

# 祭礼のデザインを決定するもの

—高山祭八幡祭屋台の『型』についての研究—

What Decided the Designs in the Festive Ceremonies ?

—A Study of Float “Style” in the Hachiman Festival, Takayama—

松井勅尚 Tokinari Matsui

## Abstract

It is said that in the old days, townships competed against one another. Float designs were constantly being updated, regardless of the old styles and traditions. After the period of “Bunka Bunsei” in the Edo era, however, these designs were standardized into a certain “style,” which we now refer to as the “Takayama Floats.”

All the artificial things in the world are the result of “mans independence of will.” In other words, individuals “thoughts” are realized in the shape of these things. This report seeks to explain why a “shape” was improved into a “style.” The idea “mans independence of will” plays a significant part in explaining this transformation. To prove the relationship, I studied the formative designs of the floats, which are symbols of “Hare” (Special occurrences throughout the year e.g. festivals). It seemed important to clearly understand the influence of human ideas on the shapes.

I first examined “Genfukei” (people’s daily lives during this period). Although most people enjoyed economic stability, there was a sense of anxiety due to certain inconsistencies in society. A philosopher I discovered during my studies, “Ohide Tanaka” was considered the spiritual conscience of the time. He was also a landscape artist who recreated his ideas into physical forms.

According to the hypothesis, I analyzed the designs of the floats. The designs were heavily influenced by the people’s “view of the cosmos.” Japanese Philosophy must have been the spiritual basis of that conception. Additionally, the float design in “Hare” seems to have served as “Symbolic Device in the Landscape” to help people reaffirm their spirituality in the confused “Ke” (Day to day life in the real world). This device, however, will function best in the mutual dependent relationship of “Hare” and “Ke.”

## 目次

はじめに	II. 屋台のデザイン的特質
I. 屋台の原風景	A. デザイン分析
A. 地的特質	B. 屋台の宇宙観
B. 社会構造	C. 環境造形装置である屋台
C. 町人の精神構造	おわりに

## はじめに

美術——造形デザイン——は、弥生時代以降、宗教とともに、権力の道具として使われてきた。そこには、常に支配層の意志が見え隠れするのである。しかし、そのような中でも民衆は、人間的に生きるために、その『人間の本質』である精神的必要性を満たそうとしてきた。

『祭り』はハレの場であり、人間の精神的必要性から生れたものである。だからこそ縄文以来、連綿と『祭り』が受け継がれ、その祭りを象徴するモノを造り出してきたのであろう。

ところで、我々のまわりを見渡してみると、すべてが画一化の方向に進み、地域の多様性を探すことは一部を除いて、難しくなってしまった。多様性を失うことは、内面の喪失へとつながり、人間的に生きる基盤を失うことになると思う。また人間は、多様性があったこそ初めてトータルに『生物としての人間』の役割を果たすことになるのではないだろうか。

縁あって、飛騨高山に住むことになった。この町には『日本三代山車祭り』の一つである『高山祭り』がある。高山祭りとは、日枝神社の春の山王祭、桜山八幡宮の秋の八幡祭、この二つの総称である。

高山は、江戸時代に天領となったことにより、町人の町となった。そこで行なわれた高山祭も支配層のものではなく、町人達のものであった。そして、民衆のエネルギーが、形となったものが『屋台』である。

祭りに初めて『山車』が登場したのは、京都の祇園御霊会であり、長徳4年(998年)のことである。それ以後祭りの象徴として各地に登場し、その呼び名も地方によって、屋台、曳山、鉾、山、山笠、ねぶた、だんじり等と変わり、形態も様々のものが出来あがったようであ

る。<sup>\*1</sup>高山でも『高山型』という独自の屋台が成立している。

本研究は、屋台というモノの造形デザインを通して、風土との関わりから考察するものである。つまり、ある環境のなかでの『人間の主体性』と、デザインとの関係を分析し、形が『型』にまで高められた、その精神性を考察してみたい。

尚、本研究で考察するのは、私が実際に体感した『秋の八幡祭』である。

したがって、その造形デザインを考察する屋台は、下記の11台である。

神楽台・布袋台  
大八台・鳩峰車  
仙人台・行神台  
豊明台・鳳凰台  
金鳳台・神馬台  
宝珠台

## I. 屋台の原風景

高山型の屋台について大野政雄氏は、「全体が三段の構造で、特に下段に意匠をこらし、ソリのある屋根を四本の柱でせり上げる形態」<sup>\*2</sup>とし、その成立時期について、文化文政期（1804～1829）であると推察している。

表－1は、現在も曳き回されている屋台11台について、その建造年を一覧表にしたものである。

これによると、1818年（文政1年）に創建された下記の屋台の形態は大野氏が指摘した同一形態である。

「金鳳台（図－1）」

「大八台（図－2）」

「鳳凰台（図－3）」

それ以降に再興あるいは改造<sup>\*</sup>された他の屋台は、それらをモデルにしたと見ることができる。

それ以前に建造された下記の屋台は、次のような特質がある。

- ①1790年代に創建されたといわれる「仙人台」は、屋根の形が違う。
- ②1811年に改造された「布袋台」は、中段の形態が違い全体感に影響している。
- ③1815年に改造された「神楽台」は、他の屋台と全体感

が著しく異なる。

1818年には、現存しないものも含めると6台の屋台が創建されている。これら創建年を同じくする屋台は、現存する屋台から推察すると、おそらく同一形態であったと思われる。

屋台は、互いの組で競いあい、旧型や伝統にとらわれず、新しいものを求めたという。<sup>\*3</sup>

私はここで疑問が湧いてくるのである。各屋台組に、このような先取の精神があるにもかかわらず、なぜ同一形式の屋台が一度にでき、しかもそれらが『型』となり、その後の屋台再興にまで影響を与えたのか。そのようなモデルを創造したのはその時代に生きた『人間の主体性』のはずである。

私は、この文化文政期を含む60年間（1780～1840）に着目し、人間の主体性に影響を与えた要因を日常の実現である『原風景』に求め、分析してみたい。

\* 「改造」・「改修」における基準は、大火による文献喪失のため、あいまいのようである。

### A. 地的特質

屋台は町並の中を曳き回されるものである。よって、町並とそこで生活する『人間の主体性』との関係性はインタラクティブに働くばかりでなく、屋台のデザインをも規定しているといえよう。

文化文政期における高山の町並のようすは、現在『伝統的建造物保存地区』より体感することができるが、その空間デザインを規定した要因を『地的特質』とし、ここで明らかにしておきたい。

高山の町割りは、天正16年（1588）金森長近による高山城の築城に始まった。城下町は京をモデルとし、侍屋敷、町人屋敷、寺屋敷に区別された。「町人屋敷は、一番町、二番町、三番町が宮川右岸に南北に、それを横切る安川通り、肴町がつくられ梯子状のような条筋で区画された町並であった。城下町によく見られる見通しの出来ない道筋は、町の南部、北部に設けられた。」<sup>\*4</sup>元禄5年（1692）まで107年間、金森氏六代に渡り、統治されたのである。この間、その町並ばかりでなく、京文化との交流が図られたようである。元禄5年からは、天領となり、宮川以東の旧城下町全域が町人町となった。以後177年間に渡り幕政が行なわれ、江戸文化の影響下に入ったわけではあるが、町割りは旧城下町と京文化の影響をそのまま残すことになる。

しかし町並は、たびたびの大火により、金森氏統治期

高山祭八幡祭の屋台建造年表(1747~1910)

