

中世やまと絵屏風における雲母塗布技法の研究

Study of a Mica technique in a Medieval Yamato Painting Folding Screen

阪野 智啓・岩永 てるみ・中神 敬子・安井 彩子

BANNO Tomohiro, IWANAGA Terumi, NAKAGAMI Keiko, YASUI Ayako

Many Yamato-e folding screens from the middle ages contain mica in the base coating layer. This is referred to as kiraji (mica base). Mica has a pale sheen, which creates a beautiful base coat. Even though the role of kiraji as a painting technique declined in the early modern period, it is used even now in karakami (Tang paper) and ogi-e (fan painting). Interestingly, noriji (paste base), which is used in ogi-e, is applied similarly to the historic painting technique. Mica's role in painting involves mixing the powdered mineral into thin funori (paste made by boiling laver seaweed). However, noriji involves mixing mica in thick shofunori (paste made by boiling wheat starch) and kneading it before use. After several attempts were made using this method, a way was eventually found to apply it to large painting surfaces such as Yamato-e folding screens.

はじめに

十五世紀を中心とした中世のやまと絵屏風の多くは、金銀箔を細かく裁断して撒きつづす「みがきつけ」の技法によって加飾されている。2 ミリにも満たないような細かな箔片で埋め尽くされた雲霞や、素地に撒かれた微塵な砂子、あるいは不定形な裂箔によって画面全体が金銀箔の光彩で満たされた、表情豊かな屏風である。しかしこのような金銀加飾技法は、方形の金箔だけで画面を埋め尽くす「金碧画」の登場により、近世を待たずして早々に後退してしまった。よって作例が多いわけではないが、現存するみがきつけが施された屏風絵の下地には、必ずといってよいほど雲母による下地塗布層が存在することが知られている（注1）。雲母には淡く輝く性質があり、みがきつけの屏風は金銀だけではなく、下地までも輝いていたのである。

このような輝く雲母下地（以降、雲母地）は、中世やまと絵屏風ではみがきつけの下地だけに用いられたのではなかったらしい。現存する屏風はないが、例えば十五世紀の「石山寺縁起絵巻」第五巻に描かれた画中画屏風では雲母地で「浜松図」が描かれており、しかも金銀による装飾のない純粋な「雲母地屏風」である。ほかにも12世紀の文献や絵巻群で雲母を用いた唐紙の障屏画の存在が示されており、中世の早い時期から雲母地屏風と呼ぶべきものが存在していたことが示唆されている（注2）。

ところが雲母地のみの屏風の現存作例がないことと、雲母地が顕著なみがきつけの屏風も早くに姿を消してしまったため、屏風という大画面に塗布された雲母地の技法は現在には伝わっていない。雲母の絵画技法としては胡粉に混ぜるか、あるいは薄い布海苔に膠を混ぜて練る、というものがわずかに知られているが、布海苔が水分に対して脆弱であるため、屏風絵のような大画面の下地技法としては疑問が残る。さらには現存する雲母地屏風の多くの素地層は厚く、刷ムラを感じるものもあって、布海苔によって薄く調合した雲母地のようには見えない。果たして中世の雲母地は、これと同じような技法だったのだろうか。

1. 雲母地の変遷

1) 見えない雲母地

雲母は現在でも容易に日本画専門店で購入できる、淡く輝く美しい絵具である。いまでも唐紙などの料紙や化粧品でも活用されており、古典絵画においては絵巻の素地に多く用いられた絵具でもあるため、名前もよく知られている。しかしその知名度に反して、絵画技法として取り上げられる機会はあまり多くないのではないだろうか。その要因として、近世以降にあまり積極的に絵画利用されてこなかったこともあるだろうが、さらには雲母が「見えづらい」ことも関係しているように思う。

強い光彩を放つ金銀箔と異なり、雲母の輝きはささやかなものであり、観る角度や照度によっては単に白い色か、あるいは塗りが薄いと存在さえ気が付かないことがある。また展覧会などで雲母地作品に出会い、明らかに塗布されていると感じた作品でも、いざ図録を見返すとその輝きは印刷では再現されず、写真から雲母の気配がすっかり消えてしまっている。間近で観るか、あるいは近距離で撮影をしないとその輝きはなかなか現れてくれないらしい。ガラスケースから距離の近い展示の機会があれば幸運だが、ほか原本調査の機会に恵まれない限り、はっきりと雲母の輝きを観ることのできる場面は相当に限られている。

さらに雲母は軽元素で、蛍光X線分析では存在が示唆されないことも原因に挙げられる。蛍光X線分析はX線の照射によって得られる蛍光反応を解析し、照射箇所の元素とその存在量を調査する分析方法で、現在では絵画材料調査の中心的役割を担っている。しかしすべての材料が検出できるわけではなく、カリウムより軽い元素は信頼性の高い分析結果が得られない(注3)。雲母の主成分はカリウムと、それより軽いケイ素やアルミニウムであり、計測が難しい非金属系鉱物となるため、蛍光X線分析の対象にはならない。雲母は写真だけでなく、記録にも残りづらいのである。

2) 絵巻の雲母地

存在を示唆しづらい雲母ではあるが、絵巻の下地としての「雲母地」のことはよく知られている。その代表的なものは「寢覚物語絵巻」(大和文華館蔵)や佐竹本「三十六歌仙絵」(注4)、「公家列影図」(京都国立博物館蔵)などが挙げられる。また一見雲母地に見えない中世前半の絵巻群でも、たとえば筆者が調査に参加できた「地獄草紙」(奈良国立博物館蔵)や「東征伝絵」(唐招提寺蔵)

では、光を当てると雲母の粒がまばらではあるものの、画面全体で光っているのがわかる。これらの絵巻の技法はいまだ全容が解明されていないように思うが、絵巻料紙を加工する過程か、あるいは仕上げに雲母が塗布されていることは間違いない。効果としては美しさのほかに、滲み止めや筆の滑りを良くするための下地調整の役割も大きかっただろう。ちなみに近世の記録になるが、貞享元年（1684）の『雍州府志』に、打紙を施した熟紙に「雲母汁」を施す記述を見ることができる（注5）。

再現技法としては近年、富沢千砂子氏が手掛けられた「信貴山縁起絵巻」復元模写で美しい雲母引き熟紙が再現されている。技法を示した論考によると、沈糊（正麩糊よりやや粗い小麦粉澱粉糊）で溶いた雲母を楮紙に引き、さらに砧で打つことによって仕上げられている（注6）。また田中重氏によって、胡粉に雲母を混ぜて引くことにより和紙に雲母が漉き込まれたような効果に見せる塗布方法、いわゆる「具引き」の技法も示唆されており（注7）、前述のまばらに光る「地獄草紙」、「東征伝絵」はこれに当たるのかもしれない。

