

原三溪の美術家援助

三上 美和

- 「キーワード」①美術の公的・準公的支援・私的援助 ②再興日本美術院 ③今村紫紅 ④平橋田中
⑤近代日本画市場の成立」

凡例

本論で引用した資料は、固有名詞で慣用となっているものを除き、旧漢字は全て新漢字に、片仮名、変体仮名は平仮名に改めた。引用資料に挿入した傍線は、全て引用者による。改行は本稿の字詰めに合せた。

はじめに

原富太郎（号三溪、慶応四年・一八六七―昭和十四年・一九三九）は、明治中期から昭和初期にかけて横浜で活躍した実業家であり、古美術の大蒐集家、また日本美術院の画家を中心に保護したパトロン、つまり美術

家への援助者として著名な人物である。

三溪の美術史における実証的な研究は、近年自筆の資料が発見されたことから飛躍的に進められた¹⁾。筆者もこの資料に基き、三溪の旧蔵美術作品を近代美術と古美術に分け、その傾向を別稿で論じた²⁾。

本論では、前稿で扱うことが出来なかった、大観に続く世代の美術家達に対する援助について論じる。

三溪が援助した中には、下村観山、横山大観、橋本静水、今村紫紅、安田靉彦、小林古径、前田青邨、牛田鶏村、速水御舟、小茂田青樹といった日本画家、また平櫛田中、佐藤朝山、山崎朝雲、米原雲海らの彫刻家がいる³⁾。その内容を実証的に再検討し、美術の援助者として三溪の果たした役割と限界及びその背景を考えることにより、近代美術における美術援助の在り方の一端を明らかにしたい。

1 美術の援助者としての三溪の位置付け

— 公的支援と私的援助の視点から —

(1) 公的支援

優れた芸術活動が様々な方面から支えられてきたことは論を待たない。しかし、それらはこれまで美術史の分野で研究対象として正面から取り上げられてきたとはいえない⁴⁾。ここではまず、三溪による私的援助の対象である公的支援について考えてみたい。

さて、新たな歩みを始めた明治初期の美術家の養成、美術展覧会などの美術についての諸制度は、政府の近

代化政策の一環として位置付けられていた⁵。国は有力な支援者として、美術を公的に支援していたとも捉えられる。芸術家の養成と保護に関しては、お雇い外国人として来日したアーネスト・F・フェノロサが明治十五年（一八八二）「美術真説」で、美術学校の設立による日本画家の育成、その後の援助、さらに鑑賞者である公衆の趣味の向上を目的とした展覧会の開催の必要を説いている。このフェノロサの主張は、明治十七年の鑑画会の開催、国粹主義の台頭を受けた明治二十年の東京美術学校の設置という形で実現した。

また、明治二十三年の宮内省による帝室技芸員制度と皇室による買上げも、芸術家の公的保護と思われる⁶。

（2）準公的支援

このような官による美術の保護育成政策に準ずる援助として、準公的支援を想定したい。具体的には実業家による協力である。

この点について筆者は、官民一体で設立された龍池会への実業家達の協力、文展初期における実業家の買上げについて取り上げたが、これらは準公的支援と考えられる⁷。前者の龍池会への協力者の中には、三溪の妻の祖父であり、原家の発展の基礎を築いた原善三郎（文政十年・一八二七—明治三十二年・一八九九）も含まれていた。

ここでは、同様の援助を行った人物として、岩崎彌之助（嘉永四年・一八五二—明治四十一年・一九〇八）を取り上げたい。現在静嘉堂文庫美術館に所蔵されている近代美術作品は、岩崎家から戦後寄贈されたもので

あり、そのうち日本画は八十二点あるとされている。中でも注目されるのは、明治二十八年（一八九五）京都で開催された第四回内国勸業博覧会の彌之助による出品依頼作品である。橋本雅邦の「龍虎図屏風」を初め、当時の記録から現在判明している九点中八点が同館に所蔵されており、政府の近代化政策と歩調を合せた援助であったことが指摘されている⁵⁰。

彌之助はこの他にも、彫刻家大熊氏廣（安政三年・一八五六―昭和九年・一九三四）の留学、洋画家山本芳翠（嘉永三年・一八五〇―明治四十二年・一九〇九）の制作を援助したという。また日本美術院の創設にも深く拘っており、日本美術院の業務を拡張するため援助したという記事がある⁵¹。ここには準公的支援と私的援助の二つの性格がみられるが、どちらかといえば彌之助の援助は、三溪よりも二世代上の原善三郎に近いといえる。

2 近代日本美術家への援助

(1) 「美術品買入覚」にみる三溪旧蔵近代美術品

三溪旧蔵近代美術品の蒐集期をかつて便宜的に初期（明治二十六年―明治四十年）、充実期（明治四十一年―大正七年）、終焉期（大正八年―昭和六年）に区分した⁵²。今回述べるのは充実期、終焉期の援助についてである。

「美術品買入覚」（以下「買入覚」と略す）は、三溪自身によるほぼ毎年の美術品購入記録であるが、近代美

術品についてみると、「買入覚」に記載がなく、その他の記録で旧蔵が確認される作品が予想外に多く、中には代表作の一つに数えられるような作品もあった。顕著な例としては、下村観山筆「魔障」（明治四十三年・一九一〇）、第四回文部省美術展覧会、以下文展と略す）、「鶉図屏風」（明治四十五年・一九一〇）、「春雨」（大正五年・一九一六）、「楠公」（大正十年・一九二一）、今村紫紅筆「説法」（第十回巽画会展、明治四十三年・一九一〇）、「高津宮・浪速津」（第十九回紅児会展、大正二年・一九一三）、小林古径筆「住吉詣」（大正二年・一九一三）、「麦」（第四回再興日本美術院展（以下再興院展と略す）、大正五年・一九一七）、「織機」（昭和元年・一九二六、以上東博蔵）^①、「竹取物語」（第四回再興院展、大正六年・一九一七、京都国立近代美術館蔵）、速水御舟筆「萌芽」（第十三回巽画会展、大正元年・一九一三、東博蔵）、「洛北修学院村」（再興第六回院展、大正七年・一九一八、滋賀県立近代美術館蔵）など、各作家の代表作が記載されていない。作品の質からも三溪が書き損じたとは思われず、贈呈されたものか、または援助の返礼として受け取ったことも考えられるが^②、推測の域を出ない。全体として、文展、院展といった展覧会出品作が多く、それに比べると注文による作品が非常に少ない。

当時の作品の価格が掴めない場合が多く、「買入覚」が唯一の資料となる場合もあるため、古美術品を含めた本資料中の価格が正しいかどうかは、今後他の資料で少しずつ確認していく他ない。しかし、現時点で確認出来たものから考えると信憑性は高い^③。

次に、「買入覚」及びその他三溪関係資料を用い、三溪による援助についてみていきたい。

(2) 若手作家への援助の再検討

① 援助の協力者

三溪の近代美術家援助のいわば橋渡し役として、橋本静水(明治六年・一八七三―昭和十八年・一九四三)を取り上げる。三溪の近代美術援助において重要な役割を果たした静水は、橋本雅邦の主催した二葉会の幹事であり、文展でも度々入選するなど画家として認められていたようであるが、現在確認出来る作品は少く、全体像を捉えることは難しい。

静水が三溪と知り合った経緯については不明であるが、交流を示す資料には、明治四十四年(一九一一)、天心が安田鞞彦(明治十七年・一八八四―昭和五十四年・一九七八)に宛た書簡があり、三溪と天心の間を取り持っている様子がみられる。この書簡で天心は、三溪が静水と共に鞞彦と今村紫紅(明治十三年・一八八〇―大正五年・一九一六)を今後援助するが、その際静水が骨を折ったため感謝するように、とうながしているのである¹⁾。さらに、『日本美術』百五十五号(明治四十五年・一九一二、一月)には、紫紅、鞞彦の他に静水も援助する、という記事も掲載されている。これまであまり省られていなかったが、静水自身も二人と共に援助を受けていたのであり、三溪にとつては三人とも援助の対象であった。ただ静水は両者より一世代上であり、世代は観山、大観と近いことから援助の時期は若干遅い。「買入覚」の静水の作品の初出は明治四十五年であり、それ以前から交際があった形跡はみられない。

