

明治美術の一断面

— 研ぎ澄まされた技と美



明治美術の一断面

—— 研ぎ澄まされた技と美

平成三十年十一月三日(土・祝)～十二月二十四日(月・振休)

前期：十一月三日(土・祝)～十一月二十五日(日)

後期：十二月一日(土)～十二月二十四日(月・振休)

宮内庁三の丸尚蔵館



目次

3	— 3 (あこや)
4	— 明治美術の一断面
6	— 明治工芸の登場—新技術とその応用
22	— ふたりの「ナミカワ」—七宝の変貌
30	— 素材を越える彫刻表現
46	— 新しい絵画表現と写真の深化
65	— 超絶技巧を生み出す力
68	— 作者解説
70	— 出品目録
iii	— List of Exhibits
ii	— Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成三十年十一月三日(土・祝)～十二月二十四日(月・振休)までを会期とする展覧会「明治美術の一断面—研ぎ澄まされた技と美」の解説図録である。
- 一、会期中に前期(十一月三日～十一月二十五日)と後期(十二月一日～十二月二十四日)で展示替えを行う。
- 一、展示作品のうち、作品番号24は当庁書陵部の所管、その他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、原則として立体作品は径(最大径)、高さ、または奥行×横幅×高さ、平面作品は本紙の縦×横の順で記載した。
- 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、本図録の作品解説は、作品番号1、5、7、9、13、16、18、19、21を岡本、2、4、8、14、15、17、20を五味、22、23、25、27、29、30を同研究員・斉藤全人、24、28を同研究員・木谷知香が執筆した。その他、4、5ページの「明治美術の一断面」と65、67ページの「超絶技巧を生み出す力」を岡本、68、69ページの「作者解説」は各担当者が執筆した。
- 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等による。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。

いあこわし

明治時代の美術は、開国後間もない社会的な混沌と激動の時代であったその初期を経て、様々な制度を整えつつあった前半期に大きな変貌を遂げました。日本美術の長い歴史の中にあつて、それはわずかな期間に起こった急激な変化であつたと言えるでしょう。本展では、明治十年代から二十年代に制作された絵画、彫刻、工芸、写真を中心に取り上げることで、この時期の造形表現に見られる特質を浮かび上がらせます。

この時代の美術の特質として、まず注目されるのは主に工芸や彫刻の分野に顕著に見られる卓越した技巧主義です。江戸時代に成熟した高度な技術を引き継ぐ精緻な表現によって、新しい時代の変化に応じた作品の数々が生み出されました。一方、文明開化の風潮によって積極的に採り入れられた西洋のイメージや技法は、それまでの時代とはまったく異なる表現を生み出しました。それは一言で表わすならば迫真的表現と呼ぶべきもので、技巧主義とも結び付いて平面作品、立体作品に関わらず様々な素材、技法のもとで、文字通り真に迫った表現が追究されました。また、幕末から技術が流入した写真は、人や物をありのままに写すという記録的な性格から、徐々に絵画的な表現を目指すようになりました。

本展では、近年、*超絶技巧*と注目されている明治時代の造形表現に焦点を当てながら、一つの作品のどこがそれほど驚異的なのかを解き明かし、この時代の美術の本質に迫ります。ご覧になった方々の明治美術に対する興味や理解がさらに深まれば幸いです。

平成三十年十一月

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82回 明治美術の一断面－研ぎ澄まされた技と美)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	竹籠に葡萄虫行列図花瓶	初代宮川香山	一対	明治10年(1877)	p. 7-9
2	温室盆栽蒔絵額	柴田是真	一面	明治10年(1877)	p. 10-11
3	牡丹に桜竹菊雀図花瓶	起立工商会社	一対	明治15年(1882)	p. 12-13
4	友禅薔薇に孔雀図掛幅	十二代西村總左衛門	一幅	明治15年(1882)	p. 14-15
5	七宝亀甲繫宝相華文花瓶	竹内忠兵衛	一点	明治10年代	p. 16
6	銅蟲葡萄図花瓶	吉岡廣利	一対	明治18年(1885)	p. 17
7	百鶴図花瓶	加納夏雄	一対	明治23年(1890)	p. 18-19
8	天鷲絨友禅修学院離宮図掛幅	十二代西村總左衛門	一幅	明治27年(1894)	p. 20-21
9	七宝舞楽図花瓶	並河靖之	一点	明治10年(1877)	p. 23
10	七宝四季花鳥図花瓶	並河靖之	一点	明治32年(1899)	p. 24-26
11	七宝桃色暈花瓶	濤川惣助	一点	明治22年(1889)	p. 27
12	七宝寰宇無双図額	濤川惣助	一面	明治27年(1894)	p. 28-29
13	各種馬置物	後藤貞行	二点(五点のうち)	明治22年(1889)	p. 30-31
14	矮鶏置物	高村光雲	二点	明治22年(1889)	p. 32-33
15	鬼神置物	山田鬼斎	一点	明治22年(1889)	p. 34
16	蘭陵王置物	海野勝珉	一式	明治23年(1890)	p. 35-37
17	鶏置物	由木尾雪雄	三点	明治25年(1892)	p. 38-39
18	菊貼付花瓶	十二代沈壽官	一対	明治26年(1893)	p. 40-41
19	菊貼付香炉	十二代沈壽官	一点	明治26年(1893)	p. 40-41
20	官女置物	旭玉山	一点	明治34年(1901)	p. 42-43
21	瓦片鳩	山田宗美	一点	明治38年(1905)	p. 44-45
22	栗子山隧道図	高橋由一	一面	明治14年(1881)	p. 52
23	富士山図	佐々木道介・ 本多錦吉郎	一帖	明治19年頃(1886頃)	p. 50-51
25	徳川斉昭像	御園繁	一面	明治22年(1889)	p. 54-55
26	岩倉具視之像	高橋由一	一面	明治23年頃(1890頃)	p. 53
27	和氣清麿奏神教図	佐久間文吾	一面	明治23年(1890)	p. 56-57
28	富士山二十四景	玄鹿館	一帖	明治28年頃(1895頃)	p. 58-59
29	玉章玉田合作画帖	川端玉章・村瀬玉田	三帖のうち	明治22年(1889)	p. 60-62
30	群猿之図	川端玉章	一幅	明治23年頃(1890頃)	p. 63-64

明治美術の一断面

本展では明治時代の美術のなかでも、その前半期に当たる明治十年代から二十年代に制作された作品を中心に取り上げた。それは明治前期に見られる造形の特徴こそ、その前の江戸とも、その後の大正とも明らかに異なる、明治の美術を象徴するものだからである。それは筆者ただ一人の思い込みではなく、美術史研究の先達がすでに言及しているところでもある(註1)。そして、現代では美術(絵画・彫刻)と切り離されている工芸分野の諸作品を本展の中核としているのは、そうしなければ明治美術の輪郭をとらえることができないからである(註2)。出品作品は誰もが名品と評するものから、よく知らないけれども思わず引き込まれてしまう珍品まで。一見してあっさり綺麗というよりは、凄まじい集中と根気が詰まったはち切れそうなほどの熱量がこもったものばかり。その執拗で濃密なまでの表現力を敬遠してしまうならば、この時代の美術の半分しか味わったことにならない。出品件数わずか三十件のささやかな本展ではあるが、それらの作品を通して「明治美術の一断面」を示した。以下に章立ての背景を述べる。

明治工芸の登場―新技術とその応用

明治前期において工芸があれほど爆発的な造形力を発揮した理由は、端的に言えば、同時代の欧米諸国のあいだでジャポニズム(日本趣味)が流行したからに他ならない。幕府の政策によって長らく閉ざされていた極東の島国への異国情緒とともに、日本人の細やかな技術、外国の人々にとっては意外性のある意匠が心をとらえ、またそれに応えようとするサービスピ精神旺盛な日本側の研究心によって、あれだけの造形が生まれた。十九世紀後半の帝国主義的拡大を続ける欧米列強では、植民地化と未知の土地への憧れは表裏一体をなすものであった。そこで、産業発展の成果と共に世界各地の物を収集し、大衆の好奇の眼差しを集めたのが万国博覧会であった。万国博覧会は次第に大規模化し、各国が国力を競い合う場となっていくが、開国したばかりの幕末の日本は比較的早い段階でそのなかに参加することができた。信じられないくらいにユニークかつ高度な技術をともなった造形品が目の前に現れれば、先を争って求められたら

うことは想像がつく。工芸が、洋画や写真のように外国から学び受容(需要)する立場ではなく、外国から積極的に求められ供給する立場であったことは、他の美術分野とは異なり、遅れを取り戻し追い付かなくてはならないという脱亜入欧的な劣等感が生じにくかったはずだ。外国向けに技術を柔軟に応用することはあっても、その技術自体への揺るぎない自負は明治工芸の芯として通底するものである。これまでの近代美術史のなかでは明治期の工芸は付け足りのような存在であったが、日本国内にあるものだけでなく、大量に海外へ渡った作品にも注目が集まったことで、ようやく真つ当な歴史的评价が検討されるようになった(註3)。

土から竹や葡萄の葉のリアルに再現した宮川香山(作品番号1)、様々な蒔絵の技法を駆使して額絵を完成させた柴田是真(作品番号2)、銀花瓶に甕で絵を彫りつけた加納夏雄(作品番号7)ら幕末からすでに活躍していた名手や、輸出向けの美術工芸品制作を専門とした起立工商会社(作品番号3)など、自分たちが行ったことすらない外国の生活様式に合わせた様々な作品が制作された。だが、もともと日本にあった技術だけで制作した人々がいる一方で、外来の技術を試行錯誤して採り入れながら新しい造形を生み出すことに果敢に挑んでいた人々もいた。ピロッドに友禪染をほどこす天鷲絨友禪(作品番号8)は、明治前期に行われた海外の産業調査の成果であろう。また、広島銅蟲(作品番号6)のように、決して輸出向けではなかった各地方の特色ある伝統的な工芸品も、同時代の大きな変化を受けて適応化を図っていたことは見逃せない。

ふたりの「ナミカワ」―七宝の変貌

明治期の七宝は、わが国の七宝史上において最も隆盛した時期といっても過言ではない。なかでも京都の並河靖之、東京の壽川惣助は、帝室技芸員に任命されたわずか二名の七宝家で、漢字は違えども両者ともNamikawaの名字の読み方で共通することなど、東西のナミカワは国内外でその名を知られた存在であった。現在ならば、高級宝飾品ブランドといったところだろうか。実際に、当時有数の工芸家にとってはバカラやガレが海外でのライヴァルだったのだから、この比喩はあながち間違っていないだろう。

もちろん、近代七宝発祥の地として愛知県の尾張七宝の生産量は両者とは比較にならない規模であったが、個人ブランドとしての発展はふたりのナミカワの方が一歩抜きんでていたと言えよう。並河靖之は有線七宝で、澗川惣助は無線七宝で、それぞれ自らの得意分野を最大限に伸ばし、泥七宝と呼ばれた不透明な釉薬、太い植線による古様な圖案からの脱却を成し遂げた。明治期の七宝の技術発展は、激しい競争によって惹起されたとしか考えられないほど日進月歩の早さであったが、本展ではこの両者に代表させることにした。

素材を越える彫刻表現

彫刻は悩ましい存在である。彫刻が美術の一分野であることを疑わない人に対して、彫刻は工芸にもあるとはいづらい。でも実際に作品を眺めやると、やはり工芸にも彫刻のようなものがあるのは確かだと実感する。

わが国の近代美術史における彫刻に対する概念は、制度的には明治四十年（一九〇七）に開設された文部省美術展覧会（文展）以降に出品区分として固定化されていた。それ以前の全国規模の展覧会といえ、同三十六年の第五回で最後となった内国勸業博覧会であり、回を重ねるごとに出品分野の棲み分けが進んでいったため、この頃には彫刻を取り巻く環境はその後の文展の状況と近いものとなっていた。つまり、彫刻といえは西洋彫刻の塑造や石彫、伝統彫刻の流れを汲んだ木彫が一般概念となつたため、本展で取り上げたような、それ以外の素材による工芸を含む明治前期の様相は忘却されることとなつたのである。しかし、近年の研究がこの問題を自覚的に取り上げ、当時の造形感覚や、ジャンルのヒエラルキーの見直しが行われてきたことで、彫刻をめぐる概念は大きく揺らいでいるのが現状である（註4）。とはいえ、わが国の立体造形の歴史と西洋由来の彫刻概念とを、どのように折り合いをつけていくのかという課題は容易に片づけられるものではない。本展ではそのような学問上の概念規定には拘らず、現在の技法による分類ではとらえきれない、様々な素材による彫刻表現の一例を取り上げた。彫刻とそうでないものとの境界線はどこで引かれるのか。明治前期の作品に見られる、ジャンルを横断する自由な発想や、西洋彫刻に匹敵するものを作ろうとする飽くなき探究心に焦点が当たること、それが現在の美術の枠組みを大きく揺さぶる要因となっている。

新しい絵画表現と写真の深化

絵画における写真の問題は、「超絶技巧」と呼び習わされる工芸に対する再評価よりもずっと前から、明治前期の美術において主要な関心が向けられてきた（註5）。高橋由一に代表される明治初期洋画、当初は洋画とほぼ同質の技術とみなされていた写真、そして時代の必然として洋画や写真の影響を否応なく受けざるを得なかった日本画。これらはそれぞれ個別に展覧会が開かれるべき一大テーマであるが、今回は上記の明治前期に見られる工芸や彫刻と同列の事象としていくつかの作例を取り上げることとした。これらの作品には、事物を正確に写し取ろうとする作者の意識や、それを表現する手法に何らかの共通性が見られるからである。本物らしく見えることへの関心や、それを可能にする「超絶技巧」は工芸だけの専売特許ではない。拡大写真を多用した本図録で、絵画や写真にも明治の技巧主義が発揮されていることをぜひ確かめていただきたい。

追真的表現とも評される明治前期の美術の特質は、明治三十年代を迎えるころには相当に薄まっていく。別の見方をするならば、それは絵画、彫刻、工芸と、それぞれの分野が自律していく過程であり、私たちに馴染みのある教科書的な近代美術の始まりでもある。（岡本隆志／当館学芸室主任研究官）

