

江戸時代後期芝山象嵌作品について

― 大阪市立美術館蔵「芝山」在銘品を中心に

菊地 泰子

はじめに

江戸時代、工芸に携わる作者らが作品にその名前を記した例は比較的よくみられる。これより前の時代、彼らが作品に署名する伝統はほとんどなかった。それが時代の下がるにつれて、作品に自分たちの名前を記すようになった。江戸時代中期に活躍した永田友治(生没年不詳)などの作品にみるように、在銘品はそれ自体が本物であることを証明するだけでなく、ほかとの差別化をはかり一つの高級ブランドという地位を確立する⁽¹⁾。高い技術や価値などを備えた彼らの作品が、市井で人気を博すのはいうまでもない。その一方で本物を模した偽物も、世に跋扈することになる。すなわち、優れた手のものから技術的に劣悪なものまで、非常に多くの作品が玉石混交に存しているため、本来評価されるべき作品の正統な位置づけや定義づけを妨げている。

本稿で取り上げる江戸時代後期以降の芝山象嵌作品をとりまく諸問題というのも、この在銘品だけでなく、無銘ながらも一見すると同様の技法を駆使している作例が非常に多いという点に端を発して

いるように思われる。江戸時代後期より、世に芝山の名を知らしめたのは初代芝山易政(一七七五―一八三六)だが、後述するように、現在その芝山象嵌作品というものは多岐にわたる。畢竟、くまなく作品を調査し、論考を重ねたところで、現存する作品そのものの製作に易政その人が係ったという確証は得られないのである。

そこで、何を根拠として初代易政もしくは彼が率いた一派の作品と比定するのか、ということが大きな問題となる。しかし、芝山象嵌作品の研究において、実にこのことが等閑視されてきた。まず、初代易政や芝山象嵌作品に関するこれまでの研究を簡単に振り返り、それらを確認することとしたい。

第一章 先行研究と本稿の趣旨

明治時代以来、芝山象嵌作品は輸出漆器の花形の一つとして国内外で人気を博した。『東京名工鑑』・『日本美術協会報告』・『京都美術協会雑誌』⁽²⁾などは、易政が江戸時代後期に農夫大野木文左衛門の子・専蔵(仙蔵)として下総国芝山村(現千葉県山武郡芝山町)に

生まれ、のちに江戸に出て三田（現東京都港区三田）の小間物商に奉公するかたわら象嵌をよくしたという。彼は三十二、三歳の頃に彫刻好きが高じて出身地の名を冠する芝山象嵌を創始し、自ら芝山易政という業名に改めた。芝山象嵌とは、金銀玉石介甲の類に花鳥などを彫刻し、これを漆塗の面や木地に嵌めるものという。当初は木櫛に象嵌をほどこしたが、硯箱と小屏風に精巧細緻をほどこしたところ、出入りの御用商何某によって幕府進献の物品となって佳評を得るに至った。また天保七年（一八三六）十二月に六十二歳で没して以降も、生前に象嵌の創始者として多くの後継者を育成し、果ては美術工芸の海外輸出に一役買ったという功績が評価されて、明治三十年（一八九七）十一月に第二回水産博覧会賞状を総裁大勲位功二級彰仁親王より賜ったという。さらに二代易政、三代易政も弟子を抱えながら東京において芝山象嵌を生業としていたことなどを述べている。

しかし、こうした伝聞や口伝の類を記したもののの中には、記載事項に矛盾がみられることはすでに指摘されている³⁾。

芝山象嵌に関して、史料を用いた論考を最初に行ったのは、平成後半、奥住淳氏の「芝山象嵌創業の由来と芝山専蔵」であった⁴⁾。同氏は芝山象嵌の作例を所有する芝山町に勤務することから網羅的に史料調査などを行っており、明治期に前田香雪が編纂した芝山象嵌関連の記録中にみられる初代・二代以降の芝山易政に関する記載から、芝山象嵌の祖とされる初代易政の事歴や生没年について考察している。まず初代易政の出生地とされる芝山村は、前田香雪の両文献とも「下総国」と誤記しており、正確には上総国に属すると指摘した。また現在、芝山象嵌の由来に関する記録中で、易政の元の姓

が「大野木」「小野木」と混在されているのは、両文献が典拠になっているためと思われること、さらに江戸時代の芝山村の古文書では、現時点では「大野木」「小野木」という姓や専蔵に関する記録は発見されていないことなどを述べた。

芝山象嵌の創業年代は、易政が安永五年（一七七五）に生まれ、天保七年（一八三六）に六十二歳で没したこと、さらに『明治十年内国勸業博覧会出品解説』（明治十一年。以下『解説』という）によれば芝山の開業年暦を文化七年としていることなどを踏まえ、概ね文化年間（一八〇四―一八一八）ではないかと考察している。

芝山象嵌の技術と作品は、江戸時代において芝山家を中心に代々継承されてきたが、明治時代になると政府の殖産興業策により輸出用の工芸品として需要が増えていったこと、内国勸業博覧会や万国博覧会への出品や賞を受けたこと、輸出用の工芸品として芝山象嵌の作品が人気を博するようになると、職人が貿易港のある横浜に移るようになり、貝や象牙を用いて漆の中に象嵌をほどこす横浜芝山漆器へと独自の歩みをみせていったとして、具体的に作品を取り上げ、論じている。

一方、横浜芝山漆器を中心とする研究は、昭和後半から平成半ばにかけて進展した。特に岩下英夫氏「芝山漆器の調査研究」（神奈川県工芸指導所鎌倉支所）や横浜市に勤務する赤堀郁彦氏「芝山漆器物語」が当地における漆器産業の濫觴として初代易政および一派の系譜を取り上げている⁶⁾。明治以降、芝山象嵌作品は横浜港を經由して海外に輸出されており、その技術は大型家具や飾額などを製作する横浜芝山漆器に継承されて地元根付き、現在は伝統工芸に認定されて芝山師⁷⁾に受け継がれていることを指摘した。この中で、初

代易政をはじめとする芝山棟梁、弟子の系譜だけでなく、広く芝山象嵌技法を駆使する作者を紹介した。この功績は非常に大きく、両文献なくしては、横浜芝山漆器における芝山派作品に関する考察は難しい。

また岩下氏は芝山家の末裔である芝山吉邦氏の家に伝わる「玉屑袖珍集」の存在を取り上げている。これは芝山宗明（初代易政の高弟・宗一の孫）が製作にあたってきた芝山象嵌作品の下絵集であり、全三冊（合計三二二枚）からなる。これにより明治三十八年前後から大正八年前後に製作されていた作品を知る手立てとなることを指摘した。

昭和末頃、行政が主体となって、横浜芝山漆器にみる詳細な作業行程や材料、道具類を撮影・記録した「芝山漆器、材料と用具」がまとめられた。これは芝山師から原材料や工具などの資料提供を受けたもので、芝山漆器で知られる象嵌技法「寄貝」^{（8）}「平模様」^{（9）}「浮き上げ」を写真とともに取り上げ、解説している。また芝山の特長は貝類をはじめとして、獣骨、珊瑚、鼈甲などの色々な材料を組み合わせて文様を彫り表しており、器面よりレリーフ状に浮き上がっている、と論じた。

さらに、横浜で芝山漆器を製作する芝山師からの聞き取り調査に基づく技法研究も進展をみせた。小泉和子氏はその論考で、芝山象嵌の製造システムと製法を整理・明記し、芝山象嵌を製作する組織や分業の工程を確認した。これにより、芝山象嵌は木地製作を行う木地師、彫刻を製作する彫刻屋、塗装を行う塗師、蒔絵をほどこす蒔絵師、青貝を装飾する青貝師、芝山象嵌を製作する芝山師、芝山象嵌を彫り込む彫込師を経て、問屋に卸されることを確定した。

この研究から、芝山象嵌自体の製法は芝山彫刻師と彫込師とに分かれており、芝山象嵌の文様を彫る技法には平彫、中肉彫、丸彫があることも明らかにされた。ただし三技法を基準とする理由や作例は明確にされておらず、文意から察すれば、平彫は器面にモチーフを平坦に嵌め込む技法であること、中肉彫は比較的立体感の増した象嵌技法となること、丸彫は事物を三次元的に彫り表すもので、表現方法の違いや技術的難易度を以て一つの基準としたのであろう。またそのうち、芝山象嵌の技法などについては、沼田英子氏による横浜芝山漆器に関する調査研究の中で報告された^{（10）}。氏は芝山漆器を生産する横浜に勤務することから、横浜との関係を中心として芝山象嵌にみる様式や技法について紹介している。同氏の場合も芝山師からの聞き取り調査を行っているが、さらに製作工程、技法について作例を交えて明らかにされた。氏は芝山象嵌の技法について、『第二回内国勸業博覧会報告書』（明治十六年）中にみる「平彫」「中肉彫」「丸彫」の三つを挙げて、これらが現在の芝山漆器で知られる三技法「平模様」「寄貝」「浮き上げ」に相当するのではないかと、との解釈を示した。芝山象嵌作品の技法に関する考察としては、基本的にこの三技法を中心に据えて、論考が展開していく。

また前後して、芝山家およびその作品については、漆工史や郷土史、伝統工芸に係る研究者などからの注目が集まり、相次いで文献が発表された^{（11）}。ただし、いずれの文献も芝山漆器発展の経緯であるとか、横浜で栄えた伝統工芸としての横浜芝山漆器に重点を置いて論じたものである。つまり初代易政について具体的に論じたのは、平成後半に入ってからのものであり、奥住氏の前記文献を以てほかにない。

このように文献史料を用いた研究により、明治以降の芝山派の系統、横浜を中心とする芝山象嵌作品の様相はだいぶ明らかになってきた。しかしながら、横浜芝山漆器の沿革や技法などが詳らかになっても、現存する作品と初期作例、あるいは初代易政その人とはなかなか結びつけられないのが現状である。これははじめに述べたように、何をもって芝山易政もしくは彼が率いた一派の作品と比定するのか、代表となる基準作や技法研究がないということによる面が大きい。これまでの研究を振り返っても、どのような手続きで何を芝山象嵌作品とするのか、どれを芝山易政の作品とするのか、という議論はあまりなされてこなかった。芝山様式を抽出する方法は正統的なものであり、ある程度長い期間での編年を考えるには有効な手法だと思ふ。ただし、それらの製作に初代易政が携わった可能性の有無を考えると、按図索驥な脆さを感じざるを得ない。

本稿では、文献史料に裏付けられる初代易政の事績に立ち返ると、江戸において「彫嵌の技」¹²を有しており、幕府の御用を勤めたという点に集約される点を重視した。そこで徳川御三家筆頭、尾張徳川家関連の遺品や有栖川宮家伝来品の中から、芝山易政を核とした芝山派作品について考察を行いたい。論理的にみて、同じ芝山象嵌と伝えられる作品であるとか芝山在銘品であっても、伝来のはっきりしない作例より尾張徳川家、有栖川宮家に伝わった品の方が、初代易政の携わった初期作例とする可能性は高いといえるはずである。

これまで筆者は平成二十八年度から二十九年度にかけて出光文化福祉財団の研究助成を受けて、芝山漆器に関する総合的研究を行い、このような観点から、当館に所蔵される作品を中心に芝山象嵌作品、

在銘無銘に関わらず芝山作と伝えられる作例をリストアップし、調査を進めた。本稿ではこの調査の過程で得た作品に関する基本情報を一覧表として示し、また作品の形状、加飾技法について詳述しておきたい。

勿論これまで図録や雑誌中の資料紹介などにおいて、本稿で対象とした作品の幾つかが取り上げられており、特に尾張徳川家に伝来した作品はそれを以て重要視されてきた。本稿ではそれらをほかの伝来の明確でない作品と比較するのではなく、その中で分類比較を試みる。そうすることによって、初代易政をはじめとする初期作例の別や、あるいは初代、二代、三代易政との在生期間が重なり、前後するように銘を残している柴山の作品との識別という問題点につなげていけると考えたためである。

ただし一覧紹介の前に、芝山易政を祖とする芝山家系譜、象嵌技法や作風について一旦整理したい。

①芝山家の系譜

前田氏の記録は江戸後期から明治前期における芝山家の系図を端的に表している。¹³また初代、二代、三代の業名は易政で、本名は専蔵という。ここに奥住氏によるこれまでの考察、『東京名工鑑』、筆者による芝山師の聞き取りに基づく情報を加味して示すこととした。¹⁴『東京名工鑑』は、第一回内国勸業博覧会に出品した作者本人への聞き取り調査結果を東京府が編纂したもので、信憑性の高い情報といえる。

前田氏の記録は、奥住氏の論著でいくつかの矛盾を指摘されている。やはりここで初代易政以降の系譜を追う前に、初代易政の生没

年、事歴に関する奥住氏の考察をより具体的に示すこととしたい。

まず易政の生年は、前田氏による明治三十二年の記録によれば、天保七年（一八三六）に六十二歳で没したとあるため、遡ると安永五年（一七七五）となると指摘した。

易政が象嵌を始めた年は、同氏の明治三十一年の記録によれば、易政三十二、三十三歳の頃に象嵌工になることを思い立ったとあるため、文化四年（一八〇七）以降となることを指摘した。ところが同記録中に、易政は安永年間（一七七二―一七八一）末から天明（一七八一―一七八九）の年代より象嵌の技を創めたとある。奥住氏は、同記録にみるこの創業年を誤記と仮定した。

以下私見であるが、奥住氏の指摘と前田氏の両記録をすり合わせると、二つの創業年代が併存することになる。すなわち創業年代は①文化四年（一八〇七年）易政三十三歳）以降となる説、②安永末（一七八一年）易政七歳）から天明末（一七八九年）易政十五歳）となる説に分かれ、前田氏の記録に矛盾が生じる。