表-1

西暦	年号	神楽台	布袋台	金鳳台	大八台	鳩峰車	神馬台	仙人台	行神台	宝珠台	豊明台	鳳凰台
1744(延享1)						○1747						
1750		*1718(享保3)「八幡祭礼行列書」に「屋たい」4台が記されている。										
1760	1764(明和1)											
1770							○1769					
1780	1781(天明1)		○1780?						○1782?			
1790	1789(寛政1)							○1790?				
1800	1801(享和1) 1804(文化1)					△1801						
1810			△1811									
1820	1818(文政1)	△1815		○1818	○1818							○1818
1830	1830(天保1)		△1829				□1830		□1831	△1829		
1840						□1837						
1850	1844(弘化1) 1848(嘉永1)											
1860	1854(安政1)			▲1853			▲1858					□1854
1870	1860(万延1) 1861(文久1) 1868(明治1)					▲1867						
1880									□1883			
1890						▲1897						
1900		△1904					▲1902				▲1902	
1910	1912(大正1)				▲1908					▲1908		▲1910

\*○創建  
□再興  
△改造  
▲改修

\*高山では度重なる大火により、詳細を伝える資料・文書は数少ない。そのため屋台建造の時期や経緯については諸説ある。本研究では、屋台会館「八幡祭と屋台について」の年表を参照した。

の面影はすでにとどめていないようだ。かわって、天領時代の厳しい身分的禁令による町並が、文化文政期には見られ、それは、上二之町、上三之町を中心とした地域で現在もその伝統的様式をよく継承している。

その外観は、中2階、2階建の木造切妻造りであり、屋根勾配は、10分の3以下の緩やかなものである。「軒の出は深く、大きく前に向かって張出し、下屋を設けず小庇を抱き込んでいる。普通、入口には大戸をつけ、入口以外の柱間には、上げしとみと腰付障子が建てられ、その外側には板差しか台輪差しにした出格子が設けられた。地方色豊かな小庇には、箱庇を設け、商家では屋号の入

った“のれん”を下げたりした。さらに日除庇しをり出した町家も多い。2階の柱間には、板連子か板格子をはめ込み、一部を貫出しにした土壁とする。」\*5

前面軒高は4.2m前後で低く統一されている。これは飛騨国の木材は伐採時、尺一本の長さを4.39mと定められているためのものである。当時、檜等五木の使用は許されず、ただ持山のないものでも願い出ればマツ、クリ等に限っては無償で払い下げられたそうだ。しかし財のある町人は、地役人への賄賂によって檜の使用の許可を得ていたようである。そのため材料の見分けがつかないように表面を紅殻にすずを混ぜて栗肌色に着色、漆の刷

毛洗い油や荏の油で着色止めとし、木口がでる腕木鼻には、木目が分からないように胡粉で白くぬったそうだ。<sup>\*6</sup>

このようにデザインが統一された背景には、厳しい雪国の冬を旨としての形態の必要性もあるが、それ以上に支配階級による町人への圧力が大きな要因といえよう。

「一之町大阪屋吉右衛門が家の前に空き地を設けたのを、町人風情で前提を取るとはお上を恐れぬ無礼者だとして、建物を前に引き出させたり、三人の高山町年寄中の筆頭である矢島茂右衛門が、自分の家に長押を使い、違棚を設けたのは心得違いであるとして、10日間の閉門が云い渡された例がある。」<sup>\*7</sup>他と違わないことが安心できる条件であり、その抑圧されたなかでこそ生れたエネルギーが結果的に禁欲的な町並の美しさを生んだのであろう。

## B. 社会構造

当時の飛騨地方の人口が約8万人、そのうち約9分の1が高山に住んでいたようである。高山は、飛騨唯一の商業経済活動の中心地だったのである。<sup>\*8</sup>高山祭八幡祭とは、ここ高山の北半分に住む町人を氏子とする祭礼である。

屋台は、氏子によるグループである組によって建造され、これを「屋台組」と呼んだ。組は、屋台をもつのが建前だったからである。<sup>\*9</sup>

屋台を建造するためには、莫大な費用を要したという。例えば、「鳳凰台」の「嘉永4年(1851)の修理に費やした総額は、378両2分、当時米1俵の値段が3分であったから換算すると500俵以上となる。」<sup>\*10</sup>この町人たちの中心的役割を果たしたのが、「旦那衆」と呼ばれた商人だという。<sup>\*11</sup>当時この旦那衆が200年の間に、幾度かの飢饉や大火にみまわれながらも、富を蓄積していたことは、屋台の建造ラッシュをみれば明らかであるが、私はここで屋台の原風景を共有した他者一士・農・工一との関係性の中から見たい。

飛騨は、先にも触れたように、金森氏の支配のあと、1692年(元禄5)に天領となったのであるが、その時、金森氏に致仕した旧臣84名を地役人として召抱え、支配をおこなった。当時の武士の生活は、在地支配に重要な役割を果たしながらも、その俸禄は貧しいものであったようである。<sup>\*12</sup>文化文政期においても状況は変わらず、物価は高騰しても扶持は少しも上がらず、その体面を保つことはなかなか困難であったようである。<sup>\*13</sup>武士と商人との関係は、I章-Aからも分かるようにこの飛騨においても、商人の財力(賄賂)を頼る関係があったよう

である。

また自然と農民との関係を表-2から読み取ると、文化文政期にあたる30年間(1800~1830)は、飛騨においても、世に言う天明の大飢饉(1782~1787)と天保の大飢饉(1833~1836)に挟まれた、収穫の安定した時期であることがうかがわれる。

表-3・4より推察されることは、天明の大火により焼失した町を復興するために、工人達の活躍の場があったということである。「大火があれば名工が育つ」<sup>\*14</sup>といわれるように工匠は、その腕を存分にふるい、また磨くこともできたのであろう。<sup>\*15</sup>

以上より推察されることは、文化文政期の高山は、江戸時代のなかでも特に安定期であったことである。寺社建築の最盛期であることをみても、いかに経済的に安定していたかがわかる。しかもこの時期は、大火も起こらず町全体が物質的にも安定していたように思われる。

飛騨異災史(1780~1840)

表-2

西 暦	年 号	種 目	記 事
1783	4 天明	凶 作	濃飛凶荒。
	8 天明	凶 作	天候不順にして稲熟さず。
1785	天明6	凶 作	飛騨凶荒。
1786	9 天明7	風水害	飛騨大風あり。稲作被害多し。
1786	天明8	飢 饉	飛騨飢饉。
1787	天明9	飢 饉	飛騨飢饉。
1788	天明10	凶 作	飛騨凶饉
1789	寛政1	凶 作	飛騨凶作。
1791	寛政3	凶 作	飛騨凶作
1797	寛政9	水 害	飛騨諸川洪水。田畑、道路、橋梁の流出多し。
1798	7 寛政10	水 害	飛騨霖雨、洪水あり。田畑の損害多し。
1807	10 文化4	水 害	飛騨洪水。田畑作物を損ず。
1807		虫 害	飛騨凶作。稲虫発生。
1816	文化13	凶 作	飛騨凶作。
1825	文政8	凶 作	飛騨田畑宜しからず。
1831	天保2	飢 饉	飛騨飢饉。篠の実を食す。
1833	天保4	凶 作	飛騨凶作、飢饉、霖雨止まず。
1834	天保5	飢 饉	飛騨飢饉。
1835	天保6	飢 饉	冬より翌春に亘りて飢饉。春より秋にかけて霖雨止まず。
1836	天保7	凶 作	飛騨冷気凶作。
1837	天保8	飢 饉	濃飛大飢饉。
1838	天保9	凶 作	飛騨稲熟さず。
		飢 饉	

