

螺鈿と王権

——近世近代タイ装飾美術の含意——

高田 知仁

はじめに

- 一、タイの螺鈿工芸関連史料と先行研究
 - 二、タイの螺鈿工芸品と技法
 - (一) 螺鈿工芸品の種類
 - (二) 材料
 - (三) 工程
 - 三、タイ寺院螺鈿扉の時期区分・変遷とその歴史の意味
 - (一) 伝世螺鈿扉の概要と検討の方法
 - (二) 第一期の作品とその歴史の意味
 - (三) 第二期の作品とその歴史の意味
 - (四) 第三期の作品とその歴史の意味
- おわりに

はじめに

独特の真珠光沢の色彩と輝きをたたえる貝は、タイにおいても古くから装飾に使われてきた。七世紀から九世紀に遡る仏教遺跡で漆喰の建築装飾に貝片が貼られていた例が報告されている他、⁽¹⁾ 仏像の目に黒い貴石と共に貝が象

嵌された例も一般に見られる。これを遡る先史時代の遺跡からは貝製の腕輪や耳輪また、ビーズの発掘例がある。⁽²⁾ 石器時代後期の墓からは遺体に身に着けられたこうした副葬品の発掘例もある。沿海地方のみならず内陸地方の遺跡から出土する貝装飾の多くも海水産の貝であることから、海の貝が特別な威信財であったことが推測される。

近世に入ると切り抜いた貝殻を使って器物を装飾した作品が現れる。興味深いことにこれら螺鈿工芸品は、ほとんどが寺院への奉納品か、あるいは王族が使用する器物として制作され、寺院や王宮で見つかったものである。つまり、王室が制作に関わっていた作品が多い。その中には制作年代が判明している螺鈿扉が存在し、最も古い例は十八世紀中頃に遡る。螺鈿扉のような巨大な作品が突如として出現するとは考えにくく、またこれら最古の作品群の完成度が高いことから、それ以前に制作された作品が想定される。しかし、そういった作品については未だ知られておらず、したがってタイの螺鈿工芸の起源については最大の謎として残されたままとなっている。また螺鈿工芸制作が始まった後、どのような変遷を辿ったのかも詳しく解明されていない。

少なくとも十八世紀の半ばには始まっていた螺鈿工芸は、その後十九世紀末から二十世紀初頭までには下火となり、宮廷内の螺鈿職人部門は廃止されてしまうこと⁽³⁾から、王家の下で螺鈿工芸品が盛んに制作されたことが確実なのは、十八世紀の中頃からの約一五〇年間となる。そこで本稿では、この一五〇年間にわたる螺鈿工芸品のうち、タイの歴史上で最も財力・労力・技術力を注ぎ込んで制作された螺鈿扉を取り上げ、そこに現れているモチーフ・文様様式・表現技法の変遷を検討することによって時期の区分を行い、そうした変遷の歴史的な意味を明らかにしたい。

特に螺鈿扉を研究対象に選んだのは、まず制作年代が判明している基準作が存在すること、螺鈿扉が各時代の最高の技術をもって制作された大作であり、多くが王家の工房で造られたとすると、王朝美術の特徴が明瞭に表現されており、時代ごとの傾向が把握しやすいことがその理由である。さらに重要な点は王朝美術には当時の歴史的な文脈が反映されている可能性があるのではないかと考えられることにある。

まず第一章ではタイの螺鈿工芸に関する史料や先行研究を挙げる。第二章では螺鈿工芸品の全体像を把握するために、現存作品の種類、制作技法、制作工程について述べる。様々な種類の作例を見ていくことで実用面からの螺鈿工芸品の傾向が見えてくる。続いて螺鈿扉を中心とした螺鈿工芸の材料と制作技法について取り上げるが、これは第三章で検討する技法変遷や、タイ以外で行われている螺鈿技法と比較する上で重要となる。そして第三章では制作年代が明らかでない作品を基準作とし、類似の特徴を持つ作品群を集成して分類することで設定したタイの螺鈿扉の時期区分の各時期における特徴について詳述する。これにより、それぞれの時期のモチーフ・文様様式・表現技法の特徴を把握することができる。そしてさらに螺鈿扉が造られた各時期の

歴史的な背景から文様に込められた意味を探ってみたい。

本稿はこれまでほとんど検討されることのなかったタイの螺鈿工芸における美術史上・技術史上の変遷を明らかにし、その変遷がどのような歴史的な脈を反映しているのかを理解することにより、タイ螺鈿工芸史の基礎研究としたい。

一、タイの螺鈿工芸関係史料と先行研究

螺鈿工芸について言及されている史料は多くない。これは、螺鈿工芸品が盛んに制作されたと考えられる十八世紀半ばのアユタヤ王朝ポロマゴート王時代⁽⁴⁾からわずか九年後に戦火が都を襲いアユタヤ王朝が失われたことが一因かもしれない。加えて、螺鈿工芸に関する研究自体も多いとは言えないが、ここでは主な文献を挙げて概説したい。

タイで螺鈿工芸に言及している最も古い文献の一つが『三印法典』⁽⁵⁾である。これは四〇〇年を超えるアユタヤ朝時代を通じて成立した法令がアユタヤ王朝滅亡後に散逸していたものを、現チャクリー王朝初代ラーマ一世時代、一八〇五年にまとめられた法令集である。その「王室法」の章には、王族がその地位に応じて用いることができる器物類の説明があり、金銀製の器と共に螺鈿器についての記述がある⁽⁶⁾。また、「官職と付与耕地」の章では、螺鈿職人に与えられる田が五十ライと規定され⁽⁷⁾、螺鈿職人が官職として位置づけられていたことを示す。この史料の各条文の成立した年代がはっきりしていないため、残念ながらタイ螺鈿工芸がアユタヤ王朝末からどの程度遡るのか明らかでない。

フランス王ルイ十四世は、一六八三年と一六八七年の二度タイに公使を派遣している。この二度の公使派遣使節団に加わったターシヤル神父は渡航

記録を残しているが、そこには当時アユタヤ朝ナーラーイ王時代の王室・官僚・町の様子・自身が受けた接待の様子などが書かれている。その最初の渡航記録には、王室船の船首が貝片を嵌めた文様で飾られていたと記述されている⁽⁸⁾。この記述が制作技法を正確に描写しているかわからないが、少なくとも貝で造った文様装飾があったことが知られる。現在バンコクの王室船博物館に保存されている王室船は、みな色ガラスで装飾されているが、螺鈿装飾は確認できない。しかし、同種の器物で螺鈿装飾品とガラス装飾品の双方があり、また同一器物の装飾に螺鈿とガラスが併用されることもあることから、両素材は同種の装飾として認識されていたと考えられる。

王室古文書館で見つかった『クンルワン・ワットプラドゥーソンタム証言』は、アユタヤ朝末の官僚がアユタヤの地理・文化・信仰・官職にある者の掟・アユタヤ朝の歴史などについて記述した史料である。その中にアユタヤ王宮の後宮近くに螺鈿職人の工房があるという記述があるが、これは『三印法典』にある宮仕への螺鈿職人の存在を裏付けると共に、少なくともアユタヤ朝末には宮廷内に螺鈿職人集団が存在していたことを物語っている。また、サラブリー県のプラプッタバート寺院（仏足寺）に螺鈿扉が建立されたことや、アユタヤ都城内のヤーンパーティヤップ通りにあるパーティヤップ市場では螺鈿器がガラス装飾の器などと共に売られていたことが記されている⁽¹¹⁾。

螺鈿工芸についての著述としては、ワツタナー・トゥリーブルックが著した『器物塗り教本 漆・塗料・油性塗料・ワニス』⁽¹²⁾がまず挙げられる。著者は日本人で本名を三木榮といい、東京美術学校を卒業後一九一二年に渡タイし、長年王室の調度品制作・修復、そして漆芸指導に携わり、タイの美術工芸学校の校長を務めた人物である。この著書は一九三一年に三木がタイ語で著した「塗り」に関する教本で、そのうち漆の章には七十一頁を割き、螺鈿

工芸を含む日タイ双方の漆芸技法について記述している。現在失われている技法についても述べられていることから、古い作品の修復時に技法の復元をするための貴重な資料となる。この著作の内容は次章でまた取り上げたい。

一九五四年に出版された『螺鈿装飾職人教本』⁽¹³⁾の著者ルワン・ウイサーンシンラパカムはチャクラー王朝ラーマ六世・七世時代の官僚で、著名な建築家であり、数多くの寺院の設計を手掛けている。またタイ初の芸術大学・シンラパコン大学創立時には、当初から教壇に立っている。この著書では螺鈿扉等の大形螺鈿作品を取り上げ、アユタヤ朝末からチャクラー王朝時代の作品例を概説している。文様構成やモチーフについての記述もあり、タイの螺鈿工芸史研究の出発点となる著作と言つてよい。螺鈿扉の他にも様々な器物を取り上げると共に、制作工程についても言及している。

ウイサーニー・ポータイスントン著『螺鈿工芸』⁽¹⁴⁾では、器物類を用途別に分け紹介している。本稿第二章一節は主にこの文献を基礎資料としている。また各種器物の用途については、タイ文化省芸術局伝統工芸部の内部資料『知識共有のためのモデルプロジェクト・螺鈿工芸職人の仕事』⁽¹⁵⁾も参考とした。この資料は芸術局管轄下にある伝統工芸部の螺鈿工芸職人部門を長年率いてきたアンポン・サンマーウツティ氏を中心に編纂されたもので、現在行われている螺鈿工芸の制作技法に詳しく、第二章二節および三節において技法や材料について記述する上で参照した。

タイの螺鈿工芸を海外に紹介した本格的な文献としては、ジュラタサナ・パヤーカラーノン著 *Thai Mother of pearl inlay* ⁽¹⁶⁾が唯一挙げられる。この著書では全頁にわたるカラー図版によって、タイの螺鈿工芸品を鑑賞することができる。「歴史と作品例」の章では歴史資料を駆使しタイの螺鈿工芸の始まりをアユタヤ朝初期に遡るとし、年代が判明している作例を順番に提示してい

る他、モチーフについても多少言及している。「螺鈿工芸品制作工程」の章では、文献研究を基にした考察が述べられている。タイの螺鈿工芸の始まりをアユタヤ朝初期とする議論などには疑問が残るが、美しいカラー図版によってタイの螺鈿工芸品を世界に発信したという点で意義は大きい。

『カセームシースパヨーク・グロママーン・ティワコーラウォンプラワット伝記』⁽¹⁷⁾は、グロママーン・ティワコーラウォンプラワット（以下、ティワコーラウォン王子）という欽賜名で知られるチャクリー王朝ラーマ五世の弟の伝記で、生誕一五〇年を記念して二〇〇七年に出版されたものだが、十九世紀末の螺鈿工芸の状況を知ることができる多くの公文書等を掲載している。王子は若くして様々な工芸技術を学び、特に螺鈿工芸を得意としていたこともあり、兄王から当時王室国庫局に属していた螺鈿職人局を任された。この部署はその後、一八九〇年に副王宮にも併置されていた螺鈿職人局と併合され、新設の工部省下に移っている。ティワコーラウォン王子は一八七九年から始まる王宮の大修理でエメラルド寺院本堂螺鈿扉やプラチエートウボン寺院本堂螺鈿扉といった重要な作品の修復を指揮している他、第三章で詳述するプラサート・プラテープビドーン堂螺鈿扉も制作している。プラチエートウボン寺院南隣に位置する王子の宮殿跡からは大量の貝片が発掘され、宮殿の敷地内に螺鈿工房が存在していたことが明らかになっている。また一八九六年には兄王に書簡を送り、螺鈿職人局の人材不足について報告している。王子は一九一六年に死去し、その後螺鈿職人局は廃止され、以降長期間にわたり、国家による螺鈿工芸品の制作はできなくなってしまった。

チュティナン・セーンプラスト著『仏暦二十三世紀アユタヤ朝後期の螺鈿扉に見られる文様の象徴』⁽¹⁹⁾はシンラパコーン大学考古学部に提出された修士論文で、扱われたのはポロマゴート王時代の螺鈿扉のみだが、それまであ

まり言及されて来なかったモチーフの分類を行った点は特筆できる。

以上の他にもタイの螺鈿工芸について書かれた著作はいくつかあるが、全体を見渡してもその数は決して多いとは言えず、また多くは前掲書の内容を踏襲したもので、作品の列挙や技法の説明に重きをなし、美術史研究上の考察は見られない。⁽²⁰⁾

二、タイの螺鈿工芸品と技法

本章では、タイの螺鈿工芸品と制作技法全般について述べておきたい。⁽²¹⁾ まずタイにおける螺鈿工芸の社会的な位置を知るため、その全体像に触れ、次にタイの螺鈿工芸制作技法について見ていく。新しい技法が導入されると表現にも変化がもたらされるため、タイの螺鈿工芸史を理解する上でその技法の実態や変化を把握することはきわめて重要である。また、新しい技法がどこから伝わったのかも重要な論点の一つとなる。さらに、螺鈿扉を中心に制作工程について取り上げ、現在行われているタイ螺鈿工芸制作技法の実態を見ていく。

(一) 螺鈿工芸品の種類

現存する作例は仏教関連作品と王室内の調度品とに大別される。仏教関連作例のうち大形の作品群では、まず寺院の扉板や窓扉が挙げられる。一定数が現存し、制作年代が銘記されているものや王朝年代記などの史料から制作年代が判明している作品もあり、タイ螺鈿工芸品の基準作として重要な扉はすべて一対の観音扉で、螺鈿の装飾は必ず扉の外面となり、裏面（室内側）には通常箔絵が施される。高さ3mを超える大形の扉もあり、使われる貝殻などの材料や労力も桁外れであることから、制作には莫大な財力が必

要であったことが理解できる。

タイ中部では仏經典を納めるために木造の厨子を用いる。経厨子前面には観音開きの扉が付いており、内部には三段ほどの棚がある。外形は正面から見ると台形をしているのが特徴で、外面には黒漆地に箔絵が施されたものが多いが、螺鈿で裝飾されたものや、螺鈿と金箔そしてガラスが併用された例も見られる。これらの経厨子の中には古い寺院の螺鈿扉を材料として転用したものがあり、アユタヤ朝以来の優れた螺鈿作品が大切にされてきたことを物語っている。バンコク王宮エメラルド寺院のホープラモンティアンタム堂にはチャクリー王朝ラーマ一世時代の作と伝えられる螺鈿の経厨子が多数納められているが、残念ながら調査は困難である。

螺鈿で仏足を描いた作品も何点か見られる。そのうちの一つは螺鈿工芸の伝統がないチェンマイで見つかっているが、年代・制作地共に検討を要する。またタイ中部のガンチャナブリー県で見つかっているものは、仏足の様式からアユタヤ王朝末の作品と考えられている。これらの二点はいずれも木胎だが、仏足石に螺鈿で裝飾した例もある。この仏足石にはわずかな螺鈿文様しか残っていないが、吉祥文の並びは古い型を示している。また、巨大な横臥仏の足の裏に螺鈿で吉祥文を表したのもある。こうした仏足は仏教美術史との関連で更なる考察が必要である。

以上のような大形品の他、仏教寺院で使用される様々な器物類も制作されている。以下、仏教行事等で使用される器物を紹介する。

まず、供物を盛って布施をするための「パーン」と呼ばれる円形あるいは多角形の高坏は、末広りの脚と幾分の深さを持つ盆から成る。また高坏は形状によって呼び名が変わるが、最も一般的なものに「タルム」と呼ばれる八角形や十二角形のものがある。タルムの脚は仏像台座の下框のような垂直

面を備えている。また二段重ねで使われる「パーン・ウェンファー」と呼ばれる高坏があるが、下段は前出のパーンで、上段は脚の反花に相当する部分が高く伸びた八角形の高坏である。

蓋付きの大形高坏は「ティヤップ」と呼ばれる食事などを入れる容器で、直径は五〇cmにもなる。「タート」と呼ばれる供物を乗せる円形盆や「クラバ」と呼ばれる円形、長方形あるいは多角形の器の多くは脚付きで、特に長方形盆では脚と脚の間をつなぐ畳受けのような薄い板が付いており、実用面ではあまり意味をなさないこのような特別な形状の由来も興味深い。「カン」と呼ばれる花などの供物を入れ寺に持って行くための金属製円形ボールにも外面を螺鈿で裝飾したものがあ。鉢用の鉢「バート」に付属する脚と蓋は、高級なものでは籐の巻胎に螺鈿を施したものがあ。また、タイの經典は貝多羅葉か折本式の紙に書かれ横長の形状をしているが、こうした經典を入れるための経箱や經典の表紙板にも螺鈿で裝飾されたものがある。

以上の仏教関連器物の古い作品は王室と関係の深い寺院で見つかることが多く、古くから王族は螺鈿器を造らせ、寺院に奉納していたことをうかがわせる。

宮廷内の調度品としては、まずバンコク王宮ドゥシット宮殿の寝台と玉座が挙げられるが、これも詳しい調査は困難である。

器物としては「グロン」と呼ばれる印籠式の蓋が付いた円形あるいは正方形の物入れがある。円形品では直径が二〇cm程度のものが多い。印籠式の蓋を持つ長方形あるいは横長八角形の箱「ヒープ」の多くは煙草入れで、居間や客間に置かれていた。円形のものには、檳榔子、いわゆるキンマを入れる箱で、被せ式の蓋が付く。「ルン」は印籠式の蓋を持つ円形の物入れで、大きなものでは直径四〇cmを超える。円形の高坏に蓋が付く「ジャット」という

帽子入れもある。帽子入れの他、筆記用具・宝宝箱・手提げかばん・額縁など、近代化の下で新たに生まれた用途を伴った器物も見られる。

宮廷音楽楽器の装飾にも螺鈿装飾が使われた例がある。特に「ラナート」と呼ばれる木琴では、木製の共鳴ボックスを漆地螺鈿のみならず木地螺鈿で装飾したものも多い。また素焼きでできた鼓の胴体部分を螺鈿装飾したものもある。

以上見てきたように、現存する螺鈿工芸品は王族が寺院に奉納したものと宮廷内で使われたものがほとんどを占めており、当時の技術の粋を尽くして制作されたものだと言うことができる。このことは宮廷内に螺鈿職人が存在したこと、また王族内の特定の者のみが螺鈿器を使用できたという上述の史料の記述を裏付けている。

なお、木地螺鈿は、宮殿や寺院の卓・椅子・置時計といった家具・仏壇の組み卓などに使われている例が散見される。チャクリー王朝ラーマ四世の造った離宮に作品例が現存するが、由来や経緯については明らかになっておらず、今後の研究を待ちたい。

(二) 材料

タイ伝統の螺鈿工芸は技法的に見ると厚貝漆地螺鈿に分類される。素地には主に木や籐が用いられるが、石や焼物を使った例も知られている。扉などの大形作品や四角形の器は板材を組んで造った木胎だが、円形や多角形の器物は、タイ中部では籐を巻き上げて形成した巻胎で、部分的に板材が併用されている。チェンマイなどのタイ北部からミャンマー辺りの漆器では竹の巻胎が用いられるが、螺鈿装飾は認められない。木材としては現在チーク材が主に用いられるが、古い扉ではより重く堅い木材が使われている例も見られ

る。これらの器物などの表面には漆が塗られ、その粘着力で螺鈿を装飾している。

タイの螺鈿工芸では、漆が用いられる。タイ産の漆はラック（あるいはラックヤイ）と呼ばれるグルタ種（*Gluta usaria*）の樹木から採集したチチオール（*urizol*）を主成分とする樹液である。⁽²²⁾ グルタ種はミャンマーからタイ、ラオス、カンボジアといった東南アジア大陸部に分布する。日本の漆樹（*varnishum*）とは樹木の様子も樹液の主成分も異なるが、樹液の持つ特性が日本産漆と似通っているため、「漆」と和訳されている。江戸時代にはタイから漆樹液が日本に輸入されていたことも知られている。⁽²³⁾