一方で、徳治二年（1307）から制作が始まったとされる「法然上人行状絵図」（知恩院蔵）では、絵巻の素地というよりは表現のように雲母が刷かれている。調査ができた巻三十七第四段の三尊仏来迎の場面では、素地のところから建物縁台にかけて雲母が刷かれているが、岩や青い霞の下層に雲母は感じられず、また人物を避けて雲母が塗られているようにも見える。ちなみに法然が臥す建物の障子の紙貼りの表現にも、雲母が用いられている。しかしながら巻七第五段の二祖対面の場面では、紙地が現れる素地部分にほとんど雲母の気配がなかった。これより他の場面は間近に観ることができていないが、少なくとも上記二場面においては素地の扱いが異なっており、巻三十七では雲母が認められるものの、下地調整というよりは雲母による土坡表現とみるのが妥当だろう。

3) 扇絵の雲母地

絵画というよりも装飾料紙の側面が強いものではあるが、「扇面法華経冊子」の雲母地もまたよく知られている。開くと扇形になる珍しい冊子で、金銀や墨流しによる装飾性に目が惹かれるが、写真でも雲母地であることが伺えるほど分厚く雲母が塗布されていることもまた注目すべき点である。この技法については、江上綏氏が『日本の美術 397（料紙装飾、箔散らし）』の中で詳細に検討されているが、簡潔にまとめると、秋山光和氏の調査による知見からいずれにも雲母の厚い地塗りがあり、下図作業は雲母引きの後に行われたものとその前に施されたものに分かれるという（注8）。また雲母の地塗りが湿気によって破損した部分があることから、雲母地に滲み止めのための礬水（ドーサ）が引かれていないことも示唆されている。さらに同書巻末寄稿の田中重氏の見解を引用しつつ、布海苔によって塗布された面は水分に堅牢ではないことと、雲母地に礬水などの接着液を重ねると輝きが鈍るため、箔散らしなどの加飾作業時には礬水を引くことをせず、雲母地が乾かないうちに作業を完了したのではないかと推論も述べられている。雲母地そのものを箔散らしのための接着剤とした、という解釈である。「扇面法華経」の雲母地が厚い由来も、複雑な箔散らしを完了させるため、乾きが遅くなるよう分厚く塗布したのではないかとされているが、これらは田中氏とご尊父で古画研究の大家であった田中親美（1875-1975）の経験則も踏まえたものであり、実技的な

見解として得心できる。

これとは別に、京都有職扇子司中村松月堂の主人であった中村清兄は著書『扇と扇絵』の中で、「扇面法華経」の雲母地のことを「糊地」と呼んでおり、「少なくとも八百年の昔から明治まではその製法がつづいて来て、大いに用いられた」とあとがきでも述べている（注9）。同書には見返しに松月堂で作製された糊地の紙が付録されており、それは細やかな雲母が地引きされているように見える。同書には糊地についての技法的な言及はないが、現在でも京扇を制作する木田雅之氏からご教示を受けた糊地の製法は、雲母に正麩糊を混ぜて塗布する技法であった。これは知り得る他の京扇の技法とも一致しており、扇絵での糊は、布海苔ではなく正麩糊を指すようだ。

十二世紀の巖島神社の彩絵楯扇や、紙扇では十六世紀の天神縁起扇面や琳派の扇絵など近世に至るものでも雲母地の事例を耳にしている（注10）、唐紙だけではなく扇絵でも長く雲母地を伝えていることが判る。

4) 浮世絵と文献の記録

江戸時代の浮世絵の背景に、雲母または黒雲母が刷かれた作品がある。現代では雲母地というと、浮世絵の背地を思い出すことの方が多いかもしれない。浮世絵の技法に詳しくないが、糊や膠と雲母を混ぜて刷るかあるいは刷毛引きするものと、色や糊が刷られた背地に篩で雲母粉を撒く技法が知られている（注11）。

また文献から確認できる雲母の記録はそれなりにあるが、具体的に技法を示すものは少ない。古くは『続日本紀』和銅六年（713）五月条でも名前が確認できるが、あくまでも鉱物としての紹介である（注12）。絵具としての記述に限ると、室町時代では『下学集』や『節用集』などの百科事典（注13）、江戸時代では『本朝画史』や『画筌』、『本朝画法大伝』、『漢画独稽古』などの各技法書にその名を見ることができ（注14）。『漢画独稽古』以外の三つの技法書では雲母の塗布方法も記されていて、『本朝画史』では「大抵用いるところは白桜・白菊の花上にかすかに雲母を塗りて、則って英光を増す。類をもって推すべし。白絹の上は皆此のごとし」とあり、『画筌』や『本朝画法大伝』でも大意に変わりはない。白桜や白菊を描く際に用いる胡粉の発色補助的な役割として記されるのみであり、江戸時代では雲母は絵画の地色として用いる認識はなかったようだ。

雲母を彩色で用いた屏風としては、室町時代から明治時代にかけて出産かあるいは婚礼時に用いた「白絵屏風」の存在が、榊原悟氏によって詳しく論じられている（注15）。胡粉地に雲母で「松竹鶴亀」が描かれ、さらに裏面にも雲母で亀甲柄があらわれた総白の屏風で、『画筌』にも「白絵之屏風」のことが記される。

時代は下るが、昭和八年（1933）に刊行されたその時点までのさまざまな日本画技法書や伝承をまとめた『日本画を描く人の為の秘伝集』の中に「雲母一きらら」という項があり、大正・昭和初期に活躍した大和絵再興の旗手である松岡映丘（1881-1938）の技法が、談話のように記されている。そこでは往古に絵巻や扇の地色に雲母を用いたことが示されるほか、「雲母は今日いろいろに沢山用いる。表現に多く用いる。例えば空とか水一月夜の水など、それから余白に何かを暗示する場合に

地塗に用い銀の代用とする。」とあり（注16）、松岡映丘周辺で雲母を地色として用いていたことが示唆されており興味深い。が、遺憾ながら近代日本画まで調査が及んでおらず、具体的な作例を示すことができない。

