

京都市立芸術大学における古典絵画の模写に対する 理念と実践ー「伝承と創新」2023敦煌石窟芸術国際 学術研究会における発表ー

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学美術学部 公開日: 2024-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 正垣, 雅子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0002000210

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License.



京都市立芸術大学における古典絵画の模写に対する理念と実践

—「伝承と創新」2023 敦煌石窟芸術国際学術研 討会における発表—

The Ideal and Practice of Reproduction of Classical Wall Paintings
Expressions at Kyoto City University of Arts:
Presentation at “Inheritance and Innovation”
2023 International Symposium on Dunhuang Grottoes Art Research

Masako Shogaki 正垣雅子

本報告の背景

2023 年 9 月 21 ～ 25 日、敦煌研究院（中国甘肅省）において「伝承与創新」—2023 年敦煌石窟芸術研究国際学術研究討論会—（以下、2023 年研 討会）が開催された。敦煌研究院美術所に所属する画家、中国国内の美術関連大学教員や研究者、敦煌研究院から招聘された日本人研究者 5 名の総勢 54 人が論文発表し、そのうち 32 名が口頭発表をした。日本からは 5 名の研究者が招聘され、本学からの参加は筆者と翟建群（日本画専任講師）、宮本道夫（本学名誉教授）であった。

敦煌研究院美術所所長の馬強は、本学大学院に留学した経験を持つ。敦煌研究院美術所から派遣され、2000 年に新設された保存修復専攻の第 1 期生として入学、修了した。本学の保存修復専攻は、日本画の模写担当教員及び保存科学担当教員を中核に、壁画担当教員および工芸専攻の教員で組織¹、研究室は日本画専攻内の模写室を充てる形でスタートした。馬強は、日本画専攻模写の学生らと共に表現技法を学び、院生の研究として模写制作を行い、保存修復専攻の新規カ

リキュラムである古文化財の修復工房での実習、国立民族学博物館での保存科学の授業を修学した。今回、馬強が主催者として 2023 年研 討会に招聘した本学関係者は、馬強が留学していた時の恩師と同窓²という関係がある。

筆者は、今回の発表では、壁画模写に関すること、特に馬強が修学した本学の日本画模写の理念と実践とは何か、これまでに筆者自身が考え、発表してきたこと³を振り返った上で、翻訳・通訳を介した発表であることを勘案し、できるだけ丁寧に言葉を積み重ねて述べることにした。模写の理念という内容は概念的になってしまうので、つかみどころがないという印象を与える可能性はある。そこで、模写における作画の身体運動と獲得と感覚を詳細に述べ、我々が何を模写に求めてきたか考察することにした。さらに、その実践例として自身の模写研究を紹介することとした。口頭発表時には、芸術資料館収蔵の模写作品や入江班の法隆寺壁画模写を近接で撮影した写真を紹介し、宮本道夫がギョル石窟内での模写制作をしている動画と筆者が中央美術学院（北京）で実演した模写制作の動画を

使って説明を補うことにした。

敦煌研究院の設立を遡ると、初代所長である常書鴻が主導した敦煌壁画の保存活動と壁画模写制作という取り組みが源であることはよく知られている。常書鴻は、フランスに留学し、油絵を学んだ画家であった。敦煌研究院では自ら筆を執って数多くの壁画模写を描いてきた。その流れを汲む敦煌研究院美術所の所員は、壁画の模写制作と自身の絵画制作が職務の画家であり、絵画制作者としての視点で、壁画の表現研究に取り組んでいる。国は違えども、模写に取り組む画家に対して、筆者の模写の考えを伝えて交流したいという気持ちがあった。宮本道夫が今回の論文集に掲載した文章⁴も、模写をしている画家たちへの言葉である。

中国の美術大学の中国画専攻の教育では、模写は筆技の修得として盛んに行なれている⁵。既にこの世に存在する絵画を写すこと＝模写は、その目的や方法は多種多様であり、特段決まりというような型は無い。絵画の学ぶ方法の一つとして、東西問わず行われてきた絵画制作の形である。日本の美術大学の日本画専攻では、古画研究として取り組まれることが多い模写は、筆者のこれまでの取材経験から、模写の手法が同じであった場合でも、題材、制作目的、作画の状況、表現の理想は一樣ではないと実感している。また、美術教育としての模写の位置付けも様々で、体験程度の場合もあれば、本格的な表現研究として取り組まれていることもある。授業名やシラバス等の文字情報だけでは、具体的な教育目的や中身を明らかなし、その教育実践の実情を読み取ることは限界がある。指導した者、指導を受けた者だけが共有する経験と感覚が存在するというのが実態であろう⁶。

今回、敦煌研究院での発表の機会を得たことによって、馬強が修学した本学の模写とは一体何であったのか、同時期⁷に院生として過ごした筆者が、そのことを意識し、模写に関わる当事者の体感を執筆した。しかし、この発表は2023年度研討会の論文集に掲載されるのみで、日本では記録に残らない⁸。そこで、2023年研討会の論文集に掲載した文章を、若干の修正を加え、本紀要に研究報告として掲載することにした。ちなみに、筆者が敦煌研究院での発表した中国語翻訳は、本学の日本画模写を取材している張詩雋（北京大学社会学部社会人類学研究所 PD 研究員）が全体翻訳した後に、翟建群と何韻旺⁹（広州美術学院）に確認を依頼した。言語の違いや、感覚、専門用語の誤差が少なくなるように心がけた。

さて、2023 年研討会は、2 日間の会議と敦煌莫高窟の特別見学という充実した内容であった。敦煌研究院美術所の絵画と彫刻制作室の施設見学も行われた。発表では、敦煌研究院美術所が現在取り組んでいる模写および創作絵画制作の報告に加えて、敦煌石窟壁画の表現要素をファッションやプロダクト製品として応用する取り組みがいくつか紹介された。敦煌研究院がそういった新しい取り組みを推奨していることが感じられた。敦煌壁画研究は、敦煌学と呼ばれる文献学、考古学、歴史学、美術史学および壁画の保存修復研究を軸とする学術研究中心であったが、芸術資源としての活用という展開が起きていることは、今までにない発表であった。全ての口頭発表が終了した後、司会者が質問を促した際に敦煌研究院の画家たちから、立て続けに質問があった。その多くは、末森薫（国立民族学博物館）の敦煌莫高窟千仏図に関する発表¹⁰で、再現壁画に使用した顔料や再現制作についての質問が含まれていた。末森薫の発表に取り上げられた再現壁画を制作したのは筆者であったので、その場で回答したが、即答が難しい内容があり、後ほど文章で回答することになった。帰国後に作成した回答は、敦煌研究院美術所の画家である明慧と饗場悦子が翻訳し、美術所へ回覧することになった。

