

2014 年度学位論文（博士）

銀箔の深秘——酒井抱一筆《波図屏風》から自作へ——

Beyond the *Ginpaku* —Sakai Hōitsu's folding screens and my art work—

京都造形芸術大学大学院

芸術研究科 芸術専攻

江畑 芳

銀箔の深秘——酒井抱一筆《波図屏風》から自作へ——

Beyond the *Ginpaku* —Sakai Hōitsu's folding screens and my art work—

目次

序.....p1-4

第一部：酒井抱一の銀

1. 銀の箔.....p5-7
2. 銀の色.....p7-10
3. 抱一の詞.....p11-16
4. 《波図屏風》の銀箔.....p17-30
5. 黒い月.....p30-34

第二部：箔という素材

1. 「四角い」箔.....p35-37
2. 「薄い」箔.....p38-39
3. 「金属である」箔.....p39-42

第三部：自作品への展開

0. 箔の前に.....p43-45
1. 箔の作品をつくる.....p45-50
2. 「月がきれいですね。」.....p50-55

それから先について.....p56-58

序

逆に立てたのは二枚折の銀屏である。一面に冴え返る月の色の方六尺のなかに、会釈もなく緑青を使って、柔婉なる茎を乱るる許に描た。不規則にぎざ／＼（くの字点）を畳む鋸葉を描いた。緑青の尽きる茎の頭には、薄い弁を掌程の大きさに描た。茎を弾けば、ひら／＼（くの字点）と落つる許に軽く描た。吉野紙を縮まして幾重の襞を、絞りに畳み込んだように描いた。色は赤に描いた。紫に描いた。すべてが銀の中から生へる。銀の中に咲く。落つるも銀の中と思わせる程に描いた。――花は虞美人草である。落款は抱一である¹。

この一文は明治の小説家、夏目漱石の小説『虞美人草』²に登場する。落款の主、酒井抱一（1761～1829）は江戸後期に生きた絵師である。小説に描かれるとおり、多くの銀屏風を残した。尾形光琳（1658～1716）に「私淑」し、直接の師事はないもののモチーフや技法といった光琳の作風を取り入れた。《夏秋草図屏風》（酒井抱一 1821年 東京国立博物館）[fig.01]は銀地に草花の取り合わせであり、玉蟲敏子氏によれば小説で語られる屏風の着想とされる³。この画はかつて光琳の総金地《風神雷神図》（尾形光琳 江戸時代 東京国立博物館）[fig.02]の裏絵として描かれていたもので、金の裏に銀を合わせたのは妙妙たる組み合わせであるが、銀箔と思しきこの銀色も年月とともに変色して来ているように見える。抱一は銀を他の変質しない画材で表しはせず、思慕する光琳の画の裏に時が経てば色あせてしまう銀箔を敷き詰めた。

漱石が語るとおり、銀は古くから「月の色」であった。銀色、そして金色は古くから箔によって表現された。美しく輝く貴重な資源である金銀は他の素材で模するのではなく、そのまま色として壁面や衣服を彩るのに使用し、金と銀には太陽と月というような、色や金属という以上の意味が付された。それらのコンテクストと箔の技法の発展により、日本では金銀

の作品が多く作られた。

江戸時代には趣向を凝らした銀の作品が現れる。俵屋宗達の《風神雷神図屏風》（俵屋宗達 江戸時代 建仁寺）[fig.03]は、先に述べた光琳の《風神雷神図》の原典である。山根有三氏は宗達本の黒い雲の部分に銀泥が混ざっているとする⁴。銀泥は墨よりも粒子が大きく、その大きさにもばらつきがあり、墨だけのたらし込みよりもムラの表情が強まる。雲の立体感を表したのだろうか。宗達とほぼ同時代に生きた狩野山雪の《雪汀水禽図屏風》（狩野山雪 17世紀）[fig.04]は、山下善也氏によれば、幾重にもひいた線を胡粉で盛り上げた上に銀泥を乗せ、上から墨を塗って乾く前に拭き取り、陰影を強調させている⁵。蒔絵のような工芸的と言える工程でつくり上げられた質感は、雪模様の空の下の重い海の色と冷たい空気を伝える。そして光琳の《紅白梅図屏風》（尾形光琳 江戸時代 MOA美術館）[fig.05]の流水文様部分にも銀箔が使用された。銀箔で地を作り、流水文様の部分に透明なコーティングを施し、コーティングのない部分を硫黄で反応させて色を黒くした。使用する道具やコーティングの材料についてはいくつか推論がされるが⁶、概ね銀を硫化させたという点は定説である。光琳の採用した錬金術的な銀箔の技法は、白ぬきの線描のような独特な表情を見せている。銀は金とともに金属特有の強い輝きで目眩く画面を作ることができる画材である。

筆者はもともと作品を制作する立場であり、自分の手で箔を扱うなかで、金属特有の輝きを持ちながら、軽く、柔らかい「箔」という素材に魅了された。絵具のように自由に塗り延ばすことができず、金属ゆえに物質として不安定な箔もあり、扱いづらいほどに薄いといった問題は、箔の特性であり魅力であると考えた。一般的な美しい仕上がりを目指す技法で色として画面に貼ってしまえばそれらの問題を封じ込められる。しかしどんなに目眩く画面となっても箔の軽さや柔らかさは失われる。そこで、画面に貼られる前の「四角く成形された金属」である箔という素材として作品を作りたいと考えた。箔はどのような素材で、どのような表現ができるのか。この見地に立ったとき、抱一の《波図屏風》（酒井抱一 1815年 精嘉堂文庫美術館）[fig.06]の銀箔の効果に引きつけられた。

本論文は三部構成とし、第一部では背景に銀箔を敷き詰めた酒井抱一の《波図屏風》について論じる。抱一の画業の中期に描かれ、重要文化財で同じく総銀地の《夏秋草図屏風》に先行する。《夏秋草図屏風》は銀地に鮮やかな岩絵具の色が印象的で、雨風に打たれる植物の描写は詩情にあふれ、光琳の《風神雷神図屏風》の裏絵だった歴史的価値と、俳諧的な機知に富むことから評価が高い。抱一の総銀地の作品は他に《紅白梅図屏風》（酒井抱一 1821 出光美術館）[fig.07]、《四季花鳥波濤図小屏風》（酒井抱一 出光美術館）[fig.08]⁷がある中で、銀地に濃彩が鮮やかであるなど、装飾性の高いそれらの屏風とは一見して《波図屏風》は違う。しかし、波図こそ銀箔という素材の性質を活かしていると考え。筆者は海を見るのが好きであり、日本の半分くらいの海岸は見てきたが、抱一が隔月で通ったという江ノ島へ行ってみた。太平洋に面する江ノ島の海は海底から掬い上げるような波が来る。内海ののんびりした波とも、日本海の表面がゆらゆら揺れている波とも、九州のごつごつしてせわしない波とも違う。江ノ島がぽつりと突き出てこの波を受けるせいか、太平洋に面している臨場感がある。そして海には島がなく、想像に及ばない遠くまで広がる。ほとんど再現的な写実性はないにも関わらず、波図にはこの抜けるような奥行きがある。抱一がどのようにその奥行きを画面に定着させたのか、玉蟲敏子氏らの先行研究による抱一論を手がかりに検証する。光琳本から抱一本の変容のなかでもっとも印象的な総銀地は、その奥行きの表現の鍵となる。

第二部では、制作者である筆者が考える箔の特性として「四角い形状」「薄さ」「金属的性質」について考察する。先に見たような工芸的でグラフィックな画面では、こうした箔の性質を見つけることができないように、これらの性質は作品からは排除されがちである。しかし、打力によって打ち広げられるという箔の製法と深く関わり、時に魅力的な姿となって現れ、作品を彩ることもある。

第三部では、これらの箔の性質からどのように制作にアプローチできるかについて論じる。筆者は実際に制作するなかで見てきた箔の性質を作品にしようと試みた。箔をテーマに行った個展「月がきれいですね。」（2014年2月19日～3月9日/京都・ARTZONE）での具体的な作品事例を述べる。未熟な点も多いが一事例として記しておく。

最後に現代の銀の作品について触れ、今後について述べてまとめとする。

第一部：酒井抱一の銀

銀は金属の中で最も白く輝くが、空気中の硫黄に浸食されて光沢のない黒へと変わる。

「劣化」とも考えられる性質があるにもかかわらず、日本では古くから画材として使用され、金とともに様々な画面を彩った。金ほど多くはなかったものの、先に見た《風神雷神図》や《紅白梅図屏風》、《雪汀水禽図》といった作品に銀の使用される作品が残るなかで、酒井抱一はより銀の特性を活かす作品を制作した。どのように銀の性質を活かしたのかを見る前に、まずは抱一が愛用した銀箔がどのようなものなのかを知っておかなければならない。

1. 銀の箔

美術のなかで多くの金色や銀色の素材となったのは箔だった。現在では工業製品などにも応用されるが、絵画や彫刻、建築などを絵具とは違った金属特有の強い輝きで彩ることができたのには箔が大きく貢献している。箔は平面を覆うだけでなく、その薄さによって凹凸のある面を彩り⁸、金銀糸の材料となって衣服に縫いこまれ⁹、東大寺盧舎那仏像のようなブロンズ像を鍍金する原料として使用された¹⁰。

日本で箔の使用が始まったのは仏教の伝来とほぼ同時期とされ¹¹、以来、和紙の文化と相まって発展した。箔は金属の塊に段階的に打力を加えることによって徐々に薄く延ばして作る。ある程度薄くなった金属を最終的には何枚も重ねて打つが、そのときに発生する熱などで再び癒着しないように、日本の伝統的な製法では箔打ち紙と呼ばれる泥入りの雁皮紙などに挟む。この挟む紙は、箔の生産される地域によって竹紙や羊皮紙など素材が違うが、和紙にさまざまな加工をすることで薄く均質で品質が良いものを作ることができた¹²。2013年の中国製、ドイツ製と日本製の箔を比較した調査でも、日本の箔が最も品質が良いという結果であった¹³。現在、箔の製法は機械の導入も進んで効率化されたが、三浦箔と呼ばれる昭和初

期に伝統的な手作業で生産された箔はさらに薄く、製法上できる微細な穴も小さく均等に分布し、高品質であると確認されている¹⁴。

こうした質の良い箔が作られたのは、箔の使用目的が美術や工芸となり、技法が発達したことも一因である。美しい仕上がりのためには、薄く、厚みが均一で破れのない箔が必要となる。2001年に行われた金沢美術工芸大学美術工芸研究所による調査では、タイやインドで箔が作られる目的は宗教的な意味合いがあり、箔打と寺院の関係性が強く、箔を打つ際も短い祈りを捧げてから打つ。参拝者はそこで作られた4cm四方の小さな箔を寺院の入り口で買い、仏像に貼りご利益を願う¹⁵。そうして祈りのために貼り重ねられ、誰もが貼ることのできる箔に品質は問われない。また西洋の宗教画の黄金背景では、箔の継ぎ目を磨いて見えなくするように、いかに美しく金色で覆ってしまうかが重要であり、薄さや破れのない箔であることはさほど重要とはならない。

日本では、室町時代に流行した《日月山水図屏風》（15世紀 出光美術館）[fig.09]などの草花や季節が描かれた屏風には、金銀を散りばめ、さらに違った趣の輝きを取り入れるために雲母を使用し、華やかな画面が追求された。そこには「切箔」「砂子」「野毛」といった技法で、箔を四角や長細い線、細かいハギレのようにさまざまな形に切って散らされた¹⁶。こうした細やかな技法には、工芸的な質の高い仕上がりが求められた。繊細に仕上げるには、薄く、厚みが均一で破れのないことが求められる。この工芸的な傾向も手伝って、箔の表現が発展する。

また日本の箔の特徴的な表現である「箔足」は屏風や襖絵に見られ、隣り合う箔と箔の重なる部分として自然にできるまま残される。貴重な箔を無駄にしまいとするかのようにずれ込んで行く貼り方のものも見られるが、時代を経るごとに縦横を合わせて格子状に貼るものが増える。20世紀初頭に機械が導入される以前の箔には、箔を四角形に成形するために箔の中心に沿ってできる箔を横断する筋状の模様¹⁷があり、尾形光琳の《燕子花図屏風》（尾形光琳 根津美術館）[fig.10]では、燕子花と呼応させ、意識的に模様の方向を揃えているとされる¹⁸。また、江戸時代初期の絵師、俵屋宗達 は箔をさらに細かい粉状に加工した金泥・銀泥を

「たらし込み」の技法で多用した¹⁹。「たらし込み」は、顔料などの粒子を水分の中で自由に遊ばせ、滲んだような独特の模様をつくる技法である。このように日本美術の平面の世界では箔の薄く四角い形はさまざまに加工され発展し、形と技法が工夫されたため、色のバリエーションとしても銀箔は重要だった。

2. 銀の色

銀の別称に「白金（しろかね）」ともあるように、銀は可視光線の反射率があらゆる金属のなかで最も高く、最も白く輝く。銀とほかの銀色を呈する金属箔を見比べるとわずかに色が違い、銀の白い輝きは珍重された。江戸時代中期に成立したとされる『和漢三彩図会』の銀箔²⁰の項目には次の一文がある。

白色で金に次ぐものである²¹

ここで「金に次ぐ」とある理由は、同書の錫薄次の文から推測される。

錫薄 近年、これを製するようになったが、一月もたたないうちに変色する。それで現今では用いない。鉛薄も同様である。ともに銀薄の贗物である。²²

鉛や錫は銀の偽物とされ、比較的変色しにくい銀が本物とされている。つまり銀が変色してしまうことがあまり良いとはされないため、金に次ぐとされた。またこの二つの点は、他の銀色——金属のみならず、雲母などの光沢を持った無彩色を呈する色が厳密には銀色ではないことを示している。

15世紀のイタリアの画家、チェンニーノ・チェンニーニが残した『芸術の書：絵画技法論』²³は西洋絵画の技法を記した書物であるが、その箔の項目にはこう書かれている。

何よりもまず、銀は出来るだけ用いないようにせねばならぬという事を記憶するがよい。何故ならば、壁の上でも、木の上でも、それは耐久力がなく黒変するからである。壁の上では一そう早く色を失い、打錫や、伸錫に先立って変色する。同様にまた半金も避けるがよい。これも黒くなる²⁴。

当時の西洋人にとって、色を失い黒変することは避けるべきとされた。このように金属の変質を「劣化」とすることは、古く汚れたものより新しいものを好み、ものが壊れるといった生活を営む上での不便さにつながる自然な感覚である。こうした基本的な感覚によっても金は優位となりやすい。

金はタイやインドの仏教に限らず宗教を彩る色である。キリスト教美術のシモーネ・マルティーニらによる聖像の背景[fig.11]は黄金に塗り込められ、東大寺盧舎那仏像をはじめ仏像は日本以外の地域でも黄金で覆われた。金は人間の生活しやすい環境で退色や変質がほとんどなく、金属のなかでもっとも安定していることはその理由のひとつだろう。

暖かみのある豪華な色と劣化することのない輝き、そして明かりの増幅作用は、権力や威厳、財力を示すのにも、金の価格が高いことも寄与して、聖なる世界だけでなく俗なる世界でも多用された。また、俗なる世界のなかでも遊里などで現れる金は、華やかさだけでなく桃源郷的な時間のない、あるいは通常とは時間の流れの違う世界であることを示しているようでもある。

こうして見ると様々な世界に現れているように思える金であるが、たとえば、古代エジプトのファラオ、ツタンカーメンのマスクの黄金は、権力者でありながら神の名を冠していたように、聖と俗はひとつなぎになっていて切り離すことはむずかしい。道端の道祖神から禁

欲的な山奥の聖地へはグラデーションになっており、また禁欲的な山奥の聖地でも人間の活動なしにそれが営まれることはない。しかし、どの世界に現れるときも金は永遠性や絶対性を象徴している。

その永遠性や絶対性は、「immediate」——「即座の、直接の」でもある。ほとんど劣化しない金で画面を彩ることは、ちょうどスナップ写真のように一瞬を永遠にとどめたいという願望の現れである。聖なるものや、威厳、夢の世界に終わりがあってはならず、10年後、100年後に見ても同じものがそこに表されているべきである。たとえ画面が物理的に劣化しているとしても、制作者の留めようとしたその瞬間を見るよう望まれていると考えて間違いはない。

これに対し、銀は満ち欠けする月を象徴したように、変化し、ときに終わりを表現するものである。江戸時代の最初期に刊行された俳諧集『犬子集』（寛永10年 1633）に掲載されている慶友作の句では、次のように言う。

白き物こそ黒くなりけれ 銀屏は引きたてなから年ふりて²⁵

玉蟲敏子氏は、この句は銀の経年の様子を良く知っている経験を示すとして、「黒変する難点があっても、銀地でなければ表現しえない世界があった」²⁶とし、銀の黒変を難点と見ている²⁷が、この句の意味は、「白いものほど黒くなる（のが目立つ）銀屏風は（黒さを）ひきたてながら年月を経る」と、年月を詠嘆しているだけなのだろうか。この句の銀屏風が何を引き立てるのが問題である。高階秀爾氏が13世紀に著された『徒然草』より「花はさかりに、月はくまなきをのみみるものかは」という言葉を引き、日本には「不完全の美、欠如の美、あるいは廃墟の美への意識」があったとするように、日本の文化は物質的な劣化を美の消失とはとらえなかった。ここにもその感覚を適用し、「白きものほど黒くなる（のが目立つ）銀屏風は（その魅力を）引きたてながら年月を経る」とするほうが、年月の経つ寂しさ

だけでなく、思い出に浸る味わい深い切なさが加味されるのではないだろうか。「引き立て」という好転する意味を孕んだ言葉も生きて来る。

そう考えるとこの句には、銀は黒くなるからこそかえって良いという価値観が描かれていることにもなる。また玉蟲氏は、銀は平安時代には「はかなさ」「滅び」「追憶」の意味を潜ませたモチーフである月・秋・夕・草花・雨と結びついて心象表現と重ねられるとし、特に貴族の生活習俗のなかでは「白」という色彩に対する清浄なイメージ」の投影として「生と死にまつわる神聖な場面に重用」されたとしているが、ここにも銀が変色してしまう点を踏まえるほうが、それらの感情と自然に結びつくのではないだろうか。この感覚が具体的にいつ頃現れ、銀と重ねられるのかを知るのは困難であるが、銀には金属光沢のある装飾的な色だけではない魅力が古くからあった。

銀ははじめ白く輝き、黒変していく。空気中に微量に含まれる硫黄と反応し、銀が黒色の硫化銀となるため、換気などの条件にもよるが空気中に置いた場合、早ければ2～3ヶ月で変色が始まる。銀は刻一刻と化学反応を進めているが、目視でそれを見ることはできず、定点カメラか早回しの映像にでもしなければ銀が変化していく様子をとらえることはできない。銀の変化は連続的であるものの、一定の段階へ達しなければ、それを見ることはできない。つまり、ある段階の銀がやがて時の経った姿を想像させるのは、先の俳句が表す通りである。本論では、このことから銀を「phased」——「段階的な」と考える。

銀の色は、金の対の色であり月の象徴であるだけでなく、変質する金属であるが故に変化や時間の流れを想像させる。永遠でありながらも一瞬の金に対し、銀は終わりへ向かっていくつもの面を見せる。

3. 抱一の詞

銀箔の性質を活かした《波図屏風》に何が描かれているのかを知るために、作者である酒井抱一がどのような人物で何を愛好したのかが手がかりとなる。抱一は大家の出身やさまざまな文化の花開いた天明期の江戸に生まれ、現行の流派だけでなく多くの過去の作品を吸収した²⁸。そこには銀の嗜好に通底する「遊び心」や「時間」が見えてくる。

抱一は有力な大家である姫路藩の酒井雅楽頭家の次男として生まれる。家督問題に巻き込まれるなどの苦労はあるが、市井の隠者となり、吉原へ通い、俳諧、狂歌、書画などを通して友人たちと花や季節を愛で、古物古画の調査を行い、思慕する絵師の画集を刊行し、晩年に職業画家となってから設けた工房では弟子たちと作品を量産する²⁹。抱一は20代のころから絵画の制作を続ける一方で、生涯に渡って『軽拳館句藻』という句集を書き続けるほど言語芸術を大切にした。玉蟲氏が《夏秋草図屏風》のなかに見た俳諧の「脇起」「違付」といった手法を取り入れるようなロジカルで知的な発想³⁰を育み、抱一の「ことば」はしばしば絵画作品の源となった。

俳句ではないが、抱一の詞を紹介すると、没年である文政11年の1月に残された詞で、抱一は68歳であった³¹。

春雨詞／睦月廿日斗の夜、風落ち／雨こほれて蔀を打、遣り戸をならすは、五月雨にもあ
らす／あらしにも非ず、又時雨に／もあらず、又透間もる風枕の枕に／近く梅かほりほの
めきたるは／羅浮の美人や出来にけんと／うち驚き耳をそはたてゝ／聞か、かの春雨にて
そ有ける／いち／＼（くの字点）おもしろくてて（ママ）又／眠りに付く春の夜の短きな
らひ³²

春の夜、眠っていると春雨の音がして、これは五月雨でも嵐でも時雨でもないだろうと思っていると、枕もとに風に乗って梅の香りが漂ってきたので、羅浮山の梅の精が現れたかと思いが覚めると、やはり春雨だった。その勘違いをおもしろく思いながら、また眠りについた、という意味である。一見ロマンティックでありながら、勘違いした自分をおもしろがる巧智は抱一らしい。常磐津は抱一の生きたころの江戸の好みを反映してか、中棹の三味線の音が軽い。『吉田屋・夕霧』に登場する伊左衛門はもともと身分が高いが何らかの理由で身をやつしていた。「やつし」は歌舞伎で演出として流行してもおり、抱一が酒井家の屋敷を出るのは30歳ごろと遅くはあるが、物語の主人公を地で行くようである。青年期の抱一は、狂歌集『吾妻曲狂歌文庫』で冒頭を飾る³³などして文化人の間でも格調高く扱われ、その活躍ぶりが窺える。

手拭のデザイン画を各界の著名人が競った『手拭合』（山東京伝画 1784年 国立国会図書館）[fig.12]に、抱一は手拭に描かれた鷹に結びつけた紐が手拭から外に出て腰板まで延びている画を寄せている。このトロンプユイユには「御記文は書頭されとも能ある鷹の御趣向は自かくれなし」という賛が山東京伝によって記されている³⁴。この本の隣のページに並ぶ兄の忠似のデザインは菱形を組み合わせたパターンと手堅く、抱一と対照的である³⁵。抱一は《夏秋草図屏風》や花鳥図などの瀟洒なイメージが強いが、このように「遊び心」と言えるしかけをしばしば見つけることができる。

もうひとつ、抱一の思考の基盤となるものに後期の江戸全体に広まってもいた復古主義がある。豊かな文化に触れながら育った抱一は、30代ごろから古物古画の研究に意欲的になり、なかでも光琳については研究者と呼ぶべき結果も残すほどで、光琳没後百年に際して法会を取り行うなどその傾倒ぶりは単なる研究に留まらなかった。

江戸後期、富裕な知識人たちの間で古物古画の研究が盛んになった³⁶。没後80年近く経つ光琳の研究も江戸に先立って京都で文人画家、中村芳中が享和二年（1802）に絵本『光琳画譜』を出版したことに始まる³⁷。抱一と芳中とに直接の接点は見出されていないが³⁸、その流れに乗って光琳への傾倒を深める³⁹。抱一が30代後半の時期から《月に秋草図》（酒井抱一

寛政5年ごろ MOA美術館) [fig.13]など、作品にも「たらし込み技法」や木骨法といった影響が現れた。酒井家での幅広い文化人との交流、さまざまな領域の混ざり合う江戸後期の文化の特質に加え、次男という比較的自由的な立場があったことで、抱一が実際に下絵を見せてもらうなどの機会を多く持つことができた。贅沢な研究を進めなるなかで、実際に見た光琳の作品を模写しながら吸収した。抱一の画業としては初期の浮世絵美人画などに《雪中縁先美人図》(酒井抱一 江戸時代 リチャード・フィッシュバイン&エステル・ベンダーコレクション) [fig.14]といった浮世絵の様式を踏襲した優れた作品が残されるように、さまざまな流派をものにしてしまう天性の器用さを持っていた。

そして、前述した光琳没後百年の年、自宅での法会や遺墨展に合わせ、研究成果の発表として『尾方流略印譜』(酒井抱一 1815年 東京芸術大学付属図書館) [fig.15]を刊行する。数年後、光琳の作品の縮小模写をまとめた『光琳百図』(酒井抱一 1826年 早稲田大学図書館) [fig.16]も刊行する。『尾方流略印譜』とその2年前に刊行された『緒方流略印譜』

(酒井抱一 1813 東京大学総合図書館酒竹文庫) [fig.17]には、宗達や光琳をはじめとする周辺の作家をまとめ、落款と略歴を紹介する。血縁関係や家督的継承のない集団で、かつもっとも主流となる宗達と光琳の間には私淑という間接的な交流しかないにも関わらず、その二人を流派としてつなげた⁴⁰。歴史上初めて「尾形流(はじめは緒方流としている)」という名前を授けた抱一は、後の「琳派」の最初の発見者と言える。そしてこの年、冒頭で挙げた《波図屏風》を制作し、以降《夏秋草図屏風》《紅白梅図屏風》などに代表される独特な銀の表現を生み出していく。

抱一自身の光琳についての具体的な言説は少ないが、先に述べた『緒方流略印譜』と『尾形流略印譜』でそれぞれ以下のように紹介する⁴¹。まず前者では、

緒方光琳時を隔て宗達の風を慕ふ又遠く古土佐の花卉を學ぶ人物に至ていよ／＼(くの字点) 光信以上の志有り當流逸筆元禄年間の人なり

そして次に後者では、

光琳 尾形宗謙か子時を隔て宗達の風を慕山本素軒の弟子となり後法橋に叙すと浅井不
舊の印譜に見えたり又尾形を緒方と改む花卉描き人物に至てはいよゝゝ古土佐の風韻を
学ぶ當流の逸筆世に知るところなり 享保元年〈丙申〉六月二日卒歳六十二 京都小川
頭妙顕寺中本行院に葬す 長江軒寂明青々光琳居士と有り

