

中国古代漆器国际学术研讨会

论文稿

Preliminary Proceedings of the International Symposium
on Ancient Chinese Lacquer Wares



中国漆地螺钿的起源和发展

一螺钿史上的古代、中世纪及其断代

小林公治

(日本东京国立文化财研究所)

【内容提要】

螺钿是指用有珍珠光泽的贝壳进行平面装饰的器物及技术。笔者认为，螺钿主要是亚洲地区创造的独特装饰技术，中国发明后传入周边的亚洲东半部国家，并得到各具特色的发展。本文主要从技术角度，论述亚洲最早生产螺钿的中国唐代到宋代的螺钿，确认其时代变迁，阐明这个时期发生的主要螺钿技术交替过程及其断代。

现存唐代螺钿器有正仓院传世品、中国出土品、各地博物馆等的藏品以及镶贝徵传世古琴，其共同点是使用 1mm 以上厚贝片，制作技法有：用天然树脂填在贝片间的树脂地螺钿；在木胎上镶嵌贝片的木地螺钿；在螺钿器面上涂漆的漆地螺钿；在贝片纹饰间贴满玳瑁的玳瑁地螺钿 4 种。通过科学分析日本学者认为螺钿镜背的黑色填充材料是天然树脂，但日本以外的学者认为是漆，所以这也是今后需要分析的。本文在坚持天然树脂判断的同时，认为唐代螺钿中占压倒性多数的是不使用漆的树脂地螺钿、木地螺钿、玳瑁地螺钿 3 种，漆地螺钿数量很少并且大多数漆地螺钿器也可以看作是用镶嵌法安装贝片的半木地螺钿。

后续五代十国时期至北宋初期的螺钿器，现仅存湖州和苏州出土的 2 件螺钿经函。其使用厚夜光贝片及纹饰方面与唐代螺钿具有很高的共性，但在木胎的蒙布上黏贴厚贝片，然后用“骨灰腻子”这种材料填平的技法是这个时期的特征。我们通过活跃于 12 世纪初期画院画家苏汉臣的代表作“秋庭婴戏图”（台北故宫博物院藏）上 2 只圆凳确认从北宋中后期至南宋时期的螺钿和以前的螺钿相比发

生了很大的变化，知道这个时期是用细小的薄贝片组成螺钿唐草纹进行装饰，由此推测这时螺钿贝片制作出现了技术创新。

通过上述这个时期螺钿样貌可以了解到，当时出现了用天然树脂填充法及贝片镶嵌法解决厚贝片与器面间高低问题的唐代“古代的”技法，向贴有贝片的木胎或者下地上黏贴贝片然后髹漆，将贝片埋入其中，最后通过研磨或剥出方法使之露出的北宋中晚期后的“中世纪的”技法变迁。因此《髹漆录》杨明注的“壳片古者厚今者渐薄也”描述了 11-12 世纪前后发生的这一显著现象。

中国における漆地螺鈿の成立と発展

—螺鈿史上の古代・中世とその画期

小林公治

(東京文化財研究所)

一、本稿の目的と螺鈿の定義

中国は無論、日本と朝鮮半島を含めた東アジアは、アジアでもっとも早くから螺鈿の制作が始まったことが明らかな地域である。本稿では、その中心である中国において、主に技術的な観点により唐代から宋代にかけて螺鈿がどのような変遷をたどったのかを検討し、厚手貝片を用いる樹脂地螺鈿や木地螺鈿から薄手貝片による漆地螺鈿へという、この時代に起きた螺鈿主要技法交替の過程を明らかにしたい。またこうした作業を行なうことで、中国と他地域との螺鈿様相の対比や、相対的な位置付けが可能になると予測されるが、加えて日本の東大寺正倉院に伝世されている唐代の螺鈿に対するこれまでの日本での研究成果を参照することによって日中間での見解の相違点を再確認し、今後検証すべき課題についても指摘したい(1)。

本論に入る前に、まず螺鈿の定義と螺鈿の歴史的な展開に対する見通しをごく簡単に述べておく。螺鈿とは、貝の真珠光沢を平面装飾に利用した器物、またその技術と筆者は定義している。今のところ世界で最も古い螺鈿は、メソポタミア文明と殷周代の中国文明にある。しかしながらその後の足取りは掴めず、現在世界各地に広がる螺鈿の遡源と見られる最も古い作例は、中国での出土品や正倉院の伝世品などとして遺存する唐代の螺鈿である。唐代の螺鈿は次章で触れるように技術構造的に4種に分類されるが、爾後世界各地で制作されたさまざまな螺鈿はすべてこれら4種の分類に包含されることから、筆者はご