2019 年末に生じたコロナ禍によって、人が移動し、集まることが困難であった時期を過ごしているせいもあり、敦煌石窟の現地に居ること自体に素直に感動した。また、言葉の壁は存在するが、顔を見合わせて、一緒に食事して、身振り手振りで話し、握手をしたら人間そのものが伝わるという気持ちになった。この2023 年研討会を主催し、盛会で終えた馬強所長と敦煌研究院美術所、敦煌研究院のスタッフに心より御礼申し上げたい。

以下は、「伝承と創新 2023 敦煌石窟芸術国際学術研討会 論文集」pp.132-154 掲載の筆者の文章である。

京都市立芸術大学における古典絵画の模写に対する理念と実践 - インド・ラダック地方の仏教壁画調査と模写事例 -

The Ideal and Practice of Reproduction of Classical Wall Paintings Expressions
at Kyoto city university of Arts
-Case study of the Research and Reproduction of Buddhist murals in Ladakh-

1. はじめに

私は、現在、京都市立芸術大学（以下、本学）¹¹ 日本画専攻教員として古典絵画の模写¹² 研究を担当しています。私の研究対象は、主に敦煌石窟壁画を含む中央アジアやチベット仏教文化圏の仏教絵画で、現地調査に基づく模写制作を継続しています。特に、地域、画題、素材技法を限定し、研究対象を絞ってきたつもりはありません。恩師の宮本道夫先生や本学の諸先輩の模写研究の深さに共感し、さまざまな縁に導かれた結果が今だと感じています。

本学では、建学当初から古典絵画を参考資料として収集し、模写制作を積極的に行ってきました。模写を通して美術を学び、模写制作を専らとする絵画表現研究が現在も行われています。

模写制作を軸とした表現研究という点で敦煌研究院美術所と本学日本画専攻模写は共通するところがあります。現在の敦煌研究院美術所 馬強所長が2000 年に本学大学院保存修復専攻に留学（指導教員 宮本道夫）し、模写を学びました。馬強所長をはじめとする敦煌研究院美術所、本学出身の中国人留学生と日本画研究室が相互交流する形で、「東方岩彩画展」（2009 年上海）、「日本画をつなぐ展」（2010 年 京都）、「中日岩彩画展 敦煌意象」（2011 年）を敦煌研究院敦煌石窟文物保护研究陳列センターで開催しました。さらに、2014 年に敦煌研究院美術所主催「敦煌重彩（岩彩画）高級研修班模写講座」で宮本先生を講師として招聘し、敦煌壁画模写の実演を行いました。こういった交流を経て、本学の日本画模写について、中国国内でも知っている人が増えてきています。

本論では、入江波光という画家が築いた本学日本画専攻での古典絵画の模写に対する理念と実践を紹介し、私の現在の研究の取り組みであるインド・ラダッ

ク地方の仏教壁画調査と壁画模写制作の事例をお話します。

2. 入江波光による法隆寺金堂壁画の模写制作

京都市立芸術大学芸術資料館には、数多くの模写が収蔵されています。収蔵の経緯については、同館学芸員の松尾芳樹氏の先行研究¹³を参照することを勧め、ここでは本学出身で長きにわたり模写制作を行い、現在の本学の模写教育の礎を築いた入江波光（1887-1948）の経験と思想を紹介します。

入江波光は14 才（明治34 年 1901 年）に京都市立美術工芸学校（以後、美工）に入学、卒業後、同校の上級教育課程として設立された京都市立絵画専門学校（以後、絵専）の一期生となります。絵専卒業後、嘱託として模写制作を委嘱され、方々に出向いて数多くの模写制作を行い、本学芸術資料館に残しました。31 才（1918 年）から教員として後進の指導にあたりながら、絵専同期生が発足した国画創作協会に参加し、創作の絵画作品を発表しました。41 才（1928 年）の時に、国画創作協会は解散し、以後画壇から距離を置き、独自の制作と古画の模写制作に専念します。入江波光の模写として代表的なものは、昭和15 年（1940 年）に開始された法隆寺金堂壁画六号壁《阿弥陀浄土図》の取り組みでしょう。入江波光は法隆寺金堂壁画模写の完成を見ることなく、61 才（1948 年）に病没します。彼の薫陶を受けた画家たちは、1945 年以降に国が行った文化財模写事業で活躍しました。本学日本画専攻では、模写制作を専らとする教育課程が設けられ現在に至っています。

入江波光の模写に対する信念は、法隆寺金堂壁画模写事業での行動で知ることができます。シルクロードを通じた仏教伝播の終着点を象徴する貴重な絵画として知られている法隆寺金堂壁画は、昭和14 年（1939 年）に文部省法隆寺国宝保存事業部主催の「金堂壁画の模写に関する懇談会」で保存方法について協議されました。動かすことができない壁画の保存は、模写を制作が記録方法の一つであると判断され、表現技法や模写の方法について、様々な検討がなされました。話し合いの結果、法隆寺金堂壁画は、壁画表面が乾いた風合いを呈していること、これまでの多くの日本画家たちによる古典絵画の模写制作の実績があること等が評価され、日本画表現で模写が行われることが決まり



図 1

ました。模写制作の条件は、紙に写すこと、変色しない岩絵具を使用すること、金堂内で臨写をすること、少なくとも2年半の歳月を必要とすることから、その期間、模写制作に従事できる画家を模写主任としておくことが決まりました。検討の結果、荒井寛方、中村岳陵、橋本明治、入江波光という四名の日本画家を主任とし、各主任は、それぞれ画家を集めて班を組み、模写制作を行うことになりました。京都からの参加は入江波光だけで、あとの3名は東京出身の画家でした。金堂には大きい壁が四つありますので、くじ引きで各自が担当する壁を決めました。入江波光は幸運にも法隆寺金堂壁画を代表する六号壁の模写を行うことになりました。当時、52歳でした。

審議委員会は、時間の問題、壁画の量の問題、各班の壁画の仕上がりを揃えるという理由から、壁画の原寸写真をコロタイプ印刷した和紙に彩色をする方法を推奨しました。壁画写真を薄く印刷した和紙を、パネルに張り込んで、その上に色を点じていく作画は合理的と考えられました。この作画の問題点は、印刷のインクの黒色が和紙に載ることから、黒色が模写の仕上がりに影響することでした。そこで、最初に白土を薄く塗布し、インクの発色を弱め、白下地が壁の下地層に近似した様相を演出するという対処をとることになりました。しかし、入江波光は、印刷した和紙の上に彩色する方法に賛成せず、壁にセロハンをあて、その上に和紙をあて、あげ写しで模写することを主張しました。この方法は、壁画が傷つく恐れがあるので採用されませんでした。そこで入江波光は折衷案として、壁画のすぐ近くに置いた机に原寸大印刷した和紙を下敷きに、模写用の和紙を重ねて、あげ写しで模写を

