

建仁寺蔵「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—

永島 明子

はじめに

平成十二年(二〇〇〇)二月、京都国立博物館が行った建仁寺本坊における社寺調査で、表題の手拭掛(以下、本作品)一基が発見された(図版13)。いわゆる高台寺蒔絵様式の蒔絵で彩られたものである。各部材(基台、二本の柱、二本の棧)が、分解された状態で、蓋表に「手拭掛 二組/建仁寺住」、蓋裏に「文政二年(一八一九)卯梅月調之」の墨書銘がある杉製外箱に入って見つかった。しかし、本作品は、以下に示す通り、国の重要文化財に指定されている高台寺伝来の調度類の一部と類似するものであり、その蒔絵や付属の飾り金具の作風からして、近世最初頭に制作されたものと思われる。外箱は恐らく、現在も本坊で頻繁に使用されている二基の春慶塗の手拭掛を納めていた箱で、不要となった蔵の片隅にしまわれた際、本作品に転用されたものであろう。したがって、本作品は

制作時期を示唆する付属資料を何も伴わないが、高台寺蒔絵様式の作品を比較検討する上で参考になる資料と思われるので、以下に部分写真を交えて詳しく紹介する。

なお、建仁寺は北政所(高台院)の兄、木下家定と縁が深く、高台寺も、はじめ曹洞宗の寺院として創建されたものが、高台院の希望によって、元和八年(一六二二)、建仁寺から新たに任職を招いて以来、臨済宗建仁寺派の寺院となっている。両寺院のこのような関係から、建仁寺に伝わった本作品が、高台寺に伝来する秀吉と北政所の遺愛の品々と、かつて一群を成していた可能性は極めて高いといえる。

構造

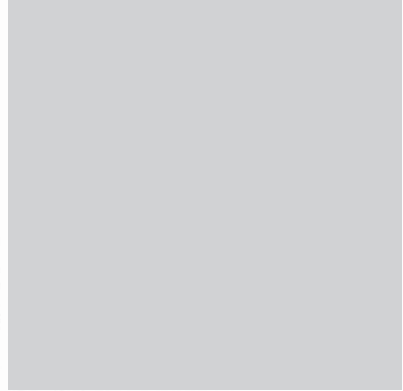
構造は一般的な手拭掛と変わらず、針葉樹の木材を鳥居形に組み上げたものである。基台の左右脚部の上面、上の棧の左右底面、柱

雇柄になっており、左柱下端は、後世に目違継で補われている（挿図1）。修理の手を加えながら、江戸時代末頃までは使われていたものであろうか。各部材の稜角は正面取りとする。

組み立てた状態の法量は、幅五六・一cm、奥行二五・七cm、高六七・五cmである。

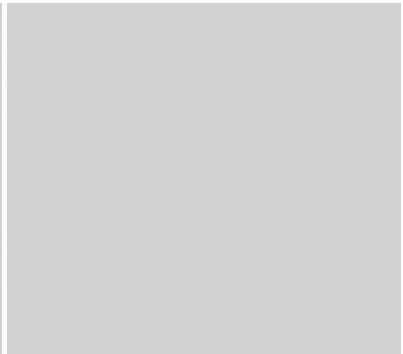
現存している飾り金具は、上の棧の両端と中央、下の棧の中央、柱の根元、基台の中央にそれぞれ打たれている。柱と上下の棧の接合部には蒔絵文様がなく、釘孔があるので、ここにも当初は金具が打たれていたものであろう。例えば高台寺伝来の「菊桐蒔絵刀掛」（以下、刀掛）と比較するとわかりやすい（挿図2、3）。また、柱と基台との接合では、菊座金具があつた痕跡がある（挿図4、5）。接合部や上の棧の両端に金具を打つのは通例であるが、三本の横木の中央にも丁寧な金具を打つのは珍しい。

金具は、金銅製墨差魚々子地に十三〜十六弁の一重菊紋と五三の桐紋、そして大粒の露を彫り出す（挿図6）のを基本とするが、使用時に目に付かない底面部分は、桐紋と露を省略し、菊紋のみとしている（挿図7）。また、基台中央の大きめの金具では、菊紋が重

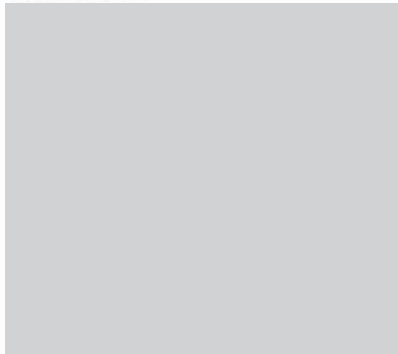


挿図1 秋草桐紋蒔絵手拭掛
建仁寺蔵 柱柄

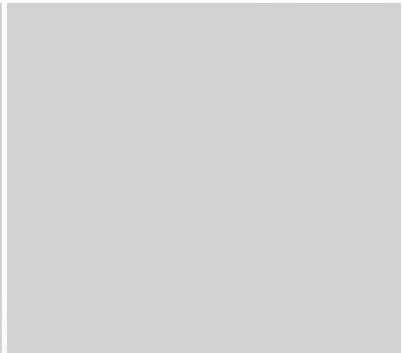
中途内側に柄穴を空け、柱の
上端と下の棧の両端に短柄を、
柱の下端に長柄を作つて組み
合わせている。基台横木の桐
紋の上下で全体の前後左右を
決定すると（以下、本作品の
左右前後はこれを基準とする）、
二本の長柄の内、右柱下端は



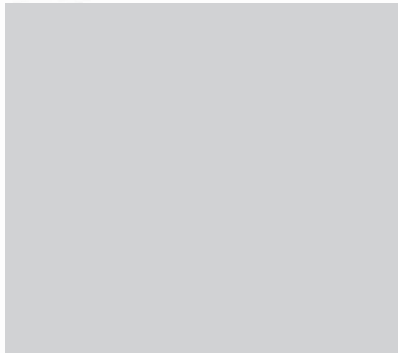
挿図2 秋草桐紋蒔絵手拭掛
建仁寺蔵 金具跡1



挿図3 菊桐蒔絵刀掛
高台寺蔵 八双金具



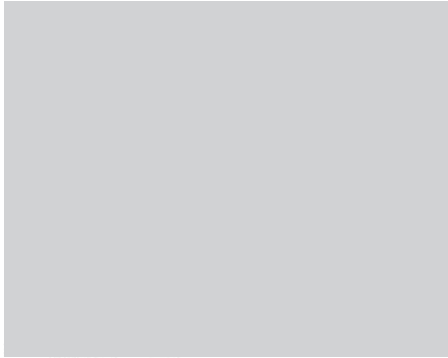
挿図4 同上
建仁寺蔵 金具跡2



挿図5 同上
高台寺蔵 菊座金具

弁になっている（挿図8）。菊紋の花弁数にばらつきがあつたり、蒔絵で表された桐紋と異なる桐紋を用いたりしており、紋章の形式にこだわりのない様子が興味深い。また、飾り金具の菊紋は全て黒色の塗料で塗り込められている。