く一部の例外を除き、唐の螺鈿が現存する各地域各時代の螺鈿の始発点であり、それがさまざまな歴史的交流や契機により直接的あるいは間接的に伝播し、それぞれの独自性を加えて発展したものと考えている。

二、唐代の螺鈿

詳細は明らかではないが、中国で最も古い螺鈿は殷周代の出土品に確認される(2)。しかしその後、春秋戦国時代から三国時代に至る間には膨大な数量の漆器が出土しているにもかかわらず、螺鈿器物は確認されていないことから、一旦伝統の途絶が推測される。ところが唐代になると、突然再び螺鈿が確認されるようになる。唐の螺鈿が、なぜ、どのように始まったのかという問題は今なお解決していない大きな謎であるが、その遺品は日本の東大寺正倉院の各種伝世品、中国中原（西安から洛陽にかけての地域）などでの出土螺鈿鏡、日本国内や欧米の個人や博物館・美術館に所蔵されている螺鈿鏡などが知られているほか、法隆寺献納宝物ほか三面の古琴徽(3)などが指摘できる。

こうした各種唐代螺鈿に共通する特徴は、おそらく琉球（沖縄）列島からもたらされた夜光貝から切り出した厚さ 1 mm 以上の大形文様貝片を利用しているという点にある。また、唐代の螺鈿は樹脂地螺鈿・木地螺鈿・漆地螺鈿・玳瑁地螺鈿の 4 種に分類されるが、そのうちでもっとも多数を占めるのは日本において素地が天然樹脂と判断されている樹脂地螺鈿鏡、その次が正倉院伝世の楽器類を中心とした木地螺鈿であり、これら 2 種が現存する唐代螺鈿の主体を占めている。この他客体的存在として、正倉院伝世品の少なくとも 2 点と法隆寺献納宝物ほかの伝世琴からなる漆地螺鈿と、玳瑁地（モザイク）螺鈿である正倉院の八角箱 1 点がある(4)。

樹脂地螺鈿とは、銅鏡の背面に螺鈿文様貝片を貼り付け、それ以外の間地

空間をトルコ石やラピスラズリ（青金石）などの貴石粒を混ぜた天然樹脂で貝片の厚さである1mm程度の高さまで埋め込むものであり（図1）、木地螺鈿とは、紫檀などの硬木を螺鈿文様の形に彫り込み貝片を嵌入する象嵌法で制作された螺鈿である。漆地螺鈿とは、螺鈿器物の表面を漆で塗って仕上げる技法を示しており、玳瑁地螺鈿とは、文様貝片以外の間地空間を玳瑁の厚板で貼り込むものであるが、玳瑁の代わりに種々の木材を使えば木画螺鈿となるので、筆者は玳瑁地螺鈿をモザイク螺鈿の一種として理解している。

以上のような諸様相を持つ唐代の螺鈿について特に本稿で筆者が確認しておきたいのは、

1) 螺鈿鏡の間地充填材として使われている材料

2) 唐代螺鈿における漆地螺鈿の位置付け

の二つの問題である。

1. 螺鈿鏡の間地充填材として使われている材料

唐代の螺鈿鏡は中国の出土品や正倉院伝世品の他、各地で遺品が知られている。中国に加え、韓国やイギリスなどの各国でもこれら螺鈿鏡は、漆を厚く塗り込んで造られたと考えられているが(5)、宮内庁正倉院事務所や関係する研究者によって正倉院の螺鈿鏡に対する種々の分析検討が行なわれた日本では、当初は素地充填材は漆であると考えられたものの、その後は天然樹脂であると判断され(6)、この結果は近年の分析でも改めて確認されている(7)。またこの見解は美術史研究者や作家あるいは修復家による観察でも是認されており、日本においては唐代螺鈿鏡の素地が樹脂であるという見方に異論はない。また一方、螺鈿鏡と類似する装飾技術である平脱（平文）鏡には漆が使われているという判断にも異論がない。筆者はこの差が生じた理由は、平脱鏡は0.1mm以下の薄い金属板を使用するため、接着剤また充填材としての漆利用が可能であ

