



東京藝術大学 大学院美術研究科 文化財保存学専攻
保存修復工芸領域
博士後期課程

(1306937) 塩原 フローニ・フリデリケ

桃山時代における高台寺蒔絵の意匠と技法

—東京藝術大学大学美術館蔵「秋草蝶蒔絵料紙箱」の再現模造制作を通して—



1. 序文	3
2. 高台寺蒔絵の意匠について	3
3. 高台寺蒔絵の材料と技法について	6
4. 東京藝術大学大学美術館「秋草蝶蒔絵料紙箱」の再現模造制作	8
4. 1. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の調査・特別観覧による結果	8
4. 1. 1. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の意匠	8
4. 1. 2. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の技法	9
4. 1. 3. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の材料	10
4. 2. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の科学分析による結果と解釈	14
4. 3. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の再現制作	20
4. 4. 情報処理学に基づく制作	20
4. 4. 1. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の蒔絵再現制作ための図面制作情報	20
4. 4. 1. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の蒔絵再現制作ための図面制作情報	20
4. 4. 2. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の3次元CGに関する制作情報	26
4. 4. 3. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の3次元CG	27
4. 5. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の再現制作に関して	27
4. 5. 1. 材料	27
4. 5. 1. 1. 木地	27
4. 5. 1. 2. 塗り	28
4. 5. 1. 3. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」に使用された金粉	30
4. 5. 1. 3. 1. 金丸粉	30
4. 5. 1. 3. 2. 金梨地粉	30
4. 5. 1. 4. 絵漆(下付け漆)	32
4. 5. 2. 道具	32
4. 5. 2. 1. 蒔絵筆	32
4. 5. 2. 1. 金蒔く用具(粉筒・毛房)	35
4. 5. 3. 技法と制作工程	35
4. 5. 3. 1. 置目	35
4. 5. 3. 2. 蒔絵	36
4. 5. 3. 3. 仕上げ	38
5. 高台寺蒔絵資料選集	39
5. 1. サントリー美術館所蔵品	39

5. 2. ドイツ、ミュンスター 漆美術館	48
5. 3. ドイツ、「クラウス・F・ナウマン」コレクション、ベルリン東洋美術館所蔵品	50
5. 4. 東京藝術大学大学美術館所蔵品	53
5. 5. 東京国立博物館所蔵品	61
5. 6. 個人蔵	63
5. 7. 高台寺掌美術館所蔵品	64
6. 再現制作の力	66
6. 1. 3次元CGにおける時間の再現	66
6. 2. 蒔絵の再現制作の結果	67
6. 3. 再現制作による保存とメディアの新しい関係	68
7. 参考文献目録	70
8. 掲載図版一覧	74
謝辞	77

1. 序文

本稿の主題は、桃山時代の高台寺蒔絵について、その意匠と材料・技法の側面から研究することである。とくに、経年によって蓋表の意匠がほとんど分からなくなった「秋草蝶蒔絵料紙箱」(東京藝術大学大学美術館所蔵)を再現模造制作してゆく試みを通じて、制作された桃山時代当時の輝きを取り戻すことを構想している¹。

再現模造制作の前提として、今は失われてしまった当時の意匠と材料・技法を出来る限り正確に知る必要がある。そのために、日本やドイツに残された高台寺蒔絵を可能な限り実見し、比較研究した。「秋草蝶蒔絵料紙箱」を含め、いくつかの作品では、詳細な科学的調査によって材料・技法の分析も行い、そうして得た知見を再現制作に反映することができた。

再現制作は、「秋草蝶蒔絵料紙箱」の蓋面をパネルにした形で再現するところまでとした。意匠のほとんどは失われていたが、現代の情報技術を駆使し、かなりの程度まで再現できた。さらに、より多くの人にこの作品を見もらうために、意匠のデータをもとにパソコン上で「秋草蝶蒔絵料紙箱」の3次元CGを制作した。

今まで調査や特別観覧を行ったところは、以下の機関・個人である。東京藝術大学大学美術館、東京国立博物館、サントリー美術館、クラウド・フリデリヒ・ナウマン・コレクション(現在ドイツ・ベルリン東洋美術館に収蔵)、ムンステル漆工芸美術館、高台寺掌美術館。これら現存する高台寺蒔絵のデータを「5. 高台寺蒔絵資料選集」にまとめた。これは、本稿で主に分析する「秋草蝶蒔絵料紙箱」だけでなく、その他の技法・時代の高台寺蒔絵作品についての研究にも役立つと考えられる。

本稿では「再現制作」と「3次元CG制作」の二つの制作過程を詳しく論じるが、こうした物質とイメージの再現が、現在の社会のなかでどのような意義を持つのか、結論において「再現制作の力」として考えてみたい。

2. 高台寺蒔絵の意匠について

高台寺蒔絵とは、桃山時代に盛んに制作された蒔絵様式のひとつである。高台寺は、慶長10年(1605)京都東山の一角に豊臣秀吉の夫人北政所が建立した寺院であり、その一角には秀吉と北政所の像を祀る霊屋がある。

その霊屋内陣は、像を囲む壁、扉、階段が、黒漆塗りで装飾されており、その独特な意匠と技法にちなんで、高台寺蒔絵という呼び

¹ 再現模造制作は、近年、文化財保護を目的に、社寺が所蔵する国宝級の文化財を管理・保存の環境が整った博物館等へ移管する代わりに、移管対象物の“復元”/“再現”物を寺等に展示することに、大いに貢献している。



図1 高台寺 霊屋内陣

名が生まれた。高台寺蒔絵の意匠にみられる単純さと豪華な要素の組み合わせは、前例のない表現であり、多くの蒔絵師²たちが意匠を受けついで長い間引き継がれたのである。小松大秀氏は高台寺蒔絵の意匠を次の三つの時期に分類する。³ (1.) 高台寺創設から豊臣秀吉歿まで(1595～1598)、(2.) 高台院歿まで(1598～1624)、(3.) 元禄・東山天皇崩御(1624～1704)。

この意匠の主な特徴には、黒漆塗りの背景に金蒔絵で花筏、楽器散らし、秋草文様を描いたことが挙げられる。秋草や菊花には、虫喰の跡がよく描き込まれている。秋草の間には露が表現され、新鮮な朝の雰囲気伝わってくる。蝶がその間に飛び回る場合もある。

これに先立つ室町時代、漆器の意匠には物語、詩歌、謡曲を主題とする表現が多かった。だが、桃山時代の高台寺蒔絵の意匠は「歌手」(和歌の内容)をしばしば表現するようになった。すなわち、物語のような時間の流れを表現するよりも、和歌のようなある瞬間の思いを表すことが多くなったと思われる。

秀吉の美学としては、天正14年(1586)に正親町天皇に献じた組立式の「黄金の茶室」⁴の豪華絢爛さばかりが想像されるかもしれない。しかし、秀吉は農民として生まれ、大胆な生き方によって自己実現を果たした人物である。秀吉は、人生の初めの貧しい暮らしを忘れず、高台寺蒔絵にみられる単純な草花模様、それに桐や菊紋と結合した模様をも愛好したのではなかったか。また、和歌という側面からも秀吉の美学を想像できる。秀吉は自ら和歌を詠んでおり、高台寺の高堂にも直筆の和歌が残されている⁵。確かに、それらの和歌が高台寺蒔絵の意匠と関係を持っているかどうかは定かではない。とはいえ、秀吉が詠じた和歌の内容が漆器の蒔絵のモチーフとして利用されたことは充分考えられるであろう。

秀吉と高台寺蒔絵との関わりについては、もうひとつの側面からも言える。高台寺蒔絵の特徴的な意匠の中に、秋草があることは既に述べた。だが、ここには、普通秋草の七草⁶に含まれない、菊花⁷もある。この菊花は、特別な意味を込めて高台寺蒔絵の意匠の中に含められたのではないか。16世紀から、菊花は「形見草」⁸として知られていた。秀吉が没して7年後に北政所が建立した霊屋は高台寺蒔絵で装飾され、そこには多くの菊花も描かれていた。つまり、高台寺蒔絵は、秀吉の形見をしのぶものであったがゆえに、菊花が秋草の七草と共に描かれ、や

² 内陣の蒔絵に銘が残り、『ぶん六五年十二月、』幸阿彌又さへもん、描かれた作品は当時の幸阿弥家作であろう。
³ 小松 大秀、「高台寺蒔絵の編年に関する一試論—蒔絵伝統様式との関係を中心に—」、『國華』第1192号、朝日新聞出版、1995年10月
⁴ MOA美術館にはその当時の諸記録に基づいた忠実な復元が所蔵されている
⁵ 倉沢行洋『増補 対極『桃山の美』』淡交社、1992年、p.151
⁶ 七草とは 萩 マメ科、尾花(おばな:薄(すすき)のこと) イネ科、葛 マメ科、女郎花 オミナエシ科、藤袴 キク科、桔梗 キキョウ科、撫子 ナデシコ科である。
⁷ 花、高台寺の場合は桜の花が散って水面に浮び流れるのを筏に見立てている語。閑吟集『吉野の川の花筏』、高台寺蒔絵全体見ると、四季の花が描かれている。
⁸ Papist- Matsuo, Antje. A Japanese taste for lacquer- The Klaus F. Naumann Collection. Exhibition Catalogue. Museum fuer Ostasiatische Kunst Staatliche Museen zu Berlin. 2006. p.66

がて高台寺蒔絵の意匠の重要なモチーフともなったのである。秋草の間は露が表現され、新鮮な朝の雰囲気伝わってくる。

「つゆとおち つゆときへにし わかみかな なにはのことも
ゆめのまたゆめ」

露を人生に重ね合わせたこの和歌は、大阪城天守閣に秀吉自筆の書が伝えられ、秀吉が晩年に詠んだものと言われる⁹。秀吉は晩年伏見城で過ごすことが多く、城内に数奇屋を建て、茶道を極め、人を招き風雅を論ずる場を設けた。秀吉が様々な教養を身につける場であって、茶亭ではあるが学問所とよばれた。露というモチーフが、秀吉を偲び、象徴するものであることの一例であろう。露は平安時代の「源氏物語」の和歌でも隠喩的に使われており、涙を表現することが多い。15世紀の硯箱ではしばしば「芦手」が和歌の文字となって蒔絵の意匠に用いられたことは有名だが、和歌と蒔絵の間には古くから密接な関係があった。秀吉の和歌と高台寺蒔絵にも何らかの関係があったと想像することは難しくない¹⁰。

ところで、高台寺の霊屋の階段に描かれた花筏、楽器散らしは、他の漆器にはほとんど見られない。ドイツのベルリン東洋美術館にある珍しい「枝菊蒔絵高杯」は、これらの意匠が描かれており、高台寺の霊廟で使われたと考えられる¹¹。また、ベルリン東洋美術館には「葡萄蒔絵手箱」¹²がある。葡萄の意匠は、日本には珍しく、キリスト教や中国のモチーフを用いたと考えられる。

他の特徴は紋散らし(菊、桐紋)と片身替わり・松皮菱の意匠である。四節の花の自在画や幾何学的な紋や対角線・稲妻形とコントラストを示した意匠は金と黒の明暗バランスに補強される。



図2 豊臣秀吉自筆辞世和歌
16世紀、大阪城天守閣蔵

9 津田三郎『新撰 京の魅力 秀吉の京をゆく』、淡交社、2001年、p.116
10 研修用テキスト 漆—基礎編一、東京文化財研究所、平成20年3月31日、pp.103

11 詳しくは調査資料、(5. 3. ドイツ、「クラウド・F・ナウマン」コレクション、ベルリン東洋美術館所蔵品、17「枝菊蒔絵高杯」)

12 詳しくは調査資料、(5. 3. ドイツ、「クラウド・F・ナウマン」コレクション、ベルリン東洋美術館所蔵品、18「葡萄蒔絵手箱」)

3. 高台寺蒔絵の材料と技法について

ここでは高台寺蒔絵の技法の特徴を論じていく。ただ、高台寺蒔絵の技法は多岐にわたるため、一点だけでなく数多くの作品の技法を挙げて論じる必要がある。これまで調査した個々の作品の技法については、資料選集で個別にそれぞれの情報を詳しく述べているので参照いただきたい。

一般的な伝統技法としての蒔絵の材料・技法的な特徴は、次の通りである。まず置目を取り、薄い和紙に写したい模様を漆で描く。和紙の下絵面を磨いた作品の上に置いて、漆篋や綿球で和紙の上から圧力を少し与えながら模様を写す。黒い面の場合は細かい消し粉(金粉)を真綿で蒔いて乾燥させる。次に、蒔絵を蒔絵筆と絵漆で描き始める。

一方、高台寺蒔絵の場合は、置目の工程が無く、蒔絵師はあらかじめ考えていたデザインを直接仕上げた面に描く。この下絵が乾いてから次の制作段階、平蒔絵に進む。意匠の変形は少ないため、似ているような模様を描き続けて、置目を取らずに仕上げられる。

室町時代までの漆器の特徴としては、高蒔絵(たかまきえ)、螺鈿(らでん)、切金(きりがね)、金貝(かながい)の意匠が多く用いられた。しかし、それらの意匠は、桃山時代の高台寺蒔絵では使用されてない。また、下絵では全ての意匠を描くのではなく、花梗、葉柄だけ暗示してから実際の蒔絵を描く。

高台寺蒔絵は、単純な技法、すなわち金平蒔絵と絵梨地が主に用いられる。金平蒔絵には二種類ある。蒔放(まきっぱな)し(絵漆で描いた平面に金丸粉を蒔き込んで固めたまま仕上げであり、細かな粒子は肉眼で確認できる)と平蒔絵(同様に仕上げた絵を固めた後に磨いて仕上げられ、光沢と反射も特徴とする)である。同じ金丸粉で迅速に描いても多様な表現が可能である。それに加えて、純金丸粉の他には青金(金と本銀の合金)も見られるので、幅広い表現もできる。

室町時代には梨地(なしじ)技法で金が全面的に使われたが、高台寺蒔絵では梨地技法が部分的にしか使用されていない。花や葉や虫喰が絵梨地で表現された場合では絵梨地と平蒔絵の二色を確認できる。弁柄漆、又は黒漆で描写し、梨地粉を蒔いた技法が赤付けと黒付けと呼ばれている¹³。そこで使用された金・銀梨地粉に関しては、蒔き方の中でも三つの表現に富んだ暈かしのバリエーションがよく見られる。他には練描(透明感のある漆を消し粉と混ぜてから描かれる材料)で暈した絵の平面はこれまで挙げた技法と違った印象を与える¹⁴。

次の制作工程としては、針描と付描きがある。針描¹⁵では輪郭線を細かく針で掘り出し、付描きの場合は輪郭線を平蒔絵や絵梨地の仕上げたものに輪郭線を絵漆で描き込んで金丸粉

13 赤付け:赤い漆で描かれた場合は朱に近い色もあり、絵漆の弁柄と似ているような顔料も使用され、それぞれ結果が違う。黒付け:漆塗りは黒がかったようであるので、黒い漆や透明なスグロメ漆の上に金粉を蒔き込んだと考えられるが、肉眼で確認できなかった。

14 但し、松田権六先生によると、江戸時代前期、本阿弥光悦が金銀泥塗りの表現を使い始めるので、この技法は元々なかったと思われる。松田権六『うるしの話』岩波新書(青版)542、1977年10月20日、p. 18

15 松田権六先生は「針描」の代わりに「針刻」と「引搔絵」の表現で同じ技法を説明を行う。松田権六『うるしの話』岩波新書(青版)542、1977年10月20日、p. 15

を蒔き、固めて磨く。

高台寺蒔絵のもうひとつの特徴としては、描割がある。輪郭線の描かれた花、葉、花卉や葉脈を蒔絵、絵梨地、練り粉の技法で線の周りだけふさぐ技法である。

要約すると、高台寺蒔絵は基本的に黒と金を用いた二色しかないが、金の平面の種類はおよそ11色くらいに分けることができる。材料を含めて考えると、少なくとも21色のバリエーションで表現できる。

4. 東京藝術大学大学美術館「秋草蝶蒔絵料紙箱」の再現模造制作



図3 「高台寺蒔絵の技法」

ここでは東京藝術大学大学美術館が所蔵する「秋草蝶蒔絵料紙箱」について、調査で観察した結果と再現模造制作の過程を述べていく。



図4

4. 1. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の調査・特別観覧による結果

本作品の実見調査においては、肉眼調査の他に次の方法を用いた。イメージングプレート (IP、AC-5) を利用した透過X線撮影 (FCR、Fuji Computed Radiography VF-C1)、分光反射率分析 (BYK Gardner スペクトロ-ガイド sphere gloss)、ポータブル蛍光X線分析 (セイコーエプソン社製XR-100CR)、デジタルマイクロスコープによる撮影 (Keyence VHX-500F)。

4. 1. 1. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の意匠

蓋表と側面の意匠、観察した結果について述べていく。
蓋表：蓋表の左下にある土坡には草藪が描かれている。蓋表の右上には、草花と芒が伸びている。その隣には蝶が描かれている。しかしながら、蓋表は全体として蒔絵を施されているものの、肉眼では、意匠のほとんどは失われて見ることができない。ただ、光を当てて、角度を変えると元々蒔絵が描かれた箇所が分かる。但し、物理的に深い傷が付いて、完全に元の意匠が分からなくなっている部分も所々存在する。
側面：四つの側面のうち、1面と2面、3面と4面の、隣り合う二つの面は、それぞれ土坡の形が繋がっていることによって一つの絵を構成している。側面の意匠は、蓋表と同じ様に、土坡に

秋草と蝶が表されている。秋草では、芒、楓、萩、葛が描かれている。それらに加え、二つや三つずつの組になった菊花が所々に見える。

4. 1. 2. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の技法

本作品の檜の木地は、側面の角に釘で簡単に接合されている。蓋表は幅が広いため、二枚の板を幅接ぎし、その上には40メッシュの布が2センチ幅で被せてある¹⁶。刻苧で出来て埋められた樹脂浸出の跡も確認できた。地付けは安土桃山期に多く見られる地の粉で作られている。粗い物から順に細かい物が重ねられている。

生漆に炭や油煙を混ぜて下中塗りを行い、上塗りに素黒目漆が塗られている。蒔絵は置目をせず、絵漆で直接文様が描かれている。蓋表だけは菊、葉、蝶の梨地には赤漆の下付け、側面と蓋表は土坡、秋草、蝶の梨地には黒漆の下付け梨地粉を淡く蒔き、土坡の輪廓線に沿って内側に丸粉で暈すように蒔き込まれている(描割)¹⁷。

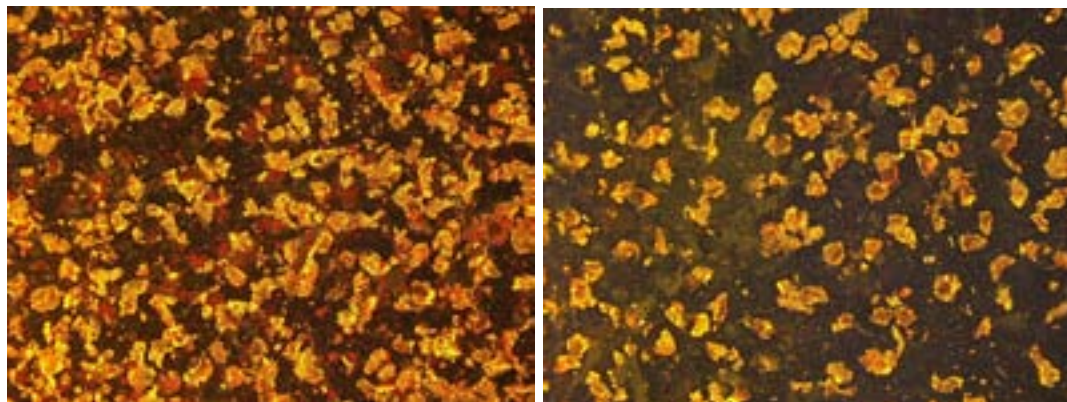


図5、6 赤付けの梨地と黒付けの梨地 (100 倍の拡大)

部分的に、針描、付け描きによる表現が見られる。蒔絵は蒔放しの経年によると思われる粉の剥落が見られる。

16 調査5、2008年1月25日東京文化財研究所で松島朝秀氏と三浦定俊先生の協力によるイメージングプレーが使用された透過X線写真撮影、デジタルデータ、赤外線による調査。透過X線写真撮影情報：20 kV、3 mA、1分、150センチ。
17 2008年7月14日、デジタルマイクロ스코プの観察による結果。焦点深度が普通の顕微鏡撮影より1000倍細かいので、蒔絵の細かい金粉でも映るはずが、殆んど残っていない。

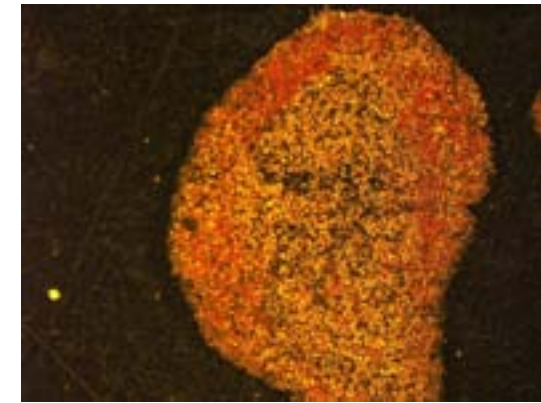


図7 輪廓線は赤いが、中は暗い。劣化を考えると、蓋表に絵漆が使われた部分は残っているが、他の透明な漆に蒔いた面は残っていないので、漆の接着力は元々足りなかった可能性がある。(100 倍の拡大)

