

東洋と西洋の壁画組成についての考察

洞谷 亜里佐*

(平成9年10月14日受理)

要 旨

筆者は1995年にイタリアのフィレンツェの工房にて、チェンニーノ・チェンニーニの『絵画術の書』(伊 IL LIBRO DELL' ARTE)¹⁾に示されている古典的技法を手懸かりに、フレスコ画の組成について、その素材や表現技法を把握すべく模写を通して学ぶ機会を得た。絵を構成する基底材、顔料、箔等に日本画と共通する要素を持つイタリアにおける中世及び、ルネサンスの壁画の素材を研究することによって、日本画の表現技法や素材について新たな可能性を見いだせるものとする。本稿では、壁画の変遷をたどりながら、特に漆喰壁画に着目し、東洋と西洋の壁画を技法面・組成面から比較し、両者の共通点及び相違点について検討した。今回は芸術性及び技法面においても質の高い作品を生み出した14世紀～17世紀イタリアの壁画の中から、15世紀の最後の10年間の時期にギルランダイオ²⁾が描いたフィレンツェのサンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂の壁画の一部分の模写を試み、あわせて法隆寺の金堂壁画の模写を試みながら、それぞれの特質について考察した。

KEY WORDS

漆喰壁画	wall painting of mortar	フレスコ	fresco
石灰	lime	ジョット	Giotto
模写	copy	チェンニーノ・チェンニーニ	Cennino Cennini

はじめに

絵画の構造は基本的には、支持体としての、銅、石、紙、革、木、布、プラスチック等の上に下地層、そしてその上に顔料を展色剤によって定着させた絵具層などで構成され、それによってフレスコ画、テンペラ画、油彩画、日本画(膠彩画)等に分類される。つまり表現するイメージをいかに画面に定着させるかということにより技法が選択されるのである。絵画をある期間保存させる為には、材料の構造のバランスと作品の置かれている環境がおおいに影響してくる。例えば先史ラスコー壁画には、動物の絵が、石壁に土類や鉱物性の絵具を直接ふきつけたり、動物性の油ないし膠などで練って描かれている。この壁画が何万年も経てそのままの姿を止めているのは、直接外気と触れることがなかったためでもあるが、石灰質の洞窟の場合は石灰分を含んだ水が滲み出て壁面を被覆したため、壁画を永く保護し続けた例も見られる。これは偶然の事であろうが、画家が制作にあたるに際して、ある程度の耐久性を考慮するのは

* 芸術系教育講座

当然のことであり、絵画を構成する要素の中でも形体・色彩といった視覚に訴える表現上の要素のみならず、表現を支える素地となる材料・技法上の要素について知悉することは、芸術作品としての絵画を成立させる上で重要なこととなる。

本稿では、絵画の支持体としての漆喰壁について建築的観点から考察し、あわせて実際に東西壁画の現状模写をすることで、壁画の組成と表現方法を詳細に分析してみたい。

1. 東西の壁画の変遷

先ず最初に東西の壁画の変遷を通して、組成面における壁画の時代的特質を把握することから始めたい。

(1) 東洋の壁画

東洋の壁画の変遷は仏教の東遷と関わっている。その源泉はインドのアジャンタ石窟寺院の壁画に始まり、パーミヤーン、キジール、敦煌、雲崗、竜門へと伝わって行く。主として、地形上より天山山脈の南のクチア、カラシアル、トルファン地区より敦煌に至り、ここに中国の最高の石窟寺院が展開される。一方タクラマカンの流砂中に築かれた寺院群では、西からトムシユク、ラクワ、エンデレ、ミーランなどに伽藍等の遺構が残り、塑像群像や壁画で飾ったことが知られているが、壁画はすべて岩盤を削って植物繊維、砂、麦藁などのすさを混入した泥を下地とし、漆喰の壁面を形成している。敦煌から河西回廊では、石灰が不足しているということで、白土を下地として壁画を描いている。日本に最も影響を与えた隋唐寺塔の寺観や結構は『歴代名画記』『寺塔記』でしか手がかりを得ることはできないが、法隆寺の金堂と五重の塔の塑像や壁画に反映されていると考えられている³⁾。

