第二部　研究ノート

西川祐信作品の挿絵をもとにした漆器デザインについて

ビンチク・モニカ　Bincsik Monika
（加茂瑞穂　訳）

はじめに

日本の漆器、特に蒔絵がほどこされた作品は、さまざまな図像が提示されている。平安時代から江戸時代にかけていくつかの様式が見受けられ、特に蒔絵の様式において唐様と和様が区別できる。そして、漆器にほどこされる蒔絵の多くは、絵画や他の視覚的な資料が典拠となっている。和様とされる漆器の構図は一般的に、日本の古典が関連しているか、もしくは日常生活の事物や風景が表現される[1]。江戸時代には、版本や浮世絵をもとにデザインされた蒔絵も少なくない。これは、屏風や絵巻物の構成を蒔絵に採用するという前代の伝統を引き継いだものである。蒔絵作品とその図像は、そのもとになった視覚的な資料と、下絵によってつながっている[2]。下絵とは蒔絵を施す工程の前に準備される描画のことで、漆器の表面にデザインを転写するためのものである。下絵には、蒔絵師オリジナルのデザインのもの、もしくは絵画や版画をベースにして蒔絵に適したデザインに応用したものがある。また、下絵の一つの特色は、モチーフを力強い輪郭線で描くことである。しばしば蒔絵の下絵には、蒔絵の装飾に使用される材料や技法に関しての情報が含まれる場合もある。こうして三次元的なイメージは、金属粉を蒔くなどの様々な蒔絵の技術によって漆器の上に具現化されるのである。

●図１：蒔絵硯箱「忍恋」 墨を吹き付ける場面、18 世紀後半、V&A 博物館蔵
（京都国立博物館編『蒔絵』展覧会図録、平成９年〈1997〉、218 頁転載）

蒔絵の技法のなかでも「付描」と呼ばれる線描の技法により、蒔絵師は、はっきりとした輪郭線、人の顔、着物の文様、精巧な花弁、水流などの精緻な部分を正確な線とともにデザイン、もしくは新たな創作を可能にした。また、金、銀、銅などのさまざまな金属や、特に色粉蒔絵に使用される色粉・乾漆粉に加えて、蒔絵の様々な技法の組み合わせが、色合いのグラデーションや構図の奥行感を含んだ絵画や版画のような表現を促進した。

江戸時代から明治時代にかけて制作された漆器には、浮世絵版画や版本の挿絵を取り上げた作品を数多く目にすることができる。そのほとんどが、印籠や盃、提重箱であり、硯箱、料紙箱は少ない。そして、版画や版本の挿絵のイメージを典拠とする漆器の大半は、飲食や行楽、娯楽や流行の服飾に関連している。中には、西川祐信のデザインを典拠とする蒔絵が数点ある[3]。それでは、祐信のデザインがどのように三次元の作品へ採り入れられ、蒔絵として表現されたのか考察してみたい。

●図２：西川祐信『絵本玉かづら』元文元年（1736）、大英博物館蔵（© Trustees of the British Museum, 1915,0823,0.38）

祐信の挿絵をもとにした硯箱について

ロンドンにあるヴィクトリア＆アルバート博物館（以下、V＆A博物館）のコレクションには、西川祐信の版本の挿絵をもとに装飾が施された硯箱が二点収蔵されている。硯箱とは、硯、墨、筆、水滴、小刀などの文具を納める箱のことである。

図１の硯箱は、女性が口から墨を吐き出しながら庭先の壁に文字を書き、傍らには付き人の女性が漆器の台に墨の入った器を乗せて立つという迫力ある一場面を表現している[4]。

*1　漆器における文学に関係する主題については多くの参考文献があるため「ARC漆器参考文献データベース」（http://www.dh-jac.net/db10/bunken/lacquer.htm）を閲覧していただきたい。参考文献として以下の二点を挙げておく。
・京都国立博物館編『蒔絵』展覧会図録、平成九（一九九七）年。
・灰野昭郎『日本の意匠 蒔絵を愉しむ』岩波書店、平成七（一九九五）年。

*2　下絵には、はっきりとした輪郭線を用意し、漆器の表面に文様をトレースしやすくした。そのため、輪郭線のはっきりした浮世絵を使用に適した漆器の下絵にすることは容易であった。

*3　この他にも、西川祐信のデザインをもとにした漆器作品がさらに数点あると認定している。

*4　蒔絵硯箱、V＆A博物館蔵。資料番号W-309-1916、高：4.8cm、幅：21.3cm、奥行：24.8 cm。For reference see: Strange, Edward F: *Catalogue of Japanese Lacquer*, Victoria and Albert Museum, London, 1924, vol. 1.