既出の書簡の他にも、明治四十四年(一九一一)の天心より観山に宛てた書簡で「橋本正素(静水)氏からの伝言」として、三溪が会いたがっていること、五浦で二、三枚制作してほしいことを伝えており²⁾、三溪と

懇意であったことが窺われる。

とはいえ、三溪の購入した静水作品は紫紅、靱彦に比べて少く、現在確認出来る旧蔵作品は代表作である「一休」（明治四十四年・一九〇一、第五回文展、京都国立博物館蔵）以外はほとんど小品のようである。また、三溪の援助がいつまで続いたのかは不明ながら、晩年の茶会記でも名前が出てこないことから、それほど長期に渡る交際はなかったと思われる。現在作品もあまり残っておらず、単独の画集もなく、日本美術院史の文脈で語られる以外注目されることはない。しかし、後には目黒の雅叙園で「静水の間」と言われる天井画を描き、また大倉喜八郎が昭和五年に主催した「ローマ開催日本美術展覧会」で、「桃に鳩」、「遊魚」の二点を出品しており¹⁷、活躍した様子が窺われる。

正素という名を静水と改名したのは天心の勧めである¹⁸とされており¹⁹、天心ともかなり親しかったことが推測される。斎藤隆三によると、小林古径に会うよう天心にしきりに勧めたのも静水である²⁰。また平櫛田中は、米原雲海と田中の作品を天心が買い上げるといふ電報が静水のところに来た、と語っていることから、天心の秘書のような仕事をしていた形跡がある。三溪との連絡を頼まれたのもそのような両者の関係が前提であった。日本美術院の画家と援助者の間を取り持っていた静水のような仲介者的役割は、当時の画家、美術団体と作品購入者との関係を考える上で重要である。

② 若手作家

既に述べてきた通り、天心の依頼で静水を介して三溪の援助を受けるようになった画家に、安田靱彦、今村紫紅がいる。両者は明治四十四年（一九一一）から二年間、月々百円の援助を受けた。そのきっかけは、下村

観山による紹介とされているが²¹⁾、当時既に援助を受けていた観山が有望な新人を紹介するということは充分あり得る。三溪にとつては、天心の勧めもあり、その上観山、静水ら先輩格の画家達とも親しい紫紅、靱彦を安心して援助したと思われる。

もつとも、今回調査した三溪の蔵書(三溪園保勝会蔵)中の『日本美術』百四十号(明治四十三年・一九一〇、十月)の表紙には印が付けられ、本文中の「本号の画苑は紅児会出陳新進諸家の作品也」という部分に二重丸が施されており、三溪自身も紫紅をこの頃から注目していたようである。そこに掲載されている紫紅の紅児会出品作は「伊達政宗」(明治四十三年、横浜美術館蔵)であり、三溪は紫紅の没後である大正七年(一九一八)に本作品を千八百七円で購入している²²⁾。三溪が紫紅の援助を決めたのは第五回文展に出品し、褒状を取ったとされる「護花鈴」(明治四十四年、靈友会妙一記念館蔵)をみてのことであり²³⁾、その翌年にも紫紅の作品を購入している。この「護花鈴」は秀吉の醍醐の花見を描いたものである。三溪は豊臣秀吉やその関係史料を「桃山史料」として蒐集し、三溪園には移築当時は聚楽第の遺構と考えられていた「臨春閣」や²⁴⁾、秀吉にゆかりがあるとされる手水鉢などが現在も残されている。秀吉の花見に取材した「護花鈴」は、桃山時代を好んでいた三溪にとつて、まさに趣向に合ったものであった。紫紅が「護花鈴」を制作するに当り、既に指摘されているように、狩野信長筆「花下遊楽図屏風」(江戸時代、国宝、東博蔵)を初めとした桃山時代の屏風を研究したことは充分考えられる。本図に桃山美術の反映がみられるかどうかについては、より詳細な検討が必要であるが、ここでは鑑賞者と制作者の美意識の重なりを指摘しておきたい²⁵⁾。

紫紅は、三溪から援助を得た五年後の大正五年(一九一六)、三十五歳で没している。僅かに晩年の五年間ではあったが、この間の紫紅と三溪の拘りを見ると、この五年間はまさに三溪が支えたといっても過言ではな

い。紫紅自身、三溪による援助が決った直後、最低限の生活を得た上で、画家としての仕事を追求すべきであるという主旨の文章を書いており、三溪からの援助が紫紅にとって重要であったことを充分に認識していた²⁶。

その後大正元年（一九一三）、第六回文展出品作「近江八景」（東博蔵）で二等賞二席を受け、三溪に千五百円で購入されている。また同年靱彦、古径、青邨と共に三溪園で行われた古美術鑑賞会に招かれ、「高津宮・浪花津」（既出）を紅兎会に出品し、三溪に購入された。大正三年にはインド旅行の資金を援助金の前借りの形で三溪から受け取り、帰国後代表作「熱国の巻」（東博蔵）を再興第一回院展に出品し、やはり三溪に千円で購入されている。同年紫紅を中心に結成された赤曜会でも、三溪がこの赤曜会を見に行くと、有無をいわさず千円を寄付させられ閉口したという逸話も残っており、牛田鶏村は「赤曜会は三溪の後援あつてのことである」と語っていることから、三溪がかなりの資金を援助したと思われる²⁷。

三溪が購入した紫紅作品についてみると、総数は二十五点で大観、観山、雅邦に次いで四番目であり、値段は七番目であった²⁸。点数の割に価格が低いのは、大正四年に赤曜会で一括購入された作品が四点、購入記録に無い作品が四点あること、また展覧会出品作以外の価格の低い作品が多いためである。さらに先述したように、蔵帳のみに記載された作品に「高津宮・浪花津」がある²⁹。没後に購入されたものは、先に述べた「伊達政宗」と最晩年の作品である「紗魚」（大正四年・一九一五、横浜美術館蔵）³⁰である。

蒐集作品数からも三溪が紫紅を好んでいたことは明白である。ただ、大正三年（一九一四）に描かれた「熱国の巻」についての三溪の作品評では、本作品を「非常の努力の作に候」としているものの、「紫紅君の一代の悪作」であり、「三溪園の宝庫に来ることは余り気持ち好からず候」と書いており³¹、この作品を力作であ

ることは認めても、その芸術性は認めていなかったことが分る。にも拘らず「買入寛」の記録によると、三溪はこの作品を千円という高額で購入しており、ここに、自分の認めた作家に対しては援助を惜しまない様子がみえ、その援助の在り方の一端が表れている³²⁾。

紫紅の没後、紫紅の早すぎる死を遺憾に思った三溪がその記念碑を三溪園内に作ろうとしたという話が矢代幸雄や安田靉彦によつて伝えられている³³⁾。紫紅の最晩年に当る大正四年は、三溪が最も多く近代絵画を購入した時期と重なっており、三溪の関心が近代美術に向っていたが、中でも三溪が最後まで援助し続け、その成果を見届けた画家は紫紅であった。

小林古径(明治十六年・一八八三―昭和三十二年・一九五七)、前田青邨(明治十八年・一八八五―昭和五十二年・一九七七)も三溪の援助を受けたが、それは紫紅と同時期に援助を受けた日本画家である靉彦、紫紅の二人の紹介であったといわれている³⁴⁾。これらの画家達による作品と三溪の美意識の共通性についてはより詳細な検討が必要であるが、各作家の作風の展開から概観すると、彼等と三溪の美意識は、紫紅と同様かなり近似している³⁵⁾。最初の購入者である三溪とその制作者の嗜好の共通性は、作品解釈にもっと考慮されても然るべきである。

三溪がこれらの画家を援助したとされる明治四十四年から大正十二年頃という時期を検討すると、靉彦は二十七歳から三十九歳、古径は二十八歳から四十歳、青邨は二十六歳から三十八歳であり、皆二十代後半から三十代後半に当り、画家として成長する時期に三溪の援助を受けていた。

