

# 京都府百年の年表

8 美術工芸編

京 都 府

## 序

わたくしは、かねてから地方自治体は住民の暮らしの組織であるから、その組織をみんなでよりよいものにし、みんなの生活を高めていくことがたいせつであると考えております。

ところで慶応<sup>うらう</sup>4年閏4月（明治元年6月）という明治維新の激動のなかで発足した京都府は、もっとも古い自治体の一つとしてさる昭和43年6月に100年を迎えたのであります。この間には文字どおり波らん万丈多くのできごとがありました。その中には今日なお問題をなげかけているものも少なくありません。今日、わたくしどもはこの100年を送り、次の新しい時代にふみこんでいくにあたって、あらためて京都府の歴史をふりかえり政治・経済・文化などの真実の姿を知る必要があると思います。

このため、さきに京都府100年記念事業の一つとして100年の年表をつくろうと考え、昭和40年から着手いたしました。なにしろこの仕事は初めての試みであり、多くの困難が予想されましたが、さいわい各大学の研究室の熱心なご協力があり、また各方面からご支援を得ましてまとめることができました。この年表は、政治行政・商工・農林水産・社会・教育・宗教・建設交通通信・美術工芸・芸能の9部門からなり、100年の足跡をたてとよこの関係においてみるようにしたものです。また、この年表をつくる基本といたしましては、総合資料館所蔵の新聞・簿冊・参考文献や民間資料をもとにして、できるだけたんねんに原資料にあたり客観的に事実をは握することにつとめてまいりました。しかし、残念なことにすでに資料が処分されてしまったりして、なお将来の研究にまたなければならぬものも残っております。

さいわいに本書がふるさとの歴史を知る糸口となり、またみんなのいろいろな研究に役だてばこれにまさる喜びはありません。

昭和45年3月

京都府知事

桃川 虎三

## まえがき

明治維新によってわが国は近代国家としての道を歩み始めましたが、当時京都はそれを生み出す舞台となり先駆的な役割を果たすとともに、その後100年にわたってわが国政治・経済・文化の一翼をにないながら今日まで独自の発展を続けてまいりました。

このたび府政100年の記念事業の一環として計画されました京都府百年の年表の編さんは、この間における各方面の推移を記録にとどめようとするのがねらいであります。

この年表は、9部門（政治行政・商工・農林水産・社会・教育・宗教・建設交通通信・美術工芸・芸能）と総索引からなり、昭和40年度から総合資料館において着手し、44年度に6部門を、45年度にのこりの3部門を完成するとともに、ひきつづき総索引を刊行する計画になっております。各分野ごとに漸次市内各大学の研究室にお願いして諸先生のご指導の下に研究室のかたがたと府職員とが協同してこれにあたる態勢を整えました。そして府の内外に基本的な資料を調査し、たんねんに記録の収集に努めましたが、とくに当館に所蔵の明治以来の新聞および永年保存の行政文書を活用することができました。

またこの過程で新しく収集できた京都府に関する資料の蓄積は、当館設立の趣旨を生かす貴重な副産物となっております。

この年表には、資料その他種々の制約のため、なお意に満たぬ点がありますが、この記録がわたくしたちの暮らしの歩みを顧みるとともに、これからの100年のために新しい基礎を築く指針ともなれば望外の幸せと存じます。

最後に、年表の編さんについて格別のご指導を賜った先生がたをはじめ、専心ご努力をいただいた執筆者のかたがた、また資料の調査等について種々ご協力をえた多くのかたがたにたいし心からお礼を申し上げます。

昭和45年3月

京都府立総合資料館長

神 川 清

# 凡 例

## 1 構成と内容

京都府百年の年表は、つぎの9編と総索引から成っている。各編はそれぞれ独立しながら、できるだけ相互に関連をもつように図った。

- (1) 政治・行政編 (4) 社会編 (7) 建設・交通・通信編 (10) 総索引  
(2) 商工編 (5) 教育編 (8) 美術工芸編  
(3) 農林水産編 (6) 宗教編 (9) 芸能編

各編に収録した内容は、おおむねつぎのとおりである。

(1) 政治行政編は、京都府を中心とする地方自治制度、機構の変遷、地方議会、政党・政派諸団体の動き、政治運動、選挙、裁判、警察、消防、軍事などを収めた。

(2) 商工編は、商工業、サービス業、伝統産業、技術、金融、経済団体、観光、展覧会などを収めた。

(3) 農林水産編は、農業、林業、畜産業、水産業、農村工業、農山漁村の生活、協同組合等諸団体の動き、農民運動などを収めた。

(4) 社会編は、労働・農民・学生運動、部落解放運動などの社会運動および社会福祉など社会問題のほか、社会的なできごとを収めた。

(5) 教育編は、初等・中等・高等・専門教育のほか、教育行財政、社会教育、教育会、教員組合の活動などを収めた。なお、美術・宗教・特殊教育は主としてその関連分野でとりあげ、またスポーツは必要なものをここに含めた。

(6) 宗教編は、仏教・キリスト教・神道その他新興宗教における団体の動き、宗教家の活動、宗教儀礼・行事のほか、宗教界の社会事業、教育事業などを収めた。

(7) 建設・交通・通信編は、土木、建設、交通、郵便、電信電話、災害を収めた。

(8) 美術工芸編は、絵画・書・彫塑・工芸にわたって、展覧会の開催ならびに受賞者・作品、関係団体の動き、美術工芸家の動向、学校・施設などを収めた。また、文化財保護もここに含めた。

(9) 芸能編は、映画、演劇、音楽、舞踊、民俗芸能および華道、茶道などを収めた。

なお、出版については、各編でそれぞれ必要に応じて採録した。

## 2 収録期間

慶応3年(1867)から昭和43年(1968)までを収録した。

## 3 記載項目

各編とも「京都府」欄、「参考」欄、「日本」欄を設けた。「参考」欄には、「京都府」欄の参考となる事からまたは注記を記載し、「日本」欄には、京都府の動きと関連のあるできごとおよびその時期を特徴づけるできごとを収録した。

なお、「京都府」欄の各事項の末尾には、典拠とした文献名を付記した。

## 4 記載形式

- (1) 年月日の記載

ア 年月日の表示は、たとえば明治5年6月19日は、明5・6・19のように記した。

イ 改暦以前(明治5年まで)は、太陰暦を用い、太陽暦を「〔 〕」に包んで付記した。

ウ 日付の不確定の場合は、日の欄を「一」としてその月の末尾におき、上旬・中旬・下旬で表わされる場合は、日の欄にそれぞれ「上」「中」「下」と記載した。

## (2) 典拠文献の記載

ア 一部略記したものについては、巻末の典拠文献一覧に正式文献名を示した。

イ 2種類以上の文献を典拠として1項目を作成したときは、その主なものを2種類ほど示した。

ウ 新聞・雑誌を用いたときは、それぞれ月日、巻号を記載した。

例 日出新聞 明治43年9月1日→日出明43・9・1

京都農業 第2巻第6号→京都農業 2:6

エ 新聞および条例・告示等の年紀の表示は、それが当該年の場合は記載を省略した。

オ 直接照会もしくは関係者から事情聴取により項目を作成したときは☆印を付した。

## (3) 固有名詞の表示

ア 通称・略称の方が一般に有名なものはこれを用いた。

イ 地名は原則としてその当時の地名を採り、必要に応じて現在の地名を付記した。京都市は区名から、町村は郡名から記載した。

ウ 人名の表記にあたって敬称はすべて省略した。

## (4) 年令の記載

満年令施行(昭和25年1月1日)以前は数え年で表わした。

## (5) 用字

原則として、当用漢字・現代かなづかいを用いたが、固有名詞で当用漢字表にないもの、特別の名辞で歴史的用語となっているもの、引用文献については元のままとした。

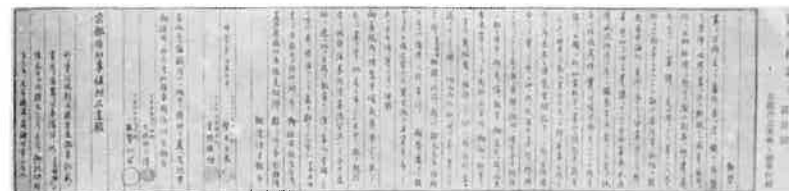
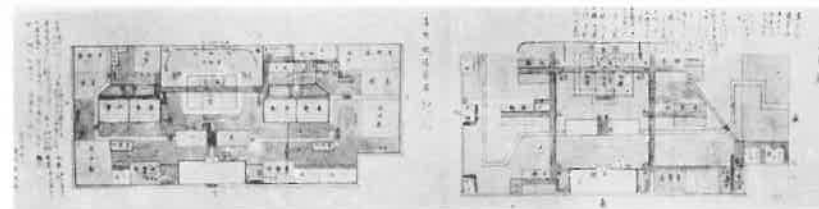
## (6) 記号および略号

- |     |               |         |                           |     |               |
|-----|---------------|---------|---------------------------|-----|---------------|
| ( ) | …補足説明         | (株)     | …株式会社                     | (名) | …合名会社         |
| [ ] | …太陽暦          | (資)     | …合資会社                     | (互) | …相互会社         |
| < > | …「いわゆる」を表わす   | (株資)    | …株式合資会社                   | (財) | …財団法人         |
| 『 』 | …図書・雑誌・新聞名    | (社)     | …社団法人                     |     |               |
| 「 」 | …論文・記事・演題等の名  | ☉・☽・☿・♁ | …宗教一般・仏教・神道・基督教・教派神道および諸派 |     | (ただし宗教編でのみ使用) |
| ～   | …何月何日から何月何日まで |         |                           |     |               |

・(ナカ点)…年月日の区切り、名詞等の列記

▷ …月の確定できない項目および統計的・総括的事項

☆ …直接照会もしくは関係者からの事情聴取によるもの



京都府画学校建議書および建築図（明13）



森寛齋日記（明23）



京都市立美術工芸学校の授業風景（明28頃）



京都市美術学校御苑内に移転式挙行（明26）



明治時代の日本画壇の人々（青年絵画共進会 明25）

一見 蓮城	長谷川 契華	鈴木 松儼	鈴木 萬年	徳方 幽雪	山元 春季	神坂 雪佳
田畑 鶴堂	吉谷 清馨	森 雄山	養田 玉章	都路 華香	海外 天年	別所 静堂
駒井 龍仙	田中 月耕	藤井 玉洲	山田 松溪	草野 龍雲	川村 虹外	三宅 呉曉
長谷川 玉繩	菊池 芳文	原 在泉	望月 玉泉	岸 竹堂	幸野 模嶺	内海 吉堂
				鈴木 松年	森川 曾文	
				谷口 香嶸	竹内 栖鳳	吾妻健三郎



関西美術院の院内日誌



関西美術院の出席表



京都帝国博物館（明30代の写真）



各種美術雑誌（明23～）



絵画専門学校第1回卒業記念写真（明44）

小野 竹齋	土田 麦徳	入江 波光	榑原 紫峰	松宮 芳年	榑原 雨村	村上 華岳
祐森 六郎	庄田 鶴友	西山 翠嶂	合田 一峰	猪飼 嘯谷	徳田 隣齋	
荒木 矩	中川 四明	山元 春季	竹内 栖鳳	松本亦太郎	菊池 芳文	中井宗太郎

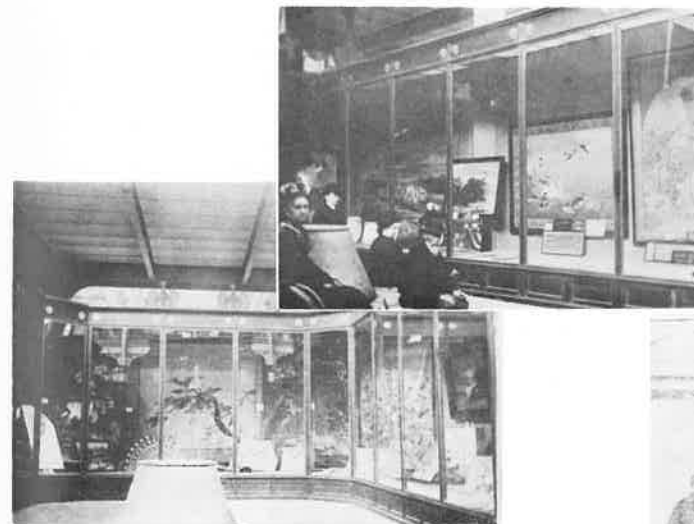


聖護院洋画研究所（上）  
（西川純画）

同研究所内部の浅井忠および  
研究生たち（明39）（左）



現在の関西美術院（下）



パリ万国博覧会への京都出品の染織作品（明33）



帝展京都会場（大8）



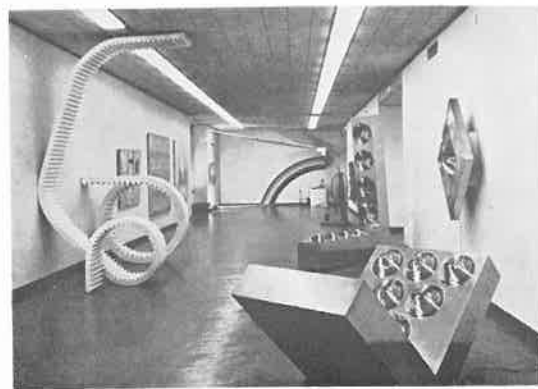
第一勸業館(明44)



府ギャラリー会場内



京都市美術館



現代美術の動向展(昭42)



京都国立近代美術館

## 概 説

### 日本画

明治以後の日本画は、江戸時代までの絵画とはだいぶ趣きを異にしている。それは、新しく怒濤のように押しよせてきた近代西洋文化の影響による。そのうえ京都の古来1,000年の美術の伝統は、京都派と呼ばれる特異な位置を形成し、東京とは異なる性格をもつに至る。

この京都派の中心画風は、天明以来の写生的な円山四条派であり、それに南画その他が加わったものであった。東京とちがって、狩野派や浮世絵の影響は比較的よわく、また洋画の移植も東京ほど急激ではなかったのである。

そこで、明治以後の京都画壇の推移をつぎの6期に分けて、それを追いながら京都の日本画の系譜と特色をとらえてみる。

第1期 明治前期(明治元年から明治20年代まで、明治初期の混乱の中から、伝統絵画が復興し幕末以来の画家が最後の花を咲かせた時期)

第2期 明治中期(明治30年代、前期の画家に代って新しい日本画を求める運動が始まる)

第3期 明治後期(明治40年の文展以降、新日本画のスケールと形が定まり、東京と京都の対照もはっきりしてくる)

第4期 大正期(文展が固まるかたわら、それに対抗する国画創作協会などが成立し、やがて文展も帝展にかわった時期、ここで新日本画が一応近代化をとげる)

第5期 昭和前期(昭和20年まで、京都画壇は塾を中心として、官展に統一され京都独自の作風を生み、日本美術院と対抗する)

第6期 戦後(創造美術が結成され、洋画との距離をせばめながら新しい日本画を求める運動を展開する)

以上、便宜的な時代区分であるが、以後の記述はこれによることとする。なお大きく明治40(1907)年を境として文展以前と以後の2つに分けることもできる。つまり前期は江戸以来の伝統が色濃い時期と、その中から近代の新様式が芽ばえ一定の実を結んだ後期である。



## 1. 明治初期

明治維新は、俳仏毀釈と南画流行の風潮をもつげる。京都もまたこの例外でなかった。

江戸時代中期からの円山応挙・松村呉春に始まる四条円山派の伝統は、その平明な景物と情緒豊かな表現で庶民に愛好され、江戸時代末期にはその分派も完成し個々に技術を競い、新書画展観、東山春秋展観を催し、如雲社の創立をみるなど華々しい活躍を見る。