後者は刊行までの2年間で収集した没年や戒名などの情報で増強されているが、どちらに
も共通する部分から抱一の持っていた光琳のビジョンを見ると、時を隔て宗達を思慕し、
「古土佐」を学び花卉を得意としている。宗達は言わずもがな光琳からさらに100年ほど遡
った時代に活躍しており、「古土佐」はさらに遡る。「光信」とは室町時代から戦国時代に
かけて活躍し（永享6年（1434）～大永5年（1525））、土佐（常盤）光長、土佐光起
（1617～1691）と合わせ三土佐と称される土佐光信と考えられる⁴²。

このように抱一が古典に特化して述べた精神的基盤を辿っていくと、寛政期に松平定信の
もとで平安期の古制の復興の立案がされるなど、飢饉や西洋文化の流入を受けた18世紀後半
の江戸幕府の政治的動向から自国のアイデンティティーの確認作用があったと日並彩乃氏は
指摘する⁴³。幕府にはじまる復古主義は幅広く大衆へ浸透し、本居宣長の『古事記伝』といっ
た思想へも影響する。古制の復興を唱えた定信に仕えた絵師は、抱一と古物古画の調査旅行
へ赴くなど直接的な交流のあった谷文晁であった。定信もまた文晁に古物古画の調査、複写
を命じており、文晁の門弟でもあった田中訥言らの作品にはやまと絵の影響も見られ⁴⁴、幕府
の影響で美術分野にも復古主義が波及したことが示唆される⁴⁵。京都と江戸で同時に光琳研究
がはじまったのも、江戸後期の復古主義に方向付けられたものであった⁴⁶。

抱一は青年期から南蘋派、狩野派、肉筆浮世絵などさまざま流派の手ほどきを受け、古典
研究に関しても光琳に限らなかったが、そのなかでも、後にも述べるように何点か残してい

る鶡図は中国・南宋院体画の李安忠の鶡図が原典であり、抱一自身も実見している。さらに、李安忠の画に鶡図を学んだ土佐光起⁴⁷、そして狩野派に伝わる鶡図、そして舶来された後に述べるように南宋時代の中国画も参考するなど、復古主義に反して古い中国画への興味が散見される。抱一以外に目を向けても、桑山玉洲（1746～1799）の遺稿集『絵事鄙言』

（1799）では、「宗達 光琳ナトハ本朝の南宗トモ云ハンカ」と評され、当時の知識人には中国で発生した文人文化の思想が浸透していた⁴⁸。『光琳図譜』には抱一、文晁と親しかったことで有名なもう一人の友人である亀田鵬斎が寄せた序文でも中国・明代の南宋画論を引いて光琳を賞賛してもいる⁴⁹。

中国の南宋時代周辺の美術は「宋元画」と呼ばれ室町時代に日本に多く輸入され、日本美術への影響は革命的なものであった。藤田伸矢氏によれば、「宋元画」は中国に伝わる美術とは違った傾向を持ち、中国で著名とされる画家でもほとんど日本には伝わらなかった場合もある⁵⁰。日本では、自ら画を成した北宋の皇帝、徽宗をはじめ、李唐、馬遠、梁楷、夏珪らの南宋画院の諸名家と、禅僧画家の牧谿および玉潤の限られた数人の画家の作品に殆ど限定されて収集された日本的感性の強いものである⁵¹。江戸時代になると、「古渡り」として室町時代に日本に伝えられたものが優位に扱われ⁵²、日本に伝わって影響を与えた歴史的価値とともに、宋元画を受容した室町人の感性が重んじられた。日本に宋元画が伝わってきた当時、画風に取り入れた絵師の一人は室町幕府の絵所預で絵画制作を任され、抱一が「古土佐」の「光信」と名指した土佐光信であった（出典）。日本に伝わった宋元画は、土佐派や狩野派をはじめさまざまな日本絵画に影響し、この影響のひとつとして日本で初めての評伝が成立したが、それは幕府の所有する中国からの舶来の美術品について評したものだ⁵³。このように、様式から思想までも大きく変えた宋元画はその影響の大きさからも日本美術に欠かせないものであり、また外来ではあるが300年以上の時間を経て日本化したと言える。抱一らが宋元画を中心とする古い中国文化へ興味を示したのは、日本絵画の源点をここに求めたためである。

抱一は現行の流派に属さず、またあとに述べるように新しく流入した西洋画はそれとわかる様には取り入れることなく、あきらかにこれらの「過去」を選択した。こうした過去への興味は、抱一の作品に通底していくが、次の俳句にもそうした過去への憧憬が隠されている。

銀のうみを 渡もや 冬の月⁵⁴

玉蟲氏によれば、江戸の俳諧の世界においても、南宋時代の詩人である陸游や楊萬里らが愛好された。そして彼らの詩に使われた「銀濤」「銀海」「銀波」という言葉の「銀」は月の光を意味し⁵⁵、抱一の銀地作品には月が暗示されているとされる。この句は南宋時代の慣わしを引用することで「過去」のコンテクストを引いている。

また宋元画では瀟湘八景図など詩情と結びついた画題も好まれたが、京都、金地院に伝わる南宋院体画の《秋景山水図》（13世紀 金地院）[fig.18]の空にはごく薄く金泥が布かれており、秋の空を表す詩語⁵⁶である「金天」という言葉が直接的に画面に展開されたと戸田禎佑氏は指摘する。

抱一の「銀のうみ」の句が詠まれたのは文化4年で波図の制作時期とは年単位の隔たりがあるが、井田太郎氏によれば《波図屏風》が描かれた時期には自作の古い句を参照して新しい句を作ったり、自作の画の賛としたりすることが増えたとされる⁵⁷。抱一が《秋景山水図》の手法を知っていたかどうかは不明だが、「自分の画に自分で賛する」ということばと絵画の関係からも、銀のうみの句から《波図屏風》の着想を得た可能性は十分に考えられる。

銀ということばのコンテクストによる月の暗示や、「金天」という言葉から金の空を描くという発想はことば遊びの要素を持っているが、この句と《波図屏風》とを重ねることで、句にも屏風にも直接には書かれていない何かの姿も見える。それを知るために、次の章で波図に何が描かれているのかを考察する。

4. 《波図屏風》の銀箔

《波図屏風》は、高さは 169.8cm、一隻の幅は 369.0cm と抱一の現存する作品のうちでは最大のサイズとなる六曲一双の屏風で、背景には銀箔が敷きつめられ、墨の太い線で波のみが画面いっぱいに描かれている。画面の左端（屏風に向かったとき、鑑賞者から見た左方）から大きな白波となだらかな波が交互にやってきて、右端にたどり着くと大きくくだける。右隻右端の奇抜な形の大きな波は屏風の高さいっぱいに描かれており、人を飲み込むほどの迫力である。この波だけで右隻の半分を占めており、波足はさらにそこからはみ出す 150cm 四方の大きな波で、波の中心が山折り部分にきており、屏風を立てると手前にせり出して立体的になる。藁筆を用いたとされる 5～6cm ほどの太い筆致で波の輪廓をとり、波頭を胡粉で輝かせ、白緑と墨を重ねてわずかに陰影がつけられている。背景となる銀地にも波の外隈に薄く白緑と墨を刷いており、波に立体感と奥行きを持たせながらも地の抜けるような銀色が引き立てられる。銀箔が墨を弾いてできる水滴の連なりの痕が水しぶきらしく見え、波というモチーフと調和する。

《波図屏風》の所蔵は、1903 年に『光琳派画集』で「岩崎彌之助蔵」と紹介される以前は不明⁵⁸だが、彌之助(1851～1908 三菱第二代社長)と岩崎小彌太(1879～1945 三菱第四代社長)の父子二代が設立した静嘉堂文庫に国宝 7 点、重要文化財 83 点を含む、およそ 20 万冊の古典籍と 6,500 点の東洋古美術品とともに 1945 年に収蔵され現在に至る⁵⁹。出品歴は、1927 年 10 月「第七十五回美術展覧会」（日本美術協会列品館）にて展示された後、戦後によく 1978 年春「琳派」展（静嘉堂文庫展示館）、1981 年「大江戸美術展」（ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ（ロンドン）The Great Japan Exhibition: Art of the Edo Period 1600-1868）、1984 年秋と続けて公開された⁶⁰。1987 年に玉蟲氏が「酒井抱一と「波図屏風」

（上）—光琳筆「波図屏風の創造的変奏—」⁶¹を発表して以降、展示される機会が増えてい

った。

2012年、ニューヨークで開催された「Silver Wind: The Arts of Sakai Hōitsu (1761-1828)」⁶² [fig.19]では、尾形光琳の《波涛図屏風》（江戸時代 メトロポリタン美術館）[fig.20]とはじめて並べて展示された。抱一が屏風の注文主である本多太夫（玉蟲氏によれば、姫路藩酒井家の家臣である本多意気揚）宛⁶³に書いた書簡（酒井抱一 精嘉堂文庫美術館）[fig.21]で、この波図は光琳の波を「うつし」たものだと言っている。

秋冷相増候 愈御平／安御入奉賀申候 其後／は御不音過存候 御免／
可被下候 さて御出府／之節御たのみの屏風／いろ／＼（くの字点）画事とりこみ／
居延引にのみ相成候／草花と被仰下候まゝ そのつもりにて居候處 此ほと／
光琳浪一色の屏風／見あたり あまり見事にて候／まゝ以拙筆相うつし候／
浪一色を相認上候／もし御気に不叶候は／又ゝ認直候迄申候
得共これは少ゝ自慢／心にて御めにつけ候／御覧可被下候 萬ゝ／
幸便申上へく／用事斗候 早ゝ 頓首／
九月廿一日 抱一
本多大夫坐下
尚／＼（くの字点）申候／時候折角□／□可成候／
其内後出府相待／居候⁶⁴

抱一の言葉は、光琳の波が「あまり見事」だったため、それを「うつし」、注文された花木図はやめたが「自慢心」であると語っている。注文をあっさり変更する大胆さに抱一の氣質が垣間見える。気に入らなければ描き直すとまで言いながら、書簡に用いた料紙にも波と千鳥を配し、自慢心のほども窺える。ここで抱一が見たと言っている波がメトロポリタン美術館蔵の波図であるという説は1981年の「大江戸美術」展⁶⁵の図録解説で提唱され、玉蟲氏が他の光琳の「浪一色の屏風」と比較し、特徴的な形の左の波が類似していることから「誤

りない」としている⁶⁶[fig.22]。玉蟲氏は、光琳本の左下の大きく穴の開いた特徴的な波と画面下部の波の形が、抱一本の右隻右端の大波と左下下部の碎波が⁶⁷と類似しているとし、これによって抱一本の原典であると特定した。

玉蟲氏が波の形態によって特定した理由は、抱一が「うつし」と言っておきながら屏風の大きさと構図を大きく変更し、光琳本が総金地であるのに対して抱一本は総銀地と二つの屏風が大きく違うためである。当時さまざまな「うつし」が行われ、ほとんど同じ構図のまま、また構図を借りて色を変える、あるいは部分的に切り取って貼り付ける半ば編集のようなものであった⁶⁸。抱一もさまざまに原本を改変する「うつし」を残したが、抱一の光琳本から改変したプロポーシオン、波の描き方、銀地への転換には、グラフィックの再構成以上の意味がある。

玉蟲氏は抱一の波図には「実感に根ざした新たな感覚美」が反映され、それがこの波図を生み出させた「最大の動因」であると指摘する。その実感というのは、『閑談数刻』⁶⁹に巳年生まれで妙音天（弁才天の異称）信仰のあった抱一は隔月で江ノ島詣を繰り返したとあり、抱一はその海を描こうとしたのだと推察している。江ノ島には波で有名な「稚児ヶ淵」と呼ばれる岩場がある。そこに降りて海を正面に立つと、向かって左方には島のほとんど見えない海一色の太平洋が広がり、そちらから外海らしい低くうねる波がやって来て右方の岸で高く砕け、《波図屏風》と相通じる構図の海が見られる。当時流行した浮世絵師、葛飾北斎もまた《神奈川冲浪裏》（葛飾北斎 1823-29 メトロポリタン美術館）[fig.23]、《海上の不二》（葛飾北斎 19世紀 東京国立博物館）、富嶽百景《おしおくりはどうつうせんづ》（葛飾北斎 19世紀 東京国立博物館）などで大波を描いた。北斎の波にはほとんど飲み込まれかけた小さな人間が描かれ、それによって波の巨大さを表現している。「神奈川沖」と地名が示しているとおりの江ノ島近辺の情景であり、横長の画面の半分ほどを埋め尽くす大波は抱一の波図の右端の大波を思わせる。画面を埋め尽くす大波は江ノ島近辺の波であるとまでは言えずとも、少なくとも江ノ島周辺の波は荒いという認識が当時からあったことが窺え

る。

抱一は享和3年（1803）に八方睨みの亀として有名な江島神社奥津宮拝殿天井画《正面向亀図》を描いており、この淵はその社殿からもほど近いが、波しか描かれない波図の画面からではこの淵を描いたかどうかはわからない。しかし、玉蟲氏も⁷⁰「広々とした波濤世界を切り開いている」とするように、即物的な写実性はほとんどみられないものの、この高く砕ける波を運ぶ広い太平洋の印象は確かに波図に写し取られている。

抱一はどのようにこの波の印象を画面に定着させたのか、玉蟲氏による《波図屏風》の先行研究であげられる同時代の波や銀の表現と抱一の波図を比較し、考察していく。

まずは抱一が「うつし」の原典とした光琳の《波濤図屏風》の特徴を整理して比較する。二曲一隻の縦146.6cm、横165.4cmと畳一枚分くらいのスペースに収まり、総面積は抱一本の半分以下の正方形に近いプロポーションである。光琳本は総金地で、流れるような墨の線で波の輪廓をとって画面に対して比率の大きな波を描き、波頭に胡粉でハイライトを入れ、群青と思しき青い外隈で波の金色部分とのコントラストを強めている。つまり両屏風の共通点は、画面いっぱいの大きさの波のみのモチーフと金属箔の地、画面に対して大きな波と太い墨の輪廓線と限定された色味である。玉蟲氏によれば「割筆」という二管の筆を一手に握って描いたとされる光琳の輪郭線は、抱一の線と比べるとやや細く、柔らかく、掠れもなく、波の力強さよりは水のなめらかさを感じる。この輪郭線には表情としての抑揚はあるにせよ、中央の波と下方の波との線や絵具の塗り方の強弱の差は抑えられ、画面の中央と下方の波の前後関係は不明瞭である。奥行きは排除され、波の情景を表すというよりは美的な演出となり、光琳らしい様式化されたグラフィックな波となっている。なめらかな線としたが、割筆によってぶれた波は力ないほどに柔らかく、静止しているというよりはスローモーションのようである。

抱一の《波図屏風》は、光琳の正方形に近い一隻に収まっていた波を二枚の隻に広げてい

る。この大きな画面について、玉蟲氏は実際に抱一が見た明確な記録はないが、同時代に行われた大掛かりな見世物的な試みの影響を指摘する。北斎が文化元年（1804）に護国寺で藁箒・棕箒・地膚箒などを使って達磨を描くパフォーマンスをしたという記録が残されており、谷文晁も《瀑布図》（文化7年 吉祥寺）で3メートルもの長大な画幅いっぱいに滝を描いた⁷¹。先に見たとおり波図が抱一の最大の作品となっているのは、それらの壮大な試みの影響が考えられる。このような人の背丈以上あるヒューマンスケールが意識された大画面は、よほどの広さの室内空間でない限り多少の引きをとっても視界を占める範囲が広く、近寄れば視界はすべて作品に占められるので、作品に埋もれる感覚を引き起こす。

光琳自身の《松島図屏風》（尾形光琳 18世紀 ポストン美術館）[fig.24]や宗達周辺の画家の作とされる《波濤図屏風》（江戸時代中期 東京富士美術館）[fig.25]は横長のプロポーションである。それぞれ雰囲気は少々違うが、画面のどの位置にある波も描線の強さや色の濃さなどが同じように描かれ、波の前後関係が不明瞭な点は光琳本と類似し、これらの屏風は光琳本と同じくグラフィックな魅力だと言える。しかし、光琳本の特徴のまま横長に広げるだけでは抱一本の「広々とした波濤世界」は現れないことがわかる。

まず一見して違うのは、江ノ島の実景と重なったように左から波がやってくる動きが抱一本には見られる。この横の移動は長谷川等伯《波濤図》（長谷川等伯 16～17世紀 禅林寺）や狩野探幽《波濤水禽図屏風》（狩野探幽 17世紀 精嘉堂文庫美術館）をはじめとする狩野派の波、そしてあとにも述べる円山応挙の波[fig.32,33]などには見られない。それらの波は岸の岩場に当たって渦巻いているようで、わずかに奥から手前にやって来る動きが見られる程度である。

抱一本の波の形状について、碎ける前の波頭のないなだらかな山型の波は大きいものが六つあるが、そのうち五つは波の頂点よりも左側を長くして方向性を揃え、左から右への動きを作っている。玉蟲氏が司馬江漢の《相州鎌倉七里浜図屏風》（司馬江漢 1796 神戸市立博物館）[fig.26]や葛飾北斎の江ノ島の描写をあげて同時代の海景の表現の流行の影響を指摘しており、同時代に描かれた地名を冠して実際の風景を写し取ろうとする試みや洋風画の海

景には、岬状に海に突き出た地点から海を見た横向きに波が来て浜に打ち寄せる描写がある。横向きに移動する波と共通し、これらの新しい流行の影響とも考えられる。しかし、玉蟲氏も江漢や北斎、洋風画に加え円山・四条派の波濤図屏風の流行をあげて抱一の波図と直接的な影響関係は見出せないことから、空間を描き出そうとする新しいものの見え方に抱一も刺激を受けたとするに留まっている⁷²ように、これらの空間を描き出す技法と抱一の描き方には違いがある。抱一は新しい作風を意欲的に自作に取り入れたにもかかわらず、洋風画らしきものは《ヒポクラテス像》（酒井抱一 19世紀 神戸市立博物館）のみである。これは抱一が当時の西洋文化の流入を確かに知っていた証であるが、西洋人風が目鼻立ちのくっきりとした人物像で、明暗法に苦労している様子が見て取れる。しかし、当時の洋風画でさかんに研究された新しい奥行きを描き方である透視図法や空気遠近法は取り入れられていない。

洋風画を学んだ文晁や江漢、小野田直武らの風景表現には、透視図法をより積極的に取り入れているものが見られる。文晁の《公余探勝図》（谷文晁 1793 東京国立博物館）の「川津」[fig.27]は雨を描画することで空気遠近法風のようにもなっているが、雨の描写されない「伊浜東望」[fig.28]などでは、輪郭線があることによって空気遠近法は弱くなっている。つまり、画面の中の手前を大きくし遠くを小さくする意識は強いが、コントラストの強弱や色彩の明度を下げるといったヴァルール⁷³の意識は弱い。この百年後に描かれた高橋由一の《二見ヶ浦》（高橋由一 1878 金刀比羅宮 高橋由一館）[fig.29]は透視図法と空気遠近法が正確に用いられており、比較するとよくわかる。一方、抱一本は光琳本に比べると平板な印象は受けないが、透視図法に必要な消失点の位置を推定できない。平板な印象を受けないのには、西洋から流入したのとは別の空気遠近法を取り入れているからだと考えられる。宋元画の牧谿の《遠浦帰帆図軸》（伝牧谿 13世紀 京都国立博物館）[fig.30]などの墨のグラデーションや塗り重ねによって奥行きや立体感を出そうとする破墨や澆墨といった、日本に浸透していたもうひとつの空気遠近法である。

抱一本の波の描写について見て行くと、手前と奥の描写に奥行きを感じさせる強弱があ

る。右隻右端の最も大きな波などにくっきりと濃い線が見られるが、墨の色はマットで、わずかに胡粉を混ぜるなどの銀地が透けない何らかの調合がされているように見える。これに対し、右隻中心の下方の大波の後ろにあると思しき低い山形の波の墨は薄く透けてヴァールが弱められる。左隻左端の躍り出るような波頭などには部分的に薄い墨の線に濃い墨を重ねているところもあり、細かく調整されている。また外隈も部分的に緑がかっているが、白緑を具にした墨ではなく、墨の外隈の上に白緑の外隈を重ねるように、微妙な調子を描き分けている。その塗り方も、たらし込みのような濃淡をつけているところもあれば、明度を落とすために薄く均一に塗られているところもあり、濃い墨に淡い白緑や、銀地が透けるほどどちらも薄くするなど組み合わせが幾通りもある。一気呵成に描いたかと思われる筆の描線に目が行くが、計算された描画となっている。その外隈の効果はさまざまなマティエールを作ることによって、手前から奥にいくに従って明度やコントラストを弱めていると言える。

透視図法を利用した「眼鏡絵」(円山応挙 天理大学附属天理図書館)[fig.31]を制作した円山応挙は、透視図法を用いない伝統的で様式的な波も描いている。《波濤図屏風》(円山応挙 天明期 大倉集古館)[fig.32]や《雄波雌波図屏風》(円山応挙 寛政期 妙法院)[fig.33]の波は、画面上方に余白を多く取ったり、空との境界を霞のようにぼかしたりすることで奥行きを感じさせようとしており、描線の強弱に大きく頼る必要がなく、抱一の波図と比較すると抱一が線や色に強弱を変えている工夫がよくわかる。抱一は画面全体に線や淡い色を散らし、その強弱で「奥行き」を作り出している。応挙の《氷図屏風》(円山応挙 天明期 大英博物館)[fig.34]はシンプルな墨の線だけで描かれており、線の掠れや太さによって強弱を作り出している点は抱一の描き方にも似ているが、消失点の位置を推定できる。やはり抱一の波図には透視図法は使われていない。

また、応挙は先にあげた《波濤図屏風》のように屏風のふたつの隻をつなげてパノラマとしている作品はあるが、抱一の波図のようにひとつの隻から隣の隻へ移動していく波は管見

のかぎりない。金刀比羅宮の金碧障壁画《瀑布古松図》（円山応挙 1794 金刀比羅宮）では水の流れは画面を横断しているが、川らしい一筋の流れの印象が強く、抱一の海の波の動きとは違う。応挙は《七難七幅図巻》（円山応挙 18世紀 相国寺）という絵巻を制作したが、そこに描かれる波は抱一の横に移動する波に少し似ている。抱一本は屏風ではあるものの両隻をつなげると、絵巻の進行のように左からやってくる波が右へ移動して最後に碎けている様子と見ることができ、絵巻の進行の見せ方と似ている。絵巻に描かれる波は様式的なものが多く、このように移動して見えるものは少ないが、谷文晁の《石山寺縁起絵巻》（室町時代～1805年 石山寺）[fig.35]にはさらに横の移動がより明確なものがある。巻7第31段の波は絵巻を繰っていくと徐々に波が高くなり、クライマックスの盛り上がりとともに波も最高潮になる。そして右下と左上を結ぶ対角線構図を利用して、絵巻を繰ると対角線が少しずつずれていくことで次第に波が大きく高くなっていくように見える。抱一の波図の構図には左右それぞれの隻の左下と右上を結ぶ対角線構図が見られるが、ふたつの隻の間に隙間ができないように並べると、左隻の左下と右隻の右上をつなぐ対角線構図が見えてくる。波が移動すると構図も移動する点が両作品に共通している。

磯崎康彦氏によれば、《石山寺縁起絵巻》は室町時代に制作が開始され未完のまま伝わっていたが、定信の命で文晁が文化2年(1805)に6巻と7巻を描いて補完している⁷⁴。補完の際の描写は古画からうつし、「一草一木たりとも文晁が私意を禁ぜられ」たと言われる⁷⁵。当時、4巻は「古土佐」の光信作であると鑑定されているように大和絵的な「穏和な情緒に溢れ」ているが、先に述べた7巻の第31段[fig.36]は他の段とは一線を画していて参考した原本についても議論が続いている⁷⁶。画面を横断する波の動きに加え、即物的な描写でなく輪郭線による波の描写に墨と薄い青色の二色による波の彩色、そして連続する波頭に白馬と女性の着物のアクセントは白色で抱一の波図と共通性がある。奥行きよりは風雨の激しさを強く感じさせるが、暗雲や風の表現を兼ねた濃淡のある薄い外隈を重ね、画面の奥に行くほどコントラストと彩度を下げている。また波の輪郭線も手前の波はくっきりと描かれ、奥にいくに

つれて途切れて色も淡く鈍くなっていることから、前後関係が意識されていると言える。抱一は文晁の作品の模写を行うなどもしており、この絵巻を見ていた可能性も考えられるが、本論は抱一の波図への影響を推定するものではないので、ここでは抱一の波図の効果と類似するものとして、波の描き方見る手がかりとして参照してほしい。

ここで、抱一のもうひとつの波図についても検証しておきたい。文政8年に抱一が描いた小ぶりの《波図屏風》（酒井抱一 江戸時代 MIHO MUSEUM）[fig.37]（以下「小波図」と表記する。）は、光琳本からだいぶ離れ、さらに文晁風に近いものとなっている。図像だけで言えば、南宋院体画の馬遠による《水図巻》（馬遠 13世紀 故宮博物院）[fig.38]のものにより似ている。玉蟲氏は抱一の波を「明清画特有のしんねりとした波形の残影が認められる」として《水図巻》の系譜からの影響を否定して（出典）もあり、画面の効果の比較として見て行きたい。小波図と《水図巻》のほとんどの波の共通する特徴的な描き方は、大気を描くような外隈を奥にある波に重ね、波の写実性はないが、手前と奥の波の前後関係を描き分ける点に加え、外隈（光琳本などでは輪郭線の外だけに塗られる）を波に重ねることで波自体の立体感を描いている点である⁷⁷。そして、本題の抱一の《波図屏風》にも淡い外隈によってうっすらとこのような表現が見られる⁷⁸。

以上のことから、抱一の《波図屏風》は、文晁の絵巻の中の波や馬遠の《水図巻》のように、輪郭線で波を描きながらもその線の強弱を調整し、外隈を兼ねた霞を重ねることによって「奥行き」を作り出しているとわかる。このように抱一の波図は「奥行き」が描き出されているが、その表現にとって重要なのが総銀地の背景である。玉蟲氏はこの銀地を「単なる画材として見るのではなく、その輝きを月光などの自然景の輝きの表現として用いること」が多いとしており⁷⁹、これについても玉蟲氏の研究を参考により具体的に何をどのように描いているか見ていきたい。

