

鍔絵の製作ストーリー～鍔絵、フレスコ画とテンペラ画

MfG_J_Trying_classification_of_Japanese_Kote-E

さまざまな鍔絵の分類、機那サフラン酒本舗の鍔絵謎解きと、一部、ラップしています。順次、こちらに統一していきます。

1. はじめに
 - 鍔絵といっても、いろいろ
2. 相違の概要
 - (1) 作品の断面比較
 - (2) テンペラ画の修復
 - (3) フレスコ画、テンペラ画と鍔絵の違い
 - (4) 鍔絵の着色について
 - (5) 絵画の区分
3. 製作時の漆喰の化学変化
4. 伊豆・松崎町の鍔絵で思ったこと
 - (1) 松崎町
 - (2) 撰田屋の鍔絵、松崎町の鍔絵の違い
 - (3) 個人的な感想 (ブオン・フレスコ、フレスコ・セッコも追記)
 - ～ 私なりの、鍔絵とフレスコ画との違いと再定義

参考 テンペラ画とフレスコ画

絵画の知識百科 第2章 絵画の種類と技法、主婦と生活社(1990)

参考 法隆寺金堂壁画製作の技法

参考 西域の塑像製作の技法

詳細

～ 簡易版では省く
日本語での説明

相違の概要

個々の物質説明

原図フレスコ画の図解

漆喰

胡粉

セメント

1. はじめに

～ 鰻絵といっても、いろいろで、詳しくは「参考」にて。

終始、鰻のみで造形し、できれば色も、元々着色された漆喰であるべき。

しかし、世の「鰻絵」と称されるものは、そうではないのが大半。

- A 色漆喰を鰻で浮彫風に造形する。筆による彩色なし。
- B 白漆喰を鰻で浮彫風に造形する。そこに筆で着色、描画。
- C 基材部のみ白漆喰で多少の凹凸をつけて作成し、上に筆で着色、描画。
- D 基材部のみ平面的に白漆喰で鰻で作成し、上に筆で着色、描画。

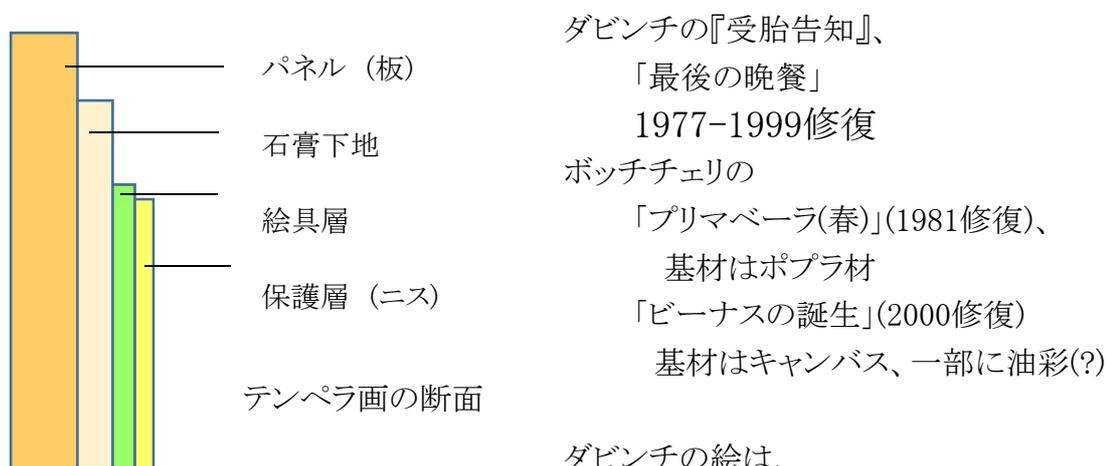
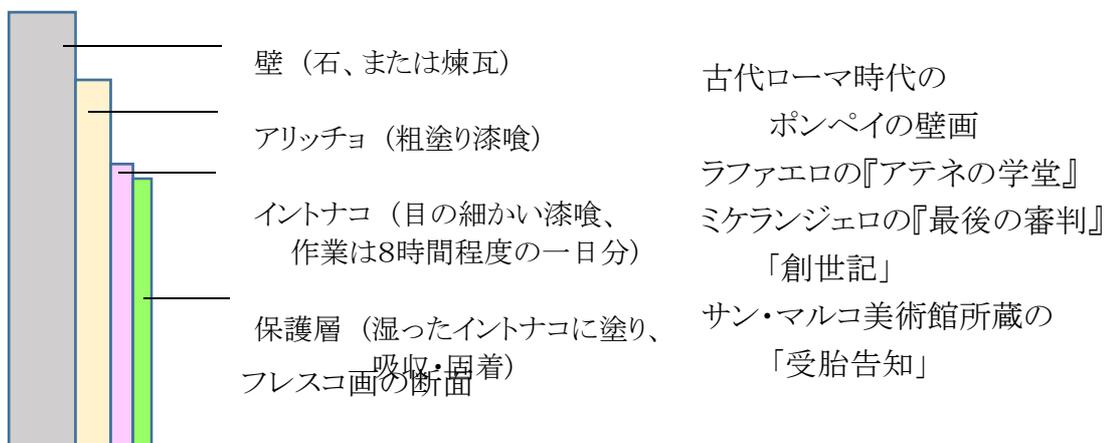
Aの手法を採用しているのが、フラン酒の鰻絵。 Bの手法が伊豆松崎の塗額。

