

松楓蒔絵文台硯箱と戸寫光孚

一、はじめに

学習院大学史料館は歴史資料の収蔵、調査、整理、保存、公開を目的とした研究機関である。練達の学芸系スタッフを擁し、やや狭小ではあるが、それなりに整った展示施設を持ち、昭和五〇年の開館以来、「新収資料 高松宮家」展（二〇〇七年）、「近代皇族の記憶―写真が語る山階宮家の暮らし」展（二〇〇九年）、「目白の森の昔―学習院と考古学」展（二〇一〇年）など、学習院という伝統のある教育機関ならではの有意義な展覧会を開催してきた（図1）。

近年、収蔵品に恵まれない展示施設や、あえて収蔵品をもたない展示施設が増えているなかで、史料館は、皇族、公家、大名や幕臣に由来するもの、また、近世郷村の名主家に由来するものなど、合わせて一三万件もの収蔵品をもつ。わが国展示施設全般の水準からみて、たいへん豊富な収蔵品に恵まれているといつていいだろう。そして、それらのなかには、史料として価値の高いもの、美術品として特色のあるものが数多く含まれている。平成二三年の秋には、開館三十五周年を記念して、収蔵品の精華を集めた「是！」展が開催されたが、そこに陳列された歴史資料、美術作品の水準の高さ

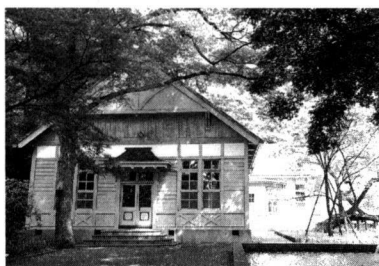


図1 学習院大学史料館

に一驚された向きも多かったのではなかろうか（図2）。さて、その史料館には館蔵品のみならず、数多くの寄託品も保管されている。ここでいう寄託品とは、神社・仏閣や法人、個人などから、展示、研究を前提として預託される歴史資料、美術品などを指す。寄託を受け入れることによって、展示施設は収蔵品の欠落部分を補うことができ、また、すでに美術品市場では購入が不可能となっている作品の展示も可能となる。その一方、所蔵者にとっても、貴重な所蔵品を保存環境の整った施設で安全に保管できるという利点がある。寄託品を受け入れ、研究や展示に活用することは、展示施設における業務のなかでも、もっとも重要なものの一つといえるだろう。

学習院は、もともと皇族、華族の子弟を教育するために設立された学校である。そのため、卒業生、関係者のなかには、家に代々伝わる歴史資料や美術品をお持ちの方も多く、史料館には、それらの方々からも寄託品が多数寄せられてきた。今回、本稿の主題として取り上げる戸寫光孚作文台硯箱



図2 「是！」展案内葉書

小松 大秀

も、平成二一年に財団法人山階鳥類研究所より寄託されたものだが、調査を進めていく過程で、本作品の制作の背景や、光孚の手になる他の作品の存在などが漸く明らかになってきた。ここでは、この史料館ならではの貴重な寄託品―松楓蒔絵文台硯箱について、日本近代漆芸史の側面に主眼をおいて紹介を試みることにしたい。

二、松楓蒔絵文台硯箱について

硯箱と文台を同じ文様、同じ技法で飾った豪華な文房具のセットである（口絵1）。それぞれに桐製の外箱が付属しており、その蓋裏に「両陛下ヨリ／御紋附硯箱 壹／大正九年七月」（図3）、「両陛下ヨリ拝領／御文臺／大正九年七月」との墨書がある。「山階宮家日記」（財団法人山階鳥類研究所寄託）大正九年（一九二〇）七月二十四日條に、この箱書と符合する部分を見いだすことができるので、少し長くなるが引用しておく。

