〈一般研究課題〉　中世大画面やまと絵における金箔地の研究
—「松図屏風」の技法推定を中心に—
助 成 研 究 者　愛知県立芸術大学　　阪野　智啓

中世大画面やまと絵における金箔地の研究
—「松図屏風」の技法推定を中心に—

阪野　智啓
(愛知県立芸術大学)

The gold-leaf ground in large Yamato-e paintings in Japan's Middle Ages: Inferring the technique used in *Matsu-zu Byobu* folding-screen artwork

Banno Tomohiro
(Aichi University of the Arts)

Abstract：

In this study, a survey was conducted of phenomena related to the painting materials considered to be gold ground, and/or of gold-leaf working methods, that were used in Japan in the 14th–17th centuries. The purpose was to clarify relationships between gold-leaf working methods and painting techniques, with the chief focus being the technique surmised as having been used for *Matsu-zu Byobu* (Tokyo National Museum collection), the "Pine Trees" folding-screen artwork with a gold-leaf ground, made in the late Medieval period.

Regarding the ladder-like overlapping of leaf in the *Matsu-zu Byobu*, it was concluded that a forced "brushing off" (i.e., intentional physical removal) of layered gold leaf was *not* the technique used for this artwork. Instead, there was at first no backdrop of gold-leaf covering. Thereafter, rectangular clippings were made of gold leaf, much like the "cutout" process used in contemporary art. One observes a scattering of different gold-leaf forming methods used in Japan's early modern period, and we think that the same variety of methods was also used during the Middle Ages.

We thus believe there to be sufficient grounds to consider that, with regard to leaf overlapping, when gold leaf was used to completely cover the backdrop, this overt "leaf-building" style for overlapping leaf was not simply used for "mass" market production during the early modern period, but it also reflected the taste of the artist(s) involved.

1. はじめに

「やまと絵」は唐時代の中国からもたらされた色鮮やかな濃彩表現であり、中世以降では襖や屏風などの室内を飾る重要な手段のひとつとしてわが国で独自の展開を遂げた。特に近世以降の金箔で画面を意匠的に埋め尽くした狩野派による絵画は、室内装飾の歴史を一変させている。金色で飾る金箔地絵画は、これまではやや漠然と十六世紀頃から画面全体に方形の金箔を貼る「金碧画」が登場することが認識されてきたが、現存する中世のやまと絵屏風や画中画の様子から、総金箔地の表現は十五世紀以前からも存在していたことが美術史の先行研究で明らかになってきた。さらには工芸史や自身の先行研究によって、金箔の成型方法の変化が中世後期にあったことが推察されている(注1)。

本研究は十四世紀から十七世紀の金地と考えられる絵画資料や、あるいは金箔成型方法に関わる事象についての調査を実施し、さらに十五世紀末から十六世紀初頭が制作期とされる総金箔地の「松図屏風」(東京国立博物館蔵)[図1](注2)の技法推定を中心として、金箔成型方法の変遷と箔技法の関りを明らかにすることを目的としている。

本研究の中心に据えた「松図屏風」の技法については、近世初期に全盛期を迎える総金箔貼り屏風の先駆けと考えられているものの、近世初期の金箔のほとんどで認められる箔の重なり(箔足)があまり確認できないため、「松図屏風」の金箔地は「金泥を塗布することによる箔足の磨き消し」であると考えられてきた(注3)。しかし原本を観る限り、金泥を箔足が消えるほど濃く塗布したように見えないことと、その目的とされる箔足の磨き消しについても、四辺の重なりはある程度見えていることから、「松図屏風」の持つ金箔技法の特徴は他にあるのではないかと考える。本研究では総金箔地である「松図屏風」の技法に注目しつつ、中世の金箔地絵画の動向や金箔成型方法の変遷について再考を試みるものである。

金箔地絵画の動向については、箔足の有無、あるいは箔足への美意識で語られることが多く、金箔の製造方法と技法との関連性はこれまでは考慮されてこなかった。本研究は金箔地絵画の変遷について、成型方法や技法の関わりという別の視点を持つことによって、近世以降の日本絵画の主流である金碧画技法への展開や、技法史を横断的に捉え直す基礎研究としたい。

2. 中世の金箔地絵画

2.1 十五世紀ー画中画にみる金地絵画の出現ー

背景を金箔で埋め尽くす絵画(所謂「金碧画」)がいつから登場するものか、明快に判る資料はない。文献では赤沢英二氏によって、明国や李朝との外交記録である『李朝実録』や『善隣国宝記』、日本における『看聞日記』、『蔭涼軒日録』において、十五世紀の金屏風は「金」、「塗金」、「貼金」、「金粧」、「装金」、「帖金」と表記されることが指摘され、また文献での最も早い例として『大明会典』洪武七年(1374)「塗金粧彩屏風」があることも挙げられ、さまざまな用語が登場することが注目されている(注4)。これらの名称については、十五世紀に用いられた金銀箔を微塵にした切箔を撒き潰す「みがきつけ」の技法との名称混同の可能性もあり、さらには金泥(金箔を細かくすり潰した粉状の絵具)を塗布したものも「塗金」や「金粧」から想起させるため用語の整理は容易ではないが、武田恒夫氏がそれぞれの名称において「塗金(金泥磨付け)、撒金(砂子等磨付け)、貼金(金箔磨付け)」に包括されるものとして、みがきつけ技法との相関性を整理した(注5)。また佐野みどり氏はこれ