玉蟲氏が指摘する南画の与謝蕪村筆《銀地山水図屏風》（与謝蕪村 1782年 MIHO MUSEUM）[fig.39]と、現在行方不明とされる土方稻嶺筆《波濤図屏風》（土方稻嶺 1798『國華』659号所収）[fig.40]の2つは抱一に先立つ総銀地に墨一色のほぼモノクロームの水景という技法の先行例として認められる。蕪村本は南宋画風で、稻嶺本は潑墨風の筆触で岩を表し円山・四条派風の波が描かれ、流派は違うが総銀地に墨一色でそれぞれ六曲一双と四曲一双の広い画面に描かれる。

これらについても抱一本と比較すると、蕪村本は銀地に文人画の組み合わせで凄みをも感じさせるが、細密で多彩な墨の筆致を主役とし、銀地は支持体の色となっている。稻嶺本は先に見た応挙の《波濤図屏風》とよく似ている。応挙はぼかしや空と波の境界に寄せられた色が膨張色の金色で描かれ、奥行きよりも実体のある大気や光を感じさせており、稻嶺本と金銀の効果と比較できないのが惜しまれる。戸田氏が「金という素材は、色彩と同時に輝きであり、墨や顔料といった他の素材とは甚だなじみにくい孤立した性格を示」す（出典）としているが、これは強い反射が目立ち、他の色より目立って見えてしまうことを意味する。写実性の求められる作品に金や銀があまり使用されないのはこのためである。応挙の金色と抱一の銀色を比べてみると、抱一本の色味のない収縮色である銀色は墨や白緑の色と調和している。金属特有の強い反射にもかかわらず、その色は「奥行き」の表現を邪魔しない。膨張色の金色よりも、収縮色の銀色を選んだ理由がここにある。

波図の銀地がもたらしたもうひとつの効果は、「金銀体」の表現が手がかりとなる。抱一よりさらに時代を下った明治、菱田春草は金泥と銀泥で光を表現し「金銀体」と呼ばれた。2014年、塩谷純氏が、春草の《秋景（溪山紅葉）》（菱田春草 1899 島根県立美術館）[fig.41]や《菊慈童》（菱田春草 1900年 飯田市美術博物館）[fig.42]には、光の当たっている部分に薄く金泥や銀泥を乗せていることを明らかにした⁸⁰。細かい粒子の乱反射、それも金属特有の強い反射、つまり光そのものを乗せている⁸¹。抱一の波の描写を見てみると、波頭には胡粉が置かれ、波の外側には墨や緑青を置いているが、波自体にはあまり色が置かれてお

らず、明暗法で見たときに明るくなる部分に銀地を多く残し、水面は最も銀が明るい。処々に散らされた波しぶきには濃く溶いた胡粉が置かれるが、波頭の胡粉はたらし込みのように濃淡の差がつけられ、胡粉の塗り方も意識的に変えている。波頭の濃淡のある胡粉の塗り方は順光で見ると粒子が乱反射して白く見え、下の銀地が透ける。つまり、抱一の波図は、光を上から乗せるのではなく、下に敷き詰めた光の地を残している。春草は目視では気づかないほど淡く金泥や銀泥を乗せたのに対し、抱一は銀箔を貼っており、金銀泥の柔らかい乱反射と箔のやや鏡面的でもある反射は違って見えるが、金銀泥や銀箔という光の素材を光の当たっている部分に利用する原理は同じである。波図の総銀地は背景であり、光の表現ともなっている。

抱一は線描によって植物の花びらや茎が風に曝されてしなる質感を写実し、花や昆虫を博物学的な視点で描き分けるほど観察も得意であったが、この波図では描線に藁筆を採用しているように、即物的な再現性は求めている。しかしながら抱一は、総銀地であることで奥行きを作り出す描画と光を調和させ、江ノ島から見た吸い込まれるように広々とした太平洋の高波をとらえた。

抱一の画面の地に対する意識を見ていくと、絹の地に金箔を敷き詰め、さらにその上に金泥を刷いて光の反射を柔らかくしている《八ツ橋図屏風》（酒井抱一 江戸時代 出光美術館）[fig.43]、背景に木目と平行に3cmほどの細さに切った木を敷き詰め秋風を表現した《兎に秋草図襖》（酒井抱一 三井記念美術館）[fig.44]、また裏打ちに薄い墨を用いてトーンダウンした絹から裏の布地と思しき模様を透かした《蛤籠画賛》（酒井抱一 個人蔵）[fig.45]など、抱一の作品には背景の処理の特徴的なものが見られる。何点か残している総金地のうちで《八ツ橋図屏風》一点のみに金泥が刷かれているように突発的に現れていて実験的なものだったようだが、今挙げたように背景の効果をさまざまに試すことを繰り返している。背景への関心が高かったことが窺える。他の銀地の作品が色彩豊かで装飾的であるのに対し、《波図屏風》のみ墨が主体と異彩を放っている点からも、単に銀地に水墨風の表現を組み合

わせてみたのではなく、銀地という背景の効果を引き出す意識的な実験だったと考えられる。

さらに山崎もも氏によれば、《蛤籠画賛》には「貝の斑の雀ににたり夜蛤」という句が賛され、中秋の名月に蛤を供し、夜に蛤売りが籠に入れた蛤を売り歩いたことに因むとされ、画面をほの暗くしたのは視角的効果だけでない意図があった。さらに山崎氏は図様と賛から宋元画をうつした《雛雀図写》（酒井抱一 姫路市立美術館）[fig.46]を暗喩させているとする⁸²。《蛤籠画賛》の背景の薄い墨が夜を表しているように、抱一が20代のころ描いたとされる《松風村雨図》（酒井抱一 1785年 細見美術館）[fig.47]にも薄い墨を刷いている。月光の下で舞う女性の物語を描いたものであるが、ふたりの女性が身につける衣装には金泥で模様や衣紋などに金泥が使用されている⁸³。衣装の輪郭線に置かれた金泥が途切れて部分的である様子から、光の当たっている情景を写し取ろうとしたように見える。先に見たような《波図屏風》の明度の高い部分に銀地を残す、つまり明度の高い部分に金属性の光を利用する点が共通する。さらに、抱一の古画に着想を得た作品で背景の色を落とす場合、褐色が使用される場合が多く、薄く刷かれた墨と光の表現の共通性は波図が夜の情景であることも補強する。

この銀色の波が月の光に照らされる場所が広大な太平洋であるのはこれまで述べてきたとおりである。そしてこの時期流行した江ノ島周辺海景図は線遠近法という西洋から流入した新しい技法を大々的に使用して表現されたが、自ら屋敷を離れて市井の隠者として暮らした抱一ならば、市井の流行を知っていたと考えるほうが自然である。しかし、繰り返しになるが抱一は新しい西洋文化への興味を示しながらも、光琳研究が象徴するように過去の自国の先達たちを手本とした。狩野派や円山・四条派といった日本の伝統に則した墨の線を主役にした波のなかに、流行の北斎に負けず劣らずの巨大な波が描かれる。とは言え、抱一の波一色の画面には太平洋であることを指す江ノ島も富士山も描かれていない。それらはどこへいったのか、もう一度波図に月の光を暗示させた句に戻ってみると発見できる。

銀のうみを 渡もや 冬の月⁸⁴

江ノ島は薄墨の夜の闇に影となって潜んでいる。この俳句は、銀と月の光に古い中国の詩の慣しがあることを知らずとも、夜の海を思い浮かべるひとは多いだろう。夜の闇にまぎれているというのは例え話であるが、俳句では意図やものそのものを明示せずに暗示することがある。先に述べた《蛤籠画賛》が狂歌のようなパロディであることから、抱一は絵画においても見る人に想像の余地を与えようとしたと窺える。波図に描かれない月同様に、描かれない江ノ島や富士も想像のなかにある。新しい技法の江ノ島図が流行するなかで、抱一は自分の方法——古い中国の詩語と俳句の遊びによって江ノ島を描いた。

抱一のことばと絵画がお互いに補完する関係であることがわかったところで、ようやく抱一の波図の銀箔の最大の特徴と言うべき点にたどり着く。《波図屏風》の地に貼られた正方形の箔は、縦横を揃えて貼ることのできる升目状の模様が描写に沿うように変色している。これについて、立木美江氏は抱一の他の銀地の作品にもこうした塗り分けが見られることから、意図的に行って画面に空気遠近法的な奥行きを作り出しているとする⁸⁵。抱一は箔が変色することと四角い形という箔の形状を利用して、時間の経過によってできる変化を奥行きの描写に転換した。それでいて先の俳句「銀のうみを 渡もや 冬の月」に見たように、変色のない新しい銀箔と黒くなった古い銀箔のグラデーションは抱一と抱一の憧れた多くの過去をつなげてもある。このグラデーションこそが、銀箔が「phased」である理由である。

立木氏はまた抱一の銀地作品には意図的に箔足や古傷を模したものもあると指摘する。

《夏秋草図屏風》に葛の細い蔓がくるくると別の蔓に巻き付いている様子が描き込まれているように、あるいは小さな虫の種類を丁寧に描き分ける抱一の描写力があれば、古画の古傷を写すのは造作もないことだったろう。抱一は古画風のアレンジを取り入れながらも、次の章でも述べるように単に模写ではなく新しい色彩や要素を取り入れる。立木氏の明らかにし

た銀箔の升目模様を利用した空間表現の上にはもうひとつ奥行きを作り出すしかけがある。

山崎氏は《夏秋草図屏風》に描かれる植物について、手前にある植物は岩絵具で表し、奥にある植物は墨で描いているとする⁸⁶。抱一はここでも、また先に見た波図でも、手前と奥を意識的に描き分けることで奥行きの表現を重ねている。

奥行きと齟齬しない銀地、その上の升目に沿って塗り分けたニュアンス、そしてさまざまな濃淡の絵具を重ねた描写という三段階のしかけによって銀箔の奥深くへと導く。たつぷりと濃い絵具の描写が主役となっている《夏秋草図屏風》と比べて、《波図屏風》は銀箔を透かす描写によってこの三段階のしかけがもっとも効果的となっている。波図には、時間的な「phase」と奥行きの「phase」の重なりがある。

5. 黒い月

抱一が銀の変色についてはどのように考えていたのかを知る手がかりとなる作品が残されている。抱一が一連の総銀地の屏風の制作をはじめると同じ時期、《秋草鶉図屏風》（酒井抱一 1817年ごろ 山種美術館）[fig.48]が制作された。「抱一畫於鶯邨書屋」と署名があり、鶯邨書屋とは文化14以前、抱一が工房を雨華庵と称する前にこう呼んでおり、書体も文化13年と年記のある《四季花鳥図屏風》（酒井抱一 1816 陽明文庫）に近いことから、制作年はこのころとされる⁸⁷。この金屏風での特徴は月と鶉と秋草というモチーフの組み合わせでもあるが、その月は墨によって黒く描かれている。暖かい色でまとめられた秋草と鶉が金の地になじむなかで、30cmほどはあろうかというくっきりとした黒い月が画面を引き締めている。しかし、抱一はグラフィックの問題として月を黒く表現したのではなく、この黒い月はもとは銀で描かれ時間とともに黒く変質した月を着想にしたのではないだろうか。

《秋草鶉図屏風》の金地背景の上に浮かぶ黒い半月は、岡野智子氏によれば墨で描かれているとされる⁸⁸。かつて銀泥で描かれていたと推測されていたように⁸⁹、銀は月の色であった

ことから一見銀が変色してしまったものと思わせる。芒にかかる低い位置の月のモチーフは歌枕「武蔵野」を表すものであり、秋草に鶉の取り合わせも近世には散見される⁹⁰が、それらを混在させたのは抱一独自のものである⁹¹。それぞれの組み合わせのみならず、なぜ月と鶉と秋草の三つのモチーフを重ねたのか。そして、黒い月はそれらの先行例のあるモチーフとは違い他にあまり類例がないが、なぜ月を黒く描いたのだろうか。

抱一は宗達筆《蓮池水禽図》（俵屋宗達 17世紀 京都国立博物館）[fig.49]に「宗達中絶品也」と箱書する⁹²ほど宗達の研究にも熱心であったが、宗達は月に秋草の組み合わせの作品を多く残している。そして、伝俵屋宗達の《月に秋草図屏風》（伝俵屋宗達 17世紀 出光美術館）[fig.50]をはじめとする多くの宗達の銀泥で描かれた月は、変色が進んで黒くなっている。この宗達の屏風の半月は銀泥の金属的な質感がわずかに残る程度で、月の輪郭の外へ銀泥を滲ませたあとまでがほぼ黒くなっており（墨の滲みのようにも見えるが、こうした銀泥による滲みは宗達の料紙装飾によくみられる）、アーモンド型の月も宗達の好んだ月の形の特徴である。抱一の描いた鶉図の黒い月をよく見ると、月の輪郭部分より内側が少し明るくなっており、墨一色で塗りつぶしたのではなくやや明るいマットな黒に描いているように見え、宗達の銀泥の変色した月の周辺部分は色がやや濃く見える点[fig.51]と類似している。

抱一は光琳、宗達研究のみならず谷文晁や亀田鵬斎と共に常陸国に旅行して什宝を見学する⁹³など多くの過去の作品を見た。光琳の活躍した時期からも100年、また宗達の生きた時代からは200年近く経た抱一の時代には、すでに多くの作品のなかの銀は黒く変色していたと考えられる。抱一が関心を寄せた作品の銀は黒かった。そして、古典研究に意欲的だった抱一が月を銀で表す慣わしを知っていたことは、抱一の作品のなかの月の表現によって裏づけられる。《月に秋草図》をはじめ、抱一の残した多くの月は銀で表現されている。

当時さかんであった古画研究の場では、古画の傷みもそのまま描き取る「うつし」も行われたが、抱一の《灑水菩薩像》（酒井抱一 1785年 MOA美術館）[fig.52]や《俱利伽羅剣二童子像》（酒井抱一 個人蔵）[fig.53]など古色をつけているように見られる作品は、背景の色や質感は古画を模しているが全体に古びれた質感は再現せず鮮やかな色彩を併用し、単なる

古画の模写ではなく新しい作品に作り変えている。黒い月が経年変化した銀を描いているとすれば、類似するケースと言える。抱一は月もくっきりと描き出し、鶉や秋草には濃厚な色彩の顔料を用い、背景の金地の貼り方も美しく、古画風に見せる意図はなく、彩色の着想などの別の目的と考えられる。また、古画の成立当時の姿の再現であれば、月は銀で描くはずである。抱一は《青面金剛図》（酒井抱一 1817 年 細身美術館）[fig.54]に見られるようにしばしば描き表装を好み、はじめに述べた『手拭合』のトロンプルイユなど、画の中の遊びを好んだが、黒く描かれた月もそうした見る人を惑わせ、読ませる意図だと言える。

《灑水菩薩像》や《観音図》（酒井抱一 個人蔵）では原画の構図をほとんどそのまま模しているが、鶉図では抱一が独自に月と鶉と秋草の三つのモチーフを組み合わせている。鶉もまた「過去」のモチーフである。前述したとおり、こうした細密な描写による鶉図は南宋の宮廷絵師であった李安忠のものが日本に伝わり、室町時代に土佐光起がこれに学んで以降珍重されてきた図様で⁹⁴、抱一と同時代の土佐派にも継承されていた。玉蟲氏によれば、抱一は古河藩主土井利厚のもとで文化 11 年（1814）7 月ごろ、李安忠の鶉図を観賞している⁹⁵。抱一にとって同時代の狩野派や土佐派ではなく、李安忠の鶉からのコンテクストだと抱一は主張したのではないだろうか。

月を銀で表現する慣わし、月、そして鶉というそれぞれ宗達と李安忠という「過去」のモチーフであることから、抱一はあえて月を黒くした。時間の経った銀は新しい白く輝く銀よりも黒く焦げている方が相応しい。少なくとも黒い月の着想は変色した銀だと言える。

「白きものこそ黒くなりけれ 銀屏は引きたてなから年ふりて」この句は銀が黒くなることで年月の経過を思わせる句であるが、抱一はこれを反対側から表現した。黒くなった銀を描くことで過ぎ去った年月を表した。《秋草鶉図屏風》もまた、抱一が金に対する銀というだけでなく、銀の物質性を踏まえ、輝きを失っていくことに「時間」を重ねていたことを諷示する。

抱一の死後 80 年に近づく明治 40 年代、造形的な美しさとしての琳派が成立し始めたこ

ろ、冒頭に引用した夏目漱石（慶応3年～大正5年/1865～1916）の『虞美人草』⁹⁶が発表された。白く輝く銀に赤や紫の花が咲く美しい銀屏風であったが、後に発表された『門』⁹⁷の中では別の表情を見せる。

納戸から取り出して貰って、明るい所で眺めると、たしかに見覚のある二枚折であった。下に萩、桔梗、芒、葛、女郎花を隙間なく描いた上に、真丸な月を銀で出して、その横の空いた所へ、野路や空月の中なる女郎花、其一と題してある。宗助は膝を突いて銀の色の黒く焦げた辺から、葛の葉の風に裏を返している色の乾いた様から、大福程な大きな丸い朱の輪廓の中に、抱一と行書で書いた落款をつく／＼（くの字点）と見て、父の生きている当時を憶い起さずにはゐられなかった。

主人公宗助がひさびさに形見の屏風を眺めるシーンである⁹⁸。芳賀徹氏によれば⁹⁹、「黒く焦げた」銀と「乾いた」色彩は時間の経過を示唆しており、「歴史あるものの実在感」¹⁰⁰の表れとされる。道具として使われていた屏風の銀は、何度も開かれたことで「黒く焦げ」たのだろう。しまいこんで空気に触れない屏風は黒く焦げない。

明治期、西洋美術の流入を受け再び復古主義が強まり、光琳をはじめとする装飾性の高い美術が顕彰されるようになるなかで¹⁰¹、漱石は銀の変色に時間を見た抱一に着目した。どれほど抱一の意図を考慮してのことかはわからないが、漱石もまた銀の変質を作品中に登場させている。抱一が宗達、光琳を時を隔てて発見したように、漱石もまた抱一から100年に届こうという時期に抱一の銀を見出した。宗達は銀泥を多用し、光琳の代表作である《紅白梅図屏風》の作品には銀が特徴的に使用されているように、作品のなかに描かれ、時を隔てて発見される銀箔は抱一が描き出したグラデーションのようである。

酒井抱一の《波図屏風》の銀箔の素材の特性を活かしながらも波の本質をとらえる手法

は、工芸的な技法に陥りがちな箔を使用した作品のなかでも異彩を放つ。抱一は黒変する「はかなき」銀色の地に、銀箔の性質を活かす描写によって月夜の太平洋の高波を描き出した。その空間をさらに奥深いものとする経年変化に見立てて銀箔を塗り分けた升目状の模様は、抱一の残した俳句の秘密を解く鍵でもある。このような多面的に広がりを見せる抱一の《波図屏風》こそ、銀箔を使用した作品のなかでもっとも素晴らしい作品であると筆者は考える。

第一部では抱一の《波図屏風》を通して銀箔という素材の表現の考察をしてきたが、そのなかでも少し触れた箔がいったいどのような素材であるのかを第二部で見ていく。

第二部：素材としての箔

制作を通して実際に箔に触れた経験から、箔は「四角く成形された薄い膜状の金属」であるとする。色として画面に貼ると失われてしまう箔の「四角い形」「薄さ」「金属的性質」という箔の特性について述べる。

1. 「四角い」箔

箔は一般的には四角形に整えられて販売される。金属の塊を打ち延ばして薄くするので、中心から外側に向かって延びるため外側ほど厚みの差異が大きくなり、大きな面積の箔を作るのは難しい。ローラーで延ばすなど、金属蒸着などの技術で厚みの均一な金属膜を作るとは可能だが、それは箔ではない。また貼る際の効率も考慮されていると考えられ、箔が掌ほどの大きさであることや、四角い規格に成形されるのは箔の製法と技法に関係している。

例えば銀箔について言えば、銀が空気中の硫黄と反応していつてしまうように、銀よりも硫化銀の方が安定しており、自然状態では硫化銀としてしか存在しない。ひとの手で精錬されなければ、そもそも存在できない素材である¹⁰²。そして、銀箔は銀でできた箔であって銀ではない。誰かに採掘された銀の鉱石を誰かが精錬して、また何人もの職人の手によって薄く伸ばされて漸く箔になる。それも日本の歴史のなかで培われた方法でなければ、薄くて穴の均一な箔にはならない。その意味でも、四角に仕上げられたときに箔は完成する。

箔は日本や中国、西洋などでは正方形に成形されるが、インドのジャイプールで作られる箔は長方形である。生産される国や地域によってサイズが違い、第一部1章でも述べたようにそれらは生産された国や目的を物語るものでもある。

こうして小さな四角い形に整えられた箔のサイズより小さい面積であれば、技法を工夫することで貼りたい形にも貼れるが、広い面では貼り継がなければならない。その継ぎ目は少なからず箔という素材の存在感を主張するために、西洋の古典技法のように磨くなどして箔

箔を消す技法もある。箔を小さな破片にしてから地が見えなくなるように敷き詰める「巻きつぶし」のように、技法を工夫すれば広い面でも箔の四角い形状をほとんど見せずに貼ることができる。第一部でも述べたように「箔足」は日本の美術では継ぎ目を残すのが慣しとなった。「撒きつぶし」は重なる部分が多くなるため、箔足を残すより多くの箔が必要で不経済となる。他にも漆で貼った後、漆が完全に硬化する前に磨いて箔足を消す方法もあるが、これも膠で貼るより手間である。箔足は日本画の画材に合った効率化の意味もあった。

20世紀のはじめ、藤田嗣治は金銀箔を背景に貼った作品を残している。《エミリー・クレオン・シャドボーンの肖像》(藤田嗣治 1922年 シカゴ美術研究所) [fig.55]では銀箔地を試みるが、変質の早さを嫌ったのか残されたのは一枚のみである。藤田は主に油彩で作品を制作したが、西洋風の箔足を消す技法は採用せず、箔足を残した。素材にこだわり、背景を小物や布の描写などで埋めようとした藤田は、連続する四角形によって作られるマティエールを取り入れた。藤田は北斎漫画風の猫を描くなど、自らの作風を確立するために日本的なイメージを参考しようとしたが、藤田はあくまでキャンバスのような西洋風の支持体を用いている。日本の土産物やオリエンタリズムとしてでなく、西洋から日本を振り返って見えたものを自分の作風として作り替えようとしたと言える。

藤田の時代にはまだ曖昧だった文化に固有の技法や手法を用いる意図は、現代ではより明確になる。西洋の箔の古典技法を用いて壁に直接ペインティングするリチャード・ライト

(Richard Wright 1960～) は、絵画は空間に新たな視座を与えるものとし¹⁰³、彼の多くの作品は展覧会の会期が終わると上からペンキで塗り籠められる。ライトは《No title》(リチャード・ライト 2009 ロンドン/ガゴシアン・ギャラリー)[fig.56]のように、しばしば幾何学的な模様を徐々に湾曲させるようなトロンプルイユを描く。ライトのこだわる古典技法が一般的に行われていた時代、つまり中世の西洋では壁面装飾にトロンプルイユが多用され、それらは建築とともにその寿命を終えた。イタリア・パドヴァにある14世紀のジョットの《信仰》(ジョット・ディ・ボンドーネ 1305 スクロヴェーニ礼拝堂)[fig.57]、フィレンツェにあるマザッチョ《聖三位一体、聖母、聖ヨハネ、寄進者たち》(マザッチョ サンタマリア

ノヴェッラ聖堂)[fig.58]、マントヴァのドゥカーレ宮殿内にあるマンテーニャによる十人委員会の間の天井画、そしてミケランジェロの《システィーナ礼拝堂、天井画》といった、大理石の彫刻が嵌め込まれたり、壁面の凹凸そのものがあったりするように見えるトロンプルイユは、絵画が壁にあったころ、「空間に新しい視座を与え、空間を作り変える」しかけであった。ライトは、中立を表し存在感を消そうとするホワイト・キューブに湾曲した幾何学模様でトロンプルイユの凹凸を作りだし、あるいは壁面にもとからある凹凸にそって模様を配したり、部屋の隅や天井、床など意外な場所に模様を置いたりする。そのことで白い壁の存在は露わにされ、鑑賞空間のあり方を考えさせる。中立の白い壁というルールに乗せたからと言って、実際の天井高や光の入り方などの影響を消し去ることはできない。ライトは技法からそのコンテクストを呼び寄せて現代の絵画の問題を問いながらも、かつて絵画が人々の目に空間を映し出して驚かせたような、シンプルな絵画の威力を讃える。

素材や技法の慣しから外れることや引用によって、新しい視点を獲得したり、既に含まれていたものを露わにする。第一部で述べた酒井抱一も《波図屏風》で銀箔の四角を塗り分けて強調した——あえて手を入れることで、伝統的な慣しとなっていた箔足の作る升目状の模様を新しい空間表現とし、また既に含まれていた光琳や宗達らへ遡る「日本の」模様であることを再発見させる。踏襲だけでは新しい視点は得られない。素材としては一見世界共通でありながら、生産される地域で厚みや形状に違いもあり、また使用される技法も地域差の大きい箔という素材——「慣し」の多い素材はどこで生産された箔をどのような技法で使用するかというだけでもさまざまに意味が生まれてくる。

抱一の例からも、歴史ある箔は単なる金色や銀色とは違って箔だからこそ見えてくる意味があり、その箔はいつも四角い形で使用されてきた。製品として整えるための四角い形を「素材の性質」と呼ぶことに無理を感じるひともいるかもしれない。しかし、四角い形は箔が何人もの手を渡って作られる証であり、四角く成形されてこそ箔と呼べると考える。

2. 「薄い」箔

箔は非常に薄い金属であり、強い光沢などの金属的な質感はあるが、人の息で飛んでしまい、触れるだけで破れる。私はじめて箔を扱ったとき、破かずうまく貼ることや画面が金属独特の光沢で威厳ある美しさになることよりも、その薄くてやわらかい質感に魅了された。黒変してしまう銀箔のみならず、すべての箔ははかないのである。多くの場合、箔は主役となる画面や立体に輝きを添えるために使用されるが、私はこの箔を主役にできないかと考えた。そうして箔をテーマに作品に取り組み、ある時、凹凸のない支持体にすれば箔の質感が出るだろうと考え、画用紙の裏の平滑な面に貼ってみた。しかし思いのほか紙のマティエールが強く出てしまい、箔ではなくて箔を貼った紙であるという印象を受けた。

