

# 花鳥の美

—— 若沖から近代まで





花鳥の美

若沖から近代まで

平成六年三月八日(火)―六月十二日(日)  
宮内庁三の丸尚蔵館

## 目次

— 3 —	あいさつ
— 4 —	若冲の『動植綵絵』について
— 11 —	図版
— 76 —	近代動物画の誕生——西村五雲『秋茄子』をめぐって
— 81 —	作品解説
— 92 —	出品目録
— iii —	List of Exhibits
— ii —	Foreword

## 凡例

- 一、本図録は、平成六年三月八日(火)から六月十二日(日)までを会期とする展覧会「花鳥の美―若冲から近代まで」の解説図録である。
- 一、図録の図版及び解説番号は、展示番号と一致する。
- 一、会期中、作品の展示替を行う。
- 一、作品解説に記載する法量の単位はcmである。
- 一、作品解説は、三の丸尚蔵館学芸室員が分担執筆した。1～7を同研究員・松本彩、8～27を同研究員・大熊敏之が担当した。
- 一、写真は、松野正雄(宮内庁嘱託、㈱コニカ)の撮影による。その他、相国寺承天閣美術館、足立美術館、山種美術館、東京藝術大学藝術資料館、西宮市大谷記念美術館及び至文堂の御協力をいただいた。

## あいさつ

花鳥は、人々に最も身近な美の対象として、そして憧憬の対象として古来より愛され、様々な形で生活に彩りをそえています。特に、豊かな自然に恵まれたわが国では、四季折々に多様な変化に富んだ花鳥の美しさが人々の心をとらえ、時代時代によってその風情が文化や芸術の中に巧みに取り入れられてきました。

江戸時代中期、奇想の画家・伊藤若冲は、花鳥を中心に魚貝に至るまで、三十幅にも及ぶ大作『動植綵絵』を描きあげました。彼独特の感性によつて華麗な色彩で仕上げられたこの大作は、観るものに強烈な印象を与える作品です。またほぼ同じ時期、写生を重視した円山四条派の画家たちは、人々が馴染みやすい自然な描写で花鳥を描きました。そして近代に入つてからは、数多くの日本画家たちが、それまでの花鳥画の伝統を引き継ぎつつも、近代的な感覚に満ちた新しい花鳥表現を模索し、個性豊かな作品を描き表わしてきました。

さらに花鳥を意匠化した近代工芸品においては、その美しいデザインと共に洗練された高度な技術にも注目されます。

それぞれの作品を通して、花鳥の魅力をあらためて感じていただければ幸いです。

平成六年三月

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3回 花鳥の美—若冲から近代まで)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	動植綵絵	伊藤若冲	三十幅	江戸時代 (18世紀)	p. 12-41
2	餐香宿艶図	沈南蘋	一卷	中国・清時代 (18世紀)	p. 42-43
3	柳鮎図	円山応挙	一幅	江戸時代 (18世紀)	p. 44
4	綿花猫図	長澤蘆雪	一幅	江戸時代 (18世紀)	p. 45
5	朝顔狗子図	山口素絢	一幅	江戸時代 (寛政4年 (1792) )	p. 46
6	秋草図	呉春	一面	江戸時代 (18世紀)	p. 48-49
7	芙蓉野薔薇に白鷺図	岡本秋暉	対幅	江戸時代 (18世紀)	p. 47
8	藻に鯉図	大庭学僊	一幅	明治10年代末～20年代	p. 52
9	孔雀図	荒木寛畝	一幅	明治23年 (1890)	p. 50-51
10	月秋草狗之図	望月金鳳	一幅	明治20年代	p. 53
11	柏鹿伴鹿児ノ図	森川曾文	一幅	明治31年 (1898)	p. 54
12	鸚鵡	横山大観	一幅	大正15年 (1926)	p. 55
13	薰風稚雀・寒汀白鷺	竹内栖鳳	対幅	昭和3年頃 (1928頃)	p. 56
14	松鯉図	川端龍子	一幅	昭和3年 (1928)	p. 57
15	秋茄子	西村五雲	一幅	昭和7年 (1932)	p. 58-59
16	黒地糸巻手箱	太田喜久太郎	一点	明治34年 (1901)	p. 60
17	古文様花鳥布目象嵌八角飾壺	鹿島一布	一点	明治28年 (1895)	p. 61
18	四季花鳥図花瓶	並河靖之	一点	明治32年 (1899)	p. 62-65
19	棕櫚文花瓶	川出柴太郎	一点	明治30年代後半～40年代初頭	p. 66
20	木蓐文花瓶	川出柴太郎	一点	明治時代 (20世紀)	p. 67
21	桜図花瓶	濤川惣助	一对	明治43年頃 (1910頃)	p. 68
22	花鳥図六角花瓶		一点	大正初期 (20世紀)	p. 69
23	薩摩焼菊浮彫香炉	沈寿官 (十二代)	一点	明治時代 (19世紀)	p. 70
24	草花文花瓶	幹山伝七	一对	明治時代 (19世紀)	p. 71
25	青華氷梅文花瓶	宮川香山 (初代)	一点	明治27年 (1894)	p. 72
26	青華玉蜀黍画花瓶	加藤友太郎	一点	明治34年 (1901)	p. 73
27	旭彩山桜文花瓶	清風与平 (三代)	一点	明治38年 (1905)	p. 74

# 若冲の『動植綵絵』について

江戸時代中期・十八世紀は、わが国の絵画史が大きく変化した時期でもある。これまで絵画界の主導権を握ってきた狩野派や土佐派といった官画派の、既成の画風に満足しきれない画家たちが、中国や西洋の絵画に刺激を求め、そこから捉えた独自の画風を示し始めたのである。

中国南宗画と文人画の理念を基本として、教養人（文人）たちが新しい様式の絵を描き始めた。紀州藩の儒臣・祇園南海や大和郡山藩の重臣・柳沢淇園らによって基礎が確立し、池大雅、与謝蕪村によって大成された南画である。また一方では、写生重視の立場を打ち出して、写生画派といわれる円山応挙や、その門下の長澤蘆雪や呉春らの円山四条派の画家たちがいた。さらに、濃密な色彩によって対象の質感や量感を描き分け、花鳥画を得意とした中国人画家・沈南蘋とその弟子の熊斐や宋紫石らの、南蘋派の画家たちがいた。浮世絵の西川祐信や鈴木春信ら、西洋画の先駆者である平賀源内や小野田直武、司馬江漢ら、さらには臨済宗の高僧・白隠、近衛家熙や円満院祐常らの貴顕らもいた。十八世紀は絵画革新の時期であったのである。

こうした時期、花鳥を画題としてとりわけ多く描いたのは、円山四条派を中心とする京都画壇の画家たちであろう。自然の形態をあるがままに忠実に画面へ再現しようとする写生画において、自然界の花鳥などの動植物をその画題とするのは当然ではあるが、それをいかに捉えて描くかは、大きな課題だったはずである。その先駆的な画家として登場したのが、伊藤若冲である。伊藤若冲（一七一六〜一八〇〇）は、その華麗な色彩、現実的・写実的な描写によって独特の絵画空間を創りあげた画家として知られ、全三十幅に及ぶ『動植綵絵』は、彼の偉業の中でも最も評価の高い作品であろう。この度の展覧会で全三十幅を順次展観するにあたって、すでに先学の方々によってなされてきた研究成果を基に、改めて『動植綵絵』についての詳細を紹介することとする。

## 一、若冲の生涯

伊藤若冲一名は春教、後に汝鈞、字は景和。若冲は居士号で、雅号を米斗翁、あるいは斗米庵とも称する。

若冲は、正徳六年（一七一六）二月八日、京都の街中・高倉錦小路の「榭屋」という富裕な青物問屋、三代目主人伊藤源左衛門の長男として生まれた。父は元文三年（一七三八）に亡くなり、若冲は数え年二十三歳で家業を継ぐこととなる。母、そして二人の弟と妹一人をかかえて、商務に追われる壮年期を過ごしたことであろう。

若冲が絵画に興味を持ち、絵筆を執ったのは十代半ば頃からと考えられている。初めは狩野派の技法（一説には大岡春卜を師とする）を学ぶが、手本を忠実に写して模すだけの狩野派の粉本主義には限界を知る。狩野派で習得した画法や知識は、以後の若冲の画業の基礎となったには違いないが、創造意欲に満ちていた若冲には満足出来るものではなかった。そして、中国の宋元画を学ぶに至り、「十百本」にも及ぶ画を臨写した。しかし、いくら一生懸命に多くの画を写しても、画と描写対象とは隔たりがあり、描写対象に即して筆を執らなければならないと考えた。つまり、画を手本とするのではなく、実際の物を題材とし、その直接の観察の中から、若冲自身の画を求め描くという、独自の道を歩みはじめた。実際、自分の家の庭先に鶏數十羽を放し飼っていたという。自分の眼と心でつぶさに観察し、写生を繰り返していたのであろう。

宝暦五年（一七五五）、四十歳の時、若冲は次弟・宗巖に家督を譲って隠居する。家業を継いで以来の約十七年の間、一方では家業の商いを務め、また一方では、自分の作画を模索しながら絵筆を執ることも没頭するといった二重生活を送っていた。しかし隠居して以後は、弟の援助によって経済的心配もなく、画家の道に専念することが出来たのである。

『動植綵絵』に着手したのは、家業から離れてわずか二年後の宝暦七年頃と考えられている。以後約十年の歳月をかけてこれを完成させているが、この間には、京都・鹿苑寺大書院の障壁画五十面、香川・金刀比羅宮奥書院の障壁画などの制作に携わったほか、数多くの作品も手掛けており、最も意欲的に絵画制作に邁進した時期でもある。そして明和二年（一七六五）の『動植綵絵』寄進後は、若冲の名は高まるばかりで、明和五年版の『平安人物志』（京都の主要文化人の名士録）では「大西醉月、応挙、若冲、大雅、蕪村」の順で三番目に、安永四年（一七七五）版では応挙に次いで二番目にあげられ、京都を代表する画家として知れわたっていた。さらに天明七年（一七八七）には、妙法院の真仁親王より新殿居間の襖絵の制作の依頼を受けてこれを納め、この時には弟子を従えるほどになっていたことが知られている。

隠居の後、ここまでの時期の若冲はアトリエを含めて三軒の家を持つ富裕な町衆の一人であり、何の心配をすることなく自分の好きな画業に専念でき、そして若冲の生涯を通じて良き理解者であった相国寺の僧・大典顕常（一七一九〜一八〇一）をはじめ、黄檗僧・高遊外（柴山元昭、一六七五〜一七六三）、煎茶を広め、売茶翁とも呼ばれる）、黄檗僧・無住、天龍寺住職・桂州道倫（一七一四〜九四）らの禅僧や南画の大家・池大雅（一七二三〜七六）ら

との交流もあり、画家としては申し分のない恵まれた環境にあったのである。しかし天明八年一月末の京の町を焼き尽くした「天明の大火」の際、若沖は全てを失う。焼け出された若沖は、大坂の好事家・木村兼葭堂を訪ね、寛政二年（一七九〇）に豊中の西福寺の襖絵を制作した後、京都深草の黄檗宗寺院・石峯寺の門前に居を構え、妹と暮らすこととなった。石峯寺は若沖がその裏山にすでに安永半ば頃から五百羅漢の石像を建立し始めていた寺院である。五百羅漢の石像建立は、若沖晩年の大事業でもあった。この時期、若沖は画一枚を米一斗で売り、代金を石工に渡して羅漢を刻ませたという。画に自ら「米斗翁」と記した所以である。さらには若沖は、石峯寺近くの黄檗宗寺院・海宝寺の襖絵、そして最後の大事な仕事となった石峯寺観音堂の格天井に二百面近くの花卉図を描いた。

生涯独身を通じた若沖は、寛政十二年九月八日（あるいは十日）、八十五歳でこの世を去った。法名は米斗翁（あるいは斗米庵）若沖居士。遺体は石峯寺に葬られ、伊藤家の菩提寺である宝蔵寺と縁故深い相国寺へ遺髪が納められた。画家としては、幸福な生涯ではなかったであろうか。

## 二、『動植綵絵』の成立について

『動植綵絵』という作品名は、同作品に付属する明和二年（一七六五）九月晦日付の、若沖自身の筆になる寄進状（挿図1）によるものである。『綵』は『彩』に通じるから、素直に『動植物を描いた彩色の絵』と考えよう。

三十幅に及ぶ各図の画題と法量、落款、制作期等は、別表（資料1及び2）の通りである。いずれも絹地に彩色されたもので、画面は縦一四二〜三センチ、幅七九〜八〇センチのほぼ同サイズである。全三十幅の制作年代は、款記にその年紀があるものが七幅で、他は年代の明記を欠くが、大典顕常による「藤景和画記」（『小雲樓稿』巻八所収）、及び『動植綵絵』付属の寄進状、そして若沖の墓石に刻まれた大典による「若沖居士寿蔵碣銘」（明和三年・一七六六年撰、『小雲樓稿』巻九所収）によつて、三段階の制作時期が推定できる。

まず「藤景和画記」では、書き出しから『動植綵絵』について触れている。平安藤景和以「丹青」名家。将作「花鳥三十幅」以遺世。而十有五幅既成。余為命「其題」。且記状「其絵」。

〔平安藤景和（若沖）は丹青（絵画）で家を名す。ここに花鳥三十幅を作つて世に遺そうとしている。すでに十五幅が完成した。そこで余は、それらに題を命名し、その絵の様子を記す。…〕

と記され、続いて「隴客來集」（12老松鸚鵡図）、「初陽映亮」（5向日葵雄鷄図）、「芳時媚景」（9老松孔雀図）、「羅浮寒色」（8梅花皓月図）、「聯步祝祝」（7大鷄雌雄図）、「野田樂生」（4秋塘群雀図）、「堆雲疊霞」（6紫陽花双鷄図）、「碧波粉英」（2梅花小禽図）、「芳園翔歩」（10芙蓉双鷄図）、「艷霞香風」（1

芍葉群蝶図）、「晴旭三唱」（11老松白鷄図）、「寒渚聚奇」（3雪中鴛鴦図）の十二幅が順に、それぞれ詩文に秀でた大典一流の題名と詳細な図様の説明がなされている。このあとに墨画三幅、「秋扇涼影」「風雪凌厲」「群鷄四集」が記されるが、現在の『動植綵絵』には含まれない。しかし、この時点で『動植綵絵』が三十幅を目指して作られ始めたことは明らかである。記載のある十二幅の中で最も遅い年紀が宝暦九年秋であり、宝暦十一年春の年紀がある13「芦鷺図」が十二幅に含まれないことから、「藤景和画記」は宝暦九年秋から宝暦十一年春までの間に記されたであろうと推定でき、「藤景和画記」記載の十二幅は年紀のないものも含めて宝暦十一年春までに完成していたと考えることができるのである。

続く史料は寄進状である（本文は〔挿図1〕参照）。これは、おそらく若沖自身の意志を大典が作文したものと考えられているが、おおよその内容は次の通りである。

〔私は常日頃丹青に心を尽くし、竹木や羽虫の形状をことごとく描こうとして、すでにその多数を集め、一家の技と成すに至った。嘗て張思恭が画いた釈迦文殊普賢像が巧妙無比なのを見て感心し、その模倣を思い立ち、遂に三尊三幅を写し、『動植綵絵』二十四幅を作った。もとより軽薄な世俗的動機でこれをなしたのではない。これら全てを相国寺へ喜捨し、寺の莊嚴の助けとなつて永久に伝わることを願うものである。ちなみに私自身も百年の形骸を終にこの地に埋めたいと心から念願するため、その手筈としていささかの費用を謹んで投じ、香火の縁を結びたいと思う。ともに御納めいただけることを伏して望む。〕

僕不佞平昔心力竭于丹青常欲描草木之英悉羽虫之狀博采多藝以成一家技又嘗觀張思恭画迦文・殊普賢像巧妙無比心要摹倣遂寫三尊三幅作動植綵繪二十四幅沾沾之志不在行世乃具列以喜捨萬幸山相國義天禪寺教助莊嚴苗傳永久因冀百年形骸終瘞斯地謹投些費用結香火之緣伏望  
倉栗採納

明味乙酉九月晦日 藤 鶴 頓首再拜

相國寺

知事 神師

〔挿図1〕 寄進状

〔資料1〕『動植綵絵』三十幅各図の法量と落款など

No.	各画名称		画面法量		款記	落款印	制作段階と制作年	
	縦	横	縦	横				
15	梅花群鶴図	一四・〇	七九・六			④ ⑧ b ⑪		
14	南天雄鶏図	一四・一	七九・五			① ②		
13	芦鷺図	一四・四	七九・四		寶曆辛巳春居士若冲造	① ②	宝曆十一年(一七六)	
12	老松鸚鵡図	一四・三	七九・五		心遠館主人若冲寫	④ ⑧ a		
11	老松白鷄図	一四・六	七九・六		若冲居士作	① ②		
10	芙蓉双鷄図	一四・九	七九・六		心遠館若冲居士造	① ⑧ a		
9	老松孔雀図	一四・五	七九・六		居士若冲製	① ⑧ a		
8	梅花皓月図	一四・九	七九・七		居士若冲製	① ②		
7	大鷄雌雄図	一四・三	七九・六		寶曆己卯年平安錦街居士若冲造	① ⑧ a	宝曆九年(一七五)	
6	紫陽花双鷄図	一四・八	七九・八		寶曆己卯秋平安錦街居士若冲造	① ②	宝曆九年(一七五)	
5	向日葵雄鷄図	一四・五	七九・七		寶曆己卯仲秋若冲製	① ⑧ a	宝曆九年(一七五)	
4	秋塘群雀図	一四・九	七九・七		寶曆己卯仲秋居士若冲製	① ⑧ a	宝曆九年(一七五)	
3	雪中鴛鴦図	一四・八	七九・〇		寶曆己卯仲春若冲居士製	③ ⑧ a	宝曆九年(一七五)	
2	梅花小禽図	一四・九	七九・五		寶曆戊寅春居士若冲製	① ⑧ a	宝曆八年(一七六)	
1	芍薬群蝶図	一四・一	七九・五		平安城若冲居士藤汝鈞畫於錦街陋室	① ② ⑩		
							I (宝曆7年-1757-頃)~宝曆10年-1760-頃か)	



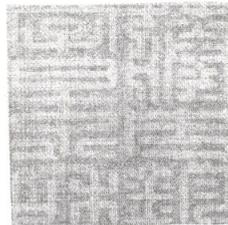
⑦「藤女鈞印」

3.4×2.9



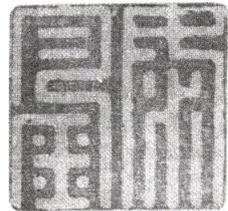
⑤「藤汝鈞印」

2.7×2.5



③「藤女鈞字景和」

4.9×4.8



①「汝鈞」

4.6×4.6



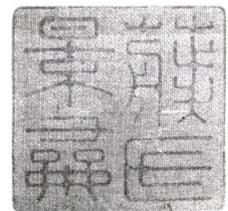
⑥「藤汝鈞印」

3.5×3.6



④「汝鈞」

径4.1



②「藤氏景和」

4.5×4.6

〔資料2〕印章の種類(法量は縦×横 単位cm)

