

研究ノート

鏑木清方筆《刺青の女》をめぐって

～烏合会と郷土会を繋ぐもの～

篠原 聰

はじめに

日本橋の萬町に、常磐木倶楽部と云つて、一ところ名高い貸席のあつたのをまだ憶えてゐる人もあろう。

明治三十年代に凡そ六七年の間、繪をかく他にも趣味の似通つた、年輩も彼是同じところが集まつて、年々春秋にこゝを根城にして展覧會をつゞけたことがある。私〔鏑木清方〕もその一員だつたことあらためて云ふまでもあるまい。

その會の名が烏合會である。〔…〕

鏑木清方「烏合會のこと」(『花』第1輯秋季号、新生社、1947.2) p.79

烏合會は、明治34年(1901)にかぶらききよかた鏑木清方(1878～1972)をはじめとする浮世繪・挿絵系出身の画家が中心となって結成した、いわゆる新派系の小規模な美術団体として知られ、同45年(1912)まで東京で23回の展覧會を開催している。同會については、冒頭に引用した鏑木清方の文献や自叙伝『こしかたの記』(中央公論美術出版、1961)の記述(同書所収の「烏合會」の項)などの作者の言説、関千代「烏合會について」(『美術研究』209号、1960)、『日本美術院百年史(3巻)上』(日本美術院、1992)所収の諸資料と細野正信の論考などの先行研究はあるものの、所在が確認されている実作品が少ないため、その実態については不明な点が多い。「明治日本画の新情景」展(山口県立美術館)のなかで菊屋吉生が烏合會を含む同時代の日本画系美術団体を取り上げ、それらの活動や表現内容を、判明し得た限りの実作品に基づき検証したのも1996年のことである¹。その後、近代日本アート・カタログ・コレクション『烏合會』(東京文化財研究所、ゆまに書房、2002)が刊行されてはいるものの、2006年に鎌倉市鏑木清方記念美術館が行なった文献調査『烏合會と「新小説」の時代』(鎌倉市鏑木清方記念美術館、2006)にとどまり、烏合會を主題として取り上げた展覧會は美術館でも開催されていない²。

本稿は、烏合会と、同会の中心人物の一人でもある鎬木清方が大正期に入ってから、彼の弟子たちを中心に組織した郷土会³を考察の対象としている。先行研究が少ない烏合会においても特に言及が少ない烏合会の解散の事由に焦点を絞りつつ、鎬木清方の《刺青の女》という作品を手がかりに、明治末から大正中中期にかけての東京画壇（官展）における「浮世絵派」の動向に関する考察である。明治40年（1907）フランスのサロンに倣い官設の展覧会として文部省美術展覧会（文展）が創設された。浮世絵・挿絵系出身の画家たちは如何にしてこの文展の「第一部日本画」に与していったのか。

明治以降に結成された諸美術団体のなかでも浮世絵や挿絵系出身の画家が結成した美術団体に関する研究は、狩野派などの伝統的な画流派の流れを汲むそれに比べて進んでいない。伝統的な画流派から外れる浮世絵・挿絵系出身の画家が結成した烏合会や郷土会の活動に関する考察は、従来の「日本画」の形成過程に関する研究成果にも新しい視点を提供することに繋がるであろう。

1. 烏合会の終焉をめぐって

その頃〔烏合会が結成された明治34年〕からまた小十年も前に遡る。勤めの傍繪を習つてみたもの、挿繪師の修業を爲ながら肉筆の繪を學ぶもの、いづれは本職の繪かきにならうと志すには違ひないが、その見とめはまだ付かない手合が毎月薄美濃判の廻覽繪雑誌を當番制で拵へたり、ときたま牛込見付外の琴富貴といふ貸席で研究會を開いたりしてゐた。その時は他の會名を持つてゐたがそれから後長い年月を経てゆくうちに固まるものは固まり、離れるものは自然と離れ、類は友を呼んでともかくも十何人、烏合會という名は先達格の山中古洞君が付けたのであつた。

その後多少の出入はあつたが、山中古洞、福永公美、都筑真琴、高田鶴僊、池田輝方、榊原蕉園、大野静方、鱒崎英朋、河合英忠、村岡應東、山村耕花、それに私を加えた十二人が最後まで會員であつた。大正時代の金鈴社の同志であつた吉川君（靈華）も少しの間會員になつてゐたこともある。

鎬木清方「烏合會のこと」（『花』第1輯秋季号、新生社、1947.2）p.79

明治34年（1901）の結成以来、約12年にわたって展覧会を開催し続けた烏合会が一つの歴史的な区切りを迎えたのは明治45年（1912）である。7月30日から元号が大正（元年）にかわるこの年の5月1日から12日にかけて、芝区宇田川橋の増澤三層楼で烏合会の最後の展覧会となる第23回展が開催された。本節冒頭の引用のなかで鎬木は最後まで會員を「山中古洞、福永公美、都筑真琴、高田鶴僊、池田輝方、榊原蕉園、大野静方、鱒崎英朋、河合英忠、村岡應東、山村耕花、それに私を加えた十二人」としているが、最終回にあたる第23回展へ出品した會員は、河合英忠、福永公美、山中古洞、山村耕花、鎬木清方の5名で、鱒

崎英朋門下と思われる渡辺朋水、鍋木清方門下の伊東一〔深水〕、柿内慶子〔青葉〕、柏木勝子、門井掬水の4名も出品している⁴。

明治40年(1907)の文展の開設が、烏合会解散の引き金になっていると考える鎌倉市鍋木清方記念美術館の宮崎徹は、明治41年(1908)以降を「烏合会の退潮期」として捉え、この頃になると鍋木清方をはじめ山中古洞、鱈崎英朋ら会員の門下生が烏合会へ出品するのが目立つようになり、「烏合会の運営は、他の会派の技術を学ぶという当初の目的とは異なり、門人の出品会場という感で、代わり映えしない展覧会方針があきられつつあったようだ⁵」と指摘している。そして、以下に述べるように烏合会の解散の前兆を、最終回の前年に開催された第22回展のなかに探っている。

『日本美術院百年史(三卷)上』や近代日本アート・カタログ・コレクション『烏合会』が収録していない同時代資料をも丹念に調査した宮崎によると、第22回展は明治44年(1911)4月13日から16日にかけて常磐木倶楽部で開催されたが、出品作が出揃わず15日の時点で17点を数えるにとどまり、うち7、8点は正宗得三郎の油絵だったという。結局、展覧会は延期となり、2ヶ月後の6月30日から7月2日に同じ会場で開催されることになったので、宮崎はこの回を「幻の第22回展」として、延期して開催された第22回展とは区別して考察している。