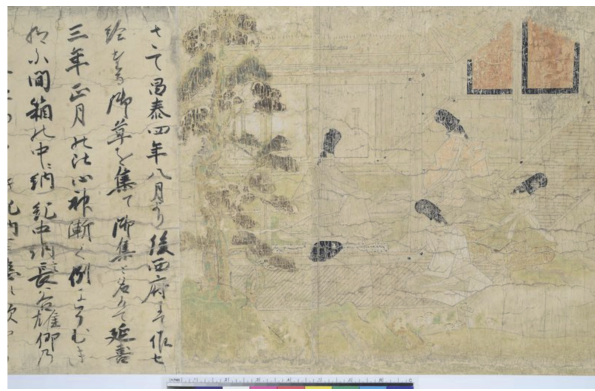


図 2

する方法を主張して譲りませんでした(図1)。この方法であれば、模写をする和紙には、入江自身が認識し、判断した線や色のみが載ることになります。一見、手間ようですが、入江波光は、これまでの模写の経験で、あげ写しの模写制作に自信をもっていましたし、印刷した和紙に彩色をするよりも、模写の精度が高められる確信があったのだと思います。

法隆寺金堂壁画制作から、遡ること十年前、入江波光42歳の時に北野天満宮が所蔵する《弘安本北野天神縁起絵巻》(13世紀)の模写に取り組んでいます。北野天満宮に納める模写を入江波光が担当、絵専の教育資料用の模写を絵専卒業生6名が担当し、模写制作に取り組みました。(図2)模写制作中に入江波光が語った言葉に、彼の模写に対する基本姿勢が集約されていると思われます。

「一切自分を捨てて、原画を描いた作者の気持ちになり切つしまつてやつてこそ、ほんとの意味の模写は出来ると言わねばなるまい。作意がどこにあるか、何処に表現の主眼が置かれてゐるか、どんな処に力を注いでゐるか、そうした事を考えながら凝ツと見詰めてゐると、絵に現はれてゐる作者の気持ちが彷彿として見えて来る様な気がする。夫れを出来るだけ如実に再現するのが、模写の目的であり生命であると言わねばなるまい。」(原文ママ)¹⁴

入江波光の言う「一切の自分を捨てて」という意味は、無感情、無個性での模写制作を推奨するものではありません。自己という意識はそう簡単に消すことを

できないことを知っている入江波光は、自分を律することによって、対象から滲み出る表現の本質を捕捉できると考えていたのでしょう。他にも、

「藝術の世界性に立てば、個性は狭い自我である」¹⁵

という言葉を残しています。

和紙の上に、仏菩薩が描かれた壁画表現を模写する際に、直面する問題があります。表現の主眼を模写することを目指したとしても、壁画の物質感を無視するわけにはいきません。壁の質感、雰囲気、壁に生じた劣化の症状が、壁画表現と同居しています。それらは、彩色の褪色、摩滅、剥落、亀裂、汚れやシミ、カビといった現象が該当し、そういった現象に対して、模写をする画家の感受性が問われることになります。一般的には、物質的な劣化には負のイメージが潜んでいます。傷み＝汚い＝価値が低い、という受け止め方は実社会ではよくあることです。しかし、美術作品を含む歴史遺物の場合は、そのように切り捨ててはできません。歴史遺物は、物体として形を成し、現在に目の前に存在していることが第一義であり、それに付随している自然劣化、人為的な損傷、修理痕という症状は、歴史遺物に刻まれた履歴かつ情報と解釈することができます。日本美術では、「対象への時間的感情移入である“あわれ”に美を感じる」と源豊宗¹⁶が述べるように、時間的世界観で構成される姿に美を意識する趣向を持つ画家は、劣化を含む対象全てを感受し、その感興を描写として表現することを求めます。つまり、入江波光が古典絵画の現状を模写する時の姿勢は、対象のあるがままの姿を賛美し、そこに感じた美を自らの画力で表現することに献身したものだと言えるでしょう。しかし、壁表面に認められる症状全てを描写することは、顕微を偏重した模写になります。表現の主眼を表現する模写が、表面上の現象への写実描写で曇ってはいけません。そういった視点の記録は、写真をはじめとする光学機器が得意とすることでしょう。画家自身の感性で、模写対象を観察し、壁画を描いた画家の気持ちを推察し、表現の主眼を見定め、物質の枯淡や風韻を整理したうえで、忠実に描写することが、模写の精度、仕上がりの善し悪しに影響すると思います。

入江波光の模写は、画家の感性と画力によって対象(古典絵画)の実在を、別の媒体に誠実に表現する絵画制作です。絵画という形になっている美を、自分の絵筆で再現した入江波光の模写は、写実性の加減を駆

使した創造性を有する自立した絵画表現であると言えます。入江波光が個人で描いた模写、または、指揮をした模写には確かに独自の芸術性が備わっています。それは、模写が模写対象(原本)に対して副次的なものとは考えていなかったからでしょう。

入江波光が模写について語る言葉には、表現技法の解明や習得を目的とするような趣旨はあまり述べられません。実際に、模写を行うことは原本の素材や技法を検証することになりますし、作画経験を積むことになりますから、表現研究の手段になることは間違いありません。しかし、それが入江波光の模写の目的ではなかったようです。ましてや、図様を転写して形や線の合致に執着することや、同じ顔料を使い同色の彩色に成功することや、作画工程を間違えずに踏襲することが、表現の主眼の追求と同意とは言えないでしょう。入江波光は、謝赫の「画の六法」になぞらえる形で、「伝移模写¹⁷」の解釈を述べています。

「伝統の認識と自覚は民族性を知る捷徑であり、模倣(模写)は先覚の目に従って、自然の秘密、宇宙の神秘を解明することができる。」

入江波光は、古典絵画が有する時間軸、すなわち人々が築いてきた文化について意識することを促しており、それぞれの民族性が有する美意識が希求した世界観の探究を模写に託していたと思われます。この考えには入江波光の師であり、明治時代の京都画壇を牽引した竹内栖鳳(1864-1942)の言葉に共鳴する点があります。

「寫生したものが皆繪になるものでもない。寫生は繪になるものを探す手段だ。寫生が天然自然から畫家自身で繪になるものを探す手段ならば、古畫は先達がどんなに自然を見たかの心の跡を偲ぶ材料だ。」¹⁸

さらに、入江波光は、晩年にこのような言葉も残しています。

「よい繪には、自然を見る眼、自然を引き出す眼を養い、かつ構想を沸き立たしめるに役立つものが多い。吾々は日本、東洋のみならず、廣く、遠く、世界のよい繪畫ををできるだけ、多く見なければならぬ。そしてつとも大きな構