しかし、明治への激動の過渡期現象に、この支持層を失い、画家はその生活基盤が奪われ、当時の大家である岸竹堂ですら友禅の下絵を描いて糊口を得る状態が続く。

こうした混乱の中、明治政府が遷都による京都の衰微を怖れ、「京都の伝統産業の保護と殖産奨励策」の線にそって設立された京都博覧会社が京都博覧会を開催する。明治5年、第1回を西本願寺・建仁寺・知恩院に開き、翌6年からは、会場を京都御所御苑に移す。この京都博覧会が、当時の画家の唯一の作品発表の場である。

この時期に、美術活動の母体となったのが如雲社である。

中島来章・塩川文麟らが中心となり、土佐光文・鶴沢探真・狩野永祥・原在照・吉村孝一・国井応文らが参加、その命名者は豊岡随資と伝える。

これは、流派を越えた自由な「雲の如き」団体で、同好者が月並に新画古画を持寄り陳列批評するようなものであったが、「新年の例会には、応挙の図を掲げる」ことからも応挙を信奉し円山四条派の画系を重んじる気風が強く、この画統あるいは画風をつぐ画家の台頭が見られ、この会に重い地位を占める。

当時、四条派の塩川文麟と自ら画系のないことを誇りとした鈴木百年の両派が画壇の主軸となっていた。

文麟の方は、岡本豊彦・横山清暉・中島来章とともに平安四名家と呼ばれたすでに高名な老手であり、久しく江州に逃れ画業の研究を重ね最近新たに帰洛したという魅力をもち、明快な四条派の作風をつぐ画家である。一方、鈴木百年は、父の図書が天文学をもって公卿に仕えた名家の出で、社会的に或る威力を持っていた。南画を取り入れた画を試みている。

明治10年、文麟が死去すると、その地位を円山系の森寛齋が占め、文麟の画系は弟子の幸野楳嶺が受けつぐ。その後、画壇はこの3画系によって支えられる。

また、この時期に無視できないものに、南画の流行がある。

江戸時代末期の貫名海屋・小田海僊・中林竹洞の伝統を中西耕石・日根対山・田能村直入・

谷口霽山・村田香谷らが受けつぎ活躍する。このころの画壇では重い位置にあり強い影響力を持ち、百年・文麟らにも多少の影響を与える。

混乱もようやく落ち着きを取りもどした明治11年、田能村直入が府知事に画学校設立建議書を提出する。8月15日のことである。その1カ月後、望月玉泉・幸野楳嶺の連名に久保田米僊・巨勢小石が副署した建議書が出される。前者が国家成立の精神を画業によって修業せしめんとしたに比し、後者は、産業の根本としての画人を育成し、応用美術である産業を奨励しようとするものである。

この建議書は、明治13年7月1日の京都府画学校（のちの京都市立美術工芸学校）開校で実現する。田能村直入を摂理という名の校長の位置に挙げ、授業は出仕という名で集まった府下の画家の互選により、東宗（大和絵）望月玉泉、西宗（西洋画）小山三造、南宗（南画）谷口霽山、北宗（円山四条派）鈴木百年・幸野楳嶺が担当することになる。ところが北宗の百年は任命まなし、まだ授業も始まらないのに辞任して楳嶺1人となる。その後南宗の霽山も辞して池田雲樵が後任となる。更に1年も経ない間に、楳嶺が退いて松年が代わり、小山三造に代って田村宗立が就任するなど複雑な人事の移動を示す。

とはいえ、この画学校の発足によって幕末以来の旧画壇は根を絶やすことなく、次々と後継者を養成していった。こうした背景と地盤に立って京都の画家たちは、明治10年代に入って東京を中心に各種の博覧会や絵画共進会がひらかれるようになると東京への進出を始める。

明治6年、ウィーン万国博に出品した美術工芸品の好評により政府がとった美術工芸の殖産政策の一環として主催された数々の博覧会・共進会は伝統美術を復興させることになったが、これを機会に、京都画壇が洗練された力量を発揮し、森寛齋・鈴木百年・幸野楳嶺・岸竹堂・村瀬玉田・森川曾文・久保田米僊ら、つねに圧倒的な受賞者を出し東京画壇をしのぐ勢力をみせた。

明治17年の第2回内国絵画共進会では、銀章4人、銅章12人をはじめ50人の受賞者を出し、大多数が入賞する壮観であった。

こうして京都画壇の伝統的勢力は、完全に回復する。

明治23年1月、幸野楳嶺・久保田米僊らは、京都美術協会を結成する。これは、日本画家の工芸界への積極的な働きかけを物語るが、日本美術協会の京都版ともいえる。

森寛齋・岸竹堂・幸野楳嶺が当時を代表する画家であり、明治21年の皇居御造営の際の杉戸の揮毫、明治28年の東本願寺御影堂・本堂の装飾の制作にその位置の高さを示す。ともに明治23年に設けられた帝室技芸員制度により、相ついで帝室技芸員に列せられる。



森寛齋の「松澗瀑布」、幸野楳嶺の「田家秋景」、岸竹堂の「月下猫児」「猛虎」などが、その写生の鋭さと軽妙な筆致による四条円山派の伝統画風を表現する名作である。

一方、明治19年、幸野楳嶺らは京都青年絵画研究会の名で、青年画家育成を試みる展覧会を催す。これは、明治17年、19年と再度にわたるフェノロサの上洛と、彼の講演による新日本画の発展を目ざす運動の一環であったともいえる。また『美術叢誌』と題する雑誌が谷口香嶠らを中心として換美協会という青年美術団体から発行されるなど、京都にも東京のフェノロサの革新的息吹は伝わって来た。

明治24年1月、竹内棲鳳を中心とする次代を荷う青年画家達が、京都青年画家倶楽部を結成し、京都私立青年絵画共進会の開催を決議する。展覧会は9月に御苑内の博覧会場で開催された。出品689点。竹内棲鳳が審査員として出品した「秋溪遊鹿」が唯一人の1等賞1席に挙げられたことによって、京都青年作家間に頭角をあらわし、一躍京都青年画家の頭目的存在となった。2等には、菊池芳文・山元春挙・谷口香嶠・三宅呉暁・山田松溪・森村雲峰、3等に上村松園らが並んでいる。

これら新人達は、以後、博覧会や共進会の機会あるごとに着々と地歩を占め、大家に混って多く受賞する。

明治29年の京都博覧会で受賞した棲鳳の「猫児負喧」は、「鶴派」と呼ばれ話題を呼んだが、新しい日本画への試みであった。

明治26年、画学校が改称された京都市美術工芸学校の教員も世代が一新される。棲鳳と同様に新進で抜擢されたものに菊池芳文・谷口香嶠らがいる。彼らもまた青年絵画共進会で受賞し、頭角をあらわした新世代作家の主なものであった。この時の京都市美術工芸学校は、今泉雄作を校長に、彼が伴った横山大観が教諭になるなど後年の東西の両雄が共に後進を指導し、南画の大家富岡鉄斎が修身を担当する一時期である。

明治20代も終りになると、森寛齋・幸野楳嶺・岸竹堂という大家が相ついでこの世を去る。それに伴い明治28年の暮れ、慶応年間に発足し明治初期の画家の活動を支えた由緒ある如雲社が後素協会と改称される。明治27年の森寛齋の死後、委員制となっていた如雲社も、その委員はすでに新旧作家半々となり、芳文・香嶠・棲鳳・山元春挙らは、森川曾文・今尾景年・原在泉らと並んで主力の位置を占めるようになっていた。

このように新旧作家交代の時期になってきたのである。

## 2. 明治中期

明治28年、京都において第4回内国勸業博覧会が開催される。橋本雅邦の「龍虎」が京都の作家に与えた刺激は大きかった。楳嶺門だった川合玉堂は、この作品に魅せられて上京し、雅邦に師事することになる。

これを境として京都は活発な展覧会活動を展開する。京都美術協会は、毎春大規模な新古美術品展覧会を開くことを決議し、京都博覧会は、この年特に日本青年絵画共進会の名で開催され、棲鳳、芳文、香嶠、春挙、呉暁ら年若い審査員の進出をみた。また如雲社が改名された後素協会も明治30年には、第1回全国絵画共進会を開くなど30年代の画壇は今までにない盛んな新しい活動期に入る。

この波動の中で、竹内棲鳳に代表される明治以後の日本画家、いわゆる京都派と呼ばれる一流派が誕生する。

竹内棲鳳・菊池芳文・山元春挙らが中心となり新進作家の代表として鑑審査に携わった。竹内棲鳳が欧州外遊から帰って、「獅子」を発表したのもこの時期である。

竹内棲鳳は、明治33年のパリ万国博覧会に際し、渡欧して見聞を広めてからは、雅号を栖鳳と改め、初めて接した西欧の文化が与えた一つの転機を記念した。この新生活は、従来の四条派の下地の上に雪舟や大和絵や多くの古典研究の成果を加え、さらにターナー、コロー、その他の欧州画家の示唆を巧みに生かして、独自のめざましい脱皮を示した。

帰国後の明治34年から、新古美術品展、日本美術院展などに続々と発表した一連のセピア調の作品「獅子」「和蘭春色」「伊太利秋色」「古都の秋」「ローマ古城趾真景」「ヴェニス風景」などは欧州旅行の成果である。

そこには、四条風の軽妙な筆さばきを中心とし表現様式の基本は東洋画に置かれながら、その解釈なり扱いは著しく西欧的なものとなり、更に写生の徹底化によって自然の解釈を画家の自主的発見に置く態度が窺われる。

山元春挙は「法塵一掃」を、木島桜谷は「咆哮」を発表するなど名作を残した。

この30年代は、東京においても日本美術院が結成され、横山大観、下村観山、菱田春草らが、岡倉天心に指導され、浪漫的理想主義にもとづき、因襲の伝統の否定と反逆から出発した急激な新手法を用いて、新日本画への革新の道を歩んだ時期である。

いわゆる「朦朧体」「縹緲体」と呼ばれる画風である。それは、伝統的な日本画の線描を捨て、光や色彩などによって新しい表現を試みたものであるが、京都画壇の伝統折衷とも呼ばれ

るような動向と較べ大きな特色がある。

南画界も南画界振興のため、明治30年、田能村直入、谷口靄山らによって京都に日本南画協会を結成し展覧会活動の一翼を荷う。しかし同じ展覧会でもいささか他のものと異なり観画・煎茶・盆栽・一絃琴の合奏など風流に一日を楽しむというものであった。もはや南画時代はすぎたことを告げる。

### 3. 明治後期

文展開設は、恰も日露戦役後、日本民族の世界観が新たな覚醒期に入った時でもある。文部省美術展覧会の官制は、明治40年6月5日、勅令で公布され、8月13日に審査員が任命された。京都からは今尾景年・竹内栖鳳・菊池芳文・山元春挙が選出された。

東京では新旧画派の対立などが生じたが、比較的円滑に世代の交代がなされた京都は、文展一本に纏り、東京への対抗意識などを強め、文展を軸に近代絵画への道を拓いて行く。

官展は、当時の支配下において濃厚に社会性を帯び、東京の観山・大観・春草・広業・玉堂らに対抗するものとして栖鳳が京都の代表的な地位を占める。

日本美術院系の画家が春草の「落葉」「黒き猫」、大観の「流燈」「山路」「瀟湘八景」、観山の「木の間の秋」など近代日本絵画史の名作を残した。それは深い自然観照による発想の新しさであり、精神の深い内面的表現といえる。没骨彩色の描法は近代日本画に定着し、日本の近代精神の最初の結実となる。

これに対抗した栖鳳は、「雨霽」「飼れたる猿と兎」などを出品して、伝統的な筆墨の軽妙さに近代味を盛る。これらの作品には、かつての「獅子」や「古都の秋」などの西洋画的臭味は抑制されて、写生態度の著しく西洋画的なものと日本画的な伝統技法の扱い方、こなし方の新しさが目立ってくる。「あれ夕立に」になると典麗な色調、優雅な姿態、大胆な構図、つけたて描法、鮮やかな刷毛遣い等、四条派の技巧を徹底した感があり、京都派と呼ばれる一派の技法が栖鳳の出現によって最高の到達点に達したことを示す。

彼他、上村松園・木島桜谷・西山翠嶂・西村五雲・都路華香・橋本閑雪・谷口香嶠・川村曼舟・菊池契月らが続き、京都の画壇の厚さを誇った。

この栖鳳の写意の考え方、研究の進め方のもとに本格的な日本画の養成機関として設置されたのが、京都市立絵画専門学校（京都芸大美術学部の前身）である。文展開設の明治40年に設

置が決まったが、明治42年4月1日開校となる。松本亦太郎を校長に、栖鳳・芳文・春挙らが教授陣となり、緻密な写生画を基本とした近代造形に京都画派の新しい展開を求め京都画壇の後継者養成にのり出す。

菊池契月・西山翠嶂らの新鋭もやがて教授陣に加わり、第1回卒業の入江波光・村上華岳・榊原紫峰・土田麦僊・小野竹喬らが出るなど、この絵専は、以後も多くの俊才を生み日本画の専門家を養成する目的は、着々と実を結ぶのである。

明治も末年、京都は大正期美術の前駆的意味を荷つて「個性への目覚め」が時代思潮となって激しく渦まいた。

浅井忠門下の斎藤与里は個性的な新印象派風の油絵をはじめて公開する。また明治43年には『白樺』が創刊され、新芸術運動の母体となったが、京都でも白樺社はロダンの塑像やオリジナル版画などを明治45年4月に岡崎の図書館に並べ、若い芸術家を興奮させた。

黒猫会・仮面会・丙午画会・桃華会などが結成され、新絵画運動を展開する。

黒猫会（ジャ・ノアール）は、明治43年12月、田中喜作を中心とし、土田麦僊・小野竹喬・津田青楓・秦輝男・黒田重太郎・田中善之助・新井謹也等が会員となる。新しい芸術の創造を語りあう団体である。しかし、この会も展覧会開催のことで紛糾し、突如解散する。この黒猫会会員の土田麦僊・小野竹喬・田中善之助・黒田重太郎・新井謹也の5名によって新たに発足したのが仮面会（ル・マスク）である。明治45年5月と翌年5月の2回展覧会を開いた。第2回展にはパリから梅原龍三郎も出品するなど数多くの話題を提供した。この仮面会も、会員たちのそれぞれの生活上の都合で継続不可能となり、そのままに消え去った。

このころ絵専で美学を講義する中井宗太郎を中心に、明治43年2月、桃華会が結成され新しい西歐文化を吸収する。会員は、京都市立美術工芸学校の卒業生の花井抱壺・西堀刀水・岡本蕉雨・山内臥雲・松宮芳年・合田一峰・榊原佳山・佐野有年・柴原魏象・平井樺仙の10名よりなる。後、村上華岳が会員に加わる。しばしば研究会を開き、年1回の公募展を開催した。

また、日本画家で浅井忠の聖護院研究所に学ぶものが多く、それらがしばしば研究会を重ね、千種掃雲をはじめ神阪松濤・小川千壺・芝千秋等で明治39年春に丙午画会として発足した。裏寺町妙心寺で第1回展を開催以来、当時としては、洋風傾向の強い進歩的団体として注目された。この会で、秦輝男の活躍が目立っている。

このように京都画壇と浅井忠を中心とする関西美術院の洋画家との結びつきは深く、洋画壇の個人芸術とする意識は、決まりきった画風から抜け出て、自分自身の仕事を創り出そうとする個性への自覚として若い画家たちに刺激を与え、新芸術運動を展開することとなる。