蒔絵は粉固めを施しているが、元から表面を磨いていない可能性がある。だが、料紙箱の中では呂色仕上げをしてあるので、劣化した前には外面も同じ様に仕上げられていたのではないかと考えられる。

4. 1. 3. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の蒔絵材料

仕上げた面には絵梨地を描いてから、平蒔絵を施して付描きや針描したのだろうと思われる。平蒔絵には純金粉(丸粉と梨地粉)が使われている。蒔絵の描線、下絵に使われている絵漆(紫赤、弁柄)は、付描きに使われた顔料と比べると、別のものである(図15、ページ13)¹⁸。

特に萩の描き方を見ると、輪廓線を描いてから乾かした可能性がある。平蒔絵の面は輪廓線の中に赤く見えないので、金粉を蒔いたときには別の黒漆や透明な漆が使われたと思われる¹⁹。金粉は、現在作られている純金粉と比較すると、梨地粉の1・2号、丸粉の5・3・1号を混ぜたものに近いと思われる²⁰。

18 調査6、2008年7月11日～22日、蛍光X線による分析結果、真赤な弁柄

19 調査6、2008年7月11日～22日、蛍光X線、スペクトロガイド、デジタルマイクロSCOプによる分析結果

20 室瀬先生によると、江戸時代に入ってから金粉の粒子号数はもっと細かく分けて使用するの、今の手に入る粉の号数を混ぜて、今回の再現に使用した。

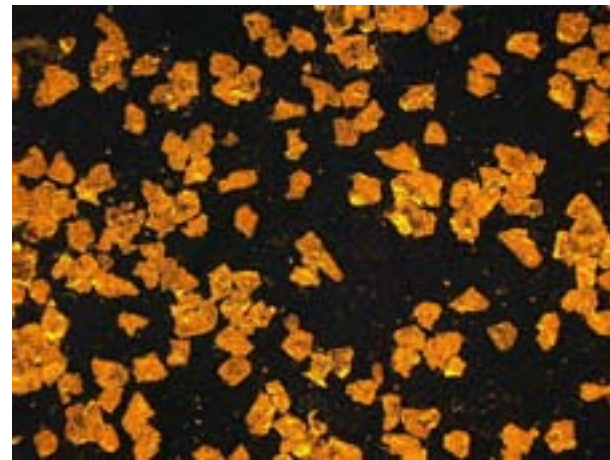
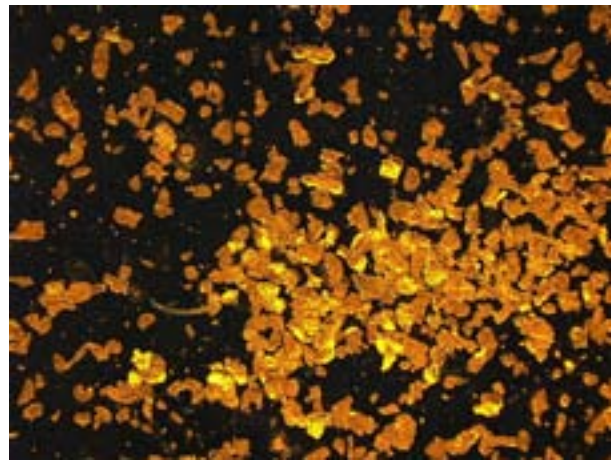
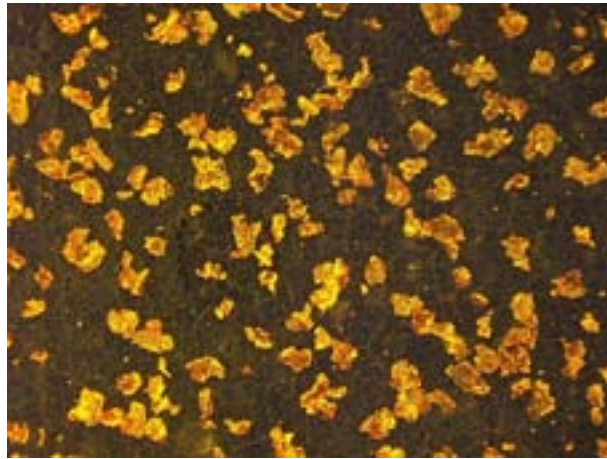


図8 上：秋草蝶蒔絵料紙箱、黒付け梨地粉

図9、10 下：金沢の吉井商店21の純金梨地粉「味甚」(1号)と「先細」(2号)
(100倍の拡大)

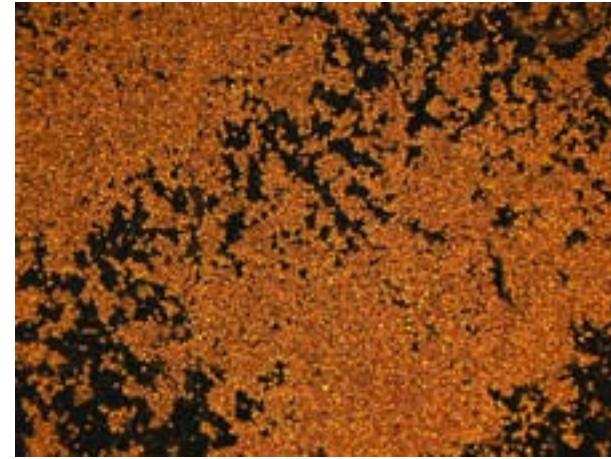


図11～13 左欄：上から現代の丸粉5・3・1号(100倍の拡大)

図14 右：秋草蝶蒔絵料紙箱、丸粉(100倍の拡大)

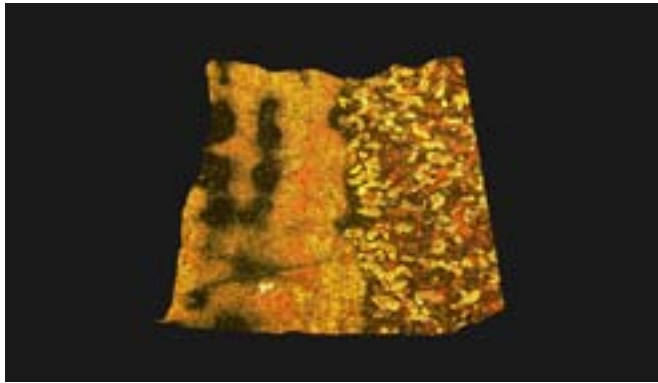


図 15 左側の赤い弁柄に丸粉が蒔かれており、右側の少し暗い赤付けに絵梨地粉が見られる（100 倍の拡大）

弁柄には2種類あることを確認した(図15)。絵梨時の下付け漆に他の黒い漆や顔料を混ぜた可能も考えられる。平時絵の仕上げ方は梨地技法と違うので、梨地の下付けに梨地粉を蒔いて上から素黒目漆をかぶせて磨ぎ出すので、印象はかなり違うと思われる。

蛍光X線分析では砒素(As)が多めに出ているので、昔は砒素を含む顔料などで梨地漆の黄色を出していたと考えられる。雄黄²²は、砒素の硫化鉱物である。石黄²³とも呼ばれる。中世頃までは黄色の顔料として広く利用されていた。毒性のために現在ではほとんど利用されていないが、雄黄色という言葉として残っている。As 60%にS 39.9%が含まれる。

石黄は今までの調査データによると、日本で奈良時代に使用されたが平安～桃山時代の間には今まで使用が確認されていない²⁴。江戸時代に入ってから石黄を顔料としたことが確認できる。江戸時代前期にあたる(1638～1654)、東インド会社の彼らの日記には雌黄を長崎へ入荷したことが書かれていることを、北野信行先生が確認されている²⁵。黄色系漆は、北野先生によると、江戸時代前期の漆器の家紋や漆絵など加飾漆として、黄色の発色を得て生漆と混ぜて、色粉として用いられた。江戸時代の石黄は二種類に大別される、一つは東南アジアや中国から日本に輸入した上品で(色調が金色に近い)、他には下品(やや黒ずみ臭気がある)も存在する。



図 16 石黄

4. 2. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の科学分析による結果と解釈

22 文部省学術奨励審議会学術用語分科審議会編『学術用語集 採鉱や金学編』日本鉱業会、1954年。(オンライン学術用語集)、ゆうおう、orpiment、As₂S₃

23 文部省編『学術用語集 地学編』日本学術振興会、1984年、ISBN 4-8181-8401-2

24 Kuehlenthal, Michael; Miura, Sadatoshi. Historische Plichromie- Skulpturenfassung in Deutschland und Japan. Hirner Verlag Muenchen. 2004, pp. 250 Table 10

成瀬正和編著『正倉院宝物の素材』、日本の美術第439号、至文堂、2002年12月15日

25 北野信彦『近世漆器の産業技術と構造』第4章、株式会社雄山閣、平成17年11月5日、p. 65、76、78

室瀬先生が指摘したように、蓋表と側面には、下付け漆の描き順の二つの点で大きな違いが確認できる。蓋表には梨地の部分に絵漆が使われているが、側面には絵漆が使われていない。従って、蓋表の再現制作に必要な情報を述べるため、蓋表に限って機器分析の結果を挙げる。具体的には、携帯蛍光X線分析、分光反射率分析、デジタルマイクロスコープの100倍率写真、3D表面撮影を行った。



〔秋草蝶蒔絵料紙箱〕蓋表、分析箇所図案

安土桃山時代

幅・奥行・高 32.3・41.4・16.3 [cm]

収蔵場所 東京藝術大学大学美術館

収蔵番号 漆工 950[8963];1914-4-27購入

図 17 分析箇所図案

分光反射率分析結果

分析装置：(byk gARDNER Spectro-guide-sphere gloss)

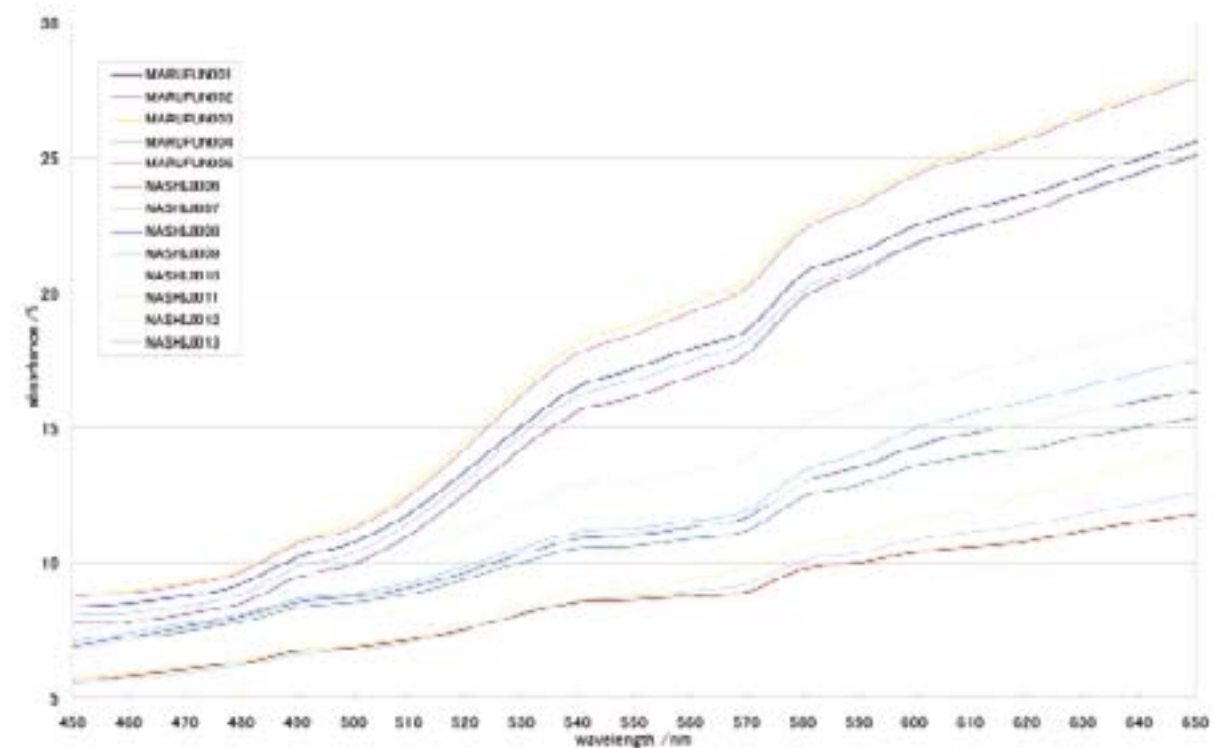
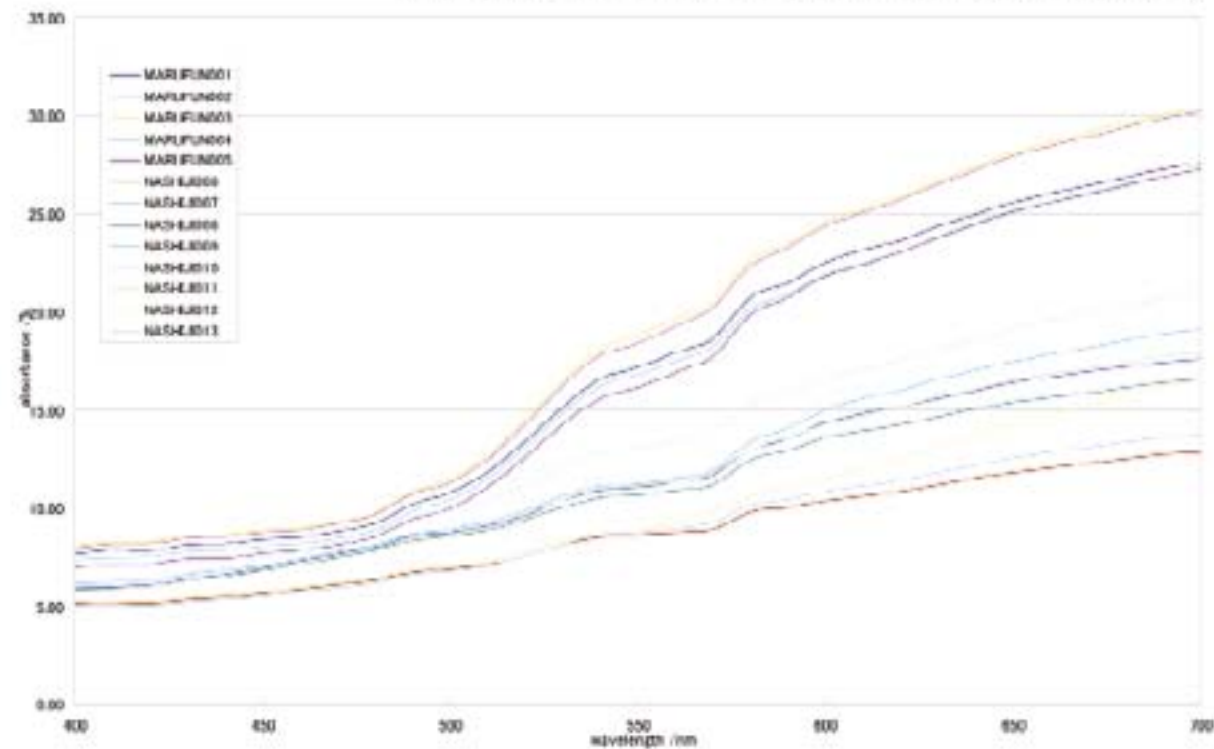
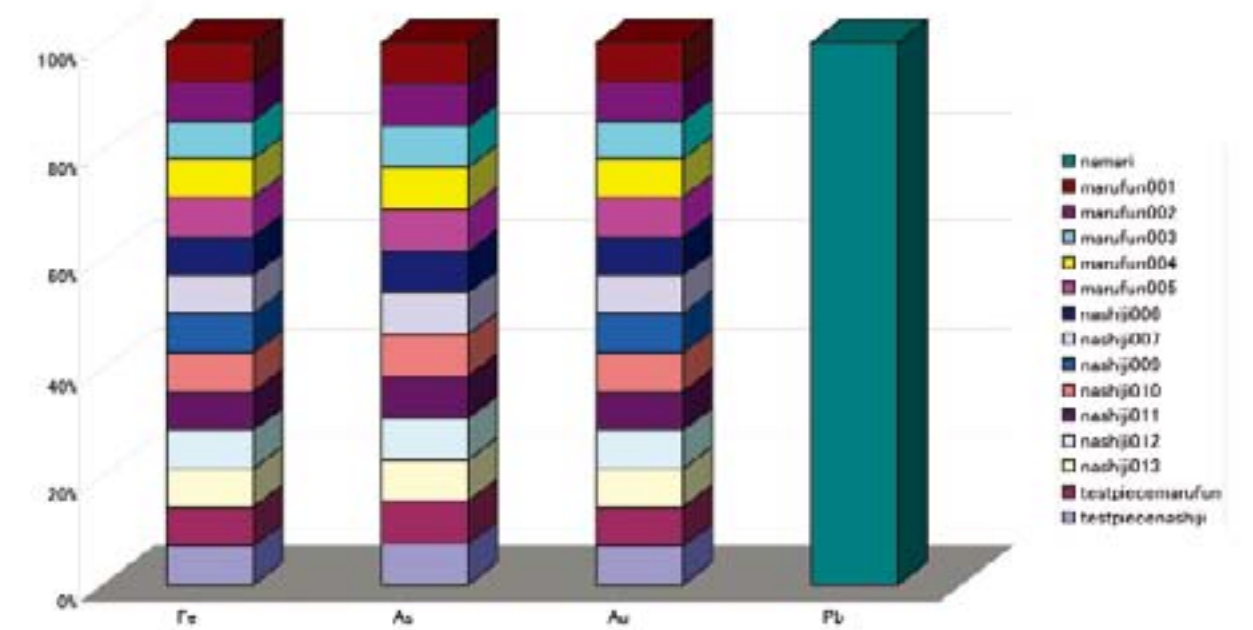


図 18、19 分光反射率分析結果

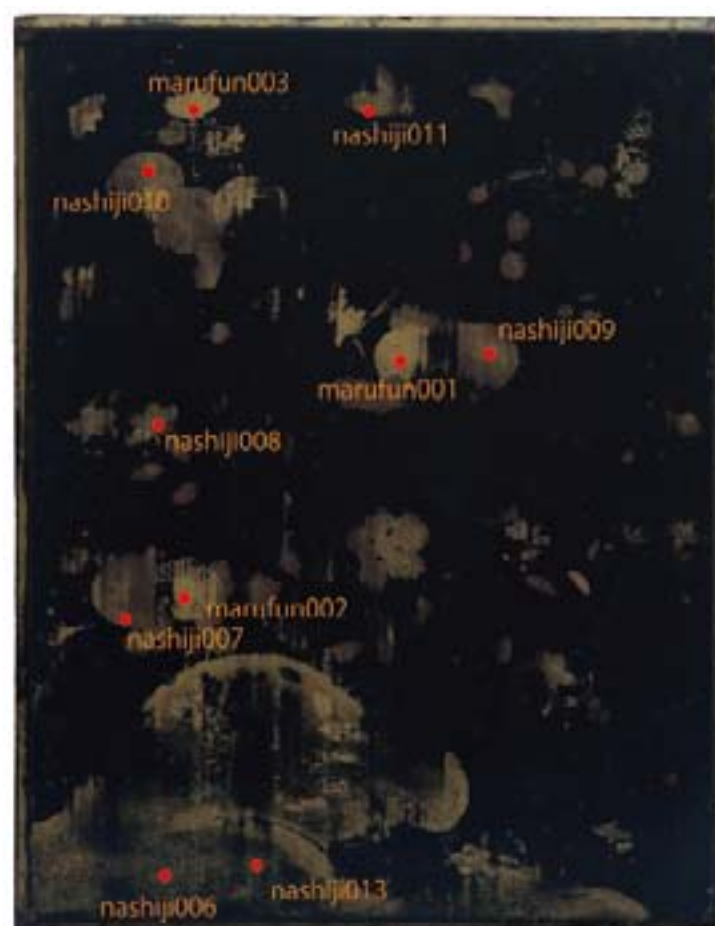
携帯型蛍光X線分析結果

時間900秒、50マイクロキュリーのアメリシウム241線源約7ミリ平方メートル



蛍光X線分析装置：セイコーエプソン社製XR-100CR

図 20 携帯型蛍光 X 線分析結果



〔秋草蝶時絵料紙箱〕 蓋表、分析箇所図案
安土桃山時代
幅・奥行・高 32.3・41.4・16.3 [cm]
収蔵場所 東京藝術大学大学美術館
収蔵番号 漆工 960[8963]:1914-4-27購入