らの用語について、扇絵や料紙装飾も含めた金銀加飾技法を考察に交えながら、近世初期の文献資料も加えて詳細な分析を行っている(注6)。

これらの文献に現れた名称の中で、最も金箔地を思わせるものは「貼金」と「装金(惣金)」だろう。「貼金」と「装金」については、『善隣国宝記』宝徳三年(1451)から「貼金屏風」、『李朝実録』成宗五年(1474)から「装金屏風」が登場し、1470年代以降では対外進物についての表記が「貼金」と「装金」に限られていき、『李朝実録』長享元年(1487)「貼金屏風一双鶴松」や、『蔭凉軒日録』に「白菊」、「竹」、「松竹鶴」、「松」、「松鶴」、「松下躑躅花」の金屏風の記載があって具体的な画題も判るものもあり、金地背景を強く想起させる表記が散見されるようになる(注7)。

文献以外では、絵巻や掛幅絵伝に描かれた画中画(絵の中に表される屏風や障子絵)が有効な資料となる。画中画はそのときに実在した絵画を忠実に描いたものとは考えづらく、絵巻の大きさや描く場面の状況に応じて適宜画題が選択され、題材の大きさもそれに左右され省略されたものであるため正確なものとは言えない。しかし描いた絵師のレパートリーが反映されたものと考えてよく、体系的に捉えれば有用な視覚的資料であり、特に十五世紀以前では障屏画の現存作例が極端に少ないため、中世絵画を考える上では欠かせない資料である。

その画中画において、年代が特定できる最も確実な金地背景を持つ作例は、「慕帰絵」第一巻文明十四年(1482)の画中画「松に躑躅図屏風」であろう［図2]。本図は『蔭凉軒日録』延徳三年(1491)の「金屏風松下躑躅花」と同種のものが想像でき、画中画からでは金色背景の素材が金泥なのか金箔であるのか判断はできないが、現存する総金箔地の「松図屏風」と図像が極めて近似することがたびたび指摘されている(注8)。

他に注目すべき総金地の画中画作例としては、「法師物語絵巻」(個人蔵)が挙げられる。伏見宮貞成親王(1372－1456)の関与かあるいは嗜好を想起させる「僧侶の滑稽譚」が題材となった絵巻で、画風は土佐行広周辺に近い指摘があり、制作期は十五世紀中頃が想定されている(注9)。その「法師物語絵巻」にも、「松図屏風」と画風の近い金地背景を持つ画中画が描かれる。金泥が塗布されているものと思われるが、磨き込んであるのか輝きが強く、金箔地を再現しようとしているのかもしれない。十五世紀の絵巻に描かれる、総金地でかつ「松図屏風」に近い絵画資料として貴重なものとなる［図3]。

また掛幅絵伝の画中画では、浄興寺本「親鸞聖人絵伝」明応三年(1494)や福田寺本「親鸞聖人伝」明応七年(1498)など、制作期が判るものでは十五世紀末から金地背景がほとんどとなるが、十五世紀中ごろを上る作例では金地背景の画中画がみつけられていないことから、画中画の傾向と文献資料での「貼金屏風」初出である1451年あたりとの状況と符合する。

2.2 十六世紀－「松図屏風」とその周辺－

総金箔地の現存作例の中では最も古いとされる「松図屏風」は、村重寧氏によって先述の「慕帰絵」第一巻の第一段に登場する画中画「松に躑躅図屏風」と、第三段の壁貼付けに描かれるやはり「松に躑躅図」に着目しつつ、伝承筆者である土佐光信との画風の比較や現存する十五世紀やまと絵屏風との描写の比較などから、制作期は十五世紀末から十六世紀初頭あたりが想定されている(注10)。松と岩だけの単一画題による構成と、線描や松葉の針などの描写がない古朴な画風からしても、中世的な風情を湛えているものと見てとれる。先にみた文献や画中画の金地背景を想像さ

せる絵画の動向からしても、「松図屛風」はかなり早い時期の総金箔地の現存作例と考えられる。

また「松図屛風」では金雲表現がまったく無いが、近世初期以降の狩野派を中心とした金碧画の展開ではむしろ金雲表現と総金箔地は同居するものであるため、金雲のない「松図屛風」は表現として孤立的なものに捉えられることがある。しかしながら十五世紀から十六世紀前半頃の画中画を見ると、金地背景を持つ障屛画の中で明瞭に金雲と判るものは管見の限り橘寺本「聖徳太子絵伝」と福田寺本「親鸞聖人絵伝」に限られ、他では本善寺本「親鸞聖人絵伝」永正元年(1504)や勝興寺本「親鸞聖人絵伝」永正十一年(1514)、「清水寺縁起絵巻」永正十四年(1517)、「酒呑童子絵巻」大永二年(1522)、「真如堂縁起絵巻」大永四年(1524)、「当麻曼荼羅縁起絵巻」享禄四年(1531)、「桑実寺縁起絵巻」天文元年(1532)、「鼠草子絵巻」、「月次風俗図扇面」、歴博甲本「洛中洛外図屛風」などの十六世紀前半と思われる画中画障屛画で金雲表現が確認できないことから、画中画による省略的な表現があったことを割り引いたとしても、金雲を伴わない金地背景画がそれなりにあったことを思わせる。このような金雲を伴わない総金箔地の絵画で十六世紀頃が想定されている現存作例もいくつかあり、「日月松鶴図屛風」(三井記念美術館蔵)や「四季竹図屛風」(個人蔵)などが挙げられる。