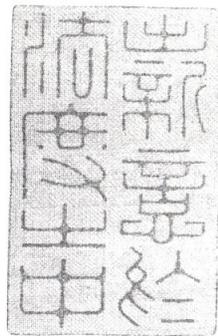
30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20	19	18	17	16
紅葉小禽図	菊花流水図	群魚図	群魚図	芦雁図	老松白鳳図	貝甲図	池辺群虫図	牡丹小禽図	薔薇小禽図	群鶏図	雪中錦鶏図	桃花小禽図	蓮池遊魚図	棕欄雄鶏図
一四・三	一四・八	一四・二	一四・六	一四・四	一四・三	一四・〇	一四・三	一四・九	一四・三	一四・二	一四・二	一四・六	一四・五	一四・五
七九・一	七九・〇	七九・三	七九・三	七九・三	七九・〇	七九・一	七九・五	七九・三	七九・六	七九・五	七九・五	七九・六	七九・四	七九・六
							斗米菴若冲	若冲	心遠館若冲畫		錦街若冲製	若冲居士	斗米菴主若冲	
⑦ ⑨	⑦ ⑧c	⑦ ⑧c	⑦ ⑧c	⑦ ⑧c	⑦ ⑧c	④ ⑧b	⑤ ⑧b ⑫	① ⑫	⑥ ⑧b	⑥ ⑧b	① ⑧b	⑤ ⑧b	④ ⑧b ⑫	④ ⑧b
← III (明和2年-1765-~明和3年-1766-頃か) →						← II (宝暦11年-1761-頃~明和2年-1765-頃か) →								

(制作の順については辻惟雄氏の研究に基づく)



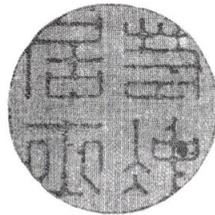
⑪ 「丹青不知老將至」

3.6×2.1



⑩ 「出新意於法度之中」

7.2×3.4



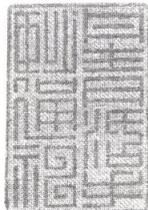
⑧c 「若冲居士」

4.4×4.5



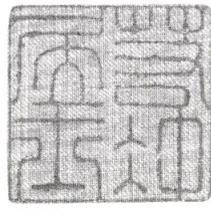
⑧a 「若冲居士」

4.5×4.6



⑫ 「丹青活手妙通神」

4.5×3.0



⑨ 「若冲居士」

4.5×4.6



⑧b 「若冲居士」

4.4×4.5

明和二年九月の寄進の際には、現在も相国寺に伝わる『釈迦三尊像』〔挿図3〕とともに、『動植綵絵』二十四幅が具わっていたのである。この時期にこれらを寄進したのは、同月十九日に若冲が家業を託そうと頼みにしていた末弟・宗寂が亡くなったことの影響が大きいと考えられている。

そして『動植綵絵』三十幅が全て揃ったことが明記されるのが、「若冲居士寿藏碣銘」である。

：嘗造丹青三十六幅。実愜心合度之作。又模張士恭迦文殊普賢三幅。精絢無耻基本。慨然以為售之一時。不<sub>レ</sub>如<sub>レ</sub>伝身後。供<sub>二</sub>之世俗<sub>一</sub>。不<sub>レ</sub>如<sub>レ</sub>藏<sub>二</sub>之名山<sub>一</sub>。乃<sub>レ</sub>尽喜捨諸相国寺。以充<sub>二</sub>莊嚴<sub>一</sub>云。：(原文)

と記され、既に三十幅が釈迦三尊像と共に相国寺へ納められていたことになる。寄進後、わずか一年余の間に六幅を仕上げていたのである。もともと、宝暦九年の年紀のある作品が六幅あるから決して無理なことではなく、むしろ寄進の後、一気の思いで仕上げたのであろう。『動植綵絵』の完成時期については、さらに明和七年十月の年紀のある位牌銘裏に「三尊像三幅動植画三十幅」とあること、明和五年に東本願寺門跡が『動植綵絵』の拝観のために貸出を申し入れていること、明和六年六月十七日に相国寺において若冲の『釈迦三尊像』と『動植綵絵』を掛けて懺法講が初めて行われていることなどを考えあわせても、やはり「若冲居士寿藏碣銘」が撰された明和三年十一月頃と考えられている。

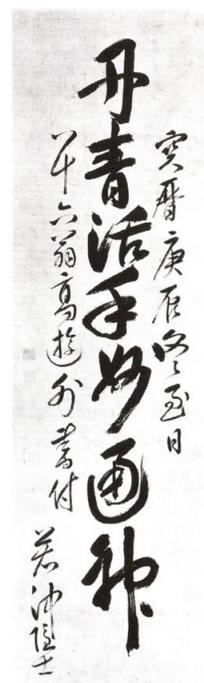
以上のように、『動植綵絵』三十幅の成立は、基本となる文献史料によって大きく三段階の過程を経ていることが判る。(その制作順序は、資料に示した通り、既に辻惟雄氏によって考証された順序になっている。)

この成立順に従って整理した款記と印章については別表(資料1及び2)の通りであるが、これらも制作時期を推定する資料となるので、あわせて整理した内容について若干の紹介をしておく。

款記のあるものは十九幅、また全三十幅に捺された印章は十二種類で、「汝鈞」(名)・「景和」(字)・「藤」(姓)を示す印が七種類、号を示す「若冲居士」印が二種類、遊印が三種類である。

「汝鈞」印は、①印がI期を中心にII期にかけて、④印がI期末を含んでほぼII期に使用される。②「藤氏景和」印はI期からII期前半にかけての使用である。③「藤女(汝鈞)字景和」印は3「雪中鴛鴦図」に捺されるのみ。「藤汝(女)鈞印」は⑤⑥⑦の三種類であるが、この種の印はII期半ば以降の使用例で、特に⑦印の使用は六幅であり、『動植綵絵』以外の押捺作品の制作年代をも考え合わせて、この六幅をIII期と推定する根拠にもなっている。

⑧「若冲居士」と刻された印は、三十幅全ての制作期間にわたって使用されているが、印章の大きさが二分類でき、また輪郭や字の太さ、にじみなどもあわせて考えると三つに分類できるようである。⑧印の印章の大きさは、I



〔挿図2〕 売茶翁一行書

〔挿図3〕 釈迦三尊像(京都・相国寺承天閣美術館所蔵)

期の12「老松鸚鵡図」までに使用されているものは、縦径四・五センチ、横径四・六センチで文字や輪郭が細いもの、II期以降のものは縦径四・四センチ、横径四・五センチでI期で使用された印章の文字や輪郭と比べてやや太くなる。さらにIII期に入ると、この印の「冲」の文字の中に点が付しているという特色がある。

遊印三種のうち⑩「出新意於法度之中」印は宝暦五年の落款のある「旭日鳳凰図」（当館所蔵〔挿図4〕や『月梅図』（パーク・コレクション）に捺されており、1「芍薬群蝶図」を『動植綵絵』中最も早い制作とする根拠ともなっている。⑫「丹青活手妙通神」の印文は、宝暦十年十二月、高遊外（売茶翁）が若冲の『動植綵絵』を見て感動し、一行書に仕上げた賛辞である。この一行書も『動植綵絵』に付属している〔挿図2〕。若冲はこの七字を印刻して、以後の彼の作品のいくつかに捺したのである。従って、この印のある作品は宝暦十年十二月以降のものと考えられる。

### 三、『動植綵絵』まで

さて、では『動植綵絵』以前の若冲の作品は、どのようなものであったであろうか。若冲は、最初は狩野派の画法を学び、春教と号したとも伝えられるが、その作品は遺っていないため、この時期の画風などは分からない。

若冲の作品のうち、制作時期の明らかな最も早い作品は、若冲三十七歳の宝暦二年（一七五二）と記される「松樹番鷄図」（『国華』一二九号、浅見家旧蔵）である。この前後の制作と推される作品以後、家業を弟に譲って作画の道へ専念し始めた宝暦五年の『月梅図』（パーク・コレクション）、『虎図』（ブライス・コレクション）、『旭日鳳凰図』（当館所蔵）のこの頃から若冲の本格的な画家時代である。中国画の模写、そして身近な動植物をじっくり観察して写生に取り組む間、若冲の絵は写生を超越して、独自の画面構成や誇張といった主張が現われてくるのである。当館所蔵の『旭日鳳凰図』の自賛には、彼自身の自覚による絵画観がはっきりと記されている。

花鳥草虫各有靈 認真方始賦丹青 九苞彩羽不応観 得意何妨也画形  
〔花鳥草虫にはそれぞれに魂がある。その「真」を把握して作画を始めるべきである。しかし鳳凰は見る事が出来ない。それ故（手本の）意を得て画いてもよからう。〕

この絵は、若冲の作品の中でも、最も彩色豊かで緻密な絵である。この時期の作品、例えば『虎図』（ブライス・コレクション）が京都・正伝寺の『猛虎図』に基づいて画かれていると同様、この鳳凰図も明清画の原本を基にして描かれたのであるが、ただ模して写すのではなく、描かれている生物の生命感を若冲自身を捉えて描く。従って、その絵を仕上げていく描線などの細部は、若冲自身の筆致に完全に変って、出来上がった絵は「若冲の絵」に



〔挿図4〕 旭日鳳凰図(当館所蔵)

なっているのである。若冲の花鳥画に対する理念といったものがこの時期に出来上がり、絵画の中で創造する喜びを感じ始めていたのかも知れない。そして、意気込み十分なこの時期に『動植綵絵』の制作が始まるのである。

### 四、『動植綵絵』の特色

動植物という画題のみで全三十幅にもわたる大作を仕上げようとした若冲が、当初どのような計画をしたのかは分からないが、長期にわたる制作期間中には水墨画をその中から外すなど、いくらかの変更があるのである。しかし、様々な模索の末、若冲自身の理念をもって積極的に作画に向い始めたであろうことは、『動植綵絵』中にかつて若冲自身が描いたことのある画題や、やはり中国画の原本を想定できる画題のものを、一層細緻で華麗な、そして魅力的な独特の絵画空間に再構築していることから知られよう。

『動植綵絵』の画題中には、前例となる作品の存在を指摘できる作品が幾つか含まれる。8「梅花皓月図」は『月梅図』（宝暦五年、パーク・コレクション）とまったく同じ構図である。3「雪中鴛鴦図」にもこれより遡る『雪中遊禽図』や『雪芦鴛鴦図』（ブライス・コレクション）の一例がある。6「紫陽花双鷄図」はブライス・コレクションの『紫陽花双鷄図』、11「老松白鷄図」は『松樹番鷄図』（宝暦二年、『国華』一二九号）とその構図はほぼ同じである。しかしこれらを通して言えることは、同じ構図であっても『動植綵絵』中の画は一層描写がなまなましく、より画面総てを描き尽くさんとするように空間が少なくなっている。描写対象が、量的にも増大しているのである。これらが、物の輪郭を描かず色に濃淡や塗りわけによって画面の多くの部分を仕上げるなどの、一層進歩した描法によって、色彩豊かに緻密に描かれ、

独特の質感を醸し出し、見る者に強烈な印象を与える。『動植綵絵』には若冲の全てが凝縮されていると言っても過言ではなからう。

また、『動植綵絵』は釈迦三尊像の荘嚴具として作られたということを忘れてはなるまい。若冲が描いた『釈迦三尊像』(挿図3)は、もとは聖一國師の請来品という伝承と共に京都・東福寺に伝来していた高麗時代の釈迦三尊像現在、釈迦像は米国・クリーヴランド美術館に、普賢及び文殊菩薩像は静嘉堂文庫美術館に所蔵される)を原本とした鮮やかな彩色の仏画である。寄進状などに記される通り、この本尊を荘嚴するために三十幅に及ぶ花鳥草虫の画が作られた。仏菩薩の荘嚴には、古代より絵画や工芸品によって表現されてきた花や鳥たちがあった。それは仏国土(浄土)の情景を想い描き、少しでも仏菩薩に近づこうとする人間の知恵によるものであるが、仏教に帰依していた若冲にもこのような想いがあったであろうか。私たちが仕上がった画面から受ける印象が仏画としては鮮やかすぎて強烈であっても、若冲の信心によって描かれた本尊は、一筆一筆の絵筆を丹念に運んで描きあげた釈迦三尊像なのである。そしてその荘嚴は、釈迦の説法を聞く一切衆生である花鳥草虫、即ち『動植綵絵』三十幅であったのである。

実際、相国寺では明和六年以来、毎年六月十七日の懺法講の際には、方丈において、釈迦三尊像を中心に、その左右に对称となる図様を懸け列ねたという。『動植綵絵』三十幅中に、例えば9「老松孔雀図」と25「老松白鳳図」といったように、対になる図様が多く見られることもうなずける。若冲が三十幅の制作を計画した当初から対になる画題をある程度考えていたのか、途中で思いつたかは明らかにはし難い。しかし、釈迦三尊像と共に二十四幅を納めた時点で、I期の十二幅中のみでは対になるものが少ないけれども、II期に入ってI期に描いたものの対を意識した画題が含まれ、II期のみでも対をなすものが少なくないことから考えて、少なくともII期の間にはその想定がなされたと考えられる。

このI期からII期にかけての二十四幅は、三十幅の中でもとりわけ強烈な印象を受ける作品が多い。それは言うまでもなく、画面全体が精緻な濃密画であることによる。その画面隅々までの精緻さは執拗ともいえるほどで、余ほどの根気と集中力がなければなさぬ技である。

描法の大きな特色の一つに、没骨法が挙げられよう。没骨法とは、物の輪郭線を描かないで、色の濃淡で表現する技法である。若冲はこの技法を、おそらくは狩野派や中国画の模写の学習の中でその基礎を得、独自に習練を積む中で習熟したものであろうが、素地を残して花卉や葉などの重なりを明確にする工夫がなされている。さらに色の濃淡と曲線・直線の微妙な使いわけ、配置といったものは絶妙の技としか言いようがないほどで、鮮やかな色彩が融合しあって見事な質感を生み出している。

例えば、白色の鳥類、9「老松孔雀図」の孔雀、11「老松白鷄図」の白鷄、12「老松鸚鵡図」の鸚鵡、そして25「老松白鳳図」の鳳凰に代表される白い羽は、まるでレースのように繊細華麗である。これらは部分的に下地に金泥を塗り、その濃淡と胡粉の濃淡を微妙に組み合わせ、さらに羽毛を丹念に一本一本描き施すことによって、立体感のある鳥が浮かび上がってくる。『動植綵絵』において、金泥は他の部分においても、色や形の微妙な表現には効果的に用いられている。

また、一言でいえば『動植綵絵』は濃密画、あるいは濃彩画と表現されようが、決して絵具は厚塗りされているのではない。驚くほどに淡いのである。色の濃淡がそれほど効果的に用いられているのである。さらに、13「芦鷺図」の鷺鳥の緻密な毛描きによる表現とその背景の粗放な水墨技法による表現に顕著に表われているように、一つの画面は多かれ少なかれ、緻密な表現と粗放な表現が混在しているのも特色であろう。

もちろん、晩年期に近づいた若冲は、熟練した筆さばきによって数々の作品を遺しているが、色彩、描法、そして画面の構図といったあらゆる点において、若冲の個性の全てがいかになく発揮されたのは、やはり『動植綵絵』制作のこの時期であると言つてよいであろう。

『動植綵絵』制作最終段階のIII期の作品は、それまでの印象とは少し異なり、穏やかなものである。画面を埋め尽くさんとした執拗さが薄らぎ、羅列的で平面的な二図の27・28「群魚図」といい、光琳風の流水と円菊を自由な解釈ですっきりした画面に仕上げた29「菊花流水図」といい、機知的な構図の中にも静かさが感じられる。三十幅の作画を成し遂げんとする安堵感からであろうか。この時、若冲は五十一歳になっていたのである。

ここでは『動植綵絵』という若冲の代表作品についてのみの紹介にとどまるが、この他の作品を含めて、伊藤若冲とその作品については多くの研究がなされ、また図版を掲載した書籍も出版されている。御興味を持たれたなら、それらの書籍を通して、若冲の他の作品にも触れて頂きたいと思う。

十八世紀、画壇にとっては次々と新しい画家たちが登場した革新の時期、若冲はその中でも異彩を放つて輝いた画家であった。

松本 彩(まつもと あや/当館学芸室研究員)

圖  
版



1 動植綵絵 伊藤若冲  
1-1 芍薬群蝶図







































錦街若冲製  
[Red Seal]  
[Red Seal]