Keyence VHX-500F (100倍)分析写真及び3DCG撮影

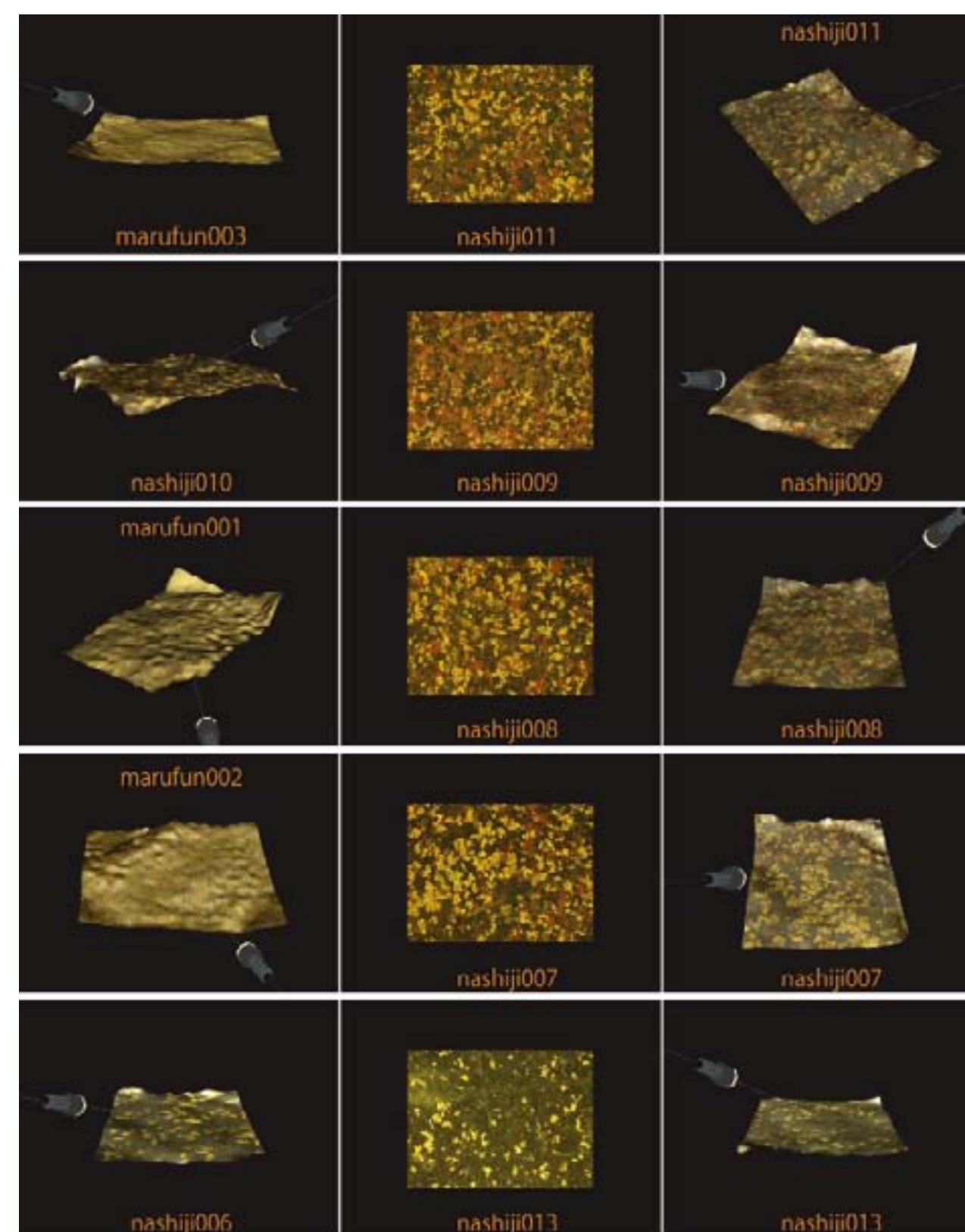


図21、左 「秋草蝶時絵料紙箱」 蓋表、分析箇所図案

図22~41、右 デジタルマイクロスコープ 100 倍率写真と 3D表面撮影

ここまで、分光反射率分析、携帯蛍光X線分析、デジタルマイクロスコープの100倍率写真、3D表面撮影を用いて分析して得た結果をそれぞれ図として挙げた。ここからはそれらの結果を、他の調査の時にいただいた意見を踏まえて、解釈してみたい。

分光反射率分析(図18、19)では、梨地粉も丸粉も純金で出来ていることが分かった。携帯型蛍光X線分析(図20)では、丸粉と梨地粉の部分と比較してみたが、どこでも鉄、ヒ素、純金と同じように見られた。従って、絵漆に使われた弁柄では石黄が使われていること、また、弁柄は、肉眼では二種類の弁柄が使われているように見えたが、実際には一つの種類しか使われていないことが分かった。デジタルマイクロスコープの100倍率写真(図21)で分かったことは、金粉は、現代の金粉と比較すると、梨地粉薄手の1号と2号、および丸粉の1号、3号、5号を混ぜたものが使われていたことである。蒔絵の仕上げは、テストピースと比較して、丸粉を一回固めながら磨く工程を排したものである。これは既に室瀬先生が観察した結果を裏付ける26。

絵梨地の仕上げは、制作当初から磨き出す工程を行っていなかったと思われる。資料選集32で挙げた「秋草蒔絵歌書筆筥」で見られるように、絵梨地を磨いていない作品も古くからあった。一般的には絵梨地は磨き出さないと暗い印象を与えると思われていたが、磨かなくてもオレンジがかった鮮やかな色を出すことができた。下に挙げた3Dに下降した拡大写真を見ると、梨地の粒は丸粉に比べてレリーフ状に盛り上がって、凹凸の部分がはっきりしている。

側面は蓋表に比べて暗い印象を与える。それは、側面には絵梨地のところに赤絵漆ではなく、黒い漆に金粉を蒔いているからである。つまり、蓋表は、今は意匠がほとんど消えている

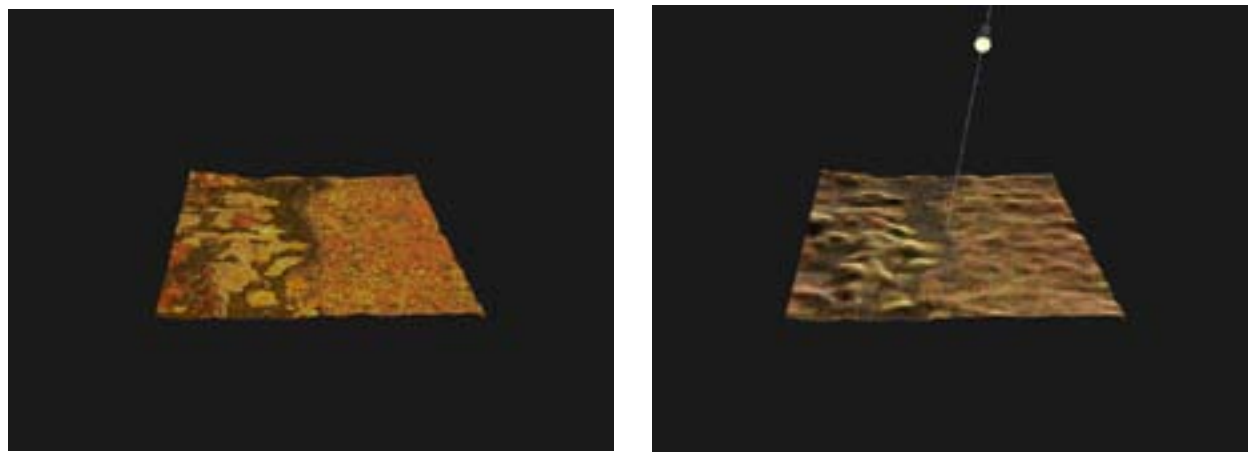


図 42、43 梨地と丸粉、デジタルマイクロスコープ 100 倍率写真と 3D 表面撮影

が、元々側面より鮮やかな絵漆で描かれて、全体的にも明るい印象を与えるものであっただろうと思われる。

4. 3. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の再現制作

本研究での再現模造制作では、本作品の調査結果に基づいて、意匠が現存していない蓋表をパネルにした形で再現することを試みた。

26 資料選集 2 7 「秋草蝶蒔絵料紙箱」、調査 4 に詳しい説明を行える。

4. 4. 情報処理学に基づく制作

4. 4. 1. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の蒔絵再現制作のための図面制作過程

図面を制作するために、次の過程で、出来るだけ作品に触れないようにしながら、現存する意匠を写し取った。

まず「秋草蝶蒔絵料紙箱」の蓋を布張りをした台に乗せた。その上にプレキシガラス表面の車台を移動させ、車を安全のためにブレーキで止めた。プレキシガラス板の反射が強かったためそこに10x20センチの穴を開けた。この空けたスペースの上に、透明なホイルを貼付けた。こうして出来る限り蓋表に残った蒔絵図案を写したが、料紙箱の蓋とプレキシガラス板の間には隙間を空ける必要があった。また、プレキシガラス板の厚みも含めて7ミリの隔たりがあった。そのため、蓋の意匠と、筆者が写した図面の間にはズレが生じてしまった。

実際の作業では、透明なホイルが反射し、下の蓋表の平時絵図案の反射が薄くなったので、ホイルをとって、肉眼で再びホイルを貼付けて図案を描き続けた。しかしながら、出来上がった図面には不満な点が多過ぎたため別の方法を試みた。

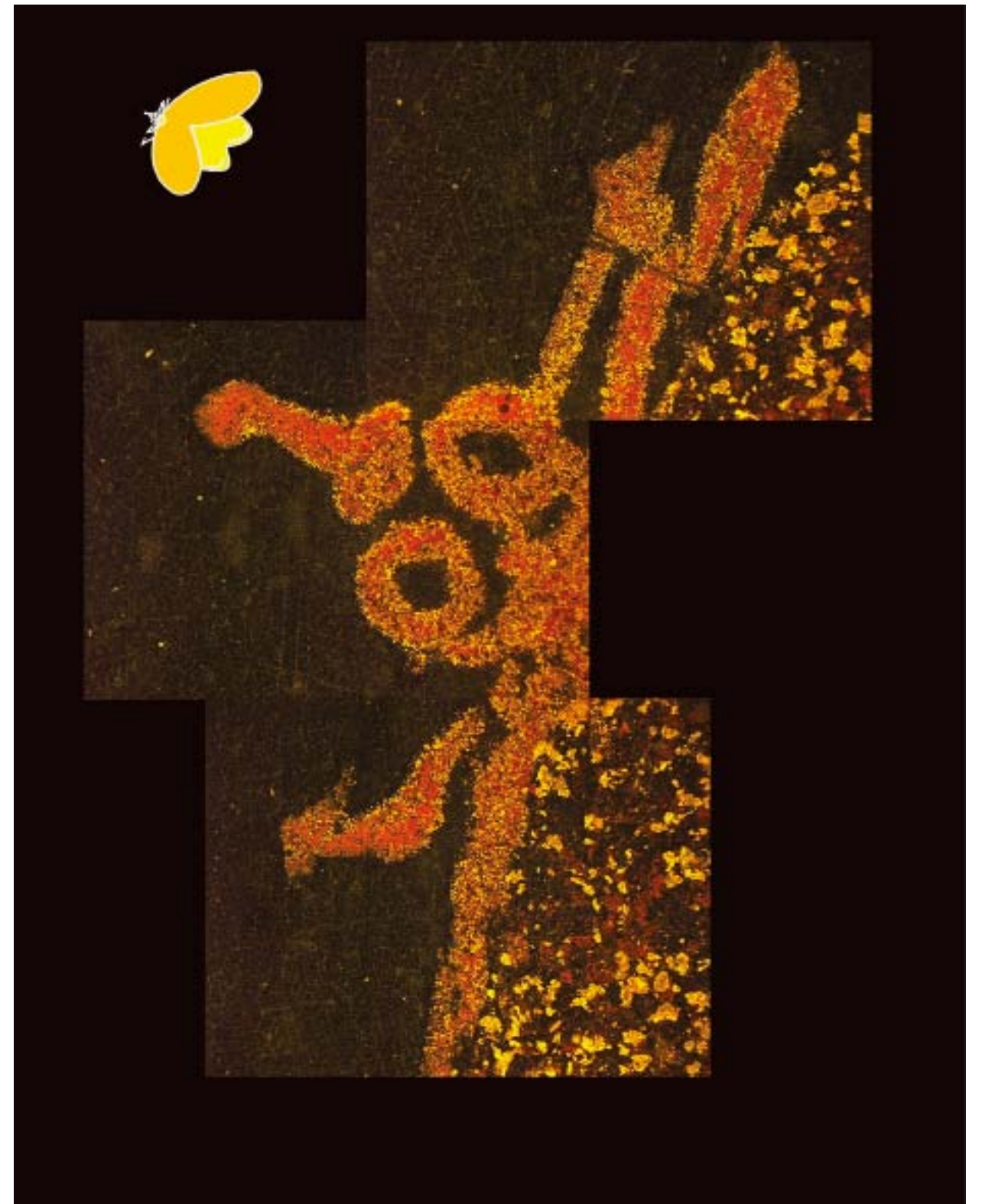


図 44、45
作業中の様子

図46 「秋草蝶蒔絵料紙箱」出来上がった図面



次に試みたのは、デジタルカメラと画像処理ソフトを用いて、現存する意匠を写す方法である。まず、蓋の全面を2センチ平方に区切り、8箇所から光を当てながら、デジタルカメラで写真撮影を行った。次に、8枚のデジタル写真をフォトショップで読み込み、8つのレイヤーで開いて重ね、50%透明に処理した後、全てのレイヤーを1枚にした。さらに、そのデータをイラストレータで書き出し、このソフトで図面を引くと、70%くらいの平蒔絵を再現することが出来た。但し、全く残っていない平蒔絵の30%は再現出来なかった(図47～54;23,24ページ)。



ページ22: 図47 デジタルマイクロスコープの1000倍拡大写真、左側の蝶図は元のサイズで写生され

ページ23、24: 図48～54 「秋草蝶蒔絵両氏箱」のデジタル写真
図55 フォトショップとイラストレーターソフトを使用した図案





図 56 2008 年 8 月 29 日に仕上げた図面

4. 4. 2. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の 3 次元CGに関する制作情報



図 57 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の三次元イメージ、ソフト：SHADE (e-frontier)

本研究における 3 次元CG制作においては、デザインによく使われるシェード (Shade、efrontier社製) というソフトウェアを用いた。このソフトウェアでは、三次元の物の構造だけでなく質感をより精細に表現できる。漆の色は基本的に黒く、深みのある呂色仕上げの漆器は鏡のように反射するため、そもそも写真撮影でも難しい。3 次元CGの制作では、こうした漆の特徴的な質感を再現することを試みた。

3 次元CGの制作工程は、モデリング、オブジェクト表面の質感の制作、クイックレンダリング、アニメーション制作、そしてレンダリングに分けられる。制作の際、パソコン画面には、正面と二つの側面が同時に表示されている。次に、モデリングで仕上げたオブジェクトに質感や写真のマッピングをつけ、さらに照明を加えて、透明感や反射の強さなどを、クイックレンダリングで確認しながら調整していく。こうして仕上げたオブジェクトには、動きのパターンやカメラ位置を設定し、撮影を行う。最後に、レンダリングを行ってアニメーションとして仕上げていく。

シェードで作った三次元モデルの蓋表に、復元模造した蒔絵の画像データ貼り付けて、3 次元CGに仕上げ、蓋表の平蒔絵再現制作を行う。結果としては大変分り安い図案が出来たと思う。展示した時に、実際再現した蒔絵は板型のパネルであるため、3 D C Gとしてまとめたものを全体再現としてプレゼンテーションが出来たことで「秋草蝶蒔絵料紙箱」の復元と再現制作ををより分りやすく伝えることが出来た。結果は勿論イメージですので、蒔絵の再現は立体的であり、材料もイメージ(写真、3 D C G)より実物に近いですから、実際再現の変わりに 3 D C Gだけなら不満点が多いけれど、全体再現として作る必要があった。

4.5. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の再現制作に関して

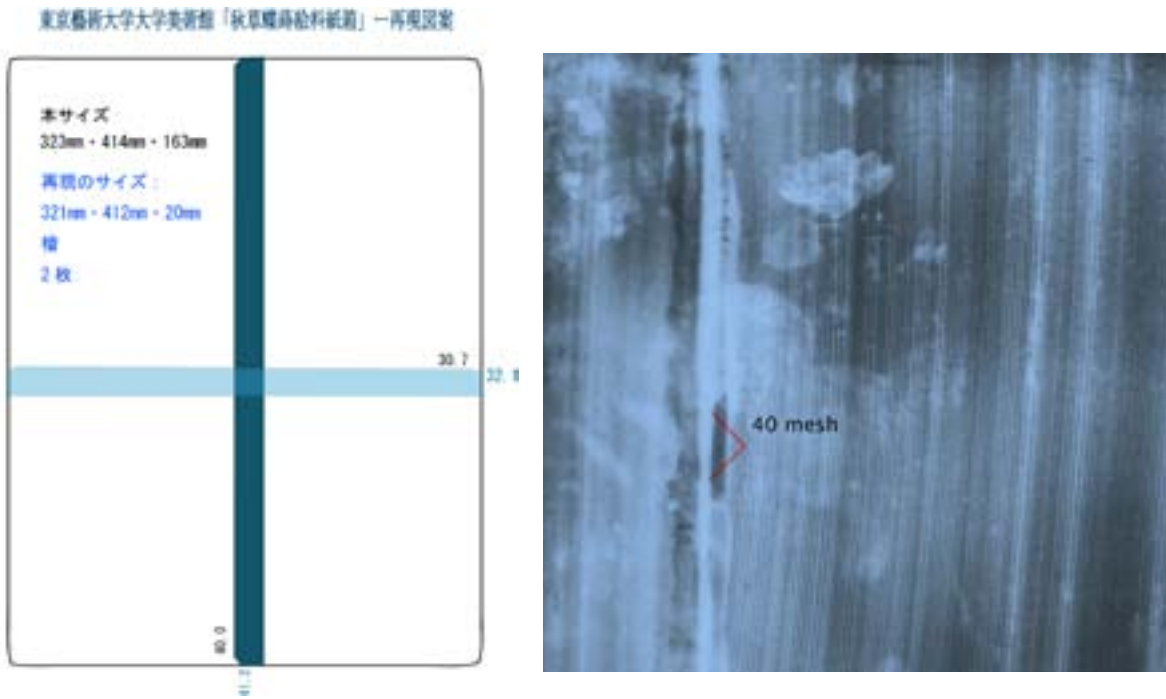
4.5.1. 材料

4.5.1.1. 木地

透過X線撮影の結果、パネルの木地として檜を選び、オリジナルと同じく二枚の板を横に組み合わせた。ただし、本作品の蓋の板の厚みは1センチであるが、再現制作では板の厚みを2センチに変更した。というのも、板の厚みが1センチでは反ってしまう可能性があり、厚みを増すことで安定を増したいと考えたからである。

蓋の板を組み合わせるための接着剤は麦漆である。木地はサンドペーパーを使わず、鉋をかけただけである。木地は山本葉彌志先生²⁷が東京芸術大学大学美術館の収蔵庫で「秋草蝶蒔絵料紙箱」を特別観覧し、私の図面と透過X線写真に合わせて制作して下さった。

図58、59： 山本先生に制作依頼した際の木地パネルの図面、
布調査のX線写真（撮影情報：20 kV、3 mA、1分、150センチ）



²⁷ 山本葉彌志先生は木工師で、工芸技術講習所、昭和20年3月第2部、昭和23年3月第1部を卒業。（工芸技術講習所は昭和16年1月文部省直轄として設置、昭和23年4月東京美術学校附属に、次いで昭和25年4月東京芸術大学附属となり、昭和26年4月美術学部工芸科に工芸計画専攻を新設し、昭和27年3月をもって廃止す）

4.5.1.2. 地付けと塗り

檜で仕上げたパネル（図49）では日本産の漆だけを使用した²⁸。木地固め（図50）には、2センチ幅に切った40メッシュの麻布を、のり漆で組み合わせたパネルの蓋表・裏面に貼り付けた。

図60 木地 図61 布着せ



図62・63 京地之粉地付けを2回行った（120＃、150＃）。



図64・65 その上には生漆に油煙を混ぜて下中塗り²⁹を行い、研ぎ出してから上塗りに素黒目漆を塗る。



²⁸ 当時は国産漆の他にも東南アジアから輸入された漆が存在したが、分析が不足しているため、日本産漆で制作する。

北野 信彦、小檜山 一良、竜子 正彦、高妻 洋成、宮腰 哲雄『桃山文化期における輸入漆塗料の流通と使用に関する調査』東京文化財研究所 保存科学 No.47、2008 年

²⁹ 沢口 梧一『日本漆工の研究』、美術出版社、昭和41 年7 月。日本産木地呂漆三升（45.6グラム）：掃墨五合（6.3グラム）

岡田文男・成瀬正和・北村昭斎『蒔絵漆器の製作技法に関する自然科学的調査』、古文化財科学研究会・文化財の科学第39号、1994、p. 49-60

松田権六『うるしの話』岩波新書（青版）542、1977年10月20日、p. 35、黒い顔料としては松煙、油煙、漆煙が使われている。岡田文男・成瀬正和・田川真千子・北村昭斎『平安時代前期の出土黒色漆器に利用された黒色顔料について』、古文化財科学研究会・文化財の科学第39号、1994、p. 39-48