#### 4. 大 正 期

デモクラシーとロマンチズムの時代、それは、資本主義が急速に発展した社会の大きなひずみの中から育ってきたのではあるが、芸術の自由に目覚め、個性が尊重され、文化が合言葉となった第2の文明開花期といえる。

明治の権力がまとめた文展も揺らぎはじめ、大正3年にはまず西洋画科から二科会が独立し、日本画科でも院展が再興されて文展から離れた。京都の青年画家は、国画創作協会を結成して文展に反旗をひるがえした。文部省もついに文展を帝国美術院にあげわたして帝展と改めたが、京都におこった日本自由画壇は、文展にも反対した。

さて、京都の日本画壇に一転機をつくった国画創作協会が結成されたのは、大正7年1月20日のことである。設立の理由を「……純粋なる芸術の全一に生き、其創作を後昆に伝えたいと云う覚悟を持つてゐるのであります。然し本会の設立を促した原因の一つとして文展に関係あるという事も、明らかな事実であります。その理由は、文展が芸術に対する根本の立場や、又近來の傾向が自分等の芸術に対する信念や態度と乖離して来たという事であります。もし自分らが文展に順応して行くとすれば、創作の純真を汚し、個性を傷つけなければならないのであって、自分等としてはどうしても堪えられない事であります。それで自分らの自覚が強くなり信念が固くなるに従って、ますます文展とは融合すべからざるを知りましたから、ここに断然文展とは別離する事となりました。……」と述べる。彼らの作品は、新しい日本画の創造をめざすものであったが、宣言書は、「生ル、モノハ芸術ナリ、機構ニヨツテ成ルニアラズ…」と始まる。それは「実ニ藝術家ハ自己ヲ深メテ漸クニ作品ヲ渾成シ、作品ヲ渾成シテ始メテ自己ノ主張ヲ見ルナリ、コノ信念ニ生クルモノハ、即我々ノ友タル可シ」として結成されたものである。彼等は、「已ム能ハザル個性ノ創造ハ作品ノ生命ナリ」とか、「個性ヲ浄ウスルニ永遠ノ靈性ヲ以テシ、永遠ヲ潤ホスニ個性ノ流動ヲ以テス、実ニモ作品ハ一個ノ象徴的宗教ナリ」とか、更には「印象ノ主観性ヲ尊重シ、瞬間ノ体験ヲ偽ラザル点ニテハ、同人ハ極メテ主観ヲ高潮スルコトアルモ、徒ラニ題材ヲ新奇ニ求メ、聯想ヲ以テ語り、此レニヨリ作品ノ貧弱ヲ覆ハントスルガ如キ空虚ノ努力ニ賛セズ」と自らの道を呈示する。そこには、後期印象派移入後の大正の文芸思潮を底流に近代的個性の表現、主観の深化をめざすものがあつた。それは、明治時代の京都画壇が欠いていた近代芸術理念への追求であつたともいえる。京都の近代画の誕生を告げるものである。

会員には、土田麦僊・小野竹喬・村上華岳・榊原紫峰・野長瀬晩花がなり、中井宗太郎と竹

内栖鳳が顧問として参加、1年後、入江波光が会員に加わる。

彼らは、一人一党として、より洗練された個性的表現へと沈潜して行く。

京都の伝統である精緻な自然主義を基盤に、洋風描写を風景に取り入れる者、桃山障壁画などの古典を研究する者、宋元画の精緻な自然観照を現代に追求する者、また宗教味・文学味をおびた静かな情操を表現するものなど、それぞれに個性的に作画を進めた。

この会で発表された代表的な作品には、土田麦僊の「湯女」「舞妓林泉」「大原女」、榊原紫峰の「赤松」「雪柳白露」、小野竹喬の「波切村」「冬日帖」、村上華岳の「日高川」「裸婦」「松山雲煙」、入江波光の「降魔」などがある。

これらは、大正期のロマンチズムと自由な風潮を背景に、京都という古めかしい精神風土の中で、西歐的な感覚を思いきり吸いこみ、表現した不滅の名作である。

大正10、11年、国展の会員は、紫峰と華岳を除いて西歐に遊学し、その後も秀作を生みながらも、関東大震災と好況の後退による経済的圧迫から大正14年、梅原龍三郎・川島理一郎による洋画部新設をみたが、昭和3年7月、短い解散声明書を発し、国画会の名を洋画部に残し解散する。比較的短命ではあつたが、京都における新しい感覚と精神を代表し、それぞれ個性のはっきりした新風を打ち出して画壇に清新な刺激を与えた。それは、東京の再興美術院と対比される価値のものである。

この大正3年に再興された日本美術院には、京都から富田溪仙が参加し「宇治川絵巻」「雷神風神」「嵯峨八景」など数多くの名作を出品した。

また、近藤浩一路・真道黎明らが同人となって活躍する。

このように在野の画家が活躍する中で、文展は、竹内栖鳳の「絵になる最初」、木島桜谷の「寒月」、菊池芳文の「小雨ふる吉野」などの作品を日本美術史上に残したが、受賞者の顔ぶれも定まり、マンネリズムの傾向を強めた。

そこで、文部省は、遂に文展改革にふみきる。大正8年9月6日、文部省は帝国美術院規定を発令、15人の美術院会員を選び、主催を帝国美術院に渡し、また元老の審査員を第一線からひかせて中堅にまかせた。

日本画では京都から富岡鉄斎・今尾景年・竹内栖鳳・山元春挙が会員となり、審査員として菊池契月・西山翠嶂・橋本関雪・川村曼舟ら加わる。また後には、木島桜谷・石崎光瑤・都路華香・川北霞峰・西村五雲・堂本印象・上村松園・福田平八郎・小村大雲・平井樞仙らが審査員に列する。

帝展は、日本美術院からの参加はなく、京都派では、竹内栖鳳が「鯖」「南清風物」を発表

し、その筆技の妙をきわめる。また菊池契月の「立女」「赤童子」、宇田荻邨の「淀の水車」などは、四条円山派に大和絵の手法をとり入れたこの帝展が生んだ記念すべき作品である。一般に日本画の近代化は技術的にととのって来たと同時に、形式化を帯びて来たことがみえる。

その中であって、福田平八郎・堂本印象がそろって官展に登場、みずみずしい新風を送った。福田平八郎は「鯉」「雪」など清純な作者の目によるゆるぎない写実に立った簡明無垢の感覚表現の作品を発表し、堂本印象は、「調鞠図」など、リズム感のある構図と美しい色彩感覚の作品を世に問う。

また帝展成立の際、京都では池田桂仙・上田万秋・井口華秋・庄田鶴友その他が、帝展の方針に不満をもち、反帝展を標榜し日本自由画壇を創立したが、明確な主張もなく昭和に入って自然消滅となる。

ところで南画界は、官展での劣勢を立てなおすべく大正10年3月、富岡鉄斎を顧問に、京都に日本南画院を創立する。南画に新生面を出そうと展覧会を開催し、水田竹圃らが活躍する。

大正13年12月31日、京都画壇において、特異な存在であった富岡鉄斎が没する。

あくまで学者文人として生涯を貫いたが、その画風には、南画のほか大和絵の要素も取り入れ、さらに無限に広がる色彩効果をみせる色彩感覚を生かし、これらが高い文人的学識の上に調和した鉄斎の芸術を生んだ。その作品は、深さを持ち近代絵画として存在する。

## 5. 昭和前期

敗戦までの20年間を昭和前期とすれば、その前半は、帝展を基盤とする京都画壇の爛熟期であり、後半は戦争の谷間に陥ちこんだ沈滞期である。

昭和3年に国画創作協会が解散、土田麦僊について小野竹喬、榊原紫峰も帝展に復帰するが、村上華岳、入江波光らは、画壇からはなれる。院展には富田溪仙、近藤浩一路がいるのみで、昭和初期の京都画壇は、まさしく官展の牙城であった。

昭和になって新しく審査員として登場した作家に、水田竹圃・中村大三郎・登内微笑・土田麦僊・案本一洋・堀井香坡・金島桂華・福田恵一がいる。また推薦や特選作家として山口華楊・徳岡神泉などが加わり相当の数にのぼる。

この間に、都路華香・菊池契月・西山翠嶂・川村曼舟・西村五雲・土田麦僊が美術院会員に任命されるなど京都は、帝展へ一体化したのである。

この京都画壇を支えたのが、画塾である。栖鳳門下の竹杖会、春挙門下の早苗会が有力で、

契月門の菊池塾、翠嶂門の青甲社、五雲門の晨鳥社なども大きくなった。この他、関雪・霞峰・光瑤・麦僊も開塾する。南画界でも水田竹圃が菁莪会を作って不振の南画挽回につとめる。これらが、すべて塾展を開催しその勢力を誇る。

この期の代表的な作品として、竹内栖鳳の「蛙と蜻蛉」、菊池契月の「南波照間」、西山翠嶂「牛買ひ」、西村五雲の「日照雨」、「萩茄子」、土田麦僊の「平牀」、「燕子花」、橋本関雪の「玄猿」、上村松園の「母子」、福田平八郎の「漣」、中村大三郎の「髪」などがある。

これらの作品は、京都の伝統の洗練度の高い作品で、その極致ともいえ、日本画様式の成熟を示す作例である。また、平八郎の「漣」は、群青の湖面に銀の波をちりばめた大胆な表現を行い、これまでの精妙な京都的画風とはうってかわった感覚の新鮮さで光った。この近代的な装飾画の新傾向は、早くもつぎの時代を匂わせるものである。

しかし、この帝展も回数を重ねるうちに、質的な低下をみせて来た。無鑑査制度により、常連の一部に無鑑査の特権が許されたのが、回を重ねるごとにこの数が増大し、沈滞し生気を失って行き、これを打破するに在野の生気の注入を必要とした。この状態の上に、昭和前期のファシズム的傾斜が加わり、国の手による美術界再編成となった。昭和10年、松田文相によって抜き打ち的に改組が行なわれる。ことに、院展の主力が前会員とともにそのまま美術院会員の任命を受け、官展派の作家を驚かせた。この美術界の実情を無視してまで挙国一致の指導機関として美術全般の統制にのりだそうとする帝国美術院の構想は、美術界に思いがけぬ混乱と波紋を呼ぶ、京都は、竹内栖鳳を中心として反対の立場を取った。

この騒動は、ついに平井文相、安井文相と3代にわたり、昭和12年、帝国芸術院が設立するまで続く。まったく別個の観点から諸芸術を含めた帝国芸術院をつくり、従来の美術院会員を芸術院会員として新しく任命する形で結末がついた。それにともない、帝国美術院ならびに帝国美術院展覧会は解消され、官展はふたたび文部省美術展覧会として独立することになる。いわゆる昭和の新文展が成立する。この新文展時代は、大平洋戦争の軍国主義を背景に統制がしだいに激しくなった時期である。各派合同の官展が成立し、院展が新文展に協力する立場をとり、その指導者横山大観が全画壇をリードすることとなった。

昭和17年、京都の日本画壇の近代化に大きな足跡をのこした竹内栖鳳が没する。四条円山派の最後の大家の死は、時代の大きな転換を物語る。

この時期は、戦争中の制約が種々出てきた時で、必ずしも活発で秀作にめぐまれた時期ではなく、題材も戦争に関するものが多くなった。

四条派に南画の手法を取り入れ独自の画境を築き「玄猿」などの名作を残した橋本関雪も、

「防空壕」ではめずらしく官能的な南方女性を描くなど戦時色豊かな作品を描く。

文展開設以来、続々と名作を残した上村松園はこの期に「夕暮」「晩秋」を発表してその理想の女性像を完成し、美人画を近代化することに成功した。単純な構図と澄んだ色調による簡潔と緊張の中に近代人物画のもつ高い精神性を表現する。

## 6. 戦 後

戦後の日本画界は、院展・日展と創造美術協会（昭26、新制作派協会と合併）に三分される。

文部省は、文化国家の再建の糸口として、官展の復活を試み、日本美術展（日展）の開催を決定する。最初は、その運営をめぐる不出品などもあったが、京都画壇はこれに参加する。

この日展を通して、福田平八郎は「新雪」「紅葉」や「雨」「鯉」などを発表する。それらは主観的に深められた近代の詩情を単純な形態に表現したもので、戦後の日本画の新しい方向を示すものである。このような系列にある作家として徳岡神泉がいる。また、堂本印象は、大胆な抽象化の画面による近代化を試みる。

しかし、日展は、アカデミズムを形成し新人達は新鮮さを失う。

昭和23年1月26日、「我々は世界性に立脚する日本絵画の創造を期す」と綱領にかけ創造美術が発足し、戦後の日本美術界に対する大きな刺激となった。

創立会員は、京都から上村松篁・秋野不矩・向井久万・広田多津・沢宏毅・奥村厚一・菊池隆志が、東京から山本丘人・吉岡堅二・福田豊四郎・橋本明治・加藤栄三・高橋周桑が参加する。いずれも官展の中堅であり、期待される新人であった。昭和26年、新制作派協会と合体し新制作派協会日本画部として今日に続く。

創造美術に登場する新人達は、洋画的発想を、日本画の素材で表現する大胆な試みをした。それは、現代日本画の洋画化となり、日本絵具の材質を十分に駆使したものとはいえないが、近代西洋画をならった、造形主義の道をたどり、新しい造形の発見へと続く一歩を進めた。

この様式を、日展においても追従する新人が現われ、日本画は著しくその様相を変えた。

また一方昭和24年、パンリアル美術協会が結成され、前衛的な現代造形を指向する。

近代の日本画は、西洋の絵画を一つの指標とし古来の伝統的視覚に、新しい時代の物の見方、自己の表現を加え近代化の道をたどり今日に至る。

しかし、日本画は、いままた新しい局面を迎えようとする。日本画の素材に即した新しい時代の表現を求めている。

## 洋 画

### 1. 明治30年ころまで

今からおよそ110年前の文久年間のある日、新京極の誓願寺境内で行なわれていた興行物のからくり眼鏡を、食い入るように覗き込んでいる一人の少年僧侶がいた。凸レンズを通して飛び込んでくる切支丹婆天蓮の本尊は、少年の目にまるで生きているかのように浮き上がって見えたのである。少年の驚きは大きかった。——これは、伝統的な日本画・仏画・南画、さらには円山応挙の写生画にさえ満足できずに、ひたすら、油絵の逼真性、立体性のみを追い求めていた田村宗立の最初の「油絵」との出会いである。それは単に宗立個人にとっての驚きにとどまらず、江戸における川上冬崖の役割と同様に、日本の近代洋画史の曙を意味する重要な事件であった。しかし、同じ洋画の先覚者でありながら、冬崖の場合はたぶんに洋画技法の実益面から出発したのに対し、宗立の場合は、むしろ油絵そのものもつ一種の美的な側面から出発しているという点に注目しなければならない。以後、宗立は油絵教師も油絵具もカンバスも、さらには油絵の実物さえもなかった当時の京都で、陰影法の発見や油絵具の製造などを独力でやり遂げたのである。維新後わずか数年にして、宗立ははるばる横浜に出かけ、『絵入ロンドン・ニュース』の画報特派員であったワグマンの門を叩き、同門の高橋由一らと共に始めて実際の洋画技法を教わったのである。ともかく明治初年までのこの時期は、文字通り田村宗立一人の悪戦苦闘による洋画の開拓期であったといえよう。