（註1）本展で言うところの「明治美術」を取り上げた新旧の展覧会図録。もちろんこれだけではないが、ここでは必要最小限の紹介にとどめる。以下の註記も同様。

『日本美術の十九世紀』展図録、兵庫県立近代美術館、平成二年。

『明治150年記念 真明解・明治美術／増殖する新メディア』展図録、神奈川県立博物館、平成三十年。

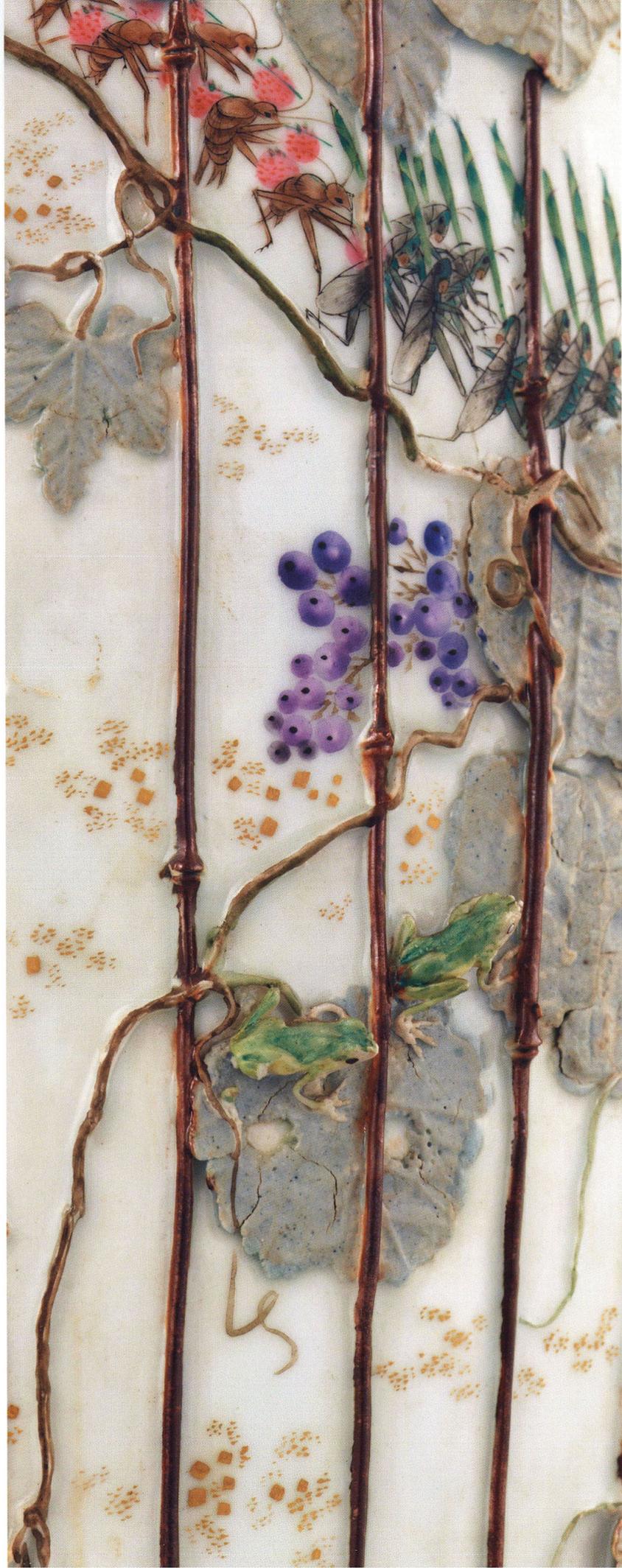
（註2）近年、明治工芸にも焦点を当てて、絵画などと並列に取り上げた美術全集が出版されるようになった。

『日本美術全集16 激動期の美術・幕末から明治時代前期』、山下裕二編、小学館、平成二十五年。

（註3）西洋が明治工芸に向けた関心の有り様を、万国博覧会との関係という視点から実作例とともに歴史的に振り返ったのが、平成十六年から翌年にかけて東京国立博物館、大阪市立美術館、名古屋博物館で開催された「世紀の祭典 万国博覧会の美術」展であった。

（註4）田中修二編『近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編』、国書刊行会、平成二十二年。
（註5）『写実の系譜Ⅰ 洋風表現の導入―江戸中期から明治初期まで―』展図録、東京国立近代美術館、昭和六十年。

明治工芸の登場 — 新技術とその応用





1 竹籠に葡萄虫行列図花瓶

初代宮川香山

一対

明治十年（二八七七）

陶磁

花瓶（右）高五七・〇、径二五・〇

（左）高五六・六、径二五・〇

本作品は、初代宮川香山（一八四二～一九一六）が明治十年（二八七七）に開催された第一回内国勸業博覧会に出品し、宮内省買上げとなった花瓶である。器表に竹を編んだ籠細工風に磁土を貼り付け、さらにその籠細工の隙間を縫うように葡萄の葉が貼り付けられている。そして、その葡萄の蔓の上を、大名行列に見立てて虫籠を担ぎ花や葉の威儀物を捧げ持つ、バッタやカマキリなどの昆虫の行列が細い輪郭線によって上絵付けされ、霞や箔散らし風の表現が金彩で描かれている。彫刻部分が高い写実性を備えているのに対し、絵付けの描写は写実的ではあるが陰影表現のない伝統的な日本絵画の画風としているのが特徴である。高台内には「真葛窯香山造」の染付銘がある。花瓶本体の他に、制作当初のものとみられる竹細工を模した素焼の台が附属する。香山の内国勸業博覧会出品品としては、同十四年の第二回内国博に出品された《褐釉蟹貼付台鉢》（重要文化財、東京国立博物館所蔵）がその代表作として知られるが、本作品はそれよりも早い年代の基準作例となる。

この時期の香山は「高浮彫」と現在では呼ばれている、花瓶などの器表に動植物を立体的に表わして貼り付ける彫塑的な作風を展開していた。香山の「高浮彫」作品は、海外における薩摩焼の人氣を受けて、金彩と色絵による緻密な絵付けとは異なる独自の作風として生み出されたスタイルであった。本作品が興味深いのは磁胎で作られている点で、それに対して「高浮彫」作品は細かな貫入が入る薩摩焼風の陶胎素地で作られている。第一回内国博の出品作を収めた写真帖には、香山の他の出品作も写されており、本作品の他にも籠細工そのものの再現を試みた作品を制作していたことが判明しており、この時期の香山の緻細かつ巧緻な制作傾向を示している。



スズムシが入った虫籠を担ぎ、花の威儀物を捧げ持つバットの行列



灰色がかった淡い緑に色づけされた葡萄の葉は光沢がなく、透明釉をかけずに葉の質感が表わされている。



高台内の染付銘



竹の籠細工の隙間を縫うように葡萄の蔓と葉が表わされる。さらにその下を虫の行列が通る。



2 温室盆栽蒔絵額

柴田是真

一面

明治十年（一八七七）

木製漆塗・蒔絵

総四一・〇×六三・〇

明治十年（一八七七）の第一回国勸業博覧会に柴田是真（一八〇七〜九二）が出品した三面の蒔絵額のうち、宮内省の買い上げとなった一面。出品当時の名称は《春色植木室ノ図》、買上げの記録では名称は《蒔画額植物温室ノ図》で、価格は四十五円となっている。パネル状の黒漆地に蒔絵や螺鈿、彫りなどのさまざまな技法を駆使して、茅葺き屋根に土壁の植木室（温室）や、植木や鉢、苗木を育てる穴室などが巧みに表されている。笹葉が付いたままの竹箒が立てかけられた風情、小禽が羽を休める梅樹や春草が描き込まれた穏やかな春の様子は、「人意の表に出つ」と、意匠としても高く評価され、龍紋賞牌を受けた。金縁がついた黒塗りの額も制作当時のものである。是真は明治六年のウィーン万博には《富士田子浦蒔絵額》の大作を発表、これ以降、是真とその一門を中心に、明治初期の内外の博覧会に蒔絵額の数々が出品された。名勝の情景や花鳥、蔬菜を描いた主題が多く、堅牢な漆パネルを漆塗り額で装した蒔絵額は、輸出を意識して是真が考案した、全く新しい様式の工芸品であった。明治二十年代に国の指導による漆工品制作が伝統様式へと回帰していく中で、蒔絵額は次第に姿を消していくことになる。



簾の部分は薄肉高蒔絵で、金粉を蒔きぼかして透け感を表す。土壁の部分は高く盛り上げ、黄色や赤色の顔料と炭粉を漆と混ぜて質感を工夫し、ひび割れは素彫りによる。植木鉢には小さく切った青貝や切金が用いられている。



3 牡丹に桜竹菊雀図花瓶

起立工商会社

一対

明治十五年（一八八二）
銅、鑄造・蒔絵
各径四一・〇、高八八・〇

端反りの口のついた瓶子形の鑄銅花瓶。胴部の装飾は一見して彫金のように見えるが、表面に薄く漆下地を付けて、鑄物の肌の色合いに似せて艶を押しさえた漆地を作り、さらに高蒔絵で文様を表している。右は桜樹に牡丹を大きく描き、その根元には水仙やスミレを配し、左には二種の菊花と蘭、竹を取り合わせて春秋の情景とし、左右それぞれに五羽の雀が枝に羽を休め、喧嘩する姿などが表される。首の部分、朱色の帯状の装飾も蒔絵で、五爪の龍と宝珠が描かれる。蒔絵は一部を高く盛り上げ、象嵌に負けないほど立体的に造形する一方で、細かな描線が認められ、色漆や金粉の使い方に工夫が凝らされている。作者を示す銘はないが、当時、起立工商会社は小川松民や白山松哉など多くの優れた蒔絵師を抱えていたことが知られており、本作の繊細な蒔絵表現に、そうした蒔絵師との関連が想起される。肩と基部に巡らされた連続文様の部分は鑄造による。宮内省は明治八年（一八七五）から二十三年頃にかけて起立工商会社から主に花瓶や燭台、ランプなどの装飾品を購入していたことが記録から知られ、本作は同十五年に購入された品である。同時代の輸出向けに作られた工芸品に、陶磁器と蒔絵が組み合わされた類例はあるが、鑄物に蒔絵した作例は珍しい。なお、東京藝術大学美術館には起立工商会社の図案が数多く収蔵されている。本作と同一の図案は含まれていないが、花瓶の形や花鳥の表現に共通点が認められる。







4 友禪薔薇に孔雀図掛幅

十二代西村總左衛門

一幅

明治十五年（一八八二）

友禪・刺繍

二七六・〇×二三・五

薔薇と桃花の下で大きく羽を広げた孔雀を中央に、ハクトウオウ（白頭翁）やスズメ、セキレイ、カワセミが飛び交う様を友禪染と刺繍で表した掛幅である。伝統的な色挿し技法のほか、色糊を用いた写し友禪（鴨川染、加茂川染とも）などの技法を駆使して、絵画と比べても遜色のない奥行きのある表現となっている。また、孔雀の尾羽部分の細やかな刺繍も注目される。表装部分の更紗風の蜀江文は、画面とひと続きの織り地に友禪染で表した描表装で、金糸や色糸を刺繍して華やかな仕上がりとなっている。明治十五年（一八八二）三月の買い上げ当時の記録には「御掛物」として「御地壁羽二重、鴨川染刺繍交り、白桃春蘭孔雀雌雄小禽之図」「御縁古代織物写し」と記される（「御用度録」購入五、明治十五年、識別番号六九一〇六、宮内公文書館所蔵）。納入者は西村組の当主である西村惣右衛門、後の千總、十二代西村總左衛門（一八五五～一九三五）である。千總が明治十二年の京都博覧会で発表した鴨川染は、輸入された化学染料を糊に混ぜて用いる新しい技法である。これは、明治初頭には衰退していた友禪染が復興する要因の一つとなり、絵画的な意匠に工夫を凝らした壁掛や屏風、額などの美術染織は明治十年代以降、華やかな装飾品として世界に羽ばたくことになる。



大日本愛知縣下
竹内忠兵衛

高台内の金彩銘

5 七宝亀甲繫宝相華文花瓶

竹内忠兵衛

一点

明治十年代

磁胎七宝

径二二・三、高四五・八

轆轤成形された磁器素地の上に有線七宝で文様を表わした花瓶。作者は高台内に金彩で記された銘から竹内忠兵衛とわかる。竹内は名古屋で活動した七宝家で、七宝の販売及び輸出を手がけた名古屋の七宝会社のもとで制作を行った。七宝作品の多くは素地を銅などの金属で成形するが、本作品の特徴は素地が磁器である点で、それゆえ磁胎七宝と呼ばれる。磁胎素地は名古屋ではなく近郊の瀬戸で制作され、七宝をほどこす加飾を名古屋で行っていた。本作のやや青みがかった素地も瀬戸で作られたものとみられる。

磁胎七宝の作例は、器表全面または胴部など一部に七宝をほどこして、染付の文様と組み合わせることが多い。しかし本作品では、器形の凹凸に合わせてサイズを変えた八角形の亀甲形を互い違いに配置し、上下左右の隣り合う亀甲形と亀甲形の間を正方形で繋ぎ、そのすべての亀甲形と正方形の中を有線七宝による黒、茶、水色を基調とした宝相華などの花文様で埋めている。白の区画線による染織品を思わせる規則的な連続性が明快さをもたらしているが、この区画線は素地の上に磁土を盛り上げた四ミリ幅の二重堆線となっており、堆線と堆線の間は薄緑色の釉薬がほどこされている。七宝釉の面を細かく区切るとは、釉薬が定着しやすくなる一方、植線・施釉・研磨といった七宝制作の作業工程が増えると同時に細密化するようになる。磁胎七宝は、金属胎に比べて七宝釉が素地から剥落しやすいという耐久性の問題から明治十年代後半には制作されなくなつたため、本作は希少な優品と言えるだろう。



6 銅蟲葡萄図花瓶

吉岡廣利

一対

明治十八年（一八八五）

銅、鍛造

各径二七・〇、高四四・五

銅蟲とは、銅板を鍛造する際に鋸目（つちめ）をほどこし、葉を燻して磨き上げることによって黒味がかつた光沢のある風合いとした銅製品である。安芸広島藩の浅野家に仕えた江戸初期の銅細工師・佐々木伝兵衛（銅蟲清氏）が、その熱心な仕事ぶりに「銅の虫」と呼ばれたことからその名が付いたと言われている。

本作品は、獅子喰遊環の耳を付けた花瓶を鍛造で成形したもので、胴部に鑿による陰刻で葡萄の図様を表わしている。首、肩、裾には点刻で文様をほどこした毛織（モール）と呼ばれる銅板が鈿留めされている。本作品を収める箱の蓋裏に「明治十八歳 首夏日 廣陵住 吉岡廣利造」の墨書がある。また箱には作者の商標が貼付けられ、「広島県広島大手町一丁目住吉岡常三郎廣利造」とともに明治十四年（一八八二）の第二回内国勸業博覧会で三等有功賞を受賞したことが記載されている。作者の吉岡廣利は、江戸時代後期に広島城下で活動した装剣金工として知られるが、その一方で銅蟲の制作も手がけていたと伝えられており、本作は制作年代の明らかでない貴重な作例である。制作に携わる職人が少なかったため、明治期の銅蟲は輸出向けに大量に作られることはなかったとされるが、こうした花瓶は新しい時代に応じて作風を変化させていったことを物語る作例と言えるだろう。明治十八年七月から八月にかけて行われた、明治天皇の山口広島岡山三県巡幸に際して御買上げとなった作品である。