タイ産漆は粘性が強く、厚貝を素地に貼る接着剤として適している。また、器面を美しく仕上げるための塗料としても重要な役割を果たしている。タイ産漆は空気に触れることで漆黒になるため、貝の持つ虹色の輝きを引き立てるためのよい背景となる。三木榮はタイ産漆の特性として、熱や化学物質に対しては弱い日光や雨風に対する耐久性がたいへん高いこと、乾きにくいことを挙げている。⁽²⁴⁾ タイでは日射が強いにもかかわらず、漆が扉の外面塗料として使われていることから、タイ産漆は日本産漆と異なる特性を持つ可能性があり、化学分析による漆の特性解明を期待したい。

タイの漆工芸技法に見られる特徴の一つは、バナナの葉やココナツの殻などを焼いた炭粉を漆に混ぜた「サムック」と呼ぶバテ状の材料（以下、炭粉⁽²⁵⁾）を使う点にある。この炭粉漆は木胎漆器の下地塗りに使われるが、籐や竹の巻胎や籃胎の表面を平滑化するために必要不可欠な材料である。炭粉漆は嵩があり、粘性と強度を併せ持つため、網目などへの充填材として適している。かつてタイ北部では竹編みの籠に炭粉漆を施したものが日常的に使われていたが、防水効果が得られるため、山地では水の運搬具として重宝し

ていた。このような炭粉漆の使用が歴史的にどこまで遡れるのか定かでないが、筆者はこうした日用品での炭粉漆利用の習慣が、螺鈿器物、ひいては螺鈿扉といった木胎漆器の下地にも応用されたのではないかと考えている。さらに螺鈿においては1mmから2mmほどの厚みを持った貝片を器物の表面に貼るため、器物面と貝片表面との間に貝厚分の段差が生まれるが、この段差を解消するための材料としても伝統的な炭粉漆が最適だったのではないだろうか。このように、炭粉漆の使用は理に適う優れたタイ螺鈿工芸独特の在地的技法だと理解できる。一方歴史的にどのような素材が漆に混ぜられ同様の用途に使われてきたのかは明らかにされていない。

タイの螺鈿工芸に使われている主要な貝は、観察の限りではタイ語で「ムック・ファイ」と呼ばれる夜光貝だと思われる。夜光貝は直径が20cm⁽²⁶⁾にもなる大形の巻貝で、奄美大島辺りを北限として東シナ海、南シナ海、アンダマン海からインド洋にかけて広範囲に生息していると言われる。つまり、タイ近隣の海からも採れていたわけだが、現在螺鈿工芸品に使われている夜光貝は、ミャンマーあるいはスリランカといった国からの輸入に頼っていると聞く⁽²⁷⁾。タイではこの夜光貝を大量に用いた大形作品が数多く制作されていることから、貝の産地を知ることが、当時の通商ルートを知る上でもたいへん重要になる。

なお、現在では夜光貝より安価な白色の淡水産二枚貝も使い分けられている。アワビ貝が螺鈿工芸で使用された例は見当たらない。

(三) 工程

本節では、タイ国文化省芸術局伝統工芸部で行われた王宮エメラルド寺院プラモンティアンタム堂西側中央螺鈿扉の復元プロジェクトなどからの知見

を基に、螺鈿扉を中心とした制作工程について述べたい。ここで記述する工程はあくまで現在行われている技法および比較的近年書かれた文献の記述を基にしたもので、アユタヤ朝以来行われていた技法については古い作品による検討が必要なことを断っておく。

まず夜光貝の加工について述べる。夜光貝は電動ホイールカッターを使って解体する。解体した貝片は表面側と内側の半透明層の両面をグラインダーやベルトサンダーで研ぎ、残りの乳白色の真珠光沢層が厚さ2mm前後になるようにする。東アジア各地の螺鈿制作で使われている厚さ0・1mm前後のシート状貝片にまでは研がないため、できるだけ平面を持った大きな貝片が取れるように切り分ける。貝厚については、古い作品では糸鋸で切り抜いたとみられる切り口が確認され、針やナイフといった刃物では切削できない厚さを持つていたことは明らかだが、それがどの程度の厚さだったのかは明らかでない。現在知られる最も古い螺鈿作品の修復時に外れ落ちた貝片を測定したところ、0・2mmから0・5mmほどの厚みがあった。このように現在使われている貝厚とかなり開きがあるのは、タイの職人が説明するように、修理ごとに繰り返し返される研磨によって薄くなってしまったのか、あるいは0・5mmという厚さが制作時のものだったのか詳しく調べていく必要がある。十九世紀末頃に螺鈿扉の伝統的製作技法は途絶えたと考えられるが、その後一七〇年代頃修理を担当したのが当時行われていた木地螺鈿や器物を制作していた螺鈿職人だったとすると、扉とは異なる技法が導入された可能性もあり、古扉の螺鈿技法とそういった器物制作の技法の相違点についても検討する必要があるだろう。

切り分けた貝の外側側には文様を描いた型紙を貼り、その型紙に沿って文様の各ピースを木工用極細歯を付けた糸鋸で切り出す。貝の解体や文様の切

り抜きに使う古来の道具については多少の報告がある。タイの螺鈿工芸作家チャクリット・スクサワット氏は、古くは籐の蔓に鉄線が張られた手製の糸鋸が使われていたとし、その道具を再現実験したという。⁽²⁸⁾ タイ北部チェンマイでも、鑿で歯を付けた鉄線を籐の蔓に張った糸鋸を使っていたという報告がある。⁽²⁹⁾ また、このような自作の糸鋸はベトナムの螺鈿工房では普通に使われているという。⁽³⁰⁾ 室瀬和美氏によると、中国上海近郊の木工工房では、竹に鉄線を張り、鉄線の周囲四方に鑿で刃を付けた糸鋸が使われていたとし、このことから木工用の道具が螺鈿工芸に転用されたことが想起される。またこうした自作の糸鋸は、現代の糸鋸のように歯が細かくないため、貝片の切断面を拡大すると鋸刃状の凹凸が観察されるものの、V字やL字など自由に切り込むのにはより適しているとみられる。⁽³¹⁾ 北村昭斎氏は、現代のヨーロッパ製糸鋸を使い貝殻にV字の切れ込みを入れると、V字の先端部分が角張ってしまうが、タイで使われていたような自作の糸鋸では、先端が滑らかな円状になるといふ実験結果など、厚貝の切削法について様々な実験結果と考察を報告している。⁽³²⁾ タイの古い螺鈿作品を観察すると、やはりV字の先端が滑らかになっていること、切り口に鋸刃状の凹凸が観察されることから、タイでもかつてこうした手製の糸鋸を使っていたことが明らかである。貝片ピースは切り出された後、金属製のヤスリで形を整える。

複雑な図案の場合は、それぞれの貝片ピースを切り抜いた後、紛失しないように水溶性の糊で文様図面をコピーした紙に仮留めする。図面に描かれた文様の一セット分すべてのピースが揃ったところで、「クラダート・サー」と呼ばれる楮を漉いた薄紙にすべての文様ピースが移される。紙が薄いので下に文様図面を敷いておけば貝の置く位置がわかる。この現在の方法では、貝片文様は完成時に表面に出ている側を上にして漆で紙に固定する。文様ピ

ースが貼られた紙は、貝のない余白の部分を文様が散乱してしまわない程度に線香で焼き、紙の残存部分を最小限にする。そして、紙の面を漆が塗られた扉面に接して貼り付け、炭粉漆で塗り込める。つまり貝文様と扉板の間に紙が一枚挟まることになる。現在使われている紙は薄くしかも漆が込み込むため、強度に問題がないと言われている。

この方法では貝文様を紙に貼る時、扉面に表現するままの配置が確認できるため、各ピースのつながりや間隔、貝の色合いなどを確認しやすい。また扉の修復時に設置状態のまま修理しなければならぬ時、貝文様の紙を扉上に接着した後すぐ炭粉漆を塗り込むことができ、固定しやすいという利点もある。一方で、この方法で修理された箇所は螺鈿文様が欠落している例も確認される。

螺鈿職人からの聞き取りによると、上記の現代的技法は本来の方法ではないという。その方法は、まず貝片ピースを切り抜いた後、クラダート・サーと呼ばれる楮紙にすべての文様ピースの表裏を反対にして水溶性の糊で貼り付ける。紙に貼られた時点では、貝文様の裏面が見えていることになる。この紙に移された貝文様面に漆を塗り扉面に接着する。つまり貝片が直接扉面に貼り付けられることになり、この時点では紙が上面を覆っている。この方法では、貝片を切り出す時点から表裏の反転を想定し、文様の図案を鏡映反転しておかなければならない。貝片を接着した漆が乾燥するのを待ち、上面にある紙を水で剥がす。この技法は、沖繩などで行われている螺鈿制作技法と同じだが、タイでの実施例は実見しておらず、またいつ頃から行われていたのかも不明である。

寺院扉のような大きな作品を制作する場合は大量の貝を使うが、文様の種類によっては同形の貝片が大量に必要なため、あらかじめ切り出してお

く。こうした同形の貝片を大量に使う幾何学パターン文様では貝片を型紙に貼らず直接素地に漆で貼り、漆が乾かないうちに並びが適切かどうかを確認し、微調整を行う。タイの螺鈿文様が大量の細かいピースで構成されていること、つながりを持った蔓唐草文様が多いことなどから、貝を置いた時点で配置をすぐ確認できるという利点から、かつて貝を一つ一つ置くこの方法が扉全面に採用されていた可能性も否定できない。ちなみに器の制作ではこの方法が採られている。

扉板には貝片文様を貼り付ける前にあらかじめ炭粉漆で下地塗りしておく。貝片を貼り付けた段階では、扉の下面と貝片上面とは貝の厚さ一〜二mm程度段差ができていたので、これを炭粉漆で埋めていく。乾燥を促すため薄塗りと乾燥を繰り返し、最終的には貝片文様全体を炭粉漆で覆ってしまふ。漆の乾燥後は、炭粉漆で覆われた貝片が完全に現れるまでサンダーなどで研ぎ出す。すべての文様が現れ、文様面が平面になった後、生漆で拭き、乾燥後は艶出し用のパウダーで磨く。

タイの螺鈿工芸は厚貝のため貝片を厳密な平坦にすることは難しく、また大きな貝片文様を造るのにも限界がある。ある程度の湾曲が残るので解体した貝片を同じ厚さに揃えることもまた難しい。しかしながら、一つ一つの貝片文様ピースを小さくすることによってできるだけ平面性を維持し、その細かいピースを大量に使って文様を構成し、貝片を扉に貼った後に炭粉漆で塗り込めて研ぎ出す工程によって、最終的には作品の表面全体を平滑に仕上げることができる。つまり、タイの螺鈿技法は素材貝片の研磨に手間と時間をかけず、仕上げの段階での一括研磨によって平坦面を得るといふ、夜光貝の特徴を有効に生かした厚貝螺鈿技法のまた一つだと言える。

三、タイ寺院螺鈿扉の時期区分・変遷とその歴史的意味

(一) 伝世螺鈿扉の概要と検討の方法

螺鈿扉の制作には多額の財政出資が必要であることから王室が関与しているケースが多いため、紀年銘や王朝年代記により制作年代が明らかな作例が存在する。本章では年代が判明するこれらの現存遺品の検討により、螺鈿扉に現れる文様様式やモチーフ、さらに制作技法の推移を明らかにし、螺鈿扉の時期区分をどこに設定すべきかを示したい。またこうした区分の意味するところは何か、どのような時代背景や歴史的な要因を反映しているのかを探りたい。

タイの螺鈿工芸では十八世紀中頃以降の遺品が確認され、遅くともこの時期以降盛んに制作されてきたことが明らかである。しかし、十九世紀末には扉を代表とする大形作品が造られなくなるため、本稿で対象とするのは十八世紀中頃から十九世紀末までの約一五〇年間ということになる。

結論から先に述べると、螺鈿扉を中心としたタイの螺鈿工芸品は三つの時期に分けることができる。第一期はアユタヤ王朝ポロマゴート王時代から現チャクラー王朝初代ラーマ一世王時代までの約七十年間（一七三三〜一八〇九）とした。ラーマ一世時代は過渡期に当たするため、第一期から独立させることも可能だが、アユタヤ朝時代の作品の特徴を多く残していることを重視し第一期に含めておく。第二期はチャクラー王朝ラーマ三世時代の二十七年間（一八二四〜一八五二）で、この時期にはモチーフおよび文様表現に大きな変化と多様性が現れる。そして第三期はラーマ四世時代から五世時代までの約六十年間（一八五二〜一九一〇）とする。この時期の特徴を持つ最後の

螺鈿扉の制作年代が一八八二年頃であるため、これを下限とすると三十一年間となるが、その後も作品制作が行われた可能性も踏まえて上記の年代設定とした。

以下、各時期の詳細について述べる。

(二) 第一期の作品とその歴史の意味

(1) 第一期の歴史的背景とモチーフ・文様構成による分類

タイで螺鈿工芸がいつどのように始まったのかは、明らかになっていない。ターシャルがその渡航記録の中で言及したナーライ王時代の船も残念ながら現存していない。年代が明らかな最古の作品はポロマゴート王時代のもので、複数の現存例がある。この王はアユタヤ第五王朝・バンプルールアン王朝の第四代王で、この王の時代にアユタヤ王朝は最盛期を迎えたと言われる。ポロマゴート王時代の年記がある螺鈿作品群は、文様や技術的な完成度が非常に高いことから、それ以前に文様様式と共に高度な技術が確立されていたと推察できる。王が崩御してわずか九年後の一七六七年にアユタヤ王都はミャンマーのコンバウン王朝の攻撃を受け、王朝は滅亡する。一説ではこの時十万人に上るアユタヤの人々が捕囚されてミャンマーへ連行されたとするが、難を逃れた人々の中から新王朝を創設するタークシン王が現れる。タークシン王の時代はわずか十五年で終わり、その後現在まで続くチャクリー王朝が創設される。その年はアユタヤ落城から十五年後だが、ポロマゴート王の崩御年から数えても二十四年しか経過していないことから、ポロマゴート王時代をよく知る人々がまだ多く存命していたはずである。チャクリー王朝初代ラーマ一世はアユタヤ朝時代の繁栄回復を目指し、様々な面でアユタヤ朝を模範として国造りを進めた⁽³³⁾。美術に関してもアユタヤ朝末の様

式を踏襲していることはラーマ一世時代の建築装飾などから明らかであり、螺鈿工芸品についても同様だと言える。以上により第一期はアユタヤ王朝ポロマゴート王時代からチャクリー王朝初代ラーマ一世王時代までの約七十年間(一七三三―一八〇九)とした。

第一期の螺鈿扉に現れる文様は「神像渦巻唐草文」と「神獸円粹文」に大別できるので、以下この分類に従って説明する。

(2) ポロマプッターラーム寺院螺鈿扉と「神像渦巻唐草文」を持つ作例

「神像渦巻唐草文」を持つ作例としては以下が挙げられる。

a 扉(一对二枚)、アユタヤ県ポロマプッターラーム寺院由来、一七五二年(碑文)、ポロマゴート王時代

b 経厨子、バンコク国立博物館、ポロマゴート王時代か?

c 螺鈿装飾板(一枚、扉?)、スワンパッカード宮殿博物館、ポロマゴート王時代か?

d 扉(四対八枚)、サラブリー県プッタバート寺院(仏足寺)仏足堂、ポ

ロマゴート王時代あるいはラーマ一世時代

e 扉(前後脇扉八枚)、バンコク王宮エメラルド寺院本堂、ラーマ一世時代

f 経厨子、スワンパッカード宮殿博物館、ラーマ一世時代か?

ポロマプッターラーム寺院由来の螺鈿扉

右記の作品のうち、旧都アユタヤの廃寺ポロマプッターラーム寺院由来の螺鈿扉(挿図1・①)は、螺鈿の銘文(挿図1・②)から制作年が判明しており、現存最古の作品であると共に、第一期を代表する基準作の一つである。以下銘文を訳出する。

仏暦二二九四年（一七五二）未年（中略）十二月、ボロマゴート王がボロマプッターラーム寺の螺鈿扉を二〇〇人の職人で制作しよう命じた。（中略）六か月と二十四日を費やし完成した。職人達には、衣類、金銀、一日二度の食料、年金三〇（バーツ）が王から支給された。

この銘文により、この扉はアユタヤ朝ボロマゴート王がボロマプッターラーム寺院に奉納するために造らせ、一七五二年に完成したことがわかる。この寺院はボロマゴート王の祖父に当たるプラペートラーチャー王が前王を廃して新王朝・バーンプルアン王朝を創設した後に、自身の居所を寄進して建てた寺院であり、新王朝の氏寺とも言える。

前王朝プラサートーン王朝時代の螺鈿工芸については明らかでないが、バーンプルアン王朝時代の美術が先行美術とどのような関連性を持ち、また独自性を持つのかを比較検討することは、この螺鈿扉に現れている美術様式がどこまで遡れるのかといった重要な論点に示唆を与えてくれるかもしれない。

この扉が完成してわずか十五年後の一七六七年四月にアユタヤ都城は落城し、王宮や寺院などはミャンマー軍の破壊と略奪を受ける。ミャンマーは清

挿図 1-(1) アユタヤ県ボロマプッターラーム寺院由来の螺鈿扉

朝と戦争を始めていたため、アユタヤ占領後ほどなくして軍を引き揚げてしまった。そのことも手伝ってタクシン王は容易にアユタヤを奪還したが、この新王は瓦礫と化したアユタヤを諦め、チャオプラヤー川を下りトンブリーに新都を建設した。⁽³⁵⁾現在のバンコク王宮からはチャオプラヤー川を挟んだ対岸に当たる。アユタヤは戦後荒廃に任され、重要な文化遺産は戦火と戦後の混乱により失われた。寺院や王宮にあった螺鈿工芸品の多くもこの時失われたと推測される。

ボロマプッターラーム寺院の螺鈿扉がアユタヤ落城後どうなっていたのか、少なくとも六十年間の足取りは不明である。その後チャクリー王朝ラーマ三世時代には、アユタヤのサーラーブーン寺院の住職が修理を行い保管していたことが知られる。ラーマ五世時代にこの扉はバンコクに移され国立博物館に収蔵されていたが、一九三二年にバンコク王宮エメラルド寺院ホープラモンティアンタム堂西側中央扉として設置された。⁽³⁶⁾現在この扉はタイ芸術局伝統工芸部の工房で修理を受けている。ホープラモンティアンタム堂には扉のレプリカがすでに制作され、設置されている。

挿図 1-(2) 同 螺鈿扉銘文

作品の様相と技法

ボロマプッターラーム寺院由来の螺鈿扉左右一対は、全高三六一cm、幅七二cmと巨大なものである。現在廃寺となっているボロマプッター

ラーム寺院遺跡本堂にある五つの出入口のうち本堂内から正面ポーチへの出入口幅は一六五cmで、扉を設置するために木製の扉枠を付けると、この観音開きの扉板二枚を収めるのにちょうどよい幅となる。一方、脇扉四箇所は一五〇～一二〇cmの幅しかなく、この扉は収まらない。つまりナリサラ親王が指摘した通り、⁽³⁷⁾この螺鈿扉は正面ポーチ出入口に設置されていたと推定できる。

