

# 伎楽面・舞楽面・能面・狂言面の 比較研究―素材と技法の変遷

見市 泰男

## 序

能面・狂言面の制作や修復の仕事を始めて四十年が過ぎた。その間には能面・狂言面以外に舞楽面を八面・伎楽面を一面制作するご依頼をいただいた。手掛けた舞楽面と伎楽面の手本とした古面はいずれも檜と思われる彫刻木地に漆が塗られ、その表面を顔料によって着色されていた。数百年以上前に制作された舞楽面や伎楽面の、しかも漆が塗られた表面に、部分的ではあれ水溶性顔料（膠水溶液を混合した顔料。以後同）が残っていることに驚き興味をひかれた。また当初は能面以外の面について技法の知識が不足していたために、漆の上に直接水性顔料を塗り制作途中であるにも関わらず漆の表面に塗った彩色が剥離し技法の再検討をする必要に迫られた。その結果、生漆に膠水溶液を混ぜて水性顔料の吸着を改善する方法があることを知り、混ぜる膠水溶液の濃度と量を模索する実験を経てほぼ実用できる水準に達した。しかし、その後四天王寺の陵王面の彩色が剥落して露出した漆の部分からFTIRという有機物を検出できる機器でフノリと膠が含まれていることがわかり、両者の濃度や

生漆との混合比率を模索する実験を行った。そんな中から今回の伎楽面試作では図らずも接着補助剤や改善剤としてのフノリの機能に気づかされ、仮面制作の技法に通底するフノリの活用に見られる古人の工夫に出合う貴重な体験となった。以後各項で伎楽面・舞楽面・能面・狂言面について記してみることが、いずれもフノリの特殊な性質が有効に働いていることが概観される。

## I 外見上の特徴と分類について

伎楽面・舞楽面・能面・狂言面の外見上の特徴を分類する言葉として、近年は伎楽面を仮頭（かとう）、舞楽面を半仮頭（はんかとう）、能面・狂言面を仮面（かめん）と称することが定着している。仮頭は後頭部まで頭全体を覆ってしまう大型の面、半仮頭は耳の周辺までほぼ頭の半分を覆う面、仮面は顔の前面だけを覆う面のことであり、形状と大きさによって面を三種類に分類する方法である。もちろんそれらの中間的な形状の面もあり厳密で確実な分類法ではないが、だいたいの目安を示すには大いに有効な方法だといえる。ただし、中には四天王寺所蔵の瓶子取面のように、



四天王寺聖霊会 胡徳楽瓶子取

仮頭型でありながら舞楽面として着用されている例もあり、今後より慎重な分類が検討されるべき点も忘れてはならない。

日本に現存する面では、歴史的に伎楽面―仮頭がもつとも古く、次いで舞楽面―半仮頭が古く、能面・狂言面―仮面がもつとも新しいと理解されている。しかし、行道（練供養）に用いる面や追儺面などは、面の歴史や形状も多様でまだ十分な調査が進んでおらず、これらを含めたうえで面全体を厳密に分類することは難しい。また、伎楽はすでに芸態の詳細が不明となつているので、残された面がもつとも重要な資料となるが、その様式・制作技法などの細部に關する資料は乏しく、今回試作によつて素材の隠れた性質や技法に關して理解が進んだ。

伎楽面を概観してまず気づかされるのは、江戸時代以降の能面に見られるような特定の面の精密な写し（摸作）が制作されることは少なかった点である。分類上同じ面と判断できる複数の伎楽面を比較しても、細部まで慎重に模写された面は極めて少なく、むしろ個々の面が個性的で自由闊達に彫刻されていて、しかも大きく様式から外れることがない統一感がある。耳の形状などから作者を特定できる伎楽面の内、同じ作者が手掛けた、同じ分類に属する面でも表現は必ずしも一致しない。自由さと様式が絶妙な調和を見せ、個性的な躍動感と比較的均一な様式という矛盾した要素が共存している。ところが舞楽では複数の演者が一緒に舞うため、型紙や型木な

どを利用してそっくりの同じ面を制作する技法が早くから工夫されたようだ。近世以後の能面に見られる精密な摸作を制作する技法も、すでに舞楽面の制作においては基本が確立していたと考えられる。

## Ⅱ 面の修復と変形について

近世の能面の調査でしばしば直面する問題は、制作時のオリジナルの彩色が残っている例が極めて少ないことである。例えば一見よく落ち着いた景色の豊かな彩色でも、彩色の断面が見える紐孔周辺の彩色層断面をルーペなどで観察すると、塗り重ねの彩色層が確認できることが珍しくない。古い彩色層を塗り替えるということは、剥落や剥離が美観を損ねている表面の修復を目的として行われたと考えられる。しかし、そのような場合は経年変化で生じた表面からは見えない剥離などが彩色層と木地の間の内部に眠っている場合が多く、古い彩色を温存して上から彩色を重ねる方法は大変危険と言え、塗り替えによつて新たな剥離・剥落を生じた例も多い。常識的に考えると、塗り替えをする場合は、古い彩色層を完全に取り除き木地層に直接彩色し直すのが安全な方法である。しかし、問題のある古い彩色層を温存したままで、上から重ね塗りする方法で塗り替えが行われた例が多いのはなぜであろうか。各地の神社に能面がご神体として祀られている事例も多く、能面が信仰の対象となつた特殊な経緯が関係しているのであろうか。能面の靈力を内部に温存す

るといふ発想があれば、問題の多い「塗り重ね塗り替え」が多用された理由も頷けるが、どうであろうか。伎楽面や舞楽面が信仰の対象として祀られている事例を寡聞にして知らないもので、能面のような説明のつかない変形は少ないと考えられる。しかし、仮面信仰についてはまだよく分からない部分が多く慎重に考えたい。

また、能面については一見わからないくらい巧みに修復された修復痕を見落とす場合もあり、また手本となる面の過去の修復痕をそのまま現状模写として写す修復痕模写も珍しくはない。能面の場合はこのような様々な後世の変形があるが、伎楽面・舞楽面の場合はどうであろうか。屋外での上演が多かったと思われ、突然の降雨による被害などを考慮すると、塗り替えや修復を必要とする事態も少なからず生じたと思われる。仮に塗り替えが行われた場合は、植毛は一旦取り除く必要があるので植え替えは必須である。その意味では植毛痕の、特に植毛孔の内部調査は重要であろう。伎楽面に限定しても、東大寺大仏開眼供養から平安時代末を想定して400年あまりの時間の間には、能面に起こったと同様の色々な変化が想定されるので、現在の伝世状態がそのまま制作当初の姿を留めているとは考えにくい。現存する面を観察する場合は、能面よりはるかに長い伝世時間を考慮して経年変化や変形・改造があった可能性を含んで注意深く考えたい。

