

安城市歴史博物館

平成 23 年 3 月 31 日

愛知県立芸術大学
日本画研究室

本證寺本聖徳太子絵伝現状模写制作
22年度 制作報告書

平成 22 年 4 月 1 日～平成 23 年 3 月 31 日

受託研究者

愛知県立芸術大学
美術学部日本画専攻
教授 秦 誠
准教授 岡田 眞治
准教授 吉村 佳洋
准教授 岩永 てるみ

※研究協力

中神 敬子
大矢 亮
山下 孝治
阪野 智啓
神谷 菜穂

目次

1. 本證寺本聖徳太子絵伝の現状調査	—————	2
1) 場面選定 / 2) 模写方法の検討 / 3) 原本熟覧		
2. 現状模写制作工程	—————	5
1) 材料準備 / 2) 下図制作 / 3) 絵絹の拵え / 4) 本画 / 5) 肌裏紙		
3. 表現技法	—————	19
1) 人物 / 2) 動物 / 3) 建物 / 4) 景観		
4. まとめ	—————	34
1) 概観 / 2) 描写の特徴 / 3) 彩色技法 / 4) 次年度への 課題		
5. 参考資料一覧	—————	39

【制作概要】

愛知県安城市の本證寺に伝来する重要文化財「聖徳太子絵伝」は、10幅構成の大掛かりな絵伝である。太子の生涯の事跡を絵画で表した「聖徳太子絵伝」は、古くは天平時代の制作が知られているが、特に鎌倉時代の末頃から盛んに制作され、太子信仰の強い浄土真宗の寺院などを中心に各地にもたらされた。

真宗高田派の寺院であった本證寺に伝わる「聖徳太子絵伝」は、特に前半幅において古様な構成を見せる場面もあり、一群の真宗系絵伝のなかでも古い作例と考えられている。また人物配置の巧妙さや、保存状態の良い明快な色彩によって画面が平明にまとめられ、槍霞も自然景に溶け込んでおり、洗練された図像となっている。

本制作では本證寺本「聖徳太子絵伝」全10幅の現状模写を、1年に2幅ずつ5年に渡って行う。現状模写を基本として描写していくが、絵画表現を著しく損なうような汚れや明らかな後補は除いて制作を試みていく。併せて、模写の制作過程において当初に使われた材料、技法を研究し、その成果を基に古画の忠実な再現を追求することによって、本證寺本の絵画表現の本質に迫ることを期したい。

1.本證寺本聖徳太子絵伝の現状調査

1) 模写場面選定

模写制作初年度において、第一幅から順に模写することも考慮されたが、安城市歴史博物館から特に順番の必要性を求められず、場面選定は模写従事者の作業効率を優先した。ただし、第五幅は本證寺伝来の「善光寺如来絵伝」が混入していると考えられるため、最終年度に模写する方針が確認された。選定するにあたり、模写開始年度となる22年度では、絵の特質の理解と素材に取り掛かりやすくするため、10幅のなかでも比較的保存状態の良く描写上の問題点が少ないと見込まれた第七幅、第九幅を選択した。

第七幅（原本）

太子28歳から35歳の平群行啓までが描かれる。行啓の行列や新羅軍、造仏の職人など、登場人物が多い。

第九幅（原本）

41歳の維摩経疏執筆から46歳の遷都、大仏建立の予言までの13場面を構成している。



第七幅（原本）



第九幅（原本）

2) 模写方法の検討

原本の図像を正確に写し取る方法として、愛知芸大でもこれまでにさまざまな模写の手段が試されてきた。以下にその方法をいくつか取り上げ、特質を挙げていく。

・ 上げ写し

広く行われている模写方法で、原本あるいは原寸大の写真の上に美濃紙等をあて、線描を拾い描く。紙本の場合では、あてがう紙がそのまま本紙と成り得るが、絹本では絹の収縮が激しいため、絵絹を用いて上げ写すことができない。また、現在では原本の安全性への憂慮から、原本から直接上げ写しをする例はほとんど無い。



上げ写し（聖徳太子）

・ 下げ写し

原本写真を本紙の上に置いて、めくり上げながら下の本紙に線描を描く。残像が頼りとなるため正確性が低く、主に上げ写しをした下図などを用いて、本紙に転写する時などに行うことが多い。名古屋城本丸御殿復元模写（名古屋市委託事業、平成4年～）では、上げ写しをした下図を、本紙の上において念紙（うつし紙）をあてて転写している。



転写（名古屋城）

・ 印刷

原本の撮影データなどを用いて、紙や絹などの本紙に直接印刷する。印刷濃度を薄く抑え、原本の図像が淡く印刷されるように調整し、それを頼りに線描、彩色を施していく。法隆寺金堂壁画再現模写（朝日新聞文化事業、昭和42年）ではコロタイプ印刷を和紙に行い、その上から彩色を施している。愛知芸大で昭和49年から14年間行われた法隆寺模写でも、この方法に倣っている。

本制作では、絹本への模写となるため、紙本のように上げ写しをしたものがそのまま本紙には成りえない。絹本模写では、まず別紙に原本図像を上げ写して大下図を作る。その大下図に、枠に張り込んだ絵絹をかぶせて、透けて見える下図の線を頼りにして線描することが多い。または大下図を拵えず、原本写真から直接線描を写すこともある。今回は上げ写しをすることで線描の経験を得る事が出来ることと、得られる白描図によって図像の把握がしやすくなる事から、平成22年度ではまず大下図をつくりその後には絹に転写する方法をとった。

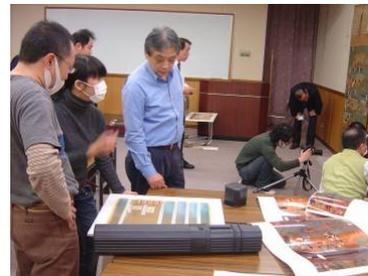
3) 原本熟覧

本證寺本の委託先である安城市歴史博物館で、都合2回原本を閲覧した。1回目の閲覧は4月に行われ、以後の模写作業の根本資料となる部分写真の撮影や、大下図の基となる原寸大写真との色の差異を比較した。さらに、あらかじめ試作した色見本を用いて、使われている顔料の確認を行った。

12月の2度目の閲覧では、絵の試作手板と原本を比較し、想定している絵柄が原本に則しているかどうか確認した。また、原寸大写真からでは読み取りにくい原本の情報も漏らさず熟覧し、彩色における疑問点などを解決した。



部分写真撮影（4月）



色見本照合（4月）

a) 描写の観察

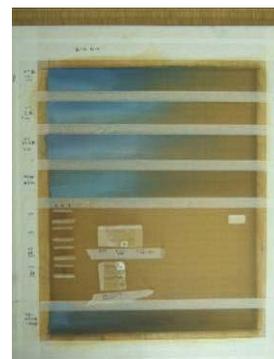
原本を肉視することにより、写真では読み取りにくい顔料の粒子感や、彩色手順などを熟覧する。スコープを用いると、10～15倍に拡大された原図を観察することができるので、絹目や下塗り、裏彩色など細部に渡った観察を行い、描写の特徴を把握する。



細部観察（12月）



手板比較（12月）



色見本

b) 裏彩色

絹は格子状に繊維が編まれており、裏から絵具を塗るとその隙間から透けて見える。この効果を利用して、古画では裏にしっかり絵具を塗りこめ、表から仕上げる絵画技法を用いている。これを裏彩色と呼び、絹表面の柔らかい質感を損なうことなく、深い色調を醸成することが可能となる。本證寺本も原本を観察する限り、高密度な絵に比べて表面の絵具層が薄いことから、古画の通例通り裏彩色の存在が予測できる。



裏彩色（模写）



表から見た図（模写）

2.現状模写制作工程

1) 材料準備

①原寸大写真

ポジフィルムから原寸大に引き延ばした写真を準備し、下図の資料とする。さらに、裏彩色の作業用に、左右を反転させた写真も有用となる。このような原寸大写真では、概して細部の再現が甘く描写に支障を来たすので、熟覧のときに撮影した部分写真で細部を確認する必要がある。

②画材の検討

a) 絵絹

原本と同じ絹目の絵絹を手に入れるのが望ましいが、現在では手織りで絹を拵えている工房はほとんど無く、入手が困難である。渡辺絵絹株式会社（岐阜県各務ヶ原市）では、機械織りながら手織りのような柔軟性を持った絵絹を提供しているので、渡辺絵絹のサンプルを基に本画用の絵絹を選択した。