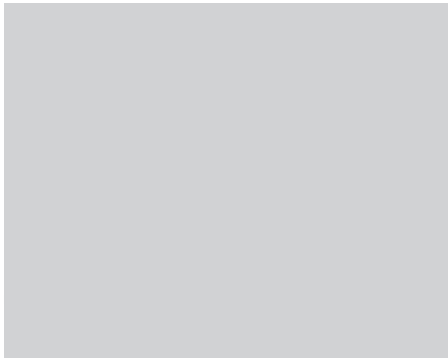
なお、基台は、横木と両端の脚部との接合部に、それぞれ大きな亀裂があり、裏側から、江戸時代後期のものと思われる鉄板による補強がなされている（挿図9）。



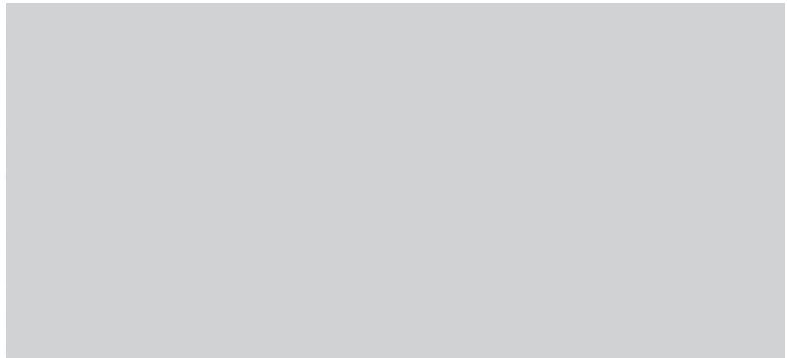
挿図8 同 基台中央の八双金具
重咲きの菊



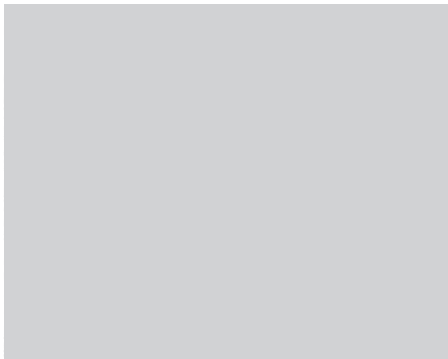
挿図6 秋草桐紋蒔絵手拭掛 建仁寺蔵 上の棧端の八双金具 菊・桐



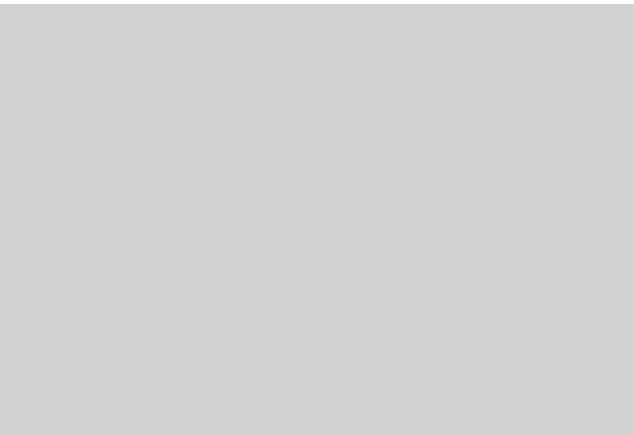
挿図9 同 基台裏修理



挿図7 同 上の棧端の八双金具 底面 菊二輪



挿図10 同 基台破損部の布着せ



挿図11 同 桐紋 左から青金平蒔絵に付描、
梨地に付描、金平蒔絵に針描

漆芸技法

全体を黒色漆地とする。下地の色は表面に付着した汚れのために、肉眼で判断することができない。しかし、塗膜の破損部から、藍色に染められた麻と思われる繊維が観察されるので、布着せには麻布を用いたものと思われる(挿図10)。面取部は金地とし、上下の棧と基台の底面は黒地のままで無文である。その他の部分には、金平蒔絵の蒔放し、青金平蒔絵、絵梨地、針描、付描を用いて、文様を描く(挿図11)。梨地は、黒色漆地の上に比較的大粒の金紛を載せてその上に赤みのある透き漆を塗り、研磨したもののよう⁴⁾に観察される。

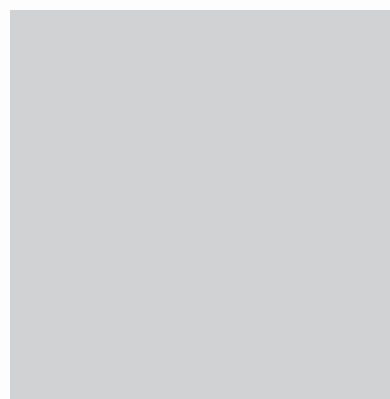
文様の配置

文様は、菊、薄、萩、萩、桔梗、女郎花、藤袴、桐紋、雲、露である。各部材において天地が意識され、下方の文様は大きく、上方の文様は細く小さく描かれ、植物が上に向かって伸びる様子を描くが、地面の表現はない。各植物の葉には、金地と梨地を組み合わせるなどして、虫食い表現もある。文様の配置は以下の通りである。

基台部の脚部だけは、側面と上面が完全に独立した画面となっているが、その他の部分では、文様は隣接する面にまたがって描かれている（挿図12、13）。手拭掛の部材のような極端に細い画面を飾る際、作業効率を優先するならば、このような文様配置よりも、例えば先にも例示した刀掛けのように、各面で完結する小さな単位の文様を描く方が適している。本作品では作業効率よりも装飾効果の方が優先され、比較的複雑な文様配置が行われているといえる。なお、桐紋と露とは隣接する面をまたがることがなく、各面において空間を穴埋めするように適当に散らされている。

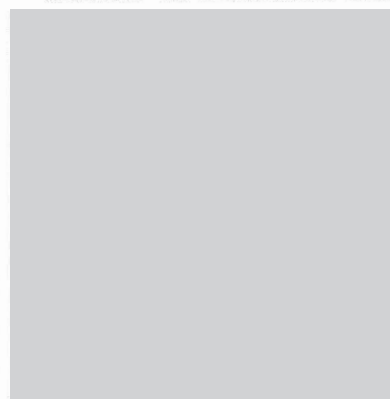
ところで、全ての文様は雲をよけて、あるいは雲の上から、描かれているところから、はじめに雲が配置されたものと推察される。特に、左右の柱は、四面にまたがる四段の雲によっておおまかに区画が作られ、その区画を他の文様で埋めたようである。中途の金具欠損部を境に、それぞれ上下で二種類の植物が描かれている。右の柱は下半分に八重咲きの菊、上半分に萩を、左の柱は下半分に藤袴、上半分に一重咲きの菊を配している。