一、午前十一時十五分御出門宮内省へ御参内午後一時二十分御帰邸。

両陛下へ御拝謁左ノ御沙汰を賜ハル

朕皇族會議及枢密顧問ノ諮詢ヲ経テ茲ニ故

菊麿王第二子芳麿王ノ情願ヲ允シ賜フニ

山階ノ家名ヲ以テシ華族ニ列セシム

御名 御璽

大正九年七月二十四日 宮内大臣男爵 中村雄次郎

勲一等 山階芳麿

（中略）

今般授爵ニ付キ金百萬圓下賜候條家門保續ノ目的可相立候

右奉

勅旨相達候事

大正九年七月二十四日 宮内大臣男爵 中村雄次郎

一、御拝領ノ御目録左ノ通り

一、御紋附文臺硯箱 壹組

一、金壹百萬圓

一、金参拾五萬圓

（以下略）

山階宮は、元治元年

（一八六四）、伏見宮第二十

代邦家親王の第一王子晃親

王が創設した宮家である。

晃親王はたいへん英明な人

物であつたらしく、幕末維

新时期から明治期にかけて、

皇族長老として存在感を示すが、明治三二年（一八九八）、八十三歳で薨

去。その後、山階宮家は二代菊麿王に継承される。菊麿王は海軍軍人とし

て日清、日露の戦役に従軍。気象や写真など、当時の新しい科学技術に造

詣が深く、大いに前途を嘱望されたが、明治四一年（一九〇八）、わずか

三十六歳で病を得て急逝する。そして、その跡を王の第一子である武彦王

が継いだため、第二子の芳麿王が臣籍降下して、新たな侯爵家が創設され

ることとなった。芳麿王は、明治三三年（一九〇〇）七月五日生まれなので、

大正九年七月五日に宮中でおこなわれた成年式を終え、七月二四日、晴れ

て侯爵家設立の許可を受けたということになる（図4）。

当時、男子皇族は軍人となることが義務付けられていたため、芳麿王も陸軍中央幼年学校、陸軍士官学校と陸軍軍人への途を歩んでいる。しかしながら、幼少のころより鳥類の生態に強い関心をもっていたところから、昭和四年（一九二九）、とくに許しを得て予備役に編入され、東京帝国大文学部動物学科に入学。卒業後は自邸に山階家鳥類標本館を設け、昭和

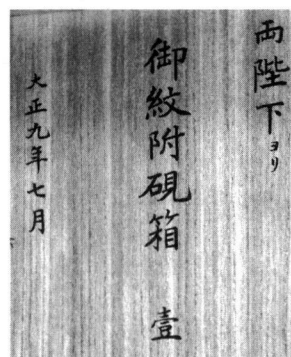


図3 松楓蒔絵硯箱 箱書



図4 大正9年7月5日
成年式当日の芳麿王

一七年（一九四二）には、自らが理事長となって財団法人山階鳥類研究所を開設する。その後も、日本鳥類保護連盟会長、国際鳥類保護会議副会長など歴任し、平成元年（一九八九）九十歳で死去。まさに、鳥類の保護と研究に捧げた生涯であったといえよう。

なお、ここで触れた山階宮家三代、および宮家をめぐる人々については、史料館が編纂した『写真集 近代皇族の記憶 山階宮家三代』（吉川弘文館、二〇〇八年）に詳しいので、興味のある向きはぜひ一読いただきたい。

さて、前に引用した史料にもう一度立ち返ってみよう。

ここで興味をひかれるのは、この文台硯箱が、「御拝領ノ目録」の筆頭に記されている点である。目録の二番目に出てくる「金壹百萬圓」は、「家門保續ノ目的可相立」と記されているとおり、以降侯爵家を維持していくための資金である。現在の貨幣価値に換算すれば五〇億円ほどになるうか。

つまり、ここでは侯爵家創設という慶事を寿ぐために文台硯箱が、そして、現実的な裏付けとして、当時で百万円という莫大な金が下賜されたことになる。目録の筆頭に記された文台硯箱が、単なる調度ではなく、象徴的な意味合いをもっていたことは明らかだろう。また、その制作にあたっては、発注する側、受注する側ともに、並々ならぬ配慮を要したであろうことは容易に推測できる。

さて、前置きが長くなった。以下、この文台硯箱について、詳細をみていくことにする。法量は下記のとおりである。

（硯箱）縦二五・八 横二三・七 高五・一 cm

（文台）幅六二・六 奥行三六・六 高三三・五 cm

硯箱は、ほぼ方形で角丸、蓋が身の半ばまで覆う被蓋造である。蓋の肩には段差（麈居）を設け、蓋の上面はわずかに盛り上げている（甲盛り）。蓋髪と身の立ち上がりの縁には銀の覆輪を廻らす。

表面は全体を金地に仕立て、蓋表には、金と銀の高蒔絵を主体に、金銀平蒔絵、金切金などを交えて松に楓を取り合わせた文様を表わす。上方中

央には十六弁の菊花紋を配する（口絵2）。また、蓋裏から身の見込にかけては全体に詰梨地をほどこし、文様部分の地は金地とし、金、青金の高蒔絵に金、青金の切金、研出蒔絵などを交えて流水のほとりに生い茂る蒲公英、土筆、スギナなど春草の図を表わす（口絵3）。底裏も詰梨地とする。身の内には枡下水を設え、長方形角丸、縁を金地とし、側面から裏面にかけて梨子地に仕立てた硯を収める。桜に波文様を象った銀製鍍金の水滴が付属している（口絵4）。

その他の内容品は以下のとおり。

筆二本（筆帽付属）軸には金薄肉高蒔絵で桜花、楓の葉を散らす。

錐一本（鞘付属）筆と同じ文様、技法で飾る。合口に銀製、桜と楓を彫りだした金物を嵌める。

小刀一口（鞘付属）文様、技法、金物を錐と同様に作る。

墨挿一個 文様、技法、金物を錐、小刀と同様に作る。

文台は、甲板の左右両端に筆返しを付け、刳形のある四脚を甲板裏に打った標準的な形をみせる。甲板の小口には、桜花と楓の葉を高彫とした銀製の八双金具を打ち、筆返しの上下端にも同様の金物を付ける。また、脚には銀製の覆輪を廻らしている。