(岐阜地方気象台編『岐阜県異災史』昭和40年 P.18~31参照)

飛驒の寺社建築年表(1780~1840)

表-3

西暦	年号	記 事
1802	享和2	高山別院照蓮寺の本堂再建す。
1806	文化3	高山称讃寺本堂庫裡再建す。 高山不遠寺再建す。 小白川村蓮光寺再建す。
1808	5	高山天照寺再建す。
1809	6	新淵村宝蔵寺再建す。 小坊村住吉社再建す。
1811	8	折敷地村住吉社再建す。
1818	文政1	西之一色村東照宮再建す。
1819	2	花里村天満神社を修理す。
1820	3	七日町村飛驒総社を再興す。 高山国分寺三重塔再建す。 板殿村日抱尊宮再建す。
1826	9	高山照蓮寺大門再建落成す。 下林村白山社殿を修造す。
1828	11	駄吉村神明宮再建す。
1832	天保3	高山照蓮寺太鼓堂落成す。
1833	4	久々野村八幡宮社殿再建す。
1839	10	高山一本杉白山神社拝殿再建す。

(「飛驒国大野郡史」中巻参照)

高山の主な大火年表(1780~1840)

表-4

西暦	年号	範 囲	全焼戸数	備 考
1784	天明4	三町~鉄砲町	2,342	寺院11
1787	7	八幡町	83	
1796	寛政8	下一之町~下三之町	447	
1832	天保3	川原町一帯	227	
		三町一帯	617	

(高山市郷土館「高山の歴史」昭和62年 P18 参照)

商人——とりわけ旦那衆——は、異災や経済問題等を克服しながら富を蓄積し、この安定期である文化文政時代を迎えたのであろう。

それにしてもなぜ莫大な富を屋台建造に費やしたのか。またその中心的役割を果たした『旦那衆』とは、どのような意識をもっていたのか、その精神構造を次に考察していくことにする。

### C. 町人の精神構造

#### 1. 禁令

ここではまず町人の精神構造を支配層(武士)と非支配層(町人)との関係である禁令のなかに見ていく。

表-5をみると武士による町人達への支配体制を読み取ることができる。

安永2年(1773)頃には、「まり・茶の湯・うたい・浄瑠璃・琴・三味線・遊芸残る所もなく、諸道具は朱の膳椀、金銀蒔絵の器物、衣類の奢りは絹袖を下とするなり。

飛驒禁令史(1780~1841)

表-5

西暦	年号	記 事
1788	天明8	博奕賭勝負事を厳禁す。
1821	文政4	芝郡代儉約の事を令し諸事規定を示達す。
1824	7	芝郡代、上司の命により五カ年間の儉約令を示達す。
1830	天保1	神事祭礼に事寄せ、踊りや狂言を催すを停止す。
1834	5	大井郡代当年より五カ年間の儉約令を示達し、先例に拠らしむ。
1836	7	偽金の使用取締と、くじ札の売買禁止の事を触示す。
1837	8	高山町民に儉約を守らしめ、風俗を取締る。
1838	9	諸道具に金銀の装飾を禁し、金銀を用いたる品物の仕入売買を停止す。
1841	12	豊田郡代老中水野越前守の旨を奉し大儉約令を下し、これに請印せしめ施行厳密を極む。

(「飛驒国大野郡史」中巻参照)

これ皆御条目にはづれたる事どもなり。(夢物語巻二)と大原代官から、高山五十三組の組頭が呼び出されておしかりをうけた<sup>\*16</sup>そうである。これは当時町人達が、既に富を蓄えていたことを示すと同時に、支配層である武士の、町人達の贅沢への圧力を示しているといえよう。

日常生活への身分的禁令のため、町人達はその富を精神的必要性である、『屋台』へと向けたのだと私は思う。自然環境が厳しいほど、また日常(ケ)の禁制が厳しいほど、非日常(ハレ)への期待が大きくなるのは『人間の本質』であるのではなからうか。

文政年間にはI章-Bより、経済的にも安定していたことが予想されるにもかかわらず、儉約令が示達されている。特に、文政4年の示達は、文政1年の屋台創建ラッシュに対する引締め策でもあると想像できる。しかしそれでも尚、町人達は莫大な富を費やし屋台建造を続けていることが表-1より明らかである。

厳しい禁令あつての『屋台』であるわけだが、これは、仏教でいうところの逆縁とでも言おうか、権力をも払い除ける『人間の本質』を私は感じるのである。

#### 2. 旦那衆

旦那衆と呼ばれるための条件は、旧家で資産も多いこと、さらに地元何らかの経済的奉仕を施していることであり、それが当時の社会では普通の考えだったようである。また、旦那衆として財を保つため普段の生活は質素であり、格式を守るため旧習を大切に家風が重んじられていた。<sup>\*17</sup>

町人達は、財がたまると多くは金貸や両替商をはじめ、その「質流れ」による良田から収穫された米によって、

酒造りを始め、さらに富を蓄積したようである。これが米の最も有効な利益の上げ方だったようである。元禄10年(1697)の『飛驒国造酒株小前帳』によると、この年高山だけで56軒の造り酒屋があったと記録されている。<sup>\*18</sup>この小さな町にいかにも多くの裕福な町人がいたことに私は驚きをかきさないのである。

### 3. 赤田臥牛と田中大秀

旦那衆は、『徳』と『教養』とを兼ね備えた文化人であったようだが、武士階級のものであった学問が、やがて庶民の間にも広がり、飛驒地方ではじめて学問所ができたのが、文化文政期である。この時代二人の学者が活躍するのであった。一人は、学問所「静修館」を開いた儒学者『赤田臥牛』、もう一人は国学者『田中大秀』である。

赤田臥牛は、延享4年(1747)に高山の造り酒屋に生れ、文化2年(1805)に郡代の許可を得て、飛驒地方ではじめての学問所『静修館』を開いた。これは、町人12名の願い出によるものであり、当時町人が「教養」を必要としたことがうかがわれる。臥牛は儒学者であり、ここでは儒学と漢文を教授し、半官半民の学塾としたのである。町人達は、「幼童読書指南並びに五常の道教授」をうるためにその開設を願い出ている。<sup>\*19,20</sup>当時、臥牛は58才、文政5年(1822)没するまで晩年を庶民の年少者のための教育に貢献したといえよう。

一方田中大秀は、臥牛より30年後の安永6年(1777)に高山の薬種商に生れ、『飛驒編年史要』には、享和年中(1801~1803)に船津町の稲田元浩、大森百枝らの18人が、門弟となって和歌を学ぶとある。当時、大秀は26才前後、一番油の乗った時期に文化文政期を過ごしたことになる。しかも弘化4年(1847)に没するまで、遠くは出羽国をはじめ全国から入門する者260人余りを数えたそうである。<sup>\*21</sup>当然高山の町人達に与えた影響は、大きかったことが想像される。私は次に『田中大秀』に注目し、旦那衆を中心とした町人達の精神的バックボーンを探ってみることにする。

### 4. 田中大秀の業績

先ず、国学者としての業績を見てみる。表-6より明らかのように、大秀は、先ず伴蒿蹊をたびたび訪ね入門する。伴蒿蹊と言えば、寛政2年(1790)に出版された『近世畸人伝』の著者であり、この本はベストセラーに