ここからは蒔絵に関する作業について述べる。

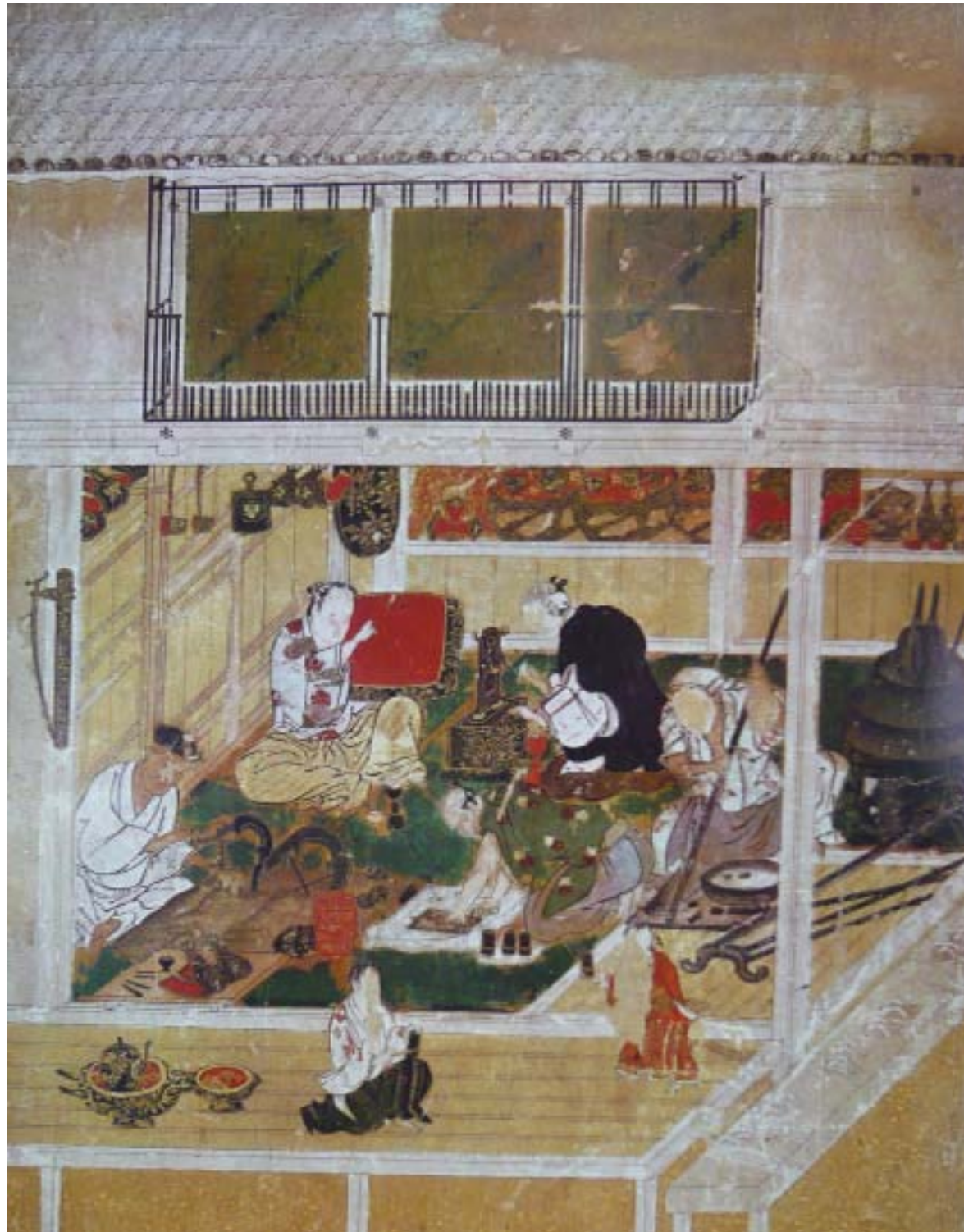


図 66 「職人尽絵屏風」部分・狩野吉信筆、江戸時代、後寛永五年（1628 年）

ここに挙げた絵は蒔絵師たちが分業で制作していた様子を教えてくれる。左から鞍を蒔いている人物、膳に絵を描く人物、隣奥に鏡台を磨いている人、その前に切金、平目粉などを作っている人物、手前の子供二人は仕事を手伝っている。その右の人は窯から墨を取って冷やしているように見える。古代末期では漆器の職人は大きく三つの職能に分けられた。木地を作る職能（檜物師、指物師）、塗る職能（塗師）、塗った表

面に飾りをつける職能（蒔絵師とともに 螺鈿師、青貝師）である³⁰。

4. 5. 1. 3. 「秋草蝶蒔絵料紙箱」に使用された金粉

調査の結果、純金の使用が確認された。この純金は、現在入手できる金と比べると形は少し違い、再現制作では、現在修復などに使われている金粉を調合して形を自分で合わせて使用する³¹。北野信彦先生の調査によれば、高台寺蒔絵材質の科学的調査で10マイクロメータ以下の細かい蒔絵粉からの金、100マイクロメータ程度のやや粗い梨地粉（金銀合金、青金）が検出された³²。

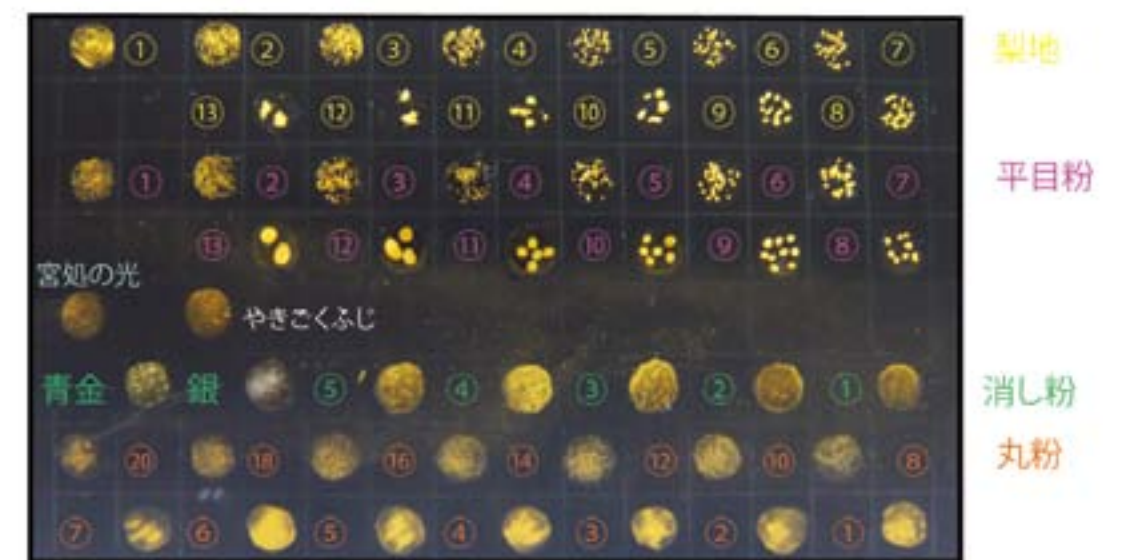


図 67 金粉 株式会社 吉井商店製 手板サンプル 山下好彦先生作

4. 5. 1. 3. 1. 金丸粉

金丸粉は1号、3号、5号の混ぜたものを使い、70%の3号に10%の5号と20%1号を組み合わせる。

テストピース仕上げしてから書き直す。

4. 5. 1. 3. 2. 金梨地粉

梨地粉は現代に使い純金梨地粉 1 号と2号の混ぜたもので再現制作を行う。

テストピース仕上げしてから書き直す。

30 星野山無量寿喜多院、『喜多院・職人尽絵屏風』、(株) 東出版、昭和54年 2月28日、18-1図

31 株式会社 吉井商店の金粉を使用した。

32 北野信彦「近世漆器の産業技術と構造」第 4 章、株式会社雄山閣、平成 17 年 11 月 5 日、pp. 84、89

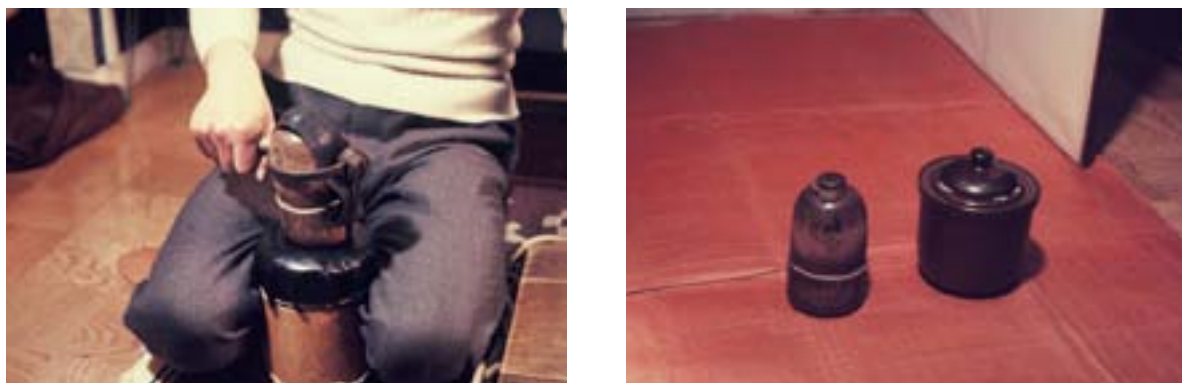
図68、69 金粉の押し工程（鑢粉を押し延ばす作業）に用いる押し箱と金属板、こて、じゅうのうが見える（左図）³³。技術工程は次の4工程に分類される。まず金銀塊を方力で挟んで鑢降ろす「玉降ろし工程」（右図）



図70、71 降ろした粉を鉄板の上に置き、鋼の丸棒状の針をこてで回転させながら粉をつぶして平目状にする「押し工程」（左図）。たがねで目をつけた鋼板の上に平目状の金粉を置き、同じくたがねで目をつけた土でこねるように回して粉を丸く細かにする「すりこみ工程」（右図）



図72、73 粉の大きさをそろえる「ふるい工程」（左図）がある。ふるい工程に用いる用



33 写真：増村紀一郎先生、{高橋恒三（編）『無形文化財記録〈工芸技術編 4〉蒔絵』文化庁、1973年}の取材ために清水佐太郎氏の工房で撮影された資料の一部である。

具、左が細かい粉をふるい出す「縦ふるい」、右が粗い粉をふるい出す「横ふるい」である（右図）

4.5.1.4. 絵漆（下付け漆）

既に述べた弁柄と混ぜた生漆の2種類が下絵と平時絵・付描きに見られる。その色違いをテストピースによって確認した。X線調査の結果ではFeとAsを確認できたため、その量など色は現代のものを使って出来るだけ色の印象に近づけるを試みた。絵漆はオレンジがかった色合いであるため、砒素は弁柄に混ぜられた石黄であると思われる。砒素は17世紀に初めて日本に輸入された³⁴。当時の弁柄はローハ（人造緑礬、 $\text{FeSO}_4 \cdot 7\text{H}_2\text{O}$ ）に加熱温度650～700℃を与えた、水で水簸作業されたものである³⁵。このように作ったパイプ弁柄が使われていたかは分析結果で発見出来なかったため、今回の再現製作にて自然の弁柄を使用した。石黄12gをすり鉢で3時間製粉にしてから自然の弁柄28gと混ぜて、40g黒めた生漆を足しながら3時間木材の棒で練った。

線を描く絵漆は漆に粘りが出るまで練返す。3日から1週間練返すと弁柄の粒子が細くなり、線を描いても横へ広がらない。また、広い面積を塗りこむ場合には、生漆に弁柄がよく混じる程度に練って使用する。弁柄のほかに雌黄や石黄などの黄色の顔料を混入した絵漆もあり、平時絵などの下付け漆として使用やすい³⁶。

黒付けの部分では透漆、梨地漆、呂瀬漆の3種類が考えられる。今回は透漆を使用した。

4.5.2. 道具

4.5.2.1. 蒔絵筆

基本的には筆と毛房を蒔絵用具として使う。筆で線を描いてから毛房で蒔いた粉をあしらう。目的や蒔絵技法によって色々な筆を使っている。使われた毛、その毛の長さも色々な形がある。鼠、兎、猫、狸、狐、馬、山羊、栗鼠、鼬等の獣毛を使う。どれでも水毛であるため、その毛の強さや太さでを目安として選ぶ³⁷。

34 北野信彦『近世漆器の産業技術と構造』第4章、株式会社雄山閣、平成17年11月5日、pp. 84

35 北野信彦・肥塚隆保『近世における弁柄の製法に関する復元的実験』、文化財保存学会誌40号、1996年、p. 35～47；水に洗った後には水酸化鉄の沈殿を確認できたため、当時の弁柄は Fe_2O_3 と $\text{Fe}(\text{OH})_2$ で出来ている。

北野信彦、『古代木造建造物のベンガラ塗装に関する研究（II）』、日本文化財科学会一考古学と自然科学第56号、日本フィニッシュ株式会社、2007年12月10日、p. 41-62

北野信彦、『古代木造建造物のベンガラ塗装に関する研究（I）』、日本文化財科学会一考古学と自然科学第54号、日本フィニッシュ株式会社、2006年11月30日、p. 41-62

36 小松大秀、加藤寛『漆芸品の鑑賞基礎知識』至文堂、1997年12月20日、pp. 208

37 小宮又兵衛（無形文化財）は蒔絵筆技術者として有名、蒔絵用具の写真は全て小宮又兵衛の作品が写っている、増村紀一郎が撮影した資料である。

高橋恒三（編）『無形文化財記録〈工芸技術編 4〉蒔絵』文化庁、1973年



図 74 蒔絵用具 現代の根朱

故小宮又兵衛氏作 根朱、地塗、面相等の筆の毛の見本

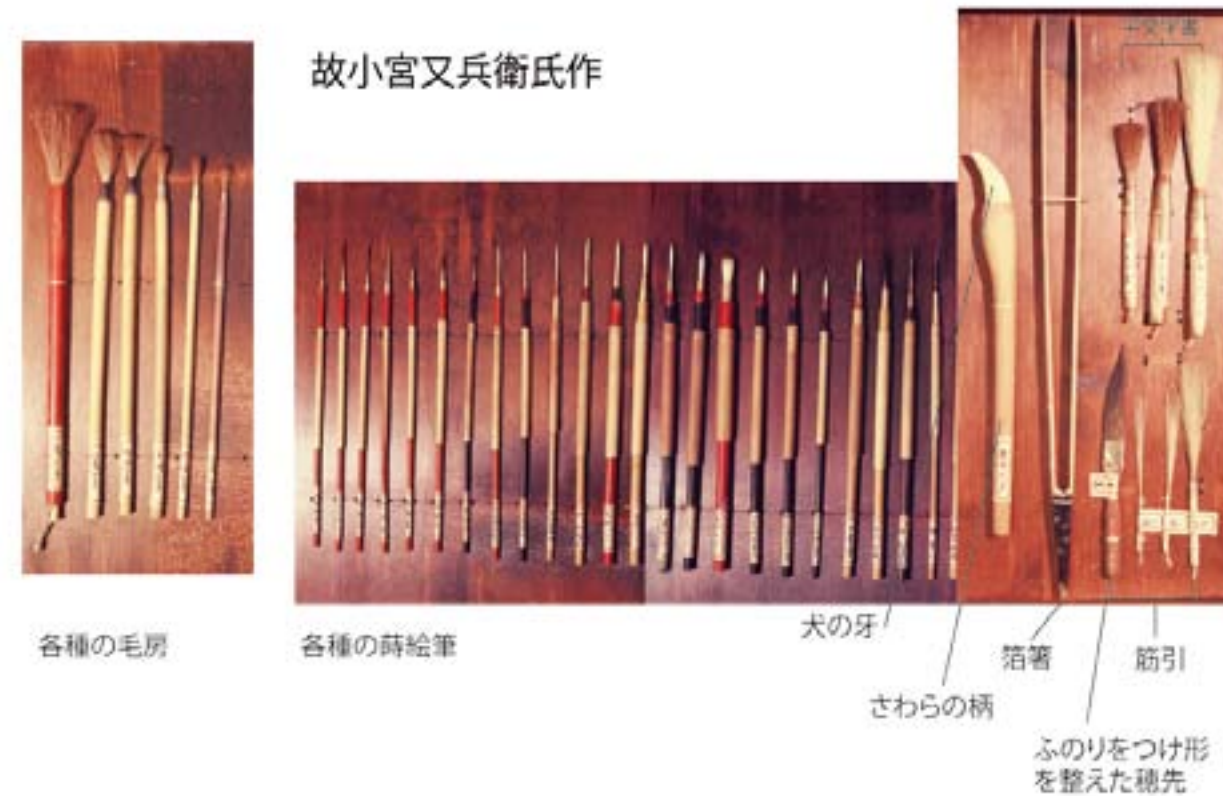


図 75
蒔絵用具 (上)

図 76
倉庫鼠の皮 (左)
小宮又兵衛氏所有
(1972 年)



筆・丸筆に使われた毛には猫毛を使う。

鼠毛の蒔絵筆は今でも高級なものとして知られている。但し、鼠は日本の環境変化のために少なくなり³⁸、鼠の毛は材料としてあまり使えなくなった。だが、今回それを使わなくても大きな違いはないと思われる。

38 松田権六『うるしの話』岩波新書(青版)542、1977年10月20日、p. 95、高橋恒三(編)『無形文化財記録(工芸技術編4)蒔絵』文化庁、1973年p. 136、"昔は木造船の鼠から採取した毛が最良とされてきたが、近來はほとんど鋼鉄船となったため、毛先が磨耗し用なさぬようになり、現在では倉庫鼠が用いられている。"

4. 5. 2. 1. 金蒔く用具(粉筒・毛房)



図 77 金蒔く用具

基本的には蒔絵粉を粉筒で蒔く。竹製や鳥軸の端を斜めで切って、端一つにそれぞれ細かい、粗い布を貼って、糊と和紙で止める。あしらい毛房(粉蒔毛房)は丸粉を蒔き付けるためによく使われている。量の少ないところや、量し蒔でも使用される。

4. 5. 3. 技法と制作工程

4. 5. 3. 1. 置目

先述のように伝統的な蒔絵では先ず置目を取る。置目とは、薄い和紙に写したい模様を漆で描く。次に、和紙の下絵面を仕上た作品の上に置く。漆篋や綿球で和紙の裏から圧力を少しずつ与えながら模様を転写する。黒い面の場合は、細かい消し粉(金粉)を粉筒で蒔いて乾燥させる。次に蒔絵を蒔絵筆と絵漆で描く。

しかし、高台寺蒔絵の場合は、置目が無い。蒔絵師は考えていた意匠を直接描いて仕上げる。とはいえ、再現制作を行うときには、置目のように輪郭を取らないと図面に近い絵を描けない。再現製作では、イラストレーターソフトで編集した図案の部分(葉、菊、土坡)をカッティ

ングプロッター(ミマキエンジニアリング(株)カッティングプロッター CG-60 ST、ソフト:Fine Cut 7 for Illustrator)でリタックシート(中川ケミカル)の接着力の強いものにカットし、面積を剥して、リタックシートの接着力の弱いものをその上に貼りつけ、シールの裏を剥がし、水をつけてパネルに貼り付けた。リタックシートの接着力の弱いものを剥した。次に主となる線を昔の蒔絵師の手法に則って描いてから進めた。

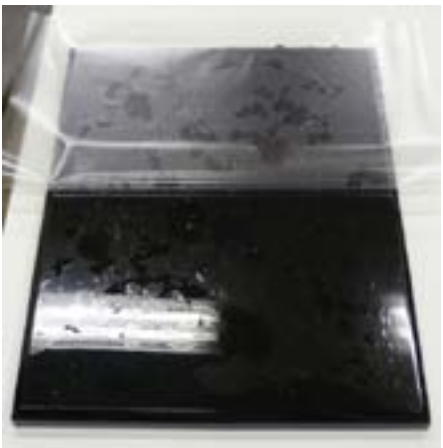


図 78 パネルに貼り付けたリタックシート(葉、菊、土坡)

4. 5. 3. 2. 蒔絵

磨ぎ出したパネルにカッティングシートを貼った状態でまずその下絵を絵漆で描いた。次に、乾かしてから絵梨地の赤付け部分だけ描いて、梨地粉を蒔いて乾かした。次は平時絵の面積を絵漆で輪郭線を描いて、中へ延ばしてリタックシートを剥した。そこでもう一度輪郭線を描いて中へ延ばして金丸粉を蒔いた。次は梨地粉を蒔いた面積に透漆で上塗りして乾かした³⁹。その後は平時絵の面積を生漆で固めて針描きして乾かした。土坡の黒付け漆で描割して地付け塗りを行い、丸粉と梨地粉で量しながら蒔いて乾かした。次には同じ面積を透漆で上塗りして乾かした。土坡に残っている面積の平時絵や針描きをしてから乾かした。

