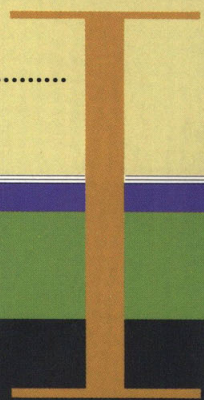


明治美術 再見



明治美術会と日本金工協会の時代



明治美術再見

明治美術会と日本金工協会の時代

I

平成7年1月4日(水)―3月5日(日)

宮内庁三の丸尚蔵館

目次

3	あいさつ
4	明治美術と皇室、宮内省——油彩画と金工の場合
9	図版【油画】
24	図版【金工と彫刻】
58	作品解説
69	出品目録
iv	List of Exhibits
ii	Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成七年一月四日（水）から三月五日（日）までを会期とする展覧会「明治美術再見Ⅰ——明治美術会と日本金工協会の時代」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サイズの単位はcmである。
- 一、縦×横、もしくは奥行×幅×高、D（径）・H（高）のいずれかで表示した。
- 一、本展覧会の企画及び作品解説は、三の丸尚蔵館学芸室 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、コニカ株）の撮影による。

あいさつ

三の丸尚蔵館の収蔵品のなかでもっとも所蔵点数が多く、多彩な内容を誇っているのが、明治から昭和前期にかけての日本近代の絵画、彫刻、工芸です。これらは、作者もしくは高官らによる献上、芸術文化の奨励を主旨とした、各種の博覧会・美術団体展の出品作からの御買上げ、そして皇室や政府が作者に直接制作を委嘱した御下命のいずれかの経緯によって、かつて皇室および宮内省に収蔵されたものです。また、宮殿等で用いられた調度装飾品のうち、芸術的価値が認められたものもあります。

このたび、当館では、このような日本近代美術コレクションに焦点を当てて、各時代の美術分野ごとにテーマを設けた企画展示を数回のシリーズで開催していくことにしました。

シリーズ第1回の本展では、「明治美術再見Ⅰ」と題して、明治期の絵画のうち従来公開されることの少なかった油彩画の秘められた名品と、工芸のなかでも、とりわけ明治期を通じて伝統と近代化のはざままで多様な制作方向を摸索し続けた金工家たちの数々の作品を紹介いたします。本展を通じて、明治美術の魅力の一端に触れていただければ、幸いです。

平成七年一月

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6回 明治美術再見 I—明治美術会と日本金工協会の時代)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	噴火山之光景	床次正精	一面	明治16年(1883)	p. 9
2	古代応募兵図	印藤真楯	一面	明治23年(1890)	p. 11
3	和気清麿奏神教図	佐久間文吾	一面	明治23年(1890)	p. 10
4	陸海軍連合演習	柳源吉	一面	明治23年(1890)	p. 12-13
5	菅公梅ヲ詠スルノ図	五姓田芳柳(二世)	一面	明治24年(1891)	p. 16
6	漁父補網	三輪大次郎	一面	明治24年(1891)	p. 14-15
7	加奈陀ヴィクトリア港景図	五姓田義松	一面	明治25年(1892)	p. 17
8	谷間(メドウ)の清水(クリーキ)ー 北米英領カナダ州ベンガー町晩秋暮景之図	斎藤虎雄	一面	明治26年(1893)	p. 18-19
9	樋口大尉小児を扶くる	浅井忠	一面	明治28年(1895)	p. 20
10	狙撃之図	石田益敏	一面	明治28年(1895)	p. 21
11	かたみ	松井昇	一面	明治28年(1895)	p. 22
12	林大尉戦死	満谷国四郎	一面	明治30年(1897)	p. 23
13	銀岩上鶴鶴置物	加納夏雄・海野勝珉	一点	明治27年(1894)	p. 24
14	臙銀琵琶湖図彫名刺盆	海野勝珉	一点	明治29年(1896)	p. 25
15	銀色絵舞楽太平楽置物	海野勝珉	一点	明治32年(1899)	p. 26
16	素銅鳶紅葉瓢形花瓶	海野勝珉・鈴木光之	一点	明治33年(1900)	p. 27
17	銀象嵌高彫浪に鷹之図花瓶	海野勝珉	一对	明治42年(1909)	p. 28
18	臙銀猩々図花瓶	海野勝珉	一对	明治42年(1909)	p. 29
19	銀花鳥図花瓶	海野勝珉	一对	明治時代末期～大正時代初頭 (20世紀初頭)	p. 30
20	和歌浦図額	香川勝廣	一面	明治32年(1899)	p. 31
21	銀臙銀深山水図巻簀箱	香川勝廣	一点	明治38年(1905)	p. 32
22	銀色絵鳳凰文花盛器	香川勝廣	一对	明治38年(1905)	p. 33
23	鍍製七賢人花瓶	滑川貞勝	一点	明治33年(1900)	p. 34
24	諫鼓形香爐	山尾次吉	一点	明治33年(1900)	p. 35
25	茶真鍮金銀象嵌群鶴草文花瓶	水野源六(第九代)	一点	明治43年(1910)	p. 36
26	銀臙銀矧分桜花文菓子鉢	黒川栄勝	一点	明治23年頃(1890頃)	p. 37
27	銀牡丹浮彫花瓶	平田重光	一对	明治時代(20世紀)	p. 38
28	鉄打出瓦二鳩	山田宗美	一点	明治28年頃(1895頃)	p. 39
29	銅鼎形花瓶	秦蔵六	一点	明治11年(1878)	p. 40

30	宣徳饗饗文彝形香爐	秦蔵六	一点	明治時代（19世紀）	p. 41
31	青銅鐘	岡崎雪聲	一点	明治45年（1912）	p. 42
32	銅鼎形雲龍文香爐	嘉幸	一点	明治22年頃（1889頃）	p. 43
33	青銅鯉魚文瓶子形花瓶	大島如雲	一点	明治時代（19～20世紀）	p. 44
34	鑄銅叢菊花瓶	高橋凌雲	一点	明治33年（1900）	p. 45
35	銅鶏雌雄	和泉整乗	一对	明治時代（20世紀）	p. 46
36	銅岩に牡丹獅子置物	須原義道	一点	明治時代（19～20世紀）	p. 47
37	鑄銅幼女置物	山崎朝雲	一点	明治33年（1900）	p. 48
38	鑄銅彫塑家トモデル置物	山崎朝雲	一点	明治39年（1906）	p. 49
39	鑄銅吹角	横田秀一	一点	明治39年（1906）	p. 50
40	鬼国窯舞楽図花活	並河靖之	一点	明治10年（1877）	p. 51
41	唐花錦華鳥文花盛器	濤川惣助	一对	明治12年頃（1879頃）	p. 52
42	寰宇無双図額	濤川惣助	一面	明治時代（19世紀）	p. 53
43	藍地花鳥文花瓶	七宝会社	一对	明治22年（1889）	p. 54-55
44	蜻蛉金線入盛上河骨図香爐	川出柴太郎	一点	明治39年（1906）	p. 56

明治美術と皇室、宮内省——油彩画と金工の場合

はじめに

ここ数年、明治から昭和にいたるまでの日本近代美術の各時期の動向を、絵画、彫刻、工芸、デザインなどの分野ごとに新たな視点から史的に検証する試みが増え盛んとなっている。ことに明治期の美術に寄せる関心の高まりは、多くの展覧会企画や著作、論考を通じて幅ひろくみられ、これまで光の当てられなかった作家や作品、美術潮流に注目が集まるようになった。当館では、このような近年の進展著しい明治美術史研究の成果を踏まえつつ、当館所蔵の明治期の美術作品を見直し、紹介する特集展示を「明治美術再見」としてシリーズで企画することにした。本シリーズを通じて、当館では明治美術の魅力の一端を探るとともに、明治期の美術界で皇室および宮内省が果たした役割の意義を改めて検討することができればと考えている。その第一回が、従来公開される機会が少なかった明治二十〜三十年代の油彩画と、日本近代美術史のなかでも注目されにくかった明治期の金工という、ふたつの分野に焦点を当てた本展である。

そこで、ここでは、まず洋画と金工をめぐる明治期の日本の美術界の動きを概観し、そのうえで、両分野と皇室および宮内省との関わりについて簡単に触れることにしたい。

I

鎖国から開国へといたる明治維新の政治的変革は、当然ながら、今日「美術」と呼ばれる造形活動の各分野にも多大な影響を与えたことになった。政府による急速な欧化政策の流れのなかで、絵師や工人、職人たちは、それまでの伝統的な価値観の見直しを、程度の差こそあれ、好むと好まざるとにかかわらず迫られることになったのである。とりわけ絵画の分野では、ルネサンス以来の西欧の実証主義的合理主義的な世界観の反映である写実描法との接触が、日本人にも新たな視覚の発見をうながし、それまでの伝統的な絵画とは異なる新しい表現の探求をすすめさせることになった。いわゆる「日本画」に対する「洋画」という新ジャンルの誕生である。

もちろん、日本での西洋風の写実画法への関心は、いきなり明治維新後にはじまったわけではない。周知のように、嘉永年間に洋風石版画に触れて「悉皆真二遍リタルガ上二一ノ趣味アル事ヲ発見」(『高橋由一履歴』)した高橋由一ら先覚者たちは、すでに江戸末期から油彩技法による写実的な絵画表現の追求を試みていた。しかし、日本で写実を第一義とする西洋画法が本格的に展開しはじめるのは、やはり明治期になってからのことであった。明治元年(一八六八)には、五姓田芳柳が「五姓田塾」を開設したのをはじめ、翌二年に川上冬崖の画塾「聴香読画館」が、続く六年に高橋由一主宰の「天絵楼」と横山松三郎の画塾がそれぞれ創設され、さらに七年には、国沢新九郎の画塾「彰技堂」が活動をはじめると、多くの洋風画家たちが門弟に西洋画法を教授する場を設けている。そして、明治九年に日本最初の官立美術学校である工部省工学寮付属美術学校が創設され、イタリア人の画家アントニオ・フォンタネージと彫刻家ヴィンチェンツォ・ラグーザが西欧の正統的な油彩技法と彫刻技法を指導したことで、明治初頭の日本での洋風美術表現移入は、一見、揺るぎないものとなったといえよう。同校では、小山正太郎、松岡寿、浅井忠、山本芳翠、五姓田義松、柳源吉らが学び、明治十一年九月までの足かけ三年にわたり、フォンタネージに師事している。さらに、明治十年と十三年にそれぞれ開催された内国勸業博覧会での洋画家たちの活躍は、日本での油彩表現の確立を基礎づけたかにみえた。

しかし、このような洋画隆盛に対して、明治十年代後半から二十年代前半にかけての日本の美術界では、激しい洋画排斥運動が猛威をふるうことになる。いわゆる明治期洋画冬の時代の到来であり、その背景となったのが、急激な欧化政策の反動として勃興した社会、文化の全般にわたる国粹主義の潮流であった。そして、この復古主義的国粹主義の動きを受けて、日本固有の伝統美術復興を求める運動をすすめる主要な舞台となったのが、明治十二年に設立された「龍池会」であり、運動の中心的な役割を果たしたのが、アーネスト・フェノロサである。フェノロサは、明治十一年に東京帝国大学文学部の教師として来日した御雇外国人で、決して美術の専門家などではなかった。また、近來の詳細な明治美術研究がしたいにあきらかにしているように、その鑑賞眼と美術

史についての知識は水準の低いアマチュア程度のものに過ぎなかった。だが、当時の日本の美術官僚らは、このハーヴァード大学出身の政治学、経済学、哲学を講じる外国人教師の趣味的な美術観を美術についての正論としてとらえ、強い感化を受けたのである。フェノロサは、明治十四年に日本美術についての最初の講演会を開くが、そのなかで彼は、自身が魅力を感じ、その美的価値を「発見」したと考えた狩野派をはじめとする伝統的な日本画尊重論を強く述べる。さらに、十五年五月の「龍池会」での講演では、より激越な日本画擁護論を唱え、『美術真説』として出版して、国粹主義的な官民の美術勢力に力を与えることになった。

このような洋風美術表現圧迫の世論のなかで、洋画家たちは、次々と振りかかる受難に耐えるほかなかった。明治十五年十月に開催された農商務省主催の第一回内国絵画共進会では、洋風絵画の出品参加は拒否され、十七年の第二回展でも同じ措置がとられた。また、この間の明治十五年十二月には工部美術学校の閉校が確定し、翌十六年一月二十三日に同校は廃校となっている。その後、明治十七年から十八年にかけては、洋画冬の時代を象徴するかのようになり、高橋由一の「天絵学舎」の廃校や、横山松三郎と百武兼行の死去など、幕末から明治初頭に洋風絵画表現を志した先駆者たちの活動が終焉を迎えることになる。加えて、この時期の文部行政分野での論争、すなわち明治十七年七月に文部省に設置された図画調査会で、初等普通図画教育において毛筆画と鉛筆画のいずれを採用するのという議論の結果、小山正太郎の鉛筆画採用の主張が毛筆派のフェノロサ、岡倉天心らに敗北したことも、明治十年代後半の日本の美術界における洋画退潮を明確にしたといえよう。その結果、明治二十年十月以降、本格的に創立準備がはじめられ、二十二年に開校した東京美術学校では、絵画、建築、図案、彫刻の四科が設置されながらも、絵画のコースからは洋画が、彫刻のコースからは洋風の「彫像」の教育カリキュラムは排除されることになるのである。フェノロサや岡倉天心の所論に端を発し、今日まで続く日本の美術界での序列概念、すなわち表現の熟していないとみなされる近代美術に対して、「保護」を必要とする古美術を優位視する官の立場、近代絵画のなかでも日本画を洋画よりも上位ジャンルとする考え方は、この明治十年代後半の時期にほぼ決定づけられてしまったといっている。

だが、洋画家たちの逼塞した状況も、明治二十年前後から少しずつ好転のきざしをみせはじめようになる。同年開催の東京府工芸品共進会が洋画の出品を許可し、浅井忠や小山正太郎、柳源吉らが参加して、浅井が同会で妙技二等を受けたのに続き、二十三年の第三回内国勲業博覧会では、松岡寿、小山正太