上下の棧は、左右前後を入れ替えても組立てが可能なので、部材



挿図12 秋草桐紋蒔絵手拭掛

建仁寺蔵 柱の二面にまたがる雲



挿図13 同 柱の二面にまたがる萩

の向きを決定できないが、いずれにしても、雲は、中央の金具を挟んだ左右に一つずつ、部材の上面から両側面にかけて降るように配置されている。また、二種類の植物が、中央の金具を中心とする点対称の位置に配されることにも変わりはない。それも、一側面の中央寄りに端を発する茎が、上面を経て反対の側面の外側に続くという規則性がある。上の棧は図版13の組立て例に基づいて、右に一重咲きの菊を置くと、左には桔梗が来る。同じように下の棧は右に萩を置くと、左には藤袴が来る。

基台部は、独立した画面である脚部の側面から見れば、外側面はどちらも右上方に雲がかかり、その下方の下辺から、右の脚では一重咲きの菊、左の脚では桔梗が生え、半裁木瓜形の画面に沿って弧を描くように左の下辺に向かって伸びている。内側面では、左右とも画面の上半分に雲が置かれ、画面の左端から右端へ弧を描いて伸びる萩が描かれている。脚部の段差のある上面は、左右とも柱を境に二区画が設けられ、いずれも下辺から柱に向かって植物が伸びている。右脚の手前の区画は、下辺左方から伸びる女郎花、奥は下辺右方から伸びる一重咲きの菊、左脚の手前の区画は下辺左方から

伸びる萩、奥は下辺左方から伸びる一重咲きの菊、という組合せである。

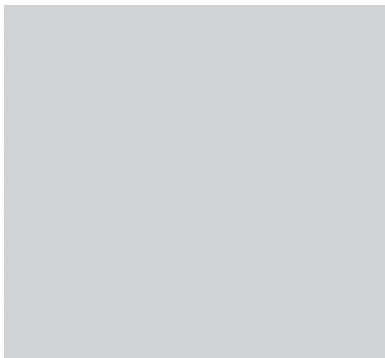
一見すると複雑に見える文様配置であるが、つぶさに見ると、右記のように、どの文様も規則的に置かれていることがわかる。以下、他の伝世品との比較を通じて、本作品の各文様の特徴を見ていきたい。

文様1——雲

まず、所々に梨地の雲を描いて画面を満たす方法は、数ある高台寺蒔絵様式の作品の中でも類例は少ないといえる。管見の及ぶ限りでは、高台寺御霊屋の厨子扉及び須弥壇、同寺伝来の「西王母蒔絵椅子」、サントリ―美術館蔵「秋草蒔絵鏡台」、東京国立博物館蔵「秋草蒔絵焚殻入」、京都国立博物館蔵「枝垂桜蒔絵掛硯」程度である。雲を画面の区切りとして効果的に使っているのは、本作品の一つの特徴と言ってよいだろう。また、雲の梨地は中央で薄く、周辺で濃くなるよう蒔き量されている(挿図14、15)。



挿図14 秋草桐紋蒔絵手拭掛
建仁寺蔵 雲



挿図15 同 雲の蒔量し

文様2——露

次に、ちらほらと露を散らすのは高台寺蒔絵様式の作品の多くに共通することであるが、本作品のような、文様の細かさの割に特大の露の滴を置く例はめずらしく、これもまた大きな特徴となっている(各挿図参照)。

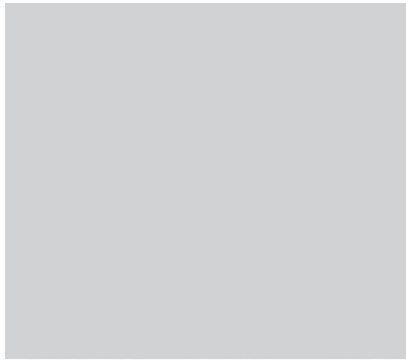
文様3——桐紋

本作品の桐紋(挿図16)は、葉の部分に梨地、金地、青金地の三色を用い、金地には針描、梨地や青金地には付描を組み合わせて葉脈を描く。虫食いの表現もある。花は線的な描写でびっしりと並べられている。また、三枚の葉の主脈は一点から発しており、葉柄がない。

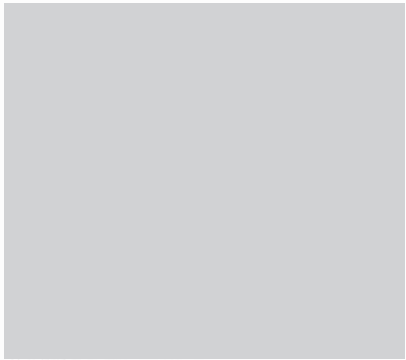
本作品の桐紋と比較的近い表現は、高台寺伝来の「菊桐紋蒔絵提灯」(以下、提灯)の蓋表に見られる(挿図17)。この桐紋には葉の虫食い表現はなく、三枚の葉にわずかに葉柄があるが、本作品との類似は、以下の例と比較するとより顕著である。

提灯の身の桐紋(挿図18)や、同じく高台寺伝来の「松竹菊桐蒔絵懸盤」(挿図19)と「楓菊桐蒔絵薬味壺」の桐紋(挿図20)などは、本作品の桐紋と同様の線的な花の房をつけているが、花がより疎らで、葉柄がはっきりとあり、葉における金地と梨地の使い分けの方法にも違いがある。