明治13年に設立の京都府画学校に、西宗の名の下に洋画科が設置されたことで、京都の洋画史は新たな段階に入った。初代教師は工部美術学校出身の小山三造であったが、彼の在任期間は短く、内容的には後任の宗立が、伊藤快彦を輩出するなど大きな功績があったといえる。当時、洋画科の入学志願者は、洋画技法の実益や、図画教師の需要の増加などのためきわめて多く、中央の国粋主義による洋画排斥運動の影響を受けて洋画科が廃止される明治20年過ぎまで、京都の洋画は一時的な春を迎えたのであった。

洋画科廃止以後の明治20年代の京都の洋画壇は、急速にさびれてゆき、宗立および快彦二人の個人的な働き以外、ほとんど注目すべき運動をみることができない。それに反し東京の洋画壇においては、明治26年に帰朝したいわゆる外光派に属する黒田清輝・久米桂一郎らによって、明治29年明治美術会から分離して白馬会が結成され、また東京美術学校に西洋画科が新設されるというような、重要な歴史的転回期を迎えていたのである。京都においては、このよう

な動きも、またその影響すら見出すことができない。こうした京都洋画壇のいわば沈滞気味のさなかに、一般大衆の関心を強く洋画に引きつけたひとつの社会的事件が、明治28年に岡崎公園で開かれた第4回内国勸業博覧会で生じた。いわゆる裸体画騒動である。問題となった黒田清輝の出品作「朝妝」<sup>ちようしゆう</sup>は、前年すでに明治美術会展に出品されたものであり、裸体画を見慣れていた東京では別に問題とならなかったのである。ところがこの京都の土地では、作品の陳列是非からさらには洋画そのものの善悪についてまで、激しい議論が繰り広げられたのである。この裸体画騒動により、東京人にくらべての京都人の洋画に対する保守的な態度をうかがい知ることができよう。

## 2. 明治31年ころから明治40年ころまで

裸体画事件以後、ようやく高まりつつある洋画への社会的関心に呼応して、明治34年、田村宗立・伊藤快彦・牧野克次らによって、洋画の振興発達を目的とした関西美術会が結成された。そして翌35年 仏国留学帰朝後、中央画壇に嫌気がさして、京都高等工芸学校図案科教授として移住してきた浅井忠のいわゆる京都時代の到来により、京都の洋画壇はがぜん活気を呈するのである。ここに、これまでの模索期や沈滞期を一擲し、本格的な洋画教育の開始と、それによる多数の若い洋画家の誕生という一大隆盛期を迎えるのである。浅井の京都での活躍は、京都高等工芸学校における教授指導や、美術工芸界における革新運動など、きわめて多方面にわたっているのであるが、洋画に関してはやはり明治36年に彼の邸内の一部を割いて開いた聖護院洋画研究所における後進の指導が、関西美術院におけると同様、最も注目すべきものといえる。洋画研究所には、浅井の画風と彼の芸術の根本におかれたすぐれた人格を慕って多数の青年画家が集まった。宗立・快彦・牧野克次・鹿子木孟郎らの各私塾の塾生の多くは、同時に洋画研究所にも通って学んだのであり、また小川千麿・千種掃雲・芝千秋といった日本画家までも浅井の教えを請う程であった。洋画研究所の指導や経営には浅井が主としてあたり、都鳥英喜をはじめ宗立・快彦などが彼を助けた。

洋画研究所の活動が日一日盛んになるにつれ、研究生の数も増大し、ここに、新しく関西美術院設立の議が持ち上がったのである。住友家から大口の出資をあおぎ、作品を答礼品とする条件で一般からも寄附を受け、さらに工学博士武田五一に建築設計を依頼するなど、多くの人々の一致協力により、関西美術院のモダンな建物が完成したのは明治39年であった。顧問に中沢岩太、初代院長に浅井忠、それに教授陣には伊藤快彦・都鳥英喜・鹿子木孟郎などが選ばれ

た。

ところで、聖護院洋画研究所および関西美術院で浅井の教えを受けた作家の数はきわめて多く、しかもその多くが、浅井の没後今日に至るまで、日本洋画壇や関西洋画壇で指導的な役割を果たしてきた人々なのである。安井曾太郎・梅原龍三郎・黒田重太郎・斎藤与里・加藤源之助・足立源一郎・津田青楓・間部時雄・田中喜作・寺松国太郎・吉田真里・沢部清五郎・田中善之助・国松桂溪・中村儒・新井謹也(のち陶芸家)・榊原一広・西川純など枚挙にいとまがない。また京都高等工芸学校の教え子から、霜鳥之彦・長谷川良雄らが出ている。こうして浅井忠の京都時代の最大の功績が、すぐれた独自の画風を持った洋画家を多数育成したその教育的な側面にあることは明らかな事実である。

しかし、浅井が制作した京都時代の作品は、彼の師フォンタネージに強く薫化され、きわめて傑出した写実的な抒情風景画を残した東京時代や、みごとな印象派風の水彩画を残したグレー時代などと比較すると、やはり多少の遜色がみられることも否定しがたい事実といえよう。ただ、浅井は京都時代にしばしば月ヶ瀬・能登・吉野・飛騨高山など各地へ写生旅行に出かけ、多くの水彩画の佳作を残していることは忘れてはならない。これら浅井の作品は、彼の滞欧作品と同様に、毎年開かれた関西美術会展に出品され、門下生にとって大きな励ましとなった。明治40年10月末、浅井は新設の文展の洋画の審査員に選ばれて上京、11月15日京都に帰り発病、12月16日についてこの世を去った。

## 3. 明治41年ころから大正4年ころまで

明治末から大正初にかけて、京都の洋画壇は、さまざまな様相を呈しつつ、全般的にみれば徐々に下降線をたどっていったのである。その頃中央では、白樺派運動の活発化、海外新帰朝者の激増といった動向を背景に、西欧の印象派および後期印象派思潮が怒濤のように流れ込み、それは日本の洋画史に新しい展開を引き起さずにはおかなかったのである。すなわち、それは具体的にはフューザン会の結成(大元)、文展洋画部における二科設置運動→在野団体 二科会の結成(大3)となってあらわれた。これは、明治30年代における白馬会と太平洋画会、いいかえれば紫派と脂派との対立とは違った新しい新旧画風の対立抗争を意味していた。

京都でも白樺展は府立図書館を会場にしてしばしば開催されていた。また若い洋画家・日本画家・批評家などが集まって、芸術談話会あるいは研究批評会といったサークルを作っていた。すなわち、無名会・黒猫会・仮面会などである。これらのサークルに集まった顔ぶれは、洋画

家では津田青楓・黒田重太郎・田中善之助・新井謹也ら、日本画家では土田麦僊・小野竹喬ら、学者・批評家では田中喜作・中井宗太郎・植田寿蔵・徳永鶴泉らであった。この試みは確かに西欧近代の芸術思想に感化された新しい芸術運動とよべるものにもかかわらず、京都の洋画に限っていえば、日本画における国画創作協会結成といった豊かな成熟をみずにそのまま終わってしまったのである。一方、二科会の結成には津田青楓が参加していたし、安井や梅原も一時二科の有力メンバーとして活躍していた。さらに、二科会の第1回および第2回展に、それぞれ十亀広太郎・三井文二といった京都の新進作家が二科賞を獲得。西欧の新傾向を常に輸入し続け、個性芸術を讃美した二科は、当時の京都の若い洋画家にとって、最初から魅力がいっぱいあふれたグループなのであった。なお、文展関係では、池田治三郎・河合新蔵・寺松国太郎・太田喜二郎・森脇忠らが入賞している。

ところで、京都における洋画壇の中心地関西美術院は、浅井の没後大正4年ころまでいわゆる鹿子木時代を迎えたのであったが、そこには以前のはつらつとした空気はほとんどみられなくなっていた。院長鹿子木自身は浅井の文字通りの後任として京都の洋画壇を代表して文・帝展の審査員に選ばれており、また彼の作品は師ローランスの教えを忠実に守った非常にアカデミックな独自の写実絵画であって、決して見劣りするものではなかった。実際、鹿子木時代において、関西美術院に学んだ人々は、前述の十亀・三井・池田をはじめ、前川千帆(版画家)・服部喜三・国枝金三・大久保作次郎・林重義・井垣嘉平・里見勝蔵・芹川弘吉・坂口右左衛門・旭谷左右など決して少なくない。しかしながら、好むと好まざるとにかかわらず、後期印象主義絵画に目を奪われてしまっていた当時の画学生にとって、鹿子木の厳格な写実的な画風は余りにも異質で寄りつき難いものに思われたのかも知れない。浅井および鹿子木の門下生の多くは、次々と欧米各地に絵の修業に出かけていった。けれども、彼らは新帰朝者として帰国するや、中央で滞欧作発表を行ない、京都の土地に滞まるものはごく少なかった。なかでも梅原龍三郎は大正2年東京神田のヴィーナス倶楽部で個展を開き滞欧作を発表、また安井曾太郎も大正4年第2回二科展に滞欧作を特別陳列、両人はそれぞれルノワールやセザンヌに傾倒しながらも同時に自らの感性による対決を忘れずに築きあげた独自の画風によって、一躍中央画壇にその才能をうたわれたのであった。しかし、彼らはまもなく東京の人となってしまった。

いずれにせよ、明治末から大正初にかけての京都の洋画壇は、新旧世代の交替期と、それによる新旧画風の混乱期にぶつかったのであるが、偉大な指導者を欠き、なかば分裂気味の状態で、次第に若い世代と新しい画風が画壇の主流を占めるようになっていくのである。

#### 4. 大正5年ころから昭和4年ころまで

この期間は、ほぼ前期の延長期とみてよいだろう。新しい世代の海外留学、そして帰朝後の滞欧作の発表による画壇へのデビューというコースは、いよいよ一般化してきたし、それに伴い西欧近代美術思潮の導入は、一層多様性をおびつつ速度をはやめていった。このことは中央画壇でも京都画壇でもいえる特色ではあるが、ただ中央画壇においては作家の質・量ともにまさっていたことは認めざるをえないかも知れない。中央画壇では、その結果として在野団体における再分割化が活発になっていた。

京都においては、大正4年、鹿子木孟郎が関西美術院長を辞任、さらに10年、関西美術会が改組されることにより、従来の鹿子木・快彦・寺松らの旧世代が退き、かわって太田喜二郎・沢部清五郎・黒田重太郎らの新世代が完全に関西美術院および関西美術会の指導権を握るようになったのである。この期間、関西美術院で学んだ人は、須田国太郎はじめ、三輪四郎・向井潤吉・川端弥之助・橋本節哉などである。印象派風の点描法の紹介者として有名な太田喜二郎は、連続して帝展審査員に選ばれ、また光風会会員としても活躍した。黒田重太郎は2度目の滞欧後、二科展にアンドレ=ロート風の立体派の滞欧作を発表、本格的にその画才が認められると共に二科会の重要なメンバーに成長していた。そして黒田と関西美術院との密接な関係から、同院における二科展出品者は多く、伊谷賢蔵・伊庭伝治郎・錦義一郎らの有志は研究団体、白亜会を結成。同会は以後、昭和前期を通じて京都洋画壇で着実な歩みをつけていくのである。

その他、田中善之助は足立源一郎らが結成した春陽会の第1回展に滞欧作を発表、また里見勝蔵は大正15年、1930年協会の結成に参加、それぞれ意欲的な仕事をしていた。

ところで大正時代全般を眺めてみる時、若くして京都を去ったり、反対にたとえ短い期間であろうと、京都にやってきたりした作家たちは決して少なくないのに気づくのである。村山槐多・長谷川利行・竹久夢二・秦テルヲ・岸田劉生といった人々がそうである。彼らは皆、個性の強い異色な画風の持主であり、こうした作家を生んだこと自体、大正という時代の特性の一面を如実に物語っていると思われる。京都の人、船川未乾も終始個展を通じて発表し、公募展には出品しなかった点で、彼らと同じ異色な作家の仲間に加えることができよう。

#### 5. 昭和5年ころから昭和19年ころまで

昭和の前期、それも7年ころから15年ころにかけての期間、東京における安井・梅原時代に



呼応するかのよう京都洋画壇は、須田国太郎・北脇昇を中心とする、いわば第2の隆盛期を迎えたといつてよいだろう。彼らは昭和8年に設立された独立美術京都研究所を舞台に意欲的な活動を続けたのである。同研究所は最も進歩的で自由な理想の洋画研究所をめざし、津田青楓塾の北脇昇・今井憲一らによって計画されたものであるが、その名の通り、中央におけるフォービズムの優勢の中で、昭和5年に新しく結成された有力な在野団体、独立美術協会の支配下にあったことはいまでもない。同研究所に集まった人々は、上記の北脇・今井の他、須田国太郎・小牧源太郎らであり、また独立美術の林重義・里見勝蔵・田中佐一郎らも教授として参加した。彼らは連日連夜、研究会を開き、主に北脇・小牧を中心としたシュール=レアリズムの是非をめぐる白熱した芸術論を展開した。しかし、昭和12年北脇らが純粋なシュールの団体である新日本洋画協会を結成し、さらにのち、福沢一郎の率いる中央における美術文化協会に合流したことによって、同研究所を一時風靡していたシュールの嵐は去った。そして同研究所は芝田耕らが入った昭和15年ころからフォーブの色も次第に薄れてゆき、褐色を主調とする渋い色調の須田の画風が支配的となっていった。須田国太郎はもともと東洋と西洋における絵画の相違に疑問を持ち、まず京大で美学美術史を専攻してその理論を研究、さらに渡欧して主にスペイン絵画を実際に学んだ作家であった。今日よく、深い東洋的精神性をもつ独自の芸術世界を構築したと高く評価されている須田の油絵であるが、その作品が一般の人々に注目されたのは、須田自身作品の発表をためらっていたこともあり、銀座資生堂で最初の個展を開いた昭和7年になってからであったといえよう。須田は、最初の個展ののち、独立美術協会会員に推され、毎年の独立展および昭和10年から開設された市展に非常に密度の高い作品を次々と発表した。

独立美術京都研究所以外では、白亜会は前期に引き続き黒田重太郎の指導の下で堅実な活動を続けていたし、太田喜二郎は昭和10年の帝展松田改組の際、二部会の結成に参加し、さらに森脇忠らの京都官展系作家と共に華畝会を結成、独自の活躍を続けていた。また昭和前期はフォーブ、シュールの外に、プロレタリア絵画が、軍国主義化の社会状況を反映して勢力をもっていたが、京都関係でのこの種の有力作家は津田青楓くらいであろうと思われる。いずれにせよ、上述の京都の洋画史上第2の隆盛期も、戦争が進むにつれ根を絶たれてしまったのである。

## 6. 昭和20年ころから現在まで

平和日本、美術の秋は京展からはじまった。会場の大礼記念京都美術館（現市美術館）には日本画の181点に対し、洋画は431点もの応募作品が集まった。洋画の審査員は太田喜二郎・黒田重太郎・須田国太郎・田中善之助の4人であった。暗い軍国色は一掃され、技術は劣ってい

