マクス・ウェア）と称し、海外輸出を盛んに行った。博覧会や展覧会を通じて国内での評価も高く、明治二十九年（一八九六）には帝室技芸員に任命された。



12 青磁鳳雲文花瓶 初代諏訪蘇山

一対

大正八年（一九一九）陶磁
各径二四・〇、高四六・五

胴部に向かい合う鳳凰と雲気文、首部に円形に密集した雲気文、下部には如意頭文と連弁文を組み合わせて浮文様で表し、薄緑色の淡い青磁釉をかけた花瓶。作者の初代諏訪蘇山（一八五一〜一九二二）は、中国南宋時代の龍泉窯産の青磁を自らの理想とする青磁とし、その青磁釉の再現を追究した。蘇山にはこの龍泉窯青磁の本歌を忠実に再現し、胴部を素文とした『青磁鳳凰耳花瓶』（東京国立博物館所蔵）も残しているが、本作では器形にも工夫を凝らし得意とする彫刻技術を發揮した文様構成とするため、成形型を作って制作している。

初代諏訪蘇山は金沢出身、陶画法を学んで東京で陶画業を営むなかでフェノロサやワグネルらの知己を得て教えを受けた。その後、再び金沢へ戻って九谷焼に従事、明治三十三年には京都の錦光山宗兵衛の工房に勤めた。四十年に独立、大正六年（一九一七）に帝室技芸員に任命された。九谷焼のみならず、中国朝鮮古陶磁にも造詣が深く、彫刻技術にも優れていた。本作は宮内省の依頼を受けて、青磁香炉とセットで制作され、箱書には「大正八年十二月 諏訪好武（印）奉命謹製」と記される。

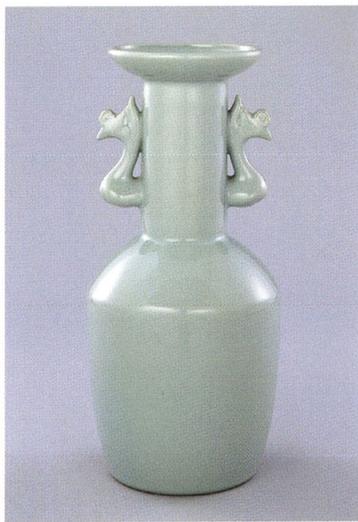
理想の青磁を求めて——再生された中国朝鮮古陶磁

わが国では、やきもののなかで中国陶磁を美的にも技術的にも最高峰とみなす共通認識が長いあいだ存在していた。仏教の伝来とともに最新の渡来文物の集積拠点となった寺院に始まり、茶の湯の世界における唐物の尊重や、近代以降も茶の湯の価値観にはとられずに客観的な美的価値をはかる欧米流の鑑賞陶磁の概念の移入など、各時代を通じて中国陶磁に最高の価値観をおく意識が働いていた。ただし、このことは受容する側、すなわちうつつわを使用する人々、あるいは鑑賞する人々だけがもっていた考え

方ではない。供給する側、つまり作り手の方も中国陶磁を手本として学習し、摸倣することを、十世紀以上にわたって繰り返し行ってきた歴史がある。本物の中国陶磁は希少性が高く入手が難しかったが、それを写した国内製産品であればより安価に購入することができたため、唐物写しはそれ自体十分に流通性があり、各地の窯場で写しが行われた。たとえば、仁清や乾山、木米ら名だたる京焼の名工が唐物写しを行っていることはよく知られているが、重要なことは、彼らが単なるコピー製品を作ろうとしていたわけではなく、本歌（オリジナル）のもつ特徴に迫りつつも、そこから自らの作風への転換へと創造力を発露したことである。これらのことを敷衍していくと、次のような仮定の話は必ずしも穿った見解とは言えないだろう。もし現代日本の陶芸家がみずからの理想とする青磁を作るために中国古陶磁の技法を研究し、そのすぐれた業績によって国の重要無形文化財保持者（人間国宝）に選ばれたとする。だが、誰もその陶芸家が遙か昔の中国の青磁を追究するこ

とを無意味な行為だとは思わないはずだ。そこには、外国から入ってくる情報（モノ、価値観）をすぐれた規範とみなし、それに少しでも近づくことに無上の喜びや達成感を感じる日本人の心性の一端を垣間見ることができるといえる。

さて、近代日本の美術と工芸における古典再生をテーマとした本展に絡めて、近代の陶芸家が青磁に對してどのようなアプローチをとってきたのか、いくつかの事例を紹介したい。まずは、帝室技芸員にも任命された初代諏訪蘇山（一八五一—一九二二、作品番号12《青磁鳳雲文花瓶》参照）についてである。遺作展覧会の図録『蘇山之陶器』（蘇山遺作展覧會編、大正十二年）の序文巻頭に「蘇山が青磁乎、青磁が蘇山乎、蘇山の生命は青磁に在り、青磁は蘇山によつて再生をした」と記されるほど、蘇山を知る人々にとつて、その青磁の秀逸さは強く印象に残っていた。同書にはつづけて「蘇山が帝室技芸員の榮を辱ふしたのは実に三十有餘年間の推究に七官青磁の古窯法に悟入したが爲めである」と書かれている。七



参考図版1《青磁鳳雲文花瓶》
京都市陶磁器試験場 大正4年(1915)

官青磁とは、中国の明時代から清時代にかけて浙江省の龍泉窯で焼かれた青磁の作風の一つを指すが、同じ龍泉窯で宋時代から元時代にかけて焼かれた砧青磁とは釉色が区別されており、一般的に七官青磁の方が透明度が増して、青磁釉の色合いは淡くないとされる。この点から、同書の記述は誤りで蘇山の青磁の淡い釉色は七官青磁ではなく、砧青磁を狙ったものではないかと思われる。実際、蘇山は南宋時代の砧青磁を写した《青磁鳳雲文花瓶》を制作し、大正三年（一九一四）に帝室博物館へ寄贈している（現東京国立博物館所蔵）。また、東京国立博物館に所蔵される『帝室技芸員関係書類』に記載された、蘇山の帝室技芸員の任命理由は「宋窯二擬スル青瓷ノ如キハ実ニ真ニ迫リ」とあり、やはり「宋窯」すなわち砧青磁の名手として蘇山が捉えられていたことを示している。

さて、京都における蘇山の活動とほぼ同時期に運営されていた京都市陶磁器試験場では、大正四年の大札の折、京都市からの献上品として青磁の花瓶と香炉を制作した。同試験場は明治二十九年（一八九六）に設立され、地元京都の窯業界の復興を期すべく研究指導機関として活動を開始した。京焼の陶工の子弟を中心に伝習生を育成し、素地、釉薬、顔料などに関する化学的知識や、製作工程の機械化、石炭・ガス窯の普及など、新しい窯業知識を広めたことで知られている。献上された青磁花瓶（参考図版1）は、南宋時代の龍泉窯の青磁で、後西天皇によって名付けられたと伝えられる「万声」の銘を持つ砧青磁の名品（現和泉市久保惣記念美術館所蔵）



参考図版2《青瓷草花紋花瓶》
小森忍(匏雅堂窯) 大正後期～昭和初期

を模したものであった。制作関係者によって「献上青磁」と呼ばれた同試験場の青磁は、本来は釉薬の調合や焼成の具合によって決まる釉色ではなく、素地土そのものに青磁の色味を練り込むことで達成した成果であった(佐藤一信「京都市陶磁器試験場の大正期の試作について」『愛知県陶磁資料館研究紀要十五』、平成二十二年)。前述した初代諏訪蘇山も素地土の研究によって、砧青磁の再現を試みたと伝えられている。同様の手法は明治期以降に広まり、「クロム青磁」、「仕込み青磁」と呼ばれて、安価に青磁を作る方法として広まったためマイナスのイメージを与えられたが、近代陶磁史のページを飾る歴史の遺品として重要な意味をもつ作品である。

この京都市陶磁器試験場で技手を務めていたのが小森忍(一八八九～一九六二)である。中国古陶磁の釉薬の解明に挑み、その圧倒的な化学的知識によって陶磁器試験場時代に同僚であった河井寛次郎や濱田庄司らにも影響を与えたことで、近年再評価の著しい陶芸家だ。小森は陶磁器試験場を退職して、中国東北地方の大連に拠点を構えていた南滿洲鉄道株式会社(通称「満鉄」)に入社し、同社の中央試験所窯業課に配属された。その後、同社を退職し、満鉄窯業試験工場の一部を借りて、匏雅堂窯(小森陶磁器試験所)を創設した。小森は匏雅堂窯で試作を行

いながら、展覧会で作品を発表、そのかわら中国各地を精力的にめぐって窯業地の実地調査を行った。《青瓷草花紋花瓶》(参考図版2)は匏雅堂窯で作られたもので、光沢のあるやや灰色味がかったモスグリーン(の)の釉色は七官青磁を思わせるが、器形や浮文様の表現の特徴から元時代から明時代にかけて龍泉窯で焼造された青磁を模倣したとみられる。この時代の龍泉窯の青磁は、室町幕府が明との勘合貿易の折、天龍寺造営のために派遣した貿易船がこれらの青磁を舶載していたことから天龍寺青磁と呼ばれている。小森は青磁だけでなく、あらゆる中国古陶磁の技法に関心をもって、その再現に挑んだ。伝世品の研究だけでは満足せず、実際に現地に渡って窯を築いて地道に研究を行った点で、近代の陶芸家なかでは異色の経歴と言える。

京都市陶磁器試験場やそこで技手を務めていた小森忍のように、近代に入ってから陶磁器製産はそれまでの伝統的な窯業地の陶工にかぎらず、試験場や工業学校を巣立った人々によっても大きく広がりを果たした。彼らが一つの規範とするやきもの(の)なかに、これまで見てきたように中国古陶磁があったわけであるが、同様に朝鮮半島の古陶磁に目覚めた陶芸家がいたことも忘れてはならない。

最後に紹介するのは、高麗青磁を規範として新しい青磁表現を生み出した濱田義徳(一八八二～一九二〇)・美勝(一八九五～一九八〇)兄弟についてである。その青磁は、現在の北朝鮮に位置する鎮南浦市の実業家・富田儀作が高麗青磁の復興を企図し、熊本県の八代焼陶工の家に生まれ佐賀県立有田工業学校を卒業した濱田義徳が招聘されたことに始まった。鎮南浦はもともと窯業地ではなかったため、窯から材料まですべてを準備しなければならず、やきもの作りそのものが容易なことではなかった。朝鮮総督府の支援を受けて、明治四十四年に創立された

工房は所在地であった三和町の名前を取って、三和高麗焼と名付けられた。翡色(ひしよく)と呼ばれる高麗青磁独特の釉色の再現は困難を極めたが、濱田義徳の出身であった象嵌青磁に特徴のある八代焼の技術と工業学校で修得した窯業化学の知識を活かして、巧緻な作品が作られるようになった。三和高麗焼の完成に心血を注いだ義徳は当地で早世することとなったが、その跡を同じく有田工業学校を卒業した弟の美勝が受け継いだ。美勝が精魂を傾けたのが、昭和三年(一九二八)の大札の折、朝鮮を代表する奉祝品として昭和天皇へ献上された《青磁鳳凰芍薬文花瓶》(参考図版3)である。彫刻を得意とした美勝らしく、鳳凰と芍薬を浮彫状にあらわし象嵌をほどこした大型の花瓶で、本歌の高麗青磁とはもはや別の次元の作品へと生まれ変わっている。

(参考図版の作品はすべて当館所蔵である)

参考図版3《三和高麗焼青磁鳳凰芍薬文花瓶》
濱田美勝 昭和3年(1928)



13 色絵金彩三珍果文花瓶 初代中村秋塘 一点

昭和三年（一九二八） 陶磁
径一四・六、高二四・八

本作の七宝繫ぎに見られる赤絵と金彩で塗り埋める技法は、江戸時代後期からつづく九谷焼の赤絵金彩の伝統を受け継いだものである。しかし、文様を過剰に細密化していった明治期の輸出九谷焼の文様描写とは異なり、文様と絵付け部分の境界を明確にした洗練された表現となっている。また口縁部の外側と脚部は、青手九谷の技法である。一方、絵付けの方は、三方に木瓜形の窓を開けて桃と枇杷、石榴を、染付と近世から九谷焼を特徴づける緑、黄色、紫の透感のある絵具を用いて描いている。このやや厚みのある淡い色調の絵付けは、中国陶磁の豆彩を連想させ、それに加えて、箱書きに「三珍果模様」と書かれた三つの果実は、それぞれ中国では古来より桃は長寿、枇杷は富、石榴は子孫繁栄を意味する吉祥文様として表されてきたものである。伝統を組み合わせながらも、近代の九谷焼の新しさを感ぜさせる作品である。

作者の中村秋塘（一八六五～一九二八）は九谷焼の名工・竹内吟秋の門下で、磁胎に赤絵で細密な絵付けをほどこす、赤絵細描の名手として知られる。大正十五年（一九二六）の米国独立一五〇年記念フィラデルフィア万国博覧会に大日本窯業協会を代表して出品、最高大賞を受賞した。本作の完成年は作者の没年に当たるが、大正十三年（一九二四）の皇太子（昭和天皇）の御成婚に際して文武官一同より献上された《鶴桐蒔絵螺鈿細棚》に付属する棚飾品のうちの一点。

15 春庭・秋圃 小室翠雲 対幅

大正八年(一九一九) 絹本着色
一九二・三×五七・二

栃木県館林町(現群馬県館林市)に生まれ、足利在住の南画家田崎草雲に絵を学んだ小室翠雲(一八七四―一九四五)は、草雲が没して上京してからも、師の影響から中国画の研究を続け自らも中国画を所有していた。大正八年の第一回帝展に出品され、宮内省の買い上げとなった本図は、翠雲が所有していた明末清初の画家孫億筆《牡丹鳳凰》をもとにしたものだという。右幅は一羽の白鷓鴣を中心に牡丹や木蓮などの華やかな春の花木が画面を飾り立て、左幅はトロアオイ、葉鶏頭などの原色に近い鮮やかな草花が折り重なる中に、蟬、蜻蛉、蛾にコオロギといった虫たちがさらに画面を賑わせている。翠雲は山水図に定評があったが、花鳥を描

