

第9回ワークショップ記録

びわ湖大津歴史百科 第9回ワークショップ

「佛画の世界 制作・修復・復元」

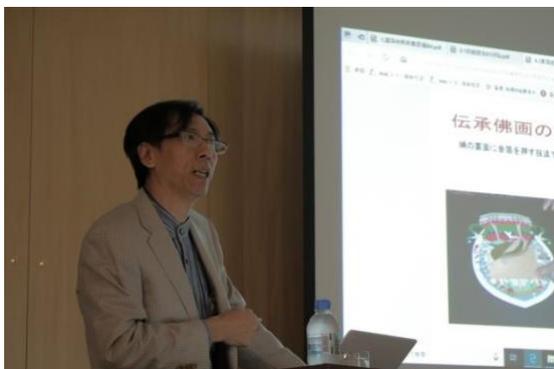
講師：大里 宗之（京都佛画研究所 代表絵師）

内容：講演／体験（写佛）

日時：2018年9月16日（日） 13:20～16:30

場所：三井寺事務所（〒520-0036 大津市園城寺町246）

参加者：39名



【講演概要】

私は、半世紀以上に亘って続いて参りました伝承佛画の制作の工房、京都佛画研究所の二代目代表絵師として、伝承佛画の制作、修復及び復元に日々励んでいます。今回、制作現場の制作者の立場から、作品の実例を通じて、伝承佛画の制作、修復、復元の本質の意味、制作過程など、分かり易く講義させて頂きたいと思います。そして、お時間の許す限り、中国本土の最新佛教美術の現状をも報告して、日中佛教美術の流れを探りたいと思います。滋賀県は三井寺を先頭に、国宝、重要文化財の数が全国四位にランキングされていて、その中、質の高い伝承佛画を数多く有しています。今回の講演によって、少しでも、滋賀県内全域の古佛画に更なる理解と愛着の心を持って頂ければ幸甚に思

います。

【講師プロフィール】

大里宗之（おおさと むねゆき）

1961年、中国上海に生まれる。上海大学美術学院中国画科第一期学士生卒。1990年、来日。京都教育大学特修美術科日本画コース研究生修了。（有）京都佛画研究所（1967年創業）の創業者の大里晃生（伝承佛画、肖像画の名匠）と出会い、後ほど、晃生の次女と成婚。後嗣になる。師父の元で各種伝統技法の研鑽を重ね、日本と中国両国の美術及び古画修復・復元に精通する長所を生かし、全国の各地の社寺、個人に佛画、襖絵、屏風絵、肖像画などを納入。及び各種古画の修復・復元を行う。

【講演内容】

はじめに

まずは今日の講演の機会をつくって頂きました三井寺さんと、文化庁関係者様にお礼を言わせて頂きます。そして会場の皆さんにおかれましても、今日の私のワークショップにご参加頂きましたこと、本当にありがとうございます。

私は元々、中国の生まれです。ですがそのお陰で、中国・日本両方の佛画の技術を勉強させてもらうことができました。私は美術の評論家ではないし、学芸員の資格もないです。単に「佛画（の製作と修復）」を長いあいだやっているだけの者ですので、この会場で講演をすることが大丈夫かなと、自身も心配しています。ですが、そのかわり私は現場で仕事をしているので、そういう実務経験に基づいた佛画の製作・修復・復元について、今日は皆さんにご紹介したいなと思います。

ここ滋賀県は、実は国宝・重要文化財の保有数が全国四位にランキングされています。一位は皆さんご存知のように東京で、保有数は2,700個くらいです。二位は私の住んでいる京都で、2,200くらい。一位の東京より600弱くらい少ないです。三位は奈良で1,300くらいかな。そして四位が、滋賀県です。800いくつあります。ただ、このランキング三位以内に入っているところは全部、国立博物館を持っているところです。滋賀県はそういう一流の保管施設がないにもかかわらず、ここまでの数を持っていて、これは全国でも例がないことです。ちなみに、五位の大阪には国立的な博物館がありますが、国宝・重文は600件ほどしかありません。

滋賀県は、京都に住む私にとっては近所みたいなもので、大好きな場所です。三井寺さんもそういう大好きな場所のひとつですし、国宝・重要文化財の保有数も滋賀県下で断トツの上位です。そういうことを考えると、滋賀県民の方はもちろんですけど、他府県の方々にもぜひ、滋賀県の伝承佛画を、もっと違う角度からもひろく認識してもらいたいなと思います。

今日の講演は一時間半くらいなので、3つのテーマと、最後に、お時間の許す限り中国の最新の仏教美術を皆さんにご紹介しようかなと思っています。時間内で全てカバー出来るかどうか分かりませんが、出来る限り、分かりやすく説明し

たいと思います。これから皆さんがいろいろな佛画展なんかに行かれたとき、「お。これは以前ワークショップで聞いたものだ、ここの技法はこういうふうに行っているんだらうな」と、仏教美術の知識を少し身につけて、役立ててもらえたらありがたいなと思っています。それが今日の講演とワークショップの本旨かなと思います。

ただ、そういう「佛画」というものは、単に口だけで説明しても、実際にものを見ないとなかなかピンと来ないんですね。今日は私たちが職場でやってきた仕事、実例を利用して、講演を進めていこうと思います。

伝承佛画の製作

いま、スクリーンに映した佛画なんですけど、これは昨年末ぐらいに完成した「両界曼陀羅図」です。富山県の真言宗のお寺で、護国寺さんというところの住職さんから製作依頼を受けたものです。「私の人生の最後の仏具にしたいので、後世に残せるぐらいのものを、手描きでやっていただきたい」と言われました。

計画を煮詰めるとかいろいろなことをやったのが一昨年の10月ぐらいかな。それがやっと決まったので、昨年からは早速、実製作にとりかかって、完成まではほぼ一年間かかりました。大きき的にはね、幅は五尺三寸八分で、丈は六尺一寸八分ぐらい。私の身長が175cmなんですけど、それより大分高いの。180~185cmぐらいあるのかな。

実は、この「両界曼陀羅」といわれるものは、佛画のなかでも特に、我々プロの佛画をやる人間からみても結構難しいものなんです。まずは数、仏様の数がめちゃくちゃ多くて、金剛界が確か1,416ぐらい、胎藏界も460ぐらいある。つまり合計で1,870尊ぐらいの仏さんの数があるわけなんです。このたくさんの仏さん全部のお顔を描くので、相当大変なんです。それに、仏さんによってお顔も特徴も違うので。

