

漆絵椀から蒔絵椀へ

—小倉本就寺蔵「太閤膳」の調査報告および高台寺蒔絵様式の成立と流行に関する一考察—

永島 明子

本稿は二部構成とし、第一部では、平成十八年に科学研究費の成果報告書として提出した「太閤膳」の調査報告書を大幅に修正して採録し、新たな考察を加えた。第二部では、第一部の蒔絵の膳具の調査をふまえて、高台寺蒔絵様式の成立に関する論考を試みた。これまで、この様式は、古典的で高度な蒔絵技法の簡略化によって誕生したという見方がなされてきた。それに対し、蒔絵に金粉を蒔いた結果が高台寺蒔絵様式であるという逆の視点もあつてよいのではないかという提言である。新様式の誕生と流行の一要因として、蒔絵職人が蒔絵産業界に与えた影響を考えてみたい。

第一部 小倉本就寺蔵「太閤膳」について

はじめに

北九州市小倉北区清水町にある日蓮宗寺院、長喜山本就寺に、「太閤膳」と称する菊桐紋蒔絵の膳椀類が伝世するとの情報があり、現地へ調査に行った。情報提供者の牛嶋英俊氏は、九州における豊臣秀吉の行軍路を「太閤道」としてその周辺に伝わる秀吉関連の伝

説やゆかりの品を研究している。その成果が平成十八年に公刊され、本件もその第四章に収録された。本稿では、牛嶋氏の案内で平成十五年と十七年の二度にわたって実施した漆器の調査を報告し、若干の私見を述べたい。

本就寺の創建時期には二説ある。慶長五年（一六〇〇）とする説³と、天正年間には既に存在し、天正十五年（一五八七）に、秀吉古参の家臣、毛利勝信が小倉城主として入封したときに、菩提寺となつたという説である。勝信は九州平定での功により小倉城を与えられた。創建当初の本就寺はその二の丸内にあつたが、大坂夏の陣で勝信の一族が滅び、小倉城に細川氏が入つてから米町に移され、昭和十九年の強制疎開で現地に移転したという。

毛利勝信、別名吉成は旧姓を森といい、尾張出身であつたがそれ以上の出自はわかっていない⁵。慶長五年、関ヶ原の合戦で西軍についたため除封される。小倉城は黒田軍に奪われ、勝信は息子たちとともにまず加藤清正預かりとなり、翌六年、旧知の山内一豊が家康に申し出たために土佐預かりとなつた。土佐では出家して一斎と号し、客人として扱われたようすが同八年の高知城落成の記録⁶に見ら

れる。慶長十六年（一六一一）五月七日、土佐で没した。長男の勝永は慶長十九年（一六一四）、豊臣家の呼びかけに応じて息子とともに土佐を脱出し、大坂城に入り、翌年、大坂夏の陣で豊臣家と運命をともした。

さて、本就寺に伝わった高台寺蒔絵様式の膳椀類の内訳は、懸盤大中小一組、飯櫃二合、杓子一本、水次一個、飯椀二口、汁椀一客、そのほかの椀二口、椀蓋一枚、そして腰高十口である（図版2）。最近までほかの懸盤や天目台などもあったそうだが、ある展示会に出品したところ戻らなかつたという。返しそびれたままの人は今からでもぜひ返却してほしい。

膳椀類は文様でわけると四種類となる。蒔絵技法の特徴とともに見てみよう。

「菊桐紋蒔絵懸盤大中小 一組」（図版3）

まず、菊桐紋のみの文様。懸盤大中小一組がこれで飾られている（図版3-1a）。高台寺蒔絵様式の作品として最も典型的な文様である。菊桐紋の形状もオーソドックスで、漆塗りや金粉の質感も京都に伝わる秀吉とおねにゆかりの品々と共通する。

珍しいのは、一般的な高台寺蒔絵と違って地塗りを黒一色としないう点である。天板や天板裏、脚部内面などを朱漆地とするのは一般的な懸盤と共通するが、立ち上がりの外側面を黒と朱の二段とし（図版3-1b、e）、さらに脚部外面では濃梨地と薄梨地の二色とし、濃梨地が上下から蒔きほかされている（図版3-1c）。

菊紋は円形の中に重弁を表したもの（図版3-1f）や、二十四弁を一枚ずつ描いた裏菊（図版3-1h）がある。桐紋は葉の付け根に

交差する茎が描かれ、茎と葉の境界が針描で示されており、細かな花を描く古風な紋で、中央の茎の交差点を中心とした正円の中にびたりと納まる（図版3-1g）。菊桐紋は、金平蒔絵の蒔放しに比較的に粗雑な針描を併用して描くが、脚部中途の菊紋だけは絵梨地に付描として描く（図版3-1c）。

「蓬菜菊桐紋蒔絵椀類 一具」（図版4）

懸盤脚部に見られた絵梨地に付描の菊紋は、次の、蓬菜文様の一組（図版4）にも見られる。本就寺に二合伝わる飯櫃のうちの腰の丸い伝統的な形状の一合（図版7-1a、d、g）、付属の杓子一本（大きく破損）（図版7-1a、c）、水次一個（図版8-1a、c）、飯椀（大きく破損）（図版5）と小さな椀各一口、腰高六口（図版6）である。この一群の黒漆地は、黒色が強く、油分の多い漆を塗り立て、あまり研いでいないように見える。

この一群の蓬菜文様は、画面の大きさの違いのためか、器によって描き方が微妙に異なる。たとえば、飯櫃の鶴は平蒔絵に針描を用いて描かれているのに対し（図版7-1g）、水次や椀では平蒔絵のみによる線的な表現になっている（図版8-1b、c）。鶴の首に一本の線を描き割る仕方や、亀の背に花菱を一つ描く方法などは、南北朝時代から桃山時代の初めごろの作品と考えられている蒔絵の諸作品（図版14、17）の蓬菜文様と共通する。ただし、蒔絵による伝統的な蓬菜文様は、サントリ美術館の蓬菜蒔絵手箱（図版14）のように、水辺の岩場に松が生えるような、景観的な構図を見せるのに対し、本就寺所蔵の一具では、松、竹、鶴、亀のひとつひとつがまるで切り貼りされたかのような文様の構成要素となっている（図版7、

8)。また、松の幹や枝ぶりは著しく変形しており、決して絵師の下絵に基づくような表現ではないことが一見してあきらかである。文様の描き方が違う飯櫃の蓋(図版7e)と水次の蓋(図版81b)とで、竹の位置をのぞきほぼ同じ構図となっているところからも、すでにパターン化した図を繰り返し蒔絵したものと観察される。この点は、秀吉所用と伝える高台寺所蔵の片身替りの懸盤(重要文化財)(図版181a&d)とは対照的である。高台寺の懸盤では、同じように平時絵に針描で描かれた鶴が、ずっと絵画的な構成の中に描かれている。

菊桐紋の形は懸盤とほぼ共通で、高台寺所蔵品にも見られるような古典的な形である。桐紋の蒔絵は、懸盤には見られなかったような絵梨地を多用するもので、葉の色を変え、虫食いなども表現している(図版5&8)。腰高の点数が多いのは、寺社に伝わった近世初頭の揃い椀に共通する特徴である。

「桐瀉瀉紋蒔絵椀類 一具」(図版9)

もう一合のめずらしい形の飯櫃(図版101a&d)と、おそらく七重椀を構成していた椀、すなわち飯椀一口・汁椀一口・やや小さな椀一口(図版11)・椀蓋中小各一枚(図版121a, b)は、桐紋と瀉瀉紋を三つずつ交互に配した文様で飾られている。

桐紋は、左右の葉の上の線が弧を描かず直線的で、中央の葉と茎の境目がやや下よりにある(図版101b)。つまり、花の茎が長く、葉が短い。瀉瀉紋は、茎がうねって葉の先端が踊るように遊んでいる点で、一般の瀉瀉紋と異なる(図版101c)。いずれも蒔絵粉の大きさや蒔く密度を変えてグラデーション効果も見せる丁寧な絵梨地

に、きっちり付描をしている(図版101b)。平時絵に針描を使っているのは、飯櫃の蓋のつまみと椀蓋の高台内に描かれた桐紋(図版121a)、そして、椀蓋見込みの瀉瀉紋(図版121b)のみである。黒漆地も先の蓬葉文の一群とは違い、やや茶色く透けていておだやかな光沢を見せる。そして高台内の立ち上がりの角まできっちり研いでいる。口縁を金地に仕立てている点も高級で、全体に丁寧に作られている。