「日月松鶴図屛風」は画面の上部三分の二ほどが金箔による背景地となり、残りの下部分の多くに銀泥による水流が描かれているため、「松図屛風」や画中画の金地背景のように背景すべてを金箔(あるいは金泥)によって表しているわけではないが、上部空間について雲形を用いずただ平面的に金箔によって埋め尽くす点において、中世の総金箔地との関連性がある作例と見ることができる。「日月松鶴図屛風」の技法上での注目すべき点として、金銀双方の下地に雲母地がある指摘があることと、金箔の上から金泥が塗られていることが挙げられる(注11)。金箔の上から金泥が塗られる大画面絵画としては珍しい事例となり、これによって箔足がかなり不明瞭となっているため、箔足を目立たなくするために塗布したように考えられている。残念ながら本研究では「日月松鶴図屛風」の調査ができておらずこれ以上詳細を語ることができないが、雲母地と金泥塗布については中世から近世に至る光輝表現に関わる技法史の上で重要なものと捉えており、のちにそれぞれ同様の指摘がある「松図屛風」の場合において、推察の範囲に留まるものの考察を加えたい。

また金雲表現では、土佐光茂周辺の筆として知られる「日吉山王・祇園祭礼図屛風」(サントリー美術館蔵)の技法が注目される。近世初期の狩野派が取り入れた総金箔地における基本的な手法としては、背景素地を単なる金の面とはせず、いずれも金箔を用いながらも背地と雲形とで複雑に構成することが挙げられる。背地と雲形は隙間があるわけでなく、雲形の縁のところの下地に胡粉を施すことによってわずかに盛り上げるか、あるいは絵具による質感のわずかな変化によって金箔の光沢感に変化を与えて、金雲を感じさせている。一方で「日吉山王・祇園祭礼図屛風」においては、金雲部分を胡粉で盛り上げて金箔を貼り、素地は金泥によって塗られているため輝きが大きく異なっている。「日吉山王・祇園祭礼図屛風」の金雲は調査の結果、金雲の端に強い盛上げがあるだけではなく、金雲の下地全体に胡粉のような白い絵の具が塗られていることが明確で、三寸六分から八分の方形の箔足がかろうじて見える。下地を塗った刷毛ムラもところどころで見受けられた。下地が全体にあることは金箔の発色の良さと関係があるのかもしれないが、目視の限りでは下地を活かして磨き込んだような跡までは見えず、具体的な技法は読み取れなかった。試作により胡粉盛り上げ地に金箔を瑪瑙や爪で磨くと、強い光彩を放つことが判っている[図４]。

3. 金箔の形状

3.1 近世初期の金箔

十六世紀後半になると総金箔地の屏風絵の現存作例が急激に多くなるが、そのほとんどの金箔地には継ぎ重ねた跡が見える。この頃の金箔は、方形の金箔を貼るときに四辺それぞれが重なり合う箔足の他に、方形の内側にまるで梯子のような箔足が見える金箔が多くを占めているが、これについては野口康氏によって、不定形に打ち延ばされた金箔を方形に成形する際、ある部分から二つに裁断し左右を入れ替え、隙間を箔片で埋めて方形に組み直すことによって生ずる継ぎ重ねの跡との指摘があり、このような箔を「継ぎ重ね箔」と称した［図5］（注12）。また筆者による成型方法についての追加考察で、打ち延ばした箔片を組み合わせることにより、より安定的な方形寸法による出荷を目指していたのではないかとする推論を述べたことがある（注13）。詳細は先行研究を参照していただきたいが、理由のひとつとして金箔の寸法が一定ではないことも挙げられるだろう。

金箔の大きさに注目しつつ、近世初期の金箔成型の動向を探るために令和五年（2022年）に、名古屋市博物館所蔵の近世初期屏風群七点（「築城図屏風」、「長篠合戦図屏風」、「太閤花見図屏風」、「吉野花見図屏風」、「豊国祭礼・祇園観桜図屏風」、「伊勢参宮図屏風」、「秋草鶉図屏風」）を集中的に調査した。その調査による詳細は第45回文化財保存修復学会での発表（注14）に譲るが、ここで成型に関わることで注目すべき点に、近世屏風群の中に「梯子型」の箔足が見られないものが存在したことが挙げられる。「梯子型」の箔足は「継ぎ重ね箔」の形成にとって最重要の痕跡になるが、制作期が十七世紀後半となる「伊勢参宮図屏風」右隻（左隻は根津美術館蔵）において、金箔内の箔足がなかった。これの左隻とされる根津美術館本でも同様に箔足はない。また十六世紀末から十七世紀初頭の「築城図屏風」でも箔足は不明瞭で、明確に継ぎ合わせた跡は判らなかった。このような例は他にもいくつかあるが、本研究期間において気が付いたものだけ挙げると、「伊勢参宮道中図屏風」（根津美術館蔵）がある。十七世紀後半頃の制作期が想定されたものだが、こちらは左隻では梯子形の箔足があるが、右隻では見当たらず、左右隻で箔の形状が異なっていることも注目される。

