

飛鳥・奈良時代の仮面の造形と 制作技法の考察

藤原 千沙

はじめに

今日の日本では、出土遺物や伝世品により、古代より現在までの多種多様の仮面を見ることが出来る。祈祷や儀礼、祭事や芸能、その用途は様々であり、素材や造形も多岐にわたる。中でも、主に飛鳥から奈良時代に盛んに作られ着用された伎楽面は、その大きさもあり圧倒的な存在感で、何も語らずとも古の華やかな風景を想像させる。

仮の面（おもて・つら）という字からも分かるように、仮面とは、顔面を表したものを示す。日本での最古の仮面と称されるものは、土製や木製、あるいは貝などに目・鼻・口を表したと思われる穴が開けられた最小限の平面的な表現である。また、仮面土偶（仮面を着けた人型の土偶）に見られる仮面も抽象的な意匠である。

これらの仮面は、人の顔面を積極的に模倣して表そうとはせず、抽象的に表すことで、人とは違う（何モノか）を見出すことができる。また、人物を模った形象埴輪も目や口は円形に割り貫いて表されており、写実的に表現する事への抵抗すら感じられる。

しかし、仏教伝来によってもたらされた新たな思想や表現形態は、それまでの呪物崇拜に偶像崇拜が加わり、当時の人々には大きな刺激となっただろう。

また、仏像を伝えた仏師は伎楽面も伝え、仮面を使用する意図や仮面の制作方法も大きく変化する。それまでには見られなかった首から上を覆う形体は、顔面のみを覆う仮面に対して仮頭面とも称される。

仏教伝来と共に伝わった伎楽は、大仏開眼会など国の大きな仏教儀礼の際に大衆を前に演じられた古代日本における最初の演劇とも言われる。伎楽面のような仮頭面を使用した演劇形態は、日本では行道面を除けば後にも先にも飛鳥から奈良時代の時期に盛んに行われた伎楽くらいであろう。

飛鳥時代より遡ることおよそ一〇〇〇年前の古代ギリシアでは同じような仮頭面を使った演劇が盛んに行われていた。古代ギリシア演劇も宗教儀式から発生し、国家行事として演劇の祭典が盛んに行われ、社会の中で演劇が重要な役割を果たしていった。

日本では飛鳥から奈良時代には国家行事として盛んに行われた伎楽だが、その後演劇として派生していかなかったのだろうか。

都が京都に遷り、貴族の文化が形成され、その風土の中で生まれた雅な美意識には受け入れられなかったのだろうか。

平安以後、盛んには行われなくなり、ほどなく絶えてしまった伎

楽だが、今日まで残る伎楽面や装束から古の演劇の様子を想像し、それ以後の仮面の形体と比較分析することができる。

今日まで一四〇〇年の時を越え伝世されてきた法隆寺をはじめ、東大寺や正倉院に残る総計二〇〇面を超える伎楽面は我々に何を語りかけてくれるのか、耳を傾けてみたい。

伎楽や伎楽面の造形についての考察―崑崙・呉女―

伎楽面は、口角を上げ笑っている様な表情をしたものが多い。また、それらの多くは、口は開いてはいるが横一線に隙間程度のものである。中には口を完全に閉じているものもあり、いずれにしても、顎から耳や頭部まで覆うので、大きな声を発しても内に籠もって外には届きづらい上に、当人にとってはけたたましく自分の声が響くことであろう。故にその造形からみても、伎楽が台詞などを伴わない、無言劇のような形体であったであろうと想像される。もし台詞を伴ったのであれば、脚本のようなものが残っているのではないかと。それに比べ古代ギリシアの仮面は、僅かに残る陶製や青銅製の仮面を模したものや古代の絵画に描かれた仮面を見ると、口を大きく開き、目も見開いた劇的瞬間の表情をしたものが多い。口の開き具合は極端に大きいため、声を発するための拡声器のような働きにもなったとも考えられる。

