正倉院漆工品にみる研ぎ出し技法について
―金銀平文琴の検討を中心に―

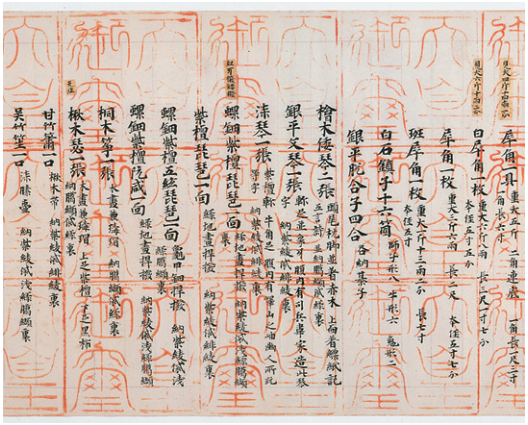
山　片　唯華子

はじめに

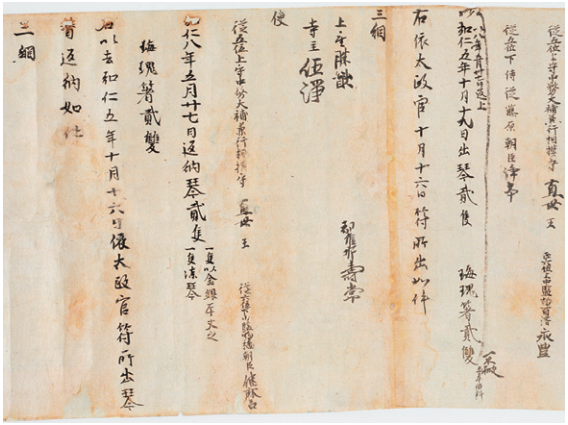
正倉院には、螺鈿紫檀五絃琵琶（北倉29）をはじめ、螺鈿紫檀阮咸（北倉30）、刻彫尺八（北倉34）など装飾性の高い楽器が北倉の宝物として伝わる。そのなかのひとつに、金や銀の薄板による装飾を全面に施した金銀平文琴（北倉26）（挿図１）がある。北倉の楽器のほとんどは、光明皇后の東大寺盧舎那仏への献納リストである『国家珍宝帳』（天平勝宝八歳六月二十一日献物帳、北倉158）所載の品々であるが、本品はそれらとは異なる経緯で伝来した。



挿図１　金銀平文琴（北倉26）　上：表面（琴面）　下：裏面



挿図２　国家珍宝帳 第４紙部分
中央に銀平文琴の記載あり



挿図３　雑物出入帳（北倉172）第４～５紙部分

『国家珍宝帳』には注記から中国製と類推可能な「銀平文琴」という献納品の記載があるが（挿図２）、『雑物出入帳』（北倉172）によると、その琴は弘仁５年（814）10月19日に宝庫から取り出されている（挿図３）。同帳には、その３年後の同８年（817）５月27日のこととして、「返納琴貳隻〈一隻以金銀平文之／一隻漆琴〉」「右以去弘仁五年十月十六日依太政官符所出琴替返納如件」との記載があり、「銀平文琴」自体は返納されず、代わって納められた２隻の琴のうちの１隻が「金銀平文」の「琴」であったことがわかる。この「金銀平文琴」が本品にあたると考えられており、中国製の優品の代わりに、同等の品を返納したものと思われる。よって、他の北倉納在の品々より入庫した時代は遅れるものの、鳳沼の内部右側に残る銘文に「乙亥之年」とあることから、開元23年（735）に唐で製作されたものと考えられ(註１)、製作年代については他の北倉納在の宝物とそれほど大きな隔たりはないといえる。

本品の特徴は、何といっても全面に施された平文技法による装飾である。平文とは漆工技法の一種で、漆面に文様に切り抜いた金や銀の薄板を貼り付け、漆で塗り込めた後、全体を平滑に研ぎ出すことで文様を表す技法とされている。本品は全長が114.5cmあり、表面（琴面）や裏面、磯（長側面）だけでなく、龍頭や龍尾の側面など、細部に至るまで文様の形に切り抜いた金や銀の薄板で飾られており（挿図４）、極めて装飾性の高い楽器であり、類例は認められない。



挿図４　金銀平文琴（北倉26）
上：磯（長側面）部分　中：龍頭　下：龍尾

この平文技法については、これまで類似する技法である平脱との異同について諸説が出され、両者は同じ技法とされることが多かった(註２)。しかし、元宮内庁正倉院事務所保存課長である木村法光氏は、平文と平脱の技法的な違いを整理し、金や銀の薄