ったのに対し、1 mm以上の厚い貝片を使う螺鈿鏡の場合、漆塗ではこの高い段差を埋められなかったためだと考えている(8)。今後、中国を始めとして世界各地に所在する唐代螺鈿鏡についても間地充填材に対する科学分析が行なわれることを期待したいが、筆者はこれまでの自身の観察結果などにより、それらの素地材もやはり天然樹脂であると予測しておきたい。

螺鈿鏡の素地が天然樹脂であるというこうした判断は、唐代螺鈿制作技術全体の評価にも大きな影響を与える。上述のように、現存する唐代螺鈿で最も多いのが樹脂地螺鈿鏡であり、これと技術的な親近性を持つ木地螺鈿や玳瑁地螺鈿を加えると(9)、残る漆地螺鈿は唐代螺鈿では最少の作例数となり、唐の螺鈿制作において漆地螺鈿はきわめて限定的な存在ということになるからである。

だとすれば、唐代の各種螺鈿のなかで漆地螺鈿にはどのような位置が与えられるのだろうか。

2. 唐代螺鈿における漆地螺鈿の位置付け

上述のように、現在確認されている唐代の漆地螺鈿には、正倉院伝世の螺鈿箱(玉帯箱)と箜篌(10)に加え、法隆寺献納宝物ほか三面の古琴徽(11)が存在する。これらの漆地螺鈿についてそれぞれ断面構造を確認すると、箜篌は貝片の厚さ程度に木地面を彫り込んで貝片を嵌入し、最後に漆で塗り仕上げる象嵌法である。一方の玉帯箱は推測を含む復元ながら、木地面を布着せした上に貝片を貼り付け、その後周りを「漆下地」で埋める埋込式(貼付法)とされ、両者は異なる構造を持っていることが知られているが(12)、玉帯箱には日本製ではないかという指摘もあり(13)注目される。唐代琴のうち開元十二年(724)銘を持つ法隆寺献納宝物黒漆琴の徽について荒川浩和氏は、「厚貝を用い」、「一旦漆で塗り籠め、徽上の漆を剥ぎ取ったと思われ、大部分の貝片部が塗面より僅に低い。ただ、一部貝片部が僅に突出している」と見られるものがあり、一応

截然としている」と推測を交えて、またもう一点の大唐禎観元年（627）銘を持つ琴についても「徽には厚貝を用い、剥出法によって現し、塗面より低く、輪郭線は截然としていない」と記載されている。さらに氏は、萬曆三十七年（1609）に刊行された『琴經』の「灰法」（下地）条について、灰下地を4回塗り重ねた後に「方可綴岳及焦尾安徽」、つまり「岳や焦尾を取付け、徽を貼りつける」（傍線筆者）と解釈されている（14）。経験論的に言えば、螺鈿貝片を貼付した場合、漆面よりも貝片がやや高く突起することはしばしば認められるが、逆に漆塗面よりも低いことはあまり多くはないように思われる。揚州で古琴工房、七星琴堂を主宰される朱正海氏のご教示によれば、琴徽の装着法は「在漆胎制作完成之后，在漆胎上打孔镶嵌（漆灰による下地塗りの後、下地の上から孔を彫り嵌入し）」、「对于打孔的深度，我们会比螺鈿的厚度略深一点，以留出胶和补漆的厚度（孔の深さは接着剤や埋める漆の厚さを考慮しつつ貝製徽の厚さよりやや深くするが）」、「至于具体的数值，还是要根据具体螺鈿的厚度来算（具体的な数値は徽の厚さから計算し）」、「比方螺鈿厚2毫米，我们会挖大约3毫米左右（例えば厚さ2mmの徽ならば3mm程度の孔を彫り下げる）」のだという。また氏は「我们目前使用的工艺确为中国古时相传下来的传统工艺（この方法は間違いなく中国で古来より相伝された伝統的な琴制作法である）」とされるが、確かに上記『琴經』の「灰法」（下地）条の手順と同じであるし、荒川氏の「大部分の貝片部が塗面より僅かに低い」、また「輪郭線は截然として」いたり、あるいはいなかったりする、という観察結果とも矛盾しない（15）。こうした状況を総合的に理解・判断すると、厚い貝片を使う唐代の琴徽は現代に制作される古琴の徽と同様、象嵌法での制作と推測され、だとすれば、日本製の可能性がある玉帯箱以外の現存する唐代の漆地螺鈿はいずれも象嵌法によって螺鈿貝片を嵌入していた可能性が高いと推測されることになる（16）。逆に言えば、玉帯箱にのみ確認され