いた本図も「筆技に於て群を抜てゐる。(中略)かういふ長崎派風の花鳥にも抜け目のない技巧は示されてゐる」(『中央美術』大正八年十一月号)と賞賛された。曖昧さを廃した明瞭な描写や、濃麗な色彩が充滿した画面には、孫億や沈南蘋など明清の画家からの影響がたしかにうかがえる。

翠雲は、日本美術協会、日本画会、日本南宗画会に所属して作画活動を行い、文展では第二回以降受賞を重ね、大正三年第八回からは審査委員となった。そして大正十年に日本南画院に参加してからは、院の中心となって衰退していた南画の発展に努めた。昭和十九年(一九四四)には帝室技芸員に任命されている。





14 秋爽 小坂芝田 十曲一隻

大正元年(一九一二年) 絹本着色
一七〇・〇×六二五・〇

小坂芝田(一八七二〜一九一七)は、長野県上伊那郡旧小沢村(現伊那市)に生まれ、郷里の画家で田能村直入門下の児玉果亭に師事した。上京後は日本美術協会に所属するとともに、明治三十九年には山岡米華とともに日本南宗画会を創立し、文展では第二回以降受賞を重ねた。この頃、日本美術協会系の旧派と日本美術院系の新派の対立が強まり、文展の日本画部は大正元年(一九一二年)の第六回から旧派を対象とした第一科と新派を対象とした第二科に分かれ、審査も別個になされるようになった。そうした中、第一科で最高位の二等賞を受賞したのが津端道彦と小坂芝田の二人であった。芝田の絵は文展開設前から日本美術協会展覧会においてしばしば宮内省に買い上げられてきたが、本図も見事買上げの榮に浴した。

この頃、小坂芝田を始め、山岡米華、小室翠雲、松林桂月ら近代南画家が文展に出品した作品を見ると、画面の大型化や平易な描写表現など、展覧会で鑑賞されることを意識した会場芸術としての性格が色濃くなっていることが分かる。その中でも芝田は、毎回屏風形式で作品を出品し続け、他の南画家が大画面形式を持てあます中、岩塊や木々などのモチーフを堅実に組み立てていく画面構成によりスケールの大きな山水図様式を確立した。本図は十曲一隻という変則的な屏風の形状を効果的に用いて、なだらかに山水が左右へ展開する。その中に点景のように庵と人物が描き込むことで、自然の広大さを強調する理知的な空間構成は、明らかに近代的な感覚と言えよう。一方で、本図の山や岩塊の皴法や木々、溪流の描写などは、写生を基礎としながらも近世の南画家たちが広く手本としていた「芥子園画伝」や「八種画譜」などの学習成果がうかがえる。



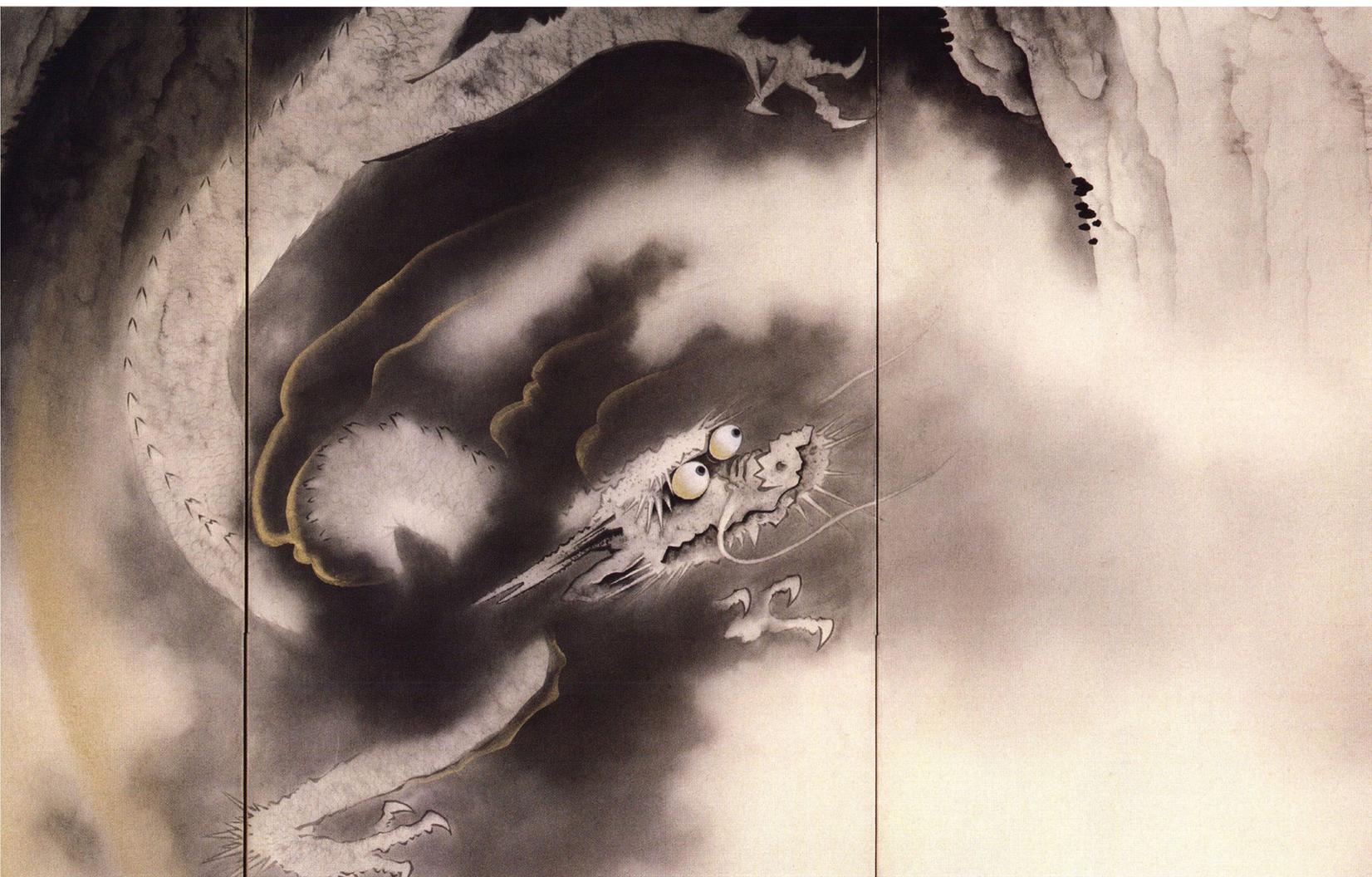
16 龍蛟躍四溟 横山大観

六曲二双

昭和十一年(一九三六) 紙本墨画金彩
各一七七・三×三七四・四

飛沫を上げる波、巻き上がる雲の中に二頭の龍と一頭の蛟(みずち・龍の一種、角がなく蛇に似て四本の足がある)が描かれている。昭和十一年に開催され、一回限りで終わった改組帝展への出品作であり、展覧会終了後に作者より献上された。横山大観(一八六八〜一九五八)は、昭和十年(一九三五)に美術界の挙国一致を目指す文部大臣松田源治の要請を受けて、帝国美術院の改革に加わり、翌年の第一回改組帝展には日本美術院を率いて参加した。自らが中心となって関わった展覧会への出品ということもあり、大観は開催前から献上を表明するほどに並々ならぬ意欲をもって本図を制作した。

右隻に記された画賛「風雲馳九域 龍蛟躍四溟(中国全土に馳せる風雲と四方の海に躍る龍の意)」は、中国北斉時代の皇帝による祭文の一節であり、献上を踏まえて天皇そして日本の前途を祝福する意味が込められている。そしてこの龍や蛟の図様は、中国宋の画家陳容による《九龍図巻》(ボストン美術館蔵)からの影響が指摘されている。本図の制作にあたり、大観は参考となる作品をもとめて東京帝室博物館(現・東京国立博物館)にも問い合わせているが、応挙の龍の絵ならあるとの答えに対し、それでは参考にならないと観覧を辞退している。また「龍の画は支那でも非常に古くからあつたもので、漢代の頃のものを見ると、極めて氣勢の鋭いものである」(『大毎美術』昭和十一年三月)と語っており、このことから本図は日本の雲龍図屏風ではなく、中国古画の龍図を強く意識したものであることが分かる。本図を見た鑄木清方は「(前略)この繪は超時代的である。何時の時代といっても直ぐ考へられない程、古い時代を感じさせる」(『美術』昭和十一年四月号)と賞賛した。



平安時代に成立したわが国の美術様式は、四季のある日本の風土に根ざした自然を愛でる繊細なこころであり、また王朝人らしく雅で華やかな装飾美を楽しむものであった。近代において、再びこの王朝様式に立ち戻って日本古来の美を再解釈しようとする試みがなされた。



17 住吉詣 松岡映丘 二曲一双

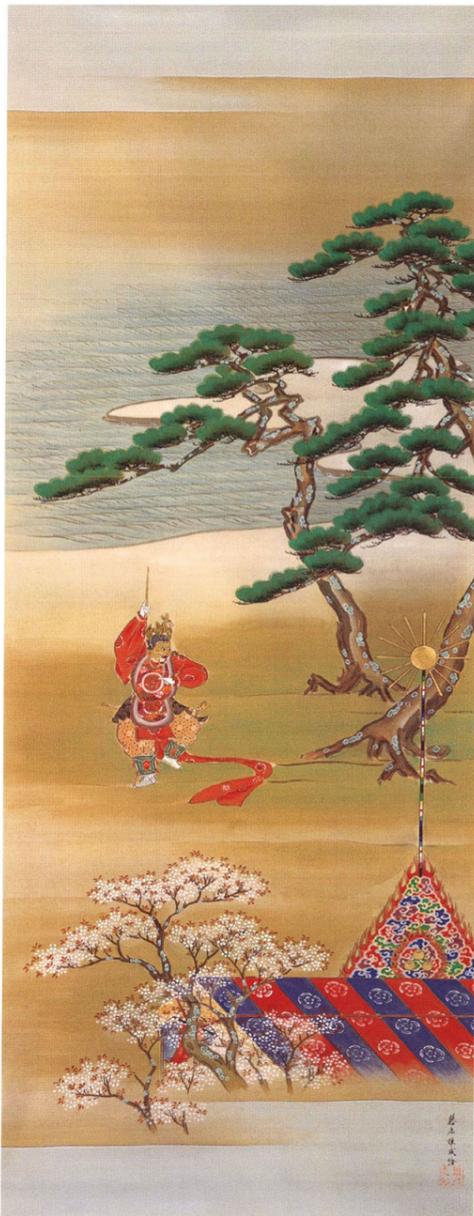
大正二年(一九一三) 絹本着色
各一五四・一×一七〇・二

近代にふさわしいやまと絵として、新興大和絵の創出に取り組んだ松岡映丘(一八八一―一九三八)は、はじめ橋本雅邦に入門したが狩野派の画風に馴染むことができず、あらためて住吉派の山名貫義に入門し直してやまと絵の道に入った。明治三十二年(一八九九)に東京美術学校日本画科に入学してからも、貫義の影響で平安・鎌倉期の絵巻を熱心に学習した他、水野年方、小堀軯音、梶田半古らによって結成された歴史風俗画会に参加し、一層有職故実や古画の学習に没頭した。



大正元年の第六回文展に《宇治の宮の姫君たち》(姫路市立美術館蔵)を出品し、初入選を果たすと、その翌年の第七回文展に本図を出品し、褒状を受賞するとともに宮内省の買い上げとなった。本図は、『源氏物語』の「落標」の段に取材したもので、光源氏一行と明石の君が偶然にも同時に住吉大社に参詣した場面を描く。海路で参詣した明石の君は、須磨での蛰居を経て都の権勢に返り咲いた源氏の華々しい行列を眺め、己との身分の違いを痛感して名残惜しくも舟を引き返し源氏との邂逅を避ける。源氏絵にしばしば描かれてきたこの場面であるが、映丘は住吉大社の景物である太鼓橋を描かず、画面下部に鳥居の一部をのぞかせることで場面を説明している。前景の砂浜を進む色とりどりの鮮やかな衣装を身に纏った源氏一行の賑やかさと、海上に漂う舟の上で涙を拭う明石の上のわびしさが、見事な対比の効果を生み、左隻左端で彼方へと飛び去ろうとする二羽の鶴ももの悲しさの演出に一役を買っている。ひとりひとりの人物の姿態は中世絵巻の図様を参照していると思われるが、中間色やグラデーションを巧みに用いた彩色、前景から後景までの自然な遠近感、そして登場人物の内面を想像させる劇的演出性などに、映丘が目指した新しい大和絵の方向性がうかがえる。