さらに奥住氏は、別の史料を用いて創業年代についての考察を重ねた。『東京名工鑑』によれば、初代易政の弟子・宗一が五十年前に開業したとあるので、逆算すると文政年間（一八一八―一八三〇）には技術を確立し、易政は弟子へ伝授する立場にあったと推定した。また『解説』によれば、芝山象嵌の創業年は文化七年（一八一〇）とあることを紹介した。以上を踏まえ奥住氏は、明治三十一年の記録が誤記だとすれば、概ね文化年間（一八〇四―一八一八）に易政が創業したのではないかと論じた。

以下私見であるが、便宜上前田氏の記録にみる没年（一八三六年）易政六十二歳）を基準として、『東京名工鑑』にみる宗一の開業年、

『解説』にみる芝山象嵌の創業年を考え合わせると、易政は早くとも文化七年（一八一〇年）易政三十六歳）頃から創業していたことになる。その結果、易政が早くとも安永年間末頃より象嵌を始めたとする前田氏の報告（明治三十一年）内容に疑義が生じる。

以上、論旨からすると易政は安永五年（一七七五）に生まれ、文化七年頃から文政年間末頃にかけて技術を習得、弟子を抱えるまでに大成し、天保七年六十二歳で没したと推定できる。奥住氏の指摘した年代と重なるため、この事歴の妥当性は高いといえる。

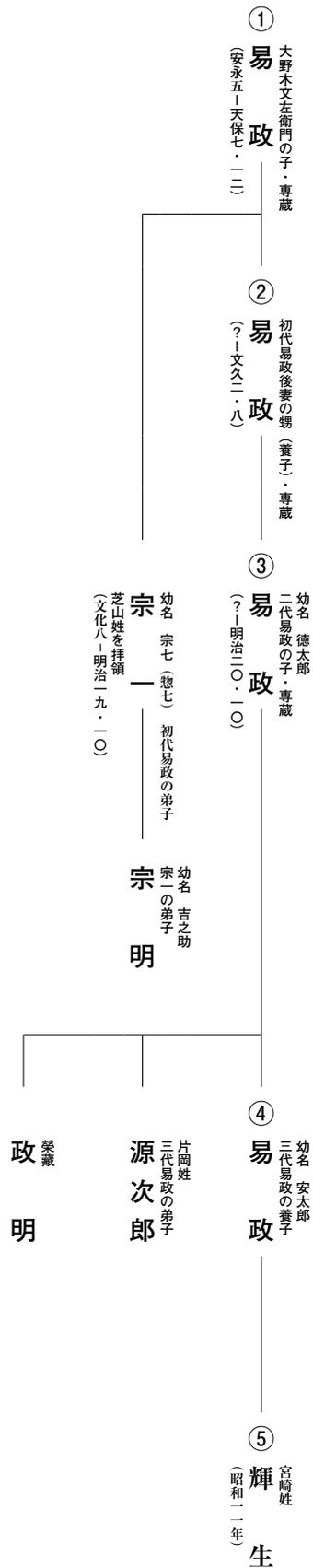
次に『東京名工鑑』によれば、初代易政は妻の甥を養子として技法を継承させ、二代としたこと、このうち二代易政の子が三代を継承して浅草に移り、三代易政は安政年間（一八五四―一八六〇）に家業を相続して、幕府の用品をつくっていたが明治維新により衰退したため、明治四、五年頃より海外流出用に転じたという。

筆者の聞き取りによれば、初代易政亡きあと、芝山家は養子や弟子を迎えながらも、四代続くことになる。五代目を継ぐ予定であった専蔵（四代の実子）がアジア太平洋戦争出兵となる前に、四代易政の手によって解散式が執り行われた。そのうち芝山象嵌の本流を支えていた三十名ほどの弟子たちは散り散りになったという。なお横浜芝山漆器は、横浜開港後、芝山象嵌製作関係者が横浜へ移住し始めた折、東京の芝山象嵌に対して横浜漆器と称したが、昭和期に入ると横浜芝山漆器と銘打って、海外向け輸出漆器の地位を築いたという。戦前解消した本流の芝山象嵌製作は、戦後、芝山家の末裔が宮崎輝生氏に五代芝山姓を受け継ぐよう打診したのち再開したという。

ここでは筆者の加筆修正部分を太文字明朝体表記して前田氏の系

芝山家系譜

※前田香雪「芝山氏系図」¹⁵⁾を、筆者が再構成した。



譜と区別する。系譜に登場する人物の名称、生没年については、前田氏の前記録に拠るところ多大だが、これ以上の比較検討材料のないことから、現時点の記録としてとどめておく。

② 芝山象嵌について

初期作例の調査にあたり、横浜芝山漆器にみる象嵌技法を参考とした。初期の芝山象嵌作品と横浜芝山漆器とのつながりは判然としないながら、両者は多種多様な素材を用いて文様を切り出すこと、文様の表面に精緻な彫刻をすること、さらに蒔絵や螺鈿をほどこした完成品の器面を削り取って文様を嵌装することなどから、各地に残る象嵌技法と比べて関連性は高く、一連の象嵌技法を無視することとはできないと考えた。また横浜芝山漆器の技法を参考にすること

で、初期作例の技法を際立たせることができると思う。

さらに二章の作品詳述以降、技法名称は複数にわたるため、あらかじめ一定の共通認識を有することで、初期作例を読み解くことが可能になると考える。

しかし、芝山師に受け継がれた技法を拠り所とするだけでは、初期作例の解明につながらないと思われる。より詳細な作風を把握するため、初代易政に師事した芝山宗一在銘品を一点取り上げたい。この作品の製作下限年は明治だが、初期作例の輪郭を探索する上で重要な手がかりに位置づけられる。

② 1 象嵌技法について

現存する芝山象嵌技法は(1) 寄貝(2) 平模様【図1・2】で

あり、各技法は二十以上の工程に細分化できる¹⁶。このうち後半の工程は両技法に共通するもので、器面に文様を嵌入するところから「彫込」とも称する。ここでは作業手順の異なる前半工程に焦点をあてて、寄貝、平模様の特長を紹介する。なお現在の芝山師は下絵を描くところから始めるが、分業制の敷かれていた時代において、下絵と象嵌は別々の作者が担当していたと考えられる。少しでも不要な混乱を避けるため、各技法の主要な工程だけを列挙する形で書き出した。

(1) 寄貝

- ① 下絵貼り 貝、象牙などに文様に適した所を選出して貼る
- ② すりかけ 下絵にそって、文様をパーツに分けて切断する
- ③ 鑢かけ ②で生じた各パーツの輪郭を鑢で整える
- ④ 肉取り 大まかな彫刻をして、立体的な陰影をつける
- ⑤ 寄貝 各パーツを組み合わせて、一つに接着する
- ⑥ 彫刻 文様に毛彫する
- ⑦ 彩色 染料、顔料などで文様に補色をほどこす
素材の特性を活かして、彩色しない場合もある

寄貝は、異素材からなるパーツを寄せ合わせて、一つの文様を形づくる。たとえば貝片などを鳥の嘴、頭、頸、風切羽、尾羽、脚などのパーツごとに切断したのち、立体感を考慮して、パーツ同士を

隙間なく継ぎ合わせる高度な技術である。花の寄貝であれば花びら一枚一枚を、葉の寄貝であれば葉脈一つ一つを組み合わせて、一つのままのありのままの花や葉を構成する。つまり一房の花や一葉の中に白蝶貝、黒蝶貝、鼈甲などが混在することがあり、見た目にも複雑である。

(2) 平模様

- ① 下絵貼り 寄貝工程と同じ
- ② すりかけ 下絵にそって、文様を切断する
- ③ 鑢かけ ②で生じた文様の輪郭を鑢で整える
- ④ 肉付け 文様に肉付け彫刻をほどこす
- ⑤ 彫刻 文様に毛彫する
- ⑥ 磨き 角の粉で文様表面を磨く
- ⑦ 艶出し さらに艶を出す工程を経て仕上げる

平模様は、基本的に一つの素材が一つの文様に対応している。一枚の貝片から鳥の文様を切り出すだけであり、見た目にもシンプルである。草花の平模様であれば、花に珊瑚、一葉に鼈甲、別の一葉に染角というように、各部位に各素材が対応する。ただし寄貝にみる極めて複雑なパーツ構成はみられない。

以上、簡単に工程の解説を行った。一連の技術や製作工程が初期作例の製作工程に直接当てはまると思えない。現在、芝山師一人で

行う製作は木地師や指物師、塗師、蒔絵師、青貝師、芝山(彫刻)師、彫込師などと分業していた¹⁷⁾可能性が高い。彫込の技術を創始した初代易政の役割を、これらの工程の中に位置づけてよいかどうか再考の必要はあるが、易政の技術は彫り嵌めるといわれてきていることもあり、これまでの見解に従うならば、本稿ではとりあえず芝山(彫刻)師・彫込師にみる製作工程を範疇とする。初期作例の探索、調査をすることにより、芝山象嵌作品たらしめる技法をより明確にしたいと思う。

一旦趣旨から離れる形となったが、今回は作品詳述の観点から、通行の技術を参考にすることで、従来よりも厳密に象嵌技法を書き分けることができると考えた。

② 1 初期芝山象嵌について

ここでは来歴が定かであり、明治時代に芝山宗一が製作した芝山象嵌作品を参考資料として取り上げる。本稿は初代易政と初期作例について考察していくことを目的としており、弟子の作例を基準に取り上げることが本旨から外れる。しかし宗一は棟梁から芝山姓を与えられるほどの名工であり、正統な技術継承者といえる。

先に結論を述べる形になるが、この箱の意匠は細かいながらも、象嵌技法のみにより彩り豊かに表されており、宗一の確かな技術を感じさせる。それゆえ、明治前期における芝山象嵌作品の代表例といえるだろう。翻って、初代の関与する初期作例の片鱗をうかがわせる重要な一つの手がかりとなる。

花卉円文螺鈿箱 一合 東京国立博物館

【図3】

縦一二・二 横一八・三 高八・二

製作下限年 明治二十六年(一八九三)

蓋裏金蒔絵銘「八十三叟／芝山宗一製 (白文方印)」

列品番号H一六六

画像番号C〇〇四七六九八

芝山宗一(一八一―一八九六)が明治二十六年(一八九三)シカゴ万国博覧会出品のために製作した作品¹⁸⁾。

長方形、角丸、合口造の箱で、蓋表の四方に塵居を、置口に金属をめぐらす。蓋表と身の四方にかけて黒漆塗として、蓋裏、身の内側、底面に梨子地をほどこす。蓋裏隅に金蒔絵、楷書体で銘を記す。花丸文は、蓋表に五つ、短側面に二つずつ、長側面に三つずつ、合計十五つ配置する。蓋表の花丸文は、1 牡丹に白蝶貝、黒蝶貝、染角、鼈甲、2 桜に白蝶貝、鼈甲、3 菊に白蝶貝、染角、4 花菖蒲に白蝶貝、鼈甲、5 木蓮に白蝶貝、鼈甲、黒蝶貝、染角などをそれぞれ交えて平模様とする。

短側面の花丸文は、6 南天に珊瑚、染角、白蝶貝、鼈甲、7 桔梗に白蝶貝、染角、黒蝶貝、鼈甲、もう一面は8 百合に白蝶貝、染角、黒蝶貝、鼈甲、9 夏椿と思われる花木に白蝶貝、染角、黒蝶貝、珊瑚、鼈甲を交えて平模様としている。

長側面の花丸文は、10 梅に白蝶貝、鼈甲、11 立葵あるいは芙蓉に白蝶貝、染角、黒蝶貝、鼈甲、12 萱草科と思われる草花に白蝶貝、鼈甲、もう一面は13 長春に白蝶貝、染角、黒蝶貝、鼈甲、14 辛夷に

白蝶貝、鼈甲、15木槿と思われる花木に白蝶貝、染角、黒蝶貝、鼈甲、珊瑚などをそれぞれ交えて平模様で表す。

花卉、花芯、葉脈、枝などにみる線刻は総じて陰刻だが、線に強弱をつけているため、植物の質感だけでなく、奥に回り込んでいる立体的な表現も優れる。いずれの文様も艶やかな光沢を放ち、漆面に隙間なくきっちり嵌装されている。

花丸文の文様は総じて一定の高さにおさまっている。このことから、文様の接着面を一律の高さになるまで研ぎ出し、かつ漆面内部を平滑にさらい、漆面に対して水平に装着していると考えられる。

ここで取り扱う素材についても触れておかねばならない。前田氏の記録によれば、易政が発案したとする象嵌技法は、金銀玉石介甲の類を用いて花鳥文様を象り、木地に嵌め込むという一連の作業をさす。また第一回国勸業博覧会に出品された二代易政の煙草人¹⁹に、金銀象嵌のあったことが記録されている。

少なくとも、初代易政および一派の手による芝山象嵌作品は、二種類以上の素材を用いていること、素材や意匠ごとに複数の象嵌技法を使い分けていること、器胎に木地を用いていること、さらに蒔絵を併用する場合のあること、そうした一連の技法に基づくと仮定できる。

以上、今のところ明らかとなっている系譜、技法例について紹介した。ほかにも細かな技法があり、しかるべき製作工程があるはずである。いずれも本論の趣旨から外れるため、技法研究・製作工程の詳述は、稿を改めて検討してみたい。²⁰

第二章 大阪市立美術館蔵品を中心とする芝山象嵌作品

一章で述べたように、本稿では初代芝山易政および一派の作品について考察していく。本稿の副題に、館蔵品を中心としたのは、調査した作品の多くは当館の所蔵であり、U・A・カザール氏（一八八八―一九六四）の旧蔵品とされるからである。当館の漆工品のほとんどは、カザール氏の蒐集したコレクションといってもよく、江戸から明治・大正にかけての多岐にわたる貴重な作例を含んでいる。