る貝片貼付法の漆地螺鈿がいつどこで成立したのか、またそれがどのように展開したのか、という点についての検討が改めて必要となるように思われる。

以上のように見ると、唐代の螺鈿制作において漆という素材は必要不可欠の材料ではなく、一部螺鈿器の表面仕上げに用いられる美観を備えた塗料であったという位置付けが可能なのではないだろうか(17)。

では、唐に続く五代十国期から宋代にかけての螺鈿はどのような実態を持ち、またどのように理解できるのであろうか。

三、五代十国期から宋代の螺鈿

多くはないとはいえ、まとまった数の遺品が伝わる唐代に比べ、続く五代十国期から宋代、10世紀から13世紀にかけてはごくわずかな数の螺鈿器しか知られていない。諸氏による研究では、北宋の方勺による『泊宅編』の記述「螺填器本出倭國」を受け、この時期の中国ではほとんど螺鈿が造られなくなっていたのではないかという見方があるものの、これに続く、「物象百態頗極工巧非若令市人所售者」という記述から、この文章が書かれた11世紀後半にも中国で螺鈿制作が継続していたことが確認できる(18)。また供適(1123-1202)の『夷堅志』巻十八に見える、臨安(杭州)人楊靖が造った「螺鈿火鑪火鉢、三合」が「窮極精巧」であったという記述(19)、そして『後増格古要論』巻八に、王佐が「螺鈿器皿出江西吉安府廬陵縣。宋朝内府中物及舊做者俱是堅漆、或有嵌銅線者甚佳」と記述していることから、宋代には銅線を組み込む精緻な螺鈿が造られていたことが判明する。また周密(1232-98)による1250年頃の『西湖老人繁勝録』の記録や、『癸辛雜識別集』の南宋の大臣賈似道(1213-75)への螺鈿器物の贈与などの記述により、13世紀南宋の首都臨安(杭州)などでは螺鈿が広く流通していたことが明らかとなる。

1. 五代十国期から北宋代初期にかけての螺鈿

こうした文献史料の記録に対し、9～10世紀代の螺鈿器は、底面の漆書紀年銘から五代末後周の広順元年（951）十月に制作あるいは埋納されたことが明らかかな浙江省湖州飛英塔出土の湖州博物館所蔵嵌螺鈿說法図漆経函(20)（図2）と、北宋景德元年（1004）から天聖八年（1030）の間に建造された蘇州瑞光寺塔第三層塔心穴出土の蘇州博物館所蔵嵌螺鈿花卉紋経箱(21)（図3）の2件しか作例を見出し得ない現状にある。

これら2点の経箱に対する筆者の実見調査では、いずれも厚さ1mm以上の夜光貝片を木胎に布着せした上に直接貼り付けていることが確認される。また湖州飛英塔出土経箱の構造については、「木胎表面統抹骨灰膩子，中施麻布一道，经纬間隙在0.1～0.15厘米之間，再抹膩子并嵌平貝片，最后髹以黑漆」、つまり木胎にまず骨灰下地を塗り、麻で布着せした後に再び骨灰のパテ状下地と共に螺鈿貝片を貼り込み、最後に黒漆を塗って仕上げていると報告されている。この見解は科学的な分析によって得られたものではないものの、この時期の螺鈿器が布着せした上に厚手の貝片を貼り付け、その後「骨灰膩子」で貝との段差を埋めてから黒漆で上塗りして仕上げたという判断は、前後する時代の螺鈿技術や材料との関係を考える上できわめて重要な指摘である。この「骨灰膩子」とは日本でいう「骨粉下地」のことだと思われるが、岡田文男氏の研究によれば、中国において骨粉下地は漢代に始まり宋代まで継続して確認されるという。またさらに、氏は元代の漆器については分析経験が無く、螺鈿器を含む明代漆器十数点の分析では骨粉下地は確認されなかったとされるが(22)、黄成の『髹飾録』乾集には「土厚」という名称でこれに相当する技術が記されていることからすれば(23)、この方法は少なくとも明代末までは実際に使用されていた技術だと考えられる。