秀吉の元来の家紋は瀉瀉紋であったとの説は、牛嶋氏や小池富雄氏も引用しているように、多くの研究者に支持されているようである。秀吉が五三の桐を使うようになったのは信長から下賜されてからで、五七の桐や菊紋を使うようになったのは、天正十四年(一五八六)に後陽成天皇から豊臣姓とともにそれらを賜ったから、とするのが一般的であるようだが、小池氏の論考によれば、犬山城の菊桐紋蒔絵の風呂桶は、天正十二年(一五八四)の作であり、豊臣姓授与の前から菊桐紋を使っていたことになる。

菊桐紋の使用開始時期は、高台寺蒔絵様式の編年を考える上で重要だが残念ながら判然としていない。額田巖氏の研究によれば、秀吉は、天正十九年(一五九一)に、奈良で第一回の菊桐紋使用禁止令を、四年後には大阪で第二回の禁令を出している。これらの禁令では、菊桐紋による権威の誇示に重点があったと考えられるから、このころ瀉瀉紋は全く用いなくなつたと考える人もいる。すると菊桐紋と瀉瀉紋を同時に配した高台寺蒔絵様式の作品はそれ以前の作となるうか。

本就寺の瀉瀉紋と桐紋を並べた一群の食器も、仮に伝承どおり秀吉ゆかりの品であったとして、瀉瀉紋が禁令後は使われなかったと

したら、天正十九年より前の作ということになる。しかし、椀木地の精巧さや、蒔絵粉の細やかな使い分けは、蓬菜文様の一群と比べても後の時代の作を思わせる。

沢瀉は北の政所おねの兄の一族、木下家や、おねが養女となっていた浅野家の紋でもあった。高台寺に伝世する蒔絵調度品の中にも、沢瀉紋の作品がいくつかある。ほかに福島正則も用いたし、豊臣秀次の旗標でもあった。毛利勝信の家紋は不明であるが、勝ち草と呼ばれたという沢瀉の文様を家紋にしていた可能性もある。したがって桐沢瀉の家紋のみから、この膳椀具が誰のために作られたかを知ることが難しい。

いずれにしてもこの一群は菊桐紋の懸盤や蓬菜文の椀類とは来歴が違う可能性がある。

「桐三つ沢瀉に水紋蒔絵腰高 四口」(図版13)

四種類めの文様は、再び桐紋と沢瀉紋であるが、この沢瀉紋は、流水に立ち並ぶ三本の沢瀉に露を添えた紋である(図版13 a、b)。これとまったく同じ桐紋と沢瀉紋を蒔絵した総梨地に平蒔絵の短冊箱が、秀吉夫妻所用の品として高台寺に伝わる。本就寺の例は、高台寺蒔絵様式の腰高四口である。文様は前項の一群に通じる桐と沢瀉であるが、桐紋の総梨地の用い方など、描き方はむしろ蓬菜文様の椀類と共通する。口縁を金地とせず、黒漆が濃い黒色で艶がある点も、蓬菜文の一群に近い。

法量

以上の器の法量を表1にまとめた。単位はセンチメートル。

		縦	横	総高	身高	口径	口縁厚	高台				蓋		蓋摘		
								外径	内径	厚	高	高	径	高	径	
菊桐紋蒔絵	懸盤大	45.3	45.8	24.5												
	懸盤中	39.1	40.1	22.1												
	懸盤小	34.0	35.1	19.8												
蓬菜菊桐紋蒔絵	飯櫃			16.5	13.7	20.1	0.7	13.4	12.0	0.7	2.3	3.5	20.2	1.2		
	水次		幅 26.9	11.6	10.7	11.7	0.6	柄長 15.7	柄幅 1.8							
	飯椀				9.4	13.3	0.2	7.6	7.1	0.3	2.9					
	椀小				4.7	12.1	0.2	6.4	5.8	0.4	0.8					
	腰高				4.2	10.7	0.2	6.6	6.1	0.3	1.9					
桐沢瀉紋蒔絵	飯櫃			18.8	15.5	19.6	0.6	13.2	12.1	0.6	2.5	4.0	19.9	1.1	2.9	
	飯椀				9.8	14.1	0.3	7.8	7.1	0.4	2.8					
	汁椀				6.7	13.7	0.2	7.5	7.1	0.2	1.2					
	椀小				5.2	12.9	0.2	6.7	6.1	0.3	0.4					
	蓋中				3.6	11.5	0.2	5.3	4.7	0.3	0.4					
	蓋小				2.5	10.3	0.2	4.5	4.1	0.2	0.3					
々	腰高				4.1	10.5	0.2	6.4	6.0	0.3	1.3					

表1 小倉本就寺蔵「太閤膳」の法量一覧

伝世の経緯と肖像画の像主

本就寺の膳枕類は伝来の経緯がはっきりとしない。

本就寺では、これらを毎年五月二十三日に行われる「守護神祭」で用いている。守護神とは、日蓮宗の庇護者、加藤清正のことである。膳枕類を本堂内陣横の清正木像の前に並べて供養膳とする。通常、清正の命日は六月二十四日とされるから、この日付のずれがまず興味深い。清正像は明治四十四年までは境内の鎮守堂の本尊であった。戦時中に現地に疎開する前の本就寺の本堂は、望楼状の二階建てで、清正像はその二階に安置されていた¹⁰。内陣横で膳を供えるのは戦後の形式で、はじめから清正像の前に膳枕をおいたかどうかは不明である。

膳枕類は秀吉から拝領したと寺では伝えている。文禄元年（一五九二）、大阪に戻る秀吉を乗せた船が小倉近くで座礁し、秀吉は本就寺で休息することとなり、その折に膳枕を拝領したという¹¹。そのため寺ではこの一式を「太閤膳」と呼ぶ。

牛嶋氏は、寛政初年に成立したとされる小倉藩士春日信映著『倉府俗話伝』の中に、これに近い記述があると指摘している¹²。朝鮮出兵の折、秀吉が本就寺で昼休みをとったとき、住職が膳具を什物にしたいと願いだしたところ、そのとおりに拝領となり、現在まで寺に伝えられており、秀吉公東帯の画像とともに、毎年開帳されているという内容である。これに従えば、十八世紀には本就寺に秀吉ゆかりの膳具が秀吉画像とともにあると認識されていた。

ただし、この伝承を成立させるには、寺の創建を、秀吉が小倉に立ち寄る以前の天正年間とせねばならない。あるいは、単に寺ではなく毛利勝信が文禄年間に秀吉から拝領した膳を、後に建立した寺

に納めたとも考えられる。いずれにしても、伝世する全ての作品に当てはまるかどうかは別として、秀吉から直接拝領したという伝承があることを確認しておきたい。

秀吉公東帯の画像については、実際に、本就寺に「守護神祭」の折、「秀吉公画像」として開帳している東帯姿の大名の肖像一幅が伝わる（図版1）。ただし、一見してわかるように、像主の容貌はよく知られた秀吉の姿と大きく異なっており、牛嶋氏は本就寺の建立者である毛利勝信の肖像であろうと推定している。しかし、像主の特定は非常に難しい。

この一幅は、近世初頭の狩野派の絵師による神格化された大名の肖像である。向かって右を向いた、黒い束帯姿の、穏和そうな比較的若い男性が、朱色に塗られた欄干のある社殿の中で上畳に座っている。背後の障壁画には松梅に鶴、緞帳は牡丹唐草、御簾の帽額には五翼文が配されている。この場合、織田木瓜ではなく、典型的な御簾の文様として描かれたものと思われ、像主の特定には結びつかない。

さらに、像主は左手に持った笏の上を右手で押さえ込んでいる。一般の肖像画にはめずらしい仕様で、「綱敷天神」と呼ばれる怒りをこらえる菅原道真の姿をなぞらえていると思われる。背景に梅と松があしらわれているのも、単に吉祥の図というだけでなく、天神像を倣ったものだろう。では天神像そのものかといえ、像主の表情が人間味のある個性を示していて、靈驗あらたかな天神像には見えず、特定の人物を写したもののようと思われる。つまり、天神像に見立てた大名の肖像ということになる。

貴人の神格化された肖像は近世初頭に流行したため類例は多いが、

朱塗の欄干のみならず階段までをしつかりと描きこむのは、東照大権現となつた家康以降のようであるし、笏を右手で押さえる天神ポーズで描かれた例はほかに見当たらない。天神像をなぞらえるにはそれなりの理由があるだろうが、そのために、誰が何の目的で誰を描かせた図なのかがいよいよわかりづらい。