これと同様に海外のコレクターが蒐集したもので、現在は東京国立博物館所蔵の作例を取り上げた。米国・ボストン在住の実業家クインシー・A・ショー氏（一八二五―一九〇八）の旧蔵品であり、明治四十三年（一九一〇）東京帝室博物館に寄贈された漆工品の一つである。まとまった質の高いコレクションと知られており、しばしば展示に登場する。

ただし今回は、特定のコレクションに限定しすぎると分析や考察に偏りが生じる可能性があると考え、館内外で確認された、芝山在銘でないものの芝山象嵌の技法によると称される作品も取り上げている。つまり、あとで作品を分類比較する際、初代芝山易政の活躍時期以降に製作されたものが当然含まれうることを念頭に置かねばならない。

また単に芝山在銘品であるとか芝山象嵌技法による作品と称されるもののみならず、前に触れた柴山作の在銘品も含め分類比較する。というのも、徳川美術館所蔵の印籠の一つに柴山作在銘のものが存している。芝山在銘以外の作品も比較対象に含めて考え直すことで、

その相違を浮かび上がらせることができたと考えた。ただし前述したように、本稿の目的は初代芝山易政に関連した作品に限定することであり、その選択には特にその伝来・来歴にこだわった。

具体的に述べると、第一に、尾張徳川家に伝来した作例を取り上げる。徳川美術館には三十四点の印籠が現存しているが、これは明治以降の海外流出後の残数であり、江戸時代にはさらに多くの数が所蔵されていたとみられる。来歴の典拠となるのは「御印籠附」²¹で、幕末の尾張徳川家の印籠蒐集を記録している。これは一番より六十七番まで合計六十七点の印籠の記載があり、かつ意匠や画題が明確に示されており貴重である。ただし、あくまで印籠を識別するための記録なので、本稿で取り上げる技法であるとか、作者・銘などの副次的情報に関する記載はない。

第二に、國學院大學所蔵品の中から芝山在銘品を取り上げた。國學院大學は、有栖川宮熾仁親王（一八一二―一八八六）を初代総裁とする皇典講究所に端を発する学校法人である。現在、学内の博物館において有栖川宮家旧蔵資料を収蔵している。すなわち寛永二年（一六二五）の宮家創設から大正二年（一九一三）の断絶までに、有栖川宮家が入手した当初より長く同家に伝えられたものが多い。有栖川宮家に所蔵されていたことを示す資料として、作品をおさめる桐箱蓋裏に来歴に関する墨書がある。購入の年月や経緯はもとより、購入者や所用者まで見出すことができる。

一方、大阪市立美術館蔵品に限ったことでないが、確たる伝来・来歴は判然としないが、同技法を駆使したとみられる在銘・無銘作品も少なからず存している。ここでより厳密な考察を行うには、研究対象を同種の器形に限定する必要がある。そこで筆者は同じ用途

を有する器種に絞り分類比較を試みた。その中でも江戸時代における装身具の代表であり、一般の需要が極めて大きかった印籠を取り上げる。つまり印籠は母体数が大きく、それに比例して在銘品の数も多い。勿論、印籠の銘は後補などに注意する必要があるが、分類上の手がかりになる。

表1には、こうした伝来の明確な作品もしくは来歴の裏付けがとれる作例を最初に取り上げ、次に便宜上概ね在銘、無銘の順に計十一件の名称・作者銘・所蔵・来歴を掲載した。蒔絵師の銘があるものは括弧（ ）内に記した。また作品の来歴欄には、前述のような伝来を示す資料や外箱などの記載情報を略記した。さらにここにある上げたものうち、所蔵先における作品名称を、作品情報中に明記した。

次に、表1の順に各作品の形状や技法などについて詳述し、さらに作者や来歴について記しておく。その凡例は以下の通りである。

凡例

- ◇ 作品情報は、表1 No.、名称、員数、所蔵者、法量（単位cm）、時代・世紀、作者・銘の順に記した。また寄贈者、所蔵先における登録番号や名称のわかるものは末尾に記した。
- ◇ 銘や引用史料の／は改行を表す。
- ◇ 冒頭の作品番号と図版番号は一致する。
- ◇ 作品記述は概ね、形状、塗り、文様、加飾技法、内容品・附属品の順とした。
- ◇ 金・銀などの金属名称、象嵌物の名称は、看取される色味を表現したもので、分析検査によって判明する実際の種類・成分とは一致しない場合がある。
- ◇ 本稿での「短冊形」「巻軸形」などの銘の形状については四章で詳述した。

表 1

No.	名称	作者銘	所蔵	来歴
11	象牙地柘榴鶴鴿梅鷹象嵌印籠	芝山	大阪市立美術館	U・A・カザール氏旧蔵
10	象牙地楓鸚鵡長春鶴鴿象嵌印籠	芝山	大阪市立美術館	U・A・カザール氏旧蔵
9	青貝地花鳥田文蒔絵象嵌印籠	芝山作	東京国立博物館	クインシー・A・ショー氏旧蔵
8	金溜地布袋唐子蒔絵象嵌印籠	芝山	大阪市立美術館	U・A・カザール氏旧蔵
7	金溜地琴高鍾離権蒔絵象嵌印籠	芝山(松花齋)	大阪市立美術館	U・A・カザール氏旧蔵
6	黒漆地水辺草虫蒔絵象嵌印籠	芝山	大阪市立美術館	U・A・カザール氏旧蔵
5	金溜地東天紅蒔絵象嵌印籠	芝山作(可夾齋)	大阪市立美術館	U・A・カザール氏旧蔵
4	金溜地菊蝶蒔絵象嵌印籠	芝山	東京・國學院大學	文久二年(一八六二)
3	象牙地松牡丹小鳥蒔絵象嵌印籠	無銘	愛知・徳川美術館	「御印籠附」
2	象牙地林和靖蒔絵象嵌印籠	柴山作	愛知・徳川美術館	「御印籠附」
1	象牙地松鴛鴦蒔絵象嵌印籠	芝山作	愛知・徳川美術館	「御印籠附」

1 象牙地松鴛鴦蒔絵象嵌印籠 一合 愛知・徳川美術館

【図1-1-13】

縦九・二 横四・三 厚二・六

江戸時代・十九世紀

底裏巻軸形白蝶貝線刻銘「芝山作」

所蔵先作品名称 松鴛鴦蒔絵印籠 銘 芝山作

江戸形四段の印籠。象牙の地に、松を背景として菊花と水辺に遊ぶ鴛鴦とを蒔絵と象嵌とで表す。

松と水辺の土坡とを高蒔絵し、その上から大きさの異なる蒔絵粉

を蒔き暈して濃淡をつける。霞と土坡に蒔絵の上から方形をおびた金切金を置く。水面に金と青金の研出蒔絵をほどこし、波紋を金の付描で表す。

菊の枝葉を緑の色漆で描いたあと薄肉高蒔絵と付描している。八重咲の菊花に白蝶貝の白くみえる部位と黄色くみえる部位とを配する。この菊花の一つが嵌装されていたとみられる剥落面に、赤系顔料を確認できるため、一部の菊花に伏彩色をほどこしたと考えられる。また八重咲菊の花芯に色味の異なる貝片、あるいは球状の金を嵌め込む。比較的小振りの菊花に珊瑚を用いて、花卉と花芯とを線刻する。

* 来歴欄資料

No. 1-3 「御印籠附」・註21参照

No. 4 桐箱蓋裏墨書・註22参照

印籠の表と裏とにそれぞれ一对の鴛鴦を表しており、このうち雌の胴体に白蝶貝、嘴と脚に珊瑚、眼に珠状の黒系異物を嵌めている。雌固有の斑紋を胸から腹部にかけて彫り表すほか、後頭へ向かつてのびるアイリングを刻んでいる。一方雄の胴体に白蝶貝、黒蝶貝、そして鼈甲と思われる茶系の異物を寄せ集めて寄貝とする。寄貝技法を用いることで、雄特有の冠羽や銀杏羽の表情の違いを巧みに表す。嘴と脚とは雌と同様に珊瑚を用いている。表側の雄の眼に球状の黒系異物、裏側の雄の眼に球状の貝片を確認できる。水面に頭をのぞかせる岩に孔雀石を用いてアクセントとしている。

象嵌技法は、雄の胴体を除けば、総じて平模様を駆使している。底裏に巻軸（卷子）を意匠化したような形の白蝶貝に線刻して「芝山作」とある。銘の四方には幾何学模様を線刻した縁取りがある。

印籠は黒柿地燕波饅頭根付、瑪瑙緒締玉、紫印籠紐が添い、「象牙松鴛鴦青貝高蒔絵印籠」と墨書した袋に収納される。袋には「印籠 二部 第五號」の小札が付される。

「御印籠附」に「拾八番 花鴛鴦」とある。鴛鴦を意匠とした印籠はほかに見当たらないため、当該の作例と判断できる。

2 象牙地林和靖蒔絵象嵌印籠 一合 愛知・徳川美術館

【図2-1-3】

縦九・〇 横四・八 厚二・四

江戸時代・十九世紀

底裏巻軸形白蝶貝線刻銘「柴山作」

所蔵先作品名称 林和靖蒔絵印籠 銘 柴山作

江戸形三段の印籠。象牙の地に、庭の梅木を背にして、鶴を愛でる林和靖と唐子を、蒔絵と象嵌とで描いている。

蓋鬘の雲、木の幹や枝、土坡を中心に高蒔絵し、大きさの異なる蒔絵粉を蒔き暈す。また雲や土坡の一部に方形や長方形の切金をほどこす。鶴の胴体に白蝶貝、頭頂に珊瑚、脚や尾羽に鼈甲を象嵌している。眼に半透明かつ黒みがかつた濃茶系の異物を確認できるため、鼈甲の斑部分を球状に加工して嵌装していると思われる。紅梅に珊瑚、白梅に白蝶貝を用いており、一部の花芯に金であるとか、孔雀石と思われる緑系異物を嵌め込む。花卉中央から同心円状に広がる雄蕊に毛彫りする。林和靖の顔と手のみ、白蝶貝を嵌め込んでおり、眼に黒系異物を象嵌している。また口元に朱漆を塗布する。一方唐子の顔と手のみ、銀に彫刻して嵌装する。象嵌技法は鶴に寄貝、人物や梅に平模様を駆使している。

底裏に巻軸を模したような形に線刻して「柴山作」とある。今回の調査において「柴山」在銘品は、この一点を除いてほかに確認できなかった。前述したNo.1の銘にみる幾何学模様の縁取りはない。また文字の線刻は浅く、トメ・ハネの意識は弱い。その特徴は柴と作の二字によくみられる。

印籠は象牙地獅子牡丹柳左根付、金水晶緒締玉、紫印籠紐が添い、「象牙林和靖青貝高蒔絵印籠」と墨書した袋に収納される。袋には「印籠 二部 第九號」の小札が付される。

「御印籠附」に「四番 桜鶴寿老／損有」とあるが、印籠に描かれている丸みをおびた五つ花卉や、独特の枝ぶりは梅の特徴を捉えている。また鶴を熱心に見つめる老人は、北宋の詩人・林和靖を想起させる。花木、鶴、叟を組み合わせている意匠の記録は、ほかに

見当たらないため、この印籠に該当するであろう。なお記録中にあ
る「損有」の付記は、象嵌の欠損をさすか判然としない。

3 象牙地牡丹小鳥蒔絵象嵌印籠 一合 愛知・徳川美術館

【図3-1-13】

縦九・〇 横四・七 厚二・一

江戸時代・十九世紀

無銘

所蔵先作品名称 松・牡丹に鳥蒔絵印籠

江戸形三段の印籠。鞘を模している象牙の地に、唐草、鳳凰を蒔
絵し、菊花を象嵌する。金溜地には、松、岩、下草などを高蒔絵、
小鳥、牡丹の花や蕾を象嵌している。また二、三段目の背景に蒔き
つける金粉の大きさ、密度に変化をつける。松、岩、土坡に高蒔絵
し、方形の金切金を置くほか、松の実、洞の周囲に金付描してアク
セントとしている。牡丹の枝葉に金、青金で高蒔絵し、葉脈に付描
する。白い牡丹に白蝶貝、赤い牡丹に珊瑚を用いて平模様としてお
り、雀をはじめとする小鳥の頭、眼、嘴、風切羽、脚などの各部位
に白蝶貝、黒蝶貝、珊瑚、鼈甲などを交えて寄貝としている。線刻
は総じて陰刻である。

印籠には象牙地貝形彫根付、珊瑚緒締玉、紫印籠紐が添い、「印
籠 三部 第二三號」の小札が付される。

「御印籠附」に「拾式番 象牙唐草／花鳥」とあり、当該のもの
とわかる。

4 金溜地菊蝶蒔絵象嵌印籠 一合 東京・國學院大學

【図4-1-14】

縦九・〇 横五・三 厚二・〇

江戸時代・文久二年（一八六二）

短冊形白蝶貝線刻銘「芝山」

所蔵先作品名称 沃懸地菊蝶図螺鈿印籠 銘 芝山

小判形四段の印籠で、立ち上りを梨子地とする。金溜地に、菊
と蝶とを象嵌で表す。菊花に白蝶貝、珊瑚を、一部の花芯に金、球
状の黒系異物を、そして枝葉に白蝶貝、鼈甲、染角などを交えて平
模様としている。また蝶に白蝶貝を用いて平模様とする。線刻は総
じて陰刻であり、菊の花弁、葉脈、一部の花芯、蝶の羽や触角にみ
られる。

底裏に短冊形白蝶貝線刻銘「芝山」とある。後述の通り、この印
籠は伝来によれば京都で購入されたものとあるから、江戸だけでな
く、京都で受注生産された可能性を視野に入れる必要がある。ただ
し今のところ、製作地や販路などの確証は得られない。今後の課題
として調査を継続することとしたい。