(2) 日本の壁画

現存する最古の日本壁画は、古墳時代に見出され、小林行雄の分類にみられる石棺系装飾古墳がこれに当たる(5~7世紀頃)。表現法としては、浮き彫りを施し、そこに鉱物性の絵具を油性の接着剤らしいものを用いて着色しているとか、石の面に直接塗りつけているという説などがあるがはっきりとした分析はなされていない⁴⁾。538年には百濟より仏教が伝来され、寺院の堂内荘嚴のための壁画の彩画技術も伝承される。

『日本書紀』によれば、崇峻元年(588年)、百濟から寺工二・鍔盤博士一・瓦工四及び画工一の計八人が送られ、当時建築予定であった法興寺(現在の飛鳥寺、奈良)の工事に投入されたと記されている。この四つの職種の渡来技術者によって、仏寺の様式とともに大陸風建築様式が導入されたと考えられる。山田幸一は法隆寺金堂壁画の下地土壁も日本最古の左官工事遺構であると指摘し、次のように説明している。「日本壁に用いられる基本的な素材はここで出してくついていると言ってよい。木舞で竹という絶好の材料が手近にあるのに、手間のかかる小割材を使用した理由は明らかでないが、おそらく大陸直輸入の形式を採用したためであろう。⁵⁾」また、玉虫厨子絵や高松塚古墳の壁画、法隆寺の金堂壁画の様式・技法からも日本の仏教壁画の源流は大陸に求めることができる。

法隆寺の金堂壁画は、昭和31年の『金堂修理報告書』によれば、壁体は桧の割材の間渡を七本渡して、これに桧の割木の木舞を藤蔓で絡ませて、粗い藁すさまじりの粘土による下塗り、これと同じ粘土に細砂と細かい藁すさを加えた中塗り、そこに麻の繊維とみられるすさを加え

た上塗りの三層を形成している。仕上げには白土を塗って、壁面の素地としている⁶⁾。山田幸一によると中塗りには、蒲の穂やイラクサのようなものが用いられているということであり、そうしたものは、法隆寺の壁画以降には用いられず、これも大陸から輸入したのではないかと考えられている⁷⁾。顔料は高松塚古墳とほぼ同じで、飛天小壁に黒黴が発生していることから、有機質の接着剤、例えば膠が壁面に用いられたことを、山崎一雄は指摘している⁸⁾。このことから、法隆寺の金堂壁画は一種の膠の展色剤によるテンペラ画であると考えられるであろうが、ただし壁画が描かれた当初の下図を写した線が窪んで残存していることから、壁画は半乾きの状態であったことが推測され、そうであれば新鮮な、生乾きのうちに>というフレスコ本来の意味に照らせば、濱田青陵が解釈しているように⁹⁾フレスコ画であることができるかもしれない。また、左官技術から見ると、白土を主体とした平滑で、固く押さえ込まれた壁面の状態から、佐藤嘉一郎は一種の大津塗りと考えられると述べている。¹⁰⁾

高松塚古墳の築造年代は七世紀前後と推定されている。そこに描かれた壁画は、磨かれた凝灰岩の切石の表面に、厚さ2～7cmの石灰層を直接塗り付け、乾燥してから接着剤に膠を用いて薄い顔料層を形成している。1972年の文化庁の保存修復の調査の化学的分析によると、壁面の漆喰は、純度の高い酸化カルシウムで、砂・すきは含まれていないことが判定された¹¹⁾。これについて、小口八郎はこの漆喰については貝殻を砕いたものを利用しているのではないかと推測している¹²⁾。石灰は、奈良時代後半から平安時代初期にかけて、寺院中心に使用量が急速に増加するが、これは白土に比べて石灰のほうが工期、強度、耐久性などに優れていることが確認された結果であると考えられる。

法界寺阿弥陀堂の中陣小壁壁画は、平安・鎌倉初期の遺構と考えられている。この壁画は、板を壁下地とし、藁すさを混入した粘土を壁の下塗りに用い、さらに漆喰を上塗りしたもののだが、白亜に細かい藁すさを加えた壁体の例は他にはみられない手法である。これまでの例によると粘土や砂には藁すさを加え、白土や石灰には麻や紙等をすさとして用いていた。この壁画以降は漆喰壁に描かれることが少なくなり、壁画の支持体は板・紙等と変わっていくが¹³⁾、江戸期に現われる鍍絵(漆喰を絵の具として鍍を筆とした立体絵画)は左官技術土蔵より生み出されたものだが、絵画と彫刻の融合という点からも興味深いものがある。