甲板上面は硯箱と同様の文様、技法で飾られているが、菊花紋は表わされていない。文台は硯箱や料紙を載せるための調度だから、甲板の上面に家紋を入れないのは当然の配慮だろう。また、甲板の裏には全体に詰梨地をほどこし、左下隅に「戸寫光孚謹製」の金蒔銘を小さく書き込む（口絵15）。

なお、戸寫光孚自身の執筆になる『漆工沿革概要及蒔繪堂建立趣意』という小冊子があり、その「略歴」の項をみると「宮内省御用製作ノ重ナルモノ」として「老松楓文文臺硯（此時ヨリ始メテ入銘スル事ヲ許サル）」の記述がある。その名称と納入先からみて、これが本稿の主題である松楓文台硯箱に該当することは明らかであり、となれば、光孚が宮内省に納めた二十件以上の作品のなかで、これが初めて銘を入れることを許された記

念すべき品であったということになる。

以上、松楓文台硯箱について重要な点を記してきたが、形状や文様、技法などについて、気がついたところを記しておく。

ここでは、文台と硯箱という二つの調度と同じ文様、同じ技法で飾られている。このような文台硯箱の揃いは、室町時代後期、一六世紀ころにはすでに広く使われていたものらしく、梅唐草蒔絵文台硯箱（重要文化財 広島・厳島神社）、松藤蒔絵文台硯箱（重要文化財 山口・防府天満宮）、織物貼文台硯箱（重要文化財 神奈川・早雲寺）など、いくつかの遺例をみることができる。

室町時代は、一面では復古主義全盛の時代でもあり、公家や上層の武家の間では、平安、鎌倉期の物語、歌集などが盛んに研究され、また、連歌も大流行した。室町時代の漆芸品には、硯箱、文台といった文房具の遺例が多いが、これは、おそらく古典文学愛好の風潮と密接な関係があるのでないか。そして、そのような流れのなかから、文台と硯箱が一具をなす新しい形式が生まれてきたのではないかと考えられるのである。

この作品のもう一つの見所は、豪華かつ入念な蒔絵の技巧にある。

第一にはここで文様以外の空間を飾っている「金地」について。

金粉を浴びせかけるように蒔き付けて器物の表面を飾る技法は沃懸地とよばれ、平安時代後期から鎌倉時代にかけて大いに流行した。近世に入ると、金粉精製の技術が向上し、より密度が濃く、滑らかな金地を作ることが可能となる。この文台硯箱においても、あたかも金の板を貼り詰めたようなみごとな金地がほどこされ、高い装飾効果をあげている。

第二には本作品で文様の主要な部分を担っている「高蒔絵」について。

高蒔絵は、鎌倉時代に開発された新機軸である。文様の部分だけを漆錆などで盛り上げ、その上に金粉を蒔き付け、さらに磨きの工程を経て完成する。嵩上げされる高さはごくわずかだが、視覚的な効果は大きく、蒔絵を二次元の世界から三次元の世界へと解き放つ役割を果たした。室町時代に大流行をみた「葦手」のような字隠し絵の手法は、高蒔絵がなければ、まっ

たく精彩に欠けるものとなっただろう。

第三には蓋裏、見込の春草図で多用されている「青金」について。

青金は、今日でいう十四金のように、金に銀を混ぜた合金から作る蒔絵粉である。通常の金粉に較べてやや青味を帯びた発色を呈する。この青金 が本格的に用いられるようになったのは平安時代、十二世紀に入ってからのこと。それまで主流だった金、銀蒔き分けは、見るものの視覚に直接うったえるわかりやすい表現だったが、金、青金の蒔き分けは、金一色のなかに微妙な色調の変化をもたらし、画面全体の奥行きを深める効果があった。平安後期の蒔絵興隆期に登場した新機軸だが、それが近代にいたってさらに成熟の度を加え、ここにみられるような、洗練された表現に行き着いたということになる。

第四には「切金」について。口絵5、口絵6をよく見ると、木の幹、土坡などに微小な金の板が貼り付けられているのがわかる。

切金は、金や銀の薄板から切り出した正方形、長方形、菱形などのごく小さな板を、文様のなかに細かく貼り付けていく手法である。その祖型はすでに鎌倉時代にみられるが、室町時代に入って、蒔絵技法が複雑化するとともに、広範囲に用いられるようになった。蒔絵の画面は、金属粉を蒔き付けて文様を表わすから、必然的に艶消しとなる。その艶消しの画面のなかで、きらりと鋭い光彩を放つ切金は、画面に変化をつける上でたいへん効果的な手法といえる。とくに漆芸調度は暗い室内で使用されたり、鑑賞されたりする場合がほとんどだから、その装飾効果には大きなものがあっただろう。