この「幻の第22回展」が引き金となって烏合会の解散が噂されたのは明治44年5月のことである。宮崎は『美術新報(10-7)』(明治44年5月1日発行)に掲載された記事を要約し「烏合会展覧会〔幻の第22回展〕ははなはだ不評だった。近日盛大な展覧会を開き、それを期に解散するそうである。解散の可否は論ずべきでないが、研究結果を発表するための展覧会でなく、展覧会のために絵を製造するような時はいかなる団体も解散すべき時期であろう」とのきびしい評が掲載されていたこと⁶、また新たに発見した別の同時代資料に基づき、延期して開催した第22回展の後に烏合会が解散を視野に入れて今後を話し合っていたことを明らかにしている。そして、これらの事実を踏まえつつ宮崎は、「烏合会は文展が開かれるようになってからその求心力を失っていったと思われる」と烏合会の衰退を文展の開設と重ね合わせてみるのである。

たしかに、明治40年の文展開設という事態が、いい意味でも悪い意味でも、明治30年代以降に結成された新派系美術小団体の存続を左右するほどの大きな影響を与えたのは事実であり、このことは日本近代美術史の概説書が繰り返し記述してきたことでもある。いわゆる新派系の小規模な美術団体が文展の開設を機に、官展である文展に収斂するかたちで、それぞれが発展解消してゆくという流れである。日本画の文脈でいうならば文展の「第一部日本画」への集約である。大局的にみれば、それは時代の要請に基づくものといえ、その意味で、烏合会が会員の弟子たちの作品発表の場と化しつつあったことや、会員自体の出品も次第に振るわなくなっていくことなど、烏合会が退潮期を迎えるに至る事由を文展の開設に求め、それゆえ烏合会が次第に求心力を失っていったとする宮崎の議論も大筋では首肯ける。しかしながら次節で述べるように、烏合会が、狩野派などの伝統的な画流派の流れを汲む画家の集団ではなく、浮世絵・挿絵系出身者による「烏合の衆(会名の由来)」の集まりであったこと、今でいう当時のサブカルチャーに相当する浮世絵や挿絵が画壇において低く評価されて

いたことに着目するならば、「浮世絵・挿絵派」が、官設の展覧会である文展の「第一部日本画」に収斂するかたちで発展解消してゆくということの成りゆきは、少し注意してみる必要がある。

2. 文展の開設と浮世絵派の画家たち

〔…〕顧みれば慚愧に堪えぬこともあるが、漸く社會に相當の地歩を占め、先生〔水野年方〕の生涯に努力された浮世繪の地位の向上といふことも、先生の播かれたる種によつて同門の諸氏と共に機運に乗じて、どうやら目的を達するに至り、昔日の恩を謝すべきにも其人今は世に在さぬ、綿々たる憾み盡くべくもない。

鐮木清方「紺屋町時代の回顧」(『中央美術(2-9)』中央美術社、1916.9) p.51

上記引用は、鐮木清方が自ら出世作と語る《霽れゆく村雨》(第9回文展出品作、2等賞首席*1等該当なしのため事実上の最高賞)を発表した大正4年(1915)の翌年9月に記した随筆の一節である。引用文中の「先生」は鐮木の師にあたる水野年方のことで、「同門の諸氏」とは、浮世絵派という括りでみるならば、鐮木が明治34年(1901)に結成した烏合会の画家たちのことも含めて差し支えないと思う。水野年方へ入門した頃を振り返り鐮木が「私達は浮世繪といはれるのが厭で社会畫といふ名を付けて自ら慰めて居た(鐮木清方「私の経歴」『美術畫報(39-1)』大正4年12月)」と別の随筆のなかでも述懐しているように、浮世繪に対する画壇や世間一般の認識や評価は、現在のそれとは大きくかけ離れていたという事実を忘れてはならない。

鐮木が挿絵画家から日本画家へと転向しようとした最初のきっかけが明治40年(1907)の文展の開設にあったこと、その記念すべき第1回展に出した《曲亭馬琴》【参考図版1,2】が落選したことについては別稿で論じた⁷。浮世絵系では池田蕉園(水野年方門下)、山村耕花(尾形月耕門下)が入選しているが、鐮木を含む烏合会の7名が落選したことを伝える当時の新聞記事⁸からもわかるとおり、第1回文展での烏合会の成績は散々たる状況であった。

しかし、この時に落選した烏合会の画家たちのその後の文展への出品状況を、例えば先に引用した随筆「紺屋町時代の回顧」が書かれた大正5年(1916)までに限って確認してみると、大正2年(1913)の第7回文展に初入選した河合英忠に続き、第8回展に都筑眞琴と福永公美が、第9回展に村岡應東がそれぞれ初入選を果たしている。河合と都筑に関しては初入選以降、第9回展までに限ってみても連続入選という好成績である⁹。そして、第9回展は、鐮木清方の《霽れゆく村雨》が最高賞を受賞した回にあたり、弟子の伊東深水が数え年17歳で文展初入選を果たした回でもあった。烏合会の画家たちは着々と「日本画家」としての地歩を固めていった。

鐮木の門下生により郷土会が結成されたのは大正4年(1915)だが、その第2回展が京橋築地倶楽部で開催され、同展に出品された鐮木の弟子たちの作品評に美術雑誌が紙面を大き

く割くようになったのも、先に引用した随筆「紺屋町時代の回顧」が書かれる数ヶ月前からのことである。つまり、引用文中で「同門の諸氏と共に機運に乗じて、どうやら目的を達するに至り」と述べる鐮木にはこのような裏付け、すなわち浮世絵・挿絵系出身の画家たちが文展で活躍するようになるに至ったという強い実感や、その門下生たちにもようやく光があたりられるようになったという想いが込められているように思われる。