次は線になっている薄や華柄と露の含めた図案をイラストレーターソフトで作って、カッティングプロッターでリタックシートをカットし、部分的にパネルに貼り付けて、金消し粉を上から絹の綿で入れ込んで、これで細かい線をパネルに写してシートを剥した。消し粉の線の上には下付け漆で線を描いて、それから付描きを行った。加藤寛先生と小松大秀先生によると、基本的に高台寺蒔絵の技法として知られている方法とは少し異なるが、テストピースによる結果では平時絵を一回固めて、もしくは付描きした場合もう一回固めることで、一番現物に近い結果を得られた⁴⁰。

39 現代の梨地漆は渋などガンボージ、黄色い染料と混ぜてあるが、桃山時代にはまだ染めていない透漆が使用される。玉蟲敏子(編)、『日本美術史 {かざり}と{つくり}の領分』日高薫、『蒔絵の{色}—絵画と工芸とのはざままで—、東京大学出版会。p p. 165~197

40 小松大秀、加藤寛『漆芸品の鑑賞基礎知識』、至文堂、1997年12月20日、pp. 196
“高台寺蒔絵の技法ではまず塗り立てた 器の 表面に弁柄と混ぜた赤い絵漆にで模様を写し、朱、または弁柄漆を模様に塗り、梨地粉を蒔きつける。次に透漆を薄く置目と絵梨地の上に塗る。透漆の下に見える置目を目安として模様を弁柄漆で描き、細かい丸粉もしくは平粉を蒔きつける。模様の細部に針描を行う。乾燥させてから行う場合も確認でき、もっと堅い表現である。”



図 79 絵梨地と平時絵の部分、蒔放し（葉、菊、土坡）

図 80 絵梨地と平時絵の部分、金粉固めと絵梨地の上塗りを行ったところ



図 81 リタックシートをカットした図案（線、露）を部分的にパネルに貼り付けて、金消し粉を上から絹の綿で入れ込んだ。

図 82 これで細かい線をパネルに写してシートを剥した。

図 83 消し粉の線の上には下付け漆で線を描いて、付描きして金粉を蒔いた。

4. 5. 3. 3. 仕上げ

指、胴擦粉と油で磨いて仕上げた。鹿の角の粉など、昔ながらの胴刷り磨き粉は使用しない。



図 84 仕上げた再現製作

5. 高台寺蒔絵資料選集

凡例：

このデータベースは国内外の高台寺蒔絵作品の調査記録を筆者がまとめたものである。

タイトルは保管している機関もしくは個人が付けたものである。

時代は所有者のデーターによる付けたものである。

幅・奥行・高・直径の単位はセンチメートルである。

収蔵場所は作品が現在保管されている場所を示す。

番号は保管している機関が付けた番号である。

材料・技法は高台寺蒔絵に特徴的なものを挙げた。又、単に材料・技法の名称だけでなく、筆者による観察結果を加えた。

コメントは作品に関する文献の記述、あるいは筆者による状態などについての観察結果を加えた。

調査は年月日と調査内容と結果を記した。

和歌は、展示時に添えられたキャプションに記されたもので、作品のモチーフとなったであろう、若しくは当時の日本人が共通意識して持っていたであろう和歌を参考までに挙げた。

順番は収蔵場所ごとであり、同一の収蔵場所であれば任意の順に並べた。

5.1. サントリー美術館所蔵品

図 85

1

タイトル： 菊水蒔絵角赤沈箱・きくす
いまきえすみあかちんばこ

時代： 室町時代

幅・奥行・高： 10.3・12.7・10.2

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆 51

材料・技法： 絵梨地の色は紅く見える。
平時絵の金粉が細かい。ナウマン・コレ
クションの高杯には同じ模様を表してい
る。

コメント：

流水に菊の折枝や菊花を組み合わせた模様は鎌倉時代以来の伝統的な模様で、この箱の



ような自由な意匠の菊水文は衣服・諸調度に、定型の菊水文は楠正成を代表する諸家の家紋として使用されている。

角赤とは、箱の四角を中心にその部分に布を貼って朱漆を塗り、布目を見せているもの。室町時代より見られるがその用途ははっきりせず、手箱と同じく色々なものを入れたようである。なお安土桃山時代以降には大名の姫君の婚礼調度である三棚のかざりものの一つとして作られている⁴¹。

2

タイトル： 亀流水蒔絵湯桶・かめりゅうすいまきえゆとう

時代： 江戸時代

幅・奥行・高： 18.4・25.6・
23.3

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆 97

材料・技法： 蓑亀は平時絵(金粉
が細かい)と絵梨地で表現されてい
る

資料： 展覧会 カタログ: 円筒形、
折蓋・把手・懸魚形把手支板・注
口・3個の棒足付の湯桶である。折
蓋には梅花形座金付の花形鈕と蝶
番をそれぞれ金銅製によって打つ。
総体黒漆塗に、胴部左右に亀を各
2匹、蓋表にも親亀・子亀を流水
の中に描く。技法は金平時絵を主
体とし絵梨地を交えている。亀の甲は周囲と内部を必ずこの2技法を使い分けて描くが、それが交互に配され変化を出している。亀甲や目鼻などの細線は描割・針描によっている。把手上面は南蛮風の唐草文を描き、注口口縁には沃懸地を施す。また内部はすべて朱漆塗とする。流麗な流水の線、とりわけ独特の反転をみせる波頭などに江戸前期の造形感覚をうかがわせる⁴²。



図 86

41 東京国立博物館編『日本古美術展』図録、東京国立博物館、1964年

42 サントリー創業100周年記念展I『くらしと美・饗宴のかたち』、サントリー美術館、1999年4月

3

図 87

タイトル： 蓬莱蒔絵硯箱・ほうらいまきえすずりばこ

時代： 安土桃山時代(ウェブページ:室町時代) 幅・奥行・高 22.3・23.2・8.1

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆 95

材料・技法： 蒔絵(金粉が細かい)、絵梨地、黄色にも紅色にも見える純金粉、針描、真っ赤な絵漆を発見した。植物は絵漆と梨地、島と水は梨地の面になっているが紅い絵漆は梨地粉の下に見えないので、黒い漆で描いてから梨地粉が蒔かれたのであろう。

資料： 展覧会 カタログ:蓬莱山は中国における仮想上の山で、東海中にある不老不死の地で仙人が住むと伝える。古くより吉祥的な意匠として諸調度に描かれている。蓋表には、洲浜形の上に岩・橘・梅・笹・空に鶴・海中に亀を表す。その技法は蒔絵に絵梨地、針描を用いたものであり、いわゆる高台寺蒔絵様式のものが安土桃山時代以前に既に存在したことが知られる⁴³。



4

タイトル： 秋草鶴亀蒔絵長文箱・あきくさつるかめまきえながふばこ

時代： 安土桃山時代

幅・奥行・高： 6.6・24.4・6.0

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆 80

材料・技法： 芒、野菊、女郎花は金平蒔絵と金梨地で絵漆を使用されている。但し、水面の梨地は絵漆を使われていないため、黒漆面に蒔く。針描は技法として使用されてない。



図 88

43 東京国立博物館編『日本古美術展』図録、東京国立博物館、1964 年

コメント： 展覧会 カタログ:蓋の各面に菊や薄の秋草を蒔絵、絵梨地で表している。また蓋甲面には上部に鶴を、下部の水辺に亀を表すが、これは吉祥模様としての蓬莱山模様の影響の下にあると思われ、未だ中世的雰囲気を持った意匠である⁴⁴。

5

タイトル： 秋草蒔絵茶碗・あきくさまきえちやわん

時代： 安土桃山時代

幅・奥行・高 口径： 10.5・10.9・高台径 5.5・5.6・高 8.2

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆 52

材料・技法： 萩と芒、菊と芒、女郎花と藤袴は絵梨地と蒔絵で表現されている。

コメント： 展覧会 カタログ:筒形で高台を付けた漆塗の椀。側面には萩や菊・薄などの秋草を描き、小さな点の露を散らす。黒漆塗の地に金平蒔絵・絵梨地・付描を主体にした、安土桃山時代に始まるいわゆる高台寺蒔絵の作品である。片身替も交えた萩の葉の絵梨地が意匠に変化を与えている⁴⁵。

歌手・和歌： 置くとみし露もありけり儚くて消えにし人をなににたとへん
筒茶碗である。その時代は、蒔絵の茶碗は珍しく、陶器の茶碗が多く制作されている。



図 89

6

タイトル： 鈴虫蒔絵湯桶・すずむしまきえゆとう

時代： 江戸時代

幅・奥行・高： 16.2・20.5・18.9

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆 114

材料・技法： 絵梨地(羽)と蒔絵で表している昆虫は細かいディテールまで描かれており、顎、目、翅脈



図 90

44 東京国立博物館編『日本古美術展』図録、東京国立博物館、1964 年

45 『西洋の美・日本の華 ― 屏風・うるし・やきもの・南蛮美術・印象派・モダンアール』、サントリー美術館 2000 年

それから露玉が表現されている。

コメント： 展覧会 カタログ:円筒形、蓋・注口・把手・山形把手支板・3本の棒足のついた湯桶である。肩・尻を曲面に仕上げ、蓋にもわずか甲盛をつけている。そして径に対して、あまり高くないことなど、全体としておとなしい柔らかい味を出している。総体黒漆塗に全面に薄の群生を表し、その中で戯れる鈴虫を点在させる。技法は薄を付描で、鈴虫は平時絵と絵梨地を併用し、翅脈を付描で表している。鈴虫の眼や口髭まできっちりと描いており、非常に細かい神経の行届いた作域を示している。把手上面には南蛮風唐草を表し、把手支板縁・注口口縁・鈕上面は沃懸地とする。基本的には高台寺蒔絵の技法に沿っておりながら、絵梨地の地に朱漆を一切使わず、針描も用いていない。文様構成も蒔絵の色調も知的な気のきいたものとなっており、江戸前期の洗練された感覚をみてとれる⁴⁶。

歌手・和歌： 跡もなき庭の浅茅にむすぼほれ露のそこなる松虫の声・あともなききにわのあさじにむすぶほれつゆのそこなるまつむしのこえ
鈴虫は古く松虫と呼ばれていた。

7

タイトル： 桐紋芒蒔絵筆筥・きりもんすすきまきえたんす

時代： 安土桃山時代

幅・奥行・高： 38.0・30.5・50.0

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆62

材料・技法： 金平蒔絵、金絵梨地は赤い絵漆で描かれている。絵漆を使用されてない絵梨地も見える、特に桐紋の葉は赤い絵梨地、黒い絵梨地と金平蒔絵で表現されている。平時絵の面には針描で輪廓線を入れる。食害の表現はとても細かい梨地粉は粗挽きのように蒔かれているので曇のように見える。粒子の細かい梨地と丸粉は濃密に蒔いてある。オレンジがかっている金色で、下絵には絵漆が使われており、黒漆塗りは茶色のようにみえる。露玉は珍しく大きく描かれている。裏面の蒔絵は良く残っている。



図 91

46 サントリー創業 100 周年記念展 I『くらしと美・饗宴のかたち』、サントリー美術館、1999 年 4 月

歌手・和歌： 花芒まだ露ふかし穂にいでては詠めじと思ふ秋のきかりを・はなすずきまだつゆふかしほにでてはながめじとおもふあきのきかりを

コメント： 展覧会 カタログ:長方形、俣鈍扉付きの筆筥で、脚は底板と共木で彫り出している。また底板前面の部分、即ち小桐文を並べた部分は別木を貼りつけ、脚の補強材としている。錠前、箱の四隅など要所には魚々子地に菊・桐文を表した金銅製金具を打っている。内部には現在 4 本の棧木が打っており、4 ヶ所に棧木を打った跡があるので、当初は棚仕立など何らかの造作がなされていたと考えられる。文様は四側面それぞれに薄一株を対角線状に伸びやかな曲線を描いて配し、露玉と五・七の桐文を不規則に散らしている。扉の薄は天板上へも伸びて同様の文様を描く。そして前述のように正面最下部には横一列に桐文を並べている。総体黒漆塗とし、金平蒔絵、絵梨地と主として文様を表す。絵梨地には精粗の 2 種があり、他にも朱地、黒地の 2 種を用い巧みに使い分けている。また葉脈などの細線には、針錨を用いている。文様構成、用いられた技法、桐文にみるいわゆる文様の片身替法など、高台寺蒔絵の色彩変化と装飾効果の妙をみせる好箇の例である⁴⁷。

8

タイトル： 海浜松桜蒔絵硯箱・かいひんまつさくらまきえすずりばこ;一合

時代： 安土桃山時代

幅・奥行・高： 22.1・24.3・5.2

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆6

材料・技法： 金平蒔絵、金梨地、針描が全体に使われている。州浜、波間に 巻物を散らす。コメント： 展覧会 カタログ:長方形、被蓋造、総体黒漆塗の硯箱。蓋表は面取りを施し、研出蒔絵で波間の州浜に生えている満開の花を付けた桜と松の景観を表す。画面上方には瑞雲をあしらい、波間に巻物を散らし、州浜には屋形や貝、千鳥等が見える。やや賑やかな構図であるが、細部にまで入念な加飾が施されている。見込は中央に丸い水滴と



図 92

47 サントリー創業 100 周年記念展 I『くらしと美・饗宴のかたち』、サントリー美術館、1999 年 4 月

硯を入れ込んだ下水板を置き、左右に桜の折枝を蒔絵した懸子を配している⁴⁸。

9

タイトル： 菊蒔絵櫛箱・きくまきえくしばこ

時代： 安土桃山時代

幅・奥行・高： 14.3・17.0・10.3

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆 73

材料・技法： 平時絵、梨地、針描が見られる。花柄一本に栴花が多く描かれている場合には花柄が太めに表され

ている。露玉は葉の上に結ぶというよりも、間中に散るように描かれている。 図 93

コメント： 展覧会 カタログ: 平時絵に絵梨地・針描をまじえたいわゆる高台寺蒔絵様式のもので、菊を主にし、露を置いた薄などを描いている。また蓋甲に描かれた菊の根元に鎌倉時代以来の伝統的な表現である籬をめぐらしているのは興味深い⁴⁹。

歌手・和歌： 山人のをる袖にほふ菊の露打ちはらふにもちよはへぬべし・やまびとのをるそでにほふきくにつゆうらはらふにもちよはへぬべし



10

タイトル： 秋草蒔絵椀・あきくさまきえはんぞう

時代： 安土桃山時代

幅・奥行・高： 20.3・26.4・底径 12.3・20.6

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆 14

材料・技法： 菊、桔梗、龍胆、女郎花、撫子、芒、萩は針描、金梨地、金平時絵で表現されている。平時絵の金粉に茶色の漆が被せているように見える。



図 94

48 サントリー創業 100 周年記念展 I『くらしと美・饗宴のかたち』、サントリー美術館、1999 年 4 月

49 東京国立博物館編『日本古美術展』図録、東京国立博物館、1964 年

コメント： 展覧会 カタログ: この椀は秋草蒔絵角盥 (漆 013・収 0004) と一具をなすもので、洗面などに使うための水を入れた。ともに平安時代から記録にみえるようになり、中世、近世を通じてほぼ同じ形のまま使われてきた。注口の座金には魚々子地に唐草を表した金銅製金具をつけ、高台、口縁、蓋縁には金銅製の覆輪をつける。また蓋には菊花形の金銅製座金に、やはり金銅製の擬宝珠形鈕をつけている。身側面と蓋表に菊、桔梗、女郎花、撫子、薄、萩などの秋草を表す。技法は金平時絵、絵梨地が主体で、針描を併用する。総体黒漆塗だが絵梨地には所々朱、黒漆を交互に使い変化をつけている。角盥と椀がセットで伝わっていることは珍しく、貴重な作例である⁵⁰。

調査 1 葉の上に小さな円い露玉が儚く結んでいる。

11

タイトル： 秋草蒔絵鏡台・あきくさまきえきょうだい

時代： 安土桃山時代

幅・奥行・高： 28.0・26.6・61.7

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆 100

材料・技法： 菊、萩、りんどう、桔梗、女郎花、藤袴が描かれている。平時絵、金梨地、針描の技法が見える。

歌手・和歌： 秋の野の草ばおしなみおく露にぬれてや人尋ねゆくらん・あきのののくさばおしなみおくつゆにぬれてやひとたずねゆくらん

コメント： 展覧会 カタログ: 化粧道具を入れる引出しの上に鏡立てをつけ鏡をのせて使用する。いわば鏡掛と手箱が合体した、典型的な近世の鏡台である。引出しを 2 個納めた正方形の箱の天板に面板を

施し、2 つの柄穴をあけ、支えの副木を宛てて鏡掛を挿入する。各引出しには魚々子地に五三の桐紋を表した金銅製引鑑金具をつける。鏡掛上部中央には円形に桐紋透彫金具を嵌め、鏡の支えや最上部の両端の反転したところには魚々子地に唐草や菊唐草文を表した金銅製覆輪を打つ。また柄の連結部にも反花文の台をつけ、魚々子地に菊唐草



図 95

50 サントリー創業 100 周年記念展 I『くらしと美・饗宴のかたち』、サントリー美術館、1999 年 4 月

を表した金銅製覆輪をつける。文様は台の天板、四側面いっばいに土坡に咲き乱れる菊、桔梗、萩、薄、女郎花などの秋草を描き霞を挿入する。台の四側面の文様は連続したものとして描かれ、対角する2つの隅からそれぞれ左右へむいて秋草が放たれるように描かれている。総体黒漆塗に、平時絵と絵梨地を主体とし針描を交えて様々な組合わせをつくっている。また金・銀粉を混合して蒔いたり、消粉を蒔き、摺漆塗を施したりしている。以上のような技法は秋草の表現様式と共に高台寺蒔絵の特色をよく示すものである。ただ秋草の重たく煩瑣な配置、花卉、葉脈などの非常に細い描き方など、高台寺蒔絵もかなり進展した後の作品と考えられる⁵¹。

調査1 正面は全面的に修理されている、平時絵文様が上描きされていて、日本画の雲・景色屏風のような表現で表す。

12

タイトル： 菊萩蒔絵長文箱・き

くはぎまきえながふばこ

時代： 安土桃山時代

幅・奥行・高： 7.5・38.7・7.5

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆82

材料・技法： 総体黒漆塗に平時絵・

絵梨地を主体に、針描を交えて

描き、絵梨地の下地には朱漆を用いている。またわずかではあるが菊花

にも描割も用いられ蒔放しを多用している。技法、秋草の表現様式ともに高台寺蒔絵の特色をよく伝えるもので、この種のもののの中では比較的初発性のあるものである。

コメント： 展覧会：カタログ：長方形・被蓋造・丸角の文箱で、蓋には甲盛があり、塵居を設ける。蓋鬘に手掛を削り、その身の部分両側に比較的大ぶりの魚々子地に五三の桐紋を表した金銅製紐金具を打っている。蓋・身の口縁、塵居には沃懸地を施す。また蓋口縁にはわずかに縁取りをつくっている。文様は蓋表から蓋鬘にかけて連続して表され、一株の菊・萩を画面一杯に咲かせて描き薄を背景に配している⁵²。

調査1 類似・比較できるものは東京藝術大学大学美術館にある「菊桐文蒔絵膳」

金具：金めっきや青銅、桐紋、彫金

調査2 2007年12月5日 目白文化財研究所・室瀬和美先生が修復で扱った間に調査できた。木地：指物構想はノートに書かれてある。布着せは蓋のみの可能性もある。下地：

51 サントリー創業100周年記念展I『くらしと美・饗宴のかたち』、サントリー美術館、1999年4月

52 サントリー創業100周年記念展I『くらしと美・饗宴のかたち』、サントリー美術館、1999年4月

とのこ錆び。塗り：金泥塗りのようなところがあるが、昔の修理である。赤い塗りに透漆塗。蒔絵：置目無し、下絵。絵漆真っ赤、芸大にある菊桐文蒔絵膳の絵漆と似ている。弁柄一朱、オレンジがかった。梨地のところでよく見られる。こすり落とした付け描きのところでも同じ絵漆が見られる。平時絵：二種類。ねりふんのような物(+付け描き)と普通の平時絵に針描。蒔放しは固めてある。丸粉。かなり粗い。粒子はそのまま目で見られる。梨地：梨地粉は色々な号数が使われている。

13

タイトル： 菊芒蒔絵長文箱・きくす

すきまきえながふばこ

時代： 安土桃山時代

幅・奥行・高： 6.7・23.5・6.3

収蔵場所： サントリー美術館

番号： 漆79

材料・技法：総体黒漆塗に平時絵・絵

梨地を主体に、針描を交えて描き、絵梨地の下地には弁柄漆を用いている。菊花にも描割も用いられ蒔放しを多用している。

コメント： 展覧会：カタログ：蓋全面に菊と薄を大胆に表している。一見高台寺蒔絵様式の秋草に似るが、ほとんど伝統的技法である薄肉高蒔絵で表されており、高台寺蒔絵の先駆的様式を示す⁵³