扉の横幅は最上部六九・五cm、最下部七二cmとわずかながら台形となっている。これは建物の壁が屋根に向かって上部が狭くなっていることや、経厨子の形が台形なのとも符合する。扉の外側は螺鈿で、裏面はマスキング法による箔絵で装飾されている。詳しい分析は別の機会に譲るが、螺鈿文様を観察すると、少なくとも三、四回程度の大規模修復の形跡が認められ、建立当初の部分と考えられるのは、左右扉とも上部のおよそ六分の一の範囲ではないかと見られる。

制作技法から見ると厚貝漆地螺鈿であり、炭粉漆の使用が認められる。抜け落ちた貝片は〇・二～〇・五mm程度の厚さがあるが、これが扉制作当初のものかは不明である。表現技法としては、大形の貝片は使わず、細かいピースで繊細に文様を構成する点に特徴がある。小さな貝片をつなげて蔓草のような連続文様を構成するには、技術はもちろん根気強い作業が必要となる。中には非常に細長い貝片文様も見られるが、貝が折れないようにあらかじめ貝の裏に同じ厚さの木板を貼り糸鋸で切り出す方法が採られていた可能性がある。このような技法は現在使われていない。⁽³⁸⁾

文様構成は左右の扉で線対称となり、静的な印象が強い。両扉の中央縦一列に「神々」が並び、この扉の中心文様となっている。大きく描かれた神々の間には小さい文様が挟まり、文様構成全体が詰まり過ぎないようにバランス

を取っている。中心文様両側のスペースは、縦方向に二十段重なった渦巻唐草文(挿図1・③)で埋め尽くされている。中心文様とその両側に展開する渦巻文様の様式は、アユタヤ朝末に流行したベチャブリー派の木彫や漆喰彫刻の文様と共通することから、これらの図案を螺鈿扉に取り入れたと考えることができる。

中心文様を見ると、一番上にはブツダの悟りを象徴する「ウナーロム」という記号が祠の中に安置されている(挿図1・④)。「ブツダは入滅し無に帰した」とされることから、人の姿ではなく記号で表し、涅槃の世界を祠で象徴させたものだと考えられる。この部分は多少の修理が入っているとしてもオリジナルの部分が多く残っていると見られる。ウナーロム(挿図1・⑤)は糸鋸で切り出したとは信じ難いほど細い曲線からできた波形を描いている。祠の天井から下がる房状飾りは、大筆のような柔らかな表現に成功して

挿図1-③ 同 螺鈿扉渦巻唐草文

いる。

ブツダの世界の下にはハムサと呼ばれる天国の鳥に趺坐する梵天（挿図3・(2)参照）が描かれている。梵天は天地創造の神であり、宇宙の原理そのものを表すヒンドゥー神である。それが仏教に取り込まれ、ブツダの生涯を描いた經典ではブツダを導き、また守護する存在として帝釈天と共に登場する。梵天は四面を持つが三面で表されているのは、タイの絵画表現の慣例に準じ、頭裏側の顔を表さないためである。ハムサは白鳥のような姿を持つ天の鳥で、二羽が背中合わせで表現されている。梵天を中心とした文様から下の部分全体には、文様のほとんどを新たに造り直したと見られる修復の跡がうかがえる。

梵天の下には、アイラーヴァタ（タイ語でエラワン）という名の三頭の象

挿図 1-(4) 同 螺鈿扉のブツダの悟りの世界を象徴する祠図

に趺坐した帝釈天（挿図3・(3)参照）が描かれている。帝釈天もインドの神で、ヴェーダ聖典に登場する戦争の神インドラが仏教に取り入れられたものである。須弥山の頂上に位置する切利天の主で神々の王である。帝釈天の背後に描かれている城の破風は、切利天の善見城を表している。帝釈天は冠を被り王の装束を身に着け、通例通り二臂で表されているが、本来は金剛杵であるべきところが剣に持ち替えられているのは、アユタヤ朝末からチャクリー朝初期の美術に見られる帝釈天の図像に倣ったものである。剣を持つ手は左右の扉で対称の構図になっている。アイラーヴァタは三十三の頭を持つとされるが、タイでは通常省略されてこの扉のように三頭で表現される。

帝釈天の下はガルダ（迦楼羅）に跨るヴィシュヌ（挿図4参照）である。ヴィシュヌもまたヒンドゥー教の神だが、仏教に取り入れられたのではなく、王は神の化身であるとするデーヴァ・ラージャ思想に基づいた表現であると考えられる。この思想に基づきタイの王はヴィシュヌの化身であると考えられることから、ヴィシュヌの図像は王を象徴している。ヴィシュヌは通例通

挿図 1-(5) 同 螺鈿扉の「ウナーロム」

り四臂だが、持物は剣・蓮華・円盤・三叉戟であり、慣例であるホラ貝・円盤・棍棒・蓮華とは異なる。帝釈天の図像同様この時期にヴィシユヌの図像にも変化があることはアユタヤ朝末の美術史上重要な論点である。ヴィシユヌは王の装束を身に着け冠を被っている。ガルータは梵天の血を引く怪鳥で、天国の上を飛んでいる。ヴィシユヌは自身より高いところを飛ぶガルータを咎めたため戦いとなったが、勝負がつかなかった。そこで、ガルータが頭上を飛ぶことを許す代わりに、戦いに赴く時はヴィシユヌを乗せて共に戦うという約束を交わした。ヴィシユヌがガルータに乗る姿は、王が敵と勇敢に戦う姿を象徴しているのである。アユタヤ朝末の図像ではガルータは両腕を大きく広げ、両手にナーガの尻尾を握り、両足ではナーガの頭を握っている。左扉ではナーガの頭が描かれているが、右扉で描かれていないのは修理の際の変更だろうか。

扉の一番下には毘沙門天が配されている。毘沙門天は四天王の一人で北方の守護神であり、また戦争の神でもある。仏教ではブツダを守護する武将として登場する。鬼のような恐ろしい形相で両足を踏ん張り、両手で棍棒を支え扉の番人をしている。

以上五つの中心文様とその間に配された小形文様を上から順に挙げてみると、「ウナーロム」を納めた祠・天人・鬼の顔・梵天・鬼の顔・帝釈天・鬼の顔・ヴィシユヌ・鬼の顔・合掌天人・鬼の顔・ガルータ・鬼の顔・毘沙門天と、大小十四のモチーフが縦に連なっている。鬼の顔は、様式化された小葉文様の集合体で描かれた菱形状の抽象的な文様である。タイ語で「ナーコップ」と呼ばれるが、これは「ラーフ（羅睺）」という阿修羅で、魔除けである。

渦巻唐草文様は、連続した長い蔓草で渦巻を成す。このような長い線を螺鈿で表現するためには、材料の貝が大きさに制約を持つため、多くの貝片で

構成せざるを得ない。タイ美術において唐草文は様々な媒体で表現されるが、建築装飾の主流である木彫と漆喰彫刻あるいは石彫では浮彫で蔓草を途切れなく描く。蔓の上に葉や花などが重なる箇所も立体的に連続性を表現できる。また絵画では連続した線を色の濃さの変化やほかし技法によって陰影を出し、立体的に表現する。一方タイの箔絵はマスキング法で、金色と漆の黒の二色での表現となり、陰影や奥行き表現に向かないため、連続した長い線などの表現では細部が表現しにくい。十九世紀前半には金箔の上に顔料などでほかしを入れた陰影表現が導入されたが、その後はあまり用いられていない。箔絵で細部を表現するためには、細かくマスキングし輪郭線あるいはハイライトの部分に金を落とすようにする。例えば葉を描く場合、葉の周囲や葉脈をマスキングするか、逆に葉の輪郭線や葉脈を残してマスキングする。蔓と葉が重なる部分は重なる境界にマスキングを入れ、蔓と葉が重な

挿図 1-(6) 同 螺鈿扉縁取り文様帯

がつてしまわないようにすることで、蔓は一端途切れ、葉が描かれた後また蔓が続くという表現になる。このような表現法は、螺鈿で貝片を切り抜く際の文様の割り振りに似ている。螺鈿が貝の色と漆の黒の対比で表現されるのも箔絵に通じ、これらは平面的な、いわば切り絵のような表現であると言える。以上から、渦巻唐草文は木彫や漆喰彫刻の伝統的な文様が絵画や箔絵に取り入れられ、さらに螺鈿に写されたのではないかと考えられる。

左右で一对の渦巻文の中心には小形の文様が配されている。上から列举すると、葉・葉・葉・花・葉・葉・ナガ・天人合掌・ハサデイン(鳥)・キンナリー(緊那羅)・タックトー(獅子+象)・ガルダ・ハンサ(白鳥)・グライソソラーチャシー(白獅子)・コッチャシー(象+獅子)・獅子・ギレイン(麒麟)・獅子・トータプシンカマツト(獅子)となっている。

文様全体は交互に配された菱形文と四弁華文で構成された縁取り文様帯(挿図1・⑥)が囲んでいる。角の部分には蓮弁状の葉文が配されている。

こうした連続的な装飾文様は伝統的な建築装飾に現れるものである。菱形文の中には獅子・ガルダ・ハムサ(白鳥)といった動物が描かれている。全体を縁取り文様帯で囲んでいる点は、インド・イスラムあるいは中国的な文様構成から着想を得たのではないかと推測される。⁽³⁹⁾

渦巻唐草文や菱形文などの種類や様式はアユタヤ朝末の美術様式に準ずる。また神の凶像も同様である。このような特徴を持つ文様構成を、第一期タイプA螺鈿扉文様「神像渦巻唐草文」と呼ぶことにする。

モチーフ

タイの寺院扉装飾に多いモチーフは入口を護る天人や鬼などである。しかし、この扉のモチーフは、中心文様と左右の渦巻中の脇文様から、仏教の世

界観を表現したものであることが理解できる。これはタイに古来伝わる『三界経』⁽⁴⁰⁾という經典が基になっていると考えられる。この經典は十四世紀にスコータイ王朝のリタイ王によって書かれたもので、以来タイで仏教の世界観を示す解説書として伝承されてきた。

「三界」とは「無色界・色界・欲界」の三世界のことを言う。最も下位の「欲界」は、衆生が業によって輪廻転生する六種の世界、すなわち欲界六天・人間道・修羅道・畜生道・餓鬼道・地獄道(八大地獄)の六道から成る。帝釈天の住む切利天は欲界六天中下から二番目に当たり、須弥山の頂上に位置する。天に住む天人も人間や阿修羅、畜生、餓鬼、そして地獄に落ちた者と同じく「欲」に縛られた存在であり、この六道に輪廻転生することから逃れられない。輪廻は生前の業によって決まり、善業によって上の世界に、悪業によって地獄などの下の世界に転生すると説かれる。

「色界」は梵天の世界で、ここに住む者は欲を離れ煩悩から解放されているが、肉体からは脱却していない。この世界は修行段階によってさらに十六天に分かれている。「無色界」は物質から完全に離れた世界で、修行段階に応じて四天に分けられている。ここでは心の働きのみが存在し、梵天でも上位の者が住む。この三つの世界は輪廻に支配されているが、ここから抜け出すことを解脱と言い、ブッダの悟りの境地を意味する。

この扉の中心文様のモチーフを解釈すると、梵天は「色界」と「無色界」を表し、梵天の上位に描かれている「ウナーロム」を納めた祠は、輪廻から解脱したブッダの悟りの世界を象徴し、ブッダが神々を超越した存在であることを示している。梵天の下に位置する帝釈天は切利天の主であり「欲界六天」を代表している。その下のヴィシヌヌはデーヴァ・ラージャ思想から神が転生した人間の王を表し、人間界を象徴している。これは中心文様を取り

巻く脇文様を見るとさらに明確になる。無色界・色界を表す梵天より上では「葉」や「花」を模った抽象的な文様を配置し、欲界を示す帝釈天より下は「ヒマパーンの森の動物」と呼ばれる様々な神獣が配置されている。ヒマパーンの森は須弥山の麓に広がる森で、そこには変わった姿を持つ神獣が住んでいる。以上のようにこの扉に表された文様は『三界経』をモチーフとし、ブツダの悟りの世界を頂点とした人間界以上の世界を描いたものであることがわかる。つまりこの扉が人間界からさらに上の世界へ向かうための入口であることを象徴的に示していると言いうことができる。

ところで、この扉を検討する上で問題となるのは、この扉のかなりの部分に修復が施されている点にある。この扉は、まずチャクリー王朝ラーマ三世時代にサーラープーン寺院に保護されていた際に修復された可能性が高い。

また、ラーマ五世時代一八八二年のチャクリー王朝一〇〇周年、エメラルド寺院に設置された一九三二年、チャクリー王朝二〇〇周年の一九八二年、ラーマ九世王母が亡くなった一九九五年のそれぞれに修復の手が入っていると考えられる。したがってこの扉を神像渦巻唐草文の文様様式や構成の標準例とすることができると疑問が残る。そこで以下、ポロマプッターラム寺院螺鈿扉と類似の文様構成を持つ作例を取り上げ、神像渦巻唐草文の詳細について検証してみたい。

ポロマプッターラム寺院螺鈿扉文様との類似作例

グロム・ナコンサワンピニット王子の所有で後にバンコク国立博物館に寄贈された「経厨子の扉(挿図2)は寺院の螺鈿扉を転用したものとみられ、「タイの工芸職人の父」と称されるナリサラ親王はアユタヤ朝スア王時代の作品だとして⁽⁴⁾。左右扉のそれぞれに描かれた帝釈天とヴィシヌは、ポロ

マプッターラム寺院螺鈿扉の中心文様の第三段目と四段目に相当するが、ナリサラ親王は両作品間で文様の感じが異なるとしている。残念ながら両者の文様の相違点については言及されていないが、この説が正しければ、ポロマプッターラム寺院螺鈿扉より少なくとも四十年を遡る作品となる。バンコク国立博物館の螺鈿工芸展示室が改装中であるため写真からの確認となるが、厨子の正面扉に陣取る梵天とヴィシヌは、本来の扉から非常に狭い範囲のみが厨子扉に仕立てられているのがわかる。周囲には渦巻唐草の一部が残り、それより外側にあった縁取り文様帯は切り捨てられたと考えられる。渦巻唐草文中の脇文様を見ると、ポロマプッターラム寺院扉ではヴィシヌが乗るガルダ両脇にはやはりガルダが配されているが、この経厨子ではキンナリーとなっている。また前者ではガルダの足が渦を巻いた毛で表現されているが、後者では縦四本筋になっている。帝釈天の背後にあった城の破風も後者にはない。このように、文様の細部において相違点はある

ものの、文様は総じて類似している。

c スワンパッカード宮殿博物館所蔵の螺鈿裝飾板(挿図3・(1))もまた神像渦巻唐草文の螺鈿扉から梵天(挿図3・(2))と帝釈天(挿図3・(3))の段のみを切り取り、壁かけパネルに仕立てたものである。中心の神像とその左右に広がる渦巻唐草文そして縁取り文様帯(挿図3・(4))までたいへん状態が良く、貝文様全体の貼り換えといった大規模な修理痕跡はないように見えることから、ボロマプッターラーム寺院扉より広範囲が当初のまま残されているとみられる。

この裝飾板の元となった扉はどこに設置されていたのだろうか。ボロマプッターラーム寺院扉では縁取り文様帯の外縁の両端幅が五五cmだが、この螺鈿板では七七cmあり、二二cmも広い。この数字から扉全幅を推測すると、ボロマプッターラーム寺院扉では七二cmであることから、この螺鈿板が扉であった時には約九五cmもの全幅を持っていたことになる。ボロマゴート王時代

挿図3-(1) 螺鈿裝飾板 スワンパッカード宮殿博物館蔵

に修復された寺院は十箇所(42)に上るが、これほどの規模を持つ扉を設置できる寺院はその前後の時代を通して多くないため、この作品の出所が推定できる可能性がある。ちなみにボロマゴート王の兄タイイサ王が修復したマヘーヨン寺院本堂正面中央ポーチへの出入口幅は二二七cmあり、ここに木製の扉枠を巡らし幅九五cmの扉二枚を納めることは可能であることから、この寺院は候補となり得る。

d サラブリー県プッタバート寺院仏足堂に設置されている螺鈿扉(挿図4)は、ボロマプッターラーム寺院螺鈿扉と同じ神像渦巻唐草文の文様構成を持つ。太陽光が当たる扉下部では貝片と炭粉漆の劣化が見られるが、中心文様、渦巻唐草文、そして縁取り文様帯までよく残っている。アユタヤ朝末に書かれた史料には、この仏足堂はボロマゴート王時代に修復され、その

挿図3-(4) 同 螺鈿裝飾板渦巻唐草文中の天人と縁取り文様帯

時螺鈿扉も制作されたことが記されている(43)。そこには堂の屋根に五本の尖塔があったことや、堂の四方を四つの小さな堂が囲んでいたと記述されていて現状と異なるが、螺鈿扉が設置されていた位置を堂東面と西面それぞれ二箇所の出入口としている点は現状と一致する。この仏足堂はアユタヤ朝が滅亡した時、タイ在住中国人の略奪に遭い焼かれてしま(44)うが、ラーマ一世時代に再建されている。しかし螺鈿扉の損失については史料

から明らかでなく、またラーマ一世時代のエメラルド寺院本堂螺鈿扉と文様に異なる点があるため、文様様式的にはポロマゴート王時代の作品ではないかと考えられる。

バンコク王宮エメラルド寺院本堂扉のうちe本堂の脇扉(挿図5)はチャクリー王朝ラーマ一世時代初期の作品で、本堂の建立時期により⁽⁴⁵⁾、一七八二年から一七八四年の間に造られたと推定できる。神像渦卷

挿図3-(2) 同 螺鈿裝飾板梵天図

唐草文の様式を踏襲していることは、ラーマ一世が新王朝を創設した際、アユタヤ朝末の美術様式を継承したことを示しており、本稿でポロマゴート王時代からラーマ一世時代までを第一期とする根拠の一つがこの扉である。しかしこの扉にはポロマプッターラーム寺院扉の神像渦卷唐草文との重要な相違点が存在する。まず中心文様の神像がなくなり、左右の渦卷唐草文が強調されることによって、より装飾的な文様構成になっている点である。

挿図3-(3) 同 螺鈿裝飾板帝釈天図

もう一点は渦巻文中に現れる神獣のモチーフとしてヒマパインの森の神獣以外に、『ラーマキエン物語』由来の猿や鬼が含まれていることである。このような文様構成やモチーフの変更から見ると、ラーマ一世時代は過渡期に当たると言うこともできる。

f スワンパッカード宮殿博物館所蔵の経厨子は現在収蔵庫にあるため実見できないが、同博物館の作品集の図版⁽⁴⁶⁾を見ると、厨子扉の文様構成には中途半端に文様が切られている箇所がないように見え、この厨子扉が当初からこの厨子のために設計されたものであることが明らかである。文様は渦巻唐草文とそこにいる神獣、全体を取り巻く縁取り文様帯から成り、左右の扉で渦巻唐草文が一对となっている。中心となる神像は省略されていることから、ラーマ一世時代の作品と考えられる。

挿図4 プラプッタバート寺院仏足堂螺鈿扉ヴィシユヌ図

第一期螺鈿扉文様「神像渦巻唐草文」について

以上、ボロマプッターラーム寺院螺鈿扉および類似の神像渦巻唐草文を持つ作品が確認できた。スワンパッカード宮殿博物館の螺鈿裝飾板は、梵天と帝釈天の部分のみが使われているが、大幅な修復が施された形跡はなく、オリジナルの部分が多く残っているとみられる。切り出された一つ一つの貝片は非常に繊細で、神像の眉毛や輪郭の細く優美な点は、ボロマプッターラーム寺院螺鈿扉上部の当初の部分と考えられる箇所にある文様と共通している。そもそも完全に造り直さなければならぬほど破損が激しいものをわざわざ転用しているとは考えにくく、扉からの転用作品には当初の部分が多くの遺存しているとみていいのではないだろうか。またプラプッタバート寺院仏