古代ギリシア劇はコロスというコーラス隊で構成されるが、固定

された役を演じるために、仮面を被った役者が発生する。屋外の大 きな円形劇場でも目立つ大きな仮面を被り、体も肉襦袢のようなものを着用して大きく見せたとの説もある。仮面を被った役者が一人から二人、三人と増え、その構成が変化していくと、コロスの合唱を中心に展開していた物語が役者の台詞による対話劇へと展開していき、コロスの役割も減じていく。するとより劇的な深みを増すためには、表情が固定された仮面の必要性も無くなっていったとも考えられる。頭から被る大きな仮面はバランスも悪く、強い印象を与えはするが、滑稽味を帯びやすく悲劇のような劇的展開には向かなかったのであろう。

古代ギリシアでは悲劇と喜劇とサテュロス劇の三つのジャンルが生まれ、サテュロス劇は神話を戯画化し、猥雑な無言劇として演じられ、コロスによる合唱は所作による無言劇の注釈としての役割を担っていたようである。

サテュロスはギリシア神話の半人半獣の姿の悪戯好きな山野の精霊で、巨大な男根を絶えず勃起させた姿で表され、女性と美少年を愛し、卑猥な台詞と仕草で笑いを誘うという。これらのことからすぐに思い起こされるのは伎楽の崑崙である。『旧唐書』の南蛮伝に「林邑以南に卷髪の黑人あり、崑崙と通号す」とあり、伎楽面崑崙ではその意匠は様々ではあるが、共通して尖った耳に丸く大きく飛び出した目を持ち、口には牙を表し、小鼻も荒々しく大きく開いた獣の

様な姿である。

また、狛近真が著した『教訓抄』によると、崑崙は呉女に懸想し、卑猥な仕草（男根を表したものを持つ）で追い求めるのだそうだ。

現代ではとても考えられないが、古代の人々にとっては、言葉を伴った笑いではなく、卑猥な仕草から滑稽さを感じさせ笑いを誘ったのかもしれない。恐らく笑いということの性質や意味、感覚が根本的に違うのであろう。

しかし、崑崙も終には力士によって懲らしめられる筋書きで、それらの背景には仏法の守護者による異教者の調伏という意味合いも込められていたのではないかという論もある。なるほど、国家的仏教儀礼において行われるにはそのような意図があつて然るべきであろう。

サテュロスも時代によって絵画や工芸品などに様々な姿で表されるが、巻髪に、尖った大きな耳や平らな鼻、中には山羊のような角もあるものもある。これらからも、サテュロスと崑崙の酷似した面に驚かされるが、なんと正倉院には角のある崑崙もある。

ギリシアからインドや中国などシルクロードを通じて時間や空間をも超越した文化思想的繋がりを感しさせる。

鎌倉時代に成立した『教訓抄』での伎楽の記述が滑稽野卑な無言劇であつたことは、今日の我々の認識に大きく影響している。しかし、飛鳥から奈良時代に盛んになり、都が京都に遷つてからは廃れ

ていった伎楽が、鎌倉時代ではどの程度その当初の形を伝えていたのだろうか。裏を返せば、鎌倉時代には古代ギリシアにおけるサキユロス劇的要素のものしか残っておらず、他の要素は舞楽に取って代わつていったとも考えられないだろうか。

古代ギリシア劇は、仮面劇としての形態は消えてしまったが、何より戯曲が残るため、現在でも様々な演出によって世界中で演じられている。特定の役柄を担った仮面の成り立ちには伎楽面と共通する部分でもある。

ギリシアの仮面は、一説によると、亜麻布を型に押しつけ漆喰でかためて作ったものではないかと言われる。中には木彫に漆喰地を施し彩色したものもあつたとする。瞳孔と口を開けるが、ローマ時代になると、眼球全体が穴になり、口も異様な程大きく開けられた。頭髮と髭とは貼り付けた。

これらのことから、ギリシア劇の仮面も当初は伎楽面に近い形態であり、その後ローマ時代にはより劇的な表情に趣向が変化していったと考えられる。仮面などに見られる形態の変化から、戯曲の内容や演出の変化の様子も覗える。

伎楽面は当初から瞳孔部分のみが開けられているが、視野を広げるために瞳孔の周りも割り穴を広げるといふ、後補の手が加えられたものが数多く見受けられる。能面の様に顔面に直に着ける形体とは違い、頭から被る形体なので、当人の目と面の目の穴との距離も