これらの調査結果によって「継ぎ重ね箔」を否定するものではなく、調査の結論としては全ての箔が「継ぎ重ね」て成型されたわけではない、という事実が重要と思われる。つまり、打ち延ばした具合によっては、現代の箔のように「四辺裁ち落とし」て成型する場合がある、ということである。

この点について、滋賀県甲賀郡下田で昭和四十九年（1974）まで箔打ちをしていた今越清次郎（通称清三郎）の伝承記録によると、打ち延ばした箔の真ん中を一枚モノで取ることを江戸時代に「キリヌキ」と呼ぶのに対し、それ以前の「寄せて所定の寸法に合わした」箔を明治時代に「建て箔」と呼んでいたことが判り、本稿では四辺裁ち落として成型する箔を「キリヌキ」、継ぎ重ねた箔を「建て箔」と以降から呼称する（注15）。今越清次郎（1883－1769）は金沢と京都で修行を積んだ箔打師で、すでに機械打ちが当たり前になっていた製箔業においてもなお手打ちを続けたことによって、昭和四十一年（1966）に滋賀県の無形文化財保持者となった。余談だが、金沢出身の今越清次郎は五歳の頃に辻占（金沢の正月和菓子）を売り歩いていた折に乃木希典（1849－1912）に遭遇し督励された経験があり、のちの日露戦争で乃木将軍が統率した旅順攻略戦にも参加しており、最晩年まで乃木将軍との邂逅について講演に回っていた。この「辻占売りの少年」譚は教科書、浪曲、講談、

映画にもなり、今越の名前は箔打師としてよりも乃木将軍の美談として著名で、通称である今越清三朗の名の石碑が今も出生地の浅野川大橋際に建っている。

この今越清次郎の箔打ち伝承記録の中に江戸時代の高級品としてキリヌキがあり、またそれ以前の箔を寄せて合わせた建て箔としていることから、江戸時代に継ぎ重ねのない箔があったことへの証左ともなる。ただし打ち延ばした真ん中をとるキリヌキは高級品であり生産数も限られ、方三寸六分のキリヌキ四百二十枚を、三寸三分に寄せて建て箔にすると九百枚にもなったという。二倍以上の枚数が建て箔の成型方法によって生産可能になるが、近世初期において圧倒的に建て箔が多いのは、需要による量産性の高さとも考えられよう。

3.2 中世周辺の金箔製造関わる記録

以上の状況を踏まえた上で、中世の金箔成型方法を推測してみたいが、金箔の形が判る現存作例が少ない上に、金箔製法に関わる資料もまた近代までがほとんどであり、近世をさかのぼる製法に関わる記録はわずかしかない。

・『正倉院文書』(『大日本古文書』12)、書写所雑物請納帳、天平勝宝四年自閏三月十七日至四月五日

「金薄百廿三枚之中(六十枚方二寸三分、六十三枚者方二寸)」

・『正倉院文書』(『大日本古文書』24)、造仏所作物帳断簡、天平六年五月一日

「金薄打料用物　練金小一百五十三両(々別打得金薄六百枚)」

・『正倉院文書』(『大日本古文書』25)、雑物請用帳、天平宝字四年(造寺雑物請用帳、天平宝字五年)

「金薄一万七千八百五十枚(練金四十三兩打得)」

・『二中歴』(十三世紀前半)

「木像用金薄、謂曰面七胸五衣三座一、説云以金薄押仏像時面上(七重)胸上(五重)衣上(三重)座上(一重)是普通仏像也」、「今案、金一両造薄千枚」

・『宇治拾遺物語』二二金峯山薄打事、巻二ノ四(十三世紀前半)

「…十八両ありける。是を薄に打つに、七八千枚に打ちつ」

・「日月松鶴図屏風」方四寸二分

・「松図屏風」方四寸二分

・「秋冬花鳥図屏風」方四寸

中世周辺の資料を挙げてみたが、以上のことから判り得ることには限りがある。天平時代において箔の成型サイズが二寸から二寸三分であったものが、室町時代では四寸二分に大きくなっていることについては、後述する「松図屏風」のところで考察したい。また金一両に対して求められた金箔の枚数については現代よりも少なそうだが、問屋からの箔厚の指示や、製造過程で生じる屑箔の割合、成型の方寸などさまざまな条件が判らないため、一概に近現代の生産量と比較することは難しい。

3.3 中世の金箔事例

十四世紀の「春日鹿曼荼羅」（奈良国立博物館蔵）の調査に立ち会えた折、春日社の本地仏を包み込むような金色の円相が描かれている部分が裏箔（画絹の裏側から箔を貼る）によるもので、貼り合わせの箔足が見えたため寸法を測ることができた。その寸法はほぼ一寸で、掲出したこれまでの成型寸法にあてはまらない小さなものだが、中世中期において方形に成型されたとみられる金箔の様子が窺える貴重な図像である。四辺以外の箔足は不明瞭なため、現状を見る限りにおいてはキリヌキによる成型方法のように見える。方一寸の箔については、中国明代の『天工開物』に、「鈍刀で区切って一寸四方とし」との記述があり、これの大きさと共通する点においても注目される（注16）。