挿図5 バンコク王宮エメラルド寺院本堂脇螺鈿扉

足堂螺鈿扉は、ボロマゴート王時代の建立作が修理されたものか、ラーマ一世時代の再建か判明しないが、中心文様に神像を持つ文様構成はボロマプッターラーム寺院扉と共通しているため、ボロマゴート王時代の扉が修復されたと考えたい。

螺鈿作品の修理は、拭き漆を施し貝片の欠落を防止するか、あるいは欠落箇所を補うといった程度が一般的だが、貝片の欠落箇所が多かったり、貝片や炭粉漆の劣化が激しい場合、その

部分全体を剥ぎ、新たに文様全体を造り直すこともある。ポロマプッターラーム寺院の螺鈿扉でも左右両扉で梵天以下の部分は広範囲を造り直している。とみられるが、文様がまったく失われてしまい新たなモチーフで造り直したと言ふよりも、残存部分や同時期の作例を参照するなどして復元修理したのではないだろうか。すでに検討したように類似の文様構成の作品が複数知られていることもその証拠となる。

以上の検討から、ポロマプッターラーム寺院螺鈿扉とその他いくつかの作品に見られる神像渦巻唐草文を第一期の特徴的な文様構成の一つであるとしてたい。

(3) プラシーラタナマハタート寺院螺鈿扉と「神獸円椀文」を持つ作例

「神獸円椀文」を持つ作例としては以下が挙げられる。

g 扉（二対二枚）、バンコク王宮エメラルド寺院ウィハーンヨート堂、一七五三年（碑文）、ポロマゴート王時代

h 扉（二対二枚）、ピサヌローク県プラシーラタナマハタート寺院西仏堂、

一七五六年（碑文）、ポロマゴート王時代

i 経厨子、バンコク国立博物館、ポロマゴート王時代か？

j 扉（前後中央扉四枚）、バンコク王宮エメラルド寺院本堂、ラーマー一世時代

k 扉（四対八枚）、バンコク王宮内エメラルド寺院経蔵、ラーマー一世時代

ピサヌローク県プラシーラタナマハタート寺院西仏堂扉

「神獸円椀文」を持つ作例の代表作は、ピサヌローク県のhプラシーラタナマハタート寺院西仏堂扉である。バンコクから北へ約四〇〇kmに位置するピサヌローク県はスコータイ王朝の主要都市として古くから栄えたが、この

町で最も由緒ある寺がプラシーラタナマハタート寺院、訳して仏舍利寺（以下、ピサヌローク仏舍利寺）である。参拝客の目当ては西仏堂に安置されたチナラート仏と称する金銅仏で、タイで最も美しい仏像として名高く、その美しさから帝釈天が鑄造したという伝承⁽⁴⁷⁾がある。様式から見ると十四世紀中頃の建立と考えられている⁽⁴⁸⁾。

この寺が初めて史料に現れるのはスコータイ第八碑文（カオ・ソマナグート碑文）で、そこにはスコータイ朝リタイ王がピサヌロークに七年間住み、その間仏舍利塔を修理したことが記されている⁽⁴⁹⁾。その後、アユタヤ王朝年代記では幾度もこの寺院について言及があり⁽⁵⁰⁾、各時代の王が奉納を行い、また修復しながら今日まで長い間存続してきたことがわかる。そうした修復を行った一人がポロマゴート王であり、その際チナラート仏を安置する西仏堂に奉納したのが新たに造られた二対二枚の螺鈿大扉（挿図6・(1)）である⁽⁵¹⁾。以来この扉は西仏堂正面扉として現在まで使われている。この螺鈿扉には螺鈿の銘がある。

仏暦二二九九年（一七五六）亥年太陰曆十月十五日ポロマゴート王はピサヌローク仏舍利寺チナラート仏堂の螺鈿扉を造るよう命じた。職人一

挿図6-(1) プラシーラタナマハタート寺院西仏堂螺鈿扉

三〇人が同年太陰曆十一月十四日木曜日から制作に当たり、五か月と二十日を経て完成した。職人達には、多くの衣服・装飾品・金銀が下賜された。食事は日に二回支給された。(後略)

この銘文から、ボロマゴート王の命により一七五六年から五七年にかけて西仏堂の螺鈿扉が制作されたことが判明する。また別の箇所には一九八〇年に五万パーツをかけて修復が行われたことが記されている。⁽⁵²⁾

文様・モチーフ

この螺鈿扉の文様構成も二枚の扉で線対称になっており、静的な印象を受ける。正確なサイズは不明だが、全高はボロマプッターラム寺院扉をはるかに凌駕する巨大なものである。

文様全体は、やはり縁取り文様帯とその区画内部空間の文様で構成されている。縁取り文様帯には菱形文と「ガームプー」と呼ばれる唐草文を伴う菱形四弁華文が交互に並んでいる(挿図6・②)。菱形文は内部にヒマパーンの森の神獣を納めている。中心文様はボロマプッターラム寺院扉とは異なり、縦に並ぶ九つの円形枠の内部に納められた神獣文となっている。円形枠は上下につながり、連結部の左右は菱形花文の半分で埋められている。九つの円形枠上には菱形と円形の四弁華文が交互に並ぶ。中心の神獣文様(挿図6・②)は、上からガルダ・キンナリー(緊那羅)・ハムサ(白鳥)・猿・グライソンラーチャシー(白獅子)・コッチャシー(象+獅子)・トータープシンカマツト(獅子)・獅子・タックトー(獅子+象)となっている。これらの中心文様の神獣両脇には同じ神獣を小形化した文様が配置されている。これらの文様はボロマプッターラム寺院扉で中心文様左右の渦巻文中に現れている神獣と同様の様式を持つ。神獣が下半身で唐草文と一体化している点も共通する。天国の麓に広がる森に住む神獣を扉に飾るのは、神像渦巻唐草文螺鈿扉と同じく人間界から天国へ向かう入口を表したものである。本稿ではこのような文様構成を第一期扉文様様式タイプB「神獣円枠文」と呼ぶことにする。

ピサヌローク仏舍利寺扉との類似文様作例

バンコク王宮エメラルド寺院のgウイハーンヨート堂扉(挿図7)は、元々

バンコクから北へ一〇〇kmに位置するアントーン県パーモーク寺院講堂の扉だった。この扉の螺鈿銘⁽⁵³⁾には、

仏暦二二九六年（一七五三）酉年太陰暦五月二日水曜日ボロマゴート王はパーモーク寺院講堂の扉を螺鈿装飾で造るよう命じた。一八五人で七月から制作にかかり二か月と十七日を擁し完成した。王は、金・銀・多額のお金を職人に与えた。その他、職人には日に二度の食事が与えられた。職人は扉一枚完成ごとに二十五バーツの報奨が与えられた。

とあり、制作年代はピサヌローク仏舍利寺螺鈿扉の制作から三年を遡る。その後この扉がどのような経緯でバンコクのエメラルド寺院に請来されたのかわからないが、ウィハーンヨート堂がラーマ三世時代に建立されていることから、それまでにはバンコクに移されたはずである。この扉では中心文様の神獣円枠文は七段しかないが、これは扉のサイズが小さいためだと考えられる。中心文様は上から、ガルーダ・ハムサ（白鳥）・猿・獅子・コッチャシー（象

挿図7 バンコク王宮エメラルド寺院ウィハーンヨート堂螺鈿

＋獅子）・トータープシンカマット（獅子）・タックトー（獅子＋象）となっており、ピサヌローク仏舍利寺では、これにキンナリー（緊那羅）とグライソンラーチャシー（白獅子）が追加され、九段に増えたことが見て取れる。モチーフはやはりヒマパーンの森の神獣だが、その数には特別な意味がないようである。

バンコク国立博物館には神獣円枠文を持つ経厨子（挿図8・(1)）がある。この経厨子には扉だけでなく側面板にも神獣円枠文が縦に三つずつ並んでいる（挿図8・(2)）。中心文様を順番に見ていくと、向かって左側の側面板には、上からガルーダ・キンナリー（緊那羅）・ハムサ（白鳥）が、正面両扉はほぼ同じで、左扉板には、猿・グライソンラーチャシー（白獅子）・コッチャシー（象＋獅子）が、右扉板には、猿・グライソンラーチャシー（白獅子）・獅子が、右側面板には、トータープシンカマット（獅子）・獅子・タックトー（獅子＋象）が描かれている。左右の扉板はほぼ同じ文様なので右扉板を除いて左側

挿図8-(1) 螺鈿経厨子 バンコク国立博物館蔵

面板、左扉板、右側面板を一続きと考えると全部で九段となり、ピサヌローク仏舎利寺扉とまったく同じ文様構成となる。つまりこの経厨子は、ピサヌローク仏舎利寺の螺鈿扉と同規模同文様構成を持ついずれかの寺院扉板を転

挿図8-(3) 同 螺鈿経厨子右扉神獣円枠文細部

挿図8-(2) 同 螺鈿経厨子左側面板神獣円枠文

挿図8-(4) 同 螺鈿経厨子左扉神獣円枠文細部

用して造られたもので、やはりポロマゴート王時代の作品である可能性が高い。

ところで本経厨子の左右の扉にはわずかながら違いがある。それは一番下の円枠中の神獣文で、右扉では獅子(挿図8・③)、左扉ではコッチャシーとなっている。ピサヌロークの扉では同位置にコッチャシーが来ているので、右扉の獅子が異質であることになる。その獅子の両脇の神獣文がコッチャシーであることから、本来中心文様もコッチャシーであるべきであり、後世の修復でコッチャシーから獅子に変更された可能性がある。

中心文様の周辺空間を見てみると、この時代には馴染みのない絵画的な螺鈿表現が見られる。この時期の神獣文表現が唐草文様の一部として図案化されていたのとは異なり、独立してデザインされた比較的大きな貝片を用いた文様である(挿図8・④)。鳳凰などの鳥・鶏・蝶やトンボなどの昆虫、水牛・牛・鹿・犬・象・馬・猿・ウサギ・リスといった陸生動物、ノコギリザメ・フグ・エイなどの魚、カメ・カブトガニ・人魚・龍といった水生動物の他、中心神獣文様をミニチュア化したものまで非常に多彩である。愛らしい子猿を背負った親猿や今にも鬨いが始まりそうな二羽の軍鶏、写実的な表現で描かれた象など、これまでにない表現方法を駆使しており、第一期の他の作品とは相容れない。こうした表現や多種多様な動物は第二期で登場することから、扉板を経厨子として転用するために切断した際、あるいはそれ以降に破損箇所を修理と並行してこれらの図案を新たに追加したのではないだろうか。大形の貝片や毛彫り表現を用いていることから見ても、経厨子に造り変えられたのは早くともチャクラー王朝ラーマ三世時代、また写実的な表現からすると、ラーマ四世時代以降である可能性もある。

チャクラー王朝ラーマ一世時代の作品にもピサヌローク仏舎利寺螺鈿扉と

同様の文様構成を持つものがある。まず、jバンコク王宮エメラルド寺院本堂の中央扉(挿図9)が挙げられる。この扉も前出の脇扉同様一七八二年から一七八四年の間に造られた作品である。⁽⁵⁴⁾この扉では円形枠が八段に減っている以外は、モチーフも文様様式も概ねピサヌローク仏舍利寺の作品を踏襲している。ラーマー一世はトンブリー時代にトンブリー軍の將軍としてピサヌロークに籠城してミャンマー軍と戦っており、この寺院も訪れていたはずである。

jエメラルド寺院経蔵の螺鈿扉(挿図10)は、本堂扉よりサイズはかなり小さいが、中心円形枠は本堂扉同様八段ある。縁取り文様帯に現れた文様はそれまでに見られないもので、菱形文と渦巻唐草が交互に並んでいる。さらに、中心文様のモチーフが『ラーマキエン物語』の登場人物に置き換わっている。ラーマー一世は自ら筆を執り『ラーマキエン物語』の戯曲を完成させたが、ラーマー一世政権はデーヴァ・ラージャ思想に基づき、『ラーマキエン物語』を王位の正当性そして権威を示すものとして重視していたことがうかがわれる。このように、美術表現のモチーフが、ラーマー一世時代に『三界経』の仏教世界から『ラーマキエン物語』という王権を顕示するための文学へのコン

挿図9 バンコク王宮エメラルド寺院本堂中央螺鈿扉

セプト転換が行われたことは留意しておく必要がある。寺院建立当初の経蔵は一七八八年に火災で焼失し、その後再建され一七九七年に竣工の祝いを行っている⁽⁵⁵⁾ことから、扉もラーマー一世時代の後期に当たるこの頃制作されたことになり、こうしたモチーフの転換期はおそらくこの頃だと考えられる。

(4) 第一期螺鈿の特徴とその歴史の意味

ポロマゴート王時代の作品では『三界経』を基にした仏教の世界観を表現するモチーフが用いられている。ラーマー一世時代もポロマゴート王時代を模範とし『三界経』モチーフの扉が造られているが、そこに『ラーマキエン物語』のモチーフが導入され始める。この仏教とは無関係なモチーフは国王と同一視される神の化身の英雄伝であり、ラーマー一世がこの物語に特別な関心を示していたことは、この物語の戯曲を完成させていることからわかる。それは単にアユタヤ朝時代以来の文学作品を復元するにとどまらず、前王を廃して新王朝を創設し、内政的にも対外的にも安定を図っていく途上にあつた新王の立ち位置を強固にするという意識が潜んでいるのではないか。つまり、

挿図10 バンコク王宮エメラルド寺院経蔵螺鈿扉

国王自身と同一視するラーマを主人公とした神の化身の英雄伝を採用し、国王の権力と正当性を主張するといった意図が含まれているのではないだろうか。

この時期の螺鈿扉装飾の図案は二種類見られた。一つは中央縦に神々が並び、その周りを渦巻唐草文が取り囲む神像渦巻唐草文（タイプA）で、もう一つは縦に並ぶ円形枠の内側にヒマパインの森の動物が配された神獣円枠文（タイプB）である。いずれも全体を縁取り文様帯で囲み、左右の扉で対称形となり、静的で装飾デザイン的な色合いが強い。

こうした文様様式には、外的世界からの直接的な影響は認められない。タイプA神像渦巻唐草文の文様構成は、アユタヤ王朝末に流行したペチャブリー派の木彫や漆喰の文様と共通している。タイプB神獣円枠文のような円枠が縦に並ぶ構成は他の器物装飾には見られないことから、扉の装飾に特化して考案されたものと考えられる。

技法面では厚貝漆地螺鈿で、文様のすべては細かい貝片の組み合わせで表している。そこからは非常に優れた技術と高い構成力が見て取れる。同時代にこれらの作品同様の厚貝漆地螺鈿を行っている事例は、タイ以外では知られておらず、またタイでも十八世紀を遡る作品が見つかっていないわけではないことから、この技法がどのような経緯で出現したのか不明であると同時に、タイの螺鈿工芸の起源についても謎のまま残されている。

以上第一期のタイプAとタイプBについて述べてきたが、この他にも同時期に分類される螺鈿の仏足、玉座、寝台などが存在する。これら扉以外の作品の検討は今後の課題として⁽⁵⁶⁾。

(三) 第二期の作品とその歴史的意味

(1) 第二期の歴史的背景

ラーマ一世の孫に当たるラーマ三世時代になると、美術全般に大きな変化が見られる。螺鈿工芸にも新たなモチーフや技法が導入され、それに伴い表現方法にも大胆な変化がもたらされる。モチーフの変化は第一期の終わり頃に萌芽が見られたが、ラーマ三世時代には大きな波となって押し寄せることになる。こうした画期的な変化を捉え、この時期を第二期とする。

江戸時代後期に当たるラーマ三世時代はアジアに共通した激動の時代であり、タイにもその余波が及びつつあった。中国では一八四〇年にアヘン戦争が起こり、清朝の没落が始まる。それに先立つ十八世紀の半ばにイギリスはインドの植民地化に着手し、一八七七年には英領インド帝国が成立した。ミャンマーは一八一七年にアッサムに侵攻してアーホーム王国を併合し、さらにベンガル地方に手を伸ばそうと目論んだが、インドに進出していたイギリスと戦争となり敗れた。一八五二年に再び勃発した第二次英緬戦争にも敗れ、ミャンマーは国土の半分を失うことになるが、その後もイギリスの経済・政治進出を防ぐことができず、一八八六年にはコンバウン王朝は滅亡し、英領インド帝国に編入されてしまう。⁽⁵⁷⁾

タイではアユタヤ王朝滅亡以来ラーマ二世時代までミャンマーとの戦争が度々繰り返されていた。しかしミャンマーがイギリスとの戦争に敗れ植民地化されたため、ラーマ三世時代にはタイに攻め込んで来ることがなくなつた。ミャンマーに取って代わつた英領インド帝国はタイのマレー半島政策を探るために一八二二年にジョン・クローファード (John Crawford) を派遣したが、その目的の一つはタイの王子達に独占されていた貿易を開放し、自由貿易を認めさせることだった。ラーマ三世自身も父王の時代から清との貿易

に力を入れ、莫大な財を成していた。この交渉は不調に終わったが、その後イギリスは圧力を強めていくことになる。ラーマ三世が即位すると、イギリスはヘンリー・バーネイ(Henry Burney)をタイに送り、通商条約を結んだ。こうした状況下でタイの王朝は西欧列国の足音に危機感を募らせていた。

この時代清朝は混乱期の只中にあり、貿易統制が効かなかったため、私貿易が盛んに行われた。中国とタイの間にも盛んに商船が行き来していた。この頃中国から大量に持ち込まれた石像は、本来ジャンク船の船底に置いて船の重心を下げ安定させるためのバラストとして積まれてきたものだった。そうした石像がラーマ三世に寄贈されたため、現在でもかなりの数がバンコク王宮や王立寺院の庭を飾っている。

ラーマ三世の中国美術愛好は、こうした石像の他ラーマ三世が建てた中国式の屋根を持つ寺院や堂内の壁画などに描かれた中国の吉祥文にも表れている。中国製陶磁器も好まれ、またそうした器やタイルで寺院建築を裝飾するために中国に大量発注している。このような中国風に裝飾された建築と美術は「ラーマ三世様式」と呼ばれ、ラーマ三世が莫大な財政を注ぎ込み多くの寺院を修復、再建したことから、現在でも広く目にすることができるといえる。

タイと中国の関係を遡ると、タイの王は少なくとも十四世紀以降、元明・清の各王朝に朝貢していたが、明朝・清朝への朝貢は、一三七一年〜一八五二年までの約五〇〇年間で少なくとも九十回に及ぶ⁽⁵⁸⁾。清朝康熙帝末十八世紀の中国では米不足が深刻化し、タイからの米の輸入を奨励した例もある⁽⁵⁹⁾。タイの対中貿易の担い手は華僑だったが、華僑はタイ王室と強い結びつきを持ち、タイと広州間の船の運航から、各種手続き、公文書の作成に至るまでを掌握し、大きな権力を握った。

十九世紀前半から始まる清朝の混乱は中国人の海外移住の引き金となっ

た。この頃中国南部は人口増加に加え天災・飢饉に見舞われていた。また、一八一九年にイギリスによるシンガポール開発が始まると、労働力として中国人が東南アジア地域に流入した。さらに一八四二年清朝はアヘン戦争に敗北し、戦後の経済破壊と重税に苦しむ農民達は海外からの需要に伴いクーリー(苦力)と呼ばれる契約労働者となり、世界各地に出現した。