より遠くなり、視界もその分狭くなる。しかし、制作当初のままの小さい目の穴のものもたくさん残っている。それらは、面の大きさや被り方によって偶然にも口の隙間や鼻の穴により視界が開けていたのかもしれない。また、現在残っている全ての呉女の面は口を閉じ、鼻の穴も小さいため、視界はとても狭いと思われるが、後から目の穴を削り広げられたものもない。それらから、呉女は多少視野が狭くてもさほど問題のない大きな動作を伴わない演出だったとも想像できる。

伎楽面で唯一の女性を表した呉女は、頭上に結い上げられた頭髮やふくよかな頬、切れ長の目や三日月形の眉にその特徴がみられ、正倉院には面裏に「呉乎斗女（くれおとめ）」と墨書のある面もあることから、呉国の少女の姿を表す。また、このような容姿は奈良時代の高位の女性にもみられ、当時の女性の流行のスタイルでもある。呉女の面は法隆寺に樟材製が一面、桐材製が一面、正倉院に桐材製二面、脱活乾漆製が一面あり、計五面現存する。これらは髪型や容貌もそれぞれに個性的で、素材や大きさも様々であり、能面のようにある一面を元に模して作る写しの要素はみられず、先にあげた呉女の特徴を擁するのみである。同じく崑崙もその特徴を備えているが、意匠は様々で写しの要素はみられない。

本研究では、現在の能面制作の立場から、伎楽面を模して制作す

る事で、飛鳥・奈良時代の仮面について、特に平安時代以降の仮面制作ではほとんど使用されなくなった乾漆面について考察したい。

乾漆面について

主な乾漆製伎楽面は法隆寺に3面、正倉院に36面、東大寺に1面及び3面分の断片が現存する。

飛鳥時代は木彫の仏像のほとんどが樟材であり、その頃の伎楽面もまた樟を用いている。その後奈良時代にかけて桐材が用いられ、さらには乾漆面もみられる。桐で作られた仏像というのはとくに見当たらないが、伎楽面で用いられるのは、やはり軽量化のためであったであろうことが推測される。また、乾漆は飛鳥から奈良時代にかけて仏像制作に盛んに取り入れられ、同様に伎楽面でも乾漆面が登場する。樟材よりも軽量化された桐材であっても、頭部まで覆い隠す仮頭面では重さがあるが、乾漆面はさらに軽量化が進み、動きやすくなったことだろう。しかし、舞楽の様に手や足などと共に首も振り、天を仰ぐような全身を使った舞には仮頭型は大変不向きである。故に前面のみを覆う半仮頭へと形状が変化していったものと考えられる。また、動的に洗練された舞には、仮面にも動的効果が工夫され、より複雑精緻な造形となる。このような複雑な造形には乾漆技法はととても困難で手間も掛かる難しい作業となるためか、乾漆技法は平安期以降の仮面ではあまりみられなくなる。しかし、近代以降の

舞楽面では4面一組の面などに、乾漆製のものも見られる。型を上
手く使えば、複雑な造形でなければ乾漆技法も有効な方法だと思わ
れる。能面ではほとんど乾漆面は試みられることはないが、狂言面
の小猿の面など、子供用に軽い乾漆面が作られることもあるようだ。
しかし、木を削って形を彫り起こしていく外から内への木彫技法と
は逆に、乾漆技法は麻布を固めて木屎漆で盛り上げて形を作ってい
く内から外への作業であり、制作工程が異なる上に、漆の特性を熟
知していないと乾漆技法は難しい作業であるため専門性が強いのも
木彫の能面が主流である要因の一つであろう。

実際に乾漆技法を試みることで、その特色や利点、欠点などを考
察したい。

乾漆製仮面の制作―呉女―

法隆寺や正倉院、東大寺の乾漆製伎楽面の調査研究で報告されて
いる制作技法を参考にし、さらに筆者自身がこれまでの能面制作や
漆芸に関して教授を受けた見解もふまえ、現存する唯一の乾漆面の
呉女（正倉院蔵）を模し、乾漆技法を試みる。