7 百鶴図花瓶

加納夏雄

一対

明治二十三年（一八九〇）

銀、鍛造・彫金

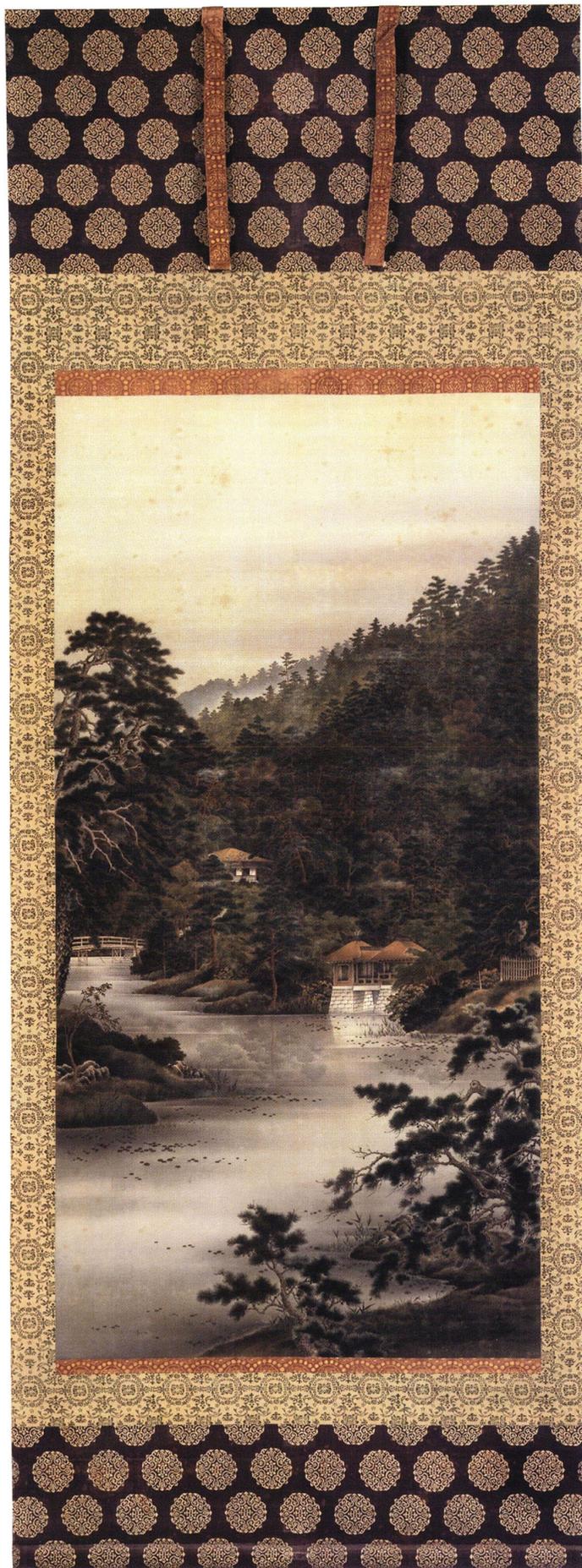
花瓶…各径一六・五、高三六・五

右には上空から飛翔する鶴を、左にはそれを陸で迎える姿の鶴を、それぞれ五十羽ずつ計百羽の鶴が彫り表わされた一対の花瓶。毛彫によって陰刻された線は、金属の鑿を鈍で叩きながら彫り進めることで表わされ、鑿を筆のように用いて流麗な曲線を彫り出している。本作のように専用の鑿で線の片側を深く彫り込む手法を片切彫といい、線刻に筆線のよいうな肥瘦をつけるのに用いられる。まさに固い金属に絵を刻み込む行為であるが、水墨画と同様にやり直しはきかず、鑿の一刀々々に高度な集中力が込められている。毛彫は彫金の中では最もシンプルな技法であるが、それだけに作者の技量の巧拙も顕著にあらわれる。本作品の彫刻では、作者の自在な鑿の扱いが遺憾なく発揮されている。鶴の彫金を担当した加納夏雄（一八二八〜一九八）は、明治初年に大蔵省造幣寮の依頼で貨幣の雛型を制作するなど、時代を代表する技術の持ち主であった。

本作品は、明治二十三年（一八九〇）の第三回内国勸業博覧会に精工社から出品され、一等妙技賞を受賞し、宮内省買上げとなった。彫金部分は夏雄の担当であるが、器形と百鶴図の図案は工芸図案の指導者で精工社の代表であった岸光景（一八三九〜一九二二）が担当し、銀製の花瓶素地は鍛金家の黒川栄（一八五五〜一九一七）が担当した。夏雄は同年に制定された帝室技芸員制度の発足に伴い、彫金分野から初の帝室技芸員に任命されている。



鏝の打ち込みの角度や強弱によって、鶴を表わす線刻は深浅や肥瘦など様々な表情をみせる。



8 天鷲絨友禪修学院離宮図掛幅

十二代西村總左衛門

一幅

明治二十七年(二八九四)

天鷲絨友禪

三一・〇×二五・〇

千總の十二代西村總左衛門が明治十一年(一八七八)に発表した天鷲絨友禪の技法による掛幅。天鷲絨は、その特有の毛羽をつくるため、緯糸方向に銅線を打ち込んで織り上げられる。千總は、この銅線を残したまま文様を染める技法を新たに発明し、銅線を抜いた後にできる輪奈の部分を切って起毛させ、あるいは輪奈をそのままに残すことで、奥行き感のある表現を可能とした。本作は、明治二十七年四月に宮内省より注文制作されたもので、同年七月に納品された「梅尾之図」「修学院之図」の二幅の掛幅の一つ。当時の契約書には「天鷲絨織御掛物」「発明写真風友禪染」と記される。この「写真風」という言葉は、まさに天鷲絨友禪

が目指した表現を言い表している。修学院離宮の木々や橋が池の水面に映る様子や、山並が遠くに行くにつれ、かすんでいく情景までを友禪染で微細に表しており、その技術には驚かされる。風帯をのぞく表具すべてをひと続きの天鷲絨友禪によって仕上げられており、正倉院宝物の染織裂の模様を引用している。このような天鷲絨友禪による美術染織の数々は、掛幅や壁掛け、額装等の形で数多く制作されたが、織りそのものが脆弱なために緯糸方向に裂けやすく、当初の姿を現在に伝えるものは限られる。本作は、その中で状態よく伝えられてきた貴重な品である。



ふたりの「ナミカワ」——七宝の変貌



9 七宝舞楽図花瓶

並河靖之

一点

明治十年（一八七七）

有線七宝

花瓶・九・六×二二・〇×三三・〇



京都の七宝家・並河靖之（一八四五～一九二七）が、明治十年（一八七七）に開催された第一回内閣勸業博覧会に出品した作品。中国の古代銅器にルーツをもつ尊形の器形で、首部・胴部・裾部それぞれ四面ずつに分割し、各面に舞楽で用いられる楽器や装束を着た舞人を有線七宝で表わしている。

有線七宝とは銅などの金属で器胎を作り、その表面にガラス質の七宝釉をほどこす際に、図様の輪郭線となる部分や異なる色味の釉薬を区画するために、テーパー状の金属線（植線と呼ぶ）を器胎に貼り付けて表わす技法である。本作品は制作年が明らかでないが、並河の基準作例として知られるが、また植線の厚みは太く一定で、釉薬には艶やかな透明感が見られない。しかし、地文様の桐唐草文を埋める釉薬は、白地を主体に赤の粒が入り交じりつつ、全体にやや透明感もある複雑な色合いの黄褐色を呈し、所々に黒色の釉薬も見られるほか、茶金石と思われる金色の輝きをもつ断片を釉中に見つけることができる。口縁と高台には桐唐草文を線刻した赤銅の覆輪がつき、さらに桐唐草文様蒔絵の木製台が附属する。底裏に彫銘「大日本西京並河靖之」がある。並河は本作品を含む「七宝諸器」によって、同博覧会で鳳紋賞牌を受賞した。同様の尊形の器形や絵画的な舞楽図様の作例は、他の同時代の七宝作品には類例が見られず、その点でも並河の非凡さを表わしていると言えよう。



10 七宝四季花鳥図花瓶

並河靖之
一点

明治三十二年（一八九九）
有線七宝
径二五・〇、高三六・〇

透明感のある黒色釉を背景に、繊細緻密な有線七宝でサクラ、アオモミジ、レンギョウ、モクレン、ナデシコ、ノイバラ、ツツジ、シヨウブ、キョウチクトウ、ムクゲ、リンドウ、ハギなどの四季の花々、スズメ、メジロ、ルリビタキとみられる鳥が表わされている。サクラの花やアオモミジの葉は光線による色の変化を、その他の植物も花や葉の表裏で色味を変えるなど、微細な色調の変化によって一日の時間の変化をもとらえようとしているかのようである。また、釉薬を区画する役割でしかなかった植線を、太さや形状を自在に変化させることによって、植線自体が日本画の墨線のように筆意を表わす新たな役割を担うこととなったのも注目される点で、太い植線に光が当たると漆黒の背景に金色に輝く線が現れる効果をもたらししている。

なお、この作品では、通常では金属製の覆輪が取り付けられる口縁部を、制作当初は新開発の技術である無覆輪にしようと試みられた。結果的に無覆輪は実現することができなかったが、黒色釉と色味の近い赤銅による丸みを帯びた覆輪が取り付けられることとなった。だが、この覆輪の存在を感じさせない口縁部の作りによって、それまで花瓶の首、胴、胴裾を分けていた文様帯をなくし、図様を一つの絵画的世界のなかに収めたことも、本作品の大きな特徴である。

本作品は、一九〇〇年（明治三十三年）のパリ万国博覧会に出品するため、宮内省の依頼を受けて、当時の名工たちが制作した作品の一つである。作品番号9《七宝舞楽図花瓶》から約二十年の歳月を経て、並河が到達した有線七宝の新境地である。作品の大きさ、文様の緻密さ、有線七宝の技術など、並河靖之を代表する作品として知られている。



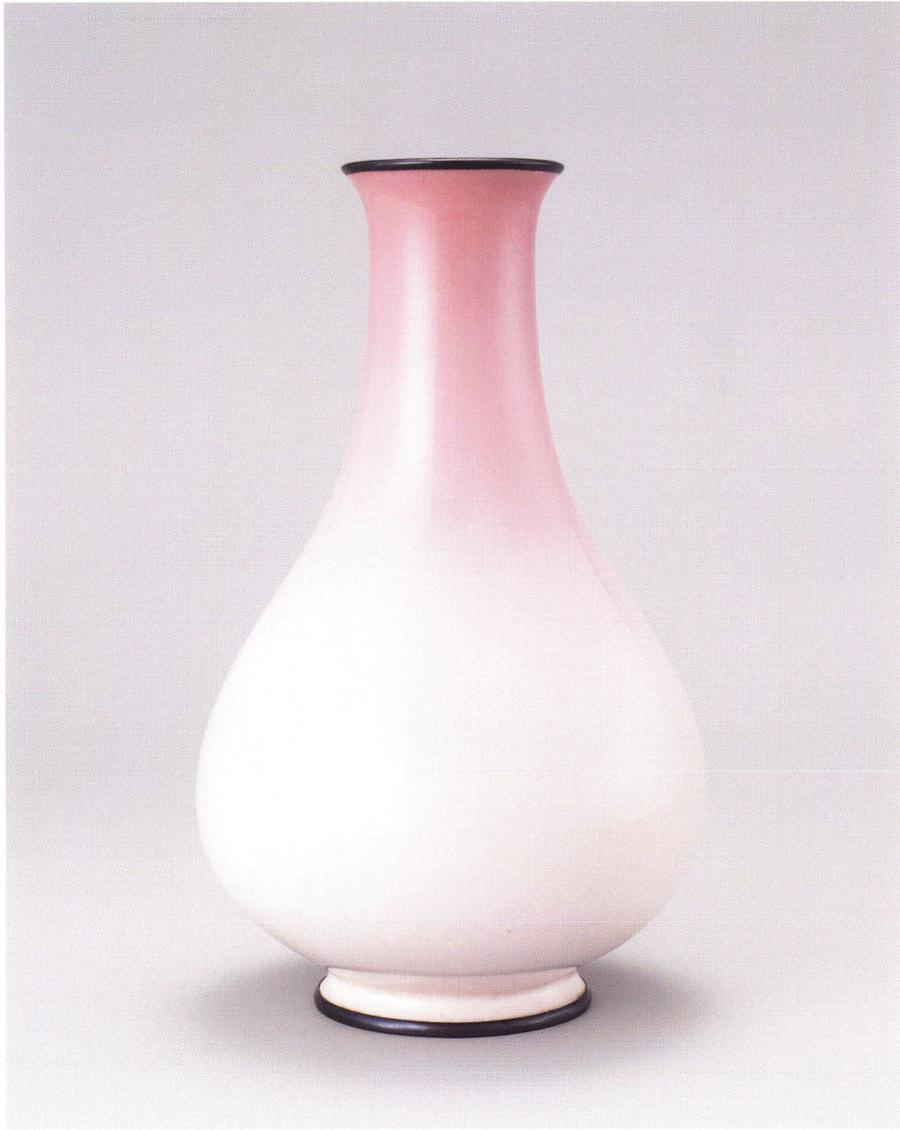
アオモミジの幹は、輪郭線となる植線の太さを筆で描いたように肥瘦をつけられ、植線に光が当たれば黒色釉のなかで幹の線が眩い金色に浮かび上がる。



11 七宝桃色暈花瓶

瀧川惣助
一点

明治二十二年（一八八九）
無線七宝
径二・七、高三五・四



瀧川惣助（一八四七〜一九一〇）の名前は、絵画性の強い無線七宝の大成者として知られている。陶磁器商を営んでいた瀧川は、七宝家としては後発であり、しかも七宝業が盛んでなかった東京を拠点としていたため、他者との差別化を図るためには新機軸を打ち出す必要があった。尾張の七宝工であった塚本貝助（一八二八〜一九七）らの協力を得て、瀧川が取り組んだのが有線七宝から植線を取り除くことであった。植線は異なる色の七宝釉が焼成中に溶け合って混色しないように釉薬同士を区画するもので、それと同時に凶様の輪郭線ともなるため、当時の七宝制作には欠かせないものであった。瀧川本人の履歴によれば、明治十二年（一八七九）には新式の七宝を開発したとあり、これが植線を使わない無線七宝の端緒となったものとみられる。

本作品は、桃の花を連想させるピンク色を、口縁から裾にかけて濃色から白に近い色まで徐々に色調を薄くして、美しいグラデーションで表わしたものである。一見すると陶磁器にも見間違えるほど滑らかな表面の艶と自然な色の変化で、これが七宝であるとは当時の人々には信じられなかったであろう。瀧川はその頃すでに無線七宝による絵画的な額装形式の平面作品を制作していたが、イギリスからの注文で無線七宝による卵色暈かしの花瓶の制作を成功させ、明治二十二年春の日本美術協会の展覧会に出品して金賞牌を受賞した。本作はそれを桃花色で試みたもので、同年十一月の東京彫工会第四回競技会に出品され、その後、本人の希望により日本美術協会会頭佐野常民を通じて献上された（『日本美術協会報告』第二十四号、明治二十二年十二月）。なお、作品本体には瀧川の銘はない。