なった。<sup>\*22</sup>大秀も当然それを眼にし、流行作家である伴蒿蹊に、入門を願い出たと思われる。しかし、入門からわずか一年半で今度は本居宣長に入門し、それ以後宣長が没したあとも宣長の長男大平と交流し、国学者としての道を歩むのである。

本居宣長は、当時国学の第一人者であり、その思想は仏教・儒学に影響されない純粋な古代精神を明らかにし、民族信仰の復古を説くものであった。<sup>\*23</sup>

大秀は、すでに文化4年に飛驒国外へ名が知れ渡り、高山に隠棲しても尚全国から入門者が訪れ、しかも天保1年(1830)に出された『大日本勧学俊傑大判長牒』に大平と並ぶ大國学者の評価を受けている。高山の町人達への思想的影響は測り知れないものがあると私は思うのである。

表-6

西曆	年号	年令	記 事
1777	安永6		高山一之町薬種商田中屋の三男として誕生。
1798	寛政10	22	上京。伴蒿蹊に訪う。
		11	上京。伴蒿蹊に訪う。
		12	上京。伴蒿蹊に入門。
		24	上京。伴蒿蹊に訪う。
1801	享和1	25	上京。本居宣長に入門。
			本居宣長没す。
1804	文化1	28	松坂に着き、本居大平の許で宣長の遺著を謄写し国学を研究した。(約二か月間)
		4	越中富山藩の青木北海が入門した。国外最初の弟子である。
1830	天保1	54	大日本勧学俊傑大判長牒に大平、大秀を左右の大関としてあげる。

(松室會編『田中大秀』昭和29 田中大秀年譜参照)

次にその他の業績について注目してみた。

大秀は、『竹取翁物語解』『土佐日記解』『蜻蛉日記行解』をはじめ、多くの著書をあらわしている。また、和歌に秀で、門弟達にてほどきし、晩年の門人に橘曙覧なども輩出していることはよく知られている。

私が、表-7で注目したことは、大秀のマルチ人間ぶりである。つまり、思想家であり、歌人であるばかりでなく、音楽家(M)であり、デザイナー(D)であり、プロデューサー(P)であったことである。そこに、国学の思想をコンセプトとし、自らの手でネットワークしていく『環境デザイナー』としての田中大秀の姿を私は感ずるのである。大秀は、この故郷高山で自らの理想としたコンセプトの構築を試みたのではないだろうか。

着目すべきもう一つは、大秀が荏名神社に『隠棲』し

たことである。ここで今一度、『近世崎人伝』に触れてみたい。

表-6より、彼は、たびたび伴蒿蹊を訪ねその門に入ったが、入門からわずか一年半で本居宣長の門に移るのである。この出来事が物語ることは、大秀は伴蒿蹊に惹かれたのではなく、蒿蹊が書いた『近世崎人伝』の崎人の生き方に惹かれたのではないか。この本は「江戸時代に活躍した人物から特色のある人100名余を選んで論述した伝記で、無名の町人や農民まで含まれている。」\*24崎人とは天才のことである。梅原猛氏によれば、当時の日本には、「天才」という概念はなく、常人にはできないことができる敬意の念をもって、そう呼ばれたようである。ただし、それは常人の価値体系を根本的に否定せず、奇なる人と常なる人の共存が可能である場合とした。\*25

この本の中で「奇」の価値の中心にいたのが「売茶翁」(1763年没)である。彼は、黄檗宗の僧・元昭であり、「高遊外」という名で詩をつくり、書を書いて、89歳で天寿を全うしたそうである。自ら茶を売ることにより、どこにも寄食せず聖なる清貧の生活を送ったところに当時の全ての人の理想的人物となったのである。\*26

彼の影響力について、梅原猛氏は次のように述べている。「彼が発散したはなはだ高い、はなはだ強い精神的エネルギーは、彼の周囲の人々に深い感動を与えて、彼らはその光源体にあたる師以上の優れた仕事を後世に残すのである。・・・まさに売茶翁はこの時代の京都における光源体である。」\*27

大秀が理想とした生き方がこのようなものであるとすれば、自らが光源体となり、高山の人々の大きな光となったのであろう。

### 5. 環境デザイナー・田中大秀

国学者『田中大秀』は、宗教的秩序が崩壊して、はや200年が過ぎ幕藩体制に慣れきった、あるいは諦めてしまった町人達に真の人間の生き方を説き、それを万民に伝える方法として、祭礼が果たす役割りに気付いたと思われる。

飛騨地方の神社を再興し、祭礼復活に尽力する姿が何よりもそれを物語っている。その装置としての屋台のデザインを大秀が再構築にかかったことは想像に難しくない。

大秀は、生まれ故郷である高山を自身のコンセプトの実践の場と選び、壮大な環境デザインに乗り出したので

表-7

西暦	年号	年齢	記 事	分類
1777	安永 6		高山一之町薬種商田中屋の三男として誕生。	
1787	天明 7	11	詩を赤田臥牛にび、歌・画・算術等にも秀でていた。	
1793	寛政 5	17	桜山八幡宮額を修復。	D
			この頃山下氏に琴を習う。	M
		21	千光寺の円空上人作「袈裟百首」の表紙を改める。	D
1802	享和 2		若山久安に箏・ひちりきを習う。	M
		12	桜山房で仲之をしたう歌会を催す。	P
		24	止静院日在につき雅楽を習う。	M
		26	栗田大人をしのぶ歌の会を催す。	P
			桜山で宣長一周忌霊祭。	P
1806	文化 3	28	姉小路基綱卿三百回忌にあたり、桜山に追慕の歌会を催す。	P
		31	桜山で宣長三回忌霊祭。	D
		34	浦上玉堂に琴を作らせ、浅水琴と名付ける。	M
		35	高山照蓮寺に宗祖見真大師五百五十回忌法要が営まれ、楽員となって笙を吹奏。	M
		36	上京、東儀出雲守秀政にひちりき、林日向守広猶に笙・琴及び琵琶 岡田甲斐守に横笛を習う。	D
		37	画工宮脇有景法橋所蔵の土佐光信筆柿本大人像を借りて写す。	D
		38	土佐派の画工渡辺周溪来訪。(三か月滞在)	D
		39	新たに荏奈の神名を鑄た神鏡を江名子村荏奈の小祠に奉納。(設計図あり)	M
		40	勝久寺で宗祖見真大師五百五十回忌法要が営まれ、楽を担当。	D
		40	桜山八幡祭屋台神楽台設計。	M
1818	文政 1	42	照蓮寺で歎喜光院二十五回忌法要。楽方となり奏楽。	P
		44	尾張名古屋の人(京住)有楽流の茶人石川随泉を客とし茶会を催す。	P
		46	荏名神社上棟遷宮。(神門設計図あり)	PD
		47	飛騨総社再興。	P
		51	一之宮太々神楽につき楽方奉仕。	M
1831	天保 2	55	荏名神社の社号碑を芝郡代の名で建てる。	D
		61	渡辺周溪来訪。	D
		63	郡代大井帯刀に建白して槻本神社社号石を建てた。	D
1844	弘化 1	68	水無神社に八稜宝鏡を奉納。	D
		69	飛騨総社臨時大祭に、大秀創始の御船代式神籬を国内各社に頒贈。	D
		71	八雲形文台出来。いちい材春慶塗、細工三島久蔵。	D
1846	4	68	荏野文庫新始。	D
		69	荏名神社石橋の渡始。(天保15年、設計図あり)	D
1846		71	没す。	

