



奈良・春日大社伝来「天下一越前」作舞楽面について : 近世舞楽面研究の基礎資料として

一本, 崇之

(Citation)

美術史論集, 25:15-33

(Issue Date)

2025-02-19

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100493555>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100493555>



奈良・春日大社伝来「天下一越前」作舞楽面について

—近世舞楽面研究の基礎資料として—

《キーワード》 仮面史 芸能史 陵王 採桑老 ニノ舞 還城楽

一本 崇之

はじめに—近世舞楽面研究序説

舞楽は日本雅楽の演奏形態の一つで、古くは奈良時代より宮廷行事や神社をはじめとする法会・祭礼にて奏されてきた、わが国で最も長い伝統をもつ芸能である。この舞楽において特定の曲に使用される仮面が舞楽面である。舞楽面の古例としては奈良時代に遡る陵王面（大阪・藤田美術館蔵）（図1）をはじめ各時代の遺品が数多く伝存しており、中世には衰退をみた伎楽面や、室町時代に成立した能面とは異なり、古代から近世を通じてその変遷をたどることができる。

わが国における舞楽面研究の嚆矢は、野間清六氏による一連の研究である。⁽¹⁾この中で、舞楽面の古例として、東大寺・手向山八幡宮・春日大社・法隆寺・厳島神社などに伝来する舞楽面の名品がはじめて包括的に紹介され、仮面史における分類が提示されるなど、日本仮面史の体系的な整理が行われた。その後さらに舞楽面研究を推し

進めたのが、戦後各所で開催された、仮面を特集する展覧会であった。昭和三十年（一九五五）に京都国立博物館にて開催された「日本の仮面」をはじめ、昭和五十五年（一九八〇）の特別展覧会「古面の美—信仰と芸能—」は、伎楽面など四〇〇面を超える仮面が陳列される空前の展覧会であった。⁽²⁾これを皮切りに、町田市立博物館による関東所在の仮面を特集した展覧会「関東の仮面」ⅠⅡⅢ展（一九九一・一九九二・一九九八年）等、各地で舞楽面を取り上げる展覧会により古代から近世にいたる舞楽面の現存作例の全体像がおおよそ把握され、各展の図録が舞楽面研究の基礎資料となつていく。また上記展覧会監修や古面の文化財指定に携わった西川杏太郎氏や田邊三郎助氏による一連の研究により舞楽面の作例が網羅され、仮面史上における位置づけが行われた。⁽³⁾

しかしながら、特に中世以前の舞楽面研究はこれらの研究でひとつの区切りがついた感があり、村山閑氏による陵王面の形式分類に基づいた論考⁽⁴⁾が発表されて以降は、いくつかの資料紹介を除いて舞

楽面に関する積極的な研究はほとんど行われておらず、舞楽面研究として大きな進展がない現状がある。特に近世以降の舞楽面においては、その造形の著しい形式化などが美術史研究の対象から除外される要因となり、現存作例の把握の段階で研究が停滞しているのが実態である。

一方で、近世の芸能史・舞楽史に目を向けると、京都・南都・天王寺の三方楽所をはじめとする演奏集団組織が整備され、こうした楽所を中心に宮中や寺社法要において舞楽が盛んに行われており、舞楽が最も隆盛した時代を迎えていることが、西山松之助氏らをはじめとする文献史料の分析を通して一連の芸能史研究において明らかにされている。つまり舞楽が隆盛した近世における舞楽面の研究が、ほぼ未着手の状態であるという点が課題となっている。

当研究はこのような問題意識のもと、これら近世舞楽史研究に対応する舞楽面、なかでもその中枢となる三方楽所において受容されてきた作例を中心に整理し、その製作背景や形式の系譜など、舞楽面継承のあり方を考究し、その実態を明らかにするものである。特に個別の造形分析と並行して、舞楽面を、製作された場所や時期によってまとめた「資料群」としてとらえ、単独の作品では評価が難しい近世舞楽面について、その資料群が成立した背景や継承される「型」の実態を、舞楽史関連資料や舞楽図等の絵画資料とともに考察し、その資料的価値を再考する。そのためには、近世に製作された舞楽面、中でも基準作例の基礎情報の蓄積と仮面史上での位置付けが不可欠となる。

近世舞楽面の基準作例として筆頭に挙げられるのが、栃木・輪王寺に伝来する、寛永十三年（一六三六）四月、日光東照宮での徳川家康第二十一回忌に際して調進された舞楽所用具に含まれる舞楽面二十九面で、このうち陵王・還城楽・抜頭・貴徳には「大猷院殿」の銘があり、三代將軍徳川家光寄進であることが知られている。⁽⁶⁾ 日光は寛永十四年（一六三七）に日光楽人が設けられ、幕府による雅楽の奏楽体制が整えられており、こうした輪王寺舞楽面群は幕府主導によって製作された舞楽面群として極めて重要で、これまで日光東照宮や輪王寺に関する展覧会等において紹介がなされてきた。⁽⁸⁾

本稿では、近世の南都に伝来し、製作時期・作者・来歴が明確で、その造形も優れる奈良・春日大社所蔵「天下一越前」烙印の舞楽面四面（図2-5）を取り上げ、輪王寺舞楽面群と並ぶ近世舞楽面の基準作例として紹介する。その概要を記すとともに、作者と製作の背景に関して若干の考察を行い、近世舞楽面研究の基礎資料としての。

一、春日大社伝来「天下一越前」烙印舞楽面の概要

ここに紹介する春日大社伝来舞楽面は、「天下一越前」の烙印を有する陵王・採桑老・二ノ舞・咲面・還城楽の四面で、いずれも箱書から寛文九年（一六六九）に宮中より寄進されたものとわかる。本四面はもと春日大社御蔵を担った興福寺唐院に伝来したもので、この春日大社御蔵収蔵の所用具は春日大社若宮おん祭にて使用され