### Ⅲ 試作の方法などについて

宮内庁の成瀬正和氏らによって、詳細な顔料分析に基づく伎楽面研究試作がすでに試みられているものの、彫刻後の生地 surfaces の下地処理とヤニ（木の油：以後ヤニと記す）の問題については、まだ十分に検証されたとは言い難い状況にある。そこで今回は、それらの問題の解明を目標に、伎楽面試作の作業に取り組むことにした。ところで、能面の制作では素材として主に檜を用いるので、木に含まれるヤニの除去には特に苦心する。檜より軽量でありヤニも出ない利点もあるのに、桐を素材にした能面が少ないのはなぜだろうか。また、樟があまり用いられないのは、単に重たいという理由だけによるものなのだろうか。これらの疑問もあわせて検討しながら制作を試みた。

下記試作の内、伎楽面は正倉院伎楽面写真実測図による正面図と側面図から概形を起こし、図録に掲載された写真を観察しながら彫刻を行った。細部の構造で不明な部分は、断面などの写真から類推して彫刻を試みた。奈良時代の伎楽面作者たちは大まかな型木や型紙などは利用したかもしれないが、写真は無かったのでスケッチ等を活用しながら、奈良時代から平安時代とほぼ同様の、かなり自由な方法で面を制作したのではないかと思われる。また後述のとおり、当時の作者たちには精密な摸作（複製）を制作する意図はあまり感じられず、作品ごとにかなり自由な発想で制作されていたよう

なので、その精神に従い、細部の形状の模写よりも動勢表現や皮膚感・生命感の表現に留意して制作した。伎楽面に植えられていた毛の長さや量・色・方向などが不明のため、植毛は展覧会の時点では一部を除いては施さなかった。近世以降の能面制作には彩色の剥落や疵・汚れなども模写された作例が少なくないが、伎楽面にはそのような精密現状模写は無かったであろうと判断したが実際にはどうであつたのだろうか。また、面に落ち着きと深みを加える古色付けも無かつたと考えてよいのだろうか。模写技法や古色付けに関しては、あまり先入観を持たずに試作に臨んだ。

#### IV 今回試作した伎楽面の素材と技法について

※画像は文末に別途掲載

##### ○伎楽面「力士」

写真実測図と図録に掲載された写真だけによる制作のため、厳密に「写す」ことより全体の生命感に留意して制作した。肉の隆起やデフォルメが変化に富んで大変面白かったので楽しみながら作業ができた。フノリ・膠引き（木地の細胞密度の違いによる塗りムラの発生を軽減するための処理。以後「フノリ・膠引き」と記す）を行い、白緑下地を塗布しサンディング（紙・布ヤスリで磨くこと）を行った。上塗りには胡粉に数種類の代赭色と辰砂を混ぜた。顔彩の焦げ茶色他をエアブラシ技法や刷り込み刷毛で塗布した後、油砥ぎした。材質は、桐材を用いた。

##### ○伎楽面「金剛」

同じく写真実測図と図録写真に基づいて制作した。フノリ・膠引き処理を行い、白土を下地として塗布しサンディングを行った。上塗りには胡粉と代赭色数種類を混合。顔彩の焦げ茶色をエアブラシ技法や刷り込み刷毛で塗布した後油砥ぎした。材質は、桐材を用いた。

##### ○伎楽面「崑崙」

同じく写真実測図と図録写真に基づいて制作した。彫刻完成後、表面に膠引きを施し、フノリと膠を混入した生漆を数回塗布した。乾燥後 #400 の空砥ぎペーパーと磨き砂で表面を荒らした。胡粉下地を塗りサンディング後に代赭色を混ぜた胡粉を塗った。さらに部分的に剥落彩色を施した後、顔彩の焦げ茶色他をエアブラシ技法や刷り込み刷毛で塗布し、部分的に油砥ぎをした。材質は、桐材を用いた。

##### ○伎楽面「迦楼羅」

樟材で迦楼羅の彫刻を試みた。消失した後頭部の形状不明のため前面だけの試作となった。あくまで参考としての彫刻のため、初期段階で制作を中断した。重量は大変重くなった。

##### ○舞楽面「採桑老」

切顎構造の詳細は、四天王寺所蔵面の図録写真からスケッチを起し試作した。また、動眼の仕組みを再現するために、手向山八幡所蔵面の図録写真から試作した。木地にフノリ・膠引きした後、フ



ノリと膠を混ぜた生漆を塗布し#400のペーパーで表面を荒らした。その後、胡粉下地を塗布。サンディングし黄土を混ぜた胡粉を塗布した後、熱湯をかけて微細な剥落を作った。焦げ茶色をエブラシと刷り込み刷毛で塗布して油砥ぎした。材質は、桐材を用いた。(註1, 2, 3)

#### ○能面「翁」

標準的な翁の型を用いて制作した。翁の切顎は演者の顎の動きによつて前後に動くように出来ており、採桑老の切顎とはまったく違う構造であることを示すために試作した。膠引きした後、フノリと膠を混入した生漆を木地に塗布。ペーパーと磨き砂で表面を荒らして胡粉下地を塗り、サンディング後に黄土入り胡粉を塗布した。さらに、熱湯をかけて剥落を作った後、エブラシ・刷り込み刷毛で景色を作り油砥ぎした。材質は、檜材を用いた。

### V 試作による発見や知見

#### 1 飛鳥・奈良時代の法隆寺・正倉院の伎楽面

『正倉院の伎楽面』正倉院事務所編集 平凡社発行、『法隆寺献納宝物 伎楽面』東京国立博物館 編集発行などにより、現存する法隆寺・正倉院の伎楽面について材料によって分類すると以下の通りの面数になる。