てもいかにも平和な明るい絵が多かった。京展は以後、市美術館の米軍接收のため会場難でしばらく中止の期間を除き、毎年、洋画壇を含めた京都の美術界の総合展として質・量ともに最大の役割を果している。ところが昭和29年ころ、次第に豆日展としての京展の性格を批判する声が高まり、行動美術の保地謙也・伊藤久三郎の指導の下に市村司・石原薫・藤波晃らの若い青年画家たち40人によって京都青年美術家集団が結成された。ここに、京都洋画壇は第2の決定的な新旧交代期を迎えたといえよう。彼らはアンデパンダン展を組織、同展は昭和32年の第3回展から市主催に移り、今日まで続いている。このアンデパンダン展は京展と違って誰が出品しても無鑑査で会場に展示され、それゆえ芸術上のさまざまな主義主張をもとに自由な制作をめざす無名の新人作家にとっては、かっこうの作品発表の舞台であった。開設当初は、半ば前衛気どりの自意識過剰から、とうてい芸術とは呼べそうもない日常生活のガラクタや悪趣味な物品の陳列などもみられたりしたが、回を重ねるごとに次第に落ち着きを見せてくるようになった。しかし、同展はその性格上常に一種のハプニング性をはらんでいて、良い年と不出来の年との差が激しいことも否定できないと思われる。また同展の呼び物として展覧会会期中、出品作家が評論家を囲んで討論する座談会が設けられている。この集まりで、今泉篤男・井島勉・瀬木慎一・針生一郎・中原祐介といった人々は各自の見解を率直に披露すると共に、現代性をもつすぐれた作品を世に紹介したり、また逆に甘い主観による造形の弱さをきびしくいましめるなど大いに注目すべき役割を果している。

昭和34年新制作洋画部を飛び出した若い13人はケラ美術協会を結成、37年には左京区北白川琵琶町に美術村が完成した。従来の狭い洋画の概念に捉らわれないことなく、自由な芸術作品の創造をめざして情熱を傾けている昭和生れの世代は、ますます自己の主張を強引に押し進め、小さなグループを次々と結成し、あるいは意欲的な個展を企画したり、またニューヨークを中心とする海外に単独で遠征したりしている。

一方、黒田重太郎は二紀会で、小牧源太郎は国画会で、川端弥之助は春陽会で、伊谷賢蔵・斎藤真成は行動美術で、坪井一男は華畝会で、吉村勲は二科で、芝田耕は独立美術でそれぞれ現在も活躍しているし、無所属の高林和作も忘れることが出来ないだろう。上述の人々の多くは京都市美術大学（現市芸術大学美術学部）および京都学芸大学（現京都教育大学）をはじめとする市内の各大学の洋画教育にも大いに貢献しているのである。

なお、戦後における作品の抽象性ないし前衛性の全盛、社会的にみた場合の海外主要博覧会のおびただしい招来や芸術愛好家の激増、さらには現代のめまぐるしく変貌する芸術状況については、もはや詳しく記述する必要はないであろう。なぜなら、それらは各人が各人の実際のさまざまな体験を通して、一番よく知っているはずの事柄だからである。

## 工 芸

### 1. 明治前期（～明治18年ころまで）

京都の工芸史は、その起源を8世紀末の平安朝の成立、あるいはそれ以前にまでもさかのぼることができるだろう。以来、それは山紫水明のめぐまれた風土を母胎に、日本の古代・中世・近世を貫ぬく伝統的文化の一翼としてさかえてきたのであった。藤原文化、東山禅宗文化、安土・桃山文化、元禄文化など、それぞれすぐれた日本的文化であったし、そこには数々のすぐれた工芸品をみることができるのである。

なかでも元禄文化を頂点とする江戸時代前半は、明治以降の工芸史を規定するいくつかの重要な契機をすでに含んでいた注目すべき時期であったといえよう。まず、この時期は、桂離宮や島原の角屋などに代表されるように、きわめて芸術性の高い工芸品が多数制作されたということに注意すべきであろう。実際、本阿弥光悦（工芸全般）、尾形光琳（蒔絵）、宮崎友禅齋（友禅）、仁清・乾山（陶磁器）など、すぐれた芸術家が多数輩出したはなやかな工芸文化の時代であった。これら芸術家の高度な工芸技術は、何らかの形で明治以降まで受け継がれてきているし、彼らの個性ある造形理念は常に繰返し後の人々の模範ともなっている。

一方、江戸時代前半は、厳しい身分制度を骨子とする封建社会の中で、しっかりと職人社会が形成された時期でもあった。すなわち、親方・職人・徒弟によって組織されたギルドが、徒弟制度によって専門的な手工業の技術の独占と同仲間の利益の保護をおし進めたのである。ここでは職人は主に社会の上層階級に必要な物品を、注文どおりに伝統的な技術でもって製作しつづける専門的な技術者であった。こうしたギルド制をささえていた主なパトロンは、皇室、東西両本願寺・知恩院・建仁寺などの大寺院、さらには裏千家などの茶道の大家元、大商人などであった。代々の名家、茶具を調製する専門職、あるいは寺院の仏所、座といったものは皆こうした職人社会の産物であり、これらは多少の変化がおこっても実質的に明治の時代まで受け継がれていったのである。

ところで、江戸時代前半期に職人社会が確立し、またすぐれた工芸作家の出現をみた京都の工芸界は、江戸時代後半幕末に近づくにつれて全般的にいつてかつての活気を喪失していった。絵画の方では、円山四条派の成立という注目すべき運動がみられた。また陶磁器では青木木米・仁阿弥道八・永楽和全といった個性的な作家もあらわれたが、一般的にいつて、工芸界はあいつぐパトロンの経済力の低下、いくたびかの大火、天保の改革などにより衰微する一方で、

かつての芸術味ある作品は、ほとんど創造されなくなってしまった。ただ衰微の中でも、他の地方よりも相対的に豊富な貴族階級の需要層を背景に、職人たちの日々の労働の単調な繰り返しのいつて、明治の時代まで、さまざまな伝統的な工芸技術が絶えることなく温存されたのが唯一のとりえだったといえよう。

慶応3年、大政奉還により京都の街に吹きあれていた血なまぐさい風は一応おさまった。しかし、幕末のいくたびかの社会不安や政治動乱により西陣をはじめとする伝統的な産業界は、ほとんど壊滅状態に陥ってしまっていた。

そこに明治維新という日本の近代化革命が行なわれた。支配階級の交代、生活風俗の激変、文明開化による数々の欧化主義政策などは、従来の社会形態・生活形態に大変化をもたらしたのであり、それはまた当然、京都の工芸界が、その近代化のため取り組まなければならない新しい歴史的な課題を生みだした根源でもあったのである。それにしても当時の京都人にとって、東京遷都ほど大打撃はなかったであろう。人々は、京都が第二の奈良のようにさびれてしまうという現実的危機感を持つ以上に、千年以上にわたって日本の伝統的な文化をはぐくんできた精神的支柱、あるいは象徴としての天皇の遷都による文化の断絶を無意識的に一番おそれたのではなからうか。

この事態に対し、京都の官民は一体となって新時代の脱皮を企てみごとに成功したのである。工芸界に限っていつて、それは伝統産業の近代化政策と京都博覧会の開設との2つに要約できよう。

まず、府は京都の特殊性を十分考慮に入れて伝統的産業の保護育成に力を注いだ。ヨーロッパ科学技術の導入、技術訓練機関としての舎密局・織工場・染殿などの設置、伝習生の海外派遣、さらには画学校の設置などもあげることができよう。これらは皆全国的にみてもっとも早期の積極的な近代化への諸政策であった。一時衰微の極に達していた京都の工芸界は、こうした諸政策により急速に息を吹きかえしてきたのである。少なくとも量的に。なかでも陶磁器は、まず海外輸出品として大きな家内工場組織で多量に製作された。幹山伝七・錦光山宗兵衛の和風絵付による洋食器や色絵金彩の花瓶などはその代表的なものである。また、西陣機業も次第に活気を取り戻してきた。友禅染は明治13年頃の広瀬治助の「写し」の発明による大改革を経て再び盛んになっていった。

だが、伝統産業はしばしば粗製濫造に陥り、質の低下をみたため多くの人がそれに対する改良努力を行なった。粟田焼の改良をこころざした伊東陶山、伝統西陣織に新しい時代の革新をめざした伊達弥助・川島甚兵衛などを挙げるができる。また岸竹堂・今尾景年らの一流の

画家の意匠による刺繍屏風や壁掛、ピロード友禅などのいわゆる美術的織物の製作を試みた千総や高島屋の動向も、明治の中・後期におけるその隆盛の前段階として見逃がすことができない重要性をもっているといえよう。

ただ、海外輸出用品あるいは意匠・材料技術の改革と疎遠な漆器業界や金工業界は、染織・陶磁器と比較すると、その回復はきわめて遅かったのである。それでも、漸次茶道の復興にともない、いわゆる千家十職関係を中心に再び製作されるようになった。千家十職とは、楽家(陶器師)、大西家(茶釜師)、奥村家(表具師)、黒田家(竹工師)、土田家(袋師)、永楽家(陶器師)、中川家(金物師)、駒沢家(指物師)、飛来家(一閑張細工師)、中村家(塗師)である。

一方、京都博覧会は、遷都後の京都の衰退を挽回せんとして当地の富豪たちの発案により明治4年に開かれたものである。結果としてそれは骨董市あるいは見せ物にすぎなかったといわれるが、維新後わずか3年にして近代ヨーロッパ文化の一制度である博覧会を実質上わが国で初めて京都の地に開いたということはきわめて興味のある事柄であろう。翌5年から、正式に第1回京都博覧会が開設され、明治の博覧会・共進会時代の幕あけを告げるのである。毎年ひんぱんに開催された内外の各種博覧会・共進会は、新科学製品の実際的な公衆への啓蒙と製作奨励という単に産業史的な意味をもっているだけではない。殖産興業に大きく依存して展開する明治の工芸史にとってもかなり大きなウエイトを占めているのである。

明治前期の京都の工芸史にとって最大の事件も、やはり明治6年のウィーン万国博に求めなければならぬだろう。この海外博覧会参加の主要な趣旨は、外国への日本国の認識・西洋技術の伝習・博物館および博覧会創設への準備・国産品の品質向上・輸出振興の基礎を作ることなどであった。それらはことごとく成功し工芸界への成果も非常に大きかった。日本の工芸品は、好評をもってヨーロッパに迎え入れられた。京都からも多数の伝統的工芸品が出品され、多数の受賞者を輩出したのである。

工芸品の好評は、輸出向き工芸品の製作をうながし、またジャガード、ボタンあるいは石膏型の導入は、工芸品の量産化への企てを実験段階としてではあるが促進させた。しかし、何よりも京都の職人や商人たちが受賞や出品作品の好評によって大きな自信を持ったことは、目にみえない一番大きな収穫であったといえよう。

同博での審査制度は、明治7年の第3回京都博覧会でさっそく採用され品評会が催された。翌8年の第4回からは品評人の任命・授賞制度が明確に設けられ、以後優秀な物品に毎年進歩・有功・妙技等の賞牌が授与されるようになった。欧州製品の模倣・新製品の発明等におくられる有功賞や進歩賞と並んで、いくぶん美術的価値が考慮された妙技賞が最初から仲間入りし

ていたことは一応注意しておく必要があるかもしれない。それはともかく、審査および授賞制度は以後の各種博覧会・共進会・展覧会において次第に慣例的に実施されるようになったのである。それはすぐれた作品を製作奨励し、受賞者および審査員に社会的に高い地位を与えるのに大きな役割を果たした。しかし、一方で毎年開催の各種展覧会において次第に審査員・受賞者の顔ぶれが固定化してゆく原因ともなった。さらに注意すべきは、当時の「出品人」は製作者である職人当人であるよりも、むしろ職人のパトロンの存在である商人である場合が普通であったということである。彼らへの受賞は、作品そのものの美的価値などよりも、むしろ殖産興業の大原則に即した経済的な業績が加味されがちであった。そして、商人が工芸批評家の役目をも兼ねていたといえよう。

要するに、明治前期の京都の工芸界は、その主流として伝統産業と歩みを共にしながら江戸時代以来の徒弟制度に依存し、たぶんに技術をそのまま継承したのであり、他方で新時代への脱皮をはかるため、質の低下した伝統工芸の改良運動、さらにはヨーロッパの近代技術の積極的な導入をはかった時期であったといえよう。

なお、この時期、美術に対する深い理解をもっていた工芸の啓蒙者としてのワグネル(Gotfried Wagner)の活動もみのがすことができないであろう。

当時、工芸は社会的に決して今日我々が思うかべる美術工芸を意味するのではなく、より広い他の機械操作・科学の諸々の技芸の総合としての芸術の一領域を意味するにすぎなかった。それゆえ、絵画と共に特にその美的価値・精神価値を問題とすることはほとんどなかったといえよう。意匠・図案は、概して江戸時代以来のパターンを踏襲していたのである。

## 2. 明治中期(明治19年~34年ころまで)

維新後の極端な欧化主義による日本の古美術品の破壊・伝統の軽視は、フェノロサや岡倉天心らのすぐれた啓蒙活動により救われた。それと共に東京で明治13年ごろから国粋主義がめばえ、それは美術界では、日本古来の美術の保護振興を目的とする龍池会、およびその拡大組織としての日本美術協会の設立となって実現したのであった。

京都では、明治20年頃から次第にあらゆる面で国粋主義風潮が浸透しはじめ、美術界では明治23年の京都美術協会の設立となって具体化する。京都美術協会は、日本美術協会の趣旨にそって設立されたのであったが、それと比較して、洋風画排斥といったイデオロギー的側面は稀薄で、むしろあらゆるジャンルの人々の一致協力による京都の伝統的な美術工芸の保護育成に主眼がおかれた。実際、当時の美術に心ある人々にとって、昔時の美術の隆盛期との比較によ

る京都の美術界の衰退は、まぎれもない事実であったのであり、その主な原因は、美術奨励の道の途絶と昔の大家の作品の技術的側面のみを盲目的に模倣している職人の偏狭さにあるとみたのである。これらの障害を克服して昔にまけぬ高尚優美な明治の美術品を創造することが緊急の課題であった。それゆえ協会は、会員に、閉鎖的な各専門の工芸職人だけでなく、画工をはじめ商人・政治家・批評家などまで加えたのであり、その総合懇親的な社交を土台に各種陳列会・新古美術品展・研究会・美術講演会・美術雑誌の発刊などを次々に企画実行した。京都美術協会は、ジャンル別では明らかに工芸に最大のウエイトをおきつつ以後明治の末まで名実ともに京都の美術工芸界の中心勢力として多大の貢献を果したのであった。

ところで、京都美術協会総裁に伏見宮殿下を仰いだのに代表されるように、美術界にとって宮内庁や皇室の存在がきわめてクローズアップされてきたのもこの時期の一大特色である。

明治21年造宮の新皇居の室内装飾に、伝統的な織物職人は久しぶりに技術の粋をつくして腕をふるったのであり、この造宮を機会に以後の明治の染織工芸の典型である「精巧・華美な美術的織物」が急激に発達したのである。その意味でこの新皇居造宮は、近代染織史にとって注目すべき事件であろう。西村総左衛門・川島甚兵衛・飯田新七・5代伊達弥助・佐々木清七などの人々がその仕事にたずさわったのである。

次に、明治23年に公布された帝室技芸員制度は皇室の美術工芸家の優遇制度である。それは徳川幕府時代、各藩・幕府の俸禄をうけて製作に従事していた工人が維新と共にその関係を絶たれ、ともすれば生活の糧のため十分な工芸技術の粋をつくさず、粗製濫造に陥っていた状態を救済し、すぐれた伝統工芸を保護育成していこうという目的をもっていたのである。この制度により職人の社会的地位は高まり、また一般職人が宮家の工人となることを最大の名誉とする一つの目標を見出した点でもその効果は大きかったといえよう。実際、選ばれた帝室技芸員は日本の工芸界を代表する著名な作家たちであった。