(松室會編『田中大秀』昭和29 田中大秀年譜参照)

\* D…美術、デザインの関連事項。 P…企画、プロデュースの関連事項。  
M…音楽的関連事項。

はなかろうか。彼はまさに光源体として輝き、旦那衆を中心とした町人達の精神的バックボーンとなったのであろう。

『旦那衆の美意識』、その中心にいる偉大なる精神的指導者『田中大秀』、これこそが、当時の高山の重要な原風景の一つであり、後世に『型』にまで高められた高山独特の屋台を残したのであろう。

このように考えてみると、彼が雅楽を学んだのも、デザイン力を身に着けたのも、すべては彼のコンセプト実現のための手段であったと思われるのである。思想の伝承に『芸術』が果たす役割の大きさを、大秀は十分認識していたといえよう。

環境デザイナーに要求されるものは『領域』に捕らわれない仕事と、なによりもその『精神的基盤』の確かさであることを大秀が物語っているように私には思われるのである。

## II. 屋台のデザイン的特質

I章では、人間の主体性——屋台デザインを規定した意志——に影響を与えたものを『原風景』のなかに探り、それが『型』にまで高められた要因を考察してみた。II章ではこれらを踏まえ、デザインへの影響の分析を試みたい。

屋台建造は、屋台組から工匠に設計が依頼される。工匠は先ず『設計絵図(図-4)』を作成する。これは彩色されたかなり精巧なものであり、彼らのプレゼンテーションテクニックの高さがうかがわれる。それをプロデューサーである旦那衆が、見立てるシステムのようなのである。<sup>\*28</sup>私はこの関係を見る時、利休と長次郎の関係をイメージするのである。つまり屋台は、高い美意識に支えられた『旦那衆好み』に造られたことになる。

### A. デザイン分析

ここでは文化文政期に完成したと思われる『高山型』について注目しながら分析してみる。『型』となったということは、ある風土のなかで高められ完結した『形』があるからであると思う。つまり、変わらないもののなかにこそ、その風土の『デザインの本質』があると考えるのである。

分析における分類については、図-5——桑谷正道『高山祭の屋台』飛騨高山観光協会——に従い下記のように行なう。またここで取り上げるのはデザインであり、構

造は扱わない。

- |         |           |
|---------|-----------|
| 1. 上段   | 5. スケール   |
| 2. 中段   | 6. 装飾モチーフ |
| 3. 下段   | 7. 飾り金具   |
| 4. 車と台輪 |           |

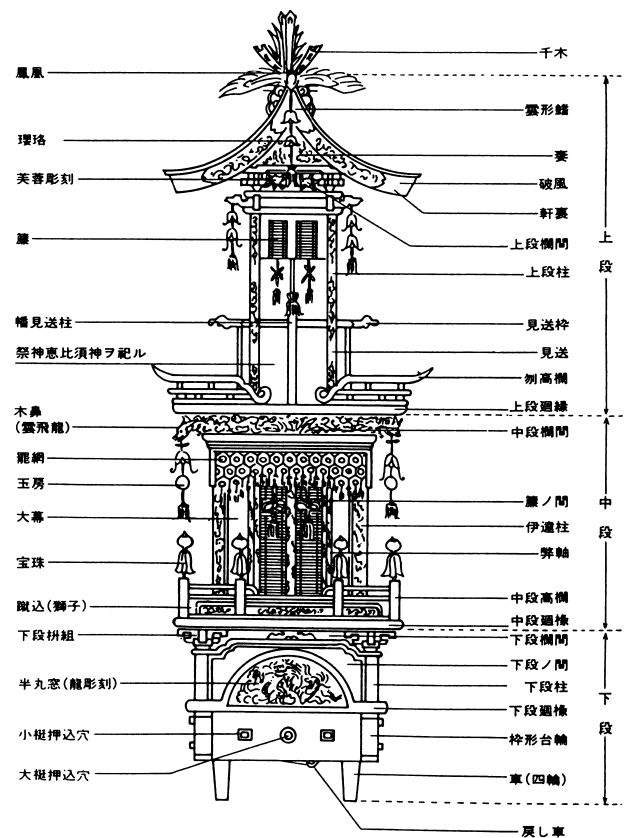


図-5 屋台構造図

(桑谷正道『高山祭の屋台』飛騨高山観光協会  
平成3年参照)

### 1. 上段

上段は、屋台全体のイメージを決定する重要な部分である。屋台を目の前にするときまず飛び込んでくるのがこの部分であり、上段によって屋台の種類を判断する。



したがって、各屋台とも『棟飾り』『人形』等で工夫を凝らしており、シンボル性が高いわけであるが、その様式・バランスそのものはほとんど共通しており次のようにまとめることができる。

- ①華奢な赤塗系の『四本柱』。
- ②切破風（妻板は赤）の神社形式による『屋根』。
- ③廻縁上には『朱塗勾欄』をめぐらせ、前面で蕨手に開く。

尚、他のディテールとしては、『軒裏』・『妻飾り』『欄間』・『組物、木鼻』等、分類することはできるが、そのデザインはバラエティーに富んでおり、同一デザインとは言い難い。

①については、大八台（1818年創建）・宝珠台（1829年改造）は角柱、他は丸柱であるが、全体感としては同一イメージである。②については、仙人台（1790年創建？）のみ唐破風である。③については、神馬台（1830年改修）は黒塗による『竹節』であり、異色である。行神台（1831年再興）は平勾欄であり、布袋台の前面は蕨手はないが全体感としては同一デザインと感じられる。大八台（1818年創建）は金地叩き塗である。

以上より推察されることは、上段は神が降臨される座として神聖視され、形式化したことである。そのバックボーンとなるのが田中大秀による国学の思想ではないだろうか。江戸時代の寺社建築は神仏習合によりその様式の区別はほぼなくなっていたようである。<sup>\*29</sup>デザインの選択が単なる趣味に陥っていたところに、秩序を取り戻したのが大秀のコンセプトではないか。大秀は、純粋な神社形式によるデザインを屋台建造のプロデューサーである旦那衆に啓蒙したと考えられる。私はその起源を、八幡宮の根元である宇佐八幡宮の造形デザインに求めたと推察するのである。屋根のデザインは全体感に大きく影響する。その変更を町人達にてっとり早く説得する方法として、高山の棺の屋根が唐破風であったのを取り上げて『唐破風の屋根は棺屋台』とすみ嫌ったのではなかろうか。<sup>\*30</sup>

ここで神楽台（1815年改造）に触れる必要がある。これは、大秀自らデザイナーとなり設計したものとされている。そしてこれが高山の神楽台形式の発源といわれる。もしこの通りだとすれば、当時すでにデザイナーとしての大秀も認められていたことになる。したがって、1818年の屋台建造ラッシュに大きな影響を与えたのである。ところでその造形デザインであるが、大八

車の大板の周囲に朱塗勾欄を取り付け、囃子方は自在に外から乗降できるようにしたものであったようだ。<sup>\*31</sup>当時は、中段はなく下段の上に、太鼓を設置したデザインということになる。

大秀が神楽台を他と異なるデザインにしたのは、この屋台の性質をよく把握してデザインしたのではないかと思われる。つまり神楽台は神座ではなく、神座を導く先導車であった。したがって、人間が乗降する台には、上段は心得違いと判断し、大秀は、上段を設けなかったと考えられる。私は、田中大秀の揺るぎない思想の一貫性とその造形デザインを感じるのである。