2. 雲母地の屏風

1) 中世やまと絵屏風

雲母地が確認される中世のやまと絵屏風は「浜松図屏風」（東京国立博物館蔵、以下東博本）や、かつて里見家本と呼ばれた「浜松図屏風」（東京国立博物館蔵、以下旧里見家本）、「日月四季山水図屏風」右隻（東京国立博物館蔵）、「四季花木図屏風」（出光美術館蔵）、「厩図屏風」（宮内庁蔵）などが挙げられ、いずれも十五世紀から十六世紀の作期が推定される「みがきつけの屏風」である。みがきつけと当時呼ばれた金銀箔技法は、細かな切箔を撒きつづけて雲霞あるいは空間を構成するものが代表的であるが、金銀の貼り合わせた跡（箔足）を目立たせない用法もまたみがきつけに含まれることがあり、「松図屏風」（東京国立博物館蔵）のほか、「日月山水図屏風」左隻（金剛寺蔵）の金雲もそのような技法ではないかと推測している。さらには微塵のような砂子を密に撒いたり、不定形な裂箔を目立たせるような貼り方も見受けられたりと、みがきつけに相当されている屏風絵の様式は様々ではない。現在では、（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、の三種に分別され、当時の金銀箔技法を広く包括した技法群の総称として理解されている（注17）。

このように現存する中世やまと絵屏風の金銀箔の加飾方法は様々だが、少なくとも掲出したすべてのみがきつけの屏風の下地には雲母地がある。この点において吉田友之氏は「中世雲母地障屏風の展開」の中で、障屏画が中世の早い時期に絹本地から紙本地に転換することを前提として、まず絵巻のような料紙調整的な雲母地の紙本地屏風が用いられ、のちに一双形式が定型化するにつれて大画面の効果としての雲母地に変化していく見通しを立てつつ、現存するみがきつけの屏風群も「中世的理解において、雲母地屏風であった」という見解を示された（注18）。一方で泉万里氏は、十二世紀の文献に「唐紙屏風」という言葉や紙の障屏具の記録があること、また十二世紀の絵巻画の中画に唐紙障子が表されていることなどから、室町時代の雲母地屏風の淵源は十二世紀の唐紙屏風に求められるとされている（注19）。

これらの指摘は大変示唆に富んでいるが、さらに技法的な側面からの見解も加えてみたい。雲母地の用法は絵巻や装飾経のような小画面では、料紙調整の意味合い以上に表現的なものもあれば、「扇面法華経」のように加飾技法との近接性が高いものもある。あるいは非常に均質な雲母層を形成するものもあれば、ややまばらな具引きを施したものも存在している。これらの様々な用法が中世の絵師たちの技法的下地にある中、唐紙のような大きな障屏具に雲母を塗布する料紙技法も相互に影響し、大画面である雲母地屏風への展開につながったとは考えられないだろうか。絵巻でも雲母地の技法が一律でないように、中世やまと絵屏風でも、雲母地の様相は決して一律であるとはいえないことも留意すべき点だろう。以下に詳述する東博本「浜松図屏風」と金剛寺蔵「日月山水図屏

風」では、調査の結果雲母地の傾向に相違があることが判った。合わせて調査は実施できていないが、近年に閲覧機会があった旧里見家本「浜松図屏風」と「松図屏風」の雲母地の傾向についても述べてみたい。

・東博本「浜松図屏風」

東博本「浜松図屏風」は、雲母地に2ミリに満たないほどの金の切箔が極めて密に撒かれるみがきつけの屏風である。下地が露出しているほとんどのところで雲母が確認できたが、岩や、特に鳥類の描画の下層にも雲母地が感じられることから、あらかじめ広い範囲（あるいは全面）に雲母地が施されていたことが推測される。雲母の粒度はやや粗目で、均一にしっかり引かれている印象があるが、場所によっては粗い粒の溜まりのようなところや、あるいは刷毛ムラのような筋を感じる場所も点在する〔図1〕。昔の雲母は足で踏み割って精製されていたことが伝えられているが（注20）、そのような精製法だとおそらく雲母の結晶構造があまり損なわれずに粉化しているため、現代の雲母よりも輝きが強く見える。

剥落痕を観ると、層状に雲母地が剥離しているように見えるところが多くあり〔図2〕、雲母地層が厚めに引かれていたことが判る。厚めの雲母地のため、「扇面法華経」のように加飾のための接着剤を兼ねていた可能性も考えられる。しかしみがきつけの雲霞は極めて密であり、おそらく一度では撒き切れず繰り返し撒くことが必要である。さらにはみがきつけの雲霞や丘陵彩色で縁蓋（昔のマスキング技法）が使用された痕跡もあり〔図3〕、そうすると素地である雲母地が乾燥しないといけない技法であるため、雲母地を金箔の接着剤として兼用することは難しい。したがって厚めの雲母層をあらかじめ引いておき、乾燥したあとに加飾を施したと考えるのが妥当だろう。以上のことから、東博本「浜松図屏風」の予想される雲母地に関わる制作手順は、①雲母地を塗布、②銀泥による雲霞の下描きと、水流線の描写、③雲霞形の縁蓋の貼り付け、④雲霞、素地への切箔撒き、といったものだろう。加飾を前提としつつも、厚く、そしてやや粗めの雲母を引くことで、雲母地の存在感を十分に持たせた表現である。

・「日月山水図屏風」

金剛寺の「日月山水図屏風」に施される金銀箔技法は他のみがきつけの屏風とは傾向が異なり、一層装飾的な要素が強い。確認できる加飾技法を別表にまとめてみたが、ほかに類例を見ないほど多種多様である。また近年の東京文化財研究所の調査によって、白色部分の多くに鉛白が使用されていることも報告されている（注21）。屏風の制作された室町時代は、白色顔料の主役が貝殻由来の胡粉に移行した時期と考えられているため驚きがある。さらには使用された本紙も米粉入りの楮紙であったことが過去の修理から明らかにされているが（注22）、彩色屏風絵としてはあまり例を見ない仕立てとなっていて、材料から見ても「日月山水図屏風」は時代の傾向から孤立的なのかも知れない。

さて「日月山水図屏風」はこれまで雲母地である指摘はなされてこなかったが、原本を間近で観ると雲母のような輝きがほぼ全面から確認できる。加えて東京文化財研究所の調査では白色か、あるいは薄い褐色に見える素地や水面からもpb（鉛）が検出されていることから、鉛白と雲母を混