挿図５　平脱　漆胡瓶（北倉43）頸部分



挿図６　平文　金銀平文琴（北倉26）磯部分

板を用い、それを漆で塗り込めた後に表面の漆塗膜を取り除いて加飾する漆工技法という点では同じであるが、平文が金や銀の薄板と漆塗膜の研ぎ出しによって表面が平滑になる蝋色仕上げであるのに対して、平脱は金や銀の薄板上の漆塗膜のみを剝ぎ取る塗り立て仕上げであり、その違いを平文・平脱と呼び分けて区別していたのではないか、と結論づけている（挿図５・６）(註3)。

木村説に従えば、平文の場合は、漆塗膜の表面全体を砥石や研炭などを用いて研ぐことによって金や銀の薄板を表出させ、かつ全体を平滑に整えることになる。更に、研ぎによって削り取られた塗膜の表層は艶が失われて曇った状態となるため、摺漆（生漆を薄く摺り広げて塗膜表面の微細な傷を浅くすること）を重ね、目の細かい研磨剤を用いて塗面全体に光沢が出るまで磨く必要性も生じる。一方、平脱は、漆塗膜の中に隠れている金や銀の薄板の上の漆塗膜のみを剝ぎ取り、それ以外の塗面は塗り放しのままで完成となるため、木村氏も言及するように、平文に比べると短期間での仕上げが可能な技法といえる。

上記の木村説によって議論はおおよそ決着したと思われるが、本品を含む平文技法による加飾の具体的な観察については、これまで必ずしも充分に行われてきたとは言い難い。このたび、金銀平文琴、および同じく装飾に平文技法が用いられた８世紀の刀剣の外装３点について、詳しく調査する機会を得たことから、本稿では金銀平文琴を中心に現物の肉眼および実体顕微鏡観察による所見を整理して提示し、木村説を踏まえて、当時の平文技法の特徴について明らかにしたい。また、金銀鈿荘唐大刀（北倉38）の装飾に見られる、平文と同じく研ぎ出し技法の一種とされる「末金鏤」（『国家珍宝帳』の注記による）との関係についても検討することにしたい。

１．金銀平文琴の観察所見

（１）表層の漆

金銀平文琴の表層には、現代の透漆に似た、飴色の透ける漆が塗られている。金や銀の薄板の周囲には、それとは別に黒漆が見えるが、その一部は飴色の透ける漆の奥に見えている。これらの漆層について順に見ていきたい。



挿図７　漆皮箱（北倉42 円鏡 花鳥背 第15号 附属）

本品の漆面は、全体的に同時代の漆工品特有の小豆色を呈しており、同様の色味は宝物中の鏡の容器（挿図７）やその他の箱などでも確認できる。小豆色に見えるのは、黒漆の上に飴色の漆を塗り重ねた結果と考えられる。なお、一口に小豆色といっても、正倉院の漆工品のなかには、一見黒漆と思うような色味のものや、本品のように赤みがかった茶色を呈するものなどさまざまである。こ

れは、飴色の漆を塗る際の厚みや積層の数の違い、その下に塗られている黒漆の状態の違いなどが関係すると思われる。また、飴色の漆の、なやし（攪拌して漆の成分を均一にすること）やくろめ（加熱して漆から余分な水分を取り除くこと）といった精製工程の加減[註4]や、経年による色変化である可能性も考えられるものの、これらの違いの原因については判然としない。

（2）金銀薄板の周囲に見える黒漆

金銀平文琴に貼り込まれている金や銀の薄板を観察すると、文様の切り透かし部分や周縁に黒漆が確認できる。その一部は（1）で言及した飴色で透ける漆層の下の層に見える。また、黒漆は、特に琴面や磯の草花や蝶などの銀平文の部分に多い。このため、当初は、器胎に黒漆を塗り、それが乾固する前に文様の薄板を押しつけて固定したことによって、文様の周縁に余分な黒漆がはみ出したものかと考えた。しかし、多数の金や銀の薄板を整然と配置する本品においては、黒漆を先に塗るのは難しく、膠など、漆とは別の接着剤を用いてそれらを器胎に固定した上で黒漆を塗ったのではないかとの認識に至った（室瀬和美氏のご教示による）。

そこで、本品から脱落して別に保存されている銀の薄板を詳しく観察したところ、その裏側に膠様の接着剤の残存が確認できた（挿図8）。よって金や銀の薄板は、膠などで貼り付け、黒漆で塗り込めた後に全体を研ぎ出して表出させ、その上に飴色の漆を塗り重ね、同様に研ぎ出して仕上げたことが判明した。ちなみに、この脱落した銀の薄板の厚さは、漆塗膜の付着があるため厳密とは言い難いものの、およそ0.15㎜であった。なお、漆塗膜の剝落によって黒漆や下地が露出している部分を観察すると、黒漆には、現在の黒漆に見られるような透明感はなく、黒い粒子が混在しているように見えることから、掃墨などを混入したものと推定できる[註5]。また、器胎の角では厚く塗られた部分も確認された（挿図9）。