秀吉でないことだけはたしかである。

しかし、本就寺の膳椀類は、その装飾様式から、少なくとも一部はあきらかに秀吉に関連するものと思われるので、供えの膳であれば、秀吉像の前で用いるのが最もふさわしい。とすると、牛嶋氏の言うように、伝承どおり、本来は秀吉画像が本就寺に、この肖像とは別に、伝わったとも考えられる。

秀吉像に、ゆかりの膳具で供物が捧げられたとなると、牛嶋氏の指摘どおり、秀吉没後に全国に見られた豊国神社勧請の動きの一環としてとらえることができる。豊国大明神となつた秀吉を祀るこの動きについては北川央氏の豊国分祀研究¹⁴⁾に詳しい。

小倉城内にあつた毛利家の菩提寺である本就寺の境内に豊国社が置かれたとしたら、北川氏が分類するところの「大名による自領内への勧請」にあたり、毛利勝信によって勧請されたと考えられる。

勝信は慶長五年には小倉を去っているから、勧請は、京都で豊国社が遷宮された慶長四年の後、勝信が去る直前までの短い期間の出来事だろう。牛嶋氏は本就寺の創建を慶長五年とする説は、この豊国社の創建をいい伝えている可能性を指摘している。

本就寺に秀吉像があつたのであれば、それは豊国社のために用意されたものだろう。北川氏によれば、豊国社の勧請とそれに伴う秀吉像の作成には、豊臣政権のプロパガンダとして、豊臣秀頼が積極

的に関わつた場合もある。したがって、本就寺の場合も、勝信が小倉を去つた後に秀吉像がもたらされたという可能性もないではない。しかし、本就寺は毛利家の菩提寺であり、慶長七年には細川氏によって城外へ移転させられている。秀頼主導で豊国社が置かれたのは、復興の援助を口実にするような大きな古刹であつたから、細川氏によって移転させられた豊臣家臣の菩提寺であるような本就寺の場合、秀頼によって豊国社が勧請されることはなかつたはずである。

ならば、肖像画も膳具も、慶長五年以前に、勝信によつてもたらされたと考えてよいだろう。豊国分祀に伴う秀吉画像の多くは徳川幕府によつて破却されたから、本就寺にあつたかもしれない秀吉像も豊臣氏の滅亡とともに処分され、現在伝わる肖像だけが、秀吉像という呼称とともに残つたという牛嶋氏の考えは妥当であると思われる。

では、現在伝わる肖像画は、いつどうして作られたのか。作行きからも、関ヶ原の合戦以後の勝信の運命を考えても、慶長四年から五年の間にあつたと想定される豊国分祀がきっかけであつたと考えられる。秀吉像と同時の作成である。

先述したように、牛嶋氏は像主を勝信と推定している。しかし、この画像ではきわめてはつきりとした神格化がなされている。大名とはいえ一家臣でしかなかった生前の勝信が、豊国大明神となつた主君秀吉と並べて祀る像として、自身の画像をこのように描かせたとは考えにくい。また、勝信の死後に子孫が納めたとも考えられない。なぜなら勝信は慶長五年に小倉城を追われ、土佐で没するのは十一年後であり、息子の勝永とその子は、勝信没の翌年には大阪へ脱出しており、もはや父の画像を本就寺に納める機会も余裕もなかつ

たはずである。したがって、この肖像を勝信像とするのは難しいといわざるを得ない。

では、勝信が主君であった秀吉と同じく神格化して祀った、慶長四年または五年にすでに亡き人物であった像主は誰か。簡単に答えは出ないだろうが、あえて大胆な推論を記しておけば、可能性としては前関白豊臣秀次が考えられる。

天神といえ、学問の神であると同時に、謀反の疑惑により左遷され、無念の死を遂げた菅原道真の怨霊である。この特徴に当てはまり、勝信が秀吉とともに祀る可能性のある人物となれば、古筆や和歌を愛好したと伝えられ、二十八歳で秀吉によって自害に追い込まれた秀次を想定できないだろうか。道真の死後に天災が相次いだのと同じように、秀次自刃のちようど一年後にも、畿内に記録的な大地震が起き、伏見城や大仏殿など、秀吉ゆかりの大建築が倒壊している。もちろん、歴史上、秀次の怨霊を神として祀った例はどこにも見当たらない。それに仮に秀次の怨霊を恐れた人がいたとして、秀吉が徹底的に抹殺した秀次をあからさまに祀ることは当然はばかられただろう。天神像に仕立ててこそ祀ったとなれば、それほど奇想天外ということもないのではないか。

勝信と秀次の関係を知る直接の史料は見いだせなかった。しかし、かつての同志として、失脚した勝信を客人として土佐に迎えた山内一豊が、もとは秀次家臣であったことを思えば、心情的に一豊に近かったと思われる勝信が、秀次の死を悼んだ可能性はある。

秀次の肖像はきわめて少ないので、表情の比較もなかなかできない。有名な瑞泉寺に伝わる秀次縁起では、小画面で表情まではわからないし、同寺の鋭敏な表情の秀次画像は江戸時代の作で、残念な

がら比較の意味がほとんどない¹⁵。一方で、秀次の三周忌に、母、日秀尼が作らせたという善正寺の彫像¹⁶は、おだやかな表情で、眉の形、目つき、小さな口、口ひげの形などが、本就寺の肖像と似ていないとはいえない。しかし、善正寺とともに祀られている日秀尼が九十歳を超えてなお艶やかな丸顔で表現されているところからもわかるように、肖像は写実ではない。故人となればなおさらである。木像と画像という違いもあり、比較から像主を特定するのも困難である。きつと結論は出ないだろう。

近江八幡の秀次館跡で発掘された桐紋と沢瀉紋の金箔瓦でも知られるように、秀次の旗標が沢瀉紋であったので、この貴人像が秀次であったとしたら、本就寺の作風の異なる沢瀉の膳具は、画像とともに勝信の注文によって作られたか、あるいは秀次に親しい人物からもたらされたとも想定され、蒔絵の違いを理解するには好都合である。

しかし、像主が秀次かもしれないというのは、推論に推論を重ねた結果であり、実は単に、通常より少し親しみやすいお顔の天神様であるのかもしれない。あるいはまた、やはり実は勝信が、京都から九州の地へ封ぜられた自身を大胆に洒落て、自らを天神に仕立ててしまったという可能性も完全には否定できないのかもしれない。

まとめ

以上のように、小倉本就寺の膳腕類は、ともに伝わった肖像画と合わせて、その来歴を明確にしえない。また、形体、文様、蒔絵技法の各面において、桃山時代の高台寺蒔絵様式の作例としては変則的な要素も見受けられる。したがって確定的な基準作とはしがたい

のであるが、上記のようなさまざまな推論に基づく仮説としては、とりあえず毛利勝信が小倉に入る天正十五年（一五八七）以降、小倉を離れる慶長五年（一六〇〇）までに本就寺に納まったものと考えられる。精細な製作年代の考証は今後の課題とするが、少なくとも本就寺の膳碗類は、蒔絵の膳具が作られるようになる近世初頭の漆工史の動向を考える上で、重要な参考資料の一つとなるだろう。本稿第二部ではこの作例もふまえつつ、高台寺蒔絵様式の成立過程や製作体制について論じてみたい。

第二部 膳碗類にみる高台寺蒔絵様式の

成立過程における漆絵職人の役割

高台寺蒔絵様式の確認

高台寺蒔絵と総称されている作例に共通する技法は、黒色漆地に、金平蒔絵、絵梨地、針描などの簡易な蒔絵である。高台寺蒔絵の平蒔絵には、蒔いた金粉を透き漆で押さえた後に磨く比較的丁寧な平蒔絵もあるが、蒔放しと呼ばれ、金粉のざらざらとした質感を残したような、もつと簡易な方法が多く、これがこの様式の一つの特徴ともなっている。この簡易な技法の組み合わせによる表現は、天文二十二年（一五五三）から元龜元年（一五七〇）にかけての銘文を蒔絵した繫馬図の絵馬が数点知られることなどから、室町時代の終わりごろから現れたと考えられている。

古典的で本格的な蒔絵では、紙に描いた下絵を漆でなぞり、その漆が乾かないうちに、蒔絵を施すべき漆塗の面に転写し（置目おきめといふ）、その線に基づいてきっちり漆を載せて、金属粉を蒔いて

いく。それに対し高台寺蒔絵の多くでは、大まかな図柄の位置を朱漆で示すことはあっても、それは器物の漆塗の面に直接描かれるもので、また、絵漆の線がそれに従うとは限らない。正円に収める家紋のほかはフリーハンドでのびのびと絵が描かれることが多い。当然のことながら、下絵に基づく図よりおおらかで線に勢いのあるのが特徴となり、これを雑とか手抜きとかと見る場合もあるが、趣きがあるなどといって喜ぶこともある。