## 2. 中段

中段は、高さ約190cmであり、幕を張り巡らしている。このスペースは、吊物が占めており、その内容は、『羅網』・『水引幕』・『簾』・『瓔珞』等があり、曳き回されることにより前後左右に揺れ、より演出効果を上げる。

以上のように『吊物』という共通項を捜すことはできるが、上段のように同一デザインとして括することは困難である。またどの屋台も廻縁上には『黒塗勾欄』——神馬台（1830年改修）は朱塗、行神台（1831年再興）は朱塗玉垣——をめぐらせているが、そのデザインはバラエティーに富んでいる。またその『蹴込み』も様々な工夫が見られる。

色彩的には、可視光線の中で波長が最も長い『赤』が、大きな面積を占め、上段・下段と比較して、より華やかな印象を受ける。また『赤』の占める割合の少ない神馬台・鳩峰車についても、やはり中段が華やかな印象を受ける。

他の要素としては、『見送り』・『伊達柱』・『欄間』・『組物、木鼻』等があげられ、いずれも華やかな効果をあげている。

以上より、中段は曳き回すときに重要な要素となる『吊物』の見せ場であると思われる。各屋台の幕は、ほとんど文化から天保の間に買い求めたものらしい。「オランダを通じて長崎に入った幕は非常に高価なもので、木材を含めた大工の作料よりも、また漆を含めた塗料よりも高価であった」<sup>\*32</sup>という。群衆が回りにいる場合この中段から上しか見えない。また上段が神座としてのスタイルを確立しているとしたら、旦那衆の富が中段に集中するのは、必然であると思われる。

上段が『聖』とすれば、中段は『俗』である。中段を

飾り立てるのは、町人達のハレ（非日常）の日へのエネルギーの必然的な結果ではないだろうか。ここを飾れば飾るほど、私には、その裏側にある町人達の日常生活(ケ)での、不条理を憂う姿が見え隠れするのである。

### 3. 下段

下段は高さ約90cm前後であり、『黒塗柱』によって中段・上段を支え、柱間を鏡壁で塞ぎ——大八台（1818年創建）は幕を張り巡らす——安定感をだしている。その他、『組物』・『出入口』等、共通項を捜すことはできるが、もはや中段以上にバラエティーに富んでいるが、色彩的にはむしろ中段よりも控え目にまとめる共通点が見受けられる。現在『白彫(図-6)』を設置している屋台は、鳳凰台（1854年設置）・神楽台（嘉永～安政期設置？）・鳩峰車（1897年設置）・豊明台（大正期設置）・宝珠台（昭和期設置）である。<sup>\*33</sup>これは当時、各地に彫刻ブームを巻き起した立川流彫刻の影響に端を発している。<sup>\*34</sup>またその他の屋台は、『浮彫』・『彩色模様』等、平面的に仕上げたものとなっている。長倉三郎氏は、「高山の屋台が下段を確立して装飾を付けはじめのは化政期で、浮彫、彩色模様、錦織などを張ったものであった。」<sup>\*35</sup>と述べている。

鳩峰車（1837年創建）は創建時には、京呉服を張り、豊明台（1835年創建）は、麻地に花鳥の刺繍であったという。<sup>\*36</sup>

以上より推察してみると、下段は建造時のモダンデザインが使われたと思われる。モダンデザインを追うということは、常に変化する可能性を呈していることになる。

また、下段は中段のハレに対して日常(ケ)を表わしているように、私には思われる。日常には秩序はない。あるのは混沌とした現実である。そしてそこには、その『今』を生きるデザイナーがいる。下段のデザインがこのようにバラエティーに富んだのは、その今を表現した結果であるといえはしないだろうか。

この下段のデザインを任された者にとっては、一番自由な表現が許された空間といえよう。しかし、上段・中段とのバランスや台輪、板車等の制約を受ける。どの時代のデザイナーにとってもその制約が、かえって新たな造形デザインを生むエネルギーとなったのであろう。

### 4. 車と台輪

屋台は曳き回した時に、その効果が最大限に発揮でき

るようにデザインされている。中段は『吊物』で演出し、上段においては、揺れを緩衝するために柱やホゾに『遊び』を設けてあり、そのため上段本体が前後左右に揺れ動くようになっている。<sup>\*37</sup>そして、曳き回すための機能を備えているのが、車と台輪である。

車は、『4輪内板車』・『4輪外御所車』・『3輪外御所車』があり、檜・ミズメ等の堅木が使われている。御所車の使用は、新しい屋台に多いようである。

台輪は、屋台全体を支える構造体として重要な部分であり、前後板にホゾを付け側板のホゾ穴に差し込み、栓をさす『杵型』と、四面直角に組んだ『輦型』がある。台輪は、素材の強度が必要であり、檜・栓・栗・天然の檜等が使われている。また、その塗りは、『春慶塗り』・『黒塗り』・『研出し』・『摺漆塗り』等があり、塗師の見せ場となっている。<sup>\*38</sup>

### 5. スケール

下段の寸法は最大の鳳凰台で正面約247cm、側面約392cmであり、その大きさは高山の町割に規定されたと思われる。現在町並が保存された地区の道幅は約330cmと非常に狭い。そこで屋台が曳き回されるとき、その効果は最大となり、日常的空間である町並が、屋台によって見事にハレ（非日常）の空間へと反転するのである。狭い町並のなかで、倒れんばかりに揺れ動くその姿は、観客をそのハレの舞台に引きずり込み、その記憶を意識の奥深くに刻み込むのである。

また城下町の面影である、見通しのできない道筋は、「回す」必要性を生み、『戻車』という小車の仕掛けを創造したのである。その小車は、「台輪の中に横向きに格納し、回転時に降ろし、頭部をジャッキの応用で戻車を押し下げることによって屋台の片方を浮かせる最も力を労せぬ仕掛けをしている。」<sup>\*39</sup>まさに、町割りが生み出したデザインといえよう。

また、屋台の高さは町並が規定したと推察される。高山では現在でも神棚の上に二階屋を設ける場合、その天井に『曇(図-7)』と貼紙をする習慣がある。これは聖域の上を汚すことにたいしての畏敬の念の表われである。I章-A2で触れたように、町家の前面軒高は、4.2m前後で統一されている。屋台がそのなかを通過するとき、神聖なる神座である上段は、『俗』である軒より上にでる必要があったのではないか。実際、神楽台以外そのようになっている。

## 6. 装飾モチーフ

装飾は既に述べたように中段が一段と華やかであり、下段は多様性に富んでいる。装飾されているモチーフの特質は、次のようになる。

- ①空想的動物・・・鳳凰、唐獅子、竜、玄武（亀）。
- ②動物・・・・・・鳩。
- ③植物・・・・・・牡丹、芙蓉、菊、桜。
- ④文様・・・・・・亀甲つなぎ、青海波、青海波くずし、菱つなぎ。
- ⑤自然・・・・・・雲、波。
- ⑥品物・・・・・・鏡。
- ⑦紋章・・・・・・木瓜、菊、桐。
- ⑧シリーズ・・・四季に花、十二支、草花十二カ月、四神、七賢人。

アンダーライン上のモチーフは八幡宮の象徴であり、屋台にとって特別な意味をもつ。他のものは、『瑞』つまりおめでたいものと思われ、器・箆筒金具等、衣食住において一般的に使われていたものである。