他に面的に金箔地、あるいは銀箔地が存在する中世の作例に十五世紀の「日月四季山水図屏風」（金剛寺蔵）がある。裂箔（無造作に裂いた箔片）による表現が目立つが、「日月四季山水図屏風」には別表のように九種類に及ぶ金銀箔技法が駆使されており、中世屏風史の中でも異彩を放つ。面的な箔の活用に注目すると、まずは銀箔部分が左右隻ともに多くを占めていて、方形に成型されたものが貼り付けられたように見える。一方で金箔においては、左隻五扇と六扇に跨る金雲形の部分が総金地となっているが、箔足が安定せず方形の金箔を貼り付けたようには見えない。これについては令和三年（2020）に実技検証した結果、裂箔によるみがきつけだったのではないか、との推察をしたことがある［図6］（注17）。裂箔は「日月四季山水図屏風」の特徴的な装飾にも多用されており、中世が制作期におかれる箔足を感じない金地扇面でも、同様の貼り付けた跡を見ることができる（注18）。ただ厳密には裂箔ではなく、打ち延ばした箔を成型せずに用いていたか、あるいは裁断したとしても四辺裁ち落としではない可能性を感じているが、確かな証拠がないためこれ以上の追及は現時点ではできない。

加飾技法	箔種	技法概要	該当箇所
①裂箔	金・銀	不定形な箔片の散らし	右隻の金銀雲霞と虚空
②裂箔みがきつけ	金・銀	不定形な箔片の貼潰し	左隻の金雲、日月輪？
③切箔	金	定型裁断箔片の散らし	右隻の金雲
④箔押し？	銀	定型箔の平押し？	両隻の虚空銀地？
⑤置き上げ箔押し	銀	盛上げの上に銀箔押し	両隻の波濤
⑥砂子	金・銀	微塵箔の散らし	右隻上空、波濤周辺（銀）
⑦野毛	銀	線状裁断箔の散らし	右隻五扇の霞
⑧金泥	金	塗布	両隻の岩皴
⑨銀泥	銀	塗布、線描	岩と水流線、左隻の山と滝

別表：「日月四季山水図屏風」の技法一覧

3.4 「松図屏風」の金箔

「松図屏風」は、先述のように制作期が十五世紀末から十六世紀前半が想定されていることに加えて、極めて描写の似る画中画屏風がある「慕帰絵」の制作年代が十五世紀末なことも相まって、中世から近世への過渡期にある作例として捉えることができ、金箔技法史を考える上でも大変重要な位置にある。

「松図屏風」の金箔技法を語る上で無視できないのが、箔足がほとんど見えていないことから、「箔を貼った上から金泥を塗って磨き消した」という見解が存在することである（注19）。これは十

五世紀前後のやまと絵屏風特有の技法といえる「みがきつけ」の技法の延長上に考えられていることで、みがきつけの技法はその名前から金を「磨く」ことが想定できるため、これまで（1）「金銀箔を撒く」技法、（2）「金銀箔を貼りつけた合わせ目を消すために、金銀泥を上から塗布して更に磨く」技法、（3）「金銀泥を磨く」技法を包括したものとの見解が示されてきた(注20)。しかしこれについては筆者の実技検証により、特に(2)の箔足を磨き消すために金箔の上から金泥を塗布する必要は必ずしもないことを明らかにしている(注21)。本稿でもすでに述べたが、箔足が見えない扇絵類は裂箔のようなものを貼り重ねたものとみるのが妥当だろうし、試作でも金泥を塗布しなくても箔足を消すことに成功している。ただ扇絵については金箔の上から金泥を塗ったように見えるものもあることから、すべてにおいてまったくなかった技法とも言い切れず、先述した「日月松鶴図屏風」では屏風でありながらその二重構造になっている。金箔の上から合わせ目を消すほどの量の金泥をさらに塗布することは、金泥の値段から考えても大画面で適用することは極めて贅沢な仕様となる。

ただ「松図屏風」の金箔については単純に、継ぎ重ねによる建て箔ではない、という見方が妥当ではないだろうか。「日月松鶴図屏風」では金泥を塗布したことによる独特の光沢感の減退があり、さらに刷毛目によって全体的に箔足が軽減されているが、「松図屏風」では金泥による光沢感の減退が感じられず、また四辺についての貼り重なった箔足は特に軽減されていないように見える［図1］。四辺の箔足が現状程度確認できるのであれば、もし建て箔が用いられていたとすればその痕跡もいくらか見えていてしかるべきだが、それらは見ることができない。「松図屏風」において金泥を塗布したかどうかを確実に判断することは目視の限りではできないが、少なくとも継ぎ重ねた様子だけが見えないことは確かであり、近世初期の金箔でも継ぎ重ねた様子のない箔が存在することから、四辺裁ち落として成型されたキリヌキが用いられた可能性が高いと考える。

「松図屏風」の金箔の大きさは一辺が四寸二分あり、近世初期では三寸三分から三寸七分あたりがよくみかけるサイズのため、継ぎ重ねた建て箔よりも大きくなる。十六世紀前後の箔打ち技術で果たして四寸二分もの大きさの箔をキリヌキすることが可能だったのだろうか。