三溪の援助は関係者の推薦であることが多いことから、既に援助していた画家の後輩、同僚といった人間関係を中心に進められたといえる。とはいえ、これらの青年画家たちのそれまでの経歴をみれば、将来有望であ

り、奨励する対象として不足はなかった。

靱彦、青邨、古径の三人はそれぞれ同時期に三溪の古美術の蒐集品を鑑賞する機会を与えられ、それぞれ当時の古美術鑑賞についての文章を残している。古径はその会について、月三度も通い、芸術、古美術の話をしたが、仏教美術の話をする⁽²⁷⁾と仏教美術の古名画がずらりと並び、鏡の話に移ると古鏡がずらりと並んだ、と語っている。また三溪の晩年に茶会に呼ばれたことについても、昭和八年に「蓮の絵が出来たから見に来るように」と速水御舟と招かれた時、正式の茶会であったが、作法の分らない自分に「君たちはこの気分を味わえばそれでよい」と自由にさせたことを回想している⁽²⁸⁾。古径と青邨は、三溪の長男善一郎が昭和十二年（一九三七）突然他界した時の追善の茶会や、三溪の没年に当り、茶会記の最後となる昭和十四年四月十四日の茶会にも靱彦と共に招かれている⁽²⁹⁾。この三人は晩年の三溪にとって、画家と援助者という関係を離れた特別親密な存在であったと考えられる。

その援助の仕方は月百円の研究費が伝えられているが、三溪はこの三人の明治四十四年から大正十年までの文展、再興院展の出品作をほぼ全て購入しており、この購入は援助の一面もあった。また、古径には「買入覚」の大正十年（一九一〇）の項に、「けし花二年分補助」として三千五百円が、そして青邨には「魚屏風二年分補助」として千七百円が支払われている⁽³⁰⁾。また靱彦には住居の世話もしたとされており⁽³¹⁾、大正十二年まではまさに有力な援助者として彼等を支えていた。

画家たちも期待に違わず、それぞれ壮年期の代表作を三溪の元に残したが、それらについての感想から、三溪もかなり満足していた様子が窺われる⁽³²⁾。この三人は、三溪が援助し、成長させた画家であった。

③ 前衛画家

牛田鶏村（明治二十三年・一八九〇—昭和五十一年・一九七六）は、今村紫紅や速水御舟、小茂田青樹も学んだ松本楓湖の安雅堂画塾に明治四十一年（一九〇八）に学び、その後三溪の援助を受けているが、そのきっかけが鶏村自身であったことを語っている。それによると、御舟の第六回文展（大正元年・一九一〇）に落選した「萌芽」（既出）が翌年の第十三回巽画会で三等銅賞一席となった時、善一郎の勧めで三溪が購入し、鶏村、御舟、青樹の三人の援助が始まったという⁴¹⁾。また、第七回文展（大正二年）で、三溪は鶏村の「町三趣」（下図のみ現存）を絶賛しており、三溪が援助を始めた時の鶏村は画家として好調なスタートを切っていた⁴²⁾。

鶏村は三溪や御舟、青樹に関して雑誌に回想をしており、当時の貴重な証言者でもある。三溪との交際は晩年まで続いており、三溪が贈った自作の画集に対して詳細に感想を伝えた鶏村からの書簡が、三溪園に所蔵されている⁴³⁾。三溪は鶏村の最も画家として充実した時期に援助し支えたが、鶏村は紫紅と共に赤曜会で活躍したのを最後に次第に振わなくなり、昭和初期頃から次第に画壇から離れた。戦後に一度再興院展に出品したのを最後に、展覧会出品をやめ、舞台芸術の分野に移ったという。ただ、この戦後の出品は、原家からの依頼とされており、鶏村も全力を注いで制作したことが伝えられている⁴⁴⁾。

鶏村と同時期に三溪の援助を得た画家に、速水御舟（明治二十七年・一八九四—昭和十年・一九三五）、小茂田青樹（明治二十四年・一八九一—昭和八年・一九三三）がいる。両者は当時全くの無名画家であり、紫紅を中心とした前衛的な日本画家たちが集っていた赤曜会に所属し、いわば摸索時代に三溪と出会っている。御舟が三溪に援助を受けることになった契機については先述したが、援助のきっかけとなった「萌芽」という作品は、当時としても新しい表現とされ、驚きと共に迎えられた⁴⁵⁾。そのような斬新な作品をあえて購入し、援

助を始めたのであるが、この援助は善一郎がより積極的だった。大正三年の再興院展の作品評で、三溪は善一郎が反対するので作品の購入を見送ったと述べており、この時期の作品購入には、三溪自身よりむしろ善一郎の関与が大きかったことを指摘したい⁴⁶。

一方三溪は両者を評価しておらず、援助に関しても打ち切りを考えているという感想を残している⁴⁷。とはいえ、大正期の御舟の代表作であり近年補修され、その実験的な技法が改めて注目されている「京の舞妓」（再興第七回院展、東博蔵、大正九年・一九一〇）⁴⁸や「比叡山」（再興第七回院展、大正八年・一九〇九、東博蔵）を入手しており、御舟への援助はこの頃までが続いていたと思われる。茶会記には御舟の名も昭和八九年（一九三三—三四）に数回登場しており、震災以降作品蒐集は行われなくなったが、靱彦ら同様、晩年まで交際は続いた。

青樹は、第十三回巽画会（大正二年）に出品した「野趣四題」（全四点中「夏沢清夜」は北海道立近代美術館蔵、「春日閑村」、「山村晚帰」は個人蔵）が援助のきっかけとされる。当時はまだ学習期であったが⁴⁹、三溪からの援助で京都に遊学の機会を得ている⁵⁰。援助がいつまで続いたか不明であるが、自己の作風を確立した頃には、三溪とは拘らなくなっていたようである。

一時期とはいえ、これらの前衛的な作品自体にはそれほど感心していなかったにも拘らず援助したことは、裏を返せば、自分の個人的な嗜好を越えて、若い作家の成長に期待して励ましたということも出来る。援助當時は成果をみせられなかった青樹も、その後研鑽を重ね、最晩年の代表作「草虫図巻」（東京国立近代美術館蔵）のような独特の世界を築き、援助に応えた。

⑤ 近代木彫家

これまでみた通り、三溪が援助したのは日本画家が中心であったが、平櫛田中（明治五年・一八七二—昭和五十四年・一九七九）を初めとする木彫家を保護したことでも知られている。日本画家ほどの規模ではないが、中では田中が最も多く、しかも初期の代表作が購入されており、そのうち「灰袋子」（大正二年・一九一三）、「樹に倚りて」（再興第一回院展、大正三年・一九一四）、「森の書」（再興第四回院展、大正六年・一九一七）、「烏有先生」（再興第六回院展、大正八年・一九一九）の四点が現在東博に所蔵されている⁵⁰。

この点について、既に林サエによる論考があり、筆者も天心に対する支援の一環であった可能性を指摘したが⁵¹、ここで資料に基づき新たに確認出来たことを加えたい。

「買入覚」に記載された木彫作品は、全部で二十三点である⁵²。林論文の時点では蔵品目録のメモから十品の指摘があるが、メモが書かれた日時が特定できないため作品の比定には難がある⁵³。

もっとも、「買入覚」でも、記載名と実作品名が違う場合はもちろん、同じでも同一作品とは限らない場合があり、注意が必要である。この場合、田中作「法堂二笑」は、現在小平市田中館に所蔵されているものはブロンズ製であるが、明治四十三年第二回日本彫刻会に出品され、三溪に購入されたと思われる同名作品（現存せず）は木彫であり、写真でみる限り全く別の作品である⁵⁴。

またもう一点、佐藤朝山による「沙俱牛多羅姫」は、同名作品が同時期に制作されており、三溪購入作品の比定は難しい⁵⁵。

こういった問題点はあるものの、「買入覚」は作品名がかなり正確に記載されており、日本彫刻会、再興院展の初期木彫作品の多くが三溪に所蔵されたことを示す有力な資料の一つであることに相違ない。