表1の来歴欄において触れたように、印籠を収納する桐箱の蓋裏
に「文久二壬戌年四月／輪王寺宮就 御上洛／爲御土産被進」と墨
書してある。²³ また蓋表の貼札に隠れて全文を読み取れないが、「菊」
「芝山作」の墨書を確認することができる。この印籠は有栖川宮熈
仁親王（一八一二—一八八六）の弟宮である慈性入道親王（一八一
三—一八六八）が、幕末に仕事で赴いた京都で土産として購入し、
兄宮に進呈したとされる。²⁴ 弘化三年（一八四六）慈性入道親王は輪

王寺宮門跡の法嗣へ転じており、関東へ下っている。そのうち文久二年に上洛しており、第二三〇世天台座主に就任している⁽²⁵⁾。これらのことから、この印籠は幕末期の有栖川宮家に伝えられたものであり、製作下限年は遅くとも一八六二年に位置づけられるだろう。

印籠は菊花彫漆根付、珊瑚緒締玉、紫印籠紐が添い、朱布に包んで桐箱に収納される。

5 金溜地東天紅蒔絵象嵌印籠 一合 大阪市立美術館

【図5-1-3】

縦九・五 横四・五 厚二・六

江戸時代・十九世紀

底裏金蒔絵銘「芝山作」／金蒔絵銘「可夾斎」

登録番号OM〇〇四七一七

U・A・カザール氏旧蔵

江戸形四段の印籠で、立ち上がりを梨子地とする。金溜地に、東天紅、紅白梅、桜を高蒔絵と象嵌とで表す。背景の金粉は蓋鬘から四段目にかけて蒔き暈してグラデーシヨンの様相を呈する。蓋鬘の雲に高蒔絵をほどこして、方形の金銀切金を置く。一面にみる雄鶏の鶏冠、嘴、胴体、尾羽に、それぞれ色漆をほどこす。もう一面にみる雌鶏と雛とに高蒔絵、雌鶏の鶏冠に朱漆を用いる。総じて鶏の眼に黒漆をほどこす。

また雄鶏の足元にみる鼓と根古志形の架台に金高蒔絵するが、太鼓胴のみ青金を蒔いてアクセントとしている。地面は金粉のグラデーシヨンを活かし、地の黒蠟色塗を透かす。さらに下草を模したと

思われる金切金を横線状に配する。加えて、花木の幹や枝に高蒔絵し、葉に青金と金を用いて変化をつける。

梅桜の花弁と蕾に白蝶貝と珊瑚、蕾の萼に緑系の異物、花芯に金を平模様とする。線刻は総じて陰刻である。

底裏に金蒔絵銘「芝山作」「可夾斎」とある。本作の作風は蒔絵を主役にしており、象嵌を脇役としている。さらに本作に至っては銘を金蒔絵で統一する。芝山銘を蒔絵した作例は、今回の調査ではほかに見つけることができなかった。しかし類例はまだあるはずで、今後の調査を俟ちたい。

可夾斎は、可夾斎杵山と号し、通称を白井杵五郎という。幕末期に江戸を中心に活躍した蒔絵師とされる⁽²⁶⁾。

印籠に水晶緒締玉、紫印籠紐が添う。

6 黒漆地水辺草虫蒔絵象嵌印籠 一合 大阪市立美術館

【図6-1-3】

縦八・〇 横五・四 厚二・〇

江戸時代・十九世紀

底裏二重入角短冊形白蝶貝線刻銘「芝山」

登録番号OM〇〇四八七一

U・A・カザール氏旧蔵

常形三段の印籠で、立ち上がりを梨子地とする。蓋鬘の上部と紐通に金溜地をほどこし、それ以外の総体に黒蠟色塗の上から淡い梨子地粉を蒔きつける。

水辺の草花に薄肉高蒔絵、水流に研出蒔絵とする。一方飛蝗、蝶、

蜻蛉、螢、天道虫などの昆虫に白蝶貝、黒蝶貝、珊瑚、鼈甲を交えて嵌装している。象嵌技法は平模様と寄貝、線刻は陰刻とする。

底裏に二重入角短冊形白蝶貝線刻銘「芝山」とある。ほかにも類例はまだあるはずで、継続調査することとしたい。

印籠に紫印籠紐が添う。

7 金溜地琴高鍾離権蒔絵象嵌印籠 一合 大阪市立美術館

【図7-1-3】

縦八・四 横五・九 厚一・八

江戸―明治時代・十九世紀

底裏短冊形白蝶貝線刻銘「芝山」／金蒔絵銘「松花齋」

登録番号OM〇〇四八八五

U・A・カザール氏旧蔵

小判形四段の印籠で、立ち上がりを梨子地とする。金溜地に、琴高仙人と鍾離権とおもに高蒔絵で表す。蓋鬘から一段目にかかる雲と、両仙人の背景に広がる波に赤金、雲間の空に青金を用いて、金蒔絵の表情に変化をつける。波のうねりや飛沫に黄みがかつた金で付描して立体感を演出する。二人の仙人の顔のみ象牙で平模様としており、琴高仙人の眉、眼、髭、頭にいただく冠帽は黒漆、口元は朱漆で表現する。鍾離権の眼、冠帽、剣に黒漆、口元は琴高仙人と同様に朱漆を用いる。鯛の眼にガラスとみられる透明異物で、瞳部分を黒く伏彩色して嵌装する。

底裏に短冊形白蝶貝線刻銘「芝山」、金蒔絵銘「松花齋」とある。松花齋と号する人物は複数確認されている²⁷。生没年は定かでないが

幕末から明治にかけて活動した蒔絵師と思われる。

8 金溜地布袋唐子蒔絵象嵌印籠 一合 大阪市立美術館

【図8-1-3】

縦八・〇 横五・三 厚二・〇

江戸―明治時代・十九世紀

底裏小判形堆朱線刻銘「芝山」

登録番号OM〇〇四八七〇

U・A・カザール氏旧蔵

常形三段の印籠で、立ち上がりを梨子地とする。金溜地に、布袋と唐子とを象嵌で表す。布袋や唐子の顔や手を中心に象牙を用いるが、布袋の足には白蝶貝を嵌装している。布袋や唐子の毛髪、布袋の髭などは、象牙を線刻してできた溝に墨を拭いて表現する。布袋や唐子の口元に朱漆をほどこしている。布袋の携える袋に鼈甲、身にまとう赤い衣に黄・黒・朱などの色漆を層状に塗り重ねた堆朱とし、唐子の衣の一部に同様の堆朱、表衣と靴に黒蝶貝を嵌装する。袋の縫い目であるとか、衣の皺や模様などに彫刻をほどこしている。布袋の頭上や足元にみる楓に鼈甲、染角、白蝶貝、唐子の頭上にもる瓢箪に白蝶貝、飾り紐に堆朱、蝶に黒蝶貝を嵌めている。象嵌技法は総じて平模様、線刻は陰刻である。

底裏に小判形堆朱線刻銘「芝山」とある。類例はまだあるはずで、引き続き調査していきたい。

印籠に紫印籠紐が添う。

9 青貝地花鳥円文蒔絵象嵌印籠 一合 東京国立博物館

【図9-1-3】

縦八・八 横五・八 厚二・〇

江戸―明治時代・十九世紀

底裏巻軸形白蝶貝線刻銘「芝山作」

列品番号H-131-1

画像番号C〇〇五九七一〇・C〇〇五九七一・

N〇一九二三四一

所蔵先作品名称 花鳥円文蒔絵螺鈿印籠

クインシー・A・シヨール氏旧蔵

常形四段の印籠で、立ち上がりを梨子地とする。地文様にアワビの薄貝を規則的に敷き詰めて、網代編みを模す。円文は印籠の一面に四つ、もう一面に三つ計七つ配しており、金高蒔絵、金切金、象嵌を交えて花鳥を表現している。一面の蓋鬘にかかる円文は、1梅の花弁に珊瑚、花芯に球状の金で平模様、枝に高蒔絵する。1と接地する円文は、2椿の花と葉の一部に白蝶貝、染角、鼈甲で平模様、枝と一部の葉に高蒔絵、小鳥に白蝶貝、染角で寄貝する。

画面中央の円文は、3桐花に白蝶貝で平模様、葉に金、青金で高蒔絵、鳳凰の頭、嘴、風切羽、脚などの各部位に白蝶貝、アワビ貝、鼈甲、堆朱を交えて寄貝とし、尾羽に金、青金で高蒔絵する。最下段の円文は、4牡丹に白蝶貝、鼈甲、染角で平模様、枝と一部の葉に金、青金で高蒔絵、小鳥に染角などを交えて平模様とする。

もう一面の蓋鬘にかかる円文は、5菖蒲に白蝶貝で平模様、二羽の燕に白蝶貝、鼈甲などを交えて寄貝する。中央の円文は、松に金、

青金で高蒔絵、樹皮や針葉に付描、鷹に白蝶貝、鼈甲などを交えて寄貝とする。最下段の円文は、菊花に白蝶貝、染角で平模様、枝葉に金、青金で高蒔絵、小鳥に鼈甲、黒蝶貝などを交えて寄貝とする。また二輪の菊花芯は薄赤系の色相を呈しており、白蝶貝に伏彩色しているとみられる。さらに鳥の眼はすべて、ガラスと思われる透明異物に、瞳部分を黒く伏彩色して嵌装する。

底裏に巻軸形白蝶貝線刻銘「芝山作」とある。

印籠は菊桐蒔絵螺鈿箱根付、銅製鍍銀緒締玉、紫印籠紐が添う。

10 象牙地楓鸚鵡長春鶴象嵌印籠 一合 大阪市立美術館

【図10-1-3】

縦八・〇 横五・五 厚一・九

江戸―明治時代・十九世紀

底裏小判形白蝶貝線刻銘「芝山」

登録番号OM〇〇四八六八

U・A・カザール氏旧蔵

常形四段の印籠。象牙の地に、架に坐す鸚鵡と長春の枝にとまる鶴鶴とを象嵌で表す。一面には、鸚鵡の頭上に見える楓に白蝶貝、染角、鼈甲を、架と飾り紐などに鼈甲、白蝶貝、珊瑚などを交えて平模様としている。鸚鵡の頭頂、顔、嘴、腹、風切羽、尾、脚などの各部位に白蝶貝、黒蝶貝、鼈甲、珊瑚で寄貝とする。

もう一面には、長春の花に一片の白蝶貝、蕾と枝葉に染角と鼈甲とを交えて平模様としている。鶴鶴の顔、嘴、腹、風切羽、尾、脚などの部位ごとに白蝶貝、黒蝶貝、珊瑚、鼈甲などを組み合わせ

寄貝で表す。鸚鵡、鶴鴿の眼に、球状かつ黒系金属物を象嵌する。線刻は総じて陰刻である。

印籠に象牙地宝尽象嵌饅頭根付、象牙地宝尽象嵌緒締玉、紫印籠紐が添う。

11 象牙地柘榴鶴鴿梅鷹象嵌印籠 一合 大阪市立美術館

【図11-1-3】

縦八・〇 横五・五 厚一・九

江戸―明治時代・十九世紀

底裏小判形白蝶貝線刻銘「芝山」

登録番号OM〇〇四八六九

U・A・カザール氏旧蔵

常形四段の印籠。象牙の地に、柘榴の枝にとまる鶴鴿と、梅木に架鷹とを象嵌で表す。一面には、柘榴の実に染角、枝葉に鼈甲、染角、黒蝶貝を交えて平模様とする。鶴鴿の頭頂、嘴、顔、腹、背、脚などの各部位に白蝶貝、珊瑚、鼈甲などを組み合わせて寄貝で表す。

もう一面には、架にとまる鷹の顔、嘴、風切羽、腹部、脚などの部位ごとにも黒蝶貝、白蝶貝を組み合わせて寄貝で表す。架に鼈甲、伏彩色した白蝶貝を、紐に鼈甲、珊瑚を交えて平模様としている。梅の枝に鼈甲、花と蕾に白蝶貝を平模様で表す。鶴鴿、鷹の眼に、球状かつ黒系金属物を象嵌する。線刻は総じて陰刻とする。

底裏に小判形白蝶貝線刻銘「芝山」とある。

印籠に象牙地打出小槌象嵌饅頭根付、象牙地宝尽象嵌緒締玉、紫

印籠紐が添う。

No.10の印籠と同形同サイズであり、銘も共通する。作風や作者について四章で考察することとしたい。

第三章 基準作例について

尾張徳川家伝来や有栖川宮家伝来の品を含めた十一件の作品を比較する前に、ここでは初期芝山象嵌の作例とみなすことのできる「基準作」について述べておきたい。特に最初に取り上げる作例は、「I 鉄刀木地紫陽花模様象嵌印籠」であり、どの作例よりも初代芝山易政がその製作に関与した可能性は高い。この印籠は、平成七年（一九九五）小池富雄氏の作品解説において芝山易政の作として取り上げられ、色ガラス、石、金、鼈甲という高価な素材を用いた、象嵌技法で花を描いた中では最高の作と紹介されている⁽²⁸⁾。ここでは作品の技法や素材について解説した上で、初期作例と芝山易政との関連性について詳述したい。

I 鉄刀木地紫陽花模様象嵌印籠 一合 愛知・徳川美術館

【図11-1-3】

縦八・八 横五・〇 厚二・三

江戸時代・十九世紀

底裏角切短冊形白蝶貝線刻銘「芝山易政作」

所蔵先作品名称 紫陽花蒔絵印籠 銘 芝山易政作

常形三段の印籠で、最下段を深くしている。鉄刀木の地に、紫陽

花の花を色ガラスと金、枝葉を孔雀石、髓甲、金などを交えて表す。

丸い実を結ぶ真花に、球や楕円状で濃淡さまさまの青いガラスを嵌め込む。萼（裝飾花とも）に青の濃淡と白のガラスを用いて、その表面に線刻と窪みをほどこして四枚の萼片とし、これらの十文字状の萼中央に金を嵌装する。一部の葉に孔雀石を用いて濃緑の葉を表現するだけでなく、陰刻と陽刻を駆使して葉脈のわずかな凸凹までも描写する。さらに一部の葉に髓甲を用いて、葉脈を線刻あるいは金泥で線描している。また一部の葉に金板を用いて、葉脈に陰刻と陽刻とをほどこす。さらに一部の枝と葉とを下地で嵩あげして、金の薄板を貼り付けている。