ここで、京都から選ばれた人々を明治・大正時代を通じてまとめて挙げておきたい。伝統的でしかも近代的な感覚構成の西陣織の意匠で知られる5代伊達弥助、格調高い青磁・白磁に長じた3代清風与平、東京の溝川惣助と共に明治の七宝を代表する有線七宝の並河靖之、巨大な綴錦壁掛の2代川島甚兵衛、もっとも初期の図案改革者である岸光景——以上、明治に選出——さらに、粟田焼の本領を拡大深化させた初代伊東陶山、青磁・白磁をはじめ個性的で多彩な造形の可能性を追求した初代諏訪蘇山、——以上、大正に選出——。この他に、支那銅器の模倣にすぐれた技巧をみせた初代秦蔵六、牙彫髑髏の天才・旭玉山、琳派調の蒔絵意匠の神阪雪佳、地味な清水焼の4代清水六兵衛、古代裂・名物裂の研究・復元や、織物に即したユニーク

な意匠を生みだしたことで知られる初代龍村平蔵などもあげておきたい。彼らは、いずれも選考途中において死亡したか、あるいは候補にあがっていながら最終的に選考されなかった人々である。いずれにせよ京都側の7人に対し京都以外の工芸家の数は13人であった。さらに工芸領域別にみると京都以外では彫金・鍛金・鍍金・刀剣などの金工と蒔絵が圧倒的であった。この数の上からでも、明治さらには大正に至るまでの京都の工芸界の日本全体に占める位置がもっとも簡単な形で理解されるであろう。

なお、最高のパトロンとしての皇室は帝室技芸員制度の他にも各種展覧会でのおびただしい作品の買上げや御用達の指定などによっても、物心両面で美術の保護奨励をはかったのである。

ところで、あまり指摘されないが、輸出産業への功績、技術の改良・発明に与えられる緑綬褒章（明治14年布告）も産業技術の発展と密接に関連する明治の工芸史にとって注目すべき内容をもっているものと思われる。上述の新皇居造宮従事者および帝室技芸員の多くは緑綬褒章の受章者でもあり、その他に紹美栄祐・堀川新三郎・田中利七等も授与されていることをここに記しておきたい。

明治20年代の成果は、28年岡崎公園で開かれた第4回内国勲業博覧会、さらに明治33年のパリ万国博覧会で問うことができるだろう。内国勲業博では、京都の染織刺繍工芸は依然優位を保ちつづけていたし、京都の蒔絵界は久々の再興期を迎えたことを示した。パリ万国博でも一般的に日本の工芸は好評だった。しかし、無条件で喜ぶことはできない。なぜならこれらの博覧会での好評は必ずしも作品自体の美的価値への顧慮から生じたものではないからである。内国勲業博で名誉銀牌を得た西村総左衛門の「刺繍観音図」の薦告文には、「多年力を繡業に尽し、此大作を出す色装荘嚴霊采人を動かす工技の精、全国に卓越し、一世の模範となすに足る」とあった。これが第2部美術の最高賞に与えられた賞讃の言葉なのである。

一方、パリ万国博において、圧倒的な賞讃を博したのは西村総左衛門・飯田新七の刺繍・ビロード友禅であり、その日本独自の工芸領域における技術の精巧さに対して、外国人からきわめて高い評価をうけたのである。この好評が必ずしも工芸品の優秀さを意味するとは限らないことはいまでもなかりう。なおこの時期に京都織物会社・京都陶器会社（共に明治20年）の設立からもわかるように、近代欧州機械による量産の具体的な企画がみられたのである。しかし、それはあらゆる面で時期尚早であったといえよう。

要するに、明治中期の京都の工芸界は、近代科学技術の応用の促進と共に従来の伝統工芸がかえりみられるようになり、展覧会あるいは宮内庁向きの「美術工芸品」としての精巧華美な巨大作が多数製作された時期であったといえる。しかし、明治23年の第3回以降の内国勲業博

での美術工芸と一般工芸との陳列の分離、明治33年のパリ万国博での美術作品（絵画彫刻）と工芸品との差別陳列などにみられるように、美術工芸概念のあいまいさがあり、その明確化への動きが萌芽的ではあるが見出されるということにも注意しておきたい。とにかく染織図案は絵画に近づく一方、工芸界には一貫して図案の陳腐さに対する批判があり、その克服として高島屋や京都美術協会による各種の懸賞図案募集が行なわれるようになったのである。岸光景・神阪雪佳をはじめとする専門図案家の誕生もみられた。しかし工芸の根本的な理念についての思索はほとんどなく、ただ図案意匠の新しさ・流行づくりに追われていたのが偽らぬ実状であったといえるであろう。

### 3. 明治後期（明治35年ころ～明治末年まで）

明治30年代の半ばすぎから徐々に美術工芸界全般に維新後のがむしゃらな進歩に対する深い反省と懐疑が生じてきたのではないだろうか。工芸関係の教育実習機関・展覧会の授賞制度などが共に精巧華美を基準に指導奨励してきた明治の工芸の理念は明治の末期に至って次第にその弱点を暴露せざるを得なくなったのである。明治後期—それは京都画壇を形成した日本画界の隆盛、さらには浅井忠の入洛後の洋画界の隆盛という京都の美術界にとっては非常に喜ばしい時期であった。しかしながら京都の工芸界は、その進むべき創造理念を喪失し、もたついていたのである。これは勿論全国的にもいえることであった。維新後幾多の困難をのりこえ多くの工芸品を製作しつづけてきた工芸界は、美術界での中心勢力でありつづけた。しかし、今やその中心的座からすべりおちざるを得ない状況となったのである。苦難の欧米科学技術の導入と応用は一応達成できるようになっていた。ジャガード、ボタンもコバルトもうまくこなせるようになっていた。伝統的な工芸技術にはそれほどの低下はみられず、工芸家の社会的地位は相対的に高まっていた。にもかかわらず、工芸界には活気はみられなかった。工芸界自らの内から従来の図案意匠改良の必要性がいつそう強く叫ばれるようになっていった。展覧会工芸品としての大作、巨作に対する反省も生じていた。しかしこれらの欠点を根本的に克服し新しい工芸品の出現を見出すにはまだかなりの時の流れが必要であったのであろう。精巧、華美な大作の工芸品を非常に忍耐をもって製作してきた京都の工芸家にとって、自らの作った作品が近代社会でいかなる存在理由をもっているのか改めて自問したとき積極的な答えを見出せなかったのである。その工芸家の心の動揺はたとえ彼ら自身に明確に自覚されていないとしても、あいまいな制作理念のあらわれとしての当時の工芸品の危なかしさ、陳腐さから如実に読みと

ることができるであろう。明治36年の第5回国勸業博をはじめとする各種博覧会での「純正美術」（絵画・彫刻）と美術工芸品との区別、新古美術展における絵画出品の減少による沈滞現象もそのあらわれにほかならないであろう。さらに、明治42年の絵画専門学校の市立美術工芸学校からの独立は、明らかに絵画に対する美術工芸の劣位を意味していたのである。

明治40年の官展一文展の開設は美術界にとってはわが世の春の到来を意味したが、参加を拒絶された美術工芸界にとっては昭和の代に至るまでの長く苦しい冬の到来を意味したのである。

日露戦争後、全国的に機械工業化が進み京都の伝統産業たる陶磁器や織物も京都織物会社や松風陶器会社のような近代工場で多量に製造されるようになってきた。ここに美術工芸品は工業製品と区別される一つの独特の精神的価値をになったものとして取り扱われるようになる。

しかしながら他方で、美術工芸品は単に装飾品・応用品・実用品として逆に絵画・彫刻などのいわゆる「純正美術」から厳格な差別を受けるようになったのである。こうした両者の板ばさみという美術工芸の受難の状態は大正時代に入ってもかわらない。

ただこの時期において見落してならないことは、京都高等工芸学校の設立と中沢岩太・浅井忠らの新工芸運動、さらに谷口香嶠・神阪雪佳らの工芸運動である。これらは単に京都工芸史にとって大切であるばかりでなく全国的にも極めて重要なものである。

明治35年、京都高等工芸学校は、京都の伝統産業と深い関係のある図案・染色・機織の各技術の本格的な学校として全国で最初に設立された。明治中期における工芸教育といえば、市美術学校の工芸図案科の設置、28年の漆工科の設置を挙げることができるが日本画の教育に比べるとあまり冴えなかった。さらに東京美術学校における工芸教育と比較しても劣っていたといえよう。従来の染織学校などは徒弟学校制度によって設立されたもので、この京都高等工芸学校の設立によりはじめて工芸の高等教育が実現したのものとして大きな意義がある。同校は美術と密接に関連づけて教授された点に特色をもっている。同校の教師である中沢岩太・浅井忠・鶴巻鶴一・武田五一らは、みな当時のヨーロッパの工芸の実情に通じていたすぐれた知識人であり啓蒙家であった。彼らは市立陶磁器試験場長の藤江永孝と共に当時の日本工芸界のリーダー格でもあった。

彼らは工芸品に美術的価値を与えようと努力し斬新で個性的な図案運動をおこしたのである。遊陶園・京漆園は、従来なかった自由で個性的な工芸制作への意図を十分含んだものであったといえよう。彼らの工芸運動は確かに革新的で日本の近代工芸史における最初の芸術的運動と呼ぶうものであったし、因襲的な要素の濃い京都の工芸界に一服の清涼剤の役割を果しえたことも事実であった。しかし、彼らの工芸運動が時代的な制約のため、工芸理念の根本にまで

及ばず、そのために保守的な工芸界全体を揺り動かす原動力となりえなかったことも事実であったといえよう。

谷口香嶺・神阪雪佳らの佳都美会・競美会の運動も、単に絵画の工芸意匠への応用に満足せず、伝統的な工芸意匠の研究をふまえて工芸に即した意匠の開拓に努力した点、その意義は決して小さいものではないであろう。

なお、市立美術工芸学校における産学協同による 図案研究会=美工会 の活躍、美術工芸に関する広汎な講演を催した桜柳会の活躍を、次の大正時代を通じての注目すべき運動としてここに記しておきたい。

#### 4. 大正前期（～大正7年ころまで）

明治末期の美術工芸界における不安定な精神構造は、大正時代に入っても根本的には何の変化もみられなかった。日本画界や洋画界では、この時期には今まさに取り組まねばならない今日的課題がありしかもそれを支える大きな理想があった。京大美学の深田康算・植田寿蔵、絵専の校長、さらには新帰朝の批評家、学識者らによって、海外の美術界の新鮮な現状が講演会・研究会、あるいはマスコミを通じて夢をもって若き画学生たちに語られていた。絵専の松本亦太郎校長が毎年卒業式で行なった熱狂的な演説は、一大芸術論として当時の画学生たちの心を大いにかきたてたといわれる。京都の風土の特質を土台にした彼の田園生活讃美は、中井宗太郎の新日本画論と共に国画創作協会設立への大きな精神的要因となったのである。また、文展関係のニュースは新聞のトップ記事として扱われ、連日審査員・受賞者・作品の詳細な紹介が写真入りで、でかでかと報じられた。人々は文展を社会的事件として重要視していたのであり、画家も次第に芸術家として社会に認められるようになっていった。京都の美術界の発展を考えると、上述の学識者や批評家の啓蒙的役割を無視することはできないのである。文展もそうである。しかし、美術工芸はこうした状況の中で相対的にその価値を減少せしめていたといえよう。上述の人々の啓蒙活動も工芸界にはほとんど影響を与えていない。あれほど堅固で協調的であった京都美術協会は、大正半ばで遂にほとんど無活動状態に陥ってしまった。明らかに工芸家は芸術家の仲間入りに遅れてしまったのであった。

当時、いまだ保守的で封建色の濃い工芸界で、美術工芸運動といえるものは明治後期以来の中沢グループの新工芸運動と神阪雪佳を中心とする佳都美会の活動であった。図案及び応用作品展=農展を企画し、主導権を握ったのは中沢グループであり神阪グループであった。遊陶園

・京漆園・道楽園などの合同展を東京で開催したのは中沢グループであった。これら京都の工芸家たちは、自らの新工芸運動を京都のみでなく全国的たらしめ日本の工芸界全体の水準を高めようと努力していたのである。農展は昭和2年の文展第4部美術工芸の参加まで、政府主催の唯一の工芸展であった。しかし同展の所管が農商務省であることからみても、いかに工芸図案の革新性や技術の優秀さが強調されようとも輸出商品としての新しい工芸品の開拓という殖産興業重視の枠組は、どうすることもできなかった。審査・陳列分類内容もきわめてあいまいで混沌としていた。それゆえ、圧倒的多数の受賞者を京都側で独占してしまった事実にもかかわらず、また中にはすぐれた工芸品も出品されたであろうが、京都の美術工芸界の隆盛期と呼ぶことには躊躇せざるをえないのである。勿論、京都以外の土地の工芸がより混沌とした状態であったことはいうまでもない。

当時の大勢は、京都においても旧来の名家の看板にかくれて明治の安眠をむさぼり陳腐な工芸制作を繰り返していたのである。美術展なのか商品見本市なのか性格がはっきりしない毎年の各種品評会・展覧会に、いわば習慣的に出品していた職人や商人がまだはるかに圧倒的多数を占めていたのである。

もう一つ大正前期の京都の工芸史にとって見落せない事柄がある。それは市立陶磁器試験場付属伝習所での若き未来の陶芸家たちの地味な活動である。もともと市立陶磁器試験場は全国で唯一の陶磁器専門の研究教育機関でありそのスタッフは日本の陶磁器界の第一人者で占められていた。同付属伝習所は近代科学の応用の下にロクロのさまざまな応用技術・土・釉薬の研究・窯の構造・炎の具合などの基礎技術をすべてたたき込むことを指導主旨としていた。河合栄之助・伊東翠壺・楠部弥弼・八木一舂・河村喜太郎・河井寛次郎・浜田庄司——これらの若き陶芸家たちは未来の土と火の芸術をめざして無心に基礎技術を習得していたのである。

#### 5. 大正後期（大正8年ころ～大正末まで）

大正時代は、個性の尊重が叫ばれ自由主義が謳歌された時代といわれる。美術界でも国画創作協会を中心とする日本画の人々、あるいは西欧の後期印象主義以後のさまざまな絵画運動に敏感に反応していた洋画の人々にはそれらの思潮は十分理解できたであろう。

それでは、工芸界はどうであったろうか。大正時代に入り保守的な工芸界にも静かな新旧世代の交替が行なわれていた。それが突如として具体化したのが楠部弥弼・八木一舂・河村喜太郎らの青年陶芸家による大正8年の赤土社の結成である。「忘我の眠りよりさめず、因襲的な



る様式に拘泥せる陶工を謳歌し讚美するは、われらの生涯としてあまりに悲惨なり……」とうたいあげた宣言文は、まさに大正ロマンチズムの工芸界におけるみごとな開花を意味したのである。府立図書館での最初の京都展は、となりの国展・帝展と堂々と張りあい前代未聞の20銭の入場料をとって開催したのであって、賛否両論の一大センセーションを社会にひきおこした。菓子器や花瓶に「生まれいずる悩み」「池畔暮色」など現代調の名称をつけ、伝統的な陶磁器界の人々への挑戦は激しかった。彼らは作品の互選・批評会を行ない、そこで各自の制作の動機や自己の所信を情熱的に述べあつたのである。

そこには必ずしも明確な工芸理念の自覚とそれに値する造形感覚を作品に表現していたとはいえないけれど、この運動によってはじめて若き世代の工芸家達は自らの工芸の個性的な創作活動にやっと未来への指針をみいだしたのであつた。大正後期においても、画家や彫刻家が芸術家であるのに、陶器の制作人は世間の目からすれば職人の世界にすぎなかった。陶芸家としての社会的地位が確立されていない時代に自らの自由な創作活動として陶磁器を制作することの苦しみは、あるいは現代からみれば想像を絶するものであつたかもしれない。赤土社の他には、中沢グループの青年作家によって大正9年時習園が設立されている。