そして、高台寺蒔絵のもうひとつの特徴は、この様式が現れるまではあまり蒔絵されることのなかった建築部材などの大画面や、飲食器、風呂道具などの日用品をも飾る点である。

簡易な技法が現れた理由

これまで、この様式の登場については、大量注文をこなすための技法の簡略化があったという見方がなされてきた。

戦乱の時代を終えた新興武士の豪壮趣味を反映し、城や寺社の建築ラッシュを背景とした大量注文をこなすために、高蒔絵、金貝、切金などを駆使した複雑な伝統様式を行っていたは間に合わないの、技法の簡略化が考案された結果が高台寺蒔絵であるという見方である。

たしかに、伝世品を見ると、蒔絵の器種も作品数もこの時期から圧倒的に増えるので、蒔絵の量が増えたためにこの様式が生まれたという経済効率論は当たっているように思われる。桃山時代の社会的経済的変動が、この様式の誕生に作用したのはたしかだろう。しかし、伝統技法を行ってきた蒔絵師が主体となつて、複雑な技法を簡略化することを考案したとする蒔絵師主体論は、蒔絵の技法と蒔

絵の作品のみを研究対象としてきたための偏った視点であるように思われる。本稿は、この様式の誕生の背景には、漆絵職人の蒔絵業界への参画、あるいは漆絵の装飾法の蒔絵業界への導入があったという仮説を、新たな視点として加えようと試みるものである。

伝統技法の簡略化という視点

ここでまず、これまでの高台寺蒔絵の誕生に対する論考を整理しておきたい。はじめに伝統技法の簡略化について解説したのは吉野富雄氏で、『本朝画史』の記述に、狩野永徳について大画面の大量注文をこなすために粗い草体の筆法となったとあるのを引いて、蒔絵の場合にも同じことが起きたと説明した¹⁷。その後、高台寺蒔絵をはじめ本格的に研究した吉村元雄氏¹⁸や蒔絵史全体について執筆した荒川浩和氏¹⁹も同様の説明を行なったため、これが定説化した。

近年では小松大秀氏が、高台寺蒔絵を「伝統様式から枝分かれしたものの」とはつきりと位置づけている。研出蒔絵、平蒔絵、高蒔絵と発展したと考えられている伝統様式を足し算にたとえ、これに対し、十六世紀末に広い面積を速く仕上げるといふ課題のもとに伝統様式からの引き算によって開発された新様式が高台寺蒔絵であったという²⁰。

伝統様式の蒔絵を行っていた蒔絵師が、この簡略化を考案したと解されてきた背景には、高台寺の厨子扉に幸阿弥一門の銘が発見されたことがある²¹。幸阿弥家は、室町時代に將軍家の御用をつとめたと自ら伝える蒔絵師の家系である。幸阿弥による高台寺蒔絵様式の開発という視点はたとえば荒川氏によってはつきりと打ち出されている²²。

町蒔絵屋の活躍

ところで、その幸阿弥家に伝わった江戸時代の文書に、秀吉から天下一の号を下され、禁裏の御用で蒔絵の調度を作る際は上京、下京の「蒔絵屋」を必要に応じて「参働」させて仕事に当たると命ぜられた、とあり、このことから、多くの蒔絵師の手が必要なプロジェクトがあったときには、幸阿弥家などが、町蒔絵屋の指揮をとって量産に当たったと考えられてきた。

この文書を高台寺蒔絵と関連付けて最初に引用した吉村氏は、しかし、幸阿弥家から町蒔絵屋への技法上の指示があったとは述べていない。町蒔絵屋が動員されたことと、彼らによる量産品が登場したことを述べているのみである²³。

一方、吉村氏の町蒔絵屋の発想を受けて、岡田譲氏は、幸阿弥の仕事論を論じる文章の中で、幸阿弥主導の生産体制を描いている²⁴。

岡田氏はまず、桃山時代の幸阿弥家の仕事を、

A Ⅱ 伝統的で複雑な技法による古典的な調度

B Ⅱ 高台寺蒔絵のうち意匠のしつかりしているものと薄肉高蒔

絵を用いているもの

C Ⅱ 同じ高台寺蒔絵様式でも「描写の点でもう一つ密度や緊張度の不足がかんじられる」もの

の三通りに分けている。それぞれの当該作品を例示した後、Cのグループの作品に見られる作風の多様性から、複数の手による製作を想定している。その担い手を「幸阿弥の仕事へ参働が始まった上・下京蒔絵屋の連中」とし、「幸阿弥では、下絵を与え、指図をし」と記して、幸阿弥家の主導的立場を描いている。

しかし同時に、幸阿弥が蒔絵屋それぞれの「裁量にまかすことも

あつたらう」とも付け加えて、町蒔絵屋の主体性を認め、最終的には新様式誕生における町蒔絵屋の参画の重要性を指摘している。²⁵⁾

この「町蒔絵屋」の実態は残念ながらよくわかっていない。

「蒔絵屋」については、鈴木規夫氏の文献研究によつて、天正年間（一五七三―九二）に多く見いだされるが、江戸時代前期以降は見いだされず、近世初頭に限定される職業名であるとされている。²⁶⁾

鈴木氏がとりあげた蒔絵屋は、禁裏へ香箱や香炉を献上しているから、官中で使う道具への理解があり、その製作法を心得ていたことと考えられる。しかし、幸阿弥家の文書に出てくる上京・下京の蒔絵屋の全てが、そのような格式高い道具を作っていたかどうかはわからない。

高台寺蒔絵様式の多様な作例を見ると、吉村氏や岡田氏が考えたとおり、桃山時代、蒔絵製作の場に新規参入した職人の多かつたことは容易に想像される。彼らが、幸阿弥家や五十嵐家と同じように、伝統様式にのつとつて格式の高い道具を作る職人であつたならば、彼らの参画によつて新しい様式が生まれるはずはない。町蒔絵屋の参画が岡田氏の言うような「これまでにない新鮮さを生み出した」のだとしたら、彼らは、幸阿弥や五十嵐とは違う仕事をしていたはずである。高台寺蒔絵様式が誕生する以前の蒔絵の需要者は、官廷、貴族、寺社、貴族化した武家など、一握りの上層階級であつて、そこで用いられた蒔絵は、研出蒔絵や高蒔絵を駆使した伝統様式であつた。そのような蒔絵の伝統に新鮮みを加えたとしたら、町蒔絵屋は、せいぜい平蒔絵を行う程度であつたか、あるいは高台寺蒔絵誕生までは蒔絵職人でなかつたと考えることができるといえる。

豊臣秀吉の登場する時代は、漆工に限らず、莊園制の崩壊とともに

に官廷や寺社への隷属から独立した職工が、町で職人として活動するようになったとされる時代である。漆工に関しては、木地や漆などの材料を主人の領内から供給されなくとも、職人が独自に入手する経路が確立されつつあつたのだろう。ただし、蒔絵はまだ注文生産でしか行われていなかったはずであるから、金は注文主から現物で与えられたものと想像される。それまで金粉を扱うことになつた職人も、木地や漆の入手経路を持ちつつ、漆に漆で絵を描ければ、蒔絵産業に参画する機会が充分にめぐつていたと考えることができる。町蒔絵屋が登場する背景には、それまで塗師として蒔絵を描いていた職人の厚い層があるのではないだろうか。

幸阿弥家の主導が町蒔絵屋の参入か

高台寺蒔絵様式の誕生が論じられた初期の論考では、幸阿弥家の主導的立場が強調されてはいるものの、伝統様式を行つてきた蒔絵師が主体的、意図的に、技法の簡略化を求めた結果が高台寺蒔絵であるとの見方は、それほど固定的ではなかつた。

しかし、高台寺蒔絵は複雑な蒔絵を単純化したものと見る小松氏は、高台寺蒔絵の編年基準として、岡田氏のBグループを第I期（秀吉の覇権確立から没年まで）、Cグループを第II期（秀吉の没年から高台院おねの没年まで）にあてて、時間軸上に振り分けて考えることにより、伝統様式から高台寺蒔絵様式への単純化、という流れを際立たせており、小池氏もこれに賛同している。²⁷⁾

これに対し、日高薫氏は、高台寺の厨子扉の蒔絵を細かく分析する中で、この技法は簡略化を求めた結果ではなく、表現上の工夫であつたという全く異なる視点を述べている。²⁸⁾ 経済効率を優先した伝