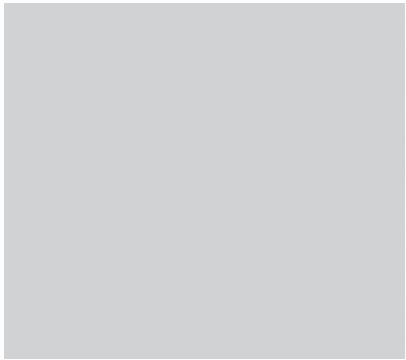
また、高台寺伝来の「秋草菊桐紋蒔絵湯桶」(挿図21)は、黒地や



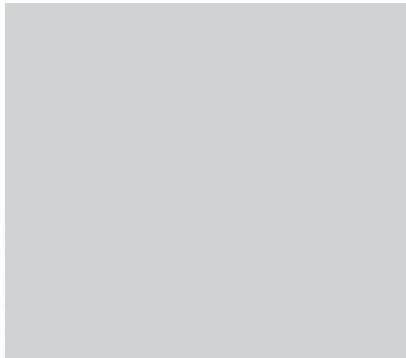
挿図18 菊桐紋蒔絵提灯
高台寺蔵 身側面の桐紋



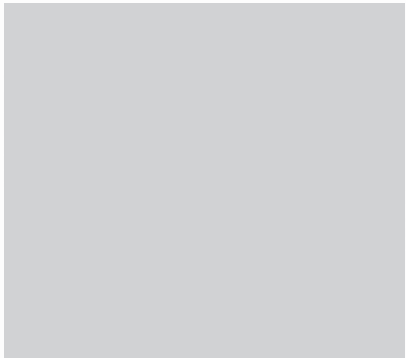
挿図17 菊桐紋蒔絵提灯
高台寺蔵 蓋表の桐紋



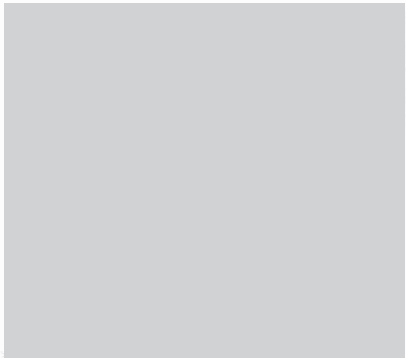
挿図16 秋草桐紋蒔絵手拭掛
建仁寺蔵 桐紋



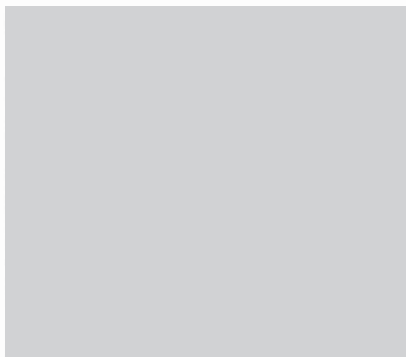
挿図21 秋草菊桐紋蒔絵湯桶
高台寺蔵 桐紋



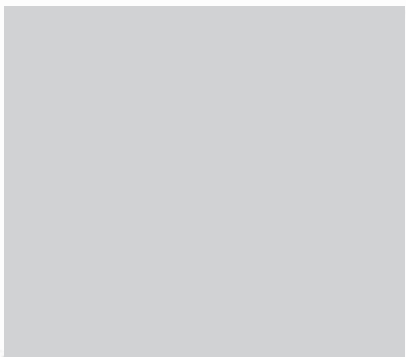
挿図20 楓菊桐蒔絵薬味壺
高台寺蔵 桐紋



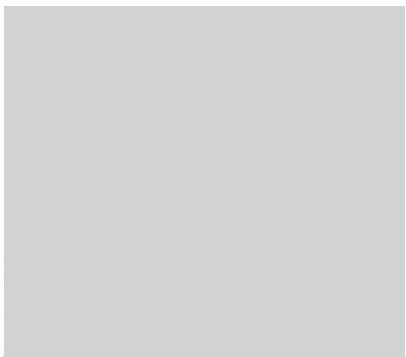
挿図19 松竹菊桐蒔絵懸盤
高台寺蔵 桐紋



挿図24 菊桐紋蒔絵提子
高台寺蔵 桐紋



挿図23 菊桐蒔絵刀掛
高台寺蔵 桐紋



挿図22 秋草蒔絵飯器
養林庵蔵 桐紋

蒔絵紛の質感や葉柄のない点^⑤が本作品と近似するものの、花が丸みを帯びた面的表現になっている。これは「五七の桐」として花の数が定まった紋である。妙法院や高台寺に伝来する秀吉ゆかりの蒔絵調度類に桐紋がある場合は、重要文化財の指定を受けていない漆芸品や染織品も含めて、この五七の桐の紋が圧倒的に多い。厳しく定まった家紋としてというよりは、文様として自由に用いられた傾向が強いものの、花の数はある時点でこの五七に定まったものと見受けられる。

五七の桐紋も様々あるが、養林庵伝来の「秋草蒔絵飯器」(以下、飯器)の桐紋(挿図22)は、葉脈が葉の輪郭まで届かない。また、高台寺の刀掛は(挿図23)左右の葉の先が左右に広がるよりも下方に落ちる傾向がある。高台寺伝来の「菊桐紋蒔絵提子」(挿図24)のように、葉の中央の葉脈で金地と梨地を二分する表現法もある。

このように多種多様な桐紋の表現を比べてみると、時代や工房の差というより、描き手個人の差も大きいように思われるが、その中でも、高台寺の提灯の桐紋は本作品の桐紋と酷似するといつてよい。ちなみに、この提灯は、木胎部の透かし彫りには十六弁の菊紋と共に五三の桐紋を使っている。一方、本作品の飾り金具は、先述の通り紋章の形式にこだわりのない様子であるとはいえ、そこに彫られた桐紋は全て五三の桐であった。この二つの作品においては、蒔絵師だけではなく、彫金師や木地師も、五七の桐を用いていないことになる。

秀吉は他家による桐紋の使用を制限したとされるが、豊臣家の桐紋が、ある時点で「五七の桐」に定まったとしたら、この花数の多い桐紋は、それ以前に一般的な文様として使われたものではないだろうか。室町時代に遡る蒔絵の伝世品に、単独の紋章としてではなく、地面から生える桐樹や桐唐草の花として描かれる桐の表現も、この花数の多い桐である。

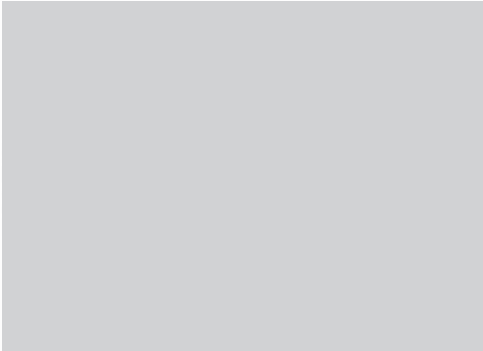
反対に、花数の多い桐紋は、五七の桐が定まった後に、これに遠慮して他家で用いられたのではないかと考えることもできる。しかし、先にみたように、花数の多い桐紋は実際に高台寺伝来の作品に見られる桐紋である。高台寺に伝わる秀吉とねねの遺愛品の一部が、実は他家のものであった、というのなら、その可能性も出てくるが、今のところそのような説はない。また、特に本作品と提灯に関して言えば、花数の多い桐紋は、天皇家で用いられた五三の桐と同時に使われているので、豊臣家だけに遠慮して、天皇家には遠慮せずに紋章を意匠に使ったということになってしまふ。そう考えるよりは、家紋の使用に対して無頓着であった結果とした方が自然で

あろう。

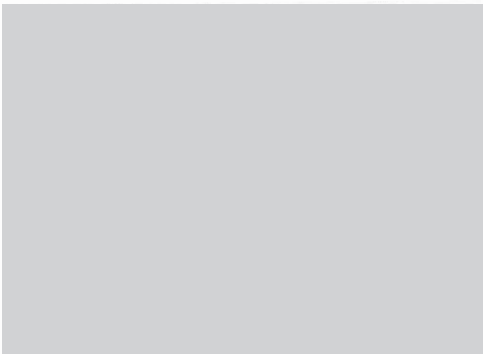
文様4——桔梗

家紋の話題を続ければ、本作品の桔梗の花は、家紋としての桔梗の表現に近いものである(挿図25、26)。これは高台寺伝来の「竹秋草蒔絵文庫」(以下、文庫)の桔梗(挿図27)などと共通する。しかし、挿図を見てもわかるように、本作品の桔梗の花弁は先端が尖っているのに対し、文庫の花弁は丸みを帯びている。また、文庫の桔梗の葉は細長いのに対し、本作品の葉は、萩の葉のように丸みのある葉の周辺を鋸歯状にしたものである。

