

名古屋市秀吉清正記念館蔵《高台院(おね)画像》に関する考察ノート

A Study on The Portrait of Koudai-in One

池田洋子

Ikeda Yoko

はじめに

1. 本像の荘厳
 2. 本像の姿態と顔貌
 3. 本像の着衣
 4. 本像の特性
- 終わりに

はじめに

桃山時代豊臣秀吉の活躍の陰に大きな存在感を持って描かれることが多い秀吉の正妻おねの画像が、おねの養子のいえ近江木下家に江戸時代以来伝えられている。現在、名古屋市秀吉清正記念館所蔵《高台院(おね)画像》(図1)である。近江木下家資料のなかには、高台院のほか秀吉の画像もある(図2)。両者の画像は高台寺などに現存する秀吉像・高台院像に倣うものである。この両画像は制作態度に違いがあるように思われる。

高台院は、俗名を「お祢」または「祢祢」といわれる。近年は「お祢」と称されることが多く、ここでは所蔵者の名称に従うこととする。秀吉生存時は北政所と呼ばれていて、現在も一般に北政所がおねを意味することが多い。高台院という称号は後陽成天皇から慶長8年(1603)に勅賜された号である。その号に因んで高台寺が、慶長11年(1606)に弓箴善彊を開山に迎えて落慶している。天文17年(1548)生まれで、浅野長勝・七曲夫妻の元で育てられた。永禄4年(1561)に秀吉と結婚し、慶長3年(1598)に秀吉が没した後落飾している。その後羽柴家の断絶を危惧して、実家木下家より養子木下利次をむかえて羽柴利次と名乗らせた。高台院没後、羽柴から木下に改姓して旗本として、高台院の化粧領の一部近江野洲郡3000石と、豊臣の社稷を相続することを幕府に許可された。

この論考では、まず《高台院(おね)画像》(以後本像と呼ぶ)について、像の荘厳の形・画像に描かれた人物の姿勢や顔貌・着衣とその表現の仕方に着目して述べる。次に、本像と同じような荘厳が見られる女性肖像画を取り上げ比較して、本像の特質を指摘したい。さいごに、同館所蔵の秀吉像の表現と比較して両者の制作態度の違いとその意味について考察していきたい。

本像に関する記載は 入っている桐箱にある箱書と、上軸の上部に書き込みがある。

箱表書「高台院従一位大禪尼尊像」

箱裏書「延享元甲子年暮□」

軸書「壬寅七月下旬再修表具 豊臣秀三」

軸書「高台院従一位大禪尼尊像」

画像上部の賛に、「高台院殿画像」「寛文丙午仲夏初六日」「前南禅見僧録司竺隱叟崇五」とある。賛部と画像部分に継ぎなどはなく、同じ画面上に賛が記されている(註1)。そこで賛の期日に従うと寛文6年(1666)ごろの制作ということになる。賛者の竺隱叟崇五は、南禅寺第二七八世でかつ僧録司を務めた竺隱崇五である。

1. 本像の荘厳

神殿様の荘厳が上部になされている。屋根、透かしの欄間や白壁はなく、垂木、御簾、瓔珞(御簾飾り)、帷が描かれる。それらを詳しく見ていこう。

軒下の様子は細かい垂木の端が並ぶのが見える。

並んだ垂木の下の上長押しに、「菊」「菊と菊の葉」「唐唐草と斜め線」の文様を彫金した金属板のような飾りがある。

御簾は、上部を少し残して吊り下げ金具に吊して巻き上げられている。帽額(上部の緑地)に窠文様(木瓜)が大きく縁布いっぱいに描かれ、文様部分だけがとび出しているかのごとく円弧の曲線をつなげているように描いている。縦布は帽額の幅に対して狭い。そこにも窠文が描かれている。

御簾の前面(外側)に、天蓋から吊るしてあるような繊細な模様金具を綴った垂らし飾り瓔珞が、丈の長いものと短いものを交互に繰り返して吊るされている。

帷の上部二か所を紐で括り内部が見えるように広げてある。帷の生地文様は緑の法相華文様の外側を雲型文様が丸く取り囲んで大きな花のようなになる団花文を散らし、その隙間をぬう様に牡丹唐草文が配される。画面上に、団花文が左右対称に配されていて、きれいに整えられた印象が強い。