(3) 西洋の壁画

エジプトの壁画は石膏を下地としたスタッコで、接着剤にはゴムのような水溶性有機物が用いられていたようである。クレタやミケーネ文明の宮殿には多くの壁画が残っている。前16世紀後半のクノッソスには「宮殿再建の工房」「フレスコの家」の工房の大工房が存在していたことが判明している¹⁴⁾。

a, イタリアの壁画

・エトルスク時代

およそ紀元前650年前後からギリシアの影響下により、イタリアにおいて最初の壁画で装飾された墓が出現されたといわれる。そこでは凝灰岩、砂岩、石灰岩などの岩壁の墓室内部が壁画で装飾されている。先史時代の壁画は、岩面の凹凸を利用して描かれたのに対して、エトルリアでは丁寧に岩を削り、壁面が垂直になるまで磨き、彩色面には入念な研磨と艶だしが施された。最も古いものは岩面に直接彩色が施されているが、紀元前6世紀後半に描かれた壁画は、地塗りとして岩を砕いた粉末と粘土を混ぜ合わせたものを塗り、その上に1～3mmの漆喰が塗り重ねられており、これが後のイタリアのフレスコ画

技法の源流と考えられている¹⁵⁾。

・ローマ時代

ポンペイやヘルクラネウムに代表されるローマ時代の壁画は、壁面の滑らかさや耐久性のよさ、色の光沢や恒久性などに大変優れており、基本的にはフレスコ画と称すべきものである。ウィトルーウィウスは、制作手順について、壁体に粗く下塗りを施し、中塗りは石灰と砂を混ぜた漆喰の層を三重に施し、次に石灰と大粒の大理石層、細粒の大理石層と三重に施し、最後に壁面を鏡によって磨き上げ、その上に賦彩されていると記述している¹⁶⁾。ポンペイ絵画の技法については議論が錯綜しているが、媒材として石鹼を使用していたことや、壁面表層の皮膜の表面下の蠟の痕跡は、壁面の仕上げに塗布したもので、古代の保存方法であったと考えられている¹⁷⁾。室内がすべて絵画空間であり、当時の人々が絵に囲まれた日常空間を楽しんでいたことが想像される。ウィトルーウィウスの記述から分かるように、ローマ時代に建築材として石灰が使用されるようになると、フレスコ画が、建築工法としての壁面の着彩から、絵画表現としての描画へと発展していく。

・中世（ビザンチン・ロマネスク）

初期キリスト教が残したカタコンベ（地下墳墓）や中世壁画は、技法的にはローマ時代の壁画を受け継げながらも一時衰退し、ビザンチンではモザイク壁画に新境地が開かれ、豪華絢爛たる壁画が生まれ、多様な展開を見せる。ロマネスク時代になると壁画が復活され、教会の壁面を素朴な描写で装飾した。アトス山の絵画教本にはビザンチンの画家の完璧なブオン・フレスコ技法が記されている。彼らの壁画はア・フレスコで継ぎ目なしの均等の平面に描かれており、漆喰は藁や麻屑が混入された、砂を混ぜない純粋な石灰層のみであった。また、漆喰層は指ぐらいの厚みであることから、ムウヒェは接合剤を用いて描写されているのではないかと述べている¹⁸⁾。フレスコ画が新たな展開をみせるのがルネサンス期である。

・ルネサンス時代

13世紀半ば頃まで、モザイク画が中心であったが、高価で仕上がりが遅いなどという点からフレスコ画の敏速で安価な手法が再評価される。フィレンツェの画家ジョットは、写実的芸術を復活させ、フレスコ画を最高の絵画表現へと導いた。壁画法はフレスコ・ブオノとフレスコ・セッコ¹⁹⁾の混合技法であり16世紀までが全盛期であったが、次第にセッコ画法（テンペラ画法）が主流となる。これは石灰が強度のアルカリ性であることから、フレスコ・ブオノで使用できる顔料が限られること、また箔類の使用も乾いてから接着剤で固着するなどの注意が必要なためなどからである。セッコ画法やジョルナータ²⁰⁾カルトーネ²¹⁾の使用などによって、高度な技術を要するフレスコ画も時間をかけた緻密な作業が可能になった。