原本は鎌倉時代後期頃の制作とされているが、鎌倉末から南北朝室町時代頃の絵絹の目は非常に粗く、数ある「聖徳太子絵伝」でも室町時代の他作例では粗絹なものが多いという。ただ、本證寺本ではそれほど粗いようには見受けられず、「室町の粗絹」といったような印象ではない。そこで、渡辺絵絹のサンプルから以下の粗くない3種に絞った。



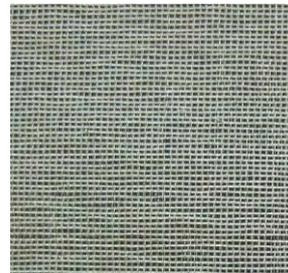
原本絹目



絵絹 B (採用)

A.	タテ80目	ヨコ100目	2本入り	
B.	タテ80目	ヨコ125目	2本入り	31中
C.	タテ80目	ヨコ120目	2本入り	31中

目数は絹糸の一寸あたりの本数となり、数字が大きいほど絹目の細かいものとなる。中（デニール）は絹糸の太さをあらわしている。見た目の印象ではヨコ糸100目のものが近いように感じられたが、試作してみると細かい線を引く時に引っかかりが多く、原本の描写にそぐわない。そこで見た目の印象よりも描写の風合いの近似性を重視し、線描の具合が最も良かったヨコ糸125目の絵絹が本画用となった。



絵絹 A



絵絹 C

b) 顔料

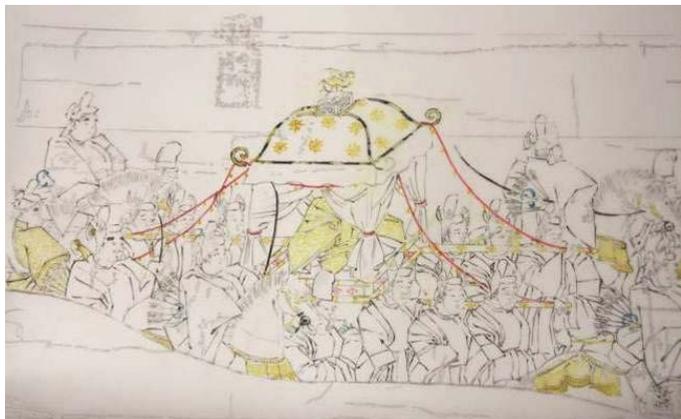
日本の古画に用いられる基本的な材料の中で、原本の制作年代に則した顔料から使用顔料を推測した（顔料については下表参照）。群青、緑青には粒度による色の違いがあり、粗いほど色が濃い。それぞれ番号によって現され、およそ7番から15番ほどの幅があり、数字が大きいほど細かく、もっとも細粒子なものを白（びやく）と呼ぶ。原本での主な使用箇所や混色については、表現技法の項で詳解する。

色	顔料名	原料	特徴
赤色	朱 ■	辰砂(水銀) HgS	・水銀精製(細粒子)
	丹 ■	方鉛鉱 Pb304	・外気に弱い? (変色)
	臙脂 ■	ラク虫	・光に弱い(褪色) ・膠不要
	岱赭 ■	無水酸化鉄 Fe2O3・Al2O3・SiO2	・土精製
	弁柄 ■	赤鉄鉱(ヘマタイト) Fe2O3	
青色	群青 ■	藍銅鉱(アズライト) 2CuCO3・Cu(OH)2	・鉱石粉碎(粗粒子)
	藍 ■	蓼藍	・光に弱い(褪色) ・膠不要
緑色	緑青 ■	孔雀石(マラカイト) CuCO3・Cu(OH)2	・鉱石粉碎(粗粒子)
黄色	藤黄 ■	ガンボージ オーピメント(石黄)As2S3	・ガンボージ(樹液) ・石黄(鉱石)
	黄土 ■	褐鉄鉱・針鉄鉱 FeO(OH)	・土精製
白色	胡粉 □	方解石(カルサイト) イタボガキ CaCO3	・風化貝殻
	雲母 □	ケイ酸塩鉱物(白雲母)	
黒色	墨 ■	松煙煤、油煙煤	
金銀	金泥 ■	金	・不変
	銀泥 ■	銀	・外気に弱い(変色)

2) 下図制作

① 上げ写し

本画用の絹に描く前に、転写用の大下図を作成する。透明度の高い製図用トレーシングペーパーを原寸大の原本写真にあてがい、線描や彩色、文様等を写し取っていく。



上げ写し（七幅）



大下図（九幅）

※経年の痛みもそのまま写す「現状模写」のため、絵具の剥落痕や汚れも拾い上げる

② 手板

原本の部分を抜粋して、線描や彩色を試す（これらの試作を手板と呼ぶ）。本画同様の手順で描写を試すことにより、観察だけでは見出し難い描写に対する疑問を洗い出せる。また原本熟覧時に、模写の絵肌と原本との差異が比較できる貴重な資料となる。



手板（裏彩色）



手板（表彩色）



手板（裏彩色）



手板（表彩色）

3) 絵絹の拵え

① 枠張り

絵絹を原本よりもやや大きめに採寸し、さらに大きな木枠に張り込む。絹本では裏からの彩色が必要なため、裏からも作業できるように木枠を用いる。画面が大きい（本画サイズ 160.9×93.9）ため、乾燥時の絹の引き込みが大きい事が予想され、木枠のつくりが脆弱だとゆがんでしまう。今回準備した木枠は、幅 30cm、厚み 3 cm のもので、糊代に余裕を持った堅牢な造りとした。

絵絹は手織りの風合いで織られており、縦糸の掛かりが緩く、通常の機械で織った絹に比べて縮みが小さい。このような絹を枠にはり込む場合、上下左右に充分引き込んで張り込まないと、水仕事などで水分が加わったときに思わぬ弛みが出る。弛むと以後の彩色等に支障があるため、縦糸が歪まないよう注意しながら均等に力をかけ、できる限り引き込んで一旦ピンで仮止めする。ゆがみを確認・矯正して、ピンをはずして仕上げに糊で貼る。糊は 20 分以上炊き込んだ正麩糊を用いた。



② 湯引き

絹にぬるま湯を刷毛引きして、描写作業前にあらかじめ水気に馴染ませる。水に馴染んだ絹は、染色する際の染料との馴染みも良くなる。

③ 絹染め

原本の経年劣化による絹の褪色を表現するため、絵絹を染料で染める。染料はヤシヤ、クルミの染液を混ぜたものを用いた。ヤシヤはやや黄色め、クルミはやや茶色寄りに染まる。染めた絹は良く洗い、媒染はドーサ引きで代用する。

④ 研磨

絹表面をより滑らかにし、線描を円滑にするため、絹目を潰す作業をする。堅い棒に絹を巻きつけて砧で打つ方法と、御影石のような滑らかな丸い石で絹面を磨く方法とがあるが、今回は絵絹の面積が広く、巻きつける作業が困難なため、御影石で絹の表面を磨く方法をとった。

⑤ ドーサ引き

絵絹の滲み止めのため、膠と明礬の混合液（ドーサ）を引く。明礬は膠のたんぱく質を収斂する作用があり、にじみ止め効果が増す。絹絵では裏からも彩色するため、表だけではなく裏にもドーサを施す。

- ・表（1回目） 水 1.5ℓ 膠 100cc 明礬 4g
 - ・裏 上記に 500cc の水を入れて薄めたもの
 - ・表（2回目） さらに 500cc の水で薄めたもの
- ※ 膠は三千本膠 15g を 100cc の水で溶解したもの

4) 本画

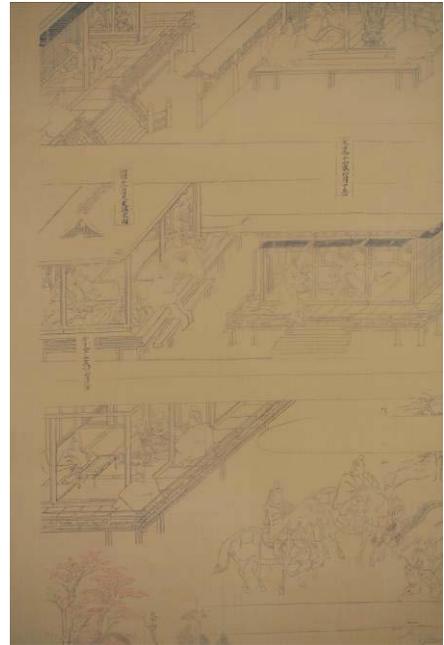
個々の表現技法については次項で詳述するため、本項では手順としてどのような時系列で彩色したのかを記述する。