縵縵縁畳は、畳の厚みが高く、縁の縵縵文様は緑・赤・白と青・薄茶・茶色の組み合わせが交互に並ぶ。緑赤青茶の色の帯の中央に黒い長四角の文様がリボン状に縦に描かれる。画面上を真横に畳の両端の縁を並べている。

敷物が畳の上に重ねて置かれる。縁が紺地金色鳳凰唐草文様で、内側が朱地に金色法相華唐草文様である。その敷物の描き方は前方が短く後方が広いいわゆる逆遠近法である。それも左右いずれもが後方が前方より長く、後ろが広がって整えられてき

ちんと表現されている。

像の背後は無地である。

2. 本像の姿態と顔貌

像の姿勢は、当時の正式な座り方の一つと考えられている立膝座りを行っている。そのたてた右膝の上方の胸の前あたり置かれる右手に白く透明な玉の連なる念珠が握られている。この念珠を握む手はふっくらしたふくよかな様子に描かれて、若い女性を表している。座している左足の膝の上あたりに、もう一方の手が軽く添えられている。

像体の向きは、上半身がまっすぐ正面向きに描かれているのに対して腰から下の膝はやや左方向をむいている。顔面も左を向いていて、そのため頭巾の下の右の額から耳の上あたりの位置に髪が生え際の様子がかがえる。

その頭巾の下の顔かたちは若々しい丸顔で、ふっくらした頬から顎へと続く線に、顎の下でもう一本の線が加えて引かれて二重になって二重顎を表している。

眉はなく、目はやや下がり目に描かれている。上瞼の墨線が濃くはっきりと長く引かれる。それに対して下瞼は淡い墨線が緩やかな弧に短く引かれる。上瞼の上にもう一本ある二重瞼の線が、幾分直線的にうすすらとした淡墨で引き加えられる。瞳は左方向をまっすぐ見つめているように見える。上瞼と同じくらいの太さで濃さの墨線の輪郭の中に茶色く塗られた瞳の真ん中に濃い黒点が置かれる。

この両目の位置は顔の上で少し間延びした感じである。その両目の間に大きな鼻の鼻梁の線がはじまる。左に傾斜しながらさがっていく線が、鼻梁の先端で小さな丸味を作って曲がって水平に小鼻まで進み、形よい鼻を形成している。

鼻の下をひろく間をあけたところに小さな口がある。上下の唇の間に濃い墨線が上向きの円弧にカーブして引かれ、薄く小さい赤い唇が描かれる。最初は一回り大きかったらしく両端を白く塗りつぶしてから、現在の大きさに直して描かれている。下唇の下にへこみを表す線が淡く短く入れられている。

3. 像の着衣

頭巾は薄水色の布を顔に沿ってきっちり巻きつけている。顎の下あたりも、布をひき寄せて首を殆ど隠している。布は一様な色の濃さに塗られ、下描き線が上から塗られた水色に透けて見え、描き起こし線は顎の下と額の上の他に頭巾の外郭に施されている。

小袖は白の無地のものを3領重ねて着用している。桁丈が手首を覆ほどに長く、3領の袖口の重なりが手の甲の端すぐに描かれる。襟もとも首をあまり出さないようにきっちりと重ねている。小袖の輪郭線は、ごく細い墨線で引かれている。

薄物の上着、多分茶色の紹か紗の透かす素材の道服と思われるものを着用している。袖口が大きく袖裾まで開く形である。襟は深く下がっていて、内側のきっちり襟を重ねた小袖の様子がよく見える。裾は前身が少し開いているらしく座った時に前が少しあいている。また後ろ身に襷がなく、体の後ろにまるく広がっていて薄物の打掛のようにもみえる。茶色の色の塗り方がうまく下の白色をよく透かせて見せている。襟の部分は少し濃く塗り下の布を透かさないように描いて布の重なりを表している。衣紋線は細く柔らかな線であり、ところどころ隈取が施される。