法隆寺 樟材十九面 桐材十面 乾漆 三面  
正倉院 樟材一面 桐材百十四面 乾漆 三十六面

法隆寺所蔵面三十二面中乾漆面などを除くと樟材製の伎楽面が十九面に対し桐材の面は十面とある。ところがほぼ同時代かやや後の正倉院所蔵伎楽面では樟材製の面はわずか一面に減り桐材製の面が百十四面に増えている。漆下地による処理が後世の改造である可能性も考慮しなければならぬが、制作当初から漆下地であったとすると、全体の制作技法が統一されていないこととなる。技法の問題から考えると、桐材の下地をサンドペーパーなどで平坦に仕上げても、桐は夏目（春材）と冬目（秋材）の密度が大きくちがいで、例えば漆を塗ると浸透度の差から粗い凹凸状の塗りムラができる。その凹凸を無くすために下地漆（錆下など）を塗り平滑に磨く方法もあるが、凹凸のない漆下地を作るには複数回の塗り・研ぎ出しが必要で重量が増えるため、桐材の特徴である軽さが損なわれる。裏面にも同じ漆下地による漆塗布を行えばさらに重量は増える。一方、能面を桐で制作する場合は、桐材の問題点である下地塗りの年輪ムラを無くすために夏目（春材）部分に胡粉を厚塗りする方法が一般的であるが、下地層の厚みの不均一からひび割れなどの問題を生じることが多い。こうした事情から、法隆寺・正倉院の伎楽面のうち桐材面の約80%の面が胡粉下地であることは、重量軽減への配慮であることが想像できる。もちろん、フノリ・膠引きなどの事前処理

などにより、さらに重量軽減の工夫がなされた可能性もある。また、鉛白や白土・白緑など胡粉より重たい顔料が下地塗りに用いられている面もあるようだが、それらが用いられた理由は今回の制作からは類推できなかつた。もちろん、胡粉以外の顔料による下地塗りを行う場合も、同様の処理が行われた可能性は高いと想像する。また、漆下地の上に水溶性顔料が塗られた三十二面には、漆にフノリと膠を混ぜて水性顔料の接着を改善する処理がすでに採用されていた可能性が高いとみられ、今後の科学的検証が待ち望まれる。フノリ水溶液（ゾルと呼ぶ）は常温から沸騰寸前の温度まで粘度がほとんど変わらないが、この特性がフノリ・膠引きを用いるに際して極めて重要であつたと思われる。桃膠（モモニカワ）なども増粘剤としての利用があり得ると思うが、これも検証を待ちたい。

## 2 法隆寺・正倉院所蔵面の樹種について

東大寺大仏開眼法要の伎楽会には全国各地から面が寄進されたらしく、技法に地域性を示す多様さを残していると考える方が、むしろ自然であろう。しかし、漆下地の上に彩色を施した面が約20%含まれるという彩色技法上の多様性はあるものの、樹種は桐と樟のみが用いられていて統一感があり、さらに樟より軽い檜の使用が皆無なのはむしろ不自然と思われる。柔らかく彫刻した後の木の狂い（収縮による変形）が少ないという長所を有する素材であ

るにもかかわらず、なにが檜の使用を避けさせたのであろうか。面打としては普段悩まされている檜のヤニ（油）が原因かとすぐに思い当たる。参考に樹種別の気乾比重を記しておく。

木の気乾比重（空気中の湿度と平衡状態）

桐：0.29

檜：0.41

楠：0.52

※桐は軽量であるが、比重が樟より軽い檜の使用例が無い。

## 3 正倉院伎楽面の下地塗の事前処理について

成瀬氏によると、正倉院の伎楽面は貝殻由来の胡粉彩色が多いとすることである。（成瀬正和氏『正倉院伎楽面に用いられた貝殻由来炭酸カルシウム顔料』による）

中世以前は白い顔料はすべて胡粉と呼ばれ、白い顔料は白土が主流であるという俗説があつたが、奈良時代から貝殻由来の胡粉が多用されていたことがうかがえる。特に顔料としての重さは胡粉より白土がやや重たく、胡粉が選ばれた理由は軽いことにもあろうか。桐や樟に胡粉を彩色する場合にも、年輪層の吸湿性の違いによって塗面にムラを生じる「年輪ムラ」を防ぎ、木地と顔料の接着を改善するフノリ・膠引きの事前処理が行われたことが想像される。現物

の木彫素地部分をFTIR分析すると検出されるのではないだろうか。

江戸時代以降の彩色に優れた能面を観察すると、平均して下塗り層を含む胡粉層が極めて薄い面が多い。現在では年輪ムラを解消するために、下塗りとサンドペーパーなどによるサンディング（サンドペーパーなどで表面を平滑に仕上げる作業：以後サンディングと呼ぶ）を複数回繰り返す方法や、下地を一気に厚塗りしてサンディングに時間をかける方法がある。その他、少量の胡粉を含むニカワ液を木地に刷り込む方法など多様である。目止め（木地の細胞の隙間をふさぐ）の役目を果たすので、どのような方法を用いる場合にもフノリ・膠引きしておくことは有効であろうと思われる。

#### 4 伎楽面における前後の伸長デフォルメについて

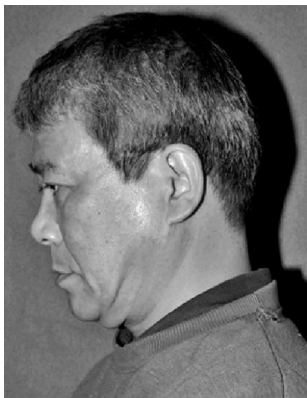
能面を側面から観察すると、耳の位置が前方に移動する「前後の圧縮デフォルメ」を多くの面で確認できる。特に分かりやすい例と



して、鬼神系能面や尉系能面を側面から見ると、耳が頬の端（目尻のすぐ後ろ）に位置し、前後に大きく圧縮されたデフォルメを確認できる。

鬼神系や尉系は前後の圧縮デフォルメが確認しやすいが、女面や男面でも同様のデフォルメが起こっている。

伎楽面の場合にはほぼ人体に近い位置に耳がある面が多いので、能面よりは写實的にデザインされたと思われる。しかし、頭に被る構造なので、顔の後部に人間の頭がはいる空間を付加した形状になっていて、前後に引き延ばしたような伸長デフォルメが確認出来る面が多い。仮頭をあまり大きく作ると仮面の中で頭が遊んで目の位置がずれるため、例えば当てを用いて頭と面の遊びをある程度固定できるとしても、あまり内側の空間を大きく作るとは逆に演技に障りがあったと想像される。つまり、頭がかるうじて入りあまり遊びがない空間の前方に、顔の部分の誇張された立体的な造形が付加さ