烏合会が事実上解散したのは、最終回にあたる第23回展が開催された翌月の明治45年(1912)6月5日のことである。同年5月に濱町から本郷龍岡町に引っ越したばかりの鐮木は「本郷龍岡町の私の宅に同人が集合して協議の末、烏合会は解散しないが、展覧会は止そうと云う申合せが成立した。最終時の会員は、〔山中〕古洞、〔福永〕公美〔耕美〕、〔高田〕鶴僊、〔都筑〕眞琴、〔竹田〕敬方、〔大野〕静方、〔河合〕英忠、〔鱈崎〕英朋、〔村岡〕應東、〔山村〕耕花、清方の十一名であつた¹⁰」と述べている。他方、翌大正2年発行の美術雑誌は「〔鐮木清方〕畫塾は象外塾を稱し、三四十の門人の内には将来有望な人が居る」ことを伝えている¹¹。鐮木自身も「明治四〇年濱町へ越してから引きつゝいて入門者が多く、女弟子がこの時期に多かつたのも文展の及ぼす一つの時代性であつたろう。男では川瀬巴水、西田青坡、伊東深水、笠松紫浪など、女弟子では柿内青葉を始め十指を超ゆるものがあつた」と述べている¹²。ちなみに鐮木の師・水野年方は明治41年(1908)に43歳の若さで他界している。

烏合会の解散をめくり、龍岡町の鐮木の新居でどのような協議がおこなわれたのか、その詳細は不明だが、第3回文展の《鏡》で初入選(褒状)を果たし、第4回展《女歌舞伎》(3等賞首席)、第5回展《朝顔と駅路の女》(褒状)と受賞を重ね、次第に頭角を現していた明治45年当時の鐮木が、すでに多くの弟子を抱えていたこと、画塾生の面倒も見なければならぬ立場にあったことも関係していると思われる。鐮木門下の弟子たちが烏合会へ出品するのが目立つようになるのも、同会が事実上解散する数年前からである¹³。そこには後に郷土会の中核をなす門井掬水、伊東深水、柿内青葉、西田青坡などの弟子たちの名前を見つけることができる。尚、鐮木の弟子が初めて烏合会に出品したのは、のちに岸田劉生と結婚した小林蓁(岸田華亭)が明治37年(1904)の第9回展に出品したのが初めてである。

あるいは、第1回文展の落選が物語るように、烏合会が当時、その絵の内容如何にかかわらず、画壇や世間一般から浮世絵を母胎とする団体として、他の日本画団体と比較して一段低く見られていたことを、彼ら自身で一旦リセットしようとする思惑も、「解散しないが、展覧会は止めよう」という申合せのなかにあったのかもしれない。だとすればそれは、浮世絵・挿絵出身というレッテルが烏合会の画壇への進出を妨げているのではないかという彼らの認識のあり方を示すものであり、画壇に対する彼らなりの戦術でもあつただろう。烏合会のなかでも特に鐮木門下の弟子たちがその後、大正期に入ってから続々と官展(帝展)入選を果たしているのは事実である。私見では、烏合会解散の背景には、浮世絵・挿絵系の日本画団体の一本化と再生を図るという思惑もあつたのかもしれない。烏合会会員のなかでも当時、多くの弟子を抱えていた鐮木にそれを託し、鐮木もまたそれを率先して受け入れることで、浮世絵末流の断絶を回避するとともに画壇に一矢を報いよう、というわけである。無論、彼らの間に揺るぎない信頼関係があればこそ可能なことではあるが、筆者には、そのような気概や気骨、信頼関係が生まれも育ちも東京下町の彼らにはあつたように思えてならない。

このように烏合会は文展の開設とともにその求心力を失っていったと考えるのではなく、「浮世絵派」の一本化と再生を図るべく、鐫木がその主導的な役割を果たしつつ烏合会を発展解消の方向に導いていったと考えるならば¹⁴、烏合会が事実上の解散を迎えた明治45年頃の鐫木が「浮世絵派」の行く末をどのように見据え、考えていたのか、そしてそのビジョンが次代へとどのように繋がっていったのかに目を向ける必要がある。

3. 《刺青の女》と烏合会出品作「筍青〔割青女〕」

前節でみたとおり「協議の末、烏合会は解散しないが、展覧会は止そうと云う申合せが成立した」のは、明治45年(1912)6月5日のことである。その1ヶ月前に開催された烏合会の最終回にあたる第23回展に鐫木清方はどのような作品を出品していたのだろうか。『日本美術院百年史(3巻)上』には「最後の第二三回展は明治四五年五月一日より一二日まで。会場は同じく芝字田川町増沢三層楼であるが、三階を絵画陳列室として、二階には応用美術品を陳列して即売した(『日本』明治45・3・16)。『美術新報』(明治45・6・8)には三〇余点が陳列されたとあるが画題も知られていない」と記されている¹⁵。他方、『烏合会と「新小説」の時代』所収の「鐫木清方 烏合会出品作品等目録」によると、新たに判明した同時代の新聞記事や美術雑誌の記載から「筍青〔割青女〕」「お三輪(屏風)」「金色夜叉畫譜(画稿)」「団扇」の4点の作品が出品されていたことが確認されている。このうち「団扇」は、上述の『日本美術院百年史(第3巻)』の引用に「二階には応用美術品を陳列して即売した」とあることから、おそらく二階に展示されたのだろう。また「金色夜叉畫譜」は画稿とあるから、肉筆の作品は「筍青〔割青女〕」「お三輪(屏風)」の2点とみてよい。いずれも「作品総目録」(『鐫木清方画集』ビジョン企画出版社、1998)に掲載されていないため図柄も確認できず、所在も不明のままである。ただし、「筍青〔割青女〕」については、福富太郎コレクション資料室に同名のタイトルの作品が存在することが知られている。

展覧会に出品されることも多い《刺青の女》(福富太郎コレクション資料室蔵)【図1】は、縦127.0cm、横50.7cm、絹本着色、軸装で、鐫木清方の作品群のなかでも耽美な印象が強い作品の一つである。市松模様の浴衣を着た横顔の女が佇んでいる。上半身ははだけ、左の乳房もあらわな女の左腕には黒いアゲハチョウが真っ白い柔肌に彫り込まれている。背中にちらりとのぞかせている刺青は芥子の花である¹⁶。惚れた男のことを想っているのだろうか、悲しげな面持ちの女の眼差しは虚ろで、手拭を噛み締め茫然と立ちすくんでいる。七色に変幻する紫陽花は揺れ動く女心を象徴しているのであろうか。アゲハチョウは下向きに描かれている。足元には竹のタガ締め(湯が張られている)。谷崎潤一郎の小説『刺青』には「五六百本の針に刺されて、色上げをよくする爲め湯へ浴つて出て来る人は、皆半死半生の體¹⁷」との一節がある。生の皮膚に絵具を注ぎ込み図柄を浮きださせる刺青である。小説『刺青』を読んだことのある観者ならば、以下のような拡大解釈も可能だろう。すなわち画中の女が、男を想うその心に深く刻まれた傷の痛み、真っ赤に血を含んで腫れ上がる肉の疼きに堪えかね、呻き声を押さえて耐え抜いた刺青の記憶を重ね合わせるかのように手拭を噛