タイにおける中国移民は、アユタヤ王朝時代に王室貿易に従事するため華僑系貴族が登用されているように、すでに相当数が存在していた。チャクラー王朝に先立つトンブリー王朝の創始者タークシン王の父は潮州出身の華僑であり、タークシンがミャンマー軍に対抗するために挙兵した時も、また新たな王朝をトンブリーに開いた時にも資金を提供したのは華僑だった。王は潮州からの移民を奨励したため、在タイ華僑が同郷の人々を呼び寄せ、その結果トンブリー王朝時代からチャクラー王朝時代初期にかけては潮州を中心に中国南部から多くの移民が押し寄せた。清朝がアヘン戦争に敗れた前後では、さらに流入が顕著となっており、彼らは運河の建設事業などに従事した。

ラーマ三世時代には、このような対外的・社会的情勢の中で工芸品の制作が行われた。第二期に制作されたことが明らかでない螺鈿扉は以下ようになる。

- 1 扉(四対八枚)、プラチェートウボン寺院本堂
- m 扉(二対四枚)、ラーチャオーロット寺院本堂
- n 扉(二対四枚)、ナンノン寺院本堂

これらの扉に認められる表現方法や技法は多様性に富み、またモチーフも同一ではないが、この多様性こそがこの時期の変化によって生まれた新たな特徴であると言ってよい。本節では、まずその中で一番の大作である1 プラチェートウボン寺院本堂扉をこの時期の代表作として検討したい。

(2) プラチエートウボン寺院本堂扉

歴史的経緯

プラチエートウボン寺院はバンコクの古刹で、バンコク王宮南隣に位置する大寺院である。チャクリー王朝が始まった時にはすでにこの地に小さな寺院が営まれており、ポータラム寺院（菩提樹寺）と呼ばれていた。一般にこの寺をワット・ポー（ポー寺院）と呼ぶのはこの古称に由来している。ラーマ一世王はこの寺院の北側に王宮を構えると、この寺院の大修復を行い、その時新たな本堂が現在の場所に建立された。後に本尊仏の台座に遺骨が納められ、以降ラーマ一世の菩提寺とみなされるようになる。

ラーマ三世時代になると老朽化が進み、一八三一年に王は寺院の修復を命じた。修復は寺院全域におよび、ラーマ一世時代の本堂も取り壊され一回り大きく再建した。一八三四年には本堂がほぼ完成し屋根の破風飾りを取り付けたが、重量を支えきれず壁が崩壊する事故故に見舞われている。⁽⁶⁰⁾三世王は一八三五年に王族を伴い本堂建立儀式を改めて行い、一八三九年に竣工して

挿図 11-(1) プラチエートウボン寺院本堂螺鈿扉

いる。⁽⁶¹⁾したがって、ラーマ三世の王子グロムムーン・マータヤーピタックが制作を担当した本堂四箇所の螺鈿扉（挿図 11・(1)）は一八三一年から一八三九年の間に制作されたことになる。

文様とモチーフ

四対八枚の本堂螺鈿扉は、扉全体を縁取り文様帯が囲んでいる点を除くと、文様様式からモチーフ、技法まで第一期と異なる点が多い。まず、モチーフは『ラーマキエン物語』を全面的に採用している。『ラーマキエン物語』が国王を礼賛するための美術表現としてラーマ一世時代の螺鈿扉の文様に取り入れられたことはすでに述べたが、両時期の作品には重要な相違点が存在する。それはラーマ一世時代の文様が登場人物を物語内容から切り離れた装飾的文様として図案化していたのに対し、この螺鈿扉ではストーリーを語るための物語絵表現になっている点である。これら八枚の扉はそれぞれが異なった図案を持ち、物語のある場面を表現した絵が螺鈿で描かれている。螺鈿に物語絵が登場したのはこの扉が初めてのことである。

ここで、『ラーマキエン物語』について多少触れておきたい。ヒンドゥー教の神ヴィシュヌは、悪を成敗するために化身となって地上に生まれ変わる。化身の種類は經典によって異なるが、そのうち十種がよく知られ、中でもクリシュナとラーマの人氣が高い。そのラーマを主人公とした神話が『ラーマヤナ物語』である。この物語は、三世紀頃インドのヴァールミーキが編纂したと伝えられる叙事詩で、タイに伝来後タイ語で書き直された戯曲が、後に『ラーマキエン物語』と呼ばれるようになる。「ラーマキエン」とは、「栄光のラーマ」を意味する。『ラーマヤナ物語』と『ラーマキエン物語』の間にはストーリーに大きな違いも存在しており、後者ではタイ人好みのス

トリー展開が採用されていると考えられる。

『ラーマーヤナ物語』は遅くとも十三世紀の終わり頃までにはタイ人に知られていた。⁽⁶³⁾ トンブリー王朝のタクシン王は『ラーマーヤナ物語』の編纂を始めたが完成を見ずして処刑され、後にラーマ一世が即位するとこの事業を引継ぎ、一七八九年に完成させている。以降このラーマ一世版が基準作とされ、後には『ラーマキエン物語』と呼ばれるようになる。『ラーマキエン物語』は宮廷の伝統仮面劇「コーン」や人形劇「フン」また、影絵芝居「ナシヤイ」「ナンタルン」で演じられる。

この物語はヴィシユヌの化身ラーマが長い戦争の末に羅刹王トツサカンを倒し世界を平和に導く話である。タイの王はヴィシユヌの化身であるとする「デーヴァ・ラージャ思想」に基づき、ラーマと同一視された。つまりこの物語はラーマの英雄伝であると同時にタイ国王の英雄伝に等しいというコンセプトを包有することで、タイの王朝に受容されてきた。スコータイ朝やアユタヤ朝に「ラーマ」を冠した名を持つ王が多いことから、チャクリー王朝以前にすでにこの物語が宮廷に浸透していたことがうかがえる。『ラーマキエン物語』の仮面劇が国王の葬儀で何夜にもわたって夜通し演じられるのも、亡くなった王の功績を称えるためである。『ラーマキエン物語』は芸能の他、王宮内や王室と関わりの深い寺院では絵画や彫像として表現されているが、元より仏教とは無関係の思想である。

プラチエートウポン寺院本堂螺鈿扉に『ラーマキエン物語』が採用されたのは、ラーマ三世の父であるラーマ二世が『ラーマキエン物語』の戯曲を書いたからではないかという説があるが、筆者はむしろ国王の権威を示すために、国王の偉大さを象徴する英雄物語が選ばれたためだと考える。この寺院内に螺鈿扉の他にもこの物語をモチーフとした美術作品が多数造られたの

も、またラーマ一世や二世がこの話の戯曲を書いたのも同様の理由であろう。

次にこの螺鈿扉文様の表現法を見ていきたい。まず中心モチーフとして描かれている『ラーマキエン物語』は、縦長の画面全体を斜め上からの俯瞰的構図で描いた絵画表現(挿図11・②)で、これまでの螺鈿作品には見られないものである。扉特有の縦長の構図に配された物語は、森や岩によって場面が区切られている。樹木などの植物は平面的な表現だが、第一期の抽象化された植物文様とは異なり、絵画的になっている。また、岩石の表現(挿図11・③、11・④)では陰影を付け立体的に見せている。建物や屋根の描き方には立体描写が見られるが、パースペクティブは採用されていない。登場人物などの描写は前時期と同様立体感に乏しく、背景には広葉樹の高木が配され、前景や登場人物の周辺では樹木を縮小して描くことにより奥行きが感じられると同時に、周囲の風景に比べて登場人物が大きく描かれ強調されている。このような表現は遠近法とはまったく異なった表現法である。樹木は場面を区切るのに使われると同時に、ラーマが森に住んでいたというストーリーとも合致している。以上のような特徴は同時期の寺院壁画でも顕著となるが、そういった特徴は中国絵画や中国などの螺鈿作品にすでに見られるものであり、その影響を受けていた可能性がある。ただし、登場人物や馬など躍動的な表現は必ずしも中国的とは言えず、むしろこの物語が舞台演劇の戯曲として書かれたことから、舞台での演者の姿や影絵の図様を反映していると思われることができるのではないだろうか。背景に描かれた鳥やリス・猿・象・鹿などの動物も動きが強調され、生き生きとした印象を与えている。

本堂基壇を飾る一五二枚の大理石板には『ラーマキエン物語』の浮彫があるが、物語を表現するにはスペースが狭いため、背景や前景はできるだけ省略され登場人物が優先して描かれている。人物像の動的な表現や樹木の表現

挿図 11-(3) 同 螺鈿扉人物、岩山図

挿図 11-(2) 同 螺鈿扉城壁図

を見ても螺鈿での表現との共通性が高く、本堂再建時に制作された螺鈿扉と大理石浮彫の両作品は、ラーマ三世時代の美術様式を示す代表作であると言える。

縁取り文様帯の内部を見ると、第一期に見られる抽象化された植物文の表

挿図 11-(4) 同 螺鈿扉人物、岩山図

現は中国風牡丹唐草文(挿図11・⑤)に置き換えられている。牡丹の中にはリスや鳥が覗いている箇所もある。観音扉の召し合わせ部分は卍崩しに牡丹散らし文で埋められている。扉全体を見渡しても、第一期のすべての作品に見られた渦巻唐草文や四弁華文などの抽象化された植物文は一切見受けられない。

表現技法

プラチエートウポン寺院本堂螺鈿扉では、依然として小形の同形貝片ピースを多数組み合わせた文様構成が多くを占めるが、ピースはさらに微細になる。

第一期との重要な相違点として指摘できるのは、大形貝片文様の使用である。黒漆地に大形貝片の白が浮き出る効果を見せると共に、大形貝片文様が

挿図 11-(5) 同 螺鈿扉縁取り文様帯、召し合わせ部分の装飾

小形貝片文様の中に混在することで程よい抑揚となっている。大形貝片導入により、表面に毛彫りによる絵画的な表現が行われるようになったものこの時期からだと考えられる。毛彫り線は樹木の幹や岩山表現、また馬などの動物や人物像の細部を描くのに使われている。特に木の幹のうねりや岩石の質感、表面の陰影を見事に表現している。その他、岩石の表面に小さな穴を数多く穿っている箇所もある。こうした大形の貝片を使った絵画的表現には中国などからの外的影響が想定される。また、白馬、色白の人物や白人の他、猿軍の武将白猿のハヌマーンを大形貝片の白色で表現していることは(挿図11・⑥)、大形貝片と毛彫りによる表現が特定の図像を示すために用いられたことを意味する。

その他、石積みや壁や石で敷かれた床を表現するためにランダムな形をした大きな貝片を敷き詰めた表現(挿図11・④)や、屋根瓦や城壁に規則的な形の貝片を敷き詰めた表現(挿図11・②)も他地域からの影響が考えられる。

夜光貝の厚貝を使うタイでは確保できる貝片はせいぜい4cm四方程度であり、大きな貝を使ったと思われる例を見ても五〜六cm四方ではないかとみられる。これより広い面を造る時は大形の貝片をいくつか組み合わせ、貝片のつなぎ目を毛彫り線やあるいは骨書きでの表現の様に見せ、不自然につなぎ目を感じさせないよう工夫している(挿図11・⑥)。

次に、微塵貝による表現を指摘したい。これは、貝の細かい欠片あるいは貝を細かく砕いて粉状にしたものを蒔き、濃淡や陰影、テクスチャーを表現する技法である。このような表現も第一期には皆無だったが、この時期初めて登場する。この技法もまた中国などの表現技法に倣った可能性が高い。プラチエートウポン寺院扉では主に岩山や土坡を表現するのに用いられてい

挿図 11-(6) 同 螺鈿扉人物、ハヌマーン図

る。大形貝片による岩の硬い表現とその周辺に微塵貝を蒔き地面とした柔らかい表現との対比を見せている(挿図 11・③)。水平に並べた細長い貝片と併用し地面を表現している箇所や、微塵貝をまったく用いず細長い貝片のみを用いている箇所がある点は興味深い。つまり、大きな貝片や微塵貝の使用を最小限に抑え、画一的な細かい貝片で構成している部分と、新しい技法を存分に取り入れている部分によって、八枚の扉で異なった傾向を見せている。3mを超えるような大扉も用意するに当たっては、多くの職人が関わっていたことはアユタヤ時代の史料からも知られるが、新しい技法の導入には個人差があり、あるいは凶案を起こした職人の好みによるところが大きかったのではないかと推測される。このように上記二点の新しい技法および表現法の採用においては、職人あるいは工房単位で受容の程度に差があった可能性が指摘できる。

以上見てきたように、ラーマ三世時代に制作されたプラチエートウボン寺院の螺鈿扉には、ラーマ一世時代から継承した点と、新たに取り入れられた点とが混在している。継承点としては、厚貝漆地螺鈿と炭粉漆の使用、扉外面への螺鈿装飾といった全三期に共通する基本的なタイ螺鈿扉の特徴から、全般的には従来の螺鈿扉制作技法を踏襲していると言つてよい。文様全体を囲む縁取り文様帯を持つ構成もまた一期から継承した点だが、一方で、『ラーマキエン物語』をモチーフとし、絵画表現を行ったことや、大形貝片の使用と毛彫りや蒔き貝といった表現技法導入が行われ、その結果第一期の作品とまったく違った様相を持つ作品となっている。

(3) ラーチャオーロット寺院本堂扉とナンノーン寺院本堂扉

ラーマ三世の菩提寺ラーチャオーロット寺院は、アユタヤ王朝時代から続

く寺院で以前はジヨムトーン寺院と呼ばれていた。後に即位してラーマ三世となるジェーサダーボディン王子は一八二〇年ミャンマー軍を迎え撃つためにガンチャナブリー県に出陣したが、この時この寺院で宿泊し、出陣の儀式を行った。しかし一八二一年になってもミャンマー軍が現れなかったためバシコクに軍を返し、後にこの寺院の修復を行った。この修復では寺院の建物

すべてを建て直している。修復が終わると父王ラーマ二世はこの寺院を王立寺院とし、ラーチャオーロット寺院という名を贈った。⁶⁶「王子が建てた寺」を意味する。王子は中国と盛んに貿易を行い、また中国美術を好んだため、この寺院で初めて中国風の建築装飾が取り入れられた。⁶⁷以上のように、この寺院はラーマ二世時代に全面修復されたが、即位前のラーマ三世が個人的に

挿図 12-(1) ラーチャオーロット寺院本堂螺鈿扉

関わり、ラーマ三世様式と呼ばれる新様式で建てられているため、ラーマ三世時代の作品に含まれる。この寺院の本堂は螺鈿扉（挿図12・①）を備えて

いるが、ラーチャオーロット寺院という名が贈られるまでに寺院の修復が終わっていたという説を採れば、この扉は概ね一八二一年からラーマ三世が即位する一八二四年までの間に制作されたことになる。

本堂螺鈿扉は中国的な飛龍（挿図12・②）が中心文様となっている。飛龍の図案は大形の花瓶などタイで見つかっている中国製陶磁器に見られるもので、この寺院で初めて中国的な装飾を大幅に取り入れるに当たり、中国皇帝の象徴である龍を自身の象徴として扉のモチーフに採用したと考えられる。

国王の象徴を扉の主題としている点は、この扉の制作から約十年後にプラチエートウボン寺院螺鈿扉に『ラーマキエン物語』が採用されたこととその基本コンセプトは共通するが、モチーフとしては多様性を見せている。特にこの扉で描かれているのは本来中国皇帝のみが使用を許されるべき五つ爪の龍であることから、自身を中国皇帝に並び得る偉大な王として威厳を示していると考えられる。この扉が一八二四年のラーマ三世即位以前に造られていたとすると、ラーマ三世の新王としての並々ならぬ意気込みと自信の現れであると言うことができる。一八二四年にはラーマ二世の嫡子であるモンクット王子が出家している⁽⁶⁸⁾こともあり、この扉が制作される頃にはラーマ三世の世襲が既定路線であったことをうかがわせる。ただしこの見方は、ラーマ二世が亡くなる前に世継を決めていなかったため、貴族間での協議の上ラーマ三世を王として推挙したとの王朝年代記の記述⁽⁶⁹⁾を覆すことになる。

扉は左右で線対称の文様となっている。中心文様の飛龍は波濤から舞い上がり雲間を飛翔している大龍と小龍の一組で、躍動的な姿を表している。飛龍を囲む縁取り文様帯には中国の吉祥文、いわゆる宝尽くしや葡萄栗鼠文（挿図12・②）がちりばめられている。これらの文様様式は中国的な文様を全面的に受け入れたもので、第一期から受け継がれたものは皆無である。この傾

挿図 12-(2) 同 螺鈿扉飛龍図

向はプラチエートウボン寺院の扉に引き継がれている。

技法面から見ると、第一期から引き続き小形貝片のみで文様全体が構成されている。後にプラチエートウボン寺院扉で大きな貝片を使った表現など新たな技法が大々的に導入されることになるが、この扉ではまだ見られない。

同じくラーマ三世時代の一八三二年から修復が始まったナンノーン寺院は、本堂の結界が張られたのが一八四一年⁽⁷⁰⁾であることから、本堂扉(挿図13・①)は一八三二年から一八四一年の間に制作されたと考えられる。扉全面は不定形な大形貝片で埋め尽くされ独特な様相を見せているが、このような表現が何を意味するのかわからない。螺鈿が貼り付けられた扉面には金箔に骨書きとぼかして中国の吉祥文が描かれている(挿図13・②)。こうした金箔の表現は、ラーマ三世時代の寺院堂内の荘厳に見られる技法である。金箔の上にはかしを入れたり影の部分点を描く絵画表現は、この時期の螺鈿表現技法に導入された蒔き貝や、毛彫りでの表現にも通じる。

器物の全面を貝片で覆う表現は、インドなどにも例があり、全面を貝片で

挿図 13-(1) ナンノーン寺院本堂螺鈿扉

体描写も見られるが、パースペクティブは導入されていない。植物や岩山、土坡などの絵画的な描写や貝片を石畳のように敷き詰めた壁・塀・石畳・屋根瓦の表現も見られ、これら新たな特徴は中国など東アジアの螺鈿作品との関係性を示している。登場人物は周囲と比べ大きく描かれ強調されているが、『ラーマキエン物語』が仮面劇の戯曲として書かれた文学作品であることから、舞台芸能の一場面から登場人物や動物を取り出したかのような動的なポーズをとる点は、独自の特徴である。

技法ではさらに細かくなった小形貝片が大量に使われていたが、後に大形貝片の使用と毛彫りや蒔き貝といった新たな技法が導入され、共存している。これらの技法はこの時期の絵画的な表現から切り離すことはできず、や

挿図 13-(2) 同 螺鈿扉箔絵、螺鈿装飾

覆った扉も存在する。通常では定形に切り出した貝片を並べて貼り付けているが、この扉の貝片は不定形であり、むしろプラチエートウボン寺院の螺鈿扉や大理石浮彫で見られる石積み壁や石敷き床の描写との共通性が高いと思われる。

(4) 第二期螺鈿扉文様の特徴とその歴史の意味

第二期螺鈿文様表現の特徴の一つは斜め上方から俯瞰した構図で、建物を描いた部分には立

はり東アジアの螺鈿作品との関係がうかがわれる。また貝片を扉全面に貼り付ける特殊な装飾法も見られ、こうした多様な表現法の存在がこの時代の特徴の一つであると言えるだろう。

この時代、『三界経』の仏教的なモチーフが第一期に萌芽を見ていた『ラーマキエン物語』や中国との交易による文化的な影響として「飛龍」といった神話的なモチーフに置き換えられた。これらの新しいモチーフはいずれも国王の偉大さを顕示するという意図を含有し、装飾美術として象徴的に表現されていると考えられる。ラーマ三世は嫡子ではないにもかかわらず即位したため、より権威を誇示していく必要があったのではなからうか。