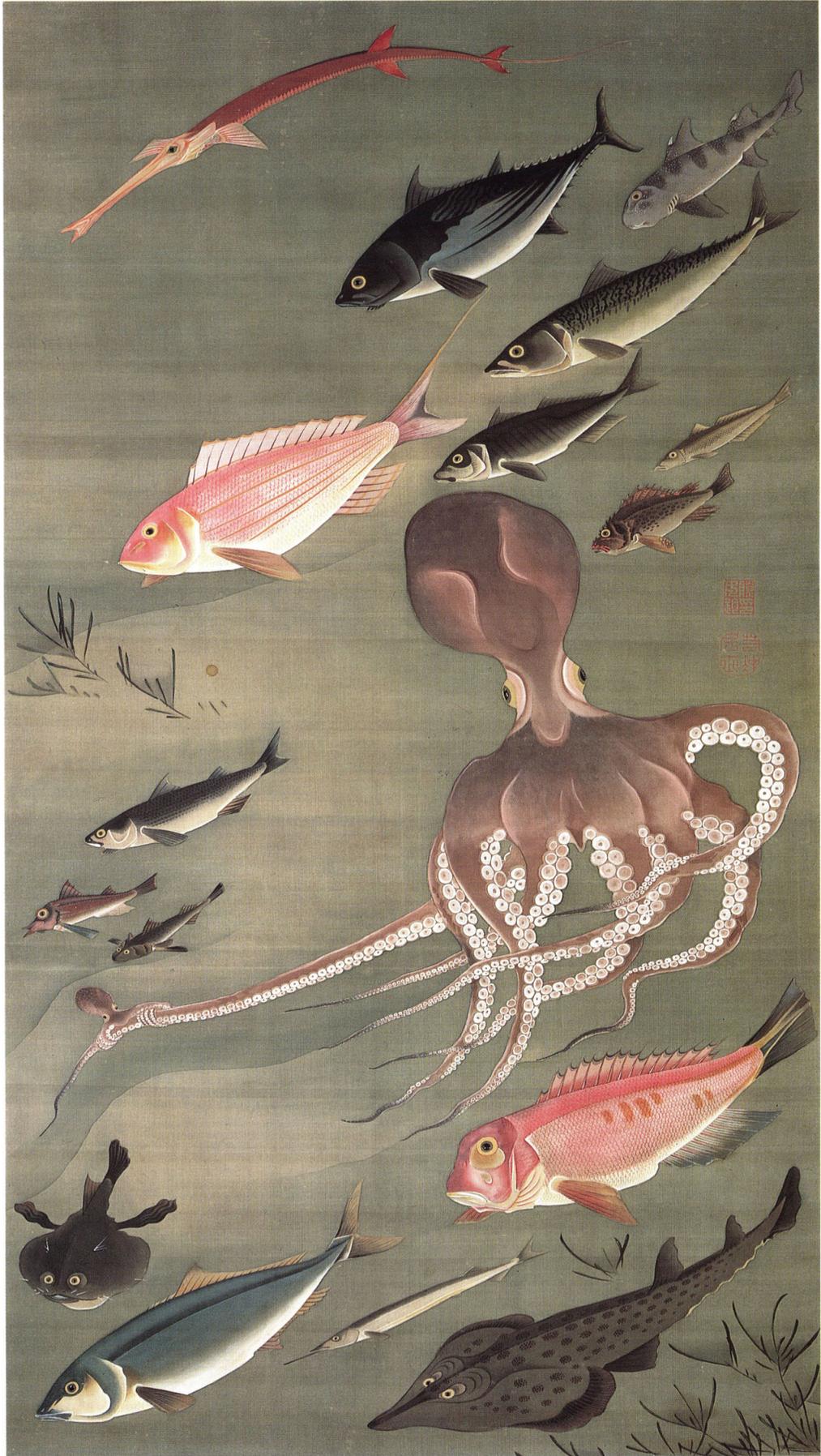










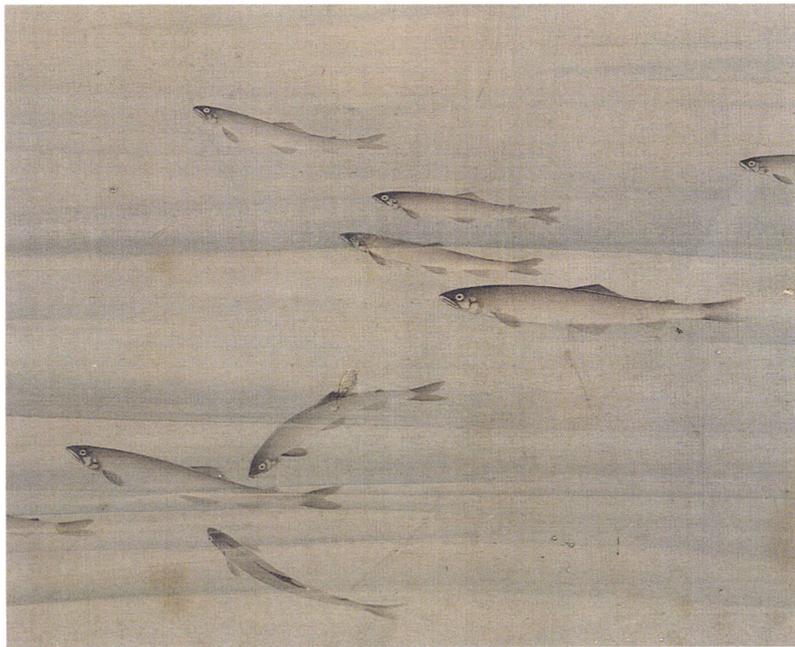












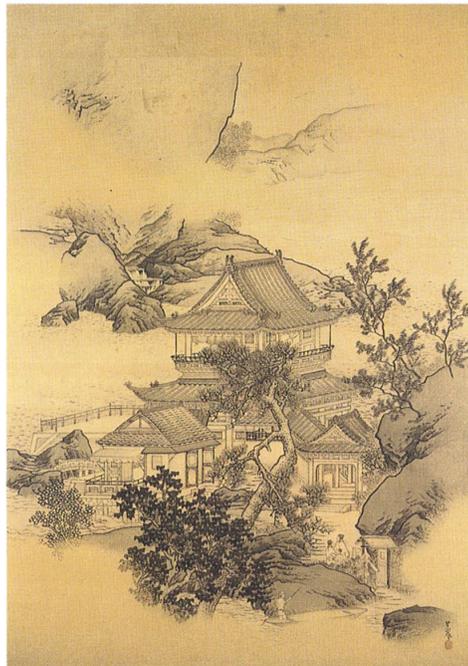
部分





7 芙蓉野薔薇に白鷺図 岡本秋暉

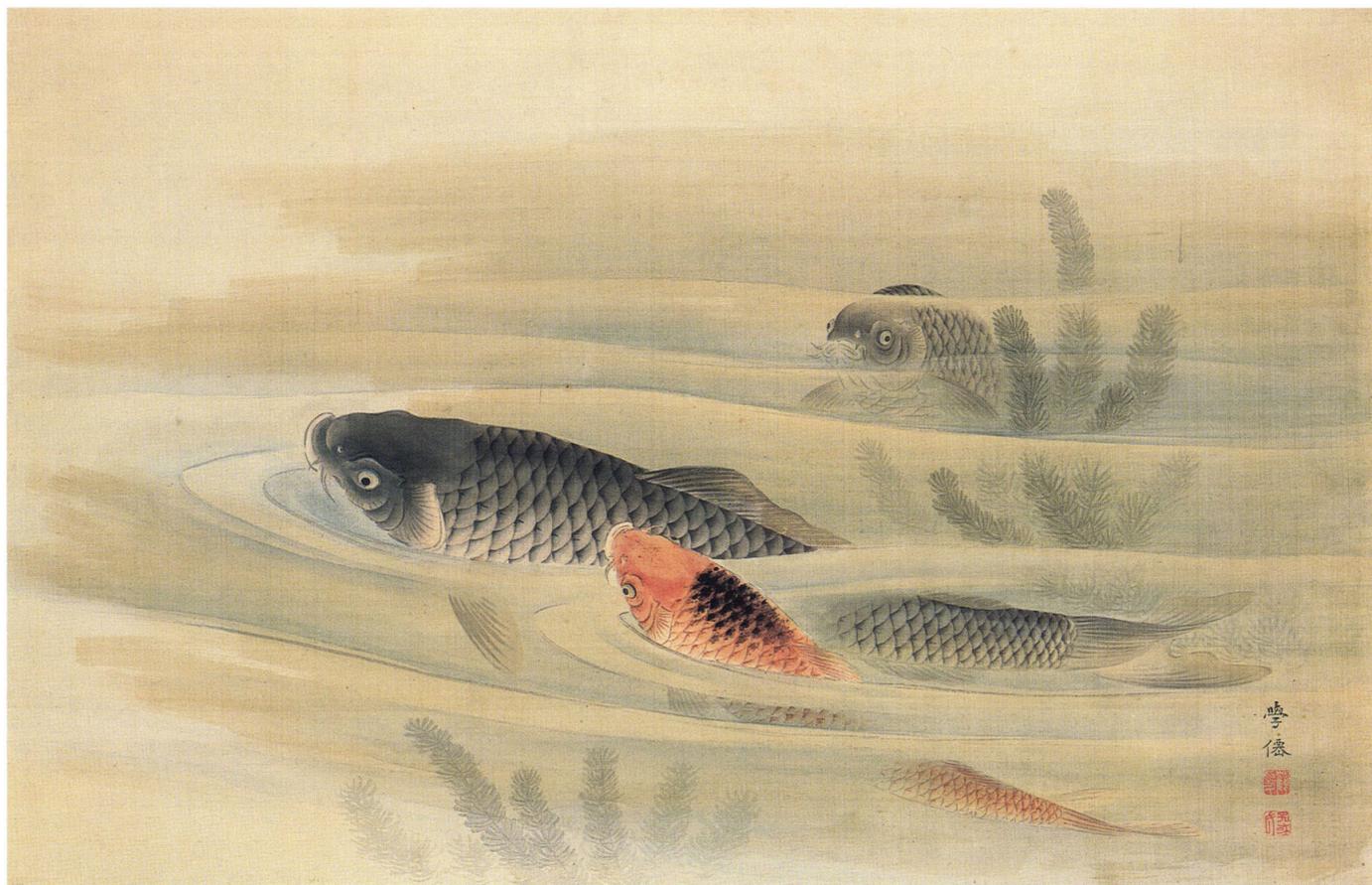




裏面  
楼閣山水図



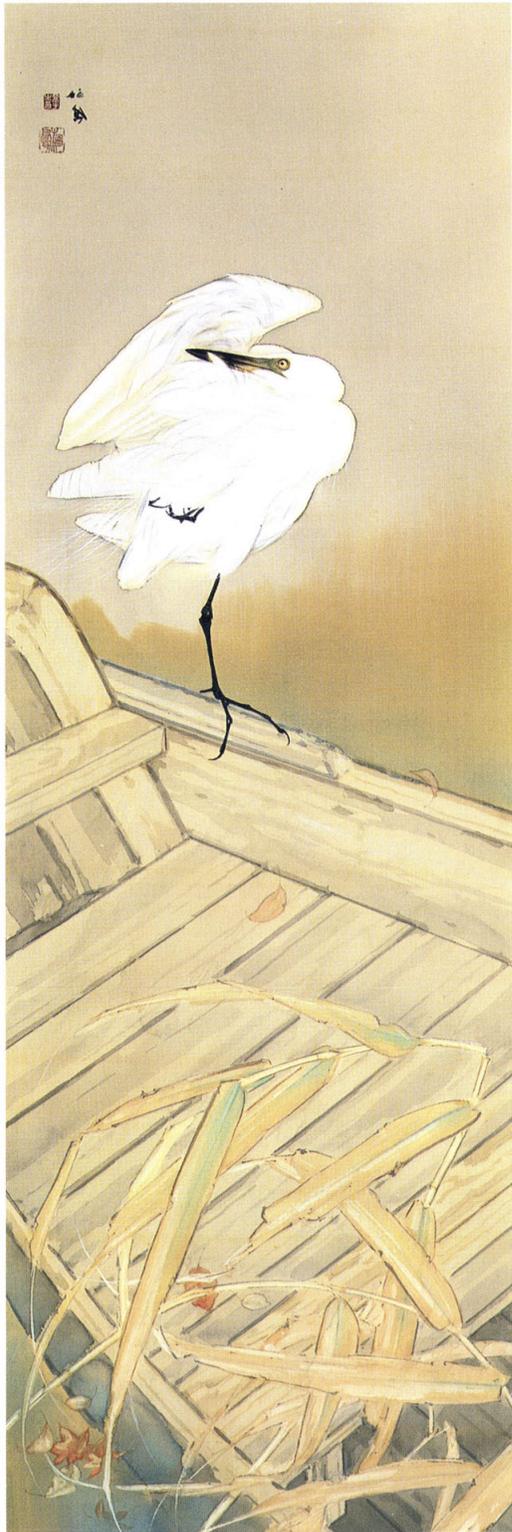












13 薰風稚雀·寒汀白鷺 竹内栖鳳







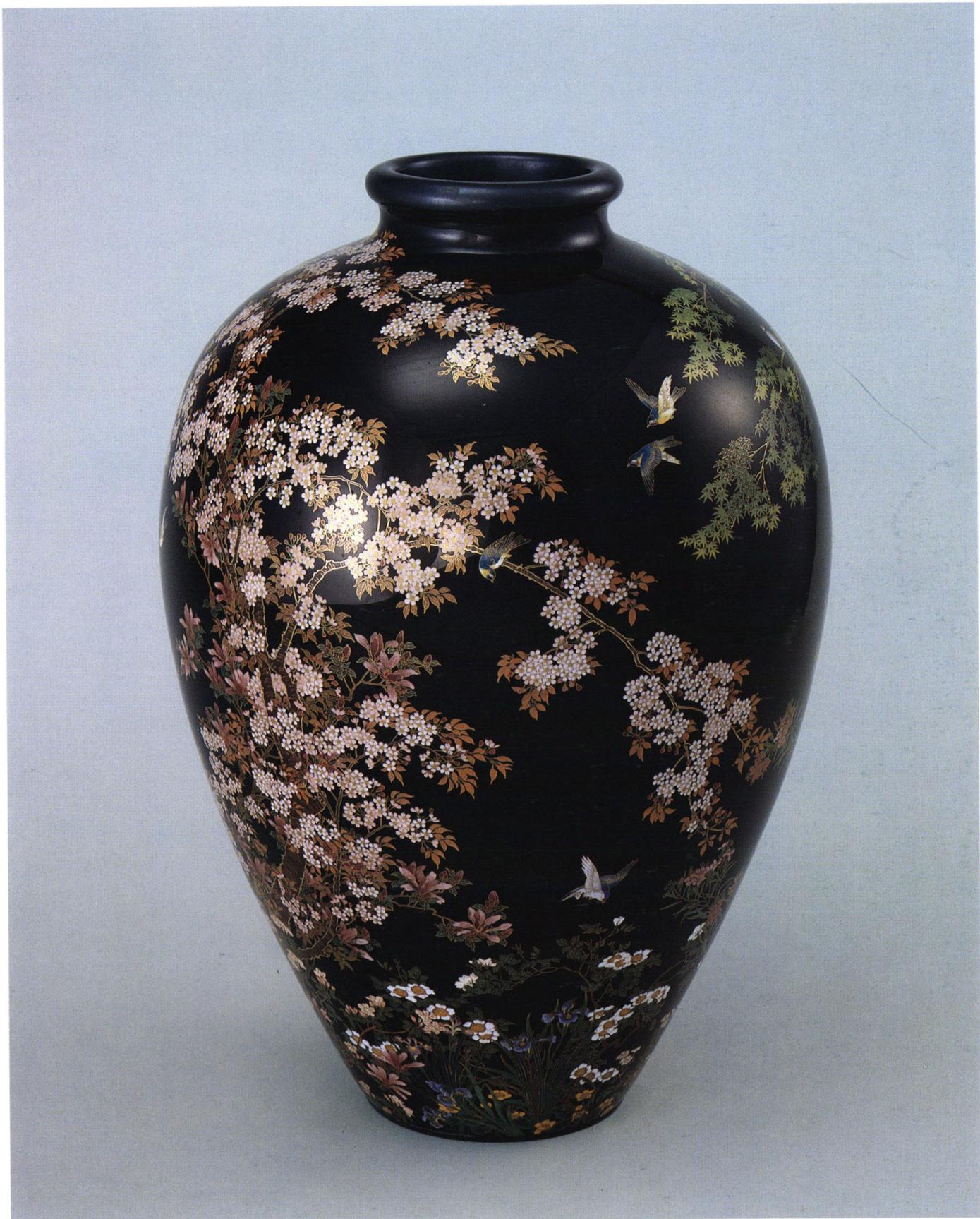
内側―群蝶蒔絵



箱姿

17 古文様花鳥布目象嵌八角飾壺 鹿島一布









部分

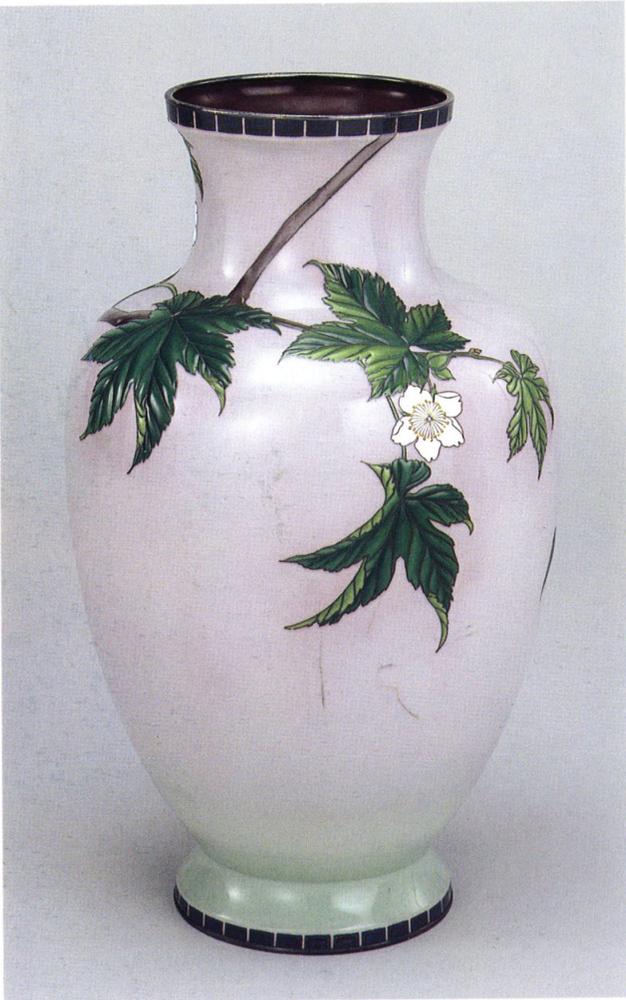


部分





20 木苺文花瓶 川出柴太郎



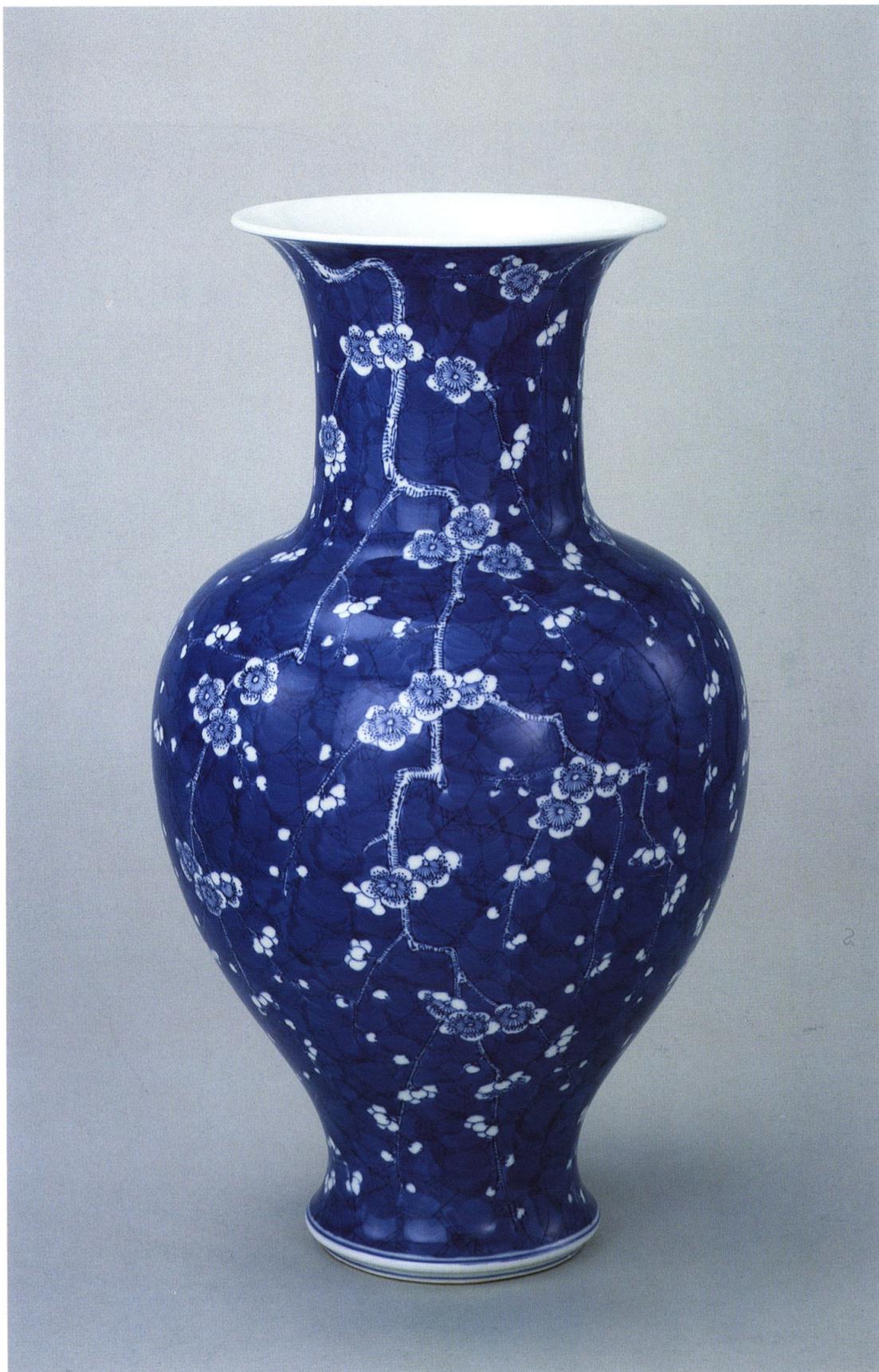






23 薩摩燒菊浮彫香炉 沈 寿官(十二代)