その質感は薄くて軽い金属の質感としか言いようがないのだが、具体的にするにはやや形を変えると現れる。例えば、カッティングシートなどは機械でのり付けされているため、人間の視覚で感知できる凹凸が少ないが、ここに箔を貼ると繊細な皺が現れる[fig.59]。また、静かな場所で箔をまるめたり振ったりすると、調理用に使われるアルミ箔をまるめたり振ったりしたときの音よりも高く繊細な音がする。

イヴ・クライン (Yves Klein 1928～1962) の《Ex-Voto dedicated to saint Risa of Cascia》(イヴ・クライン 1961年 カーシア修道院) [fig.60]は、インターナショナル・クライン・ブルーと鮮やかなばら色の顔料、そして金箔の破片が透明なケースに入れて並べられている。タブローのモノクローム・シリーズでも可能な限りメディウムの質感を排除し、顔料のままを見せようとするクラインは、次のように言う¹⁰⁴。

私にとって何よりもうれしいのは、絵具の卸問屋で時どき見かけるような純粹の粉末顔料だ。それにはみごとな輝きがあり、すばらしい固有の自立した生命をもっている。それこそ本当の色そのものだ。生き生きした、手でさわられる色のマティエールなのだ。私がかっかりさせられるのは、この燃え上がるような粉末がひとたび膠や、あるいはそ

れを支持体に定着するための媒材に混ぜ合わされると、そのヴァルールをすっかり失い、くすんで色調が落ちてしまうのをみることである。

先の章で述べたように、箔は金属の塊を打ち延ばして薄く面積を広げる塑性変形によって作られるため、箔の外側は負担が大きく、厚みのムラができてしまう。これは放射状の模様となって現れるが、仕上げに箔の表面を整えるため、通常この模様は見えない。また薄いものに何度も打力が加わることによって、箔には小さな穴がたくさん開くが、凹凸のある支持体に貼る際にこの穴から空気が抜け、スムーズに貼ることができる。この穴は箔の技法になくてはならないものであり、穴が小さく均一に分布している箔は良質とされる。金箔は青色（500nm 付近の波長）の光を通すことが出来るため、光に透かすと、これらの放射状の模様や小さな穴を見ることができる。中心から外に向かって薄明るい部分が広がり、無数の小さな穴から光が漏れる。これは箔ならではの製造方法で作られたという証である。透けるほどに薄い箔には箔としての情報が存在しており、またこの情報は職人の腕などの箔が延ばされるとき条件によって異なり、一枚として同じものはない。まさしく、クラインの言葉をあてはめることができる。

3. 「金属」である箔

光を透かすことのできる箔は、金箔のみである。他の箔もタルクをつけてこするなどして表面の反射を調整するとわずかに見ることができるが、光は透過しない。目に見える色だけでなく、このように金属それぞれによって現れる性質が違う¹⁰⁵。

金箔は金だけでは柔らかすぎて薄く延ばしづらいため、銀と銅が添加される¹⁰⁶。金以外にも、金の模造品として作られる真鍮箔が合金だが、それ以外は基本的に純粋な金属で作られる。銀箔は展性や延性の調整の必要がないため、99.6%以上の銀でできており、厚みは 0.3μm

である¹⁰⁷。銀箔、錫箔、アルミ箔やプラチナ箔は銀色ではあるがそれぞれ違った色に見え、腐食の仕方が違う。こうしたそれぞれの原料となる金属の特性は箔の素材としての潜在力であるとする。

このような金属の特性を活かした箔に焼箔がある。赤貝箔などと呼ばれる焼箔は錆びたようなマティエールでありながら鮮やかなショッキング・ピンクをしており、銀箔を硫黄でいぶして色をつけたものである。銀の変色は「酸化」と勘違いされることも多いが、これは銀が空気中に含まれる硫黄と反応し、その表面が硫化銀となり黒くくすんで見えるので「硫化」である。焼箔を作るのにも同じ原理を応用して色を着け、焼き具合によって黄、茶、赤、青、紫、灰、黒と色を変える¹⁰⁸。

『和漢三彩図会』に焼箔についての項がある。

唐贗金薄である。銀 [一両]・松脂 [七錢]・硫黄 [三錢]、以上を薫じて金色にする。薫陸¹⁰⁹ [少し許り] を加えれば青色を帯びる。この製法は深秘で、識っているものはいなかった。

寛永年中（一六二四～四四）、京師の人が大明の人に習い、以来多く作られるようになった。弄戯の器などにこれが用いられる。¹¹⁰

（傍点は筆者による）

現在も製法はほぼこの通りで、テントのようなもののなかに入れて硫黄のガスで燻し、燻す時間の差によって着色の具合を変えて作る。大明（中国）の人から習ったとあるものの、2001年の調査では焼箔は日本以外では生産されていないとされる¹¹¹。銀箔は空気中に含まれる硫黄分との反応を止めるのにコーティングで空気を遮断する必要があるが、たとえコーテ

ィングが無色で透明度の高いものであっても色味が変化してしまう。銀箔の変色を止めたりコントロールすることについての文献はあるが、焼箔のコーティングによる変色についての文献がないのは、もともと焼箔が金の模造品として作られ¹¹²、御用絵師が上流階級向けに制作するような作品への使用はあまり考えられないために保存修復などの対象にならないことと、50～60年で黒く変色し、かつて銀箔だったのか焼箔だったのかの判断がつかないことが理由と考えられる。今回、私からの相談によって、あらたに大阪大学生命研究科で光物性を専門とする木下修一教授が分析した結果、銀箔の表面に硫化銀の非常に薄い膜を形成し、光の干渉によって発色していることがわかった。

構造色とは実際に物が持っている色ではない色が見える現象のことである。身近なものは、透明な液体であるシャボン玉の虹色があり、木下氏の研究対象のモルフォ蝶は複雑で緻密な構造で翅を青く光らせる¹¹³。銀箔は構造色のなかでも薄膜干渉といって、膜の光が入っていく面と膜を抜けて出ていく面で光の反射がそれぞれに起こり、ズレが生じることによって発色している。そうしてずれた光の波長が重なることによって、ある部分の波長が強くなり、人間の目に届く赤から紫の光のなかで強くなった部分の色が視覚される¹¹⁴。

木下氏の調査でわかった興味深い点は、銀箔は少し違うしくみで発色するという点である。硫化銀の下にある銀の反射率が高く、また硫化銀が黒色であるために、通常の薄膜干渉が光の波長を強めるのに対し、反射した光の一部を弱めるという逆のしくみとなる。つまり、赤から紫までの光の波長の一部を見えなくし、残りの光が見える状態となる。このときの銀箔の表面の硫化銀の厚みは、通常物体が薄膜干渉を引き起こす厚みの4分の1ほどである。反応が進むにつれて弱められる波長が変わり、さまざまな色を呈する。そしてすべての銀の反応が終って硫化銀になったものが黒箔と呼ばれる。

赤くくすんで見える原因は、表面の構造によって発色しているので、透明なものでもコーティングを施せば干渉条件が変化するために色が変化するためである。また、人工的に燻した場合には鮮やかな発色をするが、空気中に銀を放置しておいた場合には褐色、あるいは黒色に変色し、赤や青といった色が現れないことの原因は不明である¹¹⁵。

以上のことが、焼箔と銀箔やアルミ箔にアクリルで着色した箔との見た目の違いを生む。金属を打ち延ばして作る箔は厚みが違ったり、凸凹ができるが¹¹⁶、その構造の上に硫黄が反応していくので複雑なマティエールが作られる。

焼箔は空気中ではコーティングのない状態の鮮やかな色を留めることはできないが、その色に変化して行くのは、箔という塑性変形で作られた構造の上に硫化銀の層が広がっていくのを目にしていることになる。その変色の仕方もまた一枚として同じものはない。箔はやはり、「すばらしい固有の自立した生命」をもっている。先の言葉の後、クラインは「純粋な顔料を変質させることなく支持体に定着」すべく研究すると決心している¹¹⁷。筆者は、これまで述べてきたように箔の変質は魅力であると考え。変質が純粋な箔の性質であるならば、それを阻害することなく支持体に定着させればよい。

第一部では、酒井抱一がどのように箔の魅力を引き出したかを明らかにした。第二部では、私が考える箔の魅力について述べた。第三部では、それを展開した自作について述べる。

第三部：自作品への展開

0. 箔のまえに

これまで箔を中心に述べてきたが、私はもともと油彩を描いていた。現在も箔の作品と平行して制作している。

油彩では女性をモチーフに描いてきた（《Rapunzel》[fig.61]）。物語の登場人物など、実際には存在しない空想上のひとや、写真のなかのひとなど、私の会うことのないひとを描いた。彼女たちは美しいが、虚栄心もあり、時にセンシュアルである。目の前にしてみれば身体的なり精神的なりの欠陥と呼ばれるものを持っているかもしれない。功績を称えるための肖像画にそうしたものが描かれないように、それらは難点ではなくリアリティである。女性が着飾ること——ファッションとしての装飾にはそれらが凝縮されているように思われた¹¹⁸。

2010年の青木芳昭教授による素材研究の講義をきっかけに、私は油彩のしくみに興味を持った。例えば、銀が変色していくことについて述べて来たが、油絵具も長い時間をかけて、メディウムである油が酸化重合して化学変化によって定着する。目には見にくい日々変化する、数百年経てばひび割れや剥落もおこる。これらのことを興味深く思った。画面のなかの緊張感や造形性は絵画という主体の主張ではあるのだが、実際には質感や色みなどの物質性が画面を形作り、主張を伝える。また変色や変質がその主張に浸食していくのは、主体の主張以上のもの——先に述べた主体の意識していないものや、見る者の想像が物質的に現れているようにも見えた。

もともとは私も油彩を一般的なキャンバスに描いていたが、仕上げの調整などに使う薄く溶いた絵具（グレイズ）のみで描きたいと考えた。キャンバスの布目は凹凸が大きく、市販

品や白亜地のマティエールでは薄い絵具の質感は活かされないため、支持体を再考し、和紙を貼ったパネルを使用した。適度に絵具がひっかかる繊細な繊維がありながらも、手漉きほど和紙らしい質感が出ない和紙の中では比較的平滑な機械漉きのものを使用した。

この支持体に合わせて油彩の描き方も改良した。一般的に油彩の溶き油はリンシードオイルなどの乾性油をテレピンなどの揮発油で薄めるが、市販の油絵具は乾性油で練られてチューブにつめられ販売される。乾性油は油絵具を定着させる媒材で、揮発油はその粘度を調整するものである。第二部の2章でクラインは顔料のマティエールを変質させることなく支持体に定着させようとしたと述べたが、私は油彩の艶が和紙の質感を消してしまうように思い、和紙のマティエールに合わせる形で乾性油の量を減らした。最終的には油絵具を練るのに含まれている乾性油以上は添加せず、手やウェスでこすってマットに仕上がるようにしている。

薄く溶いた絵具は顔料の性質の影響力がわかりやすいため、筆者は使用する絵具の種類を限定している。最も多く使用するシルバーホワイトは、油絵具の白の中でも強くハレーションを起こして粉っぽい印象になるチタニウムホワイトと、やや透明感があって弱いジンクホワイトの中間で、柔らかい色味ながらも硬質な印象である。ウルトラマリンは鉱物由来のものではなく合成顔料で粉っぽく、粒子が粗く他の青色の油絵具とは違ったマティエールを作れる。商品名は「セピア」となっているが、青味のある茶色の酸化鉄を原料にした絵具は半透明で粒子が細かい。赤味などの色が欲しいときは他にも使用するが、基本はこの3色で描く。酒井抱一の《波図屏風》で白緑とは言え（「白（びやく）」は粒子の粗さごとに販売される岩絵具のなかでもっとも粒子が小さい）粒子の大きい岩絵具と墨で二重のグレースがかけられていたように、粒子の存在感の強いウルトラマリンと粒子の細かいセピアを使い分ける。この二色は色の相性も良く、なじみがよくくすまない。茶色には似たような色もあるが透明感が出ない。

箔はこのような素材への興味と女性というモチーフと「装飾」というテーマをより密に

つなぎ合わせてくれると思われた。絵画の主張である図像には装飾する女性を描き、それを伝達する手段である素材が油彩のままでは一般的な「油彩」のままである。作品は解説のためのものではないので自分の納得がある方が重要だと考えていたが、箔に出会ったことで、もともと装飾としてもものの表面に貼られる箔の物質性を作品の主役にするほうが、私の表したかった「装飾」を端的に表せると思われた。箔は表面に輝きを添えるものであり、堂々と美を主張する。それでいて扱いにくく、破れやすく、変色する難点をもった「すばらしい固有の自立した生命」なのである。

1.箔の作品をつくる

前章では筆者の油彩との関連について述べたが、はじめに筆者が箔を作品に取り入れようとした2010年の油彩作品に戻り、制作の過程で見えてきた問題について述べる。

《Rapunzel》では箔は部分的に使用し、女性のアクセサリーの部分にニスで金箔を貼っている。和紙の質感に合わせて絵具を薄くし、さらに描線も和紙の繊維と同じくらい細く引けるメカニカルペンシルを使用するようになり、画面の細密にした。しかし細密な描写が主役にするのも違うように思われ、別の要素を入れたいと考えたものが箔であった。箔を画面に貼るだけでは期待したほど別の要素としての実感が出ない印象を受け、より強い印象のある素材としてクリスタル・ガラスのラインストーンを貼った。ラインストーンは宝石のようにカットされた模造宝石である。（《golden flash》[fig.62]）。装飾はもとの実体より大きく見せるものでもある。

ラヴェンナにあるサン・ヴィターレ大聖堂の窓には薄く切った褐色の大理石が嵌っており、それを透けた光は金色となって教会の中を満たす。金色の光が照らしているのは壁面のモザイク画である。大理石がいつ頃はめられたのかも不明だが、褐色の大理石が使われているのはモザイク画に多用される金色を引き立たせるためであろう。1cm四方の色のついた破

片で天井や壁面を埋め尽くすには膨大な労力が必要であり、それを支えたのは信仰心のみならず財力でもあったのは想像に難くない。労力のみならず、資材にも財力が必要である。芸術は財力のあるところにあり、いつも金色はそのそばにあった。近代的市民社会が目指されはじめると金色と芸術は決別を図る。19世紀の終わり、グスタフ・クリムト (gustav klimt 1862-1918) が権威から離れた芸術の自立を証明すべく人間の崇高さを金色に託したが、程なくして権威と強く結びついた金色は芸術とは相容れないものとされ、クリムト自身も色彩に傾倒するようになる。箔は画面や壁面、工芸品を彩るために作られた「画材」であり、第一部で述べたように、輝きをちりばめて画面を華やかにするグラフィック性とも強く結びついている。画面の華やかさは権威を彩るために追求されたものであり、そうした視覚の快楽は、思想の具現化としての芸術に必要なとされるようになった。私ははじめこうしたイメージを金色に託していた。しかし、金箔の薄さと、それによって金箔だけが青色の光を透過できると知ったとき、装飾の色である金色の下にはいつも別の世界が広がっており、そのことは「装飾」の二面性を物語る性質であると考えた。

京都の八坂神社の近くにある宿での川村悦子教授ゼミでのグループ展（「GION MORISYO-EXBITIONーそれぞれの「隈」を考えるー」京都・ぎおん森庄 2011）へ参加する機会を得た。この宿はかつて小説家、谷崎潤一郎（1886～1965）が逗留し、執筆したと言われる。

谷崎が執筆したとされる部屋で展示することになり、その部屋に座ってみてきっとこの襖を閉め切って執筆したのだろうと考え、襖を制作した。《his doors》[fig.63]の襖は4枚で両端の二枚は油彩で向かって右は女性像、左は白猫を油彩で描いた。襖を閉て切ると女性と猫が現れる。中の二枚は右は黒箔の地にさまざまな色のクリスタル・ガラスを、左は金箔の地に透明なクリスタル・ガラスをそれぞれ1.5cm 間隔で貼った。

襖は文字通り空間に合わせて制作し、しかも動くものであった。単に四角だけの画面ではなく開け閉めして好きな位置で止めることができ、襖は閉まったとき空間が完成する。展

示形態が変わることで常に見え方も変わり、作品が動けば合わせた照明がずれる。私ははじめて個展を開催した際（「9人の物語」 2011 ギャラリーアンフェール・京都）¹¹⁹、誰もが経験するだろうが、《Rapunzel》の画面が200cm四方と大きく、また鉛筆の線と箔に反射して照明がうまく当てられなかった。作品はどこに置かれるかで見え方が変わる。マティエール、キャンバスの軽さやパネルの重さを持っており、照明の当たり方に影響される。光の条件が変わることでマティエールや質感が露わになるのであれば、光の条件を変えればよい。光の条件を変えられないのであれば、支持体を動かせばよい。

箔を使用する機会が増え、焼箔を知ることになった。焼箔の鮮やかな色の錆びたような質感に囲まれないと思った。修了制作である《the dusking》[fig.64] は先に述べた《his doors》をもとに、はじめ襖を展示するために考えたが、最終的に部屋を作ることにした。襖で出入りできる6畳よりやや小さい長方形の空間をつくり、その壁面は女性像と赤貝箔とした。赤色の焼箔の部分には、一定間隔でクリスタル・ガラスのラインストーンを貼った。一般的に売られているラインストーンは反射と発色をよくするために薄い金属膜が貼ってあるが、ここではその金属膜の貼られていないものを使用し、赤い焼き箔の上に透明なコーティングなどを施すとやや色が変わる効果を狙ったが、クリスタルが小さすぎてあまり効果的ではなかった。この作品では、油彩のパネルと箔のパネルが交互になっているが、どちらも油彩を描くときに作るパネルに薄い和紙を貼った支持体を使用した。パネルを並べるので下地の質感はそろえた方がいいと考え、並べてみると箔の失敗も目立たず表面的にはきれいに見えた。しかし、和紙の質感が強く、一枚一枚違う箔の表情が消えてしまった。和紙の支持体は油彩のために作ったものであった。箔のための支持体を考え直すことにした。

ついで2012年、本学油画準備室の企画したプロジェクトで、学内にある茶室「千秋堂」を会場にしてグループ展「けわい—monster project vol.3」（2012年11月23日～25日・千秋堂／京都）で、床の間に展示することになった。

このときの作品から、油彩との併用はやめ、シルクスクリーン印刷を使用するようにした。「箔足」は箔が二重になっているために、光の当たり方が変わると箔足だけが光るなど、見え方が変わる。このことから箔の上に箔を貼る方法を探した。シルクスクリーン印刷で図像を刷り、そのインクが乾く前に上から箔を貼り、インクが乾いてからインクの乗っていない部分を刷毛などで除くと図の部分に箔が貼れる。つまり、シルクスクリーンのインクを接着剤としている。この下地に箔を貼ることで、箔の地の上に箔の図を乗せた。

「箔足」は第一部と第二部で述べてきたように日本独特のマティエールである。箔足によって箔の反射が変わる現象は興味深かったが、日本の伝統的な芸術と関わりの深い箔に「箔足」を作ると、箔の性質よりも日本の伝統的な芸術のイメージが強くなる。しかし、箔の四角い形はこれまでで述べてきたように箔を物語る形であり、この形も見えるようにしておきたい。箔足ではない形でこの両方を残したい。

箔足の出ない方法として、ニスのような乾燥に時間がかかる接着剤で貼る方法がある。箔足が出るのは、先に貼った箔と次に貼る隣の箔との隙間ができないように次の箔の接着剤を先の箔に重ねるためである。先に箔を貼る面全体に薄くニスを塗って箔を貼ると、隣り合う箔が重なる部分にはニスが着かないので、ニスが乾いてから刷毛で除くことができる¹²⁰。この方法で地の箔が重なる部分をなくし、シルクスクリーン印刷で上から箔を重ねた¹²¹。

しかし、日本でも漆でこのように箔足を見せない技法もある。藤田が四角い形をキャンバスの上に持ち込んだように、何かを変えなければ踏襲になってしまう。四角い形が見えるように保ったまま違う見え方となるように、45度傾けた（この方法は《his doors》から始めた）。

図像は幾何学模様も考えたが、まずはもう少し図像らしい図像を使ってみて違いを変更するほうが納得もいくと考えた。《波図屏風》は一見シンプルながらよく見ると薄い絵具のレイヤーがあり、私にはそのことが重要に思われたように、ただミニマルなものを目指すのは違う。図像にしたことで例えば円や四角といったドットのような図像を構成する要素など（幾

何学的な直線で構成できる)、結果的にはシルクスクリーン印刷の技法を通して考えることもあった。

作品《lobster》[fig.65]では銀箔の地に青貝箔と呼ばれる青色の焼箔でロブスターの図をパターンのように並べた。茶室は日本家屋なので開口部が大きく、屋間は自然光がよく入り、日が落ちると人口灯をつけたが、この人口灯は展示用のものでなく赤味の強い電球色であったため、夜になると銀地が黄色く反射して金箔のように見えた。あとに述べるオラファー・エリアソンは中立を表す白色が黄色であったなら、という疑問から、白い空間に色相環のような図像を描いたキャンバスを掛け、白い照明と黄色い照明が一定時間で変わって行く作品《Color experoment》(Olafur Eliasson 2010)を作っている。光の当たり方も自分で変えることもできる。

前作の経験から、和紙の支持体は使用せず、紙の中でもなるべく凹凸がないものとして水彩紙の裏を選んだ。しかし、水彩紙の裏を見れば厚手の画用紙の裏だというのが見てわかるように、それにもやはり箔の質感は負けてしまった。質感は単に凹凸の問題ではなく、それが何でできているかを伝える。支持体はもっと箔の質感を壊さないもののほうが良い。

ガラスやアクリル板、フィルムなどを支持体に試作すると、平滑な面では今度は糊の刷毛目が目立ち、やはりシルクスクリーン印刷は刷毛目が出ないという点でもよいとわかった。または機械で均一に接着剤を塗ってあるカッティングシートのようなフィルムも刷毛目が出ない。硬質な支持体は箔の質感を浮かび上がらせてくれるが、フィルムは先に述べた光の条件を変えられないときの、動く支持体にできると考えた。

個展「mica」(2013年3月29日～4月13日・Gallery Suchi/東京)では、同じ展示としてふたつの部屋を使えたので、同時にそれぞれの部屋に油彩の作品と箔の作品を分けて展示した。どちらも「フェイクの装飾」をテーマとし、それぞれの部屋のメインの作品は図像はそれぞれ男性と豹の毛皮だが同じ人物をモチーフにした。箔の作品《mica》[fig.66]は、フィルムに貼った銀箔の上に豹の毛皮(製品に加工される前の、もとの動物の頭や四肢のわかる

形)の図像をシルクスクリーン印刷で刷り、そのメディウムを接着剤として銀箔を貼った。銀箔の地に銀箔の図がある状態で、硬めのメディウムを用いた図の部分はマティエールが違う。銀箔の上の銀箔は昼間の自然光ではほとんど見えないが、暗くなって照らされると浮かび上がった。

2. 「月がきれいですね。」

箔は光を当てることで見え方が変わるように、環境の影響を受ける。そのため空間から構想したいと考え、個展「月がきれいですね。」(2014年2月19日~3月9日)[fig.67]を企画した。「月がきれいですね。」というのは、酒井抱一の銀を小説に登場させた夏目漱石のことだとされている。漱石が英語教師時代に「I love you.」を「我君を愛す。」と訳した学生に自分ならどう訳すか示したという逸話として有名になったが、正式な出典はなく、インターネット上の都市伝説的なものとなっている。事実かどうかはどちらでもかまわないが、二面性のあることばとして採用した。「I love you.」は私の箔に対する賛辞である。

またこの「月がきれいですね。」というタイトルは、私がもともと制作していた油彩とは別の言い方をする試みであり、また絵画や額縁などの表面を輝きで覆う箔とは違う部分もあるという意味も込めた。そのためこの個展では、壁にかけるという展示方法を避け、絵画ではできなかったことを考えるよう意識した。

環境が箔に与える影響を活かしたく、自然光が入る、もしくは光を遮断できるといったいくつかの条件の違う空間が必要だったので、はじめに会場を選んだ。

環境から影響を受ける箔という点から、自然光が入る、もしくは光を遮断できるといったいくつかの違う条件の空間が必要と考え、はじめに会場を選んだ。ギャラリーは4階建の複合ビルの1階部分と2階部分を使用していて、1階はガラス張りである。道路からは少しスベ

ースを空けて入り口があるので、多少見にくいが外から見る事ができる。一階部分は4階の天井まで吹抜けになっていて、天井からはギャラリーのオープンから1時間ほどだが自然光が入る。1階のスペースのほぼ中心に螺旋階段があり、そこから2階へ上がる。2階部分にはまたガラスの入り口があり、その両サイドには窓がある。入ると左手の方に長細いスペースが広がっており、奥に行くほど暗くなる会場にした。[fig.68]

自然光の入る1階吹抜け部分には箔の光の反射をテーマにした作品を置きたいと考えた。使用する箔はほぼすべての可視光線を反射する銀箔にした。作品は高さ11000mm×幅1250mmの薄い透明なフィルムに銀箔を敷詰め、《lobster》と同じ技法で、シルクスクリーン印刷で月のクレーターの図像を刷り、またインクを接着剤として箔を貼っている。「反射する」ことから月をモチーフとした。第一部では月は銀で表す慣しが古くからあったと述べたが、実際月は自ら発光しているのではなく、太陽の光を反射している。作品は吹き抜けの上にある4階窓部分から1階に垂らし、昼は自然光が入るが、暗くなると舞台用の照明で下から照らした。クレーターの図像は自然光の下では見えづらいが、照明を着けると浮かび上がる。ちょうど昼の月が見つけにくいと同じようになった。動く支持体としてフィルムを採用したが、光が作品の上を動いたり、見るひとにもまたさまざまなところから動きながら見てほしいと考えて漂流者という意味の《drifter》[fig.69]とした。これは映画でも有名な《MOON RIVER》¹²²という曲に出て来る単語で、曲名は作詞者の故郷の川の別称が由来であるようだが、月光が水面に映った筋のこともそう言うようである。フィルムが風になびくと、銀箔にその痕が残る。この作品にとってそれがいいかどうかはまだ答えが出ていないが、箔のやらかさが現れているように見えた。