三、戸島光孚とその作品

戸島光孚は、明治一五年（一八八二）一月、京都室町今出川に生まれた。名は弥一郎、画号を蕉雨と称した。祖父の三代弥三郎、父の四代弥衛はともに漆芸に携わり、京都御所の用を務めたという。光孚十七歳のころ、蒔絵に専念する決意を固め、その後、新古美術展、内国勸業博覧会など、さ

さまざまな展覧会に出品して研鑽を積み、京漆園、佳都美会など、いくつかの作家集団にも参加した。蒔絵作家としてもっとも充実した時期は、おそらく三十代後半のころで、一時は、迎田秋悦と並んで京都漆芸界を代表する作家の地位を確立するにいたる。しかし、大正末ころから次第に京都漆芸界と疎遠になり、創作の場を漆絵に求めるようになっていく。晩年は病気がちとなり、昭和二年（一九四六）に死去。享年六十四歳であった⁽³⁾。

以上、ごく簡単に光孚の足跡を辿ったが、ここに述べたような経緯があるためか、これまで、現存する光孚の蒔絵作品はきわめて希少とされ、漆絵関連の業績のみが注目されてきた。しかしながら、今回、松楓文台硯箱について調査を進めていく過程で、光孚の蒔絵作品四件の存在を確認し、調査の機会を得た。ここでは、それら希少な遺例について、文様や技法の詳細を述べ、さらに判明した範囲での制作の経緯などについて記しておくことにする。

なお、戸寫光孚は、どうやら銘や落款の形にあまり頓着しない性格だったようで、その表記の仕方は作品によってまちまちである（口絵15～19）。また、「寫」の字についても、前掲『漆工沿革概要及蒔繪堂建立趣意』に光孚自身が「蒔絵／漆畫家 光孚戸島識／號 蒔繪堂 光阿彌」と堂々と記しているように、さまざまな文献で「島」、「嶋」の混用がみられる。ただ、以前戸寫光孚について研究され、論文を発表されている洲謙佐智子氏は、現在も続く戸寫家を取材された上で、本来は「寫」を用いる、と結論づけておられるので、本稿ではそれに従っておくことにする⁽⁴⁾。

三―一、双鶏置物 一式 宮内庁三の丸尚蔵館

大正天皇即位の礼は、大正四年（一九一五）十一月一〇日に挙行された。これはその大礼を祝うため、旧堂上華族一同から献上された置物である。画像からはわかりにくいだが、かなり大きな作品で、雄鶏の像高は約五四cmにおよぶ。頭を高くもたげる雄鶏と、うつむいて餌を啄む雌鶏の姿が、まことに写實的に表現されている（口絵7）。

この置物については、『美術之日本』大正五年十一月号の「美術界彙報」

に「昨秋御大禮奉祝のため舊堂上華族一同より蒔繪鶏御置物を献上することと決し、原圖を京都市立繪畫專門學校教諭山元春舉氏に、蒔繪を戸島光孚氏に、彫刻を京都市立美術工藝學校教諭國安稻香氏に、塗りを岩村貞藏氏に委嘱」とあって、作品発注の経緯と、制作にあたった作家たちの名前が明らかとなる。

雄鶏と雌鶏は、ともに中空の檜製素地を彫刻して形作られており、重量を支えるため、脚は金屬製となっている。鶏の表面は、金地に仕立てたところに彩漆を重ね、羽の毛筋は金銀の付描で表わし、鶏冠の部分は朱漆の地に金粉を蒔き付けるなど、じつに多様な技巧をもって裝飾されている（口絵8）。また、土坡は、檜製素地に布着せをし、乾漆粉を用いて石地塗風に仕上げる。

大正五年といえ、光孚は三十代半ば。京都の漆芸界で活躍し、蒔絵師としてもっとも脂の乗りきった時期の作品ということになる。

三―二、岩浪蒔絵香盆 一枚 宮内庁三の丸尚蔵館

時の皇太子（昭和天皇）と久邇宮良子女王（香淳皇后）の婚儀が執行われたのは大正一三年（一九二四）一月二六日のこと。これに先だって、前年の一二月に、文官、武官一同から奉祝品として棚二基と棚飾り一式の目録が献上された。この香盆はその棚飾りの一つであり、前掲『漆工沿革概要及蒔繪堂建立趣意』の「略歴」大正一二年の項に「皇太子殿下御婚儀奉祝京都献上品謹製ス」とあるのが、本作品に該当するものと思われる。

盆は縦二四・六、横三三・七、高さ二二・二cmの長方形で、角を丸角に仕立て、周縁に、緩やかに内反しながら立ち上がる鐔をつける。底には四脚を打つ。表面は全体を金地に仕立て、見込みから鐔にかけて、金銀の平蒔絵に金の薄肉高蒔絵を交えて岩に浪の文様を表わす（口絵9）。また、画面上方と右方には詰梨地で雲を表現し、底裏にも詰梨地をほどこす。底裏左下隅に「平安／光孚謹作」の金蒔銘がある（口絵16）。