Aのサフラン酒の鰻絵では、大黒様の大判金貨のみが、筆による彩色とされる。

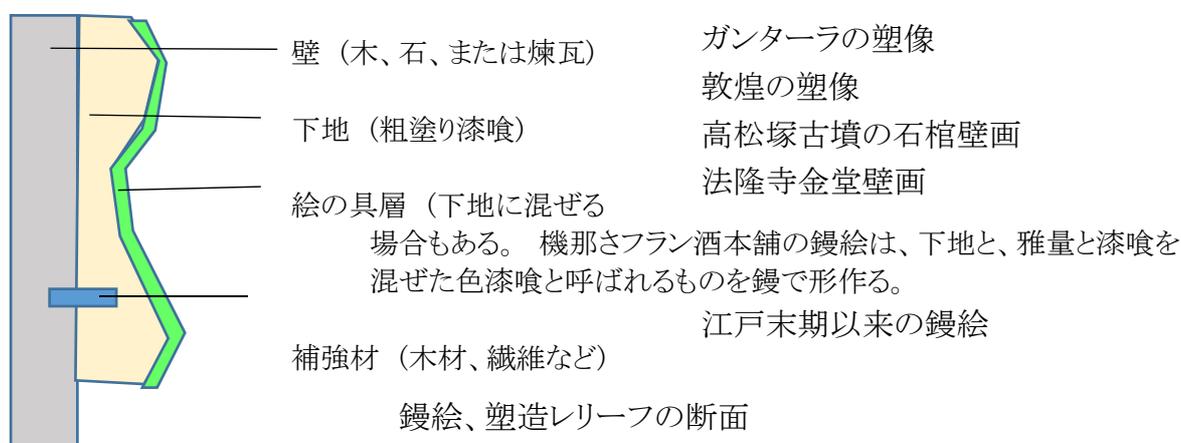
Bの手法は、フレスコ画に似ているが、Bでは、乾燥した漆喰面に描画し、美しい日本画的混色を実現している。江戸狩野の修行を積んだ長八には、この乾燥面が必須だった。従来の鰻絵に関する資料では、これらを明確に区別せずに記述しており、漆喰をもとにした芸術の正当な評価を妨げているように思います。

2. 相違の概要

(1) 作品の断面比較



ダビンチの絵は、
 「モナリザ」はじめ油絵が多い。



敦煌の壁画について、大野彩さんの著書の引用を本章(5)に掲げました。

(2) テンペラ画の修復

テンペラ画は、色彩の鮮やかさや細い線を重ねて描く技法による描線が魅力。また、油絵が経年変化によって暗く黄変する劣化状態になるのに対して、テンペラ画は経年劣化の現われ方が少なく、色彩の鮮やかさが数百年も続くことも大きな魅力とされてきた。

500年以上も前に描かれたイタリアルネサンス時代の名画の何点かが、近年修復され、長年見えなかった細部の再評価も進んでいる。

(3) フレスコ画、テンペラ画と鏝絵の違い

西洋のフレスコ画は、白い漆喰が乾燥しないうちに絵の具で色付け、漆喰層と一緒に乾燥して結晶固化するものです。

日本の鏝絵は、白の漆喰壁が乾燥後、着色漆喰で造形、というのが原則と思いますが様々なバリエーションが存在しています。

この鏝絵の漆喰絵と、板にファンデーション絵の具を下塗りし、ペインティングナイフで絵の具を厚塗りしていくナイフ主体の油絵と、材料の違いだけで、後は同じという見方を否定できません。

テンペラ画は、顔料を卵の卵黄に溶いたものを漆喰表面に「塗る」絵です。

フレスコ画とテンペラ画

フレスコ(英語: fresco、イタリア語: Affresco)は絵画技法のひとつ。

この技法で描かれた壁画をフレスコまたはフレスコ画と呼ぶ。西洋の壁画などに使われる。語源はイタリア語の“fresco”(「新しい」「新鮮な」という意味で英語のfreshに相当)である。

フレスコとは、砂と石灰を混ぜて作ったモルタルで壁を塗って、その上に水だけで溶いた顔料で、絵を描く方法です。

フレスコと他の絵画技法とで一番異なる所は、画面への絵具の定着を溶剤に頼らないということです。つまり、日本画の糝(にかわ)、油絵の油、水彩のワ、といった溶剤をフレスコは一切必要としません。濡れた石灰の上に水溶きの顔料(粉末状の色素)を乗せてやれば、石灰水が顔料を覆い、空気中の二酸化炭素と反応して透明な結晶(カルサイト)になるのです。顔料はこの結晶に閉じ込められて美しさを保ち続けます。

そのためフレスコ画は、油絵や水彩画と全く違ったマチエール(画面の表情)を持っています。石灰がつくる結晶のなかに顔料の一粒一粒が閉じ込められるため、色が大変美しく、耐久性は抜群で非常に長期間(数千年)保たれます。

それに比べて、テンペラは顔料を卵の卵黄に溶いたものを表面に「塗る」のです。

乾いていない漆喰にテンペラ技法を使うことはまずありません。

テンペラだと顔料は漆喰に浸透せず、フレスコほど耐久性もありません。

油絵の具は、顔料に植物性の油である。

フレスコは、まず壁に漆喰を塗り、その漆喰がまだ「フレスコ(新鮮)」である状態で、つまり生乾きの間に水または石灰水で溶いた顔料で描く。やり直しが効かないため、高度な計画と技術力を必要とする。

逆に、一旦乾くと水に浸けても滲まないことで保存に適した方法だった。失敗した場合は漆喰をかき落とし、やり直すほかはない。

古くはラスコーの壁画なども洞窟内の炭酸カルシウムが壁画の保存効果を高めた「天然のフレスコ画」現象と言うこともできる。古代ローマ時代のポンペイの壁画もフレスコ画と考えられている(蜜蝋を用いるエンカウストという説もある)。

フレスコ画はルネサンス期にも盛んに描かれた。ラファエロの『アテネの学堂』やミケランジェロの『最後の審判』などがよく知られている。

世界遺産「バチカン市国」の一部である。16世紀初頭の作品。

システーナ礼拝堂(バチカン市国) - ボッチェリによる壁画や、ミケランジェロによる「創世記」「最後の審判」が著名である。16世紀前半の作品。

サン・マルコ美術館所蔵の「受胎告知」、1437-46年頃

テンペラ画

やり直しができるのが、フレスコ画との差。

ダビンチの『受胎告知』、「最後の晩餐」、ボッチェリの「プリマベラ(春)」、「ビーナスの誕生」。

他は、「モナリザ」をはじめ、油絵、油彩画が多い。

鏝絵

こて絵(こてえ、鏝絵)とは、日本で発展した漆喰を用いて作られるレリーフのことである。左官職人がこて(左官ごて)で仕上げていくことから名がついたが、中央アジアでも、鏝と同じような道具を持つておれば、日本独自ではないのかも知れないが、建築外装と同じ技術で作るとするのが特徴に挙げられると思う。

題材は福を招く物語、花鳥風月が中心であり、着色された漆喰を用いて極彩色で表現される。これは財を成した豪商や網元が母屋や土蔵を改築する際、富の象徴として外壁の装飾に盛んに用いられたからである。

鏝絵は、左官が壁を塗る鏝で絵を描いていく漆喰装飾の一技法であるが。古くは高松塚古墳、法隆寺の金堂の壁画にあり歴史は古い。また天平年間の立体塑にも見られる。

具体的には小さなこてを焼いて、それによって紙または板を焦がして描く。焼き絵、鉄筆ともいう。

木で心柱を作り、その外側に荒土や白土にすき糊を混ぜた材料で作るのがこて絵の源流。漆喰は、貝殻と木炭を重ねて焼いた灰で作る。

(4) 鍍絵の着色について

詳細を「参考 伊豆・松崎町の鍍絵で思ったこと」に示しました。

(A) 白の漆喰壁に着色漆喰で造形、または

(B) 白の漆喰壁に白い漆喰造形、その上に絵の具で色付け

～ (B)は主に室内向け

(A) は、材料費用は多く要するが、屋外でも色あせず、丈夫という利点有り。
撰田屋のサフラン酒では、室内の鍍絵も(A) 方式で、大黒様の金貨にのみ、
(A) 方式の、筆で小判色を着色。 麒麟の一部にも筆と言われているが、私は判別
できません。

(5) 敦煌の壁画の断面図

フレスコ画への招待・大野彩著 岩波アクティブ新書(2003)

(5) 絵画の区分

道具	(1) 絵の具 3要素 (2) 基材、下塗り (3) 道具	顔料などの色素 Pigment 展色材 Binder (定着のため) 体質顔料 Extender pigments 板、布・絹、紙 漆喰、ファンデーション 筆、ヘラ、ペインティグナイフなど
描画技法	(1) 描画の構成要素 (2) 描き方 (3) 考え方、物の見方	線、面、固まり、点 画面上の混色の有無 筆触、マチエール(作品表面の肌合い)、凹凸 具象、抽象、リアリティ、・・・
画家の 生きる 環境	(1) 気候風土、文化、歴史 (2) 画家の生きた時代 (3) その生活環境、周囲の人物 (画家グループ)	ピカソ 芸術に進化はないのだ。

絵の具による違い

	顔料	展色材	体質顔料	固着
フレスコ画		使用せず 空気中のCO2と反応	使用せず (生乾き漆喰)	吸収、 壁の固化
テンペラ画		卵	下地材として 炭酸カルシウム	水の蒸発、 酸化重合
鏝絵		漆喰	漆喰、スサ	吸収、 壁の固化
油絵		乾性油	炭酸カルシウムなど (絵の具に調整済)	酸化重合
日本画		膠	下地材として胡粉など	水の蒸発
水彩画		アラビアゴムという アカシヤ科樹木の天然樹	炭酸カルシウム、 活性白土など	水の蒸発

バインダーの役割

粉末状態の顔料に水をまぜると粘りのあるペースト状になるので、これで絵を描くことができます。しかし、しばらくしてペースト状だったものが乾いてしまっ、また粉末状の顔料に戻ってしまい、基材のキャンパスや紙に絵具を定着できません。そこで絵具を作る過程で、顔料にノリの役割をもった材料(バインダー)を混ぜます

体質顔料の役割

流動性，強度，光学的性質の改善のために用いられる無機の白色顔料。増量剤。通常時は白色だが、展色材で練るとほぼ透明になる。

3. 製作時の漆喰の化学変化

フレスコ画の壁は水で練り合わされ、乾燥するにしたがって硬化する白色に近い材料を使う。

Wall of fresco painting is made with material hardening in white as drying proceeds.

Normally, lime mortal (hydrated lime, Calcium oxide + water + sand)

通常は、石灰モルタル(消石灰に砂と水で練り合わせる)を使う。

During drying proceeds, it had a structure same as original lime stone, high toughness.

石灰モルタルが乾燥すると石灰石と同じ構造を持つようになり、堅牢性が高まる。

練り合わせる increasing toughness

石灰石 [CaCO₃] lime stone

↓ 焼成 炭酸ガスが発生 (CaCO₃ → CaO + CO₂ ↑)

↓ 900°C

生石灰 [CaO] burnt lime, calcined lime, Calcium oxide

↓ 水を加える 消石灰の生成 (CaO + H₂O → + Ca(OH)₂)

↓

消石灰 [Ca(OH)₂] hydrated [slaked] lime

↓ 砂と水を加える 石灰モルタルの製造

↓

石灰モルタル (しっくい) lime mortal

↓ 壁に塗る しっくい lime plaster, mortal

↓

石灰ストゥッコ(壁) Stucco

↓ 水で溶いた顔料で描画(壁が固化する迄の約1日以内の作業)

↓

石灰ストゥッコ(壁) ~ 時間の経過とともに The passage of time

↓ 水分の蒸発と炭酸ガスの吸収

Evaporation of water component and absorption of carbon dioxide gas

↓

(Ca(OH)₂ + CO₂ → CaCO₃ + H₂O)

固化した漆喰壁[CaCO₃]

砂の役割

石灰が固着剤の役割を果たすのに対し、砂は骨材の役割をはたす。

Burnt Lime plays a role of adhesive agent, And sand plays a role of aggregate.

砂の粒径と色が、画面の見栄をきめ、さらに堅牢性を左右する。

Particle size and color of sand determines the visual quality of surface, and exerts an influence on toughness.

イントナコ層では、彩色のことを考えて比較的白い砂を選ぶと発色がよくなる。

また、この段階で色砂や顔料を加えると、有色下地の壁になる。

砂は、塩分や雲母をまったく含まない川砂が良く(塩分はフレスコを台なしにし、雲母は画面に照りを与えて作品の見栄を悪くする)、イントナコ層では、日本画の大理石粉や方解末も利用できる。

4. 伊豆・松崎町の鍔絵で思ったこと

(1) 松崎町

伊豆の長八美術館、そして極く近くの浄感寺・長八記念館の二枚看板の施設、それらの周りのなまこ壁の通り、という地区全体（おそらく摂田屋をズイドでご案内するエリアと同じくらいの面積）で統一した「漆喰わざ」のテーマを見せるもので、なかなかのものでした。全国鍔絵漆喰コンクールの優秀作品の展示会も開催されており、盛んな技術保存普及の活動にも驚きました。

(2) 摂田屋の鍔絵、松崎町の鍔絵の違い

摂田屋の伊吉さんの「色漆喰」に対して、松崎の長八さんの「塗額(ぬりがく)」や「建築装飾」の漆喰彩色は、それとは全く異質の別のものでした。「塗額(ぬりがく)」という分類の製作法は板に漆喰塗り下地を作ったところに絵を着色で描くというもので、板に下地用絵具を塗って油絵を描くのと同一要領です。室内の壁の装飾を目的とする「建築装飾」とともに、板絵のような装飾画を目指したもののようで、サフラン酒の鍔絵とは印象も全く異なるものでした。

これらの漆喰彩色は、技術的にはフレスコ画に近いはずですが、松崎の漆喰彩色は、毛筆の筆よりも細い、日本画や仏画で細線を描く時に使うような細い筆により彩色するもので、第一印象は、むしろテンペラ画、油彩画に近い感じでした。絵漆喰コンクールの優秀作品のなかには、中世宗教書写本の細密画を思わせるもの、ミニ塑像の集合のような作品もあり、面白い進化でした。

(3) 個人的な感想

技法で比べると、鍔で塗り込む技の冴えという点では、伊吉さんの「色漆喰」に軍配をあげたいと思いますが、浄感寺・長八記念館の絹本着色の絵を見ると、長八さんの絵師としての技量も、相当のものとなります。私は個人的意見として、鍔絵とは、終始、鍔のみで造形し、できれば色も、元々着色された漆喰であるべきと思います。しかし、世の「鍔絵」と称されるものは、そうではないのが大半らしく、大胆にすると、四つほどに分類できるのではないかと思っています。

- A 色漆喰を鍔で浮彫風に造形する。筆による彩色なし。(造形による芸術)
- B 白漆喰を鍔で浮彫風に造形する。そこに筆で着色、描画。(絵画による芸術)
- C 基材部のみ白漆喰で多少の凹凸をつけて作成し、上に筆で着色、描画。
- D 基材部のみ平面的に白漆喰で鍔で作成し、上に筆で着色、描画。

Aの手法を採用しているのがサフラン酒の鍔絵、そしてBの手法が伊豆松崎の塗額で、狩野派の修行を積んだ長八の面目躍如です。尚、長八さんは、C,Dの領域も、製作していたようです。

Aのサフラン酒の鍔絵では、大黒様の大判金貨のみが、筆による彩色とされています。

Bの手法は、フレスコ画に似ていますが、Bでは、乾燥した漆喰面に描画し、美しい日本画的混色を実現しています。江戸狩野の修行を積んだ長八には、この乾燥した漆喰面が必須だったのではないかと、思っています。従来鍔絵に関する資料では、これらを明確に区別せずに、自らを「鍔絵」と記述しているものが多く、これらが、漆喰をもとにした芸術の正当な評価を妨げているように思います。この四つの芸術は、一緒に論ずるべきものではなく、それぞれが技術

的、芸術的に別物であり、優劣を比べるものではないと考えます。
むしろ、どういう点でユニークか、を語っていきたいと思っています。

饅絵には、いろいろな見方があります。一方、フレスコ画については、膨大な研究の歴史があり、専門家でない私が「どうこう」というのは、僭越の極みです。

ただ、大胆にいわせてもらおうと、フレスコ画も、その描かれた時代、地域によって、さらに製作者や製作グループにより、本当に様々な手法に分かれるということは間違いなく、世界のあちこちに変種が見られるように、簡単に定義できるようなものではないことも、事実だと思えます。

たまたま私は五十年ほど前から、シルクロード壁画に関心を持ち、塑像や絵画の視点とともに、地域的特性による博物史的な観点からも、いろいろ本を読み、関心を持ち続けてきました。

このサフラン酒のウェブページのなかでも、「こんなガイドができるのではないかと」と、いろいろと文章を投稿してきましたが、なかなか、ひとつの説明に至っていません。

ただ、饅絵、特にサフラン酒の饅絵と、ほかのフレスコ画とは別物のようです。

それぞれ、それらの製作背景、製作の意図を含めて楽しんでいただけたら、それで十分と思っています。

饅絵とフレスコ画については、いろいろな学説があり、断言は難しいですが、以下に、現時点での、私なりの、饅絵とフレスコ画との違いと再定義を、表にしてみました。

A	色漆喰を饅で浮彫風に造形。 筆による彩色なし。	造形による芸術	饅絵 特に、サフラン酒の 饅絵
B	白漆喰を饅で浮彫風に造形し 乾燥前に、筆で着色、描画。 (造形後の6時間後が適時)	絵画による芸術 (絵画と二次元造形)	ブォン・フレスコ 饅絵 特に伊豆・松崎の 饅絵
B'	白漆喰を饅で浮彫風に造形し 乾燥後に、筆で着色、描画。	絵画による芸術	フレスコ・セッコ
C	基材部のみ白漆喰で多少の 凹凸をつけて作成し、 上に筆で着色、描画。	絵画による芸術	フレスコ・セッコ
D	基材部のみ平面的に 白漆喰で饅で作成し、 上に筆で着色、描画。	絵画による芸術	フレスコ・セッコ

参考 テンペラ画とフレスコ画

絵画の知識百科 第2章 絵画の種類と技法、主婦と生活社(1990)

テンペラ画

卵で顔料を練った水溶性の絵具による絵画技法。かき混ぜることをテンペラーレ(temperare)といい、元来、テンペラとは、卵、にかわ、アラビアゴム、樹脂などを混ぜた水性絵具の総称であった。

中世末から十五世紀後半にかけて、ジョット、フラ・アンジェリコ、ボッティチェリなどイタリアの画家たちが板絵を制作する際、卵テンペラが好んで用いられた。

テンペラ画は絵具の乾きが速いこと、乾くと色調が明るくなること、耐久性に富む半透明の絵肌をつくること、などに特徴がある。しかし、固着力が弱いために重ね塗りや厚塗りには不向きで、平坦で線描的な賦彩に向いている。

卵は卵黄のみを用いる場合と、全卵を用いる場合とがあるが、それによって乾燥や仕上りの様子が違って来る。

制作過程としては、まず板を張り合わせたパネルを用意する。それに石膏(ジュツソ)の地塗りを施し、その表面を滑らかに磨きあげる。

そしてこの地肌に別に用意した原寸大カルトンから構図を転写するが、これにはカルトンの輪郭に小さい穴を開けて木炭の粉をはたいて形を移す方法がとられた。

転写の後には筆で形を描き起こし、斜線影によって軽く明暗をつけてから彩色する。

テンペラから油彩への移行期である十五世紀後半には、さまざまな混合技法、油性テンペラ(テンペラ・ダラツサ)が試みられた。油彩画の普及につれて、油彩に比べ透明感や光沢などの点で物足りなさがあるテンペラは、急速に主流から外れたが、現代では再び重要な技法として見直されるようになっている。

フレスコ画

西洋の伝統的な壁画技法。現在では漆喰の壁に描かれた壁画を総称してフレスコ画と呼ぶことが多い。しかし、本来は下地の漆喰がまだ乾かない、すなわち湿って「新鮮な」(イタリア語で「フレスコ」)うちに、水だけで溶いた顔料で描く真性フレスコ(ブオン・フレスコ)の技法を指す。

フレスコ画の製作過程は、まず石または煉瓦の壁に漆喰で粗塗り(アリッチョ)を施す。

乾いた表面の上に、赤褐色の顔料でおおまかな下図シノビアを描く。

次いで画家が一日で製作できると予定した面積だけ、目の細かい漆喰(イントナコ)で上塗りする。この一日の作業分の区画をジョルナータと呼ぶ。

漆喰は石灰を主成分としたモルタルで、時間がたつと水分を蒸発させて固まってしまうため、それがまだ乾かないうちに水で溶いた顔料で彩色する。

すると顔料は漆喰に浸み込んで固形化するため、剥落の心配もなく、非常に堅牢な画面ができあがるのである。

フレスコ画は、短時間に制作する必要があり、しかも後で修正がきかないことから、下絵が重要な役割を持ち、下絵の段階で綿密なジョルナータの分割を計算おこなうてはならない。下絵は原寸大のカルトンを作って、部分ごとに転写するが、輪郭に針穴を開けて転写する方法と、鉄筆で引っ搔いて転写する方法がある。

フレスコは素早く彩色を行わなければならないため、細部の描写には向かないが、そのためかえって画家の個性を示す大胆で豊かな筆遣いを生み出し、十四世紀から十六世紀にかけて、ジョット、ギルランダイオ、ミケランジェロたちがフレスコ画の黄金時代を築いた。この漆喰が乾かないうちに、という手法が、現存する著名なフレスコ画の主流となっており、ブオン・フレスコと呼ばれている。なお、同じく古くからの技法、漆喰が乾いてから顔料に固着剤を加えて描く技法を「セッコ」（「乾いた」の意味）と呼ぶが、このセッコ技法を用いることが多かった。「乾いたフレスコ」の意味。ア・セッコ(a Secco)とも。乾燥した漆喰の上に描く。漆喰は顔料の定着に寄与しないため媒材が必要となる。媒材として用いられるのは卵、兎膠、石灰カゼイン、現代ではアクリリックなど。壁の上に描くテンペラとも言える。

ブオン・フレスコに比べ、発色や耐久性は劣る。ジョット以前はむしろこの技が主流であった。ブオン・フレスコによって描かれた壁画の大半も、アルカリによって変色する顔料の使用、塗り継ぎ部分の色合わせなどで部分的にフレスコ・セッコが用いられている。

このフレスコ・セッコの一部が、中世になってテンペラ画を生み、やがて油絵技法に進化したともいえると思う。

参考 法隆寺金堂壁画製作の技法

「法隆寺再現壁画」、朝日新聞社(1995)

世界文化遺産登録記念展・東京都美術館ほか

引用が長いが、注目部分は、p62-63の

壁画の下図は紙型の裏に色粉を塗り、紙型を壁面に貼り付け、輪郭をなぞって壁面に下描線を写しとる捻紙(ねんし)法と、壁面に貼り付けた紙型の輪郭線を篋(へら)や尖筆で強くなぞり、壁面に筋彫りの凹線をつける押圧線引(おうあつせんびき)法との二法によったことが判明する。

とはいえ、こうした作画の過程には着々としたわが国画工の習画の実績に支えられていたことを決して忘れるべきではない。の一文である。(河原由雄氏、奈良国立博物館学芸課長)

現存する木造仏寺建築として世界最古を誇るわが法隆寺の金堂は天智九年(六七〇)に、いま若草伽藍と呼ばれる旧斑鳩寺が焼亡したのち、ほどなく寺地を改め、現西院に再建されたというのが通説であり、その完成は持統七年(六九三)当寺で仁王会(にんのうえ)を挙行した頃に置かれてよいと認められる。五間四面、入母屋造の現金堂は内陣を三間に分け、中央に釈迦三尊、東に薬師如来、西に阿弥陀如来を安置し、各間上方にはそれぞれに葺返しのついた見事な方形天蓋を飾り、なによりも堂周壁には大画面の壁画を描き、まことその結構は東亜仏殿荘嚴の終着点をしめす資料として意義ぶかい。

さてここにいう金堂壁画とは惜しくも昭和二十四年(一九四九)の火災で焼損もしくは粉砕されてしまったが、外陣柱間十二面の大小壁画、外かしらぬき

陣頭貫(かしらぬき)上の十八面の山中羅漢図、それに失火時取り外してあって難をまぬがれた内陣長押上の二十面の飛天図小壁をいい、このうち大壁四面は奈良時代に行われた塔本四仏の例から、一号壁(東壁扉口の南)を南方釈迦浄土、六号壁(西壁扉口の南)を西方阿弥陀浄土、

九号壁(北壁扉口の西)を北方彌勤浄土、十号壁(同扉口の東)を薬師浄土とすることに定置をみている。余の八面小壁は二号と五号(ともに半跡菩薩像)、三号(観音菩薩)と四号(勢至菩薩)、七号(聖観音)と十二号(十一面観音)、八号(文殊菩薩)と十一号(普賢菩薩)とが配置を定めて対等あるいは相対の位置に美しく描かれる。

このうち二号と五号、それに三号と七号の二組の菩薩像は同一の原型を正逆反転して用いたと思われ、このことは二十面すべて同形同大の飛天各二軀を描く飛天図小壁ともども壁画の下図は紙型の裏に色粉を塗り、紙型を壁面に貼り付け、輪郭をなぞって壁面に下描線を写しとる捻紙(ねんし)法と、壁面に貼り付けた紙型の輪郭線を篋(へら)や尖筆で強くなぞり、壁面に筋彫りの凹線をつける押圧線引(おうあつせんびき)法との二法によったことが判明する。

使用の顔料は赤・白・黄・青・緑・墨など数種におよび、焼損前のカラー写真や昭和十五年から始まる模写図をみると当初は赤と緑の対比を基調とし、深い隈取や纏縷(うんげん)彩色を併用した比較的明るい調子の賦彩であった。また諸尊の輪郭は屈鉄盤絲(くつてつばんし)、すなわち鉄線を屈したような強く張りある筆線でしっかりと描かれ、こうした様式上の類似性は敦煌莫高窟の初唐壁画(七世紀)に脈絡をたどることができ、総合して法隆寺壁画は初唐の中国画壇の傾向を反映した壁画であったと判断される。

とはいえ、こうした作画の過程には着々としたわが国画工の習画の実績に支えられていたことを決して忘れるべきではない。

～ この辺の苦労話が、過去の再現壁画にあたった、大勢の日本画家の記録として、「法隆寺再現壁画」、朝日新聞社(1995)の巻末に残っている。

....

敦燈三三二窟の阿弥陀浄土図と酷似した第六号壁をみるに、中尊阿弥陀は豊満な肉体をもった唐風の偉丈夫相でもって描き、一方、観音・勢至両菩薩はアジャンター壁画に遡る身体を三つに折る三曲法の姿勢、かつ着衣は身体にぴったりと密着して、衣を透かせて肉体

の起伏をはっきり表すなど、インドや西域からの外来画法と中国の線描画法とがよく融和し、そうした壁画を擁する寺塔が初唐の長安や洛陽にあり、この風がはるかわが法隆寺の手本となったとみて間違いはなかろう。

しかしそうした両京の寺観が一夕にして成ったとは到底考えがたく、法隆寺壁画に指摘される数々の画法上の特色は北朝後期・隋・初唐に、両京に渡来した西域出身画家たちが集積したものに他ならない。

上記「屈鉄盤線」と呼ばれる線描法は西域南路に沿う于闐(ウテン)出身の尉遲乙僧(うつちおつそう 初唐に活躍)に与えられる評価であり、また曹国(ソグディアナ)出身の曹仲達(北齊に活躍)は「曹衣出水」、すなわち水から上がった身体に衣がぴったり密着して肉体が露わにみえるような仏画を描き、さらに西域画法を学んだ南朝・梁の張僧孫は結締彩色をおもわす凹凸花を描いて名を馳せたなどがそれである。

もりかえれば初唐の王玄策がインドより将来した図様をわが国黄文連本実(きぶみのむらじはんじつ)が再転写して伝えた(天智十年＝六七一)ことから法隆寺壁画の作者に黄文本実を擬す見解も行われ、また遣唐使の派遣がこの年より約三十年間の空白期間があるところから、法隆寺壁画の粉本ともどもわが国人の唐代寺塔に対する新知識は本年を下限として、順次舶載されたものとみられよう。(河原由雄 奈良国立博物館学芸課長)

参考 西域の塑像製作の技法

全体的な説明はできないが、手持ちの書籍から、様々な手法を拾い集めた。

西域の塑像は、石堀、スタッコとも、レリーフ、浮彫りがほとんどで、丸彫りは見られないらしい。

なお、スタッコとしっくい、石灰の語源は同じという。

～山田樹人著、ガンターラ美術の見方、里文出版(1999)

a) 西域の彫塑美術

ドイツ・トゥルフアン探検隊 西域美術展(東京国立博物館1991)

塑像が圧倒的に多く、一部に木彫像

塑像 ストゥッコ像 細土に石灰を混ぜた漆喰を固めて作る

泥像 粘土で造形した後、乾燥させる

テラコッタ像 粘土で造形した後、素焼きさせる

テラコッタ像は、インダス文明以来、グプタ朝まで盛んに作られる。

スタッコ像は、ガンダーラ時代後期から、

パキスタン・タキシラ、アフガニスタン・ハッダで見られるようになる。

しかし西域では、純粋なテラコッタ像は少なく、泥像に仕上げとして漆喰を用いるものが多い。

塑造を作る場合、ワラの束などを縄で巻いて芯とし、そこに切りワラ、植物繊維、動物の毛などを混ぜた粘土でおおまかな塑像を形作り、ひび割れを防ぐ。その後、顔や衣の細部を精選した粘土で造形し、全体を整える。

装身具などの造形には、しばしば「型」が使用されるのが、西域の彫塑の特徴と言われている。

全体に薄い漆喰をかけ、最期に彩色をほどこす。

木彫像 ニレ、クルミ、桑

b) 東山健吾 敦煌三大石窟 講談社選書メチエ (講談社1996)

敦煌初期の塑像 (p33-34)

丈六あるいは等身大に近い像の作成法

木を組み立てた骨組みに、葦の茎や草を巻き付けて縄で縛り、その上に粘土を盛りつけ成形する。

乾燥による粘土の急激な収縮を防ぐため、粘土に細砂を加え、つなぎとして繊維を混ぜ合わせる。

最後に細かい粘土で表層を整え彩色する。

金箔はも白・土紅色の下地に漆を塗り、金箔を施す。

小さな像は、木で大体の形を作った後、細かな粘土を盛って仕上げ、彩色する。

c) 田川純三 「敦煌石窟 美とところ」 (NHKブックス1982)

壁画の作成手順

一般に卵の殻のように薄く白い漆喰を塗り、さらに膠を塗る。

膠は色に光沢を与えるため。

次に図柄の輪郭の跡を穴などでつけた下絵をあてて、そこに粉質の顔料を押し付けて画稿をつくる。

その後、線描、着色していく。

(常書鴻氏の論文の引用 p130)

唐代には、顔料を膠質のもので溶いて使用した。

水・油を使用しないという点では、テンペラに近い。

ベニバナ、藍などの染料(植物顔料)も使われているが、無機顔料に比べ、退色しやすい欠点がある。

d) アジャンタ壁画

法隆寺再現壁画、朝日新聞社(1995)

世界文化遺産登録記念展・東京都美術館ほか

岩盤に植物のすさを混ぜた精琉の泥土を塗って平滑となし、その上に石灰を塗って白下地とし、乾壁面に膠を接着剤として描くテンペラ画であるとされる。(ローマ時代の壁画のようにまだ石灰が乾かないうちに描くフレスコ画と違う。) 使用の顔料は油煙墨から採った黒のほか、すべて鉱物顔料で、赤(酸化鉄)、黄(黄土)、緑(緑土)、白(石灰や白土)、それに青色としてアフガニスタン特産のラピスラズリ(青金石)がある。このラピスラズリは絵桐路を東遷してキジル石窟を經由、敦煌の初期窟にも用いられ、事実、敦煌石窟からは顔料として使用途中のラピスラズリの残片が出土している。

描法は赤または褐色で下描きし、ついで彩色を施し、仕上げは黒または茶色でくるといわれるが、それにしても眼点を一方に片寄せて描く独特の表情、眉毛を連ねて描く連眉法、身体を三つに折る三曲法(トリバング)、肉身の起伏に沿って施す強烈な隈取(くまどり)、とくに額や鼻梁、頬に白色のハイライトを入れ、アジャンター壁画の特色をいっそう有名なものとしている。