12 七宝寶字無双図額

濤川惣助

一面

明治二十七年（一八九四）

無線七宝

四三・〇×七五・〇

濤川惣助の無線七宝は、七宝によって日本画の描写を徹底的に再現することを究極の目標としていた。これは並河靖之が《七宝四季花鳥図花瓶》（作品番号10）で試みた植線の肥瘦で、日本画の筆意を再現しようとしたことにも当てはまる。だが、濤川の作品の大きな特徴は、花瓶などの器物だけでなく額装形式の平面作品を数多く制作したことであった。このことは結果として、絵画とは異なる七宝の独自性、つまり七宝である必然性を失うことにも繋がっていくのだが、それほど濤川の無線七宝の技術は絵画へと接近していたわけである。

本作品は、明治二十八年（一八九五）の第四回内国勸業博覧会に出品する予定で制作されたが、その前年、日清戦争に際して広島大本営に駐留中であつた明治天皇へ献上されたため、出品されることはなかった。山頂付近が冠雪した夏季の富嶽図で、雪の下には青い山肌が筋条に表わされ、中腹を覆い隠すように雲が掛っている。山肌はその峻険さを表わすように濃淡の色の層を明確に分け立体感をもたせ、墨を滲ませた水墨画のような雲海は色の境界を暈かして周囲の大きに溶け込んでいる。左側の山の稜線は薄く掛つた雲を透かして見えているように、上部の山肌の明瞭な青さではなく、うっすらと白く濁つた青である。また、周囲の大きは、富士山を境にして上方は淡い薄紫色、下方は淡い薄鼠色に大きく分かれているが、両端へたなびく雲によって暈かされている。濤川は他にも額装形式の無線七宝富嶽図を制作しており、著名な大作としては一八九三年のシカゴ万博の出品作《七宝富嶽図額》（重要文化財、東京国立博物館所蔵）がある。この作品はシカゴ万博の絵画部門に出品され、アメリカでは絵画作品として高く評価され、濤川の念願を叶えたものであつた。翌年に制作された本作品はその余勢を駆って、薄墨の滲みの様子などを加えることで、同じ主題をさらに飛躍させようとしている。



瀧川惣助が到達した究極の無線七宝の表現を、墨の滲みのように表わされた富士にかかる雲に見ることができる。

素材を越える彫刻表現



13《各種馬置物》のうち 乗用芦毛



貨車用黒鹿毛

13 各種馬置物

後藤貞行

五点のうち二点

明治二十二年（二八八九）

木彫彩色

乗用草毛・二〇・〇×六〇・〇×六五・〇、

貨車用黒鹿毛・二〇・〇×六〇・〇×五四・〇

皇居外苑の《楠木正成像》の馬の原型制作を担当するなど、「馬の彫刻家」として知られる、後藤貞行（二八四九〜一九〇三）による明治二十三年（一八九〇）の第三回内国勸業博覧会出品作（妙技三等賞受賞）である。競走用栗毛、乗用芦毛、貨車用黒鹿毛、乗用鹿毛、農用鹿毛斑と使用用途、毛色の異なる全五頭で構成される。陸軍騎兵隊で厩掛をつとめながら、軍事顧問であったフランス人デシヤルムから洋画の手ほどきを受け、解剖学の素養もあつた貞行は、馬体の骨格や筋肉の付き方まで理解した上で、それを高村光雲から学んだ木彫へと正確に再現している。本作品の特徴は、まさに生き写しとも言ふべき精密な外観の彫刻表現とともに、木彫の馬体を生々しいものと感じさせる、艶をともしなつた彩色にある。この彩色には油絵具を用いていると考えられ、その上からワニスをかけて光沢を出したとみられる。《楠木正成像》の制作の際、馬が実際にとることの出来ない前脚を高々と上げるポーズをめぐって、現実よりも全体の美観を重視した高村光雲と、現実に沿うべしとした貞行の間で諍いがあつたという有名なエピソードからもわかるように、本作品は馬という存在をあくまでもリアルに追究した貞行の真骨頂である。





14 矮鶏置物

高村光雲

二点

明治二十二年（二八八九）

木彫

雄…高三・〇、雌…高二・〇

サクラ材を用いて、矮鶏を量感豊かに彫り上げた作品で、羽の一枚一枚を丁寧に彫り、鶏冠や足の質感の違いまでを表している。作者の高村光雲（一八五二〜一九三四）による丸彫り作品の多くが、像の基台となる部分をともなうて彫り上げられているのに対し、本作は基台がない写実を極めた造形が魅力となっている。特に雄の矮鶏については、片足を持ち上げ、捻りのある動きのある体軀を、細い足指や鋭くとがった爪、薄く彫り表された羽の先で支える。雌雌ともに目には別材が象嵌され、白目の部分は透明感のある薄黄色の材で貝材料に近く、黒目の部分は黒檀などの木材かと考えられる。光雲の懐古談によれば、美術商若井兼三郎の依頼により明治二十二年（一八八九）開催の万国博覧会に出品の予定で雄の矮鶏を彫り進めていたが、モデルとなる生きた矮鶏を選ぶのに手間取ったことで、同博覧会への出品期限に間に合わなくなり、その後、周囲の勧めを受けて、同年四月の日本美術協会美術展覧会に本作を出品したという。本作は金賞牌を受賞、また同展に行幸された明治天皇の目にとまり、買い上げとなった。その後まもなく光雲は宮内省の依頼により雌の矮鶏を追加制作し、現在、対の置物として伝えられている。雄の尾羽裏に「高村光雲敬刻」、雌の足裏に「高村光雲敬刀」と刻銘がある。光雲は明治二十三年に帝室技芸員に任命されるが、本作はその評価を確実とした作品の一つである。



15 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。軀部は一木造で、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、明治二十二年（一八八八）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、宮内省に買い上げられた作品。この宝物調査による研究の成果が表されていることが見て取れる。



16 蘭陵王置物

海野勝珉

一式

明治二十三年（一八九〇）
銅・金・四分一ほか、鑄造・鍛造・彫金
本体・二八・〇×三二・〇×三三・五

水戸の装剣金工の出身である海野勝珉（一八四四〜一九一五）は、明治二十三年（一八九〇）の第三回内国勸業博覧会に出品されて一等妙技賞を受賞した本作を始め、一九〇〇年のパリ万国博覧会に出品した《太平楽置物》（当館蔵）など、器物ではない立像の置物制作にもすぐれた技量を発揮した。金工諸分野のなかでは、鑄金はその制作手法から最も彫刻（彫塑）に近接していたが、一方で幕末まで刀装具を制作していた装剣金工の出身者は、西洋の近代的な彫刻観とは無縁の存在であった。しかし、その金属を彫る、嵌める（象嵌）といった装剣金工に用いられる技術を駆使しつつ、パーツごとに制作された部位を、外側から接合の様子がわからないように組み上げて完成させたのが本作品である。

舞楽蘭陵王の演者の装束の文様を象嵌や彫りで、柔らかな襷の様子を鍛造で立体的に表わしている。装束の色に合わせて煮色着色した金属や、文様の高低を高肉象嵌、平象嵌を駆使しながら、金属素材の色味を活かして色彩の再現をも意図している点も特筆される。面を取り外すと、その下から演者の顔が現れる仕掛けなど、江戸時代の細工物のような趣向も残しているが、刀の鏝などに用いられた彫金技法が立像のなかに巧みに活かされており、近世までの金工とは全く異なる地平に到達した作品であると見えよう。



蘭陵王の舞楽装束である裯襦(りょうとう)は銅を鍛造し、周囲に銀で鑄造した房飾りを蠟付けして、部分的に金釘でリベット留めしている。裯襦の文様のうち、龍は金、龍を取り巻く円は銀で高肉象嵌され、散雲の地文様は金、銀、四分一、赤銅などで高肉象嵌されている。腰で結ばれている紐は、紐と房の部分の色異なる銅で作分けられている。手は四分一の鑄造である。

演者の素顔は四分一の鑄造で作られ、
頭髪は蠟付けされた赤銅で表わされ
ている。眉も赤銅、瞳は赤銅と四分一
を象嵌している。頭部の牟子(むし)
は銅を鍛造して、四手雲の地文様を金
で平象嵌している。



面箱と面、桴(ばち)。面左下の銀板には「海野勝珉作」の彫銘がある。



17 鶏置物

由木尾雪雄
三点

明治二十五年（一八九二）

蒔絵

雄・高四四・〇、雌・高二五・三、雛・高六・五

ほぼ等身大に鶏の親子を表した置物。雄の背中
には小さな香炉が納められており、二枚ほど持ち上
がった羽の下に、煙出しの穴が開けられている。木
胎に卓抜した高蒔絵の技で羽を一枚一枚描き、薄く
造形された尾羽は乾漆によると考えられる。目には
ガラスを嵌め、透き漆で色付けしており、脚部は銀
製の彫金である。全体に形はよく鶏の姿を写してお
り、また細部に蒔絵や金工の技術を尽くして鶏冠や
足の質感を表現している。明治二十五年（一八九二）
に宮殿の装飾品のひとつとして佐野嘉七より購入さ
れた品で、銘はないが、作者は由木尾平兵衛（雪雄、
一八六〇～一九二九）と伝えられる。写実に表さ
れた鶏の姿には、西洋彫刻の造形表現の影響も垣間
見える一方、近世期から床飾りに好まれた鳥形香炉
としての性格も併せ持っており、新旧の要素を兼ね
備えた置物である。



鶏冠の部分は、平目粉と呼ばれる、金粉を押し潰して作った蒔絵粉を密に置き、朱漆で上塗りして平目粉を研ぎ出している。羽は、描割と付描を使い分けて表現している。



18 菊貼付花瓶
19 菊貼付香炉

一点
一对

十二代沈壽官

明治二十六年（一八九三）

陶磁

（右の花瓶）径二四・七、高四一・三

（左の花瓶）径三三・九、高四〇・五

（香炉）径二二・七、高三七・八

作品番号18、19は十二代沈壽官（一八三五〜一九〇六）による花瓶一对と香炉一点からなる一組の薩摩焼の作品。香炉のみ蓋（火舎）が付くが、三点とも前後が扁平な扁壺形をしており、胴を中心に首から裾にかけて菊の花が埋め尽くしている。器の表面には細かな籠目が施され、全体の意匠として花籠を表わしていることがわかる。籠目は型による成形ではなく、一つ一つを彫刻しており、薩摩焼に特徴的な白い素地を見ることが出来る。菊花も同様に個別に作って器の表面に貼り付けており、いずれも花弁の大きさや形状の違いから型抜きしたものではないことがわかる。三本の脚部はちょうど菊の折枝を紐で束ねた部分で表わしており、葉と紐の房が底裏まで再現されている。この見事な彫刻をさらに現実感豊かにしているのは、赤、黄緑、ピンク、紫、白などを使った鮮やかな色絵と、花や葉だけでなく籠目にもふんだんに施されている金彩である。

これまで、香炉にある金彩銘「薩摩壽官製」から十二代沈壽官の作品として知られてきたが、花瓶の方に沈壽官の金彩銘の他に「森田徳二郎作」の彫銘が見出されたことから、本作の彫刻、あるいは成形に関して陶工・森田徳二郎が関与していることが明らかになった。なお、宮内公文書館が所蔵する明治期の宮内省に関する購入書類から、本作は宮殿装飾用として宮内省の依頼を受けて明治二十六年（一八九三）に制作されたことが判明しており、納品後は明治宮殿南溜の間のマントルピースに飾り置かれた。



香炉部分



花瓶底裏の銘



花瓶の脚部底面



20 官女置物

旭玉山

一点

明治三十四年(一九〇二)

牙彫

三九・〇×五一・〇×五九・〇

垂髪に十二単の装束を身につけた平安時代の官女が、鏡に映る顔に見入る姿を彫り表した牙彫の作品。衣紋を浮彫で表し、檜扇の糸飾りなどを細密に彫り表しており、鏡面には鏡に映し出される女性の顔を線刻で表現するなど、写実が極められている。制作に際しては帝国京都博物館に陳列された下鴨神社ゆかりの装束などを参考にしたと伝えられる。作者の旭玉山(一八四一〜一九二三)が得意とした髑髏の作品と、本作を並べることで「朝に紅顔あって世路に誇れども、暮に白骨となつて郊原に朽ちぬ」の無常観を示す意図があるという。明治の牙彫は象牙の丸彫を基本とした作品が多く、象牙の大きさによって作品の大きさも限定されるが、本作は径が四寸八分(およそ一四・五cm)、重さが三十八斤と三十九斤(およそ二三kg)の二本の象牙から切り出した部材を、木理の違和感なく幾つも寄せて大作に仕上げている。組み上げや固定には、釘やネジが多用されているように見受けられる。本作は明治三十三年(一九〇〇)のパリ万国博覧会へ出品のため農商務省の補助を受けて同三十年より制作が始められたが、原型制作に一年近く、牙彫に二年あまりを費やしたため完成が間に合わず、明治三十四年の日本美術協会美術展覧会に出品された。精巧かつ牙彫の大作として特別金牌を受け、宮内省の買い上げを受けた。





21 瓦片鳩

山田宗美

一点

明治三十八年（一九〇五）

鉄、鍛造

二二・〇×二五・〇×三〇・〇

割れた鬼瓦の上に留まる鳩の姿を鉄板から打ち出して鋳起成形した作品。一見すると鑄造作品のような立体感、充実感があるが、持ち上げてみると驚くほど軽い。ひっくり返して底を見てみると、楕円形の空洞が現れ内部が中空であることがわかる。この成形法は、作者の山田宗美（一八七一〜一九二六）が「鉄打出」と呼び、明治二十四年（一八九二）に宗美が二十歳のときに発明した技法である。

鋳起による金属成形は、それまでは主に銅のものが多く、鉄を用いる場合は鎧の胴や兜の面頬など成形が容易な形状のものであった。鉄打出では、熱した鉄を金槌で打ち延ばして全体の形状を作っていくが、熔接を一切行わず、箇所によっては極限まで薄く延ばされるため、金槌を打つ微妙な力加減を誤って鉄板が割れてしまうこともある（本作品も表面にヒビが入っている箇所がある）。雛形は彫塑家に依頼したというが、それを鋳起の技術によってこれだけ量感豊かにバランスよく仕上げることは至難の業であっただろう。四十六歳での早世、小柄で弱々しい体格であったという逸話から、金工という素材から連想されるイメージとは対照的な作者の繊細な資質がうかがわれる。瓦の裏面には鑿による彫銘「宗美鋳」がある。本作品の総重量は一〇八二グラム。明治三十八年に宮内省の依頼を受けて制作された。



裏面の彫銘「宗美鈍」



底面の様子。瓦の裏面の底部のみ開口している。

新しい絵画表現と写真の深化

24 小豆澤写真油絵

小豆澤亮一
一帖

明治二十一年（一八八八）
紙、写真油絵
各九・二（二六・三×七・〇）（二六・二）

写実的な洋画あるいは日本画と見紛う本作は、「写真油絵」四十七枚を貼付した折帖である。写真油絵とは、写真を焼付けた印画紙の表面のみが残るように裏紙を薄く剥がし、その裏から油絵具で着色するという極めて精細な技術を要する作品で、写真家かつ洋画家であった横山松三郎（一八三八〜八四）が明治十五年（一八八二）二月に完成させた。この技法は写真より実際の色合いを捉える油絵と、油絵より真形を捉える写真の利点を活かし、さらに写真の欠点であった画像の褪色を克服するという画期的なものであった。しかし、横山の弟子である小豆澤亮一（一八四八〜九〇）以後、この技法が広まることはなかった。