【工程一】 平板に粘土で雄型をつくる

粘土で型を作る段階で細部の造形まで凡そ整えた。

【工程二】 型に麻布を糊漆で貼っていく

糊漆は上新粉で糊を作り、生漆に混ぜたものを使用。

【工程三】 目地を錆漆で目止め

錆漆は砥の粉を水で粘土状に練ったものに生漆を混ぜて使用。

【工程四】 二枚目、三枚目も同様に貼り錆漆で目止め

布と布に隙間が出来ないようにしつかり目止めをし、強度を出す。

【工程五】 粘土の型を外す

鑿と木槌で粘土を割り摘出する。

【工程六】 面裏に糊漆で化粧布を貼る（四枚目）

【工程七】 面表に木屎漆（木屑や麻の繊維を細かくしたものを混
ぜたもの）を盛り、布の重なりなどの凹凸を平にし、細部の造
形を整える。

【工程八】 錆漆で固める

【工程九】 面表全面に生漆を塗布

【工程十】 頭髮に黒漆、顔面部にフノリ・ニカワ入り漆を塗布
顔面部は彩色の接着を良くするためにニカワを混ぜたフノリを
生漆に混ぜたものを塗布した。

※見市泰男氏の教授による。詳細は見市氏の論考に同じ。

【工程十一】 顔面部を研磨し彩色

研磨し生漆に混ぜられたフノリ・ニカワの粒子を表面に表すこ
とで、その上にニカワで溶いた胡粉の接着を強固にする。

彩色の手順は能面の彩色と同じように行った。

一 胡粉で地塗り

二 肌色を調査し、上塗り

三 毛描き（眉・目・口に墨・朱墨を入れる）

唇に墨で線を入れる（能面ではないが、現存する伎楽面には口や鼻孔に墨で輪郭線を入れるものが多くみられる）

四 油研ぎを施す

※現存する伎楽面の多くに彩色の表面に油が塗布されているという調査報告がある。その油についての詳細や塗布の理由など明らかにはなっていないようだが、能面では古くから彩色の表面に油研ぎがなされているものが多くみられる。その効果は様々だが、彩色の工夫の一つとして刷毛目を立たせた上で油研ぎをすることによってマチエールを出したり、上塗りの色に変化を持たせたり、表面を滑らかにしたり、光沢を持たせたりと、様々な表現を出すために創意工夫が見られる。

また、彩色層に強度を持たせる役割もある。

伎楽面で見られる油の層は、塗布されたものなのか、または油を使って研がれたものなのかによっても、その用途の意図の手がかりになると思われる。

布貼りを重ね、細部の輪郭が多少緩くはなったが、最初の型の段階で細部まで凡そ整えていたため、木屎盛りで細部を整える工程を

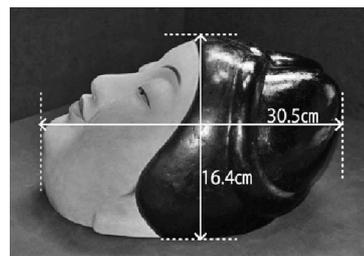
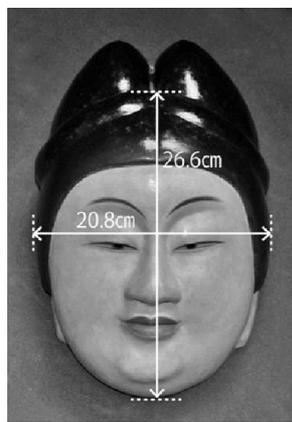
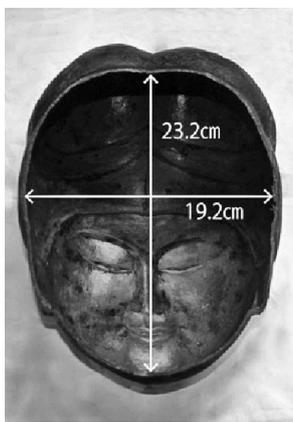
最小限に抑え、厚みを軽減し、強度を持たせながらなるべく軽く仕上げることを念頭において制作した。

《法量》

- ・重さ 564g
- ・最長縦幅 30・5cm
- ・最長横幅 20・8cm
- ・顎から頭頂部 26・6cm
- ・平に置いた時の高さ 16・4cm
- ・面裏縦幅 23・2cm
- ・面裏横幅 19・2cm
- ・麻布（1cmに10本の編み目）
3枚+化粧布一枚
- ・厚み 約4mm前後