2. 東西の壁画組成の相違

建築的観点から構造、製法に於ける東西の壁画の相違を、検討する。

(1) 壁体の相違

建造物は建築構造のうえから、組積式構造（耐力壁）、架構式構造（非耐力壁）に分かれる。

西洋にみられる煉瓦造・石造等の小単位の素材を積み重ねて構成した組積式構造は、建築本体の荷重をすべて壁体が負担するため、厚みを要する。壁面も壁体の保護層として耐久性が求められる、強力なセメンティング材料と堅硬な骨材（川砂）からなる左官材料が選ばれ、漆喰壁やタイル壁のような処理が成される。日本の建築は、おもに木からなる架構式構造で、建築本体を柱・梁といった骨組みで構成するため、壁体の厚みや強度はそれほど必要ではなく、壁体を取り払ったとしても、建築本体は維持される。故に壁面を美しく仕上げるのに植物性の材料（木、紙、竹、藁等）や土類・鉱物性の材料であってもかまわず、壁体は木舞下地土壁で左官工事がなされることになる。²²⁾このような建築構造は、土地的に得やすい材料によって造られたものであるのももちろんであるが、そこに風土性や宗教観などの影響も大いに関連し、それぞれの特徴が出てくるといえる。この分類の他に、石窟寺院のように岩塊をくりぬいた構造もあり、そこでは壁面は石壁であり石窟自体が堅牢な建築的空間を形造っている。この場合、石の肌の上に直接漆喰等の下地作りが成される。壁画は建築の構造と壁面組成との関連から種々の技法によって描かれることになる。

壁面に用いられる漆喰は石灰の硬化性を利用し、画を半永久的に壁面に定着させる優れた材料である。これには石灰との関係や仕上げ方法に係わってくることから、次にこの石灰の性質について消化法を中心に検討し、東西の漆喰壁の特質について考察してみたい。

(2) 石灰の性質について

イタリアでは、生乾きの濡れた石灰漆喰への絵画をア・フレスコ (a fresco) といい、漆喰が生乾きの限られた時間内に一気に描き上げねばならない。チェンニーノ・チェンニーニは「フレスコの仕事は即ち一日でやる仕事で、それがより堅固な、優秀な質を与え、その出来栄も、達し得る甘美の最たるものとなるからである。」²³⁾とア・フレスコの速筆性と壁画自体の優れた耐久性を指摘しているし、美術史家のゲオルク・ムウヒュは「石灰を焼いて溶いてどろどろした漆喰は直ぐまた堅い石灰石に戻ってしまう、その速やかな経過の中で制作しなくてはならない」²⁴⁾と述べている。フレスコ画は消石灰と砂を水で練ったもの（イントナコ）を壁面に塗り、約8～10時間の間はイントナコは充分水を含んでおり、水で溶いた顔料を吸収してくれる。その後水分が吸収されなくなり、石灰水が空気中の炭酸ガスと反応し、イントナコの表面に炭酸カルシウムの透明な皮膜をつくる。この石灰の硬化は壁中の水分が完全になくなるまで続くこととなり、実に堅牢な画面を形造るのである。壁画が完全に乾ききるのには約100年の年月が必要とされており²⁵⁾、このゆっくりとした硬化がフレスコ画の耐久性、強靱性に結びつくのである。消石灰の製法は原石である石灰岩を800℃～1400℃で焼き、生石灰をつくり生石灰と水を混ぜ合わせ消石灰にする。消化法については、乾式消化法と湿式消化法がある。ウィトルーウィウスは、長い期間をかけて充分消化した石灰を良質なものであるとし²⁶⁾、マックス・デルナーは、多量の水と充分な時間（2年間）をかけてクリーム状に消化した石灰は可塑性が大きく粘りが有り、上質であると述べている²⁷⁾。この方法は湿式消化法であり、日本においてはおもに乾式消化法が取り入れられている。乾式消化法は少量の水で消化させるので、粒状になり、それは充分消化されていない状態である。そのため可塑性が小さく、水の引きが早くなるため左官作業ではひび割れの原因となる。それで、保水性を持たせるために藁や紙などのすきを混入するのである。ただ短時間で粉末状になるので扱いやすいという利点がある。現在伝統的建造物の修復用として、高温多湿の日本では、生石灰をわら俵に詰め倉庫内に数カ月間放置し、大気中の湿気を吸収して自然に風化した消石灰を製造している²⁸⁾。このように漆喰に用いられる