本作の被写体は、明治二十年三〜五月に上野で開催された東京府工芸品共進会の出品作で、葉書サイズの小さい画面の中に日本画・洋画・陶磁器・ガラス製品・染織品などの作品が写真油絵の技法によってきめ細かく着色されている。また作例中には布目の下地や裏面からの螺鈿細工、表面からの金彩など、素材や質感を再現することへの工夫が垣間見られ、写真油絵一枚の作成に五、六日をかけ、近眼になったという小豆澤のこだわりが看取される内容である。

献上は明治二十一年の「恩賜録四」（識別番号一九九一四、宮内公文書館所蔵）に拠ると、同年十一月である。

左：熊谷卯八「模様草」、右：木内喜八「手箱」（46ページの拡大写真は「手箱」の螺鈿の部分。印画紙の裏面に薄い貝板を用いている。）

左：平塚茂兵衛「銀平戸香炉」、右：深海光之助「磁製火鉢」

左：西村勝三・中島嘉造(蔵)「食器」、右：齋藤政吉「蒔絵香箱」、畑川雄「印材」



左：橋本周延「今様四睡図」、右：荒木寛畝「孔雀」



絵画作品には絹やカンバスの質感に近づけるために、布目の下地を用いている。なおかつ印画紙の裏面から非常に緻密な彩色が施され、もはや写真であるとは思われない仕上がりとなっている。



佐々木道介 富士山頂ヨリ北方ヲ俯瞰スル図



本多錦吉郎 駿州駿東郡竹ノ下ヨリ富士及愛鷹山ヲ望ムノ図

23 富士山図

佐々木道介・本多錦吉郎

一帖

明治十九年（一八八六）頃

紙、水彩

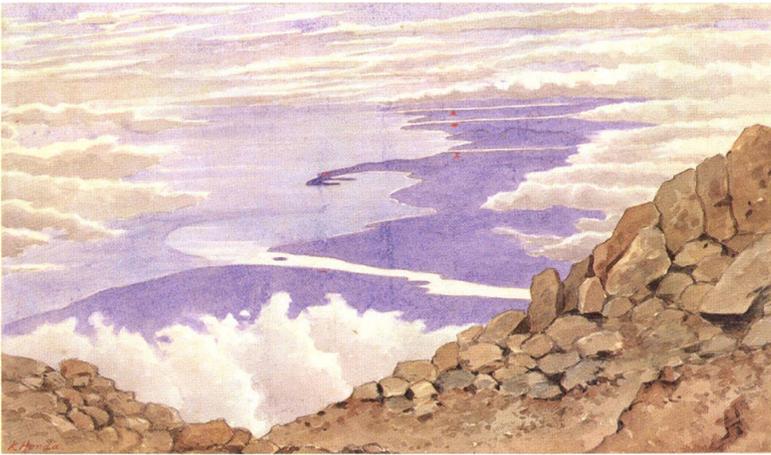
各一六・七（三四・六×二〇・八）六〇・七

明治の初め、描写対象を客観的かつ正確に写し取ることでできる洋画は、写真の領域とも隣接する実用的な技術として日本で導入された面がある。そしてその技術は、武器の設計図や工場の建築図面の製図はもとより、敵地の地理を迅速に測量し正確な地形図を作成するためにも必要不可欠なものであったことから、陸軍省には地図課、測量課が設置され、陸軍士官学校では図画・図学が教えられた。

本作を描いた佐々木道介（一八五〇～一九〇七）、本多錦吉郎（一八五〇～一九二二）はいずれも陸軍士官学校で図画の教鞭をとっていた洋画家である。両者は、明治十九年（一八八六）に伯爵亀井茲明の命を受けてこの画帖を制作した。画帖の序文には、従来の富士山を描いた絵が「いずれも白い扇を逆さにしたような定型ばかりであることから、実際に二人の画家を現地に出かせ写生させた。そうして描かれた『真形ヲ得タ』写生図の内、優れた図を選んでまとめたのがこの画帖であると記されている。

画帖には、富士山が裾野を長く横へ横へと広げていく姿を夔則的な横長の画面に描いた遠望図や、山頂から眼下に広がる雲海とさらにその下の地平を俯瞰した図、また激しく切り立った山頂の剣が峰の景色など、現地で写生したからこそその実感をともなった景観が、水彩によって非常に写実的に描かれている。

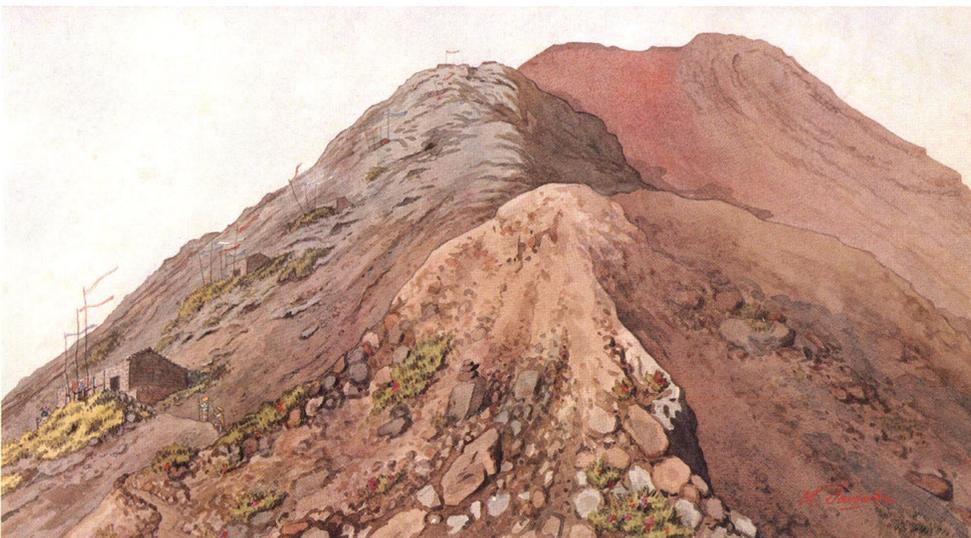
十メートル先の岩塊、百メートル先の崖、そしてはるか彼方の遠景と、様々な遠近表現が破綻することなく描かれ、まさに自分の目でその景色を見ているように感じさせる描写は、おそらく佐々木と本多が習得していた西洋の測量法を駆使したことによるものだろう。図中には小さく朱書きで数字が書き込まれており、その数字が記された場所の名称が画帖の巻頭に鑑賞の手引きとして記されている。まさに優れた写生技術として洋画が活用されていたことが理解できる作品である。



本多錦吉郎 富士山頂ヨリ西南ヲ俯瞰スル図



佐々木道介 富士山登道須山口六合目ヨリ宝永山ヲ望ム図



佐々木道介 富士山北口登道六合目ヨリ山頂ヲ望ム図



22 栗子山隧道図

高橋由一
一面

明治十四年（一八八二）
キャンバス、油彩
九九・一×一四六・五

幕末から明治にかけて活動し、まさに洋画の黎明期を支えたと
言える高橋由一（一八二八〜九四）は、常々写実性と堅牢さを併
せ持つ油彩画の、記録技術としての有用性を説いていた。その由
一に、東北新道の大工事の様子を記録画に残すようにという山形
県令三島通庸からの依頼があり、由一にとって自らの主張を証明
する絶好の機会となった。

明治十四年（一八八二）七月からの三ヶ月間、由一は山形県にお
いて膨大な量の写生を行った。本図はその記録画の一つとして
描かれたものである。主題となっているのは、日本で最も早い時
期のトンネル工事となった栗子山のトンネルである。いかにも
重厚かつ堅固な岩盤の見事な描写には、モチーフの質感表現に最
も力を注いでいた由一の特徴がよく表れている。また、トンネル
内部の暗がりの中で、灯りに照らされてわずかに坑夫の姿が浮か
び上がる繊細な描写は、写真に劣らない油彩画の写実性を示すか
のようである。

さらに言うならば、由一は本図と同様の構図で、栗子山隧道を
油彩画や石版画にしているが、本図に比べるとトンネルに対する
人物の比率が大きい。由一は本図においてトンネルのスケール
を強調すべく、意図的に人物をやや小さく描く工夫をしたものと
推察できる。また、トンネルとその周辺部分だけが焦点を合わせ
たかのようにモチーフが克明に描かれ、逆にそれ以外の部分は何
が描かれているのか判然としない描写になっているのも、鑑賞者
の視線をメインモチーフに誘導しようとする由一の工夫だろう。
このように由一は写実性だけでなく油彩画だからこそできる表
現を追求していたのである。

明治十四年の東北・北海道巡幸において明治天皇が栗子山の
隧道開通式に出席された際、行在所に掲げられていた本図を御覧
になり、その場で御買上となったものである。



26 岩倉具視之像

高橋由一
一面

明治二十三年（一八九〇）頃
キャンバス、油彩
一〇三・〇×七二・五

明治の洋画家にとって需要の多かった仕事のひとつが、肖像画の制作であった。高橋由一も油彩画による肖像画制作を強く推奨していた一人である。『高橋由一油画史料』（東京藝術大学所蔵）を見ると、「油絵法は形勢共に真にせまり十分似するを以て本旨とす。又油彩の特効は光沢を在し多年を経過するも変色虫害等無きにあり」、「近来写真鏡の術行はれ、速に父兄の影を写すに便なるも如何にせん月目をかさぬるの後色替り消ゆるの憂あれば、ひとたび鏡形をもとむるも二たび油絵に写さるへからず。油を以て色取るものは、たとへ幾百年を経るも色かはり消ゆるなどのなげきあることなし」と由一は述べ、写真に匹敵する油彩画の写実性と、写真にはない光沢や色彩、そしてそれが年月を経ても褪色しないという耐久性を主張していた。

また同じく『高橋由一油画史料』によれば、明治二十三年（一八九〇）に由一は吉井宮内次官を通じて宮内省へ、岩倉具視を筆頭とした復古の功臣十二名を描いた屏風一双と、縦四尺横二尺の岩倉具視の肖像画を納めている。明治二十三年に由一からの献上と伝わる本図が、その肖像画に当たるものと思われる。岩倉具視は、王政復古を強力に推進した人物で、明治天皇からも厚く信頼されていたことで知られる。岩倉は明治十六年に没していたが、その写真は市中に流通していた。由一もこの写真を手し、それをもとに肖像画を描いたものと思われる。写真を参考にしながらも、大礼服に刺繍された飾章や帽の飾毛などの描写には、質感表現を得意とした由一らしさが表れている。顔の部分も、皺や骨格の凹凸に応じた巧みな陰影表現が施されている。



25 徳川斉昭像

御園繁

一面

明治二十二年（一八八九）

紙、コンテ

一三三・〇×一〇五・五

水戸藩主徳川斉昭（一八〇〇〜一八六〇）の家臣であった青山勇が、斉昭の御肖像がないことを遺憾に思い、面識のあった御園繁に制作を依頼した作品。御園繁は五姓田派の画家で、肖像画を得意としたことで知られている。本図は、擦筆画もしくはコンテ画と呼ばれる技法で描かれている。

コンテはチョークとも呼ばれ、主に酸化鉄などの顔

料を粘土や固着材で固めたものである。黒色が基本であるが、白や茶色などの製品も当時から存在した。コンテは、木炭や鉛筆と同様にデッサンなどにも用いられるものであったが、コンテを用いた擦筆画は習作とは全くことなる、むしろ油彩画と並んで肖像画に好んで用いられた技法と言えよう。コンテで描いた線等特殊な筆やネルなどの柔らかい布、そしてなめし革などを用いて擦ることで、線を見せずに自然なぼかしを生み出すことができるのが擦筆画の大きな特徴であり、それゆえに写真に劣らない写実的な表現が可能であるとされた。

本図は、明治二十二年五月に第一図目が完成し、これ

を写真師の鈴木真一が撮影したものを斉昭夫人と斉昭の子息徳川慶喜が高覧し、意見を加えるという形がとられた。慶喜から細かい修正意見が繰り返され、それから四回の描き直しを経て、ようやく翌年二月に本図が完成した。同一の図は最終的に三面制作され、宮内省、斉昭夫人、そして斉昭を祀る水戸市の常盤神社にそれぞれ奉納された。また、その擦筆画をもとに石版画が制作されたが、いま現在斉昭の肖像として流布しているイメージが、この肖像画である。ちなみにその出来映えに感嘆した徳川慶喜も同様の斉昭像を所望したため、御園繁はまた新たに楕円型の擦筆画（コンテ画）を制作したという。







27 和氣清麿奏神教図

佐久間文吾

一面

明治二十三年（一八九〇）
カンバス、油彩
一三五・八×一〇四・八

描かれている和氣清麿（七三三〜九九）とは奈良時代に朝廷に仕えていた官人である。孝謙天皇の寵愛を受けていた法師弓削道鏡が、皇位を継ぐと目論み、宇佐八幡神の託宣があったと天皇に告げる出来事があった。孝謙天皇から事の真偽を確かめるよう命じられた和氣清麿は、宇佐神宮に詣でて八幡神より真の託宣を受けることになる。

本作で描かれているのは、宇佐神宮より戻った清麿が天皇に対し、道鏡の言葉が偽りであることを奏上する場面である。しかし、天皇の道鏡への信頼はなお厚く、清麿は逆に左遷され配流の身となる。さらに道鏡からも命を狙われることになる。こうした苦難に遭うことを覚悟の上で真実を告げた和氣清麿は、明治二十年代から国定教科書にその献身的な逸話が掲載されるなど、勤王の偉人として広く知られていた。

その画像としては、日本画家の菊池容斎が上古から南北朝にいたるまでの忠臣などを画像と略伝でまとめた『前賢故実』（明治元年刊）の中に清麿像があったが、本作のように迫真的で、なおかつ清麿を一人の生身の人間として描いた絵はそれまでになかった。明部と暗部のコントラストが際立った陰影表現が、命を賭して奏上する清麿の悲壮さを強調し、ほぼ影に隠れた顔の中で一点鋭く光る眼光にはこの絵を見る者をたじろがせる凄味すらも感じられる。現存する佐久間文吾（一八六八〜一九四〇）の作品は限られているが、本作はその中でも明治に洋画の流入とともに確立した歴史画というジャンルにおける最高傑作と言える出来である。明治二十三年（一八九〇）に行われた第三回内閣勸業博覧会で三等妙技賞を受賞し、宮内省の買い上げとなった作品。