郎、原田直次郎の三名の洋画家も審査官をつとめたほか、佐久間文吾の《和氣清麿奏神教図》〔出品番号3〕や原田の《観音》が三等妙技賞を受賞した。また、明治二十年から二十二年の間には、原田や松岡のほか、山本芳翠、五姓田義松らドイツ、イタリア、フランスで本場の油彩画法を習得した画家たちが次々と留学先から帰国してきていた。

こうした日本の洋画家たちが大同団結したのが「明治美術会」で、同会は他の分野の洋風美術家も含めた総合的な洋風美術団体として、明治二十年代後半の日本の美術界に再びアリズムを基調とした油彩表現を根づかせていくことになる。そして、これら洋画推進の気運のなかで、岡倉天心でさえ東京美術学校に洋画科を設置することを認めざるを得なくなり、明治二十九年に黒田清輝、久米桂一郎を教授、岡田三郎助、藤島武二を助教授とする西洋画科が同校に設けられたのである。

もちろん、この西洋画科設置の過程では、ジャーナリズムにあおられて、フランスで印象派末流のアカデミズム表現を学んだ黒田ら留学組の「新派」「紫派」「正則派」が明治美術会から分離独立し、新しい美術団体「白馬会」を結成して、「旧派」「脂派」「変則派」の明治美術会在留組と対立せざるを得なくなった歴史的事実があることも確かである。それは、表面的には「旧派」の敗北であったとみえよう。だが、そうだとすると、明治十年代後半から三十年代前半の明治美術会所属の「旧派」の画家たちが、単なる油彩による写実描法を絵画の最大の目的とする明治初期の意識から脱して、あくまでもアリズムにこだわりつつも、写実描法により「何を描くべきなのか」という近代的な絵画表現のひとつの大命題を自問し、画面上に実践していったことは、忘れてはならないだろう。彼らの表現上の意欲は、ひとつは国粹主義的風潮を反映した歴史的な主題、いまひとつは、同時代の風景や風俗、社会的事件の描出という大きくふたつの方向へ向けられていくことになる。その結果、生みだされたのが、先述の佐久間文吾の作品や五姓田芳柳（二世）の《菅公梅ヲ詠スルノ図》〔出品番号5〕などの歴史画であり、三輪大次郎《漁夫補網》〔出品番号6〕に代表される風俗画の数々と同時代の「社会的事件」を扱った松井昇《かたみ》〔出品番号11〕、満谷国四郎《林大尉戦死》〔出品番号12〕など日清戦争を画題とする作品群だったのである。

II

一方、「工芸家」たちにとっても、明治という時代は、激動の四十五年間で

あった。維新による旧支配体制の崩壊は、そのまま職人たちにとりパトロンの消失を意味することにほかならなかったからである。しかし、それ以上に注目しておきたいのが、「工芸」という造形上のジャンルが、その後、明治政府の政策のなかで常に翻弄され続け、そのなかで自己のアイデンティティの確立を求めなければならなかったということである。

富国強兵とその背景となる殖産興業政策のなかで日本政府が参加した明治六年のウィーン万国博覧会において、日本の伝統的な手工業生産品は、平山成信が『昨夢録』で伝えるように「評判一時高クナリ見物人力盛ニ日本部ニ押寄せテツテ品物ノ売レ方モ甚タ好ク又各国ノ博物館モ種々日本品ヲ買ヒ入レ又ハ譲渡シテ希望」するほど高い評価を得ることになる。これを受けて明治政府がすすめたのが、海外向けの手工業生産品の輸出振興政策であった。その過程で、「織工、石工（附玉工）、陶工、木工（附葺工・仏工・彫工）、革工、漆工及び金工」のほか「角工、紙工、画工」が「本邦ノ諸工芸」（黒川真頼『工芸志料』内務省博物館 明治十年）として定義づけられていく。すなわち、近代的機械工業製品に対する手工業生産品が「工芸」と呼ばれるようになったのである。だが、実際には、この区分は厳密なものではなく、明治十年の第一回国勸業博覧会の列品区分では、「欧州近世ノ技術ヲ以テ我日本国旧来ノ職風ニ移」（『工部美術学校諸規則』明治九年）した造形表現の出現をも期待する「第三区ノ美術」と「第二区ノ製造物」の境界は明確にされず、その結果、両区に出品を試みる職人や工人も少なくなかった。そして、ようやく明治二十三年の第三回国勸業博覧会の折に、「第一部ノ工業」と「第二部ノ美術」中の「美術工業」の概念が並立するようになる。美術工業とは、すなわち、今日でいうところの「美術工芸」のことである。絵画や彫刻とは一線を画するとはいえ、この時点で、美的な工夫をこらした手工業生産品である「工芸」は、大きくみれば確かに「美術」のなかに位置を占めたのである。しかし、明治二十八年の第四回国勸業博覧会では、出品区分は「第二部ノ美術及美術工芸」と変更され、「工芸」は絵画や彫刻など「美術」に隣接するものではあるが、純粹「美術」とは異なるものとして分離されてしまう。ここには、あきらかに欧米の近代的美学、美術観が確立してきた美術ジャンルのヒエラルヒーの影響が投影されている。その結果、しばしば指摘されるように、明治四十年にはじまった文部省美術展覧会では、日本画と西洋画からなる「絵画」と「彫刻」の出品のみが認められ、「工芸」は排除されてしまうことになるのである。今日に続く、「美術」を「工芸」等の装飾美術よりも一段高級なものとする、一見自明のことのように考えられている差別的ともいえる社会的通念は、まさにこの時点で

決定的になったといえるのである。

このような維新後の明治期を通じての「工芸」をとりまく社会的変動の影響を、ある意味でもっとも強く受けたのが、金工の分野であったといえるのではないだろうか。金工職人の多くが携わっていた鍔などの刀剣装飾製作の途は、武士階級の消滅とともに閉ざされてしまうことになる。代わって、金工職人たちが活路をみいだしたのは、刀装金工とはある一面ではまったく形態を異にする、輸出处の置物や壺、皿、花瓶などの調度品の制作であった。それらの多くは、江戸期の高度に洗練された技巧を受け継いだ写実的な図柄や形態をそなえているが、その一方で、江戸末期の美意識を爛熟させたグロテスク趣味を強く示したのも少なくなかった。また、明治五年に開設された文部省博物館博物館を中心とした古器旧物保存の気運を反映した、古代遺物復古的な模倣作の制作も盛んであった。しかし、しだいに「工芸」が「美術」と区別されていくなかで、「工芸」は明治期の美術各分野中、もっとも優遇されていた日本画に憧れるようになる。金工や、金工に隣接した七宝の分野も例外ではなく、鹿島一布の《古文様花鳥布目象嵌八角飾壺》（明治二十八年、当館蔵）や海野勝珉の《朧銀琵琶湖図彫名刺盆》（出品番号14）、濤川惣助《寶字無双図額》（出品番号42）などが、まさに明治ならではの絵画的工芸の特質を示すものとして、その典型的な作例に挙げることができる。しかし、明治三十年代に入ると、これら写実的、あるいは絵画的な意匠の作風に対する反省が生まれてくる。その背景には、金工独自の表現的特質が失われていくことに寄せられた内外での批判がある。と同時に、このことは、「工芸」の「美術」からの政策的な分離に際して、「工芸家」たちが自覚的な意識を持って自己の制作分野本来の領域を確立しようとした摸索の跡とみなすことができよう。実際、彫金、鍔金、鍛金の各分野の金工家たちが大同団結して結成した「日本金工協会」の明治三十三年六月付の『日本金工協会設立書』（東京藝術大学藝術資料館所蔵「海野家資料」に所収）では、「金工の鑿槌は書畫に筆あるが如し書畫は筆に因て其の能を寫し金工は鑿槌に因りて其の妙を顯はるものなり」「金属彫刻の所長は趣味を主とし形體を後にす」と述べて、形態把握を第一義とする絵画からの独立を主張するのである。それはまた、東京彫工会や日本美術協会では「置物」という形態区分の点で必ずしも境界線が明瞭ではなかった西欧的近代的な金属「彫塑」からの、金工側からの独立宣言でもあったのである。

さて、これまで明治期における油彩画と金工それぞれの分野の動向を簡略に振り返ってみた。それでは、この時期に、皇室および宮内省は両分野とどのような関わりを持ったのであろうか。

皇室および宮内省が明治から昭和前期にかけて同時代の美術作品を收藏するにいたった経緯としては、改めていうまでもなく、「献上」「御買上げ」「御下命」の三つが主要なものとして挙げられる。このうち作者もしくは高官らによる献上は、必ずしも積極的な収集活動とはいえないかもしれない。しかし、この献上品の集積と保存継承があったからこそ、斎藤虎雄《谷間の清水》〔出品番号8〕のような明治美術史の知られざる一面を教えてくれる貴重な遺作や、床次正精《噴火山之光景》〔出品番号1〕、柳源吉《陸海軍連合演習》〔出品番号4〕などの珍しい作例が残されてきたことも確かなことなのである。だが、同時代の美術界に皇室もしくは宮内省が直接果たした功績という点からすれば、「御買上げ」と「御下命」により注目すべきであろう。

事実、明治期の皇室および宮内省による御買上げの対象となった博覧会、展覧会の幅は驚くほどひろく、買上げ点数も、当時の美術雑誌等の文献記事から拾うだけでも膨大な数にのぼることがわかってきた。そのなかで、絵画の分野についていえば、やはり日本画の占める割合が圧倒的に多い。これは、内国勸業博覧会の開催がはじまった明治十年以降、明治末年まで一貫して続く傾向である。ここには、おそらく、日本画を洋画よりも高い価値を持つジャンルとみなす文部行政的な序列概念が反映しているものと思われる。これに対して、油彩画の場合は、調べた限りでは、冬の時代後の明治二十三年前後以降の内国勸業博覧会、明治美術会出品作が比較的数量多いということがいえそうである。その意味において、今回の特集展示の出品作は、明治期油彩画の皇室および宮内省のコレクションの縮図を示しているといえよう。また、黒田清輝ら「新派」登場以後の展覧会出品作の御買上げ数が少ないのは、伝統的美術品保護を主旨とした明治二十三年の帝室技芸員制度の制定と関係しているのかもしれない。いわば日本画のなかの「旧派」の牙城であり続けた「日本美術協会」が制度発足を推進した帝室技芸員制度は、院展系の日本画「新派」はもちろんのこと、「正則派」「変則派」を問わず、新興勢力であった洋画とも本質的に対立する性格を内包していたからである。実際、黒田清輝が洋画家としてはじめて帝室技芸員に推挙されるのは、はるかに遅く、明治四十三年になってからのことなのである。ここに、日本美術協会系の「旧派」の美術家たちの新興ジャン

ルに対する強い抵抗をみてとるのは、あながち間違ではないだろう。

一方、金工、七宝の場合は、分野そのものが「伝統的美術」であることから、明治年間を通じてほぼ万遍なく、東京彫工会、日本美術協会、日本金工協会をはじめ、各種の博覧会・美術展で買上げを受けている。しかも、一回の展覧会場で買上げられる点数が、絵画の場合とは比較にならないほど多量であることも注目される。また、加納夏雄や海野勝珉、鈴木長吉、並河靖之、瀧川惣助らの帝室技芸員就任は、金工家、七宝家の社会的地位を引き上げるのに大きな助けとなったに違いない。

当然ながら、「御下命」を工芸家たちが受ける機会は、洋画家の場合とは比較にならないほど多かったようである。洋画家が御下命で制作をおこなったのは、冬の時代以前の明治十年代前半の高橋由一や川上冬崖、五姓田義松、そして冬の時代終了後の明治二十五年前後の同じく高橋、五姓田〔出品番号7〕の例など、数えるほどの回数しかみられないのである。それも、ほとんどの場合は、明治天皇の日本各地の巡幸に随行して記録画を制作するという、油彩作品の芸術性よりも「欧州近世ノ技術」、すなわち写実技法の実用性に着目されたの結果に過ぎなかったのである。

そして、こうした「旧派」美術家の優遇措置と帝室技芸員制度が「御下命」のシステムと強固に結びつけられ、皇室および宮内省が日本の美術界に組織的に関与した最大の出来事が、一九〇〇年パリ万国博覧会の出品作品〔出品番号15、20ほか〕の制作依頼であったと考えられるのだが、これについては、改めて別の機会に詳細に論じることにした。