護国寺の住職さんからは、「日本の伝統技術を駆使して画を仕上げてください」と言われました。日本の伝承佛画の技法と言われたら、たくさんありますけど、ひとつ特徴的なものから言いますと、「截金」とか「裏彩色」とか「裏箔」とかですね。この佛画（『護国寺平成曼陀羅図』）では、一応、これらの技法をすべて駆使しました。

ただ、「截金」と言われてもピンと来ないかも知れないですね。一回これ、説明しますね。

そもそも「截金（きりがね）」という技法は、七世紀半ばぐらいに中国から伝わってきたものです。いまは中国では完全に絶滅したと言われる技法ですが、しかし日本はちゃんとそういう伝統技術を受け継いで、むしろ中国の技術をベースにして、更に発展させました。

（スクリーン：截金の作業工程）これ、截金というのは大体、金箔を4枚焼き合わせて、厚みを持たせたものを竹刀で切り貼りするものです。ここでなぜ竹刀を使うのか、なぜカッターを使わないのかというと、カッターを使うと静電気が起きるんです。0.3~0.4mmぐらいに細く切るので、普通のカッターでは静電気ですぐ吸い付くんですよ。だから必ず竹刀で、研いだ竹の竹刀で切ります。三角形とか菱形は、ポンチとか他のもので切りますが、細い糸はほとんど竹刀で切ります。

この截金を施した実際の佛画を、今日はその現物を持ってきたので、また休憩のときに見て頂きたいなと思います。これね、全部描いたものじゃなくて、全部金箔を貼っているんですよ。

中国佛画が日本へ伝わってきたとき、当初は、ほとんど仏像とかにしか截金を使ってなかったんです。いま中国では

一部だけ、敦煌の壁画のなかにそれが残っているんですよ。残念ながら、ほとんどのものはフランスのギメ（ギメ東洋美術館）へ行ったんです。そこにはいわゆる絹地の上にちょっと切り箔をした程度のものですけど、きちんと保管されています。だから中国はいま、截金を施したものは仏像とか、ほとんど敦煌の壁画内の一部にしか残っていないんです。三井寺にも、不動明王阿弥陀童子という立派な佛画があるんですけど、炎とか衣とかに全部、截金を施しているんですよ。鎌倉時代のものだから、文様がもうめっちゃくちゃ綺麗。何年か前に三井寺展がやっていて、私も見に行行って「あ。この鎌倉時代の（截金の）文様は、一番ベストだな」と思ったんです。

ただ、この技法は室町時代になるとだんだん廃れていく。金泥模様で代わったんです。江戸時代の佛画やなんかを見ると、截金は、仏さんのところにはもうほぼ無いと言ってもおかしくない。明治に入って、戦前にしても、描かれた佛画で截金の仏さんはいまのところ私は見たことがない。逆に近代、現代は、截金の出来る職人さんがまただんだんと増えてきています。ほとんど京都が中心なんですけど。またこういうものを、大事な文化財の技法なんで、これからも精一杯継承していきたいなと思っているんです。

截金については、大体こういうものです。

それからもうひとつの技法は、「裏箔（うらはく）」というものです。この裏箔も実は、中国から伝わってきたんですよ。中国は色々な事情がありまして、掛け軸の形式のものは見つかることが極めて少ない。残っているのはほとんど壁画です。壁画は多いんですよ。でも壁画は壁だから、裏箔ができないんです。ただ日本には裏箔が沢山あります、残っています。

では、なぜ裏箔をするのか。なぜふつうに表から貼らないのかと言われたら、裏から貼ると、表から見たときにすごく和らいだ金箔の効果が出るからです。表から貼るとどうしても、貼り絵のような光沢がありまして、上品さが損なわれます。（スクリーン：裏箔の作業風景）これも、裏から貼っています。今日持ってきた佛画のなかにも、裏箔を押した作品がありますので、照合しながら見ると分かって頂けると思うんです。

もうひとつ、配布資料に「置き上げ金色（かねいろ）」と書いています。置き上げ金色とは、単純に言うと「盛り上げ」のことなんです。スクリーン：佛画の部分アップ）たとえばこの法具、全部盛り上げをやっているんです。ぺちゃん和金箔を貼るんじゃなくて、盛り上げているんです。すごく立体感がありまして、特にこっちの方は24金の黄金箔を貼っています。現物を見たらね、すごく光っています。これは表に貼っているんです。

中国語では「リーフンティーチン」という言い方で、粉を垂らして金箔をする、という意味ですけど、これは日本語で言うと「置き上げ金箔」「置き上げ金色」となります。これも伝統技法のひとつなんです。

（スクリーン：『護国寺平成両界曼陀羅図』）先ほどのこれに使われている、もうひとつの伝統技法は、「掛け表装」というものです。掛け表装はね、遡ったら日本では中世、鎌倉時代から極端に言うと戦国時代まで、そのぐらいから使われていた結構古い技法なんです。昔は裂地が使われていなくて、手描きで描いていたんですよ。これはね、護国寺の住職さんの希望で、掛け表装に護国寺の寺紋を施したんです。

それから、こういう蓮台のところには、截金をやっています。条帛のところにも截金をやっていて、こういうラインのところも全部截金でやっています。あとこれ、宝冠とか宝瓶とか、これらは表が全部盛り上がっています。置き上げ金色ですね。

(スクリーン：『近作立像聖観音図』) これは、私の妻がてがけた截金の作製です。観音様の顔にいたるまでイチから製作したもので、私は個人的には非常によく出来たなと思っています。

截金文様の美しさには、「彩色紋様の截金」と「地紋用の截金」、大体このふたつのパターンがあるんです。妻はこのふたつのパターンを駆使しています。観音様の裳の部分は、地紋用の截金のやり方です。いま画像では見にくいかも知れませんが、現物を今日持ってきたのでまた見てみてくださいね。条帛も、いわゆる地紋用の截金を施しているんですけど、しかし石帯のほうは、彩色して、ぼかして、やっています。蓮の花も彩色して、これをちょっとぼかしたり、天衣もほら、いわゆる彩色紋様の截金のやり方です。これは、石(岩絵具?)を溶かして、その上で紋様を施すというやり方なんです。裳は、地紋用の截金と彩色紋様の両方をやっています。裳の中央は彩色紋様を使って色をつけているんですが、こっちは地紋用の截金のやり方です。それから、この輪光の部分もコンパスじゃなくて全部截金でやっています。截金技術は、正円とかカーブが難しいんです。下描きはできないので、これ全部、描いたんじゃなくて直接貼り付けたんです。いつも截金をやるときは、クーラーをできるだけ消します。私が後ろを通ったら、風が起きるから、妻はいつも「あかんあかん」と言いますが、それくらいすごくデリケートな仕事なんです。まあ、いまの時代、クーラー全くなしの部屋で仕事をすると結構苦労するので、できるだけクーラーの風がこないような所でいつも作業していますが、なかなか根性のいる仕事なんです。