呉女は頭部に長い髪を結い上げる形状のため高さが出るが、今回制作した乾漆では、双髻の内側は空洞のため、見た目よりも大変軽い。

能面は、縦幅は凡そ顎から額まで、横幅はこめかみの辺りまで、顔の前面に着ける形態である。重さは、軽いもので100グラム



弱から、重いものでは200グラム強あり、左右の紐穴から紐を通し頭の後ろで強く縛る。現在では能の演目は1時間から2時間あるため、能面の重さで負担も大きくなる。また、声を発するため、その厚みや面裏の口や鼻の削り方で声の響きも左右する。そして少しの角度でその表情が変化する繊細な彫刻においては、能面を着けた時の顔の当たりに気を配るため、面裏の彫り方も重視される。現在では面裏に当てを付け角度を調整するが、古い面では顔の当たりの調整のためか、後から面裏を部分的に削っている面も多くみられる。このように、能面は誰の顔にも着けることの出来る調整可能な面とも言える。

伎楽面は、頭から被り、顎から後頭部まで完全に覆い隠す形状のため、人の頭より一回りも二回りも大きい。誰でも被れるように余裕を持たせて大きめに作らないと頭の大きい人では被れないこともあるだろう。このように頭と体の大きさがアンバランスになると、滑稽味を帯びた容姿となることから、伎楽の芸質がうかがい知れる。

漆は古くは縄文時代の出土遺物からも確認される、最も古い塗料である。数千年もの間土の中に埋もれていても残っている耐久性の強い塗料とも言える。またその成分は防腐・防菌性に優れており、塗料としてとても有効な素材である。しかし、その一方、生の漆に

触れた皮膚はかぶれやすく、刺激の強い素材である。また、接着性にも優れており、乾くとどんな溶剤にも溶けない強さがある。とても優れた素材ではあるが、その効果を発揮させるには、適度な湿度と温度が必要であり、その性質について熟知していなければ簡単には扱えない。

正倉院に残る36面もの乾漆製伎楽面の中にはほぼ完全な姿を留めている優良なものから、原形を留めないものまで、その状態は様々である。

形が崩れ、欠損している面が多いため、乾漆面の耐久性について疑問視される声もあるが、それは漆を扱う技術の良し悪しによるもので、漆の性質を把握し、しっかりとした技術が伴えば、千年以上を経てもしっかりと保つことの出来るとても優良な技法であると言えるだろう。

現在、能面の制作で漆を使うのは主に面裏に塗料として塗るくらいではあるが、その役割は重要である。能面の裏は、直接顔に当て声を発すること、息がかかり汗が流れる。舞台の後は、消毒をするわけでもなく、面裏を上に向け、しばらく乾かすくらいである。そうして何百年もの間、多くの人々の息と汗が染み込んでいる面はたくさんあるが、恐らく面裏に塗られた漆によって防菌・防腐の作用が働いてきたのだろう。

では乾漆面の技法はどれくらい能面に活かせるだろうか。

能面の中でも一番大振りの面は釈迦の面である。「大会」という能で、癒見面の上から二重掛けをする特殊な面である。癒見面も割合大きな作りのため、その上から一回り大きな釈迦の面を着けるわけであるから、顔の前面に相当の負担が掛かっているだろう。

例えばその釈迦面を乾漆技法で作ると、木地の重さの軽減に加え、釈迦の顔の金泥彩色を金蒔絵にする事で、胡粉下地の重さも軽減できさるだろう。

漆の他に伎楽面に見られる特殊な素材として、緑青があげられる。彩色顔料としては古くから使われる天然の孔雀石を粉碎して作られた岩絵具だが、桐材製の伎楽面の多くに地塗りとして使用されているという調査報告がある。

地塗りとして使われる顔料は白色の胡粉や白土、または鉛白が用いられるが、緑青を下地している例はとて珍しい。それも樟材の伎楽面には見られず、桐材の伎楽面にのみ見られるという。

岩絵具には番手があり、粗い番手ほど色が濃く、細くなるにつれ淡くなる。中でも一番細かく淡い緑青は白（びやく）という。

桐製伎楽面の下地に使われる緑青の番手がどれくらい粗さは分らないが、粗いものであれば、その上に上塗りを施し難いため、下地としては考え難い。白緑であれば粒子も細かく、桐材の粗い目を埋めるのに有効かもしれないが、胡粉や白土に比べ、その効果