想をうかべたいと思う」¹⁹

前述した通り、入江波光は法隆寺金堂壁画模写の完成を見ることなく、昭和23年（1948年）6月に病没しました。壁画模写の続きは後進の吉田友一と林司馬らに引き継がれ、同年12月に完成しました。その1ヶ月後、昭和24年（1949年）に法隆寺金堂が焼失するという災難があり、全ての壁画は焼失、変わり果てた黒変した姿でかろうじて形を残しています。入江班の模写はほとんど完成していましたが、現場に置かれていた模写は焼失しました。すぐに焼失分を再現し、完成した入江班の模写は、今、在りし日の壁画表現を偲ぶものとして、法隆寺に収蔵されています。入江班の模写に対して、「これは、模写という本来二次的とも見られる作業を、完全に芸術的な創造として評価される位置まで押しあげたものだった。²⁰」「微細な点描を重ねた緻密な模写技術と、原本から写し取る要素の選択、バランス感覚は驚嘆するほかない。²¹」「この模写を見た時、金堂壁画は焼けなかったのだという感動を覚えた。²²」と評価されています。

入江波光の没後、昭和25年（1950年）に林司馬が本学助教教授に着任します。入江波光の薫陶を受けた林司馬は、教育と模写制作に尽くしました。卓越した表現力による精緻な模写作品と創作作品が本学芸術資料館に収蔵されています。林司馬のアトリエには写生やや美術研究の資料類が多数残っており、現在、本学日本画専攻で保管、整備し、実技教育資料として活用しています。林司馬の絵画資料を概観すると、入江波光が浮世絵や人形を愛したように²³、林司馬の関心も多岐にわたっていることが伝わります。古典絵画に限らず、彫刻、工芸品、染織品、演劇等々、時代も地域も超えた古美術の造形美を、林司馬は純粋に描き写しています。林司馬の後、本学日本画専攻の模写は林司馬に学んだ岩井弘、岩井弘に学んだ宮本道夫が専任教員として着任し、本学日本画専攻の模写の理論と実践を指導し、現在へと継続しています。その詳細は別稿で示したいと思います。

3. 「あげ写し」について

入江波光が法隆寺金堂壁画模写でこだわった「あげ写し」という方法について説明します。模写対象である絵画作品（以下、原本）を忠実に模写する場合、なるべく近接して描きたいと画家は思います。原本を傍

に置いて、見ながら模写することを「臨写・臨模²⁴」といい、原本に模写用の基底材（紙や絹）を重ねて、模写することを「榻写」と言います。榻写には、紙や絹など支持体が透ける性質を利用して模写する「敷き写し・透き写し」、そして「あげ写し」の2通りがあります。「敷き写し・透き写し」は、支持体が薄く透けるとはいえ、目を凝らして原本の描写を認識するには限界があり、通常は輪郭線や描写内容の大体の形をとる程度になります。かつての日本では、中国から伝承された仏教図像を模写する際に、和紙に油を塗布し、半透明の状態にしてから模写した白描図像の作例が残っています²⁵。

「あげ写し」は、日本の美術大学日本画専攻で模写教育を行う際、基本的な模写技法として学びます。まず、模写対象である原本や、原本の代替となる印刷物や写真（以下、手本）の上に、模写用の紙を重ねます。次に、紙の手前の端に、紙を丸めて作った棒（巻棒）を取り付けます。そして、筆を持たない方の手で巻棒を持ち上げたり、紙を巻きとったりすることで、画家は手本の描写を観察します。観察を続けることで、原本の描写の様子を理解し、どのように自分の腕を加減すれば、原本のような表現になるかと考え、判断ができたなら、紙を巻き下ろして、筆を入れます。この繰り返しで作画が進んでいきます。細かい描写ばかりではなく、広い面積を彩色したい場合や、均一な線を引きたい場合は、確認と判断後に、紙を広げてから筆を入れます。場合によっては、紙を巻棒から外し、水分を与え、巻き癖や皺を伸ばしてから筆を入れた方が、適切な彩色や線描ができるでしょう。あらかじめ、「あたり」と呼ばれる見当を薄く描き入れておくこともあります。そのあたりは、各自の作画で臨機応変に対応することになりますが、本学であげ写しで模写する場合、輪郭だけでなく、可能な限り作品の仕上げ間際まであげ写しのまま作画することを推奨する傾向があります。

あげ写しの作画中、紙は常に巻かれているため、紙には耐久性が求められます。通常、繊維が長く、強靱な楮紙が用いられます。繊維が短い竹紙、紙表面の光沢が魅力である雁皮紙や三桮紙は、あげ写しには適していません。また、透き写しと違って、あげ写しに用いる紙が透ける必要はありません。初心者は紙が薄く透けることを頼りにして線や形をなぞりがちですが、認識したことを描くというのがあげ写しの模写です。紙が透けることで、手本の色が透過した状態の紙



図3

に模写を進めると、仕上がりに影響することがあります。入江波光も紙が透けることは好みませんでした²⁶。

あげ写しは、手本の細部を逐一確認し、紙をのぼして筆を入れて、また巻きあげて手本を確認するという作業の連続ですので、その作業には一定のリズムが備わります。この一々の動きは、画家の視界を狭くすることもあり、協見をすることを制限します。筆を入れる紙自体も常に動いています。通常の絵画制作における紙（支持体）の状態は、素材を問わず、固定された平面状態が基本です。画家は、画面全体の調子をみながら筆を入れていくので、視覚を含め身体運動は大きくなりがちです。画家は、自由に体を動かすことができるので、勢いのある筆致を創出することもできるし、絵具を含んだ筆や刷毛を自分の望む力加減で彩色し、絵具を塗った箇所が乾くまでに他の箇所の描写を進めて作画効率を上げるということもできます。しかし、あげ写しの作画には、画家の身体の勝手は生じにくいものです。

なぜ、一見不便とも思える特異な技法で、模写が行なわれるのでしょうか。あげ写しは、画家が自由な動きで、筆をどんどん入れていくという出力を重視したものではなく、手本の観察という入力に重点をおいた作画技法だと考えられます。図3の通り、画家の観察が充実すると、感じることも多く、理解も深まります。表現が持っている微妙な調子や、表現の主眼を読み取ることに注力できます。筆の向き、彩色の具合を認識し、感嘆したり、納得したり自分事として捉えます。また、古い絵画には、原本の描写が剥落し、喪失

していることがよくあります。画家は、当初の画家が引いたはずの線の行方を考えて、理解した上で模写することになります。あげ写しの作画を通じて、私が体感することは、観察による発見、感動、認識を経て、判断した箇所に、的確に筆をいれて描写を積み重ねるという連続の作画が、精緻で実直な模写を可能にするということです。このような特色を持つあげ写しの作画は、現状模写に適しているといえます。