石灰についても東西に違いが現れている。日本では、木舞下地を用い木や竹の骨組みに荒土を塗り込めていく。そのため、補助材料に＜糊料(膠、布海苔)・すき＞を混入し、充分練り返すことで粘着性を高め、作業しやすくしている。特に紙すきを漆喰に混入することで、壁面の艶のあるきめ細かさを求める点では日本の技術は優秀さを誇っている。西洋では、壁体が孔のある煉瓦であることで、石灰をよく固着する。骨材で砂や大理石を用いると漆喰はより多孔質になり²⁹⁾、そのため堅牢な壁にしっかりと食いつくのである。ウィトルーウィウスは木造軸組構造の壁に漆喰を施す場合は、亀裂を避けるため、壁の中に縦横の葦で組まれた茎を挟むとよいと記述している³⁰⁾。日本には良質な木材が多く、西洋には良質な石灰を容易に入手できるという物理的理由が、東西の壁面組成の相違を生み出しているともいえる。

3. 模写を通して

筆者がフィレンツェ滞在中試みた模写は、ヴァザーリ³¹⁾が絶賛していたフィレンツェの画家、ギルランダイオの作品の一部である。今回フレスコ画を模写したことで、漆喰と絵の具の関係に限られた時間での描写方法による西洋の表現様式が、壁面組成から必然的に生じた技法であることを認識し、ジョットの時代からジョルナーターによる部分的な表現方法が生み出されたことで、フレスコ画はモデリングに充分時間を要する手順を踏むことが可能となり、リアリティーのある表現へと展開していったことを理解することができた。東洋の壁画として、法隆寺の金堂壁画の模写を手掛け、生乾きで下図を写すときの線の痕跡を確認できたこと、また、白土に布海苔を混入し(文献によっては、糊の分析がなされていない)、紙すきとよく練り返したことで、やや壁面に弾力感を感じながら賦彩することができた。これはフレスコ画の堅牢な壁面での力強いタッチを残すことは異なり、賦彩の際、顔料の水引きの感じが、大変心地よく、暖かみを実感することができた。

図1～図8はルイジ・ゲーリー氏の工房での模写の制作過程を示すものであるが、チェンニー・チェンニーの“IL LIBRO DELL' ARTE”に示されている手順で行われた。ギルランダイオの《聖母マリアおよび洗礼者ヨハネ伝》の部分の完成した模写は図7、図8に示す。

図9～図14は土佐漆喰の左官工事の指導者である水澤正二氏の助言を得て、下地作りを施し、描写は、以前筆者が試みた薄麻紙を用いた模写³²⁾、画集、現存する法隆寺の金堂内陣小壁画飛天などを参照した。法隆寺金堂六号壁(阿弥陀浄土図)部分の完成した模写は図14に示す。

4. ま と め

壁画は建物の内部を飾るという目的のゆえに、独立したタブローとは異なった要素を要請される。東西壁画の相違を建築的観点から眺めてきて、それぞれの風土、習慣そしてその時代背景も表現方法に反映されていることがわかる。日本の漆喰壁画が平安時代に描かれた法界寺の天女像以来描かれなくなったのも、固定した壁画より、襖絵、屏風絵の形式による絵画へと展開した時代の嗜好に由来するものと考えられる。また技法的に見ても日本画の多様な筆捌きに