の違いはあるのだろうか。

日本画を描く際に人によっては膠の定着が良いということで、下地に白緑を塗ることがある。現代の日本画では岩絵具を厚めに塗り重ねる手法も多く、白色下地ではなくても、さほど影響はない。また、塗り重ねる絵具が多いほど、上からの膠の引っ張りも強くなるため、下地の定着は強い方がよい。

白緑が膠の定着が良く、下地として適しているのであれば、寺院などの建造物彩色の下地に使われていてもおかしくないであろう。しかし、そのような事例はほとんど見つけることはできなかったが、石山寺多宝塔内部柱彩色保存処置の研究報告（東京文化財研究所）で柱彩色の下地が白緑であることが記されている。ここでは柱の木地の上に麻布で布着せがされた上に漆地粉を厚く塗り固め、その上に白緑下地を施し、彩色されている。

今回、見市泰男氏の伎楽面の力士を桐材で制作する際に白緑下地を施した。本来、木目の粗い桐材では特に下地を入念に塗らないと塗りむらがおき、木目の粗さが表面に表れてしまうため、必然的に下地層は厚くなりやすい。しかし、桐材の能面でも下地層が薄いものもたくさん現存する。その対処法として見市氏はフノリを含んだ膠で彩色前の木地に捨て膠をした上に白緑下地を施した。（詳細は見市泰男氏の論考を参照されたい）

白緑下地を施してもその上の彩色には特に影響ないと思われる。

木地への白緑の定着も良く、塗りやすかった。

今回白緑下地がどれほど定着が良いか、曝露実験などを行う機会が持てなかったが、桐材の伎楽面にのみ緑青もしくは白緑の下地が見られるのは、桐材独特の木目の粗さに対処し、下地の定着を強固なものにする古代の人の知恵だと考える。しかし、桐材で白緑下地を施した能面に出会ったことはないが、今後、桐材で能面を作る際に有効な素材の一つだと考える。

おわりに

能面が仮面という形態である必然性はその芸態にも表される。

舞楽面の半仮頭型の重厚な形状や動眼などの細工も、能とは違う芸態からなるものである。

現存する伎楽面が仮頭型の形状であることから伎楽の芸態も能や舞楽とはまた違うものであることは一目瞭然である。

しかし、これらがまったく無関係の芸態とは言えない。

四天王寺に残る胡徳楽瓶子取という演目は他の舞楽の演目とは違い、雅楽の荘厳で規律のあるリズムの中で舞われる優雅な舞ではなく、演劇的要素のある内容である。また、瓶子取の面は伎楽面の酔胡従にも似た意匠で、大きさも仮頭型の面である。この面の復元を制作した見市泰男氏も実際に制作した立場からこの面が伎楽面由来の面であろうことを思慮している。

舞楽はその発生から今日まで、脈々と息づいており、近世頃には能面打の作であろうと思われる舞楽面もあり、造形的にも技法的にも共通点はたくさん見出せる。

シルクロードの終着地であり、大陸からの様々な文物を受け入れ大切に育んできた歴史は、現存する豊富な仮面文化からも覗える。それらの仮面から先人達の息づかいが聞こえてくるようである。

○乾漆面作業工程画像の説明

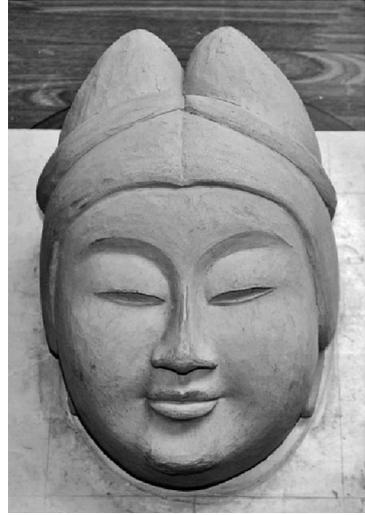
- 画像1 雄型（土粘土）
- 画像2 粘土の型に糊漆で麻布を一枚貼り、錆漆で目止め
- 画像3 二枚目の麻布を糊漆で貼る作業の様子
- 画像4 三枚目の麻布を貼り終える
- 画像5 錆漆で目止め作業の様子
- 画像6 粘土の型を鑿と木槌で取り除く作業の様子
- 画像7 粘土の型を全て取り除いた
- 画像8 木屎漆で形を整え錆漆で地固め
- 画像9 頭髮部分に黒漆を塗り、顔面部分にフノリを含んだ膠を混ぜた漆を塗布
- 画像10 顔面部分を研磨し、胡粉下地を塗る
- 画像11 上塗り、毛描きをし、油研ぎをして仕上げ