① 線描

人物表現特有の肥瘦のきかせた線描に留意して、線描を施す。画中に多数登場する建物には、当初から溝引きによる直線も多いため、同じ様に溝引き定規を用いて描写した。使用した墨は、当時の様相では松煙墨の使用が考えられるが、現状の枯れた風合いを再現する為、古墨の油煙墨を用いている。



▲木枠に張り込んだ絹を大下図にかぶせる（上図）



▶線描を施した絵絹（右図）

② 表彩色

まず表から、図柄の目安となる彩色を施していく。群青、緑青の古色や、檜皮屋根のぼかし作業はあらかじめ表から調子を入れる。また、衣服等に見られる文様も、金泥は黄土、群青は藍といった代用の絵具で当たりを入れておく。



表からの当たりが入った九幅模写



・表彩色の古色

衣服や檜葺、畳など、群青、緑青が塗られる部分や、地面に古色（藤黄・藍・臘脂の混色）を施す

③裏彩色

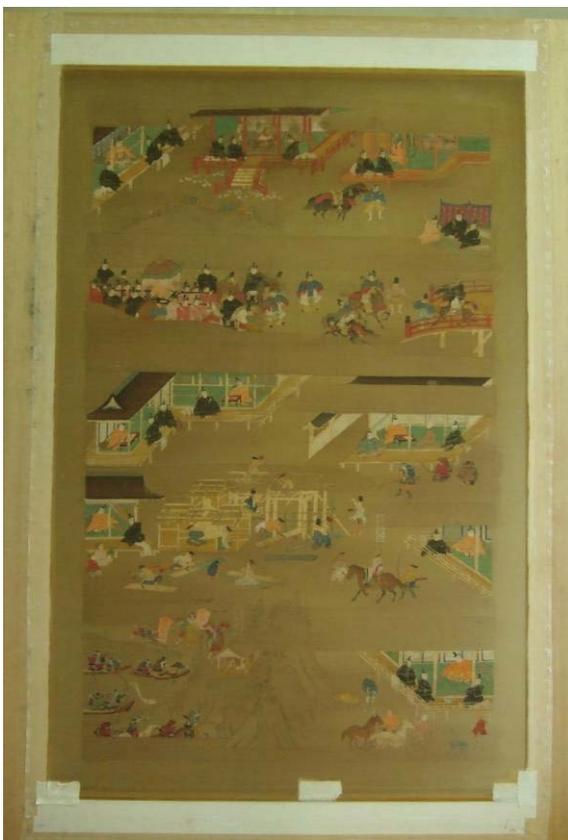
彩色効果を最大限に活かすため、表彩色に先立って、裏彩色を濃厚に施す。裏の絵具層を厚くすることによって、絵表面の密度を増す効果が得られる。また絵絹を古色染めしているため、表面からは古色のフィルターのかかったような色彩となり、全体的に落ちついた色彩となる。



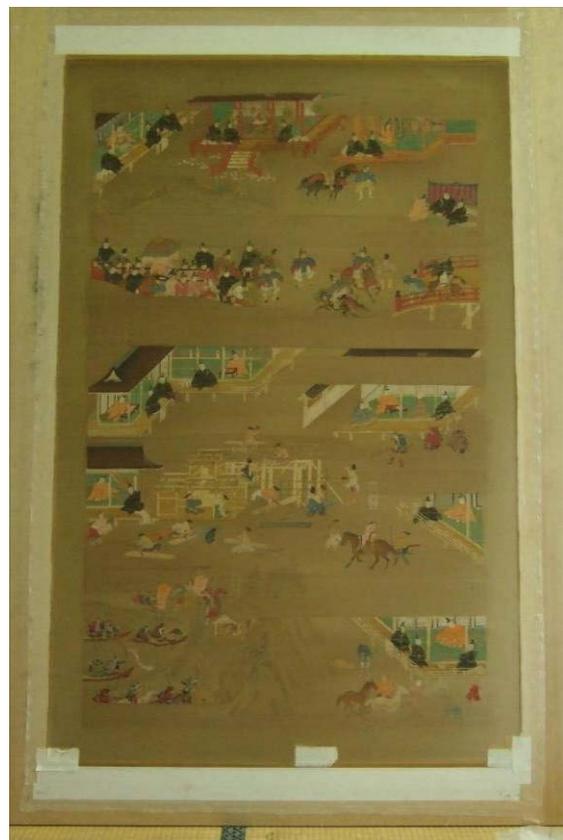
七幅裏彩色（途中）



九幅裏彩色（途中）



七幅表（途中）



九幅表（途中）

a)人物

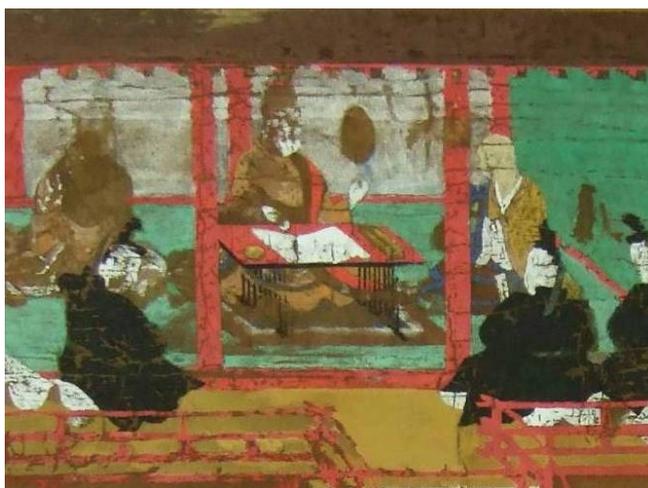
肉身、衣服共に表面から見える色相よりもやや明るめな色彩を、裏から施す。このとき、目鼻などを塗り分けることはせず、べた塗りして絵具の抵抗感を出すようにする。衣服や動物などに見られる茶色系中間色はじめ、色のほとんどは絵具を数種混色して調整している。



太子 28 歳 百済の動物 (七幅)



太子 33 歳 太秦行啓 (七幅)



太子 35 歳 勝鬘経講讚 (七幅)



太子 43 歳 犬・鹿の前世 (九幅)



太子 43 歳 山神出現 (九幅)



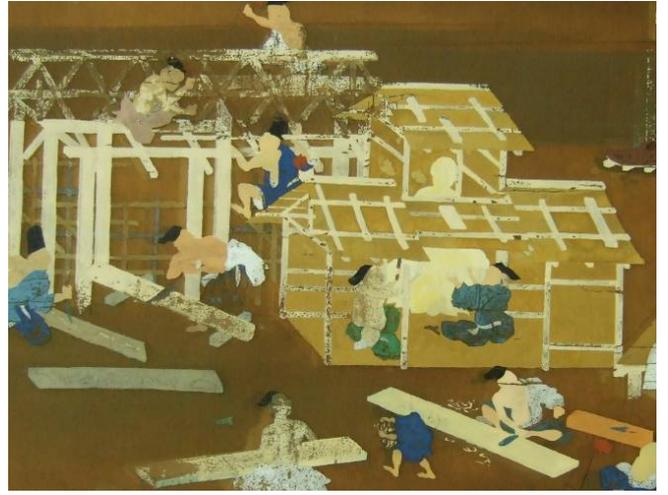
太子 43 歳 千人出家 (九幅)

b) 建物

色については人物同様、やや明るめな色をのせていくが、桧皮葺の屋根などグラデーションになっている部分は、裏から多少ぼかしておく。柱、板によって微妙な色調の違いがあるので、裏彩色の段階で差を付けておく。



太子 33 歳 十七条憲法 (七幅)



太子 34 歳 元興寺 (七幅)



太子 35 歳 勝鬘經講讚 (七幅)



太子 44 歳 法華經疏の執筆 (九幅)



太子 46 歳 小墾田宮 (九幅)



太子 46 歳 湯沐の戸 (九幅)

c)景物

山や土坡など、表から緑青をかけているように見える部分にも、裏から彩色を施し表現に厚みを持たせる。槍霞は、うっすらと霞が画面を涉って行く雰囲気を出す為に、他の図柄の彩色を入れ様子を見ながら、最後に裏彩色を施す。



太子 29 歳 北高津 (七幅)



太子 35 歳 勝鬘經講讚 (七幅)



太子 43 歳 犬・鹿の前世 (九幅)



画面右上の滝 (九幅)

③ 表本彩色

a) 人物

衣は表からは薄く絵具を調節し、隈取や文様を描き仕上げる。肉身部分の、とくに白色に近い人物の肌色の彩度が原本では高いため、バランスを崩さないよう注意して表から再度塗り上げ、その上から目鼻や髪の毛等を書き込む。



太子 33 歳 太秦行啓 (七幅)



太子 33 歳 宇治川の橋 (七幅)