あげ写しの未経験者は、あげ写しの動きの様子を見て、点描で描いているとか、残像で写す単純作業という印象を持つようですが、私はその認識は誤りであると思っています。一般的な絵画制作とは違う動きをしています、自分の確認と判断が描き進められることは表現が充実していくことでし、確信を持った作画であると考えます。原本から感じ取った美を率直に表現するという意思が揺らがなければ、画面全体の構成や表現や方向性は定めることができ、作画の進め方を見失うことはありません。単純作業に見えるためか、誰でもできそうに思われがちですが、あげ写しで模写を仕上げられるのは、描写力のある画家以外は難しいでしょう。ただ、画家の中には、このような緻密な作画を好まない人もいます。模写の表現を巧みに整理できない、絵画制作経験が乏しい画家は、あげ写しの行為を積み重ねたとしても、表現をうまく整理できず、絵を描いていると感じにくいようです。絵画が有している表現の主眼や魅力について画家が十分に理解していない場合、あげ写しの作画は作業に陥る可能性はあり、表現の構成要素を全ての描写を終えたにもかかわらず、「絵になっていない」「仕上がらない」という状態になります。それは、模写を、写し、なぞり、という浅薄な理解しかしていない証であり、自立した絵画表現にはなりません。模写制作の不納得を、あげ写しの作画を理由にしても、何も改善しないでしょう。あげ写しであっても、臨模であっても、表現要素および行為をなぞるだけの模写は、絵画表現の本質を描いているとは言えません。

次に、模写の方向性について考えてみます。模写制作では、原本が制作された環境と、模写制作を行う環境が違うということを、画家は了解しなければなりません。描く人間自体が別人で、道具も素材も同じものを揃えることは不可能です。水質、温湿度、光環境等、絵を描く状況は当時と現代では異なります。全く未知の絵画表現を生み出す画家と、すでに絵画化された表現を描く画家の心境には、隔たりもあるでしょう。こ

のようなことを考えていくと、入江波光が求めた模写の理想は、物理的な事象や手段の合致の追求では、解決しないことになります。入江波光が生きていた時代は、絵画作品の存在自体を絶対美として受け止めることに素直で、模写へと向かわせる素朴さがあったと思います。画家は、美しいから描く、残したいから描く、伝えたいから描く、求められるから描く、それ以外の理由は不要だったのかもしれませんが。制作された模写に対して、画家の描写力に対する批評があったとしても、模写の意味や問いを他者から投げられることは少なかったと思います。

現代では、絵画作品が解剖的に観察されるようになりました。原本を調査して解明される事実があることは、多くの人が知るところです。蛍光 X 線分光分析装置を使えば、顔料や素材の元素が明らかになり、絵画材料に何が用いられていたかがわかるようになりました。放射性炭素年代測定では制作年代を絞ることができるようになり、高倍率の顕微鏡で絵画作品を観察すると、顔料粒子の様子や、色の重なり方を確認することができます。絵画修理を行った時には、絵画の構造や、素材の特徴、裏面からの画家の仕事を知るチャンスと期待されています。絵画を物質的に分析することが可能になったことで、「同素材・同技法」²⁷ という理念で模写が行われるようになりました。当初に使用された材料と手段と模写制作の完璧な一致が難しいことに変わりはありませんが、今までわからなかったことが判明した結果を活用し、素材と表現技法を推定し、作画工程の予測を立て、当時の画家の意図と作画手順を踏襲する「同素材・同技法」の模写、想定復元模写が登場しました。この趣旨の模写制作では、描線や大まかな形を写しとる工程で、あげ写しが行われたとしても、その後の作画全体をあげ写しで行う必要はありません。「同素材・同技法」の模写や想定復元模写は、現在、絵画の表現研究の実践的手法として広く認知されています。現代日本画は、表現技法が多角化しており、古典的な表現技法や、色材、道具がすべて伝承しているとは限りません。「同素材・同技法」や想定復元模写が行われることは、表現技法の再認識、手技の経験を意識することになり、素材や道具の検証や復活、継承に寄与します。ただ、それが目的になると、模写は研究手段としての役割に甘んじてしまう恐れがあります。例えば、模写を、料理に置き換えて考えてみます。食べてみて、美味しいと感じた料理を、自分でも「あの味を出したい。」と考えた場合、食材と調

理器具とレシピをすべて一致して、条件を外さないことが、美味しさを保証することにはなりません。感覚である味の再現は、調理する人の感性、レシピには記録できない素材の調整や手加減が必要で、そういった挑戦や試行そのものが、美味しさを再現する経験になると考えます。材料や工程を熟知することは重要ですが、それに頼り過ぎると、見落とす感覚はあると思います。

画家には、それぞれ信念と理想があり、絵画表現に正解を求めることは不毛です。模写の場合、すでにある絵画作品が存在して、はじめて表現行為が始まる類のもので、手本となった絵画作品と模写との正誤を問いがちです。模写に対して、模写作品の精度や描写力の優劣は存在しても、原本との正誤を求めることに大きな意味はないでしょう。どのような模写の方法を採用しても、正しさの指標が存在しないので、正解云々を問うことは画家を悩ませるだけになります。その結果、模写制作が敬遠されることになってしまいます。

4. ラダック地方の仏教壁画調査と模写の研究事例

4-1. サスポール石窟壁画調査と模写研究

本学日本画専攻模写で私は「原本を見た経験が良い模写を生む」「観ることは描くことと同じ」²⁸と教えられてきましたので、模写制作と実際の作品調査は一連です。当然ながら壁画は動かせませんから現地へ行って観るということになります。建造物の一部として存在する壁画は、寺院空間の構成要素として役割があり、鑑賞者に直接訴える存在感があります。壁画制作当時、この場所に絵を描くことを求めた人、絵筆を執って描いた人がいることについて、同じ空間にすることで強く自覚させられます。

模写は、原本に近接するか、原本を模写したものや写真など、手本になるものが必要になります。写真は、原寸大で出力した時にある程度の精細さを保っていないと、描写内容や表現の機微を確認することができません。入江波光の法隆寺金堂壁画模写の時には、便利堂による原寸大撮影が行われました。あげ写しの時に使われた写真は白黒でしたが壁画の表情は精細に記録されていました。そういった資料を用いて、隣にある壁画の実物を直視で確認しながら模写ができることは、画家にとって幸せなことですが、堂内の足場の不