挿図8　金銀平文琴から脱落した銀の薄板
左：表面　縁に飴色の漆がわずかに付着する（×10）　右：裏面　全面に膠様の接着剤が残る（×10）

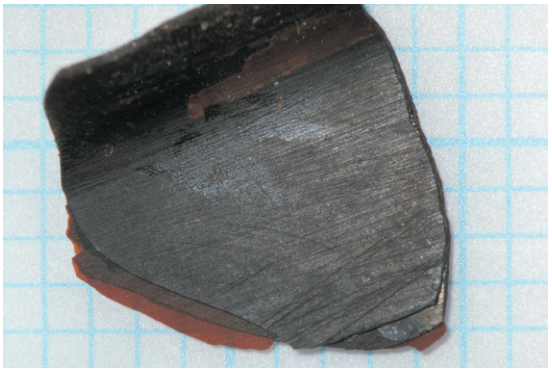


挿図9　龍頭の角　漆塗膜が剝落したことによって、貼り込まれている銀平脱の厚みとほぼ同じ厚さの黒漆が確認できる。また、その上に塗られた薄い飴色の漆の一部が剝落している（×10）

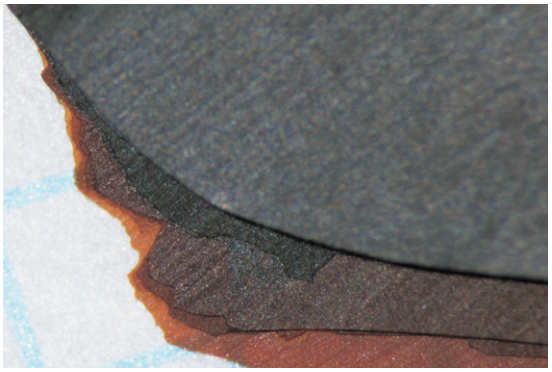
（3）漆塗膜の各層に見られる研ぎ足

装飾の有無にかかわらず、漆工品を作製する場合には、それぞれの工程ごとに研ぎの作業が入る。特に、下地が完成した後に行う塗りの工程では、各層ごとに塗面を平滑に整えなければ美しく仕上げることは叶わない。

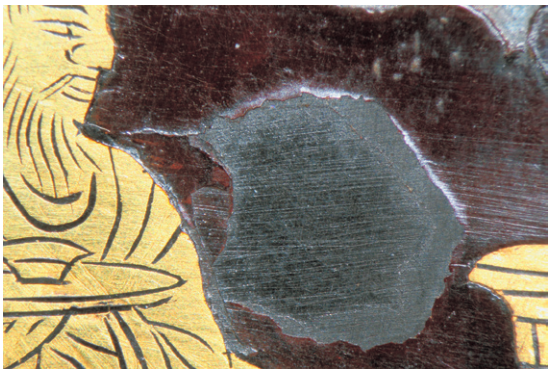
本品の塗面および漆塗膜の剝落片を観察すると、複数の塗膜層で構成される分厚い黒漆層と、その上に塗布された薄い飴色の透ける漆層の２種類に分けられる。そして各塗膜層には、それぞれ一定方向の研ぎ足が確認できる（挿図10・11）。これは、琴面を長側方向に砥石もしくは研炭などを用いて研いだ痕跡と考えられる。また、表面を平滑に仕上げるためには、塗るたびに



挿図10　漆塗膜の剝落片　裏面　一定方向に研いだ研ぎ足が確認でき、わずかに下地を地固めした飴色の漆が付着する（× 6）



挿図11　同前　裏面拡大　黒漆や飴色の漆それぞれが複数の層に分かれていることが確認できる（×25）



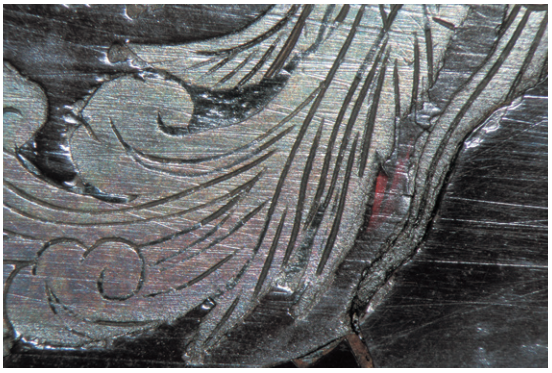
挿図12　琴面の人物文部分　黒漆が露出した箇所では、研ぎ破りによって下層の黒漆が見えている（× 6）