(スクリーン：護国寺曼陀羅図の製作風景) これね、いわゆる「枠張り」をしているところ。先ほど言ったとおり、佛画自体の幅が五尺三寸八分あるので、枠の分をいれると単純に考えても、幅六尺以上の絹本じゃないと無理なんです。絹の部分に折り曲げないといけないので。

うちの工房では、六尺の絵絹がもう精一杯。昔の佛画を見ると分かるように、そのほとんどに「三幅一舗」とか「七幅一舗」とかって付いているんですよ。ほとんど嘘なんですけどね。昔は絹も、手織りは70何cmまで、場合によっては50何cmしか織れなかった。まあ、特例はあるんですけどね。皆さんご存知の『二十五菩薩(阿弥陀二十五菩薩来迎図?)』、あれは五尺(約152cm)を超えているんですよ。一枚もので、しかも当時のもの。それから日本最大の一枚ものの絹本は、4m近くあるんですけど、計算したら約十何尺にもなるんですよ。当時の人間はこういう風に織ったのか、こんな広い幅で一。けれども現在の日本は、六尺織るのがね、もう限界です。うちの工房は長い付き合いのところから仕入れていて、去年も私、沢山ロットで買ったんです。何故かと言うと、ここも後継者がだんだんと居なくなってきているので、いまの内に買ったほうがいいかなと思って。これからどうなるか分からんですけど。

(スクリーン：護国寺曼陀羅図の製作風景) これはいわゆる「ドーサ引き」の工程。絹は、絹目があるので、そのままでは画が描けないんです。絵の具は引けないんです。それを全部埋めるために、最初にドーサを引いているんです。これくらい大きな佛画はひとりでやるのは絶対無理なので、我々工房のスタッフは、私がもちろん統括してやるんですけど、みんな分業で仕事をしています。昔から、佛画は全部ひとりの絵師さんが描くものじゃなくて、集団で製作するものです。昔と、相変わらずのやり方でやっているわけです。

(スクリーン：護国寺曼陀羅図の製作風景) これは、画の中央部分が遠くて全く届かないので、乗り板を敷いて、それに乗って正座をして描いているところです。いつもこの態勢でやっています。私はもともと中国の生まれなんで、本来こういう正座はしんどかったんですけど、日本に来てもう長いこと経って、いまではむしろこっちはほうがめっちゃ

くちや楽なんですよ。もう一時間二時間そのまま座っていても、全然問題ないんで。足も痺れないし、もう完全に、体の血は日本人の血になったかなと思うんですけどね。

(スクリーン：護国寺曼陀羅図の製作風景) これは、截金作業のようす。これも画の真ん中でもう届かないんで、結局乗り板に乗っているんです。截金作業の態勢、私は筆を持つよりこっちの方がしんどいなと思う。デリケートな仕事なんで。私は筆で描くのが専門で、截金は全くできないので。

(スクリーン：護国寺曼陀羅図の製作風景) これも、截金作業をしているスタッフ。これ、のり筆で直接のりを付ける。ふのりとニカワをちょっと混ぜた液で、金を貼っているんです。ニカワだけでは直ぐ乾いちゃうから、乾燥が遅いふのりを必ずちょっと混ぜて、やるんです。

(スクリーン：護国寺曼陀羅図の製作風景) これも截金作業の風景なんですけど、周りがそわそわしたら、この工程はなかなか上手いかなと思う。できるだけ、落ち着いた環境の中でやらないと、截金ってちょっと無理なんです。それから、顔を描くときや微調整のときは、私の癖としてはいつもキャンバスを立たせるんです。水平に、真正面に見るようにします。乗り板もいいんですけど、あれだとどうしても角度がつくので。やっぱり顔を真正面に見ないと、微調整はできません。いつも顔は私が描いているんですけど、最後はやっぱりね、立たせて、直角で、自分の目でこの角度から見ると。斜めに描くとどうしても目の表情とか上手いかないんです。昔の人間はどうやったのか、やり方はわからんけど、おそらく絵師さんは最後の点検をするときに画を立たせていたと思う。そうでないとちょっと、全部寝かせて描くのは、特にこんな大きな作品では微調整は無理なんです。

(スクリーン：護国寺に奉納された曼陀羅図) これね、完成してお寺の堂内に納めてある風景なんですけど。見てわかるように、結構大きいです。日本は地震の国なんで、檀家さんのひとりで大工をしている方に設計図を渡して、「こういうふうにしてほしい」と頼んだんですけど、大工さんは私より知恵があるので、もうひとつしっかりと施工してくれたんですよ。これは安心だなと思いました。

この絵、『護国寺平成両界曼陀羅図』を通じて、伝承佛画のあらすじ（製作工程から納品までの流れ）は大体お話しできたかなと思います。

(スクリーン：裏彩色の作業風景) それで、先ほどひとつ言い忘れた、これね、「裏彩色（うらさいしき）」なんですよ。へんな画に見えると思うんですけど、これは絹の裏に彩色しているんです。裏に色を塗っているわけです。これを見てわかるように、これね実は、菩薩は全部裏から色を塗ったんですよ。もちろん表も塗っているんですけど。両面塗るんです。これを裏彩色といいます。

(スクリーン：墨描きの作業風景) それからこれは「墨描き」ね。さっき枠に絹本を張っていましたが、そのあとに、墨で線（輪郭線）を引いていったものです。これがないと、次の段階には進めません。これは裏じゃなくて表なんです。実は、この段階は非常に重要なんです。この形が崩れたら、次の彩色は上手いかないと思う。だから、特に両界曼陀羅図みたいなものを描く場合は、この墨描きには結構な時間が掛かります。むしろ掛かった方がいいです、絶対。あとから修正したりするのはかえって面倒臭いので。この裏箔用の朱線、赤い線も先に引いているんです。

伝承佛画と言われたら、大体こういう工程でやっているものです。今日も4つの作品を持ってきたんですけど、やり方は基本的に全部一緒です。いま、工房によってやり方がすこし違うかも知れませんが、このプロセス自体はおそら