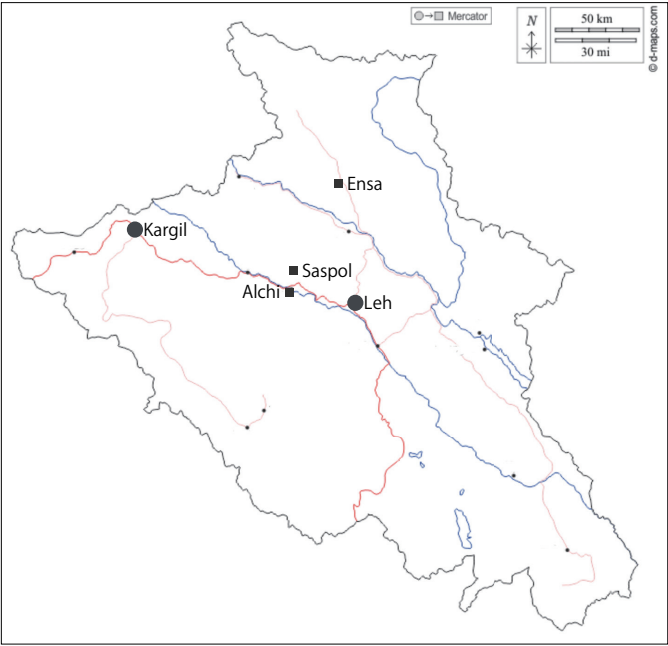


図 4

安定さや、寒さ暑さなど、模写制作の環境は過酷だったと想像できます。

現在では、美術作品の画像化が進んでいます。デジタル撮影で記録された画像の精度は高く、記録媒体はデータです。オンラインで写真は公開され、高精細写真を入手することも容易になりました。模写制作のための資料収集の困難さが減ったことは、模写に取り組みやすくなるはずですが、模写を描く人が増えたわけではありません。原本の記録は写真で用が足り、苦勞して時間かけて模写をする必要がないという考えが一般的になってきたように思います。

私が継続して取り組んでいるインド・ラダック地方の壁画模写研究について紹介します。2006 年から数回にわたりインド北西部に位置するラダック (図 4) を訪れ、寺院壁画を調査して模写制作を行ってきました。ラダックは、ヒマラヤ山脈の西端にあたり、標高は概ね 3000m を超える山岳・高原地帯です。降雨はほとんどなく、樹木や農耕の生育は川の近くに限られます。主な民族は、ラダッキと呼ばれるチベット系民族、ドクパと呼ばれるインド・イラン系アーリア系など多様です。宗教はチベット仏教とイスラム教、ラダック独自の民間信仰など混在している状況で、チベット仏教文化圏の最西端であるためか、仏教寺院や文化を残していることで知られています。第二次世界大戦後、外国人の入域は制限され、1974 年以降に開放されました。



図 5

私が壁画模写の対象として調査したのは、16 世紀以前制作の壁画を有する寺院です。特にサスポール石窟は、立地が印象的であったので、集中的に調査しました。サスポール石窟は、ラダック地方の中心都市レーから、西へ 62 キロほど街道を進んだ、インダス側の北岸に位置します。石窟は、村の北側にある砂礫層の崖にあります。南側を向いている斜面に大小 00 以上の石窟が穿たれており、詳しい来歴はわかっていませんが、かつては寺院として栄えていました。現在は廃寺となり、村人が管理する状態です。ほとんどの石窟は、僧房窟として用いられたと推測されますが、いくつか壁画の残る石窟があります。これまでの調査²⁹において、第 3 窟と称される石窟は、変形の五角形の空間を維持しており、全ての壁に濃密な壁画が描かれています。大きな岩が剥き出しになっている天井は、いつ崩れても不思議ではありません。ラダックでは近年は雨量が増加傾向です。一時的に降雨でも、保水できない山肌は、土石流を生じさせ、山裾にある村を押し流すことがあります³⁰。そのような環境変化を考えると、サスポール石窟の保全状態も安全とは言えないでしょう。

サスポール石窟壁画の模写研究³¹では、現地調査を行い (図 5)、3 つの方法で壁画表現の再現に取り組みました。



図 6

A. 和紙を支持体としたあげ写しによる現状模写

- ・《釈迦如来と二大弟子》北壁中央部模写（図 6）
- ・《ツォンカバ集会図》第 3 窟東壁模写
- ・《白多羅菩薩》第 3 窟南壁西側模写
- ・《多羅菩薩》第 3 窟南壁西側模写
- ・《白傘蓋仏母》第 3 窟南壁西側模写
- ・《獅子》第 3 窟北壁《釈迦如来と二大弟子》部分模写
- ・《蓮華種菩薩と獅子吼菩薩》第 2 窟西壁模写

A は、私が最も馴染んでいるあげ写しによる現状模写です。現地調査では、写真撮影、採寸、色合わせを行いました。撮影した写真を原寸大に出力して手本とし、3.2 匁の美濃紙（美濃市・長谷川製）を支持体に、あげ写しで現状模写を行いました。用いた顔料は、日本画で古典的に用いられている顔料を中心に、サスポール石窟周辺の土を精製し土性顔料、ダラムサラ（インド）のタンカ絵師を取材して収集したもの、ラサ（中国西藏自治区）で伝統的に天然鉱石を粉碎して製造している工房で入手しました。また、赤色染料の臘脂色は、ラックを煮出して自作しました。

B. 壁面を再現した支持体への現状模写

- ・《十一面千手千眼観音像》第 3 窟西壁模写



図 7

美濃紙を用いたあげ写しの模写は、壁画表現を精緻に描写し、伝えることはできますが、サスポール石窟の荒々しさ、壁の歪みや岩が壁から飛び出している様子などを、平面絵画で伝えることが難しいと感じました。壁画が立体的な量感を伴って鑑賞者に迫る状況を表現するため、湾曲した壁を作り、現状模写を行いました。上部の飛び出している岩は、発砲スチロールと和紙を使って作成しました。支持体の素材、形状を合わせた模写に取り組んで感じたことは、時代を経た壁が持っている枯淡の質感を再現は素材を合わせるだけでは解決しないことです。今にも剥落してしまいそうな絵具層の儚さの中に、確かに存在する絵画表現の強さが同居しているという時間を経た壁画を模写する難しさを改めて感じました。しかし、立面の壁に描いたことで、当時の画家の手技や運動の具合、それは絵筆を持つ筋力であり、筆の運び方であり、水分量や絵具の粘りなどを実感したことは有意義な経験でした（図 7）。

C. 石窟模型

- ・《サスポール石窟第 3 窟模型 1/8 scale》



図 8

A、B を制作しながら、自分が体感したサスポール石窟の状況を伝える模写以外の方法はないかと考えていました。壁画が充満した窟空間の圧迫さを伝えるために、石窟の状況全体の模型制作を試みました。現地取材で窟全体と壁画を採寸した数値を元に、1/8 のモデルで再現しました。模型の土台は、ポリスチレンフォームを用い、素地にはサスポール石窟周辺で採取した土を用いました。土下地を定着させる展色材は、発泡スチロール専用の糊を用いました。壁画の描写は、通常に模写する時と同様に顔料や膠を用い、壁ごとに仕上げました。5 つの壁が完成後に組み立てて、全体を整えました。窟内に転がっている岩は、発砲スチロールにアクリル樹脂と土性顔料を混ぜて着色し、岩の模造としました。天井の様子を再現したかったのですが、そのつもりで取材しておらず形状を再現することは断念しました。（図 8）