よる表現方法が、堅牢でしかも垂直な壁面の質感にそぐわなかったと考えることも可能かもしれない。今回伝統的な左官作業の方法を学び、土佐漆喰のように表面を磨きあげる壁面処理によっては筆の滑りが良くなるなど、日本画独特の線描の伸びやかさをうまく表現できるのではないかと感じ、壁画表現の新たな可能性に着目した。西洋壁画では、描画時間を確保するためや、顔料の変色を避けるために、ア・セッコ、テンペラ画と合理的な技法へと発展し、描写も細部へのこだわりへと視点が向けられていったということは、ある意味での問題解決がなされたといえるが、一方では石灰漆喰の本来の特性が希薄になったともいえよう。本来の石灰漆喰壁画の特徴である、限られた時間でのダイナミックな表現方法や可塑性・展伸性に優れていることから、自由な画面構成の展開の可能性に注目し、屋外、屋内いずれにも表現の場を得ることができる表現方法をとって今後漆喰壁画を見直していきたい。

註・参考文献

- 1) 本稿の邦訳は、中村彝訳『芸術の書』中央公論美術出版、1985と、辻茂編訳『絵画術の書』岩波書店、1991の二つがあり、中村訳はルノワールの仏訳を、辻編訳は、イタリア語の原典を邦訳したものである。
Cennino Cennini 活動期は1370年頃イタリア初期ルネサンスの画家 Agnolo Gaddi の弟子。ジョット派の末裔。
- 2) Domenico Ghirlandaio (Firenze, 1449-1494) ルネサンス第三世代に属する画家。
サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂《聖母マリアおよび洗礼者ヨハネ伝》1490年完成
- 3) 河原由雄「石窟寺院の東遷」(『法隆寺シルクロード仏教文化展図録』法隆寺編集、1988、116-119)
- 4) 日本の装飾古墳を石棺系、石障系、壁画系、横穴系の四つに分類している。
- 5) 山田幸一「壁と左官技術」(『日本の壁』所収 伊奈ギャラリーVol.5 No.2 1989, 7-8)
- 6) 林良一「金堂旧壁画」(『奈良六大寺大観 法隆寺五』所収 岩波書店、1971, 97-106)
- 7) 山田幸一「日本壁のはなし」 鹿島出版会、1989, 41-43 蒲の穂の使用は正倉院文書にわずか一例記録されているに過ぎない
- 8) 前掲書6) 101
- 9) 濱田青陵「法隆寺金堂壁画の源流」(『法隆寺の壁画』所収 夢殿論誌編集所、1943, 1-13)
- 10) 佐藤嘉一郎「京都の左官職と壁」(『日本の壁』所収 伊奈ギャラリーVol.5 No.2 1989, 56)
- 11) 高松塚古墳応急保存対策調査会報告、1972.7.29『国宝 高松塚古墳壁画一保存と修理一』1987, 21
- 12) 小口八郎『古美術の科学』 2章 高松塚壁画古墳 日本書籍、1980, 31-33
- 13) たなかしげひさ『日本壁画の研究』 綜芸舎、1979, 44-48
- 14) 勝又俊雄、木村重信「グリフィン・フレスコ」(『美の誕生』名画への旅1講談社1994, 95-109)
- 15) 黒江光彦「エトルリア壁画の技法ノート」(『エトルスク展』河口湖美術館、1996, 69)
- 16) 『ウィトルーウィウス建築書』森田慶一訳 東海大学出版会、1997, 186-187
- 17) アンナマリア・チャラッロ「ポンペイ壁画の彩色」(『ポンペイの壁画展』横浜美術館、1997, 202)
- 18) ゲオルグ・ムウヒェ著『フレスコ賛歌』澤柳大五郎訳 岩崎書店、1979, 27