以上のように、新しい技法とモチーフ、そして文様の導入といった変更が第二期の作品を特徴づけている。

絵画や建築装飾にも顕著に見られる中国風好みのラーマ三世様式は螺鈿扉にも新たな螺鈿技法の導入を伴い反映されていることを確認してきたが、この事実は中国などから螺鈿作品がタイに伝来していたことを想起させる。新しい技法の採用度合いには差が見られたことや、同時期の周辺国に例を見ない厚貝漆地螺鈿であること、第一期から引き継いだ縁取り文様帯を伴う文様構成や人物の表現から、海外から職人が来てこれらの作品を造ったというのではなく、伝来した作品を観察することで新たな技法を取り入れたと見る方が妥当なのではなからうか。この時代のタイには多くの中国人華僑が存在した。タクシン王時代に移住した華僑は、六十年近く経過し、三世・四世の世代になっている。そういった中国にルーツを持つ人々の中には螺鈿工芸などの職人になっていた人もいただろう。筆者はプラチエートウボン寺院の調査中に華僑系の絵師達が絵画を修復しているのに何度も出会っている。彼らは、中国式の文様に馴染んでおり、同時にタイ伝統の文様にも理解が深かつ

たはずである。そういったタイ生まれの華僑系職人らが制作に関わっていた可能性もあるのではなからうか。

(四) 第三期の作品とその歴史の意味

(1) 第三期の歴史的背景

ラーマ二世時代から始まった西洋諸国との接触はラーマ三世時代にはさらに逼迫し、タイの王朝は周辺諸国が徐々に西欧植民地主義に蝕まれていく様子を目の当たりにすることになる。ラーマ三世は貿易で得た富を蓄えると共に、軍事力の増強にも力を注いだ。ラーマ四世時代には外圧が一層強くなり、国家の経済と独立に対する危機が訪れる。この時期から王家が関わった螺鈿扉として最後の作品が制作されるラーマ五世時代までの激動の時代を第三期(一八五二～一九一〇)に設定して検討を行う。

ラーマ四世時代は日本の幕末に当たり、当時の政府は江戸幕府が経験したのと同様西欧帝国主義の脅威に晒されていた。ラーマ二世が没した時、側室子である兄が即位したため、嫡子のモンクット王子(後のラーマ四世)は出家し、その後兄王が亡くなるまで二十七年間を僧籍で過ごした。その間当時の仏教団を批判し、より戒律に厳格なタマユットニガイー派を創設する一方で、英語やラテン語を学ぶなど、西洋事情にも強い関心を持っていた。王位を継承した後も西洋人を家庭教師に招き、子息に西洋式の教育を施したことは映画などでも有名である。

ラーマ四世は即位すると、まずアヘン戦争で敗れた清への朝貢を止めているが、これはタイが、弱体化し西洋諸国に蝕まれつつあった清朝の属国だとみなされることを危惧したためだと考えられる。西欧帝国主義に対峙し領土を守っていくためには、タイが長い歴史を持ち、独立を保ってきた文明国で

あることを示す必要があった。ラーマ四世が出家時代にスコータイで発見したスコータイ第一碑文(ラームカムヘーン王碑文)などの石碑文は、タイ人の国が少なくとも七〇〇年にわたって存続してきたことの証となった。仏教美術では、それまでの王がアユタヤ朝末の美術を模範としていたのをさらに遡り、アユタヤ王朝初期から中期の美術様式を採用した。ここには、ラーマ四世がより古い美術を好んだというだけでなく、対外戦略として伝統重視の政策をとり、タイの歴史をより古い時代にまで遡らせようとする意図が潜んでいるのではないだろうか。

そうした中で、一八五五年にはイギリスとの間に通商貿易に関する条約締結を余儀なくされる。これは一般にポーリング条約と呼ばれ、タイ側に一方的に不利な条件を突きつけた不平等条約だった。タイは自由貿易を約束せられると共に、入港税の廃止、輸出入関税の低い設定など、日米修好通商条約を上回る不利な条項が含まれていた。その結果、王室は独占的な貿易ができなくなり、財政は逼迫した。

ラーマ四世はこのような西欧帝国主義に対して大きな危機感を抱き、首都バンコクが西洋の国の手に落ちた時に備え、遷都先としてタイの各地に離宮を整備した。そうして建設されたロップブリー県のナーラーイ離宮やペチャブリー県のプラナコンキリー離宮などに建てられたのは洋風の宮殿である。バンコク王宮内にもプラ・アピナオニウエート宮殿群と呼ばれる洋風建物群を建て、ラーマ四世はそこに起居した。この宮殿群は現存しないがラーマ五世時代初期にはまだ使われており、明治政府から派遣された大鳥圭介は、外国の使節を迎えるために使われていたアナンターサマーコム宮殿でラーマ五世に謁見している。⁽⁷⁾このようにタイが文明国として西洋人と対等に付き合っ

ていくために、西洋建築を建て、そこで海外の使節と接見するという明治時代の日本で行われたことが、タイでは先んじて行われていたのである。そうした建築では装飾も西洋式となり、装飾モチーフそのものが変わっていく。続くラーマ五世時代はさらに困難な状況に置かれたが、自由貿易によって引き起こされた財政問題と条約問題を打開すべく国の近代化に力を注いだ。農業生産の向上を図り運河を拡充し、鉄道建設によって国内交通網を整備し、流通の活性化を促した。また電気などのインフラ整備や郵便制度設立などの公共事業も徐々に進んだ。ラーマ五世時代には、欧米から多くの外国人がバンコクを訪れるようになり、またタイの王侯貴族も競って子弟を西洋に留学させた。ラーマ五世自身もヨーロッパ各国を二度訪問し各国の元首と交流を結んだ他、西欧植民地となっていたシンガポールやインドネシアなども訪れている。

ラーマ五世時代はこうした西洋文化との接触をきっかけとし、チャクリー宮殿、ポロマビマン宮殿、アナンターサマーコム宮殿(ドゥシット王宮内)など多くの西洋建築が建てられている。これらの本格的な西洋建築は、新古典主義の柱、破風、ドーム屋根などを備えている。チャクリー宮殿の破風には、王家の紋章やラーマ五世の肖像画が飾られ、宮殿内にはそれまで描かれたことのない国王の肖像画が飾られた。ヨーロッパの王侯からは自らを模した胸像が贈られ、同じ部屋を飾っている。こうした建築装飾の変化は、仏教寺院にも認められ、バンコク王宮エメラルド寺院には歴代国王の象徴を祀る祠が建立され、ベンチャマーポピット寺院の本堂や回廊の破風には新たに整備された省庁の紋章が掲げられている。また、堂の内外をキリスト教の聖堂のように荘厳した例も出現する。

以上のようにこの時期は、西洋文化を大幅に取り入れ建築装飾のモチーフに西洋的な王の肖像画や紋章などが採用される。その一方で伝統的なものを

重視し、より古い時代の美術様式に回帰するという両面を持っている。

この時期の螺鈿扉としては、以下の作品が知られている。

o 扉（二対二枚）、ボロマニワース寺院仏舎利塔、ラーマ四世時代

p 扉（個数不明）、バンコク王宮内プッタラタナサターン堂、ラーマ四世時代

q 扉（入口中央扉二対二枚、入口脇扉四対八枚、窓扉十四対二十八枚）ラーチャボピット寺院本堂、ラーマ五世時代

ラーマ五世時代の一八八二年はチャクリー王朝一〇〇周年に当たり、この時王宮前広場でナショナル・エキシビションが催された。そこには様々なタイ製品が展示されたが、多数の螺鈿工芸品が含まれていたことを訪タイ外国人の報告から知ることができる。⁽⁷²⁾

そこには、高坏、盆、本箱、複数の螺鈿扉、たいへん美しい螺鈿器などが並んでいた。それらは何千もの貝片で造った天人や象などの文様で飾られていた。螺鈿工芸はタイで人気の職業で（中略）タイ螺鈿は洋館の居間や食堂の内装にも合っているし、タイ人に多くの利益をもたらすに違いない。（中略）国王は二枚の螺鈿絵を展示していた。一枚には国王の紋章が、もう一枚には天人の合掌図が描かれていた。いずれも来館者から特別の注目を集めていた。（中略）その他螺鈿裝飾が施された経厨子が二台あった。（後略）

この史料から一八八二年頃には、螺鈿工芸は依然盛況だったことがわかる。

(2) ラーチャボピット寺院本堂螺鈿扉

ラーチャボピット寺院本堂螺鈿扉の由来

第三期を代表する螺鈿扉としては、まず q ラーチャボピット寺院本堂扉（図版三）を先に取り上げたい。この扉はバンコク王宮エメラルド寺院に建てられたプラサート・プラテーピドーンと呼ばれる堂のために制作されたものである。この堂はラーマ四世時代に建立が始まっているが、完成を見ることなく王は亡くなる。その後しばらく工事が進まなかったが、ラーマ五世時代の一八八二年に迎えたチャクリー王朝一〇〇周年に合わせてようやく完成した。一八七九年にテイワコーラウォン王子が螺鈿扉制作の総責任者に任命されていることから、この扉は一八七九年から一八八二年の間に造られたことになる。この堂は一九〇三年の火災で屋根が焼け落ちてしまう。ラーマ五世は自ら消火の指揮に当たり、螺鈿扉を取り外させたため難を逃れ、後にこの扉はラーチャボピット寺院本堂に移されることになった。プラサート・プラテーピドーン堂の修復はラーマ六世時代の一九一八年に終了したが、入口には新たに造られた箔絵の扉板が取り付けられている。⁽⁷⁴⁾

ラーチャボピット寺院はラーマ五世の即位二年目に当たる一八六九年に建立が始まり、一八七四年には本堂の屋根飾りが取り付けられて一応の完成をみたが、寺院全体の竣工までにはさらに約十五年を費やしている。⁽⁷⁵⁾ 本尊仏の台座にラーマ五世の遺骨が安置されたことからラーマ五世の菩提寺とみなされている。敷地内にはラーマ五世の子孫の墓地がある。

現在ラーチャボピット寺院本堂に設置されている入口扉は総数五対十枚あり、正面中央扉の一対だけが特別に大きいサイズとなっている。窓扉は十四対二十八枚を数える。現在のプラサート・プラテーピドーン堂は十字平面を持ち、それぞれの翼の入口に四対八枚の扉板と窓二十八箇所に計五十六枚

の扉板がある。火災後の修復前後で扉・窓の配置およびサイズは同じだと考えられるため、これと同数の螺鈿扉が存在していたことになる。つまり火災後にラーチャボピット寺院に転用されたのは、入口扉四対八枚と、窓扉は当初あったうちの半分ということになる。この螺鈿扉がラーチャボピット寺院に移設されたのはラーマ六世時代の一九二二年⁽⁷⁶⁾であり、一九〇三年のプラサート・プラテーピビドーン堂火災以降十九年間もの長い期間保管されていたことになる。

元の扉を戻さずプラサート・プラテーピビドーン堂に新たに箔絵の扉を制作したのは、おそらくかなりの数の扉が火災で破損していたためではないだろうか。不足分を再建しようにも、この頃螺鈿職人局では螺鈿職人が減り、新しい作品を大量に造れなくなっていたことを示す一八九六年の公文書も残されている。⁽⁷⁷⁾以上の理由から、状態のよい扉だけを選びラーチャボピット寺院に移設したのだろう。しかし、移設は即座に決定されたのではなく、ラーチャボピット寺院の建立から四十年が経ち、本堂に元々あった扉の修理が必要になった際に、移設案が持ち上ったのではないだろうか。元の扉は同寺院内の仏堂に移設されたが、この木彫の扉はプラサート・プラテーピビドーン堂由来の螺鈿扉とまったく同じ文様モチーフと構成を持っている。

一九二二年にプラサート・プラテーピビドーン堂の扉がラーチャボピット寺院に移設された時、中央大扉はすでに設置されていたが、この大扉の由来は不明である。サイズから見ると、プラサート・プラテーピビドーン堂からの移設ではないと考えられる。もし新たに造られたとすると制作年代の上限は一九〇三年、下限は一九二二年となるが、一八九六年以降の職人不足の状況と矛盾する。さらに現在の設置状況を見ると、二枚の扉の召し合わせ部分の重なりが文様と合っており、文様のない黒地の部分が目立っている。し

たがってこの中央扉がこの本堂入口の扉として設計されたものとは考えにくい。この大扉は一体どこからもたらされたのだろうか。

これらの扉は一九七五年から翌年にかけて修復が行われたが、⁽⁷⁹⁾宮廷には螺鈿職人がいなくなっていたため、ガウイーチャイ・ワンシンラパークン一家を二十五万バーツで二年間雇い修復に当たらせた。この時扉内側の箔絵の修復も行ったが、その経費はわずか二万バーツだった。詳しい損傷具合が不明のため単純比較はできないが、螺鈿扉の修復には箔絵の場合と比べて十倍以上の金額がかかったということになる。修復にかかる時間も箔絵の場合には数か月程度で済んだと考えられる。このような事実は、螺鈿扉の制作がいかにたいへんであり、作品は他の寺院に移設したり経厨子などに転用されるほど貴重なものだったことを物語っている。

近年この扉は傷みがひどく、二〇〇七年から二〇一三年にかけて再度修復が行われた。修理を行った芸術局伝統工芸部の専門家によると、⁽⁸⁰⁾貝が剝落していた箇所は一九七五年の修復箇所であるとみられ、貝の文様の裏には紙が貼られたままになっていたという。これは、一九七五年に行われた修理の際、故障箇所の貝文様を新たに切り出して紙に貼ったものをそのまま扉に塗り込めてしまったことによる故障だった。紙はかなり厚く、また漆ではなく油性の塗料が使われたため、早い周期で劣化したと考えられる。

文様・表現技法・モチーフ

ラーチャボピット寺院の螺鈿扉には大小異なる三つのサイズがあるが、三十八枚すべてが細部を除いてほぼ同じ文様構成を持つ。現在本堂は改修中で窓扉の調査ができないため、ここでは正面三箇所を檢討するが、中央扉は由来が不明なため、特に脇扉(挿図14・①)を中心に見ていきたい。

文様構成は縁取り文様帯とその内側の中心文様からなり、扉二枚で線対称の構図を持つため、第一期のように静的な印象が強い。脇扉では縁取り文様帯上にカノックと呼ばれる葉と蔓で構成した唐草文（挿図14・(2)）が採用されている。この文様は漆喰彫刻や木彫などで一般的なタイの文様だが、第一期、二期の縁取り文様帯には見られなかった。正面中央大扉では菱形花文が並んでいるが、これは第一期に見られた文様構成である。

中心文様は縦に五つ並んだ勲章で、これまでにまったく見られないモチーフである。勲章制度はラーマ四世時代に西洋に倣い整備されたもので、功績

のあった王族や貴族に国王から下賜された。描かれている勲章は最も上位のものから順に、九宝勲章（挿図14・(3)）、チャクリー勲章、白象勲章（挿図14・(2)）、ラーマ五世勲章、王冠勲章の五つである。このうち最も新しいのが一八八二年チャクリー王朝創立一〇〇周年に合わせて制定された「チャクリー勲章」である。⁽⁸⁾ 螺鈿文様は、中心にメダルとそれを取り囲む肩掛け襷、襷に重ねて表現されている金属製の鎖、メダルの下のリボンとそこから下がる小さなメダルで構成されている。実物のメダルは金属製で宝石や七宝焼きで色とりどりに飾られているが、螺鈿ではモノトーンでありながらメダルの美

しい形状が見事に表現されている。襷の部分は布が波打っている様子が螺鈿で表現されている。襷に重ねられた鎖には様々な文様やタイ文字が描かれているが、螺鈿ではこのような重なった文様を描くには不向きであり、新たな試みである。

実在する勳章メダルを写実的に表現している点からは、表現方法の大きな変化を見て取ることができる。その下地となったのは、ラーマ四世時代に初めてタイにもたらされた写真機や肖像画の流行にみられる写実主義の流入が考えられる。それ以前は、国王や王族は仏像や神像で表現され、写実的な美術表現は皆無であったため、似顔絵や肖像画の類は残されていない。また勳章メダルのような西洋的な装飾がモチーフに採用されたのは、宮殿などの西洋建築装飾に紋章等が使われていることに倣ったものだと考えられる。この

挿図 14-(2) 同 螺鈿脇扉白象勳章図

ような西洋的なモチーフの採用は、タイが勳章制度といった西洋的な制度を持つ文明国であることを誇示すると共に、絶対王政を確立していった国王の権威を表すためだったのでないだろうか。

勳章の背景文様になっている渦巻唐草文(挿図 14・(2))は第一期から継承した抽象的な植物文様だが、印象はかなり異なる。大小異なったサイズの渦巻が見られ、蔓は勳章メダルを菱形状に囲み直線と緩やかなカーブを描きながら上方へと延びていく。このように大小の渦巻と直線を交えた蔓が交差しながら上へ上へと延びていく唐草文は、ポロマニワース寺院仏舎利塔扉やバシコク王宮ブッタラタナサタン堂の扉でも見られることからラーマ四世時代頃から流行し始めたものだと考えられる。

唐草文上には六種類の人物像が左右一対ずつ縦に並んでいる。上から、梵

挿図 14-(3) 同 螺鈿脇扉九宝勳章図

挿図 14-(4) 同 螺鈿脇扉キンナリー図

天・天人・天女・キンナリー（緊那羅）（挿図 14・(4)・ハヌマーン・鬼（イントラチット）の順となっている。中央大扉・脇扉共並び順は同じだが、図案は異なり中央扉では背景の唐草文から独立して動きを強調したポーズをとっており、第二期のプラチエートゥボン寺院本堂螺鈿扉あるいは、影絵芝居に使われる影絵にも通じる。他方、脇扉の人物像は下半身が唐草と一体化しており、第一期の渦巻唐草文中に現れる脇文様がモデルとなっていることが明らかである。裏入口扉や窓扉にはこの人物像は描かれていない。モチーフから見ると梵天・天人・天女・キンナリー（緊那羅）は『三界経』由来だが、ハヌマーンと鬼は『ラーマキエン物語』の登場人物であり、統一的なモチーフの選択は見出すことができず、伝統的な吉祥文を並べただけの装飾意匠であると見ることができる。表現技法は第二期を踏襲し、大形貝片の使用と毛彫りが見られる。

以上のように、西洋的なモチーフの採用と同時に伝統的なタイ文様への回帰が見られるものの、そうした古い文様の持つ本来の意味的側面は形骸化し、様々な吉祥文を並べただけにも見える。

技法的には、第一期、第二期に続き厚貝漆地螺鈿で炭粉漆が使用されている。表現の特徴としては、写実的な表現を貝片の組み合わせで行う新たな試みが認められる。大形貝片と細かい貝片を効果的に組み合わせ、見事に写実性に迫っている。襷と重なった鎖の表現やその襷を表現するために、細長く切り揃えた貝片を少しずつずらして並べることで波打つ様子を表現しているのも新しい試みである。見る角度によって貝が緑やピンクに反射し、襷の質感を印象派の絵画のように表現している。