く古来から現代までどんな工房でも全く一緒だと思う。間違いなく。先に彩色して後から線描きは、絶対ありえない。

もちろん、金泥描きとって、後から純金で引いているようなものもあるんですけどね。

伝承佛画をやるのは、体力も要るんですけど、正直言ってお金も掛かります。材料も結構高い。そういうことで、今年六月に護国寺さんであの曼陀羅図の開眼法要をやったとき、住職さんがすごく喜んでくれはって私も安心しました。

伝承佛画の修復

次の内容は、「伝承佛画の修復」です。

私が中国の美術大学（上海大学美術学院）にいたとき、もう 30 何年まえの話なんですけど、大学には付属の修復工房がありました、その職人さんが上海の博物館を退職した方で、腕はもう超一流なんです。私のクラスメイトは 5 人しかいなかったんですけど、なかでも私は修復に非常に興味がありまして、放課後いつも修復工房へ行って、この職人さんから色々なことを教えてもらったんです。表具の知識から、古画修復技術まであらゆることを。いま、私の工房では修復の分野は全仕事の割合から言うと、最低でも 3 割以上を占めています。これは私が中国にいたときの、あの職人さんのお陰かなとしみじみ思います。

私は「修復」というものは、表具師だけではなく、われわれ絵師も非常に重要な役割を負うものだと思います。いままでは、一般の工房での修復は表具師、または表具屋さんに任せていたと思うんです。もちろん表具屋さんにやってもらうのもいいんですけど、表具師はわれわれ絵師に比べて、画の世界について圧倒的に知識が乏しいです。私は一応、表具をイチから終わりまで、全部できます。たまたま両方の知識を持っていますので。私の工房では必ず、修復を始めるまえに表具師と相談しながら修復方針を決めます。なにしろ、「修復」の本当の意味は、それ以上汚れとか傷とかをつけず、それ以上破損しないようにすることだからです。修復をして、絵の具が落ちた、絵の具が飛んだ、なくなった。これは本当の修復の意味ではないです。これは病気になってお医者さんに治療してもらって、逆に悪くなるようなものです。お医者さんにかかれば、基本的に患者さんは元気になる。それ以上悪くならないようにと、それが修復の基本方針なんです。つまり私は、本紙の、画のこととか図柄をどういうふうに守っていくのか、それが非常に大事だと思っています。だから常に修復作業は、本紙をはがすとか、私自らやっていますし、表具師と一緒にやるときもあるし、修復方針を表具師に頼んで、こういうふうにしてもらおうと。それで常に、現場へ見に行く。本紙の修復が一番大事なことなので。

実は、今年の 6 月、高知での文化財修復学会（文化財保存修復学会全国大会）で、私は特許性の修復技術を発表しました。すごく反響は良かったです。企業秘密みたいなのところもあるんですけど、学会で企業秘密を全部隠すのもすごく大変で、ある程度のところまで言いましたし、論文にも書いています。またあとでお話しできればと思っています。あとね、これ順番で、最後は、室町時代の両界曼荼羅。いまわれわれの工房にあって、まだ修復の最中だけでも、もう 9 割くらいまで終わっているものです。これものちほど説明させてもらいたいなと思っています。

（スクリーン：弘憲寺涅槃図）これは、弘憲寺さんという香川県高松市のお寺のものなんですけど。戦時中、高松空襲というものがあまして、私もそのときまで知らなくて「高松も空襲があったんですか？」と住職さんに聞いたら、「当時、結構爆弾を落とされたんですよ」と仰っていました。ただ、弘憲寺さんは幸いにも爆弾が外れたので、文化財

は全部守られたそうです。よそのお寺は、文化財のものはなくなると。(スクリーン：弘憲寺涅槃図の修復前) これは、南北朝時代の涅槃図なんだけど、幸い全体が現存していました。そのかわり、すごく破損状態が酷かった。見るとわかるように、修復前の涅槃図の状態は「折れ山」というのが沢山ありました。もう本当にね、開いたときに吃驚します。ちょっと触るだけで絵の具が落ちるんですよ。この折れ山というのはもう画にとっては最悪。というも、巻くときに、まるで包丁のように絵の具を削るんです。だから非常に危険なもので、これは古画にしたら大敵。裏打ち紙も糊が浮いてしまっているんです。「糊浮き」というんですけど。ほとんどなくなって、断裂状態です。

修復をやる前に、私は顕微鏡を使って写真を撮りました。何故かというと、この絹の組織から彩色方法なんかを探ろうとしても、肉眼ではどうしようもない。顕微鏡で見ると、この絹の目は非常に粗いこともわかりました。この時代(南北朝時代)の絹は、まるで「麻のごとし」ね。麻布のような絹なの。当時は栃木県の足利絹というのがたくさん使われていて、この涅槃図の絹本も足利絹が使われていた。そこで、私はこれを修復する為に栃木県へ行って、足利絹の産地の織物屋さんに協力してもらって、特別に修復用の絹を織ってもらったんです。

(スクリーン：弘憲寺涅槃図の修復工程) これが修復の様子なんですけど、まずは本紙全体の汚れを特殊なレーヨン紙を使って取ります。先ほど言ったとおり、絵の具がボロボロで、そのまま剥がすと絵の具が全部飛んじゃうんで、こういう場合は必ず「表打ち」をします。糊は、ほとんどふのりに近い糊しか使われていないので、あとから簡単に剥がせるような状態で、これはいま、表打ちをしているところです。要するに、表打ちは絵の具を留める効果があります。

(スクリーン：弘憲寺涅槃図の修復工程) これは、一番重要なところなんですけど、肌裏を剥がす作業。一般的な表具屋さんでは、基本的にみんな裏打ち紙は全部捨てます。しかし私の工房は基本的に、必ずめくって処理してから、もう一回戻します。何故かと言うと、肌裏紙は裏彩色のときの絵の具を上にくっつけているからです。捨ててしまうと、この裏彩色の絵の具は永遠になくなるんです。

私は絵描きなので、絵の具が落ちるのは一番適わんです。古画の修復では、絵の具は精一杯落ちないようにというのが私の基本方針なので。そうすると、表具師さん的には結構しんどいんですけど、そこは悪いけど、めくってから、処理してから、一回糊を塗って戻す、いつもそういうふうな作業をやっているんです。いつも私、隣で一緒に見ているんです。ときどき私も手伝うこともあります。というも、めくる段階で、直ぐに糊は塗れないんですよ。絵の具は脆い状態なんで、糊を付けると絵の具がまた動くんです。この作業は私の仕事なんです。私は全部留めるようにしているんです。留めてから、表具師さんが糊を付けて、もう一回貼り戻す。だからこの仕事は、いつも表具師さんと一緒にしているんです。古画の修復にとって、本紙の修復が一番命なんで。だからそういうものを、悪いけど、大変やけど、そういう工程は絶対、原則としてちょっと譲れない。必ずそういう工程でやってもらう。