太子 35 歳 平群行啓 (七幅)



太子 41 歳 舞楽 (九幅)



太子 42 歳 片岡山の飢人 (九幅)



太子 43 歳 千人出家 (九幅)

b) 建物

白木や朱柱など、混色した白木色や朱で塗上げる。屋根や畳も同様であり、建物部分は概ね表彩色を薄くではあるが施す。御簾や襖の描き込みなど、細部描写も詰める。



太子 33 歳 十七条憲法 (七幅)



太子 34 歳 元興寺 (七幅)



太子 34 歳 遷都奏上 (七幅)



太子 44 歳 恵慈の帰国 (九幅)



太子 45 歳 帝を見舞う (九幅)



太子 46 歳 湯沐の戸 (九幅)

c)景物

山や土坡に、やや粗めの緑青や群青をざら掛けして、さらに黄土で調子を付けて量感を出す。樹木では、緑青や群緑で地塗りののち、一葉ずつ描かれている葉を描き起こす。



太子 29 歳 北高津 (七幅)



太子 42 歳 片岡山の飢人 (九幅)

④ 古色

仕上げに、土坡や彩度の高い彩色部分に古色を施し、全体の調子を整える。古色は当初にあった賦彩という訳ではないので、なるべく粒子の出ないように注意して施していく。

原本に見受けられる異質な染みや、屋根の欠損部に施された黒い補彩、絹の欠失部位に補われている補絹の描写は、本制作が本證寺本の「現状の記録」を目的としている模写ではなく、描写技法の再現による表現の追求を目指しているため、絵画性を損なうと判断し描写は控えた。



染み (七幅)



補彩 (七幅)



補絹 (九幅)

5)肌裏紙

絵に密着する裏打ちを肌裏と呼ぶが、絹目が透ける絹本では、裏彩色と同様に、肌裏紙の色も表面の色調に大きく影響を与える。裏打ちは画面全体に及ぶため、その色の調整が大変重要となる。

裏打ちは墨仁堂（静岡県）に依頼するため、肌裏に使用したい色サンプルを拵えて、それに近いものを工房で準備してもらうこととなった。ヤシャの染色液と墨を混ぜた色で肌裏サンプルを作り、それを基に工房で作られた試作肌裏紙を、12月の原本熟覧時に手板にあてがい、色調の確認をして肌裏紙を決定した。肌裏の次に打つ美須紙も薄墨で染めたものとし、絵全体の落ち着いた風合いに近づけた。



肌裏試作

【模写工程】



① 絵絹の張り込み

絵絹を裁断し、木枠に張り込む。縦糸が絵の縦方向となるように置き、絹を貼る順番もまず上下から仮止めする。



② 糊止め

ゆがみを矯正し、糊で貼り付ける。その上からさらに和紙を貼り、表具様アイロンでしっかりと抑える。



③ 染色材料

染色材（上図はヤシャ）を煮込み、煮出した液を濾して染液を作る。原液は濃い目にしておき、水で薄めて加減する、



④ 湯引き

染色前に、絵絹を水気に馴染ませる。刷毛で、均一に裏表に施す。



⑤ 染色

ヤシャとクルミの混合液を調整し、湯引き同様に刷毛で染める。



⑥ ドーサ引き

にじみ止めのドーサを表2回、裏1回ずつ施す。たまりが出来ると妙な光沢が出る為、丁寧にムラ無く塗布する。



⑦ 研磨

御影石で絹表面をしごいて、絹目を潰す。筋がつかないように、力を加減して慎重に行う必要がある。



⑧ 上げ写し

トレーシングペーパーを原寸大写真にあてがい、原図同様に線描を拾う。写真は、建物描写の溝引きの様子。



⑨ 剥落写し

原本写真から確認できる剥落痕を写し取る。線描との違いを明確にするため、シャープや顔彩を用いている。



⑩ 手板

重要画面をトリミングし、ほぼ本画同様の手順で試作する。試作することにより、描写上の問題点が洗い出せる。



⑪ 熟覧

原本を肉視によって調査する。スコープで顔料の粒子や絹目、下塗りの有無などを細かく観察する。



⑫ 線描

原本の描写をよく見ながら、描かれる対象物の構造を意識して躍動感ある線描を施す。



⑬ 裏彩色

彩色の基盤となる裏彩色を全体に施す。絹目を埋める必用もあるため、しっかり絵具を乗せ、彩度も高く塗り上げる。



⑭ 表彩色

表から、白色系の人物や建物、山にざら掛けしてある緑青などを描き、量感を出す。



⑮ 剥落描写

地面（絹地）に、剥落痕を描き加える。塗り厚がでないように、有機系の絵具の混色で丁寧に描いていく。



⑯ 細部描写

陰隈や照隈を施し、さらに線描、文様、目鼻などの描き込みをする。調度品や樹木など、細かい描写は画面全体に及ぶ。



⑰ 古色仕上げ

全体の調子を見て、古色で整えていく。汚しすぎないように、また図様のもつ空間を意識して仕上げる。



⑱ 肌裏紙

肌裏紙を摸写に合う色に染め、仕上げた摸写に宛がいの色調を確かめる。肌裏、増裏が入ると絵の色調が深まる。

3.表現技法

1) 人物

聖徳太子

七幅、九幅全般



・装束

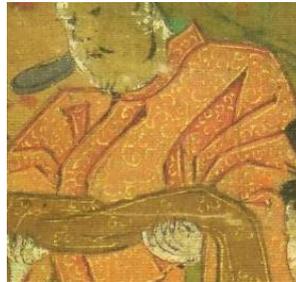
太子の衣は皇太子を現す黄丹色をしており、丹の具の裏彩色を基調として、表から朱の上澄みで衣の皺に限取を入れる。表には金泥で唐草文が描かれ、さらに照隈線で高級感を出す。裏地と裾（きよ）の上衣は緑青、裾裏の茶褐色は臙脂の変色と見られる。石帯の本帯は群青、上手は具墨で塗り分ける。

・顔

裏から胡粉でべた塗りし、表から朱の上澄みで頬などに限取を施す。冠の纓（えい）は具墨とし、紗がかった素材の質感を現す。



太子石帯



文様、隈取



冠



裏彩色(摸写)

- ・衣 — 丹具(表地)、緑青10番(裏地)
- ・裾 — 緑青10晩(表地)、臙脂具墨(裏地)
- ・冠 — 油煙墨
- ・顔 — 胡粉
- ・御衣 — 臙脂具+黄土

表彩色(摸写:仕上前)

- ・衣 — 朱の上澄み(隈取)、金泥(文様)
- ・顔 — 胡粉+黄土 朱の上澄み(隈取)
- ・御衣 — 金泥(文様、照隈)



・装束

川勝に限らず、束帯や黒袍の武官の裏彩色は具墨で塗り、表からさらに墨を掛け、黒色に深みを与える。線描は具墨にしてやや不透明な質感とし、裏塗りの黒色から線が浮き上がって見える。石帯は太子と逆に上手が群青で、石が胡粉で描かれる。

・顔

白面の貴族は裏が胡粉で朱の上澄みで隈取。冠の纓(えい)、武官の綏(おいかけ)は共に具墨で表現される。



石帯



線描



冠・纓・綏



裏彩色(摸写)

- ・衣 — 具墨(彫塗)
- ・裾 — 胡粉(表地)、臙脂具墨(裏地)
- ・冠 — 油煙墨(冠)、具墨(纓)
- ・顔 — 胡粉
- ・袴 — 胡粉
- ・下袴 — 朱

表彩色(摸写:仕上前)

- ・衣 — 墨(彫塗)
- ・顔 — 胡粉+黄土 朱の上澄み(隈取)
- ・石帯 — 具墨(本帯)、群青10番(上手)
- ・太刀 — 金泥

武官（狩衣）

太秦行啓（七幅）



- ・狩衣
朱の具の調合を変え、数種類の色味を使い分ける。表から、狩衣の折り目に沿って朱で色隈を入れている。
- ・顔
束帯の貴族とは異なり、さまざまな肌色が表現されている。混色は黄土具に朱を混ぜたもので、肌色によって調整を変える。冠、綏は束帯貴族と同様に墨、具墨で現される。



裏彩色(摸写)

- ・衣 — 朱具
- ・冠 — 油煙墨(冠)、具墨(綏)
- ・顔 — 黄土具 + 朱の上澄み
- ・袴 — 胡粉



表彩色(摸写:仕上前)

- ・衣 — 朱(隈取、括り)
- ・顔 — 黄土具 + 朱、朱の上澄み(隈取)