げた「具引き」であった可能性が高い。調査報告では雲母のことに触れられていないが、軽元素である雲母は光学調査では計測できないため、記述がなかったものと思われる。塗布層は肉眼観察では東博本「浜松図屏風」ほどの厚みを感じず、雲母の粒度も細かいが、均一に引かれているためか雲母の粒がきれいに浮かび上がって見える。試みに中口雲母と細口雲母を1:1で混ぜたものを布海苔で溶き、膠で練った鉛白と混色した「雲母具」による具引きを楮紙（礬水引き）に施してみたが、原本の様子と近いものができたように思う。雲母具がより映える水面の部分で復元試作しているが、淡く白銀に輝く雲母地に、銀泥による水流線、銀箔が貼られた波濤、さらには銀砂子による飛沫というさまざまな銀彩が折り重なる美しい水景であることが明確となった〔図4〕。

細かな雲母による均一な雲母地の様子は、どちらかという料紙調整も兼ねた絵巻の地塗りを思わせるところがあるが、「日月山水図屏風」の本紙が楮紙であることもまた関係しているのかもしれない。

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置上げ箔押し	銀	盛上げの上に箔押し	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	両隻の岩皺
⑨銀泥	銀	塗布、線描	岩と水流線、左隻の山と滝

別表：「日月山水図屏風」金銀箔技法一覧

・旧里見家本「浜松図屏風」と「松図屏風」

旧里見家本「浜松図屏風」は展覧会閲覧にとどまっているものの、それでも厚い雲母地の層が画面全体に存在することがはっきりと判る。銀が目立つみがきつけの雲霞と、雲母地によって青い水面が輝いていることが特徴的な屏風である。雲母地に淡く群青かあるいは藍を塗布することによって、青く輝く色面を作り出している。このほかにも雲霞の緑や土坡などをはじめ、画面全体から雲母の輝きが強く感じられるが、金銀のみがきつけや彩色層のない部分では雲母の剥落が目立つ。みがきつけや彩色の部分には雲母地の上から膠や布海苔が加えられることから、その接着力が下地に浸透して雲母層が堅牢になっていた可能性もある。雲母地が剥き出しているところの輝きは一層強く、またその質感は粗めであり、塗り溜まりも多く散見される。

「松図屏風」は総金箔地でありながら、雲母地であることが指摘されている屏風である（注23）。画面全体が方形の金箔で覆われていて雲母が露わにはなっていないことから、雲母地を接着剤と兼用する金箔押し技法であったことも想像される。雲母が乾ききらぬうちにすべての金箔を貼り終えられるか疑問も残るが、試みに雲母引き直後に方三寸六分（約11センチ角）の金箔を数枚押ししてみ

たところ、問題なく貼れた。一扇分全てを貼ってみたわけではないので本稿では余談にすぎないが、紙地に箔下糊（膠と布海苔）を直接塗って方形金箔を押す金碧画技法との移行期にあたるのかも知れず、さらには「松図屏風」の箔足が見えづらいこととの関わりなど技法的な興味は尽きず、今後の更なる検討を要するものである。

2) 復元本「月次祭礼図屏風」の場合

本研究組織では以前に、失われた中世やまと絵屏風の一つである「月次祭礼図屏風模本」（東京国立博物館蔵）の図像復元に取り組んだことがある。その復元画制作の折に、主に東博本「浜松図屏風」を参考として、雲母地の塗布を行っている（注24）。率直に、このときの雲母地は輝きも塗厚も思うようにならず満足できるものではなかったが、気づかされることは多くあったので、ここで反省も踏まえて振り返っておきたい。

このときの雲母地の調合は、ゆるめの布海苔に膠を混ぜたものとした。これは松岡映丘が『日本画を描く人の為の秘伝集』の中で「ふのりに膠を多少加えて用いる」と述べているように、日本画では布海苔と膠を用いることを前提としていることや、『画筌』などの江戸時代の技法書にも雲母は膠で練ることが示されていることから、あまり疑いなくこのような調合をしている。使用した雲母は、目指すべき東博本「浜松図屏風」ではどちらかという現代の中口雲母の粒度に近かったが、試作でどうしてもうまく引けなかったため、消極的理由で細口雲母を多めに混ぜた。中口雲母が上手く引けなかったのは、雲母が非常に軽い粒子のため、粘度の低い接着剤と混ぜると粗い雲母の粒同士が偏り、均一に伸びなかったことが考えられる。加えてこのときの本紙は、あらかじめ礬水を引いて滲み止めを施した雁皮紙であったことも一因としてあっただろう。雁皮紙は表面が非常に滑らかで、さらに滲み止めを施すと水分が浸透しづらい状態になり、軽い粒子の雲母が紙面上で滑ってしまい落ちてくれず、ひどいムラになっていたことが想像できる。

結果として細かめの雲母を薄く引くことになり、東博本「浜松図屏風」とは程遠い仕上がりの雲母地となってしまった。しかしながら大画面に雲母地を試みてみたことで、技法的な問題点がある程度明確にできたことは成果として捉えたい。また少ない成功的経験としては、雲母地の意外な堅牢さが判ったことが挙げられる。雲母は布海苔のような耐水性の弱い接着剤を主として溶くもののため、膠を混ぜていても打ち紙や、あるいは雲母地上に礬水を引くなどの加工をしないとやまと絵のような濃彩はできないという先入観があったが、実際は描写にほとんど支障はなく、むしろ薄い雲母地だったのにも関わらず堅牢な下地層となった印象が強い。

3. 糊地

1) 糊地と生紙

扇絵では、雲母地のことを正麩糊で溶く「糊地」と呼んでいることは前にも触れた。木田雅之氏の用いる糊地は、正麩糊に雲母を混ぜてとろみを保った濃度のまま、生紙に引く。正麩糊を用いる糊地は、雲母が混ざった糊、といった感触であり、故に表具の糊付けと同じような感覚で雲母が塗

布できるため、紙面にしっかりと雲母を乗せることができる。まさに文字通り「糊の地」である。唐紙でも言えることだが、現代でも糊地や雲母引きは糊刷毛にしっかりと雲母を含ませて引かれている。十七世紀の「職人尽図」（国立歴史民俗博物館蔵）の扇師のところで、真っ白な扇に糊刷毛のようなもので撫でつけている場面が描かれるが、傍らに骨もなく、また扇面に絵や図柄が施されていないことから、刷毛で地引きをしている様子のようにも見える〔図5〕。