5. 2. ドイツ、ミュンスター 漆美術館

14

タイトル： 布袋蒔絵合子・ほていまきえごうす

時代： 安土桃山時代～江戸時代

高・直径： 4.8・11.8

収蔵場所： ドイツ、ミュンスター 漆美術館, クアト・ヘルベルツ コレクション

番号： AS-J-b-91

材料・技法： 木地はヒノキである、木地は経年によりやや湾曲し、木目は平時絵まで見えている。平時絵は平らに磨いてい

53 東京国立博物館編『日本古美術展』図録、東京国立博物館、1964年

ないので、金粉を蒔いてから固めたままに見える。外の黒い漆塗りに平時絵技法で蓋表に布袋と子供二人が平時絵技法で描かれている。蓋と側面に芒と露が平時絵で表現された。小箱の中には黒い漆塗である。平時絵は付け描き、針描、蒔放しを含む、かなり茶色の絵漆で描かれている、金粉は純金と青金が見える。

調査 2007 年 9 月 12 日

15

タイトル： 朝顔竹垣根小鼓・あさがおたけがきまきえこつづみ

時代： 安土桃山時代～江戸時代

高・直径： 24.5・10 番号 1999 - 1

収蔵場所： ドイツ; ミュンスター漆美術館

番号： 1999 - 1

材料・技法： 胴は木材、黒漆塗、平時絵である。蒔放し、黒付け、針描が技法として使用されている。絵漆で下描き、付け描きをしている。練り粉のような塗り、特に葉の先と他の絵梨地で表現されたところもある。元の葉は黒付けで表されている。

コメント： 胴の中には能楽家「まさのぶ」の署名

調査 2007 年 9 月 12 日



図 99

16

タイトル： 兎月蒔絵硯箱・とげつまきえすずりばこ

時代： 江戸時代

幅・奥行・高： 17.0・28.0・5.1

収蔵場所： ドイツ、ミュンスター漆美術館

番号： シーグフリード・ビン

グコレクション、2009 年に買増し

材料・技法： 兎を描いた部分で、木地は経年によりやや湾曲し、外の黒漆塗



図 100

りは部分的に剥離している。高蒔絵、平時絵、針描、蒔放しの可能性がある。かなり黄色い金粉で、純金と考えられる。箱の中は朱塗り・半月は鉛象嵌細工・薄貝螺鈿の部分は木の幹のように見える。青貝(鮑)の裏は長崎螺鈿細工と似ている。裏に接着材と顔料・染料で木皮の質感を再現している。彩色の下は消し粉が蒔いてある。置目は確認できない。

中には硯、水差しが残されている。本阿弥光悦(1558～1637)の作とされる MOA 美術館の竹蒔絵硯箱によく似た作風で、大変興味深いと思われる。桃山時代まではさかのぼらない、恐らく江戸時代後期ころの作である。19 世紀の伏せ彩色・長崎螺鈿を連想させる。

調査 2007 年 9 月 12 日

5.3. ドイツ、「クラウス・F・ナウマン」コレクション ベルリン東洋美術館所蔵品

図 101

17

タイトル： 枝菊蒔絵高杯・えだきくまきえたかづき

時代： 安土桃山時代

径・高： 38.0・30.5

収蔵場所： ドイツ、ベルリン東洋美術館、クラウス・フリデリヒ・ナウマン コレクション

番号： N149

材料・技法： 梨地(ダークレッド絵漆)蒔放し、針描、水の法は銀平時絵、青く変色した。置目無し

コメント： 全体はヨーロッパのラッカーで上塗りされ、バルバラ・ピート・ボーガス氏が以前博物館の展覧会のために特に足の上部を修復した。

調査 1 2007 年 9 月 14 日

調査 2 2008 年 3 月 13 日



図 102

18

タイトル 葡萄蒔絵手箱・ぶどうまきえてばこ

時代 安土桃山時代

幅・奥行・高 26.8・28.0・34.3

収蔵場所: ドイツ、ベルリン東洋美術館、クラウス・

フリデリヒ・ナウマン

コレクション

番号: N140

材料・技法: 描割、付描、針描が見られる。葡萄の唐草のはっきり、細かく描かれている。針描は鋭く、松の梨地(黒付け)は平時絵の下にある。松の葉は梨地の上に描かれている。

調査1 2007年9月14日

調査2 2008年3月13日



図 103

図 104

19

タイトル: 葛文蒔絵角赤手箱・くずもんまきえすみあかてばこ

時代: 安土桃山時代

幅・奥行・高: 18.8・21.8・16.5

収蔵場所: ドイツ、ベルリン東洋美術館、クラ

ウス・フリデリヒ・ナウマン コレクション

番号: N150

材料・技法: 置目無し、かきわり、針描、付け描き、梨地(黒付け)蒔放し

コメント: ヨーロッパのラッカーで上塗りし、朱漆で後上描きされた。

調査1 2007年9月14日

調査2 2008年3月13日



図 105

20

タイトル: 桐紋蒔絵帽子箱・きりもんまきえぼうし
ばこ

時代: 安土桃山時代

幅・奥行・高: 21.2・25.6・36.4

収蔵場所: ドイツ、ベルリン東洋美術館、クラウス・

フリデリヒ・ナウマン コレクション

番号: N86

材料・技法: 針描、蒔放し、絵梨地(赤い絵漆)

コメント

調査1 2007年9月14日

調査2 2008年3月13日



図 106

21

タイトル: 枝乗桜蒔絵角赤手箱・しだれざ
くらすみあかてばこ

時代: 安土桃山時代

幅・奥行・高: 23.2・38.8・30.3

収蔵場所: ドイツ、ベルリン東洋美術館、

クラウス・フリデリヒ・ナウマン コレクショ
ン

番号: N73

材料・技法: 針描、蒔放し、絵梨地(黒漆の上に、とても細かい)、下絵(置目無し)、茶褐色の絵漆(平時絵)、直接絵漆で下絵を描く、付け描き、金梨地、とても細かい、赤い漆の上に黒呂色漆を塗られている。

調査1 2007年9月14日

調査2 2008年3月13日



図 107



図 108

5.4. 東京藝術大学大学美術館所蔵品

22

タイトル： 手板（高台寺蒔絵模作）

時代： 昭和33年(1958)

幅・奥行： 9.1・15.6

収蔵場所： 東京藝術大学大学美術館

番号： 漆工 - 1175[10139]

作者： 六角大壤先生(1913～1973)作

材料・技法： 金粉：青金、純金、平極；梨地粉：金

黒漆塗り、金梨地、金平蒔絵；芒、菊、楓、萩

コメント： 見た目は江戸時代に近い

調査1 2006年5月1日

図 109



23

タイトル： 竹虎蒔絵鼓胴・

たけとらまきえこどう

時代： 安土桃山時代

径・高： 11.3・27.9

収蔵場所： 東京藝術大学大学美術館

番号： 漆工 - 1054[9039]

材料・技法： 黒漆塗り、金梨地、金平蒔絵（竹虎）胴のみ

外は黒漆塗り、中はふき漆。竹の針描、虎の毛の付描きは非常に細かい。鼓胴の曲面に描くのは難しい。虎の斑は梨地漆で表す等の工夫が見られる。虫喰を葉のところで表現している。虎の目は薄貝螺鈿で、金箔・金粉で伏せ彩色を施し、螺鈿の上に平蒔絵で

図 110



臉を描いている。片方の目が欠けている。置目は確認できない。下絵は絵漆で直接描かれている。金粉：葉は蒔き詰めに細かな針描と薄蒔きの梨地に付け描きの2種類の表現がみられる。葉の表面は裏面より金粉の粒子が粗い。蒔放しや固めた後には磨いていないと思われる。

図 111



24

タイトル： 柳に鳥図蒔絵琵琶箱・やなぎにとりずまきえびわばこ

時代： 安土桃山時代～江戸時代

幅・奥行・高： 38.2・97.4・29.3

収蔵場所： 東京藝術大学大学美術館

番号： 漆工 - 1082[9038]

材料・技法： 黒漆塗り、金梨地、平蒔絵（柳に鳥）

図様が優れている。絵漆で下絵の線を確認したが、置目は見えなかった。絵漆で平蒔絵に針描、金梨地は黒い漆に蒔いてある面が存在する。絵漆は使用されてない。

コメント： 室町時代までの漆芸品は塗面に断文（クラック）が出やすい。重さのある丸粉は漆の中に沈み、軽い梨地粉は表面に付着するだけなので、後に梨地粉は剥離し易い。絵漆を使った場合は顔料の弁柄が漆の膜をさらに詰めて固めるので、劣化しにくくなる。

土坡の梨地面は弁柄を黒漆と混ぜた紅色、茶色に近い漆を使っている。

図 112



25

タイトル： 菊桐文蒔絵膳・きくきりもんまきえぜん

時代： 安土桃山時代

幅・奥行・高： 45.0・44.0・24.0

収蔵場所： 東京藝術大学大学美術館

番号： 漆工 - 997[8974]

材料・技法： 木地に錆下地。下塗りは側面のみ赤漆塗り、中塗りは生漆に油煙を混ぜた黒い漆で、上塗りは透漆塗りであろう。内側面に朱漆塗り、あるいは朱漆と弁柄

漆を混ぜたと思われる。外の全面に菊花、桐紋を金梨地と金平時絵で描く。菊花を描く際のコンパス跡（針の跡が残っている）が見られる。置目は無し、絵漆で直接下絵を描いている。梨地は赤付けで表現された。

図 113



26

タイトル： 獅子蒔絵小形胡・

ししまきえこがたこ

時代： 室町時代～江戸時代

幅・奥行・高： 7.9・3.7・10.3

収蔵場所： 東京藝術大学大学美術館

番号： 漆工 - 1028 [9073]；1930-7-1 買入

材料・技法： 金属製の矢筒に均齊のとれてない穴があけてあり、潤塗り（うるみぬり）、或は呂色漆塗り仕上げに正面と側面にかなり粗い金粉を使用した金平時絵である。正面に山犬がお互いを向いている。左と右側面には矢車菊（ヤグルマギク）が描かれている。矢筒に合わせて 矢車菊を模様として選ばれたと考えられる。

図 114



27

タイトル： 秋草蝶蒔絵料紙箱・あきくさちょうまきえりょうしばこ

時代： 安土桃山時代～江戸時代

幅・奥行・高： 32.3・41.4・16.3

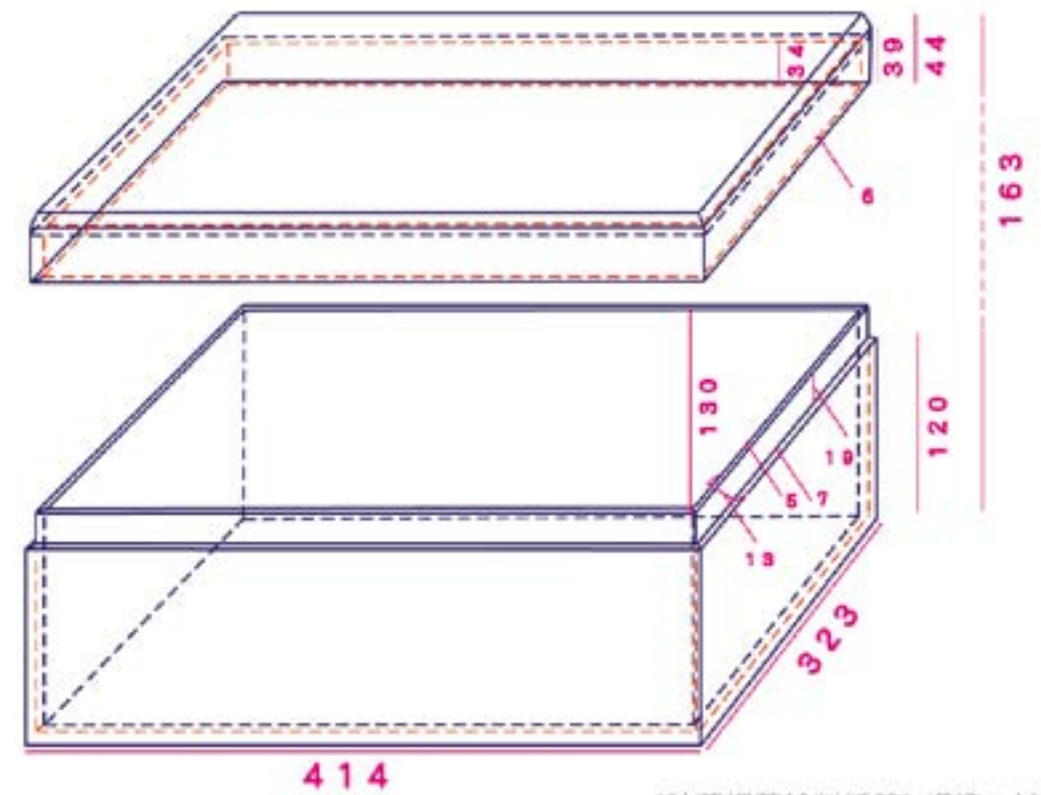
収蔵場所： 東京藝術大学大学美術館

番号： 漆工 - 960[8963]；1914-4-27 買入

材料・技法： 箱は黒漆塗り。蒔絵は置目をせず絵漆で直接下絵を描き金梨地、金平時絵で秋草、蝶、土坡を表現している。部分的に針描、付け描きが見られる。蒔絵は蒔放しの経年によると思われる粉の剥落が見られる。



図 115



[秋草蝶蒔絵料紙箱] 構造・寸法図案(mm)

図 116

金粉は平極粉のように細かく、梨地粉は青金の可能性がある。蒔絵の描線は顔料（弁柄）の少ない下絵が使われている。蒔絵は粉固めを施しているが表面を磨いていない可能性がある。

文様： 秋草（菊、芒、楓、萩、葛）、蝶、土坡

調査 1 2006 年 5 月 1 日

蒔絵の厚み：薄い、赤はあまり見えない。製作工程では先ず平極粉で平時絵をしてから梨地粉を蒔いて仕上げた可能性がある。左下の土坡には草薺が描かれている草花と芒は右上の方に延び、その隣に蝶々が描かれている。蓋表の蒔絵は多めである。意匠は殆ど消えうせたが光を与えて、角度を変えると元々描かれた箇所をあとづけられる。だが、物理的に完全に消え深い傷が付いている所も存在する。縁には引錆が付けれられてあるが、金具は残されていない。

調査 2 2006 年 6 月 19 日～2006 年 6 月 23 日

筆者の眼と感覚を頼りに以下の方法で図面を仕上げた。先ず「秋草蝶蒔絵料紙箱」の蓋を布張りをした台に乗せた。その上にプレキシグラス表面の車台を移動させ、車を安全のためにブレーキで止めた。プレキシグラス板の反射が強かったため 10x20 センチの穴を空けていた。この空けたスペースの上に透明なホイルを貼付けた。出来る限り蓋表に残った平時絵図案を写したが、料紙箱の蓋とプレキシグラス板の間には隙間を空けなければならなかった。プレキシグラス板の厚みも含めて 7 ミリの隔たりができた。透明なホイルが反射したため、下の蓋表の平時絵図案の反射が薄くなったり切れたりしたので、ホイルをとって、目で見て、ホイルを貼付けて図案を描き続けた。しかし、この方法では集中力も、技術的な実力も必要であった。出来上がった図面は不満点が多過ぎたため新しい方法を考え始めた。

調査 3 2007 年 6 月 7 日～2007 年 6 月 13 日

「秋草蝶蒔絵料紙



手描きの図面 1

図 117

箱」を研究室に借りて、写真撮影を行った。編集した図面の結果は右側にある。 調査 4 2007 年 10 月 10 日

室瀬和美先生による観察

布着せは蓋の全面でない可能性が高い。箱角の漆塗膜の剥落箇所に布貼りは見られない。下地には安土桃山期に多く見られる地之粉を粗い物から順に細かい物を重ね、錆地を付け、生漆に炭や油煙を混ぜて下中塗りを行い、上塗りに素黒目漆を塗った。蒔絵は置目をせず絵漆で直接文様を描いた。菊の梨地には赤漆の下付け、土坡の梨地には黒漆の下付け梨地粉を淡く蒔き、輪廓線に沿って内側に丸粉で暈すように蒔き込んでいた。室瀬先生の意見では、「蒔放し」という技法は粉固めを



図 118

しても磨き工程を行わない。南蛮漆器の櫃の一部にこの「蒔放し」技法が見られる。殆どの高台寺蒔絵の場合は蒔絵粉が固めてはあるけれども磨いてはいない。本品の蒔絵は粉固めを施した上に磨きの工程を施したと思われる。磨いていない蒔絵の場合は粒子一個一個がもっとはっきり見られる。丸粉、梨地粉或は平目粉に近い梨地粉を使用している。梨地には色漆で塗り込みをし磨いて付け描きした可能性がある。

金粉 2 種類、梨地と丸粉を確認できた。高台寺蒔絵の場合は多く塗り立ての表面に蒔絵工程が見られる。付け描きの弁柄はかなり黒みがかっている。箱側面の蒔絵に使用された絵漆の弁柄量は少ないようである。蓋表と側面に使用された絵漆の顔料は色・量が同じでない可能性もある。絵漆の一部を焼漆にして爪盤で混ぜると堅牢な絵漆になる。再現制作に際して使用する蒔絵粉は現在入手可能な平目粉の薄い物か、梨地粉の厚い物で代用するのが良いと室瀬先生は考えている。平目粉と梨地粉の中間の厚みと形状を持った粉であろう。安土桃山時代には丸粉の粒子の号数は現在に比べ細かく分かれていない。例えるなら現在の大きい粒子と小さい粒子の粉、号数で言えば 1 号と 2 号を混ぜて使う必要がある。梨地粉は江戸時代になるともっと細くなるため 梨地粉 2 号を中心に 1 号、3 号を少量混ぜ使用する。

本品は高台寺蒔絵初期の良い資料であると思われる。

料紙箱の蓋内側は明治時代頃の修理で塗り直されていた。布着せは無く、黒色地ノ粉の下地がオリジナルで、後補の砥粉錆下地は白く見える。19世紀頃から砥粉錆下地が使用されている。

損傷の状況について。紫外線の劣化が見られる。漆塗膜に細かいひびが網目状に入っている。これは400年間前に仕上げた作品の特徴であろう。紫外線に晒された漆器の劣化・磨耗は通常の10倍位早くなる。普段使いした物と良い環境に保管された物との劣化の進行状態はかなり異なる。日常の使用で蓋表の埃を拭ううちに蒔絵が摩滅したと考えられる。粉固めてあったとしても、漆塗膜は弱いので、紫外線を与えた可能性と含めて劣化を追調査する必要があることが分った。

調査5 2008年1月25日

東京文化財研究所で松島朝秀氏と三浦定俊先生の協力によるイメージングプレートを使用したX線写真撮影、紫外線による調査。

蓋の木地は檜である、板が大きいパネル二枚接着剤であわせて、その上には40メッシュの布着せを行ったので、他には刻苧で深い穴を埋められた様である。X線の撮影はとても細かい所まで結果を出したが、蒔絵に対して新たな知見はない。撮影情報：20kV、3mA、1分、150センチ（図101）。



図 119

調査6 2008年7月11日～22日

今まで編集して仕上げた図面を確認し、金粉の調査を行った光沢リフレクトスペクトログラフィー分析（BYK Gardner スペクトロ-ガイド sphere gloss）、ポータブル蛍光X線分析、デジタルマイクロスコープによる撮影（Keyence VHX-500F）。山下好彦先生に調査協力をして頂いた。蓋表の赤付け絵梨地と土坡の部分は、山下先生の考えでは上塗りの前に行った可能性がある。上塗りしてから蓋表を研ぎ出し、金平時絵と黒付け絵梨地を描いたと考えられる。他の論文で発表された練描きの技法は使用されてない。練描に見えたものは練描でなく、劣化による露出だと思われる。それから北野信彦先生にも見ていただき、次のコメントをいただいた。

「金蒔絵粉の分析値で砒素（As）がいくつかの部分で検出されている点です。おそらく石黄（As₂S₃）が下絵漆に使用されていたのか、金蒔絵粉と同時に石黄粉をもちいたのかいずれかであろうと思います。私のこれまでの研究では、天然鉱物である石黄の粉は、江戸時代前期頃の17世紀代のみで東南アジア交易で日本に入ってきた材料で、18世紀以降にはほとんど使用されなくなり、19世紀代に人造顔料として緑色漆の材料として登場します。この点は、私の著書である『近世漆器の産業技術と構造（雄山閣）』にも触れています。その点を考慮に入れると、この漆器の年代も、近世初頭期よりは少しおくれる17世紀中期ころが妥当かもしれません。もちろん、分析した部分のみ蒔絵加飾の手を後から加えたと考えずに、あくまでもすべてオリジナルと考えた場合です。」

筆者の考えでは、桃山時代から江戸時代の間に制作されたと思われる。この作品が修理を経ていないオリジナルであるならば、デザインを描いた蒔絵師は蓋表の下絵（輪郭線）と面的な赤付け絵梨地、そして側面にも同じ輪郭線を仕上げ、塗師が次に全体的に上塗りを行って、又蒔絵師が残りの梨地・平時絵を行ったと考えられなくはない。蓋表を見ながら全体の平時絵を仕上げることは仕事を分