また、貝片への毛彫りによる文様表現、透かし彫りで造られた花芯への琥珀や玳瑁装飾、唐草文様に認められる類似性からすれば、これら 2 点の経箱に代表される五代十国期から北宋代初期にかけての螺鈿は、唐代螺鈿の影響や伝統を色濃く残していることが明らかであり、また器表面の仕上げとして漆塗りを採用した漆地螺鈿であるという点でも先述の唐代漆地螺鈿と共通する。

わずか 2 点の事例ながら、両者に共通して認められるこうしたあり方は、木胎面の彫り下げによる象嵌法によって貝の厚さを処理していた唐代の漆地螺鈿が、布着せ面上への厚い貝片の貼り付けへという変化によって生じる高低差を、「骨灰膩子」という材料・技術によって解消させたものと考えられ、「骨灰膩子」というこの下地が実際にどのようなものであったのかという点は、きわめて興味深い問題である。そして、この時代のこうした漆地螺鈿のあり方は、唐代に続く 11 世紀初め北宋初期頃までの螺鈿特徴だと評価できるのではなからうか。

2. 北宋代中期から南宋代にかけての螺鈿

北宋代中期以降の作例としては、先学諸氏の検討により日本国内の伝世品、また中国に所在する作例の数点がこの時期の螺鈿漆器として指摘されている。また上述の文献記録に明らかのように、宋代の中国においても漆地螺鈿が制作されていたことは間違いないところであるが、指摘されている作例が宋代のものであるかどうかについては筆者自身の検討不足により判断できない。このため、宋代の螺鈿としてはまったく実例を挙げられないことになるが、そうした欠を補うものとして、よく知られた事例ながら、ここでは北宋末から南宋初めにあたる 12 世紀初頭前後に活動した画家蘇漢臣（11 世紀末-12 世紀中頃）の代表作、国立故宫博物院所蔵「秋庭戲嬰図」に描かれている二つの円形椅子（圓凳）の存在を注視したい（図 4）。この画で判断する限り、庭に咲く菊と対比さ

れるかのように描かれたこれらの椅子は、黒漆を総体に薄手の精緻な貝片多数で構成された複雑な菊唐草文様の螺鈿と判断され(24)、この画の主題が歴史懐古的なものではなく蘇漢臣と同時代的なものであることからすれば、画の制作年代を下限として、この時期にこうした螺鈿が実際に造られていたのは確かであろう。また描かれている繊細な唐草文の螺鈿文様としての破綻のない完成度を踏まえると、こうした様式の螺鈿が成立したのは、この画の制作年代よりもさらにある程度前のことだと推測できるのではなかろうか。このように、北宋末から南宋初め頃には北宋初期までの螺鈿とは大きく異なり、貝をかなり薄く研磨し、それを細かく切り出した貝片多数を使って文様を構成する螺鈿へと様式的にも変化していることが判る。絵画作品による検討であり、その螺鈿構造や使用材料等の詳細把握は困難であるが、多数が遺存する元代の螺鈿漆器作例などを参考にすれば、この時期の螺鈿貝片は、木胎面や布着せ面、あるいは下地面への貼付によって装着されていたこと、逆に言えば、この時期に誕生した漆地螺鈿が元代以降の螺鈿、また現在、軟螺鈿や点螺と呼ばれている螺鈿技術の出発点となったことが推測できよう。

四、評価と位置付け

以上、唐代から宋代にかけての螺鈿様相について技術構造面を中心に確認してきたが、螺鈿の時代性を評価するためには、貝片の装着方法に着目し、それが象嵌法(器面を彫り下げそこに貝片を嵌め込む方法)によるのか、それとも貼付法(器面への彫り込みを行わずに装着する方法)によるのかについて明確に認識して判断することが重要なことを再確認したい。

まず、唐代の螺鈿はいずれも厚さ 1 mm以上の大きな夜光貝片を組み合わせて文様を構成しているが、木地螺鈿では彫り下げた木胎に貝片を嵌入して器面

高を揃え、玳瑁地螺鈿では貝と玳瑁の厚さを調整することで平坦な器表面が形成される。一方、銅鏡は金属素地を彫り下げて貝片を嵌入することができないので、貴石類を混ぜ込んだ天然樹脂による充填法が選択されたのだろうと推測される。つまり、唐代の螺鈿技術で厚い貝と素地面との段差解消が可能であったのは木地螺鈿、玳瑁地螺鈿や樹脂地螺鈿であり、厚塗りに不向きな漆(25)を使う漆地螺鈿は客体的な存在であったと見ることができる。だが、それにもかかわらず漆地螺鈿が造られたのは、表面仕上げ塗料としての漆の意味が大きかったためだと推測され、漆塗りでは対処できない段差は、木地螺鈿と同じく象嵌法によって解消していた可能性が高いと推察できるのであろう。そしてこのように考えてくると、1mmを超える厚手で大形の貝片を用い、木地面に嵌入する象嵌法螺鈿は、東アジアにおいては古代的な螺鈿制作技術であると評価できるのではないだろうか。