統技法の簡略化という視点ではなく、表現者たる幸阿弥一門が、大画面用の蒔絵の施工法を、主体的に考案していく過程で生まれたという意見である。

高台寺の厨子扉は菊桐紋を散らしただけの膳具とは全く別次元の絵画的表現が行われている。様式名のもととなった作品の一つであるが、実は非常に特殊なので詳細については別稿に改める。幸阿弥一門がこの画面の製作に当たったときに、表現上の理由から平易な蒔絵が採用されたでしょう。しかし、それがすなわち高台寺蒔絵成立の発端ではないし、もちろん日高氏もそのようなことは述べていない。

高台寺の御霊屋に幸阿弥の銘があることから、幸阿弥の一門が高台寺蒔絵製作に関わっていたことがわかっており、幸阿弥家文書に従えば、幸阿弥家は桃山時代に天下一の号を得て、京の町ですでに活動していた蒔絵屋を動員して大きなプロジェクトに臨んでいた。そして高台寺蒔絵はそれ以前の伝統様式の蒔絵とは様式が異なる。問題は、幸阿弥家のような伝統様式を担ってきた蒔絵師の一門が、新様式を開発したのか、それとも、この時代になって蒔絵製作に本格的に参画した蒔絵屋の仕事に、高台寺蒔絵様式が芽生える下地があったのかという点である。

発掘された漆絵椀

実は、吉野氏、吉村氏、荒川氏、岡田氏らが上記の見解を発表した時代には、漆絵による加飾椀の発掘調査報告がほとんどなく、特に吉野氏の時代には、中世の間、漆絵は全く行われていなかったように認識されていた。³⁰

漆絵の伝統が脈々と受け継がれていたことが明白となったのは、一九八〇年代に相次いだ低湿地の都市遺跡の発掘調査報告に、大量の漆絵椀が掲載されたことによる。漆器は遺跡に高い湿度があつてはじめて残るので、陶磁器や金属器に比べて残存率が低く、稀にしか出土しない。一方、地上での伝世状況としては、漆絵椀は、蒔絵の調度品と違って消耗品として破棄されたりしく、中世の漆絵椀が伝世した例は見いだされないのである。したがって、京都でも鎌倉時代後期から室町時代のはじめ（十三世紀末から十四世紀にかけて）の遺物と比定された漆絵の椀が大量に出土したのは大変に幸いな偶然であつたといえる。³¹

これらの漆絵椀の文様をみると、蓬葉文（図版19）、羽を線的に表現した鶴（図版20）、丸紋を三つ盛りにした紋散らし（図版21）などで、ほとんどの場合、黒色漆地に朱漆ののびやかな線で描かれている。

中には鎌倉時代の蒔絵手箱やその内容品の文様と共通する文様もある（図版22、23³²）。このような遺物は、中世を通じて漆絵と蒔絵が隣接して発展してきたことを物語っている。

また、椀の三方向に図を配置する方法が多く見受けられるが、これは近世の蒔絵椀にも受け継がれた装飾法である。椀の見込みに文様を置くのも、後にはやや稀になるが、先に見た本就寺の沢瀉紋の椀の蓋に見られた方法である。

近世の漆絵椀の出土例も増えている。³³ その中で、高台寺蒔絵の最盛期と時期を同じくする重要な比較資料が、大坂城址から出土している（図版24）（実際、これらの椀とともに黒漆地に桐紋を金平蒔絵で蒔放した高台寺蒔絵様式の曲物の一部と思われる破片が出土し

ている³⁴。これらは、二の丸をコの字型に囲んでいたと考えられている堀の中から出土した。今回の発掘によってこの堀は、慶長十九年（一六一四）大坂冬の陣直後の年末に埋め戻されたと結論付けられており、出土した漆絵椀は堀を埋めた土の中から拾い出されている。

出土した大量の椀の中には、朱漆に黒漆で絵を描いた漆絵椀も見られるが、ほとんどが黒漆地に朱漆で絵を描くもので、蓬葉文や丸紋など、中世の漆絵椀の延長にあると見ることのできる椀類である。京都や大阪以外でも、各地で漆絵椀の出土が報告されているので、漆絵はもはや、吉野氏が述べたような、中世の間に絶えていたものとは考えられていない。椀の加飾の最も一般的な手法として、中世から近世へ伝えられていたと知られるのである。

漆絵椀の登場

考古学の発掘調査は、漆絵研究の観点からもめざましい成果をあげているが、興味深いことに、確実に中世に遡る漆絵の椀は、管見のおよぶ限り出土例がない。漆絵が高級品であったため、廃棄されることがほとんどなかったからのようにも思われるが、中世に遡る漆絵椀は、伝世品にも見いだされない。中世までは、漆絵は大切な調度品を飾るものであって、日々用いる食器は漆塗りのまま、あるいは漆絵で装飾するものであったようである。つまり、現在把握できるところでは、漆塗りの椀に漆絵で加飾がなされた最初は、高台寺漆絵様式によるのである。これは従来の高台寺漆絵研究が、それまで漆絵されることのなかった日用品にも漆絵が行われるようになってきた見方と一致する。

高台寺漆絵様式の椀類としては、熊本の本妙寺に伝世した尾藤知宣と加藤清正の所持と伝える桐桔梗折墨紋の椀類が、最も早い基準作として知られている。これらは、徳川義宣氏と荒川氏の研究によって制作年の下限を天正十四年（一五八六）と定められている³⁵。また、清正の孫にあたる加藤忠弘が所持した同じ文様の椀類もある。こちららはいづれ時代が下がり、徳川・荒川両氏によって寛永期の作とされている。ほかにはサントリー美術館に桐紋の例が二組と秋草の壺椀が一口、ほか個人蔵の椀数点³⁶、江戸期のもものと見られるが正伝永源院蔵でやはり桐紋の椀一種、それに本稿第一部で紹介した本妙寺の「太閤膳」一式、さらに、秀吉ゆかりと伝える妙法院蔵の椀などが知られている。

妙法院蔵の漆絵漆絵椀

妙法院に伝わる黒漆地に金平漆絵に針描などで文様を描いた椀は三種類ある。三種とも、妙法院史料中の元和元年（一六一五）「豊公遺物目録」³⁷には採録されていないが、このうち、最も典型的に高台寺漆絵様式といえる菊桐紋のみの懸盤、椀、飯櫃、蓋を失った水次、湯桶の蓋は、天保三年（一八三二）の『豊公遺宝図略』³⁸に図示されている。今回注目したいのは、残りの二種である。

まず、最も簡素な作りの蓬葉菊桐紋漆絵漆絵椀（図版25〜27）である。かつて京都国立博物館で開催された展覧会の図録『妙法院と三十三間堂』³⁹では、七点が一列に並んで写っており、もとの組み合わせがわかりにくいのが、個々の法量を見ると、もとは三重椀で、主椀が二口欠失していることがわかる。（表2）

		身高	口径	口縁厚	高台外径	高台縁厚	高台高	高台内高
蓬萊菊桐紋漆絵蒔絵椀	大	8.9	13.4-14.0	0.3	6.8-7.3	0.4	2.9	1.1
	中(高台内の札2枚)	5.7	12.7-13.0	0.3	6.6-7.0	0.5	1.0	0.3
	中(高台内の札1枚)	5.6	12.4-12.7	0.3	6.2-6.6	0.5	0.8	0.2
	中(高台内に札なし)	5.4	12.4-13.0	0.3	6.7-7.2	0.6	0.7	0.2
	小(高台内の桐紋の葉、針描2枚)	4.9	11.5-12.1	0.3	6.1-6.5	0.5	0.8	0.15
	小(高台内の桐紋の葉、針描1枚)	4.1	11.6-12.0	0.3	5.9-6.3	0.4	0.7	0.15
	小(高台内に菊紋)	4.1	11.4-11.9	0.2	5.9-6.2	0.6	0.6	0.05
菊枝に桐紋漆絵蒔絵椀	大	8.3	13.2-13.5	0.2	6.9-7.2	0.3	1.7	1.0
	中1(割れあり)	5.8	12.5-13.0	0.3	6.3-6.6	0.3	1.0	0.3
	中2	5.7	12.3-12.8	0.2	5.7-6.0	0.3	0.8	0.4
	小1	4.4	11.9-12.4	0.2	5.5-5.8	0.3	0.7	0.3
	蓋1(札付き)	3.3	11.2-11.7	0.2	4.7-5.0	0.3	0.5	0.3
	蓋2	3.3	11.2-11.7	0.3	5.0-5.2	0.3	0.5	0.2