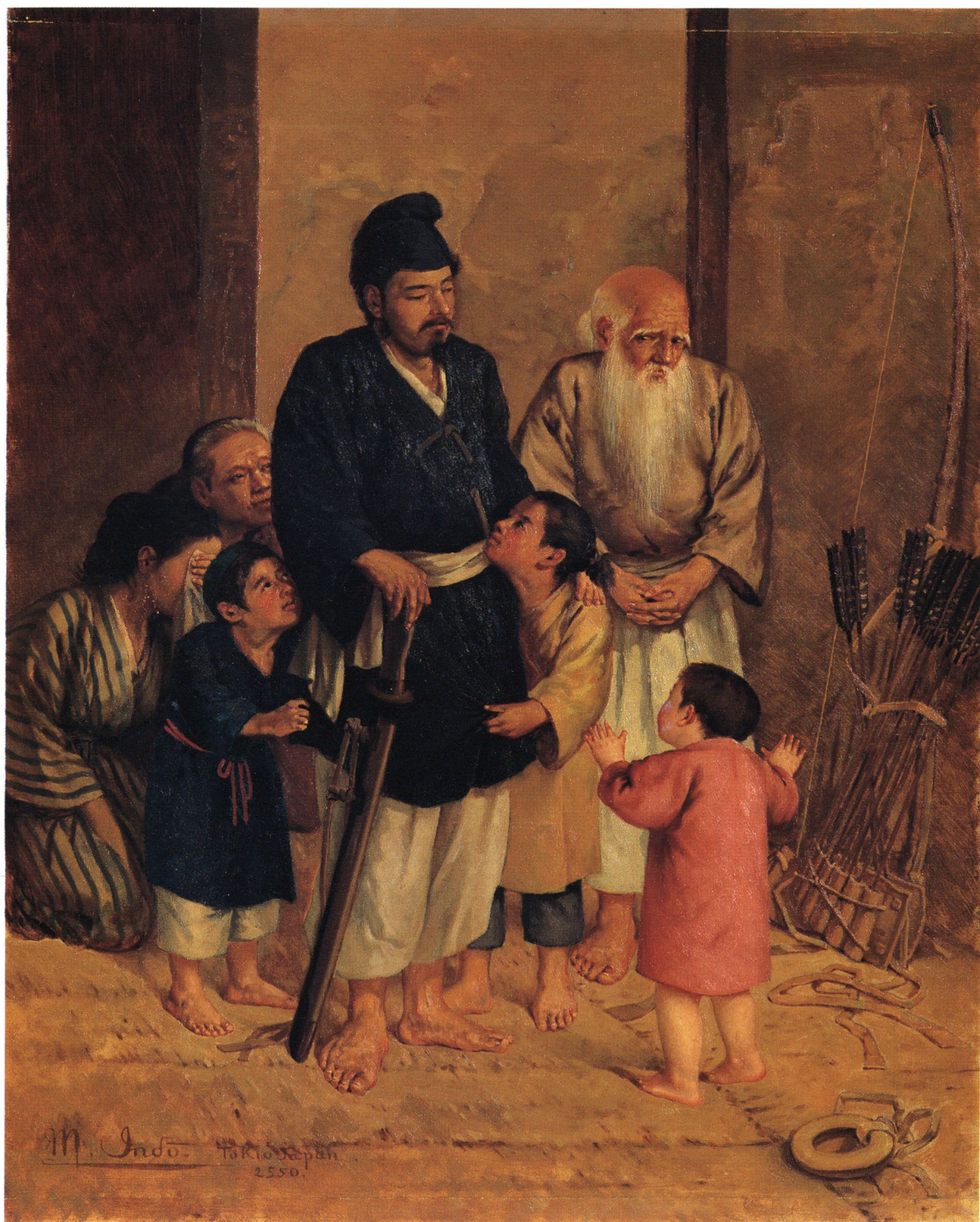
大熊敏之（おおくまとしゆき／当館学芸室研究員）



1 床次正精 〈噴火山之光景〉 明治16年(1883)



3 佐久間文吾 〈和氣清麿奏神教図〉 明治23年(1890)



2 印藤真楠 〈古代応募兵図〉 明治23年(1890)



4 柳源吉 〈陸海軍連合演習〉 明治23年(1890)





6 三輪大次郎 〈漁父補網〉 明治24年(1891)



三輪大次郎
明治24年



5 五姓田芳柳(二世)〈菅公梅ヲ詠スルノ図〉 明治24年(1891)



7 五姓田義松 〈加奈陀ヴィクトリア港景図〉 明治25年(1892)



8 斎藤虎雄 〈谷間の清水—北米英領カナダ州ベンガー町晩秋暮景之図〉 明治26年(1893)





9 浅井忠 〈樋口大尉小児を扶くる〉 明治28年(1895)



10 石田益敏 〈狙撃之図〉 明治28年(1895)



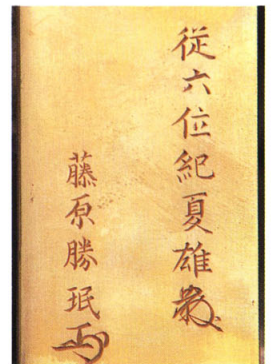
11 松井昇 〈かたみ〉 明治28年(1895)



12 満谷国四郎 〈林大尉戦死〉 明治30年(1897)

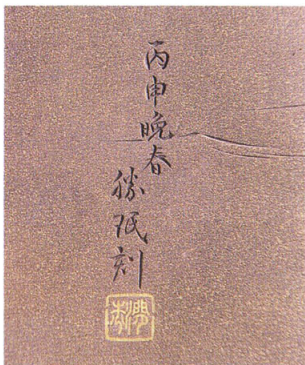


13 加納夏雄・海野勝珉 〈銀岩上鶴鴿置物〉 明治27年(1894)





14 海野勝珉 〈朧銀琵琶湖図彫名刺盆〉 明治29年(1896)



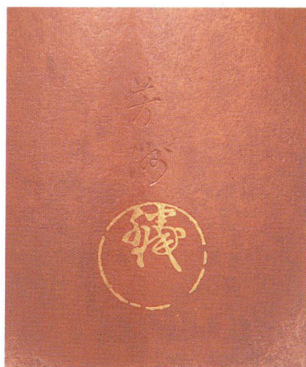
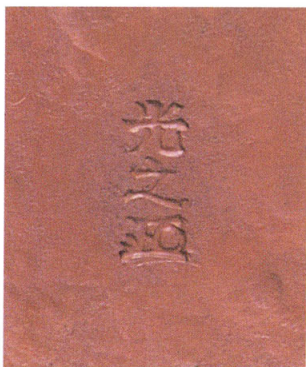


15 海野勝珉 〈銀色絵舞楽太平楽置物〉 明治32年(1899)





16 海野勝珉・鈴木光之 〈素銅蕙紅葉瓢形花瓶〉 明治33年(1900)



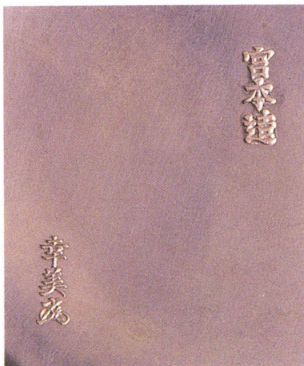


17 海野勝珉 〈銀象嵌高彫浪に鷹之図花瓶〉 一对 明治42年(1909)





18 海野勝珉 〈臙銀猩々囃花瓶〉 一對 明治42年(1909)





19 海野勝珉 〈銀花鳥図花瓶〉 一对 明治時代末~大正時代初頭





20 香川勝廣 〈和歌浦図額〉 明治32年(1899)





21 香川勝廣 〈銀朧銀山水図巻笥箱〉 明治38年(1905)





22 香川勝廣 〈銀色絵鳳凰文花盛器〉 一对 明治38年(1905)



23 滑川貞勝 〈鍍製七賢人花瓶〉 明治33年(1900)



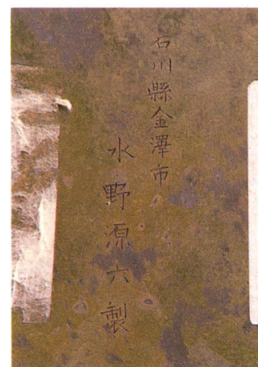


24 山尾次吉 〈諫鼓形香爐〉 明治33年(1900)



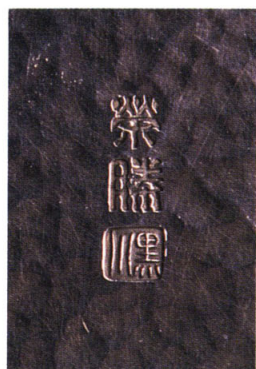


25 水野源六(第九代) 〈茶真鍮金銀象嵌群鶴葦文花瓶〉 明治43年(1910)





26 黒川栄勝 〈銀臚銀矧分桜花文菓子鉢〉 明治23年(1890)頃





27 平田重光 〈銀牡丹浮彫花瓶〉 一對 明治時代



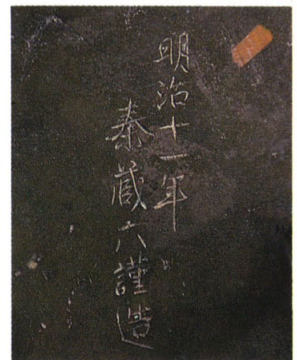


28 山田宗美 〈鉄打出瓦二鳩〉 明治28年(1895)頃





29 秦蔵六 〈銅鼎形花瓶〉 明治11年(1878)



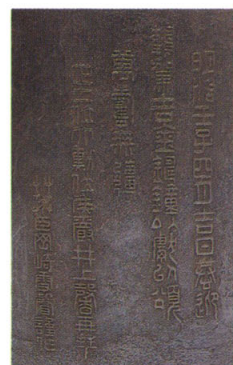


30 秦藏六 〈宣德饗養文彝形香爐〉 明治時代





31 岡崎雪聲 〈青銅鐘〉 明治45年(1912)





32 嘉幸 〈銅鼎形雲龍文香爐〉 明治22年(1889)頃





33 大島如雲 〈青銅鯉魚文瓶子形花瓶〉 明治時代





34 高橋凌雲 〈鑄銅叢菊花瓶〉 明治33年(1900)





35 和泉整乘 〈銅鶏雌雄〉 一对 明治時代





36 須原義道 〈銅岩に牡丹獅子置物〉 明治時代





37 山崎朝雲 〈鑄銅幼女置物〉 明治33年(1900)



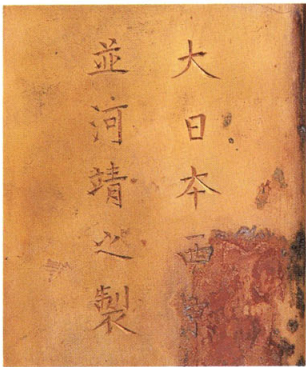
38 山崎朝雲 〈銅彫家トモデル置物〉 明治39年(1906)



39 横田秀一 〈鑄銅吹角〉 明治39年(1906)



40 並河靖之 〈鬼国窠舞楽図花活〉 明治10年(1877)





41 濤川惣助 〈唐花錦華鳥文花盛器〉 一对 明治12年(1879)頃



42 濤川惣助 〈寰宇無双図額〉 明治時代



43 七宝会社 〈藍地花鳥文花瓶〉 一对 明治22年(1889)





44 川出柴太郎 〈蜻蛉金線入盛上河骨図香爐〉 明治39年(1906)



作品解説

出品目録



作品解説

【油画】

日本の油彩画（油画＝洋画）の本格的な歴史は、高橋由一ら先覚者が西洋画法の実践を試みるようになった文久年間前後にはじまる。その後、明治維新をへて日本の政治、経済、文化の各面で欧化政策がすすめられるなかで、明治九年（一八七六）には工部美術学校が開設されて、イタリア人画家のアントニオ・フォンタネージらによる正統的な西洋画法が教育されるなど、油画は徐々に日本の社会に受け入れられていく。しかし、急激な欧化政策に対する反動から台頭した国粹主義の嵐のなかで、明治十年代後半の美術界では洋画排斥運動が激しさを増すようになる。

このような洋画家受難の時代ののちに、再び洋風美術表現を盛んにするために、画家を中心とした洋風美術家たちが大同団結して明治二十二年に結成したのが、八明治美術会Vであった。同会は、その後三十一年までに計九回の展覧会を開催するなかで、日本の美術界に西洋の古典的な写実画法を根づかせていった。しかし、その功績の一方で、いたずらに写実主義に拘泥して作品の表現範囲をしばり、その結果、会の発展性を閉ざしてしまったことも事実であった。

ここでは、当館の日本近代油彩画コレクションのなかから、主に明治美術会に出品参加した洋画家たちのうち、高橋由一や山本芳翠ら近年館外でも紹介されることの多い作家をあえて除き、今日知られることの少ない画家の作品に焦点をしばって十二作家十二点を紹介することにしたい。必ずしもすべてが明治美術会展の出品作家作品ではないが、いずれも、ほぼ明治美術会が活動した時期に制作された秘められた名品ばかりである。

1 床次正精 噴火山之光景

明治十六年（一八八三）
油彩・キャンバス 六二・五×二二・四

天保十三年（一八四二）に鹿児島に生まれた床次正精は、明治五年（一八七二）に司法省に入り、仙台と東京で検事、ついで判事をつとめるなど明治期の法曹界で活躍した。また、この間、明治十五年には宮内省御用掛に、十七年には農商務省御用掛博覧会事務取扱に任ぜられている。その一方で、幕末に長崎でヨーロッパの油彩画を実見して深い感銘を受けて以来、独学で油彩画法を習得し、公務のかたわら主に風景画と肖像画を制作するなど、洋画家としても名前が知られていた。グラント將軍や西郷隆盛、伊藤博文の肖像画を手がけたほか、宮内省御用掛時代には、勅命により日光の名勝図を描いたとの記録が残されている。明治三十年（一八九七）に死去した。

この作品は、旧御物名の『桜島噴火之景』が示すように、床次の郷里である鹿児島を写生したもので、『大日本美術新報』第二号によれば、作者が明治十六年十二月に献上した名所絵風の風景画連作の六点のうちのひとつであることがわかる。なお、本作の伝来には「明治二十九年九月二十七日 大正天皇皇太子御時代 聖上ヨリ御拝領」と記されている。全体の画風は、いかにも油彩画を独習したアマチュア画家らしい稚拙でプリミティブなものであるが、よくみると、各事物の細部は意外なほど丹念かつ写実的に描写されている。ここには、青年時代に西洋絵画の特質を写実性にあると感得した床次の、生涯を通じてのリアリズムへのこだわりが込められているのであろう。しかしながら、欄間を飾る板絵などを想起させる極端なほど横長の画面の形状や、海に浮かぶ和船の描写などには、江戸時代以来の日本絵画の伝統的な美意識が投影されているように思われる。

なお本作は、これまで『薩摩潟図』と一般に称されていたが、木枠裏には、おそらく制作当時にまでさかのぼると考えられる「噴火山之光景」との作品名を示す紙片が残されていることから、当館では、この記述

に従い題名を定めることにした。

2 印藤真楯 古代応募兵図

明治二十三年（一八九〇）
油彩・キャンバス 一〇二・〇×九〇・〇

印藤真楯は、旧姓を千葉といい、文久元年（一八六一）に生まれている。明治五年（一八七二）から十年まで川上冬崖の画塾・聴香読画館で西洋画法を学ぶとともに、九年には、工部美術学校開設にともない同校に入学して、イタリア人の画家アントニオ・フォンタネージに師事した。その後、明治十三年に神田猿蓑町に私塾・丹青舎を開設して西洋画と図学を教える一方、翌十四年からは内国勸業博覧会や明治美術会展に出品を重ねた。また、挿絵や絵画技法書の分野でも優れた業績を残している。大正三年（一九一四）に死去した。