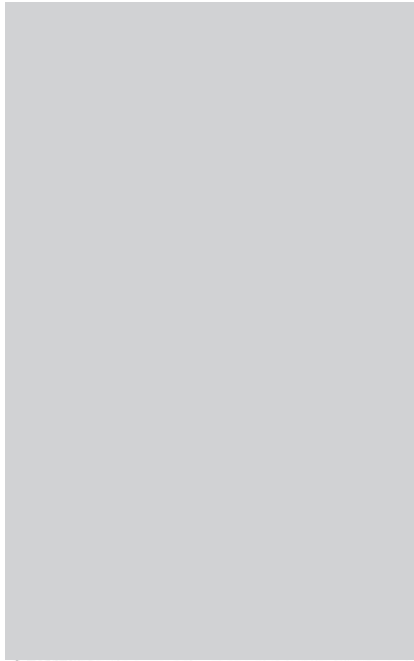
反対に家紋としての桔梗でない桔梗とはどのようなものかといえ、高台寺伝来の「秋草蒔絵歌書筆筒」(以下、歌書筆筒)(挿図28)や、先の養林庵の飯器(挿図29)などのように、花を斜め上から俯瞰したところを描こうとするものである。



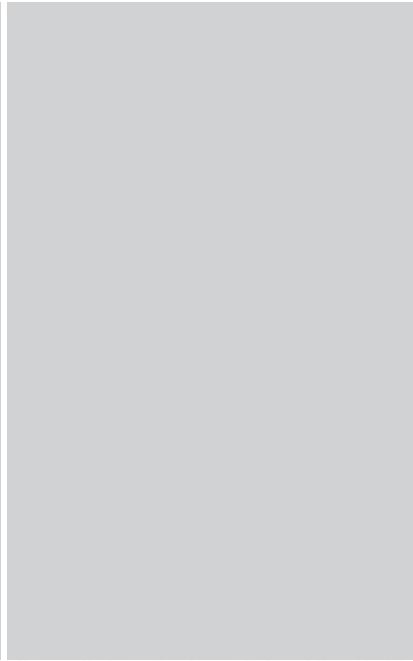
挿図25 秋草菊桐紋蒔絵手拭掛
建仁寺蔵 桔梗1



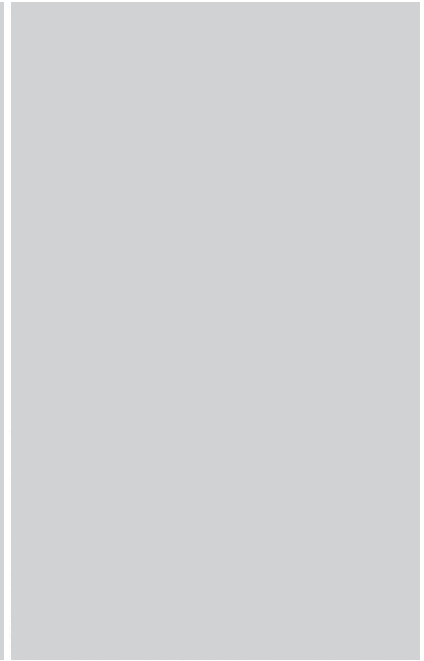
挿図26 同 桔梗2



挿図29 秋草蒔絵飯器
養林庵蔵 桔梗



挿図28 秋草蒔絵歌書筆筒
高台寺蔵 桔梗



挿図27 竹秋草蒔絵文庫
高台寺蔵 桔梗

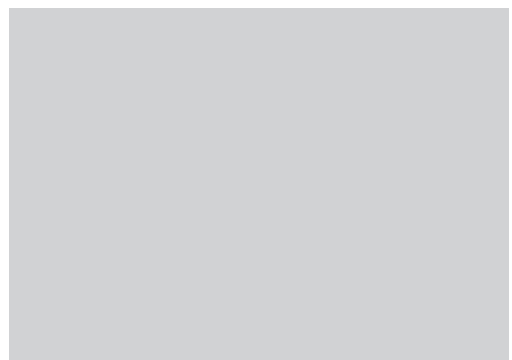
文様5——菊

一方、本作品の菊の花は、桔梗とは裏腹に奥行き表現をしようとする傾向が見られる。手前の花弁は長く、奥の花弁は短く描いているのである(挿図30、31)。蕾(挿図32)や花の側面(挿図31)はあるが、裏菊はない。

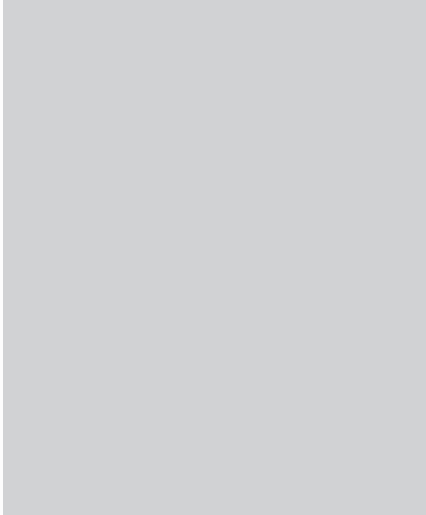
一重咲きの小菊は、大きめの花蕊を梨地で表し、花弁は一枚一枚、描割技法によって分かたれている。また、葉は、互生している様子がよく描かれており、欠刻のない卵形に近いものである(挿図33)。一重咲きで欠刻のない葉をつけた菊は、前述の文庫(挿図34)や、歌書筆筒(挿図35、36)を始めとして、多くの例に見られる。しかし、ほとんどの場合、円形の花の正面性が強調された形式的な菊の表現で、文様化が進んでいる点で、本作品と異なっている。

本作品では、八重咲きで欠刻のある葉(挿図37)をつけた菊(挿図31)も、同様に奥行き表現を見せている。

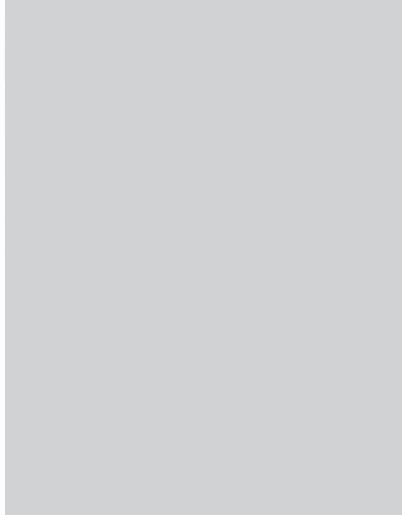
これに近い表現は、再び高台寺の提灯に見ることが出来る(挿図38)。逆に、例えば歌書筆筒の八重咲きの菊では正面性が強調されていたり(挿図39)、側面図の花弁が整然と並んでいた(挿図40)として、本作品とは異なる。これらの形式化の進んだ文様と比べてみると、本作品の菊の素朴さがよくわかるのである。