ていた。これらの所用具が、明治時代に興福寺から春日大社に移管され、現在は同社の所蔵となっている。⁹⁾

興福寺は、冷泉天皇の勅命により、伯光高（九五九―一〇四八）が興福寺の雑掌となって以降、同寺を拠点として楽人集団が組織され、宮廷での舞楽を担った。応仁の乱のち、天正―文禄年間に三方楽所が整備されて以後は、宮中での奏楽をはじめ、春日大社の楽事に従事し、江戸や日光へ楽人を派遣するなど近世の舞楽継承の中心的な拠点であった。本四面はこの興福寺に伝来し、使用されてきた舞楽面である。

まずはこれら四面の概要を整理し、各面にみられる表現や技法上の特徴について確認する。¹⁰⁾

(1) 陵王 木製 漆箔 彩色 (図2)

〔法量〕縦（下顎除く）三六・四 幅二四・七 面長一七・七 面幅
一一・四 耳張一七・〇 奥行一八・三
顎 高四・八 幅六・一 奥六・九

〈単位…センチメートル。以下同様〉

〔形状〕

怪貌。頭髮を毛筋彫りし、頭上に四肢のある龍を戴く。耳後方に雲文をあらわす。眼は固定、顎は吊顎とし、上歯をあらわし、下顎には歯を四本あらわす。

頭上の龍は、四肢のそれぞれの付け根から羽根をあらわし、前肘

から鰭をあらわす。鬚をあらわし、頭頂に火焰宝珠を戴く。龍の口を削りぬき、背面へ貫通させ、背面は体部も含めて大きく削りぬく。龍の口内の硬口蓋にあたる部分には、骨の造形を施す。

〔品質構造〕

主体部を一材より彫り出し、別材の龍及び同後ろ足、耳後ろの雲文を矧ぐ。下顎は一材より筒状に彫り出し、面裏鼻孔下に設けた二つの環に紐を通して吊るす。眼孔・鼻孔を穿つ。眉、口髭、えら髭、顎髭に獣毛を植毛する。龍は彩色によって構造が判断しにくいのが、胴及び下顎までを一材より彫り出し、別材一材により彫り出した上顎以上の頭部を口端から鬚へと垂直に伸びる線で矧ぐ。両前足及び羽根、足の鰭を別材で矧ぐ。龍の火焰宝珠、上牙、主体部の両眼に金具をはめ込む。側頭部の雲文の背後と頭頂部に小孔を穿ち面紐を通す。頭頂の縁に沿って錦を縫い付ける。

彩色は、主体部を黒漆塗下地に漆箔を施し、頭髮に緑青で彩色を施す。頭髮は緑青地に金泥で毛筋を描く。上唇と下顎の上縁（下唇）を朱漆塗とする。目を朱で括る。龍及び雲文は白色下地の上に金泥・朱・青・緑・黒で彩色する。

面裏は黒漆塗とし、額裏に「天下一越前」の烙印を漆層の上から捺し、印影を緑青でなぞるが、後世の手により印の中央部分を削り取る（図2―3）。

〔保存状態〕

両眼金具亡失。頭頂の錦の大半欠失。面紐・吊紐後補。

〔箱書〕

〔蓋表〕

陵王 壹牧

〔蓋裏〕

寛文九年配十月九日

禁裏 御寄進

箱書から、寛文九年十月九日に靈元天皇（一六五四～一七三二）より寄進されたものとわかる。

龍の造形や毛筋の彫りの硬さなどに近世特有の作風を示すが、羽根を上方へ立ち上げるなど数ある陵王面の中でも装飾性の高い造形となっている。

陵王面は木村閑氏によって形式分類がなされており、本春日大社面の形式は、東京国立博物館所蔵面（図6）の系譜上にあたる。^①本形式は東京国立博物館面以降、春日大社面（室町時代）そして輪王寺面へと継承され、宮内庁楽部をはじめとする現行の陵王面の多くもこの形式を踏襲しており、近世から今日に連なる陵王面の主流となる形式といえる。本春日大社面も基本的な構成を継承しているが、後ろ足の羽根を畳み、龍のたてがみや羽根を兜の立物のように長く立ち上げること、上方へ広がるような意匠となっている。

また陵王面の髪際処理は、前髪を正中で左右に分けるものと、その前髪の髪際を龍の前足でかき上げて三つ山型にあらわす二通り

があり、本面は後者にあたる。この場合、かき上げた前髪を龍の前足の爪に掛けて引き上げる表現が特徴となり、藤田美術館陵王面（図1）をはじめ厳島神社陵王面（平安・鎌倉時代）、真清田神社陵王面（鎌倉時代）等に明確に表現されている。一方で三つ山型形式の古面であっても、単に頭部に足を載せるのみで形式を踏襲しただけの作例もみうけられる。春日大社面ではやはり前足の中指の爪に髪を掛けており（図7）、前髪と龍の爪との有機的な関係が理解され、細部に至るまで形態を学習している様子がうかがわれる。さらに龍の四肢の爪は、毛筋に浅く小孔を穿って爪の先端を差し込むように取り付けており、これによって柔らかな髪の毛に爪が食い込んでいく様が表現される。

加えて龍の口内には口蓋をあらわす骨の隆起を彫りあらわした上に彩色を施しており（図8）、舞踊に関係のない外からは見えない部分にも細心の注意が払われている。こうした点も細部にまで神経の行き届いた表現である。