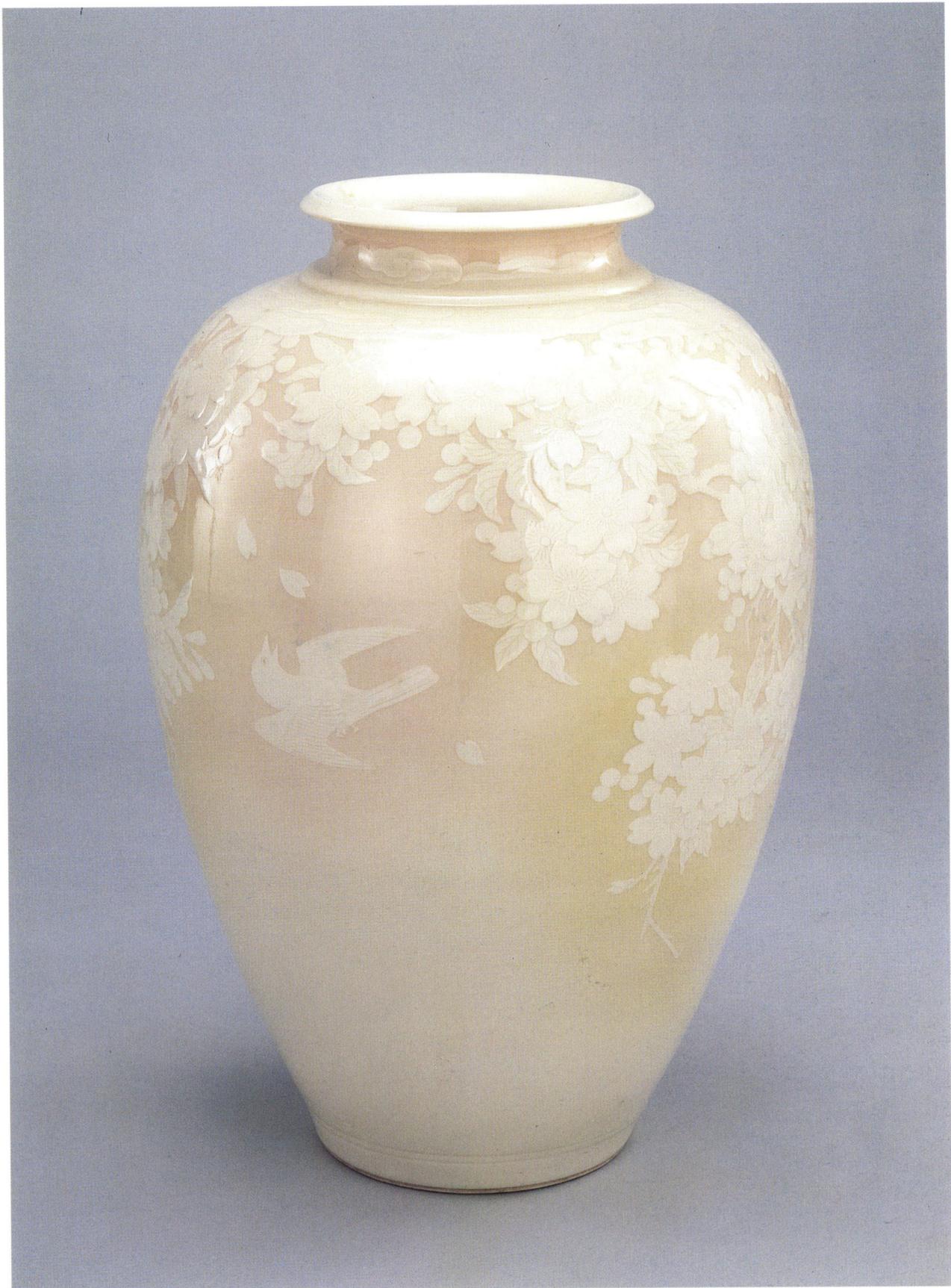




25 青華水梅花文花瓶 宮川香山(初代)



27 旭彩山桜文花瓶 清風与平（三代）



近代動物画の誕生——西村五雲『秋茄子』をめぐって

作品解説

出品目録



# 近代動物画の誕生——西村五雲『秋茄子』をめぐる

西村五雲は、明治十年（一八七七）に生まれ、岸竹堂と竹内栖鳳に学んだ京都の日本画家である。その卓抜した描写力は戦前の画壇で高く評価され、ことに動物画の分野では、新旧ふたりの師風を受け継いで優れた技量を発揮した。

とはいえ、実際には、五雲が充実した制作活動を展開したのは、帝国美術院展覧会（帝展）にはじめて出品した昭和六年（一九三一）以降、十三年に六十二歳で亡くなるまでのわずか十年足らずに過ぎなかった。しかも五雲は病弱なこともあり、極端なまでの寡作家であった。この間に官設展などの主要な展覧会には、わずか四回ほどしか出品していない。あとはもっぱら小品を描き残しただけであった。しかし、それにもかかわらず、五雲は一九三〇年代のごく短い期間に独創的な画風をあらわして、「山水は大観、花鳥は五雲」（石井林響）とうたわれるほどの実力を示したのである。そして、こうした五雲の作品のなかでも、「生涯の諸作中第一の傑作で、又、日本現代畫壇に於ける此の傾向の代表作であるばかりでなく、現代日本畫壇に於ける佳作の一つもある」（吉副禎三）「西村五雲の享樂主義」『美之國』昭和十三年十月）とまで絶賛されたのが、昭和七年の第十三回帝展に出品され、宮内省買上げとなった『秋茄子』（展示番号15）であった。

それでは、この作品は、どのような理由から多くの画家や美術評論家の注目を集めるようになったのだろうか。また、五雲の描きあらわした動物画の特質とは何なのだろうか。本稿では、西村五雲の画業を展望し、そのうえで改めてこの問題を検討してみたい。

## I

西村五雲が、明治期の京都画壇を代表する花鳥画家・岸竹堂に師事するようになったのは、明治二十三年のことである。以後、五雲は明治三十年までの八年間にわたり、竹堂のもとで写実的な花鳥画の描法を身につけていく。当時の竹堂の画風は、岸派のみならず、狩野派や円山派、四条派、さらには西洋画などのさまざまな画法を摂取し、それぞれの絵画表現にみられる写実主義的な側面を融和させた折衷性の強いものであった。だが、こうした竹堂が実作にあたって常に心がけていたのは、絵画は粉本や摸本にもとづいて制作するものではなく、あくまでも現実の自然に即した写生を作画の基礎としなければならないということであった。そして、この徹底した写実重視の制作態度こそが、竹堂の芸術をなによりも特色づけるものであり、少年期の五雲が師から第一に学びとったことだったのである。五雲は後年の回想のなか

で、竹堂から「よく見ると月の表面にはモロ／＼とした斑點がある。夫れをよく見て澄み渡つた月影を寫生して來い」などの課題を与えられて「寫生の苦勞を味はせられ」たが、「見る人を一人宛感心させる様ない、繪を描ける様になるのには、寫生がどんなに大切なものであるか、と云ふ事を胸底深く掘りつけられ」「夫れがどんなに今日の私の役に立つてゐます事か、夫れを考へますとまるで子供になつた氣で先生をお懐しく思ひ出されます」（『寫生に就て』『塔影』昭和十二年八月）と語っている。

だが、竹堂が五雲に与えた影響という問題を考えるとき、このような写生重視の作画法とともに興味深く思われるのは、五雲が大正十一年に虎を画題とした制作をすすめていたときに「虎の氣分を出すべく虎の如く、うわつ／＼とうなりながら執筆して居」たという逸話を残していることである（筑紫春三郎「西村五雲さんを憶ふ」『美之國』昭和十三年十月）。これは、晩年の竹堂が虎図を描いている時に虎の真似をしていたという話をただちに想起させる。つまり、竹堂と五雲の師弟は、ともに動物画を制作する際に、対象を冷静に観察写生するばかりではなく、そののちに対象に強い感情移入を込めようとしていたのである。そして、このことは、単に生きものの外形を写生描写することにとどまっていたそれまでの花鳥画が、近代以降、対象を主観的にとらえることで新しい花鳥動物表現を生みだしていった経緯を象徴的に示しているといえる。ある意味では近代の花鳥動物画とは、江戸期の四条派に内包されていた「写意」の思想、すなわち写生にもとづきながらも外見の制約から離れることで、かえって対象の真の姿をあらわし得るという考え方の延長線上に展開したものである。四条派にも学んでいた岸竹堂は、おそらく、自己の内にもうした近代的な花鳥画観を芽ばえさせていたに違いない。そのような竹堂の絵画観を五雲は理論としてではなく体的に理解し、自己のなかで深めていったことであろう。そのことが、五雲が虎を描くときに、かつての師と同じような行動をとるようになった背景にあったものと思われる。そのような意味において、五雲は筆法や制作態度ばかりではなく、絵画観にいたるまで竹堂から強い感化を受け、共有するようになっていたといえるのである。残念ながら、五雲が竹堂に師事していた時期の作品はほとんど現存していないため、この頃の五雲の作風を詳しく知ることはできない。しかし、伝えられるところでは、明治二十六年の第六回日本美術協会美術展覧会や、三十年の第一回絵画共進会等に出品された作品などは、竹堂の画風の影響がきわめて濃い、対象に肉迫する細密な写生画風のものであったという。もっとも、そうはいっても、五雲の絵画上の特質がなにからなまでに竹堂

ゆずりのものであったというわけではないだろう。岡田播陽は大正五年八月号の『中央美術』誌に病氣療養中の五雲を見舞った訪問記「病める西村五雲」を執筆しているが、そのなかで、五雲が竹堂からしばしば「繪は粹に描かん方がよろしい」と自作に対しての注意を受けたと回想していることを記している。これは、想像をたくましくすれば、五雲がいかに竹堂から徹底的な写生にもとづいた細密な写実描法を学ぼうとも、竹堂の画面からは排除されている「粹」な描写傾向が五雲の画風のなかにあらわれてしまったことを伝えている話と考えられる。事実、五雲の比較的初期の作といわれる『水呑虎』（京都府立総合資料館蔵）をみると、同時期の竹堂の虎の描写とは異なり、水を呑む虎の表情や地面にひろげた前足をとらえる細い描線、背景の即興的な処理の仕方などには、どこことなく軽妙で機智に富んだところが感じられる。それは、一種感覚的な対象把握のあり方であり、竹堂から学んだものではない、まさに五雲独自の資質を示したものであるといえるのである。

## II

岸竹堂が明治三十年七月に死去したのち、西村五雲は三十二年から改めて竹内栖鳳のもとに入門する。ここで五雲は、栖鳳から「日本畫には省筆と云ふ事が眼目とも言ひ度い程に大切な事です。その省筆が、さてやるとなると却々に思ふ様にやれないもので、寫生を充分にして置かないと、それを捨て、それを生かしつらえ、か見當がつきかねる。夫れでつひ説明の線や色やいらぬものが入つて来る」と教えられ、強い印象を受けたようである（前掲「寫生に就て」。写生を制作の基本とするという点では旧師・竹堂の制作態度と共通するものの、細密な写実描写を積み重ねるだけでは「芸術」にはならないという、竹堂よりも一步踏み込んだ栖鳳独自の近代的な絵画観に五雲は接することになったわけである。以後、五雲は竹堂の厳格な写生重視の制作態度を基礎としつつ、栖鳳に学ぶなかで、竹堂が気づきながらも充分に展開することのできなかった近代的な「写意」の絵画観を深め、実践していくことになる。それは「省筆」という言葉に示されるように、対象が持つ一瞬一瞬の表情を的確ではあるが外観にとらわれすぎることなく、主情性を込めた即妙な筆致でとらえきるといふ事であった。そして、この制作方向は、五雲に生来そなわっていた「粹」な描写傾向と矛盾するものではなかったといえる。事実、栖鳳に入門まもない明治三十五年の作品である『凍夜』（足立美術館蔵）〔挿図1〕と四十年の第一回文部省展覧会（文展）入選作『咆哮』（山種美術館蔵）〔挿図2〕を比較すると、五雲がこの間に栖鳳の対象把握の仕方や描法にいかにか近づいていったかがよくわかる。両者とも洋犬と白熊という伝統的な花鳥画には登場しない新しい画題が選ばれているが、前者では、犬の姿は細部にいたるまで正確な写実描写であらわされているものの、実在感には乏しく、

〔挿図1〕『凍夜』  
明治35年(1902)  
足立美術館所蔵

〔挿図2〕『咆哮』  
明治40年(1907)  
山種美術館所蔵

画面にはやや固苦しさが感じられる。わずかに下草の即興的な描線が五雲らしさをみせている。これに対して『咆哮』では、オットセイとそれを押さえつける白熊のそれぞれの姿態が、動きのある生き生きとした表情で描きあらわされている。ここでは、丹念な観察にもとづいて個々の動物の特徴は明快にとらえられている。しかしながら、白熊の頭部やオットセイの口元など重要な部分以外は、細部にこだわることなく豊かな量感をもって大胆に表現されているのである。さらになによりも重要なのは、画面全体に対象を包み込む「場の雰囲気」が濃密に立ちこめていることであろう。別のいい方をすれば、背景が単なる説明的な描写にとどまるのではなく、ある特定の表情をそなえているのである。『咆哮』の場合、厳しい自然のなかで展開する生と死のドラマを見つめる風景は、超越的で冷酷な表情をみせている。それゆえ、か

えって動物たちの姿は生彩を帯びて実在的に画面に浮かびあがってくるのである。それは、きわめて物語性の強い画面構成のあり方と評せる。

こうした五雲の絵画にあらわれた物語性への志向は、明治四十四年の第五回文展に出品され宮内省買上げとなった『まきばの夕』（挿図3）で一層強まることになる。各事物を描出する軽妙洒脱な線の動きが栖鳳の強い影響をうかがわせる作品であるが、それ以上に目を引くのは、画面にそなわる演劇的な性格である。中央に立つ牛を囲むように軍鶏の群れが描かれている。一見、何事もない穏やかな田園の光景と映るが、それぞれの鳥たちの表情をみると、さながら彼らが牛を主人公として何かの芝居を演じているように思われてくる。そして、これらの動物たちの動きが組み合わされることで、画面には牧場の夕暮れのどこかではあるが、どこかもの哀しい空気が描きだされているのである。

右隻

左隻

〔挿図4〕「秋興」  
大正2年(1913)

ついで、大正二年（一九一三）の第七回文展出品作の『秋興』（挿図4）では、右隻に一日の仕事を終えた馬の姿を大きく描き、左隻には白い花を咲かせた萩の繁みを配することで、秋の夕べ特有の憂いに満ちた澄明な情感が表現されている。この作品では、五雲はもはや細部の写実描写にはこだわっていない。そのかわり、疲れた表情をみせる馬の目や、それを知らぬふりをしながらうかがっている萩の下の猫の目付はやや誇張きみにはつきり描かれ、それぞれの表情は驚くほど人間くささを感じさせる。ここでも五雲は、馬と猫に一幕の劇を演じさせているのである。また、描線も栖鳳風の軽快ですばい動きを感じさせるものとは異なり、感覚的で洗練されたものとなっている。ことに猫の輪郭線には、その傾向が強くみられる。

こうして、五雲は大正期に入り、竹堂と栖鳳それぞれに学んだ成果を生かしつつも両師とはまったく異なる動物画表現を生み出したのである。それは、一言でいえば、動物を主人公とした演劇性の強い絵画ということになる。

〔挿図3〕「まきばの夕」  
明治44年(1911)

栖鳳の場合も、その作風の主情的文学的性格が俳句と比較されることが少なくない。しかし、栖鳳の作品にそなわる「俳趣」とは、鳥や動物がみせる一瞬の表情をとらえることで、自然にそなわる特定の情感を巧みに切り取って描写した結果生みだされたものである。しかし、これに対して五雲の絵画がみせる文学性は、人間的な表情を浮かべた動物たちを画面上に演劇的に配することのでつくりだされている。その意味で、五雲の動物画はきわめて構成的な性格が強いとも評するのである。こうした制作方向は、しばしば類型的な表現におちいる可能性があるが、五雲の場合、それを救っているのが、対象の特質を理論や感情ではなく感覚でとらえる「粹」な描写傾向であったといえる。

だが、五雲はようやく独自の画風を切りひらいたにもかかわらず、『秋興』を発表した大正二年以降、長く病床に伏せることになる。長男の死をきっかけに、神経が病み疲れたためであった。そして、病気が回復したのちも、栖鳳の強い推薦で大正九年に帝展委員、十四年には審査員につきながらも、制作活動はほとんどおこなわなくなってしまおうのである。

### III

西村五雲が帝展に久々の大作を発表したのは、昭和六年になってからであった。この年の第十二回帝展に出品した『日照雨』（東京藝術大学藝術資料館蔵）〔挿図5〕は、同年十一月号の『塔影』に掲載された展評（素州記）によれば、「或る日の近江街道で」みかけた光景に着想を得たもので、五羽の軍鶏の群れがモチーフとなっている。ちょうど通り雨がふりだしたところで、軍鶏のうち一羽はそれにも気づかずに羽づくろいに熱中している。一方、他の軍鶏たちは、突然の雨に驚いて周囲を見回している。そのキョトンとした顔付は、どこか人間味を感じさせ、『秋興』での馬の目の描写を思い起こさせるところがある。おのおのの鳥たちの羽毛や脚は質感豊かに描写されているが、よくみると軍鶏の首の部分には、輪郭をかたちづくる軽妙で優美な描線が引かれている。全体の作風は『秋興』と共通したところが多いが、対象をみつめる五雲の写実の眼は以前と比べて一層研ぎすまされ、明るい色調やいく筋か引かれたくつきりとした雨の線などには、『秋興』には欠けていた力強く鋭い近代的感觉がうかがわれる。また、『秋興』右隻の左隅に配された飼い葉桶がどちらかといえば空間のひろがりを抑えてしまっているのとは対照的に、『日照雨』の左隅に見えかくれする竹籠は、画面の外にひろがる大きな空間を観るものを感じさせる効果をもたらしている。『日照雨』を制作した五雲の画境は、『秋興』の時とは比較にならないほど豊かな深みを増しているのである。

と同時に、ここで注目されるのは、『日照雨』には「時間性」という新しい造形要素が加わっていることである。人間的な表情をした生きものたちの異

なる姿勢を組み合わせ、一種劇的な空間を構成する手法は以前からみられたものであるが、この作品での軍鶏たちは、次の動作を予感させる生き生きとした表情を身につけているのである。『まきばの夕』や『秋興』の演劇的な画面構成がストロブモーションをかけたような静かな性格の強いものであるのに対して、『日照雨』の空間には時間が流れ、画面からは動きが感じられる。五雲がこのように自己の画面にそなわる演劇的な性格を強め、「時間性」をも加えるようになったのは、昭和五年前後から足しげく芝居に通い、役者絵や芝居絵を数多く描き残していることと無関係ではないだろう。かねてより五雲は芸事を好み、みずからも歌沢を趣味として楽しんでしたが、この時期の五雲は芸事や芝居、サーカスなどにより親しむようになっていた。おそらく五雲は、芝居の登場人物を観察写生する過程で、次の動きを予感させる動作を描出する術に習熟するようになったのではないだろうか。そして、昭和六年冬には、猿廻しの猿をモチーフとした、皮肉っぽく諷刺的な味わいの小品すら描き残している。

いづれにせよ、五雲は『日照雨』を制作することにより、それまでの花鳥動物画にはみられなかった独創的な絵画表現を開拓しはじめていくことになった。そして、この新しい制作方向をよりすすめて生みだされたのが、『秋茄子』だったのである。