み締めているとのダブルイメージである。官能的とも肉感的ともいえるその表現は「切ったら血のでる女」を描くと評された梶原緋佐子や甲斐庄楠音など、国画創作協会の若き画家たちが大正中期以降に描いたデカダンな女を想起させもする。

「《刺青の女》は、〈艶〉と〈情〉の表現を狙うきわどい作品で、これはまた、挿絵と展覧会作品とを繋ぐ興味深い作例でもある」と述べる中谷伸生は「俗に近づきつつも、卑俗に堕ちない本領発揮の日本画だというべきであろう」と指摘している¹⁸。尚、作者の鐫木清方は「自作自解」のなかで「江戸の末期に近く、市井の婦女に姉御と呼ばれる女性があった。男まさりの権を揮う。この作品は大正末より昭和初期にわたれる頃、門下生の組織する郷土会への出品作である¹⁹」と述べている。

さて、現在、福富太郎コレクション資料室の所蔵となるこの作品は、鐫木清方の門下生が中心となって結成した郷土会第4回展の出品作であることから、従来、その制作年は第4回展が開催された年と同年であると考えられてきた。この制作年に疑問を呈したのは大塚雄三である。大塚は『鐫木清方画集』所収の「各章の解説」のなかで、鐫木清方の大正初期の画歴について次のように述べている。長文だが本稿の論旨に関わる部分でもあるため以下に引用する。「〔鐫木清方の〕大正元年から翌二年にわたる、文展を除いた主要な作例だけを列举すると、『をとりのあと』（大正元年一月・アムステルダム博覧会）、『置炬燵』（同年三月・美術通信社主催小品展覧会）、『掬花』（同年三月・現代名家百桜画会）、『若き人々』（同年四月・異画会第一二回展）、『劉青』『お三輪』（同年五月・烏合会第二三回展）、『夏の夕』（同六年・京都高島屋呉服店風俗画展）、『コスモス』（同九年頃）、『元朝』『市之かえり』（大正二年一月・三越展覧会）、『山姥と金太郎』（同年四月・現代名家慶事用画幅展）、『春宵』『秋夜』（同年九月・月の百幅画展）、『刺青の女』などである」。

このように述べる大塚は註のなかで「『刺青の女』は、郷土会出品作とされることから、制作年を大正八年〔7年の誤り²⁰〕とされていたが、落款などから見て、この時期での制作とするのが適当であろう。図中の朱文円印『清方』も、明治の末年から大正初期にかけて用いられた印章である²¹」と指摘している。大塚のこの指摘を受け、現在、《刺青の女》の制作年は「大正2年（1913）頃」と考えられており「作品総目録」もこの制作年を採用している。

ところで、上述の引用文のなかで大塚が、烏合会第23回展の鐫木出品作を「筍青」ではなく「劉青」と表記しているのは、当該作品のタイトルを記載した同時代の新聞雑誌等の紙面記事が小さく、一字一句の判読が難しいこと、「筍」と「劉」の字体が比較的似ているなどの事由によるのだろう。ただし「筍青」というタイトルを「劉青」と表記してしまえば、画題上、これらは全く異なる内容の作品になってしまう。そうではなく、鐫木清方が烏合会第23回展に出品した「筍青〔女〕」と《刺青の女》（福富太郎コレクション資料室蔵）は、ほぼ同じ頃に制作された近い関係にあり、もしかしたら同一作品の可能性すらあるのだ。

試みに鐫木清方が烏合会第23回展に出品した「筍青〔女〕」に関する同時代評を繙きその図柄や画風等を確認してみると、「清方君は『筍青』と題して入墨した女を描いてゐる。これは谷崎君の小説『刺青』を思はしめ、畫家の手法はよくあらはれてゐる〔…〕（『読売新聞』明治45年5月4日附5面）」とあり、同作品が谷崎潤一郎の小説『刺青』を觀者に想起させるような入れ墨の女を描いた絵であったことがわかる。明治43年（1910）11月に同人誌の第二

次『新思潮』（第3号）に掲載された谷崎の『刺青』が単行本として昶山書店から刊行されたのは「筍青〔女〕」が出品される半年前にあたる明治44年12月である。別の評には「同氏〔鐫木清方〕の『筍青』は浴衣のやわらかさ月を仰ぎし女の横顔、さては刺物せる肉の香など夢幻的の作品は誠に氏が独壇場、同会の第一位は實に是れ（『絵画叢誌（第301巻）』明治45年5月25日）」とあり、描かれた女が浴衣姿で横顔であること、肉感的で幻想的な絵であったことも確認できる。さらに『美術新報（11-8）』は「『割青女』は江戸時代の俠んな女を描いて、表情には頗る凄ご味も出してある、割青した女の肌は餘り気持ちの好くないものだが、一種の気分が出て居ないでもない、市松の浴衣の描寫は巧い（『美術新報』）」と、描かれた女の表情に凄みがあったこと、刺青した肌の描写がかなり生々しく艶かしかつたこと、浴衣が市松模様であったことなどを伝えている²²。

改めて福富太郎コレクション資料室所蔵の《刺青の女》【図1】に目を向けると、描かれた女が横顔である点、浴衣が市松模様である点など、前述の同時代評から紡ぎ出した「筍青〔女〕」の作品イメージの特徴と重なり合うように符合する点が多いことが確認できる。無論、このことを根拠に《刺青の女》と「筍青〔割青女〕」が同一作品であると断定するのは難しく、両作品の同定に関しては慎重を期すべきだろう²³。

烏合会第16回展に鐫木が出品した《朧ろ駕籠》（所在不明）に類似する作品が近年発見されているように【参考図版3, 4】、展覧会出品作の場合、買い手の求めに応じて出品作と同じような作品を画家が描くことはままあることで、《刺青の女》とは別に、同タイトルで図柄も酷似した「筍青〔女〕」が存在したとしても不思議ではない。

しかし少なくとも、福富太郎コレクション資料室所蔵の《刺青の女》に極めて類似した作品が烏合会第23回展に『筍青』あるいは『割青女』のタイトルで出品されていたと考えることは可能で、そう考えることによって、出品作の図版も残されておらず、作品の具体的なイメージすら思い浮かべることができなかつた烏合会の最終回展の様相はにわかに生彩を帯びてくる。《刺青の女》は求心力を失い衰退の一途を辿るという従来の烏合会像、換言すれば、これまでに考えられていた烏合会の終焉のイメージとは異なる、別の文脈を語り始める。