ここでは、うねり逆巻く浪の中に屹立する岩を表わしているが、岩は、輪郭を薄肉高蒔絵による鋭角的な線で縁取って、いかにもごつごつとした

質感を表現し、浪は、茶褐色の漆の地に不揃いな金蒔の線をぐりぐりと描き込んで、海面が大きくうねるさまを表わし、砕け散る波頭を銀の平蒔絵で描いている。伝統様式の蒔絵技法を踏襲しているものの、文様表現には一種独特の癖の強さが感じ取られ、京蒔絵に特有のはんなりとした趣きを感じることはできない（口絵10）。

この香盆を含む蒔飾りには、木彫置物、磁器、陶器、漆器、七宝、鍍金、彫金、鍛金などさまざまな工芸品が具わっており、作者にも高村光雲、清水六兵衛、宮川香山、板谷波山、清風與平、香取秀真など錚々たる人々の名がみえる。蒔絵作家としては、他に迎田秋悦、六角紫水、赤塚自得の名があげられている。

この棚と蒔飾りの制作にあたっては、当時、東京美術学校（現東京藝術大学）の校長を務めていた正木直彦が取りまとめの役割を担ったようである。当然、この一大プロジェクトともいべき作業に加わっている作家も、美術学校系の人々が多いわけだが、そのなかで、戸島光孚が迎田秋悦とともに選ばれ、京都から加わっている点は注目されよう。前述のように、光孚は大正の末ころから次第に京都漆芸界と距離をおくようになるが、これはその直前の作例ということになる。

三―三、遊鯉蒔絵額 一面 三井記念美術館寄託

縦一五五・〇、横二〇〇・〇cmという大画面に蒔絵で鯉を表わした額である。平成二二年（二〇一一）九月に三井記念美術館で開催された「華麗なる京蒔絵 ―三井家と象彦漆器―」に初めて陳列されて、この大作の存在が広く知られることとなった。

画面は全体に黒漆を塗り、金粉を粗密に蒔きつけて背景とし、そこに赤、黒、錦などさまざまな彩りの鯉が群れ集うさまを描く。額縁は全体に詰梨地とし、金銀の平蒔絵で水藻の文様を表わしている（口絵11）。この額の画面左下隅には「光阿弥」の金蒔銘と「象彦」の朱描印がある。「光阿弥」は光孚晩年の号で、本阿弥光悦の「光」と、徳川幕府お抱えの蒔絵師として知られる幸阿弥の「阿弥」を合わせたものという（口絵17）。

ここでは、鯉の部分は高く錆上げした高蒔絵で表わされるが、背景となる地蒔の部分から、くつきりと鯉の輪郭を浮かび上がらせた技巧はまことに秀逸である。鯉の細部は、基本的には描割と金銀粉の蒔量しで描かれる。しかし、数多く描き込まれた鯉に、一つとして同じ表現が繰り返されることはなく、一尾一尾について、ぬめぬめとした鱗の質感、躍動する魚体に光が反射するさま、肌の微妙な色合いの違いなどがじつに精緻に描き込まれている（口絵12、図5）。株式会社象彦には、

光孚がこの額を制作する際に描いたとみられる置目（文様を器物の表面に転写する際に用いられる下絵）が遺されており、実際に蒔絵の作業にかかる前に、デザイン面で充分な準備が重ねられたようすがい知ることができ（図6）。『漆工沿革概要及蒔繪堂建立趣意』に、「廿一歳ノ時鯉魚ノ研究ニ没頭シ内外博覧会ニ出品セシコト多ク」と記しているように、光孚は若年のころから鯉をこよなく愛し、「鯉の戸島」の異名があった。自邸の庭の池に夥しい数の鯉を飼って、日がな写生に勤しんだという。

なお、前に触れた展覧会の図録解説によれば、この遊鯉蒔絵額は、昭和一〇年（一九三五）に、三井合名会社に九千円で買い取られているという。貨幣価値の換算は難しいが、現在の金額にして二千万円ほどになるだろうか。ところで、昭和一〇年といえば光孚は五十代半ば。すでに蒔絵に傾倒していた時期であり、このような蒔絵の超大作を自ら手がけたとは考え難い。

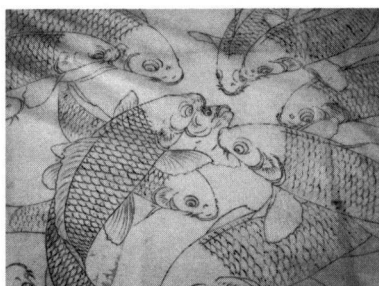


図6 遊鯉蒔絵額 置目

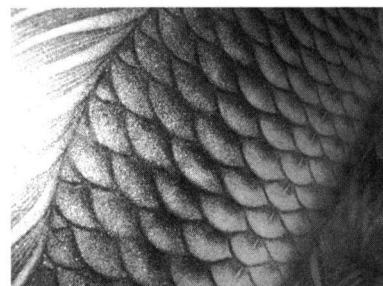


図5 遊鯉蒔絵額 部分

「光阿弥」銘に象彦の印が添えられていること、象彦に置目が保管されていることなどを考え合わせれば、光孚が下絵を提供し、象彦傘下の手練れの蒔絵師たちが制作にあたったという可能性が高いのではなからうか。