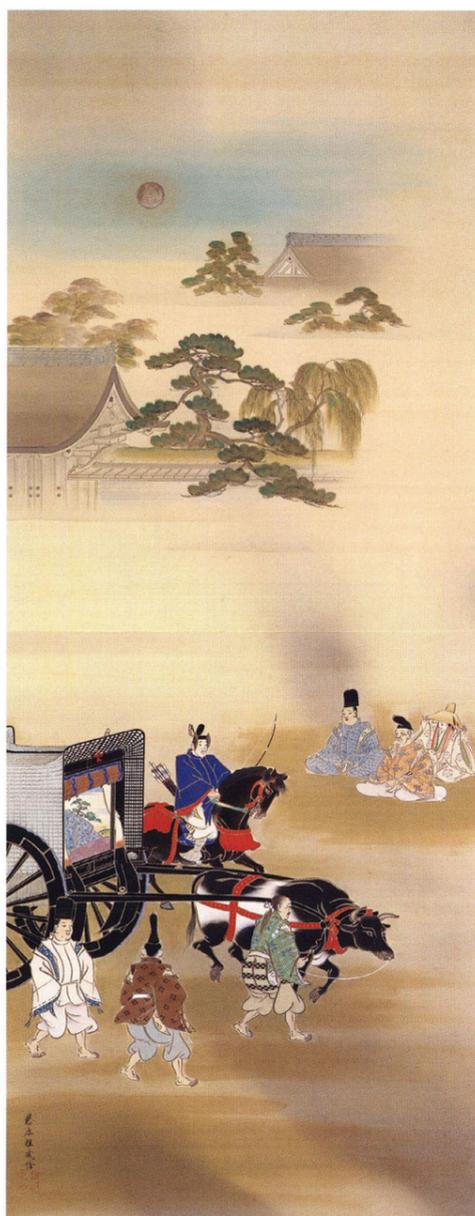
大正四年(一九一五) 絹本着色
各一四五・六×五六・五



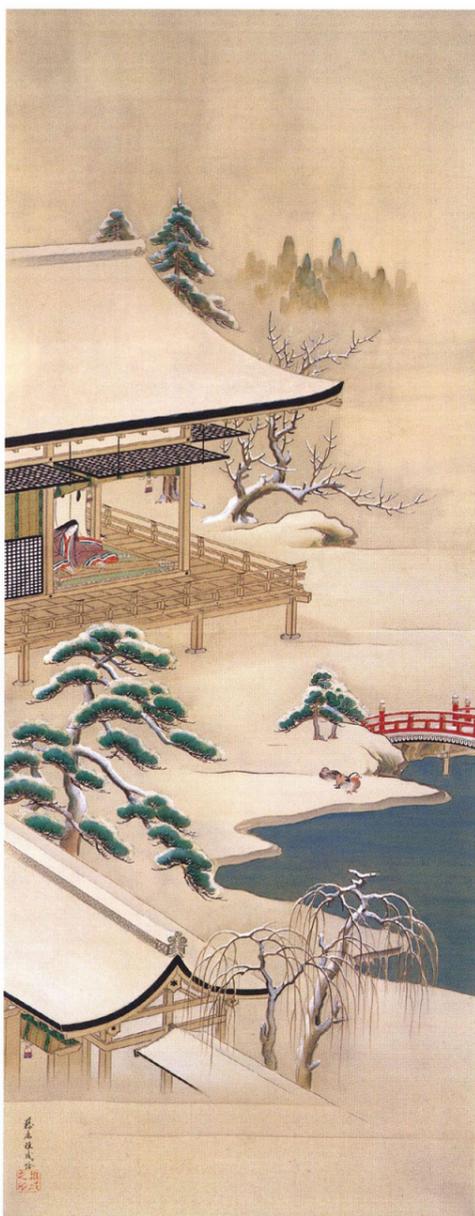
春・大江以言



夏・大江匡衡



秋・慶滋保胤



冬・紀斉名

高取稚成(一八六八―一九三五)は、幼い頃より住吉広賢のもとで大和絵を学んだ、住吉派の命脈を継ぐ最後の画家と言えよう。明治十六年(一八八三)に広賢が没してからは兄弟子の山名貫義に師事し、また関東の国学派サークルの中心にいた松原佐久について有職故実に関して多くを学んだ。また久邇宮邦彦親王の信任が厚く、良子女王(香淳皇后)の絵画教師を任され、皇太子妃となられた後もその指導を続けた。

本図は、大正四年(一九一五)の第九回文展に出品され、三等賞を受賞し宮内省買い上げとなったもの。「四家文牀」という難解な題名が付されているが、これは『古今著聞集』橘成季編纂、建長六・一二五四年成立)に収録された平安時代の文人慶滋保胤の説話がもとになっている。ある時、保胤に対し六条の宮(具平親王)から、当時の著名な文人大江匡衡、紀斉名、大江以言の三人および保胤自身の文体について御下問があり、保胤はそれに答えてそれぞれの文体を論評した。「以言の文体は、白砂の庭の青々とした松の下で舞楽蘭陵王を奏すかのような華やかさがある」といった具合の、保胤の評文を絵画化したのがこの四幅対であり、稚成は絵画化にあたりそれを四季の構成にあてはめて仕立てている。こう

した非常に趣向をこらして機知に富んだ制作手法は、大正期の文展出品作を見渡しても特異なものであったが、「近日の出品は皆単に女の顔とか単に樹木草花牛馬のありのまゝを描いてをる、何等意味あるは喜ばしい」(小山正太郎『美術評論』大正五年一月号)と高い評価を受けた。



19 萬歳楽 森村宜稲 二曲一隻

大正五年（一九一六）絹本金地着色
一六九・六×一七五・六

本図は大正五年（一九一六）日本美術協会第五十五回展覧会に出品され、銅牌を受賞し、大正天皇の展覧会行幸の際に御買上となった作品。川に浮かんだ龍頭の船上で、童による舞楽を堪能する、王朝人の雅な船遊びの様子が描かれている。船の上で舞楽を行う船楽は、『紫式部日記』や『源氏物語』などに貴人を迎える奏楽として行われていた様子が記されている。本図も顔を御簾で隠すという伝統的な貴人の描写表現が用いられていることから、天皇などの高貴な人物が船上にしていることがうかがえる。

作者の森村宜稲（一八七二～一九三八）は名古屋に生まれ、郷土の絵師木村雲溪に師事した後、日比野白圭についてやまと絵を教わった。日本美術協会を中心に活躍し、その後文展、帝展にも出品したが、終始一貫してやまと絵師として古典的な王朝風俗を描き続けた。本図の画面左半分は、下から上まで視線を遮るように前景に松を大胆に配置する。その樹間から遠くのきらびやかな船遊びの様子が垣間見えるという構図には、伝統的な画題を形骸化させずに新味を出そうとする宜稲の工夫がうかがえる。松の幹の縦線とS字を描く河川のゆるやかな曲線を交差させて、二曲屏風という正方形に近い整った画面に変化をつけようとしている点も巧みである。

20 溪澗 宇田荻邨 二曲一雙

昭和二年(一九二七) 絹本着色
一九三・四×一八〇・八

宇田荻邨(一八九六―一九八〇)は、大正三年(一九一四)に菊池芳文に入門し、芳文が教鞭を執っていた京都市立絵画専門学校でも絵を学んだ。この頃から、熱心に古画の模写を繰り返していたという。卒業後芳文が没したため、その養嗣子菊池契月に師事した。大正八年の第一回帝展で初入選をはたすと、同十三年の第五回帝展に《巨椋の池》(三重県立美術館蔵)、第六回に《山村》(三重県立美術館蔵)、第七回展に《淀の水車》(大倉集古館蔵)、そして翌年の第八回展に本図と、いずれも古典意識と現実の写生を組み合わせた作品を立て続けに発表した。その作風は高く評価され、第六回展で特選、第七回展では特選および帝國美術院賞を受賞し、さらに本図が宮内省に買い上げられた。

第七回展出品の《淀の水車》について、荻邨は「写生からの実感に桃山調子やら扇面古写経の感じなどを取入れて見たのです」(『淀の水車』『美之国』第十一巻八号、昭和十年八月)と語っており、それに続く本図も当時から「此人好みの山楽観ひの作品である」(『アトリエ』昭和二年十一月号)、「より繊細な表現を持つてゐる点に於て、単に山楽とのみ云はず藤原期に溯り大和絵の伝統に対する君の憧憬をも包含してゐる」(岡本神草「グループの一人として」『美の国』第二巻十二号、大正十五年十二月)などと評された。

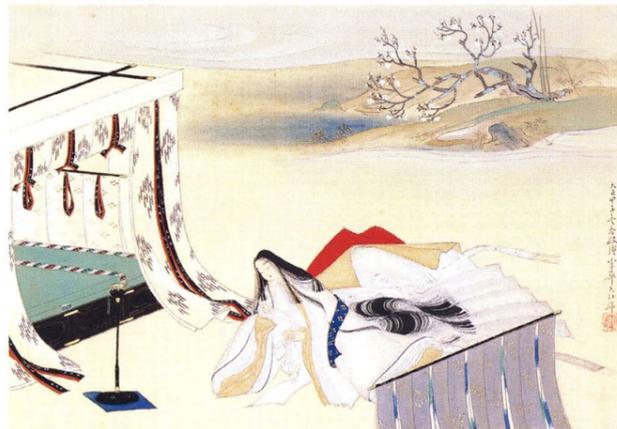
禽鳥がとまる古木の松と岩塊を手前に配し、画面奥にしぶきを上げて流れ落ちる瀑布を描くという、たしかに桃山の障壁画を連想させる画面構成であるが、作者が遺した下絵によると高雄の清瀧川での写生が本図のもととなっていたことがわかる。《淀の水車》と同様に、古画の情景を連想させるような現実の景色を探し求めて、この景にたどりついたものと思われる。



〈蟹〉 高取稚成



〈業平道遙住吉浜図〉 磯田長秋



〈梅薫る夕〉 吉川霊華



〈上古武人の遊猟〉 小村大雲



〈春光〉 吉村忠夫



〈鷹〉 松岡映丘



(参考) 画帖姿および収納箱

は、映丘ならではの明るく洗練された色彩感覚が発揮されている。
 また、この画帖の装幀や画帖を納める箱の制作は、東京美術学校に依嘱され、名物裂を模した表紙の裂地や、古様を意識した瑞花文様による収納箱の装飾など、皇室の御慶事にふさわしい伝統と格式へのこだわりが随所にうかがえる。

大正十三年（一九二四）に皇太子裕仁親王（昭和天皇）と久邇宮良子女王（香淳皇后）の御成婚を祝って、東京府より献上されたのが画帖「瑞彩」である。上中下の三帖仕立てで、各帖二十五面の絵が貼り込まれた（現在は保存のため一図ずつマット装）。画帖制作にあたっては、東京美術学校校長正木直彦を中心に川合玉堂、小堀鞆音、横山大観、下村観山らによって、東西両画壇を代表する七十三名の画家が選出された。奉祝の画帖という性格から吉祥的な画題が多く認められるとともに、やまと絵系の作家を中心として伝統性を意識した古代から平安の王朝時代の風俗を描いた絵も目立つ。
 例えば松岡映丘による「鷹」は、鷹を腕にとめる貴族、猟犬を連れた従者など、明らかに鎌倉絵巻の名品「春日権現験記絵」第五巻の図様を典拠としたものである。映丘は古絵巻の研究の権威でもあり、「春日権現験記の研究」(『中央美術』第十三卷十一号、昭和二年十一月)という論考も発表している。その中で第五巻については「いづれの部分を切断しても妙画面を構成し、筆致賦彩の技巧に些かの弛緩なく、渾然として快き装飾に満ちてゐる。全巻中最も優秀な一段とせねばならない」と絶賛しており、その言葉通りに絵巻の一場面を切り抜いて画帖の一面として描いたのがこの絵である。このように映丘は入念な古典学習に基づく作画を行ったが、人物の装束などに

21 瑞彩 六面(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

昭和十二年（一九三七）
絹本着色
各一五七・五×五四・二

白居易の詩「琴詩酒の友皆我を抛つ 雪月花の時に最も君を憶ふ」琴や詩や酒の友はみな私を見捨てて散り散りになった。

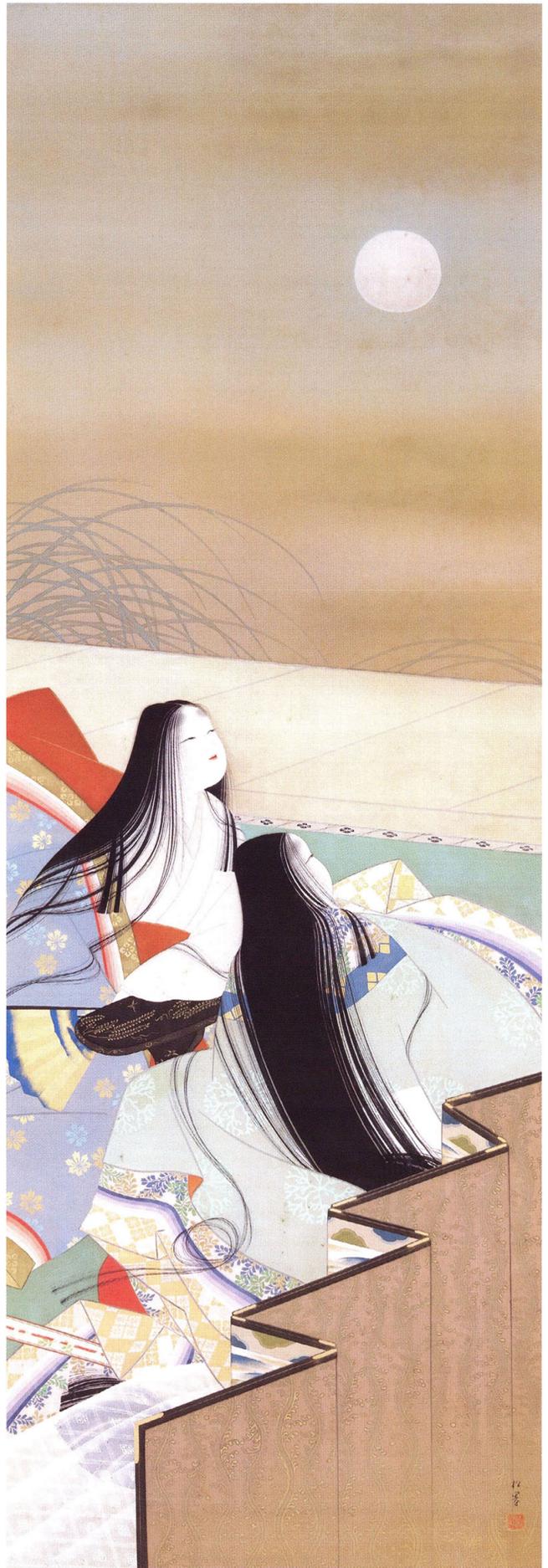
雪月花の折になることに、特に君のことを憶い出すより、四季の美しい日本において、冬の雪、秋の月、春の花をその自然美の代表的なものとして、日本では古くから画題に取り上げてきた。その主題に対し、上村松園（二八七五―一九四九）は、『枕草子』『源氏物語』『伊勢物語』を典拠として優雅な三幅対を描き上げた。古典的題材ながら、松園が得意とした王朝美人を主として、流麗な筆線、それが生み出すしなやかな人物の動き、明快で優美な色彩によって、清新な作品に仕上げている。装束の色調が中間色を主体にまとめられているのが特徴的で、特に松園が得意とした薄紫色は各幅に用いられ、多色との調和を考慮してその色調に変化をつけ、気品をより高めた作品に仕上げているよう。古典を題材にしながら創造的な図様と色彩感覚で、新たな古典創出に成功している。