4. 烏合会と郷土会を繋ぐもの

《刺青の女》（福富太郎コレクション資料室蔵）が、鐫木清方の門下生が中心となって結成した郷土会の第4回展に出品された作品であることについてはすでに述べた。郷土会第4回展が開催されたのは大正7年（1918）である²⁴。前節でみたように《刺青の女》の制作年は大正2年（1913）頃なので、5年ほどのブランクがある。制作後5年を経て鐫木がこの作品を郷土会第4回展に出品したのはなぜだろうか。その理由を探るべく、大正7年（1918）6月に展覧された郷土会第4回展の開催前に、鐫木が雑誌『審美』に寄せた以下の文章に着目したい。

私〔鐫木清方〕一箇の考へとしましては、どうも今のところ吾々の志してゐる新浮世繪といふ風な作品は餘り世間受けがしません、たとへば文展でも、美術院でもかうした

傾向の作品はあまり歓迎されていない形です。しかし、吾々の考へてゐる新浮世繪といふのは、決して低級卑俗な作風をねらふものでもなければ、徒らに官覺的な肉感挑發的な題材を取扱ふのでは尚更ありません。この言葉があてはまらなければ、大きく言つて生きた社會、人生の眞相を眞摯に表現して行く一派なのです。決して、今まで世人の解してゐたやうな浮世繪即風俗畫といふやうな浅い皮相的なものではないつもりです。

鏑木清方「郷土會展覽會の前に（大正7年5月）」（『審美（7-5）』
『鏑木清方文集八』（白鳳社、1980）pp. 35-36

「大きく言つて生きた社會、人生の眞相を眞摯に表現して行く一派なのです」とやや語気を荒らげて語る鏑木の姿が印象的である。同じ文章の別の箇所では鏑木は、郷土會は「私の社中の人々が相集つて成り立つたものですがけれども、私は元來社中といふことについても別に弟子といふやうな窮屈なことには考へて居らないのですから、出来るだけ、自由な、各自の思ふままのものであつて欲しいと望んでゐるのです」と個々人の自由な制作を重視している。「浮世繪即風俗畫」という浅い皮相的なものではなく「内容から云つても、宗教的なものもありませうし、文學的なものもありませうし、歴史、風景、人物さまざまの題材があらうと思ひます」と主題の拡がりも示唆している。郷土會をいわゆる画塾等の「成績品の展覽會という意味ではなくしたい」とも言い「作家がおのおの信ずるところによつて第一義的欲求から描いたものとして採擇するつもり」だと述べる一方、「努力の多かつた繪にしても、その本來の表現欲がはつきりして居らぬやうな、自由な、清新な氣持の見られぬ作品は鑑別に落ちるかも知れません」と釘を刺している。他方で「今のところでは社中外の人の出品をどう取り扱ふかはつきりしてゐませんけれども、いづれも少し自由な定めが出来ることと思ひます」と、画塾生以外の出品の取り扱い等についても言及し「兎に角、極めてまじめな、靜かに人生を觀照するといふ風の藝術が吾々の希望するところで、私としてはこの意味でこの會の内容も開放し、擴大して行き度く思つてます」と郷土會の拡大路線にもふれている。

郷土會の記念すべき第1回展の開催前に書かれた文章ではないものの、第4回展の開催前に発表されたこの「郷土會展覽會の前に」は、同會の未來を見据えた、いわば遅れ馳せながらの郷土會「宣言書」である。そして、この「宣言書」とともに郷土會第4回展に出品されたのが福富太郎コレクション資料室所蔵の《刺青の女》である。鏑木は新作ではなく、5年ほど前に描いた《刺青の女》1点のみをそこに出品しているのだ。この事実が、鏑木の単なる思ひつきによるものでなく、意識的になされた結果であると考えれば、それが意味するところは、《刺青の女》という自作が、鏑木清方にとって郷土會の進むべき繪畫の方向性の一端を示唆する象徴的な作品であつた、と考えるのが妥当だろう。このことは同時に「浮世繪派」の行く末をもうらなう重要な意味を帯びた作品として《刺青の女》という自作を鏑木が肯定的に捉え、認識していたことをも示すものである。そして、このような認識を、制作当初の大正2年頃からずっと持ちつづけていたとすれば、烏合會第23回展に出品された「劔青〔劔青女〕」についても同様のことが言えるはずである。「劔青〔劔青女〕」が発表されてから《刺青の女》が制作されるまでのタイムラグは1年にも満たないからである。

烏合会の最終回に「箭青〔割青女〕」を出品した明治45年当時の鐮木が「浮世絵派」の行く末についてどのように考えていたのかについては、同時代の鐮木の言説などを丹念に繙き、より詳細に検証する必要があるが、すくなくとも、郷土会第4回展に出品された《刺青の女》に関していえば、烏合会の事実上の解散後も浮世絵・挿絵系出身の画派の断絶を回避し、弟子とともに中央画壇にのし上がっていったという、浮世絵末流の画家としての鐮木清方の強い自負と自覚を感じ取ることができる。

第3回文展の《鏡》で初入選（褒状）を果たした鐮木が、第4回展《女歌舞伎》（3等賞首席）、第5回展《朝顔と駄路の女》（褒状）と受賞を重ねるなど、明治末から大正初期にかけて次第に頭角を現していったことについてはすでに述べた。この間、烏合会が解散した明治45（大正元）年の第6回文展で《紅雨荘》が落選しているものの、第7回文展《かろきつかれ》（入選）、第8回文展《墨田川舟遊》（2等賞）、第9回文展《霽れゆく村雨》（2等賞首席）と好調である。続く大正5年の第10回文展では《露の干ぬ間》の制作が期日に間にあわず出品を見送っているが、翌大正6年の第11回文展《黒髪》で特選第1席を受賞し、官展の人気画家としての地歩を固めた。鐮木が郷土会第4回展に新作ではなく大正2年頃に描いた《刺青の女》を出品したのは《黒髪》が特選を受賞した翌年の大正7年である。加えて当該展覧会前に郷土会「宣言書」を発表しているという事実は、鐮木が満を持してこの作品を郷土会展に出品したこと、大正2年の制作当初から《刺青の女》という作品に彼が強い想いを寄せていたことを示唆している。その想いこそ、烏合会の解散をめくり龍岡町の鐮木の新居でおこなわれた協議の際に、彼が心の底に抱いていたことのひとつではなかったか。