三―四、四ツ目結紋菊桐紋散蒔絵刀掛 一对 三井記念美術館

これも「華麗なる京蒔絵」展に出陳された作品。刳形のある基台に、二段に刳って先細りとした支柱を立て、支柱上端に拵を掛けるためのU字型の受けを設ける。支柱間には方板を立てている（口絵13）。二基とも同じ形に造られ、法量もまったく同じである（縦一七〇、横四〇〇、高さ二六・〇cm）。

やはり図録の解説によれば、大正一五年（一九二六）一〇月、北三井家の麻布今井町本邸にスウェーデン皇太子を招いた際の記録写真に、形や文様が本作品によく似た刀掛が写っているという。美術品としてではなく、貴顕が訪れた際に刀を掛けて展示するための調度として購入されたものかもしれない。

刀掛は全体に金の詰梨地をほどこし、方板の前面に菊桐紋と三井家の家紋である四ツ目結紋を金の薄肉高蒔絵と平蒔絵を交えて表わす。画面左端の菊花は銀蒔による萼を描いて裏菊の表現とする。文様は二基ともまったく同じだが、一方は紋の一部を黒固めとし、一方は朱固めとする（図7）。桃山風の菊桐紋にさりげなく三井家の家紋を描き添えたあたり、また、同じ形、同じ文様の刀掛を色違いで揃えたあたり、いかにも洗練されたデザイン感覚をみてとることができる（口絵14）。

なお、この刀掛は、伝統様式の技巧的な蒔絵で飾られているが、その文様構成には、高台寺蒔絵の強い影響がうかがえる。

高台寺蒔絵は、十六世紀の最終四

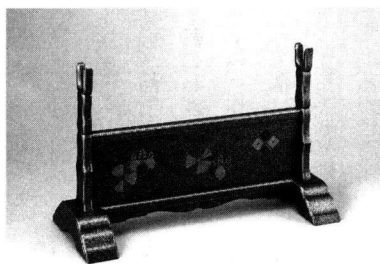


図7 四ツ目結紋菊桐紋散蒔絵刀掛（黒固め）

半期のころ、大規模な建造物の内部や、そこで使われる大量の調度類を飾るために工夫された様式である。黒漆地に秋草文様を金の平蒔絵で描き、空間に菊桐紋を配する、というのがその典型的なパターンだ。大量生産を前提とした規格品という印象は否めないが、その一方で、伝統様式の蒔絵にはない平明ですっきりとした魅力がある。そのため、桃山から江戸前期にかけて大流行したこの様式は、江戸中期以降も変わらぬ人気を集め続ける。この刀掛のように、大正時代に制作されたものにまで、高台寺蒔絵の影響が及んでいるところをみれば、この桃山の新様式が斯界にもたらした衝撃の大きさが想像できよう。

なお、これらの刀掛では、基台裏面のもっとも目立たないところに、「光孚謹製」の文字を瓢箪型の枠で囲った金蒔銘が書き込まれている（口絵18）。また、黒固め仕上げの刀掛には黒漆塗、朱固め仕上げの刀掛には素木と、それぞれ外箱が付属しており、「平安 象彦作」の箱書と「象彦」印が記されている（図8、図9）。

四、むすび

本稿では、松楓文台硯箱を含め、五件の光孚作とみられる蒔絵作品をみてきた。そこで印象に残るのは、一つ一つの作品で、まったく作風が異なる点である。伝統様式の蒔絵を忠実に踏襲して格調高く仕上げられた松楓



図9 四ツ目結紋菊桐紋散蒔絵刀掛箱書（墨書）

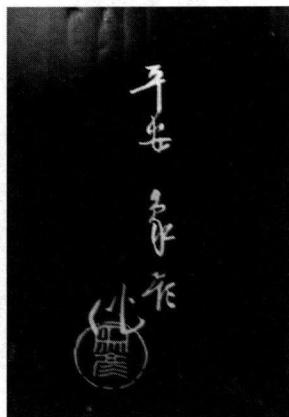


図8 四ツ目結紋菊桐紋散蒔絵刀掛箱書（銀蒔）

文台硯箱、力強く彫り出された鶏の像を蒔絵で巧みに飾った三―一双鶏置物、個性的な蒔絵表現を試みた三―二岩浪香盆、近代的な写実の感覚を前面に押し出した三―三遊鯉額、高台寺蒔絵を下敷きにして、すっきりと洗練された装飾をほどこした三―四ツ目結紋菊桐紋散刀掛。このように並べてみて、ここに共通する特徴を見いだすのは至難のわざというものだろう。