松園は、明治から昭和期にかけて活躍した京都の女流画家で

あり、昭和二十三年には女性として初の文化勲章を受章した。京都府画学校で鈴木松年に、後に幸野樸嶺、竹内栖鳳に師事し、漢学や詩も学んだ。明治二十年代より博覧会や展覧会等に出品をしているが、初めは歴史や風俗に取材した作品が多く、次第に市中町方の女性の日常や、謡曲や王朝文学に題材を求めた美人画を描き、格調高い名作を残している。

本作品は、大正五年（一九一六）十一月、第十回文展に貞皇皇后が行啓の折、出品の《月蝕の月》（二曲一双）を嘆賞され、さらに川合玉堂や竹内栖鳳らと共に、御前揮毫を行った。そしてその数日後、さらに揮毫献上の御命を受けて制作されたのが、二十一年後に完成した本作である。この間にも、大正七年第十二回文展の《焰》、昭和十一年文展招待展の《序の舞》など、数々の大作を発表しているが、本作の構想がようやく成って制作に取り掛かった松園は、他の仕事を一切断り、毎朝、アトリエの空気を新たに入れ換え、身を清めてから制作に臨む程に渾身で取り組んだという。

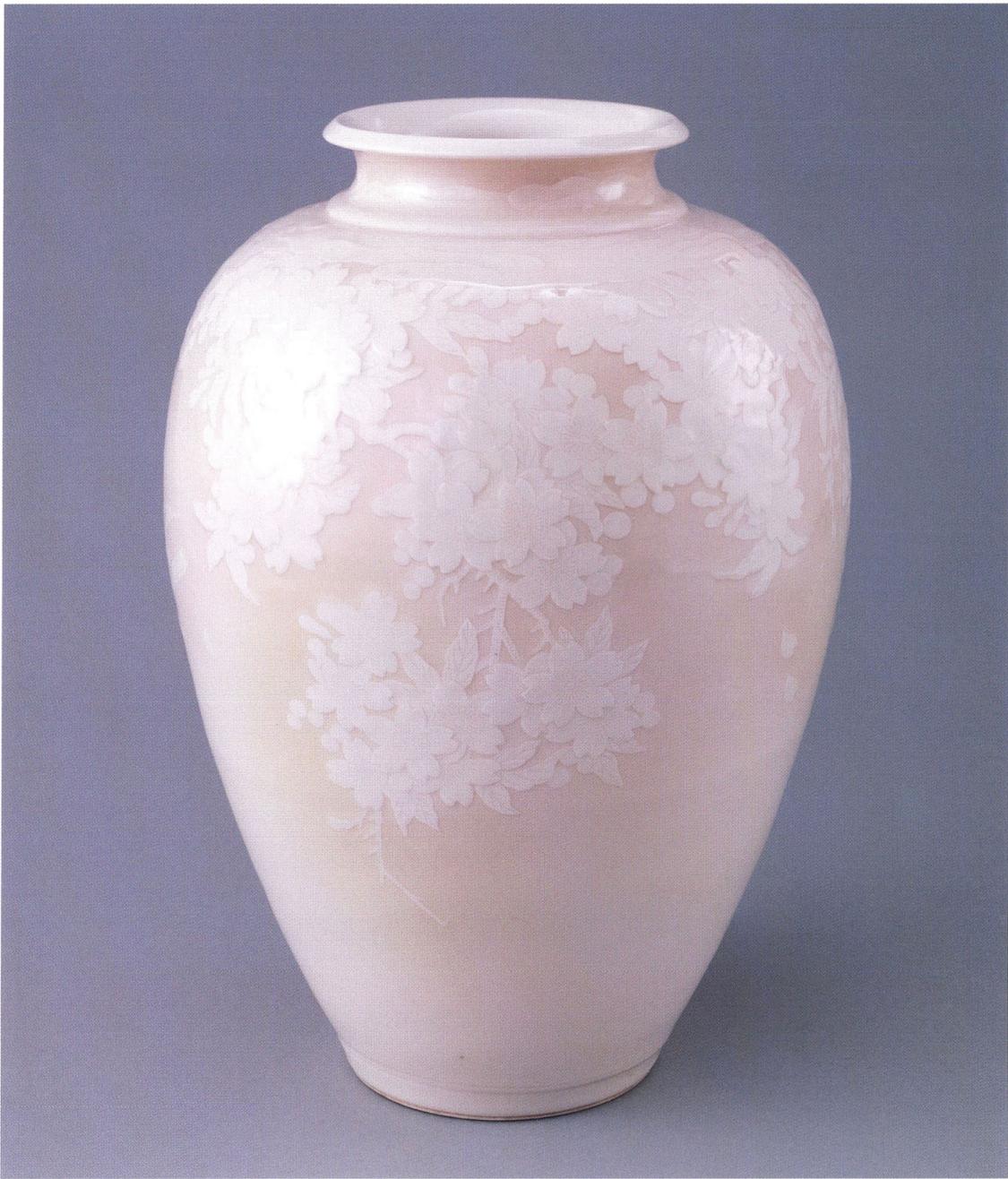




23 旭彩山桜図花瓶 三代清風與平

明治三十八年（一九〇五） 陶磁
径三〇・五、高四三・〇

一点



春の麗らかな大気を連想させる、ほんのりと染まった薄桃色の地色を背景に、白一色で咲き誇る山桜を優美に表した花瓶。三代清風與平（一八五一〜一九一四）が、明治三十八年（一九〇五）に開催された日本美術協会第三十七回美術展覧会に出品し、三等賞銅牌を受賞した作品である。西洋で一世風靡したアール・ヌーヴォー様式のデザインが、日本陶磁にも大きな影響を与えていた時期に制作されたが、それまでの自身の制作の方向性を貫きつつ自らの持てる高い技術を発揮した代表作として知られる。本作の主題は、国学者の本居宣長が詠んだ「敷島の大和心を人間はば朝日に匂ふ山桜花」の歌意であると考えられ、清風がそれを山桜のレリーフと絶妙な色合いの釉薬で表現したことがわかる。

三代清風與平は播磨国印南郡（現兵庫県）に絵師の子として生まれた。田能村直入に師事した後、京焼の清風家の養子となり、明治十一年の二代清風與平没後、清風家を継いだ。内外の博覧会や展覧会で受賞を重ね、京都のみならず日本を代表する陶工として、同二十六年に陶磁界から初の帝室技芸員に任命された。



24 七宝桜図花瓶 濤川惣助

一対

明治四十三年(一九一〇)頃 七宝
各径一四・七、高三三・七

濤川惣助(一八四七〜一九一〇)は下総国(千葉県旭市)に生まれ、東京に出て初めは製陶業を営んでいた。その後、尾張の七宝工・塚本貞助から七宝制作の技術を学び、名古屋に本拠を置く七宝会社の東京工場の運営を託された。赤坂離宮(現・迎賓館)花鳥の間の七宝額など、渡辺省亭ら優れた絵師による原図をもとにした絵画性の強い無線七宝で高い評価を受け、明治二十九年(一八九六)に帝室技芸員に任命された。

この花瓶では、花曇りを思わせる薄鼠色の地色を背景に、左右それぞれに花を咲かせた桜の枝が配されている。左の花瓶では上から、右の花瓶では下から枝が伸び、花と蕾、葉が無線七宝で表されている。葉の色味が左右の花瓶で異なるため、明暗の変化によって異なる時間帯を表しているのかもしれない。肥瘦のある枝の線や、一枚の葉の中で微妙に変化する色彩など、日本画の描写を彷彿とさせる高度な七宝表現である。濤川は日本の四季を感じさせる花鳥画を題材とした作品を数多く制作し、海外の博覧会でも高い評価を得ていた。明治四十三年十一月に開催された日本美術協会の第四十五回美術展覧会で技芸賞銅牌を受賞、宮内省買上となった本作は、濤川の最晩年に作られたものである。



25 秋草流水蒔絵螺鈿棚 川の邊一朝ほか

一基

明治二十八年(一八九五) 蒔絵、螺鈿

三六・二×八〇・七×六一・六

全体を黒地とした棚で、厨子扉や棚板には流水を、厨子扉には萩とすすき、下段の引戸には撫子の花を、優れた蒔絵技法により表している。螺鈿や透かし彫りにより歌文字を散らしており、『古今和歌集』より凡河内躬恒「夏と秋とゆきかふそらのかよひぢはかたへすずしき風や吹くらむ」の歌意を表している。作者や宮内省に納められた経緯は伝えられていないが、『第四回内国勸業博覧会審査報告』所載の『蒔絵夏秋草書棚』について記載の意匠、技法に一致していること、優れた蒔絵技法などから、明治二十八年の第四回内国勸業博覧会出品作の可能性が高い。その審査報告によれば、意匠の考案は岸光景で、出品者は小池有終、蒔絵は川の邊一朝である。明治二十七年頃より岸光景や前田健次郎(香雪)、神坂雪佳など、図案を指導する立場にあった人々の間に、『古今和歌集』などの古歌に主題をとった歌絵を研究して、特に蒔絵作品の図案として指導しようとした動きが見られた。同時期の日本美術協会美術展覧会や第四回内国勸業博覧会においても、書棚や文台視箱といった伝統的な形式に歌絵の意匠が組み合わされた作品が高く評価されている。



26 舞楽蒔絵棚

八代西村彦兵衛(象彦)

一基

昭和三年(一九二八) 蒔絵、彫金
四六・二×二二〇・八×一二三・〇

昭和三年の即位の礼に際し、奉祝の品として三井家から献上された大型の蒔絵棚。『源氏物語』より「紅葉賀」や「胡蝶」などの帖から、舞楽や龍頭鶴首の舟で雅楽を演奏する場面が棚板や引き戸に表されている。棚の下段引き戸の図様は、狩野養信(一七九六〜一八四六)によって描かれた『源氏物語図屏風』(重要文化財、高松市・法然寺蔵)を典拠としていることが、これまでに指摘されている。下段左の引き戸は、『源氏物語図屏風』左隻から光源氏と頭中将が青海波を舞う場面が引用され、下段右の引き戸には同じく右隻から若菜の場面の一部分が転用されている。このように古画を引用しながらも図様を巧みに立体の棚の上に再構成し、さまざまな蒔絵技法を駆使するとともに、孔雀石や彫金部材の象嵌を多くの箇所配しており、装飾性の際立つ蒔絵棚である。框座底裏に「平安象彦謹製(印)」の蒔絵銘があり、京都の漆器商西村彦兵衛商店(屋号・象彦)の制作による。当時の当主、八代西村彦兵衛は(一八八七〜一九六五)は、蒔絵技法の研究を重ねて内国勸業博覧会、万国博覧会など内外の展覧会にも積極的に出品し、宮内省の御用のほか、三井家、住友家の御用を受け、象彦を大きく発展させた。大正十五年には蒔絵学校を設立、後継者の育成にも努めた。



27 裁縫箱・裁縫道具 木内半古ほか 一具

昭和三年（一九二八）木象嵌
（裁縫箱）三三・〇×二四・二×一一・一

内部に鋏や鑊、糸巻や針山などの裁縫道具一式を納めた裁縫箱。『源氏物語』初音の帖にみえる「年月を松にひかれてふる人に今日鶯の初音きかせよ」の和歌を意匠としており、蓋面から側面にかけて梅に松、橘、鶯や流水を配して、歌文字を散らしている。箱の材は桐で、玳瑁や染めた鹿角、貝、唐木、彫漆などを華やかに象嵌している。箱の底裏に「時二年七十又四 半古作」と刻銘があり、木工と象嵌は木内半古（一八五五〜一九三三）による。意匠は東京美術学教授島田佳矣、裁縫道具の金工を市島昌邦、蒔絵は堀井正文、畳紙は吉村忠夫が担当し

28 菊蒔絵硯箱 赤塚自得 一合

昭和三年（一九二八）蒔絵
二四・五×二三・三×一〇・〇

蓋の甲を高く盛り上げ、全体が丸みを帯びた形が特徴的な硯箱。素地は乾漆によるものと推察される。蓋表と側面にかけて重なり合うように咲く大輪の八重菊の花が高蒔絵で表されており、その金地や高蒔絵の肌合いにマットな独特の重厚感がある。内側は艶のある金地に仕立て、五羽の蝶を高蒔絵で表し、硯や筆などの各道具を納める。硯箱の形や内部の道具の配置は、国宝《舟橋蒔絵硯箱》（東京国立博物館蔵）や、後に尾形光琳がこれに倣って制作した幾つかの硯箱に範を得ていると考えられる。作者の赤塚自得（一八七四〜一九三六）は、江戸で代々蒔絵を業とする家に生まれ、自得はその七代目にあたる。大正から昭和にかけて活躍、各展覧会の審査員を務め、昭和五年には帝国芸術院会員となった。

ている。半古は、明治二十六年より正倉院御物整理に木工家として参加しており、この時の研究の成果が本作品の技法や材料にも現れている。その一例として、裁縫道具のうち白墨斗は、正倉院宝物の《紫檀銀絵小墨斗》（中倉一六）を模したものの。宝物の墨斗は、明治三十七年に塵芥中から発見され、半古が修補を手がけたと伝えられる。大正十三年皇太子（昭和天皇）御結婚に際して制作が計画され、昭和三年に完成した一对の御飾棚のうち、香淳皇后へ献上された《鶴桐文様蒔絵飾棚》に付属の棚飾品のひとつである。





29 猿置物 高村光雲 一点

大正十二年(一九三三) 木彫
二八・〇×三九・〇×四一・〇

猿回しの猿が御幣と鈴を持ち、能楽の祝言曲である三番叟を舞う姿をとらえた作品。サクラ材の一木造りで、楕円形の基部側面に「高村光雲刻」の刻銘がある。六脚の桑材の置物台をともなう。大正十一年六月の雍仁親王(秩父宮)成年式に際して、同親王より大正天皇貞明皇后に献上された品で、制作は宮内省より東京美術学校へ依頼され、制作を同校教授の高村光雲(一八五二―一九三四)が担当した。完成は翌年三月のことである。観察に基づく写実が極めてされており、優れた彫技により細やかな仕上げがされている。