挿図13　琴面の波濤文部分　漆塗膜から金の薄板の上に連続する研ぎ足　金の薄板の上に研ぎ残った飴色の漆が確認できる（×16）



挿図14　磯の草花文部分　漆塗膜から銀の薄板の上に連続する研ぎ足（× 6）



挿図15　裏面の鳳凰文部分　漆塗膜から銀の薄板の上に連続する研ぎ足　銀の薄板の上に研ぎ残った飴色の漆が確認できる（× 6）

研ぎを繰り返し、塗面と銀の薄板との高さを揃える必要がある。研ぎ過ぎて下の層が見えてしまうことを研ぎ破りと呼ぶが、本品においては、それが各層に生じている（挿図12）。このため、金や銀の薄板の周縁には等高線に似た研ぎ痕が残っている。

各層に見られる研ぎ足は、漆塗膜から金や銀の薄板の上に連続して認められる（挿図13～15）。これは、表面を平滑に整えるために、漆塗膜と金や銀の薄板を同時に研ぐことによって生じた傷で、傷が深いため、その後の磨き仕上げでも消えることなく残った。この研ぎ足こそ、本品が平脱のような文様部分のみの剝ぎ起こしではなく、それ以外の部分も含めた研ぎ出しであることを端的に表している。

以上のように、本品は、金や銀の薄板を黒漆で塗り込めた後、研ぎをかけてその上の塗膜を取り除きながら表面全体を平滑にし、その上に飴色の漆を塗って乾固させてから同様に全体を研ぐことを繰り返し、最後に表層を磨いて仕上げており、木村説でいう蝋色仕上げと考えられる。

また、剝落した漆塗膜の周縁を拡大すると、上記の黒漆層と飴色の漆層の明瞭な色の違いだけでなく、それぞれがさらに複数の層に分かれている様子が確認できる（挿図11）。これが刷毛運びによるものか、塗り研ぎを複数回重ねた結果によるものかは容易に判別できないものの、少なくとも黒漆は２層（挿図12）、飴色の漆は２層～４層程塗り重ねられていると考えられる。

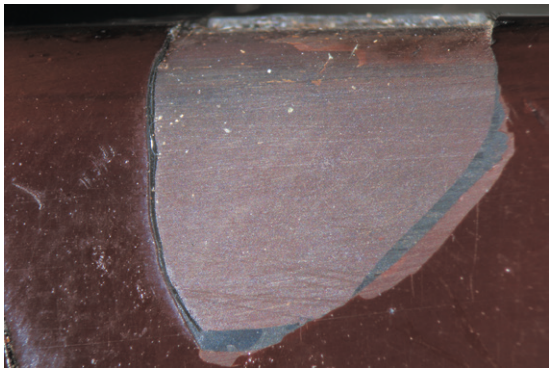
（４）下地について

欠損によって木地が露出する箇所（龍頭の脚部分など）を確認したところ、布着せはなく、桐材に漆を塗って木地固めした後に、ごく薄い漆下地を付けていることがわかる（挿図16）。漆下地には鉱物由来とおぼしき粒子の混在が確認できる。現代の漆工では、目の粗い地の粉と目の細かい砥の粉とをそれぞれ漆と混ぜ合わせ、粗いものから順に塗り重ねて下地を作り（切子地）、最後に錆（水練りした砥の粉と漆を混ぜたもの）を塗ってなめらかな下地面を作る。本品の下地は、錆のように細かい均質な粒子ではなく、現代の地の粉のような粗い粒子を含む下地を１回塗っただけの状態に見える。

この下地を研いで平滑にし、その上に飴色の透ける漆を塗って乾固させた後に、さらに平滑に研ぎ上げている。また、下地層には、かなり粗い砥石等を用いて整えたと思われる深い研ぎ



挿図16　龍頭側面　欠損によって木地や下地層が露出する



挿図17　龍頭裏面の漆塗膜の剝落箇所（挿図10・11と対応する）　下地を地固めした飴色の漆塗膜を平滑に研いだため、深い研ぎ足が残っている（×６）

足が残る（挿図17）。

ここまでが、平文技法による加飾に至る前段階の下地の仕上げである。こうして平滑に研ぎ上げた部分に、文様に切り出した金や銀の薄板を貼り込み、黒漆で塗り込めたのであろう。