画像3



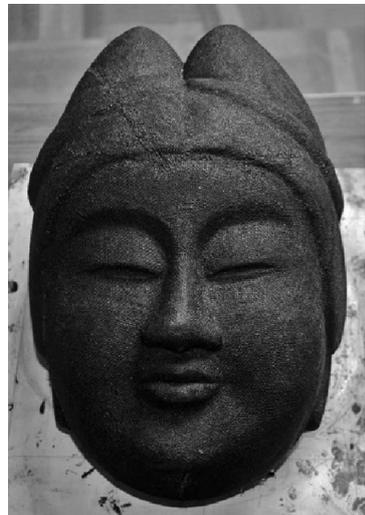
画像2



画像1



画像6



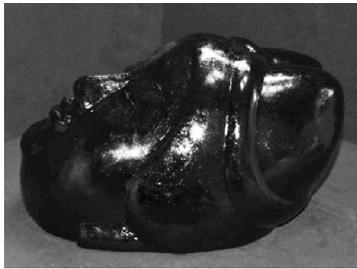
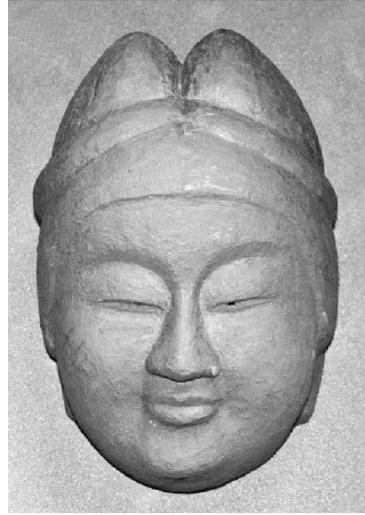
画像7



画像5



画像4

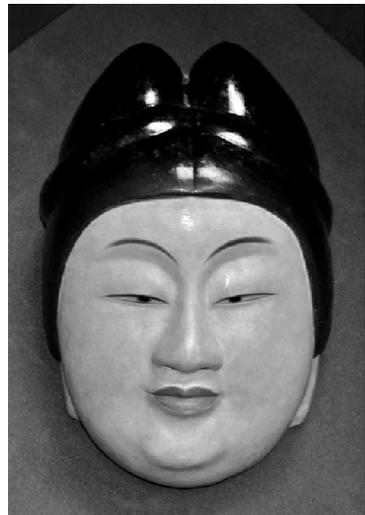


画像10

画像9

画像8

謝辞
乾漆面制作において、ご指導賜りました漆芸家林玖瞳氏に深く御
礼申し上げます。



画像11

《参考文献》

- ・『岩波講座 文学5 演劇とパフォーマンス』岩波書店
- 「12 ギリシア古代演劇」三枝和子
- ・『ギリシア悲劇全集Ⅰ』人文書院
- ・『ギリシア文明』論創社 フランソワ・シャムー 桐村泰次訳
- ・『世界の歴史 2 古代ギリシアとアジアの文明』創元社
J・M・ロバーツ 桜井万里子
- ・『世界の怪物・神獣事典』キャロル・ローズ 松村一男訳 原
書房
- ・『第六十一回「正倉院展」目録』奈良国立博物館
- ・『日本の美術10 No.233 伎楽面』文化庁 東京国立博物館
- ・『法隆寺献納宝物 伎楽面』東京国立博物館 便利堂
- ・『正倉院の伎楽面』宮内庁 平凡社
- ・『仏教美術一〇六号』毎日新聞社
- 「乾漆製伎楽面の制作技法―主として東大寺伎楽面について
―」中里寿克