手に持った念珠は、白線で上着の上に直接下描きして、珠の部分は上に黄色を施し、房はそのまま白く塗っている。

着衣はいずれも文様のない無地に表わしてり、周囲の荘厳が細かな文様に埋め尽くされているのとは対照的である。

4. 像の特性

本像の上部の賛者竺隱崇五が、万治4年(1661)に着賛している八代市春光寺所蔵《恵妙院：松井興長夫人像》がある(図3)。その像の像主恵妙院すなわち松井興長夫人で細川忠興の娘古保が万治元年(1658)に没しているの、着賛の年ごろに制作されたものといわれている。(註2) この像と本像では肖像画の在り様が大きく異なっている。画面には、大きな高麗紋のついた高麗縁の上置に打掛姿で右手に念珠を持ち左手は膝の上に軽く置いた姿がある。像主は有髪の年老いた顔貌に表現される。着用の小袖の打掛は、現在は茶色つばい地色の生地に細い線で唐草模様が表わされところどころ細川家の家紋九曜紋が描き込まれている全体模様をしている。縦長の三角形に囲まれた外郭を作る像容は、画面に対する割合が小さく、余白が多い。着用の打掛の裾が畳みかけるように柔らかに円弧を繰り返し、厚い膝の右前への張り出しとは反対の方向に観者の視線を引っ張っていく。同じような布の動きを表す特性が、《徳松院像》(大阪慶瑞寺所蔵)(図4)にもみられ、さらに大和文華所館の《敷物に坐す婦人像》(図5)の着衣の裾の大きなうねりとなった運動感につながっている。勿論像主の社会的な立場の違いもあろうが、肖像画として制作された時代の絵画における表現の嗜好の差が出ているようである。本像が、如何に古い形を写した像であることを物語っているかがわかる。

そこで、まずは本像と同じような荘厳を施した女性肖像画を取り上げてその中に見られる本像との違いを確認してみた。比較する肖像画は以下の2グループに絞った。

I) 同じような荘厳を施された女性肖像画が4画像である。

(奥平信昌夫人像は同じ画像がいくつもあるので1つにした。)

- a) 高台院像(京都高台寺蔵)(図6)
 - b) 奥平信昌夫人(徳川亀姫)像(京都妙心寺大法院蔵)(図7)
 - c) 天球院(池田輝政妹)像(京都妙心寺天球院蔵)(図8)
 - d) 松の丸(京極高次姉・秀吉側室)像(京都誓願寺蔵)(図9)
- II) 本像らと比べて若干荘厳が略されている像も2つ挙げてみる。

(こちらに類似する荘厳をもつ像は京都以外の地方に多い。

今回それらを除いて取り上げた。)

- ア) 良正院(池田輝政夫人・徳川督姫)像(東京国立博物館蔵)(図10)
- イ) 常高院(京極高次夫人・淀君妹・初)像(福井常高寺蔵)(図11)

I) a) は本像の手本となった像と思われる。

垂木、御簾、瓔珞、帷が像の上部にあるところが共通する。

しかし、並んだ垂木のすぐ下に白い雲と金の龍の文様が描かれた巾の細い欄間部分がある。その下の長押にある彫金した金属板の飾り文様が、「菊花」を3つならべた文様と「菊唐草と斜め線」の2種類であり異なる。帷の上部二か所を紐で括り内部が見えるように広げている所は同じであるが、帷の文様の配置が画面に対して特に左右対称を意識したものではないところが異なる。

上畳の縹縹縁の色の配置の仕方が異なる。この縹縹の配色はそれぞれの像により異なる。この畳の上には帷の両下端がかかっている。これによって帷が畳より前にあることがわかり、像も帷の奥にあることが感じられる表現である。

緑の鳳凰唐草文様と内側の金色法相華唐草文様が共通する畳の上の敷物の向きが、画面左うえ方向への斜線に両サイド平行するように引かれているところは、ものの見方が異なっていることを表している。(本像の逆遠近法的な描法とちがいが一方の軸に傾いた描法である。)

b) 盛徳院すなわち奥平信昌夫人・徳川家康長女亀姫の菩提寺は京都妙心寺の塔頭盛徳院であったが現在は大法院に合併されている。上部の荘厳(垂木、欄間、御簾、瓔珞、帷)、縹縹縁畳・敷物もa)と同じである。