さて、三溪は、明治四十三年（一九一〇）の日本彫刻会第二回展で、田中の「法堂二笑」（所在不明）^⑤を四百三十円で購入したと伝えられているが^⑥、このことは先述したように「買入覚」からも確認され、これが最初に購入された田中の作品であった。

三溪が田中の援助を始める契機は、やはり天心の斡旋である可能性が高い。「日本彫刻会」は、三溪が援助を始める少し前の明治四十年（一九〇七）、第七回文展の開催中に、木彫の振興を図った岡倉天心が主導者となり、田中が山崎朝雲、米原雲海らの木彫家と共に結成した会であり、日本趣味、東洋趣味を喧伝することを目的としていた^⑦。その後天心が同会の作品を牧野伸顕に勧める明治四十四年（一九一一）の書簡が残されており^⑧、天心が本会の振興に骨を折っていることが分る。三溪が田中に援助をするきっかけについて、「奨励して下さいと頼んでね。」という田中の述懐があつたとされているが^⑨、三溪が天心とこの会の方針に共鳴して援助を行ったということは十分考えられる。

三溪の元には、田中が三十代後半から四十代後半にかけての代表作が集つた。このうち「木に倚りて」（既出）は、田中によると、土塀にもたれて日向ぼっこをしていた気のふれた男がおり、いつもにこにこして、どんなに人にかかわられても平然としていた姿が面白かつたため制作した、というものである^⑩。三溪はこれを「彫刻の出品作の中では一番であり、立っている人物についても狂人であり哲人である」として共感を示し、「三溪園に来るものである」と語っている^⑪。また、同年の「買入覚」には「平櫛田中彫刻」として作品名のない記載もあり、これら以外にも作品を購入していたと推測される。

百八年という田中の長い生涯においては、三溪の保護した期間は余りに短いといわざるを得ない。しかし、この時期は田中にとっても、天心と出会い、木彫家としての生涯の方向性が定まった極めて重要な意味を持つ

ていた。三溪が田中ら日本彫刻会の作家を保護するようになった契機には、天心の伝統美術育成に賛同していたことが考えられるが、また田中の作品に愛着を感じていたことも窺われ、その成長を願ったの援助としてもさしつかえないと思われる。

以上のことから、初期日本彫刻会、初期再興院展への木彫の出品作の主要なものが三溪により購入されており、この時期の木彫界にとって三溪が重要な存在であったことが資料により確認された。

⑥ 洋画家、工芸家

三溪は洋画家の作品をほとんど蒐集しておらず、自身も自分は全くの門外漢であり趣味も無い、と語っているが⁽⁸⁵⁾、善一郎は洋画の造詣が深く、セザンヌの作品も所有し、洋画の蒐集を盛んに行ったとされている⁽⁸⁶⁾。善一郎には留学の経験もあり、西洋美術を好んでいたことから、両者の世代の違いがはっきりと美意識に反映している。小学校で一級下であった矢代幸雄によると、現在ブリヂストン美術館所蔵のセザンヌの「サント・ピクトワール山とシャトーノール」や、水彩の大きな静物画、また現在東京国立西洋美術館に所蔵されているドラクロワの「聖母の教育」⁽⁸⁷⁾などを購入し、また、安井曾太郎がフランスから帰国した時、共に画室を訪問し、セザンヌばりの裸体画を購入したりと、大いに西洋美術の趣味を共に楽しんだ、と想い出を語っている⁽⁸⁸⁾。さらに、原家と三溪の娘の嫁ぎ先であるS家は、大正十一年（一九二二）頃、岸田劉生を支えた援助者の一人として紹介されている⁽⁸⁹⁾。もともと、三溪自身がどの程度援助に関与していたかは分かっておらず、「買入覚」にも記載がない。これまでのところ両者の関係を示す資料はみつかっていないが、少くとも先述してきた日本画家達に対するほどの規模ではなかったと思われる。

洋画家との関係と同様、三溪と近代工芸家との拘りについてもこれまで全くといっていいほど知られていない。同時期に、古美術蒐集で知られる岩崎小彌太や細川護立は、古陶磁の再現者として登場した若手陶芸家河井寛次郎を援助しており⁽⁹⁾、古美術の大蒐集者として知られる益田孝（鈍翁）のように近代工芸に冷淡であったわけではないだけに⁽¹⁰⁾、「買入覚」に近代の工芸がほとんど登場しないのは、その事自体が一つの特徴ともいい得る。鈍翁、三溪と岩崎、細川の工芸に対する姿勢の違いは、近代に登場した「工芸」に対する認識が世代間で異なっていることも示しており、ここにも美意識の世代間の相違を読み取ることが出来る。

しかしながら、三溪が拘りを持っていたことが近年知られるようになった唯一の工芸家に藤井達吉（明治六年・一八七三—昭和三十九年・一九六四）がいる。平成三年に行われた展覧会によって、近代工芸における先駆者として初めて光が当たられた。七宝を初め、木工、さらには手芸の普及活動など幅広い活動をし、当時様々な分野に刺激を与えた人物として、漸く近代工芸史に位置付けられつつある。帝国美術学校の設立当初から図案科の教授も勤め、精力的に活動していたにも拘らず等閑視されていたのは、作品に日用品が多く、現在確認出来る作品が少ないこと、諸分野に跨る活動をしたため、研究の細分化が進んだ現在の美術史研究者にとってその全体像がみえにくかったことが考えられる。さらに、故郷である愛知県の磁場産業の育成に尽力するなど、常に軸足を地元において活動していたことも一因であると思われる。

同展覧会では、当時としては先進的な藤井の作品が、三溪の娘の嫁ぎ先であるS家に多く所蔵されていることも明らかにされた。確認された作品は、七宝や螺鈿など多様な技法を大胆に駆使して制作されている。

「買入覚」には、「藤井達吉 書棚 三百五十円」と記されていることから、三溪との拘りの可能性も考えられるが⁽¹¹⁾、この他に援助を示す資料はなく、今後新たな資料の出現が待たれる。とはいえこの時期はちょうど

御舟、鶏村といった前衛的な画家を援助しており、近代工芸にも関心が向いたことは充分考えられる。藤井はバーナード・リーチとも交流があったことから、白樺派の作家たちと親しかった善一郎を通じて知り合った可能性が高いことも指摘しておきたい。

(3) 画商からの購入―日本画市場の成立

これまで述べてきた援助としての作品購入とは別に、画商からもかなりの数の近代日本画を購入している。「買入寛」の記載では「若杉」という画商から、大正七年を頂点として最も多く購入している。当時の日本画専門の画商の実態はほとんど明らかになっておらず、「若杉」についても詳細は不明である。しかし三溪が援助を始めた明治末年頃から美術品の入札が盛んになったという指摘もあるため²⁷、若杉が日本画を専門に扱う画商であった可能性もある。この明治末期の取引増加の一因として、明治四十年の東京美術倶楽部の設立も挙げられている。さらに明治末、百貨店が画廊経営に乗り出した時期と、先の美術商が新画販売に乗り出す時期が一致して、両者の協力で売立が盛んに行われる一方、古美術の供給が少くなり、その結果新画の価格も上り、大正末には江戸時代の大家を上回るようになったという指摘もある²⁸。資料で確認したところ、橋本雅邦、川端玉章の作品の中には、高額で入札されていたものもあった²⁹。詳細は今後の課題としたいが、三溪が同時代美術の蒐集と保護を本格化した明治末期は、ちょうど日本画の市場性が高まりつつあった時期でもあったことに留意したい。

おわりに―三溪の近代美術史上の位置付け―

三溪が投資を目的として打算的に援助した、という見方もなされていたようである。より現実的にみれば、三溪旧蔵の主な近代美術品は、三溪の生前は転売していないものの、遺産という可能性を残すため、そういった批判も否定出来ない。

また、近代美術の蒐集、援助ともある一時期集中的に行われ、その後はほとんど購入されていない。ここに三溪の蒐集、援助行為が一過性のものであり、心から近代美術を愛して育成しようといった志がみられず、パトロンとしての限界を感じざるを得ない。

とはいえ、三溪の援助無しには彼等の制作も全く違ったものになったことは事実である。十年という年月もけて短いとはいえ、三溪も四十代から五十代にかけ、近代美術作品の蒐集と育成に深く拘っていたのである。