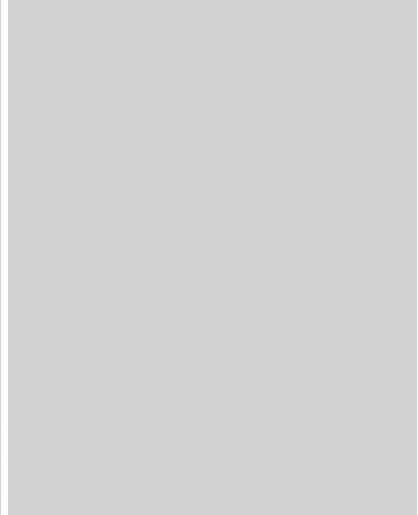
挿図30 秋草菊桐紋蒔絵手拭掛
建仁寺蔵 一重咲き菊花



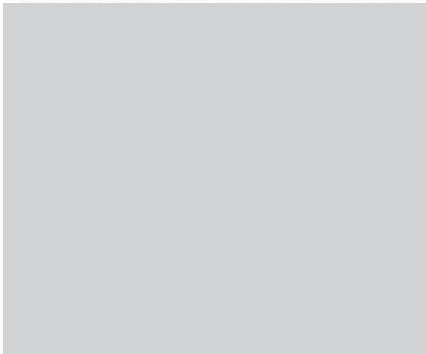
挿図33 同 一重咲き菊の葉



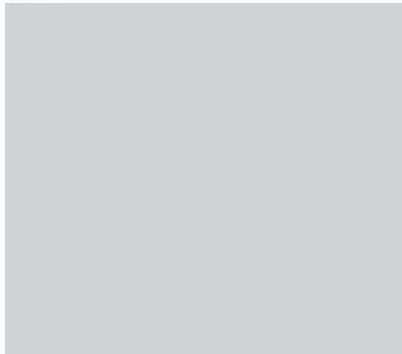
挿図32 同 菊蕾



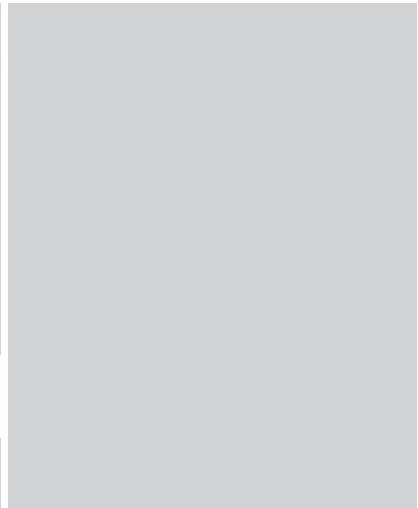
挿図31 秋草菊桐紋蒔絵手拭掛
建仁寺蔵 八重咲き菊花、側面図



挿図36 同 覆い前面の一重咲き菊



挿図35 秋草蒔絵歌書簞笥
高台寺蔵 引出の一重咲き菊



挿図34 竹秋草蒔絵文庫
高台寺蔵 一重咲き菊



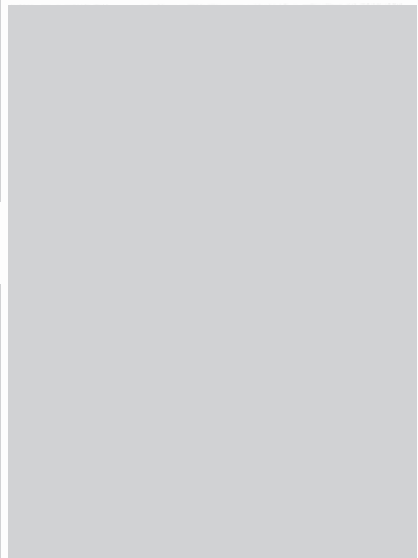
挿図39 秋草蒔絵歌書簞笥
高台寺蔵 覆い天板の八重咲き菊



挿図38 菊桐紋蒔絵提灯
高台寺蔵 蓋表の八重咲き菊花



挿図40 同 引出の菊 側面図



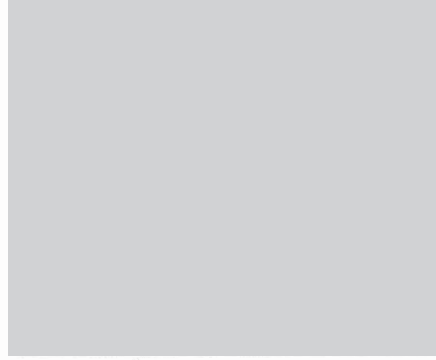
挿図37 秋草菊桐紋蒔絵手拭掛
建仁寺蔵 八重咲き菊の葉

文様 6・7 — 女郎花・藤袴

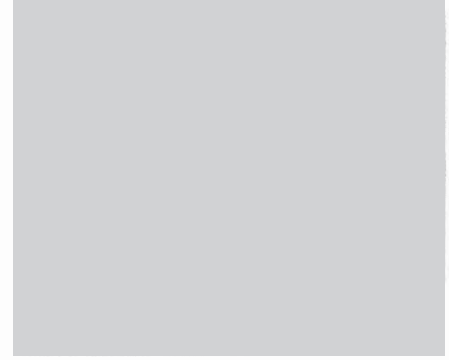
本作品の草花の表現は、他の高台寺蒔絵様式の作品と比べて、文様の形式化が遅れているのではないかと、という考えは、本作品の女郎花（挿図41）と藤袴（挿図42）を見ても同様に浮かんでくる。

歌書篋筒に描かれた女郎花（挿図43）と藤袴（挿図44）、文庫の女

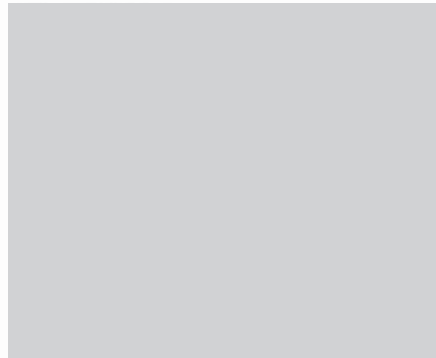
郎花（挿図45）と藤袴（挿図46）、養林庵の飯器の女郎花（挿図47）と藤袴（挿図48）を、本作品と並べてみよう。すると、花の文様化はそれぞれの仕方で行っているとしても、葉の形状や生え方を、この二種の花の間ではっきりと区別をし、最も自然に近い形で描写しているのが本作品であるとわかるのである。