調子麿

黒駒の傍ら（七幅、九幅）



- ・水干
水干は裏から群青をべた塗りする。粗い粒子の割には色味が軽いので、模写ではやや粗製の群青 14 番と通常の群青 14、15 番を混ぜている。更に表から群青の色隈を入れて仕上げる。その他の紺染め衣も、おおよそ同じ調合の群青で塗り上げている。袴は原本では合わせ黄土（丹具と藤黄）と考えられるが、現状模写ではやや彩度が高くなるため、黄口の黄土で代用。



裏彩色(摸写)

- ・水干 — 群青(粗製 14 番 + 14、15 番)
- ・下衣 — 緑青 10 番
- ・顔 — 黄土具 + 朱の上澄み
- ・袴 — 黄口黄土具



表彩色(摸写:仕上前)

- ・顔 — 黄土具 + 朱、朱の上澄み(隈取)

推古天皇（唐衣）

小墾田宮：推古天皇（七幅）、千人出家（九幅）



・装束（推古天皇）

推古天皇の唐衣は、裏からやや紫がかった朱墨具を施し、表から軽く朱の具で整える。緑青、群青、朱で大柄な梅鉢文を描き、隙間を胡粉の唐草でうめている。単には丹地に銀泥で菱文が描かれる。袴は裏から朱で塗りこめる。

・装束（千人出家）

唐衣、内衣に様々な色が用いられ、金泥や銀泥で文様が描かれる。手前の水瓶は、裏は黄土、表から金泥を塗るが、表からは線を普通より大きく避けた彫り塗りがなされ、金属光沢を現す。



唐衣：黄土具（銀泥文様）
裏地：臙脂具
内衣：緑青



唐衣：朱具（金泥文様）
裏地：朱
内衣：藍具（群青文様）



唐衣：白緑具（銀泥文様）
裏地：緑青
内衣：朱+臙脂



水瓶

裏彩色：黄土具
表彩色：金泥（彫り塗り）

僧

七幅、千人出家（九幅）他



観勒（七幅）



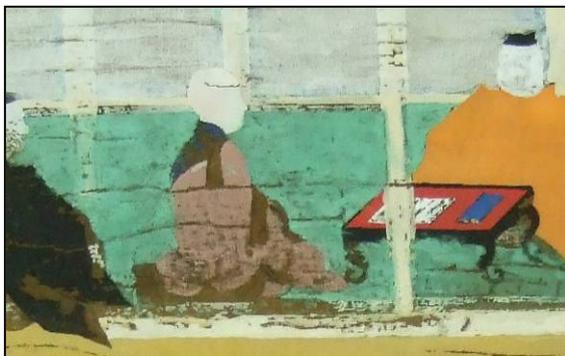
恵慈（九幅）

・袈裟（観勒）

臙脂具の裏彩色に、金泥の点文様が入り金襴を現す。袈裟にかかる総は緑青、衣は群青を塗る。頭は具墨でぼかし、剃り跡を現す。

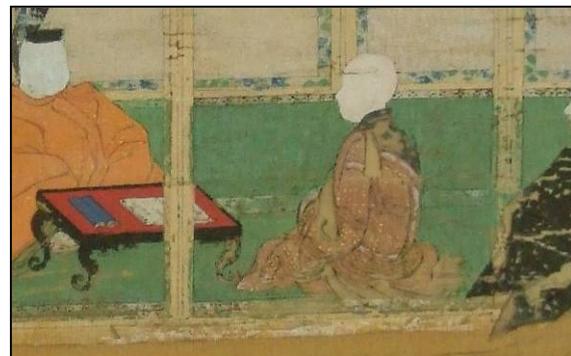
・袈裟（恵慈）

藍具墨の裏彩色に群青。衣は緑青地に、さらに緑青で色隈を施す。前に置かれた茶色の御衣は臙脂具の褪色か。



裏彩色（摸写）

- ・衣 — 群青10番、藤黄+藍+臙脂具
- ・袈裟 — 臙脂具+黄土
- ・顔 — 黄土具



表彩色（摸写：仕上前）

- ・顔 — 黄土具、具墨（頭）
- ・袈裟 — 金泥（文様）



・大鎧

各糸緞の地色を裏彩色し、小札は表から墨で描き起こす。糸緞の線描を施し、菱縫いを丹具で墨の上から点で置く。総角、笠標の総も丹具である。兜の星や鍬形、据金物は金泥を施し、弦走などの革は、藍の具で裏から絹目を詰めて塗る。

・腹巻

北高津に3人だけ腹巻を付けた武士がおり、そのうちの2人は杏葉（ぎょうよう）形の肩当を付ける。ここでも、革製と思われる杏葉や箆（えびら）などは藍の具が塗られている。



大鎧

糸緞：群青に墨で小札
菱縫：丹具
弦走：藍具（文様有り）
金物：金泥
直垂：丹具（文様有り）



大鎧（背面）

糸緞：朱に墨で小札
菱縫：丹具
総角：丹具
冠板：藍具（文様なし）
金物：金泥



腹巻

糸緞：群青に墨で小札
菱縫：丹具
杏葉：藍具（文様なし）
箆手：丹具
袴：朱

新羅兵



・武装

大鎧のような外観を朱や茶で塗り潰し、金泥で幾何学文様に括っている。衣服、防具共に彩度の高い朱色が多く、盾も暖色系（向かって左から合わせ黄土、丹具、弁柄）でまとめられ、紋が墨で描かれる。



裏彩色(摸写)

- ・衣 — 胡粉、緑青 14 番
- ・袴? — 朱
- ・鎧 — 朱、緑青 10 番、群青 10 番、丹具墨
- ・顔 — 黄土具 + 朱
- ・盾 — 黄土具、丹具、弁柄具



表彩色(摸写:仕上前)

- ・袴? — 金泥(照隈、文様)
- ・顔 — 黄土具 + 朱
- ・鎧 — 金泥(文様)



- ・衣
朱の具の裏彩色に、表から金泥の照隈線を入れる。乗る馬の鎧にも金泥線が入り、高級感がある。襟や袖口には群青が施される。この人物は当初の当たり線が比較的是っきりと見て取れる。
- ・顔
白色に近い肌色は黄土具に朱を合わせて調整する。顔はややつり目で、日本人の描写にはあまり見られない長いあご髭がある。頭の冠は胡粉。



裏彩色(摸写)

- ・衣 — 朱具、群青 10 番(袖)
- ・袴 — 緑青 10 番
- ・帯 — 朱
- ・顔 — 黄土具 + 朱
- ・冠 — 胡粉

百濟人

七幅



- ・衣
群青、丹具、臙脂具、朱と、一様に美しい色を使い、丹具と臙脂具には金泥で文様、丹具以外の衣には金泥の照隈線も入り、異人の服としての差別化を図っているようである。群青の服の百濟人の腰にある襷の茶褐色は、臙脂具のぼかしと解釈している。襷衣は百濟人にもみ見られるが、百濟人の表象なのだろうか。変わった形の頭巾は墨で現す。

味摩之(伶人)

九幅



- ・伶人
上衣は裏彩色に丹具を施し、表から朱具や朱で丹念にぼかしている。上衣には金泥花紋、下衣の袖には紫(色不明: 摸写では朱+藍具墨)の菱形模様、内着の朱や胴に付けた黒色の襷衣には金泥照隈と、大変手が込んでいる。
- ・水干
裏から朱墨具を塗り、やや赤紫地をつくり、表からは大振りな胡粉による桜紋と金泥の葉柄が描かれる。



裏彩色(摸写)

- ・衣 — 丹具、朱墨具、白緑黄土具、朱など
- ・袴 — 黄土具、胡粉
- ・襷衣 — 墨、群青 14 番、臙脂具 + 黄土
- ・顔 — 黄土具 + 朱
- ・冠 — 緑青 10 番、黄土具

山神

九幅



- ・皮
虎皮は黄土地に朱墨ぼかし、腰布は色味の異なる群青で濃淡を付けている。虎皮の先端や頭髮に胡粉の線描が入っているようである。帯の地色は黄土で、丹具の括り線を入れる。
- ・肉身
裏彩色に朱を塗るのみで、隈取などは無い。



裏彩色(模写)

- ・虎皮 — 黄土、朱墨
- ・腰布 — 群青 14 番、胡粉
- ・袴 — 丹具、胡粉
- ・体 — 朱
- ・頭髮 — 黄土具墨

鞍作鳥

元興寺 (七幅)



- ・直垂
描写技法で特筆すべきことは無いが、直垂(ひたたれ)を描いており、鞍作鳥とみられる人物は小刀を差している。職人たちの衣は無地だけではなく、文様が描かれている者もある。

飢人

片岡山 (九幅)