なお春日大社では、本面を写した江戸時代の陵王面を現行の舞楽において使用している。

②採桑老 木製 彩色 玉眼嵌入 重要文化財（図3）

〔法量〕 縦（下顎含）二二・三 幅一六・三 奥一〇・八

顎 高四・七 幅五・九 奥五・六

〔形状〕

老相。額にM字状の皺を三本、目尻から顎横にかけてと、鼻から口の周囲、下顎へと皺を平行にあらわす。乱杭歯を上下に六本ずつあらわし、眉、口髭、顎髭をあらわす。動眼、切顎。頭頂部に頭髮にあたる部分に無地の縁をあらわす。

〔品質構造〕

主体部を一材より彫り出し、別材で動眼、下顎を造る。動眼は一材より眼鏡形に彫り出し、直径一・二センチの眼孔をあけ、白目部分には四ミリ厚に削った水晶を嵌入する。動眼部の両端に小孔を穿ち、主体部の目尻のやや外の小孔からそれぞれ針金を通し、針金の両端をし字に折り曲げて固定する。顎部は、口端やや内側から垂直に伸びる線で顎を切るが、正面から面裏にかけて切斷線が内に窄まっており、下顎はこれ以上奥へ落ち込まないよう工夫を凝らしている（図9）。主体部と顎には、それぞれが接する断面部から面裏を通るように小孔を穿ち、紐を通して固定する。それゆえ、面の表面からは紐が見えない構造となっている。眉、鼻下、顎に孔をあけ、獸毛を植毛する。こめかみに孔をあけ、面紐を通す。鼻孔を穿つ。

彩色は、主体部及び動眼・下顎ともに全面黒漆下地とし、頭髮部を除く面部に白味の強い肉色で彩色する。唇には褐色、歯は肉色の上から白で彩色する。眼は目頭と目尻に朱と墨を刷き、瞼の縁を墨で括る。

面裏は黒漆塗とし、面裏の左目上方に「天下一越前」の烙印を漆

層の上から捺し、印影を緑青でなぞる。（図3―3）

〔保存状態〕

左眉の一部亡失。動眼をつなぐ針金、面紐後補。

〔箱書〕

〈蓋表〉

採桑老 一牧

〈蓋裏〉

寛文九年配十月九日

從 法皇御所御寄進

箱書から寛文九年十月九日に後水尾法皇（二五九六―一六八〇）より寄進されたものとわかる。

老相をあらわし、面部には幾重にも皺を刻むが、その曲線は柔らかく、頬のわずかな皮膚の凹凸は繊細で、近世特有の形式的な造形には陥らない。その深遠な老爺の表情は、能面の尉面を彷彿とさせる。

舞楽「採桑老」は舞われる機会が少ないという事情からか、面の現存作例は多くない。その系譜をたどると、最も古い例は奈良・手向山八幡宮伝来面で、顎を欠くものの平安時代に遡る。面部の皺はほとんど表されない一方、動眼の目の周りには皺が刻まれており、目元から老齡の相を表現する。これに続くのが広島・厳島神社伝来面で、鎌倉時代の制作とみられる。同じく動眼・切顎の技法を用い、顔全体に皺の曲線を幾重にも刻むとともに、乱杭歯によって老齡の

表情を生々しくあらわす。この基本的な形式が祖型となり、以降の採桑老面にも継承されている。室町時代に遡るとみられる東京国立博物館所蔵面（図10）をはじめ、ほぼ同系統の近世の面が春日大社や兵庫・大遯神社などに伝わっており、中世以降の採桑老面の一定型として定着したようである¹²⁾。

東博面と比較すると、面部の皺の表現や、動眼・切顎の構造、白目部分に玉を嵌入する技法など、基本的な形状を踏襲する一方で、目の見開きを抑え、乱杭齒の乱れた表現もおとなしくなり、より洗練された印象を与える面となっている。

大阪・四天王寺には、本春日大社面と全く同形・同大の採桑老面が伝来している（図11）。四天王寺面に作者を示す銘はないが、両面は縦・幅・奥の法量に加え、細部の法量もほぼ同じ数値を示しており¹³⁾、両面は同じ型紙から製作されたものと判断される。また作風も製作時期を隔てるものではなく、四天王寺面も同作者とみてよい。春日大社面と四天王寺面を比較すると、基本的な造形とともに、切顎を顎下にかけて細く彫り窄める技法なども共通するが、四天王寺面では動眼の部材が面部裏の曲線に比べて大きくつくられており、主体部と動眼の間に隙間が生じている。一方で、春日大社面はこの両者の曲線がうまく沿うことにより、主体部に動眼部材がしっかりと密着する。また、目尻・目頭の彩色も春日大社面は外側より墨線から朱線へとぼかしの表現をしているのに対し、四天王寺面では面的・形式的に朱を入れているだけとなっている（図12）。このようにみると、春日大社面では四天王寺面を製作した際の不都合な

点を修正しているように見え、その順としては四天王寺面のあとに春日大社面を製作したように思われる。あるいは春日大社面の試作として四天王寺面が製作されたことも想定されよう。南都と天王寺に同じ採桑老面が伝存することは、楽所間において同じ「型」の面を共有していたという点で注目される。

〔3〕二ノ舞咲面 木製 彩色（図4）

〔法量〕 縦二八・七 最大幅（耳張）二二・五 面幅一七・七

奥行二一・五

〔形状〕

笑相。額にM字形の皺を幾重にもあらわす。耳上に皺を刻み、三日月形の眼に沿って上下の脛に皺を刻む。丸鼻に頬を大きく膨らませ、口回りにも皺を刻む。口角をあげて、上の齒茎をあらわにし、上歯四本、下歯十本をあらわす。口内に舌をあらわす。

〔品質構造〕

全体を一材より彫り出す。三日月形に眼孔を穿ち、鼻孔を穿つ。口は削り貫くが、舌を本体材から立ち上げるようにして彫り残すことで、舌を立体的にあらわす。耳孔を貫通させ面紐を通す。