c) 垂木、欄間、御簾、瓔珞、帷、敷物がb)と同じで反転するものがある。上畳の高さは同じであるが、緑が細かい高麗紋になっている点が異なる。

d) 松の丸像は上記3図とよく似た荘厳ではあるが、細かい違いがみられる。

垂木が太くなっている。欄間は幅が広くなり途中で縦の仕切りができ、その仕切りの中に1匹の龍と上下に雲が描かれる。すぐ下の上長押の文様も、金色一色でなく、赤・緑・青・茶?に塗り分けた花菱斗文様である。御簾の外の瓔珞の金属板が五七の桐紋形である。御簾は帽額の裂がなく、縦の裂の幅が太くその上に窠の文様がかすかに認められる。御簾の巻きあげ方は最上部まであがっている。帷は、法相華の団花文ではなく、花菱の組み合わせられた団花文を主文にして隙間を牡丹唐草文様で埋めている。団花文の配置は左右対称を基本にしていて、引き上げられた帷の中央にくっきりと団花文が置かれている。画面端に帷の襷を寄せた様子を描き、帷の布そのものの動きを表現している。

上畳は、縹縹縁の厚みのあるものである。黒い筋を中心に左右対称に色を配っていて、ここで使用する色も赤・緑・青・茶が主になって白に到るグラデーションを各色が構成している。畳の上の敷物の周囲が波打って描かれていて、ここにも動きが表現されている。緑は金色が残るが紺地部分が多少見られる。中の赤地の上の文様が、金色一色ではなく、色彩が付いているところに違いがみられる。帷は畳の上方にあり、帷と畳とは重ならず空間の前後感は表わされていない。

荘厳は、a) b) c) はほとんど変わらないが、d) は(荘厳構成のモチーフは同じだがその表し方に) ずいぶん変化が見られた。

II) では、荘厳が本像らI) 群と比べて若干略されている。そこでどのように略されているかを見ていく。

ア) 良正院(池田輝政夫人・徳川督姫)像

イ) 常高院(京極高次夫人・淀君妹・初)像

両者とも、本像の荘厳とおおきな違いは御簾が完全に巻き上げられた状態にあり、その上の神殿風の建物の建築モチーフである欄間・上長押などが無く、御簾の外側にかかる瓔珞もないことである。

ア) は、像主が元和元年(1615)2月5日51歳で没した年ごろの制作といわれている。(註3)法相華の団花文は葵の丸紋になっている。帷の中央に葵の丸紋を置き左右対称に紋を配置する。帷の垂れさがりが少なく、中央の捲り揚げられた帷から像主の頭部までに距離がある。上畳は緑が唐草文で、緑の高さが低く、薄い畳である。畳上に敷物がない。

イ) の像主は慶長14年(1609)に夫京極高次の没後落飾し、常高院栄昌尼として、寛永7年(1630)に夫や父浅井長政の菩提を弔う(後は自身の菩提寺になる)常高寺を福井小浜に建立し、寛永10年(1633)に没した。

上部は霞形に包まれた様子に描かれる。御簾を最上部まで巻き上げ、その下に帷が描かれる。帷は亀甲繫ぎの中に梅鉢・花菱・菊花文を交互に入れた錦織生地に、大きな金糸の八重裏菊花紋を上に乗らした二重織物風に描かれる。その帷を紐で結んで広げるのではなく、J字形金具で持ち上げ、その金具に紐も掛り垂れ下がっている。帷の金具より画面上の外側の部分は、大きく湾曲し襷を寄せている。一部が裏地の白地金糸鳳凰文を見せる。帷の裾が畳にかかり、像が帷の後ろにあることを表す。畳は縹縹縁の薄い畳で、その畳を載せる花唐草蒔絵の台がある。畳上の敷物は縁に金糸で縫いとりをした、オレンジ色の麻の葉文様風の幾何学的な文様がある。像の背後が金地の裏箔になっていて、豪華な雰囲気醸している。I)群とは一線を引いた荘嚴の仕方をとっている。

本像が、b)の肖像画の賛にある寛永2年(1625)頃の、龜姫像を一つの典型とした荘嚴様式に属するものであることがわかる。本像の元となった高台院像が寛永元年(1624)没後間もなく頃の制作と考えられよう。d)松の丸像にみられた左右対称性が、本像にみられることは、d)がII)群に近いことがわかる。