本作品は、明治二十三年に開催された第三回内国勸業博覧会に出品され、「御用品」として買上げられたものである。印藤は、この作品の出品により、同博覧会で褒状を受けている。戦地に向かう古代の応募兵が家族と別れを惜しむ情景を主題としており、制作当時の印藤の画風特有の脂色を主体とした色調とあいまって、画面全体には荘重な雰囲気満ちている。印藤は、このような歴史的な主題や伝統的な名所絵風の風景画をこことに得意とした画家であった。ちなみに画面向かって左下隅には、「M. Indo, Tokio, Japan, 2550」というサインと年記が描き入れられている。また、木枠裏には、明治期の代表的な西洋画材店であった伊藤彩料舗の製品であることを示す「伊藤彩料舗製」の焼印が残されている。

なお本作は、従来「出陣ノ際ノ子別レノ図」と称されていたが、当館では初出品時の作品名に従うことにした。

3 佐久間文吾 和氣清麿奏神教図

明治二十三年（一八九〇）
油彩・キャンバス 一三五・五×一〇四・八

佐久間文吾は、明治元年（一八六八）に生まれ、十五年ごろから本多錦吉郎の画塾・彰技堂で西洋画法を学んだと伝えられている。その後、明治二十年の東京府工芸品共進会に出品したのをはじめ、二十二年の明治美術会創立に参加し、以後、同会を主な発表の場とした。しかし、明治二十九年の白馬会設立に参画したものの、同会展へは一切出品せず、以後の画歴についての詳細はあきらかではない。昭和十五年（一九四〇）に死去した。

本作は、奈良時代末から平安時代初頭にかけての延臣・和氣清麿が、自ら受けた神託を奏上する場面を主題としている。西洋の古典的な油彩画法を継承する卓抜した写実描写により、古代の朝廷での緊迫した一場面が隅々まで追真的な現実感をもって描きあらわされており、明治中期の歴史画描写の最高水準を示している。明治二十三年の第三回内国勸業博覧会の出品作であり、佐久間はこの折に同博覧会三等妙技賞を受賞した。画面向かって右下隅に「B.SAKUMA 佐久間文吾」のサインと、文吾を円で囲んだ印章様のモノグラム、「明治廿三年」の年記が描き入れられている。また、木枠裏には、「伊藤彩料舗製」の焼印が押されている。

4 柳源吉 陸海軍連合大演習

明治二十三年（一八九〇）
油彩・キャンバス 九五・五×一五〇・〇

宮内庁に残された作品伝来によれば、明治二十三年三月三十一日に実施された陸海軍の連合大演習の情景を主題とした作品であり、同年十月二十三日に当時の陸軍中将・川上操六を通じて作者自身が献上したことが確認される。また、木枠裏にも、「明治廿三年三月三十一日雨 陸海軍連合演習」と記された紙片が貼付

されている。

柳源吉は、明治期の代表的な洋画家・高橋由一の嗣子であり、由一に師事したほか、工部美術学校にも学んでいる。また、明治二十二年には、明治美術会創立に参画し、同会を主要な活動の舞台とした。しかし、その描写技術は、決して優れたものではなかったと、一般には評されている。

本作は、こうした柳の作品に対する評価を改めて見直させる一点といえる。確かに画面中央の騎馬姿の明治天皇をはじめとする個々の人物の形態把握、ことに顔の部分の描写は一様に類型化されており、その表現技術は稚拙なものに感じられる。しかし、全体に黒を基調とした暗色系の抑制された色調で画面を構成しながらも、近景から中景、そして霧雨にけむる遠景へと続く空間の奥行きとひろがりやを巧みに描きあらわした技量の高さは、特筆すべきであろう。柳が、大画面の風景描写に優れていたであろうことを伝える数少ない事例として、貴重な一作である。

なお本作は、従来『明治二十三年三月三十一日陸海軍連合大演習白山戦況之図』と、画題説明と作品名を合わせたタイトルで称されてきたが、当館では、制作当時にかかのぼると考えられる木枠裏貼付の古い紙片に従い、題名を定めることにした。

5 五姓田芳柳（二世） 菅公梅ヲ詠スルノ図

明治二十四年（一八九一）
油彩・キャンバス 一二五・五×七三・五

二世芳柳は、旧名を倉持子之吉といい、元治元年（一八六四）に下総国（現・茨城県）に生まれた。明治十一年（一八七八）に上京し、五姓田義松に西洋画法を学んだのち、横浜に在住していたイギリス人のチャールズ・ワーズグマンや、工部美術学校の教師であったイタリア人のアッキレ・サン・ジョヴァンニらに師事した。この間、明治十三年に義松の父・五姓田芳柳の養嗣子となり、十八年には、芳柳の号を継いでいる。明治十四年以降、内国勸業博覧会のほか、明治

美術会展や各種の海外の博覧会などに出品を重ねたが、明治四十年代以降は展覧会等に出品参加することなく、もっぱら依頼による制作をおこなった。とりわけ歴史的な主題を得意としたが、風俗画も多く描き残している。昭和十八年（一九四三）に死去した。

本作は、明治二十四年の第三回明治美術会展に出品され、御買上げとなったもので、菅原道真が梅を愛でつつ歌を詠む情景を画題としている。ふたりの人物の衣服、持ち物など個々の事物の細部はそれぞれ写実的にあらわされているが、人物の顔の表現は理想化されており、実在感は稀薄である。さらに、背後の梅林の描写も様式化されたものとなっている。全体に日本的な趣が色濃く感じられる作と評せよう。画面向かって左下に「H.Goseda」のサインが描き込まれている。また、木枠裏に「伊藤彩料舗製」の焼印が残されている。

6 三輪次郎 漁父補網

明治二十四年（一八九一）
油彩・キャンバス 六二・五×九四・五

明治元年（一八六八）に新潟に生まれた三輪次郎は、二十一年に京都府画学校を卒業したのち上京し、小山正太郎主宰の画塾・不同舎で油彩技法を学んだほか、川村清雄にも師事した。明治二十三年以降、明治美術会に出品参加したが、その後京都に移り住み、明治期末には日本画へ転じた。昭和二十七年（一九五二）に死去した。京都の日本画家・三輪晃勢は、大次郎の息子である。

この作品は、明治二十四年の第三回明治美術会展に出品されたもので、三輪の数少ない油彩画の現存作である。画面には、ほのかな叙情性が漂っており、繊細な情感を込めた穏健な写実を特色としたという三輪の作風を典型的に示す一作となっている。画面向かって左下に「三輪次郎 明治廿四年春日」というサインと年記、印章様のモノグラムが描き込まれている。また、木枠裏には、「伊藤彩料舗製」の焼印が押されている。

なお本作は、これまで『海浜漁夫魚網修補之図』と称されていたが、当館では初出品時の作品名に従うことにした。

7 五姓田義松 加奈陀ヴィクトリア港景図

明治二十五年（一八九二）
油彩・キャンバス 八九・三×一四四・八

五姓田義松は、安政二年（一八五五）に洋風画家の五姓田芳柳の次男として生まれた。父に洋風画法を学んだのち、チャールズ・ワグマンに師事し、明治九年（一八七六）には工部美術学校に入学してアントニオ・フォンタネージの指導を受けた。翌十年の第一回内国勸業博覧会で鳳紋賞を受賞して画壇の注目を集め、同年の明治天皇の北陸・東北地方の巡幸に際して御付画家を命じられている。このほか、明治二十五年に宮内省から制作依頼を受けるなど、皇室とのゆかりが深い洋画家であった。明治美術会を主な活躍の場としたが、しだいに画力の衰えをみせ、明治四十年の第一回文部省美術展覧会への出品が、美術展への最後の参加となった。大正四年（一九一五）に死去した。

義松は、明治十三年にパリに留学し、二十二年にロンドン、アメリカを経由して帰国するが、その翌年には、父とともに再び渡米している。本作は、この二度目の滞米中の見聞にもとづいた画題を扱っており、宮内省の依頼を受けて制作された。若い時期の作品にそなわる迫真的な写実描写力や対象をとらえる清新な感覚こそ失われているが、空と水面を画面のほぼ中央で分ける安定した構図をはじめ、舟や岸の家並などの各事物をとらえる的確な描写からは、作者の高い技量がかがわれる。画面向かって左下隅に「加奈陀ヴィクトリア Yoshimatsu Gocida 2552」との取材地とサイン、年記が描き込まれ、木枠裏には、「伊藤彩料舗製」の焼印が残されている。

8 斎藤虎雄

メドウの清水
北米英領カナダ州ベンガー町晩秋暮景之図

明治二十六年（一八九三）
油彩・キャンバス 一三四・五×一七六・〇

本作品は、宮内庁に残された伝来記録によれば、子爵の品川彌二郎を通じて、作者自身から明治二十七年六月四日に献上されたものである。画面向かって右下隅には、「Yoshimori Torao Saio. II. 1893」とのサインと制作年を示す年記がみられる。しかし、斎藤虎雄が、当時カナダのトロントに在住していた日本人であったということだけは献上時の記録から確認されるものの、その詳しい経歴等については、一切不明である。調べた限りでは、外務省外交史料館に保管されている明治期の日本人の海外渡航旅券給付記録には、斎藤本人と考えられる可能性のある人物の名前はまったく記されていない。また、大正九年（一九二〇）に刊行された『加奈陀在留同胞銘鑑』（『日系移民人名辞典 北米編』日本図書センター 平成五年に再録）にも、斎藤の名前をみいだすことができない。トロントを中心としたカナダ各地の美術関係機関や、さまざまな日系人団体への問い合わせ等を通じて調査を継続しているものの、現時点では、斎藤虎雄がどのような美術活動を明治二十年代のカナダで展開していたかを知ることができないのである。加えて、斎藤と伝献者・品川彌二郎との関係や、画題となった「ベンガー町」が現在のカナダのどこの地名に当たるのかも不詳である。ただ、画中のサインが、「ヨシモリ・トラオ・サイトウ」と読みとれ、名前がふたつ重ねられていることから、斎藤が士族階級の出身だったのではないかと推測される。さらに、斎藤が日本で生まれ育ったわけではなく、カナダ等で誕生した日系二世であったという可能性も考えられよう。

いずれにしても、本作の絵画作品としての完成度は、一見してあきらかなように、明治期としてはきわめて高度なものであり、その画風が、幕末から明治期にかけての日本でのみ美術教育を受けた者には描くことのできない、数々の特質を示していることだけは明

確に指摘できよう。銀灰色を基調とした画面全体の色調や、輪郭が微妙にぼかされた樹木の枝ぶりの表現、さまざまな色を細やかなタッチで重ねることにより草地や水流を描写する手法などは、あきらかに十九世紀末の北米で活動した外光派風のアカデミズム系風景画家たちの作風と共通するものである。このことから、斎藤はおそらく、アメリカもしくはカナダのいずれかの美術学校（アカデミー）で本格的に絵画を学んだ人物だったのではないかと考えられる。また、きわめて手慣れた画面構成や描写技術などの点から、斎藤が単なるアマチュア画家などではなかったということがいえよう。あるいは、日本に送られてきた斎藤の作品は本作一点のみではなく、皇室もしくは宮内省に納められた作品も他に複数あったのかもしれない。

9 浅井忠 樋口大尉小児を扶くる

明治二十八年（一八九五）
油彩・キャンバス 一〇二・二×二一九・五

浅井忠は、明治美術会創立にあたり中心的な役割を果たしたほか、明治三十一年（一八九八）には同会を代表して東京美術学校教授に就任し、さらに三十五年からは京都高等工芸学校教授に転じて明治期の関西画壇で指導者の立場に立つなど、明治期を通じて日本の洋画界に大きな足跡を残した画家であった。また、京都時代には、安井曾太郎や梅原龍三郎など数多くの優れた門下生を育てていることも忘れられない。

安政三年（一八五六）に佐倉藩士の長男として生まれた浅井は、はじめ藩の絵師から花鳥画を学んだが、明治九年には国沢新九郎の画塾・彰枝堂で西洋画法を研究しはじめ、同年開設された工部美術学校に入学してからは、アントニオ・フォンタネージの指導を受けて師の画風を深く学んだ。その後、明治三十三年から三十五年にかけてフランスに留学。帰国後は、絵画制作の一方で、パリで知ったアール・ヌーヴオーの美術潮流を日本に伝えるなど、装飾美術の分野にも少なからぬ影響を与えた。明治四十年に死去した。

浅井は、明治二十七年九月から十二月にかけて『時事新報』の通信員として日清戦争時の中国に渡り、各地で従軍中に見聞したさまざまな出来事を数多くスケッチに残している。そして、帰国後にスケッチに着想を得た油彩画を制作して、二十八年の第四回内国勸業博覧会や第七回明治美術会展に出品した。本作は、そのうちの一点で、明治美術会展において御買上げとなったものである。フォンタネージゆずりの暗褐色を主色とした落ちついた色調で、樋口大尉が中国の子供を助けあげている場面が、特別な感情を交えることなく淡々としたタッチで描きあらわされている。昭和期の十五年戦争当時とは異なり、まだ人道主義的な行爲をとり得ることもあった日本の軍人の姿を、あくまでも冷静な写実画家の眼でとらえた記録画の一点である。画面向かって右下隅には、「C. Asai. 2555」のサインと年記が記されている。

10 石田益敏 狙撃之図

明治二十八年（一八九五）
油彩・キャンバス 一四〇・五×九五・〇

全体に暗めの色調と堅実な写実描法により、丘地の陰から敵に狙いを定めるふたりの兵士のうしろ姿が描きあらわされている。日清戦争時に明治美術会を中心に日本の洋画壇で盛んとなった記録画の一点であるが、人物のポーズや画面構成などはやや作画的な趣を示しており、全体に演劇的な性格の強い作品となっている。おそらく、戦地での実景にもとづいての描写ではなく、日本でモデルを用いて制作された作である。このような制作手法は、同時代の出来事を主題とする記録画の分野でも、決して珍しいことではない。画面に向かって左下隅に「M. Ishida」のサインが描き込まれている。作者の石田益敏は、明治美術学校と東京美術学校を卒業後、浅井忠にも師事した画家で、明治美術会を主な発表の場とした。また、茨城の旧制土浦中学校で長く図画の教師をつとめていた。