(3) ボロマニワース寺院螺鈿扉とプッタラタナサターン堂螺鈿扉

遡ってラーマ四世時代の作品を見ると、まずボロマニワース寺院仏舎利塔の螺鈿扉(挿図15・①)がある。ラーマ三世時代の一八三六年、ラーマ四世がまだ僧籍にあった時、個人的にこの寺院の修復を行った⁽⁸²⁾。建築様式にラーマ四世時代の特徴が現れているため、ラーマ四世時代の作品に数えられる。この修復では寺院全体の建物の再建を行ったため、修復が終わったのはラーマ四世の即位後になるが、はっきりとした年代は不明である⁽⁸³⁾。この時建てた釣鐘型仏舎利塔の基壇正面側には螺鈿扉がある。螺鈿扉の文様構成は、渦巻唐草文を背景に「国王を象徴する器物」が中心文様として描かれている。扉のサイズが小さいためか、縁取り文様帯は省略されている。左右の扉で中心文様は異なり、向かって左の扉では、上から、白い九層天蓋、王冠(挿図15・②)、棍棒・前髪飾り・剣・扨子・靴(挿図15・③)が並んでいる。右の扉では上から、五層天蓋、扇子(団扇)(挿図15・④)、箱となっている。九層天蓋は国王の象徴だが、五層天蓋は王族出身の王子・王女を象徴することから、出家中のラーマ四世自身を象徴していると考えられる。王冠・棍棒・剣・扨子と団扇・靴の五つは実在のロイヤルレガリア五種に当てはまる。これら王権の正当性を示す宝物を王子時代に螺鈿扉の文様に採用したのは、ラーマ二世の嫡子である王子自身が本来王位を継ぐ正当性を持つこと、さらに将来ラーマ三世の跡を継ぐべきは自身であることを表したのでないだろうか。

また、実物を螺鈿文様に置き換えるといったラーチャボピット寺院扉で行われたことが、この扉ですで行われていたことにも注目しなければならぬ。渦巻唐草文は縦方向への志向性が見られるものの、中心文様を囲む形にはなっていない。唐草の葉文が従来の「カノック」と呼ばれる炎状のものか

ら、中国的な牡丹唐草文にあるような幅の広い牡丹の葉状に替わっているのは、ラーマ三世様式の影響が強い。この作品に見られるモチーフや渦巻唐草文の様式から、この作品は第三期の中でも最も早い時期の作品だと言える。

バンコク王宮プッタラタナサターン堂はラーマ四世時代に宮廷の女性達のためにバンコク王宮に建立された仏堂⁽⁸⁴⁾で、後宮に位置しているため一般公開されていない。堂の入口や窓に取り付けられていた螺鈿扉は第二次大戦中に老朽化が進んでいたことから、一時王宮内の倉庫で保管されていたが、その後堂の修復の際に螺鈿扉も修理され、元の位置に戻された⁽⁸⁵⁾。写真確認の限りでは、入口扉と窓扉には異なった図案が採用されている⁽⁸⁶⁾。まず入口螺鈿扉(挿図16・①)の文様構成は、細い縁取り文様帯の内側に隙間なく詰め込まれた渦巻唐草文上に様々な中心文様が描かれている。唐草文は中心文様の周囲を囲みながら上へと延びていくこの時期特有の様式を表している。中心文

挿図 15-(1) ボロマニワース寺院仏舎利塔扉

様は、上から祠・ガルダに乘るヴィシユヌ・龍王上のヴィシユヌ・アイラ
ーヴァタ(エラワン象)とその上に乘る祠(宮殿)・宮殿の中にある白象とな
っており、頂点には白い五層の天蓋が掲げられている。中心文様の両側を挟
んでいる脇文様は、上から、天人合掌図・天蓋・天蓋・天蓋・天蓋・天女と
なっている。国王はヴィシユヌの化身であり、アイラーヴァタと宮殿は天人
の王である帝釈天を象徴するが、これも国王の象徴である。白象もまた国王
を象徴する吉祥文である。天蓋は高貴な人物を象徴し、天人や天女はその人
物が天上界の神と同義であることを示す。中心文様の祠中に納められている
ものは写真から判別できないが、それ以外はすべて国王を象徴するものであ
るとわかる。

窓扉(挿図16・②)では中心文様が上から、五層天蓋・チュラマニー仏塔・
白い九層天蓋・ウナーロム・ガルダ・宮殿・王冠・二段の高坏となってい
る。チュラマニー仏塔はブツダが出家した時切り落とした聖髪を納めた仏塔
でブツダの象徴であると共に、この仏塔が忉利天にあることから忉利天の主
である帝釈天を暗示しているのかもしれない。ウナーロムはブツダの悟りの
象徴である。九層天蓋は国王の象徴であり、ガルダ・宮殿・王冠はそれぞ

挿図 15-(2) 同 螺鈿扉ロイヤルレガリア
図(王冠)

れ父王ラーマ二世・兄王ラーマ三世・ラーマ四世自身の象徴である。高坏は
これらの象徴物を納める器である。この堂が王室の女性のために建てられた
仏堂であることから仏教的なモチーフが混在しているが、やはり国王や王家
を象徴するものが多い。

以上のように、この扉はラーチャボピット寺院扉に先行するラーマ四世時
代の作品であり、主に国王や王権の象徴をモチーフとしている点、縦への志
向性を持った渦巻唐草文の背景を持つ点から、第三期の作品と位置づけるこ
とができる。象徴の種類には第一期から受け継いだ神話的なモチーフも見ら
れるが、天蓋は実物を写したものであり、また歴代国王を象徴する図像がこ
の時期すでに考案されている点にも注目したい。つまり本扉のモチーフに
は、いずれも国王の権威を強調する役割を担う仏教、伝統的な神話、そして
第三期に特徴的な王権を象徴する具象物や国王の象徴が共存している。こう
した、神話的、あるいは様々な西洋風の国王の象徴を並べて見せる方法は、
中国美術などで吉祥文を羅列した「宝尽くし」の表現手段と通じ、前出ナー
ンノーン寺院螺鈿扉の箔絵を思い起こさせる。

挿図 15-(3) 同 螺鈿扉ロイヤルレガリア
図(剣・払子・棍棒・靴)

挿図 15-(4) 同 螺鈿扉ロイヤルレガリア
図(团扇)

(4) 第三期螺鈿扉文様の特徴とその歴史の意味

第三期の螺鈿扉では、勳章や国王のシンボルといった新たなモチーフが採用されている。これは、西洋の建築装飾にヒントを得て導入されたと考えられ、西洋の模倣をすることでタイが文明国であることを対外的に示すという狙いと同時に王家の権威を顕示するための新しい表現法だった。

一方で伝統への復古が見られ、『三界経』や『ラーマキエン物語』由来の人物・神獣像や伝統的な唐草文が再登場する。このように、この時期には西洋的なモチーフと第一期や二期から受け継いだ伝統的なモチーフと文様様式が混在している。こうした在り方はこの時代の社会的・外交的な情勢を写したものと見るができる。

そうした文様には勳章やロイヤルレガリアのような実物を写したものがあつる。このような写実的な表現や具による印象派絵画のような表現はこの時期の特徴である。一方で『三界経』由来の人物像や『ラーマキエン物語』の登場人物像では伝統的な文様様式を継承し、装飾的意匠としての色合いが強い。伝統的な渦巻唐草文も再び登場するが、より縦への方向性を強め新しい様式となっている。技法的には第一期からの小形貝片による文様構成に加

挿図 16-(1) バンコク王宮内プッタラタ
ナサターン堂螺鈿扉

え、第二期に始まった大形貝片の使用と毛彫りでの線刻描写が引き続き見られる。

おわりに

以上三期に分けて検討した寺院扉を中心とするタイの近世近代螺鈿の変遷とその歴史の意味について再度簡単にまとめ、最後に第三期以降の螺鈿工芸の状況について述べておきたい。

本稿ではタイの螺鈿扉に見られるモチーフ・表現法・技法を検討し、その結果タイの螺鈿扉の変遷を大きく三期に分け、それぞれの時期の特徴を明らかにした。また、社会的・対外的あるいは政治的な要因がモチーフの変化に影響を及ぼしている点も指摘した。これは螺鈿装飾が施された器物、特に寺院扉の多くが、王家から寺院へ奉納されたものであることに起因している。王室や上流階層は政治的影響下に置かれると共に、最初に外国の文化に触れ様々な影響を受けていたことがこれらの作品に反映されている。つまり、螺鈿扉の文様は王権とそれを取り巻く社会情勢を表していると言えるのではないだろうか。このように社会情勢の変化が螺鈿工芸に現れる変化から読み取れることはたいへん興味深い。

挿図 16-(2) 同螺鈿窓扉

具体的には、モチーフは仏教の世界観を表す『三界経』由来のものから国王の権威を宗教的に表す『ラーマキエン物語』や「龍」といった中国的なものへ、そして最後には国王の象徴や勲章など西洋的なものによって王家の権威を表現するという道筋を辿る。『ラーマキエン物語』の導入は、新王朝の創設に伴い内政的に王権を顕示する必要性があったことを暗示し、中国的なモチーフは、貿易を通じた中国交流と中国移民の流入に端を発した中国美術の流行を示している。西洋的なモチーフは西洋諸国との接触による影響を示すと共に、タイが「西洋化」した文明国であることを示すための表現であったこと、そして王家を礼賛するために様々な象徴物を導入したことを物語っている。

文様構成は、第一期では左右対称で静的な表現が行われ、第二期では大胆に絵画表現が導入されたことにより躍動的な印象を放つ。第三期では第一期への復古が見られ、対称形の固い構図へ戻っている。

表現技法では、全時期を通して厚貝漆地螺鈿であることは共通するが、大形貝片の使用と毛彫りや微塵貝の蒔き貝などいくつかの新たな表現技法が第二期に導入され、絵画表現を成立させた。こういった螺鈿工芸独特の技法を使った例は、中国などの同時代の東アジア作品にも見られるため海外の螺鈿作品との接触が想起されるが、導入の経緯は特定できておらず、今後の課題としたい。第三期には初めて実物を螺鈿文様に映す写実的な描写の試みが見られ、また布の上に鎖が重ねられた様子や襷が波打つ様子を多数の細い貝片を使い印象派絵画のように表現した。

本稿では王朝文化の表れである螺鈿扉を中心に時期区分を行い、その変遷と意味について検討したが、今後歴史的作品の材料特定やその特徴、技法の復元、螺鈿扉以外の作品群の様式的研究、そして中国などの東アジアの作品

との比較など、タイ螺鈿工芸の全体像に迫りたいと思う。

おわりに、第三期以降の螺鈿工芸を巡る状況について、以下の書簡を取り上げ結びとしたい。一八九六年ドゥシット宮殿内で用いるため、ラーマ五世はティワーコラウォン王子に高さ二五〇cm、全長一〇mにも及ぶ螺鈿の衝立の制作を命じたが、これに対するティワーコラウォン王子からの回答がこの書簡である⁽⁸⁷⁾。

ドゥシット宮殿は重要な宮殿であり(中略)宮殿にある玉座も螺鈿で裝飾されており、螺鈿の衝立とは調和が取れると思われる。また、螺鈿裝飾は故障しにくい。(中略)しかしながら現在螺鈿職人はほとんどいなくなってしまうた。それは近頃螺鈿の仕事で生計を立てることができなくなっていることが原因である。螺鈿の仕事には多大な時間を要し、たとえ仕事がい早い職人でも完成までには相当の時間がかかる。(中略)螺鈿職人は木彫、金工、漆喰などのより完成の早い仕事に移っていった。さらに近年螺鈿に使われる貝が値上がりしたため、以前は高坏などの螺鈿製品を求めていた人もより安い代用品を求めるようになっていく。すでにあるものは未だに使われているが、新たな制作注文もなく、螺鈿の仕事は専ら国の事業頼みとなっている。このように螺鈿工芸は今斜陽になっている。(中略)私が螺鈿工芸の興隆と継承のためにいくら努めても、時折入る国の事業のみでは、その事業が終われば職人はまた元の仕事に戻らざるを得なくなる。腕の良い職人も日を追って残り少なくなってしまうた。新たに職人を育てるにも、すぐには古い職人の腕に届かない。(中略)螺鈿工芸を復興し維持していくには、ひとえに国王

の力による他なく、常に仕事のある状態を作り出さなければならぬ。そして適正な給与を保証し、他の仕事をして生活の糧にしなければという心配を取り除かなければならない。(中略) 現在螺鈿職人局には精緻な仕事ができる職人は三、四人に過ぎない。今回の事業を進めるためには、新たに職人を育てないことには到底人手が足りない。(中略) 今回の事業の工程は私の計算では三年を要する(中略) 衝立の一面でおよそ一〇一〇個の構成文様を造る計算になり、両面では二〇二〇を数える。平均的な職人で一つの文様を仕上げるのに二十日かかる。したがって、三十人の職人で取り組んでも三年かかる計算となる。(中略) 三十人の職人の月給は、技能によって十二パーツから四十パーツになる(中略) 貝殻は九五七六個必要となる。(中略) このように、衝立を造るには銀五〇〇チャン(六〇〇kg)が必要となる。(中略) シヤム(タイ)の伝統工芸として螺鈿工芸を維持・促進するためであればこの事業を行うべきだが、あまりに高額な資金が必要であり実施すべきではない。(後略)

三十人の螺鈿職人の他、さらに八種の役割を挙げて十人を割り当て、総勢四十人が仕事に関わるとし、それぞれの職人に支払われる月給の総額四五七二四パーツの見積もりを添付している。結局この事業は経費が障害となり取りやめとなった。この文書が書かれたのは、チャクリー王朝一〇〇周年からわずかに十四年後の一八九六年のことであり、このわずかな期間で螺鈿工芸が急激に衰退していたことがわかる。その原因は螺鈿器の需要の低下と螺鈿職人の生計上の問題であり、当時の螺鈿工芸を取り巻く状況がよくわかる。この文書はその後に続く螺鈿工芸衰退時代の始まりを告げている。

ラーマ六世時代になると、それまで王家の豊富な資金力によって盛んに行

われていた寺院の建立に代わり、インフラ整備など専ら公共投資に財政を傾けるようになる。そしてタイが近代国家へと変容していく過程で、螺鈿工芸は一時代に幕を下ろすことになる。

註

- (1) วิไลอินทร์, “เครื่องถม (螺鈿工芸)”, กรมศิลปากร, 1981, p. 13. (原文タイ語)
- (2) Fiorella Rispoli, Roberto Carla, Vincent C. Pigott, “Establishing the Prehistoric Cultural Sequence for the Lopburi Region, Central Thailand”, *J World Prehist* Vol. 26, Springer Science+Business Media New York, Published online 2013, p. 132./ Charles Franklin Higham, Fiorella Rispoli, “The Mun Valley and Central Thailand in prehistory: Integrating two cultural Sequences”, *Open Archaeology*, Vol. 1, DE GRUYTER OPEN, 2014, pp. 13-14. なし。
- (3) กรมศิลปากร, “ประวัติวัดราชบุรินทร์วัดเดิมท่าสีมาราม (ラーチャボมวัดวัดเดิมท่าสีมาราม)”, คณะกรรมการดำเนินงานฉลองพระชนมายุ ๘๐ พรรษา., 1988, p. 35. (原文タイ語)
- (4) 以下本稿と関連するタイの王朝と王の年代を挙げる。アナタヤ王朝時代(一三五―一七六七)、ナラーイ王時代(一六五六―一六八八)、プラベートルチャー王時代(一六八八―一七〇三)、スア王時代(一七〇三―一七〇九)、タイイサ王時代(一七〇九―一七三三)、ボロマゴート王時代(一七三三―一七五八)、トンブリー王朝タークシン王時代(一七六七―一七八二)、現チャクリー王朝ラーマ一世時代(一七八二―一八〇九)、二世時代(一八〇九―一八二四)、三世時代(一八二四―一八五二)、四世時代(一八五二―一八六八)、五世時代(一八六八―一九一〇)、六世時代(一九一〇―一九二五)、七世時代(一九二五―一九三五)。
- (5) 『タイ語三印法典データベース』 http://app.cias.kyoto-u.ac.jp/info/ib/meta_pub/G0000003gissv/
- (6) 前掲註5データベース, “กฎมนเฑียรบาล (王室法典)”, no. 13, p. 62/no. 178, p. 127./ no.183, p. 129.
- (7) 前掲註5データベース, “ตำแหน่งนมนเฑียรบาล (官職と付与耕地)”, p. 223./ 一ライは四〇〇mに相当
- (8) สันต ฑ. โกลนกุล, แปล, “จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยามของบาทหลวงจตุชาติ (ターシーヤル・サイアム渡航記録)”, ทัศนบรรณกิจ, 1976, p. 70. (原文タイ語)
- (9) “คำให้การขุนหลวงจันทบุรีพระธรรม (坎ルワン・ワットブラดวูร์สันตัม証言)”, มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมศาสตร์, 2012, p. 29. (原文タイ語)