彩色は黒漆塗下地の上に表面を朱漆塗とする。歯は黒漆を塗り残す。頭頂部に頭髮を墨書きし、顎には墨の点描で髭をあらわす。面裏は黒漆塗りとする。

面裏の額裏に漆層の上から「天下一越前」の烙印を捺し、緑青で
印影をなぞる。(図4-3)

〔保存状態〕

面紐後補。

〔箱書〕

〈蓋表〉

二舞 一牧

春日神社〔貼紙〕

〈蓋裏〉

寛文九年配十月九日

従 本院御所御寄進

箱書から、寛文九年十月九日に明正上皇(一六二四～一六九六)
より寄進されたものとわかる。

額のM字形の皺や、目にあらわされる同心円状の皺を重ねて左右
対称にあらわし、しつこいほどに幾重にも刻まれた皺により、意匠
性の高い個性的な造形が特徴となる。

二ノ舞の古例は、承安三年(一一七三)の厳島神社面が現存最古
として知られ、額に緩やかに流れる皺を刻み、眉と髭を長くあらわ
し、横に大きく口角を広げて咲笑する。一方これとは別に治承二年
(一一七八)銘の愛知・熱田神宮面をはじめとする系統があり、こ
ちらは目や口を小さく作り、丸鼻に頬骨を強調し、とくに額にM字
形のしわを幾重にも重ね、また三日月形の目の曲線に沿って瞼の皺
を重ねる点に特徴がある。この系統は承元五年(一一二一)銘の愛

知・真清田神社面など咲面の基本形として比較的多くの作例が残る。
本春日大社面もこの系譜上にあるが、額の皺の重ね方や、瞼の皺、
頬骨のふくらみなど、この基本形式を極限にまで誇張したような趣
がある。

特に春日大社面の造形は東京国立博物館二ノ舞咲面(図13)に
通じるものがあり、額の皺とそれにもなう皮膚の隆起や、強調さ
れた頬のふくらみ、口角を強くひき広げることによる口端の筋肉の
引きつりなどが共通する(図14)。一方、目尻から耳へと延びる三
筋の皺や、口角の皺の重なりを強調し、歯茎をより多く見せ、さら
に口内に舌をのぞかせることで諧謔味の強い異形の咲面となる。本
面の造形は、東京国立博物館面を下敷きとして、さらに表現を誇張
した造形といえよう。このような春日大社面と東京国立博物館面と
の造形的な関連は、先の春日大社陵王面が東京国立博物館面の形式
的な系譜上にあることも関わってくるように思われる。

これら東京国立博物館面は高野山の鎮守社である天野社において
中世に行われた一切経会所用の舞楽面である。このうち皇仁庭面に
「大秦公合」、地久面に「大秦公□」、退宿徳面に「右方楽頭大秦公合」
の朱書銘があり、天王寺伶人の大秦公合が楽頭として天野社の一切
経会に深く関与していたことが知られる。この天野社一切経会舞楽
はしだいに衰退することになるが、室町時代後期にはこれにかわつ
て二十一年ごとの遷宮の際に行われる舞楽曼荼羅供が成立し、以降
近世を通じてこれが恒例化していった。そしてこの舞楽曼荼羅供の
奏楽を担ったのが南都をはじめとする三方の伶人であった。⁽¹⁶⁾つまり

天野社と南都楽人は舞楽曼荼羅供を通して深い関わりを有しており、春日大社面にみる天野社伝来舞楽面との造形的な関連が、こうした楽所や楽人の交流によっても辿れることは注目される。

(4) 還城楽 木製 彩色 (図5)

〔法量〕 縦 (顎除く) 二一・五 幅 一七・〇 奥 一三・六

顎 高 四・三 幅 七・六 奥 七・二

〔形状〕

頭部に隆起する三つの瘤を表し、Y字形を基調とした浮き出る血管をあらわす。上瞼を大きく隆起させ、目を怒らす。目尻と鼻から頬にかけて隆起した皺を刻み、左右の眼の下には匙状の皺をあらわす。鼻を大きくあらわして鼻孔を大きく穿ち、鼻梁には二つの瘤を上下に隆起させる。上歯を大きく四本、下歯は小さく四本あらわす。動頬、吊顎。

〔品質構造〕

頭部前面から前歯及びえらまでを一材より彫り出し (主体部)、両眼・頬をあらわした別材一材 (動頬) を眉下に穴を刳りあけて挿しこみ、動眼のこめかみ部に小孔を二つあけて紐を通し、主体部の額裏側に設けた環状の金具に紐を結んで吊る。下顎は、小鼻の裏側と下顎上縁左右中央に環状金具を付け、紐を通して吊るす。三部材からなる還城楽面で通例のいわゆる組み立て作りと呼ばれる構造で

ある。主体部と動頬の眼孔部に重なる部分は、上縁に口があく形で貫孔し、鼻孔に重なる部分は鼻の形に添って三角に刳る。眉、口髭、顎髭に小孔を穿って獣毛を植毛する。こめかみと頭頂部中央に孔をあけ、面紐を通す。

彩色は、全面黒漆塗下地とし、歯を除いた肉身部を朱漆塗とする。白目部分には金具を膠で取り付ける (現状亡失)。面裏は黒漆塗で、頭頂部左側に「天下一越前」の烙印を捺し、印影を緑青でなぞる (図5-3)。