（5）薄板の線彫りとその貼り付けとの先後関係

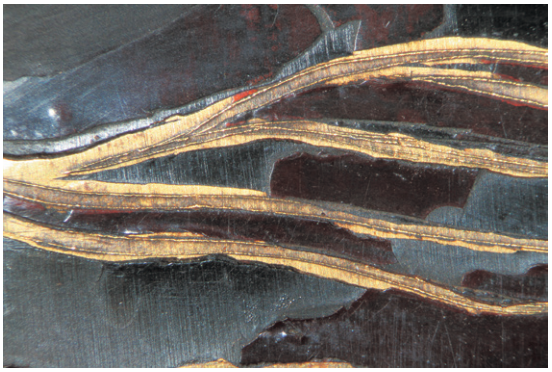
次に、金銀平文琴を飾る金や銀の薄板について見てみたい。

表面に貼り込まれた草花や蝶などの銀の薄板の厚みは、前述のように剝落片から0.15㎜程度とわかる。

金の薄板は、琴面の頭部の方形枠や波濤文、人物などの表現に用いられている。いずれも線彫りが施されており、とりわけ方形枠内の文様は細かい。琴面の中央部にある波濤文は、なめらかな曲線というよりややぎこちない雰囲気の線で表されている。金の薄板にあらかじめ鉄筆など先の尖った工具で傷を付けるように線を彫っておき、その線の外側を鏨などで打ち抜き、線彫り面を下にして貼り付けたものと考えられる（挿図18）。

金銀平文琴の金や銀の薄板には、精緻な線彫りが施されている。また、その線彫りは、蹴り彫りではなく、全て毛彫りによるものである。正倉院宝物の木地螺鈿や平脱の場合、例えば螺鈿紫檀五絃琵琶（北倉29）の夜光貝の毛彫りや銀平脱合子（北倉25）に見られる銀の薄板の蹴り彫りなどは、貼り付け後に行っている(註6)。対象物が固定されている方が線彫りを施しやすいためであろう。その結果、周囲の木地や漆地の部分に線彫りのはみ出しが確認できるものがある。一方、本品の平文では、最上層の漆地の部分に線彫りのはみ出しとおぼしき痕跡は認められない。

それでは、本品の場合はどの段階で線彫りを施したのであろうか。礒（側面）の銀平文については、鳥や草花などの薄板の線彫りを見ると、一部で黒漆が入り込む様子が確認できる。このため、器胎に貼り付ける前に線彫りした可能性が考えられるが、必ずしも全てに認められるわけではない。また、黒漆を2層塗り重ねている場合は貼り付け後に線彫りすることができるため、先後関係は不明とせざるを得ない（挿図19）。一方、仙人など人物をあらわす金の薄板の周縁を観察すると、黒漆が露出する部分においては、研ぎのかかった黒漆地にわずかに線彫り



挿図18　琴面の波濤文　先の尖った工具による線彫りが施された面を下にして貼付けたか（×6）



挿図19　礒の草花文部分　銀の薄板の周囲に研ぎによって露出した黒漆が多数確認できる（×6）



挿図20　磯の人物文部分　毛彫りが黒漆地にはみ出し薄板の周縁に凹みが生じている（×６）



挿図21　磯の獅子文部分　毛彫りには部分的に飴色の漆が入り込む（×６）

がはみ出し、凹みが生じている様子が窺える（挿図20）。金平文全体の工程として敷衍できるかは不明であるが、切り出した薄板を貼り付け、塗り込めた黒漆を乾固させた後に、研ぎによって平滑な面を作り、その後に線彫りを施すという手順が想定できる。なお、この上に飴色の漆を塗るため、金の薄板の線彫りには飴色の漆が入り込み、線彫りがより明瞭に表れている（挿図21）。

２．大刀外装に施された金平文

金銀平文琴は正倉院における平文の唯一の作例ではなく、大刀類にも蝋色仕上げによる平文と思われるものがある[註７]。ここでは、その大刀類について取り上げる。

『国家珍宝帳』には、冒頭に触れた「銀平文琴」以外にも、大刀の項に「平文」による装飾を示す品が列挙されている。

金銀鈿作唐様大刀一口　（中略）銀作山形葛形獣草形平文　（後略）
銀荘鈿作唐様大刀一口　（中略）銀作山形葛形獣形平文　（後略）
金銀鈿作唐大刀一口　（中略）金銀作山形葛形平文　（後略）
金銀荘唐大刀一口　（中略）金銀作山形龍鱗葛形平文　（後略）
金銅荘唐大刀一口　（中略）金銀作山形龍鱗葛形平文　（後略）
銀荘高麗様大刀一口　（中略）銀作山形葛形平文　（後略）

同様の記載が計６口に確認でき、いずれも平文は帯執をつける山形部分の加飾として見えている。当時、この部分の特徴的な装飾であった可能性がある。

しかし、『国家珍宝帳』に記載されている武器類のほとんどは、天平宝字８年（764）の藤原仲麻呂の乱に際して出蔵され[註８]、その後戻ることはなかった。よって、上記の「平文」を現物で確認することは不可能である。ただし、来歴は定かではないものの、外装や刀身の特徴などから、奈良時代のものと考えられる刀剣が正倉院に伝来し、そのなかに蝋色仕上げによる平文と思われる技法を用いた品が３点存在する（挿図22）。