4-2 その他の壁画模写事例

- ・《般若波羅蜜仏母》アルチ・チョスコル・ゴンパ Alchi Choskhor Gompa 三層堂壁画模写

アルチ・チョスコル・ゴンパ（通称アルチ・ゴンパ）は、ラダックの仏教寺院を代表する寺院です。10 世紀末、西チベット・グゲ王国を中心に、チベット地域で衰退した仏教を再興するため、当時の仏教先進地域のインド、カシミールに留学生を派遣し、高僧を招聘するなど復興運動が盛んに行われていました。訳経官リンツェンサンボは、カシミールに留学し多くの仏典、教義を輸入しました。2 回目の留学から戻る時に、32 人の大工・仏師・絵師をラダックに連れて帰り、西チベット地域一体に 100 を超える寺院建立に尽力したことが知られています。アルチ寺の建立は、



図 9

それよりも時代が下りますが（12 世紀以降）、カシミールの宗教建築や美術が濃厚に反映されています。般若波羅蜜仏母の壁画について、私は既刊物から知っていましたが、アルチ寺は管理が厳しく、写真撮影はもちろん、壁画に接近した調査は認められていません。2010 年の取材時に、チベットタンカ絵師 田上操（当時）とアルチ寺を訪問し、調査依頼したところ、早朝であればと、壁画への近接調査が許されました。壁画の彩色の様子を観察し、採寸、色合わせを行いました。しかし、模写に適した写真は手元になく、取材資料を持ったまま時間が経ちました。その後、2016 年に始まった故・井上隆雄氏の写真資料のアーカイブ活動³²に参加することになり、井上隆雄氏が 1970 年代に撮影したラダックの仏教寺院壁画の写真を整理することになりました。その中に《般若波羅蜜仏母》壁画を正面から撮影した 6 × 7 cm のポジフィルムを発見し、原寸大に出力し、高精細の写真を得ることができました。その写真を資料に、美濃紙を用いたあげ写しによる現状模写を行いました（図 9）。ちなみに、現在のアルチ寺三層堂、大日堂には、壁画保護のためアクリルの衝立が設置され、壁に近接した調査は難しくなっています。

- ・《菩薩像》エンサゴンパ Ensa Gompa 仏塔内壁画



図 10

2021 年にフランスとインドの合同調査チームが、ラダックのヌブラ地方にあるエンサゴンパの脇の雑木林の中から、崩壊した仏塔内に描かれた壁画を発見しました。放射性炭素年代測定では 8 世紀のものと推定され、ラダック地域の最古の仏教壁画の可能性があると報道されました。私たちの研究チームは 2022 年にエンサゴンパ現地調査を行いました。壁画は、再建築された仏塔内に保存されており、正面から撮影することは不可能な状況でした。末森薫が LiDAR スキャナを搭載するダブルット端末と演色性の高いビデオライトを用いて、三次元点群データ、テクスチャ画像を記録し、3 次元モデルを作成しました。そのモデルを動かして、壁画正面からの画像を得た後、スチールカメラで撮影した画像を Adobe photoshop 上で合成し、原寸模写が可能な画像を得ることができました。2021 年発見当時と比較すると、2022 年調査時は、壁画の損傷が進んでいることがわかりました。模写では、2021 年発見当時の写真を活用して顔の表情を損傷前に戻した表現に努めました。美濃紙を用いたあげ写しによる現状模写（図 10）を制作しました。

5. おわりに

本学での模写の取り組みについて述べ、私の実践例を簡単に紹介しました。敦煌研究院美術所の画家たちが、壁画表現の模写に真摯に向き合っていることは、私にとっては中国に同志がいるという気持ちになります。模写の方法はそれぞれですが、壁画表現を人の手で描き、伝えるという使命は共通していると思います。本学では、自己を律し、観察を重視するあげ写しの作画を軸に、絵画表現の本質と魅力を自ら表現する教育実践が行われていましたが、中にはあげ写しでの現状模写の作画に疑問を呈する人もいました。何事も、行為の意味がわからないと共感することは難しいものです。ただ、この模写の理念を信じることができる人が、前向きに取り組み続けていくことで、本学の日本画模写は継続するでしょうが、信じる人がいなくなったら、誰もやってみようと思わなくなったら、長く続いていることとはいえ、途絶えることもあるでしょう。それは、模写に限らず、文化芸術一般に言えることです。

私自身が模写に携わるようになり 30 年近くとなりました。これまでを振り返ってみると、模写を取り巻く環境は変化していると感じます。そもそも模写ができる人が少ないうえ、写真があるので模写は不要と考える人も多くなりましたし、大判で出力した高精細画像が原本の代替として使われる場面も増えました。便利な道具や方法を選択することが、より素晴らしい美を創出することになるのか、私にはわかりませんが、鑑賞者が、絵画表現の芸術性に心を響かせるという純粋な感興は、時代や地域や表現技法ありきではないだろうと思っています。現代に描かれた絵画作品は、いずれは古典作品になります。画家が描いた絵画作品は、その時代に生きた一人の人間の感性と美意識が刻まれています。絵画作品が後世に残るならば、後世の人は、当時の絵画表現に出会うことができ、描いた画家の感性や美意識、表現の本質に触れることができます。模写も同様です。模写に取り組んだ画家が、古画の持つ美を理解し、再現するために、どのような理想を抱き、どのような方法で描いたか、どう仕上げたのか、模写をする画家の感性や美意識を実証するのが模写作品です。模写が継続して行われること、模写作品が積み重なることは、人々の理想、美意識、使命感の連続性を示すものと考えています。