10世紀後半から11世紀初め、五代十国期から北宋初期にかけての螺鈿では、貝の素材形状や文様構成法は唐代と基本的に同様であるが、構造的には布着せ面上に貝片を貼り付ける点で根本的に異なっている。厚手貝片の貼付法にもかかわらず最終的に凹凸のない平坦な器表面を造り得たのは「骨灰膩子」という下地材料の存在によるものであり、今後その実態解明が期待されるが、この時期のこうした螺鈿構造は、前後の時代をつなぐ中間的な存在であると理解できるのであろう。

11世紀後半から13世紀、北宋中頃から南宋にかけての螺鈿は、厚さ0.1mmほどとそれまでに比べきわめて薄い貝片を細かく切り取って布着せ面や下地面に貼付け、それら多数の組み合わせによって唐草文といった文様を表わす様式へと移行する。またこうした文様のみで構成される高麗の螺鈿とは異なり、中国の漆地螺鈿では人物や楼閣といった文様にやや大きく切り出した貝片を組み

合わせるやり方も継続させており、唐代螺鈿文様の系譜を引く表現法かと思われる。本稿ではこの時期に到達したこうした技法による漆地螺鈿を、中世的な螺鈿への発展と捉えておきたい。

筆者は中国の螺鈿貝種は、唐代から清代までほぼ一貫して琉球諸島からもたらされた夜光貝が使われたと考えているが、大形肉厚で硬い夜光貝から厚さ0.1 mm前後の薄い素材貝片を得るのは容易ではなく、11～12世紀頃にごく薄い夜光貝片の獲得を容易にする何らかの技術的革新があったのではないかと推測している(26)。またこのような変化は、黄成の『髹飾録』に揚明が17世紀前半に加えた「殻片古者厚今者漸薄也」という注の記述ときわめて良く合致するが(27)、その画期は、明代末よりも古く、11世紀後半前後の北宋中頃であったと推測されることになる。

漆を使う下地や上塗りに0.1 mm内外の薄手貝片を貼り込む漆地螺鈿は、その後東アジアの中心的螺鈿技法として、中国元代、朝鮮半島高麗時代、そして日本の鎌倉時代以降にそれぞれ独自の発展を遂げる。一方、厚手の貝を使用した螺鈿は、傳拳有氏によれば明清時代の大型漆塗家具類に認められるとされ(28)、19世紀以降には寧波や広州、そしてベトナム北部などで盛んに造られた木地螺鈿に確認できる。また、18世紀以降のタイでは植物の炭粉を漆に混ぜ込んだパテ状の下地材を使う漆地螺鈿が発達し、インド・グジャラート地方では15世紀頃からと見られる樹脂地螺鈿が存在するなど、少なくともユーラシア大陸東半部の中国周辺地域においては、東アジアで薄手貝片の漆地螺鈿主体に移行した後も厚手貝片を用いた螺鈿が造られている。最初に述べたように、筆者は厚い貝片を使用するこうした後代の螺鈿についても唐代螺鈿の系譜を持つと考えているが、その伝播経緯や時期などについてはいまだ不明点が多く、今後の検討課題である。

註

(1)本稿では中国を中心にこの問題を検討するが、朝鮮半島における漆地螺鈿の成立についての検討は以下の別稿にて公表される予定である。小林公治「東アジア螺鈿史の視点から見る高麗螺鈿の成立」『美術資料』第94号、国立中央博物館、2018年。

(2)西周燕国墓からの出土品など。瑠璃河考古隊「1981—1983年瑠璃河西周燕国墓地発掘簡報」『考古』200期（科学出版社、1984年）。

(3)荒川浩和氏は日本に所在する貝製徽の唐代古琴二面を指摘され（荒川「琴の髹漆」『MUSEUM』369号、東京国立博物館、1981年）、また『中国漆器全集』第四巻（福建省美術出版社、1998年）には、唐代伝世品との陰刻がある中国国家博物館所蔵の貝製徽琴一面が掲載されている（図54、p.24）。