中倉８　金銀鈿荘唐大刀　第２号　　山形部分
中倉８　金銀鈿荘唐大刀　第３号　　山形部分
中倉８　金銀荘横刀　第４号　　鞘上



挿図22　上：金銀鈿荘唐大刀 第２号（中倉８）
　　中：金銀鈿荘唐大刀 第３号（中倉８）
　　下：金銀荘横刀 第４号（中倉８）



挿図23　金銀鈿荘唐大刀 第３号（中倉８）
　　佩表山形二の足の花雲文様



挿図24　金銀荘横刀 第４号（中倉８）
　　佩表鞘部分の唐草と獅子

上記の第２号・第３号の帯執の山形部分は葛形で、銀台鍍金の金具と伏彩色が施された水晶玉で飾られている（挿図23）。また、第４号の鞘は、全体に金や銀の薄板で唐草と飛雲の地文と走獣を表している（挿図24）。

これら３点のうち第４号の技法については、『正倉院御物目録』（明治41年、帝室宝器主管より引継ぎ）は「漆鞘、金銀平脱葛文獣形」と注記するが、明治時代に平文・平脱を厳密に区別して「平脱」の語を用いたとは考え難いため、ここでは問題にしない。

第２号については、すでに「正倉院螺鈿漆品調査報告（下）」の平脱の項において、「金銀鈿荘唐大刀の山形にみられる葛形の平文（平脱）も金板が漆面より隆起していて塗膜を剝ぎ起こしたとはみえず、金板の面には細かい横線がはいっていることなどからこれも研ぎ出したものでないかと考えられる」との記載があり(註９)、研ぎ出し技法の可能性が指摘されている。

そこで、改めてこの３点の鞘の装飾について調査を行った。

観察の結果、第２号・第３号の山形部分、第４号の鞘上の加飾のいずれにおいても、金や銀の薄板から漆塗の表面に連続する研ぎ足を確認し、第４号の帯執金具部分では、金具の下の加



挿図25　金銀鈿荘唐大刀 第３号（中倉８）佩表山形二の足金の薄板の端に研ぎ残りの飴色の漆が見える（×６）



挿図26　同前　佩表山形二の足　漆塗膜から金の薄板の上に連続する研ぎ足が残る（×16）



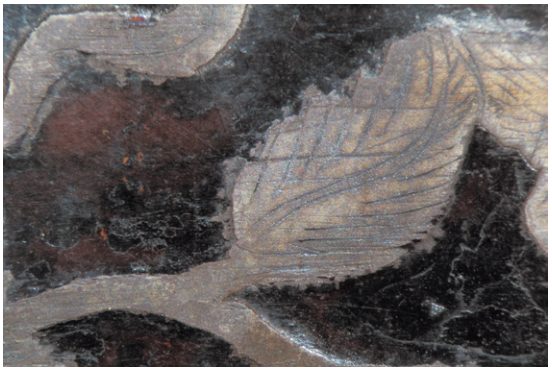
挿図27　同前　佩表山形一の足　平らにならず金の薄板の文様の中央部が凹む（×６）



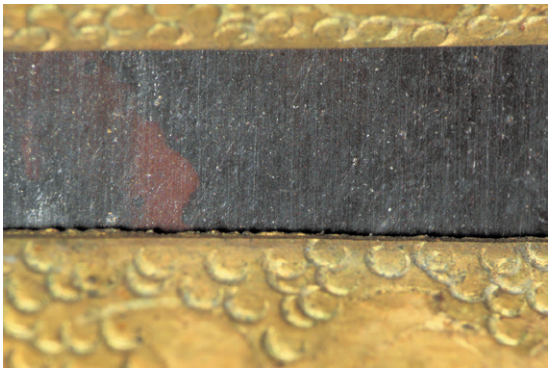
挿図28　金銀鈿荘唐大刀 第２号（中倉８）佩表山形二の足研ぎによって金の薄板の縁に黒漆が露出し、飴色の漆が等高線状に見える（×16）



挿図29　金銀荘横刀 第４号（中倉８）　佩表鞘部分　漆塗膜から銀の薄板の上に連続する研ぎ足が残る（×６）



挿図30　同前　佩表鞘部分　研ぎによって銀の薄板の縁に黒漆が露出し、飴色の漆が等高線状に見える（×16）



挿図31　同前　佩表帯執金具部分　金具の下の漆塗膜に研ぎ足が残る（×10）



挿図32　同前　佩表鞘部分　毛彫り線が漆地にはみ出る（×６）

飾の無い漆塗膜にも研ぎ足が見られた（挿図25～31）。

また、第２号・第３号の帯執の山形部分に配された金の薄板の周縁には黒漆が認められ、その表面に研ぎを掛けた後に飴色の透ける漆を２回ほど塗り重ねていることがわかった。

なお、第２号・第３号の帯執の山形部分については、縁の金具が突出しており、肉眼や落射光の顕微鏡観察では漆塗膜表面が黒く見えるため、最上層の漆が飴色の漆であるかどうか判別し難かった。しかし、斜光を用いて顕微鏡で観察すると、僅かな研ぎ残り（挿図25）や等高線状の重なり（挿図28）が確認できた。また、掃墨を入れた黒漆は研いで磨いても艶が出ないとされることから、一旦平滑に研ぎ上げた後に飴色の漆を塗り重ねて磨いたものと結論づけた。