『鐮木清方画集』所収の「各章の解説」のなかで大塚雄三が「美人画の趣きを増幅させながら、明治末より大正中中期にかけて、官展系の画家として、清方は自身の地歩を固めてゆくのである。文展期の諸作、あるいは後の金鈴社展への出品作の多くは、その浮世絵風の趣を濃厚に伝えるものとみて、大過ないだろう²⁵」と述べている通り、明治末から大正中中期にかけての鐮木が官展系の画家として地歩を固めてゆく際に描いた文展出品作の多くは浮世絵風美人の趣を濃厚に伝える作品であった。しかし、《刺青の女》はそれら浮世絵風美人とは明らかに一線を画す作品である。のちの国画創作協会の若き画家たちが描いたデカダンな女の先駆けとして、あるいは肉感的な表現のなかに「文学的要素」を織り成すことで新機軸を打ち出そうとしている点で、《刺青の女》は、むしろ鐮木が第1回文展で試み落選した《曲亭馬琴》の延長線上に位置する作品と考えるのが自然である。

《曲亭馬琴》の中心的主題が小説の営みそのもの、稗史小説を創造する人間の営みそのものにあったこと、《曲亭馬琴》で鐮木が表現しようとしたのが、かつて史実のなかに生きた人間としての馬琴と路の生々しいすがたであり、実在した人間の生き様そのものであったことについては別稿で論じた²⁶。挿絵画家として一家を成した浮世絵派の画家が「日本画」へと転向する際に最初に到達したのは、「文学」と「造形」との融合による「物語る絵画」としての日本画という新境地である。

文展の開設が日本近代美術の発展のみならず「美術」の普及や大衆化、観衆の誕生をもたらす役割をも果たしたことは言を俟たないが、鐮木がその記念すべき第1回展で試み、落選した《曲亭馬琴》は、「物語る絵画」として、文展に会場する一般大衆にひろく受け入れられ

る可能性を秘めた作品であった。それは、浮世絵・挿絵系出身の画家が新たに開設される文展に賭けたひとつの期待値の現われといえるもので、「浮世絵派」が「第一部日本画」のジャンルに拓こうと夢見た一条の光であった。しかし、《曲亭馬琴》は落選してしまい、その後、長いこと世間に知られることはなかった²⁷。浮世絵派7名が落選した第1回文展の衝撃はことのほか大きく、鐮木をはじめとする浮世絵・挿絵系出身の画家たちは、文展への入選というハードルを乗り越えるべく、その画風に大きな軌道修正を迫られることとなった。

事実、《曲亭馬琴》の落選以降、大正中期にかけての鐮木の画風展開は、小林忠が指摘する通り「文学的な説明をともしれば優先しようとする初期の冗舌な語り口は、きびしく抑制されてかげをひそめ、より普遍的な情調へとつながる幅の広さと奥行きをそなえるようになってきた²⁸」。しかし、私見では、鐮木は《曲亭馬琴》で試みた「物語る絵画」としての日本画の可能性を全て捨て去ったわけではないように思われる。そして、端的にいうならば、明治末から大正中期にかけて、文展に入選しやすい絵と本当に描きたい絵の間で揺れ動く鐮木の心情を暗に物語る作品こそが《刺青の女》なのである。

大正3年(1914)に刊行された石井柏亭・黒田鵬心・結城素明編『美術辞典』(復刻版、歴史図書社、1976)の「うきよえ」の事項には以下のように記されている。

うきよえ(浮世繪うきよゑ) 畫

過去の形式を模倣することなく、空想を追はずに、現在目前の世態を題材として忌憚なく描破したものは悉く浮世繪と云ふことが出来る。此の意味からする時は彼伴大納言繪卷の如きも亦一の浮世繪に相違ないけれども通例「浮世繪」なる言葉はもつと局限された意味に用ひられて居る。即ち徳川時代初期、岩佐又兵衛あたりから初まつて、菱川師宣、宮川長春、西川祐信、鈴木春信、勝川春章、喜多川歌麿、歌川豊國、葛飾北斎等諸大家の手になつたものを浮世繪と稱し、其系統を浮世繪派と呼んでいる。

引用後半部の記述は一般的な辞典類のそれとほぼ同義だが、冒頭の「過去の形式を模倣することなく、空想を追はずに、現在目前の世態を題材として忌憚なく描破したものは悉く浮世繪と云ふことが出来る」という記述は、現行の辞典類の記述内容からやや逸脱しているように思われる。「空想を追はず」という箇所には、当該事項の解説を担当した執筆者がそこにリアリズムの問題を含意していたであろうことを推察できるし、「現在目前の世態を題材として忌憚なく描破したもの」という記述は、従来の絵画のあり方に捕われることなく自由にありのままの現実を直視して活写するという意味合いを帯びている。日本絵画における新たな主題の拡がりを予見させる謂いである。大正3年の時点に立ち戻り、辞典執筆者の視点に立って考えるならば、当時の浮世繪には、現在の一般的な「浮世繪」の認識とは若干異なるベクトルの延長線上に、別の未来が用意されていた可能性があったと考えることもできる。文展の「第一部日本画」に与するべく鐮木が官展系の画家として頭角を現すために描いた浮世繪風美人とは一線を画す「浮世繪」の可能性である。

この可能性こそ、鐮木が《曲亭馬琴》で試み、《刺青の女》へと引き継いだ「文学」と「造形」の融合による日本画の新しい表現の確立に他ならない。《刺青の女》は日本画の表現の拡

がりや可能性を秘めた作品であり、この作品を起点として、明治末から大正初めにかけての鏗木清方は、浮世絵末流の画家たちが日本画の発展に寄与し、活躍する未来を見通していたのではないだろうか。従来の日本近代美術史の概説書には記されることがなかった「日本画」の形成過程をめぐる別の歴史である。

おわりに

大正中期にかけて、文展や郷土会を舞台に「浮世絵派」の躍進に向けて鏗木清方が主導的な役割を果たしてゆくという構図は、登場人物や浮世絵をめぐる同時代の評価などの時代背景こそ異なれども、烏合会が解散の危機を迎えた明治45年頃の状況に酷似している。