底裏に「芝山易政作」の銘があり、芝山象嵌の創始者、芝山易政の関与している可能性が高い。

印籠は象牙地鳳凰鏡蓋根付、瑪瑙緒締玉、紫印籠紐が添い、「鉄刀木紫陽花蒔絵印籠」と墨書した袋に収納される。袋には「印籠 二部 第一號」の小札が付される。

「御印籠附」に「三拾番 紫陽花」とある。紫陽花を意匠とする印籠は、ほかに見当たらないため、当該のものとわかる。尾州にのぼった印籠と下屋敷の「戸山屋敷」（現新宿区）に置かれた印籠とには、それぞれ注記がみえるため、反対に、この作品を含め注記のない印籠は上屋敷の市ヶ谷邸に置かれ、藩主の日常の具として供されていたと考えられている。²⁹⁾

次に芝山易政との関係性について詳述する。幕末期の尾張徳川家の印籠収蔵数を示す「御印籠附」の中で、紫陽花を意匠化している印籠は一点のみであり、印籠底裏には芝山易政の銘を存するが、初代芝山易政が天保七年（一八三六）に没していることも考え合わせ

ると、この印籠はほぼ十九世紀前半の製作となり、その下限年を一八三六年と仮定できる。印籠底裏の在銘に芝山易政と線刻するところから、少なくとも初期芝山象嵌の作例であることは明確である。

しかし初代易政の作とするには慎重な判断が必要である。というのも、作者から話を聞き取った『東京名工鑑』によれば、初代易政の没年から慶應四年（一八六八）のあいだに、初代の妻の甥子が二代となり、続いて二代の子が三代（眞凌斎）易政となり安政年間（一八五四―一八六〇）に家業を相続している。つまり一八三六年から一八五四年までの十八年のあいだに、三人の芝山易政が在世しており、この芝山易政銘をして初代作と断定するには至らない。残念ながら易政が印籠を製作した際、注文主であるとか納期などを記録した目録などは今のところ見当たらない。印籠の在銘が特定の易政一人をさすものでないにしても、その棟梁である芝山易政が何らかの形で関与したに違いない。

この印籠はこれまでも芝山象嵌作品の最上の作として紹介されてきたが、³⁰⁾その伝来や希少な異素材を組み合わせた加飾を中心に注目され、象嵌技法や細部表現においてほかの作例と比較する実際の標準にはされなかった。同趣の印籠で、原羊遊斎（一七六九―一八四五）在銘のものが水青文庫に収蔵されている。³¹⁾《紫陽花象嵌蒔絵印籠》と称する常形四段の印籠であり、細川家に伝来した。紫陽花の構図はIに非常に近似している。蒔絵師として活躍した原羊遊斎と、象嵌を生業とする芝山易政とを関係づけるに足るだけの資料は今のところ見つかっておらず、本稿の趣旨からも反れるため、この二件の関係については稿を改めたい。そのためここではその詳細に触れないが、二件の中でこの徳川美術館所蔵の作例は最も構図的に整って

おり、かつ技術的に高度な様相を呈している。この印籠は、その意味からこれまで最上の作とされてきたのである。本稿ではこれを芝山易政作の初期代表作として位置づけ、次章において実質的な基準として取り上げたい。

一章で触れたように、芝山易政作と知れる初期作例の基準作は論文に掲載・考察されてきていない。筆者は何とか芝山銘と初期作例とを結びつける資料を探したいと思ひ、国内外の工芸を専門とする博物館・美術館の図録を探った。在外博物館にみる日本の装身具に関する図録³²⁾を探索したところ、Iと同形のものであり、「芝山易政作」銘で象嵌をほどこした印籠が一件見つかった。

Ⅱ木地桃芭蕉扇象嵌印籠 一合 ドイツ・ラッカー芸術博物館³³⁾

【図2-1-13】

縦八・四 横五・二 厚二・五

江戸時代・十九世紀

底裏角切短冊形白蝶貝線刻銘「芝山易政作」

この印籠はラッカー芸術博物館 (Museum für Lackkunst in Münster) の収蔵品である。同館のコレクション形成に貢献した Dr. Herberts の旧蔵品の一つとして知られている。筆者未見につき、作品の概要を述べる。

常形四段の印籠。地の材質は木製で、濃褐色の地、淡黄色をした縞模様の木目、しほに似た波状の皺などから鉄刀木と推察される。鉄刀木は濃色、縞模様を特徴としており、さらに細かなしほを有す

る空目が独特なため、紋理材とも称する。

嵌装部分の素材は細かいため判然としないが、一面は台に堆朱、桃花に貝片、枝葉に鼈甲、石を用いているとみられる。もう一面は桃の花枝に貝片、鼈甲、扇に堆朱、貝片、鼈甲を嵌装し、かつ扇に梨子地を蒔きつけているとみられる。底裏には角切短冊形の材に線刻銘「芝山易政作」とある。この銘部分の材質は白い光沢を放つ真珠層の特長をそなえているため、白蝶貝と看取できる。銘の形状や銘の書きぶりはIに共通する。

印籠は堆朱人物根付、緑印籠紐が添う。

おもな意匠は、桃と鐘離権を暗示する芭蕉扇である³⁴⁾。試みに「御印籠附」にあたったが、桃と扇とを意匠とする印籠は見当たらない。また今のところ遺物帳などの記録にその名を見つけることはできない。しかし形や段数はI鉄刀木地紫陽花模様象嵌印籠と同じであり、サイズは数ミリの誤差を除けば同寸といえる。さらにIとⅡは木目を活かした木地に象嵌を主体とする作風であり、作者銘および銘の形状も類似する。

部分的な所見にしか過ぎないが、江戸時代後期・十九世紀に芝山易政作の初期作例が製作されていたことを示す第一次資料といえるのではないか。ともかくこの印籠の存在は「芝山易政」と「初期作例」の一つの姿を明示しているのであり、芝山と現存する芝山象嵌印籠とを結びつける資料として、注目すべきと考える。

勿論、この印籠が初代芝山易政の作であるとか、I鉄刀木地紫陽花模様象嵌印籠のツレであるとはいえない。しかし前述のような芝山易政と初期芝山象嵌作品の一つの姿を結びつける作例が極めて少ない状況からは、一步前進することができたと考える。

つまり、作品を分類比較して作者の比定へと結論づけていく過程の中で、この印籠の存在が重要な前提となる。

今後同館への作品調査は数年以内に行う予定であり、この印籠に関する研究結果については稿を改めたい。

なお、芝山易政作といわれる鉄刀木地象嵌印籠は、現在このほかに一件知られている。³⁵しかし直ちに初代易政との関係を辿れるものでなく、使用している素材や技法表現を精査する必要があるため、三件の関係については稿を改めたい。したがってここではその詳細に触れないが、三件の中ではⅠの作例が最も豪華、かつ平模様による象嵌で初発的な様相を示している。その意味から、これまで象嵌技法による意匠表現の中で一級資料とされてきたのであり、これらの木地象嵌印籠を芝山易政作とする史料の裏付けを得た本稿においても、このⅠの作品をその代表例として位置づける。

第四章 作品の分類と製作年代および作者

二章と三章で詳述した印籠を分類比較し、その製作年代や作者について考察していきたい。その際、製作年代の基準となるのが前章までに取り上げた、伝来の記録と意匠によって概ね製作下限年が明確なNo.1-4の作品である。さらに芝山一派の作としてその基準となるのが、三章で取り上げたⅠ鉄刀木地紫陽花模様象嵌印籠とⅡなどの一連の象嵌印籠である。ただし、Ⅱ木地桃芭蕉扇象嵌印籠の材質や技法は現段階で確証を得ないため、看取可能な意匠・銘の形状・嵌装してある表面の様子を分類比較の対象とした。

(1) 分類と製作年代

ここでは作品を分類するにあたり、何を物差しとするかが問題になる。美術史研究においては作品を意匠別に分類し、その中で各モチーフの描かれ方や特徴、モチーフの頻出数などを比較することに よって、製作年代を比定する方法がある。しかしこの研究は同趣の意匠に限って比較できるため、編年に関していえば特定の作例に偏っているといえるだろう。さらに製作年代が明確でない作例が多ければ、限られた比較材料によって作品同士の前後関係を推定しなければならず、年代配列にも限界があるといえる。

本稿では、製作年代については、伝来の記録や銘によって明らか な作例を目安とすべきであると考えたが、これらは意匠、法量もまちまちで簡単に文様表現や器種の形を比較することができない。そこで、同文様表現を除いた基準を定めるためには、材質や技法に着目する必要があると考えた。芝山作と伝えられる作品は金、貴石、貝甲等に彫刻をほどこしたものが多く、これは芝山象嵌様式の特徴の一つといわれてきた。³⁶この作品にみられる主要な材質、表現技法に着目して作品を分類し、編年を試みたい。

表2は、作品No.の順に、器胎・意匠・銘にみる材質、象嵌技法、そして各作品を識別する目安として、意匠と銘にみる形状とを付記したものである。表を構成する便宜上、材質の掲載順は器胎、地の嵌装部分、底裏銘部分とした。また地に嵌める素材は、概ね主要な文様順に並べた。

ここで表に示した各銘の形状について、一定の基準を述べておかなければならない。まず「短冊形」は、文字などを書き付ける短冊に、見た目や用途が通ずるため、銘の形状として呼びなぞらえるには説

得力があるといえる。左表にみる「角切短冊形」「入角短冊形」は、ともに短冊形の角を欠いた変則的な形としてみなすことができるから、短冊形の範疇におさまる。

「小判形」は、楕円形と言い換えられる。しかし縦に膨らんだ姿を想像できるという点で、小判の名を借りて銘の形状を表す方が妥当性は高いだろう。

「巻軸形」は、角でも円でもない形状であり、分類の都合上筆者が試みにつけたものである。見た目に形の近いもので、銘を記すものという観点から巻軸（卷子）形と呼称した。最適な命名は今後

の研究に委ねることとして、本稿は「巻軸形」に統一している。

本稿の分類では、器胎を象牙とするものより、数量的にⅠやⅡなどにみる木胎として括った作品の方が多い。製作下限年のわかっている作例はNo.4金溜地菊蝶蒔絵象嵌印籠であるが、この器胎の材質から相対的な前後関係を示すことはできない。ただし、No.5金溜地東天紅蒔絵象嵌印籠、No.7金溜地琴高鐘離権蒔絵象嵌印籠、No.8金溜地布袋唐子蒔絵象嵌印籠や、No.6黒漆地水辺草虫蒔絵象嵌印籠、No.9青貝地花鳥円文蒔絵象嵌印籠は、Ⅰ・Ⅱにみられた木目を活かすものから、髹漆、蒔絵、青貝の装飾技法を加える傾向に進んでお

表2

No.	材質			技法	意匠	銘の形状
Ⅰ	①鉄刀木地	②色ガラス、孔雀石、龍甲、金	③白蝶貝	平模様	紫陽花	角切短冊形
Ⅱ	①木地	②—	③—	—	桃、芭蕉扇	角切短冊形
1	①象牙地	②白蝶貝、黒蝶貝、珊瑚、孔雀石、金	③白蝶貝	寄貝、平模様	松に鴛鴦	巻軸形
2	①象牙地	②白蝶貝、珊瑚、龍甲、金、銀	③白蝶貝	寄貝、平模様	鶴に林和靖	巻軸形
3	①象牙地	②白蝶貝、黒蝶貝、珊瑚、龍甲	③（無銘）	寄貝、平模様	松、牡丹に小鳥	
4	①木製金溜地	②白蝶貝、珊瑚、龍甲、象牙、金	③白蝶貝	平模様	菊に蝶	短冊形
5	①木製金溜地	②白蝶貝、珊瑚、金	③（金蒔絵銘）	平模様	梅、桜に東天紅	
6	①木製黒漆地	②白蝶貝、黒蝶貝、珊瑚、龍甲	③白蝶貝	寄貝、平模様	水辺に草虫	二重入角短冊形
7	①木製金溜地	②象牙	③白蝶貝	平模様	琴高、鐘離権	短冊形
8	①木製金溜地	②白蝶貝、黒蝶貝、龍甲、象牙、堆朱	③堆朱	平模様	布袋、唐子	小判形
9	①木製青貝地	②白蝶貝、黒蝶貝、珊瑚、龍甲、象牙	③白蝶貝	寄貝、平模様	花鳥円文	巻軸形
10	①象牙地	②白蝶貝、黒蝶貝、珊瑚、龍甲	③白蝶貝	寄貝、平模様	楓に鸚鵡、長春に鶴鴿	小判形
11	①象牙地	②白蝶貝、黒蝶貝、珊瑚、龍甲、象牙	③白蝶貝	寄貝、平模様	柘榴に鶴鴿、梅に鷹	小判形

※不詳箇所は—傍線で示した。材質の掲載は①器胎②地の嵌装部分③底裏銘部分の順とした。

り、I・IIからNo.4・9へという時間の流れを認めることができる。またNo.4の製作下限年は遅くとも文久二年（一八六二）であることから、金溜地をほどこしたものは早いもので十九世紀半ば過ぎの製作と考えられる。