壁に書かれた「忍恋」の文字は、当時流行の奇抜な表現であると同時に、この作品の場面構成は、有名な歌舞伎のシーン「葛の葉子別れ」を想起させる。「葛の葉子別れ」の場面が描かれる『蘆屋道満大内鑑』は、享保一九年（一七三四）に大坂で人形浄瑠璃として初演された。その後、元文二年（一七三七）に江戸中村座で、続く寛延元年（一七四八）には大坂においても歌舞伎上演された[5]。

図2は、図1の硯箱を制作する際、デザインの典拠となったと考えられる『絵本玉かづら』（元文元年〈一七三六〉刊）の挿絵である。

図1の硯箱には、「春正」の銘がある。四代目山本春正（京都、元禄一六年〈一七〇三〉―明和七年〈一七七〇〉）は、西川祐信（寛文一一年〈一六七一〉―寛延三年〈一七五〇〉）と同時代の人物であるため、春正が硯箱を制作した可能性もある。硯箱のデザインの典拠となった祐信の挿絵（図2）は、四人の女性で構成されている。一人は、縁側に腰掛けて庭先の壁へ顔を向け、団扇で扇いでいる。一方、残り三人の女性は、文字が吹き付けられている壁の前へ立っている。図2の背景には、柳の木が描かれ、画面左手には、花が描かれている。一方、硯箱では、版本の構図が簡略化され、構図の中で重要な要素の壁、墨を吹き付ける女性と付き人のみがデザインとして残された。硯箱の装飾は、黒漆の背景に金、銀、色粉を使用した色粉研出蒔絵で表現されている。典拠となった挿絵と硯箱の構成を比較してみると、典拠となった祐信の挿絵は、版本の見開きにわたって表現されているが、蒔絵師は、硯箱の構図を考える際に見開き画面の内、右面三分の一を割愛し、重要な要素のみを選択してデザインしたと考えることができる。硯箱の中で壁は、微妙に金、茶色、黄色を使用して漆喰壁を表現し、蓋の左縁で祐信の挿絵にあった柱を暗示させるようにデザインされている。一方、墨を吹き付ける女性と付き人の若い女性は、祐信の版本をほぼ忠実に再現している。祐信の版本と同様に、墨を吹き付ける女性の着物は、笠と梅の模様で装飾され、付き人の女性の着物は格子模様で装飾されている。また、付き人の女性は天目台に墨の入った容器を乗せて持っている。そして、蒔絵師は、着物の形状を表現するために、金や銀、黒や赤い色粉を使用した。

●図３：蒔絵硯箱「忍恋」 墨を吹き付ける場面、19 世紀前半頃、チャールズ・A・グリーンフィールドコレクション
（Eskenazi Limited, The Charles A. Greenfield Collection of Japanese Lacquer, London, 1990; cat.no.37）

研出蒔絵により表現された硯箱のなめらかな表面は、版本のような二次元の性質を彷彿とさせ、デザインの下地となった墨摺りの画面は、蒔絵師によってわずかに「色づけ」されたのである。平面で四角形をした硯箱の蓋は、版本の挿絵とうまく適応している。また、硯箱に採用されたテーマは「書く」という行為を連想させるため、遠回しに硯箱に適したデザインであると考えられたのかもしれない。

図1の硯箱は、ウィリアム・クレバリー・アレキサンダー（一八四〇―一九一六）のコレクションで、V&A博物館へ一九一六年に遺贈された。彼の漆器コレクションは、かねてから質の高いコレクションと評価されていた。彼は、熱心な蒐集家で、バーリントン・ファイン・アーツ・クラブのメンバー、ナショナル・アート・コレクション・ファンドの財政支援メンバーでもあった。また、彼は北斎の「富嶽三十六景」を含んだ浮世絵も蒐集していた。加えて、彼はジェームズ・マクニール・ホイッスラーの有力な後援者の一人でもあった。

祐信版本に見られる「忍恋」のデザインは、一九世紀に制作された硯箱にも確認することができる。図3の硯箱は、以前はチャールズ・A・グリーンフィールドコレクションであった[6]。