表2 妙法院蔵 漆絵蒔絵椀の法量一覧

一見してあきらかなように、この椀は、大坂城から数点出土している蓬萊の漆絵椀と全く同じ手法で文様が描かれている。

妙法院の主椀に見られる嘴を交差させた向かい合う鶴とその間に置かれた亀の図(図版26**1b**)は、大坂城出土の椀1431、1433(図版24)と同じであるし、妙法院の中の椀の竹の表現(図版27**1g**)は、大坂城の椀1436(図版24)と共通する。個々の図だけでなく、朱漆の使い方においても、主に明るい朱色で線描をしながら、鶴の胴体や松の葉の部分を濃い朱色で太く描くという共通点が見られる。

出土椀の2485(図版24)は、堀を埋める作業の途中で亡くなったために堀に屈葬姿で埋葬されたと考えられている高齢の女性が、数珠と銭とともに持たされていた椀であるが、その法量は報告書の図の縮尺から換算したところ直径十二・六センチメートル、高さ五・七センチメートルで、妙法院の大中小のうちの中とほぼ一致する。この椀では見込みが朱塗りであり、文様を外面の三方向から施しているのに対し、妙法院の中の椀は、見込みにも向かい合う鶴と亀の図を描き、胴の外面は表裏の二方向からしか蓬萊文を描いていない点異なるが(図版27**1d**)、描かれた松、竹、鶴、亀は、両者の間で実によく相似する。

妙法院の蓬萊椀に施された蒔絵の菊桐紋は、あきらかに、規格化された漆絵椀の上に後から付け足したものだろう。蒔放しに針描と描割を併用しているが、描割の下に朱漆の図の線が見えている。それに、二方向からしか描かれていない漆絵の文様の間に三方向から紋を置こうとした結果、一つの紋は鶴の嘴や亀の首を隠すように配置されてしまっているし(図版27**1e**)、二つの紋の間隔が均等になっ

ていない(図版271d)。蒔絵の菊桐紋は漆絵を描く段階では予定されていなかったことがわかる。

この蒔絵の菊桐紋は、いったいどの時点で描かれたのだろうか。出土例からわかるように、漆絵椀としては慶長期以前の作であることが確実である。妙法院に伝わる秀吉ゆかりの品々は、元和元年に家康によって豊国社の滅却が意図された折に、豊国社から移管されたものであるが、先に見たように、当時の目録に食器は採録されていない。しかし、この椀のようなあきらかに慶長期以前の作とわかる椀、昨年はじめて確実にそう判明した椀が、秀吉ゆかりの品として妙法院に入る機会はこの時以外にはなかったはずである。この椀も、伝承どおり豊国社から来たものだろう。

では、蒔絵の菊桐紋は、太閤の生前に描かれたものだろうか。一つの機会としては秀吉没後の豊国祭祀がある。ごく日常使いの漆絵椀を祭祀用に豪華に蒔絵で飾りなおしたという可能性である。しかし、太閤を祀る段になって、もっと高級な蒔絵椀もあった中、大坂城周辺で日常に使われていた量産形の漆絵椀と同じものを用意して、そこにわざわざ蒔絵をしたとは少し考えにくい。漆絵椀が秀吉に特別ゆかりのある椀であったならばありえようか。

もう一つの機会としては、天保三年に『豊公遺宝図略』が作られた目的であった、方広寺再建のための豊公遺宝の展覧がある。高級な蒔絵椀とともに、そのときまで漆絵椀のまま伝えられた秀吉愛用の椀があったかもしれない。菊桐紋のない簡素な漆絵椀では、「豊公遺宝」としてありがたみにかけるといふことで、幕末期に菊桐紋を足したということもありうる。しかし、この椀の菊桐紋の蒔き放された金粉の質感や、桐紋の古風な形状からは、桃山時代の製作が

想定され、幕末期の仕事とは考えにくい。

最も素直に考えると、秀吉の生前に菊桐紋が蒔絵され、その状態で、秀吉ゆかりの品として豊国社に納められたということになる。それにしても類例のない装飾法である。「これからは食器にも蒔絵だ」という秀吉の思いつきに対し、蒔絵で菊桐紋を描くところなるという試作品として作られたようなものであろうか。先に紹介したように、家臣の尾藤知宣が天正十四年以前に家紋散らしの蒔絵膳具を所持したのであるから、主君たる秀吉はそれより前に家紋入りの蒔絵膳具を作らせていたと思われる。関白となったのが同十三年、犬山城の菊桐蒔絵の桶を作らせたのが同十二年、幸阿弥に天下第一を下賜したのが同十一年と遡って行くと、同年、賤ヶ丘の戦いで天下人としての自負を確立する頃から関白になるまでに、菊桐紋蒔絵の膳椀を作らせた可能性は高い。

動機も製作年も不明だが、妙法院のこの椀は、蒔絵による椀類の加飾が始まった時期に、漆絵と蒔絵が共存する形で、秀吉のために作られたものと考えられる。それまでは漆絵が主流であった椀の加飾に、蒔絵が加わったその瞬間を示す作品であったかもしれない。そして、ここに施された蒔絵は、伝統様式を簡略化しているというよりも、見た通り、漆絵に平蒔絵を足しているのである。

この椀はまだ、漆絵と平蒔絵が共存しているだけで、絵梨地や付描を組み合わせた高台寺蒔絵にはなっていない。しかし、黒漆地に朱漆でのびやかな絵を描いて、そこに金粉を蒔いただけの平蒔絵の蒔放し加われば、高台寺蒔絵様式の成立が予感されるといえないだろうか。言いかえれば、高台寺蒔絵とは、複雑な蒔絵から大胆な引き算を考案した結果ではなく、漆塗りの面に漆で自由な線を描く

ことのできる漆絵職人が、金粉と粉筒さえ与えられれば、作ることのできるものだったと考えられはしないだろうか。¹⁰⁾

針描や描割などは漆絵でもよく行われてきた技法である。漆絵では、朱漆の色を少し変えたり、面的表現と線描とを組み合わせたたりして文様に変化をつける手法が確立していたから、たとえば同じ菊の枝の中で、ある花は梨地に付描、別の花は平蒔絵に針描、といった高台寺蒔絵に見られる工夫も、その延長ととらえられないこともない。

高台寺蒔絵は、漆絵に金粉を蒔いて豪華にしたものだという、従来の簡略化とは逆の見方である。蒔絵工房の親方がひとり頭を悩ませ効率のよい方法を考案したり開発したりしたというのではなく、いままでも精緻な蒔絵を専門にしなかった漆絵の職人が蒔絵業界に動員され、あるいは参画するようになった結果であるという、担い手の変化も考慮してよいのではないだろうか。

そのことをもつとよく示す椀が、妙法院のもう一種類の漆絵と蒔絵を併用した椀、菊枝に桐紋の椀(図版28)である。露を散らされた菊の株が蒔絵で表され、そこに漆絵による桐紋が添えられている。蒔絵による菊枝の文様が、漆絵による桐紋を避けて施されたり、桐紋の上におよんだりしているから、この椀の場合は、はじめから朱漆のままの桐紋と蒔絵の菊とが同時に意匠されたものである。菊を描く金平蒔絵部分は、その下に朱漆を塗り込めているのが透けて見える。この作品では、朱色の絵漆で描いた全体の図のうち、桐紋には金粉が蒔かれなかったのである。

この椀の菊の花の描写はかなりしっかりとしているが、文様構成は、大坂城出土の秋草に桐紋の漆絵椀(図版24の1428)と近い

ものである。蒔絵の作品の方が図様がしっかりとしているので、大坂城出土の椀は、高台寺蒔絵を漆絵で模した亜流と考えたくなるかもしれない。しかし、中世に蒔絵椀が見当たらず、現時点では漆絵椀が蒔絵椀に先行したと考えられるのであるから、数多く行われていた漆絵椀の、豪華版として、蒔絵椀が現れたと考えた方がわかりやすい。そしてその豪華版の描法は、蒔絵師の親方から指示のあったデザインどおりにきつちりと描くのではなく、粘性の強い漆であっても漆塗りの表面に自由自在に線を描くことのできる漆絵職人ならでは、彼らにとつては今までどおりの描き方であった。このように、椀類の観察からは、漆絵に金粉を蒔いて高級化したのが高台寺蒔絵であるように見えるのである。