象牙地を器胎とする中では、来歴の明確な作例はNo.1象牙地松鴉鴦蒔絵象嵌印籠、No.2象牙地林和靖蒔絵象嵌印籠、No.3象牙地松牡丹小鳥蒔絵象嵌印籠であり、いずれも生成りあるいは飴色があった象牙地に金蒔絵している。一方No.10象牙地楓鸚鵡長春鶴鴉象嵌印籠、No.11象牙地柘榴鸚鵡梅鷹象嵌印籠は象牙地の白さを活かすものであり、象嵌面に鮮やかな発色をした顔料などが確認できる。これらの観察によればNo.1・3からNo.10・11へという時間経過を見出せる。No.1・3の存在は幕末まで記録を遡ることができるから、No.10・11はそれより年代の下ったものと位置づけることができるだろう。

地の嵌装部分にみる素材は、I・No.7を除いて、白蝶貝を用いる作品が圧倒的に多い。次いで使用頻度の高い素材は、珊瑚、鼈甲、黒蝶貝、金、象牙、孔雀石の順である。一方色ガラスはI、堆朱はNo.8に限られている。さらに底裏銘部分にみる素材はNo.3無銘、No.5金蒔絵銘、No.8堆朱線刻銘を除けば、すべて白蝶貝を使用している。伝来のわかっているNo.1・4にみられる素材は、ほかの作品にもみられるものが多く、素材の種類や数量の多さによって、そのまま作品を時間順に並べることができない。ただしここで取り上げている作品のうちNo.5の素材は少なくとも三種類であり、No.7に次いで少ない。銘は金蒔絵銘となっている。No.7にみる素材の種類は一番少なく、両仙人の顔貌にみる象牙と、銘にみる白蝶貝の二つである。No.5・7はIにみられた象嵌主体の意匠表現から離れていき、

むしろ蒔絵による意匠表現の傾向が顕著な形となってあらわれたもので、象嵌とそのほかの装飾技法を併用するNo.6・8・9よりもさらに後発の作例と位置づけることができるだろう。

各作品の技法について、全作品は平模様を用いている。No.1・2・3・6・9・10・11は寄貝を併用して鳥や昆虫を表す傾向が高いといえる。ただし技法の有無や種類によって作品の製作年代を測定することはできない。来歴の明確なもので、I・No.4は平模様で意匠表現している。IはNo.4に比べて、蒔絵などの加飾を極力排しており、象嵌を主体とする作風であることから、その分初発的な作例に該当するといえる。

これらの製作年代を考え合わせると、芝山派の作として基準にすべきI鉄刀木地紫陽花模様象嵌印籠にみる、木地に平模様をほどこした作例は、遅くとも江戸時代・十九世紀半ば過ぎ、No.4金溜地菊蝶蒔絵象嵌印籠の購入記録がある文久年間（一八六一―一八六四）までにあらわれたと考えられる。

一方、全体としてみると、江戸時代・十九世紀後半には鉄刀木をはじめとする木地や、象牙地に平模様や寄貝を併用した作例と、金溜地、黒漆地、青貝地に平模様や寄貝を併用した作例とが併存していたと考えられる。

さらにこれまでの結果を踏まえると、芝山象嵌作品と伝わるものは、木目を活かした木地や漆塗などをほどこした器面に限らず、象牙地にも象嵌することが明らかになった。また象嵌技法はより早い作例では木地に平模様、そのあとの作例では器面に加飾をほどこした地に平模様、あるいは平模様と寄貝を併用することがわかった。さらに芝山象嵌をほどこす印籠の中には蒔絵を交えて意匠構成する

作例が認められた。

また一章において、前田氏は多種多様な素材を用いるといわれていたが、ここに取り上げた作品はおもに八種類の素材を使い分けており、使用する素材に分布のあることが判明した。いうまでもなく、所用者の身分によって、印籠に用いる素材に差があるとしても、これらの作品はいずれも希少な素材を含んでおり、それだけでも十分価値の高いものといえる。ここから所用者を検討する余地があるが、本稿の趣旨から外れるため、印籠と所用者との関係については稿を改めることとした。

(2) 作者

ここでは象嵌部分にみる技法を具体的に比較することにより、それぞれが芝山の作である可能性を考察してみたい。そこで芝山易政一派の作として基準となるのは、三章で取り上げたI鉄刀木地紫陽花模様象嵌印籠である。ここでいう技法の比較とは、同じ象嵌技法を取り上げて、象嵌表現の仕方や器面への嵌装方法を比べていくことである。Iは色ガラス、孔雀石、鼈甲、金などを交えて平模様としている。器面から突出する文様の厚みは概ね一律である。合口にかかる文様はシャープに切断されており隙間がない。

すなわちここでは、平模様にもる鑢かけ、彫刻、彫込といった複数の工程を取り上げ、Iもしくはほかの作品で、その加工の仕方などを比べていきたい。また、合口切断面の加工技術もみていく。

ただし、各印籠の嵌装・合口部分、および切断面の拡大図版は、調査の及ばなかったものや使用不可能なものなどがあり、二章表1・本章表2のすべての作品について画像を取り上げることができ

ない。ここで来歴の確かな作品の中からいくつかの画像に絞って掲載することとした。鑢かけする部分は滑らかかどうかなどの文様の形状、嵌め込む部分は隙間がないかどうかなどの表面の様態、切断面にみる彫込は浅いかどうかなどの内部の構造に着目すると、次の四つのグループに分類することができた。図版四章中の画像掲載はこのグループごととしている。

① 鑢かけ

Iでは、萼の周縁に糸面をほどこしている【図1】。鋸歯状の葉周縁に丸みをつけて鑢かけしているが、ところどころ孔雀石の硬さを感じられる。

Iの色ガラス側面を観察すると、器面に対して垂直(90度)から外角気味に傾斜をつけて、鑢かけを行っていることがわかる。木地凹部に対して文様側面が外側に張り出すことで、嵌め込む際に多少窮屈になるが、このことがかえって文様の剥落を防ぐものと考えられる。すなわち、Iにみる鑢かけは、精度の高い技術に裏打ちされているといえる。

IIは花卉や枝の周縁を面取りしている【図2】。また花、萼、葉、枝などの隣接箇所を中心に硬さがみられるが、桃の実や台の輪郭は滑らかである。文様の形状が複雑になるほど鑢かけは難しくなるよううで、表情の硬いものとそうでないものが同一作品中に共存する。

この観点から、I・IIとNo.1象牙地松鴉鴛鴦絵象嵌印籠、No.2象牙地林和靖詩絵象嵌印籠、No.3象牙地松牡丹小鳥詩絵象嵌印籠は技法的に近しく、No.1は菊花弁の一部に、No.3は小鳥の姿に硬さがみられる【図3・4】。特にNo.2にみる林和精の髭や左手に鑢かけの直

線的な跡がみてとれる【図5】。

またこれとよく似たものとしては、No.4金溜地菊蝶蒔絵象嵌印籠、No.9青貝地花鳥円文蒔絵象嵌印籠がある。No.4にみる菊花弁の周縁と、No.9にみる花鳥の一部に若干面取り跡が看取されるので、ほぼ共通した手法をとっているとみなせる【図6・7】。

一方、Iのグループと幾分異なるのが、No.8金溜地布袋唐子蒔絵象嵌印籠、No.10象牙地楓鸚鵡長春鶴象嵌印籠、No.11象牙地柘榴鶴鶴梅鷹象嵌印籠である。いずれも文様に面取り跡は見られない。No.8にみる布袋・唐子の指先や衣などの輪郭は丸みをおびており、文様の細部を切り出す意識はみられない【図8】。またNo.10と11にみる葉は、鋸歯状の表現から離れた簡略的な描かれ方で、技法的にはIとかなり異なる【図9・10】。

Iのグループ、No.8のグループともつながりを見出し難い例としては、No.5金溜地東天紅蒔絵象嵌印籠、No.6黒漆地水辺草虫蒔絵象嵌印籠、No.7金溜地琴高鍾離権蒔絵象嵌印籠がある。いずれも蒔絵を主体としており、花や虫、人物の顔貌というごく小さな文様を切り出して鑢かけしている。文様に面取りした跡はみられない【図11】。

②肉付け・彫刻

Iでは、蓐表面に椀状の窪みをほどこしており、葉脈に凹状の陰刻・凸状の陽刻を使い分けて変化をつけている【図14】。Iはこれらの肉付けと称する立体的な彫刻を主体としており、毛彫は確認できない。また文様の立ち上がりは器面に対してほぼ垂直から外角気味に突出している。

IIは桃を中心とする文様に肉付けをほどこす。桃の枝や扇の飾り紐にみる文様に立ち上がりがあり立体的である。一方桃の実や台にみる文様には立ち上がりがなく、なだらかに裾を引いている。また花卉や葉の反り返るさまであるとか、桃花の蕊や葉脈、扇の飾りに毛彫している【図15】。

肉付け・毛彫を併用する手法はNo.1以降すべての作品にみることができ、このうち技法的にIIと近いのが、No.4金溜地菊蝶蒔絵象嵌印籠、No.9青貝地花鳥円文蒔絵象嵌印籠である。各文様は立ち上がりがあるが、器面よりもやや盛り上がるだけでなだらかな様相を呈する。No.4・9にみる花卉や葉脈の毛彫は、最低限に抑えられており、I・IIやNo.1よりも様式化された形ととらえられる【図16・17】。さらにNo.5金溜地東天紅蒔絵象嵌印籠にみる花の蕾や蕊、No.6黒漆地水辺草虫蒔絵象嵌印籠にみる草虫の紋や節は、文様の小ささの問題はあるが、いずれも立ち上がりがなく平坦、かつ描法の簡略化が進んでいる【図18・19】。

No.10象牙地楓鸚鵡長春鶴象嵌印籠、No.11象牙地柘榴鶴梅鷹象嵌印籠両方は、蒔絵や青貝などの加飾を主体とするものではないが、寄貝した鳥類を画面上大きく配している。一方、周辺の景物にみる肉付けは平坦であり、No.10の長春やNo.11の柘榴にみる毛彫は必要最低限にとどまる【図20・21】。

これらの寄貝と平模様とを併用する作品において、彫刻の表現は少しずつ異なり、すべての作品中になだらかに裾を引く肉付けがみられるわけではない。しかし寄貝を併用する作品において、概ね平模様の肉付けや毛彫を抑える傾向は高い。No.1象牙地松鴛鴦蒔絵象嵌印籠は寄貝を駆使する鴛鴦の立体感が目立っている。一方菊花や

岩などの文様は比較的平坦であり、肉付けを控えている。ただし毛彫に重点を置いており、種々の菊花卉や蕊を細かく彫り表す。これらの寄貝、平模様は、一つの印籠の中で蒔絵などの加飾技法と同化することなく、互いを引き立て合う【図22】。

この手法に近いのがNo.2象牙地林和靖蒔絵象嵌印籠、No.3象牙地松牡丹小鳥蒔絵象嵌印籠である。No.2は唐子にみる銀象嵌の立体感が看取される一方、林和靖や鶴などにみる文様の肉付けは控えめである。花の蕊や鶴の羽根を中心に毛彫しているが、鶴の尾羽や脚にみる線刻は大らかかつ簡略化された形ととらえられる【図23】。またNo.3は一面金溜地の背景に、小鳥や牡丹の文様が立体的に彫り表される。特に牡丹にみる花卉の彫刻は巧みで、陰影を立体的に表しており、重なり合う花卉の重み、薄さ、柔らかさなどを再現している【図24】。この印籠は無銘ながら、優れた描写力を有する作者の手によるものと一考される。

この肉付けや毛彫の緩急を強調させたものとしてとらえられるのは、No.8金溜地布袋唐子蒔絵象嵌印籠である。布袋や唐子を中心に肉付けをほどこし、非常に量感豊かな仕上りである。顔貌や体の一部に毛彫をほどこしているが、細かく描き込む意識は低い【図25】。

肉付け・毛彫を併用する作品に分類されながら、No.7金溜地琴高鍾離権蒔絵象嵌印籠はいずれともつながりを見出し難い。No.7は肉付け、毛彫をほどこしている文様が両仙人の顔に限られているだけでなく、高蒔絵している面よりも若干低い位置に嵌装されている。そのため、文様は器面より凹んだ状態にみえる【図26】。

こうしてみると、蒔絵や青貝などの加飾技法を併用する作品No.1-9の中で、No.1・2・3およびNo.8は、文様ごとに肉付け・毛彫

の表現に強弱をつけている。No.8に至っては文様の量感は極めて豊かになり、皺などにみる細部の毛彫表現は簡略化が進んでいる。

またNo.4・9は、IやNo.1・3にみる精緻な彫刻表現と異なり、ともに形式的な表現に落ち着いている。

さらにNo.5・6の各文様は肉付け、毛彫両方とも簡略化が進んでいる。ただし細かな文様をアクセントとする点で共通する。一方No.7は、蒔絵装飾の方が広範に及びかつ目立っており、凹状に嵌め込まれている文様をアクセントとして効果的に用いているとはいえない。しかしいずれも花や虫、人物の顔といった、小さな文様をどこどこに、あるいは一部分に配する表現という点で共通する。これらの表現形式がここに取り上げた作品と異なるのは否めないもので、No.5・6・7は芝山派と関連を持つ作者の手になるものと位置づけたい。

③彫込

Iの切断面および剥落面を観察したところ、彫込は比較的浅く、目測で1ミリ程度であった【図27】。鉄刀木は硬質な材で加工が難しく、彫込に影響したものと考えられる。地さらいはほとんどほどこされず、木地内部を剝った跡が凸凹状にみられる。一方、嵌装面はほぼ一律の高さであり、極端な凸凹はみられない。このことから、球状・やや棒状の色ガラス部分を除く、文様底部を平滑に研ぎ出して、地に嵌入していると考えられる。