図3の硯箱には、「欽羊斎」の銘がある。この硯箱の場合、蒔絵師はデザインする際、床几に腰掛ける三人目の女性も含み、壁の面積も大きくして、もとにした祐信のデザインをもっと正確に写した。また、壁は当初白色のように見えた銀で表現されている。この他の違いとして背景が挙げられ、グリーンフィールドコレクションの硯箱は、背景に金粉が蒔かれているが、V&Aコレクションの硯箱は、背景がほとんど黒であった。V&Aコレクションの硯箱は、グリーンフィールドコレクションの硯箱よりも早い時期に制作されたと考えられる。グリーンフィールドコレクションの硯箱は、以前、一九五五年ロンドンにおいてオークションに出された、マツモトコレクションに収蔵されていた。その後、一九九〇年ロン

*5 歌舞伎で上演される「葛の葉子別れ」の場面と西川祐信の版本に描かれる挿絵の構図、そしてそれぞれに組み込まれた視覚的な表現は、一見すると関係がないように見受けられる。歌舞伎では、葛の葉は筆を口にくわえ、赤ん坊を抱いて別れの歌を障子に書く。一方、祐信絵本の挿絵では、筆を口にくわえておらず、女性は一見すると遊女のように見え、墨を口から直接壁へ吹き付けている。この女性は、壁へ墨を吹き付けることを楽しんでいるようであり、他の女性達もその様子を楽しげに見ているように思われる。また、葛の葉が障子に書く別れの歌は、「忍恋」とは関係のないことを指摘しておく。

*6 蒔絵硯箱、高：6.3cm、幅：20.9cm、奥行：25.1cm。

●上／図４：蒔絵硯箱「蛍狩」、18 世紀後半期頃、V&A 博物館蔵
（京都国立博物館編『蒔絵』展覧会図録、平成９年〈1997〉、219 頁転載）
●下／図５：西川祐信『絵本真葛か原』寛保１年（1741）、国立国会図書館蔵

ドンのグリーンフィールド競売で取引された[7]。

V&A博物館に収蔵される祐信版本を典拠とする硯箱は、他にもある（図４）[8]。

図４の硯箱には、八人の男女が夏の夜に船の上で遊興し、蛍を追いかけている様子が表現されており、夜空と対照的に蛍の光が明るく輝いている。この硯箱の描写は詳細なものであり、精緻な顔の表情や着物の複雑な模様、船の先頭に座る男性の帯に提げられた小さな印籠、蛍を捕まえようと手を伸ばす男性の扇子に風景が描かれている。

硯箱に表現された場面は、祐信の『絵本真葛か原』（寛保元年〈一七四一〉刊）の挿絵を利用している（図５）。『絵本真葛か原』は、歌合の歌とそれに合わせた三〇の挿絵を含む内容となっている。見開きに描かれた図５は、硯箱と同様に蛍狩の様子が描かれているが、硯箱よりも流水や葦の生えた川岸など背景全体が描き込んである。

歌合の歌は、見開きの右上部に掲載されている。

蛍

夕くれはこかれゆく身の　あちきなく
扇やそらに　かゝるしからみ

この歌は、隠しきれない秘めた想いの悲しさをうたっている。しかし、硯箱を制作した蒔絵師は、版本の右上部は硯箱制作の段階では割愛し、船遊びと蛍狩に焦点を当てた。流水の表現は、硯箱の縁を越えて蓋の左側面まで続き、船と人物の一部は、蓋の右側面まで

続いて表現されている。蛍狩の描写は、金、銀、朱色の粉を使用した研出蒔絵の技法が施されている。背景は黒で、詳細部分は、細い線を描いて粉を蒔く「付描」や「蒔暈かし」の技法で表現され、金の輝きや赤い蛍は、螺鈿を嵌め込むことにより強調されている。硯箱の内部は、梨子地が施されている。この硯箱は、マイケル・トムキンソンコレクションの一部で、一九二一年にマイケル・トムキンソンの寄贈によりV&A博物館に収蔵された。また、この硯箱は、トムキンソンコレクションの図録に掲載されており、この図録によると、本作は春正作であり、制作年代は一八世紀とされる[9]。チディングストーン城のデニス・アイル・バウアーコレクションには図4と非常によく似た硯箱がある。