三溪の保護した画家達の中には、三溪の生前には大成しなかったものもあり、三溪の援助行為は必ずしも見返りを期待できる性格のものではなかった。三溪の意図がどうであったかは確かめようがないが、同時代の若手作家への投資は、古美術よりは不確定要素が多かったことは間違いない。そのようなものに三溪が介入していった契機として、近代美術の育成のために様々な活動を行っていた天心からの要請、同時期の日本画の市場性の高まりを指摘した。「買入寛」の記載は、芸術の援助者としての従来の三溪像を裏付ける資料という以上に、近代美術の蒐集と援助の分ち難い結びつきがみられるという点で貴重である。

三溪の抱いた美意識が個人的なものであることはいうまでもないが、それは幕末から明治にかけて美術を取

り巻く様々な状況の中で育まれてきたものでもある。その美意識と財力が結び付くことにより、古美術蒐集と近代美術の蒐集、援助という果実が得られたのであり、三溪を初めとした同時代美術の蒐集家達は、蒐集作品の最初の享受者として、それらが制作された当時の社会において形成された美意識と密接に拘つていると思われる。これらの鑑賞者の存在を考へることは、制作者の意図と同様、作品解釈上不可欠な要素である。

注

(1) 三溪の伝記には、詳細な『原三溪翁伝』(藤本實也、稿本)と、それを簡略化した『原富太郎』(森本末、時事通信社、一九六四年)がある。その後『三溪 原富太郎』(白崎秀雄、新潮社、一九八八年)、『原三溪物語』(新井恵美子、神奈川新聞社、二〇〇三年)が書かれた。前者は伝記を踏まえつつ、さらに著者による調査の結果が加えられて実証的である。後者は原家入籍以前の三溪について詳しく書かれ、また読み物として分り易い反面、伝承がそのまま踏襲されている部分があるため、注意を要する。

「買入覚」記載近代作品は、石田治郎による「原三溪翁の近代絵画コレクション」『美術品買入覚』から(「御舟・青樹・鶏村」―原三溪ゆかりの作家たち」展図録、三溪園保勝会、一九九一年)で初めて詳細に検討された。

院展との関係については「原三溪と院展の作家」(石田、川幡留司共著、『日本美術院百年史』第四卷、日本美術院百年史編纂室、一九九四年)で主な資料が挙げられている。

(2)

(1) 石田前掲論文、拙稿「日本近代美術の蒐集家―原三溪の美術蒐集記録『美術品買入覚』に見る近代美術コレクションについて」(『学習院大学人文科学論集』第十二号、二〇〇三年)、拙稿「原三溪の美術蒐集記録『美術品買入覚』に見る古美術蒐集品の変遷とその背景」(『哲学会誌』第二十八号、学習院大学哲学会、二〇〇四年)参照。なお、拙稿前者では、橋本雅邦、菱田春草の作品がとりわけ高額で没後に購入されていたことから、三溪がこれらの作品を援助と無関係に、つまり蒐集対象とみなしていたことを明らかにし、近代美術の蒐集家という新たな一面を提示した。また明治末から大正初期の一時期、大観の有力な蒐集家、援助者であったことも資

料から明示した。後者では、やはり同資料の分析により、三溪が、幕末から明治中期にかけ流行した文人趣味、仏教美術の近代における再評価という同時代の美意識に大きな影響を受けて蒐集していたことを指摘した。

(3) 三溪の研究史及び履歴の問題点は、前掲拙稿「日本近代美術の蒐集家」参照。

(4) その原因について、日本の美術史研究が作品の調査及び研究が中心であること、また研究者に芸術家の主体性を尊重する傾向が強いことが指摘されている(田中日佐夫「日本美術の演出者—パトロンの系譜」駿々堂、改訂版、一九九〇年、十九頁)。その背景として、近代以降になされた美術史研究が、文化財保護を目的とする古美術の調査、研究を基礎にして進められてきたことが考えられるという(佐藤道信「明治国家と近代美術」吉川弘文館、一九九九年、十四頁)。なお、近代における美術蒐集家については「美術品移動史」(田中日佐夫、日本経済出版社、一九八一年)が、明治から戦後まで幅広く取り上げてあり、基本文献である。さらに同時代の骨董業界については「東京美術市場史」(瀬木慎一、東京美術倶楽部編、東京美術倶楽部、一九七九年)に詳しい。

(5) 佐藤道信「明治美術と美術行政」(佐藤前掲書第一部第一章)参照。

(6) 帝室技芸員制度は、明治二十一年、旧派系とされる日本美術協会による工芸家の優遇保護の上申により、同年宮内省内に設置された工芸員の制度が発展し、同省に明治二十三年設置されたものである(佐藤前掲書、三十四頁—五頁)。

皇室と宮内省の明治期から昭和初期にかけての蒐集品は、「献上」、「買上」、「下命」によるものが主体であり、献上は現在貴重な作例の保存に、買上は当時の工芸家の地位向上に大きく貢献したことが指摘されている(大熊敏之「明治美術と皇室、宮内省」『明治美術再見』展図録、宮内庁三の丸尚蔵館、一九九五年、七頁)。なお、皇室及び宮内省による同時代美術の蒐集と保存の実態は、近年同館によって研究が進められている。

(7) 前掲拙稿「日本近代美術の蒐集家」。

(8) 玉蟲敏子「静嘉堂の近代美術」(『岩崎彌之助・小彌太蒐集日本の近代美術展』図録、静嘉堂文庫、一九九三年)。

(9) 『萬朝報』明治三十一年七月二十二日。

(10) 前掲拙稿「日本近代美術の蒐集家」、四頁。

(11) 再興第十三回院展に出品され、西陣の機屋を訪れた際の印象を描いたもので、古径は機そのものにこだわった

という(『近代日本美術の軌跡』展図録掲載作品解説、東博、一九九八年)。本作品は東博の台帳の記録によれば、原家から購入されていない。

- (12) 竹内栖鳳筆「富士川大勝図」、川合玉堂筆「深川濃霧」も原家から東博へ売却されていた。その他に佐藤朝山作「聖徳太子像」(東博蔵)が「買入覚」に記載されていない。木村武山、小野竹橋、大智勝観、狩野芳崖、黒田清輝の作品も、作品の特定は出来ないが蔵帖のみに記載がある。

- (13) 『日本美術年鑑大正元年』(第一回展―第五回展)、『日本美術年鑑大正二年』(第六回展、以下「年鑑」と略す。上記に二冊はいずれも復刻版、国書刊行会、一九九六年)に記載された、第一回から六回までの文展出品作品の価格と「買入覚」の記載(前掲拙稿「日本近代美術の蒐集家」巻末資料①『美術品買入覚』より近代美術品売買記録抜粋)を比較した。

第一回文展では「買入覚」に菱田春草「賢首菩薩」の記載があった。本作品は三溪により明治四十一年に百円で購入されているが、「年鑑」には三百五十円の記載がある(石田前掲資料では四十二年であるが「買入覚」の記載は四十一年である)。この展覧会で結局売却とならず天心が買い取り、三溪に百円で無理矢理押し付けたという挿話(小高根太郎「菱田春草―その生涯と作品」菱田春夫編『菱田春草』大日本絵画工芸、一九七六年、四十三頁)が資料的に裏付けられた。

第五回展では、以下の四点の記載がある。今村紫紅筆「護花鈴」は「買入覚」には五百円、「年鑑」では千円と記載され、「買入覚」の価格のほうが低い。また、橋本静水筆「二休」(東博蔵)は「買入覚」では二百円、「年鑑」では百円であり、反対に高くなっている。前田青邨筆「竹取翁」(東博蔵)百円、新井寛方筆「竹林の聴法」(東博蔵)の二百円は一致していた。

第六回展では、前田青邨筆「御輿振」(東博蔵)、紫紅筆「近江八景」(重要文化財、東博蔵)、大観筆「瀟湘八景」(重要文化財、東博蔵)、小林古径筆「極楽の井」、安田靉彦筆「夢殿」(東博蔵)が「買入覚」に記載されているが、「年鑑」では「非買入」とされているため価格は確認出来ない。