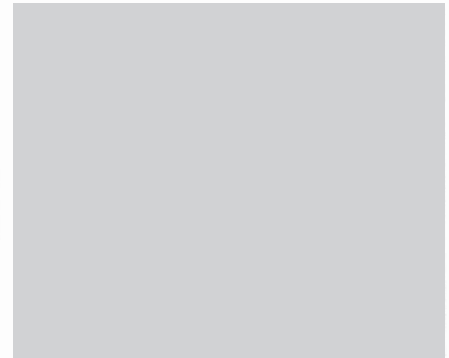
挿図42 同 藤袴



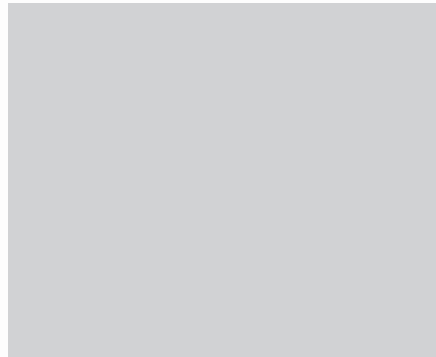
挿図41 秋草菊桐紋蒔絵手拭掛
建仁寺蔵 女郎花



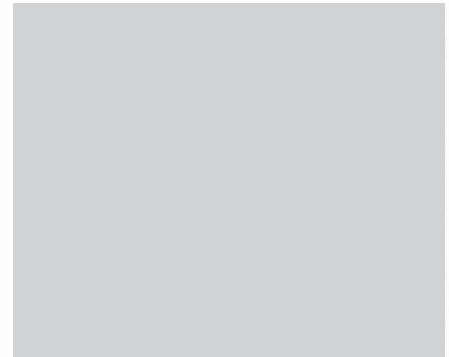
挿図44 同 引出の藤袴



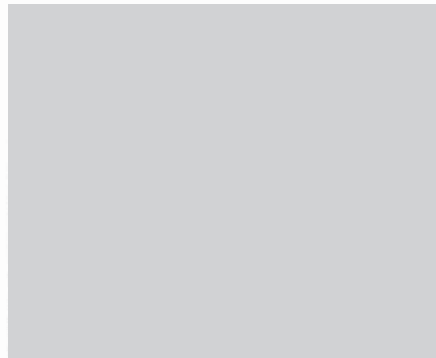
挿図43 秋草蒔絵歌書篋筒
高台寺蔵 側面の女郎花



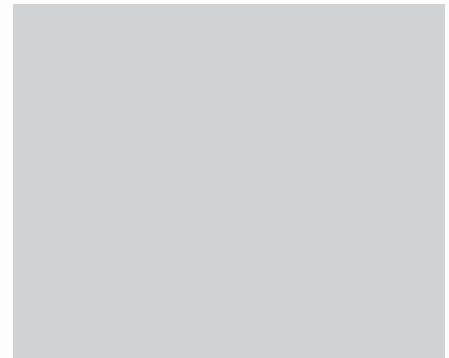
挿図46 同 藤袴



挿図45 竹秋草蒔絵文庫
高台寺蔵 女郎花



挿図48 同 藤袴

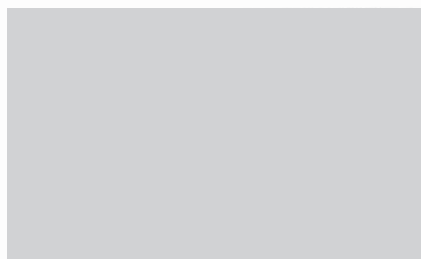


挿図47 秋草蒔絵飯器
養林庵蔵 女郎花

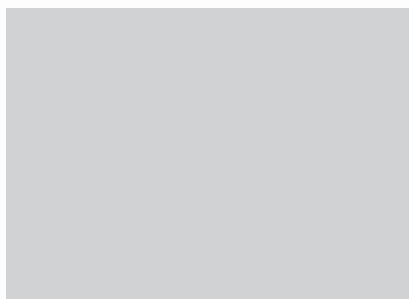
文様 8 — 萩

葉の先端が尖っており、三枚で一単位の葉の塊が比較的感覺を開けて配置されていて、花の大きさが不揃いかつ向きもまちまちで、花の数は極少量を添える程度である、といった点が本作品の萩の特徴である（挿図49、50）。

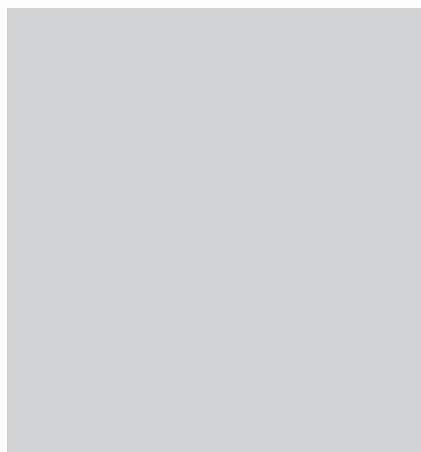
葉の形状や花の不揃い具合がこれに近い例として、知恩院蔵の



挿図50 同 萩 2



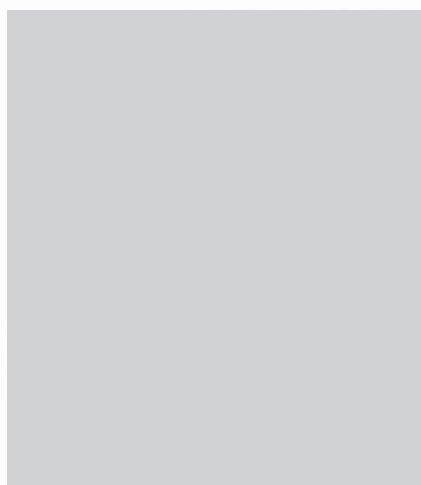
挿図49 秋草菊桐紋蒔絵手拭掛
建仁寺蔵 萩 1



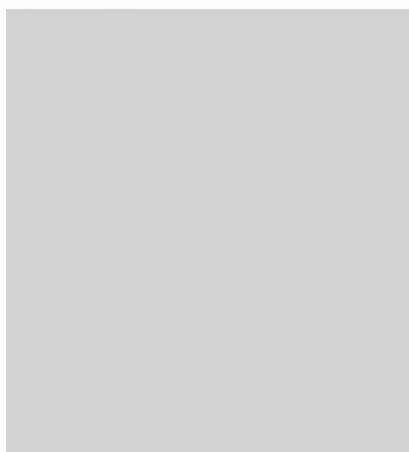
挿図52 秋草菊桐紋蒔絵湯桶
高台寺蔵 萩



挿図51 秋草桐紋蒔絵長持
知恩院蔵 萩



挿図54 秋草蒔絵歌書篋
高台寺蔵 覆い前面の萩



挿図53 秋草蒔絵德利
京都国立博物館蔵 萩



挿図56 竹秋草蒔絵文庫
高台寺蔵 萩



挿図55 秋草蒔絵飯器
養林庵蔵 萩

「秋草桐紋蒔絵長持」(挿図51)が挙げられる。しかし、この作品の文様は画面に合わせて極端に大きいこともあり、葉や花の数が格段に多い。また、大きな作品であるので分業のためとも想像されるが、萩は比較的近似するとしても、桐紋、女郎花、菊花などの他のモチーフは、本作品の同じモチーフと表現を異にしている。

花のばらつき加減と葉の疎らな配置が共通する作品としては、桐紋を比較した際に虫食い表現が似ていた湯桶(挿図52)や京都国立博物館蔵「秋草蒔絵德利」(挿図53)などがあり、次の例などと比較