〔保存状態〕

両眼の金具亡失。面紐・吊紐後補。

〔箱書〕

〈蓋表〉

還城楽 一牧

〈蓋裏〉

寛文九年配十月九日
從 新院御所御寄進

箱書から、寛文九年十月九日後西上皇 (一六三八―一六八五) より寄進されたものとわかる。

構造・形式ともに通例の還城楽面から大きく逸脱しないが、厳島神社面や熱田神宮面にみる頭部の隆起や浮き出た血管の隆々しさは失われ、その彫刻も甘く、側頭部や頬の皺も丸く太い稜線によってあらわされており、還城楽特有の厳めしい表情がやわらいでいる。

また鼻梁の表現には、円形の瘤をあらわすものと、熱田神宮面のように皺をあらわすものがあるが、本面のように二つの大きな隆起をあらわすのは珍しい表現といえる。

二、作者と寄進の背景について

(1) 作者「天下一越前」について

本春日大社四面はいずれも面裏に「天下一越前」の烙印があることから、「天下一越前」なる人物によって製作されたものとわかる。

「天下一」の称号は、朝廷や幕府から優れた工人に対して授けられたもので、近世に流行をみた。ことに仮面製作にかかわる職人については、文禄二年（一五九三）に角ノ坊光盛が豊臣秀吉から許された「天下一若狭守」を初例として、主に能面を製作する面打師がこの称号を用いたことが知られるが、一方で舞楽面を専門的に行う職人が「天下一」を称した例は確認されていない。よって本面にみる「天下一越前」も面打師とみてよい。

「天下一越前」の烙印のある面は、本春日大社舞楽面四面の他、鍬仙会所蔵能面「筋男」、高知城歴史博物館蔵能面「万媚」「平太」、福岡市博物館蔵能面「釣眼」が確認されている程度で現存作例は少なく、その人物としてはこれまで出目は閑や児玉近江との関連が指摘されてきた。近年、宮本圭造氏によって長崎・八幡宮神社（対馬市厳原町）所蔵能面「大癡見」の作者である「波多野越前」がこの「天下一越前」に該当する可能性が指摘され、この「波多野越前」

が府中藩御抱えの細工人であつた波多野重右衛門に比定された。⁽¹⁷⁾ 本春日大社面の作者に関わることで、ここであらためて宮本論文に拠りながら要点を確認しておきたい。

波多野家は初代重右衛門が寛文二年（一六六二）に府中藩御抱えの細工人として登用され、寛文十年（一六七〇）からは子息の新平も出仕している。この新平は天和二年（一六八二）に清右衛門と改名して、貞享四年（一六八七）に家督を継いでいる。宗家文書『家業人一番』によると初代重右衛門は「面打其外諸細工人」とあつて面を打つていたことも知られ、府中藩には清右衛門作の能面が所蔵されていて、波多野家が二代にわたつて面打師であつたことが知られる。文化七年（一八一〇）八月改『御能衣装帳』に記載される府中藩所蔵の八十二面の能面の中に、「清右衛門」作能面六面とともに「越前」作能面が一面あつたことが知られ、これが「波多野越前」重右衛門であると考えられる。

宗家文書『国表毎日記』寛文三年二月十日条に、「青柳善右衛門・波多重右衛門同前二上方二而細工稽古被仰付候ハ同前二罷登候様二と被仰下候。」とあり、波多野重右衛門が細工稽古を命じられて上方（京都）へ上つていくことが知られる。⁽¹⁸⁾ さらに同書天和三年（一六八三）十二月一日条の重右衛門が息子に家督を相続する旨の願書には「先年舞楽之面打上申候様ニ被仰上、京都江被差登、永々逗留」とあつて、重右衛門が京都に長期滞在をして舞楽面を製作したことを記す。とりわけ「舞楽之面打上申候様ニ被仰上」と特記している点は、「舞楽面を打つ」ことが京都での特別な仕事であつた

ことを示唆しているが、それが天皇や上皇からの注文であればうなずけよう。以上をまとめると、府中藩御抱えの細工人であった波多野重右衛門が、寛文三年から天和三年頃の期間に京へ上り、その滞在中に天皇・上皇からの注文による舞楽面製作に従事しており、これが春日大社舞楽面に該当するものと考えられる¹⁹⁾。

ところで室町時代以前の舞楽面をはじめとする仮面の製作については、主に仏師が担ってきたことが在銘の現存作例から知られている。一方で、元和九年（一六二三）頃の作とみられる四天王寺伝来の聖霊会所用行道面八部衆のうち「夜叉」（図15）・「摩睺羅伽」（図16）の造形は、「大癡見」や「顰」といった能面の造形を下敷きに行っていることが一見して明らかであり、その製作者として面打師が想定される²⁰⁾。面打師が能面以外の仮面製作に関わっていることがうかがえる比較的早い例としてあげられる。

現状では仮面製作が仏師から面打師へと移り変わっていくその境界は明確ではないが、十四世紀半頃に赤鶴吉成をはじめとする面打師が登場して以降、舞楽面製作はしだいに面打師が担うようになってきたとみられ、少なくとも近世初頭にはすでに面打師が仮面製作を担当していたようである。管見の限り舞楽面に面打師の烙印が捺される例としては春日大社面が唯一の例であるものの、近世の舞楽面に面打師が製作していたことを具体的に示す事例として重要である。

(2) 寄進の背景について

前述のように春日大社四面は靈元天皇・後水尾法皇・明正上皇・

後西上皇によって寄進されたものである。この寄進について直接的に記した史料は残されておらず、文献からはその経緯を明らかにし得ない。

輪王寺舞楽面群が、栃木・日光東照宮にて行われた徳川家康二十一回忌に際して調進された、舞楽所用具に含まれる二十九面におよぶ大規模な作品群であることに對し、本春日大社面はわずか四面であり、これに付随する装束など面以外の用具の寄進もない。二ノ舞面についても咲面のみで、本来一具となる腫面は含まれていない。輪王寺のように大規模な法会挙行に伴う寄進とは考えにくい。