光雲は仏師のもとで学び、その伝統的な木彫技術によって、近代彫刻に大きな足跡を残した彫刻家である。明治二十年明治宮殿造営の折に室内装飾の彫刻に関わり、同二十二年の日本美術協会美術展覧会で《矮鶏置物》が買い上げられたことで、その名が広く知られるようになった。同年から東京美術学校で教鞭をとり、翌年には帝室技芸員となった。なお、本作のほか、光雲は皇室の御慶事に際して宮内省から東京美術学校へ依頼された作品を手がけており、大正八年の皇太子(昭和天皇)成年式に際して《鹿置物》(当館蔵)と《鶏置物》(所在不明)を制作、大正十三年の皇太子御結婚に際しては《松樹鷹置物》(当館蔵)と、いずれも光雲が得意とした動物を主題としている。

30 熊坂長範 森川杜園 一点

明治二十六年(一八九三) 木彫、彩色
二一・三×二五・七×三〇・八

31 還城楽 森川杜園 一点

明治二十六年(一八九三) 木彫、彩色
二〇・五×二一・五×二九・五



30



31

作品番号30は、能楽「熊坂」より熊坂長範の演者を、作品番号31は雅楽「還城楽」より蛇を見つけて喜び舞う舞人の姿を一刀彫りで表した作品。一刀彫りは、荒彫りで面を強調して単純な形態に仕上げるもので、奈良春日大社の周辺で発展し、奈良人形の名で知られる。いずれの作品も奈良人形の名手、森川杜園(一八二〇〜一九四)によるもので、濃密な彩色も杜園が自ら行っている。狂言師でもあった杜園は、芸能への造詣が深く、能や狂言、舞楽に関わる作品を多く手がけた。いずれも収納箱には「謹製 森川杜園 時年七十四」と記される。明治二十六年、杜園の最晩年に宮内省からの依頼により制作され、明治期には明治天皇の御手許にあったと考えられる品で、《熊坂長範》は大正三年に昭憲皇太后の御遺品として雍仁親王(秩父宮)へ、また《還城楽》は大正天皇の御遺品として貞明皇后より雍仁親王(秩父宮)へ引き継がれた品である。



32 萬歳楽置物 山崎朝雲 一点

昭和三年（一九二八）木彫、彩色
四八・〇×六七・五×六〇・〇

即位の礼で演奏される舞楽「萬歳楽」の舞人を写真的に、優美に表した木彫作品。昭和三年の即位の礼に際して、学習院が彫刻家山崎朝雲（一八六七～一九五四）に制作を依頼し、献上した品である。朝雲は大正期から昭和初期にかけて雅楽の舞人を主題とした作品を幾つか手がけており、制作に際しては、宮内省式部職楽部へ通い、雅楽やその装束を研究したという。本作はカツラ材、彩色は作者自らによるもので、実際の装束に忠実に緻密にほどこされている。

作者の朝雲は、博多に生まれ、郷里の仏師のもとで木彫を学んだ。明治二十年に独立、同二十八年の第四回内国勸業博覧会に《養老孝子》を出品して高い評価を受けた。また高村光雲が同博覧会の審査員を務めていたこともあり、翌年二十九歳の時に上京を決意、光雲の門下に入り、以後その薫陶を受けた。明治三十年代には塑造も学び、伝統的な木彫に西洋彫刻の技法と写実表現を結びつけた独自の作風を築き、神話や伝説あるいは歴史上の人物像、幼児を主題とした作品等を制作した。これらの主題や柔らかなその作風が好まれたのか、皇室にゆかりの作品は多く、当館に引き継がれている朝雲の作品は九点、記録の上からみても展覧会における宮内省の買上、御下命作、外部からの献上の品は合わせて二十五点あまり認められる。昭和二年には帝國美術院会員、同九年には帝室技芸員となり、木彫界の重鎮として活躍した。

昭和十六年(一九四二) 絹製・綴織
各二〇・〇×二二五・〇



本作は、明治期に日本の伝統的な綴織にフランスのゴブラン織の技法を取り入れて織物による立体感と繊細な色のグラデーションを表現することに成功し、近代染織界に新たな息吹をもたらした二代川島甚兵衛(一八五三〜一九一〇)によって知られることになった川島織物が、昭和十四年に宮内省の依頼によって制作したものである。原画は、二代甚兵衛に認められてその指揮のもとで図案を描き、画家、デザイナーとしても活躍した澤部清五郎(一八八四〜一九六四)である。

澤部は、京都西陣の油問屋の次男として生まれる。病弱ながら絵が上手だったことから、十二歳で四条派の画師で、当時、京都市美術学校の日本画教授であった鈴木瑞彦に師事。その三年後、二代甚兵衛より模写の仕事を依頼されていた鈴木門下の先輩・奥田瑞寛の紹介によって模写の仕事を受け、甚兵衛にその画才を認められる。十七歳で守住勇魚に師事して日本画のほかに洋画も学ぶ中、十九歳の時、明治三十八年にベルギーで開催されるリエージュ万国博覧会出品の綴織《百花百鳥》の草稿を二代甚兵衛の構想に従って制作する。これは後に菊池芳文によって原画化されてリエージュ万国博覧会に出品され、名誉大賞を受賞した。これを契機に、澤部は二代甚兵衛との縁を深くし、浅井忠が代表となって創立された関西美術院で学ぶ一方、各地に趣いてスケッチを重ね、関西美術院に出品して受賞するなど、豊かな画才を育んだ。明治四十三年に渡米、さらに渡仏し、風景画や人物画へと幅を広げ、織物や装飾の研究も行う。大正二年に帰国後は個展を開催し、関西美術院評議員、関西美術界競技会の審査員を務める



など、三十歳の新進作家として活躍を続けていく。そして川島織物とは、明治四十三年に急逝した二代甚兵衛に引き継ぎ、三代甚兵衛(一八七九〜一九一八)、その後を担った三代当主の絹子夫人(一八七九〜一九三三)、さらに四代甚兵衛(一九一七〜一九七五)の時まで、様々な綴織作品の原画を制作した。その代表作には、大正十三年に明治宮殿西溜の間の装飾品として制作された《春郊鷹狩・秋庭観楓綴織壁掛(当館蔵)》があり、他にも御料車や日本銀行など多くの室内装飾を手がけている。

その澤部によって原画が描かれた本作は、綴織技術保護の為として、宮内省からの依頼で制作されたものである。昭和十四年四月に原画を制作、翌五月には訂正図を完成して、以後、綴織制作の指揮にあたる。この時、澤部は五十五歳、川島織物においても重鎮的役割を担う立場になっている。この綴織の制作は、不急不用品、奢侈贅品などの製造、加工、販売を禁止する目的で翌年七月七日に施工された。奢侈品等製造販売制限規則(七・七禁令とも呼ばれる)の影響を受けるが、技術保存目的の特命制作として行われ、伝統的な綴織に不可欠な金糸も用いて、二年後の昭和十六年四月に完成した。雅楽を主題とし、桃山障壁画のように桜と楓の大樹を大きく描き入れた画面は、伝統的な日本画の題材や描法に遠近感や陰影を加味して、色系のグラデーションを巧みに駆使して織り上げられている。

日本画、西洋画、そして室内装飾と図案を、様々な経験の中で貪欲に学んだ澤部の熟達した感覚と、川島織物が伝統の織技として継承してきた綴織の優れた技術とが融合し、存在感のある装飾性豊かな作品となっている。

近代における神と仏 ほとけ

古事記・日本書紀に記された日本神話や神仏の世界は、近代の絵画や工芸においても重要なモチーフであった。宗教的な決まり事や図像的制約から解放され、作家それぞれが自由な発想のもとで表現することで個性的な神や仏が次々と誕生した。



34 野見宿禰像 荒川嶺雲 一点

大正六年(一九一七) 木彫
総二八・五×二八・五×六七・五

野見宿禰のみすくぬは、『日本書紀』に登場する人物で、出雲の人。垂仁天皇の命により当麻蹴速と力比べをして勝った、という故事により相撲の祖とされる。当麻との力比べでは、足を上げて蹴り合ったと伝えられ、その力強い様を表した木彫作品である。サクラ材の一木造で、四脚の黒漆台に固定されている。基台部分に「荒川嶺雲謹刻」の刻銘がある。

作者の荒川嶺雲(一八六八―一九四二)は松江の生まれ、義伯父である彫刻家荒川亀齋の門に入り、明治二十四年二十四歳の時に上京、高村光雲に師事した。明治二十八年第四回内国勸業博覧会では《義経高松ノ図額》(当館蔵)が宮内省の買上げを受けた。また日本美術協会美術展覧会へ出品を続けるとともに、一九〇〇年パリ万国博覧会では銅賞を受けている。この年、妻の故郷である島根県簸川郡に移り、以後、ここで制作を続けた。大正四年の即位の礼に際し、簸川郡各町村を代表して今市町長荻田吉四郎より大正六年に献上された品である。



35 養蚕天女 高村光雲 一点

大正十三年（一九二四）木彫
一七・二×二二・二×四八・二

天冠の頂に蚕蛾を付け、左手は薄衣を軽くつまみ持ち、右手に持つ蚕蛾の繭を愛しむように見つめる天女像である。右足を少し前に出して左足に重心を置き、首を心持ち傾けるなど、動きのある立像となっている。足元には桑が一枝置かれている。サクラ材の一木造りで基台の裏面に「高村光雲刀」の刻銘がある。養蚕天女やその造形について、具体的な先例を知らないが、吉祥天像などを参考にしつつ、加えて、特に近代皇室において明治四年より歴代皇后が養蚕に親しまれていることを念頭に、光雲が新たに生み出した天女像と考えられる。ちなみに天女のもつ繭は中央がくびれたピーナッツ形をしており、当時、我が国の経済を支えた養蚕業において、品質の高い絹糸を生み出した小石丸種の繭の形と共通している。大正十三年の皇太子（昭和天皇）御結婚に際して、貴族院より皇太子妃（香淳皇后）へ献上された品である。

大正四年（一九一五）木彫、彩色
一八・八×二〇・一×六七・三



豊かな黒髪を高く髷に結び上げ、団扇を後ろ手に持つ古代装束姿の女性像で、物憂げな表情で立つ姿が量感豊かにとらえられた木彫作品である。題名の「朝霞開宿霧」は、朝霞が夜霧（宿霧）を吹き払う、との意味であろうが、その典拠やこの女性像との関連は明確でない。長方形の木製台がともない、台の背面に「大正四年秋 後藤良作」と緑青で記される。作者の後藤良（一八八二～一九五七）が大正四年の第九回文展に初めて出品し、褒状を受賞し、宮内省の買上げを受けた作品である。後藤はこの後、同九年第二回帝展出品の《梨花夫人》

が特選、翌年にやはり特選を得た《宓妃》、大正十三年の《梅妃》など、東洋の女性像を主題とした作品を発表して帝展での評価を確実なものとした。

後藤は、明治期に活躍した彫刻家、後藤貞行の次男である。東京美術学校で木彫を学んだ後、日本美術協会美術展覧会などで作品を発表。大正三年から再び東京美術学校で塑造を学び、その後は文展、帝展で活躍した。明治末頃より能楽に惹かれるようになり、昭和十三年には「能美会」を結成するなど、能楽を主題とする作品に取り組み、独自の世界を築いた。

みなかみ 山崎朝雲

一点

大正四年（一九一五） 木彫
二一・〇×二四・〇×二八・五

市女笠をかぶった女性が、左手には畳んだ懸帯を持ち、右手は掌を上に向けて祈りを捧げるかのように、静かにたたずむ姿を現した作品である。女性は大袖の衣を壺折にして、抜衣紋に着装しており、中世の女性の旅装束を身につけている。みなかみは、「水神」あるいは「水上」を意味し、古来より水を司る罔象女神（みずのはめがみ）がこの姿に重ねられている。川上から絶えずただよい流れる水を、旅姿の女性として表していると考えられる。木目の美しいタモ材が用いられている。作者の山崎朝雲は、明治四十年（一九〇七）に罔倉天心の指

導のもと日本彫刻会を結成し、これ以降、東洋、日本の神話や伝説、歴史に取材した作品を発表している。明治四十三年の『美術新報』（九巻五号、画報社）に掲載された記事「我が木彫」のなかで、朝雲は中世の絵巻から作品の主題やその風俗を取り上げていると述べている。本作もまた、絵巻に描かれた巡礼の女性を参考に行っているのであろうか。大正四年（一九一五）の第九回文部省美術展覧会に出品され、買い上げられた品である。

三熊野の那智の御山 山口蓬春

大正十五年（一九二六）
二四三・五×一三四・五
絹本着色

一幅

北海道に生まれた山口蓬春（一八九三～一九七二）は、幼い頃に東京へ移住し、はじめ洋画を志して東京美術学校西洋画科に入学した。しかし途中で日本画科に転向して松岡映丘に師事し、卒業後は映丘の主宰する新興大和絵会に参加した。映丘の影響もあって、この頃より蓬春は古画の学習に熱心に取り組むようになり、その成果は大正十五年（一九二六）第七回帝展に出品された本図にも現れている。

三熊野とは熊野本宮大社、熊野速玉大社、熊野那智大社の総称である。前年の冬に本図を構想した蓬春は、この年の夏に実際に熊野に赴き写生を繰り返した。実際に霊場に足を運んで胸中に去来した「荘厳、静寂な心持」を

表現するべく、画面上部は重厚に塗り込め、対する下部は線描を意識して描いたという。那智の滝とその背後から昇る日輪という構図は、鎌倉時代の垂迹画の名品《那智滝図》（根津美術館蔵）を思わせるが、蓬春は「瀑は特に古名画が目の前にちらつくので、本当に弱りました」（『那智』『美の国』第二卷十一号、昭和元年）と語っており、古典を踏まえながらも近代的感覚をもって自分なりの新たな「那智滝図」を生み出そうと苦心していたことが分かる。この作品で蓬春は特選および帝国美術院賞を受賞し、さらに宮内省の買い上げとなったことで、三十三歳という若さでその名を画壇にとどろかせた。