相州乙女嶺

28 富士山二十四景

玄鹿館

一帖

明治二十八年(二八九五)頃
プラチナプリント
各三二・〇×二六・八

本作は様々な富士山眺望地から撮影された計二十四枚の写真を収める写真帖である。

富士山は日本を象徴する名所の一つとして、「横浜写真」などに多くの作例が残る。横浜写真とは、幕末期から明治期にかけて制作された、海外への土産品として手彩色が施された写真であり、日下部金兵衛などは日本の風景を捉えた写真に絵画的構図を取り入れることで、商品的価値を付与した。

また、日本の写真史において明治二十年代後半という時代は、写真の伝来当初に重きがおかれていた記録としての写真から、美術としての写真が模索され始めた時期でもあった。その背景には欧米の美術的な写真の受容があり、実際にアマチュア写真家を中心に絵画的構図を模倣し、光や空気感の表現を取り入れた写真の制作が行われるようになる。玄鹿館を設立した鹿島清兵衛(一八六六〜一九二四)は多額の資金を投じて、写真技術は勿論、アマチュア写真団体の発展に寄与した写真家であった。

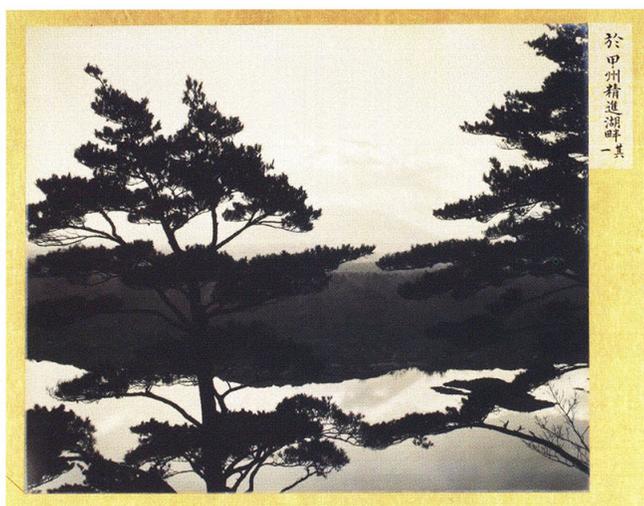
本作の富士山については、一部の写真に英字キャプションが写し込まれていることや、横浜写真と同構図の写真が散見されることから、横浜写真の性質を踏襲した内容である。一方で、「甲州精進湖畔其一」のように大胆に配置された樹木や、村落から昇る白煙など、横浜写真には見られない構図や空気感に配慮した独自の写真表現が見受けられ、美術的な写真を志向している点も注目される。



東海道柏原沼邊
左下に英字キャプションが写し込まれている。



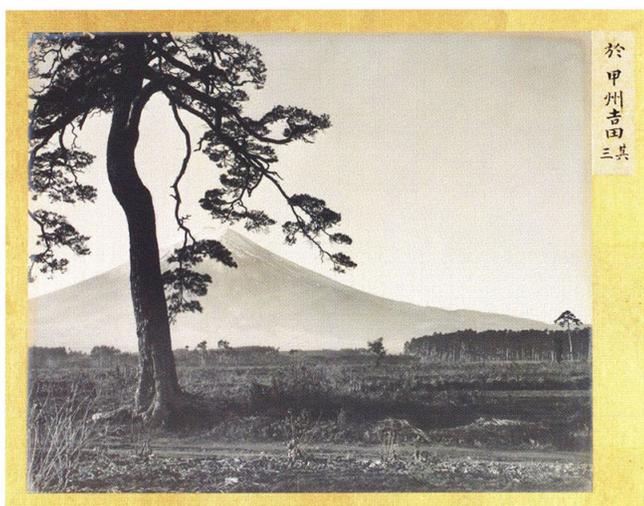
鶴亀と宝尽しの文様を織り込んだ裂地の表紙



甲州精進湖畔其一



東海道富士川橋上



甲州吉田其三



甲州吉田其一



川端玉章 牡丹



川端玉章 百日紅



村瀬玉田 芍薬



村瀬玉田 兎



村瀬玉田 萩



村瀬玉田 桜

29 玉章玉田合作画帖 川端玉章・村瀬玉田
三帖のうち

明治二十二年（一八八九）
紙本着色
各二八・九〇・三〇・〇×四〇・七〇・四三・三

京都で円山派を学んだ川端玉章（一八四二〜一九一七）、両者とも東京に活躍の場を移し、宮内省からの依頼で数多くの絵を描いた画家である。この画帖も宮内省の御用を受けて、玉章と玉田がほぼ半分ずつ絵を描いたものである。保守的な画風の玉田と比較すると、玉章の先進的な画風が際立ってくる。

玉田が背景に、近世までの絵画では常套であった金泥による霞の線を引いているのに対し、玉章は明らかに空間を意識し、洋画の基本表現であった空気遠近法を用いて、モチーフとモチーフの間に流れる空気感や遠方の大気を表現しようとしている。また玉田も多少陰影を付けながら彩色をしているが、玉章はモチーフの湾曲や盛り上がり、丸みといった形状を描き出そうという明確な意図をもって陰影をほどこしている。円山派の得意とした写実的な表現と洋画の表現方法を融合させることがこの時期の玉章の取り組んでいた課題であったと言えるが、三十年代から四十年代にかけて玉章も老齢にさしかかると、一目見て洋画の影響とわかるような描写表現は影を潜め、より自然な風景表現へと変化していった。



川端玉章 放牧



川端玉章 蓮



川端玉章 飛鳥山

明治二十三年（一八九〇）頃
絹本着色
二二七・四×一四四・七



伝来記録から明治二十三年（一八九〇）頃の制作と考
えられる大幅である。卓越した筆技、大胆な構図、迫
真的な猿の描写、そして洋画的表現の日本画への応用。
この絵を見れば、玉章がなぜ明治の日本画の先導者た
り得たか、その由縁が理解できる。

本図の制作時期にあたる明治二十年代、玉章は名実
ともに東京の画壇を代表する画家であった。事実、明
治二十三年には岡倉天心に請われる形で東京美術学校
の教授に就任し、また同年に自らも画塾を開いて多く
の門弟を抱える立場となった。

玉章の大きな特徴は、正統的な円山派の画風を受け

継ぎながら、洋画の表現を柔軟に取り入れた点にある。
自身も明治の初めに高橋由一に油彩画を習った玉章で
あったが、意外なことに明治三十一年の談話では「今の
少（わか）い先生方は兎角写生かぶれで、西洋画の真似
が好きな人が多い（中略）日本画特有の値がます／＼亡
くなりしはせぬか心配」（『太陽』四卷六号、明治三十一年
三月）と語っている。つまり、玉章の洋画の応用は決し
て目新しさだけを追い求めた表層的なものではなく、
そこには洋画表現を内包することで新たな日本画を創
出しようという志が根底にあったのである。



「超絶技巧」を生み出す力

近年、「超絶技巧」という言葉が明治期の工芸(以下、明治工芸とする)に対して用いられ、この言葉自体がある種の作品のイメージを喚起するものとして市民権を獲得するようになった。この言葉はもともと音楽の分野で高度なテクニクを要する楽曲や演奏に対して用いられていた。文字通り、超絶的な技巧によってつくられているという意味であり、工芸作品を美術的に鑑賞する際の糸口となっている。ただ、超絶という言葉の意味は、「他より飛び抜けてすぐれていること」とあるから、明治工芸が押し並べてそのようなレベルにあるのかと言えば、それは違うし、明治期以外の工芸に「超絶技巧」が存在しないわけではない。また、それぞれの作者の技術の巧拙だけでなく、巧さ以外にも個々の特徴がある。それらの特徴を見ていくときに欠かせない視点は、個々の作品の比較だけでなく、それぞれの作者がどのように作品制作を行っていたのかを知ることであろう。わが国の近世以前の工芸は、刀剣の正宗、やきものの野々村仁清や尾形乾山、蒔絵の原羊遊斎ら後世に名を残した一部の刀工、陶工、蒔絵師を除き、多くは無名の職人の仕事であった。そのため、残された作品の技法や材料からその技術的な系統を探っていくことが重要になってくる。一方、明治工芸は作者が明らかが多く、また当時世評の高かった工芸家の場合には関連する史料も残っており、作者本人についても調査を進めることができるようになってきている。それゆえ、工芸家個人の履歴を詳らかにしていくことは明治工芸研究の第一歩であることは間違いない。しかし、作家個人の事跡を追っていくことばかりに固執すると見えなくなってくる部分もある。ここではそのよな影に隠れた部分にもふれながら、本展で紹介した陶磁の初代宮川香山、彫金の加納夏雄、鍛金の山田宗美などについて述べていく。

眞葛香山こと初代宮川香山(一八四二―一九一六)は、やきもの世界で「超絶技巧」を代表する人物とみなされている(註1)。現在、やきものをつくる人を陶芸家と呼ぶことが一般的であるが、陶芸家という言葉自体は比較的新しく、陶芸という言葉と共に昭和期に入った頃から使われ始めるようになったと考えられている(註2)。特に、「模様から模様を造らず」と述べ、創作におけるオリジナリティを重視した富本憲吉(一八八六―一九六三)らの登場以降、この言葉は定着していった。創作陶芸とも言われる陶

芸は、自画・自刻・自摺をモットーとした創作版画と同様、大方の工程を作者自身が行うことが多い。それに対して、古くから続く窯業地のやきものづくりの場合、土練り、成形(ろくろ、手びねり、型)、施釉、上絵付け、窯焚きなど、大きな窯場であればそれらは分業が当たり前であった。幕末から明治時代に活動した初代宮川香山も陶芸家という言葉ができる以前の、職人の時代の人であり、京都という富裕層に向けた高級陶磁器の生産が盛んな土地の出身、すなわち分業制のもとで生まれ育った人であった。維新後に横浜へ出て眞葛窯を開く前に、岡山の虫明焼で製陶指導を行っていた頃の作風などから、香山はろくろや捻り物などを自在にこなす手先の器用な人であったと推測できる。たとえば、平成十四年(二〇〇二)に重要文化財に指定された、明治十四年(一八八一)の第二回内国勸業博覧会出品作《褐釉蟹貼付台付鉢》のように、まるで生きているかのような写実的な蟹を器に貼り付けた彫塑性の強い作品においては、香山自身の制作関与はかなりの部分を占めていると思われる。だが、広範な作域、輸出向けにつくられた作品点数の多さからみて、横浜で始めた眞葛焼での香山の役割はつくり手であると同時に制作統括者的な立場であったと考えるのが妥当である。

本展で紹介した《竹籠に葡萄虫行列図花瓶》(作品番号1)は明治十年の第一回内国勸業博覧会の出品作であるが、このときの博覧会出品目録によると、香山は本名の宮川虎之助の出品名義で合計四十一件の出品を行ったことがわかる(註3)。目録には各出品物の器種や原料土の産地、意匠とともに、器を成形した陶工(目録には「製造人」と表記される)と上絵付けをした画工の名前が記載されている。そこから明らかになった陶工の名前は、香山自身(本人と表記される)の他に、大西香亭、宮川半山(眞葛半山)、吉村香鶴、坂齋葛山、青木香柳、加藤香壽、杉本香雙、平野香青、結城眞山、山田兎壽、大西香齋の十一名。画工では、佐藤静江、藤村塚堂、小林眉山、横田得所、蜂谷如春(恕春)、高木雅佛、清水硯圃、松本香雙(陶工の杉本香雙と同一人物か)、遠山東湖の九名(このほか、陶工の吉村香鶴と結城眞山、山田兎壽は画工も兼務している)を確認することができる。これらの陶工のうち宮川半山(眞葛半山)はのちに二代宮川香山を襲名する初代香山の養子であるが、その他は香山や眞葛焼にちなんだ「香」・「山」・「眞」・「葛」の文字を含む業名(号)からわかるように、香山の門弟であろう。なお、《竹籠に葡萄虫行列

図花瓶》に該当する出品作は「本人」と記され、他の陶工や画工の名前の記載はなく、香山自身が制作の大部分を担当したとみられる作品である。製造人画工の名前が記載された出品目録の他にも、明治前期の「高浮彫」と称される作例には香山以外の陶工や画工の在銘作品を少なからず確認することができる(註4)。おそらく香山は、これらの門弟の作品を含めた全体を眞葛焼として認識していたはずで、そのような考え方は明治前期の製陶業界では一般的に通用していた。同時代の香山以外の製陶家でも、焼成された器の素地を別の産地から仕入れ、上絵付けのみを貿易港の近くで行う場合、産地の窯元の銘の他に、絵付けをした画工の銘やその錦窯を所有する窯元の銘が加えられた(註5)。大規模自家生産であった眞葛窯と、既製品を仕入れてカスタマイズする制作手法をとる中小の製陶家を単純に同一視することはできないが、異なる制作の工程のなかで様々な手が介在することが明示された例と言えるだろう。なお、眞葛窯では明治中期以降になると明治前期のような他の陶工や画工の銘が入る作例は見られなくなり、「眞葛香山製」等の単独銘を用いるようになる。この銘振りの変化は「高浮彫」作品から磁器製産へ転換する段階で起きており、それについては工房の制作様態や香山自身の制作意識の変化など、いくつかの要因が考えられる。ただし、磁器製産への転換以降も眞葛窯の輸出路線は大きく変わることはなかったため、工房の規模が縮小されたわけではなかったはずだ。いずれにしても香山は多くの陶工や画工を率いながら、香山ブランドの「マクズウェア」にふさわしいと認めた作品に自銘を入れ、時代の変化に応じながら作風を確立していったのである。

このように「超絶技巧」と呼ばれている工芸作品は、現代の伝統工芸展出品作のように、必ずしも卓越した工匠が一人で制作しているわけではない。特に明治工芸では一つの作品に様々な素材や技術が盛り込まれている場合があり、全体を統括する工芸家のもとでそれらを個々に専門とする職人が分担して作業していたと考えるのが普通である。本展で《百鶴図花瓶》(作品番号7)を紹介した加納夏雄(一八二八―一九八)もそうした職人集団を率いた金工家である(註6)。夏雄の場合、京都から江戸へ出て幕末までは刀装具の制作を専業とし、その優れた意匠と技量を見込まれて諸藩から多数の注文を受けていた。明治元年(一八六八)に四十歳であった夏雄は心技ともに最も充実した年齢で新しい時代を迎えたが、刀装具の需要がなくなり新たな分野の開拓を迫られることとなる。江戸での名声を知った明治新政府は、夏雄に明治二年から十年にかけて大阪の造幣寮における貨幣図案作成・試鑄・極印制作事業を依頼した。この事業の際、貨幣の図様をプレスする際の極印をイギリスで制作するために、夏雄が制作した見本