いずれの部分も先に取り上げた金銀平文琴と同様の平文技法と考えられる。これにより、金銀平文琴だけでなく、正倉院には他にも同時代の平文の作例が伝来することを確認できた。なお、第４号の金や銀の薄板の線彫りも、漆地にわずかにはみ出ており（挿図32）、１．金銀平文琴の観察所見の（５）で検討した金銀平文琴の加飾と同様に、貼り付け後に施されたものと考えられる。

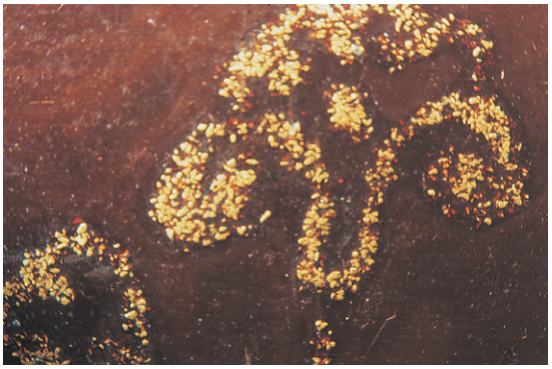
３．金銀鈿荘唐大刀にみえる末金鏤との共通性について

最後に、平文と同じく研ぎ出し技法とされる「末金鏤」が鞘上に施された金銀鈿荘唐大刀（北倉38）（挿図33）について取り上げ、両技法の比較を行いたい。

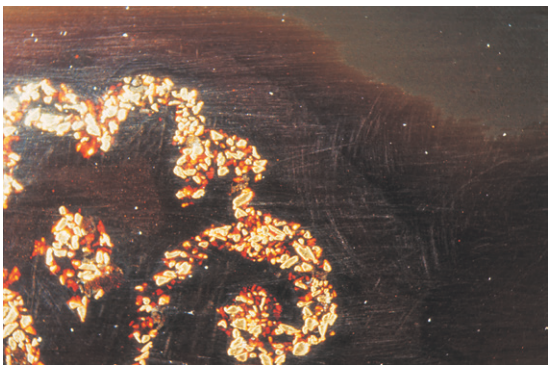
『国家珍宝帳』に「鞘上末金鏤作」と注記された金銀鈿荘唐大刀の加飾技法については、「正倉院螺鈿漆品調査報告（下）」において「後世の研出蒔絵と同技法ではないか」との指摘がなされた(註10)。その後、室瀬和美氏の検証により、装飾材料である金粉の形状やその施工の手順が具体的に示された(註11)。室瀬氏は、その試作において、掃墨などの黒色顔料が加えられた地固め



挿図33　金銀鈿荘唐大刀（北倉38）



挿図34　同前　佩裏一の間　研ぎによって等高線状に塗り重ねの層が見える（×4.8）



挿図35　室瀬氏の手板部分　研ぎによって等高線状に塗り重ねの層が見える（×８）

の漆層の上にさらに黒漆を塗った後に素ぐろめ漆で文様を描き、その上に目の細かい鑢を使用して作られた金の鑢粉を蒔き、生漆あるいはなやし漆で文様を撫でるように粉固めした後、くろめた透漆で塗り込みと研ぎを４回ずつ、文様部から徐々に範囲を広げて行った結果、宝物に似寄りの仕上がりになったため、宝物も同様の方法であったと考えている。

鞘の表面に蒔かれた大小不定形の金の鑢粉を固定するためには、透漆を何度も重ね塗りするが、最初の粉固めの際には黒漆ではなく、素ぐろめ漆のような色の濃い透ける漆を用いている。この点が本稿で見てきた平文とは異なるが、金粉を定着した上で透かし見せるという目的に適った処置といえる。

一方、金銀平文琴や平文の認められる大刀の場合は、貼り付けた金や銀の薄板を塗り込めるために黒漆を用い、表層には飴色の漆を重ねている。金粉および金や銀の薄板を固定する素材や加飾部材を塗り込める漆の種類は異なるものの、飴色の漆を塗布し、乾固後に研ぐことを繰り返し、最後に最上層の漆塗膜を磨いて仕上げており、その周囲に等高線に似た研ぎ痕が残る点で、「末金鏤」の技法と平文の技法は共通している（挿図34・35）。