### IV

『秋茄子』は、五雲自身の言葉に従えば、「まだ充分親狐になり切れない程の中狐が、冬近い時雨模様の黄昏時を、人里遠い山村の捨てられた様な畠に

〔挿図5〕 『日照雨』  
昭和6年(1931)  
東京藝術大学藝術資料館所蔵

出て遊んでる——と云つた調子を出したいと思」い（『秋茄子』、『塔影』昭和七年十一月）、構想された作品である。そして、五雲はモデルとする狐を求めて「彼方此方捜して」「やつと名古屋の動物園に毛色の調子など稍や意に満ちたのを發見し」という。実際、五雲は狐を観察するために大きな労力を払ったようで、狐が出没する山村に出掛けて数日間巢穴を見張ったり、村人に狐を生け捕りにすることまで依頼した。そして、ついには自宅の中庭に一頭の狐を飼い、「障子を隔て、またその上に兩戸を練つて、兩戸にある節の穴から狐の動作について覗き見をして」（前掲「西村五雲さんを憶ふ」）、写生を練り返した。また、西山翠嶂によれば、五雲が自宅で観察し続けた狐は、名古屋の動物園から借りてきたものだという（「西村君を語る」、『塔影』昭和十三年十二月）。

このように綿密な生態観察と写生を重ねた成果を反映して、『秋茄子』では、三頭の狐の形態や動きのある仕草が実に巧みにとらえられている。また、狐の体毛や収穫され残った茄子の実、枯れて黄ばんだ葉、茄子の枝を支える白い添え木、画面にアクセントを加える蚊帳釣草などの各モチーフは、それぞれの確な質感をもって描写されている。しかし、こうした細部の写実性とは裏腹に、遊び戯れる狐たちの顔は大胆にデフォルメされ、戲画的な表情すらみせている。狐の腹や脚を縁取る細い描線は、平滑で、機智的な性格を示したものである。さらに全体の色調は、明るさのなかに哀感を漂わせた深みを帯びている。そして、このような表現上の特色が統合されることで、画面には繊細な雅趣と憂愁感、ほのかな幻想性が醸しだされているのである。いうならば、この作品の画面全体を支配しているのは、作者の冷静な写実の眼ではなく、対象を直観的印象的に把握する感覚性なのである。神崎憲一は「五雲と云ふ人三」（『塔影』昭和十四年二月）のなかで、『秋茄子』の完成した瞬間を回想して、「あと一二時間したら出る汽車に乗らないと、翌朝開會の時間迄に裝飾したりする時間が無くなると、表具屋の丁稚さんが階下で鍼力の筒を用意して待つてゐるのに、向つて右端中央部の空間がどうも落着きが悪いと言つて、一時間近く立つて見近寄つて見てた末、僅に一莖の蚊帳釣草の加筆に依つて安心が出来た」五雲の姿を伝えているが、このこともまた、当時の五雲が直観的感覚的に画面を構成していたことを示しているといえよう。

こうした五雲の感覚主義的な作風を評して、豊田豊は「そのデホルメと感覚の厳しさは確かに又近代主義——即ちハイカラさのものである」（『五雲藝術のいのち』、『塔影』昭和十五年六月）と述べている。事実、五雲は「フランス、近代繪畫の方面にまでも不絶無關心でなく」（前掲「西村君を語る」）、キュビズムにも興味をいだいていた。そして、こうした近代的都会的な感覚は、京都という都市で生まれ育つなかでつちかわれた「粹」の延長線上には

ぐくまれたものだったと考えられるのである。

厳密な写生と都会的近代的で洗練されたモダンな感覚、演劇的な構成、「時間性」の表現、これらの諸要素が微妙なバランスをとりながら分ちがたく結びついて生みだされたのが、『秋茄子』だったわけである。それは、これまでは描かれたことのない、まさに近代的な動物画の誕生を告げるものであった。それゆえこの作品は、「品位と落ちつきを失はぬ反面に、而も新し味を出してゐるあたり本秋の帝展を飾る逸品と云つて不可なかうとおもふ」（下店静市「帝展日本畫印象記」、『美之國』昭和七年十一月）と多くの識者から好評をもって迎えられたのである。

〔插图6〕「冬暖」  
昭和9年(1934)  
西宮市大谷記念美術館所蔵

その後、西村五雲は、『冬暖』（昭和九年、西宮市大谷記念美術館蔵）〔插图6〕、『海驢』（昭和十一年、京都市美術館蔵）、『麦秋』（昭和十二年、日本芸術院蔵）などの名作を描きあらわし、演劇的な構成と感覚主義的な描写傾向を一層強めていく。そのなかで動物たちの表情は、しだいに戯画的な色濃く帯びさせ、ついには『虎』（昭和十二年）のように、人間そのものの表情をみせる動物が画面に登場するようになる。ここにいたり、五雲の動物画は、極限まで主観主義的な感情移入を込めた、「動物⇌人間」ともいふべき独創的な画風を確立したのである。そして、こうした新しい動物画の制作方向は、五雲の死後も山口華楊ら弟子たちに受け継がれ、戦後に豊かな展開をみせることになるのである。

大熊敏之（おおくまとしゆき／当館学芸室研究員）

# 作品解説

## 1 動植綵絵 伊藤若冲 三十幅

絹本着色

江戸時代 十八世紀

旧御物名では『草木花鳥魚介図』と称されてきたが、付属の寄進状に記された若冲自身の意に従って、『動植綵絵』と紹介する。その成立事情などの詳細については、巻頭の概説を参照頂きたい。

『動植綵絵』全三十幅は、若冲が四十歳過ぎて間もなくより五十一歳頃の約十年間をかけて仕上げた花鳥画の大作で、若冲の名を著名にした作品でもある。明和二年（一七六五）に同じく若冲筆による『釈迦三尊像』と共に相国寺へ寄進されて以来、観る者に強い感銘を与え、評判を得た様子で、釈迦三尊像と共に相国寺で披露される際にはもちろん、東本願寺の光遍上人のように特別に拝観を申し出る者もあつた。また、若冲が相国寺に寄進して以来、『相国寺の什宝』として大切にされ、天明の大火（一七八八年）に相国寺が焼亡した際には、僧侶によって持ち出され、難をのがれた。しかし、明治時代の廃仏毀釈によって寺院が窮乏した際、皇室の保護をもって寺院を護るために献上された。その事情は、『明治天皇紀』明治二十二年三月十五日条に次のように記されている。

「…京都相國寺、其の所藏に係る伊藤若冲筆花鳥畫三十幅並びに若冲寄附狀及び賣茶翁柴山書各一幅を獻納せんことを請ふ、蓋し依りて以て寺門の整理費を得んとするなり、…寺門保存費として金一萬圓を賜ふ」

この保存費一萬円で、相国寺は広大な寺域の確保ができたといわれる。

### 1-1 芍薬群蝶図

縦一四二・一 横七九・五

『動植綵絵』三十幅の中で最も制作時期が早い作品と考えられている。若冲と親交の深かった相国寺の僧・大典顕常が選した『藤景和画記』では、『艶霞香風』と紹介されている。

本図は、他の図と比べて余白の空間が大きく取られるのが特色である。赤・白・ピンクの芍薬は、絵具の濃淡や微妙な曲線によって表現された艶めかしさが漂い、アゲハ蝶や紋白蝶などの数種の蝶が飛び交う様は、実に幻想的である。このような草花に集う群蝶を描いた図には、同時期の画家・円山応挙の『百蝶図』（水府明徳会徳川博物館所蔵）などの作例がある。

### 1-2 梅花小禽図

縦一四二・九 横七九・五

宝曆八年（一七五八）

本図には、『宝曆戊寅春』の款記があることから、宝曆八年（一七五八）の制作であることが明らかで、年紀のある『動植綵絵』中では最も早い。『藤景和画記』では、『碧波粉英』と題されている。

画面下部からじわりと立ち昇り、おびただしい数の花や蕾をつける梅木に八羽の鶯が憩んでいる。鶯の羽毛等の描写は細かく、小さな眼は玉石でも嵌め込んだように白と赤の絵具が厚く塗られる。本図は8「梅花皓月図」と対になると考えられる。

### 1-3 雪中鴛鴦図

縦一四一・八 横七九・〇

宝曆九年（一七五九）

『藤景和画記』には『寒渚聚奇』と題され、その雪の表現は、実に印象深い。おそらくは中国花鳥図から学んだであろう胡粉の吹き付け技法によって表現された雪景色には、空気の張りつめた静寂感が漂う。

鴛鴦はふつう夫婦円満の象徴として二羽が寄り添っ

て描かれるが、若冲はあえて雌の上半身を水中に没して描く。若冲独特のこの図様は、若冲の深層心理の表出であろうか。

### 1-4 秋塘群雀図

縦一四一・九 横七九・七

宝曆九年（一七五九）

『藤景和画記』で『野田楽生』と題され、粟に止まる雀が十六羽、群れて飛ぶ雀が五十八羽と数え、面白い図である」と大典は紹介している。

画面の下三分の一には、粟に止まる雀が、実を啄むもの、休むものと様々な姿態で描かれている。それは対照的に、上三分の二には粟をめがけて同じ姿勢で編隊を組んで下降する雀が描かれる。雀の対照的な姿態、中ほどに伸びた粟一茎、編隊の中の一羽の白い雀と、若冲独特の発想による構成であろう。

### 1-5 向日葵雄鶏図

縦一四二・五 横七九・七

宝曆九年（一七五九）

若冲は、『若冲の鶏』といわれるほど、鶏を多く描いた画家である。自分の家の庭先で数十羽の鶏を飼い、観察と写生を繰り返していた若冲にとっては、鶏は得意とする描写対象であつたのであろうが、『動植綵絵』に描かれる鶏は、単なる写生の域を超えた独特の生命感に満ちている。

熱い夏に活き活きと咲く向日葵、そしてからみつく朝顔。この強烈な黄色と紺・白色の対比が実に鮮やかである。その下に、雄鶏が片足で凜として立っている。

『藤景和画記』で『初陽映発』と題される。

### 1-6 紫陽花双鶏図

縦一四二・八 横七九・八

宝曆九年（一七五九）

『藤景和画記』では『堆雲疊霞』と題されており、大

典は、画面上部を覆い尽くさんとする紫陽花を雲か霞かと表現したのである。

本図は、『動植綵絵』に先行する作品の一つ、『紫陽花双鶏図』(ブライス・コレクション)が原型になっていると考えられる。しかし、より増大した紫陽花と薔薇や躑躅が咲き乱れ、雌雄の鶏の姿態もより動的に表現される。紫陽花の萼は輪郭を描かず、濃淡に注意しながら一枚一枚色を塗る。薔薇や躑躅の花弁、そして鶏の羽毛や足の角質に至る細部まで、丁寧に色が入られ、精緻としか言いようがない。鮮やかな色彩は、決して絵具が厚塗りされてはいない。

### 1-7 大鶏雌雄図

縦一四二・三 横七九・六  
宝暦九年(一七五九)

「藤景和画記」で「聯歩祝」と題された図で、これまでの作品とは異なり、雌雄の鶏が大きく描かれる。背景には一筋の土坡がさつと描かれるのみである。しかし、羽毛など、細部まで入念に描き込まれている。宝暦九年の制作にかかると一連の作品である。

### 1-8 梅花皓月図

縦一四二・九 横七九・七

宝暦五年制作の『月梅図』(パーク・コレクション)と全く同じ構図である。大典は「藤景和画記」で「羅浮寒色」と題し、「一株の梅の幹は複雑にからみ合い、その枝の間から月を窺う」と説明している。画面一杯にびっしりと花と蕾をつけるこの梅は、一株なのである。『月梅図』より一層表現が深まっており、梅樹は月の光による影が強調され、梅花の白い胡粉が光沢を増して見え、冷え込んで空気の澄みきった深閑とした月夜が目に見えるようである。

### 1-9 老松孔雀図

縦一四二・五 横七九・六

若冲の初期作品の中に本図の先例となる図様は見出せないが、江戸時代末期の画家・岡岷山の「牡丹孔雀図」がほとんど同一の図様で描かれる。岡岷山は、若冲と同時代の南蘋派の画家・宋紫石(一七一五〜八六)に学んだ画家であることから、沈南蘋筆の原画の存在までをも想像させる。岷山の画に比べて、松や孔雀は単純化された形に整っているが、松や牡丹は増大して、若冲の構図となっている。

「藤景和画記」において「芳時媚景」と題している。

### 1-10 芙蓉双鶏図

縦一四二・九 横七九・六

『動植綵絵』に描かれる鶏の中でも、最もその姿態の動きが大きく、雌雄が仲良く踊っているかのようにも見える。六種類の芙蓉の花が互いに混雑する中で見え隠れし、鉄線がからみつく。総てがリズムに溢れている。大典も「藤景和画記」で「芳園翔歩」と題し、この花鳥図全体にあふれる不思議なリズムを感じとっている。

### 1-12 老松鸚鵡図

縦一四二・三 横七九・五

本図も、前図の「老松白鶏図」でみせた若冲独特のバランス感覚で構成されている。白い鸚鵡も先の白鶏と同様に金泥下地の上に胡粉で毛描きし、松の葉や枝も前図と同様である。本図では白い鸚鵡に対して朱と緑の羽毛の色鮮やかなインコを配している。大典は「籬客来集」と題する。

### 1-13 芦鶯図

縦一四二・四 横七九・四  
宝暦十一年(一七六一)

鶯鳥は、他図と同様に濃淡で緻密に描かれるが、その背景の樹草は粗放な水墨技法によって表現される。このような相反する描法が同一画面に共存する本図は、中国・明時代の花鳥画を参考としているのである。他の作品と比較した時の違和感は、本図の特色でもあろうか。

「寶曆辛巳春」の年紀を伴うことから、宝暦十一年(一七六一)の制作であるが、大典の「藤景和画記」撰後、『動植綵絵』制作の第二期に入る。

### 1-11 老松白鶏図

縦一四二・六 横七九・六

宝暦二年(一七五二)の年紀のある『松樹番鶏図』(『国華』一二九号で紹介された浅見家旧蔵の作品。現在所在不明)とほとんど同じ構図である。それから約十年を経て描かれた本図は、一層進歩した描法で細部まで丁寧に描き、画面一杯に広がる松と、右上隅の深紅の太陽、それに向かって一声を発しているかのような雄鶏とそれに応えた仕草の雌鶏とのバランスは絶妙である。大典が「晴旭三唱」と題したのも、的確である。

### 1-14 南天雄鶏図

縦一四二・一 横七九・五

本図の印象は、「赤と黒の絵」とも呼べる色彩の強烈さである。南天の木がまるでゲートでも作っているかのように真っ赤な実をたわわにつけ、その中を威風堂々とした真っ黒な軍鶏が、身構えたように何かを見据えている。その中に白菊と小鳥一羽が配されることで、赤と黒で表わされたこの絵の主題が、一層ひきだされている。色彩や構図に対する若冲の優れた感覚が窺える。

### 1-15 梅花群鶴図

縦一四二・〇 横七九・六

第二期の制作にかかった若冲の作品は、絵の題材、色彩、描法、主題の表情といった様々な要素において第一期より一層個性的になっていくようにある。

一般に優雅な姿をイメージする鶴を、このように独特な、人間的で鋭い表情に描いた画家もいないのではなからうか。五羽の鶴のそれぞれの表情には、写生の域を通り越して、若冲の想いによる鶴が描かれている。それにしても細部まで緻密に、丁寧に描かれた描写対象の質感は見事である。

### 1-16 棕櫚雄鶏図

縦一四二・五 横七九・六

若冲は群生する棕櫚を見たことがあるのであろうか。棕櫚と雄鶏二羽。本図はアンリー・ルソーの画面を思わせる不思議な光景を創り出している図様と評されている。

これまで雌雄の鶏を一つの定型として描いた若冲が、ここに来てその定型を放棄し始めたのではなからうか。幻想的な棕櫚を背景に、色彩の対照的な二羽の雄鶏が頭をもたげて睨み合う姿。息をのむような緊張感が漂っている。

### 1-17 蓮池遊魚図

縦一四二・五 横七九・四

全く不思議な空間である。池の中からの視点と、池を見下ろした視点とが混在して、一つの画面を作っている。若冲の作品の中でも、その構図において、最も優れた作品の一つであろう。このような絵画空間を発想できた若冲は、本当に自由に絵画を創造していたと言える。狩野派の画家たちはもちろんのこと、円山応挙や長澤蘆雪、個性的な画家として知られる曾我蕭

白でさえ、創りえない空間である。

この絵には、観る者が、画面の中の下降していく魚と一緒に、見えない水底へ向かってさらに深く入り込んで行きそうな引力がある。

### 1-18 桃花小禽図

縦一四二・六 横七九・六

画面一杯に桃の花を丹念に描き、鳩などの小禽を配する。『動植綵絵』の中では、題材といい、色彩といい、花鳥画らしい美しい画面である。数個所に分かれて配置される小禽は、お互いに何か話しかけているような姿態で描かれ、主題の独立性の高い若冲の作品の中では、珍しく和やかな画面ともいえる。

### 1-19 雪中錦鶏図

縦一四二・一 横七九・五

図様、配色がかなり複雑であるが、全てが正確に描き分けられている。細部までの完璧な計画をして、それを決して曖昧に終らせない若冲の創造に対する姿勢が、これほどまでに幻想的な作品を生み出すのである。

それにしても若冲の雪の表現は、比類のないほど実に美しいといっても過言ではなからう。

### 1-20 群鶏図

縦一四二・一 横七九・五

雄鶏ばかりが十三羽、それぞれ思い思いの姿態で堂々と描かれる。羽毛の美しさの競演とでもいえるほど、その描写は精密であり、見事である。

若冲は、自分の家の庭先に数十羽の鶏を放し飼ひし、若冲の目で観察して写生することを繰り返した。本図はその全てを描き尽くしたともいえるほどの圧巻であ

る。若冲の鶏“という世評を決定つけた作品である。

### 1-21 薔薇小禽図

縦一四二・三 横七九・六

三種の薔薇が複雑に絡み合って咲き乱れる。基本的に同じ形の花を繰り返しているのであるが、三種の花の組み合わせと鮮やかな色彩の配色、それぞれの葉の描写の違い、薔薇の枝先の躍動感といった要素がうまく融合して、美しい画面を作り出している。

### 1-22 牡丹小禽図

縦一四二・九 横七九・三

牡丹の花は九種類にも及ぼうか。牡丹の花や葉で一面の七割、その根本の描写で二割も占めようかというのに、さらに手毬花を加えて、ほとんど余白なく描き込んでいく。その中に二羽の小鳥が遊ぶ。観る者は、画面から少なからず重圧感を覚えるであろう。

これだけ描き込みながら、描写対象の輪郭は描いていない。若冲の絵の不思議な魅力は、この没骨描写による優れた感覚によるものであろうか。

### 1-23 池辺群虫図

縦一四二・三 横七九・五

いったい何種類の虫たちが描かれていることであらうか。瓢箪が生える池畔という景観をかりて、おそらくは四季を通じて若冲が身近に観察した虫たちを描き尽くしている。土の上には、蟻、コオロギ、ムカデ、オケラがいると思えば、蝸牛がいる。水中にはカエルとオタマジャクシがいれば、ヒルもいる。葉の上には小さなテントウムシがいる。瓢箪には、毛虫やバッタ、ヤモリ、蟬、蜻蛉が戯れ、蛇がからみつく。片隅に螢がいる。蝶や蜂が飛ぶ。なんと蠅が小さく描かれている。