正麩糊は、古文獻では「漿麩糊」や「漿粉糊」と表記される、小麦粉の澱粉を成分する糊である（注25）。書画の装飾で広く用いられる糊で、薄く水のように用いることもあれば、かなりの粘度をもった濃い状態で使うこともある。時間をかけて十分に加熱、攪拌すると、強い接着力のある糊が得られる。一方、唐紙や日本画の雲母塗布で用いる布海苔は海藻を煮て作る糊で、「鹿角菜」や「海羅」とも書き、昔から食用としても広く知られている（注26）。糊としては古代以来の漆喰への利用や布、和紙の加工などさまざまな場面で用いられた。粘度が高いわりに固着力が低いことから、現在でも装飾の表打ちなどの剥がすことを前提とした仮接着の場面でよく用いられる。どちらも歴史があり、現在でもよく装飾でも使われている糊材として共通している。

また糊地では、滲み止めがされた熟紙を用いるのではなく生紙に引く、という点も疎かにできない要素だろう。生紙であれば水分をよく吸収するため、雲母の軽い粒子が滑ることなく紙面に吸い付くように引けることに加え、雁皮紙のように表面が滑りやすく伸縮が激しい紙であっても、糊地を施しながら紙ごと平らに伸ばすように塗布することができる。さらに生紙に糊地を施せば、和紙の滲み止めを兼ねることにもなる。木田氏の濃度を参考に雁皮紙と楮紙に糊地を試してみたが、彩色が可能な滲み止めの効果が確認された。もしやまと絵のような濃彩画においてでも、滲み止めに礬水を用いなかったという推測が成り立つならば、復元本「月次祭礼図屏風」で明らかになった粗めでかつ厚い塗布層の雲母引きの問題点の多くが、糊地の塗布方法では解決される。

ただし現在の日本画における滲み止めは、膠と明礬を合わせる礬水の使用がすべてといっても過言ではなく、糊で滲み止めをすることはまずない。礬水については江戸時代の技法書群に、和紙種や季節に応じたさまざまな調合方法が事細かに記されていて（注27）、これより前には礬水による滲み止めが常用化していたようだ。しかしいつの頃から常用化されたのか判っておらず、礬水の経緯はあまり詳らかではない。礬水以外では、渡邊明義氏が正倉院文書や『延喜式』の経絵における紙継材料の記述から、大豆の豆汁が滲み止めにわずかに使用された可能性を示唆されている（注28）。またこれとは別に『日本画を描く人の為の秘伝集』の中で、滲み止めに豆汁や布海苔を塗布する方法を示すものもあるが、これらを除くと例外もあまり示されていない。確かに礬水がいつから常用されたか不明ではあるが、中世初期の絵巻の熟紙加工には滲み止めの効果も求めていたと考えるのが自然であることから、中世やまと絵屏風の雲母地も同様に滲み止めを兼ねていたと考えることに、それほど無理はないだろう。これまで糊地は絵画技法として検証されてこなかったが、絵画と近接する扇絵の地塗り技法でもあることから、中世やまと絵屏風の雲母地技法を考察する上でより注目すべきものであると考えている。

2) 「のりこければ雲母」

室町時代に成立した『七十一番職人歌合』の「二十三番、唐紙師」に、唐紙師の口上として「のりがちこはければ、きららをいれよ」とあり、雲母と糊の関係性が示唆されているようにも読める〔図6〕。『七十一番職人歌合』は明応九年（1500）頃の制作期とされており、室町時代後半の職人層や一般市民の風俗や様態を知る貴重な資料である。まず口上の「のり」がどのような糊なのか気になるところだが、添えられた歌に、「空色の薄雲引けど唐紙の、下きららなる月の影かな」と、「ひと心、かからましかばひねのりの、何につけても離がたきを」とあり、「きらら（雲母）」と「ひねのり」の語が見える。「ひねのり」は離れがたいとの歌意から、粘りの強い「姫糊（粳米を練った糊）」であろうとの推測が示されている（注29）。姫糊は障子貼りの用途がよく知られているが、唐紙師は障子貼りも職掌にあったようであり（注30）、これは雲母地の糊とは結びつきづらそうである。

また口上の文意については、『中世職人語彙の研究』によると「糊のこわいときには雲母を入れて、軟らかくゆるくする法」とされているが、はたしてそうだろうか（注31）。雲母は糊を軟らかくする用途のようにされているが、これはやはり雲母に混ぜる糊のことを指して、糊ではなく雲母の調整方法を示しているように思う。

ところで江戸時代中頃の『学翼』に色紙の製法を示す「五色紙造法」という項があり、そこに糊地を思わせる表記が登場する。本項では五色の染色法を示しているのだが、例えば赤い紙は「蘇木汁に紫花少し、丹少し、銀粉と煮漿とをいれて、紙に刷くなり」とある。ほか四色も、基本的に各色材に「銀粉と煮漿」を入れることに変わりはない。ここに現れる「銀粉」は、素直に読むと銀の粉、つまり銀泥を指すように見えるが、色紙のような料紙に銀泥を用いたらすぐに変色をきたすことから、これは白銀色に輝く雲母を指している可能性もある（注32）。雲母を銀と例えるものとして、古くは延喜十八年（918）の『本草和名』の雲母の項で別名「銀石」としているものがあるが、正しく雲母を銀粉とするものは見つけられておらず、現状では推測の域を出ていない。

銀粉以上に注目したいのは、「煮漿」である。同項に煮漿の製法が載せられていて、「糯米五升に浸し、研爛し、水二升入れて攪、絹にて濾、豆粉一斤いれ、よく攪て鍋に入れ、炭火にてゆるゆると煎じ、黄蠟半両、白礬一両をいれ、よく攪、煎じて用う」とある。煮崩した糯米を漉して、豆粉（大豆粉か）を入れてさらに加熱し、蜜蠟、明礬を加えて作られたものようだが、おそらく糊の一種だろう。「漿」の字には糊の意味が含まれていて、正麩糊もかつては「漿麩糊」あるいは「漿粉糊」と表記していたことは前にも触れた（注33）。どのように使われていたのか現代には伝わっていないため不詳ではあるが、糊地に近い技法であったことを想像させる。

3) いろいろな糊地の試作

これまで見てきた雲母地の接着剤は、よく知られる布海苔と膠での溶解や正麩糊による糊地が挙げられるが、先述した煮漿のような米糊と豆糊を合わせたもの、あるいは滲み止めで推定される豆汁、料紙で使用された可能性のある蒟蒻粉など、かつてはさまざまな糊材が料紙周辺で使われてきた形跡がある。これらの糊材にはそれぞれの粘性があり、過去に糊地か、あるいは雲母彩色に使用され