また陵王・採桑老・二ノ舞・還城楽という楽曲の選択もいささか不可解で、いずれも左方唐楽の楽曲であるものの、組み合わせとしてこの四曲である必然性はない。さらに陵王＝靈元天皇、採桑老＝後水尾法皇、二ノ舞咲面＝明正上皇、還城楽＝後西上皇という楽曲と天皇・上皇とのとりあわせも、最高齢となる後水尾法皇に、長寿を祝う舞の採桑老があてられていることを除けば、そのほかの人物と楽曲との関連も明確ではない。以上のことから、寄進の経緯は、天皇や上皇の個別の事情で考えるべきかもしれない。

そこで注目されるのは、靈元天皇や上皇らと興福寺との関わりである。寛文五年（一六六五）に後水尾法皇の第十六皇子である真敬法親王が興福寺の別当となり、同寺一乗院門跡に入っている。靈元天皇・明西上皇・後西上皇はいずれも後水尾法皇の皇子・皇女であり、つまりは真敬法親王の異母兄弟にあたる。推測の域を出るものではないが、このような関係を考慮して、本寄進は真敬法親王の別

当就任を記念し、興福寺にゆかりの深い舞楽に係る品として、天皇・上皇である父・兄弟²¹より舞楽面を寄進したものと考えておきたい。

おわりに

以上春日大社伝来舞楽面四面の概要を示したうえで、その作者や寄進の背景について若干の考察を行った。最後に本春日大社四面の近世舞楽面史上の意義について述べ、まとめにかえたい。

これまでの考察により、本面の仮面史的意義は以下に集約される。
・古作の単なる模倣ではなく、伝統的な古面の形式や造形・技法の深い学習と理解のもと、独自の創造性も加えながら舞楽面製作を行っていること。それは近世舞楽面において、古典形式学習のあとが明確に示される点で重要である。

・近世に南都楽人が関与していた天野社伝来舞楽面と造形上の関連が指摘されることから、その製作において楽所や楽人の交流に伴う影響がうかがえること。

・近世の舞楽面製作を面打師が担っていたことを具体的に示す例であること。

・天皇・上皇から南都方の拠点となる興福寺に寄進され、陵王面は南都舞楽の面としてその写しが今日まで使用され、また採桑老面の写しが天王寺楽所にて受容されるなど、近世舞楽面の規範的な存在となっていること。

こうした点に加え、その造形を形骸化することなく、面打師としての作者の技量の高さと、細部にまで神経の行き届いた工芸的意匠性も本面の魅力となっており、近世舞楽面を代表する優れた作行を示している。春日大社四面は、近世舞楽面の基準作例であるとともに、近世舞楽面製作の実態究明の鍵となる、伝来した「場」や舞楽を主導する者と面との関りについても今後重要な示唆を与えてくれるだろう。

近世舞楽面の全貌ははまだ把握されておらず、資料収集から始まる基礎的研究の段階であるが、本稿をその端緒として引き続き調査を継続し、仮面史上における近世舞楽面の位置付けについて研究を進めていきたい。

註

(1) 野間清六氏が企画した展覧会「古楽面物品展覧会」(東京帝室博物館、一九三四年)とその図録『日本古楽面』(聚楽社、一九三五年)、ならびにそれらを基礎とした著作『日本仮面史』(芸文書院、一九四三年)がある。

(2) 同展の図録ならびに特別図録『古面』(京都国立博物館編、岩波書店、一九八二年)が出版されている。

(3) 西川杏太郎『日本の美術六十二号 舞楽面』(至文堂、一九七一年)。田邊三郎助『論集日本の仮面上巻』(中央公論美術出版、二〇一九年)。

(4) 村山閑「陵王面の形式変遷―鎌倉時代新形式の成立を中心に―」(『美術史』一五三号、二〇〇二年)。同「舞楽面の基礎研究―遺品の分布と形式分類―」(『鹿島美術研究』年報第二十一号別冊、二〇〇四年)。

- (5) 岩田茂樹「〔資料紹介〕高野山天野社伝来の還城楽面」『MUSEUM』六二四号、二〇一〇年。神野祐太「ドイツ・州立ミュンヘン民族学博物館所蔵の伎楽面と舞楽面について」『佛教藝術』三三二号、二〇一三年。海老澤るりは「〔資料紹介〕三井記念美術館所蔵「舞楽面 崑崙八仙」」「三井美術文化史論集」十号、二〇一七年。茨木恵美「井伊家伝来の舞楽装束および舞具、舞楽面について」『彦根城博物館研究紀要』三十号、二〇二〇年。
- (6) 田邊三郎助「日光山輪王寺の仮面」(町田市立博物館編『関東の仮面Ⅱ 日光山輪王寺の仮面』図録、一九九二年) 所収。
- (7) 小川朝子「近世の幕府儀礼と三方案所―將軍家法会の舞楽を中心に―」(今谷明他編『中近世と宗教と国家』岩田書院、一九九八年) 所収。
- (8) 町田市立博物館編『関東の仮面Ⅱ 日光山輪王寺の仮面』図録、一九九二年。NHKプロモーション他編『聖地日光の至宝』図録、二〇〇〇年など。
- (9) 秋田真吾「春日大社の舞楽面」『平安の雅を伝える春日舞楽の名宝 舞楽面・舞楽装束・雅楽器』図録、春日大社国宝殿、二〇一〇年。
- (10) 春日大社舞楽面の調査は、令和六年九月十三日(陵王)、九月十八日(還城楽・採桑老・二ノ舞咲面)に、春日大社国宝殿において、同館千鳥祐兼氏・渡邊亜祐香氏立ち合いのもと行い、河合由里絵氏がこれを補佐した。
- (11) 村山閑(二〇〇二) 註4前掲論文。
本春日大社陵王面は木村氏の分類における形式四(①龍の腰部が省略され、背中を大きく削る。②首が短い猪首である。③後肢は四足獣型。④頭髮の毛筋を彫出し、正中線で左右に分ける。⑤髪際は三つ山型。⑥面の縁に沿うように雲を大きくあらわす。)に該当する。
- (12) 拙稿「舞楽面「採桑老」の系譜とその技法」『美のたより』二二八号、大和文華館、二〇二四年。