II扇の切断面をみると、彫込は比較的浅いことがわかる【図28】。鉄刀木の硬質な胎を用いていると仮定すれば、彫込は比較的浅くなるだろう。また木地凹部は凸凹している。両作品にみる彫込は、浅

く窪んだ凹部に文様を貼り付ける方法に近いと考えられる。

技法的にⅠ・Ⅱと近いのが、No.1象牙地松鴉鴦蒔絵象嵌印籠、No.2象牙地林和靖蒔絵象嵌印籠である。No.1菊花の剥落面をみると、象牙地凹部は一樣でなく、凸凹した陰影を確認できる【図29】。またNo.2にみる鶴の文様の一部は剥落している。この剥落面には接着剤とみられる白濁した塊が残るが、脚の付け根周辺や腹部の縁に直線的かつ鋭利な溝がみられる。これは地さらいする過程で生じた合透刀（平刀）などの痕跡と考えられる【図30】。これよりも地さらいが平滑な傾向へと進んでいるととらえられるのが、No.3象牙地松牡丹小鳥蒔絵象嵌印籠である。No.3菊唐草の剥落面をみると、接着剤と思われる白濁した塊が大部分を占めるが、縁に削った跡はなく、シャープな彫込である【図31】。Ⅰ・Ⅱと器胎の違いがあるが、ただやはりNo.1-3各作品も彫込は比較的浅く、文様底部を象牙地凹部に隙間なく嵌め込むという意識は読み取れない。

技法的に若干異なるのが、No.4金溜地菊蝶蒔絵象嵌印籠、No.8金溜地布袋唐子蒔絵象嵌印籠、No.9青貝地花鳥円文蒔絵象嵌印籠である。No.4の合口切断面を観察すると、彫込は比較的深く、地さらいは平滑である。これは鉄刀木地のように硬質でなく、むしろ加工しやすい木地であるために、彫込が深くなるのか検討の余地を残す。しかしまた文様の厚みも増している【図32】。このことから彫刻刀などの道具類は、Ⅰの頃より改良が進んでおり、素材をシャープに切断・加工するまでに発展したものととらえられる。No.4は文久二年（一八六二）が製作下限年であり、Ⅰは早くとも初代易政が没する一八三六年までに製作されていると考えられるので、およそ三十年の間に、鋸をはじめとして牙彫刀や合透刀などの彫刻刀類の

開発・改良、技法の洗練がはかられたと考えられる。

No.8の合口切断面をみると、肉厚な文様は木地凹部に密着しており、地さらいは平滑である【図33】。ただし文様の切断面がはつきり看取できるNo.4に対して、No.8にみる文様の切断面は木口と同じ金地の化粧をほどこしている。一方No.9にみる文様は比較的薄いのが、器面に隙間なく嵌装されている【図34】。また同様の手法で、文様断面は木口と同じ金地の化粧がほどこされる。

さらに彫込が深くなる傾向にあるのが、No.10象牙地楓鸚鵡長春鶴鶴象嵌印籠、No.11象牙地柘榴鶴梅鷹象嵌印籠である。両作品の文様表面はなだらかであり、厚みや量感を読み取ることができない。しかし両合口切断面を観察すると、象牙地凹部に深く嵌め込まれており、文様に厚みのあることがわかる【図35・36】。

なおNo.5金溜地東天紅蒔絵象嵌印籠、No.6黒漆地水辺草虫蒔絵象嵌印籠、No.7金溜地琴高鍾離権蒔絵象嵌印籠は文様の剥落がなく、合口切断面に文様を配していないため、詳述の対象から外れる。

④合口

Ⅰの合口は、萼片や枝葉などと重なるが【図37】、文様切断面は一樣に平滑でシャープな仕上げである。段をまたぐ文様のズレや隙間はほとんどなく、文様は概ね一致する。

Ⅱの合口は、扇や桃の枝などと重なる【図38】。文様の切断面は整っているが、段をまたぐ扇文様に齟齬が生じている。原因は木地の縮みか判然としない。より複雑な文様を合口に配しているⅠの方が、技術的に洗練されているととらえられる。

Ⅰ・Ⅱのほかに文様を合口にまたがるように配置しているのは、

No.1 象牙地松鴛鴦蒔絵象嵌印籠、No.8 金溜地布袋唐子蒔絵象嵌印籠、No.10 象牙地楓鸚鵡長春鶴鴿象嵌印籠、No.11 象牙地柘榴鶴鴿梅鷹象嵌印籠である。No.1 は鴛鴦や菊花の文様をとどころ合口上に配している【図39】。またNo.8 は布袋や唐子の身体を数段にわたって嵌装する【図40】。この手法に最も近いのがNo.10・11で、No.10にみる鸚鵡、No.11にみる鷹の文様は二、三段にわたり嵌装されている【図41・42】。

こうしてみるとNo.8・10・11は、文様の中の比較的単純な形をした部位を選んで、合口に配していると思われる。No.1にみる技術の方が、より小さく複雑な形の文様を切り出していることから、高度で洗練されている。

一方、No.2 象牙地林和靖蒔絵象嵌印籠をはじめとする各作品の文様は、基本的に各段の中におさまる。No.2 は、林和靖や唐子の切断を避ける構図を採ったと推測される。また鶴などの文様も合口と交差しない。その傾向は花の配置にもみられるが【図43】、背景に製作時間の制限であるとか、作業の煩雑さなどがあるとも考えられる。ただやはり文様を合口にあわせて切断、かつ齟齬なく接地する表現は見どころの一つであり、象嵌技術の高さを推し量る一材料だと思ふ。この意味において、製作に関与した作者の技術はⅠ・Ⅱ、No.1などにみる技術水準に及ばない。さらにいえば線刻銘「柴山作」とあることから、No.2 は芝山派でも別系統などを想定すべきかもしれない。

No.2と同様に、各段に文様をおさめようとする意識は、No.5 金溜地東天紅蒔絵象嵌印籠、No.6 黒漆地水辺草虫蒔絵象嵌印籠、No.7 金溜地琴高鍾離権蒔絵象嵌印籠にみられるもので、合口と交差するこ

となく花鳥などの文様が器面に嵌装されている【図44・46】。あるいは合口に文様の一部が若干かかるものとしては、No.3 象牙地松牡丹小鳥蒔絵象嵌印籠にみる小鳥の羽部分【図47】であるとか、No.4 金溜地菊蝶蒔絵象嵌印籠【図48】、No.9 青貝地花鳥円文蒔絵象嵌印籠にみる花卉の一端【図49】などがある。三作品は文様の一部分を合口に配しているが、基本的に大部分の文様を各段におさめる。

以上、平模様で表した嵌装部分の形態や切断面内部の構造がⅠもしくはⅡと共通する作品について、芝山派の作と比定できるかどうかを検討した。

鑪かけに関して、すべての作品に必ずみられるのは、文様周縁を鑪かけしてバリと称する凸凹を取り除いていることと、文様周縁と器面とが隙間なく接していることである。鑪かけは文様を見た目を左右するだけでなく、そのあとの彫込工程に影響が及ぶため、丁寧な下処理が欠かせない。この意味において、文様ごとに面取り跡や硬さの残るものがあるが、ここで取り上げた作品にみる鑪かけは一定の水準に達している。

また彫刻について、ここに取り上げた作品の多くは複数の技法を巧みに使い分けている。寄貝の立体感を活かす一方、平模様の肉付けを抑えるであるとか、平坦な肉付けながら細やかな毛彫をほどこしている。あるいは蒔絵や青貝などの加飾技法を併用する作品であれば、彫刻に変化をつけており、互いの技法が引き立つよう工夫を凝らしている。ただしⅠの葉にみる陰刻・陽刻表現はほかにみあたらなかった。Ⅰは葉脈の表現に関心をもっているといえる。この意識はⅡの桃葉の表現にもみられ、葉の表裏や捩れなどを彫り表している。つまり初期作例でありながら、一部の技法は既に完成してい

るといえる。

さらに彫込について、I・II両作品にみる彫込は浅い。文様の剥落面は凸凹しており、これが接着剤の痕跡かどうか再考の余地はあるが、地さらいの技法は発展途上にある。文様を器面に押し込むというよりも表面に貼り付けるという意識が根底にあると思われる。ただし、文様の高さは一樣であることから、文様底部を平滑に研ぎ出ししていると推定される。時代が下ると、文様底部を平滑に研ぎ出すだけでなく、器面凹部を平坦に地さらいしていることが判明した。IからNo.4までのあいだに、象嵌方法の技術は高度化していったと考えられる。

この中であって、I・IIと共通する技法が多く、しかもその表現方法もほぼ一致するのは、No.1象牙地松鴉鴞蒔絵象嵌印籠である。文様ごとに鑪かけの表情が異なっており、文様に立ち上がりが残るほか、彫込は比較的浅く凸凹している。また菊花や葉などの文様を描き分ける意識や、合口に文様を多数配置する構図も類似しており、芝山派の初期作例とみなすことができる。

同じようにI・IIやNo.1と共通する表現が複数に及ぶのが、No.3象牙地松牡丹小鳥蒔絵象嵌印籠、No.4金溜地菊蝶蒔絵象嵌印籠、No.9青貝地花鳥円文蒔絵象嵌印籠である。No.3は鑪かけに硬さを、文様に若干立ち上がりを残すほか、牡丹にみる細かな質感表現や、一部であるが文様を合口に配する点で、芝山派の作と考えられる。

また、No.4、No.9も、若干面取り跡のある点でIやNo.1などの表現と類似するが、金溜地や青貝地といった加飾を併用しており、花鳥にみる毛彫は形式化がみられることから、同じ年代の製作とするのはためらわれる。No.9は木口に露出する文様断面に金地をほどこ

している点で、No.4よりも鑑賞用としての意味合いが強調された表現と考えられるので、IのグループやNo.4よりも時代の下がった芝山派とみなすことができるだろう。

これらの作品と同様に、No.2は鑪かけの跡があり、彫込の浅さや凸凹はIやNo.1などの表現と類似するが、彫刻の大らかさや、構図の取り方に独自の特色がみられる。芝山と何らかの関係のある作者の製作と位置づけた。

また、No.10象牙地楓鸚鵡長春鶴象嵌印籠、No.11象牙地柘榴鶴梅鷹象嵌印籠両作品は、寄貝と平模様とを併用するもので、表現技法はNo.1を受け継ぐものとみなせるが、描法などに形式化・簡略化が認められる。文様自体の厚みや彫込の深さが増す傾向にあるので、初期作例よりも大分年代が下がった芝山派の作とみなすことができる。

また、梅や桜、草虫を描きながらIなどと類似性を見出し得なかったものにNo.5金溜地東天紅蒔絵象嵌印籠、No.6黒漆地水辺草虫蒔絵象嵌印籠があげられる。描法・技法ともに簡略化が進み、いずれもIやNo.1と似た点が見当たらない。ただし種々の素材を切り出して文様を表すところが、ここで取り上げた作品と共通しており、芝山派との関連は捨てきれない。

さらに、No.8金溜地布袋唐子蒔絵象嵌印籠は木胎の加飾方法や、彫込の深さ、木口にみる文様断面に金地の化粧をほどこすなどの表現がNo.9と共通する。ただしIやNo.1と比較すれば、文様は単純化したといっても差し支えないほど丸みをおびた形状で、毛彫は簡略化が進み、芝山派に特徴的な精緻な鑪かけ・彫刻などとは様相を異にしている。現段階では、芝山派にも帰しがたい。

またNo.7金溜地琴高鍾離権時絵象嵌印籠も芝山銘のあるものだが、どちらかといえば蒔絵主体の作例である。金高蒔絵中に仙人の顔貌を埋めるように象嵌しており、器面より文様が突出するという基本的な芝山象嵌技法と異なるため、芝山派とは別の作者を想定すべきであると考ええる。

以上、尾張徳川家や有栖川宮家に伝来する品、海外コレクターの旧蔵品で芝山作といわれる作品について考察を行った。初期作例における初代・二代・三代易政の別や、「柴山作」在銘品との識別という問題の解明にまでは至らなかったが、製作年代や作者について整理を試みた。

勿論、初期作例の在銘品を述べるにあたっては、易政の筆跡に触れておく必要がある。しかし現時点での調査研究において、易政その人の筆跡は、これまでただ一点も発見されていない状況であり、作者銘に関する考察は稿を改めて述べたい。

むすび

いわゆる「芝山漆器」あるいは「芝山」「芝山派」という概念は、伝来や横浜芝山漆器の存在、あるいは様式論の敷衍などにより、その領域を広げすぎてしまったのではないかと感じていた。在銘かつ伝来のはっきりしている作例を核として、今一度芝山象嵌の定義づけを行う必要があると考え、本論を試みた。目覚ましい成果を得たとはいえないが、以前より技法に踏み込んで考察を進めることができるようになった分、作品について従来よりも厳密に論ずることが

できたと思う。ただし今回は、国内に所在をつきとめたものの、時間の制約があり詳しい調査に至らなかった芝山易政在銘の作例がある。⁽³⁷⁾引き続き初期作例と初代芝山易政との関係を示す作品を探索、研究することにより、芝山象嵌作品の輪郭を明確にしたいと考えている。

註

※各ウェブサイト最終閲覧日は令和二年一月三十一日。

1 岩井胤夫「永田友治の活躍年代とその系譜」、桑原康郎「永田友治と琳派」(『謎の蒔絵師永田友治―尾形光琳の後継者を名乗った男―』【展覧会図録】MIHO MUSEUM 令和元年) 参考。

2 東京府勸業課編『東京名工鑑』有隣堂 明治十二年(国立国会図書館デジタルコレクション)