文化文政期は、江戸が文化的にも京と拮抗した都市として確立していた時代であった。長崎を通じて入ってきたヨーロッパの新しい文化が花開くのは、江戸であった。それに対して京では、中国文化の影響下にあったようだ。<sup>\*40</sup>私は、次の点からそのモチーフは京文化の影響が強いと考える。一つには、I章表-6・7から明らかのように、旦那衆の精神的バックボーンであった田中大秀は京とのつながりが非常に強かった。当時すでに京に在住していた、「浦上玉堂」や宮廷画家の流れをくむ「土佐派」の画工との深い交流がみられる。もう一つは、『飾り金具』や『幕』を京から買い求めた点である。特に『飾り金具』に関しては、互いに行き来し、綿密な打ち合わせの上注文したことが『鳳凰台再興仕法規定書』の中に伺われる。<sup>\*41</sup>つまり、屋台建造というワークプロジェクトの中に京文化の影響が色濃く入っていたと言えはしないだろうか。

実際、屋台全体から受ける印象は、『いき』というよりは、むしろ『雅』であると私は思うのである。

## 7. 飾り金具

飾り金具は、屋台全域に使用され、全体感の統一のために重要な役割りを果たしている。その使用量は、最大といわれる『鳳凰台』で総坪数3万坪といわれている。

この金具はすでに述べたように京に外注されたわけであるが、その金具代は、屋台建造費の3分の1を占めたそうである。<sup>\*42</sup>このような大枚をはたいてまでも必要としたことが、屋台のデザインにとって重要な要素であることを物語っている。

その彫りは『透彫』・『地彫』・『浮彫』があり、浮彫はさらに「薄肉彫」・「高肉彫」がある。

ディテールにおいても極めて精巧なものであり、各屋台のテーマに即したデザインに規定されるが、その紋様主題は『唐草』が主である。<sup>\*43</sup>

八幡祭の屋台の曳き回しは、大正期頃までは、午前0時に出発し町内を一日かけて曳き回し宵の頃ようやく曳き別れたそうである。現在『宵祭り』という言葉が残っているのはそのためであるようだ。<sup>\*44</sup>

人間の視覚は、暗い所では明るさだけに反応する『桿体細胞』に頼り、明暗視のみになってしまう。<sup>\*45</sup>おそらくこのことを経験的に知り、夜間のわずかな光を取り込み、その存在をアピールするために、金具を無数に必要としたのであろう。

## B. 屋台の宇宙観

モノの原風景を踏まえてデザインの読解を試みてきたわけだが、そこには、一つの完結した宇宙観（モデル）を読み取ることができるように思われる。それを以下に述べることにする。

上段は、神が降臨される神座であり『聖域』である。それは崇めるものであり、人間が侵すべからざる空間である。そこは神聖なるが故に完成された空間であり、ある秩序をもった世界である。そのデザインも、そのことに規定されている。そして勾欄が結界を結び、『俗』である中段・下段と別つ。中段は、ハレ（非日常）の空間である。ハレの場は人間にとって『神』と交信できる機会であり、そのための作法が要求され、『神』への最大限のもてなしの場となっている。上段と中段は、『本殿と拜殿』の関係にある。屋台が曳き回されることによって、その想いは、ハレの日の町並と一体化し、水平方向に広がる。いわば、町並全体が『拜殿』と化するのではないだろうか。

下段は日常（ケ）である。特別な日（ハレ）である中段とは勾欄により隔たれる。そこには秩序はない。それぞれの時代を生きた人間の証が、そのデザインとして残されている。しかし、町人達は、厳しい身分的禁令により秩序を要求される。これが、すでに身分制度が約200年続いていた文化文政期の町人達にとっての現実であり、

変わらない日常であった。

私はこの下段とは、日常とは無秩序であり、もし人生に意味があるとすれば、この『今』をより人間的に生きることであることを『モノ』が語りかけているような気がするのである。過去から未来のなかで思考し、現在を定義付ける可能性をこの下段は残し、実際に機能していたことを、そのデザインの多様性が物語っているように思う。

人間は日常の中で日々の生活に追われてしまい、『人間として生きることをの本質』を立ち止まって考えることは、なかなか難しい。ハレの空間はそれを可能にし、屋台は『人間の本質』を身体を通して伝承するための装置としてデザインされていると思われる。その細部まで埋め尽くされたデザインは、空間を通じて『触覚』に訴えかける。

### C. 環境造形装置である屋台

環境造形とは日常（ケ）の中にハレ（非日常）の場を出現させ、その空間を人々が体感することにより、より人間的に生きることを感じせしめるものであると考える。その生き方は、地球上の生命の一部としての『生命の本質』と矛盾するものではない。

現在、環境造形としてのモニュメントが盛んに設置されてはいるが、それらのなかには日常化してしまい、取り壊され、新たなモニュメントを再度設置するようなことが、しばしば見られる。

II章-Bより、屋台は上記の条件を満たし、この風土において環境造形装置として機能していたと思われる。

当時の日常的現実である町並の風景が、屋台の形態を規定してきたのであり、町並と屋台は、ケとハレの関係にある。それは表裏一体の関係であり、どちらが欠けても人間的に潤いのある生活のバランスを保つことが難しくなり、その生きる基盤を失いかねない。町並が欠け環境造形装置としての屋台からだけでは、そのメッセージを読解することが困難になってくるのではなかろうか。

だからといって伝統的にそのままの姿を『保存』することが望ましいとは、私は考えない。なぜなら、人々がそれぞれの時代の『今』を生きていることこそ、何よりも大切なことであると思うからである。

屋台が改造・改修を重ねてきた姿が、そのことを物語っているといえよう。私はそこに、あの『桂離宮』が建て増し建築である姿を思い出すのである。また、現代における環境造形と異なり、そのハレの場のみ曳き回され

る姿に、扇子・卓袱台・布団等、日本の日常生活に見られたしつらいである『畳文化』と重なってくるのである。これらはどれも「on」と「off」があり、『装置』としての機能を持っている。

これらのことは屋台が日本文化との同一性を持っており、『日本文化の特質』をも伝承しており、同時にこれこそが日本の風土から生れた、独自の『環境造形』といえはしないだろうか。

しかしながら、高山でも見られる原風景の画一化は危惧される問題である。このことは、屋台の意味の喪失の危険性であり、気持を揃えて曳き回す、その中心性を失うことにつながりかねないであろう。

これは、『保存』の意味の再検討を要する時期であることを表わしていると思われる。つまり保存されるべきは、『型』であると思うのである。

## おわりに

形が『型』にまで高められた要因を、『人間の主体性』にあると考え、日常的現実である『原風景』に注目し、分析してきた。その重要な要因として田中大秀という思想家の存在が見えてきた訳であるが、彼がデザイナーであるばかりでなく、音（聴覚）の重要性にも着目した『環境デザイナー』としての姿を認めるべきであろう。

宗教的秩序が衰えて久しい文化文政期に、一つの秩序を取り戻そうとした大秀の姿はパラダイムの転換期である現在、一つの示唆を与えてくれるように思われる。また大秀が権力の側でなく、民衆の側にいたことにも私は魅力を感じる。

大秀の思想は国学である訳だが、その中心にある『陰陽五行説』と屋台の造形デザインとの関係のなかに形を『型』にまで高めた何かがあることを推察されるが、今後の課題としたい。

また屋台のデザイン的読解により、日本における新たな『環境造形』創造のヒントが見えてきたように思われる。あらゆる人工的空間は、すべて人間の『想い』であり、それを具現化する人間の『行為』であることの責任を、私は深く心に留めておきたい。