れたような構造になるために、前後への伸長デフォルメが生じたものと想像できる。

仮面の中で多少なりとも演者の頭が動くことは避けられなかったであろう。仮面の中で頭が動くということは目の孔の位置が動いて（ずれて）視覚を失う瞬間があることを意味し、能面を着けて顔を横に鋭く動かす「キル」という動きは難しい。また、能面のような中間表情といえる造形の面が少なく、基本姿勢（ウケなど）から、わずかに顔（頭）を上下に動かして感情変化を表現する、能のような微妙な演技にも向いていないようである。誇張された喜怒哀楽の大きな所作による動的な演技を目指した野村万之丞氏の「真伎楽」は、伎楽面の本質を上手く活用していると思われる。<sup>〔註4〕</sup> 小野功龍著『仏教と舞楽』に「伎楽」自体が行道的要素と演劇的要素の濃厚なものであった」とあるのも首肯できる。

## 5 彩色の油色(アウ)

『正倉院の伎楽面』の解説の中で、毛利久氏が彩色に見られる油色について触れておられる。全百七十一面中の三十三面について、「油色」という処理が見られるとのことである。より新しい時代の仮面である能面には、乾性油を含ませた布で拭き濡れ色と光沢を出し同時に耐水性を増す、または彩色表面に礬砂引きしてから乾性油で拭く場合もある。十六世紀中頃の仏師が打ったと思われる能面の

作例の中には、毛描きをして古色も付けた彩色表面に礬砂をひいた上を荏の油で拭いたと思われる例がある。また、明応二年（一四九三年）奇進の刻銘を持つ、奈良県吉野郡勝手神社蔵の檜垣本七郎作の能面「若い男」には、極めて透明で堅牢な油砥ぎ皮膜が現在も良好な状態で残されている。同年に奇進された能面「若い女」は、永く「社務所の廂先にさらされて」いたらしく（野上豊一原著『能面論考』）、薄い半透明な皮膜状の彩色表面が捲れあがったような状態で、油砥ぎ層独特の損傷が目立つ。「若い男」は左の紐孔から外側が割れて欠失しているので、廂先に掛けることができず、健全な油砥ぎ皮膜が温存されたと思われる。「若い男」は「若い女」の往古の姿を偲ばせてくれる貴重な資料でもある。さらに、江戸時代初期の天才的能面打ちである大野出目家は閑吉満によって施された増女などの油砥ぎの表面は約五百年経過した現在でも黄変もせず無色透明で堅牢な被膜を保持している。是閑はもと秀吉に仕えた具足師との言い伝えもあり、油砥ぎの技術伝承が多方面にわたっていたことが想像される。荏油と蜜陀僧による皮膜の場合は、経年変化による黄変が顕著であるらしいので、特殊な乾性油を日光に曝すなどの処理が行われた可能性がある。<sup>〔註5〕</sup>

ただし、こうした「油色」の処理については、伝存する全ての面に同じ処理が施されているわけではないことから、制作当初からの意図的な技法であるのか、後世の処理であるのかも問題になる。例



えば、野外での公演では、急な雨などから面を守るために防水処理として応急的に油が塗られた可能性もある。また、「清水」や「仏師」・「六地藏」などの狂言では舞台上で役者が手で面を直接掴む場面も多く、「油色」の処理は彩色の損傷を避けるために工夫された方法とも考えられる。このように、演技上の面の扱いに対応するため、さらに彩色に深みと強度を増すため、「油色」の技法が制作当初から試みられて定着して行くという経緯は、容易に想像することができる。「油色」はやがて能面や狂言面の油研ぎに繋がる技法の萌芽として位置づけたいが、油皮膜の科学的分析などによって、伝存の経緯の解明などに新しい展望が拓けることに期待したい。

## 6 薄片状剥離について

一般的に胡粉彩色の修復では、下塗りを含めた面積で薄片（フレーク状）になって剥離した彩色層を、接着もしくは復元する方法が圧倒的に多い。職人的伝承の世界では、薄片状剥離を起こすのは胡粉彩色の特徴であり、薄片状剥離を確認出来れば顔料は胡粉と推定できるとされている。成瀬氏も触れておられるが、前述したように室町時代以前の白い顔料は全て白土であるという間違った通念もあり、これまではこうした職人的伝承に疑問を持っていた。しかし、正倉院伎楽面の多くに薄片状剥離が見られ、約8割が胡粉下地であったことは、職人の伝承を安易に軽視できないことの再認識につながっ

た。薄片状剥離の原因は、胡粉粒子が薄片状（タブレット状）であることと関係があると考えているが、今後の科学分析を待ちたい。ちなみに、室町時代以前の仮面に用いられた白色顔料を白土とする説の初出はわからない。

## 7 漆木屑について

漆木屑や膠木屑による彫刻補修や充填は、近世作の能面にも多用された。多用されたことが分かる理由は、漆・膠いずれの場合も、木屑盛の上の彩色もしくは木屑盛自体が木地面から剥離して目視できる例や、剥脱して失われている場合が多いことによる。漆木屑の場合はやはり表面の彩色の剥離が多く、膠木屑の場合は木屑自体が木地から剥離・脱落している場合が多い。漆・膠いずれの場合も、盛り上げられた素材の内部までしっかりと固化・乾燥されていればあまり問題はないようだが、乾燥が不十分であれば制作後に生じる収縮により色々な問題を生じる。まず、盛り上げた木屑素材全体が収縮した場合は、木地との接着面の間に微細なズレを起こし接着不良につながる。また、上から塗られた彩色も素地の収縮によって剥離やひび割れを起こす。能面の場合は近世に定着した紙彩色<sup>⑤</sup>の応用で、盛り上げた木屑全体を覆うように和紙を貼ってから彩色する方法が一般的である。しかし、この方法も木屑表面と紙の接着不良で、彩色が紙とともに剥離する事例が多い。この場合も、木

屑盛と木地、木屑盛と紙の接着は、両者ともニカワが浸透しやすい素材なので、フノリ・膠引きが行われている可能性が高いと思われる。伎楽面・舞楽面の古い作例では木屑盛りが多用されたようだが、木屑の表面や上記のような種々の問題部分に、紙彩色を施した痕跡を留める面の報告は少ないように思われるので、能面制作の中で工夫された方法かもしれない。