《wave》[fig.70]は銀泥を使った。金泥と銀泥も古くから画材として用いられてきたもので、箔から作られる。箔を四角く成形する際、切り取った余分な部分に¹²³水飴¹²⁴をまぜて乳鉢ですり潰し、最後に水で洗って沈殿させる（中塚金属箔粉株式会社への問い合わせによ

る)。箔はいくつもの工程を経てようやくの薄さにできるとこれまで説明したとおりで、乳鉢ですりつぶすだけでは箔のような1万分の1ミリ単位の加工はできない。できあがった粉は目で見ると単に粉にしか見えないが、理屈で言えば箔打で薄くされた面が残っているはずで、非常に小さな箔片となる。-人の手ですり潰されているので、箔片のサイズはばらつきがあり、これは工夫をすれば実際に目で見ることができる-。この展覧会の少し前に開催したグループ展「脈 vol. 3 -ととと」(京都・Gallery PARC)で、岩絵具で作品を制作している作家とコラボレーションを行った。ピグメントとメディウムと支持体の関係を表す作品として、岩絵具でガラスに描く作品《+++》を制作した。岩絵具は顔料を砕いて粉にしたもので、その粒子の大きさごとに番手が決まっていて、番手の数字が大きくなるほど細くなる。作品には同じ粒子の大きさの赤と黄と青の岩絵具を同量混ぜ、+の形を連続させてグリッドを描いた。この作品をもとに、色ではなくて粒子の大きさが違う銀泥を膠に溶かし、地面と垂直のガラス面に塗った。そうすると大きくて重い銀泥が下に溜まりグラデーションができる。

箔を砕いて金泥や銀泥を作る製法が光がものに当たって反射するイメージと重なったので、月の光を反射する抱一の波図をモチーフにした。漱石の小説『我が輩は猫である』のなかにはレオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci 1452-1519) についての記述がある¹²⁵。ダ・ヴィンチは水の動きを観察するべく、いくつも洪水のスケッチを残している。この作品は銀泥のひとつひとつの筆致の中に違う水の動きが起こること想定したものなので、水の動きのパターンを観察しようとしたダ・ヴィンチのスケッチを写すことにした。宗達、光琳、抱一は金銀泥を使用することも多い「たらし込み」技法を好んだ。たらし込みもたっぷり水分を含ませた墨や絵具や金銀泥をそのなかで泳がせ、時には筆で粒子の動きを誘導したりする。

《drifter》を銀箔にしたように、月の光を反射する波は銀泥で描いた。この作品は描いているときがもっともコンセプトの意味を理解できる。ひとつの筆致の中で、キラキラしながらゆっくり銀泥が降りて行く。ここで銀泥を使った理由は先に述べたのと、金泥では粒子が細

かすぎてガラスに塗ると輝きがまわりの反射に負けてしまうからでもある。そして、金泥は使用する際、銀泥やほかの顔料では行わないやや特殊な行程が必要であり、その行程をもとに作品を作った。それについては後で述べるとして、まずは螺旋階段で2階へ上がってガラスのドアと窓ガラスに設置した作品の説明をしたい。

《BUtterfly effect》[fig.71]は窓一面にシルクスクリーン印刷で蝶の図像を刷り、そのインクを接着剤として青貝箔を貼った。一般的にこのように箔を貼りたい部分に糊を乗せて貼る技法では、糊のついていない部分は後から刷毛で除いてしまうがここでは残した。ドアに近いところではすきま風で箔がはためき、鑑賞者が近くを歩いたり、息を吹きかけたりして風を起こると、残された箔はひらひら動いて千切れ落ちる。少しずつ蝶の形が現れることも想定したが、定着した箔とひらひらしたり破れたりする箔の違いを見せたかった。焼箔の色を作っている硫化銀は粉上の物質であるために、焼箔は色が変わるごとにパリパリして弱くなっていくので、銀箔よりも破れやすいこともあり青い焼箔を選んだ。モチーフは焼箔のしくみを解明してくれた木下氏の研究対象でもある構造色で発色する翅を持つモルフォ蝶にした。

《morpho》[fig.72]には赤い焼箔を使用した。構造色は光の波長のずれが人間の視覚のシステムと合わさって見える色であるため、光の三原色と人間の網膜の中にある光を知覚する錐体細胞との関係を表わした CIE 色度図（国際照明委員会が定めた等色関数）から数値や目盛を外したものをモノクロの画像に加工した。ガラスにシルクスクリーン印刷によって透明なインクで刷って焼箔を貼り、空気中に含まれる硫黄の影響による変色を止めるコーティングの代わりににもう一枚のガラスで挟んで接着剤で閉じた¹²⁶。焼箔は透明なものでコーティングすると赤っぽくくすむので、インクは透明にした。

形態の似た《pupa》[fig.73]は同じようにシルクスクリーン印刷でガラスに刷り、銀箔を貼

ってもう一枚のガラスで挟んで接着剤で閉じてあるが、透明なインクには硫黄を混ぜている。インクに練り込まれた硫黄で銀箔が化学反応を起こすので、空気中に含まれる硫黄の影響を受けないガラスのなかで少しずつ変化していくと考えたが、反応は短時間に終わってしまい、それ以上は硫黄がなくなるので反応は進まないようである。銀箔は光を通さないが、硫化銀となった層がある程度厚くなって銀が薄くなると、光が透過するようになる。今回は会場の構成から真上から光を当てて図像の部分を通けさせたが、硫黄と反応した部分の色と通けるのを両立させる展示もしたい。図像はデザインしてもらった展覧会のDMから「I LOVE YOU」の文字を拡大している。

さらに会場を進んだ先に金泥を使用した作品、《in medium》[fig.74]を置いた。金泥は金箔から作られており、金箔には銀と銅が含まれている。絵具として使用する前に、この不純物である銀と銅を抜くための「焼き付け」という工程がある。皿に金泥をあげ、ごく少量の膠で皿全体に貼り付けるように、皿を回しながら練っていく。貼り付いてきたら電熱器などであたためて水分を飛ばす。そのまま指で磨くようにこすり続けると、表面と指が黒ずんでくるので、そうになったら熱湯を注いで一晩置き、金泥を沈殿させて上澄みを捨てる作業を数回繰り返す¹²⁷。この熱湯を注いだときに金泥が水の中で舞う様子が美しかったので、砂時計に金泥と水を封入し、振るとこの様子を見ることができるようにした¹²⁸。

そ会場の一番奥には《How I wonder what you are》[fig.75]を置いた。この作品は先に見た通り、金箔が青い光をわずかに透過し、製法と薄さのために無数の穴があることから制作した。これをはじめて見たとき、色がとても美しく、無数の穴から漏れる光が星のように見え、童謡として知られる『きらきら星』の歌詞から作品タイトルを付けた。日本の金箔の標準サイズである 109mm 四方のライトパネルをつくり、その上に金箔を置いている。ライトパネルは金箔と同じサイズなので、どうしても置くときにズレが生じてわずかに金箔のアウトラインが出る。コーティングをしていないため上から触ると箔が破れ、その破れた形から箔とわかるだろうと考えて鑑賞者が触ってもいいようにした。触っていいとの表示はないが、3日にひとりくらいのペースで作品を触るひとが現れた。

以上が展示した作品である。私がもともと制作していた油彩とは見た目が随分違うこともあってなかには心配するひといたが、第三部でなるべく率直に変わった経緯を述べたつもりである。特に新しいことや奇抜なことをしたかったわけではないが、違う考え方に出会いたいという並の向上心はあった。しかし急に違う人間になることはできない。私はもともと夏目漱石が好きであったが、漱石の小説に抱一の作品が登場することに気がついたのは《波図屏風》を知ってからであった。波図は見た瞬間にどの銀箔の作品とも違って素晴らしいと感じたが、漱石の小説には抱一の意図を知ってか知らずか、時間の「phase」にも似た黒変する銀箔が現れる。同じようなものしか見えていなかったのには半分落胆し、半分は嬉しく思った。いきなり新しい発想はできない代わりに、表面的には違っても掘り下げれば理由が見えてくる。私には抱一のようにさまざまなことを詰め込んだ作品がいきいきとして見えるが、ますます魅力的に思えた。

それから先について¹²⁹

21世紀となった今日では、金色よりも銀色を多く目にする。20世紀半ば以降、銀色の作品が目立ってくる。アンディ・ウォーホル（Andy Warhol 1928-1987）がシルクスクリーン印刷で大量に作品を制作したスタジオである「ファクトリー」の壁もまた銀色であったが、大量生産する工場のイメージを投影したという。「僕を知りたければ作品の表面だけを見てください。裏側には何もありません。」とウォーホルが語るように《銀の雲》[fig.76]は空気よりも軽い中身を大量生産の色でパッケージしたものだ。アポロ計画で機体を軽くするためにアルミが素材として使用されたことに象徴されるように、銀色のイメージに科学という新しい神話が台頭する。2007年のホイットニー美術館にも、ルドルフ・スティンゲル（Rudolf Stingel 1956-）によって銀色の空間が作り出された。銀色の壁面[fig.77]には鑑賞者が落書きを描き加えることで、やわらかい白い下地材が見える。平坦だった銀色の表面が人の手によって損傷される。これを照らしているシャンデリアは装飾的な権威の光としてシニカルにも見えるのだが、銀一色の空間の真ん中にひとつだけ据えられているせいか神々しくもある。はじめ鑑賞者を写し込んでいた銀色は、鑑賞者の落書きによって凸凹し、その姿は不明瞭になっていく。銀色は鏡の色でもある。草間弥生は《ナルシスの庭》（作者蔵）[fig.78]では、鏡面の球体が浮かぶ池に草間が身を投じ、自分、あるいはイメージを無限に増殖させる装置としている。オラファー・エリアソン《La situazione antispettiva（反視的状況）》（Olafur Eliasson 2003年 金沢21世紀美術館）[fig.79]はまた違った鏡の色を提示している。光、色彩、視覚のしくみを作品にとりこむオラファーにとって、鏡面はしばしばそのツールとなる。とくにアルミやステンレスといった素材はそれまで美術の世界にはなかったものであり、こうした新しい金属を使用した銀色の作品は増加した。さまざまな銀色があるなかで、銀そのもののを使用した作品は少ない。

現在も銀色に銀箔を使用する傾向は日本画に多く、それらのほとんどに変色を止める加工

がされ、色として扱われる。先にも見たとおり、20 世紀のはじめに藤田嗣治が「箔足」を用いたが、銀箔は一度きりの試みとなる。加山又蔵は焼箔を作品に使用したが変色しないようコーティングした。焼箔本来の鮮やかさはないが、渋い色味のグラフィックな表現となっている。抱一、漱石以後、銀箔の変質をテーマにした作品は現れないかに思われたが、直島・石橋にある千住博の《空の庭》（千住博 2009 石橋/直島）は窓のない室内に展示され、銀が黒変することをコンセプトにしている。一度絵具や金泥などを塗った紙に皺をつけて伸ばす「もみ紙」と呼ばれる技法に銀泥を用い、「もみ紙」によってできる模様を利用して岩場を描いている。小品ではこのシリーズは変色しないプラチナ泥を使用しているが続いており、今後また大きな作品に銀泥が使用されないか期待している。千住は「もみ紙」という日本画の技法を取り入れることで、日本的なイメージを添えようとしている。

日本ではこれまで述べてきたとおり、抱一の《波図屏風》や、《夏秋草図屏風》、また国宝である宗達の《風神雷神図》や光琳の《紅白梅図屏風》にも部分的に銀箔や銀泥が使用され、日本的なイメージを持っている。ファッション・ブランドのメゾン・マルタン・マルジェラ（MMM）が内装を手がけたパリにあるホテル、ラ・メゾン・シャンゼリゼ¹³⁰にもアルミ製の箔を手作業で貼った銀色の空間がある。2013年にMMMが日本限定でデザインした真白なコットンのノートブックの見開きには、カップを置いた跡やインクの撥ねた染み、ページをめくる指紋が黒で印刷される。「白きものこそ黒くなりけれ」MMMの白は引き立てながら年を古る。日本最良¹³¹のMMMが日本限定でデザインしたとなれば、はかなき色、銀色はやはり日本的なものなのだろうか。そうだとすると、ここでも日本的なものを日本的なやり方で踏襲しているのではない。

第二部で述べたとおり、私は箔の四角い形も日本の金碧障壁画の象徴ではなく箔の製法の必要の結果であり、銀の変質も銀そのものの純粋な性質を箔が引き継いでいるものだと考える。日本的であるが故に箔を選んだ訳ではない。イブ・クラインは「わたしにとって、感動を与えるヴィジョンとは、純粋な想像の力によって、心理的なあらゆる汚染から解放され、青、金、バラ色という基本的な色彩と結びつく」と言った¹³²。日本的なイメージをどのよう

に扱うのかは今後の課題である。

箔をテーマにした展示を通して、絵画だけでは表現できなかったことに触れられた。例えば支持体を動かすことも絵画ではできなかったかもしれない。反射する、風にはためくというような環境の影響を受ける性質は、絵画のなかにあってもなるべく排除されていく。絵具の粒子の大きさの違いよりも、画面にどのような図像が描かれているかに注目するのは当然だろう。それでも私は描くとき、そうした脇役の要素を美しいと思う。箔という扱いづらく、特徴的な素材の性質を引き出そうとすることによって、素材を扱うときの感動を作品にできるのではないかという期待を持たせてくれた（画材に限らなくてもよいかもしれないという問題も今後の課題とする）。絵を描くこと、作品を作ることは、モチーフが海かもしれないし、気分かもしれないように、それが実在するしないに関わらず、自分のとらえた美しさを新たに形にすることだ。素材そのものの美しさと、描き出そうとするモチーフのどちらを優先すべきかはそれぞれの裁量によるが、どちらも得ようとするのは欲張りかもしれない。しかし、抱一の《波図屏風》はそのふたつをバランス良く配分し、かつ、お互いを引き立てる。私はそのような作品を目指したい。

¹ 夏目金之助『漱石全集』第4巻、岩波書店、1994、p448

² 『漱石全集』第4巻

³ 玉蟲敏子「『虞美人草』と『門』の抱一屏風 明治後半の抱一受容の一断面」『漱石研究』第17号、翰林書房、2004、p96-97

⁴ 山根有三『宗達と光琳』原色日本の美術 第14巻、小学館、1980、p31

⁵ 『狩野山楽・山雪：特別展覧』、京都国立博物館、毎日新聞社編集、毎日新聞社、2013、p302

⁶ 野口康「金碧障壁画の金箔の復元研究--尾形光琳筆《紅白梅図屏風》の金地と流水部分について(民族藝術学の諸相)」、『民族芸術』23、2007

阿部善也、権代紘志、竹内翔吾、白瀧絢子、内田篤呉、中井泉「可搬型 X 線分析装置を用いる「国宝 紅白梅図屏風」の金地製法解明」、『分析化学 = Japan analyst』60(6)、日本分析化学会、2011

⁷ インターネットで検索すると《水仙図屏風》（酒井抱一 逸翁美術館）もあるようだが、書籍で確認できなかったために註に記しておく。

⁸ 『京都金銀糸平箔史』p71

⁹ 『京都金銀糸平箔史』p70

¹⁰ 『京都金銀糸平箔史』p71

¹¹ 『京都金銀糸平箔史』p69

¹² 野口康「金碧障壁画の金箔の復元研究--尾形光琳筆《紅白梅図屏風》の金地と流水部分について(民族藝術学の諸相)」、『民族芸術』23、2007、p200

¹³ 大角富康「〈金箔の物性に関する基礎的研究〉—金箔の形態的特徴の標準化—」、『平成24年度研究成果報告書』金沢箔技術振興研究所、2013

¹⁴ 同上。西洋で生産される箔が日本のものに比べて厚いことについては、箔と箔の継ぎ目を消したように、金色が塗られているのではなく金でできているかのように見せるため、厚みを持たせ金の物質感を強くしたと考えられる。

¹⁵ 金沢美術工芸大学美術工芸研究所編『世界の金箔総合調査』、金沢：金沢美術工芸大学美術工芸研究所、2001、p12,18,128

¹⁶ 玉蟲敏子『酒井抱一筆夏秋草図屏風——追憶の銀色』絵は語る 13、平凡社、1994

¹⁷ 箔を打ち延ばしてやや円形に近い形に広がった箔を縦に切り分け、切った直線のラインを外側にし、隙間を端切れで埋めて四角形に成形する際にでき、野口康氏は「継ぎ重ね」と呼ぶ（野口康「金碧障壁画の金箔の復元研究--尾形光琳筆《紅白梅図屏風》の金地と流水部分について(民族藝術学の諸相)」）。『世界の金箔総合調査』では「十文字切り返し」と呼ばれタイのチェンマイやジャイプールでも似たような仕上げ作業があると報告されている。（金沢美術工芸大学美術工芸研究所編『世界の金箔総合調査』p16-17）

¹⁸ 野口康「金碧障壁画の金箔の復元研究--尾形光琳筆《紅白梅図屏風》の金地と流水部分について(民族藝術学の諸相)」、『民族芸術』23、2007、p198-207

¹⁹ 山根有三『宗達と光琳』原色日本の美術 第14巻、小学館、1980

²⁰ 「箔」の字は寺島良安『和漢三才図会』8、島田勇雄、竹島淳夫、樋口元巳訳注、平凡社、1987での表記はかねへんに白。

²¹ 寺島良安『和漢三才図会』8、島田勇雄、竹島淳夫、樋口元巳訳注、平凡社、1987、p178

²² 寺島良安『和漢三才図会』8、島田勇雄、竹島淳夫、樋口元巳訳注、平凡社、1987、p179

p178の「はく（かねへんに白）」の項目に「薄・箔・はく（かねへんに白）〔三字とも同じ。弼角の切。いまこれを改用しようとするれば、はく（かねへんに白）の字をもって金銀のはく（かねへんに白）に当てるべきであろうか〕箔〔須太礼〕〔簾帷の字としている〕薄〔宇須之〕〔厚薄の字としている〕」とある。

²³ チェンニーノ・チェンニーニ『芸術の書：絵画技法論』、中村彝訳、中央公論美術出版、1976

²⁴ 同上 p121～122

²⁵ 玉蟲敏子『酒井抱一筆夏秋草図屏風——追憶の銀色』絵は語る 13、平凡社、1994、p72

²⁶ 玉蟲敏子『酒井抱一筆夏秋草図屏風——追憶の銀色』絵は語る 13、平凡社、1994、p73

²⁷ 『犬子集』は日本で刊行された初の俳諧集であり、抱一が知っていた可能性も考えられる。

²⁸ 2011年、抱一の生誕250周年を記念して「生誕二五〇年記念展 酒井抱一と江戸琳派の全貌」（千葉市美術館、細見美術館 2011/10/10～11/13 千葉市美術館、2012/4/10～5/13 細見美術館にて開催。）と題する展覧会が開か

れるなど、抱一についての研究は玉蟲敏子氏らによってここ 20 年の間に深められた。

²⁹抱一は、姫路藩主酒井雅楽頭家の次男として宝暦 11 年（1761）7 月朔日、江戸、神田小川町の酒井家別邸に生まれる。幼名善次、実名忠因、通称栄八。幼少期から青年期にかけて第二代江戸、姫路藩主である兄 忠似のそばで暮らし、茶事や狩りなどを通じて影響された。酒井家はもとより絵や文芸に理解の深い家柄であったが、忠似を中心に大名たちや俳人、絵師など、人と文化が集まり姫路藩上屋敷はサロンと化した。抱一も馬場存義らから俳諧を、狩野養川院惟信らの狩野派、宋紫石・紫山親子から沈南蘋流と、十代のころからさまざまな文化や様式を学び、表現の道へ進んでいく。抱一の画業の最初期に残されているのは《松風村雨図》といった歌川豊春に学んだ肉筆美人画であるが、大名家の子息が描くものとしては型破りな画題であった。このころから天明狂歌壇に参加する。このころから生涯続く吉原通いも始まる。寛政 2 年（1790）抱一は上屋敷を出て日本橋蛸殻町にある中屋敷に移る。この地でライフワークとなる句集『軽挙館句藻』の制作が始まる。寛政五年（1793）10 月には墨田川に面した本所馬場へ転居し、さらに市井の中へ暮らしを移していく。俳諧を通じて尾形光琳、乾山兄弟へと傾倒しはじめ、画題も変化が見られる。たらし込みの技法が取り入れられた草花図《月に秋草図》などを残す。寛政 9 年（1797）10 月 18 日、37 歳のときに出家する。この背景には酒井家の嫡流体制の立て直しとして、前世代とみなされた抱一が追われる形となったことも挙げられる。出家後、西本願寺への挨拶を名目に京都へ出向くが、痔を理由に参殿が果たされなかったのは抱一の不本意の表れであろう。この頃から光琳をはじめとする研究に力を入れていき、大名家出身という境遇の恩恵——財産と時間と人脈とを活用して光琳の遺墨の収集や江戸近郊の社寺の調査を行うなど、充実した研究をする。その後 10 年ほどに渡って転々と居を移す。文化前期ごろ、吉原にあった大文字楼から香川を身請けし、内妻とする。文化 6 年（1809）の終わり、下谷金杉大塚村に転居し、ここが終の住処となる。かわいがっていた甥 忠実（姫路藩主酒井雅楽頭）の揮毫した「雨華庵」と書かれた扁額を掲げた。工房には弟子たちが集まり作品数も増え、《夏秋草図屏風》（二曲一双 文政四年（1821）東京国立博物館 重要文化財）をはじめとする代表作もこの頃多く制作された。また文化 12 年（1815）の光琳没後百年のころには、光琳の画を描き写したものを集めた『光琳百図』や宗達・光琳を中心とする作家らの落款と略歴をまとめた『緒方流落印譜』などの刊行をはじめとして光琳研究も実りを見せる。光琳百年忌として自宅で法会を営み、近くの寺社で遺墨展も開催する。工房のシステムが進むと、弟子たちと共に作品を量産するようになる。《十二か月花鳥図》のシリーズ四種などはこの頃のものである。文政 11 年（1828）11 月 29 日、雨華庵にて没する。

³⁰ 玉蟲敏子『酒井抱一筆夏秋草図屏風——追憶の銀色』絵は語る 13、平凡社、1994、p29-36

³¹ 「〇〇詞」として表されるのは普通漢文だが、抱一は和文で書いている。

³² 同上 p377

³³ 松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p29

³⁴ 同上。p 28

³⁵ 酒井家の剣酢漿草の紋とお好みの笹蔓模様がどちらのページにも取り合わせられているように仲のいい兄弟であった。

³⁶ 安田篤生「江戸時代における光琳像の変遷について（下—四）—酒井抱一〈三〉—」、『愛知教育大学研究報告・芸術・保健体育・家政・技術科学・創作編』61、愛知教育大学、2012

³⁷ 『都市のなかの絵—酒井抱一の絵事とその遺響』p99

³⁸ 仲町啓子「隠棲の理想に憧れて 光琳を見つけた転換期 一七九〇～一八〇九（寛政二～文化六）年頃」『江戸琳派の粹人 酒井抱一』別冊太陽 日本のころ 177、2011、p 38-40

³⁹ 抱一と光琳の結びつきは、光琳がかつて江戸に下向した際、酒井家に仕え扶持を賜ったことから始まり、酒井家に残された光琳の作品を兄忠似が茶会の道具に使用しており、抱一ははじめ自らの家の中で光琳の作品に出会ったことも、光琳へ傾倒させる要因となった（『都市のなかの絵—酒井抱一の絵事とその遺響』p34）。

⁴⁰ 後に加筆したとされる同書の異本では本阿弥光悦を尾形流のはじめに掲げており、抱一によってすでに現在の琳派へつながる骨格ができあがった。（玉蟲敏子『もっと知りたい酒井抱一—生涯と作品』p22）

⁴¹ 安田篤生「江戸時代における光琳像の変遷について（下—四）—酒井抱一—〈三〉」愛知教育大学研究報告 63、芸術・保険体育・家政・技術科学・創作編、2014、p19

⁴² 日並彩乃「近世の土佐派と復古大和絵—「復古大和絵」の定義の問題」、『東アジア文化交渉研究会=Journal of East Asian cultural interaction studies(7)』2014、p147

⁴³ 日並彩乃「近世の土佐派と復古大和絵—「復古大和絵」の定義の問題」p153

山崎もも「抱一作品の魅力—江戸文化に咲いた華—」『特別展 酒井抱一—江戸情緒の精華—』大和文華館編、2014、p9

⁴⁴ 日並彩乃「近世の土佐派と復古大和絵—「復古大和絵」の定義の問題」

佐々木英理子編『谷文晁とその一門』江戸文化シリーズ 23、板橋区立美術館、2007

岡崎市美術博物館編『冷泉為恭展 幕末やまと絵夢花火』、岡崎市美術博物館、2001

⁴⁵日並彩乃「近世の土佐派と復古大和絵―「復古大和絵」の定義の問題」p153

⁴⁶抱一が評価したのは光琳自身の復古主義と言えるが、数多存在した過去の絵師のなかで光琳に注目した理由は、玉蟲氏が俳諧や遊里の世界に伝わる光琳・乾山に重ねられた木骨法や燕子花などが、抱一の初期の光琳の影響とされる《百合・立葵図押絵貼屏風》（酒井抱一 19世紀 パークコレクション）《燕子花図屏風》（酒井抱一 1801年 出光美術館）《月に秋草図》（酒井抱一 19世紀 MOA美術館）らにつながることから、俳諧や遊里の世界を通じて光琳・乾山に興味を持ったと指摘しているように、その出会いの場に共鳴するものがあった。（『都市のなかの絵―酒井抱一の絵事とその遺響』p70-p89）

⁴⁷狩野派に学んだとされる図様の鶉図も残しているが、金地に秋草と鶉の組み合わせは土佐派風と言える。

⁴⁸仲町啓子「隠棲の理想に憧れて 光琳を見つけた転換期 一七九〇～一八〇九（寛政二～文化六）年頃」『江戸琳派の粹人 酒井抱一』別冊太陽 日本のこころ 177、2011、p32～44