る。まさしく昆虫図鑑である。  
しかし、釈迦三尊像の莊嚴のための一幅に、このように身近な、取るに足らないとも言えるような虫たちを描き加えた意味は、とても深い。奇妙ではあるが、妖しくも美しい画面である。

1-24 貝甲図

縦一四二・〇 横七九・一

23 「池辺群虫図」と対になる。やはり貝図鑑のように、様々な貝を、波打際と浅瀬が混在する独特の空間の中に描き尽くしている。おそらくは貝の標本でも見て写生したものを、この画面に再構築したものである。一つ一つの貝は、実に細部まで丁寧な、色彩豊かに描いた濃密画である。しかし、決して絵具は厚くは塗られていない。

1-25 老松白鳳図

縦一四二・三 横七九・〇

画面右上隅の真っ赤な太陽に向かって、松の大树に片足でたつ鳳凰図である。松の枝には桐の花と葉が絡んでいるところから、「伝統的な吉祥画題「桐に鳳凰」に則っていると考えられる。

鳳凰の何ともエロティックな表現は、生涯独身を通じた若冲の深層心理の表出であろうか。それにしても鳳凰の羽の表現の美しさは絶妙である。金泥と胡粉の濃淡を考慮して立体的に、精緻に描いてきた白羽の鳥たちは、この鳳凰に至って、その表現が頂点に達していると言える。

1-26 芦雁図

縦一四二・四 横七九・三

氷のはった湖面にむかつてまっすぐに下降する雁。

一見異様に思えるこの画面に、若冲はどのような想いを込めているのであろうか。二十四幅を寄進して以後に制作された25図以降は、写生の域を大きく超越して、若冲の深層心理がそのまま反映しているようである。これは、寄進直前に家業を譲った弟が急死したことで受けた精神的打撃が大きく影響しているであろうとも言われている。

1-27 群魚図

縦一四二・六 横七九・三

本図と次の28図は、共に様々な魚類を図鑑のように描いたもので、対となる。

本図は、中央に足に子蛸がからみつくと蛸を配し、アカヤガラ、ネコザメ、マサバ、イトヨリダイ、アカアマダイ、アンコウなど十七種類の魚類を描く。若冲は錦街の市場で多くの魚類を目にし、観察と写生の対象ともしていたのであろう。しかし、28図も含めて、ここに描かれる魚類は、魚の互いの大きさには無頓着であり、また鱗の棘数や鱗数などの細部の描写は決して正確ではない。

1-28 群魚図

縦一四二・一 横七九・二

本図には、最も大きく描かれるマダイを中心にして、シロシユモクザメ、コノシロ、ウミテング、トラフグ、ボラ、シラウオなど十八種類の魚類を描く。

魚の細部や大きさが正確な描写ではないにせよ、その特徴を良く捉え、このように一様に同じ方向に泳がせるだけの一見単調とも思える構図は、かえって他の画家たちに見ることのできないユーモアを感じることができよう。

1-29 菊花流水図

縦一四二・八 横七九・〇

円菊と流水は、琳派の好んだ題材でもあるが、このように岩の背後から大きく彎曲して流水と交差する菊花を描くなどという発想は、若冲ならではののものである。さらに、ここに描かれる大輪の菊花とその茎や葉はすっかり咲ききって、これから枯れていくのではないかとも見える。何とも解釈しがたく、妖しさが満ちた画面である。

1-30 紅葉小禽図

縦一四二・二 横七九・一

『動植綵絵』に描かれる花や草木は、同じ型を絵具の色の違いや濃淡の変化で繰り返すことで、ひとつのリズムを感じさせるものであったが、本図もまた同様である。紅葉の色彩変化は、紅葉の美しさをよく表わしている。そして、そこに配される瑠璃色の鳥が、その風情を高めている。不思議なハーモニーを感じさせる画面である。

しかしこれまでの作品とは違って、妙にまとまって堅さを感じるのは、画面の中に曲線が少ないことによるのであろうか。『動植綵絵』制作の終盤は、若冲の何かに対して謙虚になろうとする心が窺えるような作品が多い。

2 餐香宿艶図 沈南蘋

絹本着色 縦四二・〇 長四六六・五

中国・清時代 十八世紀

沈銓（二六八三〜？）は、字を衡齋あるいは衡之、号を南蘋または南評、中国浙江省興興（いまの湖州市）の人で、清代の雍正帝から乾隆帝にかけての時期に活躍した花鳥画家である。

享保十六年（一七三二）十二月、江戸幕府より招聘

され、門弟を伴って長崎に来日、同十八年九月に帰国した。わずか二年に満たない短期間ではあったが、明の画院画家・呂紀の画風を学び、写生技法を受容して描かれる精緻濃麗な花鳥画は、門弟の熊斐をはじめ、鶴亭や宋紫石ら、南蘋派という一派を形成するだけでなく、その後の日本画壇に多大な影響を与えた。

本図は、草花に戯れる様々な昆虫類を描いた写生図巻で、巻首には「池清興」（白文方印）一印が捺されて、タンポポ一輪に蝶という穏やかな画面で始まり、次第に植物は大きく、昆虫は賑やかになる。巻末に「南蘋沈銓寫」の款記と、「沈銓之印」（白文方印）と「南評」（朱文方印）の二印が捺されている。南蘋の他の作品、例えば『雪中遊兔図』（泉屋博古館所蔵）や『群禽花鳥図』（個人蔵）など、多くの作品が濃彩で生々しい質感描写であるのに対し、本図は宋代以来の草虫の精密な写生画の伝統を意識して、柔らかな筆致と淡彩によって仕上げられている。南蘋の写生画として、興味深い作品とも言えよう。

明治十二年、北条氏恭によって献上された作品である。

### 3 柳鮎図 円山応挙

絹本淡彩

縦四五・五 横一六五・〇

江戸時代 十八世紀

一幅

円山応挙（一七三三〜九五）は、丹波穴太村（京都府亀岡市郊外）の農家の生まれ。幼少の頃より絵を描くことが好きで、京都へ出て後は、町屋に勤めながら狩野派の画家・石田幽汀に絵を学んだ。初名は岩次郎、通称を主水、字を仲選といい、号は初期には一嘯、夏雲、仙嶺などといったが、明和三年（一七六六）に応挙と改めた。狩野派における古典の学習、中国画の研究、眼鏡絵を通しての西洋画の影響、琳派の学習、そして自然の写生の習熟など、絵画に対する真面目な彼の意識と態度は、彼独自の新しい写生画様式を確立し、画壇の第一人者として、円山派の祖として仰がれ、以後の画家たちに大きな影響を与えることとなった。

本図は、柳の垂れる清流を群れて泳ぐ鮎が描かれる。鮎のしなやかな動きとその動きによる水波、そして柔らかな柳の描写が自然に調和しており、『鯉図』（兵庫・大徳寺ほか）などと同様、写生でできた技巧の冴えによって美しい動勢が感じられる作品となっている。画面中央に画絹の継目があり、水波のくい違いが見られるが、本図が横長の画面であること考え合わせて、本来は戸袋、あるいは風炉先屏風であったものかと考えられる。因みに、京都御所の皇后御常御殿御小座敷上ノ間の違棚の小襖にも、応挙によって水に群れる鮎の図が描かれている。

### 4 綿花猫図 長澤蘆雪

絹本着色

縦四七・四 横七〇・五

江戸時代 十八世紀

一幅

綿の花と実、その前に目を鋭く光らせて横たわる猫という、その取り合わせが珍しい。猫の身体の毛描は実に精妙で、その肢体の柔らかさが十分に感じられる。一方、背景の綿花や雑草は、円山派らしく付立（つけかた）が用いられている。

長澤蘆雪（一七五四〜九九）は、円山応挙門下の中では機知にあふれた個性的な画風を示し、その素行でも異色の人物であった。

本図は、綿花という植物を画題に選び、また付立技法を用いている点は、円山四条派の画家としての特色がでている。しかし、蘆雪が描く猫という点で考えるなら、和歌山・草堂寺や無量寺の襖絵に描かれる猫と本図を比較すると、前者が筆の動きを重視した描法によってやや人間味のある猫に仕上がっているのに対し、本図は精密過ぎる描写である。また本図に捺される印が、通常は「長澤」（名字）と「魚」（名前）、あるいは「長澤」と「蘆雪」（画号）の組み合わせであるのに対し、「魚」と「蘆雪」の組み合わせであり、署名の「蘆雪」が一字ずつ左へ流れている。そのため、本図が蘆雪自身の手になるものかどうかには検討の余地があることが指摘されている。とはいえ、写生画様式を

学んだ円山四条派の特色がよく表われた作品である。

### 5 朝顔狗子図 山口素絢

絹本着色

縦三七・四 横五七・八

江戸時代 寛政四年（一七九二）

一幅

山口素絢（一七五九〜一八一八）は、円山応挙門下十哲の一人に数えられ、唐美人の名手として知られる同門の源琦（一七四七〜九七）に対して、和美人を得意とした画家として知られる。また一方では、孔雀図などの花鳥図の作品も少なくなく、師の応挙の画風をよく学びつつも、自己の特色を発揮した作品を遺している。

本図にみられるような狗子は、応挙が得意とした画題の一つで、応挙自身、多くの作品を遺し、また門下の長澤蘆雪ら、弟子たちもよく描いている。応挙五十二歳の時の制作である旧明眼院障壁画中の杉戸絵（天明四年・一七八四年、東京国立博物館所蔵）には、本図と同様に狗子が朝顔を背景に戯れる愛らしい光景が描かれる図がある。

本図には「壬子仲夏 山素絢写」の款記があることから、寛政四年に描かれた、素絢三十三歳の作品であることが明らかである。円熟期に入った師・応挙の作品を素絢がよく学んでいた時期の作品であろう。

### 6 秋草図 呉春

絹本金地着色

縦一一三・〇 横八三・三

江戸時代 十八世紀

一面

呉春は、宝暦二年（一七五二）、京都の金座年寄役松村匡程の長男として生まれ、父の跡を継いで金座平役までを務めた。しかしその一方では、与謝蕪村について俳諧や絵画を学び、松村月溪の名で活躍を始める。天明年間（一七八一〜八八）には、摂津池田に赴き、本格的に絵画制作の活動に入るが、その間の天明二年春、その地名・呉服の里に因んで、姓名を呉春と改め

た。寛政元年（一七八九）に帰京した呉春は、当時京を中心に活躍していた円山応挙の写生画風に影響を受け、蕪村の南画様式と応挙の写生画様式とを消化した彼独自のしゃれた写生画様式を確立した。彼の一派は、京四条付近に住居して活躍したことから「四条派」と呼ばれる。

本図は、絹地に金泥を引き、画面の上下に砂子の霞を施す中、朝顔・女郎花・蚊屋釣草・桔梗・薄・露草・千日紅の七種類の秋草が描かれる。柔らかな描線と色彩によって、しっとりとした情趣が漂う作品に仕上げられている。当初より衝立として制作されたもので、京都御所あるいは離宮で使用されていたものである。なお本図裏面には、やはり呉春による『楼閣山水図』が描かれている。

## 7 芙蓉薔薇に白鷺図 岡本秋暉 対幅

絹本着色

縦八一・〇 横二七・三

江戸時代 十九世紀

右幅には野薔薇の下で清流に憩う番いの白鷺、左幅には芙蓉の下の白鷺が描かれる。小画面によくまとめられた図様が、秋暉らしい巧みな筆使いで、淡い色調ながら描写対象の生気をも感じさせる、穏やかな画面に仕上げられている。

岡本秋暉（一八〇七〜六二）は、写実を重んじ、特に花鳥図では椿椿山と並び称された名手である。小田原藩主大久保家のもとで広間番を勤めながら作画に専念して一家を成した人物で、はじめ鋏形蕙斎（大西圭斎の説もある）に画を学び、その後渡辺華山に指導を受けた。粉本からではなく、実際の写生を通しての作画を、独自の習練による画法で確立した。『四季花鳥図』『花鳥図巻』（個人蔵）などの作品をはじめ、小田原城の障壁画をも手がけている。

## 8 藻に鯉図 大庭学僊 一幅

絹本着色

縦五六・六 横八七・三

明治十年代末〜二十年代

大庭学僊は、文政三年（一八二〇）に周防に生まれ、少年時代に徳山藩の絵師・朝倉南陵から雲谷派を基礎とした画法を学んだ。ついで谷文晁の門人と伝えられる原文暉にも師事したのち、天保八年（一八三七）に京都におもむき、四条派の流れを引く南画家の小田海僊に入門した。このように諸派の画法を習得するなかで、学僊はしだいに南北両派を混濁した独自の「南北合派」の作風をあらわすようになり、嘉永二年（一八四九）頃からは秋で町絵師として活動した。その後、明治維新後の混乱により生活に困窮するようになったため、新しい生活の場を求めて明治五年（一八七二）、五十三歳の時に上京。以後、明治十年の第一回内国勸業博覧会をはじめ、第二〜四回の同博覧会や内国絵画共進会、東洋絵画共進会、日本美術協会美術展覧会、アントワープ万国博覧会など各種の博覧会・展覧会に出品、数々の受賞を重ねて明治期の東京画壇で幅ひろい活躍を続けた。また、明治十七年に皇子明宮御輿轎絵を、二十年には明治宮殿の杉戸絵を描くなど皇室関係の制作活動にも携わっている。

学僊は、中国の故事に題材を得た人物画とともに、他の南北合派の画家たちと同じく花鳥画をなによりも得意とし、ことにさまざまな鳥の一瞬の表情をとらえるのに秀でていた。そうしたなかで、この作品では珍しく魚がモチーフとして選ばれている。全体に淡彩風のあつさりとした趣を持つ作品であるが、よくみると、三匹の鯉はそれぞれ丹念な観察にもとづいて写実的に描きあらわされている。また、ゆるやかに流れる水面にたゆたう藻も形式的な描写に終わることなく、確かな質感をもって表現されている。水墨淡彩による筆法を特色とする南画の味わいと北宗画系の写実描法が巧みに融和された、いかにも学僊らしい画風をよく示した一作といえよう。年紀を欠くため正確な制作年代はあきらかではないが、様式や落款印章などから判断して、おそらく明治十年代末から二十年代にかけて描か

れた作品と思われる。

## 9 孔雀図 荒木寛畝 一幅

絹本着色

縦一四六・〇 横二六〇・五

明治二十三年（一八九〇）

荒木寛畝は、明治期を通じて東京画壇の重鎮として活躍した日本画家で、ことに花鳥画の分野で数多くの優れた作品を描き残した。

天保二年（一八三一）に増上寺の行者・田中永周の二男として江戸に生まれた寛畝は、同十年から文晁系の画家として著名な荒木寛快に師事し、南北合派の画法を学んだ。その後、寛快の養子となり荒木姓を継いだ寛畝は、安政六年（一八五九）に土佐藩の絵所預となる。そして維新後も明治五年（一八七二）のウィーン万国博覧会で褒状を受賞するなど盛んな制作活動を展開したが、同年に湯島聖堂で開催された博覧会でヨーロッパからもたらされた油彩画に触れて衝撃を受け、一時期、洋画に転向するようになった。川上冬崖や国沢新九郎らに西洋画法を教わるほか、明治八年には高橋由一の天絵画塾に入門して油彩技法の研究を深め、明治十年代前半には、油絵三大家のひとりとして五姓田芳柳、高橋由一と並び称されるほどの活躍ぶりを見せた。この時期の作例としては、『狸』（東京国立博物館蔵）などが知られる。また、明治十二年には、元老院の依頼を受けて英照皇太后の御像（肖像画）を描いた。しかし、明治十五年頃から再び日本画の制作をはじめ、以後、内国絵画共進会や内国勸業博覧会、日本美術協会美術展覧会をはじめ、シカゴ、パリ、セントルイスの各万国博覧会等に主に花鳥画を出品し、数々の受賞を重ねた。また、明治二十年に明治宮殿の杉戸絵を制作し、三十三年に帝室技芸員に任ぜられるなど、皇室とのゆかりも深い。三十一年に東京美術学校教授に就任、三十九年にはイギリスのロイヤル・ソサエティ・オブ・アーツ会員に推挙されたほか、明治四十年から四十五年にかけての第一〜六回文部省展覧会（文展）では審査員をつとめた。

この作品は、明治二十三年の第三回内国勸業博覧会で妙技二等賞を受賞した、寛政の代表作のひとつである。けわしい岩山の頂に一羽の孔雀が尾羽をひろげて気高く立ち、かたわらでもう一羽の孔雀が静かに安らいでいる。周囲には山桜が咲きほこり、三匹の蝶が孔雀を守るように舞っている。細部にいたるまで逼真的な洋画風の写実描法でとらえられた孔雀に対して、桜や蝶は濃淡をそなえた柔らかな筆づかいで描きあらわされている。一方、岩肌の表現は陰影の濃い、立体感豊かなものである。これらの異なる筆法が巧みに組み合わせられることで、画面には確かな実在感と遠近感をもたらされている。また、絶妙な蝶の配置も空間のひろがりにより一層深められているといえる。南北合派の筆法と西洋画法が見事に調和した近代花鳥画の傑作と評することができる。

10 月秋草狗之図 望月金鳳 一幅

絹本着色  
縦一三四・二 横七〇・五  
明治二十年代

望月金鳳は、弘化三年（一八四六）に大坂に生まれた。はじめ林仁鳳に円山派の画法の手ほどきを受け、ついで四条派の西山完瑛に学んだが、青年期には作画から離れて武術の道を志した。その後、明治九年（一八七六）に上京して内務省と開拓使に勤務したのち、北海道におもむき、北海道庁の地理課に長くつとめた。この間、家畜や野生動物の観察と写生を続けて動物画の制作を試み、明治十五年の第一回内国絵画共進会に出品している。明治二十三年に辞職して帰京、以後画業に専念するようになり、主に日本美術協会を活動の舞台として数多くの花鳥画を描き残した。明治三十一年に同協会を離れて、荒木十畝、野村文挙らとともに日本画会を結成。明治四十二年からは文展の審査員をつとめた。

明治二十年代を通じて日本美術協会美術展覧会等に出品された金鳳の作品は、たびたび賞を受けて宮内省が買上げている。この作品もおそらくそのうちの一点

と思われるが、残念ながら正確な制作年、出品歴は確認できない。ただ、本作の伝来が「明治三十一年七月沼津御滞在の節御拝領」と記されており、明治天皇が皇太子時代の大正天皇に贈られた品であろうと考えられるため、相応の出品歴を持つ作品なのではないかと推察される。金鳳は、明治三十年に後素協会が主催した第一回全国絵画共進会に『月下群犬』と題する作品を出品して三等銅牌を受賞しているが、このことから、あるいは本作をこの受賞作と関連づけて考えることも可能かもしれない。それぞれ表情豊かな三頭の犬が秋の月の光を浴びてたたくむ情景が、円山四条風の柔らかな筆致であらわされており、静かな余韻が漂う。花鳥画のなかでも特に動物画の制作に優れた技量を発揮した金鳳の作風を典型的に示す一作である。

11 柏鹿伴鹿児ノ図 森川曾文 一幅

絹本着色  
縦一六一・八 横一一五・七  
明治三十一年（一八九八）

本作は、京都で開催された明治三十一年四月の新古典美術展覧会で二等賞銀牌を受け、宮内省が買上げた作品である。柏の太木が繁る山中に父鹿がすくくと立ち、周囲に注意をはらっている。その脇では、母鹿が子鹿を優しく見守っている。鹿や樹木、岩、下草など個々のモチーフは的確な写生にもとづいて質感豊かに表現されているが、決して生硬な写実描写というわけではない。画面には穏やかな詩情が満ちており、対象をみつめる作者の暖かいまなざしが感じられる。四条派の正系を継ぎ、山水画と花鳥画を得意とした森川曾文の画風をよくあらわした秀作である。