けようとしたら理想的である。蓋の上塗りは外側を見ると、一回で行われた。

桐野文良先生と木島隆康先生のご協力をいただき、ポータブル蛍光X線分析を行い、その結果を光沢リフレクトスペクトログラフィー分析で確認した。純金粉が使用されている。粒子の大きさは山下先生のテストピースをデジタルマイクロスコープで分析して料紙箱の分析写真と比較しながら判断した。



図 120

図面の編集は蓋表の全体写真をベースにして、編集した絵を組み合わせてつなげた。仕上げたものを透明なファイルにコピーし、「秋草長蒔絵料紙箱」の蓋表にプレクシーガラスの上に置いて確認した。但し、全体撮影はレンズのためにゆがんでいるので、次からファイルを切って、部分をもう一度「秋草長蒔絵料紙箱」の上に組み合わせた。貼り付けたものをスキャンして、この上にまたパソコンで編集を行った。

5.5. 東京国立博物館所蔵品

28

図 121

タイトル： 草花蒔絵葛籠文庫・そうかまきえつづらぶんど

時代： 安土桃山時代

図 122 図 123

幅・奥行・高： 21.1・25.7・10.4

収蔵場所： 東京国立博物館

番号： 454

材料・技法： 樹皮の繊維を編んだものを竹を編んで作った胎の上に張り込んでいると考えられる。蓋身の合口に曲げ木を巻いている。表面は藍胎漆器の技法に似ている。葛に直接漆を塗り固め、金箔を貼り、縁には銀平蒔絵で吉祥紋、中に金蒔絵で四菱紋を描く。文庫内は錆下地を付け黒漆塗りに薄い金平蒔絵で秋草を描かれている。金粉が細かいので平極粉を使用した可能性がある。葉脈を針描で表現する。黒呂色漆は茶色に褪色しており。普段は袋に入れていた様に見え、そのため表面の金箔、蒔絵粉が著しく摩滅している。文庫の中面は胎の変形によると思われる塗膜の割れが見られる。文庫外と中の蒔絵に使われた金、銀粉はかなり劣化している。

内面の秋草模様は草花、露、葉には虫喰跡も表現されている。

調査 2007 年 8 月 3 日



29

タイトル：秋草蒔絵文庫・あきくさまきえぶんど

(旧資料では萩薄蒔絵文庫)

時代：安土桃山時代

幅・奥行・高：31.8・41.7・14.0

収蔵場所：東京国立博物館

番号：漆 483

材料・技法：木胎。箱外のみ布着せを施す。秋草を平蒔絵、梨地、付け描き(葉)針描を用い表現する。やや純度の低い金粉を使用しているためくすんでいる。秋草は萩と芒、葛。

奥行き感を出すために蒔絵の層を重ねている。まず、芒の柄を描いてから萩、葛の葉と花を描き込んで、葉の上に花が重なる部分に花の上に葉が重なる部分が存在し、奥行きが作り出され、そしておそらくは空いた部分を埋めるため、制作途中に後から菊や葉や芒の柄を加えたのだと思われる。蒔絵では一つ一つの葉は現実の萩よりも大きく強調されて描かれている。

東京藝術大学の「秋草蝶蒔絵料紙箱」よりデザインが新しいと考えられる。

調査 2007 年 8 月 3 日



図 124

図 125

30

タイトル：秋草蒔絵見台・あきくさまきえけんたい

幅・奥行・高：43.0・29.5・56.0

時代：安土桃山時代～江戸時代

収蔵場所：東京国立博物館

番号：H 4279

材料・技法：漆塗りは弁柄に黒呂色に木地呂漆を混ぜている可能性がある。菊花、菊葉、桐葉、金・青金平蒔絵(丸粉)、金絵梨地(梨地粉)に付け描きと針描が見られる。青金現状では含まれる銀が硫化してくすんでいる。文様は菊、薄、萩、桔梗の秋草に 57 の桐紋を配する。桐

図 126



の小さい花。菊は先ず茎を描いてから葉、花、それから裏になった花を描き込み、最後に付け描きの線をひく。菊花や桐紋は、中心に針穴があり、「文回し」を使って円形の下図を描いていたと思われる。脚台部の各面はそれぞれ違う植物を描いている。表面に埃や汚れが付着し、カビが見られる。

盤面には磨滅した菊花を金消し粉で上描き補修していた。

調査 2007 年 8 月 3 日



図 127 図 128

5.6. 個人蔵

31

図 129

タイトル： 蝶蒔絵焚殻入・ちょうまきえ
たきがらいれ

時代： 安土桃山時代

径・高： 8.4・9.0

収蔵場所： フローニ・フリデリケ・カウチ

番号： 漆 1

材料・技法： 梨地、平蒔絵

調査 2004 年 7 月

図 130

東京文化財研究所にて X 線撮影の結果：

紙の糸を巻いて形が出来上がっている。地

の粉錆下地に黒い塗、呂色漆、外は研ぎ出しの梨地に平蒔絵で蝶が蓋に三匹と側面に六匹と、入り乱れ飛んでいる。それぞれ形と大きさが異なる。置き目なし、下絵は直接絵漆で描いてから平蒔絵してある。丸粉を蒔いて貼り描きした後には固めをほどこし、羽を部分的に磨いて仕上げた所、磨いてない所も見られた。磨いていない所には磨いた所よりも劣化が見られた。そこは絵漆が良く見える。蓋の蝶は絵漆が使用されなかったため、殆どなくなっている。

ひびがはいっている所は以前修理された跡がある。

サントリー美術館収蔵である、「松橋蒔絵焚殻入」（室町時代、蓋径 6.3 胴径 7.8 高）



と比較すれば、室町時代、桃山時代から江戸時代の変化が見えると思う。

5.7. 高台寺掌美術館所蔵品

32

タイトル： 秋草蒔絵歌書筆筒・あきくさまきえかしよたんす [重要文化財]

時代： 安土桃山時代

幅・奥行・高：22.0 x 31.5 x 38.0

収蔵場所： 高台寺

番号： 不明

図 131



材料・技法：

刻苧、布着せ、下地（薄い）、塗り、呂色仕上げ（全体的に茶色く変色）、金平蒔絵、金絵梨地（黒付け）、針描、付描、描割。

針描について

金平蒔絵の針描を使用したところは磨いてある。針描はとても細い。

付描について

付描のところは磨いていないけれど、固めてある。

絵漆について

絵漆には弁柄が使われたが、紫がかった色である。

金絵梨地について

金絵梨地の上に秀呂目漆で金梨地粉を蒔いたものを部分的に上塗りして絵梨地の部分を磨いてある。次に平時絵を描いて針描した後に金粉を固めてから付描をして、付描した部分だけもう一度金粉を固めた後に、平時絵を全体的に磨いてある。

本来の絵梨地の色について

劣化が少ない中箱の絵梨地は厚い漆の層で覆われているせいか、金粉粒子は沈んでいてオレンジがかった色ある。一方、外気に露出している外箱の絵梨地は、薄いオレンジ色というよりも、金色に近く、さらに金粉粒子が一個一個確認できる。

塗りの順番について

秀呂目漆の上塗りはあまり磨いていなくて、少しはみ出ている部分が輪郭線の周りにあることが示すように、呂色仕上げの上に絵梨地が描かれ、さらにその上に平時絵が描かれたことが分る。

付描と針描による平時絵の違いについて

黄色く見える平時絵は、金粉を固め、ほとんど磨かず付描きしたものである。絵梨地の隣に白く見える平時絵は、よく磨かれた上に針描されたものである。

最後には莖や笹、薄を描かれている。

コメント:「五段重、10個の引出しを納めた歌書筆筥で、天板に提金具を付し、これをすっぽりと被う蓋を有する。蓋、身、引出しにはすべて秋草の蒔絵が施され、高台寺蒔絵を象徴する調度といえる遺品である。総体黒漆塗にし、蒔絵が施されているが、具体的に秋草蒔絵の配置を述べると蓋天板は「土坡に菊と笹」、正面からかけて、「土かけて、「土かけて、「土かけて、「土右側面に波に菊、萩、薄と露、女郎花、芙蓉、桔梗」、左側面から背面にかけて「土坡に下草、薔薇、薄、女郎花、菊、桔梗、笹」、身の天板は「土坡に菊、萩、女郎花、薄、笹」、右側面は「水辺に薄、萩、女郎花、鉄線」、背面から左側面にかけて「土坡に菊、薄、笹、桔梗」を配している。また引出しは、引金具のついた正面、普段には見えぬ側面にもそれぞれ蒔絵が施されている。正面10個には「菊に笹」「薄に朝顔」「土坡に薄」「鉄線」「土坡に菊」「萩に薄」「芙蓉に薄」「桔梗に薄、撫子、笹」「菊に薄、笹」「萩に薄」で、引出し2側面は「菊」「萩に薄、笹」「鉄線に笹」「土坡に萩、薄」「菊」「桔梗と女郎花、薄、笹」「薔薇」「菊に薄」「土坡に菊」「菊に薄、笹」「芙蓉に薄」「粟」「土坡に薄」「萩に薄」の組合わせである。まさに秋草一色に装飾されている。この華麗な筆筥は、高台寺伝来で、高台院遺愛の調度の一つであったものである」⁵⁴。

田川真千子氏による、引出しの順番が不明である。

調査 2008年8月25日

6. 再現製作の力

本稿の締めくくりに、これまでの再現模造制作の経験やヨーロッパと日本の異文化体験をつうじて考えた「再現制作の力」について述べたい。

6.1. 3次元CGにおける時間の再現

今回の研究で制作を試みた3次元CGは、モノと同じように目で知覚するものであるが、実在するものではなくデータと光でできている。また、これは科学的な実証だけではなく、視覚的な喜びをも与えてくれる。現実の世界で「秋草蝶蒔絵料紙箱」を再現したモノを見せるには、展示の場所や時間といった様々な制約がある。だが、3次元CGによる再現制作作品では、「秋草蝶蒔絵料紙箱」が経た約400年の時間を一瞬で巻き戻して見せることができる。

時間の流れは、人間の知覚が簡単には及ばないところにあるが、芸術においては非常に極めて重要な要素である。例えば、ロダンは動くモデルの写真を撮っても、写真の中で静止した形ではなく、動きの形の流れを彫刻作品で表現した。こうしてロダンの彫刻作品には、物質的な三次元の形に加えて、時間の次元が含まれている。今までの再現制作は、確かに物質的な側面では大きな成果を挙げてきた。しかし、どうしても物質的な次元で完結してしまい、ロダンが求めたような時間の次元を再現することはできなかった。

「秋草蝶蒔絵料紙箱」の3次元CGによる再現においての狙いは、まさに時間の次元における再現である。もちろん筆者は、モノの再現制作においても400年の時間を表現するつもりであった。だが、実物と再現作品を列べて展示するようなことは容易ではない。解決策を考えていたときに、平等院の宝物館で見て感動した3次元CGの再現が参考になった。その3次元CGでは、創建された1052年から現代までの大きな距離を感覚的にも理解することが出来たのだ。

技術の進歩のなかで、視覚メディアのあり方は常に発展してきた。19世紀末、視覚メディアは、写真から映画へと時間の流れを含むことができるようになった。20世紀末、視覚メディアは、インターネットのなかでコミュニケーションを含むようになったといえるだろう。現在、インターネットをつうじて多くの人々がいつでもお互いコンタクトとることができる。3次元CGによる再現制作は、インターネットの時代のなかで、無数の人々に向けて見せることが可能になるだろう。それは、写真や言葉よりも雄弁に、桃山時代当時の人物の世界、生き方、文化、といったものまで、想像させることができるのではないだろうか。

もうひとつ3次元CGによる再現制作で考えたのは、保存の問題である。実物を守るために良い方法は所蔵場所、存在を隠すことであろう。実物の所在が明らかになることでかえって危険な場合もある。例えば、イラク戦争時の米国では、イラクの文化財を守るために重要な文化財の所在リストを制作したところ、空港で米国人ジャーナリストの荷物からリストの文化財が発

54 吉村元雄・灰野昭郎（著）『高台寺蒔絵—漆黒と黄金の日本美—』講談社、1981年11月

見されてしまう事件が起きた。こうした事件が繰り返されるたびに、いつかは文化財の保存方法を考え直すべきだとも思われる。極端なアイデアかもしれないが、実物の所蔵場所を隠して、インターネットだけで3次元CGなどの再現作品を見せるというケースも有り得るだろう。

もちろん言うまでもなく、3次元CGによる再現は、モノによる再現には遠く及ばないところが多い。だがそれでも、インターネットをとおして人間の感覚を延長することが可能となるはずであり、ひとつの新しい道具として決して無視できないということを述べたいのである。さらに、3次元CGによる再現は、重要な文化財を守るための現実と将来をグローバル的な角度から考える手だてのひとつとなるはずである。

6.2. 蒔絵の再現制作の結果

モノとしての蒔絵の再現制作で考えたことをまとめてみたい。「秋草蝶蒔絵料紙箱」蓋面の意匠を再現するための試みは既に述べたとおりであるが、目視によるものと、科学的分析を援用したものと、見えてきた意匠が大分違ったことが印象的であった。確かに科学的な分析をかけても、新しい知見を得られない場合もあった。それでも、目視に頼る光学的な方法だけでは、焦点距離のズレといった不満点がどうしても残ってしまう。眼鏡やマイクロスコープなどの道具では感覚の延長が出来た。さらに、X線撮影では作品の中まで見えるようになった。また、デジタルカメラで撮影結果をすぐに見られるようになって、スピードアップしただけでなく、そのままパソコンで編集まで出来てしまう。CTでは二次元から三次元に広がる調査が出来る。

これらの科学的な調査道具によって今までにない結果を出せるようになった。もちろん、3次元CGよりも実物に近い寸法と材料で再現を行うことができる。しかしながら、一般的には、実物と同じ材料が手に入らない場合もある。それに例えば、実物があまりにも大規模であり物質的に復元・再現する予算がない場合は、物質的な再現よりも三次元のアニメーションで復元・再現制作を行うことが望ましい場合もあるだろう。

物質的な再現制作では、実物の元々の状態を想像しながら仕上げるので、技術の側面から評価されることが多い。だが、再現制作は、単なる技術で終わってしまったら、実物と比較したときにどのような意味を持ちうるだろうか。再現制作は、美術品としては、実物よりも一級劣ったものとして捉えられてしまう可能性がある。

物質的な再現制作は、四次元の将来へどのように展開させることが出来るか考える必要がある。物質的な再現だけでは、作品の周囲にあった制作当時の世界までは再現できない。従って、図、文字、映像といった別のメディアで情報を補完する必要がある。このためには、学際的な姿勢が求められるだろう。

結局のところ、そうした様々な欠点を持ちながらも、再現制作はポジティブなことである。オリ

ジナルを立体的に復元・再現した結果できる作品は、昔の時代をできる限りそのまま反映しているため、メディアや資料として価値がある。制作の過程に莫大なコストがかかっても、オリジナルよりも長く生きる可能性があるから、人間が生き方をさらに変えながら現代に合わせることに同じように、復元・再現したほうが良い。また、古い作品はしばしば現代にない美術表現を持っているので、復元や再現によって現代の表現までもが多角的に広がりうる。加えて、昔の創作過程を想像することは、現代とまったく平行なタイムラインで考えることにもつながるだろう。

6.3. 再現制作による保存とメディアの新しい関係

IT革命以前

印刷メディアの登場により、複製が大量につくられるようになった。ときには版画などコピー自体が評価されることもあったが、人々はオリジナルとは、はっきり一線を画するものとして、こうした複製されたメディアを楽しんできた。オリジナルはコピーよりも大事にされたこともあり、オリジナルを残すためにコピーをとったこともあった。

IT革命

しかし、IT革命によって20世紀末に登場したデジタル・メディアは、それ以前のメディアとは少なからず事情が異なっている。

デジタル・メディアは複製による画像の劣化がなく、印刷されたポスター以上に大量のオリジナル作品を生み出すのだ。1946年にアメリカで世界初のコンピュータ「エニアック:ENIAC」が誕生した。その後まもなくして、コンピュータを絵の具や筆と同じようなツールとしたコンピュータ・アートが登場した。

今日ではメディア・アート、ハイパー・アート、サイバー・アート、エレクトロニック・アート、ゲーム・アート、デジタル・アートなど、デジタル・メディアによる聞き慣れない新しい名称の芸術のジャンルが次々と現れ、その度に話題をよんでいる。しかしこれらの新しい芸術表現は、全てデジタルな数直の集合で構成されているため、それがオリジナルであるのか、コピーであるのかが意味をなさないばかりか、インターネットによって瞬時に、しかも同時に世界各地からその画像や音声にアクセスできるのである。

IT革命後の芸術

20世紀は様々な芸術家たちがそれぞれの美を追求した、極めて多様な表現の時代であった。

そして今、テクノロジー・アートといわれる、デジタル技術によるインタラクティブな芸術表現が、私たちの意識の拡張を促している。それは視覚的な刺激を与えるばかりでなく、作品の音声や光や運動が五感全体に働きかける体感アートとして出現し、芸術やデザインの表現性にまた新たな美の形を生みだそうとしている。

IT革命後に登場した新しい保存修復の方法

その上、過去の古典的伝統的絵画などや芸術作品から、多様化した20世紀芸術の表現まで、一旦デジタル・メディア化することによって、永久保存はもとより、いくらでも加工、合成・変形などの画像処理が簡単に行えるようになり、学術研究のための調査・分析や編集・再構成も可能となった。デジタル・アーカイブ(コンピュータによる保存)による文化財の記録・保存や復元と、電子美術館・博物館の実現により、あらためて芸術作品のオリジナリティや芸術の意味が問い直されようとしている。

インターネットによる文化財の共有

実物の再現制作は一点しかないが、3 DCGとして作成した再現制作物は、インターネットを通して、世界中の人々と瞬時に共有することができるようになった。ただし、言葉の違いは、翻訳ソフトを使っても簡単に乗り越えられない。言葉だけでなく、図案や寸法や組み立て方をビジュアル的に示せば、言葉が通じなくても、インターネットを通して伝えることができる。

ホログラムを使用した再現方法

今までは、たとえ3 DCGという、立体を再現した方法であったとしても、それはあくまでもモニターという二次元のディスプレイを通して再現されるものであった。しかしホログラムという新しい技術を使用すると、立体をそのまま立体として復元することが可能になる。そうすると、オリジナルを持ち出さなくても、立体の再現をすることが可能になる。実際に、そうした最新技術はもうすでに、CNNのインタビューで使用されいたり、ファッションショーのプロモート活動で使用されていたりもする。



図 132

Alexander McQueen の 2006・07 年秋冬ファッションショーで、Kate Moss がホログラムとして現れる

7. 参考文献一覧

漆関係

- 東京国立博物館編『日本古美術展』図録、東京国立博物館、1964年
沢口 梧一着、日本漆工の研究、美術出版社、1966 年7月
溝口三郎・編『特集・文様』、日本の美術第29号、至文堂、1968年9月15日
荒川浩和『特集・蒔絵』、日本の美術第35号、至文堂、1969年3月15日
高橋恒三(編)『無形文化財記録〈工芸技術編 4〉蒔絵』文化庁、1973年
岡田譲(編集)『日本の漆工』、小学館、1975年11月10日
浜田疏司(編)『桃山の模様』毎日新聞社、1976年12月
松田権六『うるしの話』岩波新書(青版)542、1977年10月20日
星野山無量寿喜多院、『喜多院・職人尽絵屏風』、(株)東出版、1979年 2月28日
吉村元雄・灰野昭郎(著)『高台寺蒔絵一漆黒と黄金の日本美一』講談社、1981年11月
灰野昭郎編『漆工(近代編)』、日本の美術第231号、至文堂、1985年8月15日、pp. 18—27
Brommelle, N.S. ; Smith, Perry. Urushi- Proceedings of the Urushi

Study Group June 10～27、1985 Tokyo. The Getty Conservation Institute. 1988

坂本満執筆、『黄金とクルス：安土・桃山時代』、学習研究社、1990年7月

柳橋眞『特集・漆芸-伝統工芸』、日本の美術第304号、至文堂、1991年9月15日

倉沢行洋『増補 対極『桃山の美』株式会社淡交社、1992年、p.151

増村紀一郎、室瀬和美、岡村康子、第11回『日本伝統漆芸展』日本工芸会、東京平版株式会社、1994年

岡田文男・成瀬正和・北村昭斎『蒔絵漆器の製作技法に関する自然科学的調査』、古文化財科学研究会・文化財の科学第39号、1994、p. 49-60

岡田文男・成瀬正和・田川真千子・北村昭斎『平安時代前期の出土黒色漆器に利用された黒色顔料について』、古文化財科学研究会・文化財の科学第39号、1994年、p. 39-48

小松 大秀、『高台寺蒔絵の編年に関する一試論－蒔絵伝統様式との関係を中心に－』、『國華』第1192号、朝日新聞出版、1995年10月

北野信彦・肥塚隆保『近世における弁柄の製法に関する復元的実験』、文化財保存学学会誌40号、1996年、p. 35～47

小松大秀、加藤寛『漆芸品の鑑賞基礎知識』、至文堂、1997年12月20日、pp. 196～208

納屋嘉治・京都国立博物館『蒔絵－漆黒と黄金の日本美』、淡交社、1997年8月7日

蒔絵研究会 編『手箱』、駸々堂出版、1999年5月

サントリー創業100周年記念展I『くらしと美・饗宴のかたち』、サントリー美術館、1999年4月

特別展覧会カタログ『妙法院と三十三間堂』、1999年4月

Kühlenthal , Michael. Ostasiatische und europäische Lacktechniken; East Asian and Europaen Lacquer Techniques. Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes fuer Denkmalpflege Muenchen. 2000