⁴⁹ 同上 p91

⁵⁰ 藤田伸也「日本伝世の南宋絵画」、『世界美術大全集』東洋編6 南宋・金、小学館、2000、p163

⁵¹ 藤田伸也「日本伝世の南宋絵画」、『世界美術大全集』東洋編6 南宋・金、小学館、2000、p163

⁵² 藤田伸也「日本伝世の南宋絵画」、『世界美術大全集』東洋編6 南宋・金、小学館、2000、p163

⁵³ 藤田伸也「日本伝世の南宋絵画」、『世界美術大全集』東洋編6 南宋・金、小学館、2000、p164

⁵⁴ 玉蟲敏子『もっと知りたい酒井抱一―生涯と作品』アート・ビギナーズ・コレクション、東京美術、2008、p35

⁵⁵ 『都市のなかの絵―酒井抱一の絵事とその遺響』p149

⁵⁶ 戸田氏によれば、杜甫の詩に「爽気金天豁 清談玉露茂 贈十五司馬」とある。

⁵⁷ 講演会「抱一の俳趣」2014年10月12日 大和文華館

⁵⁸ 同上 p118

⁵⁹ 静嘉堂文庫美術館ホームページ、<http://www.seikado.or.jp/about/index.html>（2014/6/10 閲覧）

⁶⁰ 『都市のなかの絵—酒井抱一の絵事とその遺響』 p118

⁶¹ 玉蟲敏子「酒井抱一と「波図屏風」(上)—光琳筆「波濤図屏風の創造的変奏—」、『国華』第 1109 号、国華社、1987、p1-26

玉蟲敏子「酒井抱一と「波図屏風」(下)—光琳筆「波濤図屏風の創造的変奏—」、『国華』第 1110 号、国華社、1988、p 26-30,32,

⁶² 2012/9/29～2013/1/6 Japan Society Gallery

⁶³ 『都市のなかの絵—酒井抱一の絵事とその遺響』 p126

⁶⁴ 同上 p122

⁶⁵ 「大江戸美術展」1981 (於ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ (ロンドン) The Great Japan Exhibition: Art of the Edo Period 1600-1868)

⁶⁶ 「酒井抱一と「波図屏風」(上)—光琳筆「波濤図屏風の創造的変奏—」

『都市のなかの絵—酒井抱一の絵事とその遺響』 p123

⁶⁷ 同上 p131

⁶⁸ 磯崎康彦「松平定信と谷文晁——谷文晁、「石山寺縁起絵巻」巻六と七を補完す——」(六)

島尾新、彬子女王、亀田和子編『写しの力：創造と継承のマトリクス』、思文閣出版、2013、p25

⁶⁹ 玉蟲氏によると駐春亭田川屋幸次郎編著とされる吉原についての聞書。同上 p21

⁷⁰ 同上 p179

⁷¹ 同上 p143

⁷² 『都市のなかの絵—酒井抱一の絵事とその遺響』 p136,137,143-145

⁷³ 色価といって、画面のなかでの色彩の彩度や明度のバランスで、遠近感を出すときなどにこれが間違っていると空間らしくならない。

⁷⁴ 磯崎康彦「松平定信と谷文晁——谷文晁、「石山寺縁起絵巻」巻六と七を補完す——」人間発達文化学類論集 第 10 号、2009

-
- ⁷⁵磯崎康彦「松平定信と谷文晁——谷文晁、「石山寺縁起絵巻」巻六と七を補完す——」（六）
- ⁷⁶磯崎康彦「松平定信と谷文晁——谷文晁、「石山寺縁起絵巻」巻六と七を補完す——」（九）
- ⁷⁷ 外隈を波に重ねて波の立体感を出す効果は、谷文晁の《石山寺縁起絵巻》よりも、馬遠の波により類似している。また、小波図の左の高波の形状は第3段の下方の中心の波と形状が似ており、第6弾の一番左の穴の空いた波にも似ている。小波図の右の平たい波は第3段の左の波とも似ている。
- ⁷⁸ 波の形状は①なだらかな山型の波の形状②抱一の左隻左端の波と第6段に見られる枝分かれする波頭③波図全体と第6段と第10段に見られる波しぶきが共通している
- ⁷⁹ 『都市のなかの絵—酒井抱一の絵事とその遺響』p148
- ⁸⁰ 塩谷純「春草と“金銀体”」『菱田春草展』東京国立近代美術館編、日本経済新聞社・NHK・NHK プロモーション、2014、p182-187
- ⁸¹ 現在でも金泥を溶く際に出る、不純物のやや含まれる金泥をとっておいて胡粉に混ぜ色を良くする作家もいる。
- ⁸² 『江戸情緒の精華』p132
- ⁸³ 『江戸情緒の精華』p123
- ⁸⁴ 玉蟲敏子『もっと知りたい酒井抱一—生涯と作品』アート・ビギナーズ・コレクション、東京美術、2008、p35
- ⁸⁵ 立木美江「酒井抱一筆《夏秋草図屏風》の銀地背景に関する一試論」、『デアアルテ』(27)、2011、p121
- ⁸⁶ 『特別展 酒井抱一—江戸情緒の精華—』p146
- ⁸⁷ 『江戸琳派の全貌』p414、424
- ⁸⁸ 岡野智子「江戸の風流を描く」、湯原公浩編『酒井抱一 江戸琳派の粹人』別冊太陽 日本のこころ 117、平凡社、2011、p98
- ⁸⁹ 山種美術館編『山種美術館名品図録』、山種美術財団山種美術館、1986、p226
- ⁹⁰ 『酒井抱一と江戸琳派の全貌』p164
- ⁹¹ 『江戸琳派の全貌』p164
- ⁹² 『もっと知りたい酒井抱一—生涯と作品』p22
- ⁹³ 『都市のなかの絵—酒井抱一の絵事とその遺響』p103
- ⁹⁴ 同上 p294

⁹⁵ 玉蟲敏子『酒井抱一』新潮日本美術文庫 18、新潮社、1997、「13 秋草鶉図屏風」解説文

⁹⁶ 夏目金之助『漱石全集』第4巻、岩波書店、1994（1907年 朝日新聞連載）

⁹⁷ 夏目金之助『漱石全集』第6巻、岩波書店、1994（1910年 朝日新聞連載）

⁹⁸ 以下に続く「父は正月になると、きっとこの屏風を薄暗い蔵の中から出して、玄關の仕切りに立てて、その前へ紫檀の角な名刺入を置いて、年賀を受けたものである。その時はめでたいからと云うので、客間の床には必ず虎の双幅を懸けた。是は岸駒ぢやない岸岱だと父が宗助に云って聞かせた事があるのを、宗助はいまだに記憶していた。この虎の画には墨が着いてゐた。虎が舌を出して谷の水を呑んでゐる鼻柱が少し汚されたのを、父は苛く気にして、宗助を見るたびに、御前ここへ墨を塗った事を覚えているか、これは御前の小さい時分の悪戯だぞと云って、可笑しいような恨めしいような一種の表情をした。」

⁹⁹ 芳賀徹『絵画の領分 近代日本比較文化史研究』、朝日新聞社、1990、p363

¹⁰⁰ 『絵画の領分 近代日本比較文化史研究』 p367

¹⁰¹ 「琳派」の呼称は 1950 年代頃から一般化し、1972 年に東京国立博物館で開催された創立百周年記念特別展「琳派」によって定着したとされる。「琳派 RINPA」展図録やその国際シムポジウム報告書からは 2004 年にはすでに「琳派」という呼称への疑問は持ち上がっていたようだが、安村敏信氏は抱一が多様な流派を踏襲していて作品の傾向にも違いがあることから、「琳派」という呼称でひとくくりに出来ず、「抱一派」という呼称の提案もある（安村敏信「宗達・光琳と抱一派」、安村敏信責任編集『宗達・光琳と桂離宮』小学館日本美術全集 13、小学館、2013）玉蟲氏は、明治 26 年（1893）シカゴ万国博覧会と雨華菴四世酒井道一（1845～1913）によって日本美術協会で開催された抱一追善供養の展示をターニングポイントとし、「国内においては造形を旨とする光琳派観が形成されて行く端緒を開いた」としている。そして、パリ万博を経て三年後の明治 36 年『光琳派画集』（全五巻、審美書院、1903）のなかで「decorative（本来は「空間や身の周りを飾るというどちらかと言えば昨日を表す」言葉のようである。（天野知香「フランスにおける「装飾」の位相」、東京国立近代美術館編『琳派 RINPA 国際シムポジウム報告書』、ブリュッケ/星雲社、2006））」と紹介され、三井呉服店（現在の三越）の PR 誌『みやこぶり』ではアール・ヌーヴォー風アレンジされた光琳模様が表紙と裏表紙を飾った（玉蟲敏子『『虞美人草』と『門』の抱一屏風 明治後半の抱一受容の一断面』、『漱石研究』第 17 号、翰林書房、2004）。こうして造形的な美しさが琳派の特色として発信されるようになる。二十世紀初頭にまず評価された光琳と、工芸的な表現を得意とした宗達

が抱一に先立って評価された（古田亮、中村麗子編集「琳派 RINPA」東京国立近代美術館/東京新聞、2004、p20）ことも視覚的な美しさの系譜という印象を強めた。

¹⁰²田口涼一「銀箔の黒変による表現の研究」p154

¹⁰³ <http://www.gagosian.com/artists/richard-wright> (2014.11.5 閲覧)

¹⁰⁴ 『イヴ・クライン展』高輪美術館（ほか）編、高輪美術館、1985、p100

¹⁰⁵ 現在、主に日本で生産される箔の98%以上は石川県金沢市を中心として生産され、伝統工芸産業として指定されている金沢箔である。しかし、その生産は1961年以降真空蒸着法という箔代替品製造技術が開発されるといった新しい技術の登場や、1991年以降「金箔の用途の80～90%を占めるといわれる、仏壇仏具、神社仏閣の需要激減」を受けて衰退の一途をたどっている。そうした背景から近年、品質の確保や新しい用途の開発のために研究と科学的調査が進められている。生産されているのは、金箔、銀箔、洋箔（真鍮箔、銅箔）、アルミ箔である。箔のサイズも地域や用途、時代によって異なるが、現在個人向けに販売されている金属箔では、金箔は3寸6分角（約10.9cm角）のものが多く、他の箔は4寸2分角（約12.7cm角）のものが多く。厚みについては断切箔のほうが縁付箔よりわずかに厚い。穴については、断切箔のほうが大きな穴がより多く見られ、穴の大きさもばらつきがある。縁付箔は穴が小さく、穴の数も少ない。

金箔はさらに種類が分けられ、まず、縁付金箔と断切金箔。縁付金箔は日本で発展した伝統的な和紙を用いた製法によって作られるもので、断切金箔は戦後、生産性を高めるために洋金箔の技術を応用して開発されたものである（金沢箔の変遷－断切技術出現過程を中心とした予備的考察－加藤 明）。金沢市立安江金箔工芸館ホームページ「金箔について」によれば、縁付箔は「特殊な粘土を混入した手漉(てす)きの雁皮(がんぴ)紙を灰汁(あく)処理した箔打紙によって金箔を打ち延ばす方法である。正方形に仕上げた完成箔を、合紙(あいし)と称する三桎(みつまた)紙の台紙の上に一枚一枚重ねる時、台紙の寸法が金箔を縁どるように一回り大きいことからくる呼称である。一方、断切箔は、打ち紙としてグラシン紙を用いる製法一般を指している。打ち上がった不定形の箔を大きな合紙と交互に重ねた状態で定寸の正方形に一気に裁断するので、先の縁付箔に対し断切箔と称する」前者は和紙を用いるために紗の目が金箔にも写り、光にかざすと紗の目が目視できるので判別することができる。後者はやや光沢が強い。

¹⁰⁶このため赤味や青味を調整して色をわずかに変えることができる。

¹⁰⁷ 金箔の製法については、友人の助力でご縁ができた金沢箔の箔打職人・田中年雪氏、金沢工業大学ものづくり研究所池永訓昭氏へのインタビュー（2014年5月5日）とその際にいただいた映像資料を参照し、金箔の物性については「〈金箔の物性に関する基礎的研究〉—金箔の形態的特徴の標準化—」を参照した。

¹⁰⁸ 田口涼一「銀箔の黒変による表現の研究」（『京都精華大学紀要』第36号、2010、p155）によれば「黄、茶、赤、青、紫、黒」とあるが、木下氏によれば完全に硫化する前に一定以上硫化銀の層ができると構造色はなくなるが、まだ下の銀が見えて鉛のような灰色になるとされ、実際見た目にも違って見えるので筆者は「黄、茶、赤、青、紫、灰、黒」とした。

¹⁰⁹ 松村明編『大辞林 第三版』（三省堂、2006）によれば、「くんろく【薰陸】〔「ろく」は呉音〕① インド・ペルシャなどに産する一種の樹脂。香を製する。薰陸香。② 樹脂の化石。琥珀（こはく）に似ているがコハク酸を含まない。粉末にして香料にする。岩手県・福島県に産する。和の薰陸」とあり、後者と思われる。

¹¹⁰ 『和漢三才図会』8

¹¹¹ 金沢美術工芸大学美術工芸研究所編『世界の金箔総合調査』、金沢：金沢美術工芸大学美術工芸研究所、2001、p130

¹¹² 田口涼一「銀箔の黒変による表現の研究」（『京都精華大学紀要』第36号、2010、p155）によれば、江戸時代に金の需要が高まったことで、焼箔をはじめ、合金や着色によって金色を作る技術が研究されたとある。

¹¹³ 木下修一『モルフォチョウの碧い輝き 光と色の不思議に迫る』、化学同人、2005

¹¹⁴ 同上。

¹¹⁵ 木下修一、江畑芳、吉岡伸也、「銀箔の着色に見られる興味深い光学現象」、第37回光学シンポジウム講演予稿集、2012

¹¹⁶ 大角富康「〈金箔の物性に関する基礎的研究〉—金箔の形態的特徴の標準化—」、『平成24年度研究成果報告書』金沢箔技術振興研究所、2013

¹¹⁷ 『イヴ・クライン展』高輪美術館（ほか）編、高輪美術館、1985、p100

¹¹⁸ また「装飾」ということばはファッションだけではなくて、人がものを見て何かを判断するときの対象のポーズ、曖昧な境界線の（見る側からの）表面と考えていたことから来ているが、今後改めて考え直す課題とする。

¹¹⁹ 物語をテーマにしたことから本屋に併設されたギャラリーで展示した。

¹²⁰ ニスが多すぎたり用材が多すぎたりすると重なる部分にしみこむので、できるだけ薄く塗り、やや乾燥させる

¹²¹ 地の上に図を乗せてしまうこの手法では、抱一について述べた地でありながら図の役割も担う箔とは違うのではないかという指摘を受けた。

¹²² 1961年に作られた曲。作詞ジョニー・マーサー（Johnny Mercer 1909～1976）作曲ヘンリー・マンシーニ（Henry Mancini 1924～1994）

¹²³ 生産国によっては、四角く成形した箔から作る場合もある。

¹²⁴ 生産国によっては他のものを使う場合もある。

¹²⁵ 夏目金之助『漱石全集』第1巻、岩波書店、1993（1905年「ホトトギス」連載）「然し冗談は冗談だが画というものとは実際六づか敷ものだよ、レオナルド、ダ・ヴィンチは門下生に寺院の壁のしみを写せと教えた事があるそう。なるほど雪隠などに這入って雨の漏る壁を余念なく眺めて居ると、中々うまい模様画が自然に出来て居るぜ。君注意して写生して見給へ屹度面白いものが出来るから」という部分。

¹²⁶ ガラス用とは言え接着剤なので、完全なガス遮断性はなくいずれ変色すると思われる

¹²⁷ 銀泥の原料はほぼ100%銀なので必要もないが、銀泥でこの作業をすると黒ずんでしまう。

¹²⁸ この作品は、当初金泥を砂時計に封入したが、金泥が中で凝集してしまったので展示中に変更した。

¹²⁹ 抱一の俳句をもうひとつ紹介したかったが、出典が明確でないので註に記しておく。「梅一里 それから先は波の音」梅の香りのなかを歩いている姿が創造できるが、俳句のなかのひともまた見えない海の姿を想像している。抱一は見えないものを暗示する。梅ははじめに紹介した抱一の詞にも見られ、合わせて考えると想像が膨らむ。

¹³⁰ <http://www.lamaisonchampselysees.com/ja/>（2015年2月17日閲覧）

¹³¹ 清水裕子、森理恵「ファッションにおけるメゾン・メディア・着用者の関係：メゾン・マルタン・マルジェラを事例として」京都府立大学学術報告. 人間環境学・農学 58、京都府立大学、2006、p 29-39

¹³² 『イヴ・クライン展』高輪美術館（ほか）編、高輪美術館、1985、p86

■参考文献

玉蟲敏子『都市のなかの絵—酒井抱一の絵事とその遺響』、ブリュッケ、2004

玉蟲敏子「銀と追憶 「源氏物語絵巻」から「夏秋草図屏風」を結ぶもの」、『日本美術史の水脈』、ぺりかん社、1993

玉蟲敏子『酒井抱一筆夏秋草図屏風——追憶の銀色』絵は語る 13、平凡社、1994

玉蟲敏子『もっと知りたい酒井抱一—生涯と作品』アート・ビギナーズ・コレクション、東京美術、2008

玉蟲敏子「酒井抱一と「波図屏風」(上) —光琳筆「波濤図屏風の創造的変奏—」、『国華』第 1109 号、国華社、1987

玉蟲敏子『酒井抱一』新潮日本美術文庫 18、新潮社、1997

玉蟲敏子「『虞美人草』と『門』の抱一屏風 明治後半の抱一受容の一断面」、『漱石研究』第 17 号、翰林書房、2004

岡野智子「江戸の風流を描く」、湯原公浩編『酒井抱一 江戸琳派の粹人』別冊太陽 日本のこころ 117、平凡社、2011

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011

『特別展 酒井抱一—江戸情緒の精華—』大和文華館編、2014

立木美江「酒井抱一筆《夏秋草図屏風》の銀地背景に関する一試論」、『デアルテ』(27)、2011、p103-127、図巻頭 2p

日並彩乃「近世の土佐派と復古大和絵—「復古大和絵」の定義の問題」、『東アジア文化交渉研究会=Journal of East Asian cultural interaction studies(7)』2014

東京国立近代美術館編『琳派 RINPA 国際シンポジウム報告書』、ブリュッケ/星雲社、2006

木下修一、江畑芳、吉岡伸也、「銀箔の着色に見られる興味深い光学現象」、第 37 回光学シンポジウム講演予稿集、2011

チェンニーノ・チェンニーニ『芸術の書：絵画技法論』、中村彝訳、中央公論美術出版、1976

寺島良安『和漢三才図会』8、島田勇雄、竹島淳夫、樋口元巳訳注、平凡社、1987

佐野千絵、早川泰弘、三浦定俊「〔報告〕国宝高松塚古墳壁画の材料調査の変遷」、『保存科学』(48)、2009

野口康「金碧障壁画の金箔の復元研究--尾形光琳筆《紅白梅図屏風》の金地と流水部分について(民族藝術学の諸相)」、『民族芸術』23、2007、p198-207

-
- 金沢美術工芸大学美術工芸研究所編『世界の金箔総合調査』、金沢：金沢美術工芸大学美術工芸研究所、2001
- 京都金銀糸工業協同組合史誌編纂室編『京都金銀糸平箔史』、京都金銀糸工業協同組合、1987
- 田口涼一「銀箔の黒変による表現の研究」、『京都精華大学紀要』第36号、2010
- 大角富康「〈金箔の物性に関する基礎的研究〉—金箔の形態的特徴の標準化—」、『平成24年度研究成果報告書』金箔技術振興研究所、2013
- 阿部善也、権代紘志、竹内翔吾、白瀧絢子、内田篤呉、中井泉「可搬型 X 線分析装置を用いる「国宝 紅白梅図屏風」の金地製法解明」、『分析化学 = Japan analyst』60(6)、日本分析化学会、2011
- 松久宗琳『截金の技法、再版』、日貿出版社、1977
- 藤田伸也「日本伝世の南宋絵画」、嶋田英誠、中澤富士雄責任編集『南宋・金』世界美術大全集:東洋編 第6巻、小学館、2000
- 塩谷純「春草と“金銀体”」『菱田春草展』東京国立近代美術館編、日本経済新聞社・NHK・NHK プロモーション、2014
- 磯崎康彦「松平定信と谷文晁—谷文晁、「石山寺縁起絵巻」巻六と七を補完す—」人間発達文化学類論集 第10号
- 芳賀徹『絵画の領分 近代日本比較文化史研究』、朝日新聞社、1990
- 高階秀爾、芳賀徹編『芸術の精神史：蕪村から藤島武二まで：共同討議』、淡交社、1976
- 小松茂美・吉田友之・木下政雄執筆『石山寺縁起』日本絵巻大成:18、中央公論社、1978
- 山根有三『宗達と光琳』原色日本の美術 第14巻、小学館、1980
- 村重寧、小林忠編『琳派1 花鳥』、紫紅社、1991
- 村重寧、小林忠編『琳派3 風月』、紫紅社、1991
- 村重寧、小林忠編『琳派4 人物』、紫紅社、1991
- 狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『宗達と琳派の源流』琳派美術館1、集英社、1993
- 狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『光琳と上方琳派』琳派美術館2、集英社、1993
- 狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『抱一と江戸琳派』琳派美術館3、集英社、1993、
- 嶋田英誠、中澤富士雄責任編集『南宋・金』世界美術大全集:東洋編 第6巻、小学館、2000
- 安村敏信「宗達・光琳と抱一派」、安村敏信責任編集『宗達・光琳と桂離宮』小学館日本美術全集 13、小学館、

2013

戸田禎佑『牧谿・玉潤』水墨美術大系:第3巻、講談社、1973

狩野博幸ほか責任編集『円山應舉画集』、京都新聞社、1999

古田亮、中村麗子編集「琳派 RINPA」東京国立近代美術館/東京新聞、2004

読売新聞社、東京国立博物館編集、『大琳派展：継承と変奏：尾形光琳生誕三五〇周年記念』、読売新聞社、2008

根津美術館学芸部編『Korin 展：国宝「燕子花図」とメトロポリタン美術館所蔵「八橋図」』、根津美術館、2012

出光美術館編『琳派芸術：光悦・宗達から江戸琳派』出光美術館、2011 出光美術館編、『琳派』出光美術館、1993

『静嘉堂 120 選』、静嘉堂編、静嘉堂、2013

山種美術館編『山種美術館名品図録』、山種美術財団山種美術館、1986

毎日新聞社編『狩野山楽・山雪：特別展』、京都国立博物館、毎日新聞社、2013

東京国立博物館・京都国立博物館・毎日新聞社編『長谷川等伯：没後 400 年』、毎日新聞社・NHK・NHK プロモーション、2010

東京国立博物館編『やまと絵：雅の系譜：特別展』、東京国立博物館、1993

『谷文晁とその一門』江戸文化シリーズ:23 佐々木英理子編集、板橋区立美術館、2007

小林忠・河野元昭『宗達・光琳・抱一』江戸名作画帖全集(琳派):6、駸々堂出版、1993

小林忠・河野元昭『文晁・華山・椿山』江戸名作画帖全集(文人画):3、駸々堂出版、1993

成瀬不二雄『司馬江漢、愛蔵普及版』日本美術絵画全集:第 25 巻、集英社、1980

『風景画』北斎美術館:第 2 巻、集英社、1990

金刀比羅宮、三重県立美術館・朝日新聞社編『金刀比羅宮書院の美：応挙・若冲・岸岱から田窪まで』、朝日新聞社、2007

高階秀爾『日本美術を見る眼：東と西の出会い、増補。』岩波現代文庫:文芸；158、岩波書店、2009

島尾新、彬子女王、亀田和子編『写しの力：創造と継承のマトリクス』、思文閣出版、2013

E.H. ゴンブリッチ、天野衛 [ほか] 翻訳『美術の物語』ポケット版、ファイドン、2011

E.H. ゴンブリッチ、天野衛 [ほか] 翻訳『美術の物語』、ファイドン、2007

佐々木英也、富永良子責任編集『ゴシック』、小学館、1994-1995

夏目漱石『夏目漱石全集』、筑摩書房、1985

夏目金之助『漱石全集』第1巻、岩波書店、1993（1905年「ホトトギス」連載）

夏目金之助『漱石全集』第4巻、岩波書店、1994（1907年 朝日新聞連載）

夏目金之助『漱石全集』第6巻、岩波書店、1994（1910年 朝日新聞連載）

藤田嗣治画・林洋子編『巴里』藤田嗣治画集、小学館、2014

Buisson Sylvie、Buisson Dominique『La vie et l'oeuvre de Léonard-Tsuguharu Foujita』、ACR édition、1987、p77

Russell Ferguson、John Lowden『Richard Wright』、Gagosian / Rizzoli、2010

『イヴ・クライン展』高輪美術館（ほか）編、高輪美術館、1985

『Yves Klein : long live the immaterial』、Gilbert Perle、Bruno Cora、[distributed by] Delano Greenidge Editions、2000

アンディ・ウォーホル[画]『アンディ・ウォーホル展』、中日新聞社、2000

アンディ・ウォーホル、キナストン・マクシャイン、東野芳明『ウォーホル画集』、リプロポート、1990

edited by Georg Frei and Neil Printz/executive editor Sally King-Nero/sponsored by Thomas Ammann Fine Art AG
Zurich and the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts『Warhol : paintings and sculptures 1964-1969』The Andy Warhol catalogue raisonne ; v. 2、Phaidon、2004

『Maison Martin Margiela.』、ed. by Ian Luna、Rizzoli International Publications、2009

清水裕子、森理恵「ファッションにおけるメゾン・メディア・着用者の関係：メゾン・マルタン・マルジェラを事例として」京都府立大学学術報告. 人間環境学・農学 58、京都府立大学、2006、p 29-39

Gary Carrion-murayari・Rudolf Stingel『Rudolf Stingel: at the Museum of Contemporary Art, Chicago, and the /Whitney Museum of American Art, New York』、Hatje Cantz Pub、2009

東京国立近代美術館 [ほか] 編集『草間彌生』、東京国立近代美術館、広島市現代美術館、熊本市現代美術館、松本市美術館、2004

Holger Broecker、Jonathan Crary、Richard Dawkins『Olafur Eliasson : your lighthouse : arbeiten mit licht 1991-2004』、Hatje Cantz Verlag、2004