前田香雪「芝山象眼創製者の傳及其系統」『日本美術協会報告』第一二二号 明治三十一年

前田香雪「芝山象嵌ノ創製其傳系」『京都美術協会雑誌』第八十号 明治三十二年

前田香雪(一八四一―一九一六)は明治時代の鑑識家、美術家。江戸生まれ。日本美術協会の前進である龍池会の設立を助け、日本美術院では国宝修繕の監督、東京美術学校の考古学講師など歴任した(監田力「前田香雪」の項、下中邦彦編『日本人名大辞典』第五卷 平凡社〔初版昭和十三年〕復刻版同五十四年参照)。

3 これら記載の矛盾については、以下の論者に示されている。奥住淳「芝山専蔵―芝山象嵌創業者の人物像を探る―」(芝山町総務課「広報しばやま」平成二十一年十月一日)、奥住淳「芝山象嵌創業の由来と芝山専蔵」『芝山象嵌と横浜芝山漆器』【展覧会図録】芝山町立芝山古墳・はにわ博物館 平成二十一年。

註3 奥住同図録掲載論文

註2 前田両前掲書

4 岩下英夫「芝山漆器の調査研究」神奈川県工芸指導所鎌倉支所 昭和五十一年

5 赤堀郁彦「芝山漆器物語」『はまぎん産業文化振興財団 横浜学セミナー十九』横浜学連絡会議 平成九年

6 宮崎輝生氏は横浜の伝統工芸・芝山漆器を伝承する芝山師。昭和十一年

生まれ。横浜市在住。昭和二十七年、父正徳から象嵌技術を習得する。平成二十二年横浜文化賞・令和元年神奈川県文化賞受賞。

8 「芝山漆器、材料と用具」芝山漆器研究会 昭和五十七年。横浜芝山漆器研究会は象嵌技法を宮崎輝生氏、髹漆・蒔絵技法を赤堀郁彦氏に学び、技術継承に努める。令和元年九月時点の会員数はおよそ三十名。

9 小泉和子「芝山象嵌」渋谷区立松濤美術館編『日本の象牙美術―明治の象牙彫刻を中心に―』【展覧会図録】渋谷区立松濤美術館 平成八年

10 沼田英子「芝山細工についての基礎研究」横浜美術館学芸部「横浜美術館・横浜市民ギャラリー」研究紀要」第七号 横浜美術館・横浜市民ギャラリー 平成十七年

11 主要な論著を掲げる。「第三編近代・現代 三 横浜地方 (一) 芝山漆器」の項、神奈川県民部県史編集室編『神奈川県史各論編三 文化』昭和五十五年、ジュリア・ハット「江戸・明治時代の日本の漆芸」『ナセル・D・ハリリ・コレクション―海を渡った日本の美術―』第四巻 漆芸篇上 同朋舎出版 平成七年、中山敏「和文化のある風景(三十六)―横浜の伝統工芸―芝山漆器の今昔」『かながわ風土記 郷土の歴史・民俗・文化を綴る地域文化総合誌』No.三一八 丸井図書出版 平成十六年一月一日、「開港一五〇周年横浜はじめて物語と現代の匠七 芝山漆器」横浜十八号 神奈川新聞社・横浜市 平成十九年十月五日、田中敦子「遠近見聞録七 ジャポニズムの華、芝山細工」『ひととき』五月号 ウェッジ

平成二十五年四月十五日、横浜開港資料館「明治のクール・ジャパン 横浜芝山漆器の世界」金子皓彦「コレクション」を中心に「展示案内」横浜市ふるさと歴史財団 平成二十八年、註6岩下、赤堀前掲書、註9小泉前掲論文、註10沼田前掲論文などで取り上げられている。

12 註2前田明治三十一年前掲書。「芝山氏系図」初代の項目に「彫嵌」とみえる。限られた考察だが、この技術は彫刻と嵌装の二技法をさしていると思われる。

14 13 註2前田明治三十一年前掲書

芝山師への聞き取り調査・平成二十六年十二月九日(火) 於横浜市産業振興センター。筆者は横浜芝山漆器研究会に所属しており、技法修得や作品製作、芝山師への聞き取り調査を続けてきた。これらの情報や知識が初期作例の技法解明に少なからず役立つと考えている。

16 15 註2前田明治三十一年前掲書

註8前掲書参照。芝山象嵌技法は三つに大別できる。この中で浮き上げと称する技法は現在途絶えているが、花卉一枚一枚を器面に差し込み、より立体的な意匠表現を特長とする。花卉の裏側は当て木がほどこされ、木ネジなどで固定されている。この大掛かりな技法は、明治時代を中心とする横浜芝山漆器にみられる特長の一つであり、飾額・飾壺などにみ

られる。(作品二十一芝山細工吊り花籠飾額「華麗なる日本の輸出工芸世界を驚かせた精美の技 金子コレクション」【展覧会図録】たばこと塩の博物館 平成二十三年参考)

17 芝山(彫刻)師は文様に彫刻をほどこし、彫込師は完成した文様の嵌込を行う。註9小泉前掲論文、註10沼田前掲論文参照。

18 竹内奈美子「彫嵌の系譜」藤澤繁編『彫嵌 美しき匠の技』【展覧会図録】ギャラリー竹柳堂 平成二十五年、東京国立文化財研究所美術部編『内国勸業博覧会美術品出品目録』東京国立文化財研究所 平成八年、東京国立文化財研究所美術部編『明治期万国博覧会美術品出品目録』東京国立文化財研究所 平成九年。

20 19 註18平成八年目録

すなわち作風や技法などから直ちに初期芝山象嵌作品の独自性が求められるわけではない。芝山象嵌創始の背景を調査・研究することで、芝山象嵌の特長を明らかにしたい。易政登場以前に種々の素材を用いる象嵌を得意とした人物に小川破笠(一六六三―一七四七)がいる。

破笠は元禄時代、松尾芭蕉に師事して、俳諧・絵画分野で活躍。享保年間の五十歳代後半から古墨を意匠した硯箱や筆筒、印籠を作り始めた。これらは笠翁細工とよばれ人気を博したという(内田篤典「硯箱の美 蒔絵の精華」淡交社 平成十八年参照)。また、この細工にみる特長の一つは嵌め込む形に合わせて、陶板を作成する型物陶板である(小林祐子「江戸漆工の革新者小川破笠」『日本美術大全集第十三巻 宗達・光琳と桂離宮』小学館 平成二十五年参照)。

一方中国では、清時代を中心として「百宝嵌」が流行した。この手法は玉石や貝、珊瑚、玳瑁、象牙、犀角、ガラスなど異素材に彫刻をほどこし、木地や漆面に象嵌するもので、江戸時代、日本の工芸品に影響を与えたと考えられている(西岡康宏「漆工芸」中野徹・西上実編『世界美術大全集 東洋編』第九巻・清 小学館 平成十年参考)。さらに芝山

21 はこの百宝嵌と同系の技法という指摘がある(三田村有純「芝山細工」の項、漆工史学会編『漆工辞典』初版平成二十四年参照)。しかし今のところ芝山易政と中国清時代の工芸、小川破笠との関わりを直接結びつける証拠は見つかっていない。芝山象嵌創始の背景や芝山象嵌の独自性については、今後の調査研究を俟ちたい。

22 名古屋市蓬左文庫所蔵。御三家筆頭、六十二万石余であった尾張徳川家の印籠蒐集に関する幕末期の記録。

印籠をおさめる桐箱蓋裏の墨書。「文久二壬戌年四月／輪王寺宮就 御上洛／爲御土産被進」とある(國學院大學校史資料課編『有栖川宮ゆかりの名品』学校法人國學院大學 平成九年参照)。なお蓋裏墨書は本文第二章図4に掲載。

21 名古屋市蓬左文庫所蔵。御三家筆頭、六十二万石余であった尾張徳川家の印籠蒐集に関する幕末期の記録。

印籠をおさめる桐箱蓋裏の墨書。「文久二壬戌年四月／輪王寺宮就 御上洛／爲御土産被進」とある(國學院大學校史資料課編『有栖川宮ゆかりの名品』学校法人國學院大學 平成九年参照)。なお蓋裏墨書は本文第二章図4に掲載。

22 名古屋市蓬左文庫所蔵。御三家筆頭、六十二万石余であった尾張徳川家の印籠蒐集に関する幕末期の記録。

印籠をおさめる桐箱蓋裏の墨書。「文久二壬戌年四月／輪王寺宮就 御上洛／爲御土産被進」とある(國學院大學校史資料課編『有栖川宮ゆかりの名品』学校法人國學院大學 平成九年参照)。なお蓋裏墨書は本文第二章図4に掲載。

名古屋市蓬左文庫所蔵。御三家筆頭、六十二万石余であった尾張徳川家の印籠蒐集に関する幕末期の記録。

印籠をおさめる桐箱蓋裏の墨書。「文久二壬戌年四月／輪王寺宮就 御上洛／爲御土産被進」とある(國學院大學校史資料課編『有栖川宮ゆかりの名品』学校法人國學院大學 平成九年参照)。なお蓋裏墨書は本文第二章図4に掲載。

名古屋市蓬左文庫所蔵。御三家筆頭、六十二万石余であった尾張徳川家の印籠蒐集に関する幕末期の記録。

註22 同書参照

24 『國學院大學博物館』 國學院大學博物館 平成二十七年参照

25 塙保己一編『続群書類従』第四輯下(補任部) 続群書類従完成会 昭和三十三年(国立国会図書館デジタルコレクション)、『門跡傳 八 輪王寺』(国立国会図書館デジタルコレクション)参照。

26 高尾曜「新訂・増補 近世蒔絵師銘鑑―印籠蒔絵師を中心に」村田理如企画・監修『骨董緑青』二十四号 マリア書房 平成十七年、高尾曜「蒔絵師伝記江戸 白井可夾斎」の項、蒔絵博物館 <http://www.makie-museum.com/mkakosai.html>、註18前掲図録参照。なお当館蔵『蓬萊山蒔絵組杯』(登録番号OM〇〇六六五五)、《流水鯉蒔絵杯》(登録番号OM〇〇六六五九)の底裏に金蒔絵銘「可夾斎泰山」とあり、作者は同一人物とみられる(『盃のなかの小さな世界』【展覧会図録】大阪市立美術館 平成二十五年参照)。

27 註26 高尾同書

28 小池富雄「尾張徳川家の印籠」(別冊太陽 骨董を楽しむ四 印籠と根付)平凡社 平成七年一月五日)

29 註28 小池同書

30 荒川浩和編「印籠」第五集 マリア書房 昭和四十七年、荒川浩和編「日本の美術 一九五 印籠と根付」至文堂 昭和五十七年、註28 小池前掲書などにみえる。

31 同趣の下絵をもとに製作されたと思われるが、二件の印籠の関係は何ら判然としない(作品一〇三 五島美術館学芸部編『羊遊斎 江戸琳派の蒔絵師』【展覧会図録】五島美術館 平成十一年参考)。

32 Monika Kopplin, *Ostasiatische Lackkunst : ausgewählte Arbeit*, Münster, Germany : Museum für Lackkunst, 1993

33 右図録のご提供は、慶應義塾大学文学部教授後藤文子氏による。ラッカー芸術博物館はラッカーや漆塗料を専門テーマとする、ヨーロッパの漆芸研究を先駆ける館。二十世紀前半頃より、Dr. Erich Zschocke(一九〇一―一九七八)とDr. Kurt Herberts(一九〇一―一九八九)の熱心な作品蒐集によってコレクションの原型が形成された。現在、コレクションは約二千件におよんでおり、東アジア・ヨーロッパ・イスラム諸国の美術工芸品を所蔵する。この中で日本の漆芸品の点数が最も多く、コレクションの中核を担う。現在同館は国際的化学総合メーカーBASF傘下で、自動車・工業用などのラッカー塗料や建造物塗料などの製造・販売を行うBASF Coating GmbHに属している (THE HISTORY OF THE MUSEUM OF LACQUER ART <https://www.museum-fuer-lackkunst.de/en/story> 参照)。

34 註33 同博物館 Dr. Patricia Frick のご教示による。

35 茨城県立歴史館蔵《鴛鴦芝山象嵌印籠》。小判形三段印籠と根付に芝山易政の銘がある。天保八年(一八三七)、一橋家六代慶昌が十二代將軍家慶より拝領したもので、以後一橋徳川家に伝来したという(図一七七『サムライ・ダンディズム 刀と印籠―武士のこだわり』【展覧会図録】東京富士美術館 平成三十一年参照)。

36 註2 前田明治三十一年前掲書

37 註35 前掲印籠

「付記」本稿の執筆・図版の掲載にあたり、貴重な作品を調査させていただきました所蔵機関および所蔵者の皆様、助成をいただきました出光文化福祉財団、ならびにご支援・ご協力を賜りました多くの関係者の方々に對しまして、心より感謝申し上げます。

なお、本稿の一部は平成二十八年度公益財団法人出光文化福祉財団の調査・研究事業助成に基づく『国内所在作品を踏まえた芝山漆器の総合的研究』の成果によるものです。

図版

図版凡例

◇口絵1の番号Iは、三章本文作品番号、四章表2のNo. 本文作品番号と一致する。

◇三章モノクロ図版の番号IIは、四章表2のNo. 本文作品番号と一致する。四章モノクロ図版の作品番号は、二章表1のNo. 本文作品記述番号、四章表2のNo. 本文作品番号と一致する。

◇図版写真およびフォトクレジットは、各所蔵機関、所蔵者様から提供を受けた。このほかは筆者が撮影した。

・徳川美術館所蔵 ©徳川美術館イメージアーカイブ/DNPartom : 口絵1(=三章図1)、二章図1・2・3、四章図1・3・4・5・14・22・23・24・27・29・30・31・37・39・43・47

・東京国立博物館 TNM Image Archives : 一章図3、二章図9、四章図7・17・34・49

・ラッカー芸術博物館 : 三章図2、四章図2・15・28・38

・宮崎輝生氏 : 一章図1・2

◇図版写真の無断転載・複製・改変などを禁ずる。