- (13) 四天王寺所蔵採桑老面の法量は以下の通り。
縦(下顎含) 二一・六 幅一六・三 奥一〇・五
顎 高四・四 幅五・七 奥四・四
- (14) 東京国立博物館編『調査研究報告書 高野山学侶宝蔵古器及楽装束図』、一九九二年。
- (15) 「真言声明血脈」(醍醐寺蔵)の「顕教声明血脈」に「天王寺伶人」としてその名が見られる。遠藤徹「天野舞楽の史的展開」(遠藤徹編『天野社舞楽曼荼羅供―描かれた高野山鎮守社 丹生都比売神社 遷宮の法楽―』岩田書院、二〇一一年) 所収。
- (16) 遠藤徹註15前掲論文。清水淑子「天野社舞楽曼荼羅供における雅楽―楽人からみた天野舞楽―」(遠藤徹編『天野社舞楽曼荼羅供―描かれた高野山鎮守社 丹生都比売神社 遷宮の法楽―』岩田書院、二〇一一年) 所収。
- (17) 宮本圭造「面打「天下一越前」とは何者か」『鍔仙』七二九号、二〇二二年。
- (18) 泉澄一『釜山窯の史的研究』(関西大学東西学術研究所研究叢刊五)、関西大学東西学術研究所、一九八六年。
- (19) 宮本氏は「天下一越前」の受領号が春日大社面製作の功によるものである可能性を指摘する。
- (20) 拙稿「四天王寺伝来の舞楽面・行道面」(『四天王寺舞楽書用具―舞楽面編―』宗教法人四天王寺・大阪府教育委員会文化財保護課・大阪府伝統文化保護団体連絡会制作、二〇一四年) 所収。
- (21) 真敬法親王の兄にあたる後光明天皇は承応三年(一六五四)に崩御している。

【図版出典】

図1…『国宝の殿堂 藤田美術館展』図録(奈良国立博物館編、二〇一九年)

より複写。

図2―1・3―1・4―1・5―1・春日大社提供

図6・10・13 : ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/>) より転写。

図11・12・15・16 : 四天王寺提供。

図2―2・2―3―3―2・3―4―2・4―3・5―2・5―3・

7・9・14 : 筆者撮影。

【附記】

本稿の執筆にあたり、作品調査ならびに写真掲載・画像提供において、春日大社国宝殿の千鳥祐兼氏、渡邊亜祐香氏より多大なご高配を賜った。また調査に際しては四天王寺学芸員の河合由里絵氏の助力を得た。ここに記して厚く御礼申しあげます。