(スクリーン：弘憲寺涅槃図の修復工程) これはいま言ったように、戻したところ。戻した紙というのは結構脆くて、特にこれは南北朝時代のもので、最低でも 800 年以上経っているんです。だから、元の紙をそのまま使うだけでは駄目なので、「増裏」を打つんです。この涅槃図の場合は 2 回打っています。これは、手漉きの上等な和紙でやっています。

それから、先ほど言ったように、絹も結構欠損しています。ただ、市販の絹を使うと相性が悪いので、私は足利絹のメーカーさんに頼んで織ってもらいました。そのうえで、紫外線管球というものを使ったんです。何故か。紫外線で、絹を劣化させるためです。いま、日本で国宝・重要文化財の修復をやるところで、日本にしかない技術なんですけど、電子線でね、劣化させる方法もあるんです。実際、電子線の劣化の方法はいいんですけどね、でもこれは一尺で 30 万～

~40万円ぐらいします。それに時間も掛かります。私が紫外線管球をやるときは、毎日データを取ります。必ず毎日見ているんです、どこまで影がくるか。顕微鏡で見比べて、劣化状態がほぼ近づいたら、もう止めると。そのデータは全部メモに書いています。次の参考にするために、どのぐらいの時間照射するのか、全部わかりますので。こういう工程は非常に大事。やっぱり南北朝時代の画の修復で、平成時代の織物屋さんの絹本を貼ってもね、絶対風合いが違うんですよ。だからそういうことを、結構うるさくやっています。(スクリーン：弘憲寺涅槃図の修復工程)そしてこれ、先ほど言ったように、絹の目が粗いので、そのままでは絵の具が全然塗れないんですよ。塗っても全部透かせる。だから必ずドーサを引かないといけないんですね。

もうひとつはね、いまスクリーンに「時代色・古色を出すために、補彩用の天然岩絵の具を焼く作業」とあるんですけど。われわれは古画の修復のとき、絵の具で部分的に補彩するんですけど、しかし新しい絵の具はどうしても元の画の雰囲気合わない。だから必ず、絵の具を焼きます。ただし、それは天然絵の具だけです。いまの人工絵の具とかガラスは、あれはいくら焼いても色が変わらないんです。天然絵の具は化学成分によって、加熱することで変色します。この絵の具で、われわれは補彩をしています。

(スクリーン：補彩の三大原則) これね、これは私が工房に就いて仕事をはじめたときに自分で作った「補彩の三大原則」です。まずひとつ目は、「古画の古い意味を損なわないように、最小限に施す」と。実はこれが非常に大事だなと思っています。ベタベタと顔を描いたり、柄を描いたり、これは許さないんです。元の画の価値がなくなるんで。だからここは、最小限。ふたつ目は、「元絵師の作風を徹底的に研究して、迫真に再現する」と。絵描きはね、全部描き癖があります。よく見たら描き癖があるのですぐわかる。だから、修復するときにも、「あ、ここは何年か前に一度別の絵師が修復をやったな」とすぐわかる。描き癖が違うから、結局そういうところは補彩が失敗ということ。われわれがやっているものは、徹底的に作風を研究して、100%迫真とは言えないんですけど、9割くらいは近づけるように再現したいといつも努力しているんです。みつつ目は、「最大限に原画と同じ材質を使う」と。これも大事だなと思っています。

(スクリーン：古画の補彩前後) これはうちの工房でいままでもやった、補彩の一例です。これを見てわかるように、補彩の前後でほとんど違いが分らないです。この柄の部分もよく研究したので、ほとんど分らないと思います。もちろん同じ顔料を使っています。これから100年経って、この画が補彩されたものとバレなかったら、嬉しいなと思う。もちろん私、そのとき絶対死んでいると思うけど。でもそういう気持ちで、次の修理でもわからんように補彩しないと、意味がない。その為に、補彩修復をやるまえには非常にこの絵師の描き癖をよく研究しているんです。

(スクリーン：裏箔の補彩前後) それから補彩で一番しんどいのはね、これなんですよ。裏箔されたものの補彩ね、非常に難しいです。先ほど言ったように、私は中国の美術大学の教育を受けたんですけど、中国にいたときには裏箔というものは勉強してなかった。モノを見たこともなかったし、日本に来てから裏箔というものを初めて見ました。亡くなった義理のお母さんが裏箔が上手だったので、お母さんが裏箔するとき私は隣でいつも見ていました。私は、裏箔の技術はこのお母さんから教えてもらった。そういう技術を、いま古画の修復にちゃんと活かしている。非常にありがたい。(スクリーン：裏箔の補彩前後)それで、例えばこういうような裏箔の補彩はどうしているのか。一般的な工房はね、全部表に金泥を塗るんですよ。私はこれを邪道だと思うんです。裏箔のものは裏箔紙、裏からやらないといけない。私は表具をやるんで、本紙の、肌裏打ち紙からめくるまで全部自分でやったんです。だからこの古画は、ちゃんと裏箔からやっているんです。金箔を古色させて、イチからめくってやっているんです、型も彫って。

(スクリーン：截金欠損の修復) これもうひとつやったのは、截金を落とす修復も難しいんです。これも全部イチから綺麗に修復したんですけど、截金は、私はできないので、妻に修復してもらいました。先ほど言ったように、出来るだけ元の技法でやるのがわれわれの基本なんですけど、一般のところではこの截金を金泥で修復します。金泥のほうが簡単で、楽なんです。でもやっぱり、できれば元の同じ截金のやり方でやったほうが良いわけなんです。

(スクリーン：弘憲寺涅槃図の修復前後) これはさっきの弘憲寺さんの涅槃図。見てわかるように修復前・修復後で明らかに変わっています。まず、折れ山が全部なくなっていますね。折り癖作業といって、折れたところに短冊のような和紙を何百本も裏から貼っているんです。これを貼らないと、表がまた折れるので。でもこれを貼ると、折れ山が全部なくなるんですよ。