金箔を製造する過程で、ムラなく打ち延ばすために最も大事なものは、打ち紙の良否にかかっている。箔を叩いて打ち延ばす際には必ず間に紙を挟み込むが、これが痛んだり質がよくないと、均一に延びずに扇形になったり破れたりする。諸伝承では、江戸時代末期頃から「名塩の泥入り間似合紙」（泥入りの雁皮紙)を加工して用いるようになり、飛躍的に品質が向上したという。それ以前の箔打ち紙に何を用いていたのかは不詳で、かなり古くなるが先述した『正倉院文書』に箔材料と一緒に麻紙が示されているため、これが箔打ち紙だったのかも知れない(注22)。また筆者が取材したミャンマーのキングガロン工房では、箔打ち紙は竹紙だった。方四寸を越える「松図屏風」や「秋冬花鳥図屏風」（サントリー美術館蔵)においてもキリヌキが想定されるが、現代のような箔打ち紙がない場合でも四寸二分が可能かどうか、現代の箔打ち師の中村賢良氏に伺ってみたところ、それくらいなら不可能ではないだろうとの見解を示されている。箔打ち紙が改良されたあとのこととはいえ、明治時代には七寸を越える巨大なキリヌキ箔が製造されていたり(注23)、近年までは標準サイズに五寸二分のキリヌキがあったりしたことを思うと、中世においての四寸二分のキリヌキはさほど無理がないようにも考えられる。とはいえ、下田箔の伝承によると建て箔に成型した方がキリヌキの二倍以上の枚数が生産できるため、キリヌキが相当な高級品であったことは想像に難

くない。

以上によって本稿では、「松図屏風」においてはキリヌキが用いられたという見解を示したい。一方で「松図屏風」の金泥による磨き消しが想定される要因のひとつに、金箔素地に刷毛目が感じられる点があるが、この刷毛目については下地に雲母が見えることに関係がありそうである。この問題については雲母地技法に密接な関わりがあり、本稿では扱いきれず検証も充分ではないため、「松図屏風」同様に金箔ですべて覆っているにも関わらず雲母地なことが指摘されている「日月松鶴図屏風」(注24)と合わせて、別の機会に論じたい(本稿では参考資料として、雲母地と金箔押しの技法試作の経過を付記として掲出した)。

5. おわりに

ここまで中世の大画面における金箔地の用法について、「松図屏風」の技法を中心に据えて論じてみた。「松図屏風」においては梯子型の箔足についてわざわざ磨き消したのではなく、はじめからそれがない金箔、つまり現代と同様に四辺裁ち落としたキリヌキを用いたのでないか、という結論に達している。近世初期でも金箔の成型方法にばらつきがあることから、中世でもやはり同様であったのでないかと考える。また「松図屏風」においては、キリヌキであるにも関わらず成型寸法を近世よりも大きめにしていたことも窺える。ただし建て箔の方が手間は掛かるものの圧倒的に生産枚数を稼げるため、近世以降にほとんどの箔が建て箔なのは、まずは量産性のためだと考えるのが自然だろう。

箔足については、これを風情あるものとして捉える見方が確かにあり、近世以降の梯子型の箔足が画面全体から立ち現れる様子は、現代の四辺裁ち落としの金箔では見ることができない光景であり、金箔で埋め尽くしていながらも単なる金色の面とならず、文様のように浮かび上がる箔足に美しさも感じられる。近世初期に背景地が金箔で埋め尽くされるようになったとき、箔足の露わな建て箔が、単なる量産性によるものではなく美的な感覚から好んで用いられたことも、充分に考えられる。ただ建て箔がいつから用いられたのか現段階の資料からは推察することができず、「松図屏風」において箔足を嫌ってキリヌキを用いたのか、単に建て箔がなかったためそれを用いたのか正確なことは判らない。

しかし「松図屏風」や建て箔を用いていない近世初期の金箔地絵画は、箔足がまったくないわけではない。「松図屏風」において四辺に見られる箔足が見えていることは確かであり、「秋冬花鳥図屏風」ではそれがさらに顕著である。近世初期における継ぎ重ねた跡がない作例でもまた、四辺における箔足が見えていることについては共通している。つまり、どれも箔足は、「ある」のである。

四辺の箔の貼り重なりを目立たせようとすると、金箔を貼るときにあえて隣の箔に縁を重ねる必要がある。むしろ現代では箔足をきらって、貼り重なりができるだけでないようにぎりぎりのところを狙って押すことが多く、また多少重ねても、箔下糊が乾く前に上から抑えなければ重なった箔が貼りつかず、乾いたのちに上になった箔をそっと払えば、重なり目はそれほど目立たない。現代の金屏風の多くはそのような貼り方をするため、実際は正方形の金箔を貼り巡らしているにも関わらず、目立った箔足をほとんど感じないものが多い。しかし近世以前の多くの金箔地においては、四辺の貼り重なりが出るよう意識的に箔押ししていた様子が窺える。名古屋市博物館の金箔地調査において、梯子型の箔足のなかった「伊勢参宮図屏風」では四辺の箔足は0.1センチから0.3センチ

の間で安定しているが、最大幅で0.7センチのところもあり、ほとんどにおいて四辺の箔足は確認できる。同調査ではほかに、「太閤花見図屛風」で0.2センチ（最大0.5センチ）、「秋草鶉図屛風」で0.3センチから0.8センチ（最大1.5センチ）、「長篠合戦図屛風」で0.1センチから0.3センチ（最大0.7センチ）、「吉野花見図屛風」で0.2センチから0.3センチ（最大0.9センチ）、「豊国祭礼・祇園観桜図屛風」で0.1センチから0.3センチだった。重なり幅が安定しないのは正方形の具合もあるのだろうが、やはり意識して重ねようとした証左とも見ることができる。さらにこのような箔足を残すためには、金箔を貼ったのちに、糊が乾かないうちに重なりあった四辺の金箔の上から真綿のような柔らかいものでそっと抑える必要があり、意識的にこの箔足を残していた可能性が高い［図7］。