11 松井昇 かたみ

明治二十八年（一八九五）
油彩・キャンバス 一五二・〇×一一八・〇

安政元年（一八五四）に但馬国（現・兵庫県）に生まれた松井昇は、明治二年（一八六九）頃に画塾・聴香説画館で川上冬崖から洋風画を学んだのち、十一年に浅井忠や小山正太郎らが結成した十一会に参加して、西洋画の研究を深めた。その後、明治二十二年に明治美術会の創立に参加して以降は、同会を主要な舞台として制作活動をすすめた。また、明治十一年から二十七年にかけての間に、少なくとも計三冊の小学生向け図画教科書を執筆したことが知られている。昭和八年（一九三三）に死去した。

本作は、明治二十八年の第四回内国勸業博覧会に出品され、御用品として買上げられた作品である。森口多里が後年評したように、「上品に」（『美術八十年史』美術出版社 昭和二十九年）抑制されたタッチで、日清戦争で命を落とした一家の主人の形身を前に、悲しみに沈む遺族の姿が描きあらわされている。そのため、かえって戦争の悲惨な実体が観る者に強く伝わってくるといえる。このような戦争中の「士氣振興」（『論説 再び第四回内国勸業博覧会の出品畫に就て』『絵畫叢誌』明治二十七年八月）の世論に対してある一面では対立するような画題が「反戦的」と抑圧されず、「御物」にすら加えられるような状況は、しばしば指摘されるように、少なくとも昭和期の十五年戦争当時にはみられないことであった。画面向かって左下隅に「松井昇 明治乙未春日作此図 時旅順大捷後月餘」とのサインと年記が描き入れられている。また、木梓裏には「明治廿八年内国勸業博覧会御用品」のスタンプが押された出品当時のものと思われる紙片が貼付されている。

なお本作は、従来「軍人遺族図」と称されていたが、当館では初出品時の作品名に従うことにした。

12 満谷国四郎 林大尉戦死

明治三十年（一八九七）
油彩・キャンバス 一〇一・五×一五九・〇

本作品は、明治三十一年（一八九八）に開催された明治美術会創立十周年記念展に出品されて画壇の注目を集めた、満谷国四郎の出世作である。主題となっているのは、日清戦争で明治二十七年に戦死した当時の陸軍大尉・林久實の最期の姿である。林は、戦地で死を悟った折に、敵に軍用地図を奪われることを防ぐため口で「之を寸断した後徐ろに刀を抜き割腹して」（『死に臨んで地圖を裂く』『日清戦争実記 第九編』明治二十九年十一月）自決したことで、当時ひろく知られていた。しかし、満谷は、このいわば戦時中の「美談」を好戦的な戦意高揚の意図を込めた戦争讃美の立場から劇的に表現することなく、きわめて客観的な眼で、あくまでも同時代の写実的な記録画として制作している。遠景にかすむ清軍の動的な表現と対照的に、近景の日本の兵士たちの戦死している静まりかえったありさまをとらえる画家の視点は、冷静というよりも、むしろ科学者にも似た対象を突き放す冷徹なものである。事実、満谷は制作当時の状況を後年回想して「兵士は小山さんの庭にモデルをコロガして、手製のシーズ布のキャンバスに寫生したのですが、出来上つて、先生に見て戴く時、又、例の先生のクセが出はせぬかと、後でビク／＼して居ました、クセとは先生が好んで眞赤な血を思ひ切つて付けられる事です、果たしてやられました、大尉のモモの處へ日本畫の瀧の形なりに赤くベツトリと、併し流石に消す理にも行かないので其儘にしました」（『私の学生時代』『美術新論』昭和三年三月）と残念そうに述べ、本作制作にあたっては、いたずらな事大主義的意図を極力排するつもりであったことを証言している。少なくとも、日清戦争当時の美術界をとり囲む国家の意識は、同じ戦争記録画とは異なっても、「戦争画」は戦意高揚画でなくてはならなかった十五年戦争当時とは大きく異なっていたのである。ちなみに画面向かって右下隅には、「満谷國四朗 明治卅年七月十六日」のサインと年記が描き入れられ

ている。

満谷は、明治七年に岡山に生まれ、二十四年に上京したのち五姓田芳柳と小山正太郎に師事した。明治三十四年の明治美術会解散後は太平洋洋画会創立に参画したほか、四十年以降は文部省美術展覧会審査員となり、以後、明治、大正、昭和を通じて官設展を主な活躍の舞台とした。昭和十一年（一九三六）に死去した。なお本作は、従来『林大尉戦死之図』と称されていたが、当館では初出品時の作品名に従うことにした。

【金工と彫刻】

明治維新にともなう社会の変化は、工芸の各分野に大きな影響をもたらした。それまでの工芸界のバトロンであった幕府や大名を中心とする旧支配体制が経済力を失ったことにより、工人や職人たちは新しい生活の手段を模索しなければならなかったからである。ことに金工家たちは、武士階級の崩壊と廢刀令を受けて、刀剣裝飾品の製作でつちかわれた技術を別の分野で活かす方法をさまざまに試行せざるを得なかった。その主要な途が、明治政府の輸出振興政策に沿った写實的で精緻な作風の輸出向け工芸品の制作であった。そこには、江戸期の高度な技巧と美意識が継承されているが、やがて明治二十年代になると、伝統的技術と写真への志向を基礎としながらも、新しい時代にふさわしい新しい意匠を込めた作風の確立を求めようになる。また、明治二十三年（一八九〇）の帝室技芸員制度の制定と、加納夏雄の帝室技芸員選出は、金工家たちの社会的な地位向上に大きな希望を与えたといえる。こうしたなかで、明治三十三年には、それまで彫金、鍛金、鍍金などの各技法ごとにグループを形成して互いに社会的優劣を競っていた金工家たちが団結して、金工界全体の発展を図ることを主要な目的とした

八日本金工協会Vを結成する。

ここでは、同協会に参加することになる金工家を中心に、明治初期から末期までの各分野の金工作品を系統的に紹介する。また、これに加えて、明治期には金工との境界が必ずしも明確ではなく、鍍金と密接な関わりをもって制作されたブロンズ彫刻や、器形そのものは銅などの金属を用いているという点で、金工に隣接している七宝作品も併せてとりあげることとする。

13 加納夏雄・海野勝珉 銀岩上鶴鴿置物

明治二十七年（一八九四）
一六・四×二三・二×一九・〇

本作品は、加納夏雄と海野勝珉という、明治期を代表するふたりの金工家による合作である。苔むした岩上につがいの鶴鴿がたたずむさまが、総銀でかたちづくられている。全体のかたちをまず鑄造により制作し、その後、海野が岩を、加納が鶴鴿を分担して細部を彫金の技法により整え、最後に部分的に鍍金を施している。伝来の記述によれば、明治二十七年の御大婚奉祝のために「東京革商組合」が作者に制作を依頼し、同年中の完成後に献上されたことが確認される。底面の金冊には、加納と海野両者の銘が刻まれている。

加納夏雄は、文政十一年（一八二八）に京都に生まれ、幼少時から金工を学ぶ一方、中島来章に師事して円山派の画法を習得した。その後、江戸におもむき、明治二年（一八六九）からは造幣局で貨幣の原型制作に携わった。二十三年に東京美術学校彫金科教授になるとともに帝室技芸員に任命されるなど、明治期の金工界で、海野勝珉とともに一貫して指導的役割を果たし続けた。明治三十一年に死去した。

一方の海野勝珉は、天保十五年（一八四四）に水戸に生まれ、郷里で萩谷勝平から水戸派の伝統的な彫金技術を学んだのち、上京後は諸派の彫法に親しんで多彩な彫金技法を習得した。その作風は、写実を基礎としつつも優美で裝飾性のまさった表現に特色があり、ことに象嵌物では、高度な技量が発揮されている。加

納とともに明治二十三年から東京美術学校で教鞭をとったほか、二十九年には帝室技芸員に任ぜられている。大正四年（一九一五）に死去した。

14 海野勝珉 臙銀琵琶湖図彫名刺盆

明治二十九年（一八九六）
二一・〇×二七・五×二・〇

明治二十九年五月に開催された春季日本美術協会美術展覧会で二等賞銀牌を受賞し、宮内省御用品として買上げられた作品である。また、海野のバトロンであり、本作の「出品人」であった美術商の林九兵衛も、同じく二等賞銀牌を受けている。和船が浮かぶ静かな夜明けの琵琶湖に雲間から差し込む日の光が照り映る情景を、臙銀を主体にあらわした日本画的な趣を持つ作品で、出品の折には、「曉景眞ヲ寫ス特ニ雋秀ナリ」（『日本美術協会報告』第百一号）と評された。

15 海野勝珉 銀色絵舞樂太平楽置物

明治三十二年（二八九九）
四一・〇×二一・〇×四六・〇

雅楽の舞人が「太平楽」を舞う姿を、銅や銀を主体に金、赤銅、臙銀など各種の色金を用いてかたちづくった作品である。「太平楽」は、即位の礼の折に必ず舞われる曲であり、その装束は華麗な兜と金色の鎧に身を固めた武人を模したものとなっている。本作では、そのような勇壮な舞人の舞人が剣を抜いた瞬間をとらえている。象嵌のほか、高肉彫や毛彫など多彩で精緻な彫金技法が効果的に併用された作で、作者のきわめて高度な技量が遺憾なく発揮された、明治期金工技術の最高水準を示す一点といえる。

本作は、一九〇〇年パリ万国博覧会に出品することを目指した「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）に海野に制作を依頼し、三十二年十月に完成、翌三十三年にパリで展示された。装束

の裾部分の裏面には、「明治三十二年十月竣工」を示す銘が刻まれている。

16 海野勝珉・鈴木光之 素銅蔦紅葉瓢形花瓶

明治三十三年（一九〇〇）
D七・五 H二五・五

鈴木光之が鍛金技法により瓢形の器形をかたちづくり、その表面に海野が加飾を施した作品である。作品側面に海野の銘が、底部には鈴木光之の銘が刻まれている。茅ぶき屋根の民家の軒先に蔦がからむさまがあらわされ、その周囲には、西行の歌集『山家集』に収められている和歌「おもはずによしあるしづのすみかかなつたのもみちを軒にははせて」が金を用いた象嵌の手法により刻み込まれている。また、本作とともに、黒地に金で葉脈を引いた乾漆製の蔦の葉型の置台が付属品として残されている。本作と置台の組み合わせは制作当初からのものであり、本作が出品された明治三十三年九月の東京彫工会第十五回競技会の『受章品図録』（畫報社、明治三十三年十一月）にも、置台に本作を載せたかたちでの作品図版が掲載されている。ただし、置台の制作者は不明である。ちなみに同競技会で、本作は銅賞牌を受章している。また、作品図版ページには、「宮内省御用品」のスタンプが押されている。

鈴木は、平田重光門下の鍛金家で、本名を定次郎と名乗った。正確な生没年等は不詳であるが、明治三十七年発行の『東京彫工会会員役員人名録』および四十一年発行の『日本金工協会会員人名簿』には下谷区練馬町三十三番地の住所が記されており、さらに当館が所蔵する大正十四年（一九二五）の山口一照の作品も鈴木が制作に関わっていたことが確認されることから、少なくとも明治三十年代から大正末期までは活動していたことがわかる。

なお本作は、従来『銅製蔦紅葉瓢形花瓶』と称されていたが、当館では初出品時の作品名に従うことにした。

17 海野勝珉 銀象嵌高彫浪に鷹之図花瓶

一対

明治四十二年（一九〇九）
各D一八・〇 H三八・〇

本作は、宮内庁に残されている伝来によれば、明治四十二年八月頃に開催された日本金工協会の展覧会で「御用品」として買上げられた一対の作品である。ただし、当時の日本金工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。銀地の器形に、臙銀や金などの色金を用いた象嵌の手法でつがいの鷹があらわされている。右作に荒波のさかまく水上を悠然と飛び一羽が、左作には岩上に休むいま一羽が互いに向かい合うかたちで配されている。なお、左右の作それぞれの底面には、同一の海野の銘が刻まれている。

18 海野勝珉 臙銀猩々図花瓶

一対

明治四十二年（一九〇九）
各D一六・〇 H二九・〇

中国起源の伝説上の怪物・猩々が酒に酔うさまを図案とした一対の花瓶である。猩々は、能や歌舞伎などの日本の演劇や文学の題材となっているが、本作では、『日本美術協会報告』第二百八号に掲載された作品評に「瀟陽江頭歡飲ノ態謡曲ニ因ル」とあるように、謡曲『猩々』に想を得ている。

本作は、明治四十二年十月から十一月にかけて開催された第四十四回日本美術協会美術展覧会に出品され、一等賞金牌を受賞した作品である。また、作者の海野も、同展では技量の高さが評価されて技芸賞金牌を受けている。また、前掲『日本美術協会報告』誌の「第四十四回美術展覧会記事」によれば、会期中に展覧会場を訪れた野西侍従により宮内省御用品に選ばれたことが確認される。左右の作それぞれの側面には作者の銘が刻まれており、底面には、本作の制作を海野に依頼し、日本美術協会展に出品人として参加した美術商の宮本勝の名前と、おそらくは器形を成型した職

人と思われる人物の工銘「美幸」が左右に共通して刻印されている。

19 海野勝珉 銀花鳥図花瓶

一対

明治時代末～大正時代初頭
各D二〇・〇 H三五・〇

つがいのカワセミを左右に一羽づつ分けて、銀地に色金で象嵌した一対の花瓶である。正確な制作年代や宮内省に納められた経緯は不明であるが、華の葉やカワセミの止まっている木の切り株をあらわす彫り跡が海野の晩年期の作特有の闊達なものであることから、おそらく明治時代末から大正期初めにかけての作品なのではないかと考えられる。左右作それぞれの側面に海野の銘が、底面には、器形を整形した職人と思われる人物の工銘「長養齋」が共通して刻まれている。

20 香川勝廣 和歌浦図額

明治三十二年（一八九九）
五四・七×七六・〇

香川勝廣は、嘉永六年（一八五三）に江戸で生まれた彫金家で、野村勝守と加納夏雄に師事して彫金技法を習得するとともに、柴田是真から作画を学んだ。その作風は、高肉彫や片切彫を駆使した雄渾な彫法に特色がある。明治三十一年（一八九八）に東京美術学校彫金科教授に就任し、翌三十二年には帝室技芸員に任ぜられた。大正六年（一九一七）に死去した。