昭和九年（一九三四） 絹本着色
本紙二二・八×六三・三



本図は、高野山の根本大塔の本尊、大日如来像を描いたもので、弘法大師千百年御遠忌を記念した大塔再建にあわせて木村武山（一八七六―一九四二）が描き、皇室へ献上したという伝来をもつ。これについて『塔影』（第十巻六号、昭和九年六月）には、「：豫てより木村武山がその依頼を受けて謹作中であつたが四月末その完成を見た。畫は二尺に四尺五寸の縦幅で五月四日高野山で開眼供養を行つて後直ちに献上の手續をとつた。」と記されている。金色の彫像を拝観した上で、武山のイメージによる大日如来を、他の仏画や曼荼羅等を参考に構図や賦彩を考えたのである。彫像よりも柔和で気品ある姿に描かれる。如来像、台座、光背はいたって伝統的な密教図像に基づく。区画の四隅には羯磨を置き、外周に三鈷杵、その内側に輪宝を裝飾的に連ねる。大日如来の肉身には裏彩色を施し、衣には平安仏画に見られる細やかな截金による裝飾文

様を意識して金泥の細線で丁寧な文様を施す。区画の上下には左右四方に蓮華を挿す華瓶を置く点も、曼荼羅を意識し、この上下の部分には裏箔が施されている。また、暈網彩色や隈取りなどの描法、彩色を用いる点においても伝統的な仏画に倣っている。このように伝統性の強い仏画であるが、本来の密教画のような原色を基調とする濃厚鮮麗な色調ではなく、全てが中間色の優しい色調で統一されている点に、色彩感覚に優れた武山の特色が看出来よう。

木村武山は、川端玉章に師事した後、東京美術学校で学ぶ。岡倉天心が率いる日本絵画協会に参加し、日本美術院創立に際しては副員となり、美術院の五浦移転においては天心や大観等と行動を共にした。優れた写實的描写力と古典を学んで培った豊かな素養によって生み出された作品は、当時から高い評価を得た。

昭和十四、五年（一九三九、四〇）頃 絹本着色
一三六・五×七〇・六



案本一洋（一八九三～一九五二）は、京都市立絵画専門学校卒業後に山元春拳の早苗会で学び、春拳没後も同門の川村曼舟に師事した。円山四条派の流れをくむ春拳、曼舟に習いながらも、一洋はその様式から早々に脱して師とは別の道を歩み、生涯をかけて王朝の風俗を題材としたやまと絵を描き続けた。一洋は官展および早苗会展を中心に活躍したが、いずれの展覧会にも色鮮やかで典雅な雰囲気を持つ近代的やまと絵作品を出品し、高い評価を受けている。

そうした中で、昭和十四、五年頃に作者より昭和天皇へ献上されたとの来歴をもつ本図は、一洋としては大変珍しい仏教的主題の作品である。不動明王を象徴する俱利伽羅龍が巻き付いた三鉞剣が大きく描かれ、その両脇

には矜迦羅童子と制叱迦童子が付き従う。不動明王二童子像の図様を引き継ぐ形ではあるが、画面の手に調伏祈禱のための護摩壇を描くところは、仏画の図像的制約にとられない目新しさを感じさせる。胡粉で具引きした柔らかな白色の地に、日本の白描画の伝統を感じさせる肥瘦をつけない描線でモチーフを表している。不動明王の背後では金砂子の煌めきをもたせて迦楼羅炎が赤々と燃え上がり、その鮮やかさを際立たせるように、金泥を刷く他はごくわずかに彩色を施すのみである。こうした最小限の描写と彩色の中にも確かな装飾性を感じることができ、抑制のきいた美しい一本一本の描線をみても、作者の本質がやまと絵様式にあったことが理解される。

41 肇国創業絵巻

二巻のうち

昭和十四年（一九三九）紙本着色

（上巻）四八・〇×九九・〇・二

（下巻）四八・〇×八八・九・四

昭和十五年（一九四〇）の紀元二千六百年を記念して日本橋高島屋で行われた「皇紀二千六百年奉賛展覧会」で展示された絵巻。制作は紀元二千六百年奉祝会が企画し、展覧会終了後に同会総裁の秩父宮雍仁親王へと献上された。画題の選定は辻善之助、歴史考証は関保之助が担当し、『日本書紀』に記された天地開闢から神武天皇即位までの事蹟が画題となっている。九人の画家が揮毫し、詞書は尾上柴舟の筆による。

その中で安田鞞彦（一八八四～一九七八）の〈天孫降臨〉は、天照大神の命を受けた天孫の瓊瓊杵尊（にぎひのみこと）が、葦原の中つ国を治めるために日向国の高千穂峰に天降る場面を描く。瓊瓊杵尊を先導するために天の八衢（やちまた）で待機していた猿田彦命（さるたひのみこと）に対し、天宇受売命（あめのおすめのみこと）がその素性を問いただしている。また前田青邨（一八八五～一九七七）が描く〈熊野御難航〉は、東征中の神武天皇が長兄彦五瀬命の助言を受け、海路で紀伊半島を迂回した際に暴風雨に襲われる場面である。いずれも、神話の人物を古代の衣装で描く近代に入って定着した風俗描写が認められる。

またこの絵巻の装幀意匠図案は工芸家の松田権六が担当し、表紙裂や軸首、軸受けとなる箱などの形や文様は、正倉院宝物を典拠としている。紀元二千六百年の奉祝という性格から、伝統性を重視した格調高い装幀であったことが分かる。

〈熊野御難航〉 前田青邨

(参考) 絵巻姿および軸受け

火退ほそげ 堂本印象

一幅

昭和十三年（一九三八）
二一三・三×一一九・二
絹本着色

堂本印象（一八九一～一九七五）は、京都市立絵画専門学校在学中に出品した第一回帝展で初入選を果たし、第三回帝展では特選をとるなど、若くしてその才能が認められた。大正期から仏教的主題の作品を発表していた印象は、昭和期に入ると京都仁和寺や東福寺をはじめとした寺院の襖絵や天井画を数多く手がけるようになっていく。そしてその一方で記紀神話をモチーフにした作品を同時期に発表しており、昭和十三年（一九三八）に作者より献上された本図もその一例と見えよう。

本図で描かれるのは、東国征伐のために出征した日本武尊やまとのりみこと

が、駿河において相武国造すがむのくにやつこの計略にはまって野火攻めに遭いながらも、倭姫命やまとのひめのみことから授かった天叢雲剣あまのむらぎのつるぎと火打ち石を用いて難を逃れるという、近世からしばしば絵画化されてきた記紀神話の有名な場面である。印象は炎も敵の姿も描かず、日本武尊の逆巻く髪や衣服の様子、赤く上気した頬の描写などで勢いよく燃え上がる炎のすさまじい熱気や熱風を表現している。また日本武尊の裾をふくらませた衣服や刀剣の形状などは、埴輪や古甕を参考にしたものであるという。このように近代において、考古学的な時代考証を踏まえて、神話の神々の姿を古墳時代の風俗で描くことが通例となった。

墨の彩り

墨画は単に白と黒の色のない世界ではなく、「墨に五彩あり」との言葉通り、古来より優れた画家は墨を用いて色や空気までも表した。近代においても、画家たちは古典に学んだ墨の表現により空気や光をいかに表現するかという大きなテーマに挑戦した。

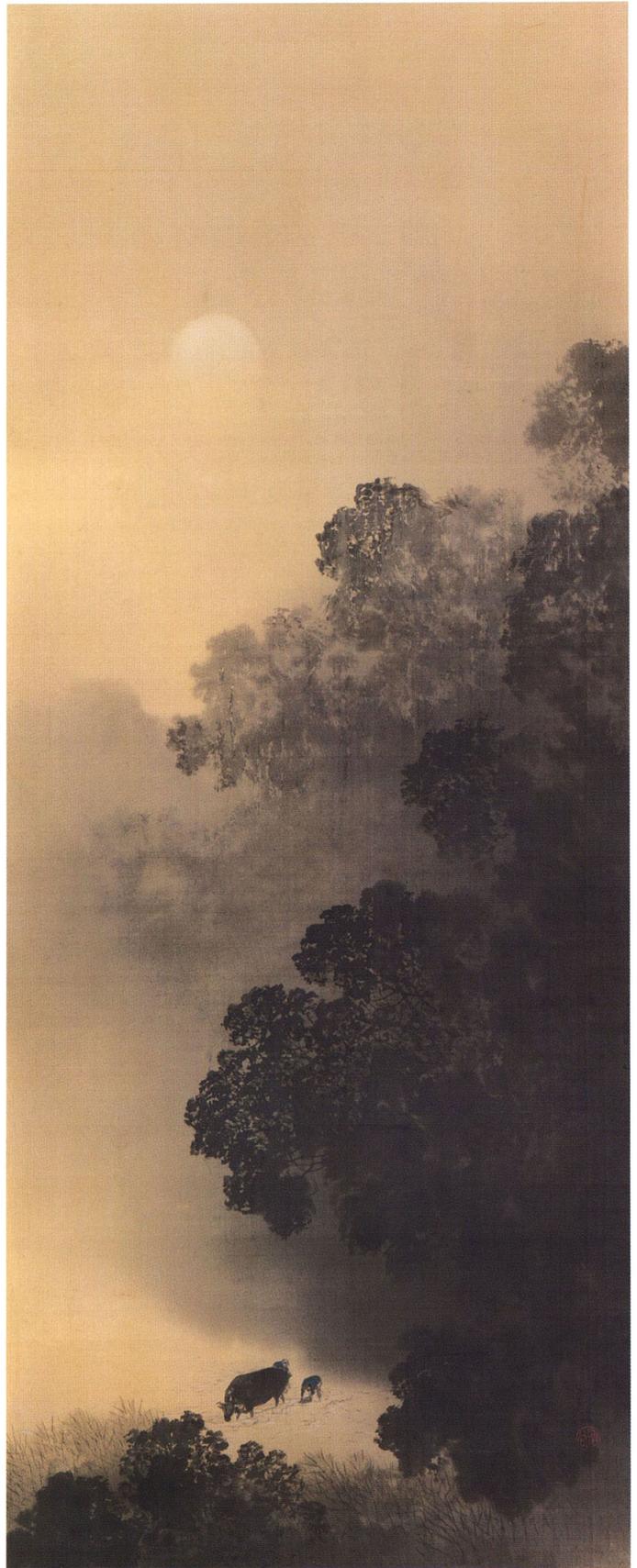


43 唐崎老松図 野村文挙 一面

明治三十年（一八九七）頃 絹本墨画
五五・〇×一四三・〇

野村文挙（一八五四～一九二一）は、京都で塩川文麟、そして森寛齋に師事して円山四条派の画風を学んだ画家である。明治十三年（一八八〇）に京都府画学校に出仕し、同十九年に東京へ移住してからは、皇太子（大正天皇）ご在学の学習院で教鞭を執った。

文挙は、明治三十年（一八九七）の日本美術協会秋季美術展覧会に《唐崎夜雨図》という作品を出品しており、この絵は展覧会へ行啓された皇太子の御選定により御買上となった。本図がこの御用品にあたるかは不明だが、文挙は明治三十二年にも《近江八景図》と題した八幅の作品の中に、本図と近似した「唐崎夜雨」を描いていることから、おそらく明治三十年前後に「唐崎夜雨」を題材にした作品を複数描き、本図もその一つと考えられる。そもそも近江八景とは、瀟湘八景という中国洞庭湖を中心とする八つの景勝地を描く山水画の伝統的画題にちなんで、それを琵琶湖周辺の八景に置き換えたものである。歌川広重の浮世絵などにその例が認められる。雨にけぶる夜の琵琶湖畔を描いた「唐崎夜雨」は、画面中央に唐崎神社の巨大な老松がシルエットで浮かび上がるのが広重からの定型である。潤いのある画面は四条派の伝統であり、その系譜につらなる文挙は本図でもほかしとにじみを駆使して墨一色で情緒ある雨の情景を描いた。



44 月夜帰牧之図 木島桜谷

一幅

大正三年（一九一四）
絹本墨画
一二七・八×五二・一

本図は、若手日本画家を中心に結成された巽画会が主催した、大正三年（一九一四）第五回表装競技会の出品作であり、三等銅賞受賞さらに宮内省買い上げとなった。木島桜谷（一八七七～一九三八）は、四条派の流れをくむ今尾景年に師事し、歴史画、風俗画、動物画と様々な画題を卓抜した画力で描き上げ、文展で受賞を重ねた。大正期以降、各美術団体の展覧会に意欲的に出品しており、本図もそのうちのひとつと言える。一日の畑仕事を終えた農夫や牧童が牧牛を連れて帰路をたどる姿を描く帰牧図は、古く中国から描かれてきた画題であり、本図もその系譜につらなるものといえる。しかしこの頃

の文展出品作でも流行した、縦型の画面をいかして背の高い木々を描き、その中に小さく人間を配する新鮮な構図が採用されている。元来、入念な写生に基づく描写に穏やかで叙情的な雰囲気を加味した動物画を得意とした桜谷であったが、本図では牛を点景として小さく描くのみである。本図で作者が主眼としたのは、おぼろげな月明かりの下ですべてのモチーフが曖昧模糊としたシルエットとなって暗がり沈む静謐な空間を、墨の濃淡とにじみで描出することであったと考えられる。大画面に入念に描き込んだ文展出品作とはまた一風異なる、桜谷の墨の巧みな扱いが認められる作品と言えよう。

大正四年(一九一五) 絹本墨画淡彩
一八〇・七×一〇二・五



山元春挙(一八七一〜一九三三)は滋賀県大津市に生まれ、野村文挙そして森寛齋に師事して円山四条派の画法を身につけた。鮮やかな色彩を自在に操って楽園のような華やかな風景を描く一方で、円山応挙が得意とした積雪の表現に影響を受け、色味をおさえ墨を基調とした雪景を繰り返し描いた。明治三十七年(一九〇四)、農商務省および京都府の命を受けて、春挙はセントルイス万博視察のため渡米しているが、この時に雄大な雪山を目にした体験も手伝い、以後雄大な風景画を好んで描いた。