(4)〇〇地螺鈿という名称は基本となっている技術をベースとして螺鈿を分類した名称である。漆地螺鈿は、作品名称としては螺鈿漆器や漆螺鈿などと呼ばれることが一般的であるが、これらに特に違いはない。

(5)黄琦「中国传统工艺漆背铜镜的认识与分析」『中国生漆』第34卷第1期（西安生漆塗料研究所、2015年）および註1小林論文。

(6)大賀一郎ほか「昭和28～30年正倉院御物材質調査」『書陵部紀要』第8号（宮内庁書陵部、1957年）。

(7)中村力也・成瀬正和「5 接着剤調査」『正倉院紀要』第31号（宮内庁正倉院事務所、2009年）。

<http://shosoin.kunaicho.go.jp/ja-JP/Bulletin/Pdf?bno=0000000259>

(8)小林公治「唐代螺鈿鏡、平脱鏡制作技術の検討—螺鈿史研究の視点から」『技術と交流の考古学』（同成社、2013年）。

(9) 成瀬正和氏によれば、木地螺鈿や玳瑁地螺鈿の欠損部分補填材として螺鈿鏡と同じ樹脂が使われていると報告されており、樹脂地螺鈿・木地螺鈿・玳瑁地螺鈿の3種が技術的に近い存在であったことを示している。成瀬正和『正倉院の宝飾鏡 日本の美術 No. 522』ぎょうせい、2009年、p. 49 および第72図。

(10) 成瀬正和『日本の美術 正倉院の宝飾鏡』No. 522 (至文堂、2009年) p. 32。

(11) 前掲註3 荒川氏論文掲載の作品2 黒漆琴および作品3 蒔絵琴と、『中国漆器全集』第四巻掲載の九霄環佩琴の三面。

(12) 北村昭斎「正倉院宝物の螺鈿技法に関する知見について」『正倉院紀要』第30号 (宮内庁正倉院事務所、2008年) p. 51。
<http://shosoin.kunaicho.go.jp/ja-JP/Bulletin/Pdf?bno=0000000075>。また漆が残存していないため実証は困難であるが、この他に平脱鳳凰頭も本来は漆地螺鈿であったと推測されており、その螺鈿貝片はやはり象嵌法で装着されたとされている。西川明彦『日本の美術 正倉院宝物の装飾技法』No. 486 (至文堂、2006年) p. 49。

(13) 荒川浩和『螺鈿』(同朋舎出版、1985年) p. 237。

(14) 前掲註3 荒川氏論文 p. 14 および p. 27。

(15) もっとも実際には、琴面と徽とに段差が生じないように、七星琴堂では灰漆の充填量調整や孔のさらなる掘り下げによって高さを調整して平滑に仕上げているという。なお、伝統的古琴徽の装着法については、張燕・范佩玲の両氏からも同様のご教示を得た。

(16) 唐代の漆地螺鈿器や平脱(平文)器物では、貝や金属板を貼り付けた上に漆を塗り、その後、貝や金属上の漆を剥ぐか研磨で取り除くという手順を取る。しかし、琴の場合はすべての漆塗りを終えた後に孔を彫って徽を嵌入しており順序が異なっている。このことは、琴は本来螺鈿器として制作されたのではな

く、制作技術的には漆器であって、それに（木地）螺鈿の技術を応用したものと理解することはできないだろうか。こうした見方が認められるのであれば、外見的には漆地螺鈿であっても琴は漆器に分類すべきものとなる。