おそらく蒔絵に取り組んでいたころの光孚は、作家ではあったが職人的な側面も併せもっていて、さまざまな注文に柔軟に対応していたと思われる。たびたび引用してきた『漆工沿革概要及蒔繪堂建立趣意』に、「依頼品ノ重ナルモノ」の項があるが、そこには「光琳寫櫻狩硯箱」、「幸阿彌寫初音文臺硯」、「光悦風松二月文臺硯」、「時代寫舞樂料紙硯」などの記述がみられる。江戸初期の幸阿弥の代表作に始まって、光悦系の蒔絵も、琳派の蒔絵も易々とこなしてしまう器用さを、光孚は持ち合わせていたのだろう。これに関連して、もう一つ気になるのは象彦との関係である。

象彦は、昔も今も京都岡崎に店を構える老舗漆器商である。同店が昭和初期のころ作成、配布したと思われる『光栄記念帖』の冒頭には「弊店の創業は遠く享保寶暦の比にして今を距たる實に二百五十有餘年の往時なり爾後當主八世象彦に及ぶ迄累代斯業を經營し益々我京都漆器の改善發展に努力しつつあり弊店は永年 宮内省の御用を奉仕し特に 先帝陛下御大典に際しては御料車内藤原時代蒔繪御裝飾の御用をつとめ（中略）三井家、岩崎家、住友家を始め殆ど全国の堂上貴紳の御出入として永年御用をつとめ居り……」とある（図10）。象彦とは不思議な屋号だが、江戸時代後期、三代目彦兵衛のころに菩提寺に奉納した蒔絵額「白象と普賢菩薩」が洛中で評判となり、そこから象彦を店の称としたらしい。

ここに示した挨拶文から、当時の象彦が多数の蒔絵職人を抱え、皇室や大財閥の注文に応じていたようすが見える。三―三遊鯉額に「象彦」の独特な形の印が描き込まれ、三―四刀掛の外箱にも「平安 象彦作」とあるところから、光孚も象彦を通じて注文を受け、制作にあたっていたことは確かである。

光孚は、一時期象彦が運営する美術蒔絵学校の校長を務めたこともあつ

て、象彦とはとくに密接な関わりがあつたと考えられる。現在、株式会社

象彦には、光孚晩年の作とみられる鯉をモチーフにした漆絵の掛幅が二幅保管されており、また、前出の「幸阿彌寫初音文臺硯」に関わるとみられる置目も遺されていて、両者の深い関わりをうかがわせる（図11、13）。しかしながら、意外なことに『漆工沿革概要及蒔繪堂建立趣意』に載せられた本人執筆の略歴では、象彦との関係にまったく触れられていない。

この当時の象彦の主宰者は、八代西村彦兵衛である。明治二〇年（一八八七）の生まれだから、光孚より五歳年下ということになる。明治四三年（一九一〇）に象彦当主となつて後、前掲『光栄記念帖』に記されているように、国の内外で多数の顧客を獲得するなど辣腕をふるい、象彦を日本随一の高級漆器店に育て上げていく。やはり、工房の主宰者には、傘下の蒔絵師たちの技量を測る眼力とともに、その時々流行や顧客の好みを先取りする経営の才覚が必要ということになるろう。

その彦兵衛と光孚の力関係はどのようなものであつたのか、作品を制作



図10 『光栄記念帖』表紙

していく上で、両者の間に隔意はなかったのか、そして、なによりも、象彦のような大きな工房で仕事をする場合、作家本人がどこまで制作に関わり得たのか、など、いくつもの疑問が浮かんでくる。このあたりの実情については、まだ不明な部分が多いが、工房の主宰者と作家（職人）の関係は、象彦と光孚の場合に限らず、美術業界にとって重要なテーマなので、今後、究明を進めていく必要がある。

私が本稿で取り上げた松楓蒔絵文台硯箱に初めて出会ったのは、平成二一年の夏ごろと記憶している。明治末から大正期にかけて流行した絢爛

華美な作品であること、伝統様式を基盤とした高度な技術による作品であることはわかったが、正直に言って、作者の戸寫光孚については、まったく予備知識を持ち合わせていなかった。

近代京都の漆芸作家といえば、迎田秋悦、杉林古香、江馬長閑といった名前がすぐに浮かんでくる。みな光孚と同世代であるのに、なぜ光孚だけがほとんど忘れ去られるような状況になってしまったのか。遺されている作品が少ない、晩年漆絵に移行した、作品に際だった個性が認められない、などさまざまな理由が考えられると思う。しかしながら、ここまでみてき