(スクリーン：弘憲寺涅槃図の修復前後) こっちのほうはちょっと補彩をしました。住職さんから「消えてしまった虎をなんとかしてくれないか」と言われたので。でも、そのとき私はちょっと反対したんです。当時、この涅槃図は高松の地方重要文化財にほぼ決まった段階だったので、私は「悪いけど、極力やらんほうが良いん違います？」と言ったんです。けど、住職さんが「どうしても描いてほしい(補彩してほしい)」と仰るので。幸い、顕微鏡で見ると残存した絵の具もあつたし、輪郭もかすかに見えました。虎の縞模様もまだ残っていたので、私はこの描き癖を研究して「もうわかった、やります」と、そういうふうには補彩したもんですね。牛もわずかな輪郭が残っていたので、当時は補彩をやったんですけど、まあ、気持ち的には補彩はしなくなりました。もし学芸員さんなんかと話していたら、おそらく、私の意見が採択されたと思うんですけど、どうしてもお寺としてはやっぱりこのボロボロの状態ではまずいと。私もお金をもらっているんで、仕事としてはしょうがないと思うんですけど、そういう複雑な気持ちもあるんです。

(スクリーン：総裏の修復) これは、厚口の宇陀紙。奈良の手漉きのすごく良い紙です。いまこの紙ね、だんだん貴重になっているんですけど。(スクリーン：軸棒の修復) これはね、軸棒に銘文を入れているところ。これは誰がやったか、いつやったか、全部記録として書いているんです。元の古い軸棒にもちゃんと入っていたので。次にまた誰かが修復するときに、わかるようにしたいと思うんです。(スクリーン：軸棒の取付け) これは軸棒を取り付けているところ。これはなかなか良い裂地なんです。ここに綺麗な龍紋が入っています。(スクリーン：保管用桐箱) これはね、住職さんの希望で古い軸棒も一緒に保管したいということで、特別に設計した桐箱を作ったわけなんです。古い軸棒を保管して、そのとなりに新しく修復されたものも一緒に入れられるようにしています。大きな桐箱なんですけど、長い付き合いのある職人さんに作ってもらったんです。(スクリーン：弘憲寺涅槃図の修復前後) そしてこれが修復前、修復後の全景。見てわかるように、明らかに綺麗になりました。毎年、涅槃会で使われているそうです。

次はね、これは是非お話ししたいことなんです。先ほど少し言った、6月の文化財修復学会(文化財保存修復学会全国大会)で私が発表した「移染抜き」という古画修復技術の話なんです。そもそも、「移染」というのは、裂地とか表具の染料が雨漏りとかで溶けてしまって、本紙に色移りする状態のことなんです。これね、結構やっかいなもので、一般的な修復の染み抜きは全く効かないんです。それで結構いろんなお客さんが相談に来られるので、私はこの技術を絶対確立したいと思っていました。私自身は絵描きなので、絵の具の顔料とかには詳しくて、どういうふうにしたら絵の具は落ちるのかをよくわかっています。それに私は昔、ニス系のもの、化学的なものも好きなので、すごく研究しました。そのお陰でいま、移染抜きという技術を考案できたわけなんです。このあいだの文化財修復学会は、日本最高峰の修復学会

の会議なんですけど、いまのところ知る限りで、私の工房以外でこれをやれるところはひとつもないんで。

(スクリーン：移染抜き前の古画) これ、こんなに酷いです。これは本当にどうしようもない。画の持ち主のお寺さんは、白墨で全部、チョークのように塗ってしまったんです、あまりに気持ち悪いので。(スクリーン：移染抜き後の古画) そしてこれが、修復によって綺麗になったものです。移染だけ落ちて、絵の具は全然落ちなかった。

(スクリーン：移染抜きの作業風景) この移染抜きというものは、これを見たらわかるように、実は、水が非常に大事なんです。調合した特殊な緩和剤をやってから、必ず水できれいに洗わないといけないので。しかもこの水は、必ず軟水でないと駄目です。ph も 7 ぐらいの中性のものでないと無理。京都も滋賀も、関西は基本的に軟水で、京都の水はph6.8 ぐらいです。私は、実は石鹼水 (ph9~11) で一回実験をやったことがあるんですけど、きれいに抜けなかったんです。きれいに洗浄できない場合は、緩和剤を古画に残したままになるので良くないんです。かなり綺麗に洗浄しないとイケない。われわれ関西の水はいろんな条件を揃えているので、本当に良いわけ。東京の水は、やや関西より硬質で、中性じゃないんです。だから同じ料理をやっても京都のほうが美味しい料理を作れるのは、水が関係あります。実は私ね、修復の関係で、ドイツとかベルギーに行く可能性が出てきているんですけど、そのときはおそらく私の荷物は大半が水になると思います。

(スクリーン：移染抜きの水洗浄) これが、水で洗浄しているところです。水洗浄をするときに、部分的にやってはイケないですよ、シミが出てくるから。やるのは全面にやるんです。それもかなりデリケートな仕事なんですけどね。

(スクリーン：観音寺釈迦十六善神図) もうひとつ実例から言うと、これは、京都府京田辺市にある観音寺さんの持っている掛け軸。ここは国宝の観音仏像(十一面観音立像)を持っているお寺です。これ見てわかるように、最初、移染抜きをやる前はこんな感じです。住職さんもずっと気になっていて、いろんな表具屋さんに頼んだんですけど、「ちょっとこれは無理、取れんよ」と言われたそうです。それでたまたま、私が何かの縁で観音寺さんを参拝したときに、「ちょっと大里さん、これやってくれへんか」と頼まれました。ただ、移染抜きというものは、私はいまでも頼まれたときに「100%任せてください」とは絶対に言えないんです。何故かと言うと、ケース、ケースによって非常にデリケートなものなので。そのときも私、住職さんに言ったけど「私ね、もし抜けへんかったらお金はもういらん」と。というもね、この移染抜きの技術は私にしても、まだ発展途上の段階なので。だからこれからももっと研究していこうと思うんです。ちなみに、この観音寺さんの掛け軸はお陰様で、綺麗に抜けたんです。

ちょっと時間のこともあるし、うちの工房でいまやっている最中の、この室町時代の佛画についてお話しします。結構古くなっているものなんですけど。これね、実はこれお寺の文献とかで向こうの学芸員さんかなんかが調べたのではないかなと思うんですけど、これ室町後期の画だと言っているんです。でも、現物がうちへ来たとき、私は見た直感で、ちょっと疑問がわきました。何故かと言うと、室町後期になると截金を施す画は極めて少ないんです。この画の截金技術は非常にすばらしいので、私はこれ室町後期じゃなくて室町前期か、あるいは厳密に言うと、南北朝時代との境目ぐらいの画ということも十分に可能性があると思うんです。さらにもうひとつ、彩色方法、絵の具の加減と、この構図のやり方、細長いやり方なんかは室町時代のやり方じゃないんです。わかっているの。いっぱい見ているから。これはまた、機会があれば住職さんに説明しようかなと思っています。