(17) こうした見方についてさらに検討するためには、今後、漆地螺鈿器物とそれ以外の螺鈿器物との木胎樹種の比較も求められよう。

(18) 高橋隆博ほか「シンポジウム「東洋の螺鈿」」『漆工史』23号（漆工史学会、2000年）p. 24。

(19) 李経澤・胡世昌「宋代螺鈿漆器和大英博物館珍藏的一件嵌螺鈿黒漆碟」『故宫文物月刊』244（国立故宫博物院、2003年）p. 73。

(20) 湖州市飛英塔文物保管所「湖州飛英塔発現一批壁蔵五代文物」『文物』1994-2（文物出版社、1994年）。

(21) 苏州市文管会、苏州博物馆「苏州市瑞光寺塔发现一批五代，北宋文物」『文物』1979-11（文物出版社、1979年）。

(22) 岡田文男「宋代の無文漆器に見られる骨粉下地とその表現効果」『漆工史』第28号（漆工史学会、2005年）p. 24。

(23) 乾集「土厚 即灰有用骨蛤石口及坏屑磁屑炭末之等」。

<http://image.tnm.jp/image/1024/E0032646.jpg>

(24) 小林公治「中国螺鈿史研究情况与课题—以亚洲螺鈿史建设为目标」

『中国生漆』第30卷第3期（西安生漆塗料研究所、2011年）p7 および、石守謙「高麗時代蒲柳水禽文螺鈿香箱研究」『고려나전향상과동아시아칠기』（CAS、2014年）pp. 305-306。

(25) 塗師として日光の社寺建築物の漆塗りに長年携わっている日光社寺文化財保存会、佐藤則武氏のご教示によれば、建造物への一度の漆塗りでは最も厚い場合でも0.07mmが限度であり、器物の場合はより薄くなるという。乾燥後の研

ぎを考慮すると1mm程度の厚さまで漆を塗り重ねるには30回ほどの塗りが必要とのことであり、天然樹脂といった材料と比較すると、漆の厚塗りには膨大な手間や時間、また素材コストがかかると推測される。

(26)前註24論文にて筆者はこうした技術革新を煮貝の発明でないかと推測したが(pp.7-8)、まだその確証は得られていない。その可能性も含め、引き続き検討したい。

(27)长北(张燕)『髹饰录与东亚漆艺传统髹饰工艺体系研究』人民美术出版社、2014年p.130。

(28)传举有「厚螺钿漆器-中国漆器螺钿装饰工艺之一」『紫禁城』153、故宫博物院、2007年。なお、これら明清代の厚手貝片を使った漆地螺钿の貝厚や構造、技術材料については明らかでない。

挿図出典

図1 北村昭斎「正倉院宝物の螺鈿技法に関する知見について」『正倉院紀要』第30号、挿図8(宮内庁正倉院事務所、2008年)

図2『中国漆器全集』第4巻三國一元、図59(福建美術出版社、1998年)

図3『中国漆器全集』第4巻三國一元、図60(福建美術出版社、1998年)

図4-1・2 國立故宮博物院ホームページ

https://www.npm.gov.tw/exh100/harmony/jpn_large_fall.html

https://www.npm.gov.tw/exh100/harmony/jpn_chair_fall.html#01

謝辞

本稿の執筆にあたっては、多くの方々や機関のご理解ご協力により実現した調査やご教示がもとになっている。ここでは紙面の関係もありお名前を掲げ

られないが、深く感謝申し上げたい。

本稿は JSPS 科学研究費補助金基盤研究 (B)「対外交流史の視点によるアジア螺鈿の総合的研究—大航海時代を中心に—」(課題番号 15H03171 研究代表者: 小林公治) による成果の一部である。



図1 正倉院伝世樹脂地螺鈿鏡の断面構造

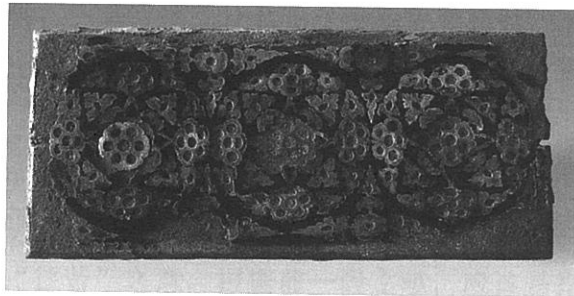


図2 湖州市飛英塔出土螺鈿経箱蓋上面

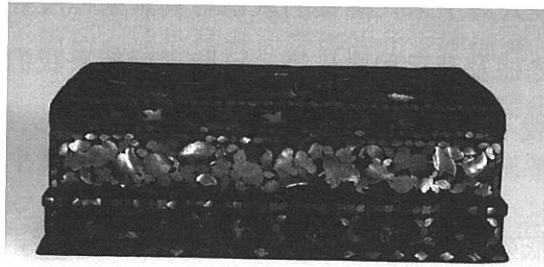


図3 蘇州市瑞光寺塔心出土螺鈿経箱



図4-1 國立
故宮博物院所
藏蘇漢臣筆秋
庭戲嬰図全圖



図4-2 國立故宮博物院所藏
蘇漢臣筆秋庭戲嬰図部分