なお本研究はJSPS科研費 JP23K0185 の助成を受けた研究成果の一部です。

一本崇之（いちもと・たかゆき）

二〇〇九年 神戸大学大学院人文科学研究科博士課程前期課程修了

二〇〇九年 四天王寺勧学部文化財係学芸員

二〇一六年 四天王寺勧学部文化財係主任・学芸員

二〇二二年 大和文華館学芸員



图 2-1 舞楽面 陵王 春日大社蔵



图 1 舞楽面 陵王 藤田美術館蔵



图 2-3 同 面裏 烙印



图 2-2 同 側面

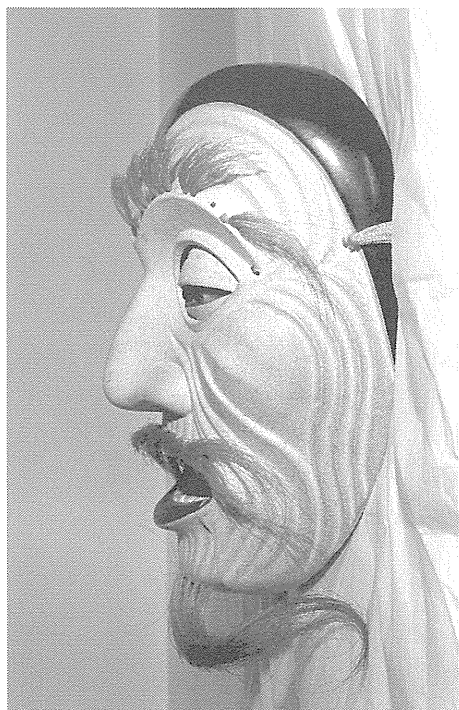


图 3-2 同 侧面

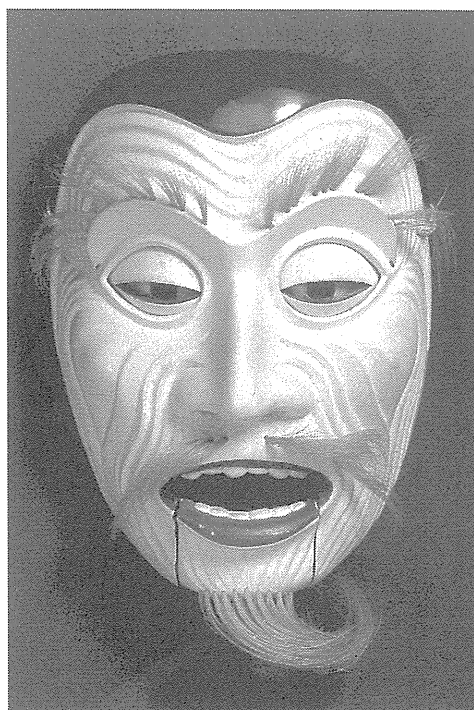


图 3-1 舞楽面 採桑老 春日大社蔵



图 4-1 舞楽面 二ノ舞 咲面 春日大社蔵

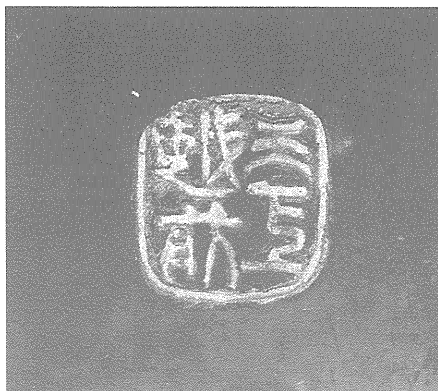


图 3-3 同 面裏 烙印

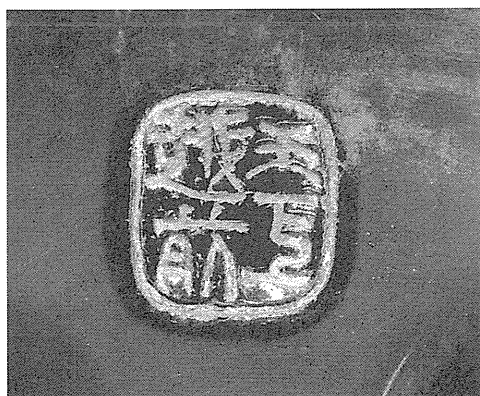


图 4-3 同 面裏 烙印



图 4-2 同 側面



图 5-2 同 側面



图 5-1 舞楽面 還城楽 春日大社蔵



図6 舞楽面 陵王 東京国立博物館蔵

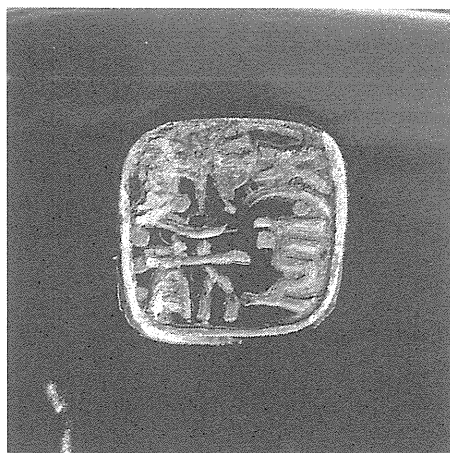


図5-3 同 面裏 烙印



図8 春日大社 陵王面 龍の口内



図7 春日大社 陵王面 部分



图 10 舞楽面 採桑老 東京国立博物館蔵

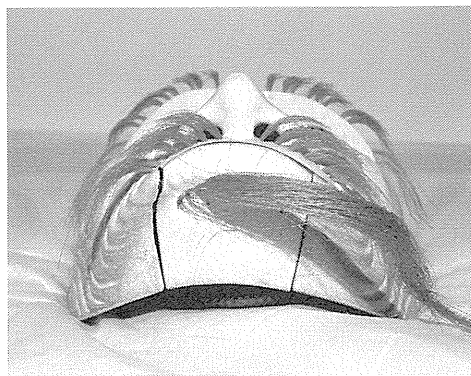


图 9 春日大社 採桑老面 下顎

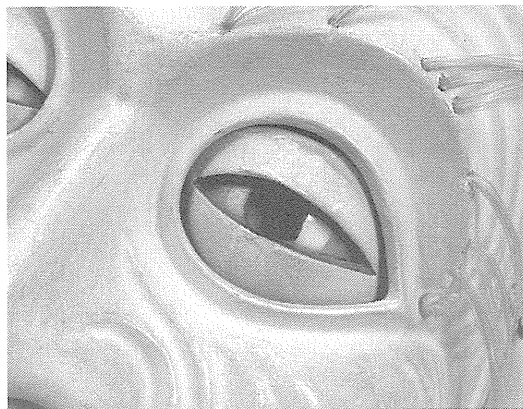


图 12 四天王寺 採桑老面 部分

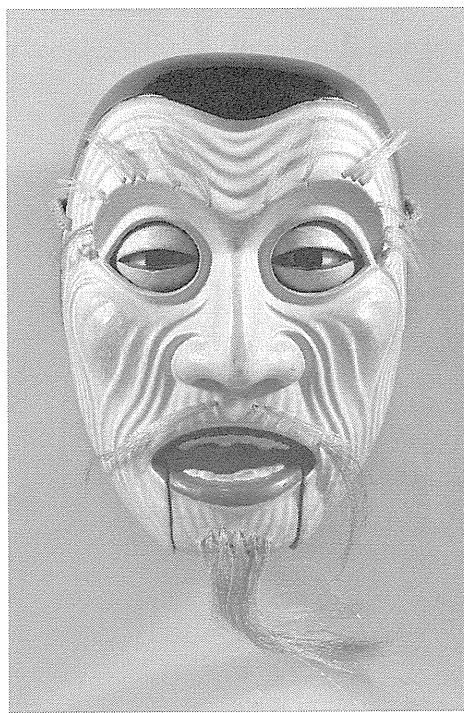


图 11 舞楽面 採桑老 四天王寺蔵



図 14 春日大社 二ノ舞 咲面



図 13 舞楽面 二ノ舞 咲面 東京国立博物館蔵



図 16 行道面 摩睺羅伽（八部衆のうち）
四天王寺蔵



図 15 行道面 夜叉（八部衆のうち） 四天王寺蔵