貨幣を送ったところ、これほどの技量の持ち主が日本にいれば国外で製産する必要はないと言われたという逸話が有名であるが、数々の産業技術が西洋仕込みであった明治前期にあつて彫金の技術が極めて高い水準にあつたことを示している(註7)。この造幣寮の事業は、夏雄が幕末の刀装具制作で組織した加納夏雄細工所の職人団をさらに大規模にした約二十名近くの職人によって行われた。この職人団には夏雄の右腕となるほどの高度な技量の持ち主から、仕上げ前の荒彫りの段階を任せられた者まで様々な職人がおり、それぞれ能力に応じて賃金が支払われていた。こうした下職のなかでも腕の立つ者が師匠の元から独立して、自らの名前で作品を発表するようになる。夏雄は明治十年に造幣寮の事業を終えて東京へ戻ると、十四年には第二回内国勸業博覧会の審査官を務めた。その間に起立工商会社の作品制作などをしながら、十八年に金刻美術学校を設立して香川勝廣、塚田秀鏡、益田友雄、野村勝守ら弟子たちとともに彫金研究を行った。高度な技量と彫金界での功績が認められ、二十三年に東京美術学校教授となり、同年に新たに設けられた帝室技芸員にも任命された。江戸から明治へと移り変わる激動の時代を、まさに自らの腕と果敢な挑戦心で乗り切った生涯であった。

さて、明治期には海外の万博だけでなく内国勸業博覧会や日本美術協会の展覧会など、工芸家が自らの名義で作品を発表する機会が増えた。また、自身の名義で博覧会や展覧会に出品することはなくとも、市井のなかにあつて著名な工芸家を支えた職人も大勢いた。それらの工芸家や職人をつないで、一つの作品を完成させたのが嘱品茶家であった。嘱品茶家は会社組織や個人名義のものなどがあり、明治工芸を考える上で重要な存在である。本展にも嘱品茶家を通じて博覧会に出品された作例がいくつもあり、それらは名前が判明しているだけでも複数の工芸家が制作に関与していたことが明らかになっている。明治二十三年の第三回内国勸業博覧会に精工社から出品された《百鶴図花瓶》(作品番号7)では、加納夏雄は鶴の姿を片切彫した彫金部分を、黒川栄勝は花瓶の外形を鍛造し、黒檀台の彫刻を北村孝次郎、図案を岸光景が担当した。同じく第三回内国勸業博覧会に林九兵衛の名義で出品された《蘭陵王置物》(作品番号16)は、金工の置物本体は海野勝珉、台は長谷川良一、面箱は木内返吾(のちの木内半古)が制作している。《牡丹に桜竹菊雀図花瓶》(作品番号3)を制作した起立工商会社も傘下に様々な分野の工芸家と図案を考案する絵師を抱えた、当時唯一の輸出工芸品制作会社であった。こうした様々な分野の工芸家を組み合わせる新しい作品を生み出していく発想力は、嘱品茶家が介在することによって生じたであろうし、嘱品茶家ごとの作風の特徴やその下で制作を行った工芸家の繋がりをみていくことも明治工芸を理解するヒントになる

だろう。

最後にもう一点。山田宗美（一八七二～一九二六）の《瓦片鳩》（作品番号21）は、鉄打出の技法によって一枚の鉄板から鋳起で成形された見事な置物である。鉄打出の作品は小品が多く、制作は宗美がほぼ一人で行っていたようである。だが、宗美は置物制作の際、元となる石膏原型の制作を同時代の彫塑家に依頼していたことがわかっている（註8）。残された石膏原型から宗美は原型を忠実に鋳起で再現したことが明らかになっており、たしかに動物置物の底面にある足裏まで再現した宗美の技術の高さは驚異的である。だが、このとき石膏原型をつくった作者をどのように位置づけるのかという問題が残る。それは本展の「素材を越える彫刻表現」で取り上げた他の彫塑的な工芸作品についても、おそらく同様に関わってくる問題である。それらの原型作者については石川光明や高村光雲の名前が挙がっているが、『超絶技巧』を生み出した力の一因として思いを致したい点である。

（岡本）

（註1）特集『超絶技巧!!宮川香山と明治工芸篇』、『美術手帖』一〇三四号、美術出版社、平成二十八年三月。

（註2）『陶芸用語解説』、加藤唐九郎編『原色陶器大辞典』、淡交社、昭和四十七年。

（註3）『明治美術基礎資料集』内国勸業博覧会 内国絵画共進会（第一・二回）編、東京国立文化財研究所、昭和五十年。

（註4）『没後一〇〇年 宮川香山』展図録、NHKプロモーシヨン、平成二十八年。

（註5）『横浜・東京―明治の輸出陶磁器』展図録、神奈川県立歴史博物館、平成二十年。

（註6）長谷川栄『明治工芸職人団の組織と活動―加納夏雄細工所を中心として―』、『東京国立博物館紀要 第十四号』、東京国立博物館、昭和五十四年。

（註7）『近代大阪職人図鑑―ものづくりのものがたり―』展図録、大阪歴史博物館、平成二十八年。

（註8）『没後一〇〇年 鉄打出の名工 山田宗美』展図録、加賀市美術館、平成二十八年。

— 作者解説 — (五十音順)

旭玉山(あさひぎょくざん)

作品番号20、掲載頁42、43

天保十二年(一八四二)〜大正十二年(一九三三)。江戸浅草生まれ。独学で根付などの細工物を制作し、後に牙彫を手がける。特に髑髏の根付が評判となり、医学者の松本良順や田口和美の知遇を得て、人体骨格を研究。明治十年の第一回内閣勸業博覧会以降、頭骨や骨格を写実的に表した作品を発表して高い評価を受けた。明治二十四年、京都に移住。

小豆澤亮一(あずきざわりよういち)

作品番号24、掲載頁46〜49

嘉永元年(一八四八)〜明治二十三年(一八九〇)。島根県松江生まれ。日本画を学び、上京後に横山松三郎のもとで写真や油絵を習得した。横山没後の明治十八年(一八八五)に写真油絵の専売特許を取得した。

海野勝珉(うんのしょうみん)

作品番号16、掲載頁35〜37

弘化元年(一八四四)〜大正四年(一九一五)。水戸生まれ。初代海野美盛・萩谷勝平に師事、彫金を学ぶ。明治元年(一八六八)に東京へ移り、第一回および第二回内閣勸業博覧会で褒状受賞。同二十三年に加納夏雄に師事した。同二十七年に東京美術学校教授に就任、同二十九年に帝室技芸員に任命された。

加納夏雄(かのうなつお)

作品番号7、掲載頁18、19

文政十一年(一八二八)〜明治三十一年(一八九八)。京都生まれ。刀剣商・加納治助の養子となり、奥村庄八、池田孝壽に彫金、中島来章に絵を学ぶ。安政元年(一八五四)に江戸へ出て、細工所を組織し刀装具を制作した。明治十三年(一八九〇)に東京美術学校教授となり、帝室技芸員に任命された。

川端玉章(かわばたぎよくしやう)

作品番号29、30、掲載頁60、62〜64

天保十三年(一八四二)〜大正二年(一九一三)。京都生まれ。岡山

応挙の孫弟子にあたる中島来章に師事。慶応年間江戸へ活動の場を移す。一時、高橋由一に洋画技術を学び、独自の画風を作り上げた。明治二十三年(一八九〇)に東京美術学校教授に就任、同二十九年に帝室技芸員に任命された。

起立工商会社(きりゆうこうしやうがいしや)

作品番号3、掲載頁12、13

明治六年(一八七三)のウィーン万国博覧会で好評を博した日本の工芸品について、その輸出事業を同博覧会事務局から引き継ぐとともに、輸出品を製造するために翌七年に開業。金工や陶磁、蒔絵の名工を集め、絵師による図案をもとに装飾性の高い作品の制作を行ったが、経営の悪化により同二十四年に解散した。

玄鹿館(げんろくかん)

作品番号28、掲載頁58、59

明治二十八年(一八九五)に鹿島清兵衛(一八六六〜一九二四)により、東京市京橋区木挽町に設立された写真館で、弟の清三郎が館主を務めた。酒問屋を営み資産家であった清兵衛は「写真大尺」とも呼ばれ、欧米から最新の撮影機材を購入するなど写真に蕩然したが、写真技術の向上に寄与することも大きかった。

後藤貞行(こうさだゆき)

作品番号13、掲載頁30、31

嘉永二年(一八四九)〜明治三十六年(一九〇三)。和歌山藩士の子として生まれ、十八歳で江戸幕府の騎兵所に入所し、フランス人のデシヤルムより騎兵術を学んだ。明治七年(一八七四)に陸軍騎兵隊でデシヤルムから西洋画の教えを受け、同十六年には高村光雲のもとで木彫を学んだ。皇居外苑の《楠木正成像》の馬の原型彫刻を担当したことも知られる。

佐久間文吾(さくまぶんご)

作品番号27、掲載頁56、57

明治元年(一八六八)〜昭和十五年(一九四〇)。明治十五年(一八八二)頃より本多錦吉郎の画塾・彰技堂で学んだと伝えられる。その後、小山正太郎の不同舎で学び、明治二十二年の明治美術会結成に参加。同二十九年の白馬会結成に参加したが、同会への出品は行わなかった。

佐々木道介(ささきみちすけ)

作品番号23、掲載頁50、51

嘉永三年(一八五〇)〜明治四十年(一九〇七)。萩藩士の子として生まれる。東京で川上冬崖、アベル・ゲリノーから洋画を学ぶ。明治七年(一八七四)に陸軍士官学校画教授掛となり、その後フランスに留学。黒田清輝や久米桂一郎らと交友する。帰国後は開拓事業に専念した。一般的には旧姓の河北道介として知られる。

柴田是真(しばたぜしん)

作品番号2、掲載頁10、11

文化四年(一八〇七)〜明治二十四年(一八九二)。江戸生まれ。蒔絵を古満寛哉に学ぶ。蒔絵師として活動する一方、鈴木南領や岡本豊彦から学んだ岡山派の画家としても優れた技量を持ち、明治二十一年(一八八八)に竣工した明治宮殿の杉戸絵や千種の間の格天井の綴織の下絵を担当。同二十三年に蒔絵と絵画の分野で帝室技芸員に任命された。

高橋由一(たかはしゆいち)

作品番号22、26、掲載頁52、53

文政十一年(一八二八)〜明治二十七年(一八九四)。文久二年(一八六二)に洋書調所画学局に入り、川上冬崖の指導を受けた。慶応二年(一八六六)、横浜のチャールズ・ワーグマンに、明治九年(一八七六)には工部美術学校のアントニオ・フォンターネージから実技指導を受けた。同六年には画塾・天絵楼を創設するなど、わが国の洋画草創期を支えた。

高村光雲(たかむらこううん)

作品番号14、掲載頁32、33

嘉永五年(一八五二)〜昭和九年(一九三四)。江戸生まれ。仏師・高村東雲に師事。明治二十三年(一八九〇)に東京美術学校教授に就任、帝室技芸員に任命される。わが国の近代木彫の第一人者で皇居外苑の《楠木正成像》や、上野公園の《西郷隆盛像》の原型作者として知られる。

竹内忠兵衛(たけうちちゆうべえ)

作品番号5、掲載頁16

嘉永五年(一八五二)〜大正十一年(一九二二)。名古屋に設立された七宝会社の工人として知られ、磁胎七宝を得意とした。明治九年(一八七六)のフィラデルフィア万博や第一回、第二回内閣勸業博覧

会に七宝会社から出品している。磁胎七宝が衰退した明治二十年代以降は、石目焼の特許取得など製陶業に転換した。

十二代沈壽官(ちんじゅかん)

作品番号18、19、掲載頁40、41

天保六年(一八三五)〜明治三十九年(一九〇六)。薩摩藩の薩摩焼苗代川窯の陶工として生まれ、廃藩置県後、苗代川陶器会社設立に際して工場長となる。独立後も薩摩焼を代表する陶工として国内外で高く評価され、貿易港のある都市に支店や出張所を置き、広く販路を拡大した。

澗川惣助(なみかわそうすけ)

作品番号11、12、掲載頁27〜29

弘化四年(一八四七)〜明治四十三年(一九一〇)。下総国(千葉県)生まれ。東京で陶磁器商を営む傍ら、尾張の塚本員助から七宝の技術を伝授された。省線七宝の発明、七宝会社の東京工場の運営など、明治十年代以降、東京の七宝家として頭角を現し、明治二十九年(一八九六)に帝室技芸員に任命された。

並河靖之(なみかわやすゆき)

作品番号9、10、掲載頁22〜26

弘化二年(一八四五)〜昭和二年(一九二七)。川越藩士の子として生まれ、青蓮院宮侍臣であった並河家の養子となる。伏見宮家などの近侍を務めたが、維新後の社会変化に応じて七宝業を始めた。精緻な有線七宝をほどこした小品によって海外でも高く評価され、明治二十九年(一八九六)には澗川惣助とともに帝室技芸員に任命された。

十二代西村總左衛門(にしむらそうざえもん)

作品番号4、8、掲載頁14、15、20、21

安政二年(一八五五)〜昭和十年(一九三五)。京都生まれ。京都西陣の千總の主人として、窮乏していた日本画家に下絵を描かせるなど西陣の活性化に貢献。明治十一年(一八七八)に天鷲絨友禪、翌十二年に鴨川染を開発して友禪染が美術染織において、新たな展開をみせる契機となった。

本多錦吉郎(ほんだ きんきちろう)

作品番号23、掲載頁50、51

嘉永三年(一八五〇)〜大正十年(一九二二)。芸州藩士の子として江戸に生まれる。画塾・彰技堂で国沢新九郎に洋画を学ぶ。明治

十年(一八七七)の国沢の没後、彰技堂を継承、多くの門人を育てた。同十二年の明治美術会結成に参加、翌年の第三回内国勲業博覧会に《羽衣天女図》を出品し褒状を受けた。

御園繁(みそのしげる)

作品番号25、掲載頁54、55

生没年不詳。五姓田義松の一門。陸軍砲兵工廠付属学校の教官を務めた後、振武学校に勤務した。明治十年頃には銅石版画業の玄々堂に画工として所属していたと考えられる。明治二十〜三十年代に明治美術会会員であった。肖像画を得意としたという。

初代宮川香山(みやがわこうざん)

作品番号1、掲載頁6〜9

天保十三年(一八四二)〜大正五年(一九一六)。京都生まれ。陶工眞葛長造の子として生まれ、明治三年(一八七〇)に横浜へ移り、輸出陶磁の制作を行う。当初の写実的な彫塑を器に貼付ける作風から、明治二十年代には中国清朝陶磁を研究、釉下彩を主体とする作風へと変化した。同二十九年に帝室技芸員に任命された。

村瀬玉田(むらせぎよくでん)

作品番号29、掲載頁61

嘉永五年(一八五二)〜大正六年(一九一七)。京都生まれ。四条派の画家村瀬双石の弟子となり、のちに養子となった。明治十七年(一八八四)に第二回内国絵画共進会の審査員に推挙され東京へ移住、日本美術協会を中心に活動する一方、明治宮殿の杉戸絵や千種の間格天井の綴織の下絵を担当するなど、皇室の御用も多く手がけた。

山田鬼斎(やまだきさい)

作品番号15、掲載頁34

元治元年(一八六四)〜明治三十四年(一九〇二)。越前国(福井県)生まれ。仏師であった父のもとで修行し、明治十九年(一八八六)に同郷の岡倉天心を頼って上京。同二十三年の第三回内国勲業博覧会で三等賞受賞。翌年、高村光雲のもとで《楠木正成像》の原型制作に参加。同二十九年に東京美術学校教授となった。