●上／図6：蒔絵盃「田植」、19世紀（河野通明「西川祐信『絵本士農工商』農之部とその影響」、平成12年〈2000〉、246頁転載）

●下／図7：西川祐信『絵本士農工商』（河野通明「西川祐信『絵本士農工商』農之部とその影響」、平成12年〈2000〉、218頁転載）

これら二つの硯箱の関連についてさらに研究が必要である。

以上のように、V&A博物館に所蔵される二点の硯箱は、おそらく一八世紀後半に京都の春正工房で制作された。これらの優品は祐信絵本のデザインを利用したものであり、洗練された

*7 ・*Auction catalogue of the R. Matsumoto collection*, Glendining and Co., London, 5-6 May 1955, no.28 (pl.IV)
・H. Batterson Boger: *The Traditional Arts of Japan: A Complete Illustrated Guide*, London and New York, 1964, no.15
・Harold P. Stern: *The Magnificent Three: Lacquer, Netsuke and Tsuba*, New York, 1972, no.57
・Andrew J. Pekarik: *Japanese lacquer, 1600-1900: Selections from the Charles A. Greenfield Collection*, New York, 1980; cat.no. 37, fig.48
・*Antique Monthly*, Atlanta, October 1980, p. 18a
・北村哲郎編、小川盛弘ほか『在外日本の至宝』一〇巻、工芸、毎日新聞社、昭和五六年（一九八一）、図二〇―二一。
・Eskenazi Limited, *The Charles A. Greenfield Collection of Japanese Lacquer*, London, 1990; cat.no.37
・Christie's, *Netsuke and Lacquer from the Japanese Department of the Eskenazi Ltd*, London, 1999, Lot14

*8 蒔絵硯箱、V&A博物館蔵。資料番号：W-354-1921。高：4.4cm、幅：21.6cm、奥行：24.1cm。

*9 *Specimens of Japanese Art from the Collection of Michael Tomkinson*, London, 1899, no.527. The writing box is published in: Earle, Joe (ed.): *Japanese Art and Design*, V&A, London, 1986, pp. 68-69.

装飾が施されている。ただし残念ながら、これらの作品の制作年代を特定する文献資料は現在のところ確認できていない。

蒔絵における さまざまな祐信のデザイン

では、次にそのほかに確認できる祐信のデザインが特徴の漆器を取り上げてみたい。図6は、雄牛が鋤を引いて田を耕している農耕の場面を蒔絵で表現した盃である。[10] 雄牛が鋤を引く題材は、ほぼ同様の構図が一八世紀中頃に出版された祐信の『絵本士農工商』に掲載されている（図7）。蒔絵師は盃の背景を版本から変更させているが、その他の主要な人物や外観は版本からそのまま採り入れている。この盃はおそらく、一九世紀初頭に制作されたと考えられる。

図8は、京都の漆器工房である象彦に所蔵される一九世紀に制作された手箱で、[11] 蓋裏に蛍狩の場面が装飾されている。手箱とは、化粧道具を納める漆器のことである。蓋裏の構図は、延享二年（一七四五）『絵本若草山』に掲載された蛍狩の場面におおよそ基づいている（図8、9）。手箱も先ほどの硯箱と同様に、生き生きとした夏の船遊びと蛍狩に着目した構図で、手箱では版本の構図に加え、川岸に団扇を持った人々を描き加えている。

最後に、一九世紀に制作された、男性が船の先頭で花火を打ち上げる船遊びの場面を装飾した印籠をとりあげたい（図10）。祐信は、図10の印籠に類似した構図を延享三年（一七四六）の『絵本都草紙』に描いているが、印籠のデザインは絵本の挿絵を正確に踏襲しているわけではない（図11）。

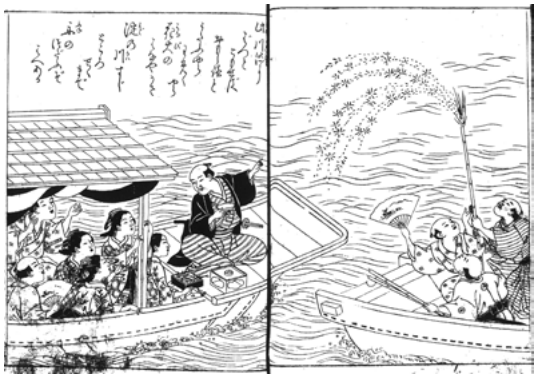
●下／図8：蒔絵硯箱蓋裏「蛍狩」、19世紀、象彦蔵（松下隆章監修『京の伝統と文様 8―京漆器象彦』美乃美、昭和54年〈1979〉、53頁転載）