- (14) 岡倉天心「岡倉天心全集」第七卷、平凡社、一九八一年、九十三頁―九十四頁。

- (15) 静水と三溪の拘りについては、天心と三溪の関係をつなぐ使者という位置付けで語られていることがほとんどである(竹田道太郎『近代日本画を育てた豪商 原三溪』有隣堂、一九七七年、六十二頁)。

(16) 明治四十四年九月二十六日付天心より下村観山宛て書簡(岡倉前掲書、八十四頁―八十五頁)。

(17) 「桃に鳩」は現在大倉集古館に所蔵されている(大倉集古館編『昭和五年・ローマ開催日本美術展覧会の回想』大倉文化財団、一九七七年)。本作品は、青々とした葉を付けた枝にとまる二羽の鳩を丹念に描いたものであるが、それまでの日本画にはみられない陰影が施され、速水御舟や小茂田青樹の大正期の作風と共通している。本作品は静水の後期の作風を知る上で重要である。

(18) 『日本美術』百五十五号、明治四十五年一月、三十五頁。

(19) 齋藤隆三『日本美術院史』、中央公論美術出版、一九七四年、百七十三頁―百七十四頁。

(20) 「平瀬田中君談」齋藤前掲書、百八十六頁。

(21) 牛田鶏村「原三溪をめぐる画家たち」『神奈川史談』第二号、一九六一年、四十五頁。

(22) 「買入覚」五卷十九頁。

横浜市から三溪園保勝会への調査報告書によると、「伊達政宗」は原家から横浜市へ譲渡されている。他に今村紫紅筆「平親王」、「沙魚」、「近江八景」(下図、八面一組)、「熱国の巻」(下図、一卷)、下村観山筆「ナイト・エラント」、「弱法師」(双幅)、「魚藍観音」、「ペルリ提督横浜上陸の図」の絵画の他、「桃山史料」十一点が譲渡された。本資料は石田氏の御教示による。

(23) 「護花鈴」が援助のきっかけだったという記載は、『日本美術』百五十五号、一九二二年一月、三十四頁、藤懸静也「今村紫紅」(『美術画報』第四百六十八号、一九一六年、百十五頁)参照。なお、この時の三溪の援助については『美術新報』第十一卷三三号(一九二二年一月、三十頁)、『多都美』第六卷第一号(同年一月、九頁)で取り上げられており、当時かなり評判になったことが分る。

(24) 「臨春閣」が、利休の設計意匠と伝えられ、秀吉により聚楽邸北殿付近に建立された別邸の遺構で、聚楽第が取り壊された後、伏見城に移築、將軍秀忠により紀州侯に下賜され、更に紀州侯から泉州堺商人飯野氏に与えられ、その後清見氏の手に渡った歴史的建造物である、という説(『国宝建造物』第一期第四輯(服部勝吉、国宝建造物刊行会、一九三五年、四十三頁―五十一頁))。『重要文化財三溪園内建造物臨春閣、春草廬、天瑞院寿塔修理工事報告書』(三溪園重要文化財修理実施委員会、一九五七年)によると、修理後の見解として桃山遺構という説は否定されるが、紀州侯から堺商人に下賜された可能性は高いとされている。なお「臨春閣」が秀吉ゆかり

のものであるという説は、同報告書によると服部勝吉説(前掲)が定説化したものと推定されているが、『国宝建造物』の刊行は昭和八年であり、文面から同書の説が定説化したというよりも、服部は三溪が購入した当初の伝承をそのまま踏襲しただけであると推測されるため、伝承の時期は遡ると思われる。

なお、現在三溪園と称される一群の歴史的建造物を含む庭園は、戦後原家から横浜市に土地を譲渡された際に寄贈された建築物を含めて横浜市により整備され、その後設立された財団法人三溪園保勝会によって運営されている。従って戦前の原三溪が建てた三溪園とは区別して考えられるべきである。

(25) 紫紅が「護花鈴」を制作する際、「花下遊樂園」を参照したという説は以下の文献に記されている。

河北倫明編『今村紫紅』、日本経済新聞社、一九八五年

『紫紅と靱彦』展図録、横浜市美術館、一九九五年

『日本美術院創立百周年記念特別展 近代日本美術の軌跡』展図録、東博、一九九八年

なお、本作品にみられる桃山美術との共通性については別稿で論じる予定である。

(26) 今村紫紅「思ひの草々」『多都美』第五卷第十七号、一九一一年十二月五日、四頁。

(27) 牛田鶏村「原三溪をめぐる画家たち」牛田前掲書、四頁。

(28) 前掲拙稿「日本近代美術の蒐集家」資料③「三溪旧蔵近代美術品作家別比較表」参照。紫紅の購入金額数は大観、観山、雅邦、春草、鉄斎、古徑に次いで七番目である。

(29) 「松風閣蔵品」(「高津宮浪速津双幅」と記載)、「大正十三年春正月清風居鑑蔵」(「齋津宮浪速津双幅」と記載)の二冊の蔵帳に記載があった。

(30) 『美術画報』(第三十九編第八、百六十九号、一九一六年)に掲載されている「今村紫紅追悼展覧会」の展観目録では「沙魚」は渡邊六郎の所蔵となっている。

(31) 『日本美術院再興記念展覧会出品図録』(大正三十年十月)に三溪自身が書き込んだ「熱国の巻」の感想(三溪園保勝会蔵)による。全文は以下の通りである。なお、このように簡条書きにして感想を述べた部分は他になく、三溪にとってかなり強烈な印象であったと思われる。

此巻は三溪山所有に候 此熱国の巻は紫紅君南国遠遊のみやげにて 上下二巻非常の努力の作に候

然るに小生は此は紫紅君一代の悪作にして脱線の甚敷ものと存知候 大観 観山 安田 平樹 内藤伸
何人も小生と同論に候

- 一 色彩の猛烈に赤色なるは火事の如く候 余り狂に候 人は線香の包紙に類するか故に線香と呼び候
 - 一 余り広き大きな長き南国の景色を 一時に此巻に入れんと望みたるため恰も風俗の錦絵の如く描写細密に過ぎ 繊弱に陥り却て雄大熱烈の氣を失し候
 - 一 浪の不調和可驚候 小生は支那の繡物模様か支那の詩絵の様に感ずる外は何物も不感候
- 此か三溪の宝庫に来ることは余り気持ち好からず候 三溪

(32) 三溪の援助が作品の購入金額にどの程度反映していたかを検証するためには、大正初期の紫紅作品の購入価格の正確な資料が必要であるが、現在は未確認であるため、今後の課題としたい。

(33) 矢代幸雄『芸術のパトロン』岩波書店、一九五八年、百八十二頁。なお、中村漢男は本書と同一の話を安田鞞彦から直接聞いたことがあるとしている(中村『今村紫紅』有隣堂、一九九四年、百七十四頁―百七十五頁)。

(34) 中村前掲書、八十三頁。

(35) 鞞彦が三溪の援助を受けた期間の作風は、研鑽期を経て自己の作風を確立した時期とされており、画題には歴史主題が多く、桃山時代の主題は、ほとんどが豊臣秀吉であるとされている(「画題の変遷―安田鞞彦の歴史画をめぐって―」『安田鞞彦―歴史画の魅力展』図録、平塚市美術館、二〇〇二年)。

(36) 古径の初期の代表作の一つとされる「異端」(大正三年、第一回再興院展、東博)は、三溪の援助期間中に制作され、買上げられている。本作品については、近世初期風俗画の影響が指摘されている(神林淳子「小林古径作『異端』に関する一考察―古典修学の様相と主題解釈を中心に―」『美術史』百四十二、美術史学会、一九九七年)。本作品を三溪自身も激賞しており(注(40)参照)。こうした作風と三溪の美意識は重なる部分が多い。