た可能性が全くないわけではないだろう。実用性の検証のため、本研究組織で雲母と混ぜることによってどのような塗布感が得られるのか試作を重ねたため、参考までに以下に雑感を紹介する。

いずれの糊材を用いた場合でも、雲母が濃く塗布できるように糊地の濃度と塗布方法を参考としている。具体的には、雲母と糊材は糊刷毛で混ぜて、水などで固さを調整してとろみのある状態とし、試作用紙（雁皮紙と楮紙の生紙）に糊付けのように刷くことで各試作の塗布方法は一致させている。雲母の配合は基本を（中口1：細口3）とし、粗めは（中口1：細口1）とした。それぞれの細かな制作状況は紙数に限りがあるがここでは載せられないが、別の機会での詳述も期したい。

・正麩糊

水で攪拌した正麩粉を強火で炊き上げ、冷めたのちに裏漉して用いる（正麩1：水3／高比）。漉した糊はあまりゆるめず、固糊のまま雲母と合わせて糊刷毛で練り、よく練り上がったあとで水を加えて固さを調節した。表具で用いる糊のような状態に雲母が溶けるため、まさに糊付けのように生紙に塗布できる。糊を多めにして粘度を高めると粗い雲母でも比較的均一に引けるが、発色は鈍る。全ての試作に共通することだが、雲母の粒子を粗くすると、雁皮紙では紙の表面を滑るような手ごたえとなり均一に塗布しづらい。一方で楮紙を用いた場合では、滑るような塗布感はあまりなく、粗めの雲母でもそれなりに均一に引くことができる。いずれの場合でも滲み止めの効果は充分にあるが、礬水、つまり明礬を用いる滲み止めと比べると耐水性はやや劣る。ゆえに水分を多く必要とする墨や粒子の細かな絵具による暈しに向いているとは言えないが、やまと絵のような濃彩表現に際してはほとんど問題はないように感じた [図7]。

・布海苔

従来のゆるめに溶かすやり方ではなく、やや固めとなるように炊き上げた布海苔を用いる。ゆるめの場合は、水で膨潤させて加熱した布海苔を晒し布などで滴下させたものを用いていたが、固めは細かく裁断した布海苔を前日から水に膨潤させて、翌日に鍋に入れて炊き上げ、どろっとした状態のまま裏漉ししたものをを用いている（布海苔10g：水200cc）。固さの調整は水と、滴下させたゆるめの布海苔も用いた（布海苔2g：水200cc）。布海苔はある程度ゆるくしても、粘度を維持していることが特徴でもある。

固めの布海苔でも雲母との馴染みは良好で、糊刷毛で濃く塗布しても良く伸びる。本試作群では膠を混ぜていないが、生紙に塗布した滲み止めの効果は正麩糊ほどではないにせよ、彩色が可能な程度の効果を得られた。岩絵の具では膠溶液が染み込みやすく、均一に塗ろうとすると自然と厚塗りになるが、発色は湿潤である。ただし水分で暈したり薄墨を用いたりすると、滲みが顕著に現れる [図8]。

・蒟蒻粉

蒟蒻芋の粉末からつくられる糊で、古くは紙子（紙製の衣服）の仕立てに用いられた。唐紙師の野田拓真氏から、かつて蒟蒻糊を唐紙で使用していたことのご示唆があったため、試みてみた。現代の蒟蒻糊は粉をお湯で溶かし、ひたすら攪拌して糊状にするが、江戸時代は茹で上げた蒟蒻玉の皮を剥き、すり鉢でお湯を加えながら潰して糊化していたようだ（注34）。今回の試作では市販の

蒟蒻粉を用いている（蒟蒻粉 3g：湯 300cc）。糊刷毛で雲母とよく練り合わせると柔軟性もあり、塗布に問題はない。糊が半透明なためか、雲母の発色は他のどの試作よりも良かった。滲み止めの効果は、本試作の濃度だと布海苔よりは若干高い [図 9]。

・米糊、豆糊

米糊と豆糊については、そのどちらも用いる煮漿を試作してみた。『学翼』には糯米五升、豆粉一斤、黄蠟半両、白礬一両とあって量が多いので、だいたい同じくらいの割合となるよう米粉 250g、大豆 20g、蜜蝋 0.7g、明礬 1.3g とした。蜜蝋や明礬を糊に混ぜる用法は、国宝修理装演連盟編集の『装演史』の中で、中国や朝鮮半島での記録が詳しく紹介されていて、蜜蝋は柔軟性の増加、明礬は腐敗防止のためと示されている（注 35）。上記の分量でも大量の米糊が出来上がり、それに対して水や蜜蝋、明礬の量が微小なため数値に検討の余地があるが、出来上がった糊は粘りが強く、粗めの雲母でも比較的均一に引くことができた。滲み止めの効果は正麩糊とあまり変わらず、雲母の発色もほぼ同等である [図 10]。

おわりに

これまで見てきたように、糊地と呼ばれる雲母の用法は、中世やまと絵屏風に多くみられるような粒子が粗く、そして厚めに引かれた雲母地によく合うものと考えられる。扇絵では近代までよく用いられた手法でもあり、絵画と結びつく分野としての親近性も高い。さまざまな試作によって、糊材が正麩糊かあるいは布海苔、蒟蒻糊、米糊であっても、糊地のように調整すれば厚塗りの雲母引きができることも判った。

生紙へ塗布することで、雲母の軽い粒子がより紙地に定着しやすいことも糊地の利点として挙げられるが、これは紙質の問題とも結びつく課題でもある。彩色屏風絵の素材として多く用いられる雁皮紙は、その特徴として紙質が滑らかである反面、繊維の粘性の強さからぱりぱりとした固さもあり、水分を加えると急激に波打つ。これに礬水で滲み止めを施すと、波打つことに加えてさらに紙面が滑りやすくなって、雲母のような軽い粒子の絵具が喰いつきににくく塗りづらい。試作の結果では、雁皮紙に裏打ちを施すことによる糊気が入っただけでも、雲母は若干塗布しづらくなった。雁皮紙では、裏打ちもないまさに生紙の状態がもっとも塗布しやすい条件といえるだろう。しかし屏風のような大画面を構成するためには、本紙を少なくとも縦に五枚段継ぎする必要があり、この作業の際に紙継ぎや裏打ちなどの糊作業が加わることになる。段継ぎの前に雲母を塗布していたのであれば、紙面も小さくなって作業がしやすいが、装演師の脇屋助作氏によると、紙継ぎの前に絵具層があると紙面同士の接着力が落ちるため、おおよその紙継ぎの下に絵具層はないとの見解を示しておられる。