●左／図9：西川祐信『絵本若草山』延享2年（1745）、国立国会図書館蔵

浮世絵に影響を受けた漆器

蒔絵が誕生した初期には、同時代の人々が登場した作品は少ない。しかし、桃山時代から江戸時代初期にかけて、蒔絵の技術的な発展と漆器のデザインに意義深い変化がみられる。それと同時に日本の絵画、特に屏風においても新たな流れが生まれた。屏風の中でも特に南蛮屏風や洛中洛外図屏風では、顔や衣服、そして人物の動きが詳細に描かれるようになった。同時代の人々が大画面の主題となることは、日本美術史上初めての出来事であった。同時に、風変わりな外国人を詳細に表現した南蛮様式蒔絵の箱や印籠が制作された。この動きは、南蛮屏風の人気や大画面の絵画的な構図が、同時代の漆器のデザインと重要な結びつきを持っていたことを意味している。筆者は、南蛮屏風や洛中洛外図など、大きな画面で同時代に生きている大衆の姿を描くという、日常生活を表現する新しい流行がこの時代になって受

●上／図 10：蒔絵印籠「船遊」、19 世紀（Published in: Kress, Heinz and Else: *Inrō a key to the world of samurai*, Tampere Museum, 2010, p.222）
●右／図 11：西川祐信『絵本都草紙』延享 3 年（1746）、国立国会図書館蔵



*10　河野通明「西川祐信『絵本士農工商』農之部とその影響」（『歴史と民族』神奈川大学日本常民文化研究所論集一六、平凡社、平成一二年〈二〇〇〇〉、頁二〇九―二四九。）

*11　研出蒔絵手箱、象彦コレクション。松下隆章監修『京の伝統と文様 八―京漆器象彦』美乃美、昭和五四年（一九七九）、頁五三。

け入れられ、同時に漆器の絵画的主題として流行していったと確信している。

そして、内装として用いられた制作当時の屏風は、漆器や飾り物と共に設えられ、それらの装飾には類似、もしくは関係のある絵画的題材が共有されていたことを念頭に置いておかなくてはならない。

江戸時代初頭以降、漆器には田植や石曳、曳舟などの風俗画が蒔絵として表現され始めた。これらの構図は、農作業に従事する農民や肉体労働に取り組む人々を描いたものである。上記のような主題の表現は、農業や肉体労働に対する敬意を示しており、このような潮流は、社会全体の幸福に対して必要不可欠なものである。同時に、風俗画などに取り上げられた農作業などの様子は、日常の一場面であり、年中行事の一部であったということである。

江戸時代初期から花見遊興や物見遊山、都市生活における室内遊戯や吉原遊郭の場面などが浮世絵師により多数描かれた。そして、一七世紀後半までには、女と男の「浮世」が絵画で描かれるようになった。浮世絵の発展にともなって人気歌舞伎役者や遊女だけにとどまらず、さまざまな主題の絵を商業的な商品である浮世絵を通じて広く入手できるようになったのである。また、このような浮世絵の主題は、漆器のデザインにも適していた[12]。

祐信デザインの蒔絵

V&A博物館に所蔵される一八世紀に制作された高い質の硯箱は、精緻な装飾と祐信絵本の挿絵が利用されており、祐信絵本の構図の中に同時代の関心や流行をみることができる。これらの豪華な硯箱は、おそらく裕福な町人から特別に注文されたと考えられる。また、これらの硯箱が同じ工房で制作されたという可能性、そして京都の蒔絵師である山本春正の工房で制作されたことを特定するさらなる調査が必要となる。出版年が判明する版本や浮世絵のデザインを採り入れた漆器は、江戸時代における漆器の文化や歴史、京都の蒔絵師に関する有益な示唆も与えてくれるだろう。一方、一九世紀に制作された祐信絵本の構図が採用された硯箱の存在は、彼のデザインに継続性のある人気があったことを実証している。同時に、本稿において取り上げた作品の蒐集史に目を向けることで、明治時代に外国人日本美術コレクターの間で浮世絵と関連した工芸品がもてはやされた様相を明らかにすることができるだろう。

（原文　一三九頁参照）

*12　印籠のデザインには、浮世絵と挿絵の構図が多く使用されている。参考文献：Kress, Heinz and Else: *Inrō a key to the world of samurai*, Tampere Museum, 2010