(37) 小林古径「原三溪翁を偲ぶ」『日本之茶道』第五卷第十号、一九三九年十月。

(38) 「一槌庵茶会記」記載。

(39) 「買入覚」四卷二一七頁―八十二頁、同五卷七頁―七十六頁、前掲拙稿「日本近代美術の蒐集家」資料①「美術品買入覚」より近代美術品売買記録抜粋。

(39) 靱彦は、「四十四年の十二月から、紫紅と私は天心先生の肝煎で横浜の原家の援助を受ける事になり、小田原に二軒の居を構えた。」と記している(『今村紫紅のこと』『三彩』第三十一号、一九四九年)。

(40) 『日本美術院再興記念展覧会出品図録』中の書き込み(前掲)で、古径の「異端」については靱彦の「夢殿」に次ぐ作品として「大正時代の大作品の一となる可しと信じ申し候。」と賛辞を述べている。また青邨の「湯治場」については「一新驚く可きの現状に候、湯治場三幅対は三溪に来る可く候」としている。もつとも靱彦の「御産の椿」については「夢殿」に比べれば普通であり、顔の表情に乏しいことなどを惜しむ、としており、多少不満があったようであるが、他の作品にみるような「落第」といった強い非難の口調ではない。

(41) 御舟の次女である吉田和子が昭和四十八年、鶏村に直接取材したという(倉本妙子『速水御舟の芸術』(日本経済新聞社、一九九二年、二百二十四頁の注(42)参照)。
また、『日本美術』(大正二年三月百六十九号)には、「牛田仰府氏(もと鶏村)は今度原氏の奨励資金を受けることになった」という記事がある。

(42) 「文展概観 原富太郎」(牛田敏郎「父、牛田鶏村について」『明治美術研究学会第二十四回研究報告』)。
三溪は鶏村の「町三趣」について、「此は日本画全体を通じて勿論場中の白眉である。町といふ寧ろ鄙俗な物を捉へて如何にも清新の感を起させる様に取扱つた君の画は極めて濁りのない灰汁の抜けた絵である。高い格調のある絵で我輩は三幅の内「夕べ」を一番に好いた。(中略) 勿論我輩は此三幅を描て他に親しむべきものはないと信じた。」と語り、その後続けて竹内栖鳳の「悪画」(「絵になる最初」と鶏村の「善画」を並べるのは、「悪画」にとつて気の毒だ、とまで述べている)。

(43) 本資料の出典は不明である。本資料は牛田ユリ氏の御厚意により拝見した。
昭和十二年(一九三七)十二月五日付の書簡。その内容は同年に出された『三溪画集』第二輯一巻、三巻の返札と感想で、数枚に渡つて三溪の絵について事細かに感想を述べている。

(44) 前掲(42)牛田論文によると、戦後の原家からの依頼を、昭和二十二年の再興第三十二回展と推測している。
鶏村は、原家が戦時中疎開した群馬県高崎の奥の山村を記念に絵に残すよう依頼された。内容は、深山の描写より、昼夜の時間と場所の推移を描きながら、最後は桐の花にかすむ高崎の町を遠望する所で終る長巻であり、鶏村の良品の一つであったという。同論文ではその一部分を戦後第二回再興院展(一九四七年)に出品したと推測

しているが、『日本美術院百年史』第八巻掲載資料によると再興第三十一回院展(一九四六年)に「山澗所々」が出品されていた。

また同氏によると、「昭和二十三年ころからの鶏村は、京舞などの舞台美術を仕事に、気楽に日々を過す身となりました。」と述べており、鶏村が晩年は院展などの展覧会や画壇と離れていたという(父・牛田鶏村)『反骨の画家牛田鶏村』日本放送出版協会、一九九二年)。

(45) 伊東深水「初期以来の感銘作」(『美之園』十一巻五号、一九三五年)。

(46) 『日本美術院再興記念展覧会出品図録』(前掲)によると、小杉未醒の「飲馬」について、「未醒の此馬は品格高調にして色調も優美にして甚好むもの也 価格五百円也 善一郎の忠告の為に買入は見合せたり」と記しており、気に入った作品でも善一郎の同意がなかったため買入れを見合わせている。

(47) 『日本美術院再興記念展覧会出品図録』(前掲)の速水御舟「近村」についての書き込みより。

(48) 古田亮「速水御舟筆『京の舞妓』について―修復を終えて―」(『MUSEUM』五百十八号、一九九四年五月)。

(49) 濱中真治は青樹の作風を「修学時代から赤曜会時代」(一九〇八―一六)、「狭山・川越・松江時代」(一九一七―二四)、「荻窪時代」(一九二四―三三)の三期に区分している。これによると三溪の援助は初期の修学時代に当たっている(濱中「小茂田青樹とその画業」、『開館一周年記念・没後七十年小茂田青樹展』図録、川越市美術館、二〇〇三年)。青樹はこの時期大観、春草の影響を受けた作品を制作している(土岐美由紀「小茂田青樹『月あかり』野趣四題』について」(『紀要一九九四―九五 Hokkaido Art Museum Studies』北海道立近代美術館他、一九九五年)。

(50) 石田、川留前掲資料「原三溪関係年譜、関係資料」参照。

(51) 前掲拙稿「日本近代美術の蒐集家」参照。

(52) 三溪による田中ら木彫家への援助については、「原三溪と近代彫刻」(林サエ、『近代日本画のあけぼの展』、横浜高島屋、一九八七年)が最も詳しい。天心の日本彫刻会の尽力とそれへの三溪の共鳴については前掲拙稿「日本近代美術の蒐集家」参照。

(53) 「買入覚」の記載と実作品の比定は以下の通り(初めに「買入覚」の記載作品名、括弧内が推定作品)。

明治四十四年米原雲海「竹取翁」(「竹取翁」第二回日本彫刻会、第四回文展、明治四十三年)、「推敲木彫」(御用品、日本美術協会、明治四十一年)、「月」(「月」第一回日本彫刻会)、「専念像」(「専念」第三回日本彫刻会、明治四十三年)、「山涛」(「竹林の山涛」第三回日本彫刻会、平櫛田中「法道二笑」(「法堂二笑」第二回日本彫刻会、明治四十三年)、大正元年田中「寒山拾得維摩」(「維摩一黙」か、第三回日本彫刻会、第六回文展、大正元年)、内藤伸「平家少女」(「藤原時代の少女」か、第四回日本彫刻会、第六回文展、大正元年)、朝雲「牛」(「奉糜の乳」(「供養の乳」か、第四回日本彫刻会、第六回文展)、石元暁海「思ひ」(「おもひ」第四回日本彫刻会)、大正二年田中「仙人木彫」(「灰袋子」(第五回日本彫刻会、第六回文展)、森の書「再興第四回院展、大正六年、東博蔵)、吉田白嶺「寂靜木彫」(「寂靜」第五回日本彫刻会、第七回文展)、内藤伸「菓実彫刻」(「木の実」第五回日本彫刻会、第七回文展)、大正三年内藤「太子彫刻」(「不明」、吉田「印度婦人三人」(「不明」、佐藤「悉達太子密教徒」(「密教徒」東京大正博覧会、大正三年)、「魔」(「呪詛」か、再興第一回院展、大正三年)、内藤「山上」(「山上」再興第一回院展、大正三年)、田中「木によりて」(「樹に倚りて」第一回再興院展、東博蔵)、佐藤「シャクンタラ」(注(56)参照)、田中「烏有仙人」(「烏有先生像」再興第六回院展、大正八年、東博蔵)。

さらに、蔵帳の一冊「松風閣蔵品」には、朝山作「呪」(「呪詛」か、再興第一回院展、東博蔵)、「聖徳太子」(「聖徳太子像」東博蔵)、田中「降魔」(再興第八回院展、大正十一年、注(54)参照)、「娑婆仙人」(「不明」)、「森の仙人」(「森の書」(前掲)、「烏有仙人」、内藤「山上」、朝雲「靈照女」の記載がある。このうち、佐藤「呪」、田中「降魔」(「娑婆仙人」、朝雲「靈照女」(「不明」)は、「買入覚」に記載がない。各作品の価格は前掲拙稿「日本近代美術の蒐集家」参照。記載作品と実作品の比定では、早稲田大学會津八一記念博物館助手の沓沢耕介氏に御教示いただいた。