本図も、切り立った峻険な雪山と吹き下ろしの寒風にさらされる冠雪の松を描き、厳しさを極める冬の雪山が表現され

ている。画面左下には題名の通り、三匹の猿が小さく描かれている。大自然の中にこのように極端に小さく人や動物を配置して、自然の雄大さを強調するのは春挙が繰り返し用いた表現である。春挙が描く雪景図は、墨と胡粉のみの完全な単色のものから、そこにわずかに彩色を施すものまであるが、いずれも墨を主体にしながら卓越した描写技術で迫真的な雪景を描出することに成功している。

大正六年(一九一七)には帝室技芸員に任命され、同八年に帝国美術院会員となった春挙は、皇室の御用も数多くつとめ、本図も大正三年に竣工した須磨の武庫離宮の装飾用として、同四年に宮内省より制作を依頼されたものである。



46 秩父霊峯春暁 横山大観 一幅

昭和三年（一九二八） 絹本墨画
六七・七×一一三・五

本図は、大正天皇の第二皇子・雍仁親王（一九〇二〜五三）が、大正十一年六月二十五日の成年式に際し秩父宮の宣下を受けられたことにより、そのお祝いの品として秩父神社が横山大観（一八六八〜一九五八）に制作を依頼し、昭和三年に完成したものである。横山は、画家の中村岳陵（一八九〇〜一九六九）、史学者の斉藤隆三（一八七五〜一九六二）らと共に昭和三年四月二十日に現地に赴き、翌日にかけてスケッチを重ねた後に下山、六月中には作品を完成させている。

大観は、明治二十二年二月に開校した東京美術学校の第一期生であり、明治二十九年第一回絵画共進会で初めて大観の号を用いて『寂靜』を出品して以降、文展、院展等に精力的に出品を重ね、米国や欧州で作品展や出品を行う。また、同期の下村観山らと共に日本美術院を創立、院展を牽引し、帝室技芸員、芸術院会員を務めるなど、明治から昭和期にかけて意欲的に日本画の改革運動を行って、芸術的にも、社会的にも大きな影響力のあった作家である。画家としての評価も高く、朦朧体と呼ばれる大胆な没線描写による新たな表現を試み、鮮やかな色彩表現で装飾的画風を展開し、水墨表現の追求によっても新境地を拓く。大観の飽くなき表現追求は、近代日本画の可能性を拓けることとなった。

そうした大観の多くの作品の中でも、本図は実に真摯な写実的態度によって制作された正統的な作品である。明治四十三年の中国旅行を契機に水墨表現の追求を行った大観であるが、墨の色、墨の濃度、墨の量かしなどをよくよく研究していることが、他作品からもうかがえる。実際のスケッチをもとに、春の暁、秩父連峰に立ちこめる朝靄、澄み渡る空気感と明けきらぬほのかな光の輝き。その雄大な自然の姿を見事に表現した本図は、大観の確かな写生眼と培われた確かな表現技術によって、平明ながら情趣豊かな気品高い画面に仕上がっている。大観の作品の中でも、最もその優れた力量が発揮された名品である。

水墨画家、大観



本展では《龍蛟躍四溟》(28頁、作品番号16)、《秋父靈峯春曉》(64頁、作品番号46)という、横山大観による墨画の名品二点を紹介している。富士の画家、勤王の画家、そして日本美術院の代表として近代日本の地平を意欲的に切り開いたイメージが強い大観であるが、実は生涯を通して中国・日本の古画を丹念に学び、非常に優れた墨画作品を数多く残している。

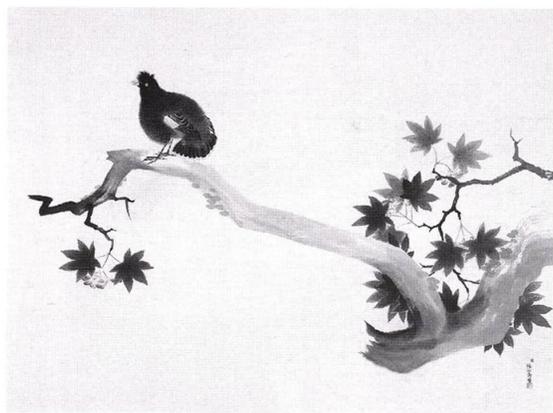
例えば、大正十五年(一九二六)に、大観が吹上御所で目にした叭々鳥を題材にして描き、貞明皇后へと献上した《鸚鵡》(参考図版1、当館蔵)もそのひとつである。楓の枝に一羽の叭々鳥がとまる非常にシンプルな画面であり、それだけに墨の濃淡や筆勢の強弱がすべてと言っても過言ではない。大観が作品に添えた制作の記録によれば、墨は明時代の墨匠純斎による松煙墨、筆は筆匠宮内得応軒によるイタチの毛を用いた特注品、そして紙は福井の和紙職人岩野平三郎が開発した麻紙を使用したのだという。大観はこの頃、独特の色合いをもつ中国の古墨を愛用し、また筆や紙も職人と試作を繰り返している。道具へ強いこだわりを持っていたことは有名だが、《鸚鵡》は具体的な道具の使用について大観自身が記録しているという意味で貴重な作品である。

この作品に関して、大観ははじめ絹本での制作を構想していたが、途中で特注の麻紙に描くことに方針を変えたとも記している。その結果、麻紙特有のやわらかみのある表情と墨のにじみが絶妙に調和し、鳥の羽毛や老木の樹皮の質感が表現され、南宋時代の画僧牧谿を思わせる枯淡な叭々鳥図となっている。

紙と絹、それぞれとの墨の相性、表情の違いを大観がしっかりと把握していたことがここからもうかがえよう。

またこれとは逆に、大正十二年の再興第十回院展出品の《生々流転》(東京国立近代美術館蔵)は、紙に描くつもりで特注の紙の制作を進めていたが、直前になって絹地に描くことに変更したという。この場合は、紙とはまた異なる絹特有の墨のにじみを求めたものと思われる。そうした絹と墨の取り合わせの妙を味わえるのが《御苑春雨》(参考図版2、当館蔵)である。輪郭線をひかずに墨の広がりでもチーフの形を表す没骨法を用いて、赤坂御苑の風景を描き出したこの絵は、《鸚鵡》と同時期に制作され、皇太子(昭和天皇)へと献上されたものである。裏箔によ

るほのかな光とともに、潤いのある墨が絹地に溶けるように滲み、春のやわらかな雨に煙る御苑の静かな雰囲気表現されている。大観の没骨表現については、伝趙令穰筆《秋塘図》(大和文華館蔵)のような北宋時代の小景山水図の影響が指摘されているが(板倉聖哲「横山大観の中国」『横山大観―新たな伝説へ』展図録、平成二十年)、《御苑春雨》も前景の松はやや明瞭にそ



参考図版1 《鸚鵡》 当館蔵



参考図版2 《御苑春雨》 当館蔵

の姿を描く一方で、後景の木々をおぼろげに滲ませる描写や、水際の土坡は墨で輪郭をひき、そこから続く地面は墨を入れずに絹の地色で表す手法など前記の中国古画との共通点が多い。

このように大観の墨画作品の多くは、中国古画の要素を直接または間接的に取り入れており、その多彩な墨の表情も南宋から元時代の墨画の学習成果といえるだろう。宋元時代の墨画は鎌倉時代に日本に流入して以降、室町水墨画、そして狩野派を中心とした漢画系流派による水墨画、ひいては日本水墨画の古典となって神聖視されてきた。大観が師事したのも狩野派の末裔橋本雅邦であり、そうした意味で漢画系の流れをくむ大観にとっても、それは例外ではなかったと言える。

出品目録

会期：平成二十八年三月二十六日(土)～六月十九日(日)

前期：三月二十六日(土)～四月二十四日(日)
 中期：四月二十九日(金・祝)～五月二十二日(日)
 後期：五月二十八日(土)～六月十九日(日)

作品番号 作品名

作者

員数

制作年

技法材質

寸法

展示期間

見出された宝物

1	鬼神置物	山田鬼斎	一点	明治二十二年	木彫、彩色	二一・五×二六・六×九三・五	前期	
2	蓮華蒔絵香合	白山松哉	一点	明治三十七年	蒔絵	径八・三、高二・五	中期	
3	蓬萊雲鶴蒔絵書棚	六角紫水ほか	一基	大正六年	蒔絵、螺鈿	四五・五×一〇六・〇×九〇・〇	後期	
4	瑞鳥靈獸文蒔絵手箱	六角紫水	一合	昭和三年	蒔絵	三〇・六×二三・六×一一・五	後期	
5	銀製鳳凰図花瓶	二代海野美盛・海野清	一对	大正六年	(本体)銀・毛彫、 (台)木製彩色	本体各径一九・三、高四二・二	前期	
6	七宝古代模様花瓶	本多與三郎	一对	明治二十～三十年代	七宝	各径一二・〇、高二三・五	前期	
7	七宝宝相華文香合	安藤重兵衛	一点	昭和三年	七宝	径六・五、高二・五	前期	
8	七宝唐花文蓋付壺	安藤重壽	一点	昭和三年	七宝	径一三・六、高二〇・五	前期	
東洋の美、新たななる挑戦								
9	銅製鼎形花瓶	初代秦蔵六	一点	明治十一年	銅・鑄造	本体径二四・二、高四一・七	前期	
10	銅製饗餐文花瓶	十五代山本又五郎	一点	明治二十三年	銅・鑄造	径五四・五、高七八・七	前期	
11	青磁遊環龍文花瓶	初代宮川香山	一点	大正四年	陶磁	径四七・〇、高七七・一	前期	
12	青磁鳳雲文花瓶	初代諏訪蘇山	一对	大正八年	陶磁	各径二四・〇、高四六・五	前期	
13	色絵金彩三珍果文花瓶	初代中村秋塘	一点	昭和三年	陶磁	径一四・六、高二四・八	中期	
14	秋爽	小坂芝田	十曲一隻	大正元年	絹本着色	一七〇・〇×六二五・〇	後期	
15	春庭・秋圃	小室翠雲	対幅	大正八年	絹本着色	各一九二・三×五七・一	後期	
16	龍蛟躍四溟	横山大観	六曲一双	昭和十一年	紙本墨画金彩	各一七七・三×三七四・四	前期	
受け継がれるやまとのこころ								
17	住吉詣	松岡映丘	二曲一双	大正二年	絹本着色	各一五四・一×一七〇・二	中期	
18	四家文牀	高取稚成	四幅対	大正四年	絹本着色	各一四五・六×五六・五	中期	
19	萬歳楽	森村宜稲	二曲一隻	大正五年	絹本金地着色	一六九・六×一七五・六	中期	
20	溪澗	宇田荻邨	二曲一隻	昭和二年	絹本着色	一九三・四×一八〇・八	後期	
21	瑞彩	六面(三帖のうち) 大正十三年	絹本着色	各二八・二×四〇・六	中期	〈業平逍遙住吉浜図〉磯田長秋／〈春光〉吉村忠夫／〈蟹〉高取稚成／〈鷹〉松岡映丘／〈上古武人の遊獵〉小村大雲／〈梅薫る夕〉吉川靈華		

22	雪月花	上村松園	三幅対	昭和十二年	絹本着色	各一五七・五×五四・二	中期
23	旭彩山桜図花瓶	三代清風與平	一点	明治三十八年	陶磁	径三〇・五、高四三・〇	前期
24	七宝桜図花瓶	濤川惣助	一对	明治四十三年頃	七宝	各径一四・七、高三三・七	前期
25	秋草流水時絵螺鈿棚	川之邊一朝ほか	一基	明治二十八年	蒔絵、螺鈿	三六・二×八〇・七×六一・六	後期
26	舞楽蒔絵棚	八代西村彦兵衛(象彦)	一基	昭和三年	蒔絵、彫金	四六・二×一一〇・八×一一二・〇	中期
27	裁縫箱・裁縫道具	木内半古ほか	一具	昭和三年	木象嵌	(裁縫箱)三三・〇×二四・二×一一・一	中期
28	菊蒔絵硯箱	赤塚自得	一合	昭和三年	蒔絵	二四・五×二三・三×一〇・〇	後期
29	猿置物	高村光雲	一点	大正十二年	木彫	二八・〇×三九・〇×四一・〇	後期
30	熊坂長範	森川杜園	一点	明治二十六年	木彫、彩色	二一・三×二五・七×三〇・八	中期
31	還城楽	森川杜園	一点	明治二十六年	木彫、彩色	二〇・五×二一・五×二九・五	中期
32	萬歳楽置物	山崎朝雲	一点	昭和三年	木彫、彩色	四八・〇×六七・五×六〇・〇	中期
33	舞楽蘭陵王童舞・納曾利童舞綴織壁掛	澤部清五郎(原画)、四代川島甚兵衛	二枚	昭和十六年	絹製・綴織	各二一〇・〇×一二五・〇	中期
近代における神と仏							
34	野見宿禰像	荒川嶺雲	一点	大正六年	木彫	総二八・五×二八・五×六七・五	前期
35	養蚕天女	高村光雲	一点	大正十三年	木彫	一七・二×二二・二×四八・二	後期
36	朝霞開宿霧	後藤良	一点	大正四年	木彫、彩色	一八・八×二〇・一×六七・三	中期
37	みなかみ	山崎朝雲	一点	大正四年	木彫	二一・〇×二四・〇×二八・五	中期
38	三熊野的那智の御山	山口蓬春	一幅	大正十五年	絹本着色	二四三・五×一三四・五	前期
39	大日如来	木村武山	一幅	昭和九年	絹本着色	一一二・八×六三・三	前期
40	不動明王図	窠本一洋	一幅	昭和十四、五年頃	絹本着色	一三六・五×七〇・六	中期
41	肇国創業絵巻	〈天孫降臨〉安田毅彦／〈熊野御難航〉前田青邨	二巻のうち	昭和十四年	紙本着色	(上巻)四八・〇×九九・〇・二 (下巻)四八・〇×八八九・四	前期・後期
42	火退	堂本印象	一幅	昭和十三年	絹本着色	一一三・三×一一九・一	前期
墨の彩り							
43	唐崎老松図	野村文挙	一面	明治三十年頃	絹本墨画	五五・〇×一四三・〇	後期
44	月夜帰牧之図	木島桜谷	一幅	大正三年	絹本墨画	一二七・八×五一・一	後期
45	雪溪遊猿之図	山元春挙	一幅	大正四年	絹本墨画淡彩	一八〇・七×一〇二・五	後期
46	秩父霊峯春暁	横山大観	一幅	昭和三年	絹本墨画	六七・七×一一三・五	後期