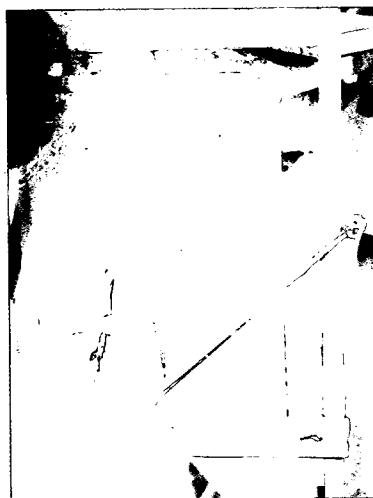
- 19) 生乾きの濡れた石灰漆喰への絵画をア・フレスコ（伊 a fresco）と、乾いた漆喰上に石灰絵具または膠、卵などを接着剤として描くものをア・セッコ（伊 a secco）といい、特に濡れた状態のその日のうちに描き上げるのが最も良いフレスコ画であり、それをフレスコ・ブオノ（伊 fresco buono）という。
- 20) giornata：一日分の仕事という意味で、限られた時間内に仕上げなければならないので、作品をパズルのように区切り、その日の分だけスタッコを塗る。
- 21) cartone：完成図と同寸大の紙などに、描き前もって準備しておく下図のことで、一番最後の湿ったスタッコに輪郭線を転ずる。日本画の大下図と同じようなもの。
- 22) 山田幸一『壁』法政大学出版局,1998
- 23) チェンニーノ・チェンニーニ著『芸術の書』中村彝訳 中央公論美術出版,1985,93
- 24) 前掲書18) 2
- 25) マックス・デルナー著『絵画技術体系』佐藤一郎訳 美術出版社,1980,222.367.
- 26) 前掲書16) 184
- 27) 前掲書25) 366
- 28) 「伝統的左官用消石灰のプラスター物性」田中石灰工業株式会社, 1987
- 29) 前掲書25) 367
- 30) 前掲書16) 188
- 31) Giorgio Vasari (1511-1574) イタリアの建築家, 画家, 美術史家 著書『美術家列伝』参照
- 32) 林功「愛知県立芸術大学蔵法隆寺金堂壁画模写についての考察—現状模写と復元模写—」愛知県立芸術大学紀要21,1992
- 33) 市川守静編『丹青指南』（『明治日本画史料』所収 青木茂編,1991,406）
- 34) 柳沢孝『法隆寺 金堂壁画』奈良の寺 8 岩波書店,1975
- 35) 法隆寺監修『法隆寺再現壁画』朝日新聞社,1996
- 36) 丹羽洋介『フレスコ画の制作』美術出版社,1979,60-62
- 37) 『土のはなしⅠ・Ⅱ』土質工学会土のはなし編集グループ 技報堂出版,1983
- 38) 大野彩「下地に見るフレスコ技法の東西」武蔵野美術大学研究紀要27,1996

<制作過程 図①~⑧>

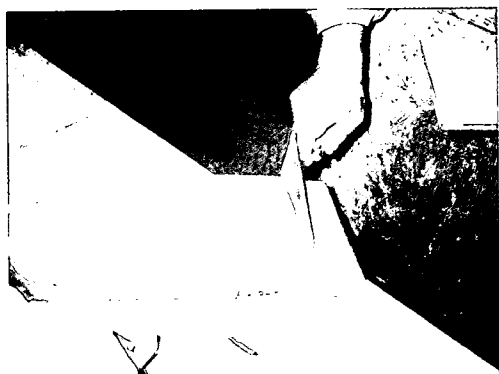
- ①下塗り——支持体のレンガを充分湿らせておく。消石灰と砂と水の割合は約 1 : 1 : 1/2 それぞれをよく練り合わせ、レンガの表面に平らに粗塗りする。（伊 arriccio）
- ②上塗り——表面の水分が乾いたところで、下塗りと同じ漆喰をよく押さえて塗り重ね、フレスコ地とする。（伊 intonako）
- ③下図を写す——カルトネを用い輪郭線に穴を開け、そこに顔料（シノピア）を入れたたんぼでたたいてイントナコに写す。
- ④線描——写した輪郭線をシノピア（赤褐色）で描き起こす。
- ⑤賦彩——ベルデテラ（緑土）を用い、顔の筋肉に添って陰影を付ける。フィレンツェではヴェルグッチョと呼んでいる。
- ⑥頬などにバラ色に置き、ピアンコ・サンジョヴァンニ（白色）で突出部を追いながら描いていく。顔料は、石灰の強いアルカリ性に反応しないもの、黄土・ジャロリーノ（黄色）・シノピア・アマティエーロ（赤）・緑土・インダコ（藍色）を用い着彩していく。
- ⑦・⑧ 完成図