## VI 平安時代末頃の使用樹種の変化について：手向山八幡宮蔵舞楽面

田邊三郎助著『日本の面』によると平安時代末期の作例を中心とする手向山八幡宮所蔵の舞楽面には檜の使用が増えていて、しかも樟材の面は含まれていないようである。これは劇的な変化といつてよいと思われる。また「採桑老」や「散手」面には漆下地が塗られていて、漆塗布による檜のヤニの漏出防止であろうと思われる。檜は次に述べる蘭陵王面の竜のような丸彫りの形では、ヤニの除去処置が行いにくい（後述：過熱によるヤニの除去）。しかし、漆の塗膜の表面は水性顔料の接着が弱いため、漆下地の多用は顔料の剥落の原因になったと想像される。緑青の原料である孔雀石や、群青の原料としてのラピスラズリなどは、非常に貴重な鉱物で大変高価な素材であったらしく、ヤニを防ぐための漆塗面への顔料の接着の改善には、さまざまな試行錯誤が行われたものと想像される。時代を

特定できる作例が少なく断定するのは危険であるが、手向山八幡所蔵面は、それ以前の舞楽面の素材・技法を踏襲しながら大多数が檜に変化している。ヤニが強い檜の場合は、まず漆がヤニ止めのために複数回塗られて、その表面に水性顔料接着のために次章で述べる新しい工夫が試行され始めるのであろう。

## VII 四天王寺所蔵舞楽面「陵王」にみる技術革新の痕跡



四天王寺蔵 陵王

四天王寺蔵「陵王」摸作面の制作に際し顔料調査を行ったが、水性彩色が剥落しれ漆の下塗りが露出した龍の腹の部分からフノリと膠が検出された（奈良文化財研究所高妻・赤田両氏による

FTIR 調査による)。これは明らかに漆塗面と水性顔料の接着を改善する工夫と思われる。生漆はもともと20%前後の水分を含み、フノリ・膠水溶液を混合できる。乾燥後表面を細かいサンドペーパーなどで研磨すれば、漆面にフノリ・膠分子が露出して水性顔料をよく接着させることができる。フノリ水溶液は接着力は弱いが液の粘りが強い。四天王寺蔵「陵王」にフノリと膠が検出されたのは、検出膠水溶液と漆を均一に混ぜるための増粘材として用いられたのではないかと考えられる。事実、生漆に膠水溶液だけを混ぜると水飴のように粘りが出て大変塗りにくくなるが、フノリと膠の混合液を混ぜた場合は、多少粘りは出るものの伸びがよく塗りやすい。職人の経験の蓄積から生まれた工夫かもしれない。

フノリと膠の混合液は、仏像や仏具に金箔を貼りつける截金（きりがね）の接着剤としてもつかわれる。木の表面に膠だけを塗ると木地への浸透が早く、金箔と木を接着する機能が損なわれる。逆に、フノリだけでは接着力が弱いので、両者を混合することによって浸透性を抑え十分な接着力のある接着剤を作る工夫がなされたのである。截金の技法も仏像の装飾技術として、仏教伝来とほぼ同時に伝わってきたようである。また、桐材のように春材（夏目）と秋材（冬目）の細胞密度差が大きな木の表面に胡粉や白土・緑青などの顔料を下地塗りする際に、あらかじめフノリ・膠引きしておく方法も、年輪相互の細胞密度の違いによって起こる年輪ムラを緩和する

方法として多用されたと想像できる。面以外では、神社の朱塗りなど建築物の彩色下地としても多用されていたことが想像される。このような先行技術の延長としてフノリと膠を生漆に混ぜる方法が工夫されたのであろうと想像する。

朱漆を用いた全面漆塗りの舞楽面も、平安時代から多く制作されている。朱漆は馬頭・環城楽・散手など、赤い色の面には多用されたようである。鎌倉時代以降の舞楽面の作例には、春日大社所蔵の散手のように鎌倉時代に補彩として塗り替えられた朱漆が美しく残っている例も見られる。これは仏師の作（田邊三郎助著『日本の面』毎日新聞社による）らしいが、朱色の場合は朱漆での彩色が一般的であったのだろうか。一方、白や肌色・黄土色などの色は漆では出しにくいいため、フノリと膠入りの漆の上に胡粉などで彩色する方法が選ばれたのであろうか。また、砥ぎあげた下地漆のうえに蜜陀彩色（蜜陀僧による油彩色）の技法で彩色された仮面もあったと思われる、今後、科学分析によって明らかにされるであろうが、蜜陀彩色によって制作された舞楽面は多かつたのではないかと想像される。数はすくないが能面にも蜜陀彩色の面があり、伎楽面・舞楽面から技法が伝わったのかもしれない。

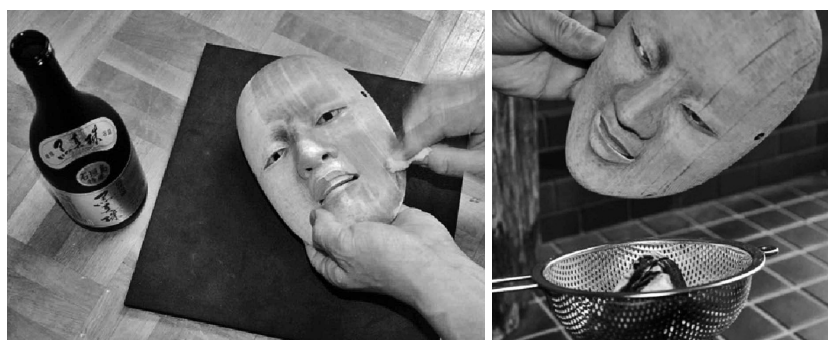
伎楽面や舞楽面を制作した仏師や職人達の世界では、師匠から弟子へ口伝や秘伝の形で様々な技法や素材に関する伝承があったであろう。近年は分析機器の発達で驚くほど色々なことが分かるように



なってきたが、まだまだ未知の技法や素材の工夫が隠れているはずである。道具も素材も現在より優れたものが用いられたことを前提にして、制作現場を想像すべきかと思う。

#### Ⅷ 近世能面における制作技法の変化：ヤニの溶剤としての焼酎登場

江戸時代以降の能・狂言面の素材は檜が圧倒的に多く、漆下地を行わず木地に直接胡粉彩色を施す技法が主流になる。檜などのヤニを除去するため、彫刻を施した檜材の表面を遠火の炭火（遠赤外線）などで長時間加熱しヤニを抽出する。しかし彫刻表面に抽出したヤニをそのまま放置すると、水性顔料をはじいてしまい接着不良が生じる。一般的に、木材表面に自然に湧出したヤニは、酒や焼酎で拭き取るとよいとされている。これは、おそらく酒や焼酎に含まれるエチルアルコールでヤニを溶解除去する効果があるためであるが、酒はアルコール濃度が低く多量