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

玉蟲敏子『酒井抱一筆夏秋草図屏風―追憶の銀色』絵は語る 13、平凡社、1994、巻末折込カラーページ

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p166

大和文華館編『特別展 酒井抱一―江戸情緒の精華―』、大和文華館、2014、p92

小林忠編『琳派 1 花鳥』、紫紅社、1991、p132～135

狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『抱一と江戸琳派』琳派美術館 3、集英社、1993、p14～17

出光美術館編『琳派』出光美術館、1993、p100～101

読売新聞社、東京国立博物館編『大琳派展 継承と変奏 尾形光琳生誕三五〇周年記念』、
読売新聞社、2008、p237～239

大和文華館編『特別展 酒井抱一―江戸情緒の精華―』大和文華館、2014、p92～93

湯原公浩編『酒井抱一 江戸琳派の粹人』別冊太陽 日本のころ 117、平凡社、2011、p108～111

fig.01

酒井抱一

《夏秋草図屏風》

紙本銀地着色 二曲一双

164.5×182.0cm

文政4年(1821)

東京国立博物館 重要文化財

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

玉蟲敏子『酒井抱一筆夏秋草図屏風—追憶の銀色』絵は語る 13、平凡社、1994、巻末折込カラーページ

山根有三『宗達と光琳』原色日本の美術 第14巻、小学館、1980、p18～23

村重寧、小林忠編『琳派4 人物』、紫紅社、1991、p112～113

狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『光琳と上方琳派』琳派美術館3、集英社、1993、p46～47

出光美術館編『琳派』出光美術館、1993、p36～37

fig.02

尾形光琳

《風神雷神図屏風》

紙本金地着色 二曲一双

166.0×183.0cm

18世紀

東京国立博物館 重要文化財

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

山根有三『宗達と光琳』原色日本の美術 第14巻、小学館、1980、p18～23

読売新聞社、東京国立博物館編『大琳派展 継承と変奏 尾形光琳生誕三五〇周年記念』、読売新聞社、2008

出光美術館編『琳派芸術：光悦・宗達から江戸琳派』出光美術館、2011

村重寧、小林忠編『琳派4 人物』、紫紅社、1991、p110～111

狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『光琳と上方琳派』琳派美術館2、集英社、1993、p62～63

fig.03

俵屋宗達

《風神雷神図屏風》（部分）

紙本金地着色

154.5×169.8 cm

17世紀

建仁寺 国宝

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

京都国立博物館、毎日新聞社編『狩野山楽・山雪：特別展覧』、毎日新聞社、2013、p228

fig.04

狩野山雪

《雪汀水禽図屏風》

紙本着色金銀泥 六曲一双

153.6×357.6cm

17世紀前半

重要文化財

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

山根有三『宗達と光琳』原色日本の美術 第14巻、小学館、1980、p98～100

狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『光琳と上方琳派』琳派美術館2、集英社、1993、p54～59

fig.05

尾形光琳

《紅白梅図屏風》

紙本金地着色

156.0×172.2cm

18世紀

MOA美術館 国宝

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

Matthew McKelway『Silver Wind: The Arts of Sakai Hōitsu (1761-1828)』、Japan Society、2012、p68 ～ 71

狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『抱一と江戸琳派』琳派美術館 3、集英社、1993、p24 ～ 25

読売新聞社、東京国立博物館編『大琳派展 継承と変奏 尾形光琳生誕三五〇周年記念』、
読売新聞社、2008、p268 ～ 269

大和文華館編『特別展 酒井抱一—江戸情緒の精華—』大和文華館、2014、p42 ～ 43

湯原公浩編『酒井抱一 江戸琳派の粹人』別冊太陽 日本のころ 117、平凡社、2011、p68 ～ 69

fig.06

酒井抱一

《波図屏風》

銀地着色 六曲一双

169.8×369.0cm

文化 12 年（1815）

静嘉堂文庫美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

出光美術館編『琳派芸術：光悦・宗達から江戸琳派』出光美術館、2011、p94～99

読売新聞社、東京国立博物館編『大琳派展 継承と変奏 尾形光琳生誕三五〇周年記念』、読売新聞社、2008、p240～241

湯原公浩編『酒井抱一 江戸琳派の粹人』別冊太陽 日本のころ 117、平凡社、2011、p130～131

fig.07

酒井抱一

《紅白梅図屏風》

紙本銀地着色 六曲一双

152.5×319.6 c m

文政4年（1821）

出光美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

出光美術館編『琳派芸術：光悦・宗達から江戸琳派』出光美術館、2011、p100～101

湯原公浩編『酒井抱一 江戸琳派の粹人』別冊太陽 日本のころ 117、平凡社、2011、p132～133

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p132～133

fig.08

酒井抱一

《四季花鳥波涛図小屏風》

紙本銀地着色 八曲一双

22.1×72.0cm

19世紀

出光美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

東京国立博物館編『やまと絵：雅の系譜：特別展』、東京国立博物館、1993、p192～193

fig.09

《日月四季花鳥図屏風》（部分）

紙本着色 六曲一双

140.0×308.2cm

15世紀

出光美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

山根有三『宗達と光琳』原色日本の美術 第14巻、小学館、1980、p94～97

読売新聞社、東京国立博物館編『大琳派展 継承と変奏 尾形光琳生誕三五〇周年記念』、

読売新聞社、2008、p14～17

村重寧、小林忠編『琳派4 人物』、紫紅社、1991、p138～141

fig.10

尾形光琳

《燕子花図屏風》（部分）

紙本金地着色 六曲一双

150.9×338.8cm

1701-04 年頃

根津美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

E.H. ゴンブリッチ、天野衛 ほか翻訳『美術の物語』、ファイドン、2007、p213

E.H. ゴンブリッチ、天野衛 ほか翻訳『美術の物語』ポケット版、ファイドン、2011、図版 141

fig.11

シモーネ・マルティーニとリッポ・メンミ
《受胎告知》（シエナ大聖堂祭壇画部分）

テンペラ、板

1333

ウフィツィ美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p28

湯原公浩編『酒井抱一 江戸琳派の粹人』別冊太陽 日本のころ 117、平凡社、2011、p18

fig.12

山東京伝画

《手拭合》

一冊

天明4年(1784)

国立国会図書館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p36

湯原公浩編『酒井抱一 江戸琳派の粹人』別冊太陽 日本のころ 117、平凡社、2011、p37

fig.13

酒井抱一

《月に秋草図》

一幅

37.5×67.0cm

寛政5年以降

MOA美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

Matthew McKelway 『Silver Wind: The Arts of Sakai Hōitsu (1761-1828)』、Japan Society、2012、p49

湯原公浩編 『酒井抱一 江戸琳派の粹人』 別冊太陽 日本のころ 117、平凡社、2011、p27

fig.14

酒井抱一

《雪中縁先美人図》

絹本着色 一幅

74.0cm×31.0cm

18世紀

リチャード・フィッシュバイン&エステル・ベンダーコレクション

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p59

fig.15

酒井抱一編

『尾形流略印譜』

紙本木版墨刷

21.0×13.0cm

文化12年（1815）

東京芸術大学付属図書館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p61

fig.16

酒井抱一

『光琳百図 後編』表紙

木版単色摺 四冊

26.5×18.2cm

文政9年(1826)

早稲田大学図書館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p64

湯原公浩編『酒井抱一 江戸琳派の粹人』別冊太陽 日本のころ 117、平凡社、2011、p59

fig.17

酒井抱一

《緒方流略印譜》

木版二色摺 一枚

39.5×52.3cm

文化10年(1813)

東京大学総合図書館洒竹文庫

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

嶋田英誠、中澤富士雄責任編集『南宋・金』世界美術大全集：東洋編 第6巻、小学館、2000、p115

fig.18

《秋景山水図軸》

四季山水図残欠三幅のうち 絹本着色

128.2×55.1cm

南宋 13世紀

金地院 国宝

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

Matthew McKelway『Silver Wind: The Arts of Sakai Hōitsu (1761-1828)』、Japan Society、2012、表紙

fig.19

展覧会「Silver Wind: The Arts of Sakai Hōitsu (1761-1828)」 図録表紙

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

山根有三『宗達と光琳』原色日本の美術 第14巻、小学館、1980、p18～23

村重寧、小林忠編『琳派3 風月』、紫紅社、1991、p16

狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『光琳と上方琳派』琳派美術館2、集英社、1993、p26～27

読売新聞社、東京国立博物館編『大琳派展 継承と変奏 尾形光琳生誕三五〇周年記念』、
読売新聞社、2008、p158

Matthew McKelway『Silver Wind: The Arts of Sakai Hōitsu (1761-1828)』、Japan Society、2012、p65

fig.20

尾形光琳

《波涛図屏風》

紙本金地着色 二曲一隻

146.0×173.0cm

18世紀

メトロポリタン美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

Matthew McKelway『Silver Wind: The Arts of Sakai Hōitsu (1761-1828)』、Japan Society、2012、p22

fig.21

酒井抱一

《本多大夫宛抱一書簡》

紙本墨書淡彩

16.4×73.1cm

19世紀

精嘉堂文庫美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

Matthew McKelway『Silver Wind: The Arts of Sakai Hōitsu (1761-1828)』、Japan Society、2012、p65,p68 ～ 71

読売新聞社、東京国立博物館編『大琳派展 継承と変奏 尾形光琳生誕三五〇周年記念』、

読売新聞社、2008、p158,p268 ～ 269

狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『光琳と上方琳派』琳派美術館 2、集英社、1993、p26 ～ 27

狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『抱一と江戸琳派』琳派美術館 3、集英社、1993、p24 ～ 25

大和文華館編『特別展 酒井抱一—江戸情緒の精華—』大和文華館、2014、p42 ～ 43

湯原公浩編『酒井抱一 江戸琳派の粹人』別冊太陽 日本のこころ 117、平凡社、2011、p68 ～ 69

山根有三『宗達と光琳』原色日本の美術 第14巻、小学館、1980、p18 ～ 23

村重寧、小林忠編『琳派3 風月』、紫紅社、1991、p16

fig.22

玉蟲氏が「うつし」と特定した波（抱一本の大波は画像を反転させた。）

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

永田 生慈著、監修『風景画』北斎美術館：第2巻、集英社、1990

fig.23

葛飾北斎

《富嶽三十六景》神奈川沖波裏

版画 大判

26×38cm

1823-29

メトロポリタン美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

村重寧、小林忠編『琳派3 風月』、紫紅社、1991、p6～7

出光美術館編『琳派』出光美術館、1993、p38～39

fig.24

尾形光琳

《松島図屏風》

紙本金地着彩 六曲一隻

150.2×367.8cm

18世紀前半

ボストン美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

山根有三『宗達と光琳』原色日本の美術 第14巻、小学館、1980、p20～21

fig.25

《波濤図屏風》

紙本金地着色 八曲一隻

89.0×320cm

江戸時代中期

東京富士美術館

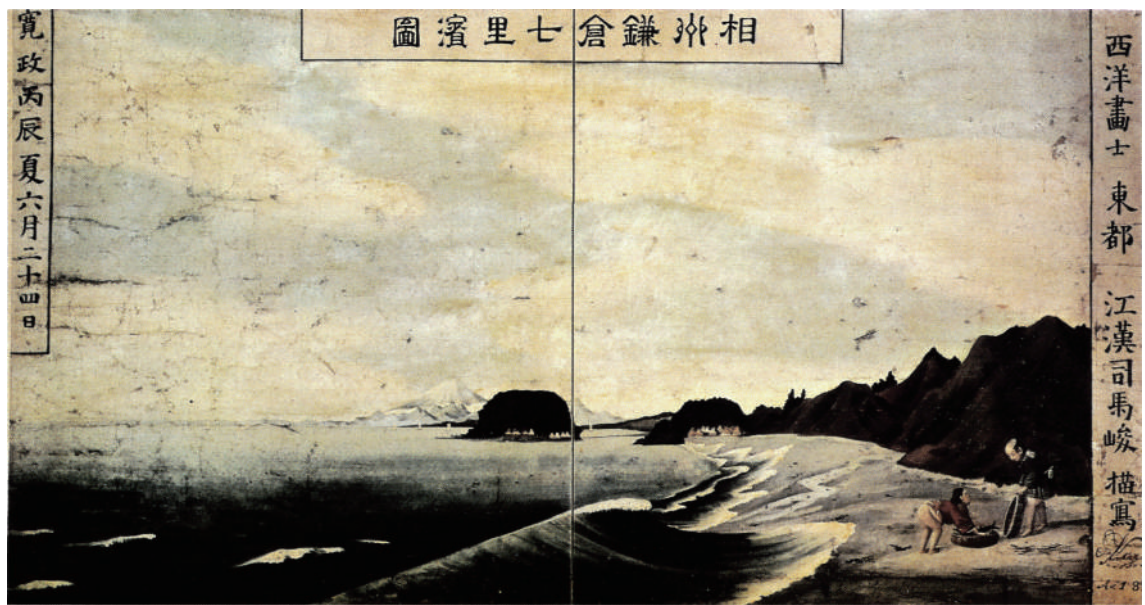


fig.26

司馬江漢

《相州鎌倉七里浜図屏風》

紙本油彩 二曲一隻

95.6×178.5cm

寛政8年（1796）

神戸市立博物館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

小林忠、河野元昭『文晁・峯山・椿山』江戸名作画帖全集 文人画 3、駸々堂出版、1993、p75

fig.27

谷文晁

《公余探勝図》川津

紙本着色 2巻 79 図

23.6×32.4cm

18 世紀

東京国立博物館 重要文化財

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

小林忠、河野元昭『文晁・崋山・椿山』江戸名作画帖全集 文人画 3、駸々堂出版、1993、p74

fig.28

谷文晁

《公余探勝図》伊浜東望

紙本着色 2巻 79 図

23.6×32.4cm

18 世紀

東京国立博物館 重要文化財



fig.29

高橋由一

《二見ヶ浦》

油彩 キャンバス

51.8×115.3cm

明治11年（1878）

金刀比羅宮 高橋由一館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

嶋田英誠、中澤富士雄責任編集『南宋・金』世界美術大全集 東洋編 第6巻、小学館、2000、p56～57

戸田禎佑『牧谿・玉潤』水墨美術大系 第3巻、講談社、1973、p16～17

fig.30

伝 牧谿

《遠浦帰帆図軸》（蕭湘八景図巻断簡）

紙本墨画

32.3×103.6cm

南宋 13世紀

京都国立博物館 重要文化財

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

狩野博幸ほか責任編集『円山應舉画集』、京都新聞社、1999、p26

fig.31

円山応挙

《眼鏡絵一忠臣蔵と京名所 京二条河原大文字山景》

肉筆直視式

宝暦ごろ

天理大学附属天理図書館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

狩野博幸ほか責任編集『円山應舉画集』、京都新聞社、1999、p218

fig.32

円山応挙

《波濤図屏風》

六曲一双

118.0×270.0cm

天明期（18世紀）

大倉集古館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

狩野博幸ほか責任編集『円山應舉画集』、京都新聞社、1999、p165

fig.33

円山応挙

《雄波雌波図屏風》

紙本墨画 六曲一双

117.5×277.8cm

寛政期（18世紀）

妙法院

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

狩野博幸ほか責任編集『円山應舉画集』、京都新聞社、1999、p218

fig.34

円山応挙

《水図屏風》

紙本墨画 二曲一隻

60.5×182.1cm

天明期（18世紀）

大英博物館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

画像は以下の書籍を参照してください。

小松茂美、吉田友之、木下政雄執筆『石山寺縁起』日本絵巻大成 18、中央公論社、1978、p42

fig.35

土佐派（かつて土佐光信作とされた）

《石山寺縁起絵巻》巻 4

室町時代から明応 6 年（1497）

石山寺 重要文化財

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

小松茂美、吉田友之、木下政雄執筆『石山寺縁起』日本絵巻大成 18、中央公論社、1978、p86 ～ 87

fig.36

谷文晁

《石山寺縁起絵巻》巻7 第31段の波

絵：江戸時代文化2年 詞：明暦元年

石山寺 重要文化財



fig.37

酒井抱一

《波図屏風》

紙本著色 二曲一隻

44.6×159.6cm

江戸時代中期

MIHO MUSEUM

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

嶋田英誠、中澤富士雄責任編集『南宋・金』世界美術大全集 東洋編 第6巻、小学館、2000、p26～29

fig.38

馬遠

《水図巻》第7段

絹本着色

第1段 26.8×20.7cm 第二段以降 26.8×41.6cm

南宋（13世紀）

故宫博物院



fig.39

与謝蕪村

《銀地山水図屏風》

紙本銀地墨画淡彩 六曲一双

166.9×363.7cm

天明2年（1782）

MIHO MUSEUM

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下のメディアを参照してください。

玉蟲敏子『都市のなかの絵—酒井抱一の絵事とその遺響』、ブリュッケ、2004、p152 ～ 153

朝日新聞社編『國華』、朝日新聞社、2003、C ディスク

fig.40

土方稲嶺

《波涛図屏風》

四曲一双

寛政 10 年



fig.41

菱田春草

《秋景（溪山紅葉）》

絹本着色

163.9×97.4cm

明治 32 年（1899）

島根県立美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

東京国立近代美術館編『菱田春草展』、日本経済新聞社・NHK・NHK プロモーション、2014、p59

fig.42

菱田春草

《菊慈童》

絹本着色

181.1×110.7cm

明治 33 年（1900）

飯田市美術博物館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『抱一と江戸琳派』琳派美術館 3、集英社、1993、p22 ～ 23

出光美術館編『琳派芸術：光悦・宗達から江戸琳派』出光美術館、2011、p86 ～ 87

読売新聞社、東京国立博物館編『大琳派展 継承と変奏 尾形光琳生誕三五〇周年記念』、読売新聞社、2008、p234 ～ 235

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p74 ～ 75

湯原公浩編『酒井抱一 江戸琳派の粹人』別冊太陽 日本のころ 117、平凡社、2011、p74 ～ 75

fig.43

酒井抱一

《ハツ橋図屏風》

絹本金地着色 六曲一双

161.6×397.8cm

19世紀

出光美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

読売新聞社、東京国立博物館編『大琳派展 継承と変奏 尾形光琳生誕三五〇周年記念』、
読売新聞社、2008、p244～245

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p172～173

大和文華館編『特別展 酒井抱一—江戸情緒の精華—』大和文華館、2014、p96～97

fig.44

酒井抱一

《兎に秋草図襖》（部分）

四面 板地着色

162.5×84.0cm

19世紀

三井記念美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p102

大和文華館編『特別展 酒井抱一—江戸情緒の精華—』大和文華館、2014、p51

fig.45

酒井抱一

《蛤籠画賛》

絹本着色 一幅

89.7×32.4cm

個人蔵

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p127

大和文華館編『特別展 酒井抱一—江戸情緒の精華—』大和文華館、2014、p66

fig.46

酒井抱一

《雛雀図写》

絹本着色 一幅

41.0×55.0cm

姫路市立美術館



fig.47

酒井抱一

《松風村雨図》

絹本墨画着色 一幅

104.9×33.8cm

天明5年(1785)

細見美術館



fig.48

酒井抱一

《秋草鶉図》

紙本金地着色 二曲一隻

144.5×143.7cm

19世紀

山種美術館 重要美術品

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『宗達と琳派の源流』琳派美術館 1、集英社、1993、p85

出光美術館編『琳派』出光美術館、1993、p84

読売新聞社、東京国立博物館編『大琳派展 継承と変奏 尾形光琳生誕三五〇周年記念』、
読売新聞社、2008、p119

fig.49

俵屋宗達

《蓮池水禽図》

紙本墨画 一幅

116.0×50.0cm

17世紀

京都国立博物館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

山根有三『宗達と光琳』原色日本の美術 第14巻、小学館、1980、p66～67

狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『宗達と琳派の源流』琳派美術館1、集英社、1993、p76～77

出光美術館編『琳派芸術：光悦・宗達から江戸琳派』出光美術館、2011、p38～43

読売新聞社、東京国立博物館編『大琳派展 継承と変奏 尾形光琳生誕三五〇周年記念』、
読売新聞社、2008、p114～115

fig.50

伝 俵屋宗達

《月に秋草図屏風》

紙本着色 六曲一双

155.1×360.6cm

17世紀

出光美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

山根有三『宗達と光琳』原色日本の美術 第14巻、小学館、1980、p43

小林忠編『琳派1 花鳥』、紫紅社、1991、p216～217

村重寧、小林忠編『琳派3 風月』、紫紅社、1991、p104

狩野博幸、奥平俊六、安村敏信編『抱一と江戸琳派』琳派美術館3、集英社、1993、p41

読売新聞社、東京国立博物館編『大琳派展 継承と変奏 尾形光琳生誕三五〇周年記念』、
読売新聞社、2008、p70～71

fig.51

《四季草花下絵和歌色紙帖》

紙本金銀泥金砂子 1帖

18.1×16.9cm

江戸時代中期

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

村重寧、小林忠編『琳派 4 人物』、紫紅社、1991、p121

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p149

fig.52

酒井抱一

《灑水菩薩蔵》

絹本着色 一幅

94.5×34.7cm

天明 5

MOA 美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

村重寧、小林忠編『琳派4 人物』、紫紅社、1991、p121

松尾知子、岡野智子編『酒井抱一と江戸琳派の全貌』、求龍堂、2011、p150

大和文華館編『特別展 酒井抱一—江戸情緒の精華—』大和文華館、2014、p79

fig.53

酒井抱一

《俱利伽羅龍剣二童子図》

絹本着色 一幅

60.3×25.7cm

個人蔵

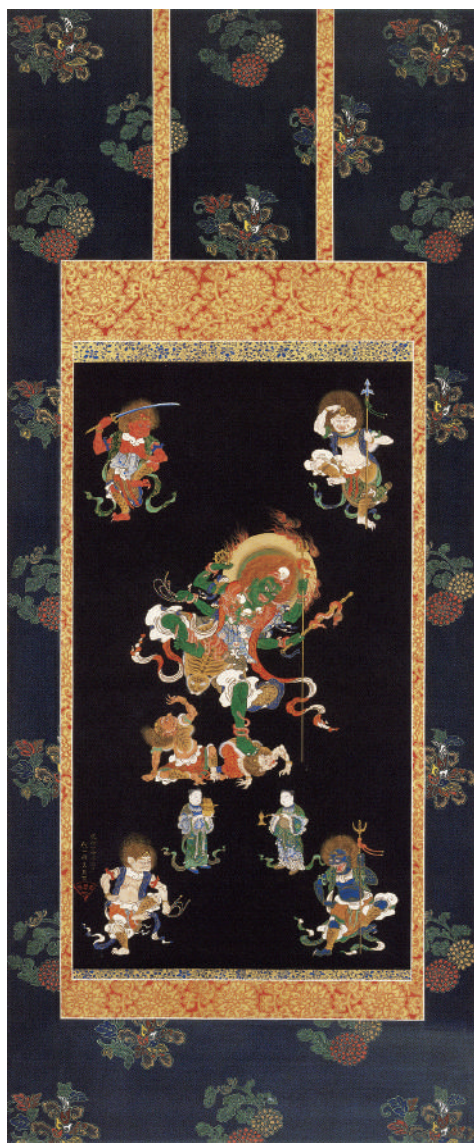


fig.54

酒井抱一

《青面金剛図》

絹本着色 一幅

177.8×71.2cm（描表装込）

文化 14 年（1817）

細見美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

藤田嗣治画、林洋子編『巴里』藤田嗣治画集、小学館、2014、p58 ～ 60

Buisson Sylvie 、Buisson Dominique『La vie et l'œuvre de Léonard-Tsuguharu Foujita』、ACR édition、1987、p77

fig.55

藤田嗣治

《エミリー・クレイン・シャドボーンの肖像》

油彩、銀箔、金粉、カンヴァス

89.1×146.1cm

1922

シカゴ美術研究所

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

Russell Ferguson、John Lowden 『Richard Wright』、Gagosian / Rizzoli、2010、p93 ～ 100

fig.56

リチャード・ライト / Richard Wright

《No title》

天井に銀箔

2009

ガゴシアン・ギャラリー ロンドン

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

E.H. ゴンブリッチ、天野衛 ほか翻訳『美術の物語』、ファイドン、2007、p201

E.H. ゴンブリッチ、天野衛 ほか翻訳『美術の物語』ポケット版、ファイドン、2011、図版 134

佐々木英也、富永良子責任編集『ゴシック』、小学館、1994-1995、vol.10 (ゴシック 2)－p42 ～ 53

fig.57

ジョット・ディ・ボンドーネ

《信仰》（部分）

プレスコ

1305

スクロヴェーニ礼拝堂

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

E.H. ゴンブリッチ、天野衛 ほか翻訳『美術の物語』、ファイドン、2007、p228

E.H. ゴンブリッチ、天野衛 ほか翻訳『美術の物語』ポケット版、ファイドン、2011、図版 149

fig.58

マザッチョ

《聖三位一体、聖母、聖ヨハネ、寄進者たち》

フレスコ

667×317cm

1425-8 年頃

サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂

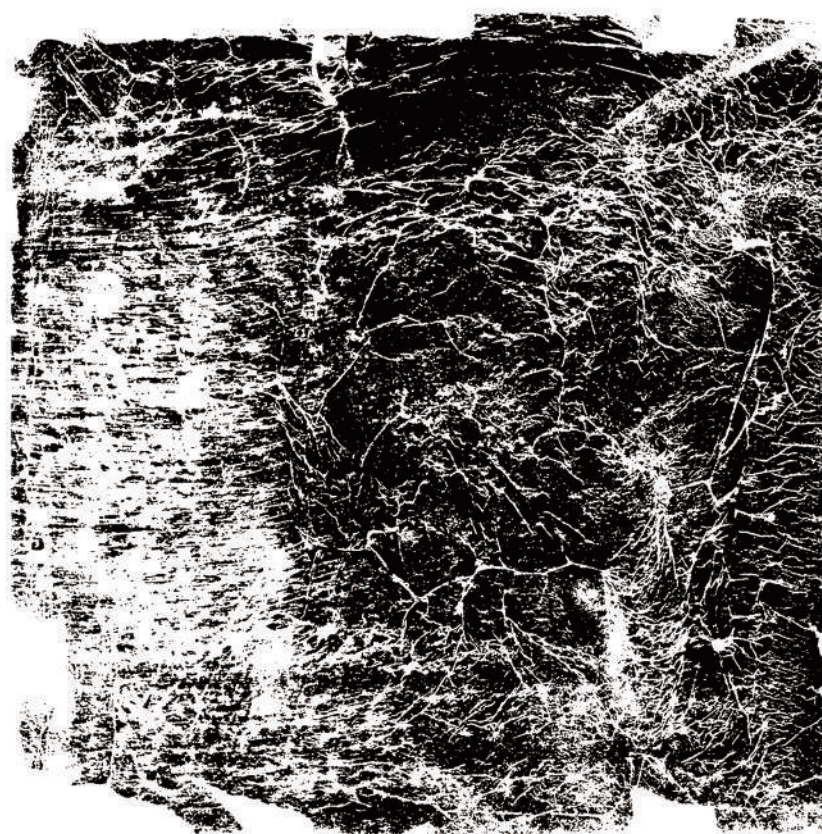


fig.59

銀箔の皺。フィルムに貼ってスキャンしたものを加工。

左 3 分の 1 ほどにあるのは刷毛のあと。

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

Gilbert Perlein, Bruno Cora 『Yves Klein : long live the immaterial』、Delano Greenidge Editions、2000、p204