※作品番号33は用度課所管、他は全て三の丸尚蔵館所管の作品である。

謝辞

本展覧会の開催にあたり、次の機関、各氏から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。

京都府立堂本印象美術館

一般社団法人日本美術著作権協会

宇田喜久子、安田健一、前田洋子、佐藤和人

(順不同、敬称略)

Copyright

© Y. MAEDEA & JASPAR, Tokyo, 2016 E2025

古典再生——作家たちの挑戦

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 72

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

平成二十八年三月二十六日発行

© 2016, The Museum of the Imperial Collections, Sanmonmaru 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。

古典再生 — 作家たちの挑戦

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 72

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

平成二十八年三月二十六日発行

© 2016, The Museum of the Imperial Collections, Sanmomaru Shozokan

- 22
Setsugekka (Snow, moon and flower)
 Uemura Shoen
 3 hanging scrolls
 1937
 color on silk
 each 157.5×54.2
- 23
 Vase, white glaze on pink body with
 cherry blossom design
 Seifu Yohei III
 1905
 ceramic
 d.30.5, h.43.0
- 24
 Pair of *shippo* vases with cherry blossom
 design
 Namikawa Sosuke
 c.1910
shippo cloisonné
 each d.14.7, h.33.7
- 25
 Cabinet with design of autumn grasses and
 flowing water, in *makie* and *raden*
 Kawanobe Ichō and others
 1895
makie, raden
 36.2×80.7×61.6
- 26
 Cabinet with design of *Bugaku* dance in
makie
 Nishimura Hikobei VIII (Zohiko)
 1928
makie, metal carving
 46.2×120.8×122.0
- 27
 Sewing set and box
 Kiuchi Hanko and others
 1 set
 1928
 wooden inlay
 (box)33.0×24.2×11.1
- 28
 Inkstone box with chrysanthemum design
 in *makie*
 Akatsuka Jitoku
 1928
makie
 24.5×23.3×10.0
- 29
 Monkey
 Takamura Koun
 1923
 wood carving
 28.0×39.0×41.0
- 30
 Kumasaka Chohan
 Morikawa Toen
 1893
 color on wood carving
 21.3×25.7×30.8
- 31
Bugaku court dance, Genjoraku
 Morikawa Toen
 1893
 color on wood carving
 20.5×21.5×29.5
- 32
Bugaku court dance, Manzairaku
 Yamazaki Choun
 1928
 color on wood carving
 48.0×67.5×60.0
- 33
 Wall hangings with design of *Bugaku* child
 dancer in spring and autumn,
 in *tsuzure-ori* tapestry
 Sawabe Seigoro (original picture),
 Kawashima Jimbei IV
 2 pieces
 1941
tsuzure-ori (figured brocade), silk
 each 210.0×125.0
-
- Gods and Buddhas of the Modern Era**
- 34
 Nomi-no Sukune
 Arakawa Reiu
 1917
 wood carving
 total size 28.5×28.5×67.5
- 35
 Sericulture Goddess
 Takamura Koun
 1924
 wood carving
 17.2×22.2×48.2
- 36
 Woman of an Ancient Era
 Goto Naoshi
 1915
 color on wood carving
 18.8×20.1×67.3
- 37
 Water Goddess
 Yamazaki Choun
 1915
 wood carving
 21.0×24.0×28.5
- 38
 Nachi Mountain, one of the Three Main
 Shrines of Kumano
 Yamaguchi Hoshun
 1926
 color on silk
 243.5×134.5
- 39
 Dainichi Nyorai (Mahavairocana)
 Kimura Buzan
 1934
 color on silk
 122.8×63.3
- 40
 Fudo Myo-o (Acalanatha)
 Matsumoto Ichiyo
 c.1939-40
 color on silk
 136.5×70.6
- 41
 Scenes of the Genesis of Japan
 among 2 scrolls
 1939
 color on paper
 1st scroll 48.0×990.2
 2nd scroll 48.0×889.4
 Descent on the Earth of the
 Sun-Goddess's Descendants
 Yasuda Yukihiko
 Difficult Voyage to Kumano
 Maeda Seison
- 42
 Backfire Set by Yamato Takeru
 Domoto Insho
 1938
 color on silk
 213.3×119.1
-
- The Colors of Ink**
- 43
 Old Pine Trees at Karasaki
 Nomura Bunkyo
 c.1897
 ink on silk
 55.0×143.0
- 44
 Returning to the Pasture on a Moonlight Night
 Konoshima Okoku
 1914
 ink on silk
 127.8×51.1
- 45
 Monkeys Playing at a Snowy Valley
 Yamamoto Shunkyo
 1915
 ink and light color on silk
 180.7×102.5
- 46
 Sacred Chichibu Peaks at Spring Dawn
 Yokoyama Taikan
 1928
 ink on silk
 67.7×113.5

List of Exhibits

Treasures Found

- 1
Ogre god
Yamada Kisai
1889
color on wood carving
21.5×26.6×93.5
- 2
Incense caddy with lotus design in *makie*
Shirayama Shosai
1904
makie
d.8.3, h.2.5
- 3
Cabinet with design of Mt.Penglai, clouds
and cranes in *makie*
Rokkaku Shisui and others
1917
makie, raden
45.5×106.0×90.0
- 4
Box with design of auspicious bird and
sacred beast in *makie*
Rokkaku Shisui
1928
makie
30.6×23.6×11.5
- 5
Pair of silver vases with phoenix designs
Unno Yoshimori II and Unno Kiyoshi
1917
vase-silver, hair-line chiselwork,
base-colored wood
each vase d. 19.3, h.41.2
- 6
Pair of *shippo* vases with ancient patterns
Honda Yosaburo
late 1880's to 1900's
shippo cloisonné
each d.12.0, h.23.5
- 7
Shippo incense caddy with *hosoge* flower
design
Ando Jubei
1928
shippo cloisonné
d.6.5, h.2.5
- 8
Lidded *shippo* jar with chinese flower design
Ando Juju
1928
shippo cloisonné
d.13.6, h.20.5

Eastern Asian Art Leading to New Challenges

- 9
Vase in *kanae* (ancient Chinese tripod
kettle) form
Hata Zoroku I
1878
cast bronze
vase d.24.2, h.41.7
- 10
Vase with *tao-tie* (mythological Chinese
creature) design
Yamamoto Matagoro XV
1890
cast bronze
d.54.5, h.78.7
- 11
Celadon vase with dragon design and
ringed handles
Miyagawa Kozan I
1914
ceramic
d.47.0, h.77.1
- 12
Pair of celadon vases with phoenix and
cloud design
Suwa Sozan I
1919
ceramic
each d.24.0, h.46.5
- 13
Vase with design of three rare fruits in
polychrome glaze and gold
Nakamura Shuto I
1928
ceramic
d.14.6, h.24.8
- 14
Autumn Refresh
Kosaka Shiden
ten panel screen
1912
color on silk
170.0×625.0
- 15
Spring and Autumn Gardens
Komuro Suiun
pair of hanging scrolls
1919
color on silk
each 192.3×57.1
- 16
Dragons Soaring throughout the World
Yokoyama Taikan
pair of six panel screens

1936
ink and gold paint on paper
each 177.3×374.4

Inherited Japanese Spirit

- 17
Pilgrimage to Sumiyoshi Taisha Shrine
Matsuoka Eikyu
pair of two panel screens
1913
color on silk
each 154.1×170.2
- 18
Literary Styles of Four Literati
Takatori Wakanari
4 hanging scrolls
1915
color on silk
each 145.6×56.5
- 19
Bugaku court dance, Manzairaku
Morimura Gito
two panel screen
1916
color on gold foil and silk
169.6×175.6
- 20
Within a Ravine
Uda Tekison
two panel screen
1927
color on silk
193.4×180.8
- 21
"Zuisai" (Fresh Colors)
6 pieces (among 3 albums)
1924
color on silk
each 28.2×40.6
- Narihira Strolling at Sumiyoshi Beach
Isoda Choshu
- Spring Light
Yoshimura Tadao
- Crab
Takatori Wakanari
- Falcon
Matsuoka Eikyu
- Hunting by an Ancient Soldier
Komura Taiun
- Evening with *Ume* (apricot) Fragrance
Kikkawa Reika

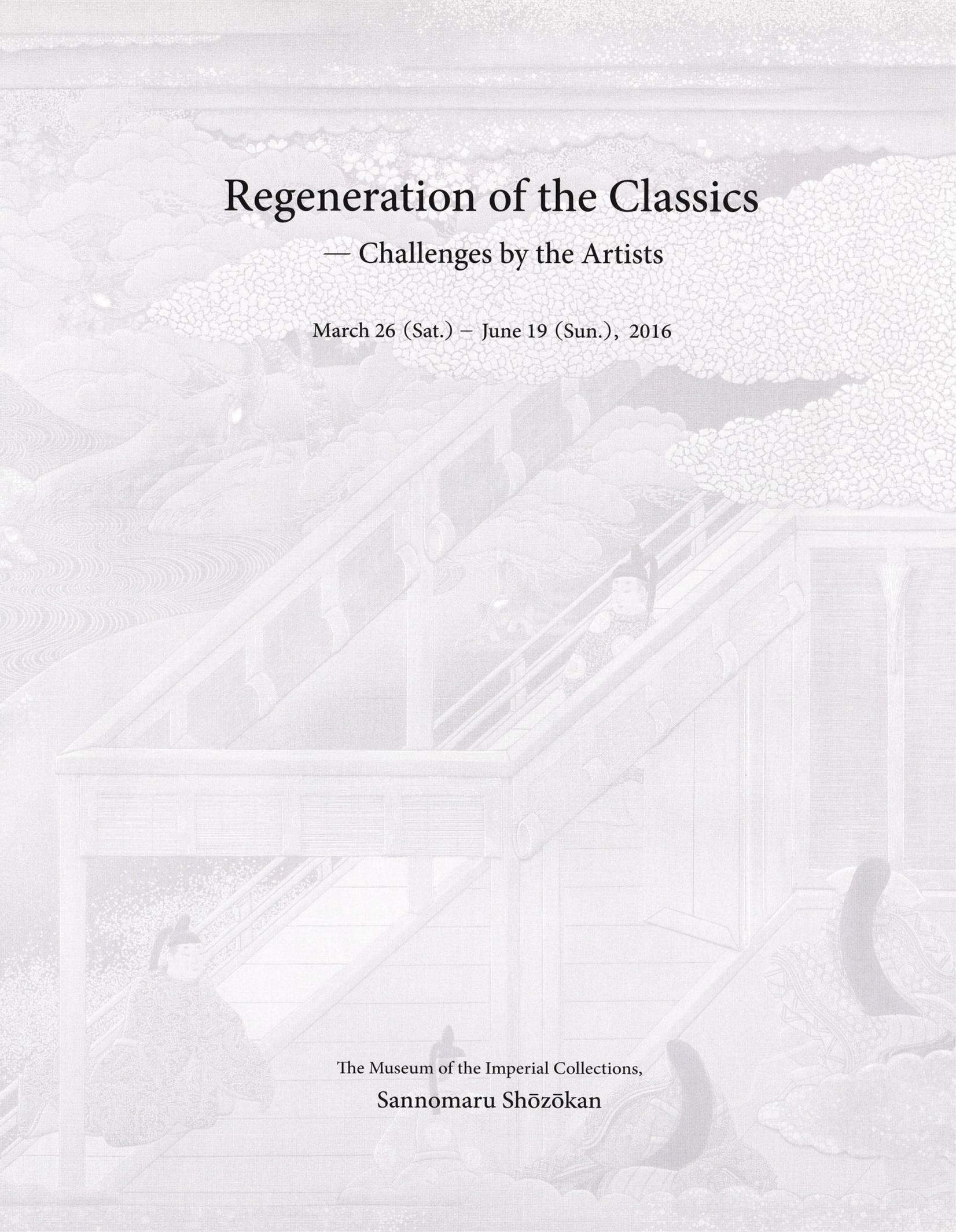
Foreword

After the Meiji Restoration, Japan rapidly promoted westernization, aiming to establish itself as a modern state. However, this led to destruction of antiques and old items due to the *Haibutsu-kishaku* (a movement to abolish Buddhism), and outflowing of art and craft works to foreign countries. Therefore, a trend to preserve old Japanese tradition heightened since around the early 1880's. Overlapping with the restoration thought which occurred in the end of the Edo period, a large number of art works conscious of old art before the middle era as classics, were created with motifs, forms, techniques influenced by those classics in the painting and craft divisions. Many were only adaptations of classical work, but gradually works brimming with new taste, were created integrating the essence of the classics along with the artists' originality and modern progressive spirit, instead of only imitating their appearances. Even after the Taisho period, artists earnestly faced towards classical works, each discovered their own beauty within them, and created new works with originality. These works which were created subliming the classics, were highly esteemed and purchased at exhibitions etc., by the Imperial family and the Imperial Household Ministry, which recognized the importance in protecting tradition. Furthermore, there are many noteworthy works among those created to be presented to the Imperial Household.

In this exhibition, we will introduce modern artworks with subtle charm which arouse a clearly modern sense, even though modelled after classical works. We hope it will be an opportunity to rediscover the richness of the Japanese art ground, which had always been a source of creativity for the artists of the Meiji, Taisho and Showa periods.

March, 2016

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan



Regeneration of the Classics

— Challenges by the Artists

March 26 (Sat.) – June 19 (Sun.), 2016

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan