

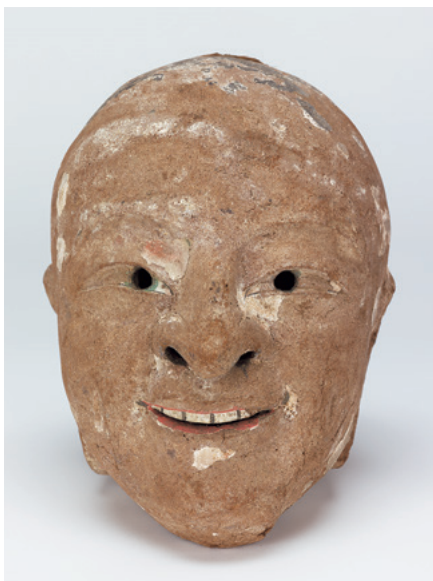
乾漆製伎楽面の製作技法 ―乾漆第20号を中心として―

山 片 唯 華 子

1. はじめに

正倉院には171面の伎楽面が伝来している。そのうち木彫製は135面、乾漆製は36面ある。これら各面に施された技法については、すでに『正倉院の伎楽面』（平凡社、1972年）に毛利久氏によって調査結果が一通りまとめられている。その成果の多くは今日においても依拠すべきものであるが、今回、南倉1伎楽面乾漆第20号の童子面（挿図1・2）を調査する機会を得たところ、一部に異なる所見が得られた。そこで本稿では乾漆第20号を中心として、乾漆製伎楽面の製作技法に関する問題について考えたい。

まず、伎楽面の種類と分類について簡単に確認する。伎楽面は伎楽（呉楽ともいう）と呼ばれる楽舞に使用されたもので、伎楽は推古20年（612）年に百済人の味摩之が日本に伝えたと言われる。飛鳥時代から奈良時代にかけて、寺院での法要の際に盛んに演じられたが、その後に衰退したために、具体的な内容については分かっていない。残された資料から^(注1)、師子・師子兒・治道・呉公・呉女・崑崙・金剛・力士・迦楼羅・波羅門・大孤父・大孤兒・醉胡王・醉胡従という14種の役柄があり、計23面で1組をなしたと考えられている。正倉院の伎楽面171面はこれらの役柄のいずれかに相当し、いくつかの組（セット）が混在している。役柄の比定と組の分類については、これまでに石田茂作氏、毛利久氏などが、形状・素材・技法・墨書といった点から解明を試みており^(注2)、現在の到達点として成瀬正和氏の研究が挙げられる^(注3)。



挿図1 南倉1 伎楽面 乾漆 第20号 正面



挿図2 同前 背面

今回注目する乾漆面については、役柄の比定に関しては諸氏の間で見解の相違があるが、計36面が3組に分けられる点や各面の組分け自体は、毛利氏・成瀬氏とも同じである。以下では主に製作技法の所見をまとめた毛利久氏の見解を取り上げる。毛利氏は木彫面を含め全体を13種に分類し、そのうち乾漆面は第11類・第12類・第13類の3種に分けている。毛利氏の所見によるそれらの特徴を以下に示す。

第11類) 相李魚成作。3面。乾漆での造形後、面外側は黒漆の地塗りの上に、白下地を施し、彩色を施す。油色なし。面内側には離型後に目の細かい麻布の方形小片を貼り、黒漆塗りとする。優れた作域を示し、彩色も丁重である(挿図3)。

第12類) 作者不明。19面を数える。面外側は黒漆の地塗りの上に、彩色を施す。油色なし。面内側には目の粗い大小の麻布を貼り、黒漆塗りとする。簡にして要を得た造形である(挿図4)。

第13類) 作者不明。14面を数える。面外側は木屎仕上げとした上に、彩色を施す。油色なし。面内側には目の粗い大形の麻布を貼り、黒漆塗りとする。簡潔な造形である(挿図5)。

本稿で取り上げるのは、このうち第13類に相当する第20号である。この面の観察から上記の所見を再検討し、他の分類と比較しながら、乾漆製伎楽面の製作技法について考えたい。



挿図3 第11類代表面
南倉1 伎楽面 乾漆 第2号



挿図4 第12類代表面
南倉1 伎楽面 乾漆 第15号



挿図5 第13類代表面
南倉1 伎楽面 乾漆 第16号

2. 観察所見(1) 黒漆塗りの有無

乾漆とは、その名の通り漆を用いた造形技法の一種で、奈良時代の仏像に多く見られる。大まかな手順としては、まず木材で骨となる形状を作った後に、粘土で肉付けして塑像原型(雄型)を作る。次にその上に麦漆を用いて麻布を貼り重ねる。漆が乾固した後に、塑像原型をすべて取り除き、内部を空洞にする。その後、漆に木粉等を混ぜた木屎漆で表面の細部を成型して構造体を完成させ、その上に彩色を施して仕上げる。木屎漆を盛り上げて細部を作り込むため、木彫とは異なり、軟らかな造形となる。

正倉院の乾漆製伎楽面の製作手順も、基本的には上記と同様と思われる。ただし、構造体が

出来上がった後の仕上げ方について、第11・12類と第13類では大きく異なる。第11・12類は面外側に黒漆を塗って地とした上に彩色を施すが、第13類は木屎の上に直に彩色する。また、面内側について、毛利氏は第11・12・13類いずれも化粧布として麻布片を貼って黒漆を塗ったかのように記述するが、乾漆第20号には化粧布としての麻布片はなく（後述）、また黒漆の塗布も確認できなかった（挿図6）。現状は、やや黒みのある麦漆が付いた麻布が見られ、その布の一部に土が付着している。これは第13類の他の面についても同様と思われる。つまり、第11・12類が面の内外に黒漆を施すのに対して、第13類は内外とも黒漆を用いていないという大きな違いがある。



挿図6 南倉1 伎楽面 乾漆 第20号 左頬内面

茶褐色のさらりとした生漆は麦漆や木屎漆を作る際に用いるが、それに比べてなやし・くろめの精製工程（攪拌し、余分な水分を除去する）を経て、掃墨等を練り込んだ黒漆は粘りがあり、乾固後も固く厚い被膜となる。このため、内外面に黒漆で仕上げた場合、面全体が固く重くなる。また、ひとつの面に用いられる漆の総量も単純に多くなる。この点で、第11・12類は漆をふんだんに用いているといえる。また第11・12類は、離型後の内面を整えるために麻布の小片を貼り込み（毛利氏の所見では地布と化粧布の区別が明瞭でなく、第11類以外は化粧布が貼られていないとの見方もあるが^(注4)、第12類についても化粧布は施されているとみてよい）、第12類には面の周縁に別布を貼り込んで補強することもみられるなど、全体的に丁寧な仕上げがなされている。一方、第13類は、これらの仕上げとは異なり、内外面共に黒漆を用いておらず、また麻布の繊維内部にまで漆が染み込んでいない。そのため、第13類の面は第11・12類に比べて軽量で、かつ現在でも柔軟性を残している。

このことは、面の破損状態を見てもよくわかる。第11・12類は、内外面に黒漆を塗るため面自体が固くて丈夫な反面、何らかの衝撃によって破損した部分は麻布の繊維ごとぱっくり割れ、また割れた際にその断片が脱落するといった脆さもある（挿図7・8）。その部分の修理を行う場合は、本体自体が固く歪まないため、割れてしまった部分に漆木屎等を補填して繋いだり、断面を填めるしかない（挿図9・10）^(注5)。一方、第13類は、内外面に黒漆が塗られていないため柔軟性があり、何らかの衝撃を受けたとしても麻布の繊維が切れずに残ったまま変形する（挿図11・12）。このため、近年行われた修理では形状の復元が可能であり、ある程度までなら元の形状に戻せるのである（挿図13・14）^(注6)。



挿図7
南倉1 伎楽面 乾漆 第14号
正面（修理前） 顎から下唇にか
けて割れが生じていた



挿図9
南倉1 伎楽面 乾漆 第14号
正面（修理後） 割れに漆木屎を
充填し補強した



挿図8
南倉1 伎楽面 乾漆 第15号
顎部（修理前） 顎から左耳に
かけて大きく欠損していた



挿図10
南倉1 伎楽面 乾漆 第15号
顎部（修理後） 麦漆と漆
木屎で脱落した断片を繋ぎ、
断面を補強した



挿図11
南倉1 伎楽面 乾漆 第16号
背面（修理前）



挿図13
南倉1 伎楽面 乾漆 第16号
背面（修理後）



挿図12
南倉1 伎楽面 乾漆 第17号
背面（修理前）



挿図14
南倉1 伎楽面 乾漆 第17号
背面（修理後）

3. 観察所見（2）一枚布による成型

次に構造の芯となる麻布による成型について検討する。毛利氏の所見では、第20号をはじめ第13類の乾漆製伎楽面については、麻布の貼り重ねによる成型、そして離型ののち、内側から別に大形の麻布を貼ったかのように記述されているが、それが化粧布であるのか判然としないところがある。しかし、少なくとも第20号については、内側から見えている大形の麻布自体が、塑像原型に貼った構造の芯となる麻布の1枚目に相当するとの見解に至った。事実、塑像原型に大形の麻布を貼り進めたために、形状に沿わせる際に生じたと考えられる布目の歪みが確認できた（挿図15）。

布着せの手順としては、以下のように考えられる。まず、塑像原型の各所に麻布を固定するための麦漆をあらかじめ塗っておき、その上に大形の1枚の麻布を被せて仮留めする。そして塑像原型の形状に添うように順次箆などで押し込みながら整える。さらにその上から麦漆を足して塗り込むと、麻布が麦漆を吸い上げながら固定される。このようにして順次、麦漆を塑像原型に塗りながら、形に合わせて麻布を引っ張ったりゆるませたりしながら貼っていったために、布目に歪みが生じたものと考えられる。内面下方の顎部では、麻布が余り、一部重ねている様子が確認できるが、これも1枚の大形の布を用いたためであろう（挿図16）。

大型の仏像は幾片もの麻布を貼り合わせることから、伎楽面もある程度の大きさに切った麻布片を貼り合わせて成型したと考える向きもあるかもしれない。実際、法隆寺の乾漆面や東大寺に残る相李魚成銘のある乾漆面についての解説では、ある程度の大きさの麻布を貼り継いだとされている^(注7)。しかし、麻布の小片を不定形の立体物に隙間無く貼り合わせていくのはかなりの技術と時間を要することは確実である。同じ1枚分の麻布を貼るならば、小片を貼り合わせるよりも、大形の1枚を形に沿わせていく手法の方が簡便であり、第20号ではこの手法がとられたと考えられる。また、第13類のなかには他にも同様の方法で作られたものがある可能性がある。



挿図15 南倉1 伎楽面 乾漆 第20号 左頬内面
大形の麻布を歪ませながら貼っている
ことがわかる



挿図16 同前 顎部内面 縁部の際で余った麻
布を貼り重ねている

関連して注目されるのは、第13類は塑像原型を作る際に耳の造形を省略して作っており、表側の形状を整える際に木屎によって耳を形作っているものがあることである。塑像原型の際に耳の造形も作り込む第11・12類と比べると、平板な耳となっている。塑像原型で耳の造形を省略すると、全体が卵形に近くなり、大きな1枚の麻布でも貼り込みが容易になるはずである。ただし、第20号は童子面で全体の作りが小さく、比較的凹凸が少ない形状である。このため、13類のなかでも迦楼羅など立体的な形状のものは成型方法が違っているかもしれない。

なお、第11・12類の面が第13類のように1枚の麻布を被せて成型したものか、小片を貼り合わせたものかが問題となるが、内面全体や縁部に化粧布として麻布の小片を貼り、黒漆を塗っているため、詳細は不明である。ただし、東大寺の相李魚成銘の面についての所見を参照すれば、第11類は小片を貼り合わせたものである可能性があり、その場合は前節で取り上げた黒漆の問題と同じく、第11類と第13類の大きな違いとなる。

さて、麻布による成型に話を戻すと、1枚目に続いて2枚目以降の麻布を同様に貼り込んだ後、余分な麻布は切り取られる。乾漆第20号の縁は、麻布を切りっぱなしにしたまま漆木屎で整えられている（挿図17）。そして塑像原型を取り除いた後に、外面には彩色を施して完成させたと考えられる。



挿図17 南倉1 伎楽面 乾漆 第20号 縁部分



挿図18 同前 左頬内面

4. 観察所見（3）離型剤の問題

乾漆第20号の内面を観察しているなかで、麻布の目の間に粒の細かい土様のものが残っていることに気がついた（挿図18）。同様のものは第13類の他の面にもみられる。取り除いた塑像原型の一部が残った可能性もあるが、粒の細かさからすると、この土様のものは離型する際に外れやすくする役割を果たしたと考えられる。つまり、塑像原型の上にあらかじめ塗っておいた離型剤にあたる可能性がある^(注8)。というのも、粘土による塑像原型に直接麦漆等を塗ると、漆が粘土に食い込んでしまい、離型しにくいからである。

布着せは塑像原型の粘土が乾ききらないうちに行うとの説もあり^(注9)、それも離型しやすくするためのひとつの方法かもしれない。しかし、乾漆第20号に残る土様のものについては、離型剤として塑像原型よりも粒の細かい土を薄く施した可能性を考慮するべきだろう。

離型剤については、面内側に黒漆を塗る第11・12類では有無を確認することはできない。今後、第20号以外の第13類に属する乾漆面の所見を積み重ねることで、改めて考える必要のある問題である。

5. おわりに

以上、乾漆第20号の観察所見に基づき、乾漆製伎楽面の製作技法について考えてきた。第11・12類と第13類にみられる違いは、製作技法の違い、また物づくりの考え方の違いとでもいうべきものである。端的に言えば、第11・12類は、材料と時間を惜しまず、手間ひまをかけたやり方であり、第13類はできるだけ手順を省いたやり方といえる。このようにいうと、第13類の出来が悪いように思われるが、それはむしろ合理的な技法であり、第11・12類、特に第11類に注がれた労力の方が特異だということもできる。

正倉院宝物のなかには、天平勝宝4年(752)4月9日に行われた東大寺大仏開眼供養会の際に用いられたものが多数ある。伎楽面のなかにも相李魚成らを中心とする中央工房によるものがあり、乾漆製面のうち第11類の3面がそれに相当する。伎楽面は本来、消耗品であったと考えられるが、今回の比較でも改めて明らかになったように、大仏開眼会用のものはかなり丁寧に作られたことがうかがえる。一方で、第13類は限られた材料と時間のなかで、簡便に作っている。あるいはそこには、製作地の問題も関係してくるかもしれない。

なお、乾漆製面の分類の際には、これまでは構造の芯となる麻布の枚数が問題になることが多かったが、今回取り上げたように、ある程度の大きさの麻布片の継ぎ合わせなのか、1枚を形状に沿わせていくのかといった貼り方の違いも念頭に置きながら、考えていく必要があるだろう。また離型後の処置の有無も大きな問題である。こうした観点から、他の乾漆製伎楽面についても見直していく必要がある。

注

- (1) 『法隆寺伽藍縁起并流記資財帳』(天平19年勘録)
『西大寺資財流記帳』(宝亀11年勘録)
『広隆寺縁起資財帳』(貞観15年勘録)
『観世音寺資財帳』(延喜5年勘録)
- (2) 石田茂作「正倉院伎楽面の形式分類」(『正倉院伎楽面の研究』美術出版社、1955年)、毛利久「正倉院伎楽面の分類」(『正倉院の伎楽面』平凡社、1972年)
- (3) 成瀬正和「正倉院伎楽面の分類的研究」(『正倉院紀要』第19号、1997年)
- (4) 中里壽克「乾漆製伎楽面の製作技法―主に東大寺伎楽面について―」(『仏教芸術』106号、毎日新聞社、1976年)、西川新次「乾漆製面」(『法隆寺献納宝物 伎楽面』便利堂、1984年)

- (5) 南倉1伎楽面乾漆第14号の修理については『正倉院紀要』第30号、2008年、同第15号の修理については『正倉院紀要』第32号、2010年、所載の年次報告を参照。
- (6) 南倉1伎楽面乾漆第16号の修理については『正倉院紀要』第31号、2009年、同第17号の修理については『正倉院紀要』第33号、2011年、所載の年次報告を参照。
- (7) 前掲注(4)に同じ。
- (8) 乾漆製伎楽面の離型剤の問題については、山崎隆之「乾漆伎楽面の製作技法について―実験的考察―」(『愛知県立芸術大学紀要』20、1991年)においても言及されている。
- (9) 美術院が阿修羅像を作製した際には、細かい部分の造形のしやすさと密着性を考え、塑像原型の粘土が乾ききらないうちに、塑像原型側には麦漆を塗らずに1枚目の麻布を貼っている。美術院所長 小野寺久幸・仏教美術研究所所長 久野健「対談 阿修羅を造る」『日本の美術254 乾漆仏』(至文堂、1987年)