①



④



②



⑤



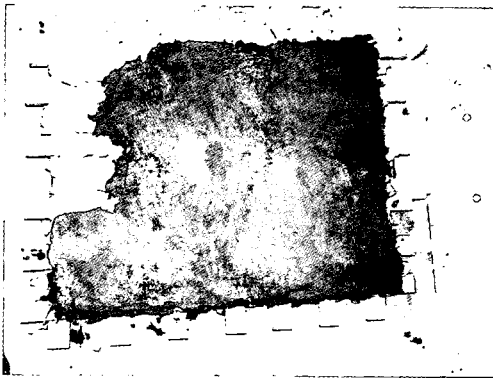
③



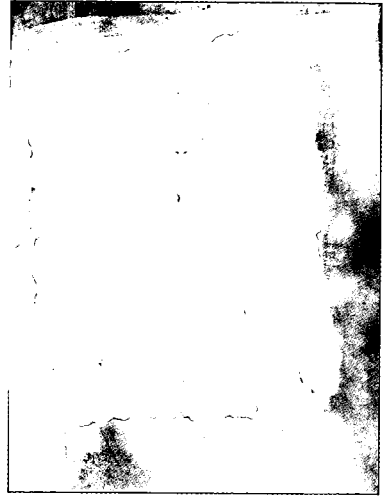
⑥



⑨



⑩



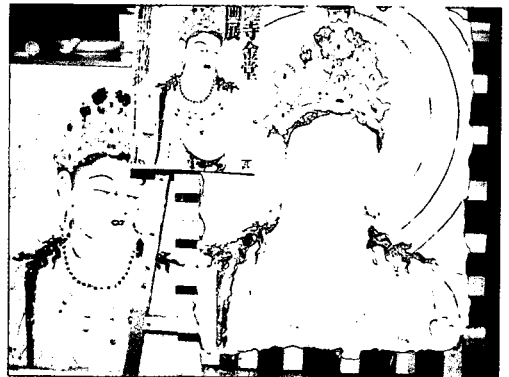
⑪



⑫

<制作過程 図⑨～⑭>

- ⑨下塗り——割り木を格子状に組み、藤蔓で巻きつけて木舞下地を作る。そこに土壁(150年前に建てられた土蔵の壁土)の粘土と12cmぐらいに切った藁すさを混ぜ合わせ、練り置きしたものを塗り、充分乾燥させる。
- ⑩中塗り——2cmの藁すさをよく叩き込み、古い土と水合わせをし、練り置きしたものに細かい砂を混入したものを塗る。
- ⑪上塗り——白土に同量の紙すさを練り合わせ、そこに布海苔を加えたものを、よく押え込みながら2度塗りする。水分が引き表面が乾いた後、念紙を用いて下図を竹ペンで写す。
- ⑫線描——写された線を墨で描き起こす。
- ⑬賦彩——天然岩絵具(群青・緑青・丹・黄土・ベンガラ・朱・墨・白土)を用いて描いていく。
- ⑭完成図



⑬



⑦

⑧



⑭

A Study of Composition of European and Eastern Wall Paintings

Arisa DOYA

ABSTRACT

In 1995 the author had the opportunity to learn about the composition of the fresco, that is, its materials and expression techniques, through copying it, based on the classical techniques shown in the book "IL LIBRO DELL' ARTE" written by Cennino Cennini. Since Italian paintings of the middle age and the wall paintings of the early renaissance period have common elements with Japanese painting, such as base materials, colors, foils and so on, studying the elements of the fresco is thought to bring new possibilities of materials and expression techniques to Japanese paintings. This article traced the art history of wall paintings, especially, wall painting of mortar. Firstly, the western wall paintings and the eastern ones were compared from the points of view of techniques and materials, then the similarities and differences between both paintings were pointed out. Next, the author referred to her own experiences of copying both European and eastern wall paintings, in order to discuss the characteristics of expression in the paintings from both worlds. Copying the European painting was done with a part of wall painting by Domenico Ghirlandaio placed in S. Maria Novella in Florence, Italy, while that of the eastern painting of Horyuji Temple in Nara, Japan.