本作は、一九〇〇年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に香川に制作を依頼し、三十三年にパリで展示されたものである。明治三十五年に刊行された『臨時博覧会事務局報告』（農商務省）に掲載されている「日本部工芸品」展示風景の写真には、大型のガラスケースの中に他の工芸品とともに、本作がイーゼルに立てかけられて展示されている情景が収められている。

る。葦が生い茂る浜辺の上を鶴の群れが飛びかうさまを主題とした日本画風の趣を持つ作品で、真鍮板を地として、色金による高肉象嵌のほか毛彫や高肉彫など各種の高度な技法が併用されて画面全体がかたちづくられている。画面向かって左下隅に作者の銘が刻まれている。

21 香川勝廣 銀隴銀山水図巻苜箱

明治三十八年（一九〇五）
一五・〇×一一・〇×五・〇

明治三十八年夏の日本金工協会展で「御用品」として買上げられた作品で、深山に人知れず流れ落ちる滝が図案となっている。岩肌や水流をあらわす彫法は力強く大胆なものであり、小品ながら香川の作風をよく示した一作と評せる。蓋表の右下に作者の刻銘がある。

22 香川勝廣 銀色絵鳳凰文花盛器 一對

明治三十八年（一九〇五）
各D五三・五 H六一・五

銀地に隴銀や金などの色絵を用いて、向かいあう鳳凰が象嵌された一對の作品である。宮内庁に残されている伝来記録によれば、「花盛器」として明治三十四年（一九〇二）に宮内省が香川に制作を依頼し、三十八年に完成、納入されたことがわかる。大ぶりの器形にあらわされた鳳凰の姿は力強く、その雄渾な表現は、香川の作風を典型的に示しているといえよう。

23 滑川貞勝 鍍製七賢人花瓶

明治三十三年（一九〇〇）
D一〇・五 H二四・〇

本作品は、明治三十三年四月から五月にかけて開催された日本美術協会美術展覧会の出品作であり、この

折に滑川貞勝は三等賞銅牌を受賞していることが、同年九月号の『日本美術協会報告』誌中の記事により確認される。中国の西晋の時代に、七人の隠士が世俗事を避けて竹林で清談に興じたという故事を図様としている。彫りの微妙な深淺により空間の奥行きをあらわす技術は卓抜したものであり、作者の堅実な技量をうかがわせる。側面には、刻銘が刻まれている。

嘉永元年（一八四八）に水戸に生まれた滑川は、彫金を萩谷勝平に、作画を滑川大庵に師事した。また、明治維新後に上京してからは、勝珉と親しく接していたと伝えられる。日本美術院では彫金主任をつとめた。正確な没年は不詳であるが、明治三十七年一月発行の『東京彫工协会会员役員人名録』正会員第二部（金屬彫、金銀象嵌）には、本郷区駒込千駄木林町一番地の住所が記載されており、少なくとも同年までは東京で活動をおこなっていたことがわかる。

24 山尾次吉 諫鼓形香爐

明治三十三年（一九〇〇）
二一・五×二九・〇×四五・〇

太鼓の上に鶏が立つ、いわゆる諫鼓の形状の香爐であり、明治三十三年に大阪の住友吉左エ門から献上されたとの伝来記録が残されている。香爐部分の太鼓の本体は桐の木で作られており、その表面に加飾が施された金属板がかぶせられている。両側面には、瑞雲に囲まれた龍の姿があらわされている。全体に華やかな趣の作品である。鶏の片足が載る部分が香爐の蓋となっており、その裏には、作者の山尾次吉の銘が刻まれている。

山尾は、江戸期の金沢の金工職人・山尾次六の三代目で、工名を光侶と称した。彫金職を途中で廃業し、大正十二年（一九二三）に六十二歳で死去したと伝えられる。

25 水野源六（第九代）

茶真鍮金銀象嵌群鶴葦文花瓶

明治四十三年（一九一〇）
D三五・五 H五二・三

伝来記録によれば、本作は明治四十三年七月に前田利為侯爵が献上したものである。胴部に葦原に遊ぶ鶴の群が象嵌技法によりあらわされ、器体上部は吉祥文で飾られている。作品底部には、作者の水野源六の銘が刻まれている。

水野家は貞享年間に活動した初代以後、昭和期までに十代を数える加賀象嵌の家系で、代々源六の工名を名乗っている。本作は、制作年代から推測して、別号を光義と称した第九代の作と考えられる。

26 黒川栄勝 銀隴銀矧分桜花文菓子鉢

明治三十三年（一九〇〇）頃
D二〇・八 H七・三

黒川栄勝は、明治期を代表する鍛金家のひとりである。平田重之から鍛金を学んだのち、明治時代には日本美術協会や東京彫工会、日本金工協会などで活躍したほか、内国勸業博覧会に出品、受賞を重ねた。また明治三十一年（一八八八）の日本美術院の創立に参加して、正員として金工実技を同院で指導した。大正六年（一九一七）に死去した。

本作品は、銀と隴銀を矧ぎ分けることで桜花を器体の内外に浮かびあがらせた作品である。外面には錘起の跡が荒く残されており、なめらかな内面と鮮やかな対比をみせている。また、底部には刻銘が打たれている。

本作の伝来について、宮内庁に残る記録には「明治二十年前美術會御用品ナラン」と記されている。しかし、明治二十年頃の日本美術協会美術展覧会の黒川の出品作のなかには、明確に本作と同一し得る作品の名称はみあたらない。一方、明治三十三年の第三回内国勸業博覧会の出品作品目録中には、当時東京府神田区五軒町に在住していた黒川が「隴銀菊水模様花瓶」と

『銀桜花模菓子器』を出品して二等妙技賞を受賞したとの記録がみいだせる。果たして、この内国勸業博覧会出品作と本作が同一のものかどうかは確定できないが、調べた限りでは、もっとも本作に近い名称の作品であることは間違いない。このことから、本作の制作年代をおよそ明治二十三年頃と推定することができるのではないかと考えられる。なお本作は従来、旧御物名の『銀龍銀劔分桜花文菓子鉢』もしくは、第三回内国勸業博覧会出品作名から引いた『龍金桜花模菓子器』のいずれかの作品名で呼ばれることが多かったが、当館では、本作が内国勸業博覧会出品作と断定できないことと、旧御物名の方がより本作の技法材質と形状を的確にあらわしていることを考慮して、旧御物名を題名として仮に定めることにした。

27 平田重光 銀牡丹浮彫花瓶

一對

明治時代
各D三三・五 H四一・〇

三足に両耳を持つ古風な形状と、牡丹をモチーフとしたどこことなく西洋風の味わいの意匠が組みあわせられた、いかにも明治期らしい作である。本作が宮内省に納められた詳細な経緯は不明であるが、少なくとも明治四十年（一九〇七）八月以前には宮内省の備品となっていたことが記録から確認される。左右の底部には、同一の刻銘が打たれている。

作者の平田重光は、平田重之の息子で、本名を重太郎といった。『東京彫工工会員役員人名録』（明治三十七年）および『日本金工協会の会員人名簿』（明治四十一年）によれば、神田区末広町十七番地で鍛金業を営んでいたことが確認できる。大正十五年（一九二六）に死去したと伝えられる。

28 山田宗美 鉄打出瓦二鳩

明治二十八年（一八九五）頃
二二・〇×二五・〇×三〇・〇

山田宗美は、明治四年（一八七二）に生まれた金沢の鍛金家で、主に鳥や動物を題材とした置物を制作した。大正五年（一九一六）に死去した。

本作は、山田がもっとも得意とした鳩の置物のひとつである。瓦の上に休む鳩の姿が、比較的薄い鉄板を打出すことにより、生き生きとあらわされている。石川県立美術館が所蔵する明治四十二年制作の同一題材の写実性が優った作と比較すると、全体に鉄製とは思われないほど優美で柔らかな肌ざわりを持つ作品となっているが、鳩の足などの細部は、驚くほど写実的に表現されている。本作の正確な制作年は不明であるが、伝来記録によれば、明治二十八年八月の時点には宮内省に納められていたことがわかる。なお、作品の背面には、作者の銘が刻まれている。また、本作を収めている木箱の中には、台紙に貼られた納品当時のものと思われる作品写真が残されている。

29 秦蔵六 銅鼎形花瓶

明治十一年（一八七八）
D二四・〇 H四二・五

作品底面に刻まれた銘文が示すように、明治十一年に制作された作品である。三足と厚手の把手を特色とする全体の形状は、中国殷周時代の銅製飲食器を模しており、胴部には、これもまた中国の古代銅器にしばしばみられる、複雑に様式化された獣面様の饗養文（とうてつもん）などの浮彫文様があらわされている。

文政六年（一八二三）に生まれた秦蔵六は、蠟型鑄造による中国古代銅器の模作を得意とした京都の鑄物師である。天保年間に、龍文堂安平に師事して鑄造法を習得し、明治維新後は各種の博覧会に古銅器を模した数々の作品を出品した。また、明治六年に宮内省の命を受けて、金製の御璽印と国璽印を製作したことは有名である。明治二十三年に死去した。

30 秦蔵六 宣徳饗養文彝形香爐

明治時代
一四・〇×二〇・五×一八・七

『銅鼎形花瓶』と同じく、中国の古銅器を模した作で、全体の形状は、酒を入れる祭器である彝（い）にならっている。胴部は饗養文で飾られており、器の内面底には、作品の銘が記されている。正確な制作年や、宮内省が収蔵した経緯は不明である。

31 岡崎雪聲 青銅鐘

明治四十五年（一九一二）
D二三・〇 H四四・四

安政元年（一八五四）に京都に生まれた岡崎雪聲は、上京して鈴木政吉から鑄造法を学び、明治期には内国勸業博覧会をはじめ内外の博覧会に出品を重ねた。明治二十三年（一八九〇）から東京美術学校に奉職し、二十五年に同校に鑄金科が設けられて以降は、教授として鑄造技法を指導した。また、この年には、上野公園内の『西郷南洲（隆盛）像』や皇居前広場の『楠正成像』の鑄造に携わっている。

この作品は、装飾的な性格の色濃い朝鮮鐘を模したもので、明治四十五年に鑄造され、井上馨侯爵により献上された。胴部側面には、その経緯を記した銘文が鑄出されている。

32 嘉幸 銅鼎形雲龍文香爐

明治二十二年（一八八九）頃
D三六・〇 H五七・〇

獣面をかたどった三足を持つ鼎形の香爐で、胴部底面には瑞雲があらわされている。また、蓋の上部には、宝玉を守る龍の姿が鑄刻されている。底部に嘉幸の銘と花押が鑄出されていることから、一見、同名の工名を持つ明治期の代表的な鑄金家・鈴木長吉の作とも推測される。しかし、破綻なくまとめられた作で

はあるが、細部の造形は生彩に乏しい平板なものであることから、鈴木自身が制作した作品ではなく、鈴木
のいずれかの弟子の手によるものか、もしくは、鈴木
の作風を摸した工人の作なのではないかと考えられる。
宮内省に残る記録には、明治二十二年十二月に美
術商と思われる多羅尾光春なる人物から購入したこと
が記されている。

33 大島如雲 青銅鯉魚文瓶子形花瓶

明治時代

D二八・〇 H四三・五

大島如雲は、安政五年（一八五八）に江戸に生ま
れ、父親の高次郎から鑄造技法を学んだ。蠟型鑄造の
分野で卓抜した技量を發揮し、明治二十三年（一八九
〇）以降は、東京美術学校で後身の指導にあたった。
その作風は、複雑な形状を原型に即して細部にいたる
まで表現し得る蠟型鑄造法の特徴をよく生かした、精
緻な技法を特色としている。昭和十五年（一九四〇）
に死去した。

本作は、三匹の鯉が水草の間を泳ぎたわむれるさま
を胸面に浮彫りであらわした瓶子形の花瓶である。比
較的地味な作品ではあるが、水面に見え隠れする鯉の
背びれの微妙な動きや、ゆるやかな波紋の曲線がなめ
らかな地肌の上に浮かび上がるさまは見事である。落
ちついた雰囲気の中にも、金を用いた象嵌技法によ
る鯉の眼が生彩あるアクセントを添えた一作となっ
ている。器体底面には、作者の刻銘が鑄出されている。

34 高橋凌雲 鑄造叢菊花瓶

明治三十三年（一九〇〇）

D六〇・〇 H四〇・〇

本作は、明治二十三年に開催された東京彫工会第十
五回競技会で銀賞牌を受賞した作品である。大ぶりの
器体の表面に小菊が咲き誇るさまがあらわされた花瓶

で、競技会終了後の十一月に刊行された『受章品図
録』には、作品図版とともに「著肉甚だ隆からずして
鑄痕鮮雅なり華堂清玩に供するに堪ふ」との評文が掲
載されている。器体底部には、作者の鑄銘が認めら
れる。

高橋凌雲は、東京の下谷区谷中三崎町二十三番地に
在住していた鑄金家で、東京彫工会と東京鑄金会に所
属して、明治中期から大正期にかけて活動した。ま
た、明治四十年版の『東京鑄金会役員人名録』を
みると、同会で特設委員をつとめていたことがわかる。

35 和泉整乗 銅鶏雌雄

一對

明治時代

雄一一・五×二〇・〇×三三・〇
雌九・〇×二七・〇×一八・五

明治期の工芸のひとつの特色である写実性を典型的
に示した作品である。作者の和泉整乗は、神田区山本
町十四番地に在住していた鑄金家で、東京彫工会や日
本金工協会、東京鑄金会に所属していた。明治四十年
当時には、東京鑄金会で常務委員をつとめていたこと
が、同年版の『東京鑄金会役員人名録』により確
認される。

36 須原義道 銅岩に牡丹獅子置物

明治時代

二七・〇×四五・〇×四一・〇

須原義道は、工名を全龍齋といい、明治期を通じて
鑄金家として活動した。明治十九年（一八八六）十月十
八日付の『東京鑄物職一覽鑑』（出版人・廣栄堂 廣瀬
光太郎）に名前が掲載されているほか、明治三十七年
版の『東京彫工会役員人名録』第三部（鑄造、蠟
型）には、神田区台所町十番地の住所が記載されてい
る。須原の作としては、現在、東京藝術大学藝術資料
館に『親子亀置物』が、アメリカのウォルター・ギャラ
リーに『群亀』(“Group of five turtles”)が所蔵され