【註】

- 1 京都市立芸術大学自己点検・評価報告書『京都市立芸術大学・これから』1999 年, pp.10－11. 当時の日本画専攻模写担当教員は宮本道夫、保存科学担当教員は秋山哲郎である。
- 2 宮本道夫は 1995－2015 年度に専任教員として在任。馬強の在学は 2000－2002 年度、翟建群の在学は 1998－2002 年度、筆者の在学は 1994－2003 年度である。
- 3 正垣雅子「模写における思考と表現」『奈良芸術短期大学研究紀要』2016 年, pp.25-34. および、「広州美術学院中国画海外名師講義」2021 年 11 月 19 日 /2022 年 10 月 31 日 (online)、講演会・公開座談会「芳泉文化財団 10 周年記念特別展 模写の世界—技法で読み解く日本とアジアの絵画—」2022 年 10 月 1 日 (大阪市)、「上海大学美术学院岩彩画工作講座 5」2022 年 11 月 25 日 (online) など。
- 4 2023 年研討会の挨拶で、宮本道夫が述べた通り、2023 年研討会論文集に掲載した文章 (日文・中文) は『絲路・思路』克孜尔石窟壁画国際學術研討会 (中国美术学院, 杭州, 2015 年) の論文集に掲載 (日文のみ) の再掲である。『絲路・思路』は、亀茲研究院や敦煌研究院の画家たちが参加する學術研討会であり、宮本は画家たちへ向けた発表を用意していた。しかし、研討会開催中に新疆ウイグル自治区内でテロが勃発したことによって、両研究院の画家たちは帰還し、研討会参加者のキジル石窟来訪も中止となった。宮本の発表 (中国語通訳有り) を、両研究院の画家たちは聴講していない。今回の 2023 年研討会には敦煌研究院美術所の画家らと亀茲研究院所員の画家、趙麗亜、郭峰の参加があった。そして、掲載文の翻訳を行った苗彤 (上海美术学院中国画) は、本学大学院日本画出身で宮本と共にキジル石窟での模写経験がある。今回、再掲した文章は、宮本の文意を理解した翻訳文であり、宮本の言葉は中国の画家たちに伝えることができたと言える。
- 5 荒井経「日本画と材料 近代につくられた伝統」武蔵野美術大学出版部, 2015 年, p.266 および p.285 註 9。
- 6 「本学の模写の変遷については、小林ちよの (玉雨) 氏による 2022 年学位論文および、2020 年「模写の変遷 京都市立芸術大学芸術資料館収蔵品を通して」『模写を読む 画家は何を写してきたの

- か』, pp.16-21) に記述がある。先行研究として敬意を表するが、その一部内容に対して筆者は不同意の立場である。当該論文は、2024 年 3 月 3 日現在、本学リポジトリでは確認できなかった。
- 7 2000 年新設された保存修復専攻の入学者は大学院修士が馬強と中馬敏見の 2 名、博士課程は筆者 1 名であった。
- 8 敦煌研究院では 2023 年研討会論文集を公刊 (中文のみ) することを、2023 年 12 月に決定した。
- 9 何韻旺は 2011 年に本学に客員教授として 1 年間留学、日本画専攻模写室で模写制作を学んでいる。
- 10 「莫高窟規律性千仏壁画の色彩再現及視覚作用」2023 年研討会論文集, pp.155-165.
- 11 京都市立芸術大学は、1880 年に日本で初めての公立の絵画専門学校として開学した京都府画学校を源とする。現在に至るまで学校名の呼称、体制、立地等の変遷がある。一連の流れは、『百年史 京都市立芸術大学』1981 年本学発行および大学 HP (<https://www.kcua.ac.jp>) を参照されたい。本稿では、歴史上一続きである学校を本学と略称する。
- 12 日本語での、「模写」(mosha) は一般的に、絵を写すこと、また写された作品を意味する。「模写」は現代中国語で翻訳すると「臨模」と表記される。日本語で「臨模」(rinmo) は、手本を隣に置いて見ながら写すという模写行為を指す。本論では、模写と臨模の用語は、日本語の使用例に従う。
- 13 松尾芳樹「教育の中の美術資料—京都市立芸術大学美術資料収集史—『名品に偲ぶ学窓の美術家たち 京都市立芸術大学大学会館竣工記念展』京都市立芸術大学芸術資料館編, 1994 年。ちなみに、著者の松尾芳樹は、本学日本画専攻模写の修了生である。
- 14 田中修二「入江波光の法隆寺金堂壁画模写について」『成城大学美学美術史 (3)』1995 年, pp.5-59 の脚注 (10) 入江波光「弘安本「北野縁起」模写についての雑感」『塔影』第七巻第三号, 1931 年。
- 15 入江波光『画論』北大路書房, 1949 年, p.83.
- 16 源豊宗『日本美術の流れ』思索社, 1975 年, pp.30-31.
- 17 前掲『画論』pp.162－163. 入江波光を含む日本人画家は、謝赫の「画の六法」について「氣韻生動・骨法用筆・応物象形・随類賦彩・経営位置・

伝移模写」という字句で理解している。原典の表記は、「一，氣韻。生動是也。二，骨法。用筆是也。三，鷹物。象形是也。四，随類。賦彩是也。五，経響。位置是也。六，傳移。模爲是也。」(宇佐美文理《『古画品録』譯注》信州大学教養部紀要第 27 号,1993 年)

18 京都市美術館編『叢書 京都の美術Ⅳ 竹内栖鳳の資料と解題 資料研究』京都市美術館,1990 年, p.160.

19 前掲『画論』p.71.(1949 年 2 月 11 日)

20 田中日左夫「現代Ⅰ」,『増補新装カラー版日本美術史』第 5 版,美術出版社,2007 年, p.175.

21 瀬谷愛『特別展法隆寺金堂壁画と百済観音』展覧会図録作品解説,東京国立博物館,2020 年, p.201.

22 三田覚之「各種の模写を通じてみた法隆寺金堂六号壁画の化粧菩薩像」『Museum』,東京国立博物館,2020 年 8 月, p.21.

23 入江波光が収集した人形類は美術的価値が評価され京都国立博物館に収蔵されている。「人形類入江波光コレクション」京都国立博物館所蔵Ⅰ甲 821,CoLbase,2023 年 8 月 9 日 検 索 . https://colbase.nich.go.jp/collection_items/kyohaku/I%E7%94%B2821?locale=ja

24 東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編『図解日本画用語辞典』東京美術,2007 年, p.113.「臨写」の項に「臨模ともいう。」と記述がある。二つの用語の意味については、芳泉文化財団 10 周年記念展(註 3)の公開座談会でも話題になった。今後、丁寧に検証していきたい。

25 中野玄三「密教図像の展開」『特別陳列 密教図像』,京都国立博物館,1979 年, p.2.

26 前掲「入江波光の法隆寺金堂壁画模写について」, p.40.

27 日本画家・林功(1946－2000)が提唱した模写の基本理念。

28 宮本道夫の教示による。

29 井上隆雄『チベット密教壁画』駸々堂,1978 年、中村涼應「サスポール廃寺の壁画について」『第 1 回ラダック調査団報告書』種智院大学密教学会,1979 年, pp.81-89、高木辛哉『旅行人ウルトラガイド ラダック』旅行人,2001 年, pp.88-90 など多数。

30 山口哲由「山地における災害被害の変化 2010

年 8 月にインド北西部ラダーク管区で発生した集中豪雨被害をめぐる考察」ヒマラヤ学誌,京都大学学術情報リポジトリ紅,2011 年, pp.93-99,

31 正垣雅子「インド・ラダック地方サスポール石窟の現地調査と模写研究」(芳泉文化財団第一回助成者研究成果発表展,東京藝大,2012 年)

32 本学芸術資源研究センター重点プロジェクト「美術関連資料のアーカイブ構築と活用 井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」