の糖分を含むので、新たなカビや虫食いの原因になる危険性がある。十六世紀頃から製造が始まるアルコール濃度が高い焼酎の登場で、熱で表面に抽出したヤニの溶解・除去が容易になり、檜の使用が一般化したのではないかと思われる。ヤニ除去の処理を施しても残留したヤニが出て彩色を汚した面は少なくないし、また除去しきれなかったヤニが表面に現れたために逆に有名になった節木増や木汁怪士のような例もある。江戸時代以降は通常裏面に漆が塗られるようになるが、この処置はヤニ止めではなく、演能後水拭きや焼酎などによる滅菌などによって面裏を清潔に保つための工夫であろう。現在能面のヤニ除去法として一般化しているアルコールによる脱脂法（アルコールに面全体を数日浸し熱湯で煮沸してヤニを除去する方法）も、度数40度前後の焼酎であれば同様の効果を期待できるであろう。しかし肉厚の大型面は加熱すると表面と内部の温度差が原因で木割れが起こりやすくなるので、舞楽面は漆によるヤニ止めの方が焼酎の登場以後も活用されたとも考えられる。

#### Ⅸ 最後に

鎌倉時代以前の舞楽面は樟・桐・檜が混在し、彩色も胡粉下地・漆下地・漆彩色など多様である。これら舞楽面の多様な技法・素材は江戸時代まで続く。樟材の能面は中尊寺所蔵「若女」、天川弁才天社所蔵の「阿古父尉」などがあり、いずれも能面創造期の歴史と



関わる名品である。檜に漆下地を施した作例は丹生神社所蔵「翁」、宝生家所蔵「霊怪士」などがある。乾漆面はかなりの数の作例があり、蜜陀彩色との組み合わせで普通の木彫能面として所蔵されている例もあると思われる。科学分析を待ちたい。

上記以外にも、中世作の能面にはニカワと胡粉による水溶性の彩色の下に黒い漆下地を施した面が散見される。このような作例は、檜のヤニ除去に限界がある面、例えば、尉面や彫りの深い鬼神面の目の周囲など、炭火での加熱が難しい部分を持つ面の場合は、漆でヤニを封じ込める方法が選択されたこともあったであろう。また、近世以降も特別ヤニが強い木には、漆によるヤニ止め処理が活用されたであろう。能面の創作期とされる室町時代の能・狂言面に用いられた素材・技法は、鎌倉時代以降の舞楽面の技法・素材にも似た多様性があった。大きさと形状の違いはあるが、伎楽面・舞楽面・能面・狂言面は、それぞれの素材・技法および発展過程に想像以上の共通点を確認することができる。能面・狂言面に関しては、江戸時代以降には焼酎を活用したと思われるヤニ抜きにより、膠と胡粉による彩色が固定化している。しかし室町時代の多様な作例を見ると、やはり先行する伎楽面・舞楽面の素材・技法を必要に応じ踏襲して活用したことがうかがえる。特に、多くの伎楽面に見られる柔らかい皮膚感を表す彫刻表現は技術練磨の頂点を思わせ、同時代の仏像の表現に比しても遜色は無い。伎楽面・舞楽面・能面・狂言面

にも共通して、優れた面はデフォルメの中にも写実としての柔らかさを表現する彫刻の工夫が見られ、生命力を感じ取ることができる。伎楽・舞楽・能・狂言の芸能としての有りようが仮面の発展にどのように影響したかについては意見を述べる立場にないが、仮面の制作技法と素材は、それぞれの仮面が用いられる芸能の境界を越えて、影響・触発しあいながら発展してきたように思える。

#### 註1 舞楽・採桑老面と能楽・翁面の切顎構造について

翁面の切顎の由来を採桑老の切顎に求める説がある。多くの皺を刻み老体として表現された造形の面が多い採桑老面の切顎は、一見すると翁面に共通するかに見えるが、実はその構造と動きはまったく違うものであると言える。手向山八幡宮の採桑老は顎が外れて消失しているが、そのため、より明確に翁面との違いが目視できる。顎と顔の断面（接合面）の方向は上下に垂直であり、しかも外側に開いた台形型をしているため顎は前後には動かない。この構造は、顎に固定した紐を面裏の目（眼球）につなぎ、さらに額部分に装着したバネ（鯨の髭）から目に紐をつないで、演者の顎の上下動によって目が上下に動くように工夫した「仕掛け顎」である。バネの力で通常目は下を見ているが、演者が口を開いて顎が下方に引かれると目が上を向き、口を閉じるとまたバネの力で目がもとの下向きに戻る。顎は演者の口の動きによって接合面を上下に滑る構造に

なっていて、翁面のように演者の謡の発声で顎が前後に動く構造と同じではない。こうした顎の構造が採桑老本来の形状であったと思われるが、中には採桑老面より成立の新しい翁面の切顎構造を逆に模したのではないかと思われる面もあり、顎を斜めに切り放して紐でつないだだけの構造の採桑老面も伝存している。舞楽「採桑老」は、不老長寿の仙葉とされる桑の葉を採す老人の舞であり、面の形状からも能の「翁」とは共通点は乏しいと思われるが、舞の調子や拍律など音楽的な要素からの検証も必要かもしれない。

#### 註2 舞楽面が半仮頭である理由

採桑老面を制作する場合、裏面額部分に装着したバネ（鯨の髭）を紐で目と顎につないで、動眼や動貌の仕掛けをほどよく調整するために、かなり繊細で微妙な作業が必要となる。紐の長さは特に重要で、結び目の位置によって動眼の動きが変わり、演じる度に微調整が必要であったのではないかと思われる。胡徳楽のように鼻が左右に揺れる構造の面も、紐の締め方で動きが変わるので繊細な調整が行われたであろう。また、面を着けて舞う個々の演者の顔に合わせた微調整も必要であったと思われる。そのような微調整を行うためには裏が全面開いている半仮頭であることがかなり重要である。さらに演者の顎の動きを利用するためには顎の位置や面の大きさなども関係するため、公演に当たっては極めて微妙な調整がなさ

れたと想像される。現在はすでに動眼や動貌の機能を失っている面も多いが、かつてはそうした機能を有していたと思われる面は多く、動眼・動貌をよりおもしろく見せることが舞楽の舞いの型や構成にも影響していたと思われる。