元和元年(1615)に没した徳川督姫池田輝政夫人像とア)、慶長14年(1609)に落飾し寛永10年(1633)に没した常高院像イ)は、荘嚴形式がI)群のものより簡略になっていることは、寛永の時期より後に、また、同形式の現存肖像画が地方に多いことから地方までも広がり広範囲に取り入れられた形式のものとも考えられよう。本像の荘嚴は、II)群とは異なるが、寛永期にすでにII)群の形式が受容された後におかれる。

続いて、像自体の描写はどのようになっているのであろうか。像の姿が縦長の細長い三角形の中に入る形態を、b)c)ア)がしている。イ)はやや横に広がった三角形に入る形態である。a)では体軀そのものは細長の縦に長い、裾の広がり大きく取られていて安定した三角形になっている。

本像はスラリとした縦長の三角形の中に像の体軀が入るものではなく、全体に丸っぽい輪郭をしていて下半身の重いずんぐりした三角形になっている。像容がa)を写しながらも同じ外形でなく下半身に重みをもつところが時代を下った17世紀半ばすぎを思わせる。

着衣はどうであろうか。a)～イ)の像に言えることは、みな小袖に文様が施されていることである。I)の像たちはそれぞれの家紋をつけている。b)は葵紋、c)は揚羽紋、d)は細かな桐紋を小袖に付けている。a)も細かな文様が見られるが何の紋は明瞭では

ない。それぞれが、所属する家の家紋を小袖の柄として描いている。II)のア)は葵の紋の打掛を着用し、イ)は小袖には細かな柄を描くが、帷に亀甲紋が入り浅井長政の三盛亀甲紋に因んで用いられているようである。

この系列に属する本像が無紋の小袖を着用している意味はなぜであろうかという疑問が浮上してくる。

着付けはどうであろうか。小袖の襟元を首に近付けてきちんと着付けた様子に描く本像に対して、b)c)d)はやや首元から離して襟元を幾分あけて着付けた様子になっている。狩野探幽筆の《春日の局像》(京都妙心寺麟祥院所蔵)(図12)は本像同様の襟元の詰まった着付けになっている。

上に羽織っている薄物の道服のようなものは、裾に襷が採ってあるらしく像の後方にその様子が描写されている。a)d)イ)は角ばった襷の取り方をして何本も襷の線を裾の横から後方まで引く。この描き方は高台寺所蔵のもう一つの高台院像(図13)などとも共通する。b)c)は裾を丸くした小袖の上に、黒い線で周囲の鋭角になったギザギザを描き込むだけで、襷そのものの線は引かれていない。ところが、本像はまったく襷など無かったがごとく周囲を丸くした透明表現で描くのみである。

被っている頭巾も、b)c)d)ア)は胸元を見せるように大きく開いているが、a)は首の下で結んだようになり、イ)は顔に沿ってくりと巻き付けているようになっていて、形の違いをはっきり表している。本像は首の下で縛るのではなく巻きつけて、肩にも裂端がかかるような描き方をしている。高台寺像の頭巾の被り方に、常高院や松の丸像の被り方を折衷したようになっている。しかし、前述のもう一つの高台寺像はb)c)と同じ頭巾の被り方をしている。

この頭巾の額上の掛り具合も、額を覆う様に中央部が下にさがったラインを引くものが多い。しかし、本像は中央を上にあげて額を見せるようにする。イ)の像も同じラインを引く。d)は額の上の端から上がり気味のラインを引きながら中央で下げている。額を露わにすることに抵抗があるようである。さらに、本像は頭巾から髪を少し見せるが、他の像ではほとんど見せていない。頭巾の端から下の髪をしのばせるのは前述の探幽の《春日の局像》に見られる。この像は、頭布の額上のラインも本像と同じである。

荘嚴形式は、徳川家の龜姫や督姫の像に連なる型を使った高台寺の高台院像を手本としたことがわかる。像姿もその手本に従って制作されている。しかし、像自体の形態や、着衣の様子、着用法などに、本像の制作された17世紀後半1660年代の流行と、既に何を着用しているのか理解できずに襷を失った上着になってしまっている様子が伺われる。このあたりは、絵師の自由裁量が認められる部分であるし、同時代の他の肖像画との共通した