総金箔地という新しい大画面の絵画様式が出現した中世後期に、金箔地についてどのような感性が働いていたのか正確に読み取ることは難しいが、技法や金箔の成型方法からの分析によって、金泥による箔足の消長とは必ずしも結びつかない別の視点が示せたのではないかと考える。

図1.「松図屛風」（東京国立博物館蔵、右：第六扇拡大図）

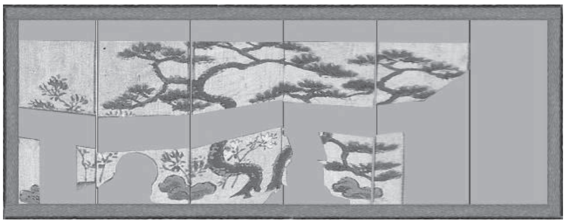


図2. 慕帰絵画中画「松に躑躅図屛風」展開図

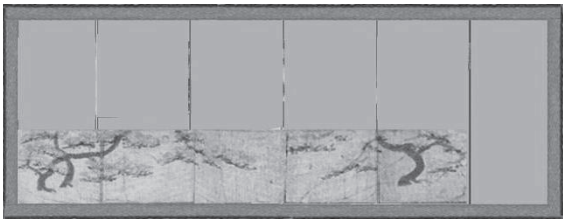


図3. 法師物語絵巻画中画「松図屛風」展開図

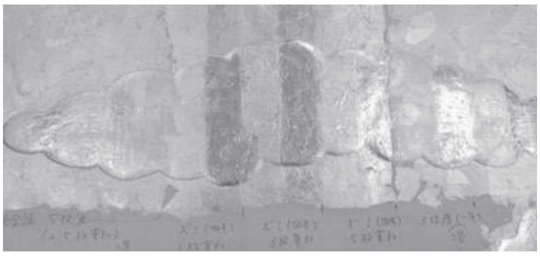


図4. 盛上げ地に金箔の試作

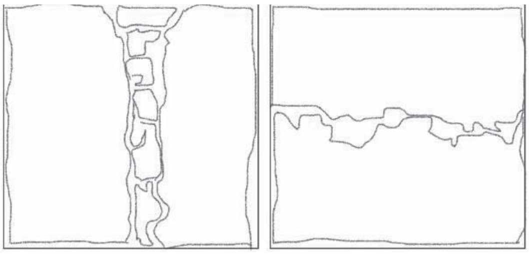


図5. 継ぎ重ね箔（建て箔）概念図

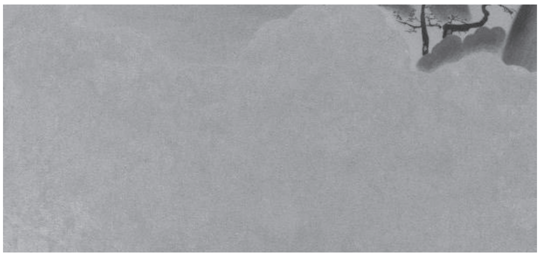


図6. 裂箔みがきつけの試作

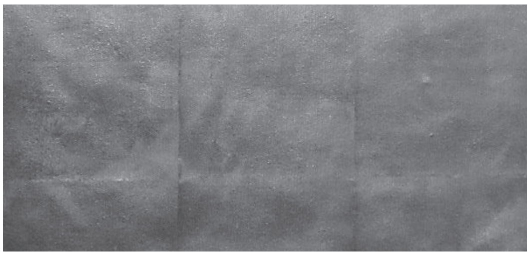


図7. 四辺の箔足試作

注記

(1)阪野智啓「室町時代やまと絵屏風の金・銀・雲母技法研究」、愛知県立芸術大学紀要第48号、2018年。

(2)村重寧「伝土佐光信筆「松図屏風」について」、『国華』1118号、1988年。

(3)佐野みどり「中世やまと絵屏風の金銀加飾をめぐって」、『日本美術全集十三　雪舟とやまと絵屏風』、講談社、1993年。

(4)赤澤英二「十五世紀における金屏風」『国華』849、1962年。

(5)武田恒夫「狩野派と惣金屏風」『大手前女子大学論集』32、1998年。武田恒夫「屏風絵と金」『国華』1383号、2011年。

(6)前掲(3)佐野みどり「中世やまと絵屏風の金銀加飾をめぐって」。

(7)前掲(2)村重寧「伝土佐光信筆「松図屏風」について」。

(8)前掲(2)村重寧「伝土佐光信筆「松図屏風」について」。「金屏風松下躑躅花」は赤沢氏により寛正四年(1463)に高倉殿の葬儀に用いられたことが判っており興味深い。

(9)土谷真紀「法師物語絵巻について」、『国華』1478号、2018年。

(10)前掲(2)村重寧「伝土佐光信筆「松図屏風」について」。

(11)田沢裕賀「日月松鶴図屏風」、『国華』1137号、1990年。

(12)野口康「金碧の真実　光琳の紅白梅図」、『海洋化学研究』第29巻第2号、2016年。

(13)前掲(1)阪野智啓「室町時代やまと絵屏風の金・銀・雲母技法研究」

(14)阪野智啓・本田光子・安井彩子「屏風絵における金箔地の研究 －名古屋市博物館所蔵近世初期屏風群を中心に－」、第45回文化財保存修復学会ポスター発表、2023年。