弘化四年（一八四七）に京都に生まれた曾文は、はじめ友禅の下絵描きに携わっていたが、慶応三年（一八六七）から前川五嶺、長谷川玉峰に師事して四条派の絵画を学んだ。また、海北派や狩野派の画法をも独習したという。明治十三年以降、京都府画学校で後身の指導にあたった。また、内国勸業博覧会や内国絵画共進会、シカゴ、パリの万国博覧会などに出品し、数々

の賞を受賞。このほか、日本美術協会、京都美術協会、後素協会が委員もつとめ、明治期京都画壇の代表的作家として幅ひろい活動をおこなった。

12 鷓鴣 横山大観 一幅

紙本墨彩  
縦七九・〇 横一〇六・〇  
大正十五年（一九二六）

横山大観は、明治元年（一八六八）に水戸に生まれた近代日本画の巨匠で、橋本雅邦や下村観山らとともに日本美術院創立に参加し、明治、大正、昭和を通じて院展を主要な舞台に日本画の革新に取り組み続けた。早くから多くの献上画や御下命による作品を制作し、昭和六年（一九三一）に帝室技芸員となっている。また、同十年に帝国美術院会員、十二年には帝国芸術院会員に就任するとともに、同年、第一回文化勲章を受章した。

この作品は、大正天皇の御不例をお慰めするために皇后陛下が大観に制作を命じたもので、宮内省が当時新宿御苑で飼育していた鷓鴣（叭々鳥）がモチーフとなっている。墨一色で描かれ、一見地味な印象を与える作であるが、よくみると鷓鴣の羽毛や足、楓の枝葉それぞれの質感の違いが卓抜した筆致により巧みに描き分けられている。また、墨の濃淡が生み出す遠近感の表現も見事である。鋭い眼を持ち、舌を切るとたちまち人間の言葉を話しはじめると伝えられる鷓鴣の表情はどこかユーモラスであり、画面にはやさしく暖かな情感が満ちているが、品格の高さは失われていない。画家の優れた技量がいかなく発揮された秀作である。

13 薰風稚雀・寒汀白鷺 竹内栖鳳 対幅

絹本着色  
各縦一五三・〇 横五一・五  
昭和三年（一九二八）頃

本作は、春と秋それぞれの季節がみせる表情の違い

を、鳥を画題として双幅に描き分け対比させた作品である。右幅では、作者の竹内栖鳳がこよなく愛し、しばしば好んで描きあらわした雀がモチーフとして取りあげられている。さわやかな緑風が吹きわたるなかで柳の枝にとまる二羽の子雀がさえずるさまがすばやい筆致でとらえられ、その脇には、柳に立てかけられた細い竹の棒が描かれている。画面左下隅に魚を入れるびくが配されていることから、竹の棒は釣り竿なのであろう。水郷もしくは漁村をつつむ春日のどかな雰囲気を柔らかな色調と筆づかいにより描きだした一幅である。これに対して、左幅の画面では、晩秋の冷たく静かな水辺の情景があらわされている。小舟の上で羽づくろいする白鷺の孤独な姿がまもない冬の訪れを観る者に予感させ、枯れた葦と舟上や水面に散るもみじの葉が静寂なおもちを一層強めている。季節の微妙なうつろいを情感豊かに表現することを得意とした栖鳳らしい巧みな描写といえる。なお本作の制作年は、これまで大正八年と昭和三年頃の二説が伝えられてきたが、作風の点からあきらかに昭和初期の制作と考えられることと、作品を取めた箱蓋の裏に昭和三年の年紀を持つ栖鳳自身の箱書が残されていることから、当館では昭和三年頃と記すこととした。

竹内栖鳳は、京都画壇を代表する近代日本画の巨匠として知られている。元治元年（一八六四）に生まれ、明治十四年（一八八一）に四条派の幸野株嶺に入門。翌十五年の第一回内国絵画共進会に初出品初入選した。その後、株嶺や京都を訪れたアーネスト・フェノロサのすすめで古画を深く研究して諸派の画法に親しみ、さらに明治三十年代には西洋画法をも学んで独自の画風を築いた。明治期を通じて、内国勸業博覧会やパリ万国博覧会など内外のさまざまな展覧会・博覧会で受賞を重ね、明治四十年の第一回文展以降は、主に官展を発表の場とした。大正二年（一九一三）に帝室技芸員に任ぜられたほか、同八年に帝国美術院会員、十二年には帝国芸術院会員に就任した。また、横山大観とともに昭和十二年（一九三七）に第一回文化勲章を受章している。

## 14 松鯉図 川端龍子

一幅

絹本着色  
縦八二・〇 横一一五・〇  
昭和三年（一九二八）

明治十八年（一八八五）に和歌山に生まれた川端龍子は、はじめ油彩画を学んだのち、大正三年（一九一四）から日本画に転じた画家である。翌四年から再興日本美術院展を発表の場とし、はやくも六年には同会同人となった。以後、大和絵や琳派、水墨画などさまざまな古画に学びつつ院展内では異色の雄渾な画風をあらわし、次々と話題作を発表した。その後、昭和三年に院展を脱会して翌年、青龍社を創設。《会場芸術》としての日本画を標榜して超大作を描き続けた。

本作は、こうした近代日本画の異才が、院展を離れた年に御下命により制作した作品である。龍子は鯉を数多く画題としているが献納画という性格を反映してか、この作品の様式は画家本来の豪放な作風とは大きく異なる。四匹の鯉の姿態や画面上方に配された松の枝は的確な観察にもとづいて写実的にとらえられているが、その描写にはやや固苦しさが感じられ、構図も重々しい。しかし、風格豊かな鯉にみられる力強く堂々とした生命感の表現はやはり龍子ならではのものではある。また画面には高雅な気品が満ちあふれている。近代日本画史における鯉の名作のひとつと評することができる。

## 15 秋茄子 西村五雲

一幅

絹本着色  
縦一六三・五 横二〇一・〇  
昭和七年（一九三二）

本作は、京都画壇の代表的な動物画家・西村五雲が昭和七年の第十三回帝国美術院展覧会（帝展）に出品し、宮内省買上げとなった作品である。収穫されずに枯れ残る茄子のそばで三頭の狐がはしゃぎ戯れる情景を描いており、画面には秋の日特有のどこかもの哀しく幻想的な雰囲気漂っている。作者によれば、名古屋の動物園で飼われていた狐に着想を得た作とのこと

だが、決して単なる写実描写に終始しているわけではない。茄子の実や葉、そして三頭の狐がみせるおのの姿態はきわめて写実的で量感豊かに表現されている。しかし、個々の狐の表情は人間臭く、戯画的な性格すらそなえている。哀感とともに洒脱で幻想的な趣が画面にそなわっているのは、そのためであろう。五雲の師であった岸竹堂や竹内栖鳳とはあきらかに異なる作風であり、洗練された澄明な色調は、昭和戦前期の日本画ならではの近代的感覚に満ちたものといえる。

西村五雲は、明治十年（一八七七）に京都に生まれた。明治期には日本美術協会美術展覧会などに出品したが、明治四十年以降は、大正、昭和を通じて官展を舞台に活動した。また、京都市立絵画専門学校や画塾・晨鳥社で長く後身の育成に取り組み、京都の花鳥動物画の伝統をひろめた点でも、大きな功績を残している。

## 16 黒地糸巻手箱 太田喜久太郎

一点

縦二四・二 横一八・四 高九・九  
明治三十四年（一九〇一）

太田喜久太郎は、明治四年（一八七一）に生まれた金沢の蒔絵師である。明治二十二年に太田工場を開設して太田兄弟商会の経営に参画、職工六名を指導しながら漆工品の制作に携わったと伝えられる。また明治二十八年から昭和初年まで内国勸業博覧会、漆工競技会、パナマ太平洋万国博覧会、農商務省図案及応用作品展覧会等に出品して受賞を重ね、しばしば出品作が宮内省により買上げられている。ちなみに、昭和十四年（一九三九）以降、長く京都市の工業試験場や京都市立芸術大学で工芸塗装の研究にあたった同姓同名の工芸家は、喜久太郎の長男にあたる。

本作は、明治三十四年四月に日本漆工会が開催した第五次漆工競技会に出品され、宮内省が御用品として百十五円で買上げた作品である。表面全体に黒漆が塗られ、その上に蓋表から身の側面にかけて六個の糸巻と糸巻から流れるように伸びる糸が金銀の研出蒔絵で繊細な技巧によりあらわされている。一方、蓋裏と身

の内側には、金銀に赤、青、黒の彩粉を加えた色蒔絵の研出技法が駆使され、無数の蝶が乱舞する華麗な情景が描きだされている。作者のきわめて高度な技術と造形感覚が生み出した日本近代漆工史屈指の傑作であり、糸がつくりだす流麗な曲線美や群蝶の描写には、アール・ヌーボーとの親近性も感じられる。

なお本作は、これまで一般に『黒地糸巻群蝶時絵手箱』と称されていたが、当館では初出時の作品名に従うことにした。

## 17 古文様花鳥布目象嵌八角飾壺

鹿島一布 一点

高二九・〇  
明治二十八年(一八九五)

本作は、明治二十八年に中村喜之助の依頼により鹿島一布が制作した作品で、同年の第四回内国勸業博覧会に出品され、妙技賞三等を受賞した。

八角の面を持つ胴部の上に宝珠鈕のついた甲盛蓋がかぶせられた金属製の壺で、全体に布目象嵌の技法による装飾が施されている。布目象嵌は、鑿て地金に鏤目をつけ、その上から金や銀の薄板を打ち込んで目のなかに埋める手法である。細かな文様が表現できるとともに、鏤目の深淺の差を利用することで金銀がしだいにぼかされていくような効果を生みだせるため、この技法は水墨画風の絵画図様をあらわすのにも適していた。この作品では、胴の四面にそれぞれ池に泳ぐ鯉、枝にとまる小鳥、山水、滝の絵画図様があらわされ、その他の部分には、立湧文と花菱文の上に桜と楓の葉の文様が装飾されている。また蓋には、唐草文様のほか胴の絵画図様の面にあわせるかたちで、四面に鳳凰とおしどりの文様が刻まれている。全体に金工とは思えないほど柔らかな味わいを醸し出した優雅な作品である。

鹿島一布は、天保十三年(一八四二)に象嵌工・一布斎秀広の息子として江戸に生まれた。父から鉄布目象嵌の技法を学んだのち、明治期に入ってからは、ぼかしの手法による絵画図様を特色とする作品を制作し

て高い評価を得た。

なお本作は、これまで単に『金象嵌八角飾壺』と称されることが多かったが、当館では初出時の作品名に従うことにした。

## 18 四季花鳥図花瓶 並河靖之

一点

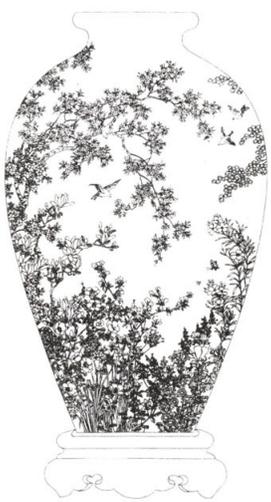
高三六・〇  
明治三十二年(一八九九)

この作品は、明治期の美術雑誌等によれば、一九〇〇年のパリ万国博覧会に出品することを目的とした帝室用備品のひとつとして宮内省が明治三十年(一八九七)に並河靖之に制作を依頼し、明治三十二年八月頃に完成、その後翌三十三年にパリで展示されたものである。また、作品が収められている木箱の側面に貼られたラベルには、明治三十三年の仏国万博に出品されたことと、三十四年五月六日に返却されてきたことが記されている。

並河靖之は、弘化二年(一八四五)に川越藩士・高岡九郎右衛門の三男として生まれ、青蓮院宮侍臣・並河靖全の養子となった人物で、伏見宮などの各宮家の近侍をつとめたのちさまざまな商工業に携わり、明治六年(一八七三)から七宝の制作を試みはじめた。その作風は繊細巧緻な技法による花鳥をモチーフとする絵画性の強い図様を特色としており、明治期には東京の濤川惣助とともに高い評価を得ていた。また、明治十九年には帝室技芸員に任ぜられている。

本作は、こうした並河の有線七宝の技法による代表作としてひろく親しまれている。並河の創始したなめ

司名製 並河有線七宝花瓶



【参考1】

らかな黒釉地の上に、桜と紅葉の樹が大きく配され、下部には四季おりおりの草花が色どり美しく描かれている。そして、木々の間には、数種の小鳥が愛らしい姿をみせている。ちなみに本作の図案は、明治三十年十一月号の『京都美術協会雑誌』に掲載されているが(参考1)、それをみると実際の制作にあたって文様に若干の変更が加えられたことがわかる。

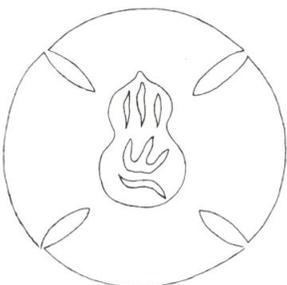
## 19 棕櫚文花瓶 川出柴太郎

一点

高三九・〇  
明治三十年代後半〜四十年代初頭

川出柴太郎は、安政三年(一八五六)に生まれた名古屋の七宝作家である。明治十四年(一八八一)頃から七宝の制作をはじめたと伝えられ、同十八年以降、内外のさまざまな博覧会に出品を重ねたほか、明治三十五年(一八七〇)から四十三年にかけては安藤七宝店に工場長として招かれている。また、明治二十八年に名古屋市長議員となり、同職を四十年までに二期つとめたほか、三十九年には愛知県議員にも選出された。しかし、晩年は不遇であったという。

本作は、盛上七宝の技法により棕櫚の文様を絵画的にあらわした、エキゾチックな趣を持つ作品である。明治期の工芸のなかには、海外輸出を目的として制作された作品に異国趣味の装飾を施した例が少なくないが、この作品もそうした傾向を反映しているのかもしれない。



【参考2】

れない。なお底部の銅地には安藤七宝店の銘のなかにひょうたん型の川出独自の銘が刻印されており〔参考2〕、このことから本作が、川出の安藤七宝店時代に制作されたものと推定できる。

## 20 木苺文花瓶 川出柴太郎 一点

高三七・〇  
明治時代

『棕櫚文花瓶』と同じく、盛上七宝の技法による作品である。木苺の文様は絵画的な性格が強く、器体正面側に赤く実った果実が、裏面側には白い花が描かれ、アクセントを添えている。作品底部にはひょうたん型の川出の銘のみが刻印されていること〔参考3〕、本作が少なくとも明治三十九年（一九〇六）までには宮内省の所蔵品となっていたことが記録により確認されるため、川出が安藤七宝店の工場長となる明治三十五年以前の作と思われる。しかし、川出の基準作例がほとんど現存していないため、確定はできない。



〔参考3〕

## 21 桜図花瓶 澁川惣助 一对

各高三三・七  
明治四十三年（一九一〇）頃

右側の作には花を付けた細い桜の幹が上方に向かって伸びるさまが描かれ、左側の作では、咲きほころぶの重みでしなだれる桜の枝があらわされている。一对に組み合わせることで絵画的な構図をかたちづくる作品である。

作者の澁川惣助は、無線七宝の技術を確立して、日本画の趣そのままの図様を器体に装飾した作品を創りだした東京の七宝作家で、弘化四年（一八四七）に下総に生まれた。明治二十九年（一八九六）には、京都の並河靖之とともに帝室技芸員に任ぜられている。

なお、本作の由来は「明治四十三年十一月二十三日東京美術会御用品」と伝えられているが、この「東京美術会」とは日本美術協会美術展覧会のことではないかと思われる。しかし、残念ながら当時の日本美術協会展の出品記録を文献資料を通じて確認することはできない。また、惣助は本作が出品された年の二月にはすでに死亡しているため、展覧会には遺作として展示されたことになる。以上のことから、本作の正確な制作年と出品歴は不詳であるが、当館では、本作の制作年を伝来に従って、仮に明治四十三年頃と記すこととした。

## 22 花鳥図六角花瓶 一点

高三七・〇  
大正初期

四季おりおりの花鳥図が胴部の八つの面にあらわされ、それ以外の部分には唐草文様などが施された七宝の花瓶である。全体に華やかで絵画的な性格の強い裝飾が目引く作品であるが、用いられている技法は、明治期の精巧な作例と比べると平易なものといえる。大正三年（一九一四）に献上されたとの伝来を持つ作品で、作者、制作年とも正確にはわからないが、技法・様式などの点から、おそらく大正のごく初期に安藤七宝店の工人のいずれかが制作したものでないかと推測される。

## 23 薩摩焼菊浮彫香炉 一点

高三八・五  
明治時代

十二代沈寿官は、天保六年（一八三五）に生まれた鹿児島県苗代川焼の陶工で、西南の役などの影響で衰えた薩摩焼を再興し、透かし物や彫刻物等の装飾的な作品や大型作品を制作して内外で高い評価を受けた。

この作品は、そうした沈寿官の比較的初期の作風をよく示す一作である。竹籠を模した胴部の表面に、さ

まざまな菊の花が色とりどりに咲き乱れ、花の上部には紅色の蝶が数匹配されている。卓抜した浮彫技法が多用された実用性よりも装飾性のまさった作といえる。また、香炉にしてはあまりに大きく、あたかも蓋付の花瓶のようにみえる。

## 24 草花文花瓶 幹山伝七 一对

各高五二・五  
明治時代

幹山伝七は、尾張瀬戸に生まれた陶工で、文久二年（一八六二）に京都で初めての磁器製造工場を興した。明治三年（一八七〇）にゴットフリート・ワグネルの指導を受けて釉薬に西洋絵具を用いることに成功し、翌四年には宮内省から制作依頼を受けるようになった。以後、皇室関係の制作をしばしば手がけ、御接待用洋食器などを納めている。明治十年の第一回国勸業博覧会などのほか、海外の博覧会にも出品した。

本作は、洋風の草花文様が施された、幹山の典型的な作風を示す作品である。底部に「大日本幹山」の銘が残されていることから、外国輸出用の諸作と同一系列の作とも考えられる。なおこの作品は、明治二十八年に明治天皇が皇太子時代の大正天皇に贈られたものと伝えられている。

## 25 青華氷梅花文花瓶 一点

高四七・四  
明治二十七年（一八九四）

初代宮川香山は、明治四年（一八七一）に横浜に真葛焼を興した明治期の代表的な陶工である。その香山が、明治十五年以降没頭したのが釉薬の研究であった。ことに青華（染付）と青磁釉の古典的な釉薬の研究には早くから取り組み、明治二十年代後半からは、青華や青磁釉による磁器の制作を盛んにおこなうようになった。

この作品は、古典的釉薬研究の成果を反映した代表

作で、明治二十七年四月の日本美術協会春季美術展覧会に出品され、『侍従職御用品』として買上げられた。整った器形全体を大胆に様式化された寒梅が彩っている。梅の地下一面に施された水紋が、透明な青華の発色とあいまって冬の凜とした冷気を伝える秀作である。

なお本作は、従来『旭彩山桜優勝図花瓶』と称されていたが、当館では初出時の作品名に従うことにした。

## 26 青華玉蜀黍文花瓶 加藤友太郎 一点

高四七・四  
明治三十四年（一九〇一）

加藤友太郎は、嘉永四年（一八五二）に瀬戸に生まれた陶工である。明治六年（一八七三）の上京後、ゴットフリート・ワグネルのもとで西洋の陶磁技法を学んで日本の窯業技術を著しく進展させ、それまで困難であった朱や黄色を焼出することに成功した。