気分を表現するものであろう。それは、出来上がった像を見る当時の者たちの目も同時代を生きる者として共通性を持っていたと考えられる。

終わりに

莊嚴形式は、徳川家の亀姫や督姫の像に連なる型を使った高台寺の高台院像を手本としたことがわかる。もう一つの高台院像は像の背後に障屏画様の絵が添えられている。秀吉像にも少なくとも2種類あり、像の背後に絵のあるものとないものがある。絵のあるものの方が秀吉が神格化された後のものといわれている。

木下家が、高台院に連なるものとしてみずからの出自を記録しようとしたこの作品に選ばれた手本は、明らかに徳川家の流れを意識させる作品の系列のものを選んでいくことが理解されよう。(神格化されていない形式の高台院像を手本にしているのである。)

さらに、着衣や帷には、それぞれの肖像主の属する出自の家系を象徴する家紋が描き込まれていた。しかし、本像にはその象徴する家系を表すものが描き込まれていない。a)松の丸像が持っていた五七の桐紋を描くことはできず、さりとして現在の木下家の紋をつけることは出自を象徴するものであるという点で難色があったと考えられよう。その結果、消極的な無紋となったのであろう。

その上、若々しい高台院を描くことで、神格化された晩年の高台院の持つ強い「豊臣」という意識を逸らそうともしたとも考えられる。

最後に本像は高台院が若い容貌で丁寧に描かれているのに対して、秀吉像は神戸市立博物館所蔵の像を簡略に写したに過ぎない。この制作態度に、木下家が、あくまでも高台院の末裔であることを強く主張するものであろうと感ぜられる。

註1)平成22年夏から秋本像調査による。

註2)林千寿『八代城主松井家の名宝』P.25 八代市立博物館
2010年10月

註3)田沢裕賀『日本の美術 No.384 女性の肖像』
P.55下111 至文堂1998年5月

参照挿図



1-1



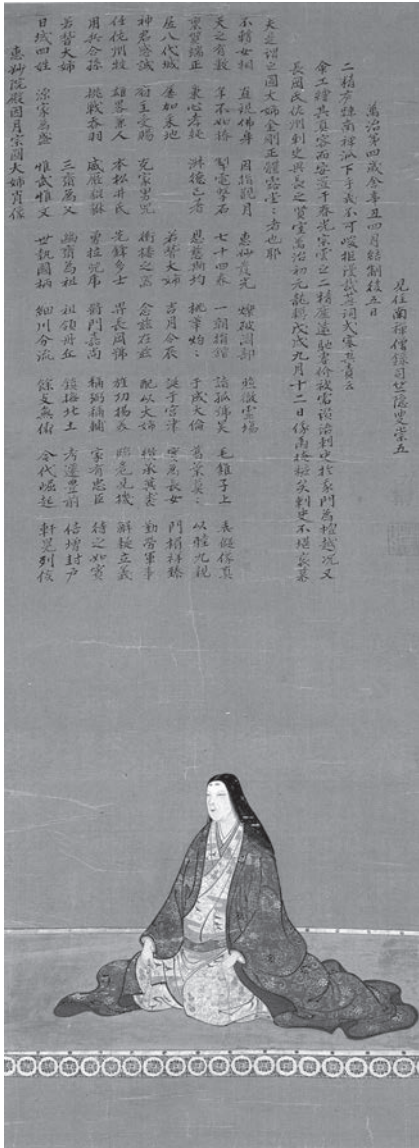
1-2



2-1



2-2



3



4



5



6



7



9



8



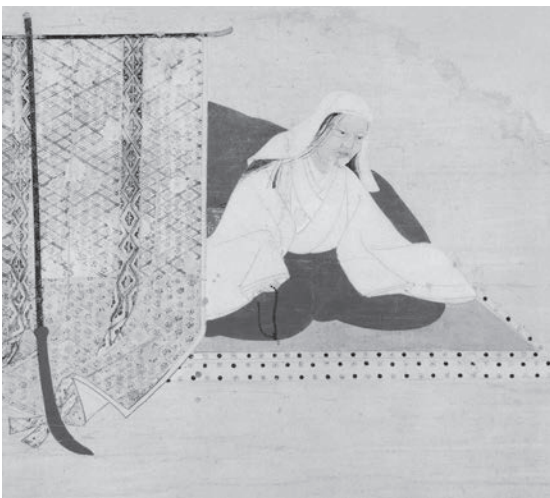
10



11



13



12