(54) 林論文では三溪所蔵の古美術を矢代幸雄が写したとされる蔵品メモを参照し、作品の比定を行っており、田中作「降魔」の記載から、このメモの年代の下限を決めている。しかし院展出品作として知られる「降魔」(小平市平櫛田中館蔵、再興第八回院展、大正十年)は、以前から田中が所蔵していたものであり、原家旧蔵品とは別作品であるとされており(小平市平櫛田中館の御教示による)、メモの年代は特定出来ない。

(55) 小平市平櫛田中館の御教示による。筆者は中村傳三郎「明治の彫塑」(文彩社、一九九一年、八十九頁)に掲

載された写真で確認した。また同館によると、元の作品は焼失した可能性があるとのことである。

- (56) 朝山は、大正三年に「沙俱牟多羅姫」(再興第一回院展)を、また翌四年に「沙俱牟多羅姫」と「沙俱牟多羅姫と陀遮牟陀王」(東博蔵、再興第二回院展)を制作している。「沙俱牟多羅姫と陀遮牟陀王」が原家から東博に入つたため、本作品が購入作品という意見(香沢氏推定)、また同名のため前二者のいずれかとする意見(石田氏推定)があるが、「買入覚」には大正五年に「朝山 シャクンタラ」としか記載されておらず、いずれの作品か即断しかねる。ただ「院展百年史 第四卷」(前掲書)に掲載されている写真を見る限り、「沙俱牟多羅姫」の可能性は低いと思われる。

注(55) 参照。

- (58) 【中央新聞】(明治四十三年十月二十三日)より。この時、他に山崎朝雲の「張果郎」を百五十円で、米原雲海の「無弦琴」を二百七十円で、加藤景雲の「大江定基」を二百三十六円で購入している。この記事では購入者は匿名であるが、三溪と考えられている(林前掲論文)。「買入覚」で確認したところ、記録があつたのは平櫛田中のみであるが、記事と同額の四百三十円で購入されており、三溪である可能性が高い。

- (59) 中村傳三郎「日本彫刻会小史」(『美術研究』第百九十号、一九五七年)一二二頁—一二三頁。なお、中村によると、この「日本彫刻会」は日本趣味、東洋趣味の彫刻を發展普及するのが目的であり、明治二十年代後半から三十年代全般に渡り洋風の彫塑が流行したことから危機感を抱いた同士が集まって結成されたものとされている。天心による要請が直接の契機であるとしても、このような国粹主義的な思想への共鳴が、木彫家の援助を促したことも当時の風潮から当然考えられる。

- (60) 天心は明治四十四年(一九〇一)、牧野伸頭に第三回日本彫刻会の案内と優待券を送り、米原雲海、山崎朝雲の作品を推奨している(岡倉前掲書、書簡番号五百一番及び書簡解題)。

(61) 林前掲論文。

(62) 本間正義編「近代の美術」第五十五号(至文堂、一九七九年)三十一頁作品解説より。

(63) 「日本美術院再興記念展覧会出品図録」中の書き込み(前掲)の平櫛田中「木に倚りて」についての感想より。

(64) 「文展概観 原富太郎」(牛田前掲論文巻末資料)。

(65) 善一郎の西洋美術蒐集や人間関係については、「十五人のコレクターたち 一八九〇—一九四〇」展図録(ブリ

(66) ゴッホ美術館、一九九七年)の宮崎克己による「原善一郎」の項で詳細に記されている。
 東京国立博物館の台帳を調査し、同館が昭和二十三年に「聖母能教育」という題名で原良三郎から購入していることを確認した。

(67) 矢代幸雄「芸術のバトロン」(岩波書店、一九五八年)百八十五頁―百八十七頁。

(68) 土方定一「岸田劉生」(日動出版部、一九七一年)百八十六頁。

(69) 河井寛次郎は、柳宗悦の提唱した民芸運動に入る以前、東洋陶磁、とりわけ中国古陶磁の再現で奥田誠一に認められ、黒板勝美、牧野伸顕、岩崎小彌太、細川護立、川勝堅一ら学者、政治家、実業家などの支持を得て、作品が購入されると共に、これらの後援者所蔵の名品を見る機会もあったという。細川護立の蒐集品は現在永青文庫に所蔵されており、また川勝堅一の蒐集品は川勝コレクションとして京都国立博物館に寄贈されている(水尾比呂志編「河井寛次郎」『近代の美術』第三十八号、至文堂、一九七七年、二十四頁)、橋本喜三「陶工 河井寛次郎」(朝日新聞社、一九九四年、六十二頁―六十三頁)。

(70) 正木直彦は、「鈍翁と古美術保護」という鈍翁追悼文集に寄稿した文章において、鈍翁の古美術蒐集が古美術の保護につながったことを評価しながらも、「新美術の育成遂長にあの威力を加へられなかつたことを翁の為に惜み、我が美術界の為に悲むのである。」と語っている。さらに続けて、鈍翁が名品中心の茶会を行ったため、鈍翁の追隨者が「道具茶に墮するのが自然の勢いであった。翁がもし平素に出来合い物の中より非凡品を見立ておき、また工芸作家の技術に注意して、新物の中から適宜に配合して模範茶会を出されたならば、追隨者の茶礼も一変し、新工芸も育成成長したであらうにと洵に残念におもふ。」と述べ、鈍翁が同時代美術に関心を向けなかつたことを率直に批判している(横井夜雨 佐分雄二 鈴木智足編「大茶人益田鈍翁」学藝書院、一九三九年、四十六頁―四十七頁)。

(71) この展覧会のために、三溪の孫に当るS家の調査が行われ、三溪の娘婿に当るS氏の蒐集した藤井達吉の正五年頃の作品が十点確認され、数点が初公開された。また「買入覚」の棚の記述によって、ある時期の藤井の書棚が全て原家に入ったという記述(山田光春「藤井達吉の生涯」風媒社、一九七四年)が確認された(大木文平「藤井達吉展準備ノートから」(藤井達吉の芸術)展図録、愛知県立美術館、一九九一年)。

(72) 瀬木慎一、東京美術倶楽部編「東京美術市場史」(東京美術倶楽部、一九八一年)八十四頁。本資料では、新

画と古画両方の合計であるため注意が必要であるが、取引額の平均は明治四十四年から大正六年の間で二倍になっている。

- (73) 瀬木慎二「展覧会とギャラリー」（瀬木、桂木紫穂編『日本美術の社会史』里文出版、四百二十八頁）。
- (74) 瀬木（72）前掲書巻末資料「入札記録」のうち明治、大正期参照。

付記

本稿をまとめるに当り、度々の資料の閲覧を快諾して下さいました財団法人三溪園保勝会及び元同館学芸員石田治郎氏を初め、懇切に御教示下さり、また御協力いただいた方々に深く感謝申し上げます。

The Patronage of HARA Sankei

MIKAMI, Miwa

This paper is about Hara Sankei (原三溪1867-1939), a wealthy silk trader from Yokohama who was not only a well-known collector of art but also one of the few patrons of Japanese modern art. Moreover, he is also known particularly as a patron of the Bijutsuin (日本美術院), the Japan Art Institute.

The art historical studies of Sankei have made rapid progress because of the discovery of some new documents written by Sankei himself including the record *Bijutsuhin Kaiire Oboe* (美術品買入覚), which is a precise compilation of his art collection that belongs now to the Sankeien Hoshokai Foundation (三溪園保勝会).

In a previous paper I already analyzed the collection of old and modern Japanese art by Sankei based on these newly

discovered documents^(※).

In this paper I will focus on Sankei's patronage of Japanese modern artists and would like to underline that he was their leading patron. Moreover, I will discuss the reasons why and how the market for Nihonga (日本画), Japanese modern paintings, broadened that time.

(※) *A Collector of Japanese modern art –a study about Hara Sankei and the Bijutsuhin Kaiire Oboe–*, Studies in Humanities, Gakushuin University, vol.12, 2003, *The Background and Transration of an Antique collection–A Study about the Record of HARA Sankei–*, the Philosophical Society of Gakushuin University, 2004.

(人文科学研究科哲学専攻 博士後期課程三年)