すると、相対的に本作品の萩に近いものだといえる。

高台寺の歌書篋筒の萩(挿図54)は、花にばらつきがあり、葉が三枚で一単位ではあるものの、葉は丸みを帯びて空間を満遍なく埋めるように配置されており、本作品とはずいぶんと趣が異なる。また、養林庵の飯櫃に描かれた萩(挿図55)は、葉は尖っているものの、花は、この作品の他のモチーフに共通するような、面的な独自の表現を見せている。そして、高台寺の文庫の萩(挿図56)は、三枚一組の葉ではあるものの、葉における梨地の使用法が他の作品より複雑である点、花が一方方向に広がるように整然と点描されている点、本作品と異なっている。

おわりに

以上のような本作品の特徴を総括すると、他の高台寺蒔絵様式の作品に比べて、個々のモチーフが素朴で、全体として率直な印象を与えるものであるといえる。これを、同じ高台寺蒔絵様式の作品群の中で古様を示すものとしてよいものかどうかは、今後の、より広範で詳細な比較検討を待たなければならぬ。

一つだけ補足をするならば、この手拭掛の付描を担当した工人は、かなり筆が達者であったように見受けられる点である。特に植物の茎が枝分かれする部分などで、打ち込みと言ってもよいような強い描き始めがある。また、葉や花卉の先端で二本の描線が出会う箇所などでは、無造作に線がずれているにもかかわらず文様は適切な形を見事に保っている。手早く、しかし、的確に描かれた文様は、幸阿弥家や五十嵐家の指揮下で働いた臨時雇いの町蒔絵屋の仕事とし

ては余りに完成度が高いので、あるいは、幸阿弥家や五十嵐家一門の蒔絵師によるものではないだろうか^⑧。

高台寺蒔絵様式の作品は、複数の工房で分業制作されていたと考えられており、特に大型の作品では、同じ工程であっても複数の手が存在しているも何ら不思議はない^⑨。そのような中で個々の文様の比較を通じて作品を分類する試みは難しく、分類の結果が個人の差であるのか、工房の差であるのかを決定するのもそう容易ではないと言わざるをえない。しかし、この様式で彩られた作品はかなりまとまった数で存在しているので、この作業をより緻密に地道に続けていくことによって、ある程度の組分けは可能であるように思われる。本稿は、新出作品の紹介を主たる目的として、その特徴を知るために他作品との比較を部分的に行ったものであるが、今後はより多くの資料を対象に比較検討を重ねることによって「高台寺蒔絵」と通称される作品群を整理し、願わくはこの蒔絵表現の時間軸上での展開を読み解きたいと考えている。

〈注〉

1 筆者は本稿において「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は以下の主な文献を参照(発表順)。

- ・吉野富雄、「高台寺蒔絵に就て」『画説』49、一九四一年。
- ・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。
- ・中川千咲、「いわゆる高台寺蒔絵の一視箱と高台寺の蒔絵」、『美術

研究』235号、一九六四年。

・吉村元雄、「高台寺蒔絵概説」、『高台寺蒔絵』、京都国立博物館、一九七一年。

・江本義理・石川陸郎・中里壽克、「高台寺霊屋蒔絵扉の保存科学的調査報告」、東京国立文化財研究所、一九七八年。

・吉村元雄、「高台寺蒔絵概説」、『高台寺蒔絵』、講談社、一九八一年。

・灰野昭郎、「都久布須麻神社本殿の蒔絵装飾」、『学叢』第三号、京都国立博物館、一九八一年。

・灰野昭郎、「大覚寺正殿頂台構の桐竹蒔絵装飾」、『学叢』第十号、京都国立博物館、一九八八年。

・並木誠士、「高台寺御霊屋厨子蒔絵考―『高台寺蒔絵』試論(一)―」、『瓜生』、京都芸術短期大学紀要12、一九八九年。

・竹内奈美子、「高台寺御霊屋内陣における花筏・楽器散らし文様―その意味するものについて―」、『美術史研究』第31冊、早稲田大学美術史学会、一九九三年。

2 日高薫、「高台寺霊屋蒔絵考」、『國華』第一一九二号、一九九五年。黒色漆のように見えるが、あるいは墨を膠で溶いたようなものかもしれない。寺院の襖引き手などにもよく見られるこの操作は、菊紋使用の禁止令に対する処置であろうが、禁令は様々な形でたびたび出されているようなので、どの時代に行われたものかは定かでない。ちなみに、高台寺に伝来した調度には見られない処置なので、本作品の伝来を考える上で参考になる特徴である。

3 これに近い金属板による補修は、高台寺伝来の「西王母蒔絵椅子」にも見られる。

4 多くの高台寺蒔絵様式の作品では、文様に色の変化をつけるために、薄いオレンジ色に見える細かい絵梨地を用いるところに、本作品では銀のような青白い光沢のある地が使われている。筆者には、微細な青金粉を密に蒔いて透き漆を塗り研磨しているように見えるので、このように書いたが、蛍光X線分析装置などを用いて調べたわけではない。前註4参照。

5 湯桶の桐紋は、葉柄がないといっても、三枚の葉の主脈が一点から発するのではなく、中央の葉の主脈の起点が他の二枚より上方に

突出し、その両脇の一段下がったところから残りの二枚の葉の主脈が発するように描かれている。なお、この作品は全面に針描をし忘れたのか、針描を全く省略している点の特異である。

7 前掲、灰野昭郎、一九八八年論文参照。この論文における桐の分類は、花の数や葉柄の有無などではなく、文様の組合せ(自然に伸びる桐竹の意匠化、秋草の合間の桐紋、桐紋のみ、桐唐草)による。しかし、ここで室町時代の「桐蒔絵」としてあげられた例、すなわち明德元年(二三九〇)奉納の「桐蒔絵手箱」二合と「桐唐草蒔絵手箱」一合(いずれも熊野速玉大社蔵)や、文安二年(二四四五)奉納の「桐竹鳳凰蒔絵鏡箱」(熱田神宮蔵)の桐は、ちょうどいずれもが線のな表現の花数の多い桐である。ちなみに、いずれも三枚の葉の分かれ目にはつきりと葉柄がある。これは自然界の桐の姿に近い表現で、文様化の初期の段階にあることを意味するように思われる。こうしてみると、葉柄のない本作品の桐紋は室町期の作品よりは、若干文様化が進んでいるといえる。

8 前掲、吉村元雄、一九七一年論文及び一九八一年論文で述べられているように、『幸阿弥家伝書』には「幸阿弥家は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」様子が記録されている。ここから吉村氏は同前論文に「秀吉が幸阿弥長清、あるいは長晏に制作を命じ、その内特に重要なものを幸阿弥家の主たる長清や長晏が手がけ、いわゆる高台寺蒔絵といわれる作風の一連は一門の蒔絵師を中心として町蒔絵屋が担当したものでなからうか。」との推察を記されている。

9 例えば前掲、日高論文でも述べられているように、高台寺の厨子扉の針描などでは、同じ画面中に明らかに複数の手が確認される。