Kuehlenthal, Michael . Japanische und europäische Lackarbeiten; Japanese and European Lacquerware. Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes fuer Denkmalpflege Muenchen. 2000

『西洋の美・日本の華－屏風・うるし・やきもの・南蛮美術・印象派・モダンアー』、サントリー美術館、2000年

成瀬正和編著『正倉院宝物の素材』、日本の美術第439号、至文堂、2002年12月15日

榊原悟、石田佳也、日高薫『特集 高台寺』、『國華』第1285号、朝日新聞出版、2002年11月、pp. 11～60

馬淵久夫、杉下龍一郎、三輪嘉六、沢田正昭、三浦定俊(編)『文化財科学の事典』、朝倉書店、2003年06月10日

鈴木規夫『特集・漆工芸の修理』、日本の美術第451号、至文堂、2003年12月15日

Kuehlenthal, Michael ; Miura Sadatoshi (三浦定俊). Historische Plychromie- Skulpturenfassung in Deutschland und Japan. Hirmer Verlag Muenchen. 2004

北野信彦『近世漆器の産業技術と構造』第4章、株式会社雄山閣、2005年11月5日、pp. 84

玉蟲敏子(編)、『日本美術史 {かざり}と{つくり}の領分』日高薫、「蒔絵の{色}－絵画と工芸とのほざまで－」、東京大学出版会、2005年10月、pp. 165～197

北野信彦、『古代木造建造物のベンガラ塗装に関する研究(I)』、日本文化財科学会－考古学と自然科学第54号、日本フィニッシュ株式会社、2006年11月30日、p. 41-62

加藤寛『蒔絵鼓胴』、日本の美術第477号、至文堂、2006年1月15日

Papist- Matsuo , Antje . A Japanese taste for lacquer- The Klaus F. Naumann Collection. Exhibition Catalogue, Museum fuer Ostasiatische Kunst Staatliche Museen zu Berlin、2006

北野信彦、『古代木造建造物のベンガラ塗装に関する研究(II)』、日本文化財科学会－考古学と自然科学第56号、日本フィニッシュ株式会社、2007年12月10日、p. 41-62

鈴木 規夫編『文化財と科学技術』、日本の美術第492号、至文堂、2007年5月15日

サントリー美術館、開館記念展II、『水と生きる』、朝日新聞社、2007年

紫田卓(編集)『岡倉天心－芸術教育の歩み』東京芸術大学岡倉天心展実行委員会、東京芸術大学、2007年

研修用テキスト『漆－基礎編－』、東京文化財研究所、2008年3月31日、pp.103

北野 信彦、小檜山 一良、竜子 正彦、高妻 洋成、宮腰 哲雄『桃山文化期における輸入漆塗料の流通と使用に関する調査』、東京文化財研究所 保存科学 No.47、東京文化財研究所、2008年

哲学関係

Virilio, Paul. Fahren, fahren, fahren... . Merve Verlag Berlin. 1978

Virilio, Paul. Speed and Politics, Semiotext(e). Foreign Agents Series. The MIT Press Columbia University. 1986

Virilio, Paul. Die Sehmaschine. Merve Verlag Berlin. 1989

Virilio, Paul. desert screen- war at the speed of light. The Athlone Press. 2002

Foucault, Michel. The Archaeology of Knowledge (1969) . Routledge Classics. 2007

Foucault, Michel. Madness and Civilization (1964) . Routledge Classics. 2007

メディア情報関係

『ART it 第6号－What IS " media art"?』、アートイット、2005年1月

佐藤 千洋、米谷 芳彦『Shade Design Factory 3DCG』大型本、2005年7月19日

ビジュアル情報表現編集委員会『ビジュアル情報表現－デジタル映像表現・Webデザイン入

門(単行本)』CG-Arts協会、2004年10月

波多江 潤子(著)『新詳説 DTP基礎 (MdN design basics)』、エムディエヌコーポレーション、2003年

佐賀啓男(編集)、梅田泉、樹村房(著)『視聴覚メディアと教育』、樹村房、2002年10月

その他

[吉野花見和歌百首]、豊臣 秀吉 [ほか 撰]、2巻 ; 巻1:42.0×542.6cm(外寸42.0×570.1cm) 巻2:42.0×526.5cm(外寸42.0×573.2cm)、里村昌琢、1621年
文部省学術奨励審議会学術用語分科審議会編 『学術用語集 採鉱や金学編』オンライン学術用語集、日本鉱業会、1954年

文部省編 『学術用語集 地学編』 日本学術振興会、1984年

Maroevic, Ivo. Introduction to Museology- the European Approach-. Verlag Dr.

Christian Mueller- Straten. 1998

江上総『料紙装飾 箔散らし』、日本の美術第397号、至文堂、1999年6月15日

Brachert, Thomas. Lexikon historischer Maltechniken: Quelle, Handwerk, Technologie, Alchemie (Gebundene Ausgabe). Callwey Muenchen. 2001

東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学日本画研究室美術(編集)『よみがえる日本画 - 伝統と継承・1000年の知恵 - 記録』、日本写真印刷株式会社、2001年

津田三郎『新撰 京の魅力 秀吉の京をゆく』、淡交社、2001年

馬淵久夫・杉下龍一郎・三輪嘉六・沢田正昭・三浦定俊 編『文化財科学の事典』、朝倉書店、2003年06月10日、pp. 283～295

東京国立博物館特別展カタログ『模写・模造と日本美術—うつす・まなぶ・つたえる—』、東京国立博物館、2005年7月

The 28th International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property 『Non-destructive Examination of Cultural Objects- Recent Advances in X-ray Analysis-』 東京文化財研究所、2006年3月

辻 惟雄(著)『日本美術の歴史』、東京大学出版会、2007年8月

三浦定俊『光学的方法の歴史』、文化財保存修復学会誌50号、文化財保存修復学会、2006年、pp. 53～74

8. 掲載図版一覧

図1 ◎高台寺「高台寺 霊屋内陣」写真撮影: ◎Mizuno Katsuhiko <http://www.kodaiji.com/>

図2 「豊臣秀吉自筆辞世和歌」◎津田三郎『新撰 京の魅力 秀吉の京をゆく』、淡交社、2001年、p.116 「露と落ち露と消えにしわが身かな なにはの事も夢のまた夢」

図3 「高台寺蒔絵の技法」図案、©Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト:イラストレーター

図4 「秋草蝶蒔絵料紙箱」図案、©Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト:フォトショップ、イラストレーター、写真撮影: ◎Yoshino Hiroyuki

図5 「秋草蝶蒔絵料紙箱」赤付け梨地部分、デジタルマイクロ스코プ写真(100倍の拡大)、写真撮影: ◎Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図6 「秋草蝶蒔絵料紙箱」黒付け梨地部分、デジタルマイクロ스코プ写真(100倍の拡大)、写真撮影: ◎Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図7 「秋草蝶蒔絵料紙箱」平蒔絵 萩(部分)、デジタルマイクロ스코プ写真(100倍の拡大)、写真撮影: ◎Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図8 「秋草蝶蒔絵料紙箱」黒付け梨地粉、デジタルマイクロ스코プ写真(100倍の拡大)、写真撮影: ◎Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図9 金沢の吉井商店の純金梨地粉「味甚」(1号)、山下好彦作のサンプル手板の部分、デジタルマイクロ스코プ写真(100倍の拡大)、写真撮影: ◎Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図10 金沢の吉井商店の純金梨地粉 「先細」(2号)、山下好彦作のサンプル手板の部分、デジタルマイクロ스코プ写真(100倍の拡大)、写真撮影: ◎Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図11 金沢の吉井商店の純金丸粉(5号)、山下好彦作のサンプル手板の部分、デジタルマイクロ스코プ写真(100倍の拡大)、写真撮影: ◎Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図12 金沢の吉井商店の純金丸粉(3号)、山下好彦作のサンプル手板の部分、デジタルマイクロ스코プ写真(100倍の拡大)、写真撮影: ◎Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図13 金沢の吉井商店の純金丸粉(1号)、山下好彦作のサンプル手板の部分、デジタルマイクロ스코プ写真(100倍の拡大)、写真撮影: ◎Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図14 「秋草蝶蒔絵料紙箱」部分 丸粉、デジタルマイクロ스코プ写真(100倍の拡大)、写真撮影: ◎Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図15 「秋草蝶蒔絵料紙箱」部分 弁柄・丸粉・梨地粉、デジタルマイクロ스코プ写真(100倍の拡大)、写真撮影: ◎Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図16 石黄、写真撮影: ◎Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト:フォトショップ

図17 「秋草蝶蒔絵料紙箱」分析箇所図案、©Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト：エクセル、フォトショップ、イラストレーター、写真撮影：©Yoshino Hiroyuki

図18 「秋草蝶蒔絵料紙箱」分光反射率分析結果、©桐野文良及び東京芸術大学文化財保存科学研究室、使用ソフト：エクセル

図19 「秋草蝶蒔絵料紙箱」分光反射率分析結果、©桐野文良及び東京芸術大学文化財保存科学研究室、使用ソフト：エクセル

図20 「秋草蝶蒔絵料紙箱」携帯型蛍光X線分析結果、©Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト：エクセル、フォトショップ、イラストレーター

図21 「秋草蝶蒔絵料紙箱」蓋表、デジタルマイクロスコープ分析箇所図案、©Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト：フォトショップ、イラストレーター、写真撮影：©Yoshino Hiroyuki

図22～41 「秋草蝶蒔絵料紙箱」デジタルマイクロスコープ分析写真(100倍の拡大)、3D表面写真撮影：©Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図42～43 「秋草蝶蒔絵料紙箱」デジタルマイクロスコープ分析写真(100倍の拡大)、3D表面写真撮影：©Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図44～45 写真撮影：山本浩二、2008年

図46「秋草蝶蒔絵料紙箱」図面、©Vroni Friederike Kautzsch、2006年、使用ソフト：イラストレーター

図47 「秋草蝶蒔絵料紙箱」、デジタルマイクロスコープの1000倍拡大写真、©Vroni Friederike Kautzsch、使用ソフト：イラストレーター

図48～54 「秋草蝶蒔絵料紙箱」のデジタル写真、写真撮影：Yoshino Hiroyuki

図55 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の図案、©Vroni Friederike Kautzsch、使用ソフト：フォトショップ、イラストレーター

図56 「秋草蝶蒔絵料紙箱」図面、©Vroni Friederike Kautzsch、2008年8月29日、使用ソフト：イラストレーター

図57 「秋草蝶蒔絵料紙箱」三次元再現製作のイメージ、©Vroni Friederike Kautzsch、2007年、使用ソフト：イラストレーター、シェード

図58 「秋草蝶蒔絵料紙箱」木地の再現制作図案、©Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト：イラストレーター

図59 「秋草蝶蒔絵料紙箱」X線写真を」使用した布調査、©Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト：イラストレーター、X線写真：©東京文化財研究所、撮影情報：20kV、3mA、1分、150センチ、写真撮影：松島朝秀、2008年

図60 再現制作パネル、木地、山本葉弥志作、写真撮影：©Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図61 再現制作パネル、布着せ、写真撮影：©Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図62、63 再現制作パネル、地之粉下地、写真撮影：©Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図64、65 再現制作パネル、下塗り、上塗り、写真撮影：©Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図66 「職人尽絵屏風」、星野山無量寿喜多院、『喜多院・職人尽絵屏風』、(株)東版、1979年2月28日、18-1図

図67 金沢の吉井商店の純金粉サンプル手板、山下好彦作、写真撮影：©Vroni Friederike Kautzsch、2008年

図68～73 写真撮影：©増村紀一郎

図74～77 写真撮影：©増村紀一郎、編集：©Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト：フォトショップ、イラストレーター

図78～84 「秋草蝶蒔絵料紙箱」の再現制作写真、©Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト：フォトショップ

図85～97 写真：©サントリー美術館、<http://www.suntory.co.jp/sma/>、編集：Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト：フォトショップ

図98～100 ©ミュンスター 漆美術館、写真撮影：Vroni Friederike Kautzsch、2007年

図101、103～108 ©クラウス・F・ナウマン、ベルリン東洋美術館、特別展図録 Papist- Matsuo , Antje . A Japanese taste for lacquer- The Klaus F. Naumann Collection. Exhibition Catalogue, Museum fuer Ostasiatische Kunst Staatliche Museen zu Berlin、2006

使用ソフト：フォトショップ

図102 ©クラウス・F・ナウマン、写真撮影：Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト：フォトショップ

図109 ©東京芸術大学大学美術館、写真撮影：Yoshino Hiroyuki、2006年、使用ソフト：フォトショップ、編集：Vroni Friederike Kautzsch

図110～115 ©東京芸術大学大学美術館、写真撮影：Yoshino Hiroyuki、2007年、使用ソフト：フォトショップ、編集：Vroni Friederike Kautzsch

図116 「秋草蝶蒔絵料紙箱」構造・寸法図案、©Vroni Friederike Kautzsch、2008年、使用ソフト：イラストレーター

図117 「秋草蝶蒔絵料紙箱」図面、©Vroni Friederike Kautzsch、2006年、使用ソフト：イラストレーター

図118 「秋草蝶蒔絵料紙箱」図面、©Vroni Friederike Kautzsch、2006年、使用ソフト：イラストレーター、写真撮影：Yoshino Hiroyuki

図119 「秋草蝶蒔絵料紙箱」X線写真、©東京文化財研究所、撮影情報：20kV、3mA、1分、150センチ、撮影：松島朝秀、2008年

図120 「秋草蝶蒔絵料紙箱」図面、©Vroni Friederike Kautzsch、2008年7月20日、使用ソ

フト：イラストレーター、写真撮影：Yoshino Hiroyuki

図121～125 ©東京国立博物館、写真撮影：Yoshino Hiroyuki、編集：Vroni Friederike Kautzsch、使用ソフト：フォトショップ

図126 ©東京国立博物館、<http://www.tnm.go.jp/jp/servlet/Con?pagelId=X00/processId=00>、編集：Vroni Friederike Kautzsch、使用ソフト：フォトショップ

図127、128 「秋草蒔絵見台」東京国立博物館蔵 部分、©東京国立博物館、写真撮影：Yoshino Hiroyuki、編集：Vroni Friederike Kautzsch、使用ソフト：フォトショップ、イラストレーター

図129 © Vroni Friederike Kautzsch、写真撮影・編集： Vroni Friederike Kautzsch、使用ソフト：フォトショップ

図130 写真：©サントリー美術館、<http://www.suntory.co.jp/sma/>、編集：Vroni Friederike Kautzsch、使用ソフト：フォトショップ

図131 ©高台寺、 <http://www.kodaiji.com/museum/index.html>

図132 Alexander McQueenの2006・07年秋冬ファッションショー © http://madeinbrazil.typepad.com/madeinbrazil/2006/03/the_ghost_of_ka.html

謝辞

本論文は、以下の方々のご協力があって完成しました。ここにあらためて御礼を申し上げます。

東京藝術大学大学美術館長の増村紀一郎先生には、私が芸大の文化財保存専攻に入学して以来、研究の課程で全てを見ていただきました。重要な制作工程を見せて下さったり、自作の道具を与えて下さったり、大きな薫陶を受けました。難しい問題をすぐに解決していただいただけでなく、温厚でユーモアある人柄には、いつも支えられました。長い間大変お世話になりました。心を込めて感謝を申し上げます。

東京藝術大学教授の三田村有純先生とは、六年前にミュンスター漆美術館で出会い、日本での勉強の機会を与えていただきました。国際派の三田村先生のおかげで、古来から伝わる「生きた漆」に実際に触れる機会を与えられ、色々な技術者に会え、外国の博物館にも調査や特別観覧をできました。

東京藝術大学教授の小椋範彦先生には、6年前に日本に来て初めて、何も分からないときに、一から蒔絵技法を教えてくださいました。ご令嬢も交えた家族ぐるみで親しくさせていただいたことも楽しい思い出です。一生懸命な人柄に、何度も励まされたことも忘れられません。

東京文化財研究所副所長（当時）の三浦定俊先生には、本論文・制作を進めるにあたり、鍵となるきっかけをいただきました。授業では文化財保存についての本質的な考えを教えてくださいただいただけでなく、私の日本語が不自由だったときにも温かくご指導いただき、とても感謝しています。

東京芸術大学大学美術館教授の薩摩雅登先生には論文に関して大変重要なアドバイスをいただきました。博士号以上、今からの将来に向けて細かいところまでわたしのことを気にしてくださった。薩摩先生の国際的な考え方により自分の目標より以上勉強をさせていただいたので感謝しています。

東京芸術大学メディア情報センター教授の黒川哲郎先生により3DCG制作など、ITメディア情報に関して貴重なアドバイスをいただき、高台寺蒔絵を現代に繋ぐことをできました。黒川先生のご協力により、心の勉強をでき、将来に向けて今までのない結果を出したいと強く思っています。心より感謝しています。

東京文化財研究所伝統技術研究室長の北野信行先生には、実験結果発表の書類の書き方を教えていただきました。ご自身の研究成果を惜しみなく提供して下さり、この制作と論文に重要なアドバイスをいただきました。

東京芸術大学教授の木島隆康先生には、修士の頃より顔料を分けていただくなど、制作の実際面で大きな協力をいただきました。いつも積極的に助けの手を差し伸べてくださり、感謝しています。

東京芸術大学准教授の桐野文良先生には、木島先生とともに、蛍光X線分析装置、光沢リフレクトグラフィー分析装置、そして、デジタルマイクロスコープを貸していただき、その分析結果も見ていただきました。

東京芸術大学美術学部メディア情報センター非常勤講師の鳥海有紀先生には、3次元CGの授業だけでなく、個人的に本研究のための技術を教えてくださいました。

ミュンスター漆美術館館長のモニカ・コップリン博士には、重要なアドバイスやご協力をいただき、大変重要なお指導をいただきました。

コレクターのクラウス・F・ナウマン氏には、ベルリン東洋美術館に所蔵するナウマンコレクショ

ンの調査・特別観覧へのご協力ををいただき、大変珍しい質の高い作品を論文に含めることができました。

ベルリン東洋美術館の学芸員アレクサンダー・ホフマン氏とイユリアネ・ベルネッグ氏には、調査・特別観覧の際にご協力をいただきました。

木芸家の山本葉弥志先生には、優れた技術で本作品の木地を制作していただきました。

目白文化財研究所理事長・室瀬和美先生には、制作工程にあたる重要なアドバイスをいただきました。

サントリー美術館の井垣万里子氏には、同館が所蔵する高台寺蒔絵を調査させていただいたときに、ご協力いただきました。

高台寺「掌美術館」副館長の田川真千子氏には、特別に貴重な高台寺蒔絵を拝見する機会をいただきました。田川氏を含め高台寺の方々にも感謝いたします。

安代町漆芸技術研究センター社長で漆芸家の富士原文隆先生には、安代町の工房を使わせていただき、また、技術的に大変重要なアドバイスをいただきました。

漆芸文化財保存修復家の山下好彦先生には、手板サンプルの提供をしていただけき、またその際アドバイスをいただきました。

東京芸術大学文化財保存学システム保存研究室非常勤講師の松島朝秀氏には、イメージングプレートを使用したX線撮影を行った、蛍光X線撮影の調査でも重要なアドバイスをいただきました。

東京藝術大学非常勤講師の吉野裕幸先生には、本論文にまとめた調査・特別観覧に関する撮影、とくに「秋草蝶蒔絵料紙箱」の分離撮影に関してご協力いただきました。論文に使用した写真はほとんど吉野先生が撮影したものです。

また、次の機関からは経済的なご支援もいただきました。カール・ジュースベルグ協会、ドイツ文部科学省 (Bundesministerium fuer Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie)、CWAJ留学金、京都山本文二郎漆科学研究助成事業委員会、私費外国人留学生等学習奨励費給費生、渥美国際交流留学財団。これらの支援を決めて下さった方々にもお礼申

しあげます。

截金師の故人江里佐代子先生には、優れた技術、温かい人柄、職人の世界に生きる女性として、言葉にならないほど大きな感銘を受けました。江里先生の時間は、私にとってかけがいのない思い出として残っています。

ごく個人的なことですが、私が日本で学ぶことにつながった少し特殊な家庭環境について、短く述べます。私の父方の曾祖父、マーティン・フリデリヒ・カウチは100年以上前に中国で40年間漢方医学を研究しながら、西洋医学の病院を指導しました。そのため祖父は中国の斉南（ジナン）に生まれ、禅宗の教育を受けて育てられました。第二大戦後に家族はドイツに戻っても、家庭の環境はアジア的でありました。こうした影響の中で、私は日本に留学することになりましたのだと思います。また、母方のバルト家は、エジプトで暮らしました。カウチ家とバルト家に育てられ、大きな支えとなってくれたことに、心を込めて感謝を申し上げます。

ここに挙げていない方々を含め、多くの人の助けに恵まれました。改めて、ありがとうございます。