本作は、写実性と装飾性をかねそなえた加藤の意匠の特色をよくあらわす一点で、明治三十四年九月開催の第一回全国窯業品共進会で一等賞金牌を受けた。トウモロコシにトンボを配した絵画的なモチーフが大ぶりの器形に大胆に図案化されている。また、釉技も明治期の最高水準を示しているといえる。

## 27 旭彩山桜文花瓶 清風与平（三代） 一点

高四三・三  
明治三十八年（一九〇五）

嘉永四年（一八五二）に生まれた三代清風与平は、京都の陶芸界で一貫して指導的役割を果たし、芸術としての陶磁器制作を追求し続けた工芸作家である。与平は、レリーフ状の文様を施した白磁の制作を得意としたが、なかでも乳白色のなかに微妙な薄桃色を浮かび上がらせる技法には定評があった。

この作品は、そうした与平の技術の冴えをみせる代表作のひとつで、桜の花の下をツバメが飛びかうさまが図案化されている。日本美術協会が明治三十八年四月に開催した第三十七回美術展覧会の出品作で、二等賞銀牌を受けて、御買上品となった。

# 出品目録

展示番号	作品名	作者名等	員数	時代	展示期間	図版頁
1	動植綵絵	伊藤若冲	三十幅	江戸時代(十八世紀)		12   41
1   1	芍薬群蝶図				三月八日～四月三日	12
1   2	梅花小禽図			宝暦八年(一七五八)	三月八日～四月三日	13
1   3	雪中鴛鴦図			宝暦九年(一七五九)	三月八日～四月三日	14
1   4	秋塘群雀図			宝暦九年(一七五九)	三月八日～四月三日	15
1   5	向日葵雄鶏図			宝暦九年(一七五九)	四月九日～五月八日	16
1   6	紫陽花双鶏図			宝暦九年(一七五九)	四月九日～五月八日	17
1   7	大鶏雌雄図			宝暦九年(一七五九)	四月九日～五月八日	18
1   8	梅花皓月図				四月九日～五月八日	19
1   9	老松孔雀図				五月十四日～六月十二日	20
1   10	芙蓉双鶏図				五月十四日～六月十二日	21
1   11	老松白鶏図				五月十四日～六月十二日	22
1   12	老松鸚鵡図				五月十四日～六月十二日	23
1   13	芦鷺図			宝暦十一年(一七六一)	三月八日～四月三日	24
1   14	南天雄鶏図				三月八日～四月三日	25
1   15	梅花群鶴図				三月八日～四月三日	26
1   16	棕櫚雄鶏図				三月八日～四月三日	27
1   17	蓮池遊魚図				四月九日～五月八日	28
1   18	桃花小禽図				四月九日～五月八日	29
1   19	雪中錦鶏図				四月九日～五月八日	30
1   20	群鶏図				四月九日～五月八日	31
1   21	薔薇小禽図				五月十四日～六月十二日	32
1   22	牡丹小禽図				五月十四日～六月十二日	33
1   23	池辺群虫図				五月十四日～六月十二日	34
1   24	貝甲図				五月十四日～六月十二日	35
1   25	老松白鳳図				三月八日～四月三日	36
1   26	芦雁図				三月八日～四月三日	37
1   27	群魚図				四月九日～五月八日	38

展示番号	作品名	作者名等	員数	時代	展示期間	図版頁
1-28	群魚図				四月九日～五月八日	39
1-29	菊花流水図				五月十四日～六月十二日	40
1-30	紅葉小禽図				五月十四日～六月十二日	41
2	餐香宿艶図	沈 南蘋	一卷	中国・清時代(十八世紀)	三月八日～四月三日	42-43
3	柳鮎図	円山応挙	一幅	江戸時代(十八世紀)	三月八日～四月三日	44
4	綿花猫図	長澤蘆雪	一幅	江戸時代(十八世紀)	三月八日～四月三日	45
5	朝顔狗子図	山口素絢	一幅	江戸時代・寛政四年(一七九二)	三月八日～四月三日	46
6	秋草図	呉春	一面	江戸時代(十八世紀)	三月八日～四月三日	48-49
7	芙蓉野薔薇に白鷺図	岡本秋暉	対幅	江戸時代(十八世紀)	三月八日～四月三日	47
8	藻に鯉図	大庭学徳	一幅	明治十年代末～二十年代	四月九日～五月八日	52
9	孔雀図	荒木寛政	一幅	明治二十三年(一八九〇)	四月九日～五月八日	50-51
10	月秋草狗之図	望月金鳳	一幅	明治二十年代	四月九日～五月八日	53
11	柏鹿伴鹿兒ノ図	森川曾文	一幅	明治三十一年(一八九八)	四月九日～五月八日	54
12	鸚鵡	横山大観	一幅	大正十五年(一九二六)	五月十四日～六月十二日	55
13	薰風稚雀・寒汀白鷺	竹内栖鳳	対幅	昭和三年(一九二八頃)	五月十四日～六月十二日	56
14	松鯉図	川端龍子	一幅	昭和三年(一九二八)	五月十四日～六月十二日	57
15	秋茄子	西村五雲	一幅	昭和七年(一九三二)	五月十四日～六月十二日	58-59
16	黒地糸巻手箱	太田喜久太郎	一点	明治三十四年(一九〇二)	三月八日～四月三日	60
17	古文様花鳥布目象嵌八角飾壺	鹿島一布	一点	明治二十八年(一八九五)	三月八日～四月三日	61
18	四季花鳥図花瓶	並河靖之	一点	明治三十二年(一八九九)	四月九日～五月八日	62-65
19	棕櫚文花瓶	川出柴太郎	一点	明治三十年代後半～四十年代初頭	四月九日～五月八日	66
20	木苺文花瓶	川出柴太郎	一点	明治時代	四月九日～五月八日	67
21	桜図花瓶	瀧川惣助	一对	明治四十三年(一九一〇頃)	四月九日～五月八日	68
22	花鳥図六角花瓶		一点	大正初期	四月九日～五月八日	69
23	薩摩焼菊浮彫香炉	沈 寿官(十二代)	一点	明治時代	五月十四日～六月十二日	70
24	草花文花瓶	幹山伝七	一对	明治時代	五月十四日～六月十二日	71
25	青華氷梅花文花瓶	宮川香山(初代)	一点	明治二十七年(一八九四)	五月十四日～六月十二日	72
26	青花玉蜀黍文花瓶	加藤友太郎	一点	明治三十四年(一九〇二)	五月十四日～六月十二日	73
27	旭彩山桜文花瓶	清風与平(三代)	一点	明治三十八年(一九〇五)	五月十四日～六月十二日	74

花鳥の美―若冲から近代まで

三の丸尚蔵館展覧会図録No.3

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 印象社

翻訳 山崎由美子

発行 宮内庁

平成六年三月八日発行

© 1994, Museum of the Imperial Collections

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

花鳥の美―若冲から近代まで

三の丸尚蔵館展覧会図録No.3

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 印象社

翻訳 山崎由美子

発行 宮内庁

平成六年三月八日発行

©1994, Museum of the Imperial Collections

12

Crested mynah bird “*Haha-chō*”.

By Yokoyama Taikan.  
Taishō period, dated 1926.  
Hanging scroll, ink on paper.  
79.0 × 106.0 cm

13

Young sparrows in the spring breeze, white heron at the autumn water's edge.

By Takeuchi Seihō.  
Shōwa period, c. 1928.  
Hanging scrolls, color on silk.  
Each 153.0 × 51.5 cm

14

Carp under a pine branch.

By Kawabata Ryūshi.  
Shōwa period, dated 1928.  
Hanging scroll, color on silk.  
82.0 × 115.0 cm

15

Autumn eggplants and foxes.

By Nishimura Goun.  
Shōwa period, dated 1932.  
Hanging scroll, color on silk.  
163.5 × 201.0 cm

16

Box, with design of thread and spindles, and inside design of butterflies.

By Ohta Kikutarō.  
Meiji period, dated 1901.  
Lacquer with various colors *maki-e*.  
24.2 × 18.4 × 9.9 cm

17

Eight-sided covered jar.

By Kashima Ippu.  
Meiji period, dated 1895.  
Gold and various inlays set in a base of gold and copper alloys.  
H. 29.0 cm

18

Flower vase, with design of birds and blossoms in four seasons.

By Namikawa Yasuyuki.  
Meiji period, dated 1899.  
Cloisonné enamels.  
H. 36.0 cm

19

Flower vase, with design of hemp palm.

By Kawade Shibatarō.  
Meiji period, 20th century.  
Cloisonné enamels.  
H. 39.0 cm

20

Flower vase, with design of raspberry.

By Kawade Shibatarō.  
Meiji period, 19–20th century.  
Cloisonné enamels.  
H. 37.0 cm

21

Flower vase, with design of cherry blossoms.

By Namikawa Sōsuke.  
Meiji period, c. 1910.  
Cloisonné enamels.  
H. 33.7 cm each.

22

Flower vase, with design of birds and flowers.

Taishō period, 20th century.  
Cloisonné enamels.  
H. 37.0 cm.

23

Incense burner, with design of chrysanthemums and butterflies, Satsuma ware.

By Chin Jukan XII.  
Meiji period, 19th century.  
Porcelain.  
H. 38.5 cm

24

Flower vase, with design of flowering plants and birds.

By Kanzan Denshichi.  
Meiji period, 19th century.  
Porcelain.  
H. 52.5 cm each.

25

Flower vase, with design of winter plum.

By Miyagawa Kōzan I.  
Meiji period, dated 1894.  
Porcelain.  
H. 47.4 cm

26

Flower vase, with design of corn.

By Katō Tomotarō.  
Meiji period, dated 1901.  
Porcelain.  
H. 47.4 cm

27

Flower vase, with design of blooming wild cherry and bird.

By Seifū Yohei III.  
Meiji period, dated 1905.  
Porcelain.  
H. 43.3 cm

# List of Exhibits

- 1  
Colorful realm of living beings,  
“Dōshoku Sai-e”.  
By Itō Jakuchū  
Edo period, 18th century.  
A series of thirty hanging scrolls, color on silk.
- 1-1  
Herbaceous peonies and butterflies.  
142.1 × 79.5 cm
- 1-2  
Birds on blossoming plum.  
Dated 1758 in the inscription.  
142.9 × 79.5 cm
- 1-3  
Mandarin ducks in the snow.  
Dated 1759 in the inscription.  
141.8 × 79.0 cm
- 1-4  
Sparrows and millet.  
Dated 1759 in the inscription.  
141.9 × 79.7 cm
- 1-5  
Rooster, sunflowers and morning  
glories.  
Dated 1759 in the inscription.  
142.5 × 79.7 cm
- 1-6  
Hydrangeas with fowl.  
Dated 1759 in the inscription.  
142.8 × 79.8 cm
- 1-7  
Rooster and hen.  
Dated 1759 in the inscription.  
142.3 × 79.6 cm
- 1-8  
Blossoming plum under the moon.  
142.9 × 79.7 cm
- 1-9  
White peacock and peonies under a  
pine.  
142.5 × 79.6 cm
- 1-10  
Rose mallows and fowl.  
142.9 × 79.6 cm
- 1-11  
White fowl and pine.  
142.6 × 79.6 cm
- 1-12  
Cockatoos in an old pine.  
142.3 × 79.5 cm

- 1-13  
White goose and reeds.  
Dated 1761 in the inscription.  
142.4 × 79.4 cm
- 1-14  
Black rooster and nandin.  
142.1 × 79.5 cm
- 1-15  
Cranes and blossoming plums.  
142.0 × 79.6 cm
- 1-16  
Roosters and hemp palms.  
142.5 × 79.6 cm
- 1-17  
Fish in a lotus pond.  
142.5 × 79.5 cm
- 1-18  
Birds on blossoming peach tree.  
142.6 × 79.6 cm
- 1-19  
Golden pheasants on a tree in the  
snow.  
142.1 × 79.5 cm
- 1-20  
Fowls.  
142.1 × 79.5 cm
- 1-21  
Roses and birds.  
142.3 × 79.6 cm
- 1-22  
Peonies and birds.  
142.9 × 79.3 cm
- 1-23  
Insects and reptiles at a pond.  
142.3 × 79.5 cm
- 1-24  
Shellfish.  
142.0 × 79.1 cm
- 1-25  
White phoenix and old pine.  
142.3 × 79.0 cm
- 1-26  
Wild goose and snow-covered reeds.  
142.4 × 79.3 cm
- 1-27  
Fish and octopus.  
142.6 × 79.4 cm
- 1-28  
Fish.  
142.1 × 79.2 cm
- 1-29  
Birds and chrysanthemums by a  
stream.  
142.8 × 79.0 cm
- 1-30  
Birds and autumn maples.  
142.2 × 79.1 cm

- 2  
Plants and insects.  
By Shin Nanpin.  
Chinese Qing period, 18th century.  
Hand scroll, color on silk.  
42.0 × 466.5 cm
- 3  
Fish and willow.  
By Maruyama Ōkyo.  
Edo period, 18th century.  
Hanging scroll, color on silk.  
45.5 × 165.0 cm
- 4  
Cat and cotton plants.  
By Nagasawa Rosetsu.  
Edo period, 18th century.  
Hanging scroll, color on silk.  
47.4 × 70.5 cm
- 5  
Dogs and morning glories.  
By Yamaguchi Soken.  
Edo period, dated 1792.  
Hanging scroll, color on silk.  
37.4 × 57.8 cm
- 6  
Autumn flowers.  
By Goshun.  
Edo period, 18th century.  
Screen, color on silk.  
123.0 × 83.2 cm
- 7  
White herons, rose mallows and  
Japanese roses.  
By Okamoto Shūki.  
Edo period, 19th century.  
Hanging scrolls, colors on silk.  
81.0 × 27.3 cm
- 8  
Carp.  
By Ohba Gakusen.  
Meiji period, 19th century.  
Hanging scroll, color on silk.  
56.6 × 87.3 cm
- 9  
Peacocks.  
By Araki Kampo.  
Meiji period, dated 1890.  
Hanging scroll, color on silk.  
146.0 × 260.5 cm
- 10  
Autumn flowers, dogs and moon.  
By Mochizuki Kimpō.  
Meiji period, 19th century.  
Hanging scroll, color on silk.  
134.2 × 70.5 cm
- 11  
Deer and fawn among the oak  
trees.  
By Morikawa Sobun.  
Meiji period, dated 1898.  
Hanging scroll, colors on silk.  
161.8 × 115.7 cm

## Foreword

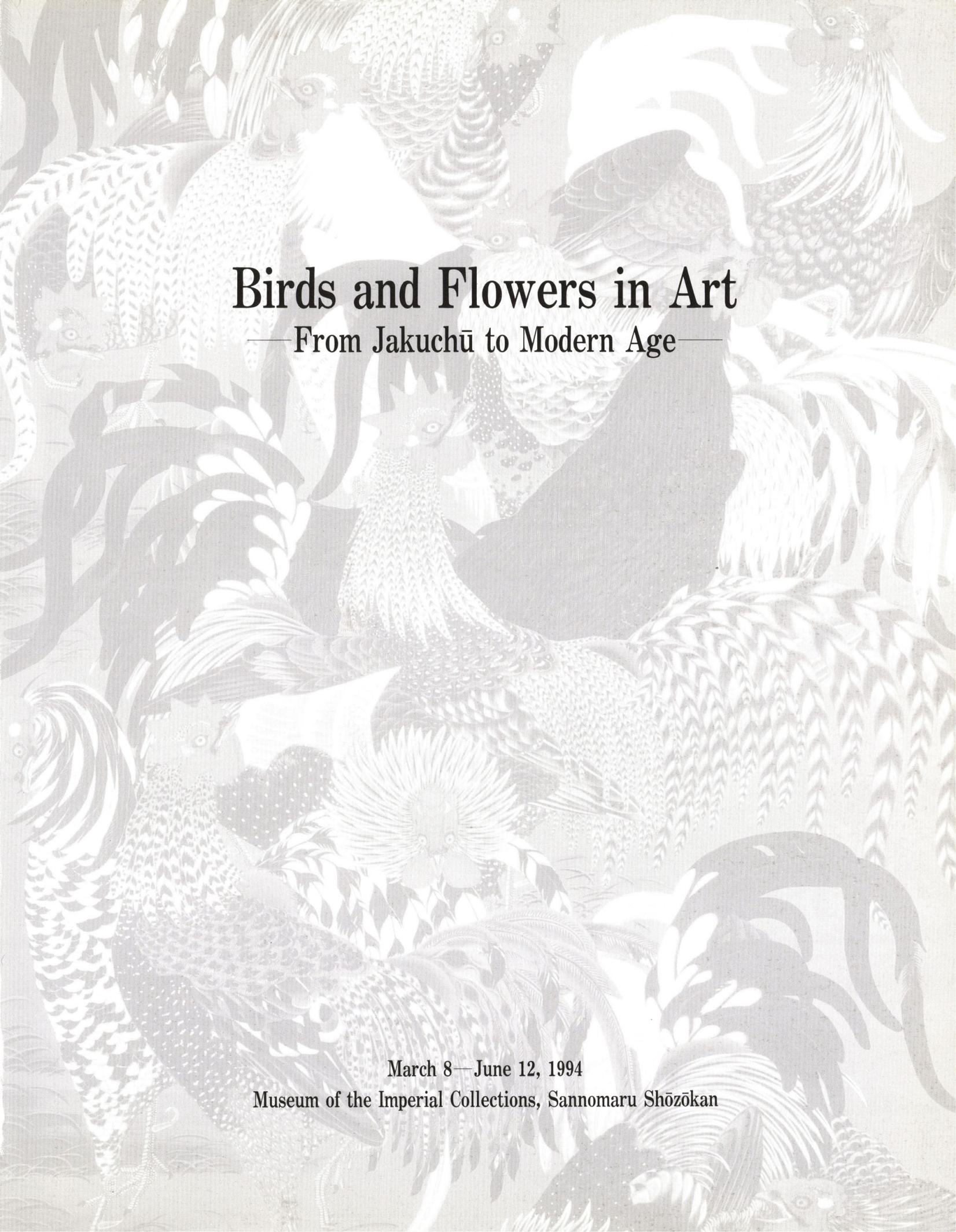
Since ancient times, birds and flowers have been loved by man as the objects of beauty most familiar to him and as targets of his longing and adoration. They have given color to life in various ways. Particularly in Japan, which abounds with nature's gifts, beautiful birds and flowers in their rich seasonal variety have captured people's hearts and have been skillfully incorporated into the art and culture of each era.

In the middle of the Edo period, the innovative painter Itō Jakuchū completed a major project of thirty hanging scrolls entitled *Dōshoku Sai-e* in which he depicted birds and flowers, and even fish and shells. This masterpiece, painted in vivid colors with Jakuchū's unique artistic sense, leaves a powerful impression on the viewer. Also active at about the same time were the artists of the Maruyama Shijō School, who valued sketching from life and portrayed birds and flowers in an easily-accessible, naturalistic style. In the modern age too, many Japanese artists have depicted birds and flowers in strongly individualistic works, searching for new expressions that exude a modern sensibility while continuing the tradition of bird-and-flower painting.

The examples of bird-and-flower motifs in modern craft work are also worthy of attention. In these pieces, we can see beautiful designs along with sophisticated, highly developed techniques.

It is our sincere hope that the viewer will feel anew the charming allure of birds and flowers through the works in the present exhibition.

*(Translated by Yumiko Yamazaki)*



**Birds and Flowers in Art**  
—From Jakuchū to Modern Age—

March 8—June 12, 1994

Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shōzōkan