屏風絵の本紙については、近世の彩色画では主に雁皮紙の使用例が多く知られているが、中世やまと絵屏風では「日月山水図屏風」と「松図屏風」において楮紙であるとの調査結果が示されている（注 36）。楮紙であるならば雲母の塗布は雁皮紙より比較的容易となり、雁皮紙ほどに紙拵えに気を配る必要は少なかっただろう。中世の二つの屏風が、いずれも楮紙であったことは技法を知る

上で無視できないことと考えるが、中世やまと絵屏風においてどのように雲母地が引かれていたか結論を述べるには、多くの同時代作例の解体修理による知見が必要であり、本稿では残念ながら一方法論を示すに留まらざるを得ない。

最後に結びに替えて、中国における雲母屏風の形跡を少しだけ辿っておきたい。中国における雲母屏風は、古くは両晋南北朝時代（265-589）頃に成立した『西京雜記』において、前漢時代の逸話の中に登場する（注37）。下って唐時代（618-907）になると、多くの詩の中に雲母屏風が現れる。中でも有名なのが李商隱（813-858）の「嫦娥」で、西王母の秘薬を盗み月に追いやられ一人寂しい時を過ごす嫦娥の心情を、月の輝きと蠟燭に照らされた雲母屏風の冷たく輝く色味に投影させて描いている（注38）。

このような中国の文献や詩に現れる雲母屏風は、日本のように雲母粉を絵具として塗布した屏風ではなく、雲母片そのものを用材として利用した可能性が高く、詩の意味からも燈品として輝きを与える道具の役目を担っていたことが推測できる（注39）。これは「石山寺縁起絵巻」第五巻の雲母地による画中画「浜松図屏風」の情景の中で、屏風の側に金色の観音菩薩と吊り灯籠が描かれていて、雲母地がそれらの光源によって輝いていたことも想起させる。また雲母屏風は燈品としての役割以上に、中国においては鉱物としての雲母と神仙思想との関わりが深いため、空間を間仕切る除魔的な関連性への興味も尽きない（注40）。日本の屏風における雲母の使用と中国の雲母屏風との直接的繋がりには定かではないが、なぜ日本の中世の屏風に雲母が引かれているのかを考える上で、中国の雲母屏風の存在も思考の片隅に置く必要があるだろう。