(スクリーン：修復風景) これ、剥落止め。必ずやらないといけない。截金がいっぱいあるので、やらないといけない。

(スクリーン：修復風景) これも先ほどと同じ方法で、めくってから、もう一回戻せるようにしています。同じこと。めくって、処理してから、もう一回戻す、のやり方。(スクリーン：掛け軸の墨書) それからこれは、余談やけど、廃仏毀釈のときに当時の住職さんが怖くなって、自分の名前を全部墨で消しているんですよ。これ私、(何て書いているか) 調査を頼まれて赤外線写真を撮ったけど、とても分別できないんです。墨のうえから書いた墨は基本、分別できない。炭素対炭素なので。まあ結局、ライトを照らしたやり方で、のちにどんな内容かわかりましたけど。(スクリーン：裂地の選択) それからこれは住職さんが裂地を選んでるところ。(スクリーン：掛け軸修復後) これは、修復が終わって、裂地を貼って、出来上がったものです。この裂地はいわゆる「締め替え」をしました。古画の元々の裂地を再利用することです。社寺建築もそうですけど、古い部材を再利用することもありますので、それと同じことです。締め替えは、クリーニングをしてから、もう一回貼り戻して再利用をするんです。なかなか大変なんですけどね。

伝承佛画の復元

最後はいわゆる「復元」なんですけど、古画の復元ね。古画の復元って要するに、レプリカを作るんです。文化財のレプリカを作るのは、いまはいろんな技法があるんですけど、例えばデジタル技術を駆使して印刷する、これもひとつの方法なんですけど、私がいま言っているのは、ちゃんと手描きで、本来のやり方でやる復元のことなんです。

(スクリーン：威徳院古涅槃図の原画) これも、実は室町時代の画なんですけど。兵庫県の威徳院さんのものです。これ見てわかるように、ほとんどもう顔料が落ちてしまっていますね。紺青と緑青はかすかに見えるんですけど、実際のところどの絵の具を使っているのかははっきりわかりません。これを手描きのやり方で復元するために、いろんな事前調査が必要なわけなんです。

いまの状態では線描きはできません。輪郭がはっきりわからないので。そこでまず最初に、赤外線写真を撮りました。

(スクリーン：古涅槃図の赤外線写真) 撮ってみるとね、びっくりするほど、こんなに線が出てきたんです。肉眼ではとんでもない、無理だったものが、ここまで。

それが撮れたら、次はどんな絹を使っているのか、絹の成分はどんなか、デジタル顕微鏡写真で撮って調べます。いわゆる絵絹の組織密度ですね。(スクリーン：古画の絹組織) これは 25 倍率で、次のは 50 倍率でね、古画の絹組織が見えています。この画は平織りという織り方とわかりました。この写真データに基づいて、私は専門のところに頼んで、同じように織ってもらったんです。(スクリーン：新たに織った絵絹) これ、25 倍率でみた新しい絹です。全く同じ絵絹を、糸の太さから組織まで、同じ方法で織ってもらったんです。

(スクリーン：赤外線写真の撮影風景) これはさっきの赤外線写真を撮ったときの、岡山にある親しい専門会社。この人のお父さんが、そういう赤外線写真の日本の権威なんです。非常に研究熱心なんです。(スクリーン：赤外線写真の撮影風景) これはその息子さんなんですけど、これは写真を撮ってもらったときの風景です。この機材も技術も、私の工房ではとんでもないです、無理なんです。

(スクリーン：蛍光 X 線での分析風景) これね、蛍光 X 線と言って、元素の分析機(蛍光 X 線分析機)です。これはまた別のところでやってもらいました。どんな絵の具を使っていたとか、これで調べることによって全部わかる。(スクリーン：ドーサ引きの風景) それからこれは、先ほどの新しい絹にドーサを引いているところ。これを塗らないと絵

の具が付かないので。しかもこれは、染めたんです。なぜ染めたのか。蛍光 X 線で調べたことによって、画の全面から、私もびっくりしましたが、Fe、鉄成分が出ましたので。あちこち全部、Fe が出たんです。つまり鉄の絵の具とは結局、代赭系と赤なんです。私わかった。古涅槃図を描いたこの絵師は、描くまえに、代赭系のやつを全面に、まんべんなく塗ったんですね。それで私も、同じ方法でやったんです。

(スクリーン：裏書きの風景) これは、裏書き。この復元作の寄進者の名前とかを入れました。

(スクリーン：威徳院古涅槃図の復元作) そしてこれが私の復元した作品です。復元というものは、現状そのままのくすんだ画の雰囲気にするんじゃなくて、原画の当初の雰囲気をやりたいので。これからこの復元作が 100 年経ったあたりから、また古くなるので、ちょうどいいなと思って。私の基本的な復元の方針はこれなんです。

大体、復元の工程はこういうものなんですけど、やっぱりいまの時代は肉眼で見えないものも、全部調査によってわかるようになっています。

ちなみにこの威徳院古涅槃図は、胡粉は使っていませんでした。皆さんよく「胡粉、胡粉」と言うけど、胡粉は Ca、カルシウムなんですけど、この画のなかからカルシウムは一切出てこなかった。胡粉の原料はいまわれわれ絵描きが使う、イタボガキ(板甫牡蠣)なので、カルシウムなんだけど、Ca が一切出てこなかった。むしろ鉛が出てきた。鉛は何故かという、昔の絵の具は「鉛白」を使うから。それからもうひとつは、ケイ素 Si が分析で出ている。ケイ素は、白土。つまり焼き物を焼くときの陶とかで使うもの。ここの雲とか全部、白土を使っているんですね。もちろん復元もこれらの昔の顔料で、胡粉は一切使わず、元と同じ材料でやっているんです。

中国本土の最新仏教美術概略

(スクリーン：牛首山の仏頂宮) これはね、南京の牛首山というところですよ。仏教がすごく盛んなところなんですけど。2010 年、大報恩寺というお寺の遺構から、お釈迦さんの舍利が出てきました。あれは本当のやつなんだけど。舍利というのは仏さんの遺骨で、なかでも頭蓋骨は非常に貴重なんです。皆さんご存知のように、お釈迦さんが亡くなったあと、弟子とかが遺骨を 10 箇所に分けるんです。あちこちに、肩甲骨、手の指とか、実はもっとも貴重なのは頭蓋骨なので。それが、南京の大報恩寺という遺構のなかで、2010 年に大発見され、テレビでも報道されました。ただ、大報恩寺跡は狭くてなかなか展示もできないので、この牛首山というところで 40 億円を使った国のプロジェクトとして造られたのが、この仏頂宮なんですね。これは外から見た風景なんですけど、この大仏殿みたいなやつは、お釈迦さんの螺髪をイメージして造られたものです。