いずれも、飴色の漆の下に黒色を呈する漆の層があり、艶のある黒い平滑な面に金や銀の文様を表したいがための仕上げと思われる。

４．まとめ

平文という加飾技法については、呼称が似通った平脱との異同をめぐり、かつてさまざまな見解が出されていたが、木村氏によってそれが平脱とは異なる技法であることが指摘され、以後定説となった観がある。

今回、『国家珍宝帳』所載の「銀平文琴」の代納品である金銀平文琴、そして鞘に金や銀の薄板の飾りが認められる刀剣３口について、その加飾が研ぎ出しによる平文技法であることを確認し、いずれも黒漆の上に飴色の漆を塗り重ねて磨き仕上げるという共通性を見出すことができた。少なくとも奈良時代においては「平脱」「平文」の語が異なる技法を指すものであった事実を再確認した。

また、金銀鈿荘唐大刀の加飾に用いられた「末金縷」についても、最初の固定に用いる素材や漆の種類、塗り込みの回数などは異なるものの、金や銀の装飾を美しく見せる技法として、飴色の漆を塗り重ねては研ぐことを繰り返し、さらに最上層の漆塗膜の表面を磨いて艶を上げて仕上げるという意味では、「平文」と同じ蝋色仕上げによる技法であることを、木村説に従いつつ検証した。

このように、さまざまなバリエーションを含む研ぎ出しによる加飾技法がいくつもの正倉院宝物で確認できたことは、８世紀の漆工史を考える上で非常に意義深い。

この度の検討にあたっては、室瀬和美氏（重要無形文化財「蒔絵」保持者）に随所でご指導を賜りましたこと、心より感謝申し上げます。

註

（1）「年次報告　調査3　楽器」（『正倉院紀要』第40号、2018年）。

（2）黒川真頼「日本漆器種類」（『黒川真頼全集』第三 美術篇・工芸篇、国書刊行会、1910年）。
小野善太郎『正倉院の栞』（西東書房、1920年）。
吉野富雄「日本漆工史（三）奈良時代續」（『日本美術史』東洋美術（特輯第5冊）東洋美術研究會編、飛鳥園、1934年）。

（3）木村法光「平脱と平文」（『正倉院年報』第3号、1981年）巻頭図版解説。
同「奈良時代の平脱・平文」（『正倉院宝物と古代の技』思文閣出版、2015年初出1990年）343頁。
Kimura, N. 1988. *Heidatsu* and *hyomon* in the Nara period. In *Urushi*: *Urushi Study Group*, *June 10–27*, *1985*, *Tokyo*, Brommelle, N. S. and Smith, P. eds. Getty Conservation Institute, 37–50.（J・ポールゲティ美術館保存科学部、1988年）。

（4）漆の木から採取したばかりの漆液は水分量が多く、砥の粉や地の粉などと混ぜて下地に使ったり、木地に塗って拭き上げるといった作業には適しているが、そのまま刷毛などを用いて塗ることは難しい。このため、塗りに用いる場合は「なやし」や「くろめ」を行い、均質で刷毛塗りできる濃度に調整したものを用いるのが普通である。

（5）岡田文男『古代出土漆器の研究―顕微鏡で探る材質と技法』（京都書院、1995年）161頁によれば、古代出土漆器の塗膜断面に確認できる黒色粒子は、油煙類と判断でき、これは興福寺西金堂の造営と造仏について記した天平6年（734）『造仏所作物帳』（『大日本古文書』第1巻562頁ほか）に記載のある「掃墨」にあたると考えられる。

（6）螺鈿紫檀五絃琵琶の毛彫りや銀平脱合子の蹴り彫りについては、模造製作時の詳細な調査により貼り付け後に行われたことが判明していたが、いずれの模造においても本体を傷める可能性を考慮し、接着前に線彫りを施した。しかし、五絃琵琶の場合は曲面に貼り付けるパーツがほとんどであったため、先に加工した彫り込みに仮嵌めして線彫りを行う方が上手く仕上がることがわかった。そのため、宝物のように、対象物を貼り付けた後に線彫りを行う方が効率がよく、理にかなっていることが判明した。

（7）前掲註（3）「奈良時代の平脱・平文」345頁。

（8）『出入帳』（北倉170、『大日本古文書』第4巻194・195頁）。

（9）松田権六・吉野富雄・溝口三郎・北村久造・岡田譲「正倉院鞨漆品調査報告（下）」（『書陵部紀要』第11号、1959年）81頁。

（10）前掲註（9）報告 84頁。

（11）室瀬和美「金銀鈿荘唐大刀の鞘上装飾技法について」（『正倉院紀要』第33号、2011年）。