fig.60

イヴ・クライン /Yves Klein

《Ex-voto dedicated to Sant Risa》

顔料、金箔、棒金、手稿、プレキシグラス

20.8×14×3.2 c m

1961

カーシア修道院



fig.61

《Rapunzel》

パネル、和紙、油彩、鉛筆、金箔

200.0×200.0cm

2010

個人蔵



fig.62

《golden flash》

パネル、和紙、油彩、鉛筆、金箔、クリスタル・ガラス

140.0×121.0 c m

2011

個人蔵



fig.63

《 his doors 》

パネル、和紙、油彩、鉛筆、黒箔、金箔、クリスタル・ガラス

高さ 173.0cm 幅 361.2cm

2011



fig.64

《 the dusking 》

パネル、和紙、油彩、鉛筆、赤貝箔、黒箔、金箔、クリスタル・ガラス

H202.0×W408.0×D300.0cm

2012



fig.65

《lobster》

画用紙、銀箔 / シルクスクリーン

360.0×160.0cm

2012



fig.66

《 mica 》

フィルム、銀箔 / シルクスクリーン

233.0×122.0cm

2013

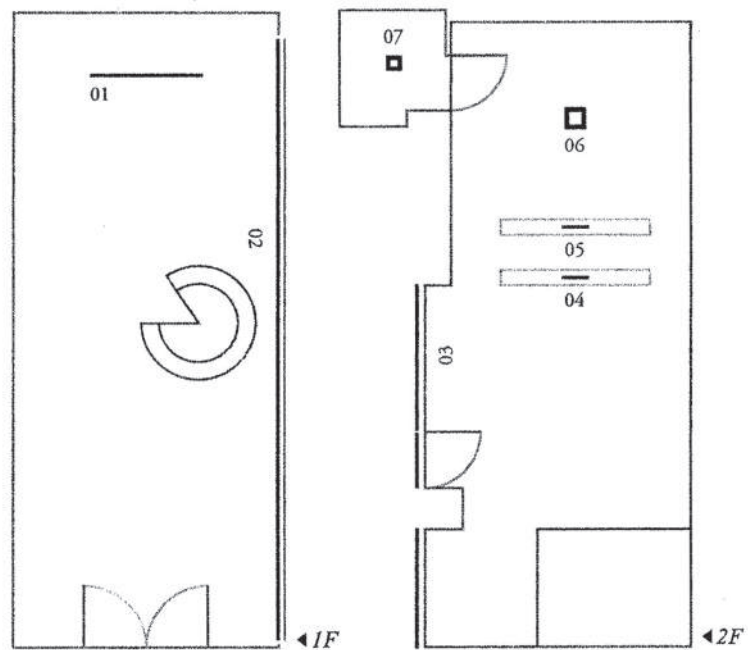


fig.67

個展「月がきれいですね。」会場の外からの様子

01
drifter

02
wave



03
BUtterfly effect

04
morpho

05
pupa

06
in medium

07
*How
I wonder
what you are*

fig.68

個展「月がきれいですね。」会場図



fig.69

《drifter》

フィルム、銀箔

1100.0×125.0 c m

2014



fig.69

《drifter》



fig.70

《wave》

銀泥、膠

240.0×1229.6cm

2014



fig.70

《wave》



fig.71

《BUtterfly effect》

青貝箔、アクリルメディウム

125.0×763.0 c m

2014



fig.71

《BUtterfly effect》



fig.72

《morpho》

赤貝箔、アクリルメディウム、ガラス、ガラス用接着剤

18.0×18.0cm

2014



fig.73

《pupa》

銀箔、アクリルメディウム、ガラス、ガラス用接着剤

18.0×18.0cm

2014

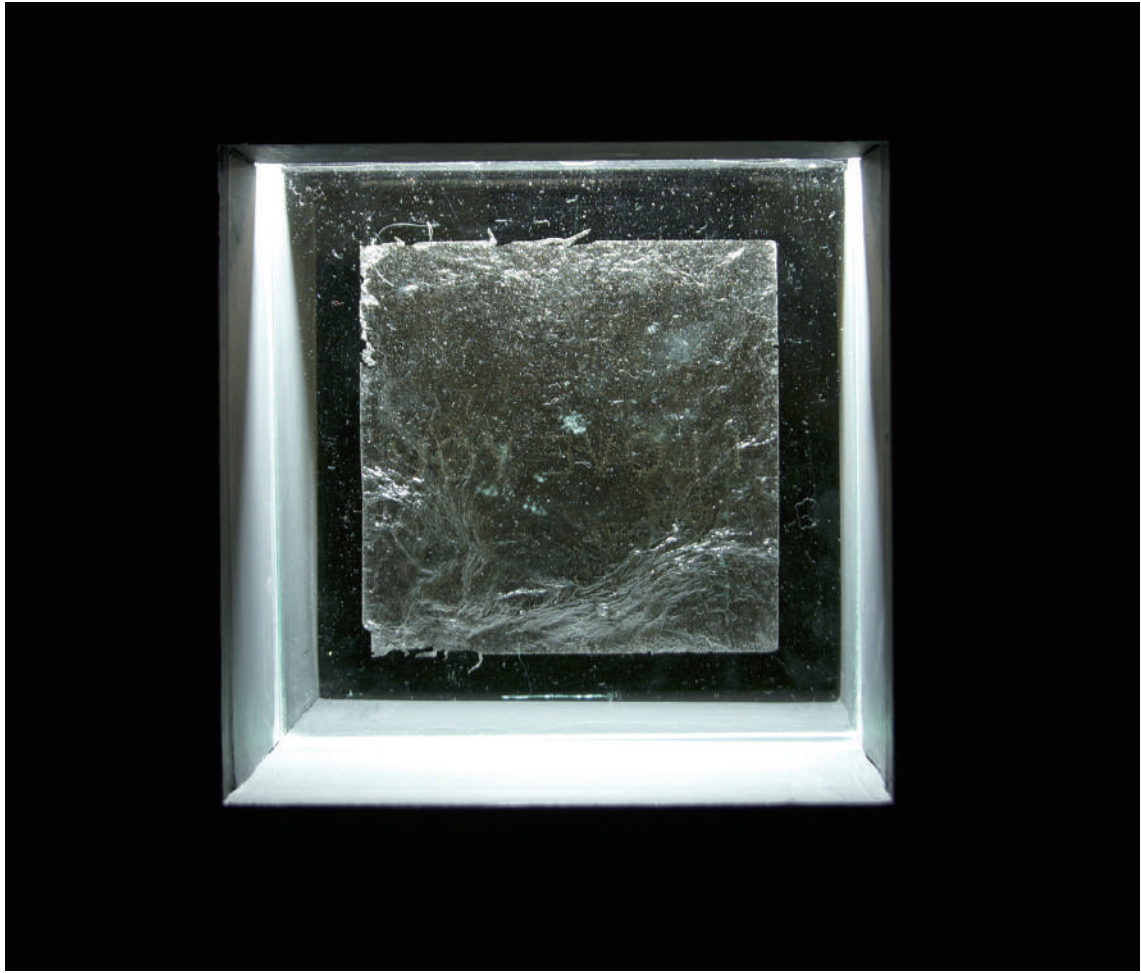


fig.73

《pupa》裏側から見た様子

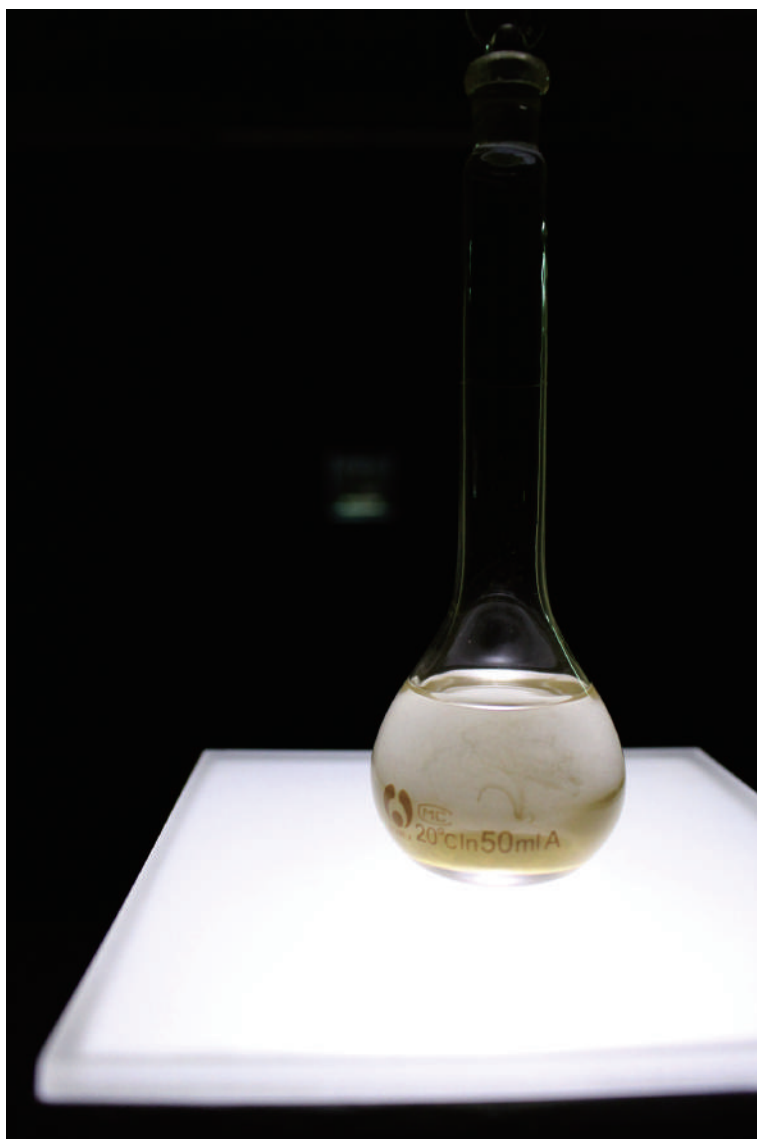


fig.74

《in medium》

金泥、水、フラスコ

15.0×6.0×6.0cm

2014



fig.74

《in medium》

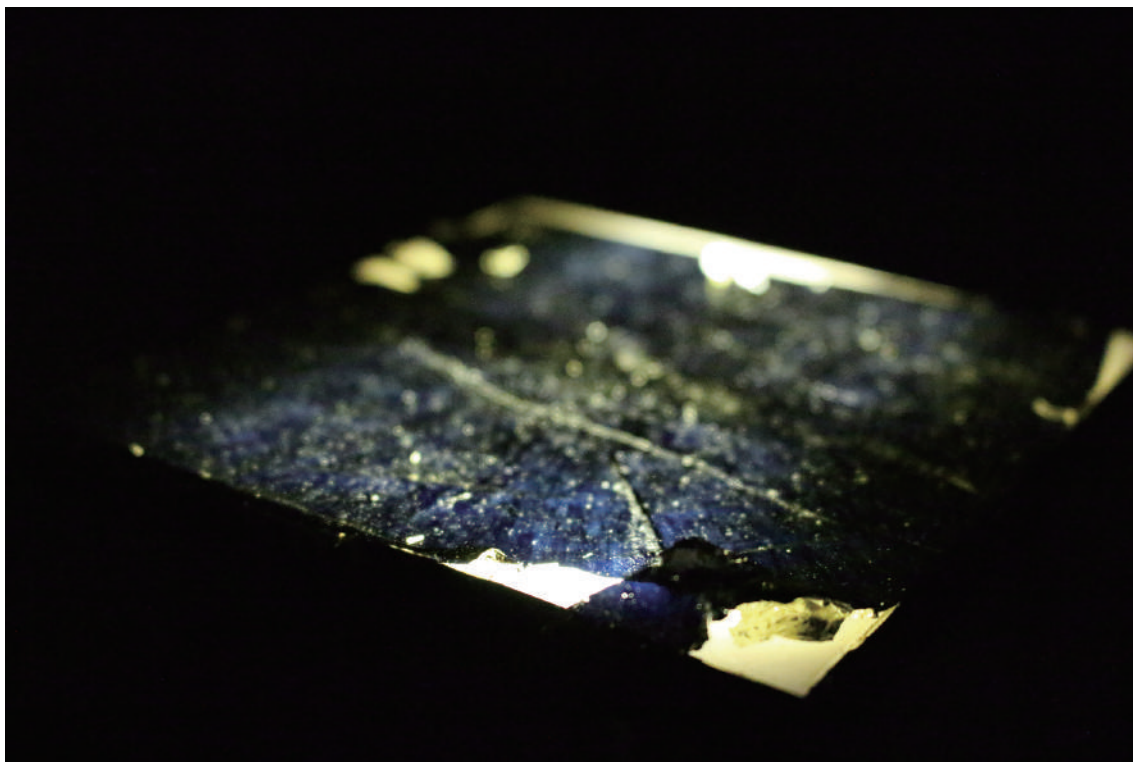


fig.75

《How I wonder what you are》

金箔、アクリル板、LED 電球

100.0×10.9×10.9cm

2014

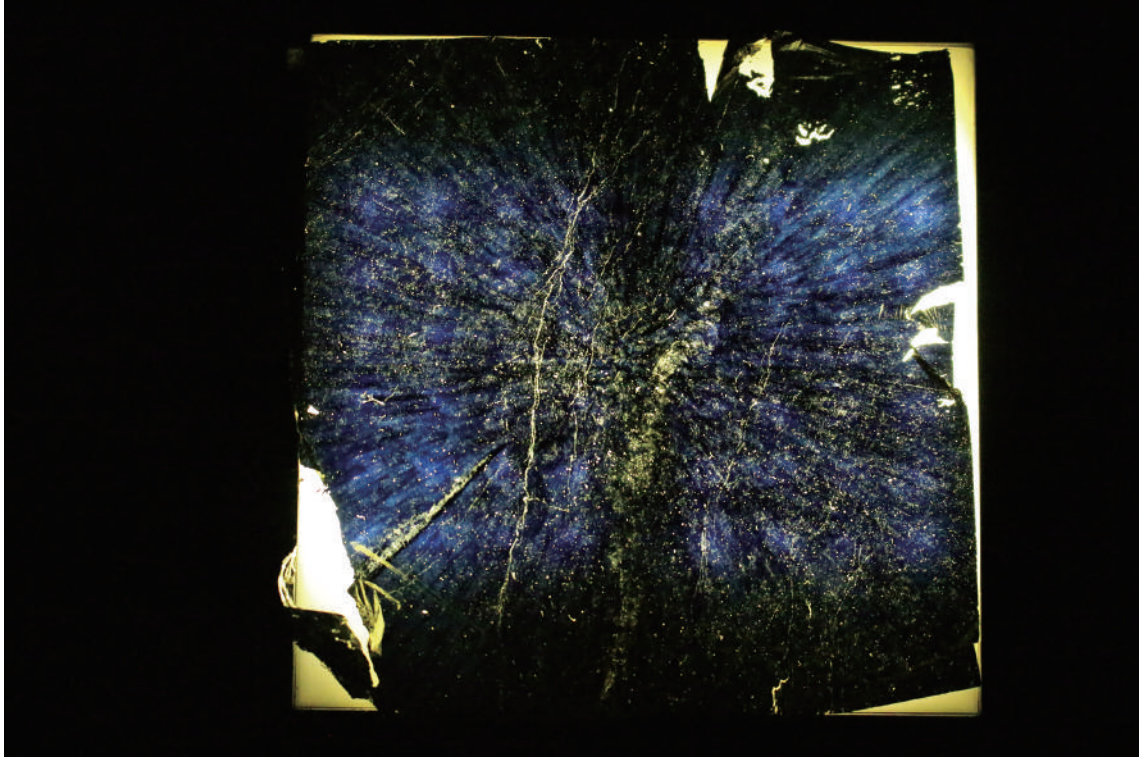


fig.75

《How I wonder what you are》

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

edited by Georg Frei and Neil Printz/executive editor Sally King-Nero/sponsored by Thomas Ammann Fine Art AG

Zurich and the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts 『Warhol : paintings and sculptures 1964-1969』

The Andy Warhol catalogue raisonne ; v. 2、Phaidon、2004、p212 ~ 217

アンディ・ウォーホル、キナストン・マクシャイン、東野芳明 『ウォーホル画集』、リプロポート、1990、p293

fig.76

アンディ・ウォーホル / Andy Warhol

《銀の雲》

メタル加工したポリエステル・フィルムにヘリウム

各 99×150×38cm

1966

レオ・キャステリ・ギャラリー

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

Gary Carrion-murayari、Rudolf Stinge

『Rudolf Stingel: at the Museum of Contemporary Art, Chicago, and the /Whitney Museum of American Art, New York』

Hatje Cantz Pub、2009

fig.77

ルドルフ・スティンゲル / Rudlf Stingel

《Untitled》

セロテックス製ボード、シャンデリア

サイズ可変

2007

ホイットニー美術館

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

東京国立近代美術館、広島市現代美術館、熊本市現代美術館、松本市美術館編『草間彌生』

東京国立近代美術館、広島市現代美術館、熊本市現代美術館、松本市美術館、2004、p115 ～ 117

fig.78

草間彌生

《ナルシスの庭》

1966

第33回ヴェネツィア・ビエンナーレ

やむをえない事情により画像を掲載することができません。

以下の書籍を参照してください。

Holger Broecker、Jonathan Crary、Richard Dawkins

『Olafur Eliasson : your lighthouse : arbeiten mit licht 1991-2004』、Hatje Cantz Verlag、2004、p157

fig.79

オラファー・エリアソン /Olafur Eliasson

《La situazione antispettiva（反視的状况）》

ステンレス・スチール、ステンレス・スチール・ミラー

W1500 × φ500cm

2003

金沢 21 世紀美術館

作品リスト

01 《drifter》

02 《pupa》

本文図版では〔fig.69〕〔fig.73〕ですが、ここではギャラリー・オーブでの展示の様子（2015.1.10）を掲載します。



01

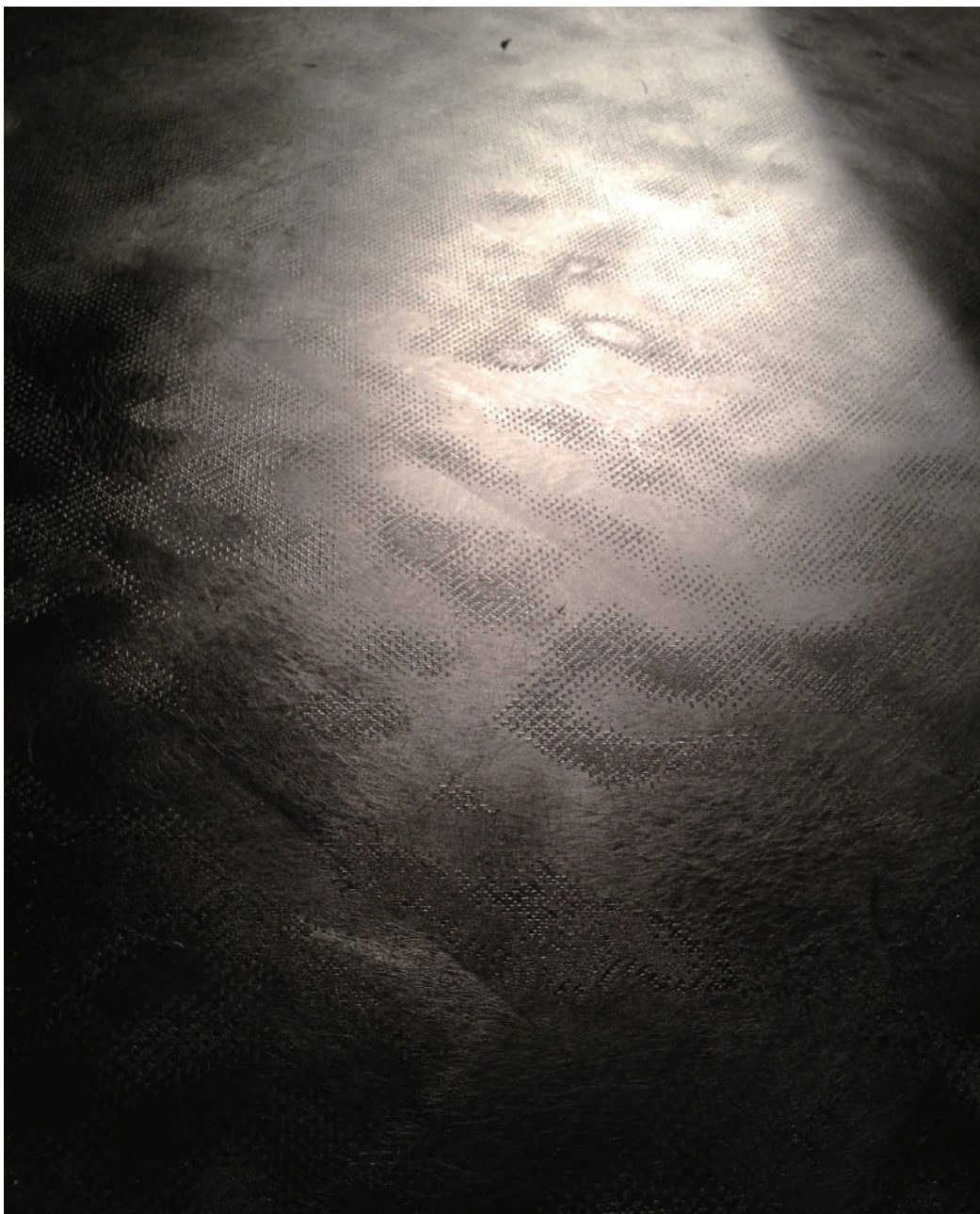
《drifter》

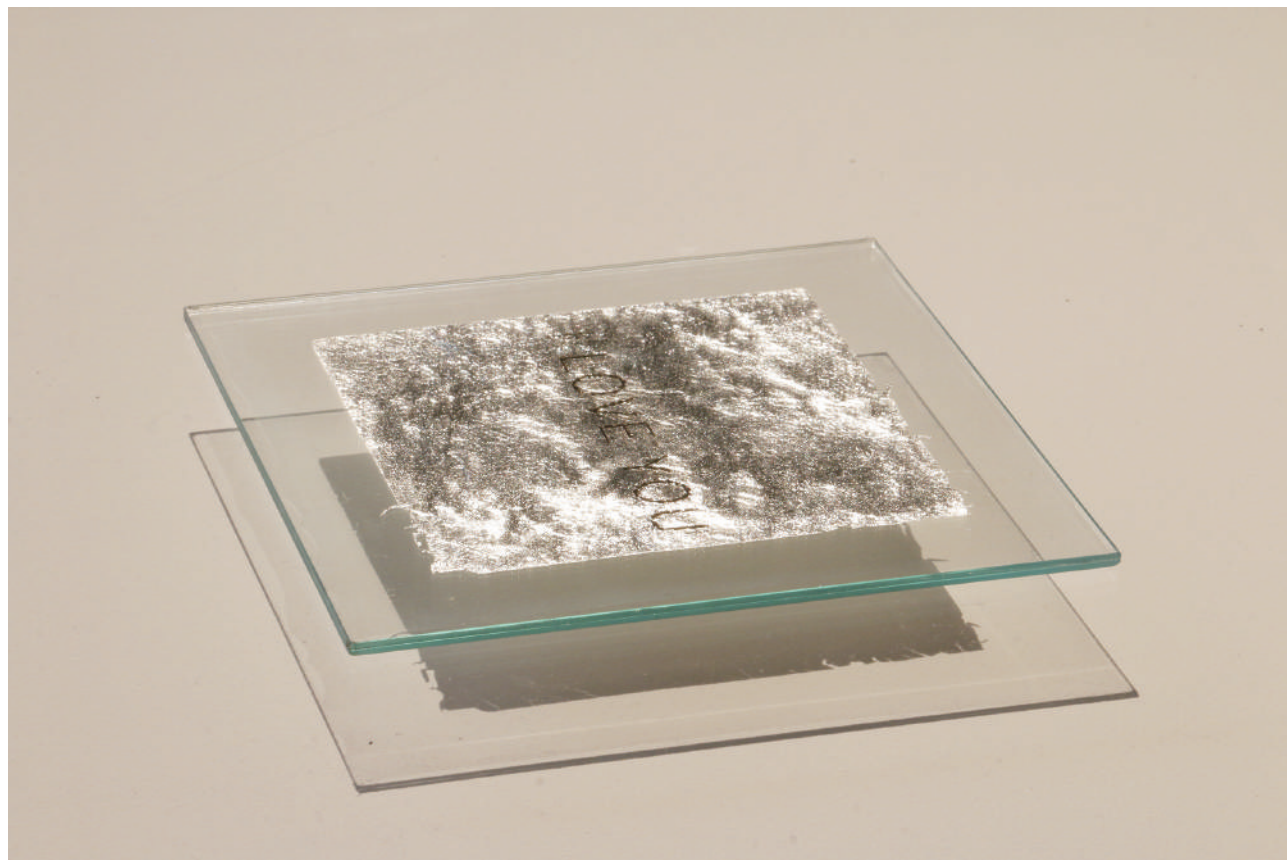
フィルム、銀箔

1100.0×125.0cm

2014







02

《pupa》

銀箔、アクリルメディウム、ガラス、ガラス用接着剤

18.0×18.0cm

2014