(スクリーン：仏頂宮の内部) これ、中は、いわゆる大舍利堂になっているんですけど、この中に舍利を保管しているんです。私も実際に見てみると、非常に、日本でこんなものを造るのはちょっとしんどいな、無理やなと思う。もう、すごい立派なもの。工芸技術はすばらしいもの。(スクリーン：現地担当者) これは担当者なんですけど、「一回ちょっと大里さん、日本の立場から、どう思うか意見聞きたいので、南京来てくれへんか」と、そういうこともあって行ったんですけどね。(スクリーン：仏頂宮の内部) これね、日本でこんなものを造るのはもうとてつもない、本当にこれ規模が半端じゃないので。私が見たところ、周りの菩薩の配置の仕方でも仏典に合っていました。仏頂宮の工事は 2015 年完成ですけど、いま第二期をやっています。

(スクリーン：牛首山の九重塔と現地責任者) これは、九重塔。中国は「9」が好きなので。これ、八層目のところに、仏塔なんですけど、ダイヤモンドを入れた時計を入れているんですよ。一番上の層は、大日如来の仏像を入れているんです。写っているのは、二人とも現地の責任者。私と同年ぐらいで、この人はシキさんといって非常にアイデア豊かなリーダーなんですけど、「これからさらに第二期のプロジェクトが始まるので、ぜひ大里さんにアドバイスしてもらいたい」みたいなことを言われました。

(スクリーン：牛首山の遠景) これ、遠景なんですけどね。ここは元々、田圃だったので、穴が空いているんですよ。それを利用してやっているわけなんです。九重塔は新築でね、2015年に完成したものです。これだけの規模、山全体で、次また何十億円を使って、この隣で大規模なプロジェクトを計画中なんですけどね。

(スクリーン：大報恩寺遺跡公園) ここは、さっき言った大報恩寺というところなんですけど、実際お寺としては存在していない。いまは記念館としてやっていて、お寺の遺構がある。(スクリーン：金銅細工) これは、舍利発見のときに見つかった宋時代の金銅細工。近づいて見てもすごく素晴らしい。周りに宝石がいっぱい入っていて、純金の鍍金もしてある。(スクリーン：記念館内部) 舍利はさっき言ったように牛首山に行っているんですけど、大報恩寺ではこういうふうに、舍利塔自体を保管しているんです。非常に壮観なものですけど。(スクリーン：石櫃) これは宋時代の石櫃。石棺。さっきの舍利塔を入れていたものです。こういうふうに見つけたんですね、地下で。(スクリーン：復元された塔) これは復元された瑠璃細工の塔。非常に素晴らしい。(スクリーン：天井画) この画は、まあまあかかと、あんまり良くないなと思って。これは大報恩寺のもので、牛首山のやつは素晴らしいけどね。

(スクリーン：高平開化寺) 最後は、実は最近なんですけど、山西省のところにすごく注目されている壁画がありまして。これは開化寺というのかな。現地の親しい学芸員の人からデータを頂いて「大里さん、これは最近中国で注目されたものです」と。私、中国にいたときには、この壁画の存在を知らなかった。知っていたのは、山西省のものでは、世界的にも有名な永楽宮の壁画です。(スクリーン：高平開化寺) これは、実は北宋時代の壁画なんです。中国で唯一残存している北宋時代の佛壁画なんですけど。(スクリーン：高平開化寺の建築) これはお寺の、宋時代の社寺建築で、様式も日本と全く一緒なんです。むしろ、日本は中国の影響を受けたと思うけど。これはいわゆる卷斗ですか。あと、肘木とかね。この様式は、大仏様じゃなくて禅宗様のもので、こういう景色は中国にもまだ存在しているんです。これはいわゆる鳥衾ね。ようするに大棟の上の端っこに載っているもので、これは瑠璃製のやつだけ。

これからその佛壁画を見せたいと思うけど。何故これが、中国にいま残存している唯一の北宋時代の佛壁画というのか。皆さんご存知の敦煌の壁画、私も3回ほど行ったんですけど、敦煌壁画のなかで北宋、宋時代の佛画はもうほとんど無いんです。例えば61番の洞窟のなかに五台山の画がありますが、敦煌壁画のなかで一番大きいやつで、高さ5m幅10何mのものです。ですけど、あれは佛画じゃなくて五台山の風景なんです。宋の時代のもので、お寺、仏閣の風景を描いたものならあるんですけど、佛画としての敦煌壁画は存在していないんです。だからいま、唯一残っているのは山西省の開化寺のものだけ。これは佛画なんです。さっき少し言った永楽宮、あそこの壁画は、あれは道教のもので、呂洞賓という八仙のひとり、その人の物語が描かれているんですけど、あれは道教だから佛画じゃないんです。開化寺は佛画なんですよ。(スクリーン：開化寺の佛壁画) これね、素晴らしい。線とかも素晴らしい。私ね、本当は一回現地へ調査に行こうと思っているんですけどね。もっと広く、日本に紹介しようかなと思っています。(スクリーン：開化寺の佛壁画)

これは天女ですね。この天蓋も素晴らしい。それでね、中国では仏教のものに、必ず一般市民の生活風景をわざと取り入れて、いわゆる世俗化しているんです。一般市民でも理解しやすいように、日常生活の風景を取り入れて「悪いことしたらあかんよ」と。市民生活を豊かにするためにはやっぱり仏を信じるとほうが良い、と。そういう物語を私、全部読み解いたわけ。世俗化は中国の佛壁画の特徴なんです。私も「仏典に書いてへんシーンいっぱいあるな」といつも思うんですけどね。(スクリーン：開化寺の佛壁画) これは素晴らしい、この線は。唐の時代の線の描き方に結構似ているんですよ。この鉄線描、日本の佛画にも、法隆寺の金堂の壁画にも見られるものです。この引き方よく似ている。均等に、太さをほぼ一緒にしているんです。もちろんこれは宋時代のもので、法隆寺よりもっと前なんですけど。ルーツから言うと、結構似ているものがあります。

まあ、ちょっと時間をオーバーしてしまいましたけど。大体そういう感じです。このあと写仏体験をご用意してありますので。それと、時間が限られて、ちょっと早口で聞きにくかったかも知れませんが、また遠慮なく、ご質問頂ければありがたいと思います。