(15)菅沼晃次郎『近江の雁皮紙と金箔』、民俗文化研究会、1969年。

(16)宋応星撰、薮内清訳注『天工開物』東洋文庫130、1969年(原本1637年)「…まずよくなめした猫皮を貼って小さな四角の板台をつくり、さらに線香の灰を皮の上にまき、烏金紙にはさまれた箔をとり出してその上に乗せる。それを鈍刀で区切って一寸四方とし、…」

(17)NHKエデュケーショナル「8K国宝へようこそ「日月山水図屏風」」、2020年。

(18)「扇面画帖」(東京国立博物館蔵)など。

(19)前掲(3)佐野みどり「中世やまと絵屏風の金銀加飾をめぐって」。

(20)前掲(5)武田恒夫「狩野派と惣金屏風」、武田恒夫「屏風絵と金」。

(21)前掲(1)阪野智啓「室町時代やまと絵屏風の金・銀・雲母技法研究」

(22)『正倉院文書』(『大日本古文書』24)、造仏所作物帳断簡、天平六年五月一日条に「麻紙一百五十張金薄打料」とある。

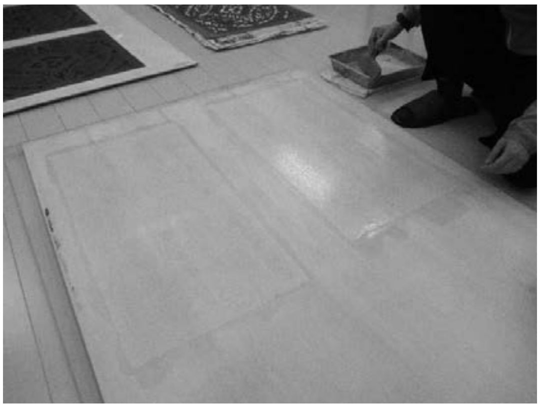
(23) 七寸箔については出典不明の資料において幕末や大正時代などで散見されるが、確かな資料は不足している。七寸二分箔を現在でも特注箔として受注している業者もある。

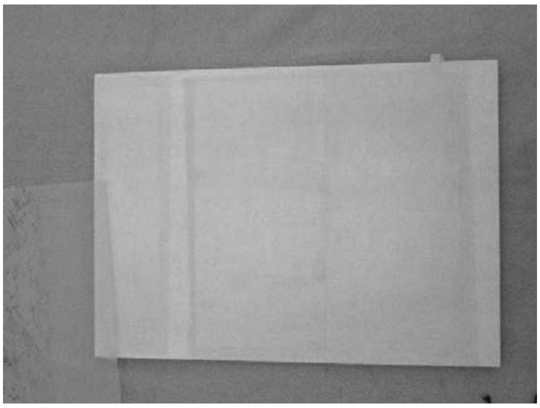
(24) 前掲(11)田沢裕賀「日月松鶴図屏風」。

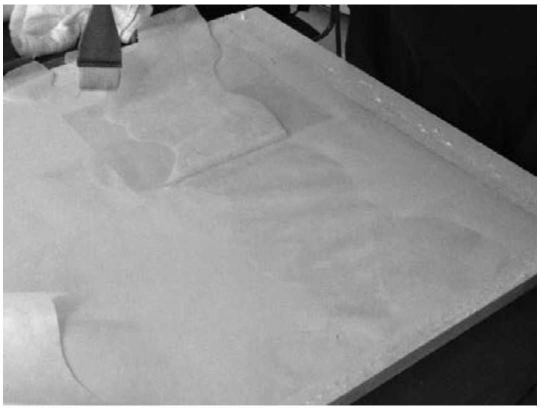
(謝辞)

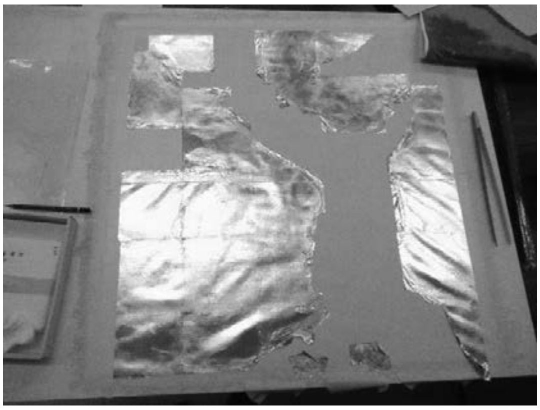
本研究の実施にあたり、金箔製法についての助言では中村製箔所の中村賢良氏、調査では名古屋市博物館の横尾拓真氏と愛知県立芸術大学の本田光子氏、試作では愛知県立芸術大学文化財保存修復研究所の安井彩子氏にご協力いただきました。ここに厚く御礼申し上げます。

付記 ー雲母地による金箔地の制作過程ー


① 楮紙に雲母地(糊地)を塗布する


② 二紙分だけ紙継ぎした状態


③ 松樹の部分に縁蓋を貼る


④ 縁蓋以外のところに水を塗って箔押し

⑤ 縁蓋をはがす

⑥ 彩色