ていることが確認される。

本作は、宮内庁に残る伝来記録によれば、かつて札
幌の豊平館が所蔵し、明治三十八年二月に宮内省に移
送されてきたものである。豊平館は、明治十三年に竣
工した擬洋風建築であり、十八年から大正十年（一九
二一）までは宮内省が管轄し、天皇をはじめとする皇
族の宿泊所として利用されていた。現在は、国の重要
文化財に指定され、札幌市が所有している。

本作が、豊平館内のどこに置かれていたのかは不明
であるが、『置物』と称されながらも、実際には香爐で
あることから、あるいは皇族の居室の調度品として用
いられていたのかもしれない。岩上に唐獅子と牡丹の
花を配するという伝統的な図像をあらわしており、江
戸期以来の伝統的な美意識が色濃く残された作である。
獅子の腹部と、台座となっている岩部分の背面
に、それぞれ作者の工銘が鑄出されている。

37 山崎朝雲 鑄銅幼女置物

明治三十三年（一九〇〇）

一八・〇×二七・〇×六三・〇

慶応三年（一八六七）に博多に生まれた山崎朝雲
は、明治十七年（一八八四）に同地の仏師・高田又四
郎に入門して木彫の制作に携わる一方、内国勸業博
覧会に木彫作品の出品を重ねた。その後、明治二十九
年に上京して高村光雲に師事し、ヨーロッパ彫刻の技
法と表現に学びつつ写実的な木彫制作を試みるようにな
った。明治三十年から日本美術協会美術展覧会と東
京彫工会彫刻競技会に出品を続け、四十一年以降は主
に官設展を活動の舞台とした。昭和二年（一九二七）
に帝国美術院会員に選出され、九年には、帝室技芸員
に任ぜられた。昭和二十七年に文化功労者となっている。
昭和二十九年に死去した。

山崎は木彫家として知られるが、西洋風の彫塑技法
の研究に熱心であった明治三十年代には、木彫とともに
十数点のブロンズ彫刻を集中的に制作している。本
作は、そのうちの一点で、明治三十三年四月から五月

にかけて開催された春季日本美術協会美術展覧会で二等賞銀牌を受賞し、宮内省が「御用品」として買上げた作品である。前掛を身につけた幼女が右手を胸にあてて笑う姿を写実的にあらわした彫刻作品であるが、全体に西洋風のブロンズ彫刻というよりも、日本の伝統的な人形に似た趣を感じさせる。それは、おそらくはモチーフの選択の問題というよりも、形式化された幼女のポーズによるものなのである。また、まだこの作品を制作した時期の山崎の意識のなかでは、西洋的近代的な「彫塑」の概念と日本の工芸的な「置物」の概念が混然としていて、明快に区別されていなかったであろうことも理由として考えられるかもしれない。

38 山崎朝雲 鑄銅彫塑家トモデル置物

明治三十九年（一九〇六）
三五・〇×三五・〇×六六・〇

山崎自身を表現したと思われる彫塑家が、彫刻の制作台の下に腰かけたモデルの子供をみつ、子犬を抱いた子供の像を制作している姿を主題とした作品である。本作は、明治三十九年八月に開催された東京彫工会第二十一回彫刻競技会に出品されて金賞牌を受賞、宮内省に買上げられた。《鑄銅幼女置物》と比較すると、より近代の西洋的な造形感覚にもとづいた形態把握が強く感じられる作品となっている。

39 横田秀一 鑄銅吹角

明治三十九年（一九〇六）
三〇・〇×四八・五×六五・〇

この作品は、ラッパを吹く喇叭卒を主題としたもので、明治三十九年五月の第三十九回日本美術協会美術展覧会に出品された折に「吶喊ノ姿勢ソノ人ヲ見ルガ如シ工作殊ニ健氣アリ」（『日本美術協会報告』第百六十六号）とその写実的な造形性が評価されて、技芸銅賞牌を受賞、宮内省「御用品」となった。

横田秀一は、主に日本美術協会に出品を重ねた彫刻家で、その写実的な造形技術の高さには定評があったと伝えられる。

40 並河靖之 鬼国窠舞楽図花活

明治十年（二八七七）
九・六×二一・〇×三三・〇

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華やかで絵画的な強い図像を特色としており、明治期には東京の瀧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。昭和二年（一九二七）に死去した。

この作品は、明治十年の第一回内国勸業博覧会第二部（工業製品）に出品されたもので、舞楽の舞楽が奏されている情景を図像としている。後年の作と比較すると、個々のモチーフはやや粗く大まかに表現されており、色調も全体にくすんだ印象を与えるものとなっているが、細部をよくみると、舞楽の発色は意外なほど鮮明で透明感のあるものであることがわかる。作品底部には、作者の銘が刻印されている。

なお、本作は、従来『舞楽模様花瓶』と称されることが多かったが、当館では初出品時の作品名に従うことにした。ちなみに作品名に付された「鬼国窠」とは、中国での七宝を指す古い呼称である。

41 瀧川惣助 唐花錦華鳥文花盛器 一对

明治十二年（二八七九）頃
各D七九・八 H四五・七

宮内庁に残された伝来によれば、明治二十二年に買

上げられた作品である。ただし、本作が瀧川惣助独自の無線七宝の技法によるものではなく、有線七宝の手法で制作されていること、図像が絵画的なものではなく、装飾文様のみであらわされていることから、様式的にみて、明治十二年前後の作品であると考えられる。唐花や宝相華など、いわゆる正倉院文様を大ぶりの器体にあらわした、装飾性の優った作である。

作者の瀧川は、明治十年代はじめに省線七宝の技術を試みはじめ、明治二十年には、図様の輪郭にまつた金属の区画線を用いない無線七宝の技法を確立して、日本画の趣そのままの図像を器体に装飾した作品を創りだした東京の七宝作家である。弘化四年（一八四七）に下総国（現・茨城県）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。明治四十三年に死去した。

42 瀧川惣助 寰宇無双図額

明治時代
四三・〇×七五・〇

瀧川は、自作を工業製品ではなく、あくまでも美術作品であると考えた七宝作家であった。その独自の七宝に対する考え方を反映した結果が、瀧川の名前を内外に高らしめた、没骨画法による日本画的な絵画図様の追求と実践であった。しかし、このような制作方向は、七宝独自の味わいを作品から失わせていくという問題も内包していた。事実、明治三十三年に開催された一九〇〇年パリ万国博覧会出品の折には、瀧川の出品作に対して、七宝というよりも絵画性のまさった陶磁器装飾の模倣に過ぎず、七宝の技法を用いた必然性を感じられないとの批判がフランスであったことが伝えられている。いづれにせよ、本作は、こうした瀧川独自の無線七宝による絵画的な作風を典型的に示した一作と評することができる。なお、同主題の作が、現在、東京国立博物館にも所蔵されていることが知られている。

43 七宝会社 藍地花鳥文花瓶 一對

明治二十二年（一八八九）
各D四五・〇 H七九・〇

四季とりどりの花鳥をモチーフとして、一對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。伝来記録によれば、明治二十二年に宮内省が精工社に発注し、同年三月に納められたことが確認できる。左右の器体それぞれの底面には、「七宝会社」と記された同一の製造者銘が刻印されている。七宝会社は、明治四年（一八七一）に名古屋で設立された名古屋七宝会社が同十年に設けた東京工場を母胎とする七宝製作会社で、瀧川惣助が事務監督と技術開発の役割を一貫して果たし続けた。明治十七年に名古屋七宝会社が経営不振のため消滅して以降、瀧川が所有者として経営にあたった。

七宝作家である。明治十四年（一八八一）頃から七宝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、明治三十五年から四十三年にかけては安藤七宝店に招かれて、製品製作の指導と監督にあたった。また、明治二十八年に名古屋市会議員となり、同職を四十年までに三期つとめたほか、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。

44 川出柴太郎 蜻蛉金線入盛上河骨図香爐

明治三十九年（一九〇六）
D一五・八 H一五・五

明治三十九年五月の第三十九回日本美術協会美術展覧会に安藤重兵衛が出品した作品で、『日本美術協会報告』第百六十六号によれば、五月十七日に皇太子殿下（のちの大正天皇）行啓の折に「新品御覧ノ上御用品被仰付タルモノ」として買上げられた。器体胴部に、盛上七宝の技法で黄色い花を付けた河骨が写実的に加飾され、底面から三足にかけては、様式化された水流があらわされている。また、蓋上部には、金線でかたどられたトンボがあしらわれている。小品ながら、隅々まで巧緻な技術が生かされた秀作である。

本作は長く、安藤七宝店の創始者・重兵衛の作と伝えられてきた。しかし、器体の底部には安藤七宝店の銘のなかにひょうたん型の川出柴太郎独自の銘が記されていることから、本作が、同社で工場長をつとめていた川出の手になるものであることが確認される。

川出は、安政三年（一八五六）に生まれた名古屋の

【謝辞】

本展出品作家作品の調査にあたり、以下の機関、方々の御協力をいただきました。記して感謝いたします。

石川県立美術館、大阪府立図書館、外務省外交史料館、京都府立総合資料館、国立国会図書館、東京藝術大学藝術資料館、東京藝術大学附属図書館、東京国立近代美術館工芸館、東京国立博物館、東京国立文化財研究所、名古屋市博物館、福岡県立美術館、青木茂、有川幾夫、岩崎均史、魚里洋一、歌田真介、岡部幹彦、金子賢治、木村勉、五味美里、坂本一道、篠雅廣、白石和己、田中淳、原田一敏、山崎剛、山梨絵美子、横溝廣子

（敬称略・順不同）

出品目録

番号	作者名	作品名	制作年代	材質	サイズ	展示期間	図版頁	備考
1	床次正精	噴火山之光景	明治十六年(一八八三)	油彩・キャンバス	六二・五×二二・四	前	9	
2	印藤真楯	古代応募兵図	明治二十三年(一八九〇)	油彩・キャンバス	一〇二・〇×九〇・〇	前	11	
3	佐久間文吾	和氣清麿奏神教図	明治二十三年(一八九〇)	油彩・キャンバス	一三五・五×一〇四・八	前	10	
4	柳源吉	陸海軍連合演習	明治二十三年(一八九〇)	油彩・キャンバス	九五・五×一五〇・〇	前	12・13	
5	五姓田芳柳(二世)	菅公梅ヲ詠スルノ図	明治二十四年(一八九一)	油彩・キャンバス	一二五・五×七三・五	前	16	
6	三輪大次郎	漁父補網	明治二十四年(一八九一)	油彩・キャンバス	六二・五×九四・五	前	14・15	
7	五姓田義松	加奈陀ヴィクトリア港景図	明治二十五年(一八九二)	油彩・キャンバス	八九・三×一四四・八	後	17	
8	斎藤虎雄	<small>メドウ</small> 谷間の清水 <small>北米英領カナダ州ペンガ1町晩秋暮景之図</small>	明治二十六年(一八九三)	油彩・キャンバス	一三四・五×一七六・〇	後	18・19	
9	浅井忠	樋口大尉小児を扶くる	明治二十八年(一八九五)	油彩・キャンバス	一〇二・二×一二九・五	後	20	
10	石田益敏	狙撃之図	明治二十八年(一八九五)	油彩・キャンバス	一四〇・五×九五・〇	後	21	
11	松井昇	かたみ	明治二十八年(一八九五)	油彩・キャンバス	一五二・〇×一一八・〇	後	22	
12	満谷国四郎	林大尉戦死	明治三十年(一八九七)	油彩・キャンバス	一〇一・五×一五九・〇	後	23	
13	加納夏雄・海野勝珉	銀岩上鶴鴿置物	明治二十七年(一八九四)	銀	一六・四×二三・二×一九・〇	前	24	
14	海野勝珉	臙銀琵琶湖凶彫名刺盆	明治二十九年(一八九六)	臙銀	二一・〇×二七・五×二・〇	前	25	
15	海野勝珉	銀色絵舞楽太平楽置物	明治三十二年(一八九九)	銅、銀	四二・〇×二一・〇×四六・〇	前	26	
16	海野勝珉・鈴木光之	素銅葛紅葉瓢形花瓶	明治三十三年(一九〇〇)	銅	D七・五 H二五・五	前	27	
17	海野勝珉	銀象嵌高彫浪に鷹之凶花瓶	明治四十二年(一九〇九)	銀	各D一八・〇 H三八・〇	後	28	一對
18	海野勝珉	臙銀猩々凶花瓶	明治四十二年(一九〇九)	臙銀	各D一六・〇 H二九・〇	後	29	一對
19	海野勝珉	銀花鳥凶花瓶	明治時代末〜大正時代初頭	銀	各D二〇・〇 H三五・〇	後	30	一對
20	香川勝廣	和歌浦凶額	明治三十二年(一八九九)	真鍮	五四・七×七六・〇	前	31	
21	香川勝廣	銀臙銀山水凶巻蓆箱	明治三十八年(一九〇五)	銀、臙銀	一五・〇×一一・〇×五・〇	前	32	