#### 註3 サンドペーパーの試作

フノリの特性を活用してサンドペーパー（サンドクロスと記すべきか）の試作を試みた。ニカワは布に塗布するとすぐに布に沁み込み砂の接着材としては機能しない。フノリは液の粘度が高いので布にすぐには沁み込まないが接着力が弱い。ニカワの分量を増やして粘度を高めると乾燥したペーパーは固くなって作業に適さない。そこで布の表面にフノリとニカワの混合液を塗布し、砕いて篩いかけ粒状を整えた砂をふりかけ、乾燥後同混合液を複数回上から塗布すると十分な強度を持つサンドペーパーが制作できる。実際に制作に使用したが、サンドペーパーとして充分使用に耐えることを確認できた。微粒子のペーパーもフノリとニカワの濃度を調整すれば比較的簡単に制作できる。

#### 註4 捨てニカワについて

故野村万之丞氏の依頼で、完成した脱乾漆の伎楽面に彩色だけを施した経験がある。本来の脱乾漆は薄く頑丈な仕上がりになるが、

依頼を受けた脱乾漆面は漆の混合量がかなり少ない素材で、砥粉が主成分かと思われる表面は爪で剥がせるほど柔らかく、直接胡粉彩色を施すことがためらわれた。極めて脆弱でやわらかく、一般的な脱乾漆の技法で制作された面ではなかったので、変形させずに強度を増す方法を工夫するしか選択肢は無かった。そこで約3%の膠水溶液にエチルアルコールを加えて浸透度を高め、刷毛塗りや霧吹きで塗布を繰り返して表面を補強した。この方法はフノリ・膠引きとは逆に浸透度を高めた膠で軟弱な素材を補強する狙いで行った。また上から塗布する水性顔料の接着を改善する目的もあり、一種の捨て膠と位置付けることができる。しかし用いられた脱乾漆素材のデータがないのでその吸着性と補強の効果は表面に指などで触れて感じ取るしか方法がなかった。また内部への捨て膠の浸透が温・湿度変化でどのような変化を生じるかという疑問もあり、経年変化が気になるところである。

#### 註5 児玉近江と出目洞白の油砥ぎの違いについて

江戸時代前期の能面打の名人である児玉近江と出目洞白はともに江戸出目家満永の弟子である。ところが両者が行う油砥ぎは大きな違いを見せる。児玉近江は浸透性のある乾性油を使用したためか(理由は不明)、色が濡れ色を呈し重たい暗い印象がある。一方で出目洞白の用いた油砥ぎは、彩色層への浸透が少ないためか軽い明るい

色合いである。洞白は是閑の晩年に大野出目家の養子となるが、若打ちの面にも明るい色の油砥ぎの名作が多いので若年以来洞白独自の油砥ぎ技法を持っていたと思われる。用いる油の種類や処理方法など多様な油砥ぎ技法があったらしい。

#### 註6 紙彩色の狙い

素地にひび割れや節・入り皮・ヤニ出で炭化した表面の補強など、問題がある場合紙を貼って彩色の接着を補強する。木地のひび割れや節・入り皮などによる彩色剥離を予防するために考案された方法のようだ。しかし貼られた紙の繊維に上から塗布した胡粉がからみ紙と胡粉層の接着は安定しているが、紙と木地の接着面は「絡み」が無いため接着不良を起し剥離した事例が多いようである。

#### 補註1 飛鳥苑池遺跡出土面の復刻試作について

檀原考古学研究所のご好意で調査させていただいた苑池遺構出土面をその計測図や写真から復刻試作した。出土面と記したが、面であるかどうか不明であるので試作から何か分かることがあればと考えて特定の予見を持たずに着手した。

まず本体の彫刻は平たい大型の平鑿でザクザクと荒く削った石膏像の面とりのような削り跡が確認でき、彫刻のごく初期段階であるらしいことが分かる。しかも木槌で鑿を叩いた際に生じる細かい階

段状の鑿跡がみられず、熟練した職人が手で荒く削ったと思われるその鑿運びには躊躇いや無駄がない。まるでいつも通りの手順で慣れた仕事をこなしているような鮮やかな彫技が見られる。ごく初期段階の彫刻でありながら、眼球の突起部分に墨書きで目の彫刻の下絵が流麗な線で描かれていて見事である。繊細な細い筆が用いられているが、一筆描きの柔らかい線で目の形が巧みに表現されているのでよほどの熟練者であろうことが想像された。面であるか否かは不明であるし、上下左右の寸法が仮面とすると子供用としても小さ過ぎる。しかし裏が明らかに意図的に彫りさげられていることも事実であり、場合によっては我々の想定を超えるような芸能のために制作された仮面かもしれない。顎の下には四角い溝またはホゾのような窪みが彫り始められていて、その機能が分かれば未知の用途も判明するかと思われる。

補註2 榛の木の実、矢車の実

住吉の遠里小野（とおさとおの）の真榛（まはり）もち

摺れる衣の盛り過ぎゆく

（万葉集 1156）

真榛（まはり）とは榛の木の実または矢車の実で、小型の松笠（松ぼっくり）のような形状の実を煮沸・抽出してできる深い赤茶色の液が古くから染料として用いられてきたらしい。「ヤシヤブシ

液」または単に「ヤシヤ」と称するタンニンが主成分の染料であるらしいが、日本画の模写をする際に紙に時代（古色：黄変）をつける際の染料とし今日でも広く使われている。現代の能面制作でも「古び液」や「スス」などの名称として面に落ち着きと濃淡の変化をつけるために、水で薄めた液をエアブラシなどの技法で吹き付けたリ、布にしみこませて表面に打ち付たりする技法で用いられている。ところが近年になって出来上がった面を壁にかけて飾っていたところ、全体の落ち着いた色が白く脱色したように変化したという報告が多くなり、表面に塗った色が太陽光の影響で白く脱色してしまうことが分かった。おそらく昔からこの現象はあったと思われるが、近年のオゾン層破壊による強い紫外線の影響によるものか脱色の速度が速まったことが想像される。実際に「ヤシヤ液」を顔彩などの水性顔料に変えて制作するとこのような脱色は起こらないので、脱色はヤシヤ液が原因と考えてよいであろう。

万葉古歌の「摺れる」とは「磨り染め」にするという意味であるようだが、万葉の時代から用いられてきた一般的な染め方のようにある。この歌は真榛の染液で慕う人が染めてくれた、または二人で染めた布の色が退色したことを恋心が薄らいだ意味になぞらえた歌であろうと思われる。植物染料であるヤシヤによって染めた布が退色しやすいことを伝える歌でもあり、古画模写や能面制作で古色を添える染料としては問題を含むということを教えてくれる。伝統的