近世の漆絵椀と蒔絵椀の関係

ところで、伝世する近世初頭の漆絵椀で、「浄法寺椀」とか「秀衡椀」とか呼ばれる東北系の椀がある。先に見た妙法院の蓬葉の椀と同じように三重椀の構成で、同じように高台内の割りがない。大坂城の出土例に見られた漆絵椀は、京都か大阪で作られたものと思われるが、そこに見られた桐紋(図版24の1426)と描き方が共通する桐紋が「浄法寺椀」にも見いだされる(図版28)。この一致は、大坂城周辺で「浄法寺椀」が愛用されていたことを示すのだろうか。それとも「浄法寺椀」も実は近畿圏で作られていたことを物語るのだろうか。それともそう思えるまでに、近畿圏の桐紋の描き方が東北地方へよく伝わったのであろうか。

東北系と考えられている漆絵椀の中には、「秀衡椀」としては非常に丁寧な描写を見せる双鶴漆絵箔三重椀(図版30)のように、鶴

の羽の針描の方法にいたるまで高台寺の懸盤の鶴(図版181d)に通じるものもある。中世の漆絵碗の場合と同じように、近世においても、漆絵の仕事と蒔絵の仕事が近い関係にあったことを物語っているといえよう。

一方で、デフォルメの著しい松、竹、亀などの文様が、画面いっぱい描かれた蓬萊文漆絵碗(図版31)のような碗もあり、このような例は、中世の漆絵から受け継がれた文様が、近世の漆絵職人の間で発展した姿であろう。

以上の例からもわかるように、高台寺蒔絵の様式の発生や流行を考えるには蒔絵の伝世品のみを比較するだけでは不十分である。今後は考古学や民俗学の成果を参照しつつ漆絵の地域的、時代的な文様伝播なども含めて考えていく必要があるだろう。

最後に、碗ではなく箱を一つ紹介しておきたい(図版32)。この箱の外面には黒漆塗りの地に朱漆で実に手馴れたようすで菊が描かれている。大ぶりながら薄くて軽い箱の作りや、漆絵ののびやかな描き方から、製作期は江戸時代前期は下らないだろうと思われる。

画面の上下で文様が途切れているのと、底部の両短辺近くに棧がついているところから、重箱の一段であったと思われる。重箱としては珍しい細長いプロポーションなので、大型の提重の一段、茶弁当の一部であったかもしれない。桃山時代の蒔絵の菊の図に比べると葉も花もゆるく流れるような描き方であるが、高価な金粉を蒔くつもりでしっかり描き、この図のところどころに金平蒔絵や絵梨地を施せば、そのまま高台寺蒔絵になるように見えはしないだろうか。

このような図をみると、町の蒔絵屋と呼ばれたような人々、またその工房の職人であったような人々は、蒔絵の仕事があれば蒔絵もす

るが、なければ漆絵も描いたようにも想像できる。あるいはこの箱が漆絵専門の職人の仕事なら、彼らはいつ高台寺蒔絵の生産に駆り出されても即戦力になっただろうと想像されるのである。

まとめ

以上、大変おざっぱではあるが、中世から脈々と受け継がれた漆絵碗の伝統に対し、近世のはじめになって現れる蒔絵碗すなわち高台寺蒔絵様式の碗を比較し、この様式が、朱漆による漆絵に金粉を蒔いた結果誕生したという視点もありえるという提言を試みた。今後、一つの碗に漆絵と蒔絵が共存する例や、漆絵碗と蒔絵碗とで文様が共通する例が増えてゆけば、この仮説も説得力を持つようになろうか。高台寺蒔絵様式の誕生には、桃山時代の経済的、社会的な変動の中で、蒔絵製作の担い手に生じた大きな変化が影響したという視点もあってよいと思うのだがいかがだろうか。

【付記】 本稿には平成十七年度科学研究費補助金(基盤研究B)「近世漆工芸基礎資料の研究―高台寺蒔絵を中心に―」(研究番号16320024)による研究代表者 京都国立博物館学芸課列品管理室管理室員永島明子による調査研究の成果が反映されています。

図版は、14、15はサントリ美術館提供、24は註34の『大坂城址』の報告書からの転載、図版5、10・b、c、18・c、d、19・23、26、27、29、31、32は筆者のメモ写真、それ以外は、調査当時、京都国立博物館所属であった金井杜男氏が撮影しました。

【謝辞】 本就寺では、大掛かりな撮影機材を持ち込んでの調査を、快くご許可くださったご住職はじめ、調査を温かく見守ってくださったご家族の皆様、また、膳具の存在をお教えくださり、二度の調査を段取りしてくだ

さつた牛嶋英俊さまに、大変お世話になりました。秀次像の比較では、木像を祀る善正寺のご住職ご夫妻にお世話になりました。水漬けて保管されている京都出土の漆絵椀の調査は、京都市埋蔵文化財研究センターの皆様のお協力のおかげで実現しました。調査には当館考古室の難波洋三氏の協力も得ました。大坂城出土の漆絵椀については江浦洋氏に、伝世する漆絵椀については三木司氏にそれぞれご教示いただきました。そのほか写真の掲載をご許可くださった所蔵者の皆様、漆器の研究を拓いてくださった先学の皆様、本稿執筆にご協力くださった全ての方々に、謹んで御礼申し上げます。

〈註〉

- 1 『学叢』第二十三号所収の拙稿「建仁寺所蔵『秋草桐紋蒔絵手拭掛』—高台寺蒔絵様式による作品の比較分類のために—」にも記したように、筆者は「高台寺蒔絵様式」という用語を以下のように理解して用いている。近世初頭に流行し、その後も繰り返し模倣された、黒色漆の地に金平蒔絵、絵梨地、針描、付描の技法を駆使して、秋草や菊桐紋をはじめとする様々な和風文様を描く、漆芸表現の特色の総体。高台寺蒔絵についての主な文献は『学叢』二十三号に引用したが、それ以降の主な論考に以下の二件がある。
 - ・小松大秀「高台寺蒔絵の編年に関する一試論—蒔絵伝統様式との関係を中心に—」『國華』第一二八五号 國華社 二〇〇二年。
 - ・小池富雄「諸家所蔵の菊桐紋蒔絵風呂桶類について—豊臣秀吉所用とする伝承の検討と初期高台寺蒔絵の編年論として—」『金鯨叢書』第三十三輯 徳川黎明会 平成十八年 二〇〇六年。
- 2 牛嶋英俊「太閤道伝説を歩く」弦書房 二〇〇六年。
- 3 北九州市編集発行『小倉城下町調査報告書』一九九七年。
- 4 春日信映著「倉城大略誌・倉府俗話伝」豊前叢書刊行会編『豊前叢書』第二巻 国書刊行会 一九八一年（一九六三年版の複製）。
- 5 北九州市編集発行『小倉西地区歴史調査報告書』一九九八年。
毛利勝信・勝永親子の事跡については、吉永禹山編『歴代藩主』豊前叢書刊行会編『豊前叢書』第三巻 国書刊行会 一九八一年（一九六二年版の複製）、福本日南『大阪城の七将星』（一九二一年）東洋書院一九八〇年復刊版、太田亮『姓氏家系大辞典』第三巻 角川書店一九六三年、ほかを参照。命日は五月六日とする説もある。
- 6 「御家伝記」・「高知城新築移転大略」東京帝国大学文科史料編纂掛編『大日本史料』第十二編之一冊 慶長八年八月二十一日の条 四五一頁および四五七頁（東京大学史料編纂所公開用データベース利用）
- 7 前掲（註2）牛嶋 二〇〇六年、前掲（註1）小池 二〇〇六年。
- 8 額田巖「菊と桐—高貴なる紋章の世界—」東京美術 一九九六年。
- 9 前掲（註1）小池 二〇〇六年でも紹介されている、京都国立博物館寄託の個人蔵の水漉しや、岩国歴史美術館編『蒔絵装飾展・華麗な伝統文化の粋・開館30周年記念特別展』一九九三年に収録されている柄の長い軍配など。
- 10 前掲（註3）北九州市 一九九七年。
- 11 前掲（註3）北九州市 一九九七年、（註4）北九州市 一九九八年。
- 12 前掲（註4）『豊前叢書』第二巻。
- 13 何人かの専門家によれば光信（一六〇八没）風。
- 14 北川史「豊臣秀吉像と豊国社」『肖像画を読む』角川書店 一九九八年。
- 15 東京大学資料編纂所の公開用データベース中の「史料編纂所所蔵肖像画模本データベース」に、「模写時原本所蔵者 京都府地蔵院」とされる秀次画像の模本が収録されている。原本の所在を確認できなかったが、これは瑞泉寺の肖像よりおだやかな表情で描かれている。
- 16 小林剛「桃山時代の彫刻」『MUSEUM』34号 東京国立博物館 一九五四年。この写真では丸顔に写っているが、実際はもう少し面長である。
- 17 吉野富雄「高台寺蒔絵に就て」『画説』東京美術研究所 一九四一年。
「正に太閤の盛業と時代の趨勢とを物語る者である。即ち桃山蒔絵はこの時代的制限の下にあって、能率の最善を發揮した所から、自然その特色は端的に美の本性を指して進む事になった。故に蒔絵に於ける前二例の如き技術的には祖にして草なる者の標本であるが、その壮麗なる文様の布置、雄渾の運筆、それに梨地絵の応用、針彫、蒔浴、極附等の新法は皆この要求に基く者である。」