番号	作者名	作品名	制作年代	材質	サイズ	展示期間	図版頁	備考
22	香川勝廣	銀色絵鳳凰文花盛器	明治三十八年(一九〇五)	銀	各D五三・五 H六一・五	前	33	一對
23	滑川貞勝	鍍製七賢人花瓶	明治三十三年(一九〇〇)	鉄	D一〇・五 H二四・〇	前	34	
24	山尾次吉	諫鼓形香爐	明治三十三年(一九〇〇)	鉄	二一・五×二九・〇×四五・〇	前	35	
25	水野源六(第九代)	茶真鍮金銀象嵌群鶴葦文花瓶	明治四十三年(一九一〇)	真鍮	D三五・五 H五二・三	後	36	
26	黒川栄勝	銀臚銀矧分桜花文菓子鉢	明治二十三年(一八九〇)頃	銀、臚銀	D二〇・八 H七三・二	後	37	
27	平田重光	銀牡丹浮彫花瓶	明治時代	銀	各D二三・五 H四一・〇	後	38	一對
28	山田宗美	鉄打出瓦二鳩	明治二十八年(一八九五)頃	鉄	二二・〇×二五・〇×三〇・〇	後	39	
29	秦蔵六	銅鼎形花瓶	明治十一年(一八七八)	銅	D二四・〇 H四二・五	後	40	
30	秦蔵六	宣徳饗餐文彝形香爐	明治時代	銅	一四・〇×二〇・五×一八・七	後	41	
31	岡崎雪聲	青銅鐘	明治四十五年(一九一二)	青銅	D二三・〇 H四四・四	後	42	
32	嘉幸	銅鼎形雲龍文香爐	明治二十二年(一八八九)頃	銅	D三六・〇 H五七・〇	後	43	
33	大島如雲	青銅鯉魚文瓶子形花瓶	明治時代	青銅	D二八・〇 H四三・五	後	44	
34	高橋凌雲	鑄銅叢菊花瓶	明治三十三年(一九〇〇)	銅	D六〇・〇 H四〇・〇	後	45	
35	和泉整乘	銅鶏雌雄	明治時代	銅	雄一・五×二・〇×三三・〇 雌九・〇×一七・〇×一八・五	後	46	一對
36	須原義道	銅岩に牡丹獅子置物	明治時代	銅	二七・〇×四五・〇×四一・〇	後	47	
37	山崎朝雲	鑄銅幼女置物	明治三十三年(一九〇〇)	青銅	一八・〇×二七・〇×六三・〇	後	48	
38	山崎朝雲	鑄銅彫塑家トモデル置物	明治三十九年(一九〇六)	青銅	三五・〇×三五・〇×六六・〇	後	49	
39	横田秀一	鑄銅吹角	明治三十九年(一九〇六)	青銅	三〇・〇×四八・五×六五・〇	後	50	
40	並河靖之	鬼国窯舞楽囀花活	明治十年(一八七七)	七宝	九・六×一二・〇×三三・〇	前	51	
41	濤川惣助	唐花錦華鳥文花盛器	明治十二年(一八七九)頃	七宝	各D七九・八 H四五・七	前	52	一對
42	濤川惣助	寶宇無双囀額	明治時代	七宝	四三・〇×七五・〇	前	53	
43	七宝会社	藍地花鳥文花瓶	明治二十二年(一八八九)	七宝	各D四五・〇 H七九・〇	前	54・55	一對
44	川出柴太郎	蜻蛉金線入盛上河骨囀香爐	明治三十九年(一九〇六)	七宝	D一五・八 H一五・五	前	56	

明治美術再見Ⅰ—明治美術会と日本金工協会の時代

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 6

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成七年一月四日発行

© 1995, 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。

明治美術再見Ⅰ―明治美術会と日本金工協会の時代

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 6

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成七年一月四日発行

© 1995, Museum of the Imperial Collections

23.
Vase with design of seven wise men
By Namekawa Teishō
Meiji period, dated 1900
Iron
D. 10.5 cm , H. 24.0 cm
24.
Incense burner in shape of *kanko* (rooster on drum)
By Yamao Jikichi
Meiji period, dated 1900
21.5 cm×29.0 cm× 45.0 cm
25.
Vase with design of cranes and reeds
By Mizuno Genroku IX
Meiji period, dated 1910
Brass with gold and silver inlay
D. 35.5 cm , H. 52.3 cm
26.
Confectionery bowl with design of cherry blossom
By Kurokawa Eishō
Meiji period, c. 1890
Silver soldered with alloy of silver and copper
D. 20.8 cm , H. 7.3 cm
27.
Pair of vases with embossed peony design
By Hirata Jukō
Meiji period
Silver
D. 23.5 cm, H. 41.0 cm each
28.
Pigeon on roof tile
By Yamada Muneyoshi
Meiji period, c. 1895
Iron
22.0 cm× 25.0 cm× 30.0 cm
29.
Vase in shape of ancient chinese *ding* bronze
By Hata Zōroku
Meiji period, dated 1878
Bronze
D. 24.0 cm , H. 42.5 cm
30.
Incense burner with ancient chinese bronze shape and pattern
By Hata Zōroku
Meiji period
Bronze
14.0 cm× 20.5 cm× 18.7 cm
31.
Bell
By Okazaki Sessei
Meiji period, dated 1912
Bronze
D. 23.0 cm , H. 44.4 cm
32.
Incense burner in shape of ancient chinese *ding* bronze with cloud and dragon pattern
By Kakō
Meiji period, c. 1889
Bronze
D. 36.0 cm , H. 57.0 cm
33.
Vase in shape of wine bottle with carp design
By Ōshima Joun
Meiji period
Bronze
D. 28.0 cm , H. 43.5 cm
34.
Vase with chrysanthemum pattern
By Takahashi Ryōun
Meiji period, dated 1900
Bronze
D. 60.0 cm , H. 40.0 cm
35.
Rooster and hen
By Izumi Seijō
Meiji period
Bronze
Rooster 11.5 cm× 20.0 cm× 33.0 cm, hen 9.0 cm× 17.0 cm× 18.5 cm.
36.
Lion and peony on rock
By Suhara Yoshimichi
Meiji period
Bronze
27.0 cm× 45.0 cm× 41.0 cm.
37.
Young girl
By Yamazaki Chōun
Meiji period, dated 1900
Bronze
18.0 cm× 27.0 cm× 63.0 cm.
38.
Sculptor and model
By Yamazaki Chōun
Meiji period, dated 1906
Bronze
35.0 cm× 35.0 cm× 66.0 cm
39.
Soldier blowing horn
By Yokota Shuichi
Meiji period, dated 1906
Bronze
30.0 cm× 48.5 cm× 65.0 cm
40.
Vase with design of Bugaku dancer
By Namikawa Yasuyuki
Meiji period, dated 1877
Cloisonné enamels
9.6 cm× 12.0 cm× 33.0 cm
41.
Pair of flower vessels with design of *karahana* flowers and *vieillot*
By Namikawa Sōsuke
Meiji period, c.1879
Cloisonné enamels
D. 79.8 cm , H. 45.7 cm each
42.
Mt. Fuji
By Namikawa Sōsuke
Meiji period
Cloisonné enamels
43.0 cm× 75.0 cm
43.
Vase with design of flowers and birds on indigo ground
By Shippō-gaisha
Meiji period, dated 1889
Cloisonné enamels
D. 45.0 cm , H. 79.0 cm
44.
Incense burner with design of dragonfly and embossed candocks
By Kawade Shibatarō
Meiji period, dated 1906
Cloisonné enamels with gold wires
D. 15.8 cm , H. 15.5 cm

List of Exhibits

1.

Erupting Volcano

By Tokonami Masayoshi
Meiji Period, dated 1883
Oil on canvas
62.5 cm×212.4 cm

2.

Enlistment of an ancient soldier

By Indō Matate
Meiji period, dated 1890
Oil on canvas
102.0 cm×90.0 cm

3.

Wakeno Kiyomaro imparting doctrines to the Emperor

By Sakuma Bungo
Meiji period, dated 1890
Oil on canvas
135.5 cm×104.8 cm

4.

Emperor viewing combined maneuvers of the army and navy

By Yanagi Genkichi
Meiji period, dated 1890
Oil on canvas
95.5 cm×150.0 cm

5.

Sugawara Michizane composing poem on plums

By Goseda Hōryū II
Meiji period, dated 1891
Oil on canvas
125.5 cm×73.5 cm

6.

Fisherman mending net

By Miwa Daijirō
Meiji period, dated 1891
Oil on canvas
62.5 cm×94.5 cm

7.

Victoria Harbor in Canada

By Goseda Yoshimatsu
Meiji period, dated 1892
Oil on canvas
89.3 cm×144.8 cm

8.

Creek in the meadow

By Saitō Torao
Meiji period, dated 1893
Oil on canvas
134.5 cm×176.0 cm

9.

Captain Higuchi embracing child

By Asai Chū
Meiji period, dated 1895
Oil on canvas
102.2 cm×129.5 cm

10.

Shooting

By Ishida Masutoshi
Meiji period, dated 1895
Oil on canvas
140.5 cm×95.0 cm

11.

Mementos

By Matsui Noboru
Meiji period, dated 1895
Oil on canvas
152.0 cm×118.0 cm

12.

Captain Hayashi's death at battle

By Mitsutani Kokushirō
Meiji period, dated 1897
Oil on canvas
101.5 cm×159.0 cm

13.

Wagtail on rock

By Kanō Natsuo and Unno Shōmin
Meiji period, dated 1894
Silver
16.4 cm×23.2 cm×19.0 cm

14.

Name card tray with scene of Biwako lake

By Unno Shōmin
Meiji period, dated 1896
Alloy of silver and copper
21.0 cm×27.5 cm×2.0 cm

15.

Bugaku dancer, *Taiheiraku*

By Unno Shōmin
Meiji period, dated 1899
Silver with colored metals
42.0 cm×21.0 cm×46.0 cm

16.

Vase in shape of gourd with design of ivy leaf

By Unno Shōmin and Suzuki Mitsuyuki
Meiji period, dated 1900
Copper
D. 7.5 cm., H. 25.5 cm.

17.

Pair of vases with design of falcon and waves

By Unno Shōmin
Meiji period, dated 1909
Silver with inlay and relief
D. 18.0 cm, H. 38.0 cm each

18.

Pair of vases with design of orangutang

By Unno Shōmin
Meiji period, dated 1909
Alloy of silver and copper
D. 16.0 cm, H. 29.0 cm each

19.

Vase with design of flowers and birds

By Unno Shōmin
Late Meiji period to early Taisho period
Silver
D. 20.0 cm, H. 35.0 cm each

20.

Wakanoura

By Kagawa Katsuhiko
Meiji period, dated 1899
Brass with gold and silver inlay
54.7 cm×76.0 cm

21.

Cigar box with landscape scene

By Kagawa Katsuhiko
Meiji period, dated 1905
Silver soldered with alloy of silver and copper
15.0 cm×11.0 cm×5.0 cm

22.

Pair of flower vessels with design of phoenix

By Kagawa Katsuhiko
Meiji period, dated 1905
Silver and colored metals
D. 53.5 cm, H. 61.5 cm each

From our collection of Japanese modern oil painting, we have focused on 12 pieces by 12 artists who participated in the Meiji Bijutsu-kai exhibitions, but are not well known, and have left out the works well known and recently exhibited, of artist such as Takahashi Yuichi and Yamamoto Hōsui. They are not necessarily all pieces which were exhibited in the Meiji Bijutsu-kai exhibitions, but are fine, rarely exhibited pieces which were painted in the same period that the Meiji Bijutsu-kai was active.

The change in society brought by the Meiji restoration greatly effected each division of craft also. Craftsmen were forced to search for a new means to make a living because their former patrons, the Shogunate and feudal lords which was the former governing structure, had lost their economical power. The metal craftsmen had to find new ways to use their techniques of manufacturing sword furniture, because of the collapse of the samurai class and the ban of swords. The main course they took was to produce realistic and intricate crafts for export complying with the policy of the Meiji government, which was the promotion of exportation. The high quality technique and aesthetic sense of the Edo period was succeeded, but by around the 1890's, the establishment of a new style with new design fit for the new era was pursued, which was based on traditional technique and realism. Furthermore the Teishitsu Gigei-in (Court Artist) system established in 1890, and the nomination of Kanō Natsuo as a Court Artist offered high prospects for the social position of metal craftsmen.

In 1900, specialists in *chōkin* (metal carving), *tankin* (metal hammering), and *chūkin* (metal casting), who until then had been competing against one another for social superiority, united to form Nihon Kinkō Kyōkai (Japan Metalwork Association) aiming for the development of the entire metal craft world.

In this exhibition, we introduce each division of metalwork systematically from early to late Meiji era, focusing on the metal craftsmen who participated in the Association. Furthermore, we will also exhibit works of bronze sculpture which are closely related to casting and were not distinctly separated from metalwork during the Meiji era, and cloisonné works which are close to metalwork having a metal base such as copper.

(Translated by Hiroko Yokomizo)

Foreword

Museum of the Imperial Collections (Sannomaru Shōzōkan) houses a variety of domestic and foreign art from ancient to modern eras, but among them the paintings, sculptures and crafts of modern Japan from the Meiji to Showa eras form the largest and most variegated part of the collection. These were either presented to the royal family by the artist or high officials, purchased at expositions and other art exhibitions, or created according to orders by the royal family or the government. There are also pieces which were purchased by the Imperial Household Affairs Agency as furniture and ornaments for the Imperial castle or government buildings, which were added to the "Gyobutsu" (Imperial art collection) because of their artistic value, and then donated to this museum.

We have introduced a part of our collection of Japanese modern art along with art from earlier periods according to each of the exhibition themes since this museum was opened, but have not yet had a chance to exhibit a large amount systematically. Therefore we have decided to focus on this group of Meiji art, and exhibit them according to various themes in a series of exhibitions of each genre. This exhibition called *Reappraisal of Meiji Art I- The Era of Meiji Bijutsu-kai and Nihon Kinkō Kyōkai* is the first of the series, where we shall introduce fine oil paintings which were rarely exhibited before, and the works of metal craftsmen who had groped through the tradition and modernization of the Meiji Era trying to find their course of production among a variety.

The factual history of oil painting (western style painting) in Japan begins around the Bunkyū period(1861-63) when pioneers such as Takahashi Yuichi began their attempts in the western art painting methods. After the Meiji restoration, during the trend of the westernization policy which was taken in Japan's politics, economy and culture, Kōbu Bijutsu Gakkō (Art School Attached to the Technical College) was established in 1876 where orthodox oil painting methods were taught by the Italian painter Antonio Fontanesi and others. Oil painting was gradually accepted into the Japanese society. However, within the storm of nationalism which rose in reaction towards the sudden westernization, a harsh rejection against oil painting occurred in the art world around the 1880's.

After this era of severe trial for oil painting, western style artists united in order to arouse western style art expression once again, and formed the Meiji-Bijutsu-kai (Meiji Fine Arts Society) in 1889. This group held a total of 9 exhibitions until 1898, during which classical western art techniques of realism took root in Japan's art world. However, aside from this achievement, the expression of exhibited pieces adhered to realism which restricted the development of the Society.



Reappraisal of Meiji Art I

The Era of Meiji Bijutsu-kai and Nihon Kinkō Kyōkai

January 4 — March 5, 1995

Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shōzōkan