ところで、大正末になって次第に工芸全体が職人の世界から芸術の世界へ脱皮していくのであるが、陶芸に比べて他の工芸領域は遅かつたといえる。染織などは、一部の作家を除いて実用品あるいは商品としての染織品が主流を占めるようになってしまった。金工・木工などは依然と職人による一部の特殊な用品の製作が続けられていたにすぎなかった。

明治・大正の日本の工芸の総決算とでもいうべき展覧会に、大正14年開催のパリ現代装飾美術工芸博覧会を挙げることができよう。同博は従来の博覧会の授賞基準が出品者の業績本位であつたのに対し、はじめて厳格な作品本位の審査によってなされたものである。それゆえ同博の審査報告は、維新後日本の近代工芸が歩んできた根本的な病状を適確に指摘しているといえるのである。

まず、一般人によって美術工芸品が、ややもすると豪華贅沢品とみなされていることに対し謙虚な反省が必要であるという。それは精緻・絢爛・無意味の細工に陥りすぎ、さらに金・銀・珠玉・綺羅錦繡など素材の珍貴のみを重んじすぎてはいないだろうかと問うている。そして、そこからの帰結として非実用的な展覧会用の虚飾・華飾・技巧偏重を批判している。精巧・華美は必ずしも工芸の美の本質ではないこと、日本の工芸はもはや単なる異国趣味では国際的に通じないこと、西欧の工芸との比較により簡潔単純な形式に豊富な内容を盛ることが必要であることなどが強調されている。津田信夫は、「我カ施設列品ハ果シテ現代ノ文化生活ニ幾何ノ

影響ヲ与ヘタデアラウカ」と問うている。こうした批判は大筋においてそのまま明治・大正を通じて京都の美術工芸にもあてはまるといえるのではないだろうか。もはや錦光山宗兵衛や西村総左衛門の時代は過ぎ去つた。予想に反し龍村平蔵や山鹿清華がグランプリを得たのである。これは明らかに作家の独創性を重視する傾向を反映しているといわねばならない。と同時にようやくにして日本の近代工芸が真に芸術的価値にめざめてきた証拠といふことができるであろう。さらにいえば、それは工芸の価値転換ともいえよう。時代意識をもたないもの、作家の独創性を感じさせない一切の華美・絢爛・模倣は、全くナンセンスであることを物語っている。それは、従来ややもすると図案の斬新さのみが革新的な工芸運動とみなされたことに対するより根底的な批判ともいえよう。いかに光琳式を、アール=ヌーボー式を、さらにゼセッション式を表面的にいちやく工芸品に適用したところで、それだけでは何ら工芸自体と関係のない企てである。ただ一種の流行としてのおもしろさを与えてくれるにすぎないであろう。めまぐるしく変化する表面現象の奥に、工芸の意味自体・存在理由への問いかけがぜひ必要であるということに一部の作家及び指導的な人々はやっと気づきはじめていたのであつた。

こうした海外博でのきびしい批判と共に、折りしも大正末から昭和初期にかけて日本国内ではいわゆる柳宗悦の民芸運動が従来の工芸へのアンチテーゼという形で抬頭してきたのである。民芸運動は従来の貴族的工芸の美や一般の美術の美に対して、民芸こそ本来的な美であるという価値意識を伴つたものであつた。美と信との一致・美と用との一致を唱え、工芸品の本来的な在り方がまさにそこにあることを人々に訴へたのであつた。

この民芸運動も京都という土地と無縁ではなかつた。柳宗悦は大正後期に京都に移住している。彼はここで河井寛次郎・浜田庄司と共に日本民芸館設立を構想し、また昭和2年、上加茂民芸協団を設立、いわゆる新作民芸の活動を京都の工芸家たちと実践した。だが、京都においては、結局、民芸運動は組織的に持続しなかつたが、この民芸運動が工芸の根本的理念を理論的にとらえ、その社会的意義・手仕事の意義・庶民の日常生活にもとづく用との不可分離性といったものを人々に啓蒙せしめた功績は非常に大きいものといわねばならないだろう。ややもすると柳宗悦の民芸運動は、盲信的な民芸主義者と共にそれを冷く批難する人もあるけれど、民芸運動が出てきた当時の工芸界および社会文化的な一般状況を正しく理解するならば、おのずとその大きな意義が納得されるであろうと思われる。当時は、地方性工人性に地盤をもついわゆる本来の民芸が崩壊しつつある時代であつた。その中で亡びゆくものの美を啓蒙せしめたことは、美術史的にも社会文化的にも重要な責務ある仕事であつたといえるのである。

なお見逃がされがちであるが大正末、洋画家の団体 関西美術会に工芸部が新設されたこと



も、注意しておくべきことであろう。もともと毎年開催の関西美術会展には創設当初から洋画と共に美術工芸品が参考品として展示されつづけてきた。ここでの工芸品は、しばしば趣味的な弱さもみられたが、しかし一般に伝統的な京都の工芸界とは違った自由で個性的な作品が多かったといえよう。前述の赤土社創立の動機も、実はこの関西美術会工芸部へ出品していた陶芸家たちが独立したものなのである。明治末の浅井忠・神阪雪佳・杉林古香らにかわって、新井謙也・富本憲吉・河井寛次郎・小合友之助らが同展工芸部の当時の常連となっていた。

ふりかえてみるに、明治・大正の工芸史にとって、一大転回期が明治後半から大正時代にかけて生じたのではないだろうか。それはさらにいえば、江戸時代以前の近世とわかつ近代精神の背景をになった近代化への脱皮の過程であったといえるのではないだろうか。

近代資本主義の確立・庶民階級の勃興・西欧近代思想の導入というものを背景に美術工芸品は機械製品から独立し、同時に純粋芸術から差別をうけるようになり、さらに大正8年の赤土社の設立を象徴的な契機として芸術の仲間入りをめざす過程を歩んできたのであった。一方、機械による量産品が広汎に庶民の日常生活用品に浸透してきた時期であったということにも注意しておく必要があろう。それらは、実用品・応用美術品としてさほど問題視されることはなかったのである。しかし、そこに後の第2の転回期（戦後）における根本的な諸問題の原因となる重要な要因がすでに存していたのであった。いずれにせよ、京都の百年史の中間点の大正8年（1919）が、近代工芸史の大きな転回期として象徴的な意味を持っていることは、百年史全体を通じてもっとも興味深い事柄のように思われるのである。

## 6. 昭和前期（～戦前まで）

昭和2年、やっと帝展に第4部美術工芸が加わることになった。しかし、最初の年は総合審査の名のもとに、工芸家自身だけでなく竹内栖鳳・菊池契月・和田英作らの画家が美術工芸部の審査をするという変則的なものであった。さらに工芸作家7人の審査員のうち、京都側はわずかに清水六兵衛1人きりという有様であった。このように京都の美術工芸界にとってはさんざんの出足であったが、次第に京都工芸界の実力が作品の面で認められるようになっていった。「独創性を有し、実用を前提とした装飾美のあるものをとる」という帝展の方針は、すでに大正末以来活躍の京都の青年工芸家にとっては自明の制作態度であった。この帝展時代の主な作家は、清水六兵衛のほか沢田宗山・3代伊東陶山・河村靖山・迎田秋悦・山鹿清華・平館會・龍村平蔵・皆川月華・岸本景春・楠部弥弼・奥村霞城・番浦省吾・小合友之助などをあげるこ

とができる。彼らの大部分は、伝統的な名家・茶器関係の人々とは違った新興の工芸作家であるという点に一つの大きな特色をもっているといえよう。古典的な伝統作品、洋風の作品、その折衷的作品など、それぞれ違った多様性を持っていたけれど、これら官展の作家たちは一様に美術工芸品の制作にあたって何よりも造形的な側面に個性的な配慮を忘れなかった人々である。帝展の美術工芸部は、新文展のそれと共にすぐれた美術工芸家を多数輩出するに大きな役割を果たしたのである。しかし、目を追うごとに美術工芸にも絵画におけるようにいわゆる官展型という作品の類型化や官展系作家の固定化がみられるようになってきた。それが、すぐれて独創的で自由な個性にもとづいた芸術家の流派を形成していることを意味するならば別に問題はなかったのであるが、芸術家意識の過剰と共に、技巧本位・装飾過多による会場芸術という弊害を生ぜしめてきた点に大きな問題があった。また絵画ほどではないが西欧の構成派・超現実主義が美術工芸界にも意匠関係にただちに模倣されがちであったことにも問題を残したのである。

官展系の閉鎖的な空気にあきたらず、いやむしろ官展工芸部設置以前から民芸運動の思想的背景をもってより自由な立場から工芸品を制作する一群の工芸作家たちがいた。河井寛次郎をはじめ、京都と関係の深い浜田庄司・富本憲吉らの人々である。彼らは主に国画会工芸部をよりどころに活躍し、少なくとも質的には官展系作家に劣らぬ優れた作品を創造したのである。

一方、京都内部においては、美術工芸界は非常な活気を呈していた。帝展の審査員級作家を中心に、日本画界と同様に各種塾・研究会団体が数多く次から次へと結成され消滅していった。神阪雪佳を中心とする京都美工院の最盛期であり、逆に中沢岩太を中心とした遊陶園・時習園・京漆園の衰退期であった。昭和工芸協会・蒼潤社・五条会・三条会・染織繡芸術協会・京都漆芸会などが次々に誕生した。

昭和前期は職人が芸術家に、工芸品が芸術作品になったことがはじめて社会的に認められた時期であり、美術界全体の隆盛と共に美術工芸界でも各種塾展・団体展さらには個展がおびただしいデパート展として開かれた時期である。だが、このはなやかな美術工芸作家の動向とやらはらに、ひとり八瀬にこもって貧苦に耐えながら陶器の研究に没頭していた石黒宗磨のような人がいたことを忘れてはなるまい。

なおこの時期に、市の政策として、大礼記念京都美術館の開館（昭和8年）と市展の開設（昭和10年）があることも見落さないでおきたい事柄であろう。

昭和初期のはなやかな美術工芸の隆盛もつかのままで、満州事変・2・26事件・日支事変が次々に勃発し、第2次世界大戦に至るや社会は戦時一色に塗りつぶされてしまった。もともと戦争とは縁の薄い美術界は衰微せざるを得なくなってしまった。工芸界は工芸の持つ本性として

の造形の保守性のゆえに、画壇のように国威発揚・戦威高揚のための戦争画を描くことは免がれた。従軍画家のようなものもなかった。さらには、反戦思想・社会主義思想との密着現象もみられなかった。せいぜい日本古来の意匠が流行した位で、従来と同じ花瓶や茶碗に軍人を喜ばせる国粋主義や戦威高揚のスローガンを貼っておけばよかったのである。しかし反面、美術工芸品は贅沢品とみなされ、工芸界は西陣機業をはじめとする伝統産業界と同様に、原料・価格統制・団体統制などの面で首の根っこをがっしりとおさえられてしまった。工芸作家は、わずかに要技術保存工芸品と戦時生活必需品をほそぼそと生産していたのであったが、太平洋戦争への突入と共に工芸界は全く活動停止状態となり、工芸作家は軍需工場に動員されたり兵隊にとられたりしていった。

## 7. 戦 後

昭和20年8月15日、京都の工芸作家は終戦の詔勅をどのような状況の下でどのような気持ちできいたのだろうか。工芸作家たちは、敗戦の精神的痛手の治癒よりもまず物質の欠乏・食糧の不足と戦わなければならなかった。西陣機業・友禅業関係の作家はその最たるものであったろう。アメリカ占領軍の市美術館接収による展覧会場さがし、民主化のあらしの中での日展・京展の改革運動と、京都の美術工芸界には困難な問題が次々とおこった。

こうした暗い出来事の反面、何よりも街全体が爆撃をまぬがれた京都の美術界は日本のどこよりも早く新時代の美術活動を開始した。しかも新生日本の世界への進出はもはや軍国主義国家としてではなく文化国家としてであった。京都の地位は東京や大阪と比べてはるかに高くなったのは当然である。すぐれた美術文化を保護育成することは日本の目標であるとともに国際文化都市という京都のビジョンでもあった。美術工芸家を含めたあらゆるジャンルの作家や市・府の当局者は皆この目標に新しい文化日本としての希望と誇りを持ち、同様に責任の重さを痛感していたのである。両者の協力によって成った重要な施策・展覧会・教育機関には次のようなものを挙げることができよう。

京都の美術界の全容を示すとともに、新人の登龍門となっている京展の開設(昭20)、伝統工芸技術をもとに現代生活にマッチした新しい商品の試作、デザイン・材料研究をめざす京都美術工芸総合研究所(委員会)の設立(昭22)、当初は失業者対策が主目的であったが今日では京焼の高度な造型・デザインなどの基礎知識・技法を指導し後継者を養成している京都府陶工公共職業訓練所の設置、「見て美しく、使って楽しく、生活を豊かにする工芸品」という

キャッチフレーズをもつ京都府工芸美術展の開設(以上昭23)、京都高等工芸学校の伝統を引き継ぐ工芸技術の高等教育機関である京都工芸繊維大学の設置(昭24)、全国最初の公営貸画廊でしかも有意義な企画展をも行ない作家・市民ともに親しみやすい京都府ギャラリーの設置(昭25)、伝統産業と美術工芸との不可分離の関係にかんがみ美術工芸家の環境改善とすぐれた工芸品の保護育成政策を行う府商工部美術工芸課の設置(昭25)、はじめての本格的な工芸の総合的最高教育機関としての市立美術大学(工芸諸科)の設置(昭25)、日吉ヶ丘高校美術課程の設置(昭26)、市美術館の再開(昭27)など、さらにここに京都ならではの総合的な芸術家のサークルとして今日までユニークな活動を続けている京都美術懇話会(昭21)の設立も加えることができるであろう。

さらに最近では、工芸にウエイトを置いた国立近代美術館として、全国的にみてもきわめて格調高い多彩な企画展を行なっている国立近代美術館京都分館(昭38)→京都国立近代美術館の設立、府立総合資料館の設立(昭38)をあげることができよう。これらの事業や美術行政は決してスムーズに進んだものではなく、そこには多くの関係者の非常な努力があったことを忘れてはならないだろう。上述の諸事業の実現が今日の京都の美術工芸界に果している大きな役割については、たとえ多くの批判があるとしても、何人も認めないわけにはいかないだろう。

さて、戦後における京都の美術工芸界の内部の動向は、4つの主要な工芸集団に分けることができよう。

その中でも最初にあげなければならないのは、今日の前衛陶器の草分けである青年作陶家集団→走泥社の活躍である。中島清・山田光・八木一夫・鈴木治・熊倉順吉らの青年陶芸家によるこのユニークな焼物の抽象的造形活動は、今日国の内外から高く評価されているが、それは従来の焼物の固定イメージをうちやぶり造形の可能性の極をきわめつくした画期的な企てだったからである。なかでも八木一夫の作品「ザムザ氏の散歩」以後にみられる陶器のオブジェはもはや工芸ジャンルをこえた空間芸術=彫刻としての意味をもつものとして注目されている。宇野三吾をリーダーとする四耕会も独自の造形研究を行なっていることで有名である。

次に富本憲吉の主宰した新匠工芸会→新匠会には稲垣稔次郎・近藤悠三・山田詰らがいる。

また、芸術家意識のもっとも強い日展系作家としては6代清水六兵衛・楠部弥弼・浅見隆三・3代伊東陶山・叶光夫・滝一夫・岸本景春・小合友之助・山鹿清華・皆川月華・佐野猛夫・堂本漆軒・番浦省吾・久保金平・加藤宗厳など、もっとも多数の工芸作家をあげることができよう。