- (10) 前掲註6文献' p. 76.
- (11) 前掲註6文献' p. 19.
- (12) 後出註25文献' 暹羅美術史(螺鈿裝飾職人教本)', 暹羅美術史(螺鈿裝飾職人教本)', 暹羅美術史(螺鈿裝飾職人教本)', 1941.
- (13) 暹羅美術史(螺鈿裝飾職人教本)', 暹羅美術史(螺鈿裝飾職人教本)', 1954. (原文タイ語)
- (14) วิเศษณ์ โปธิสุนทร, "เครื่องงมก (螺鈿工芸)", 螺鈿工芸, 1981. (原文タイ語)
- (15) กลุ่มวิจิตรศิลป์ไทย สำนักช่างสิบหมู่, "โครงการสร้างแบบเพื่อจัดห้องแสดงงานด้านงานช่างประดับมุก (知識共有のためのモデルプロジェクト: 螺鈿工芸の職人の仕事)", 螺鈿工芸, 2010. (芸術局内部資料' 原文タイ語)
- (16) Julahusana Bysachananda, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, Thames & Hudson, 2001.
- (17) ศุภวัฒน์ เกษมศรี, "พระเจ้านครบาลทรงเสด็จทอดพระองค์จากชมรมศิลปไทย กรมหมื่นพิทยการจตุรประวัติ (คาเซ่มซีนีสปอโยก-กรอมมอนตีวีวีคอร์วออปราวอตต์伝記)", ราชสกุลเกษมศรี, 2007. (原文タイ語)
- (18) ラーマ五世時代までは副王制度があり、副王宮にも王宮同様数々の役所が置かれていた。
- (19) ศุภวัฒน์ เกษมศรี, "ลายสัญลักษณ์ขอมโบราณประดับประดาประติมากรรมในสมัยอยุธยาตอนปลาย พุทธศตวรรษที่ 23 (仏暦二十世紀ユタヤ朝後期の螺鈿扉に見られる文様の象徴)", มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2012. (原文タイ語)
- (20) หม่อมเจ้าใจ จิตรพงศ์, "การตกแต่งด้วยรัก วัสดุในสถาปัตยกรรมและอาคารตกแต่ง (漆による裝飾: 建築と裝飾の材料)", มหาวิทยาลัยศิลปากร, 1962. (原文タイ語) / มงคล กฤษณาภิรมย์, "พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของงานประดับมุกในประเทศไทย (タイ螺鈿裝飾の変遷)", มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2014. (原文タイ語) / "ช่างศิลปไทย เล่มที่ 2 (タイの工艺美术第二卷)", 螺鈿工芸, 1994. (原文タイ語) なし。
- (21) 本章の記述は、筆者が芸術局伝統工芸部での二〇〇七年頃から現在に及ぶ調査で得た知見を基にしている。また以下の文献を参考とした。後出註25文献 / วิเศษณ์ โปธิสุนทร, "เครื่องงมก (螺鈿工芸)" / อัญชลี สันมาตุลย์, "งานช่างมุก" / "ช่างศิลปไทย เล่มที่2 (タイの工艺美术 第二卷)", pp. 100-104. (原文タイ語) / กลุ่มวิจิตรศิลป์ไทย สำนักช่างสิบหมู่, "โครงการสร้างแบบเพื่อจัดห้องแสดงงานด้านงานช่างประดับมุก (知識共有のためのモデルプロジェクト: 螺鈿工芸の職人の作業工程)" / ปณิธิ อิศรเดช, "เทคนิคการเตรียม พื้นรักในงานศิลปประดับลายรดน้ำสีทองรัก (箔絵制作における漆地準備のテクニク)", "สัมมนาวิชาการศึกษาวิจัยเพื่ออนุรักษ์ภูมิปัญญาไทย", 2009, pp. 200-206. (原文タイ語)
- (22) วิเศษณ์ ณ นคร, "ไม้รักใหญ่หรือพิทยการจตุรภค (価値ゆゑ資源漆樹)", "สัมมนาวิชาการศึกษาวิจัยเพื่ออนุรักษ์ภูมิปัญญาไทย", 2009, pp. 17-18. (原文タイ語)
- (23) 石井米雄氏は一七二一年と一七二二年分の輸入品目がわかる「唐蜜貨物帳」や水積洋子氏がまとめた一六四八年から一七五六年までの輸入品目が記されている「唐船貨物改帳」の中のタイからの輸入品目に注目し、その中に「黒漆」が見られること、「三十八匁」といった分量が記されていることを挙げている(石井米雄・吉川利治「日・タイ交流六〇〇年史」、講談社、一九八七年、九七頁、一〇三頁)。さらに、当時のもの造りの中心京都市内三条から発掘されたタイ中部のノイ川窯産の四耳壺にはタイなどで採れるグルタ種の漆が付着していた。また同じ場所からは、タイ産漆が塗られた椀や蓋、漆刷毛、ヘラなども発掘されている(『企画展示 URUSHIふしぎ物語—人と漆の二二〇〇年史』、国立歴史民俗博物館、二〇一七年、二一四—二一五頁)。
- (24) 後出註25文献, 22 / 現在タイの漆樹の多くは国有保護林の中にあり、漆液の採取が禁止されている。タイで使われている漆はミャンマー・シャン州産の漆でチェンマイの業者が輸入し、バンコクでも売られているという。したがってタイ産の漆樹液がどのような性質を持っているのか確認できていない。室瀬和美氏によると、乾季の漆は透明度が高くベンガラと混ぜて朱漆を作るのに向いているが、雨季の漆は空気に触れると漆黒になると、二十年近く前チェンマイで説明を受けたという。
- (25) วิเศษณ์ โปธิสุนทร, "สารสำหรับทาเคลือบภาชนะต่างๆ พริก วัสดุ ทาสี ภาชนะดินเผา (器物塗り教本 漆・塗料・油性塗料・ワニス)", pp. 3, 18, 22-23. / 本著では炭粉漆の作り方をその用途によって六種類挙げ、炭粉漆を作る際に添加する素材について詳しく解説しており、戦前の技法を知る上でほぼ唯一の資料となっている。漆器修復用の炭粉漆の作り方の説明もある。その中にタイ古来の技法としてバナナの葉を焼いた炭を用いる方法があるが、ココナッツの殻については言及がない。また、ルワン・ウイサンシンラパカムの著書でも漆に混ぜる素材はバナナあるいはチガヤを焼いた炭が煤でもよいとある(暹羅美術史(螺鈿裝飾職人教本)', 暹羅美術史(螺鈿裝飾職人教本)', 1941. (原文タイ語) / "ช่างศิลปไทย เล่มที่2 (タイの工艺美术 第二卷)", pp. 100-104. (原文タイ語) / กลุ่มวิจิตรศิลป์ไทย สำนักช่างสิบหมู่, "โครงการสร้างแบบเพื่อจัดห้องแสดงงานด้านงานช่างประดับมุก (知識共有のためのモデルプロジェクト: 螺鈿工芸の職人の作業工程)" / ปณิธิ อิศรเดช, "เทคนิคการเตรียม พื้นรักในงานศิลปประดับลายรดน้ำสีทองรัก (箔絵制作における漆地準備のテクニク)", "สัมมนาวิชาการศึกษาวิจัยเพื่ออนุรักษ์ภูมิปัญญาไทย", 2009, pp. 200-206. (原文タイ語)
- (26) 室瀬和美氏の指摘によると、タイの螺鈿作品で使用されている貝片の中には、直径二〇cmほどの夜光貝からでは確保できないような広い平坦面を持ったものが見られ、かつて大形の夜光貝が生息していたことを推測させる。
- (27) 三木榮は当時タイで使われていた夜光貝の入手先として、シンガポール、ブーケ

- ット、ミャンマー、ベトナム、オーストラリア、ニューギニア、中国を挙げている
前掲註25文献、p. 15-16.)。
- (28) 本稿執筆中にバンコクから北西に約100kmのspanブリー県で籐の蔓に鉄線を張った糸鋸を使っている螺鈿職人がいるという情報がもたらされた。近々調査し別の機会に報告したい。
- (29) 小松大秀・加藤寛『漆芸品の鑑賞知識』、至文堂、一九九七年、図二十六参照。同書では、チェンマイでこのような道具を売見したと報告し、図も掲載されているが、チェンマイでは螺鈿工芸の伝統はない。その後の調査で、チェンマイの職業訓練センターでは二十年ほど前にバンコクから招聘した職人が螺鈿工芸を教えたという話を聞いた。しかし、その時研修を受けた人を探し出すことはできなかった。現在チェンマイで螺鈿工芸品を造っているという情報はない。
- (30) 小林公治『ベトナムの螺鈿』『東風西声』、第六号、九州国立博物館、二〇一一年、七〇頁。／東京藝術大学美術学部工芸科の小椋範彦教授は、ベトナムでの調査で手製の糸鋸を使用しているのを見し、研究材料として持ち帰ったとしている。
- (31) 室瀬和美氏の指摘によると手製の糸鋸は切れ味が良くないため切り口に鋸状の凹凸ができるが、自在に折線を切り抜くことができ、古い作品の貝の切り口にはこうした凹凸が観察されるという。
- (32) 北村昭斎「正倉院宝物の螺鈿技法に関する知見について」『正倉院紀要』、第三十号、二〇〇八年、一七〜二二頁。
- (33) 様々な文献や年代記の記述、ラーマー一世時代の建築に現れている。一例に *พระที่นั่งไพศาลทักษิณ* “ประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ฉบับสู่อเนกศึกษา (学生のためのタイ美術史)”，1985, p. 287. (原文タイ語)
- (34) “พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 2 (国王御筆王朝年代記第二卷)”，กรมศิลปากร, 1992, p. 72. (原文タイ語)
- (35) 前掲註34文献、p. 54-67.
- (36) นริศรานุวัดติวงศ์และคณะกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, “สาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาวิไลวงศ์ดิศกุลและสมเด็จพระราชชนนี กรมพระยาเดชาดิศร 16 (ナリサラ親王とタムロン親王交換書簡集第一六部)”，พระจันทร์, 1955, p. 149. (原文タイ語)
- (37) 前掲註36文献、p. 149-150.
- (38) นริศรานุวัดติวงศ์และคณะกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, “螺鈿職人教本”，p. 7. / 室瀬和美氏によるこのような技法は薄貝に用いられる技法であるということから、はじめから貝はそれほど厚くなかった可能性がある。
- (39) 日高薫『異国の表象』、ブリュッケ、二〇〇八年、一一四〜一二六頁。
- (40) “เศรษฐกิจ ฉบับถอดความ (三界経)”，กรมศิลปากร, 2012. (原文タイ語)
- (41) นริศรานุวัดติวงศ์และคณะกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, “螺鈿職人教本”，p. 5.
- (42) “คำให้การขุนหลวงหาวัดฉบับพระยารัตน (कुณหลวง-วัตต์พราดวูร์-สันตัม-証言)”，p. 76.
- (43) 前掲註42文献、p. 74.
- (44) “พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 2 (国王御筆王朝年代記第二卷)”，กรมศิลปากร, 1992, p. 72. (原文タイ語)
- (45) เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, “พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๑ (ラーマー一世王年代記)”，กรมศิลปากร, 2002, pp. 23-24. (原文タイ語)
- (46) Subhadradis Diskul and others, “The Suan pakkad palace collection”, Chumhor-Panrip Foundation, 1991, p. 85.
- (47) “พงศาวดารเหนือ (北方年代記)”，กรมศิลปากร, 1973, pp. 13-15. (原文タイ語)
- (48) สุภัทรดิศ ดิศกุล, “ศิลปะในประเทศไทย (タイ国の美術)”，พิมพ์ครั้งที่ 10, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 1995, p. 26. (原文タイ語)
- (49) “จารึกสมัยสุโขทัย (スコータイ碑文集)”，กรมศิลปากร, 1984, p. 89. (原文タイ語)
- (50) いくつかの例を挙げると、アユタヤ朝二代王はチェンマイ遠征の帰路でこの寺院に立ち寄りチナラート仏に参拝している。“พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับพระยารัตนพิท (จพ) เล่มที่ 1 (アユタヤ王朝年代記ジャカパットホン本第一卷)”，องค์การศิลปากร, 1998, p. 7. (原文タイ語)。アユタヤ王ポロマトライローカーナートは即位すると一四六三年以来ピサヌロークに陣取り、一四八八年に亡くなるまでの二十五年間この町を居城としたが、一四八二年には仏舍利塔の祝賀を執り行っている (“พระราชพงศาวดารกรุงเก่าฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์ (アユタヤ王朝年代記ルワン・プラサート・トクンラニ本)”，“คำให้การจากกรุงเก่า...”，p. 453.)。
- (51) ดำรงราชานุภาพ, “เรื่องเมืองพิษณุโลก (ピサヌロークの話)”，กรมศิลปากร, 1943, p. 26. (原文タイ語)
- (52) ศิเรมอร อุณหุรูป, “ศิลปะลวดลายบานประตูประดับมุกของไทย (タイの螺鈿文様扉の美術)”，มหาวิทยาลัยศิลปากร, 1972, p. 37. (原文タイ語) / 近年の修復の記録は「仏暦二五三三年(西暦一九八〇年)十二月十日に修復 五万バーツ」。
- (53) Juthasana Byachrananda, *Thai Mother-of-Pearl Inlays*, pp. 24-25.
- (54) 前掲註45文献参照。

- (55) เจาพระยาพิชัยสงคราม, “พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๑ (ラーマ一世王年代記)”, p. 79.
- (56) ガンチャナブリー県プラテンドンラン寺院の螺鈿仏足は、この作品のキャプションによると仏足の様式からボロマゴート王時代の作と推定している。アユタヤのジャンカセーム国立博物館所蔵の仏足石にはわずかながら螺鈿裝飾が残り、より古い仏足の文様を示しているが、制作年代について検討が必要である。チェンマイ国立博物館所蔵の仏足は、チェンマイ市内のプラシン寺院にあったものだが螺鈿工芸の伝統がないチェンマイでこの仏足がどのように制作されたのか興味深い。この仏足にはランナー文字やチェンマイの經典に描かれた建物と同様の文様が螺鈿で描かれており、またタイの中部でまったく例のない東アジア起源の文様が採用されている他、北部の裝飾に伝統的な大きなガラスを使った裝飾が併用されていることから、タイ中部の職人が材料を持ち込みチェンマイの職人と協力して制作した作品ではないかとし、螺鈿文様やガラスの文様の様式と制作技法の研究からボロマゴート王時代の作品ではないかと考えられている。อรรถ ทัศนะ, “พระพุทธบาทประทับในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่: ศึกษารูปแบบศิลปกรรมและเทคนิคการสร้างงานประทับมุก (チェンマイ国立博物館所蔵螺鈿仏足の様式および制作技法の研究)”, วิทยานิพนธ์ปริญญาบัณฑิต, สาขาประวัติศาสตร์และศิลปะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560. (原文タイ語)。ラーマ一世時代の作品とみられるものには一般公開されていない作品が多く存在している。エメラルド寺院経蔵の経厨子や八台ほど現存するとみられるホープラモンティアンタム堂収蔵の経厨子は、書籍中の写真で確認できるのみである。八台の中にはラーマ一世時代以降の作品とみられるものも混ざっている。バンコク王宮ドゥシット宮殿には螺鈿裝飾の施された玉座と寝台がある。これらの作品の調査が進めば、ラーマ一世時代の作品の全容がより明確になるだろう。
- (57) 第一次英緬戦争(一八二四―一八二六)、第二次英緬戦争(一八五二)、第三次英緬戦争(一八八五―一八八六)
- (58) 王竹敏『十七―二十世紀におけるタイ国華人の研究』、関西大学、二〇一五年、二四―二五、三〇頁。
- (59) 前掲註58文献、三六頁。
- (60) เจาพระยาพิชัยสงคราม, “พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๓ (ラーマ三世王年代記)”, กรมศิลปากร, 2004, p. 64. (原文タイ語)
- (61) 前掲註60文献、p. 84.
- (62) “ประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ (บุรฉะห์ท้าวพอน寺院碑文集成)”, พิมพ์ครั้งที่ 3, 1974, p. 14. (原文タイ語) この修復では大横臥仏が造立され、仏足は螺鈿で裝飾された。
- (63) 一九二二年の紀年があるスコートイ王朝第一碑文(ラーマカーヘン王碑文)には、ラーマ洞窟(タイ語でタム・プララーム)といった『ラーマヤナ物語』の主人公の名前を冠した地名が登場し、さらにこの碑文を彫らせたラーマカムヘン王の名前も「ラーマの(と)き強者」を意味する。
- (64) หลวงวิจิตรถิลปกรณ, “ตำราวิชาช่างประทับมุก (螺鈿職人教本)”, pp. 2-3.
- (65) 北村昭斎「正倉院宝物の螺鈿技法に関する知見について」『正倉院紀要』、第三十号、一八頁。
- (66) สุริยา รัตน์กุล, “พระอารามหลวงในกรุงเทพมหานคร เล่มที่ ๑ (バンコクの王立寺院第一巻)”, วิทยานิพนธ์ศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล, 2007, pp. 195-196. (原文タイ語)
- (67) ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “งานช่างสมัยพระนั่งเกล้าฯ (นโปเร三世時代の美術)”, ศิลปวัฒนธรรม, 2008, p. 21, 22. (原文タイ語)
- (68) กรมพระยาตำราช่างานุกาพ, “พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๒ (ラーマ二世王年代記)”, กรมศิลปากร, 2003, p. 208. (原文タイ語)
- (69) 前掲註68文献、p. 217.
- (70) สุริยา รัตน์กุล, “พระอารามหลวงในกรุงเทพมหานคร เล่มที่ ๒ (バンコクの王立寺院第二巻)”, วิทยานิพนธ์ศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล, 2007, pp. 783-784. (原文タイ語)
- (71) 大鳥圭介『暹羅紀行』工部省、一八七五年、三〇頁。
- (72) ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “พระเจดีย์บรมวงศักรโอรุ พระองค์เจ้าเกษมศรีศโยธ กรมหมื่น ทั่วทรงวงศักรโอรุ (カセームシースパヨーク・グロムムーンティワコーラウォンプラวัตต์伝記)”, pp. 69-70.
- (73) 前掲註72文献、p. 50.
- (74) 前掲註72文献、p. 54.
- (75) กรมศิลปากร, “ประวัติวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม (ラーチャボピット寺院の歴史)”, กรมศิลปากร, 2531, pp. 20-21.
- (76) 前掲註75文献、p. 120.
- (77) ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “พระเจดีย์บรมวงศักรโอรุ พระองค์เจ้าเกษมศรีศโยธ กรมหมื่น ทั่วทรงวงศักรโอรุ (カセームシースパヨーク・グロムムーンティワコーラウォンプラวัตต์伝記)”, pp. 71-90.
- (78) 前掲註77文献、p. 65.
- (79) กรมศิลปากร, “ประวัติวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม (ラーチャโบピット寺院の歴史)”, pp. 127-128.
- (80) ธนวิวัฒน์ ตราชูชาติ, “จอมแสงบานบมประดู่-ทนายต่างปางประทับมุกพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม

กรุงพหุพมทานนคร (بانکก都ラーチャボット寺院本堂螺鈿扉修復)”, เอกสาร
ภายในสำนักวิจัยพหุ, 2017. (原文タイ語 芸術局内部未公開資料)

- (81) ศุภวัฒน์ เกษมศรี, “พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเกษมศรีสถิตย์ กรมหมื่น ทิวากรวงศ์ประสูติ (คา
เซมส์ บายอ็อก・ग्रอมมันท์ไวย์ว็อลฟว็อนพราวัตต์ 伝記)”, p. 62.
(82) สมคิด จิระทัศน์กุล, “รูปแบบพระอุโบสถและพระวิหารในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
(ラーマ四世時代の本堂・仏堂様式)”, เมื่อถึงบราณ, 2004, p. 45. (原文タイ語)
(83) สุวิทย์ รัตนกุล, “พระอารามหลวงในกรุงพหุพมทานนคร เล่มที่ ๒ (بانکก都の王立寺院 第二卷)”,
p. 277.
(84) “เรื่องตำนานสถานที่และวัตถุต่างๆ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสร้าง นับ
เป็น ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๒๔ (ล่าร์ม 四世 建立の 建築と 美術品)”, พิมพ์ครั้งที่ 2,
พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นพงศาดิศรมหิป, 1925, p. 6. (原文タイ語)
(85) อ้าพล สัมภากุณย์, “งานประติมากรรมศิลปด้านช่างมุก (螺鈿工芸美術)”, “สัมมนาวิชาการศึกษารังนกเพื่อ
อนุรักษ์ภูมิปัญญาไทย”, p. 190.
(86) Julahusana Byachrananda, *Thai Mother of pearl inlay*, pp. 36, 37.
(87) ศุภวัฒน์ เกษมศรี, “พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเกษมศรีสถิตย์ กรมหมื่น ทิวากรวงศ์ประสูติ (คา
เซมส์ บายอ็อก・ग्रอมมันท์ไวย์ว็อลฟว็อนพราวัตต์ 伝記)”, pp.
71-90.

【挿図出典】

- 挿図 1-1 (1) Julahusana Byachrananda, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, Thames & Hudson, 2001, p.
13.
挿図 1-2 (2) (6) 2 3 1 (4) 4 5 7 1 (2) 8 1 (4) 10 11 1 (1)
(9) 12 1 (2) 13 1 (2) 14 1 (4) 16 1 (1) (5) 著者撮影。
挿図 6 Julahusana Byachrananda, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, Thames & Hudson, 2001, p. 15.
挿図 9-1 Julahusana Byachrananda, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, Thames & Hudson, 2001, p. 7.
挿図 15-1 Julahusana Byachrananda, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, Thames & Hudson, 2001, p. 36.
挿図 15-2 Julahusana Byachrananda, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, Thames & Hudson, 2001, p. 38.

〔附記〕

本稿は長年にわたる調査・研究の結果をまとめたもので、二〇一七年十一月二十七日
に東京文化財研究所文化財情報資料部研究会(於東京文化財研究所)で行った口頭発表「タ
イにおける螺鈿工芸の変遷とその意味」に、さらに追加調査と加筆修正を行ったもので
す。二〇〇七年から現在まで以下の方々に作品・技法の調査、研究成果の発表などで、

高配を賜り、多岐にわたる貴重なご助言と励ましの言葉をいただきました。宮里正子浦
添市美術館館長、宮腰哲雄明治大学名誉教授、北村昭齋先生(重要無形文化財保持者)、
宮城清先生(沖縄県指定無形文化財保持者)、小椋範彦東京藝術大学教授、原田あゆみ氏
(九州国立博物館)、内田篤典 MOA 美術館館長、室瀬和美先生(重要無形文化財保持
者)、小池富雄鶴見大学教授、そして、タイにおいてはタイ文化省芸術局伝統工芸部の螺
鈿工芸専門家アンボン・サンマーウツティ氏、ソムキット・サンマーウツティ氏、タナ
ワット・トラーチューチャーット氏、タイの螺鈿工芸家チャクリット・スクサワット先生。
ここに深甚の謝意を表する次第です。

(たかたともひと・タイサイアム大学タイ日文化研究センター長)