本稿では、明治45年(1912)の烏合会の最終回展に「笥青〔割青女〕」という作品が出品されていたこと、当該作品が大正2年(1913)頃に制作され大正7年(1918)開催の郷土会第4回展出品作《刺青の女》と酷似する作品(同一作品の可能性もある)であること、後者の《刺青の女》が郷土会の未来をうらなう重要な作品であり、第1回文展で鏗木が試み落選した《曲亭馬琴》の延長線上に位置する作品でもあることを明らかにした。「笥青〔割青女〕」と《刺青の女》の近い距離感が示唆するのは、烏合会から郷土会へと時が移ろうなかでも鏗木清方が一貫して固持し続けた浮世絵・挿絵系出身の画家としての自覚と自負であった。それらは、文展の「第一部日本画」に与するなかで鏗木清方が捨て切れずにいた「文学」と「造形」の融合による新しい日本画の創造という目標と言い換えてもよい。烏合会は明治45年(1912)6月に事実上の解散を迎えてしまったが、鏗木清方は「解散しないが、展覧会は止めよう」との申合せが成立した後も、その目標を持ちつづけながら画壇に与していったのである。そしてこの間の経緯は、日本画の正史のなかで浮世絵・挿絵系出身の画派の断絶が回避されたことを物語るものである。

さて、烏合会の解散が噂された「幻の第22回展」が明治44年(1911)4月13日から16日にかけて常磐木倶楽部で開催されたことについてはすでに述べたが、同年1月の『国民新聞』(明治44年1月29日附1面)が「烏合會は今年秋季を卜して故の小坂象堂、永峰秀湖、柴田眞哉三氏の遺作を蒐集して展覧会を開く由」と伝えていること、同年3月の時点でも『美術新報(10-5)』(明治44年3月1日発行)が「猶同會は本年の秋季を期し有爲の青年畫家にして夭折したる小坂象堂、永峰秀湖、柴田眞哉三氏の遺作を蒐集して展覧会を開く計画あり」と伝えていることは知られていない。結局、遺作展は実現せず、その理由も明らかではないが、とりわけ遺作展の計画のなかに小坂象堂の名前が挙っているという事実は、岐路に立つ烏合会のその後の方向性を会員たちがどのように考えていたのかを考察する上で重要である。小坂象堂は、烏合会や明治30年代に結成された无声会などの若き画家たちに多大な影響を与えた画家であるが、このことについては稿を改めて考察したい。

註

- 1 最近の論考では角田拓朗が、近代から現代に至る「美術」と「サブカル」の分岐点のひとつに烏合会の盛衰を重ね、美術のメインストリームをいく「制度としての『美術』を確立し実践しようとした者たちと、娯楽として造形をつくり享受しようとした者たちとのすれ違いの一端を垣間見ることが可能だ」と烏合会に「最後の近世絵画的要素の発露」を見出す興味深い論を展開している。角田拓朗「明治後半の画壇状況における烏合会の位置づけ—美人画、文学、洋画—」(研究成果報告書『美人画の諸相—浮世絵・団体・メディア』東海大学課程資格教育センター、2016)。尚、本稿は、同研究成果報告書所収の拙稿「鍋木清方と郷土会の画家たち—浮世絵と社会画のはざままで—」の第2章を中心に加筆・修正し、新たな論考を加えたものである。
- 2 各論的に烏合会を取り上げた展覧会には上蘭四郎の論考「三都の女—東京・京都・大阪における近代女性表現の諸相」を収録した『三都の女』展(笠岡市立竹喬美術館ほか、2007)、柏木智雄氏の論考「はじめは国芳」を収録した『はじめは国芳—江戸スピリットのゆくえ』展(横浜美術館、2012)、菊屋吉生氏の論考「日本画における美人画の変遷(明治・大正・昭和初期)」を収録した『ジャパニビューティー—描かれた日本美人—』展(ニューオータニ美術館ほか、2013)などが挙げられる。
- 3 郷土会は、鍋木清方門下の門井掬水、西田青坡、伊東深水らが中心となって大正4年(1915)に結成した美術研究団体で、昭和6年(1931)まで東京で16回の展覧会を開催している。同会についての先行研究は、平成21年(2009)に鎌倉市鍋木清方記念美術館が文献調査により出品画家や作品に関する基礎データを整理した『鍋木清方の系譜(美術館叢書10)』がほぼ唯一の調査とあってよい。
- 4 「鍋木清方 烏合会出品作品等目録」(『烏合会と「新小説」の時代』鎌倉市鍋木清方記念美術館、2006) p.162
- 5 宮崎徹「鍋木清方—挿絵制作と烏合会活動」(『烏合会と「新小説」の時代』鎌倉市鍋木清方記念美術館、2006) p.126 尚、以下本文中の宮崎氏の引用は同書による。
- 6 本文中に引用した宮崎氏の要約の出典は雪堂「随感録」(『美術新報』(10-7) 畫報社、1911) p.29
- 7 拙稿「鍋木清方と《曲亭馬琴》 第一回文部省美術展覧会の落選画に関する一考察」(『近代画説』第20号、明治美術学会、2011) 参照。
- 8 「烏合会落選研究會 英忠、應東、鶴仙、眞琴、清方、耕美、英朋、七氏は大作を公設展覧会へ出品せしが鑑査の結果全部落選せしゆえ今三日例会を開き『如何にして落選せしや』につき研究すと」(「よみうり抄」『読売新聞』1907年11月3日1面)。
- 9

大正2年(1913)11月	第7回展	河合英忠《火車》
		鍋木清方《かろきつかれ》
大正3年(1904)11月	第8回展	河合英忠《昔噺(双幅)》※桃太郎/花咲翁
		都筑眞琴《留春》
		福永公美《紅繪(双幅)》
		鍋木清方《墨田川舟遊》(※2等賞)
大正4年(1905)11月	第9回展	河合英忠《夢》《能楽・壬生狂言(双幅)》
		都筑眞琴《かきつばた(二曲一双)》
		村岡應東《蘭陵王(六曲一双)》
		鍋木清方《霽れゆく村雨》(2等賞首席)

- 10 鍋木清方『こしかたの記』(中央公論社、1977)所収「烏合会」(223頁)。尚、本稿の冒頭で引用した「烏合会のこと」では山中古洞、福永公美、都筑眞琴、高田鶴僊、池田輝方、榊原蕉園、大野静方、鯉崎英朋、河合英忠、村岡應東、山村耕花、それに私〔鍋木清方〕を加えた12名(竹田敬方の名が挙げられていない)が最後まで会員であったとのべ「ここに並べた十二人の内九人までが所謂浮世繪畑の出で、流派を分ければ眞琴の四條、鶴仙の住吉、應東の容齋派が異つてゐるだけで、古洞は芳年に學び、公美、耕