最後に、日本伝統工芸展出品作家たちがいる。同展は昭和29年の重要無形文化財指定制度による重要無形文化財の保持者、いわゆる人間国宝を中心として結成された日本工芸会の主催する展覧会である。同会は伝統的な素材・技術を尊重すると共に今日の生活に適した清新な作風をモットーにしており、京都関係の作家として森口華弘・中川華邨・清水卯一・黒田辰秋・喜多川平朗・宇野宗壺・田畑喜八・上野為二・石黒宗麿らをあげることができよう。

さらに、上述の4つの工芸集団のほか、民芸派の河井寛次郎・無所属の八木一舄・井田宣秋・楽吉左衛門・河合卯之助らの名をあげておきたい。

なお、戦後における各種団体の工芸部や、上述の作家たちが主宰する各工芸団体もそれぞれ独自の多彩な活躍を続けている。その中でもたとえば楠部弥弼を中心とする青陶会、清水六兵衛を中心とする京都陶芸家クラブは、京都陶芸界を代表するすぐれた団体である。

ところで、こうした従来の「美術工芸」界の展開における戦後から今日に至るまでの最大の特徴の一つは、走泥社に代表される工芸作品の前衛化でありオブジェであろう。しかし工芸の前衛運動と同じように、現代的な地盤に立ちながらある意味で一層ラディカルな事件として、戦後の、さらに詳しくいえば昭和30年以降のデザイン・クラフト運動および海外工芸思潮の導入をあげることができよう。これは近代工芸史における第2の一大転回期と呼ぶことができるであろう。

京都に関するデザイン・クラフト運動には、例えば次のような事件をあげることができよう。昭和29年「バウハウスの理念」と題するグロピウスの京都での講演、昭和30年デザインハウス創立、昭和31年府ギャラリー内の産業美術相談室設置、昭和31年京都商業美術協会設立、昭和35年清水焼デザイン研究会設立、京都クラフト展開設、昭和38年京都産業デザイン研究所、京都市クラフトセンター設立、昭和42年京都デザイン協議会設立などである。府・市・伝統産業界・美術工芸界・批評家・学者をまじえた総合的なこれらのデザイン運動・クラフト運動は最近ますます重要視されるようになっており、従来の伝統的な美術工芸界に大きな影響を与えるばかりでなく、それと対立する新しい工芸の主流を形成しはじめていたのである。もともとデザイン・クラフト運動は、戦後になってはじめて本格的に輸入されたもので、それは戦後におけるアメリカナイズされた急速で広汎な機械文明・都市化による生活革命と密接につながっているものである。

それは機械の量産品の無機質な形態の積極的な評価、さらには従来の純粋芸術批判という新しい価値観を伴っている。いや、むしろ、次第に成長してきた機械生産が従来の手による造形とは異なった機械独自の造形形態をもつようになり、人々がそこに新しい意匠・機能的な美し

さを見出したからであるといえよう。

初期のスマートなかつ洒落れた近代形式の生活環境用具の機械量産品をめざしたグッドデザイン運動はさらに拡大深化され、今日では文明社会のあらゆる分野にまで入りこみ、各種専門デザイナーの多数の誕生現象をひきおこしている。手わざの良さを残しつつ機械量産の機能的美しさをめざすクラフト運動にも多くの従来の美術工芸作家が参加している。それは工芸品の意匠改革運動をはるかにこえたもので、従来の工芸ジャンルでは律しきれない生活芸術ともいうべき性格をもっているのである。

ところでこうした現代的な工芸運動のほか、市内を遠く離れた丹波焼や丹後ちりめん、黒谷和紙などが、今日でも深い土着性をもったすぐれた工芸品として多くの無名の人々によって製作されつづけていることも忘れてはならないであろう。

上述のようにきわめて多様な様相を呈している現代の工芸界には、また解決しなければならない複雑な諸問題をかかえている。伝統工芸技術の保存の問題・原材料の問題・デザイン盗用問題・量産と一品制作との分裂の問題・手工芸品の高価格の問題、さらには商人・作家・大衆との間の趣味の分裂の問題など、それぞれ一朝一夕には解決しえない問題である。

これらの諸問題は決して今日始めて生じたものではない。それらは近代工芸史におけるかの第1の転回期においてすでに萌芽的に存していた問題であった。ただ第2の転回期においてきわめて顕著にあらわれてきたのである。第1の転回期においては工芸と機械製品さらには純粋芸術との分離現象がみられたが、この第2の転回期においては芸術ジャンルの解体ないし美術工芸と機械量産品と純粋芸術との新しい総合化現象としてとらえてことができるかもしれない。いずれにせよ、職人や工人の時代が、どんなに工芸の理想社会であり懐しき時代であってもその時代に戻ることは不可能である。西欧における産業革命以後の工芸の在り方を問うたジョン=ラスキン (John Ruskin)、ウィリアム=モリス (William Morris)、ワルター=グロピウス (Walter Gropius) らのすぐれた工芸思想家の理念が今日繰り返して問いかえされているのも、機械文明において人間性豊かな芸術作品を創造することが現代の大切な課題に他ならないからである。

ところで、上述のさまざまな今日的な工芸の問題も京都という土地を抜きにしては考えられないのである。いいかえれば、それは伝統とその近代化という問題に要約することができる。京都は単に伝統工芸のふるさと、日本画壇のふるさとであるばかりでなく、きわめて現代的な前衛工芸作品やインダストリアル・デザインのふるさとでもあるということに気づかねばならない。織物にしても、染織にしても、木竹工・陶器にしても、最も根源的な工芸の生命ともいう

べきものは手わざの良さであり、ものの深みであり、形や色のおもしろさである。それらの有機的統一が一つの芸術的な世界を現出させるのであり、それは作家の長い修練の末に得られる自然の賜物であり伝統の産物なのである。独特の風土に培われてきた京都人の心情、生活様式は今日でも京都のあらゆる芸術の創造において根源的な力となっているにちがいない。伝統を単に昔の高度な手工芸の技術の継承とみなすとき、そこには重荷とわざとらしい模倣しかありえないであろう。

思うに東京が物質文明・政治の中心としてもっぱら西欧文明の吸収に主力を注いできたのに対し、京都はたぶん日本古来の伝統文化を静かに温存してきた近代化の特性をもっているといえよう。芸術作品の国際性が強調される今日、しっかりした日本古来の伝統にはぐくまれ、しかも芸術・宗教・学問・伝統産業が有機的な文化社会を形成している京都の占める位置は以前にもまして高いといえよう。

## 彫 塑

明治初年におこった排仏毀釈は、仏教の衰退を引きおこすとともに、伝統的な仏像彫刻の不振を招く大きな原因ともなった。逆に、江戸時代におこなわれた各種の工芸的な根付彫刻は、明治に入って、海外向輸出品として盛んに製作され、中でも牙彫はその全盛期を迎えたのであった。以上の全国的な一般状況以外に、東京においては、明治の日本彫塑史の流れを決定づける次のような重要な事件を挙げることができるであろう。すなわち、明治9年の工部美術学校彫刻科設置による洋風彫塑のわが国へのはじめての伝来と国粋主義勃興によるその系統の中絶、逆に、東京美術学校彫刻科設置（明23）に代表されるような20年代における伝統的な木彫の全面的な復活、そして30年代における若い彫塑作家の西欧からの新帰朝や、東京美術学校造形科の新設による洋風彫塑の本格的な製作の開始——といった主要な展開過程をたどることができるのである。

しかし、京都の彫刻界は、洋風彫塑の影響をほとんど受けることなく、明治32年の田中宗祐、疋田雪州らによる京都彫技会の設立頃まで、ずっと明治初期以来の根付彫刻的な各種の工芸品が支配的であったに過ぎないのである。

ただ、仏像彫刻界においては、仏師 田中紋阿・文弥の父子の名を忘れることが出来ない。両人は、東本願寺大門の「木造釈迦三尊像」および南禅寺法堂の「木造釈迦三尊像」など明治の数少ない貴重な仏像を制作したのであった。また、東京美術学校教授 竹内久一の木彫「毘首羯摩」・「伎芸天」が京都国立博物館に保管されていることも付け加えておきたい。両彫刻は、同館内の旧陳列館正面玄関の古典式三角破風の石造浮彫の原型なのである。

一方、彫塑教育に関していえば、明治27年に京都市立美術工芸学校に彫刻科が新設され、その初代教師として大村西崖が、東京美術学校から招聘されたのである。しかし、京都の彫塑教育は、東京美術学校の堂々たる陣営にくらべてあらゆる面で貧弱で、京都の彫塑界の沈滞を打ち破る新しい力となりえなかった。そのなかで大村西崖は、その短い在洛期間中に、わが国ではじめて、木彫と洋風塑造とを包括する「彫塑」という新しい芸術ジャンル概念を、『京都美術協会雑誌』34号で使用していることは、注目に値する唯一の事柄であろうと思われる。それ以前は、彫刻概念がきわめてあいまいな形で使用されていたのであった。

明治末期から大正時代にかけての白樺派運動は、彫塑界に新しい洋風彫塑の系統を生み出す大きな原動力となったのである。ロダン芸術は、単に二科や院展の彫塑作家ばかりでなく、官

展系の木彫作家にも大きな影響を与えたのであった。だが、京都の彫塑界は、依然と救いがたい低迷を続けていた。かつて京都市立美術工芸学校に学んだ人や、京都出身者のなかで、官展系作家として、わずかに、建島大夢・北村西望・大西三四郎などの名を挙げることができるにすぎない。なお、京都の作家とはいえないけれど、齋藤素巖の第5回帝展出品作「雲」（ブロンズ浮彫）が、京都大学に寄贈され、現在も時計台正面玄関にはめこまれていることを記しておこう。

昭和に入り、京都では高山彦九郎像をはじめとするいくつかの銅像が製作された。しかし、それらの多くは、太平洋戦争中の銅像供出令により破壊され、今日そのもとの姿をみることが出来ないのは残念である。戦前における京都関係の主な作家としては、大西三四郎の他、官展系の松田尚之・矢野判三・石本暁海（木彫）、沼田一雅（陶彫）などを挙げることが出来よう。

戦後から今日に至る彫塑の歴史の流れにおける著しい特色は、他の芸術ジャンルと同様に従来の彫塑概念を超えようとする傾向をたぶんに持っていることである。勿論、伝統的な木彫技法を忠実に受継いだ仏像や、より自由で個性的な表現を指向している人体ブロンズ像も多数製作されている。しかし、二科会の堀内正和の抽象鉄骨彫刻や八木一夫の陶器彫刻は、陶土・鉄・プラスチックといった素材による前衛的な空間造形作品の出現の先駆であり代表的なものであって、今日の彫塑界で無視できぬ系統を形成しているといえよう。

戦後、京都市美術大学と京都学芸大学の両新制大学において彫塑科が設置された。そこにおいて前述の堀内正和や二紀会の辻晋堂、新制作の菊池一雄・清水礼四郎らが、一時期あるいは今日に至るまでずっと、後輩の指導にあたってきたのである。その他、京都の主な作家として、新制作の山本恪二や京人形の無形文化財に指定された岡本庄三らがあり、彼らの多くは、京展の審査員などにも選ばれて今日の京都の彫塑界に大きな役割を果たしているのである。

## 書道

書は、その姿を明治以後大きく変える。京都における書道の展開も、全国的な動向と別なものでなく、それと歩調を合せる。

明治以降、書道には、次の4期を見ることができる。

- 1) 明治前期（江戸末からの唐様が、御家流に変わって主流となる。）
- 2) 明治後期（唐様が変わって、北朝の碑文を手本とする新風が起り、今日へ続く書風が出現する。また仮名においても、難波津会を中心として、上代仮名へ復帰する動きがあらわれる。）
- 3) 大正・昭和前期（北朝風がその書風を確立し、その成果をもって種々の団体を設立し、展覧会、出版物発刊など伝播活動を行う。またさらには、比田井天来の門下生を中心とする書道芸術社が結成されるなど、古典を規範とし新しい書道を確立しようとする動向を見る。）
- 4) 戦後（書道が日展に参加し、展覧会芸術として社会的位置を確保する。また、こうしたアカデミズムに対抗し、種々の革新運動が展開し、毎日書道展を通じて、近代詩文、前衛書道と呼ばれる現代の書が出現する）。

これらの展開の中に、京都の書家は、存在したのである。以下にそれを見てみよう。

### 1. 明治前期

明治政府に、山中信天翁・横井小楠・江馬天江らが文官として参加することによって、江戸時代を通じて広く使われた御家流に代って、唐様が用いられるようになる。唐様とは、江戸時代に主として儒者、僧侶などが、元・明の書風を取り入れたもので、関東では、市川米庵・巻菱湖・小島成齋の3系統が、京阪を中心として貫名海屋の流れがあった。また文人墨客の書が、世にもてはやされた時代である。

京都では、山中信天翁・江馬天江・宮原節庵・谷如意・神山鳳陽らが、江戸時代からの梁川星巖・頼山陽の伝統を受けつぎ活躍する。

### 2. 明治後期

明治13年、清国の楊守敬が来日することによって、書道界は新しく転換期を迎える。

彼は、当時の中国の書道界の風潮である「北碑南帖論」の書観を持ち、北朝の碑文を携えて来日する。これにより、新しい書の存在と精神を直接知る。それは、従来の清の法帖によって

のみ、中国の書と理解していた唐様の観念的マンネリズムを打破することとなる。

日下部鳴鶴・巖谷一六・松田雪柯が、この楊守敬に学び、秦漢六朝の書が持つ強さの把握につとめる。これは、法帖による形式の模倣にのみ終始することから、直接碑文を研究し、書を求めることになり、新しい方向が生まれる。

この新風は、直接中国に渡り、楊守敬の師である藩存に師事した中村梧竹によって、更に厳密に追求される。鳴鶴流として解釈された形式的なものに比べれば、その趣きを異とする。中林梧竹と同様に福島蒼海もこの期の代表作家である。

また、仮名においても、こうした漢字の古典復帰に刺激され、千蔭流に代って上代仮名への回帰が起る。それを具体化させたのが、明治23年、多田親愛・小野鷲堂らによって結成された難波津会である。この会を中心として、上代仮名の研究がなされたのである。明治20年の西本願寺から大口周魚が「三十六人集」を発見したのも、こうした運動の成果であり、田中親美は、こうした古筆を複製し世にその価値を示した。このように、仮名にも江戸時代から続く書風に代り、新しい動きがあらわれる。

### 3. 大正・昭和前期

明治の新風は、大正期になると定着をみ、その書活動は活発となる。漢字は、日下部鳴鶴と西川春洞の門に分かれ、それぞれが多数の弟子を持ち展覧会や大きな団体を組織し自派の勢力の拡張をはかったのである。

また、出版物も数多く出現し、古典を世に流布し、それを通じて新しい書活動を求めた。

京都においては、山本竟山が日下部鳴鶴門で活躍し、また学者文人としては内藤湖南・長尾兩山・狩野君山らが活躍した。富岡鉄斎は画のみならず独自の書風をもち、書界に名をなす。

この大正期に、平安書道会が結成され、今日に続く。

また仮名においても、出露寺通次郎・山本行範・吉沢義範がその技をきそう。

### 4. 戦 後

書道が日展に参加し、豊海春道がその勢力をにぎるに至ったが、その日展もアカデミックでかたまった。それに対立するものとして、前衛書道と呼ばれる書の革新運動が起り、書は新しい姿を加えるのである。

毎日新聞社主催の書道展において、次々と新しい書道は生まれ今日につづく。

今日、京都においては、その前衛の書を荷う森田子竜、仮名の中野越南（漢字にもたける）、日比野五鳳・谷辺橘南が、書壇をリードする。

## 年 表