図1.「浜松図屏風」右隻第三扇部分（東京国立博物館蔵）

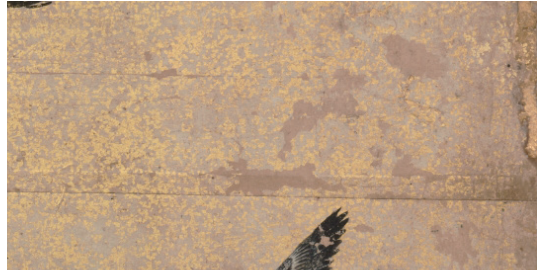


図2.「浜松図屏風」左隻第四扇部分（東京国立博物館蔵）



図3.「浜松図屏風」左隻第四扇部分（東京国立博物館蔵）



図4.「日月山水図屏風」部分復元



図5.「職人尽図」部分（国立歴史民俗博物館蔵）



図6.「七十一番職人歌合」模本（東京国立博物館蔵）



図7. 正麩糊による糊地彩色の試作



図8. 布海苔による糊地彩色の試作



図9. 蒟蒻糊の糊地に試し塗り



図10. 煮漿で練った雲母

注

- (1) 辻惟雄「四季花木図屏風」(『国華』1080、1985年)。山根有三「『室町時代の屏風絵』概観—和漢配合の世界」、辻惟雄「やまと絵屏風の展開」(東京国立博物館編『室町時代の屏風絵』朝日新聞社、1989年)など。
- (2) 泉万里「中世屏風の雲母と金銀」(泉万里『中世屏風絵研究』中央公論美術出版、2013年)。
- (3) 『四季花鳥図屏風光学調査報告書』(東京文化財研究所、2016年)の記述を参考にした。
- (4) 井並林太郎、降幡順子「佐竹本三十六歌仙絵 科学調査分析報告書」(『学叢』42、京都国立博物館、2020年)に、楮紙に入念な打ち紙加工を施した雲母地であるとの言及がある。
- (5) 増田勝彦、大川昭典「製紙に関する古代技術の研究(2) —打紙に関する研究」(『保存科学』22、1983年)の付録「打紙関係記事年表」を参照した。
- (6) 朝賀浩「国宝「信貴山縁起絵巻」の復元模写」(『国宝信貴山縁起絵巻—朝護孫子寺と毘沙門天王信仰の至宝』、奈良国立博物館、2016年)。
- (7) 江上綏氏『日本の美術 397(料紙装飾 箔散らし)』(至文堂、1999年)。
- (8) 秋山光和「扇面法華經の絵画」(『日本絵巻物の研究』上、中央公論美術出版、2000年)。
- (9) 中村清兄『扇と扇絵』(河原書店、1969年)。
- (10) 「彩絵繪扇」については四辻秀紀氏、「天神縁起扇面」については龍澤彩氏からご教示を受けた。
- (11) 『秘技探訪—日本美術の伝統技法』(講談社、1995年)。
- (12) 『続日本紀』の元明天皇和銅六年五月条に「又令大倭、參河並獻雲母。伊勢水銀。相摸石硫黄、白礬石、黄礬石。近江慈石。美濃青礬石。飛驒、若狹並礬石。信濃石硫黄。上野金青。陸奥白英、雲母、石硫黄。出雲黄礬石。讃岐白礬石。」とある。
- (13) 『下学集』には「彩色門 青、白、緑、隠岐、紺青、白青、牛粉、朱、丹、赤土也、雌黄(黄灰也)、雲母、節用集」には「キ」の財宝門に「雲母(キラハ)」とある。
- (14) 江戸時代の文献は『色の博物誌—江戸の色材を視る・読む』(目黒区美術館、2016年)の巻末資料を参照した。本文掲出資料のほか『大和本草』、『物類品鑑』、『画本彩色通』にも「雲母」や「きら」が色材として記される。
- (15) 楠原悟『屏風と日本人』(敬文舎、2018年)。雲母によって松竹鶴亀が描かれた記録として伊勢貞陸(1463-1521)『産所之記』や、明治時代の『古事類苑』に収められた『伊勢家秘書誕生之記』、明和二年(1765)の『産所作法』などが挙げられている。
- (16) 本間良助『日本画を描く人の為の秘伝集』(厚生閣書店、1933年)。
- (17) 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)。高岸輝「やまと絵屏風の変容—室町から桃山へ」『聚美』26、学研、2018年)。また実技検証を基に、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』48、2018年)の中で各技法について検討を加えた。
- (18) 吉田友之「中世雲母地障屏風の展開」一〜三(『芸術論究』14、15、17、1987、1988、1990年)。
- (19) 前掲注(2)、泉万里「中世屏風の雲母と金銀」。
- (20) 寺島良安『和漢三才図会』正徳2年(1712年)の雲母の項「足を以てを躡り粉と為すべし」。
- (21) 『日月四季山水図屏風光学調査報告書』(東京文化財研究所、2020年)。
- (22) 前掲注(20)『日月四季山水図屏風光学調査報告書』。
- (23) 田沢裕賀「日月松鶴図屏風」(『国華』1137、1990年)。十六世紀頃の制作が想定される「日月松鶴図屏風」(三井記念美術館蔵)と「松図屏風」が、いずれも雲母地に金箔貼りであるとの指摘がある。
- (24) 阪野智啓「月次祭礼図屏風模本の画像復元について」、中神敬子「月次祭礼図屏風模本復元技法の色と表現」(岩永てるみ、阪野智啓、高岸輝、小島道裕『月次祭礼図屏風の復元と研究—よみがえる室町京都のかがやき』、思文閣出版、2020年)。
- (25) 前掲注(20) 寺島良安『和漢三才図会』「漿粉」の項に注記で「麦粉の本名なり」とある。
- (26) 前掲注(20) 寺島良安『和漢三才図会』「布海苔」の項。
- (27) 礬水の分量は江戸時代のさまざまな技法書で散見されるが、前掲注(16) 本間良助『日本画を描く人の為の秘伝集』の礬水の項に網羅されていて、狩野派各法から『芥子園画伝』、『漢画獨稽古』、『丹青秘録』、『彩色獨稽古』、『眞蹟目録』、『月令広義』、『絵事指蒙』、『画鶴』、渡邊香涯の法がそれぞれ示される。特に鹿田恒齋『彩色獨稽古』の用法は、季節や基底材による分量の変化や膠種の細分化が詳細を極まっております興味深い。
- (28) 渡邊明義『日本の美術 401(古代絵画の技術)』(至文堂、1999年)。また前掲注(16) 本間良助『日本画を描く人の為の秘伝集』に、伝承元が不明ながら「礬水代用として、大豆粉の溶液を引く事がある。」とあり、「又糊引きと称し布糊を引くこともある。」ともある。
- (29) 下房俊一「注解『七十一番職人歌合』考(十)」(『島根大学法文学部紀要文学科編』18、1992年)。
- (30) 『看聞日記』永享七年(1435)七月四日条「唐紙師參、突出障子張」。

- (31) 山本唯一『中世職人語彙の研究』(桜楓社、1986年)。
- (32) 料紙装飾の大柳久枝氏から、銀粉より雲母のほうが比重が近くより染料材との相性が良いだろう、とのご助言も受けた。
- (33) 「漿」について『日本国語大辞典』(小学館、2003年)「①米を煮た汁。おもゆ。こみず。②粟や糯米などで醸造した酢。③酒の異称。④濃い汗。大粒の汗。」。『大漢和辞典』(大修館書店、2000年)「①こんず。はやす。酒の一種。酢。②おもゆ。白米を煮た汁。濃い漿。③つくりみず。水を沸かし冷やして飲用とするもの。④のみもの(総称)。⑤水で練った小麦粉。⑥のり。のりをつける。⑦にがりを加えない豆腐の汁。」の記載のご教示を磯谷明子氏から受けた。
- (34) 前掲注(20) 寺島良安『和漢三才図会』「紙衣」より「蒟蒻根を用いて洗淨煮熟し、稗芯を刺し易く徹るを度と為して冷し定む。皮を剥き去り之れを搗りて糊と成し…」
- (35) 渡邊明義、岡興造、石川登志雄『装潢史』(国宝修理装潢師連盟、2011年)。渡邊氏執筆の4章に中国の『歴代名画記』や『装潢志』、李朝の『山林経済』の糊の記述について詳細に記される。
- (36) 「松図屏風」については『東京国立博物館文化財修理報告XI、平成21年度』(東京国立博物館、2011年)を参照した。
- (37) 『西京雜記』卷一「趙飛燕為皇后、其女弟上遣雲母屏風、回風席、七華扇」。趙飛燕は前漢の成帝の皇后。
- (38) 李商隱『嫦娥』「雲母屏風燭影深、長河漸落曉星沈、常娥宥悔偷靈藥、碧海青天夜夜心」
- (39) 藤原美樹、松本静夫「場所を構成する「屏風」について—『金瓶梅』にみられる住まいの空間構成に関する研究その3」(『日本建築学会計画系論文集』71、2006年)。
- (40) 門田誠一「古墳出土の雲母片に関する基礎的考察—東アジアにおける相関的理解と道教思想の残映」(『鷹陵史学』25、1999年)によると、雲母は仙薬の一種としても知られているが、中国の漢代から南北朝時代にかけての墳墓から雲母片が出土し、また日本においても古墳時代後期の古墳から雲母片の出土がわずかに確認されている。また前掲注(39) 藤原美樹、松本静夫「場所を構成する「屏風」について」によると、屏風は初期には睡眠時の風除けとなり、その後大きな宮殿での間仕切りとして大型の屏風が用いられるようになるとするが、これは気の流れを重視する風水的思考が大きく影響したとも考えられる。

本稿は、日本学術振興会科学研究費助成事業 18K00209 による研究成果の一部です。また本研究において、以下の方々をはじめしとて多くのご助力をいただいたことに御礼申し上げます。木田雅之氏(ふぢや)、野田拓真氏(野田版画工房)、大柳久枝氏(文溪堂工房)、脇屋助作氏(墨匠堂)、四辻秀紀氏(名古屋経済大学)、高岸輝氏(東京大学)、龍澤彩氏(金城学院大学)、本田光子氏(愛知県立芸術大学)、磯谷明子氏(愛知県立芸術大学文化財保存修復研究所)。