- ・飢人
肉身は裏から岱楮具墨を塗り、衣には弁柄具墨で茶色の色相を変える。頭髮には胡粉で髪の毛らしく毛描きを施す。
- ・御衣
太子の持つ御衣は、茶褐色をしているが金泥の照隈線があり、上質のものを表しているため、ここも臙脂具の褪色と考えられる。模写では、臙脂具に藍を混ぜて赤紫の古色としている。

2) 動物 黒駒

七幅、九幅



- ・馬身
黒駒だけではなく、黒い馬は裏から彫り塗りで線描を避けて、墨を塗っている。表からも墨で筋肉の濃淡を軽く現す。
- ・総
朱の裏彩色に、表から丹で総の質感を描き込む。
- ・鞍
金泥彫り塗りに、居木は淡い群青で現す。黒駒の描写は完全に一致せず、七幅では切付が虎皮で泥障（あおり）がないが、九幅では切付が豹柄となり、古様の四角い泥障が描かれる。色は茶に見えるが、素材は革だと考えられ、変色ではなく当初から茶色と見るのが妥当だろう。



彫り塗り



鞍・切付・泥障



総



裏彩色(摸写)

- ・馬身 — 墨(彫塗)
- ・総 — 朱
- ・鞍 — 黄土具、臙脂具墨(居木)
- ・切付 — 黄土具、群青14番
- ・鐙 — 黄土具、朱



表彩色(摸写:仕上前)

- ・馬身 — 墨
- ・総 — 丹具(線描)
- ・鞍 — 金泥(彫塗)
- ・鐙 — 金泥(彫塗)

馬

七幅、九幅



- ・白馬
黒馬と同様に、裏から胡粉を彫り塗りする。線描の際の塗りをすこし抜いて、馬身の立体感を出す。
- ・茶馬
表から先に毛並みや足の調子を藤黄・藍・臙脂の混色で入れて、裏からは彫り塗りをせず、地色をべた塗りし、仕上げる。



裏彩色(摸写)

- ・馬身 — 墨、胡粉、黄土具墨(茶)
- ・総 — 朱
- ・鞍 — 具墨、臘脂具墨(居木)
- ・切付 — 黄土具、群青14番
- ・鎧 — 具墨



表彩色(摸写:仕上前)

- ・馬身 — 墨、岱赭墨
- ・総 — 丹具(線描)
- ・鞍 — 墨
- ・鎧 — 墨

動物

七幅、九幅



・動物

七幅に駱駝か驢馬らしきもの(左図)と色が変わった山羊のような羊が描かれ、九幅に犬と鹿が登場する。形や色は変わっているが、描写法はそれほど特殊なものではない。

・驢馬?

七幅に登場する白い動物は、白馬とは異なり彫り塗りをせず、表から丹具で隈を入れる。九幅の白い犬も彫り塗りはしていない。



羊?

- 裏: 藍の具
- 表: 群青ぼかし
- 柄: 胡粉



犬

- 裏: 胡粉
- 隈: 丹具



※犬の後ろ足付近にちぎれた鹿の足が見え、話通り喰いちぎられた足先に見えなくも無いが、鹿本体の足に当たり線が見えていることから、これは修理の際に絵具の破片が別の場所に貼りついたと判断し、模写では描写を控えている。



裏彩色(摸写)

- ・体 — 黄土具、岱赭具墨

3) 建物 屋根

七幅、九幅



・檜皮葺

はじめに表から墨でぼかしを入れておき、裏から岱赭（弁柄）具墨でさらにぼかす。色味の調整に黄土も混ぜている。上に乗る瓦は裏から群青 14 番を施している。

・畳

建物内に見える畳は、裏からやや粗製の緑青 14 番を塗り、表からも古色と混ぜた緑青を軽く掛ける。

・建材

表から具墨や細かい群青を混ぜた色料でぼかし、裏から黄土具や岱赭具を塗布する。

・床

合わせ黄土だと思われるが、先述のように彩度があわせにくいので、模写では黄口の黄土具で代用する。



裏彩色(模写)

- ・檜皮 — 岱赭(弁柄)具墨+黄土
- ・瓦 — 群青 14 番
- ・白木 — 黄土具、藤黄具+丹
- ・板 — 黄土具、岱赭具
- ・床 — 黄土具+藤黄
- ・畳 — 粗製緑青 14 番

表彩色(模写:仕上前)

- ・檜皮 — 墨(ぼかし)
- ・白木 — 黄土具、藤黄具+丹
- ・板 — 黄土具、岱赭具
- ・床 — 黄土具+藤黄
- ・畳 — 緑青 14 番+古色



・朱柱
そこかしこに登場する朱色の柱も、微妙に赤味を変える工夫をしている。左図の勝鬘経講讃の場面では朱色が濃く、臘脂を混ぜているかもしれない。

・白木柱
後述するが、七幅と九幅では白木の色に差があり、九幅の方の橙味が強い。ただ、両幅ともおそらく黄土具に丹を混ぜた混色で一致しているであろう。



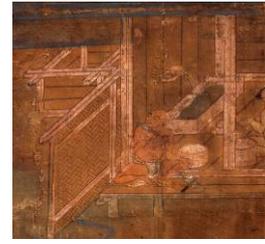
勝鬘経講讃の隣の宮の丹柱では、朱具の裏彩色の地に、表から朱を彫り塗りして淡い朱柱を表現している。



建築現場では、削る前を具墨、露出した新木部分を白木で現す細かい表現が見られる。



白木（七幅）



白木（九幅）



裏彩色(模写)

- ・朱柱 — 朱、朱具
- ・白木柱 — 黄土具、藤黄具+丹



表彩色(模写:仕上前)

- ・朱柱 — 朱、臘脂
- ・白木柱 — 黄土具、藤黄具+丹



・襖絵
襖や障子の下塗りには、雲母が施され、単なる白色とは様相を変えている。襖に松浪図や唐風山水図などの画中画が施されているほか、下から群青でぼかしあげているものもある。



・縁
主に群青であらわされるが、稀に、雲母地に群青や緑青でまだら紋を施している。群青はやや粗めな群青が表から塗られている。ただ、模写で同じ様になると色味が強すぎるため、群青9,10番を少し焼き、色を抑えてから用いた。



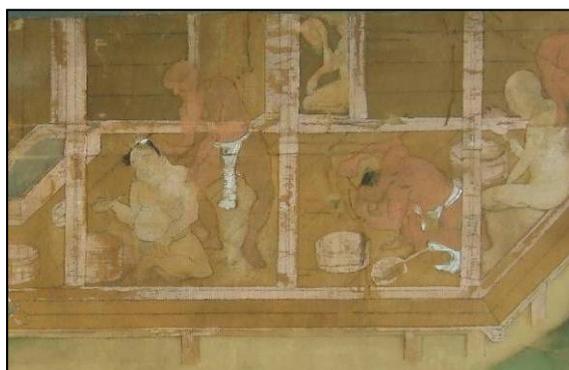
・沐浴

さまざまな肌色は黄土具に朱、さらに墨などをまぜて調合する。湯の表現には、細微な胡粉線で水流がほどこされている。



裏彩色(摸写)

- ・肌 — 黄土具+朱+墨
- ・白木柱 — 黄土具、藤黄具+丹
- ・板 — 黄土具、黄土具墨
- ・床 — 黄土具+藤黄
- ・水 — 群青15番



表彩色(摸写:仕上前)

- ・肌 — 黄土具+朱+墨
- ・白木柱 — 黄土具、藤黄具+丹
- ・板 — 黄土具、岱赭具
- ・床 — 黄土具+藤黄
- ・水流 — 胡粉

4) 景觀

仏頭山



・仏頭

まず裏から頭光(丹具、群青、緑青)を塗り、仏の肉身に金泥を入れる。螺髪は表から粗めの群青。舞い降りる蓮花は表から胡粉を塗り、朱線や群青で括る。

・丘

湧仏の裏彩色を終えたのちに、粗めの緑青7~10番を適宜掛ける。丘の裾野は黄土、頂きは群青で量感を現す。



裏彩色(摸写)

- ・頭光 — 丹具、群青15番、粗製緑青14番
- ・仏頭 — 金泥、群青8番(螺髪)
- ・丘 — 粗製緑青7~10番
- ・裾野 — 黄土
- ・樹木 — 緑青15番



北高津



樹木



片岡山



樹木

・山

はじめに山の輪郭や峻を薄墨で入れ、裏から粗めの緑青で調子をとる。表から、丘と同様に山裾に黄土、頂きに群青をぼかす。調子が整ったら、仕上げに墨でもう一度峻を描き起こす。