な美術表現である技法に疑問を投げかける歌でもある。

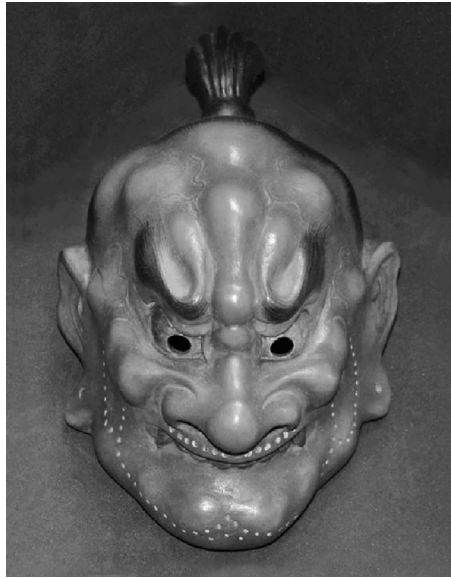
補註3 木のヤニは木裏に出るとい説について

木表（キオモテ）・木裏（キウラ）という用語には二つ意味がある。まず一年を通して日が良く当たる木の南側半分を木表とし、あまり日が当たらない北側半分を木裏とする意味。一方で木の断面を上から見て、木の芯に近い側を木裏、外側の樹皮に近い側を木表とする意味もある。

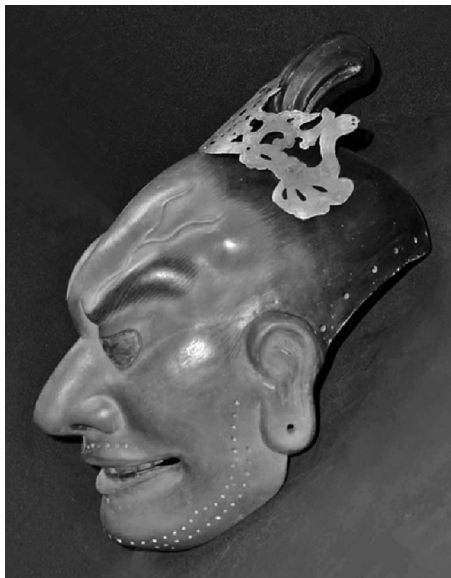
針葉樹の北側（木裏）の材木のヤニは芯よりも周辺の部分に多く、逆に南側（木表）の材は周辺の材木より芯に近い部分に多いことはまちがいないようだが、木表にも木裏にもヤニは出る。また木の周辺に近い部分を木表とし芯に近い部分を木裏とする分け方の場合、正目で制作されることが多い能面では木表と木裏は面の左右にあたり同じくヤニは木表にも木裏にも出る。さらにより小さな木で能面を制作する方法である芯の方向（木裏）を前（鼻の方向）にして木取りした場合も同様で、ヤニは木裏・木裏の両方向も出る。つまり部位による量の多少はあるが、南側（木表）にも北側（木裏）にも、また芯側にも樹皮側にもヤニは出る。

また木の気乾比重は基本データとしては貴重であるが、素材として切断された個々の木材には、それぞれに個性ともいえる多様さがある。根に近い部分は細胞密度も高く重く硬い傾向があり、樹上部

になるほど軽く柔らかくなるが、樹上部になるほど樹径は小さくなり木取りの自由度は低くなる。そこで、素材となる木の様々な個性に合わせて彫刻し、彩色技法も選択しなければ、問題を生じる場合が多い。例えば、重たい木を使用した場合、裏面を大きく彫り肉厚を薄くしないと面の重量が大きくなる事例が挙げられるが、ヤニや節・木割れや入り皮の処理など、ヤニ以外にも個別に対応すべき課題は多様である。



力士



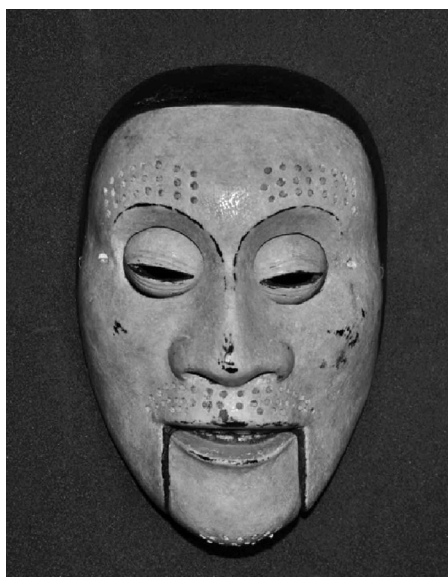
金剛



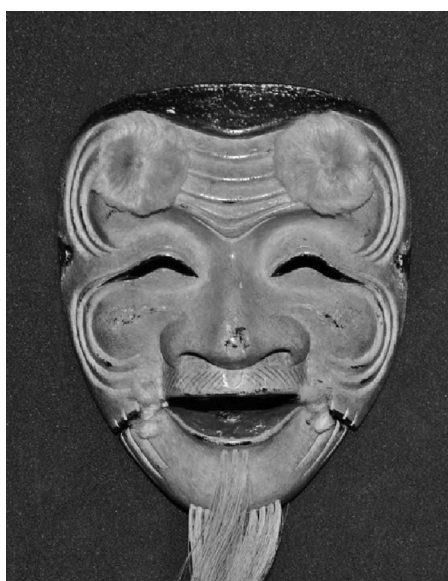
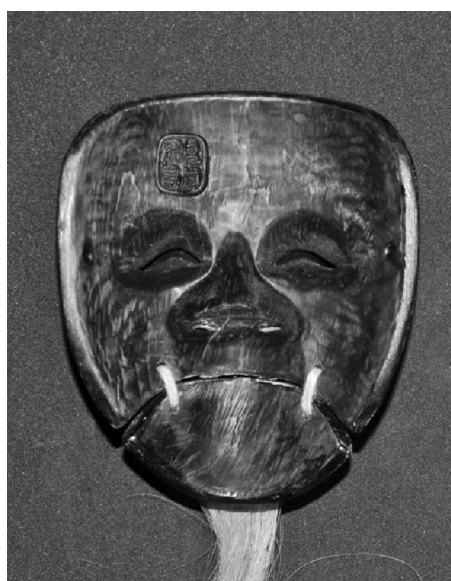
崑崙



迦楼羅



採桑老



翁