花は月耕門、輝方、蕉園、静方、清方と年方門、英朋、英忠が年英門人で、そのまた過半が時の挿繪畫家でもあつた」と記している。鏑木清方「烏合會のこと」『花』第1輯春季号、1947年2月) p.79

11 「當世畫家一色評 鏑木清方(大正2年6月)」(『繪畫清談』第6号、繪畫清談社、1913) p. 60

12 鏑木清方『続こしかたの記』(中央公論社、1977) 所収「郷土会」 p.165

13

明治 37 年 (1904) 5 月	第 9 回展	小林蓁 (岸田華亭)
明治 37 年 (1904) 11 月	第 10 回展	石井滴水、小林蓁 (岸田華亭)
明治 39 年 (1906) 4 月	第 13 回展	門井掬水、林緑水
明治 39 年 (1906) 11 月	第 14 回展	石井滴水、門井掬水、林緑水
明治 40 年 (1907) 7 月	第 16 回展	林緑水
明治 41 年 (1908) 3 月	第 17 回展	門井掬水

14 明治44年1月1日発行の『美術新報』(10-3)の記事「一人一作 鏑木清方君」には「本名は健一、明治十一年八月三十一日、東京に生れた。故水野年方門かの秀才であることは、今更事新らしく言ふまでもない。東京乃至江戸風の、意気な、そして清艶な美人を畫くことに於て方今其右に出るものはない。烏合會の領袖である」と記されている。

15 細野正信「日本画近代化の旗手たち」(『日本美術院百年史(三卷)上』日本美術院、1992) p.384 尚、細野氏は同書のなかで烏合会第22回の時点で「一時解散の噂があった」こと、翌年に開催された烏合会臨時半切画幅展覽会へ山村耕花が多数の作品を出品していることから、山村「耕花が清方に代わってイニシアチーブをとろうとしたともみえるが詳細は解らない」とも指摘している。

16 1990年に横浜美術館で開催された『鏑木清方展』図録所収の「作品解説」には「女だてらに大きく施されたいれずみの意匠は、黒いあげ羽蝶と芥子である。日本美術史における芥子のモチーフをたどった源豊宗氏の著述には、芥子が大正期のロマンティシズムの象徴として捉えられている。「清方の芸術は年とともに粋が洗練されてきたが、女の肌の刺青に、芥子をえがくそのモチーフには、時代の情趣主義的風潮を認めずには居られない(源豊宗「日本美術史論究」『源豊宗著作集—序説』)と言及されているのは、興味深い(p.198)」と記されている。

17 谷崎潤一郎『刺青』(初山書店、1911) p.7

18 中谷伸生「鏑木清方の評価をめぐって 大正期の実験摸索から昭和へ」(『関西大學文學論集』45-4、関西大學文學會、1996) p.6

19 「作者の言葉 鏑木清方『自作自解』(刺青の女)」(『鏑木清方の世界 美人画・明治風俗』毎日新聞社、1978) p.25

20 鏑木清方が他界する前年の1971年に開催された毎日新聞社主催『鏑木清方展』(銀座松屋)図録所収の出品目録には「24 刺青の女 軸装 大正八年 一二七×五〇・七 第四回郷土会」と記されている。郷土会第4回展の開催年は正しくは大正7年だが、この出品目録の記載をもとに郷土会第4回展の開催年が大正8年であり、《刺青の女》の制作年も同年であるとの認識されてきたものと思われる。大塚氏もこの認識を踏襲している。

21 大塚雄三「各章の解説」(『鏑木清方画集』ビジョン企画出版社、1998) p.341

22 浦仙生「晩春の諸展覽会」(『美術新報(11-8)』畫報社、明45年6月8日) p.29

23 《刺青の女》の表具や使用されている顔料から、ある程度、制作年を特定することも可能かもしれない。勝山茂氏のご教示による。

24 郷土会第4回展は6月15日から20日まで、上野公園 東京美術学校倶楽部にて開催。「鏑木清方 郷土会出品作品等目録」(『鏑木清方の系譜』鏑木清方記念美術館、2008) p.227

25 前掲註21(p.337)

26 前掲註7参照

27 《曲亭馬琴》が初めて公開の機会を得たのは、落選後およそ30年を経た1936年(昭和11)である(前掲註7参照)

28 小林忠「鏑木清方 古きよき時代の名残」(『日本の名画一〇 鏑木清方』中央公論社、1975) p.107



図1 鐺木清方《刺青の女》(福富太郎コレクション資料室蔵) 郷土会第4回展出品作 1918 / c.1913
出典：『鐺木清方の系譜 師水野年方から清方の弟子たちへ』(鎌倉市鐺木清方記念美術館、2009)



参考図版1 鏑木清方《曲亭馬琴》(鎌倉市鏑木清方記念美術館蔵) 1907 (左)

参考図版2 鏑木清方《曲亭馬琴》(烏合会第12回出品作) 1905 (右)



鏑木清方 (十藝會會員) 『籠駕ろ朧』



参考図版3 鏑木清方《朧ろ駕籠》烏合会第16回展出品作 1907 (左)

参考図版4 鏑木清方《朧駕籠》(練馬区立美術館寄託) 1907 (右)

Regarding Kaburaki Kiyokata's *Tattooed Woman*
Connection between *Ugokai* (烏合会) and *Kyodokai* (郷土会)

SHINOHARA Satoshi

This paper is focused on the study of *Ugokai* (烏合会) and *Kyodokai* (郷土会). *Kyodokai* is an organization centered on Kaburaki Kiyokata's pupils. It was organized when *Ugokai*'s one of the central figure Kaburaki Kiyokata was active in Taisho Era. There are few preceding studies of *Ugokai*. And the cause of the dissolution of *Ugokai* is rarely mentioned. On this paper, I focused on its cause and considered the movement of *Ukiyo-e school* (浮世絵派) in Tokyo art world (the government exhibition) from Meiji Era to Taisho Era. In 1907 (Meiji 40) the Bunten exhibition (the government exhibition) was established in imitation of the Salon in France. How the painters who are descended from Ukiyo-e and illustrators were involved in this Bunten exhibition's "the first *Nihonga*"?

The studies of art groups organized by painters who are descended from Ukiyo-e and illustrators after Meiji Era have not been made advanced, compared with the painters who are descended from classical art groups such as Kano school (狩野派). The studies of the activity of *Ugokai* (烏合会) and *Kyodokai* (郷土会) which are descended from Ukiyo-e and illustrators will be connected to give a new perspective related to the former research results of formation processes of *Nihonga* (Japanese-style paintings).