・樹木

下地に茂みの形に墨を施すものと、葉を一様ずつ描き起こすものとある。墨地の葉には、裏から緑青、表からは青みのある群緑、草汁で繁った密度を出す。一葉ずつ描く葉には、樹木の種類に合わせて緑青、群青、朱、朱墨などでさまざまな形に描いている。

・幹

岱赭墨を裏から塗り、表から苔点を白緑と緑青 15 番で打つ。



裏彩色(摸写)

- ・山 — 粗製緑青 7~10 番
- ・裾野 — 黄土
- ・幹 — 岱赭具墨
- ・葉 — 緑青 12~15 番、朱、丹具

表彩色(摸写:仕上前)

- ・山 — 粗製緑青 7、8 番、群緑、群青 14 番
- ・裾野 — 黄土
- ・幹 — 墨
- ・葉 — 緑青 8 番、朱、丹具、群青 12 番、草汁(藍+藤黄)
- ・苔 — 緑青 15 番、白緑



- ・霞
他の裏彩色が終わったあとに、槍霞の裏彩色を入れる。粗製の群青14番を中心に、13番、群青15番なども軽く混ぜ、さらに四分の一ほど雲母を混ぜる。裏彩色では、最初に塗った色が表に最も影響を与えるため、雲母は上からかけるのではなく、群青に混ぜておく。



裏彩色(模写)

- ・霞 — 粗製群青13、14番、群青15番、雲母



- ・土坡
地面に施される土坡は、裏彩色で緑青13番と、緑青9番あたりを使い分けて、場面によって調子に差をつける。
- ・地面
緑青のぼかしがない地面は、絵絹の生成りなのか有機系色料で彩色されていたか判断が難しいが、模写では、藍・藤黄・臙脂を混ぜた古色で剥落を拾って描写している。

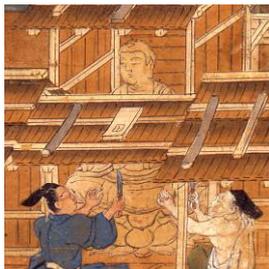


表彩色(模写:仕上前)

- ・土坡 — 緑青9番、13番(裏彩色)
- ・地面 — 藍+藤黄+臙脂

仏像

元興寺（七幅）、広隆寺（九幅）



・仏像

七幅元興寺では明らかに木彫であるが、九幅広隆寺の薬師仏にも金泥が用いられておらず、金銅仏や金箔押しのお像ではなさそうである。

当たり線を施したのちに、裏から黄土具、薬師仏はさらに表から黄口黄土も軽く塗り、仕上げに線描を入れる。

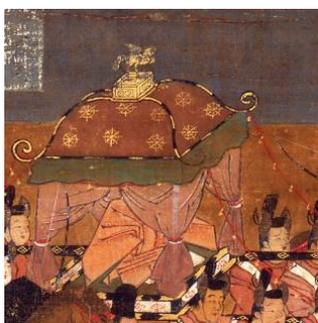


裏彩色(摸写)

- ・仏像 — 黄土具
- ・御簾 — 緑青 15 番

鳳輦

太秦行啓（七幅）



・鳳輦

屋根に金色の鳳凰をのせ、金泥を施した枕木が描かれるなど高級感に溢れている。屋根色の茶色は臙脂具の変色とも考えられるが、他作例では黒色に描かれることも多いので、当初から茶色かもしれない。

幕は裏彩色に臙脂具と朱を混ぜ、上品な紫色とし、表から胡粉の照隈線を入れて仕上げる。



裏彩色(摸写)

- ・天蓋 — 臙脂具墨
- ・天幕 — 粗製緑青 10 番
- ・幕 — 臙脂具 + 朱
- ・枕木 — 墨具
- ・鳳凰 — 金泥

4.まとめ

1) 概観

本證寺本の原本彩色は、全体として発色の良い上質な絵具による彩色が良く残っている。模写制作でも群青や緑青は、裏彩色ではほとんど古色にすることなく塗布しており、表彩色の折にわずかに焼くなどして変色表現とした程度である。その他の顔料に関しても概ね鮮やかな色調を呈しており、大きく絵画性を損なっているところは少ない。ただ、人物肌色の剥落は進んでおり、相貌を失っているものが多い。

原本彩色を観察すると、表からの絵具層は決して厚くは無い。絹本彩色では、裏から絵具を塗り込む事によって、絹地を活かしたまま地色を表現できる裏彩色が彩色の基盤となる。表彩色による繊細な隈取やぼかしも可能で、手数をいたずらに費やすことなく、緻密な図像を現すことができる。模写制作の彩色でも、裏彩色を重視して濃厚に施すことによって図像全容の基調色を構成し、表彩色を最小限に抑えた。このことで絵絹の質感を保持する事ができ、原本のもつ柔軟さを表現できたのではないだろうか。

このような画面全体の明瞭さや柔らかな印象をもたらしている要因には、賦彩方法だけではなく、肌裏紙の色調も考慮に入れなければならない。絹目の隙間や欠損箇所から垣間見える原本の肌裏の色は淡褐色（第1図）で、江戸時代の仏画修理でよく用いられた黒褐色の重たい色調のものではなかった。淡褐色の肌裏が画面になじみ、経年変色した絹地の気色が重鈍になるのを抑えている。絹目から裏に施した彩色や肌裏紙が透けて見える絹本では、肌裏紙の色によって作品全体の印象が変わり、影響力が大きいことが伺える。

また構図の取り方として、七幅は余白の筋が緑青の土坡で調整されながら、ゆったりと画面中央を縦に渡っており、登場人物が多い割にはすっきりとまとまって見える。九幅では、槍霞で画面が分断されているが、左下から始まった山景が逆“く”の字形に右端から左上まで連なっており、画面全体が一つの景物として繋がっているような印象を持つ。以上のような構図の特質もまた、本證寺本七幅、九幅の持つ画像の明快さの要因の一つかもしれない。



▲ 第1図 欠損から見える肌裏

2) 描写の特徴

人物表現では、やや短軀で滑稽味のある表情が特徴的ではあるが、個々の描写には大変丁寧な印象を持つ。主役である太子の装束では、黄丹の袍に必ず金泥による照隈線が入り、素材の高級感を現している。照隈線は他に、鳳輦の紫色の幕（七幅）や片岡山の飢人に下賜する衣（九幅）、百済人（七幅）、新羅兵（七幅）、舞楽人（九幅）など、異人や貴重品の布に施されている。黒色の束帯貴族には照隈線は入らないが、観勒（七幅）の後ろに控える束帯人物（第2図）にだけ金泥の照隈線があることが、気になるところではある。金泥線では他に、照隈ではないが太秦行啓（七幅）の人物が密集している部分の一か所（第3図）に、烏帽子の境界線として輪郭に用いられている。



▲ 第2図 照隈線のある束帯



▲ 第3図 烏帽子の金泥線

異人の表象としては、彩色技法の項で前述した百済人の襷衣（第4図）が挙げられる。他作例を詳覧しているわけではないので確かなことは言えないが、少なくとも本證寺本の七幅、九幅に登場する百済人はこの襷衣を身に付けている。舞楽を味摩之より教わる日本の少年は通常の水干姿なので、周りを囲う味摩之や演奏者たちの襷衣が一層目に付く。

太秦行啓（七幅）では、橋上太子を迎える秦川勝を想起させる束帯人物の馬の総（第5図）が、通常の総とは異なって丹地に朱線であることが確認できる（他の馬の総は朱地に丹線）。また九幅の複数個所で、太子に侍る束帯人物が金色の太刀を佩いており（第6図）、同一人物であるかもしれない。九幅下部ではこのコンビが目立ち、維摩経疏執筆、片岡山の飢人、山神出現の三場面で見られる。犬が鹿の脚に噛み付く場面（九幅）の騎乗の黒袍人物も、左腰が見えない構図になっているため太刀の確認はできないが、乗馬の毛色や顎髭のある馬丁など共通点もあり、上記の人物と同じくする可能性がある。



▲ 第4図 百済人の襷衣



▲ 第5図 秦川勝の乗馬



▲ 第6図 黄金の太刀を佩く

七幅に登場する武士の甲冑では、観勒の奉書場面で傳く緋糸織の大鎧の表現がやや異質で、墨による小札表現の上に、小さな丹具の点を施している（第7図）。他の鎧ではこの点描はなく、また緋の構造上丹具色ではなく朱色であるべきで、若干の違和感があるが、おそらく描写の密度を増し、より上質な大鎧を表現しているものと思われる。特異な甲冑表現では他に、新羅軍との戦闘を描いている場面で、最前線に漕ぎつく腹巻鎧姿の武士がある（第8図）。この武士の兜は緋紐が朱で描かれるが、胴の緋色と異にし、また幾分大振りな兜に星も金泥で現されており、腹巻に附着する兜にしては上等なものに見える。激戦によって兜を失い、遺留された他の兜を拾得した表現であろうか。相対する新羅兵の軍装は、日本の大鎧の外観を塗り