図 11 鯉図漆絵掛幅

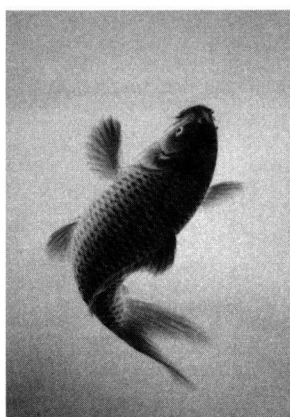


図 12 鯉図漆絵掛幅

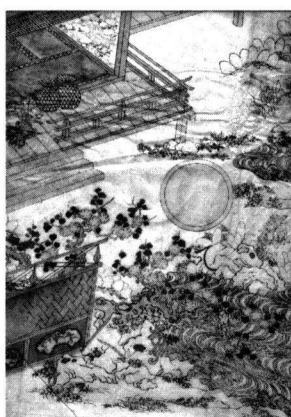


図 13 初音蒔絵調度模写 (部分)

たように、光孚が優れた技術とデザイン力を持ち、作品の制作に高い志を持ち続けた作家であったことは間違いない。このような作家に光があたりない状況は、やはり、近代の漆芸に関する研究と理解の不足を示すものだろう。今後、この分野について、さらなる研究の進展が期待される所以である。

本稿を執筆するにあたって、多くの方々にご助力をいただいた。とくに宮内庁三の丸尚蔵館の太田彩氏、五味聖氏、三井記念美術館の小林祐子氏、株式会社象彦社社長西村毅氏には、多くのご教示をいただき、また、資料を提供していただくなど、たいへんにお世話になった。末筆ながら記して謝意を表する次第である。

註

- (1) 株式会社象彦社社長西村毅氏からこの小冊子の存在をご教示いただき、画像の提供を受けた。
- (2) 拙稿『文房具』(至文堂 二〇〇一年)四四頁「連歌会席と文房具」参照。
- (3) 葦手については、拙稿「漆芸品における文学意匠再考」(『MUSE U M 564』二〇〇〇年)三章、四章を参照。
- (4) 青金使用の始まりについては、拙稿「平安時代における蒔絵表現の特質とその展開」(『美術史 40』一九九一年)第三章を参照。
- (5) 戸寫光孚の履歴や事績については、洲鎌佐智子「近代京都の蒔絵師 戸寫光孚について」(京都文化博物館研究紀要『朱雀』第九集 一九九七年)に詳細に述べられている。
- (6) 前掲洲鎌論文参照。
- (7) 棚と棚飾り献上の経緯については、五味聖「大正十三年皇太子御結婚奉祝献上品」(『祝美—大正期皇室御慶事の品々—宮内庁三の丸尚蔵館 二〇〇七年)に詳しい。
- (8) 拙稿「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」(『国華』108 国華社 二〇〇二年)で、高台寺蒔絵が日本

の漆芸に及ぼした影響について論じている。

(9) 『光栄記念帖』には、昭和初期の蒔絵工房のようすを写した写真、象彦が受注制作した蒔絵作品の写真などが載っている。近代漆芸の歴史を辿る上で貴重な資料である。



口絵 1 松楓蒔絵文台硯箱



口絵 2 松楓蒔絵硯箱 蓋表



口絵 4 松楓蒔絵硯箱 見込



口絵 3 松楓蒔絵硯箱 蓋裏



口絵 6 松楓蒔絵文台硯箱 蓋裏部分



口絵 5 松楓蒔絵硯箱 蓋表部分



口絵 8 双鶏置物 雄鶏頭部



口絵 7 双鶏置物



口絵 10 岩浪蒔絵香盆 見込部分



口絵 9 岩浪蒔絵香盆



口絵 12 遊鯉蒔絵額 部分



口絵 11 遊鯉蒔絵額



口絵 14 四ツ目結紋菊桐紋散蒔絵刀掛 (朱固め) 部分



口絵 13 四ツ目結紋菊桐紋散蒔絵刀掛 (朱固め)



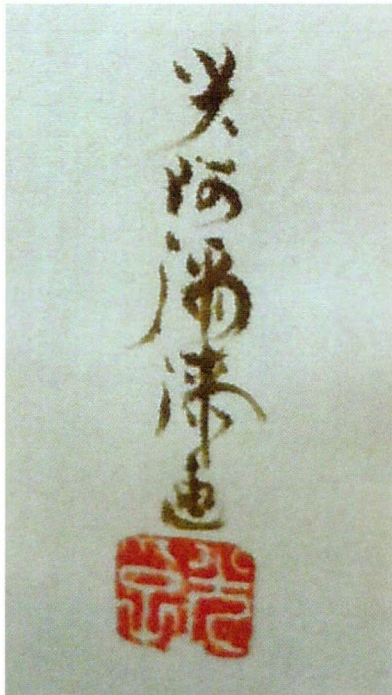
口絵 17 遊鯉蒔絵額銘
「光阿弥」象彦印



口絵 16 岩浪蒔絵香盆銘
「平安 光孚謹作」



口絵 15 松楓蒔絵文台硯箱銘
「戸嶋光孚謹製」



口絵 19 鯉図漆絵掛幅 落款
「光阿弥漆画」光孚印



口絵 18 四ツ目結紋菊桐紋散蒔絵刀掛銘
「光孚謹製」