尚、本研究にあたり、長倉三朗氏、種蔵泰一氏、朝倉茂造氏、高山市郷土館、屋台会館、荏名神社、の御厚意に感謝するものである。

参考文献

- \* 1 渡辺良正『日本の祭り』サンケイ新聞社1980年 P.150～152参照。
- \* 2 大野政雄『高山祭り屋台の祖形について』高山屋台保存会資料調査委員会昭和35年 P.6。
- \* 3 岐阜県博物館『飛驒の匠』1991年 P.26参照。
- \* 4 高山市教育委員会『高山の町並』平成3年 P.6。
- \* 5 同上年 P.8。
- \* 6 岐阜県博物館『飛驒の匠』1991年 P.3参照。
- \* 7 同上 P.3。
- \* 8 丸山茂『飛驒天領史』高山市郷土館 平成2年 P.129・170参照。
- \* 9 大野政雄『高山祭り屋台の祖形について』高山屋台保存会資料調査委員会 昭和35年 P.8参照。
- \* 10 桑谷正道『高山祭の屋台』飛驒高山観光協会 平成3年 P.54参照。
- \* 11 大野政雄『高山祭り屋台の祖形について』高山屋台保存会資料調査委員会 昭和35年 P.8参照。
- \* 12 村上直『天領』人物往来社 昭和40年 P.386参照。
- \* 13 岐阜県博物館『飛驒の匠』1991年 P.3参照。
- \* 14 同上 P.3。
- \* 15 同上 P.27参照。
- \* 16 大野政雄『高山祭り屋台の祖形について』高山屋台保存会資料調査委員会 昭和35年 P.5。
- \* 17 高山市郷土館『高山の歴史』昭和62年 P.13～14参照。
- \* 18 同上 P.15参照。
- \* 19 丸山茂『飛驒天領史』高山市郷土館 平成2年 P.129参照。
- \* 20 高山市郷土館『高山の歴史』高山市教育委員会 昭和62年 P.22参照。
- \* 21 丸山茂『飛驒天領史』高山市郷土館 平成2年 P.201参照。
- \* 22 梅原猛『人間の美術10浮世と情念』学習研究社 1990年 P.27参照。
- \* 23 『広辞苑』岩波書店参照。
- \* 24 梅原猛『人間の美術10浮世と情念』学習研究社 1990年 P.26。
- \* 25 同上 P.22参照。
- \* 26 同上 P.26参照。
- \* 27 同上 P.31。
- \* 28 高山屋台保存会事務局長、種蔵泰一氏よりインタビュー。
- \* 29 伊藤延男『古建築のみかた』第一法規出版 昭和47年 P.33～35参照。
- \* 30 長倉三朗『高山祭屋台雑考』慶友社 昭和56年 P.24参照。
- \* 31 高山屋台保存会『高山祭屋台とその沿革』昭和34年 P.76。
- \* 32 長倉三朗『高山祭屋台雑考』慶友社昭和56年 P.32。
- \* 33 同上 P.102～133参照。
- \* 34 小川雅生『石取祭車の彫刻』桑名市立文化美術館 紀要第三号 昭和57年 P.58参照。
- \* 35 長倉三朗『高山祭屋台雑考』慶友社昭和56年 P.30。
- \* 36 同上 P.30参照。
- \* 37 岐阜県博物館『飛驒の匠』1991年 P.26参照。
- \* 38 高山屋台保存技術共同組合理事長、浅倉茂造氏よりインタビュー。
- \* 39 長倉三朗『高山祭屋台雑考』慶友社昭和56年 P.53。
- \* 40 辻惟雄『日本美術史』美術出版社1991年 P.134参照。
- \* 41 種蔵泰一『屋台文書考3』飛驒高山の四季第18号 平成7年 P.11参照。
- \* 42 長倉三朗『高山祭屋台雑考』慶友社 昭和56年 P.105参照。
- \* 43 辻合喜代太郎『花車の造形文様について—高山市花車の装飾金具について—』日本建築学会研究報告20号 昭和27年 P.181～182参照。
- \* 44 高山屋台保存会事務局長、種蔵泰一氏よりインタビュー。
- \* 45 ジリン・スミス『五感の科学』オーム社1991年 P.78～79参照。



図-1 金鳳台

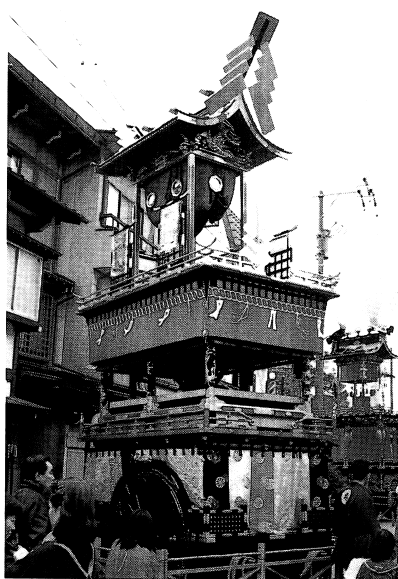


図-2 大八台

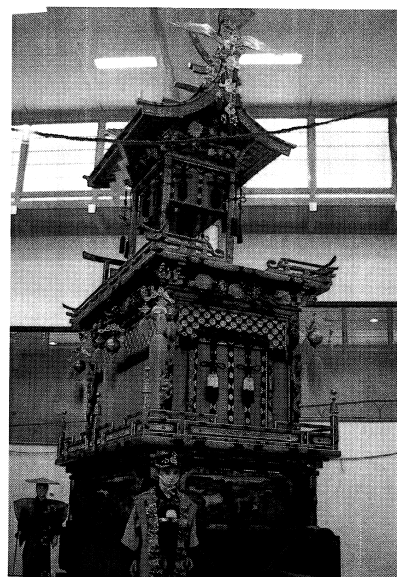


図-3 鳳凰台

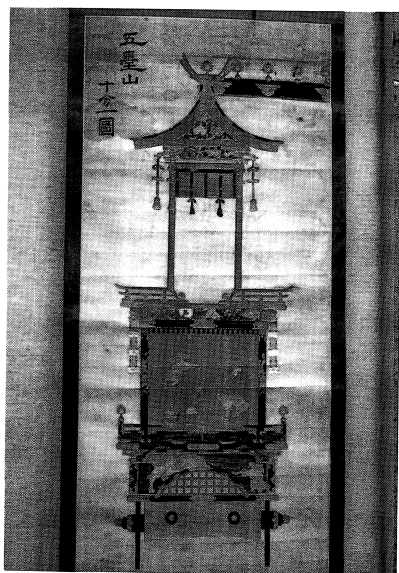


図-4 設計絵図 (高山市郷土館蔵)



図-6 豊明台・白彫

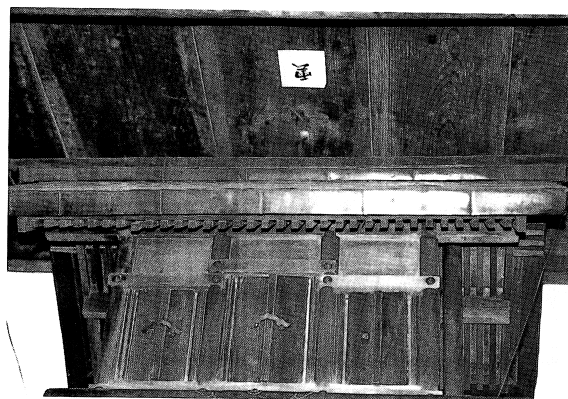


図-7 町家天井