18 吉村元雄「高台寺蒔絵」京都国立博物館 一九七一年。

「高台寺蒔絵の特色は元來手間のかかる蒔絵からこうしてできるだけ手間を省きながらも、まったく手を抜いた感じを与えないで、かえって新鮮で豪放な印象をつよめているところにある。」

19 荒川浩和「近世様式の成立」岡田譲 松田権六 荒川浩和編集『日本の漆芸3 蒔絵Ⅲ』一九七八年。

「複雑な技法を弄することなく、もつとも簡単な方法で最大限の効果をあげようとするもので、これは建築装飾のような大画面や大量の調度類などに蒔絵を施す必要から、手間が少なくて効果的な手法が考案されるに至ったものと解される。」

20 前掲(註1)小松 二〇〇二年。

「この時期、高台寺蒔絵は、技法、意匠の両面で、いくつかの新機軸を打ち出すが、伝統様式の流れを追ってきた眼には、それはいかにも唐突に映る。上層階級の志向が急激に変化することによって、短期間に大量の作品が動く、今日でいう特需のようなものがその背景にあつたに違いない。」

「いわば足し算をするような形で順調に発展してきた伝統様式の蒔絵だが、十六世紀の末に一大転機を迎える。」

〔中略〕

この時期、蒔絵装飾に課せられた喫緊の課題は、広い面積を速く、というものであつた。そこで、平安時代以降、営々として足し算を続けてきた伝統様式の蒔絵から、当面、不必要と思われる部分を大胆に引き算して新様式が開発されたのである。

〔中略〕

蒔放しは、伝統様式で行われていた平蒔絵を、より簡略にしたものである。」

21 井田宣秋「高台寺蒔絵霊屋蒔絵の針刻について」、『日本工芸』10号、一九五六年。

「重要文化財高台寺霊屋修理工事報告書」、京都府教育庁文化財保護課、一九五六年。

22 前掲(註19)荒川 一九七八年。

「この斬新な様式が、伝統的技法を伝えた幸阿弥の人々の手によつ

て拓かれていることは、きわめて意義深い。彼らは単に技術を継承するだけに留まらず、時代の気風を体して、大いなる発展飛躍を遂げ、伝統の真の意義を具現している。」

23 前掲(註18)吉村 一九七一年。

「幸阿弥家の公儀の御用を務めた際、その規模が大きいと必要に応じて町蒔絵屋を召集し、彼らの手を借りたというのが実情らしい。」

「高台寺蒔絵・南蛮蒔絵と称されるものの多くはおそらくこうした町蒔絵屋の手になる当時代の量産品と考えられる。」

24 岡田譲「東洋漆芸史の研究」中央公論美術出版 一九七八年。

25 同右。

「桃山は、武家御抱蒔絵師と町方蒔絵師との協同態勢が意匠表現の上に美術的・趣味的なもの実用的・生活的なものとの結合を招いて、これまでにない新鮮さを生み出した時代として注目されていいだろう。」

26 鈴木則夫「蒔絵屋について(上)」「史迹と美術」435号および「蒔絵屋について(下)」「史迹と美術」436号 一九七三年。

この研究をさらに広範に進めた研究として、赤石敦子「蒔絵屋に関する一考察」『野村美術館研究紀要』Vol.7 一九九八年がある。

27 前掲(註1、20)小松 二〇〇二年。小松氏は「蒔絵師集団の主宰者」

が「発注者の意向を受けて、工期、手間賃などを勘案しつつ適当と思われる工法を選択する。その結果行き着いたのが、現在われわれが高台寺蒔絵と称する様式だったのであろう。」としている。

28 前掲(註1、9)小池 二〇〇六年。

29 日高薫「高台寺蒔絵考」『國華』第一一九二号 國華社 一九九五年。

「極めて自由で大胆に見える意匠の構成や施工が、実は十分に効果を計算した結果であることがわかってくる。平蒔絵に繪梨地、針描を主体とした技法も、ただ徒に簡略さを求めて採用されたわけではなく、城郭を飾った大画面の障壁画に匹敵する建築装飾や調度品の装飾に相応しい表現、それらの製作状況に適合する合理的な施工方法を考案していく過程で生まれてきた方法であつたと察せられる。」

(現代かなづかいに変更して引用)

30 前掲(註17)吉野 一九四一年。註に以下のように記している。

「漆画は夙に漢代に発達し、その系統は我邦へも伝わって法隆寺の玉虫厨子の裝飾に千古の美觀を遺して居るが、其後全く跡を絶つて了つた。然るに室町時代に至つて再び素朴な漆画が散見し出したのは、明の影響であるらしい。それが当代絢爛の趣向に投じて一大発展を致したのである。」

31 京都市文化觀光局『京都市内遺跡立会調査概報』一九九二年（平安京左京四條三坊十一町）。

財団法人 京都市埋藏文化財研究所『京都市埋藏文化財調査概要』一九九八年（平安京左京八條三坊2）。

上村和直『京都「八條院町」をめぐる諸問題―出土漆器を中心として―』『京都市埋藏文化財研究所 研究紀要』第8号 財団法人 京都市埋藏文化財研究所 二〇〇二年。

上村和直『漆器の生産と流通―京都を中心として―』『季刊考古学』第85号 特集「中世前期の都市と都市民 雄山閣 二〇〇三年」。

32 中世の漆絵碗の文様と中世の蒔絵の文様の共通性については、伊丹まどか氏の研究などに詳しい。

伊丹まどか『鎌倉出土の漆碗・皿の文様―菊花文の変遷からみて―』『漆工史』第20号 漆工史学会 一九九七年。

33 近世の出土漆器については、北野信彦氏が一九九〇年以降、さまざまな論文を発表しており、次の二冊にその主な成果がまとめられている。

北野信彦『近世出土漆器の研究』吉川弘文館 二〇〇五年。

34 北野信彦『近世漆器の産業技術と構造』雄山閣 二〇〇五年。

財団法人大阪府文化財センター編集『(財)大阪府文化財センター調査報告書 第二集・大坂城址Ⅲ』二〇〇六年。

35 徳川義宣「天正十四年を下限とする高台寺蒔絵調度―尾藤知宣・加藤清正の遺品―』『漆工史』第二号 漆工史学会 一九七九年。

36 荒川浩和『桐桔梗折墨紋蒔絵調度―近世漆工藝芸資料―』『漆工史』第二号 漆工史学会 一九七九年。

37 荒川浩和編集・解説『漆碗百選』光琳出版社 一九七五年。

38 妙法院史研究会『妙法院史料 第5巻 古記録・古文書 1』吉川弘文館 一九八〇年。

図に示された碗の数と、妙法院に現存する菊桐紋のみの碗の員数とが一致しない。図に付記された「四寸三分」という直径は、十三センチメートルにあたり、この法量に最も近いのは、後述する菊枝に桐紋の漆絵蒔絵碗の主碗である。この碗と同じく後述する蓬葉に菊桐紋の碗も「各蒔絵菊桐」として一括に扱われた可能性は残る。

39 京都国立博物館編『妙法院と三十三間堂』日本経済新聞社 一九九九年。

40 先述のとおり、高台寺蒔絵と同じ技法の組み合わせによる蒔絵の絵馬は、秀吉による蒔絵膳碗の発注が推定される天正十一〜十三年頃より、三十年ほど先行して既にあつた。高台寺蒔絵様式は、膳碗の蒔絵化によつて突然始まったというのではない。蒔絵の高級化という全体の流れが、その最も顕著な例であろう膳碗の觀察によつて想定されるということである。室町時代以前に、絵馬が蒔絵で描かれた例があるのか調べる間がなかったが、通常は木地に着色で描かれたものだろう。高台寺蒔絵様式の絵馬が現れる前に、伝統的で高度な蒔絵による絵馬があつたとも聞かない。絵馬の場合は、着色の豪華版として高台寺蒔絵様式が採用されたと考えられる。日常の食器の方が、神々々捧げる絵馬より高級化が遅れたとも考えられ、この場合の三十年の差は、全体の流れからすると、それほど大きくないと言えるのではないだろうか。