つづして幾何学文様を描き込み、異国風に仕立てた体裁である（第9図）。当時の新羅の軍装は、縦長の板を革綴じ、あるいは鉾で留める短甲が新羅・伽耶地域で出土しており、他に北方系札甲が考えられるが、勿論これらを描したのではない。



▲ 第7図 緋糸織の大鎧



▲ 第8図 腹巻鎧の武士



▲ 第9図 新羅軍の兵士

太子の愛馬黒駒が七幅、九幅にそれぞれ登場するが、七幅では切付が虎皮で表される（第10図）のに対し、九幅では4箇所描かれる黒駒全ての切付が豹柄となっている（第11図）。また七幅では泥障が無いが、九幅では角のとがった古様な尺泥障が描かれていて、七幅と九幅とでは、黒駒の馬装が異なっている。

九幅の檜皮葺の描写で気になる点がある。屋根の角に、どういう訳か瓦が一枚だけ描かれている（第12図）。建築の上で必要なものでもなさそうで、意図も不明なのだが一体何を表しているのだろうか。檜皮葺に注意して他の絵を観ていると、「法然上人行状絵図」四十八卷伝（国宝、知恩院蔵）の卷八段五、卷二十段三でも同様の図柄が確認できた。「法然上人行状絵図」は徳治二年（1307）頃の成立といわれ、本證寺本の推定成立年代に近く、今後も同時代作例に注意したい。



▲ 第10図 七幅の黒駒



▲ 第11図 九幅の黒駒



▲ 第12図 檜皮葺の一枚瓦

3) 彩色技法

人物の彩色では、太秦行啓（七幅）で太子の乗る鳳輦を担ぐ武官の、狩衣の赤色一つ一つに差をつける心配りをはじめとして、赤系のバリエーションに眼が惹かれる。黒袍や群青の衣服では色差が付けられない為か、胡粉を効かせた朱具、丹具などの混色が多く配されている。臙脂の変色とみられる茶褐色が幾多もみられることから、赤系混色の多彩さが伺える。また具墨によって平坦な黒色になっている黒袍人物を、物語の都合だけかもしれないが画面全体に上手く散らしており、太子の橙色と共に視線を誘導する役割を果たしているように見える。

建物の彩色では、白木を表現した柱の色が七幅と九幅とでは色の差があり、九幅の方がわずかに赤み掛かっている。当然原本の描き手も複数人居たであろうし、絵師の違いから色の差が出たとも考えられるが、その他の掛幅でも同一モチーフ間で色調の差異があるのかどうか興味深い点でもある。朱柱でも、勝鬘経を講ずる（七幅）橘宮と、向かって右に隣り合う小墾田宮では塗り方を変えている（第13図）。橘宮ではやや深い朱色を呈しており、臙脂等を混ぜているかも知れないが、小墾田宮は逆に淡い朱色にしており、わざわざ丹具の裏彩色の上から、薄い朱を彫り塗りしている。

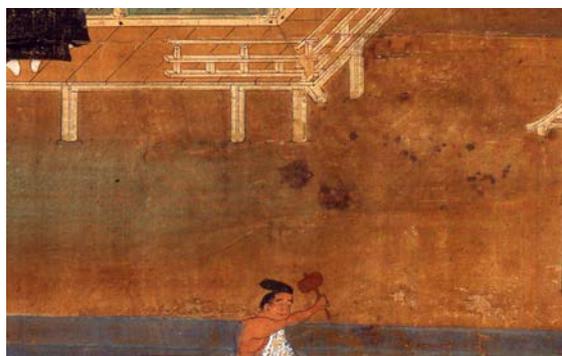
また、雲母が効果的に使用されていることも確認できる。雲母は、単色では白色でパール風に柔らかい光沢を持つ顔料であるが、比重が大変軽く、膠加減などが繊細で取り扱いは難しい。本證寺本では画面を渡る檜霞に、細かい群青に雲母を混ぜてやや光沢させ、霞の空気感を出している。他に、画中画が描かれているような襖の下地などにも雲母の使用が認められる。

原本には表彩色の白色系の彩度の高さが目立つところがある。これは仏画でも良く見受けられるのだが、白系肌色を除いた白色は裏彩色をほとんどせず、表からやや厚めに胡粉や鉛白を塗る場合がある。結果として白色の彩度がよくなるのだが、本制作のような現状模写では、ややその彩度を再現するのが難しい。白色以外は基本的に裏彩色をベースにして表現しているので、絵具の厚みの差が如実に表れ、染めた絹によって効果が出ている古色とのバランスを保つことに苦慮している。

土坡の表現にも悩まされるところであった。紙本に比べて、絹本の場合絵絹そのものの変色が激しい傾向があり、土坡（地面）や虚空のような絵の描かれていない部分が、特に彩色しづらくなる。絵画的に考えると土坡や虚空が生成りのままとは考えがたいのだが、本證寺本の茶色い土坡が、はたして絹の変色なのか、あるいは何か有機系染料で彩色されていたのか判別しにくい（第14図）。模写では、土坡の地べたのような雰囲気を意識しつつ、表層に絵具感が出ないように、ほとんど粒子の出ない土系絵具や染料の上澄みを混色して、原本に見受けられる傷みを描き分けながら塗布していった。



▲ 第13図 橘宮と小墾田宮



▲ 第14図 地面

5.参考資料一覧

〈文献〉

- | | | |
|---|---------|-----------|
| ・本證寺本 聖徳太子絵伝の画面構成について 天野 信治
(安城市歴史博物館 研究紀要 No.10・11 合併号所収) | 平成 16 年 | 安城市歴史博物館 |
| ・真宗重宝聚英 第 7 卷 | 昭和 63 年 | 同朋社 |
| ・聖徳太子絵伝 | 昭和 44 年 | 奈良国立博物館 |
| ・聖徳太子絵伝 (日本の美術 No.91) | 昭和 48 年 | 至文堂 |
| ・聖徳太子事典 | 平成 9 年 | 柏書房 |
| ・聖徳太子絵伝 (絵で知る日本史 17) | 平成 23 年 | 集英社 |
| ・鶴林寺と聖徳太子ー「聖徳太子絵伝」の美ー | 平成 20 年 | 法蔵館 |
| ・続日本絵巻大成 (1) 法然上人絵伝 | 昭和 56 年 | 中央公論社 |
| ・法然 (別冊太陽 178) | 平成 23 年 | 平凡社 |
| ・服装の歴史 | 平成 8 年 | 中央公論社 |
| ・復元の日本史 王朝絵巻貴族の世界 | 平成 2 年 | 毎日新聞社 |
| ・有職故実図典 | 平成 7 年 | 吉川弘文館 |
| ・故実叢書 (第 35) 中世日本武装図説 | 昭和 29 年 | 明治図書出版 |
| ・日本合戦図典 | 平成 9 年 | 雄山閣 |
| ・鎧をまとう人びと | 平成 11 年 | 吉川弘文館 |
| ・東アジアにおける武器・武具の比較研究 | 平成 20 年 | 奈良文化財研究所 |
| ・日本美術品の保存修復と装演技術 その四 | 平成 21 年 | 国宝修理装演師連盟 |
| ・絹文化財の世界 | 平成 17 年 | 角川学芸出版 |
| ・古代絵画の技術 (日本の美術 No.401) | 平成 11 年 | 至文堂 |
| ・文化財のための保存科学入門 | 平成 14 年 | 角川書店 |

〈図録〉

- | | | |
|------------------|---------|--------------------------------|
| ・聖徳太子展 | 平成 13 年 | NHK プロモーション |
| ・聖徳太子 ゆかりの名宝 | 平成 20 年 | NHK 大阪放送局、プラネット近畿、
読売新聞大阪本社 |
| ・四天王寺の宝物と聖徳太子信仰 | 平成 4 年 | 四天王寺の宝物と聖徳太子信仰展実行委員会 |
| ・ものがたり 善光寺如来絵伝 | 平成 14 年 | 安城市歴史博物館 |
| ・黄金の国・新羅 | 平成 16 年 | 奈良国立博物館 |
| ・馬一鞍・鎧から描かれた姿までー | 平成 9 年 | 彦根城博物館 |

【裏彩色】



第七幅



第九幅

【表彩色】



第七幅



第九幅