山田宗美(やまだそうび)

作品番号21、掲載頁44、45

明治四年(一八七二)〜大正五年(一九一六)。石川県生まれ。代々伝わる刀剣鍛冶師、甲冑師の家業を継ぎ、鍛金と象嵌の技術を学ぶ。

明治二十四年(一八九二)に鉄片から鋳起によって彫刻的な造形を行う鉄打出の技法を発明、内外の博覧会に出品して高い評価を得た。

由木尾雪雄(ゆきおゆきお)

作品番号17、掲載頁38、39

万延元年(一八六〇)〜昭和四年(一九二九)。金沢の蒔絵師初代由木尾平兵衛の子。明治十八年(一八八五)に明治宮殿の造営に参加したのを機に東京へ活動の場を移し、日本美術協会を中心に作品を発表、同会や日本漆工会の展覧会で審査員を務めた。

吉岡廣利(よしおかひろとし)

作品番号6、掲載頁17

生没年不詳。江戸後期に安芸広島藩領内で活動した装剣金工。刀装具のほか広島城下で制作されていた銅蟲も手がけており、明治期以降も内国勲業博覧会へ銅蟲製品を出品するなど、時代の変化に合わせた活動を行った。

出品目録

会期：平成三十年十一月三日(土・祝)～十二月二十四日(月・振休)

前期：十一月三日(土・祝)～十一月二十五日(日)

後期：十二月一日(土)～十二月二十四日(月・振休)

作品番号	作品名	作者名	員数	制作年代	材質技法	寸法	展示期間
------	-----	-----	----	------	------	----	------

明治工芸の登場——新技術とその応用

1	竹籠に葡萄虫行列図花瓶	初代宮川香山	一对	明治十年(一八七七)	陶磁	花瓶(右)高五七・〇、径二五・〇 (左)高五六・六、径二五・〇	全期間
2	温室盆栽蒔絵額	柴田是真	一面	明治十年(一八七七)	木製漆塗・蒔絵	総四一・〇×六三・〇	前期
3	牡丹に桜竹菊雀図花瓶	起立工商会社	一对	明治十五年(一八八二)	銅、鑄造・蒔絵	各径四一・〇、高八八・〇	全期間
4	友禅薔薇に孔雀図掛幅	十二代西村總左衛門	一幅	明治十五年(一八八二)	友禅・刺繍	二七六・〇×一三三・五	後期
5	七宝亀甲繫宝相華文花瓶	竹内忠兵衛	一点	明治十年代	磁胎七宝	径二・三、高四五・八	全期間
6	銅蟲葡萄図花瓶	吉岡廣利	一对	明治十八年(一八八五)	銅、鍛造	各径二七・〇、高四四・五	前期
7	百鶴図花瓶	加納夏雄	一对	明治二十三年(一八九〇)	銀、鍛造・彫金	花瓶・各径二六・五、高三六・五	前期
8	天鷲絨友禅修学院離宮図掛幅	十二代西村總左衛門	一幅	明治二十七年(一八九四)	天鷲絨友禅	三一・〇×一一五・〇	後期

ふたりの「ナミカワ」——七宝の変貌

9	七宝舞楽図花瓶	並河靖之	一点	明治十年(一八七七)	有線七宝	花瓶・九六×二一・〇×三三・〇	全期間
10	七宝四季花鳥図花瓶	並河靖之	一点	明治三十二年(一八九九)	有線七宝	径二五・〇、高三六・〇	全期間
11	七宝桃色暈花瓶	瀧川惣助	一点	明治二十二年(一八八九)	無線七宝	径二一・七、高三五・四	後期
12	七宝寰宇無双図額	瀧川惣助	一面	明治二十七年(一八九四)	無線七宝	四三・〇×七五・〇	後期

素材を越える彫刻表現

13	各種馬置物	後藤貞行	五点のうち二点	明治二十二年(一八八九)	木彫彩色	乗用鞆毛・二〇・〇×六〇・〇×六五・〇 貨車用黒鹿毛・二〇・〇×六〇・〇×五四・〇	前期
14	矮鶏置物	高村光雲	二点	明治二十二年(一八八九)	木彫	雄・高三三・〇、雌・高二一・〇	前期
15	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	後期

新しい絵画表現と写真の深化

16	蘭陵王置物	海野勝珉	一式	明治二十三年(一八九〇)	銅・金・四分一ほか、 鑄造・鍛造・彫金	本体二・八〇×三・一〇×三・三五	後期
17	鶏置物	由木尾雪雄	三点	明治二十五年(一八九二)	蒔絵	雄…高四四・〇、雌…高二五・三 雛…高六・五	前期
18	菊貼付花瓶	十二代沈壽官	一对	明治二十六年(一八九三)	陶磁	(右)径二四・七、高四一・三 (左)径三三・九、高四〇・五	全期間
19	菊貼付香炉	十二代沈壽官	一点	明治二十六年(一八九三)	陶磁	径三二・七、高三七・八	全期間
20	官女置物	旭玉山	一点	明治三十四年(一九〇一)	牙彫	三九・〇×五一・〇×五九・〇	前期
21	瓦片鳩	山田宗美	一点	明治三十八年(一九〇五)	鉄、鍛造	二二・〇×二五・〇×三〇・〇	後期
22	栗子山隧道図	高橋由一	一面	明治十四年(一八八二)	カンバス、油彩	九九・二×二四六・五	後期
23	富士山図	佐々木道介・ 本多錦吉郎	一帖	明治十九年(一八八六)頃	紙、水彩	各二六・七×三四・六×二〇・八×一六〇・七	前期
24	小豆澤写真油絵	小豆澤亮一	一帖	明治二十一年(一八八八)	紙、写真油絵	各九・二×二六・三×七・〇×二六・二	全期間
25	徳川斉昭像	御園繁	一面	明治二十二年(一八八九)	紙、コンテ	一三三・〇×一〇五・五	前期
26	岩倉具視之像	高橋由一	一面	明治二十三年(一八九〇)頃	カンバス、油彩	一〇三・〇×七二・五	前期
27	和気清麿奏神教図	佐久間文吾	一面	明治二十三年(一八九〇)	カンバス、油彩	一三五・八×一〇四・八	全期間
28	富士山二十四景	玄鹿館	一帖	明治二十八年(一八九五)頃	プラチナプリント	各三二・〇×二六・八	後期
29	玉章玉田合作画帖	川端玉章・村瀬玉田	三帖のうち	明治二十二年(一八八九)	紙本着色	各二八・九×三〇・〇×四〇・七×四三・三	後期
30	群猿之図	川端玉章	一幅	明治二十三年(一八九〇)頃	絹本着色	二二七・四×一四四・七	後期

作品番号24は宮内庁書陵部所管。ほかはすべて三の丸尚蔵館所管。

謝辞

本展覧会開催にあたり、左記の機関や皆様にご協力をいただきました。
ここにお名前を記して御礼申し上げます(敬称略、順不同)。

東京藝術大学美術館

岡塚章子

黒川廣子

角田拓朗

明治美術の一断面——研ぎ澄まされた技と美

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 82

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

平成三十年十一月三日発行

© 2018, The Museum of the Imperial Collections, Sanmonaru 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，書籍と同様に出版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。

明治美術の一断面——研ぎ澄まされた技と美

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 82

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
平成三十年十一月三日発行

© 2018, The Museum of the Imperial Collections, Sanomaru Shozokan

22.0×25.0×30.0
Sannomaru Shōzōkan

**New Pictorial Expressions and
Deepening of Photography**

22
Kurikoyama Tunnel
Takahashi Yuichi
1881
1 framed painting
oil on canvas
99.1×146.5
Sannomaru Shōzōkan

23
Mt. Fuji
Sasaki Michisuke and Honda Kinkichiro
c.1886
1 album
water colors on paper
each 16.7-34.6×20.8-60.7
Sannomaru Shōzōkan

24
Azukizawa Oil Painting Photographs
Azukizawa Ryoichi
1888
1 album
oil painting on photographs, paper
each 9.2-26.3×7.0-26.2
Archives and Mausolea Department

25
Tokugawa Nariaki
Misono Shigeru
1889
1 framed painting
conté (crayon) on paper
133.0×105.5
Sannomaru Shōzōkan

26
Iwakura Tomomi
Takahashi Yuichi
c.1890
1 framed painting
oil on canvas
103.0×72.5
Sannomaru Shōzōkan

27
Wake no Kiyomaro Imparting Doctrines to
the Emperor
Sakuma Bungo
1890
1 framed painting
oil on canvas
135.8×104.8
Sannomaru Shōzōkan

28
24 Scenes of Mt.Fuji
Genrokukan
c.1895
1 album
platina print

each 22.0×26.8
Sannomaru Shōzōkan

29
Album of Paintings by Gyokusho and
Gyokuden
Kawabata Gyokusho, Murase Gyokuden
1889
among 3 albums
color on paper
each 28.9 - 30.0×40.7 - 43.3
Sannomaru Shōzōkan

30
Monkeys
Kawabata Gyokusho
c.1890
1 hanging scroll
color on silk
227.4×144.7
Sannomaru Shōzōkan

List of Exhibits

Emerging of Meiji Crafts – New Techniques and their Application

- 1
Vases with Design of Insects in Procession on Grape Vines within Bamboo Baskets
Miyagawa Kozan I
1877
1 pair
ceramic
vase: (right) h.57.0, d.25.0, (left) h.56.6, d.25.0
Sannomaru Shōzōkan
- 2
Panel with Design of Greenhouse for *Bonsai* (Dwarf Miniature Potted Trees)
Shibata Zeshin
1877
1 panel
lacquer on wood, *makie*
total size 41.0×63.0
Sannomaru Shōzōkan
- 3
Vases with Design of Peonies, Cherry Blossoms, Bamboos, Chrysanthemums and Sparrows
Kiri Koshi Gaisha
1882
1 pair
cast bronze, *makie*
each d.41.0, h.88.0
Sannomaru Shōzōkan
- 4
Roses and Peafowls
Nishimura Sozaemon XII
1882
1 hanging scroll
yuzen dyeing, embroidery
276.0×123.5
Sannomaru Shōzōkan
- 5
Vase with Design of Connected Hexagonal Patterns and *Hosoge* (Flower Pattern)
Takeuchi Chubei
late 1870's to mid 1880's
shippo enamel on ceramic body
d.21.3, h.45.8
Sannomaru Shōzōkan
- 6
Oxidized Copper Vases with Design of Grapes
Yoshioka Hirotochi
1885
1 pair
hammered copper
each d.27.0, h.44.5
Sannomaru Shōzōkan
- 7
Vases with Design of a Hundred Cranes

Kano Natsuo
1890
1 pair
metal carving on hammered silver
vase: each d.16.5, h.36.5
Sannomaru Shōzōkan

8
Shugakuin Rikyu Palace
Nishimura Sozaemon XII
1894
1 hanging scroll
yuzen dyeing on velvet
311.0×115.0
Sannomaru Shōzōkan

The Two Namikawa's – Transition in *Shippo* Enamels

- 9
Vase with Design of *Bugaku* Dancers
Namikawa Yasuyuki
1877
yusen-shippo (cloisonné with wires)
vase: 9.6×12.0×33.0
Sannomaru Shōzōkan
- 10
Vase with Design of Birds and Flowers of the Four Seasons
Namikawa Yasuyuki
1899
yusen-shippo
d.25.0, h.36.0
Sannomaru Shōzōkan
- 11
Vase with Pink Gradated Enamel
Namikawa Sosuke
1889
musen-shippo (wireless cloisonné)
d.21.7, h.35.4
Sannomaru Shōzōkan
- 12
Panel of Mt. Fuji
Namikawa Sosuke
1894
1 panel
musen-shippo
43.0×75.0
Sannomaru Shōzōkan
- Sculpture Expressions Surpassing their Materials**
- 13
Various Horses
Goto Sadayuki
1889
2 among set of 5 pieces
color on carved wood
gray riding horse : 20.0×60.0×65.0, dark brown wagon horse : 20.0×60.0×54.0
Sannomaru Shōzōkan

14
Pair of Bantams
Takamura Koun
1889
2 pieces
carved wood
rooster: h.32.0, hen : h.21.0
Sannomaru Shōzōkan

15
Ogre God
Yamada Kisai
1889
color on carved wood
21.5×26.6×93.5
Sannomaru Shōzōkan

16
Bugaku Dancer, Ranryo-o
Unno Shomin
1890
1 set
copper, gold, *shibuichi*, etc., metal casting, hammering and carving
figure: 28.0×32.0×33.5
Sannomaru Shōzōkan

17
Chicken Family
Yukio Yukio
1892
3 pieces
makie
rooster: h.44.0, hen: h.25.3, chick: h.6.5
Sannomaru Shōzōkan

18
Vases with Chrysanthemum Designs Applied in Relief
Chin Jukan XII
1893
1 pair
ceramic
(right) d.24.7, h.41.3, (left) d.23.9, h.40.5
Sannomaru Shōzōkan

19
Incense Burner with Chrysanthemum Designs Applied in Relief
Chin Jukan XII
1893
ceramic
d.22.7, h.37.8
Sannomaru Shōzōkan

20
Court Lady
Asahi Gyokuzan
1901
carved ivory
39.0×51.0×59.0
Sannomaru Shōzōkan

21
Pigeon on Roof Tile
Yamada Sobi
1905
hammered iron

Foreword

Art during the Meiji period underwent a remarkable transformation, after the chaotic social situation and turbulent times right after Japan's opening to the world. It was a time when various systems were organized during the early stages of Meiji, and this transformation can be considered a sudden change that occurred in a short term among the long history of Japanese art. In this exhibition, we will mainly show paintings, sculptures, crafts, and photographs, created during the late 1870's to 1880's, and indicate the qualities seen in their formative expressions.

Qualities particularly notable among the art of this era, are the distinguished technical skills as a matter of principle, which we will refer to as 'technicalism', seen in the craft and sculpture divisions. Many works were created according to the changes in the new era, by exquisite expressions succeeding the high-level techniques that matured during the Edo period. On the other side, the western images and techniques that were positively introduced within the trend of 'civilization and enlightenment' (Japan's Westernization movement during the Meiji era), created totally different expressions compared with former periods. In short, these should be called realistic expressions, and works literally true to nature were pursued with various materials and techniques, whether flat-surface or three-dimensional works, united with the 'technicalism'. Furthermore, photography that was introduced at the end of the Edo period, gradually began to aim towards pictorial expressions, instead of just recording people and things as they are.

In this exhibition, we will focus on the formative art expressions of the Meiji period that have recently attracted attention as "Chozetsu-giko" (unmatched techniques), explaining why each work is so marvelous, and examine the essence of this period's art. We hope that our visitors will deepen their interest and understanding towards art of the Meiji period.

November, 2018

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan

A Cross Section of Meiji Art

— *Perfected Craftsmanship and Aesthetics*

November 3 (Sat.) - December 24 (Mon.), 2018

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan

